

イギリスにおける「ドラマ教育」の動向 —リリック・ハマスミス劇場の事例から—

木村 浩則*

本稿では、イギリスにおける「ドラマ教育」の新たな動向を明らかにするため、西ロンドンのリリック・ハマスミス劇場の青少年活動に焦点をあて、その特徴と背景、課題について検討を行った。その結果、リリックの「ドラマ教育」の発展を支える二つの背景が明らかになった。ひとつは、ブレア労働党政権による教育文化政策であり、もうひとつは、イギリスにおける「ドラマ教育」の伝統と今日的な展開である。それらは「クリエイティブ・ラーニング」と「アプライド・ドラマ」の二つの概念によって示される。リリックは、それらを踏まえながら、確かな戦略性をもって、独自の青少年活動を生み出していった。最後に、リリックの青少年活動の検討を通じて、日本の「コミュニケーション教育」推進にあたっての課題が部分的にはあるが明らかにした。

Key Words : ドラマ教育, コミュニケーション教育, 青少年活動

はじめに

2011年8月29日、文部科学省の「コミュニケーション教育推進会議」(以下、「推進会議」)が「審議経過報告」を公表した。子どものコミュニケーション能力の育成を図るための具体的な方策や普及のあり方を検討するために、2010年5月に発足した「推進会議」は、約1年2ヶ月、同時に全国各地で実施されてきた「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」の取り組みを検証しつつ議論を進めてきたが、ようやく、その成果の一部が中間報告としてまとめられた。

そのなかで、とくに注目したいのは「効果的な手法・方策」として、①「グループ単位(小集団)

*人間学部児童発達学科

で協働して、正解のない課題に創造的・創作的に取り組む活動を中心とするワークショップ型の手法をとること、②「演劇的活動など表現手法を豊富に取り入れること」、③「ワークショップの理論や方法を備えた芸術家等の外部講師が授業に参加すること」の重要性が指摘されている点である。これらの方法論は、「審議経過報告」にも記されているように、すでに諸外国（イギリスやフランス、アメリカ、韓国など）では盛んに取り込まれ、様々な成果をあげていると言われている。とりわけイギリスの「Drama Education(ドラマ教育)」は以前から、日本でも演劇的手法を用いた教育活動に関心を持つ演劇人や教育関係者によって、様々な方法論や技法が導入されてきた¹⁾。

筆者は2011年の2月中旬、イギリスにおける「ドラマ教育」の取り組みと新たな動向の調査を目的のひとつとして、数名の研究者とともにロンドンの大学、劇場、パブリックスクール²⁾を訪れた。そして「ドラマ教育」に関わる研究者、演劇人、教師へのヒアリング、ワークショップ参加や授業見学、資料収集等を行なった。

本稿では、この訪問調査の成果をもとに、今日のイギリスにおける「ドラマ教育」実践の動向を紹介するとともに、その背景と課題を探る。そしてそれが日本の「コミュニケーション教育」にいかなる示唆を与えるか、部分的にはあるが提示してみたい。

その際、「ドラマ教育」の新たな動きを示す典型事例として、ロンドンのリリック・ハマスミス劇場を取り上げる。なぜなら、この劇場は優れた芸術作品を創造し、上演するプロデュース型の劇場であると同時に、70年代から青少年に対する教育活動に力を入れ、今日では社会的経済的に困難を抱えた青少年たちの教育と支援に独自の仕方で行き届いた劇場として注目されているからである。そこでは、「ドラマ教育」は、ひとつの「芸術科目」でもなければ、たんに他教科を補完するものでもなく、コミュニティの抱える諸問題を解決するための有効なメディアとして認識されている。

第1章 リリック・ハマスミス劇場の実践と戦略

リリック・ハマスミス劇場とは

The Lyric Hammersmith(リリック・ハマスミス:以下、リリック)は、西ロンドンのハマスミス&フラム区を中心街に存在する非営利のプロデュース型劇場である。その歴史は古く、1895年に民間のオペラ劇場として創設された。1966年に地区の再開発のため閉鎖、取り壊しを余儀なくされたが、地域住民の運動もあって、建造物のすべての断片を再建まで保存する措置が取られた。そして1979年、劇場は新しく建てられたショッピングセンター内に再建築された。劇場の内部はほぼ当時のままに復元され、ヴィクトリア朝スタイルのアーチ型三層の客席が当時の面影を忍ばせる。2004年には、建物のレイアウト等がリニューアルされ、モダンな外観とクラシックな内装を特徴とする、大劇場550席、スタジオ110席の劇場となった。また観客の3分の1を25歳以下の若年層が占めていることもリリックの大きな特徴である。

最新のリーフレットによれば、2009年～2010年の一年間のリリックの活動実績は次のとおりである。劇場主催のイベント、パフォーマンス、ツアーは900回を超え、観客数は12万5000人であった。青少年向けのワークショップとアクティビティも900回を超え、西ロンドンとそれ以外の地域から6500名以上の若者たちが参加した。テレビドキュメンタリー番組「若者・自閉症者・俳優志願者」を製作し、300万をこえる人々が視聴した。イングランド芸術評議会の無料チケット事業に参加し、26歳以下の若者を対象に8058枚の無料チケットを配布した。またハマスミスとフラムの住民ならびに労働者を対象に独自の無料配布事業を行なった。クリスマスには、すべての5歳児童に無料でパントマイムを鑑賞できる機会を提供した。

リリックの年間総収入は、430万ポンド(1£=120円とすると5億1600万円)。内訳は①イングランド芸術評議会ならびにハマスミス&フラム区からの助成金³⁾、②入場料収入、③寄付・他の助成団体からの資金調達の3つに分けられる。非営利の劇場の場合、標準的にはそれぞれ3分の1の比率で構成されることが、財政上のバランスとして好ましいとされている。常勤スタッフは40名程度だが、様々な事業に関わって雇用される臨時的スタッフを含めると年間200名を超える人々がリリックで働いている。

リリックの創造理念

リリックは、プロデュース劇場として、その目的に「人々を刺激し、楽しませ、ポピュラーであり、幅広く、猥雑(messy)で、矛盾した多様な作品を創造すること」を掲げている。リリックは、後に触れるように、青少年に対する「教育」を事業のもうひとつの柱としている。にもかかわらず、劇場の創造理念として「messy」という概念を公式のステートメントに用いていることに着目したい。これは、演劇における芸術至上主義あるいは保守主義に対するリリックの挑戦的姿勢を象徴している。と同時に、現代の若者文化状況を強く意識した作品づくり、多様な民族の価値観が混在するロンドンの文化状況を反映した作品づくりを目指していることを示しているように思われる。

また「信条」の一つには「ハイ・アートとポピュリズムの間を広く揺れ動く存在でありたい。その両方を同時に実現できること」をあげている。公的な助成を受けている劇場の場合、芸術性の高い作品(high art)を志向しがちであり、商業主義的な作品は敬遠される傾向がある。リリックの姿勢は、ある意味、観客(市場)を意識したマネジメント戦略によるものと言えなくもないが、そこには、単純な二元論を乗り越えようとする芸術創造団体としての革新的スタンスを読み取ることができる。

リリックの青少年活動

演劇作品の製作、上演と同時に、リリックの事業のもう一つの重要な柱が、青少年に対する教育と支援にかかわる活動である。リリックは、青少年活動のミッションを次のようにまとめている。

- ・演劇とほかのさまざまな形の芸術は、人生に優れた長期的な影響力を持つと信じている。
- ・公的資金を受けている組織として自分たちのコミュニティの発展と成長に寄与する責任があることを認識するものである。
- ・多様な背景を持つ人々が集う一つの場を提供することによって、より安全なコミュニティを育てたいと考えている。
- ・演劇の力は、共通の契機を通じて人々を一体にすることにあると考えている。

(シアタープランニング・ネットワーク,2009,p.22)

リリックは、演劇等の芸術が人々の精神や生き方に深い影響を与えるメディアであるということ、つまり芸術の持つ「教育力」を確信している。また、コミュニティに対する芸術の社会的役割あるいは責任を自覚し、地域の劇場としてその社会的責任を積極的に担おうとしている。その具体的実践が、「演劇」というツール、「劇場」という場を活用した青少年の教育と支援(以下、青少年活動)なのである。

リリックの青少年活動の歴史は長く、1979年の劇場再建と同時に開始された。エデュケーション&トレーニング部が創設され、社会的経済的にめぐまれない青少年たちを対象にした芸術活動が行なわれた。学校、カレッジなどの公教育セクターと連携し、演劇を用いた教育活動によって青少年の社会への適応や学業への復帰が目指された。こうした演劇人と学校との連携は、イギリスでは「TIE(Theatre in Education)」と呼ばれ、他の劇場や劇団でも盛んに行なわれてきた。2006年には、クリエイティブ・ラーニング部に名称変更がなされた。これはブレア労働党政権によって2002年から始まった教育文化政策「クリエイティブ・パートナーシップ(Creative Partnership: CP)」を受けたものである。ただしCPの事業が主にアーティストやクリエイティブな人材を学校現場に派遣する、いわゆる「アウトリーチ」の形態をとるのに対して、リリックは、学校や施設に出向くのではなく、あくまで劇場という場に青少年たちを引き入れることにこだわる。それはリリックが、劇場という「空間」のもつ教育力を信じているからである。それは、たんなる物理的な場を意味しない。劇場とは、多様な価値観や社会的背景を持つ若者たちが劇場という場に集い、そこで俳優やスタッフとともに、演劇という活動に取り組むなかで生まれる「公共空間」(アレント)⁴⁾なのである。

リリックが青少年活動の対象地域とする西ロンドン地区の人口は約140万人、そのうち11～19歳の青少年は21万人を超える。多様な人種構成をもち、東ロンドンに比べると豊かな地域だと言われるが、貧困エリアのトップ5%がこの地区に存在する。最も裕福な家庭の私立学校がある一方で貧困地域のポケットとも言われている。15歳人口のうち社会的経済的にめぐまれない状態にあるのは15000人以上とされ、それゆえ教育的な課題を抱えた青少年も多い。16人に1人の青少年が義務教育を修了しておらず、16～25歳の人口のうち17%に読み書き能力に問題があり、また同年齢層の22%に基礎的計算能力に問題がある、と指摘されている。

コミュニティにおけるそのような青少年の現状認識に基づき、その克服に向けて、リリックは多様なプロジェクトを展開している。それがクリエイティブ・ラーニング部に置かれた次の

5つの部門である。

①Work-Based Learning

16～21歳の青少年が劇場で実際に働きながら学ぶことができる。Creative apprenticeship(創造産業における徒弟制)のプログラムのひとつとして、現場のプロのもとで学びながら、職業資格を取得することができる。また中学生の勤労体験や大学生のインターンシップも受け入れている。

②Children & Families

14歳までの子どもとその家族を対象にした演劇プログラム。公演は毎週土曜日に行なわれている。鑑賞だけでなく体験型のプログラムもある。

③School, College & HE⁵⁾

伝統的に多くの劇場で行なわれてきた学校教育向けプログラム。バックステージツアー、上演作品に関するワークショップ、学習のための資料提供などを行なっている。たとえばチェーホフの「三人姉妹」が、「ドラマ科」⁶⁾のAレベル(大学入学資格)試験に取り上げられる年は、その作品に関わる教育プログラムが実施される。

④Young People & Emerging Artist

青少年が自らの意思で劇場に来て参加する演劇活動。そのための組織がメンバー登録制の「リリック・ヤング・カンパニー(LYC)」で、参加費として5ポンドを徴収する。プロの新進アーティスト(Emerging Artist)の指導のもと、毎夏2つの公演を実施する「LYCプレゼンツ」と、演じたいけれども読み書き能力の不足する青少年ための12週間学習プログラム「LYCリリック@リリック」がある。

⑤Youth Inclusion

社会的、経済的に困難を抱えた青少年、虐待や犯罪などのリスクにさらされた青少年の救済と自立支援のための活動。LYCと異なり一度も劇場に足を運んだことのない青少年が対象である。これはリリック以外の劇場にはみられない最も特徴的な活動である。具体的な事例として以下に二つのプログラムを紹介する。

・シングルマザー・シンキング

学校教育から落ちこぼれ、雇用の機会のない若い母親たちに雇用の可能性を与えるためのプロジェクトである。Level 2&3(専門学校に入れる程度)の資格認定を得ることをめざしている。彼女たちの興味・関心に合わせて、音楽をベースにした活動を行なっている。

・START

ニートや不登校の13～19歳の青少年を対象とし、読み書きと計算の能力を身につけるための6週間のプログラム。Entry Level 1&2の資格認定⁷⁾を得ることを目標としている(達成率は90%)。2～20人で構成し、青少年の必要にあわせて大きさを変える。最後には演劇公演も行なう。様々な社会教育団体を通じて参加申込をすることができ、既存の教育・雇用システムへの復帰をめざしている。活動は週に4日、10時から18時まで。緊密な関係づくりを重視し、その

6週間で参加者は大きく変わっていく。このプログラムの対象となる青少年の支援には困難がともなうため、とりわけピア・メンターの役割が重要となる。かつて同じような境遇にありSTARTを通じて成長した若者たちがピア・メンターの仕事を担っている。

また、以上の活動を円滑に実施していくために、クリエイティブ・ユース・ワーカーと呼ばれる職務がおかれている。これは5つの部門に横断的に関わり、青少年とアーティストの間に問題が生じたときにコミュニケーションの手助けをするコーディネーター役である。リリックの考えでは、アーティストはあくまでアーティストであり、教師やソーシャルワーカーではない。その境界を越えてしまえば、劇場は劇場でなくなってしまう。そこに、クリエイティブ・ユース・ワーカーならびにピア・メンターの役割がある。

劇場が読み書き計算能力の習得にまで関わるといえるのは、非常にユニークな取り組みであり、ドラマ教育関係者の関心を呼んでいる。しかし他方で、劇場がそこまで担う必要があるのか、という意見もある。それでもリリックは、「ティーチング・シアター」とも呼びうる新しい劇場形態をめざしている。そのひとつが「資格認定職業訓練(accredited vocational training)」であり、今後500種類の資格認定⁸⁾を可能にするとともに、芸術関連の職業訓練機関としての機能を担おうと考えている。もうひとつが「ポジティブな活動(positive activities)」と呼ばれるもので、劇場を、放課後の青少年の「居場所」として、かれらが主体的に企画、運営していく活動の場として活用しようというのである。

クリエイティブ・ラーニング

劇場が読み書き計算の教育を行うという場合、それを、劇場では「体験的な活動」もやるが他方で「ドリル」もやるというイメージでとらえてはならない。劇場の取り組む「教育」である以上、それが従来の教育論や教育方法の延長線上のものであっては意味がない。もともと英米の「ドラマ教育」は、デューイらの進歩主義教育の影響を受けて発展してきた。それは演劇的手法が教師中心の従来の教育方法の革新にとって有効であると考えられたからである。リリックもまた、「クリエイティブ・ラーニング」を従来の教育概念の革新としてとらえ、「エデュケーション」から「クリエイティブ・ラーニング」への転換を謳っている。

そもそも「クリエイティブ・ラーニング」という概念は、先に触れた政府の「クリエイティブ・パートナーシップ」事業とともに、用いられるようになった。いまだ明確な定義はないが、公式的な文書には次のような記述がある。

「クリエイティブ・ラーニングとは、単純化すれば、創造的であるための能力を開発するような学習のことである。それは、若者たちに今日の社会で成功するために必要な知識とスキルを身につかせ、想像力、独立心、両義性やリスクに対する寛容、開放性、向上心の発揮をうながすような思考方法や活動の仕方を育てるものである」(Creative Partnerships,2005)。

しかしながら、この定義は、個人のクリエイティブな能力の開発という、この学習の目的を語っているにすぎず、学習がクリエイティブであるとはどのような意味なのか、については何

も語っていない。それに対して、リリックは、「クリエイティブ・ラーニング」を、従来の教育（エデュケーション）に取って代わるべき新たな方法論的概念としてとらえ、それを次のような5つの定義で説明している。

- ・クリエイティブ・ラーニングとは円環的な(circular)経験である。
- ・「エデュケーション」という言葉は、形式的な学習、試験、学校、A地点からB地点への道程と関連づけられる。エデュケーションとは直線的な経験である。
- ・エデュケーションはしばしば「操作された結果」である。ラーニングは、さらに開かれたプロセスであり、つながり、対話の創造、アイデアの委託や共有に関連づけられる。
- ・エデュケーションは、もともとスキル、知識、経験を与えることを意味する。われわれの活動(work)は、学習を教える側と教わる側の双方で共有しようとするものである。それはフィードバックを利用し、これを新たな仕方では省察する活動の応答的システムである。
- ・われわれの新たな方法は、いっしょに活動する若者たちにより深く長期的なインパクトをもたらすことに焦点をあてている。この関係性と道程は、参加者にとって役立つような多くの重要な機会になるように、維持され、測定され、数量化されるだろう。
- ・クリエイティブ・ラーニングは、どのような形態であれ潜在力を持っている。それはとりわけ職業や産業、才能や機会に関わる。
- ・われわれは参加者に知識、スキル、経験を与えるだろう。そして参加者もわれわれに同様のことを行なうのである⁹⁾。

リリックのめざす教育(学習)論を一言で示せば、それは直線的な(linear)学習経験から円環的な(circular)学習経験への転換ということであろう。まず「教育」というものを「学習」という概念で捉え直したうえで、その学習を教える者から教えられる者への一方的な経験ではなく、円環的あるいは双方向的な経験のプロセスに変えようというのである。また学習における「対話」あるいは「関係性(relationship)」の役割を重視する。これは、従来たびたび議論されてきた「教師中心主義」と「児童中心主義」の二律背反を乗り越えようとする意図を含んでいるように思われる。また、性急な「結果」を要求しがちなエデュケーションに対して、リリックはそれを「道程(journey)」としてとらえる。個人の学習の「旅(journey)」は、継続され、評価され、数値化されることによって、それぞれ個人にとっての「地図(履歴)」となり、それが将来の雇用へと結びついていくというのである。

この「クリエイティブ・ラーニング」の定義が、実際のリリックの教育活動にどのように具現化されているかは、今後の調査に譲らざるをえない。だが、これがリリックの長年の「ドラマ教育」実践の蓄積に裏付けられたものであることは間違いない。

第2章 リリックの実践と戦略の背景にあるもの

リリックの青少年活動はかなりユニークなものとして受けとめられているが、それはけっし

てリアリティを欠いたものではない。むしろ、政府の教育文化政策を積極的に取り込み、財政基盤を強化しようと、戦略的に企画されたものである。ストラテジー担当副部長のアダム・コールマン氏（現在は青少年ストラテジー部長）も、自分の仕事の大半は「行政の課題が何であるかを認知し、それをリリックの活動に取り込んでいく」ことだと明言している。その政策として、「クリエイティブ・パートナーシップ」、ならびに「ソーシャル・インクルージョン（社会的包摂）」の二つをあげることができる。ここでは、ブレア労働党政権によって立ち上げられた、これらの政策の内容を紹介することで、改めてリリックの青少年活動の特徴を示してみたい。

クリエイティブ・パートナーシップ

2002年から始まったクリエイティブ・パートナーシップ(Creative Partnerships)は、文化・メディア・スポーツ省と教育技能省(当時)¹⁰⁾が共同で立ち上げ、イングランド芸術評議会の主導で行なわれている教育文化政策である。それは、「クリエイティブ・パートナー」と呼ばれるアーティストやクリエイティブな職業に携わる実務家を学校に派遣し、子どもたちの創造的な能力を養うと同時に、学校のカリキュラムや教育のあり方を変えていこうという試みである。その目的には、①青少年の将来への展望とその到達点を高めるために、彼らの創造力を養うこと、②教師がクリエイティブな実務家と協働で授業のできる能力を身につけること、③学校における文化・芸術や創造力の育成、協働作業への取り組みを推進すること、④創造的産業の技術や能力、持続可能な発展を促進すること、の4つが掲げられ、当初4000万ポンドの予算でスタートした(吉本,2007,p.64-p.66)。これまでに英国内で8000以上のプロジェクトが実施され、100万人を超える子どもたちが参加し、9万人を超える教師たちが関わった¹¹⁾。

この事業のきっかけは、1999年5月に創造的・文化的教育諮問委員会が公表した「私たちの未来のすべて:創造性、文化、教育(All Our Futures:Creativity,Culture and Education)」と題する青少年の創造的文化的教育に関する政策提言にある。そこでは、今日の「経済活動は、個人や組織の新しいアイデアを創出する能力に依存するようになってきた」ことから「創造力は、経済発展に取り組むための基本的な力だと考えられる」と指摘されている。つまりこの政策の背景には、「人的資本論」の観点から、創造的、文化的教育を通じて国民の創造力(Creativity)を育てていくことが、これからの英国経済の発展にとって重大な課題であるという認識がある。

では「創造的文化的教育」を推進するためにはどうすればよいのか。まず提言は「創造的文化的な教育とは、カリキュラムにおける教科ではなく、教育の一般的機能である」としている。そして(日本の教育課程改革のように)何か新たな「教科」や「時間」を立ち上げるということではなく、より「システミックなアプローチ」を求めている。それは、学校教育に教師以外の様々な人々や資源を結びつけるということである。リリックが70年代から始めたような、外部の芸術団体や個人が学校教育に関わる取り組みは、イギリスではすでに長い歴史を持っている。提言も述べているように「学校はいまや創造的文化的教育を豊かにするために幅広い個人と組織とのパートナーシップのもとに活動することができる¹²⁾条件が整っている。

しかしながら、そのパートナーシップをより効果的なものにするためには、「財政、トレーニング、質保証のよりよいシステムを構築することが緊急に(urgent)求められる」。つまり、すでに実践されてきたパートナーシップを財政的、制度的に強化するシステムとして「クリエイティブ・パートナーシップ」が始まったのである。

リリックはこのプロジェクトを自らの事業戦略に取り込んだ。だがそこには学校とのパートナーシップという行政の枠組みとは異なる、リリック独自のアプローチが含まれている。それは、第一に学校ではなく、劇場という場を活用することである。第二に児童生徒ではなく、学校や社会から取り残された青少年を対象とすることである。ところが、このリリックの独自戦略もまた政府の施策を反映したものである。

ソーシャル・インクルージョン

それに関連したプログラムが、先に触れた「Youth Inclusion(青少年の包摂)」であり、これも、「Social Exclusion(社会的排除)」の克服という政府の取り組みに対応したものなのである。

1997年、ブレア政権は、Social Exclusion Unit(社会的排除防止局)を設立し、社会のメインストリームから排除された若者たちを社会復帰させるための取り組み(Social Inclusion)を始めた。1999年の報告書「Bridging the Gap」(以下、報告書)によれば、毎年16～18歳の若者の約9%が、就学や就職もせず、職業訓練も受けていないNEET(Young people Not in Education, Employment or Training)と呼ばれる状態にあった。また、その比率は特定の地域や学校、エスニックグループに偏っており、背景には社会的不平等の存在とその固定化があると指摘されている。

報告書は、これまでの青少年政策では、かれらを取り囲む社会経済的、文化的変化の複雑さが十分考慮されてこなかったとし、「NEETの状態にある若者の主観的ニーズや志向を含め生活全体の複雑さを受け入れ、それに対応できるパースペクティブが必要だ」と提言した。この提言を受け、2001年に開始されたのが、13歳～19歳の青少年を対象とする教育・雇用支援制度「コネクションズ・サービス(Connexions Service)」である。その目的は、若者の就学や就業に関するアドバイスや支援を行ない、市民生活、職業生活への円滑な移行をサポートすることにある。

サービスの実施主体は、「コネクションズ・パートナーシップ」と呼ばれ、自治体、学校、警察等の公的機関、職業紹介や訓練の民間機関、ボランティア団体、NPO法人等で構成される。具体的なサポートは、さまざまな専門性をもつコネクションズ・パーソナルアドバイザーのネットワークによって行なわれている。

コネクションズの活動の具体的目標には、①NEET状態の若者の比率を減少させること、②16歳で公的資格なしに学校を終える若者の数を減少させること、③低学力の生徒の学力を引き上げ、また不登校生徒を減らすこと、④義務教育後の進学者を増やすこと、⑤未婚の母、施設出身者、犯罪歴のある者のEET(Young people in Education, Employment or Training)の割合を増やすこと、⑥薬物使用者へのサポートを増やすことなどがある(宮本, 2004)。

上記の内容をみれば、これらが、リリックの「Youth Inclusion」プログラムに対応していることは一目瞭然である。たとえば「START」は、「ニートや不登校の13～19歳の青少年を対象として」いるが、これはコネクションズの対象年齢と重なる。そして実際に、リリックはコネクションズのパーソナルアドバイザーの協力も得ながら青少年活動に取り組んでいるのである。

以上のように、リリックの青少年活動は、行政の施策や事業を積極的な取り込むかたちで、行政とのパートナーシップによって支えられている。そのような戦略性こそ、リリックの強みなのである。それに加えて、リリックの活動をその根本から実践的かつ思想的に支えているのが、イギリスにおける演劇文化と「ドラマ教育」の伝統である。

第3章 ドラマ教育の伝統とアプライド・ドラマ

芸術の持つ社会的役割とその可能性を強く意識したリリックの活動は、日本では、芸術関係者にとっても、教育関係者にとっても、けっしてなじみのあるものではない。他方、戦後のイギリスでは、「演劇」が教科として、いわば国民的共通教養として教えられてきた歴史が存在する。そして、その教科を担当する「ドラマ教師」の養成が推進され、彼らを中心に、「演劇」の手法を様々な教育活動に活かす「ドラマ教育」の実践と理論が蓄積されてきた（清水，1985）。「ドラマ教師」は「演劇」を教える教師であると同時に、教科教育を始め、学校教育の様々な場面に演劇的手法を取り入れる実践家でもある。

一般的に、演劇学校や大学で「演劇」を学んだ学生は、その後1年間の「ドラマ教育」課程を経て、ドラマ教師になることができる。かれらが仲介者となって、子どもや市民と演劇との関係が身近なものになっていくことは想像に難くない。

これまで「ドラマ教育」という言葉をたびたび使ってきたが、イギリスの場合、「ドラマ教育」には、大まかに二つのバリエーションが存在する。それが「ドラマ・イン・エデュケーション（Drama in Education: DIE）」と「シアター・イン・エデュケーション（Theatre in Education: TIE）」である。DIEとは、教師によって指導されるドラマ活動で、演劇作品をつくることを目的とせず、子どもたちが役を演じながら探求する参加型の学習形態である。教師は、DIEをさまざまな教科を総合的に教える媒介として用いる。それは、「もし私が〇〇だとしたら」といった役を演じながらオープン・エンドなやり方で探求する教育方法である。（小林，2010，p.14）

他方、TIEは、演劇のプロでありながら、教育者としてのトレーニングあるいは経験をもった、アクター / ティーチャーと呼ばれる俳優チームによって行なわれるプログラムである。TIEのカンパニーは、学校やコミュニティを訪問し、一度に25～40人ぐらいの子どもたちを対象として、教育的かつ社会的価値をもつテーマを演じる。一方的に見せるのではなく、子どもたちとの対話、参加、ワークショップなどが組み込まれる。演劇的な空間と次元を活用して、教えるのではなく、むしろ困難な状況を作り上げ、自分たちでどう問題を解決していくかをとも

に考えていくことがめざされる。(中山, 2003, p.242)

「ドラマ教育」の歴史は、20世紀初めの新教育運動の隆盛とともに始まるが、それが一般化していくのは第二次大戦後である。イギリスでは、戦後、労働党政権が誕生し、1944年、48年の2度にわたる教育法の改正が行なわれた。そこでは、知識を詰めこむだけの教育から、子どもの経験を重視し、問題を解決する能力を育てる教育への転換が叫ばれた。行為を通じて学ぶ(learning by doing)というデューイの進歩主義教育理論の普及とともに、学校教育における「ドラマ」の重要性が認識されるようになった。

戦後の演劇関係者の間にも同様の変化が生まれていった。労働党政権のもと、演劇に対する公的助成が始まり、地域には非商業主義的な公立劇場が誕生するようになった。それは、演劇のあり方や劇場と地域の関係性、さらには演劇人の意識に変化をもたらすきっかけとなった。演劇学校のみならず、大学でも演劇教育が始められると、演劇の商業主義やエリート主義を批判し、芸術の社会的役割を意識した労働者階級出身の俳優や演出家たちが増えていった。そのような変化を背景にイギリスで生まれたのがTIEである¹³⁾。

1965年、コベントリー市立ベルグラード劇場(1958年に誕生したイギリス初の公立劇場)の俳優たちが、日頃劇場に足を運ぶことのない労働者階級の子どもたちを対象にしたドラマ教育を試みた。それがTIEの始まりである。アクター/ティーチャーたちは、ドラマ教育の題材として地域社会の抱える諸問題を積極的に取り上げた。労働運動の全盛期であった当時、彼らは「演劇」を、子どもたちの学習のメディアであると同時に、社会変革の手段としてとらえた。

こうして「演劇」の社会的役割が自覚されると、「ドラマ教育」の活躍の場は、しだいに学校教育以外の様々な領域に広がっていった。社会教育、特別支援教育、児童館、更生施設、刑務所、少年院、児童福祉施設、病院など、様々な場所や状況に活用されるようになり、今日では、「アプライド・ドラマ(Applied Drama)」という新たな概念が用いられるようになった¹⁴⁾。ロンドン大学のヘレン・ニコルソンは、「アプライド・ドラマの多くの異なる側面に共通する一つの特徴は、その意図にある。それは、人々の生活を改善し、社会をより良いものに創造するためにドラマを活用しようとする意志である」と述べている(Nicholson, 2005, p.2)。

リリックのユニークな実践は、「アプライド・ドラマ」へと展開する今日の「ドラマ教育」の流れのなかに位置づけてみれば、けっして異質なものではなく、むしろ必然的であったといえる。イギリスの「ドラマ教育」の大きく豊かな流れから分岐した支流のひとつがリリックの実践なのである。

最後に、リリックの活動に対する筆者なりの評価を述べておきたい。やはり興味深いのは、地域の抱える課題を探り、行政の動向を読み取り、それを自らの戦略に取り入れていく、というリリックのマネジメントの巧みさである。日本の演劇人や芸術団体は、彼らの戦略性から大いに学ぶ必要があるだろう。だがひとつ疑問が残る。もしリリックが、たんに若者に資格をとらせ、かれらを就職させることに終始するのであれば、それは果たして「芸術」が担うべき仕事だと言えるのだろうか。

たしかに子どもを社会に適応させることは教育の仕事だと考えられている。しかしながら、芸術の仕事はそれとは根本的に異なるものであるはずだ。芸術の役割とは、子どもや若者を既存の社会に適応させ、その階層秩序にあてはめていくことではない。そうではなくて、かれらがいまだなき世界へのイマジネーションを想起し、今ある現実を乗り越え、オルタナティブを作り出すことのできる主体に成長していくことを励ますことではないか。「ドラマ教育」が、演劇あるいは芸術の持つディオニソスの側面を失ってしまえば、それはもはや従来の「学校教育」にすぎないのではないか。

しかしこれは、筆者がリリックの実践をとらえきれていないための思い込みにすぎないかもしれない。リリックは「猥雑(messy)」を創造理念に掲げる革新的な創造集団でもある。かれらの実践をより総体的にとらえる試みは今後の課題としたい¹⁵⁾。

おわりに

以上、リリックの教育実践とイギリスのドラマ教育について論じてきたが、ひるがえって、日本の「コミュニケーション教育」に関わる議論とその現状を眺めるとき、あらためて両者の落差を感じざるをえない。だがそれでもあえて、われわれがリリックの実践から何らかの示唆を得ようとするならば、それはどのようなものだろうか。ここではそれをさしあたって三点だけ指摘しておきたい。

第一に、「ドラマ教育」は、コミュニケーション能力の形成のための、たんなる手法ではないということである。「ドラマ教育」をテクニカルな部分でのみとらえ、導入してみても、日本の教育現場に定着することはけっしてない。そもそも「ドラマ教育」とは何か、イギリスの文化的背景やコンテキストをはぎ取った、その本質的な要素や教育学的意義が探求されなければならない。歴史的にみれば、「ドラマ教育」は、新教育運動すなわち子どもや教育のあり方に対する視座の転換を求める思想の中から生み出されてきた。日本の教育現実と向き合い、従来の教育と学習のあり方を批判的に問い直すなかから「ドラマ教育」の理論と実践を構築していく必要があるのではないか。

第二に、イギリスにおける「ドラマ教育」の普及、発展に「ドラマ教師」の役割が不可欠であったとするならば、日本の場合も人材養成の問題を避けて通ることはできない。日本の演劇人が海外で「ドラマ教育」を学ぶケースはまだまだ少数であるが、アーティストが教育現場に関わることの増えてきた昨今、例えば、芸団協(日本芸能実演家団体協議会)などの関係組織が、教育的な知識や能力を身につけるための講習を開くといった試みも生まれている。今後、演劇人が学校現場やその他の施設で「ドラマ教育」を行なうために必要な基本的な知識や技能を体系化し、それらを教授と実践を通じて習得できるような教育システムの整備が必要であろう。

第三に、「アプライド・ドラマ」という「ドラマ教育」の今日的展開を踏まえるならば、「学校におけるコミュニケーション教育の推進」という枠組みに「ドラマ教育」を限定してしまうこ

とは、逆に「ドラマ教育」の可能性を狭めてしまうことにならないだろうか。「ドラマ教育」の手法は、日本でも福祉や医療などの領域に活かされてきた。被災地の子どもたちの支援に「ドラマ教育」あるいは「ドラマ活動」を活用する取り組みも始まっている¹⁶⁾。「アプライド・ドラマ」の視点に立つことによって、学校教育や社会教育、社会福祉といった枠組みを超えて、「ドラマ教育」の可能性を広げていくことができる。そのような実践の広がりがまた日本の学校における「ドラマ教育」を豊かなものにしていくのではないだろうか。

注

- 1) とくに学校教育における「総合的な学習の時間」の導入が大きなきっかけとなった。研究団体としては、日本演劇学会の分科会「演劇と教育研究会」などがある。またNPO法人シアタープランネットワークは、海外の実践家や研究者を招聘し、アーティストや教育関係者への研修活動を行っている。
- 2) 一般的にはイギリスにおける私立の名門中等学校をパブリックスクールと呼ぶが、具体的には、The Headmasters' and Headmistresses' Conference(校長会議)の加盟校を指す。筆者が訪問したのは、その加盟校のひとつ、Kingston Grammar Schoolである。
- 3) イギリスにおける芸術団体への公的助成の歴史はそれほど古くない。公的助成機関としての英国芸術評議会が誕生したのは1945年であり、地方公共団体からの財源支出が可能となったのは1948年からである。その英国芸術評議会も1994年に解体、イングランドやスコットランドに地方分離された。
- 4) アメリカの政治哲学者ハンナ・アレントは、人々が言論と活動をともにすることで、自らアイデンティティを表現するとともに、共通の世界を形成していく場のことを「公共空間(public space)」と呼んだ。
- 5) HEは、Higher Education(高等教育)の略。またイギリスでは、College(カレッジ)の呼称は多様に用いられ、高等教育機関以外の教育機関(一部の中等学校、大学進学課程、継続教育、成人教育など)を指す場合がある。
- 6) イギリスでは、教科の一つとして「ドラマ」が存在する。ナショナル・カリキュラムの導入とともに、主要科目からはずされたが、GCSE(義務教育修了試験)やAレベル(大学入学資格試験)の選択科目として人気が高い。
- 7) Entry Level(入門レベル)とは、NQF(全国資格枠組み)の最も基礎的な資格レベルである。おもに英語を母国語としない人々を対象にしている。
- 8) イギリスは典型的な資格社会である。リリックでは、全国資格枠組みに含まれる様々な職業資格、教育資格の認定に対応できるようになっている。
- 9) Partnerships for Schools Case Studies:Arts&Culture February2010 参照。
- 10) その後、ブラウン首相は「子ども・学校・家庭省」、キャメロン新政権は「教育省」に改組した。
- 11) 「クリエイティブ・パートナーシップ」のウェッブページの最新データによる。
- 12) National Advisory Committee on Creative and Cultural Education(1999).All Our Futures:Creativity,Culture and Education.
- 13) 中山夏織(2009)参照。
- 14) 本稿では取り上げられなかったが、訪問調査のなかでは、他にアプライド・ドラマの一例として、「ドラマ教育」を用いて、トランス・ジェンダーの若者たちをエンパワーする活動を行なっている

キャサリン・マクナマラ博士（セントラル・スクール・スピーチ & ドラマ, アプライド・ドラマ科主任）にインタビューを行なった。

- 15) 2010年5月、保守党と自由民主党との連立政権が発足し、保守党のD. キャメロンが首相となった。キャメロン政権は、前政権の政策の見直しと文化関係予算を含む大幅な財政削減を進めている。そのなかには、クリエイティブ・パートナーシップ予算の打ち切りやコネクションズ・サービスの廃止なども含まれている。2月のロンドン訪問当時、芸術関係者から不安の声は聞かれたが、具体的な変化は見えていなかった。リリックはどのような戦略をもってそれに立ち向かうのか、今後の動きを注視していきたい。
- 16) 東日本大震災の被災地支援にかかわって、アーティストたちのボランティアな活動は様々に存在するが、文化庁も6月に「次代を担う子どもの文化芸術体験事業」を被災地支援に活用することを決定した。予算は8000万円。

引用文献

- 小林由利子他 (2010). ドラマ教育入門：創造的なグループ活動を通して「生きる力」を育む教育方法 図書文化.
- 宮本みち子 (2004). 社会的排除と若年無業-イギリス・スウェーデンの対応 日本労働研究雑誌 533号.
- 中山夏織 (2003). 演劇と社会：英国演劇社会史 美学出版.
- Nicholson, H. (2005). Applied Drama: The Gift of Theatre. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.
- シアタープランニング・ネットワーク編 (2009). 青少年の未来とアートマネジメント シアタープランニング・ネットワーク発行.
- 吉本光宏 (2007). クリエイティブな教育改革で英国の未来を切り拓く 地域創造, 第23号.

参考文献

- アレント, H. 著, 志水速雄訳 (1994). 人間の条件 筑摩書房.
- Craft, A., Cremin, Teresa., Burnard, P. (2008). Creative Learning 3-11 and how we document it. Stoke on Trent, UK: Trentham Books.
- 小林由利子編, アレン・オーエンズ, ナオミ・グリーン著 (2010). やってみよう! アプライド・ドラマ 図書文化.
- 小林由利子他 (2010). ドラマ教育入門：創造的なグループ活動を通して「生きる力」を育む教育方法 図書文化.
- 宮本みち子 (2004). 社会的排除と若年無業 - イギリス・スウェーデンの対応 日本労働研究雑誌 533号.
- 文部科学省 (2010). 諸外国の教育改革の動向：6か国における21世紀の新たな潮流を読むぎょうせい.
- 中山夏織 (2003). 演劇と社会：英国演劇社会史 美学出版.
- Nicholson, H. (2005). Applied Drama: The Gift of Theatre. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.
- Nicholson, H. (2009). Theatre & Education. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.
- 大田直子 (2010). 現代イギリス「質保証国家」の教育改革 世織書房.
- 清水豊子 (1985). イギリスの演劇教育の展望—教科としての「ドラマ」の誕生 千葉大学教育学部

研究紀要, 第34巻・第1部.

シアタープランニング・ネットワーク編(2009). 青少年の未来とアートマネジメント シア
タープランニング・ネットワーク発行.

吉本光宏(2007). クリエイティブな教育改革で英国の未来を切り拓く 地域創造, 第23号.

(2011.10.4 受稿, 2011.10.26 受理)