

大学における演劇教育

—その現状と課題—

岸 田 真

キーワード：演劇教育、演劇改良会、TIE、コミュニケーション教育、平田オリザ

はじめに

2015(平成27)年6月20日・21日の二日間、桜美林大学において『演劇と公共性』をテーマに日本演劇学会全国大会が開催された。初日に「演劇実践系大学のいまとこれから」というタイトルでシンポジウムが行われ、私もパネラーの一人として加わった。そこではシンポジウムという性質上、与えられた時間にも制限があり、問題が曖昧なまま終結してしまったように思う。そのとき討議された事柄について、ここで改めてまとめてみたい。

1章 5つの演劇実践系大学

2013年春、演劇の実践教育を担う都内5つの大学が集い、東京演劇大学連盟が設立された。それは

1. 演劇大学における演劇の実技教育および舞台芸術創造の体系化構築をめざし、共同制作公演を実施するなど、実践的な舞台創作の機会を共有する。
2. 演劇実技教育の交流と共同研究を行う。
3. 次代を担う舞台芸術・演劇関係者の育成に寄与し舞台芸術分野の推進と発展に貢献していくため、演劇大学と公共文化施設との連携を計る。
4. 公共文化施設または関係機関と実践的交流を深めることによって、演劇大学の教育力また人材育成力を広く社会に還元する。
5. 実践的活動を通して海外の演劇大学との交流を模索する。

を理念に、これまでに『わが町』(演出：桐山知也、日本大学)、『見よ、飛行機の高く飛べるを』(演出：越光照文、桐朋学園芸術短期大学)、『カノン』(演出：野上絹代、多摩美術大学)を、毎年9月に東京芸術劇場で上演してきた。

5つの大学のなかで最も歴史のあるのは、1950（昭和25）年4月に発足した日本大学芸術学部演劇学科である。すでに29（昭和4）年、日本大学は法文学部専門部文学科芸術学専攻に文学・演劇・映画・美術・音楽の各部門を設置していた。その中心にいたのは、秋庭太郎（1907-1985）であり、坪内逍遙（1859-1935）の養女で日本舞踊家である坪内くに（1900-1994）の夫飯塚友一郎（1894-1983）である。弁護士であった飯塚は、歌舞伎研究に没頭し、日本演劇学会の創設にも関わっていた人物である。演劇が芸術学部の中で学科として独立したのは、写真、映画、美術、音楽、文芸に続く6番目のことであった。演劇学科は63（昭和38）年より、戯曲・演出・演技・装置・照明からなる5つのコース制度を採用し、78（昭和53）年に戯曲を教養に、96（平成8）年にはそれを創作理評に改め、07（平成19）年には企画制作とした。現在では劇作・演出・演技・装置・照明・日舞・洋舞・企画制作の8コースに分かれている。その教育理念は「演劇の理論、歴史、技術の基礎教育を通じて、感性豊かな人間性の開発と専門的教養の修練」を集約し、より創造的な表現を生み出す方法と技術の基礎を研究することであり、A.理論・歴史部門、B.研究部門、C.表現技術部門の3部門に分かれて構成されている。科目は「演劇美学研究」、「日本近代演劇史」、「日本芸能史」、「パフォーマンス学」、「劇場論」、「歌舞伎研究」、「東洋演劇研究」、「舞踊学」、「演技論」などであり、これらのほかに「創舞・演出」、「照明」、「音響」、「舞台監督」、「制作」、「美術製作」の実技系授業が並ぶ。実技系は各コースにそれぞれ実習科目がIからIVまであり、さらにコースでの学習成果発表の場として、演劇、日舞、洋舞それぞれに「上演実習I・II」、「総合実習I～IV」などの公演が行われている。

玉川大学文学部芸術学科の発足は1964（昭和39）年。従来の音楽、美術に加えて演劇専攻が設置された背景には、玉川学園における学校劇の伝統があり、創設者小原國芳（1887-1977）の次女純子の夫である児童演劇研究者岡田陽（1923-2009）の存在があった。29（昭和4）年、小原國芳が玉川学園を創設した時、成城学園で充分に実現できなかった芸術教育を完成させたいという願いが強くあったらしい。残された資料をみると、専門科目として「日本演劇史」、「西洋演劇史」、「演劇概論」、「戯曲研究」といった座学と「日本舞踊」、「演技研究」、「洋舞踊」、「声楽」などの実技系授業が並列している。だが実際には90分の枠のなかでは、実技系の科目はおさまりきらず、授業は放課後まで続けられたという。さらに設立当初は、年間8本から10本もの公演が必修だったから、時間的に実技に重きが置かれていくのは、当然の流れだっただろう。小原國芳が「労作教育」を主唱したのは有名な話だが、演劇専攻の学生にもその理念は共有され、公演の際に学生たちは役者だけに専念するのではなく、音響・照明などのスタッフ作業も課せられた。これに加えて卒業論文も必修だった。95（平成7）年、文学部芸術学科は専攻区分が廃止され、演劇舞踊分野は芸術表現コースと呼ばれるようになり、それまで必修であった公演科目が選択になった。しかし、年間1本はなんらかの公演に参加しなければ、3年次必修の「芸術表現演習」を履修できない条件があったので、ほとんどの学生が実技にかかわることになる。年間公演数は6本程度と縮小され、卒業論文も必修ではなくなり、卒業研究と名称を変

更して実技に関するレポートでも可とされた⁽¹⁾。02（平成14）年には芸術学部が生まれ、そこにパフォーマンス・アーツ学科が加わる。その学部ミッション・ステートメントの冒頭には、「社会との接点」、「実践の教育」を重視すると記され、実践から学ぶことが強調されている。現在のHPには「演劇、舞踊、音楽などの上演芸術の学びを通して、コミュニケーション手段としての身体表現や非言語表現を様々な角度から読み解く力などを修得し、俳優、舞踊家、演奏家、演出家、劇作家、振付家、各種実演芸術のインストラクターそして公共文化施設の職員など、豊かな表現力を備えたアートと社会を繋ぐコミュニケーションとコーディネートのプロフェッショナルを養成します」と記され、アーティストを中心とする上演現場で活動する人材を育成することがうたわれている。

桐朋学園大学短期大学の演劇専攻は、千田是也（1904-1994）、田中千禾夫（1905-2005）らが運営していた俳優座演劇研究所附属俳優養成所が解消されたのを機に、安部公房（1924-1993）が仲介し「劇団の養成機関のように演技指導に力点をおくだけではなく、専門俳優・表現者に必要な実技訓練に支えられ、幅広い教養と視野を兼ね備えた専門俳優の育成を目指して」、1966（昭和42）年に創設された。04（平成16）年に桐朋学園芸術短期大学と名称変更された現在でも、創設当時の指針「1・戯曲がよめること、2・からだを鍛えること、3・集団行動が取れること」は、言い回しが変わった程度で、そのまま継承されている。実技系科目は、「基礎演劇演習」が2つ、「身体トレーニング」、「ボイス・トレーニング」、「演劇実習」が4つ、ここに「マイム」、「アクション」が加わり、「歌唱」、それにジャズ、クラシック、タップなどのダンスが数科目ある。理論系は「日本演劇史」、「西洋演劇史」、「演出論」、「戯曲論」、「ミュージカル論」など。実技が三分の二、理論が三分の一といったところである。

多摩美術大学に美術学部二部芸術学科が設置されたのは、1989（平成元）年のことであった。その母体となったのは54（昭和29）年に設置認可を受けた専門学校多摩芸術学園である。ここに芸術部・映画科、演劇科が設置されていた。56（昭和31）年には舞台美術、脚本、演出専攻が増設され、76（昭和51）年には、芸能美術、演劇、写真、映画、デザイン、絵画の6学科体制となった。90（平成2）年、多摩美術大学は映像コース、身体造形コース、劇場美術コースの3コース制をとっていた。92（平成4）年に多摩芸術学園が閉校となり、ここの演劇科のカリキュラムを引き継ぐ形で、多摩美術大学で演劇教育が始まったのである。93（平成5）年には、身体造形コースが演劇コースと名称変更された。99（平成11）年、美術学部二部芸術学科は造形表現学部映像演劇学科になり、コース制が廃止。映像表現、身体表現、空間表現の三領域にまたがる芸術表現の専門的教育のカリキュラムが編成された。中心にいたのは多摩芸術学園時代から教鞭を取ってきた福島勝則（現多摩美術大学名誉教授）である。14（平成26）年には造形表現学部映像演劇学科が発展的解消となり、それまで美術学部二部という名称で夜間に運営されていた演劇科は、昼間部に移行して演劇舞踊デザイン学科となった。科目としては「身体表現基礎（演技・ダンス・ヴォイス）」、「演劇表現演習（劇作・演出・演技）」、「上演制作実習」などが並び、座学に「演

劇舞踊史」、「身体表現論」、「劇場文化論」などがある。HPには「美意識ある俳優、舞踊家、演出家、劇作家、舞台美術家等を将来像とし、舞台上演を総合芸術として捉え」、「各分野で第一線のプロとして活躍する教員が、現場性をもって、身体表現のメソッドや上演実習、スタッフワークの技術指導等を行い、これからの舞台芸術を担うプロフェッショナルな表現者を育て」、「卒業後は、劇団、舞踊団、俳優プロダクション、また劇場施設、舞台制作会社、ディスプレイなどのデザイン会社への進路や、自ら劇団・舞踊団などを主宰することなどが考えられます」とある。こちらも実務家養成を前面に出している。

桜美林大学の演劇専修は、2000（平成12）年に新設された総合文化学科から始まった。中心になったのは、当時国際学部教授であった故・沖田大三郎である。日本ペンクラブ会員でもあった沖田は、文学、音楽、美術、写真とあらゆる芸術領域に広く関心をもつ人物であり、演劇もそのひとつだった。総合文化学科は文学部の一学科であり、発足時の演劇は教養科目に過ぎず、実技を中心とするものとは捉えられていなかったのである。そのため劇場はおろか、スタジオも、照明や音響の機材も、舞台装置用工具も、さらには更衣室さえ用意されていなかった。文学部であるから、ギリシア悲劇を扱う「ギリシア・ローマ劇研究」、シェイクスピア、近代劇から現代劇までを網羅する「海外演劇特殊研究」、また日本演劇も「古典劇研究」、「近代劇研究」、「現代劇研究」まで用意されており、それに加えて「演技論」、「戯曲論」、「演出論」、「戯曲の仕組み」、「シアターマネージメント論」などはあった。「上演実技基礎」、「ドラマ演習」といった実技系科目は用意されていたものの、週に1回ぐらい身体を動かしましょう、といった程度の軽い扱いであった。しかしここに専任教員として平田オリザ（1962-）が就任してきたことで、演劇専修は実践系に大きく移行していくこととなる。むろん彼は95年に岸田戯曲賞を受賞した劇作家であり、理論系のあらゆる授業を担当することもできたし、実際に行っていた。より重要なのは、彼が来たことによって＜MODE＞の松本修（現近畿大学教授）、＜山の手事情社＞の安田雅彦、＜ク・ナウカ＞の宮城聡（現SPAC芸術監督）、＜花組芝居＞の加納幸和、＜キャラメルボックス＞の成井豊、＜二兎社＞の永井愛、演出家の宮田慶子、太田省吾（故人）といった、第一線の現場で活動する演劇人たちが桜美林大学に集結してきたということである。

01（平成13）年には、校舎地下2つの教室を改築してキャパ100程度の徳望小劇場が出来上がり、ようやく上演に必要な機材もそろってくる。この年からOPAP（桜美林パフォーミングアーツプログラム）と呼ばれる演劇公演も始まる。これはプロの演出家である教員の演出で、オーディションによってキャストが選ばれ、スタッフも学生たちで担当するものである。03年には、当時最先端の設備をもった間口8間、奥行5間のプルヌスホールが誕生した。照明、音響などの授業はここで実践的に行われている。OPAPは年間3-5本だが、それ以外にも学生の自主公演など多くの作品が上演され、学生たちは、このような実践活動を通して演劇に対するノウハウを身につけている⁽²⁾。

文学部の一学科であった総合文化学科は、05（平成17）年に演劇・音楽・造形を主軸

とする総合文化学群に昇格した。同年からはアウトリーチ活動も始まり、近隣の老人ホーム、養護施設、保育園などを訪問して、現在に至るまで様々な作品上演活動を続けている。さらに13（平成25）年には芸術文化学群と名称が変更された。現在の演劇専修は52の科目があり、うち座学は15である。つまり7割が実技科目ということである。実技は「上演実技」、「身体訓練」、「発声朗読」、「照明・音響」、「舞台美術」、「舞台監督」、「ダンス・クラシック」「コンテンポラリー・ダンス」などであり、座学は先にもものに加え「舞踊論」、「ミュージカル論」、「制作論」などが開講されている。HPには「＜舞台芸術＞を通して、＜自己＞を磨き＜他者＞と結びつき＜今＞を考える力を身につけることを目的とし、1. 演劇、ダンス界の第一線で活躍する講師陣が生きた授業を行う。2. プロの演出家、振付家による本格的な舞台公演を行い、俳優・スタッフ共に実践を通して成長する。3. 舞台芸術の歴史から最新動向までを知り、地域の芸術文化を担う姿勢や国際感覚を身につける」という3つのポイントをもっていることが記されている。また「幅広い演劇的な教養から企画の発想までを身につけ、さらに実技・実践を重視して俳優やダンサースタッフとしての専門的な知識や技術を磨き、実際の＜公演＞に向けて講師や仲間たちと磨き合い結びつく中で、表現技術とコミュニケーション能力を養っている」こともつけ加えられている。

桐朋は俳優座が、多摩美は多摩芸が母体だった。もとにあったのが劇団や専門学校なのだから、演技を中心とする実技が重んじられていくのは自然な流れであっただろう。残る3校も大学である以上、語学をはじめとする一般教養系科目や就職関連の講座もあるが、演劇科は演劇の実技を中心に運営されている。そこでは様々な教員が多様な授業を行っており、総合的に演劇を学ぶところであるとはいえる。だがメニューはたくさんあるが、それぞれ大学としての演劇教育という特質が、どこにあるのかと問われると答は明確ではない。たとえばスタニフラスキイでも、ル・コックでもストラスバークメソッドでも鈴木メソッドでも、あるいは平田オリザ演劇でも、なにか核になるものを4年間で教えるシステムが確立されているわけではない。専任であれ、非常勤であれ、現役演劇人が大学で行う授業は、自分がやってきたことを教えているわけで、そこに学術的な視点はほぼ無く、確固たる教育理念などみあたらないように感じられる。そもそも体系的に演劇を学ぶ教育機関がなかったのだから、それも当然のことであるといえよう。

多くの場合、同じ大学においても教員相互に共通認識があるわけでもなく、教員は自分たちのやり方で授業をしている。たしかに多様な科目は学生の興味をひき、上演実践を希望する多くの学生にとって、学生サービスという点では大きな効果はあげているが、大学において演劇の体系的教育は確立されていないのが実情なのである。行われていることは、俳優養成所や劇団附属機関と、ほとんど変わるところがない。実際に文学座附属演劇研究所のカリキュラムをみると、演出家や俳優である座員による「演技実習」をメインに、「舞台美術」、「音響効果」、「照明」、「舞台監督」が並び、「日本演劇史」、「西洋演劇史」まで用意されている。また新国立劇場の演劇研修所も「声と演技」、「身体と演技」、「歌唱と演技」、「日本語の発語」、「所作」、「日本舞踊」、「ダンス」、「アクション」、「ボディコンディショ

ニング」、座学として「戯曲分析」、「演劇史」がある。俳優養成機関と演劇実践系大学は、同じような科目が並んでおり、その教育内容にさほど大きな差があろうはずはない。東京演劇大学連盟が、その成果としているのも作品上演なのであった。

2章 教えられるものとしての演劇

貞奴（1871-1946）により〈帝国女優養成所〉が開設されたのは、1908（明治41）年9月15日のことであった。伝統芸能を別にすれば、日本初の演劇教育機関となったのはここである。その開所式は、自らの演劇を「正劇」と呼んだ夫・川上音二郎（1864-1911）はもちろんのこと、渋沢栄一が40分に及ぶ開会の辞を述べ、大倉喜八郎、福沢桃介といった日本経済界の重鎮まで出席した錚々たるものであった。貞奴は歌舞伎役者ではなく日本橋両替商の娘であり、7歳で芸妓置屋の養女となった芸妓だった。99（明治32）年、音二郎一座サンフランシスコ公演で彼女が舞台に立ったのは、出演予定の女形が亡くなったための急場しのぎである。貞奴に踊りはできたが、演技の経験などなかった。音二郎一座はロンドン、パリと巡演し、主演女優は〈日本のサラ・ベルナル〉と絶賛されるが、その公演はいずれもいきあたりばつたりのもので、貞奴は必要にせまられて舞台に立たざるをえない状況に追い込まれたのであり、彼女自身がパリのコンセルヴァトワールに登録したのは開設前年のほんのわずかな期間にすぎなかった。言葉も演技様式も異なる場所で短期間に身につけることができるものは限られていただろう。そのような女性が始めたのが、この養成所だったわけである。ここには15名が入学し、「長唄」、「義太夫」、「鳴り物」、「日本舞踊」、「洋舞」、「声楽」、「ヴァイオリン」までが教えられた。だが〈帝国〉と立派な名をもつこの養成所の教室となったのは、芝桜田本郷町の理髪店二階の、わずか17畳ほどのところであり、私塾の域を出るものではなかった。修業年限は2年としていたが、実際には10か月足らずで休止してしまう。それを引き継ぐ形で翌年9月16日から開校したのが、〈帝国劇場付属技芸学校〉である。〈帝国女優養成所〉の科目に加え、歌舞伎の女形が、女優志願の女性に演技を教えることとなった。ここで学んだ女性は、一期生10（明治43）年11人、二期生11（明治44）年13人、三期生14（大正3）年5人、四期生15（大正4）年2人、五期生17（大正6）年5人、六期生20（大正9）年12人、七期生23（大正12）年11人と、59名いた。年度により修業機関が異なる理由は、戦争をはさんだためであり、7期で終了したのは震災の影響である。

川上夫妻により新派が生まれるほんの少し前まで、日本で演劇といえば歌舞伎であり、明治初期までそれは「国家に益なき遊芸」に過ぎなかった。芝居小屋は悪場所と呼ばれ、さげすまれていたのである。1872（明治5）年に学制領布が始まった。その目的は富国強兵、軍事強化にあり、様々な地方出身の方言で育った人々が標準語で統一された命令を理解するために「国語」が、軍事規律を視覚化するものとして「体操」が、行進の効率をあげるために「音楽」が教育科目に導入された。同年は教部省が歌舞伎の検閲を始めた年でもあつ

た。上演前に仕組台帳（筋書）の届け出が義務づけられ、天皇尊重、勸善懲悪を描く内容が求められたのである。この年、12代目守田勘弥（1838-1903）が新富町へ守田座の移転を願い出たときにも、歌舞伎によく現れる残酷な場面は演じないよう教部省から強く言い渡されている。6年後には教部省が廃止され、歌舞伎興行の管轄は内務省警視局に移り、上演作品に対する検査係が設けられた。82（明治15）年には劇場取締規則が制定され、上演台本は警視庁に提出することが義務づけられた。しかし84（明治17）年、東京府知事・芳川顕正が会長となり市区改正審査会が内務省内に設けられ、東京にも欧米文明諸国のように「演劇歌舞を矯正すべきである」との意見が提出されたのである。新政府の欧米視察団は、劇場に招待されることが多く、それが社交界の中心でもあることを知っていた。急速な欧化政策を求めた新政府は歌舞伎の質的向上を求めるようになったのである。考古会を結成した9代目市川団十郎（1838-1903）は同年4月、新富座で史劇『二代源氏誉身換』を上演したが、それは正確な時代考証に基づくものであった。遊芸からの脱却を目指していた歌舞伎のひとつの成果であるといえよう。

86（明治19）年3月、英国の日本公使館付一等書記見習い末松謙澄（1855-1920）に帰国命令が下り、彼が中心となって、8月に＜演劇改良会＞が設立された。それは

- 一・従来演劇の陋習を改良し、好演劇を実際にださしむること。
- 二・演劇脚本の著作をして、荣誉ある業たらしむること。
- 三・構造完全にして、演劇その他音楽会、歌唱会の用に供すべき一演技場を構造すること。

の3点を目標に掲げていた。発起人には外務大臣の井上馨、文部大臣の森有礼が並び、構成員に伊藤博文、大隈重信らが名を連ねており、国をあげての一大事業となるはずだった。伊藤はその8年前から、9代目団十郎、5代目菊五郎（1844-1903）、勘弥らに歌舞伎の改良を促していた。＜演劇改良会＞そのものが、政府の御用機関だったわけである。87（明治20）年4月には、井上馨邸に設けられた仮設舞台で明治天皇による天覧劇が実現し、団十郎、菊五郎、左団次が『勸進帳』、『寺子屋』、『夜討曾我』、『土蜘蛛』を上演した。その舞台は大太鼓、ツケ、後見、黒子といった因習が廃止されたものだった。天覧劇が行われたことで、歌舞伎の社会的地位は飛躍的に高まっていたようにみえる。しかし、岡本綺堂（1872-1939）が言ったように、＜演劇改良会＞の上演はごく一部の知識階級を満足させただけで、大衆の関心を呼ぶものには至らなかった。当時、劇界の中心にいた勘弥は、その方針に反感をもった。人々が舞台に求めるのは啓蒙的な芸術ではなく、いつの時代も一夜の娯楽なのである。それは現代においても変わるところがない。88（明治21）年4月に伊藤内閣が崩壊すると、伊藤博文の娘婿であった末松謙澄は後ろ盾を失うこととなり、演劇の改良計画は、曖昧なうちに二年足らずで頓挫してしまう。その前年には、東京音楽学校、東京美術学校が開校されるが、国家的政策だったはずの＜演劇改良会＞が天覧劇まで実現したのに、東京演劇学校は設立されなかった。＜演劇改良会＞は、逍遙が文芸

委員として参加して<日本演芸矯風会> (明治21年7月) となるも改良は進まず、宮内大臣土方元久を会長に鷗外 (1862-1922)、尾崎紅葉 (1868-1903)、河竹黙阿弥 (1816-1893) らが参加して<日本演芸協会> (明治22年9月) が生まれる。作家たちが中心メンバーだったために、上演台本の刷新をはかろうとしたものだが、これも大きな成果を生むことなく、まもなく消滅してしまった。

89 (明治22) 年に3000から3500の客席をもつ歌舞伎座を開場させ、近松作品を改作するなど精力的に活動を続けたのは、東京日日新聞社社長・東京府会議長だった福地桜痴 (1841-1906) である。欧米視察団として4度洋行した彼は、劇場に招待され、以来演劇に関心を持ち続けていた。その11年前の新富座新開場の際、9代目団十郎が述べた「演劇もまた果たして無益の戯れにあらず」という祝辞は、福地桜痴が書いたものだという。それはまた<歌舞伎>ではなく<演劇>という言葉が初めて公の場で発音されたときでもあった。1906 (明治39) 年には、逍遙が東儀鉄笛 (1869-1925)、土井春曙 (1869-1915) らと文芸協会を結成し、11月10日その歌舞伎座で逍遙の『桐一葉』、『常闇』、そして『ヴェニス商人・法廷の場』の公演が行われた。翌年には本郷座で『ハムレット』の五幕八場、逍遙作『新曲浦島』、杉谷代水作『大極殿』が上演され、順調に進んだかに見えるが、経済的事情に加えて、運営方針にも行き違いが生じて活動は短期間で終結する。

一方、貞奴の養成所開始から2か月後の08 (明治41) 年11月11日に、神楽坂高等演芸館で新派俳優藤沢浅二郎 (1866-1917) が私財を投じて建てた<東京俳優養成所> (2年後に<東京俳優学校>と改称) が始まる。ここは貞奴の女優養成に対抗して、男性だけを入所させていた。修業期間は3年。小山内薫 (1881-1928) が「脚本概説」、「演技指導」、榊本清が「芸術概論」、「演技指導」、松井須磨子 (1886-1919) の夫であった前沢誠造による「日本歴史」、菅原教造が「衣装と扮装の心理学」、田辺尚雄が「音楽心理学」を教え、英語、フランス語の授業もあった。また実技として土井春曙の「朗読実習」、八代目市川高麗蔵 (1870-1949、のちの7代目松本幸四郎) の「日本舞踊」のほか、「長唄」、「声楽」、「洋画」、「日本画」まで用意され、校長藤沢浅二郎も『ハムレット』 (当時は『葉村年丸』と称した) や『金色夜叉』の実習を受け持った。09 (明治42) 年4月には試演会が行われ、そのとき上演されたゲオルク・エンゲル作『革命の鐘』が小山内による初めての舞台指導作品であるといわれている。しかし物書きであった小山内に実技を教えることなどできたのだろうか。この養成所は4回の試演会を行うが、そこで上演された作品が今日語られることはほぼない。11 (明治44) 年に卒業した一期生の数は11人。二期、三期生は合計で22人いたが、一期生を出した年に養成所自体が閉鎖してしまったために、その後卒業生が出ることはなかった。

さらに男女合同の近代的俳優養成機関として、逍遙邸に09 (明治42) 年5月1日<文芸協会付属演劇研究所>が創設される。修業期間は2年。ここでは土肥春曙による「朗読・話術」、小早川精太郎による「狂言」、東儀鉄笛による「写生・声楽」といった実技以外に、島村抱月 (1871-1918) が「英会話」と「近世劇」を、金子筑水が「芸術論」、伊原敏郎

が「国劇史」を教え、逍遙自身も「實際心理」、「紗翁劇」を論じた。役者養成のみならず、演劇の研究にも重きを置こうとしていたことがうかがわれる。9月から逍遙宅に校舎を移し、国劇刷新⁽³⁾を模索していた逍遙は、藤間勘八による「日本舞踊」、市川升六による「擬闘」を加え、松井松葉(1870-1933)も講師となった。ここに通っていたのが松井須磨子、山川浦路(1885-1947)、上山草人(1884-1954)らである。10(明治43)年3月27日には、その第一回試演会として、東儀鉄笛指導『ヴェニスの商人』、松井松葉指導『デビット・ガリック』と並んで、土肥春曙が指導した『ハムレット』第三幕が上演された。同年、5月29日、7月10日、11月5日と短期間に4回も試演会を行い、翌年4月に男性13、女性2の15名が卒業した。1913(大正2)年には第二回研究生として男性9人、女性5人が卒業するも、第三回研究生の修業期間途中で協会そのものが解散してしまう。この『ハムレット』を見た帝劇専務が声をかけ、逍遙指導による完全上演が、後期文芸協会第一回公演として、翌年5月に帝劇で上演されることになった。研究から始まったこの養成所も、成果は公演に帰着したわけである。「素人を役者にする」ことを目指したこうしたいずれの機関でも、行われていたのは手探りの演劇実践教育であった。

新劇の始まりといわれる小山内と二代目左団次(1880-1940)による自由劇場の第1回公演(試演)は1909(明治42)年11月27日有楽座で行われた。周知のように、旗揚げはイプセンの『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』。翻訳は鷗外である。このとき小山内にあったのは書籍から得た活字による知識であり、彼自身はイプセンはおろか、西洋近代劇を見たことすらなかった。現在では自由劇場、ひいては新劇の父が小山内であるかのようにとらえられているが、左団次は、07(明治40)年に松井松葉らの助けで外遊をしており、自分の目で西洋近代劇を観ていた。自由劇場も指導権は左団次⁽⁴⁾が握っていたのである。実際の上演は、役者がそうなのであるから歌舞伎風の調子であったが、イプセン劇の本格的な上演は日本初のものであり、当時の知識人⁽⁵⁾や若者たちからは絶賛された。この上演でボルクマンの顔がイプセンの肖像画に似せて演じられたことは良く知られている。新劇なるものは、外見を真似ることから始まった。それ以前は歌舞伎の演技方法しかなく、左団次がわずか四か月の視察で得ることができたのは外的模倣ぐらいしかなかっただろう。小山内が標榜していたのは「歌舞伎役者を素人にする」ことだったのだから、そこに教育するという発想はなかったにちがいない。11(明治44)年、抱月の訳で『人形の家』を上演し、ノーラを演じた松井須磨子はたちまち人気者となった。実態は素人の演芸会の域を出るものではなかったと評されたが、それもしごく当然のことであった。逍遙も抱月も戯曲ありきの学者であり、手本となるのは歌舞伎しかなかったからである。あまり知られていないが、このとき松井須磨子はノーラを演じた直後に『鉢かづき姫』の宰相役を演じている。シェイクスピアやイプセンを上演するための、しかるべき方法を彼等は模索しているところだった。その後も新劇は離合集散を続け、それぞれの劇団で後進を育てるべく養成所、研究所を作り続けている。秋田雨雀により舞台芸術学院が発足したのは、『ボルクマン』の舞台から40年ほどたった1948(昭和23)年のことであった。その翌

年に俳優座に設立された付属演劇研究所では、3年制の俳優教育が行われるようになった。これらはいずれも舞台上演用の技術を教える私設機関である。

このように日本の演劇教育は、旧式の歌舞伎と異なる新しい様式の舞台で活動する演劇人を養成しようとする実技重視の意向でなされてきた。しかしヨーロッパでは、演劇の創造は、舞台上で活動する以外の教育にも有益なものになりうるのではないかという考え方が生まれていた。そうした理念は、すでに古代ギリシア時代からみられ、中世においてもキリスト教の寺院で教義や礼拝を演劇的手法で教える方法がとられていたのである。

現代に通じる演劇を教育のツールとする考えは、イギリスで生まれた。その萌芽は「演劇教育の始祖」と呼ばれるコールドウェル・クック (Caudwell Cook, 1886-1937) のパースクールに源流が認められる。ここでは「演じることは学習の最も強力な手段である」という方針で、国語、歴史、理科、算数などの科目が、演劇化して教えられたのである。彼の著書『芝居流儀』が出版されたのは、1917年のことであった。彼は、既成の戯曲を買ってきて、それを暗記させ、借り衣装で無造作に演じさせるのは致命的な誤りであると唱え、生徒が自分自身の力で演劇にできるよう必要最小限のアドバイスだけで指導することをよしとした。生徒から想像力を駆使した豊かな自己表現を引き出した彼の力量は、今でも伝説となっている。『芝居流儀』出版直後に、イギリスの教育局は「国語教育に関する報告」において、演劇の上演が話し言葉の上達、節度ある情緒表現、集団活動、性格的欠陥の緩和に役立つことを認めた。

41年にはピーター・スレイド (Peter Slade, 1912-2004) による『チャイルド・プレイ』が発刊される。この中で、彼も教師たちは生徒へのアプローチをみつけだす手助けをするだけにとどまるべきなのだと言った。演劇活動は上演作品を見せるために行うのではない。コミュニケーションのトレーニングなのだ。生徒たちはBBCのアナウンサーのように語るのではなく、自分自身の表現で語るべきだ。演劇は生徒のなかにある自然の源泉から生まれてくるものであり、教師はただ、生徒の内面から自然に表現の欲求が湧き出してくるよう、適切な条件を整えさえすればよいと述べられていた。彼が要求したのは、演技が特別な技術ではなく、演ずるのは自然なことなのだ気付かせることだったのである。

43年にはドラマ教育に携わる教師のための組織がバーミンガムで作られ、その6年後には教育省(元の教育局)によって専門調査委員会が設けられる。集団活動を通して情操教育や協調性を身につけることを目的とした活動が盛んになってきたのである。57年にはイギリス中部コベントリーに市民劇場ベルグレード劇場が設立される。1960年代に、そこでTIE (Theatre In Education) が誕生する。実際にはイギリスでもピューリタンの伝統は残り、国や地方自治体が動きだしたのは60年代のことであった。この時代に文化行政が前進し、演劇の可能性が「教育」という視点と結びついたのである。アンソニー・リチャードソン (Anthony Richardson) が芸術監督に任命され、TIEが正規に認可されたのは65年のことであった。

そこでは、教育の場で演劇上演という形態を取る場合、それに要する3つの役割、すなわち演ずること、考え工夫すること、メッセージを伝え観客と交流することを本当の意味で修得できるようになるのは、15才以上が望ましいとされた。つまり子供ではなく、ある程度判断力のつく年齢から始めるのがよいとされたのである。教育機関で行われるものではあるが、演劇教育においては教えるというより生徒たち自身が集団の中での自己表現を通じて様々な側面を「学ぶ」という視点に重きが置かれていた。授業で使用する素材は文学や歴史だけでなく、地理や算数など、あるいは生徒たち自身の問題、地域の問題、社会的な問題など何から学んでもよく、詩や文学作品などを利用することもできた。TIEの主眼は上演を通して演劇芸術を体験させるだけではなく、生徒たちが演劇を通して、ひとつの主題を体験的に探究することができるような場を提供することであった。大切なことは主題の演劇化を通じて生徒にどのような質の経験を提供できるかということであり、それによって生徒の想像力、知力、情緒を活性化し、集中力を養い、体験による真の学習ができるようにすることなのである。

76年にはブライアン・ウェイ (Brian Way, 1923-2006) の『ドラマを通じた発達』が出版される⁽⁶⁾。彼の演劇観は知識をつめこむ教育に対するアンチテーゼであった。知識を重んじる教育は、人間の違いよりは同質性を求めるようになる。人間の違いは芸術活動を通して明らかになるものであり、実際に演劇を体験してみる機会をもてば、それが個性の発展に役立つ最も賢明な道となることがよくわかる。演劇が人格発達にとって必要なものである以上、それは子供の段階的発達を促すように組織的におこなわれなければならないと、彼は主張した。

日本の演劇教育は多様化し、混迷している。それは主として俳優育成を目的とする技術教育であり、大学においても、芸術学部にある演劇科は実践を重んじ、演劇人養成を第一義としている。TIEのような演劇教育は、漠然とした情操教育・表現教育の一部としてしか認識されておらず⁽⁷⁾、少数の初等・中等科教育の場で実施されていても、高等教育機関では行われていないのである。

3章 ひとつの提言

安倍首相は2014年5月6日のOECD閣僚理事会基調演説で、次のように語った。「私は、教育改革を進めています。学術研究を深めるのではなく、もっと社会のニーズを見据えた、もっと実践的な、職業教育を行う。そうした新たな枠組みを、高等教育に取り込みたいと考えています」。学術ではなく、実践的職業訓練を高等教育の場で行うべきであるという主張である。その三か月後、文部科学省は、同省の審議会『国立大学法人評価委員会』の論議を受け、国立大の組織改革案として『教員養成系、人文社会科学系の廃止や転換』を各大学に通達した。そして2015年6月8日、86の国立大学に対して「社会人文系学部の見直し」を通知した⁽⁸⁾のである。理系・自然科学系は直接的な利益につながる技

術や産業と結びついているが、人文社会科学系はその成果が漠然としている。もっと社会から求められている分野のことに重点を置いて教育すべきだ。人文系卒業生の多くは、研究者になるわけではないのだから、その需要に応じた人材を育てるようなことを教えなさいという趣旨のようであった。

実践的職業訓練とは、実際の社会で活動するための方法であり、それが有益であるということならば、これまでの大学の演劇教育はそれにふさわしいものであったといえよう。演劇を学んで、役者や照明・音響・舞台美術などのスタッフ、また劇場職員など、演劇に直接関わる職業に就く者の数は、文学部を出て作家になった者や、法学部を出て弁護士になった者より、明らかに多い。創設以来、演劇実践系大学は、演劇の作品上演に重きを置き、その過程で多くのことを身につけるような職業訓練システムになっている。また演劇教育は、演劇界だけでなく、一般企業に就職する場合にも有利に働くだらう。企業の多くは営業を主体としており、人と人とが接することから始まる。よく通る声、明るい表情、はっきりした話し方などは、多くの職場で歓迎されるはずだ。実社会においても、演劇の実践教育は有効なのである。

しかしこうした接客テクニックは、数週間もあれば身につけられるものであり、4年間もかけて大学で教えるものではあるまい。卒業してすぐ役立つものに、はたしてどれだけの価値があるだろうか。実益といっても、今必要なものは、来年には必要でなくなるかもしれない。即戦力とは、言い換えれば、誰にでもできることができるだけの、取り換え可能な存在のことである。Beta テープは消え、今日では VHS 再生可能なデッキを探すのも困難だ。DAT はあつという間に CD に代わり、今やその CD もデータに代わりつつある。音楽再生にソフトは必要なくなっていくだろう。ネット配信は場所もコストもかからないから利便性が高い。そのような点では、やがて書籍も電子化されていくにちがいない。雑誌が情報を提供するというより広告掲載の媒体になってしまっているのは、もう何年も前から話だ。電車に乗っても、活字を追う者はおらず、若者だけでなく中高年層も一心不乱にスマートフォンに目をやっている。3年前の車内は、こんなものではなかった。編集者の目を経た活字より、ツイッターや Facebook などの SNS 情報が、人々を動かしている。このように変化のめまぐるしい時代にあつて、現在役にたつといわれているものは、1年もすれば無益となってしまうかもしれないのだ。にもかかわらず、ある特定の分野に学生の能力を限定してしまうことは、個人の可能性を閉ざすことになる。高等教育の場に必要なのは、どのような状況にも対応できるような広い視野をもたせることであるはずだ。大学を職業訓練所にすべきだという見解は、そのような機能を大学から奪い、使い捨ての人材を再生産し続けることを意味している。

かつての大学教育、特に人文系学部は、教養の名のもとに、文献を主軸とする文学、哲学、歴史の知識を教えるものであった⁽⁹⁾。しかしネットが発達した現代、グーグルやウィキペディアをクリックするだけで知識そのものは簡単に得ることができてしまう。知識を教えるということの価値は、いまや無きに等しい。一方『学校教育法』の第九章 大学の

項、第八十三条には「大学は、学術の中心として、広く知識を授けるとともに、深く専門の学芸を教授研究し、知的、道徳的及び応用的能力を展開させることを目的とする」と定められている。また文部科学省のHPの、『第2章 新しい時代に求められる教養とは何か』には、「教養とは、個人が社会とかかわり、経験を積み、体系的な知識や知恵を獲得する過程で身に付ける、ものの見方、考え方、価値観の総体」であり、その(4)に「時代がいかに変わろうとも普遍的な教養がある」と明記されている。古代ギリシアの時代から連綿と続く演劇は、普遍的な教養だと捉えることもできる。ギリシア悲劇、シェイクスピア作品は人類の英知の結晶であり、総合芸術と呼ばれる演劇には、文学・美術・音楽あらゆる要素が含まれているからである。だが、演劇をこのようなものと捉える考え方も、現代ではあまりにありきたりで時代遅れなのかもしれない。

現在日本の演劇教育を刷新すべく発信を続けているのは平田オリザである。彼は、大阪大学、四国学院大学を経て、2015年からは東京藝術大学 COI 研究推進機構特任教授に就任するなど、いくつもの大学で教員となっているが、志願して積極的に演劇実践系大学に参入してきたわけではない。発端は桜美林大学への就任であるが、それも要請があったためであって、平田本人は演劇人、芸術家であるというスタンスを崩していない。だが劇作家・演出家であると同時に大学教授である彼の言葉は、実際の経験に裏打ちされており深い説得力がある。平田オリザが指摘しているのは、現代社会で必要とされているのは「価値観を一つにするような＜協調性＞ではなく、異なる価値観を持った人間同士が集まって、どうにかうまくやっていくための＜社交性⁽¹⁰⁾＞」ということである。年齢や経歴、国籍など様々な背景が異なる人々と、意思の疎通をはかる。相手の意図を理解し、自分の意見を伝える。このような「多様な価値観の中から、時間内に、何らかの表現を結果として出さなければならない演劇という営みは、この社交型のコミュニケーション能力を培うのには、もっとも適している分野の一つ」なのであり、「演劇は、常に他者を演じることができる。実際の体験教育ほどの効果はないかもしれないが、異文化、他者への接触をフィクションの力を借りてシミュレート（疑似体験）することができる⁽¹¹⁾」という。この点にこそ、演劇を教育対象とする意義があるのではないかと平田オリザは提議している。

哲学・文学・社会学など人文系の学問が目指しているのは、「世界を知る、人間を知る」ということだ。そこには自然科学系のような客観的な回答はない。かつて世界を理解する主たるツールは言語であったが、やがて演劇がそれにとって代わるのではないか。上演を第一義とする実践的演劇教育においては、戯曲の文学的解釈やその時代背景を学ぶことは参照程度のもに過ぎない。時間的にも経済的にも制約された状況のなかで、他者との距離をはかり適切な言葉を用いるといった、実際に自分自身の身体を使って体験すること。演劇の実践教育を通して養われるべきなのは、こうした能力なのである。世界や人間を多角的にとらえて扱い、自分の身体で実践する演劇は、その最良のモデルになりうる。舞台上で表現する技術を身につけることだけが演劇教育なのではない。実社会は学校で習うものとは違う、答えはひとつではない、ということを経験を通して認識する。これこそが

真の教養というものであり、大学における演劇教育は、このような視点を持ってなされるべきなのだ。演劇教育は舞台人養成に留まるものではなく、社会全般に必要なものなのである。

おわりに

1987（昭和62）年5月16日、日本演劇学会は文部大臣（現文部科学大臣）はじめ関係機関に＜演劇による教育＞の振興を強くうったえる要望書を提出した。それは以下のようなものであった。

初等・中等教育における「演劇による教育」は、演劇人養成を第一義とするものではなく、演劇的モデルを導入することにより「他者との関係把握と自己客観性の能力を深め、個性を尊重しながら相互信頼に基づく集団的創造性と協調性を育成する全人教育」を目指すものである。

ここからおよそ30年あまりの歳月が流れたが、その提案は実現しているとは言い難い。これらの文言は、現代必要とされているコミュニケーション教育に、そっくりそのまま適応できる。演劇をモデルにした新しい教育こそ、初等・中等教育ではなく、高等教育、大学という場に移行することが望ましい。演劇実践系大学は、このような理念に基づいて教育を行う機関となるべきなのである。

註

- 1 法月敏彦、『芸術教育におけるジャンル・技能職掌の解体』、＜西洋比較演劇研究 02＞、2003、pp21-29を参照のこと。
- 2 詳細については、拙稿『桜美林大学の実践報告』、＜舞台芸術通信 PROBE 第二号＞、北翔大学北方圏学術情報センター、2008、pp69-77を参照のこと。
- 3 逍遙が理想とした演劇については津野海太郎、『滑稽な巨人』、平凡社、2002、に詳しく描かれている。
- 4 左団次は松葉とともに＜市川左団次一座＞を立ち上げ、1908（明治41）年1月明治座で逍遙訳『ヴェニス商人、法廷の場一幕』を上演している。このときポーシャを演じた市川旭梅は9代目団十郎の次女であり、ネリッサを演じた市川松蔭は左団次の妹であった。田中栄三によれば、これが日本演劇初の女優の登場であるという（『明治大正新劇史資料』、演劇出版社、1964、p82）。
- 5 鷗外も『青年』の中の（九）でその公演の様子を描き、谷崎潤一郎も小山内が旗揚げ公演の前口上で語った有名な言葉を引き「氏の血色は脚光のために赤く燃えていた。後にも先にも、氏が当夜の如く気高く、若く、美しく、赫耀としてゐたことはなかった」と記している（『青春物語』、＜小山内氏とのいきさつのこと＞）。二人とも現代では小説家として知られているが、当時は上演現場と深く関わりをもっていたのである。

- 6 岡田陽と高橋美智の翻訳により、『ドラマによる表現教育』というタイトルで、1977年、玉川大学出版部より刊行されている。
- 7 このような教育としての演劇ということなら、我が国においてもひとりの先人の活動がある。竹内敏晴（1925-2009）は、「竹内レッスン」と呼ばれる独自の演劇的レッスンを創造し、「竹内演劇研究所」を設立。『ことばが劈かれるとき』（思想の科学社、1975）は大きな反響を呼んだ。のちに竹内は著書の中で、こう記している。
- 「私は演劇の世界に入った初めのころから学校劇あるいは演劇教育の運動の担い手の教師たちと協力してきたが、戦前から引きつがれてきたこの主張じたいにはあまり乗り気でなかった。今の学校行政のままで演劇を正課科目にとりいれたら、ただオシバイのうまい生徒をつくりだすために教師が駆り出される結果になるに決まっている。そんな些末なシバイの技術学習をしてタレント養成まがいのことをしてもしかたがない、と私は一貫して考えていた。
- もし演劇およびその基礎訓練が少年および青年にとって意味があるとしたら、話しことばと身動きを含めて、全身心で自己表現することが、かれらの成長をいかに支え、促すか、ということも明確に目指し探ることが核心であろう。その過程で生徒の一人ひとりに起こってくる心理的なぎくしゃくや突然の自己顕示やを通じて、自分や相手の、そして役の人物の生きざまに気づくこと―それを「表現の教育」と概括するならば、それは生徒一人ひとりの独自の奥深い魂の底から動き出してくるなにかが、教師との、そして仲間との交わりと共働の中で、どれほど受け止められ、勇気づけられるかにかかっている。」（竹内敏晴、『からだ・演劇・教育』、岩波新書、1989、pp128-129）
- センテンスが長くいささか回りくどい言い回しがされているが、演劇人養成ではない教育としての演劇がどうあるべきかという竹内の思いが、このふりしぼるようなこの一言、一言ににじみでているように私には感じられる。彼もまた桐朋学園大学、東京大学、宮城教育大学、南山短期大学、名古屋聖霊短期大学などで教鞭をとった。しかし彼の功績は、現代の演劇実践系大学では継承されていない。
- 8 これは国立大学に出された通知であり、私立大学にとっては朗報といえなくもない。国立に無い学部には多くの学生が来ることが期待されるからである。もっとも経団連は、9月9日、人文社会科学系の廃止論の背景に「即戦力を求める産業界の意向がある」との見解に対して「産業界の求める人材像はその対極にある」と反発し、安易な文系見直しに反対声明を出した。榊原定征会長は「経済界は即戦力を期待しているのではないということを改めて発信したかった」と語り、下村博文文科相（当時）も「人文社会科学を軽んでいるのではなく、すぐに役立つ実学のみを重視しているのでもない」と記者会見で火消しに躍起になり、11日の記者会見では「非常に誤解を与える文章だった」と通知の不備を認めた。廃止の対象は少子化で需要が減る教員養成系で、人文社会系には改善を求めるのが真意だったという。
- 9 ヘルマン（Max Herrmann, 1865-1942）によって、ベルリン大学で＜大学演劇科の課題と目的について＞というタイトルの講演が行われたのが、1920年6月27日。演劇が今日のような学問の対象となってきたのは、このあたりが起点と思われる。演劇を対象とする学は古来から存在していた。紀元前330年ごろに書かれたアリストテレスの『詩学』は、最古の芸術論として名高いが、それはギリシア悲劇「オイディプス王」の分析であり、つまりは戯曲、劇文学についての考察である。古代ギリシアで、演劇は詩の一ジャンルとみなされていた。現代においても、実践系ではない大学で演劇が専攻にある場合、その主たる対象は戯曲であり、多くの大学の演劇科は文学部に属している。ベルリン大学に演劇科が開講したのは、1923年11月10日。初期のドイツ演劇学が対象にしたのは、戯曲ではなく「語句を超えた運動・声・空間・劇場であり、これが様式を決定する」ということであり、「文学史や文学論からの解放、特に上演芸術としての演劇に考察の中心を置いた」（『美学辞典』、p409）のであった。文学作品としての戯曲解釈だけではなく、身体表現を対象とする考え方はこのあたりに生まれ、90年近く経った現代では＜パ

フォーマンス>として、演劇学に大きな位置を占めている。

- 10 平田オリザ、「演劇はコミュニケーション教育に有効か？コミュニケーションデザイン・センターにおける演劇教育」、Osaka University Knowledge Archive, 2010, p157
- 11 平田オリザ、『わかりあえないことからーコミュニケーション能力とは何か』、講談社現代新書、p26。続けて「そしてもう1点、演劇は、自分を出発点とすることができる。無理に自分を変えるのではなく、自分と演じるべき役柄の共有できる部分を見つけていくことによって、世間と折り合いをつける術を学んでいく」(p27) ものなのであり、「演劇は短期間に集団でイメージを共有し、コンテクストをすり合わせるノウハウをもっている。この技術こそが、いまの日本社会、日本の地域社会に必要なものなのではないか」(p202) と記されている。