

THEATRE PLANNING NETWORK

THEATRE & POLICY

応用演劇のジレンマ

中山 夏織

これまで劇場による教育&コミュニティ・プログラムや、応用演劇という領域と密接に関わり、演劇は教育のみならず、ヒトに自信を与える力、社会を改革していく力をもっていると言葉にし、その人材育成に努めてきたが、世界が一転するような未曾有の災害を目の当たりにして以来、何を語ればいいのか、いや、これまで何をやってきたのだろうか、を自問しなければならなかった。ポケットの中を、引き出しを探ってみても、何も見つからない。

これまでの私たちの仕事は、どこか平和ボケと経済市場主義のもとで、何らかの理由で社会的弱者の地位に追い込まれた人たちに向けられてきた。いや、もつとごく普通の、表面的には何の障害をもたない児童青少年一人ひとりの成長や自立を目的としてきた。それが間違っていたとは思わない。

そもそも、災害を想定して、プログラムを作るということは私たちの仕事ではない。むしろ、教育プログラムも、応用演劇も、ありのままの現状を受けとめ、そこにある何らかの障害に囚われている人々の課題を見据えたところから、プログラム作りは始まる。ある特定の場所の特定の人のために作られるオーダーメイドのようなものである。だから、「これから」が問われているわけだが、しかし、それに私たちは応えていけるクリエイティブティと力量を、そして卑近だと責められるかも

しれないが、財力を持ち合わせているのだろうか？

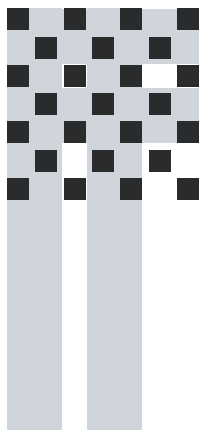
私たちのプログラムの多くは、パートナーや財政支援なしには行い得ない。公立文化施設も、芸術家も被災者である現実がある。組織化なしにはボランティアが機能しないように、思いだけでやみくもに行動することは、決してプラスには働かない。参加する芸術家やスタッフの安全をどう保障できるのか。

阪神・淡路大震災が残した教訓もある。決して裕福でも、給与所得者ではない芸術家らが、本業でボランティア活動を行うことが次に残す問題である。切り売りのできる分野とできない分野がある。いつプロとしての仕事に戻るのか。そもそも、報酬を得て支援活動をしてはならないのか？ 実際のところ、様々な支援と人材が災害復興へ、救済へと向けられていくことになるだろう。あまりに広大な地域にわたる甚大な災害であるためにやむを得ない選択である。しかし、一方で、被災者ではない、ごく普通の人々の抱える問題は、しばし見えにくくなってしまいうに違いない。とるに足らないことではないはずなのに…。

ジレンマがジレンマを生んでいく。

期せずして（そもそも期せるはずもないが）、本号は、応用演劇を特集している。この非常事態に対して、無力であることを露呈してしまうものになったかもしれない。だが、すべてはこれからということも。何ができるのか。国内のみならず、世界中の応用演劇に携わる芸術家、実践家らとともに考えていくときなのだと思っている。

（なかやまかおり／プロデューサー
ドラマ教育アドバイザー）



二〇一〇年九月からロンドンに滞在しています。ロンドン大学ゴールドスミス校のクロス・セクトラル・アンド・コミュニケーション・アーツのマスターコースで勉強中なのです。合わせてドラマ学部のアプライド・ドラマのマスターコースのセミナーにも参加させてもらっています。なぜ私は改めて勉強しようと思ったのか、今何を学び感じているのか、この機会に少し報告させていただきます。

「アプライド・ドラマ／シアター (applied drama/theatre、応用演劇)」と近年 (九〇年代以降) 呼ばれるようになった領域で仕事をはじめてから二十年以上になる。私の周辺ではもっぱら演劇ワークショップと呼んで、劇場や学校、コミュニティセンター、公民館、女性センターなどで、対象も期間も目的もそれぞれがうさまざまなワークショップをおこなってきた。方法的にはPETA (フィリピン教育演劇協会) から学んだ民衆演劇の方法と、アウグスト・ボアールの「被抑圧者の演劇」を主な柱にして、プログラムを組み立ててきた。ところが、しばらく前からこのままでもいいのだろうか、という疑念が湧いてきた。

そう感じはじめた理由はひとつではなく複合的で、私個人がかかえる課題とともに、

応用演劇を学ぶ—その輪郭と近代演劇モデル

花崎 攝

とくに社会的な文脈との関係で文科省の推進するコミュニケーション教育や、「劇場法」(仮)に関する議論等を横目で見ながら、仲間と立ち上げた(企業組合)演劇デザインギルドのこれからの活動の方向性や方針をどのように組み立てていくかをよく考える必要があると感じたことが大きい。

まだ道半ばながら、あえて結論的に言うと、勉強にきてほんとうによかった。断片的に読んだり、聞いたりしていたもののぼんやりしてはつきりと輪郭を結んでいなかったことが、アプライド・ドラマのコースで指定された資料を読むこと、現場の手伝いをさせてもらうこと等を通じて、少しずつ、くつきりしてきた。途中経過の断片的な報告になっしまうが、それはたとえば次のようなことだ。

まずアプライド・ドラマと呼ばれる領域の幅広さをあらためて見渡すことができたことがあげられる。たとえば、アプライド・ドラマのマスターコースであつかわれる領域を網羅的にあげてみると、教育演劇(D/TIEドラマ(シアター)・イン・エデュケーション)、コミュニティ・シアター、民衆演劇、開発にかかわる演劇、被抑圧者の演劇、ドラマセラピー、障碍(者)と演劇、刑務所における演劇、美術館/博物館における演劇、保健と演劇、高齢者との演劇、ホームレスと演劇、難民と演劇、紛争と演劇などがあり、扱われる内容もグローバルイズム、人権、シテイズンシップ、コミュニティ、アイデンティティ、社会的包摂と社会的排除、多文化主義と文化間主義、アクティビズムと演劇、フェミニズム、ジェンダー、世代間交流、クリエーティブ・ラーニング、物語ること(ストーリーテリング)、など非常

に多岐にわたる。教員および学生の士気も高く、社会に「介入する演劇」として現代的な諸課題を受け止め、演劇の世界にいま根強く残る二元論—鑑賞芸術と道具としての演劇、プロセスとプロダクト、参加者(演者)と観客、関係における能動性と受動性、など—の止揚の可能性を孕み、また美術、音楽、ダンス、デジタルメディアなどとのジャンル横断的な共同作業も含んだ新しい表現活動の一翼を担う専門家としての自覚と実力を養おうとしている。

日本では演出家あるいは俳優の余技、ときには副収入を得るための手段としてとらえられている場合すらあるブラクティシオナー(実践家)と呼ばれている「進行役」に求められる技量についてみると、統一的な定義があるわけではないが、たとえば、『アプライド・シアター—国際的なケーススタディーズと実践のための挑戦』(モニカ・ブレンダーガスト、ジュリアナ・サクストン編、二〇〇九)によれば、「進行役」は演劇経験のない人と作業することが多いため「演劇と演劇がどのように機能するか知っていることと同時に、教えることと学ぶことについて理解しており適切に対応できること」、仕事をする場所の「社会構造とコミュニティの文脈に親しんでいること」、そして「解放された」参加者のエネルギー、参加目的、欲望を指揮する人」でもあるとしている。スキルとして「ドラマトウルグ、演出家、即興演劇の俳優、ドラマセラピスト、政治哲学者、レトリックに長じた人、トークショーの司会者、お笑い芸人」などの役割を兼ね、あるいは使い分けることができ、さらに「コミュニケーションに通じ、よい聞き手」であることも加えられている。

かなり要求度が高く、したがって「トレーニングと経験が必要なのだ」。その際に、注意しなければならないのは、上記の引用にもみられるように、共通言語として近代演劇モデルによる役割を参照することになるのだが、たとえば参加者と進行役との関係は、近代演劇における俳優と演出家の関係とイコールではない。イコールではないから「進行役」というちがう役割呼称が使われているのだが、現場でどこまで明確に認識されているだろうか。シアター・ゲームを使っている等の方法論だけの問題ではない。方法の選択と組み立て、実践の仕方は非常に重要だが、そのことと切っても切れないこととして権力関係がどのように認識されて現場が動いているかということがひとつの要となる。「進行役」として動いている以上、権力的ではないといった認識はナイーブすぎる。「進行役」は現にプログラムを組み、時間を管理し、コメントしたりアドバイスしたりしているのであって、進行役が避けがたくもってしまう権力性を認識しながら進行することが求められている。

もう少し踏み込んで言うと、近代演劇モデルの場合、たとえば作家がテーマや内容について、演出家が演出方針について、(ドラマトウルクが作品の背景や解釈について)もつとも精通しており、最終決定権、あるいは判断権も彼らにあるという前提がいまでも一般的で、専門家があらかじめ蓄えた知識や技術を動員して合理的に作品を構築するという分業の考え方が基本だ。しかし、作品の商品化とも分かちがたく結びついた近代演劇モデルに対する懐疑から出発したともいえるアブライド・シアタ

ー(ドラマ)は、専門家によって専有されてきた知識や技術を伝達する方法を工夫して、やりたいと思えば、必要だと思えば、だれもが使える表現として、演劇を「脱神秘化」あるいは「民主化」し、演劇をつくる過程におけるスタッフ、参加者、観客の関係を問い直してきた。このグローバル化の世界で、労働市場が国際化流動化し、すべてが規格化され平準化されようとしている今、表現すべきことはどこにあるのか、だれによる、だれのための演劇なのか、といった根本的な問いを含んでいるのだ。前号の「シアター&ポリシー」でも紹介されていたとくに初期のTIEが、なにをいかに教えるか―学ぶかという問いとともにあったことも通じる。専門家かどうかということだけでなく、年齢、性別(ジェンダー)、国籍、なども複雑に絡み合って実践に大きく影響することが認識され、現場における権力関係を考えることなしに有効な現場は成立しないと考えられている。

方法について触れると、多くの場合は既存の台本を使わず、デバイス(英国/ヨーロッパ)あるいは集団創造(コレクティブ・クリエーション)と呼ばれる創作の過程、または上記の本では上演までのプロセスを含む「プレイビルディング」という用語を使っているが、いずれにしても、参加者が中心になって自分たち自身の経験や知っていること、調べたことなどをもとに即興で演じながらつくっていく。したがって作家や演出家といった個人の思想や美的な世界が展開されるのではなく、表現を通じた「意味の生成」に参加者が主體的、集団的にかかわっていく。その過程で、時には発表においても、参加者間で複数の意見やヴィジョ

ンやイメージが交錯する。なにを伝えたいのかということもあらかじめ明確になっているとは限らず、むしろ、作業を共同で進める中で次第に形になっていくことが多い。そのため、意見交換、試行、再考、発見、再試行などが何度も繰り返されることになる。しばしば「交渉(ネゴシエーション)」ということばで語られることが多いのだが、進行役はその過程を準備し、問いを発したり、コメントしたりしながら、参加者が自分たちで判断できるようにしていくことが求められる。演劇として表現することこそ引き出される参加者における、あるいは観客にとつての、発見や達成感や対話やあつれきなどをいかに実現するか、さらに演劇という表現形式がもっている可能性―すでに知られていること、未知のことを含めて―を参加者、スタッフとともに探求するのだ。そこでは演劇についての理解と経験が深く関与するともに、同時代を生きるひとりの人間としての社会や演劇についての考え方が、参加者や観客とは立場やかかわり方はちがっても、「交渉」のまな板にのることになる。

末尾になりましたが、原稿を用意しているときに、東日本大地震が発生しました。亡くなられた方、被災された方々に、そして今も不安の中にある多くの方たちに心からお見舞い申し上げます。こちらで今できること(情報の伝達、募金活動等)をすることともに、帰ってからできることを考えていきたいと思っています。

(はなさきせつ／企業組合演劇デザインギルド)



ジョナサン・ニーランド先生 (左端)



現在、私は英国のコヴェントリーにあるウォリック大学で、ドラマ教育の国際的リーダーであるジョナサン・ニーランド先生の指導の下に博士論文 (PhD in Arts Education) を作成しております。主題は、「ドラマにおけるヒューマニズム」です。

英国にはオックスフォードやケンブリッジ大学といった伝統校がありますが、本大学は戦後に創設された比較的新しい大学の一つです。それは英国が経済的に豊かで、福祉国家としてもとも輝いていた一九六五年に誕生しました。保守的な立場にこだわる伝統校とは異なり、戦後の自由主義教育の精神に乗っ取って運営されています。

本大学のドラマ教育のコース (MA in Theatre and Drama Education) には、毎年三十名弱の学生が入学してきます。博士課程には、今年度、九名が在籍しています。コースを担当するジョナサン・ニーランドおよびジョー・ウィンストン先生が国際的に活動していることもあって、ギリシャ、カナダ、香港、マレーシア、台湾、シンガポールといった国々から集まってくる国際色豊かなコースとなっています。

私は、元々、玉川大学で英国演劇の演出を学んでいました。そこで偶然、日本のドラマ教育の一種である表現教育に触れ、ドラマ教育への関心が高まってきました。当時、表現教育の提唱者で玉川大学の名誉教授であられる岡田陽先生の下を訪ね、直接の指導を受けました。卒業後しばらくして、演劇とドラマ教育の両方をより深く学びたいと、英国留学を決意しました。

私はまず、エセックス大学付属イースト15・アクティング・スクールに入学し、演出の勉強を継続しました (MFA in Theatre Directing)。その一方で、ドラマ教師の団体「ロンドン・ドラマ」の提供する講座等に参加して、ドラマ教育に関する知識を身につけていきました。

執筆中の論文の主題に関わる重要な疑問を得たのは、この時期でした。日本で当たり前のように入力されてきた表現教育ですが、私は表現教育のような「表現力の向上を目指すドラマ教育」というものに、ロンドン・ドラマの講座のなかでは遭遇しないという不可思議な現実に気づきました。これはたいへん驚くべきことで、「日本と英国の違い」に興味が湧くようになりました。

この疑問の鍵は、英国のドラマ教育の歴史にあります。二十世紀半ば、ドラマ教師のピーター・スレイドやブライアン・ウエイが、戦争で傷ついた人間の尊厳を回復すべく「人間の内的な創造力や表現力の解放、そして知性のみに囚われない総合的発達を目的とする」ドラマを開発しまし

ドラマにおけるヒューマニズム

飛田 勘文

た。ところが、七十八十年代にかけて英国が泥沼の不景気に陥ると、今度は理性の開発を目指すドロシー・ヒースコートのドラマに教師の関心が集まるようになりました。この時期の人々にとって重要なことは、「感性を鋭敏にして自らの内なる衝動を表現するのではなく、理性により混乱状態にある社会を冷静に分析すること」でした。その後、マーガレット・サッチャー首相がナショナル・カリキュラムの導入を発表すると、ドラマ・インスペクターのデイビット・ホーンブルックが、独立教科としての演劇およびドラマの在り方を問うようになりました。彼はこれまでの「学習媒体としてのドラマを否定し、あくまでも美学としての演劇を追求しました。ですが、八九年に導入されたナショナル・カリキュラムでは、演劇は英語の一環として位置づけられ、教科として法的に認められることはありませんでした。とはいえ、そのような逆境に負けることなく、多くの中学校では今もなお選択科目として演劇を提供しています。以上からも判るように、英国における現在のドラマ教育は「英語の一環としての演劇」と「教科としての演劇」を柱として展開されています。

日本の表現教育の源流の一つには、創造力、表現力そして総合的発達を目的とする英国ドラマ教育の理論と実践が深く関わっています。時代に即応した結果、英国ではこのような類いのドラマの伝統は失われてしまいました。ところが日本では、未だに存続しています。これは、表現教育が感性や理性あるいは美学としての演劇の問題を経験し

てこなかったからです。より広く言えば、日本のドラマ教育全体が、こうした問題について議論してこなかったからだとも言えます。このような日本と英国の発展の差異に気づき、より深く知りたいと、私は博士課程へ進学することを決断しました。

私の論文はヒューマニズムを核として構成しています。それは、直接指導を受けているニールズ先生の影響によるものです。英国ドラマ教育における彼の功績は、九十年代にコンベンション・アプローチと呼ばれるドラマ教育の手法を紹介した点にあります。七十八年代を風靡したヒースコートのドラマは即興演劇、言い換えるなら特定の手法に依存する傾向があり、教科としての演劇を考慮した場合、生徒が幅広い手法に触れることができないという難点を抱えていました。そこでニールズ先生は七十以上ある演劇の手法を四種類（Context-Building Action＝物語の背景を構築する行為、Narrative Action＝物語そのものを構築する行為、Poetic Action＝場面の意味を探る行為、Reflective Action＝登場人物の内面を探る行為）に分類し、それらの手法を複合的に使用しながら、子供たちが教室のなかに一つの意味、すなわち演劇的空間を創造することを可能にしたのでした。

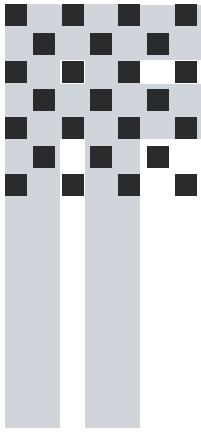
九七年、英国の政権が保守党から労働党に変わり、民主主義の問題が改めて問い直されるようになると、彼の関心もまた民主主義の問題へと移行していきました。そ

の直接の原因として、ナショナル・カリキュラムにシテイズンシップと称する科目が導入され、ドラマ教育の内容に新たな可能性が切り開かれたことが挙げられます。彼の主張は政治制度としての民主主義ではなく、理想へ向かう民主主義です。シテイズンシップの教科書を見れば、子供たちは市民の義務や権利について学ぶことができます。ですが、彼はドラマを通して、あえて民主主義の概念そのものについて子供たちに考えさせます。それは同時に、子供たちを民主主義という理想に向かって奮闘する市民のジレンマに直面させます。

例えば、ソフォクレス原作の悲劇『アンティゴネ』を素材としたドラマのなかで、先生は、主人公のアンティゴネが兄弟のポリュネイクスの遺体を発見する場面を取り上げます。まさに戦争が終結した直後で、アンティゴネは避難していた町からテーバイの町に戻ってきたところでした。門の外には、テーバイの支配者であるクレオンの命令により、ポリュネイクスの遺体がさらされています。彼女は遺体の回収を願いますが、クレオンの命令により回収は許されません。アンティゴネの婚約者であるクレオンの息子ハイモンも悲しみに暮れる彼女の姿を見て、父に回収を願いますがやはり要求は却下されてしまいます。こうした物語の展開のなかで、ニールズ先生は自らクレオンとなり、子供たちにはアンティゴネ、ハイモンそして物語に直接関与しない町の長老と番兵（＝市民）を演じさせます。それから先生は、子供たちにクレオンを説得するよう課題を出します。民主主義の観点から見た場合、この場で必要な解決策は、クレオンとその他の人々が和解して遺体を回収することです。しかし、クレオンにはクレオンの事情があり、遺

体を回収できません。決して叶わない理想のなかで、どのように和解を実現していくのか、それがこの活動の焦点となります。叶わないからといって思考や行動を放棄し諦めるのではなく、ニールズ先生は子供たちに理想の実現を目指して様々な可能性を探ってもらいたいのです。

市民に政権が移行してから英国で三百数十年以上が、日本で百数十年以上が経過しました。しかし、私たちは真の市民社会を形成し得ているのでしょうか。ニールズ先生はいつも、異なる人種の子供たちが手を取り合い、お互いにいたわりながら、笑顔の溢れる社会を作っていく必要があると訴えています。英国の劇作家エドワード・ボンドは「演劇とは、他者に関する無知から私達を守る自己認識の源であり、コミュニケーションの基盤である」と述べています。ドラマ教育は、参加者が架空の登場人物の人生に触れ、それを土台として異なる人生の可能性を探ることができます。ところが、現在、日本の学校では子供たちのコミュニケーション能力を育むために、あるいは効率の良い学びを達成するために演劇が活用されています。私はこのような技術や知識を優先するよりも、ボンドが述べているように、子どもたちが演劇を通して他者の人生に触れ、彼らの喜びや悲しみについて学び、そこから未来の可能性を探っていくことこそ、これからの日本のドラマ教育に必要なことではないかと考えています。英国が辿ったドラマ教育と日本が辿ったドラマ教育を分析・検討しながら、私はこのようにしてヒューマニズムに満ちたドラマ教育の在り方を研究しています。



戦後、福祉国家として再生の道筋をたどることになった英国で、劇場への自治体の支援を可能にする一九四八年の地方公共団体の改正に先立って、四四年、公教育の無償を保障する教育法改正が行われた。同法は、私たちの領域においては、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」を提供してもかまわないという根拠をはじめて与えたのである。法改正と同時に、演劇が学校との協働をめざして、動き始めた。

第二次世界大戦のさなか、前号で紹介したオールド・ヴィックのシェークスピアのツアーに英国の演劇教育を構築していく若き日のブライアン・ウエイの姿があった。舞台監督助手として働いていたのだが、この現場での経験が、ウエイと児童青少年演劇の未来を変えた。一九四三年には、自身、学校を巡演するユニットを組織し、小学校、中学校など年代層別の実践にも着手し、学校巡演の基礎を模索しはじめた。その一つが、舞台上ではなく、子どもたちから近い床の上で上演であり、それが子どもたちの参加を促すことになったという。TIEの祖形の祖形がここにある。

オールド・ヴィックとの契約が切れたウエイが、一九四四年、法改正を受けて、ウエスト・

子どもたちに何を、どのように届けるのか—TIE前史

中山 夏織

オブ・イングランド・シアター・カンパニーの設立に少しばかり関わった。このカンパニーは、舞台も舞台効果も用いず、最低限の衣装のみで、学校巡演を行った。同じ年、コンパス・プレイヤーズも設立され、学校をも巡演ははじめた。しかし、コンパス・プレイヤーズは、ウエスト・オブ・イングランドとはポリシーを異にして、装置、衣装、照明を伴った演劇づくりをめざしたという。上演作品の多くは古典作品で、子どもたちに向けて、書き直したものだ。同様のポリシーは、グラインドボーン・チルドレン・シアター（一九四五年）、ヤング・ヴィック（一九四六年）にも採用されていく。前者は、後に、ドロシー・ヘスカッツの存在を世に知らしめることになったプロウデン報告書の筆者ジョン・アレンが、後者は、ロイヤル・コート・シアターの初代芸術監督として英国演劇史を塗り替えたジョージ・デイヴィーンが率いていた。デイヴィーンらしいのは、演技に高い要求を突きつけていただけでなく、出演俳優の多くは、ミシェル・サンドニのもとに学ぶオールド・ヴィック演劇学校の学生たち—子どもたちに見せるべき本を探しぬいたということである。ヤング・ヴィックに提出された何百作もの戯曲のなかから、上演にこぎつけたのはわずか四、五本。ソビエトのような児童青少年演劇の必要性を求め、デイヴィーンが最初に選んだ作品は、コメディア・デラルテの十八世紀の作家カルロ・ゴツツイの『スタッグ王』で、八—十四歳を対象としながらも、高度のムーブメントを駆使し、世代

を越えて受け入れられた成功作になった。しかし、ヤング・ヴィックの巡演は、芸術的妥協ができず、学校での上演よりは、きちんとした劇場での上演を望んだことから、費用対効果の面からも上演は困難を極めた。一方のグラインドボーンは、学校の講堂にあわせる等、苦肉の策をとった。結果として、どちらも続けるのは困難だった。この時代に模索された、何をどう見せるべきかは、映画の時代の到来のなかで、学校での演劇鑑賞の役割とは何か、どうあるべきか、資金はどうするのかにあった。実際、これは、今も変わらない。

一九五〇年代初頭、地方公共団体の財政難により、学校巡演のための補助金が打ち切られ、多くのカンパニーがその活動の停止を余議なくされる。その荒波を生き残ったのが、キャリル・ジェンナーの「ユニコーン・シアター」（一九四七年）だった。といつても、カンパニーを支えたのは、彼女自身の劇作家としての収入、そして母からの支援だったというから、どの国も変わらない。

五十年代は実践活動にとつてはつらい時期となった。それでも、ピーター・スレイドの「チャイルド・ドラマ」の出版（一九五四年）、UNESCOの「青少年と演劇」会議の開催（一九五二年）、また、ドラマ教育と児童演劇の双方の統合をめざした英国児童演劇協会（BCTA）の設置（一九五九年）など、デイスカッションと理論化が進んだことにおいて、重要な「充電期」だったと歴史は伝えている。しかし、思惑の異なるプロ、アマ

チュア、組織、個人の混在するBCTAは不和を生み、ユニコーン・シアターやブライアン・ウエイが設立したシアター・センターなど「プロ」のカンパニーは、BCTAを去り、レパトリー・シアター協議会(CORT)の青少年演劇セクションに結集していく。ここから推測されるのは、教育目的をもった演劇であっても、あくまでもプロの領域であり、また、ユニコーンやシアター・センターといった独立劇団の思惑はともあれ、発展の途上にあった地方公共団体の資金によつて運営される地域劇場の傘下での活動を推進するものになっていったということである。独立した劇団と、地域劇場の付属TIEという二分化が何を意味するのかは、七十年代末から八十年代の動向とも絡む検証すべき課題だが、この傾向に拍車をかけたのが、劇場建設ブームにつながる、一九六五年の芸術大臣ジェニー・リーが打ちだした「芸術についての政策―第一步」である。しかし、歴史はうねり、揺り戻しながら歩み、新旧、そして様々な思惑のなかで、TIEが生まれることになる。

演劇形態としてのTIEが最初に産声をあげたのは、コヴェントリーという町の地域劇場ベルグレード・シアターである。戦争によつて最も大きな被害を受けた自治体であり、再生への強い意欲をもっていた。「一番でなきやだめ」という気質もあった。かなり早い段階で総合制教育も導入していた革新的な自治体だった。

英国演劇史から眺めてみると、このコヴェントリーのベルグレードという劇場の歴史的重要性は、まず地方公共団体が主導して、戦争によつて破壊された町の再生の

シンボルの一つとして劇場を位置づけ、公立劇場として開場したことであり(一九五八年)、またTIEを生みだしたことだ(一九六五年)。さらには、ロンドンのロイヤル・コート・シアターと連動して、ウエスカの作品を上演したことも草創期のエポックの一つである。このベルグレードの誕生が、劇場建築基金の設置を追い風にして、地方公共団体による劇場建設ブームへと、またTIEブームへとつながっていく。

開場以前からベルグレードの性質を規定したのが地方公共団体の直営だったことである。五七/八年の自治体のハンドブックにはすでに劇場による地元の学校への関与を記載し、初代の芸術監督ブライアン・バイリーは青少年をターゲットとした明確なポリシーを採用していた。バイリーは、開場まもなく、おそらくは、初のエデュケーション・オフィサーともいべきスタッフとしてデレク・ニュートンを雇い、ニュートンは学校の休みの期間のドラマのセッションだけでなく、劇場がどのように活動を行っているのかの紹介、即興や劇作のワークショップなどを提供、ニュートンの後継者デイヴィッド・フォスターは、TIEの祖形とも呼べるようなアイデアを展開した。カンパニーの俳優たちを使つて、「エンターテイメントとしての演劇」というプログラムをデバイスし、学校を巡演するというものである。また、安価に上演が鑑賞でき、様々なプログラムに参加できる青少年のためのクラブ制度も導入した。しかし、長く続けられなかった。

一九六二年に芸術監督に就任したアンソニー・リ

チャードソンは、公共劇場の責任たるものを強く認識し、模索の末、一人の「教師」を劇場に雇い入れた。このとき雇われたゴードン・ヴァリンズの役割は、当初、劇場とコミュニティの関係を作りだす広報業務に限られていたが、次第に自身で仕事の可能性を広げていき、学校との関係を強いものにしていく。彼は、メイン劇場に働く若い俳優のポール・ハーマンを巻き込み、まずは青少年自身が演劇活動を行うベルグレード・ユース・シアターを設置、そして、次に、俳優たちが出向いていく、初のTIE劇団を創出することになる。しかし、最初は必ずしも学校に限定したものではなく、美術館や工場、会社なども対象と考えていた。アウトリーチを意図していたといったほうがわかりやすい。

ヴァリンズは中学校の地理の教師だった。学校のクリスマスショー『ピノキオ』の演出を担当したことから、教育や発達にいかに関与が役立つのかを知り、関心を高めることになった。劇場で働きはじめたヴァリンズは教育者としての経験から子どもたちにとって必要な様々な演劇体験の重要性を理事会や地方公共団体、生涯学習機関、学校、産業界に訴えるなかで、演劇と教育を一体化した事業に思い至る。いまだ誰も見たこともない聞いたこともない新しい試みに対してとりわけ、教師と俳優という異なる二つの役割を兼ね備えたプロジェクトに対して―予算を伴う事業にまでこぎつけるにはかなりの時間を要した。教師と俳優の役割を明確に区分すべきだというアイデアも出されたが、彼は拒絶する。どちらか一つでは意味がなかったのである。このこだわりから、TIEが生まれた。

(なかやまかおり/プロデューサー
& ドラマ教育アドバイザー)



世界が一転しました。あの日、あの時、どこで何をしていたのかが、多くの人の命運を決めてしまいました。あの日、あの時、私自身は、オーストラリアとメールのやり取りをしました。その南半球の友は、BBC ワールドニュースのインターネット版を通して、ネットでつながれた私の置かれた状況が未曾有のことなのだと理解しました。9 時間の時差のある英国の友人たちは、朝起きて、遠い東の国での大地震と大津波の「映像」に遭遇しました。日本の私たちがテレビの報道に釘付けされてしまったように、BBC のライブ情報に釘付けになった方は少なくなかったようです。多くの方々から安否確認のメールをいただきました。映像にただ茫然となって、実的な意味を私に問いかけてくるメールもありました。ほんとうに起こっていることなのか。短い文章ながら、メールの向こうで泣いていると感じられるメールもありました。日本での一つ一つの思い出や、出会った方々のことを思うメールもありました。世界がつながっていると思う反面、一方で、仙台の家族に、友人につながらない…。つながらないという感覚は、つながっているという感覚を体験した後は、多大な喪失感となってしまふ…。それを思い知りました。

経済的なダメージにつながる自粛ムードは次第に収束していくでしょうけれど、復興には長い時間がかかる。私どもがこれから直面するのは、プロデューサーとしては芸術文化支援への徹底的なダメージであり、海外コーディネーターとしては、原発事故に起因する風評被害です。日本が遠い東の果ての不毛の地にならないためにも、芸術文化の領域での国際協力のあり方を、演劇の、応用演劇の実践を探っていききたいと思います。

誰もがいま「自分にやれることをやる」と口にしています。戸惑うのは、自分の capacity をどう規定するのか。少し安易に規定してしまひやしないか。人材育成の目的の一つはヒトの capacity を広げることにある。もちろん、危険にさらすようなことがあってはならない。自分の capacity の伸縮範囲を、体験を通して認識していくことも capacity の広がり…。そんなことを思いつつも、考えたのは、この未曾有の自然災害と人災が消し得ない現実として認識し、無常を受け入れ、打ちひしがれながらも乗り越えようと悩み、生きていこうとするときに、ヒトは capacity を広げるのだということです。そこにこそヒトの強さがある。この東日本大震災が私たちに教えたのは、ヒトの強さというもののよう感じています。(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 (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

発行 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