

3 実演芸術国際シンポジウム

▶ 事業概要

2020年東京オリンピック・パラリンピックの開催を契機とした我が国の実演芸術活動の国際的な展開と、2020年以降の持続的な発展を期すために、多様な実演芸術の専門家同士の交流の機会を生み出し、横断的なネットワークの構築を促すことを目指して、国際シンポジウムを開催しました。これまで各分野で個別に培われてきた国内外のネットワーク形成や協働等の事例を、ジャンルや職域を超えて実演芸術分野全体の財産と捉え、課題を含めた共有を図ります。

通算3回目となった今回は、ASSITEJ^{注1)}(アシテジ)の2020年世界大会が東京で開催されることが決定したこともふまえて、「子どもたちの鑑賞・体験の機会拡充にむけて」をテーマに、国際的な視野での議論を図りました。

また、関連企画として、パネリストの一人である劇作家、マリア＝イネス・ファルコーニ氏を講師に、児童青少年向けの作品づくりについてのラウンドテーブルを実施しました。

▶ 実施結果

スウェーデン、アルゼンチンからパネリストを招き、各国における国内の広範囲への鑑賞機会提供の状況を事例として共有しました。また、日本における児童青少年演劇の発達の歴史や、KAAT神奈川芸術劇場を事例とした公共劇場の取組を共有しました。

後半は、児童青少年演劇をめぐる世界的関心事をふまえながら、子どもたちの実演芸術の鑑賞・体験の機会拡充に向けて、参加者を交えた活発な議論が展開されました。

全国の芸術団体、文化行政、劇場・音楽堂等、文化政策等の研究者、および国外からの参加も含む計110名(関係者含む)の参加者がありました。児童青少年演劇以外のジャンル、また職域もさまざまな参加者が、「子どもたちの」という一つの大きなテーマに沿った多様な意見を共有する機会となりました。当日は、日英同時通訳のほか手話通訳をつけて、より多くの参加者への情報保障に努めました。

また、関連企画として実施したラウンドテーブルには、劇作家、演出家、俳優、公立劇場の制作者等、計24名(関係者含む)の参加がありました。

いずれも、広報として、チラシ作成および配布、郵送およびメール・FAXによる案内発送、本事業および芸団協のウェブサイトでの告知、Facebook等のSNSでの情報発信等を行いました。また、開催にあたり協力名義をいただいた団体にも告知協力を仰ぎ、全地域に対して広く周知を図りました。

注1) ASSITEJ

正式名称はフランス語で「Association Internationale du Theatre pour l'Enfance et la Jeunesse」といい、単語の頭文字を組み合わせで「ASSITEJ」(アシテジ)と略されます。英訳すると、International Association of Theatre for Children and Young Peopleとなります。日本語に直訳すると「国際児童青少年演劇協会」ですが、近年では演劇だけでなくジャンルを問わずに子どもたちの鑑賞機会を広げていくべきという考えのもと、「国際児童青少年舞台芸術協会」と表記されています。ASSITEJは、1965年にパリで発足した、児童青少年演劇分野の世界的ネットワークです。児童青少年演劇の芸術水準の向上のために、個人、専門劇団、演劇団体を世界的に結集し、人的交流と情報交換を行うことで、世界中で児童青少年の豊かな成長に寄与する事ができると信じて参集した人々によって生まれました。設立時には12ヶ国だった加盟国も、現在は78ヶ国まで増えています。現在は3年毎に世界大会が開催されており、2017年5月に南アフリカ・ケープタウンで開催された第19回世界大会にて、次回2020年の開催地として、日本・東京が選定されました。アジアでは第14回(2002年)の韓国大会以来、二国目の開催となります。日本では1979年に「アシテジ日本センター」が設立され、ASSITEJの36番目の加盟国となりました。

「全国の子どもたちへ芸術体験を届けるために」

〈日英同時通訳、手話通訳あり〉

【日 程】 平成29（2017）年12月7日（木）13:30～16:30

【会 場】 国際文化会館 講堂（東京都港区六本木5-11-16）

【参加費】 無料

【時間割】 13:30～13:40 趣旨説明：米屋 尚子（芸団協 実演芸術振興部長）

13:40～15:00 プレゼンテーション

15:10～16:30 パネルディスカッション

【パネリスト】

マリア＝イネス・ファルコーニ（劇作家、児童青少年文学作家／アルゼンチン）

ニコラス・マルムクロネ（舞台芸術プロデューサー／スウェーデン）

太田 昭（日本児童・青少年演劇劇団協同組合 副代表／日本）

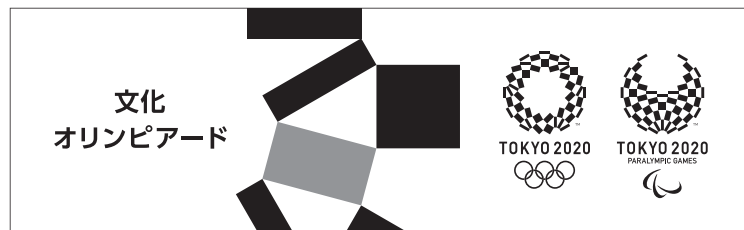
横山 歩（KAAT神奈川芸術劇場 制作課長／日本）

進行：大谷 賢治郎（演出家／日本）

【協 力】 アシテジ日本センター／TYA Japan／日本児童・青少年演劇劇団協同組合

【後 援】 国際交流基金／公益社団法人全国公立文化施設協会／劇場、音楽堂等連絡協議会／
公益社団法人日本劇団協議会／一般社団法人日本演出者協会／一般社団法人日本劇作家協会／
アルゼンチン共和国大使館／スウェーデン大使館

※所属・役職等は2017年12月時点のものです。



関連企画 ラウンドテーブル

「児童青少年演劇は社会問題にどう向き合うか」

【日 程】 平成29（2017）年12月6日（水）14:00～16:00

【会 場】 芸能花伝舎（東京都新宿区西新宿6-12-30）

【参加費】 無料

【講 師】 マリア＝イネス・ファルコーニ（劇作家、児童青少年文学作家／アルゼンチン）

【進 行】 石川 健二（俳優、演技集団 朗）



マリア＝イネス・ファルコーニ María Inés Falconi / アルゼンチン

劇作家、児童青少年文学作家。短編・小説が国内外で上演・出版される他、戯曲は国内外での受賞作も多数。ベルグラノ大学、ブエノスアイレス演劇学校で演出・劇作を指導。ほか各国で様々なワークショップ、講義などを行う。また、国際プロジェクトとして、社会的問題などを取り上げるワークショップにも携わる。2005年～2014年はアシテジの世界理事、最後の2期は副会長を務めた。ASSITEJ（アシテジ）アルゼンチン事務局。アシテジ名誉会員。



ニコラス・マルムクローネ Niclas Malmcrona / スウェーデン

ASSITEJI（アシテジ）スウェーデン 理事。舞台芸術プロデューサーとして30年以上にわたり活動し、世界各地で国際ワークショップ、セミナー、フェスティバルに携わる。1999年～2008年には、アシテジの世界事務局長を務め、2011年5月にマルメとコペンハーゲンにて、第17回アシテジ世界大会と舞台芸術フェスティバルを開催。Bibu（スウェーデン児童・青少年舞台芸術ビエンナーレ）の創始者。現在はストックホルム市立劇場との仕事もしている。



太田 昭 Akira Ota / 日本

日韓演劇交流センター事務局長。日本児童・青少年演劇劇団協同組合（児演協）副代表理事。1996年、東京演劇アンサンブル（TEE）入団。以後ほとんどの作品の制作に関わる。児演協の人材育成担当として、これまでに5大陸20ヶ国を越える国々の児童青少年舞台芸術の関係者を招き、講座・ワークショップを企画・実施している。2004年、文化庁芸術家在外研修員としてスウェーデン国立巡回劇団ウンガリクスへ短期留学。



横山 歩 Ayumi Yokoyama / 日本

KAAT神奈川芸術劇場制作課長。早稲田大学第一文学部演劇専修卒業。出版社勤務、舞台技術者の経験を経て1996年（公財）神奈川芸術文化財団に入職。演劇公演の制作、ソフト先行人材育成事業『ASK～かながわ舞台芸術工房』などに携わる。以降、財団所管の各施設にて施設管理、経理、予算策定など管理系業務にも従事し、2014年KAAT制作課に配属、事業制作の傍らマネジメント業務を担当。2017年より現職。



大谷 賢治郎 Kenjiro Otani / 日本

演出家。劇団company maを主宰。1972年東京生まれ。サンフランシスコ州立大学芸術学部演劇科卒業。演出活動を中心に、東京国立博物館や川崎市アートセンター、文化庁派遣事業、そしてアシテジ国際児童青少年演劇協会などの活動を通して、国内外の児童演劇活動と演劇教育にも力を注ぐ。大林千茱萸監督作品「100年ごはん」の映画に出演。アシテジ国際児童青少年演劇協会世界理事。特定非営利活動法人KAWASAKIアート理事。桐朋学園芸術短期大学芸術科非常勤講師（2018年度より特任教員）。東京大学大学院総合文化研究科・教養学部附属共生のための国際哲学研究センター研究協力者。

関連企画 ラウンドテーブル

講師：マリア＝イネス・ファルコーニ（劇作家、児童青少年文学作家）
進行：石川 健二（俳優、演技集団 朗）

「児童青少年演劇は社会問題にどう向き合うか」

児童青少年に向けた舞台芸術においては、子どもたちへ芸術体験を届ける担い手として、社会問題にどう向きあうべきでしょうか？ 劇作家、児童青少年文学作家であるマリア＝イネス・ファルコーニ氏を囲み、子どもたちへ、何を、どう伝えるか、参加者とともに創作における議論を展開しました。

マリア＝イネス・ファルコーニより



演劇、文学、教育は、子ども時代に対する社会の見方や期待を反映しています。作家をはじめとする舞台芸術創造に携わる専門家も、社会の一員です。社会に対する問題、目標、不満、理想を共有していますし、それらに対して決して無関心ではられません。

アルゼンチンでは、子ども時代を理想的に考えています。子どもたちは純粹で、守られなくてはならない、幸福でなければならない。現実の生活や、対立や暴力を見る必要はない。子どもたちはファンタジーの世界に生きているのだと。

しかし現実には、貧困、育児放棄、麻薬、教育の欠如に苦しんでいる子どもが大勢います。それでも、中流階級（ほとんどの芸術家は中流階級出身）は、その現状を演劇作品の中では見せません。

違った社会には、違った考えがあるかもしれません。良い仕事につくためには十分過ぎる教育を受けなければならないとか、自分で決められる自由がなければならないとか、従順に伝統を守らねばならない等々。

いずれにしても、社会の考え方は、舞台上に見えてきます。子どもたちは、何を観るべきか、どうあるべきか、大人が考えた演劇を観るのです。

タブーとは何か。子どもたちにとって「良くない」とされる事柄が存在するのは、子どもたちを守るためです。あえて芸術家がこのタブーを語ろうとすると、子どもを劇場に連れて行く大人に、教師に、規制されてしまいます。だから演劇はタブーを避けようとし、大人の観客に心地良くあろうとし、社会の中の「子ども時代観」を維持していきます。

けれど、私たちが子どもたちを守ろうとしてやっていることは、辛い現実社会を自分で理解しようとする子どもたちを放置しているだけではないでしょうか。

私たちは演劇の中身を考え直すべきでしょうか？舞台の上に難しいテーマを載せるべきなのか。あるいは、子どもたちを泡に包んで守るべきなのか。

皆さんが考えるタブーとは何ですか？それとどう向き合えますか？

ファルコーニ氏からの問いかけを受けて、後半は参加者が4グループに分かれてディスカッションを行い、最後に全体で各グループでの議論を共有しました。

各グループからは、日本の児童青少年演劇において舞台上では扱い難い事柄として、次のような意見が出ました。

天皇制	宗教	障害者	死	自殺	主人公の死
部落	憲法	性	ジェンダー	同性愛	下ネタ
暴力	在日朝鮮人	沖縄	津波	原発	

また、アーティストの側も公演受け入れ側（学校や親）の考えを忖度して自主規制しがちなのではないか、芸術家が問題提起することで社会的解決策が見えるのではないか、といった意見もありました。

もちろん、創造性、芸術性はそれぞれの芸術家、芸術集団ごとに異なるものであり、その表現方法の豊かさこそが日本の実演芸術界を支えているのでしょうか。しかし、さまざまな立場からの視点を共有したことは、参加者にとっても貴重な体験になったのではないのでしょうか。

ファルコーニ氏からの問いかけが、子どもたちの芸術体験の在り方について考え続ける一つのきっかけになればと思います。



プレゼンテーション

舞台芸術はどこへ？ 現代の若者と演劇について

発表：マリア＝イネス・ファルコーニ（劇作家、児童青少年文学作家／アルゼンチン）

● 現代の若者の特徴

若い世代の人たちは、私が全く理解できない言葉で話をします。人生の目的が全く無いようにも見えます。興味関心の対象も、私が若かった頃とは違います。映画を観ない人も多く、観たとしても好きな映画は違います。Youtube等は私には退屈にしか思えません。

それでも私は、児童青少年のための脚本を書き、演出することにこだわっています。彼らが演劇を楽しみ、さらに将来も舞台芸術に関心を持ち続けるためにはどうすれば良いか、そのために私たちは何ができるのでしょうか。私たちが、若い世代との「違い」を意識しなければ、演劇の未来は危ういと感じています。

若い観客を理解しようとするとき、劇作家としてとくに重要視していることが二つあります。一つはアドレッセンス（adolescence / 思春期・青年期）、もう一つはシアター（theatre / 演劇・劇場）です。

思春期・青年期は変化のときであり、意思決定の時期でもあります。子どもから大人になり、選択をしながら、自らのアイデンティティを構築していかなければなりません。何を勉強するか、性的志向はどうか、自分の視点をどう持つか、誰を目指すか、いろいろと選んでいかなければならないのです。そのためには、尊敬あるいは拒絶の手本が必要です。手本と対峙することで、苦しみながら自我を形成していくのです。

通常、手本は親や家族であり、努力、成功、失敗、喜び、悲しみを見て学びます。そして周囲の仲間にも手本を求めます。それにより、大人の世界や大人の要求に対峙していきます。仲間とグループを作ることで「自分たち」の帰属意識を持ちたいのです。そしてこのグループは、自分たちの存在を脅かす人々を否定したり、ときには破壊する力さえ持つのです。

いま世界中で、若者が明確な手本を持っていない時代になっているのではないのでしょうか。安定したものがない上に、自ら望めばすぐに変えられるので、特に選ぶ必要がないのです。たとえ考え方に変化があったとしても、選択しなおすことが非常に簡単で、意思決定しなくてもすむようになりました。

かつては、本を読みたければ書店に行き、時間をかけて読みたい本を選びました。自分がこの本を気に入るかどうか、考える必要があったのです。時間をかけて選び、お金を払って、本を手に入れていました。

ところが現代では、インターネットで何冊でもダウンロードして読むことができます。気に入らなければ途中でやめて次を読めば良いので、本を選ぶというリスクはありません。自分の意思決定の結果を、自分が引き受ける必要があります。これは映画、写真、Facebookの友達でも、全く同じことが言えるのではないのでしょうか。自分が何をしているのか、自分は誰なのか、何を欲するのか、確固たるものを持っていなくても良い時代になっています。

こうした中で、多くの意思決定の後に形成されるはずの強固なアイデンティティが出来上がるのでしょうか。大人自身が意思決定できない状況で、どうやって若い世代の彼らをサポートできるのでしょうか。現代が悪いと言いたいのではなく、過去とは全く違う、新たな社会状況にあることを認識しなければならないということです。

● 演劇が若者を惹きつけない理由

演劇はライブ（Live / 生）の芸術です。その場にいなければ体験できません。場面に集中しなければなりませんし、

基本的に劇場では静かにしていなければなりません。一時停止も、巻き戻しも、後で見ることもできません。自分の前に人間が立ち、自分を見て語りかけていることを経験しなければならないのです。演劇は感動させようとするので、それを受け入れられるように観客も心を開かなければなりません。現代において、演劇という体験そのものが、若い世代にとっては全く新しい体験なのです。

おおよそ10歳以下の子どもたちは、学校等で演劇を観る機会があります。問題は、10代です。彼らは、学校以外での自由な時間をどう使うか、自分で決められます。しかし、なかなか演劇を選ぶことはありません。なぜでしょうか。

一つには、演劇の言語が、彼らの言語と違うからでしょう。二つには、演劇は大人数向きではないことです。学校で観たことを自慢しても、友達はスマホでその演劇を観ることはできません。俳優と一緒に写真を撮ることもできません。どうやって人とシェアすれば良いか、演劇に能動的に関わる方法が分からないのです。そして、共通点、仲間意識を生み出すような強い感情や一体感を生み出すことがなかなかないのです。



親と同世代の俳優を見て、10代の若者はどう思うでしょう。俳優はどう演じたらいいのでしょうか。劇場はどうでしょうか。座席が決められていて動けない、スマホも使ってはいけない、喋ってもいけないところに、行きたいと思うでしょうか。作品のテーマはどうでしょう。若者の関心事を取り上げているでしょうか。

劇場の外には、襲撃、不況、貧困等の悪いニュースが常に流れています。一方、劇場の中では、たいてい理想の世界を描こうとします。演劇は現実と離れた理想を示すべきなのか、あるいは現実との接点を持つべきなのか。内容、スタイル、美的感覚を若者に合わせようと、さまざまな努力がなされていますが十分とは思えません。若者に対して私たちは何ができるのかという解決策は、それぞれの国で異なります。演劇の状況が、国ごとに違うからです。

● 若者向けの演劇プロジェクトの事例

しかし若者の状況は、経験も年齢も近い若手アーティストにとっては扱いやすいかもしれません。若手アーティストに、新しい舞台芸術を実験し、研究し、考え出す可能性を与えることが、年長アーティストの責任です。ASSITEJでは、ネクストジェネレーション^{注1)} (Next Generation / 次世代研修プログラム) というプロジェクトを実施していて、プラットフォームの一つになりつつあります。若いアーティストの声に耳を傾け、熟練のアーティストが彼らと対話し、交流の場を深める機会となっています。

アルゼンチンでは、子どもたちのために上演する劇団は多くありますが、児童青少年のための舞台芸術を開発し、普及するための国の政策はありません。劇団でも、10代に向けた作品は多くありません。そうした中、ATINA^{注2)} (アシテジアルゼンチンセンター) では、青少年のための舞台芸術を後押しするプログラムを開発し、徐々に若者たちにポジティブな変化をもたらしています。

事例として一つ、私の個人的なプロジェクトを紹介します。18歳から20歳ぐらいの学生が参加する演劇ワークショップです。私が翻訳と演出を担当し、セルバンテス、シェイクスピア、ロルカ等の若者には馴染みがない古典作品を取り上げたのですが、それまであまり重要視されていなかったユーモアに重点をおきました。「若者ユーモア」とでも言いましょうか、勝者と敗者の間のジョーク、失敗やハッピーエンドに関するジョーク等を取り入れました。すると、俳優が若者であったことから、俳優と観客が同じレベルで笑いを共有でき、良いコミュニケーションが生まれたのです。10年ほど継続して実施し、多くの若者が観に来ました。何度も来る人、俳優の名前を覚える人、親を連れてくる人も出てきました。このプロジェクトがなぜ上手くいったのか、そしてなぜ同じことが再度起こせないのか、考え続けています。

注1) ネクストジェネレーション

ASSITEJが2008年に開始した国際共同創造・芸術交流プログラム。2012年からは、各国で行われる国際フェスティバルなどと連携し、世界各国から30名ほどを募り、一週間程度のゼミナール形式で、作品づくりや情報交流を行っている。

注2) ATINA

ASSITEJのアルゼンチンセンター。正式名称は、Asociacion de Teatristas Independientes para Niños y Adolescentes。

もう一つ、ATINAの「スクールヤード・ストーリーズ」というプロジェクトを紹介します。まずプロジェクトの第一段階として、脚本コンクールを行います。応募には、脚本を書く前に必ず実地調査をしなければならないという条件を付けています。学校あるいは青少年がいる場所に行き、人種、性別、宗教、国籍等のアイデンティティーに関わる聞き取りを行い、短い脚本を書きます。調査資料とともに応募された脚本の中から、審査員が5～10本ほどに選考します。

第二段階は、演出家のワークショップです。選考された5～10本の中から、演出家は一本を選び、演出案を提出します。この演出案によって選抜され、選ばれた演出家は一週間かけて、舞台美術、マルチメディアのプロとともに3人でワークショップを行います。

その後一年間の準備期間を与えられ、第三段階として上演します。上演後には観客との討論もします。自ずと登場人物が若者であることが多く、若い俳優が演じることになり、結果として観客も若者中心になります。フィクションと現実の区別がつかない子どもたちが、俳優たちと年齢の近い友人となって質問をします。こうして各都市、各地域で、青少年の生活を反映させるプロジェクトを実施し、参加する彼らに議論の場を提供しています。

また、アルゼンチンでは、学校、劇場、芸術学校で演劇ワークショップが行われます。思春期の子どもたちは、劇場へ行くのは好きでなくても、演じることは好きです。彼らは自分自身を表現する方法も見つけ出すのです。

このシンポジウム参加に当たり、日本の児童青少年に向けた舞台芸術の発展のために、海外の経験から学ぶというテーマを与えられました。アルゼンチンの事例が役立つかどうかは分かりませんが、お互いに抱えている問題を共有することで、一歩前進できるのではないかと思います。我々が、将来への道筋をつくり、絶えず観客を動かしていかなければ、子どもたちのために舞台芸術を作り続ける努力をしなければ、舞台芸術の未来はないのですから。

スウェーデンにおける児童青少年演劇鑑賞のための公的支援

発表：ニコラス・マルムクローネ（舞台芸術プロデューサー／スウェーデン）

● スウェーデンの国家文化政策

スウェーデンはヨーロッパの中でも面積の大きな国ですが、人口は1千万人ほどです。その多くは南部、沿岸地域に居住しており、国の大部分は人口密度が非常に低い地域です。

19世紀後半、スウェーデンはヨーロッパで最も貧しい国の一つでした。ところが1920年代以降、社会のさまざまな面で、とりわけ文化においては着実に興隆し、スウェーデンは近代的国家社会へと急速に発展したのです。その後は比較的均質な社会だったと言えます。しかし1960年代から1970年代以降は、北の果てにある小国から、グローバル化と国際交流の一翼を担う国へと変貌を遂げました。世界中から多くの移民、難民を受け入れ、全世界から集まった多文化国家と言える国になりました。一方で、この人口流入は、社会においても文化芸術に携わる私たちにとっても、新たな課題を与えています。

近代社会への変遷の中で重要な節目となったのが、1974年の国家文化政策の導入でした。2009年に改訂されましたが、いまだスウェーデンの文化政策の礎であり続けています。文化芸術は、表現の自由に基づき、ダイナミックに問題を投げかける自律性を持たなければなりません。人々には、文化的生活に参加する機会が与えられなければなりません。創造性、多様性、芸術性は、社会の発展における重要な一部と考えるべきです。

スウェーデンの文化政策が重視している点として、私は次の五つを挙げます。

一つは、アクセシビリティです。北部の遠隔地、ストックホルム南部の郊外、国民はどこに住んでいようと、良質な文化芸術を楽しむ権利があるのです。すべての人々が劇場や文化芸術へアクセスできなければいけません。スウェーデンは



大きな国なので、地理的なアクセシビリティがとても重要です。

二つ目は、社会的格差の解消です。すべての人に、文化芸術を経験する機会、教育プログラムに参加する機会、創造能力を開発する機会が与えられるべきです。どの社会階級に属していても等しく、文化芸術への機会が与えられなければならないのです。

三つ目は、芸術の品質向上、再生の促進です。文化芸術の領域において、国際交流、異文化交流を図るのです。

四つ目は、保存、活用されてきた豊かな文化遺産の発展です。

そして五つ目は、文化芸術に対する児童青少年の権利に、特別に配慮していることです。これはもちろん我々の活動にとっても重要です。児童青少年の文化的権利が、国の文化政策の中で強調されているのです。

地域ごとにも文化政策はありますが、少なからず国の文化政策を基礎としており、児童青少年の文化的権利を強調しています。活力ある文化的生活を実現するためにも、文化政策は極めて重要です。政策、政治家、市民、そして私たち文化芸術の担い手が連携し、政策を通じてともに取り組んでいく必要があるでしょう。

● スウェーデンの児童青少年演劇

児童青少年に向けた実演芸術作品は、その時代において、子どもと、子ども時代というものが社会にどう捉えられているかを表しているでしょう。大人たちが、子どもたちに観せる作品を決定するわけです。子どもたちに何が適切なのか、大人たちの思考によって作品の傾向も変化します。

1900年代に入ると、スウェーデンの実演芸術分野に、芸術面、構造面での大きな変化が起こりました。政治的、社会的な目的を明確に持った演劇作品の出現です。新しい劇団やグループが結成され、伝統的なおとぎ話やクリスマス公演とは袂を分かつ新たな表現が、学校や幼稚園で上演されるようになったのです。

そして1970年代初頭には、社会主義的な視点を持ち、集団的に社会へアプローチする民間劇団が多く発足しました。20世紀初頭に設立された公立劇場・公立劇団とは全く違うものでした。そして同時期には、地方議会の議員等がトップに就く、地域の劇場・劇団も多く発足したのです。以来、スウェーデンの実演芸術界には、公立と民間の劇場・劇団が共存しています。これらの格差はそれほど小さくなく、芸術家たちは両方で活躍しています。

そして今日に至るまでに、スウェーデンには国内巡回の劇場・劇団ネットワークができています。国内全地域の学校を巡回し、子どもたちとの物理的、芸術的な触れ合いを緊密に持ちながら展開する、「目の高さの演劇」とも言うべき方法です。

● 児童青少年への鑑賞機会提供のための公的システム

各地域それぞれの方法で、子どもたちへの芸術体験の機会提供に向けて取り組んできましたが、成功もあれば、上手くいかない例もありました。いずれにしても文化政策に基づき、ほとんどが公的資金によって実施されるものです。

また、スウェーデンの子どもたちに向けた国内巡回公演の8割は、学校の授業時間内に行われています。体育館あるいは講堂で上演するのです。都市部では、劇場で行うこともあります。それも登校日の授業時間内です。

・事例1 セームランド地方「センコスト・セームランド」

セームランド地方は、ストックホルムから約200キロ南に位置する、小さな市や町、田園地帯が集合した地域です。ここでは、センコスト・セームランド (Scenkonst Sörmland) という団体が、実演芸術の鑑賞機会を提供しています。この団体のミッションは、5歳から15歳までの子どもたちに対して、年に2回の実演芸術の鑑賞機会を提供することです。この地域の子どもたちのほぼ総数に当たる7万5千人を対象に、年間850回もの公演を提供しています。

センコスト・セームランドは、児童青少年向けの実演芸術の専門家として、カウンセラーを採用しています。カウンセラーがスウェーデン全土から公演団体を選定する選考会が年1回行われ、選定された作品をカタログにして、印刷物やインターネット上で公表します。各学校はカタログの中から作品を選び、センコスト・セームランドへ発注します。全ての学校が選択し終えると、学校、公演団体の双方にとって都合の良い日程が生まれ、各劇団による巡回公演が2週間から4週間かけて実施されます。

この仕組みの注目すべき点は、学校が公演料を支払うことです。すべての学校が平等に上演できるように、補助金付きの公演料が価格設定されています。子どもたちのために特別に作られた舞台芸術に対して、すべての子どもと家族に平等にアクセス権が与えられるべきだと考えるため、公演の費用を負担するのは子どもや親ではなく学校なのです。

セームランド地方はこのシステムに一元化され、すべての子どもたちに恩恵を与えるための補助金が付けられています。学校、公演団体の双方に有益であり、小さな市町が混在する地域に適したシステムと言えます。

・事例2 スtockホルム市「クーラン」

首都であるストックホルム市には、クーラン (Kulan) というプログラムがあります。インターネットを介して、実演芸術と子どもたちをつなげる仕組みです。実演芸術分野の専門家が選定した公演が、作品説明や公演日時等が掲載されたカタログとしてインターネット上に公開されます。そこから学校や教師が子どもたちのために鑑賞予約をすると、チケット料金が自動的に補助金の対象となるシステムです。補助金50スウェーデンクローナを、ストックホルム市が公演団体に対して支払います。例えばチケット料金が100クローナだとすると、公演団体は50クローナを学校から受け取り、50クローナを市から補助金として受け取ることになります。カタログ作製にも市が資金提供しています。年に2回、公演団体は作品情報を提供し、カタログの更新が行われます。

センコスト・セームランドと違い、クーランは公演団体と学校の間で鑑賞予約が成立します。相互のコンタクトを促進するためのシステムであり、センコスト・セームランドのように子どもたちに年2回の鑑賞機会を提供するというような明確な目的はありません。

しかしこの二つの事例はいずれも公的資金（税金）が活用され、プロフェッショナルな実演芸術が児童青少年に提供されています。セームランド地方のような小さな市町の集合体と、人口150万人の大都市ストックホルム。いずれも文化政策に基づくものですが、児童青少年の文化的権利を保障するための方法が違うということです。

● 文化政策の重要性

スウェーデンにおける児童青少年に向けた芸術活動の礎は、やはり文化政策にあると言えます。国、そして可能であれば地域レベルで文化政策を立案すべきです。文化政策は、なぜ子どもたちへ芸術体験を届けるのか、どうすれば届けられるのか、なぜ文化芸術が大切なのかを語る基礎なのです。

そして芸術団体には、十分な時間をかけて芸術的な作品を創り出し、プロフェッショナルな形で公演し得る可能性がなくてはならないのです。当然のことではありますが、多くの国において、スウェーデンにとっても、これが大きな課題となっています。ここでも問われるのは、その可能性を担保するための文化政策があるかということでしょう。

子どもたちと実演芸術との接点はどこにあるのでしょうか。学校の授業時間か、あるいは親が週末に劇場へ連れて行くかかもしれません。鑑賞料金を支払うのは誰でしょうか。文化芸術を体験させることは家族の責任なのでしょうか。それとも児童青少年が受けるべき学校教育等の一環としてあるべきでしょうか。

スウェーデンでは、教育として学校の授業時間内に、プロフェッショナルな芸術に接するべきだと考えられているわけです。文化政策と、それに基づく国、地域の資金によって、それを実現する手段を開発してきたのです。どの手段が一番良いかは問えませんが、信念として、子どもたちが実演芸術にアクセスできる方法を編み出さなければならないと考えています。

● 児童の権利に対する責任

最後に、国連「児童の権利に関する条約」第31条を引用します。

- 1 締約国は、休息および余暇についての児童の権利および児童がその年齢に適した遊びおよびレクリエーションの活動を行い、ならびに文化的な生活および芸術に自由に参加する権利を認めるものである。
- 2 締約国は、児童が文化的および芸術的な生活に十分に参加する権利を尊重し、かつ促進するものとして、文化的および芸術的な活動、ならびにレクリエーションおよび余暇の活動のための適当かつ平等な機会の提供を奨励するものである。

これは、私たち実演芸術の担い手の責任なのです。

日本の児童青少年演劇の発展と現在

発表：太田 昭（日本児童・青少年演劇劇団協同組合 副代表／日本）

● 第二次世界大戦前後の児童青少年向けの演劇

第二次世界大戦以前にも、子どものための舞台芸術は存在しました。しかしそれは、子どものためというよりは、子どもと一緒に観ることができるというものであったり、等身大の子どもを表現するために子役が出演する作品でした。

日本初の子どものための戯曲は、『春若丸』だと言われています。巖谷小波によって1903年に書かれた作品で、歌舞伎の手法が用いられ、物語性も豊かで非常に芸術性が高い作品と言われています。しかしこの作品は、子どもには難しいだろうという理由によって、当時は上演されることがありませんでした。この作品が初演を迎えたのは、約100年後の2005年。日本児童・青少年演劇劇団協同組合（以下、児演協）による合同公演という形で上演されました。それほど、長きにわたって「子どものための作品」を作ることが日本では難しく、また要望されてこなかったのではないのでしょうか。

やがて戦争が始まると、そうした作品の他に、おとぎ話や昔話のようなものや、子どもや動物が主人公のものが、子どものための作品として作られるようになりました。戦時中にはその傾向がより強くなります。例えば、学校等で子どもたちが演じるための脚本集は現在もありますが、当時も「少国民演劇脚本集」というものがありました。これは、戦争を支える子どもたちのあるべき姿、銃後の過ごし方等が、作品要素のほぼ9割です。芸術性やエンターテインメント性よりも、教育や啓蒙のために演劇が行われていた時代だったのだと思います。

● 戦後から今日までの児童青少年演劇の発展

戦争が終わり、戦前から活動していた劇団を中心に、少しずつ子どものための作品づくりが再開されました。しかしそれは、個々の劇団による独自の活動であり、一つひとつ学校や子どもたちのいる場所を訪ね歩いて公演を行うという、本当に小さな一歩でした。しかしこの一歩ずつが、現在にまで通ずる日本の新しい児童青少年演劇の基礎を築いたと言えます。

・学校体育館での「演劇鑑賞教室」公演

戦後すぐの日本は、最も民主的教育が行われていたと言われています。教師たちの「二度と教え子たちが戦争に行くことがないように」との思いによって学校教育がなされていたのです。そうした時代に教師たちと劇団が出会い、児童青少年演劇の萌芽となり、日本における児童青少年演劇が改めてスタートしたと言えるでしょう。学校での「演劇鑑賞教室」の始まりも、必然だったと言えるかもしれません。

現在に至るまで長らく日本の児童青少年演劇を支えてきた「演劇鑑賞教室」公演の特徴の一つは、ほとんどが学校の体育館で上演されることです。この特殊な環境での上演が、子どもたちの日常空間をどう演劇空間に変えるか、児童青少年演劇劇団としての特殊な技術を発達させてきました。こうした教師と劇団とのつながりの中での発展の仕方は、他国に類を見ないのではないのでしょうか。1990年代まで、国や地方自治体による、子どもに作品を届けるための支援はほぼ無かったのが日本の実態です。

これが活動を広げてきた良さでもあり、一方で、いま停滞しつつある一因にもなっているのかもしれない。

・貸しホールでの「おやこ劇場・子ども劇場」公演

もう一つ、日本の児童青少年演劇の発展における特徴的な要素として、1960年代に始まった「おやこ劇場」「子ども劇場」という鑑賞団体の運動があります。舞台作品を鑑賞することを通して、地域における人間関係を作り出し、より良い育児環境を作っていこうという、母親たちが中心となってきた運動です。

これは、学校での演劇鑑賞教室公演とは違った創造の機会を劇団に与えることになりました。定期的に作品提供を行う中で、劇団の創造上の好奇心や挑戦、それから母親たちからの要求を、互いに受け止めあう関係を築いてきたのです。

・公立文化施設による自主制作事業の始まり

そして1990年代に入ると、自主制作を行う力をもった公立文化施設が現れてきました。劇団という芸術創造集団とは違った形式で、児童青少年のための作品が創作されるようになってきました。これまでの民間の情熱に支えられてきた発展の流れとは全く違う視点を持った新しい軸が、児童青少年演劇の中に作られ始めたのだと捉えています。

● 日本における現状と課題

子どものための舞台芸術には、その国の「子ども観」が非常に大きく反映されます。例えば、戦前の日本では、子どもは大人の所有物という社会感覚がありました。戦後になると、民主的教育の始まりにより、子どもも独立した一人の人格であるという考えに変化してきました。

これまで劇団を中心とした芸術創造の発展の中で、子どもたち自身が表現をすることにどう芸術的にアプローチをしていくか、非常に遅れているという課題が挙げられます。また、その表現指導者の育成も大きな課題です。日本には、国立大学に演劇科がありませんし、児童青少年演劇のための芸術家を養成する国立の機関は無いのです。この国の発展に向けて、考えていかなければならないことだと思います。

また、日本の実演芸術の特徴として、多くの先進国と違い、劇場＝劇団ではないという形態があります。そうした中で、公共劇場の歴史や、劇場の在り方に対する考え方が変容しているのではないのでしょうか。これから私たちは、劇団、劇場、学校、自治体、それぞれが独自の活動として進めるのではなく、何らかの連携をしながら、子どもたちのための舞台芸術の創造環境を作れないだろうかと思えます。お互いのノウハウを持ち寄ることで、もっときめ細やかに子どもの成長発達に応じた作品を届ける仕組みが作れないだろうか。

例えば児演協では、個々の劇団では乗り越えられない課題として、乳幼児向けの作品づくりを進めています。0歳から2歳までの年齢の子どもの対象とした作品では、全ての観客とアイコンタクトを取りながら進めることが基本要素であるため、1ステージにつき15組から20組ぐらいの親子を対象にすることが限度になります。当然、チケット収入には限界があり、個々の劇団がやるには厳しいのです。

こうした取組についても、地域の子どもたちをどう育てていくか、子どもたちを取り巻く社会環境をどう変えていくか、共有のビジョンを持って連携して進められれば、実演芸術団体の新たな価値や仕事をつくりだすことにもつながるかもしれません。



公共劇場のソフト開発 青少年向け作品の創造とネットワーク展開 ～ KAAT神奈川芸術劇場の事例より

発表：横山 歩（KAAT神奈川芸術劇場 制作課長／日本）

● 創造型の公立劇場

KAAT神奈川芸術劇場は、2011年1月11日に開館。神奈川県が設置した公立劇場で、公益財団法人神奈川芸術文化財団が運営管理をしています。かつて公立劇場は、音楽にもダンスにも演劇にも、いろいろなジャンルに使用できる多目的のホールと呼ばれた施設が一般的でした。そうした中で、KAAT神奈川芸術劇場は、実演芸術の中でも特に、演劇やダンス等の身体性の高い芸術表現に特化した設備となっています。上演に伴う創作過程に不可欠である稽古場スペースを備えていることも大きな特徴です。

神奈川県は当劇場を設置するに当たり、「ものをつくる」「人をつくる」「まちをつくる」という三つのミッションを掲げました。つまり、自主制作によるコンテンツの創造、創造を担う人材の育成、コンテンツを通じた街の賑わい創出です。

2016年度の実績は自主事業が18件。そのうち一般的に買い取り公演と呼ばれるものは3件のみで、15件は企画から当劇場で立ち上げたものです。

近年、こうした自主制作を行う機能を携えた公立劇場は「創造型の劇場」とも呼ばれ、これまでの公立劇場とは全く違う考え方で運営されています。これは、文化庁「新進芸術家海外研修制度」によって海外の劇場等で研鑽を積んだ研修員が、

知識や情報を持ち帰り、新しい劇場文化の在り方として影響を与えた結果ではないでしょうか。劇場の芸術的側面の責任も、自治体職員ではなく、演出家、プロデューサー、作曲家といった実演芸術の専門家に委ねる方向に進みつつあります。

● 公益財団法人神奈川芸術文化財団としての青少年向け事業

公益財団法人神奈川芸術文化財団は、1994年設立。運営資金は100%神奈川県が出資しています。財団設立以来、芸術監督あるいはプロデューサーを置いています。財団設立当初から創造型の劇場設置計画があり、紆余曲折を経て2011年にKAAT神奈川芸術劇場の開館に至りました。

・「大人のためのこどもの劇場」シリーズの開始

劇場開館以前の2003年から、財団では青少年向けの演劇事業を開始しています。初めに手掛けたのは、「大人のためのこどもの劇場」シリーズです。「糸あやつり人形結城座」との共同制作として、グリム童話を題材にした『ハリネズミのハンス』を創作しました。この戯曲は財団が実施する「かながわ戯曲賞」の最優秀作品であり、財団の他事業との連動も考えながら進めていました。

しかし、この作品は自分が制作担当でしたが、当時は児童青少年向けの作品創造について財団にもノウハウがなく、ただ事業を実施しただけという感覚で終えてしまったことを覚えています。



・『親指こぞう ブケッティーノ』のレパートリー化

続いて2005年には、『親指こぞう ブケッティーノ』を手掛けます。劇場内に大きな寄宿舎のような舞台セットと50台程のベッドを設置し、観客である子どもたちはベッドに横になりながらお話を聞くという、読み聞かせ形式の作品です。もとは海外作品でしたが、実際に鑑賞した当時の財団プロデューサーが演出家を招聘し、日本版として創作したものです。

この作品は、一般財団法人地域創造の「公共ホール演劇製作ネットワーク事業」の助成をいただき、各地で上演できたことが大きな弾みとなり、現在までに全国で上演延べ250回以上という、財団の継続的なレパートリー作品となりました。

● KAAT神奈川芸術劇場「キッズプログラム」

劇場開館の2011年以降は、「キッズプログラム」と銘打ち、毎年夏休み期間に児童青少年向けのシリーズを実施しています。「国際児童・青少年演劇フェスティバルおきなわ りっか＊りっかフェスタ」等、他地域で招聘される海外作品を誘致することもあります。ほぼ毎年1本ずつ、財団が自主制作で新作を創造しています。事例として、『わかったさんのクッキー』と『不思議の国のアリス』を紹介します。

・『わかったさんのクッキー』の全国巡回へ

この作品では、現代舞台芸術の旗手と呼ばれ、海外でも高く評価される「チェルフィッチュ」主宰の岡田利規氏を演出に迎えました。岡田氏にとっては、子どものための作品という新境地に挑むことになりました。また、舞台美術には現代美術家の金氏徹平氏、劇中歌には新進気鋭のシンガーソングライターである前野健太氏を迎えました。異なる活動域にあるクリエイターを集め、これまでの児童青少年演劇とは異なるユニークなアプローチで手掛けた作品です。

この作品の基である「わかったさん」シリーズは、特に女兒に大変人気のある児童文学です。これを舞台化するという点でも、関心を集めることになりました。

舞台上では色とりどりの日用品を何かに見立てるという演出空間を、演出家と舞台美術家がセッションをしながら作り出し、子どもたちの想像力をかき立てる作品となりました。2015年の初演は、当劇場で全15ステージ、計2200名程の観客を得ました。

そして翌年2016年度には、神奈川県内2ヶ所および全国10ヶ所での巡回公演を行い、総入場者は4000名を超えました。あわせて関連企画として、舞台美術家である金氏氏による美術ワークショップを、横浜美術館、小田原市民会館、

熊本現代美術館、穂の国とよはし芸術劇場で実施しました。

2015年度から2年間、一般財団法人地域創造「地域の文化・芸術活動助成事業」に採択され、資金を自主財源に頼らずにできたことも、全国展開を実現する足掛かりとなりました。

・『不思議の国のアリス』

ルイス・キャロル作の『不思議の国のアリス』を基に、コンテンポラリーダンス作品として創作したものです。振付・演出には国内外で評価されるダンサーである森山開次氏、テキストには「ロロ」主宰で注目の若手作家の一人である三浦直之氏、衣裳にはひびのこづえ氏、音楽には日本アカデミー賞音楽賞の受賞歴を持つ松本淳一氏を迎えました。出演者には、コンテンポラリーダンスというジャンルにとられず、国内外で活動する実力あるダンサーたちを。そしてアリス役には、オーディションで抜擢した16歳の新人を迎えました。

2017年の初演は、当劇場で全16ステージ上演し、計2700名程の観客を得ました。この作品もまた、2018年度に全国巡回を予定しています。



KAAT キッズ・プログラム 2015 「わかったさんのクッキー」

撮影：前澤秀登

● 創造型の公立劇場の役割

当劇場による児童青少年向けのコンテンツ創造の特徴として、クリエイターおよびパフォーマーに、新進気鋭の人材を選んでいることが挙げられます。これまでの児童青少年演劇では表現していなかったような作品を新しく作り上げること、子どもたちの想像力を刺激する新しいタイプの芸術創造への挑戦です。

それから全国展開においては、全国公立文化施設協会を筆頭とした、公立劇場同士の全国的なネットワークがすでに築き上げられていることは大きな要素です。当財団も、劇場の開場以前からさまざまな地域の劇場との関係を持っており、これが『親指こぞう プケッティーノ』を皮切りとする全国巡回の実現を可能にしました。どの地域においても、児童青少年向けのコンテンツは必要とされているのです。

継続的にコンテンツを紹介、提供していく必要性も感じています。定期的に各地で実施していけるよう、恒常的に各地の劇場と話ができる状態をつくることも大切なことです。

当劇場はそもそも、コンテンツを作ることがミッションの一つです。劇団やプロデュース会社と比べて比較的可利だろと思うのは、公立劇場は舞台芸術分野での基礎研究の機能を持ち得ること、それを可能とする資金が得やすいことだと考えます。単に気鋭のクリエイターやアーティストを寄せ集めて売り込むということではありません。他分野、他ジャンルの人たちと一緒にコンテンツを作り上げることによって、児童青少年演劇の可能性を拡大することにつながるのではないか。公立劇場だからこそできる取組であり、担うべき役割の一つではないかと思います。

パネルディスカッション

パネリスト：マリア＝イネス・ファルコーニ（劇作家、児童青少年文学作家／アルゼンチン）
 ニコラス・マルムクローネ（舞台芸術プロデューサー／スウェーデン）
 太田 昭（日本児童・青少年演劇劇団協同組合 副代表）
 横山 歩（KAAT 神奈川芸術劇場 制作課長）
 進行：大谷 賢治郎（演出家）

前半でプレゼンテーションを行った4人のパネリストを中心に、参加者からも意見を求め、積極的なディスカッションが行われました。

児童青少年演劇の観客と向き合うことについて

大谷 まず、児童青少年演劇の分野において、観客を知らずして作品創造をしている可能性はないだろうか。アウトリーチを含めてどうでしょうか。

横山 先ほど事例紹介した『わかったさんのクッキー』では、基になる本を、演出家である岡田利規さんが、ご自身の娘さんの本棚から見つけてきたんです。子どもは何を読みたいのか、どんなものを面白がるのか。観客と向き合うという意味で、彼の中ではリアリティがあったんだらうと思います。

大谷 つまりアーティスト側がどういう作品を創りたいかということですね。ただ、アーティスト側からの発信だけでよいのか、そのあたりはどうでしょうか。

マリア 観客と向き合うというのは、観客には我々とは違う「言語」があるのだということです。生活も、語る言葉も違います。特に現代の子どもたちは、興味が次々と瞬時に移ってしまいます。しかし劇場では、座席にずっと座っていなさい、人と向き合いなさいと強制するわけです。そうした感覚に慣れていない。劇場は学校とも違う。ですから、違った生活スタイルに適用できるような新しい「言語」が必要だと訴えたかったのです。

参加者A 私は学校で公演することが多いのですが、観劇中は子どもたちの体がよく動くなぁといつも思っていました。ところが終演後に教師が「この劇でどんなことを感じましたか」と聞くと、定形の感想が出てきてしまいます。さっきまで体を動かして観ていたダイナミックな感覚が萎んでいくように感じていました。学校では、感激したり体験したことを、思考として整理し、言葉にすることが求められます。けれどもそれでは演劇の最も大事な、身体を通した感想が掴めない。それを掴むことができたら、創り手である私たちも進化できる気がします。子どもたちとの向きあい方として、観劇体験のフィードバックの工夫はできないでしょうか。

ニコラス スウェーデンにも特別な手法はないと思います。ただ、観客が楽しめる作品を創ることが必要なのだ

と。これは対象が大人でも子どもでも同じです。子どもたちを相手にする芸術家は、経験に基づき、芸術的な能力を用いて上演していかなければなりません。スウェーデンでは、学校で演劇を観ることが強制されている状況で、10代も例外ではありません。一方、週末に大人に連れられて劇場に来る子どもたちは5歳から12歳ぐらいまでがほとんどで、10代の観客を獲得することは難しいです。しかし学校では、10代向けに上演ができるということなのです。まずは、なぜその観客（対象）のために上演をするのか、よく考えることが必要だと思います。

マリア アルゼンチンでも10代は、学校で演劇を観ること、博物館にも行くことが義務であり、観たくないとは言えません。本当は学校の制度としてではなく、自分から観に行きたいと思っています。そうした人々の行動を変えようと思うならば、まず創り手側に問題があるのではないかと考える必要があります。

大谷 フィードバックの方法について、私も自分の演出家としての体験談をお話します。ある地域で人形劇を作りたいというリクエストがありまして、1年前からワークショップを重ねながら、数回のトライアウト公演を小学校で行い、途中段階の作品を観てもらって子どもたちに意見を聞いています。その際の手法として、これはASSTEJで知り合ったアイスランドの実演家から学んだのですが、「どうだったか」と聞くのではなく、「何を観たか」「何が記憶として残っているか」と聞くと、さまざまな意見が出てくるのです。そこからさらに、なぜそれが気になったのか、なぜそこに面白さを感じたのかを抽出しながら、創作を進めています。

ニコラス スウェーデンでは、ほとんどの劇団、舞踊団





は、リハーサル（稽古）の段階で観客となる子どもたちと出会います。例えば、リハーサルに参加させるとか。本番前にそうした機会をつくることは大事だと思います。観客となる子どもたちと対話することが、パフォーマンスにも影響を与えます。

大谷 児童青少年のために作品を創るに当たって、観客である彼らと、どう実際のコミュニケーションを試みるのかは非常に重要ですね。

児童青少年演劇の必要性について

大谷 根源的な話になりますが、なぜ児童青少年に舞台芸術が必要だと思いますか？

太田 私は3歳から「子ども劇場」の会員で、幼い頃からずっと演劇に触れてきました。今の自分を形成するベースがそこにあって、舞台上立つ俳優やそこで出会ってきた大人たちがすごく素敵で、自分もあんな大人になりたい。子どもたちにとってそういう大人でありたいと思うのが、この分野で活動する一つの動機です。もう一つ、舞台芸術が子どもたちに何を与えられるかといえば、生きる力を与えたい。この世の中、生きていて損はないよと、大人が提示していかなければと思います。

横山 行政の中では、医療や福祉といつも比較されます。文化芸術は「人の生死に関係ない」という議論の中で予算を獲得していかなければならないので、大谷さんの問いは常に考えていかなければいけません。文化芸術は、私たちの生活や、知恵や、表現力の高さ、多様性、コミュニケーション、全ての基礎になるものだけれども、観なくても死にはしません。けれども拠り所になっている、ということが忘れられがちです。人々の生活と密接に関わっているんだという自負を、我々自身が持っていなければいけないいつも思っています。

ニコラス 子どもたちも人間です。ですから、文化芸術にアクセスする権利があるのです。舞台芸術を観ることも民主的な権利の一つだと思っています。スウェーデンの多くの劇団は大人向けですが、児童向けのパフォーマンスもやっています。劇作家、演出家、そして俳優も、そのプログラムに関わります。60年代に始まり、こうした現状に至るまでに、スウェーデンも50年かかったのです。

大谷 スウェーデンも50年という時間をかけてこそ今がある。日本も今、動き始めているのではないかと私は見えています。未来を築いていくために、なぜ児童青少年演劇が重要なのかと。

参加者B 自分が子どもの頃、地域の大人たちが自主的な演劇ワークショップのようなものを放課後に実施していました。最近では、演劇が子どもたちのコミュニケーション力を上げると言われます。自分自身は、子どもの頃から演劇に触れていたからといってコミュニケーション力が高いかどうかは分かりません。ただ、コミュニケーションを欲する、考えたい動機を、演劇で培ったと思っています。観劇後に子どもたちに感想を求める時に、言葉だけではなくイメージや音も利用しながら対話する方法もあるかもしれません。

参加者C 私の作品では0歳から入場可にしていますが、親御さんからは乳幼児では物語が追えないと言われます。でも乳幼児も、目の前で起こっていることは一緒に体験しています。楽しい、怖い、そういう感覚を演劇を通して体験することで、日常の中での想像力を養うのではないかと思います。終演後の感想は、時間を置くことも一つの方法です。観劇体験から数日間おくことで、学校や家で、観ていない人たちにも劇の内容を伝えたり、コミュニケーションのきっかけを作り出すことにもつながるのではないかと思います。

子どもたちのアクセシビリティを高めるために

大谷 では実際に、すべての子どもたちへ芸術体験を届けるために、どうしていけるでしょうか。

参加者D 全国の子どもたちへのアクセシビリティの問題があると思います。年齢、住んでいる地域に関わらずということと同時に、障害の有無という問題もあります。例えば聴覚障害等、障害を持った子どもたちに、どういった鑑賞サポートができるでしょうか。

マリア 一般論として、国ごとに芸術文化に関する政策と、他分野の政策には大きな違いはないと思います。児童青少年向けの文化政策も、あくまでもその国の政策の一部を反映しているに過ぎません。我々はアーティストとして、常に政府に目を向けています。彼らと政策につ



いて議論しますが、やはり芸術家が抱えている芸術的ミッションについてもっと議論するべきですね。どうすれば政治家が、芸術家が持つミッションに関心を持つようになるか。政治家が芸術家の活動を理解しなければ、芸術文化に対して十分な支援を得ることはできないのだと思います。

ニコラス スウェーデンでは、障害を持った子どもも普通学級に通います。みんなと同じように学校行事の一つとして、舞台芸術への平等なアクセス権を得ています。

大谷 日本ではどうでしょう。

太田 ASSITEJには、インクルーシブアートを扱うIIAN^{注1)}(アイアン)というネットワークがあります。日本児童・青少年演劇劇団協同組合(以下、児演協)でも始めたばかりのジャンルなので、このネットワークと協力していけたらと思っています。例えば、乳幼児を対象とした作品は、障害を持つ方も鑑賞しやすいかもしれません。実際にイギリスでは「リラックスパフォーマンス」と呼ばれ、広がり始めています。全ステージでなくとも、公演日程に数回はそうした観客を受け入れる回を作ったり。一般の観客にも、そういう回だと理解して入場してもらう。他にも、年の離れた兄弟でも一緒に観劇できる回など。パフォーマンスによって対象年齢があるので通常は難しいのですが、OKの回を作る。そうした工夫を、世界の事例から学びながらやっていると現況です。

大谷 「インクルーシブ」は、日本語に訳すと「包含的」でしょうか。

太田 あらゆる人がその場に一緒にいていいということだと思います。児演協がこれから進めていくべき仕事ではないかと考えています。

大谷 劇場の立場からはどうでしょう。

横山 2016年に障害者差別解消法^{注2)}が施行され、具体的に取り組まなければいけませんので、物理的にいろいろな工夫を始めています。例えば、ダンス公演を「音で観せる」という研究を進めています。ダンスを視覚障害のある人と共有する手法の開発ですね。そうした取組は、これからいろいろな形で進化していくと思います。あらゆる方々に足を運んでもらうための方策は、公立劇場では特に叫ばれていることです。

ニコラス スウェーデンにはリクステアテルン^{注3)}(Riks Teatern)という、巡回公演専門の国立劇団があります。その中に、聴覚障害者のための専門集団として、サイレントシアター(無音劇)があり、国内巡回公演を行って



います。

大谷 スウェーデンではすでに当たり前に関として実施している。

参加者E 数年前に、ジェニー・シーレイ^{注4)}氏のもとで創作の機会がありました。メンバーには聴覚障害、身体障害等の障害を持つ俳優がいたり、障害の有無に関わらず一緒に一つの作品を創る試みでした。これから公共劇場等が、障害のある人たちの鑑賞サポートを考えることは必要だと思いますが、障害を持ったアーティストたちにもっと積極的に創作してもらうことも必要だと思います。

大谷 私もそう思います。公立劇場あるいは実演芸術団体が、障害の有無も、人種も問わず、いろいろな地域に住んでいる子どもたちにどう届けていくか。劇団、芸術家、劇場が協力していけるでしょうか。

ニコラス スウェーデンの50年の歩みをお話しますと、まず1974年に国民文化政策を議会が導入したことが、大きな動きだったと思います。当時の政治家が社会との対話を重ねて、文化芸術が社会の重要な一要素だと判断したのだと思います。この議会における文化政策は、全ての政党が支持しました。文化を自分たちの生活の中に取り込もうと決めた、これが重要な意味を持っていると思います。マリアさんから、政治家にどうアプローチするかという話題がありましたが、簡単な解決策はないと思います。ただ、スウェーデンの文化大臣は、児童青少年向けの公演に足を運ぶことを躊躇することはないでしょう。公演に足を運ばないことは非常に悪いイメージにつながりますから。

参加者F 地方の公共劇場の現状をお話します。私は今、九州地域の市直営の公立劇場で働いています。以前は東京都内の公立劇場にいました。地方に行くと、難しさを

注1) IIAN

International Inclusive Art Network。ASSITEJのネットワーク体の一つ。

注2) 障害者差別解消法

障害を理由とする差別の解消の推進に関する法律。平成25年制定、平成28年より施行。

注3) リクステアテルン

スウェーデンの国内巡回公演を専門とする国立劇団。複数のチームがあり、その一つには児童青少年向け専門集団として1966年に創設されたウナガリクス(Unga Riks)がある。

注4) ジェニー・シーレイ

イギリスの演出家。体障害を持つ俳優による劇団「グレイアイ・シアター・カンパニー」の芸術監督。自身も聴覚障害を持つ。2012年のロンドンパラリンピック開会式の共同ディレクターを務めた。

実感しています。都内の劇場に勤務していた頃には、障害者のアクセシビリティについても積極的にやらせてもらえました。しかし今いる市直営では、事業に携わるのは市役所職員です。さまざまな条件下にある子どもたちに芸術体験を提供することは大事だと、頭では理解しているようですが、実際の事業内容とは結び付かないのです。例えばどんなに評判の良い作品を上演しても、自身が芸術体験をしてきていない行政職員たちは、本来的な芸術表現の面白さが分からず、この事業内容が良いのかどうか分からない。それが首都圏以外の地域の実態ではないでしょうか。

ですから、創り手の皆さんも諦めずに、子どものうちから芸術に触れることが、豊かな地域文化の土壌を育てるのだと訴え続けてほしいのです。そのためには、各地の公立劇場、各地のおよこ劇場・子ども劇場の皆さんも、手を携えてやっていくべきではないでしょうか。

芸術は、さまざまな考えの人がいることを想像するための、一つの大きな考え方の基盤形成の役割を果たします。そのために、どうやって子どもたちに届けるか。芸術体験を持たずに大人になってしまった親を、地域の大人を、いかに巻き込むか。直接子どもたちへだけではなく、実は私たちがターゲットにすべきは子どもたちを取り巻く大人たちだと再認識していただきたいと考えています。また、インクルーシブという観点では、障害の有無だけでなく、貧困という問題があります。だからこそ、学校での公演が大事なのです。半強制的にでも鑑賞の機会を広げる。そうしなければ、貧困世帯の子どもたちには芸術体験の機会は一切ありません。そこはぜひ、地域と公立劇場と芸術団体とが一緒に考えていくべき問題ではないかと思います。

大谷 まさにそうしたつながりが出来ればいいと思います。

参加者G 教員も、演劇等に触れた経験がない人が増えていると聞きます。教職課程の段階、学生のうちに、演劇等の鑑賞機会を作るべきではないでしょうか。

大谷 そうですね。学校で演劇公演を行うには、結局は教員の理解が重要ですからね。



参加者H 子ども一人当たり幾ら、という発想を持ったことで、日本では急速に児童青少年演劇が普及したのだ

と思います。しかし、その考え方があるために、子どもの数が減ってきた今、実に悲惨な状態になっている。子どもの少ない学校は、学校公演の交渉をしなくなりました。劇団は交渉可能な学校ばかりを求めて、小さい学校、僻地の学校の子どもたちを切り捨てるような状況がどんどん進んでいます。劇団はそうした形でも生き残ろうと必死です。およこ劇場・子ども劇場も、会員数がどんどん減っています。

大元にある考え方を変える必要があるのではないのでしょうか。上演に幾らかかるのだから、という考え方に変えるとなると、これには公的支援が必要になります。地域の中できちんと議論し、公立劇場や地方自治体等と芸術団体との新しい関係を作っていく。小さい規模でも上演を可能とする条件作りを、必死に考えるべき時だと思えます。

2020年アシテジ世界大会に向けて

大谷 最後に、これからの日本の児童青少年に向けた舞台芸術が、どういうふうに、どこに向かっていくのか、未来の話をしたいと思います。ここまでのディスカッションで話された内容を、一生懸命に解決に向けて活動しているのがASSITEJだと再確認しました。



ASSITEJは50年以上の歴史を持つ、世界的な非常に大きな組織であり、その中にもいくつかのネットワークを作っています。

まず一つは、話題にも出ましたIIAN（アイアン）、インクルーシブアーツのネットワークです。演劇は全ての人たちが観たり、体験できるものであるべきだという権利に基づいてインクルーシブアーツを行っています。

二つ目は、WLPG（Write Local. Play Global）という劇作家のネットワークです。

三つ目に、ITYARN（International Theatre for Young

Audiences Research Network) という研究者のネットワークがあります。

四つ目に、スモールサイズという乳幼児向けパフォーマンスのネットワークです。

これらのネットワークの中で、乳幼児を含む児童青少年に向けて実演芸術を提供するに当たっては、芸術家だけではなく、社会学者や心理学者等との連携が非常に重要視されるようになり、研究者のネットワークも非常に力強く動きだしています。

そしてもう一つ、ネクストジェネレーション (Next Generation) というネットワークがあります。これは、若い世代のアーティストをどうやって育成するか、彼らがどういう作品、どういう活動を各国で行っていきべきかを考えるネットワークです。

2020年5月には、ASSITEJの世界大会が東京で開催されます。それに向けて、2018年、2019年にも日本での児童青少年演劇のフェスティバルを計画しています。アシテジ日本センターとは別に、TYA JAPAN^{注5)} という組織があります。まずは2018年2月、TYA JAPAN主催の形で、「アジア国際児童青少年演劇フェスティバル」を開催します。アジア各国から10作品ほどを招聘し、日本の劇団もあわせた全115公演の作品を連続上演する大規模なフェスティバルです。2018年、2019年と着実にステップを踏んで、2020年のASSITEJ世界大会を迎えたいと考えています。ぜひ児童青少年演劇分野の動向に、他ジャンルの皆さんもアンテナを張っていただけたらと思います。本日はありがとうございました。



注5) TYA JAPAN

TYAとは、Theater for Young Audiencesの略。TYA Japanは2016年4月設立。原則として個人加盟とし、フリーランスで活動するアーティスト、教育者、研究者、学生、鑑賞組織、行政担当者など、子どものための舞台芸術に関心を寄せるあらゆる人々の参加を可能としている。