

「創造型劇場の芸術監督・プロデューサーのための基礎講座」

第11回 2010年9月7日

平田オリザ（こまばアゴラ劇場）：演劇教育と劇場の役割

司会：野村政之（こまばアゴラ劇場）

平田：今日のメニューは、前半が教育関係、もう少し広く、公共ホールに求められるアウトリーチのやり方についての実質的な話をします。後半は質疑と皆さんの意見をお伺いしたいと思います。前回僕が話したのが6月ですが、あれから2つ状況が変わりました。1つは文化庁の長官が変わったことです。これは皆さんにとって大きな変化です。しかし演劇界ではほとんど言及がないことが演劇界のダメなところですね。もう1つは文化庁の概算要求が出ました。非常に大きなスキームの変更がたくさんあります。これだけ一遍に変わるの初めてと言ってもいいのではないかと思います。このスキームが何を意味するかについて少し解説をしたいと思います。ここで話してきたこと、高萩さんや僕が考えてきたことがある程度実現し始めていると思います。例えばアーツカウンシルへの準備です。これだけ早い展開になるとは、数年前から願ってはいましたが、ありがたいと思います。では先に公共ホールのアウトリーチについてです。お配りした「児童生徒のコミュニケーション能力の育成に資する芸術表現体験事業」が今年から始まりました。今年は2億円の予算と1千万円の調査費がついています。1千万の調査費とコミュニケーション教育推進のための検討会議ということで、僕が座長で文科省の中に審議会が設けられています。2億円で試行ですが、全国292校の小中学校、一部、高校や特別支援学級となっていますが、すでに演劇やダンスの実演家が派遣されて、今までのような鑑賞教育ではなく、先生方と一緒に授業を作るプログラムが行われています。8月に中間報告会があり、たまたまその小学校の出身者だったのですが、プロのパントマイムの方を呼んで、1、2年生にパントマイムの授業をしたビデオを見せてもらいましたが、大変いい内容の授業をしていたり、それぞれ国語教育に結びつけたり、いろんなやり方をしています。あとで内容については説明します。まさに今年はコミュニケーション教育元年というか、諸外国では普通に行われている劇場がアーティストを学校に派遣するということが、本格的に国の施策として取り入れられた最初の年になります。これから話すのは、2007年に地域創造の主催で全国の公共ホールの職員を対象にレクチャーをしたときの資料です。まずアウトリーチとは何かという話をしたいと思います。

アウトリーチとは何か？

アウトリーチ (outreach) = 「手を伸ばすこと」

「対象者のすそ野を広げる」

アウトリーチ (Public Outreach)

公的機関や、研究開発を行う組織が一般社会に向けて教育普及・啓発活動等の働きかけを行うこと

市民との双方向コミュニケーションに資するような活動

アウトリーチとは元々は手を伸ばすという意味です。対象者のすそ野を広げるということで、元々は大学院などが最初で、アメリカで高度な研究をして、多額な税金や寄付金がつぎ込まれるために、どうにかして説明しなければいけないということで始まったのがアウトリーチという考え方です。芸術で始まったのではありません。基本的には教育普及や啓発活動全般をアウトリーチと言います。もう 1 つの特徴として市民との双方向のコミュニケーションが大事だということが最初から言われています。

公共ホールのアウトリーチ

広義のアウトリーチ…

上演本体以外の様々な広報宣伝活動

- パンフレットの配布
- ホームページの作成
- バックステージツアー

狭義のアウトリーチ (一般に流布しているアウトリーチ) …

劇場から外に出て行う様々な教育普及活動 (派遣型事業)

- 学校や病院への訪問
- 公民館などを回ってのワークショップ

日本の場合、公共ホールのアウトリーチというと 2 つの使われ方をしています。とにかく市民に活動内容をわからせることがアウトリーチなので、極端に言うと、パンフレットの配布もホームページの作成もバックステージツアーも言葉の定義の上ではアウトリーチです。ただ、アウトとついているために日本では今は主に劇場から外に出て行う様々な教育普及活動、派遣型事業と言っていますが、こういうものをアウトリーチと呼ぶことが多いです。ここはアーティストとプロデューサーの集まりなので、みなさんがアウトリーチという言葉を使うときに、公共ホールの人がどんな意味で使っているかを理解して、コンテキストをすり合わせてから使うことが大事です。狭い意味で言うと、学校や病院を訪問したり、ふじみの活動の時に説明したように、富士見市には 5 つの公民館があるので、公民

館に行ってワークショップをやったり、より下支えしてくれる地域の拠点に行って活動するのをアウトリーチとよく言います。

では何でもいいかと言うと、広報宣伝車はアウトリーチかというかどうかと思います。僕なりにアウトリーチを定義してみました。

- ・新しいニーズの掘り起こしのために、
- ・普段、芸術文化に触れる機会の少ない層に、
- ・あるいは劇場に来られない人々に、
- ・そのニーズの方向に向かって積極的に働きかけ、
- ・芸術文化への理解と、
- ・あわせて施設への理解を深めてもらう活動。

まず新しいニーズの掘り起こしのために、劇場に来ない、あるいは劇場に来られない人のためにということです。同じことですが、普段、芸術文化に触れる機会の少ない層に、あるいは劇場に来られない人々に、そのニーズの方向に向かって積極的に働きかける。要するに潜在的なニーズはあるという考え方です。ニーズの掘り起こしというわけですが、潜在的なニーズはあるけれど、何らかの理由で劇場に来られない人たち、あるいは劇場に来るきっかけのない人たちに働きかけ、芸術文化への理解と、あわせて施設への理解を深めてもらう活動、という風に私自身は定義しています。最後のところが公共ホールのアウトリーチの特徴です。アウトリーチは、公共ホールというか公共じゃないとアウトリーチではないとも言えます。「アゴラ劇場のアウトリーチ」というのは少し変な話で、作品理解のために多少はやるのですが、民間劇場なのであまりアウトリーチをする必要はありません。公共ホールは税金を使うから、それに対する説明責任を施設全体として負うので、アウトリーチの必要性が高いのだと思います。ただ単に作品理解とか芸術文化全般に対する理解だけではなく、どんな施設で地域に対してどんな働きをするかをちゃんと伝えることも公共ホールのアウトリーチとしては大事だと考えています。実際どんなことをやっているかは、あとでまとめて解説します。

先に公共ホールのアウトリーチについてまとめて話を進めます。皆さんにはこの講座では芸術監督あるいは劇場のプロデューサーになることを前提にして話を聞いてもらっているので、依頼する側にも依頼を受ける側にもなります。この資料は館の人たちのために作ったものなので依頼する立場のものになっています。公共ホールのワークショップが本格的に始まったのは、1995 年前後です。それはちょうど僕がワークショップを劇団外で始めた時期と重なります。初めてやったのが 1994 年で、「転校生」の製作のために青山円形劇場で高校生 200 人を対象にして、クラスに分けてワークショップをやりました。その頃まだ

公共ホールのワークショップはあまり一般的ではありませんでした。先駆けになったのはMODEの松本修さんです。その後、僕と山の手事情者の安田雅弘さんの2人がワークショップの先駆けとして、公共ホールは実績のある人にしか頼まないの、ものすごく仕事が集中して、僕と安田さんがセットで呼ばれるというのが90年代後半ぐらいの状況でした。今はみんな、普通にワークショップを知っているし、だいたいどんなものかイメージがつかますが、90年代の後半は、ワークショップって何ですか、なんか売ってるんですか、作業着屋さんですかなどいろいろ聞かれた時代でした。当時はアゴラに公共ホールの人からワークショップをやりたいと電話があって、対象はどうするかと私の方から聞くと、ほぼ必ず「広く一般に」と言われました。「広く一般にはやっていません」と断りましたが、広く一般にというのは当たり前といえば当たり前ですがおかしくて、アウトリーチとしては誰を対象にするかというのはとても大事なことです。それからなぜそれをやるのかが大事です。広く一般にはやりませんと言われてもがんばる人は、「どうすればいいですか?」と聞いてきます。その時にいつも地域にどのくらい劇団がありますか、アマチュア劇団がどのくらいありますか、と聞きました。ワークショップをやる際に、地域で活動している方たちの意向を無視することはできません。後でものすごい反発を受ける場合もあるので、そういうことをまず聞かなければいけません。当時はそういうことを把握している公共ホールの職員さえ、ほとんどいませんでした。今はそんなことはありませんが、たかだか10年前は全くありませんでした。まずはそれを調べてもらいました。

アーティストに依頼する前に

・ 地域のことを知る

ー 学校の数

- ・ 高校の演劇部は?
- ・ 国語科の熱心な先生は?

ー 公民館の数

- ・ 演劇サークルはある?
- ・ キーパーソンは?

ー 福祉施設、作業所の数

- ・ 芸術系の作業所はある?
- ・ 身体障害か、知的障害か?

それから高校演劇はどのくらい盛んですか? これも全然当時は知りませんでした。高校演劇と公共ホールは全く縁がありませんでした。国語の先生はどうですか? 熱心な国語の先生はいませんか? 知り合いはいませんか?

いい点もありました。日本の公共ホールの半分は、教育委員会管轄なので、意外と高校の

先生や学校の先生とつきあいのある公共ホールの職員がいます。そうすると、そのついで先生を呼んできてもらえます。富士見市の場合は社会教育の方たちが開館時に職員としてホールに来ていたので、福祉系や公民館系に強かったのです。そういうついでワークショップの人を集めることができました。それから公民館の数、これは公共ホールの方は把握しています。演劇サークルがあるか。キーパーソンがいるか。逆に難しい人、ちょっと困った人はいないか。そういったことも把握していないといけません。それから福祉系のワークショップ、障がい者系のワークショップなどをやる場合は、地元の福祉施設の中でも芸術活動をやっているか。美術系の作業所は多いので、そういうところは受け入れてもらいやすいです。障がいの内容はどうか。そういうことはアーティストに依頼する前に、本来は劇場職員は知っていなければいけない部分です。アーティストに聞かれてからやるようではだめです。

集客？創客？

・短期の集客か、長期の創客か？

ー上演に合わせての開催

- ・内容に沿った講演会やワークショップ
- ・ターゲットを絞る
 - ーフランスとの合同公演→日仏会館での講演会
 - ーニューヨークでの上演→国連高校
 - ー作品に関する映画の上映など（『東京ノート』－『東京物語』）

ー長期的な観客育成のための開催

- ・定期的に…年に一回でも、負担にならない範囲で
- ・広範囲に…少しずつ輪を広げていく
- ・もっと他にはない？
 - ー学校の先生、看護師さん、労働組合、etc.

何のためにやるか。よく言われるように集客か創客か。集客というのは1つの公演とセットでやる、青年団はそういうことが多いです。90年代後半以降、青年団が初めてワークショップと演劇公演をセットで売るようになった劇団です。1ヶ月前とかに僕がその地域に行ってワークショップをやって、参加者はたかだか30人ぐらいですが、結構チケットを売ってくれます。ワークショップ終了の時点で、「みなさん、チケット5枚ノルマですから売ってください」などと言うのですが、こういった集客のためのワークショップが1つあります。もう1つは、定期的にやって観客を作っていく、あるいは劇場のサポーターを作っていくための創客としてのワークショップです。上演に合わせた開催の時にはターゲットを

絞る必要があります。私たちは、フランスとの合同公演の時には日仏会館と密接な関係があるので、日仏会館でプレイベントや記者会見などをやります。ニューヨーク公演をやったときは、国連職員の子弟が通う国連高校が演劇に力を入れていて、日本人クラスの日本人の先生が演劇好きで、毎年のように日本の戯曲を取り上げて上演していましたので、ここでワークショップを行いました。欧米ではどのホールにも教育担当プロデューサーがいて、地域の学校の実情を全部把握しています。僕がニューヨークのジャパソサエティーで公演をした時も、そういう方がいて、ジャパソサエティーの依頼で国連高校で『ヤルタ会談』と『忠臣蔵・OL 編』のワークショップをやりましたが、国連高校側でも事前にそのテキストを生徒たちが練習していて、私が発表を見に行くと、ワークショップとレクチャーをしました。もう 1 つは普通のニューヨークの高校ですが、その学期に「政治と演劇」を取り上げていて、『ヤルタ会談』を題材にして、英語で生徒たちが英語の話せる青年団の俳優と一緒にリーディング上演をしました。私たちがニューヨークに行く前の段階で、劇場側が高校とコンタクトを取って、高校でも 2 週間ぐらい授業の中で作品について取り上げてくれました。海外だけではなく日本でもやっているところはあります。宮崎県の県立劇場の、音楽ですが、以前アイザック・スターンが来る直前の 1、2 ヶ月に、宮崎県下の全ての小中学校がバイオリンについての授業をしました。各校から 5 人ずつ、県立劇場に行って、本物を聞いて、授業で感想を話しました。テレビでも取り上げられた非常にいいアウトリーチの例です。授業と連動させるのは海外では普通に行われていますが日本ではまだあまりありません。

フランスでは『東京ノート』を地方都市でやる時に映画館とタイアップして、もともと『東京物語』のオマージュみたいにして作った作品なので、『東京物語』を上映してくれました。映画好きが多いので、上映会をやって、その後、僕が小津さんについての講演会をするとすごく宣伝になります。何でもいいので、来てくれる回路をたくさん作ることが大事です。

長期的な観客育成のためには定期的にやり、広範囲に少しずつ輪を広げていきます。ふじみを例にすると、小学校では音楽のアウトリーチ、中学校では演劇のアウトリーチとしてほぼ全校回ります。1年に1回、2、3時間の体験です。薄く広くです。全員が劇場に来てくれるわけではありませんが、それはそれでよく、とにかくまずえさをできるだけたくさん撒きます。興味を持ってくれた子は、夏休みや春休みに体験型のイベントが用意されているので、授業の時に宣伝をして来てもらいます。何年かに1回は子供ミュージカルを作ったりします。幅広いところから本当にやりたい子のためのもので、劇場で階層化をブランディングしていくことが大事です。ほとんどの劇場が、アウトリーチが場当たり的になっていますがそれでは意味がありません。その他、僕がよくやらされるのは学校の先生向けのワークショップです。これは波及効果が大きいです。他に今までにやったのは病院で看護師さん向けのワークショップもあります。労働組合主催のものも意外とあります。どんな組織でもかまわないので、たとえばこれからあり得るとすれば消防団などでしょうか。

富士見市は最初のうち、子供向けのワークショップに人が集まらなかったこともあって、ふじみの初代の館長が野球好きで、少年野球の監督をやっていたので、足りない少年野球から連れてきましたが、それでもいいと思います。他にアプローチできる組織はないか考えていくことも大事です。

他の事業との連動

- ・ 内容との連動・・・集客手段として
 - － 講演会
 - － テキストの一部を使ったワークショップ
 - － 鑑賞教室や授業内容との連動
- ・ アーティストとの連動・・・特性を生かして
 - － 障害者向け
 - － 高齢者向け
 - － モデル授業
- ・ 将来に向けてのネットワーク
 - － 公演をきっかけに、将来もワークショップに来てもらう
 - － 他館との架け橋に

他の事業との連動もあります。講演会はもちろん、集客手段として考えるときは、上演する作品のテキストを使ったワークショップの方が受けがいいことは間違いありません。ワークショップの受講者は、自分が言った台詞を、本番でプロの俳優が言っているのを見るとすごくうれしいらしいです。鑑賞教室と授業との連動で、僕が見たビデオで面白かったのは、イギリスのある小学校が公共ホールの「動物の謝肉祭」のコンサートに行くのに、美術の授業と連動させて、「動物の謝肉祭」に出てくる動物のお面を作るのです。そのお面をかぶってコンサートに行くのですが、全然子供の集中力が違います。自分の動物が出てくるのを待っているからです。たまたま美術の授業を休んでお面を持っていない子だけうろろして全然聞いていません。ちょっとした工夫だけでもアウトリーチになります。もう 1 つみんなにとって大事なものは、アーティストとの連動、アーティストの特性を生かすことです。アーティストによって、障がい者向け、高齢者向け、学校教育の中でなど資質があるはずですが、ここが日本の大きな問題で、日本は常に文化政策の後発国なので仕方がないところはありますが、日本のコーディネーター、特に学者がヨーロッパのいい事例を学んできて、アーティストをそれに当てはめようとするのだいたい失敗します。アーティストには、アーティストの表現が先にあって、その特性と学校をマッチングするのであり、どんなアーティストでもいいからこういうことをやってくださいというのはおかしい話です。プロデューサーや劇場職員の 1 つの重要な役割は、アーティストの特性をきちんと引

き出してワークショップを組み立てるということです。逆に、劇場の側にやりたいワークショップがあるなら、それに合ったアーティストを呼んでこななければいけません。皆さんにはあまり関係ありませんが、特に地方の公共ホールの方に言っているのは、ワークショップは公共ホールにとっては結構安上がりになります。若手のワークショップの講師をたくさん呼ぶことで、次は小規模の公演に来てもらったり、将来の投資やネットワークの形成にもなるということです。ワークショップをやっている人を通じて他の館とつながることもあります。例えば僕がずっとやっていた可児市の戯曲講座の講師を柴君に頼んだので、可児市は大もうけです。全く無名だったのが、どんどん有名になって岸田戯曲賞まで取り、彼は愛知の出身で可児まで通えるのでコストも安くて済む。こういうことは大事です。前に話した日本3大だめ劇場の1つの愛知県芸術劇場は戯曲賞をやっていて、僕は1回目と2回目の審査員をやりました。宮崎県の永山さんが大賞を取り、県立劇場の人からいい演出家を紹介してほしいと言われ、三浦基に作品を読ませたら気に入ったので紹介したら、劇場の人に「無名だからだめだ」と言われました。愛知県には大きな損失です。もしうまくいっていたら、三浦基は京都ではなく愛知に住んでいたかもしれません。ワークショップは人材づくりにも役立つということです。

旅公演に行くときは、金曜日に小屋入りして、仕込んで夜にゲネプロで、土日公演が多いですが、ふじみは東京から通えるので、毎回、木曜日に仕込んで、金曜日の昼に1時間ぐらい知的障がいの人向けのワークショップをやります。2つの施設から40-50人、毎年来ます。まず10分ぐらい、『ソウル市民』なら『ソウル市民』の1場面を見せます。その後やりたい人を募って同じシーンをやります。役者は芝居を進行しつつ、彼らとの会話も合わせなければいけません。とても盛り上がります。プロの舞台で、装置も照明もあって、10分ぐらいなので何の負担も練習もなく、障がいを持った人たちが舞台を経験します。劇団にとってもほとんど負担なく、障がい者の方たちはすごく楽しみにしてくれています。これをやるようになってから、彼らが施設に親しみを持ってきて、昼間の散歩コースに入って、いつもロビーでお弁当を食べるようになりました。何となく賑わっているようになり、施設の可能性を引き出してくれた事例です。このようにアウトリーチは大げさに考えず、いろんなやり方や相手を工夫することが大事です。

実際のアウトリーチに向けて

- ・ 広報、募集は早めに
 - ー 必要に応じて、募集の前に説明会や懇談会を
- ・ 学校暦を把握する
 - ー 定期テスト、二期制、進学・就職
 - ー 学年、学期の初めを避ける
- ・ キーパーソンをつかむ

・教育委員会との連携

実際のアウトリーチに向けて気をつけなければいけないことは、まず広報や募集は早めにやるということです。必要に応じて、募集の前に説明会や懇談会、いきなり地域に行ってみますというのではなく、地域ですでに活動している劇団などがあるので、そういう方たちと募集の前に懇談会や飲み会をやりと全然雰囲気が違ってきます。1番古い例では、95年に十勝毎日新聞という帯広にある新聞社の主催で帯広市に毎月1回通っていました。金、土、日で、金曜と土曜の夜に一般向けのワークショップ、土曜と日曜の昼に高校生向けのワークショップを8ヶ月やりました。このときも事前に十勝地区の劇団と高校演劇の顧問全員に集まってもらって、ワークショップの内容や時間帯などを決めてやりました。とてもよかったので、それ以来のおつきあいで、帯広劇研というところがあります。もともと帯広は面白い土地で、大通り茶館という喫茶店があって、そこのマスターが帯広劇研をやっていますが、十勝地区の演劇人のたまり場になっていて、鐘下辰男さんは高校時代ずっとそこに入り浸っていて、今の鐘下辰男があるのです。帯広劇研の人たちは本当に芝居好きなので、しょっちゅう東京に見に行ったりして、東京の情報を鐘下さんはあこがれも含めて聞いていたのです。だからそういうところが1つでもあると、演劇はすごく発展します。それ以来のおつきあいで、2000年に作品を書き下ろすまでになりました。地元の劇団ときちんとうまくつきあっていくことは非常に重要です。余談ですが、僕はこの帯広でのワークショップをととても誇りに思っていて、高校演劇の先生方と生徒にもやりましたが、その中からその後3人の先生が全国大会に出場しました。そういう土地で継続して半年ぐらいやるとすごく効果が上がります。きちんと準備をして、ある程度継続すると、それなりの効果が上がります。それから意外と大事なのが学校暦を把握するということです。今、高校が2期制だったり3期制だったり、定期試験がいろいろあったり、進学・就職関係とか、進学校なのかそうではないのかなどによって全然ペースが違うので、そういうことを知らないでいきなりやっても誰も来ません。これらは本来劇場がわかっていることです。それから先ほど話したようにキーパーソンをつかむ。それから教育委員会と連携することが大事です。議会対策は館の方が考えなければいけないことです。

これから実際にやってきたことの話をして。僕は90年代後半にすごく公共ホールのワークショップが多かったのですが、その後もう1つ転機になったのは、中学校の国語の教科書、今、小学校もやっていますが、教科書の編纂に携わるようになったということです。これで爆発的に学校での仕事が増えました。これも始めた十数年前は、アーティストが学校に入っていくのが本当に大変でした。まず「教員免許はありますか？」と聞かれる時代でした。今は教員免許がなくても授業ができますが、教員免許のない人間が教壇に立つだけで、強いアレルギーがあった時代でした。今は皆さんも高校などには特別講師として行っていますね。

教科書を作るには4年ぐらいかかりますが、98年か99年に話が来ました。当時僕は大学教授でもなかったの、できるかわかりませんでした、引き受けた理由は3つありました。1つは、国語の教科書から戯曲がどんどん減っていて、ほぼゼロに近いことです。せいぜい「北の国から」のシナリオが載っているぐらいです。20年近く演劇界は教科書会社に戯曲を載せてくれるよう頼んできましたが、演劇人は教科書作りにほとんど参加してきませんでした。社会的責任を果たしていないと思います。もう1つは減るにはそれなりの理由があって、先生方の1番多い意見は指導が難しいということです。どうやって教えていいかわからないのと時間がかかりすぎるということです。コマ数が厳しくなっているの、時間がかかりすぎるのもいやがります。教材自体の問題もありました。教材が古くなってしまいました。演劇教材で1番有名なのは「夕鶴」だと思います。木下順二先生には生前大変お世話になって、本当にすばらしい方でした。「夕鶴」自体も文学作品としてはとてもすばらしい作品だと思います。しかし今の子がやって面白いかはまた別です。つうと与ひょうしかやっても面白くありません。だから全員が参加できるもの、教室でできるもの、大道具、小道具、衣装、照明、音響が一切いらぬもの、3、4コマでできるものとして、国語学者と一緒に開発したのが、この教材です。

これはスキットがあって、1時間目はこのスキットをやります。スキットは非常に単純で、子供たちが教室で先生が来る前にわいわい騒いでいて、そこに先生が転校生を連れてきて、転校生が自己紹介をして、転校生に質問をして、先生はちょっと用事があると言って出て行って、生徒と転校生だけで話すというだけものです。僕が授業で使う台本もあって、教科書をそのままは使いません。例えば、

生徒4：ねえねえねえ、昨日〇〇見た？

〇〇にはテレビ番組の名前が入ります。ここは生徒4の子が昨日実際に見た番組でもいいのですが、ここで説明するのは、今日は演劇の授業なので嘘をついてもいいということです。ふだんの授業では嘘をつくと怒られますが、今日ほうまく嘘をつけば褒められます、とフィクションについて考えてもらうわけです。なぜ生徒4になっているかというと、教科書では最初、生徒1になっているのですが、生徒1を1番最初にしてしまうと、中学生は思春期なので、みんな生徒1をやりたいがらなくなるのです。生徒4を最初にしておくと、子供は混乱してよくわからなくなります。

生徒1：見た見た。

生徒3：見てない。

生徒4：なんだよ。

生徒3：しょうがないじゃんか、オヤジがプロ野球見てたんだから。

ここでまた考えてもらいます。「オヤジ」となっているので、君たちは友達に自分のお父さんのことをなんて言いますか？ オヤジ、お父さん、パパなど、ふだん自分が使っている言葉に書き換えてみましょうと言って、実際に必ず書いてもらいます。全部自分の台本を作っていきます。教科書ではオヤジはだめだと言われて親になっていますが、授業では僕の台本の方を使っています。上記のような会話が国語の教科書に載るのは、2002年の時点では画期的でした。国語学者の中でも反対する人がいました。2時間目は、一部の台詞を自分たちで書き換えてもらいます。先生が来る前、転校生がどこから来たか、どんな自己紹介をするか、転校生にどんな質問をするか、先生がいなくなっからの会話を考えてもらい、3時間目に発表してもらいます。僕がやると、僕が作った教材なので、うまくいきます。何よりも現場の先生方が驚くのは、生徒の参加率が非常に高いということです。中学校の国語の授業を維持するのは公立の中学校は学力差がものすごいので本当に大変です。ところが演劇の授業だと、ふだん作文の書けないような子でもたいてい自分の台詞は一生懸命書きます。ふだんからしゃべっているのだからだいたい書けます。余談ですが、皆さんがいきなり公立の中学校に行くのは本当に大変なのでやめた方がいいです。小学校6年生までは天使のようですが、中学校に入ったとたんに悪魔になります。特に公立の中学校は本当に大変です。これも日本の教育界の1つの宿命ですが、日本の教育プログラムの多くは、最初開発されるときに、各県の国立大学の附属小学校か中学校でモデル授業が行われます。そういうところは楽なのです。そういうところで作られたプログラムは公立中学では通用しません。僕がラッキーだったのは、まず最初が高校演劇の依頼がたくさん来て、それから公共ホール、障がい者、最後に中学校で、場数を踏んでいたのでもうどうにかりましたが、これからワークショップをやろうという人はある程度段階を踏まないと、いきなり中学校に行くのは難しいです。

話を戻すと、教科書を作る段階でだいたい好評でしたが、批判もありました。1番面白い批判は、授業ではないのではないかというものでした。教えるものが何もないというのです。僕はこの10年間「教えないください」と言ってきました。子供たち同士で話している時と、先生が来た時と、先生はいないけど転校生というちょっとした他者がいる時では子供たちの話し言葉のモードが少しずつ変わるので、話し言葉なので子供によって変わり方も様々です。先生が来るとすごく変わる子もいれば、変わらない子もいます。日常使っている自分の言葉に意識的になってもらうということがこの授業の1番の眼目ですが、従来の国語の授業のように先生が来たからそんな言葉使いではだめというように先に言語規範を与えてしまうと子供の学びの機会が全くなくなってしまいます。だから教えないということはとても大事なのですが、学校教育に入って1番驚いたのがこの点です。演出家から見ると先生はとにかく教えたがります。子供がもう少しでアイデアが出そうなのに、ヒントを出したがりますが、それはヒントではなく自分がやりたいことなのです。表現教育は、子供の表現を待つ勇気が必要ですが、勇気がなかなか持てません。逆に私たちプロが授業の中に入っていく1つのポイントは、それを見極められるということです。子供はもう少

しでアイデアが出そうなのか、全くアイデアが出ない状態で困っているのか、慣れてくればだいたいわかります。そういうところに私たちの価値があるのです。もう 1 つはプロの方がスピードが速い、処理能力が早いです。僕はこの授業を普通は 1 クラスでやりますが、2 クラスを一度にやってほしいと頼まれることがあります。今だいたい小学校は 1 学年 2 クラスです。そうすると 1 クラスだけやるわけにはいきません。2 クラスになると 10-12 班、一度にやります。それを回って全部を的確に指導していくことをきちんとやるとやっぱり先生は驚きます。僕はたまたま作家で演出家だということもありますが、明らかにプロの方が引き出しが多いです。けんかになる班も必ず出てきます。やりかたなどでけんかをするとうちがつかせませんが、1 番簡単な解決方法はどっちがいいとか利点を言っても子供は感情的になってわからないので、それ以外の 3 つぐらいの選択肢を与えます。そうするとわけがわからなくなるのでけんかはやめます。その 3 つをその場で言えるかどうか勝負です。こういうことはプロの方が優れています。私たちはふだんそういう処理をしているからです。実際の授業ではまず 1 時間目にとにかくやらせますが、これも大事なことで、今は学芸会のない地域もたくさんあります。だから演劇が全くわからない子もいます。いきなりト書きを読んでしまったりします。ト書きは読まないということも教えなければいけません。1 時間目にとにかくやらせることで、見る見られるという関係ができます。2 時間目には台詞を書き、僕はなるべく口出ししませんが、停滞している班が出ます。そういうときに例えば朝のシーンで何を話すか聞くと益々しーんとしてしまいます。「いつも何を話すか」「今朝は何を話したか」と聞くと、子供はたいてい何を話したっけ？と言います。これだけでもこの授業の意味はあると思います。言語を意識化することが 1 番大事なのです。そのうち優等生的な子が、宿題の話をしますとか運動会の話をしますと言ってだんだん決まっていきますが、黙っている子もいます。その子に何を話すか聞くと、「話さない」と言う子がいます。「寝てるから」と言うのでじゃあ寝てる子も作ろうということになります。「遅刻ぎりぎりに来るからいない、だから他の人が何を話しているか知らない」と言う子もいるので、遅刻する子も作るということになります。そのようにして 3 時間目になると、みんなで宿題の話をしている班よりも、宿題の話をしている横で寝ている子もいれば途中から入ってくる子もいる班の方が、演劇的には圧倒的に面白くなります。そうするとその時に子供たちは、しゃべらないということや、いないということも表現なのではないかと、他の班の発表を見ることも含めて、表現に対する幅が広がる瞬間が出てきます。ただこれは、従来の国語の授業からは多少逸脱したものです。文科省が定めた国語の授業の 4 つの柱は、読む、書く、聞く、話す、です。話さない、というのはありません。しかし私たちからすれば話さないも、いないも立派な表現です。アーティストが学校の教育現場に入っていく最大の価値はそこにあると思います。今までの教育に揺さぶりをかける、教師が教えなければいけないと強く思っているものに対して揺さぶりをかけることに私たちの意義があると思います。そうでなければ先生がちょっと演劇的な手法を学んで授業をやれば済むことです。なぜ私たちが教室に入っていかなければいけないのかということは考えてい

かなければいけません。

次は小学校の教科書です。

次の台本を読んでみましょう。「こんな言い方はしない。」「自分ならこう言う。」と思うところはありますか。

わたしたちは、毎日、人それぞれ自分なりの言葉を使って生活しています。

台本を読むことを通して、自分たちはどんな言葉を使って生活しているか、見つめ直してみましょう。

とても単純です。人物1が歩いているところへ人物2がやってきます。

1 おはよう。

2 おはよう。

1 ねえねえ、今日、毛筆の授業あるよね。

2 あるよ、あるよ。

1 よかった。今日は、持ってきたんだ。

2 わすれるよねえ、よく。

1 わすれたら、また、しかられるとこだった。

2 最近、先生、ちょっとおこりっぽいよねえ。

1 うん。

2 どうしてかな。

1 あ、[人物3]だ。

*人物3が加わる。

3 おはよう。

1・2 おはよう。

これは教室でもいいですが、体育館など広いところでやって登校するまでの空気を子供たちに作ってもらいます。小学生で難しいストーリーは無理なので、どんどん子供たちに会話を作ってもらいます。動きながらやります。これは結構盛り上がります。さらに班ごとに作って、班が最後に組み合わせあって行って、30人ぐらいが登校するところまでやるとクラス中盛り上がります。同時多発会話がついに教科書に載りました。私の野望が着々と実現しています。手引きはこうなっています。

●台本を書き直そう。

はじめに、台本を読んで気づいたことを、グループで話し合しましょう。

次に、だれがどの役をやるかを決め、一人一人のせりふを、自分たちの言葉や言い方を使って、書き直しましょう。

●演じてみよう

実際に、歩きながら演じてみましょう。

せりふのやりとりを通して、自分たちらしい言い方になっているか、確かめましょう。

●発表しよう

書き直した台本を使って、グループごとにクラスで発表しましょう。

おたがいの発表を見て気づいたことを、伝え合しましょう。

演劇のワークショップ的な手法が、徐々にですが小学校や中学校で授業として行われるようになりました。やはり教科書に載ったことは大きかったです。「教科書に載っています」と言うと全然アレルギーがなくなります。

何故コミュニケーション教育なのか

●少子化、地域社会の崩壊

●産業構造の転換

●国際化

何故コミュニケーション教育が必要なのかというと、1つには少子化や地域社会の崩壊があると思います。阪大で教えていても、よく教授の中に「そんなものは昔は現場で身につけたものだ」と言う人がいます。そういう人ほどコミュニケーション能力のない人です。でも2つの意味で、たしかにそうだったのだらうとも思います。1つは彼が言うコミュニケーション能力は従来型の上意下達とか、上の人の思いを忖度して行動するようなことで、それは現場で学びました。しかし今私たちに求められているコミュニケーション能力は年齢やジェンダーなどに関係なく、対等な人間関係を築いて、対等な立場で自分の意見をしっかり伝え、相手の意見を聞けるかということです。それは現場で学べというものではありません。現場は常に上下関係に支配されるので、そこでは学べないものを学ばなければいけません。もう1つは少子化などの影響で、阪大の大学院生でも、医学部で25、6歳になっても身近な人の死を1度も経験していない学生がたくさんいます。おじいさんやおばあ

さんが亡くなっても、一緒に住んでいたかどうかでずいぶん違います。私たち市民からすれば、身近な人の死を1度も経験しないで医者になるのは少し不安に思いますよね。そんなことで患者さんやその家族の気持ちがわかるのかと思うのが普通の市民感情です。そうだとするとその学生に、「身近な人の死を1度も経験していないのでは医者になれないから経験してこい」とは言えません。「現場で学べ」という教授は「経験してこい」と言っているのと同じです。そういう社会を私たちは築き、そういう社会に生きている以上は、その中で教育で補完していかなければいけないものがあると思います。その1つがコミュニケーション能力です。

僕がよく教員向けの研修で言うのが、表現教育がこの20年、日本でも言われてきましたが、日本の表現教育は子供の首を絞めながら表現しろと言っているようにしか見えないということです。そういう先生ほど熱心です。そういう先生には後ろからそっと近づいて肩を叩いて、「その子はまだ表現したいと思っと思っています」と言ってあげたいといつも思います。ここが私たちの世代と皆さんと今の子供たちと、皆さんはだいたい過渡期の世代ですが、今の子供たちとの1番の違いです。僕は1962年生まれなので、高度経済成長のまっただ中で生まれ育ち、競争社会の中で生きてきました。今の子供たちは競争社会に生きていません。これはいいことだと思っっていますが、コミュニケーションにおいて問題なのは、今の子供たちはコミュニケーションの必要があまりないということです。僕はよく、単語をしゃべる子供たち、と言いますが、今、小学校の高学年でも単語でしかしゃべらないことが問題になっています。助詞、助動詞がうまく使えないのです。子供は幼児期には単語でしかしゃべりません。他者と会うことによって、文章でしかものを伝えられない経験をし、文を身につけていくのですが、そういう機会がありません。昔は兄弟がたくさんいて、ケーキ、と言っても無視されるかケーキをぶつけられるかでどうにもなりませんでしたが、今はすぐにお母さんがケーキを出してしまいます。もっと優しいお母さんは、ケーキ、と言う前を出してしまうので、ケーキ、と言わなくて済みます。言語は言わなくて済むものは言わないように変化します。当然単語でしかしゃべらなくなります。これは子供の責任ではありません。親の責任でさえないかもしれません。親は無意識です。学校でも先生も優しいし、子供同士もいじめなどを回避したいので、できる限り衝突がないようにコミュニケーションを取ります。そういう温室のようなコミュニケーションの中で育てられて、大学生や大学院生になっていきなりコミュニケーション能力と言われ、社会に出るとグローバルスタンダードと言われて常に説明責任を求められるというギャップに子供たちは無意識におびえて、心が病んでしまったりニートや引きこもりになってしまうのではないかというのが僕の基本的な考え方です。子供のコミュニケーション能力が低下しているのではない。それは変わっていないか、上昇していると思っと思いますが、社会が要求しているコミュニケーション能力の方がどんどん膨らんでいて、それに反して子供にとってのコミュニケーションの機会はどんどん減っています。地域社会もないし、必要ないからです。大学生まで、親と先生しか年上とは話したことの無い子がたくさんいます。でも社会に出れば

どうしても必要な能力です。それを怖がる子供をたくさん作ることは社会にとって損失です。子供のうちから少しずつ教育の中で補完していかなければいけないということです。もう1つは産業構造の転換です。今、日本の労働人口の7割は、サービス業、第3産業に就いています。以前、富良野の例などで話したように、第1次産業、第2次産業でもサービス業的な感覚、付加価値をつけていかなければ日本の産業は生き残っていけません。しかし日本の教育界の構造はいまだに工業立国のままです。工業立国における教育というのは、ねじを90度曲げなさいと言われてたら、90度曲げられるのがいい産業戦士で、そういう人をできるだけ育てるとというのが目的でした。90度曲げなさいと言われて90度曲げる能力はたしかに必要で、これは従来の基礎学力です。でもこれからは付加価値が大事なので、それ以外に60度曲げてみようという勇気とか発想とか、120度曲げてみました、なぜなら、と説明できる説明能力やコミュニケーション能力の方が大事です。製造業の人が失業してしまうと再就職が難しいのは、まさにコミュニケーション能力の問題です。うまく自分を表現できなかつたりするので再就職がなかなか難しい。製造業は先細りなので、コミュニケーション能力の必要のない職にしか就けなくなります。だからビルの清掃とかガードマンなどにしかなれません。職業選択の幅が狭まるのは個人にとっても社会にとっても損失です。製造業だけの話ではなく、「トウキョウソナタ」という映画を見た人は多いと思いますが、商社の総務課長をやっていた人が、仕事が中国にアウトソーシングされて失業して、再就職をしようとしますが、象徴的なシーンがたくさん出てきて、外資系の面接を受けに行くと、あなたはこの企業でどういう貢献ができますかと言われても全然説明ができない、どんどん面接で落ち続けて、結局奥さんに内緒でビルの清掃員になります。これは明らかに日本の教育の失政です。成長型の工業立国の社会から、成熟型の社会に転換するのはわかっていたのに、全く教育プログラムを変えませんでした。これは今の製造業で失業してしまった中高年の方々の責任ではありません。その人たちは明らかに何らかの形で保護しなければいけません。ただし、これからでもやり直しの利く20-30代、あるいは10代の人たちにはコミュニケーション能力をつけていかないと、職業とミスマッチが起こっています。政府の中で雇用のことにも関わっていましたが、日本の職業訓練は驚くほど古いです。いまだに旋盤などを教えています。製造業の職業訓練がきついのは、旋盤なら旋盤、印刷なら印刷だけを教えていることです。昔はそれで、まさに手に職をつければ一生食べていけました。今は無理です。労働人口の7割はサービス業に就いていて、サービス業の職業訓練は単品目ではありません。人を喜ばせるとか他人を楽しませるとか感動させることなので、長時間かけていろんなことをやっていって適職を選んでいかなければいけません。今度、文化庁長官になった近藤さんは、前職はデンマーク大使ですが、デンマークは職業訓練、失業してから次の就職先を探すまでの職業訓練が最長6年です。成熟社会はそのぐらいやらないと保てないのです。6年かけないと適職は選べないのです。6年間ずっと訓練しているのではなく、NPOに行ったり、社会奉仕活動をしたり、いろんなことをして適職を選ぶのでしょうか。必要があれば途中で英会話やパソコンを習ったりもするでしょうが、

パソコンだけ 6 年間教えているのではなく、今は日本では取って付けたように職業訓練でパソコンを教えたりしていますが、あれではだめです。産業構造の転換に合った教育内容にしていかなければいけません。その時にコミュニケーション教育もどうしても必要です。そうであれば演劇人あるいは舞台芸術家の活動の場は非常に多く要求されてくることはほぼ間違いありません。紆余曲折はありますが、やらなければこの国はだめなので、「演劇か死か」です。やらなければ滅びます。

もう 1 つは国際化です。特に異文化理解のためには演劇やダンスは非常に力を発揮しますし、1 番力を入れているのはカナダやオーストラリアなどの多民族国家です。カナダやオーストラリアにはドラマティーチャーがいて、カナダの大学に客員に行ったときにいろいろ調べましたが、「ドラマティーチャーはハイスクール各校に 1 人ずついるのか？」と聞くと、「各校に 1 人しかいない」という答えが返ってきました。2 人いるところもあるらしいですが、最低 1 人と決まっています。ドラマティーチャーは選択科目の演劇を教えますが、それ以外にいろんな教科の先生と連動して授業を面白くする工夫の手伝いをしています。僕が受けたのはフランス語の授業で、僕が行っていたのはビクトリアというバンクーバーの海岸にある大学で、カナダは二言語国家なのでフランス語は必修で多くの時間を取りますが、西海岸に住んでいる高校生にとってフランス語を勉強するモチベーションは全くありません。一生使わないからです。ドラマティーチャーは俳優上がりがほとんどです。国立大学の演劇科を出て、みんなプロの俳優になりたいので、最初はトロントやモントリオールに行きます。でも 20 代の後半になるとだいたい人生が見えてきます。そこまでは日本と全く同じで、みんな貧乏してがんばりますが、その後は彼らには別の選択肢があって、俳優としては自分は無理だとすると、大学院に戻って、2 年間でドラマティーチャーの資格を取ります。全部奨学金が出ます。そして地方のハイスクールに行きます。だから彼らはすごく演技がうまいです。僕が受けたのは、何故ケベックにフランス移民が多いかというのが芝居仕立てになっている授業で、最初がフランスの地方で農民がカナダに行こうか、親戚が毛皮で一発当てたなどと話しています。行こうということになって、次は港での別れのシーンです。その時はドラマティーチャーは船長の役で、その次は移民になってどんな村になったか、地図を書かせます。次はイギリス軍が来たということで、悪い将校になって、プロテスタントに改宗を迫ります。次は村長役になってミーティングを仕切ります。次はイギリス軍に男女が分けられて、男だけ連れて行かれて、男だけの会議と女だけの会議をやります。その後最後に別れの場面を作ります。全部 1 人の先生が、いろんな役を帽子を変えてやっていきますがすごくうまいです。国によってもやり方が違って、フランスやベルギー、ドイツも多分そうですが、劇場からアーティストを派遣します。イギリスもそうです。カナダやオーストラリアは先生がいます。日本は後発国なので、両方のいいところを取ればいいと思います。ドラマティーチャーはずっと前から言われていて、ドラマティーチャーを作ろうという運動も日本でもありましたが、全然聞いてくれなかったのが、4、5 年前、「コミュニケーションティーチャー」と呼ばばいいのではないかと思いつき、「コ

コミュニケーションティーチャー制度に向けて」というものを書き、知り合いの代議士や文化庁の人に見せたら「これならいけます」と言われました。日本ではドラマや演劇に対してまだ多少偏見やアレルギーがあるので、コミュニケーション教育と言ったとたんに急速に広まり、民主党が野党時代に勉強会に何度か呼ばれて、国会議員向けのワークショップもやり、マニフェストにコミュニケーション教育推進が入りました。去年政権交代があって、今年度から予算が付きました。皆さんにとって大きいのは、NPO 法人や劇場が学校に派遣する、これがオーソライズされたことは非常に大きいです。歴史的に見ると大きいことだと思います。今まで市民から見ると劇場は演劇を見に行くだけのところだったのが、芸術家を派遣するのも劇場の仕事だと国が予算をつけて制度として認めたのは画期的なことです。このスキームの大事なところは、やる気のある先生を支援して、アーティストと一緒に面白い授業を作ってもらおうということです。鈴木寛文科副大臣は 2 億円の予算を 200 億まで伸ばしたいとしています。韓国は 90 億円の予算を同じスキームで使っているので、200 億は決して大きな数字ではありません。どういう授業が考えられるかという、写真に五七五の俳句をつけるようなものは教科書に載っています。この授業をやっている先生は多いのですが、最初の 1、2 時間目だけプロのカメラマンが来てくれれば、プロの指導を受ければ写真は格段にうまくなるので、授業効果が変わります。そのように使うスキームです。私たちアーティストがこういうことをやりたいと押しついたり、よく問題になるのは、アーティストがパッケージでどこに行っても同じ授業をやることですが、クラスに合わせて、先生ときちんと話して、そのクラスでどういう授業が必要とされているかと、アーティストはどんな能力を持っているか、その間にコーディネーターがいて授業を作っていくことがこれからは重要です。新しい時代です。アーティストと先生と一緒に授業を作っていく時代になっています。

文化庁の長官が変わりまして、近藤誠一さんに、初めて外務省から来ていただきました。今までは文科省の中の内部登用の官僚か文化人、河合隼雄先生に代表されるような文化人になってもらっていました。文化人の方がいいのですが、官僚を使いこなせないといけなないので、今回は劇場法という大きな法改正があるので、行政能力があつて文化に詳しくて海外に行っても恥ずかしくない人になっていただきました。他の国は全部文化大臣です。ヨーロッパでも文化省がない国が昔はあつて、最後まで残っていたのがドイツです。ドイツはナチス政権の時のトラウマがあつて国に文化省を作りませんでした。地方自治で任せることになっていましたが、EU になったときに、文化大臣会議に誰か出席しなければいけないということで文化省を作りました。日本で文科省の官僚が文化庁の長官になってしまうと情けない人が会議に行くことになります。文化大臣はどの国でも有名な人がなります。フランスの有名なジャック・ラングというミッテラン政権の時の文化大臣はその後も政治家として活躍していて、最近では北朝鮮に特使として行きました。アメリカでいうとカーター大統領のような役割を果たしています。そのぐらいの人がなるポジションなので、日

本は会議では本当に恥ずかしいことになってしまいます。だから近藤さんになっていただいて大変よかったですと思います。それから文化庁の概算要求が出ました。額はそんなに増えません。減額にはならないと思いますが、そんなに増えてはいません。鳩山政権の時は松井官房副長官が、文化庁の次長に、文化予算を 200 億でも 300 億でも増やすから政策、スキームを出すように言ったぐらい増えるはずだったのが、残念ながら全く増えないことになりました。ただ、相当内容は変わりました。皆さんにとって 1 番大きい変更点は、劇場法を見据えて、大きな拠点助成が作られるということです。内容は文化庁のホームページで見られます。トップレベルの芸術団体、劇場・音楽堂からの創造発信ということで、トップレベルの劇場・音楽堂については、10 施設程度、団体は 100 団体程度というふうになっています。ここに絞るとということです。それから地域の中核となる劇場・音楽堂からの創造発信ということで、80 施設程度、以前説明した創る劇場と見る劇場ということでいうと、とりあえず創る劇場については 10 なので相当絞りましたね。毎年 10 ぐらい増やして 40 ぐらいにするというのが今のところ、私が聞いている文化庁のプランです。地域の方は、だいたい各県 1 つか 2 つ、80 ぐらいになっています。主な館にはヒアリングをして、これで行くという方向になっています。大きくこちらに舵を切ったということです。劇場法ができるできないに関わらず、内容はこうなっています。皆さんもこの中で対応していかなければいけません。音楽も含めて 100 団体で、オーケストラだけで 20 ぐらいあり、ダンスもあって、演劇はたぶん 50 ぐらいでしょうか。皆さんの 1 つの選択肢としては、そこに入るかどうかということになるでしょう。あるいは劇場の中に入っていくかということです。あとは若手支援と東アジアの文化発信が初めて入りました。

これまで 4 ヶ月にわたっていろいろな方の話を聞いてきて、出てきた疑問とか意見を言ってもらえれば答えられる範囲で答えます。

質疑

質問：ドラマティーチャーの制度が続くと、職業としてドラマティーチャーを目指す人も出てくるでしょうか。

平田：カナダでも人生の最初からそういう人はいませんが、役者志望で大学に入っても、すぐに教育の方に行く人はいます。今、大阪大学と青山学院大学で、ワークショップデザイナー養成講座という、そういう人たちを養成する講座をやっていますが、参加者はアーティスト、学校の先生、NPO などでコーディネーターを目指す人、企業の人事担当者などです。120 時間の結構厳しいプログラムです。E ラーニングと、教室での受講と研修が入っています。この講座はワークショップをやる側と、コーディネート、プロデュースする側に混在して学んでもらうのが 1 つの特徴です。僕は一緒に、ごちゃごちゃに学んだ方がいいと思っています。ここからどういう人が出てくるかというと、教育活動ができるアーティスト、演劇ワークショップができる先生、コーディネーター、学んだことを企業で生かせ

る人たちです。僕は今、防犯に関わっているので、防犯教育ができる演劇人や演劇ができる警察官も生まれてきます。来週、大阪府警に講演に行きます。青年団の田野が作ったプログラムが今、東京都ですごく評判になっています。学校でやる防犯教室を演劇仕立てにしたプログラムがあって、すごくヒットしています。まさか演劇が防犯に役立つとは思っていなかったのびっくりします。将来的には先生と演劇人の中間のような人も出てくると思います。もう少し細分化させた上級クラスを青山学院で作ろうとしています。韓国は芸術教育院というところでやっていて、研修が140時間ぐらいです。それに160時間の実習を加えて、学校に送り出しているようです。日本ではゆくゆくは大学院で資格を取得するようなものになっていくと思います。今審議会で決めているところです。

質問：文化庁の新しい計画に、アーツカウンシルの予算が計上されていましたが、具体的な内容を教えてください。

平田：今までの助成金の審査は、5人なり10人なりの審査員に丸投げして、審査員がものすごい量の書類を見て会議で審査し、半日か1日で決めるというものでした。事後調査はほとんど書類だけで、審査員は関係ないというやり方でした。これを、アーツカウンシルという恒常的な機関を作り、調査、研究も含めて、常に見ていて、ゆくゆくは助成対象も単なる応募方式ではなく、カウンシル側から応募を働きかけることもし、事後調査も行うというのが日本版アーツカウンシル構想です。今回予算が付いて、音楽を先行して試行的にやってみることになりました。意外と多く、5000万がついたので、何人かポストクなどを雇うと思います。30人のポストクやドラマターグの卵を雇って、年間300本ずつ見れば、9000本見られるので、1演目を必ず2人が見ることにしても、4500本見られます。助成金の対象となる演目は全て見られることになります。年俸500万で雇ったとしても1億5千万でできます。その方がきちんとした税金の使い方ができるはずだし、雇用にもなるし、その中からプロデューサーや、ドラマターグが育てば無駄にもなりません。セゾン文化財団は事務方は何人ですか？

片山：プログラム関係は4人です。

平田：外部委託もしていますよね？

片山：外部委託は評価の時にしています。

平田：応募を働きかけることもありますか？

片山：働きかけて落選すると困るので。

久野：ポストクや若くてたくさん演劇を見ている方をお願いして、レポートをいただいています。評価と合わせて新しい情報ももらえます。

野村：調査員を決める人がいて、助成先を決める会議があるのでしょうか？

平田：アーツカウンシルは、芸術評議会と訳されているとおり、評議員ができます。イギリスの場合だと、ブリティッシュ、スコットランド、ウェールズ、北アイルランド、各県、各市、各区のアーツカウンシルがあります。教育委員会と同じです。メンバーは学者、行政の人、アーティスト、市民代表などで構成されています。様々なステークホルダーが入って、評議会を作り、事務方がいて、演劇、音楽、美術等を見に行き、評議会にレポートを提出します。評議員会が助成金の分配、評価等を行います。イギリスはアーツカウンシルの権限が強いので、文化政策の内容の策定まで行います。日本はそこまでは行かず、最初は助成金の分配機能が1番だろうと思います。評議員は文化庁が決め、事務方は公募して、評議員会で決めることになるのだろうと思います。

質問：トップレベルの芸術団体、施設への支援対象はエンターテイメント系ではなく芸術系なのでしょうか？

平田：地域拠点は大衆性も多少加味されると思います。創造拠点と地域拠点に分け、地域拠点は地域性で選ぶので、地域の人々に優れた芸術鑑賞の機会を保证するのが1番のミッションになります。アート寄りばかりではだめで、富士見市でも常にもっとわかりやすいものと市民から言われていました。加藤健一事務所も二兎社もこまつ座も呼ぶのですが、それでもだめでした。創造拠点と地域拠点だと、地域拠点は多少大衆寄りになると思います。

質問：助成金の配分は古典からコンテンポラリーまででどうなるのでしょうか？

平田：そこが日本の文化行政の最大の問題で、今までは審査基準をほとんど明らかにしてきませんでした。基本的に事業助成なので、1つ1つの作品の良し悪し、実際には測れるわけはありませんが、そこを1つの逃げ道にして、拠点助成でも全体の館のミッションなどは問いませんでした。これからはアーツカウンシルができて、ある程度の評価基準が明確にされることになりましたが、僕は1番わかりやすいのは国際競争力だと思います。国際競争力を挙げれば、どのジャンルにおいても海外で通用するものだけを支援すると決めてしまえばいいと思います。これは暴論ですが、そういうわかりやすい基準を定めていくしかありません。今回文化庁が1つだけはっきり言っているのは牽引力です。牽引力のある劇

場に出すことははっきりしています。波及効果がない劇場には出しません。団体に対しては 100 もあるので、まだまだ総花的になると思いますが、継続して大きな支援をするためには、徐々にミッションをはっきりさせていく方向にしなければいけないし、そうやっていくと思います。劇場に関しては、公文協も地域創造も、すでに細かい評価基準を出していて、全部チェックできるようになっています。総合的に評価すればいいだけなのに、誰もやっていないということです。それが助成金を出す評価ともつながっていませんでした。アーツカウンシルができれば専門家が点数にできるので、点数で助成金を決めればいいのです。トップレベルの芸術団体、劇場・音楽堂からの創造発信は、舞台芸術の水準を向上させる牽引力となっているトップレベルの芸術団体や劇場・音楽堂が行う舞台芸術への創造活動への支援を行うと書いてあります。トップレベルの芸術団体の年間事業支援型が 93 団体、事業単位支援型が 133 件なので事業にも出ます。トップレベルの劇場・音楽堂は 14 施設となっています。地域の中核となる劇場・音楽堂が 80 施設です。

野村：この 2 年間ぐらいで公共ホールが積極的にクリエイションをやりはじめて、その先鞭が育成という名のものになっていると認識していますが、若手が次々と現場を回されて、クリエイションを発展させる機会がなくなる可能性があると思います。

平田：僕は今、全国を回って劇場法についての講演会をしていますが、一時的に優秀な若手アーティストが取り合いになることは間違いありません。すでに青田買いの状態になっています。一時的にはそうですが、そうなるとこのマーケットに多くの才能が参入してくることになるので、いずれは調整機能が働くと思います。マーケットを整備することは、優れた才能が入ってくるということなので、長期的には悪いことではないと思います。

野村：80 年代のように一瞬の盛り上がりで終わることにならないように、アーティストのクリエイションの場が実質としても求められるのではないかと思います。アーティストをスポイルするような状況に対してアーティストは自己防衛しなければいけないのでしょうか？

平田：何よりも、きちんとした競争状態を生み出すことです。フランスの場合、2000 人ぐらいの受験者の中から 20 人のコンセルバトワールの生徒が選ばれて、20 人中で優秀な数人が演出家になって、約 50 の芸術監督の座を目指します。そういう状態になるのに 20 年ぐらいかかるでしょう。今、医者や弁護士の数が問題になっていますが、どの分野でも調整がとても難しいものです。すぐに足りなくなったり過剰になったりします。同様にアーティストとポストの数が見合う幸福な瞬間はあまりないです。諸外国でも同じだと思います。その中でどれだけ公正な競争を確保してポストを絞っていけるかが、これからの文化

行政の 1 つの役割です。日本の文化行政はそれを考える余裕がありませんでしたが、劇場法ができて整備され、調整弁が働くようになれば大きな進歩だと思います。

質問：助成金の赤字補填型は変わらないのでしょうか？

平田：芸術団体に対しては赤字補填ではなくなります。劇場に関しても、今まで 1/3 だったのが 1/2 になり、今までは事業単位で赤字を出して、1/2 ずつだったのが、今年度から全体での 1/2 助成になっています。これは財務省との戦いなので、文化庁だけではどうにもなりません。ただ今回の改訂で、美術館ではやっている、売れる展覧会を 1 つ作って、実験的な展覧会をやるのと同様なことがやりやすくなります。

質問：今後はアーティストが市場ではなく公的スキームによって淘汰されていくことになるのでしょうか？

平田：私の認識では、日本に市場はないと思います。今はマーケットになっておらず、競争と淘汰で残っているのではありません。優秀な人が残るようなシステムになっていません。中途半端な助成金で生き残らなくてもいい人も生き残っています。源泉は公的資金でもチケット料金でも同じで、きちんとした競争のマーケットを作ろうとしているのです。日本の役所は最初のスキームはいつもいいのですが、業界団体からの圧力でだんだんばらまきになっていきます。文科省の学術の方から来た文化庁の人と話しましたが、政治家がらみの案件がすごく多いと言っていました。音楽界、バレエ界は政治家の口利きが多く、そこが突出しないようにするため、他にも出していました。政権交代で唯一よかったのは族議員がいなくなったことです。この 2、3 年で、基盤を整備し、業界団体の圧力に屈しないような文化庁やアーツカウンシルにしなければいけません。

質問：プロとアマチュアを分けて、プロに対する支援の仕組みを作り直すということですね。

平田：公的資金を受けるのはプロです。それなりの公的資金を、額も高めて出そうということです。まだ芸文基金は残るので、しばらくは中途半端な助成が残りますが、早く改組しなければいけません。

質問：イギリスは区のレベルまでアーツカウンシルがあるようですが、日本ではどうですか？

平田：演劇の公演は東京一極集中なので、実務的には、まずは東京に一つと全国に一つあ

ればよく、せいぜい関西支部でほぼカバーできます。現実的にはそうですが、将来的には道州単位ぐらいではあった方がいいと個人的には思いますが、効率が求められるので、道州制で事務局を置くより東京から出張の方が安いということになってしまいます。国家戦略局などで文化は道州単位でやると決めればそういうことができますが、今の内閣にはそういう力は全くないので、強力に推進できる内閣になれば可能性としてはあります。

質問：コミュニケーション教育を考えると、認可を与える組織、事後調査し、評価する組織、取り組みに対して優遇措置などを決める地域組織があった方がいいと思います。

平田：現状では阪大や青学のコースを受講したり、芸団協のセミナーを受講したことが一応のお墨付きになって、民間レベルでいくつか認証システムを作っておいて、文化庁の指定を出すかどうか微妙なところですが、ある程度安心して受けられるというものにとりあえずなっていくかなと思います。韓国のように国が研修の全てを決めることを日本でこれからやるのは大変なので民間に任せることになると思います。今、阪大と青学でやっているのは、地方の国立大学で受け入れてもらうということで、今度、鳥取大学でやりますが、大学が受け入れてくれれば、どこでも開催できます。鳥取で人数が集まるかが心配でしたが、受講料8万円で、20人の定員に30人以上応募があったので、潜在的にニーズはあります。とりあえず地方の大学組織と組んで人材育成をして、劇場に登録してもらい、劇場が人をプールするという形が考えられます。これから劇場に対する支援がもう少しきちんとして、責務もはっきりさせるので、劇場もそういう人材をプールしなければならなくなるということで回って行ってほしいと思っています。アーツカウンシル的なものができるのが理想ですが、組織や事務所を作ると、それだけで固定費がかかります。それより機動力を持って、鳥取で3年に1回といったように開催して、劇場が人材をプールの今のところは現実的です。今、滋賀県の芸術文化評議会の評議員をやっていますが、県知事がアーツカウンシルに興味を持っています。滋賀県なら音楽、演劇、美術、その他に1人ずつ置けば、滋賀県内の芸術を網羅でき、京都が近いので大学院生がたくさんいて、4人なら県レベルで雇えます。そういう県は出てくる可能性があります。

野村：都道府県単位のアーツカウンシルは何をするのですか。

平田：都道府県も大きな文化予算を持っているので分配を決めなければいけません。現状は、今の文化庁と同じような決め方をしていて、都道府県はもっと政治家絡みの案件が多いので、きちんと分配する独立した機関が本当は必要です。

野村：県政や市政のベクトルがあった上で、判断してほしいというものですよね。

平田：何故イギリスで発達したかという点、政権交代が激しいからで、政策が大きく変わっても文化政策に一貫性を持たせるためにアーツカウンシルがあって、本来は政治からは独立した機関です。

児童生徒のコミュニケーション能力の育成に資する芸術表現体験事業

芸術家による表現手法を用いた計画的・継続的なワークショップ等の実技指導を実施することにより、芸術を愛する心を育て、豊かな情操を養うとともに、コミュニケーション能力の育成を図る。

教育委員会等

○開催校への指導・助言，連絡調整

小・中・高等学校等

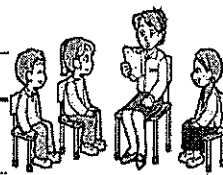
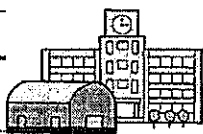
○芸術家や劇団員と連携し，計画的・継続的なワークショップ等の実施 など

◆国語・音楽等の教科，総合的な学習の時間，特別活動（学校行事等）

◆演劇，ダンス・舞踊，伝統芸能，大衆芸能等

◆実技指導，講話，実技披露，成果発表会 等

◆年間3～12回実施



○芸術家や劇団員等の派遣

NPO法人、公共や民間の劇場等



派遣

成果

(文部科学省初等中等教育局)

コミュニケーション教育推進のための検討（1千万円）

- ・演劇・ダンス等の芸術表現を用いた学習プログラムの開発
(その他期待される効果)
 - ・国語をはじめとする各教科の学力向上
 - ・問題行動への効果的対応 等

コミュニケーション教育の推進