

英米のドラマ教育の考察 (11)

—ヴァージニア・G・コスティとレフ・S・ヴィゴツキーとの類似性—

小林 由利子

Drama Education in UK and USA (11):
The Similarities between Virginia G. Koste and Lev S. Vygotsky

Yuriko Kobayashi

要旨：

ヴァージニア・G・コスティ (Virginia G. Koste) は、幼少期から子役を演じ、後に俳優、脚本家、演出家として活躍した。レフ・S・ヴィゴツキー (Lev S. Vygotsky) は、青年期に『ハムレット』を鑑賞して触発され、劇場と深くかかわり、児童演劇に関する論考もある。コスティの「遊び／ドラマ／演劇連続体 (play/drama/theatre continuum)」の考え方を明らかにするために、ヴィゴツキーの子どもの「遊び」と演劇についての考え方を援用できないかと考えた。本論の目的は、コスティとヴィゴツキーの「遊び」と演劇についての考え方の類似性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、コスティの *Dramatic Play in Childhood: Rehearsal for Life* (1978) とヴィゴツキーの “On Children’s Theatre” (1923) を取り上げて検討する。結果として、コスティもヴィゴツキーも子どもの「遊び」とドラマ／演劇がつながっていることと、「遊び」と創造性とのつながりを指摘していたことを明らかにした。

キーワード：

劇的遊び 遊び ドラマ教育 演劇教育 遊び／ドラマ／演劇連続体 ヴィゴツキー

1. はじめに

子どもの日常の自由な活動としての「遊び」と、保育者がファシリテート／ガイド／指導／援助する劇あそびと、他のクラスの子どもたちや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と、プロの俳優による演劇作品鑑賞の経験は、一直線につながっているわけではないと考える。したがって、これらがどのように関係しているかについて、検討する必要がある。

著者は、子どもの劇的遊び (dramatic play) と演劇 (theatre) の関係性について、『東京都市大学人間科学部紀要』の「英米のドラマ教育

の考察 (10) —ヴァージニア・G・コスティの「遊び／ドラマ／演劇連続体」の検討— (2019) において、ヴァージニア・G・コスティ (Virginia G. Koste) は、ドラマと演劇のルーツが子どもの劇的遊びと考へ、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、と考へていたことを明らかにした。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、とコスティが指摘していたことを明らかにした。

コスティは、子役から経験を重ねた俳優であり、演出家でもあり、脚本家でもあった。子

どものための演劇からおとなのための演劇の俳優であり、脚本家でもあった。さらに、コウスティはインプロビゼーションのファシリテーターであり、クリエイティブ・ドラマのリーダーであった。コウスティは、デトロイト市内の幼児教育施設の保育者の経験もあり、イースタン・ミシガン大学・大学院で「子どものためのドラマ／演劇」プログラムの主任教授であった。

コウスティは、子どものごっこ遊び (dramatic play) と演劇の関係性についてヴァッサー大学で演劇を学んでいた時代から着目していた (Koste, 1978)。そして、子どもの遊びと演劇との関係性について、「遊び／ドラマ／演劇連続体」という考え方を提示した。

レフ・S・ヴィゴツキー (Lev Semenovich Vygotsky) は、学生時代から演劇に関心があり、「デンマーク王子、ハムレットの悲劇 (The tragedy of Hamlet, prince of Denmark)」、「子どもの演劇について (On Children's Theatre)」(1923)、さらに多くの演劇批評を著述した (Marques, 2018, p.1)。特に『ハムレット』の研究は、モスクワ大学に在学していた学生時代に始まり、第一稿は1915年、第2稿は1916年に書かれ、最終的に『芸術心理学』(1925)における「デンマーク王子、ハムレットの悲劇」として完成した (柴田義松, 2006, p.366)。しかし、この本はヴィゴツキーの没後、1965年にモスクワにおいて『芸術心理学』の初版が出版され、1968年に改訂版が出版された (柴田, 2006, p.366)。

このようにヴィゴツキーは、研究の初期段階において演劇を研究し、その後子どもの発達を研究する過程で演劇と「遊び」との関係について研究するようになったのではないかと考える。このことは、ヴィゴツキーの「演劇と子ども

の心理学発達における演劇の役割」(1933)を著したことから推察できる (Marques, 2018, p.1)。

そこで本論の研究目的は、コウスティの「遊び」と演劇の考え方とヴィゴツキーの「遊び」と演劇の考え方との類似性を明らかにしていくことである。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) とヴィゴツキーの “*On Children's Theatre*” (1923) を取り上げて検討する。

本論では、コウスティの考えに基づき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。演劇作品の上演を目的とせず、お互いに見せ合うことはあるが観客は存在せず、即興的に子どもが登場人物を演じたり何かを見立てたりすることを含み、保育者によってファシリテート／ガイド／指導／援助され、一定時間内で行われるグループ活動である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と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。そして、本論における演劇に子どもたちが観客として、プロの俳優による演劇作品を鑑賞する体験を含むことにする。

2. コウスティとヴィゴツキーの子どもの遊びと演劇との関係性の類似性

コウスティは、生まれたときから俳優である両親に育てられ、子役として舞台に立ち、旅公演のホテルと舞台裏と楽屋で「遊ぶことと演じること (playing/Playing) に没頭していた」

(Koste, 1978, p.xviii) と述べている。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そのルーツがある」(Koste, 1978, p.xviii) と捉えている。

コウスティが述べている「ドラマ」とは、演劇作品の上演を目的にしない、ファシリテーター／リーダー／ガイド／教師／保育者などによって導かれる、過程中心の活動である。たとえば、クリエイティブ・ドラマ、インプロビゼーション／シアター・ゲーム、ソシオ・ドラマなどのことである (Koste, 1978, p.xix)。いいかえれば、演じること自体を重視する過程中心の活動である。

そして、コウスティは、ドラマと演劇をアートとして位置づけ、これらの源流を子どもの「遊び」、特にごっこ遊びであると指摘している。さらに、コウスティは、「演劇経験は、遊びを高めたものである」(Koste, 1978, p.xviii) と述べている。一方、ヴィゴツキーも同様に、子どもにとって「演劇は遊びを高めたものである」(Vygotsky, 2018, p.7) と述べている。

したがって、コウスティもヴィゴツキーも子どもの「遊び」を高めたものが演劇であると考えていたといえる。いいかえれば、両者とも演劇のルーツは、子どもの「遊び」である、と考えていたといえる。

さらに、コウスティは、「遊び」とドラマと演劇の関係性について「これらは、同じ連続体上に程度の差があるだけである」(Koste, 1978, p.xviii) と述べている。いいかえれば、「遊び」がドラマと演劇の源流として存在し、これら二つは一つの流れに沿って存在している。そして、これらの関係は、分断して変化するのではなく、グラデーションのように変化したり、行ったり来たりしながら変化したりするように関係づけられていると考える。

ヴィゴツキーは、子どもが脚本のある演劇作品のリハーサルをして、おとなの観客に観せることに関しては否定的である (Vygotsky, 1923)。彼は、このような活動において、子どもたちは真剣に遊んでいない、と指摘した (Vygotsky, 1923)。つまり、ヴィゴツキーは、子どもが演劇作品を演じるとき、子どもが遊んでいるときのように、夢中になったり、没頭したりするような現象が現れていなければならないと考えている。

したがって、コウスティもヴィゴツキーも演劇は、子どもの「遊び」を高めたものであると考えているので、これが両者の類似性の一つである。

3. コウスティとヴィゴツキーの演劇について考え方の類似性

コウスティは、前述したように「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そのルーツがある」(Koste, 1978, p.xviii) と述べ、「遊び」についても「子ども時代の劇的遊びがアート」(Koste, 1978, p.xviii) であると述べている。つまり、コウスティは、「遊び」とドラマと演劇をそれぞれアートとして位置づけている。いいかえれば、アートとしての子どもの「遊び」が、高められてアートとしてのドラマ、アートとしての演劇になる。

おとなの観客が舞台上で子どもたちが演じる演劇を鑑賞するときの問題点として、「演劇の観客を調査するかどうかにかかわらず、おとなは子どもによる演劇を観るとき、観客と舞台の両方を観察する」(Vygotsky, 1923) ことをヴィゴツキーは指摘している。いいかえれば、おとなは「舞台で行われていること」(Vygotsky, 1923) を評価するとき、演劇を鑑賞している子どもたちの舞台への反応や様子などから判断

する視点と、演劇作品を評価する視点の二つがある。特に、ヴィゴツキーは前者の視点を批判している。要するに、子どもにとって、演劇経験が、教育的に良いか悪いか、どのように子どもたちが舞台に反応しているか、という視点で評価することを問題視している。さらにいえば、子どものための演劇がアートとしてどうか、美的体験をしているか、という芸術としての評価ではなく、それが教育的に見てどうか、ということの問題にしているおとなの子どものための演劇についての評価を批判している。

このことについて、マルケスの解釈によれば、子どものための演劇について「おとなたちにとっては、演劇における美的価値の存在より、子どもたちが演じている舞台上で起こっていることや子どもという観客の中で起こっていることに興味がある」(Marques, 2018, p.8)という点について、ヴィゴツキーは問題にしている、ということである。もし、おとなが子どものための演劇がアートであると考えていけば、おとなのための演劇を批評するときと同じように、子どものための演劇も美的価値について検討されるべきである、という指摘である。しかし、子どものための演劇は、この美的価値について言及されていないことが問題である、とヴィゴツキーは考えていたと推察する。つまり、子どもための演劇が、アートとして位置づけられていない、という問題点である。

さらに、ヴィゴツキーによれば、「子どもたちは、教育的問いには全く興味がない」(Vygotksy, 1923)と述べている。子どものための演劇は、「物語を理解するために再現するというのではなく」(Vygotksy, 1923)、「子どもの遊びが高められた」(Vygotksy, 1923)ものでなくてはならない、とヴィゴツキーは強調している。当時の状況はそのようになってい

ない、とヴィゴツキーは子どものための演劇の現状を批判している。

さらに、ヴィゴツキーは、当時の子どもが舞台で演じる子どものための演劇について、「砂糖で固められた作り話やふわふわしたそら涙を流すようなばかばかしさ」(Vygotksy, 1923)と酷評している。このことは、現在の児童青少年演劇にも該当する側面もある。たとえば、ある劇団はチケットを売るために、チケットを購入する保護者や保育者・教師にわかりやすいように有名な昔話や童話を劇化したり、子どもとおとなの観客の情緒に訴えるようなセンチメンタリズムを使って観客の涙を誘い出すような作品を制作したり、長期間にわたり同じ作品の上演を繰り返したりすることがある。しかし、子どもたちがよく知っている作品を観て、観客として彼らが泣いたとしても笑ったとしても、優れた子どものための演劇であるとはいえない。子どものための演劇は、子どもの感情的な反応で評価されるのではなく、アートとしての質と子どもの美的体験について言及されなければならない。

ヴィゴツキーの比喩的な言葉によれば、子どものための演劇は、砂糖で固められたようなものではなく、「塩を加え、笑いと言の塩を加えた」(Vygotksy, 1923)ようなものであるべきである。いいかえれば、ヴィゴツキーによれば、子どものための演劇は、子どもが機知を感じたり、興味をそそられたり、喜劇的あると同時に悲劇的であるように受け取るものでなくてはならない、ということである。つまり、子どものための演劇は、単純なものではなく、多層的で複雑で含蓄のあるものでなければならない。

さらに、ヴィゴツキーは、子どものための素晴らしい演劇は、「理性的で、優れていて、普遍的であるだけでなく、明るくて魅了されるよ

うな」(Vygotsky, 1923) ものであるべきと述べている。つまり、知的で美的で真理が示されると同時に、子どもたちがポジティブに引き込まれてしまうような作品でなければならないのである。

他方、コウスティは、「演劇経験は・・・訓練された才能ある人たちによって、発展され、具現化され、形作られたものであり、人生／生活の知恵が見たり聞いたりできるような」(Koste, 1978, p.xviii) ことであると述べている。コウスティは、子どものための演劇が訓練された俳優による、子どもという観客を対象にした演劇であると位置づけている。つまり、子どもは観客として位置づけられている。そして、日々の生活と生きていく上で参考になるようなことが含まれている必要がある。たとえば、子どもが登場人物のふるまいや生き方を見て、自分と照合したり、新たな知見を獲得したり、悩んでいるのは自分一人だけではない、などと思うことである。

マルケス (Marques, P. N.) は、「ヴィゴツキーが、初期において、子どものための演劇を子どもたちのために、子どもたちによって制作された作品を意味していた」(Marques, 2018, p.8) と指摘している。したがって、ヴィゴツキーは 1923 年の時点において、子どものための演劇がおとなのプロの俳優によって演じられるものであるとは特定していないと考える。しかし、ヴィゴツキーは、コウスティのようにドラマと演劇を分けていないが、「子どもたちがシアター・ゲームを体験すべきか、どのようにすべきか」(Vygotsky, 1923) ということにすでに着目している。ここから、ヴィゴツキーは、子どものための演劇が、子どもが脚本を暗記して、おとなが演出して、リハーサルを重ねて、他の子どもたちやおとなたちに観せる活動だけ

でなく、子どもたち自身が演じてみることの重要性に気づいているのではないかと考える。ヴィゴツキーは、このことをドラマとは呼んでいないが、ドラマのような活動の重要性について考えていたといえる。

1920 年代は、アメリカのシカゴ郊外のエバンストン市においてクリエイティブ・ドラマがはじまり、イギリスで教育においてドラマという演劇作品の上演を目的としない過程中心の活動がはじまった時期ある。ロシアにも従来の子どものセリフを覚えて、衣装を身に付け、化粧をして、照明のある舞台で保護者のために演じる活動ではない、演劇作品の上演を目的としない過程中心のドラマ活動が、求められはじめていたのかもしれない。このことについては、本論ではこれ以上は言及しないことにする。

ヴィゴツキーは「子どものための演劇について」(1923) の論考後の著作において、「ドラマと演劇の概念をつなぎ合わせた」(Marques, 2018, p.8) とマルケスは指摘している。具体的には、ヴィゴツキーは次のように述べている。

子どもたちにとって劇的形式が適している理由は、劇化と遊びとの繋がりによるからである。他のどの創造するための形式より、ドラマは遊びと親密に直接的に繋がっている。この遊びは、子どもたちにとって創造性のルーツである。この理由から、ドラマは最も創造のための融合された芸術形式である。すなわち、ドラマは最も創造性であり、最も多様な要素を含有しているからである。(Vygotsky, 1923)

ヴィゴツキーは、ここで明確に「劇化／ドラマ」と子どもの「遊び」が直接的につながって

いることを述べている。ヴィゴツキーのいう「ドラマ」が、英米でいう上演を目的としない過程中心のドラマ活動であるかはここでは明らかにすることはできない。しかし、子どもが登場人物を演じるということと、子どもの「遊び」につながりがあることをヴィゴツキーは考えていたといえる。さらに、ヴィゴツキーは、子どもの「遊び」と「劇化／ドラマ」が、創造性にかかわる要素を含んでいると述べている。逆に言えば、創造性の要素を含むから、子どもの「遊び」と「劇化／ドラマ」が重要であることになる。コウスティもこの考えと同じである。

4. コウスティとヴィゴツキーの遊びと演劇と創造性との関係

コウスティは、「もし、子どもの遊びが成熟した創造的な仕事の種を含有していたら、劇的想像性 (dramatic imagination) は、考える以上に広範囲に広がる重要な自然なパワーかもしれない」(Koste, 1978, p.xix) と述べている。コウスティのいう「劇的想像性」である「トランスフォーメーション」は、「どの遊びにも含まれている想像的トランスフォーメーション (imaginative transformation) というメンタル・アクト」(Koste, 1978, p.6) のことである。具体的にいえば、あるモノを別のモノとして想像することと、誰かになることであると考え。つまり、見立てと変身のことである。コウスティは、これらが「遊び」にもドラマにも演劇にも含まれ、グラデュエーション的な連続体としてつながっている、と考えていたと推察する。

コウスティは具体的に、次のような例を挙げている。「子どもの遊びの段ボールと破れたカーテンは、アピア (Appia)¹⁾ の舞台装置に発展する」(Koste, 1978, p.xviii-xix)、「初期の

変身のためのドレス・アップは、ターニャ・モイセイビッチ (Tanya Moiseiwitsch)²⁾ の衣装に融合していく」(Koste, 1978, p.xix)、「原始的な鼻歌や単調な歌や空き缶を叩く音は、バーンスタイン (Bernstein) のスコアになっていく」(Koste, 1978, p.xviii-xix)、「氷鬼ごっこは、バランシン (Balanchine)³⁾ の振り付けになっていく」(Koste, 1978, p.xviii-xix)、「わたしは山の王様は、オイディプス王になっていく」(Koste, 1978, p.xviii-xix)。このように子どもの時代のごっこ遊びでしたことは、後のさまざまな舞台芸術につながっていく、とコウスティは述べている。つまり、芸術家の創造活動のルーツは、子どもの「遊び」である。

さらにコウスティは、「サスペンスとコンフリクトで満たされている子どもの遊びは、模倣にそのルーツがあり、ドラマ／演劇の主要素であるトランスフォーメーションが核である」(Koste, 1978, p.xviii-xix) と述べ、見立てと変身の重要性と同時にサスペンスとコンフリクトの重要性を指摘している。つまり、コウスティは、子どもの「遊び」の見立てと変身というトランスフォーメーションが、おとなのアートの創造的活動に欠かせない要素であると考えていたといえる。

ヴィゴツキーの「子どもの演劇について」が、「子どもの創造性の問題、発達における遊びの役割、美的教育の教育的関係性に関する最初のアプローチである」(Marques, 2018, p.8) とマルケスは評価している。しかし、この課題については、ヴィゴツキーの「美的教育 (教育心理学の章)」(1926)、『子ども時代の想像性と創造性』(1933)、『遊びと子どもの精神的発達のその役割』(1933) の検討が必要である。このことについては、今後の課題としたい。

5. おわりに

コウステイもヴィゴツキーも子どもの「遊び」を高度化したものが演劇であると考え、創造性にとって「遊び」が重要であることを指摘していたことを明らかにした。

今後も、コウステイとヴィゴツキーにおける類似性について考察していきたい。特に、両者における、現実と虚構との関係、「遊び」におけるカタルシスの役割について検討していきたい。

注

- 1) Adolphe Appia (1862-1928) スイスの近代的舞台装置家・演出家。19世紀に流行した平面的、絵画的な舞台装置を止め、照明と光と影の効果を重視した舞台装置家。立体的で彫塑的な舞台空間を創造したことで有名。現代舞台美術の先駆者。
- 2) Tanya Moiseiwitsch (1914-2003) イギリスの舞台装置家。オールド・ビック劇場、ロイヤル・シェイクスピア劇場などで舞台装置を担当。
- 3) Balanchine (1904-1983) ロシア生まれのアメリカのパレエ振付師。

引用・参考文献

- ホルツマン, L. 茂呂雄二訳 (2009) 遊ぶヴィゴツキー—生成の心理学へ— 新曜社。
- 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 (2019) 「英米のドラマ教育の考察 (10) —ヴァージニア・G・コウステイの「遊び／ドラマ／演劇連続体」の検討— 東京都市大学研究紀要 10 1-8.
- 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. (1978) *Dramatic Paly in Childhood: Rehearsal for Life*. New Orleans: Anchorage Press.
- 茂呂雄二 (1999) 具体性のヴィゴツキー 金子書房。
- Marques, P. N. (2018) Young” Vygotsky: unpublished works about art and the role of artistic creation in child development. Educ. Pesqui., Soã Paulo, v. 44 1-7.
- 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。
- OEDC 教育研究革新センター編著 篠原康正・篠原真子・巖岩晶訳 (2016) アートの教育学—革新型社会を拓く学びの技 明石書店。
- 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.
- 柴田義松 (2006) 「訳者のあとがき」365-369. ヴィゴツキー, S.M. 柴田義松訳 『芸術心理学』学文社 2006.
- 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。
- Vygotsky, L.S. (1923) *On Children’s Theatre*. (Marques, “Young Vygotsky: unpublished works about art and the role of artistic creation in child development”. p.7)
- Vygotsky, L.S. (1971): *The Psychology of Art*. Cambridge MT: The M.I.T. Press. (ヴィゴツキー, S.M.

- 柴田義松訳『芸術心理学』学文社 2006)
- ヴィゴツキー, L. S. 福井研介訳 (1974) 子どもの想像力と創造 新読書社
- 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: Appleton-Century-Crofts.
- Ward, W. (1957) *Playmaking with Children from Kindergarten through Junior High School*. New York: Appleton-Century-Crofts.