

國學院大學學術情報リポジトリ

小学校における伝統・文化にかかわる教育に関する
一考察：「子ども歌舞伎『毛拔』」の省察を通して

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2023-02-06 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 成田, 信子 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.57529/00001179

小学校における伝統・文化にかかわる教育に関する一考察

—「子ども歌舞伎『毛拔』」の省察を通して—

成田 信子

【キーワード】 まねぶ 寺子屋方式 創造活動の時間 歌舞伎 実演家 伝統芸能 型 自主性 教師の役割 自己開発

一．まねぶこと、学ぶこと

近代以降の学校教育は、目標や計画をたてて、学習内容を教授し、評価する、という一連の流れで行われるようになった。

教授方法については、効率を重要視することから、一斉教授方式がかなりの割合を占めている。日本では、一八七二年（明治五年）学制の発布によって、国が学校を制度として整備して以来、基本的にはこの流れのもとに教育計画がたてられ実施されている。近代以前に目を向けると、江戸時代には全国で寺子屋が一五、〇〇〇校ほどあったとされ^{〔1〕}、これは一九世紀における教育の水準としては世界的に見ても決して低いものではない。

現在日本の小学校数は二二、二五八校であるから、人口比で見れば現在と比べてもかなりの普及率である。寺子屋では、近代の教育で一般化していった理念や方法はとられていない。その違いはいくつかの観点から指摘できるが、教授方法、師弟関係に違いが顕著である。教授方法は一斉教授方式ではなく、個別

教授方式が広く行われている^{〔3〕}。また原則として一人の師匠に入門するという形がとられ、師弟関係は信頼を基盤にして成立していた^{〔4〕}。

本稿において取り上げる伝統・文化にかかわる教育は、教育の在り方として、広い意味で寺子屋方式をとる場合が多く、近代以降の学校教育を相対化する可能性を秘めている。「学ぶ」には、「まねぶ」こと、すなわち「真似する」という意味がある。寺子屋方式は「師匠の手を真似る」ことが基本形である。「真似する」ことは学習者の主体を喪失する行為ではなく自分に向き合う行為であり、むしろどうしても「真似できない」ことに気づくという点で、自己発見でさえある。本稿は、小学校における伝統・文化にかかわる教育を実践の省察という形で取り上げ、その意義を明らかにし、今後の展望を拓くことを目的とする。

二、「子ども歌舞伎『毛拔』」

(一)「ふるさと東京発見」

平成一三年度の六年生（一三三名）と半年をかけて子ども歌舞伎に取り組んだ。この実践を行ったお茶の水女子大学附属小学校では、昭和五一年度より「創造活動の時間」を教育課程上に位置づけている。「創造活動の時間」は、その源流を一九二〇年（大正六年）の作業教育に求めることができ、体験をベースに課題追究の学習・活動を行っている。近年あらためて、上学年のねらいを「課題を見つけ解決していく態度や能力、共に活動する社会性、協調性、道徳性を養う学習、また個の課題を追求し、学ぶ楽しさを味わう学習」と整理をし、平成一三年度の六年生は週あたり五時間を充当していた。⁵⁵子ども歌舞伎は六年二学期から三学期の「創造活動の時間」に行ったものである。

二期の創造活動のテーマは「ふるさと東京発見」である。まず江戸東京博物館見学と歌舞伎鑑賞を行った。歌舞伎鑑賞は国立劇場一〇月歌舞伎公演『殿下茶屋聚（てんがぢやむら）』（中村吉右衛門）を選んだ。国立劇場は親子歌舞伎鑑賞教室などによって普及活動に力をいれているが、ふるさと東京で行われていた伝統芸能の鑑賞という主旨を伝えると、観劇前に解説を行ってくれることになった。内容は、歌舞伎の由来、江戸で行われてきた歴史、舞台の仕組み、音楽、役者の動作、演目等である。担当の国立劇場芸能部の渡邊哲之氏は、随所に小学生にもわかる工夫をしてくださった。録音テープで実際の舞台で使う音楽を流し、三味線の音色、唄について説明したり、舞台の構造を図示したり、付け打ちを実際に打って教師を音に合わ

せて走らせたりといった工夫である。また『殿下茶屋聚』の登場人物同士の関係がボスターの切り抜きを使って視覚的にわかるようにしてあった。解説によって、とかく関係が複雑でつまみにくくなりがちな歌舞伎の人間関係がよくわかった。この芝居はいわゆる「悪者」側が主人公だが、事前に対立の構図もつかめたようだ。以下、子どもたちの観劇感をひいておく。

・人が出たり入る（ママ）時に、すぐみたいな音がして、見に来て人にわかりやすくなっているところがよく工夫してあると思いました。それと気づいたことは歌舞伎のあの舞台が回転するようにできていることです。それに刀は木に銀紙がはつてあるだけに、本当の刀みたいになつていたのにはびっくりしました。足音なども音をつかっていたり、幕をあけるときも、あの木と木をぶつけたような音がしてとてもよく工夫してあったと思います。

・歌舞伎は見るのが初めてで見てもよくわからないだろうと思いました。しかし、わかりやすい説明があったので、今何をしようとしているか、何という名前の人が出ているかわかりました。私が一番すごいと思ったのは声と足音です。二階席やしつこの席の人まで届く声はよく出ると思いました。小声で話しているときも客席まで聞こえるのは感心しました。足音のほうでも、走ったりするときカッカと拍子木を鳴らして役者としても息が合っているのがすごいと思いました。また行きたくなるような楽しい歌舞伎だったと思います。

・歌舞伎を見るのはこれで五回目が一番いいところにすわっているのにもつまらないと思って寝てしまったけれど、解

説により、おもしろみがやつとわかりました。音もすべて楽器でやっていてびっくりした。お母さんのファンの「中村吉右衛門」は笑いもたくさんとれていて、僕も好きになりました。

・日本の文化はこのようなものが多いとやはり思った。そういうのがわかる人がいるから今でも残っていると思った。又、だれが見てもおもしろいものだった。やはり説明があつてよかった。歌舞伎がこういうものかわかった。

解説が子どもたちを歌舞伎の世界に引き込んだと言ってもよい。特に音と動作の関係や役者の演技のおもしろさは多くの子どもを引きつけた。ここで引き込まれたことが原動力となつて、このあと自分たちで歌舞伎の舞台を創ることにつながっていく。卒業劇の演目にいくつかの候補の中から、歌舞伎『毛抜』が選ばれたのである。教師が候補作として『毛抜』の台本を見つけたのは『新作六年生の学校劇』（日本児童劇作の会編 小学館）である。婚約している姫の毛が逆立つという噂を確かめるため、寝ずの番をする家来弾正が、天井に潜む忍者をあばく。忍者の手には大磁石があり、姫の鉄の髪飾りを操っていた。忍者は婚約を邪魔しようとする勢力の回し者であった。歌舞伎十八番の台本集に当たると、二五〇年も前にすでに磁石の知識を使ったこの演目が上演されていることがわかった。子どもたちは国立劇場で歌舞伎の歴史にも触れていたもので、江戸時代の奇想天外な芝居に魅力を感じ、支持したと考えられる。

（二）本物に学ぶ

子どもたちは、見る側から創る側へと立場をかえた。教師は実現を支援するために、伝統芸能の受け継がれ方に做った方法

をとろうと考えた。すなわち、「本物にまねぶ」のである。歌舞伎・邦楽のプロフェッショナルの指導実現に向けて、日本舞踊などに通じている保護者に協力を呼びかけた。保護者からの情報で、歌舞伎の役者を取りまとめている日本俳優協会に話をすることになり、『毛抜』を行いたい旨、また役者さんに指導を仰ぎたい旨を伝えたところ、『毛抜』を家の芸として伝えている市川團十郎氏に直接お目にかかる僥倖にめぐまれた。團十郎氏の指導の下、日本俳優協会がかかわっている伝統歌舞伎保存会の普及事業として、歌舞伎役者の市川右之助氏、邦楽関係の実演家、歌舞伎座舞台の附打の保科幹氏に協力いただけることがとんとん拍子で決まっていた。

（三）創っていく過程

卒業劇の演目を決める投票の際、国立劇場の渡邊氏の手法に学んで、『毛抜』の人物関係の構図を示したポスターを準備した。観劇した『殿下茶屋聚』の魅力は、中村吉右衛門演じる安達元右衛門の悪といつてもいい。二幕で元右衛門が草の屋根に登って足が屋根を踏み抜いてしまったときに、客席に向けて「よい子はまねしちゃいけないよ」というニュアンスのセリフ、仕草があり、子どもたちも、悪役の魅力にふれる感想を書いている。こうした舞台そのものが持つ魅力を、『毛抜』でもつかませたいと考え、まず二代目尾上松緑の『毛抜』（国立劇場）の舞台を全員でVTR視聴した。VTR視聴によって、舞台のイメージと舞台づくりのための仕事のイメージをもつことをねらった。子どもたちは希望のパートに分かれて仕事を受けもち、教師の指導分担、実演家の支援、保護者を中心としたボランティアの体制をととのえて舞台づくりが始まった。（図表1）

仕 事		児童人数 計133名	教師の分担 ()内 は専門分野 計5名	実 演 家 計6名	ボランティア人数 計50名程度
脚本・演出(黒子・暗転幕)		11	A(国語)	市川右之助保科幹	10名程度
舞台美術	大道具	23	B(図画工作)		
	小道具	4	C(算数)		
	照 明	10	B(図画工作) A(国語)		
	幕(定式幕)	6	D(家庭科)		3名程度
役 者		43	A(国語) C(算数)	市川右之助保科幹	演技指導(1) 着付け指導(1) 化粧指導(1) 30名程度
音 楽	三味線	10	E(音楽)	松浦奈々恵	
	箏	4	E(音楽)	小林露秋	
	笛	5	E(音楽)	藤舎呂裕	
	能 管	2	E(音楽)	藤舎呂裕	
	鳴り物	3	E(音楽)	藤舎呂裕	
	全 体			柏伊三郎	
附 打		2	E(音楽)	保科幹	
宣 伝		10	D(家庭科)		

図表1 「子ども歌舞伎『毛拔』」分担

脚本は立候補した子どもたちが書き起こした。参考に『歌舞伎十八番集』(河竹繁俊校注 朝日新聞社)を渡し、まずは読んでみるように勧めた。文語体であるからむろん小学校六年生には難解であるが、国語科の学習で狂言「附子」を現代語の脚本と比べて読んで、文語調に親しんでいたことが助けになったようだ。家族で古語辞典を持ち出して必死で読んできた。脚本担当の一人がはじめに残したメモには、「話はわかるがむずかしい。細かいことは意味不明」とある。集まって教師もはいつて読み合わせをし、三幕仕立てで、幕の担当者を決めて、幕毎に概要を詰めることになった。一幕は、原作で小野家に伝わる短冊がなくなり、忠臣方が危機に陥るところは、悪臣方がなにか家の宝を盗んで忠臣に罪を着せる筋立てが考えられた。二幕は、音楽部門の情報も聞き、姫の髪の毛が逆立つところを箏の発表会の設定にして演じることにした。三幕は原作に忠実に、弾正が寝ずの番をして毛抜がおどりと、謎解きが行われることにした。脚本は何度も読み合わせをして書き直し、四次案まで練り上げた。役者の立候補を受けて、家来や発表会の観客の数を調整したり、ダブルキャストを取り入れたりし、役者のオーディション、選出も脚本担当の十一人でかなり議論して行った。

脚本ができあがっていく過程について、担当の子どもたちは次のように振り返っている。

・ 演目が『毛抜』に決まり、原作を読んだとき、とてもおもしろいお話だと思いました。でも、現代語になおすのが大変で、とても苦労しました。なおしたつもりでもなおっていないかったりしたのです。次に役者。なかなかイメージにあう人がいなくて、オーディションもしました。選ぶ要素は、声の大き

さ、感情のこめ方でした。それぞれの幕にあう人を選んで練習を開始しました。

・脚本を書き始めた頃はまだ楽な方だった。相談する人は幕の仲間のたった三人だけだったからだ。けれどその状態は役者オーディションで一変した。すべての人をオーディションし終わった後、十一人の演出で意見を言い合った。さまざまな意見の違いも出て、最初の試練となった。そしていよいよCASTも決まり、練習に入ったが、最初は声出し、そして少しずつ身振り、手振りをするが、役者の一人ひとりと脚本・演出の考えが違い、二つ目の試練だった。着物を着ると姫は動きづらく、屋外での練習が難しく、さらに場所が場所ですぐ通らなかつた。何度か発声練習を続け、F先生（引用者注 保護者ボランティア）、右之助先生に指導していただき、ようやく声も出始めた頃、場取りを始めた。大道具や小道具のない場所で場取りをするのは簡単だが、道具が入ったの場取りは厳しい。さらに音楽も入り、かなりリアルになった。

脚本作りは、子どもたちにとっては、まずは原作を現代語になおす作業であった。小学生にはむずかしい作業だが立候補した子どもたちだけあって、放り出さずに台詞をつくっていた。このあと子どもたちなりに書いた台詞が役者によって音声化され、右之助先生の指導を受ける。先生はその場で歌舞伎らしい台詞に言い直され、役者があとについて言い、脚本担当は、それをメモする形であった。

役者の稽古は、全部で五回、右之助先生に見ていただいた。先に引いた脚本担当の振り返りにもあるが、最初の頃は声が全く出ず、立ち稽古をしても棒立ちになってしまう。しかし、右

之助先生と保護者ボランティアのF先生の指導によって、歌舞伎の動きがどういうものかが見えてくると、動きにつられるようにだんだん声が出るようになってきた。弾正が、毛抜が踊るのを見るところの見得、槍をとって天井をさすところの元禄見得は右之助先生に本物さながらに動きを見せていただいた。附打指導の保科先生には、音に合わせて立ち回りの型を教えていただいた。斬り合いは、大勢が斬りかかる型、斬る方がまわると一斉に斬られる型があり、型ができると自然に声が出るようになっていった。

役者の子どもたちが、実演家、ボランティアに書いたお礼状に、子ども達が稽古の仕方をどのようにとらえていたかがうかがわれる。

・市川右之助先生へ

僕が先生の御指導で一番印象深いのは、脚本の三次案が決まってからすぐの二月七日の御指導です。その頃僕はひとり通りのセリフをマスターしていましたが、どうしても「ちえ、くちおしい」のセリフを上手に言えませんでした。そんな時の先生の御指導はとてもよく覚えています。あの御指導があれば僕の民部の役は成り立っていなかったと思います。本当にありがとうございます。

このときの右之助先生の指導は何回も繰り返し言ってみせることであつた。口伝とはまさにこのようなことをいうのだろう。

・市川右之助先生へ

右之助先生がいらしたとき稽古をしながら、歌舞伎特有の気合の入ったセリフを聞き「すごい」と思いました。私たちが子どもだけの稽古では、日常会話に「まする」や「参りまし

た」などをくつつけているだけに思いました。「これが歌舞伎だ！」と思いました。

私は、一幕で玄蕃の家来として宝刀を盗み、三幕では、忍びの者を斬り、弾正に斬られる役でした。ただ宝刀を盗んで帰るのではなく、「殿につまづいたりした方がおもしろいのでは」と右之助先生が提案してくださり、役のめりはりがつきました。・一幕で人を笑わせるように演じたかったです。が、残念ながら出来ませんでした。歌舞伎を見に行くことがあったら、どのような場面や演技で自分が笑ったかを気にかけて見たいと思います。

一人の役者が歌舞伎のもつ雰囲気を小学校にもってきくださり、それが子どもたちに伝わっていることがよくわかる。

・F先生へ

F先生が来る前は、「昔」のことを考えずに、「今」に近いものを演じていました。でもF先生がいらっしゃると全くちがいました。F先生に教えてもらい、歌舞伎とはなにが大切かがわかりました。

- (一) 大きな声を出す
 - (二) はずかしがらない
 - (三) 二階席(上)を見る
 - (四) 姿勢を正しく
 - (五) 動かない
 - (六) その役になりきる
 - (七) 自分にもどらない
- などです。

これらの教えは複数の子どもが記録しており、F先生が身を

もって示してくださったことになんとか応えようとしていることがわかる。

さて音楽部門に目を向けると、当該小学校では三年生から太鼓などの邦楽に親しんでいることもあって、子どもたちは楽しんで稽古にあたっていた。しかし初めてさわった楽器もあり、むずかしさもひとしおだったようだ。一通の礼状を引いておく。

・藤舎呂裕先生へ

僕は歌舞伎をするにあたって簡単だったところはありませんでした。どういう事かというと、必ず打つ時には工夫しないと(心と力とやる気をバチに伝えるということ)よい音、自分が胸をはってこの音を出すことができないからです。難しいところはいくつもあります。何科もあって書ききれません。僕は太こをやっていくうちに二つ分かったことがあります。一つ目は芸術(太こ)に終わりや完成はないということです。いくら自分が打った音が良くて自分が納得しても、どこか必ず欠点があるからです。二つ目は音楽は耳と目と瞬発力が大切だと思います。耳は音を聞きとること、目と瞬発力というのは、役者(主人公や脇役)と後見の動きのタイミングをはかることです。何度も申し上げますがありがとうございます。

この子どもは、太鼓を芸術ととらえ、また応じる力を音楽の重要などと感じている。これらを言葉で教示されたのではなく、自ら学びとったところに注目しておきたい。

演目決定から、「創造活動の時間」三七時間を費やして三月一三日、全校児童と六年生保護者、関係者を招いて、お茶の水女子大学徽音堂(きいんどう)において「子ども歌舞伎『毛拔』」

上演に至った。一年生から五年生の子どもたちが真剣に見てくれたことがその場の空気で舞台に伝わり、大きな充実感があつた。

(四) 省察

実践終了直後は、伝統芸能の「型」と子どもたちの「自主性」のせめぎ合いを強く感じていた。しかし、創っていく過程を記述し、子どもたちの振り返りに目を通してみると、「型」は教えてもらうものではなく、見て真似することで創り出されるものだと気づく。「子ども歌舞伎『毛拔』」は「歌舞伎のようなもの」の域を出ないが、おそらく学びの方法としては、歌舞伎を始めた日本の伝統芸能の伝承方法が成立していたのではないか。動きがつかめると自然と声が出るようになるという一つをとっても、部分を練習するのではなく、全体をつかんでいく方法だとわかる。見てつかんでいく方法は、「自主性」なしにはありえない。教師としての私自身もつ「自主性」の概念を考え直す契機となった。

図表1に、教師の役割分担を示したが、実演家を招いた学習では、教師の役割は重要なポイントになる。本実践では、教師は実演家と子どもたちをつなぐ役割を果たそうと考えていた。もちろんマネージメントは必要不可欠である。しかし、教師がつかないでいくことによって、学びの室はどうだったのだろうか。子どもが実演家と直接ぶつかりながら学ぶ機会を十全に提供できたかどうか振り返ってみる必要がある。特に脚本・演出について、「子どもの意見が言いにくかった」という意見が出ていた。これは、例えば実演家の口述を忠実に再現しようとするあまり、教師が脚本に書き加えをしていくという場面があり、子どもの

感じ方を丁寧にすくい取って実演家に伝えられなかったところ起因すると考えられる。あるいは子ども自身が思いを伝える場面の設定がたりなかったともいえる。「つなぐ」ことを性急にしないあまり、完成された形を子どもたちに示すことになっていなかったか。完成された形を教えることと「型」を学ぶことはちがうのである。

「子ども歌舞伎『毛拔』」は、子どもたちが選んで決めた演目である。「選ぶ」ことは重要である。一般的に伝統芸能の世界は、稽古事として選んで入門するかたちをとる。学校教育においても、自ら選んだという意識は、責任と自主性を生むだろう。ただし、子どもたちが選ぶために、教師には何が提供できるかが問われている。

三. 伝統・文化にかかわる教育の可能性

教育基本法の改正とそれに基づく新学習指導要領の公示によって、学校教育に伝統・文化にかかわる内容が盛り込まれた。中村哲は教育基本法改正にかかる論議をとりあげながら、「日本文化に基づく教育の理念が、個人の人格形成を意図した愛国心の育成、伝統や文化の理解と尊重では文化自体の価値を創造する発展的方向性が見え」ないとし、新たな和文化教育の理念や展望を求めている⁷⁾。新たな理念として中村が提案しているのが、「文化創造としての和文化教育」である。知識習得型ではなく、心身で型として技術や技能を体得することに特徴があり、体得した技能を活用して他者と交流した場で新たな文化的価値を創造するとしている。

「子ども歌舞伎『毛拔』」の実践の省察によって見えてきたこ

とは、中村の主張する型の体得そのものが文化創造の営みといえることである。型を体得した後には新たな文化創造をするという考え方では、型が実体的な形になってしまう。脚本・演出の子どもに教師が示してしまったような形である。子どもたちが追求の過程で見せてくれたのは、むしろ「まねぶ」途中での自己発見である。

安部崇慶は、芸道稽古論には、師匠の「教授」と学道者の「自己開発」が併存していると述べている。⁽⁸⁾学道者の「自己開発」に注目したい。これは、國學院大學人間開発学部理念である個々人の能力の開発にも通ずる。学道者が師匠をまねながら自ら発見していく道である。安部はさらに、型の稽古の過程において「学道者には師匠が自らの体験を基にした自己開発の道程が提示された」と続ける。「師匠の道が学道者の道になる」とは、師匠の道の厳しさをも示している。学校教育における実演家の位置づけは、芸道における師匠とはちがうが、学ぶ者がその姿勢にふれるという意味では通じるところがある。また、伝統・文化にかかわる教育における教師の姿勢についても示唆をうけるところがある。教師もまた、子どもたちと共に実演家の姿勢にふれ、その道の追求者の一人として参加したいものである。「子ども歌舞伎『毛拔』」は、一で述べた寺子屋方式によって実演家に倣いながら、近代以降の学校教育の賜物である協同学習の方式によって、舞台を完成させていった。折衷的なやり方が先に指摘したひずみを生んだとも言えるし、一つのことを成し遂げた達成感を生んだとも言えるだろう。成果の一つとして、舞台づくりの過程で実演家に学んだ「自己開発」をあげておきたい。

註

- (1) 『日本教育史資料』(文部省 明治二五年出版 明治三七年再版)をもとに、海原徹は『近世私塾の研究』(昭和五八年 思文閣出版)において寺子屋の数を一五六〇一校としている。
- (2) 平成二一年度学校基本調査 文部科学省
- (3) 市川寛明・石山秀和『江戸の学び』(二〇〇六年 河出書房新社)所収「寺子屋教育というもの」において、市川寛明は、寺子屋教育の個別教授を歴史的な視点、社会状況とのかかわりから論じている。
- (4) 沖田行司は寺子屋の師弟関係を、金銭によってではなく、「師弟の礼」をもって教育関係が成立すると述べている。『日本人をつくった教育』(二〇〇〇年 大巧社)
- (5) お茶の水女子大学附属小学校児童教育研究会『総合的な学習の実践、子供と創る創造活動』(二〇〇〇年)
- (6) 邦楽関係の実演家 柏伊三郎(全体指導) 松浦奈々恵(三味線) 小林露秋(箏) 藤舎呂裕(笛、能管、鳴り物)
- (7) 中村哲編著『和 문화の風』を学校に「心技体の場づくり」(二〇〇三年 明治図書) 所収中村哲「文化創造としての和 문화教育の出航」
- (8) 中村哲編著『和 문화の風』を学校に「心技体の場づくり」(二〇〇三年 明治図書) 所収安部崇慶「和 문화教育の航跡と意義」
(なりたのぶ・國學院大學人間開発学部初等教育学科教授)