

# Theatre & Policy

## 演劇と学校をつなぐ思い

昨年の9月から、文化庁芸術家在外研修員として、イギリスのミドルセックス大学の、PGCE (Post Graduate Certificate in Education) Drama in Education (以下、DIE) のケネス・テラー先生(以下“ケン”)の授業を聴講させていただいています。

私は青年劇場に所属している舞台俳優ですが、私の劇団は全国での中学、高校での公演が多く、その関係で、演劇部の指導や、演劇講習会の仕事をいただいていたのですが、申し訳ないことに、教えながらも「本当にこれでいいのかなあ」と、回を重ねるごとに考えるようになっていました。(ごめんなさい)

そんな中、相談させていただいた、ヴォイストレーナーのやまもとのりこさんの勧めもあり、RADA in Tokyoを受け始め、いろいろなワークショップに参加する中で、イギリス演劇の俳優訓練のシステムに興味を持ち始めました。そして出会ったのが、私の今回の受入先となってくださった、ケンでした。

DIEは俳優を養成するための教育ではありません。ドラマの手法を使って、自分たちの周りにある事(家族、学校、友達、社会、生活、人間関係など)を考える為の学校教育で、他の国語、数学、社会、美術などの教科と同じように、一般的な教育の一つ(セカンダリースクール3年目からは選択教科)として位置付けられ、進級や進学に必要な単位ともなります。

こちらに来ていつの頃からか、インプロ(“即興劇”と言う意味だけではないようですが)をすることが、水泳で、やっと3mほど泳げるようになった子が、初めて25mプールのゴールにたどり着こうとすることに似ていると思うようになりました。

日本人は、いえ、私や一部の日本の俳優は、目をつぶって溺れては大変と力いっぱい手足を動かし、一目散にゴールを目指します。落ち着けばそこは背も立つのにそれに気づかず、時には息継ぎさえも忘れて。だから、たどり着いてもそこはゴールではなかったり、他人の邪魔をしていたり・・・。

ところが、PGCE DIEのクラスメイトやセカ

ンダリースクールの多くの生徒たちは、水の中でも目を開けて、一緒に泳いでいる人を見ながら、時にはそこに立ち止まることも恐れず足並みをそろえ、息を整えて水中の景色を楽しみながらゴールを目指します。この違いはいったいどこから来るのでしょうか。

私は俳優訓練をするためにケンの授業を受けているわけではありません。でも、毎回の授業で必ずといっていいほど、このインプロが要求されます。ケンから出される課題を、ペアやグループになり、皆で話し合いながら発表していきます。英語がわからない私にも皆は一生懸命説明してくれて、私にも出来る役割や台詞を振ってくれます。

話せない、聞き取れないという一種の障害者ともいえる私が何よりも頼りにしているのが“見る”ということです。これが、日本にいたときよりも観察を深くし、想像力を刺激してくれることに驚いています。(私は今まで相手を見ていたのだろうか、相手の言葉を聞いていたのだろうか、何を感じてきたのだろうか・・・。)

11月から、セカンダリースクール(11歳から18歳)のドラマの授業を見学させていただけるようになり、ドラマ教師は何よりこのインプロ力を要求されていることに気づきました。ナショナル・カリキュラムはあるものの、教科書もなく自分で授業のプランを立て、時には数週間続けて一つの課題を終わらせるドラマ教師にとって、生徒の反応は良くも悪くも想像を越えることがあり、エネルギーを費やしインプロ力で対応しているように感じています。そして、当たり前のように、学校、生徒、教師によりドラマの授業が違うことを知り、俳優養成ではない授業でも、その積み重ねの上にあるAレベルと言われる生徒(16歳から18歳)の試験でもある、一般公演の舞台を観てあまりのレベルの高さ(戯曲の理解、役の理解と行動、身体表現の的確さ等)、ドラマ教師と他の芸術(美術、音楽、ダンス等)の先生方の力量の大きさを思わずに入られませんでした。

## ドラマ教育体験記

寺本佳世

また、この事実（舞台）を知っている日本人は私だけ？と、心細くなり、この現実を一人でも多くの演劇人、教師の方々に観ていただきたいと思いました。

もちろん、ドラマ教育は万能ではありません。文頭に書いたように他の教科と同じように、ドラマが嫌いな子もいます。数は少ないけれど、日本人と同じように恥ずかしがったり、何もしようとしない子もいます。平等や社会性を学んでも、暴力やいじめもあるようです。ただ、今の時点で私に言えるのは、子供たちの目が、私の知っている多くの日本の生徒たちよりも、イギリスの生徒のほうが輝いていると言うことです。今の日本の子供たちの置かれている環境を思えば、ドラマの授業だけが、子供たちの目を輝かせるなど、甘い考えは持てません。しかし、他の教科の先生と協力して、より深く授業内容を理解したり、人間は一人では生きていけないことを体験することに役に立つと信じています。

でも、クラスメイトに授業を見た感想を聞かれた時、「ドラマ教師はコックに似ていると思う。イギリスの子供たちはいろんな素材で、もう鍋で煮えていたり、鍋に入れられるのを待っているのだから、コックはどんな味付けをするかだけが、日本では、鍋をかける火を熾すところから始めなければならない」と、滅茶苦茶な英語で私は答えました。そして正直に言って、未だにその火の熾し方は、わからないままです。（ごめんなさい）

私は、子供たちがもっと喜んでくれる演劇指導者になりたくて、イギリスに來させていただいたのですが、今回の研修は、まだ1mしか泳げないのに、50mプールにいきなり飛び込んだような無謀なことでした。もう、時間も迫り、到底ゴールを目指すことは不可能ですが、どうにか水中で目を開けて、もっと何が見えるのかを観察し、息継ぎを一度でも多く出来るようになってから、日本に帰りたいと思っています。（てらもとかよ / 俳優・青年劇場）

## 演劇百貨店とワークショップ

柏木 陽

演劇ワークショップを行う「演劇百貨店」（4月下旬にNPO法人化）の代表を務める柏木陽といいます。私はもともとNOISEという劇団で俳優として活動しながら、演出家・劇作家の故・如月小春を師匠と仰いで約10年、一緒にワークショップの活動に携わってきました。

無手勝流で始めたワークショップの仕事ですが、いつの間にかさまざまな人が集まり、小さいながらも大きな活動の一步を踏み出すことになりました。

ところで、ワークショップという言葉は大変広く使われています。本来は「作業場」といった程度の意味だということは、わざわざ注釈をつけなくても一般に浸透してはきましたが、それでもこの便利な言葉は今でも様々な事象を飲み込んで膨大な内容を持ち続けているように思います。

また、ワークショップという言葉は、各行政機関やその組織するところによって少しずつ名前や解釈が変わるようです。青少年健全育成といわれたり、住民の参画型事業だったり、あるいは児童の学習意欲促進の活動だったり、そのほかにも「まなび」「くらし」「まちづくり」などなど……。当初、NPO申請のための作業を行っていく中でこれらの言葉に迷い、何をどう捉えたらいいのか分からなくなっていきました。そんな日々の中で、自分たちなりにワークショップという言葉の意味を考えました。私たちがどんな活動をしているのかをお知らせするために、ここでは少し整理してお話したいと思います。

ワークショップの専門家であるシアタープランニングネットワークの中山夏織さんの研究をもとに、小暮宣雄さんが整理した文章（「文化政策入門」池上惇ほか編、丸善ライブラリー）を、少し長いのですがそのまま引用します。

「芸術に関わるワークショップとは（多様ではあるが）芸術や技術を教養として一方的に教育するのではなく、参加者と指導者（「ファシリネーター（原文ママ）」などと呼ばれる）の関係が可変的で、指導者は自らも触発されつつ参加者の可能性を引き出すお手伝いをするものだといえる。

(2) 筋書き通りではなく、メンバー同士で工夫し合い創っていく『コレクティブクリエーション』。(3) アウトリーチではとりわけ大事だと思われる『コミュニティ・ワークショップ』。

(3) のコミュニティ・ワークショップはさらに二つに分かれる。つまり、ある芸術そのものを噛み砕いて、体験により教え伝えるもの (Training about theater) と、ある芸術を通して『何かを学ぶ、何かを得る、何かを分かち合うというもの』 (Learning through drama) の二つ。どちらも『芸術に親しむ』ための活動だが、特に後者のワークショップは学校現場や各種コミュニティ活動の参加過程に取り入れられて、私たちの問題の発見と共有、コミュニケーション能力の向上に活かすことができると思う。」

この文脈に沿わせると、私たち演劇百貨店は、(3) のコミュニティ・ワークショップを行っている団体であり、その中でも Learning through drama を念頭に置き活動している、ということになります。

引用文中の(3) の二分類を私なりに解釈すると、演劇を「目的」とするか、演劇を「手段」にするか、という問題になるでしょう。演劇を「目的」とする場合にイメージするのは、演劇普及とか観客創造とか呼ばれるような活動、劇場にどうやって親しんでもらうか、どうやって演劇の面白さを知ってもらおうか、ということだと思われれます。演劇を「手段」にするといった場合、これは教育現場やまちづくりワークショップなどの現場でまさに「演劇を使う」かたちで様々な効果を引き起こそうとして行われていることでしょう。

これまで私たちが行ってきたワークショップでは、作品作りを行って最後に発表会を催すかたちで展開をしてきました。そのときスタッフ間では、発表会は必要ないのでは、という議論が常につきまとうてきました。つまり、演劇を「手段」にするか「目的」にするかの立場の違いなのでしょう。

私は「演劇」ワークショップを行うのであれば、なにがしかの経験を観客に向かって開くこと、そこで観客からのレスポンスをもらうという経験を持つことは必須なのではないかと考えています。現状ではそこまでのワークショップの現場を持つことは難しいでしょう。ですが、他者に向かって自分の創造や発見を他者に分かる形で提出することは必要なことだと思うのです。

ドラマを経験することから、その経験を使って何かを作り出す、という状態へ移行し、さらにその作り出した物を他者に向かい開く、ここまでで「演劇」なのではないかと考えます。

そのとき、忘れてはならないのは、Learning through drama が、あくまでも基本だということです。ブライアン・ウェイは「『演劇』は主として、俳優と観客間のコミュニケーションである。『ドラマ』は観ている人とのコミュニケーションは一切問題にせず、一人の参加者の経験である。」(「ドラマによる表現教育」岡田陽 / 高橋美智・訳、玉川大学出版部) と、いっています。

この言葉に従って考えれば、私たちの活動は「ドラマ」の経験を子どもたちに分かち合うことより、むしろ「演劇」を体験させることに主眼があるように思いますが、実はこの二つをわけて考えることはできないのではないかと考えるのです。

演劇はドラマを内包し、ドラマは演劇を大きく包み込んでいます。彼は同じ本の中で「ドラマを教える方法として考えることは、また別の混乱を起こすことになる」ともいっています。

「ドラマ」から「演劇」へ。私たちの活動はそのステップをたったの二週間の中に納めてしまいます。姫路にある兵庫県立こどもの館での実践では、子どもたちに「演劇」を知ってもらおうとしたときに、彼らの中の「ドラマ」に着目せざるを得なくなっていました。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では、子どもたちの「ドラマ」を追いかけるように始めていって、途中からおとなスタッフがその「ドラマ」を追い抜くようにして作品創造へと流れ込んでいきます。

本当の意味での「演劇」体験は「ドラマ」によって支えられているので、それらを他者と共有する場を作り出すことが「演劇」にとっての豊かな現場を取り戻す第一歩のような気がします。私たちは子どもたちに教えられながら、そんな演劇ワークショップの場作りをこれからも行っていきます。ぜひみなさんのご支援、ご協力をお願いします。(かしわぎ・あきら / 俳優・演劇百貨店代表)

「演劇百貨店」のホームページ <http://www.engeki100.org>

## 学校と演劇のしあわせな出会いをめざして

古賀弥生

音楽・演劇・美術などさまざまな芸術文化を身近なところで楽しむことができるまちに住みたい - 「アートサポートふくおか」は、そんな願いを実現するために活動している非営利組織です。アートマネジメントに関するレクチャーの企画運営、調査研究などを行っていますが、目下の最優先課題として、子どもたちの芸術体験の機会を身近な地域で増やしていくことを目標に事業を展開しています。学校の授業、クラブ活動、公民館事業や子ども会の行事などで子どもたちが気軽に芸術体験を楽しめる環境の実現を願って、2002年10月13日、「芸術家と学校・地域のお見合いセミナー」を開催しました。

このセミナーは、福岡市近郊で子どもを対象とした芸術ワークショップを行っている団体の活動を紹介します。学校や公民館などでの授業・事業につなげる「お見合い」の場として企画したものです。内容は、基調講演と芸術NPO4団体のプレゼンテーション、シンポジウムと4団体による体験ワークショップという構成でした。シンポジウムでは、実際に芸術家による授業を導入している小学校の校長先生も加わり、4団体代表を交えて子どもと芸術家が出会うための条件整備について話し合いました。資金の問題をはじめとする活動継続の難しさが話題にのぼり、芸術家が学校に入り込むきっかけづくりや両者の調整を行うコーディネーターの必要性についても発言が相次ぎました。シンポジウムを通じて、福岡における子どもの芸術体験活動の現状や問題点をいくらかでも明らかにできたのではないかと思います。

しかし、会場の参加者は文化団体や芸術関係者が多く、肝心の学校・地域の関係者の参加が非常に少ないという、「お見合い」の場としては少し残念な結果になり大きな課題を残しました。聞くところによると「学校の先生たちは勤務時間中に手当をもらい研修扱いでならこういうセミナーにも参加するかもしれないが、休日（セミナーは日曜日の開催でした）に自腹で参加費を払って勉強しに来ることを求めてもムリ」だそうで、こちらの認識が甘かったようです。先生方を責めても事は進展しません。問題意識を持った熱心な先生もおられるはず。その方たちと出会うことを突破口に地道に進んで行こうと思います。

セミナー実施後、プレゼンを行った団体のもとへ参加者からいくつかのオファーが舞い込み、今年2月には福岡市東区香椎校区で子どもリーダー（小学5、6年生）研修の一環として演劇ワークショップを実施しました。また、福岡市博多区那珂南小学校の演劇クラブに劇あそびの指導者を派遣し5回のシリーズで心と身体をほぐすゲームから、「桃太郎」を題材とした簡単なお話づくりまでを行いました。こういった学校や地域での演劇ワークショップをコーディネートする経験を通じていくつかの課題が見えてきました。

その1つは「評価」の問題です。活動を始めた当初は学校の「総合的な学習の時間」に芸術家を招いた授業を実施することを想定していたのですが、先行例の見学をするうち、「授業」として実施するときには参加する子どもたちを「評価」することが避けられないのに気づき大いに疑問を感じるようになりました。あらかじめ定めた目標に対してどこまで到達できたのか、という観点から子どもたちの意欲や技術などを（さすがに×ではないのです）で先生が評価します。評価がなくては授業にならない、ということでしょうか。演劇人養成の場ではなく教育に演劇を導入する場面では子どもたちに対する評価はそぐわないように感じられ、学校にアプローチをかける際にどのように提案したものか、まだ戸惑いがあります。

このことから上述的那珂南小学校の例では、まずは「授業」ではなく特別活動である「クラブ活動」から入り込んでみたのですが、ここでも別の意味で「評価」の問題につきあたります。劇あそびとして導入した活動を子どもたちや先生、学校側がどのように受け止めたのかを聞き出そうとしても「おもしろかった」「子どもたちが喜んでいきます」「また来てほしい」という言葉が出るばかり。これではレクリエーションとどう違うのか、という思いがあります。この状況は子ども会のリーダー研修でも同様で、実施したプログラムは一体何を提供できたのかを評価する軸を見つけることができず足元がふらついてしまいそうになります。コーディネートした私たちが明確な評価基準を持つべきなのか、いや参加者が何を求めたのか、それが大切だろう、でもどうやってそれを測るのか？・・・「演劇」は人々に何をもたらすことができるのか、「演劇」の側が自分たちの活動を検証する場ももっと必要なのではないのでしょうか。また、当地・福岡での演劇ワークショップの状況を見ると、公立文化施設の事業として大人向け、子ども向けの各種演劇講座が実施されており、それを担うのは地元の劇団関係者が多いようです。

一方、学校では演劇に関心を持つ先生方が指導する「学校劇」という一種独特の分野が成立していて、学校外で実施されている演劇ワークショップの担い手との接点はほとんどないように見えます。では、学校内外の演劇関係者が出会い交流する「お見合い」の機会があれば新たな展開が生まれるきっかけになるのでは・・・学校と演劇のしあわせな出会いをコーディネートする仲人として、そんなことも目論んでいます。この道を歩き始めたばかりの私たちにとってはなにもかもが手探りですが、現実に突き当たるさしあたっての壁を打破しつつ、マクロな視点での問題点の整理とその解決にもゆっくり取り組んでいこうと思います。（こがやよい/アートサポートふくおか代表）

「アートサポートふくおか」のホームページ

<http://www.as-fuk.com>

## 芸術と学校をつなぐイニシアティブ インターネット

学校と芸術団体・芸術家をつなぐといっても、ともに少しばかり特殊な環境にある両者のあいだの溝は深い。芸術団体のスタッフが懸命に学校を訪問し歩いて、電話をかけても、忙しい学校にとっては迷惑であるという場合も少なくないし、芸術団体の届けたいものと、学校が欲しいものにも確かな格差がある。「いいものを子どもたちへ」という芸術家やアートマネジャーの思いだけではつながらない。これは何も日本だけの問題ではないらしい。

グラスゴーのTAGシアター・カンパニーは、グラスゴー市と民間の反人種差別団体から委嘱を受け、「ブレイン・ウイズ・ファイア」を2年がかりのワークショップを通じて創造し、2003年2月から4月にかけて、グラスゴー中の43の全公立中学校（14～15歳対象）で公演（計75回）するとともに、各校で事前に3回ずつの人種差別についてのワークショップを実施した。このツアーとワークショップについても、学校によって確かな温度差があり、市の担当者が直接足を運んで、校長やドラマ教師を説得する、あるいはワークショップをなおざりにしないように監督する必要があった。実際、結果として担当者は全学校をめぐることになったという。

自治体などの助成による「お墨付き」と「無料」で提供されるものであっても、学校側は必ずしも前向きではないのである。熱心な教師もいるが、公演の真っ最中だということに、始業・終業のベルを切ってもらえないこともある。時間割の変更を嫌うし、ときには闖入者があることも。ドラマ教師が学校にいて、また公的助成に支えられるシアター・イン・エデュケーションの長い伝統を誇る英国でも、学校と芸術団体のあいだに横たわる問題は根深い。

温度差の問題はあるものの、なにも学校が芸術を毛嫌いしているわけではない。一つの理由が「どの団体が、どのような活動を行ない、何が可能なのがよくわからない」ということがある。「シティズンシップ（市民）」が新たにナショナル・カリキュラムにとり入れられ、それが求める社会的な問題を考えるためにドラマが有効であるという認識はあるものの、さらに政府・財界のかけ声もあって「クリエイティビティ」を育成する教育が模索されるようになってきているものの、日々の教育と雑用にふりまわされる教師にそれをじっくり考えリサーチする余裕はない。一方の「売り込みたい」芸術団体の側も、学校教師との対話の持ちにくさに苦しんでいる。活字によるエデュケーション・パックから、CD-ROMへと転換させた劇団などもある。しかし、そこでコミュニケーションが途絶えてしまう。「一回きりのコミュニケーションに留まらず、どのように継続・発展させていけるのか。」

近年の傾向として、アクセスを拡大するための、インターネットをも駆使しての様々なイニシアティブがある。もちろんインターネットは万能ではありえないが、忙しい者同士の新しい出会いのためのゲートウェイだという考え方である。比較可能なデータ・ベースがあれば、適切なコンタクトすべき団体、あるいは学校のショートリストができる。いうまでもなく、情報の共有もできる。

だが、一般的に、舞台芸術や教育に関わるものはライブの重要性を強調するがために、インターネットでのコミュニケーションに対し、ネガティブなイメージをもってきた。アナログ的な人材が多いこともあって、まずは初期投資とそのトレーニングからはじめないと先には進めない。もっとネガティブには、比較されることを嫌う芸術団体の意識の問題もある。

もう一つの課題が、誰もが「いいイニシアティブだね」「必要だ」と認めるものの、「情報」に対しての公的助成の不在である。学校も、芸術団体も、その「情報」のために「支払う」財政的な余裕はない。英国では国家助成によるイニシアティブも推進されているが、期限が設定されているために、継続性に危うい。教育と芸術であるがために、利用者らが選ぶ持続可能で「多様なリソース」が望ましい。

内容については、もっと悩ましくなってくる。情報のクオリティ、そして客観性と公平性はいうまでもないが、教師の求めるものと、芸術団体が求めるものとの違いをいかに整理していくのか。地域性と全国性という課題もあるだろう。

英国でも、日本でも、この分野でのインターネットの活用は、まだまだ試行錯誤の域をでていないが、議論が続けられるなかで「確からしいもの」が成長していくのを期待したい。

英国での様々なイニシアティブへのアクセス

Culture Online <http://www.cultureonline.gov.uk>

Curriculum Online <http://www.curriculumonline.gov.uk>

Creative Partnership <http://www.creative-partnerships.org>

Arts4Schools <http://www.arts4schools.com>

Arts Connection <http://www.artsconnection.co.uk>

不思議と気になってやまない年号が1976年である。演劇史が語る1976年は、ナショナル・シアターと、地域劇場ではマンチェスターのロイヤル・エクステンジ・シアターの開場である。しかし、その背景には、演劇創造のあり方そのものをも揺るがす、もっと大きなうねりのようなものがあった。73年、石油ショックが、一夜にして世界経済を大混乱に陥れた。75年にはインフレは24.1%を記録した。このインフレが公的助成の意味を変えた。75年、英国芸術評議会ははじめて公的助成に対し、「投資」であるという表現を使っている。これまで助成はあくまでも「補助」の意味をもっていたのだが、助成が追いつかなくなり、資金を無駄にしないだけでなく、有効に活用する必要が生じ、資金に見合う価値を生み出さねばならなくなったのである。補助から投資への意味の転換が、具体的に様々な圧力となって演劇を直撃した。そこに国家の一大事としてのナショナル・シアター開場が絡み、より複雑になる。

ローレンス・オリヴィエ率いるナショナル・シアターは劇場を持たないまま、63年から活動を続けてきたが、そのナショナルが家をもったとき、オリヴィエはその家の主人ではなかった。新劇場開場時の芸術監督はピーター・ホールで、オリヴィエは73年、その地位を後進に譲っていた。オリヴィエの望みはナショナル・シアター・カンパニーを率いて、新しいナショナルの舞台に立つことだけだ

## 1976年の周辺

中山夏織

に、譲っていたという表現はどうも正しくない。むしろ追われた感さえ漂う。理事長マックス・ラインが、オリヴィエの後継者として、ホールを選んだのだが、理事会での議論もなしに、秘密裏に、それもオリヴィエに一切の伺いをたてることもせず決定し、オリヴィエも報道でこのニュースを知った。このことが彼のプライドを徹底的に傷つけた。何もスター俳優の虚栄心を傷つけただけに留まらない問題だった。オリヴィエを怒らせたのは、何よりも英国の伝統たる「俳優の演劇」ではなく「演出家の演劇」を、その差異を理解することなく、新理事長が選んだことだった - ただ理事長として

は、ナショナルの家にオリヴィエとホール二人を抱えたかったらしい。

新しい芸術監督ホールは、オリヴィエの余韻を消すべく、多くの改革に着手した。主に芸術監督の権限の強化と給与の問題である。オリヴィエ時代は、財政面においても芸術面においても、実は理事会が最終権限を保持していた。そこでホールが理事会に求めたのは、「物議をかもし出すかもしれないプログラムを入れたいと彼が要望した場合、1度目はきちんと議論しよう、それでもプログラムに入れたいと固執したものを拒絶された場合には、辞任する」という取り決めだった。

また、ホールは名誉ではなく直接的な「利益」を求め、給与の増額を要求し、オリヴィエの2倍の給与を獲得した。さらに商業演劇や映画などの外部の仕事も行うことをとりつけた。理事会としては、これだけの待遇で迎える芸術監督なのだから、ナショナルに専念して欲しいと願ったが、ホールはあくまでも契約は「自営業者」として交わすことにこだわった。

俳優やスタッフの給与も引き上げた。これがまたコストだけでない問題につながった。オリヴィエの時代は、スターの起用は思いのほか少なかったのだが、ホールはスターを好んだ。スターの起用は、俳優間の給与格差をオリヴィエ時代の5対1から、10対1へと広げ、カンパニーをつないでいた「スタイル」を崩壊させることにもつながった。スタッフについては、もっと厄介なことになった。ナショナル開場を前に、76年8月の舞台技術者たちがストライキに踏み切った。ウエストエンドに準ずる給与体系とすることで妥協は得られた。特殊な用語でいえば、「産業/商業コンプレックス」と呼ばれる協定だが、芸術への思いのために働くのではなく、金のために働くという構図が生んでしまった。実際、劇場経営の困難のほとんどは、財政的に厳しい環境のなかで、そこに働く人々の思いと労働組合との交渉に尽きる。英国芸術評議会も、スタッフが厳しい財政状態のなかで懸命に骨身を削って働く小規模の劇場を支援するのか、ドライな金の亡者の働く大規模な劇場を支援するのかというモラル・ジレンマに苦しみはじめることになった。

だが、ナショナルは実は破産寸前だった。国は、跳ね上がるコストに運営費はおろか、建築費すら賄えない状態だったのである。国家の威信のもとでナショナルにただでさえ足りない資金が集められてしまう、またナショナルは演劇界全体から優れた俳優のみならず、スタッフまで奪うのか、引き続くインフレに助成が追いつかない、補助から投資に転換させることで資金に見合う価値を創出しなくてはならない、という思いも絡んで、この頃の英国芸術評議会は、かなり政治的なかけひきに挑んでいる。そして、そのかけひきは演劇にとっては荒療治であり、一種の淘汰でもあった。

## プロ化の功罪

英国芸術評議会が「アドミニストレーター」の育成に積極的に関与を始めるのは、60年代から70年代である。とりわけ「演劇」のアドミニストレーターの育成を急いだ。「8つしかないオーケストラ、少数のオペラ団に対して、50を越える地域劇場、無数のツアー劇団、確実に増加するアート・センター」という状況からである。納税者の金を無駄にしてはならないと、67年、大学院レベルでの教育に着手し、さらにクライアント（助成団体）に対し、俳優崩れではないプロのアドミニストレーターの採用を求め、75年には「専任アドミニストレーターを置かない限り助成は保障しない」とまで突きつけるようになっていく。

このアドミニストレーターのプロ化とともに、強行なまでに遂行されたのが、俳優のプロ化であった。俳優組合があり、そのクローズド・ショップは確立していたものの、60年代の小劇場運動でマッシュルームのように発生した「フリンジ」はその枠外にあった。しかし、フリンジであっても公的助成を求めれば、プロ化は不可欠だと突きつけた。趣味と職業は違う。才能もなく努力もせずになれる職業を、誰が尊敬し、公的資金で支える必要があるのか？ 英国芸術評議会は、フリンジのカンパニーに対し、小劇場協議会（ITC）への加盟を求め、俳優組合の標準契約締結を義務化したのである。とりあえずのフリンジのプロ化は78年に確立を見る。

ここにナショナル・シアターの存在が見え隠れするのである。というのは、国は資金が枯渇するなか、他の芸術団体が多少犠牲になろうとも、資金を新ナショナルに集めたかった。それに対して、英国芸術評議会は、「あと100万ポンドの予算増があれば」、60を越えるまでに広がったフリンジに働く俳優たちに、俳優組合の標準契約を保障し得ると立ち向かったのである。「施し」的な補助ではなく、助成は質の高い雇用を保障する「投資」であることを証明したかったともいえるだろう。

しかし、この政治的駆け引きは、演劇創造の根幹を揺るがすものでもあった。ロイヤル・コートのアップステアーズ（小劇場）は、若い無名の劇作家の作品を拾い上げ、無名の俳優らを安く使うことで劇作家を世に出した。これが財政的に叶わなくなった。新作の家を支えていたのは、公的助成だけでなく、安い賃金で働く俳優とスタッフであったのである。

また、俳優や演出家などメンバー全員が同額の給与を得て、民主的に、創造のみならず運営をも担うカンパニーが60年代末から急増していたが、これを英国芸術評議会は否定した。効率性に欠き、アカウントブルではないからである。公的助成を確保するために新たに雇われた専任のアドミニストレーターの多くは、他メンバーらの2倍の給与が保障された。協働の関係性にヒエラルキーが生まれ、雇うものと雇われるものの構造が生まれた - それこそを敵として、この創造と運営のあり方を求めたのではなかったのか？

同じ頃、地域劇場では劇団制の崩壊が相次いだ。もとより放浪癖の強い英国の俳優たちだけにインフレとプロ化ばかりが問題ではない。テレビの普及や、英国芸術評議会が質の向上を図るために、レパートリーでの上演から、リハーサル期間をのばせる3 - 4週間の上演サイクルへ移行させてきた経緯も関係してくる。望むと望まぬとにかかわらず、次第に、俳優は特定の演劇創造団体と密接な関係性を維持できなくなり、エージェントへの依存が進んだ。それは俳優からようやく獲得し始めた社会性と公共性を奪っていくことにもなった。一方、俳優組合エクイティは、劇団制の崩壊はすぐに質の低下につながるととらえ、78年、ウエストエンドの一角に「アクターズ・センター」を開設し、これまで地域劇場が担っていたトレーニングの機能をもたせた。

演劇のみならず、芸術全体が、厳しい時代のなかにあって、国や自治体からの資金に頼ってばかりはいられなくなった。芸術への企業支援 - むしろ純粋なスポンサーシップなのだが - を擁護するABS Aが誕生したのも76年のことである。芸術にとっては、質の高い芸術活動を展開していれば許された時代の終焉でもあっただろう。同じ年、労働党のキャラハン首相は、教育が労働市場の必要性に適切でないことに問題があると指摘し、教育改革の必要性を戦後はじめて訴えた。福祉国家の夢見た理想主義の限界でもあった。そして、78年から79年にかけて、英国を未曾有の事態が襲った。「不満の冬」と呼ばれた、その冬は、労働党政府と労働者との決裂をもたらした。折からの厳寒だったのだが、それに追い討ちをかけるように運輸ストで生活物資が流通せず、清掃労働者、水道局、救急隊員、墓堀人夫までもがストに突入し、暮らしはめっちゃめっちゃになった。ナショナルでもスタッフがストに突入し、芸術監督ホールは装置・照明なしでの上演を強行したりもした。そして、1979年、総選挙で保守党が返り咲き、マーガレット・サッチャーという女性初の首相を誕生させた。サッチャーは「見せかけと誤った楽観主義の時代は終わった」と宣言した。

## 大学院レベルの障害者演劇の通信講座 - Inclusion in the Performing Arts

英国のミドルセックス大学と20年にわたり障害者演劇の拠点として活動を続けてきたチキン・シェッド・シアター・カンパニーが、ユニークな通信教育による大学院レベルの障害者演劇指導者の養成に着手した。イントロダクションを含め、メソッド、プランニング、マーケティング、教育など全13講座で構成され、6講座取得でディプロマ、9講座で修士号が得られるというもの。海外からも受講可能（受講料は1講座あたり840ポンド）。詳しくは、電話&ファックス+44 20 8411 5658

Mail j.a.lewis@mdx.ac.uk ホームページは、<http://www.chikenshed.org.uk>

## みえこどもの城 演劇ワークショップ・プログラム

三重県立の大規模児童館「MAPみえこどもの城」とシアタープランニングネットワークの協働イニシアティブがはじまります。各学期毎の小学校高学年から中学生対象のクラブ形式のワークショップに加え、毎月スペシャル・プログラムとして指導者養成や、目的や対象年齢の異なる様々なプログラムを提供します。

詳しくは みえこどもの城 0598-23-7735

シアタープランニングネットワーク 03-5384-8715

## 演劇と社会 英国演劇社会史 著/中山夏織

19世紀ヴィクトリア朝の1843年頃から、ブレア新労働党政権誕生の1997年までの約150年間の英国演劇の発展と、そのシステムの構築、文化政策の展開と影響、社会との関係性を、演劇人の思いや抵抗、挫折をも絡めて描く。英国演劇社会史略年表付。

定価 本体4,000円+消費税 四六版 504頁 ISBN4-902078-03-1 発行 美学出版

お問合せ、お申込みは、ファックスで地方・小出版流通センター 03-3235-6182

あるいは、美学出版 電話03-5802-6958 ファックス03-5802-6976

### 編集後記

イラク戦争のはじまった翌日から4月4日まで英国を旅しました。出会う演劇人や学校教師、政策立案者、タクシー運転手、電車で隣あったビジネスマン...誰もがこの戦争の愚かしさを嘆き、「日本の国民はどう対応しているのか」と質問を投げかけてきました。参戦している英国にとって皮肉なのは、ナショナル・カリキュラムに新たに加えられた「シティズンシップ」が、平和を祈るものであり、青少年の反戦運動につながっている構造です。中学校でドラマの授業をいくつか見せていただきましたが、そのなかにはまさにシティズン（市民）としての平和への祈りが溢れていました。寺本佳世さんが書くように、教科書のないなかでドラマ教師らは自らの研鑽で指導を進めていくわけですが社会こそが教科書なのだというコンテキストも感じられます。

TAGシアター・カンパニー芸術監督のジェームス・ブライニング氏を今年も招聘する予定になっていましたが、ダンディ・レパートリー・シアターのジョイント・チーフエグゼクティブとして転任することになり、今年は見送ることになりました。ダンディは英国の地域劇場で唯一、劇団制を維持する名門の劇場です。彼の活躍を期待したいと思います。ブライニング氏の代役として、今年、日本劇団協議会のTIEワークショップの指導、ならびに宮城県のみずこホールコミュニティ・カンパニーの演出を担ってくださることになったのが、エディンバラのシアター・ワークショップの芸術監督&チーフ・エグゼクティブのロバート・レー氏です。ドラマ教師ならびにドラマ・セラピストとしての資格を持ち、また住民参加型コミュニティ・プレイの第一人者、障害者演劇の指導者としても知られる逸材です。ジェームスとは少しばかり違った「演劇のマジック」を見せてくれそうです。（中山夏織）

特定非営利活動法人

## シアタープランニングネットワーク

国際化時代の多様な文化という視点に立ち、舞台芸術関連の様々な職業のためのセミナーやワークショップをはじめ、調査研究、情報サービス、コンサルティングなど、舞台芸術にかかるインフラストラクチャー確立をめざすヒューマン・ネットワークです。国際的な視野から、舞台芸術と社会（とりわけ、教育、福祉、コミュニティ）との関係性の強化、舞台芸術関連職業のトレーニングの理念構築とその具現化、文化政策・アートマネジメントにかかる情報の共有化、そしてメインストリームシアターとコミュニティシアターの相互リンケージを目的としています。

特定非営利活動法人シアタープランニングネットワークは、2000年12月6日、東京都により認証され、12月11日、正式に設立されました。

## Theatre & Policy

<シアター&ポリシー>

シアタープランニングネットワークの基幹事業として、2000年6月から定期発行（隔月刊・年6回）されています。定期購読をご希望の方は、シアタープランニングネットワークの準会員としてご参加下さい。年会費3000円（送料込み）を下記までご送金ください。送金の際には、住所、氏名、電話番号を忘れずにご記載下さいませようお願い申し上げます。

郵便振替口座 00190-0-191663

加入者名 シアタープランニングネットワーク