

337
853

アサノ児童
劇學校々長 淺野 歳郎 著

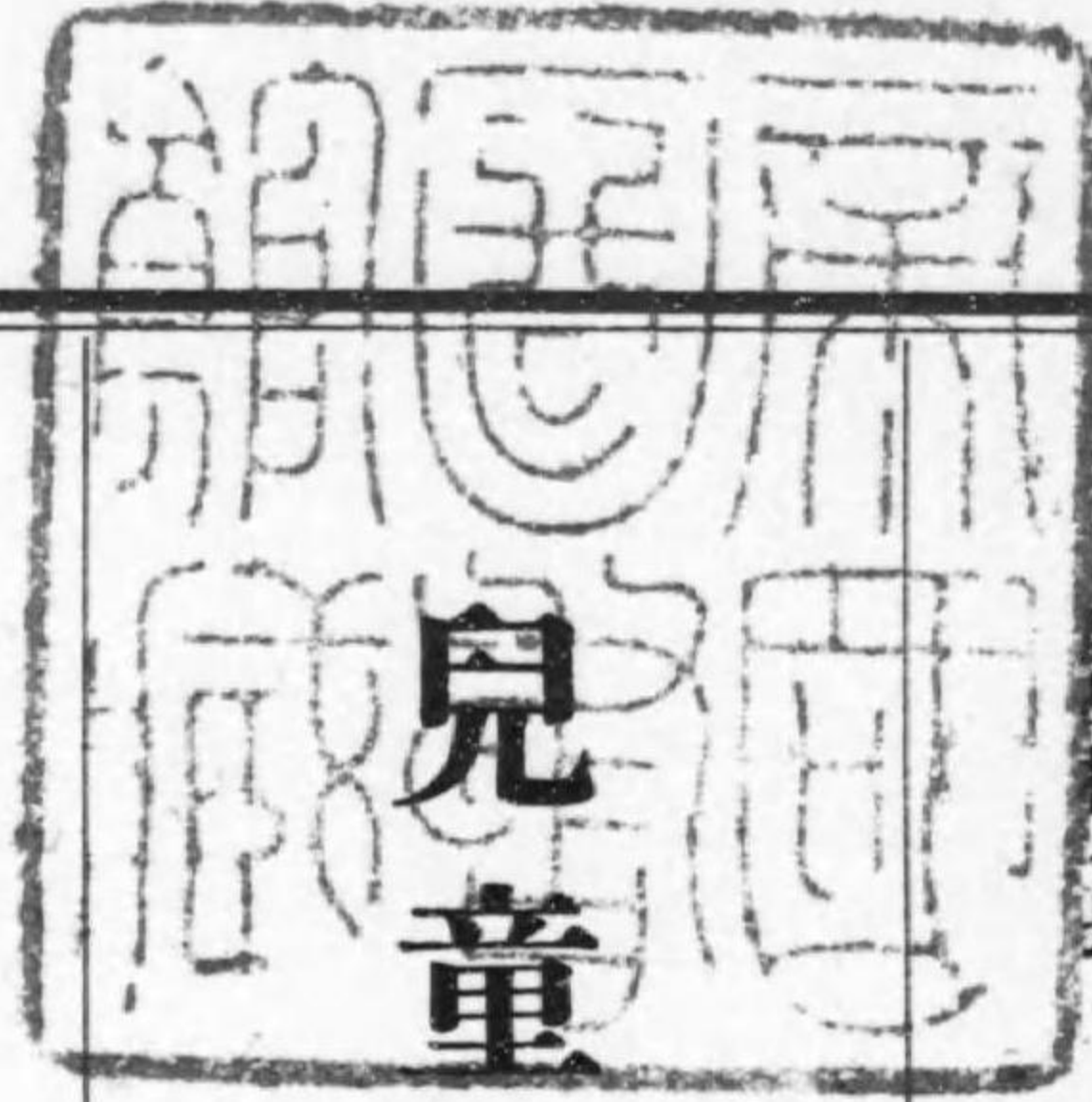
兒童演劇
指導
全書

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

始



特220
681



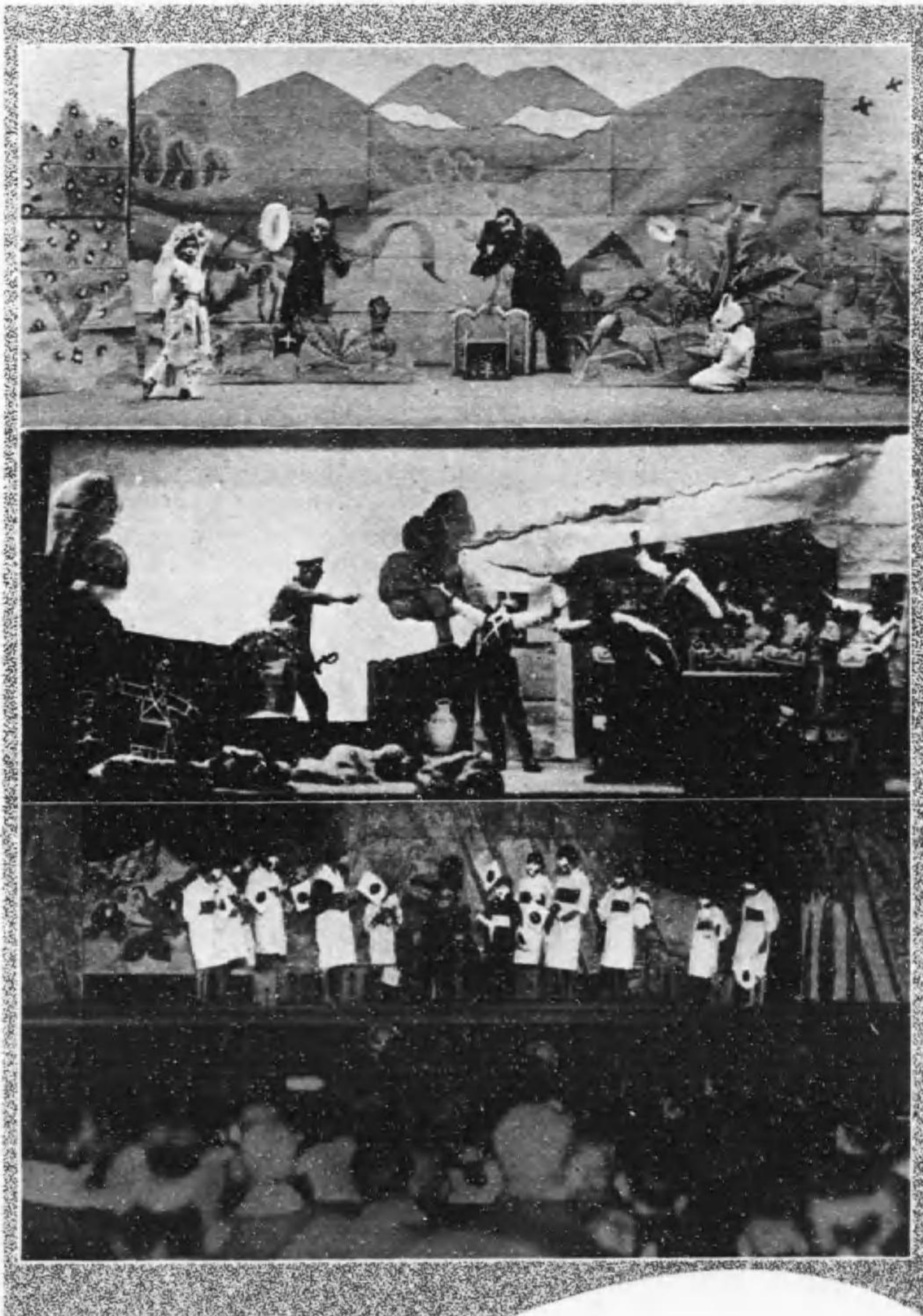
アサノ 健児
劇學校々長

淺野 歳郎 著

兒童
演劇指導全書

日本學藝社版





氏兒英山皆置裝台舞・導指ニ並作氏郎歲野漫☆
演所徒生校學劇童兒ノサア

序 文

演劇教育は、兒童國民教育上の未開の寶庫である。これが小學校教育にも社會教育にも、少國民の生命の教育糧として、近き將來に於て重要な位置を占めるであらうことは、教育演劇が教育藝術の正道を歩む限り、必然に到達する所である。演劇教育は、現在の兒童國民教育に缺けてゐる生命的なあるもの、例へば國民的理想への憧憬、熱情昂揚、氣力煥發、超自己精神的躍動、慈悲心的發動、正義感情の培養、理解の静けさ、こだはりなき明朗、等々、すべてかうした超邁なる精神的感化教育を、生々の藝術生活の體驗を以て與へるものである。

私はこの考へから、庶政一新の氣運澎湃たる今日、文部省などが、演劇教育にも積極的に働きかけられて、統制的に演劇教育を指導されたなら、多大の効果を挙げられるのであることを、機會あるごとに述べ、有力者や先輩に説いてきた。その効目はたしかに現はれつつある。

しかし説くだけでは駄目である。それを實現するに當つては、先づ演劇教育に對する専門的研究が必要である。私が先輩の後援で昭和六年アサノ兒童劇學校を起したのはそこに目的があつた。ここで教育演劇藝術の特殊性を、各方面から専門的研究をつゞけてきた。

本書はその結果生れたものであるが、主として、兒童演劇の演出指導の實際に當つて、最も必要な、そして誰でもが當惑する實例を採り上げつゝ、「規劃指導法」の原理と方法とをもつて、演出方法を説いていつた。

世上、演劇教育の効果甚大なることが、今尙識者にくり返されてゐるが、これはすでに論じつくされ決定されてゐる。

今日求むる所は、いかにしてこれをなすかといふ科學的實踐方法のみである。自分はその答への第一冊として本書を書いた。

自分は、自分の體驗をかへりみて、兒童演劇の眞剣なる研究者であれば、好むと好まざるに關せず「規劃演出法」を基本として、劇作を、演出指導を、なさなければならぬ、これは兒童演劇藝術の基本道であると信ずる。敢て一讀を乞ふ所以である。

本書出版に當り、畏友福岡信夫氏の激勵に感謝する。

昭和十二年一月

東京麻布四ノ橋 アサノ兒童劇學校にて

著

者

目次

新しき舞臺の使ひ方（規劃演出法）……………	一
兒童の劇にもこれだけの舞臺基本は必要（動作基本、歩行と起居の部）……………	二
どんな脚本でも演劇體形を知らなくては演出指導はできぬ（演劇體形百八十七種の説明）……………	二〇
演劇教育としての練習指導の實際（脚本による規劃演出法の研究）……………	三三
練習中に困る問題の解決集（私の兒童劇演出の經驗から）……………	四四
——第一期全體練習——	
演劇教育は形式から入つて眞實を掴ませるもの……………	五〇
——第二期分解練習——	
——第三期綜合藝術教育——	
衣裳や扮装もかう作れば積極的な教育科目となる（美しく立派な教育演劇衣裳の効果法）……………	六〇
ザルのカンムリ萬歳（一幕）……………	六六
スズメの學校（一幕）……………	八二
基本劇「スズメの學校」終りの舞踊……………	九三
美しい背景を作る日の風景（新しい兒童劇の背景の作り方）……………	九七
小さい舞臺の照明装置（簡單で安くて効果のある方法）……………	一〇九
新案「童心假面」の作り方詳細（動物、鳥、人物等全部）……………	一一三
公演會の準備と法律的手續（會場借用契約から興業税まで）……………	一四二
☆	
兒童藝術新人名鑑……………	一五四
兒童藝術新進團體名鑑……………	一七二

新らしい舞臺の使ひ方

(規畫演出法)

客 けふは兒童劇の指導法についてききたいのでおじやまにきた。

私 それは君が経験者ではないか。

客 ところが、毎年學藝會が近づくにはかに初めて、夢我夢中でけいこをさせて、學藝會をすませるとホツとして、あとは又、來年の學藝會まで忘れてゐる、といふにはか仕込みの経験だから、こんなのも演出指導といへるならば僕の演出指導はもう古くさいし、どうもその場主義のまやかしものだね。今年はさうでなしに、何かかうしつかりした自信をもつてやりたいのだ。科學的な研究の上に立つてね。

私 それにはまづ君が、兒童演劇といふ藝術の構成要素を科學的に知つてをくことが先決問題だね。

客 だからそれをききたいのだ。君の教室では大へん進歩した指導法でやつてゐるといふ評判だから。

私 いや大したことでもないが、児童劇の科學的検討とそれを基礎とした演出法は、五ヶ年間研究して、どうやら確信がもてるやうになった。

客 ぼつ／＼初まつたね。理論はあとにして實踐から先にやつてくれ。

私 僕のは舞臺の實踐から出た理論だ。理論だけなら五ヶ年もこの教室で貧乏しながら研究する必要はない。机の上で書けるからね。

客 君の唱へる規劃指導法といふのはどんなんだい？

私 それよりも先に君に、児童劇藝術の分解を示してをかなければわからない。

客 なるほど、科學的だね。

私 児童劇は、脚本と舞臺と出演者とから構成されてゐることは、一般演劇と變りはない。この三大構成要素を一つづつ科學的に研究して、それを綜合して築き上げられたのが僕のいふ規劃演出法なんだ。

客 さうだとすれば、どんな児童劇でも、その科學的範疇にあてはまつてくる基本がわかつてゐるわけだね。

私 もちろん。そこが大切なところだね。科學的に見ていけば、舞臺にはすべて運命づけられた體形と行動があるのだ。つまり児童劇にも舞踊や繪畫や音楽と同じやうに基本がある。それを君が一

應知つてをいて演出にあたれば、はじめて教育演劇としての藝術の境地がわかつてきて、今までのやうな強行主義的なやりかたでなく、科學的で無理のない、のび／＼とした氣品のある藝術ができると思ふのだ。

客 なるほど。児童劇に基本があるといふのは初めてきいた。具體的に話してもらひたいもんだね。私 ではまづ舞臺の科學的な使ひ方から話していくことゝする。君は舞臺の出入りをどんな風に説明してやつてゐる？

客 どの脚本にもある通り『上手』と『下手』といふことにしてゐる。

私 それでは、舞臺の裝置を指定するにはどう説明してゐるのかね？

客 あれも従來の脚本にある通り『上手より』とか『中央へんに』とかでやつてゐる。

私 僕はその用語からして甚だあいまいだと思ふのだ。出入り口でも、上手奥もあれば上手前もある。奥から出てくると前から出てくるとでは、その劇の氣分が大いに違つてくる。裝置にしても、『中央へん』では、はつきりわからぬ。舞臺にしても、上手と下手に大別しただけでやつてゐる。かうした不鮮明なまゝでやつてゐると、児童が混亂して練習はいつまでたつてもばら／＼なのだ。

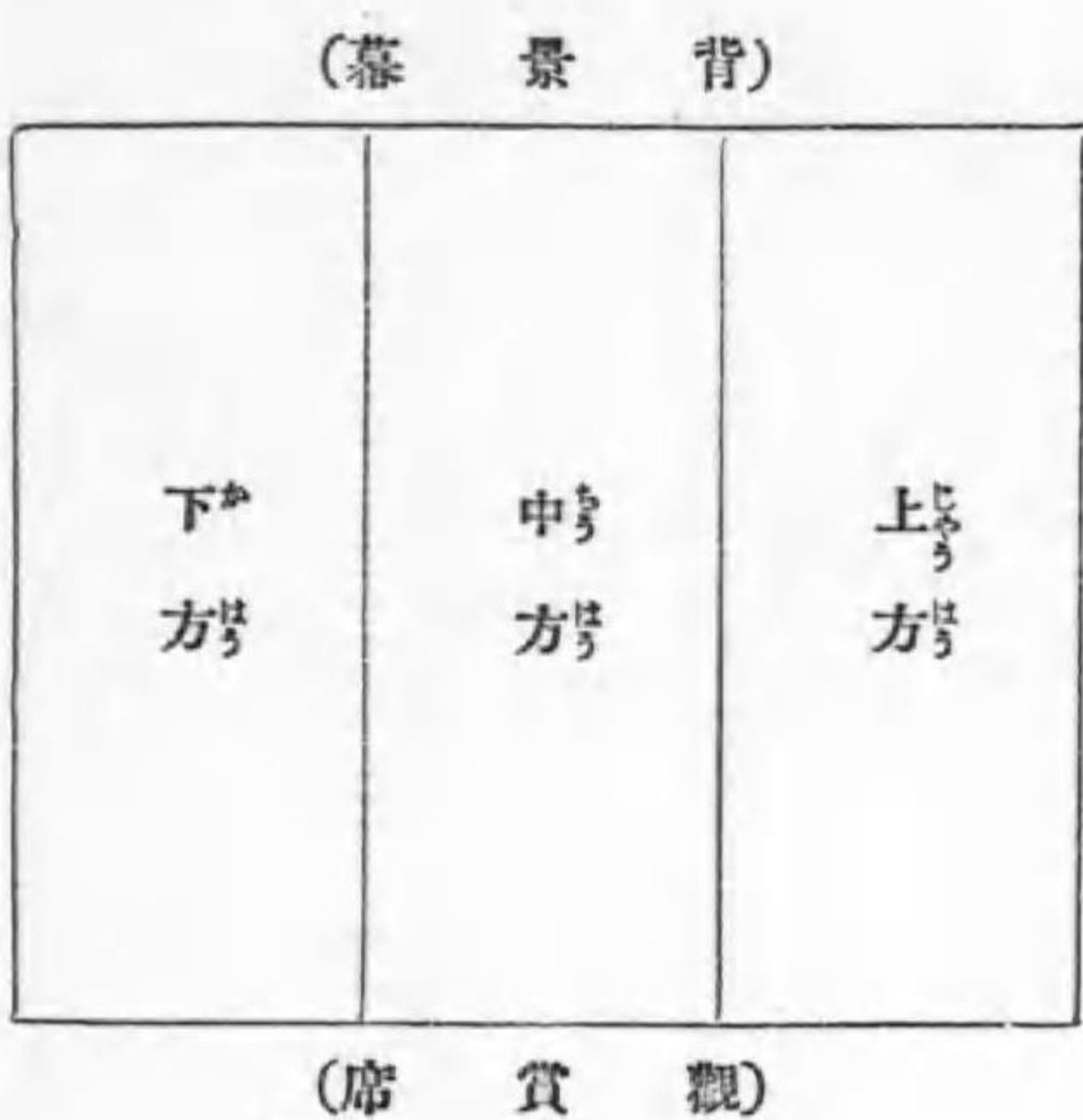
客 さうだよ、おまけにへたな脚本にでもぶツつかると児童はだん／＼熱がなくなる、指導者も厭

気がさしてくる、全くくさるよ。

私 僕はまづ舞臺のさうした事から解決していきたくので、舞臺を『三方十二部』に規劃してやつてゐる。つまり使用する舞臺を、白墨でかう規劃するのだ。

客 三方とはどこをいふのかね？

私 三方とは舞臺を横に三區劃したものと總稱なのだ。三方は三つに別れてゐる。つまり圖に示すやうに、上方、中方、下方に別れてゐる。



客 上方下方は従來の上手下手を改正したわけだね。それよりも中方といふ地帯がはつきり新設されたのは新しいね。

私 それに劃線が大切な役目をもつてゐることだ。線の名は、上方のを上劃線といひ、下方のを下劃線といふのだ。

客 なるほど。かうすれば、今までの舞臺の指示が實に漠然たるものであつたといふ氣がするね。

私 いや、さういふのはまだ早いよ。僕は兒童劇の演出者は「舞臺を知ること掌を見る如くあれ」を理想としてゐるのだ。それには三方ではまだ役に立たない。三部、さらに十二部までいかなくは。

客 三部といふのはどこかね？

私 三部は十二部の規劃への方便的であるが、これをわかつてゐてもらへないと、十二部規劃の時にわからなくなるのだ。いま、舞臺を科學的に組立てゝゐるところだから。三部とは三方の反對に、舞臺を縦に三つに區劃したものだ。つまり、幕が下りてくる所から、背景の幕又は壁のあたりまでを三區劃に線を引いたものだ。そして、觀賞席に近い一劃を前部と呼び、中央の一劃を中部といひ、背景につゞく一劃を後部といふのだ。

客 舞臺を縦に區劃したのはこれも初耳だよ。一般演劇ではやつてゐることかしら？

私 やつてゐない。けれども群衆劇の演出などには將來必ず用ひられると思ふ。しかも児童劇のやうに舞臺經驗の深くない児童を、なるべく多勢活動させたい時には必要缺くべからざる點だ。といつてもこゝではまだ理解されまいが、話していくうちにだん／＼わかってくる。

客 三部規制を圖に書いてみてくれんか。その方がよくわかるよ。



私 かうなるわけだ。こゝで注意してもらひたいのは、出演者の登場口が六ヶ所、はつきりしてきてゐることだ。それと舞臺上の行進などのコースや、停止の位置が、はつきりしてきたことだ。

客 規制線の名稱は何といふのかね？ どれ、僕も手帳に書いてをいて、明日の練習から早速やつてみるよ。

私 劃線の名稱なんかは、實際はどうでもいいやうに思はれるが、やりだすと便利で使はずにはなれなくなるんだよ。だから必要なわけだ。觀賞席に近いところを脚光線といつてゐる。普通劇場ではフットライトのあるあたりだ。前部と中部の線を、前部劃線、中部と後部の線を後部劃線、後部の背景の下の一線を背景線といふのだ。

客 三方と三部がわかつて、僕にも、舞臺が新しく認識されてきたやうだ。

私 だが君、舞臺の科學的構成はまだこれからだよ。次ぎにいよいよ十二部の説明をしよう。十二部といふのは、今の三部へ新たに九部を足したものだ。

圖を書けば次の通りで、三方と三部を重ねて現はれた規制が九部なのである。上前といへば上方前部の略稱で、中前とは中方前部、下前とは下方前部、上心とは上方中部といふ風に、以下、みんな略稱だ。見たまへ、出演者の登場個所だつて上方と下方とで六ヶ所が、くつきり區別されてきてゐるではないか。これで舞臺の科學的構成ができたわけで、家を建てるのに地ならしができたのと同じである。

客 どんな家を建てるかはこれからだね。つまりこれは、舞臺へ白墨で、かういふ劃線をひけばよ

(幕景背)

上 後 (出入口)	中 後	下 後 (出入口)
上 心 (出入口)	中 心	下 心 (出入口)
上 前 (出入口)	中 前	下 前 (出入口)

(席賞観)

いのだらう？

私 さうだ。それでよいのだ。

客 だが、こんなにこまかにしなくてもいいことはないかな？

私 今から悲鳴をあげては困るよ君。とかく日本人といふやつは科學的追及をうるさがる癖があるね。ちよつと研究的にものごとをすゝめると『そんな面倒なことが』と思ふ。そのくせ科學的な方法を求めてゐるんだからね、おかしい矛盾だね。

客 面倒といふのぢやないのだ。たしかに好いやり方に違ひないが、かうなるとなんだか僕たち素人には手がつけられないやうな氣がするぜ。

私 ところが聞いた時はさう思ふが、これを舞臺に用ひでしたら今までやつてゐたのがばからしくなるのだ。同時に、從來の演出指導なるものが如何に非科學的な不健康な精神を基調として兒童を動かしてゐたかが、つくづくわかる。嘘ではない、僕も初めの間はさうだつたのだからなあ。

客 三方十二部の規劃はわかつたよ。だが、大きな舞臺はこれでよいが、小さい舞臺だつたら規劃がこまかくなると思ふがどうか？

私 小さい舞臺なら三方にしないで、上方と下方の二方にすればいいのだ。そして、奥行もない場合は、三部を前部と後部の二部に變更すればいいわけだ。

圖で示せば次のやうになるわけだ。幼稚園や寺院や教會などでやる子供會や教室劇などはこの位の規劃でいゝやうだね。

客 なるほど、だいが僕にも興味がわいてきた。

私 さつきもいつた通り、これは舞臺の構成要素だけだ。これへ、脚本と出演者の本質に對する科學的知識が加へられて、初めて兒童演劇科學がまとまつてくるのだ。

客 ついでにそれもききたいもんだね。

方ひ使の臺舞いさ小
(幕景背)

(上後出入口) (下後出入口)	上 後	(下後出入口) (上前出入口)	下 前
--------------------	--------	--------------------	--------

(席賞観)

私 それもいゝが君一つ、この規制された舞臺によつて、脚本を研究してみてもどうだ。僕の教室を利用してさ。

客 ありがとう。明日、學校の講堂の舞臺でやつてみて、明日の晩、またわからんところをきゝに來よう。差支へないかね。

私 いゝとも。もし僕も時間の都合がついたら練習を見にいかう。

客 三時すぎからやるからなるべく來てもらひたいね。早速だが今日はこれで失敬する。
私 ちやさよなら。

兒童の劇にもこれだけの舞臺基本は必要

(動作基本 歩行と起居の部)

翌日は青空の快い天氣であつた。昨日の客の勤めてゐる學校の向ふの原ッばには、赤朱のあきつがたくさん、私の顔にぶつかると飛んでゐた。

私は原をよこぎつて學校を訪ねた。

客は講堂で、十人ばかりの兒童と劇の練習を初めるところであつた。

客 昨日はありがたう。やつてるよハ、ハ、ハ。規制はこれでいゝわけだらう？

私 これで充分だ。六ヶ所の出入口も書いてあるし、各部も略稱で書いてあるし堂々たるもんだね。ところで脚本はどれだい。

客 これだ、全部で九人、兵士が五人、王様と他の役が四人だ。舞臺は『子守唄が聞えてくる。幕をあけると、上手寄りの椅子に王様が腰をかけて眠つてゐる。上手からお城の兵士が歌ひながら出て來る』としてあるが、上手寄りの椅子で、どのへんだらうか？ 上前だらうか上心だらうか？

上後の前のへんだらうか？

私 いままでこんな場合にはどうやつた？

客 いゝかげんのところへやつたもんだ。ところが舞臺がかうはつきりしてくると、他の登場人物との調和美も考へるやうになつて、いゝかげんの位置では駄目になつた。

私 君はさすがだ、調和美——つまり僕が、児童の教育演劇に最も重要だと主張する演劇體形美といふのはそれなんだ。健康發測とした児童演劇は科學的原理から出發した演出指導でなくては現はれないのだ。

客 それから『上手からお城の兵士が歌ひながら出て來る』としてあるが、上前から登場するのかわからず後から登場するのかわからん。一つ違つても大へんな違ひだから、作者がきちんと指示してゐないのはいけないんだ。それから、兵士五人のセリフが一つづつあつてから『お城の兵士達下手へ來る』としてある。下手といつただけでは、下方の前部か下心か位置がわからぬ。これではまるで作者の舞臺認識が疑はれるよ。王様の位置と兵士の位置との間には君の言葉でいへば、演劇體形の健康美がなくてはならぬが、作者の指示はそんなことにはまるで神經をもつてゐない。

私 それは君が無理だよ。作者必ずしも演出家ではないから、こんな脚本でも君自身が演出家として、君の腕で舞臺に生かしていけばいゝではないか。作者の書いてゐることばかり頼つてやつてゐ

ると、十人が十人同じやうな舞臺を作り上げるだけで、演出指導者の創作的特色は現はれない。今日の児童劇や學校劇がなんらの特色のないマンネリズムに陥つてゐるのはそこに原因してゐると思ふのだ。

客 それはさうだ。つまり脚本をこなさなければいけないのだね。みんな脚本にもたれかゝつて、児童に引きずられてゐる者ばかりだよ。僕もそれが物足りないので君の門をたゝいたわけだが。

私 一日にして長足の進歩とは君のことだらう。それで君が、演出の科學的研究、つまり演劇體形を一通り頭に入れてをくといゝのだ。規制演出法は必然にこゝへ發展してくるのだから。

體形を知つてゐると、今の、兵士たちが出てくるところでもすぐに實態に即した體形が案出できるわけだ。

客 それではこの子供らにやらせてみるかな。

私 いや舞臺の規制と同じやうに一通り君が理解してゐなければいけないよ。生徒は歸してその點をゆつくり話さうではないか。

(客の先生からさういはれて、生徒らは歸つていつたが、その失望の顔を見て私はなんとなく可愛さうな氣がしてならなかつた。)

客 では御傳授を乞ふかな、これから。

私 演劇體形は、歩行の基本が四種、起居進退の基本が八種、體形基本が百八十七種ほどに分類してゐる。あらゆる兒童演劇はこの中のどの部にか必ずあてはまるのだ。

客 へえ？ 驚いた研究だね。

私 その中にはもう一般の舞臺常識となつてゐるものもある。例へば歩行基本などがそれだ。學校では未だに取り入れてゐないのが多いけれどね。で、こゝに書いてみると、舞臺動作基本型（歩行の部）

- 一、下方より登場して、途中、引きかへして來る時は、左り足を前にして、觀賞席の方に向いて廻ること。
 - 二、その反對に上方より下方に歩く者が、上方へ引きかへすには、右足を前にして觀賞席の方へ向いて廻ること。
 - 三、後部に立つてゐる者が前部に進み出る時は左足から踏みだし、元に引きかへすには左足を前に下方向きに廻る。元の位置に來て觀賞席の方へ廻る時は、左足を前にして上方向きに廻る。
 - 四、前部にゐる者が後部にいく時は、左足から踏みだし下方向きに廻つて歩行し、又前方へかへるには、左足から踏みだして上方向きに廻る。
- これだけは、脚本練習にかゝる前にいつも二三十分間はやらせるといふね。

客 僕が一つやつてみよう。（客は一からやりだしたが、左足を前に觀賞席に向いて廻るところがぎこちなくなつた）こゝがむづかしいね君。

私 なに、左足をまっすぐに出してをいて廻らうとするからだよ。廻らうと思ふ時には左足（に限らず前になる足）をちよつと内輪のやうに踏みだすのだ。さうすると自然にいつてすぐだよ。

客 あゝかうか。なるほど、すぐだ。

私 二三四の基本もすべてその調子だ。

客 これは兒童が多勢ならんで行進曲のレコードかなんかでやればよくはないかしら。

私 さうだ。僕の教室では陸軍ラツパ譜で、普通行進、速歩行進などでやつたり、時にはピアノでやつたりしてゐる。兒童が馴れてきたら、演出者は斜列行進や圓形行進をやらせるといふね。兒童はかうしたことを劇と同じやうに喜んでやるものだ。

客 歩行基本のほかはまだあるやうだつたが、ついでにお願いしたいね。

私 こんどは舞臺動作の基本的なものを説明することにする。これも演出常識化してゐるがそれだけに大切なこともある。

舞臺動作基本型（起居その他）

五、どこの位置にゐても下方に向いて立つてゐる場合には、觀賞席から見た時、斜めに向いてゐ

る如く見へるやうにする。

六、上方向きに立つてゐる時も、やはり觀賞席からは斜めに立つてゐる如く見へるやうに立つ。
客 どうして眞横に向かせないのかね。

私 理論的に説明してゐると演劇藝術論になるから、それは別の日にして、今は實際問題で話していかう。上方向きでも下方向きでも、出演者が正側面に向いて立つと、見る方からは、登場人物の身體や顔が見へなくなる。斜めに立つてゐると、横に向いてゐる如く表現ができて、同時に出演者の全體が見てゐる者にも受け入れられて、その舞臺全體の藝術的統一感が強化される。

七、上方に居て、中方の三部のどこの部に向いてでも、片脛についての動作には、左足の脛をつき、右足の膝を立て、上體の中心が左足にて支へられるやうにする。正座對談等の場合も右膝が少し前になるやうにして斜めに坐せば美しい。

八、下方よりする時は、七の反對に左足の膝を立て、右足の脛をつき上體の中心が右足に支持されるやうにすれば美しい。正座對談の場合にも左膝が少し前になるやう心がけ斜めに坐せば美しい。

客 これもやつぱり五六の基本と同じわけのものだね。

私 さうだ、中方後部に王様がゐて、けらいが何かいふのに觀賞者の方へはまるきり背中を見せて

やつてゐるのがよくあるではないか。あんなのは教育藝術としての體形美の研究がないからだ。

客 しかし、子供としてはあゝするのが自然で、その自然のまゝにやらせて、兒童の創意を引き出すところに兒童劇の情操教育の價値がある、といふではないか。

私 理論は別にするが、そんな意味で、自然のまゝにやらせてといふなら、劇をやらせるといふことその事が根本的に不自然といはなければなるまい。外で自由に遊ばしてをいた方が自然で創意も出ようし、情操も伸びていくわけになる。だが、演劇教育の上でいふ自然の意味は、藝術としての兒童の自然である。藝術としての童心の躍如たるもの意味である。だから、藝術的基本の統制の下に表現された自然でなくてはならぬ。ただ、自然に、子供らしく、といつて、藝術的に笑止千萬なことまでも良しとするのは大きな錯覺だと思ふがね。

客 それでは僕も演劇教育を大いに勉強しなさいけないね。

私 全くだ。小學校にだつて演劇教育といふ學科があつていゝし、教育演劇といふ科目が教員養成の學科にあつてもいゝよ。話しが外れてしまつたがツイでにやらう。

九、上方にゐる者は、手を上げたり、指ざしをしたり、その他、手でやる身ぶりには、右手を用ひると見やすいものである。

十、下方にゐる者はその反對に、左手を用ひると効果が上がる。

十一、上方にゐる者は、持ち物などは多くの場合左手に持つ。右手に持つと自分の體のかけになつて見てゐる人には見へなくなる。しかし刀などは別である。

十二、下方にゐる者は、上方の反對に、右手に持つてゐると好い。そのわけは十一の場合と同じである。

以上の十二項目が、動作基本の主要である。これだけ演出者がその時ごとによく出演兒童に注意して守らせると、公開公演にあつて、どことなく垢ぬけのした自然な感じが舞臺に現はれてくるものだ。

客 この十二項の基本練習は君の教室ではどんなにしてやつてゐるか教へてくれんか。

私 ぞうさはないよ。僕のところには『基本練習用の兒童劇』が用意してあるのだ。みんな楽しくそれを練習してゐるうちに、みんな基本動作を覚えてしまふのだ。これが一番早くて演劇教育的だ。

客 なるほどねえ。そこまでやつてるとは思はなかつたよ。それは男子用のもあるだらうな。

私 男性的な動作基本のものと女性的な動作基本のものと二つある。

客 なんといふ題かね、一つ僕もそれでやつてみよう。これは全くいふ方法だなア——。

私 『ザルの冠萬歳』といふのが男性的基本劇で、『ス・メ・メの學校』が女性的基本劇だ。どつちも公演時間は十五六分のものだ。こんど來た時、臺本をあげてもいふよ。

客 ぜひ頼む。いや、大いに啓發されるところがあるよ。

私 そんなにいられると他人行儀できうくつだよ。まだ歸らないのか？

客 もういつ歸つてもいふのだ。

私 では一しよに歸らう。天氣はいふし、ぶら／＼原つばでも歩くにはいふ日だ。

どんな脚本でも演劇體形を知らなくては 演出指導はできぬ

(演劇體形百八十七種の説明)

私 やあ、しばらく。その後の演出は。

客 せんだつて貰つていつた基本練習用兒童劇『ザル冠』でやつてるが、生徒もしつかりした動作が見へるし、僕も實に氣もちがいゝ。でも少し深く、演劇體形の基本を知つてをきたい欲望がわいたのでお訪ねしたわけだ。

私 では、先日は舞臺の規制法と動作基本の話をしたから、今夜はいよく演劇體形の科學的研究について申し上げるかな。

客 お茶菓子は持参したよ。いつも無料講義ではすまないからね。

私 それはありがとう。お茶はこつちもちか。

二人 ハ、ハ、ハ。

私 では初めることにする。今夜のは少し複雑だから、また悲鳴をあげるなよ。こいつは人體の解剖研究と同じだからな。これがすつかりわかつてゐさへすればもうどんな兒童劇だつて自由自在に演出できるぞ。

客 『虎の巻』を授けてもらうわけだな。よし、こつちもそのつもりで拜聴するぞ。

私 さう固くなるなよ話しくいから——演劇體形は五つの體形から成立してゐるのだ。百八十七種以上あるが、それらは皆この中に含まれてゐる。これを『五元體形』といつてゐる。それは次の五種だ。

一、正 列

觀賞席に向いて、舞臺に横に一列にならぶ二列の時は二行正列といふ。これは多く用ひる體形である。

二、縦 列

舞臺前部より後部へかけて縦一列にならぶ。それが二筋ならば二行縦列、三筋なら三行縦列といふ。現在あまり用ひられてゐない體形である。

三、斜 列

舞臺に斜めにならぶ。二重斜列とか三重斜列などいろ／＼工風がある。多く用ひられる體形で

ある。

四、半 圓

舞臺へ半圓體形に現はすもの。これも圓形が觀賞席に向つてまるく作られたのを『外圓體形』といひ、左右兩端が前部に出て圓形が後部に引つこんでゐるのが『内圓體形』といふのである。

五、全 圓

舞臺上で、まんまるに或は楕圓形にて現はす體形をいふ。用ひることが少ない。

客 この『五元體形』からあらゆる演劇體形が生じてくるといふわけか？

私 さうだ。口でいつただけではわからんから、君、生徒を使つて舞臺で一應、五元體形をつくつてみるに限るよ。さうすると君が今まで想像もしなかつた演出法の視野が展開するから。

客 うん早速やつてみよう。

私 こんどは、正列體形を分類してみよう。

【十五正列】とつて正列は十五種ある。

イ、上方正列、中方正列、下方正列。

ロ、前部正列、中部正列、後部正列。

この中でも、イの正列は實際上には位置が漠としてくるので使はない。ただ、これからいふ各正列の位置をはつきりさせるための分類の手段である。

ハ、上方前部正列、上方中部正列、上方後部正列。

ニ、中方前部正列、中方中部正列、中方後部正列。

ホ、下方前部正列、下方中部正列、下方後部正列。

それは、十二部に規制した舞臺圖にあてはめて見ればすぐわかるから蛇足の説明はよしてをかう。

客 途中で妙な質問をするやうだが、演出指導にあたつてこれではかへつて、やゝこしくなるやうなことはないかね？ といふのも實はめんくらつての出來心からだかね。

私 君は教育學は一通りやつたらう？ それが實際兒童に接してそのまゝ役には立たなかつたらうが、君が誤りなき教育をする基礎になつてゐる。ある畫家がデッサンばかりやつてゐるのを見て、それが作品をつくるのに何の役に立つかといつたら笑はれる、裁縫を習ふには運針練習といつて、どうきんざしばかりやる。あれが着物を縫ふのに何の役に立つのだい？ と質問してゐるやうなものだ。

客 いやはや、これは手きびしい。お手やはらかに頼むよ、ハ、ハ、ハ。

私 どうも君には演出科學といふことがよくわかつてゐないらしい。最もまだわからんのがあたりまへだが。

客 もういゝよ、まあ、お茶でもどうぞ。

私 臺本へ演出指導の計畫を書きこむ時に、一々正列の名詞を書きこむのは手数だし口にするのも不便だから、これには左の通りの略稱記號を用ひるとよい。

ロ、前正、中正、後正。

ハ、上前正、上心正、上後正。

ニ、中前正、中心正、中後正。

ホ、下前正、下心正、下後正。

これで正列の部は終りだ。こんどは縦列について話さう。

客 縦列體形はあまり使っていないやうだが、使ひやうでは新機軸がだせるのではないかなあ？

私 ほんとは。僕も今はこの體形に一番研究心をそゝられてゐる。これも『十二縦列』といつて、基本になるものが十二ある。

ヘ、上方縦列、中方縦列、下方縦列。

ト、上方前部縦列、上方中部縦列、上方後部縦列。

チ、中方前部縦列、中方中部縦列、中方後部縦列。

リ、下方前部縦列、下方中部縦列、下方後部縦列。

これも説明するまでもない。略稱記號は、

ヘ、上方縦、中方縦、下方縦。

ト、上前縦、上心縦、上後縦。

チ、中前縦、中心縦、中後縦。

リ、下前縦、下心縦、下後縦。

これは五元體形の説明にもある通り、各縦列とも、五行にでも六行にでもやれる。それに正列や斜列を組合はせても面白い舞臺がつくれるのだ。

客 なぜあまり使はないのだらう？

私 縦列の大きな缺點は、前の者がうしろの者を見へなくしてしもうことだ。そのためこれを避けることになつたんだ。けれども科學的な演出でこの缺點を征服することができる。縦列體形は、自然的に空間への進出となる。兒童に積極的な理想生活を藝術生活によつて體驗させて、その建設的精神の昂揚を目的とする教育演劇にとつては、演劇體形の空間的發展は大きな効果があるのだから、縦列の場合だけでなく、すべての演出上から考慮しなければならぬことだと思はれる。

客 つぎは斜列體形だが、これは相當にあるだらうな。何しろ便利だからね。

私 僕は『九十六斜列』に分類してゐるが、もつとあるかもしれないよ。これは別に科學的根據がなくても、自然的にさうなり易い體形であるが、自然的形成の斜列體形といふものは、たいてい、二三種の類形的なものばかりだよ、まあ、君なんかは今後、これを規劃指導の科學的意識で演出したなら、すいぶん健康的な舞臺が見られるわけだ。

客 とにかく君の指導法は子供が健康的になるといふか、科學的なのといふか、舞臺の行動が明らかくしつかりしてくるよ。

私 斜列體形を分類しよう。これは、片斜、双斜、大片斜、大双斜の四種にわけてゐる。ちよつときいただけではわからぬから、手帳へでも書いとくんだね。そして、生徒を使つて舞臺で實驗してくれれば一番いいが、それが面倒なら、西洋紙を二枚つぎあはせて、それに舞臺規劃をして、將棋の駒を人の代りにして、一通りは體形をならべてみてくれ給へ。頭の中で想像してゐるばかりではわからぬから。

客 なるほど。將棋の駒は前とうしろがはつきりしてゐていいね。今夜歸つてやつてみるよ。

私 ではこゝへ書いて進呈する。まづ『十五片斜列』から、従來、小斜といつてゐたが今後はわかり易く『片斜』と改めることにした。

十五片斜列體形分類、片斜列とは三方十二部各部内の片側だけの斜めの列のことだ。(以下いづれも略稱で記す。)

- ヌ、上方片斜、中方片斜、下方片斜。
- ル、前部片斜、中部片斜、後部片斜。
- ヲ、上前片形、上心片形、上後片形。
- ワ、中前片形、中心片斜、中後片斜。
- カ、下前片形、下心片形、下後片形。

十二双斜列體形分類 双斜列とは、出演者が八の字のやうに斜めに向きあつた體形である。注意してもらひたいことは、これも半圓體形と同じやうに、外斜形と内斜形のあることだ。内斜形とは、舞臺の後部から前部の方へ八の字形が展開してゐる體形である。外斜形とは、前部から後部へ八の字形が展開してゐる體形である。内斜形では兩方の斜列が互ひに向き合つてゐるが、外斜形では兩方の斜列が背中合はせに向く場合が多い。

- ヨ、上方双斜、中方双斜、下方双斜。
- タ、前部双斜、中部双斜、後部双斜。
- レ、上前双斜、上心双斜、上後双斜。

ソ、中前双斜、中心双斜、中後双斜。
 ツ、下前双斜、下心双斜、下後双斜。
 ネ、全體双斜。

これは舞臺全體にわたつて現はされる一番大きな斜双體形である。

大斜列體形分類 大斜列と片斜列とは混同してはいけない。片斜は双斜の片側であるが、大斜は三方にも前中後の三部にも、他の九部にも、大きく斜にわたつた斜列體形である。

ナ、上方大斜、中方大斜、下方大斜。
 ラ、前部大斜、中部大斜、後部大斜。
 ム、上前大斜、上心大斜、上後大斜。
 ウ、中前大斜、中心大斜、中後大斜。
 キ、下前大斜、下心大斜、下後大斜。
 ノ、全體大斜。

客 こゝでちよつときくが、双斜のばあひには外斜内斜で記入できるが、片斜の時には、右側の片斜と左側の片斜とがあるわけだね。

私 さうだ。いゝところへ氣がついた。つまり片斜も双斜も各々三十二の斜列體形が存在してゐる

のだ。實は、君が氣がつかなかつたらあとで説明するつもりでゐた。

客 その右左りの片斜の記號はどうしてゐる？

私 演出者が出演者に向かつて、右を右片斜とし左りを左片斜と記してをくわけだ。

客 觀賞席から見て右左りにすればいゝのだな。上方が右、下方が左りとなるんだね。

私 貴見の通りだ。

客 ではもう一つ。いまの大斜列の體形ね、あれもたとへば全體大斜にしても、上方奥の、一隅から、下方前の一隅へかけて大斜するばあひと、下方奥の一隅から、上方前部の一隅へ大斜するばあひとあるだらう。さうすると大斜も三十二大斜が存在することになるね。

私 さよう。それも貴見の通りだ。

客 その記入はどんなにやるのかね？

私 それは前部を起點にして定めてをく。上前の一隅から下後の一隅への大斜へは『右全大斜』とし、下方前部から上方後部への大斜には『左全大斜』としてをくやうにさ。各部の大斜列も同様だ。

客 それから双斜の中にも、八の字形ばかりでなく、三角形の一片を取つたやうなものもあるわけだね。

私 それを、角斜といふのだ。内角斜、外角斜のわけかたは双斜と同じだ。さあ、つぎは半圓と全

圖をやつてしまはう。
半圓體形。

- オ、上方半圓（略稱、上半）、中方半圓（中半）、下方半圓（下半）。
- ク、前部半圓（前半）、中部半圓（中半）、後部半圓（後半）。
- ヤ、上方前部半圓（略稱、上前半）、上心半、上後半。
- マ、中前半、中心半、中後半。
- ケ、下前半、下心半、下後半。
- フ、全體半圓。

私 略稱記號であるからそのつもりで、半圓體形も右の十六に、内半圓形と外半圓形の両面があるから、三十二體形になるのである。

客 かうして圖に書いてみると、外半圓形など從來あまり見られない體形で、しかもすばらしい健康感があるなあ。

私 そんな氣がするだらう。演出指導に基本體形を利用したすともつと驚くほどだ。さて、いよ

く全圓體形だ。

全圓體形分類

- コ、上方全圓（略稱、上全圓）、中方全圓（中全圓）、下方全圓（下全圓）。
- エ、前部全圓（前部全）、中部全圓（中部全）、後部全圓（後部全）。
- テ、上方前部全圓（上前全）、以下略稱 \parallel 上心全圓、上後全圓。
- ア、中前全圓、中心全圓、中後全圓。
- サ、下前全圓、下心全圓、下後全圓。
- キ全體全圓。

客 全圓體形は内圓形か外圓形か？

私 これは實演としてはめつたに使ふ時がない。しかし、全體圓形など前部の半分を外圓形にし後部の半分を内圓形にするやうな創念を加へれば、すばらしい體形美が現はせるのである。概していへば外圓形に使ふことが多い。これも内圓と外圓の両面があると思つてをれば便利である。これで演劇體形の分類は終つたわけだ。

客 いやどうもありがとう。

私 だがこれは兒童演劇を構成してゐる一般的な形式的要素を解剖して分類したまでだ。解剖した人體をつぎ合はせたらすぐ生きた人間が作れるやうな考へかたをしないやうにしてくれ給へ。ただこゝに上げた演劇體形總數百八十七の分類は、兒童演劇體形基本である。どの脚本でも必ずこの中

いづれかの基本の活用によつて臥龍點睛の生氣が得られる。もちろん基本であるから、君の演出計畫の中に攝取消化して、その劇獨特、貴君独自の創造的舞臺を築き上げられたならば僕の喜びはこれに如くはないわけだ。

客 いろ／＼ありがとう。僕も兒童演劇といふものが、やつと、はつきりしかけてきたやうだ。今夜はこれで失禮しよう。

演劇教育としての練習指導の實際

(脚本による規畫演出法の研究)

客 舞臺と演劇體形の基本は教はつたからこんどは演出の實際を教へてもらひたいのだが、今日はどうだらう？

私 いつでもいゝよ。演出の實際といつても、脚本選定、臺本製作、朗讀して聞かせるあたりまではどこも同様だからなあ。

客 その次に、各役をきめて臺本をあてへ、セリフの暗記をさせる。暗記したら立ちけいこをやるとなるのが僕たちの常習だ。

私 あれはいかん。まるで演劇による兒童の藝術生活を無視したやりかただ。教育演劇についての理論のところでもいつてゐる通り、兒童に劇をやらせるのは、習はせるのは手段で、人生にける理想的生活を演劇藝術として生活させ悟覺させるのが目的である。それにはセリフの暗記を先にさせるのは弊害が最後まで付纏ふのだ。

客 どういふわけだらう。わからんね。

私 『演劇行動』のところで話したやうに、児童の行動性の動くところに生きた言葉が現はれ、生きた動作が現はれる。だから劇の言葉も行動性から表現されなければほんものではない。先にセリフを暗記させるのは、せつかくの言葉を行動性から切り離して、記憶化してしまうのだ。つまりお芝居化することになる。僕は生活化するのでなくては演劇教育でないといふのだからね。

客 暗記してから舞臺で練習するのが順序のやうに思はれるがね。

私 さうでない。先づ臺本を児童にあたへたら、すぐに、臺本を持つたまま舞臺練習をするのだ。さうすると児童は、セリフの行動性を直感して、セリフの生命を直ちにつかむでくれる。セリフの生命をつかんでゐる以上は、セリフの記憶など問題ではない。練習してゐるうちに、ひとりで言葉となつて現はれてくる。だから、しまひには臺本を持つてゐるのがうるさくなつてひとりで放してもうやうになるのだ。

客 つまりセリフを記憶させるのではなくて、身體の全體でぶつかつていつて、まづその劇を生活として體得させるわけだね。

私 さうだ。記憶してから動きの練習となると、動きとセリフは別々の發展をして、セリフは朗讀口調がぬけないし、動きは自然性がなくてぎこちなくなる。

客 さうなると児童は演劇を生活するのではなくてお芝居をしてゐることになる。

私 そこをさして僕は『虚偽の演劇生活』といふのだ。みんなこれに陥らないやうにしくちやいけないね。だが、今いつたやうにやればその心配はないよ。

客 なるほど、これは新しいやりかたをきいた。児童はどつちがやり易いだらう？

私 いふまでもあるまい。藝術生活化して體得するのと、概念化して記憶するのは、前者の方が楽しくて愉快だ。僕の教室の生徒なんかは絶対に行動主義を求める。記憶してから立ちけいこなんてやりかたは、顔をしかめてしまうよ。

客 行動性が生きた言葉となる！ なるほどそのりくつだなあ。僕なんかは國語の教育でもするやうなやりかただつたんだなあ。

私 君だけなものか。新劇團でも童話劇團でもみんなあのやりかただ。だが今に行動性をつかんだ演出法に變ると思ふ。

客 つぎに、練習の初めから終りまでの大方針を話してくれないか。

私 全期間を三期位にわけてやるといふやうだ。全部で二十一回の練習で一つの劇を藝術化しようとするれば、初めの七回を第一期とし、次の七回を第二期とし、最後の七回を第三期とするのだ。そして、第一期は全體練習だ。第二期は分解練習だ。第三期は綜合練習だ。

客 その教程をくわしくきかせてくれ給へ。

私 だが、その前の準備期間が大切なものだからそこから初めていかう。

練習準備期間。

まづ謄寫版刷りの上演臺本ができたとする。これに對して演出プランを記入しなければならぬ。こゝが指導者の最も緊張し、思索し、創作し、熱意をもつて苦心しなければならぬところである。基本劇『ザルの冠萬歳』を例に用ひれば便利なのだが、あれには、すべてくわしく出てゐて、君一人でもやれるから、他の、だれか、規劃舞臺を知らないで書いた人の作品で、ちよつとやつてみよう。何かないかなあ。

客 これはどうだ？ 先日君が來た時にやつてゐた臺本では。

私 あゝ、それがいゝ。この臺本には、出入口も「上手」と「下手」としてあるだけだし、演劇體形も意識されてはゐないから、規劃指導法でこなしていけば運用法がよくわかるよ。まづ、赤インキと筆をもつて、位置の指定からやらう。登場人物は、

王さま

お城の兵士 一、二、三、四、五

ラツパ屋さん

太鼓屋さん

笛屋さん

の九人だ。この下へ配役の兒童の氏名を書く。それから舞臺背景だ。この脚本には背景が書いてないから不便だね。背景はすぐに美術家に臺本を送つてデザインをしてもらうやうにはこぶことをくれないけない。幕をあける前に、子守歌が聞えてくる。この歌もすぐに選定してきめる。『幕があくと、上手寄りの椅子に腰をかけて、王様が眠つてゐる』とある。

客 どのへんで眠らせるかな？ 上方前部の中ほどがよくはないか。

私 だが、あとから兵士が五人出てくるからそれとの體形美を考慮してきめるがいゝ。が、とにかく『王、上前中』と、臺本の上へ朱書してをくのだ。もつとはつきりするには、臺本の上の餘白に規劃舞臺圖を書いて位置を印してゆく方法もある。

客 これで王様の位置ははつきりした。つぎに『上手からお城の兵士が歌ひながら出て來る』としてあるが、上方後部からか前部からかわからない。後部から出すかな。

私 作者は後部のつもりらしい。この場合、野心的な演出をやらうとすれば、上前から、前部正列行進で歌ひながら出て、體形の變化を利用するのであるが、後部から出すのは新味はないが堅實な演出だ。

客 では『上後正列行進』と朱書してをかう。

兵士合唱の唱歌

霞をわけて寄せる敵を、王様知らずに眠つて三日。この花咲く日に戦ひましよと、送り届けた蕾はふくらみ、明日開くにまだ起きぬ。

兵士一 (兵士二に) どうしませうか？

兵士二 (兵士三に) どうしませうか？

兵士三 (兵士四に) どうしませうか？

兵士四 (兵士五に) どうしませうか？

兵士五 ラツパ屋さんが来てゐるから、ラツパを吹いてもらひましよ。

(兵士達は下手へ来る)

客 この『兵士たちは下手へ来る』としてあるがどのへんへ来るのかな？

私 君は演出者ではないか。そんなに脚本に凭れかゝつては駄目だ、もつと脚本を活かす工夫を考へ給へ。規則演出法はそのためにあるのだ。

客 あゝさうだつた。なか／＼過去の幽霊がぬけきれないのだな。

私 兵士たちのこのセリフは、中央後部あたりに正列にならんでいふのが普通だが、それは平凡だ

から同じ中方後部を使つても『左大斜體形』がいゝね。さうすると『上方前部』にゐる王様の位置と對照的な體形美が現はれると思ふ。

客 なるほどね。ではこのセリフの上欄に『中後左大斜』と朱書してをく。

私 かうなると『中後左大斜』の體形となるまでの時間が、『歌ひながら出て来る』といふ演劇行動の時間であることがはつきりしてくる。つまり、歌ひながら出て来て『中後左大斜』の體形となつた時に歌が終つて、つぎの行動に展開していくことがわかるだらう。

客 なるほどねえ。こいつは科學的だ。

私 兵士たちのセリフはその體形のまゝにて交はされる。そして、つぎに『兵士達は下手へ来る』と作者は書いてゐる。下方のどこへ兵士たちを集め、どんな體形で現はしたらいいか。つぎのセリフを讀んで考へて見給へ。

(兵士達下手へ来る)

兵士合唱 ラツパ屋さん、ラツパ屋さん、今こゝでラツパを吹いて王様のお眼々をあけて下さい。
(と歌つて下手を眺める)

兵士合唱 ラツパ屋さんがラツパを持つてこちらへ走る。階段上がつてと門をあけた、櫻の花が散りました。お靴がごと／＼そうれ来たラツパ屋さん。

(ラツパ屋さんがラツパを持つて下手から出て来る)

ラツパ屋さん お城の兵隊さん。わたしがラツパを吹いてもいよ。

兵士合唱 えよ。ラツパを吹いて王さまのお眼々をあけて下さい。

(とお城の兵士達は、王さまの傍に来る)

ラツパ屋さん わたしのラツパはよく鳴るラツパ。里で吹いてお山の向ふの羊を集める、いよラ

ツパだから王さまはお眼々をきつとあけますよ。

(と歌ひ、王さまに近寄つてラツパを吹く)

こゝまでの演出プランを立てゝ見給へ。なか／＼いゝ脚本ではないか。

客 うゝむ、ちよいとむづかしいね。まだ、演劇體形がすっかり頭にはいつていないからね。もつと将棋の駒をならべなくちや駄目だよ。

私 では、家へかへつて将棋の駒でやつてみてはどうだね。

客 まるで宿題みたいだね。なんとかしてこゝでやつてよやう。(客はしばらく赤インキと臺本を見くらべてゐたがやうやくできた)これではどうだね?『兵士達下手へ来る』は『下前』へ来て、前に二人、後に三人の『下前二重正列』といふやつで歌を歌つてから、そのまゝ下方向きになる。さうすると自然に『下前出入口』の方を見ることになるだらう。それが『と歌つて下手を眺める』

といふト書きの、體形的表現になるわけさ。その下方向きになつた時、觀賞席から眺めると、側面から二重正列を見るやうで、ちよつときれいではないかね?

私 うまい! これは傑作だ!

客 『ラツパ屋さんがラツパを持つてこちらへ走る』といふ歌はこの體形のまゝで歌はせるのだ。

私 それも良い。きつと成功する。だが、二重正列の位置は、上前でも、下方割線と、前部割線の交叉點のあたりがいよ。あとでラツパ屋が下前へ出て来た時のことを考へるとね。

客 そこだ、頭を悩ましたのは! なるほどさうすればラツパ屋と兵士の對照も美しくなるわけだなあ。兵士とラツパ屋が、目と鼻とつきあはずやうになるので心配してゐたのだが、かうすればいいわけだね。つぎに兵士とラツパ屋さんの會話があつて『お城の兵士達王さまの傍に来る』といふところだ。これは王さまの椅子を取りまいて半圓形にならばしてみた。

私 そこは、初めからこゝまでのヤマだ。このクライマックスへ展開するために今までの行動と體形があつたのだ。今までの一切のものはこの花を咲かせるための準備であつた。かういふところのしめくゝりが大切なのだ。

客 ではこの體形ではいけないかね。

私 僕は、兵士は初め出て来た時のやうに、『中後左大斜形』がいよと思ふね。なぜといふに、兵

士が同じ體形を二度もとるといふことは、王さまの王さまらしい雰囲気濃くする効果があるし、兵士も規律ある如くに感じられるし、ことに、すべての活動の力點が王さまに集注されつゝあるのだから、兵士が王さまから離れて注視してゐる方がたしかに自然であると思ふ。それに、あとからすぐラツパ屋さんが王に近よつて、ラツパを吹くのだから、兵士が離れてゐる方がたしかに効果的だよ。

客 拙者はちよいと基本體形を弄びすぎたわけだね。何しろ珍らしいのでいろ／＼使つてみたいんだよ。ハ、ハ、ハ。

私 今はどうせ臺本に體形的整理を朱書する方法をやつてるんだからかまはぬが、體形に溺れて生命を忘れないことだ。生命表現のための體形なんだからね。

客 全くだね。さて、そのつぎのラツパヤさんが『と歌ひ、王さまに近よつて、ラツパを吹く』といふところは、こいつは一人だからどうさはないね。歌つてから王さまに近よつてラツパを吹けばいゝだらうね。

私 じようだんいふなよ。一人だつて演劇體形はあるよ。だがそれは演劇行動に近いわけだ。ラツパヤさんが歌を歌つてから王さまに近づくのは拙いね、表現が二つに分裂して。言語の表現と行動表現が一致しなければならぬ場景だから、歌ひながら靜かに近よつていく。それも、直線的に歩み

よるのでなしに、上前にゐるとすれば、中方中部から上方前部の王さまの椅子にかけて、半圓形の舞臺コースを選んで靜かに歌ひながら近づいたなら、どんなにかこの演劇生活の中に潤ひを増すかれない。體形の原理は一人物の舞臺上での生活行動の眞實性を藝術的に表現するためにも用ひられなければならぬものたることも知つてをいてくれ給へ。

練習中に困る問題の解決集

(私の児童劇演出の経験から)

第一期の全體練習

親友客兄。

先夜は教育演劇に熱談のあまりをそくなつて、君は、古川橋から『赤電車』だつたらう。

『電車がない。今夜は泊めてもらはう』

といつて歸つて來はせぬかと思つて、三十分ばかり表の戸の鍵もかけずにゐたが、その音づれもないので、なんだか物たりないやうな氣がしてならなかつた。

さて、早速、本論にはいるとしよう。

『臺本の演劇體形的整理』のやりかたは、あの晩、充分おわかりになつたと信ずる。で、第一期練習から第三期練習までを、この手紙で申し上げることにした。

全期の練習回数をかりに二十一回としてをく。で、各期の練習回数は七回としてをく。

最も、用ひる脚本の構成要素によつて、全體練習期の第一期を短縮して、分解練習期の第二期を長くしたり、第二期を短縮して第三期の回数を延ばしたりすることはありがちなことである。そこは演出者の手加減である。

第一期練習の目的は、出演児童に、その劇の生活全體と、自分の役の演劇生活とを體得させるにあるのだ。それもきはめて大づかみでよいのだから、臺本を持たせて、すぐに舞臺練習を初めてしもうことだ。そして、演出者の立ては演劇體形を教へてをく。児童らは、臺本のセリフを、つかひながら讀みつゝ、その體形へと演劇行動を起してゐる。

セリフの意味をとり違へたり、解釋をまちがつたりしてゐたらばすぐに正してやらなければいけないけれど、少し位のセリフの訛りや、つかへたりすることはこの期間にとがめることは禁物だ。

この期間は、児童たちが自由な氣もちで演劇するやうに導くことだ。

さうすれば児童らは、あたへられた役割を自分で自分らしい個性に創造していく。この期間は児童の創作的表現の活動期間とするつもりで、かれらの考へること、空想すること、思ひつき、工夫など、どんなことでも悉く現はしてくるやうに自由なくつろいだ環境にしたいものである。そして、その劇を生活し得るやうな氣分を培ふのである。

それから、脚本の練習にかゝる前に、十分か十五分位は、音楽でも利用して、基本動作の行進をやらせるのもよい。

又、そのつぎに、發聲發音のトレーニングをする。これには拙作基本劇『スマメの學校』の中に、僕の信用してゐる舞踊家千葉みはる氏が作曲してくれた『アイウエオの歌』があるから、あれを、はつきり歌はせるといふと思ふ。これも十分位も歌つたなら、セリフを話す時に調子がなめらかになつてくる。

脚本の中に、踊りがあつたり、唱歌があつたり、音楽があつたり、何かの効果があつたりする。

第一期練習の期間に、演出者はその練習準備をととのへることを怠つてはならない。自分でやればこの上ないし、専門家に頼むとすれば早く手つきをすることだ。そして、第二期分解練習にはやれるやうに運ぶことが演出者の大切な事務である。これがをくれるやうではいけない。

それから、體形と同時に、舞臺上の諸道具の位置を、出演兒童に認識させておくことも第一期練習期間の仕事である。

あゝ、こゝで思ひでしたが、第一期練習に在りて兒童に體形を知らせる便利な方法は、白墨をもつて、舞臺へ描いてをいてやるのだ。また、諸道具のある場所へも、白墨で、木なら木とか、椅子があるなら椅子の畫を書いてをくとかするのは、第一期間中では最も大切なことである。

兒童たちがこれから創造しようとする演劇生活に、この白墨が、どんなに役立つかは、経験したものでないと想像もつかないほどである。忘れてならぬことだ。

演出者は、出演兒童のセリフの息のきりかたに、こまかく敏感でありたい。言葉がいろいろな感情を現はすのは、その速度の高低の相違によるものだ。

一般的形式としては、怒つた感情をこめた言葉にはスピードがある。倦怠の感情をこめた言葉は速度がのろい。

感情の表現の機械として言葉を考へるならば、そのスピードの高低によつて、いろいろな感情が現はれてくるわけだ。

實際では、言葉のスピードが出て怒るのではなくて、怒つたために言葉のスピードがかかるのであるけれども、演出者としての立場からは、言葉を機械として扱つていく意識が必要である。

兒童らが舞臺でやつてゐるセリフの表現を、機械的な意識のもとに研究し、その表現形式、即ち言葉のスピードを調整するのは第二期の仕事であるが、第一期練習中に、演出者は注意して、臺本に印しをつけてをくやうにしたい。

『こゝは先生どんなに云つたらいいのですか？』
と出演兒童は當惑した顔でたづねる。

さうすると先生は、

『あなたがよく考へて、工夫して、一番いゝと思つた通りに云つてごらんなさい。』
といふ。まるで答へになつてゐない。

『悲しさうに泣くのぞ。』

といつても、出演児童は泣く氣にはなれないのだ。それを

『ほんとにその氣もちになれば泣けてくるものです。』

などといつて無理解な難題をいつてゐる児童劇の指導者に呪ひあれだ。

それよりも、児童があたへられた役の生命にとびこむ鍵をあたへてやることだ。

その鍵とは何か？ それは一つの形式である。科學的に研究されて形式化された表現方法である。この鍵をあたへられることによつて、児童は演劇生活の眞實の中へとびこみ、生きたものをつかんで現はれるのである。(この章をよく味得されたし)

とにかく、第一期練習は、このやうにして演出者も出演者も準備時代である。基礎工事の時代である。だから、配役なども同じ役の候補者を二三人きめてやらせてもいゝし、役に適しないと見たら、第二候補の児童にもやらせてゐることもできる。

しかし、道徳的意識の劣つた児童に、非常に道徳的な役をあたへて、劇演生活を通してもの自覺

と向上をはからうとするやうな、特殊的な教育目的の場合は別である。

親友客兄。だいぶ長くなつたやうだ。今回はこれ位にしてをいて、お目にかゝつていろくお話しすることにしよう。さようなら。

演劇教育は形式から入つて眞實を掴ま せるもの

第二期分解練習

客 先日はお手紙をありがとう。第一期練習はあの通りにやつてみた。けふは第二期の練習についてきゝにきた。

私 どうでした？ 成績は？

客 おかげで非常にみんな愉快にやつてるよ。朗讀口調もあんなにしてやれば次第に消化されてくるものだとわかつたよ。まづセリフの中で、ハ、ハ、ハ、と笑ふところがある。笑ひ方がわざとらしいのだ。出演児童も自分でも不満なのだ。どんなにしたらよい？

私 『ハ、ハ、ハ、』と笑ふ時には、ハといふ音聲を喉から吐きだしてつゞけていふつもりでやるのだ。笑ふといふ氣もちよりも、ハ、ハ、ハ、といふことをいふつもりでやらせてみ給へ。ウフ、ハ、ハ、

つて、ヘ、ハ、ハ、だつて、イヒ、ハ、ハ、だつて、アハ、ハ、ハ、だつて、オホ、ハ、ハ、ハ、だつて、笑ひ方は同じだつゞけざまに笑ふのだつてやり方は同じだ。

客 (自分でいろ／＼やつてみて)なるほど、これでその氣もちが表現される。やつぱり形式からはいつていくのがいゝのだね。

私 その役によつてスピードを調節すればどうさなくやるやうになる。

客 では泣きかたは？ まづ、すゝり泣きを表はすには？

私 鼻をすゝればいゝ。つゞけてすゝれば急なすゝり泣きになるし、ゆつくりやれば、靜かなすゝり泣きになる。

客 大きな聲で『アーンアーン／＼』などとつゞけて泣くのは？

私 それはユーモアな泣き方を表はすものである。まづ兩眼をつぶらずにゐれない位ゐる口を大きくあけて、舌をうごかさずに、頤もうごかさずに、アーンアーン／＼とやつてみ給へ。腕白ものやいたづらものが失敗した時の泣き方になる。

客 それでは『すゝり泣きながら言ふ』などとしてあるがあれはどんなにする。

私 どうさはない。鼻を一度すゝつてセリフをいへば泣いていつてる感じが出るし、二度より三度三度より四度、四度より五度と、すゝり方が多ければ多いほど、はげしく泣きつゝものをいふ感情

が表現される。セリフのきれ目きれ目にいけばいいのだ。

客 笑ひながらセリフをいふのもそんなやりかたでいいのだね。

私 さうだ。泣き方、笑ひ方、どちらも専門家が苦心修業するところだから、児童劇のばあひもある程度まで、機械的練習をさせなければ、ほんとうの感情表現の域にはいかないね。

客 つぎにセリフを『ゆつくりいふ』にはどうしたらよいかね。どうも早口で困るが。

私 語音をはつきり大きな聲で云はせるといふやうだ。大きな、語音のはつきりした聲は、早口では云へないものだ。早口や朗讀口調になるのは、教室で讀本朗讀をする時の聲量よりも小さいからではないかね。また、大きな聲にするには、語尾をはつきり云はせるといふ。たとへば、『みなさん』といふのに、ふつうにいへば、『ん』の音はほとんど口の中で消へる。それを『みなさん！』といふやうに、『ん』の音を、はつきり力強いはせると、どうしても、みなさんの音へも力が加はつてくる。『あります』の『す』や『やううではありませんか』の『か』や『ございます』の『ざい』の音などは、特に注意して、明確に強く發音させなければいけない。

客 役と役の會話の運びが早くなつて困るがあればどうしてなほしたらいいかしら？

私 ふつうの會話なら、甲が云つてから、乙が云ふ間は、二呼間位の間をあけていくがいふやうだ。劇に經驗のない児童ほど早くなるものだ。間ををくことは二呼間をくやうに、第二期練習で注

意するのだ。

客 急を報するばあひとか、せつばつまつたばあひとか、永く考へてから答へるばあひなどは、何によつてその間をきめるのかね？

私 やはり秒刻でやるのだ。急な時は平時の二呼間をぬきにすればいい。永く考へる時は、數を多くするので。そして長い時には出演者はその數をかぞへてから云ふやうにさせるとよい。その位の精神的餘裕はもたせなくてはいけないよ。どこの學校の児童劇を見ても、出演者の氣もちにゆとりがない。五十メートル競走みたいに一氣にすんでしまつて、生活的味はひがない。あれは、演出者が、セリフとセリフの間の時間的な想像的重量を無視してゐるからだよ。

客 ではセリフの『、』や『。』のところは、時間的な意圖のもとにやらなければいけないんだね。僕は今まで、單に、文章の句點や讀點のつもりでやつてゐたよ。

私 演出者がそれでは朗讀口調から脱しられないわけだ。
客 でも脚本の通りにやるよりほかないだらう。

私 さうするとかなり『、』がたくさんあつて、どうしても説明的になつて生氣が表はれないのだ。大體、いまの児童劇脚本を讀んでみると、文章としてのセンテンスであつて、言葉としての息とリズムがないのが多い。だからあのまゝやつたら駄目だ。演出者が、息とリズムを調べるために『、』

や。』をうちかへて、呼吸の通つたものにならなければいけないのだ。

客 さういはれるとたしかにさうだね。だが、呼吸を通はせるのはむづかしい仕事だらう。

私 なんでもない。兒童がセリフを云つてるのをそのつもりで注意してゐると、はゝア、こゝがこれだからいけないんだなとわかるよ。その句點を變へたり除いたりしてやればいゝのだ。しかし、そのセリフが單なる概念の羅列であつたら、呼吸は通はないが、それでも出演者はとてもやり易くなるものだ。

客 なにか實例をひいてみせてくれないか。

私 たいていの脚本はみなさうだよ。(そばにある脚本集をとりあげて見て)こゝにあるのだつてさうだ。

久子 あたし、今朝この靴の方がきれいだったもんで、小さいのを我慢して穿いてきたの。それでさつき草を摘んでゐる時から、痛くて痛くて――。

このセリフは感情がよく出てゐる。文章としてもいゝ。だが、演劇生活の中に使ふ言葉としては呼吸に添つてゐない。『あたし』ときつたところは、靴ずれに困惑してゐる少女の感情を含み、こもつてゐていゝが『今朝この靴の方がきれいだったもんで』できつたため、せつかく含みをきつて流れ出た感情をこゝで殺してしまつてゐる。こゝは『穿いてきたの』まで一氣に表現すべきところだ。

『あたし、今朝この靴の方がきれいだったもんで小さいのを我慢して穿いてきたの。』と云はせたなら、この場の感情が生きてくる。つぎの『それでさつき草を摘んでゐる時から、』のところもこゝで殺さずに『それでさつき草を摘んでゐる時から痛くて痛くて――』としたなら、感情と呼吸とがびつたりあつて現はされてくるのだ。

客 なるほど。君の脚本には、非常に長いセンテンスがあるかと思ふと、ごく短かくきりきざんだところもあるのはそのためだね。

私 さうだ。僕は文章としてよりも、呼吸のリズムを大切にしてゐる。生命のリズムを無視しては演劇生活は不可能だから。僕の近作に『金魚』といふ一幕物があるが、その中に赤い金魚が白い金魚を外から呼ぶのに、

赤い金魚 しーろーいーおーきーんーぎよさん！

白い金魚 なーあーに！

と書いてある。やつてみて、これなどは、池の底の金魚のこの時の呼吸のリズムがよく現はれた。これをもし

赤い金魚 しーろいお金魚さん。

白い金魚 なあに？

と書いたなら、まるきり死んでしもうし、出演児童にも生命がつかめないにきまつてゐる。だから作家がみんなこんな本質的なところに氣をくばつてゐない現在の児童劇界にあつては、演出者が考慮して適當に訂正していくほかない。これは馴れてくると臺本へ體形の朱を入れる時にやつてをけるよ。

客 動作については第二期練習にはやらないでもよいのかね？

私 やらないでよいことはないよ。何もかも第一期のつゞきであるが、分解練習でこまかくするのだ。セリフの訛りも正し、さきに説明した方法で、各人物を一人々々、幾回もやらせて、満足な表現となるまでやるのだ。もちろん、このばあひ動作が付いてゐるのを忘れてはならぬ。又、獨唱や合唱は、それだけを専門的に練習やらせ、舞踊も専門的練習をやるのだ。効果係りも児童の手でやるとすれば、この練習も見てやつて正確な時機を覺らせる。ただ、第二期練習がこんなわけだから全體としての演劇體形の方は、第二段としていふと思ふ。が、一人々々に、體形の認識を、第一期よりも更に明確にして、第三期に移る頃には、體形が各個人がひとりで形作つていくやうにしてをきたい。かうして分解的な七回の練習がすむと、その劇の綜合藝術體が臆るげながら現はれてくる。練習場には、やうやく藝術的な雰囲気が生じてくる。たとへば、櫻の花の蕾がいつばいになつて、らんまん咲く日を待つてゐるといふ感じだ。一さいの関係者がこの藝術的な雰囲気、瞳を

かゞやかせて希望と歡びにみちた顔をしだすこれが第二期練習の終りで、みんなは第三期練習へと進むわけだ。つまり演劇生活化、藝術生活化の樂園へだ。

第三期 綜合藝術教育

客 いよく第三期練習だが、この期間の要項は、いよくむづかしくなるのだらう。

私 さうでない。一番楽しいのはこの期間だ。関係者がそろつて、分解されて磨かれたものがその場で綜合藝術として建設されるのだ。この頃にはたいいていの児童は臺本を手ばなしてゐるし、演出者の方は比較的ラクなのだ。演出者は一期と二期に苦心して立てた計畫を、三期には統一して、児童が愉快に、眞剣に、演劇生活をしていくやうに指導すればよい。もちろん、あらゆる點で部分的な注意はしつゝであるが。

客 體形なんかを變へてはいけないか。

私 より効果的なものを發見したら變へるべきだ。けれども三期もあと二三回で仕上げとなつてからは變へると、せつかくまとまつたものが崩れるからよした方がいふね。變へるのなら三期も前半の練習中にだ。それも全部でなしにだ。

客 どの位の時間がいふか？

私 二時間もやればよい。一幕物一種だと三回位くりかへさすのだ。僕の教室では生徒が多いからプログラムを組んで、三時間の間に、各々一回しかやらない。

客 三期練習は生徒も藝術生活時代だね。

私 この演劇生活の期間が一番演劇教育の尊い時期である。理想的生活の體驗時代だ。

客 衣裳や背景はいつ作るのだい。

私 第三期にかゝるとすぐに初めるのだ。幸ひ練習がラクになるから手がまはる。最もこれは一幕物一つを標準にすることで、多勢を出演する劇は、第一期から生徒らの手でつくらせるといふね、ことに、舞臺で使ふ物は早く作つて、第三期には、持たせてやらせるやうにすることは必要だ。

客 衣裳は、教育演劇としてのこしらへ方があるのだらうね。

私 大いにあるね。現在の學藝會などで作つてゐる方法があれば教育演劇の方法ではない。踊りや長唄のおさらひの會のやうなやりかただ。さうでないものは、ふだん着のまゝで、きのみきのまゝだが、これも消極的で教育演劇とはいへない。がそれはあとで話すことにする。

客 この時期には、第一期のはじめにやつた基本動作や、發聲練習などはやらなくてもいいか？

私 それは全期を通じて團體的にやらせてゐたいことだ。練習開始前に一通りは必ずやらせるのがよいね。

客 脚本の内容や、役の心理や、感情などの説明はいつやるか？

私 それは第二期の分解練習の時にはつきり説明するのがよい。さうすれば第一期で自分の直感したまゝでやつてゐた兒童は、そこに、はつきりした意識的な表現をもつやうになる。

客 では第三期の目的は、分解して藝術の磨きをかけたものを、綜合して、一つの機械に組立て、それを美しい演劇生活になつて、兒童の生命がその中に燃焼し、潑刺とした舞臺藝術にまで向上させるにあるのだね。

私 そこまでいけば立派な教育演劇だと思ふ。

衣裳や扮装もかう作れば積極的な教育科目となる

(美しく立派な教育演劇衣裳の効果法)

あれから四五日過ぎて、客はまた私の教室を訪ねてくれた。武蔵野人らしい素直な客は、靴をぬぎながらもう本論にはいつてゐた。

客 けふはね衣裳のことで来たんだよ。せんだつて會つた時に、あんたがあのことでは何かいつてたからと思つてね。

私 さうか。

客 ぼつ／＼こしらへようと思つてさ。

二人は二階で對座した。客は、思ひだしたやうに『や、先日は！』とやつてから、『やつぱりこゝへきゝにこなきや淋しいよ』といつて笑つた。

私 僕のいふ教育演劇衣裳扮装論は、廢物利用の藝術論だよ。

客 ところが學藝會に出演するとなると親の方が衣裳をこしらへますと申し出てくるんだ。そさすると先生で見れば、他の學級の劇よりも美しく見せたいから、衣裳を作らせることになるのだ。

私 僕はあんなことするのは邪道だと思つてゐる、もし互ひに先生の間で、そんな意味での競争心が募つてきたら弊害が生ずるね。親に衣裳を作らせて、舞臺の効果があつても、それは教育演劇としての成功にはならぬ。むしろ墮落だ。踊りのお師匠さんらと同じわけだからね。僕は、學藝會に際して、衣裳がどうの、扮装がどうのといふより前に、親に新しく衣裳を作らせることを嚴禁したがいゝと思ふ。

客 さうすると古いのがあつたといつて新しいのを作るよ。

私 なるほどなあ、こいつは手だ。とにかく僕は廢物利用主義だよ。學校だつて生徒に廢物利用の大切であることを教へてゐるではないか。僕の説は、生徒に、廢物の藝術化といふ暗示をあたへるのだ。暗示だけではない、生徒の創作で廢物を藝術品までに作りあげさせるのだ。もしそのために舞臺がすばらしく美しく見へたからとて、衣裳を飾りすぎ、奢の風を助長する非教育的だ、とはいへないだらう。

客 それはさうだ。非難どころか、その實踐的な教育價值は大したものだ。

私 だから僕のいふのは、舞臺が立派すぎて兒童劇らしくないとか、衣裳が美しすぎるから學校劇

としてはどうかと思ふとか、扮装をしたから學藝會劇としては感心しないとか、そんな淺薄な話しではないのだ。舞臺も立派なほどよろしい、衣裳も美しいほどよろしい、扮装もしてよろしい、けれども、それが兒童らが、演出者の指導の下に、創造力をもつて、廢物を藝術化したものであればよいといふのだ。

客 なるほどそれは教育演劇の道だ。しかし、廢物を利用してそんなことができるのか？

私 できるとも。ここでも、演劇なるものを指導者が充分理解してゐなければいけないのだ。藝術的マヂツク！ 藝術的魔術！ これが廢物利用の中心的意識だ。日常生活には役に立たぬ物が、演劇生活の統制の中へはめられると、實に驚くやうな効果を現はしてくるものだ。

客 日比谷で、君の學校が催す兒童劇祭を見ると實にきれいで、それでゐて童心的な純粹さが感じられて僕はいつも感心するのだが、あれもみな藝術的マヂツクかね？

私 さうだ。たいていのものはさうだ。せんだつてアフリカ土人の子供のお祭りの衣裳が十人分ほど必要だつたので、いろ／＼考案してゐると、土人に扮する生徒の一人が、ある化粧品の宣傳用の小旗を見つけだして、『先生これを袖にしたら土人みたいですからこれにしませんか』といふ。早速、袖につけてみると効果は満點だ。でも觀賞席からそれがわかつては困るから、泥繪具で、危ないところだけは加工して使つた。それを藝術専門家すら『あの衣裳は金がかゝつたらう』と心配し

てくれた。僕の方では小旗を十枚ほどその本社へ行つて寄附してもらつてきたのだつた。こんなわけで、高い絹織物を使つたからとて舞臺に効果が出るのではない、新しい絨だからとて必ずいゝわけでない。要は舞臺藝術の魔術的效果をつかむことだ。

客 なるほど。劍や帽子やなんかはすぐできるね。生徒自身の手でさ。

私 やはりアフリカ土人の持つ手槍を、教室で出演兒童らに作らせたら、穂先は銀のエナメルで塗り、柄は赤泥繪具で塗り、持つところへは藤などを巻いて、すてきな工藝品を作つた者もあつた。材料さへあたへて、作り方を教へてやれば兒童は、自分の想像してゐるものを作りだす。手工などとは違つて、もつと生命力の強いものを作る。こんなに生きた教育ができるのに、刀といへば玩具屋で買はせたりするのは邪道だよ。

客 精神はよくわかつた。そこで衣裳の縞や模様はどうする。

私 それは泥繪具をニカワでといで描くにかぎるよ。泥繪具といふものは照明がかゝると、光りを吸収して、和やかな艶が出てくるから實によく見へる。染料など使つてもあまり冴えない。

客 うまくいくかなあ？

私 色合のばつとしない衣裳があるとす。例へば、黒だとか茶だとか、鼠色だとかね、或はこまかい縞だとか、そんなので明るい色の泥繪具で、劇に適當な模様を描くのだ、さうすると見違へて

くるよ。兒童に工風させて描かせるとおもしろい物を描く。

客 その絨はどうして手にいれるのだ。

私 どんな家庭でも、ぞうきんにでもするほかはない古衣がある。汚れてゐては困るがね。それを一枚づつでももらつて、女子の生徒に裁縫してもらうのだ。それから模様を描けばいい。どんな立派な衣裳だつてかうすれば作れるのだ。

客 それでは『ザルの冠萬歳』の衣裳はどんなものでやればいゝか一通り話してくれ給へ。

私 まづ頭からいかう。王様の帽子はボール紙を切りぬいて作る。型ができたら塗らない前に、一センチ位ゐな幅の布ぎれで、鉢巻になる部分の裏ばりをしてをくこと。かぶつても破けないためだ。うしろの重なり目は、ゴム紐を上下二ヶ所につけ、ゴムの先にホックをつけて、ホック止めにしてをく。さうすれば、頭の大小はゴムの伸縮で調節されてくるわけだ。それから圖案通りに彩色して、鈴を十個ばかりつける。つぎにケライの帽子六個。もうかぶれない古帽子（夏のも冬のもかまはぬ）をあつめて、鉄をいれて型をそろへる。それへ泥繪具で同じ模様を彩色する。つぎは上衣だ。これも前に話したやうにして作ればよい。僕のとこのは水色の上衣で、袖だけは赤を用ひてゐる。袖はホックで取りはづしができるやうにしてある。これは『ワニたいち』の鯛の衣裳に水色上衣は流用するからである。上衣の襟には袖と同色を用ひる。つぎがバンドと帯剣だ。バンドは、

畫洋紙で一センチ位ゐな幅の物を裁ち、布ぎれで裏ばりして、布ぎれの端を五ミリ位ゐのこして、これを周圍に糊で巻いて、破けないやうにしてから彩色する。帯剣は板ぎれで十センチ位な形をつくり、彩色して紐をつける。劍の鏢はボール紙で作し、畫鋏にて打ちつける。一同に黒の長い靴下をはかせる。

客 上衣の丈はどの位ゐにしたらいゝかね？

私 ズボンなしなら脛の上あたりまでだ、女生徒の洋服の短い位な。ズボンははかせるなら男生徒の標準だね。ズボンをはくとなれば上衣とズボンの色をよく配合させることだ。

客 ザルやオムスピやマリなどはすぐできるとして、説明係りも、ふだんのまゝでもやれるが、サル王とサル吉の衣裳と假面だね。衣裳はサルらしく鼠色かなんかの『縫ぐるみ』でいいだね。

私 その『サルらしく』といふ寫實的な考へが演劇にはあてはまらないのだ。演劇は寫實ではない表現だから。

客 なるほど！ここだな、全般的に考へてゐなくてはならぬところは。

私 サルの着る『縫ぐるみ』は緑色が一番いゝね。僕も、最初君と同じ考へからやつてみたが失敗した経験があるがね。假面の製作法は別の日にしよう。

客 君のいふやうにすれば、演劇教育は、學校教育の各科目を綜合した生活的實踐の教育となつて

くる。かうなれば小學校でも、演劇教育といふ科目を設けて相當の時間をあたへてもいゝわけだ。私 學校でやる兒童劇が邪道を斥けてこの道に進めば、正しい教育演劇として國民教育の有力な武器となるのだ。例へば愛國的な良い内容の劇をかうしてできた立派な舞臺で見せることは、より一層演劇教育の價值を發揮することになるではないか。

淺野 崑 郎 作
舞臺基本練習劇

ザルのカンムリ萬歳 (一幕)

出演者

説明係

サル王さま

サル王のケライのサル吉

王さま

ケライ 一、二、三、四、五、六

舞臺はお山のサル王さまの家の前です。

背景は、傾斜した低い丘で、中方から下方へ柿の木が一本、斜めに生へて、朱の實が葉の間から美しく見へてゐます。

説明係りは、下方前部に立つてゐる。幕のあく前に『お山のおさるはマリがすき』のピアノが聞えて

くる。やがて暮があくと、説明係りは見物にしていねいにおじぎをしてから、はじめます。

セツメイ こゝはオサルのおうちであります。オサルは今ケライをつれて、王さまのカンムリをぬすみに出かけました。うまくぬすんで歸つてくるでせうか？

(下方奥より、ドン／＼といふ足音が聞へてくる。説明係りは耳に手をあて、じつと聞く。鈴の鳴りひびく音も聞えだす)

セツメイ あの音は、王さまのカンムリの金の鈴が鳴つてゐるのです。サルは王さまのカンムリをうまくぬすんだらしいです。

(下方後部より、サル王が王さまのカンムリを、もつたいらしく高く捧げもつて、足を高く上げてゆつくり歩いて歸つてくる。サル吉はあとについて、何も持たないのに持ったまねをしてついてくる。下後より中前へと進む)

セツメイ それ、サルが王さまのカンムリを取つて歸つてきました。わたくしはだまつてゐましよう。

(そこにしやがんで、そうとオサルたちのすることを見てゐる。サル王は中前に立ち止まり、振りかへつて)

サル王 おい、サル吉、このカンムリはどうかぶるのであらうかな？

サル吉 かういうふうにかぶるのでござる。(といつて、さかさまにかぶらせる)

サル王 なるほど。王さまのかぶるものはなんでもりつばなものばかりだなあ。拙者がかぶつてもりつばであらう？ どうだ？

サル吉 はい。(手をかざして見て) サルの王さまみたいでございます。

サル王 拙者と人間の王さまと、どつちがりつばに見えるであらうか？

サル吉 ひとつくらべつこをしてみませう。サル王さまの方がきつとりつばに見へるでせう。

サル王 ではくらべつこをしてみることにならう。

サル吉 ボクは人間の王さまをよんでまいりませう。

サル王 拙者はうちの中で待つてゐよう。

(サル吉は下後に走つて入る。サル王は上後の奥へいばつて入つていく。十呼間の後、説明係りは立つて)

セツメイ それから一時間ばかりたちました。

(といつてしやがむ。サル王はのそ／＼出て来て、中前より下後へ圓線的に歩いて行き、伸び上がり手をかざして見て)

サル王 ケライのサル吉はまだ歸らないかなア。

セツメイ (といて、上後の家へ、やはり圓線的に走つて入る。七呼間、説明係は立ち)
また一時間たちました。

サル王 (といてしやがむ。サル王は、こんどは圓線的に走つて下後にのぞき、さつきのやうにして眺めて)
まだケライは歸らないかなア?(中心まで歸つて来て) 待ちどしいから眠つて待つことにしよう。

(サル王は上後に入り、グウ〜と大きな聲でイビキをかく。説明係りは、そつとサル王の家をのぞいて見て、もとの位置にかへり)

セツメイ もうグウ〜眠つてゐるんですよ。

(ふと、何か聞くやうをする。と、行進曲のピアノが聞える。聞きながら)

セツメイ おや、サル吉が王さまと王さまのケライを多勢よんできたやうです。

(先づ、行進曲に合はせて、サル吉がロボットのやうな固い歩き方をして、上後より上前へ進む。二メートルほどうしろを、カンムリのない王さまが、美しい帽子をかぶつたケライ六人をつれて、足なみも美しくそろへて出てくる。王さまたちは後部正列行進にて進み、そのまゝ正面に向き足ふみはつづけてゐる)

セツメイ それ、おいでになりました。

(音楽やむ。一同足ぶみをやめ、姿勢正しく起立してゐる。説明係りも起立してゐる)

サル吉 ボクの王さまをよんできますから、こゝで待つてゐてください。

(サル吉は、びよこんとおじぎをして、上後に入つていく)

王さま (上前まで進み出て) どうだ? サルからカンムリを取り返す方法はあるまいか?

(ケライ一、前に進み出て一禮して)

ケライ一 ぶんなぐつてやりませうか?

(といて、禮をして元の位置に歸る。歸る時は、あとさざりなどせず、下方向きに廻つて、確實なステップで、規律正しく進退すること。(舞臺動作基本十四頁参照)以下ケライ六まで動作は同じである)

ケライ二 おむすびをこしらへてきて、王さまのカンムリとかへことをしようといつてやつてはどうでせう?

ケライ三 わたくしは、この帽子をサルに投げつけてやればサルは王さまのカンムリをこちらへ投げるであらうと思ひます。

ケライ四 それもいいですが、サルはマリが好きだからマリをほりつこしてやれば、むちうになつてころがつたまりを追つてカンムリを落とすでせう。その時早くひろつてしまへばいゝと思ひま

ケライ五 ボクは、王さまの頭へザルをかぶせて、それをボクたちがほめたなら、サルはザルをほしがらうと思ひます。そしたらかへことをすればよいと思ひます。

王さま みんなうまい考へである。だがぶんなぐるのはかはいさうだからよしませう。ほかの策戦はみんなやつてみることにしませう。

ケライ六 (進み出て禮をして) それではボクは、おむすびとマリを持つてまゐりませう。

王さま みんなこゝで待つてゐますからいつてきてください。

ケライ六 走つていつてまいります。

(六は一禮して、駈足で下後に入る)

セツメイ (六呼間後) 王さまたちがしばらく待つてゐられますと、お使ひのケライはおむすびと赤いマリとザルとを持つてきました。

ケライ六 (禮をして) をそくなつてはと思つて一生けんめい走つてきました。

王さま それぞれくばつてくださう。

(六は「はつ」といふやうにおじぎをして、ケライ二におむすび、四にマリ、五にザルを渡し、王さまに一禮して自分の位置にもどつて立つ。王さまも元の列に歸る)

セツメイ さあ、王さまの方の用意はできました。サルはどうしたのでせう？(サルのうちをのぞくやうにして見てから) あゝ、サル王もサル吉におこされて、やつと眼をさまして、それく、眠さうな顔でそこへ出てきました。

(上後よりサル王は、カンムリをさかさにかぶつて、サル吉をつれ出てきて、上心上方寄りの所にならび、眠さうに兩眼をこすつてゐる)

セツメイ わたくしはこれから、王さまのお城へこのやうすを知らせにいかなければなりません。みなさん。これはどうなるでせう？ しづかに見ておいでなさいませ。さようなら。(おじぎをして、上後に入る)

サル王 あゝねむい、ねむい。人間がたくさんきてるな。うるさい！ 歸れく！

サル吉 (怒つて) サル王さま、あれはボクがよんできたのです。あなたとどつちがりつばだか、くらべつここにきた人間の王さまたちですぞ！

サル王 あ、いけない、もうわすれてた！

サル吉 (王さまに) それではくらべつことをしませう。

サル王 (サル吉に) 王さまにはカンムリがないなあ。

(ケライ二、中部まで進み出て呼ぶ。以下ケライ五まで同じ形の進退をする)

ケライニ

サル君！（サルふりむく）君はおむすびがほしくないかい？

サル王 ほしいなあ——。

ケライニ では、そのカンムリとかへことをしようではないか？

サル王 あかんべ——だ！

（といつて、サル吉と何か話してゐる）

ケライニ サル君！（サルふりむく）君は人まねがうまいねえ？

サル王 うまいともさア——。

ケライニ （自分の帽子をとつて）このカンムリをほるからそのカンムリをほつてごらん。

サル王 おもしろいなア。ほりつこをしようか。

ケライニ しよう！

サル王 しよう！

（二人は、あとにすぎつて間を廣くして）

ケライニ それ！ 一、二、三！

（帽子をかるくなげる。サル王は受けてサル吉に持たせ、自分のカンムリをとり）

サル王 それ！ 一、二、三！（となげるまねをしてやめて）いやだよ、このカンムリの方がいゝや。

（といつて、またさかさまにかぶる）

サル吉 それ、一、二、三！

（と、一度はだまして、二度目にケライニに帽子を投げて返す。サルとサル吉は何か手まねで話してゐる）

ケライニ サルさん！（サル王ふりむく）これはなにか知つてるかい？

サル王 マリだ——！ ほしいなあ。（駆けよつて両手をだす）

ケライニ マリが好きかい？

サル王 大好きだ！ ほしいなあ、つきたいなあ。

ケライニ ではそのカンムリとかへことをしようではないか。

サル王 （カンムリをとつてサル吉としきりに相談をするようにしてから）しようか？ よさうか？ しようか？ よさうか？ しようか？ よさうか？ しようかなア——？

ケライニ しよう。このマリはこんなによくはづむんだよ。

（ボンと一つ高くはづませる。それから王さまやケライニたちの唱歌に合はせてマリをついて見せる。サル王とサル吉はつくまねをして躍りだす）

一同合唱 お山のオサルはマリがすき

トン／＼マリつきやをどりだす

ほんにオサルはどうけもの

サル王 おもしろいなア、拙者にかしてくれ。つくから。(マリをうばひ取つて) つくから唱歌をうたつてくれないか。

一同 さあ、歌つてやらう!

赤いべきて傘さして

おしやれサルさんマリつけば

お山の月が笑ふだる

(サル吉も、サル王のつくマリを横からうばひ取つてつきだす。一同、お山のオサルの一番だけ歌つてやる。サル王はサル吉からマリをうばひ返して)

サル王 いゝマリだなア――。

ケライ一同 サル君! かへつこをしよう!

サル王 (しばらく考へ、カンムリをとつてくらべたりしてから) やつぱりあかんべ――だ! カンムリの方がいゝや!

(といつて、マリをケライ四の方へころがす。四は拾つて自分の位置に歸る)

ケライ五 サル君!(サルふりむく) 王さまのも一つのカンムリを知つてゐるかい?

サル王 知らないよ、どんなのだい?

ケライ五 こんなのだ。これは王さまの一等いゝカンムリだよ。

(云ひながら、ザルを王さまにかぶらせて元の位置に歸へる)

サル王 ではこのカンムリとくらべつこをしようか?

王さま おゝ、サルどの、くらべつこをしようではないか。

サル王 くらべつこをしよう。

王さま それではこのまん中へわしとおまへとが立つて、ほかの者にどちらがよいか見てもらうことにしよう。

サル王 よからう、さうしよう。

(王さまとサル王は中後中央にならび、サル吉はサル王の右側に立つ。これを中心に大双斜體形にならぶ。上方の斜列には、ケライ一、二、三、下方には四、五、六がならぶ)

王さま どちらのカンムリがよいかなア?

(ケライ三、三歩進み出て左膝をついて、右膝を立て、兩方のカンムリをよく見くらべて云つてから、しつかりした歩行で元にかへる。以下上方側のケライはこれと同じ形である)

ケライ三 サルのカンムリより王さまのカンムリの方が、穴があいてゐるからすこしよいですなア。
サル王 どちらのカンムリがよいかなア。

(ケライ六、三步進み出て、右膝をついて、左膝を立て、両方のカンムリをよく見くらべて云つてから、しつかりした歩行で元にかへる)

ケライ六 サルどのゝカンムリより、王さまのカンムリの方がピカ／＼光つてゐるからいゝねえ。
王さま どちらのカンムリがよいかなア?

ケライ二 (二歩前に出て) サルどのゝカンムリより、王さまのカンムリの方がいゝです。

サル王 どちらのカンムリがよいかなア?

ケライ五 (二歩前に出て) 王さまのカンムリより、サルのカンムリの方がわるいや!

王さま どちらのカンムリがよいかなア?

ケライ一 (一歩前に出て) サルどのゝかんむりより王さまのカンムリの方がいゝや!

サル王 どちらのカンムリがよいかなア?

ケライ四 (一歩前に出て) 王さまのカンムリがだんぜんいゝや!

サル王 (眼をこすつて泣き聲で) サル吉……どちらのカンムリがよいかなア?

サル吉 (中心まで出て、胸を組み、考へては見、見ては考へたのち) 王さまのカンムリの方が、だんぜん

んいゝや!

(と、ケライ四のまねをする。サル王はがっかりして、しりもちをつく。そして眼をこすりながら、王さまのカンムリをほしさうに見あげてゐる)

王さま サルどの、このカンムリがほしいかな?

サル王 ほしいなア——。

王さま ではそのカンムリとかへことをしよう。

サル王 (立つて) ではそのカンムリとかへことをしよう。

(かへことをしてかぶる。サル吉はザルのカンムリを指さして)

サル吉 こつちの方がだんぜんいゝや!

サル王 ほんとにこのカンムリはいゝカンムリだなア。

王さま ではサルどのさやうなら。

サル王 (いばつて) では王さまさやうなら。

王さま あゝ、ついでにサルどのにザルのカンムリ萬歳を唱へてあげよう。ザルのカンムリ萬歳!

ケライ一同 ザルのカンムリ萬歳!

サル王、サル吉 ザルのカンムリ萬歳!

一同 ザルのカンムリ萬歳!

『お山のオサル』のピアノ伴奏のうちに一同、萬歳の體形のまゝにて——靜かに幕——

淺野 歲郎 作
舞臺基本練習劇

スズメの學校 (二幕)

出演者

スズメの先生
スズメ一子
スズメ二子
スズメ三子
スズメ四、五、六子
スズメ七郎
空氣銃を持つ少年

舞臺。上方と下方に赤と藍色の大きな葎が高くそびえ、その間の中方一帯は、小さな家で垣などが結つてある。上方と下方の袖景も、青空に、おもちゃのやうな家である。

開幕前の『スズメの生徒』の歌

おやぶの奥で

スズメの生徒

けさもはよから

うたつてゐるよ

チ チ チ

パツパツパツ

チ チ チ

パツパツパツ

ぺんきようすきな

スズメの生徒

けふもはよから

ならつてゐるよ

チ チ チ

幕があくと、スズメらは中方に外圓體形にならんで、餌をひろつてたべてゐる。先生はその間をあちこち歩き廻つてゐる。

先生（上心右手に立ち）みなさん！そこへきれいにならんでごらんなさい！

スズメ一同 チュウ！（中部正列にならぶ）

先生 みなさん、自分の名を知つてゐますか？

スズメ一同 チュウ／＼チュウ／＼！

先生 みなさん、手ををろしなさい。右のはしのスズメさんから自分の名を云つてごらんなさい。

一子 わたくし、スズメの一子です。

二子 わたしはスズメの二子ちゃんです。

三子 先生、あたいスズメの三子です。

四子 わたしスズメの四子ちゃんよ。

五子 わたしスズメの五子ちゃんだわ。

六子 あたいスズメ六子さんよ。

七郎 先生！ ボク、スズメ七郎です。

先生 みなさんよくおぼへてゐますね。きのふはどんなことを習ひましたか？

(スズメの生徒は、チュウ〜チュウ〜と騒ぎながら、手をあげます)

先生 よろしい！ スズメ七郎さん？

七郎 チュウ！ 聲のだけかたです。

先生 さうです。みんな、大きな聲をだして一度練習をしてみませう。

アイウエオの歌

一同 アイウエオ

カキクケコ

ガギグゲゴ

サシスセソ

ザジズゼゾ

クチツテト

グヂヅデド

ナニヌネノ

ハヒフヘホ

バビブベボ

マミムメモ

ヤイユエヨ

ラリルレロ

ワキウエヲ

先生 おじょうづですね。スズメ一子さん！

一子 チュウ！

先生 火曜日にはなにを習ひました？

一子 鳴きかたです。

先生 では、一子さんからやつてごらんなさい。

一子 チュンチュク！

二子 チュウチュク！

三子 チュンチュク！

- 四子 チユウ！
 五子 チュンチュク！
 六子 チユウチュク！
 七郎 チュンチュクチュウ！

（と、兩脇に手をつけ、手首を羽のやうに動かしながら飛び上がり、だん／＼早く数回くりかへします）

- 先生 よろしい！ 二子さん、水曜日にはなにを習ひました？
 二子 お米のたべかたです。
 三子 先生！（と呼んで手をあげます）
 先生 三子ちゃん、なアに？
 三子 お米をたべる時には、猫や人間がくるから、氣をつけてたべるのですねえ。
 先生 さうです。スズメ四子ちゃんから順々に、どんなにしてたべるのか云つてごらんさい。
 四子 ひとり／＼で出かけないで、みんなそろつていくのよ。
 五子 それから屋根の上で、猫や、空氣銃を持った人間はゐないかよく見るのです。
 六子 いや／＼ゐないとわかつたら。

- 七郎 屋根の上へ見はりのものをひとりかふたりきめてをいて。
 一子 たれかひとりお米のある所へさきにをいて近所にこわいものはゐないか見るのです。
 二子 ゐないとわかれば、チュツ／＼とみんなを呼ぶのです。
 三子 そしたらみんなそろつて羽の音をさせないやうに飛びをりていくのです。
 四子 さうしてみんなでたべるのです。
 五子 それからたれかが見はりのものとかはつてあげるのです。
 先生 もし、猫や人間がやつてきたらどうしますか？
 六子 見はりのものが、屋根の上からチュツ／＼と知らせると。
 七郎 みんなでパアツと飛んで逃げるのです。
 先生 さうです。みんなこれは優等生ばかりですなえ。
 スズメ一同

あゝうれしい

チュツ チュツ チュツ

あゝうれしい

チュツ チュツ チュツ

(聲をそろへて歌ひつゝ躍る。しまひには自由に舞臺中を駆けまはる。たゞし、兩手を羽のやうに脚子をとつゝ)

先生 しづかになさい。今日はいゝことがあります。

スズメ一同 (下方中部と中方後部にかけて左片斜にならぶ)

先生 そこをごらんない！ なにかあるでせう？

スズメ一、二、三 (のぞき見て) お米だわ！ お米だわ！

スズメ四、五、六、七 先生！ たべてもいいですか？

先生 そのお米は人間がみなさんをだましてつかまへようと思つてまいていつたのです。

スズメ一同 こはいわ！ こはいわ！

先生 ですから、教へられたやうにしてたべさへすれば丈夫です。みんなで習つたとほりにやつてごらんない。

スズメ一同 (右を見、左を見しながら) チュン／＼チュン！ チュン／＼チュン！

一子 猫はゐないわ、チュン／＼。

二子 人間も見てゐないわ、チュン／＼。

スズメ一同 (手首をはね、首をふり／＼) うれしいチュン／＼、うれしいチュン／＼。

三子 七郎さん！ 見はりになつてゐね。

七郎 いゝよ、ボク見てゐるよ。

四子 五子ちゃん！ あなたさきにをりて見てちようだい。

五子 いゝわ、をりて見るわ。

(五子は、中前に飛んでいき、チュン／＼チュンと鳴きながらあちこち見まはしてから)

五子 いらつしやいよ、チュン／＼。(手まねきをします)

(みんなだまつて飛んでいき、お米をひろつてたべだしました。七郎君は下方前部の左寄りに立つて見はりをしてゐるが、人間の來るのを見つけて)

七郎 チュツ／＼！ おーい！ 人間がやつてくるからみんな逃げろ――。

スズメ一同 チュウ／＼チュウ／＼。

(とくりかへしながら、先生のあとについて上後へ逃げこむ。下前より空氣銃を持った少年出てくる。中心まで行き)

少年 おや？ たつた今こゝへスズメがたくさんをりてゐたんだが、もう逃げてしまつたのか。りこうなスズメだなア。

(と、ひとりごち來た方に歸る。スズメ六子ちゃんが、そつと出てきて下前までいきよく見てから)

六子 いらつしやいよ、もういつたわ!

スズメ一同 チュン／＼チュン／＼チュン／＼。

(と鳴きながら出てきて、六子の所へ行き少年のあとを見る)

先生 みなさん! 今のやうに、お友だちはみんなで氣をつけあつてさへゐれば、けがもあやま
ちもないのです。けふはほんとうによくできました。

スズメ一同 (踊りながら)

チュンチュク チュンチュク

うれしいな

チュンチュク チュンチュク

うれしいな

(と数回くりかへして歌ひ、終りには舞臺中を全圓形に踊りまはる)

先生 さ! それでは、遊戯をして、みんなうたつて歸りませう。

スズメ一同 (先生を中央に、後部正列にならぶ)

先生 さあ! 三四!

スズメの學校の歌

スズメ一同

スズメの學校 よい學校

一分ならへばもうおひる

二分ならへばかねがなる

三分ならへば日がくれる

みんな仲よくかへります

チュン／＼チュン／＼チュン／＼

チイパツパ

スズメの生徒 よい生徒

ひとつならつてチイ／＼チイ

二つならつてパツパツパツ

三つならつてチイパツパツ

みんな仲よくかへります

チュン／＼チュン／＼チュン／＼

チイパツパツ

(音楽につれ、スズメたち軽やかに踊りながら上後へ入っていく)

幕

基本劇「スズメの學校」終りの舞踊解説

〔演劇體形〕 後部正列にならび、スズメの先生が中央にはいる。

〔振付〕

すずめの學校 (四呼間)

(一) 両手の腕を體横につけ、掌を下にむけて左右に開き、雛雀の羽ばたきする如く、手首をうごかしつゝ三步前進して止まる。

よい學校 (四呼間)

前と同じで進む。



一分 (二呼間)

頭を左にまげ、體前にて、軽く手をうつ。



ならへば (二呼間)

頭を右にまげ、兩足を前に少し開いてまげ、兩手は、掌を上、前斜めに
だす。但し兩腕は體横についてゐる氣もち。

もう (一呼間)

右足を右に出し右をむき、右手は頭上に圓を描いて上げ、左手は、後斜
めに伸ばす。

おひる (三呼間)

兩手の掌を、かるくまくして、腹にあて、兩足を前に折る。

二分ならへば (四呼間)

一分(圖二)ならへば(圖三)の、すべて反對向きの動作をする。

かねがなる (四呼間)

右手を耳に、左手を後斜めに、右足を一步前に出し、上體を前にかがめ



て、鐘を聞く感じを現はし『なる』で、右斜に向いたまゝまっすぐに立
つ。

三分 (二呼間)

『一分』と同じ動作をする。

ならへば (二呼間)

『一分ならへば』の『ならへば』と同じ動作。

日がくれる (四呼間)

頭を左にまげて『三分ならへば』と同じ動作をする。

みんな (二呼間)

スズメ一子の右手と二子の左手といふやうに、順々に手をつなぎ、上體
を左斜めにかたむける。

なかよくかへります (六呼間)

手をつないだまゝ、一子は左手を前上斜めに伸ばし、かるく上手にうご

かしながら先頭になつて、一同全圓形のコースになるやうに六歩飛ぶ。後のスズメ七郎は、右手を後に伸ばして、やはり上下にうごかしていく。

チユン、チユン、チユンチユンチユンチユン (四呼間)

前のまゝにて、四呼間に八歩飛び進む。

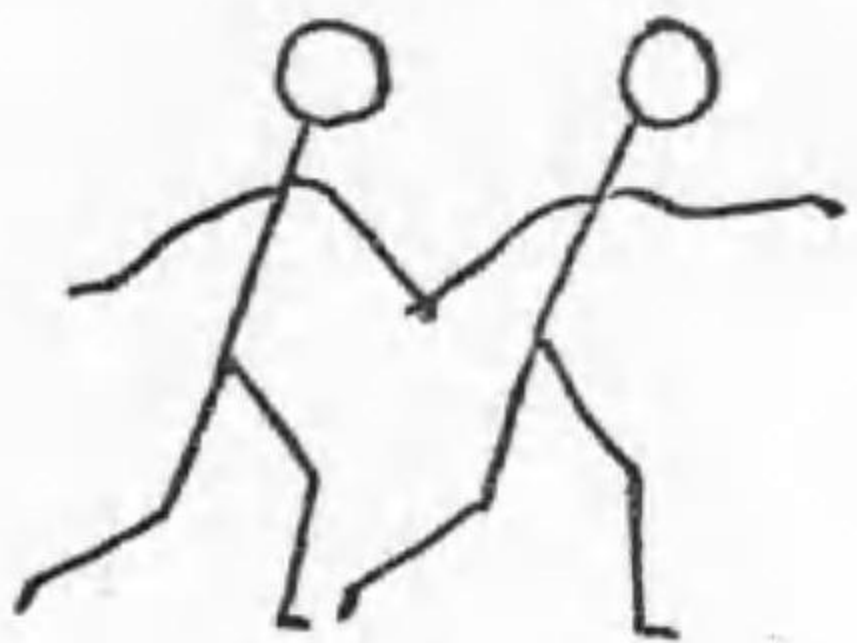
チイバツバ (四呼間)

同じ動作をつゞけていく。

みんななかよくかへります、チユン、チユン、チユンチユンチユンチユンチユン、チイバツバ

同じ動作のまゝにて、舞臺を全圓形に飛び、最後に、初めの後部正列になるやうにする。

歌詞二番は一番と同じ舞踊でよい。ただ、最後に、雀たちみんな手をつないで踊りながら、そのまゝ上方後部へ退場するのである。



美しい背景を作る日の風景

(新らしい児童劇の背景の作り方)

土曜日の午後一時から私の教室で、近く公演する児童劇の背景を作ることになつた。

手は、白組の生徒や研究部の學生さんや、指導部や美術部の先生やで、あり餘るほどあつたが、客も實地習得のつもりで手つだつてもらうことになつたので、彼氏は早くから来てくれてゐた。

私は今日作る背景のデザイン(下書)を客の前にだして見せた。これは白組のKといふ女生徒が、脚本を読んで想像して考案したのであるが、感情の細な、少女らしい明るさと純心さが、色彩的にいかにもよく現はれてゐたので、このまゝ背景に採用することになつたのであつた。

そのことを客に話してから私は、このデザインが高さは實物の二百分の一、長さは模造紙横に六枚ついだものとしての縮圖であることをもつけたした。

客は、黄金色の砂丘の起伏した中に、舞臺でいへば下方の遠くに椰子の樹が數本立ちならび、上方には白亜のお城が見へてゐるデザインを見てゐたが、法眼紙に描かれたその繪の下に鉛筆でうす

く、舞臺規制と同じ劃線が引いてあるのを発見したのであつた。

客はそのわけを私に尋ねた。

背景の最高の部分が、多くのばあひ、二メートル九十七センチ(九尺)もあつて、長さは六メートル四十七センチ(二十一尺)もあれば、どんな大きな会場でもまにあふものである。私の學校では、招聘されている／＼な公演會に出演するので、製作する時、豫め最大標準をこゝに置いて、どんな小さな会場にでも分解使用ができるやうにしてゐるのである。

だからこのデザインの十四ミリ八五の高さは實物の九分の一に當る高さになければならないのである。一番低い砂丘は二十九ミリ七〇であるから六十六センチの高さを示してゐるのであることを私は説明した。

客はしばらく見いつてゐたが、それでは椰子の樹の高さはこのデザインでは凡そ百八十ミリだから、二メートル六十四センチの高さにするわけだね、と云つて、その正確な計劃を感心してゐるらしかった。

私は、デザインはただ寸法を正確にするだけでなく、一りんの花でも、一莖の草でも、一個の果實でも、一枚の木の葉でも、形や着色にも、この寸法の如く正確に描いてをかないといけないことを説明した。

實際、いゝかげんのデザインでやつてゐると、大きな背景を描く時には、遠近法が混亂してきて、思ひつきを描いていくうちに、全體の調和が破れてしまつて、装置をして見たら四離滅裂であつたといふ經驗はよくあることである。

正確なデザインへ絶対に頼つて背景を作るのが安全で成功する秘訣である。

客は云つた。このデザインは、丁度、中方後部にあたるへんの砂丘が非常に低い、これは不自然に見へるではないか。もつと自然的に低くしてはどうだらうと。

この疑問は、繪畫として見たばあひは誰しもさう思ふところであつた。けれども背景は舞臺美術の一部分であつて、これに登場人物といふものを加へて見なければいけないものである。舞臺上で人物は絶へず動く、その動きによつて背景が生きたり、人物が生きたりするものが舞臺美術の生命である。これを待機場景と呼んでゐる。この中後の砂丘が低いのは、王様の一行が力強い行進をして上後より出て来て、中後より下方前部へかけて大斜體形にならぶ場面があるので、この低い砂丘の部分はその體形美と合致した時、全舞臺の美術的中心となつてくるわけであつた。

演出が演劇體形の科學的基礎に立つてゐるからには、背景もそれに適應した力學的な行動的なものとなるやうに努力してゐるのである。

『僕たちの學校では』と云つて客は話した。

背景を作るのは圖畫の先生で、先生は生徒の練習など見やしない。臺本を見て、それも内容など深く味讀もせず、ろくにデザインも作らず、自分が好いと思つた通りに作つてしまうのである。まことにお恥かしい次第だよ。

だから、あつてもなくても演劇と關係はないやうな背景が多いのだと私は思つた。

そのうちに白組の生徒らも来て、教室でピアノを弾いたり劇中歌を歌つたりして、私たちが下りていくのを待つてゐるらしかつた。

客と私は教室にいつて、まづ、古新聞を板の間一ぱいに敷かせた。これは、背景作業に教室が汚れるのを防ぐためだ。

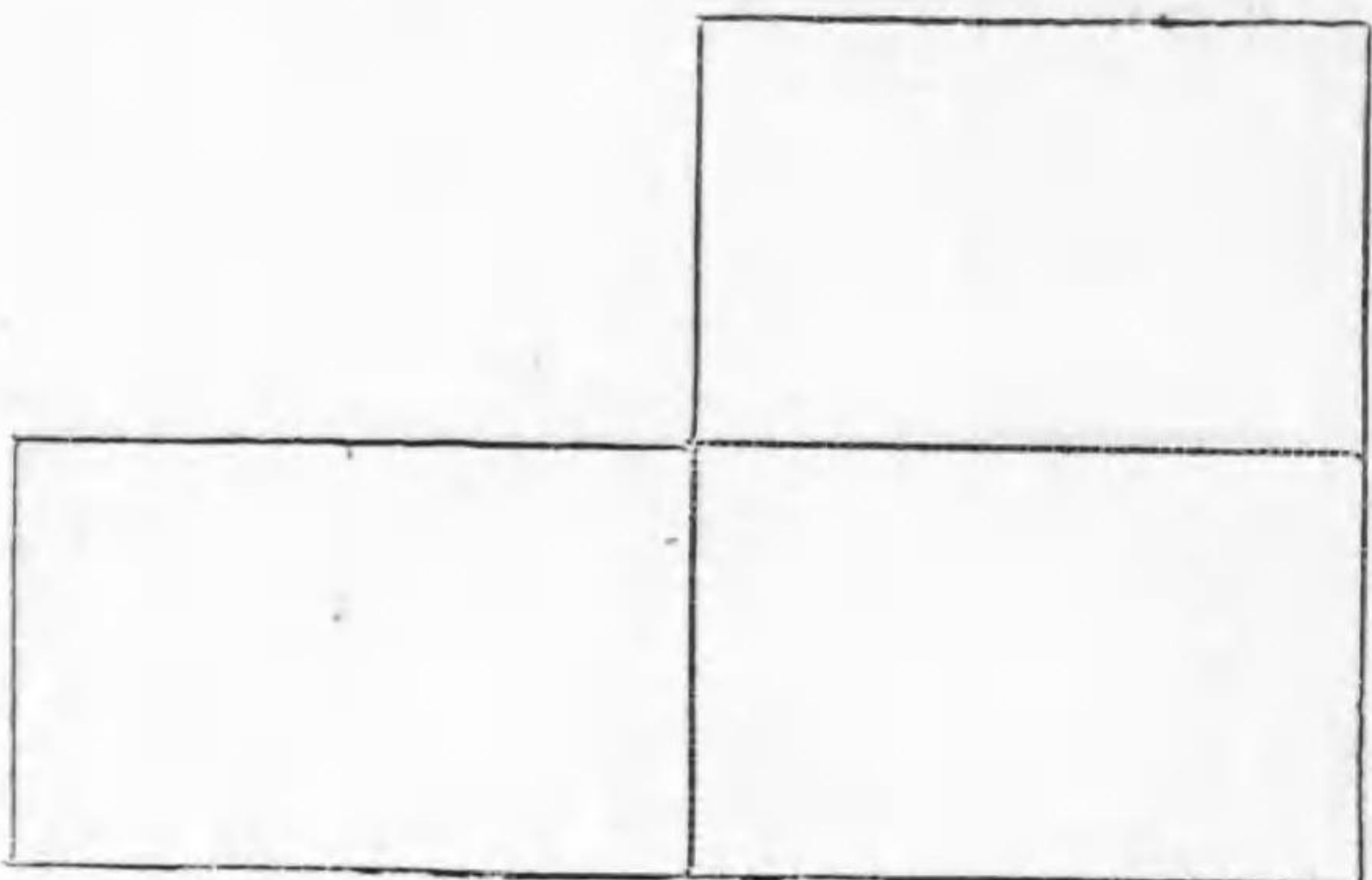
デザインは一番見易い場所へ鉞ではりだされた。

私は青い作業服と古ズボンに着かへて、白組の女生徒に、うどん粉で糊を煮てくれと云ひつけた。客には、四六判の模造紙を、デザインの二百倍大に糊でついでもらうことを頼んだ。

客はデザインを見てゐたが、不審さうに、

『高さは大したことはないが、長さがそんなにあつては、つぎたしてから取扱ひに困るだらうね？』と云つた。尤もなことだ。私は説明するのを忘れてゐたのだ。

この背景も、上方、中方、下方の三枚からできてゐるのだ。そのつぎ目はホック仕掛けになつて



ゐて、使ふ時には、中方をまづ背景幕、或は壁に安全ピンか鉞でとりつけ、それから上方、下方と順に、中方とのつぎ目のホックをはめてとりつける。劇が終れば、ホックを外して三枚にして、折目からたゝんでしもう。小さい舞臺なら一枚だけ使ふこともできる。一度作つてをけば、永久に使用される獨得の背景であつた。

だから一枚の長さは模造紙二枚を横につげばよいわけであつた。

しかし、小學校などの舞臺ではこの三枚つゞきの背景は必要としないが、デザインは小さい舞臺でも大きい舞臺でも同じく正確に作らなければならないのである。

客には中方背景の方から作つてもらふことにした。下方とのつぎ目の所は、デザインによれば四十四ミリであるから、九十九センチの高さ、上方とのつぎ目は七十四ミリだから百六十五センチ、そしてまんなか低くてデザインは二十九ミリ七十だから六十六センチで、馬の背みたいな砂丘ができるやうになつてゐた。

模造紙一枚の寸法は、横一米ートル九センチ半、立七十九センチ位であつた。紙の質によつて多少の違いはあるけれども。

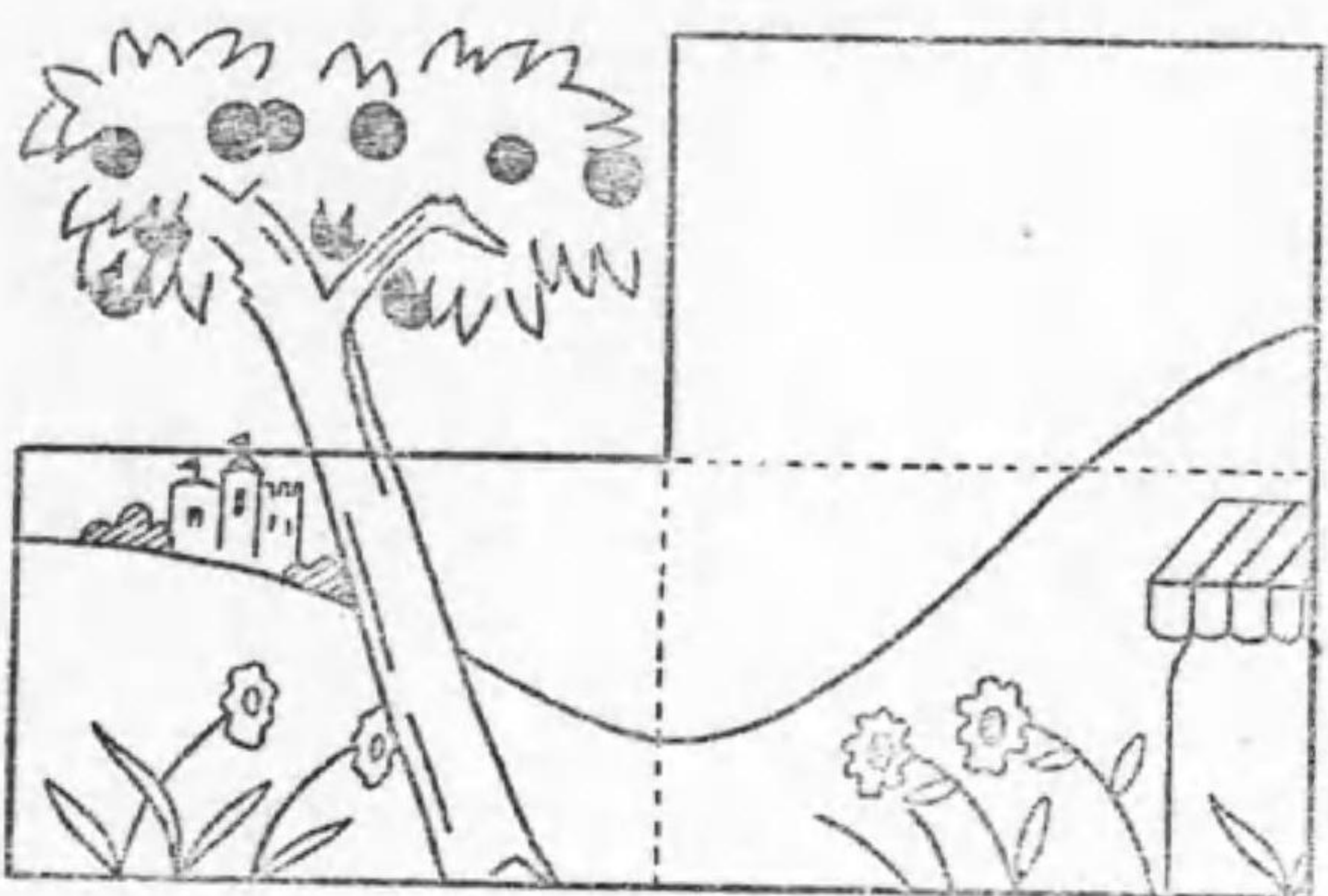
客はまづ、用紙を二枚ついで長さ一米ートル九センチ、高さ七十九センチの物をつくり、右上方へは更に一枚つないで前圖のやうな形のものをつくり上げた。

私は客に、その上へ木炭でデザインの通りの畫を描いてもらうことにした。

客はしゆうく木炭の音をさせながらデザインと睨みあつてゐた。まもなく第二圖のやうなものが作製された。

下方の木の上方の紙がたりなかつた。しかし、このつぎは、鉄をもつて、この線に添ふて切りぬいていくのだから、上方の大きな切り落しになる紙を木の方へ使ふことにした。

客は砂丘に添つて鉄を入れて、途中で、木の上をつぎたしてから、木の葉や實などもたんねんに描いた。そして切りぬいてくれた。



その時女生徒から糊ができましたといつてきたので、すぐに、洗面器と刷毛を二つ用意させた。糊は湯をいれてごく薄くした。

生徒はすぐにロール紙を私のそばへ持つてきた。少女らは背景の製作手順をよく心得てゐたからである。

このロール紙を、客が持つてくれた模造紙の背景の裏へ、裏うちをするのである。客は、すぐに裏返しにしてくれた。

私はロール紙のつるくした方を上にして、背景の上にひろげて、客に、刷毛で糊をひいてもらった。私もひいた。満邊に糊がひけたので、私はすわつたまゝ、客は中腰のまま、兩端を持つて、背景の裏へはりつけるのである。この時に、横や下の直線になつてゐる所のフチに三分位づつロール紙の方が、はみ出してゐるやうに裏張りをすることは大切な點である。

まづ坐つてゐる私の方から張つて、私は兩手にボロぎれを持つてその上をなでつゝ、次第に客の方へと擴張していつた。それにつれて客はロール紙をたるませてくれたので、きれいに裏張りができた。

こんな風にして背景の全部に裏張りをしてから表返しにした。

砂丘のカーブの線や木の枝と幹の間や、葉とか果實の切りぬきの個所はまだロール紙で塞がつて

ゐた。そんな所を客と私は缺で、折込みの餘裕を残しつつ、形に添ふて切つてしまつた。そして、カーブの所へはロール紙に切りこみを入れた。これはそのままではカーブの個所はふち張りがきかないからであつた。

そして私たちは、背景の周圍に三分位づつはみだしてゐる折込用のロール紙に、筆の穂を短かく切つて刷毛にしたので糊をつけて、ふち張りをした。そして適當の大きさに折りたゝんだ。

上方も下方もその手順まで作つてしまつた。

そして一番初めに作つた中方をあけてみると、水氣も乾いて、うすい濕氣があつた。私の學校では前に云つたやうに出演回数が多いから、背景も特に丈夫に作つてをかなければならないので、裏からキヤラコのテープを用ひて、糊とアイロンとで縁をとつてをく。そして、三角のスマミや、木の枝の岐れ目や、又は折目の四ツ角や、そんな破損し易い個所へは、裏から、布ぎれをあてゝをくやうにしてゐる。こんなにして五ヶ年五十何回も使用し、まだく何年使へるかしれぬやうな背景ができてゐる。

しかし、學校劇などでは、そんなにまでする必要もないであらう。裏張りの程度までよいのではないかと思ふ。

上方と中方の下方のホックはテープの上につけてをくと丈夫である。その間隔は五十センチ位ゐ

でよい。だがこれも大舞臺用としてのこと、小舞臺なら一枚の背景を作ればよいわけである。

その日は、テープ引きやホック付けで切り上げた。女生徒らはかうした仕事となると客などよりよほど巧くやつた。

上方は高さも高かつたので、これを背景に張るには大へんだと客は云つた。私は、裏返してみた。そこには、高さのまん中より少し上のあたりに、兩腕をひらいて持てば丁度よい位ゐな位置へ二ヶ所、二センチ位の幅の布ぎれが縫ひつけてあつた。

『これをまづ背景幕へ安全ピンでつけるのだ。背景が板だつたら鋏でつける。さうすると中心がきまる。それから上の方へまくり上げて高い所をピン針なんかで止めるやうにすれば、どんなに大きくても始末には困らない』

と云つた。

背景が一枚であればこの布ぎれをつけることが必要である。高い木なども、上からピンでつけたのでは時間がかかるから、幹の裏へ一枚これをつけてをいて、二つに折つて安全ピンでつけて、そこで中心をきめてから、上の方を止めると早い。こんな所はなんでもないやうだが、忙しい舞臺ではとても便利なのである。

私たちは日曜日の午前十時から、いよ／＼背景を彩色することにした。生徒らは楽しさうに喜ん

で歸つていった。

一〇六

あとで私は、背景以上にたいせつな袖景を作るのを忘れてゐたのに気がついた。

そのことを云ふと、客はこれから二人で作らうと云ふので、ついでにやつてしまふことにした。袖景しゆけいといふのは、上方と下方の前部と中部のあたりに斜めに立てる装置のことで、一般演劇社會では「ソデ」といつて缺くべからざる装置とされてゐるものである。

上方のを上方袖景、下方のを下方袖景と私たちは呼んでゐた。高さは九十五センチ、幅は四十八センチの四角なもので、作り方は前にやつた通りであつた。私の方にはこれと同じ大きさの組立式のワクがあつて、晝録で袖景を張りつけて、支柱と小さなカスガヒで舞臺に立てる。劇を三つも四つも演る時には、プログラム順を逆に、上から上へ鋏で張りつけてをいて、プロの進行につれて一枚づつ除けていくのであつた。

袖景は、どんなに不完全な舞臺でも、これを立てさへすれば、立派な、落ちついた舞臺にしつくれるもので、背景だけ用ひて袖景を使用しないのは、例へば、新しい上衣を着た人がズボンをはかずに歩くやうなものである。

學藝會や子供會や、その他、小さい舞臺であればあるほど袖景が重要となつてくる。こゝらで用ひる袖景の大きさは障子を袖ワクに利用すると、高さも幅も手ごろであるから、その大きさに作れ

ばいゝと思ふ。

袖景は舞臺を引きしめて、背景と對照的に舞臺の奥行きを深くするのだから、デザインもそのつもりで考案した方がよい。

日曜日に生徒らは筆を持つて來た。

教室へは、三方の背景がホックでつながれて展げられ、上方と下方には袖景が展げてあつた。炊事場からニカワを煮る臭ひがしてくる。

生徒らは、美術家のT先生に、小さな器へ、赤や青や緑や黄などの泥繪具を入れてもらつて、摺りこぎで、粒々のないやうにつぶしだした。粒々がなくなると、水を少しづついれて粘つた。

ニカワが煮へたので係りの生徒が持つて來ると、T先生は、小さな杓でニカワを汲んで、水でといた泥繪具の中へ入れた。

そしてデザインの色よりも、よつほど濃く見へるやうな色をつくつた。泥繪具は乾くと大變にうすくなるからであつた。各種の色がそろつと、生徒らはT先生の指圖に従がつて、彩色にとりかゝつた。みんなの喜ばしさうな瞳！ 楽しさうなさゝやき！

客と私は袖景の方を塗りにかゝつた。

練習には塗らないで使つてゐた劍や帽子も、この機會に塗れば繪具が經濟である。

一〇七

衣裳の模様や、舞臺の器具、その他、繪具を用ひる物は、この機會にやるのが手順である。

泥繪具は町の塗料店で賣つてゐるものでよい。あまりニカワが強いと光りですが、弱いと色がはげて、衣裳などを汚す。ニカワは寒い時にはすぐに凍結するから、うす火にかけて常に湯氣がうすくのぼつてゐる位にして使ふのがよいのである。

日曜日の午後六時。

きれいに塗られた背景の繪具も乾いたので、これを裝置して練習をすることになつた。

客は、この背景が、寫實觀念をはなれて、童心的な表現となつてゐることに氣がついた。

そしてデザインと少しも違はずに製作された背景の整然たる舞臺調をつくづく感じた。

そして、練習を見て、演劇行動と背景美術とが一致して、刻々に表現する兒童演劇の體形美とその健康さこそ、教育藝術そのものであると思つた。

小さい舞臺の照明裝置

(簡單で安くて効果のある方法)

拜啓 今日、照明設備についてお問合せのお手紙に接しました。

そのお答へのしるしに、私の教室で毎月開催してゐる『アサノコードモ會』の照明設備をお知らせいたします。

御承知のやうに私の教室の臨時組立舞臺は、三間に二間の小舞臺にすぎませんが、あれでも照明設備によつて、豊かな藝術的感境を醸しだしてくれます。照明のない舞臺は、血色のない兒童と同様であります。

大體、照明はヘッドライトとフットライトの二つが原則となつて、スポットなどが加はつてくるわけです。ヘッドライトとは、頭の上の方から照らす照明、フットライトとは、脚下から照明、スポットとは、側面、又は正面、或は斜面から投射してくる照明であることは申すまでもありません。そこで、劇場を使用する場合には、その位ゐるの照明裝置はある筈ですし、講堂でも新らしく建設

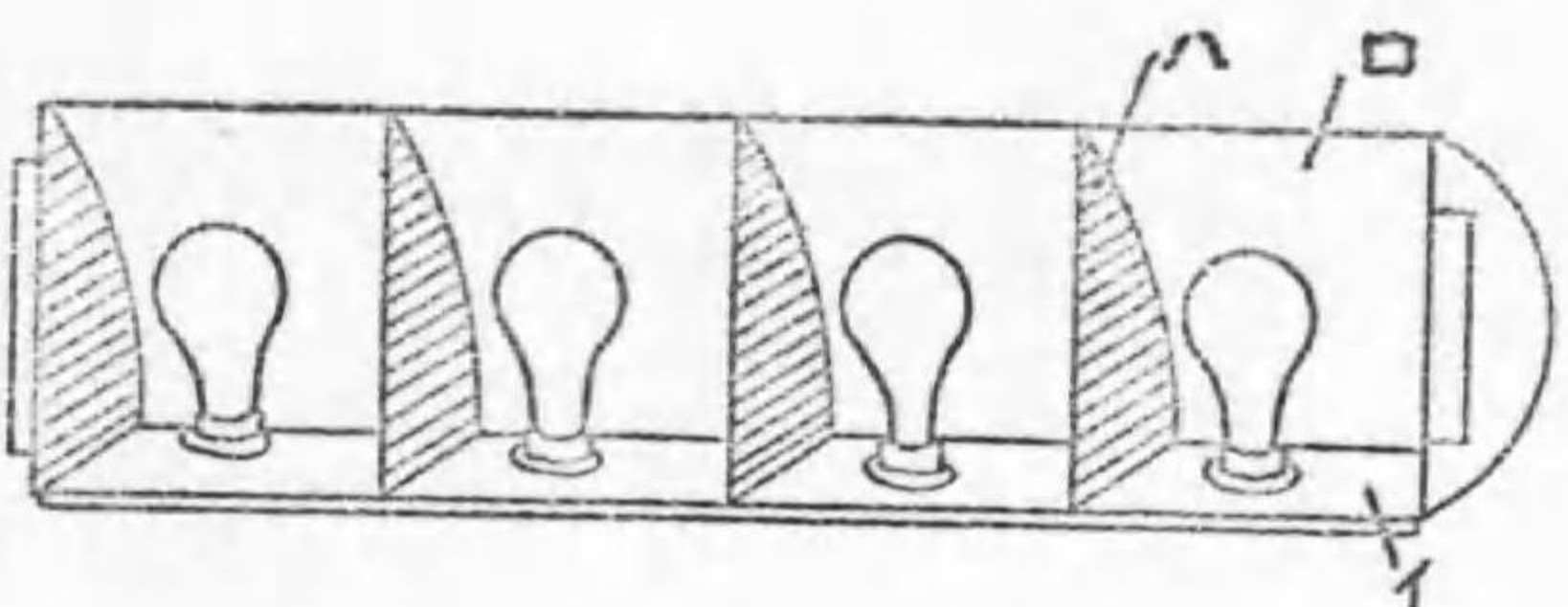
されたのは、この設備もなか／＼充實してをりますから、我々の方からはスポット位持参すれば
まにあふのであります。

しかし、学校の講堂や、幼稚園や、寺院や教會で、急作りの舞臺に、照明をかけたといふ場合
には、今云ふ、私の教室の臨時組立舞臺でやつてゐる程度の照明方法より他
にはありません。これはすべて、家庭内の電力を利用されるわけでありませう。
脚光線 私の教室では、取片づけの便分を考へて、四尺の長さのものを三
個、ブリキ屋に作らせました。つまり、圖のやうなものが三本つないでフツ
トライトになつてゐるのです。

(イ)は、電氣を捲付けるための板で、厚さ センチ、幅 センチ、長さ一
メートル二十一センチです。

(ロ)は、ブリキ板を樋のやうに曲げてあるもので、(ハ)は、照明の境のブ
リキ板です。かうしたものが三個できます。その、まん中になるものゝ兩端
にブリキで、二センチばかり突き出たものがあつて、これが兩側のブリキ板
にさしこまれて、一本の照明となるのです。

電球は、赤、青、白の三色點滅です。まづブリキ屋さんが臺を作つてくれ



ると、電氣屋に頼んで、電氣設備をしてもらうのです。その時、白、青、赤の三色を自由に消した
りともしたりできるやうに、點滅器を三個つけてもらふのです。電球を別にして、二十五圓までで
作れませう。

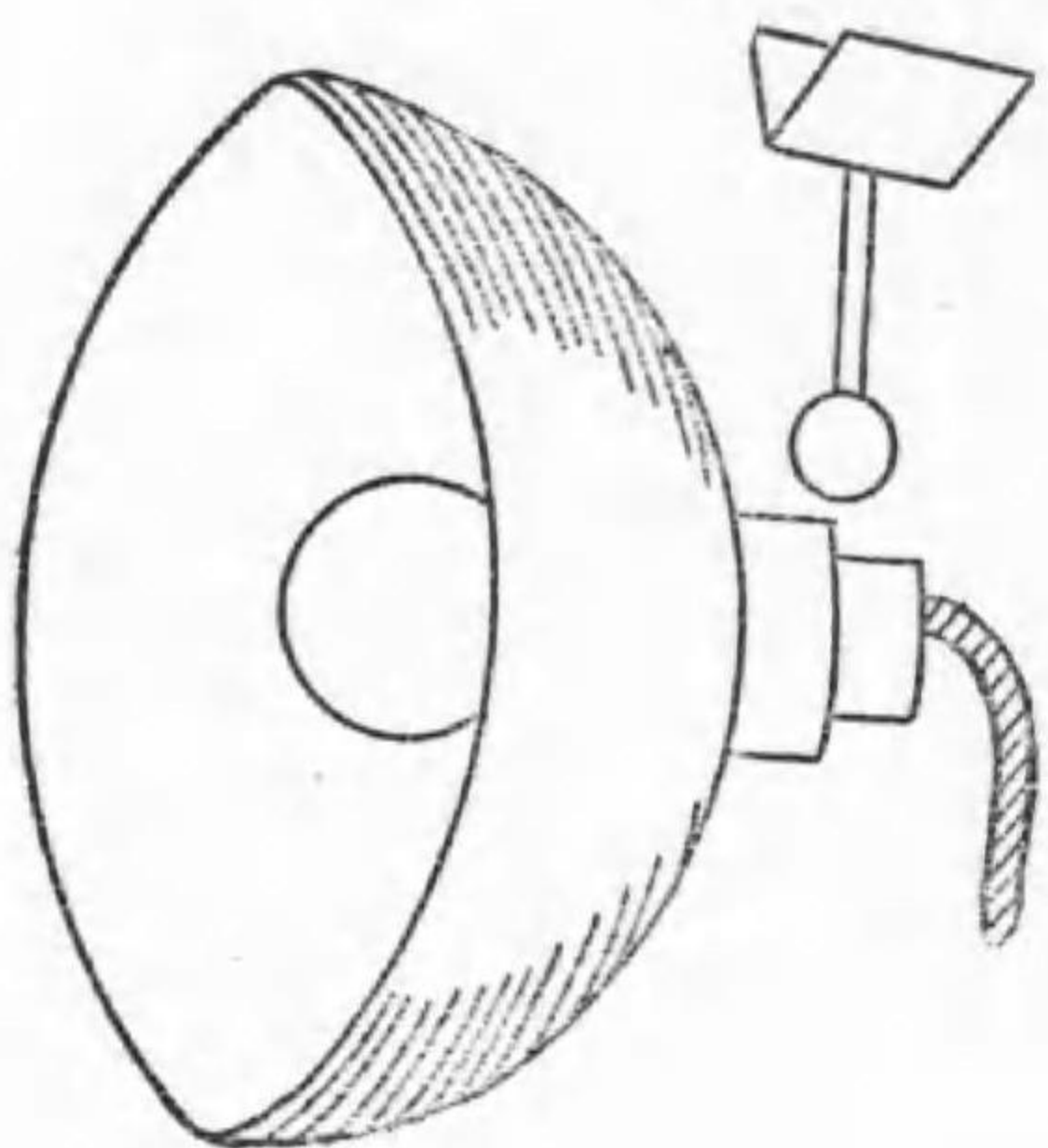
兒童中心の舞臺藝術には、あまり變化のはげしい照明は、兒童の心を焦だたせますから、フツト
ライトのこの位の單純なものがよいと思ひます。

それから、ヘッドライトですが、これは、わざ／＼作成するには及びません。上の方を見れば常
設の電燈が一個位はぶらさがつてゐるものですから、それに明るい電球でもつけて、ゼラチン紙

かセロハン紙で覆へば役に立ちます。

ヘッドライトの代りにスポットを用ひます。といつて
も何も大じかけな話してはないのです。

近頃は、電氣器具屋さんで、便利燈といふのを賣つて
ゐます。圖のやうな格好のもので、どこへでも簡單に取
付けられるやうになつてゐる上に、上下周圍に、自由に
方向が轉じられるやうにできてをるものです。これは、
太きいのも一個二圓五十錢位です。コードもついて



をります。これを二個ほど買ひ求めて、上下兩方の袖景の裏のあたりに取りつけて、二百ワット位の電球で照らせば、舞臺は明るくなります。フットライトなんかなくてもいゝ位であります。もし、色彩を照明で表はしたいならば、便利燈の前に、色のゼラチンをかけるのです。

ゼラチンをはさんで、便利燈に結びつけるために、ボール紙で二枚作ります。そして、四角に穴をあけて、紐を通しまして、この紐を便利燈に結びつけます。中の丸いところへは色のゼラチン紙がはさんであるから、それをとほして舞臺に彩光照明が現はれます。かうすれば、ゼラチンはどんな色とでもはさみ代へられます。

電氣光學の進歩した今日、慾をいへば限りがありませんが、手つとり早く、費用をかけないで設備をしようと思へば、こんなところでありませう。

この程度の照明装置は、劇教育のためには必要であります。

どんな小さな舞臺でも、ほんのわづかな照明の注意によつて、高い藝術的氣品をもつてくるのですから、萬障を排して設備されることを希望いたします。

新案「童心假面」の作り方詳細

(動物、鳥、魚、人物等全部)

親友客兄

私の考案した、いはゆる『童心假面』の作り方を、詳しく知らせよとのことですが、何より残念なことは、貴兄が、御榮轉とは申せ、大へん遠くへ轉任なされたことです。

しかしお便りによりますと、こんどの學校も、教育演劇についての研究熱が仲々盛んで、未熟な小生がお傳へしたことがお役に立つてゐるとの由、小生としては喜びでもあり汗顔の到りでもあります。

それに町のK學園の専門的な演劇教育の研究團體に、貴兄が演出指導者として参加されたことは、どんなにかその町の兒童たちのために幸福を増すことせう。

親友客兄

假面を用ひるが良いか否やの問題は、假面の良いのがないから起つたもので、良い、童心に觸れ

た、作り方がやさしい、費用のかゝらないものを作れば、そんな問題は解消してしまふのであります。なぜといつて、今日の児童劇に、又は將來の児童劇に、假面を必要としない時代は、童話が滅びない限りは絶対に來ないからであります。

親友客兄

私は、事實が假面の必要を痛感してゐる前で理論を弄びたくありませんが、假面をかぶるとその役の表情が見られないし、その児童は假面をかぶるから表情を現はさないですむ。従がつて児童の創作的な表現を阻止するからいけない——といふ説には事實と經驗をもつて賛成しません。

この考へは、児童の表情とか、動作とかをもつて生命的活動表現の全部だと思ひ、演劇教育を單に児童の創造性を發展させるものか、或は又、いはゆる情操教育を主眼とするもの位にしか考へてゐないと思ひます。演劇教育は理想的生活教育であるといふ私は、表情動作などの生ぬるいことではなく、演劇することが児童の全生命的生活行動であらしめなければならぬと信じてをります。

親友客兄

又理論じみてきましたからもうやめます。あなたが御赴任になる前に僕の教室へ來られた時、サルの假面をかぶつて『ザル冠』の『サル王とサル吉』の練習を見て、その表現の巧さ、サルといふものゝ生命の掴み方の鋭どさに驚いてゐられたですね。そして貴兄は、あすこまでいけば身ぶりや

表情の問題ではない、全生命が役の生活そのものになつてゐる、と激賞してゐられました。

児童らは、自分の鋭い感覚が承認するやうな假面をつけることによつて、その役の生命に飛びこむのであります。もしあのサル王とサル吉の役をやつた二人の少年に、假面なしでやりましたなら、あれまでにはやれないのであります。それは恥かしいとかそんな問題ではありません。自分の扮する役に、自分が客觀的自信をもつことが、假面がなくてはできないのであります。

親友客兄

出演児童の客觀的自信は、演劇教育の上で重要な問題であります。私はある學校で、野口英世博士を児童劇にしたのを見て、尋常六年の女生徒が、母親に扮し、和服をきて、手ぬぐひをかぶつて、掃棄をもつて座敷をはいてゐるのですが、その少女が、襟つたさうに最後まで笑ひを浮かべてゐました。そのために見てゐる者までが襟つたい笑ひをしました。これは少女が、母といふ役に、客觀的自信がもてない、否、客觀的に否定した心理から起つた失敗で、これは演出者が責めらるべきでせう。

親友客兄

私が假面を重んずる理由は、やはり、形式から入つて眞實を生む演劇教育に根據をもつてゐることがおわかり下さつたこととせう。

では假面の作り方をお知らせ致します。まづ必要な材料からならべませう。

畫洋紙(なるべくうすいのが良い)

白の新モス(これもうすいが良い。大幅で一ヤルが十二三錢で、呉服屋にあります)

糊 (背景の裏うちに用ひたやうなウドン粉が良い。防腐剤入りは面をかぶつてから悪臭と眼を刺激するから絶対不可)

アイロン

白糸(クサリ印のカタン糸八十番位の細く強きものが良い)

針 (一本一錢の舶來メリケン中細が良い)

裁縫指輪

鋏

安全カミソリの替刃(不用のものでよい)

物尺

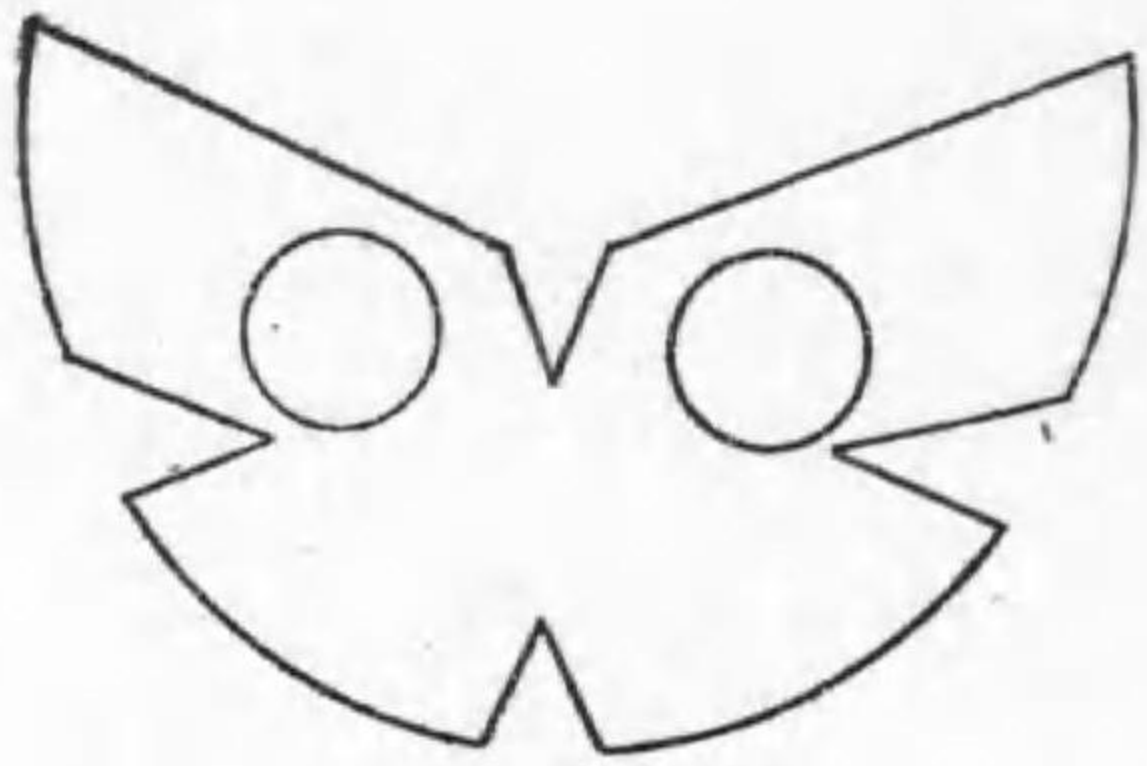
鉛筆

ニカワ

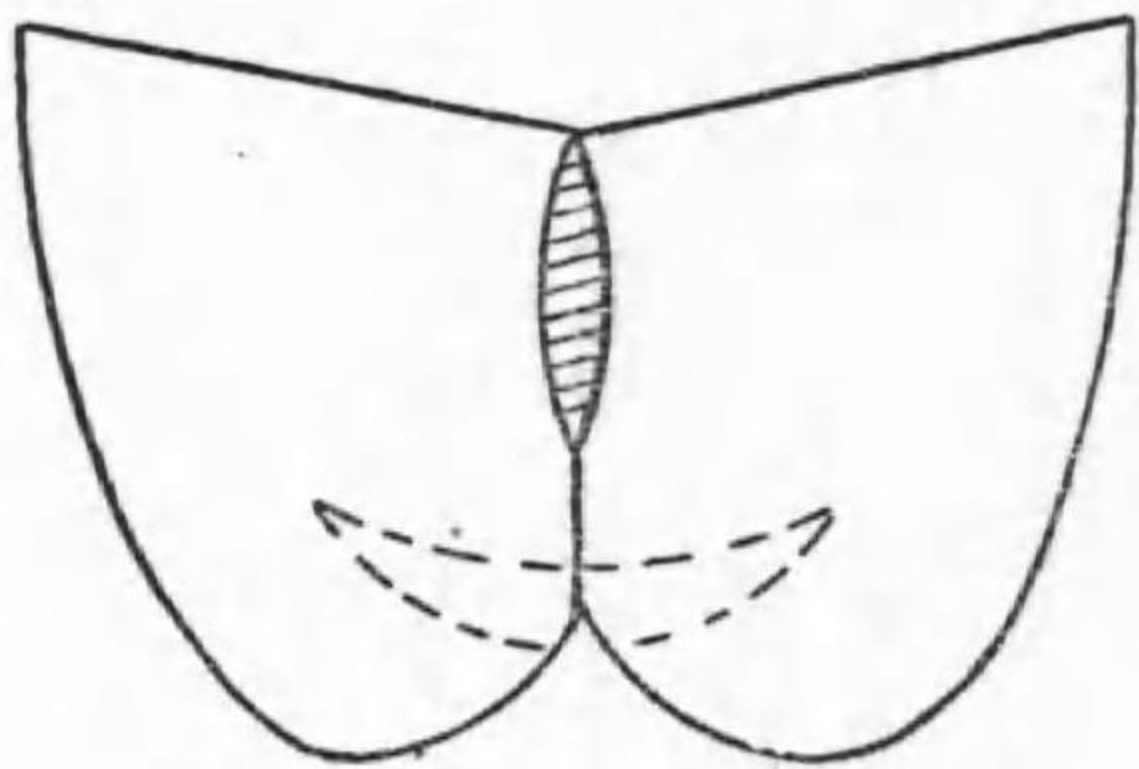
泥繪具

作製の手順 童心假面は、顔を上と下とに二分した平面的な形紙(畫用紙)を、糸で縫ひ合はすことによつて、立體假面となるものであります。以下述べていくつれの假面でも、大小はあつてもその原理は同じであります。だから、上面の型と下面の型とをつぎ合はせた、兩方の耳のあたりから眼の下へかけての線が、童心假面の生命線であります。この工合ひによつて、假面の出來不出来が分れるのであります。

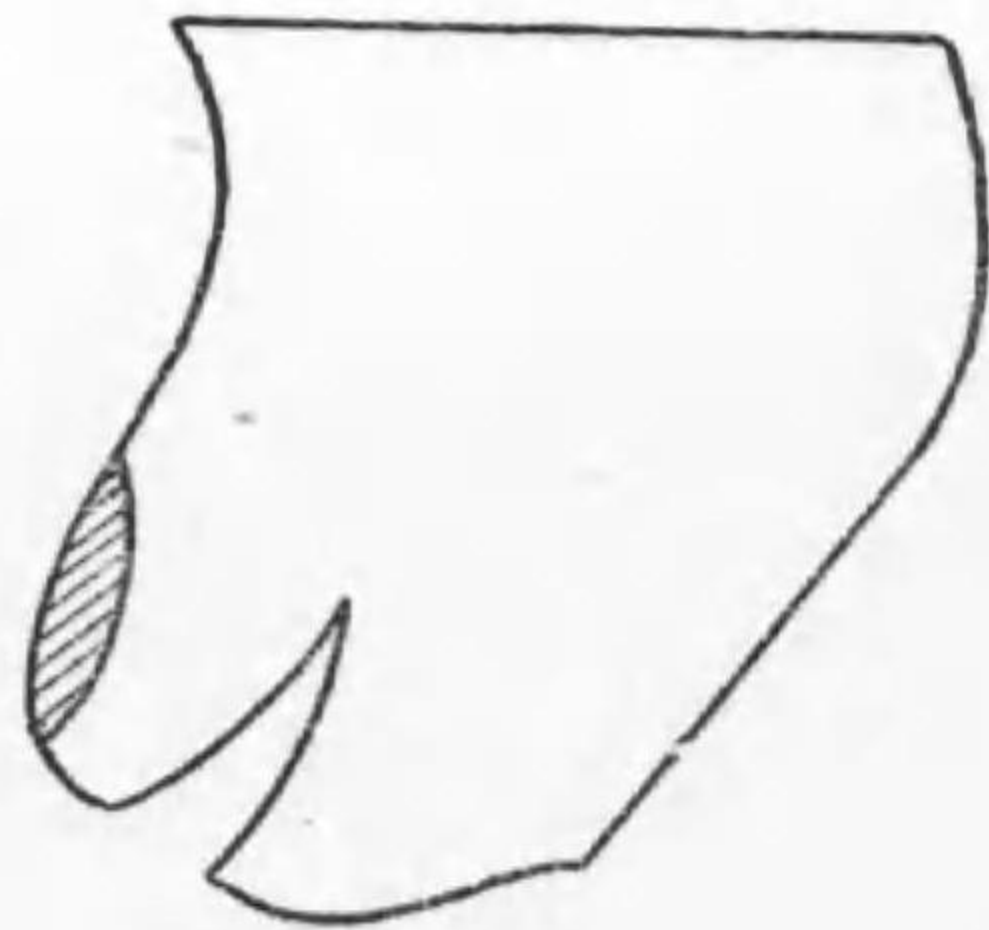
上面型



下面型



下面を横から見た型



一、サルの假面

サルの作り方は一番やさし。

イ、型の作り方

最初に畫用紙で圖のやうな、上面と下面の型を作る。

型の寸法は、いはゆる生命線のところから申し上げますと、耳のつけねから眉間の切りこみの所まで片側だけで一〇センチ位であります。だから兩側で二〇センチになるわけです。上面も下面もこの寸法が同じでないと、縫ひあはす時に不便です。また、生命線の角度は、上面は兩側から直線を引いてみて、眉間の所で二センチ位の上がつてゐるのが適當です。下面の方も、同様に直線を引いて、鼻筋のあたりで心もち低くなつてゐるのがよいやうであります。

上面眉間の切りこみは、一センチ位、その幅は五ミリ位でいゝのです。あまり幅を廣く切りこむと、こゝを縫ひあはした時に生命線の角度が變化します。この切りこみは、額にまるみをだすためのものではありません。

眼の位置は鉛筆でまろく印をしてをいて下さい。

下面の鼻筋の、若葉のやうな切りこみは、サルの鼻筋の特徴をこゝで現はすためですから、そのスロープはよく研究してやつて下さい。この切りこみは、生命線から一寸位下からいれることが

肝要です。でないと上面との接合の時立體形の表現がそこなはれます。

又、兩アゴのカーブのぐあひも、縫ひあはせた時横から見た型のやうに、サルの感じを現はすためですから工夫を願ひます。

口の點線は、鉛筆でしてをいて、眼と同様あとで切りあけるのであります。

ロ、裏ウチからふちとりまで

以上の型を作つたらこんどは新モスで、型の裏ウチをします。まづ、うどん粉の糊をうすくして、刷毛で型の裏にひきまして、それを新モスにあてます。このばあひ注意して、新モスの織目がなるだけ斜めになるやうにあてるのであります。こんどはアイロンをあててそれを密着させるのです。

アイロンで乾いたら、の型周圍に新モスを僅か残して切つていきます。それを糊で型紙の表へまげてはります。面のフチが破けないやうにするためです。眉間や、頭部や、鼻筋の切りこみも、モスぎれに缺をいれて、表へまげて糊ではることも特に忘れないで下さい。かうしてまげたところへもアイロンをあてゝ密着させます。

これで原型が作れたわけです。つぎは針仕事になるのです。

ハ、針仕事

童心假面を作るには、針の用ひ方がたいせつですから、貴兄も少し運針を女生徒にでも習つて下さい。せめて指輪に針の穴があたる程度にでもね。だが、女生徒の手工にやらせるのもよいでせう。

まづ上面眉間の切りこみを縫ひあはせることによつて、額にまるみをだすのです。

つぎが生命線の接合です。これは上面の方を上になるやうに重ねて縫ふのです。下面の方へ鉛筆で重なるの線を引いて縫ふと縫ひ易いものです。これは面に向つて右側の線を眉間から耳へ先に縫つて、それから左側を縫はないとやりにくいものです。

その大手術がすんだら、面を縦に半分に折るやうにして、下面の縫工にかゝります。それは、鼻筋の切りこみを兩方つき合はせて、なるべく浅く糸をかけていきます。それから次第にアゴの方も縫ひあはせます。そして面を開いて見ると、まことにおもしろい立體の假面となつてゐます。

そこで、頭部三ヶ所の切りこみをつき合はせて縫ふのですが、これはかぶつて額や頭がびたりとはまるやうにふくらみをだすためですから、手加減をみてやつて下さい。

ニ、開眼と開口

ほとけ作つて眼をいれずとか、臥龍點睛とかいつてる通り、假面も眼をあけるのは嬉しくもあり恐い氣もするものです。安全カミソリの刃が一番よいです。あれでまづ、眼の圓の中を、シュツ、

シュツと、氣もちよく十字に切ります。それから缺でまるく切るのです。眼は大きすぎた方がよいです。それから口を開くのです。口のあけ方で、笑つたり怒つたりする顔になりますから、その役の性質を考へてあけるやうにされたがよいと思ひます。あけかたは、安全カミソリの刃で、一本切りこんで、あとを缺でやります。そして、縫ひあはせた部分で口の上と下にあたる場所は、特に糸をかけてほころびないやうにすることが必要です。

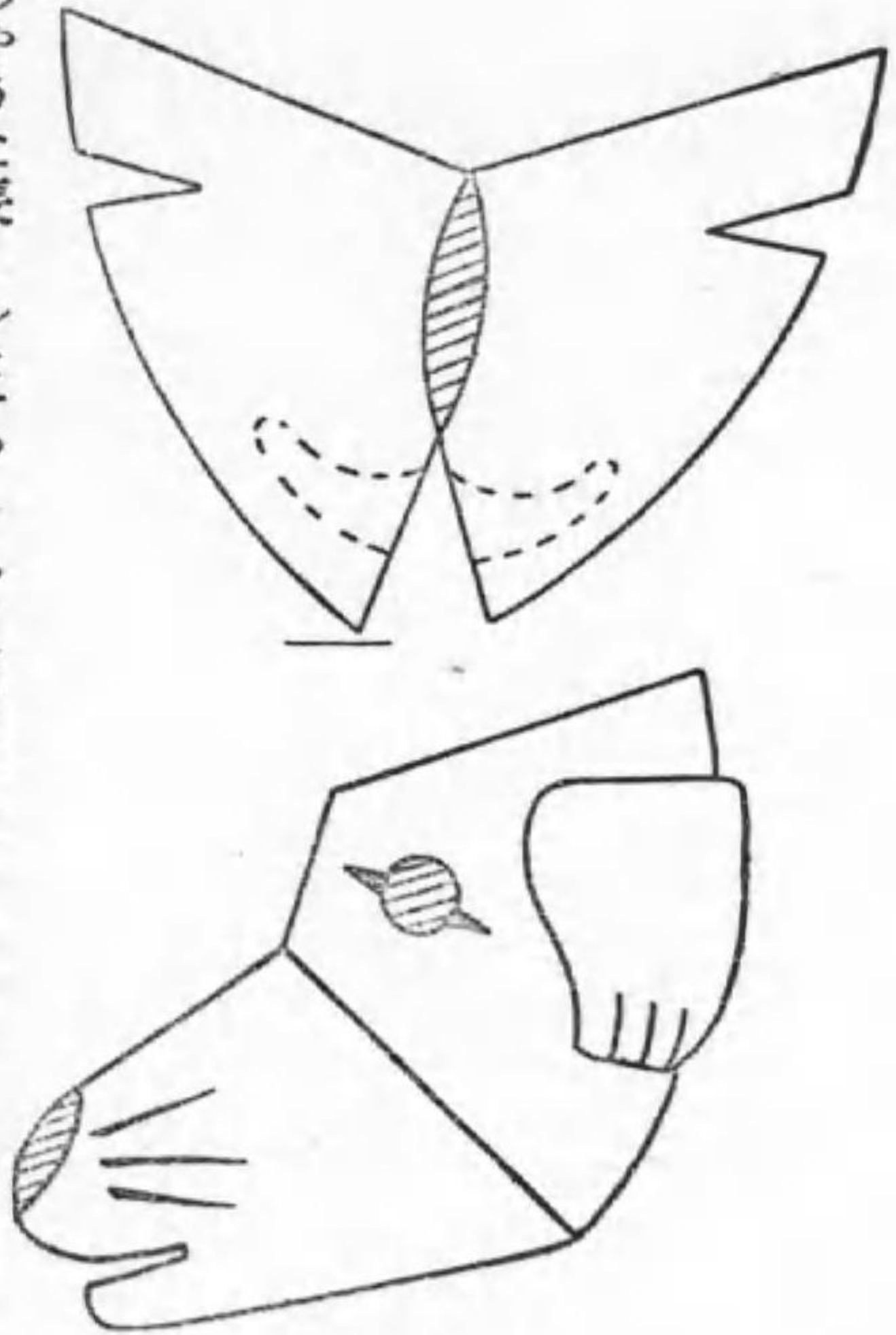
ホ、額の彩色

假面の彩色にあつて、とかく寫實に陥り易いですから、童心的表現、演劇的表現を常に念頭に置いてゐて下さい。

原型のできた假面へ、木炭で彩色のりんかくをとります。額の皺や、眼のかたち、いろ／＼に工風すると面白いものを發見できます。サルの面でも、赤で顔を塗り、頭の方を緑で塗つて、眼のふちや、額の皺や、口の周圍も緑で描き、眼白は白で塗ると、童心的で藝術的な感じの假面になります。これに、緑色の頭巾をつけてかぶると児童劇用として完全であります。頭巾は運動場の形で作り、假面の額にそつて縫ひつけるのです。

この假面は、口が大きく開いてゐるので、聲がよく通りますし、かぶつても軽く、また引火などの危険性や、新聞を煮つめてこねて作つたものゝやうな悪臭がありません。

二、イヌの假面

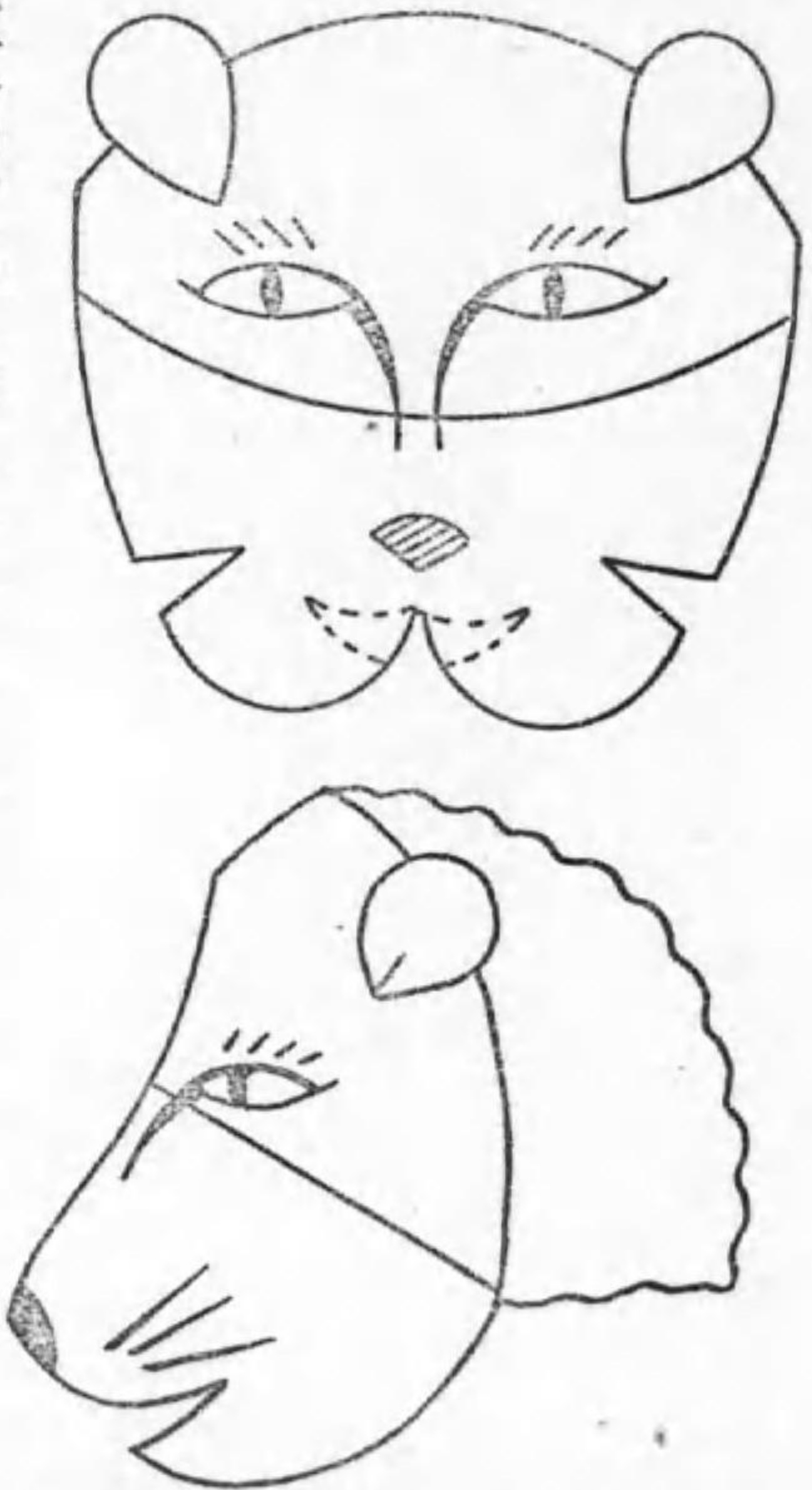


基礎工作は前述と同じです。上面の型もサルのを用ひてよろしい。が、生命線を両方で二センチばかり長くし、眉間の切りこみを二センチ位に深くしてください。下面の型で、犬の相貌を表現し、さらに特徴を現はした耳によつて、犬の全體の感じをだすやうにしてください。下面の型はサルはまるくしましたが犬は圖

のやうに長くします。そして兩頤に切りこみをいれて、この縫ひ合はせて、犬の下顔部のふくらみをだすのです。

三、ネコの假面

その他の製作の手順、彩色などは前述の通りであります。これも上面はサルの型紙でまにあひます。違ふ點は、眉間へ切りこみをいれないことです。それ

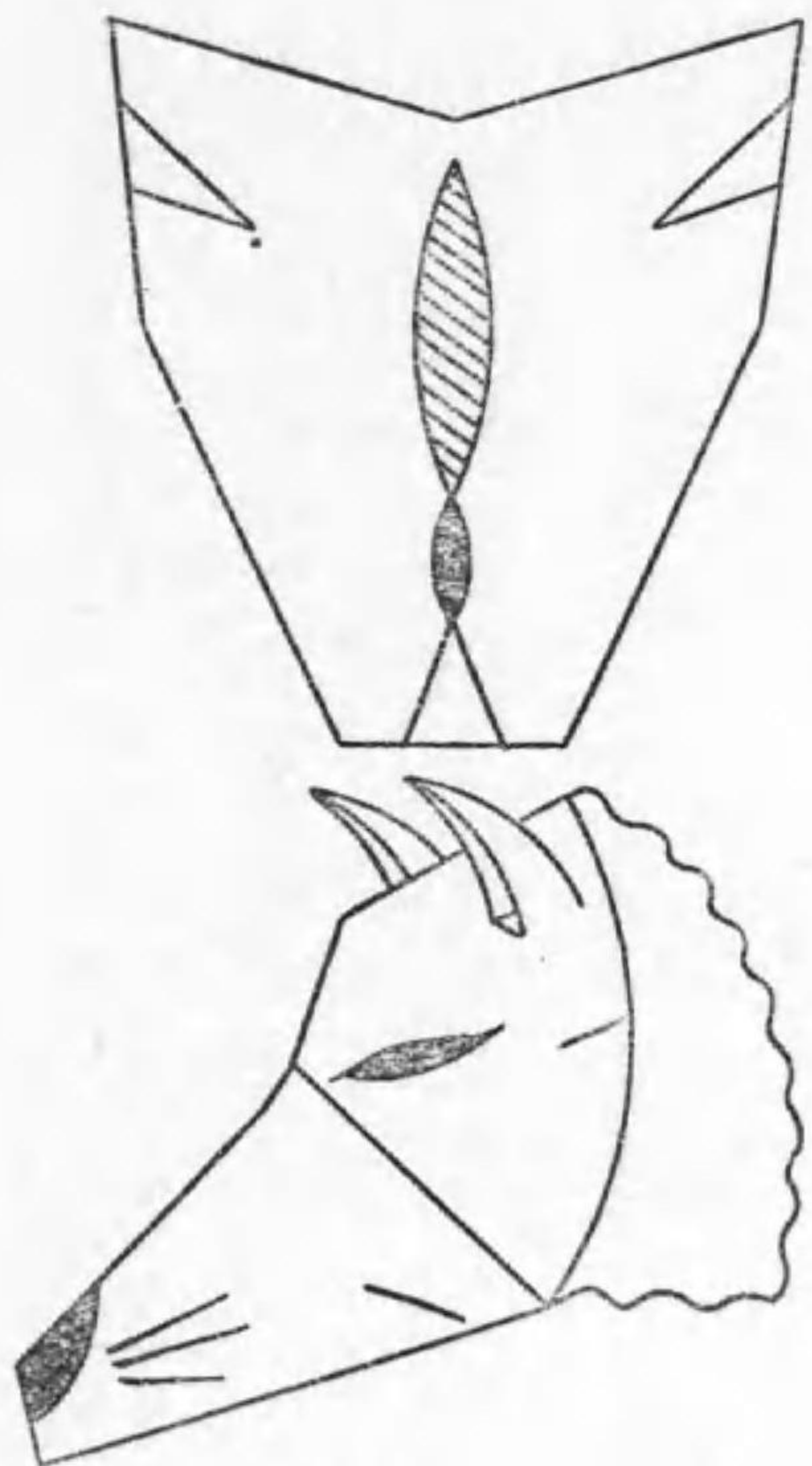


から、額を狭くするため
に上面の上の縁をできる
だけ切り落とします。又
耳は、銀杏の葉を立てた
やうに、ホックしかけで
つけますと、可愛らしい
感じができます。

下面の型は、生命線の角
度はサルなどと同じでよ
いですが、違つた點は、鼻筋へ切りこみをいれないで、下から型どつていくのと、兩頤のまるみをだすため切りこみをいれます。そしてこれは縫ひ合はさずに、そこへ布ぎれをあてがつて伸縮自在になるやうにしてをきます。頤の縫合せも、下唇のところから、やはり、布ぎれをあてがつて、ばくくにし、伸縮自在としてをきます。かぶつた時に、猫顔のまるみがこれによつて調節されるのです。そして彩色はそれ／＼考案してやつてください。帽子なども、適當に模様を描くのです。

四、キツネの假面

上面は前者と同型です。生命線の長さ片面が十一センチ半。眉間の切りこみは特に深く二センチ半乃至三センチにすること。又、頭上の切りこみも、兩こめかみの二ヶ所だけとし、額ま上の切りこみをつけないことです。かうしたわけは、説明するよりも、實際、お作りになつてみればすぐわかります。目は立てに形どり、耳は三角形として尖端まで十センチ位あつてもいいです。耳の付根はホツクにすると便利です。



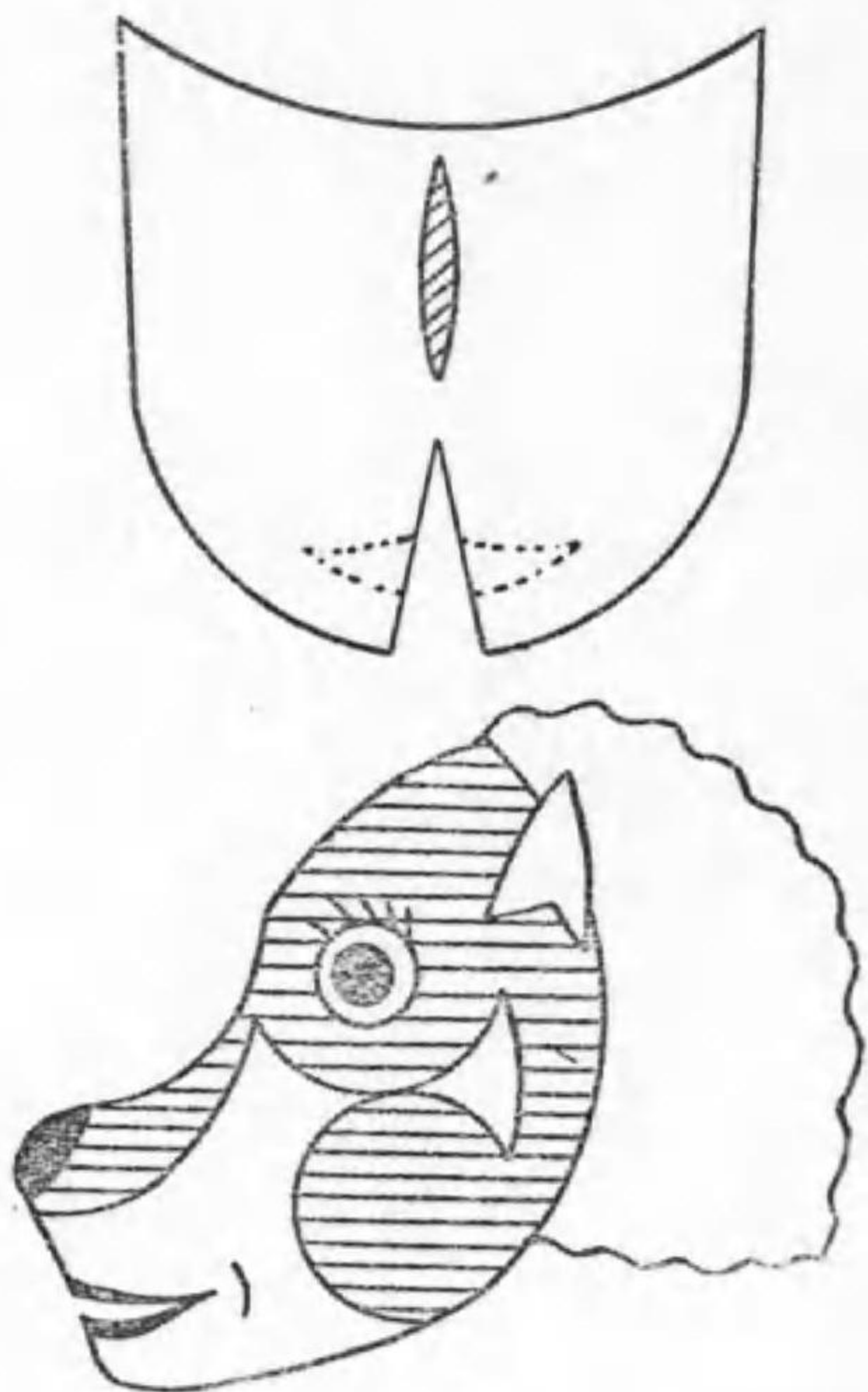
キツネもやはり下面によつて特徴をだすわけです。かぶつた時、下額部が、ぐつと前に突きだしてゐなければならぬから、下面型は特に長く、鼻骨から頭の端までが、十五センチ位は必要です。そして、これは口を開ける必要はありません。口聲を塞ぐ

心配がないからです。

彩色は、寫實になると凄くなりますから、童畫的に明かるくすることが特に必要かと思はれます。

五、タヌキの假面

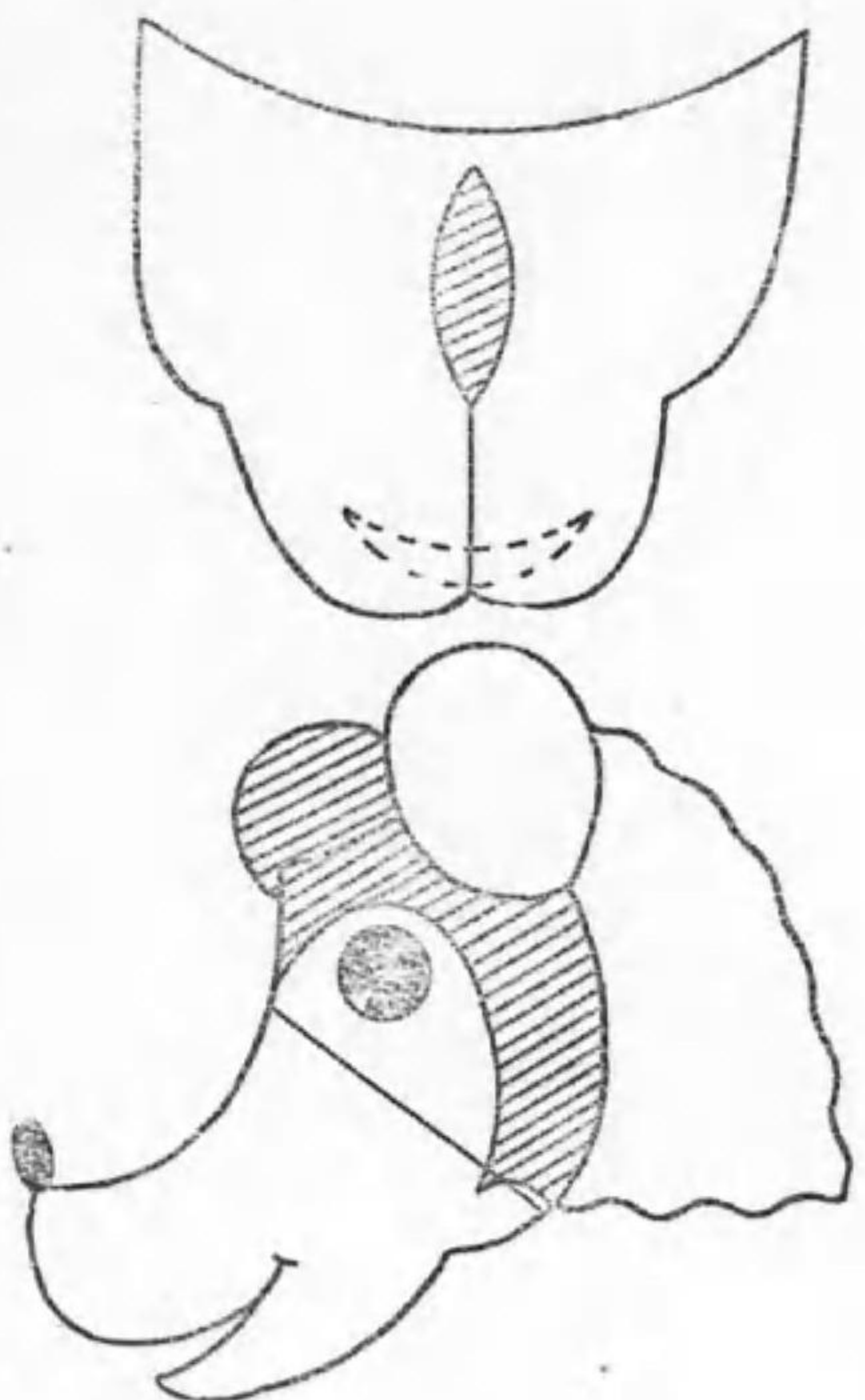
これも上面の型はサルと同型で、生命線も二十センチ、眉間の切りこみは一センチ半。キツネと同様に額の上の切りこみをつけないことです。耳は丸みをもつた三角形に作り、ホツクを二個づつでつけると安定して、愛らしさが現はれます。タヌキも、他の動物と同じく、下面の形でその特徴を表現するのであります。口は彩色の前に開けるのです。



どの假面でも彩色で魂が躍動したり或は凝固したりするものですが、タヌキなどは特にその傾向が著しいです。すから、書きわりに特に御研究をお願いいたします。

六、ネズミの假面

これは、寫實的な形にするよりも、



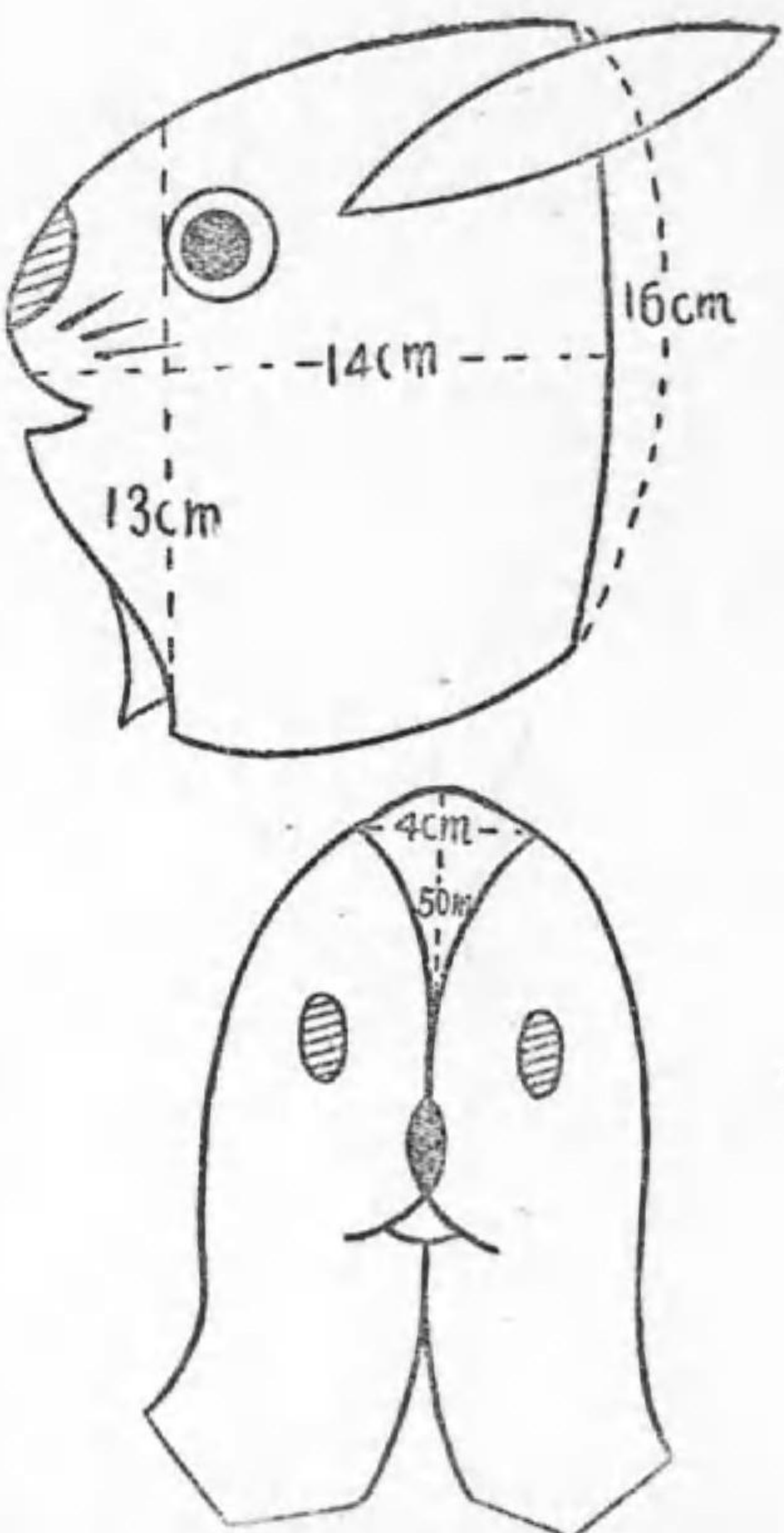
ミツキイマウスのやうに作る方が子供に親しみを感じさせられます。上面は前記の動物の型でよろしいです。眉間の切りこみは一センチたらずにし、額の上は切りこみなしです。表現のしどころはやはり下面です。

下面の鼻柱の急に凹んだところはくりぬいて穴をあけてあるのです。こゝをのぞく他、最初、

左右全部を縫ひ合はせませす。それから口をあけるのです。どの假面でも初めから口をあけてをくと形が良く定りません。耳は杷枇の葉のやうな形に作つて、ホック二個の位置の加減でかぶるとピンと立つやうにします。それから彩色です。

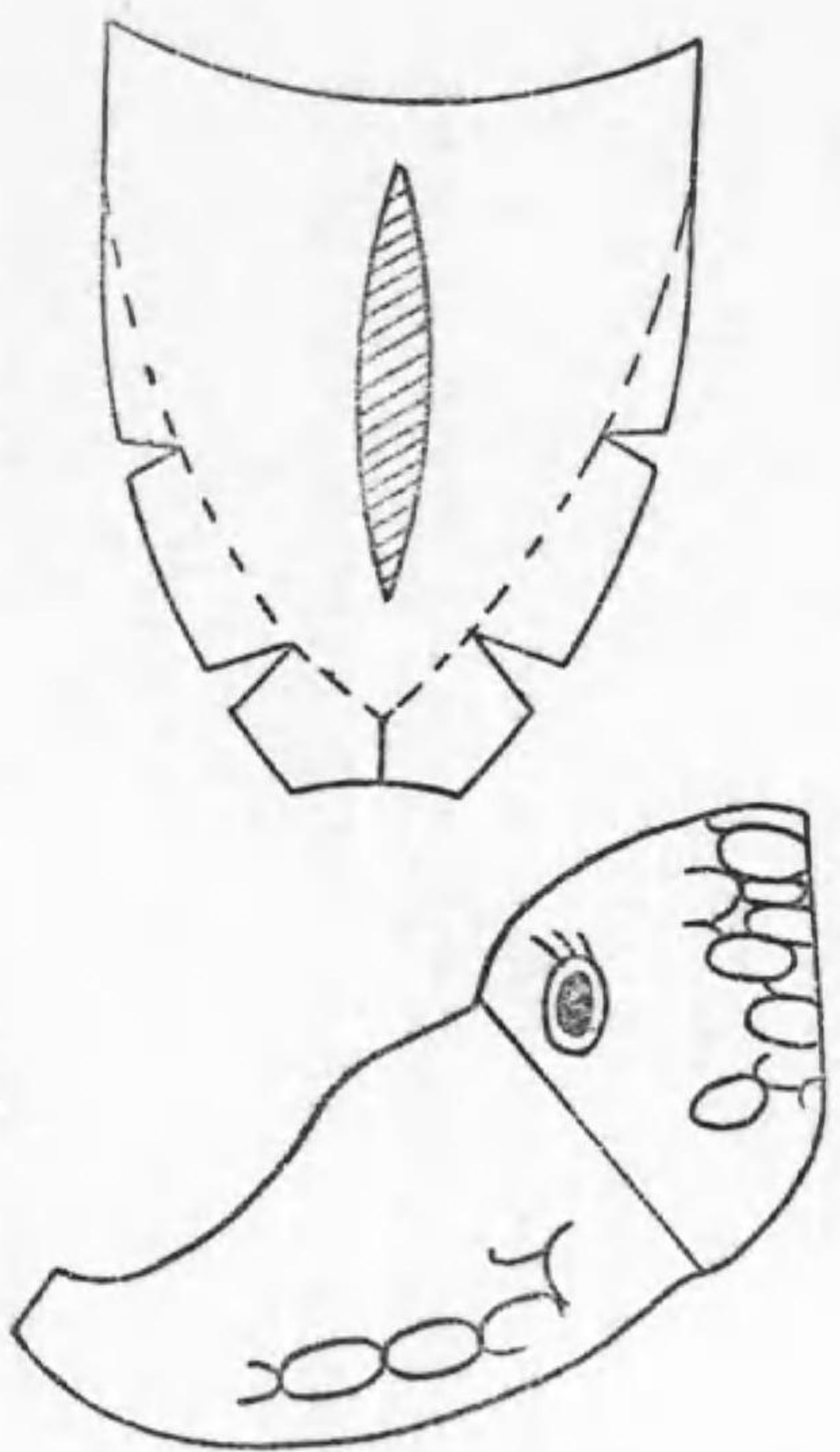
七、ウサギの假面

これは前述の型とはまるで違ひます。上面下面でなく、左右の両面の型で作るのであります。



この形を縫ひ合はせるのです。だが、二枚縫ひ合はせただけでは、かぶつた時、頭部が不安定になりますので、幅四センチ、長五センチの三角型の形を作つて、これを頭部に縫ひはめると、こゝに安定

の餘裕ができます。左右兩面を縫ひ合はせるには、型の縁を裏ばりのキレで巻いで、それを毛抜合はせにして、糸をかけていきますと紙の破ける憂ひは絶対にありません。そして口のところは糸をかけないで、開いたまゝにします。頤の方は、喉のへんまで糸を止めて、あとはばくばくにしてをきます。耳は十五センチ位ぬです。これはそのまゝつけると折れまがつてしまひますから、ワリバンのやうな木ぎれを、糸で止めて骨にします。この耳もホック二個づつでつけるやうにしますと便利であります。かくして彩色して帽子をつけます。



八、ワニの假面
一一八

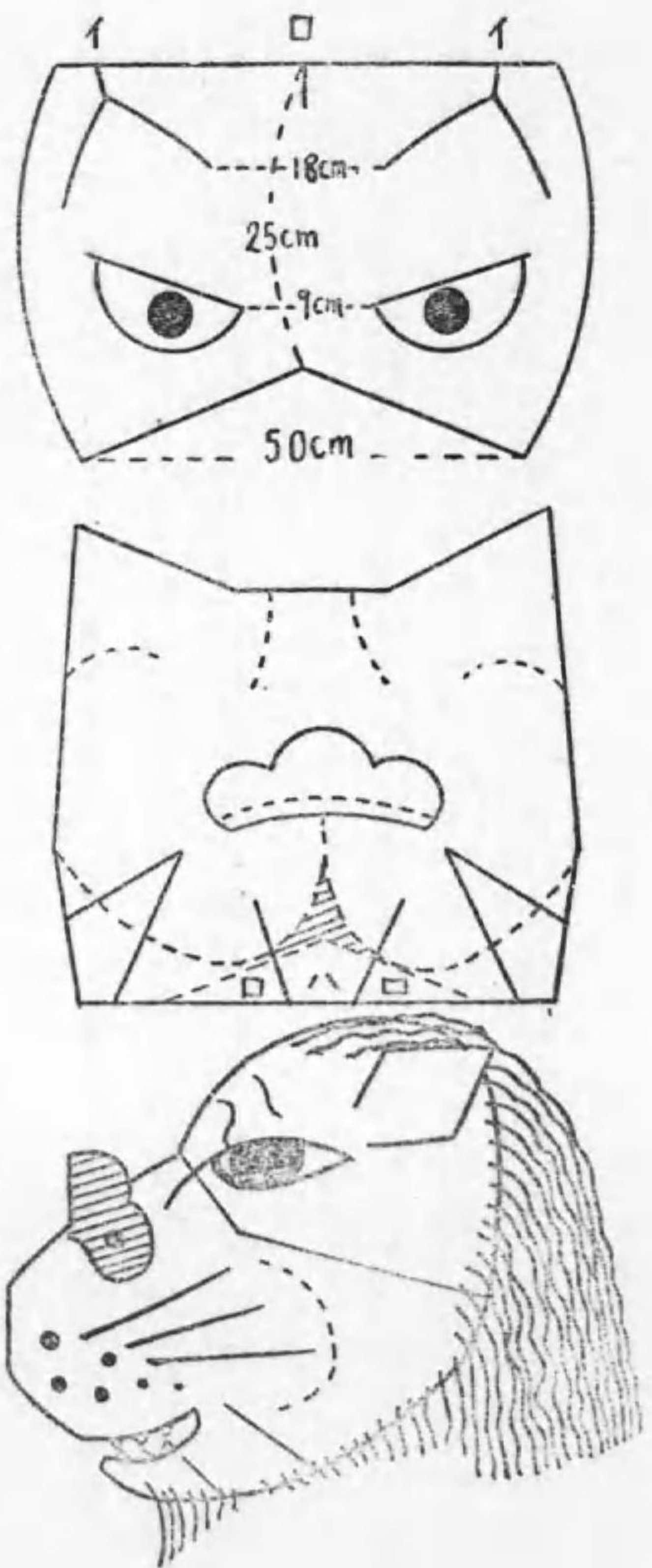
ワニは、キツネなどと同型の上面を用ひます。下面も、キツネの下面のやうな調子で、それを、キツネのやうに細くしないで、長さ二十五センチ位に作ります。

縫ふ手順や彩色は他の假面と同じです。大小の相違をつけ

るには、下面の長短できめていきます。よく、ワニを寫實的に大きなものを作つてゐるのを見ますが、あんなにしないでも、これで十分ワニの感じは表現されます。かうして、衣裳の縫ぐるみに、ワニのうろこの模様を泥繪具で描けば、實に童心的なワニができます。

九、ライオンの假面

材料及び基本は前述のものと同じです。ライオンは假面の中で最も大きな作品であり、まづ、生命線五十センチ位で、上面額のへんの高さに二十五センチ位ある四角な裏ばり紙を作ります。



眼と眼の間、つまり眉間は九センチ位に位置をとります。さうして、まづ上下の生命線を縫ひ合はせたら、カミソリの刃で耳のりんかくを切る。それから(イ)の切りこみをいれて、ぐつと重ねると、耳がピンと前へ立ちます。糸でとめる。もし、かぶつて不安定のやうだつたら、(ロ)の位置へ淺く切りこみをいれて重ねて縫ふと安定します。ついで下面の鼻の下のカーブをつき合はして、五センチばかり糸をかけて、ライオンの口の上のへんの感じを現はす。それから(イ)の切りこみを重ねて縫ひ、鼻の横一帯へ強いふくらみをだし、(ロ)の切りこみを重ねて口頭部の強い

ふくらみをだすのです。この時、(ハ)のへんが、急に内側へ引き釣つてしまう故、そこに缺をいれて切開し、下口から頤のへんがぐつと下へ垂れてくるだけの廣さのつぎたしをすることが肝要です。それがすむと、點線のやうに、顔のりんかくの折目をつけるのです。それから口をあけますが、口は聲をよく通すのが目的ですから、あまり大きくあけないでよい。大きな口、大きな歯、赤い口中の感じ、その他は繪畫的加工になるのが一番よい方法です。さて、口をあけたら、花びらみたいな鼻を切りあけて、前に立てます。つぎに目玉をあけます。

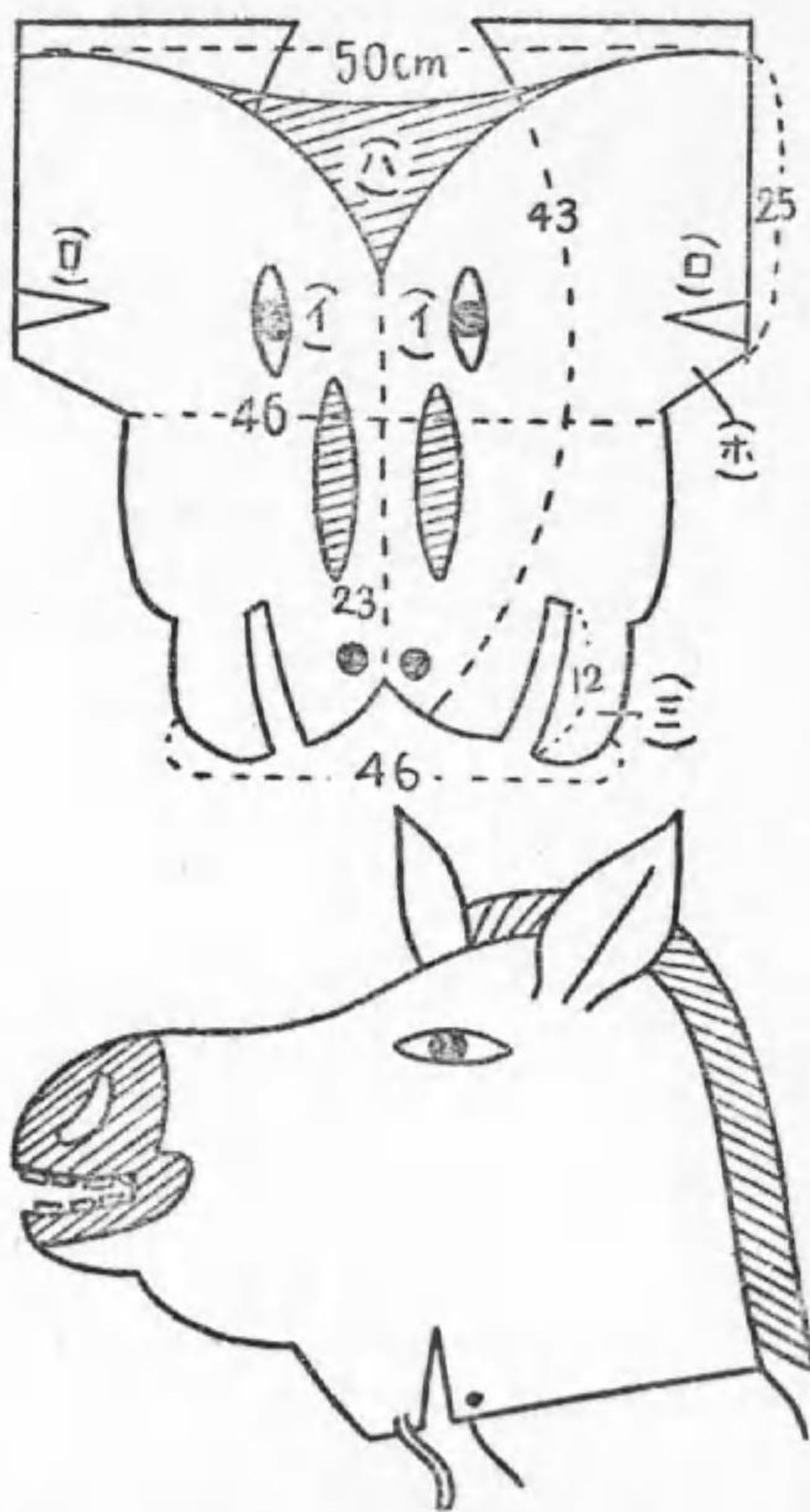
彩色ができる、頭部の覆被をつけるのです。これはたてがみの感じをもたせるものですから、布ぎれを、細く切りさいたものをつけると、すつかり雄々しいライオンができてきます。この大きなものは、このまゝかぶると、形が崩れますから、内側から左右の耳の付根へかけて、横木を一本わたします。止めるには、兩側に布を縫ひつけて横木の先をそこへさしこむやうにします。

十、トラの假面

ライオンの作り方と大體同じ方法でよいのです。ただライオンより小さい感じをだすため、生命線の寸法を四十センチ位にして、鼻や口など手加減をすればよろしい。顔面のふくらみは切りこみでだすのですから、これを自由に利用することです。頭部の覆被の布や、顔の彩色に注意することです。

十一、ウマの假面

これは雑作なくみへて案外手がかかります。まづ型を起すのが苦心です。型の大きさは、原型圖の寸法の通りです。センチであります。型ができると裏ばりをして、縁は全部裏ぎれを表にまげ、糊で巻くことは他の假面と同様です。そこで大切なことは(イ)の切りぬきです。勿論、(イ)も(ハ)も紙だけがくりぬいてあるのです。裏ばりの布はついているのです



よ。(イ)のキレは缺をいれて、紙の表へ巻き、毛ぬき合はせにして糸をかけます。これによつて、角ばつた長い顔の感じをだすのであります。それから、左右の上頤と下頤を縫ひ合はせます。上頤は口の正面まで、下頤は(三)

のところまでです。(ハ)の一带は裏ぎれ地帯です。この三角形のところは縫ひ合はさないでよくこと。縫ふと圓頂がなくなつて、かぶれなくなります。で、左右のたてがみのところだけ縫ひ合はせませす。たてがみは、毛糸を櫛で削つて細くしてニカワで植へつけます。それによつて(ハ)の圓頂一带も隠れますし、前髪も毛糸を用ひます。耳はやはりホック二個づつで付けます。又(ロ)の切りこみの角には、ホックをつけて、その重なりで、馬の顔の向き方が決定されます。下に向けなければ深く重ねるわけです。馬は、眼は實際ではかぶつてゐる者は馬の口や鼻の穴から見るとです。だから眼のあける位置は心配しなくてよいです。(ホ)の位置へ弱いゴム紐をつけて、それによつて、かぶつた時、ばく／＼しないやうにすることは肝要です。又、首に何か布をつけて、その布の両端を細く裂いてをいて、頤のへんで結ぶのも良い方法です。彩色は他のものと同じわけです。

十二、ラクダの假面

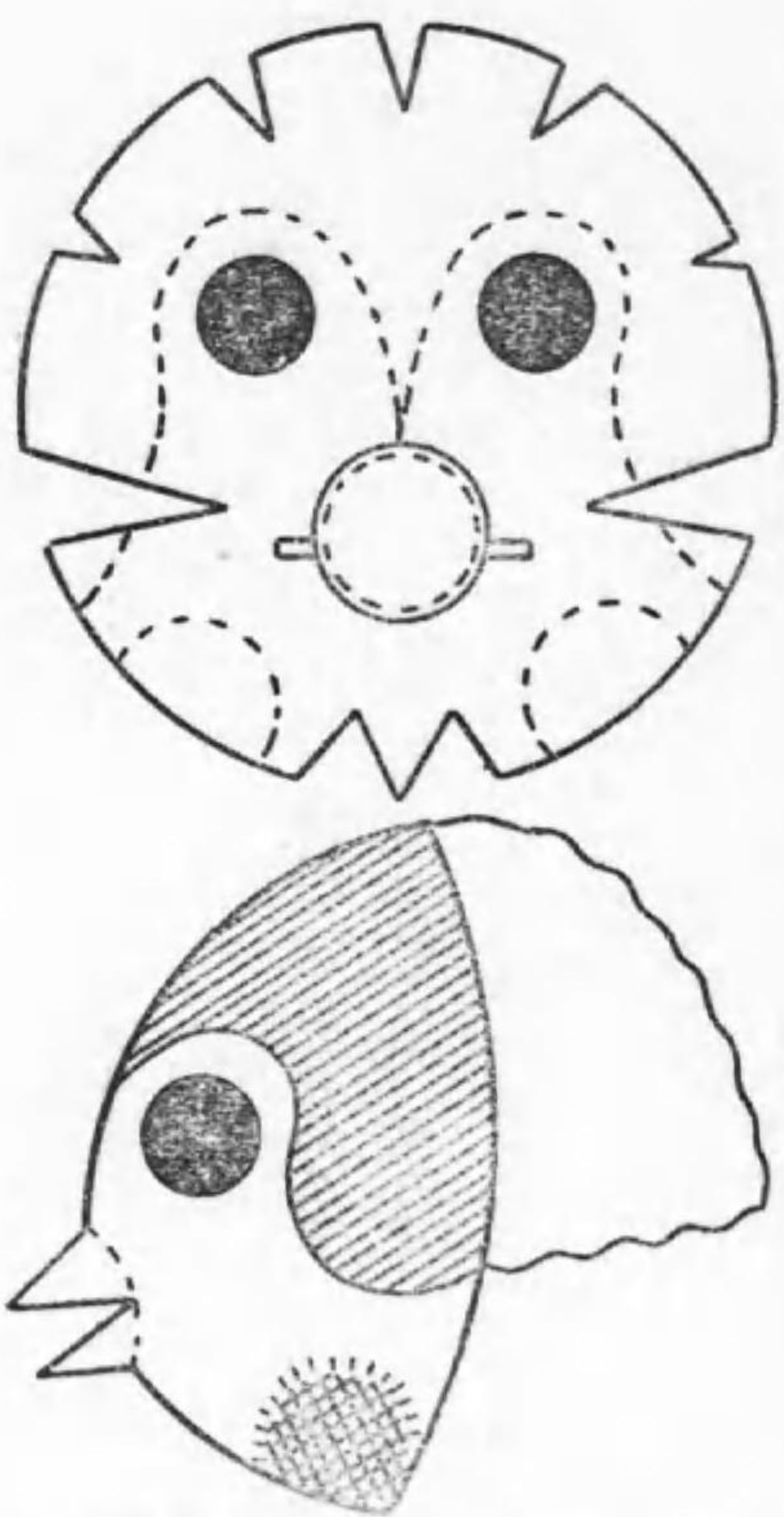
馬の工風を變へるとラクダができます。鼻のかしらをまるくしたり、頤のへんのカーブを變へたり、眼の形を違へたり、又、細い毛糸で喉の方一带に長い毛をふさ／＼たれさせたり、眉毛を毛むくじやらにしたりすることによつて作れます。

十三、其他の動物の假面

以上の作り方を利用することによつて、ブルドックや熊やその他の動物の假面が作れるのです。この上は貴兄の御考案におまかせいたします。

十四、スズメの假面

親友客兄。スズメやハトやカナリヤなどの愛らしい小鳥から、鷹や鳶や鷲などの凄い連中、それから梟や九官鳥みたいなグロテスク派の鳥、その連中の假面を作る方法は、動物よりも楽しみでらくです。かれらは、大體同じやうな骨相ですからね。色彩と眼光や嘴などで、その個性が表現



されますから。
まづ一般的なスズメから申し上げませう。
ごらん通りのまるい型です。上から下までの直径が二十三センチ、耳から耳までの直径が二十一センチ、嘴をつけるよていのまるが直径四センチで、左右の切

りこみは深さ七センチ、重なりは縁の最も広い點が幅六センチで、これが嘴のへんのまるみをだしてゐるのです。深さ三センチ位の切りこみが六ヶ所。これは、顔面に小鳥らしいまるみを表現する目的と、顔にあはせるためです。

これは木炭で、眼や、嘴をつける位置(まる)を描いてをいて、兩頬の切りこみを縫ひ、他の切りこみも縫ひます。そして顔面にまるみが出たら、嘴を下の方を先につけます。この際、木炭のまるい線にそつてつけていかないと、上下の嘴が噛み合った鳥になるから、嘴をあけた愛らしさをだすには、まるの線へつけることである。

それから覆被を頭部につける。それに鳥の頭のやうな感じの色をつけることです。さうして、カミソリの刃で開眼してから、最後に面の内側から、嘴の裏を、そのつけ根に添つて、三ミリ位の餘裕を残してまるく切りぬくのです。すると嘴が、ラッパの役目をしてくれて聲がよく通ります。

それから着色彩色します。

十五、其他の鳥類の假面

前項でも書いたやうに、鳥類は骨相が同じですから、スズメの型を基本として、あとは切りこみを活用して作るのです。ツバメは口を大きく、カナリヤは嘴を小さく、雞は頭に赤いトサカを立

て(頭中の方へ縫ひつける)雉は嘴とトサカで現はす等、すべて色彩の特色が大切であります。

特に注意は、頭中です。これは動物の帽子形と同じですが、兩方の耳からうしろへかけて、例へば水兵服の肩かけみたいなものを縫ひつけて、首筋などが露骨に見へないやうにしたいものです。その肩まで垂れた頭巾へ、鳥の毛の模様を泥繪具で描きます。

十六、鳥の尾の作り方と附け方

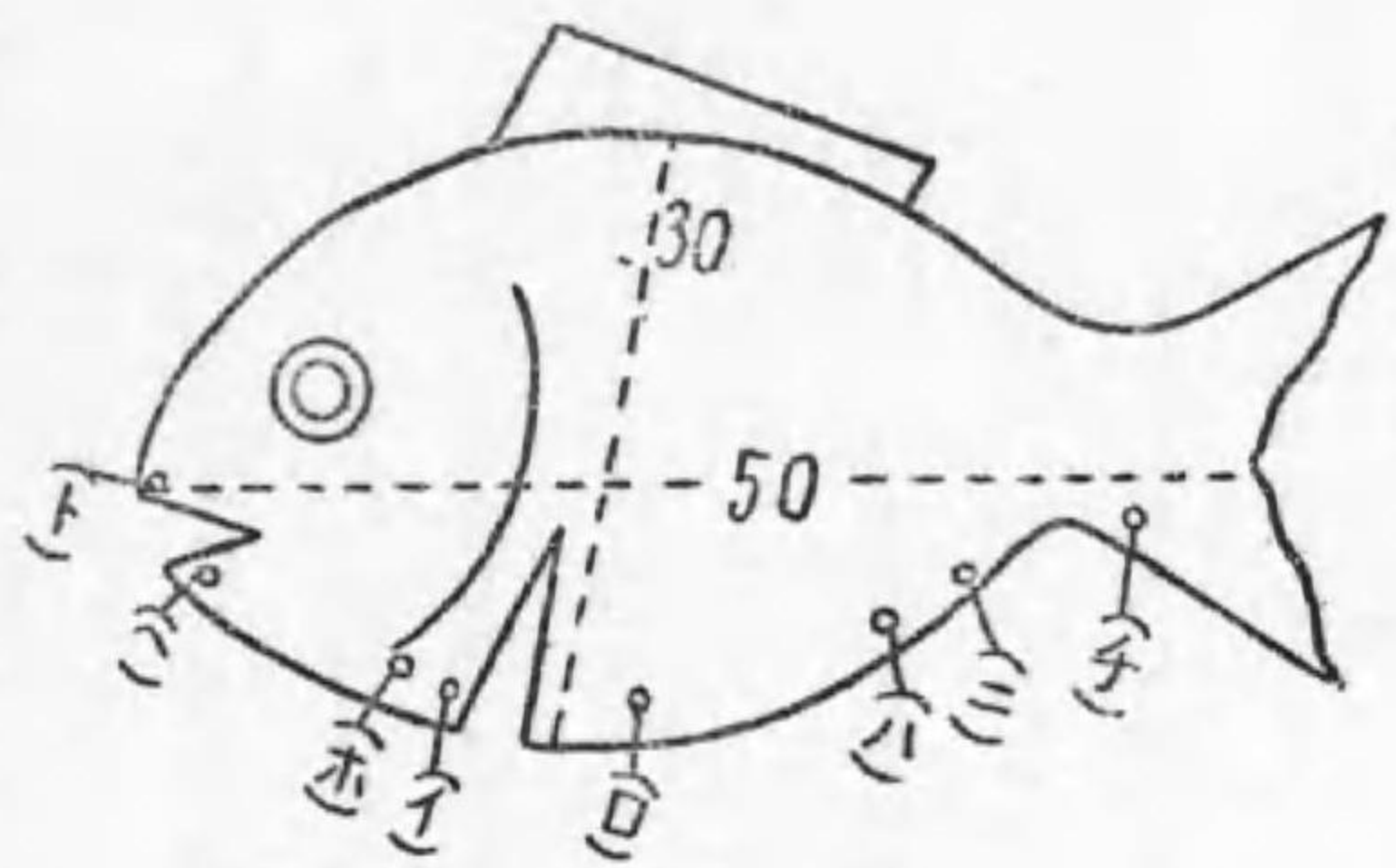
鳥は尾をつけることも大切です。作り方は、假面用の紙で、尾の原型を二枚作つて、きれで裏ばりをします。それを縫ひ合はせて、取りつけるところ(付根)のあたりは、兩方に開けて、安全ピンで止められるやうに、縫ひ合はさずにをきます。かうすれば、尾をつけても、片側へ倒れて困ることはありません。かうしてから彩色します。

十七、タヒの假面

こんどは魚類にうつります。これは左右二枚の魚形の原型を縫ひ合はしたものです。案外、作製にコツがあります。縫ひ合はせただけでは、まるみがないから、兒童がかぶると、へんなものになつてしまひます。それに大きいから、かぶつて安定をもつ中心がないと駄目ですし、しつぽなどが横に折れたりします。さうならない完全なやりかたは左の方法でやります。

まづ例によつて、原型を描いて説明いたしませう。

以上の、最長五十センチ、幅三十センチの原型二枚ができる、腹部の切りこみ前の方深さ十五センチ、腹の方は十四センチにします。たち落しの幅は最廣の個所で二センチ位、えらの方へいくにつれて消してしまひます。この切りこみによつて、かぶつた時、頭にあたるころへまるいふくらみが現はれるのですから大切です。眼やえらは木炭で位置づけてをくのです。それから新モスで裏うちをして縁を巻くことは他の假面と同じです。



は表へきれを一本あて、縫へば糸で紙の破れるのが防げます。

(イ)の裏へホツクの雄をつけ、八センチ離れた(ロ)へ雌をつけ(ハ)にも雄をつけ、三センチ離れて(ニ)の所へ雌をつけます。それから(ホ)の所の裏へ、弱いゴム紐の長さ六センチばかりのものを、両面につけます。これは、かぶると頃の下が適度にしまつて安定を保つためです。眼は大き

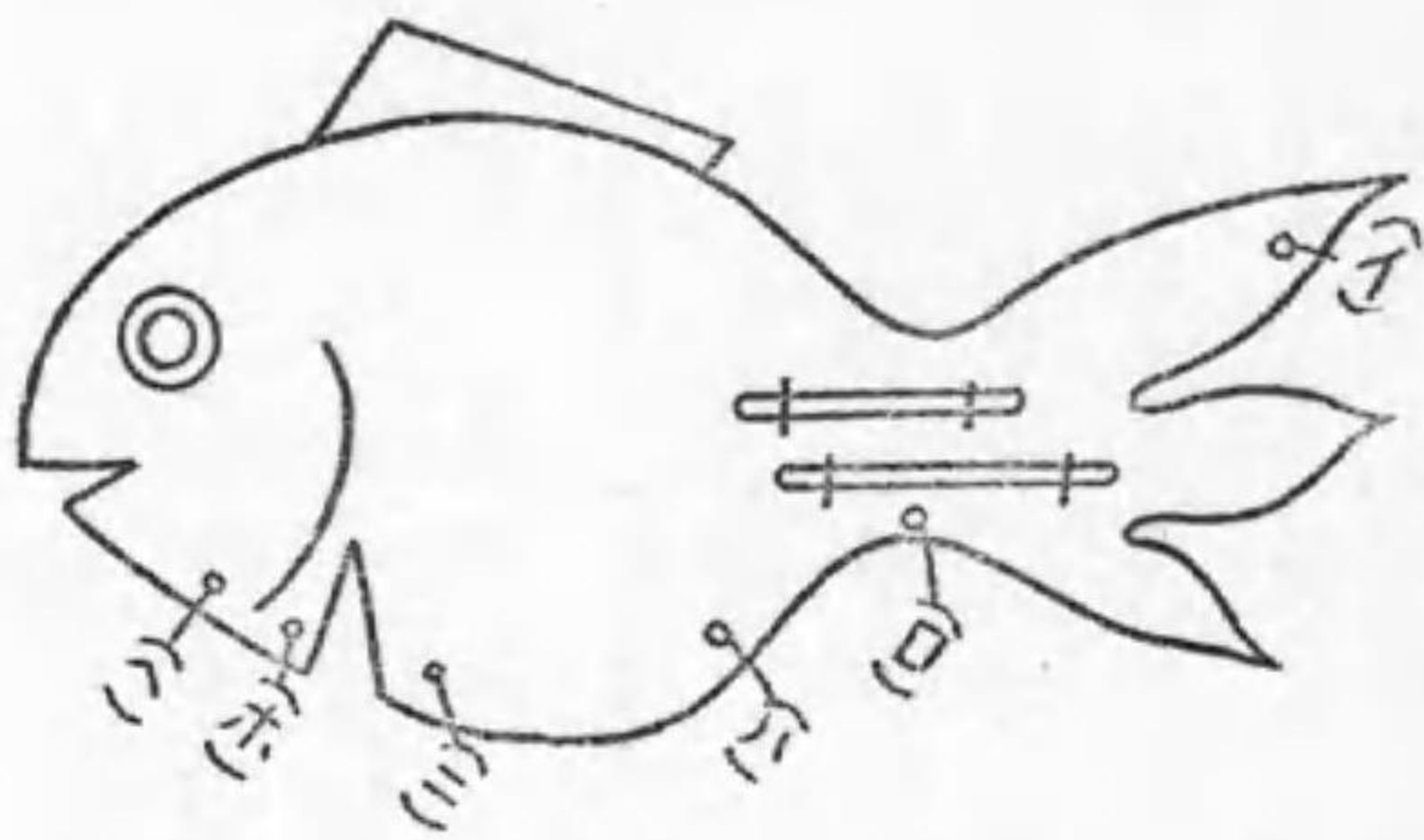
縫ひ合はせは、(ト)の位置から、背をつたつて尾をめくり(チ)のところまで止めます。それから(ハ)のところを三センチばかり縫ひます。背ひれのところは、ひれと背の境を縫ひます。こゝへ

く開眼します。口は初めから開いてるわけです。それから、えらの下あたりに、大きすぎる位なひれをつけて下さい。あとは童心的な色彩をすればよろしいです。

十八、金魚の假面

タヒの作り方でコツはおわかりのことです。大小の差は寸法できめるとして、金魚は例の身よりも大きな尾の安定が重要です。それにふさぐとひるがへるあの美しい尾の感じが――。

そこでまづ原型はタヒのやうなやりかたでつくるとします。尾の効果が表現のヤマです。その型は内側の圓を書いて説明します。尾はかぶると、だらしなく垂れさがつたり、右や左りへ折れてこつけいになつたり、作つた時の喜びは一瞬にして失望に變ります。それを防ぐには、まづ、原型の内側から、金具の骨を左右両面に一本づつ入れてをきまします。一本づつにする時には上の尾から圖のやうにします。二本づつにすれば圖と同じに中の尾にかけます。金具の材料は、ブリキ製の菓子箱の蓋か何かで、一ミリか二ミリ位の細さに切つて、両端を糸で縫ひつけます。かうすれば、使



用する時、この骨を曲げますと尾がひらいて美しくなり、すめば直にしてしまつてをけます。縫ひ合せは、上は(イ)の上尾で止めます。腹の方は、(ロ)のところを縫ひ合はせ、(ハ)のところは弱いゴム紐、(ニ)と(ホ)はホツクの雌雄、(ヘ)のところもタヒと同じにゴム紐で止めます。背や口のあたりの縫はタヒと同じ呼吸です。ヒレもまるい大きいのが飾りとなつていゝです。それから泥繪具で彩色します。

十九、其他の魚類の假面

魚類も、鳥類と同じやうに、いづれも同じ形體が多いから、作り方も同じ方向を辿ります。形體の細長い魚や、フグのやうなまんまるい魚、鯛魚、鯉、鮒、目高など、いづれも原型と切りこみによつて違つてくるのですが、尾のあたりにいろ／＼工風すればおもしろいし、色彩も特徴があるかららくです。

衣裳は、假面の魚體を強く表現するために、あまり目立たぬ水色系統のものがいゝやうです。しかし、ナマズのやうなグロテスクな假面を作るには、ライオンやトラを作るやうな原形を起すことが必要です。

二十、最後に、兒童劇にはあまり必要としないが、人物假面の作り方を簡単に申しあげます。これは神話傳説の劇に、原始的な太い線をもつた人物を、單的に表現したい時に用ひれば効果があ

ります。

上面の原型は、サルの上面型を用ひて、眉間の切りこみを深さ二センチ、幅一センチ位にする。下面原型は、兩頬にまるみをもつた切りこみがあります。これは頬のへんのまるみをだすためです。

縫ふ手順は、上面眉間を縫ひ合はせたらば、上面と下面の生命線を接合します。そのつぎは、下面兩頬の切りこみを縫ひ合はせて頬のまるみをつけます。つぎに、アゴ原型の左右を縫ひ合はして、アゴの形體を作つて、それを下面に適當にはめて縫ひます。つぎに、鼻柱原型に鼻筋原型をまげて縫ひつける。できたら、眉間のところから手かげんをしながら、鼻を木炭の鼻座線に縫ひつけていきます。これはほんとうに手かげんを要します。鼻の高い低いで人相も違つてくるし、鼻筋の長い短いで年齢などの感じがでます。

こんどは、カミソリの刃で兩の目玉をあけ、口を開きます。口の周囲は糸をかけて、破けないやうにすることです。

鼻の穴はハサミであけるとやりよいです。彩色をすつかりしたら、こんどは髪や髯をつけます。適當な色の糸糸を、櫛でけずつて、ハサミで切り、それに濃いニカワをつけて面にならべていきます。眉毛もさうするのです。

頭は頭巾を、毛の色の布地で作り、それを縫ひつけてから、毛糸をかぶせて、生へぎわから三センチ位ぬなところを、糸と針で、毛糸を縫ひおさへてから、さらに頭巾の要所々々に、毛糸を糸で縫ひおさへます。そして生へぎわは、ニカワでべつたり塗りつけます。かうして作つた假面も舞臺に出れば見事な人物として見へるのです。アクマ、サンタクロス、老人、その他特殊の性格は假面で表現するのもおもしろいものであります。

二十一、假面彩色の注意

申しあげるまでもありますが、舞臺に立つ假面は、近くで見ても美しいこまかい技巧よりも、大きく、單純明快な技巧を良しとします。近くで見てもよいものが舞臺にだしてすつかり小さい美が消し飛ばされて失望します。大ざつばでも明快ならば、あんなきたない面があんなに美しくなるものかとびつくりさせられるものです。

親友學兄

以上で假面の作り方を大略ながらお知らせしましたが、これは、何といつても、實物傳授が一番早くてわかりやすいのですから、その中に實物一個お送りするか、さもなくば型紙でもお送りするやうにいたした方がよいと思ひます。

又、昆虫劇も一昨年来私の教室ではよくやつてゐますので、假面も、表現方法もありますが、こ

れも前述の假面作製の原理にあてはめて、デザインを書いてからそれによつて、考案されれば必ずおもしろいことができると思ひます。

公演會の準備と法律的手續

(會場借用契約から興業税まで)

親友客兄

貴君たちが今回、新らしい演劇教育の團體を造られて、第一回の公演會を催されることを心からお喜び申し上げます。

と同時に、演劇教育といふことゝ、演劇教化といふことゝが、圓滿調和した兒童劇の團體となれるよう希望いたします。世上には公演だけを至上目的として、そのために出演兒童に教育的有害な點があつても、敢ていとはぬといふ團體もありますが、これは興業師的邪道の説であつて、演劇教育家は斷じて組すべからず、であります。

さて、公演會の運び方について、御参考ともなればと存じ、小生の經驗を些さか申し上げます。

一、會場借用契約 公演會をやるとなつて、まづ第一に會場を決定しなければならぬ。これは團體心理から、いつも日取りが先決されて、會場は何日でも望み通りに借りられるような氣になつてしまうものだ。そして會場を交渉して、その日が借用できないので困惑することはよくあること

だ。だから、何月公演となれば、普通二ヶ月位前に會場に交渉して、申込んで契約することである。有利な會場ほど使用者が多いから、半年位前まで塞がつてゐることがある。會場事務所には「使用案内」が印刷して使用料なども詳細に出てゐるから、それによつて會場選定をし(勿論足場の便不平等も考慮して)たら、直ちに借用申込をして、手附金として會場費の幾部分かを納めなければいけない。

一、キツプ、プログラム、ポスター、ビラの印刷 會場が決定したら、キツプ、プロ、ボス、ビラなどの印刷にかゝるのである。キツプはなるだけ良い紙を用ひ感じの好いものになければいけない。裏に廣告を印刷したりしたのがあつたが、あんなことをしてはその經濟的利得に代へられぬほどの悪印象を人に與へるものである。キツプの枚數はその團體の消化見積りの三倍を普通とする。

プログラムの印刷には、その裏面などに、廣告を掲載して、その廣告料金をプロ印刷費にあてるのが普通である。小さい店は廣告料も多額は出してくれぬから、三軒も四軒もの廣告を交渉して、プロ代金をあげるようにすること。ふだん販賣關係のある店なら公演會にその位なことはやつてくれるものである。大きな製菓會社などの宣傳部に先方で全部印刷してもらう方法もある。プロには、劇の題名、作者名、演出者名、出演團體名、配役名は必ず入れるべきであるし、その

劇が興味深い、かんたんな筋も紹介してをかなければいけない。それも小學生に讀める文字を用ひて書くことである。又、脚本を使用するに當り、作者に對して、手紙なり訪ねるなりして、上演を許可を得るのが本道である。職業劇團では相當の上演料を作者に支拂ふのである。兒童劇や學藝會ではそれどころか作者名をプロから落としたり、無斷上演して平然としてゐたりしてゐるが、これは失禮なことである。公演會などで上演料を請求される心配はないから、せひ作者の許可を得、舞臺寫眞を撮つたら送り届ける位にはすべきである。プログラムの印刷は少くとも一週間から十日はかゝると豫定しなければならぬ。

ポスターは、少くとも一週間位の前には貼布しなければならぬ。けれどもそれを張つたからとて觀衆が押しかける効果はあまりないのである。一つの運動のデモストレーションとしてのものを見るべきで、これでキツプが賣れると豫期してはならぬ。

經費は、ポスターのある個所に廣告を印刷することによつて捻出する他はないが、その交渉は特に早くからやらなければならぬ。しかし、小さい都會や小範圍の區域に知らせるには、ポスターカラーを用ひて描けばかへつておもしろいものができる。

又、ポスターをはるには、一應警察署に見せてその許可又は諒解を得てをく方がよい。面倒なことはないからせひそうすることだ。

印刷日數も二色版で二週間は豫定しなければならぬ。

ピラ　ピラは兒童に直接配布することによつて効果がある。だから兒童にわかる字句を使用し、片カナで印刷するようにしたい。ピラには、時と所と、催物の興味のあることを、單的に現はせばよい。舞臺寫眞など刷りこめば最上だし、割引券なども刷りこんであれば効果は一そう現はれる。

ピラは、人の多勢集まる所へは必ず置いて、自由に取らせるのがよいが、あまり公演日より早くては忘れられてきゝめがなくなる。五日乃至三日前あたりから連続的に上演の前日まで配布するがよい。又、キツプを依頼する時、プログラムやキツプと共に、ピラも同封して頼むのは、先方によつて、良いばあひと悪いばあひがあるから、輕卒にやらぬことである。

三、法律的手續き　この欄で私は、法律に衝突かうといふのでもなく、合法的脱法を考へるのでもない。ただ、圓滿に、まちがひなく公演會を運ぶにはどんなに手續を進めていけばよろしいか、といふことを説くのである。法文がどうのこうのと、辯護士のような理屈をならべて、それで公演會が圓滿無事に進行すると思つてゐたら大失敗のもとである。韓信股くぐりの教訓は、主催者や指導者が、あらゆる方面に用ひなければならぬ。これだけの感情的受難は、公演會の成功を期するために忍ぶ覺悟が必要である。

以下、法律的手続きについて、私は、東京を中心に書くこととした。地方に於ても、これと大同小異であるから、地方の諸氏は土地の警察で詳細な點を尋ねられたい。

演劇脚本検閲申請

上演する劇は十日以前に、上演臺本二部を、警視廳保安課興行係へ提出して、檢閲を受け上演許可を得なければならぬ。これを『演劇脚本検閲申請』といふのである。規定は十日以前とあるが、十五六日以前に出した方がよい。申請書は、警視廳内の代書に頼めば一枚八錢である。だから申請脚本六種類までは一枚ですむから八錢ですむわけだ。その書式は左の通りである。

演劇脚本検閲申請 (用紙半紙)

住 所	東京市麻布區本村町一五一
天 野 光 雄	大正二年五月二十五日生
兒 童 劇	淺 野 歲 郎 作
同	スズメの學校
同	金 魚
同	壹 冊
同	壹 冊
一、興行場所	麴町區日比谷 市政講堂

一、興業期日

自昭和十一年十二月六日 至同 年 月 日 一日間

一、興業時間

自午後一時 至午後六時

右興業仕度脚本御檢閱ノ上御許可相成度此段及申請候也

昭和十一年十一月三日

警視總監

殿

右 天 野 光 雄

だが、申請に提出する臺本は、字體の明確なことを必要とする。複寫紙で書いてもよし、騰寫版でもよいが、字體不鮮明だと、もつと鮮明なものをと要求されて製作の勞力を再びかけるようになる。だから、臺本を騰寫版で印刷する際に、方眼原紙を用ひて作り、特に鮮明なのを選んで檢閱臺本にするがよい。

檢閱臺本には特に定められた綴方がある。臺本の印刷した紙の大きさが菊版(半紙二つ折り位ぬ)であるとするれば、表紙は日本紙を二つ折りにして、裏に二枚、裏に二枚づつつけて、さらに、表の方へ半紙半枚を二つ折りにした位のぬ、五六センチの幅の同じ紙を重ねて、紙捻で、上下二ヶ

所綴じる。綴じて、裏で結んでから、表に重なつてゐる五六センチ幅の紙を、臺本の背を巻いて裏表紙にまはし、それを糊で裏表紙にはりつける。そうすると、表の綴目も裏の結び目も、その紙に包まれてしまう。(こゝへ興行係の検閲の封印が捺されるのです)それができると、表紙へ、

浅野 歳郎 作
兒童劇 金魚 (一幕)

アサノ兒童劇學校上演臺本

作者名と、種類、題名、上演團體名を、圖のような配置に、筆で書くのである。こうした臺本を一題につき二冊づつ作つて、検閲を申請するのである。前に記した検閲申請書に臺本を添へて、警視廳興行係室へ行つて差しだして受付けられると、いつ貰ひに來たらよいかと尋ね

て、その期日に受け取りに行くのである。たいいていのばあひ、検閲臺本が下りるのは、公演日の前日である。そこで、會場の所轄警察署にだす興業申請との關係で、馴れないと困惑することがある。

警察に出す興業申請

検閲申請と共にたいせつなのは興行申請である。これは公演日の一週間前までに、會場の所轄警察に届出て、公演の許可證を得る手続きのことである。こゝで、學藝會や同窓會やコードモ會が學校の講堂以外の會館や講堂を借り受けて催すことを、興行といへるか否やの理論はぬきにして、とにかく興行申請手続きが必要であることは事實である。つまり『興行トハ料金ヲ徴スルト否トヲ問ハズ演劇、活動寫眞、演藝又ハ觀物ヲ公衆ノ觀覽、聽聞ニ供スルモノヲ謂フ』のであるから、そうした目的のために存する會場を借りてやるばあひは、興行手続きを要する。興業申請は、一週間前までに、正副二通の申請書に、會場使用承諾書、プログラム(プログラムが印刷出來てゐないならばビラにてもよい)それに、出演者の住所、姓名、年齢を書いたもの(あまり多勢の際は主なるものゝ姓名だけ十二三名にてもよい)をたして、二通こしらへて提出するのである。これは會場の係員にきいて作るか、作つてもらふかするがよい。書式は左の通りである。

興業申請 (用紙美濃紙半裁)

東京市麻布區本村町一五一

興業人 天野光雄

大正二年五月二十五日生

興行場名	東京市麹町區日比谷公園市政會館内市政講堂
興行種類	第十回兒童劇發表會
期間時間	昭和十一年十二月六日 自午後一時 至午後六時
入場料	小人 二十人 大人 四十錢 ノ二種
興業ノ目的	兒童劇教育普及ノ爲メ
出演者	別紙ノ通り
入場人員豫想	五百名
右之條項ニヨリ興行仕度候間此段及御願候也	
昭和十一年十一月二十七日	
麴町丸ノ内警察署長警視	殿
	右 天 野 光 雄

會場見取圖、と、會場使用承諾書は、會場に印刷したものが用意してあるからそれを貰ふこと。それに『出演者』の住所氏名年齢を書いたものをつけて、警察の營業係に差しだす。このばあひあまり馴れない係りの警官だと、俳優鑑札を見せよといつたりするから、その時は職業でないこ

とと會の性質を説明すれば諒解される。

また『檢閲台本がなくてはだめだ』と返されることもあるからその時は『何日に檢閲台本が下りることになつてゐるからすぐに持参します』といへば、興行申請書は受理される。

そこで、檢閲台本の許可が下りたら、すぐそれを持つて警察にいつて見せさへすれば、二通差しだした興業申請書一通に印を捺して返してくれる。これでその催物が許可されたことゝなるのである。

檢閲台本は、三ヶ年の有効期間があるから、他の所轄警察管下の會場でやる時、又は他の團體でやる時などに、有効期間中は利用してもよいのだから、失はぬようにすることだ。

兒童劇などは、公演會場へ、係官が来て檢閲台本の提出を求めて、舞臺のセリフと一々比較檢閲することはないが、檢閲台本の目的はこゝにあるわけだ。されば、檢閲にて訂正されたセリフや、動作などは、絶対に舞臺で演出してはならぬ。

映畫をはさむ際には、前記申告書の種類の項の下へ「並ニ兒童映畫」と書き添へること、フィルム認可證寫、フィルム梗概、説明者認可證寫を添へて出願しなければならない。

四、寄附興行の手續 (非營利興行と謂ふ)

慈善、救濟、教化等の團體へ、寄附をする目的の公演會の手續きは、前記の興業申請の書類の他

に收支豫算書と寄附受領承諾書とを添へなければならぬ。收支豫算書の収入の部には、定員の八割以上を見積ることになつてゐる。そしてこれは、少くとも三週間以前に届出でなければならぬ。寄附興行は、醸集金を申請人自身の経営する事業に使用する場合。又は、寄附を受ける團體又は事業が、慈善、救済、教化其他の公益事業と認められぬ場合。寄附金が醸集金總額の四分の一以下であるとか、醸集金總額から支出金額を差引いた殘金全部でない場合。申請人が興行上損失した時にも豫定の金額を自費で寄附し得ないと認められた場合。受贈者の承諾のない場合。等には、寄附興行は許可されないことになつてゐる。

五、興行税 興行申請によつて公演會をなしたらば、興行税がかかるものと思はなければならぬ。

(但し、婦人會その他の公共團體が基金募集のために興行を主催するばあひには、市稅務課に「興業稅免除願」を出して、免除される方法もある)が、興業稅は左記の區分によつて課稅される。

演劇興行 歌舞伎、偶人、社會、史、悲、喜、歌、默、舞踊劇等は、上り高の千分の五十五。

活動寫眞興行 活動寫眞は上り高の千分の五十。

演藝興行 講談、落語、淨瑠璃、唄、音曲等は千分の三。

觀物興行 曲藝、奇術、擊劍、拳闘、劍舞、太神樂等は千分の五十。

この中の二種以上に亘る時は、その主なる興行によつて課稅される。以上の課稅に對し東京では

半稅が十四割四分賦課されてゐる。

納稅は、公演會が終つて數日中に、市から通知がくる。その際出頭して、入場人員を説明して、納稅額を査定されることになつてゐる。この際、招待券は最高入場料に換算課稅されるから、招待券が多いと述べても稅金が増すとも減りはしない。

ふだんから後援會があれば、その家族招待状などを持參して、券は會場入口でのみ賣つたのであるから上り高が少ないと説明すれば、公演會の眞意をよく諒解されるものである。

六、この章では更に、會員組織の方法や、各種の公共團體との提携、市町村の自治機關との連絡などについて書きたいのであるが、そうした社會演劇教育運動方面は、いづれ一書を著したいと思つてゐる。

親友客兄

以上が公演會實行のアウトラインであります。その地方々々によつて多少手續上の字句の相違はありますが、そのへんは前もつて、土地の警察とよく相談されれば圓滿に進行するものであります。あらゆる點に熱とまツ正直さをもつて活動してください。そして、公演會が演劇教育と演劇教化の大調和をもつた教育藝術の花園であるように祈つてやみません。

兒童藝術新人名鑑

一五四

- 一、本名鑑ハ、時時ノ新装ト新認識ノ上ニ立チテ今ヤ勃興ノ氣運ニ在ル日本兒童藝術ノ各分野ヨリ其新進ノ士ヲ選ビテ紹介セリ
- 一、輯中各家ノ専門的藝術ノ項ハ、概シテ失當ナラザルベク留意シタリト雖モ、童話作家ト口演童話家ノ別ノ如キハ、短時日ノ調査ニテ由ナク編者ノ不滿トスル所ナリ。逐年意ヲ注ギテ將來、各氏ノ藝術的活動ヲ紹介シテ完全ナル兒童藝術家名鑑ヲ得ルノ志望ナリ。切ニ諸賢ノ協力ヲ願ヒテヤマズ
- 一、蓋シ徵々タル本名鑑ガ、全日本兒童藝術家及ビ團體ニ大同連携ノ必要ヲ示シ、兒童國民生活ノ幸福増進ノ一助トモナレバ使命足レリトスル所ナリ

【五十音順】

【アの部】

- 赤岸 幸輔 兒童劇作家 若葉童話劇團 東京市小石川區大塚坂下町一二二
- 赤城みちを 兒童劇作家 ミツキーマウス童話劇團 東京市杉並區阿佐ヶ谷三ノ五三二

- 阿貴 良一 美術家 大阪童劇協會幹部 大阪市北區澤上江町九ノ二七
- 淺野 歳郎 兒童劇作家 アサノ兒童劇學校主事 東京市麻布區本村町一五一
- 淺野 靜枝 音楽家 アサノ兒童劇學校音楽指導部 東京市麻布區本村町一五一
- 淺野 間儀雄 童話家 岡山縣兒島郡味野町
- 淺野 政夫 兒童劇作家 東京市本郷區弓町二ノ八
- 淺見 友宏 上毛新聞編輯長 前橋市曲輪町 上毛新聞社内
- 秋月 浩靈 兒童劇作家
- 足立 勤 BK兒童係主任 大阪市上本町 大阪中央放送局
- 安達 秀雄 童話家 石川縣兒童研究會幹部 金澤市味噌藏町尋常小學校長 郵所同校
- 天野 鐵二 兒童劇作家 木馬童話劇研究會 東京市豊島區巢鴨七ノ一七九四 木馬内
- 天江 富彌 童詩人 東北郷土藝術研究家 東京市下谷區下谷町二ノ二
- 荒井千代三郎 舞踊家 桐生ミチル童話學園主宰 足利市通六丁目

【イの部】

- 池田 大伍 劇作家 アサノ兒童劇學校顧問 東京市京橋區築地四ノ六
- 池本 壽子 兒童劇作家 東京市淺草區石濱町一丁目 石濱アパート

一五五

- 池田富造 作曲家 トロイカ童謡學園主宰 大阪市西成區北吉田町三
- 石黒つぎ子 兒童劇作家 大阪童劇協會幹部 大阪市東成區中道元町一ノ一四九
- 石森門之助 童詩人 仙臺市北二番町 市營住宅
- 伊藤壽朗 アサノ兒童劇學校理事兼演出指導部 東京市芝區白金三光町九二
- 伊藤利三 兒童劇作家 名古屋市西區則武町
- 伊藤博 童話家 仙臺市北六番町八〇
- 伊藤廣 童話家 サンデーサークル主宰 愛知縣海部郡十四山村
- 伊藤猛夫 日本兒童劇協會員 東京市本所區石原町四ノ三ノ四
- 伊藤敏子 童詩人 詩人文化同人 靜岡縣濱名郡北庄内村堀江
- 飯田高二 日本兒童劇協會員 東京市淀橋區諏訪町一〇〇
- 飯田吉郎 尾道兒童劇學園主事 尾道市大宮町三丁目
- 井上晟 兒童劇作家 木馬童話劇研究會 東京市豊島區巢鴨七ノ一七九四 木馬内
- 井上猛夫 兒童劇作家 神戸ゆりかご會幹部 神戸市灘區上筒井 愛隣會館
- 井部正 兒童劇作家 東京市外武藏野町吉祥寺五〇〇
- 今村壽々代 日本兒童劇協會員 東京市麻布區鳥居坂町 東洋英和高等女學校
- 岩目地慶次 童話家 高新子供會主宰 高知市本町 高知新聞社

【ウの部】

- 宇多高司 作曲家 東京市杉並區高圓寺七ノ九三六
- 内山嘉吉 美術家 東京市世田ヶ谷區千歳町祖師ヶ谷二ノ一三二五
- 内山女里 舞踊家 蝶々團主宰 名古屋市南區豊田町中道三三八〇
- 海鋒義美 作曲家 アサノ兒童劇學校囑託 仙臺市北五番町一一七

【エの部】

- 園城寺清臣 劇作家 元帝國劇場文藝部員 東京市芝區白金臺町二ノ五八

【オの部】

- 岡部鶴一 作曲家 若草童謡學園講師 名古屋市中區阿由知通一ノ二〇
- 尾上隆治 兒童劇作家 若草童謡學園主事 名古屋市中區白金町二二
- 岡田絹織 日本兒童劇協會員 東京市世田ヶ谷區北澤町三ノ一〇七七 高山方
- 荻野晴三郎 演出家 深川會館兒童劇研究會指導部 東京市深川區冬木町一〇
- 小倉旭 舞踊家 宮城縣鹽釜町 梅ノ宮住宅地

- 大 照 高 舞踊家 お人形社主宰 仙臺市北五番町
- 奥 平 謙 二 童話家 石川縣兒童研究會幹部 金澤市馬場尋常小學校給 郵所同校宛
- 尾 崎 茂 樹 日本兒童劇協會員 東京市蒲田區矢口町小林二五九
- 越 智 健 舞踊家 ゆりかご會主宰 仙臺市向上幼稚園
- 落合聰三郎 兒童劇作家 東京市世田ヶ谷區太子堂町四二
- 大平伊太郎 LK兒童係 福岡市福岡放送局放送部
- 大 類 十 茂 兒童劇作家 高崎市連雀町六五
- 恩地孝四郎 美術家 東京市杉並區東荻窪町八八

【力の部】

- 角 田 鷹 治 劇作家 アサノ兒童劇學校演出指導部 東京市王子區豊島町二五六九
- 加 藤 光 兒童劇作家 日本兒童劇協會理事 東京市豊島區高田本町二ノ一四五九
- 片 山 鏡 童話家 岡山縣兒島郡兒島町
- 金 澤 嘉 一 兒童劇作家 東京市澁谷區 代官山アパート七七
- 勝見松三郎 童話家 吳童化會童話部長 矢草里町四一
- 河竹繁俊 劇作家 早大教授 坪内博士記念早大演劇博物館長 アサノ兒童劇學校顧問 東京市澁

谷區松濤五六

- 川 並 秀 雄 神戸ゆりかご會長 神戸市灘區八幡町一ノ三五
- 河 村 直 則 作曲家 東京市杉並區阿佐ヶ谷三ノ五三一
- 上 山 哲 童話家 基督教童話協會仙臺支部 仙臺市山本丁一〇 佐藤方
- 貝 原 瑛 璃 童話家 岡山縣御津郡横井村
- 春日俊夫 音樂家 深川會館兒童劇研究會音樂部 東京市深川區三好町四ノ三ノ四

【キの部】

- 菊 田 麗 兒童劇作家 東京市豊島區長崎仲町一ノ二五〇一
- 北 川 千 代 童話家 東京市大森區新井宿七ノ三三八
- 北 健 二 兒童劇作家 劇團ニッポン童話劇部主宰 仙臺市北山町一六一
- 北 山 一 男 童話家 吳童化會顧問 尾道市西御所町 中國新聞支局長
- 北 村 壽 夫 劇作家 現在AK勤務
- 木村にしき 童話家 吳童化會主幹 日本童話協會支部長 吳市草里町四一
- 桐 山 希 平 兒童劇作家 東京市小石川區雜司ヶ谷町七八

【クの部】

- 草場 弘 青山師範學校教諭 同校童話部々長 東京府青山師範學校汲泉寮住宅
- 楠山 正雄 劇作家 東京市麻布區霞町一九
- 久野 廣重 兒童劇作家 名古屋子供劇場主宰 名古屋市中區松島町六三
- 葛原 苗 作曲家 東京市本郷區西片町一〇いノ四二
- 倉田 三郎 童話家 FK兒童係 廣島市流川町 廣島中央放送局
- 栗原 登 兒童劇作家 東京市杉並區荻窪三ノ六四

【コノ部】

- 幸 一雄 童話家 吳市西原町一七
- 小池 長 童話家 名古屋市中區東田町二丁目 乾徳寺
- 小出 正吾 兒童劇作家 東京市世田ヶ谷區玉川奥澤町一ノ四三三
- 小串 ひさし 童話家 岡山縣吉備郡庭瀬町
- 木坂 俊平 童詩人 童話誌『胡桃』主宰 大阪市住吉區天王寺町三三八四 足立方
- 小島 勇次 兒童劇作家 東京市下谷區黒門町一二

【サの部】

- 小寺 融吉 劇作家 日本兒童劇協會理事 東京市澁橋區百人町三ノ二七
- 小塚 祝逸 童詩人 童話誌『衣裳と曆』主宰 名古屋市西區澤井町四五
- 小林 葵一 美術家 深川會館兒童劇研究會演出指導部 東京市麻布區飯倉町四ノ一二 飯倉館
- 小林 茂男 日本兒童劇協會員 東京市世田ヶ谷區野澤町一ノ二三九
- 小林 かみよ 兒童劇作家 東京市王子區上十條一四七二
- 小林 正明 童詩人 胡蝶コードモサークル主宰 名古屋市南區駒場町
- 小春 久一郎 童詩人 童話誌『胡桃』主宰 大阪市此花區上福島南二ノ二〇五
- 小股 久 作曲家 名古屋雜劇童話會長 名古屋市中區東郊通三ノ一三
- 米谷 義朗 兒童劇作家 東京市江戸川區小岩町二ノ二六〇四
- 齋 加壽恵 アサノ兒童劇學校理事 東京市麴町區下六番町四八
- 小山 竹夫 兒童劇作家 東京市本所區平河橋三ノ七
- 近藤 晴彦 美術家 アサノ兒童劇學校美術指導部 東京市豊島區長崎仲町一ノ三〇三九

- 齋田 百壯 宗教家 アサノ兒童劇學校顧問 東京市澁谷區千駄ヶ谷町三ノ五四八
- 齋田 雷 兒童劇作家 美術家 テアトロピッコロ主宰 東京市外千歳村下祖師ヶ谷一三二五

榊原 甚よびと 童詩人 名古屋市外鳴海町作町六六
 榊原 定男 兒童劇作家 東京市小石川區高田豐川町四
 逆井 五作 兒童劇作家 東京市
 坂田 弘 兒童劇作家 アサノ兒童劇學校演出指導研究部 東京市品川區大井北濱川町一〇七五
 櫻井 長幸 繪童話家 前橋市清王寺町 前橋子供かへる會内

【ハの部】

篠崎 徳太郎 兒童劇作家 東京市中野區江古田町二ノ八〇八
 島村 民藏 劇作家 東京市牛込區早稻田町五五
 島田 豊年 舞蹈家 名古屋市東區徳川町五ノ一三
 霜田 静志 日本兒童劇協會理事 東京市杉並區井荻町二ノ六五
 静田 正志 音樂家 仙臺市東二番町 太陽保育園
 澁澤 青花 兒童劇作家 東京市京橋區銀座西七ノ四
 庄司 義孝 童話家 宮城縣栗原郡若柳町
 庄野 正典 童話劇演技家 若葉童話劇團所屬 東京市小石川區大塚坂下町一二二
 白鳥 千代三 學校劇研究會長 東京市 小學校長 東京市豊島區西巢鴨町七ノ一八三二

白金 正美 アサノ兒童劇學校效果部 東京市麻布區本村町一五一 同校内

【ヌの部】

錫 木 碧 童詩人 仙臺兒童學藝協會主宰 仙臺市土樋町一七
 鈴木 敏雄 日本兒童劇協會員 東京市中野區沼袋北一ノ一四四
 鈴木 幸四郎 音樂家 仙臺市越路向山幼稚園内
 鈴木 英彦 兒童劇作家 吳童化會々員 廣島縣加茂郡廣村吉松
 鈴木 豊 童話家 吳童劇會々員 吳市西本通三ノ八
 鈴木 機衣 兒童劇作家 大阪市淀橋區中津濱通四ノ六
 諏訪 部子義 名古屋童話劇聯盟主事 名古屋市西區御幸本町二ノ一四 新愛知社内
 須田 雅夫 童詩人 高知さわらび兒童學園主宰 高知市北與力町
 須古 清 童話家 大阪市北區堂島 大阪毎日新聞社内

【セの部】

關 屋 五十二 童話家 AK兒童係主任 協京市杉並區成宗一ノ四一
 關 送 兒童映畫研究家 日本兒童劇東會理事 東京市麻布區狸穴町五一

【タの部】

- 高瀬嘉男 童話並童話劇作家 大阪朝日新聞アサヒコドモの會主任 大阪市北區宗是町三九
- 伊達豊 兒童劇作家 日本兒童劇協會常任理事 東京市豊島區目白町四ノ五三
- 高橋清 美術家 アサノ兒童劇學校美術指導部 東京市瀧ノ川區西ヶ原八五七 藤井方
- 高辻潤歩 童話家 吳童劇會總務部長 吳市古川町三八ノ五
- 竹入希代志 童話家 吳童劇會演劇部長 吳市登町二丁目六
- 高野芳助 日本兒童劇協會員 葛飾區高砂町五七四
- 武内照夫 舞踊家 兵庫縣多記郡今田村 和田寺

【チの部】

- 千葉みはる 舞踊家 千葉みはる舞踊塾主宰 アサノ兒童劇學校舞踊指導部顧問 東京市四谷區永住町二
- 千葉清子 音樂家 東京市四谷區永住町二
- 千葉勇 深川會館兒童劇研究會々長 東京市中野區野方町一四一三
- 中條雅二 童詩人 名古屋市中區若狹町一ノ一〇

【ツの部】

- 鶴岡省吾 童話家 東京市下谷區下谷中一ノ八 本光寺子供會内
- 津島嘉一 童話家 岡山市三動小學校内
- 塚田喜太郎 童話家 神戸市題橋區下堀内町五
- 月島美恵 舞踊家 眞珠會主宰 仙臺市御靈下
- 辻ヶ壘謙 童話家 東京市赤坂區一ツ木町三七

【トの部】

- 豊田次雄 童詩人 アリラン童話學園主宰 大阪市住吉區北田邊町七一四
- 戸谷俊子 舞踊家 大阪市東區南久太郎町 大谷會館内
- 都島榮香 童話家 雜誌『愛護』發行 名古屋市中區東畑町一ノ四
- 外山照 劇評家 アサノ兒童劇學校理事 現住 大阪市住吉區住吉町一三八二 姫路園内

【ナの部】

- 中山晋平 作曲家 東京市中野區本町通五ノ一四

- 中島 喜美 美術家 東京市蒲田區蒲田町一二七五
- 中島司 津子 音樂家 深川會館兒童劇研究會音樂部 東京市深川區白河町二ノ五 深川會館内
- 中村 道太郎 童話家 名古屋醫大コードモ會主宰 名古屋醫科大學内
- 長尾 萍水 童話家 吳童化會出版部長 吳市東畑町六
- 永井 善太郎 童詩人 東京市澁谷區向山町五三 向山アパート
- 中村 吉藏 劇作家 早大教授 アサノ兒童劇學校顧問 東京市豊島區西巢鴨二ノ一九六九
- 南 條 宏 舞踊家 南條舞踊研究所主宰 名屋市東區森下町二一
- 南條 さみ子 舞踊家 若草童話學園舞踊部講師 名古屋市東區森下町二一
- 名取 三喜 童詩人 東京市豊島區巢鴨町六ノ一二一〇

【ハの部】

- 二宮 伊平 童話家 東京市品川區北品川三ノ二八三

【ノの部】

- 野村 芳兵衛 兒童劇作家 市川市真間町六〇

【ハの部】

- 林 和 劇作家 アサノ兒童劇學校顧問 東京市杉並區方南町五八
- 濱島 代三 舞踊家 雛菊童話會舞踊部 名古屋市南區宿龜町六八
- 原 清 高 兒童劇作家 アサノ兒童劇學校演出指導研究部 東京市麻布區本村町一五一 同校内
- 濱本 勝夫 童話家 吳童化會演劇部 吳市古江町
- 蜂屋 孝夫 兒童劇作家 仙臺市北六番町 市營住宅

【カの部】

- 肥田 琢司 衆議院議員 アサノ兒童劇學校顧問 東京市澁谷區千駄ヶ谷八五六 吳市京町
- 廣瀬 としを 舞踊家 東京市麻布區六本木一
- 廣瀬 友久 日本兒童劇協會員 東京市神田區須田町一ノ三〇
- 廣 中 眞 雄 童話家 名古屋童話劇協會幹部 名古屋市中區門前町一ノ一九 性高院内
- 廣 田 民 子 日本兒童劇協會員 東京市中野區新井町六六三
- 弘田 龍太郎 作曲家 東京市本郷區向ヶ丘彌生町三八の八號
- 平井 潮 童話舞踊『お人形園』主宰 名古屋毎日新聞記者 名古屋市御器所町

平 埜 甲 策 童詩人 愛知縣海部郡十四山村
東 本 春 水 音樂家 童話劇團『銀の星』主宰 名古屋市洲原町六ノ二八

【フの部】

古 川 利 隆 劇作家並に演技家 大阪府豊能郡北豊島村井口堂一五六
藤 島 鶴 三 郎 劇作家 前橋市石川町二六
菅 喜 邦 夫 童話家 吳童化會員 吳市海岸通五ノ九九
深 瀬 薫 童話家 高知みのり樂園主事 高知市小津町

【ホの部】

防 田 壽 眞 作曲家 東京市目黒區中根町二〇九一

【マの部】

松 本 か づ 子 兒童劇作家 アサノ兒童劇學校文藝指導部 東京市麹町區九段三ノ七 河村方
松 浦 英 明 兒童劇作家 名古屋市中區鶯谷町一
松 平 豊 深川會館兒童劇研究會理事 東京市牛込區白銀町三九

橋 本 楠 郎 童話家 東京市外吉祥寺三七八
牧 太 喜 松 石川縣兒童研究會主任 金澤市縣立金澤圖書館内
馬 淵 冷 佑 童話家 東京市豊島區雜司ヶ谷一ノ三四九
松 前 巽 兒童劇作家 東京市品川區上大崎二ノ五七三

【ミの部】

三 島 章 道 貴族院議員 日本聯合少年團理事 アサノ兒童劇學校顧問 東京市麻布區本村町一一〇
三 浦 藤 作 兒童劇作家 東京市外武藏野町境三九二
水 谷 ま さ る 兒童劇作家 東京市杉並區井荻町三ノ二
皆 山 英 兒 美術家 アサノ兒童劇學校美術指導部 東京市芝區白金三光町八七 近藤方
宮 崎 晴 兒童劇作家 東京市淀橋區下落合二ノ五九〇 堀方
宮 津 博 兒童劇作家 東京童話劇協會主宰 東京市牛込區市ヶ谷田町二ノ三
瀧 田 阿 貴 夏 舞踊家 吳童劇會童部部長 吳市役所裏通 鹽徳寺内
宮 原 無 花 樹 童話家 日本童話協會評議員 吳市下長ノ木町三七
綠 川 銀 星 兒童劇作家 仙臺童話劇協會主宰 仙臺市北山町
水 元 次 郎 美術家 アサノ兒童劇學校美術導研究部 東京市麻布區本村町一五一

【4の部】

村岡花子 童話家 AK勤務 東京市大森區新井宿六ノ六一三
 武藤ハナ子 童話家 東京市淀橋區下落合四ノ二〇七一
 村山泰應 紙劇研究家 仙臺市北山町 東照寺内

【5の部】

森 たかみち 童詩人 尼ヶ崎市中在家町四ノ五四二
 森田繁治 兒童劇作家 東京市小石川區原町一三は一號
 森下利幸 音樂家 名古屋市東區千種町高見一五五

【ヤの部】

山形 寛 美術家 東京女子高等師範學校教官 アサノ兒童劇學校顧問 東京市杉並區井荻二ノ六五
 山崎正七 兒童劇作家 香川縣大川郡丹生村
 山田重吉 影繪研究家 仙臺市堤通四六

柳 芳太郎 童話家 童話劇團前橋かへる子供會主事 前橋市清王寺町
 山形哲二 童話家 吳童劇會演劇部 吳市荒神町八 上原方
 八木眞平 童話家 岡山市石山町

【Hの部】

吉井悦三 童話劇演技家 大阪市東區高麗橋三ノ三 三田谷兒童院内
 横尾孝雄 童話劇演技家 黎明社主宰 仙臺市弓ノ町 大安寺内

【リの部】

林 楯 康 童話家 京城府光熙町一ノ一三一

【ワの部】

渡邊 三郎 兒童演劇研究家 兒童藝術研究所主任 大阪市外守口町土居五一三
 渡邊千秋 童詩人 愛知縣海部郡十四山村
 若山山子 音樂家 名古屋若草童話劇團講師
 ワイディング・鈴木 聲樂家 アサノ兒童劇學校音樂指導部 東京市芝區下高輪 五五

兒童藝術新進團體名鑑

- 一、本名鑑ハ、中央、地方ニ限ラズ基礎安定セル、而モ新時代ノ兒童藝術團體トシテノ熱ヲ失ハザルモノノミヲ掲載セリ
- 一、編中、殊ニ東京ニ於ル團體中、代表的ナルモノヲ選ビテ其特色ヲ紹介スルタメ數行ノ説明ヲ加ヘタリ
- 一、地方都市ニ優ニ紹介ノ念切ナル團體幾多アリシモ、今回ハ悉ク其記名ニ止メタリ。他日再版ノ日、悠々ノ時ヲ得テ完全ヲ期スベシ

日本兒童劇協會

昭和八年一月組織された本會は兒童演劇運動家の連絡親和機關としての使命をもつて生れたもので、機關誌としてリーフレット月刊『兒童劇』を發行すると共に、毎月例會を開催してゐる。又、年鑑として毎年『日本兒童劇集』を刊行し會員の作品や、評論を掲載してゐる。規約の目的の項に『兒童劇ニ關スル各種資料ノ蒐集、保存及ビ會員相互ノ連絡研究ノ便宜ヲ計リ』云々とあり、事業に

『研究會、講演會、實演、見學及出版』を擧げてある。現在會員約七十餘名を擁し、事務所を東京市牛込區早稻田大學演劇博物館に置いてゐる。

アサノ兒童劇學校

昭和六年、兒童國民演劇教育の研究室たるを使命として創立。『コドモの氣分を愉快に良心を強くし優しい心を伸し正しく強い國民に育てませう』の標語の下に、教育演劇藝術の科學的研究をつけ、規劃演出指導法、作劇法、假面、背景等、全面的に教育藝術としての獨自性の研究をなす。又春秋二期日比谷に兒童劇祭を催し、日本人的生命感のある劇作兒童劇の發表を續く。三島章道、肥田琢司、山形寛、池田大伍、中村吉藏、林和、河竹繁俊等、各方面名士を顧問に戴き、主事淺野歳郎、理事伊藤壽郎他、各專科的指導者を擁し、純正教育演劇の確立を期し、それによつて演劇教育が小學校教育科目としての發展に資せんとす。昭和十年八月、大阪、神戸、尾道、廣島、吳、宮島を、十一年八月、桐生、前橋を、純正教育演劇普及のため各地教育會の後援を得て、斯界未曾有の兒童劇公演旅行をなし、大成功裡に歸す。

▲東京市麻布區本村町一五一

テアトル・ピッコロ

総合児童藝術の生命的表現を児童劇によつてなす目的で、齋田喬氏主宰のもとに、内山嘉吉、岡本敏郎、佐藤加壽輔、小山内徹、森稔氏等が中心で、顧問に小原國芳、加藤武雄、北原白秋、武者小路實篤、石井漢、關屋五十二、正宗得三郎、成田爲三の諸氏があり、昭和九年結成以來、ラヂオ放送以外に七回の發表をなす。「ハンネレの昇天」「盲目のジエロニモとその妹」メリメ作「父親」及、齋田喬氏作「稚き日のアンデルセン」同「幸福の來る日」同「雨」等、創作を主としたる上演をつゞけ、児童の共同創作として木下徹作「雀と楠公様」「巴里の雀たち」を發表する等、藝術的な進みかたをつゞけてゐる。

▲東京市世田ヶ谷區千歳町祖師ヶ谷二ノ一三二五

學校劇研究會

児童劇と教育とを結びつけようとする小學校教師のみの研究團體で、白鳥千代三氏を會長に眞面目に研究をつゞけてゐる。毎年、各會員の作と演出指導をプログラムとして、蠶絲會館等で公演をなし、既に第七回に及び、ラヂオにもよく名を出してゐる。花々しい活動が出來ずどこか凝固した

不自由な感じがつきまといふのは、その立場上やむを得ないが、教育演劇の正道的發展をなし得る本質をもつてゐるから今後の躍進が期待される。

▲東京市澁谷區代々木西原九四二

木馬童話劇研究會

昭和三年十一月結成以來、第九回の公演をもち確實な歩行をつゞけてゐる。天野鐵二、井上晟、嶋村行雄の諸氏が同人の中心で、準同人、兒童部等の組織で、十一月十五日、徳山正男作「原つば」茂原茂男作「渡邊登」の創作劇を上演した。ラヂオにもしばしば出るが、總じて地味に堅實に活動をつゞけてゐる。

▲東京市豊島區巢鴨七ノ一四七九

若葉童話劇團

昭和十一年六月、舊木馬童話劇研究會同人が分れて組織した當劇團は、赤岸幸輔、青木彌太郎、庄野正典の諸氏同人が中心で、児童を高等部、兒童部に別つてゐる。第一回公演は童話劇「神仙島」同「ちよんまげ」をもつて十月三日、蠶絲會館で催し、放送にレコード吹込に、臨時出演に、矢つ

ぎ早の活動をつゞけてゐる。團名は關屋五十二氏が名づけ親である。

▲東京市小石川區大塚坂下町一二二

深川會館兒童劇研究會

十一年十月第八回子供大會に同地元加賀校大講堂で、淺野巖郎氏作「ザルのカムリ萬歳」と同「金魚」を上演し、一躍その存在を認められた同會は、兒童五十餘名を有し、會長千葉勇氏のもとに萩野靖三郎、小林英一、松平豊、春田俊雄、中島司津子の諸氏が、兒童愛を演劇教育を徹しての活動に、同地區の社會教育機關とまでなり、最も演劇教育的正道にスタートをきつた。

▲東京市深川區白河町二ノ五

東京童話劇協會

昭和三年三月組織以來第二十七回の公演をつゞけてゐる。宮津博、岩佐氏壽、泉田行夫等の諸氏が中心で、劇團東童の職業化を圖つてゐる。これは童話劇團としては新生面の開拓であつて、その成否は一般職業劇團の動向に影響する所も少なくない筈である。最近は「ドンキホーテ」を築地小劇場にて上演し、第五回地方公演として、十一月七日大阪國民會館にて、大阪童劇協會と共同公演を

催した。

▲東京市牛込區市ヶ谷田町二ノ三

兒童藝術教育研究所 (大阪)

昭和九年七月創立。大阪に於ける凡ゆる兒童藝術研究家を網羅し、綜合的又は分科的に兒童藝術の理論と實際を研究して、之が指導者の養成に努めてゐる。而して汎く兒童藝術教育に關心をもつ人々の指針となる目的のもとに活動し、機關誌『兒童藝術研究』を發行してゐる。(略稱CAL)

▲事務所大阪市外守口町土居五一三

赤坂佛教少年會兒童劇部 辻ヶ堂諦教 東京市赤坂區一ツ木町三七

アリラン童謡學園 豊田次雄 大阪市住吉區北田邊町七一四

荒井舞踊研究所 荒井澄子 堺市大濱北町九

石川縣兒童研究會 牧太喜松 金澤市縣立圖書館内

池田兒童舞踊研究所 大阪府池田室町五 別府方

A B C 座 伊藤利三 名古屋市西區則武町

H K コドモサークル 大川茂夫 仙臺市青葉莊 仙臺中央放送局

青い鳥子供會

高崎市高砂町一八

一七八

大阪童話教育研究會

大阪市天王寺區細工谷町六一

大阪童劇協會

大阪市東成區中道元町一ノ一四九

大阪アサヒ・コードモの會

大阪市北區渡邊橋 大阪朝日新聞社

大毎コードモ會

大阪市北區堂島 大阪毎日新聞社

お人形社

仙臺市北五番町

お人形園

名古屋市中區御器所町

尾道兒童劇學園

尾道市大宮市二丁目

金の城音樂童話會

名古屋市中區牧野町宮裏三二

吳童化會

吳市草里町四一

胡桃童話莊

大阪市住吉區天王寺町三三八四

黒田兒童藝術協會

久留米市

草山コードモ會

仙臺市向山越路向山幼稚園内

劇團ニッポン童話劇部

仙臺市北山町一六一

兄弟座

大阪市北區絹笠町大江ビル 大阪協同劇團内

甲南兒童協會

大隅籌世

兵庫縣御影局區内田中二一九

高新子供會

岩目地慶次

高知市本町 高知新聞社内

子供の劇場

久野廣童

名古屋市中區松島町六三

胡蝶コードモサークル

小林正明

名古屋市南區駒場町

國民童話研究會

田中繁男

大阪市東區大手前町 國民會館内

コードモの家社

須田正夫

神戸市須磨區下堀内町五

さわらび兒童學園

須田正夫

高知市北與力町

サンデーサークル

伊藤廣

愛知縣海部郡十四山村

島田兒童舞踊研究所

島田豐

兵庫縣甲子園西畑二四ノ八

新童話劇場

須賀西次

東京市品川區上大崎中丸三八八

眞珠會

月島美惠

仙臺市御靈屋下町

鈴しろ子供會

鈴木機衣

大阪市淀橋區中津濱通四ノ六

仙臺童話劇協會

綠川銀星

仙臺市北山町

仙臺兒童學藝協會

錫木碧

仙臺市土樋町一七

仙臺子供研究會

伊藤博

仙臺市北六番町八〇

仙臺佛教兒童研究會	仙臺市東九番町 孝勝寺内
創作座童話劇部	東京市芝區田村町 飛行會館内
高崎童話教育研究會	高崎市中央尋常小學校内
千葉みはる舞踊塾	東京市四谷區永住町二
童話劇團神戸ゆりかご	神戸市灘區八幡町一ノ三五
童話劇團銀の星	名古屋市中區洲原町六ノ二八
トロイカ童話樂園	大阪市西成區北吉田町三
トリオ園	岡山市石山町
名古屋童話劇聯盟	名古屋市西區御幸本町二ノ一四 新愛知社内
名古屋童話劇協會	名古屋市中區末廣町三ノ二九
名古屋芽生座	名古屋市中區鶯谷町一
名古屋樂窓會	名古屋市東區千種町高見一五五
名古屋醫大コドモ社	名古屋醫科大學内
七ツの子供社	仙臺市東二番町 太陽幼稚園内
撫子童話會	岡山市 岡山師範學校内

日本童話藝術協會	小春久之助	大阪市東區大手前町 國民會館内
人形座	淺野孟府	大阪市天王寺區大道四ノ四六 多田方
鳩の笛社	小股久	仙臺市 仙臺鑛山監督局内
雛菊童話會	檜健二	名古屋市外鳴海町作田六六
檜舞踊研究所	足立勤	大阪市濱寺公園諏訪の森
BKコドモサークル	柳芳太郎	大阪市東區上木町 大阪中央放送局内
兵庫縣童話教育研究會	荒井千代三郎	神戸市中山手通六丁目 青年會館内
前橋かへる子供會	深瀬薫	前橋市清王寺町
ミチル童話學園	尾上隆治	足利市通六丁目
ミツキイマウス童話劇團		東京市杉並區阿佐ヶ谷三ノ五三一
みのり學園		高地市小津町
若草童話學園		名古屋市中區白金町二一

兒童演劇指導全書

昭和二十一年一月十六日印刷

昭和二十一年一月二十二日發行

定價 一圓

著者	淺野 歲郎
發行者	福岡 信夫 東京市神田區三崎町二ノ十六
印刷者	山本 禎男 東京市牛込區山吹町一九八
印刷所	株式會社 宗文社印刷所 東京市牛込區山吹町一九八
製本所	龍野製本所
發行所	株式會社 日本學藝社 東京市神田區三崎町二ノ十六 電話 九段 一四二二番 振替 東京七二五〇二番

337
853

終

