

## もくじ

### 特集：芸術家の育成

初等・中等教育期の精神環境が大事	三善 晃	4
■インタビュー		
オペラ研修所について	栗山昌良	6
バレエ舞踊手の養成	薄井憲二	9
演劇人の養成	石澤秀二	12
うまい絵描きは仏である	絹谷幸二	15
映画人の育成	西岡善信	17

### 特色ある美術館・博物館紹介——㉔

美術館に行ってみよう 宮城県美術館	20
弥生文化への招待 大阪府立弥生文化博物館	22

・教育・文化の再発見！	24
・文化財保護強調週間	24

### 展覧会紹介

■特別展 詩歌と書—日本のこころと美—	25
■特別展 正倉院展	25
■特別展—荒川修作の実験展—	26
■大英博物館所蔵品による—アフリカの染織	26
■特別展 芸術と日常—反芸術/汎芸術	27

・地域文化振興に思う —「在研会」と地域文化活動アンケート—	28
-----------------------------------	----

- ・文化庁行事報告・予定……………27
- ・芸術文化振興基金ニュース……………30
- ・国立劇場ニュース……………31

### 表紙写真

「ジゼル」(松山バレエ団)  
平成2年度日米舞台芸術交流事業、アメリカ公演より  
写真提供・同バレエ団

題字デザイン◆桑山弥三郎

都道府県のページ

文化庁だより

# 初等・中等教育期の 精神環境が大事



三善 晃

桐朋音楽大学学長・作曲家

せざるを得なくなったと要約できるだろう。大学審議会や中教審の相次ぐ答申とそれに基づく施策の実施も、教育という座標の上にこの命題への対応を描くものであろう。芸術という座標の上では近年、地方自治体に芸術関係のプロジェクトが展開し、企業のメセナ気運が急激に高まるなかで、昨年「芸術文化振興基金」が設定された。しかしその図が意味を持つか否かは、それが上記命題「人間」という原点とどのように関わるかによることであらう。「芸術家の育成」といい「人材養成」といい、文化庁積年の懸念は今日、この原点をいかに画定し、生かしてゆくかという大きい課題として現前する。小論はこの俯瞰のもとに、前段で「育成」についての留意点を述べる。

一つは「育成」の形で現状が固定されるおそれである。我が国の芸術状況を復習することになるが、我が国において「芸術」が意味する多様なジャンルの一つ一つは、それぞれ固有な歴史・社会・習慣・現場・人間関係のなかで育ち、それゆえにジャンルごとの課題も、単に専門の差異として整理できない「事情」を含んでいる。そのいわば構造的差異を無視して有効な「育成」施策は指定できないので、施策が現段階で現場・現状への「現実的対応」から始められることは当然であらう。

のための活動状況の調査、活動の動向に関する研究などにおいても、一貫して指向されてきた課題だった。しかしそれが今日、国、地方、民間を通じてリアルな課題として認識され始めてきた事情は、特に国際状況に著しい変動のあった昨年度を座標軸として我が国が今、否応なしに「人間」という大きな命題と直面

「芸術家の育成」については現在、文化庁「文化政策推進会議」内の小委員会において「芸術家等の人材養成のための諸方策」として論じられている。芸術の領域での育成・養成の問題は今急に浮上してきたわけではなく、「推進会議」に先行する文化庁諸会議が行ってきた民間芸術活動の振興に関する検討やそ

れない時、文化・芸術は開発可能な流通品として消費される徒花となり、その先には「文化的バブル現象」、つまり差別と空洞の虚構しか築かれないように思われる。

上記を留意点として「育成」について献案するならば、それが現在「推進会議」の準備している諸方策を前提とし、それを演繹するかたちとなることを許していただきたい。

人材あるいは後継者がいないのでそれを作る、育てるシステムがないのでそれを作る、条件が整っていないのでそれを整備する、ということは正當な発想である。専門家を育てるために専門教育をするということも、一歩踏み込んで、早期教育が必須な分野でそれを行う、ということも正しい考え方である。そのために必要な施設・制度を整え、人材を配することも大事なことである。しかし、少なくとも芸術に関しては、そこに関わる人間の意味を持つかどうかは、そこに関わる人間の——この場合日本人とりわけその若い世代の——心的属性やその作用、そしてそれを醸成する日本全体の精神風土のあり方に懸かっているはずである。まことに「芸術家の育成」とは、手法やシステムの問題である前に、あるいはそれらを生かすためにも、人が生まれ育ち、それぞれに生きてゆく人生の中で、どのように主体的に芸術と関わってゆくのかが、国

しかしそれはあくまで現場・現状の——過去の相克や未知への模索を含めた——展開を促すものとしてでなければならぬ。そうでなければ、施策が結果として、現状の「多様性」を「多極」として固定し、その極在的な各輪郭の中にジャンルごとの個別な価値観を批評抜きに保証あるいは再構築して終わるおそれがある。そうならば技術や方法論も、ただ伝授伝承されるだけのハウトゥーになってしまうだろう。

また「育成」には研修、助成、顕彰などの諸制度が有効であることは言を俟たない。が、かような制度はあくまで方法なのであって、それ自体が芸術の実質なのではないかということにも留意しておきたい。それらは言うまでもなく人間と芸術の仲立ちをするハード・ソフトの機構であり、その機構の充実が触媒として有効に作用するかどうかは、やはり人間に懸かっている。その意味で、この留意はむしろ芸術家側の自覚としても求められよう。例えば助成公演は、そのこと自体が芸術なのではなくて、芸術を試される機会である。また、それを鑑賞することそのことが芸術なのでもない。芸術はそれを創り、それを享ける人間の中にしか生まれえない。機構はあくまでそれを相互触発的な文脈として織り紡いでゆくための条件である。このことが深く弁別さ

民一人一人のいわば「ひととなり」のなかの芸術の生成の問題として把握されねばならない問題である。そうであればそれは「育成」を実際に施す時期や方法だけの問題ではなく、方法論がそれ自体で独立してあるわけでもない。

この観点から、ここで初等・中等教育期——とりわけ小学校後期から中学校を中心とする時期——の子供たちの精神環境を重視したい。教育論としては臨界期やレディネスの概念があろう。しかし芸術は、芸術として存在する前のある未分化な状態で、一個の人間のアイデンティティそのものの素材として芽生えるよりほかにないものである。それを既成の概念——指向性とか情操とか能力あるいは適性など——で性急に枠付けすることは危険である。そうでなくて、子供たちが日々世界と自分の関係を少しずつ発見し、全身心で驚き、悲しみ、喜び、苦しみ、問いかける「自然な」日常こそが、なによりも大事なことでと強調したい。それは「芸術家の育成」に限ったことではなからうと言われれば、まさにその通り、芸術家はまず何よりも、そして最後まで、一個の人間として世界からの喚起を享ける存在でしかないのである。しかしそう考える時、現在の我が国には為すべきことがあまりにも多い。

# オペラ 研修所 について



オペラ演出家・オペラ研修所運営委員長

栗山昌良

インタビュー・構成

高田都耶子

—今日はオペラ研修所についてお話をいただきましたのですが、先生は研修所運営委員長であり、演技指導の面を受け持たれておられるとうかがっております。

栗山 そうです。所長が團伊玖磨先生で、音楽指導が中山悌一先生です。

—まずオペラ研修所設立についてのいきさつから教えてください。

栗山 そもそも日本に国立オペラ劇場という要望は、戦後からずっとあったものなんです。我々の先輩たちも歴代内閣に絶えず申し入れてきたんですがなかなか通らず、第二国

—平成八年に第二国立劇場が完成する予定と聞いておりますが、ということは、劇場建設の発案からこれ二十年近いですね。

栗山 そうなんです。研修所発足当初はもう五、六年たてば第二国立劇場が出来るということだったんですが、設立に向けての方向性を示す唯一の具体的な機関として、今日までオペラ研修所は続いてきたのです。

とにかく僕らはただひたすらやってきた、そして振り返ってみたら二十年近くたったということですね。

—ところで第二国立劇場の話は、今の第一国立劇場が出来る前からあったんですが、「やはり伝統芸能のための劇場を優先させるべきだ」とか「オペラ劇場を造っても国民のコンセンサスを得られるのか」などさまざまな問題が過去にも現在にもありまして、結局今なお完成されていないということですね。オペラの劇的世界はとにかくスケールの大きなものなんです。

オペラというものを皆さんに分かっていただくには言葉では難しいかもしれませんが、オペラに内在しているものは、すごい普遍性をもっています。戯曲の言葉による表現には会話的表現技術からくる限界がありますが、そこに音楽表象が介入すると想像もできないスケールの大きな劇的世界が展開します。例



えば、木下順二氏の「夕鶴」が團伊玖磨氏のオペラ化によって大劇場空間の劇となつて飛翔し、視覚的にも無限大の拡がりをもったものとなります。ヨーロッパのドラマの演出家が晩年になるとオペラの演出に関心をもちたれていくのを見ると、オペラがいかにシアトリカルな魅力をもっているものだということがお分かりになると思います。

—こういうことから、会話劇よりもオペラの方が大衆性という表現力はあるのではないのでしょうか。

話を戻しますと、オペラ研修所は「ハードが出来たから、ソフトをやらなきゃ」ということで始められた機関だったのですが、ソフトだけが先行してハードが今だに出来てなく、ということですね。

—昨今、公共施設などで立派な劇場があつても実際のソフト面が整っていないといったことがよくあるようですが、これはその正反

立劇場というものが出来そうになりかけたのが、やっと昭和四十年後半でした。その時に文化庁の芸術課と民間とで「国立劇場を造つたはいけれど、中身の養成というのがとても必要じゃないか」という意見が出て、出来上がったのがオペラ研修所なんです。今は文化庁の補助事業になっていまして、これを委託されているのが「二期会」なんです。

「二期会」といいますのは、戦後、主に東京芸大を卒業した、戦前を日本の音楽の第一期と意識し、戦後の未来を第二期と考え、音楽の持つあらゆる研究を実践的に研究しているとする自負のもとに結成した音楽家の集団です。ある意味において、日本の音楽の主流を占める集団です。

—文化庁からの援助もあるのでしょうか。

栗山 ええ、全経費の八十%を文化庁から助成金として出してもらい、残りの二十%は研修生の納める授業料と(財)二期会オペラ振興会からの費用で賄っています。文化庁も国の仕事として責任を持っていらつしやると思いますが、私も国の仕事として責任を持ってお引き受けしているわけですから、これが日本の未来のオペラ界への私どもの大きな拠点になってくれるようにと、そんなふうを考えていますし、また現実にもそうなりつつあると自負しております。

—対の状態というわけですか。

栗山 手前味噌ではなく、今の日本のオペラは芸術的にも高い水準を保ち得る力があります。それがうまく機能しない状態であるのが今の日本のオペラの現状です。

—研修所での研修内容などについてお聞かせください。

栗山 オペラ研修所はいわば、日本のオペラ歌手の専門的な養成機関です。東京芸大をはじめとして主だった音楽大学には、もちろんオペラ科がありますが、それは音楽の中のオペラ科かオペラの持つ劇的なものへの教養というふうなものを身につける基礎的な段階でして、それをもつと高度に専門的に、いかなれば劇場さえあれば、明日からでも舞台上に立てるようなという方針でやってきました。

—授業内容はどのようなものですか。

栗山 募集は隔年で、選考試験をしたのち平均十名前後の入学者を取り入れます。修業年限は二年間、授業は週三日、朝から夕方まで。内容は音楽表現法や演技表現法といったオペラの総合演習(七百八十時間)、身体表現術(三百時間)、他に特別講義(四十時間)、試演会や公演に参加する実習(八十時間)があります。合計千二百時間になります。

—卒業生には佐藤しのぶさんもおられますね。

# バレエ舞踊手の養成

ソビエト・バレエ・インスティテュート主宰  
バレエ研究家  
薄井 憲二



インタビュー・構成

高田都耶子

— 先生が主宰なさっている「ソビエト・バレエ・インスティテュート」は今年で何年目に—  
薄井 ちょうど三年になります。  
— 学校を設立されたいきさつなどをお話してください。  
薄井 だいたいどの国でもバレエの養成というのは、国立の機関、組織でやっております。アメリカはそうではありませんが、補助金とか寄付金の制度がうまく機能しています



ので、充実した養成機関が割合たくさんあるんです。ところが日本では、個人のスタジオがそれを受け持っているということから、大きな相違が出てくるのだと思います。  
バレエ学校はやはり、少なくとも六年、長ければ八年、そういうプログラムにしたがつて養成ということをしていかなければならない。ですが個人的なスタジオではそうはいきませんから、ただ単に子供を集めて教えるということになってしまいます。年齢にもばらつきがある、それに確実なプログラムもなく、いつでも新しい子が入ってくる……中にはきちんとしたプログラムに基づいてレッスンをなさっているスタジオもあるのですが、多くの場合はそういったスタイルではないでしょうか。  
そんなことから私たちは、きちんとしたカ

栗山 一般的にクラシックの音楽家として知られているのは彼女でしょうが、他にも力のある人が大勢卒業しています。一期生が卒業してもう十六年にもなります。ここに入学する人たちは大学を出、大学院を出て、そしてオペラ研修所で二年ですから、一期生などは年齢的にいっても中堅以上ですよ。うれしいことに、今、日本の音楽の中堅から新人にかけて、オペラ研修所の卒業生が相当に活躍してくれています。

— 劇場さえあれば、ということですからもつたないですね。ところでオペラには、どうしてもオペラ劇場が必要なのでしょうが。栗山 もちろんです。歌舞伎は歌舞伎の劇場があつてこそ、真の歌舞伎といえます。コンサートはコンサート・ホールがあつてこそその魅力を発揮します。現代のドラマを二千人も入る客席を持つては成立し得ないことはお分かりでしょう。オペラはオペラ劇場があつてこそ育まれ、その生命を展くのです。劇場という空間は単に建造物でなく生きものなのです。これは私も、劇場人の言葉を感じていただきたいのです。正しい場のあることが、どれ程大切であり価値あるものであるか、ご理解ください。  
— オペラ劇場完成の暁にはどんなことをなさりたいのでしょうか。

栗山 よく皆さんに「日本にオペラ劇場をこしらえてもやるものがあるのか」と言われますが、僕は充分にあるとお答えします。日本の今の、オペラを創る能力は、ヨーロッパに比べて相当なところに来ていると思いますし、比肩し得るものもあると自負しています。日本の作曲家の手になるオペラのいくつかは、ヨーロッパの劇場のレパートリーになる力を持つています。また、例えば、国立劇場でやっている歌舞伎鑑賞教室、ああいうことも僕は充分できると思います。  
またそういうことを通して劇場マナーも教えられます。劇場というところは不特定多数の人間が集まって一つのものをみんな一緒に観るので、日常的なマナーとか社交性、道徳なんでもの身に付けてもらえると信じています。

それと今の若い人たちは日本音楽よりも西洋音楽になじんでいるはずですから、歌舞伎に若い女性客が増えたようにオペラにも同じことがおこる可能性があります。それだけの内容のオペラが日本にはあるのですから。  
現代はテレビ文化だといわれますが、テレビがどんなに発展しても、劇場芸術は不滅です。生身の人間が一つの場に集い、演者とそれを享受する人が同じ空間の中に存在するという時間は、テレビでは絶対伝わらない。テ

レビでは伝わらない純度の高い芸術的緊張感が劇場にはあります。逆にテレビが高度になるほど人は直接的な生のものに対する欲望が強くなるのではないのでしょうか。

さて今やヨーロッパから来るオペラには枚挙に暇がありません。なのに超一級を除いて客足がもうひとつじゃないかといわれますが、ご存じのように、それは入場料があまりに高過ぎるからです。一枚が二万も三万もしては、とても家族連れでなんか行けませんからね。  
オペラは上演ひとつするのにも、二百人からの人が要るから、コストもかかる。それが入場料にはね返ってしまうんですね。ヨーロッパでは国が八割以上援助してくれています。最後に日本のオペラに対する先生の夢をお聞かせ下さい。

栗山 それはやはり日本で創ったオリジナルなオペラを国立オペラ劇場で上演すること。そして、日本を発信基地にして世界、ヨーロッパへと広げていくことですね。既にそのような作品が生まれていることに、誇りをもち、声を大にして申さねばなりません。日本のオペラは、日本の人も知らず、世界の人も知らない中で、最も現代性をもったオペラを創っている国でしょう。ひよつとすると経済大国ならぬオペラ大国になっているかもしれません。



国にはどんなところがあるのでしょうか。  
**薄井** バレエ大國といわれているところでは、ソビエトの影響が多く見られます。フランス、イギリス、デンマークなど、みな独自のメソッド(教授法)をもっていますが、ソビエトの方式を参考にしています。  
 ——ところで世界の中で、日本のバレエのレベルはどうなのでしょう。  
**薄井** 外国へ行くとこの頃は日本の踊り手が増えましたよね。それから日本に「日本バ

レエ協会」という全国組織がありまして、優秀な人々をピックアップして合同公演をするんですが、「日本もずいぶん進歩したな」と、「これだけの人材は外国では見られない」と思うことだってあります。体格だって随分よくなりましたし。  
 ソ連みたいに全部国費で養成しているところにはかなわないけれど、アメリカのように政府や基金の援助と個人の力でやっているところのバレエ団に比べれば、日本は素質ある人を選んで鍛練すれば、もっとよくなると思ふところもあります。  
 ——日本のバレエは、個人に全部経済的負担をかけるという状況で、よくぞここまで来たということがあるようですね。  
**薄井** 今バレエのコンクールで日本人がずいぶん世界で活躍していますけれど、こういう土壌からそれだけの人が育つということは、大変なこと、大変な努力です。ですが、個人のできる努力はここまで、日本のバレエはもう袋小路につきあたった感があります。私は毎年、イギリスのバレエ年鑑といったものに、日本バレエの一年間の報告をするんですが、そこにいつも書くのは「日本のバレエをもっと国が助けてほしい。日本でも国立のバレエ団ができなくて、もうこれ以上前に進めない」ということなんです。いつかだれかが読

一緒になっていきますから、午前中が実技で午後から授業だったりするわけです。  
 ——バレエを習得していく上ではまことにうらやましいシステムですが、日本ではそういう学校は望めないのでしょうか。  
**薄井** 文部省の学校規則では、小学校のうちからは出来ないようですね。ですが義務教育を終えた高校からなら、そういう制度を取り入れることも可能なんじゃないでしょうか。  
 ——バレエの本場ソビエトでは、本格的にバレエを習い始めるのが四年生、十歳ぐらいということですが、日本ではもっと早くからお稽古を始めているではありませんか。  
**薄井** そうなんです。だから小さい子がくるくる回ったりするなんていうのは、世界的に見ても日本の子がずっとできます。国内コンクールで優勝するような十三、四歳の子を外国に出したりしたら、みんなびつくりするでしょうね。  
 ——早く始めた方がいい、というのではないのですか。  
**薄井** バレエはあまり小さいうちから無理に稽古をさせると、どうも筋肉が付き過ぎるようになっています、特に男の子の場合には。だからある程度骨が丈夫になってから、だいたい小学校三、四年生くらいからがいいようですね。  
 ——ソビエトバレエ式の教授法をとっている

リキユラムでバレエの養成をしようと、ソビエトバレエの教育システムにしたがった学校をはじめたわけです。ここでは「ソビエト・バレエ・インスティテュート」の一年生、二年生というように進めていき、一年生ではどれだけ、二年生ではどれだけと、ソビエトとだいたい同じように、いつてもこちらでは年齢も統一されていますし、まったく同じというわけにはいかないのですが、できるだけ向こうに近い方法でと、先生もモスクワバレエ学校の現役の先生を派遣してもらっています。  
 現在、子供のクラスが三クラスで、一応五年で卒業という形にして、さらにもう一年か二年育成して修了ということにしたいのです。またここではバレエ教師のクラスもありまして、教授法を週一回教えているんです。ソ連ではバレエを教えるには教授法のクラスを卒業しなければ、人に教えられないほどなんです。  
 ——お手本になさっているモスクワバレエ学校について教えてください。  
**薄井** ソ連では小学校三年を終わった段階でバレエ学校に入ります。つまりバレエ学校一年生は小学校四年生になります。そして日曜日を除いて毎日、必ず一時間半はレッスンを受けます。

ところで普通よく「バレエを習う」と言いますが、正しくは「古典舞踊」つまり「ダンスクラシック」を習っていると言うべきなんです。そしてモスクワではそのダンスクラシックのレッスンの他にも、いろいろとそれに関連した実技もありまして。  
 いちばん初め低学年の生徒は、歴史的舞踊とでも言いますか「ヒストリカル・ダンス」をやります。昔の宮廷などで踊られていた社交ダンス、たとえばメヌエツトやガボツト。クラシックというのはそういう社交上の踊りから段々に発達してきたものですから、そういったダンスはとても重要な基礎になっているんですね。ですから大きなバレエを踊る時にもそういうものの片鱗はしょっちゅう出てきます。  
 もうちょっと上になりますと、今度は民族舞踊が必要になってきます。ポロネーズとかマズルカとか。正式には「ダンス・キャラクター」と言います。スペイン舞踊も入ります。大きなバレエでは必ずそれが出ますから、きちんと習得しておかなければならないのです。  
 また舞踊のほかに、体操や演技力をつける授業などもあります。さらに上級に進めば現代舞踊、ジャズダンスでもあるんです。ソ連ではいわゆる普通の学校とバレエの学校が

一緒になっていきますから、午前中が実技で午後から授業だったりするわけです。  
 ——バレエを習得していく上ではまことにうらやましいシステムですが、日本ではそういう学校は望めないのでしょうか。  
**薄井** 文部省の学校規則では、小学校のうちからは出来ないようですね。ですが義務教育を終えた高校からなら、そういう制度を取り入れることも可能なんじゃないでしょうか。  
 ——バレエの本場ソビエトでは、本格的にバレエを習い始めるのが四年生、十歳ぐらいということですが、日本ではもっと早くからお稽古を始めているではありませんか。  
**薄井** そうなんです。だから小さい子がくるくる回ったりするなんていうのは、世界的に見ても日本の子がずっとできます。国内コンクールで優勝するような十三、四歳の子を外国に出したりしたら、みんなびつくりするでしょうね。  
 ——早く始めた方がいい、というのではないのですか。  
**薄井** バレエはあまり小さいうちから無理に稽古をさせると、どうも筋肉が付き過ぎるようになっています、特に男の子の場合には。だからある程度骨が丈夫になってから、だいたい小学校三、四年生くらいからがいいようですね。  
 ——ソビエトバレエ式の教授法をとっている

# 演劇人の養成



演出家・元桐朋学園短大演劇専攻教授

## 石澤 秀二

インタビュー・構成 高田都耶子

——今日は演劇人の養成についてお話をうかがわせてください。

石澤 ご存じのように、日本では今、演劇がとても盛んです。東京をニューヨークやパリと比べてみても、一つの都市でこれほど劇団とか演劇活動が盛んなところはないですよ。いったい東京に劇団がいくつあると思いませんか。もう千以上はゆうにあるんですよ。しかし、一見花盛りであるように見える演劇界ながら、非常に根が浅いという問題がある。それはどういうことかといいますと、学校教育の中で、正規の授業で音楽や美術はあっても、演劇の授業はありません。体操やダンスやバレエ的なものだけであるのに、演劇ないしドラマという授業はついで置かれていないですよ。

にもかかわらず高校演劇は年々盛んになってきて、昨年から全国大会優秀校の発表会が国立劇場で行われるほどになった……。つまり、すごくアンバランスなんです。

そして演劇人の養成というものがほとんど組織的になされていない、それが日本演劇の現状なんです。

——諸外国の現状はどうなのですか。

石澤 欧米はもちろん、アジアの国々でも、芸術教育における演劇教育の比重はとても高いと思います。国立の俳優養成所もあります。



アメリカは専門的な俳優養成機関こそ少ないですが、各大学に演劇のコースがありますからね。

我が国でもこういう時期に、演劇教育の見直しをしてもらって、これだけ花盛りの演劇現象を見過ごさずに、根をはれる基盤をつくるのが大切だと思います。

——日本の演劇教育が音楽や舞踊に比べてなおざりにされたのはなぜですか。

石澤 明治時代に学校教育に西洋の文化を取り入れる時に、演劇というものに対する偏見が強かったからでしょうね。考えてもみてくださいな、女優の歴史がそのまま近代の女性解放の歴史ですからね。

また、近代の芸術の中で最先端として位置づけられた、いわゆる新劇というものが反体制的な芸術活動を続けてきましたし、伝統的な歌舞伎などは色里の匂いがあるから子女の教育によろしくないという状況でしたから、演劇はもちろん、三味線音楽や日本舞踊も教育の場に取り入れられずに今日までできてしまったのです。

——演劇人の養成について少し詳しくお話しください。

石澤 演劇人の養成には、当面、大きく分けて三つの分野があると思います。一つは、舞台技術の進歩に即応する舞台技術者の養成で

す。たかさんの劇場があちこちに造られて、メカニクがどんどん進展しますでしょう。照明はコンピュータ制御、音響にしてもデジタル化……。なにに舞台技術者を組織的に養成する機関というものがありません。

二つ目にはたかさんの劇団がさらに発展していくためには、本当の意味での芝居の製作者、つまりプロデュースというものの役割が重要になってきますが、これも組織的な養成機関がない。やつと慶応大学で今度、一講座できるということを聞いていますが、劇場という空間を維持し発展させる上で、芸術家のパートナーとしてのプロデューサーの役割は今後ますます重要になってくるでしょう。

現代社会は好むと好まざるとにかかわらず、資本主義経済機構の中にあるわけですから、演劇活動をするにも経済問題、経営問題が大きな要素を占めてきています。かつて、同人雑誌をつくるようにみんなでお金を出しあつて、自分の好きな芝居をやる、やりたいという気持ちの方が先だった時もありました。でも、今は観る側の問題をより考えなければいけない、それが最近の状況ではないですか。送り手と受け手、双方の立場に立って満足のいく演劇活動を行うために、劇団プロデューサー、演劇プロデュースの問題は早急に考えていかないといいけません。

三つ目には俳優の養成です。これがいちばん重要です。何といっても演劇の花は役者ですもの。先程も申しましたが、俳優の教育も学校教育の中ではなされていなくて、わずかに桐朋学園短大の演劇科や日本大学芸術学部兵庫県の尼崎北高校など、ほんのいくつかの高校や大学でしか実施されていません。

小学校から高校までの学校教育において俳優教育はもとより、国語のスピーチ教育もほとんど行われていないんです。

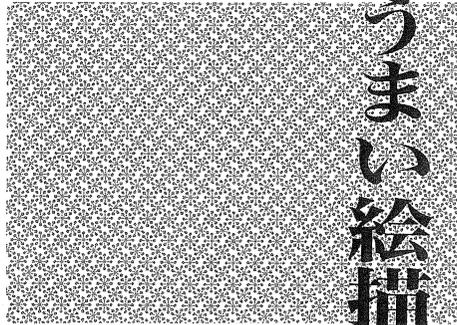
——劇団の養成所や研究機関では不十分なのでしょうか。

石澤 現実的には、俳優養成は劇団まかせになつていくわけですが、劇団は自分の劇団に必要な人材だけを育成すればいいので、入ってくる人すべてに責任を持つ必要はないのです。例えば劇団四季なら、歌って踊れて演技ができるミュージカルタレント養成が主体で、文学座では台詞劇中心ですから、それにふさわしい養成方法、カリキュラムをとっているわけですよ。

例えば劇団での人材養成は一般的にいつて、各劇団とも経営の問題もありますから、初年度に採用した五十人が二年目には二十人ほどになり、三年目には四、五人になっていくわけです。いわゆる学校のように入学した人たちを責任もって育てあげていくシステムでは

私は仏教の経典を深く学んだことはありませんが生まれ育ったのが古都・奈良であったせいか、幼い頃から自然に般若心経や華厳心経を口遊んでいました。新薬師寺近くの福井大師に毎夏合宿したり、東大寺の境内が遊び場であったりしたおかげでしょう。

この度「芸術家の育成」といったテーマで思うところを書かせていただくことになり、反射的に華厳心経の中に「うまい絵描きは仏である」といった件のあったのを思い出しました。うまい音楽家も然り、つまり「芸術家の育成」とは「神々の創造」にほかならないことを述べてみたいと思います。そして、日



# うまい絵描きは仏である

東京芸術大学教授・洋画家  
絹谷幸二



本人の経済感覚の良さは自他ともに認めるところですが、芸術性がそこに大きく影響することなど、述べてみたいと思います。

日本は経済大国、その群を抜いた経済進出には集中砲火が浴びせられて久しい訳ですが、なぜ経済進出のみで、文化の話が少しも表れないのでしょうか。日本は経済人ばかりが住む国ではなく伝統芸能もあれば新進の芸術活動も盛んなのです。しかし今や経済が全てであり、芸術的とも言える経済力のみが伝播され、そんな姿に世界中の人々が愛想を尽かして来たといえます。あたかも最近人気の無農薬野菜の栽培に似ているかと思うのですが、

この野菜は周囲の人々の畠が農薬を使って虫が減っているからこそ収穫ができる訳で、経済進出も経済に先行して文化がその地を平し、敵害するものを取り除いてこそ大きな果実が得られるのです。一人よがりの経済先行型の不備が今さらながら認識されて来た訳で、最近のメセナや経団連の援助活動は企業の自助作用として歓迎されます。(しかし、利益の1%では腰が弱く、売上げの〇・〇%ほどのことを望みますが、不況になれば文化芸術はカットでは、底が知れてしまいます。芸術も経済も水のように高きから低きへ急速に流れ来たって満ちるといった共通項を備えているものの、何か異質なテーマがあるように思われます。その昔日本は八百万の神が住まうトロピカルアイランドでした。先ほどの話に戻れば芸術家達の国であったともいえます。だからこそ大陸文化が初めて日本の門をたたいた時、その高い精神に芸術家達は魅了され、またたく間に影響を受け、独自に消化しました。日本人は神仏混淆、たどり着くあらゆる文化を受け入れ融合させてしまう特殊な才能を持つているといわれますが、その豊かな感受性と抱擁力は芸術家の御家芸かもしれませぬ。対比されるのはイスラムです。その破戒と形而上の無機的な性向は彼らが根っからの経済人たることを表し、アラビア数字に象徴され

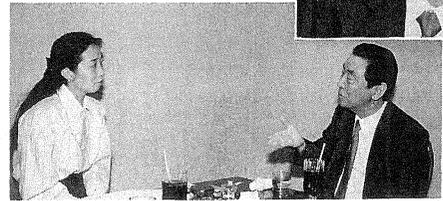
ないのです。気の毒なのは、どこかで芽が出るんじゃないかと各劇団の研究所を回り歩いて何年も過ごしてしまう人ですよね。たしかにタンポポの種でも風に吹かれて飛んで着地するところの条件できれいな花を咲かせたり、咲かせずに終わったりするのに似ていて、今の俳優養成には運不運ということが大きすぎますよね。

—ではどういった養成機関が望ましいのでしょうか。

石澤 まず演技の基礎訓練をみっちり身につける。その上で自分の志向や素質に応じて専門分野に進めるシステムを、劇団や劇場などの演劇作業現場と密着するかたちで確立することが大事だと思います。

身体行動の基本はコトバとウゴキの一体化にありますよね。日常的な会話やおしゃべりが、時に高揚して歌になったり、あるいは語りになったりするでしょう、ウゴキにしたって日常的なしぐさが踊りになったり、抽象的な舞になったりするわけでしょう。

こうした日常的な身体行動を基盤にして意識的な身体表現を舞台という虚構の場所に創りあげていくプロセスが演技づくりの基本だと思います。そのため技術的な基礎訓練がいわゆる発声・発音や滑舌法です。ところが若い人たちの芝居を見ていると、感性やイ



メージ表現は豊かに感じられても、物言いの基礎が足りない人が多いのです。

スタイライゼーションされた様式的な動きにしてもクラシックバレエ、モダンダンス、マイム、日本の踊りや舞、それぞれ技術アプローチはちがっても、有機的関連は相互にあると思うのですが、教える側も習う方もバラバラの個別的なものとして取り扱いがちですね。様式的ウゴキそのものに対する基本的で全体的な視野がない。

音声を発したり、動き出したりする時の心の内的状況の在り方や自分を取り囲む外的状況との関係を知ることも基礎的勉強として必要なことだと思います。なにしろ想像力豊かな創造性を、どのように開発していくかが俳優修業の最初にして最後の課題ではないでしょうか。

—演劇における総合的な養成機関の成立に対して国の対応はどうでしょう。

石澤 以前に比べて文化庁などではだんだん演劇行政に関心を深めているようで、いいことだと思えますが、もっと本腰を入れて演劇人養成に取り組んでほしいと思います。

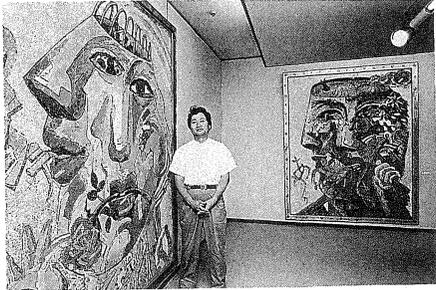
つまり劇団公演に補助金を出したり、芸術文化振興基金からの助成が前面に出ています。無名の劇作家を世に送り出す戯曲公募とその上演助成とか若手演劇人の国内留学制度とか地味な努力が行われていることは承知しています。しかしこれがちよつと中途半端なのです。

やがて現代芸能のための第二国立劇場が出来るわけですが、こちらにはぜひ国立劇団も組織すべきです。そして未来の国立劇場の要員も含めて俳優・裏方・プロデューサーの養成機関を劇場ができる前に早急に創立してほしい。いやいつそ国立演劇高校や大学を創るほどの意気込みがほしいと思います。

る抽象性は遙か昔に袂を分った日本を含めたユーラシアの具象の世界とは別の美意識が存在することを表しています。この辺は一九八九年度文部省海外学術調査でアルタミラや北



イタリア・ベネチア留学中の筆者



毎日新聞社主催の個展にて

すいものなのです。今後何が必要かを理解する手がかりを持つているものです。そういったニュースソースの不足には国際的な対応にちぐはぐなものを露呈させてしまう元となります。国際社会はいつでもどこでも効果の上がる対応を必要としている訳です。芸大には中国からの留学生も多く、天安門事件の時、国からの送金が止まってしまい帰国もできなくなってしまうことがありました。留学生の生活は困窮しアルバイトも見つけにくかったのです。それだけでなく東京の物価高は彼らを直撃する訳で、私はある団体による美術留学生のためのチャリティー展をもう一步発展させ、留学生自身の展示会と即売会を開催させることを提案し、今年実現化しました。人はパンのみにて生きるにあらずといわれませんが一方東欧やソ連はパンの為に立ち上がり、人間は地を這って生きていきますが、遠くを高き所から見渡しながら破壊でない将来に向かつて歩まなければなりません。今日本に一番必要なのはそういった意味で芸術家を育成すべく、見聞を広げるチャンスを確認することです。経済界は企業の競争原理にまかせておいても、その芸術的とも言えるべき戦略で海外からの情報収集、現地投入を十分すぎるほどやってくれようが、芸術家の文化交流はその範となるべき在外研修員制度を

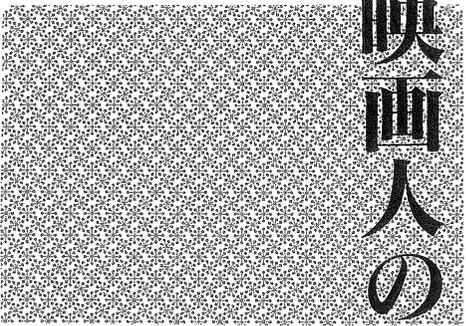
欧の先史時代の洞窟壁画を調査させていたいた時の研究課題ですが、プリミティブで根源的な芸術形態を眼(まなこ)にする、感動は折りにも似た敬虔なものであったのが思い出され、ここでも華厳心経の言葉が実感されます。

先ほど芸術と経済を地を潤す水にたとえましたが、水が激めば濁り、やがて腐ってしまいます。循環し活性されなければなりません。換言すれば交流・やりとりが重要で風通しが良くなければならない訳です。私は東京芸大で留学生の受け入れを担当しています。また私自身文化庁の在外研修員として欧米に留学させていただきました。それ以前に私費でもイタリアに留学していましたが海外生活は五年ほどになりますが、やはりこの経験が制作活動にどれほど大きなウエイトをしめて来たかひと口には言い表せません。留学は芸術や音楽家を育てる大きな要素です。どれほどの文献を調べても研究を繰り返しても理解できなかつたことが、その物の本来あるべき所で一目見ただけで一瞬のうちに全てを理解することができる経験であるといえます。それは地に足をふんばって下腹に力を入れて頑張つて来たそれまでの生活態度とは少し異なつた、むしろ足を少し宙に浮かせる術を身につけさせるものなのです。

外国で異文化のシャワーを浴び、人種差別

大切にしていなければなりません。その財源をカットさせることなく、より充実させるべきであると思います。そして芸術家を経済のパブルとしてのみ扱うのではなく、我が国の安全保障の枠組みの中で把握し、大砲だけでは守れないということを知るべきでしょう。

# 映画人の育成



映画創りの職人たちが、めつきり少なくなつて来た。「人」がいない……。

このような声が映画創作現場で急に高まってきた。これは、今、日本映画が当面している切実・深刻な問題である。

製作段階になつて、スタッフ探しに腐心し

に合い、原語の壁を乗り越えながら芸術や音楽に打ち込んだ時、真理に迫るには直感力が必要なこと、ある時は鳥のように自由に飛翔できなければいけないことに気づくのです。

芸術家は少しでも高い視点で世の中の動向を見つめなければなりません。政治家もそうであつて欲しいものです。一般の人々と同じ位置で、狭ばまった視野で遠近感だけを測るのでは不十分です。浮き身の術を身につけるといった芸術性はあらゆる分野の人々に必要なことなのです。不確実な時代を硬直した思考で生きぬくことはできません。柔軟で合理的な反応ができることが大切です。芸術家には現実を告発すべき使命があるのです。さらに留学生や経済進出している企業人たちが海外と日本を繋ぐ重要なパイプになつていて、軽視してはなりません。移民としての流出も、またその受け入れもごく限られた数でしかない日本において生の世界を知る門戸は海外生活の経験を持つ個人個人だといえます。最近のめまぐるしい世界の情勢を伝えるテレビ報道では、机上の観念論に終始する解説者と人手不足で状況の飲み込めない新人リポーターが奮闘しながら湾岸戦争や東欧、ドイツ、ソ連情勢を伝えていました。しかし、専門家や学者の指針同様、現地での生活体験者には現実的で確実な見通しが、そして予測が立ちや

う。留学の奨励と保障は人的資源しか頼るもののない日本における大切な投資であることを忘れてはなりません。私の作家活動にも大きな飛躍を与えてくれた在外研修員時代を振り返り、その意義を記してみました。

KYOTO映画塾講師・  
映画美術監督  
西岡善信



ているようでは、良い映画が生まれようもなく、日本映画の活性化とか復興など期待すべくもない。

なぜこのような現象を招いてしまったのか、「KYOTO映画塾」の発足パンフレットに、私はその思いを次のように記している。

「日本映画が今抱えている悲劇は、かつて華々しく国際的にその名声を高めた「カッパ」一屋」たちが次々と現場を去って、映画不毛の姿があちこちにみえてきたことである。その不幸は、二十年もの永い間、人材の育成、技術の伝承にまで手が廻らなかつた日本映画の不運にある……」云々と。

このことについて少し言及してみよう。日本映画の低迷二十年とは、昭和四十年後半から平成の現在まで指すのであるが、現況はピーク時（昭和三十三年度頃）の映画人口の十分の一に落ちている。

これには、テレビ・ビデオの出現、他の娯楽、レジャーブーム等、原因は色々あげられるが、何にもまして斜陽といわれ弱体化していった映画界自身の責任は重い。

このような映画人口激減の状況下では、映画企業も人件費軽減、人員整理を行わざるを得なかつた。後継者の育成など思いもよらなかつたのである。

その「ツケ」が、いま人材不足という形で現れ始めた。当然の結果といえよう。

また、最近、旧作フェアや、名作鑑賞などがあちこちで催されるにつけ、昔の映画ファンたちは現在の日本映画の質の低下を指摘し、酷評することになる。一方、若い世代の人たちはなぜ、あのような名作が次々と創り

出されたのかと質問する。

両世代を通じて現在も映画製作を続けている私たち映画人OBとしては、誠に恥ずかしい思いをさせられるのである。

こんなことが重なって、何とか後継者育成の良い方法がないものかと真摯に考えるようになったのである。先輩の方々も、早くから映画振興の警鐘を鳴らしておられたし、文化庁でも（昭和六十三年七月）映画芸術振興について、優れた映画の製作と人材の養成の項で、くわしく提言されている。

現状として、映画人養成のための学科（映像学科）を置いている日大、大阪芸大等の卒業生たちは既に我々と共に製作現場で活躍しているのである。

また、「日本映画学校」等多くの専修、各種学校の卒業生も同様である。さて、映画発祥の地、京都の状況はどうだろうか。なぜ、京都ではこのような映画人学校が設立されなかつたのだろうか。

京都の創生期映画の頃から、巨匠が私塾的教育、書生として住み込みの徒弟制度教育で伝承された人も多く、伊丹万作・山中貞雄・伊藤大輔・内田吐夢・稲垣浩・衣笠貞之助・溝口健二等の監督の伝承教育は厳しく、マンツーマンであった。これらの巨匠は、映画遺産のような作品を次々と創り上げられたので

あつた。

「日本映像職能連合」が徒弟制度の良さを採用し、この方法で後継者を養成しようところみているのも、古き良き時代の教育方法の価値効果を期待してのことだと思える。

以上の、様々な後継者養成方法を参考に、別の新しい欲ばつた教育システムに立脚して発足したのが、「KYOTO映画塾」である。

- 新しいシステムとは、
- (一) 徒弟制度の教育に根ざす
- (二) マンツーマンの家族的・スキンシップ教育
- (三) 徹底した技術のたたき込みと、感性開発のような内容である。「KYOTO映画塾」というネーミングも、こんな意味と、願いをこめて名づけたのである。

これらの設立趣旨は、奥山塾長の方針に従って進められた。実行に移すとすると、多く処理しなければならぬことが山積している。

塾誕生の準備に専念し始めたのは、平成元年六月（開塾一年前）であつた。

私は推進役でかけずり廻りながら、塾長の要請で、事務局長（土田氏）の依頼・要員の構成・教室の整備・入塾募集の要項等を定め、翌四月の入塾式を無事迎えられるよう日夜奔走したのである。

当映画塾の特徴としては次の三本柱を方針とした。

- ① 塾生四十名に対し、講師六十人のマンツーマン少数精鋭教育を徹底する。
- ② 講師は現在現役の最高ベテランを依頼する。
- ③ 撮影所現場と教室が直結で、映画製作スタッフに参加しながら、自主作品を創っていく。

採用人員は当初二十五名（六部門——一部

門三十五名）の予定の発想であつたが、結局四十名（プロデューサー六名、ディレクター八名、シナリオライター八名、カメラマン・ライター八名、デザイナー五名、録音・編集五名）とし、初年度（一期生）は応募者三百八十名から四十名（内女性十名）が入塾許可となつた。

修業期間は二年。一年目前期——総合基礎講義。一年目後半——各班実技。

## 講師陣 (アイウエオ順)

### プロデューサーコース

市川久夫 桜井洋三  
奥山和由 藤井浩明  
香取雍史 細井保伯

### ディレクターコース

井上昭 篠田正浩  
岡本喜八 高瀬昌弘  
小栗康平 田中徳三夫  
小野嘉幹 中島貞太郎  
太田昭和 野村芳太郎  
土井茂一 深作欣二  
工藤栄一 山田洋次  
黒木和雄 吉田啓一郎

### シナリオライターコース

高田宏 治 古田 求  
高橋治 星 川 清  
村村孟 吉 田 哲  
中村努 依 田 義

### カメラマン・ライトマンコース

赤塚滋 木村大  
石原興 宮川一  
川又昂 森田富  
木浦義 渡辺貢

岡本健一 中岡源  
佐野武治 増田権  
島利男 佐田悦

### アートデザイナーコース

太田誠一 西岡善信  
村威夫 倉橋利昭  
内藤昭

### 録音・編集コース

大谷巖 林土太  
倉嶋暢 広瀬浩一  
園井弘一 谷口登司夫

滝山 一 江馬道生  
崎昭郎

二年目になると各部門を三班（A班・B班・C班）に分け、製作進行中の本編に編入。日当ギャラは支払われ、スタッフとしての責任を果たすよう、厳しくシゴかれることになる。A班は既に勅使河原組（蒙姫）の実習を終え、C班は五社英雄組（予定）、B班は山田洋次組（寅さん）に実習参加の予定である。実習を終えた班はA・B・Cそれぞれ自主製作にとりかかる。

企画・シナリオ・製作のプロセスを体験する。テーマは自由課題である。フィルム十六mm・二十〜三十分・製作費二百万補助（一班につき）が定められたワグである。

完成三本は、京都芸術会館で、一般招待試写会を行うことになっている。来春、いよいよ映画現場に職業人として編入されることになるが、非常に厳しい採点をしても一期生全体の半数はモノになりそうに思える。

優秀な若手芸術軍団に成長するであろうと思えるし、映画人材の養成目的は、少しずつ果たして行けるという自信を持ち始めた昨今である。

二十一世紀の日本映画の展望を、是非、洋々たるものにしたいたいものだと思っている。

編 集 後 記

芸術家の育成の場としては、学校教育と学校以外の研修所、芸術関係団体等における教育、訓練があるが、我が国においては、今後、後者の充実強化とともに、芸術家の養成という観点からの学校教育の改善・活用、学校と芸術関係団体との連携、協力の強化が必要と考えられている。

高等教育においては、昨今、芸術分野における新学科の設置等の新しい試みもみられる他、大学設置基準等の大綱化により一層弾力的なカリキュラム編成が可能となったが、こうしたことや初等中等教育段階の学校における一層の創意工夫が芸術家の育成の機会の充実をもたらしていくことが期待される。

「文化庁月報」十一月号

(通巻第七七八号)

平成3年11月25日印刷・発行

編集 文化庁

〒100東京都千代田区霞が関3丁目2番2号

発行所 株式会社 ぎょうせい

本社 〒100東京都中央区銀座7丁目4番12号

営業所 〒100東京都新宿区西五軒町4-1-2

電話 (03) 3268-1241 (代表)

振替口座 東京 91161番

印刷所 (株)行政学会印刷所

■定期購読のお申し込み

本誌のご購読のお申し込みは、直接弊社の本・支社、あるいは最寄りの書店へお申し込みください。

定価 一九〇円(本体一八四円)(送料四六円)年間購読料 二二八〇円(税込)

広告の問合せ・申込み先

株式会社 ぎょうせい 営業第二課・宣伝係  
☎ (03) 3269-4145 (ダイヤルイン)