



Theatre & Policy

2016年3月1日
第95号

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

Making 妖精の国

Theatre of Hospitality, the Company of Sharing Experiences



中山 夏織

TABLE OF CONTENT

1. Making 妖精の国
3. ロンドン留学便り(1)
政権交替と文化政策
5. 芸術家の地位をめぐって
6. ナショナルシアター物語(14)
オリヴィエ号の船出
8. 2016年度 TPN ファンドのお願い
編集後記

障がいや病気のために劇場で舞台芸術を鑑賞できない子どもたちのために、子どもたちのいる場所にパフォーマンスを届けるホスピタルシアタープロジェクトも、2015年度で4年目を迎えた。これまでの経験を踏まえ、いま新たな挑戦に向かうなかで、改めて様々な次元の様々な思考が交錯するのを感じる。

1. 障がいや病気をもつ子どもたちに演劇鑑賞は必要なのか？
2. 普遍的な権利だといえるものなのか？
3. 必要であり普遍的な権利だとしたら、それが社会に自覚されないのはなぜなのか？
4. 克服する方策はあるのか？

このように思考をめぐらすと、そもそも、子どもにとっての演劇鑑賞の必要性自体が必ずしも十分に検証され、立証されてきたわけではないことに立ち戻ってしまうが、いわゆる「健常者」とされるメインストリームの人々が当然のように享受し、そこから便益を得ているものから、障がい児・者だからといって疎外される理由はない。そもそも、障がい *disability* という概念自体が、社会の少しばかり乱暴な不寛容が形成したものなのだ。だからこそ、「ホスピタリティ」を主眼とした演劇を創造し、障がい児・者の居る場所に届ける活動を行ってきた（のだと思い返す）し、見える形にする方策を探ってきた。

だから、次に、頭をもたげはじめるのは、次の問いである。

5. どのような演劇が望まれるのか？ ふさわしいのか？
6. 障がいをもつ子どものための演劇が、他の児童青少年演劇とどう違うのか？

改めて、これらの問いを模索するために、児童文学の文献を探り始めた。当たり前でありながら、どこか衝撃的な挑発に出会った。

「児童文学などというものはありえない。児童文学を書くことができないという意味ではない。そんな主張は馬鹿げているだろう。そうではなく、児童文学はある不可能性に依存しているという意味において、ありえないのである。児童文学はその不可能性についてめったに語ろうとしない。その不可能





性とは、大人と子どもの不可能な関係である。…児童文学が作りあげる世界に最初にやってくるのは大人（著者、作り手、与える者）であり、子ども（読者、作られたもの、与えられる者）がやってくるのはその後だ。」

(Jacquelin Rose)

そして、これに呼応するのが

「子どもたちの文化として扱われるものは、いつも主として、子どものために生みだされ、子どもに勧められた文化の事項でありつづけてきた。…幼年期は力が欠けている特質と、大人のコミュニティの方向性とガイダンスに依存することによって定義づけられた状態である。文化は、結局のところ、社会的学習と社会化の貯蔵庫であり、世界においてどの社会が自分たちの位置づけを保存し、強める手段である。」

(Stephen Klein)

児童青少年演劇もまたこの構造から逃れられず、それが演劇という芸術の価値をときに減じてしまうことを見続けてきただけに、実に痛い。だが、「救済」と「対策」を示唆してくれる文献にも出会った。ピーター・ホリンデイル著（猪熊葉子訳）の『子どもと大人が出会う場所一本のなかの「子ども性」を探る』である。同書は、子どもの文学といわれるものの定義を検証し、様々な作家たちの言い分と結果としての本を検証しているのだが、多くの作家たちの関心事は、何よりもまず「何を書いているか」であり、「誰に向かって書いているか」は二の次でしかないと綴る。このように断言されると、障がい児・者のための演劇という旗を振るホスピタルシアタープロジェクトだけでなく、多くの児童青少年演劇の概念も実践もガタガタと崩れ落ちそうになるのだが、「救済」は、ビジネスや教育という大人

のもくろみを超えて、作家自身（私にとってはアーティスト）が自分のなかの「子ども性」と向き合って生まれるものの力に強く言及していることである。

私たちは多分に子どもたちに、自分たちの視点から望ましいと思われるものを子どもたちに与える。だが、思い起こさなければならないのは、それが少なからぬ子どもにとって、むしろ「嫌う」要素につながることだ—勉強しろと言われるから、勉強しなくなってきた経験は誰もがもっているはずである。だから、より子どもの視点に寄り添うためには、自らのなかに残る「子ども性」に向かい合わなくてはならない。

今回の創造に際し、プロデューサーとして様々な経験や背景を持つアーティストたちに求めたのは、大人として子どもに与えたいと願うものを与えるのではなく、自分のなかの子ども性から何かを見だし、それを集団で紡ぐことである。ときに、ディバイジングと呼ばれる集団創造のあり方は、クオリティを減じさせ、芸術性に欠くと批判されるが、甘んじてその批判の意味するものを受けいれながらも確信するのは、「子ども性」の重要性を形にするには、言い換えれば、演劇という遊びを最大限にひきだすには、ディバイジングが最良だということだ。

もちろん、作品としてのクオリティの高さや芸術性の重要性を否定するものではない。むしろ固執したいのだが、子どもたち、とりわけ障がい児を対象にする際し、もっと重要なのは、固定された作品のクオリティや芸術性そのものではなく—これこそが大人が決めた概念である—子どもたち自身の体験のクオリティなのではないか。だからこそ少人数に寄り添い、一人ひとりに反応するパフォーマンスのあり方が求められるのである。役を演じるのではなく、タスクを果たすあなた自身であって欲しいのだ。タスクの理解がパフォーマンスを生きたものとするだろう。ここでは日本で一般的な演劇創造とも、俳優と観客の関係性も、少しばかり異なる。俳優たちも違和を覚えているだろう。だが、これが体現されていくプロセスに私は自身を置いている。そこに希望をみいだしたい。

同時に、コンベンショナルなビジネス・モデルとしての演劇を覆してしまいたい衝動にもかられる。美を掲げながらも、新たに人権と社会モデルとしての演劇のあり方が頭をもたげ始めることを夢想するのである。このようなモデルが許容される寛容な社会を思い描き、構想していくのも、演劇の醍醐味なのだと思う。

(なかやまかおり/プロデューサー&
ドラマ教育アドバイザー)

ロンドン留学便り(1) 政権交代と文化政策

林 知一



1. 筆者の紹介と寄稿の趣旨

筆者は、現在、ロンドン大学ゴールドスミスカレッジ（Goldsmiths, University of London）の修士課程（MA in Arts Administration and Cultural Policy：芸術事業運営と文化政策）にて留学中の、芸術と文化への貢献の仕方を模索する弁護士である。弁護士による貢献というと、モノの見方が「法制度」という視点に還元されてしまう危険があるが、筆者は、より広く、創作活動・表現活動をとりまく社会的な環境に関心の対象とすべく取り組んでいる。文化政策を学ぶうえでは、英国の社会・経済・政治の成り立ちや変遷といった、制度の基層にあるもの、さらには、そのような制度の内側ないし外側で、実際にアートシーンを牽引し発展させてきている人々の挑戦や積み重ねを注意するようにしている。

この寄稿は、当地にいることで働く感覚で見えてくるものを大事にするという着想のもと、英国における文化や芸術の社会でのあり方を、断片的ではあるが書き留めようというものである。ただし、いうまでもなく、文化政策を学び始めたばかりの筆者には、本寄稿を通じて何かしらの知見を誰かに教えるといった意図も能力もない。もっばら、英国での見聞や感想を書き記した紀行文として何かしらの意義を持たば望外の喜びである。

2. 現在の保守党政権下での文化支出

英国における 2015 年の大きな出来事の一つとして総選挙があげられる。前回の総選挙（2010 年）においては、1997 年以来 13 年間政権を続けた労働党が破れ、保守党＝自由民主党の連立（その後連立は解消）へと政権交代が生じていた。事前の世論調査では与党の保守党と野党第一党の労働党の支持が拮抗していると伝えられたものの、ふたを開けてみると、与党の保守党が下院で単独過半数を獲得し（2010 年の前回総選挙では 47%）、引き続き政権を担当することとなった。

英国の政権交代は、文化・芸術振興の観点でも大きな関心を集める。97 年から 2010 年までの労働党政権下では文化振興への支出が大幅に増加した。文化・芸術活動への公的助成の中心は、政府が直接にはなく、政府からは独立した運営を行う機関であるアーツ・カウンシルを通じて行われるが、労働党政権下で、このルートでの公的助成額が大きく増加した。イングランドでの助成を所管するアーツ・カウンシル・イングランドへの助成金の交付額は同期間中に 2.5 倍にも増えた（表 1）。このような助成額の拡大により、例えば、美術館入場料の無料化が 2001 年に（再度¹⁾）実現した。結果、英国における美術館来場者が平均でも 150%増加したとされる。

(表1) アーツ・カウンシル・イングランドへの助成額

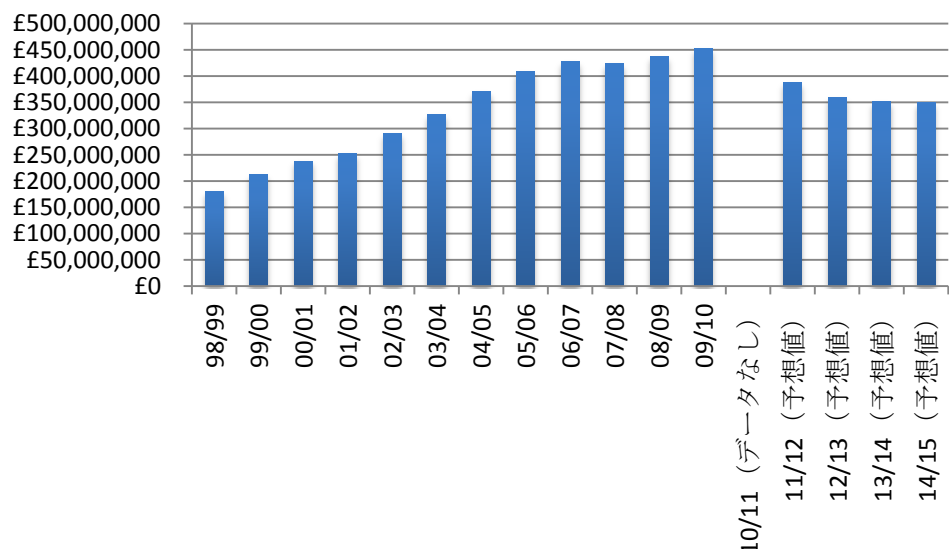
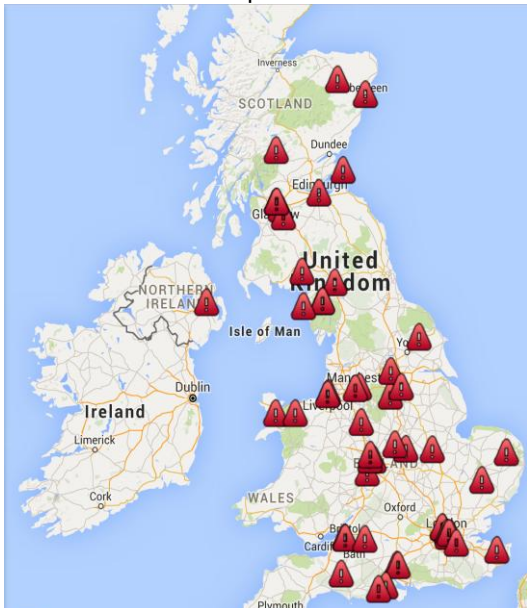


図1「閉鎖美術館・博物館マップ
(Museum Closures Map)」



しかし、保守党と自由民主党の連立政権は、一転して、緊縮財政を理由として、社会保障、地方行政、司法などと同様、文化・芸術振興も支出削減の対象とされ、アーツ・カウンシル・イングランドへの助成額が約3割カットされることとされた(表1の2011年以降の箇所参照)。

アーツ・カウンシルへの助成金の減少は目に見えた形で現れている。アーツ・カウンシル・イングランドが重点的に助成対象としてきた芸術団体(Regularly funded organisations。2012年にNational portfolio organisationsというカテゴリーとして衣替え)の数は、2010年から5年で854から664に減少した。マスメディアでは、特に地方における現場の厳しい状況が頻繁にレポートされている。

保守党政権下の緊縮財政政策は2015年の総選挙の大きな争点となった。文化・芸術セクターにおいても、アーツ・カウンシルが、各政党のマニフェストの分析を公表するなど、今後の文化・芸術振興のあり方を占うものとして大きな注目を集めていた。保守党が下院の過半数の議席を獲得する勝利をおさめたことで、文化・芸術セクターでは、さらなる予算削減を懸念する声があがっていた。

そのようななか、2015年11月に政府の中期的な財政指針を示す「包括的政府支出レビュー」が発表された。大方の予想では文化・芸術予算のさらなる削減が危惧されていたが、ふたを開けてみると、アーツ・カウンシルへの2020年までの公的助成は減少されるどころか、むしろ僅かではあるが増加する内容の指針が示された。これに対し、アーツ・カウンシルは、声明を発表し、公的助成額の維持を「驚くべき結果」という

表現で歓迎した。

3. 地方自治体による助成

政府の資料(2014年)によると、イングランドにおける文化・芸術事業の公的支援の主要な財源として、中央政府によるアーツ・カウンシルへの助成金(3億9300万ポンド:2011/12年度)のほかに、地方自治体による文化・芸術事業への助成が上げられている。その総額は同年度で4億3900万ポンドとされ、前者の総額を上回っている。

しかし、地方自治体による文化・芸術事業に対する助成もまた、保守党政権下の緊縮財政政策の影響を大きく受けている。英国会計検査院によると、各地方自治体の2014/15年度における文化予算は、2010/11年度と比較して、平均で約30%削減されている。この削減幅は、中央政府から交付される地方自治体の財源の削減割合(同期間で約30%減)と符合する。

具体的な影響の例として、2010年以来、英国全土で40以上の美術館・博物館が閉鎖され、この数は今後増えるだろうと指摘されている(図1:美術館・博物館協会(Museum Association)調べ。なお、2015年時点の美術館・博物館の会員は558機関)。また、美術館・博物館の一部閉鎖まで含めると18%が該当し、10%の美術館・博物館では所蔵美術品の売却も検討していると考えられる。

2015年の「包括的政府支出レビュー」では、地方行政予算はさらに8%の削減がなされることとされた。このため、地方自治体による文化・芸術助成は一層減少するのではないかと懸念されている。

これに対して、文化大臣エド・ヴェイジー(Ed Vaizey)は、地方社会における文化・芸術支援の重要性を強調し、地方自治体に対して引き続き文化・芸術事業への助成を継続するよう要請している。中央政府から地方自治体への交付財源の減少するなかで不合理に響く要請ではあるが、自治体毎に文化・芸術事業の助成にかなりバラツキがあることも念頭に入れる必要がある。保守・自由民主党の連立政権は、2010年からの緊縮財政の開始にあたり、地方自治体への交付財源の用途制限を廃止し、各自自治体に柔軟な財政運営を可能とすることが強調された。そのため、自治体によっては文化・芸術予算を過剰に削減するケースもあらわれ、例えば文化・芸術予算を100%削減する自治体もあらわれ、その数は13にのぼると伝えられる。

交付財源の用途制限がないため、各自自治体は、予算編成において、行政サービス(教育、社会福祉、交通、地方経済の活性化etc.)の優先順位を裁量で判断することになる。その判断にあたっては、住民の世論動向が影響を与えるが、ある意識調査(Claire

Mansfield「On With the Show - Supporting Local Arts & Culture(2014)」によると、地方社会における文化・芸術事業の果たす役割を重要と考える市民は65%に達するものの、不可欠と考える市民は10%未満にとどまる。むしろ、不可欠でも重要でもないとする市民の割合が、20%超とも伝えられている。「重要ではあるが不可欠でない」という世論は、地方自治体における予算編成上の優先度の判断に不確実さを伴わせる。

4. アーツ・カウンシルの助成の不均衡？

アーツ・カウンシルによる助成の比率がロンドンに集中していることが頻繁に指摘される。その比率は、2015年時点で、ロンドンとロンドン以外で、30:70とされる。人口一人当たり直すと、ロンドンが£69に対して、ロンドン以外が£4.58とされ、その差が際立つ。この不均衡はアーツ・カウンシル自身も認めるところで、2018年までに5%（つまり75:25となるよう）是正するとしている。

この不均衡は保守党政権下に特有のものではないが（むしろかつては60:40という比率であったとされる）、2010年の政権交代以降に生じた「ねじれ」に注意する必要がある。上記の表1のとおり、税金を財源とする政府からアーツ・カウンシルへの助成金交付額は2010年以降減少しているが、それを補填するものとして、政府が運営するくじ（National Lottery）の収益の一部がアーツ・カウンシルに交付され、助成事業の財源とされている。その結果、アーツ・カウンシルの財源は減少しているものの、減少幅は実際にはそれほど大きくないのではという指摘もなされている。

5. まとめ

今回は、2015年総選挙という政治的イベントを通じて、イングランドの文化政策について見聞するところを書き留めた。保守党政権下において、緊縮財政の一環として、アーツ・カウンシル経由の助成が減らされた団体、またもともと地方自治体の助成により支えられていた団体など、じわじわと現場の体力が削り取られている様子が目に入ってくる。もともと国営宝くじによる補填分により、助成額が維持され、または、あらたに助成を受ける事業者も存在し、それは大規模な美術館だけでなく小規模な事業者のケースもあるようである。現状は単純でなく混沌とした印象を受ける。

イングランドにおける文化・芸術活動は、政権交代という切り口だけでは語り尽くせない幅の広さ、深み、奥行きがある。それは社会の成り立ちのユニークさであり、文化・芸術活動を牽引する人材の層の厚さであり、挑戦や積み重ねといった創造的な貢献に寄るところも大きいように感じている。他方で、この20年で大きな発展を遂げてきた英国経済には様々な強みと同時に深刻な問題点を内包しているように見え、それは文化・芸術事業も無縁ではないようにみえる。断片的にはなるが、色々な切り口で見聞したところを今後も書き留めて行きたい。

（はやしともかず／弁護士・在ロンドン）

芸術家の地位をめぐる

本紙 No.94 で紹介した「ユネスコ芸術家の地位に関する勧告」2014年実態調査の分析は、芸術家の地位への取り組みに対し、ベストプラクティスとしてモロッコをあげた。「2003年に施行された芸術家の地位にかかる法律は、実演家を労働法と社会的保護の見地から被雇用者としてみなす…」というものである。いま、モロッコでは、そのさらなる「進化」となるプロフェッショナルとしての芸術家の地位を高める法整備が進んでいるらしい。芸術関連の多くの団体や労働組合の積極的な働きかけと、文化省とコミュニケーション&雇用省のコラボレーションが新たな進化を生もうとしているというのである。

想像力が貧困なのか、具体的に、「芸術家の地位」を守り、高めるとはどういうことなのか想像できない自分に苛立つ。限られた情報からモロッコのコンテクストを読むに、新しい法律が可能にするのは「団体交渉」であり「団体協約」であることがほの見えてくるが、翻って、日本のコンテクストを考えると暗くなる。基本法や劇場法も役人のための法的根拠としてはたしかに機能しているのだろうけれど、芸術家の地位を高め、その仕事を守る視座は見えてこない。団体協約や交渉を可能にするシステムは、社会のなかに存在する労働組合を嫌う気質と、プロとアマの境界線の不在と自主運営的活動の構造から不可能なものと考えられるからだ。だが、自分の歴史を振り返ってみても、労働組合の否定は、長年にわたるすりこみによる「教化」や「メディア・コントロール」の成果なのではなかったかとも思う。仕事の現場に公然とパワー&モラル・ハラスメントが横行し、スターでありながら公開処刑のような状況にさらされるのを見る度、芸術家の地位以前の人権の不在を思い知る。メディアが国民の憂さ晴らしをあおり、スケープゴードを求め社会がどうして市民社会であり、先進国でありうるのか。思い至るのは、経済優先主義の犠牲者があまりにも多いということなのではないか。だからスケープゴードを必要とするのだ。（中山夏織）

ナショナルシアター物語 (14)

オリヴィエ号の船出

連載

中山 夏織

ジャーナリストのニコラス・トマリンの遺志をひきついで、批評家・歴史家ジョン・エルソムが綴った『ナショナルシアター物語 The History of National Theatre』は「ナショナル」という冠—日本語に置き換えると、国立あるいは国民—から生じるジンゴイズムに対する戸惑いに触れる。多国籍国家における国語と公用語の使い分けにも似た議論だが、同時に、国民健康保険といった国民の大半が利用するシステムと同等になり得ない施設が「ナショナル」を名乗ることが何を意味するのか。

そもそもナショナルシアター運動の黎明期から、英国演劇における「最良なるもの」への視野が強く、それを広く国民に開くのがひとつの正当性となってきた。そのため国民が喜ぶ演劇(popular theatre)は、多分にナショナルシアターにふさわしくないものになる。ここに国家としての威信や商業主義が絡んでくるし、英国独特の「ロイヤル」—正しくはないが通常「王立」と訳される—称号と何が違うのかというわけで、さらにややこしくなる(だから日本語としては「ロイヤルナショナルシアター」の名称は非論理的…)。ともあれ、エルソムが問うのは「多数(国民)の名のもとで少数者によって設立されるナショナルシアター」のあり方である。この意味において、2006年に船出したスコットランド国立劇場のプログラミング(最良ながらも、パブやライブハウスでの上演を企図したツアー作品)や、現在、日本の演劇愛好家をうならせる映画館での「ナショナルシアターライブ」の実践は、エルソムが同書を記した1970年代からは想像すらできなかっただろう。時代は大きく動いた。だが、1960年代、70年代の間はいまもたしかにエコーする。とりわけ、その政治との関係性、担い手、プログラム、運営のあり方にどれだけの「正当性」があるのか。政治家や官僚、業界団体ではなく、国民に対して。

1904年、グランヴィル・バーカーはナショナルの芸術監督は俳優であってはならないと明言していたが、1930年には「名声と権威を兼ねそなえ」「自己犠牲」を惜しまない人物へと見解を変えた。1962年8月9日、オリヴィエのナショナルシアター芸術監督の就任が発表され、オリヴィエは前者については申し分なかったが、後者については、まさにわが身を切り刻みながら体現していくことになった。

同年8月21日—前号の終わりに書いたが、オリヴィエはケネス・タイナンから一通の手紙を受け取った。前年、オリヴィエのチチェスターフェスティバルシアター

での活動を、「カンパニーを運営することとスター俳優であることは両立できない」ときき下ろした批評家からの手紙は、新組織ナショナルでのドラマツルギー英国的にはリタラリー・マネジャーの職を求める直訴であった。オリヴィエは「この厄介者をどう処分するかね」と、ヴィヴィアン・リーとの離婚後に三番目の妻で、ナショナルのコラボレーターとして長くそばに寄り添う女優ジョウン・プロウライトに問いかけた。プロウライトはタイナンの演劇への熱い思い、ヨーロッパ演劇に関する幅広い知識、現代劇作家との密接な関係性を強調して、推薦したという。「もし人々があなたに対して疑いをもったとしたら…あまりに自分のやり方に凝り固まっていると…(私たちはタイナンを嫌っているかもしれないけれど)、彼なら即座にそんな疑いを晴らしてくれる…すべての若い世代を喜ばせられる…」。たしかに、新組織には、かつてグランヴィル・バーカーが思い描いた通り「戯曲を推薦し、翻訳を監督し、新作を委嘱する人材」が必要だった。実際、本能の俳優オリヴィエの戯曲の「知識」は限られたものだった。そのような芸術監督が新作を生み出すことができるのか。オリヴィエはタイナンの求めに応じ、リタラリー・マネジャーの地位を与えることになった。オリヴィエの言い分はウィットに富むものだった。「オブザーバー紙からいなくなることはほどありがたいことはないのだよ」。

これによりタイナンは批評活動を控え、オリヴィエの片腕として、レパトリーの構築とスポークスマンの役割を果たしていくことになる。といっても、元より過激な性格が一朝にして変化する訳もない。切れすぎる頭脳はときに俳優や理事会の不興を買った。またオリヴィエを尊敬しながらも、崇拝することはなかった。距離を保ちながら、最も長くカンパニーに留まり、芸術監督を支えていく。少なからぬリーダーは、自らの周囲にイエスマンか、都合のいい人材をはべらせ、自分の欠点を隠し、正当化を図る。自分と相容れない存在を近づけることはしない。聡明な妻の助言だけではないだろうけれど、オリヴィエは、敵を内在させることで、自分の欠点をカバーした。これこそがオリヴィエのユニオン・ジャックを背負う者としての器があったというべきだろう。同時に、聡明な妻の存在も大きい。彼女は聡明なプロデューサーの才覚もこっていたようで、夫のコラボレーターとなるべき人材を

見いだしては、オリヴィエに推薦した。

「ナショナルシアター50年」の記念DVDのなかに、オールドヴィックの舞台の上で語るオリヴィエとタイナンの映像があった。そこに漂う空は、タイナンにとってオリヴィエが自らを騙し続けた「父親」に代わる存在であったのではないかということだ。そして、オリヴィエもまた、つかず離れず、父親の役を演じ続けたのではないか。

1963年2月8日。法人法のもと、ナショナルシアターが正式に法人化された。登録の際のアドレスは、ダッチー街 22 番地—現在のナショナルシアターから徒歩 5 分ぐらい、オールドヴィックからは徒歩 20 分ぐらいの場所である。

その一週間後には、タイナンのリタラリー・マネジャー就任に気の乗らない理事会をオリヴィエは打ち負かす。その成功の後、オリヴィエを支える演出家チームの選定では苦戦することになった。当時のオールドヴィックの芸術監督の 31 歳のマイケル・エリオットには経験の不十分さという謙遜と自由の希求をもって断られた。ロイヤルコートの芸術監督ジョージ・ディヴィーンも口説いたが、はじめたばかりの使命を投げだすわけにはいかないと断られた。そこで、プロウライトが勧めたのは、ジョン・デクスターとウィリアム・ガスキルである。当時、37 歳と 32 歳。ともに、ロイヤルコートの申し子たちである。若き野心溢れる二人はその申し出を受け入れた（そのガスキルがこの 2 月世を去った）。

それから 2 カ月後、オリヴィエ夫妻、タイナン、デクスター、ガスキルの一行の姿が、当時の東ドイツ領ベルリンのベルトルト・ブレヒトの墓を訪れた。傍らには、ブレヒトの妻ヘレン・ヴィーゲルの姿もあった。その後、ベルリナー・アンサンブルの『アルトゥロ・ウイの興隆』を揃って観劇した。その目的は、ナショナルとしてのスタンダードとともに、アンサンブル・カンパニーのあり方を探ることだった。

意外かもしれないが、英国の演劇史には長命の「アンサンブル」—日本語で言う恒久的な劇団制—は存在していなかった。だから、前々号で触れた R S C 設立の際、ピーター・ホールは一過性の「カンパニー」から「アンサンブル」への移行に躍起になったのだが、オリヴィエたちもまた、アンサンブルへの夢に執りつかれていた。「ヨーロッパ大陸でなしえていることがなぜ英国でできないのか？」

ナショナルの名前を抱えていても、いやそれだけに他国のナショナルシアターにとって当然の存在をいかに構築するのか、ホール同様、「アンサンブル・カンパニー」をめぐるの思考錯誤の模索が繰り返られることになる。

この時期、オリヴィエは「二人の主人を一度に持つ」ゴールドーニ的な状況にあった。つまり、チチェスターフェスティバルシアターと、いま生まれようとするナショナルシアターである。そもそもチチェスターで「実験する」ためにと引き受けたオリヴィエであるが、チチェスターとしてもそう簡単にスターも、そのカンパニーも手放したくはない。ほとんどナショナルの看板で上演してもおかしくない内容—つまりは「カンパニー」による公演が、チチェスターの名のもとに上演された。ナショナルとのリンカー—つまり、ナショナルの製作した作品を受け入れることは、上流階級の観客の多い劇場としては意味があるものの、同時に、プロデューサーから単なるツアー劇場となるのも矜持が許さなかった。

チチェスターのユニークさは、都市から離れた人口 2 万人の田園都市であり、国からも自治体からも一切の助成金なしで、コミュニティと商業主義によって、年間の限られたシーズンだけ上演する劇場であることだ。だからこそ、オリヴィエの名前を必要とした。この厄介に絡んだ糸も、オリヴィエは長い時間をかけながら、なんとか解きほぐしていく。というよりも、資源を持たないナショナルはチチェスターの成功や衣装や信用に頼りながら、そのナショナル号の船出の準備を進めたのである。

そんな折の 1963 年 6 月 15 日、オールドヴィックでのマイケル・エリオット演出の『尺には尺を』が幕を閉じ、そして、オールドヴィック・トラストは解散体制にはいった。「ナショナルシアター」の箱としての準備は整えられていく。

1963 年 10 月 22 日。いよいよ英国の一異論はあろうが—オリヴィエ率いるナショナルシアターカンパニーが船出した。そのときカンパニーメンバーは、スターも含めて 63 名。その幕開けの作品は、オリヴィエ演出、ピーター・オトゥール主演の『ハムレット』。映画『アラビアのロレンス』で一世を風靡したオトゥールは 12 月 4 日までに 27 ステージをこなした。その初のシーズンとして、『ハムレット』との交互レパートリー上演されたのは、デクスター演出、プロウライト主演の『ジャンヌ・ダルク』(32 公演)、オリヴィエ演出の『ワーニャ叔父さん』(45 公演)、ガスキル演出の『リクルーティング・オフィサー』(60 公演)であった。思いのほか数が少なく見えるのは、チチェスターでの上演回数は含まれていないからである。また、新作が含まれていないことにも気づくだろう。タイナンの影響を受けた新作が登場するのは、翌シーズンを待たねばならない。

(次号に続く)

「障がい」を生むのは社会！
すべての子どもたちに
質の高い演劇体験を

2016年度
TPNファンドへの
ご支援のお願い

「ホスピタルシアタープロジェクト 2015」は、アーツカウンシル東京からの助成と、TPN ファンド、クラウドファンディングに寄せられたご寄付により、5カ所の障がい者施設や団体 5カ所をツアーするとともに、こども教育宝仙大学でのオープンディを開催することになりました。

2016年2月15日現在、障害をもつ子どもたちだけでなく、いわゆる健常児もわけへだてなく楽しむことができるパフォーマンスの創造を行っています。

多くの方々の暖かいご支援を頂き、心より感謝する次第です。しかし、残念なことに、子どもたちの体験を安全で豊かなものにするために必要とされる十分な資金を集めることは残念ながらできません。資金力のない零細 NPO の限界を思い知るとともに、私どもの広報能力ならびに資金調達のあり方を改めて検証したいと思えます。多くの方々の献身的な協力により、それでも尚、プロジェクトが遂行されようとしていることに言及させていただきます。

2016年度も継続できるよう努力いたします。皆様の応援をよろしく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

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

〒182-0003 東京都調布市若葉町 1-33-43-202

Phone & Fax 03-5384-8715

Mail tpn1@msb.biglobe.ne.jp

Web <http://www5a.biglobe.ne.jp/~tpn>

◇編集後記◇

24度を記録したかと思うと、翌日は一気に10度以上下がってしまうジェットコースターのような天候を記録する2月の東京です。どこか日本社会のいまを象徴しているかに見えるのは、私だけでしょうか。知らずして乗せられた、止まることのないジェットコースターが奈落の底へ私たちを導いていく…悪夢です。

ある時、大学生に聞いてみました。「もし戦争がはじまり、戦争に行かなくてはならなくなったら、あなたは どうする?」。「(行かなきゃいけないなら) 行くと 思う」という回答に驚愕しました。「(行かなきゃ) 家族に迷惑かかるかもしれないし…」このように従順で心優しい青年たちが、戦場に送られ、傷つき命を奪われるとしたら、誰かを殺す、誰かを傷つけることを命令されることになったとしたら…。「いい子でいる必要はないのよ」と言いかけて、言葉を呑みこみました。

本号では、児童文学の不可能性の文献に触れましたが、「いい子」という概念は、大人にとって都合のよい存在なのだと感じています。ドラマ教育でも、俳優トレーニングでも、同じ踵を踏むことが少なくありません。批判的思考能力、あるいは創造性という目的はいつのまにか、教師にとっての「いい子」や演出家にとっての「いい子」を生むことが目的にすり替わってしまう。さらには、無力なままにおいて、コントロールしようとさえしてしまう。そのうえで、「若い世代はだめだ」と豪語する構造は、ひとつのパワーハラスメントなのかもしれません。密やかに、たくましく、この環境を変える若い世代を育てたいと願う母親世代です。

(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)しています。定期購読(準会員)をご希望の方は、左記のTPNファンドの郵便振替口座の摘要欄に「定期購読希望」と記載し、年会費3,000円をご送金ください。

発行・編集人 中山 夏織