

坪内逍遙（1859—1935）の児童演劇教育観

南 元子

（金城学院大学大学院）

I、はじめに

坪内逍遙が児童演劇の運動に取り組んだのはほんの3年足らずであった（1921・大正10年12月～1924・大正13年10月）ということは、坪内の児童演劇教育に対する同時代の評価の高さや後世への影響の大きさを考えると意外とさえ思えるだろう。ちょうど大正期の芸術教育運動がもっとも高揚した時期であった。時代の要請に応えるように、坪内は、欧米の新しい児童芸術運動を紹介しながら「家庭教育に児童劇を」と提唱し、自らも子供のための脚本を「家庭用児童劇」と名づけて発表し実践運動に乗り出したのだった。本論は坪内逍遙の児童演劇教育観について検討し、同時代の幼児教育というコンテキストの中で坪内の児童演劇観を考察するものである。

II、坪内逍遙の「児童劇」

1、「児童のための児童劇」

子どもを対象とする演劇は、巖谷小波がドイツで見聞した子どもを対象とする演劇を「お伽芝居」という名で紹介し、川上音二郎・貞奴一座が小波の作品を、1903年本郷座で演じたのが出発と言われている。しかしこのお伽芝居のほか、宝塚少女歌劇、童話劇にいたるまで、それまでの児童演劇運動について坪内は、「今まで童話劇やお伽芝居と称して来つたものは、子供本位といふよりも寧ろ広く社会を相手にしており、…大抵皆成人の主観の表現であって、其書き方にも、其演じ方にも、余りに多く成人の心持や観察や解釈や理屈や趣味や意匠や技巧が加はり過ぎてゐる。」と述べている。そこで「無邪気で、純で、無技巧な、子供みづからの為に子供みづからに依って演ぜられ得るやうな児童劇」を提唱し、それまで曖昧だった児童劇の本質的なあり方について、児童のための児童の演劇であるべきことを明確に規定した。

2. 児童劇の場を「家庭」におく

坪内は児童劇を、①児童の娯楽・教養のために団体が演ずるもので童話劇と呼ばれるもの、②形式は童話劇に似ているが内容は成人向きのもの、③幼稚園・家庭・小学校などで、子供が自ら演じるもの、の三種類に分類し、

自分が奨励しようとしているのは③番目で、「子供自らをして工夫させるといふことを第一要件とし、保母や教師の注目の教授によらずして自発的ならしめ」、「人間固有の芸術運動や創作本能を善導して、之れによって広い深い意味の心理陶冶を資し、兼ねて将来の文化に役立てよう」というものであった。「児童劇の本領は高い意味の教育でなければならぬ」と考えた坪内は、教育主義の立場を鮮明にし、「注目的、干渉的、脅迫的のそれではない、誘導的、自然的、自発的の教育法に則つたものであらねばならぬ」と主張した。坪内のこのような考えには、当時の教育学や心理学の影響がみられる。そしてルソーやペスタロッチが家庭教育の重要性を指摘したように、坪内も教育としての演劇の本質を「家庭」に見出して家庭劇を提唱し、演劇を通して「全人格的修養に有利な結果」を及ぼすような全人教育を行うために、児童劇において子どもの年齢に応じた作品を用意する必要性を説いた。この事は坪内が出版した児童演劇作品集『家庭用児童劇第1集～3集』（1922-24）のタイトルにも明らかだろう。

ただし『家庭用児童劇』には幼稚園や小学校向けの作品まで含まれており、「家庭用」には少なくとも二つの意味があることを確認しておく必要がある。一つには子供の演じる演劇作品は一般公開するのではなく家庭内・幼稚園・学校内という閉鎖的な場と雰囲気の中演じられるべきだということであった。坪内がこのようなことを強調した背景には、1923年に小山内薫が編集する雑誌「女性」において、「児童劇の公開に関する是非」を問う特集が象徴するように、児童劇の流行とともに公開上演される児童劇が娯楽として消費されるという事例が増えて社会問題化しつつあったということがある。それは公開となると、児童に虚栄心を挑発し悪い感化を与える可能性がないとも言えないからであった。坪内は、家庭や幼稚園小学校でなされるのが理想的であるとし、「家庭用」という言葉によって「児童劇は本来は公演すべきものではない」とはっきり主張した。そしてもう一つには、実際の「家庭」という空間や場所のことではなく内容に関わ

る意味であり、演劇教育はまず「家庭的な」ことから始め、順次規模の大きなものに進んでいくものを考えていた。このような点から坪内は「児童劇の本領は、第一に家庭的でありたい」とも述べている。

3. 鑑賞教育へ

坪内は、家庭教育において芸術教育が必要という意味で児童劇を主唱したものの、実際に自分の考えが実現されていない状況を見て、児童劇の模範となる作品がまず必要である事を痛感した。「わが国の児童劇はまだまだ標本作成時代である」と考えた坪内は、「創作奨励よりも鑑賞力の涵養を主にせねばならない」と、1922年(大正11)、児童劇の上演に取りかかった。

第一回目の発表会是有楽座にて、坪内自ら指導監督をしたもので、帝国劇場の附属芸芸学校生の出演によるものであった。このことについて坪内は、「私が児童劇は専ら児童みづから自発に俟つべきものだ」と主張しながら、帝劇の七期女優生などを使ったのは、「先ず何とかして純新式の、いはば、模範用もしくは標本用とも積すべきものを創作して当座の観賞用に創演する必要が」あったので、やむを得なかったことを述べている。坪内は「鑑賞性を涵養することを以て芸術教育の第一義」とするべきであると主張したのである。

III. 学校禁止令と坪内の児童演劇教育運動の終わり

坪内が「児童劇」に関する仕事を止めた1924年、岡田文相が学校劇を禁止する訓令を出している。訓令の要旨は、子供には「劇的本能」があり「家庭娯楽等の際に之が自然の発動を見る」のはよいが、「学校において脂粉を施し仮装を為して劇的動作を演ぜしめ、公衆の観覧に供するが如きは、質実剛健の民風を作興する途にあらざる」というものだった。

この禁止令は、学校劇の内容ではなく、「脂粉」と「仮装」に対して拒絶を表明しており、これが「質実剛健の民風」を汚すものと見られたのであった。ここで興味深いのは、訓令の中身と坪内の考えの共通点である。坪内もまた『児童教育と演劇』の中で、「脂粉」や「仮装」が子供の虚栄心や邪気をあおり、「純粹無垢」で「天真爛漫」さが損なわれることがある危惧を表している。岡田文相が訓令において子供の「劇的本能」が「家庭娯楽」において自然に発揮されるのはよいという一節と、坪内の「家庭児童劇」の主張との間に大きな隔たりはない。

IV. 坪内逍遙の児童演劇運動の歴史的評価と功績

1. 歴史的評価

坪内の児童劇論については、児童劇・学校劇に大きな影響を与えたことがよく知られ、また河竹登志夫は、「それまでまちまちだった児童劇に、理論的基礎づけを行い、

指針を与えたこと、そしてすべてが理想的ではなかったにせよ、全国的に児童劇の意義を知らしめたことにある」と、啓蒙的理論的業績を評価している。一方で、坪内の脚本に関しては、「子供自らによって」演ぜられるには古風であったという評価も多くなされている。

坪内は、1920年に民衆座によって上演され好評を受けた『青い鳥』について、「子供らにはそれに対する本当の理解はない。」と述べているが、一方で、子供に劇を演じる準備として「能や狂言を一勿論、予め筋を話しておいて、観覧中も始終説明を加へつつ三四五度つづけて見せてやつて貰ひたい。」とも述べている。「青い鳥」は子どもに理解が得られなく、狂言や能ならわかるのか、と富田は指摘している。たしかに演劇理解を物語の理解と同一視する近代的な演劇観から言えば、富田の指摘は正しい。しかし演劇における戯曲中心主義は新劇運動の結果うまれたものであり、坪内がここで述べているのは新劇以前の伝統演劇にみられた身体性や劇的言語の面白さが児童劇において意義を持つということなのであろう。

2. 同時代の児童演劇教育との関連

坪内の児童演劇教育観を、和田實、倉橋惣三、土川五郎といった同時代に児童演劇教育の意義を提唱した教育者たちのそれと比較し、共通点を指摘する事は難しくない。たとえば土川は有楽座で坪内が指導して上演した児童劇について、雑誌『女性』(1923)にて高く評価しているし、倉橋惣三の考える児童演劇に対する考えは坪内のそれと近似している。しかし坪内の特に評価すべき点は、児童演劇(教育)を社会に於ける個人の生涯にわたる芸術教育の一環として位置づけ、社会の芸術化の礎として児童演劇教育を考えていたことである。このことは坪内の、「児童劇を奨励しようとする動機は、児童に所謂自由画を奨励し、村・町・市に於ける民衆に、所謂公共劇(ページェント)を奨励しようとするそれと同一である」という指摘にも明確である。ページェントは、社会の芸術化を目指したものであり、児童劇は家庭の芸術化を目指したものであった。芸術の善用に家庭から社会にまで徹底させることにより、生涯教育の一環としての演劇教育の向上を試みたということができよう。

幼児教育の視点から児童演劇教育を考えた和田、倉橋、土川らが、幼児期という特定の年代の子供を対象にした演劇教育という水平的広がり考察したのに対して、坪内が一人の一生という時間軸の中で青年さらに成人へとつながる幼児・児童のための演劇教育という垂直的な流れで思考した点において、幼児教育研究者の考える児童演劇教育と補完的な関係にあったといえる。