

# THEATRE & POLICY

シアター&ポリシー 通巻48号 2008年4月20日発行

## 「演劇」「ドラマ」が 学校教育を変えるためには何が必要か

渡辺 貴裕

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  
〒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>

「総合的な学習の時間」でのドラマ活動、プロのアーティストと連携しての演劇体験、演劇的な手法を用いたプレゼンテーション……。「演劇」や「ドラマ」が近年学校において注目を集め、そうした活動を、従来の学芸会や文化祭などにおける劇発表とは異なる形でカリキュラムに取り入れることが盛んになってきている。これらの取り組みは、これまで学校教育において軽視されてきた表現やコミュニケーションなどの要素を重視するものであり、一方的に話を聞き教科書を読んで勉強するといった受動的な学習スタイルの変革につながるものでもある。

こうした教育界における「演劇」や「ドラマ」への注目を一過性のブームに終わらせず、学校現場に根付かせていくためには何が必要なのだろうか。学校とプロのアーティストをつなぐ仕組みの整備、初心者教師でも取り組みやすいアクティビティ集の開発などいろいろ考えられるなか、私が自らの仕事として捉えているのは、既存のカリキュラムの領域における演劇的な活動の問い直しである。

実は、近年の「演劇」「ドラマ」への注目の高まり以前から、学校現場では、特に小学校を中心に、授業において演劇的な活動が用いられてきた。国語の授業で「ごん」になって「ごんぎつね」の物語を読み深める。社会の授業で、教室の床に大仏の手のひらを描いてその上に乗って大仏の大きさを実感する。こうした活動は、富田博之による『演劇教育』（国土社、1958年）においてすでに「演劇的方法」と名付けられていた活動である。

もっとも、「演劇的方法」の研究と実践はその後十分に進められてきたわけではない。たしかに、小学校低学年の教室では、「  
になってみよう」といった類の活動が行われているのをよく目にする。しかし、演劇教育に熱心な一部の教師の場合を除けば、そうした活動が、学習上不可欠なものとして位置付けている例は稀である。そうした位置づけの不確かさは、「演劇的方法」が、学年が上がるにつれて用いられなくなっていくという事実にも現れている。実際のところ、学校現場で行われている「演劇的方法」のなかには、あまりに安直

である活動や不自然さを伴う活動も多く見られるのである。例を挙げてみよう。ある教室で、工藤直子の詩集『のはらうた』に収められている「いいてんき」という詩を使って国語の授業を行っていた。この詩は、野原に住む「おおすぎごんえもん」が作ったことになっている。教師は、「おおすぎごんえもんさんになってこの詩を読みましよう」と子どもたちに求めた。詩のなかに、「からすさんや ちよっときて おちゃのんで いかんかえ」という一節がある。教師は「いかんかえ」の部分が誘いの言葉であることを確認し、「誘ってみたいに」音読するよう促した。子どもたちは、いかにも誘っているというふうに、みな語尾を上げて読んだ。また、ある子はこの一節を読むときに身ぶりを加えて音読した。「からすさんや」の部分で腕を軽く曲げて鳥が羽ばたく真似をし、「ちよっときて」の部分で手招きの動作、「おちゃのんで」の部分で茶碗を持ってお茶を飲む動作をする。教師はそれを「おおすぎごんえもんさんみたいになってたね」とほめた。

はたしてこれでよいのだろうか。これが、演劇がもつ強みやよさを生かした活動なのだろうか。

演劇がもつ強みやよさは、一つには、現実の自分以外の存在になって想像上の空間を生み出し、その世界を経験することができるという点にある。それによって、現実目の前に存在するわけではない、物語の世界や歴史上の出来事などを、自らの感覚と結びつけながら理解していくことができる。そうした観点からすると、先ほどの授業は、演劇の強みやよさを生かしたのものにはなっていないだろう。なぜなら、たしかに子どもは詩の本文に応じたある種の音声・身体表現を行ってはいるものの、「おおすぎごんえもん」となってその世界はるか彼方にまで伸びる視界、晴れた空を飛んでくるからすなどを体験しているとは言い難いからである。もし「おおすぎごんえもん」となってその世界を経験しているのであれば、「おちゃのんで」と言いながらお茶を飲む真似をするといった、逐語訳的なジェスチャーは出てこないだる



教材と授業方法を吟味し、実践できる教師を育てる。

う。教師による働きかけが、想像上の空間(子どもが「おおすぎごんえもん」となってふるまうことができるような世界)を作り出すことにつながるものでないため、こうした、どんな状況でも通じるような定型化された音声・身体表現を子どもに行わせる結果になってしまっているのである。

もっとも、こうした安直な活動、不自然さを伴う活動は、教師の力不足によるものというよりも、むしろ、日本の教育界における「演劇的方法」の全体的な水準の現れであると考えられる。実際、教科書においても、安直な活動、不自然さを伴う活動が描かれている。ここでも1つ例を見てみよう。ある教科書会社の小学校1年生用の国語教科書に掲載されていた例である。

「話す・聞く」の力の伸長が目指された、「わたしは、なんでしょう」という小さな単元。問題を出す側の子どもが答えを決めておき、簡単なヒントを出す。答える側の子どもがそれを聞いて質問をし、答えを予想して当てる。教科書には、「わたしは、きのようふくをきています。／わたしは、じをかくのが大好きです。／わたしは、なんでしょう」と1人の子どもが出題し、他の子どもたちが「それは、なにいろですか」「ながいものですか」と質問しているイラストが描かれている。

この見本のおかしさは、忠実に場面設定をして実際に動いてみればすぐに分かる。「わたしは、なんでしょう」と尋ねているくらいだから、出題者は、答える側の子どもたちにとって、未知の存在である。そのことをはっきりさせるために、出題者は、教卓の中に隠れてヒントを出してもよいし、あるいは、黒い布をすっぽりかぶっていてもよいだろう。さて、そうしたとき、その未知の存在に対して質問をする子どもは、「それは、なにいろですか」と言うだろうか。

そうは言わないはずである。出題する側が「わたしは……？」と一人称で問いかけているのだから、答える側は、あえて用いるとすれば「あなたは」などの二人称で応じることになるだろう(もっとも、日本語では「あなたは」という言い方をあまりしないので、主語を省略するのが一番自然であろうが)。少なくとも、「わたしは……？」と問いかけた相手に、「それは」と話しか

けることはない。

これは、コミュニケーション力の育成が学校現場で叫ばれながらも、そのために必要な、そして本来演劇的な活動が得意とするはずの、架空の状況を設定するやり方があまりにも稚拙であることの一例である。子どもが、この単元の学習において、教科書に掲載されているような「それは、ですか」という尋ね方を(正当にも)できないでいる時に、教師がただ教科書にそう書かれているからというだけの理由で、「それは、

ですか」という尋ね方を子どもに押しつけるとしたら、悲劇的ですからある(もっとも、さすがにこの教科書会社もこの見本のおかしさを認識したのか、現在用いられている教科書では、「それは」を削除した文に変更されている)。

「演劇的方法」を用いながらも問題点を抱えている授業と教材の例を見てきた。最初に述べたように、近年、「演劇」や「ドラマ」を学校のカリキュラムに取り入れることが注目を集め、盛んになってきている。しかし、こうした、既存のカリキュラムの領域において行われてきた「演劇的方法」にもあらためて目を向け、そのやり方を問い直していくことがなければ、いくら学校に新たな取り組みを持ち込んだとしても、その意義を十分に発揮させることはできないだろう。もちろん、これは、新たな取り組みを持ち込むことの意味を否定するものではない。それが起爆剤となって、既存のカリキュラムにおける「演劇的方法」もまた変わっていく可能性は十分にある。また、新たな取り組みの側から見ても、既存のカリキュラムのなかにも演劇的な活動が存在してきたという状況は、「演劇」や「ドラマ」が必要とされる領域の広さを示しており、チャンスであると言えるだろう。

幸いなことに、日本においても、小池タミ子らの「劇あそび」、鳥山敏子の「なってみる」授業など、演劇的な活動を用いた優れた実践が生み出されてきた。また、ドラマ教育の先進国イギリスには、ドラマ教育の手法の体系化を図ってきた歴史がある。それらから学びながら、既存のカリキュラムにおける「演劇的方法」の新たな可能性を探っていくことを、自らの仕事として取り組んでいる。

(わたなべたかひろ / 岐阜経済大学准教授)

# ティチャー・イン・ロール考

中山 夏織

昨年、ブックレット「ドラマ教育を探る12章」を書き上げて以来、私のなかでくすぶり続ける思いがある。拙著は理論書の類であり、英国を中心に培われてきたドラマ教育の理念や背景を伝えるものであり、日本の教育現場で実際に教えるためのハウツーを意図しなかった。理念は理念であり、それなりに必要なのだ、と考えてきたが、何かくすぶってきた。ある種の倫理的な問題である。

一つには、自分で綴りながら、理念的になればなるほど、日本への導入・応用が困難なものに思えた。この春の学習指導要領の改訂に顕著だったように、国家主義的概念や儒教的倫理観、知識重視の教育実践という「日本の教育の主流」は、ドラマ教育とまったく方向性を逆にする。一つの理想論としてのドラマ教育を紹介することで、ドラマの手法を教育にとりいれたいと望む教師たちを、学校という多分に閉鎖的な社会のなかで、かえって困難な位置に置き、苦しめることにならないとは限らない。

もう一つは、拙著のなかで多くの頁をさいた英国のドラマ教育のキー手法「ティチャー・イン・ロール」(T I R)の運用についてである。

英国の現代ドラマ教育を考えると、ドロシー・ヘスカッツが考案した、教師自らが子どもたちの創造のなかにはいり、役として参画し、挑発的にナビゲートしていくT I Rを無視することはできないし、まさにこれこそが英国のドラマ教育の特徴がある。ケネス・テイラー氏やジョナサン・ニーランド教授らの実践を見ていると、たしかに優れて有効なものだとはわかる。それにもかかわらず、なぜか心のなかにくすぶるものがある。整理してみると、次のような問いである。

1. ドラマ教師全員がT I Rを駆使するのか。
2. T I Rは誰にも可能な手法なのか。
3. T I Rに危険性はないのか。

1. については、演劇人による教育活動の紹介に長年携わってきて、T I Rを活用するワークショップ・リーダーが思いのほか、少なかったことに起因する - 私の経験では、演出家で、明白にT I Rを駆使していたのは、ジェームス・ブライニング(現ダンディ・レップ芸術監督)だけである。同じよ

うに教育的テーマを扱いながらも、アプローチは違う。

これについて、ヘレン・ニコルソン博士が回答をくれた。T I Rを嫌うドラマ教師も少なくないというのである。使う教師と使わない教師との断絶的なものがあるらしい。T I Rを賛美する多数の文献を前にして、少しばかり煙に巻かれた感がある。真実を追いかけるものとして、少し情けない。実際、ニコルソン女史の実践はほとんどT I Rを含まないようである。

T I Rの効用を否定するものではないが、じゃあ、なぜ「嫌う」教師が存在するのか？

もちろん、演じることが好き、嫌いという単純な次元が横たわる。上手、下手もある。演じることによって一生懸命になって、俯瞰的に、客観的に子どもたちを観察することがやりにくい状況になるという視点もあるだろう。

実は、私のなかでくすぶっていたのは、演じることが下手な教師たちの問題ではなく、好きのために「やりすぎてしまう」教師たちのことだ。T I Rの理想と実践に自己耽溺する教師がでてくるのではないか。演劇と子どもを愛するがゆえに子どもたちよりも、教師が主役になってしまうかもしれない。しばしばドラマ(プロセス)VSシアター(プロダクト)の議論に使われる学芸会での教師によるスパルタ指導は、意図せずして(いや、善意と熱意という意図のもとに「目的」のすり替えが行われる事例である。これと同じことが起こらないと言い切れるだろうか - 子どもたちの方がひいてしまい、客観的にシニカルに教師の「名演」をながめてしまう光景も目に浮かんでくる。それはそれで教育的側面をもつかもかもしれないが。

教師は愚かな存在ではないし、きちんとしたトレーニングと経験がそれを抑止すると言うのは簡単だ。だが、境界というのか、基準は見えてこない。日本の特長としての、手法は学んでも理念を学ぼうとしない性質も考慮する必要がある。T I Rは子どもたちに問いかけ、考えさせる手法である。だが、指導する自身に問いかけ、考えさせるのを忘れると危険な手法になるのだという認識なしには成立しない手法でもある。

(なかやまかおり / アーツコンサルタント)

北ロンドンのハムステッド・シアターの  
フォワイエの様子



## 「賑わいの場」の存在

劇場を形成するもの

中山 夏織

演劇を鑑賞するという行為に何が「付属」するかは、多分にその人のライフ・スタイルであり、生活・社会行動を示すものだと思う。もちろん、就労時間や、街の規模と交通機関といった社会のインフラ的なものが入り混じってきてややこしいが、改めて整理してみたいのは、観劇する際に、付属的に「欲しい」あるいは「あって欲しい」と望む要素である。

日本社会がバブルに浮かれている頃のことだが、芸団協に在職中、「芸能浴宣言」という小冊子の編集を担当していたことがある。そのなかで、サントリーホールを紹介したが、「単にコンサートを聴くだけでなく、食事や休憩時のワインなど豊かな雰囲気を楽しめることから、従来のクラシックファンとは違う客層をも集め、クラシックの裾野を広げた」という拙文に対して、委員たちのなかからクレームがついた。「コンサートが主でないのは受け入れがたい」という意見だった。一理ある、だが、このストイシズムこそが舞台芸術を教養主義にとどめ、ライフスタイルのなかに組み込むこと、日常的存在にするのを阻んできたのではないかと考え込んでしまった。

歴史的に「幕の内弁当」を生んだ商業演劇などは切り離して考える必要があるが、芸術を鑑賞するために食事やゆとりを犠牲にしてもいいとどれだけの人々が感じているのだろう。マネジメントの発想としては、その犠牲を当然のように社会に求めていいとは思えない側面がある。劇場のアメニティとホスピタリティは、どうも売側の論理を中心に構成され、本質的な豊かさからずれているように感じられてくる。

英国の劇場を旅していると、劇場でくつろぐ人々の姿に出会う。開演1時間まえ、ときに2時間以上もまえから三々五々と人々が集まり、劇場がある種の広場の機能を果たしているのに出会う。そのゆとりを羨むわけだが、日本の劇場では、そ

うしたくても、そのための場所がない。時間のみならず、ウサギ小屋と揶揄された私たちの暮らしには空間的余裕がないのがつねだが、英国の劇場や文化施設の場合、例え、小規模であったとしても必ずといっていいほど、カフェやバーが併設している。狭い空間に大きな！英国人らが大量密集するので、さらに狭く感じられるのだが、それが劇場空間に「賑わい」をもたらし、劇場という雰囲気醸成しているように思う。そもそも、演劇を鑑賞する英国人のライフスタイルのなかに、劇場で仲間たちと、家族たちと集うという習慣が根づいているかに見える。

日本でもカフェやレストランを併設する文化施設は少なくはない。観客が期待する「名物」を生んできた施設もある。だが、多くは「業者」であり、特殊な雰囲気を生まない。さらには劇場のフォワイエから切り取られ、「囲われた」どこか閉ざされた場になる。人々が自由に集う広場にはなりにくいのだが、業者でも、閉ざされた感が少ないという意味において、俳優座劇場はヨーロッパ的センスをもった特異な存在だと思う。

もちろん、広場のカフェやバーがあれば単純にいいわけではない。その質も、センスも、経営のあり方も問われるのはいうまでもない。劇場経営においては、カフェやバーが収入をもたらす、演劇創造を財政的に支援する場合もあるが、反面、素人による経営が、本体の劇場経営を圧迫することも少なからずある。英国でもカフェ経営の失敗により劇場閉鎖に追い込まれた例もある。諸刃の剣なのだが、劇場や文化施設にとってカフェやバーは経営センスの問われる重要な要素となってきた。

「鉄道は、劇場と同様に、一日数時間だけしか使われないから助成金が必要なんだ」  
(ディヴィッド・ヘア作『パーマネント・ウェイ』)

考えてみると、経営効率から見れば、劇場ほど、最初から効率悪く設計されている施設も少ない。基本形において、一日数時間だけしか使われない - 一年に数日しか使われることのない公立文化施設は論外である。だからこそ、英国の場合、ワークショップなどといった教育活動のみならず、カフェやバーが劇場の開かれる「時間」を広げるために存在しているというコンテキストがある(もちろん、すべての劇場が週7日、つまりは公演のない日にも開かれているわけではないし、開場時間まで正面の扉を開かない劇場もある)。

興味深いのは、その開かれた劇場の空間は、必ずしも観客を想定しているわけではないことである。観客に対する付加的なサービスというだけでなく - 教育活動ともマーケティング活動ともリンクしながら - 観客ではない地域社会の広場としても開かれているのだ。

北イングランドのリーズのウエストヨークシャー・プレイハウスでは、水曜日の午前、「ヘイデイズ」のプログラムに集まる高齢者が広いホワイエ全体を占拠する。ロンドンのサウスバンクセンターの日曜日は - 最初にコンサートのない日曜日にも開場するオープン・ホワイエ政策を取り入れた施設だが - 広い空間に幼い子どもたちが走り回る。それを眺めながら微笑み、語りかける高齢者の姿がある。多くは観客になることはなく、ただその空間を静かに享受しているだけだ。

また、劇場スタッフやキャストたちが打ち合わせを行っているのもよく遭遇する光景である。当該劇場関係者だけではなく、他の芸術組織の人間たちも打ち合わせの場として劇場を活用する。装置模型を前に、ああだ、こうだと打ち合わせをする演出家と美術家の姿もある。私のような外国人コーディネーターも、しばしば劇場のホワイエのカフェを打ち合わせの場所に指定してきたし、されてもきた。劇場自体が町のシンボルであり、誰もが知る場所だからだろう。

だからこそ、劇場のカフェはコミュニティの広場であり、またクリエイティビティを生む場ともなり、さらに劇場に漂う雰囲気醸成させ、上演時以外にも劇場的「賑わい」が創出される。夜遅くまで開いている店の少ない地域の場合、終演後も開いている劇場のバーは出演者やスタッフの語らいとねぎらいの場でもある。観客が芸術監督や出演者たちに声をかけることもできる。

春まだ浅い2008年3月、スコットランド地域劇場ダンディ・レップを訪ねた。『ロミオとジュリエット』公演終了後、2階のバーには、出演者とゲストたちが集っていた。宴は盛り、ばらばらだった輪が、次第に一つの大きな輪になっていった。そのかたわらで、劇場支配人が宴にはいるでもなく、姿勢を正したまま、静かにこやかに談笑の終わりを待っているのが目に入った。その存在が気になったのは、終演後、劇場から追い出される、あるいは撤収時間にあたふたするのに慣れた日本人ゆえかもしれない。

バーの営業ライセンスのために、深夜0時を回る頃、宴は解散した。その後、その劇場支配人は、バーのスタッフらを送り出し、劇場中の鍵を閉め、仕事を終えたのだろう。劇場は遅い眠りにつく。翌日のシンデレラの物語を生きるために。

(なかやまかおり / アーツコンサルタント)



上から、サウスバンク・センター、リリック・シアター・ハマスミス、ヤング・ヴィック・シアター、リバーサイド・スチューディオ(以上、ロンドン)、小さな港町プールの公立文化施設ライトハウスの光景

# シアタープランニングネットワーク 平成二十年度事業速報

演劇分野における人材育成に資するために、シアタープランニングネットワークでは、平成20(2008)年度、二つの大きなセミナー&ワークショップシリーズの事業を展開いたします。講師を一新しての「ドラマ・イン・エデュケーション2008」と、三人の指導者による「俳優トレーニングの科学的アプローチを探る」です。その概要をいち早く速報でご案内いたします。

## ドラマ・イン・エデュケーション2008 ～ドラマ教育の可能性と展開～

日本財団のご支援により、さらなるドラマ教育の可能性を探るための指導者対象のワークショップ&セミナーを東京<8月22日(金)~24日(日)>ならびに大阪<8月26日(火)~27日(水)>に開催いたします。講師アンディ・ケンブは、レディング大学教育学部でドラマ教師育成に携わる教師のための教師です。リテラシー教育の基本としての話すこと(speaking)と聞くこと(listening)をドラマ教育の根幹として据え、発展させてきた第一人者であり、そのアプローチの鮮やかな芸術性、演劇性に定評があります。また、記録を中心に、ブックレットの発刊も予定しています。

<東京>

- 8月22日(金) 午後2~8時 セミナー「演劇の贈りもの」(オリンピック記念青少年総合センター・参宮橋) 参加費 3,000円
- 8月23日(土) 午後1時半~8時 ワークショップ「ドラマティック・リテラシー - 表現とコミュニケーション」(あうるすぽっと・東池袋) 参加費 7,000円
- 8月24日(日) 午後1時半~8時 ワークショップ「リテラシーとシティズンシップ教育」(あうるすぽっと・東池袋) 参加費 7,000円

<大阪>

- 8月26日(火) 午後1時半~8時 ワークショップ「リテラシーとシティズンシップ教育」(大阪市芸術創造館) 参加費 7,000円
- 8月27日(水) 午前10時~午後6時 ラウンド・テーブル・ディスカッション「ドラマ教育の可能性と展開 - 教育現場を変える!?ドラマの力」(大阪教育大学天王寺キャンパス・ミレニアムホール) 参加費 3,000円  
(会場・時間・参加費などに変更がある場合があります。あらかじめご了承ください。)



アンディ・ケンブ Andy Kempe

1956年生まれ。レディング大学教育学部PGCEドラマ課程ディレクターならびにドラマ・エデュケーション上級講師。1978年、ノッティンガム大学卒業(英語ならびに現代ヨーロッパ演劇)。様々なドラマ教育機関に学び、1989年、エクスター大学で芸術教育修士号取得。中学校でのドラマ教師を経て、1990年、レディング大学へ。

ドラマを使ったリテラシー教育ならびにドラマ教員養成の第一人者として、国内のみならず、シンガポール、チェコ、ノルウェー、ドイツ、ギリシャなど世界各国で活躍。編著書、発表論文、執筆原稿は数多く、近年の主な編著書としては、「スピーキング、リスニング&ドラマ」(2004)、「GCSEドラマ・コースブック」第3版(2002)、「台本を使う」第2版(2002)、「ドラマ指導を学ぶ:11-18歳対象」(2001)、「中等教育におけるドラマの発展」(2000)他。ドイツ語、ギリシャ語にも翻訳され、出版されている。

主催 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

助成



## 「俳優トレーニングの科学的アプローチを探る」

セミナー&ワークショップ・シリーズ

20世紀の演出家の時代の到来とともに、俳優トレーニングは現代演劇の最も重要な事項の一つとなって、急速に求められ、発展を遂げてきました。日本においても、様々な場で俳優トレーニングのためのワークショップやセミナーが開催されるようになり、待望の国立の俳優養成所が新国立劇場に設置され、トレーニングの質の向上への取り組みが本格的に行われるようになりました。しかし、質の高いトレーニングと出会えるのは数限られた俳優たちのみであり、スタニスラフスキも、コポーも、ブレヒトも知らず、偏った演劇観でのみ育てられてしまう、また、あるいは自己陶醉や耽溺を演技であると勘違いしていく若い世代も少なくないという現実が存在しています。先人が紡ぎ上げた歴史を検証することも、継承することもなく、また技術と客

観性をもたないままで、俳優はどんな演劇を創造し、いかに社会とコミュニケーションしていくことができるのか。演劇は芸術家自身のセラピーに陥ってしまうのではないか。

本事業の目的は、21世紀演劇の創造に生きる俳優自身が体験し、理解し、継承していく必要のある「ベーシック」な20世紀演劇理念を再考していくことにあります。20世紀演劇の巨人たちの理念と実践を、3回のシリーズで科学的、かつ体験的に検証していきます。尚、記録を中心に報告書もあわせて発行いたします。

シリーズ1 二つの「真実」を演じわける - スタニスラフスキとブレヒト  
講師 クリス・メグソン (俳優/ロンドン大学ロイヤル・ホロウェイ校演劇学部上級講師)  
日時 セミナー 2008年11月28日(金) 17:00~20:30 森下スタジオ  
ワークショップ 2008年11月29日(土)&30日(日) 13:00~20:00 あうるすぽっと

シリーズ2 シアトリカルな身体 - メイエルホリドとマイケル・チェーホフ  
講師 ジョナサン・ピッチズ (リーズ大学パフォーマンス&文化産業学部教授)  
日時 セミナー 2008年12月12日(金) 17:00~20:00 森下スタジオ  
ワークショップ 2008年12月13日(土)&14日(日) 13:00~20:00 森下スタジオ

シリーズ3 アレクサンダー・テクニーク - 自己の身体と他者としての視点  
講師 細井 史江 (アレクサンダー・テクニークスタジオ東京主宰)  
日時 セミナー 2009年1月23日(金) 17:00~20:30 森下スタジオ  
ワークショップ 2008年1月24日(土)&25日(日) 13:00~20:00 あうるすぽっと

参加費(予価) セミナー 各2,000円  
ワークショップ(2日間) 各13,000円

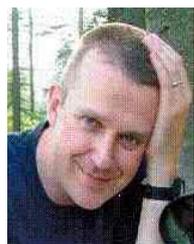
(会場・時間・参加費などに変更がある場合があります。あらかじめご了承ください。)

講師  
クリス・メグソン Dr. Chris Megson



1970年生まれ。ハル大学で演劇と英語を学び(BA)ブリティッシュ・アカデミーの奨学金を得て、グラスゴー大学で修士号を取得。さらに、2002年、ロンドン大学で博士号を取得。俳優として仕事をしながら、1993年より、ロンドン大学やレディング大学で教鞭をとり、1998-2002年、ローズ・ブラッフォード・カレッジ演劇学科のプログラム・リーダー(上級講師)、2002年からロンドン大学ロイヤル・ホロウェイ校講師。2007年より、上級講師を務める。自然主義とモダニスト演劇の演技を指導するほか、ドキュメンタリー(バーパティム)シアターや、劇作家ハワード・パーカー、ディヴィッド・エドガー、ディヴィッド・ヘアの研究でも知られる。近日刊として、「ゲット・リアル(共編)サラ・ケーン論(単著)」が予定されている。

ジョナサン・ピッチズ Professor Jonathan Pitches



バーミンガム大学演劇学部卒。同大学でストリンドベリの『夢の劇』の俳優の演技の距離とダイナミクスをテーマにして、修士号(MPhil)取得。2001年、イーストアングリア大学にて、スタニスラフスキの心理身体的(Psycho-Physical)演技の科学的・伝統的考察で博士号を取得。1992年よりノーサンプトン大学で演劇を指導し始め、2003年にマンチェスター・メトロポリタン大学へ。2006年より、リーズ大学パフォーマンス&文化産業学部教授、演劇とパフォーマンス学科議長。パフォーマンス・リサーチ・ラボ代表。英国を代表するロシア演劇、とりわけメイエルホリドやマイケル・チェーホフの研究者であり、実践家として知られ、その科学的なアプローチが注目されている。主な著書に『ヴセフォロド・メイエルホリド(2003年)』『科学とロシアの演技の伝統(2005年)』などがある。

細井 史江 Fumie Hosoi



学習院大学文学部哲学科卒業。在学中、早稲田小劇場(現SCOT)に在籍後、演劇集団円演劇研究所修了。1997年渡英し、北ロンドンアレクサンダー・テクニーク教師養成学校に学ぶ。イギリスS T A T公認教師。卒業後も同校で後進の指導や研鑽を積むほか、王立音楽院、パーセル音楽院の学生、教授などの音楽・演劇関係者をはじめ、若年者、一般の生徒とプライベートの生徒の範囲は多岐にわたる。ハートフォードシャー保健衛生局の新生児を持つ母親支援のプログラム、ワットフォード市地域予防医療プログラム等の講師に招かれ、地域におけるアレクサンダー・テクニークの普及に努める。日本では、ならミュージックアカデミー(東京藝術大学 澤和樹教授指導)、東京新聞サンシャインシティ文化センター、栗友会(栗山文昭 音楽監督)、目黒区健康フェスティバル、学習院女子大学国際コミュニケーション学科特別講座等。

主催 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  
助成 財団法人セゾン文化財団 / 文化庁平成20年度芸術団体人材育成事業

## 編集後記

先日、ロンドンで、文化政策の恩師ロッド・フィッシャー氏とお目にかかりました。猛烈なまでの仕事人間の彼がオフィスを引き払い、着々とリタイアの準備を進めている様子ですが、それでもヨーロッパの文化政策の上ではまだまだ多くの役割を抱えていて、いまだリタイア遠しの感 - それでも、世代交代の波はひしひしと感じられます。

その際、フィッシャー氏が嘆いていたのは、アーツ・カウンシルの動向です。もともとアーツ・カウンシル(英国芸術評議会;当時)の職員としてキャリアを培い、1994年、アーツ・カウンシルの分割化の際に、インターナショナル・アーツ・ビューローを設立して独立。その後、名称をインターナショナル・インテリジェンス・オン・カルチャーと改めて…。

フィッシャー氏が自らの古巣について強く嘆くのは、ほとんど2年毎に転換を見せるポリシーのあり方です。2年の年月をかけて国家文化政策として発表された「ナショナル・アーツ & メディア・ストラテジー (1992年)」はその翌年には存在しなかったかのように葬られたのを皮切りに、90年代は、生き残りをかけたシステムの再構築が繰り返されました。そしてミレニアムを迎えても、「システム」の見直しばかり。学習機能を持っていないというのか、迷走しているのしかみえないほど、そのシステムがいじくりまわされています。

アーツ・カウンシルという制度のもっとも根幹としての「ピア・パネル(専門家委員会)」を廃止するという暴挙にもでました。しかし、ピア・パネルなしには、すべての権限が職員に集まってしまう。一職員がイングランドの芸術全体の運命を決しているのか、その責任を負えるのか。結局のところ、ピア・パネルなしには立ち行かないと認識し、再び、ピア・パネルの制度を再導入することになったそうです。

アートマネジメントに携わるものにとって、アーツ・カウンシルの動向はまさに生命線も握るものです。制度として良い、悪いではなく、対応していかなければならない。さもなければ、活動を続け、雇用を維持していくことができないからです。それを改めて思い知ったのは、昨年のも暮れ、イングランドの芸術界を襲った嵐です。アーツ・カウンシルが20%の芸術団体の助成金の全面カット、大幅削減を打ち出したのです。そのなかには、オレンジ・ツリー・シアターや、クイックシルバー・シアターなど、芸術的にも社会的にも優れた活動を行ってきた組織が含まれています。なんとか助成金をつなぎとめることができた、取り戻した組織もありますが、それでもいまだ資金調達に走り回っている団体がたくさんあります。理事会、芸術監督、アドミニストレーターらの苦悩が目に見えてきます。

サッチャー時代の削減とは意味が違ってしまうように思われます。サッチャーの改革はやり方や理念に間違いはたしかにあったものの、必要不可欠な改革であったと言わざるを得ない側面があるからです。しかし、いまそれを感じることができない。アーツ・カウンシルの時代が終わったのかもしれない。

年度末と年度初は、毎年、助成金の結果で一喜一憂、右往左往する時期です。平成20年度は主催事業として、二つの大きな事業を展開することになりました。事業の性質上、助成金なしには実施できないことばかりで、ご支援をいただけることになり、ほっとするやら、気をひきしめるやら。なかでも、感慨深いのは、これまで統括団体のみに限られてきた「文化庁芸術団体人材育成事業」に個別団体として採択していただいたことです。現場のマネージャーとしてよりも、文化政策の徒として、その意味の大きさと責任をこみしめています。(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)

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(送料込み)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  
〒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