

岡田陽が探究した芸術教育の意義 — 豊かな感性の育成を目指した演劇教育に着目して —

花輪 充*・川合 沙弥香**

The Significance of Okada Akira's Art Education Explored:
Focusing on Drama Education with the Aim of Fostering an Artistic Sensibility in Students

Mitsuru HANAWA, Sayaka KAWAI

はじめに

「知性の基は感性にあり」。これこそ岡田がその生涯をかけて探究し続けたテーマといえよう。平成13年11月に刊行された日本児童演劇協会『児童演劇』（連載・子どもにとっての舞台芸術の意味を考える）の中で、岡田は「人間は目の前にあるすべてに気がついて、それに反応するものではなく、自分にとって興味、関心のあるもの、心をひかれるものに注意をむける。特に子ども時代には周囲の環境とのかかわりの中で、自分が気にいったもの、自分にとって価値のあるものだけ直覚的に関心をもつものである。デューイは『人間の審美的な経験が、頭と心、知性と感性とを結びつける』人間は自発的に、いいなあ、すばらしいなあというような感動を、自然や芸術や人の生き方から感じとることによって、人間としての自分の価値観を育て、高めていくものなのである。人間の感性とは、価値あるものに気づき、感じとる心の働きである。感性を豊かにするためには、まず経験してみることににより、自分がそこで価値を感じ、受け入れるかどうかを決定し、更にそれが自分自身に対する働きかけともなって、自己を見つめ、自分自身を読み取り、自己発見、自己改革、自己実現の喜びを実感するようになる。自己へのこうした積極的な働きかけが、人間としての生き方の起動力となる。こういう感性にみちびかれて、たしかに知性がはぐくまれる。思考力、判断力、実践力、創造力の基は、感性にあるが故に、音楽、図画工作などオモテに見える表現を問題にする前に、まず美しいもの、いいものに気づき感じとる感性を豊かに育てることがなされなければいけない。それもいい音楽、いい絵を見るときというような芸術ジャンルより以前に、もっと日常的な、身のまわりにある、いいもの美しいものを感じとり気づくことからはじめなくてはならない。」¹⁾と解説している。小原國芳（1887～1977）とともに全人教育の具現化に奔走していた岡田は「音楽における合唱・器楽・創作の教育、美術における絵画・工芸の教育、文芸創作の教育、小原國芳自ら学校劇と命名した演劇の教育、舞踊の教育など、たとえばコンクールなどという機会に対社会的に認められ、あるいは海外にまでもその名を高らしめた成果の程も多くあり、その輝かしい事例に

*児童学科 演劇表現研究室 **人間生活学総合研究科 児童学児童教育学専攻

は事欠かない」²⁾ といった周囲からの評価に安住することなく、寧ろ高い問題意識をもって玉川学園の芸術教育が目指す方向を探究し続けたのである。岡田は「玉川の芸術教育が成功的であるとする何よりの証は、むしろその一般化というか、つまり特別な個人や小グループの選手教育としての成果よりも、学生全員に対する『芸術による教育』の見事な浸透ぶりにある」³⁾ と結んでいる。しかし玉川での芸術教育の取り組みは学園内に留まるものではなかった。やがて広く知れわたるほどに円熟味を増してくるのであった。

本稿では、岡田が生涯探究し続けた芸術教育の意義について、人間感性の育成を目指した演劇教育の開発と取り組みより明らかにしていく。

1. 小原國芳から引き継がれたもの

1-1. 玉川学園における芸術教育の草創

岡田は、日本において最初に全人教育を提唱した小原を義理の父とする。岡田の妻純子は小原の次女である。純子によれば出会いは1938年頃、玉川の中学校5年生に編入してきた岡田とは、全生徒が少なかったこともありすぐに顔見知りになったとのこと。芝居好きの岡田と一緒に劇をつくって上演したりしたそうである。しかしながら時代は戦時下であり、劇などやれる時代ではないはずである。そんな中、父小原は、勤労学徒動員で帰ってきた生徒たちにさえ劇をやらせ、卒業式には必ず自分たちで劇を作らせたというのだから驚く。石坂は「小原国芳が一番偉い所は、戦争中にそういうことをやらせた所にすごさがある」とかつての岡田の言葉を引用しながら、小原と岡田の強い繋がりに着目しているが、それこそが玉川学園創設以来一貫して取り組んできた芸術教育の取り組みなのである。劇の創造と実演だけではない。小原は、昭和4年の玉川学園創立以来、芸術教育の浸透の実現に紆余曲折を繰り返してきた。昭和5年のヴァイオリン特訓計画では、学生たちの意気込みに絆されてオーケストラを組織した。時には高い入場料を工面して生徒たちをイタリア歌劇などに連れて行った。しかしながら、地道な習練の積み上げに生徒がついてこれなかったり、瞬く間に居眠りをはじめたりと、小原をがっかりさせることが30年近く続いたと小原は自身の著作のなかで物語っている。光明が見えてきたのはその後のことである。玉川学園創立40周年（1969年）は、学園生え抜きの教師による指揮、独唱と学生による管弦楽によって、ベートーヴェンの第九交響曲の演奏が実現することとなった。そのことが契機となり、その後の玉川では、大学、高等部、中学部それぞれにオーケストラが定着することになったのである。小原は、終わるまで忍ぶものは救われる、と感慨を述べているが、岡田にとってもそれは自身の感慨そのものと重なるはずである。「教育とは遠き道を歩むが如きものである。先生はけっしてあきらめることなく、根気強く待ち続けられた」⁴⁾ と岡田は小原を評しているが、それこそがその後小原の唱える芸術教育論の具体化に奔走する岡田のモチベーションになっていたことは事実である。

1-2. 生活主義的芸術観にたった教育の実践

小原の理想は、ゲーテが教育理想郷として夢に描いた「教育州」の実現にあった。浜田は『詩と

真実・教育州・箴言』の中で「子供らが何を始めても、どんな仕事をして、彼らはいつも歌っていた。しかもそれらの歌は、どの仕事にもかくべつにふさわしいものであり、同じ仕事をしていると、どこでも同じ歌がうたわれていた。何人かの子供たちが集まると、おたがいに伴奏をつけあった。夕暮になると踊る子供たちの姿も見られた。その足どりは合唱によって活気づけられ、調子がつけられていた。」⁵⁾と訳しているが、本来小原が目指していたものも教養主義的なオペラ鑑賞やヴァイオリンの習練ではなく生活に根差したものであった。それ故、小原は生活即芸術の実現にたち、合唱による音楽教育の浸透に創立50周年以降大きく舵をとったのである。岡田は、玉川の合唱教育について「音楽室において直立して、与えられた楽譜通りに正しく、美しくキレイに調和して歌うことなくして、『歌いたい、踊りたい、はねたいさかりの子供たちが——』（小原国芳『全人教育論』）音楽室空間を越え、思いきりのびのびと自己表現し、心ゆくまで自己を解放し、連帯の喜びを歌いあげる楽しい行動であった。玉川の高校生達にとって、ベートーヴェンの『ミサ・ソレムニス』を全校合唱することは、音楽芸術の最高峰ともいうべきその曲を、畏敬の念をもって謹んで歌うというのではなく、彼等に親しいロックやフォークとさして違わぬものとして彼等の生活感情の中にそれを取り組み、まさに人間的に隣人的な親しさでベートーヴェンに接し、彼等の若き生命力と連帯感をその歌声にぶっつけた、それはまさに青春のニューミュージックとしての荘厳ミサ曲であった」⁶⁾と説いているが、それこそがまさに、芸術を身近なものとして浸透させようとした小原の教育姿勢であり、「人間完成のために、全人格完成のために、真の人間をつくるために」⁷⁾あるべき小原の抱いた教育哲学であった。歌とともにある学園生活の実現は玉川の労作教育や宗教教育と融合しあい、若き日の岡本明敏の尽力もあって瞬く間に浸透していった。まさに野辺に歌われ、星空のもとに歌われ、ある時は作業歌の如く、応援歌の如く、讃美歌の如く歌われるよう生活化されていったのである。

2. 演劇の活用による芸術教育の涵養

岡田が生涯に渡って取り組んだ仕事は、ひとえに演劇の活用による芸術教育の涵養といえる。17歳の時、玉川学園専門部に編入した岡田は、小原の『学校劇論』を耽読し、半世紀以上に渡る教員生活を通じて学校劇運動、そして幼児から高齢者までの表現教育・芸術教育の涵養に尽力することになる。本項では、岡田の足跡を実践と著書出版より追うことにする。

2-1. 演劇の二面性（ドラマとシアター）の探究

1923年3月11日、資と温子の長男として鳥取県で生まれた岡田は、終戦後まもなく、玉川学園小学部に勤務し直ちに斎田喬の作品等の劇化に取り組み、1948年、玉川学園中学部に移動した岡田は、学校劇コンクールにおいて自作の『新しい友達』が文部大臣賞を受賞する。その後、中学部長となった岡田は、1952年より1963年まで、玉川学園芸能教育発表会（玉川の集い）において、『塾の四季』の作・演出、『思うようにならない劇』の作・演出、『ピーターパン』の脚色・演出、『王子と乞食』の脚色・演出、『青い鳥』の演出、『ガリレオの生涯』の演出、『地球光りなさい』の

演出等を手掛ける。1964年に玉川大学助教授になった岡田は、芸術学科の創設に尽力するとともに、ロンドンで開催された国際児童演劇会議に日本代表として参加し、約7ヵ月に渡ってイギリスを起点に欧米諸国を視察する。このとき、クリエイティブ・ドラマやムーブメントの資料を入手し、以後、精力的に日本に紹介することになる。クリエイティブ・ドラマは当初「ジョン・デューイをはじめとする新教育運動の影響を受けて『全人的教育』を強調していた。」⁸⁾とあるが、ウォードは、内容はお話をもとに、子どもたちが想像力を働かせ、仲間や教師と協力して劇を演じるといったことを基本として、「ムーブメントやごっこあそび、簡単な劇あそび、人形劇などを通じて、リズムを使い、音、形など感覚を強調し、想像力を豊かにし、スピーチや動きの経験を積み、他人の思考や感情を理解して共に協力する表現的体験」⁹⁾の機会と定義している。一方、ルドルフ・ラバンによってはじめられたクリエイティブ・ムーブメント（新舞踊運動）は、「現代人が毎日の生活労働の中で使っている動き（ムーブメント）に着目し、それを意識的に分析し、組み合わせることによって、人間の自然の機能である運動の流れを豊かなものとし、創造的な表現力を回復できる」¹⁰⁾といったラバンの主張の上に創始されたもので、人間生活を基盤とした教育舞踊と考えてもよい。また、演劇教育とも関連を持ち、「特に言語の未発達な低年齢の子供にとって身体表現の方がずっと容易である」¹¹⁾といったことから最も自然で有効な方法と理解されていたが、クリエイティブ・ドラマやムーブメントに対する一層の内容理解をはかるためには、その当時、映像に日本語の解説を重ねあわせるなどの工夫がなされていたらしい。それと同時に1973年にジェラルディン・B・シックスの『子どものための創造教育』、1976年にブライアン・ウェイの『ドラマによる表現教育』、1978年にシックスの『子供のための劇教育』を立て続けに出版するなど、岡田は海外の最新情報の普及と啓発に奔走したのである。

1969年、玉川大学教授になった岡田は、玉川学園創立40周年記念演劇発表『青い鳥』を演出することになる。筆者も出演したことがあり、小学部の生徒から大学の学生を交えてのまさに学園を挙げての協同演劇祭であったように記憶している。1978年には玉川大学文学部教育学科、芸術学科担当部長に就任すると同時に、学生を連れてアメリカ、カナダでの6都市16回公演を実施するなど小原の学校劇論を読み継ぎ、発展的実践に結び付けたのである。一方、玉川大学芸術学科演劇研究室において「参加劇」(Participation Play)の発表、試演を継続的に行うこととなる。参加劇とは、「舞台と客席の連帯感を高めるような演出がすでに一般化しているといってよいが、ここで参加劇というのは、観客参加の度合いをもっと大幅に予想し、もっと親密な交流を願う上演形式」¹²⁾である。方勝は児童・青少年演劇ジャーナルげき9の座談会のなかで、「参加劇は、コミュニティー演劇の在り方として大いに意義があると思うし、児童劇を受身的に見るだけにせず、能動的に参加できるより楽しい物とすることは、テレビ時代における児童演劇の開拓すべき方法ではあるまいか。(中略) 海外のいろんな参加劇の脚本を翻訳し、上演する。やがて先生ご自身も参加劇の脚本『お人形ビューティー』を書かれる。(中略)『子どもの成長と演劇がどう繋がりがいいのか』、その本質的なことを一生懸命考える。」¹³⁾とふれているが、岡田は参加劇の中にこそ、小原が示す芸術教育の基本、すなわち享楽（鑑賞）と創作（自己表現）という芸術活動の二面性と人格形成におけ

る創作活動（表現能力）の重要性を紐解く手がかりをみつけたのではない。1980年に玉川大学大学院文学研究科教育学専攻担当科長になった岡田は、全米演劇協会（ATA）会議に出席し、朗読劇（Readers theater）と出会い、以後日本に紹介するとともに公演活動を行うこととなる。岡田は朗読劇について、文学を目に見えるように、耳に聞こえるように、観客に伝えるように、といった具合に解説している。「耳に聞こえるようにというのは、言語の音声化によって、より豊かに内容を伝えようとするものである。目に見えるというのが単なる朗読ではない朗読劇たる所以であるが、いわゆる写實的、具象的表現でない（中略）独自の様式性や抽象的表現によって観客の想像力を刺激し、観客が文学の世界を脳裡に思い浮かべることができるような視覚的表現が求められる。そのためには、観客の想像力が働く余地のないほどに説明的、写實的な舞台装置や衣装は、演劇的であっても朗読劇のものではない。」¹⁴⁾と解説し、舞台劇のユニークな形式として取り上げるだけではなく、応用性と教育性があることから、さまざまな場面で活用すべき演劇様式であることを提唱している。

2-2. 演劇と福祉事業との連携

1977年、小原没後、活動の場面を広げた岡田は、その年、厚生省中央児童福祉審議会舞台芸術部会長に任命され、専門劇団を対象とした優良児童劇の審査員長として、演劇文化の向上に奔走することとなった。1981年、キリン劇あそびフェスティバルが始まる。この事業について、鈴木一光は「保育士（保母）養成校で児童文化部をもつ大学の指導教授に参加を呼び掛け、中児審・文化財部会・舞台芸術部会（主として岡田先生）の理念の下にそれぞれ練習を重ねて、年に一度全国の大型児童館を巡りながら地域児童を招き発表会をするという事業」¹⁵⁾と定義しているが、20年に渡って開催されたこの事業を、児童厚生員の感受性開発の訓練の場になっていたと鈴木が付記していることは興味深い。1985年になると、岡田は「高齢者ドラマ」を発表し、高齢者のための演劇の活動を開始した。岡田は『高齢者のためのクリエイティブ・ドラマ』の巻頭で「日本の高齢者は昭和五七年現在一一三五万人ですが、今から十数年後、昭和七五年（西暦二〇〇〇年）には一九九〇万人。さらに二〇二〇年には二八〇〇万人と、たいへんな早さで高齢化するというデータを見逃すわけにはいきません。（中略）高齢者福祉とは、一時代を支えてきた老人に感謝し、老後を保証するといったような発想だけでは解決しないものです。高齢者自身の生き方の問題として、生きることにある意義を見だし、勇気と自信をもってはつらつとした人生を保ちつづけることができるかどうかにあるのです。」¹⁶⁾と説いている。クリエイティブ・ドラマの経験は、その一助となるばかりか「思考や感情を刺激し、精神をよい方向へ開放し活力を与える精神療法的な積極的意味を持っています。」¹⁷⁾と提示している。1987年、この年より全国児童館連合会（現在は児童健全育成推進財団）が主催する「優良児童劇巡回事業」が開始する。本事業の開始は、キリン劇遊びフェスティバルの集積の上にあったと鈴木は言う。「児童館の空間サイズで公演可能な優良なプロの児童劇団を全国に展開させたら、①子どもの情操に大変役立つし、②芸術を身近なものとして子どもが生活に取り入れることになるだろう。③児童館の広報にもつながる。また、劇団側にとって

も、①舞台や条件が整わなければ演技ができないとか、②収入を気にして子どもに媚びてしまうとか、③子どもの反応とコミュニケーションできるようになる、(中略) 先生はいずれ巡回を『児童養護施設』『児童自立支援施設』『保育所』と順々に広げられることを望んでおられたようです。」¹⁸⁾ そうした岡田の確固たる将来構想を礎として国費による本事業が始まるのであった。

2-3. 領域『表現』の検討

幼稚園教育要領の改訂を目前に控えた1988年、フレーベル館は保育専科特別別冊『子どもの表現と劇遊び』の編纂を委嘱された岡田は「今、なぜ劇遊びなのか—新幼稚園教育要領の『表現』をどうとらえるか—」¹⁹⁾ を序章とし、第1章「豊かな人間関係を求めて—園生活の中の劇活動の在り方—」²⁰⁾ のなかで、五領域と劇活動とのかかわり、知識と理解、内面を育てる、言葉を育てる、ごっこ遊びから劇遊びへ、劇遊びの素材、といったことについて言及することで、表現の構造、表現活動の本来の意味、「人間的な豊かな内面の形成」²¹⁾ を目指した表現教育の在り方や「子どもの精神生活を豊かにするための芸術教育」²²⁾ の方向性や音楽・美術・演劇・舞踊といった「従来のセクトから自由な統合への方向へと脱皮していくこと」²³⁾ の必要性を主唱した。また、1991年に刊行された『保育内容の研究(表現)』の記述の中で岡田は「われわれは教育の必要性をすでに発見し終えたなどと大見得をきることはできまい。技術的訓練とか、情報の認知にかかわる若干領域の理論的解明とか、両親や障害児に対して時たま与えられるわずかばかりの援助など、ごく限られた意味においてに過ぎない。むしろ、われわれは今まさに、真の意味での教育の必要性について考察する緒についたところだと言えよう。換言すれば、ひとが自己自身のなかから成熟した人格としての人間をつくりだしていくのを助成するために、是非ともなさねばならぬ援助を現実にしていくべく、ようやく本気で考えはじめたところなのである。」²⁴⁾ といったランゲフェルトの言葉を引用しながら、教育の具体像というものも時代や社会の推移に適応して柔軟に変貌していかなければならないこと、そして、これからの教育の指標とすべきは、成熟した人格を有した人間づくりであることを自覚し、それに向けて邁進することの必要性を主唱している。しかしながら、現実的には新たな教育要領をすんなり受け入れるほど幼児教育の現場が成熟していないことを岡田は憂慮し、「教育の理念と実践の間には、常に大なり小なりの時間差があるのはむしろ当然である。(中略) 教育要領の中でも、特に新しく設定された領域『表現』は、未開の原野のごとく、開拓の可能性に満ちている。」²⁵⁾ といった具合に険しき取り組みであろうことも示唆している。1994年には『子どもの表現活動』が出版され、岡田はそこで表現活動の意義や構造を明らかにし、表現力の発達やあそびと表現活動に関して言及するとともに、領域「表現」の捉え方について他領域とのかかわりについて解説を加えている。また、「手軽に楽しめる表現活動を表現あそび」²⁶⁾ と称して劇あそびの前段階として位置づけるとともに、保育園、幼稚園のみならず文化継承の場であり、子ども文化創造の場としての児童館における劇活動の可能性について究明しているが、岡田が著書の中で提案しなかったこととは「知識の伝授だけの教育に満足せず、人間が人間であることをいとおしみ、それを何よりも大切なこととして、次の世代に伝えたいと願う、たゆまぬ人間教育の営み」²⁷⁾ そのもの

なのであろう。

2-4. グループD.I.L.の発足

世代を超えた表現の交流と文化の交流に着目した岡田は、1989年、グループD.I.L.（ドラマ イン ライフ）を設立する。岡田本人、妻純子、娘まや子、を中心に多くの教え子で構成されたグループD.I.L.は、朗読劇（Readers theater）を中心に、第1回公演『おばすて山』を皮切りに全国各地の保育施設や教育機関等で公演活動を展開し、参加劇（Participation Play）やクリエイティブ・ドラマ（表現あそび）などのワークショップを全国展開するなど、今日においても岡田が構想した芸術教育の実現のために設立以来尽力している。

3. ブライアン・ウェイの教示

1976年ブライアン・ウェイ著『ドラマによる表現教育』（Development through Drama）を訳して以来、岡田は演劇という概念をドラマとシアターに区別して用いている。「ここに混用してはいけない二つの活動がある。一つは演劇（theatre）であり、一つはドラマ（drama）である。——『演劇』は主として、俳優と観客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。」²⁸⁾といったウェイの主張は、岡田の考える演劇教育の方向性と重なるものであったと推察できる。岡田はことあるごとに日本の芸術教育が、大正以来技術主義から脱することができず、子どもの生活や発達といったものが二の次にされていることを憂慮していたが、演劇に関しては尚更のこと、既成の演劇文化に執着した認識の在り方や指導の在り方に対して異論を唱えていたのである。ある意味、それこそが小原の「学校劇論」の精神より受け継いだ課題ともいえる。岡田は、芸術表現には自己目的性と伝達性といった二つの要因があると解説している。「自己目的性とは、したいと思うことをしあげる目的意識とそれに対する意欲のことである。（中略）子どもの教育の問題としても自発性を養うとか、やる気を育てるとか、前向きな姿勢とかいわれることはすべて自己目的的精神行動を活性化することにはかならない。（中略）自己目的性とは、自分の表現意図を明確にイメージし、その実現に向かって不屈の行動力をもって立ち向かうことであろう。（中略）自己の殻にとじこもり、独善的な自己主張をするだけのことであれば意味がない。芸術表現のもう一つの特性といわれる伝達性が、自己目的性と車の両輪のごとく作用することが必要なのである。表現とは自分が内にもっているものを他者に伝え、わかち合い、共感を求めようと願うことなのである。」²⁹⁾。もしもこの理屈を幼児の表現の問題に当てはめようとするならば、優先されるべきは伝達性の強化ではなく、自己目的的活動の開発・活性化ということになるだろう。子ども自身が興味や関心、精一杯の充実感をもって表現へと至る手順を保障できないかぎり、子どもたちは取り繕った似非表現に佇むことになりかねないし、外面的で見せびらかしで「人の目を強く意識し迎合する間違った表現まがい」を身につけてしまう³⁰⁾ ことになりかねないからである。ドラマとシアターの問題も同様に考えられる。岡田は、劇という言葉が近代的な舞台芸術の概念（シアター）を下敷きとしてすんなりと受容されてしまった

こと、それによって表現活動における車の両輪ともいうべき、自己目的性から伝達性へといった順序性が曖昧になってしまったこと、その影響を受け、見せ方や伝達の仕方に力点をおいた取り組みへと知らず知らず傾倒していったことを省察するとともに、「劇的表現の喜びは、他の表現活動と同じく自己目的的な喜びである。自分の内なるイメージを外へ表現することの満足感である。やってみたいことをやってみたいようにやる自己表現の喜びである。まずそれが主体としてなくてはならない。」³¹⁾ といった教育場面における劇活動（ドラマ）の本質論を説いたのである。

4. 演劇教育の紹介と開発

岡田は、クリエイティブ・ドラマ (Creative Drama) (1964)、ムーブメント (Creative Movement) (1964)、参加劇 (Participaion Play) (1978)、朗読劇 (Readers Theater) (1980)、高齢者ドラマ (Creative Drama for Senior adults) (1985) を日本の教育・福祉機関に紹介するとともに、「まさしくあそびであって、子どもに演劇をやらせることとは違う」³²⁾、「劇という既成概念にとらわれることなく、子どもたちのごっこあそびのちょっとした発展であり、想像の遊び」³³⁾としての劇あそび、そして「それよりもっとやさしく手軽に楽しめる表現活動」³⁴⁾つまり表現あそびの普及に尽力した。岡田の功績は、それらの実践研究に取り組み、精力的にデモンストレーションを積み重ねながら、子どもの成長と演劇とのつながりについて本質を追求しようとしたところにある。

4-1. クリエイティブ・ドラマ

クリエイティブ・ドラマについて、岡田は「自分なりの表現のしかたで、動作やことば、あるいはその両方を使って考えや感情を表現すること」³⁵⁾と定義している。自分が考えたり感じたりすることを自分独自のやり方で表現するということである。一方、小林は「脚本がなく、作品の上演を目的にせず、ドラマをすること自体を重視する活動で、教育的目的があり、教師／リーダー／ファシリテーターによって導かれるドラマ活動」³⁶⁾であり、「全体の中で、観客に観せる活動を含む場合もあるが、最終目的ではない」³⁷⁾と概念化している。小原の提言した芸術教育は、子どもが既存の芸術文化を享受できるように教育することでもないし、技術訓練の教育に傾倒したものもなく、高尚な特別教育でもアクセサリ的な教育でもない。「生活しつつ発達しつつある人間の日常的、生活的次元における感性の問題としてとらえ——（中略）既成の芸術文化のレベルではなく、個人個人の子供にとって初めての新しい創造的経験」³⁸⁾であり、自らの喜びのための子供自らの表現活動として価値を見出すべきものなのである。岡田は「知識教育の如く一般的なあるレベルを予想し、他と比較対照すべき性質のものではない。」³⁹⁾と解説しているが、日本の教育の新しい方向を模索する試みとしてクリエイティブ・ドラマに着眼したのである。

ウィニフレッド・ウォードはクリエイティブ・ドラマを、子ども自身が創造的な生活の営みを産出していく能力を涵養し、人生の準備をするための学習方法として役立てようとした。またウォードの弟子であるジェラルディン・B・シックスは「何よりこれは演ずる子どもたちの活動であり、

見せるためのものではない。個々の子どもが、グループの中でみんなと一緒に考え、動き、遊びながら即興的に劇をつくって自己表現することであり、楽しい集団活動なのである。それは子どもたち自身の成長を助ける経験であり、その表現はその子どもの成長度を示す目安であり、同時にその要求をも示している。」⁴⁰⁾ とクリエイティブ・ドラマについて言及している。

4-2. ムーブメント

ムーブメントは、身体の動きによる自己表現活動のことである。岡田は「人間の成長発達にとともに、特別な技術訓練を経なくても、それなりの表現が可能であり、もっとも自然かつ日常的な表現様式である。」⁴¹⁾ と定義している。そもそもルドルフ・ラバンの創造的舞踊芸術の根幹を成すものであるが、児童の自発的な表現を活性化するだけでなく、表現することへの意欲と自信を育み、多様な表現へと発展させ得る役割を担う表現手段でもある。ムーブメントは、①自由な表現体となる／脱力・開放（リラックス）→ ②自分の身体機能を知る／意志・思考・工夫による身体動作の探求と開発 → ③イメージをつくり、それを感じながら動く／空間、時間、力、流れの意識化、コミュニケーション → ④ムーブメントをつかう／思考・感情（内面のイメージ）→技術→表現（外化）、の手順で展開されるが、児童の表現を引き出す有効な手段と考えられている。

1979年、岡田はアメリカより Anne Leaf Barlin を招聘し、芸術学科・教育学科の学生を中心にワークショップに参加させた。Barlin はムーブメントの教育的意義が、精神、身体、感情の調和的発達にあることを学生に説き、イマジネーションの想起に基づく自発的な身体行動への誘発、児童の心情に基づいた楽しく無理のない身体機能の発達を促す指導者の意識、イメージの外化による自信の獲得と調和的な発達をテーマとしてワークショップを行った。岡田がムーブメントに着目した要因の一つには、わが国の幼児期の心身の健康と表現のかかわりがある。「人間の全人的調和的発達とは身体、思考、感情の有機的な統合である。特に幼児期の身体発達と知能発達は明らかに相関している。身体の試運転というべき幼児期には、まず無駄な行動の中から次第に役立つものを発見し、身体で学び、身体で理解していくものである。」⁴²⁾ とする岡田の主唱は、定型の振り付けを覚え、受動的に動くことを求める従来の身体運動指導の見直しと、子ども自らが自身のイメージをもとに精一杯動き回れるような身体表現活動の開発を希求するものであった。

4-3. 参加劇 (Participaion Play)

観客の眼前で演じられる演劇というものは本来すべて参加劇的といえるのだが、ここでいう参加劇とは「観客参加の度合をもっと大幅に予想し、もっと親密な交流を願う上演形式」⁴³⁾ もしくは「劇形成の中に子供観客を参加させる場面をあらかじめ設定し、俳優たちの巧みな指導によって、子供観客を活動的に参加させ、劇を成立させる」⁴⁴⁾ 取り組みを指す。参加劇の創始者といわれるブライアン・ウェイは、自らの劇スタイルについて、参加型の形式を児童劇に導入することが子どもの本性はもとより、ドラマの本質にかなうことを唱えている。岡田に言わせれば「自分の気に入った人物に感情移入し、その人物と一体となって劇の世界に生き、劇の進行とともに一喜一憂す

る。おもしろければ目を輝かせ身を乗り出して見、おかしければ大声をあげて笑い、こわければ身体を固くしてすくみ、興奮してくれば手足をはげしく動かし、大声を発し、とびあがる。つまり内面感情のみならず、無意識のうちに外的にも反応しつつ、行動しつつ劇を見、劇の世界を生きる。」⁴⁵⁾ ことを奨励した劇活動であり、子どもの本性を許容し、子どものエネルギーを積極的に劇中に取り込もうとするのが参加劇なのである。まずは劇中のできごとに敏感に反応しつつ全身的に劇に参加し楽しむことのできる子どもにすること、子ども時代ならではの演劇の享受法を存分に経験させること、劇鑑賞時において行儀よく静かに観させるといったマナーの強制は、明らかに本末転倒な劇指導であることを指摘している。

4-4. 朗読劇 (Readers theater)

岡田の定義する朗読劇とは、欧米において Readers theater といわれる劇形式の訳語である。童話、民話など文学作品を題材に、解釈の仕方や感情表現を工夫して複数で朗読して楽しむことのできる舞台劇的要素を加味した方法である。「文学作品を手にとって、仲間と役割分担して朗読することは、暗記する必要がなく、安心して内面的な表現の工夫へ関心を向けることができ、奥の深いもの」⁴⁶⁾ と解説している。岡田は朗読劇の種類について、①ストーリー・テリング・シアター (お話し劇場)、②肢体不自由者演劇、③二カ国語教育 (バイリンガル)、④教科の学習法、⑤学会等の発表形式をあげ、その有用性について、①童話、民話、新聞記事などがそのまま台本となること、②普通の舞台劇より稽古時間が少なくて済むこと、③児童の創意工夫を活かしやすい、④台本が手元にある安心感があり、表現に集中しやすいこと、⑤舞台装置や衣装などを必要としないため、教師は朗読指導だけに専念すればよいこと、⑥文章を分担して朗読するので、個人の負担が軽いこと、⑦費用がかからないこと、を提示し、格式ばらない劇活動への導入を奨励しているが、一方で「朗読劇の表現形式をあまり窮屈に規定する必要はない。(中略) ただ朗読劇は音声に主眼をおくべきものであることは心得ておいて欲しい。」⁴⁷⁾ とも指摘している。

4-5. 高齢者ドラマ

1964年、ロンドンで開催された第一回世界児童演劇会議でのイザベル・バーガーとの出会いにより、岡田は高齢者ドラマ (Creative Drama for Senior Adults) といった理論と方法を知る。バーガーについては、1920年代、ジョン・ホプキンス大学において「子供のための実験劇場」をはじめ、クリエイティブ・ドラマの研究に尽力し、アメリカ東部における児童教育の中心的人物であり、子どものためのクリエイティブ・ドラマの経験から得たメソッドを高齢者の生きがいを与える文化活動の一つとして役立たせようとした人物である。岡田は「エイジレス・セルフ」という言葉を使って、長い人生を自ら生きがいのある有意義なものとしていくために「人間はその年齢とは関係なく、『三つ子の魂百まで』と古諺にあるがごとく、死するまでの間、常に自分は自分であり、一貫して自己の肉体に宿る精神的な傾向性は変わることなく保たれるものである。(中略) 個人にはそれぞれ独自の個性があることを率直に認め、それに従い、それが少しでも良い方向に発揮され

るように、生涯にわたって務めることが人生というものの素直なあり方なのである。」⁴⁸⁾と説いているが、岡田自身が高齢者の領域へ向かっている最中であったこともあって、この取り組みは東京近辺のみならず、全国各地に拠点を設けて行われた。

4-6. 劇あそび・表現遊び

岡田は、劇あそびとは、まさしくあそびであって、子どもに演劇をやらせることとは違うと明言し、劇あそびをごっこあそびの延長線上に位置づけた。そして、ごっこあそびは「状況の発展というより、ただ状況が並列的に次々と移行している場合が多い」⁴⁹⁾が、「劇あそびというのは、ごっこあそびの状況の変化に発展性があり、ストーリー性のあるものである」⁵⁰⁾と定義した。すなわち、劇あそびには大人の介入が必要であり、「物語的、劇的に状況を思いがけない方向へ広げ、豊かな興味深いものに発展させる役割」⁵¹⁾を大人が示唆する必要がある。しかし、劇あそびの主体はあくまで子どもであり、大人は指導者ではなく支援者であり、子どもの劇あそびの仕掛人、交通整理役、進行係であるべきとした。

劇あそびは、「もしも～であるならば…」という想像的思考を働かせ、ある状況の中で考え、選択し、行動するという全人的体験である。すなわち、劇あそびは誰かに見せるために行うもの（シアター）ではなく、子ども自身の経験（ドラマ）なのであるが、劇という言葉のイメージにより、既成概念に縛られ、曖昧な態度を抜けきらずにいることを岡田は指摘し、大正期以来の性急な結果主義的、技術主義的な日本の表現教育に警鐘を鳴らしたのである。そこで岡田は「劇的な遊びを劇あそびというなら、それよりもっとやさしく手軽に楽しめる表現活動を表現あそびと言って、劇あそびの前段階としての位置づけ」⁵²⁾を考えた。動きや言葉による簡単な表現活動を含め、短く手軽で表現の工夫を楽しめる遊びをまとめて「表現あそび」と広義的に捉えようとしたのである。

岡田は、子どもの表現を、音楽、絵画、舞踊、演劇等といった芸術文化の枠組みから捉えるのではなく、日常的な生活のレベルで子どもの心の素直なあらわれとして捉えるべきであると強調し、「中でも表現技術的な抵抗の比較的すくない『表現あそび』をくりかえし体験してみることによって、子どもが自分を表現することに勇氣と自信を持つようにする筋道」⁵³⁾を考えなければならぬとして、子どもの全人的発達の重要な視点の一つとして表現あそびを位置づけたのである。表現とは「オモテにアラワス」こと、つまり「自分の内面にあるイメージの世界を具体的な形象として外へあらわすこと」⁵⁴⁾である。内面に抱くイメージはそれまでの生育環境や経験値によって異なり、その発露としての表現は当然個人差があり、多值的なものであって、画一的に捉えることはできない。岡田は、子どもを社会化普遍化するための知識の教育と、創造的で個性的な表現の教育について、充電（チャージ）と放電（ディスチャージ）に例えながら、良いバランスを保つ必要があると考えた。そして、人の感性は訓練されず、奨励されずに放っておかれると次第に鈍化していくものであるとし、慣れ親しんだ空間で親しい人達の好意的な視線を感じながら、イメージを豊かに広げ、外へ表出するという表現あそびの経験を繰り返し、子どもの感性を注意深く、大切に育てることの必要性を説いたのである。

5. 今日の劇教育の探究と形成

5-1. 芸術教育の出発点

岡田は芸術教育について、「まず生活し発達する人間の日常的、生活的次元における感性の問題としてとらえていくべき」⁵⁵⁾とし、既成の芸術文化の系列に関係なく、一人一人の子どもにとっての新しい創造的な体験として、子ども自らの表現活動として価値を見出すべきとしている。それは、音楽、美術、演劇、舞踊といった既成の芸術文化に関係なく、子どもそれぞれが産出する独創的な創造的な体験乃至取り組み、つまり自身の内面から発せられる表現に価値を見出すべきということであって、「子どもに表現の機会を多く体験することによって、その原動力となる人間の内的な思考や感情の働きを活発に豊かにすることを習性化させること」⁵⁶⁾に奔走した岡田の芸術教育の理想そのものなのではないか。次に岡田は、子どもの表現活動について「あくまで自己目的的な行為であり、個人の個性に属することであり、他者にもその喜びを伝えんとする信頼、協生の意識であり、知識教育の如く、一般共通的なレベルをあらかじめ予想して、他と比較して評価すべき性質のものではない。どんなに素朴稚拙であろうと、その人の内なるものの真摯なる表出であれば、それをその子どもの喜びとよび、その営みを表現教育というべきである。(中略)やりたいことをやるという行為そのものの自己目的性は、芸術創造の特質であり、新教育原理である子どもの自発性とは、そのような精神行動を活性化し、拡大することに他ならない。」⁵⁷⁾と言及し、内面が成熟しないままに伝達要素の充実や拡大を求める指導者の教育姿勢に対して警鐘を鳴らしている。

5-2. 芸術教育と全人教育

「教科教育の効率主義とはかなり異質なものであり、学校教育優先の場所的な『学校劇』というような名称を越えて、地方自治体や健全育成を目指す児童館などでの活動をふくめて、小原国芳の『学校劇論』の精神を読み継ぎ、今日的にその発展実践が試行されることが必要な時代なのではないだろうか。」⁵⁸⁾

岡田の半生は、まさに小原の「学校劇論」を越える発展的实践の探究に捧げられたものであった。玉川学園総合部に着任後、小原の学校劇を耽読し学校劇運動に関心を深めた岡田は、23歳で小学部に着任し、「児童の言葉で、(中略)児童の興味と理解のもとに児童自身が演ずる劇」⁵⁹⁾を提唱する斎田の作品を発表会で上演したという。その2年後、中学部に移動した岡田は、「学校劇コンクール」で、自ら創作した『新しい友達』という作品で文部大臣賞を受賞するなど、小原の弟子として学校劇の試行を着実に重ねていったのである。また、小原の後押しにより『玉川学校劇集第一集～第三集』、『アンデルセン童話集』『日本の童話』〈世界読物叢書〉、『玉川学校劇集第四集～第六集』(1948～1950)、『玉川学校劇集第七集』、『玉川学校劇集第八集』、『玉川学校劇集第九集』、『玉川学校劇集第十集』(1952～1956)を出版し、精力的に劇台本の創作に尽力するようになった岡田の功績は、紛れもなく玉川の教育現場で常態化されつつあった演劇教育の理論的根拠を確固たるものにするための礎といえよう。

1952年以降の玉川学園は、学校劇もさることながら学園全体をあげて芸術教育が芽吹く時期で

あった。玉川の集い（玉川学園芸能教育発表会）では岡田の作・演出によって数々の演劇が創作・発表されたとあるが、実のところ小原・岡田の思いに共鳴し、実働を共にした教師陣の心意気と積極性に高調した学生らによる協働の成果物であったとも表現できる。岡田は「厳然たる芸術的価値そのものとしてぶつけるのではなく、受け手の生活感情をよく知り、そのレベルや方向に合わせて、無理、無駄なく、かつさりげなく受け手サイドのペースにのせてやることのできる柔軟な指導体質が必要になってくる。（中略）玉川の得意とする芸術教育の各分野には例外なく、学生生徒をよく知り、教育にも芸術にも豊かな才能と並はずれた情熱を持った指導者に恵まれていたことを指摘しておきたい。」⁶⁰⁾と叙述しているが、そうした岡田のリーダーシップと教員たちの優れたパートナーシップの営みの上に玉川の芸術教育は涵養されていったのであり、学生たちはまさにその動向に魅せられながら、新鮮な感動と湧き出る創造力を教育場面、芸術場面問わず、具体化していったのではないだろうか。

1960年から1970年代は、岡田を中心に創作された演劇作品が、メキシコ、アメリカ、カナダ、西ドイツ、アラスカ、デンマーク、スイス、イギリス等で公演されるようになった時代である。それとともにクリエイティブ・ドラマやムーブメントを日本に紹介し、精力的に実践研究に明け暮れる時期でもあった。妻の純子と石坂は座談会の中で「（純子）イギリスのムーブメントを見て、ずいぶん変わりましたねえ。教え方も。ずいぶん勉強させていただきました。（石坂）つまり指導方法が変わっていったと。そして先生のそれからの仕事ですが、クリエイティブ・ドラマ、ムーブメントの次に参加劇。そして高齢者演劇、それから朗読劇。やはり先生は、最後は朗読劇でしたよね。」⁶¹⁾と対談しているが、まさにこの時こそが、岡田の演劇教育に対する指導方法の大転換期ともいえる。それまでの岡田の演劇教育の根本原理は、小原の唱える「享楽（鑑賞）と創作（自己表現）」⁶²⁾を後ろ盾としていた。問題はその具現化である。解釈の仕方によっては「本質をはきちがえた見栄え、見せかけを目指した学校劇」⁶³⁾ともなりかねない。そこで岡田は、クリエイティブ・ドラマ、ムーブメント、参加劇、高齢者演劇、朗読劇を、戦後日本の演劇教育の骨格にしようと実践研究を重ね、はっきりした理念をもたぬまま取り組まれてきた劇遊びの概念の構造化に着手するとともに、劇遊びの前段階としての表現遊びの開発研究に邁進したのである。ここにおいて岡田は、「劇活動というのは劇そのものを学習させるのではなく、劇をすることによって、人間関係や人の生き方について体験的に深く理解するための学習の方法」⁶⁴⁾であること、主体的な内面活動を活性化するために存在する劇活動の意義について確信を得るのであった。その後、岡田の仕事は、福祉事業と連携することとなる。「児童館を劇場に見立て、地域の子どもたちの目の前で劇や映画に浸ってもらう『優良児童劇巡回事業』（昭和六二年スタート）」⁶⁵⁾を現在の厚労省に提案・プロデュース、児童館における表現あそびの普及と啓発、『麒麟劇遊びフェスティバル』の総指揮など、およそ30年以上にわたり「福祉教育者」⁶⁶⁾として尽力してきた。中でも岡田が課題としてきたのが指導者の育成であった。鈴木は、岡田の表現活動を「コミュニケーション能力の開発・・・（中略）福祉に必要とされる『感受性開発訓練』と同じ」⁶⁷⁾と捉えているが、プログラムとして導入されたのは朗読劇や参加劇であったが、子どもたちとより直接的に接触することがで

き、より現実的な感覚を大切にすることができるこのプログラムは、既存の演劇概念から遊離でき、自由な発展が期待でき、「みんなで工夫し、協力して楽しく劇をつくりあげていく過程に主眼をおいた活動」⁶⁸⁾なのである。

結びに

岡田陽は、玉川学園の創始者小原が提唱した教育理想の実現にむけて多大な功績を残してきた重鎮である。年表からもわかるように、20歳から40歳の間に小学部、中学部、高等部の教育の発展のために尽力した岡田は、その後、大学、大学院の教育にフィールドを移し、芸術による教育の浸透と実現に向けて東奔西走するとともに、小原の芸術教育論を基盤として、全人教育における芸術教育の位置を考察し、芸術教育の開拓すべき方向を探究してきたことにある。代表的なものに、学校開設時から取り組まれてきた学校劇の創作と実演（シアター）と、参加劇、朗読劇、高齢者を対象にした劇活動（ドラマ）があげられるが、そのどちらも岡田は、演劇を教育と結びつけるために必要な概念としたのである。

筆者が玉川大学文学部教育学科の学生であった頃、芸術学科で教鞭をとられている岡田の授業を聴講することは何よりの喜びであった。教育学科の授業のほとんどが講義中心であったのに対して、岡田の授業は常に実技が伴うものであり、他の授業では味わうことのできない実感を伴った取り組みに凄みを感じていた。もともと教育学科に籍をおきながらも密かに俳優を目指していたわが身にとって、岡田の繰り出すエクササイズは筆者の心の琴線に触れるかの如く、刺激的で奥深いものであった。しかしそれは、鶴見の謂うところの純粹芸術に手を伸ばすといったものではなく、人を人としてたらしめる生活の救いとしての芸術であり、内面活動を突き動かす、まさに学生の創造性を発動させようとするものであった。岡田が持ち込む教材は常に新しく、綿密に考えられ、時流に適応したものばかりであった。既存の知識の切り売りではなく、常に自分のこれからを探究するのに十分なインパクトをもっていたと記憶している。

小原から引き継がれた岡田の「演劇教育」に対する精神は、芸術教育が、芸術文化を教え授けるための領域に留まることなく、あくまでも人間を人間とするための芸術による人間教育となるよう、豊かな人間感性の涵養、すなわち、全面的・調和的な成長発達をめざすための精神にほかならない。

岡田陽が探究した芸術教育の意義

表1. 岡田陽の主な仕事

時 代	活 動 等	著 書 等
1923年 (大正12年)	▶3月11日、岡田資、温子の長男として鳥取県で生まれる。	
1940年 (昭和15年)	▶17歳で玉川学園専門部に編入。 ▶小原国芳の『学校劇論』を読み、学校劇運動に関心を寄せる。	
1943年 (昭和18年)	▶興亜工業大学に入学。2年で中退し、陸軍特別操縦見習士官に志願。終戦までフィリピン、台湾等の航空隊に入隊。	
1946年 (昭和21年)	▶玉川学園小学部に勤務。斎田喬作品等を発表会で上演。	
1948年 (昭和23年)	▶玉川学園中学部に勤務。 ▶学校劇コンクールで岡田陽作『新しい友達』(小学部上演)、文部大臣賞を受賞。	▶岡田陽編『玉川学校劇集 第一集～第三集』(玉川大学出版部)
1949年 (昭和24年)	▶6月10日、11日、『聖フランシスコ・ザビエル～来朝四百年記念～』作・演出(読売ホール)	▶岡田陽編『アンデルセン童話集』『日本の童話』〈世界読物叢書〉(玉川大学出版部)
1950年 (昭和25年)		▶岡田陽編『玉川学校劇集 第四集～第六集』(玉川大学出版部)
1951年 (昭和26年)	▶玉川学園中学部長に就任。	
1952年 (昭和27年)	▶「玉川の集い(玉川学園芸能教育発表会)」で『塾の四季』作・演出(2月9日・10日、読売ホール)。 ▶岡田陽作『すずらの鐘』映画化(新教映株式会社製作・配給、玉川学園生徒出演)	▶岡田陽編『玉川学校劇集第七集』(玉川大学出版部)
1953年 (昭和28年)	▶「玉川の集い(玉川学園芸能教育発表会)」で『思うようにならない劇』作・演出(2月7日・8日、読売ホール)。	▶岡田陽編『玉川学校劇集第八集』(玉川大学出版部)
1954年 (昭和29年)		▶岡田陽編『玉川学校劇集第九集』(玉川大学出版部)
1955年 (昭和30年)	▶「玉川の集い(玉川学園芸能教育発表会)」で『ピーターパン』脚色・演出(1月29日・30日、日本青年館ホール)。	▶岡田陽編『岡田陽学校劇選集 小学校五・六年生用』(玉川大学出版部)
1956年 (昭和31年)		▶岡田陽編『玉川学校劇集第十集』(玉川大学出版部)
1957年 (昭和32年)	▶「玉川学園劇・特別公演」で『王子と乞食』脚色・演出(3月30日、東横ホール)。	
1958年 (昭和33年)	▶「玉川の集い(玉川学園芸能教育発表会)」で『劇の四季』作・演出(2月8日・9日、日本青年館ホール)。	
1959年 (昭和34年)	▶「玉川学園創立30周年記念『青い鳥』演出(2月14日・15日、九段会館ホール／7月23日・24日、日本都市センターホール)。	
1961年 (昭和36年)	▶玉川大学講師(文学部)に就任。 ▶「玉川学園の集い」で『金時計』(2月4日・5日、文京公会堂)。 ▶「メキシコ・アメリカ公演」を実施。	▶岡田陽編 玉川学園メキシコ親善使節団編『サボテンの国旅行記』(玉川大学出版部)

時 代	活 動 等	著 書 等
1962年 (昭和37年)	<ul style="list-style-type: none"> ▶「玉川の集い（玉川学園芸能教育発表会）」で『ピーターパン』脚色・演出（2月24日・25日、厚生年金会館ホール）。 ▶「玉川大学工学部新設記念・玉川総合学園劇公演」で『ガリレオの生涯』演出（10月13日・14日、日本都市センターホール）。 	
1963年 (昭和38年)	<ul style="list-style-type: none"> ▶「玉川総合学園劇公演」で『地球光なさい』演出（9月21日・22日、日本都市センターホール）。 	
1964年 (昭和39年)	<ul style="list-style-type: none"> ▶玉川大学助教授に昇格。芸術学科創設に尽力（演劇専攻）。ロンドンの「国際児童演劇会議」日本代表団（落合聰三郎として参加。以後7カ月にわたりイギリスを基点に欧米諸国を視察。この時、多数のクリエイティブ・ドラマやムーブメントの資料・映画等を入手し日本に紹介する。 	<ul style="list-style-type: none"> ▶小原国芳監修、岡田陽・岡田純子編集『演劇と舞踊－玉川教育』（玉川大学出版部）
1968年 (昭和43年)	<ul style="list-style-type: none"> ▶「ヨーロッパ公演」（西ドイツ、アラスカ、デンマーク、スイス、イギリス）『夕づる』ほか。 	<ul style="list-style-type: none"> ▶欧州派遣玉川大学演劇・舞踊団編『ヨーロッパ公演旅行記』（玉川大学出版部）
1969年 (昭和44年)	<ul style="list-style-type: none"> ▶玉川大学教授（文学部芸術学科）に昇任。 ▶玉川学園創立40周年記念演劇発表『青い鳥』演出（6月16日、21日、22日、都市センターホール） 	
1971年 (昭和46年)		<ul style="list-style-type: none"> ▶岡田陽・落合聰三郎編『新版玉川学校劇集1～4』（玉川大学出版部）
1972年 (昭和47年)	<ul style="list-style-type: none"> ▶玉川学園高等部長兼務。 	
1973年 (昭和48年)		<ul style="list-style-type: none"> ▶ジェラルディン・B・シックス著、岡田陽・高橋孝一訳『子供のための創造教育』（玉川大学出版部） ▶岡田陽・玉川大学文学部芸術学科編『南ギリシャを行く』（玉川大学出版部）
1974年 (昭和49年)	<ul style="list-style-type: none"> ▶国立広島大学学校教育学部非常勤講師に就任。 	<ul style="list-style-type: none"> ▶アンデルセン著、岡田陽編『アンデルセン童話選集』（児童図書館叢書）（玉川大学出版部） ▶岡田陽著『アンデルセン童話』『グリム童話』『日本童話』（玉川子ども図書館）（玉川大学出版部）
1975年 (昭和50年)	<ul style="list-style-type: none"> ▶厚生省中央児童福祉審議会文化財部会委員に就任。 	<ul style="list-style-type: none"> ▶メーテルリンク作、岡田陽文『青い鳥』玉川子ども図書館（玉川大学出版部）
1977年 (昭和52年)	<ul style="list-style-type: none"> ▶厚生省中央児童福祉審議会舞台芸術部会長に就任。 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ブライアン・ウェイ著、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）
1978年 (昭和53年)	<ul style="list-style-type: none"> ▶玉川大学文学部教育学科、芸術学科担当部長に就任。 ▶「アメリカ・カナダ」公演（6都市、16回公演）。 ▶『少年演劇』誌No.22に「参加劇試演」を発表。この頃より「玉川大学芸術学科演劇研究室」で参加劇の発表を続ける。 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ジェラルディン・B・シックス著、岡田陽・北原亮子訳『子供のための劇教育』（玉川大学出版部） ▶岡田陽・落合聰三郎編『新版玉川学校劇集5・6』（玉川大学出版部）

岡田陽が探究した芸術教育の意義

時 代	活 動 等	著 書 等
1980年 (昭和55年)	<ul style="list-style-type: none"> ▶玉川大学大学院文学研究科教育学専攻担当科長に就任。 ▶「全米演劇協会（ATA）会議」に出席。朗読劇（リーダーズ・シアター）を日本に紹介、公演活動を開始する。 	<ul style="list-style-type: none"> ▶岡田陽・落合聰三郎編『新版玉川学校劇集 7・8』『玉川中学校劇集1～3』（玉川大学出版部）
1981年 (昭和56年)	<ul style="list-style-type: none"> ▶「イギリス公演」（2都市、13回公演）。 ▶「キリン劇遊びフェスティバル」開始。 	<ul style="list-style-type: none"> ▶岡田陽・日名子太郎・高城義太郎監修 岡田陽・清水俊夫他著『劇あそび』『ことばあそび』『みふりあそびごっこあそび』〈幼児・児童の創るシリーズ1～3〉、『歌あそび春夏』『歌あそび秋冬』『小さな遊具の運動あそび』『大きな遊具の運動あそび』『絵画あそび』『工作あそび』『自然のなかのあそび』『楽しい行事12ヵ月』『乳幼児の事故と安全教育』〈幼児・児童の創るシリーズ4～12〉（玉川大学出版部）
1983年 (昭和58年)	<ul style="list-style-type: none"> ▶（社）日本児童演劇協会相談役に就任。 	<ul style="list-style-type: none"> ▶イザベル・B・バーガー著、岡田陽監修、高島和子訳『高齢者のためのクリエイティブ・ドラマ』（同文書院）
1984年 (昭和59年)		<ul style="list-style-type: none"> ▶岡田陽・落合聰三郎編『玉川学校劇辞典 全一卷』（玉川大学出版部）
1985年 (昭和60年)	<ul style="list-style-type: none"> ▶『少年演劇』誌No.33に「高齢者ドラマ」を発表。この頃より「高齢者のための演劇」の活動を開始。 	<ul style="list-style-type: none"> ▶岡田陽・落合聰三郎編『新しい学校劇1低学年』『新しい学校劇2低学年』『新しい学校劇3中学年』『新しい学校劇4中学年』『新しい学校劇5高学年』『新しい学校劇6高学年』（玉川大学出版部） ▶岡田陽著『ドラマと全人教育』（玉川大学出版部）
1986年 (昭和61年)	<ul style="list-style-type: none"> ▶玉川大学大学院文学研究科修士課程講義担当教授に就任。 	<ul style="list-style-type: none"> ▶倉岡正雄・岡田陽・甲斐隆・白石克己・高橋靖直・長野正・山口栄一著『教育の原理』〈玉川大学教職専門シリーズ〉（玉川大学出版部）
1987年 (昭和62年)	<ul style="list-style-type: none"> ▶全国児童館連合会「優良児童劇巡回等事業」開始。 ▶玉川大学演劇公演『ヴェニスの商人』演出（3月5日、草月ホール） 	<ul style="list-style-type: none"> ▶岡田陽・落合聰三郎・清水俊夫監修『日常保育の劇あそび』『ものを使った劇あそび』『人形を使った劇あそび』『音楽リズムの劇あそび』『屋外の劇あそび』『お誕生日会の劇あそび』〈劇あそびシリーズ1～6〉（玉川大学出版部） ▶編集代表 岡田陽・佐野正之『みんなで創る英語劇1～3』（玉川大学出版部）
1988年 (昭和63年)		<ul style="list-style-type: none"> ▶岡田陽編『子どもの表現と劇あそび』（フレーベル館）
1989年 (平成元年)	<ul style="list-style-type: none"> ▶「グループD.I.L.（ドラマ イン ライフ）」を設立。以後全国各地にて公演活動を展開。 	<ul style="list-style-type: none"> ▶メルビン・ホワイト、レスター・コーガー著、岡田陽・大園美友紀訳『朗読劇ハンドブック』（玉川大学出版部） ▶岡田陽・方勝編『たのしい劇あそび』（財団法人日本児童福祉協会）
1990年 (平成2年)	<ul style="list-style-type: none"> ▶（社）日本児童演劇協会に「落合聰三郎児童青少年演劇基金」が創立されるとともに運営委員に就任 	

時 代	活 動 等	著 書 等
1993年 (平成5年)		▶岡田陽・落合聰三郎編『学校劇選集1低学年』 『学校劇選集2中学年』『学校劇選集3高学年』 (玉川大学出版部)
1994年 (平成6年)		▶岡田陽著『子どもの表現活動』(玉川大学出版部)
1996年 (平成8年)		▶岡田陽編『朗読劇台本1～3』(玉川大学出版部)
1997年 (平成9年)	▶玉川大学名誉教授の称号が授与される。	
2002年 (平成14年)		▶岡田陽編『朗読劇台本4・5』(玉川大学出版部)
2009年 (平成21年)	▶11月26日、没。享年86歳	

註

- 1) 石坂慎二・大野幸則・小川信夫・小林由利子・ふじたあさや他編集、『児童・青少年演劇ジャーナルげき9』、晩成書房、2011、p.45.
- 2) 岡田陽著、『ドラマと全人教育』、玉川大学出版部、1985、p.10.
- 3) 前掲書、p.10.
- 4) 岡田陽著、『子どもと表現活動』、玉川大学出版部、1994、p.233.
- 5) ゲーテ著、浜田正秀訳『詩と真実・教育州・箴言』、玉川大学出版部、1984、pp.223-224.
- 6) 岡田陽著、『ドラマと全人教育』、玉川大学出版部、1985、p.24.
- 7) 前掲書、p.23.
- 8) 小林由利子・中島裕昭著・高山昇・吉田真理子・山本直樹・高尾隆・仙石桂子著、『ドラマ教育入門』、2010、p.25.
- 9) 岡田陽著、『ドラマによる全人教育』、玉川大学出版部、1985、p.212.
- 10) 前掲書、p.210.
- 11) 前掲書、p.210.
- 12) 前掲書、p.100.
- 13) 石坂慎二・大野幸則・小川信夫・小林由利子・ふじたあさや他編集、『児童・青少年演劇ジャーナルげき9』、晩成書房、2011、p.15.
- 14) メルビン・ホワイト、レスリー・コーガー著、岡田陽、大園美友紀訳『朗読劇ハンドブック』、玉川大学出版部、1989、p.7.
- 15) 石坂慎二・大野幸則・小川信夫・小林由利子・ふじたあさや他編集、『児童・青少年演劇ジャーナルげき9』、晩成書房、2011、p.27.
- 16) イザベルB.バーガー著、岡田陽監修、高島和子訳、『高齢者のためのクリエイティブ・ドラマ』、p.vii- x.
- 17) 前掲書、p. xi.
- 18) 石坂慎二・大野幸則・小川信夫・小林由利子・ふじたあさや他編集、『児童・青少年演劇ジャーナルげき9』、晩成書房、2011、p.29.
- 19) 岡田陽編、保育専科特別別冊『子どもの表現と劇遊び』、フレーベル館、1988、p.6.
- 20) 前掲書、p.6.
- 21) 前掲書、p.14.

- 22) 前掲書、p.16.
- 23) 前掲書、p.16.
- 24) ランゲフェルト著、和田修二訳、『教育と人間の省察』、玉川大学出版部。
- 25) 岡田陽、高森義文、佐藤和夫、方勝、太宰久夫、玉川まや子、小宮路敏、花輪充著、『(保育内容の研究) 表現』、玉川大学出版部、1991、p. i .
- 26) 岡田陽著、『子どもの表現活動』、玉川大学出版部、1994、p.85.
- 27) 前掲書、p.2.
- 28) ブライアン・ウェイ著、岡田陽／高橋美智訳、『ドラマによる表現教育 Development through Drama』、玉川大学出版部、1977、p.14.
- 29) 岡田陽著、『子どもの表現活動』、玉川大学出版部、1994、pp.64-65.
- 30) 前掲書、p.66.
- 31) 前掲書、p.33.
- 32) 岡田陽著、『ドラマと全人教育』、玉川大学出版部、1985、p.110.
- 33) 前掲書、p.125.
- 34) 前掲書、p.85.
- 35) イザベル・バーガー著、岡田陽監修、高島和子訳、『高齢者のためのクリエイティブ・ドラマ』、1983、p.4.
- 36) 小林由利子・中島裕昭著・高山昇・吉田真理子・山本直樹・高尾隆・仙石桂子著、『ドラマ教育入門』、2010、p.14.
- 37) 小林由利子編、アレン・オーエンズ、ナオミ・グリーン著、『やってみよう！アプライドドラマ』、2010、p.12.
- 38) 岡田陽著、『ドラマと全人教育』、玉川大学出版部、1985、p.24.
- 39) 前掲書、p.24.
- 40) 岡田陽著、『子どもの表現活動』、玉川大学出版部、1994、p.68.
- 41) 岡田陽著、『ドラマと全人教育』、1985、玉川大学出版部、p.129.
- 42) 岡田陽著、『子どもの表現活動』、玉川大学出版部、1994、p.70.
- 43) 岡田陽著、『ドラマと全人教育』、玉川大学出版部、1985、p.100.
- 44) 前掲書、p.101.
- 45) 前掲書、p.100
- 46) 岡田陽著、『子どもの表現活動』、玉川大学出版部、11994、p.129.
- 47) 前掲書、p.130.
- 48) 岡田陽、高森義文、佐藤和夫、方勝、太宰久夫、玉川まや子、小宮路敏、花輪充著、『(保育内容の研究) 表現』、玉川大学出版部、1991、p. vi.
- 49) 岡田陽著、『子どもと表現活動』、玉川大学出版部、1994、p.112.
- 50) 前掲書、p.112.
- 51) 前掲書、p.122.
- 52) 前掲書、p.85.
- 53) 岡田陽監修・花輪充著『大人と子どものあそびの教科書／劇あそび』、今人舎、1999、p.63.
- 54) 岡田陽著、『子どもと表現活動』、玉川大学出版部、1994、p.90.
- 55) 社団法人日本児童演劇協会編集、岡田陽著、『日本の児童青少年演劇の歩み』、社団法人日本児童演劇協会、2005、p.315.
- 56) 前掲書、p.315.
- 57) 前掲書、p.315.
- 58) 社団法人日本児童演劇協会編集、岡田陽著、『日本の児童青少年演劇の歩み』、社団法人日本児童演劇協会、2005、p.315.

- 59) 前掲書、p.312.
- 60) 岡田陽著、『子どもの表現活動』、玉川大学出版部、1994、p.237.
- 61) 石坂慎二・大野幸則・小川信夫・小林由利子・ふじたあさや他編集、『児童・青少年演劇ジャーナルげき9』、晩成書房、2011、p.23.
- 62) 社団法人日本児童演劇協会編集、岡田陽著、『日本の児童青少年演劇の歩み』、社団法人日本児童演劇協会、2005、p.315.
- 63) 前掲書、p.315.
- 64) 岡田陽著、保育専科特別別冊『子どもの表現と劇あそび』、フレーベル館、1988、p.25.
- 65) 石坂慎二・大野幸則・小川信夫・小林由利子・ふじたあさや他編集、『児童・青少年演劇ジャーナルげき9』、晩成書房、2011、p.27.
- 66) 前掲書、p.26.
- 67) 前掲書、p.28.
- 68) 岡田陽著、『子どもの表現活動』、玉川大学出版部、1994、p.134.