

# Theatre & Policy

通巻第 56 号 2009 年 8 月 20 日発行

子どもたちが演劇にかかわるということは  
すでに出来上がった作品を、大きな声で、上手に、元気よく  
演じることだけなのでしょうか。

子どもたちが、自分たち自身で、自分たちの演劇を作るという  
ことを考えてみたいと思います。

## 演劇を「話し合う」——子どもたちの選択

篠原 久美子

杉並区立富士見丘小学校での演劇授業が始まって、今年で六年目になるが、昨年初めて「デイスカッシュン芝居」を作った。毎年、子どもたちの作ったお話を元に、「話し合い」、「お話し作り」、「即興」を繰り返して脚本を作ってきたが、昨年はこの「話し合い」が非常に興味深かったので、それ自体を劇にした。上演は、特にドラマ教育関係者から「子どもたちの普段の話し合いの様子が見える」と評判が高かったが、一方で、他校の先生方の中から「うちの学校の子どもたちではとても無理」というご意見があり、私を戸惑わせた。

富士見丘小学校は公立の小学校だ。その学校の子どもたちにはできたことは、どこの子どもたちもできるはずだ、と私は信じる。もしもそれが「できない」のだとしたら、その原因は子どもたちにあるのではなく「話し合いの仕組み」のなかにあるのではないだろうか。

### 子どもたちは学校語をもっている

学校という場所は、いつでも話し合いをしている。クラスの代表を決めるときも、掃除の反省をするときも、最近では授業でも多く話し合いに時間を割いているようだ。しかしそれらはいつも「何かを決めるため」か、「ある方向に向かうため」、すなわち「答えを出す

ための話し合い」であるように思われる。ワークショップの実践も行って

いる演出家で劇作家の鴻上尚史は、「子どもたちは学校語を持っている」と言う。これはおそらく、「求められている正解を言おうとする」学校での子どもたちの「習慣・くせ」を表現した言葉だろうが、「話し合い」が予めめなにかの答えに向かっているとき、子どもたちは間違いなく「正解探し」をはじめると。

もちろん、現代の先生方は子どもたちの意見をまず否定はしない。どんな意見にも「そういう考え方もありますね」とおおむね肯定する。しかし、たとえば「家族を考える」という授業を組み立てる場合、多くの先生方が「この授業を通して家族の大切さを知って欲しい」といった「学習目標」を立て、そのために家族愛を描いた教材を用意し、子どもたちに自由に意見を言ってもらいながらも、授業の終わりには「お母さんに感謝したくなった」と子どもたちが自然に言いたくなる流れを作っているのではないだろうか。これは道徳の授業としては間違いなくいい授業であるに違いない。

しかし、劇作家である私は、少なくとも演劇を作るためにはこういう話し合いは組み立てない。なぜなら、たとえば「家族」を題材で演劇を作る場合、その作劇



上、「家族は大切」という価値にドラマが向かえば道徳的で大衆的な演劇になり、「家族なんかいらない」という価値に向かえばラディカルなドラマができることを知っているからだ。そしてまた、多くの「名作」と呼ばれる作品は価値に向かわないことも知っている。観客が座席で思わず、「家族っていつたい何…!」とその心に絶句せしめる作品が、名作であり古典と呼ばれる作品なのだ。

だからもしも「家族」についての話し合いの枠組みを私が作るとしたら、たとえば「無人島に子どもが一人流れ着いた。この子どもに家族はいるか？」から始まり、「もう一人子どもが流れ着いて一緒に住んだ。この二人は家族か?」「鶏を見つけて飼った。鶏は家族か?」「犬を見つけて飼った。犬は家族か?」と話し合わせるような授業を組み立てるだろう。この話し合いに「正解」はない。しかし、「こう思う」「そうは思わない」と「なぜ?」が常に交錯する。この葛藤そのものの中に、「ドラマ」はすでに存在している。

### ノープランでおとなが「聞く」とき

昨年の子どもたちの書いてきたお話で、私が劇の出だしとして選んだ作品は、「ある町の小学校のクラスは、なぜか勉強もスポーツも特にできる子どもがない。偶然、同じような生徒ばかりが集まってしまったので、いじめがない」というものだ。

この出だしではいったいどんな劇になるか、どんなお話が続くのか想像しにくいのが、私はできるだけ「おとなでも先が読めない」ものを選ぶことを心が

けている。話し合いの授業が始まる前、この話し合いがどこへ行くのか分からないものがない、と思う。それを私に密かに「ノープランの勇氣」と呼んでいる。おとながすることは、「子どもたちの意見をひたすら聞く」ことだ。案の定、この出だしは議論百出した。「このクラスは個性がなくてつまらない」「いじめがないのはいいクラス」「個性がないという個性がある」「表面は同じに見えてもひとりひとり違うはず」等々…。全員から様々な意見が出た。

このお話の展開についても驚くような意見が出てきた。担任から事前に、「池に石を投げて波紋を起すようなことがあればいいのでは?」とアドバイスを受けていた子どもたちから、「池ごと動かす大事件が必要」「池に釣り糸を垂れて一人一人の心の中が釣りがつてくるようなお話がいい」など、おとな顔負けだ。

この話し合いにも結論をつけず、それを踏まえてまた全員にお話を作ってきてもらった。「転校生が来てクラスが変わる」という「波紋を起す型」のお話。「火星人襲撃」などの「池ごと動かす大事件」型の話と、楽しい話がたくさん作られてきた。

その中に、「この学校は、競争のない学校を作っていくことをなくそうとした校長が同じような生徒ばかりを集めて作った。優秀な生徒が現れると転校するよう頼んでまで、競争が起こらない学校を守った。しかし、学力が伸びないので国の役人によって廃校にされる」という話を作

を作ってきた子どもがいた。そこでまた話し合う。「この学校は廃校にすべきか否か?」

どこにも正解はない。どんな意見も肯定され得るし、否定され得る。おとなでさえこの話し合いに「答え」は出せないだろう。「いじめがないのはいいことなので学校は残すべき」「競争がないと社会に出てから困るから廃校にすべき」「どちらも正しいのでどちらも勝たないでみんなが幸せになれる方法を探すべき」「校長も役人もどちらも間違っている。友達と離ればなれになつてしまふ子どもの気持ちを考えていない」…。

子どもたちの意見を聞きながら、「このディスカッションをこのまま芝居にしよう」と決めた。

おとなが正解を用意すれば、その正解に沿った答えを出そうとする子どもたちが、おとなが「問い」のみを用意して「答え」を用意せずにひたすら聞き役に回ったとき、子どもたちの話し合いは、おとなたちの予想を遙かに超えて「自分の言葉で考えるディスカッション」が、生まれるのではないだろうか。

(しのはらくみこ／劇作家)



# デイバイジニング・グループ・ドラマ・マニピュレーター・の接着剤

中山 夏織

「演劇と銘打っていますが、ここでは台本があつて、それを大きな声で演じるという学芸会のような演劇はやりません。また俳優になるための教室でもありません。ここではみんなが何も無いところから一緒になつて創るプロセスを大切に、そこから多くのことを学ぶ演劇をやりたいと思います。発声訓練のようなこともやりません。でも身体はいっぱい使つて、頭もいっぱい使います。…」

七月二十二日に行われた「せんがわ劇場子ども演劇教室」のプレ・ワークショップのときの挨拶の要旨である。調布市内十以上の小学校から集まった子どもたちもその保護者たちも、これから何がはじまるのか、とんでもないところにやってくるかもしれないか、と少し怪訝に感じたようだ。

演劇の教育的応用には、さまざまに異なる呼称、概念、実践がある。芸術教育なのか、情操教育なのか。演劇を教えるのか、演劇を通して何か他の科目や課題を教えるのか。教育なのか、トレーニングなのか。はてまた、セラピーなのか。ほとんど際限なくなつてしまい混乱をきたしてしまう。

そのなかで台本があつて、それを指導者が一つの方向性に向けて演出する学芸会的演劇は最もわかりやすい形態だろう。一つの作品を創造するために、分業し、協働し、他者としての観客に提示し、評価されるという行為は、

子どもたちにとって大きなイベントであり、挑戦である。演劇教育用語で「シアター」と呼ばれるこの形態は、学校型のスターシステムに毒されていないこと、また指導にあたる教師やアーティストのエゴ主導になつていないという前提において、演劇創造のプロセスから子どもたちは実に多くのことを学ぶ。学校教育が子どもたちの個人の能力を伸ばすことに特化しているために、集団としての成果を少しばかりないがしろにする傾向があるなかで、個人としてだけでなく、集団として共通の目的に向かうあり方は確かに大きな価値がある。

だが、観客に見せる以上は「いいものを作りたい」、あるいは「いい芸術作品の創造を体験させたい」という指導者の強い思いがスパルタ的な指導に向かわせ、子どもたち自身の創造や創意工夫を待たず、すべてを指導者が決定し、演技も何もすべてを振りつけていくパターンに陥る場合が少なくない。実際のところ、このほうが作品としてまとまり、質の高いものになる。観客としての保護者は、その成果から高い満足を得られるだろう。

しかし、忘れてはならないのは、そこに表現されているのは指導者自身の解釈、ときにエゴであり、子どもたちから自分たち自身の解釈やアイデア、表現をもつて、観客とコミュニケーションする機会を奪われた結果だということだ。「シアター」という形態の危険は多分に指導者側に起因する。才能ある指導者のもとで、子

どもたちひとりひとりが集団のなかでリーダーシップを培う機会を失つてしまつているとしたら悲しい。

「シアター」と一対となる演劇教育用語が「ドラマ」である。プロセスを重視し、必ずしも上演を意図しないし、観客を求めない、子どもの教育・成長に重点をおいた概念である。英国の義務教育における演劇教育は、この「ドラマ」をベースとして、学習媒体として、また芸術教育としてという、二つのなかば相反する機能と目的を内包したものととして確立してきた。教条的に上からひとつの正しい回答を教える姿勢を否定し、子どもたちの自発的な回答探しを促す教育理念をもっているが、授業のなかでゲームなどが取り入れられるため、ときに「遊びにすぎない」と教師のあいだでも誤解されることもある。だが、ドラマ教育が用いるゲームは、それぞれが学習の目的と密接に関係したものであり、子どもたちの好きなゲームであれば何でもよいというものではない。遊び的要素が大切なのは、子どもたちからやらされているからである。またリラクセスした状態でない人は想像力を使うことはできない。子どもたちのなかでは、遊びと学びがコインの両面となつて、くるくると回っていると想像してほしい。そこから想像力がうまれてくる。

長らく英国のドラマ教育を紹介する仕事に携わってきたが、その特徴を一言で説明するのは難しい。学術的かつ身体的な学びの構造、芸術教育と人間教育の二面性、セラピーとは一線を画すこと、役と自己との距離のとり方、指導者が子どもたちにとってアウトサイダーとなら

ず、学びの方向性をコントロールする手法としての「デ  
イチャー・イン・ロール」等々、いくつかの特殊な  
要素に触れなくてはならないのだが、シンプルに説明  
を求められる場合には——とりわけ中学校の段階では——  
「既存の戯曲を上演するのではなく、子どもたち自身  
が何もないところから創造することからはじめること  
が重視される」と答えることがある。「デバイジング  
(devising)」という手法が重視されているからである。

シアターの演劇教育に馴染んだ人々にはこのデバ  
イジングという手法はなかなか理解しえないものなの  
うだ。「即興（インプロヴィゼーション）のことだろ  
う？」と返ってくることもある。少しばかり演劇史を  
かじり、民主的な演劇創造に馴染んだ人であれば「集  
団創造（collective creation）」のことだと理解してくれ  
ることもある。だが、デバイジングとはどういうもの  
なのか？

デバイジングの創造においては、子どもたちは集  
団に与えられたテーマをもとに芝居づくりをしていく  
わけだが、一人の子どもが劇作家の役割を果たすので  
はなく、集団の子どもたち一人一人が劇作家になり、  
演出家になり、俳優になる仕掛けである。だが、もち  
ろんテーマからいきなりストーリーが生まれるわけでは  
ない。しばしば起点として、テーマを表現する静止  
画(still image)を作ることからはじめられる。物語や事  
象を表現するいくつかの静止画を創造して、そのシー  
ンとシーンのあいだを即興でつなぐことで、段階的に  
ストーリーを紡いでいき、まとめていくのが一つの  
「型」だが、もちろんそれに限らない。要は分割され  
た多くの段階を経て、想像力を使いながら、多くのア

た多くの段階を経て、想像力を使いながら、多くのアイ  
デアを試しては捨て、発展させ、表現するスタイル（ミ  
ュジカルやドキュメンタリーなど）やモード（自然主  
義や象徴主義など）を選び、起承転結や劇的・効果的な  
構造を考えながら組み立て、まとめていくという集団と  
しての創造形態である。子どもたちの人数分だけ役を作  
ることも容易だというプラグマティックな利点もある  
が、一人の価値観を提示するための創造ではなく、一人  
一人が集団のなかでの異なる役割を自然に見出し、自分  
のアイデアを伝え、他人のアイデアに耳を貸すことが求  
められる。個を否定するのではなく、集団としてテーマ  
を解釈し、脚色し、編集し、提示するというプロセスの  
なかで、子どもたちは既存の作品を上演することから以  
上のことを学ぶのである。

デバイジングというプロセスのなかに、現在の日本  
の子どもたちに、いや大人の社会にも欠く要素が散りば  
められているのかわかるのではないか。

教育的目的を持つゆえに、あるいは子どもたち一人  
一人の健全育成を目的とするためには、学校教育やコミュ  
ニティの場での「シアター」的活動は避けるべきだとい  
う考え方もなくはない。個人的な見解としては、あつて  
もいいのだと思う。成果を観客という存在とともに分か  
ち合うことにも大きな意味があるからだ。観客に届ける  
のも一つのコミュニケーションである。自己満足に終わ  
らないためにも観客とのコミュニケーションは体験し  
ておくべきことだ。

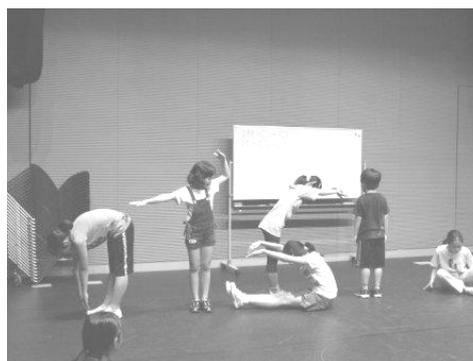
しかし、言うまでもなく、その創造のあり方にもう少  
し配慮がほしい。他者に規定され、与えられた芸術性で

はなく、自分たちの芸術性を探るものであつてほしい。  
指導者やプロデューサーといった大人側のエゴ主導で  
はなく、子どもたちこそが主導する創造のあり方が考え  
られるべきなのである。シアターとドラマのあいだの溝  
を、また社会のなかに溢れる断裂をつないでくれること  
になりはしないだろうか。それをデバイジングという  
形態に託したいと思う。

（なかやまかおり／アーツコンサルタント）



せんがわ劇場夏休み子ども演劇教室のプ  
レ・ワークショップ（2009年7月22日）。  
子どもたちは想像力と身体を駆使して、「算  
数」の数式の答えを表現しています。



# 金融工学への違和感と直観するFTJつね

高山 敦司

NHKスペシャル「マネー資本主義」の中で、金融工学は次のように説明されている。

「後にマネー資本主義を暴走させることになる、金融工学の画期的な技術開発とはいかなるものか。その一つが住宅ローンなどで貸した金が返ってこないリスクを集めて閉じ込めてしまう技術です。リスクのない安全な商品を大量に作り出す高度な技術。これがローンの債権を大勢の投資家に販売する証券化という手法に生かされました。」

## ●サブプライムローンの違和感

「サブプライムローン」という言葉を頻繁に耳にするようになったのは、二年ほど前だったと思う。そもそも、サブプライムとは何を意味しているのかすらわからなかったが、しだいに報道機関で、「低所得者向け住宅ローン」との説明がされるようになった。通常の融資を受けられる、信用格付けが高い優良顧客がプライム層。そうでない信用格付けが低い人向けの住宅ローンが「サブプライムローン」であり、通常の住宅ローンと比べて金利が高く設定されていると説明されていた。しかしながらこの説明を聞くたびに、私の直観的な理解には違和感が残った。

「何かがおかしい。腑に落ちない。」

融資する側の金融機関にとって、借り手の返済能力が低い(信用格付けの低い)なりに、「貸し倒れリスク」(返

済が焦げ付くリスク)の確率が高いと想定される。返済

されないであろう分を、「貸し倒れリスクに対する保険料」として金利を高くすることで回収するという理屈を理解することはさほど難しくはない。新聞、テレビでも同様の説明が繰り返されるだけで、誰ひとりとして疑問を呈した場面に遭遇することはなかった。でも「何かがおかしい。腑に落ちない。」「返済能力の低い低所得者」と「高金利の住宅ローン」の二つが、なぜ結びついてしまふのかはどうしても納得しにくかったのだ。いったいどの誰が、力が弱いからという理由で、子どもやお年寄りにわざわざ大きな荷物を背負わせるだろうか。このような直観で判断可能なことさえも導くことなく、説明もされていない。住宅ローンの低金利化こそが、「返済能力の低い低所得者」に必要なものである。それをいかに実現していくかが、政策としての課題であるだけだ。実際、国の教育ローン、日本学生支援機構の奨学金、生活福祉資金貸付制度といった公的資金貸付制度はみな、対象者を一定所得以下の低所得者に限定した、低利あるいは無利子の融資である。

## ●貸し手の論理だけの「不遜さ」

「サブプライムローン」の説明から受けた違和感とは、いったい何だったのだろうか。

それは、貸し手の論理だけの一面的で限定的な仮説を、全体視野的で常識的な結論のように言い切る「不遜さ」からくるものかもしれない。サブプライムローンの

金利も、科学者や数学者による精緻な金融工学によりはじき出されたものだとされている。

しかしながら、「高い利子を取るにより、借り手が返済困難に陥るリスクを増加させる」という、誰にでもわかる本質的な問題を無視している。サブプライムローンに限らず、金融商品の説明のされ方は、貸し手側の都合、貸し手の論理だけで説明が終始している。本来、貸し手にとっての顧客である借り手側の都合には興味がないかのようだ。

サービスマの基本が「顧客志向(顧客第一主義)」だとすれば、その意味で金融業は、サービスマとは無縁の別ものということになる。

## ●売り手の論理だけの「不遜さ」

冒頭あげた「マネー資本主義」における金融工学のコメントの中にも、大いに違和を感じる表現がある。「リスクのない安全な商品を大量に作り出す高度な技術」という表現部分だが、リスクのない安全な金融商品など存在しようがない。もともとこれに近いのが「国債」であるが、ノーリスクではない。ローンの債券を証券化した後の状況でいえば、売り手の論理だけの「不遜さ」からくる、明らかな「間違い」であり、明白な「ウソ」だと言いうことができる。

そもそも目的自体が間違っているわけだから、いくら精緻な金融工学を駆使した結果だとしても、その結果は何がしかの価値も生み出さないであろうことを直観的に感じる事ができるだろう。

## ●顧客あつての作り手、売り手の論理

売り手と買い手の関係は、基本的に価値の交換であり、双方方向の関与があつてはじめて成立する。近年のマーケティング理論においても、顧客関係（CR）を重視する。

一つの商品をできるだけ多くの顧客に売るという考え方から、一人の顧客にできるだけ多く買ってもらうという考え方に変わってきているからだ。顧客との良好な関係を保ち続け、顧客一人ひとりの要求に応えるような仕組み作りが行われている。

## ●送り手の論理だけの「不遜さ」

ディスプレイ会社に入社以来、テーマパーク空間づくりの仕事を経てからしばらく、博物館、科学館、美術館、児童館などの展示体験空間づくりに関わってきた。

テーマパークは、「顧客第一主義が基本であり、ゲストとホストの関係を意識する時間軸主体の環境づくりであった。すべての要素が、ゲストの感情、行動につながっていく感覚を肌で感じることができた。

それに対し、博物館の展示空間づくりは、情報の送り手としての論理で強固に組み上げられてしまうことが多く、新しく開館させるたびに、こんな感想を抱いていたような気がする。

「何かがおかしい。腑に落ちない。」

新規オープンだから、物見遊山も含めて来館者は決して少なくないのだが、来館者の感情、行動につながっていく感覚を肌で感じるものがむずかしくかった。

楽しく、わかりやすく、知的欲求にはたらしかけようと展示手法を開発しても、決してにぎわいは長続きすること

はなかった。やはりディスプレイワークは、施設のオープンが完成であり、終着点だったのかもしれない。これでは、売ったらしまいの投資銀行とあまり変わらないではないかと回想してしまう。

ディレクターであり、プロデューサーであった私には、展示空間が「作品」であるという感覚はなかったが、とつては、展示空間が「作品」であるという感覚はなかったが、デザイナーにとつては、まさしく「作品」そのものであったし、完成写真の撮影が彼らのゴールだったかもしれない。

## ●観客は自律的な主体

音楽、演劇などを上演するホール・ステージ空間も、博物館・美術館などの展示空間も、情報伝達のコミュニケーション・メディアとして理解することが多かった。したがって、情報の組み立てはもっぱら送り手側の役割とされてきた。

『ポピュラー音楽へのまなざし—売る・読む・楽しむ』（勁草書房）の中で、ナティエの「音楽記号学」の議論を紹介しており、以下に引用する。

一般にわれわれは音楽現象一般に対して、「作曲家の意図」あるいは「作品の本質」、「作曲家の自己表現」または「作品に込められた感情」などの創出レベルから発生した意味や意図が、記号に媒介されて「伝わる」ものであると考えてしまう。ナティエはそのような見方を厳

しく排斥する。すなわち、

作曲家 ↓ 作品 ↓ 聴取者

演奏者 ↓ 演奏 ↓ 聴取者

ではなく、

作曲家（演奏者） ↓ 《痕跡》 ↑ 聴取者

というモデルでナティエは音楽現象を捉えている。作曲家、すなわち創出レベルが作った《痕跡》は、作曲家の意図なり感情なりといった意味を載せる乗り物ではなく、ただの《痕跡》にすぎない。そして聴取者、感受レベルにおける実践が、《痕跡》からさまざまな意味を読みとる。正確に述べるならば、「意味を構築する」わけである。

《痕跡》にあたるのが、演奏される音楽作品であるが、コミュニケーションとして捉える場合、この音楽作品を通して観客に何らかのメッセージを伝達すると考える。

大事なのは、聴取者（観客）は受け身ではなく、観客なりの意味構築の主体であるとする↑印である。この感覚は、観客としての自分の直観と一致している。

運動嫌いの野球観戦好きはいくらでも存在するし、草野球は大好きでも、プロ野球観戦はしないという人もいるかもしれない。

音楽を聴くことがいくら好きでも、音楽を演奏するとは限らないし、絵画を描くのが好きだということと、絵画を見るのが好きということは別のことである。

単に送り手であるということもないし、逆に受け手だからといって何も発信しないということなどありえない。そう考える方が、直観にかなっている。

## ●観客としての力量というもの

ディスプレイ会社を離れて、大型児童館の運営に携わることになってからのことだが、「博物館や児童館の来館者は、展示空間にある展示情報を受けとめるためにきた人と考えてはならない」と実感するようになった。

それぞれに事情を抱えており、その事情を背負ったまま、その場に来ることを選んでくれた人だと、直観できるようになったような気がしたからだ。

私自身も、音楽においても、演劇においても、観客以

外の参加方法を持っていないが、お金も時間も余っているわけではないけれど、好きなミュージシャンのコンサートにも、久しぶりにみる芝居の演目にも、足を運ぶことがある。

最近よく、こんなことを……。

「何かがおかしい。腑に落ちない。」

（たかやまあつし／

シアタープランニングネットワーク代表理事）

現在のデンマークには、「道具としての演劇」は影を潜めていた。もちろん、かつて演劇は青少年に社会的問題を考えさせるために、性教育のために、子どもの権利を考えさせるために重要なツールとして存在していた時期があった。だが、八〇年代末からの東欧の政治的変化のなかで、むしろ審美性へ、より高い芸術性へとシフトしたというのである。質の高い演技・演出、いい脚本へ。その扱う内容も社会的な内容から、より哲学的な問いかけへと変遷したというのだ。

## 道具としての演劇 文芸としての演劇—デンマークの隣の芝生

中山 夏織

キジムナーフェスタ二日目の国際シンポジウム5の場で、戸惑っている自分に出会って、戸惑った。

シンポジウムのテーマは、「ドラマ教育における〈鑑賞〉の重要性」というものだった。ドラマ教育が広がるにつれて、これまで広く（十分でなかったにせよ）一般的に行われていた鑑賞をとりやめにするのはやむを得ないという風潮が広がりはじめているからだ。もちろん、学校としての鑑賞教育の減少は、体験型のドラマ教育の普及によるものだけではなく、社会経済的な、また人口動態的な問題を抱えたものである。そのことを問う重要性は深く認識しているものの、それはさておき、子どもたちの教育に演劇というメディアを使って携わるものの〈意識〉を問いたいと考えていた。

フェスティバルという場だけに、鑑賞が不要だと論じる人はいない。どんなに必要なかをどう説明するかに汲々する。それは日本だけのものではない。ジェームス・ブライニングが歴史的経緯をも交えながら紹介する英国のコンテキストは、演劇が道具としていかに有効であるかを証明し続けることで、懸命にその存在を維持し続けてきたというものだ。英国の演劇人たちが続けてきた努力から日本が学ぶところは多い。

それで、私がそこで何に戸惑ったというのか。

デンマークのASSITEJから参加したピーター・マンシヤーもまた歴史的経緯をもとに、デンマークのコンテキストを語ったのだが、それがわかるようではなかったのだ。

プロの児童演劇の劇団が、業界全体が一体となって、子どもたちのための芸術の質の高さの重要性に気づいて、歩んできた度量の大きさを思い知る。本当の意味でのプロ意識というものなのかもしれない。いい作品を作ってきたからこそ文化政策もそれを支えたのか……。ここまでに至るまでのコンフリクトはどんなものだったのか：芸術を追求するといっても名ばかりの多くの陳腐な作品が存在し、道具としての演劇から生まれた芸術的傑作があるというパラドクスもある。社会的政治的内容を失って演劇は力をなくしてしまったりはしないのか？隣の芝生はあまりにも青いが、真実は？。そこで正論やきれいなことに慣れないでいる自分にも気づいて、苦笑してしまうのである。

（なかやまかおり／アーツコンサルタント）

## 編集後記

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  
(TPN)

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。2000年12月6日、東京都よりNPO法人として認証され、12月11日、正式に設立されました。

theatre & policy シアター&ポリシー

TPNの基幹事業として、2000年6月から定期発行（隔月間・年6回）されています。定期購読をご希望の方は、TPNの準会員としてご参加下さい。年会費3千円（送料込）を下記までご送金下さい。尚、送金の際は、ご住所・氏名・電話番号を忘れずにご記入くださいます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

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  
編集人 中山夏織  
発行人 高山敦司

〒182-0003  
東京都調布市若葉町1-33-43-202  
TEL (03) 5384-8715  
FAX (03) 5384-8715  
tpn1@msb.biglobe.ne.jp  
http://www5a.biglobe.ne.jp/~tpn

アートマネジメントという分野を学び、教える立場となり、また現実的な日々の運営を担うことも続けるなかで、アートマネジメントにとって最も困難なことは、単なる資金不足ではなく（もちろん日々これに悩まされるわけですが）、組織を抜本的に改革するというのではないかと感じてきました。マーケティング戦略の導入や、エデュケーションプログラムの一体化は、実は組織改革の上には成立しないわけですが、組織という有機体はその抜本的な改革を嫌う…。

そんななかでこれまでになかったほどの大きな改革を進めている劇場があります。ロンドン郊外ハマスミスにある地域劇場リリックシアター・ハマスミスです。8月末にリリックシアターから講師をお招きして「学校と芸術をつなぐ実践ストラテジー」と題したアートマネジメントセミナー&ワークショップを予定しているわけですが、招聘がきまってから、怒涛のような変化を目撃することに。

劇場の「エデュケーション」部を地域の「クリエイティブ・ラーニングセンター」への転換は、地域劇場のファッションとして、シェフィールドやダンディと並んで、リリックでも採用されてきました。それを今回のセミナー&ワークショップでもひとつの目玉にしようと考えていたわけですが、リリックはそこからもう一歩進める大改革に着手。おお〜というわけです。

招聘を考えるきっかけになったのは、リリックではメインハウスの公演予算と、エデュケーション（クリエイティブ・ラーニング）予算がほぼ同額だと耳にしたことです。とってつけたようなエデュケーションプログラムを行っている劇場がまだまだ決して多くはないなかでのこの予算組みが意味するものを探してみました。

そこからもう一歩。一つの特徴は、ロンドンという環境もあってのことですが、英国の劇場としてはじめて、大々的にアーティストをめざす若者(emerging artists)たちを対象にしたプログラムが展開されること。皮肉なことに、日本ではこちらのほうが主流かもしれませんが、英国のコンテキストでは公的助成を受けた劇場のエデュケーション部はアーティストをめざす若者を対象とすることはほとんどありませんでした。クリエイティブ産業の次代の担い手づくりを地域劇場が担うことになるのでしょうか、英国のアートマネジメントの伝統を継承して、社会経済的に恵まれないながらも才能のある若者たちが阻害されない枠組み作りが進められていくのだろうか〜と想像しています。「学校と芸術をつなぐ実践ストラテジー」の場で、この大きな組織変革とポリシーについても考えていきたいと考えています。

(中山夏織)