

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

今、教育の現場では……

論考 「教育普及活動」の現在、そしてこれから 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

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

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

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 64

インタビュー⑥ 演劇観が問われる仕事 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 富永圭十＋柏木陽十＋大西由紀子 92

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＋橘香淳 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

おわりのことば

論考 さあ、はじめましょう 川島英樹 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～これからの教育普及を考える 12

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カ年プロジェクトを行ってまいりました。

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。

この「03―演劇と社会をつなぐこと」が受け持っているのは、「未来」です。百年に一度の危機、などと云われる、今、この時代。いったい誰が、確信をもって未来を語るのでしょうか。

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れませんが、しかし、確かな信念をもって、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
ご
め
の
ふ
よ
は



「キレる」といっていい

—— 萬齋さんにとって「教育」や「エデュケーション (education)」と云ったときのイメージはどのようなものでしょうか？

萬齋 「教育」という言葉の意味するところは、文字通り「教え育てる」ということなんですよけど、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ってあげる、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っています。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じゃないかな。私たち古典芸能では、「教育」とは、方法論を持っ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、もちろん作品を創って、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よ。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よ。自己表現ということを見ると、今の「キレる子どもたち」の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すかね？ 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じゃないかな。

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、ある程度溜まっ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じゃないかな。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、そういった自己を解

放するような機能を持ち合わせていないので、ただ溜まっていくだけなんです。キレてしまうのは、その発散させる前のことを教えていないんじゃないかと思えますね。そのことを教えてもいないのに、ただ個性を伸ばせ！ なんて無理強いしたって、それは子どもにとっては大変なことですよ。自己表現の仕方もわからない子どもに個性なんかはとても出せないだろうと思います。まずはやっぱり自分というものを表現したり、自分をさらけ出したりという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くても、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。面白くなってくるのです。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、ある意味でその洗練された型というものは、本来は当然感情があってそういう型ができてきたんでしょうけれども、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きてしまうのも不思議ですね。そういうふうな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^レの効用^レのようなことをなるべく子どもたちに早い段階からインプットしてあげる、初期設定みたいなことをある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っていく。自分という人間自体の、まあ自分の身体をハードと置き換えてもいいのかもしれないが、そこに関連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のでしょうか。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、ひとつの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、そういうもののような気がします。

—— 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というような、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、たとえばさっ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であ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 狂言の型自体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。



でもあの型を使って「笑う」って、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。まずは、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ということです。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、表現ってなかなかできないですよ。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なかなかできない、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っても、「ここまでやっていいのかな？」っていうような、何か自分に課している蓋があるんだと思うのです。それを一度とにかく取っ払っ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、「お前取っ払うんだよ、自分を出せよ！ 出せ！」って言うっても、そこには手掛かりがない、足掛かりがないでしょう。型があると、みんなの前で大声で笑ったときに、みんながそれを、「よくやった！」と認めるでしょう。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」って、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」というようになっていく。そういう相互作業なのかもしれませんね。ちょっと溝があっ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っちゃうみたいな、そういうようなことってありますよね。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、誰でもきっ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ってしまみたいな、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。

—— さっき、「キレる」と言ったときに、「堰を切る」というイメージを抱くというようなことをおっしゃっていましたが、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、とてつもない強い力が放たれた、というような感じがします。そうすると、その表現行為として、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。型によって、堰が切れるみたいなきことを抑制できますか？

萬齋 堰が切れる。まさに一旦キレちゃうと、何かはみ出して、そこから出ちゃったものが自分からどんどん離れていって、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ようなことになりますよね。だからキレてしまった子どもには手をつけられないでしょう。

ですが、型がある子って、その道筋がある程度わかるような気がします。予測がつくのです。やっぱり大人が手本を示すということが重要ですよ。それが型です。こうするとこうなるという、結果がわかっている着地点を導くからこそ、そこに向かって努力できるけど、単に堰が切れちゃうとあふれちゃったものですから行き場もなくなってしまうので、救いようもない、戻しようもないというような事態になる。非常に言葉のイメージ論になってしまいますけど……。

「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になってきます。「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ぬと思います。学校も含めて、「公」に期待するよつなごとはありますか？

萬齋 やっぱり「演劇」ということをなるべくみんなが実際にやってほしいと思いますね。みんなで演劇を創るといことは、すなわち、「疑似社会体験を経る」ということだと思うのです。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よ。そこにはさまざまな得手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、そこから何かを創ってみる。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。自分でできないことがあの人にはできて、あの人にできないことが私にはできるといような、そういう自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、自分が自分というように出張るだけではなくて、譲り合ったりすることがとても必要になってくることもわかっていくと思います。

—— 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よね。

萬齋 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って、その中における人間の在り方という

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、単にそれを観るといっただけの体験の仕方ではなくて、実際疑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のでしょうか。そしてその自己表現でどういう役割分担が成り立つのかということ、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、ただ単に自分だけがいいとか、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ぬという使命があり、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ないというのは、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、みんなでひとつのものが創れるのです。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ことを一義に考えてい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そうですが、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？

萬齋 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います。

学校を考える、教育を考える

—— 学校では、人の価値みたいなことを考える場合、一方では学校なりの評価基準というのが

ありますよね。こつこつ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。

萬齋 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、そういうふうには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うと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っ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す。やっぱりそれもバランス感覚だと思っんですね。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。そういうふうには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。バランス感覚を持っ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目ざ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。遊ぶといっても外に出て身体で発散すること、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ということでしょうか？

萬齋 遊び場の提供という意味で考えると、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」をすること、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いました。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かったら、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、そこでの大人の役割というか、指導者、ファシリテーター、進行役と、学校の先生のようにやや上からものを言うのではなく、

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？

萬齋 やっぱり子どもには子どもの道理があったり、目線の高さも違いますからね。私は『にほんごであそぼ』（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くらいなわけですよ。ここから見ると大人が見ているもの見え方って当然違うわけですね。やっぱりあの番組では、子どもの目線に立つことが重要です。大人が立っているのを下から仰ぎ見ているというか、下から見上げ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よ。

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厳しく接することがありますけど、最近ちょっと厳しいだけではないのかなあ、なんて思うこともあります。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。私の幼少頃の印象では、父（＝野村万作）は厳しい人でした。まさに鬼だったですね。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ってくるのを待っているありさまで（笑）。塾から帰ってくるのを待っていてとかね。そういう感じですからね。塾もあって、学校でも勉強して帰ってきて、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、まあ狂言をやっていたら、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。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だけでしょうか。

萬齋 そうだと思いますね。子どもたちはとにかく驚くほど忙しいですよ。ボーっとして、「今日は一日長いなあ」なんて思っている暇なんか毛頭ありませんよ。今の子どもたちは学校から帰ってきてても、すぐどこかの塾に行ったり、習い事をしに行ったり、帰ってきてからはまた山のような宿題をこなさなくてはならない。それでもどうしてもテレビ

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

—— 萬齋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、ブーイングが出るようなものですよ。たとえば、笑うということにしても、みんながしっかりとできるまでとことん頑張られますよね。

萬齋 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ことが大切です。最後まで待つ余裕がこちら側にならないといけない。変な話、今は親のほうにキレやすいですよ（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。親のほうだって余裕がないと務まりません。そういう意味で言うと、こっちはかなりねちっこく厳しくしています。こっちはヘラヘラしている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って思っているんですけどね。今日できなかったら明日やってねという姿勢で臨みます。ある程度分別ができてきて、やれば絶対やれる予測のつく子のためには、先にこっ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えると、忙しいということは決して人間にとってはよくないですね。

—— 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？

萬齋 やっぱり全体でありながら、個人をもってして全体、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、ずーっと他の人たちは、その人ができるまで待っています。それがエチケットでもあるし、何ができないのかなと、それぞれが考えるのもまた稽古になります。ただ単に、できない様をボーっと見ているんじゃないかって、やっぱり早く終わってほしいと思えば、何がいけないんだらうと、みんな言いたくて、うずうずし始めますよね。「もっとこうしたい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。自分で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ゃいけないみたいな、そういう回路を持つべきではないかと思えますけど。

学校の勉強って予習復習できちゃうじゃないですか。ワークシoppっ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。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。一斉にはじめるといういろいろな発見もあります。「あいつはすぐにバツとできた。何でだろう?」とか、「俺は何でできないんだろう」とか、「俺はできたのに何で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。

今の学校教育って、はつきり言って同じスタートラインなんかで行われていないですよ。予習しちゃっている子はほとんど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ょう。そこが何だかな? と疑問に思いつつも、そうならざるを得ないことも多いですよ。それに乗っていないと結局落ちこぼれになっちゃうみたいになるので。学校の授業はどんどんレベルを上げていくようですね。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っていうニュアンスなんです、私学は特に。本末転倒な話になってきていますね。学校のために勉強させるといいうようにね(笑)。

—— そついう意味では、演劇をぜひ取り入れるべきですね。

萬齋 あんまり知られてないことをやっ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たりするのも一種のイメージーションですよ。想像力、イメージーションがクリエイティブにつながっていくみたいな、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けない。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、キレル作用ばかりが出てくるんじゃないでしょうか。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ゃないでしょうか。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っていく。それこそ社会になっていくんじゃないでしょうか。

—— 私たち子どもたちには「人がやってい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。

萬齋 たとえばペアを組ませていくつかのチームに分かれ、何かのかたちになってみる。といったことをしたとします。たとえば「すきな虫になれ!」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、ちょっとこのチームが面白いから見ようというの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はまた違うものができあがってくる。私がやるとプロの技としてこうあるべきとかたになっちゃうけど、子どもなりにやっていて、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」という声上がる。そのことがみんなにとってはずごく参考になる。

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、次の人に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。自分たちである面白さが出ているはずだっという確信に変わっ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、自分が関心を持って向かうということは大事なことだと思うんですけど、萬齋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、何かそつ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?

萬齋 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ょうか、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っているものに、外から刺激を与えるイメージでしょうか。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いうことが近道かもしれませんね。

—— それこそ萬齋さんは専門教育をずっと受けてきているわけですが、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うんですけど、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学んだことみ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。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、鷹が獲物を捕まえ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。大人がやっている行動を真似する、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ょう。感情だって、いろんな持って行き方でどうにもなるでしょう。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。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っ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ゃんといなすことができましたり、自分にマイナスになったことを逆にサービスしてお返しするみたいなね(笑)。

しかし、ここでは絶対に我を通さなきゃ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しいですよ。大人が示しているのを真似てできるようになるとかね。

教育の現場でいま必要とされていること

萬齋 昨今、コミュニケーションがだんだん下手になっているということが社会的な問題になっていきますね。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。

私は、子ども大人に限らず、自己演出ということ、または人を思いやるということは、自分を相手に対してどう見せるかということに他ならないと思っています。また、相手の立場に立つてみるとどう見えているのか、自己のイメージーションを働かせることでもあるのだと思います。そういう意味での自己演出はすごく重要だと思います。そういう状況での立ち居振る舞い、たとえば、腰を低くするとか、胸を張るとか、そういうときの日本語の慣用句はたくさんありますが、そういう身体感覚を持って身体と心の精神状況というのを密着させるところに、日本の古典芸能の真髄があるのだと思います。

ています。

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に思われます。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ったほうがいいと思います。

—— 日本語の授業の中では、萬齋さんが指摘したような要素もある程度入っているところであって、中学校の教科書なんかでは、タイトルをコミュニケーションだとか、最近ではエンカウンターなんていう言い方をするんですけど、出会うというか、そういうようなことも学校で教えるみたいなきっかけがあります。

萬齋 そういうことにやっ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って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、大人がいるいろん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の当たりにしていたから、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ったのだらうと思うんですよ。今はやっぱり、マンションとか戸建ての家に入って、他と断絶されている住環境ですよ。どう親が他人とコミュニケーションをとっているのかも見えません。

—— これからの劇場にとってそういうコミュニケーションが取れる空間としての存在が売り物か。と、いつか、ひとつの魅力と、いつかようになってくるとは思いますが、いかがでしょうか。

萬齋 まずは、観客席に座った隣の人とのご縁というの今はありませんね。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観ているながら、始まると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ったので、みんな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観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

—— コミュニケ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。

萬齋 なるべくそういうプロの方々には、社会還元のひとつと思っ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っ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っている。

—— 無理矢理やるという環境作りも必要かもしれませんね。

萬齋 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良いかもしれませんね（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っているわけですが、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っと見直されてもいいと思っています。それぞれ、演劇の可能性をアピールする必要性に今迫られていると思うのですが。

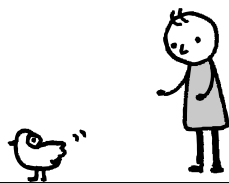
萬齋 ある時間を共有するために人はわざわざ劇場に足を運ぶわけですよ。電車賃なりのお金を払ってでも、労力を使っても、わざわざ劇場を訪れるということの大切さを、劇場の側も劇場を利用する側も考えなければならぬと思います。劇場で共有した時間で何かを考えさせるのも演劇の力だろうし、共有してきれいさっぱりした気持ちになって帰るのも演劇の力だと思います。演劇を通して、その泣く行為、笑う行為、美しいものを観る行為、というそれぞれは、人のこころの浄化作用を促すということがある

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。ライブの強みということも最大限に利用し、そして同じものをみんなで見るといって共有感がコミュニケ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ものですね。

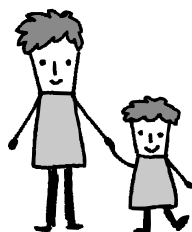
—— ありがとうございます。

◎野村萬齋（のむら・まんさい）

世田谷パブリックシアター芸術監督



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

◎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されてきた。公（おおよけ）のあり方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った。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化が思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、アートが地域や社会との関係性を築くための手だ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ク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」が主題となっており（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ったと考えると、「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っ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。

団体では、子どもの生きる力として、豊かな心、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を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ってい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。

◎学校との連携事業の影響―期待と効果の実感が高いが

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、「学校側に十分な受け入れ体制を作る時間的、人力的余裕がない」（五七・五％、二三校）、「学校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見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ったという回答が得られており、今後と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ってもらえるが、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・報告が求められていることがわかる。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。

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を行ったり、子どもたちに簡単な感想を書いてもらうことができれば、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、今後重要になるだろう。

◎教育普及活動を広げるために―人材・芸術団体の育成をどう進めていくのか

教育普及活動を広げる際、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クショップ・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には、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、さまざまなジャンルでNPOの立ち上げが相次いでおり、芸術文化を活動の主軸とするいわゆる「アートNPO」も、三五五一団体となっている（注七）。例えば、学校教育とアートでは、「芸術家と子どもたち」、「ST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」をはじめとする芸術団体が大きな力になっている（注八）。また、福祉

◎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、実施が可能となったものであり、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けばいいのだろうか。

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って、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点と、参加者からもらっ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

では、「ハート・アート・岡山」、「エイブル・アート・ジャパン」、「ARDA」（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まだ足りないし、地方では、人材・芸術団体ともに少なく

二〇〇八年二月に、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。英国ロイヤルシヨナルシアター+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シー・テイラー氏と、演出家、劇作家でありプロデューサーであるステイブ・テイラー氏による、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、コーディネート、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。クリッシー・テイラー氏の、「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、これからの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。

◎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広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、ゴールドスミス分校が育てているようにしている、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い人材の育成・支援の拠点となることではないだろうか。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ことである。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。伝えるものがあった、受け取るものがある。アーティストの視点で、周りの人や地域や社会に持っていた意識を開かせる。何でもなかったものが、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うことであろう。

◎さいごに―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う。

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」ことをどんどん増やしてほしい。創造と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」が増えることが、公共劇場・ホールの可能性、芸術の可能性を広げることになるからだ。

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

注八 「アートから教育を考える―国内外のチャレンジから」ニッセイ基礎研 REPORT」二〇〇七年七月号、吉本光宏

注九 「芸術文化によるソーシャル・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 REPORT」二〇〇七年五月号、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こと」（博物館法第3条）

注二 （財）地域創造が「地域文化施設における芸術普及活動に関する調査研究」を実施したのが二〇〇〇年度である。

注三 『地域創造』Spring 2003 vol.14（財）地域創造「アウトリーチ整理学」（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2』二〇〇五年三月、北九州芸術劇場「第3章 学芸事業の参加者からみた評価」（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（回答数一三三件）と、回答者から抽出した三グループ 計一七名を対象としたグループインタビューを実施した。

注五 『北九州芸術劇場 事業評価調査5』二〇〇八年一〇月、北九州芸術劇場「第3章 学校との連携事業に関する学校の意識と評価」（北九州芸術劇場のHPにて公開）北九州市立小学校全校（二二二校）を対象とした「全国調査」、北九州芸術劇場が学校に向いて行う「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」の二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（四四・三％）、「実施校調査」六四名（四〇・〇％）

注六 『xセナnote』59号（2009年Jan-Feb）‘企業xセナ協議会’

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」の歴史といってもいいのではな
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
ト・予備活動として、「演劇ワークショップ」がはじまったのは、その八年前の一九八
九年、今から二〇年前のことです。また、「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は、「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ツとしないですよ
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ってもらいたいというものでしょう。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ってもいいんじゃないの？」
という考え方に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Ⅱ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、いろいろと考えめぐねたん
ですが、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
でいこう」ということになったのです。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
ョップⅡ世田谷パブリックシアターの学芸の事業」ということになったのです。

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
トをつくったのですが、この印刷物のタイトルも「SePT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」
の案内もあれば「ドラマリーディング」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
は普及していなかったし、僕たちとしては、その言葉を広めていきたいと思っていたの
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、という意識が強かったように思います。区レベルの公共施設が演劇作品を創
って上演していくという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
「ワークショップ」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
ョップ」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・整理のような質問をしますが、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が。またさらにもう少し内容を深めたいと思っ
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。専門家がやるどころの芸術活動に対して、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。

大きく分けると、このような二つのことが一般的に劇場の言うところの「教育」のイ



メージだと思っんですね。

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。市民が劇場事業自体に参加することが、たとえ「演劇」を離れたものであったとしても、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。市井の人たちにとっても、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っきりしない。はっきりしないから、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ったのです。最初に定義ができていて、それに向かっていくというタイプではなく、実践を重ねていって、「これがワークショップだ」っていうかたちにしていうのが基本姿勢。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きましたか？

川島 開館当初の頃は、まったくもって迷いの連続でした。一年目、二年目ぐらいまでは、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ったりとか、音楽っぽいワークショップをやったりとか、なんとなく演劇と関係がなくもなかなかな？ 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っていったのです。ひとつは一般向けのワークショップ。その気になっ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って、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。それをプログレッシブという言い方をしていますが、戯曲のワークショップだとか、あるいは英国のロイヤル・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共約一年間の準備作業やワークショップを通じ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」が行きはじめることになったのです。

同で行ったり、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、ちよつと突っ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じ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」が行きはじめることになったのです。

—— 学校に「演劇」を持つていくというのは、今では当たり前のようなことですが、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、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ような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。世田谷パブリックシアターの名前は、演劇をやっている人の中ではそこそこ認知されるようになったのですが、一般区民にはまだまだ知られていなくて、何とかしなきゃみないなことが劇場でも検討されていたのです。

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ってきたのです。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ってしまったのです。出来心で来たとか、フラフラ来てみたというような人がいなくなっちゃったんです。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ってしまったんです。「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

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、こちらから会いにくいしかない」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。きっぱりと言ってしまいます(笑)。何故反対だったかというところ、さっき「誰でも参加できる」事業と言ったけど、その前に「その気になれば」というのが付くと思うんですね。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のです。参加する以上は、どんなに消極的な理由であってもどこかに「その気になる」という必要があるのではないかと。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は「その気」になってい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」だと思うんですね。その人たちに対して、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、「こっちに先生がいて、座っている人に向かってやるようなことではなく……」と何年間も言ってきたわけです(笑)。

もちろん学校に行ってワークショップをやるにしても、座っている人に向って居丈高にやるわけではないけれども、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。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ったから(笑)。「まあいずれば誰かがやらなきゃいけないんだろ」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、という状況になってきたのでした。

—— 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)。そのあることって言うのは、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」

って書いたんです。「そこで最初にそういうことを書くんだったら、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った。

ところが、その「ワークショップ」は現場の誰に聞いてもさ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、本当に素晴らしく、計算されているワークショップでした。

結果が判りきった、同じ方向を向いている「ワークショップ」！まったく勲章モノです。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った。

「うーん」と思ってね。あれを「想像力」と呼ぶんだったら、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！」ってね。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ったです。

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って、RNTのやっている事業をひとつと紹介してもらい、その中からこれが効果的だと思われるものに絞って、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おうのが一番なんだけど、それが叶わなくなった場合には、学校のほうにこっちから行っ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を



単に鑑賞してもらおうのではなく、同じフロアで、観るものと演じるものとがワークショップを体験しながら、一緒に劇の世界に入ってもらうというものです。公演鑑賞とワークショ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、となったとき、この形式が考え出されました。ただし、最初からわかっていたことですが、公演と同じようなもので、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、もうひとつのタイプ「世田谷パブリックシアターかなりゴキゲンなワークショップ巡回団」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、演劇ワークショ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、いろいろと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、学校の側でまず、「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」になっていない子どもたちどころへ行くのだから、先生方には「その気」をもっ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、持っていくということなのです。

—— 今、まさに社会は複雑になっていて、「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」へ向かっているための第一歩を「学校」に刻んだということなのです。

「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ぬと思うのです。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ふ活動自体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、市民生活にとっ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

ていくうえで有効だと思うのです。今、「社会」で求められているところです。

地域文化が本場に市民のために機能しているのかといえは、現実的にはそういう社会にはなっていない。ですから、少しの可能性を求めるために、演劇ワークショップを通じて、そういうことをもう少しクリアにしていきたいと思っています。

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。

子どもというと、ついつい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、もっ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、六年経っ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ョップをした、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けません。ワークショ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」をつくっていくのに寄り添って。

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



ワークショップの現場から



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。事業を担われてきた学芸系の野林眞佐美さん、福岡佐知子さんに、事業を継続する上で必要となっ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きな課題だと思つのですが、北九州芸術劇場の場合はいかがですか？

野林 私たちの劇場がどうしてこんなに事業を続けてこられたかという点、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、まっ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が、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のですが、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感じます。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っていかなければならないのかもしれないですね。

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」がはじまりました。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、またそれを現場で展開するために「実践講座」を設けたのです。それぞれの講座で、表現教育実践研究の第一人者である玉川大学の太宰久夫さんに指導を仰ぎました。

この指導者養成のための「理論講座」で学んでいた地元演劇人の中に先ほどの二人が参加していたのです。二人は、「北九州演劇祭」の中で行われていた一般市民向けの広域的なワークショップ「演劇アカデミー」の講師でもありました。そんな実績を持つていたこともあり、太宰先生に言わせると、彼ら二人は、一年目の頃から理論も実践も突出していて、充分基礎ができていたということでした。三年目には他の地域から参加していた先輩講師とともに三名で小学校に向く講師として自立していました。そういった意味では、事業の初期の頃は現実問題として人材について困っていなかったのかもしれないですね。

でも事業が拡大するにつれて、そのようなわけにはいなくなってきました。新しい人が入ってこない、元からいる若手はいつまで経っ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。

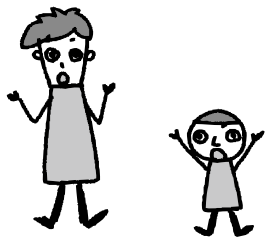
「どうやったら新しい人が入るだろうか？」それが切実な課題となったのです。そこで、求める人材に関しては、「理論の勉強はさておき、とにかく現場に入ってもらい、まずは経験してもらおうことが先決」ということで、新しい人を誘いました。入ってきた人たちにとっては、一年目はとにかくわけがわからない、どこがどうよくて、どこがどう問題で、自分がどこまでできて、自分がどうしたいのかということもまったく見えてこない。そんな人たちが体当たりでワークショップに臨んでいました。

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。でも様子をうかがって、「やっぱり経験することから疑問が湧いてきて、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、きつと血肉になるのでしょうかね。

—— 福岡さんはこの事業に途中から参入されたとききましたが、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っているところの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。とにかく数多く現場に触れてみて、やっと最近自分の中でちよつと整理ができてきたかなと思つています。



—— 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ろうと
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した。仕事が終わる
と流れて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ったワークショップ
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」の話題で盛り上がらないのが不思議でした
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。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 実は私にもその反省はあります。もつ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ったなと思っっています。私たちの世代は、もつと「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？ でもそうは言ってももつと努力してその溝を埋
めておけばよかったんですね。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つと築けたかもしれないという気はしますね。

—— 実際にそういう活動を頑張ってる人たちがいて、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ってい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理由とのか、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はあります。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、はっ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には、「さあ一緒
にやろう！」という雰囲気にはなりにくいこともあると思います。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」があったのだと思います。ワークショップ
をすることでこういうことを考えているとか、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」があったからこそ、私たちの事業と手を
携えやすく、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っているだけの状況
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。それは現場教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
なるのかもしれないね。

—— 人材育成にとって、そういう「根っこ」の存在が重要だということがよくわかるのですが、
その「根っこ」と言われ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たちの笑顔だったり、事業がつながっていった先の未来への
希望だったり、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っているよ
うな気がします。特別な理論でなくても、[〃]そういう気持ちがある[〃]、そういう簡単なも
のな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
やないでしょうか。

—— 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 そうだと思ふ。

—— 技術的な意味での「根っこ」というのはまた違うかもしれないけど、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ち合い、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ないですね。

—— お互いに話をしたり、他の人と関係を持つことによつて、その「根っこ」が自分の中でもうちよつとハッキリしてくるつ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ヨ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つているようなところもあると思つたんですね。でもファシリテーターにとっては、あくまでも「俺たちはワークシヨ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つている気持ちを喚起させたりするのでしょつけど、そもそもそんな気持ちをはなから持つていない人は適任じゃないと切り捨ててしまつてしまうということも実は重要な話だと思つたんですね。

「根っこ」に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よ。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つ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気がします。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」とつ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

たちにとつてのより良いワークシヨップ創りにつながつていくと思つたのですが……。

—— 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對してある種の批評性を持つみたいなの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するならば、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、よく自分の中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ヨ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ところかもしれません、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、先ほど言つていたように、演劇とワークシヨップが結びついているのか、というようなところを問いつけることも必要だと思つたのです。その上で、より「演劇」を自分のものにしていつたり、それを「演劇」のモチベーションへと変えていつたり、そしてたとえ、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と思つています。それも劇場ができる人材育成のひとつかなと思つています。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」というものと、ワークシヨップなるものがすこぶる一致しているのかもしれない。そもそも離れることはないのでしょうか。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がします。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、自分の中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なくても、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ったのも、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よね。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て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でき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っ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っ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ってい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ってしまうこともありますが、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っ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っていかれたらと思います。

—— 「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っているいきいきしないという「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ないと思います。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ということもあるでしょう。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での悩みでしょうね。

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

—— 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っている次の世代の講師たちはでき得る限り全部に入って、講師によっ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いうこととかを含めて、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っていると思います。講師の第一世代の人たちが、自分たちのやっ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ますます深まっ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っていきたいと思っていますからね。

—— ありがとうございます。

◎野林眞佐美（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。

聞き手 編集部

新沼祐子

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、力を入れて実践され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で指針を示しています。事業の運営を一手に担っていらっしゃる新沼祐子さんにこれまで考えていらしたことを、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、そこはまさに廃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っているうちに、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。大きなプロセニウム・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。

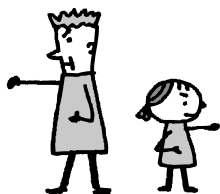
私は劇場に対しては外の人間として関わってきたのですが、旧盛岡劇場を保存する会から新しい盛岡劇場をつくる会に移行する過程を見てきて、盛岡というまちが、演劇とか芸事、まあ演劇っていうと現代演劇だけ想像されるかもしれませんが、古典や伝統芸能も含めたかたちでの「演劇」というものに対して、とても寛容なまちであるということを感じましたし、そういうものに期待している人たちがいかに多いかということも知りました。「演劇」が特殊なものじゃない、当たり前のものであるっていうことです。それをずっと感じながら、幸いにして新盛岡劇場が生まれました。運動に関わった演劇人は実際に自分たちの持っている演劇図書を寄贈することから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

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ったのです。

盛岡ならではの昔からの土壌があって、且つそれが現在も演劇をやっ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った職員が複数入ってきているというところは、劇場が地元根付いているという点で特徴的なことだと思います。どこ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やいますけども、あくまでも地元で主体的にやっています。招聘事業にしても、講座にしても、いろいろな人の力を借りながらも、地元の人たちですつと立ち上げてきたという実績があります。そのことは胸を張って誇れ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っていると 생각합니다。

—— 教育普及活動をやられていて、そこ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じゃないか？

新沼 劇場建設運動当時から何年も、「劇場とは何か？」っていうことを考えてきました。そして、劇場ができて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



けてやってきたので、劇場職員や演劇関係者にとっては、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ています。少なくとも演劇をやっていく人やその周辺の人にとっては、要するに招聘公演ではなくて、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のでしょうか。

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、拡がってきたかという点、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という点、予想ほどには増えていないということです。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ていると思うんです。何のためにやるのかっていうことですよ、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。新しい劇場建設を市民が中心となって推し進めたという経緯もあり、招聘型のものでではなく、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」の拠点にしようっていうことに対して、その拠点のことを「演劇の広場」という言い方をしています。これは劇場実現までに長年苦勞されてきた市の職員の方たちの思いもあつたでしょうし、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、現在はさまざまなか所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、その考え方を持った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ょうし、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つて、一般市民の方たちとかいろいろな各界の方に入ってきてもらつて、さまざま意見を開いたりしてきた蓄積が現在も生かされています。

確か、地域創造がほとんど盛岡劇場と同じぐらいの年にできたんですね。ステージラボの会場になっ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つて、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った、ということも正直あります。事業団設立前からはじめ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ったとき、はたと「どうしてこの事業をはじめなのか？」と立ち止まったことがありました。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ったけれど、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、二年かかつたと思います。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ったのかもしれない。

―― 「演劇ワークショップをなぜ学校に持つていくのか？」という問いの答えは出ましたか？

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っています。

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、学校に演劇を持つてい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」と思っていました（笑）。でも約一年間に渡つて、そのことの研修を受けました。平成一五年度でしたね。

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ぐ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くこともありましたが、また北海道にまで行って拝見させていただくこともあつたんですけど、当時は自分がそれを盛岡でやるっていう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ったので、そのことで背中を押

されてはじめてというところがあります(笑)。じゃあお金が出なくてもやるって言えたかと言えば、たぶん言えなかったと思うんですね、そのときは。研修報告書につたない文章で、「演劇は実社会にとって役に立つ。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、実践ですごく苦勞し、そのあとやると、「ああ続けていけるな」って思ったくらいです。

—— 学校へ「演劇」を持っていくということに対して当初違和感があったようですが、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ある。どこかにあつたんだと思います。教室に△演劇らしきもの▽を持っていくんですけど、それはワークシoppなわけですよ。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って一括りに言っちゃっているのか、っていう疑問はありましたよね。演劇ワークシoppをどう説明したらいいだろう？という。

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、迷惑じゃないのかっていう気持ちがありました。それと自分自身が、さっ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ったもので、押し売りして、効果がなかっ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、劇場の仕事をやっている人間だから、実際、演劇ワークシoppを受けるとすごく面白いと思うのだけでも、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ろうか？というのはありません。それってうれいのか？ 楽しいのか？ みたいなことは見当がつかなかったですね。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、確信がもてなかったのです。

もちろんあととやってみると、学校現場で大変さというのもありました。講師をどうしようとか、どうやっ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、とい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のこだわりはありましたか？

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よ。授業時間を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。最初から思っていました。演劇の鑑賞ということだったら、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時限の話じゃない。かなりまとまった時間をいただくことになります。どうやって先生方に説明して、どうやってそのことが有益だということをわかってもらおうのか。しかも不安いっぱい自分を実際どうやって進められるんだろうか、というようにプレッシャーだらけでした。

—— 今と比べてみると、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。先生方にとって、もしくは、子どもたちにとって、よかつたって思えるポイントというのは、自分が事前に思っ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。そのことがわかってきてはじめて、「ああそうか」っ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 そのズレを思ったのは、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られない体験となったのですが、「それまでの自分が何だったのだろうか？」というぐらいの衝撃の中で自分がズレている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oppをセッ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、いっ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」つてひとこと。でも私は「え〜！ 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ことです。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りを事前に学校へ渡していたりしていたのですが、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りました。「これで本当にできるんだらうか？」って思ったんですね。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、二時限の最後に発表会をやってもらおうというものでした。

さて二時限目になり、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って、その子たちの番になっちゃったんですね。「うわー、どうしよう」って思いました。「みんなと一緒に相談して考えて」って言っても、そこまでできてないわけですよ。その前にいろいろゲームをやっていて、それには参加してもらっていたんですけど、発表のための工夫はできない。「それを劇にして発表して」と言ってもできない。私はもう結構心臓がバクバクしていたんですけど、柏木さんはへっちゃらなんですね。そして柏木さんがそこで「読んでいいよ」って言うんです。「みんなで朗読してくれていいよ」って。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いました。そこで劇は終わり。そして聞いていた子どもたちも先生たちも感動しちゃって、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ってくれて、しかもできないなりに最後の発表までさせてくれたことが素晴らしい」って言ってくれました。私もそれまでの苦勞があったので、それを聞いて嬉しくって、こっちまでも泣いちゃいました。

私は無意識のうちに、演劇としての完成度であるとか、「何かひとつのものを創ってよかったね」っていうふうなことを成果として期待していたんですね。そのことを反省しました。子どもたちにとっては、一緒にやっていくことだとか、私たちには見えないような、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、失敗だったかも」みたいなことが、実は子どもたちにとっては全員で創ったという共感になっていたのでした。先生は先生ですごく達成感を持っている。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、演劇を体験しましょ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ど、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、実は一番重要だということを知ったのです。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ヨップは面白いとは思いますが、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。どこかチェ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

無意識のうちにそうなっていたのでしょね。それがどういうふうには、良い事業なんだろうってことが見当付かなかったんです。でも実際自分が現場を体験し、最初の年の最後に、今言ったような出来事があったって、ちょっと目から鱗というような衝撃だったんです。

松井さんは研修の中で何度も何度も、たぶんそういうことをずっとおっしゃってくださっていたと思うんですけど、自分がやっぱり苦労してやってそれがわかったときに、はじめて人に説明できるようにになりました。それまでは自分の事業の説明はかなり借り物でただどしどしだったのだと思います。

一回目でやってみて、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ということが実感できたので、自信を持って進められるって思ったわけです。それで二年目からも続けてくれました。

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っていうのは、何か、自分なりのものすごい喜びだったり、感動であったり、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ったり、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っ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ヨップ」をやっているんですけど、今思えばこの事業に関わったということが自分自身の分岐点だっ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ったし、やっぱりそこまでやってきて、事業団の職員になって一〇年以上が経って見て、何か自分なりのこの仕事の方向性という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った。盛岡劇場の伝統であったり、盛岡の昔からの文化だとかに乗っかって、ちょっとわかったよいうなふりをしてきたのかもしれない。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ってすごく違和感があって、実際には「これが教育なんだろうか？」みたいに思うところってありますよね。そのあたりの違和感はどうですか？



新沼 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。啓蒙って言ったら、圧倒的優位に立っている人がいて、教えられる立場の人がいるっていう関係性を想像して、その言葉自体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いるわけですよ。だけど私たちは「教育者」ではないし、「教育普及事業」という言葉自体、将来的に変わっていくかもしれないよ。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」があると思います。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、先生も気付き、子どもも気付き、劇場の担当者だって気付き、一番経験豊富な、たとえば柏木さんたちのようなファシリテーターたちも気付きつつ、みんなで発見するものだと思うんですよ。みんな一緒にステージを上げていくみたいな。そういう感覚がすごくいいと思うんですよ。

柏木さんと一緒に学校ワークショップをしているくらしひろゆきさんが話していたんですけど、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」と言っています。

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、自分の中でどこかで、教えるものだと思っ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対して、私は反論できなかったんです。「学校に持っていくためにはそういう文章がなきゃ駄目なんだろう」ぐらいに単純に思っていました。恥ずかしいことです。今なら反論できますよ。「その場ですぐに学習目標に対する達成度とか、成果を求める授業ではありません」とね。そのときはちょっとわかんなかったから、きちんと反論できなかったんですよ。

みんなが気付いていって、ひとつの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な。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、とてもフアジイなものです。

「アート」ってよくみなさんは使われると思うのですが、その言い方もあんまり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思いませんか？ 言葉を使っている自分の偏見かもしれません。そういうことではなくて、みんなその場ではイコール・パートナーみたいなことだと思っんですよ。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いくって言われて時間をとったけど、それはワークショップを求めているというよりも、本当に学芸会の練習だったりしますからね。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」って思っ観ているわけですね。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かって、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って、演劇人側にも反対する人がいました。「たかが一回か二回のワークショップもどきみたいなことをやって、何になるんだ」と。「それで何かが変わるのか」「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、教育現場を知ってい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ったので、自分自身もガチガチでした。だから本質に届くまではやっぱりすごく辛かったですよね。本当に時間がかかりました。

—— そついうわからない人たちに対して知らしめるのは、どういことが一番先決ですか、経験から言われるとどういことですか？

新沼 そういう人を説得する気はありません。どういうふうの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っようになりました。それでも当初はものすごく悩みましたが。

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、こうでなきゃ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うんですよ。毎年いろんなエピソードがあります。学校でまっ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を一緒にやるんですね。参加できないときは、「じゃあちょつと見ていいよ」って言ってあげる。「やりたいときに来てね」みたいなね。その子にとっては辛いわけですよ。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ってもらって。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っていく。そこで、その子の居場所みたいなものを他の子どものほう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って、自分って古いな、保守的だなって感じているのが最近の傾向ですね(笑)。気持ちがり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。柏木さんとかくらしさんとか、芝居やっている人たちって普段はジーンズとTシャツとか、首にタオルをかけたたりして、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っただうだろか? と最初は疑問に思っていました。でも、私のほうもだんだんそれが麻痺してくるというか(笑)。学校にとっては、外来者がちゃんとした人じゃないと困る、って言ったら怒られそうだけど(笑)。ピシッと背広を着たPTAの人だったりほかの学校の先生だったり、そういうスタイルではなく、不思議な外来者なんですよ、ファシリテーターたちって。「え、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、「お給料いくらもらっているんですか?」とか、「演劇と違っ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気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を見ていて面白いんです。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

—— 演劇が社会にとって役に立つから持ち込もうということまでやられていると思うんですけど、実際に役に立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すごくその一瞬一瞬って残っていつていると思うし、それは別に子どもじゃなくても大人でもそうなんですけど、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って書くんですけど。まあ、言っちゃ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れるというのではなくて、みんなで見つけていって、何かしら火花みたいなものが生まれて、次には、もっともつといいふうにみんな変わっていく、という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っていければいいのか、難しいですが。

—— 難しいのは、一緒にやっ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。逆に言うとその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、こういうことがあったという話が聞けるんだらうなっと思って思います。盛岡の文化自体が豊かになっていくとかね、少しずつ、地ならしみたいなことに役立っていけばいいと思います。だから目に見えないこと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、別にどの手柄だなんてことは見えなくてもいいんじゃないかみたいな気もするんですよ。

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ったから文化にお金を出したっていうことで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っていたからこそ、文化に対してお金をつぎ込むことへの理解があったのだと思います。それは急にできることじゃないと思うんですよ。そういうことって、お金のあななしではなくて、文化の種まきみたいなことが先になければ成り立た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もかもしれないし、千差万別いろいろなことが考えられますが、文化的なインフラがあつてこそ、それはなにかしらの結果を（将来お金を出すことかもしれないし）生むものだと思います。

でもそれは確実性のないことです。たぶんその人にとつても、きっかけが何だったかということとはまったくわからないことかもしれないです。でも盛岡というまちは何だかわかんないけど、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・芸術に対してとつても関心があつて、自分の生活とか人生を豊かにしてくれているなつて思つてくれればそれでいいつていう気がするんですよ。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つて思うんですよ。みんなそういう気持ちで、たくさんの方がいるんところで動いてくれるといいなつて思います。

平田オリザさんがさまざまなところで「劇場は病院みたいなものだ」つ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。ずつと健康で病院にかから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つて決まってしまうつていう話です。何かちょっと調子が悪いなつ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つて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。旧盛岡劇場があつた時分には盛岡の人は確実にそう思つていたはずですよ。ああいう立派な劇場があるつていうことで、もし自分がそこに一生行けなかつたとしても、盛岡つていうまちはいいな、つて誇りを持つていたと思います。

もちろん盛岡三〇万市民全員に「演劇を観なければならぬ」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、という気分のある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るなつて、そういうことでもいいと思うのね。ちょっとしたことでも病院に行つて、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よう、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。当たり前前に地道にやっています。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す。



◎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、強いつながりを持って活動してきました。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って子どもや学校、そして演劇に向き合っているのかを伺いました。

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ているところでしょうか。ファシリテーター養成事業では、絶対につながり得なかっ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おつけ合いました。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し。それにファシリテーター養成Ⅱ演劇人を育てることにつながるということは、事業をはじめてすぐに気が付くことになったように思います。

—— そもそも何で子ども対象の教育普及活動がはじまったのですか？

高橋 現在の演劇ワークショップ事業のかたちになる直接的な発端は、「学校の中の『演劇』と公共ホールの可能性」というテーマで行われた、地域創造のステージラボマスターコースです。そこに前任の嘱託職員が参加していて、その経験をもとに「子ども達に創造の舞台を！」というプロジェクトが立ち上がりました。最初は三年限定のプロジェクトで、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ことだと思います。まず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はなかつたですが。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。

—— 最初にはじめて三年間で、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、演劇人の土壌が あったからということでしょう。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っていい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っていると思います。どうしても地元の演劇人同士だとちゃんと話ができないんですよ（笑）。お互いに深く議論ができなかったようです。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のかな（笑）。彼らを見ていても、「お前の作品さあ…、みたいな突っ込んだ話をしているのかな？」と私自身感じていました。

ファシリテーターの養成をはじめたときに、柏木さんがいらっしやって、「お前の演劇って何なんだ！」みたいなことをずっと突っ突かれるから、結局参加メンバーはその話をせざるを得なくなっていたんです。

—— 外部の人が入ったから、丸裸になっちゃっ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いたことは何なのか？」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団にいました。その後、財団に入ってみて初めて、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ったというか、教育的なワークショップのようなものには目が向いてなかっ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よ。ですから、今やっ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なっている演劇に、ワークショップという考え方にびっくりしました。そのとき、「演劇って？ワークショップって？」

というよ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、あくまでもひとつの勤め先みたいな感覚だったんですか？

高橋 福岡の演劇界のために何かしたい、役に立ちたいと強く思っていました。一〇年ぐらい劇団で役者をメインにしながら制作をもった形で活動をしていました。あくまで役者がメインでしたので、もう役者をやらないって決めた時点で退団しました。でも、自分には演劇しかなかったし、それ以外のことは自分にはできないということも自覚していました（笑）。そして、正直、演劇に救われたという気持ちがあったんじゃないかな。福岡で活動してきたからこそ、私にしかできないことが何かやれるんじゃないかと、おこがましくも思ったんです。

—— 具体的に何をやるかっ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っていた事は、福岡で創っ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ったわけですね。

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ブレはないですね。今、財団では演劇全般を担当させてもらっていて、教育普及から作品創作、活動支援といったこと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っていけるのは、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やるようなことをやるっていいことが、すべて叶っ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。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スゴイですから。

—— 直接知り合ったのは、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っていたという感じですか？

高橋 いや知らなかったです。ギンギラ太陽、sは、劇団としては知ってはいましたが、縁がなかったです。初めて出会った人たちの方が多いです。

—— 今の仕事の中で、役者であったがゆえに新鮮に見えてくるというものがありませんか？ 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のところがはっきりとしていますか？

高橋 完全に役者ではないと思っています。役者を辞めようと決めたまっかけは、取るに足りないことなんです。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れない。」そういう気持ちで少し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ったんです。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ですけど、頑張っていない努力していない人を見たら、やっぱり「ふざけるな」と思いますね(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)。

—— きつと高橋さんのような、ファシリテーターに対しての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、きつ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っているときと、公演の制作として、福岡発、全国発的なものをやっているときと、その二つのごとで違うことをやってい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 まったく違うことをやっている意識はないですね。一回のワークショップを創るということが、作品を創ることと変わらないですね。作品を創るときに、今面白いと感じること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っています。

—— 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、そういうものを知っているからだと思つんですよ。

高橋 やっぱり「演劇」を伝えるということをやっていたにもかかわらず、やっぱり面白いことをやってなかっ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っていたのかも知れませんが……。

—— 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えていますか？ 要するに、一口にファシリテーターと言っても、まさにプロ意識を持つ人と、演劇やっていますたとしてもアマチュアの部分が多い人と、まったくやってないっていう人、それこそさまざまに人たちがいると思つんですよ。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、役者を育てるということとはとても似ているよう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っていたり、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っても面白くないなという印象があります。やっぱり「演劇人として活躍している！」ってファシリテーターには言うんですよ。面白い作品とかを創っていないと、連れて行く価値もないっていう話はしますね。

—— それってやっぱりプロを限りなく望んでいるということでしょうか。要するに、やっている自分を楽しんでいる人っていないじゃないですか。そのことって評価からすると厳しいですよね(笑)。楽しむのはいいんだけど、楽しんじゃってて終わりとか、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っんですね。

高橋 最近感じているのは、自分のやったこと、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、こういうふうを持っているとか、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ゃないか。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ったじゃん！」と言って、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」の様子をちょっと注意深く見えています。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っていないと駄目っ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っていうのは、作品を創る際にも、たぶんまわりが見えてないんだらうなと思います。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ってあるじゃないですか、それが読み取れないんだらうなと思います。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もまらないだらうと感じますし、ファシリテーターとしてもちよつと務まらないんじゃないかな。

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、無言劇をやったんです。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。でもそれをやっていた子どもたちは、自分たちは演劇をやっている、という意識が自然と生まれていました。そのときに、「ああ、もしかしたら何か、演劇って変わるかも」と漠然と、思いました(笑)。こういう子がたくさん育ったら、演劇界、演劇をとりまく環境は、変わるのではないかと自信がわきました。「この子、こんなことを演劇っていうよ

うになっっている！」って印象的でしたね。それに単純にうれしいですよ、子どもたちに変化が見られるというのは、その要因は演劇だけじゃないと思うけど、演劇の力を感ずるし。

学校に行くと、「こういうバカな大人が必要なきは言ってください」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ゃん」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、演劇をやっている、と思つているわけですよ。自然に、演劇をやっているんだつていうテンションなわけですよ。それつてすごく重要なことですよ。

高橋 重要ですね。

—— また、逆もあるでしょう。こっちは演劇をやっているつもりなだけど、そう思っていないこと。それはどうですか。

高橋 それもよくありますね。子どもたちに、「いつになったら演劇をやるんだ」って言われるとか。わりと長く通っている学校でも、そこで「私は劇がしたい」なんて言われると、「オイオイ……」と思いますね(笑)。でもすぐ、そう思わせているのも自分達だと反省します。

—— 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。

高橋 常に「自分の演劇つて？ 興味のある事つて？」って演劇人は考え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ってないと、ワークショップに芯がない感じになるんじゃないかとは思っています。

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ぐご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っていたんです。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ってやるといふ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に演出、演技を押しつけて怒っているんです。「その演劇に対する考え方つてなに？」、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あるのかもしれませんが……。

—— 学芸会をやるという先生に対してまず言いたいのは、あれはかなり特殊な形式だということですね。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、それが聞けることを要求する。そんなことは普通の役者だ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にはないし、それだけでもかなり特殊な私たちのものです。そんなことをやる機会って、たぶん一生のうち一度しかないのです。誰も不思議なこととは思わない。芝居はそういうものだと思います。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が。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よね。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ね、「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。でもそこにはもとも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。あるひとつの目標に向かって、たとえば、大きな声を出すということも、できる限り努力するということが自体的教育的効果を求めるようなことってありますよね。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じゃないしょう。

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」「○」「×」で判断されるから、気持ち悪いんじゃないでしょうか。

—— 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。キャストイ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、遠足に行ったとき、「こっち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。ゆすり合いといえは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)。そういったことすべてが一連の学校事業の枠組みの中でやっている、いろいろな状況の中で処理しなければならなくなってくる。「演劇」だけを専門にやっ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までですが。そこは本当に難しいところだと思います。

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ってないという障害は、この活動をやっている絶対に避けては通れないことですね。とにかくその障害の中を縫うようにしてというか、もしくはそれをうまく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っていくということができますよね。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」という話をしてくださったんですね。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が(笑)。今一緒にやっている子どもたちが一〇年経っ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っていて、「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いですね。

—— あくまでもその次の世代だと思っんですよね。また、その人たちの子ども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
ういふことで十分なんじゃないしょうね。

高橋 頑張ろうっと(笑)。

—— ありがとうございます。

◎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いながら、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っ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。これは四年間やっただけですけども、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（二〇〇〇年一月）しまったので、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プをして、最終的にはシアタートラムで発表するということまでやるものでした。その中学生を相手に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ったものでした。最初は共通の話題もなく、話す言葉も、考え方もだいぶ違ったりして、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、大学生たちにとってもすごくいい経験だっ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ろということと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ったし、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とないものなので、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この場所とを維持できるだろうか」ということを話し合っていました。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ゃ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、その他の劇場でも仕事の依頼があるんじゃないかなというふうを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いるところに出かけて行って、演劇ワークショップの場所とこの場所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」であっ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らっしゃるんですか？

小川 現場にいる僕を見ると、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ってきたのかな？ でもしばらくは何をやる人なんだらう？ と思っていたに違いありません。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のか、あるいはその場所で継続していくのには、どのように成長しなければならぬ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ってきます。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があります。そういったものを外から見ていると、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ったりするんですけども、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、場所によっては現場の王様のように振る舞っていたりするんですけども（笑）、とても孤独な存在なんです。終わってから、すごくうまくいったと自分では思っているのですが、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ですけど（笑）、「どうだったかな？ 今日のあれでよかったかな」という不安を常に持っています。みんな最初の頃はよく僕に「どうだったのか？」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の、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ってきたと言われたんですが、小川さん自身はど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ったのですか？

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。演劇をやっている人であるぐらいのことはわかっていたのですが、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」と言ったら、「いいわよ」と言っ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ったんです。それが世田谷パブリックシアターとの関わり之初でした。

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ったんですね。「来るのは大学生たちだから、あなたとほぼ同年代よ、ただ、あなたは一応社

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ったのです。

—— 大学を卒業してからそういうことをやる時間はあったんですか？

小川 僕の頃は就職氷河期でしたからね。フリーター万歳論みたいなのがあって、みんなフリーターで、「会社なんか勤めるのはバカだよな」なんて言っているような時代でした。

—— そうすると、それまで演劇に対する興味というのは、ことさらにはなかったという感じだったのですか？

小川 「死ぬまでにいつか演劇ができればいいなあ」ぐらいは思っていたんですね。どうしてか、演劇をやるチャンスには恵まれなかったんですけどね。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ったし、高校では演劇部というものが存在しなかった。大学に入ったらサークルみたいなものがあっ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ったので、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のには入っていたと。

小川 ええ。参加してみても、ああ、こんなにひどいものだったらもう二度とかかわるのはやめようと思っていました。演出家がすごく偉い存在で、役者がいて、ペーパーはしごかれ、発声練習を毎日して、スタニスラフスキーなんたらみたいなのをやらされて……。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ったのですか？

小川 高校のときに文化祭でちょっと何かやりましたよ。有志が集まって何かやりましたね。僕はあんまり学校にちゃんと行っていなかった人間なので、その学校にちゃんと行っていなかった仲間でやっていました。

—— そのあたりで楽しい記憶があったのでしょうか？

小川 たぶんそうなんでしょうね。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れませんね。これってすごい発見ですね（笑）。

—— 言うまでもなく、小川さんにとつて、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た頃、兵庫県立こ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ってもらったことがあります。

先ほど言っ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、演劇というものを死ぬまでやりたい」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た頃に、こ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よ。もともともらしく喋るとか、もとも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、棒読みの中学一年生の女の子がいたりするんですよ。普通だったら声が聞こえないとか感情が入っていないとかということ、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、みんな一緒に出ている野外移動劇なんです。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。そういうものがあるんだったら、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。普通の演劇作品だったら何人が必要とかっ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ないが、そのワークショップの現場だったらどの人も全部が必要なんですよ。そういう感覚があるんです。その人そのものが必要だという言い方かな。

—— そこにいる人みんなを創っている。すると、そこにいる人に合わせて演劇が創られるというところでしょうか？

小川 そうですね。どっちが大事なのかということですよ。その人がいることが大事なのか、その役を演じるということを遂行するのが大事なのかといったら、その人がいる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ったということでしたが、具体的にどついつとところが好きだったんですか？

小川 やはり人が見えるということにつきまますね。

—— 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って難しいですよ。そこはそういう場所だったんですよ。まさに演劇というかたちでしか表せなかったということなんですよ。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って、話をするのに一番たやすいやり方が、こういう子がいた、そういう子がいたということでは話れない場所なんですよ。それはどうしてそうなっているのかよくわからないんだけど、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。終わってみると。あいつがいたな、こいつがいた

など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」って言ったら、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」とか言っているだけなんです。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」と言って、その辺にあるクレヨンでどんだん絵を描いていくんです。「こんな衣装でやる」と言って、鼻歌交じりで、「こんなのがいい、こんなのがいい」と歌っている、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だん引っ張られていきました。彼女は回が進むにしたがって、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ったある日、突然ぱたと来なくなっただけです。

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。そこでは何が起こっていたかというところ、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。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っていたという経緯がありました。ワークショップでは、どんだん自分は頑張ろうとする。親も頑張っただけでいいよというふうにもどんだん励ます。そういうことがどんだ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ってしまっただけで、とてもみんなのところに出かけられるような状況じゃないところまでいってしまったんです。

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すね。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のがあったら、そういうことに親としても安心して少し期待をかけたのかもしれない。親が車で送ってきて、「皆さんに迷惑がかかるからとにかく早く行きなさい」と言う。ヤムヤムは「嫌だ行きたくない」って言う。そういうのがあって、ギアギア泣いていたんです。

ヤムヤムがギアギ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っただけです。そうしたら如月小春が、「しまった！」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こ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こる可能性がある子だっただけで私はわかっ

ていたのに何で手が打てなかったんだろうか！」って青ざめてしまったんです。如月小春っていろいろな神話があって、完全無欠なように思えるかもしれないけど、やっぱりその場ではもう本当に、「ああ、もう一声かけておけばよかった。しまった」とかっていうのをすごく明瞭に見せたんです。あのときはすごく印象に残っています。

そして、ヤムヤムに対しては「今日は気持ち乗らないだろうけど、せっかくこまで来たんだから、稽古場に行って、端っこのほ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ったの、稽古場に行くことになったのです。そこで、ご両親と如月と僕といろいろ話をしました。あれはすごく大きかったような気がします。僕にとっ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、その子が来なくなったらバラの花がいなくなっちゃうわけだし、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ったらどうするんだろうと、もう皆目見当がつかなくて困りはてました。

如月の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と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、「お子さんが家に帰ってきたときには、劇場ではどうだった？」ということを絶対に聞かないでほしいんです。それだけ約束してください」と言って帰りました。

僕、そんなことで納得して帰るなんて、よくわかんなかったんですけどね。ご両親は、迷惑がかかるんだから引く張ってでも連れて帰りたいというような気持ちだったので、でも如月がそうやって丁寧に言ったら、「わかりました」と納得して帰っていききました。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、これで嫌になって帰るんだろうと僕は思っていたら、ヤムヤムはずっと稽古場の隅っこので見ているんですね。如月小春は彼女に寄り添って、何かヒソヒソやっていると、あとは如月もほったらかして一人ですつと見ているときもあるし、そういう時間をすごしていました。

その後、ヤムヤムはどうなったかと言うと、翌日から少しづつ元気を取り戻し、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。それは技術と言ってもいいのかもしれないけれども、ただ見ているだけで何が起きているのか全然見えないんだけど、パッと見て、これはうまくいっている

か、パツと見て、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に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うか?」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。ワークショップを見る目に優れた人間に本当はなりたかったんですね。ただ、そういう素質みたいなものは僕にはありません。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いますよ。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」を持っています。

—— 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 同じようなことですが、「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うんですね。それは言語化ができるということだとも思います。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っていくんだらうと思います。それはどうやっ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」と言われるのは総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っ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っても結局は自分の作品を創っています。如月小春のワークショ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。ワークショ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よね? 柏木さんでもあり、如月さんでもあり、小川さんでもあり、ファシリテーターする人がそれぞれ自分の作品だと思っ

てやっ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。ワークショップの現場として学校にいても、僕は自分が演劇制作者だと思っています。演劇百貨店というのをやっつて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と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っていきましたけれども、当初は何をやる団体なのか全然よくわからなかったと思うんですね。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て、いろいろなやり方があると言っていました。それで最後の最後に、柏木が「どうも俺たちは演劇をやっ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たのに一年か二年はかかりましたね。さまざまなことをやっていると言えれば聞こえが言いますが、最終的に演劇をやっているという感じがなければ、続かなかったと思います。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っていったんだら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

—— 演劇をやっている感覚というのをもう少しわかりやすく言つて、どういふことですか?

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すが、それは幻想の中の世田谷になっちゃっているかもしれませんが。簡単に言うくと世田谷の学芸のことなんです。僕が思っている演劇というのがそこにあります。

たとえば、場合によっては障害者向けの演劇があったり、みんなでパンを作っ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っていったりとか……。たぶん生活文化とかに極めて近いようなものでもあります。

あるいは上演をする上で、いわゆるプロの役者的な上手さの方向性じゃなくて、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ったりとか……。

あるいはその題材が「地域の物語」みたいになって表れてくる。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ゃ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ったりとか……。



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まで、台本を手を持って、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るかに面白かったり刺激的であつたりとか……。

あるいは劇場ツアーとして、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」なんて言っていて、ぐるぐる回ってみるとか。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ィーチャーしましょう」とか言っていて、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って、こんな疲れることをよくやるなと思いつながら、全部終わると、「どうだ、すごかつたろう！」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ったようです。たぶんこのことは外から見えていたらわかんなかつたかもしれないですね。ひとつひとつがどういふふうにつながっ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ったけれども、いろいろな人がいろいろなことを言いながらも、少しでもいろいろいる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よ。

—— 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ってありますか？

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ていた佐藤信さんに、演劇百貨店を立ち上げるので、いろいろと話を聞きに行ったことがあります。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ことの大事さですね。嘘っていう感覚が元にないと、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」とかいふもの。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

ですよね。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いうか。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っています。

—— 小川さんの考える「演劇」と言ったときに、純粹に芸術的なことというよりは、「社会」といったものが「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？

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よつとあるようです。社会的な問題というの大袈裟ですが、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よ。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、ついついそういう「何かができないかな？」って考えちゃう癖があるようです。

—— 「演劇」とか「劇場」というのは疑似社会を創るものだとも言えますよね。疑似というのは要するに嘘です。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のが演技者の役割だとも言えますね。

小川 俯瞰して見るというようにないかと、「演劇」というのができないんだらうなと思うんですよ。僕なんかは、ちよつ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」というものと出会ったという過去があるから、社会というのを俯瞰的に見てしまっています。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かが問題だったり、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。そうじゃないとこんな仕事、みんなやっていないと思うんですよ。

世田谷でやっていた「考えるワークショップ」で思ったのですが、批評というか、評論とか、ジャーナリスティ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ど、それ

と似たようなことというのが、その場所で、ワークショップの現場を創ることによっ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ってきましたね。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ないですね。

—— 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、社会を見つめてみたりとか、もつと言え、批評性みたいなもの、自分で振り返ってみるとか、もしくは自分のやったことを人に批評してもらつてかかっていう、ある意味ではジャーナリス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」というのが一方であつて、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、僕の大事な現場であつた、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」という話になったのですが、そのときすごく悔しかったんですね。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って行ってやるんだろかと正直思いました。今では、学校に演劇を持って行く、尖兵みたいな仕事をしていまずけどね（笑）。その当時は、「教育」というものに対しては、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もあり、学校に演劇ないしは演劇のようなものを持って行くときの留意点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。そこでの経験ですが、「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、ああいう効果があるっていうことはかりを聞かされ、そういうものは僕はほとんど受け入れられなかったので辛かったですね。面白い面白くないかとか、そこに人が見えるかとかじゃなくて、プログラム重視とか、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うになって、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、

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って、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ようになりました。「教育」っていうものに対するイメージというのが、プロである分、もちろんずっと広いですよね。僕が「教育」という言葉を「学校」という意味合いで使っていると、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っていいんですよ」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っていますから、そういうところに来てもらつてもいいですよ」とか、逆にけしけられたりして……。

ですから、それは本来「社会教育」ということですよ。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たんです。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よね。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よ。僕にとつて劇場とは、さまざまなことが学べるところだし、実は僕が思うような「教育」に近いようなところでもある。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思うのかもしれませんが。それは佐藤信さんの持論である「劇場は広場」っていうことにつながるのです。たまたまなんですけど、如月小春も「広場」というようなことを言ってますよね。その「広場」というのが自分にとって、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）でやっ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よ。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。だから多様性ということですよ。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つています。

—— いろいろあるんだということを学んでもらつ場所ということ？ 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のでしょうか。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」というものはないと思います。ただその中で、「学校」というのはやっ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るうとしたときに、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、共通部分集みたいところがあることが狙いであって、大学で言えばいろいろな学部の人が集まってやれば、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って自分探しをさせるといふか、そういうことだったんでしょうか？

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よね。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よね。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も混じってくるから、最終的にどうなるのかわからないんだけど、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、水もよし、出汁もよしみたいなところでやらなきゃいけない、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感じますね。社会の縮図っていうくらい、僕は社会のことをまだ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かったので、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っていいと思っています。「これはいい」なんて誰かが評価してくれて、うっかり読売演劇大賞なんか僕たちのワークショップの作品が選ばれちゃったら、「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って、すごくいい現場にして、その最終的な現場っ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。

それはひとつのあり方だと思うんですよ。深めていくっていう中で、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て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性がごく稀にある。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す。

◎小川智紀（おがわ・とものり）

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.engeki00.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＋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ってきました。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だけをお聞きします。

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んです。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そうだと思って、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っていたの？

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ったと思います。小学校のときに演劇部に入っていたので、そこでの経験がありました。

—— その活動が楽しかったんですね。

大西 楽しかったですね。そこでお芝居をやったときに、何かを演じるのが面白いなと思いました。それで役者になりたいと思って、演劇の学校に進学したんです。

—— 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ったわけですか？

大西 ええ、ワークショップで、何かグッとくるものがあったんですね。

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「役者の夢破れてはじめてたんですか？」みたいなこと。それって結構むかつくんだよ（笑）。僕の中ではそんなことってまったくないんだけど。大西さんはどうなのかなと思ってね……。

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るんですけどね。子どもとやることって、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。自分が舞台上立つとかよりも、子どもが立っていることに関わっていられる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ってすごく新鮮な感じですよね。私には魅力的です。だから続けているのかもしれない。

—— 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い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たんです。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。

それから時は流れて、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ほとんど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、演劇界の中で、自分が居ていい場所ってここなんだ！」って実感しましたね。まさに目から鱗でした。役者バカって言う人は、たぶん「役者」というところがその人の居場所だっということをすごくわかっている人のことだと思っんですね、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、「自分の居場所はどこだ」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ど明確に思いました。

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って、「地域ってどういうことだろうか?」とか、「自分って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脅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、ここで、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を観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」と言って、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って、気付いたら一〇年間で過ぎてしまいました。

—— 如月さんの活動のどのあたりに興味があったのですか？

柏木 とにかく授業が面白かったですよ。昔はエチュードと言っていましたよね、ああいうものは、本当はすごく苦手なんですけど、如月さんと授業をやっている間だけは本当に楽しかったんですね。「これはきっと何かあるぞ」と思うじゃないですか。僕は他にいませんでした。ですからその人のところに行っただけです。

—— 「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ったですか？

柏木 はい。「何でこの人がやるとこうなるんだろうか?」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ったら、劇団活動も知らなきゃいけない、「とにかく全部やってみなきゃ」「そう思っていました。

—— 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ってくるようになるのはどうしてですか？

柏木 それは行きがかり上のことですね。私が如月に連れて行ってもらえた現場というのはワークショップなんですよね。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ったのはワークショップの活動だったのかもしれないですね。

—— そのとき、ワークショップは面白く思えましたか？

柏木 それは面白かったですね。私が授業でやってもらって面白かったようなことすべてがそのまま展開されていたので、それはすごく面白かったですね。

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っ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ったんでしょうか？

柏木 そうだと思います。

富永 今柏木君がやっているワークショップとはそんなに変わりはないことですか？

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 まったくないですね。如月小春がいなくなったその途端からあの活動はできません。如月小春のワークシヨ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ったら同じことは絶対にできません。でも、一応私もワークシヨップはやっているの、その真似ごとをやっているのかもしれないですね。

—— 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。脅されてはじめてけど、「演劇」をやってみたくなくなったのは事実です。誰も今私のやっていることを「演劇だ！」って言ってくれないかもしれませんが、自分で「演劇っ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！」って反論するかもしれないですよ（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 ワークシヨップばかりやっている、確かに「演劇」というか、通常の商品も創りたいっていう気持ちにはなってますよね。

—— 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すごく惹かれたのか？ 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ヨ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ちゃいけないような気がします。如月小春じゃ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ヨップは成り立たないと思うし、そのワークシヨ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。如月小春がやっている演劇のワークシヨップかもしれないし、それは、演劇をやっている如月小春がやるワークシヨップかもしれないし、その順番はわからない

けど、その三つが一緒になっていた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ったかという質問ですよ。まず言えるのは、ファシリテーターという職業がなかったからです。実はあんまり「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」って教室で叫んでいるでしょう。そんなの见ていると「何が面白いんだ？」という疑問が湧いてきて、「演劇」への興味なんか毛頭なかったですね。

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ったんです。そこではじめて、演劇をやる人たちと話すことになって、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イベント（「世田谷演劇工房」）があり、それに参加しようと思いましたが、それが、私のワークシヨップと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ったです。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ヨップにも参加するようになりました。その何回目かとき、「手伝ってくれる人が欲しいのでお願いします」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て、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始まりでした。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。

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

—— 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を意識

こーた それはさっき僕が言ったように、「ここが僕の居たい場所だ」というのと同時に、「こういうことを仕事にしたい」と思っ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ゃ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ないと思いました。やっぱり儲からないといけないでしょう(笑)。これで暮さなきゃいけないわけですから。

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やいけないと思いましたね。

柏木 私にはこれしかなかったんです。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ったんです。

こーた 今やっていることがお金にならなくても演劇は辞めない気がする。

柏木 私も辞めませんよ。どう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 お金にならない演劇なんか絶対したくない！(笑)

こーた 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こう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こう。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、今お金にならなかつ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てもいいの？

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って思っています。長期的なところは何もありませんけど、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 私だってそうですね。

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ったときに、「我々がやっていることはきつ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。そりゃあ、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、我々のやっていることをもう少し違っ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っていることは、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ません(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っていることを「演劇」って言うとして、「演劇をやっていること」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つて、そこに向かうために「演劇」を使っているみたいない方をしますよね。そういう考え方に僕は違和感を感じます。

富永 たぶん子どもは放っ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っては置かない。「騒ぐな、静かにしなさい」といちいち指摘するでしょう。

ワークショップの場合は、自ら考えることが多く、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ってきます。それが、ワークショップのいいところだと思います。

一方、学校教育の現場では、ひとつの答えを正しく導き出すみたいなのが主流になってい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。大抵の場合には、ある正解があって、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。私がイメージする学校の教育はそういうものです。答えがひとつのところはどうやって到達するのか？ それを探すのが学習。でもワークショップの場合は違います。どっちかという、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 私も最初は職業っていう感じはなかったですね。やっぱりやりたいからやるっていうことでした。でも、「ああこれでお金ってもらえるんだ」っていう瞬間がありました。それはアシスタントのときだったんですけど。あるワークショップの現場が終って反省会をやったときのことです。その現場の担当者に「勉強になりました」みたいなことを言ったんですね。そうしたらある人から「勉強になったじゃマズイでしょ、お金もらっているし、これは仕事なんだから」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って思っていた部分はありましたが、思わず出たひと言だったのです。それから、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」は仕事だと思っけど、職業だとは思ってないかもね。

—— 職業にしていこうって言うのと、お金をもらおうっていうことは、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。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っていません。そのステージまでまだ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

実に感じていますし、それを何とかする影響力を持たらいいなと思っています。たぶん、如月小春はそれだけの力を持つていた人だと思います。ポピュラリティみたいな部分でもそうだし、さまざまメディアでの影響力もあったと思います。そういったことを背景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。

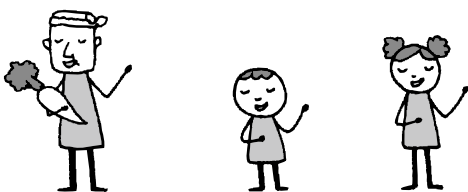
でも私たちにはそんな力はありません。現状では、ひとつひとつの現場を幸せにしていくことしか考えられません。でも個々の現場を幸せにしても、何も変わらない気がするんですね。誰かが突き抜けていかなきゃ駄目だと思います。そろそろ、ひとつ違うステージで活躍できる人が私たちの中から出ていかないとと思うんですよ。そういう違うステージへ向かうにはどうしたらいいかっていうことは常々考えていますけど、具体的にどのようしたらいいかっていうことは私にはわからないです。

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とは考えなくてもならないことだと思っています。日本全土に広まったときに、初めて一歩上に行けるんじゃないかっていう気はしています。ワークショップ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ったけど、この場合の「その場」というのは、参加してくれた人っていう意味ですか？ 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」をやっ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っていくと思うんですね。ただ今は、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」をやるという使い方が横行しているのが実態です。それは間違っ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った場合、その「演劇」は僕らが考えている「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っているようですね。

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っっているし、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っているようですが、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？ 僕は僕が幸せである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ってほしいとは願っています……。まずはそのために自分が幸せにならなきゃいけないというところがまず起点です。

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えますね。僕がファシリテーターとして立っていて、目の前にいる人たちとのコミュニケーションの広さ、深さみたいなことを一番に考えているような気がするな。

こーた 僕はおそらくその場にいる人とどれだけ一緒に「演劇」をやっているかということが重要だと思っています。

柏木 先ほど、こーたさんが言ったように、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っ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すよけどね。

ワークショップの今後

こーた 最近ワークショップをやっていると思いますが、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っていけないと、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ょう。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よ。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よ。

柏木 演劇の作品を創ってそれを発表して見せていこうっていうこと自体が、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（笑）。「演劇」をやるということ自体が稀なわけだから。その中で私たちのワークショップ活動なんて、もう全人口のうちの何パーセントだろう？ ほとんど数名の世界です。

こーた やっぱ「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ゃないかなと思います。

柏木 やっぱ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ない限り、そこに説得力は生まれません。特に「演劇」をやっている人からは認めてもらえないでしょう。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る、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じゃないですか。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ったところで評価されなきゃいけないんじゃないかとも思っていますね。作品性って、それはもしかしたら最大の敵かもしれないですね。

富永 いくつかのことを同時にやらなきゃいけないんだよね。やっついて面白いものを創って、観ていて面白いものを創って、それでお金をもらって後進を育てて、ここならではものだねというものができて、そういう事柄全部を同時にはじめなくてはならない。

柏木 やっぱある種の方法論化をしなきゃ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まっ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かないといけない気がします。

こーた 作品だったりワークショップだったりを、どうやったらそれらをひっくるめて「演劇」という認識として広められるのでしょうか？

柏木 「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。

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。我々が思って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、ずいぶんな数になっているじゃない？ あときは年に一回だけやっていただけでしょう。それが今は年に一回どころじゃないですよね。

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っていると思います。また深く付き合う子たちというのも年々増えてきていますね。

柏木 増えることはいいいことだけど、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う人は、アシスタントから本当に逃れられないというか、いつまで経っ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 増えないと思いますけどね。

富永 僕は全部を同時にやらないと、もうにっちもさっちもいかないと思っています。

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

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。放っ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気があるかどうかということでもあるのです。

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

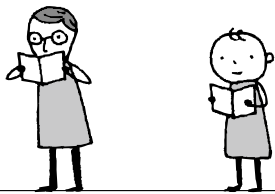
こーた そう思うんだよね。

柏木 上のステップが用意されたから明け渡すんじゃないかって、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。

我々を食っ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ぬ仕事になるんでしょうね。そんなことをやっている、今あるこの幸せな感じよりももっと殺伐とするかもしれないけど（笑）、とにかく違う環境を創るしかありません。

—— 最後に、「我々はこの演劇をやっているんだ」ということを聞かせていただけますか？
また、「ファシリテーターってこういう役回りの人間なんだ」ということも端的に説明していただけますか？

柏木 こういう「演劇」をしているんだということに関して、最近僕が考えているのは、



フォームの違う「演劇」を創っているんだと強く思っています。たとえば、ほとんどの人は、「演劇」っていうのは劇場に来て二時間ぐらい椅子に座って観るものだというふうに考えているけれど、我々のやっている演劇というのはたとえば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。その時間というものがすべてが「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」であって、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ってもらいたいのです。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しれないけど、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ってもらいたい。それが、私の考える、今私たちがやっている「演劇の姿」です。

富永 どこか今の演劇の創り方って、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る、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に創られてい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、その上にどんだんといろいろなものを積み重ねていくイメージです。乗せられるだけ乗っ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。そういうものを創っていくために頑張りたい。実際にやっているのは自分で、私はここにおいて、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？」って、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、「こんには、すぎこーたです。じゃあ演劇を創りましょう」と言って、バーツとできていくってことなんです。でもそんなことってあり得ないから、いろいろとゲームをやったり、こういうふうに創っていったほうがいいんじゃないか、みたいなことを言って進めていきます。究極的にはそういうところにおいて、且つ自分も一緒に演劇を創っている気持ち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 ファシリテーターってたぶん、触媒、なんだと思います。成長を促進させるための何かという意味合いがあるんだと思います。直接的な栄養とかいうことではないのでしょーけどね。

たとえばこんなことだと思えます。「ある目的に向かって一緒に歩きましょう」って

言ったときに、その目的を「演劇を創りましょう」ということに設定させてとりあえず歩きはじめ。でもその設定の中には、たとえば学習の形態が非常にスムーズになるとか、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いる。たぶん本当はそっちを目的にして歩いて行きたいのだけど、そこをあえて、「演劇を創りましょう」と言って歩く。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って、それが実証される。ファシリテーターって、そのような存在ではないでしょうか。

ファシリテーターがいない場合は、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えています。

大西 同感です（笑）。高校で授業をさせてもらっていると、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、人種のるつぼです。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ないんだけど、その間に私たちが入ることによって、理解し合える状態になっていく。一年間一緒に過ごしていくと、最後にはみんな友達になっちゃう。ファシリテーターがいてこそ、何かがつながっていくなあと実感がありました。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す。

◎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」「中高生のための演劇ワークショップ」等を進行している。
abofa <http://home.v00itscom.net/abofa/>

◎すずきこーた
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・あきら）
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.engeki00.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。



ワークシヨップは、なによりも安心感から始まる。

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ヨップ、「かなりゴキゲンなワークシヨップ巡回団」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十一月にかけて行った、世田谷区立京西小学校五年生でのワークシヨ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」を扱ってワークシヨップを行ったことです。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、身体を使つて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「かなりゴキゲンなワークシヨップ巡回団」の活動に、大きな影響を与えました。

この刺激的なワークシヨップを提案し、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、橘香淳さんに当時のお話を伺います。

はじめてのワークシヨップ経験

—— 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
か？

橘 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っています。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っていました。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も上手く動くかということにどうしても焦点が当てられてしまうために、子どもたちが自由に創る部分がなくがちですよね。私たちは、台本があつて、そして子どもたちの主体性がいかにあるというやり方を教えてほしいと思つたのです。子どもたちに、「好きに話さない」と言っても、なかなか子どもたちだけでは言葉がうまく出てきません。こういうときにはこういう言葉があつたほうがより表現ができるとか、こういうふうに動くともっ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す。

—— 「ワンダーランド」は学校の教科単元ではどこに位置づけられますか？

坂 「総合的な学習」です。そこで環境問題について調べていましたので、その調べ学習も終わった段階で、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っていました。

—— その台本はどのようなものでしたか？

坂 『宇宙へ』というものです。内容は、宇宙から「そんなんじや、地球、だめだぞー」と問われてしまうものです（笑）。地球の環境問題が危機的な状況になっていることに子どもたちが気付いたときだったので、この『宇宙へ』を活用して、是非それを劇のような形態にまとめてみんなに観てもらおうと思つたのです。

—— 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て話していくうちに、「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ですね。「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ていたので、その過程として演劇ワークシヨ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？

橘 文化的行事ですね。

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、研究発表もありというようにまとめてやる学校もあります。全部の学校が一緒とは言えません。うちの学校は、学芸的な内容と展覧会的な内容を交互に行うという方法をとっています。

—— お二人は、これまで個人的に「演劇」との関わりか何かあったのでしょうか？ 普通、授業と演劇をつなげる発想は、なかなか出てこないような気がします。特別な演劇体験などはおありになるのでしょうか？

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……。

橘 僕はもうまったく演劇はだめですね。

坂 橘先生、この前芝居を観に行っただけですよ。

橘 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ひまして……（笑）。

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

橘 まあ子どもがやっ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ったですね。もっと動けない子がいるんじゃないかと思っていましたが、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ったことがたぶんよかったですよね。

橘 そういう意味では、自信を持ってやっていたような気がします。演技に自信はなか

ったかもしれないけど、自分たちが創り上げていることに対して自信を持てたのではな
いでしょうか。そういうやる気というかモチベーションみたいなものをうまく引き出し
ていただいたんだろうと思います。僕らにはできないことです。僕らが言うのと、世田
谷パブリックシアターの方々が言ってくれる一言というのは全然違いますからね。

—— 二〇〇六年六月に初めてやらせていただいたワークシヨップは、確か顔みせのような回で
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って、それから徐々に創作作業に入ってい
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って、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っていました。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、みんなに詩を創って
もらいました。演劇ワークシヨ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、どうなって欲しい、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、詩を創っていったのです。その詩をグループの中で切り貼りして
らって、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っていく。そんなワー
クシヨップでした。

そういうワークシヨップを初めてご覧になられたわけですよね、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、硬かったですよね。ワークシヨップのはじめ
に、みんなを夢中にさせるようなゲームをやっていたので、あれからみんな乗って
いったんでしょうね。子どもたちの気持ちをよく煽ってくださいました。子どもたちが
ぐるぐる回っ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「コー」って言ったら止まって、「ストップ」って言ったら進むというんですね。
言っている言葉と逆の動きをするゲームですね。

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った子たちが動けるようになったのかな、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ね。

橘 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っていただきました。その回は、いい意味でのトレーニングだったんだろうと思いました。

坂 男の子と女の子にわかれて二人三脚の拡大版のようなゲームをしたときに、うまくいかなかった子たちが最後にうまくいったんですね。

—— 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。男子がとても頑張っていましたね。

橘 中には泣いちゃう子もいてね。

坂 あんまり運動が上手でない子どもも何とかしよう頑張ったり、そうした子のために他の子が頑張ったり、肩を組むのも嫌だった子たちとうまくやっついていこうとするとか、気持ちが自然とひとつにまとまってい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って、すごく有難かったなと思いましたね。

—— 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。ワークショップ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ったことは、たくさんあったと思います。グループを作ったときも自分の書いた内容にこだわったわけですから、それはグループを組む相手にこだわっ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。誰々が一緒にだから自分の考えを変えたいということはなかったと思います。また、自分と同じ考えの子がいるとわかったことも大きかったと思いますよ。普通子どもたちに、「グループを作ってこらん」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ったのではないのでしょうか。

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ったからその人と仲良くなる場合もあります。ですので、さまざまな関係がたくさんあればある程、つながりが強くなったり、拡がっていくので、ワークショップで意図的にいろいろなグループ作りをしていただいたことはものすごく大きな成果だったと思います。

担任って心配症でして、「何とかあの子をこのグループに入れたいけどどうやって入れようか」なんて悩んでいることが多いです。「どうやったらその垣根が越えられるんだろうか」とか思っていて、男女を仲良くさせたいと思う一心から、「ほら手をつないで」って言うのと、「エーッ」って言われるとかね（笑）。それがゲームの中だったりすると、すんなりとあまりこだわらないでやれたりするでしょう。体を寄せ合ったりすることが自然とできるということはすごくありましたね。

—— 五年生ってすごく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っていうところもあります。

橘 さっき垣根と言いましたが、それは五年生だと割と少ないほうかもしれないですね。今受け持っている六年生のほうが、バチッと男女がすごく別れてしまっていますね。ですからワークショップでのことも、一回は劇的に変わるのですが、その後はまた盛り下がってしまいます。せつかくやっ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っています。

—— 先生が今おっしゃっ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ってありますか？ 「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ってありますか？

橘 単純に体育の授業なんかでは、男女は分けず混合でやっています。一緒にやるからこそ気付いて欲しい、感じて欲しいことっていっぱいあると思うので、そうしています。

坂 あの年は、男女で分けてはやらなかったですよ、何でも。混合のチームを作るっていうのが基本でした。球技大会は混合でしたよね。校外学習のときも男女混合のグループでしたね。あと運動会のときには、組み体操で手をつながなきゃいけないくて、わざと男女にしたんだっけ。手をつながなきゃいけない状態とかだとね（笑）。

—— ワークシヨップの効用のよう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ことはないですね。「手をつなぎなさい」とって言ったらつなぐし。それは年齢とともにだんだん恥ずかしくなるってことですよ。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に心掛けています。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っているので、男と女を意識しないということにはいきませぬ。

—— あのとぎの五年生のワークシヨップでいうと、男女間の人間関係の変化以外にクラスの特定制の子における人間関係として特徴的なことはありませんか？

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っていくというか、個性が立っ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、上手くやっていこう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よう。時間を守らなきゃいけないことからはじめないとまとまって生活できない。そういう意味では、集団を意識するというのは、ワークシヨップの経験があったから違ったと思います。

不安が安心に変わる時

—— ワークシヨップをやっている最中で、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ったというようなことは、何かありましたか？

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、すすめる過程でこんなことも起こったとか、または一方で心配だったことかありましたか？ やはり、どのような展開になっていくかということとはまったく想像つかなかったでしょう？

坂 最後まで想像つかなかったですね。

橘 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。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っ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ないですね。ですから、大体このぐらいのことをこのぐらゐまでにするっていうのがわかっていると、とても安心ですが、あのとぎは、それがまったく読めませんでした。思っていたことと違ったということもあるのかもしれない。「ああそういうふうになるのね」とって途中でやっとなんか違ったっていうのが本心です。

橘 僕なんかは逆に経験が少ないだけに、学芸会ではこういうものをするんだということとを素直に受け入れていました。でも、ご両親などお客さん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？」っ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、「自己満足で終わっていないか？」それが私の終始つきまとう不安でした。「もしかしたら、伝えることに重点がなくなっているのではないだろうか？」なんて思った時期もありました。伝えるには、声が聞こえなきゃいけないとか、伝えようとする思いがなきゃいけないとか、いろいろあるでしょう。どうしても創ることに専念してしまっ、それ以外に目が向けられなくなっているのではないかな、とかね。

そんなこともあって、私は途中で、「私たちの方でやってみていいですか」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っていることを観る機会をつくりたかったんです。そういうことをしないと、勝手な方向を向いて演じ、それで終わってしまうような気がしたからです。「今のわかる？」って言って、目の前での動きは何を伝えたのかということ周りを子からアドバイスさせるといことをやりました。「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、そこでもう一回考えるところを繰り返しました。子どもの気持ちも心配だったし、「このままで大丈夫かな？」と思ったので、そういう活動を入れさせてもらったというのがあります。そういうことを、一応、世田谷パブリックシアターの方にお伺いしてやったのですが、そういうことは本来しないほうがよかったのかどうか、そこはわか



—— 子どもは、やっているよと、どう観られているかについて、やっぱり無関心になりがちですよ。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、私自身がさまざまなことで一番不安になったのかもしれませんが。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ったらいいのかがわからなくなってしまうんですよ。きっとかなり部分を世田谷パブリックシアターの方にお任せしていたんですけど、途中で不安になり、その不安を言っているものかどうかをすごく悩むようになったんです。世田谷パブ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の流れがあると思っていましたし、その途上で流れを止めるように、「こっちはどうなっているんですか？」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ということが重要な役割と想っています。一緒にどういったプログラムが進行していきけるかを十分話し合っていくという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っていた方が有難いです。

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。今はもう知っ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。双方の関係性が上手くいかない、決して成功したとは言いいいかもしれませんね。

—— 子どもたちにとつてのワークショップ活動が何であつただけではなく、先生方にとつてもどつという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れないですね。

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。今受け持っている子どもたちには、あのと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つて、個々の子どもたちの様子を見極めないといけないのだらうと思いますね。

クラスのメンバーによつてもやり方を変えなきゃならないでしょう。去年があるから、今年も同じことをやっていく、普通、会社だったらそういう継続が必要なかもしれないんですけど、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な幅を拡げるいい機会になったと思っています。

—— 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、主体性を持って、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っているのがわかります。ともすると、「びびりやってく下さい……、ありがとございました」と、ただ私たちに依頼しただけでそれで終ってしまつ、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下さっているのです、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る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す。たぶん子どもたちも同じではないでしょうか。

ワークショップの必要性を知る必要性

—— 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、それをしてこなかった場合よりも成績が上だということです。そういった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。ようするに、ものを覚えていく場合、見てやるのとやって覚えるの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で、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「ワンダーランド」は環境問題という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いうことも重要視していたと思います。先生方にとつて、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せんか？

坂 確かに何かをしながら覚えたほうが絶対に自分に入ってくるとは思いますが。要するに体験学習を多くするというのと同じかもしれないですね。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うので、おそらく「演劇」が学習効果を得るっていうのも身体を動かしながら何かをするっていうことと同じだと思えますね。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。

環境問題のことでいえば、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。劇にしてみるところは、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。

自分にとって心に残ったこと、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って、成果として何かが変わらなくてもいい、そこまでは求めなくてもいいと思うんですよ。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っ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るのではないかと思っています。

—— 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つてごらんなさい」とか、「時計になりましょう」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って、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」にも行ったので、「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っては、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ぬので大変ですよ。

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ョ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つて

いっこのはすごく意味があることだと思いました。

まさにそういう体験のない先生方は実際にどうしていいかまるでわからないと思います。そういう意味でも方法を教えてくださる場というのは、これからも必要なんじゃないかなと痛感しました、そういう体験をできたことは本当に有難かったです。

世田谷パブリックシアターの赤い本（SPJ educational1）も低学年のクラスに置いてあるんですよ。この赤本にはさまざまな事例がいっぱい載っているんで、参考にさせていただきます。

—— 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ったのではないのでしょうか。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いうのが必要だと思っんですね。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、ご自分の生徒さんのことをどのように引き出してくのかといったことには、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いうことは最も大切なことですね。

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「何々ちゃんと呼んでくださいね」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ぬと思うんですね。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。いっぱい持ってい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拡がるし幅も拡がる。「だるまさんがころんだ」ひとつとってもいろいろなや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つて、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いるからです。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

子どもの気持ちというものが変わっていくものだと思います。でも、私は気になりませんが、もしかしたら気になる先生もいるかもしれませんね。

橘 そうでしょうね。先生方にとっては、進行役のやり方にいろいろと好みもあるかもしれませんが。

—— 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っ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 活動をはじめるとの至るには、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、口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、口コミが決めてです。そういう意味では、夏の研修とか、③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ってくださ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、皆さんの理解を得られることではないかと思えます。それまで私もまったく知らなかったです。経験した先生から、「あれはよかったわよ」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」というふうには、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よう。広報的な意味でいえば、観る場面、触れる機会が多ければ多いほど確実に拡がるのだらうと思います。

—— 確かに先生が今おっしゃったように、やっ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せんよね。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っているんだな」と思って、手に取りますね。そして、知っ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

あるというのは一番効果的な宣伝ですね。

橘 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ったから中身まで読んだということもあると思います。

—— 私たちの「かなりコ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か？ 先生方にとっ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たらいいことは十分わかっています。「ワンダーランド」など学芸会以外でも、たとえばクラブ活動などでも、お願いすればやって下さることもわかっています。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っています。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ったからこそ、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」と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つ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「柔軟性をバッチリ持っています」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と思いますよ（笑）。

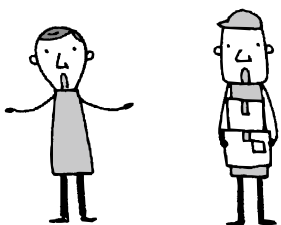
—— ありがとうございます。

◎坂 幸子（さか・さちこ）

東京都世田谷区立京西小学校教諭

◎橘 香淳（たちばな・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、「ワンダーランド」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した。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ようになったのですが、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そ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、みんなですんな彼のこだわりをそっ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っ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女の子も印象的でした。発表の最後に、その子は動物愛護に対する自分の思いをまとめたメモを読むことになっていました。発表会当日、練習のとき同様に読みはじめると、だんだんと涙声になってしまい読みすめられなくなりました。同じグループのメンバーと長い時間をかけてこのテーマに取り組んできたさまざまな思い出が、胸に湧いて溢れてきてしまったのでしよう。

これらのエピソードは、長いワークショップの中でのほんの一コマにしか過ぎません。このような子どもたちの物語は、ワークショップの中のアちらこちらに散らばっています。ワークショップはそのようなドラマの積み重ねです。

「環境問題」をテーマとして学んだことをまとめ、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す。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は無意識のうちに会得していった子どもたちも実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作りあげたひとつの作品です。さまざまな人たちのさまざまな視点があつかり合い、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のワークショップは、世間一般で言われる「教育」とは違っていた、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スデーケーキをつくって、歌をうたっ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す。誰が指示するのでもなく、五年生みんなで相談し、ある一人の誕生日を祝うために、バスデーケーキを自分たちの身体で表現してくれたのです。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、とにもかくにも私たちにとって一番嬉しいプレゼントでした。



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てきます。それが、ワークショップの真髄だと言ってもいいと思います。

「演劇ワークショップ」を考えると、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やいませ』」。三か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っ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ってしまいました。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、ツワモノが多く、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、「こんなの演劇じゃない」と言い放った歴代生意気度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すが、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記事を取り上げていて、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ったのかも知れません。姉は私に声を掛けてきたのです。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。演劇って、それこそ台本があって、それをもとに台詞を言って、役柄になりきって……というような認識でした。でもワークショップは違って、「おにごっこ」をしたり「アイコンタクト」をしたりとか、もっぱら、遊んで、楽しんでというものばかりでした。「どうしてこれが演劇になるんだろうか？」と不思議に思っていました。それは、私には想像もつかないものでした。

―― やっている間は、「演劇」とは思っていなかったのですか？

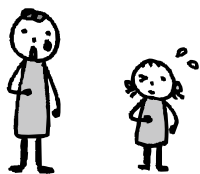
田嶋 演劇はまだはじまっていないものだと思っていました。ワークショップ最終日の前日まで、「これは何だろうか？」と考えていましたからね。楽しく遊んでいられるのでそれだけで満足でした。終始「楽しい」の延長で終わっていました。

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。

―― 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がいい。また、人ってドラマを引き出してもらいたいとも思っているんですね。引き出してもらうきっかけを求めているようです。そんな機会がわずかでもあれば、あるだけいくらかでも出てくる。そこにいる私は、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返されている。そういうった人間関係がすごくうれしくて、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た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、そこに集まっ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っていたのです。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っていたんだな！」と強く感じ入っていました。

——ワークショップをどのような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っていて、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、作品を創ってみようと思いついたのです。ワークショップの手法が自分にあっていたのかもしれないね。「あれならば自分にできるかもしれない」と思いついて、友達にも相談しました。友達はすぐに共鳴してくれて、一緒に創るようになりました。

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えるようになりまして。「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、歴史があったり、現実の社会があったり、つまりその現実の社会の中で起こっていること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って、人間同士の関わり合いの中からできたものですよ。社会っ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よ。

その中で自分がどう考えているのか？ 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！」と思った所以です。

——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ってみたんです。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えることに習熟していたし、世田谷でのやり方というものに慣れてしまっていたので、外部講師の先生が脚本を創りキャストイングを行い、稽古し進行してやっていくということがどうにも辛かつたですね。脚本自体にも突っこみたかつたというのが私の本音です。

その先生のこと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」をやっているというよりも普通の授業をやっ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、本当に学びたかつたのは「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つたのです。

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」を創っ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、世間の人が考える「演劇」と自分の考える「演劇」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って楽しいものでした。世田谷のワークショップに戻ってみて、「自分が考えていることは間違ってるんじゃないんだ」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」について考えていましたか？

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え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。そういう中で「私が唱える演劇観を持ち続けることができなのではないだろうか？」とあって、「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て、「演劇」に非常に近いんだけど「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の昇華した合意点を築いていく作業だと思ふんですね。そのことは民主主義がもともと持っていた理念にすごく似ている。お互いに話し合ふということもワークショップそのものですよ。

私はワークショップに参加してみても、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、そういう世界って現実社会にはないんじゃないかとも思います。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。それができていない。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、透明な自分になっていられるのです。うちにいるときは「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、ひとりであるとき、そのおのおの全部を含めて「私」だと考えるならば、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、いと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って教えるのではなくて、一緒にやってくれる。そういうことって、簡単なようで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、そのなか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。そんなことっ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、「自分に帰っていく」っていう感覚ですね。「帰っていく場所をくれた」とも言えると思います。

—— その場所ってどういう場所ですか？

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った場所のことです。自分の欲している居場所ですね。そんないい場所がワークショップにはあるのです。そのことって、すばらしいことです。

—— 世田谷パ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 あの一日間のプログラムが私の進路を決めてしまいました。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、「こういうことをやっているんだよ」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って欲しいです。

—— ありがとうございます。

◎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て、いまでは小学校の上級生や中学生、高校生になっていく子どもたちの言葉です。ワークショップに来ていたそのことを思い出してもらいながら、自分の中で変わったことや新しい発見があっ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)

僕 は世田谷パブリックシアターに入る前は、とてもはにかしくて、はつきりと声が出なかったけれど、この世田谷パブリックシアターワークショップに参加したら、全然はにかしさもなく、楽しくて、今思うことも勇気が出たと思います。(あさと・中学一年生)

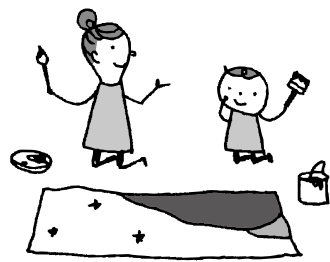
色 色々なものに目を向けるようになった。発見をたくさんするようになった。(みづ子・小学五年生)

様 色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ると感じました。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。他人とのコミュニケーションがみがかれる素敵な体験でした。(もえ・高校二年生)

ひ とつものでも、いろいろな視点、立場から見ると、いろいろな考え方があって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、みんなちがうことを考えている。自分が思っていることは実は少数派だったりして、こんなこと考える人はめったにいないだろうと思っていたら、意外にもたくさんの人がいたりとか……、そんなことも発見しました。(マリエ・中学一年生)

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





おわりのいよば



前口上

世田谷パブリックシアターが、まだ学校へ出かけたばかりの頃の話します。

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、けっして座っ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、さっそく教室の外へ出ていきます。ほくは、彼が先日のじゃんけんゲームで、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。ワークシヨップが嫌いじゃないことは明らかでした。なかなか帰ってこないのです、探しに行くことにしました。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ってくるではありませんか。ほくは、思わず蹴り返していました。それから、その時間中、ほくらは廊下サッカーを楽しみました。声を嗶らして、教室で汗を流すファシリテーターたちの苦勞も忘れて。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、ひよつとすると、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しれない。

まったく褒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」が染みついたほくは自省しました。

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。彼は次第に劇づくりに参加するようになり、半日後、ほくらは、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、

ワークシヨ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、広場だといってしまうでしょう。

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、それもみんなまで遊ぶのは、すごく難しいことです。

もし、こんなふうみんなが遊べたら、世の中はもっと愉快になっていくんじゃないか。

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

.....

私たちのやらなければならないこと

「社会が疲弊している、コミュニティの危機、若者が希望を持たない世の中である」、

そんな言葉がよく聞かれます。否、言葉だけでなく、実感そのものといっているでしょう。

「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」の意味を問い直すことが、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、観客に生活者のための力を与えることです。

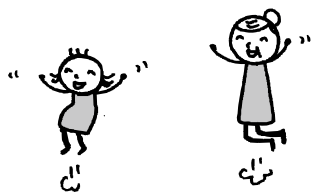
演劇は、人と人が面し、集ってつくる芸術です。公共劇場の仕事は、この芸術の力を用いて、寒々

しい現代社会につながりをつくることなのです。いままでやっ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った人たちとつながっていきたく思います。また、すでに出会っている人たちは、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っていきたく思います。

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想われてしまいます。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、演劇をもっと市民生活に定着させることに力を注がなくてはなりません。

専門家と劇場をつなげ、観客や参加者と劇場をつなげ、市民と劇場をつなげる。官製でなく、私製でもない、コミュニティから生まれた「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、人と人との繋がりはず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ってさえも、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って、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う社会。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」精神をもって、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、同世代、またこれからの時代を映すような、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く思います。

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、天才を育てることより、雑草を育て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。と言い直します。

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、強いです。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」なるものだって、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」だと言ってもいいのではないのでしょうか。

◎ 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ってはいは、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、コミットしていくと共に、コミュニティの意識、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…。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下さる助成団体、企業、サポータ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…。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」にかかわ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、ひらがなののが、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、真意はついに聞きそびれました。しかし、その後ずいぶん経ってから、『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、台所や風呂場だっというくらいのものでしょうか。いつもの大型液晶画面はないかもしれないけど、玄関でも、トイレでも、家でテレビ見ることには変わらない、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が、ご飯を食べるとなると変わってきますよね。

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。喜んで行きましよう。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ません。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いるかもしれないからです。

扉をノックしましょう。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、扉をぶち破っ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、扉に向かわなきゃいけません。そうそう、扉の前で歌ったり踊ったりするのは、よいアイデアでした。

まだお目にかかっていない、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」なのだと思えます。「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つに分けることができます。

<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—「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て、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

平日午前中の2時間で、カラダとところをほくします。

普段は使わないカラダのあちこちを動かして、ところをふわっと、からっと、すっきりと。

子育ての悩み・疲れ・ストレスは、ちょっとそこらにおいて、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った、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



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」。

作品をつくったり、技術を磨いたり为目的ではなく、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：すぎごーた

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。

エングキってしってる？
はじめてあった人とすぐに友だちになれたり、すっごく楽しくなったりしちゃう、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、あつまったナカマでいろんなものを作ることができるばしょなんだ！

夏休みのおわり、しゅくだいのことはちょっとわすれて、エングキであそぼう！
(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っ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



「小学生のための遊ぶ演劇ワークショップ」

遊ぶながら自分たちで演劇をつくり上げていくワークショップ。お話づくりを始めとして、小道具や大道具、衣装も自分たちの手でつくる。最終日には友達や家族を招き、小さな発表会を行う。

・低学年コース
日　程：平成20年8月23日（土）、24日（日）、25日（月）
対　象：小学生1年生～3年生
進　行　役：花崎攝、すずきこーた
参　加　費：1,500円
参加人数：25人

・高学年コース
日　程：平成20年8月27日（水）、28日（木）、30日（土）、31日（日）
対　象：小学4～6年生
進　行　役：花崎攝、すずきこーた
参　加　費：2,000円
参加人数：17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も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同に介して楽しめるようなワークショップを行う。

・みんなでワーツと楽しむ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、そういった日常的な動きから、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いると、アツという間に終わっちゃう。それじゃあちょっともったいない。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よ。2009年の冬休み、タイ語のひびきを聞きながら、タイ料理をほおぼって、ポカポ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、縁の人にお話しを伺う。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。今年タイの舞台芸術家、ナルモン・タマブルックサー氏と、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

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

【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み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・ファミリー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、子どもたちの心がほぐれていき、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

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

（世田谷パブリックシアター@スクール事業 紹介リーフレットより）

世田谷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）
千蔵台小学校 小学6年生

平成20年10月17日（金）
千蔵台小学校 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

参加人数：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「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ミリーテーターが、各日毎にテーマを設定し、先生方に実際にワークショップを体験してもらう。テーマについて話し合う時間を多く取り、先生、進行役、劇場、それぞれの立場からの意見を交換しながら、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行われている。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ーワークショップから広がる教育普及活動ー」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ーいま悩んでいること／これからの課題ー」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ーこれからの教育普及を考えるー」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ません。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」を開始。以来、先生のワークショップなど、さまざま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「クリエイティブシティ・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「アーツコミッション・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 野林眞佐美・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だ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。

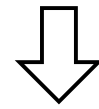
その他メンバー

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。そのあと、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：

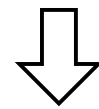
テーブル1「ワークショップをはじめのために／ワークショップのニーズはどこにあるのか」

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、披露してもらった。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。



＜ワークショップをはじめのために＞

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。そういった場所において、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、見てもら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、ロコミカは大きい。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来てもらうとよい。
- ・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神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し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行っていくには、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。今学校は、同じクラスにいる人の存在すら知らなくても生活していけるという状況になっている。今は、ワークショップや演劇にこそ、これまで学校が担ってきた「社会性を身につける」ということを見いだせるのではないか。
- ・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。

＜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っ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ている。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で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かに遂行するテクニックを持たなければならない。
- ・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。

＜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、進行役と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践していく。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。

＜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。
- ・クリエイ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性を確認した上で、「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て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、とても危険なものでもある。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ない。

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書き取ったので、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、アウトリ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ー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あることは言うまでもない。これまでは、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ものである。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ないのである。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的骨組となるものをつくってきた。しかし、現在の、そしてこれからもそうであろう厳しい社会状況を見ると、これまでのような幸運な人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もさえ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、とはいったい何なのか。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ったメンバーである。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、さらにそのことに関心を示す、または共感を覚える人たちが多く集まったことは、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と。

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、さまざまな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、個人では考えもつけない新たな創造性を獲得する」を実践していけばいいだけのことであり、

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」をみんなで考えていくために。



