

「日常の実験」としての芸能学校の芸の習得過程

— 中国伝統演劇・秦腔の事例から —

Analysis of Learning Process of Aspiring Performers in a Theater School from the Viewpoint of Routine Experiment : A Case Study on Chinese Qin Opera

清水 拓野*

Takuya SHIMIZU

Abstract

Based on an example of Chinese Qin opera theater school, this paper analyzes learning process of aspiring performers in a school setting by applying the concept of ‘routine experiment’, which implies innovation, in educational studies. Studies on performing arts education have been primarily focusing on the relation between apprenticeship and human resources development until recently because many performing arts (especially traditional ones) have thought to transmit its skills and knowledge through it. Many researchers still think that apprenticeship is the dominant educational mode for performing arts education. Although some researchers finally came to recognize the importance of school education for human resources development in recent years, learning process of aspiring performers in school settings is not yet sufficiently studied. Taking the situation into consideration, it is the main purpose of this paper to analyze the learning process to illuminate how school education affect transmission of intangible culture (especially its performance skills and knowledge): a topic especially important in the studies on intangible cultural heritage transmitted through school education. The paper will also show that the concept of ‘routine experiment’ offers a vantage point on the intricate relation between transmission of tradition and development of artistic creativity. In conclusion, the paper will suggest a new theoretical direction for the studies on performing arts education and its related field.

キーワード：芸能学校, 芸能教育, 秦腔, 中国伝統演劇, 日常の実験

I はじめに

本稿は、教育研究における「日常の実験」の概念を手がかりに、文化人類学の視点から芸能学校での芸の習得過程の実態に迫るものである。芸能教育研究の分野では、これまで徒弟教育にお

* 関西国際大学 国際コミュニケーション学部

ける芸の習得過程に関する知見を蓄積してきた。それは、芸能（とりわけ伝統芸能）の多くが徒弟教育をとおして伝承されてきたからであり、多くの研究者がそう認識してきたからである（清水 2021：14-15）。そして、近年、学校教育も人材育成に重要な役割をはたしていることが以前よりは研究者に注目されるようになり、学校と芸能教育の関係についての研究も少しずつ出てきているものの、学校での芸の習得過程の実態がどのようなものかを十分に明らかにしているとはいえない。

ところで、芸能教育研究の重要な研究目的のひとつは、芸能という無形文化の技や知識がどのように伝えられているかを明らかにすることである。それは、芸能分野における伝統の継承と創造性の発揮のあり方にも関わる研究である。とくに、芸能が無形文化遺産となっている場合、それを大切に保護するとともに、時代に即した形で次世代へ継承していくことは重要である。しかし、従来の芸能教育研究では、技や知識の伝承と徒弟教育という教育形態とどのような関係にあるかを記述・分析してきたが、国や芸能ジャンルによっては学校の存在が顕著である現状を踏まえると、それと学校教育との関係性にもより注意が払われるべきである。

本稿は、そうした問題意識にもとづき、学校教育と芸の習得過程に注目するものである。ここでは、具体事例として、中華人民共和国の秦腔と呼ばれる伝統演劇（西北地域の地方劇）に目をむけたい。中国の場合、1949年の人民共和国の建国を境として、徒弟教育を封建的・前近代的として否定したので、多くの芸能が学校で教えられるようになった。筆者がこれまで20年余り調査研究してきた秦腔も例外ではない。本稿では、この秦腔の演劇学校の事例を中心に取りあげて、学校で役者志望の学生が芸を習得することの意味や、伝統の継承と創造性の発揮のあり方などについて考えてみたい。

II 芸能教育研究の概要

まず、芸能教育研究の概要について述べよう。芸能教育研究は、認知科学研究、人類学的・社会学的身体論、民俗芸能研究などが交差する分野である（清水 2021：19-25）。この分野の初期の重要な研究には、たとえば、認知科学者の生田久美子（1987）によるものがある。生田は、G・ライル（1987）の内容知（knowing that）と方法知（knowing how）の弁別やM・モースの身体技法論¹⁾（1976）などにもとづき、日本舞踊のような伝統芸道における学習過程の特徴を徹底的に分析し、学校教育中心だった従来の学習観を一新しようとした。生田のこの「わざ」研究は、芸能教育の特徴を浮き彫りにしただけでなく、そこでみられる「学習の非段階性」や「形と型」や「わざ言語」といった事象によって、自明視されてきた学校教育の特徴を相対化しているので、大いに注目に値する²⁾。さらに、生田は近年、この「わざ言語」をTask（何か具体的な行為ができること・技術=learning how to do）とAchievement（いろいろな事態への対応能力・到達状態=learning to do/learning to be）という概念によって緻密化し、看護教育やスポーツ教育などの研究にも応用するなど、芸能教育に限定されない幅広い学習論として展開している（生田 2011）。

その後、生田の「わざ」研究は、芸能教育を始めとして、さまざまな専門分野に少なからず影響を与えてきた（竹内・やまだ 2014；横山 2015）。芸能教育とその関連分野で、とりわけ重要なのは、倉島の研究（2007）と奥井の研究（2015）である。前者は、S流武術の技習得に関する社

会学的研究であり、M・モースの身体技法論などを批判的に検討し、技の有効性について微視的に記述・分析している。後者は、淡路人形芝居の事例に注目した臨床教育学的研究であり、現象学的な視点から「わざ」の実践を詳細に記述し、非言語行為にも目をむけて実践者の生きられた経験を、読者の経験を喚起するものとして提示しようとしている。いずれの研究も、生田によって先鞭がつけられた「わざ」研究を批判的に検討し、さらに深化させているものである。ただし、生田を始めとするこれらの微視的な「わざ」研究は、徒弟教育や非学校的な文脈における「わざ」の習得過程に焦点をあてるものであり、学校教育と「わざ」や芸の習得過程の関係をとりあげるものではない。

ところで、芸能教育研究には、上記の諸研究と微妙に重なりつつも、民俗芸能研究の流れを組むものもある。民俗芸能研究は、もともと教育に特化するのではなく、民俗芸能に関する幅広い事象を研究対象としていた。しかし、90年代に、民俗芸能の近代化による変容にともなって、それを「始原」や「古風」や「伝統」や「素朴」という従来のイメージと結びつけることに疑問がもたれるようになった（橋本 1989；1993）。そして、一部の民俗芸能研究者のあいだで、新たな民俗芸能研究のあり方が問われ、従来の民俗芸能研究を脱中心化しようとする試みのなかで、教育に関する研究が登場するようになった。すなわち、演技という身体的な知識を習得する／させる方法や、そうした方法を内包する共同体の構造的な特徴を記述・分析することで、それまで「始原」や「古風」や「伝統」や「素朴」という言葉で語られブラックボックス化していた芸能の伝承過程に迫ろうとしたのである。

この分野の具体的な研究成果としては、民俗芸能学者の橋本裕之や、彼が世話人を務めた民俗芸能研究会／第一民俗芸能学会の活動に関与した者たちの著作があげられる（上野 1994；小林 1994；橋本 1994）。また、文化人類学者の福島真人と「文化の身体的基礎」研究会のメンバーたちは、長期的な教授・学習過程によって社会的に構築されていくものとしての身体（身体技法）という観点から、能や大衆演劇などのさまざまな芸能教育の比較研究を行っている（福島編 1995）。より近年では、文化人類学者の菅原和孝たちが、静岡県水窪町の西浦田楽の事例を中心に、民俗芸能の伝承過程を身体資源³⁾の再配分として捉える研究を行っている（菅原・藤田・細馬 2005；菅原 2010）。これらの研究に共通しているのは、認知科学者のJ・レイヴとE・ウェンガー（1993）たちのLPP論（正統的周辺参加論⁴⁾）を批判的に応用している点である。しかし、これらの研究では、LPP論が徒弟制モデルと呼ばれることから明らかなように、それを分析枠組みとして応用しやすい徒弟教育や非学校的な伝承形態をもつ芸能をおもな対象としている。

このように、従来の芸能教育研究の大半は、学校教育に目をむけるものではなかったものの、当初から関心をもつ者もいた。たとえば、「文化の身体的基礎」研究会のメンバーであった西郷（1995；2002；2006）は、おもに教授法に注目して、神楽や民舞教育が普通の学校で教えられる様子を研究している。さらに、近年では、以上で述べた諸研究とは独立したものとして、学校で教えられる八重山芸能の比較教育学的研究（呉屋 2017）や、宝塚音楽学校の人材育成過程の経営学的研究（西尾 2010；2012）などもある。ところが、これらの研究は、学校の歴史の変遷過程や経営組織の側面におおむね力点を置いており、学校での芸の習得過程の実態に十分に肉薄するものではない。そこで、筆者は、以上で取りあげた「わざ」研究と民俗芸能研究という二つの研究群の成果を土台に、学校化という視点から秦腔の俳優教育を記述・分析し、教育方法や教育目標や師弟関係などに注目して、学校での芸の教授・学習過程の初歩的な記述・分析をした（清水 2021）。

本稿は、筆者の当時の研究で十分に踏み込めなかった稽古現場における芸の習得過程の詳細に注目するものである。これまで、芸能教育研究の多くがLPP論にもとづく徒弟制モデルの学習観を念頭においてきたが、本稿では福島(2010)が提起する「日常の実験」という学習概念をひとつの手がかりとしたい。徒弟制モデルの問題は、学習の原イメージとして、ある種の模倣的な振る舞いを強調しすぎ、という点にある。確かに、模倣とそのくり返しはさまざまな場での学習過程にみられ、芸能教育でも重要ではあるものの、日本舞踊を研究した生田(1987)の形(師匠の形式的な模倣)と型(形の積極的な意味解釈)という概念の弁別からも見てとれるように、徒弟教育的・非学校的な芸能教育においても、弟子側のある種の意味の「探索」が必要とされている(福島 2010: 151)。福島の「日常の実験」という学習概念は、学習のそのような「探索的内省行為」をより強調するものである⁵⁾。彼の場合は、イノベーションが重視される高度なテクノロジーやリスクと関わる組織などを研究対象としているものの、純粋な模倣とそのくり返しだけではなく、学生側の学びの主体性も重視する学校教育でも、「日常の実験」の概念はある程度の有効性をもつものと思われる。本稿では、この概念を参考にしつつ、これまで研究があまりされてこなかった芸能学校における芸の習得過程の実態に迫ってみたい。

Ⅲ 秦腔の俳優教育の概要

本稿では、中国西北地域で盛んな秦腔と呼ばれる伝統演劇について取りあげて、その俳優教育の実態に迫る。ここで、多くの者にとって馴染みのない秦腔教育の歴史と基本的特徴について、まず概要を述べておきたい。

1. 俳優教育の歴史

秦腔の俳優教育は、かつて中華民国期ごろ(1912年～1949年)まで、おもに「科班」と呼ばれる民営徒弟教育組織で行われていた。科班とは、集団教育を基本とし、複数の師匠(組織長とその他の教師)と弟子たちからなる封建的な組織であった。その封建性を象徴するものとして、たとえば、「関書大発」と呼ばれる契約書があった。これは、公演活動や家事労働を無償で行うなどといった、師匠に対する弟子の義務が明記された身売り証文的な徒弟契約書であった(張 2003: 316-317)。この他にも、師匠が弟子の体をこん棒などで打ちすえながら芸を叩きこむという、「打戯」と呼ばれる体罰行為が許容されていた。なお、科班のおもな教育方法としては、師匠が弟子に芸を口伝する「口伝心授」があげられる。文字教材に依拠しないこの方法が重視されたのは、複雑な型や演技の核心的なところが口伝でしか伝えられないという事情もあったが(康(主編) 2017)、当時の役者の社会的地位が低く、文字もろくに読めない者も多かったという事情もあった。

ところで、1930年代ごろになると、日本も含めた八か国の列強による侵略を発端とした、演劇改良運動(伝統演劇に民衆を啓蒙する役割をもとめた愛国主義運動)が起り、徒弟制的な特徴をもつこの科班も、学校によって次第に取って代わられるようになった。こうした運動に参加した政治的意識の高い知識人が、テレビもネットもない時代における伝統演劇の民衆に対する社会的影響力や情報伝達力に注目し、演劇学校の設立や運営に関与するようになったからである。その結果、秦腔演劇界では、西安易俗社という有名劇団が、公演活動をとおした愛国主義的な民衆

教育を目標として、従来の封建的な科班とは異なる学校的な科班を設立した。この西安易俗社付属科班は、従来のように技芸の訓練だけでなく、民衆教育の担い手としての役者の教養教育（国文や習字や数学）なども非常に重視しており、学校の雛形といえるような教育組織であった（清水 2018：9）。

1949年の中華人民共和国の建国後には、徒弟教育の学校化は本格化した。その背景には、封建的思想や迷信的思想に反対して民族的、科学的、大衆的な教育を重視した中国共産党の新民主主義教育思想と、伝統演劇界の状況を一変させた役者の政治思想・境遇（改人）、劇団の管理・運営方式（改制）、演目内容（改戯）に及ぶ演劇改革がある（甄・史（編）2010：152-156）。とくに後者の演劇改革によって、民国期までは社会の下層にいた役者は、人民教化に努めるプロパガンダ芸術の担い手として社会的地位が向上した（傅 2002）。その結果、そうした役者を効率的・組織的に養成するために、全国各地に国営の中等演劇学校が設立された。そして、社会主義的なこのような新型演劇学校は、新民主主義教育思想やソ連の教育モデルの影響を受けて、科班にみられた封建制的な徒弟契約書や体罰行為を許容した教授法などをまず一掃した。その設立形態も民営から国営に変わり、劇団付属という形態を取ることが多かった科班とは異なり、母体劇団へ人材供給するのではなく、地域を問わず役者を必要とする劇団のために俳優養成をするようになった。さらに、役者は人民教化と政治宣伝に努めることが期待されるようになり、それに相応しい人格を形成するために、国定の教育大綱にもとづいた政治科目（マルクス・レーニン主義基礎知識など）や教養科目（国語、数学、歴史、音楽基礎など）が極めて重視されるようになった（董・生・董 2015）。

2. 俳優教育の基本的特徴

本稿では、筆者が2019年9月に現地調査した西安市の陝西芸術職業学院という秦腔演劇学校の事例を取りあげる。この演劇学校は、秦腔の最高学府とみなされる6年制中等学校であるが、俳優教育の普遍的な特徴が多々みられるので、この事例に即して秦腔の俳優教育の基本的特徴を説明しておきたい⁶⁾。

秦腔の演技はきわめて複雑な構成をしている。日本人に馴染みの深い京劇と同様に、秦腔の演技には、歌（唱）、せりふ（念）、しぐさ（做）、立ち回り（打）の諸様式と、手の動作（手）、目線の用法（眼）、体の動作（身）、手、眼、身、歩の総合的な運用（法）、歩き方（歩）の諸様式がある。これらは、総じて四功五法（sigongwufa）と呼ばれる伝統的な型の集合体であり、役者を志望する者はそれをひととおり習得しなければならない。秦腔には歩き方ひとつにも型があり、とくに伝統演目（伝統戯・古典戯）の上演では、型を習得していないと舞台上を歩くこともできない。

しかも、この型の集合体は、役柄別にも細分化されている。秦腔には、男性役（生：sheng）、女性役（旦：dan）、隈取りをする男性の役（浄：jing）、道化役（丑：chou）の四大役柄とその下位分類（総称は行当：hangdang）がある。そして、秦腔の俳優教育では役柄別修業が実施されており、この四大役柄の下位分類のいずれかの役柄に専念して、その役柄に特有の歌やしぐさの基本様式を学ぶ⁷⁾。たとえば、敵役を演じることが多い隈取りをする男性役（浄）には悪役風の豪快な歌い方があり、女性役（旦）には女らしい優美で繊細な歌い方やしぐさがある、といった具体である。このように、秦腔はきわめて様式的な芸能であり、役柄に応じた多様な学習項目

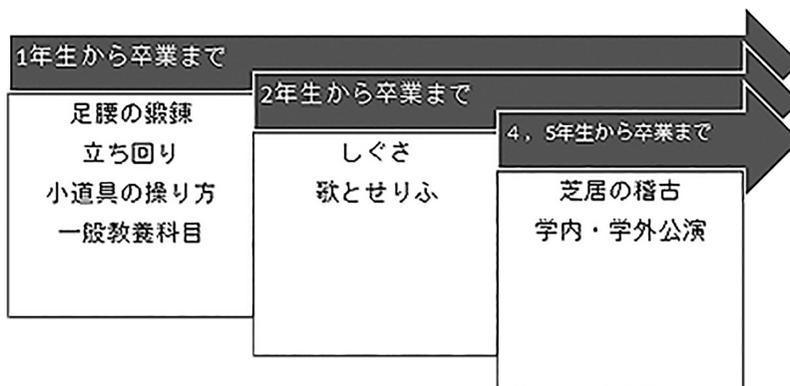


図1：秦腔俳優教育の基本構造

から構成される総合芸術である。

当校の俳優教育では、これらの型の諸様式を習得するために、次のような秦腔関連科目を設置している（図1参照）。すなわち、足腰の鍛錬を目的とする授業（腿功：tuigong）、立ち回りの基礎を練習する授業（毯子功：tanzigong）、歌とせりふの練習をする授業（唱念：changnian）、しぐさの基本を稽古する授業（身段：shenduan）、槍や刀などの小道具の操り方を学ぶ授業（把子功：bazigong）の五つの科目である。生徒は、これらの基礎科目を男女別・学年別に習得する（歌とせりふの授業だけは、第二学年の第二学期から、隈取りをする男性役や女性役などの役柄別にもなっている）。また、これらの科目をひととおり習得した後は、役柄別で行われる芝居の稽古（劇目：jumu または、排戯：paixi）がある。これは、基礎科目で学んだ諸様式を応用し、芝居演目の習得をはかる授業である。もちろん、当校には、役者の素養を高めるための一般教養科目もある。国語や数学（代数）、政治や歴史や英語などの授業がこれに該当し、生徒はこれらを専門科目と平行して学年別に習得する。

IV 「日常の実験」からみた芸の習得過程

では、「日常の実験」として芸の習得過程をみると、どのような特徴が浮き彫りになるだろうか。ここで、第Ⅱ節で取りあげた生田（1987）の形（外面的な身体的形式性）と型（「形」を超えた意味の積極的解釈をともなう境地）の弁別に改めて注目したい。生田によると、日本舞踊の稽古では、形から型へ進むことで、舞手は芸の習熟をはたす。そして、形は師匠の模倣で習得できるが、型は師匠とのやり取りのなかで得るさまざまな言語的・非言語的のつながり（「わざ言語」を含む）をもとに、弟子が単なる模倣を超えた意味の探索的・主観的な内省行為を経てようやく習得できるものである（福島 2010：151）。「日常の実験」の概念は、この探索的・主観的な内省行為に注目するものである。

ところで、陝西芸術職業学院の秦腔の俳優教育に目をむけると、やはりそこでも、そのような探索的側面がみられる。とりわけ、中核的な科目である芝居の稽古には、それが顕著である。まず、当校の芝居の稽古には、表1のような三段階の稽古法がある。これは、芝居を入門、中級、上級の三つのレベルにわけ、それぞれに異なる教授法を対応させるものである。①は、模倣と観

察を主とする教授法であるが、演技の基本をまず徹底して学ぶのが重要で、低学年の生徒には台本分析とかはまだ難しい、という事情にもとづいている。②と③の教授法は基礎が習得できた生徒むけで、台本閲読や分析や作文執筆などのより分析的・内省的な学習をさせて、生田のいう型の境地に近づこうというものである。

表1：芝居の稽古における三段階の教授法

教授法の名称	対象学年（稽古演目のレベル）	教授法の特徴
①手本の提示とその模倣による教授法 (以身示範・直観模倣)	二年生 (入門レベルの芝居)	●手本による模倣と観察の反復
②叩きこみを減らしたより啓発的な教授法 (減少注入・加强啓発)	三年生 (中級レベルの芝居)	●教師による演目の説明と台本の解説、生徒による台本の閲読と感想文の執筆
③分析的・啓発的に教え、創造性を導く教授法(半教半導・誘導創造)	四・五・六年生 (上級レベルの芝居)	●生徒による台本の分析、作文の執筆、教師との討論 ●芸術鑑賞や文芸学や演劇史の授業などとの連携

第Ⅱでは、これまでの芸能教育研究では、徒弟教育モデルに影響を受けて、学習の原イメージとして模倣的な振る舞いを強調しすぎである、と述べた。実際、以上の三段階の教授法においても、模倣と観察に焦点をあてる従来の学習観が当てはまる段階は、そうした学習方法が主体となっている①の段階くらいまでであり、生徒による台本閲読や感想文の執筆という行為を含む②の段階や、生徒による台本分析や教師との討論なども行う③の段階では、むしろ学習の探索的側面の方が顕著にみられるのである。たとえば、生徒による以下の発言に注目してみよう。

「芝居の稽古で作文を書いたりもしたのですが、自分の演じる役柄の心情や演技について客観視するのに、それはとてもいい機会になったと思います。たとえば、『武松殺嫂』という演目のなかで、兄の敵・潘金蓮を前にして、武松が誘惑されて戸惑う場面があるのですが、そうした戸惑いをどのように表現すればいいのかなど、そういうことについてあれこれ考えながら作文を書くうちに、武松という役柄の心情や演技上の工夫に対する理解も少しは深まったと思います」(2019年9月4日の取材から)

「芝居の稽古のときは、先生と劇中の人物像や人物関係や時代背景などについてときどき討論をしましたが、先生はすぐに答えをいわないで、できるだけ僕にまず考えさせようと思いました。たとえば、『古城会』で関羽を演じたとき、そのときの関羽がなぜ仲良かった義弟・張飛と複雑な関係になってしまっているのかについて、僕に自分で考えさせようとしたときなどもそうでした。だから、芝居の稽古を始めたばかりの二年生のときと違って、三、四年生くらいになると、なんでも先生に依存しないで、だいぶ自分で考える習慣が身についたと思います」(2019年9月7日の取材から)

『長坂坡』の稽古当初は、趙雲子龍が100万人の曹操軍を前にしても少しもひるまず、巧みな槍さばきで敵を次々にやっつけていたのを単にカッコいいとしか思っていませんでした。しかし、稽古をくり返しているうちに、彼が主君・劉備のことを敬愛していたからこそ、劉備の息子と夫人を守ってひとりで必死に敵と戦っていた、ということにも気づき、趙雲に対する見方も次第に変わりました。彼を演じるときは、そういう点ももう少し考えて演じてみよう、と思うようになりました」(2019年9月12日の取材から)

上述のいずれも、芝居の稽古経験について語る生徒の発言である。ひとつ目の発言は、ある学級のインタビュー当時18才の男子生徒が、『水滸伝』関連の有名演目『武松殺嫂』⁸⁾を稽古していた当時を回想したものである。彼は、豪傑・武松とその兄嫁・潘金蓮のあいだの葛藤を描いたこの演目で、兄を殺されて潘金蓮に敵討ちをする武松の役を演じていた。

ところで、この武松は、色香を振りまき命乞いする潘金蓮を前にして、心を動かされてひと思いに彼女を刺すことができず、しばらく逡巡するのであるが、彼はその場面をどのように演じるべきかについて、稽古当初はあまり理解できないでいた。理想的には、この場面では、太刀のわずかな震えや、太刀をもたない手の振動や、戸惑いの視線などによって、武松の太刀の微妙な迷いを表現することになっているが、彼は具体的に何に注意して演じるべきかよくわからないのであったのである。しかし、彼は、演目の台本をくり返し読んで自分なりに考えて作文を書いているうちに、こうした細かい演技上の工夫の重要性に気づき、この場面に対して少しずつ理解を深めていったのである。この男子生徒の場合は、作文執筆をとおして行った武松の演技についての探索的・主観的な内省行為が、芝居の習得過程において重要な役割をはたしていたといえる。

一方、上記の二つ目の発言は、彼と同級生のインタビュー当時19才の男子生徒が、『三国志演義』関連の演目『古城会』⁹⁾を稽古していたときの話である。この男子生徒は、この『古城会』のなかで主役の関羽の役を演じていたが、この演目も人間関係がいろいろと複雑な物語である。

物語を簡単に説明すると、おおよそ次のとおりである。主君・劉備の敵である曹操に捕われていた豪傑・関羽は、彼を臣下にしたがる曹操の厚遇を受けたものの、最後には一緒に捕われていた劉備夫人とともに曹操のもとを離れ、夫人を守りながら単騎で千里の道を旅して、ある古城で主となっていた義弟・張飛と再会した。しかし、関羽が敵の曹操に寝返ったと思いこんでいた張飛は、主君・劉備に対する関羽の忠義を疑い、彼を敵視し信じようとはしなかったため、関羽は彼を追ってきた曹操軍の敵将を切り捨てることで張飛の信頼を勝ち取らなければならなかった。

このように、『古城会』という演目は、かつて義兄弟の誓いをするほど堅い絆で結ばれていた関羽と張飛のあいだの微妙な葛藤を表現する物語なので、稽古当初の彼は、状況をあまり呑みこめていなかったのである。そして、この演目に対する彼の理解を深めるうえで、芝居の教師との討論が大きな役割をはたした。これは、この男子生徒がまず演目の台本を自分なりに分析して作文を書き、それにもとづいて行われたものであるが、彼の発言にもあるように、教師は討論では答えをすぐにはいわずに、彼から答えをできるだけ導くような役割に徹していたのである。つまり、彼の場合も、こうした活動をととした探索的・主観的な内省行為が、芝居の習得過程において重要な機能を担っていたのである。

さて、上記の三つ目の発言に目をむけてみよう。これは、前二者のひとつ上の先輩であり、インタビュー当時20才の男子生徒が、稽古していた『三国志演義』関連の演目『長坂坡』¹⁰⁾のこと

を思いだしているものである。この演目は、押し寄せる敵将・曹操の大軍のなかを走りまわって、劉備配下の豪傑・趙雲子龍が単騎で幼君（劉備の幼い息子）を救い出す、という有名な物語である。

ところで、彼は、この演目の稽古当初、ひとりで100万の軍勢のなかを駆け抜ける趙雲の豪胆さとその巧みな槍さばきばかり気を取られ、彼が背中に背負っている幼君を傷つけまいと、赤ん坊にいろいろと気遣いながら戦っている様子にはあまり注意を払わなかったのである。実際のところ、この演目では、趙雲の槍さばきを習得するのにもある程度の時間がかかるうえに、最低限の小道具しか使わない『長坂坡』のような伝統演目では、赤ん坊の人形を小道具として使うこともないので、趙雲の置かれていた具体状況について少し実感が湧きにくいということもあった。しかし、彼は、何度も台本を読んで思考をめぐらし、稽古をくり返しているうちに、趙雲が主君・劉備をどのくらい敬愛していたかに改めて気づき、赤ん坊を抱いた戦闘場面でそれをどのように表現すればいいのか、ということも多少は工夫できるようになったのである。すなわち、彼のこうした変化は、台本の閲読や稽古の反復における彼の探索的・主観的な内省行為によるところが大きいといえるのである。

以上では、三人の生徒の事例をみてきたが、ここでは、彼らが単に手本の模倣と観察だけを行っているのではなく、台本の閲読や作文執筆や教師との討論などをとおして、意味の探索的・主観的な内省行為も活発に行っている、という点が共通する。そして、上記のいずれの事例も、芝居の三段階の教授法における②叩きこみを減らしたより啓発的な教授法や、③分析的・啓発的に教え、創造性を導く教授法の段階に該当するものである。また、これらの生徒は、比較的呑みこみの早い利発な生徒であるが、当校では、これらの段階において、こうした内省行為ができるレベルの生徒を相手にするとき、生徒の探索的・主観的な内省行為をとりわけ促す傾向にある。つまり、そのような内省行為を許容し、奨励することが稽古過程のなかに組みこまれているのである。これは、学習促進のためであるが、そもそも学校という文脈では、科目を問わず、教師が学習促進のために生徒に課題を与えて考えさせる、という教授戦略をしばしば取るので、広い意味ではその一環とみなすこともできる（cf. Coy ed. 1989）。

さらに、現在の演劇学校は、かつての民営劇団付属の科班とは異なり、労働（上演活動）と学習（芸の修業）がある程度分離しており、俳優教育が劇団のように日々の公演活動によって影響を受けないので、生徒がこうした内省行為に時間を費やす余裕もある。「日常の実験」の概念を提起した福島（2010：160-165）は、学習者が探索的な内省行為を十全に行うためには、時間的制約（失敗する時間的ゆとりのなさ）や経済的制約（失敗の経済的コスト）や法的制約（失敗の法的責任）などがかからないことを条件としているが、職場から乖離した学校というモデル環境は、多くの点でこれらの制約があまりかからない場所であり、生徒の探索的・主観的な内省行為を組織的に保証してくれるところである。

なお、これと同様の状況は、学校によって程度の差こそあれ、陝西芸術職業学院と同じような系統的・体系的な俳優教育を行っている秦腔演劇界の他の演劇学校（たとえば西安市芸術学校や陝西省戯曲研究院の付属教育組織など¹¹⁾）にもみられる、という点をつけ加えておきたい。秦腔演劇界では、陝西芸術職業学院の状況は例外的なものではなく、ある程度まで幅広くみられるものなのである。

V 考察

以上の事例からも見てとれるように、秦腔の演劇学校では、芸の習得過程において、学習の探索的側面が顕著である。従来の徒弟教育研究が強調してきたように、学習者は模倣と観察だけを行っているわけではなく、探索的な内省行為を行うなかで、「日常の実験」とでも呼べるようなある種の試行錯誤をくり返しているのである。ただし、ラボラトリー研究が対象とするような実験室での科学的実践のように、それがイノベーションに直結しているわけではないので（福島 2010：152-154）、生徒の探索的な内省行為は芸の革新をすぐにもたらすものではない、という点を強調しておきたい。

確かに、芸を次世代に厳密に伝えることは、そもそも不可能であり、学び手が習得過程においてオリジナルなものを少し挿入する、ということが芸能教育研究では多々指摘されている。たとえば、静岡県西浦の西浦田楽の舞を分析する藤田（2007）は、舞手が代々伝わってきた舞の型の模範にしたがいながらも、拍子の流れから少し離脱する形で型に微妙なズレを付与していく様を明らかにしている。また、狂言の子役修業を研究するサルズ（1998）は、学習者が外面的な形の習得だけではなく、役者の個性を形に織り交ぜていくこともとめられる、と指摘している。そして、興味深いことに、広島県安芸郡倉橋町室尾地区の三味線継承について取りあげる小林（1995）は、芸能の伝承を「伝言ゲーム」のようなものと表現しており、表面上は均質的にみえる芸の教授・学習過程にも、このような内発的变化などによって一定の変容が常に起こっていることを示唆している。

ところが、陝西芸術職業学院のような中等演劇学校では、基礎的な型や芝居を身につけることが基本目標とされており、芸の革新につながる個性豊かな自己の演技スタイルの確立を生徒にはもとめていない。当校では修業期間に6年というタイムリミットがあるうえに、生徒が低学年のときは認知的な発達途上にもあり、探索的な内省行為とはほど遠い、手取り足取りの①「手本の提示とその模倣による教授法」におもに依拠しなければならないほどである。そもそも流派¹²⁾のような独特の演技スタイルを確立するには長い時間がかかり、脚本家や楽隊との緊密な連携や、他の類似した芸能の演技からの吸収なども行って、伝統の継承にもとづき自己の演技を見つめ、前人とは違う新しさもそこから創造していかなければならない（雷 2007：191）。しかし、基礎教育重視の演劇学校では、そうした創造まではさせないし、そうする時間もないのである。したがって、生徒の探索的な内省行為は、独自の演技スタイルの確立に直結するものではない。

とはいえ、このような探索的な内省行為は、陝西芸術職業学院を始め、他の多くの演劇学校で重視されている。その背景には、以下のような歴史的経緯があるのである。秦腔を含む中国の伝統演劇界では、中華人民共和国の建国ごろまで、看板役者や主役級の役者に焦点をあてて、その演技を突出させることで舞台を盛り上げるスター制（主角制）という演出方法が存在していたが、スター俳優が自分の名声を高めるために、自己の演技に走りすぎて、芝居の全体のバランスを十分に考慮しないと大いに批判されてきた（郭 2014：79-80）。そこで、文学、舞踊、美術、音楽などの諸要素からなる総合芸術としての伝統演劇の統一性を尊び、より理論的根拠をもって芝居の稽古を指導する監督の役割を鮮明にした監督制（導演制）が登場したのである（北京市芸術研究所・上海芸術研究所（組織編）1999：1662-1663）。そして、この監督制を支える芝居の稽古理論として、演劇学校ではソビエトのスタニスラフスキー・システム（以下、スタ・システム）

などが導入された。その後、中ソ関係が悪化し、1966年に文化大革命が始まると、スタ・システムは批判の対象となったが、文革後の80年代には復活し、現在でも梅蘭芳の演劇体系、ブレヒトの表現主義演劇、その他の西洋演劇理論などとともに、教育現場に少なからぬ影響を与えている(榎原 2013)。実際、スタニスラフスキーの著作をみると、俳優の役作りに関する体系的な稽古法を提案しており、芝居の主題、演じる人物の生活境遇、基本的行動などを把握するために、台本分析や想像力の重要性を再三指摘している(ベネディティ 2001: 70-76)。このように、芝居の稽古における生徒の探索的な内省行為は、教育現場に導入されているスタ・システムなどの稽古理論によって方向づけられていることもあり、きわめて重視されているのである。

一方、生徒の探索的な内省行為は、創造的な人材育成のためのひとつのステップとしても重視されている。生徒は演劇学校で6年間学んだあと、劇団に就職して本格的に芸を磨くが、在学中に培った探索的に内省する力は、そこで生きてくるのである。そもそも、生徒が演劇学校で学ぶ重要な能力には、演技の型や技などとともに、台本を一定程度の理解力をもって読解する力がある(Shimizu 2021: 47)。かつての科班時代の役者は、社会の下層にいて文字もろくに読めなかったもので、現在の演劇学校がこのような能力を生徒に身につけさせる点は、演劇関係者のあいだでは高く評価されているのである。しかも、多くの秦腔役者は、劇団に就職してからは、独学をとおしてか、ツテを介して出会った先輩役者に個人レッスンをしてもらうことくらいでしか、このような能力は磨けない。演劇学校でのように、外国の稽古理論も踏まえた体系的な学びの機会をえることは、なかなか簡単ではない¹³⁾。以上のことから、台本を詳細に分析し、芝居の主題や人物表現の仕方などを探索的に内省する能力は、演劇学校である程度身につけるべきものとされており、役者が将来において芸術的創造性を発揮していくための重要な出発点のひとつとなっているのである。すなわち、イノベーションに直結する実験室での「日常の実験」とおした科学的実践と違って、演劇学校で生徒が磨いている探索的内省行為という「日常の実験」は、いつか独自の演技スタイルの確立に役立つような基本的能力のひとつと位置づけられるのである。

VI おわりに

芸能の徒弟教育では、「人の芸を手本とする」や「芸をみて盗む」という模倣と観察からなる学びの重要性がしばしば指摘されている。たとえば、秦腔でも、秦腔皇后と呼ばれる名優・余巧雲は、先輩役者の演技を舞台の袖からみて学ぶこと(偷経学芸)や師匠も含む熟練者の手本をみて学ぶこと(看戲)を非常に重視していたという(張(主編) 2017: 188)。ところが、学校で芸能を学ぶ場合は、アクティブラーニングなどが意識的に導入されている場合もあり、学生側の学びの主体性も重視されている。秦腔の演劇学校では、学習者の主体的解釈を奨励するスタ・システムのような稽古理論も重視されているので、生徒の探索的内省行為はさらに顕著なものとなっている。こうした状況を踏まえると、従来の徒弟教育研究がこれまで依拠してきたLPP論的学習観(学習者の模倣とくり返しをとりわけ重視する学習観)では、教育現場の実態を捉えきれないことは明白であり、本稿で試みたような学習の探索的内省行為への注目は、この分野の研究にとって重要な意味をもつものといえる。とくに、芸能が無形文化遺産となっており、秦腔のように学校教育をとおして伝承されているような場合、そのより良い継承と保護のために、稽古過程の包括的な理解は欠かせないだろう。

もちろん、今後は、学校化した他の芸能教育との比較研究も必要である。秦腔演劇学校では、スタ・システムのような稽古理論が学びの探索的内省行為に与える影響が大きいものの、他の芸能学校の場合は、何か別の教育実践が芸の習得過程に影響を与えているかもしれない。また、基礎教育重視の秦腔演劇学校では、探索的内省行為は独自の演技スタイルの確立に役立つような基本的能力のひとつという位置づけであるが、他の芸能学校では創造的な人材育成に対する考え方が違うかもしれない。秦腔を含む中国伝統芸能の多くは、社会主義的価値観や基準にもとづいて伝統を再編・継承するという意味の動的継承 (dynamic inheritance)¹⁴⁾ によって次世代に受け継がれており (Wilcox 2020)、他の芸能とは芸術的創造性に対する捉え方が異なると予想されるので、これは大いにありえることである。このように、今後の研究課題は少なからずあるものの、従来の学習観に対する「日常の実験」概念の理論的示唆は、芸能教育の新たな比較研究の端緒を開く可能性を秘めているといえるだろう。

【付記】

本稿は、平成31年度～令和3年度の科学研究費助成基金助成金（若手研究）19K13475「芸能教育の学校化の効果とその応用に関する人類学的研究」（代表：清水拓野）による成果の一部である。

【注】

- 注1) 身体技法とは、M・モースによる身体を技法として捉える概念であり、「人間がそれぞれの社会で伝統的な態様でその身体をもちいる仕方」として定義されている（モース 1976：121）。長年の身体的訓練を要する伝統芸能の分析においては、きわめて有効な概念である（清水 2005：268-269）。
- 注2) 「学習の非段階性」とは、明確なカリキュラムやそれぞれに独自の明確な目標をもたせる学校教育的な段階がなく、学習者自身が目標を生成的に拡大し、それに応じて設定していく習得過程のことをさす。「形と型」とは、前者が外面的な身体的形式性であり、後者はそれを越えた学習者の積極的な解釈の努力を含む境地のことである。そして、「わざ言語」とは、師匠から弟子に稽古中に示される「天から舞い降りる雪を受けるように」といった独特の隠喩表現のことであり、形から型へと到達するために必要な手がかりのひとつである、とされている。
- 注3) 身体資源とは、社会を支えるもっとも根源的な資源であり、「身体の物質的・生物学的な属性が直接活用される位相と、ある人が自らの身体的な行為を共同体の他の成員たちのために積極的に役立てようとする位相」からなる（菅原 2007 a：115）。菅原は、身体をこうして捉える立場を身体資源論と呼ぶが、特有な身体技法の複合体である芸能も、身体資源として捉えることができる（菅原 2007 b；Sugawara 2005）。
- 注4) LPP 論とは、学習を個人の頭のなかで起こる過程とする従来の個人主義的学習観に異議を唱え、学習を熟練の程度が異なる実践者（親方や兄弟子や初心者など）からなる実践共同体への参加の過程であるとする理論である。実践共同体概念の構築が徒弟制にもとづいているため、徒弟制モデルとも呼ばれる。90年代に、文化人類学を始め、さまざまな専門分野で注目された学習理論であり、徒弟制をとおして芸の伝承がされることの多い芸能の教育研究でも、この徒弟制モデルと親和性が高いので積極的に応用された。
- 注5) 教育研究、とりわけ学習科学 (Learning Sciences) においては、学習の効果を高めるものとして、スキヤフォールディング (scaffolding) やアーティキュレーション (articulation) とともに、学習者による内省行為 (reflection) にも大いに注目してきた (Sawyer 2014：10)。そして、たとえば、メタ認知 (metacognition) の研究などで、学習プロセスと内省行為の相関性は微視的に分析されてきた (Winne and Azevedo 2014)。そうした研究に影響を受けて、内省を文化人類学と親和性の高い「省察的实践

(reflective practice)」という哲学的概念として提起した者に、ドナルド・ショーン (2007) がいる。ショーンは、「行為のなかの省察」や「ダブルループ学習」や「フレーム分析」などの概念や方法によって、事後的な内省だけでなく、実践中も積極的に内省し、「何のために、なぜ自分はそれにこだわっているのか」という、自らの枠組みや視点の適切性を省察する創造的な熟練実践者のあり方を研究した。近年、ショーンの視点は、教師教育や看護教育など、幅広い研究分野に応用(渡邊ほか 2009)されている。一方、福島は、従来の学習理論の根底にあった日常の実践 (everyday practice) という概念を補完するものとして、それを位置づけている。すなわち、前者はブルデュー (1977) の慣習的行動論やレイヴとウェンガーの LPP 論 (1993) などに影響を受けて、行為の反復やルーティンの側面を強調するものであるが、内省へ注目することで、学習プロセスに本来あるはずの探索的・試行錯誤的な側面をより強調できるというのである (福島 2010: 152)。本稿は、福島が断片的にしか取りあげていない伝統芸能の習得過程における内省行為をより明確に捉えるため、「日常の実験」の概念を手がかりとしている。

注6) この学校の詳細については、清水 (2021) を参照されたい。

注7) たとえば、男性役の下位分類には、中年以上の男性役 (老生) や若い美男子の役 (小生) や立ち回り中心の役 (武生) などのような下位分類がある。

注8) これは、陝西省芸術研究所所蔵の温玉堂口述抄録本の版本である (王 (主編) 2017: 491)。蘭州市秦腔劇団などが、しばしば上演している。当校では、武松と潘金蓮のやり取りにとくに焦点をあてて稽古していた。

注9) これは『古城訓弟』とも呼ばれ、甘肅省図書館所蔵の汪樹存口述秦腔抄録本の版本である (王 (主編) 2017: 154)。

注10) これは、河北省芸術研究所《河北梆子伝統劇目匯編》第十二集楊金陵口述本の版本である (王 (主編) 2017: 44)。

注11) これらの学校については、清水 (2007 a ; 2007 b) を参照されたい。

注12) 梅蘭芳の梅派などがある京劇などと違って、秦腔では個人流派 (役者個人の独特の演技スタイルにもとづく流派) の形成は顕著ではない。そのおもな理由としては、絶え間ない戦争や革命などによる秦腔の破壊があげられる (静 2000: 72-78; 楊 1999: 300-320)。また、そもそも演劇学校は、基礎教育を重視するので、一般的なことしか教えず、流派の演技のような応用的なことには踏みこまない。

注13) それゆえ、たまにどこかの演劇学校で大人の役者を対象とした短期講座が開催されると、それに応募する者も少なくないのである (清水 2021: 286-289)。

注14) これは、E・ホブズボウムなど (1992) がいうところの「創られた伝統」とは、強調点がやや異なる概念である。「創られた伝統」概念では、伝統の継続性の断裂と真正性 (authenticity) の不在を暗示しているが、「動的継承」概念では、伝統の形成における芸術・芸能の実践者個人 (とくに女性やエスニック・マイノリティ) の創造的貢献を強調している (Wilcox 2020: 80)。

【参考文献】

- ・生田久美子『「わざ」から知る』東京大学出版会, 1987
- ・生田久美子「「わざ」の伝承は何を目指すのか—Task か Achievement か」生田久美子・北村勝朗 (編)『わざ言語—感覚の共有を通しての「学び」へ』慶応義塾大学出版会, 3-31頁, 2011
- ・上野誠「稽古とその場—「伝承」を考える」『松戸市立博物館調査報告書1 千葉県松戸市の三匹獅子舞』, 173-186頁, 1994
- ・奥井遼『〈わざ〉を生きる身体—人形遣いと稽古の臨床教育学』ミネルヴァ書房, 2015
- ・倉島哲『身体技法と社会学的認識』世界思想社, 2007
- ・小林康正「伝承論の革新—獅子舞を伝えるとはどういうことか」『松戸市立博物館調査報告書1 千葉県松戸市の三匹獅子舞』, 159-172頁, 1994

- ・小林康正「伝承の解剖学—その二重性をめぐって」福島真人（編）『身体の構築学—社会的学習過程としての身体技法』ひつじ書房, 207–260頁, 1995
- ・呉屋淳子『「学校芸能」の民族誌—創造される八重山芸能』森話社, 2017
- ・西郷由布子「芸能をく身につける—山伏神楽の習得過程」福島真人（編）『身体の構築学—社会的学習過程としての身体技法』ひつじ書房, 101–141頁, 1995
- ・西郷由布子「芸の教え方・覚え方—学校的社会と芸能」『演劇学論集 特集・演劇を教えること』紀要40号, 127–141頁, 2002
- ・西郷由布子「学校で教える民俗芸能」『演劇学論集』紀要44号, 87–107頁, 2006
- ・榎原真理子「中国におけるスタニスラフスキー・システムの受容と評価」『愛知県立大学大学院国際文化研究科論集』14号, 137–156頁, 2013
- ・清水拓野「教育を再文脈化する—身体技法の習得過程からみた演劇学校」山下晋司・福島真人（編）『現代人類学のプラクシス—科学技術時代をみる祝座』有斐閣, 267–279頁, 2005
- ・清水拓野「徒弟制教育研究からみた現代中国の伝統演劇教育—秦腔の俳優教育における師弟関係の分析を中心に」『演劇研究センター紀要』Ⅷ・早稲田大学演劇博物館（早稲田大学21世紀 COE プログラム：演劇の総合的研究と演劇学の確立）, 163–176頁, 2007 a
- ・清水拓野「中国の伝統演劇にみる芸能教育の未来像—秦腔の俳優教育の「素質」に注目して」朱浩東（編）『人間形成の課題と教育—論集』三一書房, 147–174頁, 2007 b
- ・清水拓野「芸能教育の学校化の特徴と展開：秦腔の俳優教育の習得過程に注目して」『文化人類学』（日本文化人類学会）83巻1号, 5–24頁, 2018
- ・清水拓野『中国伝統芸能の俳優教育：陝西省演劇学校のエスノグラフィー』風響社, 2021
- ・ショーン, D.（柳沢昌一・三輪健二監訳）『省察的实践とは何か：プロフェッショナルの行為と思考』鳳書房, 2007
- ・菅原和孝「身体資源の考え方」内堀基光・菅原和孝・印東道子（編）『資源人類学』放送大学教育振興会, 112–134頁, 2007 a
- ・菅原和孝「序—身体資源の共有」菅原和孝（編）『身体資源の共有 資源人類学09』弘文堂, 13–26頁, 2007 b
- ・菅原和孝『ことばと身体「言語の手前」の人類学』講談社, 2010
- ・菅原和孝・藤田隆則・細馬宏通「民俗芸能の継承における身体資源の再配分—西浦田楽からの試論—」『文化人類学』70巻2号, 182–205頁, 2005
- ・竹内一真・やまだようこ「伝統芸能の教授関係から捉える実践を通じた専門的技能の伝承—京舞篠塚流における稽古での「こだわり」に焦点を当てて」『質的理学研究』第13号, 215–237頁, 2014
- ・西尾久美子「エンターテインメント産業のキャリア形成と興行—宝塚歌劇の事例」『現代社会研究』13巻, 49–62頁, 2010
- ・西尾久美子「エンターテインメント産業のビジネスシステム—宝塚歌劇の劇場型選抜の仕組み—」『日本情報経営学会誌』33巻2号, 25–37頁, 2012
- ・橋本裕之「これは「民俗芸能」ではない」小松和彦（編）『これは「民俗学」ではない—新時代民俗学の可能性』福武書店, 71–109頁, 1989
- ・橋本裕之「民俗芸能研究という神話」民俗芸能研究会／第一民俗芸能学会（編）『課題としての民俗芸能研究』ひつじ書房, 3–15頁, 1993
- ・橋本裕之「演技の民俗誌—松戸市大橋の三匹獅子舞」『松戸市立博物館調査報告書1 千葉県松戸市の三匹獅子舞』, 187–203頁, 1994
- ・福島真人（編）『身体の構築学—社会的学習過程としての身体技法』ひつじ書房, 1995
- ・福島真人『学習の生態学—リスク・実験・高信頼性』東京大学出版会, 2010
- ・藤田隆則「歌舞が儀式的なものとなる機構—西浦田楽に見られる「離脱」と「放置」」菅原和孝（編）『資源人類学09 身体資源の共有』弘文堂, 157–188頁, 2007

- ・ベネディティ, J. (高山図南雄・高橋英子訳)『演技－創造の実際 スタニスラフスキーと俳優』, 晩成書房, 2001
- ・ホブズボウム, E. レンジャー, T編 (前川啓治, 梶原景昭ほか訳)『創られた伝統』紀伊國屋書店, 1992
- ・モース, M. 「身体技法」モース, M. (有地亨・山口俊夫訳)『社会学と人類学Ⅱ』弘文堂, 121-156頁, 1976
- ・ライル, G. (坂本百大ほか訳)『心の概念』, みすず書房, 1987
- ・レイヴ, J. +ウエンガー, E. (佐伯胖訳)『状況に埋め込まれた学習－正統的の周辺参加』, 産業図書, 1993
- ・横山太郎「わざ継承の学を構想する－能楽の技法を中心とする学際的な研究のために」『能楽研究』40号, 161-174頁, 2015
- ・渡邊洋子・河井亨・原田直樹・黒野詩織・小野加奈子・牧浦寛・柴原真知子・辻喜代司「【授業報告】ドナルド・A・ショーン著『省察の実践とは何か：プロフェッショナルの行為と思考』(柳沢昌一・三輪健二監訳, 鳳書房, 2007)を共同で読む」『京大学生涯教育学・図書館情報学研究』, 8号, 157-180頁, 2009

- ・北京市芸術研究所・上海芸術研究所(組織編著)『中国京劇史』全三巻四冊, 中国戯劇出版社, 1999
- ・董徳光・生媛媛・董昕『中国戯曲教育六十年(上・下冊)』学苑出版社, 2015
- ・傅謹『新中国戯劇史』湖南美術出版社, 2002
- ・郭玉琼「斯坦尼斯拉夫斯基体系と戯曲改革」『中央戯劇学院学报<<戯劇>>』第3巻155号, 61-69頁, 2014
- ・静波「論秦腔芸術流派的継承と発展」西安市戯劇研究所編(蘇育生主編・陳昆峰執行主編)『西安芸術二十年 理論評論卷(1978-1998)』西安出版社, 72-78頁, 2000
- ・康保成(主編)『觀念, 視野, 方法与中国戯劇史研究』学苑出版社, 2017
- ・雷震中「為芸術而勤奮の一生－簡談宋上華同志の芸術実践」西安市政協文史資料委員会編『秦腔名家』陝西人民出版社, 190-193頁, 2007
- ・王正強(主編)『中国秦腔芸術百科全書』上巻・下巻, 太白文芸出版社, 2017
- ・楊文穎『秦腔清談』陝西旅遊出版社, 1999
- ・張發穎『中国戯班史』学苑出版社, 2003
- ・張力(主編)『秦腔皇后余巧雲芸術人生』中国戯劇出版社, 2017
- ・甄業・史耀増(編)『秦腔習俗』太白文芸出版社, 2010

- ・Bourdieu, P. (Richard Nice tr.,) *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge U P. 1977
- ・Coy, M. W., ed. *Apprenticeship: From Theory to Method and Back Again*. State U of New York P., 1989
- ・Salz, J. “Why was Everyone Laughing at Me?: Roles of Passage for the Kyogen Child.” In Singleton, J., (ed.), *Learning in Likely Places: Varieties of Apprenticeship in Japan*. Cambridge: Cambridge U P. 85-103, 1998
- ・Sawyer, R. K. “Introduction: The New Science of Learning.” In K. Sawyer (eds), *The Cambridge Handbook of the Learning Sciences (Second Edition)*. Cambridge: Cambridge U P. 1-18, 2014
- ・Shimizu, T. “Learning to Be Artistically Creative in Career Development of Traditional Performing Arts Education: A Case Study on Qin Opera.” *Bulletin of Kansai University of International Studies*. Vol.22, 41-54, 2021
- ・Sugawara, K. “Introduction: Toward the Anthropological Understanding of Body Resources.” In Sugawara, K., (ed.), *Construction and Distribution of Body Resources: Correlations between Ecological, Symbolic and Medical Systems*. RILCAA, Tokyo University of Foreign Studies. 1-6, 2005
- ・Wilcox, E. “Dynamic Inheritance: Representative Works and the Authoring of Tradition in Chinese Dance.” In L. Gibbs (eds), *Faces of Tradition in Chinese Performing Arts*. Indiana U P. 64-93, 2020
- ・Winne, P. H. and Azevedo, R. “Metacognition.” In K. Sawyer (eds), *The Cambridge Handbook of the Learning Sciences (Second Edition)*. Cambridge: Cambridge U P. 63-87, 2014

