

SPT

educational

03 演劇と社会をつなぐこと



SPT

educational

03

演劇と社会をつなぐこと

はじめのことば

インタビュー① 演劇の社会還元をめざして ～教育の現場に思う～ 野村萬斎 10

野村萬斎

10

今、教育の現場では……

「教育普及活動」の現在、そしてこれから 柄田明美 26

柄田明美

26

インタビュー② はじめに「演劇ワークショップ」ありき 川島英樹 32

川島英樹

32

ワークショップの現場から

インタビュー③ 人材育成のポイントは演劇人の「根っこ」 野林眞佐美+福岡佐知子 42

野林眞佐美+福岡佐知子

42

インタビュー④ 「生きていく力」を育む。それが盛岡文化をも育む。新沼祐子 50

新沼祐子

50

インタビュー⑤ 「もしかしたら演劇って変わるかも?」という気持ちを大切に…… 高橋知美 92

高橋知美

92

インタビュー⑥ 演劇観が問われる仕事 小川智紀 76

小川智紀

76

インタビュー⑦ ファシリテーターとしての実感 富永圭一+すずきこーた+柏木陽太+西由紀子 128

富永圭一+すずきこーた+柏木陽太+西由紀子

128

インタビュー⑧ ワークショップは、なによりも安心感からはじまる。坂幸子+橋香淳 110

坂幸子+橋香淳

110

インタビュー⑨ 私の進路をきめた二五日間 田嶋舞野 128

田嶋舞野

128

おわりのことば

さあ、はじめましょう 川島英樹 138

論考

138



資料編

世田谷パブリックシアター 2008年度ワークショップ事業の記録 2
ラウンドテーブル 演劇と社会をつなぐ～からの教育普及を考える 12

はじめに

三冊目の「SPT educational」をお届けします。

地域の公共劇場・世田谷パブリックシアターが、事業の柱のひとつとしている「エデュケーション—教育普及的な事業—」。

近年、注目を集めているこの取り組みについて、日本財団から助成をいただき、出版と集会を通じて考える三ヵ年プロジェクトを行つてまいりました。

この黄色い本は、その締めくくりとなるものです。

現在・過去・未来。

「SPT educational」の三冊は、そのそれぞれをテーマとしています。ノの「03～演劇と社会をつなぐ」とが受け持つているのは、「未来」です。

百年に一度の危機、などと云われる、今、この時代。

いつたい誰が、確信をもつて未来を語れるでしょうか。

この本には、戸惑いながらも、未来を語る人たちが登場します。

根拠を説明するのは難しいかもしません。しかし、確かな信念をもつて、仕事にあたっている人たちがいます。

世田谷パブリックシアターが、手を組んで、共に歩んでいきたいと考える仲間たちがそこにはいます。

小学校での演劇ワークショップで、低学年の子どもたちに大人気のゲームがあります。

『信号歩き』。

「青は進め。赤は止まれ。」

子どもたちは、元気に教室を歩き回ります。

ワークショップを進めるファシリテーターが、たずねます。

「黄色は？」

「注意！」

「それじゃ、『注意』はどうすればいい？」

「周りを見て、ゆっくり進む！」

答えは、いつも現場にあります。

世田谷パブリックシアターは、この黄色い本を携え、周りをよく見て、ゆっくり進んでいきます。

ご一緒しましょう。





はじめてのじとば



演劇の社会観[元]をめざして　～教育の現場に思いへ～

野村萬齋 聞き手 編集部

「キレる」とことわらひ

—— 萬齋さんにとって「教育」や「Hīル・ユケーション」などいたむきのイメージはどのようなものでしょつか。

萬齋

「教育」という言葉の意味するところは、文字通り「教育てる」ということなんでしょうけど、古典芸能の立場から考えると、教育というのは、あるプログラムや機能としてのソフトを身体の中に養つてあげる、そのようなことだと捉えています。一般的には、世の中に出たときに対応できるような機能が教養だと思います。その教養を身につけさせる行為が教育するということなんでしょうね。私たち古典芸能では、「教育」とは、方法論を持つて表現者を育てていくという意識が強いですね。

私は日頃より「演劇により社会還元をする」ということを意識しています。社会に寄与するという点では、もちろん作品を創つて、大人から子どもまで喜んでもらうということに力点を置くことはありますけれども、そういう喜怒哀楽を共にするばかりではなく、「演劇」とは人々の生活の向上に役立つ何かを有しているはずです。それは、自己を表現する可能性を持っているということではないでしょうか。自己表現は別に役者ばかりに限られていることではありません。社会の中で個が生きしていくためには、いろいろな局面において自己表現が必要とされるはずです。自己表現ということを考えると、昨今の「キレる子どもたち」のことを見過ごすわけにはいきません。いったい「キレる」とはどういう意味なんでしょうね？ 何が切れるんですかね？

—— たぶん何かがいっぱいになる、抑えがきかなくなるみたいな現象なんでしょうね。

萬齋

「キレる」という言葉には、「堰を切る」っていう意味合いがあるのでしょうか？ 語感からすると、キレちゃう、つまり容量オーバーみたいなイメージがありますね。容量がオーバーするということはやっぱり、ダムのように、ある程度溜まつたところで適切に水を放出していくという機能がないから、どんどん溜まる一方なんでしょうね。つまり今の子どもたちには、自己発散をさせる、自己を表現する、そういう自己を解分をさらけ出したりといふようなことを身につけることが先決だと思います。

狂言には型というようなシステムティックに定まっているものがあります。たとえば、感情をまったく持っていないでも、ある型を用いれば簡単に笑うことができます。不思議なことに、笑う型をしていると自然と可笑しくなる。面白くなつてくるのです。それは卵が先か、ニワトリが先かみたいなことですけれども、ある意味でその洗練された型といふものは、本来は当然感情があつてそういう型ができるべきだんだじょうけれども、逆に型があると、オートマティックにそういう豊かな気持ちに、笑うという感情に移行でしまつても不思議ですね。そういうふうに型はとてもデジタルなものです。

そのような機能、言い換えれば、「型の効用」のようなことをなるべく子どもたちに早速性を持たせるソフト同士を結合させていくというようなことがおのずとできてくるのではないかでしょうか。初期設定は先ずしてあげるし、その手助けもしてあげる。そういう自体の、まあ自分の身体をハードと置き換えていいのかもしれません、そこに関連性を持たせるソフット同士を結合させていくと、その程度施してあげれば、そこからは自分自身でいろいろとアレンジすることが可能になつていく。自分といふ人間の、まあ自分の身体をハードと置き換えていいのかもしれません、そこに関連性を持たせるソフット同士を結合させていくと、その程度施してあげれば、ではないでしょうか。

初期設定は先ずしてあげるし、その手助けもしてあげる。そういうことが、ひとつエデュケーションとして、表現の機能を与えるというところに結びついていくのだと思います。世田谷パブリックシアターとしてのエデュケーションというものは、そういうもののよくな気がします。

—— 劇場における教育を考えると、たとえば役者さんになるための教育、言い換えれば、プロになるための「教育」といった部分がありますし、また、演劇を通して学習する这样一个、演劇を教育の手段とするような意味で使われるようなこともあります。そういった二つの方向性があると思うのですが、たとえばさつき言われた狂言の型みたいなものというのは、ある種その両方に共通したものとして活かせるものなのでしょうか。それともその使い方には、区別みたいなものがありますか？

萬齋 狂言の型 자체は非常に特殊なものです。専門家としての狂言師にならない限り、普通は型を上手くこなす必要などまったくないわけですよね。



でもあの型を使つて「笑う」つて、実は結構大変なことなんです。実際に子どもたちが笑うためには相当な勇気がいります。先ずは、自分をさらけ出さなければならぬのです。重要なことは、笑う型をすることではなくて、笑う型をする勇気を持つことです。型をしたことで初めて自分をさらけ出すということが実感できるのです。何か自分の中につかえているものから抜け出さないと、表現つてなかなかできないですね。それは古典芸能の役者が特に現代劇に出演したときに、露骨に感情表現することができない、必ず抑制がかかってしまうというようなことと同じです。たぶん子どもたちにとつても、「ここまでやつていいのかな?」っていうような、何か自分に課していられる蓋があるんだと思うのです。それを一度とにかく取つ払つてみせる勇気が必要なんだとつくづく思います。

単に何も型もないところで、「お前取つ払うんだよ、自分を出せよ！ 出せ！」って言つても、そこには手掛けりがない、足掛けりがないでしよう。型があると、みんなの前で大声で笑つたときに、みんながそれを、「よくやつた！」と認めるでしよう。上手かろう、下手かろうではなくて、「あいつは抜け出したな」つて、そういうところをみんなで共有しながら、「じゃあ、俺もやってみようか」というようになつていく。そういう相互作用なのかもしちゃませんね。ちょっと溝があつて向こう岸に渡ろうというのに、一人が渡るとみんなが渡れるようになつちゃうみたいな、そういうようなことつてありますよね。決してそれは点数がつけられるというようなものではなくて、誰でもきつかけさえあればできる話、自転車に乗れるようになるとか、コツをひとつ習得しただけで、それが身体にインプットされた途端に一輪車に乗れるようになつてしまふみたいな、そういうことに近いんじゃないかなという気はするんですね。

—— さつき、「キレる」と言つたときに、「堰を切る」というイメージを抱くということをおっしゃつていましたけど、たとえば、演劇の表現とすると「堰を切る」という表現は、炸裂するといった、とても強い力が放たれた、というような感じがします。そうすると、その表現行為つて、上手くコントロールできるのかどうか？ やはり不安ですよね。型によつて、堰が切れるとみたいなことを抑制できますか？

萬斎 堰が切れる。まさに一旦キレちやうと、何かがはみ出して、そこから出ちやつたものが自分からどんどん離れていくつて、まったく自分でもコントロールの利かない状態に陥るということがありますよね。だからキレてしまつた子どもには手がつけられないでしよう。

「演劇」の意味するところ

—— ここはパブリックシアターということもあるので、「公」の役割ということがとても重要なことがあります。「公」として教育なりエデュケーションなりというようなことの意味合いを意識しなければならないと思います。学校も含めて、「公」に期待するようなことはありますか？

萬斎 やっぱり「演劇」ということをなるべくみんなが実際にやつてほしいと思いますね。みんなで演劇を創るということは、すなわち、「疑似社会体験を経る」ということだと思います。その社会の中からは、おのずと個々の役割分担ということが自然とみえてきます。たとえばひとつのクラスにはいろいろな子どもたちがいるはずです。そこにはさまざま不得手が混在しているといつていい。そこから良いところを選び出し、そこから何かを創つてみる。自分の得意なことをその得意な人がやるというようにやってみる。そういうことでお互いを尊重し協働する意識が芽生えます。自分にできないことがあの人にはできて、あの人にはできないことが私にはできるというような、そういう他の認識を共有しながら、ひとつのものを創るという作業は、広く考えれば将来的に、社会を構成する一員であるというところに意識が到達することと同じではないでしょうか。そしてそういう中でみんなが円滑に機能するようになるためには、自分が自分がどういうように出張るだけではなくて、譲り合つたりすることがとても必要になつてくることもわかつていくと思います。

—— そのあたりが公共の役割、特に劇場の役割ということになりそうですね。

萬斎 そうですね。ある疑似社会を見せるというのはやっぱり演劇でしかできないことだと思います。虚構の中にひとつの社会を作つて、その中における人間の在り方などいう

ものを見せていくというのが演劇の在り方だとするならば、やっぱり観るときには、單にそれを觀るというだけの体験の仕方ではなくて、実際疑似的に自分も参加して体験するというようなことが望ましいですね。そういうことで個人的なレベルでの自己表現ができるのではないでしょか。そしてその自己表現でどういう役割分担が成り立つかということを、個から社会へというような中で自らが考えていくことも大切な要素だと思います。

昨今のように自我が肥大している時代においては、公共劇場という、みんなのお金でやっている劇場もあるので、そこに流れているパブリックという概念、ただ単に自分がいいとか、金儲けに使えるというような利己的な考え方とはちょっと違う概念の存在が、やはり問われるのではないかと思います。

私の場合、狂言という文化を継続・継承しなければならないという使命があり、それは私にとって宿命でもあります。狂言というものを守らなければならぬというのは、それはもう個人を超えた一種の社会的な奉仕に近いようなニュアンスですね。そこには個人だけがいいというのではない責任があります。それがあるから、みんなでひとつのが創れるのです。それこそパブリックな概念です。

しかしながら、実際劇場で上演される演劇では、公共的にものを創るという使命を一義に考へておられるという場合は少ないようです。もちろん、劇作にしても演出にしても、個から発するわけですから、舞台創造の現場では個が尊重されるのは当たり前と言えればそうなのですが、でもその作品がどれだけ社会への還元性を持つかという価値観が、やはり大切なことだと思うのです。「個」から「公」に如何にスケールアップできるかというところが問われるところなのだと思います。

—— 公の概念と個人の尊重とは演劇創造の現場では非常に難しいせめぎ合いもあるかと思いますが、いかがでしょうか？

萬斎 個性が尊重された上で、社会というか、パブリックというものが成立すると思うます。

—— 学校では、人の価値みたいなことを考へる場合、一方では学校なりの評価基準というのがありますよね。こういうものの取扱いというか、そのあたりについていかがですか。

萬斎 点数、偏差値主義みたいなことは舞台芸術には馴染まないですね。特にこういう舞台芸術に携わっていると、そういうふうに人間の価値をみんな数字で表すということに抵抗があります。数字だけで表してしまって何か味気ないものを感じますけれども、ある教養部分の基準を判断するものとしては必要でしょうね。でも数字で面白いのはたとえば、この間、学力テストで一番よかつたのは秋田でしたね。秋田ではよく子どもたちは遊ぶらしいですね。そのことってすごく重要なことだと思いました。やっぱりそれもバランス感覚だと思うんですね。よく遊ぶからよく学ぶ。それは私の息子（野村裕基）でもやっぱり遊ばせてから稽古をしたり、遊ばせてから勉強をしたりするほうが明らかに能率がいいですね。そういうふうにバランス感覚をとらせるために双方をちゃんとやらないとそれぞれの意識が根付かない。バランス感覚を持つていったほうが子どもというのは成長するのではないかとつくづく思います。どうしても学力優先ということばかりが注目され子どもはどうしても家に引きこもる。外では遊べないというのが今の時代ですね。それはとてもバランスが悪いことです。遊ぶといつても外に出て身体で発散するということがほとんどなくて、家にいてコンピュータゲームなどで神経ばかりを使っているのが今の子どもたちでしょう。自分の子どもを見ていても思いますね。本来の遊びを失っている面もあると思います。

—— 遊びというものをむしろ劇場なんかが担っていくべきことでしょうか？

萬斎 遊び場の提供という意味で考へると、たとえば世田谷パブリックシアターが「土曜劇場プレイパーク」をするということも、そのひとつですね。今、安心して遊べる場所がほしい。これがとにかく大問題ですね。子どもがひとり街中をフラフラ歩いているのを見るとどこか心配になりますよね。これは妙な話ですが。それが現代社会ですね。

学校は今や学ぶばかりの場所になってしましました。これからは遊ぶ場としての学校の在り方が問われるだろうし、もし学校というところの時間が許されないとしたら、他の公共機関、それこそ公共劇場としての役割がそこにはあるような気がしてなりません。

—— そうしたときにいわゆるスペースとしての問題もありますが、そこでの大人的役割というか、指導者、ファシリテーター、進行役ど、学校の先生のようにやや上からの話をうのではなく、

同じ地平に身を置いて進行を道案内するみたいな意味合いの人の能力が問われますよね。子どもが相手であれば、特に大人の役割というのはどう考えたらいいでしょうか？

萬斎 やっぱり子どもには子どもの道理があつたり、目線の高さも違いますからね。私は『にほんごであそば』（ＮＨＫ教育テレビ）では、カメラ位置をいつもやかましく注意します。子どもの身長ってこれぐらいなわけですよね。ここから見る目線と大人が見ている目線のほうが絶対子どもの見えている画に近くなるわけですね。

自分の子どもに何かをインプットしていく、プログラミングするうえでは厳しく接することもあります。今の子どもは遊んでいませんから、厳しいばかりだと子どもがなかなかついてこられないんですね。自分の子どもを教えていてそういう気がします。私の幼少の頃の印象では、父（＝野村万作）は厳しい人でした。まさに鬼だつたですね。でも稽古の前後にはよく遊んでいました。父が帰ってくるぎりぎりまで、寸暇を惜しんで遊んでいました。今なんて、私のほうが子どもが帰つてくるのを待つていてあります（笑）。塾から帰つてくるのを待つていてとかね。そういう感じですかね。塾もあって、学校でも勉強して帰つてきて、稽古もしなくてはならない。かわいそうに思えてきますね。幸い通っている学校で遊ばせてくれるのと、まあ狂言をやつていれば、最終的には自己発散はできる部分があるわけですが、稽古の途上ではやっぱりプログラミングされるというか、詰め込まれたり、型にはめられますからね、相当に苦しいわけですよ。ですから、そのインプットしている段階の中でも、少し表現する楽しさみたいなことを教えることで、楽しく思わせるような瞬間というものを少し入れていかないと大変だなという気がしますね。

—— それはやっぱり今の時代性というか、この世の中、社会全体が忙しいところと化してしまったのでしょうか。

は三〇分見たいなんて言つていると、本当に寝かせる時間との格闘になりますよね。

—— 萬斎さんの狂言ワークショップって、たぶん制作担当者泣かせのワークショップだと思うんですよ（笑）。たとえば学校の授業だったら、みんなから「えー」って、ブーリングが出るようなものですよね。たとえば、笑うということに対して、みんながしっかりとできるまでどんどん頑張られますよね。

萬斎 子どもに対しては我慢して、できるまで付き合わないといけないと思います。やりとげることを見届けるということが大切です。最後まで待つ余裕がこちら側にないといけません。変な話、今は親のほうがキレやすいですよ（笑）、そんなこともあります。子どもとの付き合い方は、我慢大会ですね。親のほうだつて余裕がないと務まりません。そういう意味で言うと、こつちはかなりねちっこく厳しくしています。こつちがヘラヘラしていると子どもたちは絶対にやらないので、厳しく我慢して待ち受けている。子どもたちもいつか観念してほしいなときつと思つているんでしょけどね。今日できなかつたら明日やつてねという姿勢で臨みます。ある程度分別ができるまで、やれば絶対やれる予測のつく子のためには、先にこつちが折れないようにするという忍耐と時間が必要ですね。ですからやっぱりそう考へると、忙しいということは決して人間にとつてはよくないです。

—— 何か催し物をやるときに、ある時間を決められていたり、学校の授業時間という制約は、その最たるものかもしれないんですけど、そういう枠組みの中で何かできるまでという、そのへんの折り合いの付け方というのはどのようなものなのでしょうか？

萬斎 やっぱり全体でありながら、個人をもつてして全体、一人できない子がいればその子ができるまでみんな待つ、これも古典芸能の手法では当たり前のことです。大勢で稽古をしているときに、できない人がいる間中、ずっと他の人たちは、その人ができるまで待っています。それがエチケットもあるし、何ができないのかなと、それぞれが考へるのもまた稽古になります。ただ単に、できない様をボーッと見ているんじやなくて、やっぱり早く終わってほしいと思えば、何がいけないんだろうと、みんな言いたくて、うずうずしますよね。「もつとこうしたほうがいいんじゃない？」というようにね。そういうような時間の共有の仕方、つまり直されている人を目の前にして、「俺は関係ないや」というのではなくて、なぜ悪いのか、なぜできないのかということを一



緒に考えてあげる。自分はできるけどあの子は何でできないのかなと一緒に考える。そのように、みんなで何かをやっているときには、決して個人だけに帰結しない、集団だからこそ人の分まで考えなきやいけないみたいな、そういう回路を持つべきではないかと思いますけど。

学校の勉強って予習復習できちやうじゃないですか。ワークシヨップつてある意味では予想できないことをやらせるということになる。これも重要ですよね。そうするとみんな同じスタートラインではじめることになる。一齊にはじめるといろいろな発見もあります。「あいつはすぐにパッとできた。何でだろう?」とか、「俺は何でできないんだろ?」とか、「俺はできたのに何でのあの子はできないんだろう」というように、他人に興味が行くじゃないですか。それも重要な気がしますね。

今の中学校教育って、はつきり言つて同じスタートラインなんかで行われていないですね。予習しちゃつている子はどんどん先に進んで予習している。もうできる限り先回りしようというのが、今の親の方の在り方でしよう。そこが何だかな? と疑問に思つても、そうならざるを得ないこともありますよ。それに乗つていないと結局落ちこぼれになっちゃうみたいなことになるので。学校の授業はどんどんレベルを上げているんですね。自分の学校をハイレベルにしたいために、どんどん授業の内容を高度に上げて、そのために他で勉強してこいつていうニュアンスなんですね、私学は特に。本末転倒な話になつてきてますね。学校のために勉強させるというようにね(笑)。

―― そういう意味では、演劇をぜひ取り入れるべきですね。

萬斎 あんまり知られてないことをやつてみたりするという経験も重要なんじゃないですかね。それは決して予習できないことだからです。そこには意外性もある。イメージーションをよく働かせる場にする。人のふりを見ていろいろ考えたりするのも一種のイメージーションですよね。想像力、イメージーションがクリエイティビティにつながつていくみたいな、それがすなわち思いやりにもつながると思います。自分がキレてばかりいて、相手のことに目がいかない。世阿弥の言う「離見の見」じゃないけれども、そういう客観性とか、とにかく相手の立場を想像できないから、自分だけを放出するという、キレる作用ばかりが出てくるんじやないでしようかね。そういう意味でのイメージーション。人間に対してイメージーションを働かせるということも、当然重要なカリキュラムになるんじやないでしようか。まずは個人からはじめて、そしてそれが複数になっていくことでパブリックになつていく。それこそ社会になつていくんでしようかね。

―― 私たちも子どもたちには「人がやつ正在ることをちゃんとよく見てほしい」ということを要求します。

萬斎 たとえばペアを組ませていくつかのチームに分かれ、「何かのかたちになつてみる」といったことをしたとします。たとえば「好きな虫になれ!」とかね。一〇分ぐらい各チームを回りながら、こうしたほうがいいんじゃないかとか、少しずつ話しかけながら回ります。そこで一度やめさせて、ちょっととここのチームが面白いから見てみようということでみんなに披露します。そうすると、私がこうしたほうがいいっていうのとはまた違うものができあがつてくる。私がやるとプロの技としてこうあるべきというかたちになつちやうけど、子どもなりにやつていて、たとえば自分たちの関係性が面白く見えるというときに「これ面白いよね」という声が上がる。そのことがみんなにとつてはすごく参考になる。

人のふりを見せるということもよくしますね。で、また一〇分経つと、次の人見本を見せてもらい、最終的には「我こそはと思う人手を挙げてください」というのが大体私のパターンですね。「我こそは」というのは自発性ですよね。自分たちである面白さが出てているはずだつていう確信に変わつている人たちが最終的に出てくるのです。

―― 自発性というか、自分が関心を持つて向かうということは大事なことだと思いますけど、萬斎さんはプログラムを導入するという言い方をされましたけど、何かそういうものがないとやっぱり生まれようがないものなのでしょうか。それとも、元々ある何かを刺激することで自発性は生まれてくるのでしょうか?

萬斎 たとえば感情表現みたいなことは、赤ちゃんの回路としてはあるのでしきうが、成長するにつれて逆にプログラミングしてあげないとできてこないような気がします。自己表現的なこと。でも興味、関心に関しては、その子自体が元々持つてあるものに、外から刺激を与えるイメージでしょうかね。または、それこそ好きこそものの上手なれで、その子の興味があることをやらせてみると、そういうことが近道かもしませんね。

―― それこそ萬斎さんは専門教育をずっと受けてきてるわけですが、それは当然プロの役者さんとしてやるには必要なことだと思つんですけど、一方で演劇というものから、それを通してむしろ実生活に対してもうひと歩踏み出したいなことというのはありますか?

萬齋 真似るということと学ぶということは同義語なわけですよね。元々は、「学ぶ」と書いて、「まねぶ」と読ませていました。ですから、やっぱり大人が手本となることが必要ですね。それは動物的な要素で言うと、たとえば、鷹が獲物を捕まるさまを実践して見せて、それを雛が覚えていくようなことですね。大人がやつていて行動を真似する、いい意味で真似させるということが重要です。なにも真似る相手は親や大人に限りません。わざとボケると、その場が和んで許されるというようなことって社会の中にはたくさんあるでしよう。感情だって、いろんな持つて行き方でどうにでもなるでしよう。そういうことのできる人を見習う、それこそ、その人の真似をするというようなことは、社会では必要なことですよね。こうなったときに、ああ、あの人みたいに、この感情を相手にぶつけないで拡散しようとか、そういうことっていうのは、逆に言うと、教わるというよりも真似することの方が近道です。クラスの人気者になる人って、だいたいそういう物真似が得意だつたりする人じゃないですか。個人的な感情同士をぶつけ合わないで、人とぶつからないでちやんといなすことができたり、自分にマイナスになつたこ

とを述べ、「一ヒツしてお邊りするみたまひ。」(第)

しかし、ここでは絶対に我を通さなきやいけないと思ったときに、ただ頑固にワーワーと相手を圧倒するだけではなくて、毅然とした態度で接する。そういうことも本当は大人から学んでほへござりますよ。大人が示してくるのを真似てござるようになるとかね。

教育の現状で、まことにされてゐるところ

萬斎 昨今、コミュニケーションがだんだん下手になつてゐるということが社会的に問題になつていますね。そこで、コミュニケーションの技術として、演劇的な手法が効果的であるというように期待されていることは演劇人にとって喜ばしいことだと思います。

自己表現・自己演出の仕方って、実はあまり教えられる機会は少ないようと思われます。仮に日本語の授業があったとしても、国語としての読解力や漢字の習得が主になるでしょう。言語としての日本語、たとえば正しい発音を、もしくは正しい姿勢を教えるとか、そういうことに触れる機会がもう少しあつたほうがいいと思います。

萬斎 そういうことにやつとみんな気がついてきたんですね。社会全体がコミュニケーション不足ですからね。隣の住人がどういう人かよく知らないことはよくあるじゃ
ないですか。一昔前だったら、ご近所はみんな御馴染みで、そんな中で喧嘩する人、そ
れをいさめる人がいたり、大人がいろいろな局面でコミュニケーションの有り様を見せ
てくれていました。子どもの頃からそんな姿を目撃していただから、わざわざこ
とさらコミュニケーションの取り方なんて教わる必要はなかつたのだろうと思うんです
よ。今はやっぱり、マンションとか戸建ての家に入つて、他と断絶されている住環境で
すよね。どう見ても、コミュニケーションが少なくなっているよう。

—— これから劇場にとってそういう「ユニケーション」が取れる空間としての存在が売り物というか、ひとつの魅力というようになつてくるのではないかとも思うんですが、いかがでしょうか。

萬斎 まずは、観客席に座った隣の人とのご縁というのも今はおりませんね。今の芝居って、開演すると客席が照明効果のために暗くなるということが多くて、暗くなるとあれだけ集団で觀ていながら、始まるとな途端に舞台と自分というきわめて個人的な関係に変わってしまいますね。昔は能楽でも外でやっていたものが普通だつたので、みんなでワイワイ言いながら、まるで野球観戦と同じように芝居を觀ていたと思うんですがね。

役者の力・演出家の力を活用する劇場をめざして

―― 「ミニミニーションが情操できる環境づくりというのは、やはり優れた役者さんや演出家によるところが大きいですよね。

萬斎 なるべくそういうプロの方々に、社会還元のひとつと思つて世田谷パブリックシアターの活動に是非参加していただきたいですね。この劇場は、役者さんや演出家などのアーティストと信頼関係を持つことが重要であり、アーティストには教育に関連するようなことも自らの創造活動のひとつであると考えていただきたい。演劇の社会還元という価値観、パブリックということの在り方をもつとアーティストたちに知らしめていくためにも、そういうアーティストとの関係性は必要だと思います。それこそ我々は、海外に招聘されると公演はもちろんのことワークショップを行うことを必ず求められますよね。だいたい、公演とワークショップがセットになつていてる。

―― 無理矢理やるという環境作りも必要かもしませんね。

萬斎 たとえば、それを条件にしてね。「世田谷パブリックシアターで芝居を打つんだったら、ワークショップも一回お願いします」と言うように、半ば条件のようなことにしてもらいたいかもしませんね（笑）。

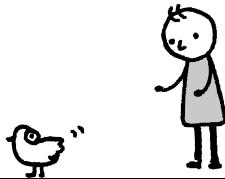
―― 「劇場」という使命は、「演劇」を拡げていくとか、親しんでもらうという意味合いで、ワークショップや教育活動を行つてゐるわけですが、さらに掘り下げて考えてみたときに、根のところでは、人が成長していく上で演劇の役割とか劇場の役割というものがもつと見直されてもいいと思つています。それこそ、演劇の可能性をアピールする必要に今迫られていると思うのですが。

萬斎 ある時間を共有するために人はわざわざ劇場に足を運ぶわけですね。電車賃なりのお金を払つてでも、労力を使つてでも、わざわざ劇場に訪れるということの大切さを、劇場の側も劇場を利用する側も考えなければならぬと思います。劇場で共有した時間で何かを考えさせるのも演劇の力だろうし、共有してきれいさっぱりした気持ちになつて帰るのも演劇の力だと思います。演劇を通して、その泣く行為、笑う行為、美しいものを観る行為、というそれぞれは、人のこころの浄化作用を促すことがある

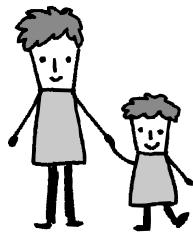
と聞いています。そのことは、精神科学上証明されてもいるようです。ライブの強みといふことも最大限に利用し、そして同じものをみんなで觀るという共有感がミニミニーションを生むことも忘れてはならない。観たこと、感じたこと、考えたことが自己表現につながることも忘れてはならないと思います。劇場は、社会生活を送る上で必要なものであるという認識を拡げていきたいのですね。

―― ありがとうございました。

◎野村萬斎（のむら・まんさい）
世田谷パブリックシアター芸術監督



では、今、
教育の現場



「教育普及活動」の現在、そしてこれから

柄田明美

◎はじめに

世田谷パブリックシアターの開館は一九九七年。一九九〇年代の後半から、私たちを取り巻く社会環境は大きく変化してきている。高齢化、少子化がクローズアップしてきた。公（おおやけ）の方々が見直されるようになってきた。地域社会の役割が強く認識されるようになつた。NPO法が施行され、市民活動が力をつけてきた。インターネットなどのIT化が新しいもよらぬほど進展し、多様な情報とバーチャルな世界が私たちの生活の中に入り込んできた……。

このような変化を背景に、地域や社会におけるアートの役割を問い合わせ、アートが地域や社会との関係性を築くための手立てを模索してきたのが、芸術に関わる諸機関・団体の十数年だったのではないだろうか。

そしてその中で広がってきたのが、アーティストによる参加型・体験型のワークショップや、出張型の公演・演奏会、技術やアートマネジメントなどに関する講座をはじめとする「教育普及活動」である。あるいは「アウトリーチ活動」という言い方が一般的かもしれない。

◎「教育普及活動」とは

「教育普及活動」というと、「教育」という言葉から受ける「教える」「指導する」という意味合いもあり、何

◎教育普及事業の影響—参加者の心に及ぼす影響
では、教育普及事業は、実際に参加者にどのような影響を与えているのだろうか。その一例として、弊社で事業評価をお手伝いしている北九州芸術劇場の調査結果の一部をご紹介しよう。

北九州芸術劇場では、事業評価の一環として、二〇〇四年度と二〇〇七年度に学芸事業に関する調査を実施している。二〇〇四年度は、学芸事業のうち、演劇とダンスの講座やワーキングショップ型事業の参加経験者を対象としたアンケート調査とグループインタビューを行った（注三）。アンケート調査のうち、参加したことによる効果について最も回答が多かったのは、「人間関係に拡がりが生まれた」（六六・七%、八二人）、次いで「演劇やダンスに興味がわいた」（六五・〇%、八〇人）、「劇場が身近になり、足を運ぶ回数が増えた」（五六・九%、七〇人）となっている。回答者一人が平均五・九の項目に回答しており、参加が舞台芸術や劇場への興味だけではなく、人間関係の広がりといった日常生活などに対して、多様な影響を与えていていることがうかがえる。グループインタビューからは、新たな自分の発見や自分自身への肯定感が生まれたといった、人間関係や価値観への影響も語られた。

こうした影響を子どもたちの心の育ちにも活かすことができるという確信は、芸術に関わる機関・団体は、日常的な事業の中で実感していることだろう。そしてその実感が、芸術からの教育への前向きなアプローチにつながっているのではないだろうか。

二〇〇九年四月から適用される小学校の新学習指導要領では、現行に引き続き、子どもたちの「生きる力を育むこと」が主題となつており（注四）、各地方公共

となく堅苦しい。これはもともと美術館・博物館で使われている用語である。博物館法では、美術館も含む

博物館の事業として、博物館資料の一般への普及のための講演会や講習会等の開催や社会教育への学習の機会の提供（注一）が定められており、こういった活動を総じて教育普及活動、あるいは学芸事業と呼んでいる。それが同じ公立の文化施設である公共劇場・ホールでも使われるようになつたと考えると、「教育」「普及」という言葉が理解しやすい。

公共劇場・ホールでは、「教育普及活動」とともに、「アウトリーチ活動」という言葉と概念が広く使われるようになつたのが二〇〇〇年以降のことではないだろうか（注二）。「アウトリーチ活動」とは、市民がより気軽にアートや劇場を体験する機会を設ける活動、施設を出てアートが届きにくい場所に出向く活動など、活動内容・距離ともにアートが届く範囲（リーチ）を広げる活動である。今では、舞台芸術への興味の喚起、将来の観客創造、アーティストの創造活動への寄与、公共の担い手としての施設の役割やサービス機能の強化に不可欠なものと認識されている（*）。

*なお、そもそもその言葉の持つ意味や活動の目的は異なるが、今は「アウトリーチ活動」、「教育普及活動」はほぼ同じ意味で使われていると考えていいだろう。また、「普及活動」「学芸事業」という言い方もあるが、ここでは「教育普及活動」と統一することとしたい。

◎学校との連携事業の影響—期待と効果の実感は高いが
団体では、子どもの生きる力として、豊かな心、自分自身で考える力、他者とのコミュニケーション力、創造力、個性などを培うこと大きな目標としている。日常的な家族や友だちとの関わりの中でごく普通に培われるはずの、人としての基本的なありようを、教育として力を入れなければならなくなつてゐる昨今の状況を反映したものであり、社会全体として取り組んでいくべき課題であるといえる。

しかしながら、学校をはじめとする他分野との連携にあたっては、まず、芸術の側から、事業・活動の内容とその効果を説明し、説得することが不可欠となる。先にも紹介した北九州芸術劇場の二〇〇七年度調査では、北九州市内の全小学校を対象としたアンケート調査を実施している（注五）。その結果のうち、全校を対象とした調査結果から学校からみた舞台芸術や劇場事業について紹介すると、劇場が学校との連携事業を実施していることを知っていたのは約八五%。しかし、実施したことがない学校も多く、その理由としては、「学校側に充分な受け入れ体制を作る時間的、人員的余裕がない」（五七・五%、二三校）、「学校の中での活動としての位置付けが難しい」（五〇・〇%、二〇校）との回答が多い。

一方で、演劇やダンスなどの舞台芸術に触れることがどんな影響を子どもたちに与えるかについては、「豊かな感受性や想像力」（七四・一%、四三校）、「自分の考えや気持ちを表現する力」（六七・二%、三九校）、「人とコミュニケーションをする力」（五三・四%、三一校）と、期待は大変高い。

したがって、学校では、舞台芸術が子どもたちに与える効果には期待しているものの、学校としての受け入れ体制や位置付けの問題から積極的には動けないという状況となっているのである。また、参加型・体験型の事業の選択肢は多く、積極的に舞台芸術を取り入れるまでに至らないことも自由回答からうかがえる。

一方で、劇場の事業を経験した約八割の先生からは、事業を実施したことで子どもたちの教育や学習態度にプラスの効果があつたという回答が得られており、今後も連携をしたいと考える先生が約七五%を占めている。また、先生自身が「子どもたちそれぞれの個性や能力をより理解できるようになった」（七一・九%、四六名）など、何らかの影響を受けていることもわかる。

しかし、自由回答からは、学校としての受け入れ態勢や位置付けの難しさに加え、劇場・アーティストとの打合せ等に綿密な打合せが必要なこと、さらに、こうした事業の成果を今後どう日常の授業の中で活かしていくかといった課題や問題意識も寄せられている。つまり、一度実施した先生の効果の実感度は高く、事業の応援者にもなつてもらえるが、継続的な先生方と劇場との関係づくりが不可欠だということがうかがえる。

今後、学校との連携を深めるためのしくみについては、「チラシやパンフレットの送付等による、劇場事業に関する情報提供」「学校との連携事業に関する説明会や、実施した学校の事例報告会の開催」への回答が多いことから、学校や先生に向けては、日常的な情報提供とともに、事例を通じた説明・報告が求められることがわかる。つまり、事業の内容や効果が実感でき、多様な参加型事業の中から芸術を選択してもらう説得材料と機会が必要になるのである。

◎効果の把握—エピソードの積み重ねと発信

北九州芸術劇場では、アンケート調査を実施することができたが、劇場側に教育委員会や校長会等への説明、調整に大変お骨折り頂き、実施が可能となつたものであり、ハードルは高い。とはいえ、教育普及事業の中でも、こうした学校との連携事業を実施している事例はまだまだ少なく、今後、芸術及び芸術を活用した事業を拡げていくには、実施した事例の中で、効果を発信し、お互いの事例を検証していくことが不可欠である。それでは、どのように効果を把握していくべきなのだろうか。

効果を把握するヒントの一つとして、企業メセナ協議会の提案する「エピソード評価」（注六）を紹介しよう。これは、メセナプログラムの評価にあたつて、アンケート調査の自由回答に記載されたエピソードやインタビューから、事業を実施して担当者が実感したこと、参加者からもられた声などを効果としてストックし、分析していく手法である。学校との連携事業で言えば、参加した子どもたちの声、見守っている学校の先生や親が感じた小さな変化を積み重ねていくことだろう。北九州芸術劇場の調査においても、自由回答の意見から、先生方の感じる効果や課題がいきいきと、あるいはひしひしと伝わってきた。

こうした言葉による分析は、マーケティングの世界でも「定性調査」という手法で、重視されている。定性調査とは、グループインタビューやパーソナルインタビューなどにより、意識、心理、印象、価値観などを言語や態度で収集し、分析する手法である。一九七〇年代後半から活用されるようになり、現在では、アンケートなどの定量調査と共にその位置付けをしている。

では、「ハート・アート・岡山」、「エイブル・アート・ジャパン」、「ARD A」（注九）などが、活動を展開している。

しかし、NPOを含め、ワークショップを担える人材や芸術団体は、学校数が多い都心部ではまだ足らないし、地方では、人材・芸術団体ともに少なくなる。

二〇〇八年一二月に、世田谷パブリックシアターで「芸術を社会に」が開催された。英国ロイヤルナショナルシアター＋ロンドン大学ゴールドスミス分校における「Cross-Sectoral and Community Arts」コースのディレクターであるクリッキー・ティラー氏と、演出家、劇作家でありプロデューサーであるスティーブ・ティラー氏による、英国での活動事例の講演が行われた。「Cross-Sectoral and Community Arts」コースは、名前からもわかるとおり、アーティストあるいは、さまざまなキャリアパスを持った人が、実際のアートプロジェクトの中で、社会に芸術を活かすための企画、ディレクション、コーディネーション、事業化、そして社会とのコミュニケーションを行うための能力と技術を育てるコースである。クリッキー・ティラー氏の、「多様なバックグラウンドを持つ人材がジャンルを超えて芸術に関わり、コーディネートする力を持つことが、これから芸術にプラスになる」という趣旨の言葉が、とても印象的であった。これは、今後の教育普及活動を担う人材の育成と、公共劇場・ホールの役割を考える際の大きな指針になるのではないだろうか。

◎教育普及活動を拡げるために—人材・芸術団体の育成をどう進めていくのか

確立している。

事業の際に学校に協力を依頼し、先生にインタビューリを行つたり、子どもたちに簡単な感想を書いてもらおうことができれば、エピソードの積み重ねに有効である。そしてその成果を、学校に発信することはもちろん、事業を実施している団体間で相互に共有し、検討する場を定期的に設けることが、今後重要なことだろう。

教育普及活動を拡げる際、芸術側、あるいは劇場・ホールとしての課題となるのが、芸術の社会性、公共性を考え、地域や市民との交流を創造活動の糧とするアーティストや芸術団体、他分野との間をつなぐコーディネーター、効果的なワークショップを実施するワーカーショップ・リーダーといった人材の育成であろう。教育普及活動の広がりは、アートNPOの活動の拡がりも一つの大きな契機になっている。NPOは、そもそもミッション（使命）の元に立ち上げられ、社会の課題や問題解決のための事業・活動を行うことから、ジャンルの垣根を越えた、アートと社会・地域・市民を結ぶ中間支援を行う団体が多い。NPO法が施行された一九九八年以降、さまざまなものでNPOの立ち上げが相次いでおり、芸術文化を活動の主軸としている（注七）。例えば、学校教育とアートでは、「芸術家と子どもたち」、「S.T.スポット横浜」、「子どもとアーティストの出会い」、「演劇百貨店」をはじめとしている（注八）。また、福祉芸術団体が大きな力になっている（注九）。また、福祉

◎公共劇場・ホールが「これから」の教育普及活動に果たす役割

先に述べたアートNPOは、企業との協働プログラムが活動を拡げる大きなきっかけになっている団体も多い。また、取手アートプロジェクトなど、NPOと大学、商店街組合との連携等によって、アーティストが地域活性化やまちづくりに深く関わるかたちでの活動も展開されている。

アートNPOと企業の連携が深まり、芸術が地域・社会に浸透する回路が多様になっている中、公共劇場・ホールでは、その役割を見失っている面はないだろうか。一体、公共劇場・ホール（あるいはその運営主体）が今後、担うべき役割とは何だろうか。

その大きな役割の一つは、創造性とあわせて芸術の公共性について考えることのできるアーティストや芸術団体の育成・支援であり、さらに、ゴールドスマスク分校が育てていこうとしている、芸術を広く社会に活かしていくための事業を企画・立案し、自ら推進していく新しく新しい人材の育成・支援の拠点となることはないだろうか。これは、創造拠点として、多様な機能、人材、ノウハウを保有している公共劇場・ホールだからこそできるのである。この冊子のタイトルは「educational」であるが、人材の育成・支援までを視野に入れると、まさに「教育普及活動」の「教育」という言葉が、大きな意味と広がりを持つことになる。

そして、二つ目は、アーティスト個人や芸術団体から、アートNPOから、そして企業からも伸びている芸術と社会・地域・市民を結ぶ回路を、丁寧に地域の中でつないでいくこと。公共劇場・ホールは、行政機

関の一つであり、地方公共団体の文化政策の提案者であり、遂行者である。地域の芸術団体、諸機関のつなぎ手として、芸術と教育、福祉、産業といった縦割り社会をつなぐのは、公共劇場・ホールにしかできない役割である。

芸術は創作活動であり、表現活動であり、他者との

コミュニケーション活動である。伝えるものがあつて、受け取るものがある。アーティストの視点が、周りの人や地域や社会に持つていた意識を開かせる。何でもなかつたものが、輝くものになる。こうした経験が、積み重なることにより、人と地域が変わる。その役割を担うことは、公共劇場・ホールの社会への「貢献」ではなく、社会的責任であり、ひいては芸術の社会的責任までも担つゝのである。

◎やさしい—世田谷パブリックシアターへのお願い

世田谷パブリックシアターは、舞台芸術の創造・発信拠点として、また、区立の劇場として芸術と地域との関係づくりの拠点として機能していくという明確な意思を持った劇場であり、開館時に、全国の公共劇場・ホールで初めて「学芸」部門を設置し、公共劇場・ホールの新しい方向性を拓いた劇場であると思ふ。

世田谷パブリックシアターには、「これからも「世田谷だからできる」とことをどんどん増やしてほしい。創造のeducationをつなげて大きな成果を発信してほしい。「世田谷だからできる」と」が増えることが、公共劇場・ホールの可能性、芸術の可能性を拓げることになるからだ。

注一 「博物館資料に関する講演会、講習会、映写会、研究会等を主催し、及びその開催を援助すること」、「社会教育における学習の機会を利用して行った学習の成果を活用して行う教育活動その他の活動の機会を提供し、及びその提供を奨励する」（博物館法第3条）

注二 「地域創造」のローラン 2003 vol.14 (販) 地域創造 「アーバンリース整理塾」(ニッセイ基礎研究所 吉本光宏)

注三 「地域創造」のローラン 2003 vol.14 (販) 地域創造 「アーバンリース整理塾」(ニッセイ基礎研究所 吉本光宏)

注四 「北九州芸術劇場 事業評価調査」(1)2008年10月、北九州芸術劇場 「第3章 学芸事業の参加者からの評価」(北九州芸術劇場のHPにて公開) 北九州市立小学校全校(131校)を対象とした「全国調査」、北九州芸術劇場が学校に出向いて行う「表現教育推進事業」と「学校出前演劇ワークショップ」の実施校の校長先生、教頭先生、担当の先生(計160名)を対象とした「実施校調査」の1本のアンケート調査を実施した。回答数(回収率)は、「全校調査」五八校(回収率88%)、「実施校調査」六四校(回収率60%)

注五 「北九州芸術劇場 事業評価調査」(2)2008年10月、北九州芸術劇場 「第3章 学芸事業の参加者からの評価」(北九州芸術劇場のHPにて公開) 一般市民を対象とした講座・ワークショップ型事業への参加者を対象としたアンケート調査(回答数1111件)と、回答者が「抽選した」(得ループ 計一七名)を対象とした「実施校調査」の1本のアンケート調査を実施した。

注六 「メセナnote」59号(2009年Jan.-Feb.)、企画メセナ協議会

注七 「ARTS NPO DATABANK 2008」特定非営利活動法人Arts NPO Link

注八 「アーティスト、かる教育を考える—国内外のチャレンジから」『ニッセイ基礎研究所 REPORT』(1)2007年七月号、吉本光宏

注九 「芸術文化によるフーシャル・インクルージョン—共生社会への回路としての芸術文化の可能性」『ニッセイ基礎研究所 REPORT』(1)2007年五月号、柄田明美

◎柄田明美 (つかだ・あけみ)

株式会社ニッセイ基礎研究所 社会研究部門 芸術文化プロジェクト室 研究員

注十 「北九州芸術劇場 事業評価調査」(3)2008年10月、北九州芸術劇場 「第3章 学芸事業の参加者からの評価」(北九州芸術劇場のHPにて公開) 北九州市立小学校全校(131校)を対象とした「全国調査」、北九州芸術劇場が学校に出向いて行う「表現教育推進事業」と「学校出前演劇ワークショップ」の実施校の校長先生、教頭先生、担当の先生(計160名)を対象とした「実施校調査」の1本のアンケート調査を実施した。回答数(回収率)は、「全校調査」五八校(回収率88%)、「実施校調査」六四校(回収率60%)

はじめに 「演劇ワークショップ」ありき

川島英樹 聞き手 編集部

——世田谷パブリックシアターの歴史は、「ワークショップ」の歴史といつてもいいのではないかと思うのですが、いかがでしょうか？

川島 そうだと思います。実は劇場ができる前から、ワークショップはじめられていました。世田谷パブリックシアターが開館したのは一九九七年ですが、そのプレイベン・予備活動として、「演劇ワークショップ」がはじまつたのは、その八年前の一九八九年、今から二〇年前のことです。まだ、「世田谷パブリックシアター」という名前もない頃のことです。信じられないことですが、「ワークショップ」などと言うと、「それってどこのお店？」なんて言われたものでした（笑）。それほど「演劇ワークショップ」という言葉は、まったく世間では浸透していませんでした。

——当時はどのように事業を説明していたのですか？

川島 開館するまで「ワークショップ」のあとにカッコを付けて、「参加体験型事業」という文字表記をしていました。演劇活動を説明するのに、「鑑賞」ということに対して、「参加体験型」という条件設定のような意味合いをもたせたのです。文字通り、「参加体験型」事業だから、あくまでも「市民の側から」という姿勢を強調したものでした。ですから、劇場側の立場を表現した言葉ではありません。ここで重要なのは、この「参加体験型」という言葉の根底にある考え方が、実は世田谷パブリックシアターのワークショップの基本的な方向を示していることです。それは、「あくまでも主体は参加する側にあるんだ」という強い意思表示です。その気持ちがこもっています。

ただ、「参加体験型事業」という言い方は、文字表現するとどこかパッとしないですね（笑）。また一方の「鑑賞事業」だって、本来は、教養的に上っ面をなでた感じの鑑賞というよりは、もう少し能動的に何かを感じとつてもらいたいというものでしょ。このことを突き詰めていくと、「実は鑑賞事業でも参加体験と言つてもいいんじゃないの？」という考え方到達し結局のところ、ワークショップだけが「参加体験型」ではないということに落ち着いたのです。そこで、「ワークショップ＝参加体験型事業」という言い方はやめることになりました。

それでは、「新しい言葉を作ろうか？」ということになり、いろいろと考えあぐねたんですけど、なかなかいい表現が見つからず、その結果「ワークショップはワークショップでいいこう」ということになつたのです。しかも、その一連の流れから、何でも含まれるような使い方で「ワークショップ」は捉えられるようになりました。まさに「ワークシヨップ＝世田谷パブリックシアターの学芸の事業」ということになつたのです。

これはすごく広い意味ですよ。開館のときに、学芸セクションを広報するリーフレットをつくつたのですが、この印刷物のタイトルも「S e P T ワークショップご案内」というものでした。そこには、狭い意味での「ワークショップ」はもちろん、「レクチャーや」の案内もあれば「ドラマリー・デイニング」の案内もあるというものです。

これは言葉の定義の問題みたいな話ですが、それほど「ワークショップ」という言葉は普及していなかつたし、僕たちとしては、その言葉を広めていきたいと思つていたのです。

開館時の意気込みは大変なもので、世田谷パブリックシアターをどこか「特別な劇場にしよう」という意識が強かつたよう思います。区レベルの公共施設が演劇作品を創つて上演していくこと自体が大変なことなのですが、それ以上に、最大の眼目を「ワークシヨップ」という概念を持つことにしたような気もするのです。その「ワークシヨップ」を担当するのが「学芸」であるという自負心も相当にありました。

——言葉の定義・整理のよくな質問をしますが、劇場では、いわゆる「教育」というものはどのような位置付けだったのでしょうか？

川島 「劇場」における「教育事業」とは何を意味するのか考えてみましょう。まず、公演を楽しむ人たちに対して、その観賞の手助けとなるようなことを行なうことが考えられます。それは解説調のものかもしれません。またさらにもう少し内容を深めたいと思つた人に対しては、その人自身が少し何かをやってみるというような場と時間を提供するといったものも考えられます。専門家がやるところの芸術活動に対しても、親しみを湧くようにするというのが大きな役割ですね。目的とするならば、いわば「観客創造」ということも言えそうです。

もうひとつは、「育成」というものです。将来専門家になるような人を育てること。もちろんそれは育てた人全部が即専門家になるわけじゃないというのは承知の上の話ですが、基本的には将来の専門家を育てるための「教育」が行われる。



メージだと思うんですね。

しかし、世田谷パブリックシアターの「教育事業」はそれだけじゃありませんでした。市民が劇場事業 자체に参加することが、たとえ「演劇」を離れたものであつたとしても、意味があることと考えたのです。公演をするのと同じように、最初から「ワークショップをする場所」として「劇場」を位置づけました。そのように「劇場」の存在意義を捉えたのです。市井の人たちにとつても、社会的生活を営む上で創造的な体験を積むことが必要であり、だからこそ、劇場がまちには必要であり、不可欠な存在である、ということなのです。

しかしながら、依然として肝心の「ワークショップ」の定義が一般的にははつきりしない。はつきりしないから、世田谷パブリックシアターは劇場独自の、ある概念としてのワークショップというものを創ろうと試行錯誤を繰り返していくことになつたのです。最初に定義ができるて、それに向かっていくというタイプではなく、実践を重ねていつて、「これがワークショップだ」っていうかたちにしようというのが基本姿勢。こういう考え方でスタートしました。世田谷パブリックシアターのはじまりはそのようなものでした。

先ほど言ったように、ここに劇場の意義と「ワークショップ」の概念が関連付けられることになったのです。

―― そこで、ワークショップの概念はどのように育っていきましたか？

川島 開館当初の頃は、まったくもつて迷いの連続でした。一年目、二年目ぐらいでは、いわゆる演劇ワークショップ以外にも、たとえば和太鼓のワークショップをやつたりとか、音楽っぽいワークショップをやつたりとか、なんとなく演劇と関係がなくもないかな？ というようなものもいろいろやりました。そんな中から、いわゆる演劇とかダンスとかに近いものにだんだんと内容が整理されていくようになりました。

そして、次第に三つの枠組みみたいなものができあがつていったのです。

ひとつは一般向けのワークショップ。その気になつたらだれでも来られるパターンのもの。その中には、ほんとに一般的なものと子ども向けのものがあつて、一日限りのものと多少長くやるものができてきました。

それから、中級編というようなもの。それをプログラシブという言い方をしていましたが、戯曲のワークショップだと、あるいは英國のロイヤル・ナショナル・シアター（RNT）のエデュケーション部から演出家、俳優を招いてワークショップ活動を行

同で行つたり、さまざまなことが展開されました。中級編は、別に専門家になるとは限らないけど、ちょっと突つ込んだ人向けのものですね。

それから専門家向けのもの。プロの役者さんに声をかけて、演出家のワークショップなどをを行い、作品創造に結び付けようとするものです。ここから生まれた成果が、『アメリカ』（カフカ作・松本修演出、二〇〇一年三月上演）という作品につながっています。約一年間の準備作業やワークショップを通して作品ができあがりました。公共劇場ならではの創造環境が成し得た成果だといえると思います。

そして、開館五年目ぐらいのとき、大きな転機を迎えることになったのです。いよいよ学校に「劇場」が行きはじめるようになったのです。

―― 学校に「演劇」を持つていくというのは、今では当たり前のことですが、これもワークショップ同様に劇場がやることとしては実際には大きな決断だったと思うのですが。いかがですか？

川島 学校教育の現場事情として、ひとつには「総合的な学習の時間」ができるということで、さまざまな体験を授業に取り入れようとする動きがみられるようになりました。世田谷区の側からも、そういう世の中の潮流に合わせるかのように、「劇場」にも協力して欲しいという要望が寄せられました。

また、劇場の側からも実は劇場の外に出て行きたいというような必然もありました。それからもうひとつ、具体的にワークショップ事業を担当している側からの要望もありました。劇場でのワークショップに参加してくる人の数は増加し、回数も多くできるようになり、枠組みとしても定着してきたのですが、来ている層が似たタイプの人が多いということになつてきたのです。大雑把に言うと劇が好きとか、将来演劇をやってみたいとか、関心があるとか、まあ当たり前なんだけど、そういう人たちが大半を占めるようになつてしまつたのです。出来心で來たとか、フラフラ來てみたというような人がいなくなつちゃつたんです。比率として圧倒的に演劇好き、ワークショップ好きだけの場所になつてしまつたんです。「ワークショップは遊び場」「誰でも参加できるもの」という概念からすると、このことって、どこかさびしいですよね。そして、現状に甘んじていてはいけないんじゃないかという議論が学芸スタッフ内でもなされるようになります

した。そこで出した結論が、「劇場で待っていて会えない人たちには、こちらから会いにいくしかない」ということでした。

—— 当初、川島さんは学校に行くことに反対でしたよね？

川島 はいっ。きつぱりと「言つてしまひます（笑）。何故反対だつたかといふと、さつき「誰でも参加できる」事業と言つたけど、その前に「その気になれば」というのが付くと思ふんですね。つまりワークショップというのをやるための前提条件として「その気になる」ということが重要だと思うのです。参加する以上は、どんなに消極的な理由であつてもどこかに「その気になる」という必要があるのではないか？ というのが僕自身には大変大きな前提としてありました。

ところが学校の授業というのは、確かに学校に行くということに対しても「その気」になつてゐるのかもしれないけど、あまりにその前提と比べると、違う「その気」だと思ふんですね。つまりから見て、どうしても半ば無理やりやらせてしまうわけです。しかも、常々、ワークショップの方法論を説明するときのひとつとして、「こつちに先生がいて、座っている人に向かってやるようなことではなく……」と何年間も言つてきたわけです。（笑）。

もちろん学校に行つてワークショップをやるにしても、座っている人に向つて居丈高にやるわけではないけれど、ただ学校という構造として、あんなに典型的な場所はないわけですよね。だからものすごく抵抗があつたんです。それで、「やめたほうがいい」というようなことを言い続けていたんです。当初はね。でも意志の弱い僕は（笑）、いろいろと周りから説得され、気付いてみるとそんなに強固に反対しているのは僕しかいなかつたから（笑）、「まあいづれは誰かがやらなきやいけないんだろう」みたいな、つまり僕がやらないとしても誰かがやることになる、という状況になつてきたのでした。

—— ついには折れたんですね？

川島 ええ、折れたというか、ある出来事に遭遇して、それ以来、「学校に行く派」に変節しました（笑）。そのあることつて言うのは、「衝撃的なワークショップ」を目撃したことでした。

ある小学校でワークショップを見学させてもらったのですが、授業の進行をしている演劇人が、冒頭、体育館にホワイトボードを持ち出してきて、大きい文字で「想像力」

つて書いたんです。「そこで最初にそういうことを書くんだつたら、別にこれからやることをやらないでいいだろう」みたいな話なんんですけどね（笑）。とにかく僕が見る限りとても「感心しないワークショップ」だつた。

ところが、その「ワークショップ」は現場の誰に聞いても「ぶる評判がいいんです。それはそうだろうと思いました。周到に準備された台本が用意され、役者はもう真剣で、子どもたちと一緒に目を潤ませながらやつっていました。たぶん、誰も何も文句言えないだろうみたいな、見事に盛り上がる、本当に素晴らしい計算されているワークショッピング」でした。

結果が判りきつた、「同じ方向を向いている「ワークショップ」！」まつたく勲章モノです。ワークショップ原理主義者の僕にとっては、とても許容できるものじゃなかつた。

「うーん」と思つてね。あれを「想像力」と呼ぶんだつたら、まだマシなことができるだろうと思いました（笑）。そこで自分の中での踏ん切りがついたんです。「よし学校に行こう！」つてね。一緒に見学していた、世田谷のファシリテーターたちも同じ意見だったのが心強かつたです。

それから、熱心な学校の先生と懇談会みたいなものを定期的に続けてみたり、とにかく一年間くらいかけながら、「どうすれば学校に行つてやるということが成立するのか？」をみんなで真剣に考えました。

—— どのような方法論を学校に持ち込んでいますか？

川島 世田谷パブリックシアターの学芸事業の体系は、やはりイギリスの「エデュケーション」という考え方がベースになっていると思うんですね。ロイヤル・ナショナル・シアター（RNT）の人に毎年のように来てもらつて、RNTのやつてある事業をひとおり紹介してもらい、その中からこれが効果的だと思われるものに絞つて、世田谷パブリックシアター流に応用しています。

その中の考え方のひとつに、「やるときにはなるべく、演劇は演劇としてみんなに体験してほしい」ということがあります。劇場に来て劇を観てもらうのが一番なんだけど、それが叶わないとなつた場合には、学校のほうにこつちから行つてそれに近いことをやろうということです。

世田谷パブリックシアター・オリジナルの「ワークショップ体験付きの学校公演」があります。それは従来の学校公演という発想ではありません。舞台上で行われるもの



単に鑑賞してもらうのではなく、同じフロアで、観るものと演じるものとがワークシヨップを体験しながら、一緒に劇の世界に入つていつてもらおうというものです。公演鑑賞とワークシヨップ体験をミックスしたタイプのもの。すごく素朴な意味での演劇的体験を劇場以外の場所・学校で、となつたとき、この形式が考え出されました。ただし、最初からわかつていたことですが、公演と同じようなものなので、明らかにお金がかかるし、役者が何人も必要なので公演数に限界があります。

そこで、もうひとつ「世田谷パブリックシアターかなりゴキゲンなワークシヨップ巡回団」を考えました。これは、劇場でおなじみのファシリテーターたちが、授業のゲストとして学校を訪れ、演劇ワークシヨップを進行していくものです。地域で、学校との取り組みをはじめた以上、簡単には放り出せません。浸透していく必要があります。しかし、学校の中にどう浸透していったらいいかというのは、いろいろヒアリングをしたところで、やはりよくわからない。総合的な学習という枠もあくまでも総合という枠であって、演劇という枠じゃないわけだから、わからない。よし、それなら、なるべく融通無碍というか、何の授業でも、どんなことでも、行けるチャンスがあればどんどんいこうというものです。

裏返していえば、学校の側で、「何とか僕たちを呼ぶ理由を見つけてもらおう」ということです。「その気」になつていらない子どもたちのところへ行くのだから、先生方は「その気」をもつてもらおうと考えたのです。

どちらのタイプにしても、世田谷パブリックシアターでやっていることを、学校という場所ならではのかたちにして、持つていくことなのです。

—— 今、まさに社会は複雑になつていて、「演劇」「劇場」の役割が重要視されてもおかしくないという状況にあると思うのですが。いかがでしょうか？

川島 世田谷パブリックシアターが何故学校に行くのかと問われれば、「学校」が「社会」の仕組みの縮図だから。学校へ行くことだけが目標なのではなく、「社会」へ向かっていくための第一歩を「学校」に刻んだということです。

「市民の側から創る」みたいなことを改めて考えなければならないと思うのです。劇場で行われている創作活動・創造活動のようなものが何の役に立つかと言えば、市民にとって創るという活動 자체に意味があるからです。そういう創造型の体験を積むということが、市民生活にとつて何かの役に立つだろうということに他ならない。具体的に何の役に立つかよくわからないかもしれないけど、そのことは地域でコミュニティを形成していくからです。

世田谷パブリックシアターは、こんど中学生に重点を置いたプロジェクトをはじめます。

子どもなどといふ小学生にばかり目がいきがちだから、「半分大人の中学生」にも、もつと語りかけようというものです。名づけて「中学生キャンペーン」（笑）。それは、「学校」へ本格的に行きだしてから、六年経つたからということもあります。世田谷の中学校には、僕たちが一緒にワークシヨップをした、かつての小学生たちがいると思うからです。

劇場も、社会と共に歩んでいかなくてはいけません。ワークシヨップを楽しんだ子どもたちが大人になり、その子どもたち、そのまた子どもたちが「社会」をつくつていくのに寄り添つて。

世田谷パブリックシアターも、中学生になるときが来たのです。成長しなくちゃ。

◎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



の 現場から ワークシヨツプ



人材育成のポイントは演劇人としての「根っこ」

野林眞佐美+福岡佐知子

聞き手 編集部

北九州芸術劇場（福岡県北九州市）は、地域に根ざした劇場として二〇〇三年八月に開館しました。開館に先立つ三年前（平成二二年度）より「表現教育推進事業（現ドラマ・ワークショップ）」「学校出前演劇ワークショップ」といった教育普及事業が継続的に行われ現在に至っています。事業を担ってきた学芸係の野林眞佐美さん、福岡佐知子さん、事業を継続する上で必要となつてくるファシリテーターの人材育成についてお話を伺いました。

人材育成がキーワード

——「コーディネーターにとって、人材育成がひとつの大好きな課題だと思うのですが、北九州芸術劇場の場合はいかがですか？

野林 私たちの劇場はどうしてこんなに事業を続けてこられたかというと、実は北九州で長く演劇活動をしてきた二人の有能な人材に出会えたことが大きいのです。彼らとの試行錯誤で教育普及活動がはじまりました。

ただ、その中で現在の「北九州芸術劇場における課題は何か？」と問われれば、まつ先に思い浮かぶのは、やはり「人材が足りない」ということですね。もしかしたら潜在的にはいるのかもしれません、私たちの求める人たちと出会えるチャンスが少ないということが大きいと思います。それが一つ目の問題ですね。そして、仮に出会うことができたとしても、講師としての力量をつけるための場をなかなか得られないということが二つ目の問題といえると思います。さらに三つ目の問題として、その人の質にもかかわることですが、受動的になりがちで、自ら学んでいこうという姿勢、意気込みみたいなものが少ないようになります。そういうことを醸成していく場も実は私たち劇場の側が創つていかなければならぬのかもしれませんね。

これまでの経緯を簡単に述べますと、劇場開館に先立つ三年前に開設準備事業「シアタープロジェクト2003」の一環として「表現教育推進事業」がはじめました。この事業では、表現教育の指導方法を体系的に学ぶために「理論講座」を、またそれを現いた先輩講師とともに三名で小学校に出向く講師として自立していました。そういう意味では、事業の初期の頃は現実問題として人材について困つていなかつたのかもしれませんね。

でも事業が拡大するにつれて、そのようなわけにはいかなくなつてきました。新しい人が入つてこない、元からいる若手はいつまで経つても三名の講師のアシスタントの立場で甘んじている。まさに人材不足です。

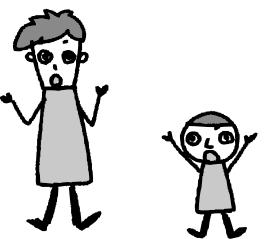
「どうやつたら新しい人が入るだろうか？」それが切実な課題となつたのです。そこで、求める人材に関しては、「理論の勉強はさておき、とにかく現場に入つてもらい、まずは経験してもらうことが先決」ということで、新しい人を誘いました。入つてきた人たちにとっては、一年目はとにかくわからない、どこがどうよくて、どこがどう問題で、自分がどこまできて、自分がどうしたいのかといふこともまったく見えてこない。そんな人たちが体当たりでワークショップに臨んでいました。

そんな彼らの姿を見ている私は、ハラハラドキドキですよ。でも様子をうかがつて、「やっぱり経験することから疑問が沸いてきて、疑問が生じたときにはじめて理論の勉強を求めるんだ」ということを実感しましたね。本当に自分が必要として学ぶからこそ、きっと血肉になるのでしょうか。

——福岡さんはこの事業に途中から参入されたときましたが、いかがでしたか？

福岡 私の前職は演劇の専門ではありませんでした。でも演劇は好きでしたし、前職では若手のアーティストと主に接することが多く、関係性を築いていくことも仕事の一つでしたので、演劇分野でもそのような仕事ができたらいいなと思っていました。

劇場の仕組みができあがつてあるところに後から入ってきた立場として、私自身も最初から本当に勉強の毎日でした。とにかく数多くの現場に触れてみて、やつと最近自分の中でちょっと整理ができたかなと思っています。



—— その頃の若手の人たちの印象というか、これからワークショップの講師として頑張るうどしている人たちから受ける印象はいかがでしたか？

福岡 若手の講師は二〇代後半から三〇代前半ぐらいの人が多くて、私と同世代なのですぐに馴染んでいったんですが、まず不思議に思ったことがあります。仕事が終わると流れで打ち上げとかに行くでしょう。そこであんまりその日にあつたワークショップの話や「演劇」のこととかを話さないんですね。それまでの経験では、どんなアーティストも集まれば、自分の作品の感想を聞いたり、人の作品について語ったり、「アート」の話題に自然となっていたので、「演劇」の話題で盛り上がるが不思議でしたね（笑）。

—— ファシリテーター同士のコミュニケーションって重要ですよね。若手の人たち、演劇を目指している人たち同士が本音で語り合う場って、ありそうでなかなかないですからね。

野林 実は私もその反省はあります。もっとそういうコミュニケーションの場に自分自身が意識的に飛び込んでおけばよかつたなと思っています。私たちの世代は、もっと「演劇」を語ることに貪欲だったと思うんです。私としては観てきた演劇も違うし、若い人たちの中に入るのは難しかったかな？ でもそれは言つてももっと努力してその溝を埋めでおけばよかつたんですね。そうすれば、本気でお互いぶつかり合うというような関係、そういう雰囲気はもっと築けたかもしれないなという気はしますね。

—— 実際にそういう活動を頑張つてやろうとしている人たちがいて、その人たちについて、受動的な感じがする、とおっしゃっていましたけど、それはどのようなところを受動的に感じておられますか？ 受動的な姿勢というのはどこからくるものなのでしょうか？

野林 ワークショップをするということを自分の演劇活動とは切り離して捉えているような気がします。なので、何かあったときでも「自分がどうにかする！」ではなく、お互い遠慮しながら、ある枠内だけで頑張つて見るように見えるんです。それぞれ、自身の演劇人としての感性と結びつけて、仲間同士ぶつかり合いながら、この活動を自分のものにしていつてもらいたいですね。

—— 福岡さんはそのことについて何か感じられることはありましたか？

福岡 講師個人の中に、自分がこういう事業に関わる理由というのか、モチベーションというか、自分の中の明確な「根っこ」みたいなものがまだ確立できていない人もいるんだろうなと感じるときがあります。その働きかけを劇場側がするのか、自身で構築していくのかどちらが効果的か、はつきりとわかりませんが、それを喚起するような取り組みもしているつもりなんですけど、その「根っこ」が固まらないかぎりは、「まあ一緒にやろう！」という雰囲気にはなりにくいこともあります。先程の講師として活躍している三名はそもそも、その「根っこ」があつたのだと思います。ワークショップをすることでこういうことを考へているとか、人とつながりを持ちたいとか、自分が演劇人として何をすべきか、そういう「根っこ」があつたからこそ、私たちの事業と手を携えやすくて、事業自体にも推進力があつたんだと思うんです。若い世代の人たちにはそれがまだ弱い感じもします。そこに私たちが器だけを用意して待つてはいるだけの状況なのかも知れません。これからは、もつとその「根っこ」を持つ、強くする努力もしてもらいたいと思います。それは現場数なのかもしれないし、誰かとの出会いなのかもしれないですね。そういう場や機会を提供する、創るのも実は私たち劇場の仕事の一つになるのかもしれませんね。

—— 人材育成にとつて、そういう「根っこ」の存在が重要だということはよくわかるのですが、その「根っこ」と言っているものは具体的には何でしょうか？

福岡 私の立場はコーディネーターなので、「コーディネーターの一番の原動力というのは何だろうか？」と考えると、劇場の職員として、演劇が地域に貢献していると感じられる場、たとえば出会う子どもの笑顔だつたり、事業がつながつていった先の未来への希望だつたり、そういうことを思う「気持ち」がやっぱり自分の原動力になつていてるような気がします。特別な理論でなくとも、「そういう気持ちがある」、そういう簡単なもののかなと思っています。そういうものだからこそ実は一番喚起するのが難しいんじゃないでしょうか。

—— コーディネーターの「根っこ」とファシリテーターの「根っこ」は違いますか？

野林・福岡 一緒だと思います。

―― ということは要するに名称は別にして、教育普及という広い中で携わる人間の「根っこ」は皆一緒でしょうか？

野林 そうだと思います。

―― 技術的な意味での「根っこ」というのはまた違うかもしれませんけど、今言う「根っこ」というのは精神的な、マインドの問題を言っているわけですよね。心構えのようなものですか？

野林 そうですね。現場で起こったことをふりかえって確認するようなことは当然するのだけど、講師各々が「どんな想いで、何を大切にして受講者に向かい、そこから何を学んだか」というようなことを分かれ合い、その違いを共有することで講師集団としての「根っこ」、心構えのようなものが育っていくのかもしれませんね。

―― お互いに話をしたり、他の人と関係を持つことによって、その「根っこ」が自分の中でもうちょっとハッキリしてくるっていうこともありますよね。ファシリテーターの話を聞いていて思うのは、ファシリテーターは学校に行つて教育カリキュラムの中に組み込まれるようにワークショップをこなしているでしょう。ある意味では先生の代わりに授業を任されてしまっているようなどころもあると思うんですね。でもファシリテーターにとつては、あくまでも「俺たちはワークショップという演劇をやっているんだ」という強い意識が見受けられます。そういう自分たちの「根っこ」を踏み外さないようにみんな苦労していますね。

人材育成をするとき、そういう演劇人が持っている気持ちを喚起させたりするのでしょうけど、そもそもそんな気持ちをはなから持つていらない人は適任じゃないと切り捨ててしまうということも実は重要な話だと思つんですね。

「根っこ」をある種の精神性であるとかマインドの部分で考えたとき、それは演劇人の根幹にかかわることですね。

野林 コーディネーターの立場でいえば、講師としての「根っこ」に「演劇人である」ということがあるのは大前提ですね。でも大きく捉えるならば、その「根っこ」というものが子どもにとってプラスになるのであればそれはどんなものでもいいのではないかという気もします。どちらにしても、気になることがあつたら、きちんと彼らに伝えていき、自分の「根っこ」とながつた活動にする手助けを私たちがすることが子どもたちにとってのより良いワークショップ創りにつながっていくと思うのですが……。

―― 今、たまたまファシリテーターとコーディネーターの二つを並べて言いましたけど、双方に求められる素養というのは当然違うものだと思います。コーディネーターはファシリテーターに対する種の批評性を持つみたいなことが問われると思いますが、いかがでしょうか？ 双方の「根っこ」の部分に若干の違いがあるとなるならば、それを説明していただきたいのですが。

福岡 人材育成ということで、よく自分で自問自答しているのは、先ほど言われたみたいに、そもそも「根っこ」をどう喚起するのか？ コーディネーターと講師が、お互いの役割を活かしながら一緒にワークショップの現場を創るにはどうしたらいいか？ そういうことをよく考えます。もしかすると、「東京のように人材が豊富なところでしたら、「じゃあ、さようなら。次の人お願いします。」ということができるのかもしれませんが、分母の小さい北九州ではなかなかそれは難しい現状もあると思います。私たちの「根っこ」を喚起するような仕事もまさに人材育成の根幹とも言えます。その育成において講師自身のなかで、先ほど言っていたように、演劇とワークショップが結びついているのか、というようなところを問い合わせ続けることも必要だと思うのです。その途上で、より「演劇」を自分のものにしていったり、それを「演劇」のモチベーションへと変えていったり、そしてたとえば、より良い俳優になつたり、より良い演出家になつたり、そんなことへの働きかけになるかもしれないなと思っています。それも劇場ができきる人材育成のひとつかなと思っています。ですから簡単に、「じゃあさようなら……」というわけにはいかないなと思います。それでいつも自問自答を繰り返しているんですけどね（笑）。

―― 世田谷パブリックシアターで働いているファシリテーターは、もしかしたら、いわゆる「演劇」というもの、ワークショップなるものがすごく一致しているのかもしれません。そもそも離れることがないのでしょうが。でも皆が皆一致しているとは限らなくて、合致する人もいれば、もしかしたら行つたり来たりを繰り返している人もいるような気もします。その程度はわかりません。

福岡 今言われたように行つたり来たりというのは、自分で二つが成立しているからこそ行つたり来たりもできるのだと思います。そういう意味では、その二つがそれぞれ独立していくよりも、自分の中で整理できていたらいいのでしょうか？



— 行ったり来たりというのも、若ければ若いほどその「ブレ」というか揺れもあると思うんですね。誰にだってそういうものはあるのだと思うんですけど。だからなかなかそれがいいバランスに保てない場合がありますよね。

野林 それって自問自答していく答えが見えるものではなくて、ディスカッションする中で、自分の考えていることを人と話しながら整理していくものだと思います。ですから、教育普及に関わろうとしているような人たちがどう感じているか？ お互いの違いは如何なるものか？ そんなことを確認し合う場が必要で、自分の教育普及観といたことを大真面目で議論しあってもいいと思います。そこで、何か見えてくるものがあるのかなと思いますよね。「何のために私たちは学校に行っているのか？」というような原点をもつと確認し合うことが大切だと思います。

福岡 事業を一緒にスタートした第一世代の講師が一つの目標になつていてることも感じています。ただ、そこを見据えて第二世代はあそこにいけばいいんだと思つてしまふこともありますが、そこにいくことだけが道ではありません。まったく違う方法もあつたりすると思います。今後は、第一世代を尊重しつつ、また違う道筋にアプローチできる場を一緒に創つていけたらと思います。

— 「根っこ」ということをキーワードとして話してきました。人材育成をするには広い意味での「根っこ」が必要で、それは個人個人がすでに持つていなきやいけないという「根っこ」もあるでしょうし、喚起されて後付で芽生えてくるという「根っこ」もあると思います。すでに「根っこ」を持っている人も、現状に甘んじることなく、現在進行形で上昇していかなければならぬと思います。今「根っこ」を磨いていくことが問われているような気もしますが……。でもはなからその「根っこ」がまったくないという人が現れることがあるでしょう。現場ではそういう場合も多いでしょう。それが一番人材育成の悩みでしょうね。

野林 確かに、細い「根っこ」の人気がいたとしても、そんな人たちとどう向き合うかといふ、そこが我々の頑張りどころじゃないでしようか。

— やはり「根っこ」との付き合い方は難しいですね。

野林 地方の状況下で、教育普及活動を一緒にやろうとしている人をどう活かすかということが私たちに問われていることでもありますね。北九州芸術劇場では、去年から三人の主な講師をそれぞれ別々の現場に派遣しています。そこにアシスタントになつている次の世代の講師たちはでき得る限り全部に入つて、講師によつて違う方法論を体感しています。月に一度、それぞれのワークショップを報告し合い、どういう意図で自分はこんなことをしたとかを含めて、集まってフィードバックする会というのを設けています。これは随分みんなの肥しにはなつてていると思います。講師の第一世代の人たちが、自分たちのやつてきたことを次世代の人たちと一緒に高めていこうとする関係性は、このような会を重ねていくことできます深まつていくように感じています。やっぱり地元にいる才能の一つひとつを大切にじっくり付き合つていきたいと思いますからね。

— ありがとうございました。

◎野林真佐美（のばやし・まさみ）

財団法人北九州市芸術文化振興財団・北九州芸術劇場 舞台事業課学芸係

◎福岡佐知子（ふくおか・さちこ）

財団法人北九州市芸術文化振興財団・北九州芸術劇場 舞台事業課学芸係

「生きていく力」を育む。それが盛岡の文化をも育む。

新沼祐子

聞き手 編集部

大正時代より劇場文化が栄えたまち盛岡。そうした演劇が盛んな土地柄を背景に、財団法人盛岡市文化振興事業団はさまざまな活動を展開しています。その中でも、力を入れて実践してきた教育普及事業は、地方における劇場と地域のあり方を考えていく上の指針を指し示しています。事業の運営を一手に担つていらっしゃる新沼祐子さんについてまで考えていらしたこと、そして今後について伺いました。

演劇的インフラを背景にして

—— 盛岡というところはどのようなところですか？

新沼 盛岡の特徴を「演劇」という括りで考えれば、盛岡劇場の成り立ちというものがそもそも盛岡の文化性を象徴していると思います。

昔の盛岡にはいわゆる「旦那衆」がいて、文化を盛り立て、芸事や習い事などが盛んな城下町的文化が顕著なまちだったと思います。そこに、民間が出資した旧盛岡劇場が東北初の近代劇場として大正二年（一九一三年）に開館しました。当時の盛岡劇場は、宮沢賢治が花巻から歩いて通ったことでも知られています。そこで歌舞伎など第一級の舞台芸術が上演されていたということが、まず盛岡の劇場文化のベーシックなところですね。

その旧盛岡劇場が谷村文化センターを経て倉庫になり廃屋になって、昭和五八年（一九八三年）、いよいよ壊すという段に、私は壊される前の劇場内部を見学する機会を得ました。入ってみると、そこはまさに廢墟と言っていい状態でした。そこで専門家からお話を伺いました。舞台の前つつら（舞台の一番前の真ん中）がちょうど建物の真ん中になるように設計されているとか、さまざまに工夫された劇場構造の説明を伺つているうちに、素晴らしい劇場文化が盛岡にあったということを実感しました。

建物の耐用年数からみても旧盛岡劇場をそのまま保存できない、それなら新しい劇場をつくろうということになり、市民の皆さん、劇場の近隣の人たち、さまざまな人たちが共に、「盛岡劇場をつくる会」の運動を起こしたのです。当時は小劇場ブームということもあり、そういうムーブメントが盛岡にも来ていました。大きなプロセニアム・ア

ーチのついた劇場以外の場所で、文字通りアングラ的にいろいろな演劇形態が勃興していました。その中で私も一演劇人として活動していたのですけれど、やっぱり演劇の拠点がほしいとの思いで積極的に運動に参加していました。盛岡市でも、市制百周年記念事業の一環として劇場建設を考えていたこともあって、結果的に運動は実り、平成二年（一九九〇年）に劇場ができたのです。

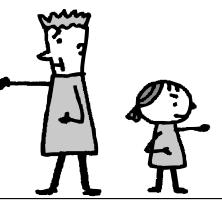
私は劇場に対しては外の人間として関わってきたのですが、旧盛岡劇場を保存する会から新しい盛岡劇場をつくる会に移行する過程を見てきて、盛岡というまちが、演劇とか芸事、まあ演劇っていうと現代演劇だけ想像されるかもしれませんけど、古典や伝統芸能も含めたかたちでの「演劇」というものに対して、とても寛容なまちであるということを感じましたし、そういうものに期待している人たちがいかに多いかということも知りました。「演劇」が特殊なものじゃない、当たり前のものとしてあるつていうことです。それをずっと感じながら、幸いにして新盛岡劇場が生まれました。運動に関わった演劇人は実際に自分たちの持っている演劇図書を寄贈することから始まり（もりげき演劇ライブラリーの蔵書になりました）、いろいろな事業を手伝うようになつていきました。

さらに、平成一〇年（一九九八年）四月の盛岡市民文化ホール開館に伴い、その前年に盛岡市文化振興事業団が設立されることになりました。それで私は事業団に応募して職員となつたのです。

盛岡ならではの昔からの土壤があつて、且つそれが現在も演劇をやつている人たちにも受け継がれていて、その中から、そういう気持ちを持つた職員が複数人つてきてているということは、劇場が地元に根付いているという点で特徴的なことだと思います。だから芸術監督をお呼びしているわけでもありません。導いて下さった外部の方はたくさんいらっしゃいますが、あくまでも地元で主体的にやつっています。招聘事業にしても、講座にしても、いろいろ人の力を借りながらも、地元の人たちでずっと立ち上げてきたという実績があります。そのことは胸を張つて誇ることだと思っています。これまでの地域文化を後ろ盾としながら、それがすべての演劇事業につながつていると思っています。

—— 教育普及活動をやられていて、そちらも盛岡の演劇インフラのひとつとして機能しているのでしょうか？

新沼 劇場建設運動当时から何年も、「劇場とは何か？」つていうことを考えてきました。そして、劇場ができるからも演劇人が関わっていくということを、一〇年、二〇年とか



けてやつてきたので、劇場職員や演劇関係者にとつては、盛岡劇場のワークショップなどの教育普及活動を受け入れる、わりと自然な流れができると思います。少なくとも演劇をやっている人やその周辺の人にとっては、要するに招聘公演だけではなくて、何か自ら創っていく、参画していく、そういう事業のあり方はとても自然な成り行きとして捉えられているのではないでしょうか。

それでは、その活動がごく普通の市民の方たちにはどういうふうに受け入れられてきて、拡がってきたかなどは、まだ課題も相当多いことも事実です。ひとつの指針として演劇鑑賞人口が増えているかなどは、予想ほどには増えていないことです。あとはやっぱり、教育普及活動の行き着く先というのは何なのか？ ということをわかりやすく示し切れていない。そのことをいつも自問自答していますが、どこにそのことが行き着くのか、やっぱり難しい問題です。細かな問題はすべてそのあたりから来ると思うんです。何のためにやるのかっていうことですよね、簡単に言うと。

演劇ワークショップを確立するまで

—— 教育普及的な事業がどのように起きてきたのでしょうか？

新沼 それは、やはり盛岡劇場ができたことがきっかけですね。新しい劇場建設を中心となつて推し進めたという経緯もあり、招聘型のものだけではなく、市民で創り上げて発信していく事業をずっとやってこようということが当初からありました。劇場を「演劇」の拠点にしようつていうことに對して、その拠点のことを「演劇の広場」という言い方をしていました。これは劇場実現までに長年苦労されてきた市の職員の方たちの思いもあつたでしようし、当然相当数関わってきた人たちの思いでもあつたのです。

「演劇の広場」という言葉は、現在はさまざまところで使われていますから、決して盛岡劇場だけのものではないですが、理念として、市民が「演劇」というものを通してひとつに集まれる広場を作ろうとした、その考え方を持つことはかなり早かつたのではないかと思います。

演劇を観に来るのもそのひとつでしようし、自分がプレイすることもそうだろうし、とにかく「演劇」というフィルターを通して関わっていくことすべての、集える場所になろうということが最初からのコンセプトでした。演劇の広場づくり推進委員会というのがあって、一般市民の方たちとかいろいろな各界の方に入つてきてもらつて、さまざまな意見を聞いたりしてきた蓄積が現在も生かされています。

確かに、地域創造がほとんど盛岡劇場と同じぐらいの年にできました。新しい劇場建設を市民ラボの会場になつたりもしていました。地域創造ができて、「演劇」というものをまちづくりに拡げていこうみたいな発想が国レベルでも出てきたり、もちろん世田谷パブリックシアターさんのほうでもそうだったと思うんですけど、さまざまな地域でそういう話が出てきた時代でしたよね。

ただ、自分自身の反省を言えば、そうした新しい劇場づくりの時流の上に乗つかって、教育普及的な活動の理念作りを一個一個確認するいとまがなかつた、ということも正直あります。事業団設立前からはじまっていた事業を忙しくこなしながらも、まったく白紙から「小中学校演劇ワークショップ」を立ち上げることになつたとき、はたと「どうしてこの事業をはじめめるのか？」と立ち止まつたことがあります。学校に持つて行く演劇ワークショップというものを、私自身はわかっているつもりだつたけれど、関係者にうまく説明できない。本当の意味でその「なぜ？」がわかるのに、一、二年かかったと思います。ですから、それまでは、その流れの中にいただけで、実はわかつていなかつたのかもしれません。

—— 「演劇ワークショップをなぜ学校に持つていくのか？」という問い合わせは出ましたか？

新沼 答えというのは、ひとことで言つて、やっぱり「演劇」というものが、子どもたちが生きていくための役に立つからです。でもそう言えるまでには時間がかかるいます。

松井憲太郎さん（元世田谷パブリックシアター・プログラム・ディレクター）が地域創造の講師になられて、私が松井さんのマスターコースに参加したときに、学校に演劇を持っていくこうというようなことがテーマでした。そのとき私は実は「ちょっとやりたくないテーマだな」と思つていました（笑）。でも約一年間に渡つて、そのことの研修を受けました。平成1五年度でしたね。

同じような仲間たちが集まつて話をしていたときにも、自分の中で何かわからない壁みたいなものがすごくあつたのを今でも覚えています。世田谷パブリックシアターで学校ワークショップを拝見させていただきました。また北海道にまで行つて拝見させていたいただくこともありました。また北海道にまで行つて、そのイメージは全然浮かばなかつたですね。ただ、研修を受けた人たちに対して地域創造から、それを実践するのであれば助成金が出るということになつたので、そのことで背中を押

されてはじめたというところはあります（笑）。じゃあお金が出なくともやるって言えたかと言えば、たぶん言えなかつたと思うんですね、そのときは。研修報告書につたない文章で、「演劇は実社会にとつて役に立つ。それを子どもたちに持つていくことに意義がある」みたいなことを結論で書いているのですが、実践ですぐ苦労し、そのあとやつと、「ああ続けていけるな」って思つたくらいです。

―― 学校へ「演劇」を持っていくことに対する初違和感があつたようですが、それはどうしてですか？

新沼 まずひとつは、やっぱり「演劇」は観てもらうことが先決じゃないかという気持ちがどこかにあつたんだと思います。教室に△演劇らしきものの▽を持つていくんですねけど、それはワークショップなわけですね。ファシリテーターを連れて行って、一緒にゲームやエクササイズをやっていくということを演劇つて一括りに言つちやつていいのか、つていう疑問はありましたよね。演劇ワークショップをどう説明したらいいだろう？ といふ。

それからもうひとつは、学校現場に本当に必要とされているんだろうか、迷惑じやないのかつていう気持ちがありました。それと自分自身が、さつきお話ししたように、その有用性みたいなものをうまく説明できなかつたので、押し売りして、効果がなかつたらどうしようみたいな不安もありました。一番は、「それって面白いのか？」っていうことですね。

つまり自分が「演劇」を経験していて、劇場の仕事をやつてている人間だから、実際、演劇ワークショップを受けるとすごく面白いと思うのだけれども、何にも経験のない子どもたちや先生たちが、そういうものを受けたときに本当にどう思うんだろうということが不安でした。本当にウエルカムだらうかつていうのはありましたよね。それつてうれしいのか？ 楽しいのか？ みたいなことは見当がつかなかつたですね。自分の経験として、一度か二度、世田谷や北海道の学校で拝見させていただいた程度では、確信がもてなかつたのです。

もちろんあとはやつていく上での大変さというのもありました。講師をどうしようかとか、どうやつて学校と話をするかとか、やっぱり子どもたちがどう思うだろう、とうことが不安でした。

―― 特に教育現場だということに対してもどりはありましたか？

新沼 それもありましたね。学校からカリキュラムをもらうわけですね。授業時間ももらうということは、そんなにたやすく簡単なことではないということは最初から思つていました。演劇の鑑賞ということだつたら、ある程度説明はつきます。しかし、やるとなると一時限とか二时限の話じゃない。かなりまとまつた時間をいただくことになります。どうやつて先生方に説明して、どうやつてそのことが有益だということをわかつてもらうのか。しかも不安いっぱい自分が実際どうやつて進められるんだろうか、とういうようにプレッシャーだらけでした。

―― 今となつてみると、その不安感というものが、実践の中で克服されていったのだと思いま
すが、どのように乗り越えたのですか？

新沼 やっぱりあまり高望みをしちゃいけないということにつきますね。先生方によつて、もしくは、子どもたちにとつて、よかつたつて思えるポイントというのは、自分が事前に思つていることとはだいぶズレがあるということをまずは自覚することです。そのことがわかつてはじめて、「ああそうか」つて腑に落ちた瞬間がありました。不安もなくなりました。

―― そのズレは、具体的にどういうことですか？

新沼 そのズレを思つたのは、事業最初の年の最後のクラスでのことでした。それは私にとつて忘れない体験となつたのですが、「それまでの自分が何だつたのだろうか？」というぐらいの衝撃の中で自分がズれていくことがわかつたのです。

ある学校で六年生対象のワークショップをセツティングしてもらいました。その学校に行つてみて突然に「特殊学級の子たちも、いつしょに混ぜていいか」つてその場で言われたんですね。ファシリテーターの柏木陽さんは慣れているから「ああ、いいですよ」とつてひとこと。でも私は「えー！ どうしよう」つて内心とても不安でした。しかもそのうちのひとりの子は、身体的な障害もあつて、サークルに捕まらないと歩行がままならない子だというのです。会場を移動したり、階段の上がり下がりも大変で、仮に休憩時間が一五分なら一五分をまるまる移動に使わないといけないような子でした。

最初の年は、実施校対象の事前説明会をしたり、内容を理解してもらうために段取を事前に学校へ渡していたのですが、突然事情が変わつてしまい、それまでい

ろいろと考えていたことが一瞬にして真っ白になっちゃいました。「これで本当にできるんだろうか?」って思つたんですね。そのときは『スイミー』という二年生の国語の教科書にあるお話を何場面かに分けて、それを班ごとに創らせて、二时限の最後に発表会をやってもらうというものでした。

さて二时限になり、何グループか発表して、最後の大団円を迎えるところになつて、その子たちの番になつちゃつたんですね。「うわー、どうしよう」とつて思いました。「みんなと一緒に相談して考えて」つて言つても、そこまでできないわけですよ。その前にいろいろなゲームをやつしていく、それに参加してもらつていたんですけど、発表のための工夫はできない。「それを劇にして発表して」と言つてもできない。私はもう結構心臓がバクバクしていたんですけど、柏木さんはへつちやらなんですね。そしたら柏木さんがそこで「読んでいいよ」つて言うんです。「みんなで朗読してくれていいよ」つて。二年生の教科書だから漢字やなんかはわかる。みんなで最後の場面をゆっくり読んでもらいました。そこで劇は終わり。そしたら聞いていた子どもたちも先生たちも感動しちゃつて、涙を流す子もいる。そういう感じで終わりました。

終了後の研究会で、先生方にすごく喜んでいただきました。特殊学級の先生が、「ずっとみんなと同じに対等に扱つてくれて、しかもできないなりに最後の発表までさせてくれたつてことが素晴らしい」つて言つてくれました。私もそれまでの苦労があつたので、それを聞いて嬉しくて、こつちまでも泣いちやいました。

私は無意識のうちに、演劇としての完成度であるとか、「何かひとつものを創つてよかつたね」つていうふうなことを成果として期待していましたね。そのことを反省しました。子どもたちにとっては、一緒にやつていくことだとか、私たちには見えないようないい、表情にも出ないかもしれないようなことをいろいろ思うことが大切なんだということを知りました。私から見ると「えー、失敗だつたかも」みたいなことが、実は子どもたちにとつては全員で創つたという共感になつていたのです。先生は先生ですごく達成感を持つている。そんなことを目の当たりにしたのです。

まず演劇を創りましょうとか、演劇を体験しましようということが本質じゃなくて、きっかけとして演劇的なものを持って行くんだけれども、その中で子どもたちの微妙な変化、予測もしないようなことが必ずおこるということが、実は一番重要なことです。を知つたのです。認識のズレを自分で垣間見たのです。

北海道や世田谷のワークショップは面白いとは思うのですが、どうしても自分として腑に落ちなくて。それはやっぱり私の悪い癖なんですね。どこかチエック癖がついていたんですね。「それって芝居としてどうなのよ?」みたいに観てしまうことです。たぶん物でたどたどしかったのだと思います。

一回目でやつてみて、それが学校教育の中で、あるいは子どもたちの成長にとって、決して無駄ではなくて、すごく有益なことだつていうことが実感できたので、自信を持つて進められるつて思つたわけです。それで二年目からも続けてこれました。

大変なことがとても多い中で、それを突き抜けていくものつていうのは、何か、自分なりのものすごい喜びだつたり、感動であつたり、そういうことがあるからこそ頑張れると思うのです。ちょっとした借り物意識ではこの事業はできないと思います。

おそらく、それは演劇じゃなくても、美術や音楽などさまざまなジャンルの方々との協働作業でも同じことが言えると思います。子どもが変わる瞬間があつたり、確実に大事な芽を残していくということがわかるということが、このような教育普及といわれている活動の肝つて言えるものではないでしょうか。

今年で丸五年「小中学校演劇ワークショップ」をやつているんですけど、今思えばこの事業に関わったといふことが自分自身の分岐点だつたとも思えるのです。子どもに対する教育普及というようなことに自分の関心が高まつたし、やっぱりそこまでやつてきて、事業団の職員になつて一〇年以上が経つてみて、何か自分なりのこの仕事の方向性といふものも見えてきたような気がします。どこかで先人が築いてくださつた「盛岡劇場の伝統」であつたり、盛岡の昔からの文化だとに乗つかつて、ちょっとわかつたようなふりをしてきたのかもしれません。でもこの仕事で、「ああ、これだ!」みたいな感じが、自分の中でも掴めたかなという気がします。

「演劇」を教えるものでない

—— 教育普及という言葉つてすごく違和感があつて、実際には「これが教育なんだろうか?」みたいに思うところつてありますよね。そのあたりの違和感はどうですか?



地方にはまだ公民館というのがありまして、社会教育っていう分野がありますね。社会教育指導主事という資格も重要です。要するに「教え諭す」、啓蒙みたいな世界というのが厳然としてあります。啓蒙って言つたら、圧倒的優位に立つてゐる人がいて、教えられる立場の人がいるっていう関係性を想像して、その言葉 자체にも私たちは違和感を覚えるけど、でも自分たちも今実際に「教育」っていう言葉を使ってるわけですね。だけど私たちは△教育者▽ではないし、教育普及事業という言葉 자체、将来的に変わっていくかもしれませんよ。うん、たぶん変わっていくんじゃないですかね。

今テーマにしているこの活動というものには、みんな一応に「気付き」があると思うます。教える人、教えられる人という一方通行の関係じゃなくて、先生も気付くし、子どもも気付くし、劇場の担当者だって気付くし、一番経験豊富な、たとえば柏木さんちのようなファシリテーターたちも気付くっていう、みんなで発見するものだと思うんですよ。みんなで一緒にステージを上がっていくみたいだ。そういう感覚がすごくいいと思うんですね。

柏木さんと一緒に学校ワークショップをしているくらもちひろゆきさんが話していましたんですけど、こういう活動は自分の演劇活動にとって、とてもプラスになるそうです。「自分が演劇的に成長していることを実感するから、他の演劇人にもぜひ体験してもらいたい」と言つています。

つまり、活動の本質は、演劇に詳しい人たちが演劇のことを子どもたちに教えるっていうことではないということです。ただやっぱり、自分の中のどこかで、教えるものだと思つていたことは否めません。だから、関係者から、「研究会をするなら指導案を作らなければなりません」と言われたとき、柏木さんがすごく反発したのに對して、私は反論できなかつたんです。「学校に持つていくためにはそういう文章がなきや駄目なんだろ」ぐらいに単純に思つていました。恥ずかしいことです。今なら反論できますよ。「そのときはちょっとわかななかつたから、きちんと反論できなかつたんですね。」とね。

みんなが気付いていて、ひとつものを獲得していく。それで何か芸術的にすごいものがその場でできるわけじゃないけど、火花みたいに四方に飛び散り、それがまたどこかでつながっていくみたいだ。演劇に至らないものかもしれないけどしかたない。そんな寛容な気持ちというかな、とてもファジイなものですね。

「アート」ってよくみなさんを使われると思うのですが、その言い方もあるまい好きではありません。アーティストとかアートって、どこか高いところに居場所があるようになります。アーティストとかアートって、どこか高いところに居場所があるようになります。アーティストとかアートって、どこか高いところに居場所があるようになります。

学芸会的なものを「指導してくれ」って言われて、私たちの側にも最初はとまどいがありました。でも、柏木さんたちは演技指導しているみたいなかたちをとりながらも、実はどんどん新しいことを子どもに促していきました。先生自身も「あれ？ 違うな」って思つて觀ているわけですね。先生たちが創ろうとしていた演劇と違うっていうか。でもそれを否定するんじゃないで、それでもいいんだっていうふうに先生も子どもも気付く。そういう場面に出会うようになりました。

最初、事業を行うのに当たつて、演劇人側にも反対する人がいました。「たかが二回か二回のワークショップもどきみたいなことをやつて、何になるんだ」と。「それで何かが変わるのは」「そんなの迷惑だ」みたいにね。「きちんと一年間通してちゃんと創らないで、一コマでもいいです、二コマでもいいです、やらせてくださいみたいなものはワークショップじゃない」というように言われました。そのような演劇人側からのプレッシャーも相当にありましたし、また、教育現場を知つてゐる方からのプレッシャーもあつたし、そういう中ではじましたので、自分自身もガチガチでした。だから本質に届くまではやつぱりすごく辛かつたですよね。本当に時間がかかりました。

思えません？

言葉を使つてゐる自分の偏見かもしませんが。そういうことではなくて、みんなその場ではイコール・パートナーミミーなことだと思うんですよ。そういうことにこの活動で気付きました。

先生の固定観念にもいまだに苦労することはありますよ。学習発表会の指導をしてくればつて言つて時間はとつたけど、それはワークショップを求めてるというよりも、本当に学芸会の練習だつたりしますからね。そういうことを依頼する先生のことを理解するにも時間がかかりました。

学芸会的なものを「指導してくれ」って言つて、私たちの側にも最初はとまどいがありました。でも、柏木さんたちは演技指導しているみたいなかたちをとりながらも、実はどんどん新しいことを子どもに促していきました。先生自身も「あれ？ 違うな」って思つて觀っているわけですね。先生たちが創ろうとしていた演劇と違うっていうか。でもそれを否定するんじゃないで、それでもいいんだっていうふうに先生も子どもも気付く。そういう場面に出会うようになりました。

―― そういうわからない人たちに對して知らしめるのは、どういうことが一番先決ですか、経験から言われるはどういうことですか？

新潟 そういう人を説得する気はありません。どういうふうに説得しようかと考えたんですけど、あきらめました。それならそれで、できる人の中でもやればいいやと心に決めたのです。要するに、やってほしい、続けたいっていう学校が増えることだけが答えだと思います。それでも当初はものすごく悩みましたが。

―― できることだけをやりたい人とやろうと、そういうことですね。

新沼 だんだんそういうふうに思いました（笑）。自分も井勘定的に、かたちから入るとか、こうでなきや駄目だというような固定観念から、だんだん解き放たれてきて自然体になりました。やっぱりそれは現場で、自分自身が気付いてきたからだと思います。毎年いろんなエピソードがあります。学校でまたたく喋らない子とかもいたりするでしょう。そういう喋らない子ともワークショップと一緒にやるんですね。参加できないときは、「じゃあちょっと見てていいよ」って言つてあげる。「やりたいときに来てね」みたいにね。その子にとつては辛いわけですよね。途中で思いつきり泣かれたりもするんですが、でもずっと一緒にやっていてもらつて。最初はゲームみたいなものからはじめて、だんだんシーンを創つていく。そこで、その子の居場所みたいなものを他の子どもたちが考えてくれたりしたり……。台詞はないし、出演はしないんだけど、スタッフのように劇に参加している、なくてはならない人というかたちに子どもたちの側からしてくれたんですね。

そういうことなど、毎年新しい発見があつて、自分で古いな、保守的だなって感じているのが最近の傾向ですね（笑）。気持ちがリニューアルされるというか。新しい出来事に私も接するし、たぶん子どもたちも同じだと思います。

すごくヘンな話なんんですけど、服装ひとつとっても外部から訪れてくる人は学校では新鮮なんですよ。柏木さんとかくらもちさんとか、芝居やつている人たちって普段はジーパンとTシャツとか、首にタオルをかけたりして、ラフな格好で来るんですよ。私はかまわないけど、こういう感じで学校に行つてどうだろか？ と最初は疑問に思つていました。でも、私のほうもだんだんそれが麻痺していくというか（笑）。学校にとつては、外來者がちゃんとした人じゃないと困る、つて言つたら怒られそうだけど（笑）。ピシッと背広を着たPTAの人だつたりほかの学校の先生だつたり、そういうスタイルではなく、不思議な外來者なんですよ、ファシリテーターたちつて。「えー、このおじさん何？」とか、「この人たち何すんの？」みたいに奇妙がられています。そこでの子どもたちの反応がまた面白い。質問コーナーとかをすると、「お給料いくらもらつていてるんですか？」とか、「演劇とかつてご飯は食べられるんですか？」みたいな辛らつなことを平氣で突っ込んできます。大げさに言うと、社会通念みたいなものが崩れていくのが見ていて面白いです。それも社会勉強といえば聞こえがいいですが。

社会に役立つものを育む

―― 演劇が社会にとつて役に立つから持ち込もうということでやられていると思うんですけど、実際に役に立つっているなど感じる一瞬というのはありますか？

新沼 もちろんありますね。子どもたちの心の中にものすごくその一瞬一瞬つて残つていつていると思うし、それは別に子どもじやなくとも大人でもそうなんんですけど、生きる力が見えるときがあるんです。よく学校向けの要項なんかにはコミュニケーション能力とか表現力つて書くんんですけど。まあ、言つちやえばそういうことかもしれないんですけど、やっぱり「生きていく力」じゃないですか。この世の中でもっとも大切なものが立派なことをしてくるのではなくて、みんなで発見してつて、何かしら火花みたいなものが生まれて、次には、もつともつといふうにみんな変わっていく、といふことが一番のぞましいことだと思うのです。そういうことをどのようにうまく表現してやつていければいいのか、難しいですが。

―― 難しいのは、一緒にやつている一時間なら一時間は確かにそういうことが見えても、その後のことというのは見えないじゃないですか。逆に言つとそこが一番課題ではないでしょうか。そのあたりはいかがですか？

新沼 一〇年、二〇年と年月が経てば、あのとき、こういうことがあつたという話が聞けるんだろうなって思います。盛岡の文化自体が豊かになつていくというかね、少しずつ、地ならしみたいなことに役立つていいと思います。だから目に見えないことがかもしれないんだけど、そういう豊かさみたいなものが生まれてくれば、別にどこの手柄だなんてことは見えなくともいいんじゃないかな気がするんですよね。

たとえば昔の旦那衆というのは、自分がいきなりお金持ちになつたから文化にお金を出したつていうことはないと思うんですよ。やっぱりその人が子どもの頃に経験したようなこと、たとえば近所に芸者さんがいて、いつも三味線の音色を聴いていたとか、文化的な蓄積がいろいろと肥やしになつていてからこそ、文化に対してお金をつぎ込むことへの理解があつたのだと思います。それは急にできることじゃないと思うんですね。そういうことつて、お金のあるなしではなくて、文化の種まきみたいなことが先になければ成立しないことだと思うのです。どこかで子どもたちが何らかの文化・芸術に

対して興味を持ち、それはプレイヤーになることかもしれないし、毎月演劇を観ることかもしないし、千差万別いろいろなことが考えられます。でも盛岡というまちは何だかわかないけど、小さなときからいろいろなものに触れることができて、自分はそういうものに育てられて、文化・芸術に対しても関心があつて、自分の生活とか人生を豊かにしてくれているなって思つてくれればそれでいいっていう気がするんですね。だから直接的な効果なんて求めません。本当は結構要求されるんですけど（笑）、そんな簡単なことじゃないって思うんですよ。みんなそういう気持ちで、たくさん的人がいろんなところで動いてくれるといなって思います。

平田オリザさんがさまざまなどころで「劇場は病院みたいなものだ」っておっしゃっていますよね。私はそのフレーズが好きなんですね。ずっと健康で病院にかかるない人もいるだろうけど、でもその人は病院がこのまちに必要じゃないなんて決して思わないっていう話です。何かちょっと調子が悪いなって思つたりしたときには病院に行きますよね。社会には医療が必要なように芸術も必要。ですから、一生演劇に関わらない人がいても別におかしくないが、でもまちには劇場があるべきだという明快な論理です。劇場があることでこの盛岡が心豊かなまちになっている、誇りだ、と思つてもらえたら嬉しいです。旧盛岡劇場があった時分には盛岡の人は確実にそう思つていたはずです。あいう立派な劇場があるっていうことで、もし自分がそこに一生行けなかつたとしても、盛岡っていうまちはいいな、って誇りを持っていたと思います。

もちろん盛岡三〇万市民全員に「演劇を観なければならない」なんて言いません。ただ、ちょっと芝居でも観てみようかな、コンサートでも聴いてみようかな、という気分のときに応えてくれる、行つたら元気になつてよかつたな、いいものをやつてくれているなって、そういうことでいいと思うのね。ちょっとしたことで病院に行つて、そこのお医者さんや看護婦さんが「素晴らしい！」なんていうふうなことは思わないでしょう、いちいち。当たり前のように受け止めているでしょう。だから私たちもそれでいいと思います。当たり前に地道にやっていきます。将来にわたつて誇りに思つてもらえるようなものを育てるのが私たちの仕事としてあるわけだから、ただやるだけです。

―― ありがとうございました。

◎新沼祐子（にいぬま・ゆうこ）
財団法人盛岡市文化振興事業団 企画事業部企画事業課



「もしかしたら演劇って変わるかも?」という気持ちを大切に……。

高橋知美 聞き手 編集部

福岡市文化芸術振興財団と世田谷パブリックシアターとは当初から協力関係にあり、ワークショップ内容についての検討や、世田谷パブリックシアターからのファシリテーターの派遣、事業の進むべき方向についての議論など、強いつながりを持つて活動していました。世田谷パブリックシアターがそれまでの活動で蓄積してきた知恵を継承し、それを生かしながらも、そこに福岡ならではの要素をいかに加味していくかを考え続けてきている成果が、福岡独自のかたちでの発展に繋がっているように思います。事業を担当している高橋知美さんに、どのような思いを持つて子どもや学校、そして演劇に向き合っていらっしゃるのか伺いました。

演劇人に支えられた事業として

——子どもの事業をやっていきましょうというのは、財団の方針としてあったのですか？ 演劇事業との関連はどのようなものですか？

高橋 福岡市文化芸術振興財団は施設を管理運営していませんので、設立当初よりワークショップを届ける事業をやってきました。子どもを対象とした事業としては、学校や地域で、いろいろなジャンルの文化芸術にふれるワークショップをまとめて「子ども達芸術活動事業」というものになっています。その中に演劇ワークショップ事業があるという位置づけです。「学校や地域での演劇ワークショップ」や「ファシリテーター養成」「良質な演劇鑑賞」を柱として、子どもたち自身が創造活動に参加できる環境づくりが目的です。

演劇事業との関連で言えば、ファシリテーターを養成することが、結果的に地元の演劇人を育てることにつながっているというところでしょうか。ファシリテーター養成事業では、絶対につながり得なかつたような演劇人たちがつながって、絶対に喋らなかつたであろうそれぞれの演劇観を話し、共同作業し、お互いがいい刺激をぶつけ合いました。その結果として演劇人としても、人が育ちつつあるのかなと思います。

——そのことは、財団にとって、計算していたことなんでしょうか？

高橋 当初はそこまでは考えていないかったと思います。しかし、自発的な演劇活動が結構あり、ちゃんとした考えを持った演劇人がいると福岡の演劇界を把握していたからこそ、ファシリテーター養成事業をはじめたでしょう。それにファシリテーター養成プロジェクトで、演劇に特化していました。それまで、単発的にやってきたワークショップ事業と大きく違うのは、環境を整備するプロジェクトであるということだと思います。まずは子どもから演劇に触れる機会を創って、未来の演劇環境をよりよくするという壮大なものでした。

——福岡の事情として、劇場を創るかどうかという計画もありましたよね。劇場の有る、無し、もしくは創る、創らないというのが微妙に背景としてあったのでしょうか？

高橋 劇場建設の計画が出たときには、この事業をどう展開するかということを考えなくなかったです。幸運にも本当に協力者に恵まれて、ファシリテーターがしっかりと育ったということ、その人たちの情熱により学校や地域でワークショップが根付き、拡がりが出ているという成果がありましたから、財団としては継続することを決断したんだと思います。劇場の有無ということばかりではありませんね。

——最初にはじめた三年間で、それだけの成果がある程度出たというのはすごいことだと思うのです。わずか三年ですよ。やってみると、それはやっぱり「演劇人の土壤」があったからということでしょうか？ 地域文化の発展という点では、いくら行政が主導したってなかなかうまくいかないと思うのですが、通常は一〇年単位の事業だと思いますよ。



高橋

福岡の人以外の外部の人がいたつていうことも実は大きかったと思っています。ファシリテーターの柏木陽さん然り、企画協力をいただいている世田谷パブリックシアターのメンバー然り。その存在が刺激になつていています。どうしても地元の演劇人同士だとちゃんと話ができるんですよ（笑）。お互いに深く議論ができるなかつたようですね。地元の演劇人同士、まったく交流がないわけじゃないんですが、それは本質的な交流じゃないというかね（笑）。彼らを見ていても、「お前の作品さあ…、みたいな突つて何なんだ！」みたいなことをずっと突つ突かれるから、結局参加メンバーはその話をせざるを得なくなつていったんです。

—— 外部の人人が入つたから、丸裸になっちゃつたということですね。

高橋 そこではじめて本質的なコミュニケーションがとれた気がしました。プラス、「演劇人として自分の面白いと思ってたことは何なのか？」というように『自分の演劇』を考えるようになったんだと思います。

—— 高橋さんも地元の演劇人なわけでしょう。

高橋 そうですね。私は地元の新劇系の流れの劇團にいました。その後、財団に入つてみて初めて、いわゆる教育普及というか、ワークショップにふれました。そのときに「ああ、こういう演劇があるんだ！」って衝撃を受けました。

—— そうすると財団に入るまでは、あんまりそういうことには関心がなかつたというか、教育普及的なワークショップのようなものには目が向いてなかつたということですか？

高橋 劇団員時代は、子どもとか、シルバーのタレントを目指す人などを対象に演劇を教えたりもしていたんですよ。でも、俳優のスキルをいわゆる習い事のように教えていたというのが本当のところです。ですから、今やつているような演劇を構造的にとらえて、ルール化して、子どもでも大人でも楽しめるものにしていく演劇に、ワークショップという考え方にはびっくりしました。そのとき、「演劇って？ ワークショップって？」

—— そつすると、財団に入ろうと思ったきっかけは、あくまでもひとつ目の勤め先みたいな感覚だったんですね。

高橋 そうすると、財団に入ろうと思ったきっかけは、あくまでもひとつ目の勤め先みたいな感覚だったんですね。

—— そういうなことをファシリテーターと一緒に考えたいと思いました。

—— そういうなことをやるつていう話じゃなくて、とにかく何か福岡の演劇界のためにできることをやってみたいという感じだったんですね。

高橋 そのとき具体的に思つていた事は、福岡で創つた作品を全国発信したい、ということでした。

—— 気持ちとしてはそういうことがあつたわけですね。

高橋 それは今も強くあります。演劇界のために尽くしたいという意味でのプレはないですね。今、財団では演劇全般を担当させてもらつていて、教育普及から作品創作、活動支援といったことまでを広くやらせてもらっています。福岡の演劇人の状況や環境を把握しながら、子どもたちに演劇との出会いの場を創つていけるのは、今の演劇を伝えていると感じられるし、何より私自身が演劇のことを、いろいろな人と話す機会があることが、バランスがいいなと感じています。

—— 演劇活動を辞めて、何か新しい演劇の仕事に就こうとして、さらに言えば福岡のためになるようなことをやるつていうことが、すべて叶つているというわけですね。

高橋

—— そうですね。幸せなことですよね。ファシリテーター養成の中では、ギンギラ太

陽'sの古賀今日子さん然り、空間再生事業劇団GIGAの山田恵理香さん然り、そういう人たちに出会ったというのもやっぱり大きいですね。彼らは演劇に対する情熱がすごいですから。

——直接知り合つたのは、この活動を通してですか？

高橋 そうですよ。

——顔とか名前ぐらいは知つていたという感じですか？

高橋 いや知らなかつたです。ギンギラ太陽'sは、劇団としては知つてはいましたけど、縁がなかつたです。初めて出会つた人たちの方が多いです。

——今の仕事の中で、役者であつたがゆえに新鮮に見えてくるというものがありますか？ それとも、少なくとも意識の上では自分はもう役者じゃないみたいなどころがはつきりとしていますか？

高橋 完全に役者ではないと思つています。役者を辞めようと決めたきつかけは、取るに足らないことなんですが、役者で食べる人はやはり特別な人で、そのために必死で努力し続けることができるべきで「自分にはその努力が出来ないかもしない。」そういう気持ちが少しでも自分の中にあることを自覚した瞬間に、演劇が好きだからこそ、役者は辞めようと思つたんです。いい加減にやることは、演劇というものに対して失礼だと。そういう決断をしましたから、役者を見る目、演劇に対する姿勢については、特に厳しいです。一緒に仕事をしている演劇人に尊敬も異常に強いんですけど、頑張つてない努力していない人を見たら、やっぱり「ふざけるな」と思ひますね（笑）。私はその「ふざけるな」意識がちょっと強いみたいです（笑）。

——きっと高橋さんのような、ファシリテーターに対する厳しい目が問われているんだと思います。そういう目があるからこそ、きっと優秀なファシリテーターが育つんでしょうね。

高橋 そうですかね（笑）。

——高橋さんの中では、教育事業みたいなものをやつていてるときと、公演の制作として、福岡発、全国発信的なものをやつていてるときと、その二つのことって違うことをやつていてる意識なのでしょうか？ それともどこかに共通点があるのでしょうか？ もちろん「演劇」という括りでは同じだと思つのですが。

高橋 まつたく違うことをやつていてる意識はないですね。一回のワークショップを創ることと、作品を創ることと変わらないですね。作品を創るときに、今面白ないと感じるなどをやるように心掛けていますし、ワークショップもそうでなければいけないと思つています。

——それはやっぱり役者のご出身で、少なからず今のファシリテーターを後ろから支えて応援されている、すべて裏側の苦労とか、そういうものを知つていてるからだと思うんですよ。

高橋 やつぱり「演劇」を伝えるということをやつていてもしかわらず、やつぱり面白いことをやつてなかつたなという自分への反省もすごくあるんですよ。もしかしたら、過去の自分が演劇嫌いを創つていたのかも知れませんから……。

——ある種のプロ意識みたいなものを、許容範囲としてどこまでの振れ幅で見てますか？ 要するに、一口にファシリテーターって言つても、まさにプロ意識を持つ人と、演劇やつていていたといつてもアマチュアの部分が多い人と、まつたくやってないつていう人、それこそさまざまの人たちがいると思うんですよ。でもある程度、我々はどこかでプロを欲することがあるじゃないですか。そのことと、役者を育てるじょうことほどでも似ているよつな気がするのですが、いかがでしょうか？ ファシリテーターの中のプロ意識。プロとアマとの差異をどのように考えますか？

高橋 演劇人としていい作品を創つてしたり、面白い活動をしている人じゃないと、ワークショップに連れて行つても面白くないなという印象があります。やつぱり「演劇人として活躍していて！」ってファシリテーターには言ひますよ。面白い作品とかを創つていないと、連れて行く価値もないっていう話はしますね。

——それつてやっぱりプロを限りなく望んでいるということでしよう。要するに、やつてている自分を楽しんでいる人っていうんじゃないですか。そのことって評価からすると厳しいですね（笑）。楽しむのはいいんだけど、楽しんじゃつて終わるとか、やることで満足しているレベルはそれ

こそアマチュアだと思うんですね。

高橋 最近感じているのは、自分のやつたこと、その状況をちゃんとふりかえられる人が、演劇人じゃないかなって思うようになりました。それは、ワークショップで言えば、こういうふうに持つていこうとか、何かをこう伝えようという自分なりの指針とか目標があるから、ふりかえられるんじやないか。ファシリテーターとしても成長があるんじゃないかと。「楽しかったからよかつたじやん！」と言つて、ふりかえろうとしない人は、無しなのかなと思います。最近では、ワークショップ後の「ふりかえり」の様子をちょつと注意深く見ていてます。そこに、次につながる人、つながらない人の差があるなど感じています。

—— 子どもの様子に目を配つていないと駄目つてこともありますよね。

高橋 子どもの様子を見られない人つていうのは、作品を創る際にも、たぶんまわりが見えてないんだろうなと思います。微妙な変化とか、たとえば、役者同士でコミュニケーションをとるときにも、「ああ今日この人何か違う」というような微妙なことつてあるじゃないですか、それが読み取れないんだろうなと思います。演出家として、そんな変化がわからないようでは、たぶんカンパニーとしてもまとまらないだろうと感じますし、ファシリテーターとしてもちよつと務まらないんじやないかな。

—— 演劇をとりまく環境に期待して

—— 最初に子どもたちに接してみたとき、いかがでしたか？

高橋 小学校に行きだした最初の年、若久小学校で三〇コマほど行いました。長期間学校に通いましたから、子どもたちが変化していく様子が新鮮でした。その年、無言劇をやつたんです。それは、いわゆる一般的におよそ演劇とは言えないようなものでした。でもそれをやつていた子どもたちは、「自分たちは演劇だけじゃないとは思うけど、演劇の力を感じます」。学校に行くと、「こういうバカな大人が必要なときは言つてください」って言うようにしています。ファシリテーターとも共有していることは、「私たちは先生じゃないんだよ」とつということです。「先生でもできることは私たちはやらなくていいじやん」という議論はしますね。

—— 私たちは学校に行つてある授業の時間を与えられます。それを子どもたちは「演劇をやつている」と思つていいわけですね。自然に、演劇をやつてているんだつていうテンションなわけですよね。それってすごく重要なことですよね。

高橋 そもそもよくありますね。子どもたちに、「いつになつたら演劇をやるんだ」って言われるとか。わりと長く通つている学校でも、そこで「私は劇がしたい」なんて言われると、「オイオイ……」と思ひますね（笑）。でもすぐ、そう思はせているのも自分達だなど反省します。

—— 子どもたちを前にしてどのような演劇観を持つのかつていうことはむずかしいですよね。

高橋 常に「自分の演劇って？ 興味のある事って？」って演劇人は考へていると思いますが、子ども達を前にした瞬間の自分の演劇観を持つてないと、ワークショップに芯がない感じになるんじやないかとは思います。

ある小学校で、私たちの行う演劇ワークショップのことにもすごく理解いただいて

いる先生が子どもたちを集めて作品を創つてました。その作品というのが、いわゆる学芸会みたいというか……。子どもたちが自分の意思を持つてやるということに演劇ワークショップの魅力を感じてらっしゃる先生が、こうあるべきであるつというような演出、演技を押しつけて怒つているんです。「その演劇に対する考え方ってなに？」、そ



のときは愕然としましたね。学校では教育的とかいろいろとあるのかもしれません
……。

—— 学芸会をやるという先生に対しても言いたいのは、あれはかなり特殊な形式だということです。つまり、体育館みたいな場所で、学校によっては千人ぐらいの人を入れて、マイクもなしに台詞を言わせて、それが聞こえることを要求する。そんなことは普通の役者たってやれないことです。だからそういう環境で芝居をやるというのは、少なくとも世間一般的にやっている演劇はないし、それだけでもかなり特殊なたちのものです。そんなことをやる機会って、たぶん一生のうちに一度しかないので、誰も不思議なことは思わない。芝居はそういうものだと思つてしまつ。そもそも、学校という枠組みの中でやるとなると、そういう先入観はある種避けられないことでもあります。学芸会って何が問題なんでしょうか？

高橋 子どもに無理を強いるところですかね？（笑）。本当に今おっしゃったように体育館で、後ろまで聞こえる様な声が出るわけがないですよ、プロでもきついですね。でも、「出しなさい」って怒られる。やりたくないのにやれるものじゃないですよ、「演劇」って。役者を「やらされる」みたいな感じが気持ち悪いですね。でもそこにはもつと何か根本的な問題がある気はしますね。

—— でも、そういうことも含めて、「できないことをやろうと努力することが教育的効果だ！」みたいな話にもなるでしょう。あるひとつ目の目標に向かって、たとえば、大きな声を出すなどとも、できる限り努力するということ自体に教育的効果を求めるようなことがありますよね。たぶん、それは学校の理屈でいえば正しいということなんでしょう。

高橋 でもそれは、「演劇」の理屈からいうと絶対合っていないでしょう。「正しい」とか「間違っている」「○」か「×」で判断されるから、気持ち悪いんでしようか。

—— もちろんそれが面白ければ、それはそれで別に構わないんだけど、そうじゃないですからね。キャストティングにしても問題と思われる場合があるでしょう。たとえば、遠足に行つたとき、「この子が我慢したから、今度はこっちにしてやってくれ」みたいなこと。ゆずり合いといえば聞こえがいいですが。まったく関係ない事情、力学が働きますよね（笑）。そういうことすべてが一連の学校事業の枠組みの中でやつていると、いろいろな状況の中で処理しなければならないのです。「演劇」だけを専門にやつているわけではないですから、しかたがないと言えばそれなつてくる。「演劇」だけを専門にやつているわけではないですから、しかたがないと言えばそれなつてくる。【演劇】だけを専門にやつているわけではないですから、しかたがないと言えばそれなつてくる。

—— あくまでもその次の世代だと思うんですよね。また、その人たちの子どもの世代でもあるのだと思います。ひとつのワークショップがひとりの演劇人を生むかもしれない。「演劇」をわかる人がさらに生まれるかもしれない。どんなに確率が悪くても、ひとりでも興味を持てば成功、そういうことで十分なんでしょうね。

高橋 小学校でのワークショップ中でも、そういう瞬間がありますね（笑）。

—— 「演劇」ということを本質的にわかつてないという障害は、この活動をやつしていく絶対に避けては通れないことです。とにかくその障害の中を縫うようにしてどうか、もしくはそれを聞いてくる丸め込むようにして、演劇活動、「教育」という名の奥底にある演劇活動を地道にやつしていくことですよね。今日は、そこにある力強い演劇活動を強く感じました。

高橋 頑張りたいですね（笑）。以前、世田谷パブリックシアターにいらした松井憲太郎さんがワークショップのふりかえりのときに「死ぬときに、ちょっと演劇界が変わったねって思うようなことだったらしいじゃない。それぐらいの長い気持ちでやろうよ」という話をしてくれました。その言葉はすごく支えになっています。結局は地道にやろうみたいなことです（笑）。今一緒にやつている子どもたちが一〇年経つたら二〇歳でしょう。そのときに、何かよくわからない演劇をまず観ようとしてくれる目をもついて、「面白い！」って思えるとか、そういうことを想像するだけでちょっと楽しめますね。

—— あくまでもその次の世代だと思うんですよね。また、その人たちの子どもの世代でもあるのだと思います。ひとつのワークショップがひとりの演劇人を生むかもしれない。「演劇」をわかる人がさらに生まれるかもしれない。どんなに確率が悪くても、ひとりでも興味を持てば成功、そういうことで十分なんでしょうね。

高橋 頑張ろうっと（笑）。

—— ありがとうございました。

◎高橋知美（たかはし・ともみ）

財団法人福岡市文化芸術振興財団 事業課 活動支援係



演劇観が問われる仕事

小川智紀

聞き手 編集部

演劇百貨店は、さまざまな人・場所に演劇ワークショップを届けるNPO法人です。二〇〇三年の立ち上げ以来、制作者として活動している小川さんは、演劇百貨店の仲間や、アーティストたちと共に、日々ワークショップの現場に向き合っています。「いい演劇ワークショップとは何か？」 ファシリテーター・制作者を仕事として成り立たせるためにはどうしたらいいのか？」 等々、ワークショップの質の課題から直面する経済的な問題まで、演劇ワークショップにまつわるありとあらゆる問題に真正面から立ち向かってから、演劇ワークショップの将来をなんとかして切り開こうとしています。このように精力的に活動しているNPO団体、そして、それを支える小川さんのような制作者は、今の日本においてとても稀有な存在であるといえましょう。そんな小川智紀さんに演劇観・教育観についてのお話を伺いました。

ワークショップの制作者・ファシリテーターの仕事

—— 教育の現場で活躍している演劇百貨店ですが、その成り立ちから説明してください。

小川 演劇百貨店というのは劇作家・演出家の如月小春が名前をつけました。一九九九年から始まつた世田谷パブリックシアターの「中学生のためのワークショップ・演劇百貨店」という事業の名称でした。これは四年間やつたんですけども、最初の年は如月小春が担当しましたが、残念ながら翌年に如月小春が逝去（二〇〇〇年一二月）しましたので、事業を引き継ぐかたちで演出家の柏木陽（今は演劇家と言っています）が担当し四年間やることになったのです。

それはどんなワークショップだったかというと、中学生たちを呼んで演劇ワークショッピングをして、最終的にはシアター・トラムで発表するところまでやるものでした。その中学生をするのはすべて大学生たちでした。大学生たちというのは、演劇系の学生たちと教育系の学生たちとが一緒になつたものでした。最初は共通の話題もなく、話す言葉も、考え方もだいぶ違つたりして、集団としてひとつの見解を出すのがすごく難しいようなところもありましたが、いろいろな話し合いの中から、中学生とどう向き合うかということをお互いにずいぶん考えて、最後の年の発表会まで中学生を上手く引っ張っていくことができました。それは中学生にもすごく面白かったと思うし、大学生たちにとつてもすごくいい経験だつたんじゃないかと思います。

指導者養成ということでは、僕はその原点がこの事業だと思っています。四年間やりおえたところで、その演劇百貨店というワークショップは、世田谷パブリックシアターの方針転換もあって、二〇〇三年には事業の形態を変えるということで事業は終了することになりました。しかし、中学生たちには翌年もぜひ来たいという希望があつたし、また、私たちスタッフにとりましてもこういうワークショップの機会はまたないものなので、解散することを惜しく思っていました。そんなときに、柏木と僕は、「どうしたらこういう感じでこの場所というのを維持できるだろうか」ということを話し合つていました。そして、その解決方法として自分たちがNPO法人を作るというかたちにしたらいんじやないかという結論に達したのです。これが二〇〇三年の四月のことでした。世田谷パブリックシアターだけではなくて、その他の劇場でも仕事の依頼があるんじやないかなというふうに考えて事業化し現在に至っています。

現在の仕事場としては世田谷パブリックシアターに限らず、劇場、美術館、学校、児童館、そのほか地域の施設だとかいろいろなところに出かけて行つて、演劇ワークショッピングの場所というのを創り続けていますけれども、私たちの原点にあるのがこの「中学生のためのワークショップ・演劇百貨店」であつたことはまぎれもない事実です。

—— 小川さんはご自分のことを制作担当と言っていますが、具体的にはどのような仕事をしているんですか？

小川 現場にいる僕を見ていると、何をしているのか全然わからないと思います。スタッフも最近僕の仕事が少しわかつてきたのかな？ でもしばらくは何をやる人なんだろ？ と思っていたに違ひありません。現場がはじまってみると、実際は進行するだけならば、ファシリテーターがいればいいわけですから。でもその場所をどう捉えるかとか、あるいはその場所で継続していくには、どのように成長しなければならないのかというように作戦を立てる人ということが必要になつてきます。たとえば演劇百貨店のファシリテーターの一人が担当できる現場もあるでしょうし、また四人が束にならないと太刀打ちできないという大きな現場もあります。あるいは、演劇百貨店以外の、いわゆるアーティストといわれるような人とコラボレーションすることによって成立する現場というのもあります。そういったものを外から見ていて、時折アドバイスをしていく。



具体的にはペーパーワークになつたりするんですけれども、全体をプロデュースしていくというのが自分の仕事だと思っています。

もう一言だけ言うと、ファシリテーターというのは、場所によつては現場の王様のように振る舞つたりするんですけども（笑）、とても孤独な存在なんです。終わつてから、すごくうまくいたと自分では思つているのですが、まあ演劇百貨店にいる連中がみんなそうなのかもしれないんですけど（笑）、「どうだつたかな？」今日のあれでよかつたかな」という不安を常に持つています。みんな最初の頃はよく僕に「どうだつたのか？」と尋ねに来たものでした。だからファシリテーターの励まし係みたいな、最初はそんな役割もありましたね。

— 最初にその演劇百貨店の前身のワークショップに演劇系と教育系の大学生が集まつてきたと言われたんですが、小川さん自身はじちらに所属するんでしょうか？ あるいはどういう経緯でそこに参加したんですか？

小川 僕は大学で如月小春の授業を受けていた、ただの学生でした。

— 演劇の大学生というわけではなかつたのですか？

小川 立教大学文学部の史学科の日本現代史専攻でした。卒業も危なくて。それで、いろいろな授業をとらざるを得ない状況に陥り、その中で「鬼ごっこしていると単位が取れる授業があるよ」と言われ、それで出席したのが如月小春の授業でした。その授業は大変面白いものでした。演劇をやつている人であるぐらいのことはわかつていたのですが、如月小春の作品のことなどまったく知りませんでした。「先生の演劇を観てみたいのですが、今度いつ芝居をやるんですか？」って聞いたら、「いや、しばらくやらないのよ」って言われたので、「じゃあ、何かアルバイトでもないですか、先生紹介してくださいよ」と言つたら、「いいわよ」と言つて紹介してくれたのが、世田谷パブリックシアターの受付の仕事だつたんです。それが世田谷パブリックシアターとの関わりの最初でした。

それと並行するようなかたちで、如月小春のほうから「今度新しい演劇ワークショップを世田谷パブリックシアターでスタートさせるんだけど、そのときに制作担当としてついてもらえない」と言われました。ちょうど僕、それが大学を卒業して一年目だつたんですね。「来るのは大学生たちだから、あなたとほぼ同年代よ、ただ、あなたは一応シアターの受付の仕事だつたんです。それが世田谷パブリックシアターとの関わりの最初でした。

会人扱いで、他は大学生扱いということにするから、いろいろと若い子の面倒を見てあげて」と言われ、それでこの世界ではじめて制作ということをやることになつたのです。

— 大学を卒業してからそういうことをやる時間はあつたんですか？

小川 僕の頃は就職氷河期でしたからね。フリーター一万歳論みたいのがあつて、みんなフリーターで、「会社なんかに勤めるのはバカだよな」なんて言つてゐるような時代でした。

— そつすると、それまで演劇に対する興味というのは、ことさらにはなかつたということだったのですか？

小川 「死ぬまでにいつか演劇ができるばいいなあ」ぐらいは思つていてなんですね。どうしてか、演劇をやるチャンスには恵まれなかつたんですね。中学校では演劇部らしきものが何か非常に雰囲気が悪い感じだつたし、高校では演劇部というものが存在しなかつた。大学に入つたらサークルみたいなものがあつたんで参加してみたのですが、ちょっと体を壊していた時期があつたので、真剣にそういうところに参加することでもなく、何となくドロップアウトするような気分で参加していました。

— じゃあ一応演劇のサークルみたいなところには入つていました。

小川 ええ。参加してみて、ああ、こんなにひどいものだつたらもう一度とかかわるのはやめようと思つていきました。演出家がすごく偉い存在で、役者がいて、ペーペーはしごかれ、发声練習を毎日して、スタニスラフ斯基なんらみたいなことをやらされて……。こんなのは全然面白いものとは思えないという毎日でした。

— そうすると大学ではじめてやつたのですか？

小川 高校のときに文化祭でちょっと何かやりましたよ。有志で集まつて何かやりましたね。僕はあんまり学校にちゃんと行つていなかつた人間なので、その学校にちゃんと行つていなかつた仲間でやつていました。

―― そのあたりで楽しい記憶があつたのでしょうか？

小川 たぶんそなんでしょうね。高校の頃の演劇体験というのは自分にジーンとくるものがありました。今思い出すと、高校の頃の演劇って今のワークショップに近いものかもしませんね。これつてすごい発見ですね（笑）。

―― 言うまでもなく、小川さんにとって、如月小春さんの影響が強いように思われるんですけど、その魅力というのはどのようなものですか？

小川 世田谷パブリックシアターの「中学生のためのワークショップ・演劇百貨店」をやる半年前、つまり僕が劇場のアルバイトをはじめる頃、兵庫県立子どもの館という大型の児童館がありまして、そこで如月小春は子どものためのワークショップで、野外移動劇づくりというのを毎年やっていました。その現場に連れていつてもらつたことがあります。

先ほど言つたように大学時代はわけのわからない演劇サークルに入り、こんなひどいところあるかと思つていながらも、「いつかどこかで、演劇というものをしてやりたい」と夢を描いていました。就職もせずにいた僕が世田谷パブリックシアターでアルバイトをはじめることになり、いろいろと芝居を観はじめていた頃に、子どもの館劇団の現場に行くことになったのです。その現場にいて「ああ、僕が好きな演劇というのはこれなんだ」としみじみと思いました。

こどもの館劇団では、子どもたちの配役はくじ引きで選ぶんです。台詞なんかも如月小春がそのつど当て書きして、それで一本の芝居をやるんです。如月小春の子どもを見る基準が違うんですね。もっともらしく喋るとか、もっともらしく演じるとかではなくて、その子らしく振る舞えればいいんだというところに、明らかに如月小春という人が基準を置いていたというのがあるんですね。だから一般的に見れば、棒読みの中学生一年生の女の子がいたりするんですね。普通だつたら声が聞こえないとか感情が入つてないとかということで、ダメ出しをするのかもしれないけれど、如月小春はそういう子をすごく喜ぶんですね、そういうのを見て。棒読みを喜ぶというんじゃないんだけど、その子らしさを大喜びをしている。「小川君、彼女面白いでしょ？」ってね。それは確かに面白かったですね。それっぽくやるのよりははるかに面白い。そんな現場でした。子どもたち、大人たち、演劇ボランティア、学校の先生たち、みんな一緒に出でている野外移動劇なんですが、先生たちもまったく似たような状況で、いわゆる演劇っぽくやる

というところに価値を置かない演劇というのがこういうかたちで成立するのかと思うくらい自然でした。そういうものがもしかるんだつたら、そういうものに関わりたいなあと思つていたので、それは衝撃的でした。

―― 如月さんのワークショップはまさに「如月ワールド」のようになるのでしょうか？

小川 無駄な人がいないという感じですかね。普通の演劇作品だつたら何人が必要とかつていうのが明らかにされていて、要る人と要らない人というのがあるのかもしれませんのが、そのワークショップの現場だつたらどの人も全部が必要なんですね。そういうふうのことのほうが貴重だということだと思います。そんなことを感じさせる現場です。

―― 兵庫でのワークショップを体験し、自分の好きな演劇がここにあつたということでしたが、具体的にどういうところが好きだったなんですか？

小川 やはり人が見えるということにつきますね。

―― それは先ほどの無駄な人がいない、ということですか？

小川 本当にワークショップを語るのつて難しいですね。そこはそういう場所だつたんですよね。まさに演劇というかたちでしか表せなかつたということなんでしょうね。その全体像を言葉で括つても、やっぱり括りきれないところがあつて、話をするのに一番やすいやり方が、こういう子がいた、そういう子がいたとということでしか語れない場所なんですね。それはどうしてそうなつているのかよくわからないんだけれども、こういう作品をやりましたということがほとんど意味がないとまでは言わないけど、作品よりは人がやはり勝つんですよね。終わつてみると。あいつがいたな、こいつがいた

なということしか残らない。ワークショップを表現することの難しさがそこにあります。

『星の王子様』をやるということになり、「自分で好きな役を決めていいよ、しかも自分の好きな衣装を決めて、自分で絵を描いていいよ」って言つたら、大抵の子というのは決められないもので、「あれがいい、これがいい」とか言つているだけなんですね。そんな中でヤムヤムという女の子がいたんです。当時は中学三年生だったと思います。彼女だけは、「私はバラの花がいい」と言つて、その辺にあるクレヨンでどんどん絵を描いていくんです。「こんな衣装でやる」と言つて、鼻歌交じりで、「こんなのがいい、こんなのがいい」と歌つて、ちょっと不思議な女の子でした。その子はすごくムードメーカーで、彼女がニコニコしているとまわりもどんどん引っ張られていました。彼女は回が進むにしたがつて、自分でもいろいろとアイデアを出しながら役を自分のものにしていくんです。ところが、作品が完成に近づいていたある日、突然ぱたっと来なくなつたんですね。

ある日、ヤムヤムが劇場の受付で、本当に中学生とは思えないような、赤ん坊みたいな声で柱にしがみついて泣いているんです。そこでは何が起こつていたかというと、彼女は普段は学校に行くのが相当難しい子で、留年もしていた子なんですね。その子が、やっぱり自分で表現することが好きだということで、親なんかにも勧められて、自分も好きなもんだから、如月小春のワークショップに続けざまに通つていたという経緯がありました。ワークショップでは、どんどん自分は頑張ろうとする。親も頑張つてやつてきなさいよというふうにどんどん励ます。そういうことがどんどん日を追うごとに高じてきて、自分がもうどうにもならなくなつてしまつて、とてもみんなのところに出かけられるような状況じやないところまでいつてしまつたんですね。

たぶん親からは、「台詞をちゃんと覚えていかないとまわりの人に迷惑がかかるんだから、あなたはちゃんと覚えて行きなさい」って言われていたのでしょうか。学校に普段は行けない子が世田谷パブリックシアターに行くときはニコニコしているというのがあつただろうから、そういうことに親としても安心して少し期待をかけちゃつたのかもしれない。親が車で送つてきて、「皆さんに迷惑がかかるからとにかく早く行きなさい」と言つた。ヤムヤムは「嫌だ行きたくない」って言つた。そういうのがあって、ギャアギャア泣いていたんですね。

ヤムヤムがギャアギャア泣いていてどうしようもないということを僕は、稽古場の如月小春のところに伝えに行つたんですね。そうしたら如月小春が、「しまつた！」と血相を変えたんです。「あの子はいつかそういうことが起つるかもしれないと思ってた。何か破綻とか破裂みたいなそういうのが起つる可能性がある子だつていうのは私はわかつね。

そして、ヤムヤムに対しては「今日は気持ちが乗らないだろうけど、せつかくここまで来たんだから、稽古場に行つて、端っこのはうで見るだけでいいよ」っていうことにして、本人が特に嫌がらなかつたので、稽古場に行くことになつたのです。そこで、ご両親と如月と僕といろいろと話をしました。あれはすごく大きかつたような気がしますね。僕にとつても初めて担当するワークショップだし、ワークショップとしては、その子が来なくなつたらバラの花がいなくなつちやうわけだし、ここまであんなにみんなをニコニコさせてきた子がいなくなつたらどうするんだろうと、もう皆目見当がつかなくつて困りはてました。

如月はご両親の話をひたすら聞いていました。「お父さんやお母さんの心配する気持ちというのはすごくよくわかります。私も子どもがいるからよくわかります」と。その上で、「劇場に来たからには私が責任を持ちますから」ということと、「お子さんが家に帰つてきたときには、劇場ではどうだつた? ということを絶対に聞かないでほしいんです。それだけ約束をしてください」と言つて帰しました。

僕、そんなことで納得して帰るなんて、よくわかんなかつたんですけどね。ご両親は、迷惑がかかるんだつたら引っ張つてでも連れて帰したいというような気持だつたのでもようね。でも如月がそうやつて丁寧に言つたら、「わかりました」と納得して帰つていきました。たぶん、ヤムヤムなんて稽古場にいても、もうこれは使い物にならないし、これまで嫌になつて帰るんだろうと僕は思つていたら、ヤムヤムはずつと稽古場の隅つこで見ついているんですね。如月小春は彼女に寄り添つて、何かヒソヒソやつてゐるときもあるし、あとは如月もほつたらかして一人でずっと見つてゐるときもあるし、そういう時間をすごしていました。

その後、ヤムヤムはどうなつたかと言つると、翌日からは少しずつ元気を取り戻し、自分なりのペースもまた掴んだようで、本番も目一杯のバラの花の役をやって、打ち上げで大喜びをして、帰りましたね。

あのとき感じたのは、「現場を見る目」というのがあるということですね。それは技術と言つてもいいのかもしれないけれども、ただ見つても、ただ遊んでいるだけで何が起つているのか全然見えないんだけれども、パツと見て、これはうまくいっていると

か、ぱッと見て、これはうまくいっていないというのを掴む何かという「現場を見る目」があるんですね。そういう能力が如月小春というのはやっぱり優れていた人だし、今演劇百貨店の店長をやっている柏木陽もすごく優れていると思います。「あの参加者は大丈夫」とか、「あの参加者はちょっとどうだろか?」とか言っています。僕はそういうことのわかる人間に本当はなりたかったんですね。ワーカシヨップを見る目に優れた人間に本当はなりたかっただけです。ただ、そういう素質みたいなものは僕はありません。僕はやっぱり向いていません(笑)。だから、そういう人たちを守る役割があるんだと思つたんですよ。ファシリテーター連中というのは、そういう「現場を見る目」を持つています。

―― ファシリテーターの素質には他にどんなものがありますか?

小川 同じようなことが、「場所を見る、読む」っていうこともありますね。その人なりに時間を解釈することだと思います。それは言語化ができるということだと思います。そういうところまでいくと、ようやくひとつの仕事として成り立つていくんだろうと思います。それはどうやつたら手に入れられるのか、いまだにわかりません。「いい教育者、いい先生、いいファシリテーター」と言われるのははじてそういうところが似ていると思うんですね。ガヤガヤしているけど、大丈夫これはうまくいつていると思ってどんどん先に行っちゃうというのは、ファシリテーターでも学校の先生でも、あるいは会議を回す人でも同じことなのかもしれないけれども、まわりが読めるんですよね。しっかりとまとめていくことができるのです。

―― ファシリテーターってどんな仕事ですか?

小川 ファシリテーターといつても結局は自分の作品を創っています。如月小春のワーカシヨップというのは如月小春の作品のひとつだと思います。ですからやっぱり如月小春しか創れません。同じように柏木陽がやるんだったら、柏木陽の作品となるのです。ワーカシヨップという演劇作品があるのだと思っています。

―― 要するに「自分たちの演劇をやっている」と思っているわけですね? 柏木さんでもあり、如月さんでもあり、小川さんでもあり、ファシリテートする人がそれぞれ自分の作品だと思ってやつてているということですね。

小川 そうです。まさに「ザ・演劇」です。ワーカシヨップの現場として学校にいても、僕は自分が演劇制作だと思っています。演劇百貨店というのをやつてずいぶん経ちますけれども、要するに演劇観が問われるんだと思うんですね。「あなたの思う演劇っていうのはどういうの?」と問われているのだと思います。やる以上は演劇的に自分なりの何か太いものがないとどうにもならないんだと思っています。

演劇百貨店というのは少しずつかたちになつていきましたけれども、当初は何をやる團体なのかが全然よくわからなかつたと思うんですね。教育をやるのか、福祉をやるのか、まちづくりをやるのか、あるいは文化芸術をやるのか、柏木も僕も全然わからなくなつて、いろいろなやり方があると言つてました。それで最後の最後に、柏木が「どうも俺たちは演劇をやつてているんじゃないか」と言い出しました。でもそのことを見つけるのに一年か二年はかかりましたね。さまざまなことをやつていてと言えば聞こえが言いのですが、最終的に演劇をやつてているという感じがなければ、続かなかつたと思います。演劇と何らかの接点を持った人間同士が演劇百貨店に残つていったんだろうなと僕は思っています。

―― 演劇をやることは社会をやること

―― 演劇をやつている感覚というのをもう少しわかりやすく言うと、どういうことですか?

小川 僕はやっぱり世田谷パブリックシアターが教科書というか、自分の中の基準が世田谷にあります。現状の世田谷のことは実はよく知らないので、それは幻想の中の世田谷になつちやつているかもしれません。簡単に言うと世田谷の学芸のことなんですね。僕が思つてゐる演劇というのがそこにあります。

たとえば、場合によつては障害者向けの演劇があつたり、みんなでパンを作つて演劇をしようみたいな、子どもたちをグルグル連れ回しながら行うような演劇を創つていつたりとか……。たぶん生活文化とかに極めて近いようなものもあります。

あるいは上演をする上で、いわゆるプロの役者の方向性じやなくて、その人自身が見えてくるような、その人間が見えてくるような方向性があつたりとか……。あるいはその題材が「地域の物語」みたいになつて表れてくる。その場所で生まれていく何かみたいなところを大事にして、その発表の形態としてはいわゆる演劇じやないかもしれないけれども、演劇的表現の原点のようなものであつたりとか……。



あるいは「ドラマリーディング」という名前がついていますけど、役者さんが一回か二回ぐらいしか稽古しないまで、台本を手に持つて、普段着みたいな恰好で出てきて喋る。それがしかも千円ぐらいで観れて、高いお金を出して観る作品よりははるかに面白かつたり刺激的であつたりとか……。

あるいは劇場ツアーやして、劇場のことを知らない人間同士が無理やりチームを組んで、「天井を触ってみましょう」なんて言つて、ぐるぐる回つてみるとか。毎回同じプログラムでやればいいものを、「今回はちょっと照明をファーチャーしましょう」とか言って、ものすごく照明に凝ったネタを仕込んで、それだけのためにすごい労力をかけてやつて、こんな疲れるなどをよくやるなと思うながら、全部終わると、「どうだ、すごかったろう！」ってニコニコするようなテクニカルの人がいたりとか……。

僕にとつてはそういう劇場での出来事が全部、僕が考える演劇になりました。そういう中で体験的に勉強になつたようです。たぶんこのことは外から見ていたらわからなかつたかもしれませんですね。ひとつひとつがどういうふうにつながつているのかというのは、僕はもちろん中核のスタッフではなかつたけれども、いろいろな人がいろいろなことを言いながらも、少しでもいろいろな人のための場所を創ろうとしていた。そんな場所が僕にとつては全部演劇だったんだと思うんですね。

—— その頃、世田谷パブリックシアターで見たようなこと、経験したようなことというのに、すごく演劇を感じたということなんですね。

小川 そうですね。要するに、違う人たちがいかに出会う場所であるか、ということの一語につきると思います。

—— 他にワークショップの現場で必要なことつてありますか？

小川 僕が世田谷パブリックシアターでバイトをしていた頃、当時芸術監督をなされた佐藤信さんに、演劇百貨店を立ち上げるので、いろいろと話を聞きに行つたことがありました。そのときに「嘘を堂々とやる」ということを教わりました。嘘を堂々とやるというとの大事さですね。「嘘っていう感覺」が元にないと、演劇じゃないなと思っています。僕があんまり好きじゃないのは、青少年のライフスキルプログラムみたいなもの、「麻薬は絶対ダメ」とかいうもの。きわめて正しいことを伝えるための手段として演劇を使うことにどうも馴染めません。あれは嘘を楽しんでないなという感じがあるんですね。だけど無目的に嘘をみんなでやるということは非常に楽しいことじゃないかとか思います。馬鹿馬鹿しいけど面白いじゃないかということに力点を置きたいとか。そういうところで、自分は演劇かどうかということを判断したいと思つています。

小川 僕が世田谷パブリックシアターでバイトをしていた頃、当時芸術監督をなされた佐藤信さんに、演劇百貨店を立ち上げるので、いろいろと話を聞きに行つたことがあります。そのときに「嘘を堂々とやる」ということを教わりました。嘘を堂々とやるというとの大事さですね。「嘘っていう感覺」が元にないと、演劇じゃないなと思っています。僕があんまり好きじゃないのは、青少年のライフスキルプログラムみたいなもの、「麻薬は絶対ダメ」とかいうもの。きわめて正しいことを伝えるための手段として演劇を使うことにどうも馴染めません。あれは嘘を楽しんでないなという感じがあるんですね。そういう「何かができないかな?」って考え方やう癖があるようですね。

—— 「演劇」とか「劇場」というのは疑似社会を創るものだとお考えですか？
たものが「演劇」には欠かせない要素として見逃すことはできないということをお考えですか？
—— これが演劇の役割だとお考えですね。

小川 そういうところはありますね。僕は社会的な問題にどうにかして近づけないかって思う癖がちょっとあるようです。社会的な問題というと大袈裟ですが、もつと言えば、子どもとか障害者とか、世の中の弱者といわれているような人たちに惹かれるんですね。そういう癖なんだろうなと思います。ですから、誰かと協働する段になると、ついそういう「何かができないかな?」って考え方やう癖があるようですね。

—— 「演劇」とか「劇場」というのは疑似社会を創るものだとお考えますよね。疑似というのを要するに嘘です。良くも悪くも、疑似社会を創ることが劇場の役割だし、それで楽しませてくれるものが演技者の役割だとお考えですね。

小川 傍観して見るというようなことがないと、「演劇」というのができないんだろうなと思うんですね。僕なんかは、ちょっと体調が悪かった時期というのがあって、要するに窮屈なんでしょうね。疑似社会という意味で言うと。社会というのが非常に窮屈でドロップアウト寸前のところまできて、そういう中で「演劇」というものと出会つたという過去があるから、社会というのを傍観的に見てしまつています。その中で疑似社会というものの素晴らしさというのかな、そういうのがわかる。すごくジーンとわかる。ファシリテーターの連中というのは、みんな何かしらあるんですよ。コミュニケーションということが問題だつたり、あるいは社会という問題に何かこだわりがあるからワークショップの現場に来ているのだと思います。そういうことに直面する事態がきつとあつたんだと思うんですよね。そういうこんな仕事、みんなやつていないとと思うんですよね。

世田谷でやっていた「考えるワークショップ」で思つたのですが、批評というか、評論というか、ジャーナリストイックな視線で社会のことを考えたり、見たりするということ、このワークショップとは地続きなんだなということを感じました。つまりワークショップの現場を創ることで、新聞記者でも政治家でも僕はないんだけれども、それ

と似たようなことというものが、その場所で、ワークショップの現場を創ることによつて何か達成できるんじゃないかなというのを、ここ最近は考えるようになつてきましたね。僕はジャーナリストに憧れていた時期があるので、そう思うのかもしれません。

—— 演劇は疑似の世界を創ることであつたり、その中に自分を置いて、社会を見つめでみたりとか、もつと言えば、批評性みたいなもの、自分で振り返つてみると、もしくは自分のやつたことを人に批評してもらうとかつていう、ある意味ではジャーナリストティックなものを形成していくと思います。だから演劇をやることは社会をやることだと言えますよね。

「演劇」と「教育」

—— 「演劇」というのが一方にあつて、もう一方に「教育」があつたときの、その関係性をどのように整理していますか？

小川 まず「教育」に関して言えば、先ほどもお話ししましたとおり、僕の大手な現場であつた、世田谷パブリックシアターの「中学生のためのワークショップ・演劇百貨店」が終了して、劇場での事業の方向性が変わっていく中で、「ぜひ学校に出ていきましょう」という話になつたのですが、そのときすごく悔しかつたんですね。劇場でやるほうが何倍か意味があるのに、なんで希釈したような演劇を学校に持つて行ってやるんだろうかと正直思いました。今では、学校に演劇を持つて行く、尖兵みたいな仕事をしていますけどね（笑）。その当時は、「教育」というものに対するは、どこか恨みみたいなものがありました。

それからもうひとつは、ある団体と関わることがあり、学校に演劇ないしは演劇のようなものを持つて行くときの留意点だとか心構えというのを研修するプログラムがあつたんですけども、その制作補助にたまたまついたんです。そこで経験ですが、「演劇はこういう成果がある、演劇教育にはこれだけ効果があるみたいなことを言えない」と仕事にならないのよ」と言われ、このことでも落胆しました。こういう効果がある、あいう効果があるっていうことばかりを聞かされ、そういうものは僕はほとんど受け入れられなかつたので辛かつたですね。面白いか面白くないとか、そこに人が見えるとかじやなくて、プログラム重視というか、そうすればプログラムが成立するのか、それは学習指導要領で言うところのこういう効果がありますみたいな標準的なことを覚えさせられそつになつて、最後には僕はずいぶん内向しましたね。そういうこともあります。

最初は学校の現場というものに関してかなりネガティブなものを持っていました。ところがひょんなことから学校の仕事で神奈川のほうで関わることになつて、いろいろと先生たち、あるいは教育委員会の方たちと話をすることになりました。「教育」についてのものに対するイメージというのが、普段である分、もちろんずっと広いんですね。僕が「教育」という言葉を「学校」という意味合いで使つていると、教育委員会の人から「小川さん、それって考え方が狭くないですか？」別に学校じゃなくたつていいんですよ」なんて言われます。「授業時間以外でも、たとえば部活なんかは好きなことができますし、土日は土曜学校みたいなことをやつていますから、そういうところに来てもらつてもいいですよ」とか、逆にかけられたりして……。

ですから、それは本来「社会教育」ということですよね。社会教育施設という言葉がありますけど、美術館も劇場も僕は本来一緒だと思っていました。でも実際はそこが社会教育施設であるかないかというのはすごく大きいわけなんですね。美術館というのは社会教育施設であつて、劇場というのはそういう施設として認められず、何の法律にも守られていない。だから劇場は教育しないけど美術館は教育する場所なんだと思うと、何かピンとこないですね。僕にとって劇場とは、さまざまなもの学べるところだし、実は僕が思うような「教育」に近いようなところもある。ですから、美術館と同じように劇場だって社会教育施設として認められて然るべきなんじゃないかと思つています。

ただ、それは僕が世田谷育ちだからそういうのかもしません。それは佐藤信さんの持論である「劇場は広場」つていうことにつながるのです。たまたまなんですが、如月小春も「広場」というようなことを言つてますよね。その「広場」というのが自分にとつて、ほぼイコール劇場であり、「教育」という言葉に一番近いんです。

—— 自分の考える教育というのは、つまり劇場（＝広場）でやつているようなことですか？

小川 教育は広場であればいいということですね。まあ勝手にやればいいじゃないかみたいなところですよね。だから多様性ということですね。それ以外は、僕は専門家じゃないからそれ以上は言わないようにしているんですけども、基本的には、いろいろなことがあるんだと。それがすべて教育ということなんじゃないかと思います。

—— いろいろあるんだということを学んでもらう場所ということ？ それともいろいろなものがある場所が教育ということ？

小川 両方ですね。「いろいろ」っていうことがキーワードになるのではないでしょか。とにかくいろいろなことがそこでは起きる、いろいろなものがある、いろいろな人がいる。「教育」というものはそうだと思います。ただその中で、「学校」というのはやつぱりごく一部しか担っていないものだと思います。劇場に来ると本当にいろいろな人がいるし、いろいろな場所に行けるし。

— 如月さんが演劇百貨店のワークショップをやろうとしたときに、演劇の学生と教育の学生を集めましたよね。そこには、教育的なアプローチと演劇的なアプローチがせめぎ合っている中で、共通部分集合みたいなところがあることが狙いであります。大学で言えばいろいろな学部の人気が寄り集まつてやれば、本当に社会のつぼみみたいになっていくわけじゃないですか。そういういろいろなフィルターでもつて自分探しをさせるというか、そういうことだったんだでしょうか?

小川 大方針としては、柏木が演劇百貨店の現場を創っていく際もそうなんですけれども、人の数だけやっぱり力になるんですね。違う人が集まれば集まるほど、考え方も面白くなるわけなんですね。平田俊子さんという詩人がおっしゃっていて、「詩は蕎麦みたいなもので、戯曲というのはラーメンみたいなものだ」と。演劇になると、もういろいろなものが混じてくるから、最終的にどうなるのかわからないんだけれども、総合的に面白いものになると。詩だったら素材勝負だから蕎麦で、水もし、出汁もしよしみたいなところでやらなきゃいけなくなる、そこが演劇の面白いところだというようなことを書かれていて、つくづくそうだなあと思いますね。社会の縮図っていうぐらい、僕は社会のことをまだ知らないんですけれどね。

— 今後の演劇、ないしは演劇ワークショップの可能性についてはどうでしょうか。

小川 僕は演劇をやっていると信じたいので、僕たちの演劇活動を評価するべく演劇ワークショップの世界も演劇評論家の評価の対象になつていいと思つています。「これはいい」なんて誰かが評価してくれて、うつかり読売演劇大賞かなんかに僕たちのワークシヨップの作品が選ばれちゃうたら、「これは大事件になるな」とか、そんな妄想を抱いています(笑)。

それと、ワークショップを詰めて詰めていくて、すこくいい現場にして、その最終的な現場つていうのがまるで一般の劇場でお客さんに向けて上演されるようなものになる。

それはひとつの方だと思うんですよ。深めていくつていう中で、もうほとんど普通の作品と見紛うような、上演することだけを考え創られた作品のクオリティーに近くなっていくという可能生がごく稀にある。何があるかわからないのも「演劇」ですからね(笑)。

— ありがとうございました。

◎小川智紀（おがわ・ともり）

演劇百貨店制作。二〇〇三年に「NPO法人演劇百貨店」の設立に参加。その後、全国各地の劇場・児童館・美術館・学校などで、公演、レクチャー、ワークショップの企画制作スタッフとして活動。〇四年、NPO法人STスポット横浜と神奈川県教育委員会等との協働事業を企画し、同法人の「アート教育事業部」設立を支援。

演劇百貨店 <http://www.engeki100.org/>

ファシリテーターとしての実感

富永圭一 + すずきこーた + 柏木陽十 大西由紀子

聞き手 編集部

世田谷パブリックシアターでは、開館当初から現在に至るまで、さまざまなワークショップ事業を行つてきました。その中で、たくさんのワークショップファシリテーター（進行役）の方々との出会いがありました。ここでは、その中から中心的に活躍してくれているファシリテーター四人に、「演劇」やワークショップをどのようにとらえているか、そして今後の展望について話を伺いました。

「職業としての演劇」との出会い

—— 皆さんの「演劇」との出会い、また、ファシリテーターになったきっかけをお聞きします。

大西 まず、ワークショップをやろうと思ったのは、如月小春さんの影響がすごく大きいです。大学のときに、如月さんから「学生のボランティアのスタッフとして参加しない?」と言われて、子どもと一緒に芝居を創っていくことが面白いだと思って、それからワークショップをやるようになりました。

—— そのときは大学で何を勉強していましたか?

大西 演劇です。最初は役者になりたいと思っていました。

富永 大学でのワークショップ体験って、もう最初からファシリテーター側でやつっていましたの?

大西 最初は進行役のアシスタントからはじめました。でもワークショップの原体験は小学校ぐらいのときからあつたと思つて、演劇の学校に進学したんで、そこでの経験がありました。

—— 役者をやるよりもワークショップをやる方が面白いと思つたわけですか?

大西 ええ、ワークショップで、何かグッとくるものがあつたんですね。
こーた 大西さんは役者になることを諦めたとか、そういうことではないんだよね?僕がファシリテーターをやっていてよく質問されるのは「役者の夢破れはじめたんですか?」みたいなこと。それって結構むかつくんだけよね(笑)。僕の中ではそんなことつてしまつたくないんだけど。大西さんはどうなのかなと思つてね……。

大西 たまに役者をやりたいなと思いますよ。でも、それをやるぐらいのエネルギーが今はないように思います。ワークショップは頑張れるんですけどね。子どもとやることつて、やっぱり衝撃があるんですね。「ああ、こんな世界があるのか」というように常に刺激的です。自分が舞台に立つとかよりも、子どもが立つていることに関わつていろいろなことがすごく面白いと思っています。プロじゃない人がやる舞台つてすごく新鮮なんですね。私には魅力的です。だから続けているのかもしれません。

—— こーたさんはどうですか?

こーた 僕は子どもの頃から「演劇」に触れるという環境下で育ちました。父親がテレビの構成の仕事をしてたせいもあって芝居を観に行くことが結構あり、その世界に魅せられていました。ですから自然と「演劇」をやりたいなと思っていました。中学校では演劇部がなかったので、高校では演劇部に入りたいと思っていました。中学校では観ることに専念していたといえると思います。実は僕、高校一年のときに休学し、アメリカのペンシルバニア州でホームステイしていました。留学は一年で終了し日本に戻り、また高校一年生からはじめることになりました。高校二年生のときに演劇部の部長になりました。

それから時は流れ、世田谷パブリックシアターができたときに、「地域の物語ワークショップ」に出会いました。ワークショップでは、世田谷区内で演劇活動をしている人



に進行役のアシスタントを求めていたので、そのときに手を挙げました。

「地域の物語ワークショップ」には何もわからないまま参加していたのですが、ワークショップに参加している人たちがどんどん解放されていくような気がしました。そのことを通して自分も解放されていくという感覚をすごく持ちました。そのときに、「ああ、から鱗でした。役者バカっていう人は、たぶん「役者」というところがその人の居場所だつていうことをすごくわかっている人のことだと思いますね。また演出家という人もそうでしょうね。僕にとっては、ワークショップの進行係というものが、「自分の居場所はここだ」と決定付けるものでした。そのことを仕事にしていきたいなと明確に思いました。

それから、いろいろなワークショップを経験し、勉強したりしながら、今に至っています。さまざまなところに行ったりしていることもあります。「地域ってどういうことだろうか?」とか、「自分でどういうことだろうか?」とか、「外国人ってどういうことだろうか?」というようなことを身近に感じていて、そういうことを「演劇」にしていくといったことに興味を持っています。もちろん、子どもとやるというのも楽しいと思っていますけどね。

—— 柏木さんはいかがですか?

柏木 演劇をはじめたのは、高校のとき演劇部にいた先輩に勧されて演劇部に無理矢理入れられたのがきっかけです(笑)。その後、演劇科のあった大学に入るのですが、そこで、私の師匠となる如月小春に巡り合いました。最初に如月の劇団であるNOISEを見たときはあんまり興味がもてなかったんですけど、如月がやっている個人的な活動にはものすごく興味がありました。そこで、「そっちを手伝わせてください」と言つて、手伝いに行くことになり、それからさまざまなことを全部手伝うことになつて、気付いたら一〇年間が過ぎてしましました。

—— 如月さんの活動のどのあたりに興味があつたのですか?

柏木 とにかく授業が面白かったんですよ。昔はエチュードと言つていきましたよね、あいつらは「イエス!」って言える人につきたいと思つていました。その時分に知り合いになつていた人たちの中で誰が一番かといつたら、如月小春という人をおいては他にいませんでした。ですからその人のところに行つたのです。

—— 「演劇」に対するというよりは如月さんに対する関心という方が強かつたのですか?

柏木 はい。「何でこの人がやるところなるんだろうか?」ということに最も興味がありました。そして、如月小春という人間のことを知ろうと思つたら、劇団活動も知らなきやいけない、「とにかく全部やつてみなきや」、そう思つっていました。

—— その如月さんの活動の中でも、いわゆるワークショップと言われているところに大きく関わつてくるようになるのはどうしてですか?

柏木 それは行きがかりのことですね。私が如月に連れて行つてもらえた現場というのはワークショップなんですよ。ですからその経験がすべてです。たぶん、ご存命中の活動の中で一番人手が足りなかつたのはワークショップの活動だつたのかもしれませんね。

—— そのとき、ワークショップは面白いと思ましたか?

柏木 それは面白かったです。私が授業でやつてもらつて面白かったようなことですべてがそのまま展開されていましたので、それはすごく面白かったです。

富永 具体的には何が面白かったの? 演劇部に無理矢理いるというのではなく、まさに強迫観念の中でやつてているという演劇ではない、自主的にやる演劇がそこにあつたんでしょうか?

柏木 そうだと思います。

富永 今柏木君がやつてているワークショップとはそんなに変わりはないですか?

柏木 いやいや、全然違うんじゃないかな。

——自分の中では同じようなことをやっているという感じはありませんか？

柏木 まつたくないですね。如月小春がいなくなつたその途端からあの活動はできないです。如月小春のワークショップは如月以外にはできないことでした。ですから如月小春がいなくなつたら同じことは絶対にできないですね。でも、「応私もワークショップはやつて反論するかもしれないですよね（笑）。今やっていることを「演劇と呼べ！」って心の中では思っています。

——それは自分の中では、「演劇の一種」だと思っていますか？ それとも演劇というものはちょっとかけ離れていることだと思いますか？

柏木 私はとにかく「演劇」がやりたいんですね。脅されてはじめたけど、「演劇」をやつてみたくなつたのは事実です。誰も今私のやつていることを「演劇だ！」って言ってくれないかもしれません、自分で「演劇つていうことにしたい」と思っています。だから私は天性の天の邪鬼ですから、「演劇だ！」って言われたら、「演劇じゃない！」つて反論するかもしれないですよね（笑）。今やっていることを「演劇と呼べ！」って心の中では思っています。

富永 ワークショップばかりやつていると、確かに「演劇」というか、通常の作品も創りたいっていう気持ちにはなつてきますよね。

——最初に授業で魅了された如月小春さんの授業では、如月さんという人に対する惹かれたのか？ 如月さんの演劇というものに惹かれたのか？ それとも、如月さんのワークショップに惹かれたのでしょうか？

柏木 それはたぶん、その三つを切り離しあいけないような気がします。如月小春じやなければその演劇は創れないし、如月小春の演劇がなければそのワークショップは成立しないと思うし、そのワークショップというのは如月小春という個人からしか生まれないものだと思います。だから、総体としての「如月小春」に惹かれているのではないと思います。如月小春がやつてある演劇のワークショップかもしれないし、それは、演劇をやつてある如月小春がやるワークショップかもしれないし、その順番はわかんない

けど、その三つが一緒になつていて時間はすごく面白かったです。

——富永さんはいかがですか？

富永 何でファシリテーターになつたかという質問ですよね。まず言えるのは、ファシリテーターという職業がなかつたからです。実はあまり「演劇」が好きではありませんでした。高校演劇の練習を見ていると、夏休みの暑い最中に大声で、「あえいうえおあお」と教室で叫んでいたりする。そんなの見ていると「何が面白いんだ？」という疑問が沸いてきて、「演劇」への興味なんか毛頭なかつたですね。

高校時代、自主制作で映画を撮っていて、その中で演劇部の役者さんにひとり出演してもらつたんです。そこではじめて、演劇をやる人たちと話すことになつて、それが「演劇」に対する興味のきっかけとなりました。

大学では、演劇部だった子たちから誘われ、演劇をちよくちよく観るようになりました。ちょうど大学四年生のときに、世田谷パブリックシアターの前身の文化・生活情報センターのプレイベン（「世田谷演劇工作室」）があり、それに参加しようと思い立ちました。それが、私のワークショップとのはじめての出会いでした。今思うと、そのときの印象がすごくよかつたので、すんなり「演劇」自身に入り込むこともできたのだと思います。

そして、そのまま世田谷の長期のワークショップにも参加するようになりました。その何回目かのとき、「手伝ってくれる人が欲しいのでお願ひします」と言われ、その当時はファシリテーター云々というような役割も定かでなく、ただお手伝い程度にはじめたのでした。楽しい場所にいられたということがすべてのはじまりでした。そのまま辞める理由もないまま現在に至っています。断る理由がないので今やっているということが最大の理由ですね。自分の面白いことを好きにやりながら、お金をくれるというのはこれだけかもしれない。ですから続けています。

——大学生が就職するみたいな意味合いで、「演劇」を仕事にしなきゃいけないみたいに意識します。

こーた 演劇って、生活の糧であることは間違いないんですけど、それがすべてではないですね。どこからが仕事で、どこからが趣味なのかがよくわからないっていうそれが僕の現状ですね。お金にならないどころかマイナスになることだつていっぱいあります。

したことありますか？

こーた それはさつき僕が言つたように、「こーことが僕の居ていい場所だ」というのと同時に、「こーいうことを仕事にしたい」と思つたことはありました。おそらく大学生が就職する場合より、「その仕事をしたい」と選んだときの自分は、たぶん責任感というか、責任あることを持続させていく重圧を強く意識していたと思います。もし失敗したら、自分で責任を負わなきやいけないという問題に直面するわけですからね。

—— 柏木さんは「職業としての演劇」ということを意識したことはありますか。

柏木 はい。自分で「NPO法人演劇百貨店」を立ち上げるときに、これからはそれを商売にしていかなければならぬと思いました。やっぱり儲からないといけないでしょう（笑）。これで暮さん生きないわけですから。

こーた それは僕たちが「企業組合演劇デザインギルド」を立ち上げるのと同じですね。商売にならないけど、商売にしていかなくちゃいけないと思いましたね。

柏木 私にはこれしかなかつたんです。自分で作れるものがそれしかないんだから、それを売るしかなかつたんです。

こーた 今やつていることがお金にならなくとも演劇は辞めない気がする。

柏木 私も辞めないですよ。どうにかしてお金にすることを考えます。

こーた お金にならない演劇もしたい？

柏木 僕はしたいんだな。

富永 あらゆるやりたい演劇をお金にしていくというのが柏木さんの意識なのかな。

柏木 そう。私のモチベーションはあらゆるやりたい演劇は全部お金にしていく。ただし、それは短期的な部分と中期的な部分と長期的な部分があるから、今お金にならなくたってそれはそれでいい。将来的にそれが資産になつていけばね。

富永 こーた君は長期的にもお金にならなくともいいの？

こーた 究極な言い方をすればそうですね。お金はあとからついてくるんじゃないかなって思っています。長期的なところは何もないんだけど、高校の演劇部とかをボランティアで指導したりしていますからね（笑）。

柏木 私だつてそうですよ。

富永 「職業としての演劇」という意味で考えると、学校に行きはじめて何年か経つたときに、「我々がやつていることはきっと優れているに違いない」、そんな気概を持ちました。脳をいかに働かせるかみたいなことは、たぶん座学じゃないんだよね。そりやあ、一時間目からご飯を食べないで算数をやらせれば子どもはみんなキレちゃうよね。だけど、我々のやつていることをもう少し違つたところから見つめて欲しいと思います。実は勉強の方法としてもとても有効だと思っています。たぶん先生たちが教育として学んできたやり方よりも数段優れているような気がします。我々のワークショップが高評価を得られているのは当たり前だと最近強く思っています。でもたぶん我々のやつていることは、何の知識もない人が見たら、さっぱりわからないものだろうと思いますね。ただ遊んでいるようにしか見えないでしよう（笑）。

こーた 同じようなことを僕も感じています。ワークショップなど僕らがやつていることを「演劇」って言うとして、「演劇をやつていること」から派生することが、実は学校現場に活かされているという現状はとても面白いですね。そういうことを役立てたいと思っている人って、総じて「コミュニケーション能力を高める」みたいなことを言うのでしょうか。そういうことが最終的な目標にあって、そこに向かうために「演劇」を使っているみたいな考え方をしますよね。そういう考え方僕は違和感を感じます。

富永 たぶん子どもは放つておけば育つんだよね。でも、学校の教育姿勢としては決して子どもを放つては置かない。「騒ぐな、静かにしなさい」といちいち指摘するでしょう。

ワークショッピングの場合は、自ら考へることが多く、周りとのコミュニケーションをとらなければいけないものばかりです。その場、そのときで状況がすべて違つてきます。それが、ワークショッピングのいいところだと思います。

一方、学校教育の現場では、ひとつずつ答えを正しく導き出すみたいなことが主流になつてゐるような気がします。たとえば理科の実験ひとつとっても、本来実験だから結果がどうなるかはわからないはずのものですが、大抵の場合には、ある正解があつて、それを目指して進んでいるような気がします。そういう授業スタイルですよね。私がイメージする学校の教育はそういうものです。答えがひとつずつのところにどうやつて到達するのか？ それを探すのが学習。でもワークショッピングの場合は違います。どつちかと、答えがひとつじゃないものを探していくものです。人にとってそのことの方が必要な気がします。

大西 私も最初は職業つていう感じはなかつたですね。やつぱりやりたいからやるつていうことでした。でも、「ああこれでお金つてもらえるんだ」つていう瞬間がありました。それはアシスタントのときだつたんですけど。あるワークショッピングの現場が終つて反省会をやつたときのことです。その現場の担当者に「勉強になりました」とみたいなことを言つたんですね。そうしたらある人から「勉強になつたじゃマズイでしょ、お金もらつてあるし、これは仕事なんだから」とみたいな指摘を受けました。自分の意識の中では確かに仕事つて思つていた部分はありましたが、思わず出たひとと言つたのです。それ以来、すごく「仕事」のことを認識しましたね。

自分たちの「演劇」とは

こーた 「演劇」は仕事だと思うけど、職業だとは思つてないかもね。

—— 職業にしていくといふことで言うと、お金をもらつといふことは、価値を誰かが認めてくれるということですね。そうすると、価値を認めてくれる人を増やす、あるいはその機会を増やすみたいなことが必要ですよね。そういうことについて、どのように考えていますか？

柏木 まだ私たちは、人々を巻き込んでいくような大きな影響力は持つていません。そのステージまでまだ到達していないような気がしています。でも、その必要性は切磋琢磨に自分たちの影響力を築くことができる人でもありました。

でも私たちにはそんな力はありません。現状では、ひとつひとつの現場を幸せにしていくことしか考えられません。でも個々の現場を幸せにしていても、何も変わらない気がするんですね。誰かが突き抜けていかなきや駄目だと思います。そろそろ、ひとつ違うステージで活躍できる人が私たちの中から出ていかないといけないと思うんですよ。そういう違うステージへ向かうにはどうしたらいいかっていうことは常々考えていましたけど、具体的にどのようにしたらいいかということは私にはわからないです。

こーた 柏木さんが言うように、それをどう広めていくのかということは考えなくてはならないことだと思っています。日本全国に広まつたときに、初めて一歩上に行けるんじゃないかなっていう気はしています。ワークショッピングみたいなことが全国津々浦々で行われるようになれば、当初からやっている僕たちは、どこか抜けられるような気がします。それまでは地道な努力が必要なのだと思います。

—— 二人から、その場を幸せにするというような意見があつたけど、この場合の「その場」といふのは、参加してくれた人つていう意味ですか？ それとも自分を含めてのことですか？

こーた もちろん自分も含めてです。「演劇」をやつてみて僕自身が幸せになるのだから、その結果として教育に良いって、いうようなことにつながつていくと思うんですね。今は、教育的にいいものだから、その結果を導くものとして「演劇」をやろうという使い方が横行しているのが実態です。それは間違つているような気がするんです。「演劇」というものを学校に持ち込むと言つた場合、その「演劇」は僕らが考へている「演劇」が持ち込まれるのであればいいのですが、なかなか僕たちの「演劇」というものだけを素直に持ち込まれるということは、どうも難しい世の中になつてゐるようですね。

富永 僕が接している範囲では、幸せそうに見えない先生がたくさんいると思います。我々は幸せな現場にしていると思つてゐるし、かなりの確率で参加している子どもたちも幸せだと思ってくれているようですが、それでも幸せそうな先生が少ないような気がします。悲しいことです。



こーた どっちが最優先される？ 僕は僕が幸せなことがたぶん何においても最優先しますよ。もちろんそこにいる子どもが幸せになつてほしいとは願っていますが……。まずはそのために自分が幸せにならなきやいけないとこうがまず起點です。

富永 たぶんね、あと付け加えるとすると、どれくらいコミュニケーションがとれるかだと思いますよ。もちろんそこにいる子どもが幸せになつてほしいとは願っていますが……。僕はおそらくその場にいる人とどれだけ一緒に「演劇」をやつてあるかということが重要だと思つています。

柏木 先ほど、こーたさんが言つたように、僕たちの「演劇」のあるべき姿として、「自分が幸せであることがすなわち教育的に素晴らしい」というあり方を主張していましたが、その通りだと思います。ただ、僕たちの「演劇」の現在をみると、「教育的に役立つから『演劇』という手法を採用する」というロジックが使われるはじめていることもまた事実ですね。

こーた 実際そういうふうに言つてている人がいっぱいいるわけですね。

柏木 たぶんそのように価値を認められているということなんだと思いますね。我々がそれを許せるのかどうかということが実は重要なんでしょうね。

こーた 最近ワークショップをやつていて思いますが、三〇代がそろそろ終わろうとしている僕も、三〇代だからできたワークショップのやり方というのがあるのだと思います。次の一〇年というのはまた別のやり方を探つていかないと、体力的にも厳しいかもしれないですね（笑）。そう思いませんか？

僕らは恐らくワークショップというものをすごく真剣に日本の中で考えている少数派でしよう。ワークショップということに特化して、ものすごく考えていたり意見交換を

したり、そういうことをしている人たちってそんなにいないような気がするんですね。

柏木 演劇の作品を創つてそれを発表して見せていくつていうこと自体が、ほぼ大都市圏に限られていますね。たぶん、「演劇」って超格差社会の産物なんですよね（笑）。「演劇」をやつている人からは認められないでしょ。演劇が普及することって、演劇人たちが面白い演劇を創るからですよ、絶対。

こーた やっぱり「演劇」が面白いっていうことを絶対的に広めていかないとダメなんじやないかなと思います。

柏木 やっぱり傑作が私たちにはいるんですよ。その面白さは確かに他で代えられないというようなものができない限り、そこに説得力は生まれないでしょ。特に「演劇」をやつている人からは認められないでしょ。演劇が普及することって、演劇人たちが面白い演劇を創るからですよ、絶対。

富永 教室の中で行われている授業で、たとえば小学校一年生がどんなに面白い表現をしていても、学芸会、学習発表会という場所では、その表現はできないということが多いいじやないです。だから、もうちょっと違う表現の場を創れるといいね。

柏木 また、「演劇」としての作品化というところと手を切つたところで評価されなきやいけないんじゃないかもと思つていますね。作品性って、それはもしかしたら最大の敵かもしれませんね。

富永 いくつかのことを同時にやらなきやいけないのかなという気もしています。でもたぶんそれだと今までの歴史と変わらないような気もするんですよ。坪内逍遙ぐらいからはじめた演劇普及の歴史となんら変わらない。何か違う考え方を生み出していくかならないといけない気がしています。

こーた 「演劇」に関わる根本的なイメージを変えるしかないですよ。演劇部に入るようなやつはあんな感じっていう、そのあんな感じじゃないやつがいっぱいないとね。

柏木 「演劇」っていう認識として広められるのでしょうか？

富永 そう考えると、小学校六年間やっている意味が出てくるんだよね。我々が思つてはいる価値観ではない演劇人口が育ちつつあるので、その裾野を広げなければならぬ。

富永 富永さんが最初にやったワークショップからすれば、ずいぶんな数になつてゐるじゃない？あのときは年に一回だけやつていただけでしょ。それが今は年に一回どころじゃないですね。

富永 僕らが接している人の数は確実に増えていますよね。

こーた もちろん人数という意味ではものすごい数の子たちと触れ合つてゐると思います。また深く付き合う子たちといふのも年々増えてきていますね。

柏木 増えることはいいことだけど、この先は圧倒的に人手不足です。残念ながら我々三人は第一線を退かざるを得ないところにきてると思いますよ（笑）。後進を育てる教官にならないといけないんですよ。

こーた アシスタントっていふ人は、アシスタントから本当に逃れられないというか、いつまで絆つてもアシスタントなわけですよ。

柏木 だから、アシスタントの経験というのは何回かしたら、もうプランを立てさせて、その先に行かせないといけないんですよ。

富永 ちなみに急に増えると考えている？

こーた 増えないと想ひますけどね。

柏木 それは考えちゃいけません。教える側がそれを考えたら絶対に育ちません。放つておけば育つんです（笑）。こちらに育てる気があるかどうかです。それだけです。それは、要するに我々の席を明け渡す氣があるかどうかということでもあるのです。

こーた 育てる気持ちが我々にあるということもものすごく大切なんんですけど、育つ氣があるのかということもものすごく重要ですよね。

富永 僕は全部を同時にやらないと、もうにつちもさつちもいかないと思つてゐます。

こーた 育てる気持ちが我々にあるということもものすごく大切なんんですけど、育つ氣があるのかということもものすごく重要ですよ。

こーた じゃあどこに座るのかという話なんですけど。

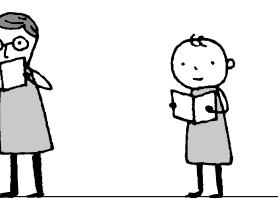
柏木 座らないですよ。僕らは立ち、動き、歩いて、向こうに行くんですよ。

富永 もつと上のステップに行かないダメだと思うよ。今明け渡しても何にもならないと思う。

こーた そう思うんだよね。

柏木 上のステップが用意されたから明け渡すんじやなくて、我々は上のステップに行くために明け渡さないと、とても上には行けないような気がします。

我々を食つてくるような後進が今一番求められています。でも今の環境では、それを望むのも難しいかもしれません。何とかしてそういう連中が出てくるという環境を創りあげるのも私たちのやらなければならない仕事になるんでしょうね。そんなことをやつてると、今あるこの幸せな感じよりもっと殺伐とするかもしれないけどね（笑）、とにかく違う環境を創るしかありません。



フォームの違う「演劇」を創つてゐるんだと強く思つています。たとえば、ほとんどの人は、「演劇」つていうのは劇場に来て二時間ぐらい椅子に座つて観るものだというふうに考へてゐるけれど、我々のやつてゐる演劇といふのはたとえ三か月とか四か月とかかけて地域の人たちと交流するような「演劇」です。その時間といふものすべてが「演劇」であるのです。最後に発表するのも「演劇」なんだけど。そしてそこから先の、交流が続いていくこともすべて「演劇」であつて、そのフォームの違う「演劇」というものが、今、日本に生まれつつあるのだということをとにかく知つてもらいたいです。今まで観たことがないから、誰にもいまひとつよくわからないかも知れなけれど、今それがあるんだよ、まさに行われているんだよということを知つてもらいたい。それが、私の考へる、今私たちがやつてゐる『演劇の姿』です。

富永 どこか今旣の演劇の創り方つて、ちょうど三角を描くとすると、その頂点にプロデューサーなり演出家がいて、徐々にいろいろなものが降りてきて、一番の底辺にお客さんがいるという、そんな図になるよう創られてゐるような気がしてなりません。私がやりたいのは、その逆で、逆三角形を描いています。下の頂点に僕がいて、その上にどんどんいろいろなものを積み重ねていくイメージです。乗せられるだけ乗つけていきたいんだよね。それは学校なり地域なりPTAでも何でもいいんですよ。とにかく、上に乗つけられるだけ乗せる。そういうものを創つていくために頑張りたい。実際にやつてゐるのは自分で、私はここにいて、上を大きくしたいなと思っています。

こーた 「ファシリテーターとは?」つて、さまざまあると思うんですけど、僕が理想としているファシリテーターというのは、「ここにちは、すきこーたです。じゃあ演劇を創りましよう」と言つて、バーッとできていくことなんです。でもそんなことつてあり得ないから、いろいろとゲームをやつたり、こういうふうに創つていったほうがいいんじゃないかな、みたいなことを言つて進めていきます。究極的にはそういうところにて、且つ自分も一緒に演劇を創つてゐる気持になれるというのが理想ですね。ファシリテーターという意味ではね。

柏木 ファシリテーターつてたぶん「触媒」なんだと思ひます。成長を促進させてとりあえず歩きはじめる。でもその設定の中には、たとえば学習の形態が非常にスマートになると、さまざまなコミュニケーションがとれるようになるとか、副次的な要素が実はたくさん含まれてゐる。たぶん本当はそつちをして歩いて行きたいのだけど、そこをあえて、「演劇を創りましよう」と言つて歩く。そこにファシリテーターという存在がいさえすれば、その副次的な要素は同時に達成し得る。ファシリテーターという存在がいることによつて、それが実証される。ファシリテーターつて、そのような存在ではないでしようか。

ファシリテーターがない場合は、もしかしたら演劇を創るだけで終わってしまうかもしれません。でも、役割としてはそうじゃないことに目を向けさせることが実は重要で、そのことを成し得るために私たちが現場にいるのだと思います。その場にいる意義をそのように考へています。

大西 同感です（笑）。高校で授業をさせてもらつてゐると、それこそいろんな子たちが集まります。ギャルがいたりオタクがいたり、普通に演劇がやりたい子がいたりとか、それこそ「人種のるっぽ」です。たぶんそのままだとその子たちは一緒にならないし、わかり合えるということは絶対にないんだけど、その間に私たちが入ることによつて、理解し合える状態になつていく。一年間一緒に過ごしていくと、最後にはみんな友達になつてしまふ。ファシリテーターがいてこそ、何かがつながつていくなあと思う実感がありました。ファシリテーターの役割は大きいです。

—— ありがとうございました。

◎富永圭一（とみなが・けいいち）

演出家、演劇ワークショップ・ファシリテーター。ワークショップグループ「abofa」主宰。全国の劇場や公共施設で演劇ワークショップの進行役として活躍中。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」「デイ・イン・ザ・シアター」「小学生のためのワークショップ」等を進行している。

abofa <http://home.v00itscom.net/abofa/>

◎すずきりーた

俳優、ワークショップファシリテーター。企業組合演劇デザインギルド理事。劇場や教育現場での演劇創作の他、在日外国人との演劇創作、日常や社会の問題を演劇で考えるフォーラムシアターを作るなど、多岐にわたり活動中。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」「地域の物語」「デイ・イン・ザ・シアター」「小学生のためのワークショップ」等を進行している。

演劇デザインギルド <http://www.edg.or.jp/>

◎柏木陽（かしわぎ・あきる）

演劇百貨店代表、俳優、演出家。二〇〇三年に「NPO法人演劇百貨店」を設立し、代表理事に就任。全国各地の劇場・児童館・美術館・学校などで、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」等を進行している。

演劇百貨店 <http://www.engekil00.org/>

◎大西由紀子（おおにし・ゆきこ）

演劇百貨店スタッフ、ワークショップ進行役。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」「デイ・イン・ザ・シアター」等を進行している。



ワークショッピングは、なによりも安心感からはじまる。

坂 幸子 + 橋 香淳

聞き手 編集部

世田谷パブリックシアターは、小中学校に出向いての演劇ワークショップ、「かなり」、「ギゲン」なワークショップ巡回団」の活動を六年間続けてきました。中でも、二〇〇六年七月から一月にかけて行った、世田谷区立京西小学校五年生でのワークショップはとりわけ印象深いものでした。その理由は二つあります。一つは、計二二回も学校に通い、長い期間にわたって子どもたちと共同作業を行ったこと。そしてもう一つは、一見演劇とはまったくかけ離れていると思われる、授業の単元／課題「環境問題」を扱つてワーキショップを行つたことです。子どもたちが、総合的な学習の時間の中で「環境問題」について調べたことや、群馬県川場村（林間学校）での体験をもとに、身体を使ってのオリジナル作品を創り、学習発表会「ワンダーランド」で発表しました。この体験は子どもたちだけでなく、われわれにとっても刺激的な体験となり、これ以降の「かなり」、「ギゲン」なワークショップ巡回団」の活動に、大きな影響を与えるました。この刺激的なワークショップを提案し、子どもたちと劇場の間に立つて活動を支えてくださった、当時五年生の担任であつたお二人の先生、坂幸子さん、橋香淳さんに当時のお話を伺います。

はじめてのワークショップ経験

—— そもそも世田谷パブリックシアターに声をかけて下さったきっかけは何だったのでしょうか？

橋 それは世田谷パブリックシアターのパンフレットを見たからです。

坂 私たち京西小学校では「ワンダーランド」と銘打った事業を行つています。いわゆる学芸会と展覧会を毎年交互にやっていますが、そのときは学芸会で劇を上演しようと思つていました。そこで、最初は世田谷パブリックシアターの方にその台本を見てもらおうと考えたのです。台本を元に演じる場合、その台詞を起点にいかに上手く動くかと大きく動けるとか、そのあたりについて専門家にお手伝いをしていただきたいと思つたのでした。

—— その台本はどのようなものでしたか？

坂 「総合的な学習」です。そこで環境問題について調べていきましたので、その調べ学習も終わつた段階で、それまでに調べたことなどを、既存の台本を使いながら、かたちにしたいと思つていました。

—— 確か、世田谷パブリックシアターの劇場事務所に来ていただいた時に話していくうちに、「そういうことだったら、最初から創つたらどうですか」というような話に発展したんじだよね。「総合的な学習」の時間を使って環境問題を取り上げるのに、発表という形態が最終的に想定されたので、その過程として演劇ワークショップで何かを表現するということにつながつたんですね。ところで、学校の中では、学芸会はどのような位置づけなんでしょうか？

坂 運動会などと同じです。学芸的な行事。その名称も、学芸会と呼ぶ学校もあるし、劇は全然やらないで、音楽会と展覧会などをやる学校もあります。学芸会、音楽会、展覧会を年度ごとにやる場合もあるし、学習発表会というものにして、劇もあり、朗読も



あり、研究発表もありと「演劇」との関わり何かあります。全部の学校が一緒に業と演劇をつなげる発想は、なかなか出でこないような気がします。特別な演劇体験などはあります。

—— お二人は、これまで個人的に「演劇」との関わりか何かありましたのでしょうか？ 普通、授業と演劇をつなげる発想は、なかなか出でこないような気がします。特別な演劇体験などはありますか？

坂 いいえ、実はないんですね。

—— まったくないんですか？

坂 どちらかと言えば、嫌いというか（笑）。人前で何かをするのは苦手なので……。観るのは好きですが……。

橋 僕はもうまったく演劇はダメですね。

坂 橋先生、この前芝居を観に行つたんですね。

橋 ええ。最近意識して、ちょっと文化的な人になりたいなと思いまして……（笑）。

坂 素人の人がやつているのを観るとちょっと恥ずかしくなっちゃうときつてありますよね。

橋 まあ子どもがやつているのはまた全然違いますけどね。

坂 子どもは偉いなと思います。あのときはあまり恥ずかしがらなかつたですね。もつと動けない子がいるんじやないかと思つていましたが、おかげさまで、すごく子どもたちにやる気がありました。台本なしのゼロからスタートさせてもらつたことがたぶんよかつたんでしょうね。

橋 そういう意味では、自信を持つてやつていたような気がします。演技に自信はなぬ。

坂 ええ。最近意識して、ちょっと文化的な人になりたいなと思いまして……（笑）。

橋 まあ子どもがやつているのはまた全然違いますけどね。

坂 子どもは偉いなと思います。あのときはあまり恥ずかしがらなかつたですね。もつと動けない子がいるんじやないかと思つていましたが、おかげさまで、すごく子どもたちにやる気がありました。台本なしのゼロからスタートさせてもらつたことがたぶんよかつたんでしょうね。

—— 二〇〇六年六月に初めてやらせていただいたワークショップは、確か頬みせのような回で終わりましたよね。それからしばらく間が空いて、再びお伺いしたのが九月でした。いよいよ秋に向けてはじめていきましょうと久しぶりにみんなに会つて、それから徐々に創る作業に入つていきました。

最初はみんなに、群馬県川場村に行ったときのことを思い出してもらつて、そのことをひとりひとり簡単なメモにして発表してもらいました。その後、同じ印象を持った人同士でグループわけをして、もう少し大きな枠で環境問題について自分が一番気になることをまとめたんです。さらにそれを元にまたグループを作つていきました。最終的には、それが発表に向けてのグループになりました。

グループを合体してみたり、離してみたり、何回か繰り返していく過程で、みんなに詩を創つてもらいました。演劇ワークショップでは良く使われる手法ですが、ファシリテーターから、主語、形容詞、動詞、どうなつて欲しい、というような単語とともに、テーマなどを、各五つほどずつ提案して、それをまとめながら、詩を創つていったのです。その詩をグループの中で切り貼りしてもらつて、また新たにグループの詩を再構成して、それを台本として劇を創つていく。そんなワークショップでした。

そういうワークショップを初めてご覧になられたわけですね、そのときの印象を覚えていらっしゃいますか？

坂 六月のときには、子どもたちは最初、硬かつたですよね。ワークショップのはじめに、みんなを夢中にさせるようなゲームをやつていただいて、あれからみんな乗つっていましたね。子どもたちの気持ちをうまく煽つてくださいました。子どもたちがぐるぐる回つて歩いていたのが印象的でした。それから何でしたっけ、歩きながらジャンプしたり？

—— 進行役が「ゴー」って言つたら止まつて、「ストップ」って言つたら進むというんですね。

坂 最初見ていたときに、やっぱり動かない子がいたんですね。だけどだんだん動けるようになってきて。動きたいけど動けなかつた子たちが動けるようになつたのかな、すごく気持ちが解放されているんだなって、そのとき思いました。

橋 身体を動かすことによって、表現をすることへの壁を取り払つていただきました。

その回は、いい意味でのトレーニングだつたんだろうと思いました。

坂 男の子と女の子にわかれで二人三脚の拡大版のようなゲームをしたときに、うまくいかなかつた子たちが最後にうまくいったんですね。

橋 身体を動かすことによつて、表現をすることへの壁を取り払つていただきました。

——見えない紐で足を結んだふりをして、男子対女子で競争したんですね。男子がとても頑張つていましたね。

坂 あんまり運動が上手でない子どもも何とかしようと頑張つたり、そうした子のためには他の子が頑張つたり、肩を組むのも嫌だつた子たちとつまくやつていこうとするとか、気持ちが自然とひとつにまとまつていつたような気がしました。ああいうことも人間関係づくりにとつて、すごく有難かつたなど思いましたね。

——たとえばそういうふうに、それまで仲があまり良くなかった子ども同士が近づいていく。ワークショットが行われた後というのは、クラス内での変化みたいなものはありましたか?

坂 ありましたよ。それがきっかけとなつたことは、たくさんあつたと思います。グループを作つたときも自分の書いた内容にこだわつたわけですから、それはグループを組む相手にこだわつていていたわけではありません。男の子も女の子も一緒に、男女のこだわりもありませんでした。誰々が一緒だから自分の考えを変えるということはなかつたと思います。また、自分と同じ考え方の子がいるとわかつたことも大きかつたと思いますよ。普通子どもたちに、「グループを作つてごらん」と言うと、どうしても好きな者同士で組んでしまうでしょう、ですから、このときは結構刺激的な集まりだつたのではないですか。

子どもは、いろいろな場面で関係を築いていきます。たまたま席が隣になつたからそれがきっかけで、自分たちの関係が変わつたことがあります。たまたま席が隣になつたからそれがきっかけで、自分たちの関係が変わつたことがあります。

——五年生つですぐ難しい時期ですよね。

坂 そうですね。でも、割合性格的には幼いつていうところもあります。

橋 さつき垣根と言いましたけど、それは五年生だと割と少ないほうかも知れません。今受け持つてている六年生のほうが、バチつと男女がすごく別れてしまつていますね。ですからワークショットでのこと、一回は劇的に変わるのでですが、その後はまた盛り下がつてしまつます。せつかくやつたことを何か違うかたちでもキープしていかないといけないんだろうなとは常々思つています。

——先生が今おっしゃつたキープするという意味では、何か具体的に継続していくことつてありますか? 「ワンダーランド」が終わり、子どもたちの状態が望ましい点を維持するために、具体的に意識してされていたことつてありますか?

橋 単純に体育の授業なんかでは、男女は分けず混合でやつていています。一緒にやるからこそ気付いて欲しい、感じて欲しいことつていっぱいあると思うので、そうしています。一昔前は、男女で分けてはやらなかつたですね、何でも。混合のチームを作るつていうのが基本でした。球技大会のときには、組み体操で手をつながなきやいけなくて、わざと男女にしたんだつけ。手をつながなきやできない状態とかだとね(笑)。

——ワークショップの効用のよなことは学年によって違うと思いますが、低学年の場合はどうですか？

坂 一年生でもそれなりに男と女の意識は持っていますよ（笑）。でも平気です。男の子と女の子は一緒に遊んでいて恥ずかしいというようなことはないですね。「手をつなぎなさい」とって言つたらつなぐし。それは年齢とともにだんだん恥ずかしくなるってことがあります。でも着替えるのを見られるのは嫌かな。まあ、男女を意識させないよう心掛けます。ただ、保健のときは必ず別々にやります。どうしても男の子と女の子は並ぶのも別々になつてるので、男と女を意識しないということにはいきませんね。

——あのときの五年生のワークショップでいうと、男女間の人間関係の変化以外にクラスの特定の子における人間関係として特徴的なことはありましたか？

私は、一緒に作業する中で、いろいろなクラスの人間関係が顕著になつていくというか、個性が立つていくというのが面白いなと思って見ていました。同時に個々にバラバラな子どもたちが、ある個性を受け入れるというか、同化していくというか、上手くやつていくという姿勢というのが見られて、感心しました。

坂 あの学年は個性的だからこそまとまるのがとても苦手。だから川場村のときもすごく大変だったんですよ、実は（笑）。集団生活をする、宿泊を伴うわけでしょう。時間を守らなきやいけないことからはじめないとまとまつて生活できない。そういう意味では、集団を意識するというのは、ワークショップの経験があつたから違つたと思います。

不安が安心に変わるとき

——ワークショップをやつている最中で、先生方が期待していたことと違うことが生じて、それが新しい発見になつたというようなことは、何がありましたか？

そもそもは環境問題を何らかのかたちに表現するということが大きな目的であったと思うのですが、それ以外に、すする過程でこんなことも起こつたとか、または一方で心配だったこととかありましたか？やはり、どのような展開になつていくかということはまったく想像つかなかつたでしょうか？

坂 最後まで想像つかなかつたですね。

橋 そこが実は一番不安でした（笑）。

坂 私たちの仕事というのは、どうしてもある程度の見通しが必要とされる仕事なんですね。学習の内容は特に決まっていますし、どんな時期に何をするつていうのが決まっています。ですから、先の見通しがないものに対してはすごく心配になるんですよ。これは特に私の性格なのかもしれませんね。ですから、大体このぐらいのことをこのぐらいまでにするつていうのがわかつていると、とても安心ですが、あのときは、それがまったく読めませんでした。思つていたことと違つたということはあるのかもしれません。「ああそういうふうになるのね」つて途中でやつとわかつたつていうのが本心です。

橋 僕なんかは逆に経験が少ないので、学芸会ではこういうものをするんだということを素直に受け入れていました。でも、ご両親などお客様がたくさん観に来る中で、「これでいいかな？ これで大丈夫かな？」つていう不安は結構ずっとありましたね。

坂 子どもたちはすごく満足していましたが、「自己満足で終わつていなか？」それが私の終始つきまとつていた不安でした。「もしかしたら、伝えることに重点がなくなつていいのではないか？」なんて思つた時期もありました。伝えるには「声が聞こえないきやいけないとか、伝えようとする思いがなきやいけないとか、いろいろとあるでしょう。どうしても創ることに専念してしまつて、それ以外に目が向けられなくなつているのではないか」とかね。

そんなこともあって、私は途中で、「私たちの方でやつてみていいですか」と世田谷パブリックシアターの方にお願いして、自分たちだけで練習する日を設けました。子どもが客観的に人のやつていることを観る機会をつくりたがつたんです。そういうことをしないと、勝手な方向を向いて演じ、それで終わつてしまつような気がしたからです。「今わかること？」つて言つて、目の前での動きは何を伝えたかつたのかということを周りの子からアドバイスさせるということをやりました。「ここよくわかんないよ」という指摘をさせたり、「ここはよかつたけどここはわかんない」ということを明らかにしていつて、そこでもう一回考へるということを繰り返し行いました。子どもの気持ちも心配だつたし、「このまま大丈夫かな？」と思つたので、そういう活動を入れさせてもらつたといふのはあります。そういったことを、一応、世田谷パブリックシアターの方にお伺いしてやつたのですが、そういうことは本来しないほうがよかつたのかどうか、そこはわか



りません。

—— 子どもは、やつてていると、どう観られているかってことについては、やっぱり無関心になりますよね。低学年であればある程そうだと思います。

坂 進めていく中で、私自身がさままなことで一番不安になつたのかかもしれません。それは大人側の問題でもあるんですけど、世田谷パブリックシアターの方々と教師とがどんな関係にあつたらいいのかがわからなくなつてしまつたんですね。きっとかなりの部分を世田谷パブリックシアターの方にお任せしてましたんですけど、途中で不安になり、その不安を言つていいものかどうかをすごく悩むようになつたんです。きっとかなりリックシアターの方々は皆さん経験もあるので、やることにはひとつ流れがあると思つていましたし、その途上で流れを止めるように、「こつちはどうなつてゐるんですか?」と聞くのもどうなんだろうか、と悩み遠慮してしまいました。

—— 私たち劇場の側は、もちろん進行役を配している側でもあるんですが、進行役と学校側の双方を繋いでいくことが重要な役割と思っています。一緒にどういったプログラムが進行していくのかを十分話し合つていくことも私たちに求められている仕事だと思います。ですから、些細なことでも遠慮せずに言つていただきたい方が有難いです。

坂 そのように、信頼関係のはかりかたというのは難しい問題ですね。今はもう知つている間柄なので安心ですが、私たちが子どもたちとの人間関係を築くのと同じように、皆さんとの人間関係も構築していくことが先決なのでしょうね。双方の関係性が上手くいかないと、決して成功したとは言いにくいかもしれませんね。

—— 子どもたちにとってのワークショップ活動が何であつたかだけではなく、先生方にとつてもどつて意味を持つものなのかを考えていく必要があるのかもしませんね。

坂 子どもが違えば違うやり方が必要だということもあります。今受け持つている子どもには、あのときのやり方は合わないと思います。つまり、子どもたちの個性、情況に応じたやり方がいろいろとあって、個々の子どもたちの様子を見極めないといけないのだろうと思いますね。

クラスのメンバーによつてもやり方を変えなきやならないでしよう。去年があるから、

今年も同じことをやつっていく、普通、会社だったらそういう継続が必要なのかもしれませんけど、私たちにはそれが通用しない。私たちにとつてもいろいろ幅を広げるいい機会になつたと思っています。

—— お二人は、ワークショップの現場で私たちの活動を単に受け入れているばかりでなく、主体性を持つて、ある目的や目標を定めておられる上で、私たちを呼んで下さつてするのがわかります。ともすると、「どうぞやってください……、ありがとうございます」と、ただ私たちに依頼しただけで終つてしまつ、そんな場合もあります。お二人は私たちのことを上手く取り込んでくださつてるので、私たちも安心して現場に専念できます。先生方と私たちのやろうとしていることが上手く展開しているという充実感を感じるので。たぶん子どもたちも同じではないでしょうか。

—— ワークショップの効用をさらに考えてみたいのですが、最近海外では学習の理解を助けるために演劇とか身体表現を活用する事例が多くみられます。なんらかの演劇的手法を経て学習してきた子どもたちは、それをしてこなかつた場合よりも成績が上だといふのです。そういう理解度と記憶の定着度が違うということを海外では研究しているようです。よつするに、ものを覚えていく場合、見てやるのとやつて覚えるのとでは違いが出るということです。そういう側面を強調することと、ワークショップの活動を社会に根付かせていくという動きにも結びついています。

今回の「ワンドーランド」は環境問題とすることを表現することが目的でした。それはある意味では学習的な側面でもありましたが、そうではない表現活動とすることも重要視してましたと思ひます。先生方にとって、ワークショップの意味を学習の手助けのためと思われたことはありますか?

坂 確かに何かをしながら覚えたほうが絶対に自分に入つてくるとは思ひます。要するに体験学習を多くするということと同じかもしません。本で読んでわかるのではなく、やってみて身体を動かしながら覚えるということです。それはすごく大事なことだと思いますので、おそらく「演劇」が学習効果を得るつていうのも身体を動かしながら何かをするつていうことと同じだと思うんですね。記憶するときも何かをしながら、リズムをとるとか書いて覚えるとか、そういうことが有効ですよね。

環境問題のことについて、すごく身近に感じている子もいれば、すごくかけ離れた場

所のこととして、遠い存在のことであるかのように思っている子もいます。劇にしてみるということは、臨場感をもって、どんな方法でも子どもが何かしらこのことで環境の何かを感じてくれることが重要であると考えていました。

自分にとつて心に残つたこと、何かしようと思ったこと、そのためのきっかけを持つこと、また自分で学び方を学ぶ、つまり、自分で興味を持ったことをどう調べていくかを知ること、そしてそれをどう人に伝えられるかを考えること、そのことに気付き、理解することが学習であつて、成果として何かが変わらなくともいい、そこまでは求めなくてもいいと思うんですね。あくまでもそういうきっかけになればいいという意味では、「演劇」という手法は、子どもたちにとって、環境を考えるきっかけを創つてくれたと思います。

また、そのことで「演劇」自体に興味を持った子もいます。創造すること、演じてみること、表現することが楽しいと感じた子もいるでしょう。いろいろな要素を目的としていいのではないかと思つています。

——ところで、「表現する」ということですが、世田谷区では、教科「日本語」を創設し、平成一九年度四月より世田谷区内全域の公立小・中学校において授業を実施しています。教科のねらいとして「表現する力の育成」ということがうたわれています。実際、教育の現場ではどのようなことが行われているのでしょうか？

坂 表現活動についていえば、一年生の日本語の教科書には、たとえば「三人で何々屋さんをやってごらんなさい」とか、「時計になりましょ」というものが載っています。それは一体何を意味しているのか、おそらく先生方にとつて、教科書を見ただけではどうしていいのかわからないと思うんですね。私はたまたまワークショップなどを多少は経験していましたし、また世田谷パブリックシアターによる「小学校『日本語』に関する演劇ワークショップ研修」にも行つたので、「要するにあれなんだな」とわかりました。こういう手法をまったく知らない先生たちにとつては、まずは子どもたちよりも先に「表現」を理解するところからはじめなければならないので大変ですよ。

ですから、今年も世田谷パブリックシアターの方々に、一年生を対象としたワークシップをやつていただきました。子どもたちをどうやって動かすかとか、どんな表現をどんな段階でやつしていくかとか、どのように段階を踏んでいくと子どもたちが自分の気持ちをかしこまらずに思い切つて表現できるかといった方法をいろいろと教えていただききました。私たちはそういうことがわからないので、それをまず教えていただいたてていただいています。

—— 坂先生の場合は、「小学校『日本語』に関する演劇ワークショップ研修」以前にも、一昨年の五年生のワークショップ経験もあったので、そういう意味では更に理解しやすい部分がたくさんあつたのではないか。たとえ日本語の教科書に載つていたとしても、やはり、そうした手法を実際にその研修で追認するところが必要だと思つんですね。子どもたちと共に現実的にやる上では、先生方には先生方のノウハウがありますし、ご自分の生徒さんことをどのように引き出していくのかといったことは、もちろん先生がたのほうがご存じなので、そうしたことなどを踏まえながら、新しい体験として、ワークショップに参加するということは必要なことだと思います。

坂 そう思いますね。現場を知つておくと、ということは最も大切なことです。

世田谷パブリックシアターの方々が授業の一環としてワークショップをやつてくださる場合、たとえば進行役が「何々ちゃんつて呼んでくださいね」って言うじゃないですか。そのことは、実は学校では良いことはされない場合があります。でもそれはワークショップにおける人間関係を創る意味では、その場では良いわけです。でも、もし教師である自分たちがやるとなつたら、また違う視点に切り替えなければならないと思うんですね。でもそれを何も知らない中で突然やるというのはできないので、教えていただいたことを違う立場の人間同士として工夫して使わせていただくということはできると思うんです。いっぱい持つてあるノウハウのひとつとして使うというのは、またこちらとしても枠も広がるし幅も広がる。「だるまさんがころんだ」ひとつとってもいろいろなり方があることを教わりました。黙つてやるものであるとか、だるまさんの位置が違つたりするものとか、その都度バリエーションを変化させることによって、さまざまな状況が生まれていくという重要性というものを経験しました。

進行役にはその場をお任せしていますから、たとえば、私から「その言葉遣いやめてください」とかそんなことはもちろん言いません。それは先生がそこに立ち入るべきではないと思つてゐるからです。ワークショップというものは進行役とのふれあいの中では

橋 そうでしょうね。先生方にとつては、進行役のやり方にいろいろと好みもあるかもませんが、もしかしたら気になる先生もいるかもしれません。

— 世田谷パブリックシアターのワークショップ活動を先生が志向されて、この活動がはじまりましたが、そのきっかけはたとえばパンフレットであるとか、他の先生からの紹介であつたりとかするわけですが、他にどのようなことが効果的でしょうか？

坂 活動をはじめるのに至るには、やはり世田谷パブリックシアターの存在というのをよく理解するということが重要なのですが、それにおいては、□コミに勝るものはありませんね。パンフレットなどの紙類って、結構いっぱい学校には来るんですよ。でも、なかなか内容まで理解はできません。理解まではパンフレットでは無理ですね。

私にとって、□コミが決めてです。そういう意味では、夏の研修とか、⑧スクール公演とか、とにかく学校に来てくださって、低学年の日本語に来ていただいてやつてくれるということが一番の宣伝だと思いますね。宣伝というか、皆さんのが理解を得られることがありますよ。それまで私もまったく知らなかつたです。経験した先生から、「あれはよかつたわよ」ってなれば、たとえば、「一年生の日本語をどうしましょう」とか、「演劇で困っているのよ」ということを聞けば、「ああそういう方々が来てくれるんだ」というふうに、やっぱり人から人づてに拡がっていくことになるのでしょうか。広報的な意味でいえば、観る場面、触れる機会が多いほど確実に拡がるのだろうと思います。

— 確かに先生が今おつしやったように、やつていることが宣伝になるというのはその通りだと思います。先生の場合、学校での担当が変わられたり、他の学校に変わられたりということもありますよね。そうするとそれはいい意味で、他部署での宣伝をしていただけることにつながると思っています。

坂 パンフレット類でも、学校の名前が書いてあるじゃないですか。そうすると、「ああ、いろいろな学校がやつているんだな」と思つて、手に取りますね。そして、知つてている人がその学校にいる場合、その人に評判を聞いてみようと思いますね。学校名が書いています。

あるというのは一番効果的な宣伝ですね。

橋 安心感みたいなものにもなりますよね（笑）。

坂 世田谷パブリックシアターの名前があつたから中身まで読んだということもあります。

— 私たちの「かなりゴキゲンなワークショップ巡回団」という活動自体は、今後も続けていくものですが、続けていくにあたり、活動全般として何か要望はありますでしょうか？ 先生方にとつてどういう活動が受け入れやすいでしょうか？

坂 世田谷パブリックシアターの活動を理解している私たちからすれば、劇場はいろいろなパターンに対応していただけるということは十分わかっています。「ワンドーランド」など学芸会以外でも、たとえばクラブ活動などでも、お願いすればやつて下さることもわかつています。学芸会でも、学校側の希望を言えば、できる限りの対応をしていただけるのもわかつています。これまで、たくさんお話をしてきた過程で蓄積してきた理解があつたからこそ、無理も気軽に言わせていただくのです。でもそのことは、経験のない方々にとって一番の不安材料なのかもしれません。パンフレットにも「ご相談ください」って書いてあるでしょう。だから、その第一歩を踏み込む方がいらっしゃれば活動はおのずと拡がっていくのだと思います。私たちの不安を解消する意味でも「柔軟性をバツチリ持っています」とか、学校の課題であるような「クラスの中の人間関係づくりに役立ちます」ということを特にアピールされるといいのだと思いますよ（笑）。

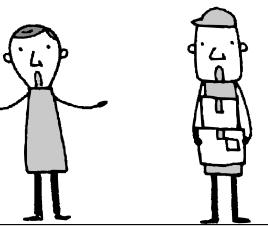
— ありがとうございました。

◎坂 幸子（さか・さちこ）

東京都世田谷区立京西小学校教諭

◎橋 香淳（たちはな・こうじゅん）

東京都世田谷区立京西小学校教諭



京西小学校五年生とワークショップを行ったのは、二〇〇六年のことであるにもかかわらず、お二人の先生に話をうかがっているうちに、「ワンドーランド」に向けて過ごしたあの濃密な時間のことが昨日のことのように思い出されました。さらにいくつかのエピソードを列記してみたいと思います。

▽グループ分けのときに、みんなで何時間もかけてもめたことがあります。いくつかのグループに分ける過程で、一人の男の子が環境問題におけるある一つのテーマに強くこだわり続けたのでした。最終的には、他のグループに加わることになったのですが、そこに至るまでに、彼はそのテーマについて本で調べたり、電話をかけまくったり、彼ができることのすべてをつくしたようでした。彼がなぜそのテーマにここまでこだわり続けたのかは未だ謎なのですが、先生、進行役、劇場スタッフ、そして誰よりも五年生の同級生たち、みんなでそんな彼のこだわりをそつと見守ったのでした。

▽ひとり落ち着かない男の子のことも忘れられません。彼はグループワークをするときも、全員で話し合いをするときも、一人ずつ詩を書くときも、とにかく落ち着いていない。グループのメンバーは半ば彼のことはあきらめていたのですが、最後の最後は、必ず彼のやりたいことを受け入れていたのでした。ワークショップを重ね、作業を進めていく途上で、彼の存在そのものを子どもたちが自然と認識していくた表れといえると思います。

▽動物愛護のテーマについて取り組んだことをまとめ、学習発表会で発表するという命題のもとに始まったこのワークショップですが、子どもたちが本当の意味で体得したこと、学んだことは、エピソードの数が計り知れないのと同様に多岐にわたっていたと思いません。子どもたちが本当の意味で「環境問題」について学習を深められたかどうかはわかりません。その答えは、子どもたちが大人になったとき、「環境問題」をどのように捉え、取り組んでいこうとするのか、その姿を見るまで待つしかありません。

しかし、先にエピソードとして挙げた動物愛護をテーマにした女の子のように、学習で得た知識だけではなく、感性で「環境問題」をとらえ、心に深く何かを残すことができるという子がいたということを、私たちは忘れてならないと思います。

また、お二人の先生の話に出てきたように、他者を受け入れるということ、他者と関係性を築くということを無意識のうちに会得していくた子どもたちも実際に多く見られたことも心にとめて置きたいと思います。

このワークショップは、子どもたち、学校の先生、進行役、劇場スタッフみんなで創りあげたひとつ的作品です。さまざまな人たちのさまざまな視点がぶつかり合い、関わり合いを生み、豊かな「場」を創り出しました。それこそ「演劇」です。

この京西小学校五年生でのワークショップは、世間一般で言われる「教育」とは違つた、世田谷パブリックシアターの「かなりゴキゲンなワークショップ巡回団」が目指すところの「教育」に一步も二歩も近づけた現場だったように思うのです。

最後にもうひとつだけエピソードを。

ある日の朝、教室の前で待っていると、子どもたちが私たち劇場のスタッフを教室に入るよう手招きしていたんです。何だろうと思って入ってみると、そこでは子どもたちが身体を使ってバースデーケーキをつくつて、歌をうたつてくれていたのです。この日は、ある劇場スタッフの誕生日だったので。誰が指示するのでもなく、五年生みんなで相談し、ある人の誕生日を祝うために、バースデーケーキを自分たちの身体で表現してくれたのでした。自分たちで目標を定め、みんなで協力してそのゴールを目指す授業とはまったく関係のない一場面でしたが、ワークショップのある成果を実感させられるものでした。それは、とともにかくにも私たちにとつて一番嬉しいプレゼントでした。



私の進路をきめた一五日間

田嶋舞野

聞き手 編集部

ワークショップで出会った人たち。そのひとりひとりに思い出があります。どんな人であっても、参加者みんなを愛しく思えます。それが、ワークショップの真髄だと言つてもいいと思います。

「演劇ワークショップ」を考えるとき、多くの人が思い浮かべるのが「如月小春」でしょう。世田谷パブリックシアターが如月さんと一緒に取り組んだワークショップ「中学生のための演劇ワークショップ『演劇百貨店いらっしゃいませ』」。三ヶ月にわたるこのワークショップで、如月さんは終始「作品」を創ることにこだわりました。世田谷パブリックシアターのワークショップのうち、最も「演劇作品」に近かったものと言つてもいいかもしれません。残念ながら、如月さんは一年目だけで逝つてしましましたが、評判を呼んだこのシリーズは四回続くことになりました。

このシリーズの卒業生には、ソワモノが多く、演劇を志す人も少なくありません。そんな中で、「演劇」に背を向けて、お堅い「政治」の道を歩みつつある女の子がいました。最後の年の参加者で、一年坊主のくせに、来るなり、「こんな演劇じゃない」と言い放つた歴代生意気度NO.1の『まいや』こと田嶋舞野さんに話を伺いました。

―― 世田谷パブリックシアターのワークショップに参加したきっかけはなんですか？

田嶋 中二のときに「中学生のための演劇ワークショップ」と「地域の物語ワークショップ」に参加しました。「演劇」は未経験だったので、姉から世田谷パブリックシアターのパンフレットをもらい、なんとなく薦められたのがきっかけです。姉はその当時大学生で、卒論でアート・マネジメントに関することを取り上げていて、世田谷パブリックシアターの演劇と地域のコミュニティを巻き込むプロジェクトに注目していました。そんなこともあって世田谷パブリックシアターの事業に興味があつたのかも知れません。姉は私に声を掛けてきました。私も面白そうに感じたので参加することにしました。

―― ワークショップはどんな印象でしたか？

田嶋 当初イメージしていたような演劇を創るといった過程とは大きく違っていました。演劇つて、それこそ台本があって、それをもとに台詞を言って、役柄になりきつて……それだけで満足でした。終始「楽しい」の延長で終わっていました。

ワークショップでは、「演劇とはこんなものです」といった説明めいたことはありません。決して押し付けがましくなく、自然に「演劇」なるものが与えられて、その与えられたものに順応していく。私はどうしても頭でっかちに考えてしまいかがちなのですが、このときばかりは、ただ楽しいだけであつという間に終わっていました。それこそ、自分の中に柔軟性ができたことを実感した数日間でもありました。

―― やつている間は、「演劇」とは思つていなかつたのですね？

田嶋 演劇はまだはじまつていらないものだと思つていました。ワークショップ最終日の前日まで、「これは何だらうか？」と考えていましたからね。楽しく遊んでいられるのをそれで満足でした。終始「楽しい」の延長で終わっていました。

ワークショップでは、「演劇とはこんなものです」といった説明めいたことはありません。決して押し付けがましくなく、自然に「演劇」なるものが与えられて、その与えられたものに順応していく。私はどうしても頭でっかちに考えてしまいかがちなのですが、このときばかりは、ただ楽しいだけであつという間に終わっていました。それこそ、自らの頭で考え、行動する力が育つのです。

―― 何が面白かったのですか？

田嶋 何が面白いかというと、目の前にいる人、その人の中にはドラマがある。それが見えたんです。ワークショップはそのドラマを引き出すだけです。また、人ってドラマを引き出してもらいたいとも思つているんですね。引き出してもらうきっかけを求めているようです。そんな機会がわざかでもあれば、あるだけいくらでも出てくる。そこには、学校の中の私でも、家族の中の私でもない。ただそこに集まっているひとりの人間でしかない。その場では、その人のドラマを引き出す行為が延々と繰り広げられている。そういう人間関係がすごくうれしくって、温かくて安心で楽しかった。また参加したくなるような感覚でした。普通はそんなことありませんよね。ワークショップというたった一日、二日の出会いの中だけで、根本的に忘れられているようなコミュニケーションがあつさりとできてしまうのだから不思議です。それって、もはや「技」だと思います。

また、そこに集まつてくるメンバーもすてきでしたね。ワークショップに行くのが楽



しみだつたのを今でも覚えています。

中学生での二回のワークショップ経験を経て、高校では世田谷美術館のワークショップも体験してみました。参加してすぐに気付いたことなんですが、自分がワークショップのことを深く考えるようになつていたのでした。世田谷でのワークショップのことが気になり、「あれはすごいことをやつていたんだな!」と強く感じ入つていました。

—— ワークショップをどのようなものだと感じていたのですか？

田嶋 私の高校はいわゆる「卒論」のようなものがある学校で、私はその「卒論」で、三〇分ぐらいの演劇作品を創ることにしました。自分でもどうしてだかよくわかりませんが、中学から言いたいことのモヤモヤが募つていて、それを解消するためにはどうしようかと思っていて、それならば世田谷パブリックシアターのワークショップの方法論を使って、作品を創つてみようと思い立つたのです。ワークショップの手法が自分につけていたのかもしれませんね。「あれならば自分にできるかもしれない」と思つたって、友達にも相談しました。友達はすぐに共鳴してくれて、「一緒に創ることになりました」。

その「卒論」を経て、演劇のこととか、自分の将来のこととかを真剣に考へるようになりました。「演劇って、私の中では全部だな!」と思うようになりました。演劇には自分の興味があることのすべてが盛り込まれているような気がします。その中身には、美術、コミュニケーション、文学、戯曲、等々とあらゆること、それこそ「全部」が内在していると思います。

たとえば、芝居の中には人間がいるでしょう。人間がいるということは、歴史があつたり、現実の社会があつたり、つまりその現実の社会の中で起つていてることのすべてがそこにあるじゃないですか。人間の背景にある歴史つて、人間同士の関わり合いの中からできたものですよね。社会つて人間の集まりじゃないですか、どこをみても人間が織り成すドラマでいっぱいですね。

その中で自分がどう考へているのか？ またそれをあなたはどう思うか？ そんな思考のやり取りがドラマの中では必ず展開されると思うのです。「これって、全部だな！」と思つた所以です。

—— 高校での演劇はあなたにとってどんなものでしたか？

田嶋 高校で「卒論」として演劇をやる傍ら、私は学校設定科目の演劇をやつてみたん

です。でも、その演劇の授業はつまらなかつたですね。ワークショップでは自分なりに考へることに習熟していまし、世田谷でのやり方というものに慣れてしまつていて、外部講師の先生が脚本を創りキャスティングを行い、稽古し進行してやつていくところがどうにも辛かつたですね。脚本自体にも突つこみたかったというのが私の本音です。

その先生のこともよく知らなかつたし、「演劇」についてどんな軸を持っているかもわからなかつたから、「演劇」をやつてているというよりも普通の授業をやつてているという感覚でした。教科としては大事なんだろうけど、本当に学びたかったのは「演劇」そのものでした。たとえば、「何故、政府は演劇を弾圧してきたのか？」とか、「何で演劇はそのときなくならなかつたのか？」とか、私はそういうことを真剣に議論したかったのです。

そういう自分がいて、「演劇」という授業を楽しめずにいました。結局、「演劇」を通して自らを高めていくのではなく、自分を拘束するために「演劇」を創つてているということを感じてしまい、辛かつたです。

そのように、世間の人が考へる「演劇」と自分の考へる「演劇」ととの間に相当なズレを感じていました。でも「演劇」というものは自分にとつて楽しいものでした。世田谷のワークショップに戻つてみて、「自分が考へていることは間違つてなんかいないんだ」と勇気づけられることもありました。

—— 大学に進学しても「演劇」について考へていきましたか？

田嶋 大学では「演劇」は専攻しませんでした。大学で「政治経済」を選んだのは、自分が描く演劇観と周りが考へている演劇観とに差があるということが一番大きい理由です。

「なぜ？」と思つて、あえて「演劇」は選びませんでした。それでも「演劇」に近いものへの係わり方を模索していく、「演劇」に非常に近いんだけれども「演劇」ではない、そんな世界がないか？ と考えたのです。そこで、「やっぱり 演劇は全部だな」というのが私の信念なので、それならば「一番近いのは「政治だな！」と思つたのです。

ワークショップで感じたことのひとつに、ワークショップって、やる側と観る側のコミュニケーションがもともとついた理念にすごく似ている。お互いに話し合うするということもワークショップそのものですよね。

私はワークショップに参加してみて、絶対に参加者を否定しないというところに着目しました。今、そういう世界つて現実社会にはないんじゃないかもと思います。でも本当は人間が根本的に欲しているところはそういうところでしょう。そういう場を創るこということは、もともと人間にできるはずのことでした。それができない。そんなことを考えさせてくれるものでした。ワークショップという「演劇」ではそれをすでにやっていたんだなと思ったのです。そんなことも考えてみたくて政治学を志しました。

——あなたにとって、ワークショップの特徴的な点はどのようなところですか？

田嶋 ワークショップに自分がいるときは、透明な自分になつていられるのです。うちにあるときは「家庭色」だし、学校では「学校色」だし、学校のなかでも仲の良い友達と一緒にいるとき、ひとりでいるとき、そのおのの全部を含めて「私」と考えるならば、ワークショップのときの自分は、全部を含めて透明になれるような気がするのです。透明なままの人間同士が、かかわっていくことがワークショップの原点なのではないでしょうか。それと、みんながコミュニケーションに飢えている中で、いつも簡単にコミュニケーションの場をやさしく提供することができる。そのことはすばらしいと思います。

——やさしく提供するってどういうことですか？

田嶋 いやみつたらしくない。たとえば、これを勉強しますといって教えるのではなくて、一緒にやつてくれる。そういうことつて、簡単なようでもなかなかできません。そういうことにもみんな飢えているのだと思います。同じ視点から話を聞くなり、その中から生まれてきたことを発展させていくことに、みんな飢えている。それをやさしく提供していることこそがすばらしい。そんなことつて普通できないと思う。

——「透明な自分になる」ってどのような感覚でしょうか？

田嶋 まさに、「自分に帰つていく」っていう感覚ですね。「帰つていく場所をくれた」とも言えると思います。

——その場所つてどういうものですか？

田嶋 ワークショップで経験したことを実現する可能性をもつた場所のことです。自分の欲している居場所ですね。そんない場所がワークショップにはあるのです。そのことつて、すばらしいことです。

——世田谷バブリックシアターでの経験をどのように伝えたいですか？

田嶋 あの一五日間のプログラムが私の進路を決めてしましました。それほど刺激的なものでした。そういう機会をいろんな人にも経験して欲しいと思います。また、いろんな人に劇場を開放して、「こういうことをやつているんだよ」ということを知らせて欲しいです。そして、そこに来た人を大事にして欲しい。私の経験したワークショップをずっと続けて行つて欲しいです。

——ありがとうございました。

◎田嶋舞野（たじま・まいや）
早稲田大学政治経済学部一年生



ここにある言葉は、小学生の時に世田谷パブリックシアターのワークショップを受け、いまでは小学校の上級生や中学生、高校生になつて

この「おしゃべり」を受け、いまでは小学校の上級生や中学生、高校生になつて、いる子どもたちの言葉です。ワークショップに來ていたころのことを思い出してもらひながら、自分の中で変わつたことや新しい発見があつたかを聞いてみました。（カッコ内はワークショップ時のニックネーム）

色 々なものに目を向けるようにな
った。発見をたくさんするよう
になつた。(みう子・小学五年生)

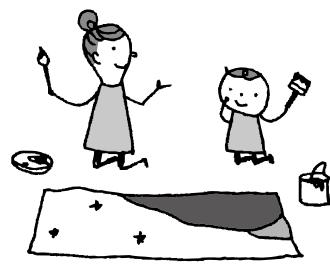
様 々なワークショップに参加することで、少しずつ自分が成長し、技術がみがかれていくと感じました。基礎的なことから専門的なことまで学べるので、日常での考え方にも、色々な形で影響しています。人に何かを伝えることが、以前よりも上手になったと思います。他へこのコミュニティへ参

ひ
どのものでも、いらないが視点立場からみるといろいろな考え方があるということがわかりました。みんな見ているものは同じなのに、みんなちがうこと考えている。自分が思っていることは実は少数派だつたりして、こんなこと考える人はめったにいないだろうと思つていたら、意外にもたくさんの人人がいたりとか……、そんなことも発見しました。(マリエ・中学一年生)

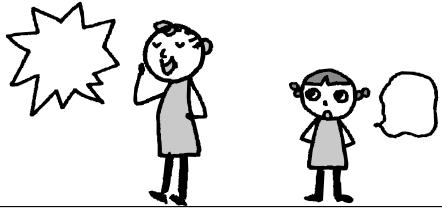
初 対面の人とも明るく、元気に話せるようになつた！ 習つたことは演劇部で役立てています。（ひなこ・中学一年生）



Photo: Hiroshi NOMURA



おわりのことば



さあ、はじめましょっ

川島英樹

聞き手 編集部

前口上

世田谷パブリックシアターが、まだ学校へ出かけだしたばかりの頃の話をします。ある小学校で1年の子どもたちと、「学習発表会」のオリジナルの劇づくりに励んでいました。それも、誰かが台本を書くのではなく、みんなでアイデアを出し合って、つくっていくタイプのやり方。もちろん、エベレストに挑む心地でした。

そうやすやすとはいきません。殊に初任の先生のクラスが難物で、けつして座つて話をできる状況にならないのです。今日も、手のかかるある男の子が、さつく教室の外へ出ていきます。ぼくは、彼が先日のじやんけんゲームで、インチキをして勝ち抜いていった場面を目撃していました。ワークショップが嫌いじやないことは明らかでした。なかなか帰つてこないので、探しにいくことにしました。校舎の外れの廊下で発見。すると、手に持っていたボールをこっちへ蹴つてくるではありませんか。ぼくは、思わず蹴り返していました。それから、その時間中、ぼくらは廊下サッカーを楽しみました。声を嗄らして、教室で汗を流すファシリテーターたちの苦労も忘れて。そのドキドキは、忘れられません。

そして、とても幸せだった。彼も幸せだったろうし、ひょっとすると、その一時間、彼に邪魔されずに過ごしたクラスも幸せだったかも知れない。

まったく裏められたことではない。こんなことに幸せを感じていいのかと、長年にわたる「学校教育」が染みついたぼくは自省しました。

しかし、彼との間に信頼関係を築けたと思いました。

翌日からきれいさっぱり、とはいきませんでしたが、彼は次第に劇づくりに参加するようになりました。つまり、教室に留まるようになつたのです。

半月後、ぼくらは、彼や他の一年生と一緒に、エベレストの山頂に立っていました。

「劇場は広場」が、世田谷パブリックシアターの信条です。

劇場が広場であるなら、

ワークショップは遊び場だと教わったことがあります。

遊びをするのは、広場とは限りません。
いや、今日は思い切って、遊ぶところこそが、広場だといつてしまいましょう。

ここでのルールは、二つくらい。

一つ、ルールは自分たちでつくる。
一つ、いい加減でいい。

リッパなセンセイが聞いたら、目を剥いちやうかもしれない。
でも、このルールで、それもみんなで遊ぶのは、すごく難しいことです。

もし、こんなふうにみんなが遊べたら、世の中はもっと愉快になつていくんじやないか。

こんなふうなルールで暮らしていけたら、ぼくたちはもっと幸せになれるんじやないか。

私たちのやらなければならぬこと

「社会が疲弊している、コミュニティの危機、若者が希望を持てない世の中である」、
そんな言葉がよく聞かれます。否、言葉だけでなく、実感そのものといつていいでしょう。
「物質的でなく、精神的な豊かさを」「成長社会から成熟社会へ」、

お題目としては聞き飽きた台詞ですが、現代人は常に聞き流していたといえます。

いまこそ、今度こそ、「豊かさ」の意味を問いかねることが切実に希求されています。

そんな時代に対して、劇場が第一にすべきことは、経費の削減ではありません。
人々に夢をもたらすのが仕事である劇場、まして、地域コミュニティに基盤を置く公共劇場に求められていること。それは、観客に生活者の力を与えることです。

演劇は、人と人が面し、集つてつくる芸術です。公共劇場の仕事は、この芸術の力を用いて、寒々しい現代社会につながりをつくることなのです。今までやつてきた日々の努力は、もちろん続けていきます。

でも、まだ十分じゃない。その上で、意識して、新たに取り組んでいきたいと思っている課題を挙げてみましょう。



◎ 新しく「市民」と出会う。

これまでチャンスのなかつた人たちとつながっていきたいと思います。また、すでに出会つている人たちとは、より能動的、行動的な参加のかたちをつくり、さらに深い結びつきをつくつてみたいと思います。

土壌をつくり、種を蒔き、地域と劇場の新しい関係を築いて、演劇をもつと市民生活に定着させることに力を注がなくてはいけません。

ともすると、劇場は、特定の人の娯楽の場ないしは、高度に専門的な施設と思われてしまします。専門家と劇場をつけなげ、観客や参加者と劇場をつけなげ、市民と劇場をつけなげる。官製でなく、私製でもない、コミュニケーションから生まれた「公」のもの、「市民」から発する芸術をつくりたいと思います。

そして、地域の人たちが、演劇や劇場を身近なものと感じ、必要不可欠な暮らしの一部と考え始めるくらいに、劇場が地域に定着することを願っています。そんなことが実現したとき、人と人の繋がりはすっと確かなものとなり、生活の価値の再発見も行なわれていることでしょう。逆に劇場の活動へもフィードバックして、劇場で制作される作品にも影響を及ぼし、世田谷ならではの、新しい文化の創造も実現するはずです。

◎ 「ワークショップ」の浸透を図る。

学校でも、職場でも、何かの趣味的な集まりであつてさえも、コミュニケーション、コミュニケーションと喧しく、唱えられています。今後の私たちの社会は、さらに多種、多様な価値観の共生が必定となっていくでしょう。そんな時を前に、参加する人ひとりひとりを尊重して進めていくワークショップの考え方は、強い力を持つのではないかと思います。

スタイル、事業形態としてだけではなく、考え方、姿勢としての「ワークショップ」。このワークショップ精神を浸透させていきたいと考えます。そのためには、ワークショップ・メソッドを鍛え直し、活用する層を増やしていくつて、より強い働きを持つように努めていく必要があるでしょう。閉塞した社会に風穴を開け、生鮮な風を吹き込みたいと思います。

少子高齢化、国際化、格差化が進み、「家庭」の持つ意味が変質している一方で、子どもたちが外で遊ばなくなってしまった社会。あらたな「教育」の意味合いが模索されている社会的潮流の中で、子どもたちにとって、社会の仕組みの基礎である「学校」に対しては、これまでにも増して力を入れていきます。

◎ めざすべき演劇。作品創造への取り組み。

こうした「ワークショップ」精神をもつて、演劇作品を生み出していく努力も欠かせません。作品をつくり、観客に楽しんでもらう。それは、劇場にとって、最も基本的なかたちです。

地域の観客にとって、文化的な生活の糧となるような、同時代、またこれから時代を映すような、すぐれた芸術を生み出す創造基盤の整備を行っていきたいと思います。

アーティストと市民との出会いの場を設け、協働作業する機会を創出していきます。

「名作を名解釈で」は、魅力ある楽しみです。しかし、これからめざすべき演劇。それは、突出した劇。「ワークショップ」精神が反映した劇です。

それは、天才を育てるることより、雑草を育てるすることで生み出せるのではないかと考えます。いや、その言い方は、正確ではありません。雑草は「育てる」のではなく、「育つ」ものでした。雑草が生える場をつくる。と言います。

雑草は、雑草ですから、ブランド名はありません。効率的に考える人の役に立つものでもありません。しかし、強いて。温室や化学肥料なんかの必要もありません。現代人が何より大事な「経済情勢」なるものだつて、関係ないでしょう。

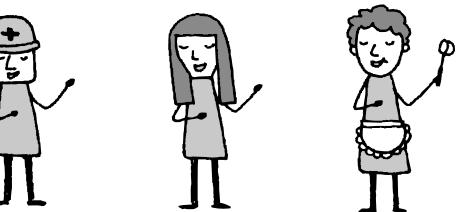
それこそ、学習指導要領に掲げられている「生きる力」だと言つてもいいのではないでしようか。

◎ 境界を越える。パートナーシップの形成。

地域の公共劇場の役割は、旧来の「地域」や「劇場」の殻の中に閉じこもつていては、成り立ちません。地域の公共施設、地域社会の一員として、社会問題に対しても、コミュニケーション、コミュニケーションの意識、漠然とした課題・問題を劇場に持ち込む工夫をして、市民と演劇・劇場を広く、深く、近く、つなげていきたいと考えます。そのために、ふさわしいパートナーを見つけ、手を携えて、この社会に向き合わなければいけません。

ひとつは、「領域」を超えること。学校、文化施設、高齢者や障害者のための施設、男女共同参画施設、自立生活サポート施設、さまざまな研究機関など。演劇には、こうした団体間、ジャンル間の垣根を越える力があるはずです。もちろん、経済的、そして精神的に支援してくださる助成団体、企業、サポートーたちとの連携も欠かせません。

そして、「地域」をも越えること。全国にある公共劇場・ホール、芸術文化団体、NPOなど。芸術文化を手法として地域に働きかけていくことの可能性については、すでに多くのことが語られています。地方分権化の流れの中で、地域の公共芸術文化施設・団体が果たす役割が大きくなっています。



てきていることは疑い得ません。実践のときです。

志を同じくする各地の人びとと共に、知恵を出し合い、励ましあって、歩んでいきます。

私たちはひとりではありません。

公共劇場は、演劇の拠点である以前に、地域文化の要所になれるのです。

後口上

前の章で取り上げた、小学五年生と「環境問題」をテーマに劇をつくったときのこと。

わんぱくという、些か古めかしい敬称がびつたりの少年がいました。乱暴な言い方をすれば、「問題児」とでもいうのでしょうか。そうそう簡単には人と同じ行動をとらない、とてもユニークな人物でした。

発表の日を目前にして、題を決める締切が近づき、子どもたち全員に、タイトル案を書いて出してもらいました。大半は、内容、つまり「環境」にかかるところから発想したもので、タイトルは多くの人が挙げた『みんなの地球』に決定しました。そんな中で、ひとつだけ一風変わった案がありました。

それは、他ならぬワンパク少年が書いたもので、『しん化した劇』と書いてありました。

『しん化した劇』? 何を考えているんだか。「しん」が、ひらがななのが、彼らしい感じがしました。その「しん」に、彼は何を込めたかったのか。「進」それとも「深」、まさか「神」じゃないだろうけど、「新」かもしれない…。

学芸会直前のバタバタ、それに、気まぐれ参加をモットーとする彼の行動から、真意はついに聞きました。しかし、その後ずいぶん経つてから、『しん化した劇』という言葉は、ぼくの中で大きなものとなりました。

そう、あのとき、彼や、ぼくや、みんながやろうとしていたものは、ただの劇じゃない。きっと『しん化した劇』だったのです。

「アウトリーチ」という言い方が、好きではありません。

世田谷パブリックシアターは、地域の公共劇場です。つまり、まちの一部であることを謳っている劇場なのです。世田谷の中のどこだろうと、それは「アウト」じゃない。「イン」、自分の家の中だぞ、という気持ちです。

たとえていえば、劇場や稽古場とかいう名前のついた居間じゃなくて、台所や風呂場だつていうくらいのものでしよう。いつも大型液晶画面はないかも知れないけど、玄関でも、トイレでも、家でテレビ見ることには変わりない、みたいなものです。

でも、一方で、そこにいる人の心持というのがあります。トイレにいる人には、トイレにいる理由がある。テレビを見るくらいなら、トイレは意外に歓迎されるかもしれません、ご飯を食べるとなると変わりますよね。

その気はあるのに、なかなか機会がない人に提供する。これは歓迎されます。喜んで行きましょう。しかし、そうじゃない人には、当然、歓迎されません。招かれざる客です。

では、「演劇」はどうでしょう。

残念ながら、今の「演劇」は、必ずしも人気者とはいえない。そんなとき、テレビだって形体を変えている時代に、「演劇」を建物と理屈の中に閉じこめておくのは、あまりにも窮屈です。内向きだった性格をもう少し外へ向けていかなくてはと思っています。

世の中の荒波にもまれなくちゃと思っています。

なぜなら、トイレや風呂場、引きこもっている部屋、あるいは向こうのまちで、意識しないまま「演劇」の存在を待っている人があるかもしれません。そんなとき、テレビだって形体扉をノックしましよう。鍵穴から覗いたり、隙間に手を突っ込んだりしてみましょう。時には、扉をぶち破つたりする必要もあるかもしれません。だが、その前に、たくさんの鍵を手に入れておくべきです。いろいろな技術を身につけて、扉に向かわなきやいけません。そうそう、扉の前で歌つたり踊つたりするのは、よいアイデアでした。

まだお目にかかるといい、そうした人たちと出会うための方法、それが、「ワークショップ」なのだと思います。「ワークショップ」とは、スタイルではなく、考え方、スピリットです。上等なものでなくてもいいではありませんか。

「三文エンゲキ」で結構。でも、「ワークショップ」は、演劇の未来です。

「しん化した劇」。さあ、はじめましょう。



SPT

educational

03 演劇と社会をつなぐこと

発行日 2009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 + 恵志美奈子 + 川島英樹 + 九谷倫恵子 + 小宮山智津子 + 田端裕亮 + 中村麻美 + 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

[協賛] **アサヒビール株式会社**
'TORAY' 東レ株式会社



平成20年度文化庁芸術拠点形成事業

 **日本財団** 助成事業
The Nippon Foundation



禁無断転載

SPT

educational

03 演劇と社会をつなぐこと

資料編



世田谷パブリックシアター

2008 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ものと、
<劇場の外、学校で行っているものー「世田谷パブリックシアター@スクール」事業>の2つです。

「演劇」や「劇場」は、その発生以来、ずっと人々の身近にある存在でした。
でも今の日本では、少し敷居が高い、ちょっとややこしい存在になってしまっています。
だからこそ、地域の公共劇場である世田谷パブリックシアターは、
さまざまな人に向け、さまざまな場所でワークショップを行うことで、
演劇を元の場所に戻せればと思っています。

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いつまでも開かれた劇場であるために、
今日も私たちは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

1日は24時間、1年は365日。余計なことする暇なんかありません。家庭であれこれ、会社であれやれ。もうこれ以上、面倒くさそうなことはゴメンです。

そういうあなたに、ぜひ。

運動不足の人歓迎の、ごく軽く体を動かしてみる、演劇ワークショップ。あなたの人生の貴重な1日（とか、2日）だけ、棒に振ってください。シアタートラムの地下にある稽古場で、いつもとは違う世界が見つかる…、かもね
(劇場ホームページ ワークショップ紹介文より)

たくさんの人に演劇や劇場に親しんでもらうためのワークショップ。演劇の持つ面白さや奥深さに触れながら、お互いを知り合ったり、体を動かしたりすることのおもしろさや意義を実感してもらうことをめざしている。一番間口が広く、敷居の低い入口として、開館以来ほぼ毎月1回行われている人気のワークショップ。

日 程：平成20年4月5日（土）、5月24日（土）、5月25日（日）、
6月2日（月）、7月18日（金）、9月25日（木）、
9月28日（日）、9月30日（火）、11月3日（月）、
12月10日（水）、平成21年2月11日（水）、
2月16日（月）、3月3日（火）

対 象：どなたでも
参 加 費：1回500円
参加人数：延べ155人／全13回

地域の物語ワークショップ

「地域の物語ワークショップ」は1998年から毎年行われ、今年で11回目を迎える演劇ワークショップです。地域の人や出来事について取材をし、その成果を様々な方法でまとめて最終日に発表します。

今年のテーマは「カフェ」です。「お茶を飲みながら、おしゃべりしたり、本を読んだり、考えごとをしたりするところ」を「カフェ」と呼ぶことにします。

(ワークショップ参加者募集チラシより)
(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」を題材に行っているワークショップ。参加者がまちに出て取材を行い、それを元に発表作品をつくる中で、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、演劇だけに限らないさまざまな角度・側面から、ワークショップを進行する。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11回目を迎えた。

休日コース

日 程：平成21年1月18日（日）、25日（日）、2月1日（日）、
8日（日）、22日（日）、3月1日（日）、8日（日）、
15日（日）、21日（土）、22日（日）、28日（土）、29日（日）

進 行 役：成沢富雄、花崎攝、すずきこーた
対 象：どなたでも
参 加 費：5,500円
参加人数：14人

金夜コース

日 程：平成21年2月6日（金）、13日（金）、20日（金）、
3月6日（金）、13日（金）、20日（金）、27日（金）

進 行 役：すずきこーた、蟹谷怜子
対 象：どなたでも
参 加 費：3,000円
参加人数：21人

モーニングコース

日 程：平成21年2月19日（木）、26日（木）、3月5日（木）、
12日（木）、19日（木）、26日（木）、29日（日）

進 行 役：成沢富雄、花崎攝、開発彩子
作 曲 家：鶴見幸代
参 加 費：3,000円
参加人数：6人

こどもコース

日 程：平成20年3月27日（金）、28日（土）、29日（日）
進 行 役：花崎攝
対 象：小学4年～6年生
参 加 費：1,500円
参加人数：11人



コンテンポラリーダンスでカラダワークショップ

平日午前の 2 時間で、カラダとこころをほぐします。

普段は使わないカラダのあちらこちらを動かして、
こころをふわっと、からっと、すっきと。

子育ての悩み・疲れ・ストレスは、ちょっとそこらにおいといいて、
コンテンポラリーダンサーと一緒に、なごやかに、ほがらかにダンスし
ましょ。

(ワークショップ参加者募集チラシより)

今年度よりの新たな試みである、コンテンポラリー・ダンスのダンサーを講師としたワークショップ。平日の午前中に、対象を限定し行われたが、多くのお母さん方と小さな子どもたちで、稽古場はいっぱいになった。参加者が自分たちの身体の声に耳を傾け、ときに繊細に、ときに大胆に動き、普段子育ての忙しさのために気付いていなかつた、自分たちの身体を改めて考え、見つめなおす場となった。

日 程：平成 20 年 10 月 24 日（金）、11 月 12 日（水）、
12 月 9 日（火）、平成 21 年 1 月 30 日（金）、2 月 25 日（水）、
3 月 23 日（月）・24 日（火）

進 行 役：山田珠美（10 月、11 月、3 月）、

手塚夏子（12 月、1 月、2 月）

対 象：子育て中の方、もしくは子育て経験のある方

参 加 費：500 円

参加人数：延べ 78 人 / 全 7 回



コンテンポラリーダンスでカラダワークショップ

平日午前の 2 時間で、カラダとこころをほぐします。

普段は使わないカラダのあちらこちらを動かして、こころをほぐす。

子育ての悩み・疲れ・ストレスは、ちょっとそこらにおいといいて、コンテンポラリーダンサーと一緒に、なごやかに、ほがらかにダンスし

ましょ。

(ワークショップ参加者募集チラシより)

考えるワークショップ

演劇ワークショップ。

世田谷パブリックシアターは、いろいろな種類の、たくさんの数の演劇ワークショップを行っています。

それは、たいてい「理屈抜きで」とか、「ややこしい話は抜きにして」といえるタイプのものでした。

でも、今回、ちょっと変わったワークショップをやってみたいと考えました。考えたその名は、「考えるワークショップ」。

作品をつくり、技術を磨いたりが目的ではなく、お題やテーマを掲げて、それを考えるワークショップを開きます。

しかし、あくまで、演劇ワークショップ。さあ、みなさん、頭とカラダ、全身で考えてみましょう。

(劇場ホームページ ワークショップ紹介文より)

演劇ワークショップの持つ可能性について探るべく、今年度より始めたワークショップ。演劇ワークショップを通して、テーマについて考えてみることを目的としてワークショップを行った。演劇ワークショップの新たな活用法について示しながら、それぞれにテーマについて考えを深めることができた。今後さまざまな形での発展が望まれるワークショップ。

「公共」

日程：平成 20 年 6 月 4 日（水）

進行役：柏木陽

対象：どなたでも

参加費：500 円

参加人数：11 人

「テーマを探す」

日程：平成 20 年 6 月 5 日（木）、12 日（木）

進行役：すずきこーた

対象：どなたでも

参加費：1,000 円

参加人数：7 人



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。

エンゲキってしてる?

はじめてあたとすぐに友だちになれたり、すっごく楽しくなったりしゃう、魔法みたいなもの!

けいこ場に入ったことある?

そこは、さばくにもなるしジャングルにもなるし宇宙にもなる!

川をつくったり、滝をつくったり、あつまたナカマでいろんなものを作ることができればよしなんだ!

夏休みのおわり、しゅくだいのことはちょっとわすれて、
エンゲキであそぼう!

(小学生のための遊ぶ演劇ワークショップ参加者募集チラシより)

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。子どものころから演劇やダンスなどの舞台芸術に触れてもらうことは、未来の観客を生み出すことに繋がる。なにより自分たちの身体を使つたさまざまな表現に直接触れることが、子どもにとって大事な経験になれば、そして夏休みの最高の思い出になればとの思いで行っているワークショップ。

「小学生のためのダンスワークショップ」

体育の授業で習うような整った振り付けにみんなで合わせるダンスではなく、自分を表現する手段として、自由に身体を動かし、そのことを楽しめるようなダンスを体験するワークショップ。

・1～2年生コース

日 程:平成20年7月19日(土) 10:30～12:00

対 象:小学1～2年生

進 行 役:山田珠美

参 加 費:500円

参 加 人 数:21人

・3～6年生コース

日 程:平成20年7月19日(土) 13:30～16:00

対 象:小学3～6年生

進 行 役:山田珠美

参 加 費:500円

参 加 人 数:15人



「中学生と高校生のための演劇ワークショップ」

演劇をいろいろな角度から楽しんでみるワークショップ。中学生も高校生も、演劇経験がある人もない人も一緒に介して楽しめるようなワークショップを行う。

・みんなでワーッと楽しむ1日

日 程:平成20年7月21日(月・祝)

対 象:中学生、高校生、それぐらいの年齢の人

進 行 役:富永圭一

参 加 費:500円

参 加 人 数:16人

・みんなでじっくりと楽しむ3日間

日 程:平成20年7月31日(木)、8月1日(金)、2日(土)

対 象:中学生

進 行 役:富永圭一

参 加 費:1,500円

参 加 人 数:15人



「高校生のためのワークショップ」

高校生が直面するような問題について、ワークショップを通してそれぞれが共有し、考えてみるワークショップ。参加者同士が意見を聞きあう中で、新たな考えを見つけ出せる。

・学校!がっこう!ガッコウ!

日 程:平成20年7月23日(水)

対 象:高校生

進 行 役:富永圭一

参 加 費:500円

参 加 人 数:7人

・ネットとケータイ

日 程:平成20年7月24日(木)

対 象:高校生

進 行 役:富永圭一

参 加 費:500円

参 加 人 数:10人

「伊藤キムさんの中学生と高校生のダンス・ワークショップ」

リズムに乗って楽しく動いたり、ステップを覚えたり…そういうのがダンスだと思っていませんか?

でも決してそんなことはありません。「自分のカラダで遊ぶ」のが僕のダンスです。

歩く、止まる、寝る、起き上がる、そういう日常的な動きから、霧になる、人の真似をする等のイメージを駆使したものまで、あらゆる要素を使ってカラダをオモチャのようにもてあそびます。

そこからダンスが生まれてくるのです。

(ワークショップ参加者募集チラシより)

伊藤キムによる中高生を対象としたダンスのワークショップ。決まった振りを踊るのではなく、進行役の指示で自分たちの身体を動かしていく中で、自分たちだけの新しい、面白い動き／ダンスを生み出していく。春休み、冬休みと実施し、冬休みの最終日には短いショーケースの発表をするまでに至った。

「カラダで遊ぶぞ!」

日 程:平成20年4月2日(水)、3日(木)、4日(金)

対 象:中学生・高校生、もしくはそれぐらいの年齢の人

進 行 役:伊藤キム

参 加 費:各回500円

参 加 人 数:延べ26人 / 全3回

「カラダで遊ぶぞ!でもって魅せるぞ!」

日 程:平成20年12月21日(日)、23日(火)、26日(金)、27日(土)、28日(日)

対 象:中学生・高校生、もしくはそれぐらいの年齢の人

進 行 役:伊藤キム

参 加 費:2,500円

参 加 人 数:10人



「お正月スペシャル! こどもたちと演劇+タイ料理ワークショップ」

短い短い冬休み。

お正月が終わってゴロゴロしてると、アッ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。

三軒茶屋まで出かけて、料理をしたり、演劇したり、わいわい楽しく過ごしてみよう。

2009年の冬休み、タイ語のひびきを聞きながら、タイ料理をほおばって、ボカボカする思い出をつくろう。

(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、縁の人にお話を伺う。2日目には前日の体験をもとに、グループ毎に演劇づくりを行う。経験する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。今年はタイの舞台芸術家、ナルモン・タマブルックサ一氏と、文化人類学者でタイに造詣の深い藤田渉氏をゲストに招き、ワークショップを行った。

日 程:平成21年1月6日(火)、7日(水)

対 象:小学生

進 行 役:花崎攝、すずきこーた

スペシャルゲスト:ゴップさん(舞台芸術家:タイ)、わたるさん(文化人類学者)

参 加 費:1,500円

参 加 人 数:22人

『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くように、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を開いている。

[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

今年で6年目の活動となる「かなりゴキゲンなワークショップ巡回団」。2007年度には15校、延べ111日間、一年の約3分の1を学校で過ごしました。

ワークショップ巡回団が行うのは演劇ワークショップです。でも“演劇”だからと言って、演技を教えたりやって見せたりするばかりではありません。演劇の手法を通して、その時間の目的に合わせて様々な活動を行っていくのが、ワークショップ巡回団の行う演劇ワークショップです。

(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)

多種多様な学校の要望に応じて、さまざまな形で世田谷パブリックシアターのワークショップ・ファシリテーターたちが学校を訪れ、演劇の手法を通したワークショップの進行を行う。普段学校で接する大人とは一味も二味も違う大人と一緒に身体を動かすうちに、子どもたちの心がはぐれていき、自由で豊かな発想があふれ出す様子は、まさに劇的な瞬間である。

日 程：

平成20年5月12日(月)、19日(月)、6月2日(月)、9日(月)、16日(月)、23日(月)7月7日(月)、14日(月)、8月6日(水)、9月8日(月)、29日(月)、10月6日(月)、20日(月)、27日(月)、11月10日(月)、12月1日(月)、8日(月)、15日(月)、22日(月)、平成21年1月19日(月)、26日(月)、2月2日(月)、9日(月)、16日(月)、3月9日(月)、16日(月) 弦巻中学校 演劇部
平成20年5月22日(木)、23日(金)、6月17日(火)、25日(水)、7月14日(月)、9月8日(月)、11日(木)、12日(金)、10月9日(木)、10日(金)、17日(金)、18日(土)、23日(木)、28日(火)、29日(水)、30日(木)、11月4日(火)、5日(水)、6日(木) 経堂小学校 小学1年生
平成20年6月9日(月)、16日(月)、30日(月)、7月14日(月)、9月8日(月)、22日(月)、29日(月)、10月20日(月)、27日(月)、11月25日(火)、12月8日(月) 平成21年1月19日(月)、26日(月)、2月16日(月)、23日(月)、24日(火)、26日(木) 深沢小学校 演劇クラブ
平成20年6月12日(木) 梅丘中学校 中学2年生
平成20年6月19日(木)、10月2日(木)、20日(月)、27日(月)、30日(木)、11月6日(木)、10日(月)、13日(木)、17日(月)、18日(火)、20日(木)、21日(金)、22日(土) 中町小学校 小学2年生

平成20年7月25日(金)、26日(土) 川崎市中原市民館 川崎市立中学校演劇部

平成20年8月9日(土) 弦巻中学校 近隣中学生・小学生

平成20年9月17日(水)、10月15日(水) 青鳥養護学校梅ヶ丘分教室 中学部

平成20年9月30日(火) 山野小学校 小学1年生

平成20年10月3日(金)、6日(月) 芦花小学校 小学3年生

平成20年10月3日(金)、6日(月) 芦花小学校 小学4年生

平成20年10月16日(木) 中里小学校 小学1年生

平成20年10月16日(木) 中里小学校 小学2年生

平成20年10月21日(火) 中里小学校 小学3年生

平成20年10月21日(火) 中里小学校 小学4年生

平成20年10月24日(金)、27日(月)、30日(木) 深沢小学校 小学2年生

平成20年11月4日(火) 中里小学校 小学6年生

平成20年11月22日(土) 三軒茶屋小学校 小学生

平成20年11月27日(木)、12月2日(火) 芦花小学校 小学2年生

平成20年12月2日(火)、16日(火) 奥沢中学校 中学1年生

平成20年12月18日(木)、平成21年1月14日(水)、20日(火) 弦巻小学校 6組

平成21年1月16日(金)、30日(金)、2月6日(金) 奥沢中学校

中学2年生

平成21年1月19日(月)、26日(月)、2月2日(月)、9日(月)、23日(月)3月2日(月) 弦巻小学校 小学3年生

平成21年1月20日(火) 京西小学校 小学1年生

平成21年1月20日(火)、21日(水) 芦花小学校 小学1年生

平成21年1月21日(水) 塚戸小学校 小学1年生

平成21年1月21日(水) 塚戸小学校 小学2年生

平成21年1月22日(木)、23日(金)、2月5日(木)、12日(木)、19日(木)、26日(木) 弦巻小学校 小学2年生

平成21年1月22日(木) 桜丘小学校 小学2年生

平成21年1月25日(日)、27日(火)、28日(水) 等々力小学校 小学2年生

平成21年2月6日(金)、13日(金)、20日(金) 弦巻小学校 小学1年生

平成21年2月9日(月)、10日(火)、16日(月)、21日(土) 三軒茶屋小学校 小学1年生

平成21年2月10日(火) 旭小学校 小学4年生

平成21年2月12日(木) 奥沢小学校 小学2年生

平成21年2月16日(月)、3月3日(火)、9日(月)、10日(火)、17日(火) 三軒茶屋小学校 小学2年生

平成21年2月16日(月) 旭小学校 小学3年生

平成21年2月18日(水) 旭小学校 小学1年生

平成21年2月18日(水) 旭小学校 小学5年生

平成21年2月19日(木)、3月5日(木) 梅丘中学校 中学1年生

平成21年2月20日(金)、3月9日(月)、18日(水) ほっとスクール

尾山台 小学生・中学生

平成21年2月24日(火) 二子玉川小学校 小学6年生

平成21年3月11日(水) ほっとスクール城山 小学生・中学生

平成21年3月12日(木) 梅丘中学校 中学2年生

参考人数：延べ6935人 / 計148日

[学校で劇を見てワークショップをする]

@スクール公演－「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)

世田谷パブリックシアターオリジナルの、劇とワークショップがミックスされた演劇の鑑賞+体験プログラム。この「うっかり、ちょっと、きのこ島」は2003年度の初演以来、2004年度、2007年度と再演を重ねている作品である。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の中で、時に出演者として、時に観客として、まったく自然に劇の中に参加していく。

日 程：

平成20年9月22日(月) 城山小学校 小学4年生

平成20年9月24日(水) 尾山台小学校 小学2年生

平成20年9月25日(木) 京西小学校 小学3年生

平成20年9月26日(金) 京西小学校 小学4年生

平成20年9月29日(月) 九品仏小学校 小学3、5・6年生

平成20年9月30日(火) 深沢小学校 小学4年生

平成20年10月2日(木) 塚戸小学校 小学5年生

平成20年10月3日(金) 塚戸小学校 小学5年生

平成20年10月6日(月) 塚戸小学校 小学6年生

平成20年10月7日(火) 尾山台小学校 小学1年生

平成20年10月8日(水) 尾山台小学校 小学1年生

平成20年10月9日(木) 東大原小学校 小学3、4年生

平成20年10月10日(金) 塚戸小学校 小学6年生

平成20年10月14日(火) 桜小学校 小学5年生

平成20年10月15日(水) 塚戸小学校 小学6年生

平成20年10月16日(木) 千歳台小学校 小学6年生

平成20年10月17日(金) 千歳台小学校 小学3年生

平成20年10月21日(火) 笹原小学校 小学5、4年生

参考人数：延べ1261人 / 全30公演



先生のためのワークショップ

学校や劇場で、子どもたち向けの事業を担当しているメンバーが、先生たち向けのワークショップを行います。

ここには「模範解答」はありません。でもたくさんの「ヒント」があるはずです。

ただただ楽しんだり、いろいろ考えたり、新しい知り合いと話したり…ワークショップの中の様々なところに、きっと「ヒント」を見つけられます。

(劇場ホームページ ワークショップ紹介文より)

世田谷パブリックシアターの子どもたち向け事業でワークショップを行っているファシリテーターが、日々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います。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ながら、ともに「教えるヒント」を探す。

日 程：

平成20年7月28日(月) 「演劇ワークショップの活用法について考えてみるコース」

平成20年7月29日(火) 「学芸会における演劇ワークショップについて考えてみるコース」

平成20年7月30日(水) 「世田谷の学校の先生優先のコース」

対象：小学校・中学校・高校などの先生

進行役：富永圭一、すずきこーた、柏木陽

参加費：各回2,000円

参加人数：延べ12人 / 全3回

演劇と社会をつなぐ

世田谷パブリックシアターは、演劇ワークショップによる教育普及活動に、開館以来、劇場活動の重要な柱の一つとして、積極的に取り組んできた。このような活動は、今や世田谷・東京にとどまらず日本各地で取り組まれている。そして、活動の内容もますますの充実を必要とされ、地域社会へのさらなる広まり、深まりが求められている。

2008年2月11日、このような現状を報告するため、全国各地の芸術文化団体、及びワークショップの進行役を呼び、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—」を開催。そして、2008年10月23日に「地域の芸術文化団体と教育普及活動—いま悩んでいること／これからの課題—」と題して、フォーラムを実施した。ワークショップを支える芸術文化団体の教育普及担当者と共に、活動における問題・課題を具体的に出し合い、教育普及活動における重要なキーワードを共有した。



そして、これまでの2回の成果を受け継ぐかたちで、2009年3月14日、ラウンドテーブル「演劇と社会をつなぐ—これからの教育普及を考える—」を開催することになった。10月のフォーラムの参加メンバーから出された、教育普及活動の「これから」を考えていくために、今抱えている問題・課題をより多くの人々と共有するためである。

2009年3月14日(土)

ラウンドテーブル

「演劇と社会をつなぐ ～これからの教育普及を考える～」

演劇ワークショップは、学校をはじめ、地域のさまざまな場面で活用されています。

地域の芸術文化団体は、このような教育普及活動をさまざまなかたちで支え、展開してきましたが、活動を継続していくのに、十全な環境・資源が整えられているとはいえない。このラウンドテーブルでは、教育普及活動が地域にさらに深く根ざし、演劇と社会の「これから」について、熱く意見を交わしましょう。

各団体スタッフの事業報告の後、現在教育普及活動が抱えている問題・課題のキーワードごとにグループを設定し、ご参加のみなさんと共に話し合いを進めていく予定です。

☆キーワード：「ファシリテーター、コーディネーターの人材育成」「学校教育における演劇ワークショップ」「ファンドレイズ」「活動の認知」など

日 程：2009年3月14日(土) 13時30分～18時

場 所：世田谷文化生活情報センター 5階 セミナールーム

参 加 人数：50人

参 加 費：500円



(財)盛岡市文化振興事業団 新沼祐子

盛岡市内の希望校向けに「小中学校演劇ワークショップ」を平成16年度から継続実施。

これまで、特殊学級含む小学3年から中学3年までを対象に、毎年5・6校ずつ、延べ80回近く実施し、大きな成果を上げている。各学校の要望に合わせてプログラムを組む。学習発表会向けの演技指導をすることも多い。

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は柱の一つ。平成15年度より、学校の授業内で子どもたちと演劇をする活動、「世田谷パブリックシアター@スクール」を開催。以来、先生のワークショップなど、さまざまななかたちで学校との連携を強めている。

(財)横浜市芸術文化振興財団協働推進グループ 菅原幸子

横浜市の都市政策「クリエイティビティ・ヨコハマ」を推進するために、市民、NPOの芸術文化・創造活動の環境整備に取り組む。協働推進グループは、小中特別支援学校での教育プログラムの推進の基盤となる「芸術文化教育プラットフォーム」や、アートと街に関するワンストップ相談窓口「アーツコミッショナ・ヨコハマ(ACY)」の運営、市民協働事業の実施などを担当。

北九州芸術劇場 野林真佐美・福岡佐知子

劇場オープン前の平成12年度から「表現教育推進事業(現ドラマ・ワークショップ)」「学校出前演劇ワークショップ」を開始。学校現場や地域に、地域の演劇人を講師として登用、劇場のスタッフと機材を持ち込んでの事業など地域に根ざした劇場としての成果を上げている。

福岡市文化芸術振興財団 高橋知美

平成16年度より、子どもと「演劇」との出会いの場をつくり、創造活動を体験する環境整備に取り組むことをミッションとした事業を展開。公募型ワークショップ、学校での長期・単発ワークショップ実施のほか、学校での演劇ワークショップ実施校増加をふまえた、演劇ワークショップ進行役養成にも力を入れている。

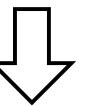
その他メンバー

くらもちひろゆき(盛岡)、柏木陽(世田谷)、富永圭一(世田谷)、松尾子水樹(横浜)、
大福悟(北九州)、古賀今日子(福岡)

2009年3月14日13時30分、ラウンドテーブルは開始した。まずは、進行役柏木氏によるウォーミングアップ。みんなで輪になって、まずは「せーの」でとなりの人と場所を入れ替わるゲーム。その後、みんなで肩のもみ合い。シンプルなルールのゲームと、さり気ない身体の触れ合いにより、瞬時に緊張感漂うその場の空気が和んだ。

今回のラウンドテーブルは、秋に行ったフォーラムの参加メンバーから出されたキーワードごとにテーブルを形成し、参加者がそのテーブルごとに話し合うというかたちをとる。そのため、まずははじめに前回のフォーラムメンバーが以下のとおりキーワードを提示した。

各テーブルのキーワード：



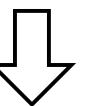
テーブル1 「ワークショップをはじめるために／ワークショップのニーズはどこにあるのか」

テーブル2 「ワークショップの現場と進行役（アーティスト）の関係」

テーブル3 「進行役の人材育成」

テーブル4 「コーディネーターの役割」

テーブル5 「いいワークショップとは」



キーワードを提示後、休憩・気分転換の意味を込めて、進行役のくらもち氏、古賀氏、大福氏に一つずつゲームを進行してもらった。いずれのゲームも、じゃんけんゲームを応用したもの。進行役たちが小学校でワークショップをやるときに使うゲームということで、披露してもらつた。1時間ほどの話を聞いた後だったので、話を聞くことに少々疲れた参加者の頭をリラックスさせるにふさわしいゲームであった。

ゲーム終了後、参加者それぞれが興味のあるキーワードごとに集まり、各テーブルごとにセッションを開始した。



テーブル

1

<ワークショップをはじめるために／

ワークショップのニーズはどこにあるのか？

演劇ワークショップによる教育普及活動は、地方各都市に広がりつつある。しかし、こういった活動がまだ知られていない地方や、実施していてもまわりの人々になかなか理解されないという土地も少なくない。そういう場所において、どのような働きかけが必要なのか、盛岡市における例を取り上げながら話し合った。また、ワークショップのニーズは一体どこにあるのか、そもそもニーズは本当にあるものなのか、ワークショップを地方で実践する人本人の実感から語られる言葉は、非常に説得力があった。一方、現場の先生からの学校の現状報告も、とても興味深い。

- ・ワークショップの活動を広げていくためには、なるべく多くの人にワークショップの現場を体験してもらいたい、見てもう機会を作ることは大切である。インターネットがもてはやされる時代ではあるが、なんだかんだと言って、ロコモ力は大きい。特に、組織のトップとなるような人、力のあるような人にもワークショップの現場を見にきてもらうといい。
- ・地方都市において、ワークショップの活動を活性化させるためには、東京・横浜といった都市が、先頭に立ってこれまで以上に精力的に活動していく必要がある。
- ・盛岡劇場は、演劇を地域社会に持ち出していったことで、子どもたちにとって、学校授業以外の抛りどころを生み出せたという実感を持っている。
- ・ワークショップをさまざまな地域でしていくには、ニーズがあるから出向くのではなく、ニーズを作るために行くのだというくらいの意識が必要である。
- ・学校側がワークショップの実施を受け入れることは非常に難しい。受験重視のカリキュラムが組まれており、生徒同士が関わり合いを持つ必要がないため、学校が生徒に社会性を身に付けさせる場所でなくなりつつあるのではないか。
- ・普段の授業ではない、ワークショップだからこそできることがある。もちろん先生でもできることはあるが、進行役がよその人であるということが大事である。

テーブル

2

<ワークショップの現場と進行役（アーティスト）の関係>

このテーブルには、学校、先生、子どもといったキーワードに興味をもつた人が多く集まった。ここにおける「ワークショップの現場」とは、主に学校現場を意味する。学校現場においてワークショップが行われるとき、子どもたちにさまざまな経験がもたらされると同時に、ワークショップを受け入れる学校の先生やワークショップをリードする進行役は、さまざま問題に直面している。その直面している問題を挙げながら、学校と進行役がどのように関係を築いていくべきか、そして関係を築いていく上で重要な役割を果たすコーディネーターの存在について話し合った。

- ・進行役、アーティスト、コーディネーターの言葉の定義や役割の違いについて、さまざまな見解があることを確認し合った。
- ・専門教員のいる美術等に比べて、演劇は学校に入り込んでいきやすいのではないか。
- ・ワークショップの現場（学校）とワークショップを提供する側とをつなぐルートを強固なものとするべきだ。そのためには、教育委員会などといった、上の組織とのルートもきちんと確保する必要がある。
- ・学校におけるワークショップ活動を維持していくためには、学校側にワークショップにかかる経費を算出してもらうように働きかける必要があるのではないか。
- ・学校の先生におけるワークショップの認知はだいぶ深まっていると思うが、昨今の指導要領の見直しにより、授業時間数に余裕がなくなってきた。そのような中で、今後さらにワークショップのニーズを開拓していくには、先生たちがワークショップに興味を持つようなきっかけ作りを積極的に仕組んでいかなければならない。
- ・ワークショップの現場とアーティストの間に立って通訳をする存在が必要である。それを担うのがコーディネーター。コーディネーターは学校の要望を聞きながらも、自分たちのやりたいと思うことを強く遂行するテクニックを持たなければならぬ。
- ・ワークショップが社会においていかに重要であるかを語れる術が、コーディネーターの能力として求められる。コーディネーターは、学校へ派遣するアーティストの素質を見抜き、そのアーティストにあった現場をコーディネートする必要がある。
- ・ワークショップの現場と進行役をつなぐコーディネーターたちの役割は非常に重要であるがゆえに、負担も大きい。できる限り、今回のラウンドテーブルのように、同じ悩みをもつコーディネーター同士が集まる場をこれからも作っていくべきである。

テーブル

3

<進行役の人材育成>

5つのテーブルの中で、もっとも集まったメンバーが少ないテーブルとなった。そのため、とても親密な関係での話し合いとなった。そもそも、進行役は一体どのような能力を持った存在なのか。そして、進行役としての能力は、一体どのようにして養成できるものなのか。テーブルのメンバーは、それぞれにワークショップの活動現場を持っているので、それぞれの現状を引き合いに出しながら、今後の教育普及活動の展開を考える上での切実な問題として語り合った。

- ・北九州芸術劇場における進行役養成は、理論から入り、それを踏まえてから実際にいく。このような過程を踏むことが果たして有効なことなのか、昨今疑問が生じている。
- ・やみくもに人材を養成しても仕方がない。社会におけるワークショップのニーズの様子を片目でにらみながら、試みる必要がある。
- ・このテーブルに集まったメンバーにとって、ワークショップがどういった存在なのか、ワークショップとどのようにして出会ったのかについて、確認し合った。
- ・進行役自身が演劇をどのようにとらえているのかを常に考えていなければならない。進行役自身のいわゆる演出家や役者としての演劇活動と、ワークショップ活動の関係を、自分の中にきちんと位置づけられるか否かが重要である。また、進行役自身がワークショップ活動をしていく上での「根っこ（根拠）」をきちんと持っているのか、またその「根っこ」をどこに持っているのかを自覚する必要がある。
- ・ワークショップを行う上で、進行役自身の活動を振り返る場、ワークショップに関わる人全てが対等に語り合える場を作ることが大切である。

テーブル

4

<コーディネーターの役割>

「コーディネーター」という言葉は、さまざまな分野で耳にする言葉ではあるが、教育普及活動においては一体どのような役割を担うべきなのか。そして、具体的にどのような職能が必要とされる存在なのか。今後、教育普及活動が広がっていくに従い、ますます必要とされるであろうコーディネーターの存在について、このテーブルでは話し合われた。

- ・コーディネーターとは、ワークショップのプログラムに対して、客観的な視点を持つ内部の人間。
- ・ワークショップ全体を見渡す力が必要。その中で新たなワークショップへの着想が生まれることもある。
- ・クリエーターとしての能力も必要とされる。プログラムの提案もできなければならない。
- ・ワークショップを受けた側からフィードバックをもらい、コーディネーターが整理してまとめたものを進行役に伝えるのも仕事である。
- ・コーディネーターは進行役と現場の間に立つ人。日本でコーディネーターと呼ばれる人は、エバリュエーター（評価する人）としての役割も同時に担うべき。
- ・コーディネーターの役割とは、「想像すること」「創造すること」「説明すること」「客観的視点を持つこと」「記録すること」「普及すること」の6つに集約できるのではないか。
- ・さまざまな能力を総合的に備えている必要があり、個人の資質による部分が大きい、専門性の高い職能ではないか。

<いいワークショップとは>

いいワークショップとは一体何なのか。ワークショップの内容の質をどのように評価するべきなのか。ワークショップについて語られるとき必ず話題になるこの問題について、このテーブルは真正面から取り組んだ。進行役、コーディネーター、ワークショップを受ける側といった、それぞれの立場を認識することの重要さを確認した上で、「いいワークショップ」について熱く語り合った。

- ・ワークショップを始める前に、ワークショップの目的を明確化することで、内容の評価をしやすくなるのではないか。そして、ワークショップの目的を、ワークショップをする側（進行役）、受ける側（学校の場合は先生）両者において共有することが重要である。
- ・ワークショップにはさまざまな視点が必要である。進行役、コーディネーター、参加する子どもたち、先生など。それぞれの視点に立って、互いの立場を理解した上で、ワークショップについて考え、率直に意見を交わすべき。
- ・ワークショップに関わる人々は、とにかく「一生懸命」であるべき。誠意をもって真正面から現場に立ち向かわなければならない。
- ・ワークショップに参加した人がやりたくなかったらやりたくないと言えるような場を作ることが大切であり、それが「いいワークショップ」の現場である。
- ・一つのワークショップを行ったときに、一つではないさまざまな答えが出てくる現場であるべき。
- ・演劇は「PLAY（遊ぶ）」ということ。この「PLAY」の経験は、今の子どもたちにとってとても少なくなっている。だからこそワークショップは世間で今もではやされるのではないだろうか。演劇は人の生き方に関わるものだから、楽しいものであると同時に、とても危険なものもある。そのことを、ワークショップに関わる全ての人間が理解しておかなければならぬ。

16時、テーブルごとのセッション終了後、各テーブルにおいてどのようなことが話し合われたのか全体でシェアした。今回参加した人全員の声を聞きたかったので、テーブルごとに報告だけでなく、参加者一人一人に意見を述べてもらった。そのため、予定より少々時間が押して17時30分、約4時間に及ぶラウンドテーブルは終了した

まとめ

世田谷パブリックシアターは、開館以来この12年間、ワークショップ活動に力を注いできた。「ワークショップ」という言葉が、現在のように世間に流布されるようになる以前から、ワークショップの持つ可能性を信じて、ひたすら前を向いて活動してきた。あるときは、演劇ワークショップ、アウトチーチを先駆的に行っているイギリスのナショナル・シアターに学んだこともあった。またあるときは、アジアで演劇活動をしている人たちとのプロジェクトを推進していく中で、イギリスとはまた違ったかたちでの地域コミュニティとのワークショップの在り方について学ぶ機会をもった。そしてここ数年においては、イギリスのロンドン大学ゴルドスミス分校の講師に協力してもらいながら、ワークショップの進行役育成について考えたりもした。もちろん、世田谷パブリックシアターがその周辺にいる人たちと共に、常に暗中模索、試行錯誤しながらワークショップの経験を地道に積み重ねてきたことがすべてのベースとしてすることは言うまでもない。これまで、このようにさまざまなことと有機的につながりあうことで、世田谷パブリックシアターはオリジナルのワークショップを築いてきたのである。

しかし、世田谷パブリックシアターは、ワークショップの完成形をつくったわけではない。あくまで、世田谷パブリックシアターのワークショップはまだまだ発展途上の中である。これまでのように、否これまで以上の努力をもってワークショップのもつ可能性を広げ、充実させていかなければならぬのである。これまでの12年間は、以上に書

いたように、とても恵まれた環境のもとワークショップの基本の骨組となるものをつくってきた。しかし、現在の、そしてこれからもうそろであろう厳しい社会状況を考えると、これまでのような幸運なかたちがそのまま引き継がれるとは到底考えられない。そして、このような社会状況が深刻化すればするほど、ワークショップの持つ力がますます求められることであろう。このような状況においては、これまで以上の強固な何かをもって取り組んでいかない限りは、ワークショップのこれまで以上の発展はもとより、これまで築いてきたものを守ることさえもままならないと思われる。それでは、この状況をなんとかして打破するために必要である強固な何か、とはいっていい何なのかな。それが今回のラウンドテーブルで集まったメンバー、仲間たちなのである。ワークショップの持つ可能性をひたすらに信じる仲間こそが今もっとも必要なのだ。

世田谷パブリックシアターが地道にワークショップ活動を行っているとき、他の地域でもワークショップ活動を始めたメンバーがいる。それが、今回のラウンドテーブルに集まつたメンバーである。このメンバーは、世田谷と同じように、もしくは世田谷以上の苦悩を抱えながら、ワークショップの活動を推進してきた。もちろん、活動を始めたきっかけや、メソッド的なもののが多少異なっていたりすることはあるかもしれないが、ときに協力し、ときに励まし合いながらそれぞれの地でワークショップ活動を進めてきた。が、この3年間日本財団の助成によって開催してきたシンポジウム、フォーラム、ラウンドテーブ

ルのように、同じ志をもった仲間が一同に会し、さらにそのことに关心を示す、または共感をおぼえる人たちが多く集まつたことは、いまだかつてなかった。

この3年間の試みを経て改めて実感した。ワークショップの「これから」を想像（創造）していくには、多くの仲間と手を結ぶことが不可欠である。

もちろん、手を結ぶということは、文字で書くほどたやすいことではない。これまでの3回の集まりで、同じ単語を使いながらも、実は全く違ったことを意味していたり、その地域独特の問題を抱えていたり、みんなで共有できることを確認すると同時に、さまざまに違いについても再認識させられた。

これからみんなで手をつないでいくためにやらなければならないことは、きっとたくさんあるだろう。しかし、まさに私たちがワークショップ活動の中でやってきたこと、「他者との共同作業」「過ちを恐れず、とにかく試していく」「他者とぶつかりあいながら、個人では考えもつかない新たな創造性を獲得する」を実践していくべきいいだけのことでもある。

まずは、ラウンドテーブルのはじめにやったように、みんなで輪になり、互いの肩を揉みほぐそう。ワークショップの「これから」をみんなで思考していくために。



