

演劇集団「創造」研究における問題提起 —戯曲『人類館』を手がかりに

金 閻愛

目次

はじめに

1 戯曲『人類館』の問い

1-1 沖縄大和口というアイデンティティ —「失語症」からの脱出への試み

1-2 改訂における歴史への問い

2 演劇「人類館」の上演状況

3 上演主体としての演劇集団「創造」

終わりに

はじめに

戯曲『人類館』は演劇集団「創造」の第11回定期公演の演目として書かれた。上演後『新沖縄文学』33号（1976年10月）に発表され、1977年2月には大城立裕の推薦¹によって演劇雑誌『テアトロ』に掲載された。そして翌年岸田戯曲賞を取り、演劇雑誌『新劇』（1978年3月）にも掲載された。

そのタイトルからも想像できるように、1903年大阪で開催された第5回内国勧業博覧会の会場の外に「学術人類館」という民間パビリオンが開館し、生身の人間が展示されたいわゆる「人類館事件」を基本的なモチーフとしている。「支那」や「朝鮮」の展示は清国人と朝鮮人の抗議を受け展示を中止したが、北海道の「アイヌ」や「琉球」、「印度」などの人々が展示された。のちに沖縄でも『琉球新報』などを通じて抗議が展開され展示が取り下げられたが、この事件には日本帝国の人種差別構造がそのままあらわれているのだ。

戯曲の登場人物に具体的な名前が与えられず「調教師ふうな男」（以下、調教師）、「陳列された男」（以下、男）、「陳列された女」（以下、女）となっていることは、調教する日本人と陳列される異人種という「学術人類館」におけるヒエラルキーを思わせる。しかし、この戯曲は単純に「人類館事

件」に限定されず、「人類館」という閉鎖された空間のなかで、沖縄戦や集団自決、ひめゆり隊、米軍基地、ベトナム戦争など、沖縄の近現代史を描いている。

発表当時、「「ヤマト」＝加害、「沖縄」＝被害という単純な図式では」語られない、「沖縄内部に持ち込まれた対立の相克」²であると評された『人類館』は初めての「沖縄発」の演劇作品としても注目をあびた³。また戯曲としての完成度も高く⁴、「沖縄人の怨念のみから戯曲を生んではおらず、沖縄の被差別性や劇的諸契機を充分に対象化」⁵し、「沖縄の現実を、単なる政治的図式に終わらせることなく、自嘲の苦さも含めてイローニッシュにまとめあげている点、したたかな批評性を感じた」⁶と、岸田戯曲賞の選考の際に評されている。

「人類館事件」をモチーフにして、その上にさまざまな沖縄の歴史が書き込まれている戯曲『人類館』は、一見沖縄から日本への告発のように見える。それは日本と沖縄の関係性に由来する認識であるだろう。民間パビリオンとはいえ明治政府のもとで行なわれた博覧会で「琉球」の女性が展示されたこと、沖縄戦によって多大な被害を受け、そして「捨て石」のように日本から手放され米軍の占領下におかれたこと。これらの歴史的事実と、沖縄から発信された戯曲であるということが相まって、『人類館』は沖縄からの告発のように読まれたのではないだろうか。

またこの作品は、調教師の変化を通じて「ヤマト」対「沖縄」もしくは「加害」対「被害」という二項

² 横山史明「ちねんせいしん作『人類館』を読んで」『琉球新報』、1976.7.27。

³ 田中千禾夫「選評」『新劇』1978.3、112-113頁。

⁴ 石沢秀二「選評」『新劇』1978.3、112頁。

⁵ 八木柊一郎「選評」『新劇』1978.3、115頁。

⁶ 別役実「選評」『新劇』1978.3、113頁。

¹ 雑記帳『総合演劇雑誌 テアトロ』1977.2、272頁。

対立的な図式では説明しきれない重層的な混乱が存在していることが示されている。まるで大和人であるような振る舞いで男女に「正しい日本語」を押し付けた調教師が、実は沖縄人であるということが明らかになるという設定によって「沖縄内部に持ち込まれた対立の相克」を告発する役割を果たしているのだ。

ところで、「沖縄人の怨念のみ」や「単なる政治的図式」に沖縄の現状をまとめていないという評価がありえたのはなぜだろうか。おそらく、戯曲『人類館』を通じて、沖縄史における人々の恨みや政治状況の苦しみなどが告発されるだろうという期待があったのではないか。その期待が裏切られたことの表現であったと思われるが、反面「告発」というものが存在しそれを期待するという行為から、評論する側による沖縄の他者化が読み取れるのではないだろうか。

戯曲『人類館』は沖縄文学としての評価も高く、『沖縄文学選集』や『沖縄文学全集』、そして高校生のための副読本『沖縄文学』に載せられるなど、沖縄の文学を取り扱う際には欠かせない作品のひとつとして発表当時から近年に至るまでよく読まれている⁷。いくつかの評論もある。新城郁夫や松下博文のように沖縄文学における『人類館』を分析しているものや、『人類館』の初版と改訂版との変化や特色など戯曲の分析に力を入れている坂本（平敷）尚子の論文がある。演劇集団「創造」に関しても多くはないが演劇雑誌や文化運動などに関連する書物、そして沖縄の文学者や研究者によって言及されていて、とりわけ沖縄における新劇に関する言説においては必ずといってよいほど扱われているが、当事者もしくは関係者によるものが多い⁸。

こうした研究のなかで『人類館』における言語の葛藤に注目した新城郁夫の研究は重要な視点であると考えられる。戯曲のなかで、日本語、沖縄口、沖縄大和口の三言語が使用されていることに着目した評価である。「知念正真の『人類館』こそは、それこそ「差別の構造」を、言葉（日本語、沖縄口、沖縄大和口）の干渉作用の中で幾重にも反転させ、そのことを通じて、「日本（人）」や「沖縄（人）」といった一見固定化された対峙的境界に亀裂を生じさせそして侵犯していこうとする試みとしてあるのであって、その点で、少なくとも、『人類館』という戯曲を読むことを通じて、「日本人」や「沖縄人」といった領域を固定化していくといった行為は、およそ無意味だと思われる⁹と、二項対立的な立場から『人類館』を読み取ることを批判し、『人類館』における新たな解釈の余地を開いている。すなわち固定されているように見える差別・被差別構造の象徴でもある、日本語と沖縄口という二分法的な対峙関係ではなく、沖縄大和口が干渉することによってこうした構造に亀裂を入れることや、またそういったことばの混在を通じて自らの立場もしくは沖縄の立場を捉えなおそうとした試みを評価しているのだ。日本帝国の皇国臣民教育による日本語教育が強制され、沖縄口の使用が禁止されてきたことは周知の通りである。しかし、こうした言語における「抑圧」関係が、実は「抑圧」と「被抑圧」と綺麗に分けられない、また一方的な関係ではないということが『人類館』を通じて明らかになっていることが、新城郁夫の研究を通じて確認されるのである。

ところで、こういった重要な指摘も含まれてはいるものの、新城郁夫をはじめこれまでの『人類館』研究は戯曲分析に限定されることが多くかつ

⁷ 近年刊行された集英社「コレクション戦争×文学」シリーズ『オキナワ終わらぬ戦争』（2012.5）にも収録された。

⁸ これまでの研究状況や関連する文章を簡単にまとめると、初期メンバーである中里友豪が新聞や雑誌などに書き続けた文章をまとめたエッセイ集（中里友豪 1997『思念の砂丘』沖縄タイムス社）や大城立裕の文章（大城

立裕 1990『沖縄演劇の魅力』沖縄タイムス社）、そして演出家である幸喜良秀の対談（幸喜良秀 1978「『人類館』の東京公演モノログ」総合演劇雑誌『テアトロ』NO.429）などにおいて演劇集団「創造」に触れることができる。

⁹ 新城郁夫 2003「言語的葛藤の沖縄——知念正真『人類館』の射程」『沖縄文学という企て 葛藤する言語・身体・記憶』インパクト出版会、61頁。

た。しかし『人類館』は最初から上演を目的として書かれていて、雑誌などに発表される以前に舞台にあげられたことを忘れてはならないだろう。言い換えれば、戯曲『人類館』が文学作品としてよく知られていることは事実だが、文字媒体での発表という範囲を超える、常に観客を意識する舞台上演を念頭において書かれた作品であることを考えなければならない。

観客の前で上演されるということとは、文学作品として『人類館』が読まれることとは異なる反応を引き起こすのではないだろうか。当時の状況を回想する知念正真は、

石垣の女子高校生が終わってから作者に話を聞きたいってということで、訪ねてきました。どういうことか聞くと「劇は国語の教科書なんかにもよく載っているんだけど、木下順二の『夕鶴』のような綺麗な方言もあるのに、『人類館』はどうしてこんな汚い方言使うんですか」と言われたんです。僕はそれを聞いてショックで、「汚いの？」って言ったら、「あんまり聞きたくない方言だ」と言われたんです¹⁰。

と語っている。皮肉なことに上演後作者のもとを訪ねてきた女子高校生は、「汚い方言」、「あんまり聞きたくない方言」と考えていた沖縄大和口の使用に疑問を抱いたようだ。まさに戯曲『人類館』が評価される大きな理由の一つであることばの使用がここでは否定されている。こうした女子高校生の声は戯曲の分析だけでは聞けない声であり、見えない存在でもある。戯曲としての『人類館』の意義を踏まえながら、その上常に観客の前で上演される演劇としての「人類館」を視野に入れることによってこういった「声」をきちんと受け取れる

のではないだろうか。

こうした疑問の声や評価とともに「人類館」は初演の1976年から数十年にわたり沖縄本島をはじめ東京、大阪でも演劇集団「創造」によって上演された。作者の知念正真が当時演劇集団「創造」の代表だったため、その代表作として演じられたのかもしれないが、なぜ演劇集団「創造」なのかについても踏み込んで考える必要があるだろう。戯曲に表現されていることばの葛藤や沖縄社会の状況は1976年にいきなりあらわれたものではなく、1961年に沖縄のコザで結成された演劇集団「創造」の活動や演目と深く関連していると考えられるからだ。作者の知念正真が沖縄で新劇活動を行うなかで得られた経験や思想が影響を与えたのであろう。

本稿では、まず戯曲『人類館』の問い、とりわけことばにおける試みと戯曲の改訂をめぐる問いについて考えていきたい。そして演劇「人類館」の上演状況をまとめ、そこから見えてくる問題の検討を通じて、演劇集団「創造」の活動のもつ意味について考察したい。

1 戯曲『人類館』の問い

1-1 沖縄大和口というアイデンティティ -「失語症」からの脱出への試み

戯曲『人類館』は沖縄の現状をそのまま語るといふより、沖縄社会の葛藤や矛盾を暴露していると言える。とりわけ調教師と男女の関係性においてこうした意図が明白に表現されている。陳列される男女に対して差別的な発言を躊躇しない、そして日本語を強制しながら「大和人」の振る舞いをする調教師と、それに従順に従っているように見える男女の関係が差別構造を告発しているのは明らかである。

調教師：お前たちは、まがりなりにも日本国民だ。(中略)お前たちに、その魂を入れてやる。(中略)気をつけえ！たった今から、俺の命令は、恐れ多くも天皇陛

¹⁰ 演劇「人類館」を実現させたい会 2005『人類館 封印された扉』アットワークス、290頁参照。

下の御命令だと思え。したがって反抗は許さない。絶対服従あるのみだ……。わかったか？これが日本的秩序意識というものだ。

次に、日本国民として、日本の文化を重んじ、伝統を尊ぶ心がなければならん。そのために言葉を何とかしないとけない

日本語の使い方を一日も早く覚えてもらわなければならん。(中略)方言の使用を禁止する。

日本人はすべからく、日本語で話すべきだ。日本語で考え、日本語で語り合い、日本語で笑い、日本語で泣くべきなのだ。

天皇陛下万歳！

男：(かぼそい声で) 天皇陛下バンジャーイ

調教師：バンジャーイざあない。バンジャーイだ。もとい！

バンザーイだ。

男：バンジャーイ………！

調教師：バンザーイ！

男：バン、バン………ジャーイ。

調教師：ザーイ！満腔より敬愛の情を込めて！

男：バン………

調教師：ザーイ！

男：………

調教師：ザーイ！（間）情けない奴だ。

貴様それでも日本人か。ちゃんと言えるようになるまで、こいつをかけとけ！（方言札を男の首にぶら下げる）本日の授業、これまで。気をつけ！礼！

(しかない)「男」の関係は、ことばの使用における上下関係をそのまま表現しており、それによって日本帝国の言語政策を告発している。まるで「正しい日本語」を話すことが差別から脱出できる道であるような幻想が作り上げられ、強制されるまま従っている様子を垣間見ることが出来る。このように戯曲の全体の流れは一貫して日本と沖縄の関係について批判的な立場がとられている。

ところでこの場面に作者・知念正真の経験を投影させることによって、また新たな解釈の余地が開かれる。知念正真は1941年12月生まれで、沖縄戦についてはほとんど記憶がないだろうが、言語環境（とくに生活言語）においては沖縄口が主流であったと考えられる。知念が「標準語」を初めて認識したのは小学校に入ってからであり、その「標準語」を教えた教師のことばは、「沖縄口を翻訳して（時には直訳して）いたのだから、イントネーションは沖縄口のままであった」¹¹という。また日本語にもアクセントがあるということに気付いたのは高校2年のときで、当時放送部に籍を置き、時には演劇部にも顔を出すようになってアクセント辞典などに頼りながら「正しい日本語」を覚えようと取り組んでいて、心の中ではある程度「標準語」に自信があったようだ¹²。しかし、東京である老人に道を尋ねたとき、これまで訓練してきた「正しい日本語」ではうまく会話が成り立たず、そこで「正しい日本語」が話せるという幻想が壊されたという。その「正しい日本語」は、東京の劇団で研究生として活動していたとき、再び壊されてしまった。

当時最も輝いていた劇団に研究生として入団し、日本語との格闘が続いたが、ここでも毎日が悲惨な苦行の連続であった。一言発する度に「アクセントが違う」「訛

引用したシーンでは、「正しい日本語」の発音ができない沖縄人を調教する「調教師」とそれに従う

¹¹ 知念正真 1998「沖縄口と演劇」『EDGE』第7号、20-21頁。

¹² 同上。

っている」と指摘され、ほとんど失語症状態に陥ってしまった¹³。

しかし、調教師と男のシーンに、東京で自分の「正しい日本語」が通じなかったことの衝撃、そして劇団で「正しい日本語」が出来なかったため苦戦したというわかりやすい状況の語りを投影させるだけでは十分ではない。なぜ「正しい日本語」が出来ないことで挫折し、「失語症状態に陥ってしまった」のかという根本まで問いつめなければならないだろう。日本帝国の皇民化教育を遂行する調教師とそれに従う男の関係をあらわすこのシーンは、歴史上の出来事として片付けることは出来ない。東京の劇団で指摘されながら「日本語との格闘」をし続ける知念正真がおかれた状況、そして彼の経験を彼ひとりの問題として扱うのではなく、現実には沖縄がおかれている状況であると把握し、そういう経験を投影することによって新たな解釈の可能性が広がるのではないだろうか。すなわち日本語の習得や日本語との格闘は、沖縄と「日本」における植民地主義的な差別構造がまったく変わっていないことの一面をあらわしているものとして考えられる。

東京での経験が「正しい日本語」という幻想による「失語症」であるとしたら、沖縄で新劇運動をするなかであらわれた「失語症」は「沖縄の方言を活かす方法が見つからない」¹⁴ことによるものであっただろう。

「祖国復帰運動」の高まりと呼応するかのよう、沖縄口はいつしか片隅に追いやられ、若者の間では、すでに日常語ではなくなっていた。そして私も又、例外ではなかった。今でもそうだが、仲間内の会話には事欠かない程度の沖縄口は話せても、相手が年上だと、忽ち、しどろも

どろになってしまう。つまり、尊敬語や丁寧語が、頭の中で錯綜し、混乱をきたすのである。子供の頃、何とはなしに、沖縄口で考え、沖縄口でしゃべっていたことが、今では不可能になってしまっているのだ¹⁵。

子供の頃は自由自在に使えたはずの沖縄口が日常語ではなくなっていて、それを使おうとすると再び失語症状態に落とされたのである。学校教育・生活における標準語への憧れ、そして「祖国復帰運動」における日本志向は、一層沖縄口から離れる原因になっただろう。

沖縄口の「正確なことば」や「敬語」は「使いこなせない」し、「致命的なほどボキャブラリーが欠如している」¹⁶。自分たちが「大和口からも沖縄口からも疎外されているとすれば、現在ただ今の、等身大の言葉で勝負するしかないと思った」¹⁷と、沖縄大和口を選択した理由を知念は述べている。しかし、ことばの選択は単純に戯曲を書き、芝居を舞台にあげるために自分たちが出来ることばを選んだということではなく、沖縄の現状を告発し、そして自己批判するための選択でもあったと考えられる。新城郁夫は次のように述べている。

戯曲『人類館』においては、言語的葛藤を通じて、「日本（人）」や「沖縄（人）」といった分轄の持つ排他的な統合の前提それ自体が奪われているのであった¹⁸。

「日本（人／語）」と「沖縄（人／口）」を二つに分轄し、さらにその分轄において上下関係を成立させることによってそれを差別の根拠とするのが植民地主義であると考えられる。沖縄においては上

¹³ 同上。

¹⁴ 知念正真 1971「新劇団「創造」の十年間」『総合演劇雑誌 テアトロ特集沖縄と演劇』No.339、36-41 頁参照。

¹⁵ 知念正真 1998、20-21 頁。

¹⁶ 同上。

¹⁷ 同上。

¹⁸ 新城郁夫 2003、78 頁。

位の「日本（人／語）」という枠とは異なるもうひとつの枠、下位に「沖縄（人／口）」を作り出しそれを排他的に捉えることで差別構造を完成させたと言えるだろう。『人類館』は、沖縄大和口という沖縄が抱えている言語的葛藤をそのまま表現したことによって、「排他的な統合の前提」となる「分轄」そのものの意味をなくし、まずこうした分轄による上下関係、差別の構造を打ち破ろうとしたものであると考えられる。そしてその上、調教師の日本語の矯正を受け入れる男女の姿や日本語を押し付けた調教師が沖縄口や沖縄大和口を話すということは、植民地主義における差別構造を受け入れていた自己反省もしくは沖縄の反省として読み取ることもできるだろう。まさに「差別するのが「日本」か「沖縄」かといった、相対立するがゆえに互いを主体として立ち上げてしまうような認識の前提」¹⁹が登場人物のことばの使用の変化によって崩されていて、そういった「認識の前提」が崩されることによって内部告発につながると言えるのだ。

このように「沖縄大和口」を介在させることによって、日本（語）と沖縄（方言）との見易い二項対立的磁場から逃れて、新たな言葉の闘いにむけて『人類館』は、自らを拓いていった²⁰ことは充分評価されるに値する。しかし、知念正真の「失語症」からの試みが戯曲『人類館』によって成功したかどうかについては改めて考えなければならない問題であるだろう。

また『人類館』には沖縄口だけのシーンがある。沖縄戦の戦場から避難していく途中で3人が結局集団自決を決心するというこのシーンの改訂版では3人にそれぞれ違う地域ことばを使わせた。調教師は首里那覇の沖縄芝居上の共通語的な沖縄口、男は本部町並里部落の沖縄口、そして女は本部町具志堅の沖縄口だったという²¹。これについて坂

本（平敷）尚子は沖縄内部での中央から辺境への差別の縮図であり、そして、沖縄戦という戦時下では地域・階級差別を超えていったん連帯するという構図を意図していたのではないかと述べている²²。『人類館』は単純にヤマト対沖縄という対立構図ではなく、調教師の変化や男女の間のやり取りなどを通じて沖縄社会が抱えている内部問題にまで、批判的な立場を維持している。そのため、改訂されたこのシーンでこういった地域によって異なることばを持たせたことは、調教師と男・女と代表される沖縄の内部の差別構図を壊す試みでもあるだろう。

しかしもうひとつの可能性として、戦場から避難する過程でさまざまな地域の人々が混ざることによって、既存の共同体が破壊され、あらたなコミュニティが形成されることについて注目しておきたい。すなわち沖縄戦という戦時下での連帯ではなく、沖縄戦という戦争によるコミュニケーションの形成であると考えられるのだ。「地域毎に極端に異なる言語故に、コミュニケーションの手段としては、成り立たないと考えた」²³にも関わらず、3人にそれぞれのことばを持たせ、同じ空間に立たせたことは、もちろん劇のなかでは知り合いだったという前提になっているが、戦争によって新たなコミュニケーションが生まれた現状を表現していたとも読み取れるだろう。

1-2 改訂における歴史への問い

戯曲『人類館』は何回か改訂されている。もちろん戯曲であるため演出上の改訂は避けられないが、戯曲そのものにより本質的な改訂が行なわれている。改訂は主にシーンの改訂と台詞の改訂の二つに分けることが出来るだろう²⁴。初めて戯曲

¹⁹ 同上。

²⁰ 同、69頁。

²¹ 幸喜良秀 1978「わが日録」『悲劇喜劇』337、早川書房参

照

²² 坂本（平敷）尚子 2008「沖縄人の自問自答——知念正真「人類館」再考」『演劇学論集』日本演劇学会参照。

²³ ちねんせいしん 1978「創作劇と言語」『新劇』1978.3、120頁。

²⁴ もちろん音楽や音響の使用にも改訂が見られる箇所も

が載った『新沖縄文学』と『テアトロ』（1977）、そして岸田戯曲受賞作として載せられた『新劇』までは同じであった。筆者が調べた限り、書物上での改訂が初めて確認されるのは『沖縄の文学—高校生のための副読本／近代・現代編』（以下『沖縄の文学』、1991年）である。ここでは、大幅改訂されているシーンに込められている問いについて考えていきたい。

取調室という設定のシーンがある。初版では、調教師の取り調べに対して富村順一²⁵と化した男と売春をやっている女が自分の体験を語っている。男女の告白のような台詞が飛び交うなかで、調教師は絶えず「黙れ！」と叫ぶ。そのあと調教師の「静粛に！（木槌の音が響き）静粛に！」という台詞とともに三島由紀夫に対する判決文が流れてこのシーンは終わる。

改訂版においてはベトナム帰りの兵隊を相手にしながら仕事をしている女の台詞は初版と改訂版の間でほとんど変わらないが、調教師と男の間での台詞が大きな変化を見せている。そのひとつは初版におけるこのシーンのキーワードであり、大きな流れをつくっていた富村順一という名前と「東京タワー事件」が削除されていることである。また、ズボンがやぶけて尻が見えるため友達とは一緒に行かず学校の裏門から学校へ行ったら、「何故君は本門を通り、天皇へイカの写真に、サイケイデイをしないか」と怒られてしまい学校へ行かなくなったという子供のときの体験の代わりに、

男：（手で示し）こ、こんな丸太ん棒で、あ、頭を叩いて殺しているんです。親が子供を。何度も何度も叩いて、叩いて……私も、落ちていた棒を拾って、殺しました。

（中略）

男：島では、戦争で死んだ人は三十人余りでしたが、集団自決で亡くなった人は四百人余りでした。ですから……

と、沖縄戦における「強制的集団自決」の様子を窺わせるような台詞を男は語り出す。続けて、

男：「おまえたちは日本人だ」と教えられ「日本人として国を守る気概を持って」と言われて、友軍と共に最後の最後まで戦い抜く覚悟でおりました。

が、結局「頼みの友軍」によって殺されたりスパイ嫌疑をかけられたりしたと沖縄戦での状況を告発する。

3人の台詞が交錯するような構成は変わっていない。ところが、初版の場合、時空間においてはある程度同時性を持っていたと考えられるが、改訂版ではずれが生じている。政治犯を取り調べている刑事のような調教師と戦争での体験を語る男、そして米軍がいる町で働いている女の台詞が交錯するこの空間で、3人の話は内容も時空間もまったくかみ合っていない構成になっている。改訂版では、戦争とのかかわりをもつ3人の体験が語られることによって、まだ戦時中であるということが初版と比較すると一層明確になっている。時間と空間そして立つ位置が異なる3人の体験が、舞台という同じ時空間で語られることによって、沖縄における戦争の継続性が強調されていると言えるだろう。

また看過してはいけないのは、改訂されていない女の台詞である。調教師と男に変化が見える反

あるが、この場合、テキスト上での変更だけではなく、上演される過程において演出上削除されたり、付け加えたりすることはありうる。ところで、演出上での変更は上演される場所や時間によって変わる可能性があり、実際これからの研究で注目していきたい論点でもある。

²⁵ 富村は1970年7月8日アメリカ人宣教師を人質にして東京タワーに立て籠もり、反米復帰を主張しつつ「アメリカは沖縄よりゴーホーム」「日本人は沖縄のことに口を出すな」「天皇裕仁を絞首刑にせよ」「美智子も売春婦になってその罪をつぐなえ」と叫んだと知られている。松下博文「山之口隼「会話」から知念正真「人類館」へ」『叙説 XV』15-21頁参照。

面、ベトナム帰りの兵士を相手にする女の台詞に変化がないことは、沖縄におけるアメリカという存在についての問いと見ることができるかもしれない。「戦後」から「復帰」後にも基地問題などを抱え続ける沖縄の様子を女から読み取ることも出来るだろう。

そして 2003 年の大阪公演の台本の変化に注目してみよう。初版においては「海—その望ましい未来」というメインテーマを掲げて 1975 年 7 月から 1976 年 1 月まで行なわれた沖縄国際海洋博覧会がひとつのシーンをなしているが、大阪公演の台本では「教育勅語」に変更されている。初版の沖縄海洋博のシーンにおいて、調教師は当時の沖縄県知事・屋良知事と皇太子、この二人の役を演じる。そして後ろでは男が三線を弾き、女は躍りだす。のちに調教師の「声」がどんどん聞こえなくなりこのシーンは終わる。改訂版では調教師は「海洋博覧会のあいさつ」ではなく「教育勅語」を読み始める。その背景に雅楽の「青海波」が流れるが、途中男の三線の音が入るため、調教師は乱れてしまう。そして進軍ラッパが入り行進曲が響き渡るが、再び三線の音と続く琉球民謡「カチャーシー」によって「教育勅語」は聞こえなくなる。

初版が書かれた当時最も話題になっていた沖縄海洋博の代わりに、2003 年の公演において皇民化教育の代名詞である「教育勅語」が選ばれたのはなぜだろうか。教育・経済政策における中央政府の思惑に右往左往する沖縄の人々に対する批判は初版と改訂版の共通点であると言えるだろう。その上「教育勅語」に改訂されることによって時代設定はよりさかのぼり、戦争以前の物語が「戦後」沖縄にも継続されることについて問いを立てているのではないかと考えられるのだ。

ここまで戯曲『人類館』の問いかけについて考えてみた。沖縄大和口ということばに新たなアイデンティティを与えた『人類館』は、日本語か沖縄口かという二項対立的な思考を批判し、なぜそ

のような言語状況におかれていたのかについて考えさせるきっかけになった。また、沖縄から日本への一方的な怒りや訴えではなく、沖縄社会が抱えている問題への告発としてことばは重要なポイントでもある。そして改訂を重ねることで沖縄のその都度の状況を明らかにしながら同時に「復帰」後の沖縄社会がそれ以前とそれほど変わっていないことを指摘した。日本の支配や戦争、アメリカの占領、そして日本への「復帰」、その中で問われる沖縄の位置が『人類館』にあらわれていると考えられる。

しかし、そのために重要な素材として選択されたことばがまた新たな葛藤を生み出す可能性を孕んでいることはないかという疑問も浮かぶ。先に引用した石垣の女子高校生の問いがまさにそのような葛藤であると言えるのではないだろうか。知念正真が経験した、しかしひとりだけの経験として取り扱うことが出来ない「失語症状態」を克服するために選択した沖縄大和口が、むしろ「汚い方言」として受け入れられてしまう状況を理解するためには、改めて沖縄の歴史や社会状況を考えなければならないだろう。

それと関連して、なぜ改訂が生じたのかについても振り返ってみておきたい。上に述べたように歴史への問いであることは確かだろう。しかし、作者の歴史への認識や解釈の変化によるものであるとするだけでは充分理解できたとは言えないように思われる。作者や演出家の変化も重要な影響を与えたかもしれないが、上演活動をしながらか観客の反応や時代の流れによる社会の変化に応じる形で改訂が行われたと考えることも可能であるだろう。こういった問題を論じるために「人類館」の上演状況にまで視野を広げる必要が浮上する。

2 演劇「人類館」の上演状況

戯曲『人類館』が問いかけている問題について考える際に、何十年にもわたって「人類館」を演じてきた演劇集団「創造」は欠かせない要素であるだ

ろう。沖縄社会が抱えていることばへの葛藤や位置付けへの問いが戯曲『人類館』に限らず、それが演じられた時間や空間にもそのまま吹き込まれていると考えられるからだ。

『人類館』が注目されるのは、文字作品として完成度が高いからであるだけでなく、上演されるというある種の躍動性、例えば上演の時期や場所による変化の可能性を常に含んでいるからであろう。

初演の 1976 年という時期は沖縄が日本へ「復帰」して 4 年になり、日本「本土」との制度的一体化や沖縄の経済活性化を掲げた海洋博覧会が行なわれるなど、「復帰」による変化が可視化される時期である。しかし、布令・布告のような公用地法による土地の強制使用が続くなど米軍基地をめぐる状況は「復帰」前とはほとんど変わらず、米軍演習による事故や米兵の犯罪なども減少しなかった。また基地労働者の解雇やドルの急激な下落のなかでの通貨切りかえは人々の日常生活へ大きな影響を与え、「復帰」に対する人々の期待感は失望へと変わっていったのだ²⁶。1970 年 12 月第 10 回目の定期公演のあと 約 5 年以上の活動休止という長いブランクを越えて、「蘇生への試み」として 第 11 回定期公演として「人類館」が上演された。同公演パンフレットの公演のあいさつに、

今回、ここに演劇集団創造が、永い沈黙をやぶって敢えて自らの責任を問う意味をも含めて公演する知念正真作「人類館」は、演劇集団創造の創作劇の第一作としての記念すべき作品であり、創造の蘇生への試みとして、また新しい〈出会い〉を求めて出発するドラマとして大切にしたいとおもっております²⁷。

²⁶ 新崎盛暉『沖縄現代史』2005 年参照。

²⁷ 演劇集団創造第 11 回公演パンフレットのなか「公演あいさつ」。

と、語られている。ここでいう「永い沈黙」とは演劇集団「創造」が組織として存在していたが、「復帰」直前から「人類館」で旗揚げをするまで数年間のブランクを持っていたことを意味するだろう。実際にこの「休止」の時間について当時「創造」が解体していると受け取った人々もいたようだが²⁸、こういう状況を乗り越えるために作者の知念正真は書き続けていたと述べている。

ものすごく焦ってはいただけけれども、本当に芝居になるのかなあという迷いが途中で出てきて、そう思ったら一步も前へ進めなくなりました。それで一年寝かし、途中からもう何とかここで芝居うたないと、「創造」そのものが空中分解するという危機感があったから、背中を押されるような形で闇雲に書き上げたというのが本当のところ²⁹。

このように「創造」の存続に対する不安と危機感を乗り越えるために書き上げられた『人類館』は、先にも述べたように 1976 年演劇集団「創造」の 11 回定期公演としてコザと那覇で上演され、後に『新沖縄文学』に掲載される。初演の 1976 年から毎年ではないが 2009 年まで数十年間にわたって沖縄の本島や離島、そして、東京、大阪で公演が行なわれた。

その上演状況³⁰を表-1 にまとめた（本稿末尾に掲載）。これを見ると、学校での公演が多い。もち

²⁸ 1974 年、雑誌『青い海』に掲載されている「〔座談会〕コザを語る」を参照すると、なぜ解体してしまったのかという問いに対して幸喜は「団員達は今でも語り合いをもつし、もう一度芝居をやろうと決意もするし、やれば観に来てくれる人々もいると思う」と応えてはいるものの、解体ということばについて否定していない。「〔座談会〕コザを語る 街と風土と人々と」『青い海』1974、NO.31 参照。

²⁹ 演劇「人類館」を実現させたい会 2005、297-298 頁。

³⁰ 演劇集団「創造」以外にも、劇団レクラム舎による公演（1995・1997・2003 年）や劇団青年座の朗読劇「人類館」（2008 年）が行なわれたが、本稿では「創造」の上演記録に限定した。

ろん、学校には講堂があるところが多く、人を集めるのに適しているから学校を公演場所として活用した可能性もあるが、1983年には第16回目の定期公演「さらば軍艦島」をやりながらそれとともに「人類館」の学校巡演を行なっていることから、計画的に学校で上演活動をしたとも読み取れるだろう。これが示すのはいったい何であるだろうか。「復帰」後の沖縄社会の状況をもう一度確認してみると、1980年代に入ってから、沖縄周辺の海で大きな日米合同演習が実施され、米軍用地特措法が発動され強制的な使用手続きが行われるなど、米軍との関係には何の変化もなかった。また、沖縄戦争に関する記録フィルムの上映会や戦跡について関心が高まる一方、文部省による「日の丸」「君が代」促進の通知があったのも1980年代の出来事である。こういう状況のなかで、演劇集団「創造」が学校巡演を行なったことは、演劇集団「創造」の沖縄社会に対する姿勢、すなわち「啓蒙」活動の一環として考えることも可能だろう。「人類館」の問いを改めて考えると、単純に二項対立的な差別構造だけではなく、沖縄社会における内部告発的な意味を持っている。そのため、沖縄の若者にその問題意識を確認させるためにも学校の巡演は必要だっただろうと考えられる。

また、1960年代の演劇集団「創造」の活動と異なる点もうひとつある。演劇集団「創造」は活動の根拠地としてコザに巣をつくり、那覇やうるま市など公演活動を行なった。ところで「人類館」の上演活動を見るとこういった活動空間以外にも八重山や宮古でも上演活動をしたことが目立つ。アマチュア劇団として経済的な面では思い切った挑戦であったかもしれない。前の節で問題提起した石垣の女子高校生との出会いがあったのも離島公演があったから可能なことであり、こうした公演を通じて「人類館」の問いかけがより具体的にあらわれたといえるだろう。

沖縄県の離島だけではなく県外公演を行なったことについても同様に考えられるだろう。沖縄県

外公演としては、1978年と2008年の東京公演と1979年と2003年の大阪公演がある。演劇集団「創造」の初の県外公演である1978年の東京公演は自主公演に近い性格で、集まった観客も沖縄とかかわりを持っている人が多かったという³¹。一方、翌年の大阪の公演は、大阪労演8月例会として招待されたようだ。

当時「人類館」の演出を務めていた幸喜良秀は「復帰」後沖縄へ入ってくるいわゆる「本土の新劇」について否定的であった³²。新劇に対して「たたかう新劇」という「幻想」を持っていて、「復帰」前に沖縄で公演をやることは「新劇の歴史的必然性」であると思い、「パスポートを拒否する形」での沖縄公演を願っていたが、経費の問題でなかなか実現できなかったという。しかし、「パスポート」がなくなったら沖縄に「本土の新劇」がどんどん入ってくることをみると、単純に経費の問題ではなく新劇人が戦わなただけであったと批判している。そして、「復帰」後の沖縄で「ヤマト文化の植民化」が進むことを恐れ、それを拒否するための再演であると位置付けている。

ぼくもついて行くことになったのは、ぼくたちは東京の新劇を見、育てられてきたけれども、このように育ちました。つまり異質のものであったあなたがたの新劇も吸収したし、六〇年代のことは否定していたウチナーの芝居からも吸収してミックスしながら、ウチナー芝居とも違う、ヤマト新劇とも違う、ヤマト言葉で言えば安保世代がつくりあげた沖縄の現代劇というものはこういうものだ、という日本新劇に対する自己表示として、ずいぶん育てられてから結果報告という形

³¹ 「〔座談会〕沖縄文化の可能性を探る——新川明+幸喜良秀+喜納昌吉+新崎盛暉」『季刊クライシス第2号』1980年、社会評論社、133頁参照。

³² 同134-135頁参照。

であいさつを³³

と幸喜は述べているが、ここで「復帰」後の沖縄と「本土」との関係、そして「創造」と日本本土の新劇人たちの関係について考える必要が浮上する。すなわち「本土」の新劇人との関係、「それを断ち切っ
ていながら自分の言葉を見つけていく過程を報告」するという意味で「われわれ」のことばでしゃべり、「われわれ」の生き方で生きること、そして「沖縄の存在」の「宣言」として「人類館」の県外公演を
実行したという³⁴。

一見こうした発言は沖縄と「本土」を二項対立的な立場として取り込むような印象を与える。もちろん「復帰」後もこれまで沖縄社会が抱えていた問題が解決されるわけではなく、それによってアメリカから日本へと占領の主体が変わっただけであると
考えていたかもしれない。しかし、ここで念頭に置かなければならないのは沖縄県外公演に対する発言であるということだろう。幸喜の発言に
すべて納得するわけではないが、沖縄における新劇運動へのプライドのようなものも読み取れる。また、「人類館」を演じる演劇集団「創造」に限定する
のではなく、演劇集団としての「創造」の在り方について悩んでいたことが読み取れるのである。

さらに、戯曲『人類館』がことばの葛藤を通じて二項対立的な立場を批判し、沖縄がおかれている状況の複雑さや困難を告発したことは確かであり、
評価されるべきだが、実際演劇として上演される時、それを演じる側や受け入れる側の戯曲『人類館』の受け止め方について考えさせる発言
もあるだろう。

初めての大阪の公演から 20 年以上経った 2003 年、2 回目の大阪公演の際に知念正真はこう語る。

今の観客はどうだろうか。銃剣とブルドーザーで土地を強制接取され、膨大な米

軍基地が建設されたことや、天皇の名の下に踏み石にされた沖縄の戦争体験を等しく共有できるだろうか。人類が人類を展示し、
學術の衣を着せ侮辱した事実とどう向き合うのだろうか。不安はつきない³⁵。

こういった不安を抱えながら大阪で自らの演出で「人類館」を舞台にあげた理由は「百年たっても本質的なものは変わってはいない」と関西沖縄文庫の
メンバーに聞かされたから³⁶であると述べている。2003 年の大阪での公演は、「學術人類館」事件の 100 周年でありながらも社会システムや人々の
認識においては現実には何の変化もないため、現在「人類館」がおかれている状況や役割についても一度論じることが重要であるという再確認であ
った。そして、「空前の沖縄ブーム」と言われていたその時期に「人類館」を持って訴え続ける「創造」の意図について考えなければなら
ないだろう。

2008 年 12 月、東京国立近代美術館で開催した「沖縄・プリズム 1872-2008」展の関連イベントとして早稲田大学大隈記念講堂で上演された。
一夜一幕限りで 30 年ぶりに行なわれたこの東京公演は、ほぼ満席であった。最後に調教師が死んで、陳列された男がその座を奪い調教師に成り代わる
ことで、歴史が繰り返されることを表現した「人類館」が 30 年以上時間が過ぎても通用する理由について考えさせる貴重な時空間であったと言
えるだろう。

3 上演主体としての演劇集団「創造」

前述したとおり演劇集団「創造」は 1961 年に結成されたアマチュア劇団である。劇団の旗揚げ公演は「太陽の影」で、2 回目の公演は 1964 年に行な
われた「アンネの日記」である。そして日本「復帰」が近くなった 1970 年まで 10 回の定期公演を行な

³³ 同 135 頁。

³⁴ 同上。

³⁵ 演劇「人類館」を実現させたい会 2005、332-333 頁。

³⁶ 同、333 頁。

い、しばらく休止したあと復帰作として「人類館」が演じられた。「太陽の影」から「人類館」までの約15年という歳月の間の演劇集団「創造」の活動は、いったいどういうものであったのだろうか。その活動を考える前提としてまず結成における背景について考えておきたい。

演劇集団「創造」の背景について考える際に欠かせないのが琉球大学の演劇クラブである。琉球大学演劇クラブ³⁷は1951年に結成された。演目は戦時中の大学における思想弾圧や差別、原爆問題、異民族支配への抵抗などをテーマとした³⁸。そのなかでも演劇集団「創造」の創立メンバーである幸喜良秀が演出していた『朴達の裁判』³⁹は、「韓国における米軍基地」問題を通じてアメリカ占領下の沖縄を見直そうとした。演劇集団「創造」より先に琉球大学演劇クラブの出身で結成されたのが「沖縄新人演劇集団」である。琉球大学演劇クラブの第1期生と言える人たちによって1957年に結成され、1962年に解散した。そして琉球大学演劇クラブのもう一つの流れが、社会状況にどのように関わっていくか、それを模索する傾向をもつ演劇集団「創造」であった。

³⁷ 沖縄における演劇の流れは、明治以降にできたウチナー口によって演じられる沖縄芝居と本土の大和口で演じられるいわゆる新劇類、この二つに分けられる。とくに戦後沖縄社会で新劇が注目されたのは、琉球大学演劇クラブによるものであった。中里友豪 2007「異化と同化の視点——沖縄・演劇運動の経験から」『前夜』2007、夏参照。

³⁸ 同、44頁。

³⁹ 『新日本文学』1958年11月号に発表された在日朝鮮人の作家金達寿の『朴達の裁判』は、朝鮮戦争後、韓国（南朝鮮）で米軍基地に隣接する地域を舞台に何度も刑務所で「転向」を繰り返す朴達を主人公とする物語である。1960年3月、劇団七曜会の創立十周年記念公演として俳優座劇場で上演されたが、そのとき八木が脚色した戯曲（『テアトロ』1960年5～6月号）をもとに、1960年12月琉大祭で上演した。我部聖 2006「境界に抗する言葉と身体——『朴達の裁判』と沖縄」『アジア太平洋研究』成蹊大学アジア太平洋研究センター参照。また、当時琉大の学生会長であった幸喜は浅沼委員長刺殺にたいする抗議デモを執行したために、布令132号を違反したということでほかの学生たちとデモ首謀者として裁判中であった。そのため「ぼくたち（朴達、僕たち）の裁判」となぞっていたという。2011年10月16日、幸喜良秀のインタビュー。

結成当時には『朴達の裁判』の演出を務めた幸喜良秀をはじめ、中里友豪など琉球大学演劇クラブ出身人々が中心となって呼びかけた。それに応じて集まったのは、高校演劇の卒業生やサークル活動の経験者もいたが、ほとんどが素人で、その職種も教員、セールスマン、軍労働者、新聞社、商店、税務所、放送局、警察官など各界を網羅したという⁴⁰。演劇活動の呼びかけに応じたのがエリートや文化人だけではなく、こうしたさまざまな職種の人々であったということは演劇集団「創造」の大きな特徴であると考えられる。

そして、もうひとつ注目すべきが、コザが活動の根拠地となったことである。これについては大城立裕も「演劇集団「創造」がかなりの生命を保ってきたのは、このグループが那覇という町への中央集権文化と関係なく、コザという中部の基地の町に生まれて、「反戦」という思想でその舞台創造をつらぬいたということと、無関係ではあるまい」と、コザという地域性に注目している⁴¹。またより具体的な状況について幸喜良秀のインタビューから読み取ることが出来る。

僕達はようやく高校生くらいからめざめる。沖縄の人間は人間である、いのししではないと言ひ出す。そして町を歩くと、きなげ自分たちの町を歩くのに（米軍を）避けなければならないのか。自分の同級生の女の子たちがからかわれても侮辱されても守りきれないのか。ある日突然同級生のきれいな女の子が学校へ来なくなるんです。来なくなる。来れなくなる。貧乏だからじゃない。大変な状態になって来れなくなる。そういうことがよくあった。僕コザ高校で、コザという地域で。

⁴⁰ 知念正真 1971「新劇団「創造」の十年間」『テアトロ』No.339参照。

⁴¹ 大城立裕 1971「沖縄と演劇——その伝統と変革」『テアトロ』No.339参照。

ちょうど朝鮮戦争の時期にわれわれ成長していますが、そのときたくさん自分たち男の子も、女の子も。目の前で、戦場は朝鮮であった戦争が、ここで全部準備され、ここで発信されましたからね。そのときここでわれわれ成長している。そんななかで形として基地の拡張、土地収奪があって立ち上がっていくわけですね。それを表現しようとする。ある人は演説でしました。僕などは手っ取り早く演劇を通して、民衆に訴えようとしたわけです。⁴²

米軍という異民族の支配や基地が抱えている問題が肌で感じられるというコザの地域性が演劇集団「創造」の巣を作るのに大きな意味を持っていたと考えられる。コザ高校に続く通りの周辺は白人街と黒人街といった住み分けがなされていて、学校へ行く途中でも米軍を目にすることが多かったようだ。そういう状況のなかで突然同級生が学校へ来なくなる。その理由が米軍の暴力によるものであることが常に認識され、のちに演劇集団「創造」の基本的な立場に影響を与えたに違いない。そして当時どこまで認識されていたのかインタビューだけでは判断するのが難しいが、沖縄戦が終わったまもなく朝鮮戦争という新たな戦争が起き、それを準備する米軍基地を見つめるなかで、戦争に対する認識も演劇集団「創造」の思想的な基盤をなしたと考えられる。

また日本本土との関係についても考えなければならぬだろう。第1回目の公演「太陽の影」のパフレットには「僕たちは、沖縄において安保闘争を、祖国復帰と結びつけて、大衆的に組織することを放棄しなければならなかったし、本土でも安保と沖縄の原水爆基地との関係において、闘争が展開されたのでもなかった。去年の国民的大デモ

ンストレーションの中に、沖縄が、その位置を確立できなかったことは残念だ。それは、そのまま安保闘争後もかわらない。そして、新安保下における軍事行動は具体的に、沖縄で、確実に整然と強行されている」⁴³と述べられている。当時の沖縄での安保闘争のあり方について反省すると同時に、日本本土の運動における沖縄の不在を批判している。そして新安保体制に対して懸念している様子が窺える。さらに「ぼくたちが演劇集団「創造」を結成したころは、安保世代が絶望的な気持ちに陥っていたころであり、疎外感が僕らの意識に沈潜し、やるせない思いの中で、なんとか自己を高め、生きるために演劇行動に意味を求めていたのであった」⁴⁴と当時のことを回想しているように、日本本土の運動における沖縄の不在が「疎外感」として受け取られ、それを乗り越える試みとして演劇集団「創造」に意味を与えていたと考えられる。

ところが、コザで演劇活動しかも新劇をするというのは何を意味するだろうか。もちろん高校からの演劇クラブの活動が大学まで続き、それによる選択だったとまとめることも出来るが、さらに踏み込んで見ておきたい。

いまの子供たち、若い人たちのように演劇が好き、喜劇が好き、お笑いが好きで、好きでやっているわけじゃなくて、耐えられないのを、この耐えられないことを跳ね返すためにはなにがいいか、一番直接的である演劇でやろうというふうにして演劇を選んだわけです⁴⁵。

おかれていた現状に「耐えられないことを跳ね返すために」もっとも直接的であると考えられる演劇を選択し、その気持ちを表現しようとしたと語っている。それとともに「集団」で活動をするとい

⁴³ 第1回公演『太陽の影』パフレット参照。

⁴⁴ 第9回『日本の幽霊』パフレット引用。

⁴⁵ 2011年10月16日、幸喜良秀インタビュー。

⁴² 2011年10月16日、幸喜良秀インタビュー。

うことに意義があったのではないだろうか。周知のように演劇とは役者や演出、舞台の装置や美術など集団を必要とする。上にも述べたが、幸喜らの呼びかけに応じたのはほとんど素人ではあったが、さまざまな職種を持つ人々であった。コザという地域の政治社会状況と琉球大学の学生運動の経験がその背景にあることを考えると、集まった人々が単純に趣味のクラブとして集まったとは考えにくい。そして、闘争を「大衆的に組織する」ことを放棄しなければならなかったことについて反省もしている。こうしたことを見るとやはり人々を集めることに意味があり、そのために有用だったのが演劇であったと考えられる。なお新劇だったことは当時は大きな意義を持っていただろう。米軍の占領の下で日本「復帰」を望む状況において上演作として選ばれる演目やそれを演じる「日本語」はある意味「復帰」へ進む道であったかもしれないからだ。

しかし、時間が経つにつれ演劇集団「創造」は徐々に変化を見せる。「本土から直輸入される革新の思想は、スローガンのまま、沖縄のこれまでの運動に吸収され、保守は保守なりに、革新は革新なりの一体心が実現していく過程の中で、僕らは、ウチナーンチュであることと、沖縄的運動の進歩性を模索し続けてきた」⁴⁶と言う。こうした模索がのちに『人類館』の創作につながったことは言うまでもないだろう。

沖縄のことを真剣に問うなかで、考えられる道とは一本ではなく、さまざまな道が存在していただろう。演劇集団「創造」の結成から、日本「復帰」・「反復帰」運動、そして『人類館』までたどり着くまで、「沖縄のことを考える」という基本的な思想は変わらなかったかもしれないが、そのなかにはさまざまな感情の変化や運動における戦略などは変化しただろう。こういったことを考えるためにも、演劇集団「創造」の活動や性格についてさ

らに論じていくことが必要であると考えられる。

終わりに

以上、戯曲『人類館』の問いかけと上演主体である演劇集団「創造」について素描した。先にも述べたが、戯曲『人類館』は初演の1976年から2009年まで沖縄の各地や東京、大阪にて舞台にあげられた。東京の劇団によって上演されたこともあるが、公演活動のほとんどは作者である知念正真が当時代表として務めていた演劇集団「創造」によって行なわれた。これは単純に沖縄がアメリカの占領下におかれていて、その「異民族」の支配に抵抗してきたという脈絡に限らず、いわゆる「戦後」の沖縄社会がどのような状況におかれていて、そこで生きながら運動を展開していく人々が何を考えてきたのかを明らかにするひとつの手がかりになる可能性を持っていると考えられる。

戯曲『人類館』の日本語、沖縄口、沖縄大和口の使い分けを通じて、沖縄が抱えている言語における葛藤、「失語症状態」について知念正真の立場から考え、戯曲『人類館』が問いかけようとしているものについて考えてみた。ことばの使い分けによって沖縄の現状が暴かれ、差別する側・差別される側、もしくは支配・被支配と切り分けることが出来ない複雑さがそのまま反映されている。その上で演劇「人類館」の上演活動に視野を広げた場合、戯曲分析だけでは見えないさまざまな問題が浮き上がってくる。すなわち戯曲『人類館』が暴き出した事実がまた受け取る側には異なる反応を引き起こす場合があるということだ。最初に引用した石垣の女子高校生の声の一つであると考えられる。こうした声を拾うためには、より具体的に上演された時間と空間について考えなければならぬだろう。したがって「人類館」が沖縄の本島や離島、そして東京と大阪で上演されたことの意味について論じる必要もある。

戯曲のなかの表現では、二項対立的な立場を乗り越えているように見えたが、当時演じる役者や

⁴⁶ 第9回『日本の幽霊』パンフレット引用。

演出、そして観客がそれぞれ異なる思惑を持っている可能性もある。戯曲の分析だけでは分からない、当時「人類館」を演じた・観た人々のポジションや時代にまで視野を広げないと沖縄社会の状況と「人類館」の位置については理解できないと考えられる。

また、沖縄における演劇といえば日本本土の他地域とは異なる沖縄の独特な伝統として沖縄芝居が取り上げられることがある。もちろん「戦後」沖縄では収容所を中心に沖縄芝居の慰問公演が行なわれ、沖縄芝居の役者たちは「公務員」として役割を果たしたことも事実で、単純に伝統芸能の従事者として扱うには大きな役割を果たしているため、綿密に研究される対象でもある。しかし、本研究ではこういったいわゆる伝統的な芸能ではなく、「戦後」沖縄社会における新劇運動の意味について考えてみたい。「綺麗な標準日本語」を使って演じることが、単に作品を上演するという行為にとどまらず、沖縄社会が抱えている問題や現況が反映されるひとつの手がかりであると考えていきたいのだ。

今回の研究ノートでは、具体的にふれることができなかった演劇集団「創造」の結成当時から演目や活動内容を論じていくことによって戯曲『人類館』が問いかけている沖縄の現実とそのなかで葛藤をより具体的かつ鮮明に見せることができるだろう。

354 演劇集団「創造」研究における問題提起

表-1

1976年	7月27・28・29日 中頭教育会館ホール 7月31日、8月1日 沖縄タイムスホール 8月8日 名護文化センター 8月25日 八重山登野城小学校 8月27日 宮古平良市民会館 9月26日 具志川市復帰記念会館 古堅中学校 ⁴⁷	第11回	作・演出/ちねん せいしん
1978年	7月15・16日 中頭教育会館 7月26・27日 県労働福祉会館 8月12・13日 ⁴⁸ 新宿牛込公会堂 前原高校、山内中学校 ⁴⁹	第12回	作/ちねん せいしん 演出/幸喜良秀
1979年	8月15日 浦添市民会館 8月21・22・24・25日 大阪府立労働センター・大ホール (大阪労演8月例会) 10月29日 沖縄タイムスホール 12月14日 那覇高校		作/ちねん せいしん 演出/幸喜良秀
1982年	7月10・17・24・31日、8月1日 創造稽古場 (アトリエ公演)		演出/幸喜良秀
1983年	2月6日 沖縄市民会館 3月2日 具志川市復帰記念会館 11月28日 南風原高校 11月29日 中部農林高校 12月2日 普天間中学校 12月9日 首里中学校 12月14日 北谷高校 12月16日午前 沖縄工業高校 (那覇市民会館) 12月16日午後 小禄高校 (那覇市民会館) 12月17日 美里高校 12月19日 本部高校 12月23日 読谷高校		演出/幸喜良秀
1987年	6月20・21日 沖縄市立文化センター芸能館	第21回	作/知念正真 演出/幸喜良秀
2003年	12月6・7日 大阪リパティールホール		演出/知念正真
2004年	6月12・13日 ⁵⁰ 具志川市民芸術劇場 7月17・18日 県立郷土劇場	第33回	演出/知念正真
2008年	12月16日 早稲田大学大隈講堂		演出/幸喜良秀
2009年	2月15日 うるま市民芸術劇場 響きホール		

⁴⁷ 日付は明示されていないが、「人類館」の13回目の公演が行われた。演劇集団「創造」人類館公演記録『演劇集団「創造」第33回公演』参照

⁴⁸ 演劇集団「創造」人類館公演記録によると8月13日、14日の公演となっているが、土日の公演であるという記録からすると、8月12・13日という日付が正しい。前掲 演劇集団「創造」人類館公演記録参照

⁴⁹ 日付は明示されていないが、「人類館」の26・27回目の公演が行われた。前掲 演劇集団「創造」人類館公演記録参照

⁵⁰ 当公演のパンフレットには6月11・12日の日付となっている。