

●目次

目から鱗の落ちた体験——ジャック・ルコックのプロの演技教育 高橋昌也 1

演劇の力・文化の力 佐藤郁哉 6

シンポジウム「文化支援の展望——公的・民間支援の可能性」レポート 10

第2回制作実践セミナー「ワークショップ活動の可能性——自治体との取り組みを中心に」レポート 14

セゾン文化財団 1997年度の現代演劇・舞踊助成対象者決定について 12

目から鱗の落ちた体験 ——ジャック・ルコックのプロの演技教育

高橋昌也

世界的に有名なフランスの演技指導者のジャック・ルコック氏による「俳優のためのジャック・ルコックワークショップ」(主催:セゾン文化財団)が8月4日(月)から同15日(金)まで東京・江東区にある森下スタジオに於いて開催される。ステイブ・バーコフやサイモン・マクバーニー、そして映画「シャイン」で1996年度アカデミー賞最優秀主演男優賞を受賞したジェフリー・ラッシュら数多くの演劇人を育てたルコック氏を迎えて行われる今回のワークショップの開催に当たり、約30年前にルコック氏のワークショップを受講された当財団評議員で銀座セゾン劇場芸術総監督の高橋昌也氏にそのユニークな内容についてお書きいただいた。(編集部)

類例のない教育者

このたびの「ジャック・ルコックワークショップ」開催にあたり、1969年に氏がはじめて来日したときのワークショップに参加した受講者のひとりとして、まことに異色かつ綿密に考案された氏の教育システムの概要について断片的ではあるが思い出すままにご紹介したいと思う。

さて、今回のワークショップには「俳優のための——」という但し書きがついているが、それ以前の、つまりルコック氏の教育システムの初期の段階が、他の俳優教師やいわゆる演劇指導者の教育方法とは根本的に異なっているという、その異色さにまず触れておかななくてはならないだろう。手っ取り早いえば、ルコック氏の教育プログラムの初歩は、これが「俳優」の訓練とどういう関わりがあるのかと思われかねない、予測もしない実験の連続で、それもかなりの時期がそれに費やされる。言いかえれば、俳優のための「技術」の習得ではなく、生徒各自のそれぞれの「自分自身」というものを新しく発見するための方法の習得のために大量の時間がさかれ、さまざまな課題が用意されているということである。だから「専門的俳優」を対象とした今回のワークショップと違って、ルコック氏が主宰するバリの演劇学校の正規の3年間の課程では、はじめの1年間は「俳優のための

——」というよりは「あなた自身のための——」と銘打った方が相応しい内容のレッスンが続くわけだ。この期間、生徒は全員否も応もなく徹底的に「自分自身」と向き合うことを余儀なくされる。つまりルコック氏が仕掛けた最初のハードルを越えるためには、生徒全員がそれぞれに自分自身の「原点」ともいべきものを探しだし、それをきっちりと認識すること、そしてその「原点」にもう一度立ち帰るという少々苛酷な体験を経なければならぬ。そして改めて発見し見つめ直した自分自身のその「原点」を「出発点」として、更に2年近い歳月を使ってその「原点」を究極まで絞り込みながらそれを徐々に拡大させ、自分自身に真に相応しい世界に向けて自己を解き放ってゆくという行程が、いわゆる「ルコック・システム」と呼ばれる教育方法の根底をなしているといってもよいだろう。だから、最終的に自分を解き放った行き先が「俳優」という職能であるとは限らないわけで、これが他の俳優教育者とは根本的に異なる点であり、より己に適した別の仕事へ転向、というより「新しい門出」をする者たちも少なからずいるという。

ルコック氏のこのような独特な教育システムは、古今東西をくまなく探しても類例がなく、すべてが氏自身の考案によるものだというのがまず驚異なのだが、この新鮮な驚きの深さはおそらくルコック氏から直接教えを受けた体験者のみが実感できる特権でもあろう。ルコック氏は当初、イタリア・ミラノの「ピッコロ・テアトル」で、喜劇の原点といわれる「コンメディ・ア・デッラルテ」の復興と研究、そしてその現代的上演について、当時この劇団の主宰者であり現在もヨーロッパ演劇に多大な影響を及ぼしている優れた演出家であり演劇理論家でもあるジョルジオ・ストレーレルとの共同作業が氏の独自のシステムを編み出す糸口になったのではないかと、氏がその授業の中で最も重要視する《即興性》から類推できないでもないが、「人間」という生きものの「生理」と「心理」の関わりを、これほど明解に分析整理し、いまなお補足しつづけ休むことを知らない情熱と努力もさることながら、その稀有な才能にはただ感服するほかない。だから、英国の「ロイヤル・シェイクスピア・カンパニー」を根城に数々の名舞台を創り、後に演劇の根源的な改革をめざして全地球的規模で人材を募り伝統的な作品を提供し続けているピーター・ブルックの最良の相談役であり助言者であるということも至極当然のこととして理解できる。また私が不思議でならなかったのは、ルコック氏の膨大な知識と技術そして才能をもってすれば、確実に世界に冠たる偉大な演出家、また



ジャック・ルコック (Jacques Lecoq)

1921年パリ生まれ。体育教師を目指す傍ら、45年にJ.ダステ率いるグルノーブル俳優劇団に参加。俳優・身体訓練指導者としての経歴を重ねながら、独自のマイム理論を開発、その実践を開始。48年にイタリアに移り、コメディア・デラルテの動きと演技スタイルに影響を受ける。52年にP.グラシとG.ストレーレルとともにミラノのピッコロ・テアトロに演劇学校を創設、マイムの指導とギリシャ悲劇の研究に従事する。独自の演劇的振付を開発、現代音楽、レビュー、オペラに様々なジェスチャーの新機軸を打ち出し高い評価を得る。56年に帰国後パリにジャック・ルコック国際マイム・演劇学校(現・国際演劇学校)を設立。俳優および演技教育者の育成に尽力する一方で、演出・振付家としてもコメディ・フランセーズ、BBCテレビなど国内外で幅広く活躍する。74年芸術勲章、82年レジオン・ド・ヌール受章。90年ヨーロッパ演劇連盟創立メンバー。ロンドン、ペオグラード、ベルリンほか世界各国でもワークショップを多数開催。日本での開催は、69年、73年、94年に続き、今回が4度目となる。

は抜きでた俳優として名声をほしいままにしていたに違いないと思われるのに、どうしてその道を選ばなかったかということであった。1969年のワークショップが終わる頃、不躰にも直接その疑問をぶつけたところ、「勿論そうした考えがなかったわけではないが、さまざまな経験を重ねるうちに自分の〈天職〉は教師であることを自覚したのだ」とまことに明解に答えて下さった。氏が自身で考案されたシステムを深めてゆくうちに、ご自身に最も相応しい職能を天啓のように会得されただろうと察せられる。

多彩な才能の輩出

ルコック氏の教育方法が他に類のない特殊なものであるだけに、氏が輩出した「才能」も多岐にわたり一筋縄ではゆかぬ人材が多いのも当然といえよう。初期の生徒の代表を挙げれば、ほぼ30年間に亘ってパリ郊外ヴァンセヌの倉庫群を本拠にユニークな演劇活動を行っているフランスの人気劇団「太陽劇団」(テアトル・ド・ソレイユ)主宰者のアリアンヌ・ムヌーシュキン。彼女の少し先輩には、当時パリ大学留学中にルコック氏の門を叩き、帰国後は桐朋学園大学演劇科で教鞭をとるかたわら前衛的な数々のすぐれた舞台を創り出し、現在も関西の大学でルコック氏のメソッドを教えながら異色の作品を発表しつつづけている演出家の大橋也寸。そして1992年カフカの「審判」とワイルドの「サロメ」を引っさげ銀座セゾン劇場でまことに独創的な舞台を披露してみせ、この6月にもシェイクスピアの「コリオレ

イナス」を持って来日した俳優兼演出家兼劇作家のスティーヴン・バーコフ。さらに、その一挙手一投足が世界の演劇界の注目を集め、現在ロンドンのナショナル・シアターの大空間を駆使してプレヒトの「コーカサスの白黒の輪」の演出で絶賛を博し、日本にも自ら主宰する劇団「テアトル・ド・コンプリシテ」を率いて二度の来日経験もある、これも俳優兼演出家のサイモン・マクバーニー。また、昨秋ロンドン・ウェストエンドで、売れっ子劇作家クリストファー・ハンプトンの翻訳で幕を開け大好評裡に今なお大ロングランを続けているヒット作「アート」の作者ヤスミーナ・レッザなど枚挙にいとまがなく、その才能たちの多彩さ異色ぶりには目をみはるものがある。そしてこれらの傑出した才能の開花には、ルコック氏のそれぞれに対する的確な培養の力が働いていたに違いないと、かつての受講者のひとりとして思わずにはいられない。

ルコック・システムの神髄

さて、今回のワークショップは2種類の課目、「中性のマスク」と「クラウン」を2週間で学ぶものだが、私が受講したときは、当時ルコック氏の演劇学校で3ヶ年を費やして習得する課目のほとんどを4週間という短期間で学ぶという、まさに駆け足のワークショップだった。前に触れた大橋也寸さんの懸命な奔走のおかげでこのワークショップが実現したのだったが、当時俳優としてすでに20年近い経験を持っていた私ではあったが、これがまさに「目から鱗が落ちる」というのではないかというほどの衝撃的な体験であった。大橋さんによれば、現在のルコック・システムは当時とくらべてもっと効率的に整理されているとのことだが、30年前のルコック氏の教育システムは、当時の私にとっては全く完璧なものに思われた。午前中の「身体」の動きを中心とした訓練、午後の「内面」の働きを重視した実験、この2つが信じ難いほど合理的に関係づけられて行われる授業のすべてが、私には驚きでありショックであった。この予測だにできなかった驚異的な体験のあとの私の、俳優や演出家、あるいは企画者としての活動の背後には、いつもルコック氏が居たといっても決して過言ではない。

こうした稀有な体験を広くこの国の演劇に携わる人々に是非共伝えたいとつねづね願っていたから、このたびのこのワークショップの開催は無上の喜びというほかないが、今回前述の2課目に集約したのは、私の受講経験からこの2課目にルコック氏の教育の特色と眼目があると思ったからであり、この2教程だけは氏をおいて他の誰からも学び得ないと判断したからである。これがルコック・システムの神髄を短期間で学び得る唯一の方法だと私は確信している。その詳細は別表(後記「時間割」参照)の通りだが、ルコック氏の名前をはじめて耳にするひとにはほとんど意味すらわからないのではないと思う。だからこの具体的内容について紙数があれば後で触れるつもりだが、ここに記載されていない、つまりはじめにも書いたルコック氏の教育システムのごく初歩的な入り口、「自分自身の再発見」に関する訓練や実験の具体例を、順不同になるかもしれないが2、3述べておきたいと思う。

《はじめての授業》

役は「新任の教師」。子供の頃から憧れていた「教師」という仕事の、今日がはじまりの日だ。校長役に案内されて生徒たち(他



ワークショップでのルコック氏 PHOTO A. CHAMBARETAUB

の受講者全員、40名ぐらいだったろうか)の待つ教室に入る。校長はごく簡単に自分を紹介して退場、いよいよ授業にかかる。課目は任意。大勢の他者にむかって話しかける重圧感や緊張感と、やっと憧れの教師になれたという喜びとが複雑に交錯する。当然はじめのうちは迪々しいが、次第に調子に乗ってきて遂には自分の授業ぶりに陶醉し生徒たちの存在すら忘れてしまうほどに熱弁をふるう……と、瞬間どこから飛んできたのか、生徒の放った紙つぶてが授業に酔い痴れている自分の頬をしたたかに打つ！ハッと己に戻る新任の教師……。この後の生徒たちへのリアクションも演者の随意で、最終的にその教室を立ち去るところまでやる——。なんの予告もなしにこのような難問がいきなり与えられ、受講者は全員この関門を通過しなければならない。自意識の強い生徒にとっては地獄の門をくぐるにも均しい苦行だ。自意識との闘い、とてつもない責め苦の後、その対極ともいえる他者の無視、忘我、そして覚醒したあとの自意識の復活などなど、その即興性、即応性をふくめて、のっけから否応なくまさに自分の「裸身」を見せることを強要されるわけだ。そしてこの苦行を通じて自分の自意識のありようを自覚するとともに、他の受講者たちの同様の作業を観察して、この世に一人として同一の人間が存在しないことも明確に認識するわけである。言いかえれば、良きにつけ悪きにつけ人間はそれぞれに「自分」という「役」、全員が異なった特有の「パーソナル」を持って現在を生きているということの確かな認識を最初の出発点としてルコック氏の授業が始まるというわけである。

《子供部屋》

自分が幼児期を過ごした場所。これは自分の「過去」と「現在」

との距離を認識する方法とでもいおうか。その「子供部屋」は時間的(年齢的)にも空間的(距離的)にも遠ければ遠いほどよいらしいのだが、ともあれ「現在」の自分がなにかの動機で、かつて幼年期を過ごしたその場所を訪れるところからはじまる。はるか昔の記憶を頼りにやっと探し当てたその「子供部屋」の扉を、ある種の期待とおそれをもってソッと開けると、なんと、室内のすべての物が幼年期を過ごした記憶そのままに残されているではないか。玩具、絵本、人形の数々が、また部屋の家具も窓外の眺めもなにもかも昔のままだ。あまりの懐かしさにそれらの物たちを点検するうちに、ひとつの玩具に強い関心をひかれそれと遊びはじめる。そしていつの間にかその遊戯に熱中し幼年期そのままに遊び呆ける。——どのくらいの時間が経ったのだろうか。ふと我に返った自分は、こうして戯れていたのは遥か「過去」のことであったと気づく。あのころの無邪気な自分はどこに失われてしまったのだろうか。そして今の自分にはその頃に帰る術はもうないのだということを痛感する。戯れていた玩具をソッと元の位置に戻し、未練を残しつつもこの「子供部屋」を立ち去る——。この「取り戻すことにできない時間」、好むと好まざるとに関わらず「現在」に在る「自分」を半ば強制的にこのような形で認識させられるわけで、これは少々辛い作業ではあるが、人々は皆それぞれに様々な発育の過程を経て「現在の自分」というものが形成されているのだという冷徹な事実を改めて自覚することの大切さを教えてくれる。

《退屈な仕事》

これは反対に「未来」は無制限に展開されているということの実験とでも言おうか。退屈な日常の仕事、事務でも家事でもよ



「中性のマスク」ワークショップ PHOTO A. CHAMBARETAUB

い、嫌々ながらも毎日義務的にしなければならない気の進まない作業を機械的に行っているうちに、ふと気づくとその作業に使っている器具、鉛筆とか箸とかが突然思いもかけない娯楽のための道具に変身し、その遊び道具で思いっきり遊びまわる、その遊びには「際限」というものがなく、とてつもない「空想の世界」に気取って遊びまわることが許されている、そしてその遊びは非現実的であればあるほど良い。——これは、「未来」というものは本来どのようにでも自在に展開されているものだということの示唆であり、いわゆる「発想」の奇抜さや「想像力」の豊かさをそれぞれに見きわめ、涵養することがいかに大事であるかという教訓でもある。因みに私は「帳簿付け」という単調な作業をしているうちに、手にしているペンがいつの間にか釣竿に変身していて、その釣竿で釣りあげた獲物が思いのほか大きく、自力では引きあげられないのでジブを動員しクレーンのワイヤーを使ってようやく岸に巻き上げてみると、それは鯨と見まがうほどの大きな魚だった……という空想的な遊びを演ってみせたところ、ルコック氏に、思いつきは良かったが欲をいえばもっと発展させてその大魚の体内に入るとか、その大魚の背に乗って大海原を駆け巡るところまで想像力を飛躍させてほしいという評を下された。これは、人間誰も想像の力次第ではどんな異色の夢の世界に遊ぶ事でも可能なのであり、そうした想像力、夢想力は人間だけに与えられた貴重な特権であり、こうした発想の自由さ豊かさがものを創るうえでいかに重要であるかということの教訓でもあった。

「言語」「内面」そして「肉体」

最初の《はじめての授業》ではそれぞれが「言語」を使うことを

許されていたが、その後与えられた各テーマでは「言語」を使うことは厳重に禁止された。このことが、往々にしてルコック氏の教育の中心が「身振り」だけの、いわゆる「パントマイム」の技術の修練というたいへんな誤解を生む理由なのだろうが、これは見当違いも甚だしいと言わなければならない。ルコック氏はその教程の最終段階になって、ようやくマルセル・マルソーや「天井桟敷の人々」の映画でお馴染みのジャン・ルイ・バローが見せた、いわゆる「白塗りのパントマイム」というものを特殊な表現技術として教えるが、私の見るところ、ルコック氏はこの種の「パントマイム」にはむしろ否定的な見解を持っておられるように思う。ルコック氏が言う「マイム」とは、あくまでも日常の生活に根ざした身体運動を基本としているのであって、「手話」的性格を持つその種の「パントマイム」とは正反対といってよいほどの本質的な違いがあるのである。

ルコック氏が考える「ドラマ」というものの基本は、人間相互の「見る」と「見られる」という関係がその発生の源であるということだから、その「見る」と「見られる」という関係がある程度の発展をしない限り「言語」の発生はあり得ないという理屈から、「言語」を発する以前の「内的状況」による「身体に現れる表情と運動」を、その前に出来る限り緻密に捉えておこうというわけなのである。だからルコック氏の「身振り」に関する初期の訓練は、繰り返しになるがあくまでも「日常的動作」に基づく「内面を伴った身振り」以外のなにものでもない。

また順不同になるが、「人間」以外の「生物」や「物質」になる修練を重ねることで、この国の近代演劇が愚かにも自らを墮とし込んでしまっていたいわゆる「心理主義的リアリズム」の呪縛からも見事に解き放ってくれるのである。「新劇」と呼ばれる集団で教育を受けた者の大半が陥るこの蟻地獄、つまり「台詞」の裏に秘

められているだろう「役の心理」を懸命に読みとろうとする作業がいかに愚行であるかを明確に指摘してくれるのだ。言い換えれば「与えられた役をもっと客観的に観察しろ」ということで、「役に練名をつけてみる！」などのルコック氏の過激な発言がその一例である。ただし誤解されないように断っておくが、これは決して「型から入れ」と言っているのではなく、「内側を探って判らなければ外側から見てみる」というごく単純な示唆なのである。だから、「人間以外のもの」を体験させたあと「人間」と「その他」を混ぜた実験、《動物人間》というものもその延長として演らせられる。「鼠人間が朝目覚めてベッドから降り、歯を磨き洗顔する」までと「牛人間」が同じ行動をする際の極端な緩急の差を体験させることで、さまざまなキャラクターにはそれぞれ独自の「身振り・動作」があることを理解させるという方法なのだ。その極端な例が《目玉焼き》になる実験で、詳しいことは省くが、当人は《目玉焼き》を演っているつもりでも見る側にはそれが「人間の究極の《悲しみ》や《怒り》を表現している」ようにしか見えず、この動作が古典ギリシャ悲劇の「コロスの嘆きの型」と同一であり、演者がどのように内側に怒りや悲しみの感情を湧き立てようと、この《目玉焼き》が他者に与えるほどの表現には至り得ない、従って偶には発想を変えて別の角度からの表現を探してみろという、氏ならではの寓話的な貴重な教訓なのである。その他、「内面」と「肉体」との関連、例を《呼吸》にとれば、感情がポジティブな場合は吸い、ネガティブな場合は吐くという実例を日常のさまざまな事柄に結びつけて体験させ改めてこうした当たり前のことを深く納得させてくれたりもする。それ以来私は、この呼吸の原理を日常の感情のコントロールにも大いに利用させて貰っている。

《新しい自分》を探して

《中性のマスク》に到達する前の、ルコック氏から学んだ印象的なさまざまな体験を思い出すまま書きつらねているうちに、かなりの紙数を費やしてしまったので、別表の教課の具体的内容に触れる余裕がなくなってしまったが、いずれにせよルコック氏の教育システムの根幹にあるのは、はじめに述べたように《自分自身》の原点に立ちかえることであり、その原点からの《新しい自分》探しであり、その探索と発見の過程で予測もしなかったさまざまな貴重な収穫が得られることだけは間違いない。《中性のマスク》をかぶりニュートラルな状態の自分が今一度再び「誕生しなおす」ときに何を感じるか、またコンメディア・デッラルテの《ブリゲッラ》のマスクをかぶり「既知」のものを「未知」のものとして改めて見つめなおすとき、「見ること」「感じること」にどれほど無関心で鈍感に日常を生きて来たかの反省を、愧しく痛感させられるとともに、これからの人生を生きる上でも、「演劇」という（人間の芸術）を創る上でもそうした「感性」がいかに大切なものであるかを深く識らされるのだ。また今回は、それらの個々の体験の上に立ての「グループでの創造」の課題もふんだんに盛り込まれているようだから、受講者にとってはより幅の広いさまざまな収穫が得られるだろう。ほぼ30年前、ともに受講した仲間たちの《マスク》をはずしたときの表情は、皆別人のように芯から清々しかったことを昨日のことにように想い出す。

■「俳優のためのジャック・ルコックワークショップ」(1997年8月・東京) 時間割

1週目:「中性のマスク "LE MASQUE NEUTRE"」

＜ムーブメント＞					＜インプロビゼーション＞			
	10:00	10:30	11:30	12:00	昼食	13:30	15:30	17:00
8/4 (月)	はじめに	空間と身体 L'ESPACE & LE CORPS				中性のマスクの発見 DÉCOUVERTE DU MASQUE NEUTRE	オート・クール (課題によるグループ創作) AUTO-COURS	
8/5 (火)	動きの基本 PRINCIPES DU MOUVEMENT			まとめ		マスクでの動き ACTION SOUS MASQUE	オート・クール	
8/6 (水)	空間のバランス ÉQUILIBRE DU PLATFAU			まとめ		エレメントの旅 LE VOYAGE ÉLÉMENTAIRE	オート・クール	
8/7 (木)	ミモディナミック LA MIMODYNAMIQUE			まとめ		物質になる TRANSFERTS DES MATIÈRES	オート・クール	
8/8 (金)	身体のマチエール LES MATIÈRES DU CORPS			まとめ		ミマージュとボエジー MIMAGE ET POÉSIE	オート・クール	
8/9 (土)	休 日 (衣装・つけ髭・あごひげ・口ひげ・帽子・持ち物・楽器を揃す)							
8/10 (日)								

2週目:「クラウン "LE CLOWN"」

＜ムーブメント＞					＜インプロビゼーション＞				
	10:00	10:30	11:30	12:00	昼食	13:30	15:30	16:30	17:00
8/11 (月)	身体の動き LES ACTIONS PHYSIQUES		まとめ			変 装 DÉGUISEMENT		オート・クール (課題によるグループ創作) AUTO-COURS	
8/12 (火)	歩きと身振り DÉMARCHES & GESTES		まとめ			赤い鼻の発見 DÉCOUVERTE DU NEZ ROUGE		オート・クール	
8/13 (水)	サーカスのクラウン CLOWNS DE CIRQUE		まとめ			演劇のクラウン LE CLOWN DE THÉÂTRE		オート・クール	
8/14 (木)	クラウンの活動 ACTIVITÉS CLOWNESQUES		まとめ			生活の中のクラウン LE CLOWN DANS LA VIE		オート・クール	
8/15 (金)	その他のコミック DIFFÉRENTS COMIQUES		まとめ			発表のための稽古		発 表	おわりに



高橋昌也(たかはし・まさや)

1930年東京都生まれ。劇団新人会設立に参加。劇団四季、文学座、現代演劇協会・劇団雲を経て75年、演劇集団円に所属。87年、銀座セゾン劇場芸術総監督に就任、現在に至る。俳優として舞台、映画、テレビ、ラジオなどで幅広く活動。舞台では特にオールビー作「動物園物語」(62年文学座、本邦初演)のジュリー役、安部公房作「榎本武揚」(67年雲、芸術祭文部大臣賞受賞)の武揚役などで名声を確立。映画では京マチ子と共演した「女の一生」の仲太郎役などが評判を呼んだ。雲時代の後期から活動の比重を演出に移し、アラバール作「建築家とアッシリア皇帝」を手始めに別役実作品、シェイクスピア作品など多くの話題作の演出を担当。83年の別役実作「うしろの正面だあれ」では紀伊國屋演劇賞団休賞受賞。96年銀座セゾン劇場初演出作品「幸せの背くらべ」で第4回読売演劇大賞演出家賞を受賞。

演劇の力・文化の力

佐藤郁哉

奔流のなかの現代演劇

「僕たちみたいに現場にどっぷりつかっていると、大きな流れの中で自分がどういう仕事をしてきたのか見えてこないところがあるんだよね。ぜひ、その辺を取材してまとめてもらいたいな」——ある演劇公演の打ち上げで偶然となり合わせの席になったベテランの舞台監督の方がおっしゃったこの言葉は、いまだに強く印象に残っている。というのも、これまで出会った演劇関係者の中には、「現場の人間」であることにプライドをもち、「大きな流れ」についての議論に関しては、それほど興味も関心も抱いていないように見える人が少なくなかったからである。

フィールドワークを通して演劇の世界に関わるようになってからも6年近くになる。1993年から95年にかけては、セゾン文化財団から「アーツ・アドミニストレーターの業務とその社会的機能に関する文化生産論的研究」で助成を受け、現在もそのプロジェクトに関連した取材を継続中である。「アーツ・アドミニストレーター」ないし「アーツ・マネジャー」とはいても、主な取材対象は、小劇場演劇、とりわけ1980年代から90年代にかけての若手の小劇団の展開である。「小劇場ブーム」と言われた状況とその後の展開を焦点にすえ、その中における制作(製作)機能および制作者の役割という問題を軸にして、より一般的な「芸術対 商業」という古くて新しい問題との関連で分析する、というのがその骨子であった。

このフィールドワークに携わるようになってからの数年間だけをみても、企業によるスポンサーシップの減少や劇場経営の不振の一方で文化行政の急速な進展あるいは新国立劇場の竣工など、現代演劇をはじめとする舞台芸術をめぐる状況は、多様な面で目まぐるしくまた大きく変わっている。あとでもう少し詳しく見るように、それらの変化は、環境面での変化としては、商業化と助成化という2つの動向として、演劇界内部の変化としては、業界化、多様化、プロ化の3つの動向としてまとめることができる。

これらの5つの動向が全体として作り出している変化は、ゆるやかな「大きな流れ」というよりは、激流ないし奔流あるいは大津波とでも呼ぶ方がむしろふさわしいものであろう。しかも、この、単にやり過ぎるのでさえ容易ではない激しい波を巧みに乗りこなしていかなければ、現代演劇は新天地にたどり着けないどころか、船出した地点に戻る事さえかなわないのではないかという危惧すら抱かれている。「アーツ・マネジャーの役割は、芸術と社会をつなぐことである」とは、よく言われることだが、その芸術をとりまく社会状況が目まぐるしく変化していく中で、アーツ・マネジャーは、ますます困難な舵取りを要求されていると言える。

既に述べたように、わたしがこれまで主な取材対象としてきたアーツ・マネジャーは、劇団制作者をはじめとする人々である。この場合、「芸術と社会の接点」とは言っても、どうしても

現実問題としては、「特定の芸術家と社会」ないし「特定の芸術集団と社会」の橋わたしが中心になる。しかし、その種の仕事のみに忙殺されている限りは、奔流の中の小さな渦をしのぐことにかまけてより大きな波にのみこまれてしまう危険があると言える。じっさい、80年代の小劇場ブームが残した貴重な教訓は、演劇シーンの活性化なしに固定客やファンの観客の取り込みを目指すだけでは個々の劇団のサバイバルすら困難だということであろう。

また、文化行政の進展にともなう演劇の「トップダウン型」の制度化は、生きいきとした創造の現場を作り出し、かつ維持していく上での必要条件の1つではあっても、決して、それだけでは現場を作り出す条件にはなり得ない。それどころか、硬直した制度の網の目にとらわれる事によって現場性が台無しになってしまう事だってありうる。いま演劇に関わるアーツ・マネジャーに、特定の芸術家や芸術集団と社会の橋わたしと同じく求められているのは、演劇界とそれを取り巻く環境の動向を見すえた、演劇界と社会との橋わたし、ないし演劇という芸術と社会の橋渡し役を担っているのだという点についての自覚とその役割を果たしていく上での知識と技術であるように思われる。それは、とりもなおさず、「現場主義」というマインドセットのあり方を変え、演劇界全体の「ボトムアップ型」の制度化、すなわち、ルールづくり、組織づくり、そして演劇におけるスタンダードの模索に他ならない。

「現場主義」というマインドセット

徹夜明けで青白い顔と赤い目をしたスタッフ達、楽屋付近にずらり並んだユニケルやアリナミンVなどの空き瓶、赤、青、黒のマーカーの書き込みで埋め尽くされた座席表を片手に劇場と劇団事務所をあわただしく往復する票券担当者……わたしの場合、「現場」といってまず思い出すのは、以前約2年半にわたって某劇団の制作見習いのような事をしながら、小劇場演劇についての「体験取材」的なフィールドワークをしていた頃の、公演初日前後のこのような光景である。「親が死んでも初日を明けるのが興行師の仕事のAにしてZ」(井上ひさし/こまつ座『あゝ幕があがる』)というが、初日が明けるまでの切迫感は、まさに「現場」という言葉の意味を実感させるものであった。そして、この「修羅場」を乗り切る能力こそが、また、そのような作業を通して、淡々と進むルーチンワークでは決してなしえないような、新しいものを作り出してくプロセスをコーディネートしていくことが制作者に第一に求められる資質であり技術なのであろうと、わたしなりに勝手に思いこんでいた。

しかし、その後、密着取材のような形のフィールドワークにいったん区切りをつけて、当時お世話になっていた劇団のプロデューサーの方をはじめ様々なタイプの舞台芸術関係者にお話を伺ってきた中で、現場というものについて全く違ったイメージが浮かんできた。そのような取材の中で明らかになったのは、現場なり「現場性」には実に様々な意味とレベルがあるということであった。また、制作者の手腕は、むしろ上にあげた「修羅場」のような現場を不必要に作らないようにし、他方では、もっと高度なレベルで芸術と社会の出会いをコーディネートしていくための現場性を芝居づくりのプロセスの中に実現していくところにこそ発揮されるべきだということである。

じっさい、中堅あるいはそれ以上のクラスの小劇団の制作者

や主宰者の方たちにお話を伺う中で幾度となく指摘されたのは、現在の芝居づくりをめぐる奇妙な時間サイクルである。「もう1999年の予定が決まっている。その時には、(ノストラダムスの予言どおり)世界は無くなっているかも知れないのにね」とは、某劇団のプロデューサーの言葉であるが、ある程度以上の期間の公演を行うためには、「小屋おさえ」も役者のスケジュール調整も、だいたい2年ないし2年半前には済ませておかねばならない。しかし、それは、必ずしも具体的な企画や演目の詳細が既に決まっており、それだけの長い期間をかけて一つの作品を練りあげていくという事を意味しない。また、劇作家のスタイル(多産であるか寡作であるか等)やその時のコンディションとは無関係にとりあえず劇場をおさえておかざるを得ない。実際に役者が全員そろって稽古が始まるのは舞台初日の約1ヶ月前か長くて1ヶ月半前。しかも、それまでの間に、台本が出来上がっている事はまれであり、スタッフなど他の関係者にも別の仕事は何本か入っている場合も少なくない。役者やスタッフのあいだに共通の「演劇言語」が共有されているか否かに拘わらずこのようなスケジュールで作業を進めた場合、打ち上げの頃になってやっと互いの「言葉」が理解できるようになればいい方だという事も珍しくないのだという²⁾。

さらに、制作的な面からみても、公演の興行面での勝負は、実際に舞台の幕があがる以前に、公演初日の1ヶ月から1ヶ月半前の前売りの時点でほぼ決まってしまうことが多い。また、劇団優先予約などでチケットがあらかた売ってしまう場合は、その前の2、3カ月前には、勝負が決まってしまう。作品の質をはかる1つのモノサシになりうる劇評が出そろった頃には既に公演自体は終わっており、また、劇評したい観客動員や作品づくりにそれほど影響を及ぼさなくなっている。つまり、興行面での正否は作品の出来不出来によって決まるというよりは、かなりの部分、事前の宣伝活動ないしいわゆる「前パブ」や顧客管理の徹底による固定客の確保によるところが大きいのであり、開かれた市場からの反応や批評によるフィードバックとは縁遠いところで、作品と興行が成立してしまっているのである。こうしてみると、現場主義とは言っても、質の高い新しい作品を生み出す創造の現場のダイナミズムを指すというよりは、その場その場の課題を比較的短い時間的展望と狭い視野の中でクリアしなければならないところから生まれるマインドセットという側面が強いと言えそうである。じっさい、演劇界とそれをめぐる環境条件における変化は、「初日を明ける」前後の修羅場に象徴されるような狭い意味での現場主義のマインドセットでは到底とらえきれないし、対処できないものであるに違いない。

5つの動向

演劇にまつわる芸術と社会との出会いという点に関して、80年代は特筆すべき2つの変化の兆しが見られた時期であった。1つは、現代演劇に対する潜在的な観劇市場の存在とその掘り起こしの可能性を示す、80年代の小劇場ブームや劇団四季の観客動員面での躍進である。これらの動向は、顧客管理やマーケティングなど興行上の積極的な戦略展開によって現代演劇が従来の演劇ファンとは質の異なる比較的広い層の観客を獲得できる可能性を示唆しており、これを「商業化」——必ずしも「商業主義化」ではない——の動向と呼ぶことができるだろう。

商業化と並ぶもう一つの大きな変化は、演劇の助成化であ

る。すなわち、80年代から90年代にかけては、自治体系の専門劇場の開場など自治体および国の両レベルにおける文化政策の進展、また、民間財団等による助成の拡大と質的充実、新国立劇場の竣工など、従来とは比較にならないほどの経済的・物的・人的支援を受けるようになり、また、正当な芸術ジャンルとしての制度的な認知を受けるようになってきたのである。

これら商業化と助成化という、演劇界にとっての環境条件における2つの動向は、演劇界内部に業界化、多様化、プロ化という3つの変化をもたらしつつある。

まず第一に、商業化と制度化は、従来特定の劇団のファンないし後援会的団体とのつながりをもとに、それぞれ内側に閉じ、一種の棲み分けの状態にあった演劇界全体の構造がもっと開かれたものになっていき、真に演劇界と呼ぶにふさわしいものになっていく可能性を示唆している。これを、業界化と呼ぶことができるだろう。身内的な観客を内側に取り込んだ「たこつば」的状态にとどまる限りにおいては、演劇関係者が時折自嘲的に形容するように、いくつかの「演劇村」はあっても、包括的な演劇界ないし業界は存在し得ないであろう。

これまでの取材が明らかにしてきたところによれば、日本でアーツ・マネジメントが話題になりまた団体間のネットワーク形成の必要性が強調される以前に、既に80年代中頃には一部で商業化の動きに対応する形で、興行チケットの流通やその他の制作的なノウハウをめぐる情報交換あるいは相互扶助の形で異なる劇団間や異なるジャンル間の制作者の交流があったという。しかし、業界化の動きがより広い範囲で見られるようになったのは、やはり80年代後半から90年代はじめにかけ助成化の動きが本格化しはじめた頃である。すなわち、新国立劇場の建設や芸術文化振興基金の創設あるいはセゾン文化財団の設立など、それまで自劇団や近しい劇団の動向以外については比較的関心の薄かったような演劇人でさえも、利害を共有し時には同一の資源を求めて競合するかもしれない同じ世界の住人であるという事をいやおうなく認識せざるを得ない事態が生じたのである。

各種のセミナーやシンポジウムの開催やフォーラムの形成、あるいはまた劇団協議会や劇作家協会などをはじめとする業界団体の新規結成や既存団体による活動の活性化は、この業界化の動向に具体的な形を与えることになった。さらに、この動きは、俳優の出演や劇作、演出の提供など新劇、商業演劇、小劇場などのジャンルを越えた往来が活発になる中で今後さらに加速されていく可能性がある。

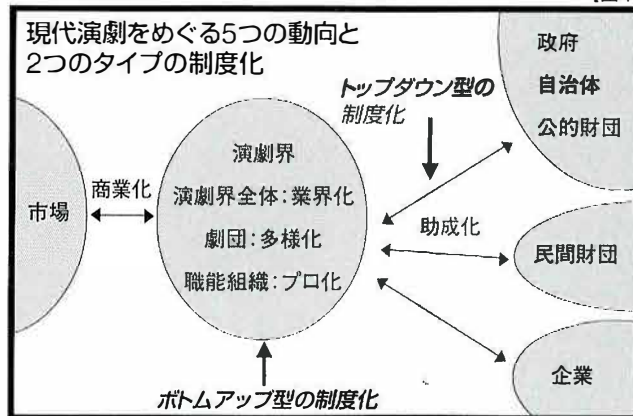
演劇界の再編は、必然的に、演劇界を構成する個々のカンパニーの組織編成に影響を及ぼす事になる。これを端的に示すのが、劇団制の「危機」「見直し」あるいは「解体」とよばれる動向である。プロデュース公演に端的に示されるように、劇団の枠を越えた活動の機会が増え、劇団がかつて色濃くもっていた運動体や生活共同体としての性格が稀薄になり、また、公演自体に劇団独自のカラーが希薄になりがちな中で、劇団制のあり方そのものが問われることが多くなってきた。そして、小劇団についていえば、劇団という濃密な人間関係と集団の凝集性の強さを連想させる言い方にかわって、集団のあり方については「バンド」や「ユニット」、公演については「セッション」と、もっとゆるやかな関係性を示す比喩が頻繁に使われるようになってきた。このような場合、必ずしもメンバーの「退団」や劇団の「解散」という形をとらず、また、中には集団の結束を維持したりあ

【図1】

るいは今まで以上に強固にしていっていった劇団もあることから、劇団制の「解体」というよりは、むしろ、流動化ないし演劇集団の形態の「多様化」と呼ぶのがふさわしいように思われる。

そして、1990年の劇作家協会の設立と同協会のその後の動向に典型的に見られるように、演劇集団のありかたの多様化ないし流動化にともない、劇団という組織にかわって、専門的な技能にもとづく分業と職務管轄権の原理にもとづく機能別組織が、理念の面でも利害という点でも、演劇界における新たな結集軸ないし利害調整の軸になりうるかどうか重要な問題の一つとして浮上している。これを、プロ化と呼ぶことが出来る³⁾。じっさい一人ひとりの演劇人が、劇団の一員としてというよりは、それぞれの職能を担う個々の演劇人として公演に関わるようになった時にまず第一に問われるべきは、所属組織への貢献度などではなく、プロとしての自らの技能レベルであることはいうまでもないだろう。公演の成果に対して、個人として職能という点でどれだけの貢献が出来るかが真剣に問われはじめたとも言える。また、逆に、その貢献に対してどれだけの報酬が得られるかという点も真剣な議論の対象になりうる。従来、共同体的な原理で劇団が運営されていた時には顕在化しにくかった、職能ごとの技能水準、貢献度、報酬という3つのポイントが、「プロ」としての演劇人の資質が問われるようになる中でよくもあしくも顕在化してきたとも言える。

さらに、演劇人のプロ性は、外部との関係においても厳しく問われるようになってきた。演劇公演がビジネスとして成立し、演劇界が業界としてのまとまりをもち、現代演劇が制度的な認知と支援を受けるようになるにつれて、演劇人がプロフェッショナルとしてのアイデンティティを持ちうるかどうか厳しく問われるようになってきた。つまり、演劇人は、い



ま、自分たちが果たして本当にアマチュアと一線を画す卓越した技量をもち、また、みずからの職業の本質的性格について確固たる定見を提示できるか否かについて答えることを要求される場面が多くなってきているのである。

トップダウンの制度化とボトムアップの制度化

これまで述べてきた、商業化、助成化、業界化、多様化、プロ化という5つの動向の相互関係を図に示すと、【図1】のようになる。

すなわち、商業化と助成化は、それぞれ、市場と国家(政府、自治体、公益団体等)および第3セクター的部分(民間助成団体・企業・市民等)という3つの外部環境と演劇界との関係の変化を指す。これに対して、業界化、多様化、プロ化は、これら演劇界と環境の変化に対応して演劇界内部で生じた、演劇界全

トップダウン型の制度化

【図2】

動 向	商業化	助成化	業界化	多様化	プロ化
議論の現状	●営利本位の公演制作、劇団経営への批判(商業主義化批判) ●商業的サブセクターへの同化吸収への批判 ●アーツ・アドミニストレーターの役割と機能	●公的助成の適正な分配 ●各種助成主体の役割分担 ●演劇の「公共性」の明確化 ●公共劇場の設立 ●公的教育機関の設立 ●東京一極集中の是正	●経済的自立性の欠如 ●国際的マーケットへの参入の可能性 ●公的資金「マーケット」への対応 ●情報の共有とコミュニケーション・チャンネルの確立	●劇団の解体とその功罪 ●「現場性」の喪失 ●人材育成の場の喪失 ●「プロデュース公演」とその功罪	●アマと未分化な技量水準と職能構成 ●演劇の「職業化」 ●アマとプロの役割分担および公的資金の適正な分配
議論不十分ないし未検討の問題	●商業主義化と組織化の相違 ●日本型「商業演劇」の特質の分析 ●種々の市場(最終消費市場、労働市場、資本市場等)の相互関係の分析 ●営利セクターで開発されたテクニックの芸術への適用可能性	●芸術ジャンルとしての現代演劇の制度的認知 ●政治および公益と芸術の文化的自律性の調整 ●欧米モデルの功罪と適用可能性 ●助成化による組織構成の均一化の功罪 ●政府諸機関の役割分担	●共通の利害とコミュニケーションの場の登場による「組織フィールド」の成立 ●各種業界団体およびサービス組織の役割分担と管轄権闘争の可能性	●劇団にかかわる利害調整と結集の軸の可能性 ●演劇制作の主体としての劇場の役割	●異種職能間の管轄権闘争の可能性 ●異種プロ間の役割分担(現場とアカデミズム等)
	●異なるサブセクター間での役割分担 ●芸術団体のNPO化の可能性 ●政府と市場の役割分担			●劇団から職能組織への再編成の可能性とその功罪 ●芸術創造における「スタンダード」ないし共通言語の可能性	

ボトムアップ型の制度化

体、劇団、職能別組織の3つのレベルでみられる動向ないし機運としてみることができる。

また、紙幅の制約からここでは詳しく解説する事はできないが、この5つの動向をもとにして、現在の舞台芸術のあり方をめぐるさまざまな議論を、議論の現状と議論不十分なし未検討な議論に分けて整理してみると、【図2】のように図式化できるだろう。

ここで、これまで述べてきた文化行政がらみの、主に行政側がイニシアチブをとる制度整備の動きを「トップダウン型の制度化」¹⁾と言いかえることが出来るとするならば、業界化、多様化、プロ化という、演劇人たちが自身深く関与している3つの動向を総称して「ボトムアップ型の制度化」と呼ぶことが出来るだろう。そして、近年になって現代演劇をはじめとする舞台芸術の制度化をめぐる生じている様々な問題——たとえば、新国立劇場の演目の選定、「公益」と先端的な芸術表現のすりあわせなど——は、この2つのタイプの制度化の間に存在するズレないしタイムラグに起因していると思われることが出来る。

辞書に「【制度】制定された法規。国のおきて。社会的に定められているしくみ、きまり」(広辞苑)とあるように、「制度」という言葉からふつう連想されるのは、我々の生活や活動を一方では外側から規制し他方では保証を与える何らかの公的な規則や仕組みであろう。しかし、「家元制度」や「家族制度」あるいは「自治会制度」という場合のように、実は、制度の中には、外側から与えられる規制という側面の他に、当事者が自分たち自身の生活や活動をより生産的で有意義なものにするための内在的な欲求や必要性をもとにして相互調整の結果として作り出していく「ゲームのルール」のような決まり事や約束事あるいは自治組織のような仕組み・仕組みもある。

トップダウンの制度化によって演劇に対して制度的認知が与えられ制度的保証がはかられる事は、これまで個々の天才的演劇人や幾つかの劇団による活動成果に関しては、国際的な評価に十分たえうるものがあっても、その成果の発展的継承や中堅クラスの層の厚さなどの面で深刻な問題を抱えていた日本の現代演劇のあり方を変えていく契機になる可能性がある。学術研究の領域における和算の先駆的な成果とその後のごく短い歴史と西欧における数学の発展の歴史を比較してみても分かるように、文化は、制度化されることによって膨大な中間層やサポート・スタッフが形成された時に、しばしば一握りの天才の力だけでは到底果たし得ないような力強い発展を遂げる。

しかし、どんなに理想的な関係にあろうとも、基本的に違う種類の観衆を相手にしている以上、行政や政治という制度と芸術や学問という文化制度の間には、目的という点でも、それを実現する手段(人材、手続きなど)という点でも、基本的なロジックにおいてズレや食い違いがあるのが通例である。そしてまた、学問の自由 academic freedomや芸術表現の自由 artistic freedomという言葉に示されるように、学術研究や芸術は、公的な保護を受けながらもそれに甘んじることなく、時には保護を与えるパトロンや国家に対峙し、鋭い批判の刃をつきつけることができるだけの自律性と自立性をうち立てた時にこそはじめてパワフルな文化の生産(創造)と再生産(継承、人材育成、質の向上、革新)の場として成立する。

言葉をかえていえば、トップダウン型の制度化を経て制度的認知と制度的保証を受け、基本的な資源や利便を確保しながらも、一方では「現場」の内在的な要請から生まれたボトムアップ

型の制度が構築された時、すなわち、現場の内情にあったルールづくり、組織づくり、そして新たなスタンダードの模索が行われ、さらに自分たちの活動を支える理念とその社会的意義と正当性に関して説得力のあるロジックを確立できた時にはじめてパワフルな文化生産の場が成立するのである。演劇の場合に即して言えば、その時にこそ、行政など他の社会制度が体现する当面の社会的価値ないし目標(福祉、教育、「生きがい」等)、あるいは狭い意味での「公益」にひたすら奉仕するツールではなく、独自の文化的価値や目標(表現の可能性の追求や社会批評等)とそれを実現する自前的手段を持った自立的・自律的な場として成立するといえる。

しかしながら、目的や手段の食い違いがある以上、トップダウン型の制度化とボトムアップ型の制度化のあいだには、ともすればタイムラグが生じがちである。特に日本の現代演劇のように、行政の側に芸術をはじめとする文化的素養ないしいわゆる「文化資本」の蓄積が乏しく、また、演劇界側の事情としては、表現上のスタンダードが存在せず、業界全体にまたがる団体の組織化も遅れており、ことあるごとに「まとまりの悪さ」が指摘され、さらには、「徒党」を組み、「群れる」ことをよしとしないメンタリティが強固として存在する場合には、この問題は深刻である。

じっさい、演劇に関するフィールドワークに関わるようになってから数年のあいだに、演劇あるいは舞台芸術関係の各種のセミナーやフォーラム、シンポジウムに聴衆として参加する機会が少なくなかったが、その度に驚かされたのは、議論の広がりや欠如である。舞台芸術をめぐる環境の変化が急激であったこともあって、この種の議論に対応できる人材に乏しく、壇上のパネラーやシンポジストに毎回同じような顔ぶれが並んでしまうのは仕方が無いだろう。しかし、聴衆や参加者にも金太郎飴のように同じ顔ぶれが見られ、一種の「同窓会」のような雰囲気になってしまっているのは、どのような理由によるもののだろうか。わたしには、これこそまさに狭い意味での現場主義によるものと思えてならない。

いまアーツ・マネジャーに要求されているのは、このような2つの制度化のあいだのズレや食い違いをも含めて、様々な意味での制度化の動向を注意深くモニターし、単に自分の所属する組織の利益のためだけでなく、演劇界全体をマネジメントしていく方向を探ることであろう。また、この役割は、制作者やプロデューサーと呼ばれる人々だけでなく、アーティストにも要求されていることであるに違いない。これは、ただ単にカンパニーの運営や経営に関する事実上の決定権を制作者やプロデューサーではなく、主宰者でもあるアーティストが握っていることが多く、実質的にアーツ・マネジャー的な役割をも担っているからだけではない。アーティストは、ともすれば大きな流れを軽視して現場にこもりがちになるからである。外部から隔離された創造の現場は、一般の社会からいったん距離をおくことによって通常のものの見方とは全く違う見方を提示するための戦略的な地点である。しかし、現場が外部からの情報をいっさい遮断して自己完結的な表現のみをめざす逃避の場になってしまえば、本来の演劇の力、芸術の力を発揮することには決してならないであろう。

結語

80年代に東京を中心にした生じた小劇場ブームは、一時期、

動員拡大をメインモチーフにした一種の「小劇団双六」的なサクセス・ストーリーを立ち上げていったが、その双六の「アガリ」の後にくるストーリーを作りえずに終息していった。これに対して、80年代後半から90年代にかけての文化行政ブームとでも呼ぶべき状況は、もしかしたら小劇団に限らず日本における現代演劇全般をめぐる幾つかの新たな物語を誕生させるポテンシャルを秘めているのかも知れない。小劇場ブームが東京中心のミニサイズの演劇シーンを一時的にせよ作り上げる事に成功したのだとしたら、文化行政ブームには、全国規模で新たな形の演劇シーンをたち上げる契機になる可能性が含まれているのかも知れない。

1960年代以降のアメリカにおける「文化爆発」とそれに対応した官民の文化支援の増大は、日本における1980年代以降の文化行政の展開とパラレルな部分を含むこともあって、よく比較の対象としてあげられる。演劇についていえば、このアメリカ版文化行政ブームと前後して、ニューヨークではオフブロードウェイについてオフオフが生まれ、全米各地ではリージョナル・シアターの活動が躍進するきっかけが与えられ、また、ニューヨークの中でさえ、テレンス・マックナリーがマンハッタン・シアター・クラブを「リージョナル・シアター」と呼び、またみずから「たまたまニューヨークに住んでいるリージョナル・シアターの劇作家」(Love! Valour! Compassion! 序文)と自己規定するような新たな展開が見られ、結果として、多層で多様な演劇シーンが形成されていった。もし、日本でも、同じような状況が現実化した時には、現代演劇は、制度化され社会の中に根づきながらも、常に新しい表現を生みだす力をもった創造の現場を内包し、同時に社会に対して活力を与えるものとして再生するであろう。その時にこそ、芸術はその時々の一過性の「ブーム」に翻弄されてしまうような存在ではなく、幅広い人々にとってなくてはならない重要な生活の一部になるであろう。また、そのような社会においては、「芝居にのめりこむこと」が、単なる青春時代の夢や一種の通過儀礼にすぎないものとは言えなくなっていくのだろう。

註

- 1) 80年代には、それまでの「雑用係り」ないし「何でも屋」的な性格が強かった劇団制作者の役割に、徐々にプロデューサー的な性格が加味されていったが、それでも、わたしがこれまで取材してきた制作者の担っている役割は、多くの場合、いまだに劇団ないし主宰者の「お母さん役」ないし「女房役」という性格が色濃い。
- 2) そして、そのように語ってくれる人々が懐旧のおもいをこめて思い出すのは、「無駄な時間」がたっぷりあって、「くだらない実験」を繰り返していた旗揚げの頃や学生時代である。その頃は、資金的にも人員的にも余裕がなかったが、少なくとも「同じ言葉」を共有しているという実感はあったのだという。
- 3) ここでは、主にプロ化のうち、「職能組織化」ないし「専門職化」とでも呼ぶべき動向を中心にとらえた。言うまでもなく、プロ化には、これ以外に、商業化や制度化の動向にともない、演劇活動(のみ)によって生計を営むことの可能性が開けてきた事(職業化・専業化)や、技能水準の向上(専門化)の可能性をも含めて考えることが出来る。
- 4) もう少し詳しく言うと、トップダウンの制度化は、次のように定義できるだろう——「文化行政がらみの、主に行政がイニシアチブをとって進める制度的環境の枠組み(理念、法律、条例)と資源(人材、施設、資金等)の整備および市民や社会一般に対してそれらについて正当化できるロジックの確立」。



佐藤郁哉(さとう・いくや)

1955年宮城県生まれ。77年東京大学文学部心理学科卒業。84年東北大学大学院博士課程中退、86年シカゴ大学大学院修了(Ph. D.)。東北大学助手、茨城大学助教授を経て、現在一橋大学商学部助教授。

シンポジウム「文化支援の展望——公的・民間支援の可能性」レポート

セゾン文化財団が共催するシンポジウム「文化支援の展望——公的・民間支援の可能性」(主催：東京ドイツ文化センター、共催：ニッセイ基礎研究所)が、去る4月21日、東京ドイツ文化センターにおいて開催された。

このシンポジウムは、日本とドイツの文化(とくに芸術活動)支援の考え方や施策を比較し、そこから将来へ向けての示唆を読み取ろうとするもので、ドイツ側からはパネリストとして、ドイツ文化センター総裁のヒルマー・ホフマン、ドイツ全州文化財団事務局長のクラウス・モーリスの2氏が、日本側からは文化庁文化部長の霜島秋則、ニッセイ基

礎研究所主任研究員の吉本光宏の2氏が、それぞれ討議に参加し、当財団事務局長の片山が司会進行を務めた。

ドイツ側からの報告によると、ドイツでは芸術活動は公的に支援されるべきものというコンセンサスが既に国民の間に浸透しているが、支援の主体は国ではなく州や市などの地方自治体である。これは、国家が芸術活動に介入しこれを利用した時代への反省から、ドイツ基本法によって連邦政府が芸術を直接支援することが禁じられているためであるとのことである。

わが国においても、民間も含めた文化予算の90%は自治体の予算であり、この比率だけを見れば日独両国はかなり近い構造を持っているかに見える。だが、古くから地方分権が確立し、各地方・都市が独自の文化的アイデンティティを鮮明にしているドイツと、分権化が進まず未だ自治体間の横並び発想が支配しがちなわが国とでは、内容的に大きな差があることが、議論が進むにつれ浮き彫りとなった。各自自治体の政策決定に関しても、ホフマン氏自身がフランクフルト市の文化担当官時代そうであったように、市の政策担当者や市立劇場のインテンダント(支配人)には、自ら



シンポジウムの様子（東京ドイツ文化センター）

の芸術的信念に基づいて思い切った改革が行えるよう、大きな権限が付与されているとのことであり、この面での違いも明らかであった。

また、官民の支援状況や役割分担についても、両国に對照的な部分が垣間見られた。日本側の報告によると、わが国では90年前後に企業メセナブームが起こり、このころから公的な支援予算も急膨張した。これまで公的予算の多くは施設建設やその維持に費やされて

きているが、文化庁の「アーツプラン21」に代表される、ソフトに焦点をあてた政策もこの数年本格的に施行されつつある。一方ドイツでは、公的支援は削減の方向であり、民間資金の導入が課題であるとされる。ただ、日本とは一見逆のようであるが、企業メセナなど民間からの支援は極めて保守的な傾向があり、エスタブリッシュされたものに集まりがちで、現状ではむしろ公的な支援のほうが前衛的なものに積極的であるとのことであっ

た。

このところわが国では、欧州とくにドイツの文化支援政策への関心が高まりつつあるようである。当財団のテーマ研究プログラムに寄せられる応募にドイツのケースを扱うものが目立つのも、このことを裏付けている。これまでどちらかといえば、日本とは必ずしも社会的な背景（法制面などを含め）に共通部分が多いとは言いがたい米英の例に目が向きすぎていたことを考えると、反動としてドイツやフランスの政策に関心が高まるのは自然なことであるともいえる。とくにドイツの場合、関心の多くは、パウシュやフォーサイスなどの先端的な表現がなぜ保守的である筈の公的支援をバックに生まれてくるのか、という点にも向けられていることは想像に難くない。今回の3時間半におよぶ討議では、その疑問に対するひとつの解答となるべき「どこが違うのか」という部分については、充分ではないにせよ抽出できたといってよいであろう。ただしその「違い」が乗り越え難い文化差として映ったか、あるいはわが国の将来への指針として映ったかは、聴衆のあいだでも隔たりがあったと思われる。今後も継続的な討議を続けていくことが望まれる。（K）

第2回制作実践セミナー

「ワークショップ活動の可能性——自治体との取り組みを中心に」レポート

セゾン文化財団主催の制作実践セミナーでは、昨年11月に開催された第1回の「海外公演の実施と問題点」に続き、第2回目は「ワークショップ活動の可能性——自治体との取り組みを中心に」をテーマとして取り上げ、1月16日に当財団の森下スタジオにて開催された。

■ワークショップを巡る状況

現代演劇・舞踊を助成の対象とする当財団の助成プログラムの一つに、演劇・舞踊界のシステムの改善、人材育成、ネットワークの構築など芸術創造を支える環境の整備を目的とした、「創造環境整備活動」助成プログラムというのがあるが、このプログラムにおいてここ数年、ワークショップ活動に関する申請というのが増加の傾向にあった。

これは当財団が94年より助成の一環として、森下スタジオをワークショップ会場としても貸し出したため、潜在的な傾向が助成の

申請という形で目に見えて来た面もある。例えば現代演劇や現代舞踊における日本での教育機関の少なさを、短期集中型のワークショップという形で多少なりともフォローしようという開催者側のプロデューサーやコーディネーターの意志、またキャリアの有る無しを問わずそうした場所でトレーニングを受け、新たな刺激として創造の幅を広げたいというパフォーマーの希望、あるいは公演を行うだけでなく創造の理念や、メソッドを伝え観客層や演劇、舞踊に対する理解を広めたり、新たなメンバーを募りたいというアーティスト側のモチベーション等々さまざまなニーズの高まりが、昨今のワークショップ増加の要因のように感じられる。

一方こうしたアーティストやプロデューサーの自主開催的なワークショップとともに、自治体や公共ホールの主催により開催されるケースも、ここ数年で非常に目にする機



講師：松本修氏

会が多くなった。当財団が支援している芸術団体でもその活動に取り組む例が多く、今後益々増加の傾向が予想される現時点で、その可能性や問題点を検討する必要性を感じ、第

2回目のセミナーのテーマを「ワークショップ活動の可能性」として開催した。サブタイトルに「自治体との取り組みを中心に」とあるのはさまざまな開催形態の中でも、特にそのケースに論点を絞るためである。

■ レクチャー：「ワークショップ活動の可能性」

今回のテーマに際しては、自治体や公共ホールの主催で実際に数多くワークショップ講師として活動され、今年から世田谷パブリックシアターでワークショップも担当される、MODEの松本修氏を講師としてお迎えした。(MODEは1994年～1996年の3年間、当財団の(芸術創造活動)助成プログラムの助成対象団体であったが、活動のひとつの柱として「ワークショップ活動の普及」という目標を助成開始当初から掲げている)。今回はその5年にわたるワークショップ活動の成果としてまとめられた報告書『MODE演劇ワークショップの軌跡 1990～1995』をセミナーのテキストとして事前に参加者に配布させていただき、実際のレクチャーでは、特に現場で抱えている問題や経済面に関してお話いただいた。

一番大きな問題として挙げられたのが「ワークショップの需要は多いが、それを主催する自治体にグランドデザインが無い。地域の文化振興などの名目はあるが何のために、何を目的に企画があるのか、実はとても曖昧なのではないか。また、講師として参加する側も曖昧なまま済ませているのではないか。主催者と講師の双方が、動機や理由を明らかにする必要がある。目的を決めると実施方法も自ずと決まってくるのでは。」といった目的の明確化の必要性である。また、東京とそれ以外の地域の演劇環境の違いからくる意識のずれ、ワークショップが公演の代用品となる安上がりな文化事業として捉えられている側面、自らの演劇理念を伝えるのか、演技の基礎を教えるのかといった、表現者としての立場と教育者としての立場の見極めの難



セミナー風景 (森下スタジオ)

しさに関しても語られた。しかし一方で「ワークショップの参加者から受ける刺激により、MODEの作品創作の幅が広がった。奉仕活動のように行うというのはやはり違うのではないか。自分たちも得るものがあるという方向に表現者というのは結局向かうのではないだろうか。」という意見にワークショップが創造面を活性化させるプラス要因も感じられ興味深い。

今回はセミナーの参加者に、実際に何らかの形でワークショップの開催に携わった、また、今後開催を予定している、実際に依頼を受けているといった方々が多く、確かなノウハウが確立されているというより、まだ試行錯誤の状況にあるテーマもあってか質疑応答時には活発な意見が交わされた。自治体と演劇人との間を結ぶ人材の必要性もあげられ、専門家の不在、ネットワークや情報の無さから単発で企画が終了してしまう現状など、課題は多く、未整理な状況が浮き彫りとなった。公演活動とは別の芸術活動とも言えるこのワークショップに関して、今後、更にその目的の明確化、深化、細分化と企画の独自性、質の向上が望まれる。(I)

セゾン文化財団 1997年度の 現代演劇・舞踊助成対象者決定について

去る5月15日に開催されたセゾン文化財団理事会・評議員会において、財団の活動に関する審議が行われ、この中で1997年度の現代演劇・舞踊助成対象者が決定した。当財団の現代演劇・舞踊助成への本年度の申請件数は205件で、そのうち96年度決定分1件を含む37件に対して計9,800万円の助成が同理事会・評議員会により承認された。プログラムごとの内訳を見ると、まず現代演劇・舞踊界のインフラストラクチャーづくりを目的とするA-1プログラム「創造環境整備活動」では11件計1,000万円、A-2プログラム「アーツマネジメント留学・研修」では2件計750万円の助成が決まった。さらに演劇界・舞踊界での活躍が今後期待される若手芸術家・芸術団体の育成を目的とするB-1「芸術創造活動Ⅰ」に関しては4件計1,600万円、また鮮明な活動方針と一定の運営基盤を持ち、国際的な活躍が期待される芸術家・芸術団体の育成のためのB-2プログラム「芸術創造活動Ⅱ」については4件計3,200万円が承認された。そしてC-1プログラム「国際交流公演活動」では10件計2,100万円が、C-2「国際共同創造活動」では5件計1,000万円の助成が決定した。

viewpoint No.3

セゾン文化財団ニュースレター 第3号

1997年7月20日発行

発行者：財団法人セゾン文化財団

編集人：片山正夫

発行所：財団法人セゾン文化財団

東京都中央区京橋1-6-13 〒104

アサコ京橋ビル5F

Tel.03-3535-5566 Fax.03-3535-5565

*次回発行予定：1997年 冬

*本ニュースレターご希望の方は送料(90円)実費負担にてセゾン文化財団までお申し込みください。