

# THEATRE & POLICY

シアター＆ポリシー  
通巻 第51号  
平成20年10月20日発行

## 俳優トレーニングの科学的アプローチを探る

～ 20世紀俳優トレーニングの系譜～

NPO法人設立以来、2000年、『俳優の空間性の探求 - スタニスラフスキからスタニエフスキへの道程』シンポジウム＆ワークショップ、2005年、『二十世紀俳優トレーニング』出版、2006年、『スタニスラフスキと英国演劇』セミナー＆ワークショップ...と毎年でこそありませんが、継続して俳優トレーニングの理念と実践を探るためのプロジェクトに携わってきました。これらのプロジェクトを通して、私が追求したいと望んできたのは、俳優トレーニングのスタンダードとはいかなるものなののかを探るとともに、英国演劇の学徒の一人として、いかに英国演劇が他国の演劇伝統を受け入れ、自らのものとして発展させてきたのかということです。そして、いま改めて気づくのは、俳優が役を生きながらも「いかに他者の視点を内包しうるのか」とということです。「二重の意識」や「高次の自我」、あるいは、アリソン・ホッジの言葉でいえば、「俳優には自己を映す一種の内蔵された鏡が必要なのだ」です。それを俳優がいかに獲得し、体現できるのか。

機を得て、『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・シリーズを開催できる運びとなりました。当初、企画案先行で、果たして私の思いにチャレンジしていただける講師が見つかるのかが大きな課題でした。幸い、ヘレン・ニコルソン女史（ロンドン大学ロイヤルホロウェイ校）の助言を得てクリス・メグソン博士（ロンドン大学ロイヤルホロウェイ校）、ジョナサン・ピッチズ教授（リーズ大学）、そして、日本では私自身の細井史江女史との出会いがあり、講師が確定しました。その後、ご本人たちと議論を続くなかで、コンテンツのかなりの修正を経て、20世紀演劇を体現する俳優トレーニングの基盤を作った5人の巨人を中心とする企画がまとまりました。

俳優トレーニングの場で、ときに見受けられるのは、行動と感情が区別できない俳優の存在です。また「役になる」「役の中に取り込まれる」、あるいは「役を演じている自己に耽溺」してしまう俳優。ドラマ教育にも同様のことがいえるのですが、客観的に冷静に見つめる存在がかけってしまうのです。

「役は入るものではないし、主人公の衣裳は住みつくものではない。人物は創造するものであり、コメディアン（俳優）が舞台上に提示する形姿を手中にする行為は創造なのである。俳優は自分が演じる役を発明し、自分に新しい存在を与える社会的表現を創案するのだ。」

ジャン・デュヴィニユー著、渡辺淳訳『俳優』  
法政大学出版局(1997年)

「俳優トレーニングの科学的アプローチを探る」シリーズを通して、演劇を俳優の創造として、そして演劇を社会的芸術として発展させていくための基盤作りに寄与できればと望んでいます。（中山夏織）

「俳優トレーニングの科学的アプローチを探る」は、文化庁平成20年度芸術団体人材育成事業ならびにセゾン文化財団の助成を得て、実施されます。

「俳優トレーニングの科学的アプローチを探る」シリーズでスタニスラフスキイ、メイエルホリド、ブレヒト、チャーホフと来て、最後のアレクサンダー・テクニーク（以下ＡＴ）をご覧になって、あるいは違和感をもたれた方もいたかもしれない。それは、ＡＴ創始者アレクサンダー自身も俳優であり、舞台上の自分の発声の問題を解決するために研究を重ねた結果、発見された原理ではあるが、「俳優トレーニング」とのみ規定されるものではないからかもしれない。

欧米では演劇の現場や俳優トレーニングの現場で重用されているにもかかわらず、日本での認知度は（とりわけ演劇界で）高いとはいえない。「腰痛にいいらしい」と治療のように思われたり、発声法であるとか、姿勢のよくなる身体訓練とか...実際、ＡＴのレッスンにやってくる人々は俳優だけでなく、上記の理由以外にも実にさまざまな目的を持っている。そういったこともまた、「俳優トレーニング」というカテゴリーに入れることに違和感を覚える理由かもしれない。

だが、俳優にとって、その種の問題は重要なことではないのだろうか？ 声がかれるなら、うがいをし、腰痛は職業病、とすませればいいのか。そういった問題がなぜ生じるのか、根本解決に役に立ち、かつ、それ以上のことを俳優に与えてくれるものがあるとしたら、それを「俳優トレーニング」のカテゴリーに入れることにためらう必要があるだろうか。

#### 自分を使う術 - テクニーク

日本の演劇関係者との会話中「アレクサンダー・メソッドが～」、「アレクサンダーシステムは～」という用法を聞くことがある。そのたびに「アレクサンダー・テクニーク（テクニク）」と訂正させていただいているが、演劇畑の方にとっては、俳優教育の分野で、方法論を意味するメソッド、システムはなじみがあっても、「技術」を意味するテクニクという概念はややなじみの薄いアプローチなのかもしれない。

ＡＴのレッスンで取り扱うのは、個人のある種の能力の啓発であり、そのプロセスはたとえばピアノを弾くための「技術」や、自転車を乗りこなすのに必要な能力を磨くようなことに近い。アレクサンダーが発見した原理に基づき、実際にレッスンで行われる課題（チェアワーク、ライダウなど）があり、あるいは、それ全体をシステム、メソッドと呼ぶことは可能かもしれないが、アレクサンダーはテクニクと呼んだ。つまり、方法論といういわば「やり方」を知的に論ずることより、実際に教師の手が触れ、口頭での指導によってもたらされる個々人のうちに生じる気づき、「自分は自分をどのように使っているか」という、自分をを使う術（テクニク）が問題なのである。

前述の４人は、演出家として（あるいは劇作家としても）すぐれた業績を残した上に、俳優教育論を展開している。つまり、当然のことながら、彼らの俳優教育論、教育法は自己の芸術表現の様式、スタイルに深く根ざしたものであり、自分の作劇表現を前提として、そこで求められる俳優を養成するための論理、といて差しかえないだろう。それは必ずしも、ある論理で養成された俳優が別のスタイルの舞台で通用しない、という意味ではない。よきブレヒト俳優が、自然主義リアリズムの芝居で使えない、というものでもないだろう。異質な論理を、ひとつの舞台でどう収斂させるかは、演出家の仕事だからである。

しかしながら、もし「普遍的な俳優教育」という命題を考えるならば、演劇の表現形式に根ざさないＡＴはより根源的といえるかもしれない。ＡＴが教えることは、表現に限らず、人間の活動は身体的プロセスと精神的プロセスとの統一的な働きの結果であり、自分の「使い方」の意識的なコントロールによってその人の持っている能力を最大限発揮することができるということ、レッスンでその意識的コントロールを働かせるやり方を身につけさせるということなのである。

## 二つの意識に橋をかける

同様の認識はスタニスラフスキも持っていた。

1869年、タスマニア生まれのアレクサンダーと、6年早くロシアに生まれたスタニスラフスキには、当時西洋で一般的であった心身二元論を拒否し、心身の統一体として人間を捉える点など、多くの似通った認識がある。その結果、身体の緊張と精神の緊張との関係に対する考察も同様の見解に到達している。

「演じる」という行為において、俳優の身体に生じる不要な緊張は役柄の人物としての創造的な活動の障害になりかねないことをスタニスラフスキは指摘し、緊張を防ぐことはできないかもしれないが、緊張してしまったら、自分のコントロール機能を働かせて意識的にコントロールせよ、といている。

俳優にとっての問題は「どのように」そのコントロール機能を働かせるか、であろう。ATではこれをインヒビション（抑制）とダイレクション（方向づけ）と呼ばれるプロセスで、より具体的に考えることができる。

さまざまな演劇の現場でATは使われている。ATがスタニスラフスキのアプローチを実行する上で大きな成果をあげたことを指摘するものも多い。

例えば、フィリス・リッチモンドは自分のAT教師として、俳優としての経験から、「俳優個人としての意識」と「役の人物としての意識」という二つの意識の間にATは橋を架けるといふ。それは舞台上で身体的精神的な自由度を高め、感覚を研ぎ澄まし、深い感情を呼び起こす手助けとなることのみならず、舞台が終わった後も俳優が超日常的な役柄の意識にひきずられ、日常的な現実感を喪失しないよう、俳優自身を守るものとしても機能する。

また、70年代にアングラ演劇の旗手として反新劇を掲げた鈴木忠志氏の演劇観は、スタニスラフスキとは遠いところにあるように見えるが、「鈴木メソッド」を使った現場でも（ワシントン大学）、ATを取り入れることによって、そのかなり激しい独特の身体訓練の実践、鈴木氏の求める「内的繊細さ」に対する理解が深まったという。

これはATが「自分自身をいかに使うか」というすべ（テクニック）を身につけることであり、それゆえ、いかなるメソッド、システムの下でも有効だということである。「自分が自分を使う」という表現は、「コンピューターを使う」「電話を使う」のように、あたかも自分の外側にある何かを使うのと同じように、自分を他者として客体化する視点である。そのように意識的に自分を使うことを学ぶ。

自分自身を使うすべ、というものはきわめて個人的なものであり、基本的にはその習得は個人レベルでなされ、ある程度の時間を要するものである。今回のワークショップでは、まずATの原理について理解した上で、その原理を使っのアクティヴィティを通し、「インヒビション」、「ダイレクション」のプロセスを考えたい。具体的には、日常生活の基本的な動作の見直しからはじめ、動きや発声の問題を考えたい。また参加者自身がもし具体的な問題に直面しているなら、それについても検討し、最終的には、参加者には実際のパフォーマンス（朗読、せりふ、歌など）を行ってもらいたい。

（ほそいふみえ／アレクサンダー・テクニクスタジオ東京主宰）

# 演劇通訳は 育成できる のか？

中山 夏織

通訳という存在は、国際的な演劇フェスティバルや演劇創造・交流の場で、また外国人講師によるワークショップという場で、必要不可欠だという認識はたしかにあるものの、そこでの仕事のあり方というのか、役割と責任はこれまでほとんど議論されることなく、ただ語学が出来て、演劇の知識があってというぐらいの扱いを受けてきたのではないだろうか。

ここ数年、演劇の国際交流の場の通訳育成に携わっている。語学能力をもった若い世代に「演劇の知識」を提供して欲しいというのが、最初の要望だったと思う。それだけ演劇のポキャブラリーは、通常の語学力とは異なる。慣習も違う。だが、言うまでもなく、ポキャブラリーが何回かのレクチャーで教えて身につくものではない。数年前、JOKOの松本永実子女史とともに、「THEATRE TERMS」を出版したが、二人して日々募らせる思いは、「自らできるだけ多くの本を読んで、演劇と演劇史を学んで欲しい」ということだ。現場の体験だけでこれは身につかない。

「演劇の知識をもって、訳する」と簡単に言う。だが、文化や芸術が、横を縦に、縦を横に直訳できるものではないことは思いのほか認識されていない。演出家やプロデューサーのなかには、判断するのは自分であり、通訳は一切の判断を交えずに直訳しろと求められることは少なくない。「通訳＝翻訳機械」なのだろうが、少しばかり特殊な文化や芸術に仕え働くものとしてだけでなく、人間として言葉を伝えるのに、両者のコンテキストや認識、思いのズレを調整することなしに「訳す」という作業を行うことには倫理的な問題がある - 当事者の一方が、文化的にも芸術的にも許容しがたい乱暴な物言いをしたとき、私たちはどうするのだろうか？（ときに、「私には訳せません」と通訳が泣きに入ること事で事が収まることもある。一つのテクニックかもしれないが、若いあいだしか通用しない。）

他者の言葉を他者に届けるには、他者を思うセンスと、他者の思いをトレースするセンスが求められる。また、通訳する場によって、対象によって、使う言葉は違う - 小学1年生と6年生で理解できる言葉が異なるのはいうまでもないだろう。姿勢や目線に配慮する必要もあるだろう。パブリックな場で、スラングや方言を使うことは許されない。しかも、そこに芸術という存在がある。どうして、そこに直訳が存在できるのか。

もちろん、通訳がすべてを判断すると、コントロールするとも考えていない。一過性の仕事のあり方では難しいが、緻密なコミュニケーションを通して、当事者のあいだにあって、両者の思いをくみとっていく。その準備やコミュニケーションの作業は、通訳だけの問題ではなく、使用者側の問題でもある。

こんなことを考え始めると、演劇通訳を育成することは、優れたアーティストやアートマネジャーを育成するのと同じ、あるいは、それ以上のことなのではないかと思ってしまう。というのは、アーティストとしての芸術的センス、アートマネジャーとしての調整能力を有しなければならないからだ。しかも、それだけの才能や資質を有しながらも、控えめな二次的存在に甘んじなければならないという但し書きがつく。

不可能じゃないのか？

それでも、ときに演劇通訳としての資質をもっているのではないかと思わせる若い世代に出会うことがある。他者を思い、他者の目を通して自らの立ち位置を感じとる資質をもったそのような若い人材に学び続ける方向性とマイルストーンを示すことができれば、そして、成功を喜び、失敗を許容できる現場での経験を与えることができれば、この途方もなくやりがいのある、代わりのいない仕事に魅力を見いだしてくれるのではないか。そのためには、不可能を可能にする方策をいまは探り続けるしかないのだと思う。

（なかやまかおり / アーツコンサルタント）

## コドモオトカゲの教訓

神野 裕史



「Komodo-dragon (コモドオトカゲ)? Oh, no なんでも小人の島の話なのにDragonが出てくるの? それはダメよ、Dragonはないわ」

演劇製作も本番に突入した合宿2日目。私が通訳を担当したリズは、通常時でさえ大きな瞳をさらに丸くして驚きを表した。子どもたちは、前日に体を使って表現した登場人物にセリフを与えるため、「あなたは誰ですか?」、「何が見えますか?」、「どんな匂いがしますか」といった質問票に答えを記入していたのだが、そのうちの1人の回答が、「私はコモドドラゴン、怠け者だけど怖がりなんだ」だったのだ。リズは子どもの発想を不思議がっていたが、私はその瞬間に、小人の島にコモドドラゴンが出てきた理由のひとつが私の通訳にあることに気づいてしまった。

前日、小人の島の情景をイメージするために、リズは子供達に小人の島のresidentsになりきって体で表すように指示を出した。私はその指示を、それまでの文脈から判断して、「島にはどんな人が住んでいるかな? どんな生き物がいるかな? 想像して体で表してごらん」と訳したのだった。後でリズに確認したところ、リズはresidentsに「小人の島の住人=さまざま種類の小人たち」という意味を託していたらしい。その意図は、私の訳を聞いた子どもたちに伝わる由はなく、何人かは動物になりきることを選んだ。そして、知らぬが仏、その時の私はresidentsの意識が後で問題となるとは考えもしなかった。故に、小人の島にコモドオトカゲが住み着いてしまったのだった。

私がこの顛末から学んだのは、通訳にも演劇の創造的な側面へのコミットメントが求められていることだった。そして、そのコミットメントはまず「理解」であると私は感じた。

なぜなら、今回のプロジェクトの場合、子どもたちは通訳の言葉を介して、演出家の意図を理解したのであり、結果として、演出の指示は通訳の解釈を媒介せざるをえない。プロジェクトの期間中、英国チームに「日本人もクリエイティビティを発揮してほしい」と何度か言葉をかけられたが、通訳に必要なクリエイティビティがもしあるなら、それは演出家の意図を理解し、乖離しない形で伝えることではないだろうか。

しかし、言うにやすし、行うに難し。どこまでが通訳の解釈で、どこからが間違いなのか。例えば、つかこうへい氏のエッセイ『娘に語る祖国』に通訳に関する話が出てくる。つか氏は、韓国で演劇を製作する際の通訳にフラストレーションをためこんで、「あんなやつに頭を下げてたまるか。あいつはオレに黙って、細かいことをいろいろ変えてやがってたんだ。オラ、ずっと我慢してたんだ」と同僚に不満を吐露しているのだ。これは通訳に感情的・政治的な意図があった極端な例だが、演出家の意図の解釈と歪曲の間はもしかしたら紙一重かもしれないと、身を持って、私は思うのだ。

(じんのひろふみ / 東京大学教養学部超域文化科学科4年在学中)

## 通訳として子どもに習ったこと

新谷 晴香



以前、何かの折に聞いた話では、「通常時ですら、話者が自分の伝えたいことを表現できるのは70%であり、話者の表現した、言いたいことを聞く側が理解できるのも70%にすぎない」ということだ。

つまり、通常の会話ですら約50%しか本意が理解できていないところに、通訳という更なる介在者が増えることによって、発言者の言葉は本当に伝えたい相手に届く頃には4分の3は変化しているといえるだろう。しかし、同じ通訳でも、演劇通訳というものは、それを少しなりとも克服できるのではないかと思う。通訳する「演劇」そのものが言葉だけではなく、動作なども含めた表現であるからこそ、そう思った。

当初、何でも通訳を頼っていた子どもたちが数日たつ頃にはUKチームと目と目をあわして、子どもは英語(むしろカタカナまじりの日本語)で会話し、それをUKチームは子どもの目を見て理解し



ようにしている姿がよく見られた。もちろんお互い言葉が少しわかるようになったのもあると思うが、言葉によらない身振りや抑揚などをお互い注意深く感じ取っていたからこそ通じ合っていたのだと思う。

だから、通訳においても、身振り手振りを交えた「演技」によって言葉を言い換えたりするときに見える穴が多少は埋まるのではないか。もちろん、国によってジェスチャーは違うので、話者の動きそのままをまねるのは危険な点もある。だが、適切な動きをすれば言葉だけではなく、それ以上のものが相手に伝わるとわかった。一種の「演技」が通訳にも求められると思う。

話者の言いたい事をくみとって、相手の感情なども理解しようとすればその「演技」は知らず知らずのうちにできるものかもしれないが、今回の私は訳そのものに気をとられていてそこまでの表現はできなかった。演劇通訳という仕事においては、ある言語から別の言語におきかえるときに起こる誤訳の危険性を多少なりとも回避できるのではないかと、子どもたちとUKチームのやり取りを見て思った。

(しんたにはるか / 神戸大学国際文化学部2年在学中)

## 「通役」を演じる

訳者は言葉の役者である、とずっと考えてきた。翻訳とは、テキストを知覚し、その奥にある意識や意図を自分の身体に移植し咀嚼し、新たな言葉として表出することだと。これが単なるレトリックにとどまらず、まさに訳者は身体的にも役者であることを、はじめての演劇通訳としての経験は私に体感させてくれた。そのことを認識するきっかけになったのは、すべてのプログラムが終了した後に一人のオブザーバーの方に何気なくかけられた一言だった。

「あなたがヘレンの言葉を通訳している時、あなたとヘレンが同一の人格としてオーバーラップして見えました。」

言葉のキャッチボールならぬ言葉のスカッシュの中で溺れまいと必死だったあの時の私に、ヘレンたちの人格までもも演じているという意識は無かったと思う。ただ、通訳という一枚のガラス板を通して見てほしいのは、彼女らの姿であり聞いてほしいのは彼女らの言葉だったから、ヘレンやアシュリンが日本語を話せたら使ったはずの言葉、声音、動作で彼女らの意図を伝えようとしていた。それは結局のところ、私が「日本語を話すヘレンたち」を文字通り演じていたことに他ならなかったのだと、私はその時、初めて理解したのである。

俳優トレーニングを受けたこともない私が、ドラマの現場に立った途端に、言語の通訳の枠を超えて目の前のアーティストたちを演じてしまっていたことに奇妙な自意識の齟齬を感じる一方で、それは考えてみれば当然であり自然であるとも思えた。何故なら、ヘレンたちアーティストは演じていたのだから。

通訳の仕事は、外国語が何を言ったかを訳すのではなく、話し手が自分の母国語で何を言ったかを表すことであり、通訳者がその表現においてクリエイティブであればあるほど原文に忠実になるのだという。だとすれば演劇通訳の仕事は、俳優が自分の母国語で何を演じたかを忠実に演じるために自らクリエイティブな俳優になること、と言えるのではないだろうか。

演劇通訳は、ひとつの「役」である。となれば、その役を演じる役者には、語学力と同等に、俳優としてのスキルも求められるだろう。もちろん私は子どもたちを前にして通用するような訳者でも、役者でもなかった。それでも、私があの場にいられたのは、ひとえに英国のアーティストたちの理解と協力、何度も目助けを求めた心強い日本チーム、指導陣による精神的な保護、そして子どもたちのたくましい想像力と創造力のおかげである。だからこそ、いつか名訳者であり名役者である通訳と共に創造される演劇を見たいと思う。そして、そのような演劇通訳が育成されていくのに必要なのは、おそらく through the arts によって in the arts の人材を育てる、ある種の演劇トレーニングなのではないだろうか。

帰京後、しばらくして三原の子どもたちの一人から手紙が届いた。そこにはいみじくも「たくさん

## 舟川 絢子





通やくしてくれてありがとう」とあった。

(ふなかわあやこ / 東京藝術大学大学院音楽研究科音楽文化学専攻修士課程)

## いつか何か返せるものを身につけて

並河 咲耶



2008年夏、長かったアメリカでの生活から日本へ。私にとって、決して小さいとは言いがたい環境の変化がありました。久々に日本で「暮らす」ということは嬉しくもあり、将来への期待もありましたが、それよりも、大きな不安を抱えていました。7年間、高校入学と同時に離れてしまった故郷と呼ばれる地へ「帰る」にあたり、自分はやっていけるのだろうか、日本の社会で生活できるのだろうかという一種の恐怖感すら抱いていました。そんな葛藤もありながら、三原へ。私を含め、4人が通訳・マネジメントインターンとしてプロジェクトに参加しました。みな、それぞれが個性のある、しっかりした人たちばかりで、一体私は大丈夫だろうか？ などということも一瞬頭をよぎりましたが、いまさら後に引くことは出来ない、前へ進むのみ。というつもりでした。

実際に現地に着き、英国人スタッフ、日本人スタッフと対面してすぐ、「ああこれはいいプロジェクトになるだろう！」という感触がありました。一人一人が優秀かつ、ユーモアにあふれていたため、堅苦しくなく、きっとクリエイティブで、皆がお互いを理解しあおうとするプロジェクトになるだろう、というような予感がありました。そして、その勘は嬉しいことに当たっていたと思います。

喜びと期待と共に、子どもたちと合流し、合宿が始まりました。最初はまるで、遠巻きに英国人たちの様子を伺っているような感じだった彼らですが、1日経つと、いつの間にか、私たち通訳を介さず、自分たちで何とか思いを伝えようとしたり、簡単な言葉なら覚えようとする意気込みで、ホッと、あまりにも自然な交流が生まれていることに、一人感動したりもしていました。そして、発表を終えて、プロジェクトの感想を求められた少年が、「英語が一番楽しかったー！！」と笑顔で答えている姿が印象的でしたし、みんなで「Very, very, very good!」と声を揃えて叫ぶ様子には、何度も笑われました。また、嬉しいことに、小学校6年生の女の子には「私、将来女優さんになりたかったんだけど、それよりサヤたちみたいな仕事がしたい！」と言われることもありました。通訳としての技術は、まだまだ勉強が足りず、言葉が足りず、という悔しい場面も多々ありましたが、それでも、彼女のように、英国人の学生たちや、私たちを見て、子どもたちが新しい世界を見出すことが出来たと思うと、少しは役に立てたのかな、とも思います。本当に、それを言われたときは、来て良かった、と思いました。

そして何より、私にとって発見だったのは、私の悩みなど小さなものだな、ということでした。素直な子どもたちに囲まれて、笑ったり怒ったりしていると、そんなことを考えるよりも、今、この瞬間に自分が出来ることをきちんとやることの方が必要で、そうやっていけば、自ずと道は開けてくるものだろう、という希望をもらいました。もちろん、そんなに簡単に全てが運ぶわけではありませんが、まず第一に、楽しめなくては何も生まれてこないし、余裕がないとカッコ悪い、ということを感じました。

光栄なことに今回は、舞台音楽も担当することになり(これは本当に、信頼してくれたヘレン先生を初めとする、スタッフの皆さんのおかげでした)、子どもたちと同じくらい、もしくは彼ら以上に、楽しませてもらいました。終演後、たくさんの方からフィードバックをいただき、自分は自分のあるがままの姿を人に見せていけばいいのかもしれない、というようなことに気づきました。それは、私がずっと抱き続けていた、日本へ帰ってくることへの不安を取り払ってくれました。そして、今も、三原で出会った人たちのことを思うと、頑張れてしまったりするのです。私以上に、私のことを信じてくれる人がいる、というのは本当にありがたいことで、そんな人たちが回りにいてくれることへの感謝を忘れないで、日本でも生活していきたいな、と思っています。そしていつか、あまり遠すぎない将来に、必ずまた三原へ戻りたいと思っています。そのときは、私が何か返せるものを身につけていたいとも。

(なみかわさや / マサチューセッツアムースト大学卒・打楽器奏者)

Thanks

助成

国際交流基金市民青少年交流助成事業  
キリン福祉財団  
グレイトブリテン・ササカワ財団  
三原市まちづくり補助金  
ひろしま子ども夢財団

『ドラマ教育 - 倫理と展開』 編 / シアタープランニングネットワーク

英国レディング大学のアンディ・ケンプ博士をお招きしての東京ならびに大阪での「ドラマインエデュケーション 2008」の記録。基調講演「ドラマ教育と倫理」、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!? ドラマのチカラ」、ワークショップ記録などを収録。

A5版 90頁 (予定)

頒布価格 1部 800円 (送料込み) お申込み・お問合せ [tpn1@msb.biglobe.ne.jp](mailto:tpn1@msb.biglobe.ne.jp)

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

助成 日本財団 The Nippon Foundation

## 編集後記

応用ドラマプロジェクトに参加した通訳&アートマネジメント研修生たちのレポートを掲載しました。それぞれがそれぞれの言葉で、自分たちがこの猛暑の夏に広島県三原市で体験した8日間を、通訳という仕事を、また子どもたちとの出会いを綴っています。頼もしさを感じるの、親バカ的発想でしょうか？

コミュニティで子どもの健全育成を目的としたプロジェクトは全国で花盛りですが、それに加えて、コミュニティ・アーティストと通訳&マネジメントの研修をかね合わせるという計画は、当初、ヘレン・ニコルソン博士と私の酔った勢いに過ぎませんでした(ホントです)。それがアイデアをぶつけあううちに、複数のアーティストが参画するのであれば、プロムナードシアターの形式を採用しよう、そうすれば創造的だということもありますが、小学校低学年に対しても手厚く世話をすることができないのではないか、どういう専門分野をもった学生たちを参加させようか、そのバランスは...と財政・運営面以外でも、ひたすらひたすら議論をし続けた成果です。芸術に働くものとしては、成功したからといって同じことを繰り返すのは信条に反するもの。次の機会には、もっと発展的なものにチャレンジできればと考えています。そのとき、再び、日英のおばさんたちの創造的チャレンジのパートナーとなってくれる若い世代に出会えるのを楽しみにしています。

いよいよ「俳優トレーニングの科学的アプローチを探る」シリーズがはじまります。

今回はシリーズ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」を担当していただく細井史江女史に、アレクサンダーと俳優トレーニングの関係性について執筆していただきました。

少し理が勝ちすぎると怒られそうな全体シリーズ企画ではありますが、これもまた芸術に働くものとしてのチャレンジです。そのチャレンジを喜んで引き受けてくださったクリス・メグソン博士、ジョナサン・ピッチズ教授、細井史江女史に感謝です。彼らこそ真のチャレンジャーと呼べる存在ではないでしょうか。(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)

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

編集人 中山夏織

発行人 高山敦司

〒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](mailto:tpn1@msb.biglobe.ne.jp)

<http://www5a.biglobe.ne.jp/tpn>