2011年2月20日発行
通巻　第65号
Theatre & Policy

あたりまえのことですが、
劇場やホールだけでなく、美術館や博物館もまた、空間のメディアです。
でも、どうもお互い、その独特な「空間性」を理解していないのかもしれません。
もちろん、そこに現前するのがオブジェクトなのか、生身のパフォーマーなのか…
この空間性について問うてみたいと思います。
両者が融合すれば、化学反応を起こして、何か新しいものが生まれてくるかもしれません。

空間メディア　そのデッド&アライブ

高山 敦司

建築の役割が「空間を形成すること」にあるなら、行為性を要求しているのは、「形成された空間」そのものである。この空間と行為の関係に着目し、空間メディアとしてのミュージアム展示空間の構造的特質と解決されるべき課題を整理してみたい。

●空間メディアとは

「空間メディア」あるいは「メディアとしてのリアルな空間」は、博覧会、博物館、テーマパーク、百貨店、ショッピングセンター、見本市、ショールーム、ライブイベント会場、イベントプロモーションスペースなど多様な形態で存在している。

空間メディアは、リアルな空間の介在を必要とする、私たちに身近で実感的なメディアであり、その基本的な構成要素は、空間〈A〉と行為〈P〉の2つである。さらにその二つが連結・接続し機能を発揮するためには、さまざまなインターフェイス〈I〉を必要とするものである。

〈A〉建築が形成する空間（内部あるいは外部）
〈P〉行為性としてのパフォーマンスプログラム
〈I〉行為が空間で成立するためのインターフェイス

空間メディアにとって、生き生きとした（アライブな）状態とは、さまざまなプログラム〈P〉が次々と立ち現れてくる状態だと理解することができる。逆に、行為〈P〉が立ち現れなくなった時、空間メディアとしては、閉塞した（デッドな）状態だと認識されるだろう。

●空間メディアとしての劇場・ホール　P—A

劇場・ホールは、演劇・音楽などのプログラムに特化した空間メディアだということができる。また、劇場・ホールの空間が行為性を要求することに疑問の余地はない。劇場・ホールのプレーンな基本空間〈A〉が、演劇・音楽などのプログラム〈P〉を支える安定した構造を提供しているといえる。

この場合に必要となるインターフェイス〈I〉は、舞台美術やステージセットなどであるが、いずれも仮設的なものであり、プログラム〈P〉とともに出現し、その終了とともに消滅（撤去・撤収）するものである。

このインターフェイス〈I〉のもつ「仮設性」は、多様なプログラム〈P〉が多彩に展開され続けるために、きわめて重要な性質である。

●仮設性は行為性を促す

仮設的なものには、必然的に終わりが来る。だが、常設だといわれると、終わりを意識することができなくなってしまう。

次の行為の始まりを促す上で、今の行為が速やかに終わることが重要な要件だとすれば、仮設性の存在は、プログラム〈P〉が成立する上で、決定的な実現条件となる。

劇場・ホールを総体として表現すれば、「仮設の連続としての常設」だということができる。

●空間メディアとしてのミュージアム

その対象とする分野の違いに応じて、博物館、美術館、科学館、文学館、水族館、動物園などの呼称を持つミュージアムであるが、ここでは、いわゆる《美術館》と《博物館》を空間メディアとして取り上げる。

《美術館》の展示空間は、劇場・ホールと同様の構造P—Aを持っている。つまり、展示室というプレーンな基本空間〈A〉が、美術展プログラム〈P〉を支える構造である。

《美術館》展示空間が必要とするインターフェイス〈I〉は、展示壁・展示台・展示ケース・展示照明などであり、美術展プログラム〈P〉とともに出現し、その終了とともに消滅（撤去・撤収）する「仮設性」を備えたものである。（常設の展示ケースなどは建築の一部として、基本空間を形成している）。

●仮設性を奪われた《博物館》の特殊性

いわゆる《博物館》（考古・歴史・民俗、自然史、科学、文学などの分野）の展示空間も、一九六〇年代までは、《美術館》と同様な構造P—A、つまり、展示室というプレーンな基本空間〈A〉が、展覧会プログラム〈P〉を支える構造を持っていた。

しかし、《博物館》の展示空間の状況は、一九七〇年を境に一変したと言ってよいだろう。

日本の展示技術は、一九七〇年の大阪万博（日本万国博覧会）において、多くのパビリオン展示空間づくりプロジェントが同時進行したことから急激に進展した。それまで、百貨店の内部装飾や小規模な展示会の展示構成を担っていたディスプレイ会社（展示会社）が、それ以後の展示空間構築者として社会に登場する契機となったのが大阪万博であった。

複合化・高度化した展示技術と、高度経済成長を背景に、博物館などの展示施設の建設には多額の予算が投じられ、長期間の使用に耐えられる「常設展示」という器に膨大な量の情報を蓄積するようになった。

設置者である行政は、「基本的には無人で、わかりやすく多くの情報を提供すること」を展示会社に要求したが、展示会社はこの要求に応え、多彩な情報伝達ツールを組み合わせることにより、無人でオートメーションな情報空間を「常設」というスタイルで成立させてきた。

●仮設性を奪われた《博物館》展示空間 P—I＋A

現在ある多くの《博物館》の展示空間では、プレーンな「建築形成空間」の表面を、多様な形態の情報を大量に含んだ「展示工作物」が覆った状態だといえる。

本来、ひとつのプログラム〈P〉の出現・終了とともに生成・消滅するはずのインターフェイス〈I〉から「仮設性」が奪われ、長期間の使用に耐えられる「常設展示」として固着してしまったような状態にあると考えれば理解しやすいだろう。

「展示空間の常設化」は「展示構築物」の作り方に重大な変質をもたらした。ディスプレイの本質は、仮設性であり、博物館の展示技術も博覧会の仮設性の中から生まれてきた。ディスプレイの仮設物は、お金をかけず、できるだけ軽く、壊れやすく作ってきた（仮設仕様）。しかし、長期間の使用に耐える常設仕様（恒久仕様）では、建築工事の手法に近づき、壊れにくく、重く、費用も高額なものとなっていった。

●展示の劣化スピード

長期間の使用に耐えられる「常設展示」という位置づけは、もうひとつの厄介な問題との遭遇を引き起こしている。製品の品質（機能）は、時を経るとともに劣化する（経時劣化）ことがわかっている。また、新しい情報の品質（機能）はさらに速いスピードで劣化してしまう。

多くの《博物館》の展示空間は、品質（機能）が劣化するままに、長期間の使用を続けている状態にある。

それを解消する方法は、展示リニューアル（改装）であるが、大きな予算と人材を必要とする上、リニューアルする情報も大量であり、は簡単に実施できる状況にはない。

●なぜ来観者が少ないのか

一九七〇年代から始まり、八〇～九〇年代にかけて全国各地で建設された多くの博物館は、利用者の減少を問題視し、対応を続けているものの、状況を打開できないでいる。

関係者（行政担当者、学芸担当者、展示会社、利用者など）の多くは、博物館の展示はこうあるべきだという認識の枠組み自体に問題があることに気づいていない。

・仮設性の喪失によるプログラム生起の阻害
・常設展示における展示品質の劣化放置

を引き起こしている原因となっているものを正確に認識することで初めて、有効な対策につながるはずだ。

●変わらずに価値を持ち続けること

空間メディアにとって、変わらずに価値を持ち続けることとは、「変化しないこと」ではない。空間メディアは、「変化し続ける」ことで変わらずに価値を持ち続ける。設営、撤収、再設営の繰り返しの中で、新たなプログラム〈P〉が立ち起こってくることが「変化」である。それがスムーズに起こることができる条件を整える必要がある。

細胞の新陳代謝（古いものが新しいものと入れ替わること）で、生体が全体として維持されることとよく似ている。

博物館展示空間からの仮設性の喪失を引き起こした変化は、一九七〇年以来たかだか四十年の歴史しかない。認識の枠組み自体を大幅に見直す時期に来ている。

現状の《博物館》展示空間存在を前提にし、何を基本空間〈A〉と見なせばよいのか、また何をプログラム〈P〉として支えればよいのか、そのために必要なインターフェイス〈I〉はどのようなものかを考えれば、自ずと解決策は見えてくる。

そして、その実行に必要なノウハウを提供できる社会的パートナーの出現を待望する。

（たかやまあつし／プロデューサー）

演劇とミュージアム
空間と物語

中山　夏織

二〇一〇年十一月、冷たい雨が降り注ぐグラスゴーで、ユニークな「体験」をした。ＩＥＴＭ―国際舞台芸術ミーティングの一環として、委嘱された作品『アルマ・メーター』である。舞台芸術のショーケースイベントなので、「観劇した」というべきなのだろうが、言いきれない。体験したというのが、何よりも正直な表現である。

会場は、スコットランド・ストリート学校博物館。レネ・マッキントッシュが設計した建物で、もとより学校として建築され、それが一九世紀以降の学校という場を展示するスペースに転じた。予約していたのに、一時間近く待たされてしまったのは、観客は十五分ごとに一人ずつ（！）というスタイルだからだ。どういうことなのか？

観客はＩｐａｄの映像とヘッドホンから流れる音楽に導かれて、博物館の空間を歩く。ときに

立ち止まり、その「空間」の物語を、映像のなかに見る。目の前の実際と、ＩＰａｄのなかの映像―パフォーマーたちは映像の中にいる―の交錯するなか、観客は時空を飛ぶ。

その場にパフォーマーのいないパフォーマンスを「舞台芸術」と呼ぶのだろうか、という抜本的な疑問とともに、演劇とミュージアムの関係性に思いをはせた。企画展は別として、ミュージアムという空間は、その常設展示されたオブジェクトが物語をかもしだす。一方、劇場は空っぽの空間に、その度ごとに物語をもちこむ…。そんなことを考えながら、もう少し両者に関係性をもちえないかと考えはじめた。

ミュージアム・シアター、ミュージアムＴＩＥは欧米ではそれなりに、といっても控え目に発展を見せてきた。少しばかりダサいイメージをもつのは、その教条性にあるのだろう。もっと面白く、クリエイティブになりうるのではないか。模索してみたいと強く感じている。

（なかやまかおり／プロデューサー）

“Alma Mater” by Fish & Game

あうるすぽっとアートマネジメント研修生レポート集

自分で考えて動く

青野　華生子

九か月の研修では、演劇、地域創造、公共（劇場）などについて今まで知らなかった知識を多く学ぶことができた。でも、そうした外から知識を得るという意味の学び以上に、自分自身で考えて動くという経験が一番の勉強であったと思う。たとえば、ワークショップやプロデュース公演の折込チラシをする公演先をいろいろな角度から見て考えたり、ウェブ宣伝する際の宣伝文を考えたり、会場の受付準備では何が必要なのかを考えたり、公演に携わっている人やワークショップ参加者などが何を求めているかを考えたり、自主的な思考をするようなことが多かった。もちろん、今回の研修では個人で動くことよりも、研修生六人のチームで動くことが大切であり、六人で考え、議論し、意見を一つにしていくという作業を頻繁に行った。それこそがとても面白かったと思う。一人で考えているよりも多くのアイデアが得られるし、言葉に出していくうちに自分の想いが固まってビジョンが明確になっていき、チームで働く意義を強く感じた。また、シフトを自分たちで組み、まわしていくというシステムを与えられたことがとても良かったと思う。誰かが穴を空けたら、誰かが穴を埋めて、自分たちの中で問題を解決するという基礎ができていった。個人的に、大学の卒業製作や卒業論文、内定先の会社のインターンなどで研修期間後半に穴を空けがちだったため、そこを支えてくれた残りの研修生にとても感謝している。さらに、この後半期間は、自分はあまり動けないため誰かに代わりに動いてもらったり、仕事の引継ぎをしたり、間接的に仕事を遂行しなければいけない場合も多くなって、その指示の出し方、説明の仕方に難しさを覚えるとともに勉強になったと思っている。

私がこれからも演劇の世界で生きていく上で、あうるすぽっとの事業を通して演劇人の方々と知り合えたことはとても為になったと思う。演劇が人と人が出会うものであるから、この道では人脈やコミュニケーションが大切なのだとよく説かれるが、その初めの一歩として、このあうるすぽっとでの経験が役立っていく気がする。また、演劇人以外にも、ワークショップ参加者たちとの出会いで、演劇が人に与える力のようなものを目の当たりする経験が沢山でき、私にとってかけがえのないものになった。

（あおのかなこ／早稲田大学四年在学中）

楽しくもあり、苦しくもあり

福本　悠美

九か月という長期のアートマネジメント研修も、残すところ一か月を切ろうとしている。あうるすぽっとにおいて、研修生として過ごした時間はめまぐるしく過ぎ、もう終わりを向えようとしているなど信じがたい。多岐にわたるエデュケーションプログラムや自主演劇事業に、同時進行的に従事したためだろうか。

たくさんあった事業のなかでも、一番印象的だったのは、自主演劇事業の「長短調　または眺め身近め」だ。私たちの研修が始まって間もないころから、中期にわたって行われた事業である。オーディション段階から同席し、力及ばぬまでも研修生一丸となり、稽古・公演に尽力したつもりだ。そこでは、今まで見ることのできなかった「演劇公演を生みだす瞬間」を体感し、マニュアルのない世界でどのように考え、動くべきかを考える経験をした。

また、演劇公演に携わるたくさんの方と触れあう機会を得、様々な立場からの意見をうかがうことができたのは本当に恵まれた体験だった。

研修生のうちでは、集客を増やすにはどうしたらいいのか、稽古がしやすい空間をいかに提供することが出来るのか、キャスト・演出に分かりやすく情報を伝達するにはどうしたらいいのかなど、その時に気になった事項について話し合った。

教えられたことをただこなすのではなく、今後どのように事態が進展するだろうかということを考えるように心がけた。こうして、どんどん積み重なっていく業務に従事することは、楽しくもあり、また苦しいことでもあった。新しい世界にふれている瞬間は単純に喜びを覚え、憧れていた世界に携われることは楽しさで満ち溢れていたが、狭い世界で出来るつもりになっていた自分のおごりに気づかされ、悩み苦しんだことも一度や二度ではない。研修生として、設定された期限までに行わなければならないことと、学校生活との両立に苦しんだ時期もあった。しかし、劇場での研修が、単なるお仕事の体験ではなく、自分の内面についての思いを馳せるまでに、深いものとなったのは、ひとえにこの研修が長期にわたるものであったからにほかならないだろう。このような機会を与えて下さった、長期にわたってご指導くださった職員の皆さま、中山先生、一緒に過ごした研修生のみんなに感謝したいと思う。

（ふくもとゆみ／明治学院大学四年在学中）

つないでいくもの

岩瀬　恵美

今年度のあうるすぽっとインターン生は、前年度以前のインターン生の人数より約二倍の人数―六人で一チームだ。以前のインターン生は三人あるいは四人体制で、男性はいなかったが、今年度は女性四人、男性二人、年齢は全員二十代前半という、非常にフラットな集団である。あうるすぽっとインターン事業としては初の試みだと聞く大人数、男女入り交じった集団である今年度のインターン生たちの半年以上に及ぶ活動の様子を振り返り、今体制のメリット・デメリットを考えてみた。

まず、メリットである。六人いることにより、それぞれの担う重責が六等分され、三人体制であった頃よりも伸び伸びとインターンを楽しんでいたのではないかと思う。また、六人いることで、ある程度お互いの予定を尊重し合ってシフトを組むことができる点。これにより、インターン生が誰一人来られない日ができてしまうことをより軽減できているのではないかと考える。

次に、デメリット。これは具体例を挙げて述べたい。これは複合的な原因から起こってしまった事態だと考えているのだが、ある時期、研修中に六人全員が「今、どの企画が、どれだけ進んでいて、自分は何をすべきか」を明確に把握できていないことがあった。つまり、「インターン生一人一人が、今現

在、何の企画の、何の作業をしているのか」ということを、全員が把握できない状況に陥ったのである。これは、メリットとしてあげた重責の分散の、裏面に隠れたデメリットとも言える。例えば、三人体制であったならば、一人一人に付加される仕事量は増えるが、その代わりお互いが今何に取りかかっているのか、ひいては自分は何をすべきかを確認しやすい。だが分散したことで、引き継ぎ作業をきっちりと行わないと、作業が重複したり、誰かがしているだろうからとそのままにしてしまうなどの弊害が発生する。

だが、これを改善することは簡単である。引継作業を行えばよいだけのことだ。が、しかし、この問題が発生した際、インターン生が全く連絡を取り合っていなかったのかと問われれば、それは否、である。では連絡をしていたにも関わらず、こういったアクシデントが起こったのはなぜか。

インターン当初、その日に行った作業は一冊のノートに書き記していた。だが、前年度の引継ノートを継承して見てみると、同時進行している企画の作業工程が雑然とかかれていることに気づき、「これでは翌年度のインターン生が企画それぞれの作業の流れを把握しづらいので、企画ごとに作業記録をわけよう」ということになった。それから、企画ごとにブログや専用ノートなど媒体を変えて記録を行っていたが、後半戦になるとそれが次第に粗野になり、最終的にメールでの引継ぎに終始してしまっていた。

メールはいつでもどこでも連絡交換が可能である。が、様々な情報に埋もれ、流れてしまう危険性も孕んでいる。そのことに気づいて以降は、またノートに書き記しての引き継ぎ方法に戻した。その方が時間は拘束されるが、活字を読み込むことで情報をしっかりと押さえることができるからである。このような私たちの起こした以上のアクシデントを参考に、翌年度のインターン生には是非より効率のよい確実な連絡体制を考案して頂きたい。私たちは、前年度の軌跡を参考に、自分たちなりの引継方法を考えたつもりだ。これが翌年度のインターン生の布石となればと願う。

（いわせめぐみ／早稲田大学卒）

劇場と舞台芸術との交流の日々

嶋田　敬介

いま私は、先ほどまで参加していた『渋さ知らズ』のワークショップのその興奮の冷めやまぬなか、劇場での九か月間を振り返っています。ワークショップでは私は法被に褌姿で踊り狂うことができました。そこでただただ解放された私の気持ちとその表出は、格段目を引くものでもなかったでしょうし、興行的、芸術的な価値もほとんどなかったでしょう。でもそれは、研修の講義で扱われてきた「（公共）劇場はどうあるべきか？」というテーマに、部分的にも、答えるものに違いないと考えます。劇場の舞台裏見学に参加する親子の姿からも、子どもたちがアーティストからパントマイムを学び劇場の舞台を踏む表情からも、新たに創作された盆踊りの輪に地域の方々が加わってくる様子からも、同様に劇場という場所から発信されるさまざま将来への可能性が感じられました。このように、表現や発見、可能性、人と人の縁の場所が劇場であるなら、劇場はその本来の意味範疇に集約することのできない本当に楽しい場所だと思います。

私は昨年、就職活動の最中にこの研修プログラムに応募しました。当時私は自分の「自由な」人生はあと一年足らずだと決め込んでただ焦っていました。就職も趣味も遊びも勉強も将来への展望も一度に全部を欲しがりました。そんな状況にある私でありながら、私に（多少なりとも）期待し迎えてくれた劇場のみなさんをはじめ、同期の研修生に感謝しています。今振り返ると、この研修に参加させてもらい、私は本当に色々な場所に行くことができ、舞台芸術各分野のプロ、ワークショップの参加者、色々な人とお会いする機会を与えてもらいました。自分が社会人としてだけではなく、ひとりの人間としても未熟であるということを感じることができたということも研修での大切な成果だったと思います。自分で気づいてない成果もまだきっとたくさんあるでしょう。

舞台芸術を間近に触れることのできた日々と、私が研修で出会った人たちと、自分の人生と、自分がやりたいことと、自分に向いていることと…。これらをどのように整理していけばよいか未だに自分はよく分かりません。しかし、（そんな自分に対する

戒めの気持ちもこめて）一度、駆け抜けるようだったこの時間を胸のうちで熟成させたいと思っています。ただの思い出にはなりえないエネルギーが生成されるに違いない、そう信じています。

（しまだけいすけ／東京外国語大学四年在学中）

「実感」と「俯瞰」の行き来

岡島　裕紀

あうるすぽっとの研修生は、大変に恵まれた権利を与えられている。小さな事務所のなかで九カ月という長期にわたり自分たちの座席を与えられ、そこにいつでも座っていて良い、という権利である。理解し行動を起こすべき情報、不要な情報、たまたま知ってしまった情報…包み隠されることなくあらゆる情報が飛び交う現場に身を置き、関わり続けることで、私たちは着実にあうるすぽっとの平成二十二年度を日常として強烈に「実感」してきた。その感覚は、短期間で知識やノウハウを得る「学習」や、学習すべきことを効率的に網羅するため設計された「教育」とは根本的に異なるものである。

しかし、アートマネジメントを学ぶ私たちが公共劇場への理解を深めるためには、自分たちの日常としてのあうるすぽっとを「俯瞰」する視点が必要となる。属する財団内での役割、管理を委託する豊島区との関係、利用者や観客の評価、マスメディアからの注目のされ方など、断片的なステークホルダーの情報を自分なりに解釈していくことで、おぼろげながらも日常関わる事業が何のために存在し、何が求められているのかを客観視することができてくる。また、あうるすぽっとを俯瞰するためには他の劇場と比較するということも効果的な手法だが、そのためには同様に「日本の劇場を俯瞰する視点」の必要性が生じる。研修生にとって難しいこの分野について補完する形となるのが、中山夏織先生の講義である。文化行政の根本を問う講義、日本とは大きく異なる海外の最新の劇場システムについての講義などは、自分が今劇場法（仮称）に高い関心を抱くようになったきっかけとして、非常に印象的なものであった。また中山先生自身の現在のあうるすぽっとに対するコメントも、立ち上げ時から現在まで続く深い関係が反映されたものであり、私にとっては非常に貴重なアドバイスであった。

この「実感」と「俯瞰」の二本柱は、研修生にとって大きな相乗効果をもたらしている。俯瞰する視点を養うには、公共劇場の年間活動を日々実感し、一つの基準として自分のものにすることが大きな助けとなる。また俯瞰する視点が少し理解できるだけで、日々のあうるすぽっとでの出来事が、その面白さをぐんと増してくる。

最近、私は「こんなに恵まれた環境で研修できるのは、もしかして、あうるすぽっとが特別なんじゃなかろうか」と、その少し覚えたばかりの俯瞰する視点で思うのだ。

（おかじまひろき／埼玉大学四年在学中）

体験しなければわからなかったこと

寺村　千絵

「日本では、【演劇】が職業として成り立ちづらい」「自分が大好きな演劇をもっと多くの人に好きになってもらいたい」「日本の舞台芸術の発展を望むなら、鑑賞者を増やすことが必要だ」、この思いから、演劇作品と人々の間に立つアートマネジメントという仕事に興味を抱き、妙な使命感からあうるすぽっとのアートマネジメント研修に応募をした。

九か月に及ぶ研修は、毎日が学ぶこと、感動することに溢れており、大学生活の締めくくりにふさわしい濃度の濃い日々を過ごすことができたように思う。元々、小劇場での制作手伝いなどの経験があったので、自分が演劇制作というものには多少知識があると思っていたが、それは思い込みだった。ワークショップ運営や公演制作補助で私たちが行った仕事のほとんどは、書類作成やデータ整理であり、【アート】より【事務仕事】の色が濃かった。これは、舞台制作の職業にこだわりながら就職活動をしていた自分にとって、とても重要なことを教えてくれたように思う。

【舞台制作は特殊な仕事】というイメージを抱いていたが、実際必要とされる仕事のスキルは一般の企業で必要とされるものとほとんど変わらなく、それが舞台芸術を事業として成り立たせる上で大変重要な役割を持つということを知った。これにより、

結果として自分が大学を卒業してはじめに就く職業の選択の幅が広がった。今は、社会人としての常識や基本的なスキルを身につけてから、舞台制作の道に進んでも遅くはないと考えている。加えて、広報活動のために豊島区内の掲示板百か所以上にポスターを貼ったり、チラシを三千枚折込みに行ったりする中で、「演劇が好き」という気持ちだけでは続けられない厳しい仕事だというのも身をもって体感することができた。

また、教育普及事業の一環のワークショップでは、舞台芸術を通して生まれた人々の交流や、大人たちの生き生きとした笑顔、子供たちの豊かな発想力に出会うことができ、【鑑賞のため】以外の舞台芸術の価値を確認する機会となった。私自身多くのワークショップ参加者との交流を通して、更に舞台芸術が好きになり、同時に沢山の人間の魅力に気づかされた。

今回の研修は、【自分、他人、舞台芸術の関わり方】について深く考える期間であった。将来、自分は舞台芸術を通して何をしたいのか。具体的な計画と必要な事柄を揃えながら、小さくも確実な歩みをしてゆこうと思う。

（てらむらちえ／明治大学四年在学中）

TIE考―学校と演劇をつなぐディバイス

中山　夏織

一九六〇年代の英国、演劇が急速にその姿を社会的存在へと変えている。戦後、地方公共団体からの資金、つまりは納税者の金を使って建設された劇場が登場したことが契機である。中産階級のための夜の娯楽を提供する場としてだけでない、いわば「新しい公共」としてのアイデンティティの確立をめざし、確固たる野心をもちはじめた。具体的には、劇場が劇場として機能すれば事足りない、劇場に附属するカフェやバー、レストラン、あるいはスペースそのものが、地域の人々の社会生活の場として活用しうるものであるべきであるという信念につながった。多くの演劇人に影響を及ぼしたのは、海峡を越えたフランス、国立民衆劇場の芸術監督ジャン・ヴィラールの「公共サービスとしての演劇」という理念である。「一九七〇年までにハイアート、あるいは『芸術のための芸術』という概念は多分に、時代遅れの信用されないものになっていた」らしい。

この時代、ポップアートや、オルタナティブシアター運動も爆発的な展開を見せる。その空気のなかで、公共サービスとしての演劇の、その公共性を担うべく、生みだされた最も野心的で、最も革新的な「ディバイス」が、TIE―シアター・イン・エデュケーションだったのだと思う。

TIEのプロトタイプ

TIEは演劇のプロでありながら、教育者としてのトレーニングあるいは経験をもった人材によって担われる演劇形態であり、青少年の学習媒体として、社会変革の手段として演劇を活用するために、学校を巡演した。社会的強者にのみ開かれた劇場で、劇作家によってすでに完成されたテキストを演じる、演劇の主流への反発だった。だから、カンパニーは、劇作家の力を借りることなく、ディバイジングと呼ばれる手法を使った集団創造を通して、「教育的」かつ「社会的」価値を持つ作品を創造し、その作品をもって学校やコミュニティを訪問し、一度に一クラス三十人ぐらいの子どもたちを対象として上演を行うだけでなく、子どもたちとの対話やワークショップなどを重層的に組み合わせた、一種のアウトリーチ型の統合された上演プログラムを展開することになる。TIEの内包する最も重要な革新は、この学校との継続的な関わりとしての、緻密に構築された「プログラム」なのだと改めて思われてくる。

子どもたちは、取り上げられるイッシューに対して、教条的にどうすればいいという正しい答えや知識を与えられるのではなく、自分たちで問題

をどうすればいいのかを、参加を通して考えていく。面白いのは、その参加には、ときに子どもたち自身が物語の展開の―とりわけ、危機的状況において―意思決定者ともなることがあるなど、インタラクティブな要素があることではないだろうか。同時に、教師たちも、ゲストを迎えて、「外側」から眺めていればいいわけじゃない。プロトタイプとしてのＴＩＥにおいては、学校での上演が行われる前に、教師たちを集め、テーマ、目的、手法、ディスカッションにおける教師の役割を体験的に説明するためのワークショップを設定する。さらには、「上演後」、授業のなかで教師がいかにテーマや手法を応用的に発展させていくのか、そのための資料が配布される。加えて、教師からのフィードバックの仕組みも、ＴＩＥがＴＩＥとしての存在意義を示すものである。

カンパニーに参加する俳優は、「アクター・ティーチャー」として、媒体として、積極的にその教育的、社会的価値を子どもたちに考えさせるようナビゲートし、体験させるために行動する。演劇的な空間と次元を活用して、教えるのではなく、むしろより困難な状態を作り上げ、その本質的構造を考える糸口を示していく。このような状況においては、俳優も観客も物語や役への「同一化」は許されないものになる。このように綴ると、ブレヒトやボアールのたしかな影響をご理解いただけるのではないだろうか。また、同時に、役の内外にあって、質問を投げかけるドロシー・ヘスカッツの「ティーチャー・イン・ロール」が思い起こされてくるだろう。実際に、このあたりにＤＩＥとＴＩＥのあいだの確かな関係性を見いだせる。

学校と演劇鑑賞

公立の学校が、最初に、劇場での演劇鑑賞に行ったのは一九一五年に遡る。リリアン・バイリス経営のオールド・ヴィック・シアター芸術監督ベン・グリートが、上演していたシェークスピア・シリーズにおいて、水曜日マチネ公演をロンドンの公立学校の子どもたちに提供したときのことである。グリートはオールド・ヴィックを去ったあとも、シェークスピアの学校に向けた上演を続けた。バイリスよりも、彼自身の信念が歴史を拓いたといえそうである。当初、子どもたちはチケット代を払っていたが、英語教育の一環として位置づけられるようになり、地方公共団体の補助金で賄われるようになった。ところが、一九二一年になって、学校の劇場訪問に対して、地方公共団体が補助金を出すのは違法という見解が出され―具体的なコストの問題だけではなく、授業時間の訪問も含む―二四年まで補助金なしに行われた。演劇と学校の関係性の構築は、昔から容易ではなかったのである。それでは、演劇が学校を巡演しはじめたのはいつのことなのか？

ＲＳＣの基礎となるシェークスピア・メモリアル・シアターの芸術監督的ポストを務めていたカリスマ俳優フランク・ベンソンのカンパニーが、一八八九年、『ベニスの商人』をもって、パブリック・スクールを巡演した記録が残されている。しかし、忘れてならないのは、グリートのスクール・マチネも、ベンソンの学校巡演も、あくまでも「シェークスピア」であり、子どもたちに特化した公演作りをしていたわけではなかったことである。また、英国のパブリック・スクールは純粋にエリート養成の「私立学校」であることも忘れてはならない。

子どもたちを対象とした演劇、少なくともプロフェッショナルによる子どもを対象とした演劇は二十世紀初頭にはじまるものの、多分に散発的なものだった。子どもを対象とした最初のプロフェッショナルによる公演は、一九〇四年の『ピーターパン』。劇中、ピーターパンがティンカーベルを助けるべく観客に訴えかけるシーンは、感動を呼んだらしい。だが、児童青少年演劇というカテゴリーが誕生するにはそれから長い年月を要した。

歴史はしばしば一人の英断からはじまる。一九三七年、グラスゴーの地方公共団体教育部局のディレクターが、バーサ・ワッデルのスコティッシュ・チルドレン・シアターに授業時間帯の巡演を許した。これが「非」シェークスピア作品の学校巡演に補助金が支出された最初の事例となった。戦後になって、キャリル・ジェンナーの「ユニコーン・シアター」(一九四七年)、少し後になって、ブライアン・ウエイの「シアター・センター」(一九六三年)など児童青少年演劇の劇団がその活動を展開していくが―法的には、一九四四年教育法改正が地方公共団体教育部局に対し、教育的な責任の範疇において、娯楽を提供していいという根拠を与えているものの―その活動の場として、学校という場が一般的になるのは、ＴＩＥの誕生を待たなければならなかったようである。

（なかやまかおり／ドラマ教育アドヴァイザー）

編集後記

イレギュラーではありますが、本号は10頁編成となりました。はじめてのことで、編集しながら、「あらま？」状態に陥ってしまいました。

助成金の不正水増し受給事件の発覚以来、監査や要件を厳しくすることで、なんとか助成制度を維持しようとする文化庁の努力の足跡が見えるものの、ひねくり返し過ぎたのか、何やらおかしなことになってきているのではないかと危惧しています。

「芸術団体人材育成制度」が、平成23年度からは『次代の文化を創造する新進芸術家育成事業』として再編されました。赤字補てんという概念が撤廃され、一般管理費の一部が予算に計上できるようなったといえば、画期的。でも、精査してみると、委託とはいえない構造がみえてきます。一般管理費の一部は、助成対象外経費に消えてしまう。改めて、産業として扱われていないのに思いいたります。一方で、文化芸術創造都市を後押ししながら、なぜ？　これって、経営努力をすればするほど首がしまる、報われることのない「奴隷契約」なのではないの？

不正水増し受給の「理由」が、赤字補てんにあり、一般管理費が計上できないことだけではなく、事業費総額を立て替えしうるほどのキャッシュフローをもたないためであると文化庁が考えているのは推測できます。国立劇場や公立文化施設をのぞいて、運営助成を得られない日本において、統括団体ですら十分なキャッシュフローをもたない。ここにも日本の舞台芸術基盤の貧困があるわけですが、それをわかっていながら（わかっているからかも？）、十分なキャッシュフローをもった団体にしか委託をしないという構造に首をかしげてしまいます。例えば、委託金の支払を事前・事後に分けるなどの仕組みを作ることはできないのでしょうか？　おそらく、それなりに資金をもっている大規模な統括団体、あるいは、商業的に成り立つシンクタンクのような組織を想定しているのでしょう。でも、その申請する理由も　継続すべき特定の事業なのでやむを得ない、あるいは、コーポラティズムのおつきあい…？　書類を眺めながら、白日夢のようにとりついて離れなくなったのは、これは撤廃のための「準備手続き」なのではないかということです。民間芸術団体は不正の温床であるとともに、きちんと経理処理することができないいい加減さあるから、助成も委託も適切ではない。だから、申請してもメリットのないプログラムにしておこう。そもそも担い手は民間ではなく、公共なのだ。今後導入されるであろう劇場法も視野にいれて、資金はすべて公的団体や公立文化施設に流れるようにすべきなのだ…。しかし、事業が失敗しても結果として納税者の金でその失敗が埋められる公立文化施設に資金のすべてを投入するとしたら…責任とは何を意味するのでしょうか？　申請書を実際に記述してみて、苦笑。萎えさせるように、わざと使いにくいフォーマットにしたのでしょうか？（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
（ＴＰＮ）
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
発行人　高山　敦司
編集人　中山　夏織

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