Theatre & Policy No. 67
June 20, 2011

THEATRE PLANNING NETWORK

THEATRE & POLICY

ジェンダー平等社会を担う子どもたちの教育と教育課程の構想

―ロンドン調査を経て―

橋本　紀子

今、新しい市民性形成のための教育を構想する上で、三・一一東日本大震災は、私たちの生活スタイルを根本から問い直す一大契機となっている。東北・関東圏に居住する人々の多くは、計画停電や節電を経験し、これまでの生活が如何に多くの電力に支えられていたのかを、改めて実感することになった。今や、個々の家庭も含めて、どのように生活を見直し、どのような社会を作り上げていくのかということが、被災地だけではなく、全国民の課題となっている。

しかし、新しい社会は、一足飛びに実現するわけではなく、これまでの私たちの生活と連続したところでしか出発できない。つまり、これまでの社会のあり方とそこでの問題点を引き継ぐのである。それを克服しながら、新しい課題に向かうわけであるが、さしあたって、原発に頼る暮らしから、他のより安全なエネルギーを利用しての暮らしへの模索があるだろう。環境問題に関する議論もより具体的に展開されることになるだろう。

さらに、そのようにして作り上げた社会の中で、どのような人間関係を作り上げていくのか。これが、次の大きな課題である。多様な人間存在の承認とジェンダー平等の社会を形成していくためには、どのような教育が求められるか。具体的には、どのような内容を、どのような教材や方法で子どもたちに伝えられるかということを知る必要がある。その過程で、わたしたちの生活に根ざした文化のありかたについても、考えていく必要があるように思う。

この点で、私が二月中旬に出かけた、ロンドン調査はあるヒントを与えるものであった。この調査は、ジェンダー視点から取り組まれているドラマ・エデュケーション（「演劇教育」）の視察と教育課程における演劇教育の位置づけ、地域にある劇場や、専門学校、大学での取り組みを知ることなどが主な目的であった。

イギリスでは、ドラマ・エデュケーションは小学校、中等学校（中学）で必修教科としてあり、その他に、選択科目としてもある。また、大学入試の科目としても選択できる。演劇関係の専門学校や大学にも多くの学生が集まるのは、文化産業の一つとして演劇が位置づいており、役者としてだけではなく、舞台装置の制作や照明、脚本家等々の仕事が多数、存在するからである。また、これは、一般の人が平日でも仕事が終わった夕方の七時半頃から、地域の大小さまざまの劇場で演劇を見るという文化風土と密接に

関係する。私たちもロンドン滞在中、『ビリー・エリオット』（邦画の題名は『リトルダンサー』）という炭坑労働者の息子が　『白鳥の湖』に象徴されるようなダンスに惹かれ、最後には立派なダンサーになっていくという演劇を見たが、平日の夜というのに、客席は満員であった。その他にも複数の演劇を違う場所と曜日に観劇できたが、劇場の規模や演劇のタイプ、客層も地域によって違い、それぞれ特徴があらわれているものであった。

最初の日に会った、児童青少年演劇の女性演出家は、教え込むというようなジェンダー教育はイギリスにはないが、これは良いことだ。なぜなら、人間にとって教え込まれることは良いことではないからだ。演劇はメッセージをもっているということだけではなく、何を考えなければならないかを問いかけることのできる有効な教育手段であると言う。

また演劇教育の目的は子どもたちをエンパワーすることであり、自らが考え、解決することが重要で、そのための複雑な構造、仕掛けをつくることが必要だ。子どもは二級の市民ではなく、自分自身で決めて、解決のために行動することができる。難しいのは子どもたちに権限を与えながら同時に統制していかなければならないことであると言う。

さらに、演劇専門学校の応用ドラマ科主任マクナマラ博士によれば、ジェンダー（平等）教育はカリキュラムのなかに位置づけられておらず、ドラマ教育とジェンダー（平等）教育は柔軟な扱いで、これを取り上げるかどうかは教師次第であるという。二〇一〇年の平等法によって、セクシュアルマイノリティの平等に対しても、前進しており、性同一性障害（トランスジェンダー）の人々に対する雇用者、教師の対応についての要望が多く出るようになった。彼女はこれが専門で、性同一性障害（トランスジェンダー）を自認する若者たちを主な対象としたドラマプロジェクトを実施していた。ここでは、身体としての性、アイデンティティとしての性、さらに人種や地域などを入れた三つのキーワードを軸に、子どもの討論が発展する。登場人物に密接に関わることによって、認識を高めるだけでなく、ジェンダーは自分たちの問題だと理解し、参加者の交流を通じて子どもたちが自信をもち、エンパワーするという。

また、ロンドン大学ロイヤル・ホロウェイ校演劇学部のニコルソン教授によれば、歴史的に演劇は学習を民主化するための道具として、また、問いを発する機会を作るための道具として使われてきた。さらに、自分と異なる体験を出会うことや、ドラマのテクニックを使ってジェンダー不平等な偏見に挑むという点でも有効であるという。演劇教育では、子どもたちが自ら考え、自ら解決のために取り組む仕掛けをつくり、無意識のうちに課題が理解できるようになることが目指されている。これは、いわゆる教え込むことによっては、達成されない課題であるジェンダー（平等）教育に、通じるものであり、いわゆる感化力のあるジェンダー平等教育の創造にヒントを与えるものでもある。

この他、西ロンドン地区の位置するリリック・シアターを訪問し、演劇を軸にした青少年に対する多様な取り組みについてもお話しを伺うことができた。ここで話題となった教育から創造的な学習へという流れは、地域のよっては六〇の異なる言語を話す子どもたちがいるというような、人種構成の多様性によっても加速させられているように思われた。

イギリス社会の歴史的、文化的、今日的状況を抜きにして、このような教育内容と教育方法の有効性を語ることは、もちろん、できないが、日本で、新しい市民性形成のための教育課程とそれを実現させる教育方法を作り上げていこうとするとき、多くの示唆が得られるように思われる。先にあげた人間と自然との調和、持続可能な社会の形成、社会的、私的労働とその成果の公正な配分などと共に、私たちの暮らしに根ざした文化の創造とその教育はどうあるべきか。イギリスの演劇に対応するような私たちの引き継ぐべき文化とは何かというような、みんなで考察し合う必要のある課題が次々に現れてくる。

ジェンダー平等教育の創造的な発展にために、今後。これらの点について、深めていきたい。

（はじもとのりこ／女子栄養大学教授）

ロンドン郊外、キングストン・グラマースクールでのドラマ授業。

Theatre & Policy No. 67
June 20, 2011

他領域へとつなぐチャンネル

中山　夏織

二月、久しぶりにイギリスの演劇教育の「現場」を訪ねた。女子栄養大学の橋本紀子教授を代表とする研究グループとともに、「ジェンダーと演劇教育」という視点を携えての訪問である。前にも書いたが、日本社会には、いま欧米で議論されているような、そして、法制化が進められているようなジェンダーの視野は乏しい。また、イギリスで行われている演劇教育の概念は、限りなく、日本の教育のあり方と理念に相反するものがある…。今回の日本のジェンダー教育の専門家たちとの旅は、改めて、「差異」を認識するとともに、他領域の専門家たちとの学際的交流の必要性を認識させられた。一言でいえば、タコつぼの中にいてはいけない。

これまでも、何らかの社会的「イッシュー」を多面的に学ぶには、演劇は優れたメディアだと考えてきたし、多くの場で綴ってもきた。コミュニケーションや表現といった、本質的に実体のないものを目的とするよりも、一つのイッシューの周辺を探り、疑似体験する結果が、かえってコミュニケーションや表現につながるという風に考えてきた。だが、そのイッシューの領域の専門家の視野を実は、あまり考えてこなかったのではないか。勝手な、素人的理解に過ぎなかったのではないか。きちんと、その領域の専門家と組むことができれば、より適切なプログラム作りが、授業計画が作れるようになり、成果を上げることができるのではないか。あたりまえのことだ、とも思う。だが、思いのほか、やってこなかったし、できなかった。私たち自身が、コミュニケーション能力をもたず、対話のチャンネルをもっていなかったからなのだと思う。この意味で、他領域の専門家との旅は、その対話のチャンネルの可能性を開くものになったと思いたい。

コーディネーターとしての今回の「旅」の醍醐味は、視察の研究者たちに加えて、リリック・シアター・ハマスミス、ロンドン大学ロイヤル・ホロウェイ校との協働による特別セッションを用意することができたことだ。ロンドン大学で応用演劇を学ぶ学生たち、日本人留学生たちも参加しての、劇場のポリシーと活動の紹介、そして、ワークショップは、誰にとっても、これまでと違う体験と知見を提供するものになったのではないかと自負する。

いうまでもなく、他領域の研究者たちにとっては、劇場で行われるワークショップはいかなるものなのかを実際に体験するものになったし、ロンドン大学の学生たちにとっては、通訳を介する異言語の参加者を交えたワークショップは、「待つ」ことを体験した―少なからぬアーティストは待つということができない…。ワークショップの後には、懇親会的な席が設けられた。グループはさらに劇場の近くのパブへと流れて、観劇の時間まで熱い対話が続いた。

他領域とのチャンネルだけでなく、実際のところ、アートマネジメントと応用演劇の実践をつなぐチャンネルがあるかどうかも、疑わなければならない状態にある。ワークショップをやれば、劇場のエデュケーション・プログラムは成り立つと考える人も少なくない。お互いの理念を、実践を知らないまま協働することができるのか。任せるのは、信用しているからではなく、実は、知らない、知ろうとしないからかもしれない。尊敬し合える関係になるには、それなりの共通の認識と理解が求められるはずなのだ。それを学んだ視察だったと思う。

（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）

Theatre & Policy No. 67
June 20, 2011

コーポリアルマイムという俳優芸術

テクニックとその修得過程の意義について

巣山　賢太郎

「美は一度求愛したくらいでは頷いてくれない。彼女は愛の証を要求するのだ。」

これはコーポリアルマイムの創始者であるエティエンヌ・ドゥクルー（一八九八―一九九一）がその著書「Paroles sur le Mime」の中で、コーポリアルマイムのテクニックを修得することの難しさの理由について書いた時の言葉だ。彼はそこで表現器官としての胴体の優位性について、腕と顔に比較しており、その大きさと重さを原因とする胴体の扱いづらさからこの言葉を書いているのだが、私はそこにコーポリアルマイムのテクニックを修得しようとする者に要求される態度が示されているように思う。私が今までにコーポリアルマイムに従事してきたこと自体、この態度を示そうとしてきた事に他ならない思う。

Ecole de Mime Corporel Dramatique（現International School of Corporeal Mime 国際コーポリアルマイム学校）というのが、私が通った学校の名称だ。私は十七年間に及ぶ英国滞在期間の十三年間をこの学校で過ごした。三年間のディプロマコース、三年間の修士コースを終えた後は、それまでのように日課の授業を受けながらも劇団員として創作と公演に携わり、また講師として授業を教えていた。授業内容の九割以上は実技であり、生徒は月曜日から金曜日まで一日四～五時間をかけて、コーポリアルマイムのテクニック、レパートリー（作品）、インプロバイゼーション、コンポジション（創作）といった分野において実際に身体を動かし表現する事で学んだ。講師はスティーヴン・ワッソンとコリン・スウムの二人で、彼らはエティエンヌ・ドゥクルーの元生徒であり、後にはアシスタントとなった人物だ。私が所属していた劇団はこの二人が演出するTheatre de l'Ange Fou(シアターデランジフウ)という名の劇団であり、私はこの二人の下でコーポリアルマイムのプロとしての自己を確立したのだ。私は現在に至るコーポリアルマイムの発展は、誰よりもこの二人の努力と才能に依るところが大きかったと思う。また、もしこの二人が居なかったならば、コーポリアルマイムが今後発展することもなくなったのではないかと思う。彼らは毎日の授業で、エティエンヌ・ドゥクルーから受け継いだ思想の中核を維持しつつ、テクニックを更に発展させる事で、それが伝達可能な芸術様式であることを証明し、また創作活動においては、独自の作品を創作する事で、この芸術様式の底知れぬ可能性を現代に示していると言える。

エティエンヌ・ドゥクルーは、歴史的観点から見れば、二〇世紀前半の西洋演劇における俳優の身体表現を重視した偉大な指導者達（ゴードン・クレイグ、メイエルホリド、スタニスラフスキー、ジャック・コポー、アントナン・アルトー、グロトフスキー等）の一人として考えられる。しかし、彼は、コーポリアルマイムという独立した芸術様式を作り出した点において、その中でも特別な存在である。彼は俳優の身体の表現がそれだけで独立した演劇的な芸術様式に成り得ると考えたのだ。

ドゥクルーは、従来の総合芸術としての演劇における俳優は、劇作家を始め、演出家、音楽家、衣装係、照明係、舞台装置係、背景係、小道具係といった演劇の本質とは異なる者たちによって支えられている一要素に過ぎず、それだけで演劇を芸術として成立させるだけの技量がないとし、演劇を総合芸術として受け入れる以前に、その演劇の本質である俳優独自の芸術が存在しなければならないと考えた。誤解しないで頂きたいのだが、ドゥクルーはコーポリアルマイムの作品において他の芸術の使用を禁じたわけではない。ただ、他の芸術を劇場に招き入れる以前に、俳優が自力で立ち上がる能力を持たねばならないと考えたのだ。そこでドゥクルーは俳優の身体を唯一の表現手段とし、前述したような他の芸術に頼らずに、ドラマを表現するテクニックを発展させたのである。

コーポリアルマイムについて説明するのは、音楽とは何か、絵画とは何かといった問いに言葉で答えるのが困難であるように難しいものであるが、あえて言えばそれは「人間の振る舞いのうち、最も実用的な側面から、もっと抽象的

で精神的な側面までを、人間の身体と行為を使った特有な語彙を通して劇的に表現する手法であり、芸術様式」であると言えるだろう。また、その表現方法は、「人生におけるダンス以外のあらゆる営みを純化し、必要であれば拡大する」といった趣旨に基づき、写実的な表現方法とは異なる形式化されたものであり、また特殊な語彙を使って構成されたテクニック系統の明確さは、能や歌舞伎、バレエといった古典芸能のそれと類似するようでもある。そこでは体の各部分の動かし方、リズムの変化、重心の使い方、歩行など様々なアングルにおいて研究されているが、紙面上でさらに詳しく説明するのは読者の誤解を招くか、混乱させるだけになるだろうから省略させて頂きたい。ここでは代わりにテクニックとその修得過程の意義について考えてみたいと思う。

テクニックを持たない芸術様式は存在しない。コーポリアルマイムにしても、それを一つの芸術とするのはテクニックであり、コーポリアルマイム俳優を作り上げるのもテクニックである。テクニックを持たない状態でも当然表現は出来るし、その中には人を感動させるような劇的な演技も含まれるだろう。しかし、その場合は、表現者が自分にできることをそのまま表現するしかなく、極端に言えば、そこには選択の余地がないのだ。テクニックとは、自らができることだけでなく、自らが欲するものを表現する手段であり、理想を追求する手段なのである。

テクニックの修得過程は、特定の状況や要求に応じて、何が機能する表現であり何が機能しない表現であるのかを実地検証する場であり、個人はその作業を通して意識的に表現を作り出す術を覚える。その際、個人は自らの理想はいかに表現されるのか積極的に問いかける事を要求されるが、同時に、自らの理想そのものについても深く追求することを強いられるのだ。それは個人がテクニックを修得すればするほど、一つの表現を作り出す際の選択肢が増えるからであり、そこにおいて理想を秤にかけた選択を迫られるからである。そして、その選択して表現するという行為こそが芸術を芸術足らしめ、芸術家を芸術家と成すものなのだ。それが選択された表現であるからには、個人はそこに意識的に一つの方向性を与えるという行為を示しているはずであり、それは個人が何をもってより理想に近い表現とするのかを判断していることを証明するものである。そこにはテクニックを持たない状態で表現する行為には見られない、理想を深く追求しようという積極的な意識の働きかけがある。そういった意識の表れは、それ自体が愛の証であり、美という理想を具現するものではないだろうか。

表現者のこのような意識の働きを促し、理想を追求する態度を育む事がテクニックを修得する過程における大きな意義なのである。そして、そういった意識の働きを、作品を通じて表現し伝達することが芸術家の役割であり、芸術の目的ではないだろうか。

こう書いてみると大分仰々しいように感じられるが、私は俳優のトレーニングにおいても、理想を追求しようという意識の働きを促す必要があるのではないかと考えるのだ。何故なら、その過程において葛藤している態度こそが人間のドラマを示しており、それを自らが経験を通して評価しなければ、作品の中にドラマを表現することはできないだろうと思うからだ。

最後にもう一つ、コーポリアルマイムを要約するようなドゥクルーの言葉を書き記しておきたいと思う。

「与えるものよりも、与え方に価値がある」

（すやまけんたろう／コーポリアルマイム俳優・演出家）

Theatre & Policy No. 67
June 20, 2011

パフォーマンスＶＳエデュケーション

ＴＩＥの多様性

中山　夏織

ＴＩＥの名のもとで急速に広がった活動の個々の内実を追ってみると、英国芸術評議会や地方公共団体からの資金がどれだけ継続的に得られたのかがその成功のカギになっていたのが見えてくる。また、内容も、小学校対象なのか、中学校なのかも、地域の特性を反映していたらしい。さらには、より演劇的な上演を見せるパフォーマンス型を志向するカンパニーと、より純粋に教育的な側面を重視するカンパニーと、明確に二分されていた―言うまでもなく、作品創造のプロセスも同時に変わってくる。

名門地域劇場ブリストル・オールド・ヴィックは、一九六〇年代、前者のアプローチをとり、子どもたち用の特別な台本を作成し、学校を巡演した。しかし、それだけでは終わらないプログラムへと発展させた。プレイ・プラス・ディと名づけられたプログラムでは、子どもたちが劇場を訪れ、午前中にバックステージなど演劇づくりの環境を学び、午後に公演を観劇、そして、終演後、ディスカッションを行うものだった。この時期、すでに、現在の地域劇場が展開するエデュケーション・プログラムの「型」ができていたのは、ＴＩＥの発展の背後で、忘れられてしまいやすい。

後者の場合、レスターのフライング・フェニックス・シアター・カンパニーのように、パフォーマンスへの支援ではなく、パート・タイムの教師の扱いで補助が行われることもあった。それゆえに、教師よりも、プロの俳優よりも安い賃金を強いられることも生じた。助成金という性質から、グリニッジＴＩＥのように、パフォーマンスと指導を分けて行わなければならなかった事例もある。行政とのつきあいに伴う宿命なのかもしれない。

パフォーマンス型のめざすのは、ディヴィーン率いたヤング・ヴィックや、ジョン・アレンのグラインドボーン・チルドレン・シアターのように、時を越えた古典作品の普遍的な価値を、子どもたちの年齢にふさわしく翻案し、子どもたちに届くものにすることである。一方、教育的な側面を重視する場合は、時代設定というフィクションを借りる場合はあったとしても、子どもたちが学ぶべき「現在」の問題を取り上げることに役割を見いだした。この意味において、劇作家ジョージ・バーナード・ショウが興味深い指摘をしている。

『人形の家』とは異なり、『夏の夜の夢』は百年後においても、まだ「みずみずしい」が、あのイプセンの芝居は、世界でもっと上演されるだろう。

これをアンソニー・ジャクソンは、次のように解釈している。

大まかに二種類の芝居があるということだ。一つ目は、我々の美的感受性に訴える、普遍的で、時を越えて、現代の抱えるイッシューから解き放たれたハイ・アート（高尚芸術）であり、もう一つは、問いを提起し、指摘し、振る舞いや社会を変革するために設計された「イッシュー・ドラマ」である。

ジャクソンも認めているが、実際には、こんなに単純明快なものではない。芸術面だけでなく、達成すべき明確な目的があるとき、さらに状況はこんがらがる。教育的価値はもつものの、より芸術面に重点を置き、質の高いパフォーマンスを提供するのか、それとも、教育の道具としてときに芸術性において妥協はやむを得ない、犠牲にしてもかまわないのか。ＴＩＥのみならず、児童青少年演劇に関わるものの究極のクエスチョンだろう。教育的な目的、政治的な目的であったとしても、演劇的に成立し、演劇的インターラクションが存在しない限り、演劇が媒体となる意味は減じてしまう。しばしば、教育の道具としても芸術性を犠牲にすることはないという最良のものを作るのだといった、きれいごとで処理されるが、そんな安易なものではない。

さらには、ときに、革新を自認するアーティストほど、実は保守的な性質をもっていることがある。教師以上に、演劇人の側にＴＩＥに対する抵抗が強くあった。一つには、演劇と教育ということだけでなく、俳優と観客、演出家と俳優、すべてのコンベンショナルな関係を変えるものだった

からである。しかし、それでも可能だったのは、むしろ児童青少年演劇の範疇であったからだろう。一般の目に触れることの少ない、批評の対象とならない分野であるということ。そのために、そこに自ら選択して携わる人々以外、その本質的な価値を認識し得なかったからである。少なからぬ演劇史の文献が、ＴＩＥのみならず、児童青少年演劇を綴ることはないことを改めて考える必要がある。

一九六九年、ナショナル・シアターが当時レジデントしていたオールド・ヴィックの青少年部門としてヤング・ヴィック・シアターが開場した際、ナショナル・シアターの理事長シャンドス卿が式典で語った言葉は―演劇が教育に従属するものではならないという―多くの演劇人の本音のようにも響く。

「演劇が教育のための手段としてよりも、むしろただ単にエンターテイメントとして見なされるのを望む。」

ここで気づくのは、問うべきものは、むしろ、教育の定義であり、エンターテイメントの定義ではないか。教育を狭いものとして位置づければ位置づけるほど、またエンターテイメントを狭いものとして位置づければ位置づけるほど、息がつまりそうになる。しばしば、「良いものを作りたい」と口にするが、良いものを定義づけることは、実は、不可能である。そもそも「芸術（アート）」なるものは、結果論に過ぎない。不可能ななかで開き直ることなく、ベターなものを手探りし続けていくことしかできないのである。

もちろん、シャンドス卿の立場と、時代性を解読する必要がある。果たして、どんなＴＩＥの姿がシャンドス卿の目に留まっていたのだろうか。

（なかやまかおり／ドラマ教育アドヴァイザー）

クラウン＆アクター協働プロジェクト始動！

昨年の『ユーモア、エデュケーション＆ヒューマン・パワー』に引き続いて、芸術と福祉をつなぐユニークなプロジェクトが始動します。クラウンと俳優という異なる専門性を持つアーティストたちが、芸術体験から疎外されがちな障害者や高齢者、病気の子どもたちに笑いと喜びをもたらすことはできないか、その可能性を探る実験的プロジェクトです。様々に異なる専門的なスキルに、共通の認識を兼ね合わせた、クラウンと俳優による「カンパニー」が生みだす参加型パフォーマンス―柔軟性を兼ね備えたレビュー的作品―を見せるとともに、必要に応じて、ゲームやワークショップを行います。

ユニークな協働を可能にするために、共通理解としてのレクチャー、共有しうる身体性のためのワークショップ【第 1 期】、カンパニー参加希望者による集団創造のためのリハーサルを行い【第 2 期】、カンパニーを編成、その成果をもって、福祉施設や病院などを訪問する【第 3 期】から構成されています。さて、どんな作品が生まれてくるのでしょうか！？

【第 1 期】

レクチャー　2 日間　2011 年 8 月 20 日（土）13：30～20：30／8 月 21 日（日）13：30～19：00

＜内容＞　オリエンテーション／障がいとは何か／福祉の現場とリクリエーション／障がい児の芸術体験／病弱児の心理学／応用演劇の理念とマネジメント

参加費　5,000 円　定員　25 名　会場　あうるすぽっと会議室

ワークショップ　2 日間　2011 年 8 月 27 日（土）／28 日（日）10：30～20：30

＜内容＞　ストーリーテリング／インプロヴィゼーション（即興）／ヴォイス／コーポリアルマイム

参加費　14,000 円　定員　20 名　会場　水天宮ピット

＊第 1 期のみの参加可能。

【第 2 期】【第 3 期】

集団創造＆リハーサル　2011 年 9 月 3 日（土）～8 日（木）　募集人員　10 名程度

巡演　2011 年 9 月中旬～10 月中旬（8 日～10 日程度）

＊病院＆施設を訪問に参加された方には報酬をお支払いします。

＊リハーサルの時間・会場、参加要件はＨＰを参照下さい。

主催　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 日本財団 The Nippon Foundation

Theatre & Policy No. 67
June 20, 2011

あの震災の日から 1 か月が過ぎた 4 月、シドニーを訪れました。日本俳優組合、映像実演権利者合同機構(PRE)とともに、国際俳優連合(FIA)の理事国会議に出席するためです。日本はアジア唯一の加盟国かつ理事国であり、その日本が被災まもないにもかかわらず参加したことを世界の仲間たちは笑顔で迎えてくれました。私自身、FIA の会議は、今回が 3 回目。懐かしい顔もあり、喜ぶのもつかのま、世界の俳優たちが直面する諸課題が怒涛のように頭のなかに飛び込んできて…めくるめく時間が過ぎていきました。ときに文化政策の正論が、文化の産業化政策が、企業のグローバリゼーション、合理性、乱暴さが、俳優の人権や権利を損ない、俳優という仕事を踏みにじる…そのなかで培われる国際的な「連帯」、そして、それを支える弁護士たちやスタッフたちの高い意識、高度な専門性とタフさ！　マイッタ。

熱い議論に耳を傾けながら、日本という国に思いをはせました。90 年代初頭に団体協約をかちとった声優をのぞいて、日本には、舞台においても映画においても最低賃金や労働条件という概念が存在しない、文化政策は教育やトレーニングを論じても、アーティストの雇用を省みることはない。後は勝手に、うまくやれ、競争社会なんだからとばかりに、セーフガードの必要性は語られることはない（合衆国にだって、強い組合というセーフガードが存在しています）。もちろん、誰でもアーティストになれるという柔軟性にも価値はある。新劇が作り上げてきた俳優の自治的経営には、歴史的意義も、存在意義もある（そういえば、アーティストたちによる自主公演を組合としてどう扱うのか悩む国がありました）。しかし、行政やビジネスが絡む、その「外側」にたしかにフェアではないものが見えてしまう。誰かが犠牲になるのはやむを得ない？　そんななか、いま、WIPO が 10 年行き詰まっていた映像実演条約を締結すべく、大きく舵を切り始めています。半世紀にわたってないがしろにされてきた、映像における俳優たちの権利が明記されれば、この環境にも変化がもたらされるのでしょうか。一方で、映像実演の著作権条約は、舞台俳優には関係ないと思われる方も少なくないでしょう。しかし、舞台もまたメディアの進展と切り離しては考えられない。メディアがライブの舞台を、アクセスし得ない地域へ、人々へ届け、新たな観客を創造する可能性を否定してはならない―この時代の文化政策の一つの根幹でもあります。その意味において、NHK が舞台中継を打ち切ったのは、世界の文化政策の潮流に逆らうものです。テレビは文化を担わない。さもありなん。この国の文化政策の特殊性、視野の狭さ、貧困を思い知るのです。（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）

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

発行　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
発行人　高山　敦司　　編集人　中山　夏織

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