

誰が演劇を鑑賞しているのか？ 観客の高齢化のために新劇では公演がどんどんマチネ化するなかで（夜の公演少なすぎやしませんか！）、地方では演劇はダメなのだという声をきくなかで頭を抱えてしまう。

英国においても観客の大半を占めるのは、白人の教育を受けた中産階級の中高年が思い浮かぶ。マチネともなると、後方の客席からの光景は真っ白の髪で埋め尽くされたものとなる。なかには、おそらくは 90 歳を超えると想定される高齢の夫妻が娘や孫といった家族に付き添われる姿もある。遠来の客人に、「若い頃、ギルグッドのハムレットを観たのだよ」とにこやかに語りかけて来る。高齢者の幸せな社会参加があるという意味においては、うらやましさを覚える瞬間である。

だが、幸せな気分にはひたってはられない。この観客構成は社会の人口動態を反映していないからだ。文化政策的にも、またアートマネジメント的にも、観客の構成は大きな課題なのである。数だけでなく、観客の構成が、本格的に議論されることになったのは、1980 年代のことだ。芸術への公的助成が始まって 40 年近い年月が流れ、公的助成に支えられる劇場と劇団が増加し、観客もまた大きく増加したものの、英国芸術評議会が「文化政策の失敗」を認めざるを得なかった。観客は増えたものの、人口動態を反映して、人種や社会階層を越えることができなかったのである。

転じて、アートマネジメントにとっての試練は始まる。それまで質の高い芸術活動に専念していれば、それなりの評価と助成が得られた。分かる人がわかればいい……それがアートなのだ、とその価値を謳うことができた。

しかし、その地域の人口動態を考慮し、その地

域の誰をも阻害せず、取り込んでいくための「マーケティング」と「エデュケーション」が芸術団体にとっての公的助成の要件となり、義務付けられるようになった。限定された固定客に支えられ、ある意味、やりたいことをやっていたら許された時代は過ぎ去った。

人々の生活感は大きく変化した。メディアとエンターティメントの多様化、インターネットとモバイル文化の到来という怒涛の社会の変動の中、演劇が生活に根づき、同時に、魅力的な存在であり続けるとはどういうことなのか？ 90 年代中ごろ、英国演劇は、ある意味、どん底状態にあった。とりわけ、青少年たちは演劇をダサイと見ていたことを思い出す。宣伝一つとっても、「クールじゃない」。

ブレア政権誕生とともに、クール・ブリタニア、クリエイティブ産業という名称だけが浮かれ騒ぎのように飛び交いはじめた。そして、多くの劇場や劇団は戸惑いを隠しきれないまま 21 世紀を歩み始めた。次なるは、リーマンショックやギリシャにはじまる EU 金融危機のなか、労働党から保守党への政権交替へとつながり、さらなる公的助成の削減をもたらした。大幅な削減は、すなわち、大規模なリストラや組織改革につながる。日々、戦々恐々とする劇場や劇団の思いとは少しばかり違うところで、2013 年 9 月、興味深いレポートが発表された。英国のチケット業者大手「チケットマスター」が委嘱したものの、演劇の観客の増大と広がりが示されたのである。主なデータを拾ってみると

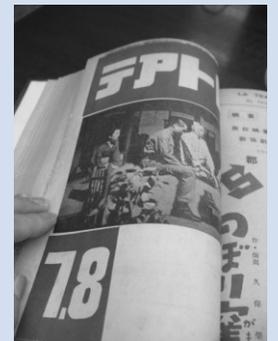
- 英国の人口の 76% が過去 3 年のあいだに、少なくとも 1 度、劇場で演劇、ミュージカル、ダンスあるいはオペラを鑑賞している（但

# Theatre & Policy

No.81

## 演劇とリテラシー

海外という鏡、過去という鏡



し、音楽やお笑いは含まない。

- 過去1年では、63%が鑑賞。ちなみに、音楽コンサート（53%）、スポーツイベント（47%）。
- 鑑賞者の58%は、年2-3回鑑賞している。
- 鑑賞者の大半は、24-44歳。
- しかし、劇場に行ってみたいと考えているのは、16-19歳。
- 鑑賞者のほとんどは、映画や美術館・博物館にも訪れる。
- 42%がパートナーとともに鑑賞する。
- 観劇はソーシャルなイベントであり、38%が3人で、36%が4人以上で鑑賞する。
- 鑑賞を阻害する要素は、チケットがとれないことと関心の不在
- 26%の鑑賞者は、公的助成を受けた劇場・劇団であることを認識している。
- 66%がミュージカルや芝居を観る回数を増やしたいと望んでいる。
- 鑑賞の理由として、「ご褒美」（21%）、「演劇への関心」（20%）、「楽しみ」（17%）
- 鑑賞につながる情報の収集は、口コミ（28%）、劇団・劇場のウェブサイト（26%）、新聞（13%）
- チケット購入は2カ月以上前に計画（83%）

...

ふむふむとうなずき、考えてしまう面白いデータなのだが、これが芸術団体にとって、積年のマーケティングとエデュケーションの成果といえるのだろうか。というのは、チケットマスターの調査には、残念なことに、人種や社会階層、職業、地域格差等のデータは含まれていない。また統計調査としては、母数が必ずしも十分とはいえない等の不足もある。しかし、たしかに、勇気づけられる点がある。一つは、誰もが怯えていたオリンピックに観客を奪われるのだろうという深刻なまでの懸念が杞憂に終わったこと、太刀打ちできないと考えてきた音楽コンサートやスポーツイベントよりも鑑賞率が高いということ（ちなみに、チケットマスターは音楽コンサートやスポーツイベントのチケットも扱っている）、そして、とりわけこれまでのステレオタイプとは異なり、若い世代が演劇に関心をもっているということである—ただ、関心はあるものの、実際に劇場に足を運ばない層もあるという事実はそれな

りに重い。ここに地域性や社会階層がいかに関心してくるのか。

翻って、日本。どのように考えてみても、同じような広がりを見せているとはいえない。まず、大きな差異は、演劇がソーシャルなイベントにも、パートナーとの夜の外出の目的にもなってこなかったということである。文化的・社会的鑑賞行動の違いと言いきってしまうのは容易いが、そこへの十分な働きかけを行ってきたのか、どうか。さらには、演劇は知的なものでも、おしゃれな存在でもなさそう（じゃない?）。

そもそも観客の多くが「内輪」やその集団特有のファンであり一関係者売りという特殊な券種が存在する—創造集団と観客は一緒に年をとっていく関係性にあるのは、日本に特有のものなのだろうか。他の年代へと、他の領域へと波及することは少ない。さらには、ある創造集団の観客は、忠実であるがゆえに、他の創造集団の観客となることも、交流することも少ない…ここに群諸島のムラ社会の構造がある。観客という集団は、地続きではないのだ。

一定の集団同士のつながりは、どちらの側も「忠実」なまでに一定のスタイルにこだわり、アーティストであれば自然と新しいものを探り、新しいものへとシフトしていく姿勢や、作風の変化を許容しないことにつながりやすい。劇作家兼演出家という構造もあいまって、これが強化されてしまう。変わることも成長することも許されない。これこそが、きわめて日本的な演劇の在り方になってしまっている。

これを変革することができるのだろうか？ それとも—これでアーティストも、観客も充足しているのだから—変革する必要はない??

しかし、忘れてならないのは、地域への視野はたしかに育ち始めているものの、日本の社会・経済階層あるいは経済格差の問題への意識が薄いことだ。改めて、本格的な観客の育成、プログラミングをも内包したマーケティングが、人としての発展と社会的抱合を中心におくエデュケーションが統合的に考えられなくてはならないだろう。そのための一歩に踏み出した時、ディレクタントとしての演劇から、ようやくプロの演劇へと変貌するのかもしれない。そんなことを思いめぐらす。

（なかやまかおり／プロデューサー  
ドラマ教育アドバイザー）

# ドラマトゥルクの役割と可能性

小畑 和奏

「ドラマトゥルク」のクレジットを、近年日本の舞台公演でも多く目にするようになってきた。2013年9月からは早稲田大学でも文化庁の助成で「新しい演劇人<ドラマトゥルク>養成プログラム」が開始し、今後ますますの発展が期待される。

ドラマトゥルクはドイツ語圏の劇場の一つのポジションとして成立したものである。150を超える公立劇場を各地方に擁するドイツでは、近年ではフェスティバルやフリーシーンで活躍する人材も増えてはいるが、多くのドラマトゥルクは劇場に所属し、芸術監督の下で公演制作・劇場運営の様々な仕事を請け負っている。しかし、その内容は劇場や制作現場によって異なってくるため、その仕事や成果を定義することは難しい。

平田栄一朗氏著の『ドラマトゥルク 舞台芸術を進化／深化させる者』(三元社、2010)によれば、個人の専門に応じ、演劇制作の過程で生じる、また劇場・演劇と社会にある様々な「あいだ」を「芸術的かつ知的にネットワーク化する」役割を持つとしている。

ドイツでの例を挙げると、劇場、またはフェスティバルのレパトリー作品を、古典から現代まで国内外の戯曲から、何をコンセプトに何を今ここで上演すべきか検討



富士山アネット×富士山アネット [Woyzeck/W]

2013年9月13日 - 23日

こまばアゴラ劇場

2013年9月28日 - 30日

京都アトリエ劇研

構成／演出／振付

長谷川寧

Photo by 金子愛帆

し選定する。各地域の劇場やフェスティバルの特色は、このプログラム決定で決まると言っても過言ではない。そうして選定された上演作品の制作にあたり、「演出家の知的パートナー」として制作現場に立ち会い、その作品や上演に関する資料を収集し、制作過程において演出家とも俳優ともスタッフとも異なる立場で作品を検証する。また観客に向けて上演作品のプログラムやアフタートーク等での作品解説を行う。これらが多くの場合共通した仕事であるが、そのやり方等は様々である。

ドラマトゥルク個人の専門性はその至るところで現れてくる。学術と上演の現場が大きく乖離している日本とは異なり、ドイツの演劇環境では理論と実践が相互作用しうる環境にある。ドラマトゥルクが文学・哲学系に強ければ、戯曲の上演史を踏まえ、解釈に厚みを持たせ、その戯曲の持つ可能性を多様に引き出すことができる。他言語や異文化に強ければ、海外の興味深い戯曲を発掘・翻訳し、同時代の異文化との出会いをもたらす事ができる。ジャーナリズムを学んだドラマトゥルクも多く、その視点から現在の社会・政治的な問題を劇場で取り扱い、それをテーマに劇場から発信する。『ポストドラマ演劇』(1999)の著者ハンス・ティース＝レーマンもドラマトゥルク活動を行っていた。氏はその著書の中で「ポストドラマ演劇」という概念を提示し、演劇をドラマからではなく、上演という実践の場から捉え返す、視座のパラダイム・チェンジを試みて演劇学の分野に多大な影響を与えたが、ドラマトゥルクとしての現場での経験が研究へ反映したものとも言えよう。

こうしてドラマトゥルクは、戯曲と演出家・俳優、作り手側と観客、劇場と地域、学術研究と舞台の現場、古典と現在、海外戯曲や異文化と「今ここ」の場、演劇と社会、そうした様々な「あいだ」を繋ぎ、そこに出会いや対話、議論、省察をもたらす。その結果、劇場は単なる上演の場ではなく、日常生活の中で人々が一歩立ち止まり考えられる場所、「今ここ」に異なる視座を作り、新たな価値観を得られる可能性のある場所となる。

日本においてドラマトゥルクは、劇場の中でまだそのポジションを確立していない時点で、ドイツと同じ仕事はできない。しかし、そのドラマトゥルクという仕事の持つ、さまざまな「あいだ」を繋ぎ、社会の中で演劇や劇場を意義ある場所として価値づけるという理念は、形を変えて実践することはできないだろうか。

2013年はドイツの劇作家ゲオルク・ビューヒナーの生誕200周年にあたり、

周年企画がドイツを始め世界各国で催されている。日本でもコンテンポラリーダンス分野で注目を集めるカンパニー「富士山アネット」が、2012年より演劇に特化した「富士山アネット/Manos.」としてリーディング等の活動を始めていたこともあり、ビューヒナーの未完の戯曲『ヴォイツェク』を、ダンス版と演劇版をダブル上演する企画を立ち上げた。私がドイツ文学修士を修了していたこと、演劇もダンスもこれまで現場に携わってきた経験があったために今回この富士山アネット×富士山アネット/Manos. [Woyzeck/W] にドラマトゥルクとして参加する縁に恵まれた。

『ヴォイツェク』はドイツ本国でも何度も上演され、毎年必ずいくつかの劇場のレパトリーに入っている。古典作品の多くに言えることだが、各上演に際して様々な演出や解釈が試みられ、特に2003年に上演されたミヒャエル・タールハイマーの『ヴォイツェク』では、アンドレスを女優が演じ、最後にヴォイツェクがマリー以外も皆殺しにするというショッキングな演出がセンセーションを巻き起こした。こうした古典のラディカルな解釈は、すでにその作品が長く繰り返しの上演が重ねられ、作品の上演・解釈史の研究が成立しており、それを踏まえた上でどのように演出を行うか、現在に上演する意味を見出すかという視点に基づくものである。そこには大学での文学・演劇学の研究と密接に繋がっているという背景も無視できない。

日本で海外の古典戯曲を上演する際に、この点は作り手側にも観客側にも大きな違いとして現れる。『ヴォイツェク』に関しても、日本での上演の数も少なく、19世紀のドイツの作品を、戯曲も舞台上演も馴染みの少ない2013年の極東で上演しようとすれば、作品と作り手・作品と観客の間に「今ここ」にいる自分とはつながったものとは受け取りがたい、埋めがたい距離は存在する。『ヴォイツェク』の戯曲自体も、断片のみが残されている未完の戯曲だという課題もあった。順番もあいまいな紙の裏表に、途中まで書かれた原稿があるだけで、ラストシーンも実は不明である。加えて、当時の一地方だけで使われていた方言や独特の言い回し、流行りの民謡・民話、聖書からの引用など、一読しただけではわからない要素が多い。実際に、ドラマトゥルクとして動くに当たって、まずはそういった作品の背景を、演出家・出演者と共有するところから始め、その一部はお客様に向けてブログ (<http://woyzeckw.blog.fc2.com/>) 等で発信した。

しかし、そうした知識だけをただ補足するのではなく、海外古典と現在の日本



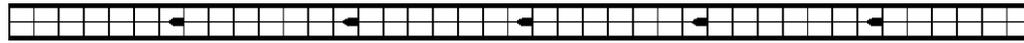
Photo by 金子愛帆

での上演の様々な「あいだ」をいかに有機的に結びつける事が出来るかが最も重要な課題だった。古典をそのままに再現するのでは、舞台上演である必要はない。『ヴォイツェク』の時代から現在の日本に、どのようにしてその距離を繋げ、越えていくか。ただ闇雲に、斬新に演出すればよいというわけではない。多くの歌舞伎役者が言う「型破りとは型がある人がやるからで、型のない人がやればただの形無しだ」という言葉は、古典を上演する際にも当てはまる。戯曲から自立した世界を舞台上に現前させるため、演出が古典から「今ここ」へジャンプするために、飛び込み台となる「型」を作り、演出家と着地点を模索した。しかし、ドラマトゥルクの「あいだを繋ぐ」という理念を、実際に具体的にどのような方法で舞台の制作過程、また公演に落とし込んでいくかは、公演終了まで手探りが続いた。

上演作品を軸に、これまで距離のあったさまざまな「あいだ」に出会いをもたらす。その異文化の対峙によって生まれる対話や議論から世界を広げ、新たな視座や価値観を生む。社会の中で、演劇・劇場を意義ある場所として価値づける。ドイツとは全く異なる日本の演劇環境においては、その方法は様々であり、まだまだ試行錯誤する余地は大きい。作品と制作側、作品と観客、研究と実践、演劇と社会、その他さまざまな距離を、どのように有機的に結び付けられるような架け橋作りが出来るのか。その模索は私の課題でもあるが、その方法の多様さこそが、ドラマトゥルクというポジションの持つ可能性の多さと言えるのではないだろうか。

(おばたわかな／翻訳・ドイツ演劇)

# アートマネジメントとリテラシー



中山 夏織

「なぜ演劇は必要なのか」

「なぜいまこの作品を上演するのか。」

「この作品の歴史的コンテキストはいかなるものなのか。」

「この作品を教育に活用するに際して、どう展開しうるのか。」

日本の現代演劇のアートマネジメントに携わる人々が、これらの問いに明瞭・簡潔に語る言葉をもっているのだろうか。言葉につまんで、芸術家がやりたいことをやるのがアートなのだと言いきるものもいるかもしれない。

学術と現場との乖離は、とりわけ演劇の現場に顕著である。美術史を知らない美術館のキュレーターはいない。音楽史や楽譜を読めないオーケストラスタッフはどれだけいるのだろう。だが、演劇史を知らない、戯曲を知らない制作者は思いのほか多いのではないか。

観客の受けを狙うために娯楽性や笑い、あるいは安易なまでのわかりやすい新作が量産される。アートマネジメントに携わる者は、チケットを売ることや稽古場での便利屋的気働きばかりが要求されて、演劇の知的な側面へ目を向けにくくなってきた。エデュケーション活動もそれなりに広がりを見せ始めているが、上演作品との関係性はなく、身体を使ったゲームで遊ばせるだけ（それにも価値はあるものの）あるいは、関係性ももっていたとしても劇の一部を演じてみるだけに終わってしまう。優れた作品には無限なまでに教育的資源が溢れているというのに、すべては「小難しいことは勘弁」ということなのだろうか。

海外の演劇の影響を多大に吸収しながら（というより、移入しながら）

発展してきた現代演劇の職能になぜ「ドラマトゥルク」、あるいは英国的には「リタラリー・マネージャー」が存在しなかったのだろうか？ 1990年にはじまるメセナブームとともに到来したアートマネジメント・ブームは、なぜ「リタラリー」面を置き忘れてきてしまったのだろうか？

ここには様々な歴史が入り混じってくる。

一つには、近代劇の発展過程で先生である演出家に権限が集中し、それが固定化し、疑ってはならない既定のものとなり、リテラシー面におけるコラボレーションの場が失われたことである。翻訳家ですら、そのコラボレーションの枠組から疎外されることは少なくない。

興味深いのは、新劇の自治組織におけるデモクラシーへのこだわりと、その限定である。悲劇的な戦時中の抑圧、公的助成の不在、様々な社会制度が複雑に絡み合っただけで単純ではないが、新劇はその法人格とは一線を画し、また、ときに絶対的なリーダーの存在を許容しながらも、きわめてデモクラティックな運営組織を作り上げた。それが劇団員総会を最高意思決定機関とする「劇団制」である。新規メンバーの選定、上演プログラムの決定といった意思決定に、演出家、俳優、制作、スタッフの区別なく「劇団員であるという資格」において参画する。しかし、事務所や稽古場の維持、日々の運営、上演の準備のために、俳優が自らの外部出演等の収入の一部を提供し、制作者を雇用



ロンドンの書店の戯曲コーナー



ユニコーンシアターに集った児童青少年演劇のリテラリー・マネージャーと演出家、劇作家たち

する。メンバーであっても、芸術家らによって雇用された制作者（アートマネジメント）という存在は、どこか芸術家とは見なされない存在になった。芸術家たちはそれなりに自らの経済的な安定を犠牲にして、芸術的自由と集団の継続性を選び、アートマネジメントは雇用と引き換えに芸術的権限を失ったというわけなのだろうか。

「…どうか私共に、私共がやりたいと思う芝居を手当たり次第にやらせて下さい。なにをやりたいかについては、私たちには別になんの理屈もありません。(中略)自分が『やりたいと思う』ことにあくまでも責任を持つ、ということ以外には、別に良心はいらないと思っています。(中略)政府の考えや、興行資本家の思惑を気にしないで、芸術家がやりたい芝居をやる運動—それがいま私は新劇運動だと思っています」

千田是也(1946)、『千田是也演劇論集第1巻』(1980)より

しかし、デモクラティックな組織の誕生は、創造面には及ぶことがなかった。俳優がメンバーの多数を占める集団でありながら、創造面での意思決定は、俳優は従順な学生として、劇作家や演出家にゆだねてきたということである。なぜデモクラティックな創造を主体的に志向しなかったのだろうか？そして、戦後の民主社会の到来において、芸術の自由ということだけでなく、「市民の求める演劇」を謳わなかったのだろうか？やりたいことのなかにそれがなかったわけじゃないと思う。言葉として提示する必要があったのではないか。

面白いのは、新劇に反旗を翻したアングラ、その後の小劇場運動もまた、この独裁制については継承したということである。いや、リーダーとしての劇作家兼演出家の独裁をさらに鮮明化したということである。特筆すべきは、同時期の英国等でのオルタナティブ演劇運動は、劇作家や演出家の個人的芸術ビジョンで創造されるテキスト重視の演劇への反発だったということだ。俳優たちは芸術創造における意思決定への参加を求め、ワークショップ型の集団創造を求め、ディバイジングへと発展させていった。皮肉なのは、創造が民主的になればなるほど、その成果が演出家に帰ってしまったことである。

集団創造については、日本のアングラから小劇場運動において、集団創造的な創造を実践し続けながらも、自ら集団創造とは考えていなかったことも皮肉なことかもしれない。集団創造でありながらも、著作権は劇作家ひとりに帰してしまう。無知ゆえかもしれないが、どこの国にも矛盾とごまかしは山積している。

ところで、英国の場合、ドイツの「ドラマトゥルク」のような職能「リタラリー・マネージャー」は、限られた組織にしか置かれていない。ロイヤルナショナルシアターやロイヤルシェークスピアカンパニー、スコットランド国立劇場といったナショナル・カンパニーに加え、ロイヤルコート劇場やトラバース劇場と言った新作上演に特化した劇場・劇団にそのポジションをみいだす。その意味ではいまだ発展途上であり、一般的には、ある種、芸術監督（演出家）の独裁性を示す。しかし、一方で、マーケティング・オフィサーや、エデュケーション・オフィサーという存在が—つかず離れず—ドイツのドラマトゥルクの職能を補完しているようにも見えてくる。

マーケティング・オフィサーといっても、広報・宣伝や、チケット販売を担うだけではない。地域の市場動向やターゲット層、テイスト等を、芸術監督へと提言していく。上演プログラムは必ずしも芸術監督の一存で決定されているわけではないのである。また、宣伝するためにも、ともに言葉を紡ぎだしていかなくてはならない。

一方、エデュケーション・オフィサーという職能は、アングロ・サクソンの的には異種な存在である。というのは、ほとんどの職種はどんどん細分化されていくなかで、あまりに多様な「ジェネラリスト」の性質をもつからである。そもそも演劇と教育二つの相異なる素養を兼ね備えていなければならない。その専門性の程度は悩ましいところだが、それなりの知識は不可欠となる。さらに、高度のコミュニケーションならびにマネジメント能力が求められる。というのは、その仕事は、コミュニティや子どもたちに対して、単にワークショップをやれば、やらせればというものではないからだ。コミュニティや子どもたちの置かれた状況や問題をリサーチし、

自分たちにはどんな資源があり、あるいは、どんな資源を求めることができるのかを探り、めざすべく目的に応じて、それらの資源を統合し、最大限にいかす活動だからである。具体的には、企画、交渉、調整、資金調達、広報、さらにはチャイルド・プロテクションといった側面にまで及ぶが、とりわけ、特筆すべき点はその「リテラシー能力」であるだろう—かつて出会った、ある劇場のエデュケーション・ディレクターは「詩人」だった。

コミュニティや子どもたちの問題解決のための独立したプログラムを展開するだけでなく、上演作品に関連して、多様なエデュケーション活動を織りなしていくわけだが、教師を対象にしたエデュケーション資料の作成・提供をはじめ、ワークショップ等の目的・テーマ・内容の策定で顕在化するの、上演作品に対する深い理解とそれを文章化する能力である。劇作家や演出家、あるいはデザイナーや出演者らとディスカッションや調整を繰り返しながら、この作業を進めていくことになる。この点において、多分に、ドイツのドラマトゥルクに近しさを覚える。芸術家にワークショップを願いますと丸投げして、エデュケーション活動をやっています、というものではない。コミュニケーションや表現という曖昧な目的に逃げたりもしない。

もちろん、これらすべての仕事を一人で抱え、やるわけではない（小さな組織で一人でということもあるが）。それなりに大きな組織では複数以上のオフィサーたちによってこの多様な仕事は担われる。フリーランスのワークショップリーダーやライター、コミュニティワーカー、学者・教師らも委託され参画する。資金源やプログラムの性質にもよるが、多くの人や団体を巻き込んでいくのも大切な仕事なのである。

かといって、芸術監督や演出家のなかには、エデュケーション活動の価値を理解しないものがある。「公的助成の要件のため」あるいは「未来の観客づくり」のため仕方なく協力しているだけと豪語するものもある。少なからぬところで、劇場・劇団のなかの「孤島」あるいは「独立国」なのである。だが、それだけに優れてコミュニケーターであり、それだけに優れて忍耐強い戦略家であることが求められる。

このように綴ってきて、いい意味にも悪い意味にも、日本の現代演劇は、近代劇導入時のナイーブさと妥協をそのままに、公的助成とアートマネジメントの到来を、そして公立文化施設の時代を迎えてしまったようだ。「変化」「変革」への怯えもわからなくない（芸術家や芸術団体が変化を嫌うのは少し不思議な感じがしないでもないのだが）。「好きなことを好きなようにやらせてくれ」というのもわからなくない。

だが、演劇活動への納税者の金の導入は、経理上の透明性を求めるだけでなく、活動内容に対しても説明責任を求めるものでもある。自分たちの思いを、趣旨・目的・効果といった行政用語へ置き換える翻訳能力も求められている。だが、それ以前に、思いを他者に届くような「説明」ができているのか、そのための「言葉」に置き換えられているだろうか。改めて、（自らにも）問うてしまう。

「なぜ演劇は必要なのか」

「なぜいまこの作品を上演するのか。」

「この作品の歴史的コンテクストはいかなるものなのか。」

「この作品を教育に活用するに際して、どう展開しようのか。」

いま、現代演劇の一端に携わりながら、切実に感じるのは、「言葉」を持っていないということである。なぜこの作品なのか、なぜ翻訳劇なのか、なぜこの表現であり、なぜこの演出なのか…そして、そもそもなぜ演劇なのか。演劇でなければならない理由は何なのか。質の高い演劇を鑑賞することで何を観客は得るのか。質が高いとはどういうことなのか。演劇の価値とは何なのか。

芸術本来の価値以上に、経済的価値ばかりが取りざたされてしまうこと自体が、私たちが言葉を持ちえていないという証左であるようにも思う。いまさらながら社会に向けて語りかけるために、演劇を語る言葉をもちたいと願う。

（なかやまかおり／プロデューサー  
ドラマ教育アドバイザー）

## 編集後記

昭和9年の創刊から数年分の演劇雑誌『テアトロ』の頁を繰って、真摯な知識欲、溢れるまで思いや観念的な議論に胸が一杯になりました。とりわけ、ソ連、ドイツ、英国、フランス等からの海外の情報への強い知的欲求に驚かされます。語学力もそうですが、情報へのアクセスが限られている時代、先輩たちはどうやって学んだのでしょうか。海外留学や渡航が容易ではなかった時代のエリートたちの好奇心と努力、責任感の一端も見えてきます。翻って、現代。演劇が一部のエリートやインテリのものでなくなり、誰もが享受、参加しうるものになったという意味においては、コミュニティ・アート大国として発展してきたようにも考えられますが、一方で、演劇関連の出版の事情が悪化の一途をたどってきたせいか、インターネットでのアクセスはあっても、むしろ、かつてよりも学びにくい環境が生まれているようにも思います。また、容易・安易にやれるがために、枯渇感に欠き、やめるのも簡単、必死さも欠かせてしまうのかもしれない。

オリンピックの2020年東京開催が決定して以来、芸術関係者はどこかソワソワしています。開会式や閉会式にどのように芸術文化産業が関わるのか。演出は誰？とは少し生々しい話です。併催される芸術フェスティバルはどのようなものになるのか。ホストである東京都がアスリートと同じ数の芸術家を招くという公約(?)もあって、このソワソワは海外の芸術家や芸術団体にも派生していくのかもしれない。一方で、原発問題は棚上げというのか、隠されたまま(麻痺もしてきていますよね)、また秘密情報保護という何か第二次世界大戦前を思わせる法案も忍び寄ってきています。文化省設置の運動やアーツカウンシルの試行的運用はどう関係していくのでしょうか…。9月、世界遺産登録への推薦に際して、文化庁の専門委員会決定に対し、政治介入があり、推薦する遺産が変更されるということがありました。オリンピックが「怖い時代」の麻薬にならなければいいのですが。(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事務局までご連絡下さい。

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・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>

## TPNファンド ご支援のお願い

2012年4月、改訂NPO法が施行され、税制優遇の受けられる認定NPO法人化のための条件が緩和され、新たに「パブリック・サポート・テスト(PST)」が導入されました。PSTは、そのNPO法人が広く市民から支援されているかを判定するための基準と説明されていますが、具体的には、実績判定期間において、各事業年度に3,000円以上の寄付を100名以上から受けているかを問うものです。

TPNとしては、認定NPO法人化をめざすとともに、福祉の領域における演劇鑑賞・体験を充実させていくことを目的として、皆様のご寄付を頂戴いたしかく、TPNファンドを設置いたしました。

2013年度については、とりわけ、障がいや病気をもつために演劇鑑賞や体験から疎外されている方々に演劇を届ける事業「ホスピタルシアタープロジェクト」の継続実施のための費用として活用する所存です。

つきましては、皆様の厚いご支援を賜りますよう、お願い申し上げます。

★ご寄付の方法について★

摘要欄に「TPNファンド」とご記載のうえ、郵便振替口座へご送金くださいませ。

郵便振替口座 00190-0-191663

1口 3,000円