OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	手話演劇の様相 ： 車座の実践と岸田理生の戯曲を通して
Author(s)	岡田, 蕗子
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 2014, 48, p. 41-66
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/56608
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

手話演劇の様相

──車座の実践と岸田理生の戯曲を通して──

岡田　蕗子

キーワード：岸田理生／車座／手話演劇／身体言語

1. 初めに

劇作家岸田理生（1946 ― 2003）は演劇実験室天井桟敷で寺山修司と共に作品制作を行う一方、自身の作品を発表していた。それらの内、初期の作品は日本語の情緒豊かな文体が特徴的である。例えば代表作の『糸地獄』（1984）について、二階堂邦彦は「日本的美意識に溢れた独特の文体だと思う。一旦体言で止められた語尾の余韻に一瞬ひたっていると、さらにその先に言葉が付け加えられて心地よいリズムに変わっていく[1)]」と評価している。

しかし 1990 年代に入ると彼女は作風を変える。韓国語、英語、舞踏や音楽など日本語以外の表現方法を作品に取り入れるようになった。そして晩年の二作品『愛を巡る寓話―空から来た人』（1997）と『ソラ　ハヌル　ランギット』（2001）には手話を取り入れた。岸田はどのような文脈で手話に関心を持ち、作品に取り入れたのだろうか。

彼女が手話を取り入れた時期は、1979年のアメリカのろう劇団ザ・ナショナル・シアター・オブ・ザ・デフ（The National Theatre of the Deaf）の来日公演の影響で手話演劇の認知度が高まってきていた時期である。劇団も多数設立され、一部は現在も活動を続けている。今回取り上げる二作品に出演した俳優は、この1980年代に設立された〈日本ろう者劇団〉の一員である。

ザ・ナショナル・シアター・オブ・ザ・デフの来日以前にも、日本には手

話演劇の歴史があった。あまり一般に知られてはいないが、1928 年に大阪市立聾唖学校で発足した〈車座（Theatre Vehicle）〉が始まりといわれている。本論では、〈車座〉と〈日本ろう者劇団〉を取り上げて手話演劇の歴史の一端に光をあて、その歴史が非ろう者の劇団の歴史と緩やかに関わり合っていることを確認する。そのうえで岸田の言語観を天井桟敷時代の発言から探り、『愛を巡る寓話―空から来た人』と『ソラ　ハヌル　ランギット』においてどのような役割を手話話者に与えたのかを考察する。その際、宗方駿氏所蔵の上演台本と、同氏所蔵の『ソラ　ハヌル　ランギット』の上演ビデオを参照している。[2)]

2. 手話を用いた演劇の歴史

日本で最初に誕生したろう者劇団は、1928 年に大阪で発足した〈車座（Theatre Vehicle）〉だといわれている。[3)] 大阪市立聾唖学校の情操教育として手話で演劇を上演していた芸術部の有志が「対外的に小劇場運動を興さうという計画[4)]」として企画し立ち上げた劇団である。学校長の高橋潔を始めとする教員たちが総出で背後を固め、若手の教員、松永端や藤井東洋男らが中心となり作品創作を行った。劇団経験を持つ松永が演出・脚本を担当した。上演作品は有島武郎『ドモ又の死』（1928）、倉田百三『俊寛』（1928）菊池寛『父帰る』（1933）などの既成戯曲や、ゴーゴリ『鼻』を原作に松永が書いた戯曲『鼻』（1930）やフランス革命を背景に聾唖教育者の歴史を藤井が書いた戯曲『ド・レペ―とシカール』（1933）など、多彩であった。美術に造詣が深い藤井が舞台装置を主に担当し、演者は学校の教員や生徒たちであった。発足当初は学校の講堂で、一般聾唖者やその親など、聾唖に関心を持つ観客に向け公演をしていた。しかし 1933 年に大阪朝日会館で開催された大阪四貫島セツルメント主催〈劇映画・歌の夕〉での公演をきっかけに、学校外の場所で聾唖に関心を持たない観客も含めての公演も行うようになった。対外的な公演の際は、学校長の高橋が日本語で台詞・解説を語り、観客

に内容を伝えていた。聾唖学校教員の中川俊夫の回想によると、高橋は舞台上の手話の動きに合わせて台詞を語り、台詞回しは名調子で、高橋の台詞回しに惹かれて劇場に足を運ぶ観客も居たという。[5] また、対外的な公演の場合は無料公演ではなく券を発売し利益を得る興行形態をとっていた。以上のような演出や舞台美術などの作品創作の仕事以外に、認知度が非常に低い手話演劇に関する理論形成や、車座の対外的なイメージ形成や劇団運営も教員たちが行った。

理論形成を担当した松永は、車座が闘争意識の基で形成されたと述べる。

> 「車座」は或る観念に対するプロテストと、幾分の闘争意識を持っていた。この意識がなかったら、車座はあれ程のめざましい存在にはならなかったろうと私は思う。これが車座のバックボーンであった（略）いわゆる虚偽に対する抵抗。真実に対する思慕、そのためには闘争的な意識の上に立って、車座のドラマツルギーも系統化されたのである。[6]

車座が設立された昭和初期は、文部省嘱託の官立東京盲唖学校教員、川本宇之介を筆頭に、ろう者に対する〈手話教育〉の禁止と〈口話教育〉の強制が主張され始めた時期である。一方で、大阪市立聾唖学校は、独自に教員を米国・欧州視察へ派遣し、研究会を開き、失聴時期や聴力、言語力などの生徒の能力や個性に合わせて手話教育と口話教育を使い分ける〈大阪聾唖システム〉通称〈ORA システム〉を作り、いわゆる適性教育を実践していた。前述の引用で松永が述べる〈プロテスト〉は、この川本たち口話教育推進論者の動きに対するものだと推測できる。口話教育とは、ろう者を患者とみなし、健聴者と同様に日本語を発話するために舌や口の動きを矯正し、対話相手の言葉を認識するために読唇術を身につけさせるという教育方法である。ろう者には手話よりも格段に困難で時間がかかる手法だが、日本語を話すことを目標とする点で、当時の国家の教育方針と合致していた。1933 年、鳩山文部大臣は全国盲唖学校長会議で口話推奨の訓辞を出している。

> 日本人たる以上、我が国語を出来るだけ完全に語り、他人の言語を理解し言語によっての国民生活を営ましむることが必要であります。聾児の言語教育に依る国語力の養成は、国民思想を涵養する所以でありまして、国民教育の根本方針に合致するものと言わなければなりません。全国各聾唖学校に於いては、聾児の口話教育に奮励努力し研鑽工夫を重ね、其の実績を挙ぐるに一層努力せられんことを望みます。[7)]

川本たちが進めた口話推進、手話廃絶の動きは、日本語以外の言語を否定する国家イデオロギーに後押しされて急速に支持を広げ、1945 年頃には学校教育における手話教育は廃止された。車座の演劇活動は、川本ら聾口話普及会の活動と、その背後にあった日本国民の形成、即ち国家主導の単一イデオロギー形成の時流に対するレジスタンスという側面を持っていたと思われる。

そのために松永は「聾唖者の持つドラマツルギー」を書き理論形成を行った。ギリシャ劇や能を例にあげ「劇は、元来民族的な傾向を持ってゐる[8)]」と述べ「聾唖者の場合に於ける劇であるが（中略）或意味での民族的傾向の、いや民族的特色のドラマである[9)]」と論じ、日本語を使う日本国民の劇との差異を主張している。また、車座は劇団設立の際に「車座の誕生」という宣言文を出し「われわれは一つの劇場を持たなければならないのである。（中略）民族とは『旗』と『劇場』の他称である[10)]」と、活動理念を掲げている。当時、新劇界では演劇の近代化を試みる新劇運動が、築地小劇場を中心に盛んであった。また、より政治的な目的を伴う左翼演劇運動もあった。彼らは舞台を作るだけでなく、宣言文や機関誌を出して自身の演劇活動の理論化と主張を対外的に行った。これら新劇界の諸劇団が行っていたような運動としての演劇活動を、車座もまた行っていた。

車座の対外的なイメージ形成や劇団運営は藤井が担当した。松永によると、それらは大阪の新劇団との関連の中で行われたという。例えば、藤井は

美術の才能を生かし大阪児童劇団の舞台装置製作を引き受け、そこから大阪の新劇関係者との繋がりを形成し、車座の知名度を高め、新劇の研究雑誌等で他の新劇の劇団と同列に扱われるほどになったという。[11)] また、組織強化は他の新劇の劇団組織を研究し、藤井の見識を織り交ぜた上で企画し、車座に適用したという。このように藤井はろう者ではない演劇関係者と交流し、車座の認知度を高めた。もちろん、ろう者に対しての働きかけもあり、例えば 1935 年に出版された『聾唖年鑑』には藤井自身が 1930 年から実施した欧州視察での体験を踏まえ、アメリカ・フランス・イギリス・ロシア・チェコスロバキア・フィンランド・コペンハーゲンの手話演劇の実施例を紹介した上で車座の上演を取り上げた。特にアメリカの項では世界で初めての聾唖大学、ギャローデッド大学を取り上げ多くの紙面を割いている。日本では口話推進派により廃絶が主張されている手話による演劇が、世界中で実施されているという一連の記事は、手話演劇と車座のイメージを上昇させる効果を持っていたと思われる。

藤井のもう一つの仕事は、舞台美術制作であった。松永は「東洋男は科白を眼で聞かなければならないこの特異な演劇については、特別な舞台装置の工夫を研究した[12)]」と述べている。視覚的な工夫を凝らしたということと思われる。藤井の車座の公演の舞台美術の資料が少なく、車座ではなく芸術部での公演の舞台美術に関する記述しか見つけられていないが、それを確認する限り、写実的な舞台美術だけでなく表現主義的な舞台美術がある点が特徴的である。例えば 1925 年の『暁』の第三場の舞台装置は「表現派の木が一本[13)]」であったといい、1926 年の『鼻』は「表現派的舞台法で上演され[14)]」たという。また、佐田敬によると 1927 年の『ベルリンゴオ』は「表現派的な舞台装置の鮮やかな絵画的印象があった―それが更に洗練された照明によって巧果づけられてゐた[15)]」という。また、同舞台について教員の中川俊夫は「何か音楽的な感じがします。音楽のない劇には、こうしたリズミカルな背影で気分を出すことは必要なことだと感じました[16)]」と述べたという。表現主義の戯曲は 1923 年に日本での本格的な翻訳が始まり、1930

年までそれらの翻訳の数は増加し続けた。さらに 1924 年に築地小劇場が旗揚げをして表現主義ドラマを上演し、その機関紙『築地小劇場』では表現主義の紹介・解説・評論が精力的に行われた。[17] 芸術部の活動期はこの表現派が日本に紹介され始めた時期と重なっている。藤井は当時の最先端の舞台形式をも舞台装置に取り入れ、音響や声が無い舞台のために、視覚に訴える舞台美術を創作していた。

〈小劇場運動〉として対外的に展開された車座の上演は、手話をその肯定的な印象と共に〈聾者の言葉〉として多数の人に知らしめるための運動としての演劇であった。また、その演劇活動を通して、ろう者の存在を発信し続けていったという意味での、障害者問題の啓発運動という側面も担っていたといえる。車座の演劇活動に対する各新聞の記事が『聾唖年鑑』に記録されている。例えば大阪朝日新聞は「北欧の巨人イプセンの誕生から百年目の春が来た、そして、今や近代劇の力強い波は、無音の底深く閉ざされたとのみ思はれた聾唖者にまで及んできた」大阪毎日新聞は「この芝居は聾唖教育及び一般情操教育者間の注目をひく可きものである」大阪夕刊新聞は「かかる努力は、不幸なる幾多の聾唖者をいて、寧ろ常人以上の高き人間性を具有せしめつつあることは脅威といふ外ない。」などと肯定的なものが多くある。[18] 地道な活動であるものの、効果を少しずつあげていたようである。

車座の活動に刺激を受けて同様の手話劇団が複数生まれた。東京でも大阪市立聾唖学校の卒業生の黄田貫之が劇団を立ち上げ、関西圏以外にも手話演劇の動きがあったが、世界大戦の勃発により活動は休止同然となった。戦後は一時活動再開の動きがあったものの、自然消滅をした。戦前の流れを受けて聾学校ではいまだに手話教育が禁止され口話教育が徹底されていた。学芸会などでの口話による演劇は行われていたが、再び手話演劇の活動が増加するのは 1980 年代以降であったという。増加のきっかけの一つは、1979 年のアメリカのろう劇団ザ・ナショナル・シアター・オブ・ザ・デフ（The National Theatre of the Deaf 以下 NTD）の来日である。NTD の創立者で理事長のデイヴィッド・ヘイズと黒柳徹子が 1968 年に東宝主催の舞台『スカー

レット』で知り合い、以降 11 年をかけて交流を重ねた結果の公演であった。公演は社会的にも演劇界にも大きな影響を与え、大成功に終わったという。黒柳の知名度も関係していただろうが、公演前に組まれた NTD の特集も効果的であったように思う。1979 年『テアトロ』11 月号に黒柳徹子へのインタビュー「アメリカ・デフ・シアターのこと―黒柳徹子さんに聞く」が、『悲劇喜劇』11 月号に「デフ・シアターとのリハーサル」が掲載され、NTD の詳細な紹介が事前に知らされていた。また、来日直前の 1979 年『悲劇喜劇』12 月号で聾唖教育者伊藤政雄による「アメリカ・デフ・シアター」で手話や NTD についての説明が再度あった。伊藤は「かれらはセリフを音声でしゃべらない。セリフは主にサイン・ランゲージ―日本語でいうと、手話と指文字を使う言葉―を中心に手と指などの動きで伝達されるものである。（略）サイン・ランゲージというのは、ろう者、すなわち耳のきこえない人の日常コミュニケーションに使われている言語である[19)]」と丁寧に説明している。このような説明が必要なほど、当時まだ手話の知名度は低かったようである。NTD は手話を用いた演劇の存在を、日本の観客に広く知らしめた。1980 年代だけでマイム劇団なども含めて 32 のろう演劇グループが誕生したという。[20)]

岸田が 2001 年の『ソラ　ハヌル　ランギット』で登用したろう俳優の今野真知子が所属していた〈日本ろう者劇団〉の前身、〈東京ろう演劇サークル〉もまた 1980 年に設立された劇団である。設立者の米内山明宏は、戦前東京の手話劇団〈東座〉に在籍していたろう者の父と、同様にろう者で洋画好きの母の元で、手話演劇を家庭内で遊びとして楽しむ一方で、学校教育現場での口話演劇の実践に違和感を持っていた。口話教育の徹底により手話演劇を諦めかけていた米内山が、再び手話演劇の可能性を見出したきっかけは、1973 年に新宿厚生年金会館で観た〈劇団人形の家〉の第 3 回公演『桜姫東文章』で使われていた辻村ジュサブローが作った人形と、1979 年に新宿文化センターで観た NTD の公演『わが街』、そして池袋のパルコ劇場で観た寺山修司の劇団、演劇実験室天井桟敷による公演『青ひげ公の城』であったとい

う。米内山は著書『プライド』に『青ひげ公の城』の感想を次のように記している。

> セリフがあっても、そのセリフを超えた、聞こえる者であろうと、聞こえない者であろうとそれに関わらず、誰が観てもわかる芝居、言葉を超えた世界がそこにあった。これこそ自分が求めていた芝居、やっと見つけたという思いがあった。[21)]

米内山は〈言葉を超えた世界〉を感じたという。その理由は、寺山が〈言葉〉と異なる舞台言語への関心を持ち、実際に舞台に反映させていたからだろう。

1970 年 12 月号の雑誌『思想の科学』の紙面に、寺山は「身ぶりと言語―言葉を捨てたい、もっとよく話すために―」という小論を寄せている。そこで寺山は言語を〈内言語〉と〈外言語〉に分け、内言語を〈思想の不可欠な部分〉、外言語を〈思想の伝達の手段〉とする。寺山の言う外言語とは、「触覚、視覚、聴覚、そしてそれらの総体としての表現」などで、日本語などの言葉に限らない。日本語などの言葉は寺山によると「内言語を意識のなかで文字に置きかえ、さらにその文字に音声を与える事で、言文一致させた外言語」とされ、多数ある外言語の一つとして説明される。さらに〈言葉〉は〈国家〉の形成と関わることを指摘する。

> 自分を語るために必要だった表現、身ぶり、動作と言ったものから、次第に日本語の構造によって形成されていく思想の形態を持ち「日本」の番犬になってゆく言語国民化し、その日本語のコンミューンの外に出た時には、まるで何も話しかけることのできない「旅行者」に変わってしまっているのである。[22)]

このように、日本語を使用する内に、自分自身の思想であったはずが、日本

語によって形成される思想を持つようになり、国家に従属する〈言語国民〉となってしまうと、〈言葉〉の危険性を述べる。戦前に国家イデオロギーと結びついた口話教育に抵抗した車座と類似した視点で、国家に従属するのではなく自由に声をあげるために、寺山は外言語の拡張が必要だと主張し、口から出す日本語以外の言語、視覚言語や身体表象、シンボリックな音などを、劇中に取り込んでいく。

例えば寺山は1970年に上演された市街劇『人力飛行機ソロモン』では言葉のかわりに〈手旗信号〉を使う場面を作った。その場面は、新宿のビルの屋上で演じられた。「従来の劇の中で、抒情詩的な言語によって語られてきたラブシーンにとってかわり、より激しく肉体全部を使いながら、時には自分が風景化してしまう[23)]」ような場面だと寺山は述べる。そこで観客は「風景の一部となった手旗信号」を観て意味を読み取る。このように寺山は「風景と呼応する言語」を提示しようとした。また例えば1975年に上演された『疫病流行記』では言葉のかわりに〈釘と金槌〉を使う芝居を作った。寺山によると、この芝居は「当初は「疫病」というものを一つのシーニュ（表徴）として用い、その伝染の過程を噂の神話などに関与しながら、集団と幻想の問題を演劇的にとらえてみよう[24)]」という形で、俳優の相互的リアクションを引き出すためのワークショップの形で始まったという。公演の途中から、言葉による物語性が加わり、それをさらに釘と金槌で表現しなおすという経過を持っている。「結局、言葉の解釈の仕方を、釘と金槌によって代行させようという事が無理[25)]」であったと振り返っているが、結果はどうあれ、このように寺山は「演劇における言語の問題を、（従来のような戯曲の問題や台詞の問題としてではなく）とらえてみよう[26)]」と外言語の拡張を試みた。口から発音する日本語に依拠しない上演を試みた天井桟敷の上演を、米内山は〈言葉を超えた世界〉であると感じたのである。

さらに、米内山はNTDの研修に参加するために行ったニューヨークで偶然上演していた天井桟敷の『奴婢訓』を観劇し、その後、寺山と筆談で話をし、その際に「手話を超えた芝居を作らなければならないのではないか、と

問いかけられた[27)]」という。その問への答えはすぐには出なかったが、寺山が関心を寄せていたことを知り読んだペーター・ハントケの戯曲『カスパー』に心を動かされ、それを元に1989年に上演した日本ろう者劇団の公演『カスパー伝説』に結実したという。1983年に逝去した寺山への追悼の意を込めた本作は池袋の文芸座ル・ピリエで上演され、音楽は元天井桟敷で演劇実験室万有引力のJ・A・シーザーにより作られた。日本ろう者劇団と万有引力とはこの公演の後も関係が続き、1993年には合同公演『チャイルド・イン・タイム』を前進座劇場で上演し、2002年まで日本ろう者劇団の公演にJ・Aシーザーが音楽を提供していた。日本ろう者劇団にとって天井桟敷の視覚言語に満ちた実験的な公演は手話演劇の上演形態を模索する上での一つの指針であり、また、手話演劇界以外の演劇人との関係性を築くきっかけとなった。

日本における手話演劇は、1920年代に始まり戦争で休止状態となり、1980年代に再開した。1920年代の車座は小劇場運動として活動し、戦後の日本ろう者劇団は戦後の小劇場運動の担い手の寺山修司に刺激されて活動を始めた。扇田昭彦は「「現代演劇七〇年」の視点」という文章で、「さまざまな前衛芸術運動がヨーロッパで開花した一九二〇年代と、世界的に既成の芸術・文化に対する批判と反抗が噴き出した一九六〇年代を共通する文脈のなかでとらえ[28)]」られると述べるが、手話演劇においても同じことが言えるように思う。例えば米内山の父親が、1940年代に手話演劇の劇団東座に在籍していなければ、彼が手話演劇に親しむ度合いも低下したかもしれず、車座の手話擁護の小劇場運動が無ければ、口話主義が推し進められる戦前の東京に手話劇団東座は無かったかもしれない。1920年代の築地小劇場の小劇場運動が無ければ小劇場運動として車座が活動をしていなかったかもしれず、築地小劇場が無ければ戦後の小劇場運動は異なった形態をとっていたに違いない。もちろん、車座はろう者の言語としての手話を擁護するために必然的に生じたろう者の文化に根差した活動であり、築地小劇場や天井桟敷とは異なる文脈を持つ。ただ、両者の背景には、演劇の身体性・視覚性への関

心や、国家イデオロギーと関係を持つ日本語への問題意識があった。これらは、後に詳述する岸田理生の『ソラ　ハヌル　ランギット』にも見られる視点である。

3.『愛を巡る寓話―空から来た人』(1997)『ソラ　ハヌル　ランギット』(2001)

1974 年に天井桟敷に入団し演劇活動を始めた岸田理生は、『愛を巡る寓話―空から来た人』(1997) と、『ソラ　ハヌル　ランギット』(2001) の二作に手話を取り入れた。岸田が手話を摂り入れた直接的な原因は、当時彼女の協働者でもあった宗方駿が上演した手話演劇『ゴドーを待ちながら』に出演した日本ろう者劇団の俳優 SASA と出会ったためだ。その縁で同劇団に所属していたろう者の今野真知子が岸田の作品に出演することとなった。

『愛を巡る寓話―空から来た人』は 1997 年に東京の小劇場、タイニイ・アリスで上演された。戯曲は岸田理生が書き、韓国の李圓鐘が演出をし、韓国の朴恩淑、日本ろう者劇団の今野真知子、日本の雛涼子、韓国と日本からの俳優数名が出演した日韓合同公演である。朴は韓国語で、今野は手話で演じるため、舞台上には小さなモニターが置かれ、日本語の字幕が映されていた。

戯曲は全 14 シーンで構成され、食事が禁じられた月世界の住人〈女 1〉(朴恩淑) が魚を食べた罪で地上へ追放される場面から始まる (シーン 1)。地上には〈女 3〉(雛涼子) が暮らしている。彼女は家の中で何かを待ち続け掃除を繰り返している (シーン 2)。また、地上には女 1 と同様月から地上へ来た〈フリークス〉たちも居り、空腹に耐えかね女 1 を〈食べる〉、すなわち慮辱する (シーン 3)。女 1 は路上に倒れ、それを聾唖者で旅人の〈女 2〉(今野真知子) が見つける (シーン 4)。女 2 は女 1 を女 3 の家へ連れて行く。三人は互いの言葉を正確に理解できないため、女 1 の事情も 2 人には理解できない。しかし三人は林檎を食べることで交流する (シーン 5)。そのころフリークスたちは食べ物を探して歩き回っている (シーン 6)。食べ終わっ

た三人は過去を思い出し、語りだす。言葉は理解できないが、女1の言葉の響きに2人は耳を傾ける（シーン7）。続いて、女3が自分の母親の記憶を語る（シーン8）。そして女2が自分の父親の記憶を語る。（シーン9）。やがて女1の罪の償いの期間が終わるが、彼女は月に戻らず、地上を旅することを決め、女3の家を出る（シーン10）そのころフリークスたちは相変わらず食物を探している（シーン11）元々旅人の女2は、再会を女3に約束し、旅に出る（シーン12）。フリークスたちは空腹で憔悴している。女1が現れ、彼らに食べ物を与える。すると彼らは心の安らぎを得て眠り始める（シーン13）。三人の女たちは思い思いに歩き語る（シーン14）。

この作品の題には〈愛を巡る寓話〉とあるが、〈愛〉という言葉はシーン13の女1の台詞の中で使われるのみである。

> 女1　私は、わかったのです。空腹は辛い事。飢餓は人の心を殺す。愛を殺す。私はわかったのです。私が誰かに力を及ぼしているのではなく、誰かが私に作用しているのでもなく、私たちは引力の法則について行くことを。引力…それは多分、愛…。[29)]

女1は空腹状態の時に愛は存在しないと述べている。食事を摂ることは〈愛〉が存在するための必要条件であるとして、食事を巡り話が展開する〈食事を巡る寓話〉として構成されている。

そのため、韓国語や手話、日本語が混在する多国語作品にもかかわらず、言葉の違いにはあまり焦点が当てられていない。もちろん、言葉の違いが各人物の意思疎通を阻む場面はシーン5に描かれるが、そのすぐ後に、言葉の壁が食事という三者共通の行為により、乗り越えられる場面が示される。

> 女1　どうすればいいの？…私…
>
> 互いが互いの言葉を理解できぬまま話している女1と女3を見ていた女2がいきなり林檎を食べる。そして手話で言う。

女2　おいしいよ！
　笑う女2。食べる。
　笑う女3。食べる。[30)]

言葉の違いは各人物が同質ではないことを示す以上の役割は果たさない。それゆえ手話もまた特別な扱いは受けず、韓国語や日本語と同様の言葉の一種として描かれている。

本作品での手話話者〈女 2〉の役割は〈旅人〉だ。旅人は定住生活の範疇では出会うことの無い人と出会うことができる。〈女2〉は〈女1〉と出会い、〈女1〉と〈女3〉とを出会わせ、物語を展開させる役割を果たす。

出会いを生む〈旅人〉のモチーフは、1990 年代の岸田の関心の一つである。1993 年に彼女は旅人そのものに焦点を当てた『旅人たち』という作品を発表している。そしてこの作品は「旧来の物語演劇ではなく、俳優が舞台空間に「在り」、または「いる」時、どんな、劇の可能性が生まれ、育っていくかを検証する試み[31)]」であると公演チラシで説明している。その説明の通り、〈1歩く〉〈2ノックする〉〈3ジャンケンポン〉〈4走る〉〈5石を打つ〉〈6触れる〉の6場で構成されたテクストには台詞やト書きは無く、詩が書かれているのみで、物語演劇とは言えない。女性 3 人が出演しているが配役はされていない。1995 年にも同じ題で作品を発表しているが、構成や登場人物の数などは異なるものの 1993 年と同様、俳優の身体性に依拠した作風である。これら二つは言葉を使い伝えるというよりも、俳優の身体を使い伝える作品であり、その際使われたモチーフが〈旅人〉であった。

そのような〈旅人〉を『愛を巡る寓話―空から来た人』で手話話者の今野が演じている。岸田自身が手話に関して直接言及する資料を見つけられていないため断言はできないが、旅人の役を韓国語話者や日本語話者ではなく、手話話者に任せた理由には、手話の言葉が持つ身体性にあったのではないだろうか。その身体性と 1990 年代に岸田がもともと持っていた関心、言葉ではなく身体を使い伝えること、とが呼応した結果、『愛を巡る寓話―空から

来た人』における手話話者の〈旅人〉という造形が生まれたように思う。この造形は『ソラ　ハヌル　ランギット』の手話話者にも使われている。

『ソラ　ハヌル　ランギット』は2001年に東京の小劇場、こまばアゴラ劇場で上演された。作演出は岸田理生で、シンガポールのダンサー、ロー・キー・ホンと韓国の俳優ファン・テッカ、大駱駝艦で舞踏を踊っていた柴崎正道と、日本ろう者劇団の今野真知子、他8人の日本の俳優が出演した。牢に見立てられた三脚の脚立があるだけのシンプルな舞台の上で特色の無い黒と白の衣装を着た12人の役者が演じる、抽象度の高い舞台である。舞台脇には一人の音楽家が控え、音楽を演奏している。日本語以外に英語、北京語、韓国語、手話が使われるが字幕は無く、その代わりに、一人の俳優が全ての台詞を日本語で繰り返す。その俳優は、〈帰ってきた男〉という役どころで、物語はその男の過去の記憶だという設定になっている。

戯曲は全10シーンで構成され、植民地化により母語の使用が禁じられ、〈キブリゴ〉という言葉の使用を強制された「町」が舞台である。そこに母語の使用の罪で投獄された3人の男たち、〈囚人1〉（ロー・キー・ホン）、〈囚人2〉（ファン・テッカ）、〈囚人3〉（柴崎正道）がいる（シーン1）。囚人たちは拷問される（シーン2）。彼らは自分たちそれぞれの文化に根差した歌と踊りで心を慰めるが、一方で町の人々は強制された歌を歌い踊りを踊る（シーン3）。手話話者で旅人、そして〈風〉という名の〈少女〉（今野真知子）が囚人1の牢へ来る（シーン4）。囚人1は少女に連れられて町を出て行き、それを見た2人の町人もまた、母語を取り戻し町から出ていく（シーン5）。彼らを見て町を出ようとした1人の町人が支配者につかまり、再び町人たちは調教される（シーン6）。少女が囚人2の牢へ来る（シーン7）。囚人2は少女に連れられて町を出て行き、それを見た2人の町人もまた母語を取り戻し町から出ていく（シーン8）。少女が囚人3の牢へ来る。囚人3は少女に連れられて町を出て行き、それを見た2人の町人は地上に行き先を見つけられずに自殺する（シーン9）。三人の囚人たちはアルファベット、ハングル、ひらがなの音の響きをつなげていく遊びを繰り返し、その様子を少女

が眺めている（シーン10）。

劇中に国家を特定できる台詞は無いが、植民者が支配する町に〈君が代〉のメロディが流れること、囚人1がインドネシア民謡の〈こがれる小舟〉を歌い囚人2が韓国民謡の〈蜜陽アリラン〉を歌うこと、囚人3が日本民謡を歌わず〈舞踏〉を踊り、その踊りにつられ囚人たちが皆で踊りを楽しむ場面には音楽家が〈阿里屋ユンタ〉を演奏することの三点から、日本の植民地支配の問題が物語の背景にあることがわかる。ただし、歴史的観点や政治的観点を伴い、具体的に植民地支配の問題が掘り下げられているわけではない。そうではなく抽象的に、言葉による支配とその状況の解体が描かれる。つまり、〈少女が町を訪れ、囚人を連れ出し、その様子を見た町の者が行動を起こす〉という一連の場面が、〈シーン4・シーン5〉〈シーン7・シーン8〉〈シーン9〉の三度繰り返されることで、町の状況の変化が提示される。言語の植民地化による膠着状況が一人の少女の登場により変化するという大枠を持つ物語である。

本作のように、少女が状況を変化させる構造を持つ戯曲を、岸田は定番作品として意識的に作っている。1984年の鈴木忠司との対談で、自分の作品は二種あり、一つは「一人の女の子、女の人が個的な手がかりというか寓意で社会をからめとってゆく[32)]」作品、もう一つは「一つの社会的な事件、犯罪が疫病のように伝わっていったり[33)]」する作品であると述べている。さらにまた別の文章で、前者の作品群の少女たちの造形について岸田は次のように述べる。

> 「灰子」「咲良」「花子」「お七」「繭」「毒子と薬子」などが主人公たちの名である。命名された女たちは、さまざまな寓意を持って劇空間に現れてくる。
>
> たとえば灰子は、人さし指に包帯を巻いて空の鳥籠を持ち、咲良は生命の種子が入っていない卵を抱え込み、花子は黒布で眼かくしをし（中略）私は意味づけるという作業を、主人公たちに持たせた属性や「物」

の隠喩に被け「意味の修正」を企んできたようだ。

（前略）原因と結果の因果を逆照射して近代という文脈によって整序された世界を、身に持した寓意の乱数媒体によって解体し、組み立て直そうとしたのである。[34)]

『ソラ　ハヌル　ランギット』は岸田の作品分類において前者にあたる。そして、少女に与えられた寓意は、上記の引用にあるように、「劇世界を解体し、組み立て直」す媒体となっている。その少女を、手話話者の今野が演じている。『愛を巡る寓話―空から来た人』の時は韓国語話者、日本語話者と同列に扱われていた手話話者だが、本作では劇の軸部分に据えられている。

少女に与えられた寓意は、〈風〉という名と〈旅人〉という役割である。シーン4で、少女は次のように囚人1に名乗る。

囚人1　君は誰？
少女　（手話で）私は風。[35)]

そしてシーン5で、囚人1に、自分は旅人で多くの人と出会って来たと述べる。牢を出て母語が使える場所へ行こうと誘う少女に、そのような場所があるのかと囚人1は尋ねる。その問に少女が答える台詞である。

少女　（手話で）あるわ。私は風、そして旅人。数え切れない風景と出来事を見て来たわ。数え切れない人々と出会って来たわ。[36)]

少女に与えられた二つの寓意の内、〈旅人〉は『愛を巡る寓話―空から来た人』における手話話者〈女2〉の造形と同様である。囚人たちとの出会いを生み、物語世界に変化を与えるきっかけの役割を果たしている。本作に特徴的な寓意は、〈風〉である。

先述の引用に「風、そして旅人」と並列されていることから、〈風〉は

〈旅人〉と同様に、出会いを生み、状況に変化を与える意味を込められているモチーフであることが推測できる。ただ、その意味だけで良いならば〈旅人〉という名でも良いはずである。〈風〉と名付けられた意味は他にもう一つ推測できる。それは〈町〉と対立する場所として〈自然〉が設定されていることと関係するのではないだろうか。

シーン4で、少女は囚人1に、母語の使用が禁止された町を脱出し、自分の言葉が自由に使える土地があると述べる。その場所は「山、川、谷間、峠、森、そうして海」、即ち〈自然〉の中にあるという。

> 少女　（手話で）山、川、谷間、峠、森、そうして海。そこにあなたの土地があるわ。
> 囚人1　山、川、谷間、峠、森、そして海。そこに僕の土地がある…。行きたい、そこへ。
> 少女　（手話で）連れて行ってあげる。[37)]

上記の引用の会話は、囚人2と囚人3との間でも同様に行われる。囚人たちが持つ文化や使う言葉は異なるが、彼らの差異には関係なく、少女が提示する場所は彼らに共通する場所であり、〈僕の土地〉いう言葉で抽象的に示される。

そして、彼らの目的地である〈自然〉の中の〈僕の土地〉での言葉のありようは、〈町〉とは正反対である。シーン9で囚人3に対して、〈僕の土地〉へ行った囚人二人の様子を少女は次のように語る。

> 少女　（手話で）彼らもそこにいるわ。そうして言葉の畑を耕しているわ。時折、海から言葉を釣りあげているわ。
> 囚人3　行こう。[38)]

〈自然〉の中で彼らが行っていることは、〈耕す〉〈釣る〉など、第一次産業

に属する肉体労働であり、その過程で言葉が付属的に見つけだされていくことが特徴的である。言葉による植民地支配を受けている〈町〉と対照的に、〈自然〉では日常生活を送る身体が言葉よりも先にある。

このように、『ソラ　ハヌル　ランギット』には〈町〉に対して〈自然〉が理想的な場所として設定されている。少女の名となっている〈風〉は人工物ではなく自然物である。少女は〈風〉という名を持つことにより〈自然〉という寓意を持つ。本作における〈自然〉とは、身体が言葉よりも先にある世界であり、〈町〉とは言葉が身体を支配する世界である。少女に与えられた寓意が、「劇世界を解体し、組み立て直」すと先述したが、本作は、身体が優先される〈自然〉が、言葉により支配を受けている〈町〉の状況を解体する作品であると読み替えられる。

このような言葉と身体の関係性は、天井桟敷時代からの岸田の言語観の延長線上にある。彼女は 1976 年に天井桟敷が発行した雑誌『地下演劇』第 10 号のスタッフ討論「釘とことば」で、自身の言語観を述べている。この討論は『疫病流行記』で試みた言語の代替物としての釘や金槌の効果を反省する会であり、ここで寺山は〈沈黙〉を議題としてあげ、沈黙は言語の一領域に属しつつ「もう一つの統辞法をもった」ものではないかと述べる。岸田は寺山の言葉を受けて次のように述べる。

> 沈黙は言語の対語ではないと思います。言語は、耳から入って来て口から出てゆくという風にとらえられていたのは、実は間違いで、本当は眼から入って来たり鼻から入って来たりするんじゃないんですか？口や指の先や皮膚から入って来たものが、イメージになる。それは人間の躰の中で、「出口なし」の状態を引き起こしてて、沈黙になる。沈黙というのは、エナジイ（生気）だというような気がします。その沈黙が釘や金槌などにシンボライズされてゆくのではないでしょうか？（略）耳から口と言う言語の方法論をとった事によって、躰が退化して来と思うんです。あぐらをかいていても、寝そべっていてもいいわけですから。[39)]

岸田は〈眼、鼻、口、指先、皮膚〉で感じた感覚が大脳を通り〈言葉〉となり、〈耳〉から入る言葉や音は〈イメージ〉となってエナジイとして身体の中に溜まると考える。そしてエナジイがたまっている状態が〈沈黙〉であり、エナジイが口から出ると〈言葉〉となり、釘や金槌を用いて表現されると〈シンボライズされた表現〉となる。そして前者は口のみで事足りるため身体性を持たず、後者は身体性を持つと論じる。岸田は、外言語を拡張する意味で視覚言語や釘や金槌の音と言葉を置き換えた寺山の方法論に同調し、特にその身体的な側面に関心を寄せていた。

このような、口のみを使う〈言葉〉と、身体を使う〈シンボライズされた表現〉の関係は、〈言葉〉と〈手話〉の関係と類似している。〈手話〉は手だけでなく身体全体を使い話す。それは岸田の論の〈シンボライズされた表現〉と、〈身体を使う〉という点で共通点を持つ。彼女が作品へ手話を取入れた直接的な理由は日本ろう者劇団の SASA との出会いだったが、それ以前からの、身体と言語の関係性への関心も、潜在的な要因として考慮すべきではないだろうか。

1976 年の「釘と言葉」に見られる岸田の言語観は、一時的なものではなく、遺作となった 2001 年の『ソラ　ハヌル　ランギット』の時まで継続的に作中の登場人物の造形に影響を与えていた。その根拠の一つとして、1994 年の『鳥よ　鳥よ　青い鳥よ』の例をあげたい。この作品は『ソラ　ハヌル　ランギット』の元となった作品で、物語世界は類似している。植民地化で〈キブリゴ〉を強制された町があり、町と海の境目に〈言葉神〉として母語を使う少年〈ダフ〉が閉じ込められている。町の人々の中にはダフ同様に〈キブリゴ〉を使うことを拒否しつつも〈母語〉も使えずに唖になった〈男 4〉がおり、彼はダフを解放しようと試みるが解放できない。ダフは男 4 にこのように告げる。

ダフ　きぶりごを受け入れずに閉じ込められた俺。受け入れて町に住む

あいつら。どっちも選べず、唖になったお前。俺は知っているんだ。お前が時々、俺の塒の外に来て、扉を開けようとしたことを。だが、お前の沈黙の力じゃ、この扉は開かない。俺の言葉の力じゃ開かない。[40)]

現状は〈言葉〉によっても〈沈黙〉によっても変えられない。その状況を変える人物は、どこからかやって来た〈空の鳥籠を持った少女〉である。少女は自分を〈言葉〉であると言い、ダフが閉じ込められている鍵のかかった扉を自由に通り抜ける。そしてこのように説明する。

少女　私は、空気に似ている、もの。
水に似ている、もの。
陽ざしに似ている、もの。
いつのまにか、ひっそりと、忍び込む、もの。[41)]

空気や水、陽ざしは人工物ではなく、自然物である。少女は〈言葉〉だが〈自然物に似た〉ものとして、ダフの使う〈言葉〉と区別されている。ダフの〈言葉〉、男４の〈沈黙〉、そして少女の〈言葉〉。ここからは「釘と言葉」で岸田が述べた、口を使う〈言葉〉や、〈沈黙〉の持つエネルギー、そして口を使う〈言葉〉とは異なる〈言葉〉の使い分けと同様の区分を読み取ることができる。天井桟敷の時代の岸田の言語観は、彼女の作品に脈々と息づいているのである。

天井桟敷の時代の影響は、先述したような概念的な言語観のみではない。『鳥よ　鳥よ　青い鳥よ』や『ソラ　ハヌル　ランギット』は日本が行った韓国の植民地化の問題を、母語の使用禁止の観点から切り取り寓意的に書いている。国家イデオロギーと言葉の癒着関係を問題視しているのだが、これは寺山が「身ぶりと言語―言葉を捨てたい、もっとよく話すために―」の小論の中で論じたことである。岸田はこれら二作において、あまり政治的な視点で具体的に掘り下げることはしていないが、それでも寺山と同じ問題意識

を持っていたことは考慮に入れておきたい。

「釘と言葉」から岸田の中に潜在的に在った言語観は、1990 年代の岸田作品において、台詞量の減少と身体性への依拠の増加という作風の変化として顕在化する。そして、〈手話〉を、口で事足りる〈言葉〉とは異なり、身体全体を使う言葉として把握し『愛を巡る寓話―空から来た人―』（1997）と『ソラ　ハヌル　ランギット』（2001）に取り入れた。その〈手話〉はまた、国家イデオロギーと癒着する言葉と対立する言葉として位置付けられた。当時の作風の変化について、評論家の西堂行人は「言葉ではなく、身体や身振りでコミュニケーションして」いく手法を取っていたと説明し、当時岸田が関心を持っていたハイナー・ミュラーの影響ではないかと推測している。[42)] その影響もあったとは思うが、ミュラーを知る以前から、言葉と身体の関係性について、岸田は関心を持っていた。本論で取り上げた二作品は、寺山修司の天井桟敷で寺山から影響を受けた岸田の言語観と、寺山修司の影響を受けた米内山が始めた日本ろう者劇団との縁が結びついた、手話を用いた演劇実践の一つであった。

4. おわりに

手話を用いた演劇の歴史は、手話を用いない演劇の歴史と、国家と言語、言語と身体など共通の問題意識を媒介に、緩やかに関連を持ち展開をしている。もちろん手話を用いていても、創作者たちが依拠する文化的、社会的文脈により劇の性質は異なる。例えば米内山は手話を用いた演劇の中にも〈一般演劇〉と〈ろう演劇〉の二種類があると述べ、前者を「聞こえる人が書いた脚本をもってきて、セリフを手話に変えて演じるもの」とし後者を「ろう者やろう文化をもとに作られた芝居」と説明する。[43)] また、詩人で活動家のドロシー・マイルズと NTD の創立者の一人のロウ・ファントは、米内山と同様の定義で区分しているが、〈一般演劇〉と〈ろう演劇〉ではなく〈手話演劇（sign language theatre）〉と〈ろう演劇（Deaf theatre）〉という呼称を

使っている。ただ、それらの区分は絶対的なものではなく、状況に応じて変化をする。研究者のジェシカ・ベルソンは、実際には 2 種類で完全に分けきることができないような公演が生まれてきており、今後もこの対立構造をゆるがすような実践が待たれていると述べる。[44)] 米内山もベルソンと同様の見地に立ち、「第三のボーダーレスの世界」すなわち「聞こえる、聞こえないにかかわらず、お互いを超越した新しい世界」を生むような上演を作ることが可能だと述べている。[45)]

車座は『俊寛』や『父帰る』などのろう者の文化と何の関係も無い戯曲も、藤井が書いた『ド・レペ―とシカール』のようにろう者の歴史を扱った戯曲も上演している。そして車座の活動自体は明確にろう文化に立脚して展開しているが、観客はろう者の場合も聴者の場合もある。ベルソンが求めるような柔軟な姿勢を具えた劇団であった。1920 年代にすでにこのような劇団があったことは、注目すべきことだろう。

岸田の作品は、聴者の岸田が戯曲を書いており、ろう文化を取り上げているわけでもない。米内山が述べる〈一般演劇〉でありマイルズとファントが述べる〈手話演劇〉である。ろう文化と関係の薄い公演ではあるが、岸田の言語観と手話が結びついたことは、岸田の作品を理解する上で大切なことである。視覚言語を多用した天井桟敷の公演に刺激を受けた米内山が立ち上げた劇団の俳優と、天井桟敷の団員として寺山の問題意識を共有していた岸田が共に作品を作ったことは、寺山修司の視覚言語への関心が間接的に結びつけた縁であった。

近年では手話が否定的に扱われることもなく、ろう者特有の文化や手話を利用した演劇の存在も認知されるようになってきた。特に西欧圏では NTD の影響で市民権を得、論考も多数書かれているが、日本ではまだ手話演劇の実践が研究されることは多くはない。1920 年代からの戦前の小劇場運動、1960 年代からの戦後の小劇場運動、二つの小劇場運動の中で〈演劇における言葉〉は繰り返し議場に上がってきた。手話という一つの言葉がどう捉えられてきたかを検証する視点は今後より大切になるように思う。

［注］

1） 日本近代演劇史研究会編『20 世紀の戯曲Ⅲ現代戯曲の変貌』社会評論社，2005 年，p.269.
2） 本論文中で引用は「　」、補足は（　）、強調は〈　〉を使用している。また、〈ろう者〉には〈ろう文化〉にアイデンティティを置く者も、聴覚を損傷しているが〈ろう文化〉にアイデンティティを置かない者も含める。〈手話演劇（sign language theatre）〉と〈ろう演劇（Deaf theatre）〉という語の使い分けは、本論文の〈おわりに〉で言及した米内山明宏やドロシー・マイルズ、ロウ・ファントの区分に従っている。〈手話演劇〉と〈ろう演劇〉の両方を含める場合、〈手話を用いた演劇〉という語を用いている。
3） 植野慶也「舞台・演劇用語手話研究への経緯と全日本ろう者演劇会議」『手話コミュニケーション研究』日本手話研究所，2004 年，51 号，p2.
4） 『会誌』1928 年，4 号，p.104.（〈車座〉関連の資料閲覧に関して、大阪市立聴覚特別支援学校、前田浩先生、大木敦夫先生にご助力いただいた。この場を借りてお礼申し上げたい。）
5） 中川俊夫「校長先生は第二の父」，川渕依子編著『手話賛美』サンライズ出版，2000 年，p.347.
6） 松永端「演劇に於ける複数の「藤井東」」，川渕依子著『高橋潔と大阪市立聾唖学校』サンライズ出版，2010 年，p.109.
7） 「文部大臣訓示　全国聾唖学校長会議ニ於ケル」『聾口話教育』聾教育振興會，1933 年，9 巻，p.4.
8） 松永端「聾唖者の持つドラマツルギー」『会誌』1928 年，4 号，p.168.
9） 同書，p.169.
10） 「「車座」の誕生」『会誌』1928 年，4 号，p.172.
11） 松永端「演劇に於ける複数の「藤井東」」，川渕依子著『高橋潔と大阪市立聾唖学校』サンライズ出版，2010 年，p.110.
12） 同書，p.111.
13） 松永端「学芸会の印象」『会誌』1926 年，2 号，p.103.
14） 松永端「聾唖者の持つドラマツルギー」『会誌』1928 年，4 号，p.170.
15） 佐田敬「聾唖劇団に寄す」『会誌』1927 年，3 号，p.15.
16） 藤井東「芸術部より」『会誌』1928 年，4 号，p.104.
17） 新良三「表現主義に就いて」『近代劇全集』第一書房，1927 年，9 巻，p.564.
18） 「車座の演劇運動に対する各新聞の批評」『聾唖年鑑』聾唖月報社，1935 年，p.500.
19） 伊藤政雄「アメリカ・デフ・シアター」『悲劇喜劇』早川書房，1979 年，32 号，p33.

20）植野慶也「舞台・演劇用語手話研究への経緯と全日本ろう者演劇会議」『手話コミュニケーション研究』日本手話研究所，2004 年，51 号，p3.
21）米内山明宏『プライド』法研，2000 年，p.133.
22）寺山修司「身ぶりと言語―言葉を捨てたい，もっとよく話すために」『思想の科学第 5 次』思想の科学社，1970 年，12 月号，p.6.
23）同書，p.7.
24）寺山修司，田中未知，岸田理生，小嶋賢司，樋口隆之，浅井隆「スタッフ討論「疫病流行記」ヨーロッパ「釘とことば」」『地下演劇』天井桟敷〈地下演劇〉編集委員会，1976 年，10 号，p.31.
25）同書，p.37.
26）寺山修司「編集前記　いま、なぜ沈黙の演劇なのか？」『地下演劇』1976 年，10 号，p.4.
27）米内山明宏『プライド』法研，2000 年，p.151.
28）扇田昭彦「「現代演劇 70 年」の視点―築地小劇場と小劇場演劇」『テアトロ』1995 年，630 号，p37.
29）『愛を巡る寓話―空から来た人』上演台本，p.29.
30）同書，pp.12-13.
31）岸田理生『旅人たち』公演チラシ
32）岸田理生「時を狩る―鈴木忠志」『幻想遊戯』而立書房，1987 年，p.274.
33）同書，p.274.
34）岸田理生「命名儀式」『幻想遊戯』而立書房，1987 年，pp.149-150.
35）『ソラ　ハヌル　ランギット』上演台本，p.8.
36）同書，p.9.
37）同書，p.9.
38）同書，p.18.
39）「スタッフ討論　「疫病流行期」ヨーロッパ　「釘とことば」」『地下演劇』1976 年，10 号，p.35.
40）岸田理生「鳥よ　鳥よ　青い鳥よ」『岸田理生戯曲集Ⅲ鳥よ鳥よ青い鳥よ』而立書房，2004 年，p.41.
41）同書，p.18.
42）高田恵篤，千賀ゆう子，岡本章，西堂行人「Rio. マシーン～ 90 年代以降の岸田理生」『シアターアーツ』晩成書房，2006 年，28 号，pp.54-55.
43）米内山明宏『プライド』法研，2000 年，p.186.
44）Jessica Berson, Performing Deaf Identity toward a Continuum of Performance, In Carrie Sandahl & Philip Auslander (ed.), Bodies in Commotion, the University of Michigan Press, 2005, p.52.
45）米内山明宏『プライド』法研，2000 年，p.187.

［引用文献］

伊藤政雄「アメリカ・デフ・シアター」『悲劇喜劇』早川書房，32 号，1979 年，pp.32-35.
植野慶也「舞台・演劇用語手話研究への経緯と全日本ろう者演劇会議」『手話コミュニケーション研究』日本手話研究書，2004 年，51 号，pp.2-14.
上野益雄，野呂一，清野茂「大阪市立聾唖学校教師たちの手話についての考え方」『研究紀要』つくば国際大学，2002 年，8 号，pp. 53-74.
大阪市立聾唖学校『会誌』1 号 -12 号，1925 年 -1937 年.
川渕依子編著『手話賛美』サンライズ出版，2000 年.
『高橋潔と大阪市立聾唖学校』サンライズ出版，2010 年.
岸田理生『幻想遊戯』而立書房，1987 年.
『岸田理生戯曲集Ⅲ鳥よ鳥よ青い鳥よ』而立書房，2004 年.
『愛を巡る寓話―空から来た人』上演台本.
『ソラ　ハヌル　ランギット』上演台本.
『旅人たち』上演台本，公演チラシ.
黒柳徹子「デフ・シアターとのリハーサル」『悲劇喜劇』早川書房，1979 年，32 号，pp.90-92.
「デフ・シアター公演を終えて―黒柳徹子さんに聞く」『悲劇喜劇』早川書房，1980 年，33 号，pp.82-86.
黒柳徹子，山本健一「アメリカ・デフ・シアターのこと―黒柳徹子さんに聞く」『テアトロ』カモミール社，1979 年，441 号，pp.90-94.
扇田昭彦「「現代演劇 70 年」の視点―築地小劇場と小劇場演劇」『テアトロ』1995 年，630 号，pp.36-40.
高田恵篤，千賀ゆう子，岡本章，西堂行人「Rio. マシーン～ 90 年代以降の岸田理生」『シアターアーツ』晩成書房，2006 年，28 号，pp.54-55.
地下演劇編集委員会『地下演劇』1976 年，10 号.
寺山修司「身ぶりと言語―言葉を捨てたい，もっとよく話すために」『思想の科学　第 5 次』思想の科学社，1970 年，12 月号，pp.4-9.
日本近代演劇史研究会編『20 世紀の戯曲Ⅲ現代戯曲の変貌』社会評論社，2005 年.
聾教育振興會『聾口話教育』聾教育振興會，9 巻，1933 年.
聾唖月報社編『聾唖年鑑』聾唖月報社，1935 年.
米内山明宏『プライド』法研，2000 年.
Jessica Berson, Performing Deaf Identity toward a Continuum of Performance, In Carrie Sandahl & Philip Auslander (ed.), *Bodies in Commotion*, the University of Michigan Press, 2005, pp.42-55.

（大学院博士後期課程学生）

SUMMARY

Aspects of "Sign Language Theatre"
—Through the Activity of "Kurumaza (Theatre Vehicle)" and Dramas Written by Rio Kishida—

Fukiko Okada

Rio Kishida (1946-2003) was a playwright who worked with Shuji Terayama in an experimental theatre called Tenjo-Sajiki and also wrote dramas of her own. Her early works are characterized by beautiful Japanese. However, in the 1990' s she changed her style. She introduced Korean, English, music, and dance as a means of expression without using the Japanese language. She then introduced sign language into her plays, "Ai Wo Meguru Guwa - Sora Kara Kita Hito (Fables about Love – The Person That Came from the Sky)" (1997) and "Sora Haneul Langit (Sky Sky Sky)" (2001). At that time sign language theater was well known to the public due to performances produced by the National Theatre of the Deaf (NTD) in 1979. Owing to these performances, a lot of sign language theatres were established. An actress acting in the two works which I will discuss in this paper belonged to the "Nihon-Roujya-Gekidan (Japanese Theatre of the Deaf)", which was established at this time.

In what context was Kishida interested in sign language? How did she introduce sign language in her works?

Before the NTD's performances, there was a history of sign language theatre in Japan, although it is generally not well known. It has been said that "Kurumaza (Theatre Vehicle)" was the beginning of this history. In this paper, I will first discuss "Kurumaza" and "Nihon-Roujya-Gekidan" to describe one aspect of the history of sign language theatre in Japan. This will be done in order to confirm the existence of the relationship between the history of "Kurumaza" and the "Nihon-Roujya-Gekidan" and the history of Japanese theatre not involving sign language. I will then examine Kishida's view of language. Finally, I will analyze her two dramas, "Ai Wo Meguru Guwa - Sora Kara Kita Hito" and "Sora Haneul Langit", to examine some of the roles of the characters that use sign language.