The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	「役者子ども」のもつ想像力 : 秋浜悟史『幼児たちの後の祭り』と『ロビンフッド劇』をめぐって
Author(s)	須川, 渡
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 2010, 44, p. 29-54
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/7060
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

「役者子ども」のもつ想像力

――秋浜悟史『幼児たちの後の祭り』と『ロビンフッド劇』をめぐって――

須川　渡

はじめに

本稿でとりあげる劇作家・演出家、秋浜悟史（一九三九―二〇〇五）は、日本の戦後演劇を牽引し、演劇教師として様々な実践活動を行った人物である。東北地方の方言を駆使した劇作品が有名であり、「日本のロルカ」とも称される。[1] 岩波映画で記録映画のシナリオを手掛けながら、六六年から劇団三十人会の代表をつとめ、同年『ほらんばか』で第一回紀伊国屋演劇賞を受賞。六九年に「『幼児たちの後の祭り』に至る作品の諸成果」が認められ、岸田國士戯曲賞を受賞した。七三年に関西へ移住してからは演劇教育者としての人間像を色濃くし、七九年から五年に一度、知的障害者施設あざみ寮・もみじ寮で行われる演劇の創作に関わった。六〇年代後半、日本で活躍した演出家のアンソロジーとして編まれた『演出家の仕事―六〇年代・アングラ・演劇革命』では、あざみ・もみじ寮が彼に送った感謝状の文面が紹介されている。[2] 宝塚北高校での演劇教育をまとめた『悟史のさとし』においても、感謝状の文面と同様、教え子たちの彼に対する敬意で満ちており、戦後演劇で培った演劇の実践的知を、教育の観

点を持ち込みながら関西という地域に根付かせたことが窺える。[3]

批評家の多くは東北の方言を用いた作家として秋浜を評価している。茨木憲は「誰もがとらえなかった種類の東北のローカリティであり、そして最も東北的な東北で、同時にそこに日本の民族的な背骨みたいなものがさぐられている点で、まことにユニークなドラマをかたちづくっている」[4]と、述べている。

もっとも、東北のローカリティに依拠しながら書かれた作品をみると、『英雄たち』（五六）や『リンゴの秋』（五八）で生々しく描かれた東北の世界は、『ほらんばか』（六〇）や『冬眠まんざい』（六五）と時代が進むにつれて徐々に内面の世界に入り込んで薄れていく。上京してきた弟と砕けた会話を楽しもうとした際、すでに故郷渋民の言葉を喋れなくなってしまった事に気付いた秋浜は「ぼくは、おのれの言葉をあやつれなくなっていたのです。もちろんながく国では生きていないから、生きた言葉を失ったとしても当然でしょう」[5]と同郷岩手の劇団ぶどう座の手紙の中で吐露している。彼は岩手の言葉を自由に駆使しただけではなく、六〇年代後半は故郷の言葉とは違う方法を模索していた。

彼の劇作品は、劇の結末でそれまで構築された作品世界が、既成概念にとらわれない人物の想像力によって覆される構造を持つことが多い。例えば、秋浜の初期作品には、しばしば白痴（こけ）という、社会的疎外を受ける人物が登場する。『ほらんばか』では、工藤充年という大学出の青年が、村人から「ほらんばか」と呼ばれ白痴の扱いを受ける。集団農場による生活向上を図ろうと村の青年たちを集めるが、留守の間に酪農家乳の乳牛が流行病のため一夜で全滅し、それ以来、春の到来とともに彼には牛の鳴き声の幻聴が聞こえるようになる。同じ村に住むさちは、春が訪れるたびに充年を苦しめる幻聴の狂気をなんとか癒し、以前の充年に戻ってほしいと願っている。しかし、さ

ちの縁談をめぐって、痴話喧嘩をし、工藤の手によって彼女はあっけなく絞殺されてしまう。さちの亡骸を牛舎に運び入れ放火した充年は、燃え盛る牛舎の火焔の中で「のたりくったり のたくた」と言葉を絞り上げる。はるか遠くで、一頭の牛の鳴き声が響き、やがてそれが無数の牛の鳴き声となって、幕となる。[6] 障害者の配慮が整うにつれ、彼自身、白痴という言葉は使わなくなるが、[7] 社会的通念にとらわれない人物の感性が現実を打破するという構図は、秋浜が演劇を創作する上で常に一貫していたように思われる。

そこで本稿では、彼が執筆した『幼児たちの後の祭り』（六八）と、知的障害者施設あざみ寮・もみじ寮の関係者たちと創作した『ロビンフッド劇』（七九―）を中心に取り上げ、秋浜が関心を抱いた幼児のもつ特性が、彼の演劇観にどのような影響を与えたかについて考察する。六七年、紀伊国屋演劇賞を受賞した際、秋浜は「求心的に自分の生まれにまでさかのぼってゆく故郷回帰性が自分の傾向」と応えた上で「自分のもっとも伝えたい意志の伝達を妨げる肯定標準語はそれを逆手に使う場合以外には使いたくない。幼児語や地方語の方に興味がいきます」[8]と述べている。秋浜の幼児に対する関心は、停滞する状況を打ち破る機能を持ち、七〇年代から始めた彼の演劇教育においても、俳優の心構えを構成する重要な要素の一つとなったと考えられる。

一　『幼児たちの後の祭り』

秋浜の作品創りで特徴的なのは、自らが生まれた東北の土壌や岩波映画における記録映画での経験など、演劇の外部の経験を作品に取り入れていることにある。五六年、岩波映画製作所に入社した秋浜は、六一年に幼児教育のシナリオ『ともだち』の製作に参加した。六八年には、重症心身障害児施設びわこ学園の療育活動を記録した映画

『夜明け前の子どもたち』の脚本製作に参加し、シナリオハンティングをする中であざみ寮と関わりを持った。記録映画で培った幼児たちとの交流は、劇作家としての秋浜に少なからず影響を与えている。

彼が抱いた幼児への関心が特に顕著に表れているのが、一九六八年に劇団三十人会によって紀伊国屋ホールで上演された『幼児たちの後の祭り』という作品である。

この作品は学生運動から連綿と活動を続ける「幼児教育研究会」の分裂を描いた物語である。幼児教育研究会のメンバーは、エプロンをつけた「かあたん」という人物のもと、しりとりや電車ごっこといった遊びに興じ彼女の子守唄にのせて、学生運動や劇団の稽古に明け暮れた激闘の学生時代を振り返る。研究会のリーダーである社長は、メンバーの良と衝突を起こしやがて会を解散させてしまい、解散した会の責任をとるために新人の坂巻太郎がリーダーに仕立てあげられる。やがて坂巻は、研究会のやり方に苛立ち、放火を実行して会を脱退させられる。

分裂と存続を繰り返すこの集団は、同時代の全学共闘会議にみられる学生運動の構造を滑稽化して描いている。「拡大するごっこ遊びへの傾斜ぶりから窺うと、彼らの背景には演劇集落もけっして無縁ではなかろう」[9]とト書きに指定されていることからも、リーダーの交替を繰り返す集団は、当時秋浜が所属した劇団の状況とも重なっていたと思われる。

実際に幼稚園で集録した子どもたちの声が高まって幕をあける劇の冒頭、かあたんは観客に対して次のように語りかける。

かあたん　……ほ、か、に、質問ありませんか。……ない。ほんとにございませんか。みなさん、遠慮してい

るのかな。それともお口を忘れてきたのかな。まるでみなさんまでが子どもにかえったみたい、……（誘いかけの笑い）そうなんですね、今まで子どもは言葉で言わなくてもよかった。泣きんぼ、わめきんぼ、だまりんぼ、噛みつきんぼ、そうして子どもは親へ自分を表現してたんですね。でも家庭を離れたら、それだけではだめ。家庭と、こ、こ、は、子どもの環境が変わったんですね。ここでは自分でみんなやってゆかなければならない。みんな同じ、……（ドンと踏む）床に立って出発しなければならない。同じ床に立つためには、おともだちという関係が大切になる。集団のなかで生きてゆくためには、言葉が一番テコになる。

冒頭場面でかあたんは、集団生活を営むための言葉の必要性を、何も言わぬ観客を子どもに例えながら語りかける。しかしその後、「できない。口がつっかえてしまう。（略）集団の中で生きていくためには、言葉が一番テコになる。……どうして、こんなことが、すらり言えてしまったんだろう。さも自信ありげに」と安易に言葉を話すことに矛盾を感じ始める。この作品では、集団において語られる言葉が、幼児の話す言葉遊びの中で対比的に示される。

言葉の対比は、作品に繰り返し登場する遊びの中に顕著にみられる。遊戯のように舞っていたかあたんに、エプロンで揃いの俳優連が襲いかかり、しりとり遊びが始まる。例として示されるしりとり遊びは、次のように指定されている。

――かあたんはトーフだ。トーフ、トーフ、……、――トーフ。――フネ。（と尻取り遊びへ移る。例えば、）

――ネズミ。――ミミズ。――ズック。――クジラ。[10]

劇作品の中に幼児の遊びを取り入れる方法は、前年上演された『アンティゴネーごっこ』で既にみられた。のぼりを掲げた役者一団が大八車を引いて登場し、『アンティゴネー』の上演を試みる。俳優たちは、わらべ歌風の合唱に合わせてジャンケンを行い、アンティゴネーやイスメーネーといった配役を決めている。

『幼児たちの後の祭り』は、前年の上演で試みた子どもの遊びをより展開させたものといえる。しりとり遊びは「――ヤカン。――ンだ、ンだ。（罰則）」と、しりとりのルールにそって続けられる。

――ビラ。――ラクダ。――妥協。――なに、それ。――ラッキョウだろう？
――ダ、ダ、ラクダのダね、堕落。――いじわる。変な言葉使う人、出てゆけ。
――ダね、ダ、ダ、蛇足。

幼児教育研究会のメンバーは子どもになってゲームを楽しみ、「妥協」「堕落」「蛇足」といった言葉を、「変な言葉」として受け入れない。「蛇足」という言葉は、ピアノ奏者の伴奏に合わせた「あれは蛇足にすぎぬのか、蛇足がたかぶっていただけか、蛇足に意味があったのか」という歌につながり、作家役のチェコブと女優飯縄美幸による学生劇団の回想場面へと連なってゆく。この場面や、神輿をかつぐ子どもたちの「ワッショイ」という声が、実際に収録された学生デモの「ワッショイ」「粉砕」「反対」にスライドする演出から分かるように[11]、この作品ではし

ばしば子供の遊びと学生時代の記憶が錯綜して展開する。研究会のメンバー、良の提案により、電車ごっこをし始める場面にも同様の重ね合わせが見られる。

子どもの電車のお通りだ、レールへ乗ってはいるけど、レールにしばられたら、レール違反。
あっちへむいたらあっちへゆけ、こっちへむいたらこっちへゆけ、気のむくままに走るけど、
うしろむきには進めない、子どもの電車のお通りだ。
子どもの電車のお通りだ、レールへ乗ってはいるけど、レールにしばられたら、レール違反。(12)

電車は脱線し、大学の時計台の鐘の音が聞こえる。この場面においても、子どもの遊びは学生運動の歌に連なる。子どもと学生時代の記憶がダブルイメージとして描かれながらも、「当然、幼児とはちがう段階へ化ける必要がある」との指定から、俳優たちは幼児と解散問題にゆれる研究会のメンバーを明確に演じ分ける必要があった事が分かる。

坂巻太郎がリーダーを降り、明確な目的を失っているにも関わらず研究会は活動を続ける。かあたんは研究会のメンバーに「自然現象や身振りなどをそれらしい音であらわす」オノマトペで会話することを提案する。それは、子どものよろこぶ表現法であり、具体的な物事と直に結びついている。「べらべら、ぺらぺら」「ぼそぼそ、ぼそぼそ」「ぶつくさ、うろちょろ」「つん。」「ぴょこぴょこ。」「ぼやりぼやぼや、ふわりふわふわ。」と自らの創作したオノマトペでメンバーは会話を試みる。しりとりの場面同様、ここでも幼児語に見合わない言葉は退けられてい

る。作家役のチェコブはオノマトペ遊びに興じるメンバーにうまく加わることができない。

かあたん　……さあ、チェコブもオノマトペごっこへ入りなさい。……はにかまないで、きょそきょそしないで、さばさばするする。

チェコブ　のど。

かあたん　のどはオノマトペじゃないわ。

チェコブ　いがらっぽい、言葉の骨、ひっかかって、軋って、鳴って、腐って、赤錆びた。（一言一言苦労して発音し、くたびれる）

お念　この人、ほとんど唖よ。失語症らしい、意識的な。[13]

秋浜の作品は六〇年安保に対する挫折をしばしば投影し、その挫折から人間の激しい狂熱をどのように取り戻すかが主題になっている。幼児語に反する言葉は、すでに力を持たなくなった集団の主義や思想に置き換えることができる。他人の模倣から逃れようとするチェコブの言葉は、力を持たない主義や思想と同様、物事を難解に捉える事で、前に進むことのできなくなった状況をある種自虐的に示している。

リーダーの交代を繰り返し、沈滞を続ける幼児教育研究会は、再入会した坂巻が「問答無用」という言葉をつぶやいたことをきっかけに急転を迎える。「問答無用。……さあ、次はどんな手だ、びくともしないぞ、坂巻太郎ごときにむしばまれはしないぞ。問答無用。問答無用！」と絶叫する研究会のメンバーの良に対して、坂巻太郎は急

に噛み付こうとする。

良（振りはなそうとしてもがく）　暴力はやめろ。気がちがったのか！

坂巻　冷静ですよ。ぼくは、ずっと噛みつきたかったんだ。次はだれだ！

坂巻太郎、お念へ噛みつく。

お念　あっ、助けて！

坂巻　おいしい。すばらしい。うれしくて顔の印刷がずれてしまいそうだ。ぼくはやっと、人間になれる！

チェコブ　ついに発見したぞ。ぼくたちの集まりの、とこしえに新鮮な触れ合い。ついに、ぼくたちはとこしえに戦闘的になれる。なかよく、やってゆこう、カミカミごっこ。はじめに、カミカミありき！[14]

研究会のメンバーも相手かまわず噛み付こうとする。この場面における「カミカミごっこ」と呼ばれるごっこ遊びは、それまで繰り返された幼児の遊びを越えて、原初的な狂熱を伴った行為として描かれている。

この結末は論理的に飛躍しており、必ずしも劇的な統一性をもったものではない。矢代静一は、岸田國士戯曲賞の選考過程において「「幼児ごっこ」と最後の「カミカミごっこ」そういう発想自体ぼくにはどうも分からないのだ」と端的にこの場面を批判している[15]。その一方、渡辺保は同年上演された石澤秀二演出のイオネスコ『禿の女歌手』と比較しながら、『禿の女歌手』が言葉に対する一種の拒否反応を作品の中心に据えているのに対し、後者の「カミカミごっこ」を人間の側からの言葉の絶縁行為として評価している。ここで絶縁される言葉とは、集団にお

いて沈滞する主義や思想だけでなく、新劇的リアリズムにおける台詞をも指し示している。渡辺は「とにかくこのエネルギーは言葉にあらわすことのできぬという点で、まさに反社会的である、未来的であるが、同時にかみ合うという結合において共有され、社会的なひろがりのある体験」とカミカミごっこを捉え、新劇とも不条理演劇とも違う「言葉にならぬエネルギー」を感じ、非リアリズム的な様式としての可能性を見出している。[16]

しかしながら、停滞する状況を打破する傾向は、これ以前から、秋浜の劇構造に内在していた。秋浜の作品では、狂気を演じる登場人物が結末でそれまで構築していた作品世界を破壊し蝕んでゆく様が描かれる。たとえば『しらけおばけ』（六七）では、白癖童子と呼ばれる喜枝と喜作が、突然、劇の終盤で自衛隊の土地買収に消極的なリーダーである工藤真実を刺殺してしまう。『リンゴの秋』（五八）において愚鈍を装う精華店の主人谷松や『冬眠まんざい』（六五）におけるトトとユキなど、集団の外からはみ出した人物は常に秋浜作品において重要な役割を担っている。

『幼児たちの後の祭り』には、一見すると疎外された人物は登場しないかのようにみえる。しかしカミカミごっこと称するごっこ遊びが劇を急転する役割を担っている。この作品においては、幼児の持つ想像力が既定の価値観にとらわれない表象として描かれる。沈滞する社会を切り開く手法として、幼児の話す言葉や遊びが重要な伏線として用いられたこの作品は、東北の言葉から脱却しつつも、彼の演劇理念に通底する価値観の打破を捉える上で重要である。

七三年、劇団三十人会は解散し、秋浜は関西に移る。次章では、あざみ・もみじ寮の寮生と共同して創作した『ロビンフッド劇』の製作を追いながら、秋浜の方法論の変遷を辿る。

二　ロビンフッド劇における俳優としての寮生

この章では、七九年からほぼ五年に一度、約八十人のあざみ・もみじ寮の寮生と創作した群衆劇を取り上げる。

あざみ寮は、滋賀県庁に勤めていた糸賀一雄らが創設した近江学園が枝分かれして一九五三年に滋賀県大津市に創設された。糸賀はその目的を知的障害児と称される女児のための保護と教育の施設とし、「従来知的障害児のうち特に女児については、各種の事情のため、その将来の社会的自立を考えることが困難であるとされ、その対策も常に後まわしにされる傾向」にあったと述べている。[17] 児童・成人の一貫施設として、生活と職業の指導をもとに発足し、六九年に県下初の授産施設として現在拠点を置いている滋賀県湖南市にもみじ寮が創設されるにおよんで、更生施設あざみ寮も同地に移転してきた。これにより男性も入居することになった。

この施設に入居する寮生は農耕・園芸・炊事・クリーニング（外部からの受注）といった日々の生活に加え、織物や焼き物などを行う。織物や焼き物は、外部でも高く評価され、その作品はボーダレス・アート・ギャラリーNOMAなど、県内の美術館にも展示される。さらに、作品の一部は、アウトサイダー・アートやアール・ブリュットの文脈で海外の個展にも出品される。寮生が制作する高さ二メートルに及ぶ巨大な人形は、兵庫県立ピッコロ劇団や宝塚北高校が舞台美術や小道具として用いており、演劇の分野においても交流が行われている。

秋浜とあざみ・もみじ寮の関係で重要なのは、それが篤志的な奉仕としてではなく、彼の演劇的関心と一致した事にあると考えられる。寮生との出会いを回想する秋浜は、年齢的には成人を迎えながらも奔放な寮生の姿を「発達が大層ゆっくりしていて、いわゆる大人に達するには程遠く、子どものままを保ち続けている」[18]と捉えた。あざ

み寮での経験は、彼の演劇的関心である幼児教育の延長線にあった。

七三年に関西に拠点を移した秋浜は、毎年行われるあざみ・もみじ寮のひなまつり劇を観るためにたびたび施設を訪れた。『夜明け前の子どもたち』で音響を務めた大野松雄がひなまつり劇に参加、大野の提案により、秋浜はあざみ寮二五周年のための脚本を創作することになる。この劇は「ロビンフッドの冒険」を冠につけ、二〇〇一年まで秋浜が脚本を書き、以降教え子の内藤裕敬が作・演出を務めている。

作品を検討する前に注意しておきたいのは、『幼児たちの後の祭り』とは、パフォーマンスの形態が著しく異なることである。発達心理学の研究者である田中昌人の協力により、寮生たちの発達に着目しながらロビンフッド劇は創作された。「本当はこの人に見せたいんだという場所をきめて、そこからあまりよそ見はしない」[19]と秋浜自身述べているように、ある程度顔見知りの、特に寮生の親族や福祉の関係者にむけて書かれた。上演は石部中学校体育館（一九七九）、大津市民会館大ホール（一九八四）、あざみ寮・もみじ寮体育館（一九八九）、野洲文化ホール（一九九四）、栗東芸術文化会館さきら大ホール（二〇〇一、二〇〇六）と、あざみ・もみじ寮に馴染みのある滋賀県の施設で上演された。

当時あざみ寮の寮長だった糸賀房の提案で選ばれた『ロビンフッド』は、古くから少年文庫などで親しまれた中世の義賊の物語である。「古今東西のロビンフッド、ヨコ書きも村山知義の脚本もナナメ読みした」[20]秋浜は従来のロビンフッドに対するイメージを参照しながら、あざみ・もみじ寮のために新しいロビンフッド像を提示する。

秋浜の製作プロセスを検討するために、改作した『ロビンフッドの冒険の冒険』のあらすじを参照しよう。舞台は十二世紀のイングランド。ノッチンガム城の近くでロビンフッドは王の森の鹿を盗み、お尋ねものとなってしま

う。ならず者たちの助けによって鹿の腹に隠れることのできたロビンフッドは、ならず者たちの誘いで、シャーウッドの森に住む「おもろい組」と出会い、リーダーを決めるために仲間を探すことになる。リトル・ジョンと出会ったロビンフッドは力較べに勝って彼を仲間に加える。竪琴を奏でる吟遊詩人アランに出会ったロビンフッド達は、アランの婚約者がお城の王子と結婚させられるという話を聞いて、姫を救いにノッチンガム城に向かう。姫はアランによって助けられ、森の大宴会が行われる。一方、ロビンフッドは闘いの傷を負い、森の奥の花園に逃げ込む。花づくりの名人である花園おばさんに出会い、彼女と服を交換することで、王の家来から逃れようとする。しかし、矢で射られた傷が家来にばれてしまい、捕まってしまう。そこにロビンフッドの恰好をした花園おばさんが登場し、あちこちからロビンフッドの恰好をした若者たちが名乗りをあげる。どれが本当のロビンフッドが分からない王たちと緑色の服を来たロビンフッド達の闘いが始まる。形勢はロビンフッド側に傾き、「森の服にきがえると、心も体もあらわれて少しはましな人間に生まれ変わる」という呼びかけのもと、王達も戦争を下りてマントを脱ぎ、皆がロビンフッドになって幕切れとなる。[21]

従来の物語を踏襲しながらも、おもろい組や花園おばさんといったオリジナルの登場人物、森の大宴会の場面など、それまでのロビンフッドには見られなかった要素が加わっている。また荒唐無稽ではあるが、勧善懲悪の物語ではなく、身分や階級に関わらず誰もがロビンフッド、即ち憧れの存在になれる物語へと改作している。それは様々な背景を持つ寮生たちへ向けた劇作家からのメッセージとも読み取れる。

この試みが興味深いのは、秋浜の作劇法を左右したあざみ・もみじ寮の寮生自身が、実際に俳優として出演しているという事にある。秋浜は年齢的には成人を迎えながらも彼らが持つ幼児としてのふるまいに惹かれながら、あ

ざみ・もみじ寮と交流を続けた。だが、俳優として寮生をみる際、前章で捉えたのとは異なる特徴を彼らに感じとっている。

秋浜は、七九年『ロビンフッドの冒険の冒険』以前に、あざみ・もみじ寮の内部だけで行われてきた、ひなまつり劇のいくつかの場面を例に挙げながら、俳優としての寮生のふるまいを次のように説明する。

なにをやらせたって主役になってしまう子どももいる（略）彼女が去年の月見の宴の劇遊びで、竹取物語の月よりの使者をした。ほんのちょい役。歌をうたって、先生がペダル踏む二人乗り自転車にのせて退場するだけ。その間際に拍手がきた。子どもは足をふんばってブレーキかけて拍手にこたえた。小がらな先生がいくら自転車を漕ごうとしても、渾身の力ふるってびくともしない。われんばかりの大声援、子どもの大見得、アンコールの歌をうたいます。結局、男の先生四人が自転車かつぎ、子どもミコシに乗った王様のように大歓呼の中を月へ帰った。[22]

秋浜が彼らに惹かれたのは、社会的通念というよりも、演劇の約束事そのものに囚われない姿勢にあった。本来「月よりの使者」の役を演じる彼女は、歌を歌って自転車で退場するという行為のみを舞台上で行わなければならない。ブレーキをかけて拍手にこたえ、もう一度歌を歌うという即興的な行為は「月よりの使者」という劇人物をまっとうに演じた事による拍手ではなく、プレイヤーとしての彼女そのものに対する拍手である。他にも秋浜は、台本に本来指定されていない台詞を即興でつなげる例や、木こり役の寮生が本来樹の丸物だけを刈るべきなのに舞

台に設置された他のセットまで壊してしまった例などを挙げている。劇人物としてではなく、役を演じる俳優そのものの有様に言及し、総じて舞台度胸のよい寮生を「天性の役者」と称している。

寮生の奔放な気質は、本来幼児が皆持つものと秋浜は述べる。しかし、そのように幼児を捉える一方で、七九年の上演後、児童が演じる劇に見られない要素に触れている。ふだん児童劇を見た時に感じる台詞や動きを強制的に指導させられる様子に戸惑いを覚えていた秋浜だが、寮生たちにはそれらと違った手ごたえがあったことが発言から読みとれる。

> 子どもたちといってもあくまで成人だということが目処となるときに、生きていくうえにどうしても必要な何か（台詞―筆者注）であるわけですね。つまり、覚えることと揃えることが、今回の劇では、子どもたちが事務的に覚えたり、揃えたりすることとは違う、何か意欲といったものを感ずることができたということなんですね。[23]

八十人の寮生たちは、台詞を覚えられる寮生から、おうむ返しなら言える寮生、喋ることの出来ない寮生まで様々な背景を持っている。そのため、彼らのパーソナリティに合わせて台詞を割り振る必要があった。秋浜の発言は、台本に書かれた台詞を、寮生たちがいかに消化して発話するか、そのプロセスに着目したものといえる。

『ロビンフッドの冒険の冒険』の上演台本をみると、寮生に合わせて、様々なレベルで台詞が書かれていることが分かる。たとえば、寮の中でも「なにがなんでも丸暗記できてしまう天才」と称されている寮生には、次のよう

にロビンフッドの英文の台詞があてられている。

Tales of Robin Hood and his merry men in Sherwood Forest, like the old fairy tales, never die but and told again and again. There is as enchantment in them which never fades, and still has the power to carry people away.[24]

劇の序盤、上手から登場してアナウンスを始める彼女の台詞は観客に意味を伝達するという役割はそれほど果たしていない。事実、「ストップ。ジャスタモーメント。なにもイングリッシュでかっこつけなくても」と、狂言回しをつとめる道化にとめられる。彼女は、終盤に花園おばさんとして再度登場し、早口言葉を朗誦する。

わたしは、花づくりの名人だ。春でも秋でも、もちろんま冬だって、どんな花でも 色こきまぜて、さくら・サルビア・さるすべり、なんでも咲きます。咲かせます。まつばぼたんまつばぼたん 三まつばぼたん 合わせて まつばぼたん 六まつばぼたん やぐるまぎく やぐるまぎく 三やぐるまぎく 合わせて やぐるまぎく 六やぐるまぎく。[25]

秋浜は「セリフを自分のものとしてしゃべらないでも舞台は成立するんですよね。つまり、意味がわからずに喋っても成立することがあるんです」[26]と述べている。日本語だと好奇心をわかすことができないけれど、英語やア

ルファベットには、その言葉に対する新鮮な響きがある。この作品では、劇の進行のための台詞のほとんどは劇団三十人会の俳優であった伊藤惣一演じる道化がおこない、俳優としての寮生に関しては、いかにして台詞を発話するかに、焦点が当てられている。一般的に俳優は、作品に登場する劇人物を演じようとするが、この作品においては、俳優に合わせて劇人物が作られる。

そのプロセスを上演台本から参照しよう。ロビン・フッドとリトル・ジョンが対決する場面にはいくつかの台詞が書き加えられた。ロビン・フッドとリトル・ジョンはあざみ・もみじ寮の寮生、狂言回しの道化は伊藤惣一が演じた。（傍線部は主な改訂行）

ロビンフッド　おれの方が強いぞ。だれにも負けたことがない。ここはおれが先だ。
道化　あんた、リトル・ジョンには簡単に負けますよ。
ロビンフッド　まさか。
道化　まさかねえ。じゃ二人して橋の真ん中で力くらべしたら。
ロビンフッド　のぞむところだ。一戦に及ぼう。このこしぬけ！　かえれ。
リトル・ジョン　こしぬけ！　かえれ。[27]

ロビンフッドの「のぞむところだ。一戦に及ぼう。こしぬけ」の後に「かえれ」という台詞が加えられ、ロビンフッドに続くリトル・ジョンの台詞が「こしぬけ」から「かえれ」に改訂されている。リトル・ジョン役の寮生は

普段の生活で「こしぬけ」という言葉を使わないため、台詞をうまく言うことができなかった。寮生が普段の生活で使う「かえれ」なら言えることに合わせて、台詞が書き変えられた。本来、この後力くらべをするのだから、この改訂は場面としては辻褄が合っていない。しかし、秋浜は「かえれ」と言えた事に対して「よし 言えた うまい！」とリトル・ジョン役の寮生を励ましながら、台詞の改訂を行っている。同様、「おれもほしい」が「くれー」に、「（仲間に）なるなる」が「なるでー」という台詞に変更されている。台詞が言えたことに周りの職員や役者も拍手し、その後、リトル・ジョンには、川に落ちたロビンフッドに対する道化の「リトル・ジョンの勝ち」という台詞のあとに「勝ち」という台詞が加えられたことを、職員の石原繁野は回想している。[28]

言葉すくなでも場面が成立するのは、一つに道化や物語を進行するロビンフッドが相手役をつとめているからだろう。吟遊詩人アランが、自分の婚約者が結婚させられるとロビンフッドに打ち明ける場面は次のようなディアローグで進められた。

アラン　えんえん、おんおん（「夢だうつつだ」の感じ）
ロビン　ようこそ、客人。話を聞かないうちから、もらい泣きしましたよ。
アラン　あんあん。（「まぼろしだ」の感じ）
ロビン　かわいそうに。ぜひ　おちからになりましょう、して、ことのしだいは？
アラン　しくしく、ちーん（「しかじか」の感じ）
ロビン　しかじか、ちーんか、わかった、よくぞうちあけてくだされた義によっておたすけもうそう。[29]

アランの発する台詞は、前章でみられた、泣くさまをあらわすオノマトペである。この場面においては、ロビンフッドがアランの発した言葉を理解したという意味合いで成立している。秋浜は、舞台で台詞を言うことのできない多くの寮生をリトル・ジョンやアランといった物語の中心人物に据えている。即興スタイルで行われる「まいこさんの踊り」や「太陽の花嫁」という歌の披露、カルメン、西遊記[30]等の演芸も、舞台上で言葉を発する事のできない寮生のための場面だと思われる。

秋浜の試みは、しばしば物語世界よりも劇の外部で寮生が使用する言葉が尊重された。例えば、アランの婚約者である姫が無理に王子と結婚させられる場面では、貴婦人役の寮生が「わたし　四月にもう一度、結婚しますの」と台詞を言う。この場面においては、貴婦人役の「四月にもう一度」という情報は物語と関係しないため、ややこの台詞は唐突に思える。秋浜は貴婦人役の寮生の台詞について、次のように述べている。

「わたし、こんど、結婚しますの」のセリフが、覚えられて、恥ずかしいけど、小声でなら舞台の人前で言えるようになった子どもがいました。結婚という大事件に興味が持てるようになった三〇歳でした。それが言えたというので、翌年の寮生劇では「わたし、また、結婚しますの」のセリフに発展しました。さらに1年たってのセリフは、指で数えて、「わたし、四がつに、けっこんしますの」。三年がかりでこの子の思春期は、数への関心まで芽生えさせました。抽象概念へのスタートです。その後、足し算引き算ができるようになりました、カラオケは名人クラスです。[31]

つまり、この場では、貴婦人という劇人物よりも数字を数えるという彼女の行為そのものが重要視されている。ロビンフッド劇は、毎年行われるひなまつり劇と関わりながら、寮生の発達を確かめる場として機能した。

寮生とスタッフを中心とした顔見知りの共同体によるロビンフッド劇は、それまで書かれた秋浜作品とは直接的な関連を見出しがたい。しかし、彼の幼児に対する考え方は、既成の枠組を打破するという意味で、六十年代から変わらないように思われる。彼がロビンフッド劇で培った、「発達の緩やかな子どもたち」との経験は、七十年代より本格的に取り組んだ、彼の演劇教育を裏付ける重要な要素になっている。

秋浜の演劇教育に関する言説をたどると、演劇を創造する上で俳優が子どもにかえるつもりで役に取り組む事を「役者子ども」と呼んで称揚している。それは「①少年役者、若衆歌舞伎俳優。②役者は芸以外にはうとくて、子どものように世間知らずだというたとえ。③しかし私には、役者は子どもにかえらねば、子どもの気持ちで、という教訓」と定義され[32]、彼の俳優教育の中核を担っている。

特に自我が芽生え一通りの社会性が身につき、文字を通して学習する以前の状況を保っているとされる四・五歳の頃を理想に挙げ、文字に束縛されない、人の働きの範囲の広い子ども心が再生することを役者に希望する。

> なろうと思えば、何にでもなれる。生きるのが、楽しい。何でも、やることが恥ずかしくない。好奇心のかたまり。4・5歳頃までの子どもにかえるつもりで。「役者子ども」とはよく言ったもんだ[33]。

彼は、あざみ・もみじ寮の寮生が舞台上でふるまう天真爛漫な姿に、言うまでもなく役者としての理想像をみて

いる。寮の中で「子ども」と呼ばれる寮生たちに対して、秋浜は次のように述べている。

私が子どもたち（寮生―筆者注）を「子どもたち」と呼ぶのは、子どもたちが羨ましいから、可能ならそこへもどりたいからである。劇のためにも、子どもであることが、なんぼかすばらしいか。役者子どもは、自明の理だろう。[34]

秋浜の演劇教育は、言葉のアクセントや身体創りを重視しながらも、幼児のような既成概念に囚われない姿勢を強調した。その指導は、いわゆるリアリズム的な作品を演じる方法とは趣を異にしていた。演出家の神澤和明は、秋浜の演劇の教育の仕方について「自分を解放することを学んだ人たちが、今度は「役」を演じる場合、自分の等身大とは違う人物を表現する場合に、齟齬があるように感じることが多い」[35]と述べている。秋浜は、羞恥心や固定観念から解き放たれる俳優の基礎的な心構えを据えたものの、具体的に役を演じる上での方法論については明確な体系づけを行わなかった。

しかしながら、ロビンフッド劇の製作プロセスをみると、寮生のパーソナリティを軸に一般的な役を演じる事とは違ったパフォーマンスの形態を模索したことが分かる。発達の緩やかな子どもたちが繰り広げる「思い通りにならない即興劇」は、製作の形態こそ違うものの、新劇的なリアリズムを、幼児の持つ奔放なふるまいを用いて切り開いた秋浜の六十年代の作品と共通する姿勢であったように思われる。

おわりに

秋浜は戦後新劇を出発としながらも六〇年代後半、岩手の言葉とは別の方法で新劇的リアリズムの先を切り開こうとした。既成の価値観に囚われない登場人物を作品の中心に据える秋浜にとって、幼児への関心は彼が駆使した東北の言葉と同様、重要な要素であった。新劇のプロから演劇を知らないアマチュアへ交友関係が移行しても、幼児の持つ想像力への関心は一貫しており、演劇の枠組にとらわれない奔放な役者を好んだ。

彼があざみ・もみじ寮と行った試みは毎年、寮内で演じられるひなまつり劇にも大きな変化を与えている。七九年のロビンフッド劇以降、ひなまつり劇のレパートリーはおとぎ話などの既成の物語から、寮生それぞれの生活を題材にする創作劇に変化する。現在まで職員の手によって続けられるひなまつり劇は、ロビンフッド劇同様、寮生のパーソナリティを活かす形で創作されており、寮で生活する上で必ず直面せざるを得ない死生観や集団のあり方を問い直している。

秋浜の形成した演劇観の変遷は、社会福祉の理念が重視されはじめた日本の戦後史とも対応する。秋浜とあざみ・もみじ寮が出会ったのは、六十年に知的障害者福祉法、七十年に障害者基本法が制定され、法的な整備が整いながらも、障害児療育をどのように捉えるかがまだ手探りの段階にあった時期といえる。自らの演劇的関心を寮生との実践活動と結びつけながら演劇理念を形成し、関西に広くその理念を浸透させた秋浜の試みは、二分されがちな劇作品と演劇による社会的実践活動を結ぶ可能性を示してくれるのではないだろうか。

注

（1）長岡輝子「秋浜さんへのラブレター」『劇団三十人会第二四回公演 リンゴの秋・ほらんばか』一九七二年

（2）「あなたは四半世紀にわたる『ロビンフッド劇』の指導と交流を通して寮生に演じることと生きることの楽しさを教えてくださいました。みんなが主役を合言葉に寮生さんは今日も輝いています」（『演出家の仕事―六〇年代・アングラ・演劇革命』日本演出者協会＋西堂行人編、れんが書房、二〇〇六年、二六四頁）

（3）『悟史のさとし―秋浜悟史の演劇教育―』秋津シズ子編、兵庫県立宝塚北高等学校、二〇〇六年

（4）茨木憲「秋浜悟史のこと 三十人会のこと」『劇団三十人会第一二回公演 しらけおばけ・ほらんばか』上演パンフレット、一九六七年、一一頁

（5）秋浜悟史から川村光夫への書簡。劇団ぶどう座の上演記録と照らし合わせると、一九六八年三月から八月の間に届けられたと考えられる。劇団ぶどう座のこの当時の活動については、拙稿「ローカリティを越える民話劇」（『演劇学論叢』第十号、大阪大学大学院文学研究科演劇学研究室、二〇〇九年）を参照。

（6）秋浜悟史「ほらんばか」『秋浜悟史 一幕劇集 英雄たち』レクラム社、一九七九年

（7）秋浜は「私自身「白痴」なる語は、決して口にしなくなっている。その態度は障害児たちのまわりを多くうろつくようになってから、科学として学んだ、といってもよい」と述べている。（秋浜悟史「あとがき」『秋浜悟史 一幕劇集 英雄たち』一六八頁）

（8）「顔」『日本読書新聞』一九六七（昭和四二）年二月一三日

（9）秋浜悟史「幼児たちのあとの祭り」『しらけおばけ 秋浜悟史作品集』一九六八年、一一五頁

（10）同掲書、一一八頁

（11）同掲書、一四九頁

（12）同掲書、一三七頁

（13）同掲書、一六九頁

（14）同掲書、一七六頁

(15)「第十四回《新劇》岸田戯曲賞選考合評」、『新劇』一九六八年一一月号、白水社、五二頁。審査にあたったのは矢代他、山崎正和、宮本研、八木柊一郎、福田善之。候補作は、秋浜の他に唐十郎『由比正雪』、堂本正樹『日本への白い道』、徳丸勝博『傀儡子』、滝嘉秋『奇妙な三角形』、ふじたあさや『ヒロシマについての涙について』、齋藤憐『赤目』が挙げられている。

(16) 渡辺保「白鴎いまいずこ」『新劇』一九六八年一二月号、白水社、二八頁

(17) 三浦了「あざみ寮・もみじ寮のあゆみ」『報告書二 共に生きる ―あざみ寮・もみじ寮の五〇年・三五年―』社会福祉法人大木会、二〇〇四年、九―二五頁

(18) 秋浜悟史「私の人生教科書」『報告書二 共に生きる ―あざみ寮・もみじ寮の五〇年・三五年―』、一七〇頁

(19)「座談会 ロビンフッドの冒険を振り返って」『ロビンフッドたちの青春―ある知的障がい者施設・三〇年間の演劇実践記録―』中川書店、二〇〇九年、一八頁

(20) 秋浜悟史「天性の役者たち」『テアトロ』一九七九年九月号、一〇五頁

(21) 秋浜悟史『ロビンフッドの冒険の冒険』上演台本、あざみ・もみじ寮所蔵、一九七九年

(22) 秋浜悟史「天性の役者たち」、一〇五頁

(23)「座談会 ロビンフッドの冒険を振り返って」一八頁

(24) 秋浜悟史『ロビンフッドの冒険の冒険』上演台本、四頁

(25) 同掲書、四二頁

(26)「座談会 ロビンフッドの冒険を振り返って」、一八頁

(27) 秋浜悟史『ロビンフッドの冒険の冒険』上演台本、一九頁

(28) 石原繁野「八十三人で劇をしました」『報告書二 共に生きる ―あざみ寮・もみじ寮の五〇年・三五年―』、一七五頁

(29) 秋浜悟史『ロビンフッドの冒険の冒険』上演台本、三三頁

(30) 同掲書、三八―三九頁。

(31)『悟史のさとし―秋浜悟史の演劇教育―』、一四六頁

(32) 同掲書、八三頁
(33) 同掲書、八四頁
(34) 秋浜悟史「『ロビンフッドの冒険の冒険また冒険』の周辺から」『文化座機関紙』一九八四年十月号
(35) 神澤和明「秋浜悟史さん、教育者としての」『悲劇喜劇』二〇〇六年一月号、早川書房、六八頁

（大学院博士後期課程学生）

SUMMARY

The imagination of 'the actors like children'
——Akihama Satoshi's *Yojitachi no Ato no Matsuri*, Robin Hood——

Wataru SUGAWA

This paper discusses how enormous is influence of children's characteristic on theatrical idea of AKIHAMA Satoshi (1939-2005) who is a Japanese dramatist, a director and a teacher of theatre. I examine this theory through the performance and creation of *Yoji Tachi no Ato no matsuri (Infants have done 1968)* and the series of *Robin Hood (1979-)*. He created Robin Hood with mentally challenged and disabled persons from 'Azami and Momiji ryo' vocational aid centers in Shiga prefecture.

In most of Akihama's dramas, theatrical structures are destroyed by atypical characters at the end of the dramas. In *the infants have done*, he used childish dialog and children's play as the important means revitalizing Japanese stagnating society.

In the series of Robin Hood, Akihama identified performers who were free from theatrical orders with 'curious children', and called them 'the actors like children'. They became one of most important elements of good actor's attitude of mind in his 70's theatrical education.

キーワード：秋浜悟史，『幼児たちの後の祭り』，新劇，あざみ寮・もみじ寮，障害者演劇