

SPT educational 02

世田谷パブリックシアターが考えてきたこと

はじめに 4

公共性

論考① 世田谷パブリックシアターが目指してきたこと……公共劇場のミッション 松井憲太郎 10

地域

インタビュー① 世田谷のまちづくりから生まれた世田谷パブリックシアター 齋藤啓子 26

インタビュー② これまでにない公共施設をめざして 川島英樹 42

演劇／ワークショップ

論考② 「ワークショップ的なもの」の歴史をたどつて 松井憲太郎 58

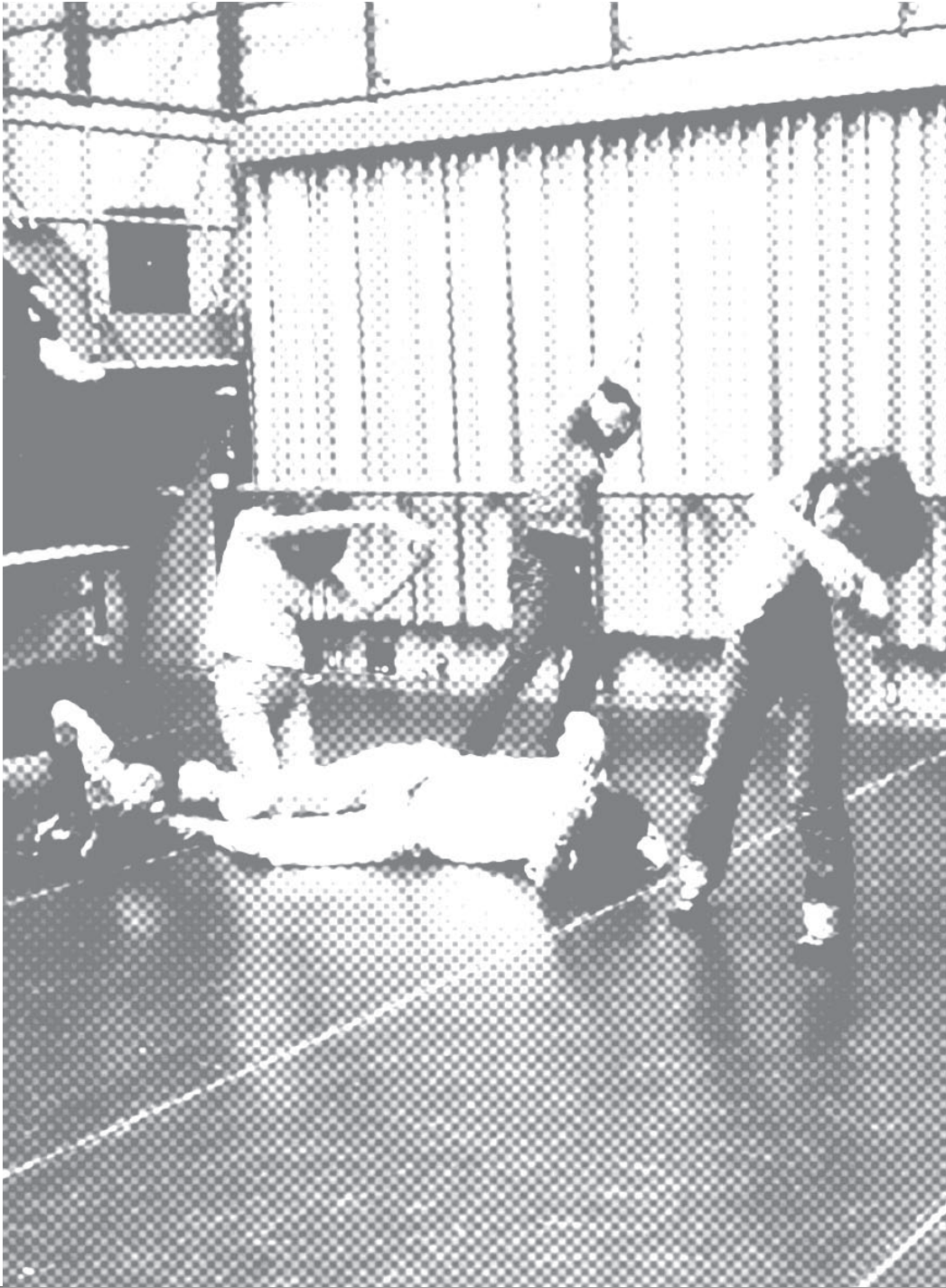
インタビュー③ ワークショップの源流 花崎 攝 62

インタビュー④ イギリスのエデュケーション活動をとおして 小宮山智津子 89

インタビュー⑤ 如月小春さんのこと 柏木 陽 95

教育

インタビュー⑥ 子供たちの表現活動を大切にする 星 陽子 106



資料編……………

世田谷パブリックシアター 2007年度ワークショップ事業の記録 2

シンポジウム 演劇が地域でできること 10

はじめに

世田谷パブリックシアターは、「劇場は広場」を信条として、一九九七年に誕生しました。

開場当初より、舞台芸術作品を制作、上演するだけでなく、「エデュケーション——教育普及的な事業——」といわれる仕事にも励んできました。それは、演劇やダンスのワークショップやレクチャーなどを通じて、広く社会に対して、公共劇場というものの可能性を開いていくこと。つまり、客席に座って鑑賞するという以外に、劇を楽しむ場を創っていくという活動です。

劇場の中ばかりではありません。二〇〇三年からは地域の学校へ出かけることを始め、最近では、この比重が非常に高まっています。

開場一〇年を迎えた二〇〇七年、重要性を増してきた、この教育普及的な事業について、もう一度見つめ直してみることにしました。

幸い、日本財団の助成をいただき、三年間にわたって、出版と集会を通じて、自分たちの活動を考える機会をもらいました。この本は、その二冊目になります。

昨年発行した「SPT educational 01 ～ワークショップのためのゲームガイド」は、学校でのワークショップに焦点を当て、現在のわたしたちがやっていることの実際を、ごくごく具体的に絵本にしたものでした。

今年の「SPT educational 02 ～世田谷パブリックシアターが考えてきたこと」では、過去を振り返ってみました。それも、開館する以前のこと。

どのようにして、この世田谷パブリックシアターが発想され、作られたのか。そして、そこでどんなことを行おうとしていたのか。

巻末には、二〇〇七年度、開場一〇周年の年、一年間に行ったワークショップの記録を載せてあります。

過去と今。この間から、みなさんそれぞれで、世田谷パブリックシアターの歩みに思いを馳せていただければ、と思います。

この振り返りは、わたしたちにとって、とても苦い味のものでした。この十年間にできたこと以上に、できなかったこと、諦めたことを認識することになりました。

しかし、世田谷パブリックシアターは、これで固まってしまったわけではありません。

いまを生きる、現在進行形の公共劇場です。

青は藍より出でて藍より青し。

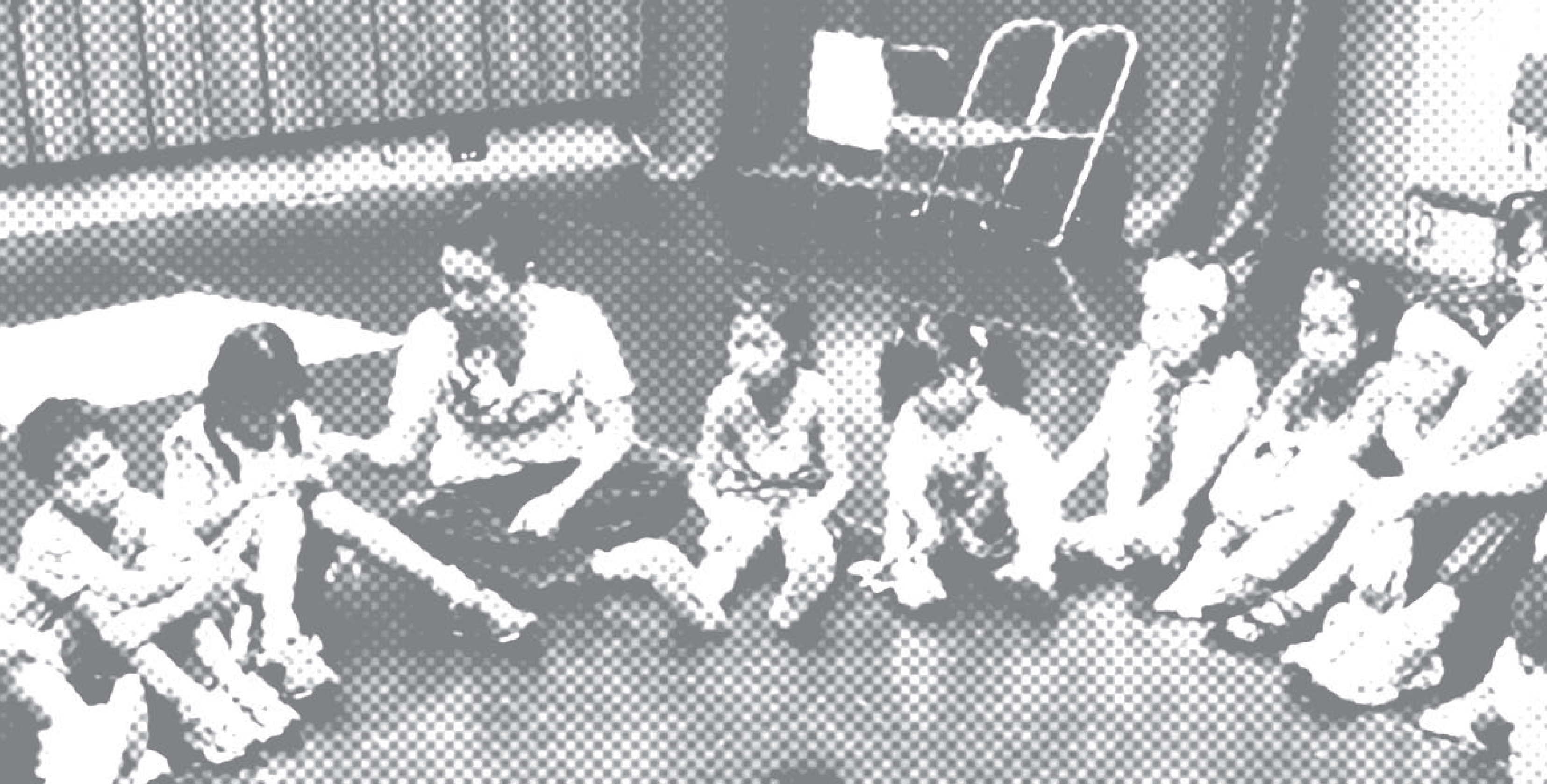
地域、公共、教育、演劇、ワークショップ……。

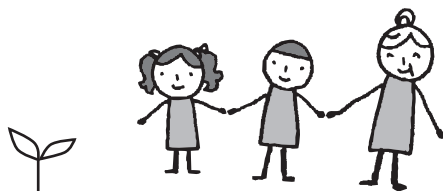
世田谷パブリックシアターは、たくさんの方とても美しい「藍」から生まれました。いまのわたしたちは、「藍」から巣立ちましたが、そのめざすものは変わりません。

次の一〇年、二〇年をかけて、これをいつそう美しく、豊かな「青」に育てていきたいと思っています。

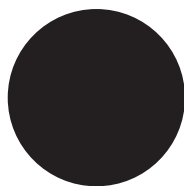
青は、青春の色です。







公共性



世田谷パブリックシアターが

目指してきたこと……公共劇場のミッション

松井憲太郎

活動の原点に立ちもどって

この本では、「公共性」「地域」「演劇／ワークショップ」「教育」という柱を立てて、それぞれがこの劇場にとつてどのような意味を持っているのか、もう一度考えてみようとしています。またこの四つの領域がどのような結びつき、影響しあいながら存在しているのかも明らかにして、社会のなかでそれが相互にうまく結びつく、どのように人びとのより良い生活の実現に寄与しえるのかも浮かび上がらせようとしています。つまり私たちは「公共劇場」の立場から、「演劇」が「地域」や「教育」などの社会の他の分野で果たす機能や役割を、あらためてこの本のなかで明らかにしようとしています。

どうしてこのようなことに取り組むのか、その理由は、世田谷パブリックシアターはオープン以来一〇年にわたってさまざまな活動を行ってきましたが、そのなかで地域の公共劇場のモデルケースとして一定の評価を得る一方で、さまざまな限界というものが見えてきたからです。次の一〇年間、この劇場の活動をさらに充実したものとしていくためには、公共劇場の基本の役割や機能をいまいっかりと見つめなおすことが必要で、そのうえでこの現実の困難さ、私たちが直面する限界を乗り越えていくための活動方針を立てていこうと考えました。

ですから、この本では劇場の活動目的、ミッションや理念についての私たちの考え方もあらためて確認して

ーとどのように関係づけてきたのかを述べてみたいと思います。そのために過去の内外の演劇の歴史や、演劇人の具体的な実践など、さまざまな分野に話が及んでいくと思います。

では、なぜ日本で世田谷パブリックシアターもふくめた「公共劇場」が誕生したのか、私たちの原点の部分から最初に話をはじめます。

公共劇場の誕生

なぜ「公共劇場」が日本に生まれたのか、その理由や背景となった社会の動きをまず考えてみたいのですが、七〇年代後半から、日本の政府や自治体の政策の中に大きな変化が生じはじめました。高度経済成長の後、日本の政府は人々が物質的な豊かさよりは精神的な豊かさを獲得することを重視するという政策に転換しました。

八〇年代に入ると、竹下内閣の所信表明（八七年）のように「物の豊かさから、こころの豊かさへ」ということがさかんに叫ばれるようになります。その「心」の部分の象徴として「文化芸術」とくに「演劇」などの舞台芸術が一躍大きく取り上げられる時代に入りました。しかし、こうした動きを多少とも批判的にとらえると、この政策のなかで言われている「心」、あるいはそれを充たすべき「文化芸術」は、まるで「物」のようにどこから簡単に持ってきたり、買ってきたりできるようなものとして安直に捉えられていた嫌いがあります。「文化芸術」は、非常に長い時間をかけてさまざまな人びとの手によって育まれてくるものです。かりにそのある部分がいま疲弊しているのだとすると、それを活性化して、人びとの生活に貴重なものとしてふたたび根づかせるためには、かなりしつかりとした

いきます。

また、世田谷パブリックシアターは学芸スタッフを持ち、ワークショップなどの参加体験型の教育普及活動を地域にむけて国内ではじめて行ってきた「公共劇場」です。数年前からは、地域のなかの公立の小中学校へ、ワークショップなどのプログラムをもっていくアウトリーチ活動も積極的に展開してきました。

学校を含む地域向けのアウトリーチ・プログラムは、演劇創造や上演とならぶ「公共劇場」の重要な事業であると私たちは位置づけてきましたが、演劇の上演活動に比べると、地域にむけたアウトリーチの活動はそこに参加する人たち以外の、社会の他の分野の方々の目につきにくいという限界ももっています。

そのために、アウトリーチ活動の意義や可能性をもう一度自ら問い直すとともに、この本を上梓することで、国内で同様の活動をする公立文化施設の人びと、また「地域」や「教育」の現場でさまざまな取り組みをする市民の方々と、私たちの教育普及活動ならびに学校向けのアウトリーチ・プログラムの考え方、そして過去の活動で得た具体的な成果を分かち合えたらと考えました。そのことがこの本を作る直接的な動機と目的になっています。

この本の全体で、「公共性」「地域」「演劇／ワークショップ」「教育」のことを、劇場の外部で活動する方々、また劇場のスタッフたちが語っていきますが、私が受け持つこの冒頭のパートでは前述の四つの領域を、学芸活動の責任者として私がどのように考えてきたか、また世田谷パブリックシアターのミッションやポリシ

方針や長期的な戦略がいるはずですが、そうした政策検討がきちんとなされたようには見えません。

このような国の政策の変化と時期を同じくして、地方でも革新的な政策を持つ首長がいる、いわゆる革新自治体のいくつかが「文化行政」に関しての議論をはじめました。経済や産業、または政治的な権力が一極集中する東京に対して、地方自治体がそれぞれにふさわしい発展を遂げるために、または地方自治を保つていくために、物質や金銭というものではなく、「文化」という人々の心や暮らしの中に根ざしたものを発展させていくことが有効だとする発想がでてきたわけです。中央と地方の行政はそれまでは、物質的な社会資本を整えるためにハードの整備を優先してきましたが、それだけではどうしても人々が充実した、真の意味で豊かな生活を送ることができないということ、そこでは日本の戦後社会における問題や限界が見えてきたわけです。

そのときに必要不可欠なソフトとして「文化芸術」が注目されたわけですが、中央と比べた場合、地方自治体が文化芸術を地域の活性化に生かそうとした動きには、もちろんさまざまなレベルがあると思いますが、真面目というか、切実なものがかかなりあったんだと思います。

日本の戦後社会において人びとの価値観は大きく変化してきました。そして政治、産業、教育とあらゆる領域で、人々が共通の価値観を見いだしたり、共通の基盤に立って合意を形成していくことが難しくなってきました。いまだに私たちはその渦中にいるわけですが、そのような社会の構造変化のなかで欠落しているものの、失われた部分を補完するものとして、文化芸術が持っている力に期待がかかったと言えるのではないかと思います。つまりその時文化芸術は、社会のな

かで人びとが共にものを考え、感じ、生きる意味を見いだしたり、価値観を分かち合ったりするための働きや力を持ったものとして捉えられています。

このような状況のなかで、「演劇」は文化芸術の働きや力をもっとも凝縮したかたちで持っているものとして、地域社会の衰退に危機感を抱いていたいくつかの地方自治体から大きな注目が集まって、そこから演劇に特化した劇場を作ろうという動きがはじまってきます。

「地域」へとむかう演劇

一方で演劇の世界で起きていた変化について、話してみます。

私は世田谷パブリックシアターがオープンする一九九七年四月まで、黒テントという劇団に十七年ほど在籍していました。黒テントは、一九六〇年代後半に始まったアングラ演劇または小劇場運動と呼ばれる潮流のひとつの劇団です。アングラにはほかに、寺山修司が主宰した天井棧敷、唐十郎の状況劇場（通称紅テント）、鈴木忠志の早稲田小劇場などがありました。これらのアングラ第一世代の劇団の活動は七〇年代の中盤に全盛期を迎えますが、それとほぼ同時期に、すでにいくつかの劇団は新しい活動を模索すべき転機を迎えていました。

たとえば鈴木忠志の早稲田小劇場は、活動の本拠地を東京から富山県の利賀村に移して、その合掌造りの民家を劇場に改造して作品づくりをはじめました。それまでアングラ演劇は東京などの都市における演劇であるという認識が日本の演劇界にはあったので、利賀村への移動はかなり衝撃的な事件として受け止められました。

私の在籍した黒テントの場合は、七六年に活動を一旦

たものと捉えられますが、同時にそこにはもうひとつの重要な意味があったと私は思います。

そのことを、当時の黒テントの活動や演劇論にそって述べると、黒テントは設立当初から「公有地」での上演活動を続けていました。これはテント劇場での全国への旅公演での会場に、公園などの公有地を借りることを基本方針としたもので、各地で黒テントを招聘してくれた人たちの協力を得て展開されていました。やがてこの運動は「公共の演劇」という理念へと私たちを導いていきますが、それは、演劇は「私」的な芸術表現として完結することはありません、そもそも「公共」的に開かれた表現であるという考えで、また演劇が創造され享受される「場」の性格、あるいは演劇と社会の関係を問うことでした。

もうひとつ黒テントで重要だったテーマは、表現者としての私たち自身のあり方を見つめ直す「物語る演劇」というものでした。たとえば八一年に佐藤信が構成・演出した『宮沢賢治旅行記』は、宮沢賢治の小編戯曲『ポランの広場』にはじまり、幕切れでは「農民芸術概論綱要」の一部が引用されて終わります。これに限らず、「物語る演劇」というテーマに基づいた作品群のなかでは、少し古風な言い方をすると「民衆」ですが、今流に言えば「生活者」自身が演劇を創造して、自らそれを享受するという演劇のあり方が構想されていました。

もちろんこれらの劇作品で演じていたのは黒テントの俳優たちですが、それにしても俳優たちが芸術作品を観客に一方的に与えるという特権的な立場に立つのではなくて、なんとか観客と共通の地平に立つて物語を共有していくような演劇の上演スタイルを確立出来ないかと、さまざまな劇作の方法論や演技のあり方が試みられました。

休止したあと、アングラ演劇特有の表現スタイルを捨て、「アジア演劇」という方針にもとづいて七八年から新しい活動を始めました。それは具体的にはフィリピンのPETAという劇団を通じて、アジアの演劇人と交流し、そこで得た知識や演劇ワークショップの方法論を取り入れながら、劇作品の内容もそれまでのものとは百八十度異なるような創作活動をはじめたんです。こうしたアングラ第一世代の変化の意味を考えると、ひとつにはそれまでそれぞれの作品の中で抽象的に扱っていた近現代の日本人にとっての「他者」と、今度は現実の中で具体的な出会いを図ろうという方向を持つていったんだと考えられます。

また、それまでアングラ演劇は東京に住む知的な階層を主な観客としていたわけですが、利賀に行った鈴木忠志の早稲田小劇場は新しいかたちでの観客との出会いを模索し、黒テントは「闘う民衆のために」という活動方針をその時期に打ち出して、それまでアングラ演劇などを見たこともない市民を新たな観客として獲得しようしました。

新しい観客と出会うとする演劇の運動は、アングラの変化以前にも、たとえば戦後新劇がはじめた労演運動というかたちですでありました。また、日本だけでなく、フランスでも政府による文化の地方分散化政策を先取りするかたちで演出家ジャン・ヴィラルが地方都市で創始したアヴィニョン演劇祭や、さらにそれ以前、一九二〇年代に演出家ジャック・コポーがパリから地方に拠点を移したことなど、いろいろなかたちで世界の演劇に見いだすことができるものです。こうした演劇を置く場を変化させようとする動きは、自分たちの活動の芸術的な側面を、異なる文化的な観点を持った他者の視線にさらすことで検証して、それまでとは違った芸術創造の方向性を切り開こうとしてい

黒テントの劇作家で、世田谷パブリックシアターの初代の劇場監督となった佐藤信がよく用いた言葉で言えば「広場」、あるいは共同体、地域、コミュニティとどんな呼び方をしてもいいんですが、ようは社会、そしてそこで生きる人びとと演劇の結びつきをそれまで以上に強固なものとするような演劇の創造と上演のあり方の確立が目指されていたんです。

もっとシンプルに言いなすと、このような黒テントの活動方針のもとになったのは、演劇は観客とともに創造される芸術であるという考え方です。通常、観客は演劇の外側にいて、作品を一方的に見せられる受動的な立場にあると見なされますが、演劇という表現は実際には舞台と客席との相互作用のなかで成り立つものです。これは私たちが黒テントで全国のまちをまわって公演していくなかで、観客がいかに劇作品の上演に大きな影響を与えるかをまざまざと体験していきながら得た実感でもありました。

このような地域、あるいは観客との結びつきを強める動きは演劇に限らず、七〇年代末から暗黒舞踏の集団のいくつかが地方に拠点を構えるようになったこと、たとえば舞踏家の田中泯さんが山梨の白州村に活動の基盤を移して、そこでフェスティバルを始めたことなどにも現れていました。

このときまさに地域のなかに入って、社会と演劇の結びつきを強めたいと考えていた演劇人と、先ほど述べた芸術文化で地域の活性化を目指す自治体との出会いが生まれ、それが「公共劇場」へと結実していったわけです。世田谷パブリックシアターもそのような流れのなかで一九九七年に生まれたのでした。

ヨーロッパの公共劇場の源流

さて、一九九〇年代から日本で生まれた「公共劇場」には、ある共通のモデルがあります。それは公的な助成を受けて運営されている海外の「公共劇場」でした。芸術監督制度、専属の劇団や専属演出家、振付家など、ヨーロッパの劇場の運営スタイルの多くが、日本の新しい公共劇場の運営システムのなかに取り入れられていきました。ただし私が危惧したこともありました。それはこの時に取り入れられたのは、あくまで海外の公共劇場の運営スタイルの表層的な部分であって、その根底にある演劇思想の部分については、きちんと考えが及んでいないのではないかということでした。

私は世田谷パブリックシアターの仕事を通じてヨーロッパの、とくにフランスの演劇人たちの考え方を聞く機会が数多くありました。その際に気づかされたのは、ヨーロッパの演劇人が演劇や劇場のあり方を考える際に参照する歴史の、私たちのものとは別種の広がりと深さでした。その時に、私が気づいたのは、彼らは古代のギリシャ演劇を自分たちの「公共劇場」の理念的な源流として捉えているということでした。そのギリシャの演劇は、都市ボリスの成員である市民に、共同体の一員としてのアイデンティティを付与し、またそれを他の市民とともに分かち合うための場として機能していたと言えると思います。観客は神と英雄たちが織りなす運命の劇を鑑賞して、そこで得たカタルシスをもつて人間として生きることの価値や意味を再発見する。それは個々の観客に市民のアイデンティティを保証するとともに、コミュニティ全体がひとつにまとまるための価値や規範を生成する装置としても機能していたと思うわけです。つまり年に一回の演劇コンクールを通じて、ボリスとその成員が文化的に統合されるという、コミュニティを不断に再生していく

います。

もちろんギリシャ演劇と現在のヨーロッパ演劇の間には、日本の能や歌舞伎のように流派や血統を介した具体的な連続性はないですが、ヨーロッパの演劇人たちはいまだにギリシャ演劇をたんに戯曲や作劇法のアイデアを借りるという技術論的なレベルだけでなく、それが演劇として持つ原理の面で積極的に活用しようとしています。彼らは、新しい芸術運動が登場する際にも、前の時代を否定してそれまでの流れを切断するだけでなく、自分たちが大きな連続の中にあることを意識して、自らを批判的に歴史の上に置き直してみることをつねに心がけています。切断と連続の上に新しいものを重ねていくという行為……こういった歴史的な地層のようなものとして、ヨーロッパでは演劇が形成されてきています。

このようなことを考えた上で自分たちの足元へと視線を戻すと、日本の公共劇場が抱える問題の質が自ずと明らかになってきます。つまり、世田谷パブリックシアターを含めて日本でもさまざまな公共劇場がつくられてきて、また今後も作られるようですが、日本には、ギリシャから始まる公共性を軸に展開してきたヨーロッパの演劇のような歴史や文化的な環境はないわけです。にもかかわらず、いま突然に公共劇場というシステムや公共性という概念だけを借りきて、まるで異なっているこの国の状況にそれを当てはめようとしている。なおかつ、そうした概念が借り物であることも簡単に忘れてしまって、あたかもこの社会では演劇が公的な役割を以前から果たしてきたかのように、または演劇の公共性を機能させるための社会的な仕組みを私たちが築いてきたかのような前提に立って話をはじめてしまっています。つまりもし今の日本の社会のなかで、演劇の公共性を機能させようとするのであれば、

ための文化的な装置として演劇や劇場があったはずなのです。

もちろん、このようなギリシャ型の演劇や劇場がヨーロッパの歴史でまったく断絶なしに続いてきたわけはありません。キリスト教が支配する中世では、村や町は一つの自律した自治原理をもつ共同体としては未成熟で、世界のあらゆる部分は教会の権力の下にありました。それゆえ神以外の人間の歴史や物語について考える余地は少なく、演劇は当然停滞しました。しかし、宗教改革やルネッサンスの到来と共に、教会の支配が弱体化し世俗的な権力が勃興してくるにつれ、次第に演劇の重要性が高まってくる。絶対王政の頃も同様で、王権との関係で民衆の期待に応える、たとえばモリエールのような演劇が活発になる。やがて絶対王政の衰退のあとに訪れる市民社会では、今度は古代とはことなる意味での近代の市民社会の共同性や規範とは何かを問うような、イブセンやストリンドベリ、シラーやレッシングのような市民劇が作られていく。

そうしたヨーロッパの、とりわけイギリス、フランスやドイツといった国々で、公共性の概念ないしは市民的な公共圏がどのように成立し、議会のような政治の領域とは別のところでパブリック・オピニオンや市民社会がどう形成されてきたかという過程については、ハーバーマスが『公共性の構造転換』で詳しく書いています。ハーバーマスは直接には演劇や劇場に触れてはいませんが、彼の提示した公共圏のモデルはその論旨に問題点を含みながらも、つまり市民社会からこぼれ落ちてしまっている人びとへの視点を欠いているということですが、今日の劇場がある種の公共圏として機能する場と考えようとする際には十分に有効です。

また、ハンナ・アレントの『人間の条件』という本も、公共性の意味を考える上でとても重要な哲学を述べて

それ相応の知恵と努力の積み重ねがあるわけです。私たちはたんなる流行り言葉や外来の概念に惑わされないで、しっかりと自分たちの歴史と現状を見すえながら歩んでいくべきだと思います。

日本の公共劇場の源流

なにはともあれ、日本の公共劇場はヨーロッパの劇場から影響をうけてスタートしました。でも、じつは日本の演劇人がヨーロッパの演劇から大きく影響を受けて新しい活動をスタートした時代が、過去にもうひとつあるんですね。それは新劇がはじまった二〇世紀の初頭です。その時の日本の演劇人たちは、ヨーロッパ演劇からの影響を新しく生まれる自分たちの演劇に取り入れることをそれぞれのやり方で試みました。

その演劇人たちというのは坪内逍遙、小山内薫、岸田國士などの新劇の源流となった人々ですが、逍遙は海外には行かずにおもに書物を通じて、小山内や岸田などは直接フランス、ドイツ、ロシアなどの外国に赴いて自分たちの目で見た演劇や劇場の活動を通じて、ヨーロッパの演劇思想やその技法に影響を受けていったのです。

ただし小山内たち新劇の第一世代はたんに西洋の最新の芸術の動向を取り入れようとしたのではなかったはずで、彼らには新劇という芸術運動を通じて、社会をより良いものへと変革していこうという意図があったのだと私は思います。明治時代は官民ともに、日本という国を近代化しようということに邁進した時代でした。また、坪内逍遙や小山内薫、岸田國士といった人たちは、当時の第一級のインテリ、エリート文化人で、彼らは政府が推し進めた富国強兵のための近代化とは異なる考えにもとづく近代化、つまり日本にヨーロッパ

パのような自立した個人が生まれることが可能な市民社会を成立させようという意図をもって、演劇や文芸の運動を展開していったわけです。

もちろん芸術家としての彼らにとって、優れた近代劇を作ること自体も魅力的な仕事だったでしょうが、そうした演劇作品を作るためにも、まずはヨーロッパの近代劇にあるような戯曲を書くこと、あるいはそれができる劇作家が必要でした。さらには、そうした近代劇を演出できる方法論を持った演出家が、またそれらの要求に応えられる俳優が必要だったのです。ところが彼らのまわりには、そうしたものがなにとつながった。さらにいえば、彼らの近代劇の作品で描かれるべき、自立した市民や市民社会そのものが彼らのまわりには不在だった。このことは同時に、彼らの演劇を受けとめる観客もごく少数しかいなかったということを意味しています。

このような無い無い尽くしの状況のなかで、新劇の第一世代は、自分たちが必要とする演劇を構成する要素を一挙に生み出していかなくはならなかったわけですが、逆に日本の近代劇のために戯曲、演出法、俳優などを作り出すという作業を通じて、新劇の第一世代は日本で生まれるべき近代的な市民の像や市民社会のビジョンを描き出したり、獲得することが出来た。そのようなかたちで新劇は社会変革を促す芸術運動として自らを形作っていきました。

ふた筋の演劇の系譜

新劇のはじまりにおける芸術運動としての方向性には、ひとつの特徴があります。それは、坪内逍遙や小山内薫、岸田國士といった、当時の第一級の知識人たちが民衆にむけて行った啓蒙運動としてあったわけです。

局はあまりうまくいかずに、残念ながら自分の回りで少し実験したというレベルで終わってしまっています。逍遙は自らの「文化主義」に対して、小山内たちのような方向を「教化主義」と呼んだのですが、どちらかというとその後の日本の演劇史のなかでは、小山内たちのような「教化主義」の演劇が主流になっていきます。

しかし、もう少し厳密に考えてみると、小山内薫が亡くなり築地小劇場が分裂したあと、昭和初期に生まれた左翼演劇の運動では、労働者が自分たちの主体性に基づいて演劇活動を担っていくという発想が生まれているので、またそれが戦後のアマチュア演劇運動にまでつながっていくわけですから、啓蒙主義が主流と単純に言い切ってしまうことはできないかもしれません。ということは、近代劇以降の系譜というのは、「啓蒙主義」的なものと「民衆劇」的なもの、「芸術派」的なものと「政治演劇」的なものなど、多数の異なる流れが複雑に反発しあったり、交差したりしながら現在まで連なっているのだと言えます。

今日的な、公共劇場思想

単純な区分けですが、啓蒙的な演劇と民衆自身による演劇というふたつの考え方というのは、日本ばかりではなくて世界の演劇にあるわけです。

ですが、現在のヨーロッパのイギリス、ドイツ、フランスというような演劇大国の文化政策を見た場合は、基本的に芸術というのは優れた芸術家を作るものであって、一般の国民は芸術家が生み出す普遍的な財産としての芸術を享受する側、あるいは与えられる側であるという考えです。つまり、ヨーロッパの国民国家では、芸術はある種、基本的な人権の一部になっていて、

これはヨーロッパで当時展開していた近代劇にも共通の傾向としてあって、また二〇世紀に生まれた他のアジアの国々の近代劇にも同様に見られた特徴でした。近代という啓蒙の時代の特徴が刻印されていたわけです。

ただし、啓蒙としての演劇運動とは少し違う方向性をもった動きも、新劇が誕生したすぐあとに、坪内逍遙によって始められています。逍遙は、演劇人としては文芸協会で活動したことなどで有名な人ですが、さまざまな矛盾をかかえてそれらの活動を断念したあと、いまで言うなら市民参加劇的なページェントを「民衆劇」として、また子どもたちが演じる劇を「児童劇」として実践した時期があります。

この時に彼が下敷きにしたのが、当時の欧米でさかんになった民衆演劇運動の思想で、逍遙はそれらの考え方を援用しながら自らの民衆劇を「文化主義」に基づくものとして、演劇の素人の大人や子どもたちが「能動」的に参加できる仕組みをもった演劇作品を作ろうとしていったのです。これらの活動で逍遙が目指したことは、ほぼ同時期、一九二四年に小山内薫と土方与志らが築地小劇場を開場するなどして進めようとしていった近代劇の、知的なエリートが民衆に優れた演劇を見せていくという啓蒙型の運動とは大きく異なったものでした。坪内逍遙が「ページェント」や「児童劇」でやろうとしたのは啓蒙的な運動ではなくて、民衆が自発性に基づいて演劇をやりながら自己変革していくというような演劇でした。

それを今日的に考えると、南米のアウグスト・ボアールルの「被抑圧者の演劇」やフィリピンのPETA（フィリピン教育演劇協会）の演劇ワークショップの考え方と同じような発想を持った活動だったと言えると思います。逍遙はそれを独力ではじめたわけですが、結

「芸術を享受する権利」がそこでは保障されています。このような考え方にも、ヨーロッパの国々がいまだに、古代ギリシャの都市国家で成立した公共性や芸術の存在意義についての思想からの影響を保持していることが見て取れます。そしてフランスやドイツなどのヨーロッパの国は、公共劇場を作って膨大な助成金を投入してそれを運営することを、国民が芸術を享受する権利を保障するためのひとつの手だてとして行っているわけです。

このような現在につながるヨーロッパの公共劇場の制度は、各国で戦後に入ってからだいたい一九七〇年くらいまでのあいだに整備されていくのですが、フランスで言えば一九六八年の五月革命という政治的、文化的なムーブメントが起きて、公的な文化芸術の制度がほぼ確立されると同時に、大きな地殻変動がもたらされます。つまり知的なエリート、あるいは優れた芸術家が、国家が助成する文化芸術のプログラムを独占して、それを一般大衆が享受するというような構図に変化が生まれます。そしてこのフランスの五月革命のような、若者、学生が開始した政治的かつ文化的な社会変革の運動というのは、世界のいろいろな国で同時に起りました。

このような文化革命的なムーブメントは、それぞれの社会で大きなインパクトをさまざまな領域に与えましたが、舞台芸術の世界ではまず専門家としての演劇人たちの芸術創造の姿勢や社会との関わり方が問われることになり、そこに大きな変化をもたらしました。そのときには旧世代の演劇人たちは、若い世代によって、ある種、特権的な閉ざされた芸術の世界に安住する保守的な芸術家として否定されていくことになります。もちろん、形式や中身の部分でも新たな実験性をもった演劇作品が若い世代によって数多く作られます。な

ぜそうした新たな実験性をもった作品が作られたかを考えると、それはたんに純粹な芸術上の欲求によってではなく、演劇人が新たな変化を迎えている社会にどのようなかたちで参加し、関わっていくのかが問われていたからだと思います。つまり若い世代の演劇人には、彼らがエリートと見なした旧世代の演劇人たちが創造する作品の中身や活動のスタイルが、自分たちが生きている時代や社会の状況、また人間のあり方と合わなくなっている、ずれていると見えたわけです。芸術家といえども、もっと生の現実の社会にダイレクトにつながった創造活動というのをやっていかなくてはいけないという考え方が、この時代に生まれていきます。

このような考え方は演劇の世界だけではなく、あらゆる芸術の分野で生まれ、同時代の社会の中で実際に起きていることとどう関係を取っていくか、作品の内容やスタイル、作品を創造する現場のあり方など、芸術と社会の関係に関わるさまざまな本質的な問題が問われていきました。

また、さきほど民衆劇的な系譜について触れましたが、ヨーロッパではイギリスが一番先行するかたちで、演劇がそれこそギリシャの演劇以来持っているコミュニティ形成の機能に着目して、直接的に社会のいろいろな場面に出かけて演劇を役立てていくという活動が生まれてきます。イギリスで一九六〇年代から始まる「シアター・イン・エデュケーション」(T i e) がそのひとつです。教育現場やときには刑務所や福祉施設、またさまざまなコミュニティへ演劇人が行つて、演劇ワークショップをつうじていろいろな体験をしてもらい、個々人が抱える問題の解決を図ったり、コミュニティで暮らす人びと同士のコミュニケーションを再生したりする活動が行われました。同様のことは規模は

世田谷区は私たち計画づくりに加わった人間たちに、おおまかにいえば「区民の生活をより良くできるような、また豊かなコミュニティを育んでいけるような、新しいスタイルをもった文化施設のプランを考えてほしい」ということを依頼しました。そこで私は、ここまで述べてきたような演劇のふた筋の系譜を踏まえたうえで劇場のプログラムを考えていくことになりました。

ここでは詳述しませんが、優れた舞台芸術作品を作つて上演するプログラムはもちろん重要だと考え、その部分にもいろいろな工夫を凝らしていきました。

同時に、ごく初期から佐藤信は、民衆劇的なあり方をもつ「演劇ワークショップ」のプログラムがとても重要だと、劇場の事業計画の中心に位置づけたのです。もちろん佐藤は黒テントでのP E T Aとの交流のなかで演劇ワークショップが持つさまざまな可能性を熟知していて、それを世田谷パブリックシアターのなかで最大限有効に活用しようと考えていたのだと思います。私も、世田谷も含めてさまざまな人たちのところへ出かけて行われた、黒テントのワークショップに参加していました。そのなかで、市民自身が自発性に基づいて演劇を作っていくときに生まれる自己発見や他者への理解、あるいはワークショップ特有のグループ作業がもたらす参加者同士の新しい関係性であるとかをいろいろ体験していたので、世田谷パブリックシアターで演劇ワークショップをやっていくことに、大きな可能性を見いだしていました。

公共劇場のミッションと理念

冒頭で述べましたが、今回のこの本では、「公共性」「地

まちまちですが、フランスやドイツなどの他のヨーロッパの国でも行われるようになっていきました。

一方で、西欧の国とは違った社会構造のなかで、別種の政治的、文化的な背景を抱えながら、一九七〇年代に生まれた民衆自身による演劇創造を目指した方法論と実践があります。それが南米のアウグスト・ボアールの「フォーラム・シアター」などのメソッドによる「被抑圧者のための演劇」の活動であり、フィリピンのP E T Aの「演劇ワークショップ」による教育演劇の運動でした。

劇場の計画づくり

ここまで述べてきたことが、世田谷パブリックシアターの計画を考えると、私たちが参照した「公共性」と「地域」、そして「演劇／ワークショップ」に関わる歴史や思想でした。

そして具体的には一九八〇年代の終わりに、世田谷区から、のちに世田谷パブリックシアターの初代劇場監督になる劇作家・演出家の佐藤信に、新しいタイプの文化施設の計画づくりに参加してほしいという依頼がありました。私もその計画づくりに一緒に参加することになって、計画はそのあと数年間の検討をへて、現在のような世田谷パブリックシアターのアイデアへと発展していくわけです。

計画づくりに参加した頃は当たり前のことと受け取っていましたが、いまにして思えば、当時の世田谷区のまちづくりにかける姿勢や、新しいタイプの文化施設を作ろうという発想には、他の自治体には見られないような意気込みや優れたアイデアが含まれていました。また外部の専門家もふくめて、優れた発想をもった多くの人たちが関わるようになっていきました。その時

域「演劇／ワークショップ」「教育」という柱を立てて、それぞれの意味とその相互の関連性をもう一度捉えなおしてみようとしています。またこの私のパートでは、そもそも演劇の「公共性」とはなにか、「公共劇場」としての世田谷パブリックシアターのミッションや理念はどのようなものなのかを確認することが中心の課題となっています。

演劇の「公共性」については、すでに十分述べました。

そこでミッションや理念についてですが、私たちはこの劇場の活動を通じて、地域で暮らす人たちが、自分たちの地域のあり方、他者との共生のあり方、また個人としての生き方といったものを見つめ直し、そこに新たな可能性や価値を見いだすための機会や場を提供しなくてはいけないと考えています。そして、そのような活動を通じて、地域社会のあり方をより豊かな、より良い状態へと変革していくことが、私たち「公共劇場」に与えられたミッションだと考えています。

また、このようなことを「演劇」という芸術は可能にするのであり、また「公共劇場」は最大限の努力をしてそれを可能にしていかななくてはならないという強い思いが、世田谷パブリックシアターの理念を形作っているんだと私は思います。

今の日本の状況を端的に言えば「公共性」、あるいは「公共圏」というものが成立していない、あるいはあるにしても、その力がかなり衰えてしまっているという状態だと思っています。行政のサービスでも、いろんな部署のやることがバラバラで「縦割り」になっていると言われますが、いまの社会では行政、市民、企業など、社会のなかで有機的な補完関係を構成するはずのさまざまなパートが、互いに無関係で分離してしまっています。部分が互いに利益を提供しあって、社会が全体として活性化したり豊かになるという具合に

なっていない。

そこで社会をまとめるタガが必要になるわけで、本当はそれが行政の機能だと思うのですが、従来の行政サービスだけでは現在の状況に十分対応しきれなくなってきています。このままどんどん分離が進んで多くの個人が孤立していかないように、また個人が生きる基盤が地域社会のなかでこれ以上失われないように、社会のパートをつなぎ直す新しい機能が、いま求められているのだと思います。そうした役割が、行政の機構の一端としての公立の文化施設にも求められています。もちろん、たったひとつの文化施設でそのような大きなことをすべて引き受けられはしませんが、しかし、現代社会にふさわしい地域社会の新たな姿を模索していくためには、従来型の行政サービスをやっているだけでは十分ではないという認識があったからこそ、世田谷区は世田谷パブリックシアターのような「地域に密着した」かつ「専門的な演劇創造のための劇場」という、他に前例のないユニークな目的をもった文化施設の設立に踏み切ったわけです。

その運営をまかされた演劇人の側として、それこそギリシヤの演劇や、国内では坪内逍遙や小山内薫から脈々と培われてきた演劇の思想や理論、また方法論を総動員しながら、劇場の運営をここまで担ってきました。今後は、これまでの私たちの活動がなにを実現できたのかを検証したうえで、新たな方針や戦略をもって同様のミッションに取り組んでいくことになります。

「教育」の捉え方

ここまで触れられなかった「教育」について、最後に少し話してみます。

いま、社会制度として「公教育」というものがあり、

その公教育を支えているという考え方があります。さつき概観した演劇史に絡めていうと、それは近代社会や国民国家が形成されてきたなかで生まれた啓蒙的な思想に基づくものだと言えるでしょう。もちろん公教育を支えるそうした考え方は学校教育のなかでは重要だし必要だと思いますが、それとは異なった「教育」の考え方が演劇の中にはあります。

啓蒙というのが悪く働くと、既成の権威みたいなもの、あるいは社会のなかに温存されている古風で硬直した価値観や道徳を、一方的に人びとに強制する力となってしまう危険性があります。つまり、決まりきった道徳や価値観は、ひよっとしたらそれはもう現代の社会では、あるいは以前とは異なったライフスタイルを持つ人たちにはびったりしないのに、一方的に「それに従え！」みたいなことになってしまふ。そういう危険性です。

「ワークショップ」でも似たことはあります。つまり舞台芸術とか、それを作る方法論に関してある種の既成概念みたいなものがあるって、それをプロの側が唯一の演劇の正しいあり方だと、アマチュアの人に与えたり、一方的に押しつけたりしてしまふ。「ワークショップ」にもいろんな考え方や方法がありますが、少なくとも世田谷パブリックシアターで行う演劇ワークショップは、そういう具合に一方的に知識や価値観を与えるものではない。

だから「教育」という言葉を世田谷パブリックシアターの事業のなかで使うときには、本当にくわしい知識や技能を伝えようとする演劇の専門教育的な意味で使っているときと、ワークショップをやる際のように、「共に学ぶ」という考え方に依拠した使い方のときと、二種類があるのです。

いずれにしろ世田谷パブリックシアターの、とくに学

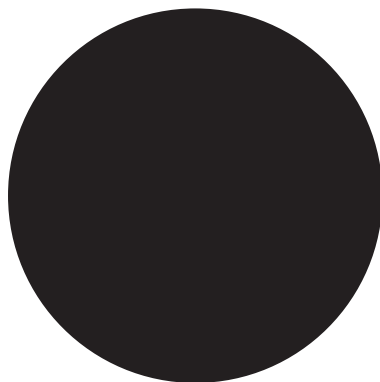
芸スタッフがプログラムしていく事業のなかでは、演

劇という仕組みを使って、特定の権威やあるひとつの考え方、あるいは正解というのを押し付けるといふことはありません。さまざまな人が集まって演劇作品を作ったり、鑑賞したり、あるいはワークショップをやったりするときには、そこには一つの正しい答えはなくて、さまざまな答えを各人が見いだすことができる。全員が同じ一つの答え、一つの価値観を共有できるような機会が、かりに演劇ワークショップをやっているときにあったとしても、それは誰か一人のものが他の人に押しつけられたりするものではないでしょう。プロセスのなかで、みんなが一緒にそれを発見して、分かち合うようなものだと思います。そういう共有の仕組みや多数の価値観を生み出すのが、演劇の「公共性」のひとつの機能です。そういう「公共性」を通して、多数の異なった考えを持つ人たちが、一緒に生きる希望や発想を見いだしたりする。演劇や劇場は、現実の難しい状況のなかでの関係性をいったん離れて、みんながさまざまな考え方、発想、創造性を自由にぶつけ合わせて、そこからどういったものが生まれてくるかを実験する場所、それができる広がりをもった公共の空間なのだと思います。

◎松井憲太郎（まつい・けんたろう）

一九五六年生まれ。プロデューサー、演劇批評。八〇年代、劇団黒テント在職中に制作者、批評家として活動を開始。八九年より世田谷パブリックシアターの計画づくりに参加し、現在はプログラム・ディレクターとして、公演および学芸プログラムの企画立案を統括





地域



世田谷のまちづくりから生まれた世田谷パブリックシアター

齋藤啓子 聞き手 松井憲太郎

世田谷のなかでは行政や市民が手をたずさえて、文化的な視点をもったさまざまな「まちづくり」の取り組みが行われてきました。そのような「まちづくり」の積み重ねが、世田谷文化生活情報センター、そして世田谷パブリックシアターの計画が生まれるための基礎となったと思います。具体的にもこの劇場のプログラムのなかでは、地域や市民とのつながりを重視したものがたくさん行われています。それは、この劇場の活動の重要な骨格になっていて、でもそれはたんに演劇の専門家や行政の担当者が良いプランを作ったから実現したわけではなく、劇場が出来る前に、多くの人が世田谷という地域、コミュニティをいろんな意味で豊かに暮らしやすいものにしようと努力してきた下地があって可能になっていることだと思います。

今日は齋藤さんに、現在のこの劇場の活動につながるプレ・ヒストリー、まちづくりを通じてどういった文化環境が世田谷という地域のなかに育くまれてきたのか、いろいろとお話を聞こうと思います。まず過去の具体的なまちづくりについてお話していただきます。

世田谷のまちづくり

齋藤 ひとつの「まちづくり」の例からお話します。

世田谷には、障害者の自立生活運動の芽生えのようなムーブメントがありました。そのことが「まちづくり」につながっていった。世田谷には、日本で一番古い公立の養護学校の都立光明養護学校があります。最初は都心の中心部麻布にあった学校ですが、戦争中に疎開し、その後麻布には戻ることなく、世田谷区松原に移ってきました。そこは俗に「障害者の学習院」と言われていたらしい。障害者みんながブライドを持っていた学校です。障害があつたとしても、子どもにちゃんとした教育をしてあげたいという熱心な家族がいて、そういう理想の学校は、当時東京に一校しかないわけですから、ここに通うために近くに引越してきた人たちが大勢いました。そして学校を拠点にした親たちの活動がありました。その活動が、次第にそこを卒業した障害者自身の活動になっていって、それを支援するボランティアが徐々に集まりだし、世田谷ボランティア連絡協議会（世ボ連）と言うネットワークに育っていきました。そういう特殊な状況をこの学校がつくっていた。

世田谷ではじめての「住民参加のまちづくり」って何なの？ みたいなことをよく聞かれます。実際、どれが最初のものなのかは分かりません。でも考えますに、まちづくり運動のさきがけのひとつとして光明養護学校の「親の会」の活動があると思うんです。一九七〇年頃、まだ「自立生活」ということもよく理解されていなかった頃のことです。その「親の会」では、子どもたちの安全を守るために、小田急線の踏み切り、プラットホーム、スロープの設置などを、地域の人たちとともに「小田急線梅丘駅をだれもが利用できるようにする実行委員会」などをつくって調査して、小田急や役所に粘り強く交渉してそれを実現したんですね。

歴史の中で、それが本当に最初かどうかは分からないけれども、一般の市民たちが区役所であるとか、企業に対して直接提案して、それを改変していったという活動がすではじまっていたということはまぎれもない事実です。

冒険遊び場「こども天国」から「羽根木プレーパーク」へ

齋藤 さらに忘れてはならないこととして、羽根木公園の冒険遊び場「プレーパーク」があります。

いまから三〇年以上も前のことです。「子どもたちの遊ぶ環境がちよっとおかしくないか？」というような疑問を持った大村さんというご夫妻がいた。自分の子どもを見ていると、どうも外では遊んでいない。また、大勢の子どもたちといっしょに遊んでいるようにも思えない。どうしてだろうか？ 遊び場がないんだろうか？ ずっと疑問を持っていた。

都市計画のコンサルタントをしていた大村さんは、ヨーロッパに行って「アドベンチャー・プレー・グラウンド（冒険遊び場）」を知った。そこは、自分がかつて子どもだった時に遊んでいたような遊び場そのものだったんですね。木に登ったり小屋を作ったり泥んこ遊びをしたりとか、子どもがワクワクするような遊び、もし大人がいたら「そんなこと危ないからやっちゃ駄目」とか「火事になるから駄目」というように注意されても仕方がないような遊び、それがものの見事に大人たちによって支えられている、そういう場所があるということに驚いたんですね。さらにはそういうことを紹介した本にも出会ったんです。アレン卿夫人が書いた、『都市の遊び場』という本でした。それがあまりにすばらしかったので、翻訳して日本でも出版しました。

でもせっかく、事例を紹介したのにもかかわらず、いっこうに、そういう遊び場を作ろうとするとところが現れてこない。それだったらもう自分でやるしかないということに

羽根木プレーパーク

「自分の責任で自由に遊ぶ」をモットーに、子どもの「やりたい」という気持ちを可能な限り実現できるようにした遊び場。現在の運営は「特定非営利活動法クレーパークセタがや」。

大村さんⅡ大村慶一（おおむら・けんいち）

一九三八年宮城県生まれ。都市計画デザイナー、建築家。特定非営利活動法人日本冒険遊び場づくり協会代表、元宮城大学副学長、羽根木プレーパーク初代実行委員長。

『都市の遊び場』

アレン・オフ・ハートウッド卿夫人著、大村慶一・大村種子訳、鹿島出版会、一九七三年四月一〇日発行。全国的に広がりをもせた『冒険遊び場』づくり運動の多くが参考になっているという記念すべき名著。

なった。

一九六〇年代、東京は猛烈に都市化し、下水道整備などが追いつかなくて、集中豪雨がひとたび起きると一気に雨水が流れ込んで川が溢れちゃうんですね。洪水です。なので、対策として河川を下水道化しちゃう。河川に下水道の本管を埋めて河川をつぶしてしまう。その下水道整備した上には新しい土地ができる。

その土地を借りて、試しに夏休み期間に冒険遊び場「こども天国」を始めました。一九七五年のことです。周辺の幼稚園や小学校のPTAの人たち呼びかけ、自分たちの子どももこんなふうにしてもっと遊ばせたいっていう人たちと「遊ぼう会」という組織をつくって、夏休みの期間を使って、二年間、その取り組みが行われました。

そして三年目となる年には、今の桜丘区民センターが立っているところに場所を移して、さらに一五ヶ月間、住民の手で運営されたんです。私はそのとき大学生で、その遊び場に通っていました。

その後一九七九年、世田谷区は、国際児童年の記念事業として、住民と区との協働事業である日本初めての常設の冒険遊び場「羽根木ブレイパーク」を誕生させたんです。

ちょうどその頃は世田谷ボランティア連絡協議会が出来たりして、障害者の活動が盛んになってきた時期とも重なっています。

また、世田谷区の方では、区長公選制復活で、選挙で区長が生まれた時期でもありませんでした。それまでは東京都知事から任命された人が区長になるという時代でしたから、区民が選挙で区長を選ぶというのは住民にとってはすごい変化だったと思うんです。区民にとっても自分たちの力で区政を作っていこうという機運が否が応でも高まっていた社会状況だったんじゃないでしょうかね。

今思えば、まさにミニ地方分権ですよ（笑）。

その時のコミュニティというのは、はじめて都市の問題を自分たちで解決しようという目標があったんだと思います。新しい概念を持ち出して、いろいろな立場の人が、どういうふうにまちづくりをすすめていけばいいんだろうか、というような話し合いが盛んだった。

だからこそ、課題や感動を共有したり、話し合いを円滑にしたり、「参加」や「参画」するためには、なんらかの方法が必要だった。その方法論としてワークショップの手法というのは有効だったんだと思います。そういう新しいことに敏感で貪欲だったんです。

「人が集まる」ということ

松井 ちようどそのころですよ。まちづくりの動きと演劇の活動が交差していくのも。

具体的には、その時期に武蔵野美術大学の及部克人先生がパイプ役になり、私も属していた劇団黒テントのメンバーが演劇のワークショップの手法をたずさえていくつかの世田谷のなかでのワークショップに参画していました。まちづくりの方でも、第二世代というか、いろいろな人がたずさわるようになって、第二のステップに入った時期だったのではないですか？

齋藤 私たち武蔵野美術大学では、経堂にある和光幼稚園で、段ボールで遊具をつくっていた。そして、その幼稚園の保護者に大村夫妻がいた。大村さんたちが始めた子どもの遊び場作りっていうのが面白そうに思えて、そういうことをやるのに、学生のパワーというものが必要だったこともあって、そこで一緒になってしまったわけですね（笑）。私にとっては、見えない相手を対象にしてデザインするということに矛盾を感じていたし、実際にそこに対象がいて一緒に考える体験が出来るという経験は、願ってもないことだったんです。

その冒険遊び場の活動を裏で支えていたのが、実は世田谷ボランティア連絡協議会の関係者だった。それでは、そこにも行ってみようじゃないか、ということになって。

そこに行ったらエネルギーシユな障害者がたくさんいて、羽根木公園でやる「雑居まつり」に実行委員として参画しているわけです。結果的にそこで、冒険遊び場と障害者の自立運動というのが出会うことになるんです。

本当に偶然のような話ですが、羽根木公園の目と鼻の先の光明養護学校の周辺に世田谷ボランティア連絡協議会の拠点があって、冒険遊び場が「羽根木ブレイパーク」として公園内に設置されるようになって、さらに羽根木公園で黒テントが公演するということになったわけです。

黒テントは、公園で市民が「雑居まつり」というのをやっていることを聞きつけて、それだったら、公園が借りられるんじゃないかっていうことで（笑）、やって来たんですよ。

ですから今思えば、アクティビティのあるところに、いろいろな人たちが一気に集結して、情報も人も集まってきたというような感じがしますね。それがマンション建設反対とか道路建設反対というような、反対する運動ではなくて、つくることをやる、創造的な運動が生じてきた。自分たちが当事者になってつくっていく運動というのが特徴的だったと思います。

世田谷区が先進的だったのは、それを歓迎したということです。「雑居まつり」でも区

国際児童年（一九七九年）

一九五九年に国連総会が採択した「児童権利宣言」の二〇周年を記念し、あらためて世界の子供の問題を考え、その解決のために各国、各国民すべてが取り組んでいくことを呼びかけることを目的とした国際年。

及部克人 およべ・かつひと

一九三八年生まれ。武蔵野美術大学教授。人と人との関係づくりから始めるデザインワークショップを大学や生涯学習施設や自主的な地域活動で展開中。

劇団黒テント

62ページ参照

長がPRして盛り上げたりとか、黒テナントの第一回目の公演の時にも、当時の世田谷区長と企画部長が来て、挨拶するみたいなのがありましたね。そういうムーブメントやエネルギーを使って区民とまちづくりをしていこうとするセンスが行政の側にあったことも忘れてはならないことだと思います。

「演劇ワークショップ」との出会い

松井 都市の構造の変化や行政の考え方の変化、そこで暮らしている人たちの思いの変化などさまざまな事象の中で、その場に吸い寄せられるように、世田谷のなかでいろんなジャンルの人たちが一緒に重要な課題に挑んでいましたよね。

これはラッキーな偶然の出会いのように感じていましたが、いまになるとある種の必然的な出会いであったような気がします。「時代の要請」があったというのでしょうか。いまになってみて、そのことはかなりはつきりと見えてくる。つまり「行政と住民」、「専門家と素人」というような二元的な、あるいは対抗的であったり分離してしまった関係では、地域のなかで生まれるさまざまな新しいタイプの課題や問題に対処したり解決したりできなくなってきた、異なる立場の人たちが新しいパートナーシップで共同でひとつのことに取り組む方法論や関係作りが求められるようになってきた。そういう必然の出会いの延長線上に、いまの世田谷パブリックシアターの活動もあると思います。

しかし当時は、さまざまなジャンルの人が集まって、専門家もアマチュアも一緒に地平に立つて考えながらモノを作っていくということは、みんな初めての経験だったと思います。齋藤さんの専門であるまちづくり、あるいはデザインという立場からすると、こういった新しい取り組みを通じて、何が生まれて、どのような課題が見えてきて、またどのような可能性が開けていったのでしょうか？

齋藤 専門家っていうのは、都市計画であれデザイナーであれ、自分の専門領域というものに責任を持って仕事をする人たちです。極端なことを言いますと、他分野の人たちとのコラボレーションで新しい何かを生み出すという方法論を持っている人は少ない。だからこそ、「演劇ワークショップ」と出会ったというのはとても大きかったと思います。一番面白かったのは、身体を使ってコミュニケーションすること。やっぱり人と人とが最初に出会うって、身体と言葉がどう関係するかということですよ。一定の時間内で、自分をきちんと解放して、自分の話ができ、人の話も聞けて、そしてお互いのやりとりの中から新しい接点を見つけていく。そういう段階的なコミュニケーション

を、演劇ワークショップのプログラムから知りました。

当時、「アジア民衆演劇会議」に参加して、私はフィリピンのPETAに参加しているミンダナオのソーシャル・ワーカーのネストールの班でした。彼がすごく熱心で、ひとつひとつのプログラムの目的や、段階的なプロセスの組み立て方、道具や場の使い方、結果の評価の必要性和その意義などについて丁寧に説明してくれて、議論が白熱しました。

ああ、こういうふうには、コミュニケーションというものが図られていくのか。ただ単に出会っていれば、または話をしていれば成立するものじゃなくて、立場の違う人たちが、ある一定のレベルから一緒にやっていける条件を作り出すっていうのは、ちゃんとした方法論で成り立っているんだ。そういうことがすごく分かりました。

たとえば、名前を呼び合う時に、ニックネームで言うじゃないですか。そうすると男と女の関係だとか、年上と年下の年齢差の関係だとか、わりと簡単に越えられるっていうことだとか。しゃべるのが苦手な人も、新聞紙で自分の「かたち」を作って自己紹介みたいなことをやると、案外容易に自分のことを分かってもらえることなど、言葉に頼らなくてもある種の記号に置き換えていくという手法だとか。

演劇ワークショップでとても興味深かったのは、自分たちのエピソードを演劇にして披露したことでした。

その時に重度の障害者が、自分の家のお風呂を改造するっていう話をしてくれました。健常者が障害者の役をやって、障害者が大家さんの役をやったんですね。そうすると、障害者の立場に立ったことのなかった人が、実際に障害のある役をやると、あれ？ やっぱり一人じゃお風呂に入れない、っていうことがよく分かるんです。実際に演技をしてみると、なぜお風呂を改造したのかということが自分の言葉としても出てくる。また、役が入れ代わっちゃうことで、見た目にもすごいアイロニカルだったりユーモラスだったりする。そういうことが人を理解に引き込む表現になるっていうのが、もう大爆笑で、分かっちゃうんですよ（笑）。

自分たちが当事者になって考えるということとはなかなかないし、一人で提案しても実現しないことがあるけれども、いろいろな人が集まって提案することで、実現に向かうっていうことがあるということ。

同時に、いままでは小さいコミュニティだったんだけど、障害を持っている人とか、子どものことを考えている人とか、年をとっている人とか、若い人だとか、まったく立場の違う人同士が、実は接点がいっぱいあるんじゃないかということも知りました。

ワークショップからの発見というものがすごくあって、魅力的でした。

アジア民衆演劇会議

一九八一年に日本で開催された「第二回アジア民衆演劇会議（APES）」は、黒テナントのメンバーを中心に組織した委員会のもと、八カ国（マレーシア、インドネシア、タイ、インド、シンガポール、フィリピン、韓国、ブラジル）の演劇人を招いた大規模なフォーラム。演劇のワークショップを通して、「参加各国の民衆演劇、教育演劇運動の報告」や、「アジアと日本の民衆同士の交流」、「公共地を使用して『民衆文化祭（仮名）』の創出」など、もともと「アジア」を知らうという内容の会議。参加団体は演劇関係に限らず、子供たちの遊び場を考える団体や、教育研究会、民衆文化研究会など多岐にわたり、開催地も東京のみならず、大阪、女川、百里、福島などでも行われた。

PETA フィリピン教育演劇協会

一九八七年、マルコ政権時代に創設された非営利、民間の演劇団体。一貫して社会的なテーマを取り上げ、タガログ語のオリジナル作品を創作し上演するなど、アジアの現代演劇界において重要な役割を担う。また、貧困問題や低識字率などフィリピンの社会的背景から、声や身体を使った自己表現や「エンバワイメント」を目的とした「演劇ワークショップ」と呼ばれる独自の手法を開発。農民や都市労働者、女性や子ども、障害者のための演劇ワークショップ活動をフィリピン全土で展開する。PETAによる演劇ワークショップは世界的にも評価が高く、演劇のみならず教育、福祉、まちづくり、国際理解などのさまざまな分野で活用されている。

「太陽の市場」

齋藤 言ってみれば物好きな人たちが（笑）寄り集まって、「太陽の市場」というのをやってみようということになったんです。

最初の一回目のイベントは、黒テントがテントを張っている時に自分たちでも演劇をやってみようと。それは「雑居まつり」の中心にいた障害者たちが言い出したんです。その後に、一回でおしまいにするのではなく運動を検証していこうということになって、松井さんも時々、黒テントの立場で来てくださったりましたね。

そこで、年間テーマと目標を決めて「太陽の市場工房」という運動をやることにしました。黒テントの成沢富雄さんや「赤い教室」の卒業生の林忍さん、世田谷ボランティア連絡協議会（世ボ連）の確井英一さん、上田要さんなどと一緒に立ち上げました。二、三年間ぐらいい、そういうことをやっている最中に、「アジア民衆演劇会議」が一九八三年に実現し、世田谷がメイン会場になりました。そして次第に、まちづくりに興味を持っている人たちがたくさん集まってきたんです。そこで私たちは、いろんな人と一緒に何かをやっていくという新しい方法論を手に入れたのだと思います。そういう「場」を世田谷に継続的に作ることができたっていうのはすごい成果だったと思うんです。千葉大学の都市計画の木下勇先生もその一人で、ご自分の本の中で、「演劇ワークショップは、関係性の再構築の機会」と書いています。

木下さんはアメリカのローレンス・ハルプリンのコミュニティ・ワークショップの手法を取り入れた「ぶらり講」っていう職員研修を世田谷区で行ないました。

当時の区役所の人って偉いんですよ（笑）。そのころ木下さんはまだ若い研究者にすぎなかったのに、面白そうだからということ、彼に研修を依頼したのですから、とても度量があつたんと思うんですよ（笑）。

同じ頃、全国のボランティア協会をつないでいる日本青年奉仕協会っていうのがあるんですが、その関東甲信越ブロック研修会っていうのがあって、世田谷でやることになりました。

演劇的な手法と地図づくりという造形的な手法とハルプリンの手法と、その三つの手法をアレンジしたかたちで、木下さんと黒テントの福地さんたちと私とで、独自のプログラム の研修ワークショップをしたんです。

全部で三日間の日程でした。自分の育った場所の地図による他己紹介からはじまり、その地図をもとにユートピアの地図っていうのを作ったり、次の日には実際にまちの人

たちに話を聞いて、取材をしたものを絵に描いて、現実のまちの地図を作って、印象に残った場所の詩を集団詩にして、それを台本にしたお芝居を発表をする。そこに近所の人たちを招待して観てもらった。そしたらそれが大好評でした。

研修の参加者は全国から来た人だから、世田谷の人じゃないわけですよ。だけど、外からの視点で世田谷を見ると、私たちが日常だと思っていたことが、改めてクローズアップされるんですね。

そのとき、農家の地主さんにもお話を聞いたんです。世田谷ってまだ畑とか残っているところが多くて。でも「農業はわしの時代でもう終わり」だつて。「誰も農業を継がない。だからわしが死んだら土地は売らなきゃ」そんな話でした。「えー、こんなに畑がいつばいあるのに、この土地はなくなっちゃうの？」と思いましたね。でも、よくよく町を歩いて見ると、すぐそばに区民農園があるんですね。一坪ぐらいを一区画とした土地が耕されるのを待っている。

「わしが死んだらもう土地を売っちゃう」という農家の老翁がいる。でも一方その隣には区民農園があつて、新しく世田谷に移り住んできた人たちがミニ農業をやっている。

さらに、農家の畑の向こう側には、もうマンションを建設するための建設会社の看板が立っている、というようにね。とてもアンバランスな光景に出くわしたんです。それをみんなすごく印象に残ったこととして詩に書いて、台本の中に盛り込んでいって、その場所の物語が出来上がったんです。

そうしたら、芝居を見てくれた近所の人たちにも、土地の現状がちょっと伝わって。「この土地に引越して来るとき、周りが畑でいいなと思ってこのマンションに決めたんだけど、このマンションが建つ前は、まさにこういう状況だったんですね？」というような声も聞かれました。企画をした側としては予想以上の成果だったんです。時間軸の流れと人のつながりみたいなものが見事に出来上がった。まちづくりの中で、実際に人と人が関わりあえる時間と空間を作っていくということは、ものすごく影響力があるってことを学びました。

私はその後、世田谷区役所にある都市デザイン室というところで一五年ぐらい働くんですけども、働くことになったきっかけは、こうした経験があったからだと思うんです。都市デザイン室では、せたがや百景ラリー、界限塾、トイレコンペ、えんとつコンペ、公共建築学校、福祉のまちづくり学校、街並みづくり講座、まちづくりコンクールなど、新しいまちづくりへの参加の仕組みを、学校っていう名前をつけて、市民の人たちと一緒に町を歩いて調査をしたり、コンペをやったりとか、そういう活動をやってきました。私は「学校スタイルのまちづくり」って言っているんですけどもね。

成沢富雄 なりさわ・とみお

一九四九年生まれ。演劇活動家、企業組合演劇デザインギルド理事長、劇団黒テントの中心的なメンバーとして活躍、退団後は日本における演劇ワークショップの先駆者としてその普及に大きな役割を果たし、演劇―表現行為とコミュニティの関係、可能性についてさまざまな試みを行っている。世田谷ハブリックシアターでは地域の物語ワークショップの進行役を務める。

赤い教室

62ページ参照

木下 勇（きのした・いさみ）

一九四四年生まれ。千葉大学教授、東京工業大学大学院生時代から世田谷区太子堂地区で子供の遊び場と街頭会を主催、三世代遊び場マップづくりや住民参加の街づくりのワークショップを展開

ローレンス・ハル普林

一九一六年、アメリカ・ニューヨークに生まれ。環境デザイナー、建築家、造園家。現在、都市計画の分野でまちづくりの手法となっている「ワークショップ」は、六〇年代に始まるハルプリンの思想が源流となっている。「R. S. V. P.」と呼ばれる儀式的思考から、個々の埋もれている能力を集団による相互作用で引き出すとする手法として、世界中に広まっている。

そういう活動スタイルが、まちづくりセンターや文生センターのプレイベントとしても取り入れられていったんです。

松井 そういう活動スタイルは現在の世田谷パブリックシアターの「教育普及活動」のプログラムにも確実につながっていますね。

齋藤さんは現在から考えて、こうしたさまざまなまちづくりの過程から、結局どういうものが世田谷という地域の中に生まれたと思いますか？　なにがコミュニティに蓄積されてきたのでしょうか？　行政マンや市民、そして専門家たちがここに一緒に集って活動することで、何らかの得がたいことが生まれたとすると、それっていったい何なのでしょうか？

齋藤 私がいまでもすごいなと思うのは、自分たちで「作り出す人」や「表現する人」が、世田谷にたくさん生まれたっていうことです。それはすばらしいことです。何か環境を変えていきたいと願う時に、それを誰かがやってくれるのではなくて、自分たちの力で調べて、勉強して、提案するっていうことをやっているんですね。それも個人の思いだけじゃなくて、グループをつくって「集团的」な表現ができる。

世田谷のグループが話し合いするときって、「ポストイット・トーク」をやったりするんです。会議室のホワイトボードを使ったり、模造紙とテープを持っていつて記録を書く、みんなでそれを見ながら話し合いをするとかね。道具をちゃんと持っている。そういうワークショップスタイルっていうのは、相当定着していると思うんですね。それを普通にやっている。たぶん他の自治体と比べるとちょっと違うと思うんです。

松井 ホワイトボードを使ったり、自分たちの考え方や計画をヴィジュアル化しながら作業を進めるというのは、かなり都市計画の人たちから影響を受けた部分だったですね。

齋藤 演劇ワークショップなんかでも、詩を作ったりするでしょう。それも同じことなんですよ。やっぱり目に見えるものにするっていうことだと思うんですよ。そういうことの重要性を知っていて、ワークショップの手法ということがかなり蓄積されている気がします。あと、自分たちで変えることが出来るって思える人たちが、すごくたくさんいるようになったということも大きいですね。世田谷って、一説によると、一〇年ぐらいで人口の半分は入れ替わるらしいんですよ。

松井 なるほど。一方で入れ替わらない半分がある？

齋藤 少しずつズレながら、若い年齢層が入れ替わるんじゃないかな？　つまり人口が多い分、流動性も高いので、繰り返し同じ情報を提供し続ける必要がある。だから小学校や中学校に、ワークショップの出勤に行くっていうのは、大変素晴らしいことだと思うんです。若い層っていうのはたぶん一番入れ替わりが激しい層ですよ。でもそこで、お父さんやお母さんたちが、「えっ、こんなことができるんだ」みたいに、新しいことに触れた人が、どっか違う地方に行って、その種を植えていく。情報伝播力っていうのはあると思いますね。

松井 さっき「太陽の市場」っていう話が出て、齋藤さんの話だと、黒テントが働きかけて作った場に参加させてもらったみたいな感じでおっしゃったけど、でも公式的には「太陽の市場」が黒テントを呼んでくれたので、世田谷の羽根木公園のなかで黒テントの公演が出来たということになっています（笑）。

一回目の「太陽の市場」を立ち上げるために、その当時劇団員であった伊川東吾さんや及部克人さんにもかなり協力してもらいました。及部さんは、黒テントの立ち上げのときにチラシや出版物のデザイナーとして活躍していたので、それ以来のつきあいがあったわけですね。そして黒テントの側がいろいろな運営サイドを担って、ただしあくまで世田谷の市民がつくった「太陽の市場」というお祭りの実行委員会が中心にあって、そのお祭りの一部として黒テントも参加するという形だったんです。一方ではそのお祭りを盛り上げていく力として、「演劇」やとくに「ワークショップ」を役立ててもらおうということも考えていた。

その当時、黒テントの側にどういう固有の課題があったかというと、「公演の場所」をどう考えるかということでした。それは「太陽の市場」のときに突然問題になったのではなくて、テント劇場での移動公演という活動を始めたときから一貫した課題だったんですね。現実的な問題として、テントを建てるための一定の広さの場所、空き地が東京でも地方の公演のときにもいつも必要で、それを見つけるのはほんとうに苦労していました。また、それは物理的な空間の問題だけではなくて、自分たちが演劇という表現行為をどういう「場」に置くかという理念的な課題としてもあったんです。

おなじテント劇団でも唐十郎さんの紅テントは、自分たちのテントでの上演を「悪場所」という近世文学者の廣末保さんの発想に刺激をうけて、社会の体制から外れた、あるいはマージナルな場所としてとらえるというような方針でやっていた。でも、黒テン

伊川東吾 いがわ・とうご

一九四六年生まれ。六九年演劇センター入団。東京地区のオルグとして、世田谷に黒テントを張るための活動を行う中で、地域の祭りである「雑居まつり」に出会っ、「太陽の市場」参加を最後に渡英し俳優活動を続ける。

廣末保 ひろすゑ たもつ

一九一九年生まれ、一九九三年没。近世文学研究者、演劇評論家。

トは演劇というのはひと言で言ってしまえば「公共性を帯びた表現」であり、つねに社会と具体的な関係を持つ場のなかで、さまざまな人びとのあいだに議論を喚起するような芸術表現として成立しているはずだという考え方を持っていて、ある意味、唐さんの紅テントや寺山さんの天井桟敷とは対極的な方向性を持っていたんですね。

で、その公共的な表現を成立させるための具体的な場所ということで、文字通り「公園」や「公有地」でテントを張って公演することに一貫してこだわっていたんです。とくに「太陽の市場」と一緒に共同作業をはじめようになった頃には、黒テントなりの「演劇の公共性」についての考えを理論的に深めようとしていた時期であるとともに、たんに理念や理論の問題としてではなくて、「演劇の公共性」とは実質的にどのようなことを意味するのか、それがなにをもたらすのかも探っている最中でした。つまりテントをもって演劇をする場所、地域には実際に生活している人たちがつねにいるわけで、そういう生活者たちと自分たちが行う演劇がどのような関係を持てるのが、かなりリアルな課題となって黒テントのなかにあったんですね。

ですので、黒テントの側はそうした表現者として抱えていた課題を「太陽の市場」との具体的な実践活動を通じて深めようとしていたんです。世田谷の羽根木公園という具体的な公共空間のなかで、地域で暮らす人びとやその生活と自分たちの演劇活動が、どのような関係を構築できるのか、すこし黒テントっぽい言い方をすると、演劇が生み出す「祝祭空間」や「公共性」とはどういうものであって、それはなにをもたらすのか？とか、そういうことを深く考えさせられました。

まだ私も二十代なかばと若かったんで（笑）、あまり深いところまでは考えられなかったし、成果もあった反面ずいぶんと失敗しました。ですが、結果的にその時に経験したことが、のちに世田谷パブリックシアターの計画を作ったり、プログラムを考えるときに役だったんですね。

齋藤 すぐく短絡的な表現をすれば、「太陽の市場」とか黒テントで、市民がワークショップをやった現場を、世田谷区の優れた役人たちが見たことで、こういう場所を公共的に作ろうっていう着想をしたというのは画期的だったと思います。

そこには、それを思わせるだけの市民の人たちのパワーがあったというのも、またすごいことだと思います。「太陽の市場」では、「公有地」っていうのがテーマのひとつだったりもしたんだけど、その時に自分なりに新たに浮上してきたテーマは、「自治」っていうことでした。「自分たちで治める」っていうこと。私たちには、そういうのは概念としてはあったけども、でも実際に、「ああそうか、自分たちでやるんだ」みたいなのを、

改めて体験しました。いろいろな申請書を書いたり、交渉をしたりしながら。

昔は、自分たちで用水の掃除をしないとたんぼの収穫量が落ちちゃうからやらなきゃいけないという切実な問題があった。道路だって道普請といって、自分たちでやっていたわけじゃないですか。元々自分たちの住む環境を作っていくっていうのは自分たち自身なんですよね。

そういうことを実感させられる体験を、冒険遊び場づくりや太陽の市場などで実際に公園を使って出来たのだと思います。短い期間だけだけど、いろいろな可能性が実証された。

だったら、公共施設だって道路だって学校だって自治できるじゃないか、そういう自信ですね。別に行政とか専門家は敵対する相手じゃなくて、一緒にやるパートナーなんだっていうように自然に思えるようになった。

そういうふうにと考えると、そういう人との接点、交流の場所って大切ですね。そこで、世田谷パブリックシアターの意義は重要なんだと思いますね。

松井 すでに世田谷パブリックシアターがオープンして十一年がたちますが、「劇場」というものが完成してしまい、ある種の整備された制度やシステムとして機能しはじめる、と、どうしてもそうしたシステムが「ある」ということが前提になってしまい、その自明の前提にしたがってそれを疑うことなく人が仕事をするようになってしまい、つまりそれが制度のもたらす負の側面ですが。でも、重要なのはそもそもその目的というか、なんのためにその制度やシステムが作られたか、あるいは存在するのかという部分ですね。そのところがどうしても忘れられがちになってしまう。完結した専門的なシステムの中で、いろいろなことが自動的に進められていってしまう部分があって、そこが十一年たってみて劇場運営やプログラムの方向を考えるうえで難しい問題として浮上してきましたね。

そうなると、劇場の外の人にとっても、世田谷パブリックシアターのような公共劇場は、専門性をもった閉ざされた空間だというふうに見えてきてしまう。演劇というのは、特にそう見られがちで危険性を持った芸術です。外側との接点、具体的にはとくに地域との回路みたいなものが閉ざされてしまう危険をうまく乗り越えるための仕掛けとしても、いまだにワークショップは非常に有効だという気がします。

具体的に地域に生きている人たちと直接的な回路を持つ、それは劇場の中で芝居を見てもらうだけでは十分ではないんですね。その不足している部分をワークショップなどの参加型やアウトリーチ型のプログラムは補ってくれます。学校ににかけて子どもたち

と一緒にワークショップをやったりすることは、地域とつながる重要な回路としてあるし、その回路は劇場から地域へとという一方向ではなくて、そこからは劇場の演劇活動を活発にするものもたくさん汲み上げられる双方向性のある回路なんです。さつき齋藤さんが言っていた、ワークショップから生まれる、異なる専門性や立場にある人たちのあいだのコミュニケーションやコラボレーションのための場というのは、とても大きな重要性や有効性がいまだにあります。それと齋藤さんが言った、本当の意味での住民の「自治」のありようを発想したり、見いだすための場、そういう良い意味での制度やシステムとして劇場が機能することを目指す上でも、ワークショップなどの参加体験型やアウトリーチのプログラムは重要になっていると思います。

齋藤 やっぱ一人ひとりがさまざまな表現手段を持つということが本当の目的だと思うんです。ですから、俳優になるとか、アーティストになるとかという人が出てくることを目的にしているわけではなくて。いま、私たちがなくしているさまざまな表現手段や方法をいろいろな人についでもらいたいというのが願いです。

何かをやりたいからやる、自分を表出させたいっていう気持ちというのは、それがあって初めて自分たちが本当に自分の人生の当事者になっていくんだっていう感覚が生まれるんだと思います。何かがあった時に、自分自身で自分の行動を選択できる人になっていく。そこで市民としての力量みたいなものがその人についていくんだと思うんですよ。

表現手段や技術があることで、本当の生活っていうのが営まれていくんだと思います。私たちは、何かひとつでもなくなっちゃうと生きているのが苦しくなるような生活をしているわけじゃないですか（笑）。それに全然気付かされもせず、だけどいつそういうのがやってくるか分からない。脆い都市生活。だけど、それをみんなで乗り越えていくときに何が必要かっていうと、それこそ集団の表現力だと思うんですよ。

松井 自治体とかコミュニティとか、人間と一緒に生活していく上で必要な、単に建物とか道路とか、具体的なモノだけではないコミュニティ、人のつながりのなかに生まれるコミュニティですね。そういうものがあってこそ人は生きていけるのだと思いますね。それを作っていくためには、行政的な仕組みによるバックアップも必要で、特に劇場みたいな公共文化施設が提供する文化的なアクティビティはそのひとつですね。そういうさまざまなファクターが合わさってひとつのコミュニティ、また自治というようなものを作り上げていくということなんじゃないかな。

齋藤 すごくたくさんの方と人数を相手にしているから、こういう仕組みは必要なんですよ。それがうまく動いていくのには相当エネルギーが必要だと思うんですけども、でもそれは間違いなくあったほうがいい。

松井 さつき齋藤さんに説明していただいたように、専門家の側も、地域での生活とか、人々のあり方を、きちんと専門家的な観点から捉えて考えていくことが特に問われているような気がします。

齋藤 そういうさまざまな人のノウハウが共有され、重層的になることで、また新しいソフトが生まれていくと思います。そういう意味では、世田谷パブリックシアターは、そのノウハウが生まれる可能性を持ったところという意味である程度うまくいっているんじゃないかなと思いますし、ますますその責任をはたしてもらいたいですね。

松井 どうもありがとうございました。

◎齋藤啓子（さいとう・けいこ）

一九五六年生まれ。武蔵野美術大学教授。NPO法人日本冒険遊び場づくり協会理事。武蔵野美術大学助手時代に「太陽の市場工房」を仲間と設立。その後、「アジア民衆演劇会議」に参加、演劇ワークショップやコミュニティ・ワークショップの手法を展開して地域の文化活動の実践を重ねる。一九八五年から二〇〇三年まで、世田谷区企画部都市デザイン室、（財）世田谷区都市整備公社まちづくりセンターなどで、まちづくりワークショップの企画運営に多数携わる。



一九八〇年代後半に世田谷区の中で「世田谷文化生活情報センター」（以下 文生センター）の計画が立ち上がった、その中に「パブリックシアター」という「劇場部門」が作られることになりました。ただし、そのセンターには「生活工房」という部門、市民の文化活動に対応するコミュニティセンター的なものが同時に計画されていて、劇場部門はそこと連動しながら、世田谷区民の活動と結びついた演劇の活動を行っていくというアイデアが出来上がっていきました。当時、世田谷区にはどのような考え方があったのかを文生センターの設立準備の段階から携わっている、世田谷パブリックシアターの川島英樹に尋ねます。

設立準備の頃

松井 私も文生センターの計画づくりにごく初期から参加しましたが、川島さんのほうが私より一、二年早かったはずです。それに私は外部の専門家の立場から「劇場部門」の検討をしていて、「生活工房」の部門の検討には関わっていなかった。川島さんは当時から、「生活工房」も含めて計画づくり全体をつぶさに見ていて、世田谷区の側の考え方にもくわしかったわけですが、まず世田谷区はどのような流れで文生センターを構想することになったのか、それを教えてもらえますか？

川島 世田谷区において、みんなが一枚岩で同じことを考えていたわけではないと思いますが、設立準備を担当していた者として私が当時、現場で感じていたことは、「これまでにないような公共施設を創ろう」という気概でした。

世田谷としては、区内で考えられる中で一番いい場所に設立しようという目玉の施設だったので、その施設への熱意みたいなものはすごくありましたね。いま必要とされているというものよりは、将来にわたって必要とされるもの、長期にわたって役に立つものを考えてみようという試みが考えられたと思いますね。

松井 「これまでにない公共施設」に、劇場を入れようとなった理由はなんでしょう？

川島 何か演劇というものが持つ性格というのが、たとえば音楽や美術が持つものとは

よっと違う発展的な可能性を感じたのではないのでしょうか。きっと期待感があったのだと思います。

それと、佐藤信さんを基本計画（策定委員会）のメンバーに入れているという判断も大きかったと思います。また、同じく基本計画のメンバーであった劇場建築の清水裕之さんには、学生の頃に、世田谷で劇場の稽古場調査みたいなことをやった実績があつて、下北沢を中心に予想もしないぐらいに小劇場、小劇団が集まっていたということが分かり、そのことも背景としてあつたのだと思います。

松井 とくに佐藤信さんは、私もメンバーだった劇団黒テントで演劇ワークシヨップにも通曉していたので、区の側はその部分へも期待したということがあつたんじゃないでしょうか。

世田谷区は、当時は「市民のための新しい生活広場」ということを、文生センターの基本コンセプトとして言っていましたね。それは区のまちづくりの事業の積み重ねから生まれた発想ではないかと思うんです。そういう意味で、演劇やテント劇場の「広場」としての機能に注目して、そういうことをよくおっしゃっていた黒テントの佐藤さんに区側が反応し、またそのアイデアに惹かれていったということがあつたのではないのでしょうか。

佐藤さんの発想を考えると、「広場」というのは「さまざまな人たちが集まって一緒にものを創る場」ということだと思います。そうした演劇の可能性を文生センターのなかで、とくに「生活工房」的な区民活動との連動という面で役立てていこうという発想が、世田谷区にはあつたんだと私は考えています。

あと、「広場」に「さまざまな人たちが集まる」ということを、文生センターの計画に当てはめると、そのさまざまな人は「行政」と「市民」、そして「専門家」とも考えられる。そうした、従来だったらあまり混じり合うことがない三者が一堂に会してなにかをやる場所として考えられていた。文生センターは公立の施設なんですが、世田谷区はそれを行政の機構からいい意味ではみ出した、三者の間のような場所に位置づけようという構想だったのではないのでしょうか。

そのような場所は、私の決まり文句でいうと「公共圏」（笑）。私からすると「公共性」を担うような劇場や文化施設という意味も、世田谷区や佐藤さんが「広場」という言葉を使うときには含まれていたと思うんです。と、まあ、勝手に読んでいたわけです（笑）。でも、とてもシンプルな「広場」という言葉を通じて、世田谷区はある種の理想を謳っているみたいなのところもあつたと思うんですね。



佐藤信（やまづ・まこと）

一九四三年生まれ。演出家。東京学芸大学教授。前世田谷パブリックシアター劇場監督。六〇年代後半からの日本の小劇場演劇運動の中心的なリーダーとして68／71黒色テント（現黒テント）とともに、全国移動公演を中心とした活発な活動続ける。「アジア演劇」「物語の俳優」「演劇ワークシヨップ」「ブレイトの再評価」「演劇の公共性」など、つねに現代演劇シーンを一歩リードする発言と着実な実践によって知られる。

清水裕之（しみず・ひろゆき）

一九五五年生まれ。名古屋大学大学院教授。建築計画学、都市地域計画。劇場文化施設の研究。また、公共施設における市民参加の研究も行う。

劇団黒テント

62ページ参照

初代劇場監督佐藤信が開場にあたり劇場入口に掲げた「とは」……。

劇場は広場

いつもここで出会う

見知らぬ誰かと

もうひとりのわたしと

ひかりの原で

笑い 歌え 踊れ

劇場は広場

いつもここから始まる

物語の旅と

明日への夢と

世田谷パブリックシアター

川島 区の意識としては、「世田谷が誇れるものは、一般の市民の人たちの意識の高さ、文化度の高いこと」、そんな感覚があったんだと思うんですよ。そうした時に、世界最高峰の芸術をよそから持ってくるのかということだけじゃなくて、やっぱりそこに市民が関わるということが一番問われていたような気がするんですね。

松井 あと「これまでにない公共施設」という部分は、どのように具体的なビジョンとして構築されていたのでしょうか？

川島 それについては、劇場関係者、演劇関係者などの複数の専門家が集まってきて、区の担当者を交え、「こんなことができないか」「こういうものがあつたらいいんじゃないか」とさまざまな方面から、それぞれ喧々諤々な議論がありましたね。

その当時は、今よりは民間と公共というものの境目がはっきりしていたと思うんですね。民間は民間なりのやり方をするし、公共は公共の立場、領域でやっているみたいなのところがありました。なかなか両立し得なかったと思いますね。そんな状況の中で、いままでと同じことを繰り返してはいけないみたいな気運もまた生まれつつありました。

たとえば、役所の中でも、文化系の人とか、都市計画系の人とか、福祉系の人とか、この文生センター設立にはさまざまな人が関わっていたのですが、これまでのやり方をしていたら、やはり縦割りのな仕事しか出来ないというような危機感も相当あったような気がします。そのことを解消出来るかもしれない文生センターというもののへの期待がありました。

イベントひとつにしても、縦割り行政がやる催しではない何か新しいものが出来るんじゃないか？ 一般の区民との距離をもう少し縮める新しい領域のものがあるんじゃないか？ といったことが望まれていました。

ただそれを実際に具体的なプランにするっていう段になると、それはそれで難しいところもたくさんあり、やる側が共通したビジョンを持つということはなかなか容易ではなかったのだと思います。ですから、ただ漠然とそこに何か、大きなやる余地っていうのがあるんじゃないかっていう感じがあつたのではないかと思います。

それでも、まちづくりのためのワークショップのようなものが当時世田谷の中でも行われつつあった頃でもありました。たとえば公園を作る場合、住民の人たちに説明会をやれば良いというのではなく、積極的に考え方を聴いていくみたいなことが行われるというようなものです。それは、こういう設備があつたらいいとか、どういうかたち

で管理したらいいかということについて、住民に意見を聴く。しかもその時に、いろいろな意見を持っている人たちの意見を取り入れながら公園を作っていくみたいなことが、実験的ではあったんだけど始まっていました。公共施設が計画されることで、周りに住んでいる人たちが自分たちの住む地域のことを考えていく。その考えるという取り組みが良い方向に進むと、おのずと良い公共施設が出来るということがわかってきたということもあつたのではないかと思います。

松井 基本計画を作っていく段階では、大村慶一さんもいらつしゃいました。大村さんは都市計画の専門家で、世田谷では「冒険遊び場」であるとか、住民が中心になって行うまちづくりの活動を始めていた方です。じつは羽根木公園で黒テントが公演した際にも、「プレーパーク」の活動などを通じて大村さんとはすでに接点が生まれていました。だから、文生センターの事業を世田谷区が立ち上げたことがきっかけで、あらためて出会い直したという具合だったんですね。

川島 そうですね。文生センターは、三軒茶屋の再開発ビルを中心となる施設として、考えられていました。この再開発計画は世田谷にとっては大事業でした。二六階建ての大きな建物が突如として現れる。そのすぐ横は住宅街だったりするわけですね。それは地域にとってもとんでもないことでした。乗り越えなければならないようなさまざまな問題がありました。ですから、住んでいる市民側の目線のまちづくりの専門家が是非とも必要でした。

こんなに高い建物を建てるということは、おのずと区のシンボルのものになってしまふわけですし、その中で行われる事業っていうのは、そういう意味では、区民の中でも象徴的なものになっていく。そういう期待もあつたんだと思います。

ワークショップの導入

松井 劇場部門の計画には、プロの演劇作品の上演とともに、区民が参加する演劇活動も含まれていました。その二つはじつはプロの「専属劇団」と「専属アマチュア劇団」というプランに発展していったんですが、結局その二つはオープンの前に断念することになりました。で、区民が参加する活動の目玉として「ワークショップ」のプログラムが事業計画の中に位置づけられていきました。

大村慶一（おおむら・けいいち）
27ページ参照

川島 当時は、「ワークショップ」っていう単語を知らない人がほとんどだった頃です。あるいは、その説明を受けても、何しろそのものを見たことがなかったので理解するのは容易ではありませんでした。ですから、百聞は一見にしかず、みたいなことがあって、準備計画を作っている時から、とにかく早い段階で一回実際にやってみましょう、というのがあって、開館前のイベントとしてやりました。開館する八年も前のことです。そのことが結果として、事業の進展に弾みをつけてくれました。

松井 それは誰にどんなインパクトを与えたんでしょうか？

川島 もちろん僕にもありましたけど（笑）、やはり当事者である区自体に影響がありました。再開発の中の施設でしたので、準備を担当しているところはいわゆる文化セクションではなくて、世田谷区の企画のセクションなんですね。企画のセクションというのは要するに、区としてやる事業の計画とかを構想し策定しているセクションです。そこが「文生センター」の準備作業も担っていました。

その人たちが主催してイベントをやる。そもそも企画課が主催する事業なんて、役所的にはあんまりない。そこがやった事業が、文化セクションなどが何かを呼んできてやってもらう企画以上に、一般の人がすごく関わるようになって、しかもそこでできた劇が面白いと評判だったので、当事者の職員に与えたインパクトは計り知れなかったのではないのでしょうか。相当、自信につながったと思いますよ。

松井 なるほど。もう少し区の側の受け止め方を説明してもらえますか？

川島 区の主催する事業には、大きく分けて二つのタイプがありました。ひとつは、たとえば誰か有名な人を連れてきて、その人の話を聴くなり、演奏を聴くなり、劇を観るというものです。

もうひとつは、たとえば、何かのキャンペーンなどのイベントをやる際に、一般の人にその事業の担い手をお願いするというものです。言い換えれば、主催を住民にするような取り組みのかたち、枠組みを区の方で用意して、乗っかってもらうというものです。ところが、ワークショップというのは、そのどちらでもない。区呼びかけに対して、参加者の方が能動的につくっていく。そういうことは当時、役所の中ではすごく新鮮だったんですね。

文生センターのプレイベントとしては、ワークショップというものを全部で一〇回ぐ

らいやったと思います。今では考えられませんが（笑）。参加者は長い時間をかけて、すぐのめり込んでやっていました。時間が延びても誰も文句を言わずやっている。予定外の日程もどんどん出てきてやるみたいなのがありました。何でそんなに夢中になっているかが不思議なくらいでした。ただそれって、ほんとに誰に頼まれているわけでもありませんでしたし、要請をして動員してきて参加してもらったというものでもありませんでした。まったく自主的なものでした。

そういう取り組みがいわば成功して、区民が参加して何かをやる施設、というものの具体的なイメージがちょっと見えてきたんだと思うんですね。その一回目のイベントが結果的に演劇のイベントだったということもあるんだけど、演劇、あるいは演劇から発生するものが何かの力を持つんじゃないかっていう気持ち、少なくとも準備を担当していた人たちには芽生えた、伝わったのは大きかったですね。

松井 ちなみにその時にやったワークショップの進行は、黒テントの俳優たちがやっていましたね。彼らはPETA（フィリピン教育演劇協会）のワークショップから「ドラトラ」（詩劇）という取材した題材から演劇をつくる方法をやっていました。あのときは「結婚」がテーマでしたね。まちの中に出て、結婚に関係するような人、もの、場所について取材していました。たとえば結婚写真を撮る写真屋さん、結婚式場の神社とか。

川島 結婚相談所とか、あと新婚家庭とかね（笑）。

松井 演劇の素人の参加者たちがまちに取材に行つてという、考えてみたらいまこの劇場でやっている「地域の物語ワークショップ」に通じるようなことを当時からやっていたわけですね。あの時、私も発表を見せてもらいましたけど、各グループが発表した取材劇の内容が、ほんとうに「地域の物語」だった。ワークショップから生まれた作品をとおして、まちやそこで暮らす人たちの姿が見えてきて、それが区の側の人にとってもインパクトがあったということは分かります。

川島 たとえば、北沢八幡を舞台にした物語があったとする。世田谷の人であれば、「北沢八幡でこんな話がありました」っていうのは、同じ舞台、芝居であっても、まったく感じるものが違うと思うんですね。そういう意味でも、行政にも住民にもとつきやすかったということがあったのだと思いますし、そういうことを創っていく自らの可能性を強く感じたっていうのはあると思うんですね。

世田谷パブリックシアター開場までのプレイベントの記録

- ① 世田谷演劇工房（全七回）八九年二月、三月
演劇を経営するだけでなく、自分でも演じてみたいという区民が集合。「結婚」というテーマを通して、まちの移り変わりを考えた。劇の基礎訓練、取材、劇づくり、発表会と芝居づくりの過程を参加者が体験。卒業生を中心にアマチュアの演劇集団ができた。
- ② 世田谷演劇工房・第二幕、こどもの劇場（全六回）九〇年一月、二月
こどもを対象とした演劇ワークショップ。進行役も小学生から大学生までの、こども劇団。「セロ弾きのゴーシュ」をたたき台に、こどもたちが自由に想像を膨らませて芝居にした。
- ③ 三軒茶屋の本をつくる（全十三回）九一年二月、四月
演劇ワークショップの手法を使って、「三軒茶屋」をテーマに本をつくる試み。参加者は四組に分かれ、本づくりの一部始終を体験。成果は三軒茶屋の本（三茶は私の仕事場です」「三茶不思議物件」「三軒茶屋お休み処」「三茶ニ又路散策記」として販売。
- ④ 三軒茶屋おもしろ座（全三回）九三年三月
センターの入るビルを中心とした再開発事業の工事の間隙をぬって、元の三軒茶屋駅跡地にテント張りの仮設劇場をつくり、レビュー、落語、マジック、民謡などのプログラムを提供。
- ⑤ 世田谷演劇工房・第三幕、高校生の劇場（全八回）九四年一月、二月
高校生を対象とした演劇ワークショップ。演劇部員と一般高校生が参加。「私たちの高校教師」をテーマに三組に分かれ劇づくりに挑戦。専門家の助けを借りながら音響・照明も自分たちで手がけた。
- ⑥ 世田谷演劇工房・第四幕、高校生の劇場PART2（全八回）九四年二月、九五年一月
高校を対象とした演劇ワークショップの第二弾。「これが私たちの演劇です」を合い言葉にテーマ探しから上演まですべて高校生自身が行った。制作、広報に関しても高校生のサポート集団がこれにあたった。
- ⑦ 世田谷演劇工房・第五幕、作業場のワークショップ（全七回）九六年一月
音響・照明・舞台美術の舞台技術のワークショップ。専門家から基本的な知識・技術を学び、最終日の発表会に向けて自らでプランを立てて仕込みを行った。
- ⑧ 世田谷演劇工房・第六幕、やさしい劇場ってなんだろう（全二〇回）九六年二月、九七年一月
障害のある人、ない人、みんなにとって劇場が身近な場所となるためにはどうしたらいいのか、芝居づくりを通して考えた演劇ワークショップ。三歳から七〇代に至る参加者はグループごとに一緒に劇場に出かけ、その体験をふまえて劇づくりをし、最終日に発表した。

PETA フィリピン教育演劇協会
31 ページ参照

松井 ワークショップの手法にはじめて出会って、世田谷区の側は演劇専門施設というだけでなく、区民が参加する劇場という具体的なイメージがはじめて持てたというわけですね。

劇場部門のワークショップの手法が見えてきた段階で、生活工房のほうでも、住民参加のワークショップ的な手法を事業のなかに取り入れていこうとなっていたと思うのですが、そこにはどんな考え方があったんですか？

川島 元々の発想ということと言うと、そんなに「生活工房」も「パブリックシアター」も違わないとは思いますが。ただ、少々厄介だったのは、演劇の場合は、演劇の専門家、というのはいますけど、生活の場合は、生活の専門家、っていうのはいないわけですね。逆に言えば誰もが「専門家」ということになる。それと同時に、「生活工房」の方は取り扱っている内容というのは、今まで行政で取り扱っていた内容と一見非常に似ているところがあります。ジャンルで言えば同じようなものがあるので、ある発想を持って生活工房側の専門家というかスタッフがやろうとしたことに対して、いちいち区としては関係することが出てきちゃうということもあつたんです。

演劇を創る場合は、演劇の専門家はこう言っているとか言っていると、とりあえず尊重してくださいよね。でも生活みたいなことになってくると、専門家はそう言っていないでも、なかなかすんなりとは通らないことが多かったようです。そういう話がすごくたくさんあって、そのうえ、そもそも取り扱われる内容というのが結構微妙であつたというところがあります。つまり生活って言ったら、ほんとにそれ自体がとてつもなく広くて、その中のテーマの切り取り方が難しい。「この島は荒らさない」みたいなところが結構あって、自由な発想をしているはずなのだけど、領域というものが結局は出来てしまうこともあるようです。

ですから、プレイベントの段階では、ちょっと横にずれてしまったというか。結果として、姿が見えにくくなっちゃったというところもあつたと思うのです。これは誰の責任というよりは、いろいろな人の関わりの中でそうなったんだと思います。残念ながら、これが「生活工房です」と思わせるような催しを、最初の一発目という段階に、うまく作れなかったということは言えると思うんですね。

松井 生活工房部門での参加体験型のワークショップは、具体的にはどういうプログラムが考えられていたんでしょうか？



川島 たえば最初のイベントとして行われた「生活工房」の催しは、日本に滞在している外国人に取材して、その人たちの母国で作っている「ハレの日の食事」みたいなものを一緒に作って、食べてみて、それについて語るといふものでした。

それ自体は、かなり演劇に近いものがあったと思います。つまり一緒に話を聞いたり、ものを作ったり、味わったりするという行為自体が演劇に構造的に似ているところがあると思うのです。

実際に参加していた人たちにとって、ただお料理教室に通っているのとは違う面白さっていうのがあったとは思うんです。ただそれって、みんなで寄り集まって飯食って盛り上がり上がっているというのと、楽しさの違いっていうのがすごく説明しづらいと思うんですね。横で見ているほうにとってみれば、あまり違いが分からないというのが本音でしょう。催しとしては、必ずしも失敗したわけではないと思うんですが、これから先、「文生センター」がやっていくものとしていいのだろうか？ という見え方になってしまったのだと思います。ただ飯食って遊んでいるだけじゃないかみたいに、映っちゃったというか。もうちょつとやりようがあったのかもしれないですね。また、企画した方の側に、あんまりそういう経験がなかったというののも確かだと思います。ニュースペーパーみたいなもので趣旨や内容を伝えようとしたんだけど、いまいちうまく伝え切れなかったところもありました。だから、演劇で指し示したようなかたちでのインパクトを、そのイベントでは作れなかったということはあると思います。

松井 区民の生活のなかにある文化的な要素や蓄積というのを再発見してこういう生活工房のワークショップと、地域のなかにある区民の物語を演劇化してこういう劇場部門のワークショップがあって、その二つを並べてみて、そこにどんな相互作用が生まれるのかを考えてみようという発想がそこにはありましたね。

そういう発想をもとにして、たしか劇場部門と生活工房部門が共同でやったプレイベントのワークショップもあったはずですが？

川島 共同ということについては、それこそ、いろいろなアイデアを考え、実際に試してもみましたが、現実的には、恐らくちゃんとは出来なかったんだと思います。

ただ、分かりやすいかたちとして、「生活工房」の中のひとつの要素に、メディアを作るということがあったので、たとえば、演劇に関わる広報的なものとか、そういうようなことを「生活工房」でやっていったらどうかとかいうことはありました。

今はパソコンとかでチラシを作るのは簡単ですけどインターネットがない頃ですから、自分たちでチラシを作っていくとか。いろいろな工夫をして、伝播のしかたを考えることは、とても新しいことに思っていました。それまでは大きな雑誌とかしなくて、ミニコミ誌なんかが面白いと言われていた頃ですから。そういう意味で、自分たちなりのメディアを作るといふことは、比較的分かりやすく、挑戦のしがいのあることだったと思います。

松井 「本づくりのワークショップ」は、私は少ししか覗きに行きませんでしたが、なかなか難しいことをやろうとしているなという印象を受けました。

川島 とても難しいことをやりました（笑）。演劇ワークショップの手法を使って、本をつくるというものでした。すごくいろいろなことを考えて行われたと思うのですが、やや頭でっかちみたいなどころがあるので、概念をどう具体的にするかというところで苦慮したのだと思います。

松井 たしかにイベントでは、劇場部門が単体でやったワークショップのほうがうまくいっていた。でも、それは演劇の専門性に基づいた、すでに手持ちのやり方のなかで有効に機能したんでしょうね。もちろんそれが今の活動につながってきて、非常によかったです。演劇をやっている私なんかは、演劇の外部からどんな影響が来るのか、それを期待していた面も当時は相当あったんです。つまりさっきの「広場」という話と同じですが、さまざまな人たちが集まっていっしょにやる、そこからなにか違う、新しいものが生まれてくるというのを、けっこう真面目に期待していて、生活工房部門との共同作業はすごく興味をもって見ていました。

でも共同作業のなかで上手くいかなかった理由には、劇場部門の側の限界もあったような気がするんです。と同時に、生活工房部門のワークショップについての考え方が、まだ十分に深まりきっていなかったという印象もあります。いま川島さんはそれについて、どう思います？

川島 「本づくりのワークショップ」は、劇場の担当者と「生活工房」の担当者が、がっぷり組んでやりました。進行役を務めたのも、編集者や美術家と演劇人による混成チームでした。

参加者は四つのグループに分かれて、三軒茶屋のまちを取材して歩きました。グルー

プごとにテーマを決め、ひとりひとりの考えや記事をまとめて、それぞれ一つの特集を持つ小冊子を編集し、自分たちの手で版下づくりまで行いました。そうやってできた四冊に記録本を加えて、「三軒茶屋の本」というのを出版したんです。

すごく印象的なのは、終わった後に「本づくりのワークショップ」をプレイベントの記録として位置づける時に、佐藤信さんは「あれは演劇のワークショップで、パブリックシアターの事業だった」と言い張るんです（笑）。

だけど、一般的に考えたらそれは分かりにくい話で、内部的にはもちろん「生活工房」に位置づけられる事業なんです。しかし、やっていた形式を考えると、まるで新しい演劇を作るみたいな感覚で、取材して作る試みがなされました。そういう意味では、演劇ワークショップ的なやり方というのが、もしかしたら有効じゃないかと思えたのです。しかし、そのやり方というのが、全く何も感じさせなかったとは思わなければ、何か説得力を持って、これは面白いやり方だというふうに、通じにくかったことも事実でした。ですから、じゃあ、これからもやっていこうというほどの説得力は持たなかったのだと思います。もう少しそのことで頑張ってやっていけば、違う展開があったのかもしれないんですが、結局演劇の側も「生活工房」の中に飛び込んだかたちでやるというチャンスを、もしかしたら大きく逃したかもしれませんね。

松井 「生活工房」との共同作業にはオープンした後も、「地域の物語」のワークショップを一緒にやるというかたちで挑戦しました。これはうまくいったと思いますし、面白かったですね。でも、結果的にはこの共同作業はそう長くは続かなかった。両部門がそれぞれ忙しいとか、人の出入りがあったなどのこともあって。

ですので、これはオープン後についての話ですが、ある時期から劇場は劇場として、単独でやっていこうということに結果としてなっていました。文生センターの計画のすべての部分をパーフェクトに実現するなんてことは不可能だとしても、両部門の共同作業がないという現状は、計画づくりの一角を担った者としてはとても残念というか、反省すべき点だと思います。

ある時期、「生活工房」との共同作業を断念してからは、演劇の専門性にもとづいて、地域や区民にどのようにプログラムを提供するかを考えることに、私たち学芸のチームは専念していったわけですね。

最初のほうの話に戻りますが、「これまでにない公共施設を創る」とか、「市民のための新しい生活広場」などの世田谷区の側の目的意識、あるいは理想みたいなものが文生センターの計画に込められていたわけですが、それは行政的な言葉で言えば住民参加に

よるまちづくり、区民の主体的な参加にもとづくコミュニティ形成を、新しいタイプの文化施設を作ることで実現しようとしていたわけです。その理想のどの部分が実現して、どこが未成就のままなのかとか、あるいは理想で変質してしまった部分はないのかとか、考える必要があるんじゃないでしょうか。

ただ、今言ったとおり、当初計画された文生センターの片方の半分である劇場部門で働く人間として、私としてはいまだに初志を忘れずに、「区民の主体的な参加にもとづくコミュニティ形成と、それを促進する新しいタイプの文化施設」というふうに自分たちの活動を考えています。

そういう視点からは、この劇場の演劇ワークショップのプログラムはいまだにとっても重要なんですね。ワークショップのなかで、そこに参加した人たちが自分たちの生活の意味や価値をあらためて発見したり、そのことで誇りをもったり、地域社会のなかでの新たな関係づくりの動きが生まれたりするという可能性に、いまだに大きな期待を持っています。

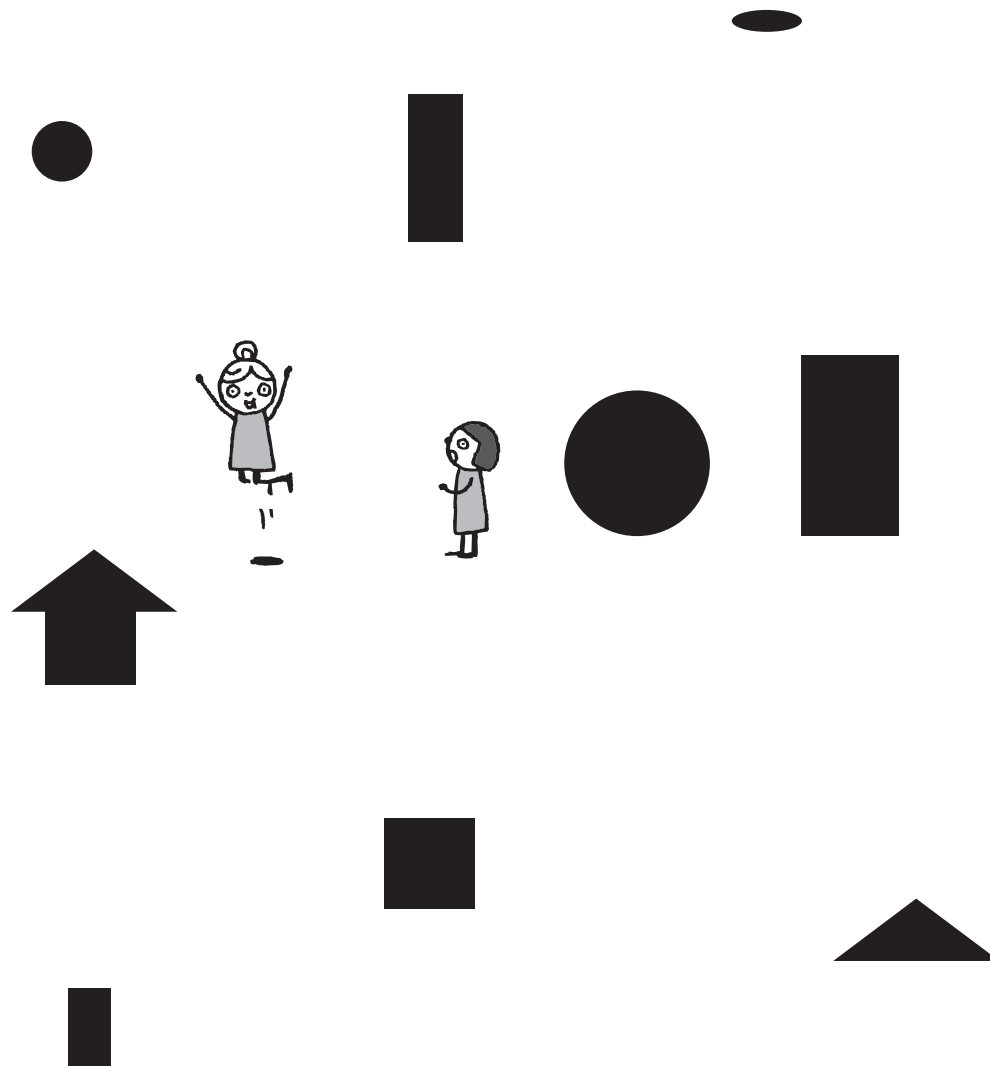
ただ率直な話として、ある時期、劇場のなかでいくらワークショップを続けても、地域との関係作りということでは限界があると思います。知らされたことがあります。それで劇場の外にワークショップを持って行くということを考えて、学芸チームのなかで相談をはじめて、イギリスのロイヤル・ナショナル・シアターのエデュケーション部の人たちを含めて、外部のワークショップの実践家と一緒に準備をすすめて、それが現在の学校に出かけてワークショップをするアウトリーチ活動へと発展してきたわけです。

このような当初の計画にはなかった新たな活動が、他のプログラムとリンクしながら、この劇場が全体として「区民の主体的なコミュニティ形成」をサポートする文化施設としての役割を担っていければと考えています。

◎川島英樹（かわしま・ひでき）

世田谷パブリックシアター学芸担当。





演劇ワークショップ



「ワークショップ的なるもの」の歴史をたどって

松井憲太郎

1

いま日本では、ワークショップという言葉はじつにさまざまな用いられ方をしている。数あるワークショップの種類だけ、ワークショップについての考え方がありと言っても過言ではない。しかし、一見乱雑に見えるその様相からは、いくつか共通の考え方が浮かび上がってくることも確かで、まずはそれをすくい上げてみることから始めてみよう。

演劇では、ふつう稽古は本番のための準備に過ぎず、あくまでも作品上演が最終目的としておかれている。だが、ワークショップには、通常部外者には閉ざされている稽古の場を公開して、そのプロセスで培われる技術や新しく生まれる発想を多くの人と共有しているという考え方がある。

もうひとつ、ワークショップで特徴的なのは、参加者の関係性のありようだ。ふだん出会うことのない専門家と非専門家、あるいは互いに方法を見せ合う機会の少ない専門家同士が、あらためてじっくりと対面する場としてワークショップは機能する。その際に重要なのは、教師が一方的に生徒を指導するような、いわゆる「教育」的な関係を取らないことだ。かりに講師のような役割がその場にあったとしても、それを含めてすべての参加者の関係が水平であること、また双方向的な対話によって場づくりがなされることが大きな原則となっている。こうしたことが重視されるのも、誰かの強制やコントロールによってではなく、参加者の

自発性や能動性によって、さまざまな体験や発見がなされる仕組みとしてワークショップが機能しようとしているからだろう。

ところで、ワークショップの場で生まれてくる表現をなんらかの上演につなげていこうとすると、それがプロのものかアマチュアのものかは別として、近代劇の上演とは大きく異なるものとなるにちがいない。近代劇の場合、劇作家や演出家は絶対的な存在であり、その思想や美意識を俳優やスタッフたちが、いわば手駒になって実現していくという形態をとる。一方のワークショップは、参加者の双方向的な関係をベースとしてもものづくりをするわけだから、そこには近代劇の枠に収まりきらない「集団創造」的な表現がはまれてくる可能性がある。

では、近代的な演劇の方法を乗り越えるようなこうしたワークショップの考え方が、どのように日本に登場してきたのか、その過程をたどりなおしてみたい。

2

日本に「ワークショップ的なるもの」が登場したのは、意外なことに日本の近代演劇の誕生とはほぼ同時期だったと言える。なぜなら、日本の近代演劇の祖のひとり、坪内逍遙がその嚆矢だからである。

逍遙は、演劇人としては文芸協会を組織したことなどで有名な人だが、それらの活動のあとに、いまで言うなら市民参加劇的なページェントを「民衆劇」として、また子どもたち自身が演じる劇を「児童劇」として、率先して実践していった時期がある。この際に彼が下

敷きにしたのが、二〇世紀の初頭、同時代の欧米でさ

かんになった民衆演劇運動の思想だった。彼の書き物からいくつかの名前を拾うと、フランスのロマン・ロランやモーリス・ポトシエの「民衆演劇論」、アメリカのパーシー・マカイの『市民劇場（シビックシアター）』やルイス・バーレーの『公共劇場（コミュニティ・シアター）』などがそれで、逍遙自身はそれらの論を援用しながら自らの民衆劇を「何事につけても、民衆自身が自ら課し、自ら律し、自ら治めるように導く。すなわち能動的という点に重きをおく」という「文化主義」に基づいたものだとして述べている。そして実作の面でも、アマチュアや子どもたちが「能動」的に参加できる仕掛けを組み込むことに腐心していた。

ただし、逍遙の場合、理論家としての先見性に比べると、実践家としては、たとえばページェントの台本の随所に江戸趣味をにじませてしまうような古い体質や感性を多く残していて、彼の民衆劇にしろ、児童劇にしろ、理論で提唱するほどには新しい民衆芸術として社会に根付いていくことにはならなかった。

とはいえ、これらの活動で逍遙が垣間見せたヴィジョンが、日本の近代演劇の未来に大きな眺望をもたらしたことは確かだろう。ほぼ同時期、一九二四年に小山内薫と土方与志らが築地小劇場を開場する。その時の小山内らの活動をごくごく単純化して言ってしまうと、それは知的なエリートが民衆に優れた作品を見せていくという啓蒙のスタイル、逍遙の言葉を借りれば「教化主義」の運動だったわけで、実際の歴史ではその教化主義が以後主役になっていく。しかし逍遙はすでにその時代に、海外の思想に助けられながらではあるが、現在日本でさかんに議論されるようになった「演劇の公共的な役割」を予見して、広い範囲の市民が生活の上で演劇を役立てられるような方法の発見に向けて、

3

時代はぐっと下って、戦後の一九六〇年代に入り、新劇という近代劇に疑問が投げかけられる時期に差しかかると、再び「ワークショップ的なるもの」が胎動しはじめる。その代表例は竹内敏晴氏の身体と言葉のワークショップだろう。

竹内氏によると、六〇年代中盤に始まった竹内氏らの代々木小劇場には、それまでの新劇の俳優とは大きくタイプの異なる、たとえば政治をやったりするような演劇のアマチュアが数多く出入りしたということだった。これは早稲田小劇場、状況劇場といった、同時期にはじまる初期アングラの劇団にもほぼ同様のことが当てはまる。新劇が戦後にはいつて徐々に職業的に成立していったのとは異なり、アングラには、演劇に職業という概念を超えた文化的な革命の可能性を期待させる部分があった。それゆえ、多くの人がアマチュアの文化運動家的な立場で、この表現運動に参加したはずなのだ。

竹内氏のみならず、こうした初期アングラの動き全体を私は「ワークショップ的なるもの」の現れとして捉えたい。というのは、まずはアングラが現代演劇を知的なエリートが主導する運動から民衆の自己運動へ一歩近づけようとしたことと、もうひとつにはアングラの稽古場での演出家や俳優たちの関係が、職能的な分業システムを超えた双方向的な対話と能動的な参加意識に支えられたものであったと推察できるからだ。初期アングラの代表的なチームを使えば、その場は「特権

的肉体」や「生活史を背負った身体」が互いの表現をぶつけ合うワークショップ的な場として成立していたはずなのだ。

では、この時期のアングラが、これらの動きを通してなにを目指したのかといえば、それは「主体」の確立ということに収斂するだろう。もちろんその際の主体とは、新劇のドラマの主人公に見られる「近代市民」という、理性的な言語でその行動のすべてが割り切れるような主体とは異なる。竹内氏の言葉を借りれば、それは客体であると同時に主体でもあるような、他者と自己の間で定立される「間主観的な身体」、あるいは「間身体性としての主体」であり、その身体性を演技の中に具現できるような俳優を作ることが、この時期のひとつのテーマだったといえよう。同時に、もうひとつ重要なワークショップ的なテーマとして、「集団的な想像力」ということがあった。

演劇論としてこのことを考えれば、主体の問題とは、つまるところ俳優が新劇のリアリズム演技をどう乗り超えるのかであったし、「集団的な想像力」とは俳優がどう新しいアンサンブルを作って演技するか、または作品の作り方に関して集団創造が可能かどうかの挑戦としてあったのだと言える。

この時期に始まった「間身体性としての主体」という領域での探求は、現在でも竹内敏晴氏や、太田省吾氏などによって発展的に持続されている。

4

アングラの絶頂期を過ぎた一九七〇年代末には、第三世界で生まれた演劇ワークショップが日本に導入される。このきっかけとなったのは、六八／七一黒色テント（現黒テント）のメンバーが、七八年にインドでのワークショップでPETAのメンバーに出会ったこと

療のために生まれたサイコドラマの方法は、第三世界では民衆の自己解放のための道具として活用されていく中で、個の問題というよりは社会的な問題を解決する方法として、また貧困などでバラバラに解体された村落や労働現場に集団としての力を取り戻し、コミュニティやグループとして、もう一度活性化する方法として加工されていった。

また、この時期、日本のまちづくりの分野では、アメリカで一九六〇年代に都市計画家ローレンス・ハルプリンらによって始められたコミュニティ・ワークショップが導入され、さかんに行われるようになっていた。第三世界から入ってきた演劇ワークショップは、こうした動きとも交差して、地域で活動をするさまざまなグループが抱える問題の解決や、コミュニティの再発見の方法として利用されながら、演劇による市民の自己表現の方法として定着していくことになる。

5

九〇年以降の動きとして、野田秀樹、平田オリザ、松本修などの小劇場出身の劇作家、演出家によるワークショップがある。野田秀樹氏の場合は、イギリスへの在外研修でテアトル・ド・コンプリシテのワークショップに触れるなどして、海外でプロが作品づくりに用いている方法を、帰国後の自身の稽古場で導入した。平田、松本の両氏はそれぞれの作品づくりの考え方や方法を応用しながら、市民とプロ俳優のそれぞれにむけたワークショップを行ってきた。これらの方法で特徴的なのは、ゲーム的な要素を導入するなどして、演出家が俳優の自発性や自由さを引き出しながら稽古場に巻き込もうとしている点だろう。この場合、ワークショップの目的がプロの作品創造に集約されていて、「民衆の自己解放」や「間身体的な主体」や「集団の発

だった。

フィリピン教育演劇協会、略してPETAは、当時フィリピンのみならず東南アジア全域で教育演劇運動を精力的に展開していた。一九六七年に、スペインとアメリカの統治時代の文化的影響から脱して、フィピンではじめて自国語のタガログ語による現代演劇の上演を目的として作られたこの組織は、内部にシタサというアウトリーチ活動のための部門を作り、積極的に演劇ワークショップを展開していった。黒テントの劇作家山元清多氏はその経緯をこうまとめている。

「ワークショップは、はじめ若く有望な演劇芸術家を育成するためのトレーニングの方法として始められた。集団による作業であり、教師が一方的に生徒に教えるのではなく、相互作用であるという側面に注目していたPETAは戒厳令下（七二年）に入ると、学生や労働者、各地の共同体の人たちとともに多くのワークショップを積み重ね、やがて演劇をとおして民衆が自らを発見する民衆の自己教育の方法として総合し、体系化していった」（PETA来日公演パンフレットより）PETAのワークショップに、ドラトラ（詩劇）という方法がある。身の回りのことをテーマに、ごく簡単な五行の詩を参加者が書く。それを集団の詩にまとめて台本にしていくという、シンプルかつ参加者の創造性や社会認識が的確に反映される方法で、こうしたいくつかの機能的なメソッドが、PETAを通じて黒テントの俳優や日本の教育学者、市民活動家などに手渡されていった。また、アウグスト・ボアールのワークショップも教育学者の里見実氏らによって日本に紹介されて各地で実践に供されていった。

こうした南米や東南アジアで生まれたワークショップは、J・モレノによって作られたサイコドラマに大きな影響を受けている。ただし個々の患者の精神的な治

見」といった演劇の枠からこぼれ落ちるようなテーマは、そこからは表だって見えてこない。日本でのワークショップは、ここにいたってようやくプロの表現を探る方法に純化して活用される時期に到達したのだといえよう。

しかし、現在のワークショップに関わる状況を見渡したときに、ひとつの問題が浮かび上がってくる。それは、それぞれのワークショップが、なんの接点や関連もなく孤立して存在していることだ。アングラの台頭以降、さまざまな方法が生まれてきたにも関わらず、個々の表現者のワークショップは理論的な接点も、現場レベルの交流も持たないままに放置されている。演劇史としての連続性を持たないこと、また同時代での演劇がたこつば的に個別の殻に閉じこもって、演劇の技術や知識がつねに積み重なっていかないという、日本独特の問題性がここにある。

坪内逍遙が近代の幕開けに夢見たように、いま演劇が市民の生活に必需の公共的な存在としてあらうとするなら、ワークショップ的な方法を活用した「演劇を用いた教育／演劇についての教育」は不可欠である。演劇の作り手と、演劇の新しい支え手として登場した行政機関が手をたずさえて、個々の演劇が出会い直す場を構築すること、そして新しい「エデュケーション」のシステムを構想していくことが、いま緊急の課題となってきたといえよう。

◎本稿は『PT第四号』（一九九八年三月発行）掲載の「主体と集団の発見——『ワークショップ的なもの』の歴史をたどって」（松井憲太郎）を一部変更し改題したものです。

すでに日本では演劇ワークショップというものが定着しつつあります。世田谷パブリックシアター以外の地方の公共劇場でも、アウトリーチ・プログラムなどとして演劇ワークショップがさかんに行われるようになっていきます。でも、そこにはさまざまな種類のものがあって、世田谷での演劇ワークショップとは、方法的にも考え方のレベルでも異なったものがあります。今日は世田谷パブリックシアターでワークショップの進行役として重要な役割を担ってきた花崎攝さんに、ご自身が体験し学んできた演劇、とくにワークショップのことを伺いしながら、この劇場でのワークショップの源泉となる考え方、方法論とはどのようなもののかをあらためて振り返ってみたいと考えています。

黒テントに行きつくまで

松井 世田谷パブリックシアターのワークショップ活動は、一九九七年に開場する数年前からすでにプレ事業としてはじめられていました。最初にプレ事業でワークショップをやったときには、劇団黒テントの人たちが進行を担ったのですが、それ以来、さまざまな人たちによってワークショップが行われ、それが積み重なって現在に至っています。いずれにしても黒テントの演劇ワークショップは、このワークショップの源流のひとつです。

そしてその黒テントの演劇ワークショップの中には、PETA（フィリピン教育演劇協会）や南米の教育演劇の実践家アウグスト・ボアルの考え方や方法論が溶け込んでいるので、今日はそういう系譜も少していねいにたどってみたいのですが、まず花崎さんはどのような体験をつうじてワークショップを学んできたんでしょうか？

花崎 私が黒テントの活動に触れたのは、当時黒テントが運営していた「赤い教室」からです。当時の黒テントのことは松井さんが数年先輩だったので私よりくわしいんじゃないですか。

松井 じゃあ少し解説すると、当時の「赤い教室」にはさまざまな舞台芸術を学ぶコースがあって、いわゆる演劇の他にサーカス、寄席芸の太神楽、朝鮮の民衆文化などがあ

って、演劇のコースのなかにはPETA方式のワークショップを体験する部分があったんですね。当時黒テントはアングラのスタイルから離れて、もっと広い視野を持つ演劇の総合芸術としての可能性を探っていくために「赤い教室」をやっていたわけです。また黒テントは同時にアジアの演劇にも興味を持ちだしていたので、総合芸術といっても西欧的な舞台芸術だけではなく、アジアの民衆的な舞台芸術、具体的にはフィリピンのPETAであったり、韓国の伝統仮面劇やマダン劇などの方法を自分たちの創造活動に生かそうとしていた。

花崎 私は黒テントに入る前に、野口体操の教室や竹内敏晴演劇研究所や青年座の養成所に通っていました。当時青年座は、西田敏行さんなど若手の俳優が出てきて、長老組として東恵美子さんなど青年座を作ってきた人たちがいらして、勢いがありそうだと思って入ったんです。でも、俳優座や文学座に比べれば新しい劇団ですが、古い体質が残っていて、人間関係のヒエラルキーが非常にはっきりしていたし、女優というものの扱いがステレオタイプで、わたしにとっては居心地がよくなかったんですね。もう辞めようと思ってぐずぐずしていた時に、「赤い教室」に行き着きました。

黒テントには前から関心は持っていました。私は遅れてきてしまった世代なんです。黒テントがアングラ劇団としてもっともさかんに活動した頃、一九七〇年代ですが、鈴木忠志や唐十郎、寺山修司の劇団などが互いに競い合いながら、ときには喧嘩しながらというか（笑）、そういう時期に遅れてしまったという感じを強く持っていたんです。大学で演劇を勉強して、いざ劇団に入ろうというときに、いまさら私が黒テント？ という感じがあった。

竹内敏晴さんの演劇研究所は非常に面白かったんですが、当時、竹内さんは教育にだいぶ傾斜していた時期で、『ことばが劈（ひら）かれるとき』という本を出されて、また定時制高校の学生たちと演劇をつくったりしていて、それも面白かったのですが、当時の私はいわゆる演劇をやりたいと思っていたので、竹内さんのところでやっていくという具合には考えられなかったんです。

松井 竹内敏晴さんはもとは新劇の演劇人ですね。一九七〇年代頃から身体的、精神的な問題を抱えている人たちの問題解決を演劇作りを通じて目指すような実践へと移っていった。いわば演劇ワークショップの第一世代のような活動をなさったわけですが、黒テントのワークショップとは方法論や方向性の面で違いがありました。単純化してしまうと、黒テントの場合は、ワークショップ参加者に社会的な文脈のなかで自己や他者の関



劇団黒テント
一九六八年に、佐藤信、串田和美、吉田日出子、斎藤憐らによる「劇団自由劇場（六六年創立）」と、山元清孝、佐伯隆幸、津野海太郎らによる「劇団六月劇場（六七年創立）」と、瓜生良介による「発見の会（六四年創立）」とが合併して、「演劇センター68」を発足。六九年の「演劇センター68/69」から年度ごとに名称を変え「演劇センター68/71」まで続いた。七〇年秋から黒テントによる移動公演をスタートさせ、それにとない名称を「68/71黒色テント」と変更、その後現在の「黒テント」と改称。

PETA（フィリピン教育演劇協会）

31ページ参照

アウグスト・ボアル
一九三三年生まれ。ブラジルの民衆演劇運動家、パウロ・フレイレと並んでラテンアメリカの文化運動を支えた実践者の一人である。

赤い教室
劇団黒テントの演劇の学校名称。劇団の創立とほぼ同時に始まり「赤い教室」俳優基礎学校「アクトーワークショップ」と名称を変えて今日に至る。

野口体操
野口千三（のぐち・みちぞう）が指導を開始した健康法、トレーニング法。
野口自身は体操の目的を「人間の潜在的に持っている可能性を最大限に発揮できる状態を準備すること」であるとしている。

竹内敏晴 たけうち・としはる
一九三五年生まれ。演出家。劇団ぶどうの会、代々木小劇場などに所属の後、自身で竹内演劇研究所を主宰。「からだごとこのレッスン」と呼ばれる独特の演劇トレーニングの仕方を開発。

係をあらためて見つめ直すことを促すわけですが、竹内さんの場合は人間の内面や身体
のなかでの気づきを個々の参加者に促すという、つまり両者のあいだには、個人の外と
内へ向かうという指向性の違いがありました。

花崎 なんだかんだといっても黒テントは気になっていたので、「赤い教室」というのを
やっているから、行ってみようかなと。そうしたら、そこでワークショップをやってい
たわけです。それに「赤い教室」にはいわゆる演劇をやりたい人もきていましたけど、
いろいろな人が出入りしていてそれが魅力的だったんです。たとえば、学校の先生とか
会社員とか、働きながら演劇にずっと関心を持っている人たちとかね。韓国の民衆文化
や、それ以外だとルコックの仮面の講座もあって、そういう演劇以外の講座に来ている
人もいて、非常に多様な人たちが参加していました。「ああ面白いなあ」って思いました
ね。

一方で、その頃の私はバリバリの演劇志向だったから、これって専門教育なのかな？
俳優教育なのかな？ という疑問もありました。一応教室の最後には卒業公演があつて、
この間亡くなってしまったんですけど、福原一臣さんという黒テントの役者が演出をし
てくれて、宮沢賢治の作品をやったんです。福原さんはいわゆる役者一筋でやってきた
人で、卒業公演の稽古からいきなり演劇になったという印象でした。ただし演劇になっ
たといっても、そのころ黒テントは「物語る演劇」を標榜していて、私たちも宮沢賢治
の作品を地の文も含めて丸ごと「物語る」ことで作品化することに挑戦しました。です
から、いわゆるセリフ劇ではありませんでした。その卒業公演は非常に面白かったです
ね。また、そのころ黒テントはドイツのビュヒナーという劇作家が書いた『ヴォイツェ
ック』という作品を、ワークショップに似た集団創造的な方法論で作ろうとしていた時
期で、黒テントはそれを「群衆劇」と言っていました。が、覗きに行くとその稽古場がと
ても面白そうだったんです。それで、劇団に入れてくださいということになりました。

黒テントの旅公演

松井 最初、黒テントの旅公演で飯炊きみたいなこと、やらされませんでした？（笑）

花崎 もちろんやりましたよ（笑）。最初の旅では、旅の間ずっと炊事班兼照明係りを
やっていました。黒テントは入るとすぐ、旅公演に一緒にいて行くんですよ。いまは
なくなっちゃいましたけど、黒テントは杭打ちテントじゃなくて、大型トラック二台

の張力で立てるテントだったから、テントを立てること自体は小一時間でできてしまふ。
つまり一日のうちに、劇場を立てるところから、舞台の立て込みをして、照明を吊って、
音響も準備して、上演して、片付けする。釘の一本まで拾って現状復帰するんですね。
芝居が一体どうやって出来るのかということ、一日のうちというか、旅の間という
か、丸ごと経験せざるを得ない環境に放り込まれるわけです。

観客との関係も直接的です。一足先に公演地に入っている先乗りの人が、いまや懐か
しい言葉ですけど、地元の「オルグ」とよばれる人たちと、チケットがこれぐらい売れ
ているとか、売れてないとかやりとりしている。そうこうしているうちに本隊が現地に
入り、お客さんが当日やって来て、芝居をやって……。そんな毎日でした。

舞台の立て込みをしていると、近所の人に来て「役者さんはいつ来るんですか？」つ
て言われるんです（笑）。みんなツナギを着ていたり、ボロボロの格好をして立て込みを
しているの、「目の前にいます」なんて言えないでしょう。私たちもとぼけて、「夕方
に来ます」とか言ったりしてね（笑）。

松井 「僕らが舞台の上に乗るんです」と言ってもなかなか信じない人もいましたね
（笑）。

花崎 お客さんの顔もよく見えるわけです。上演が終わったら地元の人と打ち上げもし
ます。炊事班があつて、自前で食べることも含めて、芝居を作って、持っていて、見
てもらってという、全体がすごくよく見えるかたちで組み込まれている。その時はもう
死にそうだと思っていましたけど（笑）。黒テントの旅公演では、芝居の成り立ち方とい
うものを、各地で経験していくわけで、非常にすぐれた教育的な機能があったなと思
っています。旅公演やワークショップも含めて黒テントでのことは、演劇についての私
の原体験となっていますね。

松井 黒テントの旅では、公演地の町と地続きで上演が成り立っているから、呼んでく
れる人や町が持っているものがテントのなかになんか直接的に入り込んでくる。移動公
演の活動としてはとても辛い部分もあるけど、演劇が成立する場に必要不可欠な要素を
身をもって知るといって得がたい経験が出来る。

花崎 そう思いますね。黒テントはいまは劇場で上演活動していますが、私は個人的に
は、テントがなくなった前後から、やっぱり劇的に集団そのものが変わっていったとい

ジャック・ルコック

一九二一年生まれ、一九九九年没。フランスの俳優、
演出家、教育者。俳優の身体訓練に才能を発揮。コ
メディア・デ・ラルテの研究を基に「詩的な身体」
の訓練法を開拓。五六年、パリにジャック・ルコッ
ク国際演劇学校設立。数々の演劇人を輩出



う印象を持っています。新井純さんが辞めたことも非常に大きいと思いますけど、芝居の作り方も変わったし、集団の中で人間関係も大きく変わったと思います。

もちろんテントが使えなくなっただけではなくて、たとえばメンバーが高齢化するか、まったく世代のちがう新しい人が入ってくるとか、いろいろな事情もあって、やっぱり多かれ少なかれ分業が進んで、あのテントで行われていたような、芝居が成り立っていく全体の過程をまるごと経験出来るというか、せざるを得ない状況はなくなってますよね。

テント公演では、みんなが一緒に働かなきゃどうにもならなかった。いろいろなアクシデントも起こるわけです。雨が降って客席に水が浸みてくるとか、強風でテントが倒れそうになるとか、毎日いろいろなことがあって、その条件のもとでやるしかない（笑）。それでも芝居はお客さんとのあいだで成り立つ、というか、成り立たせる。そういう経験が、いまワークショップをやっている、極論すると、どこでも、なにもなくても、人さえいれば、演劇は出来るというゆるぎない感じ、そこはたしかだぞという感覚につながっていると思います。それから、「何でもやる」っていうのが当たり前っていうことも重要でしたね。全体をなんとかであれ把握していて、自分もその全体の有機的な一部だと思えて、もちろんそれぞれ担当していることはあるけれども、全員で支えていると実感出来る。非人間的な過酷さでしたけど、とても人間的な経験でしたね。

アジアの民衆文化運動との出会い

花崎 黒テントがワークショップの方法を学び、私も大きな影響をうけたPETAですが、いまやPETAは巨大な、アジア一の劇団になっていますが、私が最初に出会った頃は、もう少しこじんまりしていました。そのころアジアで演劇をやるうという人は、中流階級以上の人、ある程度お金があって教育を受けられて、とりあえず食べるのに困らなくて文化的なことが出来る環境にいる人たちでしたね。特に最初にPETAを作った人たちは、海外への留学組が中心です。留学して教育演劇や即興劇に触れ、アメリカとかヨーロッパの、非常にプラクティカルな思考も身につけていた。組織もきちんと作ってこういう志向があって、かなり初期から、組織図を作っていましたね。PETAは国民文化運動として演劇活動を全国展開していたから、組織強化の必要性があったんだと思います。

一方でPETAの活動の現場では、たとえば、アジアの中で最も優れた演劇ワークショップのファシリテーターの一人であるアーニーも、役者もやるし、ファシリテーターもやるし、活動を組織するためのオルグにも行くし、なんでもやっていましたね。ワークショップをするときは、仲間とチームを組んで、計画を立て、プログラムを作って、具体的に現場でワークショップをして、且つその後、ワークショップに参加した人たちが自分たちでグループを立ち上げる手助けもする。そういう活動を各地で行っていく。それはひとつには、自分たちの活動は、タガログ語で演劇をつくってフィリピンに新しい国民文化をもたらすための運動だという意識にもとづいていたからだと思います。

松井 PETAがプロの劇団として、そうした劇作品の創作活動始める前は、フィリピンには英語やスペイン語の演劇しかなかった。

花崎 植民地の時代が長かったですからね。日本が統治していた時もあるし。だからタガログ語による自分たちの自前の文化を作ろうということがあった。いま思うと、フィリピンは島の集合体で言語ものすごくたくさんあって、タガログ語の演劇という考え方も、近代国家の枠組みを前提としていて、いまはまたちがう考え方もありうると思います。もうひとつは、マルコス大統領による独裁政治の時代でしたから、民主化をどう進めるかという時に、各地に文化的なグループ、演劇をやる文化的なグループを作っていくことで、自分たちの状況がいまどうなっているのかを、演劇をつくるプロセスの中で理解していく。なんでこんなに貧乏なのかとか、なんでいくら働いても自分たちは教育も受けられないのか、大地主は贅沢な暮らしをしているのに、というような状況を、芝居をつくることで理解していく。理解して他の人にも伝えていく。そういう全体のプログラムというか、志向があった。

松井 南米で行われた教育学者パウロ・フレイレによる識字教育と、PETAの活動はそういう意味でちょっと似ているところがありますよね。そしてフレイレの識字運動に参加した体験から、アウグスト・ボアールのフォーラム・シアターなどの教育演劇運動が生まれる。

花崎 そうですね。その時はまだインターネットもない時代ですから、そんなに密に連絡が取れていたわけじゃないでしょうけど、それこそスチューデント・ムーブメントと言われている、六、七〇年代の学生運動が、世界中で同時多発的に起こったように、民衆演劇の動きも、やっぱり同時多発的にその頃起っていたということがある。日本でも、演劇の団体ではないですけど、アジア太平洋資料センター（PARC）や、アジア・ア

パウロ・フレイレ

一九二二年生まれ、一九九七年没。ブラジルの教育者。民衆の自覚をうながす独特の理論を实践により広める。識字教育運動の体系化と発展に貢献した。その教育思想は各方面に大きな影響を及ぼした。代表的著作に『被抑圧者の教育学』がある。

フリカ作家会議なども同時期にあったんですよ。アメリカ志向、ヨーロッパ志向ばかりでいいの？　そういう世相の揺り戻しをするような動きが起こって、アジアやアフリカの人たちもつとつながっていきこう、自分たちの未来はその人たちとつながっていくことで、高度経済発展を成功させる方向だけじゃない、別の豊かさ、人間的なあり方があるんじゃないかという動きがあったんですよ。

黒テントがPETAに最初に出会ったのも、演劇人や学者からの情報じゃなくて、PARCのような草の根の社会運動をやっていた人たち、「アジアの農民と連帯しよう!」と言っていたNGOの先駆けみたいな人たちからの情報だったと聞いています。

演劇の新たな可能性を開拓する

松井 さっきも言いましたが、当時黒テントは演劇の豊かさというか、芸術としての総合性を取り戻したいという考え方を持っていたんですが、その取り戻し方というのは、すごく真面目というか、独特のもので、アングラ時代に築いた方法論や演劇界とのつながりをすべてかなぐり捨てても構わない、また「演劇を戦う民衆のために」というスローガンを提唱したりして、まわりでは驚いたり、違和感をもった人も多かった（笑）。

花崎 そういう意味で真面目でしたね（笑）。私はその頃を知りませんが、二年ぐらいは会議ばかりやっていた時があったっていう話も聞いています。それで、PETAに出会って、すごい衝撃だったということはよく聞きました。こんなふうに演劇が出来るのかって……。つまり、黒テントも作り方としては劇作家がいて演出家がいて、もちろん対等にやり合いながら役者たちが作ってはいたんですが。たとえば佐藤信さんの話を聞いていても、役者たちに突き動かされるように何回も書き直させられたとかね、そういう共同作業はあったわけですが、それにしても近代劇が獲得したある種の効率のいい方法を踏襲していたと思うんですね。戯曲を書くのが得意な人が書いて、演出家っていて、役者が演じる。照明をデザインする人がいて、音響の人がいて、衣装の人がいてという、得意分野というか、専門性を磨いていって、そういう専門家が集まって作品をつくるという考え方、方法論ですね。

松井 黒テントは、そういう本来なら効率がいいはずのやり方を、非常に効率悪くやっていた（笑）。

花崎 だからこそ、なにかそういう西欧的というか、近代的な演劇の作り方を変革した

いという気持ちはあったと思います。そしてPETAに出会って、「ああ、違うやり方がほんとにあるじゃないか」とびっくりした。

松井 PETAのやり方は非常に魅力的に映ったと同時に、自分たちがそれまで当たり前のやり方だと信じていた方法が否定されていくという、あるいは自分たちで否定せざるを得なくなっていくって、そのぶんプロの演劇集団としては大変だった。でも黒テントはもともと「集団」という考え方を非常に大事にしていって、個人ではなく「集団的な想像力」によって演劇をつくるという言い方をしていましたよね。つまり西欧の近代劇の分業主義一辺倒ではなかったわけです。それはPETAのワークショップのなかの「グループ・ダイナミックス」という、集団作業から生まれるもろもろの可能性を重視する概念にも通じる面があった。でも、おなじ集団性ということでも、ずいぶん異なった指向性を持つPETAの考え方に出会い、それはフィリピンの民衆の生活に深くつながりを持った集団性であって、その先鋭的な考え方に刺激を受けながら自分たちのやり方を根底的に見つめ直すことになった。

花崎 それは作品のクオリティというものをどう考えるか、あるいは演劇に携わる自分のアイデンティティをどう担保するかっていうことにも関係があったと思います。ワークショップでつくる演劇というのは、基本的には観客との間にお金がかからない場合が多いですね。参加者が作って、その人たち自身が上演をして、地元の人とか同じような状況にある他の町の人たちに見せて、いっしょに話をする。無関係ではないけれど、商業的な経済システムから外れているというか、経済システムそのものを問うことも含んでいる。

黒テントの場合は、ワークショップをワークショップとして外部の人たちとやっているときは、それほど矛盾が顕在化しなかったけれど、日本の演劇状況のなかで劇団として公演しているわけだから、上演作品をつくるときにワークショップ的な作り方では作品のクオリティが落ちちゃうんじゃないか、ということもあったと思います。いわゆる作品の統一感とか、技術的な卓越性とか、そういうものをワークショップではあまり問題にしていない。少なくともあまり重要視していない。関心の持ち方も違うし目的が違いうし、そもそも状況も違うわけですから当然なんですけど、それはずーっと尾を引いている問題だと思います。

最近、佐藤信さんはやっぱりワークショップ的な方法では作品は出来ないんじゃないかと、ワークショップの原則を貫こうとすると、いわゆる演劇作品にはなり得ないんじゃない



やないかと言つてらっしゃいますけどね。

私もそうなのかな？　ほんとに？　と思ひながら続けていて、ずっと課題としてあります。演劇作品というのは何なのかっていうのを問わざるを得ないですね。作品ってどうやって成り立つのか？　どこで成り立つのか？　だれとだれの間で成り立つのか？　あるいは、そんなことは関係なく成り立ちえるのかって、ワークショップをやっているとすごく考えます。

いまもいろいろな演劇が出てきているし、私はそれ程観ていませんから確かなことはいえないけど、そこはあまり問われていないという気がします。新しい題材とか、より洗練された上演とかは出てきていると思います。でも、それこそ黒テントがテントで活動していた頃に、演劇という行為や活動の意味を、あるいは演劇作品を成り立たせているものは一体何なのかって社会にむかつて問おうとしていたことは、以後あんまり問われないままにきているように思うんです。

松井　鶴見俊輔の『限界芸術論』という本があります。「限界芸術」というのは分かりやすい言い方をすれば、民衆が自分たちのために自分たちで行う芸術のことで、それを演劇に当てはめると、演劇の専門家でない人が自分たちで自分たちのことを演じるという演劇ワークショップにつながるわけです。

宮沢賢治も『農民芸術概論綱要』のなかで、農民自身が自分たちのために行う芸術活動の構想を述べていて、鶴見さんの「限界芸術」もそうした賢治の発想に刺激を受けている。宮沢賢治は『ポラーノの広場』という戯曲でも、収穫祭のなかで農民自身が芸術を展開するという理想を描いている。

黒テントは、そうした「限界芸術」や「民衆芸術」にも通じる「集団的な想像力」による演劇づくりという考え方を劇団創立の時代からじつは持っていて、それは黒テントの前身である演劇センター68／69として活動を開始したときに表明した「コミュニケーション計画・第一番」という活動目標を述べた宣言文にはつきりと表れていた。そうした今花崎さんが言つたみたいな、演劇の作品を成立させる「場」のあり方、そこでの人間の関係のあり方を根底から変えていこうということを、黒テントはPETAに出会つた一九八〇年前後から再び始めていくわけですね。

作品作りの面でも、集団創造的なことに取り組みだして、さつき花崎さんが触れた『ヴォイツェック』以前に、金芝河の詩を演劇化した『蕨氏物語』や、『西遊記』『宮沢賢治旅行記』などを生みだしていった。こうした八〇年代前後の演劇作品では、俳優の役割が重要になっていって、俳優たちがグループ作業の中で既存の文学や詩のテキストや物

語を演劇化していったんですね。もちろんそこには演出家の助けもあるわけですが、そのような俳優たちの方法や作業を黒テントは「物語る演劇」や「物語る俳優」と呼んでいました。

そういう中でPETAに出会つたので、彼らのワークショップのやり方からかなり衝撃を受けたし、そこから一連の新しい創作活動が生まれたという部分がある。ただし、花崎さんが指摘したとおり、日本でPETAと同じやり方をしようと思つてもなかなかうまくいかないわけで、黒テントの中には大きな揺れがあった。ところでPETAのほうには、プロの作品創作とワークショップの活動とのあいだに矛盾はまったくなかったんですかね？

花崎　PETAのメンバーであるということは、ひとりのなかで複数のアイデンティティが共存するんだという考え方なんですね。たとえば、お前は何者かと問われた時に、自分はアーティストでありティーチャーである、あるいはファシリテーターである、つまり「アーティスト／ティーチャー」、「アーティスト／ファシリテーター」という言い方で自分たちのことを自己紹介する。そういう自分自身の作り方、自分自身をアイデンティファイしていくことが特徴的だと思うんです。アーニーもよく言っていますが、演劇の先生になってしまつたり、「ただの」俳優になってしまつたり、どっちか一方になつちゃうと、それは違う、と。

そういう俳優としての立ち方があり得るということは、私にとっては、非常に魅力的で、そうありたいとすごく思いました。それはタイの演劇集団MAYAの人たちにも感じることです。彼らの出発にはやはりPETAの影響と、タイでの民主化運動や学生運動があつて、政治文化運動としての演劇がありました。彼らの活動の対象は、おもに未来を担う人である子どもや、子どもにかかわる人である先生とか、そういう人たちを対象にタイですごく精力的に活動していました。こういう人たちと友人になり、彼らのようなあり方で活動をしていきたいと思つたし、そういう気持ちは今もあります。

ポアールとの出会い

松井　黒テントでは、PETAとの出会いとほぼ同時期に、教育学者の里見実さんや楠原彰さんなどとアウグスト・ポアールの活動の研究を一緒にやりました。そのポアールの方法を花崎さんはどのように見ていますか？　さらにPETAのワークショップと比較した場合、どのようなことが言えるのでしょうか？

鶴見俊輔　つるみ・しゅんすけ

一九二三年生まれ。哲学者、文芸評論家。四六年、丸山眞男らと『思想の科学』を創刊。六五年、小田実らと『平連』を結成。京大助教授、東工大助教授、同志社大教授を経て七〇年より著述業。戦後言論界の中心人物とされる。

鶴見俊輔　『限界芸術論』（勁草書房、一九六七年）「芸術」という概念を大きく二つに整理。それまで一般的であつたフロが行う芸術を「純粹芸術」と大衆芸術」の二つに分け、さらにアマチュアが生活や日々の労働のなかで習得し、楽しみとしたさまざまな芸術を「限界芸術」として新たに位置つけた。専門的芸術家によるのでなく、非専門的芸術家によつて作られ大衆によつて享受される芸術、それが「限界芸術」という概念。芸術と生活の境界線上に生まれるこの「限界芸術」という考え方の背景にはウィリアム・モリスのアーツ・アンド・クラフト運動や宮沢賢治の農民芸術の模索など、一連の民衆による芸術の創造を目指した実践家の系譜がある。

宮沢賢治　（みやざわ・けんじ）

一九八六年生まれ、一九三三年没。詩人、童話作家、農業指導家、教育者。

幼い頃から植物、昆虫、鉱物などに興味を持ち、中学生になると自然への傾倒はいっそう強まり、山野を散策し、哲学書や仏典を読みふける。この自然への傾倒、仏教への興味は、後の賢治の童話や詩などの作品に色濃く反映されている。盛岡高等農林学校卒業後、農学校の教師を務めるが五年ほどで退職し、「一人の農民として農民とともに生きようと決意、農村文化の創造を目指して羅須地人協会を設立。一九八八年、病に倒れるまで農村を巡つて農民たちに『農民芸術概論綱要』の講義や肥料相談、レコーダ・コンサート、幻灯会など多彩な活動を展開した。

宮沢賢治　（農民芸術概論綱要）（一九二六年）

賢治の農学校教師時代の「農民芸術」の講義内容がほぼそのまま『農民芸術概論綱要』となっている。また、賢治はトルストイやウィリアム・モリスの芸術論を読んでいたらしく、そこには彼らの思想が十分に反映されている。

「コミュニケーション計画・第二番」

「演劇センター68／69」が刊行した機関誌。六九年六月、津野海太郎を中心に起草し、及部元人がデザインした。その中で五つの柱（拠点劇場、移動劇場、壁面劇場、教育、出版）を提示。

花崎 私は黒テントがボアールの方法論を里見さんや楠原さんと試してみようとしていた時には、まだ黒テントに入っていなかったんです。私は、そのあと黒テントの中でボアールについての実践が途切れる時期に入っていて、当時は触れる機会がなかったんです。これは後で聞いた話ですけど、PETAもボアールの方法は多いに参考にしたものの、たとえばボアールの代表的な方法である「フォーラム・シアター」は、アジアでは難しいという認識があったらしいですね。ちょっと距離を置いていたところがあったようです。

日本では著書も、翻訳されたのは『被抑圧者の演劇』という、晶文社から出たもう絶版になっている本が一冊あるだけなので、日本語の情報としては非常に少ない。だから私がボアールについて具体的に知ったのは、九四年から一年半ぐらいアメリカに滞在した時です。ボアールに関する英語の文献がいろいろあって。

松井 ということは、アメリカでもボアールというのはかなり浸透しているということですか？

花崎 たとえば大学の演劇科で、もちろん大学にもよるでしょうけれども、演劇で知っておくべき教養のひとつとして入っているという感じでしたね。ちょっと大きい本屋や、特に大学生協の本屋に行くと必ずボアールの本があります。ボアールの方法を研究したり、実際に現場で使ったりしているセンターもいくつかあります。

そして帰国してしばらくして、九七年にカナダでおこなわれたリップル・エフェクト・フェスティバルという「被抑圧者の演劇国際会議」に参加しました。埼玉大学の市橋秀夫さんという昔黒テントにかかわりのあった方から、こういう会議があるからいつてみたらと勧められて、じゃあ行ってみようと。そこでいろんな人に会って、世界中でこんなにボアールの方法を使っている人がいるんだということを初めて知りました。「フォーラム・シアター」も実際にこんなふうにするんだ、こんなふうにも出来るんだっていうのを、初めて目の当たりにして、それでボアールの方法は面白いと実感したんです。

いまもボアールは生きていて、ネット上にはITOというネットワークがあります。南米はもちろんのこと、アジアやアフリカ、ヨーロッパにもアメリカにも支部みたいな組織がたくさんあって、情報交換しながら、年に一回ぐらい国際会議をやっています。

方法や扱う問題も多岐にわたっています。ボアールは一時期リオデジャネイロの市議会議員に当選して、一緒に演劇をやっていた人を公的なスタッフにして、町々で「フォ

ーラム・シアター」をやっていたそうです。どうするかというと、まずはどういう問題があるかをリサーチして、それをもとにして、「フォーラム・シアター」のもとになる短い芝居をつくる。それをストーリーで上演して、町の人たちと演劇で討論をする。その後、法律の専門家も加わって、状況を改善するために必要な条例を作っていく。任期の間に、いくつか具体的に条例を立ち上げたようです。ボアールはその一連のプロセスを「法律制定演劇」と呼んでいます。そのように具体的にひとつの町のシステム、制度を変えていくような活動も、実験的ですが、やっています。また、世界各地でさまざまなグループがエイズ教育とか、ジェンダーのこと、子どもの問題、労働問題、先住民のことなど、多様な課題にボアールの方法を使って取り組んでいます。

もうひとつ例をあげると、カナダで精力的にボアールの方法を使っている、ヘッドライン・シアターというグループがあります。彼らは先住民のコミュニティに出かけて行くんですけど、そこは失業率がダントツに高く、アルコールや麻薬の問題など、問題がいっぱいあるコミュニティです。その地元の人たちと「フォーラム・シアター」をして、彼ら自身が自分たちでコミュニティを変えていく契機をつくる活動をしています。

ビデオでその「フォーラム・シアター」の一部始終をみせてもらって、私はもう感動したんですけど、たとえば家庭内暴力のことは、実はみんな知っている、みんな困っている。でも、なかなか話し合うことは出来ないですね。当事者は後ろめたかったり恥ずかしいと思っているし、周りの人もそういう現状を変えられないことに無力感がある。個人的なこと、アンタッチャブルなこととして、タブーになっている。

そこへヘッドライン・シアターのスタッフが入って、地元のソーシャルワーカーたちと相談しながら、村長さんも巻き込んで、いっしょに演劇をつくっていく。そして、公民館みたいなところで、「フォーラム・シアター」をする。問題を「公」にしちゃうわけです。中高生も観に来ていて、「それって家でもある」と訴える人が現われてくる。そうすると「いや、そうなんだよ、家でもある」と認める声がでてる。

必ずしもそこで直接問題の解決策が議論されるわけではないですけど、「場」が動いてくる。どうしようもないと思っていたことが、自分だけの問題ではなくて、他の人とも共有されうる問題なんだ、コミュニティで取り組むべき問題なんだと認識されて、なんとかしたいという声があがる。課題が地元の人自身によって演劇的に表現され、語られることで、顕在化し、なんとかしようという機運が生まれるわけです。

松井 演劇が持つ公共性が、そういうかたちで発揮されるわけですね。

里見実（さとみ・みのる）
一九三三年生まれ。國學院大學名誉教授、教育学専攻。訳書にハURO・フレイレ「希望の教育学」、共訳書にハURO・フレイレ「伝達か対話か」、アウグスト・ボアール「被抑圧者の演劇」などがある。

楠原彰（すぎはら・あきら）
一九三八年生まれ。國學院大學教授、共訳書に、アウグスト・ボアール「被抑圧者の演劇」がある。

市橋秀夫（いちはし・ひでお）
一九六二年生まれ。埼玉大学准教授、イギリス現代社会史、都市労働者文化論。



ボアールとPETAの考え方

松井 花崎さんがボアールの方法論で面白と思った部分はどのようなものですか？ ご存じない方のために説明しておく。「フォーラム・シアター」というのは、たとえばある問題を抱えたコミュニティに俳優たちが出かけていき、その当の問題を内容にした短い劇作品を上演する。そしてその問題を解決するための新しいアイデアを観客から次々に提案してもらって、今度はその提案に基づいて俳優やその観客自身が演じるという方法です。

花崎 ボアールは「演劇は武器である」と言っています。いろいろなシアター・ゲームはわれわれの「武器庫だ」って。「武器」っていうのはちょっと物騒ですけど、何も持たない、それこそ教育も十分に受ける機会がなかった人たちにとつては、自分たちを知り、表す道具であり、戦う道具だと言うことですね。これはボアールというよりはフレイレの考えでもあります。二人は非常に近い関係ですからね。ボアールの方法はフレイレと一緒に活動する中で磨かれてきたんです。

表現していくプロセスの中で何が起るかというと、自分が表現すべきこと、伝えたいことが発見されてくる。みんながみんな最初から、自分はこのことが言いたいとか、こういうことを伝えたいとか、明確にわかっているわけではない。はじめは何かモヤモヤしていて、どうしたらいいのかわからない。ところが、表現していく過程で、他の人がやっているのを見たり聞いたり、自分もやってみるという試行錯誤の中で、表現する自身が自分たち自身によって発見されるんだと言っんです。

目から鱗でしたね。優れた人があらかじめ問題やテーマを把握していて、そのことを表現するんじゃないくて、いろいろ試して表現していく過程で、自分たち自身によって、表現の自身は発見されていく。しかもグループ作業を前提とする演劇の場合は、その主語が、「私と私」、「あなたとはちがう私」と「私とはちがうあなた」の言いたいこととして、〈I〉じゃなくて〈WE〉になる。でも、「私たち」ってあんまり不用意に使うと、危険な部分もありますから、気をつけないといけないですけどね。

松井 異なるものが集まっている、複数の私たちっていうことですよ。

花崎 そういう考え方が非常に画期的というか。

松井 それと対比した場合に、PETAはどうでしょう？ 何か違いがありますか？

花崎 ボアールも、たとえばワークショップをあるシリーズでやっていく場合に、最後に何らかの演劇的なアウトプットはつくるわけです。でもPETAの場合は、より「作品」を要求される気がする。彼らは「ショーケース」という言い方をしますが。歌や踊りもどんどん取り入れる。それは、生活の中にまだ歌ったり踊ったりするということが、日本よりもフィリピンの人たちの中には受け継がれているというような、文化的な背景も影響があるかもしれないけども。ボアールもいわゆる演出家として劇場で上演する作品もつくるようですが、ワークショップではそうではない。

松井 ボアールでは演劇はほんとに武器、あるいは道具ですよ。美学的な意味で演劇の作品性が求められたりはしない。逆にPETAのワークショップで、作品性に力点が置かれる部分にはどういう理由があるのでしょうか？

花崎 私は最近のものをあまり見ていないので、くわしくは分かりませんが、「ショーケース」をつくることで、メッセージを分かりやすく伝えることに、力点が置かれているんじゃないかな、という印象は持っています。それからワークショップとして一応完結させる、という意図があるのではないのでしょうか。完結すると参加者は達成感を得られますから。

松井 PETAの活動には、さっき花崎さんが言ったように、フィリピンの各地で生活する人びとが作った演劇作品が、ある意味、民衆のあいだでメディア的な役割を果たしているということがあるんじゃないかな。

花崎 そうですね。

PETAの方法論

松井 今度はPETAのワークショップの方法論の特徴について少し話してもらえればと思います。ボアールの「フォーラム・シアター」にあたるのが、PETAの場合は「ドラトラ」（詩劇）ですが、花崎さんがとくに興味のあるのはどういう部分ですか。



花崎 PETAのシアター・ゲームのなかでも、人間のからだでものや場所を表現する「ギブ・ミー・シェイプ」や「ギブ・ミー・スペース」は、すごく優れた方法だと思えます。私もカナダで小さいワークショップをやった時に使わせてもらったんですが、ヨーロッパやアメリカの近代劇というのは、基本的に人間が台詞をしゃべって、人間関係の中での葛藤や対立を描いていきますね。ところが「ギブ・ミー・シェイプ」や「ギブ・ミー・スペース」ではものになってしまいうわけですね。それはカナダの参加者には非常に新鮮だったみたいです。

松井 私たちもはじめはビックリして、それとまったく同じ反応ですね（笑）。

花崎 素晴らしい方法ですね。欧米の演劇でも動物になることはある。鳥になるとかライオンになるとかはね。でも机になったり椅子になったりというのは、ミュージカルだと別ですが、ストレートプレイだとやっぱりなかなかない。それに、すごく組み立てがうまい。一人が最初からだで石ころや花になるところから、たとえば六〇七人で台所をつくる場所に発展する。グループで相談して、冷蔵庫になる人、流し台になる人、野菜になる人という具合に役割を決めて、それぞれのものの配置を考える。

ひとりですべてのものを表現することから、グループとして複数の人で空間をつくるところまで、段階的に進行が考えられている。しかもその間に、静止している表現だけだったのが、自転車とかバイクとか動くものの表現が組み込まれ、さらに音の出るものの音を声で表すというふうに、動きと音の要素も入ってくる。非常にうまい組み立てになっている。空間ができて、そこに、たとえば人が入ってくるとか、地震が起きるとか、出来事を加えると、ひとつのシーンが生まれる。日本でいう起承転結ではなくて、はじめ、中、終わりという三部構成ですけど、最初の状態があって、何かが変化して、どうなるかという展開をもったシーンがあつという間にできてしまう。そこに音の要素とか動きの要素も入っていて、台詞も入れられる。

経験のない人でも演劇ってこんなふうにも出来ちゃうんだと実感出来る。身体表現の要素はもちろんのこと、観察力や、ものの特徴を捉えて抽出すること、グループのメンバーとコミュニケーションをとってグループ作業を進めること、などなどが一連のゲームのなかで経験出来るようになっていっているんです。

「ドラトラ」（詩劇）についてですが、一般に演劇で言葉を使う場合、一挙にハードルが高くなってしまいますね。言葉を操るのが得意な人と不得意な人がいる。だからたいいて得意な人が台本などを書くことになる。

でも「ドラトラ」で面白いのは、ことばを選んで置いていくだけで誰でも詩がかけってしまうように、枠組みが作られている部分です。「ファイブ・ライン・ポエムス」といって、五行詩の形なんですけど、一行目は名詞、それがタイトルになります。その次が一行目のタイトルのなったもの、あるいは出来事を形容する形容詞または形容動詞。三行目が動詞。そのものの動きや機能や役割など動詞であらわされる要素です。そして、四行目が記憶あるいはメタファー、比喩。五行目がそのものに対する自分の感想や意見。という具合に、はじめからある枠に、ことばを選んで置いていく。

たとえば一行目に石ということばを置いたとすると、

石

ゴツゴツしている

ごろごろ転がる

石蹴りして遊んだ

今は舗装道路ばかりで 石ころには出会わない

一行ずつことばを探していくと、いつの間にかシンプルな詩になってる、というわけです。これならなんとかみんなやれますよね。

松井 それで参加者が一人ずつ書いた詩を次はグループ化していく。

花崎 そこからが、ちよつとダダイズム的な展開になるんですけど（笑）、一行ずつ、チヨキチヨキ切っちゃうんです。各自のことばをバラバラにして、他の人のことばと混ぜ合わせて、話し合いながら新たなグループ詩をつくるんです。

話が少しもどりますが、五行の中でも、三行目の動詞ぐらいまではわりと共通したことばがでてきたりしますが、四行目に記憶が入ってきたり、何に喩えるかという部分で、経験が反映されてオリジナリティが出てくる。五行目の自分の感想や意見ということで、個人的な思いが投影される。演劇的には、動詞が入って、動きの要素が組み込まれていることが重要です。また、形容詞とか形容動詞の中に音の要素も入ってくる。

個人の詩をバラバラにして他の人のことばとつき合わせたときに、思いがけない組み合わせでイメージが広がる時もあるし、共通項が見つかることもある。全部のことばを必ずしも使わなくていいけれども、最低ひとつはグループのメンバー全員のことばが入っているようにする。そうするとグループの中の全員の足跡というかことばが入ってい



るから、全員で作ったという実感が持てる。あたらしく組み立てられたグループ詩は、いろいろなことばが組み合わされているから、必ずしも滑らかな流れにはならず、飛躍もあります。その飛躍をどういうふうに身体的に表すか、演劇的に表すかというところに、チャレンジングなところも出てきて、非常に面白い方法だと思います。

松井 さつき花崎さんがボアールについて言っていた、自分が表現すべきことが、表現を作っていく中でだんだん見えてくるのと同じようなことが、「ドラトラ」の場合は五行の詩をつくるその四、五行目ぐらいで、シンプルなかたちだけど明快になってくるプロセスがある。次に、みんなの詩をつき合わせてグループ詩をつくると、それが演劇の台本の第一稿のようなものになる。つまりそこには、〈I〉が〈WE〉になったときに表現すべきことが、過不足なくプラグマティックに形作られてくるような過程が用意されている。それはけっして押しつけられたものでなくて、参加者が能動的に〈WE〉として表現すべきことを選び取っていくという、非常にうまい方法論ですね。

花崎 なかなか一回でバチツと見えてくるわけではないけれど、経験のない人でも、また、ちょっとシャイでたまたま誘われて来ちゃったような人でも、私も出来るっていう感じが持てたり、面白いって思えたりする。ぜんぜん違うものが集まってなにかをつくるということが、一緒にやれるんだという感覚を持てる。そうすると、場が変わっていく。関係も場も変わっていく中で、あとでもう一度やってみるとすごく違う面白いものが出てくるっていうのはありますね。

ボアールの方法論

花崎 ボアールについてですが、彼は独裁的な軍事政権にいらまれて、一時期ヨーロッパに亡命する。あの人は本当に実践的というか、現実の中で生きている人だなと思えますけど、「フォーラム・シアター」を南米でやっていた時は、社会の構造的な問題を扱っていたわけです。それこそ、独裁者がいて、搾取されている者がいる、そういう構造を分かりやすく演劇にして、「フォーラム・シアター」を展開していた。

でもヨーロッパでは、南米でやっていたような方法論だけではやれない。高度に経済発展して民主化も進んでいる一方、社会が複雑になっていますから。みんなもって個人的にみえることで悩んでいる。家族関係がうまくいかないとか、なんか鬱々してカラッポだとか、恋人とうまくいかないとか、仕事がないとか。

そこでボアールはどうしたかというと、モレノという人の心理劇の方法などを取り入れて「レインボー・オブ・デザイアー」や、「コップス・イン・ザ・ヘッド」っていう新しい方法を開発していくんです。

やはりボアールが提唱する「イメージ・シアター」などを使ってウォーミングアップした後に、集まった人の中から、誰かに具体的な問題を出してもらいます。たとえば、私がカナダに行った時に参加したワークショップで取り上げられた話です。あるカナダ人の女の人が移民してきた男性を好きになった。そして恋愛関係になって結婚した。幸せな生活を送っていたけれど、ある日、夫は、自分と結婚すれば永住権が得られるっていう下心をもっていたことがわかる。カナダはたくさんの移民を受け容れていて、移民にとって永住権を獲得することは非常に重要で、そのためには、カナダ人と結婚するのが手っ取り早い。彼女は、夫の下心に気づかずに結婚したんです。それはひどいって思うわけですよ、女の人は。でも、やっぱり相手のことが好きだから、なかなか言い出せない。ずーっと煩悶している。そういう悩みをワークショップで、題材として提出してくれたんです。

「じゃあ、そのことをやってみよう」とボアールが言ってます（笑）。まず、女性か夫は偽装結婚したのだって知って、文句を言いたいと思っただのに言えなかった、その時のことを、本人の指示で具体的にいわば再現するシーンを作ってみるのです。話だけだといろいろな誤解も生じるので、具体的なそのときの状況を、みんなで一応共通理解する。

そして、本人に直接聞くわけです。「言いたくても言えなかった時に、あなたの中にはどういう気持ち、感情がありましたか？」って。「悲しいという気持ちもあったし、怒りの気持ちもあるし、なんで自分は言えないんだろうというもどかしさ、など、非常に複雑な感情があった。それらをひとつひとつ分けて考えて、挙げてみて」というわけです。

次に、本人が取り出した感情のひとつひとつを、本人自身に静止したからだの形で表してもらいます。そして、他の参加者に呼びかけて、本人の表現した形をみて、わかると感じたり、共感出来る感情を、希望者にひとつずつ担当してもらうんです。たとえば悲しい気持ちの形、怒っている形、泣いている形とか、無力感で寝転がっているとか。からだで表した感情がいっぱい並ぶわけですね。

そして、本人にききながら、感情の立体イメージ地図みたいなものを作ってもらう。つまり、無力感が一番すぐそばの自分の正面にあったとか。怒りの気持ちはあったけど、ちょっと後ろのほうだとか。頑張れよと自分を励ましている気持ちもあったけど、ちょっと遠かったとかね（笑）。そういうふうにして本人がひとつひとつの感情を自分を中心



にして感覚的に配置していく。

感情のイメージ地図のようなものができたら、もし、言いたいことが言えるようになるためには、この配置がどうなったら言えるようになるだろうと問う。イメージ地図の配置を変えたり、対立する感情、たとえば、頑張れよと自分を励ます感情と、言ったら嫌われると自分を抑える感情、そういう対立する感情を担当している人同士が、その感情の立場で、即興的に相手を説得しようとするやり合ったりする。どうしたらその人の状況を変える契機が掴めるかと、いろいろ試してみるわけです。

こういうふうに関係を扱うのは、「レインボー・オブ・デザイアー」という方法ですけど、もうひとつ、「コップス・イン・ザ・ヘッド」というシアター・ゲームがあります。直訳すると「頭の中にいる警官」。進め方は似ていますけど、分析する対象が違っていて、自分の行動を規定している要素や自己検閲してしまう要素を扱う。自分が今までに出会って影響を受けた人、たとえば、父親とか母親とか。自分を規制する考え方や思い込み、刷り込まれているもの。警官のように見張っている要素を抽出して、やはり自分のまわりに配置したりする。何が自分の行動を規定しているのか、演劇的に表して、考えようとするんです。

ボアールの面白いところは、「個人的なことは政治的なこと、政治的なことは個人的なこと」というウーマン・リブやフェミニズムの考え方と同じように、最初は個人的な問題からはじまるけれど、自己規制している要因を洗い出していくと、本人以外の参加者もどこか思い当たるところが出てくる。文化的な背景や時代が極端に違うと共有出来ない部分も多くなると思いますけど、いま生きて同時代を共有していると、特に女性の場合、父権性とかジェンダーの影響とか、共有出来るところがあるという出できて、自分たちの問題として置き直されていく、発見されていくということがある。だからそれは上演というものではないですよ（笑）。

松井 全然上演向きじゃない演劇（笑）。

花崎 あらかじめ準備して、ショーに仕立てて、たくさん観客の前で見せるときもあるんですけど、常に現場に則して、そこに集まった人で何が出来るか、どう変わるか、変えられるか、ということに取り組んでいると思います。

松井 そこでボアールは常に、精神分析家的な座を占めているんですか？

花崎 進行はするけど、結論は出さない。出せないですよ。

今後のワークショップの展望

松井 花崎さんはワークショップの活動の今後の展開を考えた場合に、そこにはどのような可能性や課題があり、さらに将来どんな方向に持っていこうとしているのか、少しお話ししていただけますか。

花崎 個人的には、女性や子どもたち、そして障害のある人たちとのワークショップは続けていきたいと思っています。最近具体的に取り組んでいることを例にしながら、話をすすめたいと思います。

世田谷パブリックシアターで担当させてもらっている小学生のワークショップについていえば、企画、進行しながら思っているのは、劇場は学校じゃない場所ということです。今の日本の子どもにとって、学校は非常に大きな位置を占めていると思います。学校は基本的に規律訓練の場で、知識を獲得していくところです。フレイレで言えば、銀行型、知識蓄積型の教育がまだまだ主流ですよ。

学校や家庭ではやりにくい、馴染まないことを、劇場でやりたいとずっと思っています。たとえば、大人である進行役と、参加者としての子どもの関係についてもそうです。先生と生徒という縦の関係じゃない、もっと流動的な関係でワークショップの場を形成したいということがあります。それから、演劇にかぎらず表現には正解がないということ。先生や大人がいうことよりも、たのしみながら子どもたちが自分たちでのびのびと発想することが、彼らにとって一番面白い。自分が発想したことを大事にしようということです。だから技術的なことは基本的に教えない。発声だとか、こういうふうに進いたらきれいに見えるとか、そういうことはやりません。

最近特に思っているのは、「聞く」とか「触れる」とか、感覚をひらくことをやりたいと思っています。「先生、これでいいですか？」「いいよ」と許可してもらわないと安心出来ないような関係の中では、相手の期待に応えるようなあり方に傾きがちで、自分の感覚を信頼することがむずかしくなります。子どもは、ワークショップでも、親との関係でも、多かれ少なかれ、期待に依って相手に好かれないと思って行動します。それはだれでも持っている感情ですが、日常的な評価を気にしないで集中出来る場を何とか作って、自分の感覚に集中し、自分の感じたことや発見したことを表現してもらいたいと思っています。

松井 感覚をひらくというのは、具体的にはどういうことですか？

花崎 たとえば、目をつぶって音を聞くとか、何かものに触るとか、人に触れるとか。そのとき感じたことを、動きやことばや絵などいろいろな表現方法で表わしてもらうことです。

もうひとつは、自分が表現するだけではなくて、他の人や他のチームの表現もよく見て、自分の思ったことや意見を言うことも大切にしています。演劇的表現は、見る人がいないとそもそも成立しないわけで、表現出来る、表現が生まれる場をいっしょにつくるためには、相互性がとても大切だと思います。そして、むずかしいけれども、先生のような人が下す評価や、権威のある人の発言でも、鵜呑みにしない。

松井 自分とともに他者を理解出来るような表現のための場づくりですね。

花崎 そうですね。他の人のことを理解することは難しいですよ。他者の存在を理解するというか、他者の存在を認めるといったほうがいいかもしれません。演劇的なことをするのがすごく好きな子や得意な子もいます。やりたいことはたくさんあるけど、現実とうまく折り合いがつかない子もいます。たとえば、いろいろなプレッシャーがかかっているらしく、髪の毛をずーっと抜いている子もいる。その子は、学校ではおとなしき生きしている。まわりの子から見ると、変だと思われるかもしれないけど、私たちから見ると、すごく面白い。生き生きしていいなあ、と思ったりする。たぶん私たちの役割のひとつは、ちょっと違う視点でみることに。きれいなものとかうまいものだけがいいんじゃないかって、一見ヘタだったり、ヘンテコだったりしてもいいじゃないか、というメッセージを発することかな、と思います。それは、自分のことを大切にしようぜ、ということでもあるし、価値観は多様だというメッセージでもある。

だから半自覚的なんですけど（笑）、なるべく私自身、ワークシoppの現場でやりたいことをやっちゃうというふうにしています。こんなふうにならなかつとわがままだけど、面白いつて思ったことはやってもいいんだよ、と示していく。もちろんいつでもどこでもそうやっていいというわけにはいかないけど、このワークシoppではありにしようよ。世の中には、にわかに理解出来ない変わったやつもいる。でもいっしょにやってみようよ、たのしくね、ということなんです。

話は飛びますが、演劇は、人間のことを扱っていくわけですから、すごく残酷だった

り、邪悪なものに触れていくこともあります。日常から逸脱してしまうこと、はみ出してしまうこと、そういうことにも、出来れば触れていきたいと思っています。他の進行役との信頼関係が前提になりますけどね。

別のところに書いたこともあるのですが、アーシユラ・K・ルグウィンという『ゲド戦記』を書いた作家が、エッセイの中で、大人になるためには「わたしたちはひとり残らず善をまなしうるし、悪をまなしうる、いずれにしても莫大な潜在能力をもっている」ことを知ることが必要だといっています。自分の中にある邪悪なものも含んだ影のようなものに、たとえばファンタジーの世界を通じて触れたり、フィクションの中で自分がその邪悪なものになったり、逆に対峙したりすることで、大人になっていくのか、自分のことを知っていくことが必要だ、という意味のことを書いています。

子どもと演劇をするということは、そういうことも含んでいるんじゃないかと思っています。なかなか実際には踏み込めないけれども、そういう視野を持ってやっていきたいと思っています。子どもと演劇といってもいろいろあって、具体的に教科とリンクして、学び方を工夫していく方向もあるし、邪悪な部分もたっぷり持っている人間である自分や仲間とどうやって生きていくのよ？ という問いの手がかりになるような方向性もあるかなと。

ほぼ六年間ずっと参加してくれた女の子がいます。私たちは最近まで知らなかったんですけど、その子は学校でいじめられていたらしいんです。学校に居場所がなくてつらい時期があったようですが、このワークシoppには、たのしみにしていて毎回必ず来る。いろいろなストレスがあったからだと思うんですけど、最初はものすごくわがままで、自分ではどうにも出来ない気持ちがあつて、稽古場の中をずーっと走っていたりする。私は、基本的にはあまり座りなさいとはいわないし、事情もそのときは根掘り葉掘り聞かなかった。そうしたい、あるいはそうせざるをえないんだね、という気持ちで見えていたんです。いまはもう六年生で、学校での環境も変わって、大変落ち着いたお姉さんになってます（笑）。友達も誘ってきてくれたりして、中学生になったらスタッフになるといつてくれます。そんなふうにならなかつとつらいところにいる子が、たのしみにしてくるような場でありたいと強く思いますね。

演劇の面白いところは、作品を作ろうというような、仮設の目標があるんですね。そこに向かっていくプロセスでは、おとなも子どもも、障がいがあつても全く対等だというところ。『平等』って言うてしまうと、たとえば障がいのある人の場合、単純に『平等』って言うてしまうと、やっぱりいまの世の中で生きていくために必要な能力としては差があるわけです。



でも、演劇では、演劇に限らず表現行為は、基本的には何でもありですから、障がいがある人がグリーンと力を発揮する場合があるわけです。障がい者も世間的な評価から無縁ではありえないし、生き者としての感覚が優れている人が多いので、ここで出してもいいかな？ と、はじめは測りながら、慎重にうかがっている人も多いですが、ワークショップを重ねてお互いの関係が変わってくると、今まで抑えていたものがバーツと出てきたり、飛び出してくる。その瞬間は、とてもダイナミックで魅力的です。

ボアールは表現があらわれる場所を「美的な場」って言っています。ワークショップはそういう場をいかに意識的につくれるか、フィクションだけど、現実と地続きでもある「空間」というか「場」を、どうやって形成していくかということに知恵を使っています。そういう場を形成出来るかどうかが、ひとつは勝負の分かれ目みたいところですね。

でも、それだけではすまないというか、障がいのある人たちとの活動は特に、社会的な文脈というか、社会的な状況とどうしても深くかかわらざるをえないです。ワークショップの場だけで、なかなか完結しない。親との関係、職場との関係、社会的な視線や立場など、どうしても政治、経済的なことも考えざるをえない。「演劇しにきました」というだけではすまない場合がある。そこにどうコミットしていくか。思想というか、哲学、といわなくとも考え方や行動の方向性が問われる。そのあたりのことをていねいに考えながら、やっていきたいと思っています。そのプロセスの先に、ボアールのいうような演劇をひとつのテコとする社会的な変革も、夢としてはなく見えてくるかもしれないなと。

二〇〇六年に、演劇デザインギルドという団体を立ち上げるきっかけになった、水俣病公式確認五〇年事業「胎児性水俣病患者と障がい者の想いを伝える創作舞台芸術」というやたらと長い企画名をもった仕事をさせてもらいました。ワークショップを重ねて、作品をつくって水俣文化会館という大ホールで発表したのですが、ワークショップという活動が、だれによって、なんのために行われるのか、ワークショップはいつたيدのようにして成立するのか。このとき私は舞台発表の構成と演出もしたのですが、進行役はなにをするのか、なにを目指すのか、徹底的に問われました。詳しいことは、話し出したら三日でも足りないくらいなのですが、ワークショップという場にも、政治的な権力関係や思惑が実は深く入りこんでいるわけですね、よく目を凝らすと。どこの現場でもほんとはね。いつもはそれ程目立たないというか、表だってみえてこないけれど。

でも、水俣の場合は、水俣病の問題が、五〇年間、七〇年以上ともいわれますが、地域の問題として、政治や環境や福祉の問題としてありつづけて、触れると血がでてくる

ような生々しきで今も進行している。ほんとにそうなのです。そこで、政治的な立場を一時的であれ越えて、だから逆にいうととも政治的な動き方なんですが、ワークショップへの参加者を募り、それぞれの人の思い出や希望を形にして舞台にのせようとしたんです。

どういうことなのか、少し具体的な話をする、水俣病患者、とくに胎児性水俣病患者は、地域のなかでも特別な存在です。補償金など経済的な状況も他の理由で障がいをもっている人たちとはちがうし、社会的な立場がちがう。だから、小さな町で障がいがあるということ、生活上必要なことを考えると、同じ問題をかかえているのに、お互いいままでほとんど接点がなかった。接点がないだけでなく、障がい者の施設の関係者のなかには、水俣病のことばかりに光があたりすぎて自分たちの問題は忘れられている、というような、むくわれな思いをもっている人もいる。地域の中にも、水俣病患者は大変気の毒だ、でもわたしたちだって同じ地域の住民としてつらい思いをしてきた、でも、それはだれも聞いてくれない、というわだかまりをもっている人もいる。どうしても水俣病優先になりますからね。だから、世代も立場もちがう人たちが、それこそ舞台をつくるという仮設の目標をおくことで集まって、水俣病患者の苦難の物語というだけでない、さまざまな人の声が聞こえる舞台にしたいと思ったのです。患者さんからも苦しさだけを表現したくない、楽しかった思い出も語りたいという意見も出ましたしね。そして、ワークショップに参加することで、地域の中であたらしい関係をつくることに挑戦したわけです。

私たちは三人でチームを組んで活動したのですが、福原君というメンバーは、なんと半年間水俣に住み込みました。そうしないとできなかった。水俣病公式確認五〇年事業実行委員会が主催するワークショップに参加することそのものが、政治的な意味を帯びざるをえない状況があったからです。

十分なことができたとは思っていませんし、脛にキズもありますが、ほんとによかったのは、舞台に最後まで参加してくれた人たちが、「水俣は生きる会」というグループを立ち上げて、その後も活動を継続してくれていることです。水俣ではめずらしい世代も立場も違う人たちの集まりで、私たちと共同で、その後も水俣や東京で、細々とですが、「たのしく生きるシリーズ」として企画を立ち上げて活動しています。患者も含めて障がいのある当事者が、他の地域の人たちとも交流しながら、自分たちの暮らしをいっしょに考えて、変えてゆこうという試みです。

私は、演劇はひとつには「世界はこんなふうにも見える」、あるいは「こんなふうでもありえる」ということを提出していくことかな、と考えています。ですから、視点のち

がう人と作業することが、ほんとにおもしろい。しんどいこともたくさんありますが、やめられない感じですね。

話が長くなってしまいましたが、女性との活動ももっとやっていきたいと思っています。フォーラム・シアターでドメスティック・バイオレンスのことやセクシャルハラスメントのことを考える試みもしています。たとえば、早稲田大学のハラスメント防止委員会と組んで、ここ数年、毎年キャンパスでフォーラム・シアターを続けています。それから、ジェンダーの問題を考えながら、さまざまな表現を試みるワークショップなども少しずつ継続しています。仲間と芝居をつくって上演する活動も進行中です。

それから、最後に、二〇〇七年にインドネシアのアチエで行ったワークショップについて、お話させてください。アチエでは、三〇年以上にわたって、アチエの独立を願う人たちと、豊かな天然資源の利権を握る中央政府との間で紛争がつづいて、内戦状態にありました。そこへ、二〇〇四年の年末にインドネシアやタイ周辺に地震が発生して、周辺地域を大津波が襲ったことは、まだ覚えておられると思いますが、インドネシアのアチエ地方も大きな被害を受けました。それまで、メディアも入れないような状況だったのですが、津波がきっかけで和平協定が結ばれて、赤十字をはじめたくさんの方の援助が入るようになりました。紛争の被害が深刻だったのは内陸部の方なのですが、津波の被害があまりにも大きかったし、人道支援ということで取り組みやすいということもあって、津波の被災者にはたくさんの方の援助の手が差し伸べられたのに、内陸部にはほとんど援助がとどいていなかったんです。そういうときに、「文化による安全保障」を掲げる国際交流基金の新しい試みとして、紛争被害にあった子どもたちを勇気づけるようなワークショップが出来ないかということで、三つの地域から中高校生に集まってもらって、約一週間の合宿ワークショップをおこないました。

アチエはイスラム圏です。それ程厳格ではないようですが、男の子と女の子がいっしょに寝泊りして活動することはまれです。それから、子どもたちの出身地域の状況は、かなり地域差があります。そして長い紛争のなかで、移動の自由や教育の機会を奪われていた子もいますし、肉親や知り合いを亡くした子もいました。他地域の子と出会うことはじめてという子どもが多かったので、みんな最初は緊張していましたが、最後には未来のアチエについてというテーマで芝居をつくり、堂々たる発表をしました。

はじめ、企画では、子どもたちの精神的なキズをいやすという目的が掲げられていたのですが、短期間で子どもたちのキズに不用意に触れることは危険でし、しっかりアフターケアする体制が整えられなければえって残酷なことにもなりかねません。だから、それぞれのパーソナルな過去には直接触れず、グループ作業のなかで、自分たち

自身の力を発見してもらうことにしたんです。

こういう海外での活動は、現地のカウンターパートとの共同作業が不可欠ですが、幸い探し回った末に、コムニカス・ティカール・パンダンという非常に有能で面白い現地のグループと出会うことができました。紛争中は中央政府支持か、独立派支持か、ということ地域が分断され、紛争前に行なわれていた宗教的な行事や地域のおまつりも途絶えてしまっていた。政治的な立場がちがっていた大人たちの間には、いまだしこりが残っていて動きにくい面がある。でも、アチエでは、幸いなことに子どもたちは直接戦闘にかり出されることがなかったで、もちろん家族の立場はそれぞれ影響するとはいえ、地域の融和と再生に力を発揮出来るのではないか。ワークショップ後の彼らとの話し合いでみえてきた可能性は、ワークショップと他の企画を組み合わせると、地域の復興と若手のリーダーの育成が可能なのではないか、ということでした。

余談ですが、アチエの天然ガスは日本にも輸入されていて、アチエと日本は実はかなり密接な関係があるんです。私にとってアチエでの活動は、水俣とやらんで、いろいろな意味でとても感慨深いものでした。ワークショップに出会ってから二〇年くらい経って、PETAにしても、ボアールにしても、いつも教えてもらいながら、いつか彼らのように「演劇による社会変革」というと、私にとっては大きなことばなのですが、ほんの少しでも変化を起こすことが出来るような活動をしたいと思いつづけて、ようやくほんの少し手をつけられるようになってきたか、という気がしたからです。これからはいわゆる文化交流、作品の上演や作品づくりのコラボレーションだけでなく、もともと地域状況の状況を動かすようなワークショップなどの活動に、さまざまな人たちが国内でも海外でも、演劇の力を生かしていけると思っています。こういういわゆる援助とよばれるような活動は、善意の人的なふるまいと誤解されがちですが、情報がこれだけ迅速に、かつ大量に流通しているとはいえ、むしろだからこそ、直接他者に出会っていかないと閉塞してしまうし、あたらしい表現も生み出せないという危機感がすごくあります。だから、ほんとに自分たちのためなのです。

もうひとつだけ、ワークショップで、面白いなと思うことがあります。わたしの経験的な印象なのですが、しばらく会わないでいて久しぶりに仲間に会うと、たとえば、学校の同級生なんかと久しぶりに会うと、「結婚したの?」とか、プライベートな情報を聞いて会わなかった期間をつなげようとすることが多いですね。ところが、ワークショップで出会った人の場合は、ちょっとちがうのではないか、と思うんです。プライベートなこと、個人的な情報にはあまり触れなくても、考え方とか作業の仕方とか、人との関係の作り方とかを含めて、ボアール流に言えば、ある「美的な場」を共有した人同士



ということ、またすつとつき合える気がするんです。いつもというわけにもいきませんが、そこにもなにか可能性があるかな、と。

松井 ボアールのワークショップの場合、演劇を作りながら参加者が個人的な経験や事情を人の前で話していった、それがみんなに共有化されていくと、そのようなワークショップの場がある種の公共圏のような機能を果たしていく。あるいは花崎さんのワークショップに六年間参加した子どもの話とかを聞くと、ワークショップを通じて参加者同士が獲得する公共空間みたいなものは、非常に開放された、かつ強固なコミュニケーションを生む場として機能することが分かります。そうした場に参加した人たちの中には、他者と関係をつくる、あるいは他者を受け入れるとても強い力が生まれてくる。そうした場や人の関係性をつくる力を持つワークショップの方法論にはいろいろな可能性がありますね。

花崎 そうだと思います。

松井 ありがとうございます。

◎花崎 撮（はなさき・せつ）

一九五八年生まれ。俳優・演出・演劇ワークショップ進行役。二〇〇六年に、演劇ワークショップを進行する仲間とともに「企業組合演劇デザインギルド」を設立。各地で演劇ワークショップを展開している。

企業組合演劇デザインギルド <http://www.edg.or.jp/>

イギリスのエデュケーション活動をとおして 小宮山智津子

聞き手 松井憲太郎

世田谷パブリックシアターでは、上演作品の制作とは別に一般的には「教育普及」や「人材育成」と呼ばれるような活動を行ってきました。それは世田谷区民やアマチュア、青少年に向けて、演劇やダンスなどのワークショップを企画し、それに参加体験してもらうことにより、自己発見や自己実現の機会を提供するというものです。

また、活力を失ったコミュニティに向けて、人々の強い結びつきを再構築するために、学校や地域に向けてさまざまな演劇的なプログラムを提供したりすることも同時に行っていました。

このような役割は、イギリスでは「エデュケーション」と総称されるものです。世田谷パブリックシアターでは、その考え方を実践の中から学ぶべく、イギリスのロイヤル・ナショナル・シアター（RNT）のエデュケーション部と一九九七年の劇場開場時から今日まで一〇回ほどのさまざまなワークショップ活動を共同して行ってきました。この活動を担当している当劇場の小宮山智津子に「エデュケーション」について尋ねます。

「芸術教育」の思想

松井 最初にイギリスでの「エデュケーション」の全体像について教えてください。

小宮山 イギリスでは劇場や芸術団体が、学校やコミュニティに向けておこなうワークショップ的な活動を「エデュケーション」という名前で位置づけています。

劇場の場合、ウエストエンドのような商業劇場を除いて、ほとんどが国や自治体から公的助成を受けている非営利団体で、そこにはたいいてい「エデュケーション・スタッフ」が置かれています。また、援助をする自治体や助成機関にも同様に、エデュケーションを担当するスタッフや部門がある。そのように、芸術活動とそれを取りまく社会の中に「エデュケーション」というものが組み込まれているという状況です。というより、実際、エデュケーションをやらないと公的助成が出ない、というのがいまの現状のようですね。

こうなっている背景には、イギリス特有の社会的あるいは政治的な理由があるわけですが、そこには、「芸術の教育性」を重んじる考え方がとても大きく影響していると思うんです。もともとヨーロッパには、「芸術とは何か」「私たちにどういう影響を与えているのか」という議論が古くから行なわれていました。そして、「芸術教育（Arts Education）」という考え方が生まれた。そうした思想を土台に、芸術の世界が実践の場を広げていっ

ロイヤル・ナショナル・シアター（RNT）

扇状に広がる座席を持つ大劇場「オリヴィエ」、プロセシウム・アーチの「リトルトン」、可動座席の小劇場「コッテスロー」の三つの劇場からなる複合施設。一九七六年に完成。

RNTでは古典から新作まで常時上演活動が行われ、百名以上の契約俳優を抱えている。そうした劇場の人的資源を活かしながら、演劇づくりのプロセスを伝えていくのが「エデュケーション部」の基本的姿勢。

た結果が「エデュケーション」なんじゃないでしょうか。

松井 「芸術教育」のなかで「演劇」に範囲を絞った場合、イギリスにおいてどんな考え方が基礎となっているのでしょうか？

小宮山 あえて「演劇の公共性」という所までひろげて考えるなら、おそらくギリシャ演劇からはじまる『演劇の機能』みたいなことから話を始めないといけないのかもしれないですね。ギリシャの哲学者たちが説いてきた演劇の役割とか……！

イギリスには、それこそシェイクスピアがいて、学校でも教えている。ですから、演劇と教育のつながりは密接ですよね。よくイギリスの演劇人から、「『演劇』をつうじて世界を理解する」っていう言葉を聞くんですが、「演劇」はただの娯楽とはちよつと違う位置づけが社会の中にあると感じます。シェイクスピアに限らずいろんな戯曲を解釈し、上演する際、どんな世界観を伝えようとしているかが常に問われる。そういう視点というのは、「演劇」というものがひとつの芸術上の表現活動であること以上に、世の中、社会をどのように見るのか？ といった指標のようでもある、ということなんではないか。

「エデュケーション」の拡がり

松井 イギリスではどのように「芸術教育」の思想が拡がっていったのでしょうか？

小宮山 「芸術教育」の発展に関してはおそらく、美術の世界が先だと思いますが、演劇の場合は、一九六〇年代から大きな変化が訪れます。教育の現場で、「シアター・イン・エデュケーション（T i E）」といって、演劇を使って、学校教育の中で社会を体験的に学んでいこうとする動きが出てきます。

その背景には、イギリスの学校は日本と比べると、先生が比較的自由にカリキュラムを教えることができたこと、『演劇を使って学ぶ』ことが教育者の側にも注目されていたことなどがあると思います。そういう中に演劇の専門家が入って行っておこなったのが、T i E劇団による活動です。

T i E劇団は教育的要素を盛り込んだ劇を創って学校で上演します。そして、提示された問題に対して、生徒が自分なりに解釈が出来るように、劇の前や後にワークシヨップやディスカッションをします。こうして演劇は、単なる『自己表現の方法』から『学ぶた

めの手段』として広く活用されるようになっていきました。

それから、コミュニティの中では、「コミュニティ・アーツ運動」というのがおこります。与えられた芸術を鑑賞するばかりでなく、自分たちも創造活動に参加することによって、ともに学んでいくという姿勢に価値を見出した運動です。いうなれば、「プロのもののだけが芸術じゃなくて、自分たちが創ることも重要なんだ」というような活動です。出来上がったものの作品性よりも作品創造の過程に重きが置かれたものでした。

そういう時流にあわせて、地方自治体は七〇年代から八〇年代初めにかけて、「アーツセンター」作りに乗り出します。ただし、作ると言っても、新築ではなく改築です。古い建物の歴史を残したまま、中を機能的に作り変えることが多い。工場のなごりを残したアーツセンター、最近では発電所を改装した美術館が有名ですね。建物が持っている生活感の中に芸術が息づく感じ……。

アーツセンターではたいいてい、演劇、美術、映画、ダンスなど複数の芸術が取り入れられ、ワークシヨップやトークも企画された。あと、カフェなど人々が集まれる場があって、何も見なくても自由に出入りして過ごすことができた。こうして「アーツセンター」は芸術を生活の身近なところにもたらしていきました。

また一方では、既存の劇場にも変化がおこります。劇場ツアーやトーク、ディスカッション、レクチャー、サマースクールなどのプログラムを積極的に取り入れて、一部の知識人層や演劇愛好者だけではなく、広く「公共」に働きかけようとする動きが現れはじめたのです。

さらに、旅公演を専門とするような劇団においても、従来から訪れていた劇場ばかりではなく、その公演先を、労働組合、病院、刑務所、福祉施設などに拡げていくことで、社会のいろいろな層との接点を結ぼうとする動きが盛んになったのです。

公共助成と芸術教育

松井 ここまでお話をうかがっていると、イギリスでいかに政治や公共的な制度の側と、芸術をやっている側の双方が有機的にからみながら、「芸術教育」や「エデュケーション」というものを発展、進化させてきたかが分かりました。

小宮山 八〇年代は「芸術教育」の理念をもった活動が学校やコミュニティ、劇場やアーティストの間で拡がりをみせた時代だったといえます。そしてこの流れに勢いをつけたのが、芸術に公共助成を供出する自治体と「アーツカウンシル（国立の芸術助成組織）」

アーツカウンシル

一九九四年三月末日をもって、英国芸術評議会（Arts Council of Great Britain）は、イングランド、スコットランド、ウェールズ、北アイルランドの四つに拠点を持つそれぞれのアーツカウンシルに分轄された。アーツカウンシルでは、芸術一般の助成、振興をその責務としている。イングランドの場合、主に舞台芸術を担当しているが、ヴィジュアルアーツ等の視覚芸術、文学、建築も助成／振興の対象となっている。

による政策でした。

一九八一年、イギリスはサッチャー首相率いる保守党政権の時代でしたが、ロンドン地区を統括するロンドン市議会（GLC）を占めていたのは反対派の労働党でした。弱者を切り捨てるようなサッチャーの政策に反発していたロンドン市議会は、「芸術助成の一部をコミュニティによる活動に優先する」という急進的な方針を打ち出したのでした。この「コミュニティアーツ・ポリシー」によって、助成優遇の対象に加えられたのは、失業者、青少年、女性、少数民族、ゲイ、レズビアン、高齢者、障害者など、従来の芸術助成では視野に入っていないような社会層の人たちでした。そして、その政策は結果より過程を重要視する⁹ という「コミュニティ・アーツ運動」の理念とも重なって、コミュニティの参加を一層促していったのです。

「コミュニティアーツ・ポリシー」はその後、サッチャーがロンドン市議会を廃止したのにもない終わりを告げました。もともとこのポリシー誕生の背景には、イギリス社会の不平等を修正し変革をもたらそうとする政治的な意図があったのは言うまでもないでしょう。でもそれによって、芸術のありかが社会の中に拡がり、芸術と人々をつなぐ新しい関係の可能性が提示されたことは間違いないことだと思うのです。（ちなみに、現在のロンドン市長は、当時ロンドン市議会の議長だった人です。）

一方、国立の芸術団体はじめプロのアーティストを援助する「アーツカウンシル」は、一九八三年に初めて芸術教育に関わる「エデュケーション・ポリシー」を作ります。それは、芸術に親しみが無い人たちに芸術を理解してもらう機会をつくり、それによって観客を育てることを目的としていました。

このポリシーの準備段階でカウンシル内部と国立の芸術団体に「エデュケーション・スタッフ」が設置され、八二年にはナショナル・シアターに初めて「エデュケーション」と呼ばれる名前のセクションが誕生したのです。NTエデュケーションは、劇場の上演作品の理解を深めるためのワークショップや、先生をサポートするためのコース、演劇の技術を手渡すためのワークショップなど、多岐にわたるプログラムを行い、イギリスの「エデュケーション」のモデルとなつていきます。

こうして、八〇年代に出されたふたつの政策は、芸術団体の活動に多大な影響を与え、エデュケーション活動を恒常的に社会的に位置づけることになりました。

エデュケーションの方法論

松井 「エデュケーション」の具体的な方法論のなかには、たとえばシェイクスピアのテ

クストやスタニスラフスキー・システムや演技メソッドなど、いろいろな演劇の要素が取り入れられていると思います。ひとつのワークショップをやる際にも、さまざまな演劇の技法の蓄積からいろいろと引き出して、それを組み合わせながらやっていることだと思います。

そうした「エデュケーション」で使われる演劇の方法論のなかで、小宮山さんがとくに重要だと思っているものはありますか？

小宮山 イギリスでは、プロとアマの区別がはっきりしています。たとえばRNTのような劇場で仕事をしているのは、プロの役者で、プロの役者になるための訓練を演劇学校で受けてきている。代表的な演劇学校、王立演劇アカデミー（RADA）なんかだと、入るのも上にあがるのも厳しくて、どんどん淘汰されていく。そして、学校を卒業したら卒業したでオーディションを受けて役を勝ち取り、キャリアをつんでいかないとプロとして認められないんです。NTエデュケーションでは、公演に出た若い役者に声をかけて、興味がある人にはワークショップなどを頼んでいるそうですが、リストには100人くらいいるとか。その人たちは、こういう修羅場（？）をくぐり抜けてきているわけですね。

じゃあ、その人たちが演劇学校で何をやってきたかというところ、たとえばスタニスラフスキーやブレヒトなどの演技術や演劇論、発声、緊張をとくための身体訓練、作品作りなど。また、そういう中で、シアターゲームやワークショップもふんだんに使われている。なので、そういう経験を、エデュケーションの仕事をする時に生かすこともできるんじゃないかと思います。ただ、演劇の世界とは違う所でやるわけですから、そのための訓練はエデュケーション部でやっている。

あと、RNTよりもっとコミュニティに近い、アーツセンター的な所になると、演劇の専門性にこだわるというよりは、たとえば、演劇をとおして人と関わる、共同作業の中で責任感や自信を得る、というような目標が強くなっていきます。ただ、ここで言えることは、広い意味で、どちらも使っている手法は同じなんですよね。世田谷パブリックシアターに来たNTエデュケーションのワークショップリーダーも言っていました。ワークショップをやる相手が子供でも大人でもプロの俳優でも、やることは同じ、説明の仕方や持って行き方が変わるだけだって。ですから、「エデュケーション」の方法論というのは、誰が何の目的でやるかによって、引き出しから出す手法が変わってくる、ということなんでしょうね。

スタニスラフスキー・システム

スタニスラフスキー（ロシアの演出家・俳優
一八六三年〜一九三八年）が提唱した演劇芸術の創造に関する理論と方法論。リアリズム演劇理念をもとに芸術の本質である創造という精神活動を科学的実践的に追求し、平易なかたちで一般化した。

王立演劇アカデミー（RADA=The Royal Academy of Dramatic Art）

一九〇四年に創設。英国で最も優れた演劇学校のひとつ。選ばれた学生を少人数制で三年間鍛え、古典劇、ラジオ、テレビ、広告など多様な分野で活躍できる俳優を徹底的に訓練している。

松井 いずれにしろ、「エデュケーション」や「芸術教育」に関わる専門家自身が、それぞれの分野のしっかりした方法論を学べるような教育を受ける必要があるわけですね。いろいろな点で小宮山さんの今日のお話から、今後、私たちが世田谷でのワークショップやアウトリーチの活動を発展させていく上で必要なことが浮かび上がってきたと思います。とくに最後に、専門的な演劇の教育システムの必要性も、あらためて分かりました。

どうもありがとうございました。

◎本稿は『PT第四号』（一九九八年三月発行）掲載の「イギリスのエデュケーション活動」（小宮山智津子）をふまえ、インタビューを構成しました。

◎小宮山智津子（こみやま・ちづこ）
世田谷パブリックシアター学芸担当。



如月小春さんのこと 柏木陽

聞き手 松井憲太郎

松井 世田谷パブリックシアターが開場して一年目に、学芸プログラムに新しい方向を加えたいと考えて、劇作家の如月小春さんとワークショップについて話し合ったことがあります。

新しい方向というのは、具体的には世田谷の小学生と中学生とのワークショップ、あと区内の障がいのある人たちとのワークショップなど、対象や目的を絞りこんだものをやろうということだったんです。そのときは「地域の物語」という、世田谷で生活する人たちに取材して劇作品を作るというワークショップも始めようとしていました。

なぜそういったことを考えていたのかというと、ワークショップのプログラムを通じて「地域」の人たちとのつながりをもっと明確なものにしたい、強いものにしたいという思いがあったからです。

すでに開場一年目にワークショップのプログラムをやってみて、少し反省した部分もあって、軌道修正をしようともしていました。当初、こちらとしてはワークショップに参加するひとたちが、自分たちの生活のなかで、なにか新しい発見をしたり、新しい人との関係を作ったりという具合に、参加者それぞれの生活に「演劇を役立てる」ということを、ワークショップを企画する上で考えていたんですが、いざ実際に始めてみると、参加する人たちは、舞台に立ちたいとか、いわゆる「演劇をすること」に興味をもった人たちがほとんどだったんです。

そうした人たちのためにワークショップをやるのが悪いわけではありませんが、こちらの目的意識がもつときちゃんと反映されたワークショップをやるべきだと考えたわけです。演劇には、人間の持ついろいろな可能性を引き出す能力があるわけですが、そういう演劇の力を本当は必要としているにもかかわらず、なんらかの理由で演劇に触れることができない、あるいは劇場に來られないような人たちにこそ、ワークショップを提供すべきだと思っていたんです。で、それは具体的には、子どもたちや障がいのある人たちなど、演劇にじかに触れる機会がないような、地域で暮らす人たちだったんですね。

如月さんと会ったとき、こんなことを私は考えていると話をして、とくに彼女と中学生とで長期のワークショップをやりたいという相談をしました。そのとき如月さんは、小中学生などの子供たちの状況を彼女がどう見ているかを話してくれました。

たとえば、いまの子どもたちは、地域社会とのつながりを持ってない環境におかれている。彼らの日常は、家庭と学校と塾という、三つの点を移動するような状態になってい

如月小春（きさらぎ・こはる）

一九五六年生まれ、二〇〇〇年没。劇作家、演出家、エッセイスト。八三年より劇団「NOISE」代表として、劇作・演出を手がける一方、世田谷美術館、神奈川県立青少年センター、兵庫県立子どもの館、世田谷パブリックシアター等をはじめ、各地でのワークショップに積極的に取り組み、九三年「第一回アジア女性演劇会議」の実行委員長を務める。

て、それらの点のあいだ、つまり地域という面とのつながりを欠いている。そういう子どもたちは、学校や塾の同級生しか知らなくて、異なる年代の、また異なる生活環境にあるような子どもたち、あるいは地域の大人たちと出会うことがない。つまり、同質な者とはつき合うが、異質な者たちとのふれあいやつき合いが失われている。また、私たちの子ども時代にあったような、広場や駄菓子屋といった子供たちが溜まり場にできて、そこでさまざまな他者と出会えるような空間も地域から失われている。ある意味、大人にとってもそういう地域の喪失という問題は、同じような状況としてある。

そんなことを考えると、劇場がワークショップなどを通じて、多様な人々が一堂に会して、共同でなにかを体験できる場を地域社会に向かって作り出していくことはとても重要なことで、そうしたことをぜひやるべきだと、如月さんはなかば私を励ますように話してくれたんですね。すごい強い印象がいまだに残っていますが、そのとき如月さんは「そうした状況におかれた子どもたちの悲鳴のようなものが聞こえる」と言っていた。

そこで如月さんとは具体的なプロジェクトとして、中学生たちが劇作品を創作する「演劇百貨店」というワークショップをスタートすることになりました。

如月小春が大切にしていた活動

松井 前置きが長くなってしまってますみませんが、柏木陽さんは如月さんの存命中、この劇場での「演劇百貨店」も含めて、とくにワークショップの活動をいっしょにやられていた。そこで今日はいろいろお聞きしたいのですが、そういった如月さんとの仕事に携わることになったのはいつ頃ですか？

柏木 僕は兵庫県姫路市のワークショップの三年目ですから、九二、三年あたりから参加するようになりました。

松井 如月さんの方法論や思想についてふれていただきながら、柏木さんが如月さんとなさった仕事をすこし振り返ってみていただけますか？

柏木 僕が最初に関わった頃、彼女（＝如月小春）は「中学生と演劇を作るんだ」っていう言い方をしていたと思います。「とにかく私にとって大事な仕事だから」って何度も言っていましたね。それが印象的でした。

兵庫県姫路市のワークショップでは、タイミング的には二年目から関わられたんですけ

ど、「あんたにはまだ早い！」と言われてまして（笑）。それで、三年目からの参加になりました。「如月さんが本当に大事にしている活動って一体なんだろうか？」と思っていたので、そのことにすごく興味がありました。

普通、劇団に入ると、公演ごとに自分を試されるような状況が生まれてくるものだと思うのですけれども、僕の場合は、結果的にワークショップの現場で自分が試されることになりました。ですから、もっぱら、自分はワークショップの現場で成長させてもらったと思っています。

如月小春という人が、あの場の雰囲気の中で愚痴みたいにして言っていたことを今でも覚えています。「私、演劇界で消えちゃっているんだけどさあ……」てね。「……でも私書いてるんだけどなあ……」とも言うんです（笑）。彼女にしてみれば、「止まってないぞ！」と自分に期するものがあつたのだと思います。その頃は、もしかしたらある種 NOISE ややってきたことが手詰まりになっていたかもしれないと思うんですね。その先をどう作ればいいのかっていうことを、彼女は自分の子供を育てながら、そして子供たちと関わりながら、考え悩んでいたのかもしれない。

彼女は桐朋学園などの大学で教えていて、卒業公演の演出をやったことがありました。その際に「この学生を使って如月さんの作品を作っちゃえばいいじゃないですか」って言ったこともありました。「プレヒトだって、最初は大学生とかを集めて劇団を立ち上げたわけでしょ？」とか言って焚き付けようとしたんですけど、その時は「いやいや、そんなことはできないからさ」って言うていました。でもその一年後ぐらいに突如、「私やることにしたからさ」って言うんです。「中学生のワークショップとかで知り合ったあの子とかにもオーディションに来てもらおうかと思って……」とか、「大学の時のあの子とかとも、もし出来たら一緒にやろうかと思うのよね」なんてことも言うようになっていました。「あ、これはなんか方向付けみたいなのが見えてきたのかもしれないな」と思っていました。

そんな言葉を聞いていた矢先、ほんとその何日か後ぐらいに突然亡くなっちゃったんですね。一〇年ぐらいのスパンで時間はかかったけども、何かそういう方向性みたいなものを自分で見つけるのに、こういうワークショップの活動がきっかけになったんだなあと思いますね。

松井 柏木さんのいまのワークショップの活動を支える基礎として、如月さんとの仕事から得たものはどんなことですか？

姫路市のワークショップ
兵庫県立子どもの館（姫路市）で、一九九一年から毎年八月に、県下の中・高生を対象として行っている野外創作の演劇ワークショップ。九六年からは、小・中・高の教員ほかを対象とした演劇指導者養成講座も開設し、大人と子どもが一緒に学ぶ場づくりに取り組んだ。

NOISE
如月小春を中心に一九八三年に設立。演劇だけではなく、音楽、ダンス、映像などを融合した都会的なパフォーマンスを提供。

柏木 大きすぎて、僕のいまやっている活動のある種全部を作ってもらっていると思うので、具体的に何がついていうふうになかなか言えないですね。自分一人でやる時も、ビビらずに参加者と向きあえたのは、彼女と一緒にやってきた経験があったからだとつくづく思います。

彼女の場合、作品を創るということを主眼にやっていたので、自分なりのものを体系化したり方法論化したりはしていなかったと思います。その度ごとに、あっちこっちに頭をぶつけながらやるみたいな、そういう感じの活動でしたね。

松井 如月さんが自分のワークショップを方法論化しなかった、あるいはできなかったとしたら、なぜそうだったんでしょうか？

柏木 作品づくりをやっていたら、当然ながら、この役者のここが弱いっていうことは見えてきますよね。たとえば、どうも身体が動かない奴がいるとか、一人で何か喋ったりするのはとてもよく見えるんだけど、誰かと喋ろうとすると途端にテンポが崩れていくとか、そういうある種の弱点みたいなものが、特に中学生とか高校生とかだから、すごく露骨に見えた時に、彼女は何か特別なことをする訳じゃなくて普通に稽古を繰り返すわけですよ。「もうちょっとこうやってみて」と言ってる。で、見事だなと思うのは、僕とかがやっても、なかなか遅々として進まないことが、彼女が「ここだよ」って言うって、その子がパッとやると、出来ちゃう。もちろんそれは、「如月小春に言われている」みたいなことも作用はしているんでしょうけど（笑）。でも、その瞬間にその弱点を克服してそれまで何度も言われて出来なかったことが、スッと出来てしまうんです。これは如月小春じゃなきゃ出来ないことだと思っています。

RNTのワークショップに参加して思ったのは、そういう様々な苦手なことがいろいろな人にあるとして、それをエクササイズ単位で切って、ゲームみたいに遊んでやっていくことで、自分にフィードバックさせて認識してもらえようになるなと思います。それでうまくいくようになれば、実際うまくいかないことが出てきた時にも、「あそこあれだよ」っていうことが言いやすくなりますし、すぐリトライがしやすくなるなっていうことを思いました。

この方法なら彼女じゃなくても出来ると思ったわけですね。如月小春が何で方法論化しなかったのか？ なぜそれが出来なかったのか？ みたいなことを思うと、それは如月小春だったからだと思うんですよね。如月小春がいれば、その場はそういうふうに動いてしまうので、彼女には方法論化する必要がないわけです。でも僕は如月小春ではな

いから、ある種の方法とか手法みたいなものを手に入れないといけないと思っていますね。

松井 柏木さんは如月さんのワークショップの後継者的な立場にいましたね。彼女が始めた「演劇百貨店」でも、たしか二年目からはすでに現場での実際の進行は、柏木さんが一手に引き受けてやっていませんでしたっけ？ あのワークショップの場合、如月さんから、きっちりとしたメソッドでないにしろ、柏木さんに対して、なんらかの方法論の受け渡しはあったんですか？

柏木 方法の受け渡しも何もなくて、僕は彼女ととにかく長いこと一緒にいるから、「お前は分かっているだろ」という感じですよ。彼女が後継者とかそういうことをすごく意識したのは、おそらく彼女が最後に行った姫路のワークショップと、世田谷の最初のワークショップの時だと思います。

他の仕事などで、彼女はあまり現場にいられないことが多くなってきました。そうすると後継者じゃないけど、その活動を支える人が必要になってきて、どうしたらいいか？ みたいなことになりました。

僕がいる時は、「あんたが管理しなさい」みたいに投げる事が出来るので済むのですが、彼女の創作現場をあまり知らない人や、そもそも演劇経験があまりない人とも活動をしなくちゃいけないみたいなことが多くなると、おそらくそこから本気で考えたんだと思うんですよね。

方法をどうやって渡そうとしていたかっていうことですけど、彼女は全体のプランとかも喋るだけでした。「こういうかたちでやろうと思うよ」「大体これぐらいのスケジュールでね」ってね。それだけなんです。これって魅力的なんです。プレゼンテーションするのが上手かったので、その魅力的な話を聞いて、大学生たちはやる気になるんです。でも実際には何も渡されてないのと一緒で、どうしたらいいかってみんな迷う。あくまでも行動の指針をひとつだけ渡すわけです。

世田谷の場合だったら、「駄目って言ったたら駄目よ」と言うんですね。それだけなんです。ただそれが相当効く。それが全体の大きい指針になるし、何も分からない人たちにある行動線をスッと与えて、そのまんま出来ちゃうみたいなふうにさせていくんです。だから方法を渡すというよりビジョンを与えるということですかね。そのビジョンを持って、たった一つ守ればいい行動の指針があって、後は自分で工夫する。その工夫も指針は一つだから試行錯誤もしやすい。また試行錯誤しやすい指針なんですよ、「駄目って

言ったら駄目」って。大きい意味で言えば、すごく役に立つ思考のための方法をもたらっていたのかなと思います。それは方法としては意識されなければいけません。

松井 私は二日間ぐらいですが、姫路の児童館「こどもの館」での中学生との演劇作りのワークショップを見学しましたが、そのとき如月さんの仕事のあり方について考えたことがあります。それはなんというか、ヒーラーという感じなんですが……。柏木さんも言っていたけど、それは如月小春という人間の存在があって、その固有性がはじめて可能にするような性質のものでしたね。こんなことを言ったり書いたりすると、如月さんに怒られると思って黙っていたんですが、彼女は現代的なチャーマンだと思いました。たとえば、中学生のなかに埋まっている「生きる力」や「世界と向き合う能力」みたいなものがあつたとして、でもそれはまだ十分に開花していないので、そうした力を重しのように塞いでいるものを、如月さんはいてねいに取り除いてあげているんじゃないか、と感じました。

だからそれは、近代的なかたちの方法論として組み立てられているものではないから、メソッドとして他人に受け渡しが可能でないということは、確かにそうだと思います。

それと「こどもの館」のワークショップでは、如月さんが台本を書いてやっていますよね。でも、それはあらかじめ戯曲を書いてそれをもとに上演するというのではなくて、中学生たちとワークショップをやって、いろいろとやり取りをしながら書いたものだということでした。その過程で、如月さんは中学生たちの個々がもっている熱、あるいは反対に問題や悩み、苦しみの在りかをていねいに探り当てて、そういうものがちゃんと表現されるために台本を書いていったんだろうと思いましたね。

で、実際に発表を見ると、そうした中学生が抱えているさまざまなことが吹き出してくるような、とても力のある劇作品になっていた。

世田谷パブリックシアターでやった中学生との「演劇百貨店」のときはどうでしたか？やはり台本を如月さんが最終的に構成したりなさったんでしょうか？

柏木 初めて書かなかったんですね。

松井 それはそれまでとはずいぶん大きな違いだったんじゃないでしょうか？ 如月小春の初期の戯曲は高校生、とくに女子高校生にはものすごく熱狂的に受け入れられていたと、如月さん本人から聞いたことがあります。もちろん如月さんの書いた戯曲はフィクションだったんですが、高校生たちにとってそれは精神的な部分でとてもリアルで、

自分たちの物語を描いているように感じられたんでしょうね。ですから、一時期、如月さんの戯曲は高校演劇ですごく上演されていた。

如月さんの演劇のプロとしての劇作と、子どもたちとのワークショップは別ものとして私は捉えていたんですけど、中学生、高校生という具体的な要素だけではなく、演劇を作る姿勢の部分で、あるいは演劇と世界の接点をどう見ているかというようなものとも根本的な部分で、そのふたつはすごく通底していたんだろうと思います。

ただ如月さんは、ご自身のなかでの演劇の重要な部分を、方法論化というのとはちょっと違ったかたちで、いずれにしろそれまでとは違う新しいやり方をしよう、あるいは未知の地平に進んでいこうと考えていたようですね。そんなふうに思えます。ただし、それが具体的なかたちになって現れる以前に亡くなってしまったので、はっきりしたことは掴めないんですが……。

如月さんがそういう変化の時期にあったとすると、柏木さんは、それはどういうことだったと思いますか？

如月小春がやりたかったこと

柏木 面白いなと思うのは、たぶん如月小春という人は、とても『現代的というイメージ』が付きまといっている人だと思うんですね。でもね、彼女自身はそうでもないんですよ。

昔、彼女は地方を訪ねる仕事があったらしくて、その時のことを僕に話してくれました。「峠」に村があつてさ、その村」に芝居小屋があるのよ」ってね。それこそ江戸時代からあるような芝居小屋があつて、それを三軒ぐらい、一週間ぐらいかけてはしごして、「その村芝居を見に行ったのよ、私」って言うんですね。ひたすら村芝居をやっているシーンがあるらしいんです。村芝居だから、一応歌舞伎をやっているわけですよ。そして村人みなでその歌舞伎を観るらしいんです。もちろん演じているのは自分たちの知り合いの村人なわけですね。やる方も観る方もみんな村人。みんな知り合い。たとえばそれこそ消防団員とか警察官とか農業やつてる人とかさまざまな人たちが集っている。すごくベテランもいれば新米もいる。今年はじめてあの人はある役をやっていると、そんな前評判も客席ではたっている。舞台がはじまって新米の人が台詞に詰まると、同じ役を過去にやっていたベテランのおじいちゃんとかが客席にいたりして、大声で台詞をそらんじてくれる。そこで、ドカーンって大爆笑。「そんなのが村」にあるんだぜ」「すごいくないか？」って彼女は言うわけですよね。「私あれがやりたい」って真顔で言う

んです。「あれだろう、演劇っていうのは」って高揚しているんです。

イメージすごく違うんですか（笑）？

松井 ええ。かなり矛盾した面をもった人だったんだなあ（笑）。

柏木 すごく矛盾してるんです（笑）。だからそのことをすごく憶えているんです。近代的なというか現代的なというか、モダンな作品づくりをする人としての如月小春というのは、どこでも評判です。死んでしまつて、繰り返し繰り返しそのことがいろいろな人から話として出てきました。多くの人々のイメージにあるのは舞台にモニターをいっぱい並べてっていうものですよ。どの人も同じことを言う。舞台写真もそのことが使われるし。

でも僕が知っている如月小春は、そんなところを一度も見せたことないです（笑）。むしろ、ワークショップの現場では母だし。戦う母です。なんか太陽じゃないんですね。癒してくれる人なので。あつたかい月みたいな人なんです。作品づくりになると、すごくモダンなことをしようとするのかもしれないけど。

松井 如月さんは、鶴見俊輔の『限界芸術論』になにかの折に触れていました。宮沢賢治が目指したような芸術創造のあり方を、鶴見俊輔は「限界芸術」と名づけた。農民が自分たちで芸術作品を作つて、それを生活や労働の場、あるいは祭りのなかで楽しむというようなことが、賢治のなかでは民衆と芸術のつながり方の基本としてあつたわけです。鶴見さんの場合は、かなり近代的なセンスでそうした民衆自身による芸術の概念を哲学化していった。如月さんにも、そういうことが理想としてあつたのでしょうか。

柏木 そうでしょうね。あの村芝居が演劇の原点なのかもしれないって思つてたのかもしれませんね。「人が寄り集まつて、あんなに楽しそうにしているんだぜ……」「そこでやっているのはみんなお馴染みのなのよ……」「みんなそれで台詞が言えるんだからさ……」って笑つてました（笑）。「それを見て、ワイワイガヤガヤしながら、子供からおじいちゃんまでが一緒に楽しんで見ている、それを楽しみに生きているっていうのは、なんて幸福な場所なのかしら」っていう彼女は、彼女の作品イメージとはずいぶん違うけど、もう一方の本心だったのでしょうかね。

そういうものは必要だつていうことを思う反面、片方ではたぶん、いわゆる劇場で行われるものがどういふものかつていうことを考えていたのでしょうかね。でもやっぱりそ

ういう生の現場を見ちゃったら、演劇ってこっちのほうが良くないかつて思うだろうとは思いますが。僕もそう思いますけど。

松井 演劇が人間の生活にどう根づいて、なにをもたらすのか、あるいは地域のなかでどう役割を果たすのか、そういう演劇についての思想や哲学といったものが如月さんのなかには大きくあつて、柏木さんがそれに共感を持っていたように、私にとつてもいまでも大きな存在として如月さんの演劇思想は残っています。

「限界芸術」のような理想というのは、如月さんにとっては、そういった体験や発想が彼女のなかにあるからというより、むしろ逆にそれがないから強く惹かれるものだったように感じますね。それに限らず、演劇と地域の理想的なつながりというものが昔はあつて、それを復活させたいというような発想は、如月さんにはなかったのではないかと。そうした失われた演劇の理想郷のようなものはそもそも存在しなかったし、またそれがいまもないからこそ、それを自分で実現しようとする、そうした強い大きな意志が如月さんにはあつたと思えます。彼女がそういう夢を語り出すときの、瞳が発する強い光のことをいと思いました。

今日はどうもありがとうございました。

◎ 柏木陽（かしわぎ・あきら）

一九七〇年生まれ。一九九三年、演劇集団「NOISE」に参加し、演出家・劇作家の故・如月小春とともに活動。二〇〇三年に「NPO 法人演劇百貨店」を設立し、全国各地で子どもたちとともに独自の演劇空間を作り出している。世田谷パブリックシアターでは、「かなりゴキゲンなワークショップ巡回団」などで進行をしている。青山学院女子短期大学、大月短期大学、和光大学などで非常勤講師を勤める。

演劇百貨店 <http://www.engeki100.org/>



教育



演劇ワークショップとの出会い

松井 星先生には世田谷パブリックシアターのワークショップのプログラム、とくに学校へワークショップを持って行くアウトリーチの活動を始めようとしたときから、ほんとうにお世話になっています。あと、演劇ワークショップを学校に持って行こうと考えたときに、先生たちと意見を交換しようと茶話会を始めたときにも（笑）、星先生には加わっていただきました。ところで星先生が具体的に世田谷パブリックシアターのワークショップに興味をお持ちになったのは、どのようなきっかけだったのでしょうか？

星 きっかけは、ロイヤル・ナショナル・シアターのワークショップあたりでしょうか。私は「日本演劇教育連盟」の常任委員をしているのですが、一九九〇年頃、「日本演劇教育連盟」では「ドラマ教育」と呼んだ「ワークショップ」を取り込んだ身体表現活動に関心を持つようになりました。当時はまだまだ少数派だったんです。

松井 「日本演劇教育連盟」はどのような組織ですか？

星 具体的な活動としては、小、中学校の教員を主な対象にして『演劇と教育』という機関誌を発行しています。また「全国演劇教育研究集会」という研究集会を夏に行っています。これはもう六〇年ぐらい続いているものです。参加者は、小、中、高校、もしくは地域で活躍している人。大学生も参加しますが、一番多いのはやはり小学校の先生ですね。全国から集まってきます。

その頃、北海道文化財団がレスリー・クリステンというシドニーの女子高校のドラマ科の科長を呼んで、行ったワークショップに参加しました。面白かったです。小学生、中、高校生、そして大人が一緒になってお話を作りながら演じました。レスリー・クリстенはイギリスで教育を受けて、オーストラリアで活躍している人です。ですから、イギリスの演劇の方法を学んでいる。私はますますイギリスの演劇教育に興味を持つようになり、ちょうどその時に、世田谷パブリックシアターがロイヤル・ナショナル・シアターの方たちを呼んだと聞いて、是非関わってみたいと思ったのです。それが世田谷

パブリックシアターと深く関わるようになったはじまりでした。

「日本演劇教育連盟」のここ十余年の活動は、「ドラマ教育」と呼ぶワークショップを伴う活動が中心になっていました。元々は舞台での上演を追求した劇作りを研究対象にしていました。今は、「ドラマ教育」のほうにより振れていた針を少し戻そうと見直す方向になっていきます。私も舞台での上演と「ドラマ教育」との両方を年間の活動の中に組み込んで両輪として動いています。

私は、「日本演劇教育連盟」と「学校」というふたつの現場に身を置いています。学校の現場では、子供たちの表現活動を大事にしようとする活動を日々行っています。そういうこともあり、学校の中にワークショップを導入しなかったので、世田谷パブリックシアターに声をかけさせていただきました。それは、私が弦巻中学校にいる頃のことです。

世田谷区では、特色ある学校作り¹⁾のための予算があります。ですから、その予算により、世田谷パブリックシアターの方に仲介いただき、ロイヤル・ナショナル・シアターのフィオナとチームのお二人を学校に招きました。そして、中学二年生を対象に、二時間のワークショップをしました。

結構やんちゃな子供もいる中で、子供たちを集中させていって、集中したところで一段上にステップアップしていく。いわゆる考えるワークショップですね。いまだにそれは面白いと思っています。

その後、私は職場（学校）が変わって、いまは奥沢中学校にいます。ここは小規模校なので、それなりに活動がしやすく、かなり自由に「演劇」的方法を導入することが出来ます。そんなわけで、ますます世田谷パブリックシアターとの関わりが深くなっています。

「町の物語」を生徒が綴る

星 授業の中では「職場体験」といって、実際の職場に出かけて行き、そこでインタビューを行うというものがありました。たまたま世田谷パブリックシアターの活動に「地域の物語」といって、町を取材してそれを表現していくというものがあることを知ったので、早速協力を求めたんです。授業の「職場体験」の機会を利用して、そこから奥沢の「町の物語」が出来るのではないか。そんなことを考えて、「地域の物語」の活動で培われた方法を教えていただきたかったわけですね。

奥沢中学校の、最初の「演劇」との接点は、世田谷パブリックシアターの『うっかり、

日本演劇教育連盟（略称「演教連」）
一九三七年「日本学校劇連盟」の名で設立、太平洋戦争中の休止期間を経て、四九年に再建、五九年に現在の名称となる。演教連は、演劇の創造と鑑賞をとおして、あるいはまた、演劇的な発想や方法を教育の場に生かし、授業や学級の活動、集会や行事などの活動を活性化させることをおして、子どもの発達と人間性の形成をめざす教育研究団体。学校の教員のほかに、保育者、児童館、学童クラブの指導者、研究者、演劇専門家、学生、演劇鑑賞団体の会員、地域演劇サークルのメンバー、公立文化施設の職員など、子どもと文化と演劇に関心のある多様な立場の人たちによって構成。

ちょっと、きのこ島』を中学一年生二クラス対象にやっていたことです。『うつかり、ちょっと、きのこ島』は、参加型演劇、つまり、体験と観劇の形をとるものです。そこで、学年の先生方の支持を得て、次の学年の活動への理解と応援を得ました。二年次には、世田谷パブリックシアターの学芸の方々とともに先にお話した、「町の物語」を作る活動に取り組みました。この取り組みは一五時間から二〇時間ぐらいの時間を費やしました。第一段階は、クラスメートとインタビュ練習をして、次に地域の人に来てもらってインタビュ練習をし、そういう経験を積んで、その上で、職場を訪ね、インタビュしました。生徒が、「人と話することが面白い」という自覚を持つレベルにまで達しました。とても有意義でした。

松井 インタビュをして、最終的にそれはどういうかたちになるんですか？

星 たとえば、半日ぐらい職場体験をします。その場で絶対にインタビュをしなければならぬというように、生徒たちにインタビュを課します。体験後、自分たちが相手から話を引き出したものを、まず「聞き書き」にまとめました。聞き書き形式にまとめる方法をそれ以前の時間に教えていただき、練習の中で取り入れていました。その後、発表会を持ち、最終的には冊子を作りました。

松井 聞き書きにまとめたものを、生徒たちは授業で実際に声に出して読んだりしたんですか？

星 読ませたことはあります。たとえば、一人がある畳屋さんに行って、原稿用紙一〇枚ぐらいの聞き書きにまとめました。それをみんなに聞かせました。「ほんとにその場にいるみたい」と、一緒に同行した生徒も驚くぐらい臨場感があり、伝わりました。

発表会の形態も演劇的手法を使うグループもいるし、そうしないグループもいる。聞き書きをそのまま読んでもいい。世田谷パブリックシアターの学芸の方々には、その場でいろいろなアドバイスをいただきます。発表するに当たって、もうちょっと面白くするにはどうしたら良いか、相手に伝わる発表のしかたはどんな形かなと、その着眼点を子供たちに指導してくださったのです。

発表会のリハーサルをして、「こうしたらいい」というアドバイスをいただくことによって、本発表ではやっぱり上手くいくわけです。だから、生徒たちも発表する醍醐味を肌で感じているんです。もちろん自信も付きました。そんなふうにして、発表の能

力を生徒たちは徐々ではありますが、着実に自分のものにしていきました。

松井 「町の物語」の聞き書きをやったことで、生徒たちやクラスの状態にどんな変化がありましたか？

星 その後の活動の中で、発表のために、自分たちで台本を書いて、朝五時に公園に集まって練習して、劇で発表したという積極的グループも生まれたぐらいです。つまり一度やってみると、面白さに目覚め、演じる楽しさを知った身体をもったようです。下地が出来あがるのでしょね、自分たちでどんどん発表の企画を立てることが出来るようになっていきました。他グループの発表の形から学んでいます。それは特に演劇部の生徒というわけではないのですよ。普通の生徒です。生徒の中にある種の変化が出てきたと思います。演じる身体、表現する身体が出来ているということでしょうか。

生徒たちに好評だったのは、導入で行った、関係を深めるワークショップですね。ワークショップ後の感想は、「ああ楽しかった」と口々に言い合っています。最初は身体の固い男の子でも、一段乗り越えるところがあります。生徒たちの反応を見ながら、上手に指導してくださるから、そうなるのだと思います。

上手いなあと思ったのは、たとえば、こういうへりのところからぴょんと飛んで、飛べた順に並ぶっていうゲームのときです。そのゲームは、ちょっと照れがある中学二年生ぐらいの男の子たちに受け入れられたのです。それで燃えたんですね（笑）。そこから楽しんでなりました。そういうふうには、教室では受身で身体を硬くして授業を受けていた子供たちも、こうしたきっかけでクラスが一体になって楽しむようになります。

では、私が授業の中でそれをやりましようということは、ほとんどないですね。あまりに彼らと距離が近すぎて、彼らには照れがあるから、やれない。関係性として距離感のある外部の人が来ることによって、やっぱりそこに緊張感が生まれてきますよね。そこではお互いに違う時間・空間が出来上がります。

松井 なるほど。この授業ではたんに「地域の物語」の聞き書きの手法を取り入れただけではなくて、ワークショップのリーダーがやってきてシアターゲームもやって、演劇ワークショップ的なグループ作業に発展していくためのプロセスも入れたわけですね。そのようなゲームをやったとき、生徒の反応とかどんな変化が生まれたかをもう少しお話しいただけますか。

星 それは、いわゆるコミュニケーション・ゲーム、場の空気を作るためのゲームです。どうしても男子は面倒くさい、恥ずかしいとかカッコ悪いみたいところが最初にはあります。それでも、そのゲームをやると、ちよつと真面目にやってみようとか、いいところを見せてやろうという気運が生まれ、次の段階では、面白がりはじめ、少し積極的になっていきますね。ワークショップリーダーの話もちゃんと聞くようになる。動く。そのような効果がありました。

松井 私たちは劇場の側として、あくまでも外部の立場からワークショップのプログラムを学校に持っていくきますので、さつき先生がおっしゃったように、ふだんの関係をひきずっている先生と生徒のあいだでは生まれにくいこと、出来づらいこと、もっと単純化して言えば、ふつう学校では起きないようなことが生まれるようにあえてプログラムを構成して、それを学校に持っていくます。その反面、先生や生徒が本当に必要としていることにうまく応えられているかどうか、注意深くあたらなくてはとも思っています。

たとえば「総合学習の時間」を有効に活用したいという学校側のニーズがあつて、いま私たちの演劇ワークショップの大部分がその枠組みを利用して行われているわけですよ。そこで私たち劇場のスタッフは、せっかく「総合学習の時間」を利用するのだから、生徒たちが受け身で勉強するという姿勢ではなくて、主体的にみずから何かを学んでいきたい、知りたいというような興味をもってくれたらと期待して、そういう自由さや能動的な興味が目覚めるような仕組みをもったワークショップのプログラムを工夫して持つて行きます。そういうこちらの期待というか、ねらいも、星先生のお話では「町の物語」の聞き書きの例ではとてもうまくいったようですね。でも他の場合、たとえば学校や学年、あるいはクラスによって、どういう文脈で演劇のワークショップが求められるのかはまちまちだと思うのですが。

星 そうですね。学校によって事情はさまざまだと思います。生徒一人ひとりが個々ばらばらにこうやりたいという課題を追求する学校もあります。奥沢中の場合は、演劇ワークショップのスタイルがたまたまマッチしたのですね。

奥沢中学校は、私がいるということもあり、演劇的なものを導入して、「発表を大事にする」ことを基本にしています。大事なことはやっぱり人前に立つということですね。劇もそうだけど、人前に立つて緊張感を持つて何かを表現するというのは、とても大切な体験です。それから、誰かに任せきりにしないで、必ず一人一言を言うとかの課題を生徒たちに出しておく、全員が活躍するから、共同作業が出来ます。

人と関係を結べる、人と話が出来る、そういうこととつても大事だと思うんですね。人間関係能力とでも言うのでしょうか、生徒たちにそういう能力を育てていきたいと考えています。集団を作ることがとても下手になっている生徒たちの現実も背後に横たわっています。

変化する学校の時間

松井 さきほど「日本演劇教育連盟」でワークショップ的なドラマ教育に重点が置かれている時期があつて、いまは演劇の作品づくりのほうも重視しているというお話がありました。その際の演劇づくりというのはどういうことを目指しているんでしょうか？

星 舞台に立った時に、やっぱり「ああ、かつこいい」と周りの子に思わせないと、学校の中では「演劇」は市民権をなかなか得られないですね。「何やってんの？ 演劇部か？」みたいだね、どうしても思われてしまう。上演活動という「かたち」になるものを毎年一生懸命やっていると、「私、演劇部のファンよ」とか言ってくれる人も増えて、演劇部に入らなくても、見ることを楽しんでくれる仲間が出来てくる。それは大事なことだと思ふんです。観客のために演劇部はますます頑張るという相互の関係も生まれる。

松井 ワークショップ的なものではなくて、演劇部などで演劇づくりをダイレクトにやる場合、そこにはどういう部分の演劇の力を期待していますか？

たとえば、平田オリザさんの場合は、演劇を学校教育に導入する際に、演劇そのものというより、表現力とかコミュニケーション能力を高めるところに目的があるという位置づけをなさっていると思います。そしてそのために、ドラマティーチャーが必要だということなんでしょう。でも、そうした考え方とは別に、たとえば美術や音楽と同様に、演劇そのものを学ぶという考え方もありますよね。星先生はどうお考えですか？

星 難しいところですよ。つまり演劇の授業というものがあつたらいいのか？ という議論ですよ。まあ、あれば楽しいかなとは思いますがそれだね。

私が育った時なんかは、私立の小学校と中学校なんですけど、「クリスマス会があるから、じゃあみんなで放課後残つて劇作ろうね」と言つて、小部屋で残つて芝居を作っていたんですね。そしてクリスマス会で見せる。それはドタバタな劇だったけれども、そういう楽しみ方をしているから、「演劇」をするという楽しさを体験しているんですね。

友達とも劇を作りながら、さらに仲良くなる。でも今は、そういうゆるいところって少ないから、むずかしいですね。子供たちになると、本当は放課後残って楽しんでいたいんだろうけど。

松井 そういうふうに変化したのは、やっぱり時間の問題ですか。たとえば、みんなが塾に行くようになったからとか。

星 やっぱり学校にも生徒にもゆとりがなくなっていますね。大方の生徒は塾に通っています。そのことが大きいかな。放課後を塾に頼っています。子供の、ほんとに学びたいという思いとは別に、塾っていうプログラムが出来上がっているのが現状です。

学校で本気に真剣になって授業に食いつく子って最近本当に少ないんですよ。かつてはクラスに、「ああ、この子の目いいな」と思うような、常に食いついてくる目っていうのがあったりしましたが、そういう自分からやる気オーラを発する前向きな子がだんだん少なくなってきましたね。

松井 そうすると、いまは反省して見直すという結果になってしまいましたが、「ゆとり教育」や「総合学習の時間」というかたちで、自分で興味のあるものを自分のやり方で学習していこうという考え方は重要だったわけですね。

星 ええ、そう思います。香川県の陶（すえ）小学校では「キラリ科」という授業で演劇を取り入れている学校があると聞いています。そこでは、私たちがやっているように、総合とか学級活動、選択授業、そういう時間を組み合わせて演劇の授業をしている。ここでは児童たちが、やはり楽しんで授業に取り組み、成果が上がっているそうです。文字通り「キラリ」とした目が生まれてきたそうです。だから、そうやって先取りして、学校の中に演劇的表現を取り入れている学校も、全国の中にはあるのです。こういうことがどんどん広がっていったらいいなと思っていますね。教科にするには、指導者が少ないですし、無理に教科に入れてしまうと押し付けの教育になりがちだったりします。

松井 なるほど。学校の中には一方で従来型の教育スタイルを踏襲する流れがもちろん主流としてあって、いまはそれとは別に、たとえば総合学習などのいろいろな時間をやりくりして、従来型の学習とは違った学び方、教育をしようという部分も学校の中にはあって、そこで演劇が有効に活用されているわけですね。そうすると、その自由さが許



される部分が従来型のカリキュラムの一環になってしまうと、逆にもとの狭い教育システムに押し込められてしまう危険性もあるかもしれませんね。演劇をやったとしても、みんなでひとつの正しい答えを探そうみたいなワークショップや劇づくりになってしまうと、結局ほかの授業と変わらなくなってしまう。

「指導者の役割」の意味

星 いま、新卒の先生たちをみると、彼らはパソコンを扱わせたら実に見事だったり、何かを発表をしたらきちんと出来る人たちです。そういうトレーニングをしているのだけでも。どこまで、ゆるい活動なのか、生の子ども、生の人間に目を向けられるのかなと思います。

松井 教育者に求められる人間についての想像力や理解力のことですね。同様のことは、演劇ワークショップの進行役・リーダーにも求められるわけですが。

星 新しい先生たちの研修のような場でも、「演劇」という「表現に触れる機会」をどんどん取り入れていったらいいと思うんです。ですから、世田谷パブリックシアターも世田谷区に、「新しい教員たちの研修に演劇は是非必要ですよ」ってね。そのように働きかけをお願いします。

何がいいかって、演劇をすることによって、生徒の前に立った時に、素（す）でいられるっていうことかな。私は演劇とか教育相談を通して、生徒の前で素でいられることを学んだと思います。教員が育っていく上で、それはとても大事な資質だと思っています。ニュートラルなかたちで子どもを受け止めることが教師にとって非常に大切な有り様です。子どもたちを巡る環境がほんとにいろいろと難しくなっている時代ですが、教員は、生徒とのコミュニケーションがうまく出来ずに、思い込みで子どもを叱ったりしがちです。そういう教師が意外にいるんです。とりあえずはまず受け入れて、そこからこの生徒に何が必要かということを考えることが、本当はとても大事だと思います。演劇に戻して言いますと、演劇ワークショップを体験していくことで、演じることを通して自分を開くこともできるし、「人への信頼感」も育っていきます。何よりいいことは、楽しく変わっていくということです。私も演劇を通して自分を開く方法を学びました。

松井 世田谷パブリックシアターでは、イギリスから講師を招いて演劇のファシリテーター養成のワークショップをやりました。そこで、ロンドン大学のゴールドスミス分校

のノウハウの一端を知ることが出来ました。うちでやったのは、ゴールドスミスのプログラムの中の、特にリーダーシップ、あるいは指導者育成のためのワークショップで、それは別に演劇だけじゃなくてビジネスの分野など、あらゆる領域を対象にしたものらしいんですね。ですので、実際に企業に向いてやつたりもするそうです。

そのワークショップを見ていて、本当に面白かったです。今先生が教師のあり方についておっしゃっていたみたいに、リーダーは自分のポリシーで強引に突き進んでいくというだけではなくて、いろいろな資質が必要なんだ、また指導者にもいろいろなかたちがあり得るんだということが非常に具体的に分かるんです。たとえば自分が率いるグループや組織がどう動くかを考え、また個々のメンバーがどういう状態にあって、またそれぞれにどういう個性があり、どういう部分で力を発揮するのか、逆になにが不得意なのかなど、細かな点をきちんと見つめながら、グループの活動全体が順調に進むように気をくばっていたり判断をくだしていく。そういうリーダーの仕事を、さまざまな演劇的な手法を使いながら浮かび上がらせ、体験させるというものでした。このプログラムではワークショップの進行役に必要なことも学べましたが、学校の先生の仕事にも役に立つような技能、あるいは必要な素養かもしれないですね。

星 教育相談で学んだんですけど、たとえば五人なら五人の集団を見て、何を考えているかとか、相互の関係を感知する能力が教員には必要だという。三〇人なら三〇人の生徒たちが今どんな状態かというのを瞬時に感受する。それは日本流の教員の資質というか、教育相談のトレーニングの目標としてそういうことを考えていると思うんです。そういうトレーニングも受けたことがあります。それはたぶん大事だと思いますね。生徒が荒れた時代からこまで、つまり身体も声の大きさもない私がやってきているというのは、やっぱりそういう能力をつけるトレーニングをしていたからこそ教員を続けてこられていると思うんですね。

演劇の多様な力を活用する

松井 今後はどんなかたちで演劇や演劇ワークショップ的なものを学校の中でやっているかとお考えですか？

星 「表現すること」って面白いということが定着していけばいいと思っています。演劇

部の生徒たちは、生徒会の選挙のときなどに、応援演説の場に立って、しっかり声を出せて、人のいいところを上手くPRできる。私は上手いなあと思っています。これで票が入るかと思うと、そうでもなかったりはしますけど（笑）。

演劇部ではない生徒でも、表現することが嫌いじゃないですね、いまは。そんな気がします。生徒のほうは受け入れる準備が整っている。

松井 演劇が持っている特性の中で、人間の素晴らしい面も演劇ワークショップなどを通じて発見したりじかに触れたりすることが出来る反面、人間にはダークな部分、あまり直視したくない部分も当然あって、演劇はそういうものも表現する。演劇ワークショップをもって中学校に行くと、小学生なんかより中学生はもつと難しい時期にいるんだということをおためて実感します。

で、そういう中学生と演劇を通じていろいろなことをやっていくと、それぞれが個人的に抱えこんでいる問題が、そう頻繁ではないにしてもわつと露出してしまふような場面もあると思うんですね。それは一般的には、学校教育の中では歓迎されないような難しい問題ですよ。でも、それはただネガティブなこと、困ったことだというのはないと思うんです。

たとえば総合の学習の時間の時にも、ひとつの正解ではなくて、みんながいろいろな意見を持ち得るわけで、そうした画一的ではない、たくさんさんの正解みたいなことが、多様な人間性といっしょになってわつと噴出してくる可能性が、とくに演劇をやっている場合あるわけですけど、星先生はそういう面での演劇の力や可能性は大歓迎という感じですか？（笑）私は演劇のそういう多様性を引き出す力、本質的な問題を明らかにして、それがいろんな人たちの間に共有されていくようにする機能がすばらしいと思っていますんですが。

星 イギリスに行つて見学をしてきた人からイギリスの学校巡回劇団のことを知りました。学校巡回劇団は、たとえば、家族の関係、女性の生き方など人生の課題について一部演じて、「じゃあ、この先をやってみよう」とかいうかたちで生徒が演じて考えるという。そういう入り方をしていると。私は、それってすごく面白いと思う。自分たちの足元を見つめる演劇みたいなのが時にはあつていいと思つているんですよ。巡回劇団が劇を作つていって、問題を投げかける。また学校の側は、協同して受け入れる。弦巻中の最初にワークショップの時に、「良い場面」「悪い場面」というのをやったのですが。

松井 やりましたね。学校の中で「好きな場所」と「嫌いな場所」というのを、生徒たちがグループに分かれて作りましたね。

星 生徒たちは、じつに上手に本氣になつて演じていましたね。ああいうふうにして、実際に自分たちが悪いと分かっているというものが具体的になつた（笑）。それをそれなりに分かっている。指導のひとが、「ここからさらに進めて、ディスカッション出来ればいい」と残念そうに言つてました。時間がなくてそれ以上踏み込めなかつたのですが、問題が見えてきた。そこを起点に話し合いが出来たら、どんなによかつたと私も思いました。日常の問題を浮き彫りにするとか、人生を考える企画があればいいと、その時、切に思いました。だから、さらに学校とのつながりが、しつかり出来上がつていくことに期待しています（笑）。

松井 そういう意味でも「町の物語」の聞き書きは、とても面白い試みですね。

星 ある程度の時間の確保が必要ですけども、あれはとつてもよかつたと思います。考える活動になっていました。

松井 本音が出てきますよね。人の話を聞くことを通じて、社会のことと同時に自分自身になにをどう感じているのかがわかつてくる。

星 逆に、この子はこれぐらいしか人から吸収できてないんだつていうのも、如実に現われることもありますね。

松井 星先生が「町の物語」に取り入れたという世田谷パブリックシアターの「地域の物語」というワークショップは、そもそもは私が所属していた劇団黒テントがフィリピンのPETAという劇団から学んだワークショップの方法論に基づいたものだったんです。それは「取材劇」という現実の題材をワークショップのなかに入れていく方法だったんですが、ただその取材、インタビューの部分はあまりきちんとは方法論化されてはいませんでした。そこで「地域の物語」をやる時に、劇団時代の仲間である山元清多さん、成沢富雄さん、花崎攝さんらに協力してもらつうとともに、国語の授業で「聞き書き」を生徒たちとやつて大きな成果を上げている兵庫の県立高校の藤本英二先生に来ていただいて、ワークショップ参加者にむけてレクチャーをやつてもらつたり、参加者が実際

に作った「聞き書き」を講評してもらったりしたんです。それはすごく面白かったですし、「聞き書き」をワークショップに取り入れたことで、劇場が地域と結びついていく活動に新しい方法論がもたらされたんです。

このワークショップの時には、それ以外にもイギリスで市民が町で暮らす人びとのオーラル・ヒストリーを集めてミュージアム化して、それを町の活性化につなげようとしている例を、埼玉大学の市橋秀夫さんの協力で学びました。あと、亡くなってしまいましたが、ドキュメンタリー映画の監督の佐藤真さんに来ていただいて話をしてもらったりもしました。劇場でもそんな具合にみんな面白がって取り組んだ新しいプログラムだったので、星先生の生徒たちにとっても、人の話を自分が質問して聞いてそれをまとめるってというのは、ものすごく大きな体験になったことは想像出来ますね。

佐藤 真 (さとう まこと)
一九五七年生まれ二〇〇七年没。映画監督。ドキュメンタリーを「現実の素材を再構成したフィクション」と定義していた。主な監督作品に「阿賀に生きる」(一九九二年)がある。

星 やはり、取材するとか、人の話を聞くっていうことを覚えましたよね。

最初二〇個質問を考えなさいと私が言ったもんだから、二〇個の質問を順番に聞いていつて、相手が答えておしまいという一方通行の話になりました。そのあと、「あと、どうしよう?」っていうことにもなっていました。そのあと、「ちゃんと相手の話をよく聞いて、そこで反応することが大事だ」と世田谷パブリックシアターの方に指摘され、次に少し出来るようになりました。最初からある程度出来るスキルを持っている生徒もいるんだけど、よく人の話を聞いてそこからさらに話を(相手の人生を)引き出すっていうことを指導されて、はじめてそれが意識化されて身に付いていったと言えますね。

「人と会うのが楽しくなりました」って、いつも人の影に隠れているような女生徒が、冊子のあとがきにその一文を書いたんです。これで大成功だと思いましたね。

松井 どうもありがとうございました。

◎星 陽子 (ほし・ようこ)
東京都世田谷区立奥沢中学校教諭。



SPT educational 02

世田谷パブリックシアターが考えてきたこと

発行日 2008年3月31日
発行 (財) せたがや文化財団・世田谷パブリックシアター
〒154-0004
東京都世田谷区太子堂4-1-1
Tel. 03-5432-1526
<http://setagaya-pt.jp>

企画・編集 世田谷パブリックシアター 学芸
(足立 寛 + 石井 恵 + 恵志美奈子 + 川島英樹 + 九谷倫恵子 + 小宮山智津子 + 中村麻美 + 松井憲太郎 + 山本 大)

イラストレーション 玉村幸子 (N/T WORKS)

デザイン 野村 浩 (N/T WORKS)

印刷 凸版印刷株式会社

【世田谷パブリックシアターフレンズ】 **Asahi** アサヒビール株式会社

【協賛】 **TORAY** 東レ株式会社



平成19年度文化庁芸術拠点形成事業



日本財団 助成事業
The Nippon Foundation



SPT educational 02

世田谷パブリックシアターが考えてきたこと

資料編



世田谷パブリックシアター 2007年度 ワークショップ事業の記録

世田谷パブリックシアターのワークショップを中心とした教育普及事業は、

大きく2つに分けることが出来ます。

劇場の中、稽古場などを利用して行っている〈コミュニティ・ワークショップ事業〉と、
〈学校との共同プログラム「世田谷パブリックシアター@スクール」事業〉の2つです。

「劇場」や「演劇」と言うと、

なんとなく敷居が高くなってしまいがちですが、

もちろんそんなことはありません。

そんないつのまにか高くなってしまう心の敷居をなくすために、

さまざまな人に向けて、

さまざまな場所で事業を行っているのです。

演劇が好きな人にも興味がない人にも、

劇場のことを知っている人にも知らない人にも、

劇場の周りの人にも遠い人にも、

みんなにとっていつでも開かれた劇場であるために、

日々ワークショップを行っています。





コミュニティ・ワークショップ事業

デイ・イン・ザ・シアター

「演劇ってちょっと難しそう」とか「劇場ってなんか行きにくい」を、スッキリ解消するのが「デイ・イン・ザ・シアター」です。普段は入れない稽古場で、身体を動かしたり、簡単なお話を作ってみたり。演劇を使って遊んでいるうちに、劇場や演劇が、ぐぐっと身近になってきます。新しい楽しみを見つけに、デイ・イン・ザ・シアターにいらしてください。
(劇場ホームページ ワークショップ紹介文より)

劇場をいろいろな角度から楽しんでもらうためのワークショップ。今まで劇場に来たことがない人、観劇には来ていたがやってみるのは初めてと言う人、ワークショップに興味だけはあった人…。演劇のもつ様々な手法に触れながら、お互いを知り合ったり、体を動かしたりすることの楽しさや意義を実感してもらうことをめざしている。いつでも気軽に参加できるように、1日単位で、参加者の構成に応じてプログラムを組んでいる。時に、もうすこしじっくりやってみたいという声に応え、連続して行う回を設けている。一番開口が広く、敷居の低い入口として、開館以来、ほぼ毎月1回続いている人気の企画。

日 程：平成19年4月5日(木)、4月18日(水)、5月8日(火)、5月13日(日)、6月30日(土)、9月2日(日)、10月30日(火)、11月11日(日)、11月16日(金)、12月15日(土)～12月16日(日)、平成20年2月10日(日)、3月8日(土)、3月19日(水)
参加人数：延べ147人 / 全13回
対 象：どなたでも
参 加 費：1回500円

地域の物語ワークショップ

あなたの「居場所」って？それは、毎日通う学校・会社、熱く語り合うサークル活動、大切な人の住む家、ひとりまどろむあの木陰かもしれません。「地域の物語ワークショップ」では、わいわい人が集まるコミュニティから、ひとりたたずむところまで、いろんな「居場所」を取材します。そして、取材して集めたものを材料に、みんなで話し合いながら、からだを使って劇にします。あなたの、わたしの「居場所」から、みんなのオリジナルの劇を立ち上げます。
(ワークショップ参加者募集チラシより)

地域の公共劇場として機能していくことをめざし、「まち」を題材に実施しているワークショップ。参加者が、まちを実際に取材して歩き、芝居づくりを通じて、地域について見つめ直す。多様な層の参加を得るため、複数のコースを設け、さまざまな角度・側面から、進行する。世田谷パブリックシアターならではのワークショップとして定着し、今年で10回目を迎えた。今回のテーマは「居場所」。いずれのコースも、参加者が持ってい

るさまざまな「居場所」像を、みんなで絵や詩にしてシェアするところからワークショップは始まった。自分たちの居場所観を確認した後、世代・職業を超えて集まった参加者は、シアターゲームでほぐしたカラダや頭を使って話し合った。居心地のいい場所をまちに探しにくい人もいれば、「居場所」のない人たちをインタビューしたいという人もいた。まちに出かけて、自分たち自身の目や耳で見えてきたこと、聞いてきたこと、感じたこと全てをまとめて表出させた舞台は、劇をつくった人たち(取材した人、された人)の考えや思いがダイレクトに伝わってくるものとなった。劇づくりに並行して、ワークショップのニュース・ペーパーとして、「手書きのかかわら版」づくりを行うチームができ、もうひとつのワークショップを展開した。

休日コース

日 程：平成20年1月27日(日)、2月2日(土)、3日(日)、17日(日)、24日(日)、3月1日(土)、2日(日)、16日(日)、20日(木)、23日(日)、29日(土)、30日(日)
参 加 者：15人
進 行 役：成沢富雄、すずきこ一た
参 加 費：5,500円

モーニングコース

日 程：平成20年2月13日(水)、20日(水)、27日(水)、3月12日(水)、19日(水)、26日(水)、30日(日)
進 行 役：成沢富雄、花崎攝、藤沢弥生
参 加 者：5人
参 加 費：3,000円

金夜コース

日 程：平成20年2月22日(金)、29日(金)、3月7日(金)、14日(金)、21日(金)、28日(金)
進 行 役：すずきこ一た、野崎夏世
参 加 者：20人
参 加 費：2,500円

こどもコース

日 程：平成20年3月27日(木)、28日(金)、29日(土)、30日(日)
進 行 役：花崎攝
参 加 者：17人
参 加 費：1,500円



夏休みワークショップ

夏休み期間に合わせて実施した、小学生や中学生、高校生を対象とした演劇やダンスのワークショップ。

待ちに待った夏休み、パークと遊び方と思ってても、
なかなか友達が見つからなかったり、外は暑くて出たくなかったり。
そんなめんどくさかりな気持ちを投げ出して、劇場で遊んでみない？
みんなが知っている演劇も、みんなが知らない演劇も、
全部ひかかめて、エンゲキで遊んじゃいましょ。
(ワークショップ参加者募集チラシ・中学生と高校生のための演劇ワークショップ紹介文より)

夏休みに合わせて、さまざまな内容のワークショップを提供している。長期休み期間中なので、子どもたちはそれぞれの課題にじっくり取り組むことができ、よい経験となっているようだ。

子どものころから舞台芸術に興味・関心を持ってもらえるように働きかけたいこと。また、舞台芸術に直接触れる機会をつくっていくこと。子どもたち向けの企画は、とても大切にしていきたい事業だ。

「小学生のためのダンス・ワークショップ」

体育の授業で習う、整った振り付けにみんなで合わせるタイプではなく、自分を表現する手段として、ダンスを体験する。コンテンポラリー・ダンスのダンサーや音楽家などと一緒に、劇場の稽古場でオリジナルなダンスづくりに挑戦し、みんなで踊ってみる。

日 程：平成 19 年 7 月 22 日（日）、7 月 23 日（月）
 対 象：小学生
 進 行 役：楠原竜也
 参 加 者：10 人
 参 加 費：1,000 円

「小学生のための遊ぶ演劇ワークショップ」

子どもたちが遊びながら、演劇づくりを体験する、大人気の催し。
お話づくりから始めて、小道具や衣裳も工夫して、小演劇作品を創
り、最終日に、稽古場に家族や友達を呼んで、発表会を行う。

・低学年コース

日 程：平成 19 年 7 月 24 日（火）、7 月 25 日（水）、7 月 26 日（木）

対 象：小学生 1 年生～3 年生

進 行 役：花崎 攝、すずき こ一た

参 加 者：18 人

・ 高学年コース

日 程：平成 19 年 8 月 27 日（月）、8 月 28 日（火）、
8 月 30 日（木）、8 月 31 日（金）

対 象：小学生 4 年生～6 年生

進 行 役：花崎攝、すずきこ一た

参 加 費：1,500 円

参 加 者：19 人

「中学生と高校生のための演劇ワークショップ」

年々人気が高まっている事業。演劇をいろいろな角度から楽しみながら、中学生・高校生の可能性を大きく広げるワークショップ。学校や学年、演劇部経験の有無の壁を超えて、若い人たちの表現力・コミュニケーション力を培う。

・中学生コース

日 程：平成 19 年 8 月 6 日（月）、8 月 7 日（火）

対 象：中学生

進 行 役：富永圭一

参加者数：12 人

参 加 費：1,000 円

・中高生コース

日 程：平成 19 年 8 月 9 日（木）、8 月 10 日（金）、
8 月 11 日（土）

対 象：中学生・高校生

進 行 役：富永圭一

参加者数：22 人

参 加 費：1,500 円

「伊藤キムさんの中学生と高校生のためのダンスワークショップ」

歩く、止まる、寝る、起きる、といった日常的な動きから始めて、体と遊ぶことから、ダンスをつくっていくワークショップ。現代を代表する振付家・ダンサー、伊藤キムによる、きわめて集中度の高いプログラム。

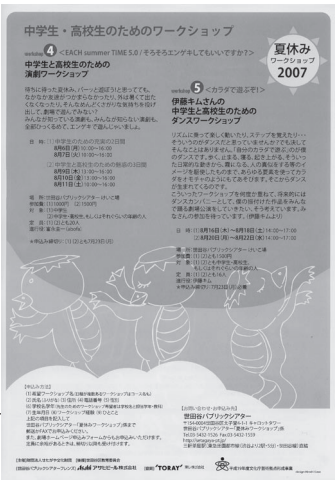
日程：〔1〕平成19年8月16日（木）、8月17日（金）、
8月18日（土）
〔2〕平成19年8月20日（月）、8月21日（火）、
8月22日（水）

対象：中学生・高校生

参加者数：〔1〕9人〔2〕14人

進行役：伊藤キム

参加費：各回とも1,500円



はじけよう! おまつりさわぎクレイジーダンス

11月4日(日)に池尻小学校で村まつりがあります。

村まつりは、いろんなお店やいろんなグループのステージ発表がある、地域のみんなの楽しいおまつりです。

みんなもそこのステージでダンスをおどろ!

バレエでもなく、フォークダンスでもなく、組体操でもない、おかしくてかっこよくて、はじけるダンス、エネルギー全開でおどっちゃおう!

テンションあげあげなおまつりダンスで、村まつりを盛りあげよう!

(ワークショップ参加者募集チラシより)

秋の真っ青な空のもと、小学校の校庭でダンサーと子どもたちが大暴れた。10月半ばから3ヵ所で2回ずつのワークショップを行い、リハーサルで全員集合。そこで一気に「おまつりさわぎ」なダンスを作り上げた。子どもたちはジャンベやボイスパーカッションのリズムに素直に反応し、不思議な動き、ダンスを作り出した。空き缶入りのゴミ袋を地面にたたきつけたり、水をまき散らしたり。まわりの目を気にせず、ただただひたすら夢中になって踊った子どもたちは、自分たちを取り巻く日常の「あれこれ」から一瞬解放されたにちがいない。

日程：
平成19年10月17日（水）多聞小学校
平成19年10月20日（土）池尻小学校
平成19年10月21日（日）多聞小学校
平成19年10月27日（土）池尻小学校
平成19年10月28日（日）太子堂小学校
平成19年11月3日（土）池尻小学校
平成19年11月4日（日）池尻小学校
参加人数： 延べ78人 / 全7回
対 象：小学生
参加費：無料

お正月スペシャル! こども 演劇+?ワークショップ

短い短い冬休み。
お正月が終わってゴロゴロしてると、アツという間に終わっちゃう。
それじゃあちょっともったいないし、ちょっと演劇してみない？
2008年のお正月は、みんなで、劇場で、楽しくすごしちゃおう。
(劇場ホームページ ワークショップ紹介文より)

地域と劇場、子どもたちをつなぐ、恒例の企画。1日目、キッチンを利用して、食べ物づくりを体験したあと、縁の人にお話しを伺う。2日目には前日の体験をもとに、グループ毎に芝居づくりを行う。料理づくりでの共通体験が、さまざまな形の演劇となって表れるワークショップ。

今年は日系ペルー人劇団の方たちがゲスト。お話を聞いたり、一緒に遊んだりした中から演劇づくりを行った。普段は出会う機会の少ない人たちとの交流や、日本からペルーに渡っていった人たちの話など、子どもたちには刺激的で、貴重な体験となった2日間だった。

日 程：平成 20 年 1 月 5 日（土）、6 日（日）
対 象：小学生
進 行 役：花崎攝、すずきこ一た
ゲ ス ト：セロ・ウアチバ（日系ペルー人劇団）
参 加 者：17 人
参 加 費：1,500 円



●学校との共同プログラム 『世田谷パブリックシアター@スクール』事業

よりたくさんの子どもたちが、演劇やダンスと出会い、表現力・想像力やコミュニケーション能力を育んでいけるように、専門家を学校へ派遣し、ワークショップや小公演などを盛り込んだ参加型の創造活動を行なっている。また、演劇ワークショップの手法を先生方に手渡すために、先生向けのワークショップも開いている。

【学校でワークショップ】 かなりゴキゲンなワークショップ巡回団

劇場で活躍しているワークショップ・リーダーたちとともに、学校に飛び込んでワークショップを行うこの活動。いよいよ5年目に突入します。昨年度は一昨年度から比べて約2倍の延べ125日、小学校や中学校に出かけて行きました。

ワークショップ巡回団が行うワークショップは演劇の手法を用いたもの。と言っても、内容が決まっているわけではありません。学校やクラス、そして子どもたちそれぞれの状況に一番合っている内容を、先生がたと相談しながら毎回考えていくからです。

（世田谷パブリックシアター@スクール事業 紹介リーフレットより）

総合的な学習の時間をはじめ、学校の要望に応じて、表現学習の講師として、授業のゲストとして、学芸会・学習発表会の助っ人として、世田谷パブリックシアターのワークショップ・リーダーたちが、学校を訪れ、演劇の手法を使ったワークショップの進行をする。最初は身体も心も固かった子どもたちが、じょじょに自分たちの発想を表に出し、自分たちの身体で表現するようになっていく様子が現れる。ワークショップの醍醐味である。

日　程：

平成 19 年 5 月 31 日（木）梅丘中学校 中学 1 年生

平成 19 年 7 月 2 日（月）京西小学校 小学 2 年生

平成 19 年 7 月 3 日（火）、17 日（火）8 月 28 日（火）、9 月 3 日（月）4 日（火）奥沢中学校 中学 2 年生

平成 19 年 7 月 5 日（木）、6 日（金）、9 月 27 日（木）、28 日（金）、10 月 10 日（水）、11 日（木）、12 日（金）弦巻小学校 小学 2 年生

平成 19 年 7 月 5 日（木）芦花小学校 小学 5 年生

平成 19 年 7 月 6 日（金）芦花小学校 小学 6 年生

平成 19 年 7 月 27 日（金）、28 日（土）川崎市中原市民館 川崎市立中学校演劇部

平成 19 年 9 月 19 日（水）、10 月 24 日（水）青鳥養護学校梅ヶ丘分教室 中学部

平成 19 年 9 月 20 日（木）、21 日（金）山野小学校 小学 1 年生

平成 19 年 9 月 26 日（水）、10 月 5 日（金）、平成 20 年 1 月 24 日（木）、1 月 25 日（金）弦巻小学校 6 組（心身障害学級）

平成 19 年 10 月 2 日（火）、4 日（木）、9 日（火）、11 日（木）、18 日（木）23 日（火）弦巻小学校 小学 3 年生

平成 19 年 10 月 18 日（木）多聞小学校 小学 4 年生

平成 19 年 10 月 18 日（木）、22 日（月）、27 日（土）、11 月 2 日（金）、7 日（水）、12 日（月）、13 日（火）、15 日（木）、16 日（金）、19 日（月）、20 日（火）、21 日（水）、22 日（木）、26 日（月）、27 日（火）、30 日（金）、12 月 1 日（土）三軒茶屋小学校 小学 4 年生

平成 19 年 10 月 19 日（金）、22 日（月）深沢小学校 小学 2 年生

平成 19 年 10 月 25 日（木）三軒茶屋小学校 小学 5 年生

平成 19 年 10 月 26 日（金）三軒茶屋小学校 小学 1 年生

平成 19 年 10 月 26 日（金）、31 日（水）、11 月 1 日（木）、8 日（木）、13 日（火）、14 日（水）、15 日（木）、16 日（金）、19 日（月）、20 日（火）、22 日（木）、26 日（月）、27 日（火）、28 日（水）、29 日（木）、30 日（金）、12 月 1 日（土）三軒茶屋小学校 小学 2 年生

平成 19 年 10 月 27 日（土）、31 日（水）11 月 5 日（月）、7 日（火）、8 日（木）、13 日（火）、14 日（水）、15 日（木）、19 日（月）、20 日（火）、21 日（水）、22 日（木）、26 日（月）、27 日（火）、28 日（水）、12 月 1 日（土）三軒茶屋小学校 小学 3 年生

平成 19 年 10 月 30 日（火）弦巻中学校 中学 2 年生

平成 19 年 10 月 30 日（火）三軒茶屋小学校 小学 2 年生

平成 19 年 12 月 4 日（火）、14 日（金）18 日（火）奥沢中学校 中学 1 年生

平成 20 年 1 月 19 日（土）京西小学校 小学 1 年生

平成 20 年 1 月 30 日（水）等々力小学校 小学 2 年生

平成 20 年 1 月 31 日（木）給田小学校 小学 1 年生

平成 20 年 2 月 4 日（月）、5 日（火）、12 日（火）、13 日（水）、21 日（木）、22 日（金） 弦巻小学校 小学 4 年生

平成 20 年 2 月 7 日（木）、8 日（金）中里小学校 小学 2 年生

平成 20 年 2 月 14 日（木）旭小学校 小学 5 年生

平成 20 年 2 月 15 日（金）、19 日（火）26 日（火）弦巻小学校 小学 1 年生

平成 20 年 2 月 20 日（水）旭小学校 小学 3 年生

平成 20 年 2 月 28 日（木）梅丘中学校 中学 1 年生

平成 20 年 3 月 21 日（金）三軒茶屋小学校 小学 3 年生

参加人数：延べ 6537 人 / 計 111 日

【学校で劇を見てワークショップをする】 @スクール公演ー「うっかり、ちょっと、きのこ島」

この公演は、演劇を見ることと、身体を動かして作業するワークショップをミックスさせた、世田谷だけのオリジナル作品。子どもたちは俳優と一緒に劇にも参加し、劇の最後もみんなでつくり上げます。

劇世界を体験しながら、子どもたちの想像力をかきたて、のびのびと表現するきっかけになってくれればという願いをこめてつくりました。

（世田谷パブリックシアター@スクール事業 紹介リーフレットより）

世田谷区内の小・中学校の体育館で開催する、新しい形の演劇体験。英国ロイヤル・ナショナル・シアターのエデュケーション部とのコラボレーションでつくりあげた、オリジナルな劇とワークショップがミックスした、演劇の鑑賞+体験プログラム。2003 年・04 年度、大好評を博した作品に磨きをかけ、改定上演した。体育館の床で演じられることで、舞台と客席の区別もなく、子どもたちは物語の進行に合わせ、まったく自然に劇の中に参加していく。

日　程：

平成 19 年 6 月 11 日（月）京西小学校 小学 6 年生

平成 19 年 6 月 12 日（火）千歳台小学校 小学 4 年生

平成 19 年 6 月 13 日（水）弦巻小学校 小学 5 年生

平成 19 年 6 月 14 日（木）千歳台小学校 小学 3 年生

平成 19 年 6 月 15 日（金）弦巻小学校 小学 5 年生

平成 19 年 6 月 18 日（月）九品仏小学校 小学 6 年生

平成 19 年 6 月 19 日（火）鳥山北小学校 小学 4 年生

平成 19 年 6 月 20 日（水）奥沢中学校 区立中学校演劇部

平成 19 年 6 月 21 日（木）尾山台小学校 小学 3 年生

平成 19 年 6 月 22 日（金）東大原小学校 小学 6 年生

平成 19 年 9 月 10 日（月）尾山台小学校 小学 2 年生

平成 19 年 9 月 11 日（火）深沢小学校 小学 4 年生

平成 19 年 9 月 12 日（水）尾山台小学校 小学 2 年生

平成 19 年 9 月 13 日（木）桜小学校 小学 5 年生

平成 19 年 9 月 14 日（金）東玉川小学校 小学 5 年生

平成 19 年 9 月 18 日（火）鳥山北小学校 小学 3 年生

平成 19 年 9 月 19 日（水）城山小学校図書室 小学 4 年生

平成 19 年 9 月 20 日（木）京西小学校 小学 4 年生・5 年生

平成 19 年 9 月 21 日（金）笹原小学校 小学 5 年生・6 年生

参加人数：延べ 1415 人 / 全 27 公演

【教室で活かす】 先生のためのワークショップー「教えるヒント」

世田谷パブリックシアターのワークショップの手法を体験していただき、先生方ご自身で活用していただくための企画です。

（世田谷パブリックシアター@スクール事業 紹介リーフレットより）

学校や劇場で世田谷パブリックシアターの子どもたち向けの事業を担当しているメンバーが進行して、各日毎にテーマを設定し、先生方に実際にワークショップを体験してもらう。テーマについて話し合う時間を多く取り、先生、進行役、劇場、それぞれの立場からの意見を交換している。

日　程：

平成 19 年 7 月 30 日（月）「短時間の演劇ワークショップについて考えるコース」

平成 19 年 7 月 31 日（火）「学芸会における演劇ワークショップについて考えるコース」

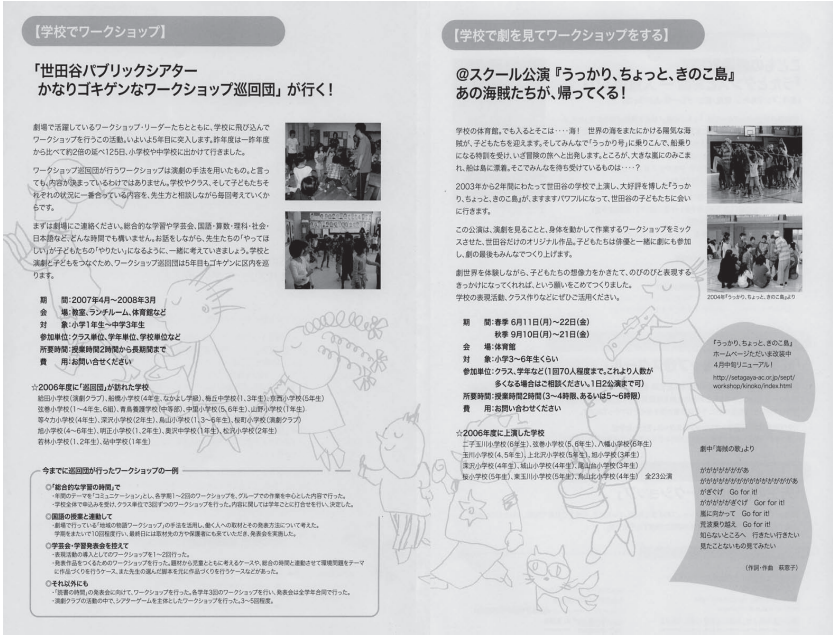
平成 19 年 8 月 1 日（水）「その他のいろいろ考えるコース」

対　象：小学校・中学校・高校などの先生

進　行　役：富永圭一、すずきこ一た、柏木陽

参　加　者：29 人（三日間合計）

参　加　費：2,000 円（一日）



シンポジウム

演劇が地域でできること

世田谷パブリックシアターは、開場当初より、演劇ワークショップによる地域へのはたらきかけ、教育普及活動に大きく力を注いできた。近年、このような活動は世田谷のみならず、日本各地で芽生え始め、大きな果実を実らせつつある。しかし、それぞれの活動を検証したり、意見を交換したりする場を意図的に設けたことはなかった。おそらく、それぞれの活動を実施する、もしくは支える団体の出自や性格の違いを超えて交流することの難しさの前に、だれもが戸惑いをもっていたからであろう。

今回「演劇が地域でできること」と題してシンポジウムを企画したのは、このような現状から一歩踏み出し、それぞれの違いを具体的に認識した上で、互いに共有できる「何か」を探り当てるためであった。



Photo: Hiroyoshi Takishima

2008年2月11日、日本各地で教育普及活動を実施している仲間たちが、シアタートラムに集まった。最初に、芸術支援団体から、各々の地域での活動報告があり、現状や今後の課題などについて意見を交わした。それぞれの団体の性格、ミッション、活動内容の違いを確認し合いながら、今後の共通の課題も浮かび上がった。続いて、実際の現場で活躍する演劇ワークショップの進行役から報告を受けた。途中、進行役が客席に呼びかけてみんなでからだを動かしたりするなど、演劇ワークショップの進行役ならではの場がつけられた。最後の全体ディスカッションでは、進行役、芸術文化団体それ

ぞれが互いの垣根を越えて、ともに教育普及活動の今後について話し合った。それぞれの地域が抱えている問題・課題が実にさまざまであることを、今回改めて認識した。しかし同時に、演劇ワークショップのもつ力への強い信頼感は皆共通であることを確認することができた。このことは、今後それぞれの場所で活動していく上での大きな支えとなるだろう。今回のシンポジウムで確認できたこと、共有できたことをどのようにつなげ、広げていくかは今後の課題であり、そこに発展の可能性がある。

シンポジウム

演劇が地域でできること ～ワークショップから広がる教育普及活動～

演劇ワークショップは、近年全国に広がり、教育現場をはじめ、さまざまな場所で多くの果実を実らせてきました。

この日、各地で活躍している実演家や、その活動を支援する地域の芸術文化団体の方々を迎え、事例を報告・検証し、今後の可能性・課題などについて語り合います。

そして、会場にいらしたみなさんにもディスカッションに加わっていただき、一緒に考えていきたいと思います。

【第一部 地域から】〈司会進行 松井憲太郎・川島英樹〉

- 芸術文化団体からの活動報告
 - ・澤藤 歩 （北九州芸術劇場／舞台事業課学芸係）
 - ・野林真佐美 （北九州芸術劇場／舞台事業課学芸係）
 - ・菅原幸子 （（財）横浜市芸術文化振興財団／支援協働グループ）
 - ・今村麻紀子 （（財）横浜市芸術文化振興財団／支援協働グループ）
 - ・新沼祐子 （（財）盛岡市文化振興事業団／企画事業部企画事業課）
 - ・くらもちひろゆき（「架空の劇団」代表／劇作家・演出家・俳優）

○ディスカッション 1

【第二部 演劇から】〈司会進行 松井憲太郎・川島英樹〉

- 実演家からの活動報告
 - ・柏木 陽・小川智紀 （特定非営利活動法人演劇百貨店）
 - ・花崎 攝 （企業組合演劇デザインギルド）

○ディスカッション 2

日 程：2008年2月11日（月・祝）

時 間：13：00～17：30

場 所：シアタートラム

参加人数：77人

参加費：500円



Photo: Hiroyoshi Takishima

＜北九州芸術劇場＞

「表現教育推進事業」「学校出前演劇ワークショップ」「チャレンジ！えんげき」といった事業を通じて、演劇を活用したワークショップを行い、学校教育との連携も広めている。

＜（財）横浜市芸術文化振興財団支援協働グループ＞

市民、NPO、アーティストとの協働と、全市域での事業展開を目指して、学校や商店街、福祉施設でのアウトリーチ活動や市民企画の支援、アートに関する相談対応などを担当。

＜（財）盛岡市文化振興事業団＞

小中学校演劇ワークショップを平成16年度から毎年実施。これまでの対象は特殊学級含む小学3年から中学3年まで延べ45回（2時限1単位）実施し、大きな成果を上げている。

＜特定非営利活動法人演劇百貨店＞

2003年にNPO法人化。全国各地の劇場、児童館、美術館、学校で、演劇ワークショップなどの事業企画・運営、制作を通じて、子どもたちと演劇が出あう場所を作り続けている。

＜企業組合演劇デザインギルド＞

2006年に仲間と企業組合演劇デザインギルドを設立。学校、劇場、地域、海外でも、ワークショップを行う。「ワークショップ」の思想や意味、社会的、教育的な機能について、再考し、定義していく必要を感じている。



