特定非営利活動法人シアタープランニングネットワーク

Theatre & Policy

通巻第 55 号　2009 年 6 月 20 日発行

我が国ではまだ劇場や文化施設が、社会的に疎外された青少年のためのソーシャル・ワークの場として機能する事例は少ないのではないでしょうか。
2009 年 8 月末、「学校と芸術をつなぐ実践ストラテジー」のために来日するジェームス・ブラックマンさんに、コミュニティのなかで活かされる「劇場」の役割や演劇の機能について、創造的学習の視点から考察していただきました。芸術教育のためなのか、雇用のためのトレーニングなのか…英国の今が見えてきます。

地域劇場における創造的学習

ジェームス・ブラックマン

『レパートリー運動：英国地域劇場史』でアンソニー・ジャクソンの問いかけるなかに私たちが考えるべき幅広い議論の核心がある。彼は（劇場はかくあるべきだと）問う。

> 明瞭なウオンツよりもむしろ認知されたニーズに応えるために社会的、政治的、教育的使命をもつこと、あるいは他のソーシャル・サービスや公共事業に即した基準や義務によって包囲されることのない美的な経験のための場となること。（Jackson, 1984）

劇場が社会的使命を持つゆえにユニークな位置づけにあると考える人は多いだろう。また公的助成を受け取ったとたんに組織はそれ自体、これらの資金を受け取ることを通して、地元の、地域の、または国家の目的を遂行する責任を負うことが論争になる。ジャクソンら著書があるため、劇場における教育活動の歴史や活動の足跡をたどるものではない。考えるべきは現在の劇場における実践のあり方であり、国中に広がる私の同僚たちを取り囲む現在の論争に関与するということだ。参加のための参加なのか　対　より確かな学習へと向かうのか。よく知られる防衛としては、非公式の学習のための学習論争を擁護するものであるというものだ。多くの青少年たちが芸術にかかわり、芸術への愛情ゆえに芸術に取り組む。多くの青少年たちは最初に、教室で、ワークショップで、ユースシアターで、あるいは遊びで、この豊かな活動に参加するためのスキルを得る。このような教室はいつも人気があるというのは、青少年たちは脅かされることなくすべての年齢と能力に開かれているからであり、またしばしば家から近いところで行われているからだ。

だが、この単位にならない学習はますます危機にさらされている。単位制コースとは異なり、芸術プログラムは必ずしも、政治家や潜在的資金提供者にとって魅力となるような、目に見える便益を提供しないからである。このような教室の便益は―自尊心を高め、新しい友だちやスキルを得る―をたしかに伴うが、政治家が求めるような即自的な経済効果をもたない。結果として、伝統的なあり方でコースやプログラムを提供する組織は、スキルに関連した成果や、社会的抱合、コミュニティの結合、公衆衛生に貢献しているのだという証拠の提供が突きつけられる。これにしくじれば、理由は何であれ、助成金を失う。

（単位無縁の）自発的な芸術参加の便益は、多々あり、幅も広い。芸術のワークショップや教室に参加することは、あるいは、芝居を打つ、コーラスで歌う、展示会を開くといった芸術活動に参加することは、人々の自立性を支え、社会的相関を与える。このような活動は自信を高め、人々が毎日仕事で、家庭で、あらゆるところで用いているスキルを高めるのである。さらには、芸術は多文化化、また高齢化に即してもいる―多くの人々は官僚的な性質も正式な資格もないところで学ぶことを好むものである。このような参加の機会は、（機会の欠如やひどい経験のために）教育に対して用心深くなっている人々に、試験や採点のプレッシャーなしに、学ぶ安全な場所をもたらす。芸術が学習者にもたらすのは、おそらくその人々にとってはじめての達成を経験するチャンスなのである。

学位に支配された教育システムにおいて、たしかに時間も金も技術の取得を訴えるために、証拠を集めるために使われ

ている。資源は参加型芸術や学習する機会を拡大するといった人間的な要素の醸成に用いたほうがいいのではないのか？　芸術セクターは愛情ゆえに学びたい人々に機会を届けるために存在しているのだ。

…それで、反論は？

この論争が有効な一方、演劇セクターはその地域における青少年の資格のための学習を提供すること大切な役割を提供すると信じる多くの人々がいる。労働党政権が調査し、取り組みはじめたのは、青少年にとって伝統的な達成のルート（ＧＣＳＥ、Ａレベル、高等教育）がそぐわないということだ。このモデルは独占的に公的教育セクター（学校）のものだが、社会経済的理由のためにもしこのモデルに合わせられないとしたら、教育―雇用あるいはトレーニングを受けたとはみなされず、最近まで何ら成功への道筋が与えられることのなかった「ニート」に陥ることになる。

リリックを含む劇場や他の芸術団体は、ニート青少年たちとの活動を始めている。学校とは全く異なる環境で、達成、進展、支援の枠組みを提供するためである。成果はかなりポジティブなものがある。参加者の自尊心、自信、時間厳守といったソフトスキルが向上するとともに、資格学習においても顕著な成果を示している。

過去二年にわたり、中規模劇場グリニッジ・シアターは芸術評議会の明らかに少ない助成に苦しんできたが、学習技術評議会からの二五万ポンドの投資のおかげで、青少年たちの資格取得へとつなげることができた。この助成は、学校システム以外での、ニートや社会的に疎外された青少年たちに独占的に使われるものである。

問題を抱えた青少年たちは幅広いニーズと態度を示す。彼らは学校から疎外されているだけではなく、しばしばコミュニティからもはじき出されている。彼らには教育の公的助成が考えないような異なる環境が必要なのであり、その環境が、差異を受けとめるアプローチとしての身体行動(kinetic)による学習である。―これこそが演劇の強みである。だが、教育制度とは無縁の演劇人にとって困難は少なくない。最近、ある有名な地域劇場に勤める友人からメールが届いた。資格と連動した夏のプログラムのあいだに、五回警察がやってきたという。二つの暴力事件があり、一人が逮捕された…。

演劇とソーシャル・ワークとの論争は何も新しいものではない。ブレヒトもまた一九三〇年代に直面する問題を、演劇を通して考えたことはよく知られている。

我が国で中心的活動であったシアター・イン・エデュケーション（ＴＩＥ）を論じるのは難しい。創造的学習と芸術参加がいまや「多大な文化的経験」になりえないからだ（Kershaw, 1992）。私たちの社会、社会を統治するルールは過去五十年の間に大きな変化を遂げてきた。ＴＩＥはこの変化を、ある一方から表象することを探ってきた。ディヴィッド・パメンターは「我々は大人の生活を統治する社会政治的要素が子どもたちに対しては異なるというふりをすることはできない」と指摘した。子どもの権利条約が記すように、知識へのアクセスが重要な自由であるのなら、「我々はこれを青少年たちにアクセスしうるものにしなければならず、それによって青少年たちは自分たちの選ぶ探求とチャレンジができるようになる」のである。

英国中の劇場は数年のうちに大きな選択をすることになる。どちらのサイドにつくかということだ。どちらの議論も有効だが、政権のアジェンダはとてもはっきりしている。青少年たちに彼らが労働力として参加するために必要とするよりよいスキルを習得させるということである。そのために必要なスキルを提供し、ロールモデルを演じ、情報を広めることに演劇人や芸術教育の関係者たちは優れた技能をもっている。

私たちがコミュニティのなかで市民権を奪われた人々に正規の資格を届けうる。彼らは絶対に誰か適切な人々の介入を必要としており、資格証明書でなくても彼らが読み、数え、コミュニケートすることができると証明できれば二度目、三度目のチャンスが得られるのである。

劇場にとって、この役割を担うことをポジティブに考える一方で、なかにはネガティブにとらえる人もいる。劇場の役割は、演劇の上演だということを忘れさせてしまうというものだ。ソーシャル・ワーカーや警察官、十五歳の助けを求める青少年に取り囲まれていると、たしかに忘れてしまうかもしれない。そして、芸術監督にとっては最大の脅威であるだろう。この種の活動のための欧州社会福祉基金から多額の資金を調達し、その収入が芸術の助成金より勝ったとしたら、劇場という建物はどうなってしまうのか、劇場は劇場のためになるのか、何のために劇場は真に尽しているのか。だが、私の思いとしては、社会的に動機付けされた目的こそが質の高い芸術へとつながり、見返りに未来を我々演劇セクターに提供してくれるものである。

（じぇーむす・ぷらっくまん／リリック・シアター・ハマスミス創造学習部部長）

芸術「鑑賞」の意味を探るノート

中山　夏織

さまざまな国々において、学校と芸術をつなぐという意味が過去十年のあいだに大きく様変わりしてきたのではないだろうか。かつては、学校公演や児童青少年演劇の在り方がその「意味」の主体にあったように思う。つまり、質の高い舞台芸術に子どもたちがアクセスできるかどうかに関心が置かれていた。そのために社会経済的、地理的不利を克服して、子どもたちが質の高い舞台芸術を鑑賞できる環境づくりが議論された。だが、一九九〇年代末にはじまる文化政策の潮流の変化は「アクセス」はすでに解消された過去の課題であるとし、次なるハードルとして「参加（participation）」を芸術団体に求めた。受け身で鑑賞するだけではだめだ、積極的に参加させるというわけである。さらに、教育界のみならず、産業界を巻き込んでの子どもたちの就業可能性(employability)を高めるためにという創造性教育の重視がこれに拍車をかけた。

日本のコンテキストはいつのときも特殊で、少しばかりいびつな要素をもつが、ドラマ教育の普及を担うものとしてはこの潮流を喜ぶべきものかもしれない。だが、「ちょっと待て」なのだ。創造に参加し、そこから自分自身の創造性を発展させるための媒体を体験から見出しうる舞台芸術の役割はたしかに重要だが、アクセスの問題、そして鑑賞の問題がいまだ解決していないにもかかわらず、放置されてしまっているのではないか。

この春、愕然とした。日本オーケストラ連盟が発行した「日本のプロフェッショナル・オーケストラ年鑑二〇〇八」の最終頁に掲載されていた「都道府県別演奏回数」である。東京への一極集中は容易に想像できるのだが、年間演奏回数がひとケタしかない自治体が予想以上に多かったことだ。二回（島根県）、三回（鳥取県）、五回（山梨県、高知県）、七回（岡山県、徳島県）、八回（沖縄県、愛媛県）…この環境のなかで、どれだけの児童青少年たちがオーケストラの生の演奏に触れることができたのか。この状況はある特定の一年だけのものではなく、引き続く年月なのだと推測される。その意味するものを考えると文化政策は何をしてきたのかと嘆きたくなる。だが、何もオーケストラだけの問題ではない。プロ・アマの確固となる基準が存在せず、小規模な団体が無数に活動している演劇には、同種のデータが存在しないものの、日本劇団協議会などのデータから推測できるのは、確固たる地理的格差の存在である。文化政策は文化の民主化という本来の理想を見失って、文化の産業化のファッションに酔いしれている。

地理的格差や財政的格差、またひいては家庭など生活環境の文化資本の格差を超えて、児童青少年たちが等しく舞台芸術に出会うことができる機会としての長く機能してきた学校公演がいま大きく減少を見せている。少子化、学校の閉鎖・統合、カリキュラムのタイト化、財政困難、学校行事の縮小など減少の理由をあげれば際限がない。ドラマ教育や芸術教育の価値を認める先生方がそれなりに増える一方で、あるいはアーティストが学校にはいってワークショップや授業を担うことが増える一方でのこの鑑賞機会の減少は何を意味するのだろうか。

時に、「体験（参加）」がむしろ「鑑賞（アクセス）」の機能を内包しているので、必ずしも鑑賞は不可欠ではない。だから、「体験」が「鑑賞」にとって代わってもいいという論調に出会う。芸術は娯楽か、よけいな飾りにすぎない。鑑賞して何になるというのだ。芸術の教育より、生きる力を育成することが急務だからというわけだ。だが、果たして、そうなのだろうか？　鑑賞とはそんなに安易に、少しばかり安易に実施される一過性の体験にとって代わられる存在なのだろうか？　そもそも青少年にとって―そして大人にとっても―鑑賞とは何なのだろう？　生きる力のなかに鑑賞する力は含まれていないのだろうか？　たしかに安易にとって代わられてもいたしかない安易な娯楽、消耗品として舞台芸術もあるだろう。だが、質云々でごまかしていてはならない問題がある。

道具としての芸術

『芸術は私たちが孤立しているのではなく、誰かとつながっていると感じさせるものだ。芸術を通して、私たちは感情を、そしてお互いにつながりを分かち合っていることを分かち合う。そして、私たちは皆が同じ感情を持つことを認識する。芸術は私たちにとっての最後の望みなのだ。私たちは自分たちのアイデンティティを見いだし、暮らしが困難ではなく、より楽しめるようにする。芸術はまた

私たちに智慧を授けるものでもある。私たちは自分たちの問題を試す(act out)のだが、それが重要な社会化の力になるのだ。』

（アーサー・ミラー）

ドラマ教育の普及に携わっていると、「芸術を道具化すること」に対してアーティストの抵抗に出会うことがある。だが、芸術の道具化とアーティストの道具化は、本質的に区別して考えるべき事象であり、アーティストを傷つけてはならないが、芸術はそんなヤワじゃない、使われることで活きるのだと説明するようにしている。

道具として上手に活用された芸術は、私たちに、通常学校で学ぶ「知識」という名の道具としての知ではない、創造性という知を授けると考えられている。ドラマ教育をはじめとする芸術教育の目的の一つは、個々人の創造性のありかを探ることにある。その意味では、コミュニケーション能力や表現力は創造性にいたる媒体の一つに過ぎない。目的としてコミュニケーション能力や表現力というのはわかりやすい言葉のようだが、かなりプリミティブな感がある。

だが、こんなことを綴っていてふと考え込んでしまうのは、何らかの創造性を武器として私たちが得ようとしているものの姿である。経済中心、あまりに物質主義的な社会のなかで、落後することなく、しなやかに生き抜く術を身につけさせることは、たしかに教育という枠組みの大きな目的の一つだろう。だが、ただ厳しい競争をくぐり抜け、勝ち組として君臨することができたとしても、その人の日々の生活になんの「美的なるもの」がなかったとしたら、道具として芸術は損なわれることになるのではないか。だが、その美的なるものを芸術教育が提供するというのも、安直な物質主義的発想に過ぎないように思われてしまう。そもそも芸術や文学というものを通して人間が追及するのは、表象的な美に限らず、「人間とは何か」「人間とはいかなる存在なのか」を追求する姿勢そのものなのではないか。

ドラマ教育と「鑑賞」

芸術と文学という二者を並べることに誰も抵抗は示さない。かつて「文芸」という言葉があった。かくいう私も文学部の演劇学科の出身者であり、文芸としての演劇を学んだ。だが、気づいたのは、ドラマ教育と文学が並べられることがあまりに少ないということだ。英国においても、昨年招聘したアンディ・ケンプといったリテラシー教育としてのドラマを重視する実践家・研究者は思いのほか少ない。だからなのかもしれないと合点がいった。文学を教えるのに文学を読まなくていいという教師はいないにもかかわらず、ドラマ教育では必ずしも演劇を鑑賞する必要はないという考え方につながってしまう。文学のための「スキル」の獲得はひたすら優れた文学を読み、解析し、自らも書くことなのだが（書くことがあまり重視されていないのはここでは問題かもしれない）、ドラマ教育となるととたん優れた多くの作品との出会いは無視されて、「大きな声で」、上手に演じることに転じてしまう。鑑賞はおろか、戯曲を読むこと自体十分に推奨されることはなく、演じることばかりが重視されてしまう。文学を考えるときに物質主義的に陥らないが、ドラマ教育では急に物質主義者になるのはどういうことなのだろう。文芸の時代は遠い過去の遺物になったと嘆きたくなるわけだが、どうも文学における「読書」と芸術における「鑑賞」はパラレルな存在なのではないだろうか（本を読みもしない学生たちが就職活動で出版社を希望するのと、芝居を見たことのない学生たちが俳優になりたいというのは、たしかに似ているでしょう？）。

英国芸術評議会がはじめて学校におけるドラマ教育の在り方を定義した報告書「教育―ドラマ・イン・スクール」（一九九三）は、さまざまな意味でドラマ教育―学校のなかでの演劇教育の在り方を探り、定義するとともに、基準を提示している画期的な報告書だが、そのなかで、次のように綴っている。

> キーステージ２（七～十一歳）では、歴史的、社会的、道徳的問題は、授業プロジェクトの進行において、ドラマを上手に使うことでさらに明らかにすることができるわけだが、新次元は、プロの劇団を鑑賞した結果、開かれる。

この記述が意味するのは、ドラマを体験することから子どもたちが得られるものと、プロの芸術を鑑賞することから得られるものには次元の差異があるということである。もちろん、この記述はプロの側の視点であり、この記述だけで鑑賞がどれだけ必要なのかを証明するものではない。だが、この報告書が優れているのは、教師たちによるドラマ教育の現場を踏まえて、「鑑賞」は自分たちやクラスメートたちの創造を見て、分析し、評価するという側面を重視していることである。

ドラマ教育は、作る(making)、演じる(performing)、応える(responding)の三つの柱のいずれが欠如しても充実したものにはなりえないと英国芸術評議会は定義を試みた。日本のドラマ教育がすでに出来上がっている戯曲を「演じる」ことばかりに特化し、教師がにわかに演出家に転じる傾向があるが、英国のドラマ教育が求めるのは、子どもたち自身が作品をディバイジングや即興を通して「作り」、それを自らチームとして「演じ」、そしてそれに対して評価や理解という視点から「応える」ことである。このように整理すると、だからプロの公演を鑑賞する必要はないのだと反論されることになるのかもしれない。だが、ときに忘れられ、ときに誤解されているのは、想像力はまったくの無から生まれるのではなく、すでに持っている知識や経験をベースにしているということである。優れた作品に出会ったことがない人に対して、それがいかに優れているのかを伝えることは不可能である—だから文化政策は、草の根的な文化の民主主義を生みだす基盤を作りだすために、まずは優れた文化の民主化を達成しなければならなかった。需要は供給が先にあってはじめて生まれるのだ。

演劇の役割

演劇作品を鑑賞することと、文学作品を読書することはパラレルだが、少しばかり役割が違う。聞きかじりだが、「文学（詩）は人の内面を描いて社会を変え、演劇は社会を描いて人の内面を変える」と語った人がいる。あるいは、優れた演劇との出会いが子どもたちの想像力の「幅」を広げると語る人がいる。想像力を使って、子どもたちは自らが体験しえない様々な世界を探求するのである。また、人智の及ばない不確定性や複雑さ、パラドクスと出会う。それは何も演劇でなくても学べるものだと指摘する人がいるが、演劇を通して学んでも悪くはない。人間や社会、世界を学ぶための媒体はつねに複数あることが望ましい。自分にふさわしい学びの媒体を見つけるのは子どもたち自身だ。

青少年のための演劇というと、昔話や妖精物語やファンタジー、立志伝的名物語を思い浮かべるかもしれない。実際には多種多様なスタイルと、多種多様な表現を含む—青少年演劇を見慣れていない「大人」には不思議だが、青少年演劇のスタイルとしての王道は多分に「ブレヒト」的である—子どもたちは役とナレーターの「変化・変身(transformation)」を違和感なく受け入れる。もちろん、安易な正義物語や、想像やコンフリクトの余地を残さない予定調和の作品は少なくないが、優れた青少年演劇は、子どもたち自身がクリティカルに意思決定しなければならないように仕向ける。

いま国際演劇協会の事業として、国際児童・青少年演劇フェスティバルおきなわ（キジムナーフェスタ）での、二つのドラマ・リーディングの製作に携わっている。海外の優れた戯曲を紹介するのが目的だが、作品を選定する際、考えたのは、青少年をとりまく政治と社会だ。青少年の暮らしは何も砂糖菓子でくるまれてはいない。コソボ避難民問題やボーイフレンドのデートDVは、遠くて近いテーマだ。それを鑑賞する日本の青少年がどう受けとめるのか。青少年には彼らの現実を受け入れ、現実に立ち向かうヴォイスと行動があると思う。大人の壁に出会うかもしれないが、青少年たちはこのチャレンジを思いのほか、さらりと受けてくれるかもしれない。どう反応するのかが楽しみなところである。

実際、大人から子どもには難しすぎると烙印を押された作品にむしろ嬉々として関与する子どもたちがいる。子どものための演劇を見続けるようになって、メインストリーム—この表現にも問題があるが—の側が学ぶべきことがここにはあると感じるようになった。

家庭環境の文化資本や、地理的・社会経済的格差に左右されて、青少年たちが人間や世界を探求する機会や、持っているはずの創造的になるための「媒体」をみいだせないままになってしまうことを正当化したままでいいはずはない。学校公演もその他の機会も、最低限あればいいというものではない。青少年のあいだにできる限り多くの芸術や文学に出会う必要があると言い切らなければならないのだと思う。ドラマ教育と対にしつつ、鑑賞を続けることで、青少年自らが社会のクリティカルな批判者として育っていく。質の低い作品はその段階で姿を消していく。時間のかかる作業だからといって、なおざりにしてはならないのだと思う。

（なかやまかおり／プロデューサー＆ドラマ教育アドヴァイザー）

「ハンナとハンナ」
作／ジョン・レタラック（英国）
翻訳／中山薫
演出／保科耕一
出演／三倉茉奈・三倉佳奈

ＩＴＩドラマ・リーディング
at Kijimuna Festa 2009

助成：財団法人JKA

「ナイトブラインド」
作／ダーリャ・ストッカー（スイス）
翻訳／香西史子
演出／石本興司
出演／舞山裕子・芦田昌太郎
村松恭子・吉橋央朗

南米レポート

コロンビア＆エクアドルのフェスティバルに参加して

仮屋　浩子

今年の三月、南米コロンビアとエクアドルをまわる旅をした。コロンビアの首都ボゴタとエクアドルの首都キト周辺で開催された女性演劇祭に参加するためである。私はある日本人女性とプロジェクトを立ち上げ、作品を創り、それを地球の裏側に持っていったのであるが、本稿では自分たちの成果よりもあまり知られていないこれらの国々の文化活動の現状をお伝えしたいと思う。

ボゴタには三月五日に入り、十日間滞在した。標高二千五百メートルの高地で日常的な呼吸をするには三、四日を要した。カラフルな家々や重厚な教会が立ち並ぶ伝統地区ラ・カンデラリアは、通りが碁盤の目のようになっており、コロンビア演劇協会(Corporación Colombiana de Teatro, 以下CCT)にたどりつくには息をきらしていくつもの坂を上がらねばならない。CCT主催の「平和のための女性演劇祭(Festival de Mujeres en Escena por la Paz)」は毎年開催される。一二回目の今回は、九カ国（イタリア、エクアドル、カナダ、キューバ、スペイン、ノルウェー、ペルー、日本）から三百人以上の参加者があった。このフェスティバルのディレクターはCCTの会長、パトリシア・アリサ（日本演出者協会の招聘により昨年秋演出家のサンティアゴ・ガルシアと共に初来日した）である。この地区に本拠地をおく伝統劇団ラ・カンデラリアの創設メンバーであるアリサは、劇団で社会行動となるような演劇活動を続けるも何かしっくりいかないものがあった、とフェスティバル開催の動機を語ってくれた。劇団の上演作品は常に男性的であり、中心的な登場人物も男性である。それにかわって女性はおまけのような存在であった。なぜ女性が主体ではないのか。女性の表現者、演出家、戯曲家がコロンビアに存在するにもかかわらず、なかなか表舞台にでてくることはない。女性の芸術活動の場として、そして女性の視点から創造した作品を上演する場として八〇年代後半、このフェスティバルをスタートさせた。

「平和のための…」の名のとおり、女性の視点から世界を見て、コロンビアの平和を求め女性たちが舞台で声を上げ身体を揺らす。コロンビアといえば麻薬、ゲリラのイメージが強いので、「危ない」と思われる方も多いであろう。だが、存在するのは麻薬、ゲリラだけではない。私たちは、この国が依然内紛状態にあるということを知っておかなければならない。コロンビアでは少数の富裕層が国のほとんどの土地を所有しているという状態が今でも続いている。政治、マスメディア、文化を支配する彼らは準軍を組織し、左派政党の強い村々を襲撃しては、住民を殺害、あるいは立ち退かせる。土地を追われた住民のほとんどは女性や子供たちである。国内難民と化し、都市部に流れさまよう彼らが日本のメディアに取り上げられることはほとんどない。もちろん都市部での脅迫、誘拐、失踪、暗殺事件も多発している。このような現実があるということを知らないと、なぜコロンビアの演劇グループが上演する作品には暴力、難民のエピソードが織り込まれているのか、なかなか理解できない。

オルタナティブな性格の強いこのフェスティバルにおいて使用された劇場の多くはCCTに近いセキ・サノ劇場（劇団ラ・カンデラリアの主宰者、サンティアゴ・ガルシアの指導者であった日本人の演出家、佐野碩の名前がつけられている）をはじめ、百人から二百人収容のような小さなところがほとんどである。また刑務所や孤児院などでの上演、大学でのシンポジウム、参加者のフォーラム、女性に関する映画の上映、詩の朗読なども開催された。

コロンビアではなかなか計画どおりに物事がすすまない。上演開始が大幅におくれることもある。彼らがいい加減だからと責めることは簡単であるが、責めるだけで自分が動かなければ交流は生まれない。招聘された側がずっとお客でいるのではなく、考え方を柔軟にし予測できない事態に対応するようにこころがけることでこの国の人々とわかり合えるのではないか、そう思いながらボゴタを後にした。

私たちが次に向かったのは、コロンビアの地方都市カリである。ボゴタから飛行機で一時間くらいのところであるが、標高は千メートルと低く、やや赤道に近いため、気候もからっとしていて常夏のようなところだ。カリでは女性劇団ラ・マスカラが活動を続けている。彼女たち自身の演劇活動のみでなく、カリに流れてくる国内難民の女性たちの心身の回復のためのワークショップ、演劇作りを実践している。私たちはラ・マスカラ劇場で自分たちの作品を上演させていただいた。そこは決して豪華な劇場とはいえない。雨漏りはするし、客席もぐらぐら。だが、ラ・マスカラに関わる人たちの愛情が育まれた劇

場であることを空間の隅々から感じとることができた。日中、舞台裏は開けっ放しになっており、そこには円形劇場のような小さなパティオがある。黒に塗られた舞台に反射する光をとおして、緑豊かなパティオに降り続く雨が目に入ってくる。その美しい光景はいまだ脳裏に焼きついたままである。

舞台稽古がなくてもラ・マスカラの執行部は助成金獲得のための戦略会議を常に行っている。国内難民との共存をめざす社会変革のために活動がしたくても、財産難でなかなか前進しない。しかし、状況が困難だからといって彼女たちは決してあきらめない。その意志の強さはどこからくるのだろうか。

カリでの私たちの公演には現地で暮らす日系人の方々がいらしてくださった。伝統文化が薄れていく日本とは反対に日本文化を保持していこうと彼らは努める。顔は日本人、心はラテンであるが、彼らにとって日本文化とは自分たちのアイデンティティの探求を意味するのであろう。異国の地で苦労続きであった彼らの、日本文化を守り抜く頑な姿勢に日本に住む日本人にはない精神力を感じた。

一週間後、私たちは最終目的地であるエクアドルのキトへ向かった。キトは標高二千八百メートルに位置するアンデス山間の都市である。今回参加したイベントは「舞台芸術に関わる女性たちの会合　女性の時代（Encuentro de mujeres en escena. Tiempos de mujer）」である。開催期間は三月二三日から四月四日までで、今年は第六回目であった。エクアドル、コロンビア、米国、そして日本から私たちの参加があった。上演会場はキト市内四、五カ所であったが、宿泊施設、食堂から離れていたため、多少不便を感じた。移動には必ず現地のスタッフがつく。また、市内のみでなく、近郊（キトから二百キロ前後）でも参加グループは上演することとなっていたため、そのための移動もスタッフがやらなければならない。しかし、決して多くないスタッフで送迎すべてを担うのには無理があったように思える。この会合のディレクターをつとめているのは劇団マンドラゴラを主宰するスサナ・ニコラルデである。女性の、女性による、女性のための芸術の振興を求める彼女は、男性を排除することなく芸術に関わる女性のよりよい環境づくりをめざしている。舞台芸術（演劇、音楽、ダンス）のみでなく、造形芸術（彫刻）展や写真展なども開催された。それぞれ上演は夜であったので、午前中から午後にかけてワークショップも行われた。

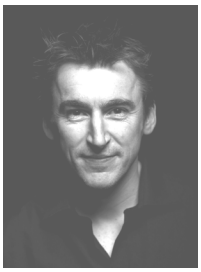
エクアドルでの会合の特色は上演後、必ず表現者と見る側とのトークがあることだ。観客として見る側が受け身で終わらないために、また表現者はそれまで意識もしなかったことをこの機会に知ることができる。また、会合が始まって一週間後の日曜日、参加者全員はキト郊外にある人形つかいの家に招かれた。そこでラウンドテーブルが設けられ、私たち女性は演劇とどうつき合っていくのか、それぞれの経験から様々な話しで盛り上がった。隠していた妊娠が発覚し退団させられた女性の話しからはじまり、女性の劇団員は男性の劇団員と違うのか、出産することは許されるのか、子連れでリハーサルに臨むのは罪なのか、芝居に行き詰まったらどうするのか、話しはつきなかった。世代をこえて、国境をこえて、文化をこえて表現者同士で話しを交わし、それぞれの頬から大粒の涙も流れた。それぞれの生い立ちを共有することで連帯が生まれ、お互いの共感により前進が可能となる、そう強く感じた一日であった。

劇団ラ・カンデラリア『個人の名のもとで』

人形遣いの家にて（エクアドル）

エクアドルはまだ貧富の差の激しい国である。通りでは先住民の四歳にもならないような子供が「ねえ、買ってよ」とガムの入ったかごを見せては私の服の裾を引っ張る。だが、隣国のコロンビアと比較すると平和な国といっても過言ではないであろう。自分がいつ襲われるかもしれないという恐ろしい緊張感はキトにはなかったからである。ラテンアメリカの人たちは明るく、情熱的であるとよく言われるが、彼らの朗らかさ、優しさの影にはこの地が経験してきた惨い歴史が刻み込まれている。グローバル化がすすむにつれ、彼らの文化もメインストリームの巨大文化圏に呑込まれる恐れがある。素晴らしい出会いがあった今回の旅であるが、この出会いはただ輪を広げるだけでも、みなが友達になってわいわい楽しく過ごすためのものでもない。出会いをとおして、お互いのアイデンティティを喪失しないよう模索しつづけなければならないのである。

（かりやひろこ／明治大学政経学部専任講師）



ジェームス・ブライニング 2009

シェークスピアへのアプローチ

ACTING & TEACHING SHAKESPEARE

2001＆02 年、さわやかな笑顔とパワー、鮮やかな手法で参加者たちを魅了したジェームス・ブライニングが 7 年ぶりに来日します。「ロミオとジュリエット」を素材に、俳優・演出家としていかにシェークスピアの世界にアプローチするのか、同時に、青少年たちにいかにシェークスピアの面白さやテーマを教えるのか。教育とトレーニングにブリッジをかけるワークショップです。

日時　2009 年 7 月 29 日（水）14:00－19:00　&
　　2009 年 7 月 30 日（木）11:00－16:30
会場　あうるすぽっと
講師　ジェームス・ブライニング（演出家・ダンディレップシアター芸術監督）
参加費　15,000 円　　定員　20 名

お問い合わせ・お申し込み
シアタープランニングネットワーク
E-MAIL　tpn1@msb.biglobe.ne.jp　PHONE 03-5384-8715

主催　社団法人国際演劇協会
製作　特定非営利活動法人シアタープランニングネットワーク
助成　グレイトブリテン・ササカワ財団

編集後記

6 月。梅雨のはしりのぐずぐずした天候が続くなかで、夏のプロジェクトの準備は佳境。今年もあうるすぽっとアートマネジメント研修生プログラムもスタート。3 年目。いまはまだ初々しい研修生たちもこの夏をくぐり抜けた頃には、かなりたくましさを身につけているのかもしれません。

私にとってのこの夏のチャレンジは、国際演劇協会の仕事としての二つのドラマ・リーディングがあるわけですが（素晴らしいキャスト＆スタッフに恵まれて、現在、興奮状態でもあります）、法人としての私どものチャレンジとしては、8 月末のジェームス・ブラックマンさんによるエデュケーション・オフィサー育成のためのアートマネメントセミナー＆ワークショップがあります。本誌が示す見解の差異は、単なる白黒ではない究極の議論であり、まさにチャレンジではないかと思います。実はもう一つ。キジムナー閉幕の翌日の 8 月 10 日から 23 日まで、昨年開場した調布市の「せんがわ劇場」での夏休み子ども演劇教室の開催があります。これまで地方の子どもたちとはそれなりにおつきあいしてきましたが、今回は東京、しかも法人のド・ローカルの子どもたちと出会います。東京の子どもたちの反応が楽しみであり、同時にけっこう怯えてもいます（親たちに対してもですが…）。子どもたちを教えるというより、子どもたちから学ぶことのほうがたくさん。学ぶこといっぱい、充実した夏を迎えられそうです。あとは体力、気力。（中山夏織）

特定非営利活動法人
シアタープランニングネットワーク
（ＴＰＮ）

国際化時代の多様な文化という視点に立ち、舞台芸術関連の様々な職業のためのセミナーやワークショップをはじめ、調査研究、情報サービス、コンサルティングなど、舞台芸術にかかるインフラストラクチャー確立をめざすヒューマン・ネットワークです。国際的な視野から、舞台芸術と社会との関係性の強化、舞台芸術関連職業のトレーニングの理念構築とその具現化、文化政策・アートマネジメントにかかる情報の共有化、そしてメインストリームシアターとコミュニティシアターの相互リンケージを目的としています。2000年12月6日、東京都よりＮＰＯ法人として認証され、12月11日、正式に設立されました。

theatre & policy シアター＆ポリシー

ＴＰＮの基幹事業として、2000年6月から定期発行（隔月間・年6回）されています。定期購読をご希望の方は、ＴＰＮの準会員としてご参加下さい。年会費3千円（送料込）を下記までご送金下さい。尚、送金の際は、ご住所・氏名・電話番号を忘れずにご記入くださいますようお願い申し上げます。

郵便振替口座　００１９０－０－１９１６６３
加入者名　シアタープランニングネットワーク

特定非営利活動法人
シアタープランニングネットワーク
編集人　中山夏織
発行人　高山敦司

〒182-0003
東京都調布市若葉町1-33-43-202
TEL (03) 5384-8715
FAX (03) 5384-8715
tpn1@msb.biglobe.ne.jp
http://www5a.biglobe.ne.jp/~tpn