

イギリスのドラマ教育の考察(3)

—— Peter Slade の「Child Drama」の検討を通して——

小林 由利子

A Study of Drama in Education in England(3)

Analysis of Peter Slade's "Child Drama"

Yuriko KOBAYASHI

Peter Slade is the pioneer of drama in education in England and created and developed "child drama". He wrote a "child drama" textbooks: *An Introduction to Child Drama*. This paper analyzes Slade's method and approaches in this book. Within the analysis I discuss his theory, representative drama activities, and distinguishing characteristics. I clarify his philosophy: "The root of Child Drama is play". There are three distinguishing characteristics in Slade's "child drama": (1)Slade's "child drama" is based on children's dramatic play and is used its elements. (2)Slade uses the questions: "What . . . ?", but never says, "Do that". (3)Slade uses noise/sound/music to lead children.

Key Words: ドラマ教育(drama in education), ピーター・スレイド(Peter Slade), プロジェクティッド・プレイ(projected play), パーソナル・プレイ(personal play)

I. はじめに

拙者は、「川村学園女子大学研究紀要」(1996)第7巻第2号の「イギリスのドラマ教育の考察(2)－ Brian Way の検討を通して－」⁽¹⁾において、イギリスのドラマ教育の著名な指導者の一人である Way のドラマ活動の実践例を取り上げて検討した。今回は、Way のドラマ教育に強い影響を与えた Peter Slade のドラマ活動である「child drama」の方法論を明らかにしたい。Slade を取り上げた理由は、次の2つである。第1に、Slade はイギリスにおける子どものためのドラマ教育の先駆者であると位置づけられているためである。第2に、子どもの即興的ドラ

マ活動を「child drama」と呼び、その価値を見出したためである。

本論においては、Sladeの「child drama」というドラマ活動の方法論を明らかにするために、Sladeのドラマ教育についての主著である*An Introduction to Child Drama*(1958)を取り上げて検討する。この著作を取り上げた理由は、次に示す3つである。第1に、この著書が、「child drama」という活動を行うためのガイドブックであるからである。第2に、Sladeが自分自身の「child drama」というドラマ活動の理論と実践を体系づける目的で書いた著作であるからである。第3に、イギリスにおける初期のドラマ教育における、著名なテキスト・ブックの一つであるからである。特に、本論においては、Sladeの5-7歳児を対象にしたドラマ活動例の検討を通して、Sladeのドラマ活動である「child drama」の方法論の特徴を明らかにする。

Ⅱ. Sladeの「child drama」と「遊び」との関係

Sladeは、「child drama」を「元来それ自体が芸術形態である」⁽²⁾と定義づけている。そして、Sladeは、「child drama」が「誰かによって開発されてきた活動ではなく、人間としての実際の行動である」⁽³⁾と続けて述べている。つまり、Sladeは、人間であれば、誰もが「child drama」の行動をとると捉えていると言える。言い換えれば、人間には生来「child drama」という行動をとるように備えられているとSladeは考えているのである。さらに言えば、人間はすべて「child drama」というドラマ活動を自然に行うということである。このことをSladeは、自分自身の演劇とドラマ教育との経験⁽⁴⁾と子どもの観察から導き出した。清水豊子は、Sladeのこの考えについて次のように述べている。Sladeは、「大人の先入観を排して、子どもの本当の行動と要求を観察しながら、子どもの知性、心理、情緒の発達段階に適合したドラマの本質を見きわめ、それを教育に導入する道を模索した実践家」⁽⁵⁾であると評価している。

従来の上演を目的にした演劇教育ではなく、ドラマ活動の過程自体に教育的価値を見いだした点において、アメリカのクリエイティブ・ドラマ⁽⁶⁾の創始者であるWinifred Ward⁽⁷⁾の考え方と酷似している。しかし、クリエイティブ・ドラマは、教育的目的を持った即興的ドラマ活動で必ず訓練されたクリエイティブ・ドラマ・リーダーによって導かれるドラマ活動であると明記されている。一方、Sladeの「child drama」は、ドラマ活動を導くドラマ教師と教育目的についてクリエイティブ・ドラマのように強調していない。むしろ、Sladeの「child drama」の理論の顕著な特徴は、「child drama」のルーツが子どもの「遊び」である⁽⁸⁾と明言している点である。つまり、Sladeは子どもの「遊び」と「child drama」との関連を強調した近代ドラマ教育の先駆者であると言える。イギリスにおいて、Sladeは、「一般に、子どもの

現代即興劇の父⁽⁹⁾と呼ばれている。言い換えれば、Sladeは、従来の上演と目的とした演劇教育ではない、子どもがドラマを行う活動過程そのものに価値を見いだしたイギリスのドラマ教育の先駆者である。Sladeの子どもの「遊び」をドラマ活動のルーツとする考え方は、Sladeが「30年以上かけて、遊んでいる子どもの行動を観察」⁽¹⁰⁾してきた経験に基づいている。Sladeは、子どもの「遊び」とドラマとの繋がりを子どもの「遊び」の観察とドラマ活動の経験から引き出したイギリスのドラマ指導者の一人であると言える。

さらに、Sladeは、*An Introduction to Child Drama*において、ドラマ活動の前提として子どもの「遊び」について次の2つの考えを重視している。第1に、「child drama」は、「遊びであって、演劇(theatre)ではない」⁽¹¹⁾と述べている。第2に、子どもの「遊び」を「projected play」⁽¹²⁾と「personal play」⁽¹³⁾の2つに分類して述べている。

第1の「遊びであって、演劇でない」ということについて検討していく。Sladeは、イギリスのドラマ教育において、子どもの「遊び」の重要性を強調した実践家であり指導者である。Sladeは、「遊びは、子どもの生活において生まれつきの部分であり、不可欠な部分である」⁽¹⁴⁾と述べている。つまり、「遊び」は、子ども自身の一部であるということである。さらに続けて、Sladeは、「遊び」は「考えたり、示したり、リラックスしたり、働いたり、覚えたり、取り組んだり、試したり、創り出したり、呼吸したりするという子ども独自のやり方である」⁽¹⁵⁾と述べている。つまり「遊び」という子どものやり方で、様々な生きて行く上で必要なことを行っているということである。このことをSladeは、端的に「遊びは事実(子どもにとって)生活そのものである」⁽¹⁶⁾と明言している。このようにSladeは、「child drama」というドラマ教育の前に存在する子どもの「遊び」の重要性をまず上げている。そして、その中でもとりわけ人物づくりと感情をとまなう状況が存在する「劇的遊び(dramatic play)」の重要性を強調している。Robin Hallは、Sladeが従来の上演を目的にした形式的な演劇教育に対して「反対を叫ぶ改革者」⁽¹⁷⁾であると評価している。つまり、子どもの自発的な活動としての「遊び」を基にした過程中心のドラマ活動の必要を唱えたのである。

Sladeは、「child drama」と演劇(theatre)との相違点について、語源から言及している。ドラマ(drama)の語源は、「ギリシャ語の『drao』(私は行為する)から来ている」⁽¹⁸⁾と指摘している。つまり、ドラマは、行為そのものを指している。一方、演劇は、「娯楽と感情経験の共有を指示された機会であり、分断された演技者と観客とが存在する」⁽¹⁹⁾と定義づけている。この視点から、Sladeは子どもの「遊び」特に「劇的遊び」において、「子ども(特に幼児)は、演技者と観客の両方である」⁽²⁰⁾と述べている。言い換えれば、子どもは、「劇的遊び」の中で想像世界のなかで登場人物を演じたり、現実世界に戻り「劇的遊び」を見直したりしていると

いうことである。つまり、子どもは想像世界である「遊び」空間に自由に出入りできるということである。従って、Sladeの「child drama」は、「劇的遊び」のこの特徴を基にしてながら再構成されているドラマ活動であると考えられる。

第2の「projected play」と「personal play」とについて考えていく。Sladeは、子どもの「遊び」を「projected play」と「personal play」という2つに分類して捕えている。具体的には、Sladeは次のようにまとめている(表1参照)。

表1 Projected PlayとPersonal Play

PROJECTED PLAY	PERSONAL PLAY
<p>projected playは、ドラマである。その中で、精神は全面的に活動し、身体はそれほどでもない。宝物(人形、積木、古紙など)は、頭の中の登場人物あるいは、ドラマが起きる(演劇におけるの舞台)として使われる。典型的なprojected playにおいては、全身が使われていると見受けられない。子どもは、真っ直ぐに立ったり、座ったり、うつ伏せあるいはうずくまって寝たりする。主に、子どもは、手を使う。主な行為は、身体外で行われる。そして、すべてが、精神的な没頭によって人物づくりがなされる。</p>	<p>personal playは、はっきりとしたドラマである。全身あるいは全人格が使われるムーブメントと人物づくりによって特徴づけられる。それが、ダンスの入り口、事物と人物になる経験であると気づく。 personal playの中で子どもはあちこち旅をしたり、自分自身で登場人物の役割を演じる。</p>
<p>projected playにおける傾向は、静けさと身体的に動かないことである。物は、遊び道具としてよりむしろ、生き生きとした声によって命を吹き込まれるあるいは演技する物として使われる。</p>	<p>personal playにおける傾向は、この遊びに加わっている子どもが、役において騒音や激しい動きを示すことである。もし、騒音が、必要ないなら、激しい動きが必要とされる</p>
<p>projected playは、主に没頭する質を高めるための役割を担っている。</p>	<p>personal playは、表現された役を完全に信じて真剣に演じるための質を発達させる</p>
<p>projected playは、まだ自分の身体を自由に使いこなせない初期の幼児期においてより明白である。</p>	<p>personal playは、5歳児までにはっきりと現れる。そして、身体の統制が獲得される時、それは区別するのにもっと円滑で容易になされる。</p>
<p>projected playから次のことに発展していくと予想される：芸術、楽器演奏、非暴力的ゲーム、読書、文の創作など。</p>	<p>personal playから次のことに発展していくと予想される：走ること、球技、水泳、陸上競技、ダンス、乗馬、自転車乗りなど。</p>
<p>観察、実践、集中力、組織力、賢い管理運営。</p>	<p>リーダーシップと自己統制を発達させる。</p>

(Slade, 1958)

Slade は、「projected play」と「personal play」を経験することを通して、「生活経験の獲得という現実世界の理解に向かって発達する」⁽²¹⁾と考えている。言い換えれば、子どもが「遊び」という想像世界の経験することによって、現実世界を理解できるようになるということである。その過程として、Slade は、子どもの「遊び」に「projected play」と「personal play」との2つに分類できると捉えた。言い換えれば、Slade は「projected play」は、子どもの「遊び」における、事物を何かに見立てる行為である「見立て」を指していると考え。一方、「personal play」は、子どもの「遊び」における、誰かを模倣したり誰かになる行為である「変身」を指していると考え。Slade は、これらを子どもが、「遊び」の中で自然に行っている行為と子どものためのドラマ活動である「child drama」とを無理なく繋げようとしたと考える。

また、Slade は、表1に示した「projected play」を経験することによって、子どもが「人形劇と演劇と上演作品の制作について興味を持つようになる」⁽²²⁾と考えた。一方、Slade は「personal play」を経験することによって、子どもが「想像力と模倣の入り混じった……あらゆる意味における演技」⁽²³⁾に興味を持つようになると考えた。つまり、「projected play」と「personal play」とは、子どもにとってそれ自体が芸術形態であり、同時に従来からの芸術の一つである演劇に繋がるものであると考えたのである。このことについて、Slade は、清水によるインタビューで次のように語っている。

観客に向かって特定のイメージを投射しなければならない舞台演劇は高度に技術的な仕事です。むずかしい芸術なのです……舞台演劇は、小学校低学年には決して向きませんし、高学年にも使ってほしくありません。大きい子どもたちに演劇を導入する時でさえ、私(Slade)は最初の演劇体験は彼ら自身の遊びに似た形でしてほしいと思いました……小さい子を舞台に立たせると、何かが失われます……行為や行動のひたむきさとか、取り組んでいることへの集中力がこわされてしまいます……子どもは見せびらかすことを覚えます。この願望は、フォーマルな舞台演劇を幼いうちに経験する子どもたちに生じやすいのです。小さい子には、舞台よりむしろ床空間と旅(動き回ること)が必要です……13, 4歳以上になれば自然に舞台に向かいます。舞台芸術はその後に学ぶべきだと思います。子どもたちが舞台に自然に移行した場合、とても良い作品ができるはずです。⁽²⁴⁾

このようにSlade は、まず子どもの「遊び」を基にしたドラマの経験をする重要性と意味とを述べている。子どもの発達過程に沿ってこの経験が充分なされれば、子どもたちは自然に演

劇に向かっていくと Slade は考えている。このような段階を経て芸術としての演劇に繋がるのが、子どもにとって自然であり、「良い作品」を制作できることにもなると Slade は述べている。従って、Slade は、演劇教育を全く否定したのではなく、従来の最初から上演を目的にした教育方法を批判したのである。言い換えれば、子どもの「遊び」と子どものためのドラマ活動である「child drama」と高度な技術を要求する観客に観せることを目的にした演劇との自然な繋がりを考えていたのである。つまり、Slade は「play/drama/theatre continuum(遊び/ドラマ/演劇の連続体)」の中に「child drama」を位置づけていたと考える。

Ⅲ. 実践例の検討

Slade は、「child drama」の初期活動と導入として音(sound)の使用を重視している。なぜなら、Slade は、幼年学校(the infant school)における観察から、子どもが音に興味を持ちながら様々に使うことに着目した。その行動を基にして、「child drama」の活動を創り出した。つまり、子どもの「遊び」を基にしてドラマ活動を構成したのである。Slade は、ドラマ活動の初期において、音を創り出す楽器としてドラム、どら、笛、古いブリキ缶、紙やすり、2本棒などを使用する。このように Slade は、楽器だけでなく子どもの身の回りにある音を作り出せる物も用いた。これらを積極的に用いたのは、Slade が「child drama」のルーツを子どもが自発的に行う「遊び」と位置づけていたからであると考えられる。

次に示す活動例は、Slade が5-8歳児の「child drama」の初期の活動として音を使った活動例⁽²⁵⁾で *An Introduction to Child Drama* において引用されたものである。(活動例の文中における「私」は、Slade のことを指している。)

活動1：

(Slade は)子どもたちがホールに入って来る前に音を鳴らし始める……(子どもたちは)くるくる走り回り……中央に集まり……大きな円になり……動き回る。

Slade は、一連の活動の導入として子どもの「自然発生的」な「遊び」から「child drama」の活動を始めている。これは、前述した Slade の理論の重要な点である子どもの「遊び」を基にする考えに合致している。しかし、「自然発生的」に見える活動であるが、実際は Slade が計画している活動である。そのことについて Slade は、自覚的ではない。

活動2：

(私は、音を出すのを止める。子どもたちの動きを止める。何もしなくても、子どもたちは、私に注目する。私は、幾つかの小さな鈴を鳴らす。)

Slade：何を思い出しますか。

子ども：その鈴。

Slade：そうですね。

音を出すのを止めると子どもたちも動きを止めると述べられていることから、Sladeは、楽器類で子どもの動きを統制していると考えられる。次に「何もしなくても、子どもたちは、Sladeに注目する」と述べていることから、子どもとの信頼関係を前提に活動を行っていると考えられる。なぜなら、初めて出会った者同士が、ドラマ活動を行う場合、ドラマ教師が音だけで5-8歳の子どもを動かすのは、現実的に考えると困難であるからである。しかし、Sladeは、経験から、子どもは音に反応し、ドラマ教師はその子どもの習性を応用してドラマ活動を行えると信じていたのではないかと考える。Sladeが、この活動を行えば、子どもは自然にSladeに注目したかもしれない。しかし、他のドラマ教師あるいは教室担任教師が行った場合、混乱状態に陥る可能性もあると考えられる。つまり、Sladeの理論に子どもについての感傷的な憧憬が存在するのではないかと考える。このことは、Sladeが「何を思い出しますか」と問いかけると、子どもが「その鈴」と答えると1つの反応しか予想していないことから考えられる。言い換えれば、Sladeは、自分自身がこうすれば、子どもはこうすると一方向で捕えているということである。

しかしながら、子どもが「その鈴」と答えたことに「そうですね」と受容的に受け止めている点は、Sladeのドラマ活動の重要な点であると考えられる。さらに、その子どものアイデアを吸い上げ、次の活動に繋げていくやり方は、その子どもと他の子どもたちに活動においてアイデアを出そうという動機を喚起する方法であると考えられる。

活動3：

Slade：雪を見て。あなたの鈴をそっと引っ張ってみましょう。用意はいいですか。引いて！

(何人かの子どもたちは、引っ張り始める。何人かは、走り回る。それぞれみんなが、創造しているのである。見せびらかしたがついて子どもをつまみ出してはならない。方向づけはしない。私は、頃合いを見て、ゆっくりする時に鈴を鳴らす早さを変えることだけはする。子どもたちは、その音に自然に従う。彼らは、山場とちょっとした雰囲気と夢中になることを学んでいる。例えば、優れた演技と同じ学ぶための集中力などである。)

Slade は、子どもの「鈴の音」というアイデアに「雪を見て」という言葉がけを加えることによって、活動を導いている。つまり、雪の中を走っているそりを子どもにイメージさせている。その状況を引き出しておいて、すぐに「あなたの鈴をそっと引っ張ってみましょう」と言葉がけをすることによって、その状況に子どもを登場人物として挿入している。子どもは、想像した状況の中でそりの手綱を引くという動きをしながら、さらに劇的空間に入り込んでいく。

Slade は、この活動過程における子ども行動について、「何人かの子どもたちは、引っ張り始める。何人かは、走り回る。それぞれみんなが創造している」と評価している。言い換えれば、Slade は、子どもから出てきたことについては、すべて許容するという一貫した態度をとっている。つまり、子どもが活動の中で行っていることすべては、「創造過程」と位置づけている。

Slade は、活動において常に受容的態度を取っている。そして、この活動において、子どもをコントロールする場合、子どもが興味を持っている音によって行おうとしている。Slade は、子どもが「音に自然に従う」ものであると捕えている。しかし、このような方法は、Slade によって導かれるから実現できるのではないかと考える。ドラマについての知識と経験のない教室担任教師が、Slade のこの方法でドラマ活動を行った場合、收拾のつかない混乱状態に陥る可能性があると考ええる。

活動4：

Slade：(笛を吹く)何でしょう。

子ども：電車。

他の子ども：お願い、沸いたヤカンにして。

Slade：もちろん、煙突にヤカンの帽子付きの電車です。

(嬉しくなって甲高い声で笑う。私は、うきうきしながら口笛を吹く。子どもたちも一緒に口笛を吹き始める。私は、早く口笛を吹く。私自身は、実際に動かないが、気持ちは動いている。私たちは、一緒になってビートとリズムを見つけ、みんなで一緒にエンジンになる。子どもたちは、少々ぶつかり合う。私は何も批判しない。)

活動2と基本的に同じ方法である。Slade は、活動2において音として鈴を用いた。ここでは、その発展的活動として笛を用いている。また、Slade は子どもから「電車」と「沸いたヤカン」という2つの答えが出た場合について述べている。Slade は、片方を取り上げるのではなく、両方のアイデアを取り上げている。そして、それらを組み合わせて「煙突にヤカンの

帽子付きの電車」という想像上の電車を提案している。このやり方は、アイデアを出した子どもにとっても嬉しいことだけでなく、他の子どもたちにとってもおもしろいことである。なぜなら、予想もしなかった「煙突にヤカンの帽子付きの電車」を想像する機会を得たからである。言い換えれば、現実世界に存在する電車とヤカンとを組み合わせると「煙突にヤカンの帽子付きの電車」という現実世界に存在しない電車を創り出すことができるからである。つまり、この瞬間の発想の転換が、ドラマ活動における創造過程であると考えられる。この瞬間に子どもたちと Slade は、「煙突にヤカンの帽子付きの電車」というイメージを共有することになる。Slade は、このことを確認して、口笛を吹きながら、次の電車のエンジンの音の活動に自然に繋げている。Slade は、子どもが多少混乱状態になっても暫くすると自己統制していくと考えている。従って、ここでも子どもたちが、電車あるいはエンジンになって動き回りぶつかり合うことがあっても許容している。Slade は、この混沌とした状況は解消されると信じているようである。しかしながら、この混乱状態が常に収まるとは限らないと考える。

活動5：

(子どもたちの疲れ具合を見ながら、きちんとなっているかについて気を払う。注意深く見ながら、子どもたちの創り出したエンジンが、少しくたびれて来たと思ったら、次のように言う)

Slade：さあ、駅に着きましょう。(騒音を止める。)私は、すこし休みたいので、乗客のみなさん降りてください。それから、私は車庫に後ろ向きに入ります。

(騒音を始める。後ろ向きを示唆するのは、それぞれの子どもが、息をきらしていたからである。そのやり方だと、ゆっくりしなければならぬからである。私が、「私」と言うのは、それぞれの子どもが、自分たちそれぞれが、「私」であるとわかっているからである。私たちは、観察しなければならない。そして、この瞬間をどのように読み取るか知ることである。経験によってのみこれを知ることができる。)

Slade は、子どもの状態を観察することを強調している。活動をいくつか繋ぎ合わせて音を使った一連の活動を創り上げている。そして、休憩も活動の中で行っている。例えば、「駅に着きましょう」と「車庫に後ろ向きに入ります」と言葉かけをしている。つまり、子どもたちは、電車になったままで少し休む機会を得ている。教師が、この休憩の頃合いを獲得するには、「経験によってのみ」と Slade は述べている。このような Slade の表現の中に Slade の理論と方法論が抱えている問題点が存在する。つまり、Slade が、体験的に理解していることを他者に具体的に伝達していない点である。ここに、Slade の考えの中に子どもの「遊び」とドラマとの繋がりについての重要な指摘が含まれているにもかかわらず、現在のイギリスにおいて Slade の「child drama」が実践されていない原因であると考えられる。つまり、Slade の「child

drama」のルーツが子どもの「遊び」であるという理念が、Sladeの方法論として他者が実践できるまでに具現化されていないからである。

活動6：

Slade：さあ、(騒音をやめる)私は、とても疲れました。これから、どうする。

子ども：寝る。

他の子ども：着替える。

Slade：そうですね。私は、ヤカンの帽子を取って、大事に片付けます。

(2, 3人は、くすくす笑っているかもしれない。ほとんどの子どもたちは、静かで集中している。私は、タイミングをみながら、間をおく。この時点で、子どもは、急いでいないはずである。創り出しているものは、そのまま存在している。もし必要ならば、少し休憩をとるだろう。そして、終わりに「よかった。」と言う以外何も示唆しない。しかし、きょう創造したものは、消え始めている。正しい瞬間は、一瞬である。私は、それを捕らえようとしている。)

Sladeは、子どもたちの疲労の兆候が見えたら、Slade自身が「私は、とても疲れました」と言って激しい活動を緩和する方向へ子どもたちを方向づけている。同時に、Sladeは、音を出すことも止めている。つまり、Sladeは、言葉がけと音とで子どもたちに活動の中で休憩するきっかけをつくっている。さらに、このような状況をつくった後で、子どもたちに向かって「これから、どうする」と尋ねている。この方法は、Sladeが一連の活動の中で1つの活動から次の活動に移行する時になされる。この質問をすることによって子どもからのアイデアを引きだし、そのアイデアをもとにして活動を展開している。この方法を使うことによって、子ども自らが活動を自発的に行っていると感じ取らせることができる。ここでも、Sladeの「これから、どうする。」という問いかけに、子どもたちは「寝る」「着替える」といくつかの答えを提案している。Sladeは、活動4における「煙突にヤカンの帽子付きの電車」と同様に、2人の子どものアイデアを取り入れて、寝るための準備として想像上の「ヤカンの帽子」を取り外すアクションをしている。その帽子が、あたかも実際に目に見えるように大事にしまう動きをSladeはしている。この過程を通して、子どもたちは徐々に激しい活動から静かな活動に知らず知らずのうちに導かれている。つまり、電車の煙突の先についている「ヤカンの帽子」という子どもにとって興味のある対象に子どもの注意を集中させながら、子どもが自然に静かになっていくようにさせている。Sladeが「終わりに『よかった』と言う以外何も示唆しない」と述べていることから、Sladeはドラマ活動によって子どもが内的に満足できる間を提供していると考えられる。この間を利用しながら、想像世界から現実世界に子どもを徐々に連れ戻そうとしている。

活動7：

Slade：それから、私の車を取り外して、それいに掃除する準備を整えます……着替えて、顔を洗うのを忘れないように、それから、歯を磨いて、それと……さあ、寝よう。

(子どもたちは、床に横たわるかもしれない)

Slade：本当に疲れた。ああ、眠い。

(子どもたちはみんな、もうリラックスしている。何人かの子どもたちは、あくびをしている。声の調子と雰囲気、重要である。)

Slade は、自分自身が「煙突にヤカンの帽子の付いた電車」から徐々にドラマ教師に戻り始めている。ここでは、活動7における「ヤカンの帽子」に続き、電車の車輪を外すアクションをしている。これらを車庫に入れて掃除するというイメージから子どもが日常就寝前に行っていることに繋げながら現実世界の方へドラマ活動過程で子どもたちを引き戻している。具体的には、寝間着に着替えること、顔を洗うこと、歯を磨くことなどを行う言葉がけをしている。これらを日常行っているの、どの子どもも躊躇せずにパントマイムを行うことができる。これらの活動をしなが、子どもたちは、徐々に想像上の電車から人間に戻ってくる。同時に、活動の中で休息をとることができる。このように Slade は、子どもが「遊び」の中で縦横無尽に何かになったり戻ったりする特徴的な行動をドラマ活動の中で計画的に起こるように導いている。つまり、想像世界と現実世界とに出たり入ったりしているのである。

活動8：

(それから、私は、ピアノを弾くか、行進の演奏をするか、レコードをかけるかについて判断する。)

Slade：これは、何。これ、素敵でしょ。

何人かの子どもたち：はい。

Slade：あなたは、だれ。

子ども：王。

他の子ども：兵隊さん。

Slade は、子どもたちを少し休憩させた後で次の動きのある活動に移行している。さらに、その時の子どもたちの様子から運動量を考えながら音楽を選択している。この活動における特徴は、一人ひとりの子どもが、音楽に刺激づけられて登場人物を選択している点である。つまり、それぞれの子が、誰かになるということである。発問の基本は、常に同じで子どもに「何」を問うている。Slade 自身も、「私は、すべての意見を受け入れ、他の子どもにも意見を

述べさせる。私たちは、馬、動物、モーター、なんにでもなれる。計り知れない経験が、獲得される。たくさんの登場人物が試される。それらはこんな愉快である。私は、決して強い言い方で『これをしなさい』とは言わない。』⁽²⁶⁾と述べている。Sladeのこの姿勢は、一連の活動において一貫している。その理由としてSladeは、次のように述べている。「子どもは、従わないかもしれない。もし、命令がなければ、不服従はあり得ないはずである……『私は、……である』であり、『あなたは、……である』という既定事実であり、あるいは『～しましょう』である。しかしながら、完璧な統制が存在する。彼らは、私ではなくて、友だち関係と信頼関係と喜びによって、自己統制されている。』⁽²⁷⁾言い換えれば、お互いに何かや誰かになる過程を通して、Sladeと子どもとの信頼関係が築かれていき、また楽しみながら子ども同士の信頼関係も築かれていくということである。さらに、Sladeは、他者との関係だけでなく、子どもたち自身も、「事実彼ら自身による自己訓練によって学んでいく」⁽²⁸⁾と述べている。特に、これらを獲得するためにSladeは子どもたちに、「どうやるかについては、けっして示さない。なぜなら、それが、創り出すものを壊すからである」⁽²⁹⁾と強調している。この理念は、一連の活動のSladeの子どもたちへの問いかけに顕著に現れている。この点については、Sladeの方法論において評価できる点であると考ええる。

以上の活動の検討から、Sladeの「child drama」の方法論の顕著な特徴は、次の3つを上げることができる。第1に、Sladeの「child drama」は、子どもの「遊びをルーツとして位置づけ、子どもの「遊び」の特徴をドラマ活動に意図的に応用していることである。第2に、Sladeは子どものためのドラマである「child drama」を導く時に「何(what)」と問いかけ、「こうしなさい(do that)」あるいは「どのようにするか(how to do)」と言わないと述べていることである。第3に、「child drama」を導くために音／音響／音楽を重視していることである。

Ⅳ. おわりに

本論において、Sladeの「child drama」の5-7歳児のための活動を検討することを通して、Sladeの方法論の3つの特徴を明らかにした。今後は、5-8歳以前の活動とそれ以後の活動についても検討することを通して、さらにSladeの「child drama」の方法論の特徴を明らかにしていきたい。Sladeは、子どもがドラマ活動の中で自然に「繰り返しつくる形」について述べている。今回は、このことについては言及できなかったのですが、実際の子どもの観察を通して今後の課題とし継続して検討していきたい。また、Sladeの「child drama」が、子どもの

「遊び」を重視し、子どもを中心に置き、ドラマ活動の過程そのものを重視している理念を包含している。しかし、Sladeの「child drama」が、1960年代にイギリスの教育カリキュラムに広範囲に取り入れられたにもかかわらず、その後急激に衰退し、1988年以降のイギリスの学校カリキュラムの中に位置づけられていない原因について考えていきたい。

注

- (1) 拙者、「イギリスのドラマ教育の考察(2)—Brian Wayの検討を通して—」、『川村学園女子大学研究紀要』, 第7巻, 第2号, 1966, pp. 93-109.
- (2) Slade, Peter.: *An Introduction to Child Drama*, 11 th impression, London: Hodder and Stoughton, 1976, p. 1.
- (3) *ibid.*, p. 1.
- (4) Sladeは、イギリスの貴族階級出身であり、彼の初めての演劇経験は、第2次世界大戦の傷痍軍人のための慈善演劇上演会であった。つまり、Sladeは幼少期に上演を目的にした演劇教育の経験をしていたのである。10代後半に家を出て劇団を結成し活動する経験を通して、さまざまな階級の人々と出会った。22歳の時に演劇学校に入学したが、その学校での形式的な演劇訓練に飽き足らず2年後中退した。これらを含めて演劇についての様々な経験と同時に子どもとかかわる経験を重ねていた。この中で子どもにとって演劇よりドラマが重要であるという考えを強めていった。Sladeは、英国医学協会でドラマ・セラピーの講演や名誉ドラマ・アドバイザー(ウスター州)などを行った。1943年にスタッツフォード州の初代専任ドラマ・アドバイザーになった。1947年にバーミンガム市の初代ドラマ・アドバイザーに任命された。1948年にイギリスのドラマ教育連盟の初代会長に推挙された。Slade自身、「私は、仕事を続けている間に、心理学の訓練、演劇の訓練、演劇界での経験、ラジオ界での経験、教育の経験をしました。ドラマの教育のすべての側面を経験したのです。しかし、私は人びとの求めていることにとっても関心がありましたから、演劇だけでは決して充分ではなかったのです」と語っている。清水豊子、「現代社会とピーター・スレイド卿のパイオニア精神」、『演劇と教育』, No. 394, 1984, p. 55-56 参照.
- (5) *ibid.*, p. 55.
- (6) クリエイティブ・ドラマは、1977年にアメリカ児童演劇協会(The children's Theatre Association of America)によって次のように定義づけられた。「クリエイティブ・ドラマは、即興的なドラマである。それは、観客に見せるためではなく、過程中心のドラマ形態である。そして、クリエイティブ・ドラマを行う中で参加者は、現実の経験あるいは創造された経験をイメージしたり、再現したり、考えたりする。クリエイティブ・ドラマは、クリエイティブ・ドラマ・リーダーによって導かれる。」Rosenberg, Helane S. and Prendergast, Christine., *Theatre for Young People: A Sense of Occasion*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1983, p. 11.
- (7) Winifred Wardは、アメリカにおいて「クリエイティブ・ドラマの母」と呼ばれている著名なクリエイティブ・ドラマ・リーダーの一人である。1930年に *Creative Dramatics* という上演を目的にしないドラマ活動のテキストを書いたことにより、Wardが行っていたドラマ活動が、クリエイティブ・ドラマティックス(後にクリエイティブ・ドラマと呼ばれるようになった)と呼ばれるようになった。Wardはノースウェスタン大学スピーチ学部でクリエイティブ・ドラマ・リーダを養成しながら、シ

カゴ郊外のエバンストン市の公立学校でクリエイティブ・ドラマを学生たちと共に授業の一部に組み入れて実践した。

- (8) Slade, p. 1, 参照。
(9) Hall, Robin., 「イギリスにおける演劇教育(1)」, 富田真紀訳, 『世界の演劇教育に学ぶ』, テーマ別・分野別演劇教育実践シリーズ⑱, 日本演劇教育連盟編集, 晩成書房, p. 96.
(10) Slade, p. 1.
(11) *ibid.*, p. 1.
(12) *ibid.*, p. 3.
(13) *ibid.*, p. 4.
(14) *ibid.*, p. 1.
(15) *ibid.*, p. 1.
(16) *ibid.*, p. 1.
(17) Hall, p. 96.
(18) Slade, p. 2.
(19) *ibid.*, p. 2.
(20) *ibid.*, p. 2.
(21) *ibid.*, p. 3.
(22) *ibid.*, p. 5.
(23) *ibid.*, p. 5.
(24) 清水, p. 57.
(25) Slade, pp. 24-27.
(26) *ibid.*, p. 26.
(27) *ibid.*, p. 26.
(28) *ibid.*, p. 26.
(29) *ibid.*, p. 26.

参考文献

- Allen, John: *Drama in Schools: Its Theory and Practice*, London: Heinemann, Educational Books, 1981.
Bolton, Gavin: *Towards A Theory of Drama in Education*, Harlow: Longma Group Ltd. 1981.
Courtney, Richard: *The Dramatic Curriculum*, New York: Drama Book Specialists, 1980.
Davis, David. and Chris, Lawrence ed.: *Gavin Bolton: Selected Writings*, London: Longman Group Ltd., 1986.
Davis, Jed H. and Jane Evans: *Theatre, children and Youth*, revised ed., New Orleans: Anchorage Press, Inc., 1987.
Ghiselin, Brewster ed.: *The Creative Process: A Symposium*, New York: New American Library, 1952.
Hall, Robin, 「イギリスにおける演劇教育(2)」, 富田真紀訳, 『世界の演劇教育に学ぶ』 テーマ別・分野別演劇教育実践シリーズ 18, 日本演劇教育連盟編集, 晩成書房, 1988, pp. 102-109.
Hall, Robin, 「イギリスにおける演劇教育(3)」, 富田真紀訳, 『世界の演劇教育に学ぶ』 テーマ別・分野別演劇教育実践シリーズ 18, 日本演劇教育連盟編集, 晩成書房, 1988, pp. 110-114.
Heathcote, Dorothy: *Three Rooms Waiting*, BBC, 1971.

イギリスのドラマ教育の考察(3)

- 香川良成, 「イギリスにおけるドラマ教育」, 『喜劇悲劇』, No.506, 早川書房, 1983, pp. 60-62.
- 香川良成, 「教育において果たす演劇の役割」, 『日本文学誌要』, 第48号, 法政大學國文学會, 1993, pp. 63-71.
- Koste, Virginia Glasgow: *Dramatic Play in Childhood: Rehearsal for Life*, New Orleans: Anchorage Press, 1978.
- Mearns, Hughes: *Creative Power: The Education of Youth in the Creative Arts*, 2nd ed., New York: Dover Publications, Inc., 1958.
- McCaslin, Nellie: *Children and Drama*, 2nd ed., New York: Longman Inc., 1981.
- McCregor, Lynn, Maggie Tate and Ken, Robinson: *Learning through Drama: Report of the Schools Council Drama Teaching Project (10-16)*, London: Heineman Educational Books Ltd., 1980.
- 内本文英・浅利慶太・落合聰三郎・岡田陽・野村喬, 「座談会 学校教育と児童演劇」, 『テアトロ』, No. 438, 1978, pp. 136-153.
- 日本演劇教育連盟編集, 『劇あそびの指導』, テーマ別・分野別演劇教育実践シリーズ9, 晩成書房, 1988.
- 落合聰三郎, 「イギリスの演劇教育」, 『少年演劇』, No.28, 少年演劇センター, 1981, pp. 2-10.
- 落合聰三郎, 「キッドグルック学校のドラマ教授細目」『少年演劇』, No. 28, 少年演劇センター, 1981, pp. 11-13.
- 岡田陽, 『子どもの表現活動』, 玉川大学出版部, 1994.
- 岡田陽, 落合聰三郎監修, 『玉川学校演劇辞典』, 玉川大学出版部, 1984.
- 岡田陽, 落合聰三郎・葛岡雄治・谷口幸子・古沢良一・富田博之, 「座談会クリエイティブ・ドラマティックスとムーブメントー新しい演劇教育の潮流ー」, 『世界の演劇教育に学ぶ』, テーマ別・分野別演劇教育実践シリーズ18, 日本演劇教育連盟編集, 晩成書房, 1988, pp. 115-128.
- 岡田陽, 『ドラマと全人教育』, 第3刷, 玉川大学出版部, 1987.
- Pemberton-Billing, R. N. and Clegg, J. D.: *Teaching Drama*, 2nd ed., London: Hodder and Stoughton, 1977.
- 清水豊子, 「イギリスの教育改革とドラマ教育のゆくへ」, 『演劇と教育』, No. 392, 日本演劇教育連盟, 晩成書房, 1989, pp. 70-75.
- 清水豊子, 「ドラマ教育の多様な側面」, 『演劇と教育』, No.393, 日本演劇教育連盟, 晩成書房, 1989, pp. 73-77.
- 清水豊子, 「イギリスにおける演劇教育の歴史と現状」, 『日本演劇学会紀要』, No. 29, 日本演劇学会, 1991, pp. 37-45.
- 清水豊子, 「教科としての『ドラマ』と『演劇研究』」, 『演劇と教育』, No. 395, 日本演劇教育連盟, 晩成書房, 1989, pp. 52-55.
- 清水豊子, 「初等・中等教育でのドラマの役割」, 『演劇と教育』, No. 396, 日本演劇教育連盟, 晩成書房, 1989, pp. 190-193.
- Slade, Peter: "Drama As An Aid to Fuller Experience," *Children and Drama*, 2nd ed., Nellie McCaslin ed., New York: Longman, 1981.
- 富田博之『現代演劇教育論』, 晩成書房, 1977.
- Way, Brian: *Audience Participation: Theatre for Young People*, Boston: Walt H. Baker Co., Inc., 1981.
- Way, Brian, 岡田陽・高橋美智訳, 『ドラマによる表現教育』, 第7刷, 玉川大学出版部, 1989.