

英米のドラマ教育の考察 (10)

—ヴァージニア・G・コウスティの「遊び／ドラマ／演劇連続体」の検討—

小林 由利子

Drama Education in UK and USA (10):
Examining Virginia G. Koste's "Play/Drama/Theatre Continuum"

Yuriko Kobayashi

要旨：

幼児の日常のごっこ遊びから生活発表会につなげていくことは、容易なことではない。これらがどのように関係するかについては、検討しなければならない。本論の研究目的は、この関係を考えるために、ヴァージニア・G・コウスティ (Virginia G. Koste) の「遊び／ドラマ／演劇連続体 (play/drama/theatre continuum)」の考え方に着目して、遊び (play) とドラマ (drama) と演劇 (theatre) がどのような関係性であるかを明らかにすることである。研究方法は、文献研究である。具体的には、コウスティの *Dramatic Play in Childhood: Rehearsal for Life* (1978) を取り上げて検討する。結果として、コウスティは、ドラマと演劇のルーツは子どもの劇的遊びと考え、これら3つは一つの連続体上に程度の差はあるけれどもつながっている、と考えていることを明らかにした。さらに、遊びとドラマと演劇の共通点は、「トランスフォーメーション」という見立てと変身という「メンタル・アクト」である、とコウスティが指摘していることを明らかにした。

キーワード：

劇的遊び ドラマ教育 演劇教育 遊び／ドラマ／演劇連続体

1. はじめに

幼児の表現活動において、幼児の「表現する過程を大切に自己表現を楽しめるように工夫すること」(文科省, 2018, p.246) を保育者は求められている。また、『保育所保育指針解説』において、保育者は「子どものもっているイメージがどのようなように遊びの中に表現されているかを理解しながら、そのイメージの世界を十分に楽しめるように、イメージを表現するための道具や用具、素材を用意し、子どもと共に環境を構成していくことが大切である」(厚労省, 2018, p.276) と述べている。同様に『幼

保連携型認定こども園教育・保育要領解説』において、保育者は「園児の持っているイメージがどのように遊びの中に表現されているかを理解しながら、そのイメージの世界を十分に楽しむことができるように、イメージを表現するための道具や用具、素材を用意し、園児と共に環境を構成していくことが大切である」(内閣府・文科省・厚労省, 2015, p.223) とほとんど『保育所保育指針解説』と同じ内容のことを述べている。つまり、保育者は、子どもが遊びの中で描いているイメージを想像し、子どもが遊びを深められるように環境を構成しなければならない。『幼保連携型認定こども園教育・保育

要領解説』において、この環境構成について、「どのようなものを園児の周りに配置するかは、多様な見立てや豊かなイメージを引き出すことと密接なかかわりと持つ」（内閣府・文科省・厚労省, 2015, p.224）と指摘している。つまり、環境構成と子どもの見立てとイメージは、関係性が深いのである。

一方、幼児が経験する内容について、次のように述べられている。幼児は「表現する過程」において、「自分のイメージを動きや言葉などで表現したり、演じて遊んだりするなどの楽しさを味わう」（文科省, 2018, p.242）経験をする必要がある。たとえば、幼児は、保育者から「物語を聞いてその登場人物に対する憧れの気持ちからごっこ遊びを楽しんだり、自分たちの物語をつくって演じたりする」（文科省, 2018, p.242）ことである。つまり、幼児は保育者から物語を聞いて、登場人物になって物語を劇化するということである。これを具体的にどのようにするかについて、保育者は考え、指導案を作成し、保育実践で具体化しなければならない。

『保育所保育指針解説』の「感性と表現に関する領域『表現』」における内容として、幼児は「自分のイメージを動きや言葉などで表現したり、演じて遊んだりするなどの楽しさを味わう」（厚労省, 2018, p.276）ことをあげている。子どもは遊びの中で、子ども同士で「イメージを共有し合い、そして、相手と一緒にして見立てをし、役割を相互に決めて、それらしく動くことを楽しむようになる」（厚労省, 2018, p.276）と述べている。つまり、子どもは遊びの中でモノを見立てたり、誰かになったりしている。さらに、子どもたちは、「断片的な遊びから、目的やストーリーをもった遊びへと変化することがある」（厚労省, 2018, p.276）と指摘している。劇的遊びが、劇的活動へ移行してい

く初期の過程であると考えられる。この活動は、保育者が意図してガイドの役割を担っていない。しかし、この活動は、保育者が計画し、活動をガイドするドラマ活動の前段階として位置づけることができる。

子どもの日常の自由な活動としての遊びと、保育者がガイドする劇あそびと、保護者という観客のいる生活発表会での演劇作品の上演を一直線につながっているわけではないと考える。そこで、子どもの劇的遊び（dramatic play）と演劇（theatre）との類似性を指摘しているヴァージニア・G・コウステイ（Virginia Glasgow Koste）の考えを応用することができるのではないかと考える。

本論の研究目的は、子どもの自由な活動としての劇的遊びと、保育者のガイドのある劇遊びと、観客に見せる生活発表会のつながりを考えるために、コウステイの「遊び／ドラマ／演劇連続体」の考え方に着目して、これらの関係について明らかにすることである。具体的には、コウステイの *Dramatic Play in childhood: Rehearsal for Life* (1978) を取り上げて検討する。研究方法は、文献研究である。本論では、何らかの見立てあるいは変身のある遊びを劇的遊びと考える。そして、保育実践で使用されているごっこ遊びと同義とする。保育者のガイドあるいは指導のある一定時間内で行われるグループ活動としての劇あそびの活動をドラマと呼ぶことにする。本論において、生活発表会あるいは学芸会のような他のクラスの子どもたちあるいは保護者などといった演劇作品を観るだけの観客が存在し、舞台のような空間があり、脚本に沿って、ある程度リハーサルをして発表する活動を演劇と呼ぶことにする。

2. コウスティの「遊び／ドラマ／演劇連続体」に関する背景

コウスティ (1924-2010) は、1924年10月6日に俳優一家に生まれ、舞台裏で育った。コウスティは、子役として演劇の舞台で活躍し、俳優と脚本家と演出家と大学教員として生涯を通して演劇と教育にかかわり活動し、2010年7月17日に逝去した。

1962年から1985年までイースタン・ミシガン大学演劇学部子どものためのドラマ／演劇学科及び同大学院MA (Master of Arts) とMFA (Master of Fine Arts) プログラムで国内外からの多くの学生を教えた。この名称からも明らかなように、コウスティは「ドラマ／演劇」を分かちがたい関係としてとらえている。このプログラムは、「クリエイティブ・ドラマ・ニュース」において、USAにおける最もエキサイティングな児童演劇とクリエイティブ・ドラマのプログラムであると評価された (Koste, 1978, p.200)。

ミシガン演劇協会 (The Michigan Theatre Association) は、コウスティに最初の演劇功労者賞を授与した。コウスティは、優秀ドラマ教育と演劇教育のアダヒ賞 (The Adahi Award) を受賞した。1965年にパリで開催されたアシテジ (国際児童青少年演劇協会) 創立のための世界大会にUSA センター理事として参加した。コウスティは、CTAA (The Children's Theatre of America) の理事として活躍した。このようにコウスティは、演劇とドラマの両方の経験がある。特に、演劇は子どものための演劇からおとなのための演劇の経験、子役から俳優までの経験を有している。したがって、コウスティは自然に子ども時代から、劇的遊びと演劇の共通性を体感していたのではない

かと考える。E・ポール・トーランス (E. Paul Torrance) は、コウスティについて次のように述べている。「コウスティの全生涯は、ドラマと演劇の世界にどっぷり浸かっている」 (Koste, 1978, p.xiv)。つまり、生まれてからずっとドラマと演劇の世界で生き抜いた。

コウスティは、ヴァッサー大学 (Vassar College) で演劇を学び卒業した。その後、ウェイン州立大学 (Wayne State University)、コーネル大学 (Cornell University)、インディアナ大学 (Indiana State University)、ノースウェスタン大学 (Northwestern University) の大学院で学んだ。シカゴにあるいくつかの劇団でプロの俳優として活躍した。

さらに、コウスティは、デトロイト市立ナーサリー・スクールで教えた経験がある。また、アルビオン大学 (Albion College)、ウェイン州立大学、デューク大学 (Duke University)、フロリダ州立大学 (Florida State University) を経て、イースタン・ミシガン大学演劇学部子どものためのドラマ／演劇学科の主任教授として学生たちを教えるようになった。コウスティは、子ども時代からの演劇経験、俳優経験、子育て経験、幼児から大学院生まで教える経験から、子どもの遊びと演劇の関係性について考えるようになった、と語っていた。

コウスティの主著は、*Dramatic Play in childhood: Rehearsal for Life* (1978) である。主な脚本は、*The Tolstoy Story Play* (1991)、*The Wonderful Wizard of Oz* (1990)、*Stranger:: A One-act Play* (1999)、*Scraps! The Ragtime Girl of Oz* (1986)、*On the Road!: To Oz* (1990) がある。

このようにコウスティは、幼児教育とドラマ教育 (drama education) と演劇教育 (theatre education) と児童青少年演劇 (theatre for

young audience) と高等教育という教育分野の経験がある。同時にプロの俳優、脚本家、演出家としての経験もある。コウスティは、これらの経験を通して、子どもの劇的遊びと、上演を目的にしない活動であるドラマと、上演を目的にした演劇に共通点があると考えた。そして、ドラマと演劇のルーツが、子どもの劇的遊びにあると考えている、と推察する。

3. コウスティの劇的遊びとドラマと演劇について

(1) コウスティの劇的遊びについて

はじめに、コウスティの考える子どもの劇的遊び (dramatic play) について検討する。『幼稚園教育要領解説 平成 30 年 3 月』において、「遊びの本質は、人が周囲の事物や他の人たちと思うがままに多様な仕方でも応答し合うことに夢中になり、時の経つのも忘れ、その関わり合いそのものを楽しむことである。すなわち遊びは遊ぶこと自体が目的であり、人の役に立つ何らかの成果を生み出すことが目的ではない」(文科省, 2018, p.34) と記述されている。つまり、遊びは、遊ぶこと自体が目的であり、何かのためにする活動ではない。同時に、「幼児の遊びには幼児の成長や発達にとって重要な体験が多く含まれている」(文科省, 2018, p.34) と述べている。いいかえれば、子どもは遊びを楽しんでいて、その結果子どもが成長したり発達したりすることになっているのである。さらに、『幼稚園教育要領解説 平成 30 年 3 月』によると、「自発的な活動としての遊びにおいて、幼児は心身全体を働かせ、様々な体験を通して心身の調和のとれた全体的な発達の基礎を築いていくのである。その意味で、自発的な活動としての遊びは、幼児特有の学習なのである」(文

科省, 2018, p.35) と指摘している。つまり、遊びは目的を持たないが、子どもは遊ぶことを通じて、発達の基盤を培うので、遊びは子どもにとって学びでもある、ということである。文部科学省は、子どもの「成長と発達にとって重要な体験が多く含まれる」と指摘し、子どもが遊びを通して「周囲の環境に様々な意味を発見し、さまざまな関わり方を発見する」(文科省, 2018, p.34) ということを重視している。そして、この発見の過程で子どもは、「達成感、充実感、満足感、挫折感、葛藤などを味わい、精神的に成長する」(文科省, 2018, p.35) と述べている。このように文部科学省は、子どもが遊びを通して成長し発達することに着目しているが、どのような要素が遊びにあるかについて言及していない。

他方、コウスティは、劇的遊びは、「トランスフォーメーション (transformation) が核であり、それはドラマ／演劇の基本的要素である」(Koste, 1978, p.xix) と述べている。つまり、劇的遊びとドラマ (drama) と演劇 (theatre) の共通点は、「トランスフォーメーション」である。この「トランスフォーメーション」とは、本論においてモノを何かに見立てたり、誰かになったりすることであると考えられる。さらに、コウスティは、劇的遊びが「何らかの想像的『トランスフォーメーション』というメンタル・アクトを含むものである」(Koste, 1978, p.6) と指摘している。いいかえれば、コウスティは、見立てと変身を何らかのメンタルにかかわる行為であると位置づけている。コウスティは別の言葉で、「子どもの遊びは、サスペンスとコンフリクトで満たされ、模倣をルーツにして、トランスフォーメーションを核にしている」(Koste, 1978, p.xix) と述べている。つまり、子どもの劇的遊びは、サスペンスとコンフリクトと模倣

と見立てと変身があるといえる。

また、コウスティは、子どもの劇的遊びが「アクティブで、(子どもたちは)してみたり、つくってみたり、活動したりする」(Koste, 1978, p.8)と述べている。いいかえれば、子どもの劇的遊びは、何らかの行為である。さらに、コウスティは、劇的遊びは「人生／生活 (life) の模倣である」(Koste, 1978, p.6)と述べている。具体的にいえば、子どもは、日常において自分の知っていることをしてみたり、身の回りにあることを再現してみたりするのである(Koste, 1978, p.6)。このようにコウスティは、子どもの劇的遊びにおける模倣を強調している。これは、「創造性」において模倣ということが無視されてきたので、模倣の重要性を再検討すべきである、とコウスティが考えていたからである(Koste, 1978, p.19)。

以上のことから、コウスティは子どもの劇的遊びの核は、「トランスフォーメーション」という見立てと変身であること、ドラマと演劇のルーツが子どもの劇的遊びであることを強調しているといえる。

(2) コウスティのドラマについて

次に、コウスティの考えるドラマについて検討していく。コウスティは、劇的遊びの延長線上にあるのが、「インプロビゼーション、クリエイティブ・ドラマ、ソシオドラマと呼ばれるものである」(Koste, 1978, pp.xviii-xix)と述べている。コウスティは、これらを総称してドラマと呼んでいる。コウスティは、子どもの劇的遊びと演劇の真ん中にドラマがある、と位置づけている。通常、「クリエイティブ・ドラマは、即興的で、見せるためではなく、過程中心のドラマ活動で、その活動の中で参加者は、リーダーに導かれながら、現実の経験あるいは想像

された経験を想像したり、演じたり、振り返ったする」(Rosenberg, 1987, p.4)ことである、と定義づけられている。さらにいえば、クリエイティブ・ドラマは「教育的目的があり、治療的目的はなく、ロール・プレイはクリエイティブ・ドラマという経験の一つである」(Rosenberg, 1987, p.3)といわれている。そして、クリエイティブ・ドラマは、「演劇という芸術とは異なるが、演劇から多くの原理を引き出している」(Rosenberg, 1987, p.3)という特徴がある。加えて、クリエイティブ・ドラマは、「単なる子どもの遊びの延長ではなく、劇的遊びと多くの特徴と共有しているが、独自の特徴を持っている」(Rosenberg, 1987, p.3)活動である。いいかえれば、子どもの自発的な活動としての遊びである劇的遊びを放置しておいても、クリエイティブ・ドラマに発展しない。さらにいえば、子どもの劇的遊びとドラマは多くの特徴を共有しているが、ドラマには活動を計画し、子どもたちと一緒に実践する保育者／リーダー／ファシリテーター等の存在が不可欠である。つまり、ドラマにおいて、子どもたちは保育者等によりガイドされる活動である。

他方、ブライアン・ウェイ (Brian Way) は、「『演劇』は主として、俳優と観客との間のコミュニケーションである。『ドラマ』は観ている人とのコミュニケーションは一切問題にせず、一人の参加者の経験である」(ウェイ, 1977, p.14)と述べている。ウェイは、「演劇」と「ドラマ」の相違点について、観客とのコミュニケーションに着目して、ドラマは観客とのコミュニケーションは必要でなく、演劇はこのコミュニケーションが必要不可欠である、と指摘している。さらにいえば、ウェイは、ドラマと演劇の共通点には着目せず、相違点を強調している。

また、小池タミ子・平井まどかは、ドラマ活動の一つである日本における「劇あそび」の特徴として次の4つをあげている。第1の特徴は、「筋のはっきりしたお話（昔話など）の世界であそぶ」（小池・平井, 1991, p.7）ことである。そして、脚本は使用しない（小池・平井, 1991, p.8）と指摘している。第2の特徴は、「ことばや動きなどは、子ども自身の自由にまかせる」（小池・平井, 1991, p.8）ことである。いいかえれば、「指導者はあまり干渉しない」（小池・平井, 1991, p.8）ことである。第3の特徴は、「自分たちで楽しむ」（小池・平井, 1991, p.8）ことである。いいかえれば、過程中心の活動であり、「見せることを目的としない」（小池・平井, 1991, p.8）活動である。第4の特徴は、誰かになることである。小池は、「劇あそびっているのは、なっちゃんえいっていいことなんです。動物ならその動物自身になることが劇あそびの特徴で、それがなかったら劇あそびは成り立たない」（小池・平井, 1991, p.190）と指摘している。これは、コウスティのいう「トランスフォーメーション」における変身と同じことである。

小池・平井のいう「劇あそび」は、アメリカのクリエイティブ・ドラマと共通した特徴をもつ活動であるといえる。相違点は、アメリカのクリエイティブ・ドラマは、リーダーの存在が重要であり不可欠であるのに対して、小池・平井の「劇あそび」は、指導者の役割を最小限に考えていることである。

コウスティは、子どもの劇的遊びとドラマに共通していることが、「トランスフォーメーション」という見立てと変身であることを強調している。つまり、コウスティは二つの相違点ではなく、共通点に着目している。そして、ドラマのルーツが子どもの劇的遊びであると強調している。

(3) コウスティの演劇について

コウスティは、「演劇が、遊びを高めたようなものである」（Koste, 1978, p.xviii）と考えている。そして、「演劇は、訓練された俳優によって、発展させられたり、言葉と行為で表現されたり、具現化されたりして、人生／生活の知恵を聞いたり見たりできるようにする」（Koste, 1978, p.xviii）とコウスティは述べている。いいかえれば、演劇は、生きていく上で必要なことをプロの俳優の身体と言語を通して、解釈されたり、深められたり、豊かにされたりして表現されるものである。その結果、「意図的に価値あるものが、俳優によって、もう一つの演劇の重要な参加者たちに伝えられる」（Koste, 1978, p.xviii）と指摘している。つまり、演劇のテーマは、俳優という媒介を通して、演劇の参加者である観客に伝えられることである。コウスティは、この参加者たちが『『見る場所』における『見る人』である』（Koste, 1978, p.xviii）と述べている。いいかえれば、劇場という空間に存在するのが観客である、ということである。このようにコウスティは、演劇における俳優と観客の重要性を指摘している。

ウェイは、前述したように演劇は、俳優と観客とのコミュニケーションの存在を特徴としてあげている。同様に小池は、「なんとなく劇あそびをやっていると劇になるみたいな考え方はちょっとまずいわけですね。表現でも何でも中途半端なものになってしまう。劇だったらはっきり劇なんです」（小池・平井, 1991, p.211）と述べている。ここでいう小池の「劇」は、コウスティのいう演劇と同義であると考えられる。小池は、「劇あそび」から自然に演劇につながっていくと考えていない。さらに、このように考えて劇あそびと演劇を行うことは、きちんとした劇あそびにも演劇にもならないと指摘してい

る。小池は、演劇をする場合は、演劇をすると明確化しなければならないと考えている。平井は、演劇だったら「観客に表現したいことが伝わらなければ」(小池・平井, 1991, p.211)ならないと述べている。つまり、演劇の場合は、観客とのコミュニケーションが必要なのである。しかし、コウスティは、小池と平井のように子どもの劇的遊びと演劇の相違点を示すやり方ではなく、ドラマと演劇の「トランスフォーメーション」という共通点をとらえている。そして、コウスティは、演劇のルーツが子どもの劇的遊びであることを重視している。

ローゼンバーグ他は、「演劇はライブである・・・演劇はグループ活動である・・・演劇ははかない・・・演劇は舞台芸術である・・・演劇は他の創造的芸術を融合する」(Rosenberg & Prendergast, 1983, pp.3-4)と5つの演劇の特徴をあげている。しかしローゼンバーグは、演劇のルーツが子どもの劇的遊びと位置づけていない。つまり、子どもの劇的遊びと演劇との関係性を指摘していない。他方、コウスティは演劇のルーツを子どもの劇的遊びとし、「トランスフォーメーション」が劇的遊びと演劇に共通していると考えている。

以上のことから、コウスティの考える演劇は、子どもの劇的遊びとドラマと共通した「トランスフォーメーション」の存在を重視し、演劇のルーツが子どもの劇的遊びであると強調していることであるといえる。

4. コウスティの「遊び／ドラマ／演劇連続体」について

コウスティは、「舞台裏とホテルで俳優の両親に育てられ、遊ぶこと／演じることに自然に没頭するようになっていた」(Koste, 1978, p.

xviii) と子ども時代を振り返っている。つまり、コウスティにとっては、劇的遊びと演じることは、幼少期から分かちがたくつながっていたのである。そして、コウスティは、「ドラマと演劇というアートは、子ども時代の自然な劇的遊びにルーツがある」(Koste, 1978, p.xviii) と強調している。いいかえれば、コウスティは、過程中心の活動であるドラマと上演を目的とした演劇は、両方ともアートであり、この二つのルーツは子どもの劇的遊びである、と指摘している。そして、コウスティは、ドラマと演劇が「同じ連続体上に程度の差だけによって分けられている」(Koste, 1978, p.xviii) と述べている。いいかえれば、コウスティは、子どもの劇的遊びとドラマと演劇は、程度の違いだけで一つながりの連続体である、ということである。つまり、はっきりと3つが分断されたものではなく、徐々に移行しながら行きつ戻りつするような「遊び／ドラマ／演劇連続体」なのである。そして、遊びとドラマと演劇の共通点は、「トランスフォーメーション」という見立てと変身という「メンタル・アクト」であることをコウスティが指摘している。

さらに、コウスティは、子ども劇的遊びが、ドラマと演劇のルーツであるというだけでなく、「子どもの劇的遊びが成熟した創造的活動の種を含んでいる」(Koste, 1978, p.xix) と指摘している。いいかえれば、子どもの劇的遊びは、演劇だけに限らず全ての芸術のルーツであるという指摘である。コウスティは、全てのアートの創造的過程と子どもが劇的遊びをしている過程の共通性を見出していたのではないかと考える (Koste, 1978, p.113)。

5. おわりに

コウスティは、ドラマと演劇のルーツは子どもの劇的遊びと考え、これら3つは一つの連続体上に程度の差はあるけれども、つながっていると考えている。さらに、これらの共通点は、「トランスフォーメーション」という見立てと変身という「メンタル・アクト」である、とコウスティが指摘していることを明らかにした。

今後は、子どもの劇的遊びが、ドラマ／演劇というアートのルーツであるだけでなく、あらゆるアートの創造過程のルーツであるというコウスティの考え方について検討していきたい。

引用・参考文献

- Hearts, A.M. (1911) *The Children's Educational Theatre*. New York: Harper & Brothers.
- 片岡徳雄編著 (1982) 『劇表現を教育に生かす』玉川大学出版部。
- 小林由利子 (2008) 「日本の演劇教育の多義性—英米のドラマ教育の視点から—」『東横学園女子短期大学紀要』48 46-56.
- 小林由利子 (2009) 「初期クリエイティブ・ドラマの特徴—『児童の教育的演劇』の影響—」『東横学園女子大学紀要』43 51-60.
- 小林由利子・中島裕昭・高山昇・吉田真理子・山本直樹・高尾隆・仙石桂子 (2010) 『ドラマ教育入門』図書文化。
- 小林由利子 (1996) 「Winifred Wardのクリエイティブ・ドラマの考察—『GOLDILOCKS』の検討を通して—」『教育方法研究』21 115-125.
- 厚生労働省編 (2018) 『保育所保育指針解説 平成30年3月』フレーベル館。
- 小池タミ子・平井まどか編 (1991) 『劇あそびを遊び—三歳から大人まで—』晩成書房。
- Koste, V.G. (1878) *Dramatic Paly in Childhood: Rehearsal for Life*. New Orleans: Anchorage Press.
- Koste, V.G. (1986) *Scraps!: The Ragtime Girl of Oz*. Toronto: Coach House Press.
- Koste, V.G. (1999) *Stranger;: A One-act Play*. Woodstock: Play, Dramatic Pub.
- Koste, V.G. (1990) *On the Road!: To Oz*. Woodstock: Dramatic Pub.
- Koste, V.G. (1990) *The Wonderful Wizard of Oz*. Woodstock: Dramatic Pub.
- McCaslin, N. (2006) *Creative Drama in the Classroom and Beyond*. 8th ed. New York: Person.
- 文部科学省 (2018) 『幼稚園教育要領解説 平成30年3月』フレーベル館。
- 内閣府・文部科学省・厚生労働省 (2015) 『幼保連携型認定こども園教育・保育要領解説 平成27年3月』フレーベル館。
- Neelands, J. (1984) *Making Sense of Drama*. Oxford: Heinemann Education Books.
- 岡田陽・落合總三郎監修 (1984) 『玉川学校劇辞典』玉川大学出版部。
- 岡田陽 (1985) 『ドラマと全人教育』玉川大学出版部。
- 岡田陽 (1994) 『子どもの表現活動』玉川大学出版部。
- Rosenberg, H.S. (1987) *Creative Drama and Imagination: Transforming Ideas into Action*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Rosenberg, H.S. & Prendergast, C. (1983) *Theatre for Young People: A Sense of Occasion*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Siks, G.B. (1958) *Creative Dramatics: An Art for Children*. New York: Harper & Row (岡田陽・高橋孝一訳『子供のための創造教育：クリエイティブ・ドラマティックス』玉川大学出版部 1973).
- Siks, G.B. *Drama with Children*. (1977) New York: Harper & Row (岡田陽・北原亮子訳『子供のための劇教育』玉川大学出版部 1978).
- Siks, G.B. (1983) *Drama with Children 2nd Edition*. New York: Harper & Row.
- 佐野正之 (1981) 『教室にドラマを！ 教師のためのクリエイティブ・ドラマ入門』晩成書房。
- 坪内逍遙 (1923) 『児童教育と演劇』早稲田大学出版部。
- 富田博之 (1993) 『演劇教育』国土社。
- Way, B. (1967) *Development through Drama*. Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press. (岡田陽・高橋美智訳『ドラマによる表現教育』玉川大学出版部 1977)
- Ward, W. (1930) *Creative Dramatics*. New York: D. Appleton-Century Company.