

秋元松代『かさぶた式部考』論

— 男性憎悪のドラマトゥルギー —

AKIMOTO Matuyo's Dramaturgy in Her "Kasabuta-sikibu-ko"

二 瓶 浩 明

NIHEI Hiroaki

Play Wright AKIMOTO Matuyo was born in a poor family. She had some brothers and sisters. But her mother loved only sons but daughters. Her brothers were communists but tyrants at home. Even her teacher, MIYOSI Juro was a misogynist. So Matuyo became a man hater and didn't believe revolutionary ideas or justice. In her dramas especially "Kasabuta-sikibu-ko", women were rulers and the founders of a religious sect. She wrote about poor people, women and ugly men. She found them in old Japanese folklore learned from YANAGIDA Kunio. She had contempt for the men society and didn't recognize the change of the drama on the occasion of the presentation which men applied for at all. For AKIMOTO Matuyo dramas was equal to literature.

キーワード：伝承・民衆・女性・社会

Keywords: Folklore, People, Woman, Society

1

秋元松代の戯曲『かさぶた式部考』は、雑誌「文藝」一九六九年六月号に発表され、単行本『かさぶた式部考・常陸坊海尊』（河出書房新社、一九六九年十一月）に収録されたもので、一九六九年六月から七月にかけて、劇団演劇座によって東京六本木の俳優座劇場で初演された。演出は高山図南雄、主な出演者として、伊佐を斎藤和子、豊市を兼田晴巨、てるえを大黒洋子、智修尼を徳永街子が演じたが、同じ演劇座、演出によって一九七〇年四月に少しスタッフ、キャストを替えて東京の日本青年館ホールで再演され、同年十一月にも京都、大阪、神戸、東京で上演されている。

一九七三年には三月から四月にかけて劇団民芸が渡辺浩子の演出でこれを上演し、関東、北陸、東北を巡演した。主な出演者は以下のとおり。伊佐が北林谷栄、豊市が梅野泰靖、てるえが草間靖子と

瀬戸口夏のダブルキャスト、智修尼が奈良岡朋子であるが、その出来上がりは随分と異なっている⁽¹⁾。

一体に演劇というのはその基盤的な内容を持つ台本はありながら、演出や役者、音楽、照明、装置等の効果によって全然別ものといった相貌を表すが、劇作家秋元松代はそのことに我慢がならなかったし、上演されたどの作品にも満足を示すことのなかったことはよく知られていることである。あまつさえ作者の許可なく台本を勝手に改変されてしまう始末に怒りを禁じ得なかった。彼女は演劇を成立させている諸条件のうち、何よりも台本を優位に置いている。秋元は上演を最終目的とする演劇の一素材としての台本ではなく、揺るぎ難い言葉による完成作品としての「戯曲」を書く自立的な作家として自分を位置づけている。

換言するならば秋元松代は、その作品を上演されることを拒否し、あるいは制約や改変の多い実際の演劇活動に絶望し、上演に際しては一字一句も台詞を変更させない戯曲至上主義者、戯曲を文学として完成させようとする文学至上主義者として、演劇関係者には恐怖を感じさせる存在として知られているのだが、これは一体何を表しているのであろう。これらについては追々に考察してゆくことにしたい。

さて、『かさぶた式部考』を映画監督の熊井啓が映画化した「式部物語」（一九九〇年一〇月、西友映画）のパンフレットに「幸運な作品」という文章を載せ、そこで秋元はこう述べている。

豊市への盲目的な愛情だけに生きていた伊佐を、自分のおかれた現実というものをまっすぐに見つめる者にしたいと思いました。（中略）ほんとうのかさぶた式部は伊佐なのです。作者は、伊佐のような働くことだけしか知らなかった教育もない農婦にそれを言わせたかったのです。

この言葉を引用して相馬庸郎は「民間伝承」「事件」「不幸」「現代」「告発」「民衆」という言葉を用いて、以下のような評言を記している。

このような伊佐の形象化により、「かさ病み式部」という民間伝承と、小炭鉱の爆発事故によるC・O中毒者の不幸という現代の「事件」を《融合》させ、他に類を見ないような独自で深々とした演劇空間を創出した。かくてどうしようもなくゆがんだ現代を、演劇的＝文学的に激しく告発することに成功した。／前作「常陸坊海尊」に登場する不幸な民衆は、せつぱつまった時に「海尊さまあ！」と呼びかける対象を持っていた。しかし伊佐は、もはやそういう存在をどこにも持たない。⁽²⁾

と。これが秋元の「かさぶた式部考」に対する代表的な評価の一つである。こうした評言は多くの評者によって見られるものであるが、これまた後ほど考察を加えるつもりであるが、「演劇的＝文学的」という両ジャンルを無媒介に、かつ楽天的に結びつけているのは気になるところであろう。

俳優による身体表現を基盤とする演劇と、基本的には言葉のみを表現手段とする文学が、全然違う

芸術ジャンルであることは言うまでもない。上述の評言に表われているのは、言葉の想像力の立ち上げ方の問題と、演技・演出に基づく生身の身体による表現の有り様が、混同され、あるいはそれらの違いをあえて無視しようとする「読む」人間の欲望のあり方なのだ。演劇が俳優の演技の質や人間性、劇場の広さや音響効果、装置、衣装、集団のあり方、その構成、また予算など、さまざまな制約のなかにあることは余儀ないことであるが、「文学」はそれを読者の想像力でもって自由に、否、勝手に飛翔させることを憚らない。「読む」という特権的な行為を反省する契機を欠いたまま、現前にある他者についに触れることなくナルシズムに浸っている。

こうした事情は文学と演劇の根本的な違いをあからさまにする。演劇とは、観客の見る、聞く、触れるという行為が徹底的に他者性によって直面させられている表現のジャンルなのだと言うことが可能だろう。

おそらくは秋元松代が嫌悪するのは、言葉と現実との乖離であって、こうした制約によって、表現するものと表現されるものとのズレが際立つことに、彼女は堪えられないのである。だからこそ逆説的に言葉のみで成り立つ「文学」、戯曲を書こうとする。相馬のみならず多くの評者たちの読み、演劇＝文学という混同は、彼女と彼らとの野合、共犯関係を語るものに他ならないし、秋元の意向にそった理解者然として、その読みは彼女が嫌い、また欲している理念的な言葉でもって充填されていたのである。こうした事情についても後述しよう。

具体的にテキストに分け入る前に、もう一つ、女性神話という問題系について簡単に触れておきたい。一酸化炭素ガス中毒によって知能の退化した豊市が囚われる金剛遍照和泉教会の美しい教祖、自ら和泉式部六十八代目と称する智修尼は、「ほとけさん」と慕いよる彼に足を舐めさせ、犬扱いをして性的にも男をいたぶっている女性である。岩波剛は、作者の「女性というものをつきつめてみますと、聖性と魔性というものにどうも突き当るものですから」という言葉を引いて、「残酷、エロス、聖性——これが性をめぐって現われた新しい貌である」⁽³⁾と述べていたが、この女性の聖性と魔性という女性神話の補強についても、民俗学、フォークロアの検討の部分で再検証したいと思う。また、森井直子が伊佐を「共同性への懐疑を生き抜いた人物」であり、秋元はこの戯曲で「互いに互いを強化しあっているという円環構造を持つひとつの有機体として、個と共同性が互いに支えあって生き延びていく様を捉えてみせた」⁽⁴⁾と言う評価についても、そこで検証しよう。

2

さて、同じ劇作家の宮本研が戯曲「かさぶた式部考」を引用しつつ、「描きつくされていて、あますところがない。人物たちは行動のサブ・テキストまで特定されている。俳優たちに残されているのは、誤差ゼロへの努力しかない。」と述べて、「それはむしろ俳優にたいする、もしかしたら、演劇そのものにたいする絶望の表明ではないのだろうか」「ニヒリズムである。世界は自分のなかにしかない。」と言っている⁽⁵⁾のは、私も同じく考えるものである。秋元の言葉、「文学」に対する執着は、まさに「演劇」を成立させているものへの絶望に他ならないと思われるからだ。こうした秋元の態度を

理解するためには、おそらくは彼女の生育史や、師三好十郎との関係、また劇団演劇座を中心とする集団との確執について理解しなければならないであろう。

秋元松代は横浜で漆器輸出業をしていた父と母の間に一九一一（明治四四）年一月に生まれたが、父は早く彼女が三歳のときに死亡して、母は残された子供たちの世話をするために昼は和裁の賃仕事、夜は夜店行商をして家計を支えたという⁽⁶⁾。秋元はその次女で、四人の兄弟と二人の姉妹がいたが、長男は早世し、妹は生後すぐに養女に出されて、家中の最年少者で、虚弱体質で病がちの子供だったという。貧困のために、小学校を卒業してそのまま上級学校へ進学することはできなかった。彼女の姉や兄たちはみな学問好きで頭も良く、文学青年の兄たちになって彼女も読書好きであったが、社会主義思想を信奉する兄たちがその言葉とは裏腹に家族に対しては暴君のように振る舞うことに違和感を覚え、嫌悪を感じざるを得なかった。長男のみを大切にそれ以外は粗略に扱われ、まして女というだけで満足な扱いをしない母に対しても不満を感じていた。十歳年長の兄不二雄（俳号不死男）や次兄が左翼運動をしたという理由で留置されたときも、母の死後は差し入れや弁護士との交渉等の面倒をすべて彼女がしなければならなかったのである。三兄の結核入院、また自殺未遂などの世話もあって、彼女はついには肋膜炎を患うことになるのである。口先ではご大層なことばかり言って、松代が自分を犠牲にしてまで尽くしているのに、それをさも当然のように思い、慢心している兄たちのことを彼女は嫌いだったという。

教育もなく言葉を奪われ続けていた秋元が表現する「言葉」を入手していったのは三好十郎主宰の戯曲研究会に参加するようになってからである。彼女は結婚もせず、もう三十数歳になっていた。気晴らし程度の詩や歌を詠んでいなかった訳ではないものの、ここで秋元は自らを書く人間、表現する人間として自立する契機をつかんでゆくこととなる。生涯のラフスケッチを記述するつもりはないので、先を急ぐならば、秋元は三好に師事し傾倒してゆくが、三好こそが彼女の自立を阻んでいったという事情が現われて来る。「礼服」という戯曲の雑誌発表、上演に強く三好が反対したのである。この頃、そして以後の師と弟子との確執について詳しくは触れないが、「君はもう僕の商売がたきになった。いずれ僕を裏切る人間になる」と彼は言ったという。自立しようとする女弟子を、彼女を可愛がり支援していたはずの先生が潰そうとする。彼はリアリズムに基づく戯曲作法を教え、熱く理想や政治、社会への批判やあり方を語っていた存在であった。秋元は最後のには師三好十郎と決別を果たすが、彼もまた「民衆」とか「社会」とか「革命」とかいう空疎な理念的、道徳的、政治的、男性言語を用いて憚らない抑圧的な兄たちとなら変わりのない存在だったのかもしれない。

その後、秋元は興隆著しいラジオドラマやテレビドキュメンタリーなど、放送関係の仕事を中心にしてゆくことになるが、「もの言わぬ女たち」（「婦人公論」一九五四年一月）や「村岡伊平治伝」（「新劇」一九六〇年二月）などの戯曲を書いていなかった訳ではない。しかし彼女は疲れ、「個人的にも、私もようやく時には自分をふりかえることのある時期にきていた。日本の敗戦から間もない頃、劇作を始めてきたのだったが、仕事の虚しさが一日一日虚しさを明らかにして行くように感じられた。」「劇作家であることがいやになっていた。」日本初のオリンピックが開催され（一九六四年一月）、その東京オリンピックのテレビを楽しんでいたが、それも終わり、「何も見るものがなくなっ

たとき、最後に一つだけ戯曲を書いておこうと考え、そう考えたとき、常陸坊海尊のテーマが甦ってきた。」と、秋元松代は『かさぶた式部考・常陸坊海尊』（一九六九年一月、河出書房新社刊）「あとかぎ」に記し、この作で自分は生まれ変わったのだと言おうとしているかのようだ。

彼女は「常陸坊海尊」以後、まさに民間伝承に素材を得た優れた戯曲を次々に発表して高い評価を得てゆくが、ここに論じている「かさぶた式部考」がその系列に属することも言うまでもあるまい。秋元はこの作で劇作家としての自信を取り戻し、この転機となった代表作の一つ「常陸坊海尊」を上演しようと申し出てきた演劇座という劇団に強い期待を示すのであった。

秋元と劇団との関係については、その絶望感が彼女によって口にされることが多いのであるが、その戯曲が上演されたとしても心から楽しんだことはないとも言っている。創造座や文化座、俳優座、ぶどうの会等との関わりはあっても、殆どが苦い思いを味わう始末。そして「最後に一つだけ」という思いから、上演されることを望まない言葉のみによって構築された芸術作品、文学としての「戯曲」を書いてゆくのだが、これを上演しようとした演劇座によって、彼女はまた裏切られた思いを味わう羽目になった。秋元はこれに入れ込み、理想的な劇団を作ろうとして個人出資で稽古場を作り、代表取締役さえ引き受けたというが、劇団は内部分裂により解散し、うんざりするような事後処理に追われたという。集団のあり方や理念の胡散臭さ、醜悪な人間関係などから、秋元松代は裏切られ続け、うわべを飾る言葉を信じまいとしているようだ。

ところが、彼女がひとり立てこもり、書こうとする世界が所詮は言葉を用いるものであるとすれば、その「言葉」とはどのようなものなのか。秋元が柳田国男の民俗学を学び、正史の中にはついに取り上げられない民間伝承、語られ書かれぬ言葉を取り入れているのは意味のないことではないのである。

3

民間伝承、フォークロアについて、菅井幸雄は次のように述べている⁽⁷⁾。

秋元松代はこの『かさぶた式部考』のなかで、正常であるにもかかわらず、社会の歪みのなかで生きなければならない民衆と、正常でなくなったことによって、社会の矛盾を一身に背負う民衆との、二つの人間群像を表現することを通して、複雑な現代との関連をみすえる。フォークロアの領域を、過去のものとしてとらえてはいないのである。秋元松代におけるフォークロア意識は、このようにして、フォークロアが現代人の精神形成にも深く密着したものであるという事実をつきつけてくるのだ。

この劇作家の中には、社会の虚偽や不正を告発する「言葉」が横暴な兄たちや師の用いる男性言語でしかないことへの怒り、そこに漂う独善的なヒロイズムの腐敗臭に対する嫌悪、リアリズムに基づいた現実の再現でしかない新劇とその言葉とは裏腹な醜悪な人間関係に根ざした劇団、集団への絶望

が渦巻いている。建前だけの薄っぺらな言葉を捨て、馬鹿どもを相手にせずに、ひたすらに自らのうちに籠って言葉を紡ぎだそうとすると、彼女は違う「言葉」を入手したのだと、取り敢えずは言うことが可能であろう。

だが、それが逆説に満ちたものであることも言うまでもあるまい。言葉が他者へ向かって開かれ、身体化される契機を失ったときに出会う言葉、それが非論理的な言葉、すなわち心性に基づく「伝承」、「民俗学」の再発見に結びついていた。そしてそれが、近松門左衛門や歌舞伎等の古典演劇の再発見とも絡んでいる。

言葉への不信が言葉ならぬもの＝伝承、信仰への関心、親炙を呼び込み、男性言語で語られる「社会」とか「民衆」とかという理念や理想にまぶされない語られない歴史を引き寄せる。それが彼女のフォークロアであったと言うべきだ。秋元松代の劇作家としての迷いの時期に、柳田民俗学に巡り会ったことを、彼女は「運命的な出会い」だったと言い、「自分の一つの大きな転機」「人間と人間の生活の営みというものに注がれる温かい深い洞察、共感、とくにすばらしい直感力に打たれました。」と述べている（五来重との対談「劇作と民俗の旅」、「短歌」一九七八年九月）。

「かさぶた式部考」についていえば、柳田国男が和泉式部について考察したものに「和泉式部の旅」と『女性と民間伝承』という著作があるが、秋元はここで和泉式部の生まれ変わり智修尼を妖艶な美女と設定し、その聖性と魔性でもって男をいたぶり救う存在として描いている。「女性というものをつきつめてみますと、聖性と魔性というものにどうも突き当たるものですから」と平然と言い放つ劇作家が、ここに「女」なる存在の神話性を強化、増幅しようとする企んでいることは明白だ。そしてそれが上演されぬまま、あるいは上演されたとしても、幻想をたっぴりと身にまとわされ、身体性を欠いた文学的想像のうちに定位される。彼女はもの言わぬ「民衆」なる存在によってあがめられる対象なのだ。生半可な俳優が演じられる役ではないだろう。

演劇という芸術は、基本的には眼前に出現する直接的な身体によって生成する現場性に参与することのなかに生成するものだ。まさに現実、現在の出来事としてそこにあり、触れることができる。秋元は平板な問題解決的な単一の時間軸を設定することなく、二重三重の歴史的時間を持ち込み、重ね合わせて、「個」のドラマならぬ集団、「民衆」という存在を照射する。優れてドラマティックな方法を採用していると言うべきだが、にもかかわらずこの神話性の強化はいただけない。

女性とフォークロアとの関係については小苺米暁が、ドラマの構造をささえているモチーフを性の問題とし、「この戯曲を支配しているのは、智修尼という遊行神人的なペルソナがそなえているエロティズムの呪縛と救済の緊張関係」であり、「その残酷な抒情性と脆弱な虚構の世界とが織りなす官能的な美学に、作者の深い共感と嫌悪が陰影をあたえている」と述べている。また『かさぶた式部考』の残酷な抒情が、観音信仰などのようなフォークロアとして、放埒な性の内部に刻印された聖女性を啓示することによって、人間性を照らしだしてくる面白さは、この劇作家のしたたかなドラマトゥルギーによって初めて可能なのである。」と言っている⁽⁸⁾。

ここにいうフォークロアの中に孕む「性」の問題とは、もちろん和泉式部伝説や小町伝説にも内包されているものだ。そこには多情多淫であることによって男たちを救済する観音信仰の問題系、熊野

比丘尼や遊行遊女たち、さらには近世の遊女たち、近現代の売春婦たち、ファム・ファタールと呼ばれる女たち、進歩的な女性たちへの女性嫌悪、ミソジニーと崇拜の入り混じった視線によって構成されているものだ。秋元がこの伝承のなかにある女性嫌悪、ミソジニーに気づかないはずもあるまいが、彼女はそれを反転させて男性嫌悪をこそドラマトゥルギーの中核に置いていると言えようか。男たちはそのドラマの中で、社会によって、女によって二度殺され、棄てられていた。豊市も夢之助も、そして「常陸坊海尊」の豊も啓太も。

男たちはその戯曲の中でどんな特権的な位置も占めておらず、ただの素材でしかないとは、秋元松代のドラマトゥルギーの根本的態度なのだ。だからといって女たちが彼らの優位にあるかといえば答えはノーであり、容貌や家や産む性、母であること等、負のカードを集約された存在として描かれていたことも忘れてはならない。秋元の女たちが、所有や支配という性関係から外れた場所に立っていたことは確かなことである。一方、この劇作家が〈自由〉を生きてきたという声もある⁽⁹⁾が、どうなのだろう。言葉と身体との背理という観点に沿ってアナロジックに言うとするれば、彼女はついに誰とも対話し得ない、「共同性」を生き得ない代わりに、誰も理解しない、許さない、孤絶の〈自由〉を得たといつて構わないであろう。森井直子の考えは半分だけ真実だ。

さて「民衆」なる存在について、もう少し言を尽くさなければならない。炭鉱爆発事故による一酸化炭素ガスの中毒者となった豊市は、どんな社会的補償もなく見捨てられ、痴呆と化して母や妻のお荷物となっている。ここに登場する人物たちは全員がそれぞれに無知であり、人それぞれの塗炭の苦しみを背負っている。こうした存在を「民衆」と言い、広末保は、「呪縛と救済の循環する負の世界」を描くことによって、秋元は「土俗化した天皇制的美学と民衆の関係を暗示」したと述べている⁽¹⁰⁾が、とりあえずは「民衆」と名付けた存在と、先にも触れた共同性、幻想の救済なる心性の出会いの場が、「女」という性の中であったことを忘れてはならない。「民衆」と「女」とは、その意味で互いに具体的かつ身体的でありながら、評者の世界観、恣意による抽象性、神話性を担わされてフレーム化されていた。それらは互いに共軛的かつ相補的な関係にあるのだ。秋元が戯曲中に込めた悪意、男性憎悪の様相に気づかないとすれば、鈍感と言われても仕方ないだろう。

「かさぶた式部考」には豊市をはさんで三人の女たちが登場する。妻のてるえは「理不尽な運命に精一杯反抗する」「この戯曲における唯一のリアリスト、あるいは近代的自我の持主」であり、母の伊佐は「世の何もかも信じまいと覚悟している点において」「てるえの怨念とは別の東洋的な諦念ともいうべき方向」を目指している。そして智修尼は「民衆の集団表象としての幻想的救済者」だ⁽¹¹⁾。どうも今までの上演、または評価においては、作者秋元の思考、自解に縛られて、それに寄り添うように弄略され、手の内で踊らされていたような気配があるのは否定できないだろう。一字一句変えさせないスタティックな「文学」としての言葉の構築物を精読することに懸命で、それを「読む」ことができていないのだ。言葉と身体とを対決させていない。戯曲を文学として扱うことによって、演劇として立ち上げることができていない。「ほんとうのかさぶた式部は伊佐なのです」という秋元の言葉とは別に、重なりすれ違う三人の式部たちの「かさぶた」の様相を見るべきだ。

敗残する民衆が流浪する男性神と化して救われない魂のあり方を提示するのが「常陸坊海尊」では

あったが、「かさぶた式部考」では、ついに誰をも、また自らをも救うことのできぬ自身の「かさぶた」だらけの身体、存在のあり方を再発見する物語として読む、あるいは上演することができるはずだ。智修尼の迷いや、伊佐の断念、てるえの妊娠、教祖との睨み合いなど、秋元戯曲の中には過不足なくはめ込まれていたというのに。

私の読解は一例に過ぎぬ。読むだけの戯曲、レーゼドラマという種類の文学者の慰みのジャンルがあったが、戯曲は板の上にあげられなければならぬ。制約や不如意があったとしても、具体的な身体、言葉をかりて、他者による表現を得ることなしに演劇は成り立たないのだ。秋元が小説家ではなく劇作家であるということは、そういうことなのに、実にまともらしく勿体ぶった倒錯がまかり通っているのはどうしたことだろう。

4

数多くの和泉式部たちが生まれかわり死にかわりをして、不死身の放浪者を存在させてきた。いまここにいる美貌の女は第六十八代目の和泉式部であり、人々の苦悩を背負って自らの「かさぶた」とし、彼らを救済する存在なのだと告げる。この戯曲世界のなかに流れている時間は重層的多層的で、夢と現実の継ぎ目のない連続体だ。津野海太郎は言っている。「われわれが慣れ親しんでいる空間や時間——そこではすべてが自明のことと見なされる——のほかにも、われわれが忘れてたり忘れたふりをしたりしている、いくつもの空間や時間があるという認識に表現を与えること。そしてそのような重層性のただなかで、待つ者が待たれる者に変身する。」⁽¹²⁾ と。

津野は「常陸坊海尊」について述べているのだが、その基本的なあり方は「かさぶた式部考」においても変わらない。この「変身」ということからいえば、伊佐が式部となることにどんな不思議もないといえるだろう。だが秋元は、ここでは式部ならぬ伊佐を前景化し、夢から覚めながら苦悩する「女という存在」のあり方に焦点を結ぼうとしているようだ。智修尼もてるえも、また数多く登場する女たちも、意気地なく世に翻弄されて泣き叫ぶ無様な男たちを救おうとして、ついに救うことのできぬ我が身を直視するしかない。女たちは一様に没政治的で言葉や力を奪われ、社会や道德などという空疎な男性言語や理念を語らないし、はるか昔からそんなものにはついに無縁な存在であった。

私は普孝行の以下のような見解を支持するものである。「秋元の獲得した方法と、その作品世界の機軸は、政治、社会の関係性への批評のひろがりへとむかうのではなく、〈女であること〉、という存在の深奥へむけてかぎりなく降下する志向につらぬかれたものだとは私は考えざるを得ない」⁽¹³⁾ というものだ。かくて「言葉」や「社会」や「民衆」、「民間伝承」「女」、「文学」等々、さまざまなもの様相が見えてきたはずだ。

秋元松代は同時代の中についに仲間や理解者を得ることがなく、孤独を噛み締めていたはずだ。言葉、文学とは、そうした女のたった一人の虚構の砦であったという事情が明らかになる。

註

- (1) 扇田昭彦、解題（『秋元松代全集 第三巻』筑摩書房、二〇〇二年七月刊）
- (2) 相馬庸郎、「かさぶた式部考」論——秋元松代ノート——（『日本文学』一九九三年四月）のち相馬『秋元松代 希有な怨念の劇作家』（勉誠出版、二〇〇四年八月刊所収）
- (3) 岩波剛、秋元戯曲の衝撃価値（『悲劇喜劇』一九七九年三月）
- (4) 森井直子、「かさぶた式部考」（『20世紀の戯曲Ⅱ 現代戯曲の展開』社会評論社、二〇〇二年七月刊所収）
- (5) 宮本研、切断された土着への回路 秋元松代『かさぶた式部考・常陸坊海尊』について（『文学界』一九七〇年二月）
- (6) 相馬庸郎『秋元松代 希有な怨念の劇作家』（勉誠出版、二〇〇四年八月刊）、松岡和子「作家案内」（講談社文芸文庫『常陸坊海尊／かさぶた式部考』一九九六年一〇月刊）、扇田昭彦「年譜」（『秋元松代全集』第五巻、筑摩書房、二〇〇二年一二月刊）
- (7) 菅井幸雄、秋元松代のフォークロア意識（『悲劇喜劇』一九七九年三月）
- (8) 小苺米咲、劇的想像力とフォークロア——秋元松代論——（『文藝』一九七一年九月）
- (9) 井上理恵、秋元松代『常陸坊海尊』——〈自由を生きる〉（『新日本文学』二〇〇三年四月）
- (10) 広末保、負の呪縛から——伝承と創造『常陸坊海尊・かさぶた式部考』をめぐって（『新日本文学』一九七〇年五月）
- (11) 上田三四二、流氓の思想（『現代の文学10 藤枝静男／秋元松代』講談社、一九七四年二月刊）
- (12) 津野海太郎、重層的表現とは何か（『門の向うの劇場』白水社、一九七二年九月刊）
- (13) 菅孝行、修羅の聖性——秋元松代論（『テアトロ』一九七六年一月）