



Title	戦後日本におけるコミュニティ・シアターの形成と展開
Author(s)	須川, 渡
Citation	大阪大学, 2016, 博士論文
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/55680
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

平成 27 年度 大阪大学大学院文学研究科
博士学位論文

戦後日本におけるコミュニティ・シアターの形成と展開

須川 渡

文化表現論専攻 演劇学

目 次

はじめに	1
序章 日本におけるコミュニティ・シアターの概観と位置づけ	3
第一部 戦後農村演劇運動からの出発	
第一章 ローカリティを越える民話劇 ——劇団ぶどう座創設から『めくらぶんど』まで	14
第二章 民話劇の系譜 ——川村光夫・劇団ぶどう座『うたよみざる』を中心に	38
第二部 戦後新劇におけるローカリティの変容	
第一章 人見嘉久彦の劇作品にみる「京都」 ——劇団くるみ座の上演を中心に	55
第二章 劇団はぐるま座と「山口」 ——創設から訪中公演まで	71
第三部 円形劇場の試み	
第一章 日本占領期における「円形劇場」の試み ——C I Eによる普及活動を中心に	86
第二章 大阪円形劇場研究会・月光会（1951～1962）の理論と実践	108
第四部 秋浜悟史の演劇実践	
第一章 秋浜悟史の劇作品における〈故郷〉 ——『冬眠まんざい』『啄木伝』を中心に	129
第二章 循環するドラマ ——知的障害者施設あざみ・もみじ寮における演劇実践を中心に	142
おわりに	159
主要参考文献一覧	163
資料編	
一 劇団ぶどう座および川村光夫 年譜（1950-2015）	170
二 劇団くるみ座本公演 上演リスト（1947-2000）	172
三 劇団はぐるま座 年譜（1950-2015）	175
四 大阪・円型劇場研究会月光会 上演リスト（1952-1962）	177
五 秋浜悟史および知的障害者施設 あざみ・もみじ寮における演劇活動年譜（1934-2015）	178
六 川村光夫インタビュー（2006年8月）	180
七 劇団ぶどう座 書簡リスト（1959-1979）	195

初出一覧

それぞれの初出は以下の通りである。初出論文に関しては、一部加筆修正を加えた。

第一部

第一章 ローカリティを越える民話劇

——劇団ぶどう座創設から『めくらぶんど』まで
(『演劇学論叢』第10号、大阪大学大学院文学研究科演劇学研究室、2009年3月)

第二章 民話劇の系譜

——劇団ぶどう座・川村光夫『うたよみざる』を中心に
(『演劇学論集』第50号、日本演劇学会、2010年5月)

第二部

第一章 人見嘉久彦の劇作品に見る「京都」

——劇団くるみ座の上演を中心に
(2014年日本演劇学会秋の研究集会、京都外国語大学、2014年11月発表原稿)

第二章 劇団はぐるま座と「山口」——創設から訪中公演まで

(2015年民族藝術学会全国大会、新潟日報メディアシップ、2015年4月発表原稿)

第三部

第一章 日本占領期における「円形劇場」の試み

——C I Eによる普及活動を手がかりに
(『演劇学論叢』第12号、大阪大学大学院文学研究科演劇学研究室、2012年6月)

第二章 大阪・円型劇場研究会月光会(1951～1962)の理論と実践

(『フィロカリア』第30号、待兼山芸術学会、2013年3月)

第四部

第一章 秋浜悟史の劇作品における〈故郷〉

——『冬眠まんざい』『啄木伝』を中心に

(A symbol of the Tohoku Area in Japanese Modern Theatre
— Mitsuo Kawamura *Mekurabundo* and Satoshi Akihama *Tōmin Manzai* 『全國碩博士生戲劇學術論文研討會兼讀劇會論文集』国立台北芸術大学、2011年5月 および「よみがえる〈故郷〉—秋浜悟史『啄木伝』(1986)の中の〈岩手〉」『民族藝術』第30号、民族藝術学会、2014年3月を加筆修正)

第二章 循環するドラマ

——知的障害者施設あざみ・もみじ寮の演劇実践を中心に

(「「役者子ども」のもつ想像力 —秋浜悟史『幼児たちの後の祭り』と『ロビンフッド劇』をめぐって」『待兼山論叢』美学篇第44号、大阪大学大学院文学研究科、2010年12月 および A play of Circuit — Theatrical Practice by “Azami and Momiji Ryo” Vocational Aid Centers, Forum of Theatre and Drama, Korea National University of Arts, 2014年12月を加筆修正)

はじめに

本論文は、戦後日本における「コミュニティ・シアター」の実態を明らかにし、その演劇史的意義を考察するものである。コミュニティ・シアターとは、20世紀初頭アメリカに起こったアマチュア主義に根ざした演劇であり、日本においても、第二次世界大戦後、農村や職場を中心とした演劇に従事しない素人たちを中心に広く流行した。それらは市町村のような地域的共同体を基盤とし、戦後新劇の強い影響を受けて、活動が続けられた。この論文では、四つの側面からコミュニティ・シアターを検討する。

まず、序章ではこれまでどのようにコミュニティ・シアターが捉えられてきたのか、戦前の歴史を踏まえて概観する。先行研究を参照しながら、コミュニティ・シアターを記述する上での諸問題を整理し、本論文の位置づけを明らかにする。

第一部では、戦後農村演劇運動の影響を大きく受けた岩手県の劇団ぶどう座を取り上げ、彼らがどのように戦後全国に波及した新劇の影響を受けたのか、具体的に作品を分析することで検討したい。彼らは「地域演劇」を掲げ、2015年現在まで活動を続けており、木下順二の民話劇を展開させる新しい民話劇を創作した。第一部第一章では1950年の創設前後から『めくらぶんど』（1969）創作までの背景をたどり、第一部第二章では全国的にも評価され、地域を越えて上演された『うたよみざる』（1981）を取り上げ、農村演劇を受容した地域劇団が日本の演劇史においてどのような意義を持っているのか検討する。

第二部では、コミュニティ・シアターの特徴を備えていたと考えられる二つの専門劇団を検討する。一つは京都の劇団くるみ座。もう一つは山口県の劇団はぐるま座である。前者は岸田國士らを中心とした、いわゆる「劇作」派の影響を受けている。第二部第一章では、京都を舞台にした作品を創作した劇作家・人見嘉久彦の『琵琶湖疎水 downstream』（1955）と『祇園還幸祭』（1958）を取り上げ、劇作派の影響を受けた人見がどのように「京都」を描き、くるみ座が上演したのかについて明らかにする。さらに第二部第二章では、自立演劇の強い影響を受けて創設された劇団はぐるま座の劇団創設から1960年代後半の訪中公演までを対象に、山口に在住した諸井條次の劇作品を取り上げる。この部では、1950年代から60年代におけるそれぞれの活動を辿ることで、両劇団のコミュニティ・シアターとしての側面を考察したい。

第三部では、欧米のコミュニティ・シアターとの相違点を明らかにするため、日本占領期にC I Eが行った「円形劇場」普及活動の試みを取り上げる。第三部第一章では主に東日本におけるC I Eの普及活動を扱い、実際に彼らが対象とした農村でどのように受容されたのかを検討する。さらに第三部第二章ではこれら普及活動の影響を受けて独自の活動を行った大阪・円型劇場研究会月光会を取り上げ、彼らがコミュニティ・シアターとしての円型劇場をどのように捉えていたのか明らかにする。

第四部は、劇作家・演出家である秋浜悟史の演劇実践に焦点を当てる。彼は戦後新劇から出発し、地域的共同体を何度も捉え直している。第四部第一章では、彼が創作した『冬眠まんざい』（1965）と『啄木伝』（1983）を取り上げ、岩手という地域的共同体の外側から、劇作家がどのように故郷を描いたのか明らかにする。最後の第四部第二章では、秋浜が関西に移住後、特に関わりを持った滋賀県の知的障害者施設あざみ・もみじ寮の演劇実践を取り上げる。近年、コミュニティ・シアターが扱う対象は、地域的共同体だけでなく、障害者施設などの特定のコミュニティにまで広がりを見せている。彼らの演劇実践がコミュニティの多様化が進む近年において、どのような意義を持っているのかについて検討する。

以上の事例を通して、日本の演劇史において戦後流行したコミュニティ・シアターがどのように展開し形成されたのかを明らかにし、その演劇史的な意義を考察することを目標とする。

序章 日本におけるコミュニティ・シアターの概観と位置づけ

この章では、日本におけるコミュニティ・シアターのこれまでの言説を概観し、本論文で対象となる戦後日本のコミュニティ・シアターがどのように位置づけられてきたのかを明らかにする。

本論文で検討する「コミュニティ・シアター」は、アメリカにおいて始まり、公共劇場とも呼ばれる演劇の一形態を指す。中川竜一が述べる¹ように、参加するのは一般市民が中心で、主に市町村のような共同社会を基盤とする。アメリカにおいては、1910年代から各地に起こった小劇場が成熟し、やがてアマチュア主義に立脚しながら、専門家の技術的援助を受けたものがコミュニティ・シアターの基礎を作った。第二次世界大戦後には、地方分散化の傾向が技術的向上を促し、カリフォルニアのパサデナ劇場や、テキサス州ダラスのマーゴ・ジョーンズによる劇場、オハイオ州のクリーヴランド劇場などが専門の「公共劇場」として発展した。

日本においても、アメリカの展開と並行して移入される。大山功は、日本においてコミュニティ・シアターに相当する演劇を「公共劇」と呼び、「商業演劇に対立するもので、利潤の追求を目的とせず、低料金あるいは無料で一般民衆のために娯楽・教養などの精神的糧を与える演劇」と定義している。第二次世界大戦中の移動演劇を契機とし、戦後日本においては「素人演劇・学生演劇・青年演劇・職場演劇」がその中心となった。演劇を専門とする職業俳優が演じるのではなく、それぞれ職業をもった素人が仕事の余暇に公演するという共通点をもち、「自立演劇・業余演劇」という呼称も使用される²。

演劇を専門としない素人たちが行う点はアメリカ、日本両方に共通する。しかしながら、日本の場合、必ずしもアメリカのように専門の劇場は持っておらず、大山は「その芸術面においてはレベルの低い傾向はまぬがれないが、その社会的機能、文化的意義においては、商業演劇や新劇よりも、むしろ高く広いものを持っているということが出来る」³と続けている。本論文では、主に第二次世界大戦後にコミュニティ・シアターとして出発した日本の地域劇団と劇作家の作品を取り上げ、大山による定義をさらに精査し、コミュニティ・シアターの演劇史的意義について検討することを目標とする。

1 日本のコミュニティ・シアター前史

1-1 坪内逍遙の「コミュニティ・シアター」

日本のコミュニティ・シアターに関する言説をたどると、古くはアメリカと同じく1910年代まで遡ることができる。坪内逍遙はコミュニティ・シアターの理念をいち早く日本の土壌へ適用しようとした。演劇研究者の飯塚友一郎らや逍遙は、パーシー・マッケイ『余暇の善用における市民劇 (The Civic Theatre in Relation

to the Redemption of Leisure)』(1912) やビーグル、クロフォード共著による『コミュニティ・ドラマとページェント (Community Drama and Pageantry)』(1916) といったコミュニティ・シアターに関わる文献を参照した。坪内らが刊行した『民衆藝術 全』(大日本文明協会、1918) では後者の内容がほとんど訳出されていることから、コミュニティ・シアターの概念そのものは戦前から知識人のあいだでかなり共有されていたと言える。

逍遙はルイス・バレーの『コミュニティ・シアターにおける理論と実践 (The Community Theatre in Theory and Practice)』(1917) を参照し、1920 年に発表した「お祭り気分の粛清化」の中で、以下のように述べている。(傍線部は筆者)

世界大戦乱の終息と共に、目立つて盛んにもなり、一般的ともなつて来たと認められる事象の一つは、演劇及びそれに類する藝術を、一の重要な文化力として手広く且つ有効に利用しようとする趨勢及び努力である。それは、今まで使ひ慣れていた教化といふ意味以上の教化機関として、劇を社会的に利用しようとする傾向なのである。(略) 例えば、彼の新民衆劇だの、公共劇場だのと呼ばれるものに関する運動がそれである。パジェントリと称し、戸外劇場と称するものなぞも、主として同じ目的の一部なのである⁴。

坪内は余暇の善用や旧祝祭行事の現代化の必要性を、先に述べたパーシー・マッケイやルイス・バレーの論を用いて説明する。バレーは「公共體」を「一つの政治的集団」であり「共通の関心を持つ人々が、共用したり参加したりといった特権を与えられる」⁵場所と定義し、民族・宗教・興味関心の三つの共同体が存在すると述べている。実際はそれら共同体のメンバーはばらばらであり、「親和もない住民を一致させ、協力するための機関」がないため、公共體を結びつける公共劇場の設備が必要であるとバレーは主張する。逍遙はこれらの理論は「米国だけでなく、我國の市、町、村の経綸乃至新開地、新領土のそれに適用できる」と述べている。

逍遙は、欧米のコミュニティ・シアターで用いられたページェントという形式に目をつけた。ページェントは、中世においては仮舞台や車仕掛けの移動劇、活人画風の仮装行列として用いられていたが、1905 年にルイス・N・パーカーによって、新しい様式の近代ページェントが上演されるようになる。

バレーによれば近代ページェントは、コミュニティ・シアターにとって、「思想を劇的に表現する形式としては最も適用の自在なもの」であり、ビーグルとクロフォードはその形式について、「演劇とあらゆる点で異なる。役者は素人であり、構造的にはドラマというよりも語り物である。その運動のスケールは大きいが、ドラマと同様、その物語は対話とアクションによって伝えられ、俳優によって解

積される。物語はある種異なるものの、伝える方法は極めて似ている」⁶と紹介している。これは、「歴史的な出来事から選択された、劇的で叙事（語り物）的なエピソードによって成り立つ」⁷ものだった。

坪内は、欧米のページェントを踏まえたうえで以下の5点を長所に挙げている。

- ① 作り易く、演じ易く、従って如何な素養の乏しい者も、少しく教え導けばそれに参加することが出来る
- ② 多数者を協同的に参加させるのに都合がよい
- ③ 慰藉、休安を当事者に与える上に、和衷協同の訓練ともなり、想像本能の満足ともなり、藝術的教養ともなる。
- ④ 劇に対する新趣味が養成され、一般に民衆の鑑賞力が高まれば、新国劇の建造を成就できる
- ⑤ 全国のどの地方にも容易く興すことができる⁸

逍遙のあげた長所を参照すると、①や②で分かる通り、この時すでに素人たちによって演じられるという「公共劇」にみられた定義を確認することができる。また⑤のように、全国各地にこの取り組みを波及させることが、坪内のねらいの一つだった。

ここで興味深いのは、④で述べられる通り新しい日本の国劇としてページェントを採用したにも関わらず、彼が「熱海」という地域的共同体を題材に劇作品を創造したことである。逍遙によって執筆された『熱海町の為のページェント』は1921年5月から稽古が始められ、1921年10月2日に逍遙が主宰する早稲田大学文化事業研究会によって上演された。上演場所は熱海ではなく陸軍戸山学校で、俳優やスタッフは約20名、そのほとんどは早稲田大学の学生だった。雨のため順延を重ね、当日も天候に恵まれず、1500人収容のところ、当日来た観客は600名であったと記録されている。

この公演については、ほとんどの研究者が失敗であったと結論づけている。曾田秀彦は「結局、文化事業研究会は演劇の実際面での活動では、一回のページェントの上演を記録に残したぐらいで、うやむやのうちに消滅してしまったのである。一回限りのページェントにしても、途中から雨中の上演になるという不運もあって、芳しい出来ではなかったのである」と述べている⁹。吉野亜矢子もまた、英米の事例と比較した上で逍遙の試みの齟齬を指摘し、発案から実現までの根回しの欠如、文化事業研究会の閉鎖性を上演の失敗に挙げる¹⁰。

一方、当時の新聞を参照すると、必ずしも失敗ではなく一定の成果を得られたとする記事も散見される。「延期に延期を重ねた上、二日も到頭雨を冒して演了せざるを得なかった。しかし観衆はすこしもめげずに熱心に観ていた。そこに天候などには打ち克たれない程の、或る社会的親和力が見られた。雨は不愉快だったが、これが嬉しかった。つぶ濡れになって指揮して居られた逍遙博士も、この点

は満足されたであらうと思ふ」¹¹という記事で分かるように、観客動員の少なさが必ずしも文化事業研究会を解散させたわけではない。小川史もまた、文化事業研究会そのものは解散したが、1922年に芝増上寺、浅草伝法院、京都知恩院でページェント劇が行われたことを挙げ、坪内の試みによって「公共劇」の理念がその後も波及したことを評価している¹²。

逍遙にとって『熱海町の為のページェント』は、「わが国情に鑑みて、特殊の工夫を加味したともいふべきページェント劇」¹³だった。坪内自身はその後、積極的にページェントを行うことはなかったが、ページェント自体はその後も続けられる。小川が先述したように、1922年7月16日には芝増上寺において文化事業研究会と社会局主催の野外劇が行われている。仲木貞一『黒本尊と家康公』、小寺融吉『お竹大日如来』は逍遙が指導し、東京市長の後藤新平も来訪した。同年10月1日には京都の知恩院で小山内薫の指揮、市川左団次出演による松居松葉作『織田信長』が行われ、大勢の観客が詰めかけた¹⁴。

しかしながら、ページェントそのものは逍遙の思惑とは別の方向に向かった。知恩院の野外劇は松竹による興行が主目的とされ、その後のページェントにおいても興行や宣伝を目的としたものがほとんどだった。逍遙自身、浅草観音堂で行われる予定であった澤田正二郎一座によるページェントに対して、「噂に上ったページェントは、事実か否かは知らんが、ページェントとしては余りに其の本来の目的を離れ過ぎている」¹⁵と述べている。

逍遙は自身の構想するページェントをさらに次のように規定している。

- (一) それは主としてその土地の民衆自身の演ずるものでなければならぬという事。
- (二) 他から命ぜられ又は課せられて、余儀するのではなく、自ら進んで、自らも楽しみつゝ、他をも楽しませつゝ、併しながら飽迄も厳肅な、真面目な心持ちで演ずる芸であるという事。
- (三) 成るべくは男女、老幼、時としては外来人もまじって大勢で演ずる芸であるという事。
- (四) 劇的といっても、セリフできかせるよりも仕草で観せ、台詞劇よりも歌舞伎劇に近く、(略)唱歌要素と舞踊要素と仮装行列要素をその主要分となす所の芸であるという事。
- (五) 大規模を本領とする所から、其必然の結果として、概して戸外で演ぜざるを得ないという事。
- (六) (略) 華やかににぎやかに目新しく併しながら上品に厳肅に取り扱われるべき芸であると云う事。
- (七) 其題材は、それが歴史的である以上は、必ず其演ぜられる場所に因むべき事、又それは成るべく史実もしくは伝説そのまゝであるべき事、又其服装の如きは、及ぶべきだけ其当時の風俗の写實的再現でありたき事

- (八) それを演ずる目的は広く其地の民衆に裨益せんが為であるから、或特殊の理由ある場合の外は、観覧随意すなわち無料で観さすべき事。
- (九) 其全部を演じ了るまでに、たかゞ二時間乃至二時間半以上時を費やさぬこととし、一エピソード(一場)の長さは、二十分を限度とすべき事。
- (十) (略) 其の第一義的目的としては、文化の由って来った所以もしくは其将来に及ぼす関係を、或いは史跡の再現によって、或いは象徴的暗示によって直覺せしめる事、趣味性を、藝術的鑑賞を、創作力を涵養する事、和衷協同に馴れしめてデモクラチック・スピリットの訓練に資する事¹⁶。

(一)の「その土地の民衆自身の演ずるもの」や(三)の「成るべくは男女、老幼、時としては外来人もまじって大勢で演ずる芸」で分かるように、逍遙のページェントは、ふだん演劇に従事しない地域住民が演じるという、戦後広がりを見せたコミュニティ・シアターの特徴をすでに備えていた。また(五)で示される通り、それは「大規模」で(六)「華やかでにぎやかに」行われる必要があった。

しかしながら、これらの様式をそのまま行うことは、当時の市町村には難しかったと思われる。公共劇という理念とページェントの様式は必ずしも結びつかず、乖離して伝わるようになる。逍遙の試みは戦後素人たちの間で流行するコミュニティ・シアターの嚆矢となるものだが、その理論が具体化するのには第二次世界大戦後だったと考えられる。

飯塚友一郎は『室内劇の理論と実際』のなかで、アメリカのコミュニティ・シアターを紹介している¹⁷。コミュニティ・シアターの理論は地方で新劇を行う際の足がかりになり、福岡の農村演劇「嫩葉会」(1923)、信州諏訪の「町の劇場・村の劇場」(1926)、群馬県の落合義雄による高崎郷土芸術座(1922)といった、演劇に従事しない素人による地方の新劇を生み出す契機となった。しかしながら、これらの活動は一過性のもので、ほとんど広がりを見せなかった。公共演劇はその後「しろうと芝居」として国策に利用され、坪内の「公共劇」はしばしば参照されることとなる¹⁸。

2. 戦後日本のコミュニティ・シアター

2-1 素人への啓蒙として

第二次世界大戦後、全国各地で新劇の専門家による演劇指導が行われるようになった。大山が定義した通り、その大半は「素人演劇・学生演劇・青年演劇・職場演劇」と呼ばれ、それまで演劇に従事していなかった素人に対する指導だった。農村や青年団においては村づくり運動の足がかりとして、職場演劇においてはサークル活動の一環として演劇が一つの選択肢となった。

戦後、全国に流通した演劇雑誌はそれまで演劇に親しんだことのなかった人々に演劇を教授する役割を果たした。例えば1947年に刊行された『悲劇喜劇』では、専門の劇作家による戯曲や上演の様子が掲載されるだけでなく、「演劇相談室」

という投書欄が設けられている。質問の内容は、実際に上演する際の上演料や地方で新劇を学ぶ方法、青年団での舞台装置製作についてなど、実践に即したもので、実際に新劇の専門家が回答している¹⁹。農村演劇や高校演劇が特集として組まれていることから、『悲劇喜劇』は演劇に従事しない読者に対して、新劇を普及する目的をもったメディアだった。同様、1947年から村山知義が編集に関わり復刊した『テアトロ』は、職場の労働者層を中心とした「自立演劇」を支える存在となった。『テアトロ』も『悲劇喜劇』と同じく、演劇に従事してこなかった素人に新劇を普及する性格を持ち、地方の新劇の動向やアマチュア劇作家による戯曲の紹介、高校演劇や素人演劇に関する座談会も行われた。

演劇雑誌の出版と並行して、演劇の入門書も数多く出版された。興味深いのは、そのほとんどが敗戦後の農山漁村の青年のために書かれ、民主化の方法の一つとして演劇を提案していることである。例えば、戦前築地小劇場に参加した熊澤福六は1948年に刊行した『演劇の正しい見方とやり方』の中で次のように述べている。

終戦後になって、工場や、農村や、学校でおこなわれる勤労者や、農民や、学生たちの演劇が、非常にさかんになつてきた。これは、たいへん喜ばしい現象である。今さら言うまでもないことだが、勤労者や、農民たちは、永いあいだ、所有者階級の封建的な枷にしばりつけられて、自由をもたなかつたのである。(略) 吾々にとっては、この封建的な残滓を、吾々の生活からも心のうちからも、一日もはやくすてさることがなによりもたいせつなのだ。そういう意味で、民衆にそういう自覚をあたえることが、今日の吾々のいちばん重要な課題となるのである。

それには、どうしたらいいか？ 方法はいくらでもあるが、演劇は、そのもつともいい方法の一つである。なぜなら、演劇は、理屈で教えるのではなく、たのしませながら、しらずしらずのうちに教えることができるからである。それに理屈で理性にうつたえるよりは、感覚的に感情にはたらきかける方が、よつぽど効果があるからだ。だから、演劇は、教育の手段として、啓蒙の方法として非常な強味をもっている²⁰。

大山功もまた、戦後の素人演劇の流行を戦前の運動と比較して次のように書いている。

敗戦後の今日全国各地に素人演劇（素人芸能をも含む、以下同じ）が頻りに催されている。地方中小都市には演劇研究会、芸能連盟の如きものが結成されて研究的な新劇が試演され、大都市の工場には職場の演劇、演藝が、農山漁村には素人演藝、農村演劇が盛んに開催されている。特に農山漁村にはこの傾向が甚だしく、祭礼の時とか、盆正月とか、ひいては農閑期等に於て

甚だ盛んなやうである。世は正にあげて演劇、藝能の秋であるといつても過言ではない。

無論、戦争前及び戦争中にもかうした現象がみられなかつたといふのではない。しかしそれらは概して今日のやうなはげしい流行をなしてゐなかつたし、また一部の地域に限られて全国津々浦々の果てまでといふのではなかつた。又、戦争中のそれは国民精神総動員とか、國策の宣伝啓発とか、食料増進とかいふ大きな目標のもとに催されてゐて、今日のやうな自由奔放なものではなかつた。それだけに演る方も観る方もそれだけの落着いたゆとりがなく、固くなつた感じで、十分楽しみ心ゆくまで慰むといふ程のものではなかつたやうである²¹。

しかし、このように普及する以前にも、全国各地に演劇がなかつたわけではなかつた。それぞれの入門書に共通するのは、それまで行われていた古い演劇に対抗する新しい演劇を組織しようとしたことである。大山は、今日の素人演劇においては「歪曲された歌舞伎劇や、安價低調な新派劇のこま切りの模倣とか、非俗猥雑な輕喜劇、類癡的な音樂劇、最も濃厚な封建性を持つてゐる股旅物の大衆劇」²²がまだ多くを占めていると述べる。その他の入門書においても、従来は旅芝居や漫才、浪花節といった与えられた芝居が中心であつたことが挙げられている²³。特に旅芝居などでも盛んに上演された股旅物は「やくざ芝居」と呼ばれ、それらの刷新が公共劇の目標の一つとなつた。このような動きは、日本のコミュニティ・シアターが戦後新劇というジャンルに依拠し、全国各地に流布していったことを示している。

近年、市区町村を単位とするアマチュアによる演劇は、市民ミュージカルや市民オペラといった市民参加型の演劇において一般的となっている。また、演劇研究においてはコミュニティの扱いそのものが多様になつたことで、市町村を単位とした演劇のみならず、高齢者施設や刑務所、医療施設といった特定のコミュニティで行われる演劇もまたコミュニティ・シアターと強い結びつきを持っている。参加者へ演劇による教育的な効果を促すこれら一連の演劇は、「応用演劇 applied theatre」と呼ばれ、演劇研究の新しい一分野となっている²⁴。コミュニティ・シアターの概念的な広がり、地域という単位のみならず、民族や宗教、社会的マイノリティといったコミュニティの多様化とも密接に関係している。

しかしながら、本論文では、主には第二次世界大戦後に出発した都市圏以外の地域を拠点とする地域劇団や、地域を題材とした劇作品の分析に焦点を当てたい。というのも、戦後日本のコミュニティ・シアターを検討するにあたって、特にそれまでと異なっていたのが、都市圏以外の地域への新劇の波及だと考えられるからである。新劇の専門家を中心にした素人への指導によって生まれた地域劇団は各地域共同体を繋ぎとめる役割を担うようになった。これは、素人だけではなく演劇を専門の職業としていた地方劇団にも共通していたと考えられる。また、劇

作法や演出法が教授されることにより、素人の間でも新劇をベースに、それぞれの地域をモチーフにした劇作品が創造されるようになった。特定のコミュニティの維持や問い直しといった意義を持つ演劇実践も本論文の対象ではあるが、まずは、戦後日本のコミュニティ・シアターの実態を明らかにするために、それぞれの地域劇団や劇作品が、どのように地域共同体と結びついているのかを中心に検討したい。

2-2 先行研究およびコミュニティ・シアター記述の問題点

日本の演劇史はこれまで都市圏以外の演劇をほとんど重要視してこなかった。取り上げられるとしても、それは簡潔な紹介にとどまり、具体的な分析には至らなかった。これまでの研究において、コミュニティ・シアターは同時代に流行した新劇の周縁的な位置づけとして捉えられることが多かった。例えば、茨木憲は『日本新劇小史』（1966）の「自立演劇運動」のなかで、「職場演劇・農村演劇・学生演劇・地域演劇」を紹介しているが、中心となるのは戦後盛んに行われた都市圏の職場演劇のみで、東京以外の演劇活動は取り上げていない²⁵。職場を中心とした自立演劇については、劇作家でもあった大橋喜一による『自立演劇運動』（1975）があるが、これは『テアトロ』に掲載された関係者の発言や座談会をまとめたものであり、包括的にコミュニティ・シアターを検討したものではない²⁶。

演劇に従事しない「しろうと演劇」に着目したものとしては、以下の二つを挙げることができる。2005年に博士論文として提出された小川史の「1940年代素人演劇史論ー表現活動の教育的意義ー」は、1940年代の「素人演劇」を考察の対象とし、国家の文化政策や教育政策との関わり、そして素人演劇の組織化から観劇に至るまでの製作プロセスを中心に検討する。主には1940年代前半と大戦後の1940年代後半を扱い、民衆の自発性を政策的に喚起しようとした40年代前半とは異なって、40年代後半は素人演劇が民衆の内発的な欲求によって自然発生的に生まれたものであると指摘し、1940年代の素人演劇の展開を実証的に検証している。

2009年に博士論文として提出された畑中小百合の「素人演劇の研究：学校と農村から」は、学校教育と農村の二つの場所で演じられた新劇について論じる。両者ともに明治から大正期、1930年代から40年代、そして1950年代の三つの時期を対象とする。学校劇においては、生活綴方運動の影響を受け、それを乗り越える過程で「からだの発見」をした結果が論じられ、農村演劇においては、年中行事の中で盛んに演じられた「やくざ芝居」と新劇の齟齬について考察されている。二つの領域とも、日常生活の中で培われた身体を持ちながら演じる素人性への着目が重要視されている。

これら二つの研究は、ともに日本のコミュニティ・シアターの研究をするにあたって見逃せないものであるが、本論文で検討するのは主に第二次世界大戦後である。これらの先行研究を前史として踏まえながら、その後の演劇がどのように

展開したのかについて検討する必要がある。

東京以外の都市圏の演劇に着目したものとしては、2000年代以降、「地域演劇」という言葉で地方の演劇が取り上げられたことが挙げられる。安藤隆之は『地域と演劇』の中で、地域演劇をリージョナル・シアター regional theatre の訳語と紹介し²⁷、日本と欧米の基盤の違いを指摘した上で、日本の「地域演劇」を地方都市の劇場で活動する劇団の創造活動、また地方的主題を取り入れた演劇作品の二種類であると定義している。安藤は東京三百人劇場の「地域劇団東京演劇祭」、東京芸術劇場の「リージョナル・シアター・シリーズ」、駒場アゴラ劇場が主催する「世紀末演劇展」に参加する劇団を挙げ、「リージョナル・シアター」という用語が曖昧なまま流布していることを指摘している。また、演劇評論家の扇田昭彦は『舞台は語る』の中で「地域演劇の未来」と題して次のように述べている。

ここ数年、演劇関係者の間で「地域演劇」という言葉をよく耳にするようになった。英語の「リージョナル・シアター」という言葉もほぼ同じ意味で使われる。つまり、一九八〇年代以降に活発になってきた東京以外の都市を拠点とする演劇活動を指す言葉である。(略)かつて地域演劇という言葉は、東京に集中するプロの劇団と対比して、アマチュア演劇に近い意味で使われていた²⁸。

ここで扇田が言う「地域演劇」は「一九八〇年代以降に全国で活発になってきた東京以外の都市を拠点とする演劇活動」である。兵庫県立ピッコロ劇団と弘前劇場を例にあげ、東京在住のプロの劇団に比肩する地方の劇団を取り上げているが、プロの劇団と対比して捉えられる1980年以前のアマチュア演劇については触れられていない。

なぜ都市圏以外の演劇はこれまであまり取り上げられてこなかったのだろうか。その一つには、資料が散逸しており、包括的な検討が非常に困難であることが考えられる。従来の地方の演劇の紹介は、例えば県民の郷土誌のように、各地域における演劇活動の紹介にとどまるが多かった。例えば、都道府県別に編纂された戦後の演劇史を参照するだけでも数多くの著書が刊行されている²⁹が、これらは都道府県内の演劇の紹介にとどまっている。これは、書き手の多くが実際に当該の地域の演劇実践に関わっており、その資料の多くが自伝や評伝としての性質を持つからである。

このような問題を解決するため、本論文では対象となる各地域と影響を受けた演劇形態の相互関係性を議論したい。各地域の演劇は独立して存在したのではなく、互いに影響を及ぼし合ったと捉えるのが自然である。個別の事象として捉えるのではなく、関係者の観劇体験やコンクールなどの普及活動、全国的に展開した出版文化を考慮することで、個別の地域に捉われないコミュニティの演劇史を構築することを目指す。

また、本論文ではコミュニティ・シアターとして活動する劇団の作品分析を中心に据える。彼らは、盛んに自分たちの故郷や拠点となる場所を劇作品の重要なモチーフに据えたが、都市圏を拠点としない劇団の作品の多くは網羅的に紹介されるだけであり、具体的な作品分析が十分に行き届いているとはいえない。本論文で検討する劇団や劇作家は、それぞれ日本の近現代演劇史において見逃すことのできない作品や実績を残したが、研究についてはほとんど行われていないと言える。地域の劇作家は、全国的に普及した新劇と地域性との間に生じる葛藤をどのように克服したのか。また観客はどのようにそれらを評価し、問題視したのか。本論文では、これまで公開されていなかった一次資料やフィールドワークをもとに劇作品の分析をすることで、これまで等閑に付されてきた日本の戦後演劇史の側面の一つを明らかにしたい。

【注】

- ¹ 中川竜一「コミュニティ・シアター」『演劇百科大事典 第2巻』平凡社、1960年、p. 516
- ² 大山功「公共劇」『演劇百科大事典 第2巻』、p. 438
- ³ 同掲書、p. 438
- ⁴ 坪内逍遙「新民衆劇を興す理由」1920（大正9）年12月（『わがページェント劇』所収、國本社、1921年、pp. 1-2）
- ⁵ Burleigh, Louise. *The Community Theatre in Theory and Practice*, MA: Little Brown 1917, p. 1
- ⁶ Beegle, Mary Porter & Crawford, Jack Randall. *Community drama and Pageantry*, CT: Yale University press, 1916, pp. 12-13
- ⁷ Beegle, *Ibid*, p. 19
- ⁸ 前掲「新民衆劇を興す理由」『わがページェント劇』、p. 68
- ⁹ 曾田秀彦『民衆演劇—もう一つの大正デモクラシー』象山社、1995年、p. 214
- ¹⁰ 吉野亜矢子「坪内逍遙とページェント—理想と現実の狭間—」『早稲田大学教育学部学術研究』58号、2010年、pp. 1-14
- ¹¹ 島村民蔵「舞台芸術の原始化 熱海ページェントの私演」『読売新聞』1921（大正10）年10月16日 朝刊 11面
- ¹² 小川史「坪内逍遙における「公共劇」の理念」『早稲田大学大学院教育学研究科紀要』別冊、2001年、pp. 49-59
- ¹³ 前掲「新民衆劇を興す理由」『わがページェント劇』 p. 95
- ¹⁴ 花本柳北「野外劇の騒ぎとなるまで」『演藝画報』1922（大正11）年11月号、pp. 74-79
- ¹⁵ 坪内逍遙「戸外劇とページェント」1923（大正12）年5月（『逍遙選集9』所収、逍遙協会、1977年、p. 385）
- ¹⁶ 同上、pp. 383-384
- ¹⁷ 飯塚友一郎『室内劇の理論と実際』隆文館、1923
- ¹⁸ 小川史「戦時下における素人演劇運動の研究—自発性をめぐる総動員体制のジレンマ—」（『早稲田教育評論』第18巻1号、早稲田大学、2004年、pp. 1-23）に詳しい。
- ¹⁹ 「演劇相談室」『悲劇喜劇』1952年3月号、早川書房、pp. 94-97などを参照。

-
- ²⁰ 熊澤復六『演劇の正しい見方とやり方』青雲社、1948、pp. 1-2
- ²¹ 大山功『素人演劇』筑摩書房、1947 年、pp. 7-8
- ²² 同掲書、p. 12
- ²³ 堤安彦・菊池史郎『青年の演劇 正しい芝居のやり方』労働文化社、1947 年、p. 5
- ²⁴ エリカ・フィッシャー＝リヒテは、アリストテレスのカタルシスの概念やゲーテとシラーの「人間形成の演劇」、20 世紀初頭のアヴァンギャルド演劇などを例に挙げながら、演劇が与える人間の変容を「作用美学」と名付け、今日の応用演劇へと関連づけている。その最初の形式として、欧米で始まったコミュニティ・シアターを挙げている。(エリカ・フィッシャー＝リヒテ『演劇学へのいざない』山下純照・石田雄一・高橋慎也・新沼智之訳、国書刊行会、2013 年、pp. 265-267)
- ²⁵ 茨木憲『日本新劇小史』未来社、1966 年、pp. 153-156
- ²⁶ 『自立演劇運動』大橋喜一・阿部文勇編、未来社、1975 年
- ²⁷ 安藤隆之・井関隆『地域と演劇』中京大学文化研究所、2003 年、pp. 45-48
- ²⁸ 扇田昭彦『舞台は語る』集英社新書、2002 年、p. 204
- ²⁹ 都道府県別の演劇史については、笠原健治『福島の演劇（歴春ふくしま文庫）』（歴史春秋文庫、2010 年）、小柳津浩『山梨の演劇』（甲陽書房、1978 年）、落合義雄『ぐんま演劇廻り舞台ー自伝によせて』（上毛新聞社、1965 年）、山本遺太郎『岡山の演劇（岡山文庫）』（日本文教出版、1984 年）、緒方猪一『戦後の熊本演劇』（日本談義社、1983 年）などが挙げられる。市区町村別では、札幌市教育委員会『札幌の演劇（さっぽろ文庫）』（北海道新聞社、1983 年）や、松原英治『名古屋新劇史』（門書店、1960 年）などが挙げられる。

第一部 戦後農村演劇運動からの出発

第一章 ローカリティを越える民話劇

——劇団ぶどう座創設から『めくらぶんど』まで

演劇を地域の中で展開させてゆくこと、また地域を越えて展開させてゆくことには、しばしば困難がつきまとう。

例えば、自分とは違う文化圏の演劇を観劇する際、観客は台詞に表われる地域の言葉に違和感を覚え、自分たちと共通するコードやその差異を読み取ろうとする。自分たちの住む地域にあまりにも不相応な作品はたとえ別の地域で評価されていたとしても気にとめられない。安易に自らの地域を称揚したために上演される場というローカルなコミュニティでしか通用しない作品も存在する。

しかしながら、境界を越えて演劇がグローバルなレベルでの帰属を求めるのも事実である。ローカルなコミュニティに依拠することと普遍的な文化産物を産み出すことの対立は、社会・経済がグローバル化した現在、特に国境を越えたボーダレスな作品について考察する上で自明のこととされているが、日本だけを例にしても、その課題はまだ大きく横たわっているといえるだろう。歴史、気候、社会的環境の違う、それぞれの地域で演劇はどのように機能するのか。また、ローカリティを越えて受容される演劇にはどのような特徴があるのだろうか。

本章では、岩手県西和賀町（旧湯田町）における劇団ぶどう座の演劇活動を中心に取り上げる。ぶどう座は戦後農村演劇運動の影響を多分に受けた劇団である。戦後農村演劇はいわゆる新劇の専門家によって全国各地の農村に新劇の理論や作品を普及させた運動といえる。もっとも、ぶどう座の活動を紐解くと、受容された作品や運動と拠点となる湯田町の間に様々な葛藤が生じている。しかし、ぶどう座は主宰の川村光夫によって1969年に執筆された『めくらぶんど』で、このような課題を解決するための糸口を見出していると考えられる。

本論文では、劇団創設から『めくらぶんど』までの活動を扱い、劇団ぶどう座・銀河ホールが所蔵する当時の公演チラシ、パンフレット、演出ノート、サークルの日誌、書簡などの資料に基づいて、その矛盾をどのように解決したのか検討する。

1 劇団ぶどう座概略

劇団ぶどう座は、1950年に岩手県と秋田県の県境にある奥羽山脈の分水嶺にあたる西和賀町に創設された。劇団ぶどう座は戦後村づくり運動の中で生まれ、西和賀町の人々の間で今なお営まれている。

西和賀町の前身、湯田村は 1889 年に成立した。1964 年に町制がしかれ湯田町となり、2005 年に隣接する沢内村と合併して今の町名となった。『湯田町史』によれば、西和賀町は岩手県の最西端を占めているが、気象的には日本海型の気候である。大陸から吹き寄せる風は日本海の水蒸気を含んで奥羽山脈に突き当たり多量の雨を降らせる。年間降雨量は 2000 ミリを越し岩手県の平均 2 倍にもなっている。日本でも有数の豪雪地帯であり、冬は積雪が 2 メートルにも及ぶ。

文化活動は盛んに行われており、民俗芸能としては北上一帯に伝わる伝統芸能である鬼剣舞や、江戸末期から伝承される坂本神楽がある。1975 年から発刊された湯田町民誌『おらほ』には、湯田町の住民による随筆や俳句、詩が掲載され、2005 年までに 30 集が発刊された。町には西和賀町川尻出身の画家、川村勇の美術館がある。芸能、文芸や美術と芸術活動が盛んに行われる中、演劇においても、劇団ぶどう座が創設され、岩手を代表する芸術団体となっている。この成果が認められ、1993 年にはゆだ文化創造館「銀河ホール」が創設され、町外・海外の劇団を招聘するなど、活発な活動が行われている¹。

ぶどう座の劇団員は兼業をしながら地域の中で演劇活動を行い、木下順二の民話劇や秋浜悟史の岩手を舞台とした作品、そして劇団に所属する川村光夫が執筆した創作劇をレパートリーとして上演している。

町内に銀河ホールが創設されてから、リージョナル・シアターの文脈の中で劇団ぶどう座が紹介される例は多い。全国の地域の劇場を網羅した『地域に生きる劇場』によれば、もともと西和賀町には、大正から昭和にかけて鉱山で働く人々の慰安の場として「川尻座」という劇場があった。こうした土壌の中で劇団ぶどう座が生まれ、より芝居に関心の深い土地柄となる。「国民文化祭 1993」の演劇祭開催地に選ばれ、現在も銀河ホールを中心に、市民が参加する演劇講座、隣接する各市町村と合同で行う高齢者演劇、全国から劇団を招聘する地域演劇祭などが行われ、その活動が実を結んでいる²。

川村は劇団ぶどう座の演劇活動を「地域演劇」と呼ぶ。これは現在頻繁に議論されるリージョナル・シアターの訳語としての地域演劇とは意味合いが異なっている。「地域演劇論」は 1959 年、雑誌『北の生活』創刊号に掲載され、翌年、『演劇と教育』に三ヶ月にわたって連載された。自らの演劇活動を「日本の国の文化の底辺」にあると位置づけ、これらの運動独自の方法を打ち立てるためにはどうすればよいか、劇団創設前後から『百万ドル』までの体験が具体例として述べられている³。

戦後「地域演劇」という言葉が初出したのは 1957 年、『百万ドル』を上演する際に竹内敏晴を仲介にして劇団ぶどう座に渡された木下順二の書簡であると考えられる。（傍線部は筆者）

地域演劇の演劇活動と、その土地のいろいろな問題とが、いつもジカにつながっているとはもちろんいえませんし、また、それらを何でもナマにつなげようとするのは行き過ぎでしょう。しかし、同じ自立演劇の中でも、学校演劇や職場演劇とちがって、地域演劇というものが、メンバーと観客とが、その土地の毎日の生活の中でイヤでもぶつからざるを得ない問題を、生活的に深く結びついていることは確かです。地域演劇に対するぼくの特に強い関心はそういうところに——生活と演劇との結びつきがどういうふうになっているかというところに——あります⁴。

木下は翌年『農村演劇入門講座 上』の対談においても「地域演劇の場合はほかの場合よりもいっそう生活と切りはなせない⁵」と発言する。川村の地域演劇論は、木下順二が生活共同体における意味合いで使用した「地域演劇」という言葉に影響を受けて述べられたものである。川村が述べた後、職場を中心とした自立演劇の間でも「地域演劇」という言葉が用いられるようになる。

しかしながら、劇団ぶどう座の創設期からの活動を綿密に記録したのは、川村の評論集『素顔をさらす俳優たち』（1987）における記述をのぞけばほとんど知られていない。同時代に創設されたアマチュア劇団の歴史については『自立演劇運動』（1975）などに詳しいが、「工場経営内に（居住地域の場合も含む）つくられた勤労者」を基盤に組織された自立劇団の中で、劇団ぶどう座は「農村の自立演劇、その代表例は五〇年に発足した岩手県の「ぶどう座」で、二十余年、過疎の山中で、町づくりと文化創造をあわせ行ない、着実な歩みをつづけてきた」⁶と触れられているだけである。茨木憲『日本新劇小史』（1966）の中でも、農村の近代化によって衰退した農村演劇における村に定着した珍しい成功例として劇団ぶどう座を挙げられている⁷が、詳細な検証は行われていない。

2 戦後農村演劇と劇団ぶどう座

まず、劇団ぶどう座の創設の基盤となる戦後農村演劇について概観しておこう。戦後の農村演劇は、敗戦後全国各地で広まった演芸会や演劇活動がきっかけにあるが、その運動の根本にあるのは『一本刀土俵入り』や『赤城の子守唄』といった地芝居・村芝居の流れを汲むいわゆる「やくざ芝居」を打倒するものであったといえる。富田博之によれば、1945年から1947年頃まで全国各地の農村で演芸会熱が続き、流行歌のレコードに合わせて踊るやくざ踊りや、軽音楽、軽演劇が広まったとされている。

農山漁村文化協会による農村演劇の取り組みは、戦後全国各地に浸透した。1946年、『農村演劇脚本集』を長野県支部が出版したことを皮切りに、全国各地で農村演劇関連の雑誌の出版が相次いでいる。また各地域で新劇の専門家による講習会が行われている。つまり、敗戦から数年は、やくざ芝居と農村演劇運動が混在し、農村でも多様な形態の演劇が行われていたことが分かる。

富田は1948年頃から第二次農地改革、二・一ゼネスト以後の占領政策の反動化により、戦後の演芸会熱が陰をひそめ、農村演劇が反省期に入ったと述べている。しかし全国各地の青年会によって、引き続き農村演劇の雑誌が刊行され、この時期がその後の農村演劇を支える重要な時期になったと考えられる。

この反省期を打破したのが、1952年に日本青年団協議会による青年大会の一つの催しとして、演劇大会が行われたことだった。いわば青年演劇、農村演劇の全国コンクールであり、都道府県ごとに競い合う性質のものであった。岩手県教育庁の刊行した『青年演劇』によれば、その目的は「地域社会の特殊性を生かし、郷土に直結したもの、また青年の生活文化の向上・生産意欲の向上に役立つもの」⁸とあり、この大会は戦後の文化運動を推進する役目を担っていた。審査員は劇作家の久保田万太郎や栗原一登、舞台美術家の河野国夫等で、演劇部門のルールは「参加者は十名以内、上演時間は装置撤収を含めて四十分以内、脚本は自作でも他作でもよく、装置は参加者が多いため、できるだけ簡単なもの」としている。このルールを見ても、上演できるのは、一幕もののような短い作品に限られ、あくまでもアマチュア演劇のためのコンクールだった。

また、この年は生活記録や歌声運動を中心とする民主的なサークル運動が盛んになる時期でもあった。農村演劇運動によって、実際の農村の生活から、封建的な農村の制度や生活に対する個人の葛藤を描いた作品が多数創作された。

コンクール以降も『農村演劇入門講座』や『農村演劇脚本集』などの資料の刊行、また全国で新劇の専門家による講演会が行われている。しかし、60年代後半をすぎると、ほとんど農村演劇関連の資料は見られなくなる。高度経済成長により農村という環境自体が変貌したからだろう。

戦後農村演劇において劇団ぶどう座はどのような活動を行っていたのか。湯田村も例外ではなく、戦時中に中断されていた芸能祭が1947年より再開されている。その詳細について『劇団関係綴』と称された、サークルの記録を参照しよう。ぶどう座劇団員であった越後谷栄二が編纂した冊子は、A4サイズで右側が紐で閉じられており、当時の劇団のミーティングや勉強会が記録の中心になっている。

1947年5月に川尻国民学校で行われた『戦死末帰還 家族慰安の夕

芸能祭』のパンフレットを参照すると、舞踊やマンドリンの演奏といった演目に並んで、『フクチャン』『浦島太郎』が脚色上演されている。それぞれ軽演劇、幻想劇と銘打たれているが、他の演目との兼ね合いを考慮して、観客に分かりやすいものが選ばれたことが窺える。

しかし、その五ヶ月後、10月の『第三回 芸能祭』のパンフレットを参照すると、すでに菊池寛『父帰る』、久米正雄『地藏經由来』、武者小路実篤『だるま』といったレパートリーが上演されていることが分かる。興味深いのはぶどう座を創設する前から、当時流行した「やくざ芝居」に対抗する気運が見られたことである。

今迄の芸能という素人芝居師河原乞食と呼ばれて来ました
そして又そう云はれても差支えないような踊りや芝居が町廻りの
役者の真似をして何年か続けられて来たのです＝馬鹿面をした猿
真似の芝居酒乱の果てのダミ声の歌＝こんな事をどうして真面目
な気持ちで舞台の上でやる事が出来ましょう⁹

川村光夫は復員する以前、それほど近代劇に関与していたわけではない。パンフレットで述べられた高橋要太の回想によれば戦前から戦中にかけての演芸会は1933年頃から1943年まで行われていた。小歌やメイクが禁止され、『召集令』『村は春風』といった戦意高揚の芝居に変わってしまう。こうしたレパートリーの中に菊池寛『父帰る』が紛れていたことを川村は回想しているが、特にそれが衝撃的であったようなことは述べられていない。それにも関わらず、『フクチャン』や『浦島太郎』からわずか五ヶ月後に近代劇のレパートリーを上演し、やくざ芝居を打倒する宣言を行っている。先に述べたように農村演劇運動によって刊行された出版物や他の青年会の高まりに影響されたものだと考えることができる。

しかしコンクールで演じた題材をみると、必ずしも湯田村全体が農村演劇運動を行っていたわけではなかったようだ。1948年に各地区ごとに行われた演劇コンクールの上演演目を参照すると、川尻地区が有島武郎『ドモ又の死』と菊池寛『父帰る』、大石地区が『亡兆』、小メ沢地区が『母』、左草地区が『ロバと親子』、杉名畑地区が『模範孝女の殺人』、新田郷地区が宮沢賢治『植物医師』というレパートリーが並んでいる。有島武郎や菊池寛などの劇作品のほかに、人形劇の台本である『ロバと親子』、村芝居・地芝居の流れを汲む『模範孝女の殺人』、同郷である宮沢賢治の作品など、多種多様な作品が上演されている¹⁰。

ここで『ドモ又の死』と『父帰る』を上演した川尻地区が、後に結成するぶどう座の母体になる。川村は『ドモ又の死』が描く美しさにひか

れ、数人のメンバーの反対を押し切ってこの作品を上演した。川村は次のように回想している。

若い画かきの生活を舞台にしたこの芝居を、農村で上演するという事がどんな意味を持つかということも考えずに、この自分達の好みからこんな無暴な計画をしたのである。そのため一部の青年たちとは喧嘩別れみたいな形で別れてしまった。それでも無理して上演したのであるが、村民たちからも「面白くなかった」と散々批判をうけた。それ以来、数年というものは、私たちの芝居は面白くないという評判が続いた。¹¹

ここで注意したいのは、観客の批判の背景にあるのが「やくざ芝居」と「農村演劇」の単純な二項対立ではないということだ。『ドモ又の死』におけるエピソードは近代劇に対する理解がなかったわけではなく、『ドモ又の死』を上演した川尻地区の芸術至上主義的な態度に対する批判だった。『演劇ノート』と記された冊子を参照すると、設立当初のぶどう座は担当者を決め、金曜日の夜勉強する予定をたてている。主な科目に「チェホフ研究(桜の園)」「演技研究」「ラジオ・ドラマ研究」「イブセン研究(人形の家)」「シェイクスピア研究(ベニスの商人)」があげられており、川村は勉強会の目的を「吾々はあまりにも芝居をしらなすぎる。独りよがりの学芸会芝居を脱して本当の「早学問」としての芝居「芸術」としての芝居を作らなければならない。そのために芝居をしらなければならない」と述べている¹²。彼らはこの『ドモ又の死』の失敗以降、観客と共通するコードを模索しながら演劇活動を行うが、ぶどう座の名前の由来が築地小劇場のマークに対する憧れであることから明らかな通り、その運動自体は新劇の専門家による農村演劇の枠内の活動であった。

ぶどう座は全国的な視野でみれば、アマチュア演劇の中でも優等生的な存在だった。農村演劇の転換点にもあたる1952年、湯田村青年会という名称で岩手県代表として全国青年大会にチェホフ作、伊賀山昌三翻案『結婚の申込』で出場し、最優秀賞を受賞する。

審査員であった舞台美術家の河野国夫は著書『舞台装置の仕事』の中で、第一回・二回の全国青年大会においてぶどう座を「これは兩年度を通じて本大会随一の傑れた収穫であった。東北の地主の土間が丹念な製作によつて、見事に装置されていた。」¹³と評価している。青年演劇大会のようなコンクールは新劇の専門家が培った実践的な知をいかに地方に根づかせるかが主眼にあった。

当時の農村演劇についての雑誌を参照すると、舞台装置のみならず照明や音響など、自前のもので演劇を創作する方法がことこまかに紹介さ

れている。ぶどう座の劇団員越後谷栄二は、『農村演劇入門講座 上』における「農村演劇の舞台照明」という項を照明家・穴澤喜美男と担当する。この項では、ぶどう座が所有する灯体や Horizont 幕の金額や、吊り方・配電盤・ゼラチンペーパーの使用方法など、実践に即してかなり具体的に説明される¹⁴。その他の項を担当しているのが本職の専門家であり、アマチュアの一劇団員で項目を受け持っているのは越後谷だけであることから、ぶどう座の青年大会での受賞が、全国的規模で行われていた農村演劇運動に積極的に参加する起因になったことが分かる。

青年大会の受賞が拍車をかけ、1955 年以降、岩手県でも『青年演劇』というタイトルで農村演劇関連の本が刊行された。『青年演劇脚本集第二集』の序文では次のように述べられている。

「おらほの芝居つこが全国大会で一番とつたどさ」昭和二十七年十一月、第一回全国青年大会において湯田青年会が最優秀賞を獲得したとき県下の若者たちはびつくり目玉をむいた。そして「おらたちも、やればできるんべえよ」という声がそこにおこった。この輝かしい栄光の上に本県青年演劇の白い一頁はひらかれた。あれから五年、農村演劇運動の若いにない手として青年演劇は、各地に素晴らしい発展をみせている。¹⁵

ここまでの劇団ぶどう座の活動を概観すると、演芸会熱ややくざ芝居に打倒する動き、コンクールでの優勝など、先に提示した農村演劇の歴史とほぼ一致していることが分かる。つまり、劇団ぶどう座は地域に定住して演劇を行いながらも、全国的に広まる農村演劇のメインストリームの中におり、農村演劇全体の一翼を担っていたといえるだろう。

3 農村演劇と地域性の葛藤

ここからは、農村演劇における全国的な気運と湯田村での葛藤に焦点をあてたい。ぶどう座の演劇活動にはいくつかの問題が横たわっていた。その一つは『ドモ又の死』のように、レパトリーとして選んだ作品が農村では受け入れられないということである。

例えば、1953 年にぶどう座で上演された山田時子『良縁』もそのような作品の一つである。ぶどう座の劇団員はたびたび上京して観劇をした。その中で劇団員の気に入った作品が上演のレパトリーにあげられることも多かった。前年の秋、劇団員高橋野歩男は、千田是也らが中心となって設立した舞台芸術学院の卒業公演として『良縁』を観劇している。「私たちと同じように昼は働いたり学校へ行ってる人たちがばかりで夜だけの勉強だというのに、ぐんぐんひきつけられてゆく」¹⁶という感想か

らも分かる通り、東京での観劇体験はぶどう座のレパートリーを選ぶ上でも重要なものだった。会社・工場・鉱山などの職場を中心とした自立演劇運動は、各地域で見られた。『良縁』は敏子という一人の女性が封建的な村を出て疎開先から単身上京するこの作品で、第一生命のファースト座のために書かれている。いわゆる職場演劇の中で生まれた作品といえるが、『広報ゆだ』にはぶどう座の『良縁』の感想が次のように述べられている。

▽「良縁」―疎開者であればこそ、縁談を断って出て行けたが、農村の娘はそれが出来ない。もっと暗い。その細い暗い農村を明るくする問題、解決の力となる芝居がほしい。ともあれぶどう座が大衆と共に楽しみ且悩むという今日の芝居の生命を生かそうとする努力に対して敬意を表したい¹⁷。

「大衆と共に楽しみ且悩む今日の芝居」「思想をもつ芝居」を上演しようとしたぶどう座の活動を支持している一方、農村で生活する観客は、農村から都市へと上京する女性のあり方に「農村の娘にはそれが出来ない。もっと暗い」と述べ、観客と作品の間には明らかな齟齬があったことが分かる。

これは翌年に上演された、村山知義『崖町に寄せる波』でも同様のことがいえる。これは米軍の艦砲射撃による漁業補償をめぐる物語で、『死んだ海三部作』の第三部として、1953年3月に雑誌『世界』に連載、同年11月に読売ホール、引き続いて飛行館で上演された。劇団員の越後谷英二と、菅原済がこの公演を観たことがきっかけで、ぶどう座上演で取り上げられることになる。しかし、奥羽山脈の分水嶺、まったく海と縁のない湯田村の観客に漁業補償の問題について、作者の村山は『崖町に寄せる波』パンフレットに寄せて以下のような危惧を述べている。

「死んだ海」第一部は東大の学生たちによって上演されたことがあるが、第三部が他劇団によって上演されるのは、今回が始めてなので、私も大いに期待している。しかし地図で見ると和賀郡湯田村というところは、海から程遠い、白木峠と真昼岳の間の、大変な山の中らしい。観客諸君が漁業問題について、どれだけの興味を示してくださるか、心配なことである¹⁸。

こうした村山の心配に対して、川村は上演の意義を次のように述べている。

終戦後日本は民主々義的に生れかわり、封建的家族制度はうちこわされたといわれます。しかしその民主々義の内容をなしてゐるものや、家族制度を支えている基盤なりというものは、かつての日本とちつとも変っていません。ことに農村はそれらの矛盾がシワ寄せされて端的に表現されていると思います。(略)今私たちの眼の前にはダム構築による水没補償の問題が横たわっています。この解決を民主的に処理できるかどうかという事は、私たち村民に課せられた試練で^{ママ}わないでしょうか。そういった意味でこの芝居が「俺たちだって、これだけの力があるんだ」という気持ちを皆様の心にわき立たせ、皆様を元気づけるもとになるならば幸だと思います。芝居の役目は元来そんなところに在ると思うからです¹⁹。

ぶどう座が『崖町に寄せる波』を上演したねらいは、この作品における漁業補償の問題と当時建設中であった湯田ダムに関する移転補償問題と重ね合わせたことにあった。

湯田ダムの建設は、木下順二の放送劇『ダム』の題材ともなっており、この年だけでなく現在まで尾をひく地域の問題の一つといえる。『湯田町史』によれば、北上川の中流部を洪水被害から守るために上流に湯田ダムを含む五大ダムをつくって調整しようという計画が1941年に早くも立てられる。ダム事業の主体は、建設省（現在の国土交通省）だった。戦後多目的ダム群による流域の総合開発が一躍時代の脚光を浴びるようになり、北上川流域総合開発の一環として1953年湯田ダムの構築が始められた²⁰。

湯田ダム計画の特徴の第一は水没規模が大きいことである。水没世帯565戸は、全国的にみても規模が大きい。また国鉄北上線15キロメートルが水没し、付替工事を行うことも例をみないことであつた。さらにこのダムは湯田村の人口の25パーセント、宅地の29パーセント、農地の16パーセントを水没させるだけでなく、村の中心地区である川尻の大部分が水没することになり、役場、小中学校、警察、郵便局などの公共施設の移転がせまられていた。このような大規模なダム構築計画は480戸の直接水没戸数にとどまらず、湯田村の産業、経済の構造にかかわる重大な問題であり、なかでも大きな問題は水没対象者に対する補償とその移転問題であり、同時に村に対する公共補償、町の将来の産業振興を初め村再建についての補償の問題であつた。

ダムによる移転と漁業補償問題を重ね合わせた『崖町に寄せる波』の反響はいかなるものだったのか。川村は1962年に刊行された『青年演劇運動史』の中で、次のように振り返っている。

ところで、この芝居を観た観客の一人が、「栄ちゃんも（仲間の一人）なかなか上手いこと言うもんだ。全く栄ちゃんの言う通りだ。——と作者の書いたセリフを俳優の言葉だと思いこんでしまったのである。私たちは苦笑せざるを得なかった。が、それと同時に、そういう観方をする観客に一種の圧力を感じたものである²¹。

このエピソードについては川村が1959年、雑誌『北の生活』に掲載した「地域演劇論（一）」の中でも取り上げられており、川村が地域演劇論を形成する上での重要な出来事であったと考えられる。村の現状と重ね合わせ、それなりに反響のあった作品だったが、『広報ゆだ』の劇評をみると、村民たちは作品と自分たちの立つ位置のズレをいまだに払拭できずにいるようだ。

A 三時間半の長さをあきさせなかっただけでもまづ収穫だ。それにはB劇団員の熱心さCダム問題とからんで民主化の運動に共感した為だろう。しかしD組合の活動とかE漁夫の生活F社会的問題を含んだ言葉など理解できない人が多くないか。G 今後はもっと解りやすく明るいものも望む²²

この作品は、ぶどう座初の多幕ものであり、三時間半という非常に長い上演時間だった。ダム問題と重ね合わせる試みは成功したものの、劇全体でみると、『良縁』と同じく、農村である湯田村に根ざした作品を観客は求めており、村山が危惧していた点は完全に解消されなかったようだ。ぶどう座はこの公演の後、劇団内でミーティングを重ねる。「ベレー帽をかぶることをやめ」知識人ぶった態度をしないことを決め、また巡回公演をはじめ、近隣の市町村のために木下順二の『赤い陣羽織』、太田朝雄の『赤鬼青鬼』を上演する。素朴な村の匂いを感じ取れる木下の民話劇や、東北の題材を用いたレパートリーのおかげで、遠方からも観客が足を運び、野次や拍手がおこる盛況ぶりだったという。

しかしながら、この巡回公演においても、単なる娯楽としてだけではなく、『赤鬼青鬼』に表象される「農村での男尊女卑の問題」や「封建的家父長制」の問題について演劇を通して観客に訴えかけようとする当初の意図はそれほど達成されなかった。ぶどう座はこの上演以降も、農村にとって身近な題材を探しながら作品を創作した。

1956年に川村によって執筆された処女作『百万ドル』は、このような要求の延長線上にあるものといってもよいだろう。この作品は湯田村にて米軍の観測気球が山の中に落ちた実際の事件を題材にしており、それを拾ったものに百万ドルが賞金として出ると勘違いしたことから始まる住

民の一騒動を描いたものである²³。川村は、脚本末尾に掲載された演出ノートの中で、日々起こる様々な出来事が社会の底辺となる自分たちにどのような影響を与えるのかを演劇で描こうとしたと述べる²⁴。川村はこの時期、生活の記録から意識的に演劇を創作しようとしており、時は「昭和三十一年五月下旬」、場所は「東北地方の農村」と、また台詞も地域の言葉に拠ったものであることが分かる。

しかしながら、『百万ドル』は戯曲の主題について不明確さが指摘された公演であった。川村の友人の妻は、同時に上演したクライスト『こわれ瓶』と比較して、『百万ドル』の方は、出て来る人物が、このあたりにもよくある人物なので、面白いが、なんだか『こわれた瓶』の時のように劇に引っぱりこまれる気がしない²⁵と指摘している。

また雑誌『農民文学』の編集長であった藤田晋助は『百万ドル』に対して、「私は、喜劇を否定しようとは思わないが、この脚本は、まかり間違うと、農民蔑視の危険がある」²⁶とモデルとなった農民を安易に喜劇化していることを批判した上で、脚本の主題の不明確さを指摘する。

『百万ドル』の失敗は、自分たちの生活から劇を作るという農村演劇の創作法に限界が生じているとも考えられる。当時農村演劇で扱われる題材は、農村に残る古い因習や経済観念、村における青年団の位置、家族間の問題を取り扱うことがほとんどだった。岩手県社会教育庁の池野正明は、農村演劇の第二期である1954年頃から「俗流青年演劇の典型にセメント化し、ああ、観なくともわかるの芝居」²⁷に成り下がっていくと述べている。生活記録から演劇を再現する作業は、青年運動の一環として話合う場を提供したものの、生活描写の域を出ることはなかった。同じような課題は、岩手だけでなく農村演劇全体に横たわっていた問題といえるだろう。

川村は、演劇講習会で知り合った青年を訪問し、彼の行う演劇と打倒する「やくざ芝居」と対比させながら、自分たちの演劇運動に引き寄せて次のように述べている。

私はある重々しい力を感じ、そしてイラだたしい思いにかられたのである。重々しい力というのは、祖父がやった事と同じ事を今また彼がやっているという事実。そしてイラだたしい思いは、「やくざ芝居」と当時の芝居のことを私たちはさげすんでいるものの、それでは私たちの現在つくっている演劇は将来の人達に「やくざ芝居」と同じような眼でみられることがないと言いきる事が出来るであろうかという疑問なのである。²⁸

つまり、やくざ芝居の打倒を掲げた新劇を基礎とする農村演劇にもあ

る種の行き詰まりが生じていたことが分かる。先に述べたレパートリーの齟齬を解消しながらも、これまで扱われてきた題材とは違うアプローチが必要であったと考えられる。

4 ぶどう座における解決法

4-1 昔話の使用

これらの問題をぶどう座はどのように解決したのだろうか。その一つが「民話」の概念である。母・川村スエから聞いた昔話は、1959年の『村の仇討』から、川村はほとんどの作品に昔話を取り入れている。なぜ昔話を演劇に用いるのだろうか。

農村演劇における民話の使用は木下順二の民話劇の影響もあり、決して度外視されていたわけではなかった。当時の農村演劇関連の脚本集においても金子維一郎『甘酒ばあさん』のような、群馬に伝わる伝説をもとにした作品がある。しかし、作者の金子は「村に伝わるこのような民話を、私一人が、このように自由な考えや方法で作り変えていいものだろうか。また、このことが民話の現代的な意味といえるだろうか。私には分からないことだらけだが」²⁹と、民話を新しい演劇の題材として捉えることには自覚的ではない。

川村は具体的な方法論こそ述べていないものの、「地域演劇論(一)」の中で民話と自分たちの演劇に積極的な関連性を見出している。村の青年たちと「ムラの歴史」について勉強会を行ったことをあげ、村に伝わる例え話をよく知る人物は、とっさに面白い話を自身も作り出してみんなを笑わせることをとりあげる。中以下の農家は部落の寄り合いでも発言が重要視されないことが多い。真正面から意見を述べるのではなく報いられぬ自分の願いをタトエ話や民話にたくしているのではないかと推測した上で、川村は「私たちのやる演劇も、民話をつくりあげたエネルギーと結びつくことによって、はじめて、強い力で観客の心をとらえることができるのではあるまいか。」³⁰と民話についての可能性を示唆している。

こうした民話に対する積極的な姿勢は、1959年、川村が執筆した作品『村の仇討』において見出せる。この作品は川村の母・スエから聞いた昔話が題材になっている。川村は自分たちの言葉で話されるものを作らなければならないと考え、村に残された民話を拾い集めることからその仕事を始めた。こうして生まれた脚本が猿と雉が出てくる昔話『村の仇討』だった。

「猿と雉」の筋は、悪さをする猿に雉とその仲間たちが仕返しをするというもので、有名な『猿蟹合戦』を連想させるが、登場する人物が人口に膾炙した『猿蟹合戦』とは少々異なっている。『猿蟹合戦』では、猿・

蟹・蜂・臼・栗であるのに対し、『猿と雉』では猿・雉・臼・ベゴノ糞・マッカダンブリとなっている。マッカダンブリとは二又で、低いところから高いところに物をもちあげる湯田に伝わる農器具のことである。

公演のパンフレットの中で川村は「ベゴのクソ(牛の糞)やマッカダンブリの登場する『猿と雉』の方が、ずっと生活的でいきいきしている」³¹とあくまで湯田村で採取した昔話『猿と雉』をもとにしていることを強調している。川村はこの「猿と雉」の話を、徳川時代の農民に設定し直して上演した。

川村の民話に対する言説を参照すると、その土地のフォークロアを活かすという目的で民話に着目したことが分かる。しかし、ここで重要なのは民話を演劇として上演することで、木下順二の民話劇にみられるようにそれまで問題としてあげられていたリアリズムを越えた作品を生み出す可能性を孕んでいたことにある。

4-2 芸術語としての地域語

当時の農村演劇の課題を解決するに至って、もう一点重要なのが、作品にかかる地域語の問題である。木下順二は民話劇を試みる際、各地の農山漁村にちらばる言葉を集めて、「共通地域語」なるものを木下の感覚で練り上げた。共通地域語は、他の地域にも分かるように作られたという点で純粋な地域の言葉ではないが、肉声の言語を活字にする点で農村において一つの規範として機能していたと考えられる。岩手県で行われた講習会の記録を参照すると課題テキストとして提出された昆行男『若い芽』を、下村正夫が方言を使っているために分からないと指摘し、その代替案として「木下君あたりがやっている試み」を称揚している³²。

地域語の問題について、川村は決して度外視していなかった。古く川村は、久保栄の『火山灰地』における北海道の言葉に感銘を受けており、また東北弁に関しては、演芸会時代から伊賀山昌三翻案の『結婚の申込』で使用している。伊賀山は1941年に『結婚の申込』を、「(茶番)チエホフ翻案・秋田地方方言化」とサブタイトルを付して、東北における地主の屋敷に変更して書き改めた。演出について伊賀山は「北国の人」の言葉をたくみに用いて、喜劇的な効果を強調した。地理的にも秋田に近い湯田の人々にとって『結婚の申込』は非常に上演しやすい作品だった。

伊賀山は「秋田地方方言化」と称して、芸術語としての文体を作り上げたといってよい。秋田や岩手の方言が混ざり合う湯田村の人々にとって『結婚の申込』は適した作品だったといえる。1952年の全国青年大会での上演のように、言葉に対する意識は、地域の外部で上演した際により明確になった。

『百万ドル』から『めくらぶんど』にかけての十年は、「民話」と「地

域語」という二つの問題を自覚化し、自らの方法論に結実した十年と考えることができる。その中でも顕著にそれが表れたのが、1967年の下村正夫率いる劇団東演との合同公演である。

下村正夫は、劇団東演においてスタニスラフスキイ・システムの研究と実践を通し、リアリズム演劇の発展と現代社会に目を向けた創作劇の創造や近代古典の積極的発掘を行った。川村と下村との関係は、1959年岩手県演劇講習会で下村が講師を務めたところから始まると思われる。その後、ぶどう座劇団員の高橋かる子が東演の前身である東京演劇ゼミナールの年間教室に通ったことなどを契機にぶどう座と東演自体の交流も活発になった。1965年には湯田町で『結婚の申込』を合同上演し、1967年には前年岩手で上演した山田民雄『かりそめの出発』を、東演の『北赤道海流』と共に東京の砂防会館で提携公演として上演する。東京で公演をするのは、全国青年大会以来15年ぶりとなった。この提携公演は、東京の週刊誌も取り上げられ、演劇を知らない関係者の間でも話題となる。

『かりそめの出発』は劇団員の斉藤彰吾によって岩手弁に書き直され、上演された。演劇評論家の尾崎宏次は、ぶどう座の東京公演を観劇し、『かりそめの出発』の台詞に関して「東京では滅多にきくことのできない東北弁の美しさ」を積極的に評価した。その独特の語尾のニュアンスについても「奇妙なといっているほどメロディアスで快感を与えた」と述べている³³。芸術語としての地域語の探求は東京で公演したからこそ明らかになり、岩手のような同じ言語圏においては自明のこととして気づかれないことであった。

川村から下村へ送られた書簡を見ると、観客のアンケートを分析しながら、ぶどう座としてのドラマがどうあるべきか模索していたことが窺える³⁴。ぶどう座は翌年1968年、「東北の言葉」で語られた秋浜悟史の作品、『リンゴの秋』『英雄たち』をレパートリーに選ぶ。東京公演以来、「ぶどう座におけるリアリティの問題」について検討していた川村は、下村に向けて「ぶどう座としてのドラマ」がどうあるべきか、次のように書き送っている。

今度上京して、東京の客が、私たちの劇のどんな点に価値を見いだしたかということを考えてみると、それは地方生活人としての体質みたいなことではなかろうかと思っています。(コトバもそれに含んで)あるいは土俗的なもの、残滓とよんでもいい、かもしれません。そういうもの、の中にかえって人間的なものをみているかもしれません。そして同じものをこちらの観客は親しいものとして共感するというのもかもしれません。そんなところに私たちの特異性というも

のがあるとなれば、それなんだろうと思います。³⁵

川村は1966年12月23日、秋浜の作品について、レパトリーとして決める以前にも、「なにぶんにもコトバが問題です。岩手弁ではあるのですが、こゝは地理的に秋田言葉、仙台言葉の方が近く、それにあの芝居、岩手弁そのもの、というより、作者の文体とでもいったほうがよく、大変だなあと思っています。」と下村に書き送っている³⁶。秋浜の作品は、ぶどう座にとっては少し差異のある岩手県渋民の言葉で書かれていた。渋民は岩手県北部に位置し、秋田弁と奥州の言葉が交じり合う西和賀方言とは同じ岩手県内でも趣が異なっていた。田中千禾夫は秋浜の独特の文体を「全国共通語やら江戸の下町言葉やら在言葉やらをそれに按梅して、不思議な方言を編み出し、謂う所の東北弁なる偏見を吹き払った」と評価する³⁷。川村は『農村演劇脚本集6』の編集を担当した山田民雄に薦められてすでに『リンゴの秋』を読んでいたが、言葉の課題が先立って上演にまでは至らなかった。東京公演の経験を通して、より地域語の問題について自覚的になったからこそ、1968年改めて秋浜作品に踏み切ることになった。

川村は同書簡で「要するに芝居の言葉、方言はどうつくられなければならないかということです。勿論それは超課題というものと照してどうあるべきかだとは思いますが、どこから手をつけたらよいかわかりません」と続けている。秋浜の作品の受容は、東京公演以前からの課題に目を向けることとなった。ぶどう座は、『リンゴの秋』の上演に際して直接渋民村へ行き、テープレコーダーを用いて北岩手の方言を研究する。地元で演じる際、特に注意を払わねばならないコンテクストのズレを解消しようとした。

川村は秋浜作品上演以前にも一貫して湯田の言葉で執筆している。ここで興味深いのは、秋浜が作者の造語を盛り込みながら自らの文体を構築していったのに対して、川村は岩手の言葉によりながらも違う言語圏の人々にも分かる言葉を用いていることだ。秋浜作品を上演した後も、川村のスタンスは固持されており、木下の共通地域語に近い文体であるようにも考えられる。

また、劇団ぶどう座がレパトリーとして選んだふじたあさや『お婆さんと酒と役人と』や『リンゴの秋』は、単に東北を題材にしたものというわけではなかった。これらの作品は新劇的な手法だけでなく、いわゆる新劇を越えるための新しい取り組みとして東京で上演されていた。農村演劇が衰退した後も、新劇の専門家と交流を続け、当時の演劇的流行を敏感に受容しなければ作品を形成してゆくことは出来なかったといえるだろう。

5 成功例としての『めくらぶんど』

ここからは『百万ドル』以来となる川村自身の創作劇である 1969 年の『めくらぶんど』をとりあげる。当時わずか五人であった劇団が再び息を吹き返す契機となり、『めくらぶんど』は、山田民雄に「戯曲のほうはこれまでの方法を二歩超えている」³⁸と評価された作品であった。先に述べた農村演劇の課題をどのように解決したかを検討するために、まずは『めくらぶんど』のあらすじを追っておこう。

舞台は一軒の小さな農家。あたりは一面の深い雪に覆われている。昨秋婆さまに先立たれた爺さまは、23 年前に戦死した息子の遺族年金で一人暮らしをしている。そこに、息子の帰りを待ちわびた婆さまが幽霊となって表れる。息子の小さかった頃や出兵した時の様子を語る。大雪によって農家は絶えず家鳴りしており、雪下ろしをしてくれるであろう村の衆を待ちわびている。そこに密造酒を摘発しにきた役人がやってくる。役人は息子と同じく出兵した人間だが、生存してこの村に帰ってきた。役人と気づかない爺さまと婆さまは雪おろしを手伝ってもらう代わりに「濁酒っこ」、つまり密造酒と一緒に飲む約束をしてしまう。

役人が雪下ろしをしている間に、二人は婆さまが生前作った密造酒を確認する。しかしそれは、吞めば「眼がみえなくなつて、腹がやけるように熱くなつてたちまち命を落とす」と言われる「めくらぶんど」であった。役人が素性を明かし密造酒の摘発を始めようとする、爺さまは吞めば命を落とす酒であることを明かし応酬する。「毒ぶんど」で酒を醸造していること、また役人の目には見えない幽霊の婆さまがカメを動かしたことで、役人はこの家を化け物屋敷と恐れ、逃げてゆく。息子も村の衆も来ないことを確信した婆さまはあの世に行ってしまう。待つことをやめた爺さまはついには家鳴りする雪に押しつぶされてしまう³⁹。

当時の湯田町は、湯田ダム建設がはじまり、湯田人口の四分の一の宅地が水没を余儀なくされた。また産業として栄えていた鉱山も相次いで閉鎖する。人口は 13000 人から約 3000 人にまで減少し、劇団ぶどう座のメンバーもわずか 5 人という厳しい状況だった。誰も助けが来ないというのは、都会に向かって人口が流出する、「日本の足の裏」のような湯田そのものを表していると考えられる。そして、古きよき農村のあり方と、農村の近代化による共同体の崩壊がストーリーに内在する葛藤として読み取れる。今にもおしつぶされようとしている一軒家は「息子の戻る所」として提示され、爺さまと婆さまは、湯田の言葉でかつての息子の姿を懐かしむ。

婆さま （略）裏のスモモの木さ真っ白い花が盛りで、ぽっかぽっか

ど暖い火、……村のみんなが日の丸の旗っこふって停車場まで送ってくれたべ、息子は高い壇の上さ立って演説したべ⁴⁰、

爺さま ほれ、息子が出征する前の晩もみんなして立振舞をしてくれたべ、田畑の仕事がおくれゝば出征兵士の家だどて手伝いにきてくれたべ。……困っている時にお互いに助けあうのが昔からのこの村のしきたりよ⁴¹。

爺さま (略)去年の秋のお前の葬式の時だってみんな来てくれたべ、
<婆さまは一人息子を戦争でなくしてほんに気の毒な人であった>ってみんなして悔みを言ってくれたべ⁴²。

「息子」の姿を懐かしむと同時に、「村のみんなが日の丸の旗っこふって停車場まで送ってくれた」「田畑の仕事がおくれゝば出征兵士の家だどて手伝いにきてくれた」「みんなして悔みを言ってくれた」と、ここでは古きよき村のあり方が示されている。しかし、雪下ろしをしてくれるであろう村の衆は最後までやってこない。『めくらぶんど』は、コミュニティの崩壊における孤独や無常を問題として描いているといえるだろう。

書簡を参照すると、1969年6月17日に、川村は『めくらぶんど』の初稿となる「濁酒挿話めくらぶんど」を書き上げ、下村正夫に送付している⁴³。同年7月3日に、ぶどう座第14回公演の概要が決定し⁴⁴、三つの一幕劇という企画の中で、同年11月に向けて正式に『めくらぶんど』がレパートリーとして選ばれることとなる。8月中旬、『めくらぶんど』の初めての読み合わせが行われ、秋浜悟史が来訪して、アドバイスをする。9月30日には秋浜のアドバイスや稽古をもとに、改訂稿が下村のもとへ送られた⁴⁵。11月1日より湯田町川尻小学校をはじめに、岩手各地で上演され、翌々年の1972年2月の『テアトロ』に掲載される運びとなった。

稽古の様子について川村は、秋浜からのアドバイスをまとめ下村に書き送っている。ここで、その改訂を詳細にみていこう。秋浜からのアドバイスは「①後半爺さまと婆さまが同じ行動ではおもしろくない。婆さまは役人にめくらぶんどを吞ませたがってはどうか」「②爺さまは役人の姿の中に自分の息子の姿を見はしないか」「③めくらぶんどのめくらをこの劇にもっと生かしたらどうか」というもので「もう一度手を入れて決定稿にしようと思っています」と書き送っている⁴⁶。

1969年6月15日脱稿の初稿と1972年『テアトロ』に掲載されたものを比較すると、アドバイスに従っていくつかの部分の台詞が改訂されて

いる。「①めくらぶんどを吞ませたがってはどうか」は次の通り改訂された。まず初稿を参照しよう。

役人 全く近頃の百姓は油断もすきもならねえ。……ようし、ひとつおどろかして白状させる事にするか。……それではこの毒ブドウ酒、毒だかで毒でないか、おらが吞んで試してみる。

爺さま ……

役人 吞むぞ。

爺さま それだけはやめた方がいゝ。せっかく兵隊から生きて戻った体でねえが。

役人 吞まれると困るっていうわけだ。……いや、吞む、吞んでみせるぞ。

爺さま しかたがねえ。吞みたかったら、吞んでくだされ。

役人 なに……。

爺さま そのかわり、一筆書き置きをしてくだされ、「おら勝手に一人で毒ブンドを吞みました」そう書いてくだされ。そうでねえと、おらが吞ませて人殺しをしたと思われる⁴⁷。

改訂前は、婆さまに具体的なアクションは見られず、役人が主導権を握っている。

改訂後は以下のように訂正された。（傍線部は筆者による主な改訂行）

役人 全く近頃の百姓は油断もすきもあったもんでねえ。（または柄杓をひったくる。）

婆さま その程の事を言われて黙って引っ込んでる事はねえ、吞みたがったら吞ませろ吞ませろ。

爺さま ようがす、吞みたがったら吞みなされ、お前さまの眼もめくらぶんどを吞まなくても盲同然。

役人 とうとう降参したか。

爺さま そのかわり吞む前に書置きを書いてくだされ。

役人 書置き。

爺さま <毒だと言われたこのぶどう酒を、おらが勝手に吞みました>ど、そう書いてくだされ、そうでないど、このおらが吞ませで殺したと思われる⁴⁸。

改訂前は、役人が自ら吞もうとするのに対し、改訂後は婆さまに「その程の事を言われて黙って引っ込んでる事はねえ、吞みたがったら吞ませろ吞ませろ」というセリフが付け加えられ、三人のアクションが明確

になっている。台詞により躍動感が生まれ、「またお前さまの眼もめくらぶんどを呑まなくても盲同然」というセリフもおそらく書簡にまとめられたうちの③のアドバイスが元になって付け加えられたと考えられる⁴⁹。

次に、特に作品の主題に関わる、爺さまのために役人が雪下ろしをする場面を参照しよう。改訂前の初稿では以下の通りである。

役人 ヤッコラサット、ヤッコラサット。まずまず、雪というものは白いから助かる。これがススのように真黒くて汚れるもんであってみろ、いかに仕事とはいえ、とっても雪払いなど出来ねえべ。ヤッコラサット、ヤッコラサット。
爺さま なんとまた親切な人よな。息子の話を聞いてくれるしこんどは雪払いまでしてくれる⁵⁰。

爺さまは役人に好意を抱いているものの、爺さまに役人と息子の姿を重ね合わせる行為はみられない。テアトロ版では次のように修正が加えられた。（傍線部は筆者による主な改訂行）

役人 戸外に出て雪払いをはじまる。

役人 （爺さまを真似て）やっこらさっと、いかにもいかにも、こうすれば良いわけだ。やっこらさっと。
爺さま うまいうまい、やっぱり百姓の子は仕事ののみ込みが早い。
役人 おだてるなや。

役人 戸外の雪を払い続ける。
雪は小降りとなり、時々薄日が射す。

爺さま みろや、婆さま、息子そっくりでねえが。
婆さま あまり似てねえな。
爺さま おらの太郎も健康でいれば丁度同じ齡格好よ、戦にとられる前はよく二人で屋根の雪下ろしをしたもんよ、大きなへらでドンドンと雪を四角に切って下がらへらを差し込んでぐっと持ち上げる。（略）ほーい。

役人は雪を掘り進んで裏手へまわり姿は見えぬ。

役人 （声のみ）なんだや爺さまー。
爺さま お前は本ものの太郎かーい。

役人　ほーい。

爺さま　はははは、親切な人よ⁵¹。

テアトロ版では、「みろや、婆さま、息子そっくりでねえが。」「おらの太郎も健康でいれば丁度同じ齡格好よ」と息子と重ね合わせる場面が挿入されている。本来悪役である役人という存在にずっと待ちわびている息子の姿を重ねることで、単なるおかしみ以上のものが喚起させられる。先に述べたように、「息子」は古きよき農村のあり方でもある。それとは拮抗する権力の象徴である役人に息子を重ね合わせることで、役人に騙される爺さまの孤独や無常が、より一層浮かび上がっているといえる。

詳細に村の生活を描く素朴リアリズム的作品とは違い、『めくらぶんど』はせりふを簡潔に用いて様式化された作品であった。地元川尻での公演の後、山田民雄は「あの作品は、冗舌になってはまずいのでしょうかね。あまりあれこれ書き加えると、細部のリアリティにひきずられて、次々と補綴するようになってしまう、そのことをおそれます。思いきった簡略化、というより、“省略のリアリティ”を大いに考えるべきではないでしょうか」⁵²と川村に書き送る。こうした簡略化は、ふじたあさやの演出した「現代の狂言」シリーズの影響を多分に受けていると考えられる。現代の狂言は、劇団三十人会によって、狂言の現代的上演を模索するために東京の俳優座劇場や矢来能楽堂にて行われた。その文体は狂言の様式に習って簡潔化され、現代の題材を扱いながら、権力の象徴である役人を諷刺する狂言的な滑稽味が踏襲されている。『めくらぶんど』が共同体の崩壊という悲劇的な主題でありながら、全編のトーンが喜劇的なのは、一つに爺さま、婆さまと役人のやり取りの中に現代の狂言に通じる滑稽の要素が含まれるからであろう。

『めくらぶんど』が、農村演劇と地域性の課題を乗り越えたのは、川村がはじめから意識していたわけではないものの、観客から新しい主題を持った民話劇として受け止められたことにある。この『めくらぶんど』は「湯田町」の「実に沢山のどぶろくに関する愉快的な話」⁵³をもとに製作されている。簡潔な台詞や幽霊の婆さまという超人間的な人物造型、また湯田の言葉を用いることで、『めくらぶんど』からは木下民話劇にも似た素朴なタッチが感じとれる。

木下は、1943年に『鶴女房』を執筆してから、日本、中国、スペインの民話を脚色上演し、『夕鶴』(1949)、『二十二夜待ち』(1946)にみられる一連のドラマを民話劇として描いた。晩年も民話劇の可能性を示唆しているが、具体的な創作活動は『陽気な地獄破り』(1966)以降行っていない。川村の『めくらぶんど』は長らく停滞していた木下民話劇の系譜を連ねるものと位置づけることができる。

しかしながら、この作品が『二十二夜待ち』のように、古きよき農村のあり方を称揚する作品ではないことは言うまでもない。川村の『めくらぶんど』はユートピア的なコミュニティを登場人物が回想しながら、事実すでに崩壊に向かっていることを的確に描いている。『めくらぶんど』の独自性は、過疎化という新しい農村の状況を民話劇的な様式を用いて示したことにある。そして、「待つのはやめだ。なんぼ待っても誰もこない。年寄ってしまっちはもはやなんにも出来ねえ、……口惜しいこと、口惜しいこと」という幕切れの爺さまの台詞は、ある種自虐的でありながら、崩壊の過程をなぞるだけでなく、現在から逃れ、未来へ展開しようとする人間の強靱さを指し示しているといえるだろう。

ここで演出面の課題についても触れておこう。ぶどう座としてのドラマを一步推し進めた『めくらぶんど』であったが、佐藤好文が指摘するように「問題はそれをより一層面白く見せる」方法にあった⁵⁴。平野耿録は、「生活的なものはもっているが、より高い感受性や肉体のリズムを舞台につくり上げようとしなければならない」とナチュラルな芝居では体言できない「狂言風現代劇」にあった新たな身体を作る必要性について述べている⁵⁵。俳優の身体や演技様式については、次章で検討する『うたよみざる』（1981）で展開したと思われる。『めくらぶんど』はぶどう座上演後、岩手県外全国各地の劇団が上演した作品だった。過疎という状況を扱いながら、都市でも上演されたのは、作品に内在する民話劇としての抽象性が農村を越え、様々な共同体における孤独や無常へと普遍化されたからだと考えられる。

むすび

『めくらぶんど』は木下順二以来停滞していた民話劇を展開させた。その一方で、同時代の現象と比較すると、湯田における観客参加のあり方や、幽霊の婆さまといった超人間的な登場人物は、「脱新劇運動」といった文脈で、当時の都市を中心とした演劇のあり方と共通している。『めくらぶんど』がうまれた60年代後半は、「新劇」を否定して鮮烈な地平線を切り開いてきた⁵⁶いわゆるアングラ演劇が先行した時代でもある。都市部でこうした現象が起こる一方、都市を離れた農村においても、『めくらぶんど』のように新劇の理論を着実に受容した上でそれまでのリアリズムを越えた作品が生まれたことも見逃してはならないだろう。

劇団ぶどう座の「地域演劇」は、創設以来一貫して湯田という地域の中で営まれてきた。しかし本稿で論じたように、劇団ぶどう座は新劇の専門家と積極的に関連しており、60年以降には非リアリズム的な演劇へのまなざしも受け取れる。『めくらぶんど』はスペイン戦争下の男女を描いたアラバール『ゲルニカ』を発端に描かれている。ぶどう座が作品を

形成した過程を追うと、一方では新しい演劇的流行を敏感に察知し他方では定住する観客のための作品を創作している。下村正夫は『めくらぶんど』に関して、「アラバールの『ゲルニカ』に学んだと語ってくれたが、それはどうでもよいことなのだ。“なるほど”とはおもうが、この作品は、どこまでも東北の地に根っこを下ろした川村光夫夫の人と成りが書かせたもの」⁵⁷と評価しているが、そのどちらも欠くことはできず、むしろその両義性こそが、劇団ぶどう座の「地域演劇」といえるだろう。

下村は「都会の新劇団では、貴地のように、この問題を、村落共同体な親近さでもって解決することは不可能であります」⁵⁸と述べている。『めくらぶんど』の中ではこうした村落共同体の崩壊がなぞられるが、今なお西和賀町の観客は顔見知りの俳優が登場すると拍手をし、精細な美術が舞台に表われると感嘆の息をもらす。新劇人にとってぶどう座のような土壌は羨望の対象であった。顔見知りによる生活共同体に新劇の理論を緩やかに適応させたぶどう座の活動は、都市部で埋没しがちであった新劇の理論や作品に依然として新しい演劇性を生み出す可能性があることを提示してくれるのではないだろうか。

次章では、戦後農村演劇を契機にして生まれた新しい形式の民話劇が日本の近現代演劇史においてどのような意義を持つのか、川村が執筆し、劇団ぶどう座によって上演された民話劇『うたよみざる』を中心に検討する。

【注】

¹ 西和賀町の文化活動については『おらほ第30集』湯田町芸術文化協会編、2005年、pp.60-77を参照。

² 小野田康行「演劇を通してよみがえる現代のフォークロア」『地域に生きる劇場』芸団協出版部、2000年、pp.168-179

³ 川村光夫の地域演劇論は『北の生活』創刊号、鈴木彦次郎編、1959年、『演劇と教育』65-67号、国土社、1960年に所収。

⁴ 木下順二から劇団ぶどう座への書簡。差出記録はないものの『百万ドル』の上演指導のため湯田村に来訪した竹内敏晴の手によって1957年にぶどう座にわたったことが明らかになっている。

⁵ 「農村演劇の問題点」『農村演劇入門講座 下』農山漁村文化協会、1958年、p.78。座談会は木下順二の他に茨木憲、浮田左三郎、太谷省三、富田博之、山田民雄が参加している。「農村演劇とは」「やくざ芝居をどう考えるか」「創作劇をめぐって」「農村演劇のめざすものと指導者」について議論されている。

⁶ 『自立演劇運動』大橋喜一・阿部文勇編、未来社、1975年、p.311

⁷ 茨木憲『日本新劇小史』未来社、1966年、p.155

⁸ 「青年大会部門の回顧」『青年演劇』岩手県教育庁、1955年、p.115

⁹ 「公演にあたって」『第三回 芸能祭パンフレット』1947年

¹⁰ 川村光夫「演芸会の名優達」『湯田町民誌 おらほ第5集』湯田町芸術文

化協会編、1980年、p.74-80

¹¹ 川村光夫「新しい村創りと私達の劇団」『文学』23号、岩波書店、1955年、p.32

¹² 川村光夫「金曜勉強会計画(案)」『演劇ノート』1950年

¹³ 河野国夫『舞台装置の仕事』白水社、1954年、p.201

¹⁴ 『農村演劇入門講座 上』農山漁村文化協会、1958年、pp.172-206。具体的な実践例として、巡回公演で上演した太田朝雄『なまはげ』、1954年に湯田村の成人式で上演した伊藤貞助『日本の河童』が取り上げられている。

¹⁵ 工藤巖「はじめに」『青年演劇脚本集 第二集』岩手県教育庁、1957年

¹⁶ 『ぶどう座第三回公演 挿話・良縁』上演パンフレット、p.9

¹⁷ 広報ゆだ昭和28年11月号(『広報ゆだ第一集』所収、湯田町役場商工観光課編、北辰印刷、1980年、p.35)

¹⁸ 村山知義「作者のことば」『ぶどう座第4回公演 崖町に寄せる波』パンフレット、1954年、p.2

¹⁹ 川村光夫「崖町に寄せる波 上演の意義」『ぶどう座第4回公演 崖町に寄せる波』パンフレット、1954年、p.3

²⁰ 『湯田町史』岩手県湯田町史編纂委員会編、1979年、pp.701-711

²¹ 川村光夫「北上、江釣子を中心とした和賀地方一円」『青年演劇運動史』、高橋啓吾編、岩手県教育庁、1962年、pp.75-76

²² 広報ゆだ昭和29年11月号(『広報ゆだ第一集』所収、p.63)

²³ 川村光夫「百万ドル」『農村演劇脚本集3』農山漁村文化協会、1956年、pp.3-24

²⁴ 川村光夫「“百万ドル”をつくるまで」『農村演劇脚本集3』、1956年、pp.25-28

²⁵ 川村光夫「地域演劇論(一)」『北の生活』創刊号、鈴木彦次郎編、1959年、p.53

²⁶ 藤田晋助「脚本というもの—三つの作品を中心に—」『農村演劇』第2号、農村演劇懇話会、1957年

²⁷ 池野正明「本県における青年大会の歴史的素描」『青年演劇運動史』、p.138

²⁸ 川村光夫「やくざ芝居」『青年演劇運動史』、p.3

²⁹ 金子緯一郎「“甘酒ばあさん”をつくるまで」『農村演劇脚本集3』、p.67

³⁰ 前掲『北の生活』創刊号、p.40

³¹ 『劇団ぶどう座第7回公演 二十二夜待ち・人を喰った話・村の仇討』パンフレット、川村節郎編、1959年、p.6

³² 『地域青年演劇 どこをどうすれば高まるか』塩山清之助編、岩手県教育庁、1960年、p.75

³³ 尾崎宏次「演劇における日本語の美」『言語生活』1967年11月号、pp.48-49

³⁴ 川村光夫と下村正夫のやり取りは1959年から1976年まで続いており、また下村正夫が亡くなる際に川村が下村へ宛てた手紙が遺族から返却されたこともあって、約320通の往復書簡が残っている。書簡の内容については、巻末資料編「七 劇団ぶどう座 書簡リスト(1959-1979)」を参照。

³⁵ 川村光夫から下村正夫への書簡 1968年(昭和43)2月29日差出記録

³⁶ 川村光夫から下村正夫への書簡 1966年(昭和41)12月23日差出記録

³⁷ 田中千禾夫『劇的文体論序説 下』白水社、1978年、p.364

³⁸ 山田民雄「怨念のドラマ」『第14回公演についての感想』劇団ぶどう座編、1970年、p.8

³⁹ 『めくらぶんど』の引用は、『テアトロ』1972年2月号(カモミール社、1972年)による。

-
- ⁴⁰ 同掲書、p. 148
- ⁴¹ 同掲書、p. 148
- ⁴² 同掲書、p. 149
- ⁴³ 川村光夫から下村正夫への書簡 1969年(昭和44)6月17日岩手川尻消印
- ⁴⁴ 川村光夫から下村正夫への書簡 1969年(昭和44)7月3日差出記録
- ⁴⁵ 下村正夫から川村光夫への書簡 1969年(昭和44)10月1日千歳消印
- ⁴⁶ 川村光夫から下村正夫への書簡 1969年(昭和44)8月24日岩手川尻消印
- ⁴⁷ 川村光夫「濁酒挿話 めくらぶんど」1969年6月15日
- ⁴⁸ 川村光夫「めくらぶんど」『テアトロ』1972年2月号
- ⁴⁹ ここで興味深いのは『めくらぶんど』と、秋浜悟史『冬眠まんざい』との類似性だ。『冬眠まんざい』は1966年初演された。雪に閉ざされた一軒家、簡素な舞台様式、少人数の登場人物、家鳴りした雪に押しつぶされるという幕切れが『めくらぶんど』と類似しており、これに関しては劇作家のふじたあさやも『うたよみざる 川村光夫戯曲集』(晩成書房、1987)の中で指摘している。
- ⁵⁰ 川村光夫の初稿は自筆の原稿で「濁酒挿話 めくらぶんど」と題されている。1969年6月15日脱稿。
- ⁵¹ 前掲『テアトロ』、p. 152
- ⁵² 山田民雄から川村光夫への書簡 1969年(昭和44)11月10日赤坂消印
- ⁵³ 川村光夫『ぶどう座第14回公演パンフレット』越後谷栄二編、1969年、p. 2
- ⁵⁴ 佐藤好文「めくらぶんど」のこと『第14回公演についての感想』、p. 3
- ⁵⁵ 平野耿録「困難の中から生まれた飛躍」『第14回公演についての感想』、p. 3
- ⁵⁶ 扇田昭彦「解説」『現代日本戯曲体系8』三一書房、1972年、pp. 411-429
- ⁵⁷ 下村正夫「めくらぶんど」『劇団ぶどう座小公演』パンフレット、1973年
- ⁵⁸ 下村正夫から川村光夫への書簡 1959年(昭和34)10月20日目黒消印

第一部

第二章 民話劇の系譜

——劇団ぶどう座・川村光夫『うたよみざる』を中心に

民話劇は古くから語り伝えられた昔話、伝説などに取材した演劇として、その単純な構造、分かりやすさから多くの人々に親しまれてきた。木曾禎夫が述べるように、日本においては戦後、民俗学の興隆に合わせてその関心が高まり、『夕鶴』『彦市ばなし』などの典型的な民話劇を創作した木下順二の功績が第一に知られている¹。

しかしながら、民話劇というジャンルが、木下以降どのような系譜を辿ってきたかについては、ほとんど知られていない。木下は、晩年も民話劇の可能性を示唆している²が、実作の面では、1966年の『陽気な地獄破り』以降、作品を創作していない。全国各地に散らばる地方の方言を練り上げた木下の「共通地域語」については、演劇にかかる地域語の意味合いで近年も注目されているが、民話劇という概念そのものの波及を論じることとはほとんどないと言える³。

木下の民話劇はどのように受容され、展開したのだろうか。この章では、川村光夫によって創作された一連の民話劇を検討した上で、木下順二以降途絶えていた民話劇がどのように創作され、上演されたのかを明らかにしたい。

1950年に湯田村で創設された劇団ぶどう座は、現在に至るまで湯田という地域の中で営まれてきた。前章で述べたように、湯田に古くから伝わる昔話を題材にした民話劇は、ぶどう座が影響を受けた戦後農村演劇と地域性との葛藤を解決する一つの方法でもあった。1969年に『めくらぶんど』を執筆して以来、川村は『田螺上京』（1978）、『うたよみざる』（1981）、『がんとり』（1990）等、一連の民話劇を創作している。

ぶどう座と木下は創設期から農村演劇運動や創作の取材のため、たびたび交流を重ねていた。特に両者を結びつけていたのが、民話劇の概念である。両者は、創設前の1947年、木下の執筆した『赤い陣羽織』に川村が上演許可願いを送付したのをきっかけにして交流を始める。ぶどう座創設後、同作品と『二十二夜待ち』はぶどう座の代表的レパートリーとなり⁴、1993年に湯田町に創設された銀河ホールの民話劇文学碑には「民話によって仕事をする私の意識は過去と現在との結合点にたつて話をつくり出すということである」と木下の碑文が刻まれている。このような経緯からも、川村の民話劇は、木下の民話劇を受容した上で形成されたことが分かる。

川村の民話劇を検討するために、今回はその中でも、湯田に伝わる昔

話「猿の嫁っコ」を題材にした『うたよみざる』を中心に分析したい。題材となる昔話は、地域のフォークロアを活かすという目的でたびたびぶどう座の作品に登場する。『うたよみざる』に焦点を当てることで、60年近く続けられてきた地域劇団の一端を窺うこともできるだろう。

本作品は、雑誌『テアトロ』に掲載後、湯田を越えて上演され、ミュージカル作品として全国を巡演、また海外で翻案上演が行われている。しかしながら、地域を越えて上演される際、ぶどう座によるオリジナル版の独自性がどこにあったのか、見逃されていることも事実である。川村によって執筆されたテキストを検討した上で、木下民話劇をさらに展開させた『うたよみざる』の独自性を明らかにしたい。

1 「猿の嫁っコ」から『うたよみざる』へ

この節では、原作となる昔話から劇作品へと改作した過程を追うことで、川村民話劇の独自性を考察したい。木下が柳田國男の編纂した『全国昔話記録』（三省堂、1942-1944年）を主な原話としたのに対し、川村はほとんどの民話劇を湯田に伝わる昔話を基に創作している。川村は1954年、地元の広報誌『広報ゆだ』の「方言昔話」という欄で、四回にわたり湯田の昔話を紹介している。『うたよみざる』は第一回目に掲載された「猿の嫁っコ」が原作になっている。『うたよみざる』を検討するにあたって、まずこの「猿の嫁っコ」を瞥見しておきたい。湯田の方言で語られる昔話は、概ね次のようなあらすじになっている。

昔々、爺さまが焼畑の草取りをしていると、山から山一という猿がやってきた。爺さまは自分の娘の一人を嫁にやることを条件に、猿に仕事を手伝ってもらおう。猿が本当に頼まれた仕事を終えてしまったため、爺さまは約束を守らなければならなくなった。爺さまは三人の娘に嫁に行ってもらいたいと頼むが、長女と次女からは足蹴にされて断られてしまう。末の娘だけが、爺さまの頼みを受け入れ、猿の嫁に行くことになる。

嫁に行った末の娘は、猿とともに山から爺さまのいる里へ帰ることとなった。このとき末の娘は猿に臼を背負わせる。川べりに咲く花をとろうと木にのぼった猿はバランスを崩して、川に落ちてしまう。最後に「自分の命は惜しくないが、残る娘が愛しい」と言い残し、死んでしまう。娘が喜んで里に帰ってくると、長女・次女は爺さまの約束を破った罰があたり死んでしまっていた。⁵

最後に、昔話の終わりを示す「とっぴんぱらりのぶう」という定型句があり、唐突に昔話は終わる。「猿の嫁っコ」は「猿婿入」として、全国各地に伝わる有名な昔話である。爺さまの行う労働等、細かな点で差異は認められるものの、同じ状況設定と筋を持ち、最終的には猿が溺死するという結末を迎える。⁶

湯田における「猿の嫁っコ」はまず 1970 年に川村による『どぶろく農民の墓』という歴史劇で一場面として使用される。その後、昔話は独立し、1973 年に『奥羽山嶺うたよみざる』という題名で、ぶどう座劇団員高橋富二の語りを中心にした作品としてぶどう座稽古場で上演される。以降、1981 年に雑誌『テアトロ』に『うたよみざる』として掲載、ぶどう座稽古場で上演された後、1984 年には前進座劇場で上演され、全国各地で上演される運びとなる。以上のような過程の中で、昔話「猿の嫁っコ」はどのように変遷を遂げたのだろうか。

テキストを確認すると 1973 年版より「猿の嫁っコ」には登場しなかった里の村人、山の猿が声のみの出演で登場人物に加えられていることが分かる。爺さまが末の娘に結婚するよう頼む場面は、以下のように村人の台詞が加えられている。

さあそのうちその話を聞きづけた村の衆が集まってきて…
〈爺さまがいらざる約束をするからだ〉
〈仕返しに畑を荒らされだらなんとする〉
〈村中の女子さ手を出されたらなんとする〉
〈これは猿婿さ誰れかを嫁にやるばあり〉
ど、爺さまを責める事責める事⁷。

依然として昔語りの形式をとどめているものの、嫁入りに行く末の娘が、村人に里の秩序を守るために猿の嫁になるよう言いつけられる場面に変更されている。また、結末においても里に戻ってきた娘が猿に間違われ追い出されてしまう場面に改訂される。広報誌掲載時に「猿をあやつった素朴な喜びと、おかしさ」⁸と捉えられていた昔話は、排除することで成り立つ共同体の問題を辛辣に図式化した作品へと改作される。

さらに 1981 年版『テアトロ』に掲載された台本からは、声のみであった村人と猿がクロスとして舞台上に登場する。あらたに登場人物として加えられた里の長老は、末娘を猿の嫁にする理由について次のように述べる。

長老 （略）近頃は人手が足りなくて困っている。そのとき働きものの猿の手をかりるならば、今までの倍も三倍もの畑を耕やすことが出来る。即ちそれだけ生産をあげる事ができるというものである。しかも人間はちょこっと頭を使うだけで、稼ぐ役は猿の役、おらだは楽をして儲け役。（略）里に下りで、人間に仕込まれで人間らしい猿になれば、それだけ、彼らの生活、文化は向上する⁹。

1981 年より加えられた長老の台詞は過疎という厳しい湯田の状況を反映して書かれている。当時湯田では、湯田ダム建設による水没移転や鉱山の閉鎖等により、戦後 13000 人を数えた人口が三分の一にまで減少し、農村から都市に出稼ぎにゆくことが大きな問題となっていた。台詞に示された「生産」「向上」という言葉は、監督者が管理する近代的産業のメタファーとして捉えることができる。

昔話において溺死する寸前に猿が詠んだ和歌は知識の象徴として描かれる。都の人間と肩を並べるには彼らの文化である和歌を学ばなければならない。したがって、山で暮らす猿にも歌を覚えさせる必要がある。末の娘に里の暮らしを学ぶ猿だが、結局、川に落ちるまで歌を詠むことはできず、山で暮らす能力も失ってしまう。川村自身述べているように、山に住む猿は農村の近代化によって過疎に追い込まれた「日本の足の裏」¹⁰のような湯田そのものを示している。『うたよみざる』は昔話を通して、高度経済成長によって発展した近代的産業に異議を申し立てているといえるだろう。

しかしながら、民話劇としての普遍性は、それだけにとどまらない問題を投げかける。「猿の嫁っコ」から末娘の人物造詣の変遷を追うと、改訂を重ねるごとに娘が猿の側へ理解を示していることが分かる。

まず七三年版、『奥羽山嶺うたよみざる』を参照しよう。山で暮らす能力を失った猿・山一の代わりに生計をたてようとする末の娘だが、山の生活に馴染むことができない。臼を背負わせる前、娘は以下のように自分の身を案じている。

(娘の台詞) <ほんに猿の嫁になどなるのでなかった。人間が畜生に小馬鹿けにされるくやしきよ。…このままではおら死んでしまうほかない、おらが死ぬが猿殿が死ぬが二つに一つ>¹¹

この段階では、娘は猿に対して理解を示していない。自分の身を守るために故意に猿を溺死させる。原作となった「猿の嫁っコ」に近い人物造型と言えるだろう。しかし、1981 年版では以下のように改訂されている。

娘 おら、心配になってきたなや、……しっかりしてけろ婿殿。
(略) やんだやんだ(いやだいやだ)…もう歌はやめだ。さ、それでは教えられできた最後のセリフだ。……婿殿、婿殿、長い間御苦労かげ申した。お前様もすっかり里者らしくなり申したによって、里帰りをして村の衆さその立派な姿を見せて賜れ¹²。

猿が歌を詠めなかったにも関わらず、娘は里に帰ることを提案する。その後の場面においても猿に対して「里の人そっくり、……うんにゃ、里の人よりも立派なお人」¹³であると、互いの住む場所を越えて猿に理解を示していることが分かる。猿への共感は一アトロ掲載から四カ月後に改訂された稽古場試演会のための上演台本でも、より顕著に示される。

娘 おら、心配になってきたなや。しっかりしてけろ婿殿。

猿 姫や、おらもう駄目だ。(略) おらとっても里人の真似を出来申せねえ。…お前はもう里さ戻れ。

娘 何を言う猿殿。おめえ様は里者の真似をしなくとも、村の連中よりずっと立派。…そうだ。歌はやめだ。(略) …早く立派なその姿を村の連中さ見せてやるべ¹⁴。

上演台本ではディアログに改訂され、娘が村人よりも猿を尊重していることが分かる。1973年版から1981年版までの末娘の変遷を追うと、各々異なる共同体に住みながら、本質的には同じ存在であることがより明確になっている。娘と猿の関係性は、同じく異種婚礼譚を原話とした木下順二の『夕鶴』とは、趣を異にしているように思われる。『夕鶴』が与ひょうとつうの価値観の「断絶」をドラマとして展開したのに対し、『うたよみざる』は、異なる共同体を隔てる境界線そのものに問題を投げかける。それは爺さまと猿、里の村人と山の猿達を同じ役者が仮面を用いて演じることで示される。「山」と「里」は、ただ「農村」と「都市」という現代的事象に結びつけられただけでなく、仮面の使用を通して、たちどころに各々の関係性が入れ替わる共同体の両義性をも示している。

猿婿入に内包される「異民の排除」というテーマは、川村が改訂した結末によって問題提議される。里に帰ってきた娘は、猿を退治したことを歓迎される。しかし自分の意思に反して猿が死んでしまったことを悲しみ部屋の片隅で泣いている。振り向いた娘は、面によって猿の顔に変わり、恐れをなした村人に追い出されてしまう。さらに八四年、前進座劇場で行われた上演では娘を追い出した後、一首詠もうとした長老が歌を詠めなくなる場面が加えられている¹⁵。つまり、山、里どちらか片方が失われることで共同体全体が瓦解してゆく様が強調されている。

その結末は決して歯切れのよいものではない。川村の民話劇の登場人物は多く報われずに崩壊の一途をたどる。1969年の『めくらぶんど』では、雪下ろしを待ちわびる爺さまが家鳴りする雪に押しつぶされてしまう。佐々木喜善『聴耳草子』を原作にした1990年の『がんとり』は、意

地の悪い爺さまが鍋のために雁をとろうと屋根に上るが、誤って転落してしまい雁に間違えられて鍋に入れられる。村人たちは、雁鍋の振舞を受け、爺様の入れられた雁汁に食らいつく。あげく鍋を食べた村人たちは虫の姿に変身してしまう。登場するのは素朴な人物たちばかりだが、作品全体を通してみると、川村の民話劇はどれもグロテスクな結末を迎えている。

川村がこのような昔話の残酷性を強調するのは、一つにスイスの文芸学者マックス・リュートィによる昔話研究の影響がある。1947年に出版された『ヨーロッパの昔話—形式と本質—』は、1969年に和訳が刊行され、川村もその影響を自著の中で認めている。それまでの日本の昔話研究が柳田國男の民俗学を中心にしていたのに対し、リュートィは文芸の一ジャンルとして昔話の構造を分析する。昔話には共通した文体が見られ、登場人物はどれも超人間的であり、また人格が連続していない。超自然的なものに出会ってもそれらに対する明確なアクションは見られず、奥行きのある立体的な人物が描かれない。そのため、昔話には現実の重みを失った「昇華作用」が働き、昔話が描写する残酷性は回避されるとリュートィは述べる¹⁶。

無論、リュートィの指摘する昔話の論理的飛躍性をそのまま演劇に移行することはできない。しかし川村は、彼によって示された昔話の残酷性を意図的に民話劇の中で示している¹⁷。この点、戦後の重苦しい空気の中で「明朗楽天的で、しかも、権力者に屈しない、人間性の横溢した性格」¹⁸を民話に求めた木下とはすでに民話に対するアプローチが異なっている。川村民話劇にみられる残酷な結末は、昔話というジャンルを自覚し、さらに農村の近代化や共同体の差別構造への諷刺と結びつくことでより民話劇の可能性を広げたと言える。

2 民話劇と上演される場所

2-1 地域を越えて上演される際の問題点

前節では、作品成立の過程を追うことで川村民話劇の特徴を提示した。この節では、『うたよみざる』とぶどう座の拠点とする湯田の関係性について考察したい。

共同体の矛盾を普遍的に描き出すことに成功した『うたよみざる』は1981年の上演後、群馬中芸や関西芸術座といった新劇の劇団に上演され、地域を越えて広まった。また、日本芸能実演家団体協議会（以下、芸団協）によってミュージカルとして上演、ロシア・オムスク国立第五劇場やウラジオストク青年劇場によって翻案上演が行われる¹⁹。高校演劇では『うたよみざる』を劇中劇として取り入れた『りは一さる・さる』という改作が生まれている。自由に遊べる要素をきっかけに広まった現象

は、木下の民話劇が戦後全国各地の自立演劇のレパートリーとして上演されたこととも重なるだろう。

湯田という地域から、不特定多数の観客を想定することで、上演はどのように変化したのだろうか。その具体例として、川村が脚色し、ふじたあさやが演出したミュージカル版『うたよみざる』を参照しよう。この作品は芸団協によって1983年に俳優座劇場で上演された後、1986年にうたよみ座として全国を巡演した。川村の執筆した『うたよみざる』が全国的に広まったことを示す好例でもある。

作曲した三木稔は、1981年の初演を観劇したふじたを仲介に『うたよみざる』の台本を読み、東北弁で書かれた台詞に魅力的な音型を見出した。エピローグに死んでしまった猿と末娘が再会する場面が書き加えられるが、基本的な筋立ては変わっていない。全編に52曲の音楽と18曲のミュージカルナンバーを加え、バリ島や中国の打楽器を取り入れる。これにより、山と里は日本とアジアの問題へと敷衍される。里の人間は和装、日の丸の扇を小道具として使用する。対して、山の猿は京劇を模した面を被り、登場時にガムランの音が使用される。この上演では、かなり恣意的に里を日本、山を東南アジアの表象として描いている²⁰。川村は、今まで被差別の側に立っていた湯田が、日本という構図に置き換えられることによって差別的側面を持つという事実を目を開かされたと述べている²¹。

だが、作品に東アジア的拡がりを与えたことを評価する一方で、三木稔による民族楽器の趣向とアジアの抱える差別構造に関連性を見出せない批評もある。ミュージカルというジャンルであるからか、その多くは「フォーク・オペラ」としての音楽性に焦点を当て、ぶどう座の『うたよみざる』との違いについてはほとんど触れられていない。音楽評論家の古田徳郎は、二十弦箏、ガムラン打楽器、中国笛子等の音楽構成は民話の持つ素朴な詩情をとらえているものの、劇的な緊張感や統一性を散漫なものにしてしまったと述べている²²。話の筋となる民話や湯田の言葉に、数多くの民族楽器を取り入れたこの上演は、日本のミュージカルを開拓するという意味では画期的な試みであったが、先に述べた共同体の瓦解を描くという点については拡散してしまったように思われる。また、新しく付け加えられた娘と猿のエピソードは、本質的に同じ人種であるという意味で機能しているが、これにより作品が持つ諷刺の側面は弱まっている。作家の解釈を越えて様々な上演が行われることは『うたよみざる』にそれだけ豊かな演劇性が内在することを示している。しかしながら、普遍的文化産物となると同時に作品が本来持つローカリティを捨象することで、作品の持つメッセージは大きく変容していると言えるだろう。

2-2 劇団ぶどう座の「地域演劇」

様々な解釈が生まれると同時に、見逃してはならないのはこの作品が劇団と観客が共に暮らす顔見知りの共同体で成立したということだ。それは地域の観客のみならず、外部の演劇関係者からも「ぬきがたくそこに地域の民衆の生活がある」²³「あそこの地域でなければ考えられない戯曲」²⁴と評価されている。

ぶどう座は「演る者も、観る者も、一定の地域に住んでいて、そのこととの関わりで演劇を成立させ、そこから現実を開いてゆこうとする行為」²⁵と定義される「地域演劇」で自らの立場を示す。地域の外から理論を受容したとしても、その捉え方にはいつも顔見知りである「一定の地域」が垣間見える。1959年に来日したモスクワ芸術座『桜の園』を観劇したぶどう座の劇団員は、登場人物であるアーニャやトロフィーモフを、実際に湯田で生活する「T子さん」や「K君」に当てはめて、作品と現実の食い違いを議論する。また、「お客さん同志知らない人ばかり」の東京の劇場に息苦しさを感じている²⁶。

川村は、1974年から千田是也を中心に創設された「ブレヒトの会」に参加し、講義のテープを劇作家の山田民雄や演出家の下村正夫に送ってもらいながら、通信教育のような形でブレヒトの理論を学んだ。そのテキストとして選ばれたマンフレッド・ウェックウェルトの『演劇と科学』の捉え方にも川村の「地域演劇」の姿勢が見出せる。ベルリーナー・アンサンブルのチーフをつとめたウェックウェルトは、晩年のブレヒトに演劇経験を体系的にまとめることを勧められる。彼は、前書きにおいて「二十年間の劇場活動を体系的に整理し、今日われわれが《演劇》という概念で総括しているものについて、それが他の提示芸術（映画、テレビ等）とどう違うかを識るための若干証言を行おうとするもの」²⁷と示した上で、「演劇」を合理的知識の体系としての「科学」と結びつける方法を求めながら、演劇の自律性を検討する。

その中でも特に川村が影響を受けているのが演劇の持つ二分構造について指摘した箇所である。演劇には「現実の模写」としての側面と「現実の一部」としての側面の二部の構造がある。ウェックウェルトは、前者を人間の生産活動における「生産物」、後者を「生産者」と捉え、「現実の模写」としてのモデルを通して「現実の一部」、即ち自分自身を認識できる演劇の価値を主張する²⁸。川村は1973年、このモデルについて次のような理解を示している。

つくる人とつくられる者とが同時存在するという二分化の指摘は、地域演劇の場合特別な意味をもってくるなと思いました。農

協に働く富二君が〇〇の役をやる、あるいはやった。ということが客にとってはもう一つの楽しみなわけです²⁹。

川村は『うたよみざる』で爺さまをつとめた俳優、高橋富二に引き寄せて「現実の一部」を理解する。農協で働く富二君、つまり湯田の観客は爺さまを演じるのと同時に、普段共に生活する高橋富二を楽しむ。ウェックウェルトの二分化は、舞台美術や俳優の死の演技を例にしていることから分かる通り、あくまで劇場の中の出来事を射程に入れる。対して川村はモスクワ芸術座の理解と同様、劇場の外、即ち生活共同体における俳優や観客のあるがままの姿に言及している。

昔話から現実を眺めるという川村の姿勢は、対象から距離を置いて社会を見つめるブレヒトの叙事的演劇の関連を見出すことができる。ふじたは、「山」は東北で「里」は東京、長老に代表される村落共同体の秩序は日本そのものだと解釈した上で、次のように述べている。

民話の世界だけに埋もれず、そのことに注意を払ってもらいたいという思いが、川村さんにブレヒト的な方法をとらせた。この劇の主題に関わる文字を書いた幕を用いたり、出演者全体が面の着脱によって役に扮したことを表したり、里の村人が猿の村人を兼ねたり、それはあたかも「おらたちの知ってるこの話、こんなふうに読めないかな」と、ぶどう座の面々が語りかけているようであった。(略) 昔話の新解釈はあった。ブレヒト的な方法、それもあった。しかしそれらを統一して有機的なつながりをつけた試みは、初めてだったのである³⁰。

1981年版を参照すると、ふじたが述べるように「劇の主題にかかわる文字を書いた幕」が使用されていることが分かる。劇の冒頭場面、暗い中、上から吊るされたプラカードだけに光が当てられている。そのプラカードにはこう書かれている。

Aという労働者には組合があった。Bという労働者には組合がなかった。Bが労働組合を結成しようとした。(略) Aは本採用の労働者達で、Bは東北地方からの出稼ぎ者達だった³¹。

初期の上演では、里と山をそれぞれ本採用の労働者と東北地方の出稼ぎ労働者と結びつける意図があった。寓話に現実的問題を重ね合わせるこの手法はブレヒトの「文書化」にならったものだと考えられる。初演時の上演台本では、人身御供に山へ行く末娘を「汚職容疑で逮捕された

総理大臣の運転手」と結びつける文書化の場面がさらに追加されている³²。こうした例は、同時代に東京で上演されたブレヒトの研究公演等でも行われ、全国的なブレヒト受容の流れをぶどう座の『うたよみざる』も受けていることが分かる³³。

ぶどう座は創設期からブレヒトのみならず、積極的に観劇をおこない、作品や演劇理論を受容した。創設期は、戦後農村演劇運動によってスタニスラフスキ・システムや千田是也の『近代俳優術』で勉強会を行っている。また東京で多くの上演を観劇し、非リアリズム的な作品についても積極的に受容した。1974年から「ブレヒトの会」に参加し、実作の面においても、ブレヒトの手法を取り入れた。山間の小さな村でブレヒト的な教育劇が行われたことは地域だけでなくぶどう座が全国的に展開される現代劇に常に目を向けていたことが大きく影響している。

しかし、ブレヒトの会に参加する前に上演された、1973年版『奥羽山嘶うたよみざる』を参照すると、既にふじたの指摘したブレヒト的方法論の萌芽がみられる。面の着脱や叙事的な語りについては昔語りの形で行われている。必ずしも外部からの影響を受けているだけではないように思われる。

ブレヒトの視点は確かに『うたよみざる』を形成する上で重要なものだった。だが、その受容がすでに「地域演劇」を实践する土台の上に成立していたことは見逃してはならないだろう。『うたよみざる』上演においても、ぶどう座は湯田の歴史性を巧みに仕掛けとして利用したと考えられる。それらは、創設期から培われてきた演技者と観客の関係にも関連する。彼らは『赤い陣羽織』や『二十二夜待ち』に表象される農村の風景を共有している。そのような同意のもとで、『うたよみざる』は木下の民話劇を展開する形で上演されたと考えられる。次節では、1984年の映像を参照しながら、ぶどう座上演の独自性について主張する。

3 劇団ぶどう座による『うたよみざる』上演

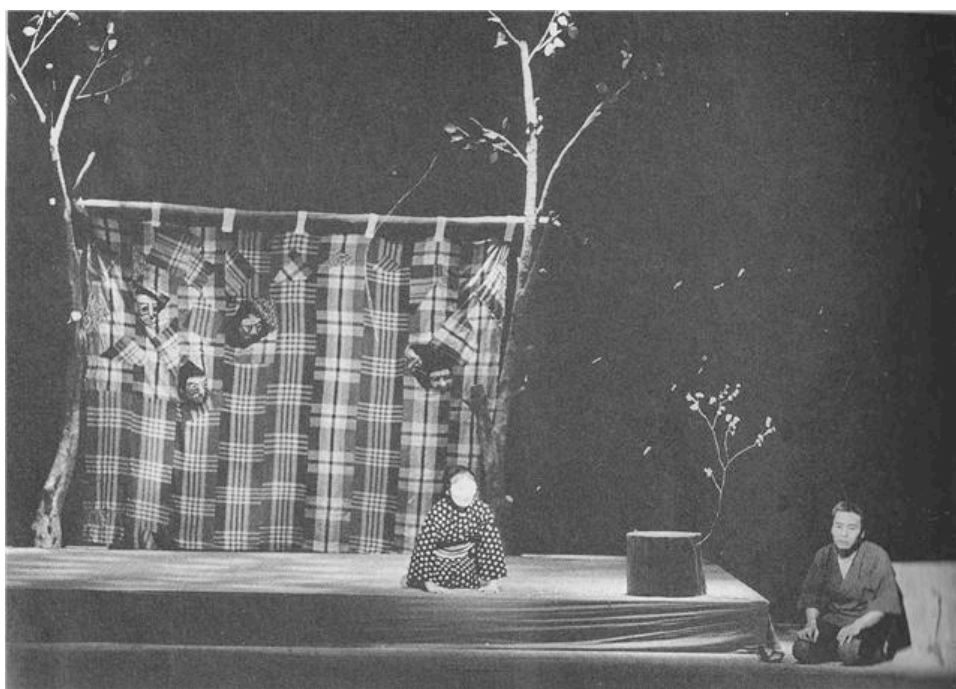
1984年12月16・17日の期間、前進座劇場で上演された『うたよみざる』は「イーハトヴの演劇を観る」という題名で、ぶどう座劇団員による昔話と詩の朗読、幕間の川村光夫による講演、前進座による『鹿踊りのはじまり』とともに構成された。稽古場初演を観劇した千田是也初め、木下順二や田中千禾夫、湯田出身の観客らが同席した。

まず映像で確認できるのは、1981年初演時に使用されていたプラカードが削除されていることだ。これにより、作品は都市と農村の問題に限定されず、観客により広い解釈を与えることができる。

特に1984年の上演で顕著なのは、秋田長持唄や山伏神楽といった湯田一帯の芸能が劇に取り入れられていることである。登場人物は山伏神

楽の音が鳴る中、舞台奥の幕を利用して登退場を行う。仮面を付け替えながら役を交代するこのような方法を民俗学者の菊池照雄は「山伏神楽の舞台そのままの中央に吊るした幕からの出入り、顔の上部だけをかくし、発声と身がわりを自由にしたお面の使い方は効果的だった」³⁴と評価する。しかし、ここで重要なのは、厳密な郷土芸能として神楽を利用するのではなく、それが「古きよき村の風景」として一般化されていることにある。湯田・川尻出身の岡田敬子は神楽舞台を模した舞台美術に次のような感想を寄せる。

舞台装置の見事さも忘れられません。一枚の布で秋の山の感じや、(略) 木々の間から顔をのぞかせるような具合に窓が作ってあったことなど感服いたしました。とりわけこの布が、懐かしいフトンの皮(多分そうだろうと思ったのですが)であったことは嬉しい限りでした³⁵。



【写真1】1984年の前進座劇場における『うたよみざる』舞台写真（川村光夫『戯曲集うたよみざる』晩成書房、1986年）

舞台を参照すると、確かに厳密な神楽舞台とはだいぶ趣を異にしている[写真1]。高さおよそ2メートルと思われる神楽幕は、茶系統の布によるパッチワークで出来ており、岡田の述べるように「フトンの皮」のような質感で示されている。この舞台で重要だったのは、神楽そのも

のを伝えるのではなく、それら舞台がある種の懐かしさを喚起させるものとして機能していたことにある。それは演出の川村はじめ、多く湯田村の住む人々が共有する風景であったと思われる。川村は『うたよみざる』を上演する前年の1980年に、ダムによって水没してしまった川尻神社の祭りの風景を次のように描写する。

年一度の祭りは、何日も前から準備が行われる。その準備作業を通して村の人々の心はひとつに結ばれ、やがてその日を迎えるのだった。(略)朝から太鼓やテビラガネの音が田圃をへだてた向いの山まで響いた。タルミコシをあげる若い衆やボンデンをあげる鉾山の衆などは、ハンテン姿にねじり鉢巻でもう赤い顔になっていた。(略)神楽の幕はたった一枚である。それが緞帳ともなり背景ともなった。この幕をからがえて、登場する仕方も多様でみごとだった。私もいつかそんなふうな演出で芝居をやってみたいと思っている³⁶。

水没以前の村の活気の中で行われた神楽の緞帳とも背景ともなる幕の多様性、またこの幕を利用して人物が登場する方法に感銘を受けていたことが分かる。川村が回想する川尻神社の風景は、ぶどう座が『うたよみざる』で表象した「古きよき村の風景」とも重なる。これらの表象は、民話劇によって抽象化されることで、湯田だけに限定されず、全国の農村が持ちえた風景として一般化することに成功している。

その風景は『二十二夜待ち』や『夕鶴』で描かれる農村とも共通するように思われる。たとえば木下が民話劇を創作する際に述べた「おじいさんやおばあさんからいろいろばたで語られる」³⁷ニュアンスは、『うたよみざる』においても冒頭、高橋富二の昔語りで体现されている。川村作品は木下民話劇にも似た素朴な村の雰囲気醸し出す。

だが、農村の過疎化によって川村の描く『うたよみざる』は木下民話劇の生まれた時代とは違った展開をみせる。特にそれが顕著に示されているのが、川村によって改作されたラストの場面である。猿退治を祝福する里の人間は手拍子を打ちながら踊りに興じる。その有様は昔話が改作される以前の戦後の湯田の風景を喚起させる。劇団員たちが即興で披露する踊りは、戦後流行した演芸会とも重なる。劇団員のパーソナリティを利用することで、古きよき村の風景ともいえる雰囲気をかもし出すことに成功している。

むがしむがしがあるけずおん
山には猿が居だけずおん

これはおらほの村の昔っこ
可愛い嫁御にたのまれて
臼さ背負って 木さ登る

むがしむがしがあるけずおん
山には猿が居だけずおん
これはおらほの村の昔っこ
がりがりがりっと枝折れて
川にはまってあっぷあぷ

むがしむがしがあるけずおん
山には猿が居だけずおん
これはおらほの村の昔っこ
みごとに猿をたぶらかす
手柄話でございます³⁸

村人たちが歌う歌詞の内容は『広報ゆだ』に掲載された「猿の嫁っこ」
とも一致する。勸善懲悪・人間賛歌として歌われ、物語は昔話の通りに
終わってしまうかのようにみえる。

しかし、川村が改作した「末の娘の顔が猿になる」という筋書きと連
なり、場面は共同体の矛盾を描くものとして提示される。ノスタルジー
として俳優と観客の間に創造されていた共同体は、ここで大きく問題を
投げかけられる。川村の『うたよみざる』は、農村を称揚する民話劇と
いう様式を用いながらも、それが現実社会において変質してしまってい
ることをドラマとして展開する。娘が猿の仮面をかぶるという行為は、
勸善懲悪の物語として成立することのできた、即ち農村が機能していた
時代がすでに失われてしまっていることを示している。

木下の民話劇は、『夕鶴』のように古典的ドラマツルギーによって象
徴劇へと改作することに目的があった。あるいは『二十二夜待ち』等の
諸作品のように、それがノスタルジーであれ農村を称揚する傾向を示し
ている。それは、柳田の編纂した昔話に「魂のふるさとのなつかしさを
本能的に感じ、自分でははっきりと意識されない郷愁に駆られて次次に
作品をまとめて行った³⁹」と述べていることから明らかであろう。ま
た、木下や山本安英が語るように、戦時中疎開先の農村で行われた『二
十二夜待ち』は、村芝居として楽しむ村人と、作品に表される擬似的な
農村の風景が一致した。舞台と客席を隔てる「眼に見えない壁」が取り
払われたその空間を、よき演劇のモデルとして推奨している⁴⁰。

一方、川村の『うたよみざる』は、本来昔話が有効であった時代と昔

話が改変されなければならない時代の距離を問題化することに目的がある。ぶどう座の上演はもともと生活共同体の中で彼らが持ちえた農村近代化以前の風景を利用することで、この劇の構造を無理なく伝えることに成功している。木下民話劇を継承しながらも、本来民話劇が称揚する農村の変容を描くことで、ぶどう座の『うたよみざる』は現代における共同体の矛盾を描きだすことができたのではないだろうか。

しかし、農村の変貌を客観的に描きながらも、それは湯田という共同体の喪失を示しているわけではない。川村によって書かれた湯田の言葉は俳優の肉声を通して語られることで、今も存続する湯田という場所を俳優と観客の間に生じさせる。ぶどう座による劇版、ミュージカル版の両方で、湯田の観客は故郷の言葉に対して積極的な評価をしている。失われてゆく農村共同体を描いた物語は、その場で地域の言葉を語る俳優と拮抗することでより『うたよみざる』のドラマを成立させたのではないだろうか。

むすび

劇団ぶどう座の『うたよみざる』は木下が創作した民話劇の様式を変容させることで共同体における矛盾を描きだした。「民話劇における千天の慈雨」⁴¹と萩坂桃彦が述べるように、『うたよみざる』は、長らく停滞していた民話劇を展開させたと言える。木下、川村両者の民話劇を比較すると、その単純素朴な構成や地域の言葉に共通性を見出すだけでなく、「昔話」という過去を照射するあり方に差異を認めることができる。

川村は、民話劇だけでなく『みるなの里』（2001）や『ダム～お種子茶屋の盛衰』（2006）などの現代劇においても、農村の変貌や衰退を問題として描いている。近年は秋浜悟史の『リンゴの秋』や1957年に上演した『百万ドル』等が再演されており、繁栄経済によって失われる古きよき村、あるいはそれ以前の農村を描くことで、現代との距離を問題にしている。『うたよみざる』における民話劇の変容は、1980年代、都市に於いて過剰に演劇が消費されていく現象の陰画とも読みとれ、一貫して共通した問題に取り組むぶどう座の一つの到達点とも言えるだろう。

『うたよみざる』は民話劇と地域演劇、その両方を介して生まれた。ここで重要なのは、それらが共に第二次世界大戦後に形成された概念であることだ。川村の民話劇は、木下の取り組みを契機に活発化した日本のフォークロア運動と、顔見知りによって形成されるコミュニティという場が分かちがたく結びついて形成された。その両方に、近代劇が大きく関与しているという事実は、戦後演劇における諸相の一つとして見逃してはならないように思われる。

第一部では、農村演劇におけるコミュニティ・シアターの事例の一つとして劇団ぶどう座を取り上げた。第一章と本章で述べたように、劇団ぶどう座は戦後農村演劇運動を介して学んだ新劇の理論を受容し、地元の昔話や地域の言葉を劇の中で使用することで、戦後全国に広がった農村演劇運動と拠点となる場所の葛藤という課題を乗り越えた。それと同時に、劇作品の中で「古きよき村」の喪失というコミュニティの問題を顕在化し、木下民話劇が描かなかった新しい民話劇の創作に成功した。『めくらぶんど』『うたよみざる』は近年も地域を越えて上演されているが、初演時から行われるぶどう座による上演は、特にオリジナルの劇が持つ主題を無理なく伝えることに成功していると考えられる。

【注】

¹ 木檜禎夫『演劇百科大事典』第五巻、平凡社、1961年、p.348

² 木下順二『“劇的”とは』岩波書店、1995年、pp.155-157。演劇にかかる地域語について説明する中で、民話劇の問題に触れている。農山漁村で語られてきた物語を創作という行為で意識的に作品化することは「祖先との合作」であると述べている。

³ 木下民話劇における民話と演劇の関係性については木下順二の作品集における「解説対談」や「民話劇の問題」(『民話』1960年1月号、未来社、pp.24-57)等で議論されている。また、井上理恵「日本の〈ノーラ〉木下順二「夕鶴」」(『近代演劇の扉を開ける ドラマトゥルギーの社会学』社会評論社、1999、pp.13-29)等、研究の分野でも原作となった民話と作品の関係性が論じられる。

しかしながら、その後どのように民話劇が展開したかについてはあまり論じられない。木下順二追悼によせて、渡辺保は「三つの業績」(『悲劇喜劇』2007年4月号、早川書房、pp.8-9)において民話劇における「日本語の可能性の発見」を評価しているが、木下が民話と演劇を結びつけたことについての具体的な言及はない。西堂行人は、「木下順二の仕事—追悼に代えて」(『シアターアーツ』第30号、晩成書房、2007、pp.58-67)の中で、別役実や福田善之、井上ひさし、坂手洋二等を木下の継承者に挙げているが、ドラマ論や演劇様式の継承者については、今のところ見当たらないのではないかと述べている。

⁴ 1952年、2005年に『赤い陣羽織』が上演されている。また、1958年から59年、2006年に『二十二夜待ち』が上演されている。

⁵ 「方言昔話① 猿の嫁っコ」広報ゆだ昭和29年2月号(『広報ゆだ第一集』所収、湯田町役場商工観光課編、北辰印刷、1980年、p.42)

⁶ 猿婿入の全国的な展開に関しては田ノ岡弘子「昔話一考—「猿婿入」と「フィッチャーの島」—」(『人文社会学研究』28号、早稲田大学理工学部複合領域人文社会科学研究会、1988年、pp.155-182)、松村裕子「昔話「猿婿入り」の再話の変遷小史」(『白百合女子大学児童文化研究センター研究論文集』第9号、2006、pp.69-95)等を参照。

⁷ 川村光夫「奥羽山嶺うたよみざる」『共存共栄』共存共栄社、1974年、p.85

⁸ 前掲「方言昔話① 猿の嫁っコ」

- ⁹ 川村光夫「うたよみざる」『テアトロ』1981年2月号、テアトロ社、p.202
- ¹⁰ 小野田康行「演劇を通してよみがえる現代のフォークロア」『地域に生きる劇場』芸団協出版部、2000年、p.176
- ¹¹ 川村光夫「奥羽山嘶うたよみざる」『共存共栄』、p.87
- ¹² 川村光夫「うたよみざる」『テアトロ』、p.207
- ¹³ 川村光夫「うたよみざる」『テアトロ』、p.208
- ¹⁴ 川村光夫『うたよみざる』上演台本、1981年、劇団ぶどう座所蔵、p.19
- ¹⁵ 以下、1984年の前進座劇場で行われた上演に関しては、劇団ぶどう座が所蔵する映像資料及び上演台本で確認した。長老の和歌が詠めなくなる場面に関しては、1993年銀河ホールで行われた上演でも確認できる。1993年版は、岩手県立図書館所蔵のビデオを閲覧。
- ¹⁶ マックス・リュティ『ヨーロッパの昔話—その形式と本質』岩崎美術社、1969年
- ¹⁷ 『うたよみざる』を執筆する前の1970年、川村は下村に送った書簡の中で民話における残酷性について触れている。岩手の民放テレビ局で寺山修司と対談する機会のあった川村は、『どぶろく農民の墓』で使用される「猿の嫁っコ」に触れ、「民話には残酷なものが多い。それで考えてみたんですが、百姓の生活（イコール人間の原初的な生活）の中には例えば自分で飼った残酷な部分を持たないと生きてゆけない。ところが近代になるとそういう部分がかくされてしまう（略）だから今全的に生きようとする、自分が失った原初的なものをなつかしむ、そういうことじゃないですか」と発言したと述べている。（川村光夫から下村正夫への書簡、1970年11月12日差出記録、劇団ぶどう座所蔵）
- ¹⁸ 民話の会「日本における民話の問題」『文学』1955年、p.576
- ¹⁹ 1981年『テアトロ』2月号に掲載後、1981年4月に劇団群馬中芸が初演。ぶどう座の上演は翌月の5月になる。以降、板橋演劇センター（1984年）、関西芸術座（1988年）、劇団たんぽぽ（1991年）等が上演。翻案上演は、95年にロシア・オムスク国立第五劇場がぶどう座と合同公演。05年にウラジオストク青年劇場が銀河ホールを訪問上演。
- ²⁰ ミュージカル『うたよみざる』に関しては、シアターコクーンで上演された『歌座 うたよみざる』（映像記録、ドリームライフ、1993年）を参照。
- ²¹ 川村光夫「物語りが出会うとき」『岩手湯田銀河ホール国際演劇祭』パンフレット、1995年、p.3
- ²² 古田徳郎「暗示深い民話の世界」『サンケイ新聞』1983(昭和58)年7月2日
- ²³ 萩坂桃彦「川村光夫と「うたよみざる」」『講座日本の演劇8 現代の演劇Ⅱ』諏訪春雄・菅井幸雄編、勉誠社、1997年、p.330
- ²⁴ 香川良成「座談会 川村光夫の劇世界」『うたよみざる 川村光夫戯曲集』晩成書房、1986年、p.214
- ²⁵ 川村光夫『素顔をさらす俳優たち』晩成書房、1987年、p.34
- ²⁶ 「地方観客の観たモスクワ芸術座」『悲劇喜劇』1959年4月号、早川書房、pp.20-22
- ²⁷ マンフレッド・ウェックウェルト『演劇と科学』ブレヒトの会、1974年、p.1
- ²⁸ 同掲書、pp.41-49
- ²⁹ 川村光夫から下村正夫への書簡、1974年6月北上横手消印、劇団ぶどう座所蔵
- ³⁰ ふじたあさや「うたよみざるの位置」『'95 うたよみざるにおける国際演劇祭パンフレット』1995年、pp.4-5

-
- ³¹ 川村光夫「うたよみざる」『テアトロ』p.198
- ³² 川村光夫『うたよみざる』上演台本、1981年、p.13
- ³³ 戦後日本のブレヒト受容に関しては、岩淵達治『ブレヒトと戦後演劇—私の六〇年』（みすず書房、2005年）を参照。田中角栄による汚職事件を文書化した例は、1980年に上演されたB Bの研究公演『プンティラ旦那と下僕のマッティ』（演出・岩淵達治）でも示されている。
- ³⁴ 菊池照雄「辺境にある中央演劇集団」『おらほ第9集』湯田町芸術文化協会、1984年、p.93
- ³⁵ 岡田敬子「なんと美しい故郷の言葉」『おらほ第9集』、1984年、p.94
- ³⁶ 川村光夫「演芸会の名優たち」『おらほ第5集』湯田町芸術文化協会、1980年、p.76
- ³⁷ 木下順二「民話について（2）」1953年、会報「民話」1（『演劇の伝統と民話』岩波書店、1956年、p.157）
- ³⁸ 川村光夫『うたよみざる』上演台本、1984年、p.64
- ³⁹ 木下順二「民話について（1）」『文学』1952年（『演劇の伝統と民話』所収、p.194）
- ⁴⁰ 木下順二「『二十二夜待ち』について」『時代』1948年（『演劇の伝統と民話』所収。pp.277-281）、山本安英『女優という仕事』岩波書店、1992年、pp.128-130を参照。
- ⁴¹ 萩坂桃彦、前掲書、p.332

第二部 戦後新劇におけるローカリティの変容

第一章 人見嘉久彦の劇作品にみる「京都」

—— 劇団くるみ座の上演を中心に

第二部では、戦後間もなく創設された二つの新劇の専門劇団、京都の劇団くるみ座と山口の劇団はぐるま座を取り上げる。

対象となる二劇団は素人による劇団ではないが、日本の場合、劇場つきの劇団や専門的な職業として俳優が確立していない場合も多く、プロとアマチュアの境界そのものが欧米に比べて曖昧である。両劇団は、それぞれ地域共同体を基盤に60年余りの活動を続けており、その点からみても、コミュニティ・シアターとしての側面を十分に持っていると考えられる。この第二部では、二つの地域劇団がどのように地域共同体と関わりを持ち、またどのような点で持たなかったのかを検討した上で、1950年代から60年代にかけてのコミュニティ・シアターの実態を明らかにしたい。

本章では、人見嘉久彦が1950年代に執筆した京都を舞台にした作品、『琵琶湖疎水下流』と『祇園還幸祭』の二作品を主に取り扱い、日本の戦後新劇がローカリティとどのように向かいあったのかその一端を示したい。

戦前、岸田國士らが中心になって生まれた、いわゆる「劇作」派の劇作家たちは、戦後新劇においても多数の戯曲を創作した。その作品群に共通するのは、地方を舞台にし、台詞に方言を利用したことである。岸田國士は、「あらゆる地方の方言が、性、年齢、教養、稟質、職業、身分等によつて調味されつつ、なほ厳然として、独特の「あるもの」を保ち、これが風土そのもののやうな印象によつて、人間固有の属性に、一抹の、しかも、甚だ鮮明な縁取りを加へてゐることは、なんと云つても見逃すことはできない」と述べ、東京の無味乾燥な標準語に代わる地域の言葉を称揚し¹、『牛山ホテル』などの天草弁を用いた劇作品を執筆した。岸田國士に師事した劇作家の小山祐士も「岸田先生は「方言の作品ばかりをやったほうがいいんじゃないか。東京の言葉と方言をくらべると、まるでダンチだね。いまの東京言葉にはまるで魅力がない。……」と極限されたりした」²と述べ、岸田が称揚した福山市の方言を用いた戯曲を数多く執筆している。田中千禾夫は長崎弁を用いた『マリアの首』を、伊賀山昌三はチューホフの『結婚の申込』を秋田弁に置き換え前章で取り上げた劇団ぶどう座によって演じられている。他にも阪中正夫の紀州弁や、本章で触れる田口竹男の京都弁を用いた戯曲など、劇作派の劇作家と地方は強く結びついていると言える。

本章で中心に取り上げる人見嘉久彦(1927-2012)は劇作派の影響を受け、京都を拠点に活動した劇作家である。戦後は新聞記者として働き、その傍ら演劇活動を行った。1982年に新聞社を定年退職し、それまでの演劇の実績が認められ、大

阪芸術大学で講師の職につく。本論で取り上げる『琵琶湖疎水下流』を処女作とし、以降、京都を舞台とした作品を数多く執筆する。1963年に発表した『髪』は文学座が上演し、全国的に有名な新劇の劇団からも注目され、1964年に『友絵の鼓』で岸田國士戯曲賞を受賞する。また実際には実現しなかったが、市川雷蔵を主演にむかえた作品『海の火焰樹』を執筆した。

人見作品の上演に深く関わるのが、京都を拠点に活動した劇団くるみ座である。くるみ座は1946年に女優の毛利菊枝を主宰に創設された毛利菊枝演劇研究所が前身である。2007年に解散し、60年近くの活動の幕を閉じている。

くるみ座の資料は、大阪大学総合学術博物館に2007年に寄贈され、当時の台本やプログラム、ポスター、舞台美術のデザイン、衣装プランなどを閲覧することができる。しかしながら、人見とくるみ座、両者ともその活動を詳細に検討する機会にはまだ恵まれていない³。この章では、大阪大学総合学術博物館および京都府立総合資料館に所蔵されたくるみ座の資料を手がかりに、人見嘉久彦作品の上演を明らかにし、戦後新劇がどのように「京都」と向かい合ったのかについて検討する。

1 郷土作品への期待

1950年代の劇団くるみ座は、岸田國士や田中千禾夫、内村直也、小山祐士らの劇作派の作品を上演するところから始まった。これは、くるみ座を主宰する毛利が戦前岸田の薫陶を受け、劇作派の作品を積極的に上演した築地座に所属していたからだと考えられる。また、大戦後に第二次『劇作』が京都の世界文学社から刊行されたことも、日本の近代劇を数多く上演する理由の一つとなった⁴。

その一方、くるみ座はイプセンの『幽霊』、カミュの『誤解』など西欧の戯曲を並行して上演する。1954年に上演されたブレヒトの『肝っ玉おっ母とその子供たち』は本邦初演であり、毛利菊枝いわく、これらレパートリーの選定には田中千禾夫の存在が大きく関わっていた。田中は「泉野三郎」という名前で演出を行い、1950年代のくるみ座のブレン的な役割を果たした⁵。

毛利は、西欧由来のドラマを上演する際も、日本語による「言葉」の劇を探求する姿勢をとった。毛利は新劇特有の節回しが生まれたのは戦前の築地小劇場の翻訳劇上演に一因があると指摘し、翻訳劇特有の喋りにくい台詞について「生きている人間が喋るのが、これじゃどうしようもないでしょう。それが日本の新劇の一つの不幸せになってる（略）日本の劇作家の、本当に言葉が書ける人の書いたものからもうちょっと読んで欲しい」⁶と述べている。毛利は『幽霊』上演に際しても「元の文字も判らなく」なるほど台本を手直しした。西欧劇上演に際しても、劇作派の戯曲を上演することと同様、演劇における「言葉」の意味を問い直そうとしていたことが分かる。

「言葉」を追求する姿勢は、方言の劇へくるみ座を向かわせるきっかけにもなった。人見の『琵琶湖疎水下流』の上演もまた、田中千禾夫がくるみ座に薦めた

ものだった。演劇研究者の山本修二は、くるみ座の活動に対して次のように述べている。

私のくるみ座への希望というのは、ずいぶん昔から決っていて、どんなものでもいいから、これはくるみ座でなければできないというものを上演してほしいということだった。イプセンの「幽霊」とか、ブレヒトの「肝っ玉おっかあ」とかは、たしかにこの希望を満たしてくれるものであったが、私のもう一つの注文は、この劇団が時々試みて、しかもすぐに引っこめてしまう演目——つまりひと口に言ってしまうえば、地方色のゆたかな方言劇ということで、これならばどこへ出しても、断じてひけを取るはずがない。(略) 作者の知りつくしている京都を、豊かな情緒を持って描いたものだがこの度の上演がうまくゆけば、それこそくるみ座でなければ手のつけられぬレペルトワールが出来上がるだろうと、大きな期待を寄せている⁷。

地域劇団によるオリジナル劇の創作はくるみ座だけに課せられた課題ではなかった。1956年12月には同じく在洛の劇団であった蝙蝠座の後援会「京都演劇くらぶ」が全国的な労演運動に後押しされて「京都勤労者演劇協会（京都労演）」として発展改称する。毎月例会を設け、新劇の専門劇団を鑑賞するだけでなく、1959年9月には地元劇団の意欲的な舞台として劇団京芸『西陣のうた』を取り上げる。その他にも自主的に京都新劇団合同公演を企画、当時新進劇作家であった山崎正和に上演台本を依頼し、劇団くるみ座、劇団京芸、人間座による合同公演が1962年に行なわれている。

また、1957年4月には劇団相互の親睦を行ってきた京都の各劇団が京都新劇団協議会を発足。1957年に同協議会によって刊行された機関誌『新劇京都』には、当時京都市長であった高山義三の言葉が寄せられている。「新劇は市民から遊離しているのではないか」と考えていた高山は、劇団京芸の『西陣のうた』を観劇し「地元の新劇も、やはり市民の生活と共に歩んでいるということを実感した」と述べ、さらに京都の新劇に対して次のような期待を寄せている。

従来、個々に活動をしていた劇団が京都新劇協議会を結成し、共に京都の新劇をよくするという目的で力を合わせたことをこの上もなく力強く感じている。

中央のすぐれたものを吸収することも必要なことであるが、それ以上に地元文化を育てずして京都文化の真の向上発展はないし、また全市民がこぞつて地元文化の創造育成に参画し協力するの でなければ、世界に誇れるだけの京都現代文化は形成されないと私はかねがね考えている⁸。

1950年代は、戦後間もなく全国各地に創設された新劇系の劇団が、自身の地域

的共同体を意識するようになった時代といえる。『琵琶湖疎水下流』のような「京都」を舞台にした作品は、くるみ座のように京都を拠点とする劇団にとっても待望の作品であったと考えられる。

2 『琵琶湖疎水下流』

2-1 『琵琶湖疎水下流』概要

それでは『琵琶湖疎水下流』はどのように「京都」を描いたのだろうか。この作品は、『新劇』1955年11月号に掲載され、1956年6月8日に先斗町歌舞練場で、同年7月に大阪の毎日会館で上演された。

本作品で舞台となる琵琶湖疎水は、明治の東京遷都後、苦境にさらされた京都による起死回生の事業として、設計監督・田邊朔郎によって建設された琵琶湖の湖水を流すための水路である。1885年に着工、さらに運河の延長が計画され、1895年には鴨川沿いに淀まで水を引く鴨川運河が完成、琵琶湖から直接水路で結ぶことで大量輸送を試みた。水力発電や飲用水にまで用途は広がり、京都が近代化していくなかでの一大プロジェクトだった⁹。

琵琶湖疎水は琵琶湖の疎水取水口を通り、第1トンネルを通過して、山科に向かう。さらに西へ流れ、鴨川からは墨染発電所まで南へ下る。「琵琶湖疎水」として有名なのは、鴨川に入る前の岡崎周辺である。現在も平安神宮や京都市美術館、南禅寺そばの水路閣がランドマークとなっている。岡崎周辺の琵琶湖疎水には、1895年に開催された内国勸業博覧会に合わせて平安神宮を始めとした多くの施設が建設された。その意味でも、琵琶湖疎水の上流部は、いわば京都の顔として機能した。

ここで注意したいのは、琵琶湖疎水の下流部は、このような上流部とはまったく違う様相を見せていることである。舞台となる深草は、鴨川運河を通った墨染発電所のそばである。鴨川沿いの疎水は地下を通るためほとんど見ることができないが、塩小路放水口から再び現れ、墨染発電所を下り、さらに宇治川までつながっていく。

京阪深草駅の下流沿いでは、両岸に家が立ち並び、ほとんど川に流れはない¹⁰。

戦後間もない頃、深草に住んでいた人見はその様子を次のように書いている。

七条を過ぎて下流の深草、藤ノ森までくると生活污水や工場排水、さらにゴミなどが流れこんで、うす汚れて澱みがちの流れとなり、破れたゴムまりや、時には猫の屍体などを、おぞましく浮かべるようになる。(略)義理にも、きれいとはいえない疎水だが、それでも私は水面に影を落している岸辺の古木、赤いよだれかけをつけた石地藏のたたずまいや、苔色の深い水が緩慢に動くのを眺めるのが好きで、妻と二人で銭湯にいった帰り、よく疎水のほとりを散歩し、古びた石造りの橋の上から、例のゴムまりや猫の屍体をぼんやり見ていたものだった。藤の森には駐留軍を顧客とするクリーニング店もで

き、ペンキで下手な横文字を書きなぐった看板が、伏見街道沿いに掲げられていた¹¹。

『琵琶湖疎水下流』は、その舞台を「下流」に据えることで、京都の近代化を象徴する「上流」ではなく、発展の影に隠れた庶民の鬱屈した日常を描こうとした。ここで作品のあらすじを参照しよう。

物語の舞台は深草付近の「鳴海クリーニング」という駐留軍むけのクリーニング店。『占領下の京都』によれば、1945年10月時点で、深草には戦後接收された十六師団の兵舎を中心におよそ1,300名の米国兵が駐屯していたという¹²。店のそばの疎水は「京の家並の下水を集めて、黄色く濁み流れて」おり、「腐藻の汚臭が一層幾何学的な味気無さを際立たせるが、五月だから柳が萌えるような緑を疎水に投げかけている」¹³と描写される。

このクリーニング店は大家の借家であり、家賃が払えないと追い出されてしまう。そこに米兵のジミーがこの店の二階を貸してほしい、暗に連れ込み宿にしたいと交渉しに来る。母親のたきは妥協しようとするが、娘の鬼怒子は要求に乗り気ではない。米兵を家に上げたくないが、彼らがいないと生活できない。

そこに父親の敬治が帰ってくる。彼は戦争で右手を無くし、復員後2年働いたが、精神的に不安定な人物である。たきと敬治の間では喧嘩が絶えず、鬼怒子はいつもそれを呆れて見ている。生活用品すら買えないという状況を打開するため、たきは雑役夫の斉藤になけなしのお金を掴ませ、藤の森のキャンプにくる軍の洗濯物を横流しするよう頼む。近くに大きな洗濯会社ができただけで、このたきの交渉が成功しないことには、店はつぶれてしまう。

斉藤から返事を待っていると、長男の敬太郎が帰ってくる。家に帰ってきたのは二週間ぶり、墨染のG I バーで働く女性に夢中になっている。古い道徳に縛られていると両親を見下し、博打をしながら生活する。姉の鬼怒子は疎水の川向かいに住む敬太郎の友人を引き合いに出し、まともに働くよう説得するが、敬太郎は彼らと一緒にされたくない。

雑役夫の斉藤がやってくるが、米兵には断られたらしい。斉藤に渡した金は返ってこず、再びたきと敬治は喧嘩を始める。そこに二階から敬治の母親であるみねが降りてくる。彼女は嫁のたきをなじる一方、彼女から毎月小遣いをせびっている。敬治は敬太郎を叱りつけるが、彼は反省せず、再び家を出て行く。たきに頼り切りだった鬼怒子は、生活を改めようとしない彼らの姿を見て、自分がこの家を支えていくと決心する。これまでの内職のやり方を変えることを提案し、2階をアメリカ兵に貸すことも決め、困窮する生活を抜け出そうと決意するところで、幕となる¹⁴。長女の鬼怒子がどのように心境を変化させ、困窮した生活を救おうとするかがドラマの主軸になっていると言える。

この作品において特徴的なのは、鳴海家の四人が劇中しばしば疎水に言及することだ。例えば冒頭、たきは鬼怒子に対して商売ができなくなったら「おととい、

前の疎水流れてきた母子みたいに一家心中」しなければならないと言う。彼女らの疎水に対する言及から、深草界限の生活がどこも厳しい状況にあることが示される。

また、四人の疎水に対する態度にはそれぞれ差異がある。父親の敬治は、家に帰ってくるなり、妻のたき、娘の鬼怒子と次のような会話を交わす。

敬治 其処の疎水に、濡れ雑巾みたいに、ぶくぶく腐った犬の屍体が流れてきよった。毛から蛆が這い出て、水の上を浮いたり沈んだり…もう其処へ来るわ。

鬼怒子 まあ気色が悪い。

たき 猫や犬の屍骸位毎日この疎水を流れてるやおまへんか。珍しうもない。帰る早々けつたいなこと云わんといっておくれやす¹⁵。

敬二が見た「犬の屍体」は、たきにとっては毎日この疎水を流れている「珍しうもない」ものである。このディアログからは敬治とたきの対称的な現実の向かい方が示されている。敬二は、劇終盤においても「肩が悪いばかりに、下水の中のどぶ鼠みたいな暮しが、殆んど一生続きよった」¹⁶と自分の人生を下水のどぶ鼠に例えて、卑下している。鳴海家にとって、疎水は「困窮した生活」「逃れたい現実」のメタファーであり、特に敬二は、このような表象としての疎水をうとましく感じている。

G I カットでタップダンスに興じる敬太郎は、後に人見自身が指摘するように、1950年代に流行した「太陽族」とも称せられる人物である。彼は、鬼怒子に対して次のように言う。

敬太郎 (タップを止めて) ふん。偉そうな事いうてるが、前の疎水みたいに、腐ったどろの臭いがぬらぬら澱んでるこの家にいると、やがてお前も、もうお終いや。(略) この家だけやない。戦争に負けたお蔭で、この琵琶湖疎水の下の方の家は一軒ずつどぶのようなメタンガス吹き出して、つぎつぎ腐っていくんやてね…。ぶく、ぶく、ぶく、ぶく…¹⁷。

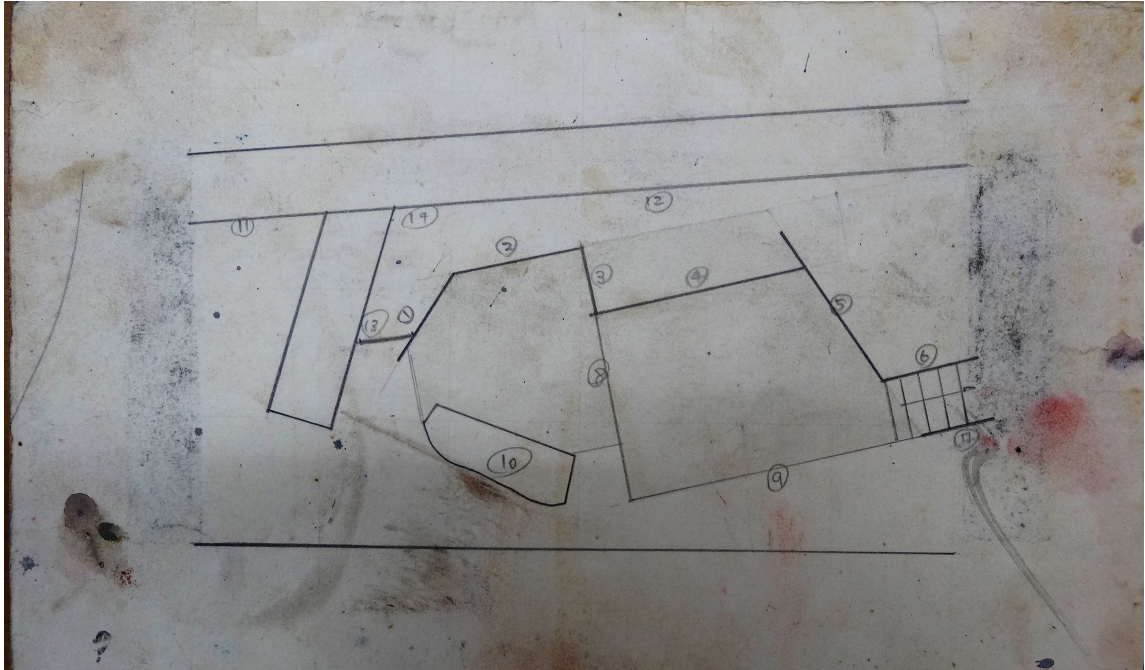
敬太郎は深草界限を露骨に嫌っているが、このように環境を疎んじながらも具体的に行動しようとはしない。劇中、唯一心境の変化を見せるのが、長女の鬼怒子である。劇の終盤、陽が傾いて茜色に移り変わる疎水を眺める鬼怒子は、上流から流れてくるボールを見つめながら、貧乏な生活が嫌だと漏らし、やがて「腐った疎水の臭いで、息が詰りそうな暮しから抜け出したい」と叫ぶ¹⁸。いまだに現実に向かい合わない父親に対して「露骨に嫌悪の情」を示し、生活を自分で切り盛りしていくと決意する。この場面においては、鬼怒子の心境が「柳が萌える

ような緑」から「茜色」へと変化する疎水でも表されていると言える。

四人の疎水に対する態度を整理すると、それは同時に「逃れたい現実」や「困窮した生活」へどのように向き合うか、それぞれの登場人物のスタンスを示していることが分かる。興味深いのは、メタファーとして存在する疎水が、幕開きからずっと、「空間の背後にあるもの」として、彼らの奥に存在しているということだ。大阪大学総合学術博物館が所蔵する劇団くるみ座の舞台美術プラン【図1】を参照すると、上手が板敷きの仕事場、舞台中央部のスペースが居間となっている。居間の前に置かれた受付デスクで客である米兵の相手をしたと考えられる。下手にはクリーニング店の看板が設置される。このプランでは、仕事場の奥に軒先があり、石垣の向こうに疎水が配置されていることが分かる。下手スペースには舞台奥をつなぐ傾斜のある坂が設置されている。



【図1】『琵琶湖疎水下流』舞台美術プラン 立面図
(大阪大学総合学術博物館所蔵)



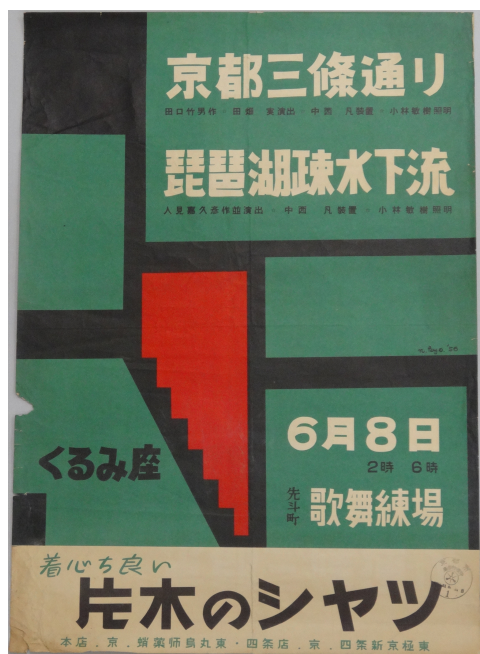
【図2】『琵琶湖疎水下流』舞台美術プラン 平面図
(大阪大学総合学術博物館所蔵)

さらに平面図【図2】を参照すると、坂を上った疎水沿いの道を舞台上手から下手までの長い通路にしたことが分かる。疎水沿いの道を舞台横一杯に取ることで、疎水と関わる演技に幅を持たせる空間配置にしたのではないかと考えられる。

また、この配置によって、観客は登場人物たちの営みが疎水のそば、疎水の前で行われていることを自然と意識する。この時期の人見の作品に特徴的なのは、このような「舞台の裏」を効果的に利用していることである。疎水は観客から見えない位置にあり、登場人物のディアローグを通して、観客の頭の中でイメージされる。実態が見えないゆえに、観客は様々な角度から疎水、つまり彼らの困窮した生活を想像する。この作品においては、美術プランとしてもそれらが効果的に配置されていることが分かる。

人見作品はしばしば、この作品のように「舞台の裏」を効果的に用いた。この手法については人見自身も自覚的であり、彼が影響を受けた劇作派のドラマにおいても試みられた手法だった。人見は、田中千禾夫や森本薫のドラマを論じる際、「ドラマは台詞の背後で起こる」「観客の見えない陰で起こっているドラマが面白いのだ」という山本修二の言葉を用いてこれらの作品を評価している¹⁹。くるみ座のブレーンとして関わった山本も、チャーホフの戯曲を評価する際、「事件は舞台の上で起らないで、その背後に起っている。(略)舞台の背後には歴史のうねりが、いつも大きく波打っている²⁰」と、観客席からは見えない「舞台の背後」に言及している。このことから、当時のくるみ座や劇作派にとって「舞台の裏」

を利用する手法は一般的であり、人見の『琵琶湖疎水下流』もまた、劇作派が吸収した近代劇の手法を引き継ぎながら、「京都」という場所を描いた作品だったと言える。



【図3】『琵琶湖疎水下流』上演ポスター（大阪大学総合学術博物館所蔵）

2-2 待望される「京都もの」

この作品は、田口竹男の『京都三條通り』と合わせて「京都もの」として上演された。大阪大学総合学術博物館が所蔵する緑と赤を基調とした上演ポスター【図3】では、中央下部に階段上になった斜線のラインを確認できる。両作品とも、二階建ての一軒家が舞台であり、頻繁に登場する階段の上り下りを模したものではないかと考えられる。公演前の『京都新聞』においても、「地元作家が現代京都にメスを入れた二つの異色創作劇を発表する二つの“京都もの”を地元劇団がいかにこなすかが注目される²¹⁾」と、「京都」をテーマにした公演が期待されていることが分かる。

もっとも、『琵琶湖疎水下流』の評価は必ずしもよいとは言えなかった。特に評者の意見で顕著なのが、同じ「京都もの」の劇作家としては、田口竹男を越えないというものである。先斗町歌舞練場で行われた公演は、「家族連れ、老人、婦人が多く、いつもの新劇の観客層とは違ったふん囲気をかもし出し、全員素直かつ楽しそうで、舞台との交流が実にびつたりいつて現在の新劇の一つの在り方を示すものを含んでいるようだ。ただ地方色のゆたかな方言劇というだけでは泥くさいリアリズムにおちいる恐れがあるが、今度はより、層密度を増し好成績を納めたのは心強い」と好意的に評価されている。しかしながら、「日本の演しものでは

やっぱり『京都三条通り』が光る」と述べられているのに対し、『琵琶湖疎水下流』は「やりきれない貧乏に押しつぶされようとする姿を描いているが、少々概念的なのが気になった」と田口作品に比べれば積極的な評価がなされていない²²。

田口は戦前から活躍した劇作家で、創設当時のくるみ座を支えた人物でもあったが、彼の「京都もの」をどう乗り越えるかは、同時代の課題でもあった。例えば、原千代海は以下のように『琵琶湖疎水下流』を評価している。

原 どうもこういう作品になると、田口竹男がすぐに頭に浮かんでくる。結局、京都というこの土地ですね。その土地の人間、つまり京都の色々な因習を背負った人間がリアリスティックに非常によく書けているが、田口君だって最後はそういうものに嫌らないで、そういう所から拔出そうとする事をやった。それをこういう新人が——この作家にとっては一つの過程かも知れないが、今更こういう物を書いても仕様がないうような気がして非常に古いと思ったのですがね²³。

劇作家の榊原政常もまた、京都弁による台詞に関しては評価しているものの、最終的に京都の雰囲気をつめた「風俗戯曲」と捉え、それ以上の評価はしていない。郷土作はくるみ座にとっても待望されていたが、それは同時に、田口の描いた「京都」を越えるものでなくてはならなかった。くるみ座と人見は、田口戯曲とは違う「新しい京都」を描く方法を模索する必要があった。

ここで注目すべきは、この作品が一部で「観念劇」として捉えられていることである。「観念劇」の定義については諸説あるが、辻部敏雄は1955年の『演劇評論』において、観念劇を「自然主義リアリズムに反撥し、その隘路から脱出せんとする戯曲」と捉え、三島由紀夫の『葵上』を代表とする近代能楽集連作や、矢代静一の『城館』『雅歌』『壁画』、また安部公房の『制服』『どれい狩り』『快速船』を挙げている²⁴。少なくとも人見の作品が書かれた1950年代には、観念劇は自然主義的なリアリズムを逸脱した新しい傾向を持った作品群として捉えられていた。『琵琶湖疎水下流』を演出した横田雄作は、風俗劇として読んだ際には「貧乏の概念的な描きぶりは大いに気になった」が、「人見君のあの作品は近頃の流行の言葉でいうなら観念劇だよ——田中千禾夫先生のこの言葉を聞いた時、僕は戸惑いました。正直いって、少々時代遅れの風俗劇という印象を持っていたからです」²⁵と、田中の発言によって、現実とは違う人見の主観によって描かれた「京都」であることに気づいたと述べている。

人見自身も「観念劇」の可能性について言及している。1958年1月、『月刊くるみ座』の紙面上で行われた山本修二・山崎正和・人見嘉久彦・毛利菊枝の対談において、人見はいわゆる標準語について「外の世界のテンポというのは、何か凄まじくごうごうと渦巻いてる感じ」とそのスピードの早さを指摘し、それら外の世界を京都弁で表現しようとした時に「京都弁のもっているニュアンスとか、

スピードとか、それらのもっている意味ね。それでは表現し尽くせないものが、その、外の社会にはある」とその困難性を述べている²⁶。そして「その外の現実というものを、グッとねじ曲げて、それを象徴化したり、観念化したりしたものは表現できるんだけど、現実そのもの、というものはね、何かそこにギャップがあるように感じる」²⁷と京都弁の可能性を言及しながらも、それらでは現実を写実的に描くことが難しいと指摘する。

山崎正和は、テンポの早さについては東京の山手言葉の方が遅いのではないかと応えるが、行動のテンポという意味では確かに京都の方が遅いと人見に同意を示し、「坐って喋るのが多い芝居。つまり詩劇だとか、観念劇のような芝居ならかえってその京都弁を生かす機会になるんじゃないですか」²⁸と述べている。人見もこれに同意し、「心理劇、観念劇とか深層心理を書く場合に非常に便利」「詩劇とかミュージカルなんかにも」²⁹と応答する。

彼らの京都弁による観念劇や詩劇という提案は、田口竹男の「京都もの」を意識してのことだった。山崎は「標準語に対する一方言」として京都弁を書くこと自体はすでに田口がやっているため、新しい京都を描く必要性を主張する。人見もまた「舞台の上での京都弁と言うのは、だから、田口さんの京都弁ともつと違った型の京都弁もあり得る」³⁰と述べている。人見の作品は、新しい「京都もの」という課題、そして市井の人々をただ写実的に描写する方法から逸脱した新しい形式の劇作品が要請された時期に書かれたものであったことが分かる。

3 「観念劇」への傾斜 ― 『祇園還幸祭』

それでは、人見の描こうとした京都を舞台とした観念劇とはいかなるものだったのか。この節では『新劇』1958年1月号に掲載され、同年6月13、14日の二日、京都の祇園会館で行われた『祇園還幸祭』を検討したい。

人見の『祇園還幸祭』は、前祭・後祭が形態として残る時代の祇園祭が舞台となる。日付は祇園還幸祭が行なわれる7月24日である。祇園祭には7月17日の夕刻に八坂神社から三基の神輿がお旅所まで巡行する神幸祭があるが、それに先行してその日の朝に行われる山鉦の巡行を「前祭」、24日の御旅所から八坂神社に神輿が戻る還幸祭の前に行われる山鉦巡行を「後祭」と称する。この前祭・後祭の巡行は1947年に復活したが、1966年に合一し、7月17日に合同巡行することとなった。しかし、2014年からは再び49年前の形式に戻して巡行している³¹。

この作品の舞台は、1950年代の京都四条通に店を構える「えり勢」という呉服店。本祭りでお旅所に安置された神輿が八坂神社に戻るのを、登場人物たちが待っている。行信とふさ夫婦は、弟である要とその妻で「ころちゃん」という愛称で呼ばれるあい子、そして行信の従兄である悦次に部屋を貸しながら呉服店を営んでいる。

行伸とふさには須栄という娘がいる。彼女は股関節脱臼という障害を抱えている。須栄は家出のために店の債権を無断で持ち出し、夕方に金融屋からお金を受

け取るつもりでいる。そのことを知ったあい子は、須栄のことをふさに相談しようとするが、ふさは「御輿が氏子の門前通過するまで家族間のトラブル聞いたら一年間の祈願が無駄になる」という迷信を持ち出し、相手にしようとしなない。要にも彼女の対処を持ちかけるが、彼は消極的で、神輿が店の前を通りすぎてからで問題ないと言う。

二階から下りてきた須栄は、家に訪ねてきた学友である南方志都と悦次が自分の参加できない行楽の話を持ち出したことに気を悪くして、口論となる。志都は彼女が神経質になるのは、交際している宅磨の転勤にあるのではないかと言う。須栄は小学校の時に蔑まれないよう主席で卒業したが、今も卑屈になっており、再び二階に上がってしまう。

行信とふさは京都の得意先に御召や暖簾を手渡す準備をし、新聞記者である要にも、また得意先について来るよう言う。ふさと行信は、昨日あったあい子と要の夫婦喧嘩に触れ、あい子が過去に別の男と関係があったことを気にかける。

あい子は一階に下りてきた須栄を問い詰めるが、須栄は再発した股関節脱臼の話を持ち出して、債権の話を口止めするよう頼み、二階に上がってしまう。

祭囃子と神輿の近づく中、あい子は須栄の家出の計画は、宅磨が別の女性と関係を持ったのが原因であると悦次から聞く。あい子はもう一度、須栄に家出の理由を尋ねる。男のあやまちも月日が経てば解決すると言うあい子に対して、宅磨を許せば世の夫婦のように曖昧になってしまうことが許せないと須栄は反論する。あい子は過去に男に騙されて捨てられたという「あやまち」があり、今も要との夫婦生活のしこりとして残っていた。自分のことを言われているように感じたあい子は、須栄を説得できない苛立ちを夫の要にぶつける。要とあい子は「あやまち」を清算するために情熱的に抱き合い、お互いの愛を確かめる。

そこに再び須栄が戻ってくる。彼女は、学友である志都の話を持ち出し、夫婦になれば「いつの間にか普段の暮しのすべての気持や行いまでが、(略)お座なりの誤魔化しでしか過せんようになる」ことが怖いと言い、それらを心の奥底にひそむ「怠けた、卑しい狡さ」だと言う。須栄は、志都のように当たり前の夫婦になりたいくはないが、宅磨を諦めることもできない。暗に自分たち夫婦のことを言い当てられたあい子は、喉の奥で意味のない叫び声をあげる。

神輿が通りすぎ、還幸祭は滞りなく終わった。そこに、金融屋の兵頭がやってきて、ふさと行信にも債権を持ち出したことがばれてしまう。彼らは二階から須栄を連れてくるが、彼女は店を飛び出す。須栄を引き止められなかったあい子が「失意と怨嗟と怯えをこめて」阿呆と言い、舞台は幕となる³²。

この作品において、まず明確なのは、ふさ・行信夫妻とそれ以外の人物の還幸祭に対する温度差である。ふさは、劇の冒頭からあい子に対して、井戸の蓋開けや戸の門を掛けること、神輿担ぎの青年に御神酒を振る舞うといった、古くからの慣習を守るよう言いつける。昨年「えり勢」は祇園祭で「楯持ち」をつとめていて、ふさはその由緒正しき家柄に誇りを持っている。一方、舞鶴から転勤して

きた要とあい子夫妻は、祇園祭の慣習のことを知らず、悦次や須栄ら若い世代も還幸祭についてはふさや行信ほどの愛着を持っていない。この劇では、京都の因習である祇園祭に参加できない若い世代が中心に描かれる。

人見は、『祇園還幸祭』のパンフレットにおいて、「日々の生活の狎れの中からフッと魂を卑俗にひきずりおろす女衞をひそめていることを剔出した」とその執筆意図を述べている³³。この劇では、過去のあやまちもいずれ解決されるとあい子が主張する「愛情」と、いつの間にか馴れ合いとなって誠実に自分たちの愛情を見つめなくなると須栄が主張する「性の卑俗化」がドラマの対立要素となっている。「あの文学青年やった叔父さんが、何時の間にか父さんたちと平気で清元を唄い、ころちゃんには悪いけど世間並みのサラリーマンにならばつたみたい、夫婦も何時の間にか狎れ合うて、誠実に自分らの愛情をみつめようとせえへん」という台詞で分かるように、須栄からすれば、あい子らは、ふさや行信らに代表される古い制度に与しているにすぎず、須栄が旧い家庭の枠組からどのように逃れるかもドラマの重要なモメントになっている。

この劇は、『琵琶湖疎水 downstream』と同様に一つの場所で展開し、「舞台の裏」として祇園還幸祭の行われている四条通が設定されている。劇の中では、祭囃子や京洛新聞宣伝カーによるアナウンス、神輿の通る音が挟まれる。特徴的なのは、これらの音が先に述べた「愛情」と「性の非俗化」という二つの対立要素を高める効果を担っていることだ。

特に際立っているのが、物語終盤、須栄が世間の多くの夫婦に卑しさを覚えると打ち明ける場面である。あい子は、夫婦にひそむ卑俗さをはげしく否定しようとするが、この祭囃子はまさにそれら内面の葛藤が最高潮に達したときと一致している。

須栄 （発作的に叫ぶ）うち、宅磨さん許す許さんの悩みやないねん。…
…うち、あの人の侮辱受けたら、きつと、うちの軽蔑してる、憎んでさえいるお志都夫婦みたいな……世間の多くの夫婦みたいな、惨めな、汚ない男女になり下るのよ！ 下るのやわ！

あい子 ……（おびえたように須栄から少し離れる）（略）過去のある夫婦が幸せになれんちゆう法おへん。もう一度、ね、もう一度。……現にこ……

（囃子、この時最高頂になる。あい子、言葉を切って熱狂的なリズムに耳を傾ける。須栄もその音に瞬間魂を奪われたように表をみつめる。二人、その姿勢のまま間。やがて囃子がピタリと止る）³⁴

神輿の通過後、須栄は実は妥協しなければ夫婦は成り立たないことは分かっていると、家出の計画を諦めようとする。「困窮した生活」や「逃れられない現実」

を疎水の描写で暗示した前作と同様、囃子や宣伝カーによって示される祇園還幸祭は「愛情」と「性の非俗化」という両者の葛藤のメタファーと捉えられる。

人見は、時代が下るにつれ、人物の内面に入りこんだ抽象的な世界を描くようになる。例えば、『友絵の鼓』(1964)と『隅田川』(1976)はともに京都の能楽界を舞台とし、女性との官能の世界に身を委ねながらも苦悩する男性を主軸に描いている。作品は一幕物から多幕物へと移行し、回想やコロスの使用、劇中劇といった手法で、その葛藤を描こうとしている。観客からは見えない「舞台の裏」を利用して、登場人物の内面をメタファーとして描く 1950 年代の二つの作品には、後の作品で顕著となる観念劇への萌芽が見られる。

しかしながら、『祇園還幸祭』もまた、『琵琶湖疎水下流』と同様地元の人々にはそれほど受け入れられなかった。『京都新聞』は、「作者には“京都”がつかめていないようだ。後の祭のことを後宮（あとみや）などといったり、言葉も大阪弁とごっちゃだし「祇園還幸祭」もはやしの音が効果に使われている程度で作品の上に決定的な位置をしめていない」と積極的な評価をしていない³⁵。『夕刊京都』も「第一にドラマでいおうとしていることがはっきりせず、あいまいな人間関係の中で終わってしまう。これはドラマにも問題はあるが、俳優相互に交流が欠けているからでバラバラの舞台」と、役者の演技の未熟さが挙げられている³⁶。

しかし、これらの評価はただ技術的な未熟さだけが原因にあったのではなく、人見が描こうとした自然主義的なリアリズムから脱した観念劇としての「京都」が受け入れられなかったとも捉えられる。イエーツの詩劇『心のゆくところ』と同時上演だったことから、先に述べた「詩劇」や「心理劇」といった新しいジャンルの作品に取り組む目論見がくるみ座にはあった。「愛情と性の卑俗化へ作者が中畑・佐々木の夫婦と松村の不具の娘とを対比しながら描こうとしているのが、ひどく観念的な怒号に終わっている」「装置の前景アーチが京の旧家をデフォルメしているのも登場人物とその内面性の戯画化をめざしたところから来ているが結局は失敗」という地方新聞の劇評からは、くるみ座が観念劇としての新しい「京都」を描こうとしながらも、まだ地元の観客は京都を写實的に再現した、田口のような作品を期待したことが読み取れる。

くるみ座による人見作品は必ずしも成功したとは言えなかったが、これら二作品は、それぞれの地域性に向き合いつつも、写實的なリアリズムを越える作品が求められていた時期に書かれた。地元観客の消極的な評価は、人見の劇作家としての指向と 1950 年代の地域の観客が求めるものの葛藤を如実に示していたと考えられる。

むすび

本章では、人見の京都を舞台とする二作品をみることで戦後新劇がどのようにローカリティと向き合ったのかその一端を示した。人見の作品は必ずしも「京都」という地域を称揚するものではなく、むしろ一般的なイメージから零れ落ちる「京

都」を描いた。『琵琶湖疎水下流』であれば、京都の近代化のシンボルである琵琶湖疎水の下流に住む人々を描き、『祇園還幸祭』では、京都の因習である祇園祭に参加できない若い世代を中心に描いた。田口もまた、『京都三条通り』や『翁家』といった作品において、時代の趨勢によって没落していく京都の人々を多く描いているが、田口作品の登場人物の変化が変わりゆく京都と呼応しているのに対して、人見作品では変化する京都に対応できない、いわば停滞した人物が中心に描かれた。

本章で取り上げた二作品には、1960年代以降人見の作品で顕著になる「観念劇」としての傾向がすでに見られる。これらは現実の京都からは乖離し、当時の観客からは受け入れられなかった。しかしながら、逃れられない困窮した生活や、男女の愛や魂の卑俗といった主題を、琵琶湖疎水の澱みや還幸祭における祭囃子といったモチーフで示す手法は、京都の風俗を写實的に描写した田口とは一線を画していた。

その後のくるみ座のレパートリーを参照すると、『隅田川』のような京都を舞台にした作品は確かにあるものの、山本修二が期待したような「京都もの」が再演されることはほぼ無かった。むしろ彼らは、創設当初から掲げた「言葉」の劇を重要視し、以降も劇作派の作品や西欧の古典劇、不条理演劇を上演した。彼らは古今東西のドラマを京都の観客に教授するという意味において、地域劇団としての立場を確立していったと考えられる。

地域を舞台にするドラマの創造は新劇の劇作家によって、戦後至るところで模索された。本章で取り上げた作品に共通する「舞台の裏」を利用する手法は、必ずしも真新しいものではない。注意すべきなのは、人見が先代の劇作派の手法を「京都」という場所に順応させたことにある。1950年代の人見による劇作品は、地方性に日本のドラマの独自性を見出そうとした岸田國士の理念が、どのようにローカリティと向き合ったのかを検討する上でも重要な意味を投げかけていると考えられる。

【注】

¹ 岸田國士「方言について」『岸田國士全集 第一〇巻』新潮社、1955年、p. 113

² 小山祐士「私の演劇履歴書」『小山祐士戯曲全集 第一巻』テアトロ社、1967年、p. 467

³ 例えば、『京都近代文学事典』（日本近代文学会編、和泉書院、2013年）は、京都の近代文学に関わる作家を網羅しており、山崎正和とくるみ座の関わりについても記述しているが、同劇団で活動した人見嘉久彦や田口竹男は立項されていない。

中谷文乃は同書巻末のコラム「京都と〈近代〉演劇」（pp. 386-387）の中で、劇団くるみ座と喜志哲雄、映画との関わりについて述べているものの、大阪大学総合学術博物館に寄贈された資料について「段ボール箱にして五十個にもなる手掛かりが、演劇史に位置づけられるべく繙かれる日を待っている」と述べていることから詳細な研究はまだほとんど行われていないことが分かる。

-
- ⁴ 毛利菊枝、人見嘉久彦「言葉に魅せられて（最終回）－舞台生活六十年」『悲劇喜劇』1981年9月号、早川書房、p.75
- ⁵ 『語りもの京都新劇史』京都新劇団協議会編、1974年、p.20
- ⁶ 同掲書、pp.23-24
- ⁷ 山本修二「くるみ座への期待」『琵琶湖疎水下流』上演パンフレット、大阪大学総合学術博物館所蔵、1956年、p.12
- ⁸ 高山義三「創刊を祝う」『新劇京都』1957年10月号、京都新劇団協議会、p.34
- ⁹ 琵琶湖疎水の歴史については『琵琶湖疎水の100年』（京都新聞社編、京都市水道局、1990年）、田村喜子『京都インクライン物語』（中央公論社、1994年）に詳しい。
- ¹⁰ 琵琶湖疎水沿いの景観については、『伏見の現代と未来』（聖母女学院短期大学伏見学研究会編、清文堂出版、2005年）を参照。
- ¹¹ 人見嘉久彦「戦後の混迷のなかで」『悲劇喜劇』1980年9月号、早川書房、p.46
- ¹² 立命館大学産業社会学部鈴木良ゼミナール『占領下の京都』、文理閣、1991年、p.38
- ¹³ 人見嘉久彦「琵琶湖疎水下流」『新劇』1955年11月号、白水社、p.2
- ¹⁴ 同掲書、pp.2-18
- ¹⁵ 同掲書、p.5
- ¹⁶ 同掲書、p.17
- ¹⁷ 同掲書、p.12
- ¹⁸ 同掲書、pp.15-16
- ¹⁹ 人見嘉久彦「やはり光る“劇作派”の戯曲」『悲劇喜劇』1996年2月号（早川書房、p.58）や、人見嘉久彦「台詞の文学性－「詩」と「文体」－」『悲劇喜劇』1997年1月号（早川書房、pp.21-22）などで確認できる。
- ²⁰ 山本修二『演劇寸史』中外書房、1958年、p.154
- ²¹ 「各座・野心作を発表 今月の新劇 注目ひく『琵琶湖疎水下流』」『京都新聞』1956年6月7日、夕刊4面
- ²² 「物足らぬ現代化 くるみ座の“京都三条通り”」『京都新聞』1956年6月11日、夕刊3面
- ²³ 「戯曲合評」『悲劇喜劇』1956年1月号、早川書房、p.9
- ²⁴ 辻部徹雄「観念劇を衝く」『演劇評論』1955年10月号、演劇評論社、p.2
- ²⁵ 横田雄作「琵琶湖疎水下流」について一人見嘉久彦君へー」『琵琶湖疎水下流』上演パンフレット、1956年、p.4
- ²⁶ 新春放談「京言葉と芝居と」『月刊くるみ座』第7号、1958年1月20日、p.2
- ²⁷ 同掲、pp.2-3
- ²⁸ 同掲、p.3
- ²⁹ 同掲、p.5
- ³⁰ 同掲、p.5
- ³¹ 山路興造、村上忠喜、大谷節子、岡田万里子、中尾薫「シンポジウムⅡ 京都における「伝統」という言語－大念仏狂言・能楽・京舞・祇園祭を例として－」『演劇学論集』60号、日本演劇学会、2015年、pp.106-107
- ³² 人見嘉久彦「祇園還幸祭」『新劇』1958年1月号、白水社、pp.2-22
- ³³ 人見嘉久彦「云わでものこと」『祇園還幸祭』パンフレット、大阪大学総合学術博物館所蔵、1958年、p.10
- ³⁴ 前掲「祇園還幸祭」、p.20
- ³⁵ 「つかめない京都」『京都新聞』1958年6月16日
- ³⁶ 「舞台不統一 祇園還幸祭」『夕刊京都』1958年6月19日

第二部

第二章 劇団はぐるま座と「山口」—— 創設から訪中公演まで

前章では、人見嘉久彦が劇団くるみ座で上演した二作品を取り上げ、戦後新劇が「京都」をどのように描いたのか考察した。この章では、山口を拠点に活動する劇団はぐるま座の活動を中心に取り上げる。

はぐるま座は1952年に創設された山口県の劇団である。「平和と独立、民主主義を求める人民の政治に奉仕する演劇」¹を行うために、12人の若者によって山口市で創設された。前身は山口演劇研究所であり、2015年現在まで活動を続けている。劇団員はおよそ20名で、高杉晋作を主人公に据えた創作劇『動けば雷電のごとく』、山口県光市出身の詩人・磯永秀雄の詩劇や児童劇を取り上げ、山口のみならず関西や九州、沖縄まで巡演する²。

本論は、主に1950年代の劇団創設から60年代の中国文化大革命による訪中公演を取り上げ、戦後日本において伝播した自立演劇運動がどのようにローカリティと向かいあったのか検討したい。

1 1950年代における劇団はぐるま座の活動

1-1 自立演劇運動からの出発

1951年6月に新演劇人同盟によって刊行された『劇生活』を参照すると、戦後山口県内に広がった演劇運動がどのように始まったのかを知ることができる。この雑誌は後に劇団はぐるま座で演出を務める日笠世志久が事務局長をつとめた。

日笠は、巻頭言「演劇人の当面の課題」において、宮本百合子の言葉を引き合いに出しながら、理性を擁護することで、今日の人類の平和を守り祖国の独立を勝ち取ることができると述べ、20世紀の発展的なリアリズムもまた、理性の擁護を叫び続けなければ形成出来ないと主張し、当時の新劇を次のように批判する。

杉村春子が新派的な中に逃避し、小市民階級の生んだ新劇というジャンルがその他のベテラン達でさえも今日の社会矛盾の錯ソウした激しい対立の複雑な中でいまゝでの安易な立場に尻をあたゝめる事さえできず、現代劇の樹立という品のよいお手盛りのヘリクツでケチな現在のわが国の資本家共にすがりつき、もつと安価な大衆のセツナ的な感情にもぐり込もうとしている³。

日笠は同時代の新劇の傾向を「軍閥に対する抵抗の放棄をなしたことのみにくい本質を再びつづけようとする事の具体的なあらわれに過ぎない」と述べ、「戦後五年経た今日無方向と演劇的蒸化の情熱を持てあまして無数の自立劇団、多くの観客」に適切な指導を与えることの必要性を主張する。『劇生活』の中で扱われる「自立劇団」「自立演劇」は、そのほとんどが職場を中心とした素人たちに

よる演劇を指している。「文学における百合子の如く、戦争の危機の社会的現実に対して反戦平和の輝かしい理性の苛烈な実践を通じて演劇創造を斗いとらねばならない」という日笠の主張からは、反戦や反帝国主義的な思想に影響を受け、演劇によって、それらの思想を体現しようとするスタンスが読み取れる。

はぐるま座の座付作家であった諸井条次は戦後全国の自立演劇を中心に指導した新協劇団に『つばくろ』(1950)という作品を提供していた。日笠もまた、自立演劇の活動家養成を目的にした中央演劇学校で学んだ経験があった。このことから、専門の劇団でありながら、はぐるま座は自立演劇と共通する作品の創作姿勢を志していたと考えられる。1951年に創設されたはぐるま座のメンバーは、専門的な演劇人だけではなく、レッドパージを受けた職場の自立劇団員、労働者、学生ら12名だった⁴。

諸井は、戦後間もなく劇生活社という出版社を山口で立ち上げ、先述した『劇生活』や数多くの戯曲を出版する。1953年に出版された『冬の旅』は先述した日笠の指向が反映された作品といえる。この作品は前年の1952年新協劇団の研究公演で上演され、1953年にはぐるま座によって上演された。1964年には、はぐるま座が改訂版を再演している。

舞台は1951年、まだアメリカの占領下で朝鮮戦争の時代の中都市の診療所。この診療所を営んでいるのは、克子とその父秀次郎で、彼女らは生活を切り詰めながら町民の診療にあたっている。克子には、戦時中に知り合った医師の政行がいた。政行には前妻とのあいだにふたりの娘、信子と美恵がいる。政行たちは、みな克子の診療所を出入りする。長女信子は先の戦争で夫を亡くし、次女美恵には俊雄という婚約者がいる。俊雄もまた大病院の医師であり、将来を約束されている。この診療所では、サチが看護師として働いており、小学校教師である兄の圭吉も頻繁に出入りする。圭吉はどうやら信子と恋愛関係にあるらしい。

彼女らのもとに、政行の戦友であった右田という人物がやってきたことで、政行の過去が明らかになる。

右田と政行は、かつて731部隊で細菌兵器を作っていたという過去があった。右田は、戦後責任を免れた当時の科学者が大学の研究所に次々と雇われていることを引き合いに出し、政行に対しても、アメリカの新しい細菌研究所をすすめる。さらには、信子の夫もまたかつて731部隊に所属し、部隊の中で右田によって殺されたことが明らかになる。克子や政行の娘達は政行の過去の行いを知る。また、「平和を守る会」を組織して朝鮮戦争の反対を呼びかける圭吉や信子、学生運動に参加する美恵らと、これまでの細菌研究の経験を活かしたい政行と右田らは次第に溝を深めていく。政行は、自分の科学者としての存在を、俊雄の父が経営する大病院で示すために美恵との婚約を急いでいたが、GHQの公衆衛生部に雇われた右田のはからいにより、県の衛生部へ引き抜かれることになった。

学生運動を行っていた美恵が検挙されるが、政行は娘たちよりも右田の提案を受け入れ、克子らのもとを離れる。検挙されていた美恵がぶじに戻り、克子や秀

次郎は再び、診療所の経営に奮起する。克子が信子に電話で政行のことを「冬の旅に行ってしまった」と言い、舞台は幕となる⁵。

1953年初版の前書きによれば、登場人物の政行は「現代小市民インテリ」と位置づけられ、「科学中立主義と云う人間として最もみにくい非誠実的な道すじに照らし出し、呵責ない批判」⁶をはなった作品と紹介された。この作品は世界平和協議会の「細菌戦争反対」のアピールから生まれ、後に劇団代表となった藤川夏子も「国際的にストックホルム・アピールの平和署名運動の拡大しているなかで創作された『冬の旅』にも感動した。若い時に志した働く人のための芸術をという願いはだんだんつのった」⁷と述べている。

一方、再演を観劇した劇作家の宇津木秀甫が指摘するように、この作品はチェーホフにみられる「近代劇的な手法」⁸でまとめられ、細菌線への反対運動や小市民的なインテリに対する批判だけでは捉えきれない側面を持つ。『冬の旅』は、診療所を舞台に政行側、克子側それぞれの主張が示されている。例えば、現代の小市民インテリと称された政行は、1964年の再演版において、犯した過ちから逃れられない矛盾を次のようなセリフで示している。

自分でもわからない。僕はどうしてここに座っているのかな。こんなに神妙な顔をして。僕は恐ろしい戦争犯罪のけんぎにかけられた人間ですが、すっかり悔い改めています。こうして勤勉な町医者として働いています。どうぞ、おめこぼしを願います。なんだ。馬鹿馬鹿しい。なにもかも昔にかえってくるじゃないか⁹。

政行は町医者に成り下がっていると自分を貶め、再び研究に没頭できる自分を思い出して克子とやり直そうとするが、克子は彼の不正を許せない。この物語では、大きくは政行・右田らと克子・政行の娘らが対立するが、双方の意見はどちらかが屈服すること、また弁証法的に交わることもなく、宙ぶらりんのまま幕を閉じる。この作品は、細菌戦の残虐性や小市民インテリの欺瞞を暴くというよりも、むしろそれらを背景に、1951年という時代に一つの家庭が崩壊していくさまをリアリズム劇の様式を用いて検証した作品であると言える。

1-2 山口県の文化サークルとの合同公演

山口県における演劇運動を知る上で、特に重要な資料が1955年に創刊された『長周新聞』である。後に日本共産党左派の議長となった福田正義によって創刊され、現在まで山口を中心に配布されている。劇団はぐるま座の活動や、山口県内の芸術家による座談会、戯曲や劇評などが数多く掲載されており、戦後山口県の芸術活動を概観することができる。

『長周新聞』を参照すると、1950年代のはぐるま座が、諸井の劇作品を上演するのと並行して、山口県下の演劇サークルや芸術団体と積極的に関わりを持った

ことが分かる。『長周新聞』が企画した座談会では、「テーマ主義の克服」（1956年11月）、「現代精神の民族性」（1957年2月）、「芸術家の世界観」（1957年6月）、「平和運動と関連した芸術活動の諸問題」（1957年9月）と毎回テーマが設けられ、はぐるま座の諸井や日笠の他に、演劇の分野からは下関を拠点とする海峡座の武部忠夫、現代詩の分野からは駱駝詩社の磯永秀雄、べにしの会の川崎隆と大島寿二、美術の分野からは55年会の名井玲が参加し、ジャンルを越えた討論が行なわれている。

例えば、1958年に行われた座談会では、美術におけるアンフォルメル運動や演劇における安部公房らの活動が挙げられ、それらを批判的に検証し、どのように乗り越えるかが議論されている。詩人の麻生久は「詩劇とかシナリオとか、何とか方法的にも破って行こうとする新鮮さが、これからの問題」¹⁰と述べ、現代詩の側からも、これまでの形式をどのように乗り越えるかが検討されていることが分かる。

麻生の提案する「詩劇」は演劇の側からも求められた。日笠は座談会後、今日の新劇の行き詰まりを指摘し、「新劇が高い次元で幅の広い人民性をつくり上げる道に到達するには、当然日本の文化の発展に即して、かつまた他の文学・芸術ジャンルとの交流共同作業なしにはできないのは自明である。（略）いまこそ演劇は詩人達の正しい参加と援助を必要としている」と詩人によって書かれた詩劇の必要性を主張する¹¹。このような要望は、実際に1959年4月5日に「春の夜の詩祭」を行う契機となった。この公演は「多様なジャンルの団体が、創造活動の上で協同することによって、それぞれの団体の創造活動をいっそう豊かなものにすること」¹²を目的としており、劇団ははぐるま座を含めた11の団体が「芸術集団・火の扉」と称して、詩の朗読・構成詩・シュプレヒコール・詩劇・合唱を共同で行った。全体の構成や詩の朗読にははぐるま座が当たり、舞台装置については55年会が担当した。「春の夜の詩祭」の構成は二部制で第一部は磯永秀雄の『火の扉』を含めた詩が14篇、合唱が3曲、第二部は詩が8篇、合唱が1曲だった。また詩の内容も、地方の工場の閉鎖によって浮き沈みする青年群像を描いたシュプレヒコール『閉鎖工場』や、磯永秀雄による童話劇『天狗の火あぶり』など、傾向の異なる朗読詩の試みが行われた¹³。

上演後、装置を担当した名井玲はジャンル間の十分な話し合いが不足していたことを挙げながらも、「詩というモチーフによって触発されたイメージを舞台全体の流れの中で勝手に形象しよう」¹⁴としたことを意図に挙げ、それまでの新劇から逸脱した装置のあり方を模索したと述べている。しかしながら、舞台監督の矢野弘は「舞台での公演であるという前提条件のみに注意が向けられ額縁式舞台の公演に直接たずさわっている演劇関係者の経験だけにすべてがゆだねられざるを得なかった」¹⁵と述べており、異なるジャンルの交流による革新という意味では課題の多く残る公演だった。以降、「芸術集団・火の扉」において上演が行われた記録はないが、『長周新聞』においてはその後も、各集団による相互批評が行われ

ている。

「春の夜の詩祭」が興味深いのは、山口県下における地域共同体の連帯が「中央」に向こうを張る形で行われているだ。日笠は「春の夜の詩祭」に際して、「とりわけ地方文化を背負う人々がこの問題にとりくみはじめようということは、今日の日本文化を一握りの大都市生活者にまかせられなくなって、新しい荷い手達が私も含めて自覚はじめたのだというに大きな意義があるように思う。もはや日本文化の中央集権化は土台から崩れ去らねばならない」¹⁶と述べている。彼らにとって「詩劇」とは、従来の新劇の形式を乗り越えるための方法の一つであり、第三部第二章で後述する大阪・円型劇場研究会月光会も多くの実践活動を行っている。リアリズム劇に傾斜したはぐるま座もまた、当時彼らと同一の問題意識を持っていたと考えられる。

その後、はぐるま座は形式的な実験こそ行わなかったが、西日本各地を巡演することで、都市圏以外の観客を開拓しようとする。1961年の『悲劇喜劇』では、はぐるま座の収入のほとんどが年間約120日の公演と200日以上移動によって賄われていることが報告されている。公演対象は児童劇による小、中学校の学校上演が主であり、その他に高校や労働組合、青年団、サークルによる一般公演が行われた。公演地域は、中国地方や九州地方を主として、四国、和歌山、関西の若干に及んでいるが、一年の半分は福岡、山口の両県で活動したという。「片方で児童劇運動の追究を継続しつつ、少なくとも劇団経済の半分以上を、大人の為の公演で補う道を辿ろうとしている」と課題を挙げながら、はぐるま座は次のように劇団の活動を紹介している。

北九州、山口県の労働者を中心とした一〇ヶ所位の定期公演地の深い層との結合、年一本の児童劇巡演。小都市、農村並びに高校公演の為の作品、サークル指導を含めた演劇研究所の開設。以上が大まかな活動プランである。地方の演劇センターとしての役割が肩にずっしりかかっているのが、私達の最近の情勢でもある。(略)地方の演劇センターとしての位置が私達の一つの目標になっている事は、一方で地方における専門劇団を発展させるために必須の側面だからである。劇団活動家＝観客＝サークル、それらを量質共に生み出す仕事ははぐるま座自身のすぐれた専門劇団への志向と定着の自己運動と深く結びついているのである¹⁷。

前章で取り上げた京都における戦後新劇の状況と同様、山口においても1950年代から60年代前半にかけては、地域的共同体に対する意識が高まり、専門劇団であるはぐるま座もまた自分たちの依拠する「山口」という場所に自覚的であったと考えられる。はぐるま座は「地方の演劇センター」として、山口県下の芸術的コミュニティを牽引する存在であったと言える。

2 『野火』 — 訪中公演における改訂

1950年代から60年代のはぐるま座を概観するにあたって特に重要なのが、1960年代後半から中国と積極的に交流を持つことである。1967年に、日中文化交流のため中国各地を四ヶ月まわり、毛沢東中国共産党主席らの前で、諸井の『野火』改作版を上演する。この節では諸井の作品と改作版を比較しながら、諸井の執筆した作品が当時の政治的な影響を受けながら、どのように変質したのかについて明らかにしたい。

1962年に諸井によって執筆された『野火』は、明治時代に秩父郡の農民が武装蜂起をした秩父事件を背景に、部落民である茂助一家が一揆を起こすまでの物語である。これは諸井自身が埼玉の秩父出身であったことが反映されている。織物工場主の正吉や、警視庁刑事の義三郎といった、資本家や権力をもつ登場人物はいるものの、彼らへの抵抗というより部落の問題を中心に扱い、村内で結婚できない娘ふみと小学校教師である清次の葛藤や、茂助と糸屋女工しのの報われない恋愛を中心に描く。農民の武装蜂起や農民対資本家という構図は背景にしりぞき、農民の中でも、すれ違いや諍いのあることが描かれている¹⁸。

1966年に『長周新聞』は文革路線を紙面でも打ち出すが、特に1967年から、積極的にはぐるま座の訪中公演や日本での巡回公演の様子を報告している。はぐるま座は1967年の7月30日から12月3日の約4ヶ月に渡って中国で公演を行い、北京、ハルビン、上海などで『野火』と『嵐も吹雪もどんとこい』を上演する。この訪中公演に際して、『野火』は作者の諸井ではなくはぐるま座によって改作される。

毛沢東主導による中国文化大革命は演劇にも大きな影響を与えた。瀬戸宏によれば、文化大革命の始まる1966年以降、そのほとんどの上演は革命現代京劇やそれを地方伝統劇に置き換えたものとなった。革命現代京劇は文革中も登場人物の階級性を強める方向で改訂が続けられ、間もなく八つの革命模範劇として整理される。これらの作品は共産党の革命闘争に取材したもので、肯定的人物と否定的人物が明確に分かれ、最後は常に共産党を代表する肯定的人物の側の勝利が示されて終わるというものだった¹⁹。

『長周新聞』で報告された『野火』改訂のプロセスを辿ると、はぐるま座の改訂もまた、中国文化大革命を反映したものであったことが分かる。この作品はまず「日本の秩父の山村地帯の農民が武装蜂起した戦いのものがたり」と捉えられた。具体的に改めるべき問題点として「貧農が正しく描かれていない」ことが挙げられ、「指導者として茂助（貧農）をえがき」、農民の指導的役割を明確にした。また、「劇の幕間にあったシュプレヒコールと“語り”を削り、かわりに公演の意義を語り、劇の内容に関連する毛主席語録を観客とともに唱和、劇の説明を行う。各幕ごとに農民に扮した語り手が幕の名称と毛主席語録をよむ」と作品の形式そのものに手を加え、「一幕「圧迫」、二幕「怒りは炎となる」、三幕「反抗」、四幕「団結」、五幕「造反背理」、終幕「偉大な毛沢東の勝利万才！」と幕の説明がさ

れた。結末は「新しく書き加えられた終幕はインターナショナルが流れる中貧農の戦士たちが、左派の旗を先頭にすすむ現代の労働者につづいているところからはじまり『東方紅』とともにホリズントに写る毛主席の肖像に一斉に語録をさしだすところで幕になる」²⁰と変更されている。



【写真1】『野火』訪中公演における最終場面（『長周新聞』1967年8月30日、4面）

『長周新聞』に掲載された写真【写真1】を参照すると、ホリズント中央に毛沢東が映し出され、農民達が毛沢東語録を掲げていることが分かる。プロローグには、地方で座織工場主をつとめる正吉が女工をいためつけるエピソードが挿入され、美術においても、第一幕の「黒金正吉の糸くり場」で番頭と女工の働く場所の背景を替え、より抑圧者と被抑圧者の階級関係が明確にされた²¹。当初、諸井の戯曲が持っていた貧農の個人的な葛藤は捨象され、農民と資本家による闘争が全面的に称揚されている。

諸井は、この『野火』の改作を機にはぐるま座から脱退する。演出した日笠が述べるように「あの「文革」のなかで、劇団側で作者の意図に違えた大幅なレジャーを行ったため、作者はとうとう、日本でこの舞台を見ることを拒否して劇団との関係は断たれてしまった」²²ことは明らかだろう。諸井は以降、はぐるま座に関わらず、人形劇や歴史書の執筆にとどまった。

しかし、劇団内の創作プロセスを検証すると、必ずしもこの脱退が「文革」だけによるものとは限らないのではないかと考えられる。はぐるま座は帰国後も、日本において凱旋公演を行い、1968年1月に『野火』を山口県下で上演して以降、3月18日に名古屋、21日に東京、23日に大阪、26日に神戸をまわり、4月以降も全国で公演を行った。その上演は詳細に報告され、『長周新聞』ではどの会場で

も熱烈な歓迎があったと報告された。公演後の座談会において、特に参加した俳優が感想として挙げているのが観客の野次である。

山本卓 修正主義に対する憎しみというのは舞台では清次先生に集中される。清次を大次郎少年が馬乗りになって撲る場面では、訪中公演でも大きな反響だったが、山口県での公演がもっとも激しかった。「ぶち殺せ！」という声や気迫が観客から舞台にせまってくる。われわれはそれに助けられて演技がするどくなっていく。だから私が正吉旦那をやっている、農民からやっつけられる場面になると、長門公演でも自労の人たちが「やれやれ！ もっとやれ」というのが聞えてきた。そういうたたかいの息吹が舞台と観客のあいだをものすごい勢いでいきかうようなとくに反修斗争の息吹が全国公演ですばらしかった²³。

清次役を演じていた篠田勝之もまた「そういう意味で舞台と観客の一体化は、単に気持ちがかよいあうというのではなく、たたかいをお互にすすめていくというものになっている。たとえば下関のときなんか、私も清次先生をやっている修正主義に対するにくしみをそのままぶっつけられた」²⁴と述べている。舞台と観客の間に積極的な交流があったことがわかるが、一方で、専門の演劇誌においては、「手と同意の声が客席から沸きおこり、お祭りのような場内である。舞台に展開する労働者の闘いに、それがどう展開しようと、最初から観客には批判の意志がないかに見え、そのことが舞台の一直線の盛り上がり、同時に、一種の単調さの原因ともなる。勝利の確信に支えられた活力はすがすがしいが、こんなに安心してきっていて大丈夫なのかと不安にもなる」²⁵と熱狂的な空気に戸惑いを感じる劇評も散見される。『毎日新聞』のコラムでも、「それはまさに楽天的といってもいいほどに人民が“勝利する”劇だった。いや、劇とよんでいいものかとうか。そこにあるのは図式的な階級の対立であり、苦しみなしの勝利なのだ」²⁶と作品が批評されている。

はぐるま座の上演は、俳優と観客の積極的な交流を求めるものだったが、その一方で、専門の演劇人はほとんどが評価しなかった。この問題は、はぐるま座の上演だけにあるのではなく、彼らが影響を受けた自立演劇の創作形態と密接に関連していると考えられる。

3 舞台と観客の融和 ― はぐるま座の創作形態

諸井は『冬の旅』を始め、戦中の満州における兵士の崩壊を描いた『鞍工兵』や北海道の国鉄労働者が中国地方の農村で労働組合を指導する『つばくろ』など、リアリズム形式による多幕ものの群像劇を多く創作した。これは彼が影響を受けた新協劇団が上演した久保栄ら新劇の劇作品にも共通する傾向だった。

しかしながら、諸井の発言を参照すると、それまでの新劇とは違う舞台と観客

のあり方を求めていることが分かる。1962年、諸井はこれまでの舞台について「劇場で働いていると舞台の額縁というものに無神経になる。それがあるのがあたりまえというより、額縁で観客席と区切られているという安定感がある」と指摘した上で「観客のために開かれた前方ののぞき窓の額縁によってしきられるようになってから、民衆の願望はどうなったろうか。(略)劇場はひどくきままで冷やかなのぞきの精神を観客の間に育てあげた」²⁷と、額縁舞台によって形成される舞台と観客の関係を疑問視する。諸井の求める舞台と観客の関係性は、戦後間もなく全国各地に広まった自立演劇の製作形態とも共通する。

「工場経営内に(居住地域の場合も含む)つくられた勤労者で組織する劇団で、その創造活動は自主的なものであるが、活動は労働組合運動の線に沿って行なう、従って非専門の劇団」²⁸と規定される自立演劇は、労働組合運動に関わる劇団が中心であることから、ほとんどの拠点は職場だった。劇作家の高倉テルは自立劇団における作品の製作プロセスについて次のように述べている。

芝居をかいたり、演出したり、俳優にもなったりすることはすきでないものでも、芝居をみることはみんなすきです。(略)こんど、芝居をやろうと思うが、どんな芝居をやったらよかろうか、ということをみんなで討議する。テーマは、こういうもので、こういう方針で行こうということをみんなできめる。書くのはこの人にたのむことにしようと、これもみんなできめて、できた作品をまたみんなで討議して直す。そうして、役わりから演出まで、みんなできめてやる。この討論には、演劇サークル全員が参加する。できれば、組合員全体が参加する²⁹。

ここで興味深いのは、すでに観客の視点が作品を決めるプロセスに組み込まれていることだ。職業作家によって書かれた台本から始めるのではなく、テーマや作家については演劇サークルだけでなく労働組合員全体で討議することが推奨されている。自立演劇において、演劇は上演されるだけでなく、会社の労働組合運動全体の基盤になることが必要視される。特に、1947年から1949年、レッド・パージ前の自立演劇の最盛期にも当る時期に行われた第一回東京自立劇団協議会コンクールでは、次のように東自協のスローガンが掲げられた。

- 1、全国の工場・農村に自立劇団を作ろう！
- 2、職場中のみんなが演り、みんなが見る劇団に！
- 3、生きた現実を自分で描こう！
- 4、芝居からウソを追い出せ！
- 5、希望にかがやく明るく楽しい芝居を！
- 6、結びつき、まなび合い、高い水準に！
- 7、エロ芝居・やくざ芝居・反動芝居をボイコットしろ！

8、自立劇団の自主性の確立！

9、「文化国家」の中核は勤労者文化だ！³⁰

2で示されるように、自立演劇は同じ経営内における活動であることが強調された。また、3と4は作品内容そのものに関わっている。舞台では、観客として参加する労働者の日常をできるかぎり反映した作品が上演された。ふだん生産を行なう工場の現場や彼らの生活する社内寮を描いた作品や、労働組合の演劇部が行っているという特質から、組合の運動をモチーフにした作品が数多く書かれた。これは、舞台と観客のギャップを限りなく埋める配慮であったと考えられる。

東自協によるコンクールでは上記のスローガンが劇場内に掲げられた。「幕がしまるたびに起る割れるような拍手かっさいに答えて、壁にかけられたスローガンの紙は、それはこのとおり一年間すすんで来たからですよと、ゆれ動いていたのだ」³¹と述べられるように、自立演劇の観客はどれだけ自分達の日常が反映されているかに基準をおきながら観劇したと考えられる。

もっとも、「働く人のための演劇」を掲げているものの、はぐるま座は共通の職場から出発した劇団ではない。しかし、文化大革命の影響を受けたはぐるま座の活動を参照すると、先に述べた自立演劇と類似した創作プロセスを試みていたことが分かる。

1967年以降、はぐるま座はそれまで大衆と交流できなかったことの反省として、農村や工場、炭鉱に入り、労働を学びながら演劇を創作する方針をとる。1967年2月から山口県北部の弥富という農村で農民と共同生活を行い、村の公民館で稽古をし『芽立ち』という農村を舞台にした作品を上演した。はぐるま座の座員は、郷土芸能はやしだの保存会会員の家に分宿し、農業を手伝いながら、作品の創作に必要な農民の習慣や風俗を身につけた。3月11・12日に「村の大そうお粗末な劇場」で稽古があり、約40人の住民が批評を行った³²。藤川によれば、最初の一週間は「働いてばかりいて芝居のことは台本さえ読まないで知らん顔していた」時期であり、上演日が近づくにつれ、朝は半日働いて午後から夜にかけて芝居の稽古を行ったという。「農民の人たちがそれを見てくれ、あそこが悪い、ここが悪い、台本はあそこをなおした方がいい」と指導を受けながら作品の改作は行なわれた。座談会では、上演三日前まで行われた改作は農村の現実を反映した作品を創作する上で必然であったと、自分たちの創作方法を評価している³³。

実際に生活の現場を体験する演劇創作は、同年3月28日から4月8日まで行われた宇部炭鉱の児童劇でも実践されている。宇部炭鉱は、佐藤栄作内閣の炭鉱合理化によって9月に閉山が決定していた地域であり、この公演は宇部興産・宇部興業沖山炭鉱社宅の炭婦協幹部や教員の肝いりで行われたものだった³⁴。はぐるま座の児童劇班11名は、炭鉱街の子供たちと合宿生活を行い、最終日に『天狗の棒』という作品を上演した。はぐるま座の福島久嘉によれば、最初の三日間は、炭鉱の子供たちと遊ぶことを優先させ、実際の稽古は四日目からだった。『芽立ち』

の時と同様、観客である子供たちも稽古に参加し、彼らの反応を見ながら作品は創作された。稽古始めの時期は、役を演じる俳優の方に飛び乗ったり、劇で使用する小道具を奪い取ったりするような子供もいたが、劇団員は彼らの行為を咎めず、子供たちの意見を反映させながら、劇の稽古を行ったという。最後の試演会の観客は子供と大人合わせて110名ほどで、試演会の前にも、興炭労執行部や主婦の会、青行隊や教員組合と交流を持った³⁵。

『芽立ち』と『天狗の棒』がそれまでのはぐるま座と異なっていたのは、戯曲の解釈からではなく、実際に農民や炭鉱の子供たちと生活しながら作品を改作したことにある。自ら労働者のもとに分け入って、労働現場の現実をありのままに描こうとする姿勢は、職場という身近な場所を第一に描くという自立演劇が提示した製作プロセスとも共通する。1967年以降の『芽立ち』にみられるはぐるま座の姿勢は、彼らが影響を受けた自立演劇の形態を引き継いだ活動だったと言える。その後も、はぐるま座は九州の製鉄業者を舞台にした『鉄の燃えるとき』(1970)、基地の町工場を舞台にした『川下の街から』(1971)、全電通で働く女子労働者を描いた『美枝子の仲間たち』(1973)を、討議をかさねながら創作した。『長周新聞』の紙面では積極的に台本の合評会が行われているが、劇団海峡座の武部以外の参加者が、演劇の専門家ではなく、「国鉄、神鋼、中電、印刷の労働者」³⁶であることから、彼らの演劇実践が、自立演劇の対象とした勤労者を主体にしたものであったことが窺える。

しかしながら、同時代の自立演劇はすでにこのような製作形態からは離れていた。1950年のレッド・ページ以後、多くの組合員は首切りに合い、自立演劇における観客と俳優の関係にも影響を与えた。レッド・ページ以後の自立劇団は、労働の現場を描いた作品から、民話劇や彼らの日常とは直接関係しない作品を上演する傾向が顕著となり、鈴木政男や堀田清美などの自立演劇出身の劇作家は、解雇されたことにより職業劇団の作家となり前進座や劇団民藝のような専門劇団に作品を書き下ろした。劇作家の木下順二は端的に「職場の中で芝居を書いたとか、自分が知ってる世界を書きつくすともう書けない。だから職場演劇がポシャってきてるわけ」³⁷と述べている。諸井は、観客と積極的に交流する自立演劇の形態と、「生きた現実」を描くリアリズム劇の作家としての立場、その両者の間で葛藤しながら、作品を創作したと考えられる。

それは『冬の旅』のようなリアリズム劇の上演評にも表れている。例えば、海峡座の武部は「登場人物にしろ観客にしろ、あまりに合言葉の通じる人間によってのみ舞台が回転しているという恨みはないか」³⁸と苦言を呈している。東京公演においても、演出した日笠は「下関労働者の舞台からうけた強烈なイメージと自覚の高揚に比べて、(略)演劇活動家の一部の思想意識、芸術意識に十分な衝動がおこらなかった点があった」³⁹と勤労者と演劇人の間で評価に差があったことを指摘する。

専門の演劇人と労働者の意見の相違は、はぐるま座に始まったことではなかつ

た。例えば、1949 年の新協劇団によって上演された『人間製本』においても、鈴木政男と木下順二が論争を行っている。『人間製本』は、当時大日本印刷に所属していた鈴木によって書かれた四幕の作品で、1948 年 9 月に第二回東京自立演劇コンクールにて大日本印刷が上演、その後 1949 年に村山知義による新協劇団が改訂版を上演した。太陽印刷の下請け企業となる坂田製本工場の工員たちが、ストライキに立ち上がり、インターナショナルを歌いながら外に繰り出して行くまでを描く⁴⁰。『人間製本』が書かれた 1947 年は、二・一ゼネストといった大規模なストライキの計画が全国各地で行われており、同時代の社会状況を忠実に反映した作品と言うことができる。

木下は新協劇団の再演に際して、鈴木 of 執筆した『人間製本』における感動が、結末に歌われる「インターナショナル」であったことを指摘して、「生の世界で感動することと芸術の世界で感動することとは、質的に違わなければならない」と主張する。鈴木は、現実のインターナショナルと芝居のそれとは違うと反論するが、「今の日本の 1949 年の情勢の中で、感激的な事件が起っている。それを巧みに描写して舞台に乗せれば、生の感動を非常に強く与えると思うよ。だけれども、それが芸術でないという意味は、そういうところからは本質的に普遍性が出てこないと思うから」と木下に反論される⁴¹。この論争は、専門の演劇人と「工場経営内の勤労者」を観客に定めた自立演劇出身の作家のスタンスの違いを示している。先に述べたはぐるま座の上演における観客反応の齟齬もまた、設立初期に影響を受けた自立演劇の特徴である、舞台と観客の交流を積極的に行おうとしたからだと考えられる。

はぐるま座は、山口を拠点としながらも、他の地域劇団とは一線を画していた。興味深いのは、1960 年代以降、他の地域演劇に較べて山口というローカリティがほとんど作品に織り込まれなくなることである。自立劇団がレッド・ページ後に試行した民話劇についても、諸井は木下順二の『おんによる盛衰記』のあり方を引き合いに出しながら、次のように述べている。

民話そのものは、それを使って何か書くという興味はない。私はいまも民話からとった児童劇をやっているが民話の創造なんかの問題をふくめてやると、木下順二の民話劇を作った時代の成功は評価を正しくしなければならぬが、今日の民族的課題が大きい今日、ねばっこさのないすべすべした民話劇の中の民話のうけ取り方みたいなものが、何か空空しいように感じられる⁴²。

第一部でぶどう座が推し進めた民話劇にも、諸井は積極的でなかったことが窺える。また、はぐるま座は既成の脚本をほとんど取り上げなかった。同じ山口県でも、1953 年に創設された海峡座は、チャーホフやイプセン、森本薫といった、東西の近代劇を中心に上演し、2015 年現在まで活動が続けている。一方、はぐる

ま座は座付の劇作家である諸井の脱退以降、集団創作という形で作品を製作するようになった。その対象は、山口や北九州を題材とするものの、主体となるのはそこで働く「勤労者」であり、全国を巡演することからも、1950年代に見られた「地方センター」としての役割からは大きく変容していると言ってよいだろう。

武部は、1971年のはぐるま座第二次訪中公演に際して、次のような言葉を寄せている。

日本の演劇地図のなかで、劇団はぐるま座は二〇年来特殊な位置に居つづけた。演劇的行為はグロトフスキイをもってしても観客を無視しえないのだから、強力な支援観客を推定すると、はぐるま座は光栄ある位置に根を張ったということになる。その特殊な地図の中を（あるいは外を）、はぐるま座は二〇年、走り、走りつづけた。しかも、演劇と生活を直結するという鋭敏な意識をもって。それはときにトップランナーの孤独であり、トライする峻厳さであり、最尖端を走るもののみ獲得できる新鮮な視界であった。

はぐるま座の走法は、そのダイナミズムと野性において、つねにぼくらコミュニティ・シアターに関わるものにとって、心強い存在でありつづけた。ぼくらはしばしば、ラディカルに突走るはぐるま座の姿を、山道で、街角で見失うことがあった。が、そしてまたいくたびか、筑豊の子供たち、弥富の土塊——この二つの地点で、はぐるま座が獲得した強烈な充電作用は、はぐるま座の歴史を語るとき、決して欠落させてはならない部分であろう⁴³。

武部は、山口という地域共同体で行われる演劇活動を「コミュニティ・シアター」と捉え、はぐるま座が彼らを牽引する存在であったことを認めながらも、自分たちとは異なる「特殊な位置」にいたと述べている。筑豊や弥富といったコミュニティに入り込んで作品を創作するという姿勢は、演劇と生活を直結させるという当初の自立劇団が持っていたものでもあった。

しかしながら、勤労者を主体とする路線を急進的に推し進めるあまり、座付の劇作家である諸井の脱退という、戦後新劇が抱えていた劇団の体制そのものを失ってしまったことも否定できない。創設から訪中公演までのはぐるま座の中では、戦後全国に波及したリアリズム劇と、観客との融和を積極的に推し進めようとした自立演劇、その両者が混在していたのではないかと考えられる。

むすび

はぐるま座は、現在体制を変えて公演活動を続けている。諸井や日笠ら除名されたメンバーによるレパートリーは上演されていないが、台本が集団創作であること、また地域的共同体を越えて勤労者を主体とした観客を求める製作形態のあり方は、設立当初から継続している。

はぐるま座は1950年代、山口県内で他ジャンルの文化サークルと積極的に交流

を重ねた。これは都市圏とは異なる、オルタナティブとしての地方演劇のあり方を模索するものであったと捉えられる。しかし、1960年代以降、このような中央に向こうを張る立場での地域的共同体は影をひそめ、中国文化大革命の影響を受けながら、勤労者を主体とした共同体の形成を強調する。

諸井とはぐるま座は『野火』を契機に袂を分かち、以後演出を務めた日笠も脱退しているが、これらの齟齬を「文革」だけに求めるのは早急だろう。彼らの齟齬は、新劇の専門劇団であろうとすることと、自立劇団のように労働者である観客と討議を重ねること、その両者の相克を示すものであったと考えられる。

第二部では、戦後、地方に設立された二つの専門劇団を取り上げ、戦後新劇がどのようにローカリティと向かい合ったのかその一端を示した。くるみ座とはぐるま座は、1950年代においては、両者とも拠点とする地域的共同体を意識しながら活動を行っている。しかし、1960年代においては、前者は新しい「京都」を描くという劇作派のもつ課題を乗り越えるため、後者は勤労者との共同体を形成するという自立演劇のもつ製作姿勢のため、現実の地域的共同体とは乖離していったと考えられる。

【注】

¹ 『人民と共に四十年 1952～1992』劇団はぐるま座編、1992年、p. 16

² 劇団はぐるま座公式ホームページ <http://haguruma-za.sakura.ne.jp> 2015年11月15日閲覧。

³ 日笠世志久「演劇人の当面の課題」『劇生活』1号、新演劇人同盟、1951年、p. 3

⁴ 『人民と共に四十年 1952～1992』、p. 16

⁵ 諸井條次『冬の旅』劇生活社、1953年。テキストについては『「戦争と平和」戯曲全集第6巻』（藤木宏幸編、日本図書センター、1998年、pp. 280-360）に所収されているものと、諸井条次『冬の旅』上演台本（劇団はぐるま座、1964年）を使用した。

⁶ 諸井條次『冬の旅』劇生活社、1953年、p. 1

⁷ 藤川夏子『私の歩いた道 女優藤川夏子自伝』劇団はぐるま座、2003年、p. 166

⁸ 宇津木秀甫「近代劇超克の姿勢」『テアトロ』1964年12月号、テアトロ社、p. 57

⁹ 諸井条次『冬の旅』上演台本、p. 7

¹⁰ 「芸術運動の展望 創造上の問題を語る」『長周新聞』1958年1月1日、6面

¹¹ 日笠世志久「詩の朗読会開催に当って① 演劇への詩人の参加」『長周新聞』1959年1月25日、4面

¹² 「“春の夜の詩祭” 開く 詩・演劇・絵画・音楽の各団体で“芸術集団・火の扉”」『長周新聞』1959年2月11日、4面

¹³ 「全団体が練習へ 各部門独創性発揮 春の夜の詩祭 準備すすむ」『長周新聞』1959年3月29日、4面

¹⁴ 名井玲「演劇のワクとの斗い ここから何を引出すか？」『長周新聞』1959年4月19日、4面

¹⁵ 矢野弘「集団的な作業を“火の扉”公演の舞台監督として」『長周新聞』1959年4月29日、4面

¹⁶ 前掲「詩の朗読会開催に当って① 演劇への詩人の参加」

-
- ¹⁷ 「演劇協同体」『悲劇喜劇』1961年8月号、早川書房、p. 17
- ¹⁸ 諸井条次「野火」『諸井條次戯曲選集 鞍工兵』晩成書房、2000年、pp. 131-196
- ¹⁹ 瀬戸宏『中国演劇の二十世紀 中国話劇史概況』東方書店、1999年、p. 181
- ²⁰ 「毛沢東文芸路線で『野火』の改作創造－はぐるま座訪中公演の成功を語る」『長周新聞』1967年9月17日、4面
- ²¹ 「北京の『はぐるま座』－『人民日報』の紹介文より－」『長周新聞』1967年9月27日、4面
- ²² 日笠世志久「解説」『諸井條次戯曲選集 鞍工兵』、p. 250
- ²³ 「劇団はぐるま座座談会『野火』 全国公演を語る」『長周新聞』1968年6月16日、4面
- ²⁴ 同上.
- ²⁵ 小松幹生「劇場空間と演劇空間 日本・NL T・はぐるま座ほか」『テアトロ』1973年7月号、カモミール社、p. 75
- ²⁶ 「はぐるま座「波濤」のリアリズム」『毎日新聞』1972年5月20日、夕刊9面
- ²⁷ 諸井条次「劇場の内と外で 新しい生命を吹きこむために」『長周新聞』1962年1月1日、2面
- ²⁸ 『自立演劇運動』大橋喜一・阿部文勇編、未来社、1975年、p. 7
- ²⁹ 高倉テル「演劇と大衆について」『テアトロ』1950年1月号、p. 11
- ³⁰ 陣ノ内鎮「生活の創造 ー第一回全東京自立劇団コンクール総評ー」『テアトロ』1947年12月号（『自立演劇運動』所収、pp. 51-52）
- ³¹ 同掲書、p. 52
- ³² 縄田皆夫「はぐるま座に学ぶ」『長周新聞』1967年4月2日、4面
- ³³ 「農民とともに生活して② はぐるま座座談会 既成芸術観の打破 農民の生活と意見に学んで」『長周新聞』1967年4月2日、4面
- ³⁴ 「炭住街の少年とともに 児童劇の創造活動 はぐるま座 修正分子は孤立」『長周新聞』1967年4月12日、4面
- ³⁵ 福島久嘉「炭鉦の子に学んで ー児童劇創造の斗いからー」『長周新聞』1967年5月14日、4面
- ³⁶ 「『鉄の燃える時』台本合評会」『長周新聞』1970年11月25日、4面
- ³⁷ 福田恆存・木下順二「劇作家と社会」『悲劇喜劇』1952年11月号、早川書房、p. 13
- ³⁸ 武部忠夫「“冬の旅” 再演を見て ーはぐるま座の健在を喜ぶー」『長周新聞』1964年7月26日、4面
- ³⁹ 日笠世志久「変革のテーマの訴え 冬の旅・東京・東海公演③」『長周新聞』1965年4月14日、4面
- ⁴⁰ 鈴木政男「人間製本」『現代日本戯曲体系 第2巻』三一書房、pp. 7-49
- ⁴¹ 「演劇論叢（対談）」『テアトロ』1949年6月号、カモミール社、p. 33-59
- ⁴² 「土着性ということ 誰を対象に創造の仕事をするか 本社主催 文化座談会から」『長周新聞』1960年3月30日、4面
- ⁴³ 「はぐるま座訪中公演によせて」『長周新聞』1971年12月15日、4面

第三部 円形劇場の試み

第一章 日本占領期における「円形劇場」の試み

—— C I Eによる普及活動を手がかりに

第三部では、アメリカのコミュニティ・シアターにおいてしばしば利用され、戦後日本でも試みられた様式の一つである「円形劇場」を取り上げ、戦後日本のコミュニティ・シアターの独自性を示したい。

河竹登志夫によれば、円形劇場とは「カーテンや額縁舞台や装置を用いず、四方客席に囲まれた平舞台でおこなう現代の上演方式」¹であり、日本においては連合国総司令部（G H Q / S C A P）の部局の一つ、民間情報教育局（C I E : Civil Information and Education）の指導によって早稲田大学で初演された。初演後も大学や高校などの教育機関で行われたが、「アメリカにおけるこの運動の浸透性と定着性に比べればまだまだ試みの行きを出ていない」²と河竹が述べるように、その活動は個別の実践にとどまり、C I Eの提供した方法論は、ほとんど展開しなかったと言ってよいだろう。

日本移動演劇連盟からやがて文部省の社会芸術教育課をつとめた羽田義朗は、その原因について、職場演劇・高校演劇・青年演劇のようなアマチュア演劇における上演場所の解決策として円形劇場の試みを紹介したうえで、「残念ながら、一時期の試演のみで終わりました。どんな場所でも舞台を設定できるとはいっても、照明設備にかなり時間がかかるので、実用化の域にまで達しなかった」³と、振り返っている。

たしかに、円形劇場は額縁舞台と違った照明機構が必要だった。しかしながら、照明を用いずに利用する方法もまた、当時の普及活動では考慮されていた。アメリカのような形で広まらなかったのは、そもそも日本とアメリカの円形劇場に対する考え方そのものに根本的な違いがあったからだと思われる。

なぜ日本では円形劇場が浸透しなかったのか。その理由を検討するため、本章では、アメリカにおいて、円形劇場を積極的に称揚した演出家であるマーゴ・ジョーンズ（1911—1955）の活動を中心に概観した後、早稲田大学で上演された『次郎案山子』を検討することで、日本における受容を明らかにする。さらに、国立国会図書館が所蔵するC I Eの日本占領関係資料、地方新聞や普及に使用されたパンフレットを手がかりに、地方への普及がどのように行われたのか、その実態に迫りたい。

1 アメリカにおける円形劇場の展開

アメリカにおける円形劇場は、ケネス・マクゴワンやロバート・エド

モンド・ジョーンズによる劇場の構造革新や、演劇学科をもつ大学での研究上演を契機に始まったとされる。1932年、ワシントン大学のグレン・ヒューズは、映画のクローズ・アップやトーキーの効果に対抗するため、ペントハウス、すなわちホテルの一室を改造し円形形式の劇場でイブセン『幽霊』を上演した。これは学生が演技を学び、シアトルの住民に娯楽を提供する目的を兼ねたものだった。ヒューズはその後にも研究と実践を重ね、1940年にワシントン大学に円形の劇場を創設。1932年に初めて行われた場所を名称の由来とし、ペントハウス劇場と名付けた。座席は3列で172席、通路は四つで休憩室や控え室、道具置き場などを外側に備えつけた劇場だった⁴。この劇場に刺激され、他の地方公共団体や教育機関でも円形劇場が用いられるようになる。

ヒューズの試みは、演劇を知らないアマチュアの間で広まった。この様式をプロの劇団に応用したのが、テキサス生まれの女性演出家マーゴ・ジョーンズである。マーゴは、ヒューストンのフェデラル・シアター・プロジェクトに関わった後、ヒューストンに残り、ヒューズが考案したアリーナ・ステージに影響を受ける。1944年、ロックフェラー財団に助成金を認められ、ダラスにアリーナ劇場によるプロの劇団を設立。テネシー・ウィリアムズやウィリアム・インジ等、アメリカを代表する劇作家と作品を創作する。1947年、シアター'47と名付けた円形劇場を創設。この劇場はその年の年号をつけて呼び、マーゴは亡くなる1955年までこの劇場で製作に関わった。

1951年には『円形劇場 (Theatre-in-the-Round)』を刊行する。この著書は、自身の劇場であるシアター'50の成立や具体的な舞台機構、これまで上演された作品を紹介しながら、レジデント・シアター、すなわち地域在住型の劇場の必要性を主張する内容となっている。マーゴは『円形劇場』において、囲み舞台という様式の紹介のみならず、ブロードウェイ中心のアメリカ演劇を捉え直す。彼女は、プロの質を備えた劇場として、自身の劇場をはじめ、アトランタのペントハウス劇場、ニューヨークのアリーナ劇場、ランバートビルのミュージック・サーカスなど、すでに成功した円形形式の劇場を挙げ、次のように述べている。

真の意味でアメリカに演劇的ルネサンスを起こすたった一つの方法は、全ての大都市にプロのレジデント・シアターを創ることです。このような演劇は居住しなければいけません。なぜなら、彼らは継続して保障を受けるスタッフと同じようにコミュニティを与えられ、プロでなければならないからです。もし、私たちが高い水準のプロダクションを求めるなら、俳優とスタッフは劇場で一日八時間を過ごさなければいけません。⁵

当時のブロードウェイは、映画やテレビの影響で演劇専門の劇場が減少していた。彼女は十万人以上が住むアメリカの都市全てにレジデント・シアターを置くよう提案する。現在、日本でもレジデント・シアターはリージョナル・シアターの文脈において頻繁に議論されるが、この提案はその先駆けとも言えるだろう。マーゴは、客席や舞台のための十分なスペースがあれば、どんな部屋やテントでも円形劇場が設営できると述べ、経済的に貧窮した状況においても、演劇が可能であることを主張する。「円形劇場の技術」の章では、自身の劇場を例に挙げながら、最適な劇場機構や演技方法、選択すべき作品や装置を紹介する。

特にマーゴが円形劇場において重要視しているのが、俳優と観客の親密性である。彼女は、ヒューズのペントハウス劇場、ノーマン・ベル・ゲッツによって構想されたナンバー14劇場、ミュージック・サーカスを参照しながら、理想とすべき客席数やその列、高さを細かに検討する。理想的な客席数について「注意深く計画すれば800席から1300席は可能」とするものの、自身のシアター'50は、それよりもはるかに小規模である198席を採用しており、客席の列は「舞台と一列目に十分なスペースのある劇場では最大六列⁶」と定めている。俳優と観客が同じ空間に存在することは、マーゴにとって円形劇場の魅力の一つだった。客席一列目と舞台は同一平面にあるべきとし、一列目で形成される俳優と観客の親密な感情は二列目から四、五列目まで伝わると述べている。

マーゴの提案は劇場機構の改革だけに留まらなかった。終章では、国内の75,000人以上が住む都市に、シアター'50をモデルとした劇場を二十造る目標を掲げている。各都市に依拠しながらも、二十の劇場それぞれに理念を共有した芸術監督を置き、芸術監督同士が連携して各都市の劇場を結ぶレジデント・シアターのネットワークを構想した⁷。

ブロードウェイの周縁で活動する演劇をリージョナル・シアターと名付け、演劇のオルタナティブとして概観したゼーグラーは、近代アメリカにおけるその嚆矢をマーゴに求め、彼女の著書を「リージョナル・シアターのバイブルに最も近い」⁸と述べる。マーゴの構想したネットワークは実現しなかったが、円形劇場はマーゴの死後も各地に設立され、彼女の試みをモデルにする劇場が増えるほど、その試みは神話化された。ゼーグラーは、ダラスに定住したまま時期尚早に亡くなった彼女の生涯が神話化に一役買っていることを考慮しつつも、マーゴの著書や行動がその後のアメリカのリージョナル・シアターにおいて多くの人々を鼓舞したことを評価する⁹。

マーゴを中心とした円形劇場運動は、敗戦後の日本においても、アメリカ演劇の積極的な紹介の中で伝えられた。『テアトロ』1947年11月号

には、倉橋健によって翻訳されたマクゴワンの「円形劇場」が掲載され、ヒューズの 1932 年の試みを中心にアメリカでの劇場改革の動向が紹介された¹⁰。また『悲劇喜劇』1950 年 11 月号では、伊藤尚志によって、ニューヨークのホテルを改装したアリーナ劇場における『ジュリアス・シーザー』の上演が紹介され、ブロードウェイ以外の場所で生まれた様式が、ブロードウェイにおいても興行的に成功をおさめたと伝えられている¹¹。日本において、円形劇場の理念や効果、それらがアメリカの地方から中央へ逆輸入される状況は、敗戦後に創刊された新劇系の雑誌を通して紹介された¹²。1951 年、早稲田大学で行われた第 1 回円形劇場試演会は、このような風潮を受けて上演された。

日本への受容を検討する上で注意しておきたいのは、この時期、日本が GHQ の占領下にあったということである。占領軍は、日本の社会から封建制や軍国主義を取り締まり、その一方で民主主義やリベラルな政治思想を広めようとした。歌舞伎の検閲はその最たる例として知られている¹³が、円形劇場運動もまた、教育や情報機関を通して民主的思想を促進する C I E が関わっている。サンフランシスコ講和条約調印後も、彼らの方針はその普及活動に大きな影響を与えていたと考えられる。

次章では、具体的にどのように上演されたのか、早稲田大学の試演会で扱われた『次郎案山子』の上演を中心に検討する。

2 早稲田大学試演会

2-1 榊原政常『次郎案山子』の試み

日本の円形劇場上演に、特に関与しているのが、C I E の関東地区青年教育指導官¹⁴、オリバー・ヴォート Oliver D. Vogt である。ヴォートは「C I E の関東地方の青年運動の係り」で「アメリカの演劇学校を卒業し、俳優としての経験もある¹⁵」と紹介されるものの、その詳細についてはほとんど知られていない。しかし、ヴォートの活動をたどると、朝鮮戦争以降の演劇班解散後も、C I E が検閲とは別の形で演劇の指導に関わったことが分かる。

早稲田での試演は、当時社会教育の仕事に携わっていた羽田とヴォートを中心にして始まった。上演五カ月前の 1951 年 4 月、羽田は神奈川の青年教育指導者講座に行く際、ヴォートから円形劇場のプランについて説明を受ける。その後、ヴォートは実際に舞台模型を作り、7 月末に文部省主催で行われた青年演劇講座で具体的な円形劇場の解説を行った。9 月には、本格的な試演を行うことが決まり、試演の準備を始めるため、早稲田大学演劇博物館の河竹繁俊の協力を得る。ここで、ホール・ミドルマス共作『勇者』と、前年に山形県の雑誌『公共演劇』に掲載された榊原政常の『次郎案山子』¹⁶が選ばれ、それぞれの翻訳台本が用意され

た。9月3日、早稲田大学とCIEによる初めての顔合わせが行われ、配役が決定。演出総指揮はオリバー・ヴォート。演出は、加藤長治・河竹登志夫。製作は、河竹繁俊・羽田義朗。出演者は、早稲田大学芸術科学生と卒業生を中心に決められた。9月の稽古を経て、9月26日から28日、早稲田大学大隈小講堂で第1回試演会が行われた¹⁷。

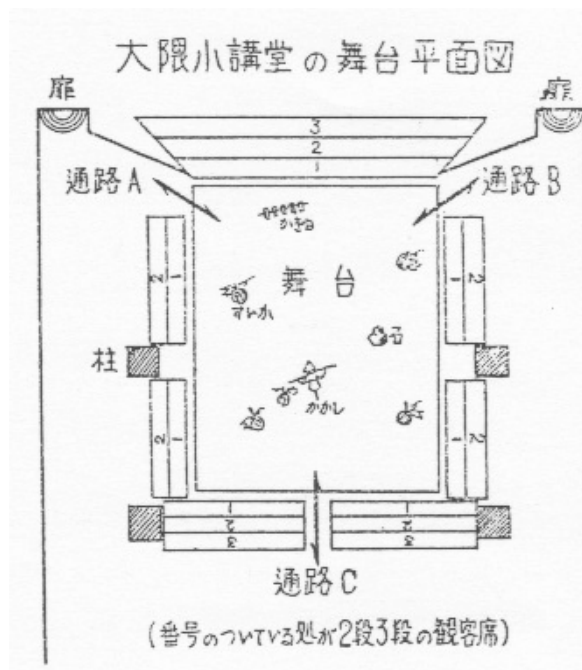
ヴォートらは試演のため、『次郎案山子』を円形劇場用に補訂し、「人物の出入りや動きなど、円形劇場の形態に添うよう」¹⁸書き改めた。ここで、額縁舞台用に書かれた初稿と、円形劇場用に改訂された脚本を比較しながら、どのように上演されたのか検討しよう¹⁹。

『次郎案山子』は、農村を舞台にした短い一幕物の作品である。季節は夏。スイカ畑に案山子を立てに、親父と息子のタロキチ、娘のマサが登場。マサの作った案山子は、同じ村に住むジロウにそっくりである。タロキチがからかうと、マサは恥ずかしがって退場してしまう。親父はマサの恋を温かく見守るが、その真意のほどを聞くよう、タロキチに言う。三人が去った後、同じ村に住むサンタが現れる。彼はジロウそっくりの案山子を蹴倒し、スイカを盗んで去っていく。誰もいなくなった畑に、ジロウとタロキチが登場。タロキチがジロウの気持ちを聞き出したところ、ジロウもマサを好きなことが分かる。タロキチは、ジロウ本人に案山子に扮装することを提案し、マサの本音を聞き出そうと企てる。そこにマサが登場、タロキチはもしジロウに本心が打ち明けられないなら、案山子で練習するようマサに言いつけ退場する。案山子の扮装をしたジロウと二人きりになったマサは案山子がジロウであることに気づかず、ジロウが好きなことを打ち明ける。もう一度スイカを盗りにきたサンタを追い払い、お互いが好意を寄せることに気付いたジロウとマサは無事、親父にも認められる。『次郎案山子』は、後に『しんしゃく源氏物語』(1952)が文学座によって上演される榊原政常の処女作であり、狂言の「瓜盗人」をヒントに書かれた農村喜劇である。以降、榊原は『川上観音』(1952)、『袋の女』(1954)等、狂言をはじめとする日本の古典芸能を材にとり、一連のファルスを執筆する。

『次郎案山子』はどのように改訂されたのだろうか。羽田によれば、約600名の人数を収容できる大隈小講堂の可動式ベンチを移動し、150席の客席を設置したという。配列された二、三段の客席は、二重と机を用いて後ろにいくほど高くした。マーゴのシアター'50と同様、比較的小さく親密な空間を想定していたと思われる。

『公共演劇』に掲載された額縁舞台版と比較すると、「上手・下手」とあった登退場は「通路ABC」に変更されている[図1]。ジロウは通路C、親父・マサ・タロキチは通路B、サンタは通路Aから登退場を行う。羽田は上演の手引きにおいて「人物が舞台へかかる通路は、挿入図

で見るように三つとし、その巾は人物がらくに出入りできる程度の一メートル弱、俳優は見物席のそばをすれすれに通って舞台へ出る」²⁰と指定する。額縁舞台版ではジロウが下手、親父達は上手、サンタは下手と二方向のみの登場となっているが、円形劇場版では三つのグループが登退場口によって区別された。



【図1】『社会教育』1952年
1月号、93頁

台詞自体の加筆訂正は少ないものの、ト書きによる「動きの指定」は大きく変更された。例えば、タロキチがマサをからかう場面は以下のように書き換えられた。（傍線部は主な加筆箇所。[]内は額縁舞台版のト書き）

タロキチ そう言や、この案山子、誰やらに似とるぞ。（略）どや、マア坊、誰に似とると思う？（と、からかい半分に案山子の顔をながめて、チラッとマサに眼を走らせる）

マサ わし、知らん。（ちょっとすねたように、タロキチに背をむける [なんて、嘘ばかり。恥ずかしそうにしているくせに]）

タロキチ 知らん……？ はあてな。（案山子とマサの顔を交互に見くらべながら、わざと大げさに考え込んで見せ、さて）ああ、そうやそうや、分った分った。

親父 誰に似とるて……？

タロキチ ジロウに似とる。(マサの方を見る)

マサ 知らん。(すねてみせる [昼間だったら真赤であろう])²¹

額縁舞台版で「からかい半分」とだけ書かれたト書きには「案山子の顔をながめて、チラッとマサに眼を走らせる」と追加がされている。その後も、「ちょっとすねたように、タロキチに背をむける」「案山子とマサの顔を交互に見くらべながら」「マサの方を見る」「すねてみせる」という、細かな動きの指定が行われた。額縁舞台版で物語の補足に終始していたト書きは、具体的な動きの指定に変更され、その後の場面でも、親父が石に腰掛けてタバコを吸う行動²²、タロキチがしゃがみ込んでタバコに火をつける行動が加わった²³。実際に台詞を言いながら、このような動きをするのは難しく、かなり意図的に追加されたと見てよいだろう。

具体的な行動の指定は、製作総指揮であったヴォートの指導方針だった。彼は、円形劇場の演技について「僅か数フィートしか離れていない観客をも納得させるような自然らしさ」²⁴が必要とし、「カメラの前で演技」するような声、表情、動きを俳優に求める。ヴォートは、通常の額縁舞台とは違う俳優と役者の近さを問題にし、演技と同様、扮装などもメーキャップが距離で分かるため「男優も女優も殆んど役柄に近い年頃の人に配役すべき」としている。円形劇場の脚本で付け加えられた行動は、俳優に映画のような「自然らしさ」を体現する一つの方法だったと考えられる。

また、タロキチがジロウに案山子の扮装をさせる場面には、通路Bに逃げたジロウを、タロキチが追いかけてしばりつける一悶着が加えられた。ヴォートは「あらゆる側の観客が俳優の顔を見たがるから、俳優は位置を再々変えるようにしなければならぬ」と述べており、これも客席が四方に囲まれたことから生まれた行動の一つと思われる。

しかしながら、具体的行動の指定がこの作品の持つ喜劇性を弱めている側面も見受けられる。例えば、マサが案山子になったジロウに告白する場面は以下のように書き換えられた。(傍線部は加筆箇所。取消線は円形劇場版における削除箇所)

マサ あら、風のせいかしら、案山子が動くような気がするわ。

~~さあいけない。ジロウは息をとめて突っ張り返るよりしょうがないのだ。月が隠れる。~~

おマサちゃん、案山子に近寄る。

マサ ~~(闇に力を得て)~~ ジロウさん。(そっと呼んで、うしろ向きに寄り添う)

ジロウ …… (ただもうコチコチになるばかり)

マサ ジロウさんたら、返事もしないで澄まあしている。

ジロウ (傍白) 案山子が返事出来るか。

マサ ジロウさん……わし……あんた……大好きや。(後ろむきに、右ひじでジロウを突く)

ジロウ (傍白) わあ……大きに。(略)

マサ (案山子のまわりをまわりながら) そもそもこういう問題は、男の方から打ち明けるもんやわ²⁵。

この作品では、月の見え隠れが、いくつかの場面で登場人物の行動を決める重要な契機となっており、額縁舞台版では、マサが案山子のジロウに自分の気持ちを打ち明ける動機となる。「闇に力を得て」というト書きは、案山子がジロウであることに気付かないというファルスの構造を支える上でも重要だろう。しかし円形劇場版では、照明が変化しないまま「後ろむきに、右ひじでジロウを突く」「案山子のまわりを回りながら」という動きの指定に重点が置かれる。自然な演技という方針で行動が指定される一方、人間が案山子であるという戯画化されたストーリーは配慮されず、ファルスとしての人物造型よりも、円形劇場における俳優の身振りが一貫して強調されている。

2-2 上演の反響とヴォートのねらい

この試演には、どのような反響があったのだろうか。特に目立った例として挙げられるのが、試演後に行われたヴォートと倉橋健の論争である。早稲田での試演を観劇した倉橋は雑誌『演劇』1951年11月号に劇評を寄せた。倉橋は上演について「榊原政常作『次郎案山子』、ホール及びミドルマス共作『勇者』のうち、特に前者は、完全な失敗であった。もっともこれはたんに俳優の技術の未熟さにのみ帰せられるべきではなく、このような脚本を選んだことが間違いであった」と一蹴している²⁶。

ヴォートは『悲劇喜劇』1951年2月号で、倉橋の批判に応酬する。ヴォートにすれば、この企画の目的は日本の一般観客、特に学生及び青年団にむけての円形劇場の紹介にあった。「単に私個人によってばかりでなく、数人の人たちの賛成も得て、選ばれたのです。その人たちは、次の理由から、この戯曲が、理想的だと感じたものだったようです」と述べ、その理由を次のように示している。

1. これはアマチュアによって書かれたものであるということ。

2. 農村日本の素朴なヒューモアを、典型化したものである、ということ。
3. 装置や小道具が、ほとんど要らない、ということ。
4. 笑劇的喜劇と譬喩的な筋とを、結びつけている、ということ。(案山子のくだりをさしているのです。)
5. ほとんど金のかからないこの劇を上演することは、農村地方の、どんな素人劇団にも、容易であろう、ということ²⁷。

ヴォートは、地域の住民に絶賛された栃木県片岡村の『次郎案山子』、上演予定である埼玉県素人劇団、静岡県での円形劇場コンクールの計画を例に挙げ、この様式がアマチュア演劇の発展に寄与していると述べる。倉橋は『次郎案山子』の作品そのものを「円形劇場における上演というハンディキャップをぬきにしても、ファルスとして「日本の農村の素朴なヒューモア」をたたえたすぐれた作品であるなどとは言い得ないことは、チェホフや、ジェムズ・バリイやあるいは木下順二の作品の一つでもお読みになればわかることだろうと思います」と再批判し、この反論を最後に二人の論争は集結している。

文化政策の面で『次郎案山子』の正当性を訴えるヴォートと、作品批評中心の倉橋にはそもそもの食い違いが生じているが、両者の論争は、結果として円形劇場運動そのものの存在を知らしめることになっている。ヴォートにとってこの試演は、芸術的・技術的な問題はあれ、自らの演劇観を地方へ普及するための足がかりとなった。

日本の大都市に集中してしまっている、現代の日本の演劇を、分散するための手段を、円形劇場のアイディアが、提供してくれるだろうというのが、私の希望なのですー日本の人びとから奪われている、そして、日本の人びとによって劇化された、あらゆる種類の形式の演劇を、大都市から離れた地方の人びとに、もたらすために²⁸

ヴォートは、東京以外の場所に演劇を広めるための方法として、円形劇場を採用した。彼の構想は、マーゴがブロードウェイの脱中心化に際して提案したレジデント・シアターの影響を多分に受けたものと思われる。ヴォートらが試演会で選んだ、榊原政常『次郎案山子』や岩場一夫『楮い面』は、日本の典型的な農村を舞台としており、日本の周縁である地方に演劇を浸透させようとしていたヴォートらにとっては最適の作品だったと考えられる。また、彼らはその対として、ホール・ミドルマス共作『勇者』やラッセル・メドクラフト『初めての燕尾服』を選び、アメリカの作品も積極的に紹介しようとした。

早稲田試演後も、東京を中心とした都市部においては、何本かの研究上演が行われた。大隈小講堂では、翌年の1952年1月19日から20日にかけて、第三劇場が「第二回円形劇場試演会」として、『赭い面』とラッセル・メドクラフト『初めての燕尾服』を上演。ヴォート帰国後の5月19日には、森本薫『華々しき一族』とシング『谷の影』を上演した。羽田は『華々しき一族』について「額縁舞台で一定の距離をおいて見物席から芝居を見ているというのではなく、自分たちのすぐそばで自分たちの芝居が行われているという至近感が、リアルな情感の中にかもし出された」²⁹と、その上演を評価する。その他にも、日本女子大学英文科の学生は円形劇場を考案したグレン・ヒューズ『義狭者』、バベット・ヒューズ『母と暮らせば』を、慶応大学創作劇研究会はゲーテ『恋人の気まぐれ』を試演した³⁰。また、『次郎案山子』を執筆した榊原政常は自身が勤める都立忍岡高校演劇部の学内公演を円形劇場の形式で行い、円形劇場用の作品『川上観音』を執筆している³¹。このような動きを見ると、都市部の大学や高校を中心とした教育機関では円形劇場形式の上演が積極的に行われており、ヒューズが学生劇の新機軸として始めたアメリカの状況とも重なる現象と言えるだろう。

一方、地方の状況を見ると、額縁舞台版の『次郎案山子』については、農村演劇や学校演劇の中で盛んに上演され、アマチュア演劇を代表するレパートリーとなったが、円形劇場形式による上演や、地方の作家によって円形劇場形式の作品が執筆された記録はほとんど残っていない。ヴォートが述べるほど、円形劇場の試みはアマチュア演劇において展開しなかったと思われる。

ヴォートが対象とした地方の農村は、その当時どのような状況にあったのだろうか。彼が普及活動を始めた1951年は、新劇の専門家による農村演劇運動が全国の農村で行われた時期だった。敗戦後の農村は、いわゆる地芝居・村芝居の流れを汲んだ「やくざ芝居」「農村演劇」の二つが拮抗する関係にあった。農村を舞台としたファルスである『次郎案山子』も、倉橋が「青年団の若い人たちが「国定忠治」の村芝居をするよりは、「次郎案山子」をする方が望ましい」³²と述べるように、演劇をしたことのないアマチュアにも上演しやすい作品であり、その二項対立を解決する方法の一つとして受け入れられた。しかし、地方の人々は、円形劇場という試みについては、その両者に組み入れられない新奇な様式として受け止めざるを得なかったと考えられる。

次章では、ヴォートの普及活動をたどり、実際に農村や青年団のあいだでどのように円形劇場が受け止められたのかについて検討する。

3 地方への普及

3-1 円形劇場普及の試み

ヴォートは『悲劇喜劇』『社会教育』などの雑誌においても、わずかに登場するのみであり、1952年4月に日本を去った。しかし、国立国会図書館所蔵の日本占領関係資料によるC I Eの出張記録を参照すると、ヴォートの地方での実践をある程度知ることができる。

記録によれば、早稲田での試演は、10月1日から名古屋と犬山で行われた「愛知県視聴覚教育指導者会議」への参加を想定したものだった。ヴォートは、8月22日の時点で、早稲田試演の演出のため予定した出張をキャンセルしている³³。9月10日には、試演準備が進行中であり、10月上旬に視聴覚教育会議で上演することがすでに予定されている³⁴。9月26日には早稲田大学の学生、27日には新聞記者やプロの演劇・映画・ラジオの関係者、社会教育関係の職員、28日は社会教育関係者ふくめ県の青年指導者と教師が招待された。それに伴って、ワークショップを行い、特に経済的に製作費に苦慮する団体にその試みを推奨したことが報告されている³⁵。

試演後に行われた視聴覚教育会議は「GHQ・C I E・文部省・愛知県教育委員会」が主催するもので、全国の教育関係者およそ六百名が集まる大規模なものだった³⁶。早稲田の試演の寸法に倣って、『次郎案山子』『勇者』が、犬山小学校体育館で上演された。上演自体は、客席に高さを作れず「お客は椅子の上の^マ立ってしまい、騒々しい雰囲気になってしまった」³⁷が、円形劇場運動は、ヴォートを始めとするC I Eや教育関係者による一連のプロジェクトとして計画され、早稲田と犬山で行われた10月1日以降も、地方の青年指導者講習会で頻繁に円形劇場が紹介された。

東京以外の場所で最も早かったのは、栃木県片岡村青年団による上演である。10月9日に行われた試演会には、村民のほとんどが出席し、アマチュア演劇の理想的様式として十分な確証が得られたと報告されている。また、舞台製作に費用のかからなかったことが試演後の批評会で分かり、円形劇場に高い製作費を省く実利的利点のあることが明らかとなる³⁸。早稲田試演の際、羽田は資材入手の困難な農村でどれほど円形劇場が浸透するかを危惧している³⁹が、栃木での上演以後、より手間のかからないことが円形劇場の利点に挙げられるようになる。

埼玉県では、1951年10月24日から25日にかけて、関東青年教育局が青年団会議や地元の操り人形試演の視察を行い、その中で円形劇場についても講演をしている。参加者は全員で23名と少なかったが、円形劇場に興味を示し、熱心な議論が行われたことが報告されている⁴⁰。更に翌月11月19日には、埼玉県大宮市三橋地区で地元の青年団のメンバー

が円形劇場の様式を用いて“the light of up train”を行った。この作品は、青年演劇において奨励された脚本百選のうちの阿木翁助『上り列車の灯』と思われ、『次郎案山子』や『赭い面』以外の作品も円形劇場形式で検討されたことが分かる⁴¹。翌日 11 月 20 日には秩父郡三沢村の青年団が円形劇場の上演を行った記録が残っている。完全な上演ではなかったものの、新しいメディアとして他のグループの刺激になったことが報告されている⁴²。

ヴォートの指導だけではなく、その応答も C I E の記録には残っている。例えば、青年団運営研究会に参加した茨城県櫛形村の沼田東雄はヴォートに「農村に親しまれる演劇はいわゆるヤクザ見たいなものでしたので少しずつ内容的に秀れたもの」を目指そうとしたが結局頓挫してしまったことに触れ、次の様な感想を寄せている。

私は少年時代より演劇が好きで青年団では専ら健全なるレクリエーションを行っています 小学校でも「太郎冠者」を主演し今でも村民の記憶に残っています アメリカで行われている「円卓劇場」の写真を見たり ボート先生の御話しを直接お伺い致しましてこれを機会に研究して見たいと存じます お話によればボート先生の御企画せられる演劇に適役があると云われましたが私で役立つのなら是非御指導をお願いします 私としても好きな道で或は才能を見出せる様なことがあればこの上ない幸福と存じます⁴³

具体的な作品名は分からないが、ヴォートは沼田に「悪党役」を薦めたようで、自分が適すると思っていた役と違った沼田は、日本人とは異なる考え方をヴォートに感じとったようだ。「何にしても アメリカの先生の企画する演劇がどんなものだろうか？ そして演劇を通じて 何か学び得ることが出来れば本当に幸甚で御座います」という文面からは、地方の一青年である村田が、やくざ芝居でも農村演劇でも無い、新しい方法として円形劇場に可能性を感じていることが読み取れる。

ヴォートが普及する円形劇場は、一部の農村では、「やくざ芝居」と「農村演劇」ではない第三の方法として受け止められた。特に顕著なのが山形県である。C I E による青少年指導者講習会で積極的にグループワークを学び、後の青年海外協力隊の前身をつくった社会活動家、寒河江善秋は 1952 年に『円型劇場 演劇の大衆化のために』を刊行する。寒河江は「はしがき」において、敗戦直後の演芸会ややくざ芝居の後に行われた『父帰る』『寒鴨』『水泥棒』などの農村演劇を「真面目な、本格的な演劇」ではあるが「知性の高い一部青年達の高踏的レクリエーション」になったと批判し、「民衆のレクリエーション」としての円形劇場の必要

性を主張する。「金のかからない、どこでも、誰でもやれる演劇」としての円形劇場を通して、寒河江は、もう一度、敗戦直後の牧歌的風景を再興させることを希求する⁴⁴。

もっとも、寒河江が提案するのは「演劇の形をかりた特殊な人間開発の相互教育的技術、あるいは性格形成のためにおこなう実験的レクリエーション」⁴⁵としての演劇であって、ヴォートらが試みた上演とは大きく異なる。寒河江は、同県で『山びこ学校』を契機に始められた生活綴り方運動を演劇の様式で行うことを思いつく。青年に関心のあるテーマを決め、15分から20分程度の時間で脚本を用いずに即興的に演じる様式を「創造劇」と名付け、意図的に青年団活動の中で普及しようと考えた⁴⁶。背景や舞台装置、衣装や扮装材料に苦勞する必要がないこと⁴⁷を利点とし、上演の形式としては、円形劇場が最も適切としている。寒河江によれば、創造劇は全国の青年団に広まり、講習会の討議などに利用されたという。

しかし、寒河江の『円形劇場』を参照する限り、読み合わせや立ち稽古といったリハーサルの仕方については、額縁舞台のアプローチとほぼ同じ方法が踏襲されている。また、参考台本として掲載された『次郎案山子』は『公共演劇』所収の額縁舞台版であり、ヴォートの考え方が忠実に伝わったとは言い難い。演劇に従事していない寒河江にすれば、そもそも額縁舞台による農村演劇を指導する方法もままたまなかった。彼の試みは、あくまでディスカッションの一形態であり、具体的な実作はほとんど行われなかったとみてよいだろう。

岩手でも1952年に『青年演劇』が刊行され、稽古の仕方や脚本の選り方、演出の方法、青年演劇脚本百選や真船豊の『水泥棒』とともに円形劇場の様式が紹介され、農村演劇にも積極的に取り入れるよう推奨されている⁴⁸。もっとも、その内容は寒河江の『円形劇場』に拠っており、その歴史や効果については、まったく同じ記述が用いられた。舞台図については、岩手の『青年演劇』では、通路が三方ある円形の舞台が図で示されており、ヒューズの考案したペントハウス劇場に近い構造で説明されている。一方、寒河江の『円形劇場』は、通路に囲まれた、一つの登退場口を設けた長方形の舞台が平面図で紹介されている。図に差異は認められるものの、日本全国のC I Eの駐在員が紹介する円形劇場は、基本的にはヴォートの指導や理念を簡略化したものであり、実際のところ、都市部で上演された以上に、円形劇場が展開した例はほぼ無かったと言ってよいだろう。

なぜ普及はうまく行われなかったのだろうか。ここで注意したいのは、円形劇場を普及する上でしばしば羽田やヴォートらが「コミュニティ・シアター」としてそれらを捉えていることである。羽田は「公共演劇と

いう訳名で度々紹介され、青少年演劇・アマチュア演劇と同義語として解釈されて来たが、こんどの場合ヴォウト氏のすすめによってそのやりかたのサンプルが実際に提示された」と述べ、東京の住民を公募して上演された円形形式による第三劇場の『わが町』を紹介する⁴⁹。羽田の述べるコミュニティ・シアターは自治体を基礎とした、いわゆる地域的共同体に根ざしたものだ。羽田のみならず、ヴォートや倉橋も円形劇場が日本の公共演劇を漸進する一助になるという点では、意見が一致していた。

ヴォートらの行った円形劇場運動は、日本のコミュニティ・シアターのあり方を問う意味でも重要である。しかし、実際に普及の対象とされた地域の演劇を参照すると、すでに農村では、額縁舞台による農村演劇が定着しており、コミュニティ・シアターとしての特徴は、それまで活動を継続していた地域の演劇にも充分備わっていたと思われる。円形劇場は必ずしもそれまで地域に根付いていた演劇を刷新するものではなかったのではないだろうか。

3-2 普及活動の失敗 — ポポロ座・ぶどう座の実践を例に

ここでその例として、ヴォートが広めようとした地域で演劇を行っていた二つの劇団を挙げ、彼の構想が実際には齟齬をきたしていたことを示したい。ひとつは1946年に創設された群馬県の劇団ポポロ座。もうひとつは第一部で取り上げた1950年創設の劇団ぶどう座である。ポポロ座は、エスペラント語で「人民」を意味し、同時代に社会的事件となった東京大学の同名の学生劇団とは無関係である。戦前に設立された高崎郷土芸術座で演劇活動を行った落合義雄を中心に設立された。一方、劇団ぶどう座は敗戦後の積極的な農村演劇運動を契機にして結成された。出発点こそ違うものの、両者とも敗戦後、「やくざ芝居」の残る地域で新劇を始め、地域の住民から「ベレー帽」をかぶったインテリと称される経験を持つ⁵⁰。ともに新劇を土台にして地域の住民を観客に演劇を行ってきた。群馬、岩手とも円形劇場の普及活動が行われたが、それらが具体的に展開した事例は記録として残っていない。

円形劇場はどのように受け止められたのか。群馬県の地方新聞である『上毛新聞』をたどると、早稲田・犬山での試演後の10月6日、「“円形劇場”と素人演劇」の表題で早々にこの様式が紹介されている。「教室において、公民館において、教会において、職場の一隅においても可能な一つの公約数をもっている」⁵¹と説明される利点は、先に述べたように、公共演劇として普及させようとしたCIEの方針でもあった。CIEは10月上旬、円形劇場のパンフレットを作成し、関係者団体に配布したと報告している⁵²。10月22日には「県民の文化向上の一助にと新しい演劇

「シアター・インザ・ラウンド」（円形の中の舞台）を広く一般に普及させることになった」とC I Eが積極的に群馬県下で活動することが報じられた⁵³。翌月 11 月 5 日には、桐生市高砂町セントラルホールで 12 月 1・2 日の両日、ワークショップと公演を行うことが告示されている。おおよそ 170 名の青年団関係者と百人の演劇関係者が参加見込みであった⁵⁴。上演当日はヴォートが来場し、「桐青連所属“みどり会”」によって、チェホフ『結婚申込』とホール・ミドルマス『勇者』が上演される予定だった⁵⁵が、12 月 3 日の記事を参照する限り、上演されたのは『勇者』のみで、桐生織物会館で行われたようだ。観客は最終的には、青年男女おおよそ 150 名で、演劇の新しい様式を他の青年団が試みる刺激となる契機として期待が寄せられている⁵⁶。C I Eはこの時すでに、第三劇場による「第二回試演会」を翌月行うことを予定しており⁵⁷、群馬県での上演も一連のプロジェクトの一環として試演されたことが分かる。落合義雄は自伝『ぐんま演劇回り舞台』においてこの試演を回想するが、「一応センセーションをまき起こしたものの、上演脚本の制約もあり野外劇の一形式として検討された程度の成果しかあげられずに、この運動は立ち消えになってしまった」と述べていることから、県内でこの試演以上の展開は見られなかったと思われる。

興味深いのは、『上毛新聞』に円形劇場が紹介された同日、同じ紙面にポポロ座の第六回公演『女の一生』が取り扱われていることである。「ポポロ座は、それにしてもよくここまで来たものである。（略）十三、十四の両日、群馬会館が満員になってくれるのを念じながら、わたしはこの記事を書いた」⁵⁸という記者の文面からも分かるように、地方の一新聞は、地域劇団であるポポロ座を根強く支持していた。さらに 3 日後の 10 月 9 日、アメリカでコミュニティ・シアターの研究調査を行った群馬県町村会長の生方誠の紹介によって、その活動を知っていた河竹繁俊は『女の一生』に関して次のような文章を寄せている。

二年以上にわたって、群馬県下の各町村を巡演して活躍しておられることは、むしろ一つの驚異に値すると思われる。じつに小劇場運動ないし、コムユニティー・シアター（公共劇場）の模範的な行き方だと信ぜられるからである。不幸にして、わたくしは未だしたしく見物したことはないが、それだけの業績をのこすまでには、劇団内の和、一致ということが第一、第二は地方自治体（市町村）の熱心な協力ということが必ずやなくてはならない。この点においては自治体巡演を唱導した生方誠氏と、各市町村の長とに感謝を捧げざるを得ない。

ポポロ座の人員構成、組織、活動方法については最近落合義雄氏

にお目にかかつていろいろお伺いしたのであるが、同氏を中心に団員が心をあわせて団結を堅くしているところに敬意を表したい。今後の企画についても、つまびらかにしないが、脚本の生産や選定もなるべく地方的でありたく、演出は簡素明快でありたいものだ。そうして、ポポロ座の公演というものが、公共劇場の模範となり、先駆者となることを祈る。

つまり日本公共劇場の実験時代として、ひろく日本演劇文化のために貢献していただきたいのである。

全国的に小劇場、室内劇場、さては円形劇場といったふうの市・町・村における素人劇団の興隆がなければ、新日本のよき演劇は生れないのである。ぜんたいの演劇文化の水準が高くなつてこそ、都会を中心とする演劇も向上進歩するのである。⁵⁹

河竹はポポロ座が群馬という場所で継続的に活動を行ってきたことを「公共劇場の実験時代」と評価した。最後に円形劇場もその方法として挙げているが、コミュニティ・シアターとしての特徴は、すでにこれまでのポポロ座の活動に見出されている。落合自身、同年の春にC I Eの演劇係長トンプソンにコミュニティ・シアターの研究視察のためアメリカへ来るよう薦められていた⁶⁰。これはトンプソンの帰国により実現されなかったが、この時期の地方新聞を参照すると、円形劇場運動とポポロ座、二つの異なる活動が、コミュニティ・シアターという包括的な概念によって同時に注目されていたことが分かる。

ポポロ座とぶどう座という二つの地域劇団は、すでに地域共同体の住民と親密な関係を築いていたと思われる。特に劇団と観客の親密性が如実に表れているのが、演劇を知らない地区のために行った巡回公演である。ポポロ座は1946年、移動演劇の形式で工場従業員の慰安会や地域の療養所をまわった。演目は、村山知義『初恋』や金子洋文『洗濯屋と詩人』、チャーホフ『熊』に万才や歌謡曲を交えたものだった。これらの上演は、娯楽を提供すると共に新劇に馴染みのない観客にそれらを普及させる活動だったとも言える。巡回公演は1955年、ぶどう座によっても行われており、地域の観客との隔たりを解消するために木下順二『赤い陣羽織』と太田朝雄の『赤鬼青鬼』が彼らの定住する湯田村近辺の町や村で上演された。

彼らの巡回公演と地方に普及された円形劇場の利点を比較すると、円形劇場の利点は、これら移動演劇の形式においても、おおよそ成立したと考えられる。先に紹介した寒河江の著書と『青年演劇』に共通して記述される「円形劇場の効果」では、次のように利点が挙げられている。

- (1) 演技が観客と同一平面上で行われるので、演技者も自然に、かつ平易な気持で演技出来るし、観客も劇の雰囲気にも容易に溶け込むことが出来て、演技者と観客との間に、極めて効果的な感情や意志の交流が行われます。
- (2) 演技に特別大げさな発声や、しぐさを必要としないので、演劇に経験のない者も直ぐに参加することが出来ます。
- (3) 幕や背景や扮装のための材料を必要としないので、簡易に上演が出来費用が節約されます。
- (4) 舞台を必要としなくて、即ち一寸した広場があればどこでもやれるから、レクリエーションのための即興劇やP・R劇（弘報劇）に利用することが出来ます。
- (5) 将来本格的な額縁舞台に出演するのに必要な、基礎的演技訓練の機会を、手軽に与えることが出来ます。
- (6) 演劇的誇張を必要とせず、かつ一方面に対する不自然な表現をすることがいらないので、演技が自由で現実性を持ち従って“生きた演技”としての魅力と実感がこもります。⁶¹

その利点は、額縁舞台に較べてきわめて簡素であり、これまで述べたC I Eの方針とも重なるものである。

しかしながらそれぞれの利点を検討してみると、実際のところ、これらは、移動演劇の際、それほど問題にはならなかったと思われる。例えば、(4)の「一寸した広場があればどこでもやれる」のは、両劇団が行った巡回公演でも同様だった。地域の村々や病院をまわったポポロ座は、長寿園という地域の療養所に行った際、「適当な舞台が無く、病室を利用して、ベッドを並べて舞台を急造し、その上で芝居をやり、音楽を演奏した」⁶²。このような急ごしらえの舞台にも関わらず、観客である療養者の反応がたいへん良かったと回想されている。

ぶどう座もまた「舞台のないところでは野球のスタンド風に観客席の方を高くして、ここまでは舞台というシルシにチョークで線を引っぱってやったりしたのもこの頃である」⁶³と記述しており、額縁舞台の上演作品でも、どこでもやれていたことに変わりはない。地域の観客が地方の劇団に求めていたのは、束の間の娯楽としての演劇であり、そのために簡素な装置で上演する方法を、彼らはすでに持ち合わせていたと言える。

また、(1)の同一平面上で行われる「演技者と観客」の間の「効果的な感情や意志の交流」も、すでにあったと思われる。両劇団の記述で特に顕著なのが、観客からの野次である。例えば、ポポロ座は、農山村慰問でチェーホフの『熊』を上演した際、翻訳劇を見たことがないであろ

う農村の観客からも積極的な反応があったことを回想し、「都会の大劇場のイスにおつにすました観客が、クスリともせずお行儀の良い拍手を送るのとは違い、興奮の声援感動の拍手を惜しみなく送ってくれるこの観客の方がほんものに違いない」⁶⁴と述べている。ぶどう座も同様「大田という地区にいったときのこと、舞台での嫁と姑のやりとりを観て「すごだねっ！」「んにゃアルアル！」という野次や拍手がおこったり、身近な問題についての反応が感じられた」と記録する⁶⁵。

彼らは、地域共同体の中で、すでに効果的な感情や意志の交流を行っていた。その意味では、親密性をことさら円形劇場の利点として強調する都市部の演劇とは趣を異にしていた。顔見知りの観客の前では（５）の「基礎的演技訓練」や、（６）の「生きた演技」という方法もまったく意味合いが違っていたと見てよいだろう。

巡回公演にみられた俳優と観客の親密感は、戦後全国の農村でも演芸会などで一般的にみられた光景だと思われる。このような雰囲気の中、彼らは新奇な上演形式よりも、むしろ上演時間のあまりかからない、気軽に上演できる作品を求めた。『次郎案山子』の台本が掲載された『社会教育』や新劇系の雑誌では、アマチュアにも上演しやすい一幕物が毎号紹介される。特にチェーホフ的一幕物、木下順二の一連の民話劇などは、喜劇的要素を持った作品として好まれ、榊原政常の作品もその範疇にあった。これらのほとんどは、額縁舞台形式であり、全国各地で刊行された『農村演劇脚本集』や『青年演劇脚本集』には、額縁舞台を想定した舞台装置図が付記された。演劇を知らないアマチュアは、これらを的確になぞり、観客との同意を形成することに力点を置いたと思われる。

サンフランシスコ講和条約を記念して、1952年11月から開催された、全国青年大会演劇部門は額縁舞台形式的一幕物の普及にさらに拍車をかけたと思われる。このコンクールは、全国の都道府県からそれぞれ代表団体が集まり、「参加者は十名以内、上演時間は装置撤収ふくめて四十分以内、脚本は自作でも他作でもよく、装置は参加者が多いため、できるだけ簡単なもの」⁶⁶と規定された。先に挙げたぶどう座は第一回の最優秀賞を受賞し、青年演劇や農村演劇といった地域の演劇は、やがてコンクールのための演劇へと変化する。

ヴォートらの理念と農村のズレをみると、円形劇場の普及が失敗した原因は、照明や費用といった実益的なことよりも、公共演劇を推進するあまり、本来円形劇場が持つ様式を矮小化したことにあると思われる。羽田は1953年、アマチュア演劇向けに刊行した『レクリエーション演劇の実践』において、次のように述べている。

実験の劇場式に演劇専門人によって、豊富な技術を駆使して、標準

型の円形劇場を試演することももちろん必要ではあるが、同時に立派な劇場でなくてもいつでもどこでも行われ、しかも、装置が要らないために冗費を節約することができ、舞台と観客席の近接により親密な温かい感情の交流する手ぢかな手間ひまのかからぬ小劇場となってひろくアマチュア演劇面にひろがってゆくことに、円形劇場の公共的方向が示唆されているのではなかろうか⁶⁷。

マーゴの『円形劇場』では、シアター・50以前の演劇革新の歴史が少なからず踏襲されていた。それは映画やテレビに対抗するための演劇の自律性を検討する実験でもあった。1953年、アメリカを訪れマーゴ・ジョーンズ演出による『夏と煙』を観劇した内村直也は青年演劇や地方演劇を「いわゆる中央の演劇」⁶⁸に対する前衛的な役目になることに期待を寄せている。もっとも、内村のような指摘は少数であり、ヴォートや羽田をはじめとした言説の多くは、本来円形劇場が多分に持つ劇場構造の革新や実験的要素を捨象して、誰にでも馴染むいわゆる「お手軽主義」的な様式として円形劇場を称揚した。だが、移動演劇にみる在住劇団の活動や同時期における額縁舞台形式的一幕物の普及をみると、気軽にできる手段としては、この新しい様式は必要とされなかったと考えられる⁶⁹。

ヴォートが想定した「大都市から離れた地方の人々」は、マーゴが『円形劇場』で、レジデント・シアターを設立する目安とした「十万人以上の都市」とは大きく異なっている。彼らの試みの失敗は、アメリカと日本における「中央」と「地方」のあり方、また地域共同体を基盤としたコミュニティ・シアターに対する考え方の違いを如実に示していると言えるだろう。

むすび

ヴォートらの試みは失敗に終わったものの、彼らが提示した大都市集中の演劇状況を拡散するための方法は、近年もリージョナル・シアターの文脈において盛んに議論される。戦後アメリカの演劇を地方まで射程に入れ、いち早く日本に伝えたその運動は、日本の地域演劇を考察する上でも重要な事象である。

アメリカの場合、円形劇場は劇場機構としてだけでなく、経済性やコミュニティの親密性を支える象徴でもあった。レジデント・シアターの提案、劇場間のネットワークの確立、劇場での労働保障といったマーゴが『円形劇場』で示した提案は、包括的な概念として後進の劇場に受け継がれた。そこでは、円形劇場という形式も重要な要素として機能していたと思われる。

一方、日本の場合、これらの概念はアメリカのように包括された理念としては波及しなかった。円形劇場形式は、日本においても 60 年代後半、小劇場運動の実験的様式と結びついて定着し、近年では一つの方法として受け入れられている。マーゴが参照したミュージック・サーカスなどは移動可能なテント芝居として、日本でもアングラ演劇で盛んに利用される形式の一つとなった。しかし敗戦直後の日本においては、新劇を土台とした地域劇団が全国各地に設立されたため、公共演劇という概念と円形劇場という形式は、アメリカのように一つの理念として受容されなかった。本章で取り上げた円形劇場運動は、アメリカから日本へのリージョナル・シアター移入の問題、また日本のコミュニティ・シアターの独自性を検討する上でも見逃してはならないと考えられる。

【注】

- ¹ 河竹登志夫『演劇概論』東京大学出版会、1978 年、pp.18-19
- ² 『演劇百科大事典』第一巻、平凡社、1960 年、p.351
- ³ 羽田義朗『青年の生活と演劇』民主教育教会、1965 年、p.41
- ⁴ Jones, Margo. *Theatre-in-the-round*, NY: Rinehart, 1951, p.7
- ⁵ Jones, *Ibid.* p.7
- ⁶ Jones, *Ibid.* p.99
- ⁷ Jones, *Ibid.* pp.192-194
- ⁸ Zeigler, Joseph Wesley. *Regional Theatre The Revolutionary Stage*, NY: Da Capo Press, 1977, p.17
- ⁹ Zeigler, *ibid.* pp.17-23
- ¹⁰ ケンニス・マクゴアン「円形劇場」『テアトロ』1948 年 11 月号、カモミール社、pp.26-29
- ¹¹ 伊藤尚志「センター・ステージ新しい舞台様式の実験―」『悲劇喜劇』1950 年 11 月号、早川書房、pp.32-35
- ¹² アメリカの円型劇場の試みや日本への受容については、河竹登志夫「新しい運動としての円型劇場」『悲劇喜劇』1952 年 4 月号（河竹登志夫『演劇の座標』所収、理想社、1969 年、pp.66-80）に詳しい。
- ¹³ 戦後日本の占領下における検閲については、浜野保樹『偽りの民主主義―GHQ・映画・歌舞伎の戦後秘史』（角川書店、2008）を参照。また GHQ・CIE の組織系統については、ジェームズ・ブランドン「歌舞伎を救ったのは誰か？―アメリカ占領軍による歌舞伎検閲の実態」（『演劇学論集』42 号、日本演劇学会、2004 年、pp.145-197）を参照。
- ¹⁴ オリバー・ヴォートの肩書きについては、いくつか標記がある。『演劇百科大事典』では「CIE の青少年教育課長」、『社会教育』では「関東民事部青年指導官」となっている。いずれも Kanto Youth Officer の訳語と思われる。
- ¹⁵ オリヴァー・ヴォート、倉橋健「セントラル・ステージについての論争」『悲劇喜劇』1952 年 1 月号、早川書房、p.50
- ¹⁶ 榊原政常「次郎案山子―アマチュアのためのファルス―」『公共演劇』1950 年 8 月号、公共演劇社、pp.2-14
- ¹⁷ 羽田義朗「円形劇場の解説とその上演手引」『社会教育』1952 年 1 月号、

p. 91

¹⁸ 羽田義朗「円形劇場の解説とその上演手引」、p. 94

¹⁹ 以下、額縁舞台については「次郎案山子—アマチュアのためのファルス—」(『公共演劇』1950年8月号)を、円形劇場については「円型劇場上演脚本 次郎案山子」(『社会教育』1952年1月号、全日本社会教育連合会、pp. 80-90)を参照。

²⁰ 羽田義朗「円形劇場の解説とその上演手引」、p. 94

²¹ 榊原政常「次郎案山子—アマチュアのためのファルス—」、p. 3。「円型劇場上演脚本 次郎案山子」、p. 82。

²² 榊原政常「円型劇場上演脚本 次郎案山子」、p. 81。

²³ 前掲、p. 82

²⁴ オリヴァー・D・ヴォート「五ヶ月間の指導を顧みて」『悲劇喜劇』1952年4月号、早川書房、p. 7

²⁵ 榊原政常「次郎案山子—アマチュアのためのファルス—」、pp. 9-10。「円型劇場上演脚本 次郎案山子」、p. 88。

²⁶ 倉橋健「圓形劇場の試み」『演劇』1951年11月号、白水社、p. 84

²⁷ オリバー・ヴォート、倉橋健「セントラル・ステージについての論争」、p. 50

²⁸ オリバー・ヴォート、倉橋健「セントラル・ステージについての論争」、p. 52

²⁹ 羽田義朗「その後の円形劇場〈試演からコムミュニティ・シアタの形式へ〉」『社会教育』1952年12月号、全日本社会教育連合会、p. 86

³⁰ 「円型劇場運動の概況」『悲劇喜劇』1952年4月号、p. 19

³¹ 榊原政常「川上観音」『悲劇喜劇』1952年4月号、pp. 47-57

³² オリバー・ヴォート、倉橋健「セントラル・ステージについての論争」、p. 53

³³ Revised Field Trip Schedule for September, 22 August, 1951. 国会図書館日本占領関係資料マイクロフィッシュ CIE(C)-03762 Civil Affairs Youth Specialist 1951/05-1951/12

³⁴ WORK IN PROGRESS, The Theatre-in-the-Round Project, 10 September, 1951. 国会図書館日本占領関係資料マイクロフィッシュ CIE(C)-03762

³⁵ ACTION COMPLETED, Theatre-in-the-Round Project, 9 October, 1951. 国会図書館日本占領関係資料マイクロフィッシュ CIE(C)-03762

³⁶ 水谷徳男「全国視聴覚教育研究会見たまま聞いたまま」『社会教育』1951年12月号、p. 58

³⁷ 羽田義朗「円形劇場の解説とその上演手引」、p. 93

³⁸ ACTION COMPLETED, Kataoka Village Seinendan's Play in the Theatre-in-the-Round (9 Oct), 22 October 1951. 国会図書館日本占領関係資料マイクロフィッシュ CIE(C)-03762

³⁹ 羽田義朗「円形劇場の解説とその上演手引」

⁴⁰ Field Trip Report to Yamanashi Prefecture, 10 November 1951. 国会図書館日本占領関係資料マイクロフィッシュ CIE(C)-03772 Youth Affairs Officer Field Trip Reports 1951/05-1951/12

⁴¹ Field Trip Report to Saitama Prefecture, 5 December 1951. 国会図書館日本占領関係資料マイクロフィッシュ CIE(C)-03772

⁴² 同上

⁴³ 沼田東雄からオリバー・D・ボートへの書簡 1951年(昭和26)10月16日 国会図書館日本占領関係資料マイクロフィッシュ CIE(C)-03757 Kanto Youth Office 1951/06-1952/01

-
- ⁴⁴ 寒河江善秋『円形劇場 演劇の大衆化のために』青少年指導顧問山形県事務所、1952年、pp.3-4
- ⁴⁵ 寒河江善秋「序」『創造劇について』青少年指導顧問山形県事務所、1952年
- ⁴⁶ 寒河江善秋『青年団論』北辰堂、1959年、pp.192-202
- ⁴⁷ 同掲書、p.4
- ⁴⁸ 『青年演劇』小田久雄編、国立教育研究所青少年教育部岩手県駐在研究員室、1952年
- ⁴⁹ 羽田義朗「その後の円形劇場〈試演からコムミュニチイ・シアタアの形式へ〉」、p.88
- ⁵⁰ ベレー帽のエピソードについては、落合義雄『ぐんま演劇回り舞台―自伝に寄せて―』（上毛新聞社、1964年、p.96）、川村光夫「北上、江釣子を中心とした和賀地方一円」『青年演劇運動史』（岩手県社会教育委員会、1954年、p.80）等に記述がある。
- ⁵¹ 「“円型劇場”と素人演劇」『上毛新聞』1951年（昭和26）10月6日、朝刊4面
- ⁵² YOUTH SPECIALIST SEMI-MONTHLY REPORT, 1-15 October 1951 国会図書館日本占領関係資料マイクロフィッシュ CIE(C)-03784 Youth Specialist - Gumma 1951/05-1951/12
- ⁵³ 「舞台なしの新演劇」『上毛新聞』1951年（昭和26）10月22日、朝刊2面
- ⁵⁴ YOUTH SPECIALIST SEMI-MONTHLY REPORT, 1-15 November 1951 国会図書館日本占領関係資料マイクロフィッシュ CIE(C)-03784
- ⁵⁵ 「桐生で円型劇場公演」『上毛新聞』1951年（昭和26）11月5日、朝刊2面
- ⁵⁶ 「初の円型劇場」『上毛新聞』1951年（昭和26）12月3日 朝刊2面
- ⁵⁷ PLAN FOR THE FUTURE, 29 December 1951 国会図書館日本占領関係資料マイクロフィッシュ CIE(C)-03762
- ⁵⁸ 「女の一生 十三・十四日に上演」『上毛新聞』1951年（昭和26）10月6日、朝刊4面
- ⁵⁹ 河竹繁俊「劇団ポポロ座の公演に寄せて」『上毛新聞』1951年（昭和26）10月9日、朝刊4面
- ⁶⁰ 落合義雄、同掲書、p.172
- ⁶¹ 寒河江善秋『円形劇場 演劇の大衆化のために』、p.8。『青年演劇』、p.20にも同様の記述が見られる。
- ⁶² 落合義雄、同掲書、p.114
- ⁶³ 川村光夫「北上、江釣子を中心とした和賀地方一円」、p.81
- ⁶⁴ 落合義雄、同掲書、p.114
- ⁶⁵ 越後谷英二「上演した戯曲」『39年度ぶどう座書記局』、劇団ぶどう座所蔵
- ⁶⁶ 「青年大会部門の回顧」『青年演劇』岩手県教育庁、1955年、p.115
- ⁶⁷ 羽田義朗『レクリエーション演劇の実際』興洋社、1952年、p.42
- ⁶⁸ 『第一回全国青年演劇会議報告』文部省社会教育局芸術課、1953年、p.54
- ⁶⁹ 次章で述べるように、大阪では、内田朝雄らを中心に大阪円型劇場研究会・月光会が活動を始めるが、彼らは「青年演劇」の枠組からは逸脱していた。内田はアメリカの公共演劇における円形劇場の存在を知っていたが、実際にはほとんど参照せず、自分たちの実践から日本の円形劇場を創造すると述べており、日本の作家による作品を意識的に選んだ。羽田やヴォートらが普及しようとした円形劇場運動とは一線を画していたと思われる。（内田朝雄「若い演劇論」『新劇』1960年8月号、白水社、pp.9-15）

第三部

第二章 大阪円形劇場研究会・月光会（1952～62年）の理論と実践

本章では、前章に引き続き「円形劇場」の大阪における受容を取り上げ、日本において独自に形成されたコミュニティ・シアターの一事例を示したい。前章で述べたように、戦後日本において円形劇場は、連合軍総司令部（GHQ／SCAP）の部局の一つである民間情報教育局（CIE）による普及活動によって、関東地方の農村を中心に行われ、農村の素人にも馴染む利便性の高い演劇として推奨された。1952年4月には早稲田大学の専門家を中心に円形劇場研究会が発足¹。しかし、指揮を取ったCIEの青年教育官オリバー・ヴォートが米国に帰国したことにより、活動は終息をむかえた。河竹登志夫が述べるように、その運動は個別の実践にとどまり、占領期における一過性の現象にとどまらざるを得なかったと思われる²。

大阪円形劇場研究会・月光会は、それらの運動と同時期に結成された大阪の劇団である。関西演劇映画アカデミーの卒業生らが母体となり、俳優としても活躍した内田朝雄を主宰にした。後にプロデューサーとして関西の小劇場に影響を与えた中島陸郎が所属。名前の由来はベートーベンの『月光ソナタ』からで、1951年6月から1962年まで活動が続けた。1952年の第一回研究発表会以降、17回の本公演と1回の記念公演、いくつかのアトリエ公演を行った。

月光会の発足は関東で行われた運動を十分に意識したものだった。1952年5月に行われた第一回研究発表会に際して、関西の演劇雑誌『幕間』は月光会の結成を次のように報じている。

一年前わが國に始めて紹介された圓形劇場はその後多くの人々に共感を呼び起し、前号所載の如く東京には演博〔引用者注：早稲田大学演劇博物館〕を中心とする研究会が発足するなど、着々具体化の機運を見せている矢先き、大阪でも演劇のこの形式に多大の関心を抱く内田朝雄、松尾茂義、中島陸郎、塩谷公男、木村耕一、森田久子、楠本久子、朝倉曠氏らが中心となり円形劇場研究の会「月光会」を早くから結成³

早稲田で発足した円形劇場研究会が紹介された前号から⁴、僅か一ヶ月後に掲載されたこの記事からは、彼らが独自の円形劇場運動を、東京と向こうを張る立場で行おうとしたことが読み取れる。月光会が研究発表会を行ったのは、はからずもヴォートの帰国後であり、彼らは関東の円形劇場運動とは違うあり方を、解散する1962年まで模索し続けた。

1960年に刊行された『演劇百科大事典』の「円形劇場」の項には現代における先駆的な例として月光会の名前が挙げられた⁵。また、メンバーであった中島は、

著書『阿片とサフラン』(1991)で関西小劇場演劇の水脈として月光会の活動を回想し、主宰であった内田による「円型劇場試論」の概観と上演年譜、解散した経緯を紹介している⁶。近年では1994年に亡くなった中島の功績として⁷触れられることがあるが、これらの資料からは、月光会が具体的にどのような演劇を行ったのかがほとんど示されておらず、十年の活動を詳細に記述する機会には、いまだ恵まれていないと言える。

月光会の試みを検討する上で注意したいのは、関東の円形劇場運動と違う路線を推し進めようとしただけでなく、それが欧米由来の円形劇場とも異なるスタイルを模索したことにある。先の『幕間』は、月光会の特徴を次のように続けている。

この研究会の著しい特色は他の研究会とは異り、アメリカに於ける円形劇場運動とは全然別個の立場に立ち、風土、国情など日本の特殊性と他方、能舞台や花道をもつ日本の伝統を顧慮しつつ、この独特の演劇形式を把握、その必要条件を検討して、この条件に適合する演技、装置、照明その他の方法を発見創造しようとする所にあり、単なるアメリカの模倣ではなく、この形式が日本に必要か否かの検討から出発しているだけに、今回の第一回発表会の成果は注目すべきものとされて居り、また普通円形劇場では一幕劇が最適とされているのに反しこの研究会では特に研究的に多幕物を取扱っている点など特に興味がもたれている⁸。

この月光会の目標は、第一回研究発表会のみならず、その後十年の活動の指針となった。彼らの試みは欧米における円形劇場の概念が日本でどのように受容され、また独自の展開を行ったのかを検討する上でも重要である。本稿では、月光会が刊行した円型劇場研究ノートや月光通信、地方新聞の劇評、中島陸郎による記録などを手掛かりにその活動を概観し、彼らがどのような上演を行ったのか明らかにしたい。

まず、当時の円形劇場運動と月光会の活動の違いを検討するため、内田朝雄による「円型劇場試論」と第一回研究発表会『盲魚』を中心に考察する。次に、新劇が中心に行った詩劇運動の影響を受けたことに着目し、その独自性がどこにあったのかを検討したい。最後に、彼らが劇を上演する際、独自の劇空間を創造していたことを挙げ、戦後の日本演劇における月光会の位置づけを検討する。

1 円形劇場運動と月光会の活動の相違点

1-1 内田朝雄の「円型劇場試論」

日本占領期にあたる第二次世界大戦集結から1952年には、『悲劇喜劇』などの演劇雑誌でしばしば円形劇場が紹介されている。アメリカ演劇の紹介は、敗戦後GHQによって積極的に行われたが、円形劇場もまたその一つであった。内田は

「何かの記事で“円形劇場”という言葉に触れ、ヨーロッパのマネ事でない円形劇場を研究したわけです」⁹と述べている。月光会は直接彼らから上演方法を教示されたわけではなかったが、これら全国的に普及された雑誌から、この様式に取り組むようになったと考えられる。

月光会が円形劇場を選んだ理由は、1952年5月、第1回研究発表会の際に配布したパンフレットの中で明らかにされている¹⁰。内田は、この冊子に寄稿した「円型劇場試論」において、これまでの演劇の歴史や日本人の国民性に言及しながら、「一人の人間の運命や性格を、演ずる者も見る者も共に内体験する事」の効果的な形式として、円形劇場が最も適していると主張する¹¹。

その必要性は特に俳優と観客の関係性によるものだった。内田は役者を含む舞台空間を共鳴函に、その際の俳優を、観客に台詞と演技を伝える弦に例える。近代劇の俳優は、古典劇の俳優に較べて演技に触れ幅を持たないため、現代の新劇のようなプロセニウム舞台では、3分の2以後の観客にほとんど弦としての俳優の響きが伝わらないと内田は述べる。それに対して、円形舞台はプロセニアムの3倍ないし4倍の面を持つため、プロセニアムの効果を十分に味わうことのできる観客をそれだけ多く持つことが出来る¹²。「身振りでしか悩みや、怒りや、愛情を見ることが出来なかった観客は、表情や、顔色や、指先から、現代人の特徴である隠蔽した感情を直感できるようになる¹³」と強調する利点は、俳優と観客の「近さ」に起因している。

この近さを強調したのは、けっして月光会だけではない。ヴォートや、円形劇場のモデルを考案したワシントン大学教授のグレン・ヒューズは、演技に際して「わずか二〜三フィートの観客を納得させる自然さ¹⁴」が必要であると述べ、俳優と観客が同一の平面上にいるため、意思や感情の交流が行いやすいとその利点を挙げる。また、ヒューズの方法論を展開した演出家マーゴ・ジョーンズも、小規模の空間で形成される俳優と観客の緊密感を重視した¹⁵。程度の違いこそあれ、親密性を強調する点は、円形劇場運動において共通していたと考えられる。

しかしながら、アメリカの場合、円形劇場はあくまで一つの方法として提案されたものだった。例えばマーゴは、著書『円形劇場』で、その必要性を主張する一方、作品に合わせて柔軟に上演は行われるべきだと考え、野外劇場や円形劇場と同様、額縁舞台にも敬意を払った¹⁶。C I Eが推進した円形劇場運動においても、誰にでも親しめる上演様式として推奨されているが、この様式が従来の額縁舞台に変わるものとは捉えられていなかった¹⁷。

内田の主張が特異なのは、従来の額縁舞台に加え、映画やラジオといった他のメディアとは一線を画す点を強調したことにある。内田は、円形劇場には、科学的万能主義によって失われた現代人の心を復権させる機能があると考え。アメリカの円形劇場の場合、近さゆえに求められる自然な演技は、映画やテレビの練習になると推奨された。一方、内田は、映画による精神作用を「概念的情緒」と呼び、演劇における俳優と観客の感情移入とは、まったく違うものであると述べ

る。「この概念的情緒の浸潤が、大衆に虚構の前提なしには他人に『同情』をもてなくしている」と映画を批判し、「円形劇場と言う上演形式に使命感に近いものさえ」感じると、その歴史的必然性を強調する¹⁸。

そのいささか性急な論は、日本人がこの様式を行う意義にも及んでいる。四季が明確でない外国人は、季節を感じとるために旅行を計画するので、空間的・論理的思考力に秀れている。一方、日本人は四季を感受できるため、外国人よりも季節に敏感であり、時間的思考力および直覚力に秀れている。座居生活による静的観察力は、微細な感情の起伏を生み、欧米的教養が加味されることで、現代の日本人はさらに複雑な人間像を形成する。「最早私達のこの形式[引用者注一円型劇場]によるより外に、表現のしようはないのではないでせうか」と述べている。もっとも、彼はなぜ円形劇場がこの問題に適するかについては述べておらず、これが俳優と観客の近さに起因するものなのかどうかは判然としない¹⁹。「円型劇場試論」には、時折このように理由付けが明確になされていない箇所があり、全体として読むと論理的飛躍が目立つ。しかしながら、演劇の自律性や日本人の性質にまで展開して、円形劇場の持つ俳優と観客の共在性を強調したその論は、経済性や利便性を重視したことで本来円形劇場が持つ実験性や革新性を矮小化したC I E主導による円形劇場運動の言説に較べると、一貫した理念に貫かれている。

内田は、円形劇場の意義を強調した理由の一つとして、その様式を実際に観たことがなく、ほとんど先行するイメージがなかったことを挙げている。

私達は、円型劇場と言うものがアメリカで行われたと言うことを聞いただけで、実際にアメリカ演劇を観たこともないと言うことを聞いただけで、実際にアメリカ演劇を観たこともないと言うことを、実は幸いに思っているのです。

この名称が私達に与えたヒントは、日本の能の舞台と、歌舞伎の花道の芝居に就いて、現代と言う時代のスポットを当てて、反省することでありました。

グレン・ブューズや、その他の外国の著書は未だ翻訳されていないのです。²⁰

内田は、翻訳と輸入に依った戦前の日本演劇とは違うものを目指し、「日本の近代劇」の性格を探究することを目標に掲げた。「今、私達が持って居る円形劇場のイメージを、具体的な形に確立できる迄は、私達は外国の戯曲や、外国の此の形式に関する著書には触れまい²¹」という姿勢は、GHQによる与えられたデモクラシーに対する抵抗でもあった。彼らは円形劇場運動において推奨されていた「お手軽主義」的な一幕物の作品を避け、多幕物を選ぶことで、円形劇場に独自の可能性を見出そうとした。

ここで注意したいのは、多幕物の上演自体は、すでにアメリカでも行われていたということだ。円形劇場運動で示された作品はそのほとんどが演劇を知らない

アマチュアにも上演しやすい一幕物であり、多幕物はほとんど推奨されていない。しかし、C I Eが参考にしたと思われるヒューズの著書では、場面転換を含めた多幕物の上演方法もまた視野に入れられる。月光会は外国の方法論を参照しないと述べているが、彼らの方法論はC I Eが捨象した、舞台装置の簡素化や場面転換のやり方においてヒューズの方法論と通い合うものがあった。

1-2 多幕物の上演 —— 第1回研究発表会『盲魚』

具体的に第1回研究発表会『盲魚』を取り上げて、アメリカの円形劇場との共通点を検討しよう。この上演の後に書かれた、中島陸郎の『多幕物の処理に就いて一円型劇場の場合一』には、大阪中之島中央公会堂で行われた『盲魚』におけるスタッフの動きが記録されている²²。この上演は、「蛍光灯を併用した円形劇場用のいわばボーダー・ライト」を使用した照明と、「円形劇場の舞台機構に於ける多幕物の処理」の二つが課題に挙げられた²³。

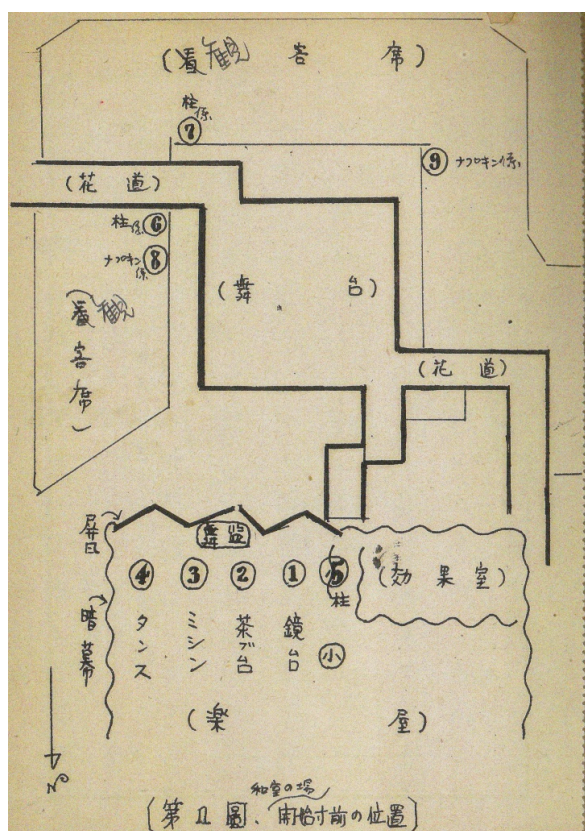
田中郁子による『盲魚』は二幕の作品である。舞台は1949年の日本。国立病院眼科の医者、北條喬の家には頻繁に世話をした患者が訪れる。喬と妻の美根子は、家に診察室を構え開業しようと考えている。そこに美根子の従兄弟である紀子が登場。彼女は大阪に嫁いだが、夫と反りが合わず5年ぶりに帰ってきた。喬と紀子は、戦時中に同じ文芸誌に寄稿をした仲だった。喬は、紀子が以前書いた詩に触れ、彼女に思いを寄せていたことをほのめかす。一方、喬のはからいで、治療後も無料で病院に宿泊する吉田は、美根子に思いを寄せていた。吉田は、いずれは病院を出て自活しなければならない。そこに同じく喬の治療を受けた傷痍軍人の木村が登場。土地の賃貸で吉田が木村に相談したところ、病院に保管されたモルヒネを盗むよう唆される。

場面は喬の勤める病院に。病院は無料で宿泊する傷痍軍人や引揚者が増えているため、独立採算制へ方針を変えようとしていた。喬ら病院関係者の会議中、美根子が病院に現れる。彼女は吉田に、夫が紀子に惹かれていること、内緒で評判の悪い木村から金を借りたことを打ち明ける。看護婦から、独立採算制が決定したことを聞いた吉田は、モルヒネの保管庫のカギを盗む。診察室に戻ってきた喬はカーテン越しの美根子に気づかず、紀子に自分の胸の内を明かしてしまう。

場面は再び喬の家。憔悴した美根子と、気にかける喬と紀子。そこに、木村が刺殺され、吉田が怪我を負ったと報せが入る。紀子は夫婦の仲を裂いたことに責任を感じ、喬のいない間に、家を出る。戻ってきた喬によれば、木村を刺したのは彼の仲間であり、吉田は彼らを止めようとして怪我を負ったらしい。夫婦の借金は木村の死により帳消しとなるが、喬はモルヒネ紛失の責任をとって病院を辞職する。喬は、開業医として生計を立てることを決め、紀子の連絡先が書かれたメモを破棄する。美根子もまた、訪問にきた患者の相手をし、夫婦の和解がほのめかされて、幕となる²⁴。

この作品は、どのように上演されたのだろうか。注意したいのは「円型劇場研

究会」を掲げているが、必ずしも全ての公演が円形劇場形式で行われたわけではないことだ。観客席が四方を囲むのは、第3回『廃墟』からだだが、公演によっては二方、ふたたび三方を採用している。彼らが、重きを置いているのはあくまでも額縁舞台からの脱却であり、円形や囲み舞台にこだわったわけではなかった。中島は「出来れば全然無くしたかったのですが、(略)既成の機構での舞台転換の必要上と、事件の進展上どうしても死角の制約を受けました。此の死角の処理は、今後の課題として残されます²⁵」と述べ、一方に死角を設け、観客が三方を囲むスラスト形式であったことを記録する[図1]。死角の面に屏風を設置し、裏に楽屋と効果室を設けた。観客席の上手と下手に、俳優の通路を二方設置し、舞台奥と死角の間に小さなスペースを設けている。このスペースは、病院の場面で、診察室の小部屋として利用された。



【図1】 第一回研究発表会『盲魚』
和室の場 開始寸前の位置 (『多幕物の
処理に就いて 一円型劇場の場合』一、
p.7)

額縁舞台と異なる様式において、月光会が最も苦慮したのは、「幕」のない機構での場面転換である。『盲魚』に際して中島は、(1)一幕における喬の家の設置、(2)一幕終わり喬の家の撤去、(3)二幕一場の国立病院診察室の設置、(4)二幕一場から二場における診察室から喬の家への転換、(5)二場の撤去と、計五回の転換をする必要があったと述べている²⁶。劇場機構の特性上、完全に暗くすることはできず、特に畳を床面とする喬の家から診察室への転換に難渋した。月光会は、あらかじめ畳を敷いて置き、「ナブキン」と呼ぶ布で床を覆い、この問題

を解決したという。例えば、冒頭の場合では、開始ベルの後、場内燈を消し、音楽と同時にナプキンを回収。あらかじめ決めた順序で道具を運び出し、小道具を設置してから照明をつけた。一幕終了後、溶暗した舞台の装置を運び、再度ナプキンを張った²⁷。この上演においては、床面に貼られた布がプロセニウム舞台における幕として利用されたことが分かる。

興味深いのは、彼らが額縁舞台からの脱却を指向しているにも関わらず、プロセニウムに類似した形式を試みたことだ。床面に重きを置いたものの、彼らは開演前にあらかじめ装置を設置する方法をとらなかった。一幕と二幕の際の休憩時間にも、一度設置した装置を撤去し、舞台を空の状態にするという方法をとった²⁸。この時点における月光会には、まだ従来の「幕」の考え方が残っており、むしろそれらを試みたことのない形式でどのように再現するかに重点が置かれているように思われる。

アメリカの円形劇場においても多幕物は検討されている。ヒューズはできれば場面転換は望ましくないが、それが作品にとって本質的ならば避ける必要はないと述べている。中国演劇のように様式化された方法で転換を行うことは不自然ではない。むしろ観客の受け入れの早さをみると、裏方を見せないという、19世紀リアリズム劇の展開期に過度に重視された暗黙の了解がいくぶん子供じみたものに映るとさえ述べている。ヒューズは、幕の代わりに照明の溶暗を重要視し、照明がつく際、俳優が巧みにアクションや対話を行えば、観客に自然な驚きを与えられると考えた²⁹。しかし、これらヒューズが提案した場面転換は、円形劇場運動におけるヴォートの指導法や配布された教本を参照するかぎり、ほぼ伝えられなかったと思われる³⁰。月光会による多幕物の実践は、C I Eが簡略化したヒューズの方法論を独自の方法で展開した試みということができる。

彼らはその後、三好十郎『廃墟』、真船豊『見知らぬ人』、武者小路実篤『その妹』といった多幕物を意識的に選ぶが、作品そのものは従来の新劇から選ばれている。アメリカとも、関東を中心に行われた円形劇場運動とも異なる傾向を示すのは、第5回公演以降、戦後の新進劇作家による日本の「詩劇」の実践に推移してからと思われる。向こうを張る立場であった関東の円形劇場運動は、月光会設立当初にはすでに終息を迎えた。また、マーゴ・ジョーンズによってシェイクスピアやモリエール、ゴールドスミスといった有名作家が取り上げられたアメリカに対し³¹、新しい「日本の近代劇」の創作を目標に掲げた月光会は、彼らと同様のレベルで、既存の作品を上演することはほとんどなかった。規範となる確固たるモデルの無い状況において、彼らは新劇の形式的実験に目を向けるようになる。

2 月光会による「詩劇」の実践

2-1 内田朝雄の詩劇観

月光会の試みは、1950年代に日本で活発化した「詩劇」の運動と結びつく。日本の詩劇をめぐる議論は、月光会の結成以前から盛んに行われている。敗戦後、

岸田國士や福田恆存らによって、1949年に結成された「雲の会」では、従来の新劇の台詞を乗り越える詩の文体が検討された³²。1951年に刊行されたエリオットの詩劇論は、日本の詩劇運動にも影響を与え、様々な実践が行われた。例えば、福田は1956年、文学座20周年記念として『明暗』を執筆しており、彼自身、この作品を詩劇の実験であったと述べている。

月光会もまた、第5回公演で武智鉄二脚色によって能様式に書き改められた木下順二の『夕鶴』(1955)を上演し、後に詩劇の試みであったと述べている。確認できる本公演だけでも、第7回公演『梟法師』(1956)、第8回公演『埴輪』(1957)、第10回公演『火』(1958)、第11回公演『甲賀三郎』(1958)、第12回公演『だれかが俺を呼んでいる』(1958)、第13回公演『甲賀三郎』『夕鶴』再演(1958)、第14回公演「詩劇祭」として短編の詩劇を5本上演(1959)、第15回公演『アンチゴネエ』(1959)、第16回公演『渴いた宿』(1959)、最後の本公演となる第17回公演『火山島』『修羅』(1961)が、詩劇の試みとして上演されており、中期以降の活動において、詩劇が大きな比重を占めていたことが分かる。

内田の詩劇観とはどのようなものだったのだろうか。彼は、演劇関係の雑誌で盛んに行われた詩劇の特集を、次のように批判している。

『詩劇の伝統』がないと言い、『詩劇は外国のもの』であるような言い方をし、『日本の詩劇を古い』と否定しながら、外国の詩人がその国の詩形を採用していることには無条件で不問に付し、日本の誰かが作品を書けば『あれは詩劇じゃない』と言い、作家の現実の努力が現代日本詩劇振興の上にどのような役割を果しているかは遂に言及されずに終り、やたらに放送劇形式の可愛らしい詩劇なるものを『詩集』の中に載せたりするのを若い人達は眺めわたし、『詩劇』とは手の付けようのない代物だと思い、若い人々の無気力を醸成する害毒を流すことしか今迄のジャーナリズムは果していないように思われる³³。

内田の論調は、「円型劇場試論」と同様、無自覚に西欧の方法論を受け入れることを批判したものだ。『梟法師』上演に際しても、日本の詩劇をとりまく状況について「七五調は古いからとか、西洋のような伝統がないからとかいって、詩劇でもっとも大切な詩形や日本語のイン（韻）律について勉強するふん囲気をなくしている」と指摘し、これまでの日本語の韻律を分析することで新しい「日本の詩劇」を創造する必要があると述べている³⁴。

しかしながら、当時の日本の詩劇のすべてが、西欧の方法論を無自覚に受け入れていたわけではない。例えば、先ほど挙げた福田の『明暗』では、戯曲の台詞に主張をもたせるため、構文を切断する方法をとり、「一語一語の配列を變へ」「日本語のシンタックスを崩すやうな」ことが行われている³⁵。例えば、「知っていま

す。冗談じゃなくてよ。あなたのお話。あたしにはわかつてゐるの、あなたのお気持ち、このごろ、あなたがどんなことを考へてゐるくらゐ」という台詞で示されるように、主格と目的格の順を意図的に変え、台詞を聴く者に「もうこれで聴き終つたといふ気持ちの緩み」を与えないようにした。また、台詞の各行の「ストレス（強音部）」の数をあらかじめ定めた。「あなたのお話。あたしにはわかつてゐるの、あなたのお気持ち、」であれば、「あなた」「お話」「あたし」「わかつて」「いる」「あなた」「お気持ち」の語の頭にストレスが置かれるとして、一行のストレス数をおおよそ七つから八つに定めた³⁶。無定形の日常会話をやめ、散文の劇形式に新しい定型を求めたその試みは、日本の詩劇を考える上で、一つの可能性を示唆するものだったと思われる。

これら同時代の詩劇と、月光会の試みにはどのような違いがあったのだろうか。内田は自らの詩劇論において、文学研究者である土居光知の日本音声学に影響を受けていることを認めている。土居は、これまで文字の数だけで捉えられていた日本の詩形を、当時としては画期的な録音機を用いて分析し、日本語のリズムを捉え直した。実験の結果、彼はアクセントの位置や音の長短、音数は二次的なものにすぎず、日本語のリズムの基礎は「発声機関の一回の連続的な努力」である「氣息の配分、即ち氣力」にあると結論づける。例えば、「咲いた」の三音を読むと、「さい」と「た」は同じ時間的長さを持つ。「さいた」は三つの単音からなっているのではなく、「さい・た」と二氣力（二・一）で発音される。「朝日が」の四音であれば「あさ・ひが」と二氣力（二・二）、「菜の花に」であれば「なの・はな・に」と三氣力（二・二・一）で発音される。土居は、これまでの日本語の詩形を「二音一氣息」という日本語独自のリズムに着目して分析した³⁷。

土居の理論は、内田が当時の詩劇運動を検討する際にも有効だった。彼は、福田の『明暗』のストレスの配置について「この日本語のストレスの理解について、作者も未だ明確な判定をつけていない」と批判し、土居の二音一氣息の論に触れながら、福田の試みは、実際にはストレスではなく、助動詞・助詞を除いた七つの単語ごとに行替えを行ったものであると指摘する³⁸。土居の音声論を土台とした内田の詩劇観は、活字を中心とした当時の劇作家や詩人が気を払わなかった声の調子に目を向けたものとなっている。

俳優の声にこだわる側面は設立当初からすでに見られた。月光会が円形劇場を通して得た教訓は「役者の後方に席をしめた観客にはセリフが通らない」ということだった。役者がどちらを向いても、この死角はなくなる。彼らは、専用の劇場を持っていなかったため、中之島中央公会堂や梅田朝日ビルといった空間に自前の舞台を拵えるしかなかった。そこで役者は普通の舞台なら十分なはずなのに、大声を出さなければならなかった。中島によれば、上演を行った中之島中央公会堂は特に声の通りが悪かったという³⁹。内田は、第2回・第3回は「無制御な、どなる大声」によって効果が出なかったとし、「方法論なき演技術では、円

型劇場においてはよい芝居ができない、などというより芝居そのものが存在し得ない」ことに気づいたと述べている⁴⁰。従来の円形劇場では、舞台全体を俯瞰する鳥の目を持つことや、正面を切る演技を避けるために舞台全体を動くことに気を払うよう指導が行われたが、月光会の場合、俳優の立ち位置でこれらの問題を解決した記録は残っていない。彼らの主眼は、「円型劇場試論」でも言及されたように、弦としての俳優の響きをどのように伝えるかに置かれていたと考えられる。

一般的にほとんどストレスが無いとされる日本語について、内田は本来それが「一音一ストレス」であると主張する⁴¹。円形劇場特有の問題を解決するためにまず行ったのは、一音一音を明確に発声することだった。彼は、さらに土居が「氣息」と読んだ構音機関の努力に、作為的に音を入れることで、緩急の変化が生まれると考えた。内田の詩劇論を参照すると、言葉をはっきりとほとんど文字記号的に読む「一氣息一音」に加え、土居が見出した平坦なリズムを長い時間保持する「一氣息二音」主体の読み方、言葉や文章のそれぞれに応じて工夫される「一氣息多音」の朗読法を想定し、現代の日本語が新しい韻文、新しい詩形を創造する可能性を持つことを主張していたことが分かる⁴²。

内田の詩劇論が当時の言説と異なるのは、劇の本質を「塞き止めと解放によって生まれる一種のリズム⁴³」と捉えたところにある。彼は、言葉のリズムだけでなく造形的演技、つまり身ぶりのような身体性に内在するリズムも劇を構成する要素に含んだ。歌舞伎や能、バレエやオペラにおける身体や音楽も演劇として捉え、その性質に共通性を見出そうとした。

その演劇観は、フランス演劇の研究者、小場瀬卓三の考える演劇と正面から対立した。小場瀬は、舞台に表象される歌、踊り、ミミック、絢爛たる衣装や背景は、美的快感こそ与えるが劇独自のものではなく、詩もまた、ドラマ性を保証するものではないと主張する。「対立葛藤を追求し、それを舞台に表現するにふさわしいドラマツルギーを探究してゆく以外に道はない」と述べ、いわゆる西欧由来の古典的ドラマを劇として、歌舞伎や能を舞台芸術として明確に区分する⁴⁴。内田は小場瀬の演劇観を否定し、対立は劇の本質を決定づけるものではなく、小場瀬が道具として捉えたミミクリーや音楽、そして韻文を劇の重要な要素に位置づける⁴⁵。

詩劇に端を発する内田の演劇観は、「対立葛藤」を中心とする古典的形式への挑戦とも考えられる。ここで見逃してはならないのは、すでに「円型劇場試論」の中で、西欧由来のドラマを疑問視し、「リズムやトーン」に価値を見出そうとしていたことだ。

現代日本の新劇は、主として仏蘭西の(ロシア近代劇も結局は仏蘭西の伝統の血を引いている)近代劇の影響を殆ど全部と言って宜い程受けて居るのですが、それに携わっている人達がその仏蘭西近代劇の心理的・論理的に秀れている立場の上から、歌舞伎に対して頭から論理・心理に於て不自然である

とし、その抒情的特質をやっつけてしまうことは、男が女を、男でないからと言って軽蔑するのと同じ程おかしいことではないでせうか⁴⁶。

内田はすでに第一回研究発表会から、古典的な形式を批判し、それに代わる俳優の演技を「対手を包み込む」音楽として捉えた。表情についても同様、「音楽における教則本の様に順序立て」ることを示唆している。月光会による「詩劇」の試みが活発化するのには、中期以降だが、劇の本質をリズムと捉える傾向は、すでに設立当初からあった。当時新劇の間で流行した「詩劇」の議論は、内田が「円型劇場試論」で示した演劇観を強化するのにも適していたと考えられる。

2-2 上演とその評価 —— 詩と劇の乖離

それでは、内田の理論は、どのように実践されたのだろうか。第3回公演『廃墟』において「なお多くの工夫と修練を要する」⁴⁷と課題に挙げられた発声法は、詩劇論の展開とともに改善が行われた。第7回公演『埴輪』に際して内田は、「まず発声に注意する。大きな声で日常感情を現すことにより役者の表現力を大きくし、日常生活を取り除いたナマの情熱を出すことを狙い」⁴⁸とし、実際に「出演者の動きも能形式をとり、表情もおさえて、セリフをうたいあげるように聞かした演出」⁴⁹が評価された。当時としては珍しい、野外で行われたこの公演では、先に述べた日本語の「一音一氣息」に即して発声が行われたと考えられる。

彼らの実践を辿ると、台詞だけでなく身体的所作にも独自の探求があったことが分かる。唯一、額縁舞台の形式で行われた第10回公演『火』は「詩劇を唱える月光会特有のゆっくりしたセリフ回しと、近代舞踊からヒントを得た、これも独特というより月光会流、あるいは内田式といった方が当るかも知れない演技」と紹介された。観客の感想をみる限り、特に俳優が持つべき小道具をパントマイムで行ったことが特徴的であったようだ⁵⁰。内田自身、「近代的な舞踊、例えばパントマイム、モダンダンスなどからヒントを得た」⁵¹と述べており、『大阪日日新聞』の猪飼淑蔵はこの上演について、新人の演技や戯曲の拙さに触れつつも「ドラマ性に乏しい本をこれだけみせたのは型の功績」と評価する⁵²。月光会の型は、特に日本の古典芸能と重ねられることが多く、当時22歳だった寺山修司は、第13回公演『甲賀三郎』の合評会において、「安定して水平に歩くという目的」から始めた歩行の型が、狂言と類似していることを指摘する⁵³。

『夕鶴』以降、顕著になる月光会の様式は、内田の詩劇論を裏付ける意味でも重要である。しかしながら、彼らの上演を概観する限り、内田が掲げた「二音一氣息」や「多音一氣息」はほとんど効果的に機能しなかったと思われる。詩としてうたい上げられる「声量過大」⁵⁴な「ゆっくりした」セリフ回しは、「月光会節」とも称される特徴だったが、その一方で「ストレスをおくところが一つもない。殆ど同じ調子の語調内容の連続」⁵⁵と、その単調さを指摘する評価が目立つ。内田は、リズムを考慮しながらも、その朗唱法に関して「記号を多く作り過ぎ、殆

ど朗唱の為の自然主義的方法、能の謡本のような記号になることは考えなければならぬ⁵⁶」と詳細な体系化を避けた。「素人」の疑問から演技方式を始めようとした月光会の試みは、たしかに創造性に富んだものだったが、一方で明確な訓練法を持たなかったため、すり足や朗唱といった、能狂言と類似する様式については、その技術的未熟さに対する批判を招くこととなった。

また、「詩劇」を掲げることによって、文体や形式的な実験を試みた新劇の議論に加わられたものの、それらを強調するあまり、観客の評価を「詩劇か否か」という単純な二項対立へ導いてしまうこととなった。例えば、東京で行われた『甲賀三郎』について、大山功は「朗唱がこの詩劇の詩的部分のみを強調するあまり、過剰な抒情が大切な劇の流れを停滞さすのである。いつてみればこの芝居は詩劇になり得ても詩劇になり得てない」⁵⁷と述べている。

大山のように詩と劇の乖離を問題視する指摘は、月光会が詩劇を活動の中心にし始めた頃から見られる。猪飼は、詩劇を掲げ始めた第七回公演『梟法師』に対して「まだ“詩劇”ということも肩に明記しているが、これは未だ試みの緒に付いた域を出ない。七・五調のイン（韻）律を高度に近代演劇の中に生かすことはもちろん一朝一夕ではできない」⁵⁸と指摘し、第12回公演『だれかが俺を呼んでいる』においても、「過渡期の詩劇の試み」として無意義ではないと配慮しつつも「内田氏の提唱する詩劇がこれでよいとは思われない。詩劇の“詩”というものに、とらわれすぎる傾向がある」⁵⁹と述べている。詩を強調するあまり、劇的要素に乏しいという評価はその後も続き、第16回公演『渴いた宿』でも「“詩劇”は“詩人の劇”ではないと思う。その意味で詩としてうたい上げる傾向もまた戒めねばならないのではあるまいか」⁶⁰と評価された。猪飼は『渴いた宿』に関しては「月光会の詩劇にもようやく一つの型ができてきた。それ自体は喜ぶべきだが、いまや再検討されてよいときがきていると思う」と続けているが、翌年彼らは17回公演を最後に解散する。新聞や雑誌の批評の多くは、猪飼のように未完成の詩劇に対する批判か、俳優の演技の拙さに言及したものが多い。これらの劇評をみる限り、彼らの構想した詩劇を完成させることは、最後まで行えなかったと思われる。

月光会が試みた詩劇の実践は、同時代の反新劇や反リアリズムの演劇の文脈と結びついた。しかしながら、その上演のほとんどは「基礎づける理論的体系も組み立てられていないし、この体系にたつての戯曲、演出、演技も確立されていない」⁶¹等の批判にさらされた。月光会は、設立当初から内田の理論を支柱に作品を上演し、観客もまた劇団の特徴を彼の理論から理解した。しかしながら、その理論の大部分は、俳優と観客の近さを強調する円形劇場論と、詩劇の朗唱法に割かれた。彼らの上演が試みの域を出なかったのは、その理論を実践へ活かす具体的な方法論、また実践をふまえた新たな演劇論を確立できなかったからだと思われる。

次節では、内田の理論だけでは捉えられなかった月光会の側面を検討したい。

ここで重要なのは、彼らが空間性を配慮しながら上演を行っていることである。彼らは作品に合わせてロケーションを選び、従来の劇場から離れた空間の創造を試みた。これら独自の空間創造は、初期多幕物から詩劇へと転換した中期以降の作品まで、一貫して行われていたと考えられる。

3 空間性への配慮 —— 劇場からの逸脱

3-1 俳優と観客の交流

月光会の上演で特徴的なのは、物語空間と観客の日常的空間を様々な方法で接続しようとした点にある。例えば、1957年に中之島中央公会堂で行われた第8回公演の『廃墟』では、次のように研究テーマが目標に掲げられた。

- イ 円型劇場を通じて民衆と現代芸術を結ぶというかねがねの念願から、舞台美術をこえる「劇場装置」を先ずもくろみ、その発展した形態として、現代文化の根拠地としての「劇場」のもつ意義を考える。
- ロ この「総合劇場」のヒナ型としてサロンと劇場を併設し、この二つのものをどういうふうに結びつけるのか、劇場全体を見直す立場からいろいろの実験を行う⁶²。

三好十郎によって書かれた『廃墟』は、全五幕、第3回にも円形劇場形式で行われた作品である。月光会は「総合劇場による絵と詩と音楽と演劇の集い」と称して再演を行い、美術を制作者集団「極」、詩を詩誌『山河』同人、音楽を高井良純による「ユンゲ・ブリューメ」が担当した。この公演後も、彼らはたびたびスタッフとして名前が挙げられており、ジャンルの垣根を越えて公演が行われた。

中島の回想による『廃墟』の上演は以下のようなものだ。彼によれば、観客は劇場隣接するサロンに仕立てた小集会室で、まず一定の時間を過ごした。サロンの壁には絵画、壁詩、床には立体作品、室内にはあまり耳になじまない十二音階の音楽が流れている。湯茶の接待もあり、製作者はあちこちに待機して、顔見知りとそれぞれの作品の前で意見を交えている。

定刻になると、劇場への扉が開き、観客は移動を始める。劇場の中は、足もとが定かでないほど暗く、目が馴れるまでその場に止まっていなければならなかった。床にはサロンの延長のように「何やら具体ではあるが写真ではないモノ」が転がっている。観客は、時おりよぎるか細い光をたよりに席につく。目をこらすと、客席背面にも抽象図形を画いたパネルが窓を塞いでいる⁶³。これらの装置は、観劇した猪飼からも「四方の観客席のバックまで廃墟を象徴する絵を張りめぐらし、観客を舞台にすっぽり入れる趣向。もちろん中央舞台に煙突のような金物を随所に乱立させて焼跡を表現、イス、テーブルはじめヤカン一つまで灰色に塗って終戦直後の暗黒さを示した」⁶⁴と紹介されている。

劇の上演は、まず俳優である内田の挨拶から始まった。すでに第3回公演でも

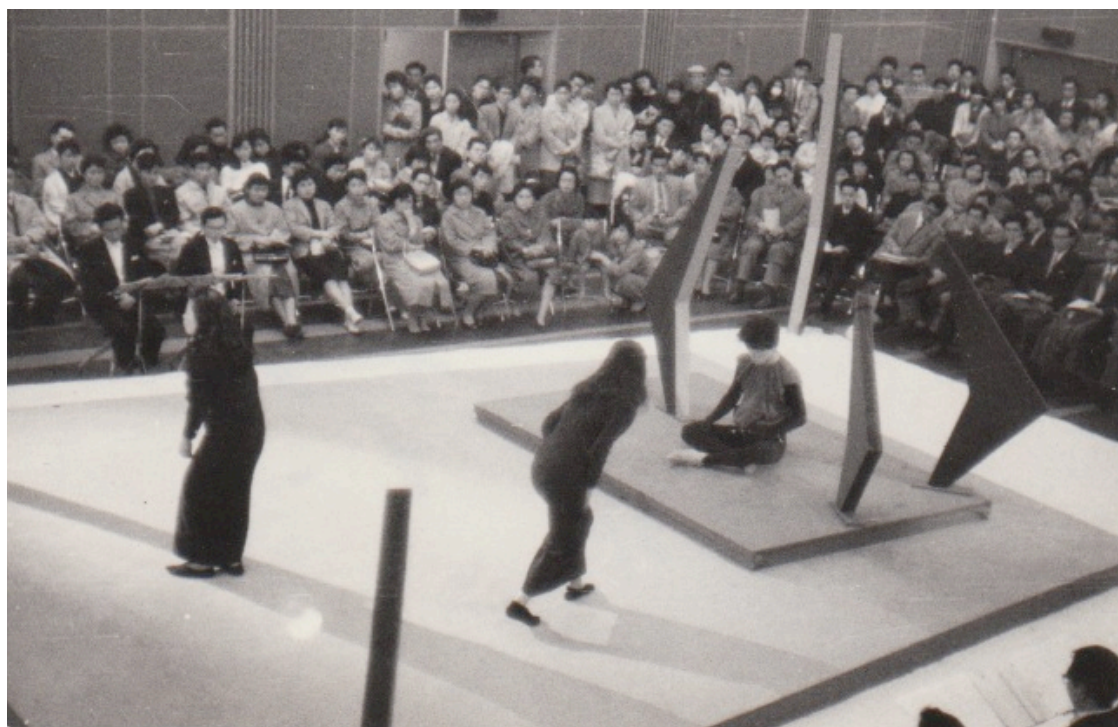
行われており、「主宰者が観客に挨拶して“劇場の主体は観客の胸の中にある”という意味のアピールを経て、劇の感興の説明に入っていく導入部の試み⁶⁵」だった。この試みは、内田自身「舞台の境界を外して劇場全体を舞台としてしまう。(略)観客は初めは戸惑うかも知れないが、私はそこへナマで出る、公演のあいさつやこの十年の話をしながら役に入っていく」⁶⁶と意図したものであった。劇場の外部であるサロンの造形、観客を囲む舞台美術や暗闇の演出、劇作品の役から逸脱した内田自身の挨拶は、いずれも、舞台の内だけで完結するイリュージョンを破壊する役割を果たしている。

1958年、奈良時代の王朝における権力争いを背景とした大沢駿一の『埴輪』の上演においては、大阪・靱公園のテニスコートを上演場所として選んでいる。この公演は、上演会場から大阪・梅田駅までのバスをチャーターするところまで配慮に入れられ、「テニスコート・スタンドを観客席に利用して、数カ所にかがり火をたき、コート中央にひろびろと舞台をしつらえふん囲気をかもす趣向」⁶⁷であった。能楽評論家の沼艸雨は、上演場所に際して内田に相談を持ちかけられ生国魂神社の絵馬堂を進めたところ、内田が丹念な見立図を作って持ってきたことを明かしている⁶⁸。実測によって『埴輪』を上演するには適当でないと分かり、最終的には前述の場所となったが、少なくとも、このエピソードからは、月光会が上演作品とテーマに関連するオリジナルの空間や場所を作りあげようとしたことがうかがえる。劇評には「人気ない寒々した公園のスタンドでの底冷えは苦行の二時間余となってしまった」⁶⁹という評価のある一方、「コートの赤い土もうまく生かされていた。白小袖に緋の袴という簡素な衣装も、野外劇場にあって、折から冴えた月の光も作用し、効果的」⁷⁰という肯定的な評価も確認できる。いずれにせよ、このような印象は、従来の額縁舞台を主とした劇場では見出せないことだった。

例に挙げた二つの公演からも分かる通り、月光会の上演はしばしば劇空間の一部が観客席に入りこむ傾向を持つ。例えば、堂本正樹によって書かれた諏訪本地物と呼ばれる説話を題材にした『甲賀三郎』の上演でも、劇作品に合わせた空間創造が行われている。甲賀一郎・二郎・三郎の三兄弟と盲目の少女の恋愛を主軸としたこの作品は「舞台を能舞台の展開からはじめ、現代美術の線へと結びつける」という研究テーマのもと、1958年4月に大阪で第11回公演、さらに1958年9月に東京の産経国際ホールで第13回公演が行われた。

内田は『甲賀三郎』上演に際し、「こんどの脚本の主題は愛で、その美しさと哀しさと難しさとをうたいあげるのが目的である。(略)まず語り手が観客を代表する。合唱隊が観客と舞台との中間にいる。すなわち舞台が第三次元となり、次元の転換には仮面を使う。この次元を越えるということでドラマ性を出したい。リアリズム劇のドラマは対立であるという観念を離れる」⁷¹と演出のねらいを述べている。上演と照らし合わせると、内田の主眼は、物語そのものよりも劇の形式にあったと思われる。この作品が興味深いのは、物語上の人物が劇を進行するの

と平行して、物語る人・合唱隊の一人・合唱隊が、頻繁に物語の外から註釈を加えていることにある。物語る人は、主にこれまで起こった出来事を語るのに対し、合唱隊の一人はこれから起こる出来事を知らず、しばしば進行を止める。合唱隊は、登場人物の内面の心情を代弁し、場面によって登場人物の行動や心情を先取りする⁷²。つまり、内田が述べていた「次元」とは、位相の違う複数の人物たちが登場する劇構造の特徴を言い換えたものだと言える。実際に仮面を使用するのは盲目の少女のみであり、内田はこれら異なる位相を劇空間の構成で解決しようと試みた。



【図2】第11回公演『甲賀三郎』公演写真（平原芳夫氏提供）

『甲賀三郎』の舞台写真を参照しよう【図2】。甲賀三兄弟や盲目の少女に代表される物語上の登場人物は、長方形の舞台上で演技を行い、観客の前にそれぞれ二人の合唱隊が置かれた。舞台上には、関西の前衛芸術家であった片山昭弘が製作した、俳優の身長程の高さの三角形が配置される。舞台と観客の距離が非常に近く、客席奥に立つ観客まではっきりと写っている。記録によれば、上演中も客席は明るく照らされたようで、観客は、俳優だけでなく対面や両側面の他の観客も視野に入れざるを得なかったと思われる。

このような環境において、物語る人と合唱隊の一人は、観客に近い衣装で、客席から演技を行ったようだ。舞台に設けられた三方の通路から出入りする演技者に対し、「舞台をはさんで客席の中に語り手がいた」⁷³。また、東京での再演を観

劇した田中千禾夫によれば、内田朝雄演じる物語る人は「鼠いろの背広を着た頭の禿げかかった男」で、合唱隊の一人は「会社勤めの娘っこのように簡単な白のブラウスとスカート」だった⁷⁴。堂本のテキストには、このような立ち位置や衣装の指定はされておらず、上演に際して加えられた演出だと考えられる。観客がお互いを観察できる状況において、語り手と合唱隊の一人を「観客の代表」として視覚化し、物語の空間と接続しようと試みている。

もっとも、これらの試みは「円型形式の意義は感じとられましたし、いいと思いますが、みたい役者、興味が集中される役者の顔に向い側の観客の顔が並んでみえるのはどうも興味がそがれてしまう⁷⁵」という批判からも分かるように、甲賀三兄弟を主軸にして形成される物語の妨げとなった。月光会の上演の多くは、劇作品そのものを享受しようとする観客の予想に反するものである。しかし、それは言い換えるならば、俳優と観客の関係を新しく捉え直す方法であったとも言える。

このような新しい知覚方法や視点を与える演出は、時代を遡れば、20世紀初頭の歴史的アヴァンギャルドとも通い合う⁷⁶。中島は『廃墟』の上演に際して、自分たちの試みがこれまで行われてきた前衛演劇の引き写しであることを認めながら、次のように述べている。

前衛意識の革新性にのみよりかかつては、また、誤れる歴史をくり返すことになってしまいます。意識と制作の成果がびつたりしてこそ運動は前進したと言えます。(略)とまれ、今度の「総合劇場」のささやかな催しが、その“ひろば”への途となり、若い精神にとつて真に生きづらい今の世の中を強く生き抜く心の糧を与えうる場に「劇場」がみなおされるならば、どれほど嬉しいことでしょう⁷⁷。

月光会による空間創造は、既成の劇場をはなれ「自分たちの場所」を新たに確立する試みだった。中島は、1952年に設立されたフィラデルフィア・テント劇場を紹介し、その上演形体について「フェアモント・パークならぬこのゆかりの中島公園あたりにテント劇場のひとつぐらいできてもいいのになァ、と夢みます。もし実現すれば、そこは市民のこよなき“憩いの場”になるでしょうに⁷⁸」と続けている。

中島の理想は、月光会解散後に勃興した、いわゆる「アングラ」演劇以前から、仮設劇場としてのテントに目を向けていることから興味深い⁷⁹。しかし、ここで重要なのは、中島が市民の「憩いの場」として「自分たちの劇場」を構想していることである。仮設の舞台を拵え、既存の劇場とは違う空間を創造し続けた背景には、敗戦後、C I Eや演劇の専門家によって推奨されたコミュニティ・シアターの影響があった。月光会は、円形劇場という形式を媒介にして、この概念を独自の方法で具体化しようとしたと考えられる。

3-2 コミュニティ・シアターとしての円形劇場

円形劇場運動を推進した羽田義朗によれば、日本においてコミュニティ・シアターは「公共演劇という訳名で度々紹介され、青少年演劇・アマチュア演劇」⁸⁰の同義語として解釈された。その射程はおおむね演劇に従事しない素人であり、円形劇場は「手ぢかな手間ひまのかからぬ小劇場」⁸¹として推奨される。月光会の十年の活動が興味深いのは、これらC I Eを中心とした普及活動を疑問視しながらも、円形劇場を公共演劇として捉えた言説が多く見られることである。実際には実現しなかったが、第一回研究発表会で配布された『理想の円型劇場』というプリントには、十段の客席、八つの花道、舞台転換のためのセリを備えた舞台機構、また舞台のみならず、楽屋や稽古場、ソファを設置したロビーや、書庫、切符売り場などが総合的に捉えられた劇場プランが構想されている⁸²。また、内田は「円型劇場試論」において、以下のように述べている。

各地方、各町村はその特色に応じて夫々の円型劇場を持ち、その住民の中から夫々の役者と、理想的には劇作家を持って、円型劇場を中心として人間的に成長して行くのを夢見るのです⁸³。

内田の理想は、マーゴ・ジョーンズが構想したレジデント・シアター（地域在住型劇場）の言説とも通い合う。日本においては、円形劇場が持つ親密性や利便性は、農村や学校といった特定の場所の中では、額縁舞台でも十分に機能したため、公共演劇として円形劇場を捉える見方は、ほとんど波及しなかった。しかし、月光会は円形劇場運動が終息した後も、海外における円形劇場の社会的機能を独自に調査し、解散直前まで報告し続けている。

月光会は1962年、内田と、中島たちメンバーの対立によって解散を迎える。マスコミ偏重によって従来の活動ができなくなった内田とメンバーの方向性の違いは、当時問題視されていた新劇の組織面の矛盾とも重なるものである⁸⁴。また、月光会は座付の作家を持たなかったため、「詩劇」の範疇に入る既成の作品から選ぶ方法しか持ち合わせていなかった。組織や製作方法に関していえば、彼らは同時代に新劇の抱えた課題を克服できなかったと思われる。

しかしながら、公共演劇という概念を加味して検討すると、それらの区分では示せない月光会の特徴を見出すことができる。伊藤裕夫は、1960年代の「アンガラ」に着目し、彼らの創造した劇空間は「私的」空間と見られがちだが、その時代の「市民社会」のあり方を提議した点で「公共性」を有していると述べる⁸⁵。「自分たちの劇場」という、演劇創造のために自由に使うことが可能な「場」を所有しようとしたことは、月光会にも共通する特徴といえるだろう。それらはC I Eや演劇の専門家から公共演劇の概念を受容した設立当初から変わらなかったと思われる。「自分たちの劇場」を模索し続け、60年代演劇の先鞭をつけた月光会

の試みは、日本の公共演劇のあり方を検討する上でも意義があると考えられる。

おわりに

円形劇場を通して十年の間に培われた素養は、後に中島がプロデューサーとして活躍する下地にもなった。月光会においては実現されなかったが、1978年には梅田のファッションビルにオレンジ・ルームがオープンし、中島は運営に携わることとなる。演劇経験のまだ浅い学生劇団を積極的に発掘し、劇団☆新感線や南河内万歳一座等の劇団を見出した。中島は、規模の大きい劇場だけを構想したわけではなく、心斎橋にウイング・フィールドのような成功した劇団でも実験可能な、小さなスペースを作ることを提案した。月光会における観客の緊密な空間を強調する側面は、時代を経て中島の活動において果たされたとも考えられる。

月光会は「円形劇場運動」という日本占領期の演劇運動に感化されながら、独自の展開を遂げた。その活動を概観すると、特に同時代の反リアリズム的な「詩劇」の運動に依りながら、自分たちの活動を形成づけようとしたことが分かる。その一方、これまで演劇に関わりのなかった美術や音楽を加えた集団作りは当時の詩劇運動においても一線を画すものだった。俳優と観客の境界を取り除き、劇場空間を革新しようとした月光会の試みは、俳優と観客の親密性を強調した公共演劇という概念が、同時に従来の劇場観を刷新する実験性をはらんでいたことも示しているのではないだろうか。

以上、第三部では、アメリカのコミュニティ・シアターにおいて利用された「円形劇場」の日本への受容を取り上げた。アメリカのような形では円形劇場は受け入れられず、日本においてはむしろ第一部・第二部で取り上げた新劇を土台にした地域劇団が、コミュニティ・シアターとしては一般的に受け入れられたと考えられる。しかしながら、月光会のように独自の形で円形劇場の理論を吸収し、活動が続けた劇団も存在した。日本において「公共性」を持った劇空間の創造は特に1960年代のアングラ演劇に見出されるが、その先駆的な意味においても、月光会の活動は日本の現代演劇史において重要な意義を持っていると言えるだろう。

【注】

¹ 「幕間新聞」(『幕間』1952年5月号、和敬書店、p.84)によれば、会長は河竹繁俊、顧問に印南高一、飯塚友一郎、遠藤慎吾、オリヴァー・ヴォート、倉橋健、坪内士行、新関良三、濱村米蔵氏ほか九氏、池上和子、大木豊、加藤長治、河竹登志夫、菊池明、鈴木彰、細井栄吉の七氏が運営にあたった。円形劇場の研究、円形劇場運動の実態調査のほか、外国に於ける実態の調査と紹介、巡演劇団や指導員の派遣に、試演会の開催、脚本の懸賞募集、解説書や機関誌の発行などの事業も行う予定で、事務所は早稲田大学演劇博物館内に置かれた。

² 『演劇百科大事典』第1巻、平凡社、1960年、p.351

-
- ³ 「幕間新聞」『幕間』1952年6月号、和敬書店、p. 82
- ⁴ 「幕間新聞」『幕間』1952年5月号、p. 84
- ⁵ 河竹登志夫「円形劇場」の項で（『演劇百科大事典』第1巻、p. 351）、「早稲田大学をはじめ、日本女子大学英文科学生による英語劇や、いくつかの地方都市自立劇団によって活発に試みられている。大阪の月光会も円形劇場研究を目的として出発して「夕鶴」はじめ多くの試みを重ねて今日に至り、また東京の産経国際会議場で武智鉄二が試みたシェーンベルクの「月につかれたピエロ」も、やや大劇場でかつ様式的舞台という点で既成概念からはずれるが、やはり広義の円形劇場の試みといえよう」と紹介している。
- ⁶ 中島陸郎『阿片とサフラン』長征社、1991年、pp. 238—285
- ⁷ 2009年には、中島の没後十年を偲んで、大阪難波の精華小劇場で「円型舞台に挑戦する」という演劇祭が行われた。また月光会の解散の顛末をセミ・ドキュメンタリーの手法で書いた中島の戯曲『蘇りて歌はん』が、2011年3月に京都の劇団、遊劇体によって精華小劇場で上演されている。
- ⁸ 「幕間新聞」『幕間』1952年6月号、p. 82
- ⁹ 内田朝雄「インタビュー une heure avec...」『悲劇喜劇』1987年12月号、早川書房、p. 85
- ¹⁰ 『円型劇場 第一回研究発表会パンフレット』は、B4冊子の体裁をとっており、全46頁。この冊子には、竹屋治三郎による激励文、第一回公演『盲魚』の作品紹介、内田による「円型劇場試論」、中島による「裏方符帳より」が収められた。設立から解散まで月光会の活動に携わった平原芳夫氏の提供。
- ¹¹ 内田朝雄「円型劇場試論」『円型劇場 第一回研究発表会パンフレット』、p. 18
- ¹² 同掲書、pp. 18-19
- ¹³ 同掲書、p. 19
- ¹⁴ オリヴァー・D・ヴォート「五ヶ月間の指導を顧みて」『悲劇喜劇』1952年4月号、早川書房、p. 7。Huges, Glenn. *The Penthouse Theatre*, SEA: University of Washington Press, 1950, p. 30 にヴォートが参考にしたと思われる記述がある。
- ¹⁵ Jones, Margo. *Theatre-in-the-Round*, NY: Rinehart, 1951, p. 99
- ¹⁶ *Ibid*, p. 7
- ¹⁷ 例えば、河竹登志夫「新しい運動としての円型劇場」（『悲劇喜劇』1952年4月号、早川書房、pp. 9-18）などを参照。
- ¹⁸ 内田朝雄「円型劇場試論」、p. 20
- ¹⁹ 同掲書、pp. 28-29
- ²⁰ 同掲書、p. 34
- ²¹ 同掲書、p. 35
- ²² 中島陸郎『多幕物の処理に就いて—円型劇場の場合—』は、中島が400字詰原稿用紙に書いた冊子で全28頁。1953（昭和28）年1月27日から3月12日にかけて執筆された。大阪心斎橋の劇場ウイングフィールド所蔵。
- ²³ 中島陸郎『多幕物の処理に就いて—円型劇場の場合—』、p. 1
- ²⁴ 田中郁子「盲魚」『テアトロ』1950年6月号、pp. 25-57
- ²⁵ 中島陸郎「裏方符帳より」『第一回研究発表会パンフレット』、p. 39
- ²⁶ 中島陸郎『多幕物の処理に就いて—円型劇場の場合—』、p. 4
- ²⁷ 同掲書、pp. 5-9
- ²⁸ 同掲書、p. 10。一幕と二幕の間には五分の休憩を挟んだが、その間ナプキン係は「畳の上にかけてあるナプキン（この場合濃紺色であった）を強く張って皺を無くし、鉾で止める役目」を行っただけであり、装置の設置などは行わなかったようだ。
- ²⁹ Huges, *Op. cit.*, pp. 34-35
- ³⁰ 例えば、オリバー・ヴォートは「五ヶ月間の指導を顧みて」において、演技、動き、扮装（メイク）、衣装、照明、小道具、戯曲の選択については、それぞれ項目を立て

て指導しているが、音楽、音響効果、舞台転換については具体的な紹介を行っていない。

³¹ Jones, *Op. cit.*, pp. 109

³² 1950年代の日本の詩劇については、天野知幸「詩劇」の試み：「マチネ・ポエティック」、「雲の会」と三島由紀夫「邯鄲」『日本語と日本文学』（筑波大学国語国文学会、2004、pp. 33-46）に詳しい。

³³ 内田朝雄「自然主義演劇超克のために その（二）現代詩劇へのすじみち」『円型劇場研究ノート』第7号、劇団大阪円型劇場研究会・月光会、1956年、p. 12

³⁴ 「“合唱劇”さらに研究の要」『大阪日日新聞』1956（昭和31）年12月7日、2面

³⁵ 福田恆存『明暗・崖のうへ』新潮社、1956年、p. 189

³⁶ 同書、p. 190

³⁷ 土居光知『日本語の姿』改造社、1943年、pp. 5-48

³⁸ 内田朝雄「自然主義演劇超克のために その（二）現代詩劇へのすじみち」、pp. 19-20

³⁹ 中島は『阿片とサフラン』の草稿として書かれた「関西小劇場の地下水脈——プロデューサーの三〇年史（仮）」の中で、中之島中央公会堂での上演を回想する。遮光不可の天窓がつくドーム型の天井について「完全に暗くできないのには既に表現＝虚構の何たるかを弁えていたので神経質にこだわることはなかったが、声の通りの悪いのには閉口した。どんなに張っても物理的に舞台中央に戻ってきてしまう。出演者の耳の方は（通っている）と錯覚して安心してしまうのだから余計に始末が悪い（八二頁）」と述べている。この草稿は月光会に所属した山内宥蔵氏の提供。欠落部があるものの、400字詰め原稿用紙でおおよそ160頁。文章の内容から1980年から1991年の間に書かれたものと推察される。

⁴⁰ 内田朝雄『詩劇と円形劇場』劇団大阪円型劇場月光会、1958年、p. 5

⁴¹ 内田朝雄「どらまことば」『文学』1958年2月号、岩波書店、pp. 53-54

⁴² 同掲、pp. 55-56

⁴³ 同掲、p. 52

⁴⁴ 小場瀬卓三「詩劇はドラマを復興するか」『文学』1958年2月号、pp. 7-17

⁴⁵ 内田朝雄「ふたたびふたたび詩劇について その（二）—現代詩劇は、むかし別れた恋人ではない。—」『円形劇場研究ノート』第11号、劇団大阪円型劇場研究会・月光会、1958年、pp. 8-11

⁴⁶ 内田朝雄「円型劇場試論」、p. 24

⁴⁷ 辻部政太郎「シーズンに入つた新劇」『演劇評論』1954年10月号、演劇評論社、p. 66

⁴⁸ 「初の野外公演 内田氏語る」『大阪日日新聞』1957年10月27日、2面

⁴⁹ 「月光会の野外劇」『大阪新聞』1957年11月6日

⁵⁰ 「アンケート」『月光通信』第20号、劇団・月光会、p. 3

⁵¹ 「月光会「火」初の額縁舞台公演」『大阪日日新聞』1958年1月23日、2面

⁵² 「生々しさに好感」『大阪日日新聞』1958年1月31日、2面

⁵³ 「合評会」『月光通信』第25号、劇団・月光会、1958年、p. 7、ウイングフィールド所蔵。月光会は公演後、関係者を招いてたびたび合評会を行った。第13回公演の合評会は、1958年9月8日に銀座・三笠会館茶室で行われた。月光会のメンバーはじめ、劇団生活劇場の水津靖、岩瀬朗、西喜孝、NHKの関根信昭、詩人の三継治弘、寺山修司、岩波『文学』編集部の熊谷達雄、照明家の今井直次、内外タイムスの与倉透、会社員の門脇幸雄が出席した。

⁵⁴ 「合評会メモ」『月光通信』第22号、劇団・月光会、1958年、p. 6。第11回公演『甲賀三郎』に際しての合評。合評会は1958年4月15日に大阪・郵政会館で行われた。

⁵⁵ 「アンケート」『月光通信』第25号、p. 13

⁵⁶ 内田朝雄「自然主義演劇超克のために その（二）現代詩劇へのすじみち」pp. 20-21

- ⁵⁷ 大山功「《同人演劇巡礼記・18》 月光会のこと」『悲劇喜劇』1958年11月号、早川書房、pp. 65-66
- ⁵⁸ 「“合唱劇”さらに研究の要」『大阪日日新聞』1956（昭和31）年12月7日、2面
- ⁵⁹ 「劇としてこなれ切れぬ」『大阪日日新聞』1958（昭和33）年7月7日、2面
- ⁶⁰ 「共感できぬ壁」『大阪日日新聞』1959（昭和34）年11月14日、2面
- ⁶¹ 大山功、前掲、p. 65
- ⁶² 『円形劇場研究ノート』第8号、1957年、大阪円型劇場・月光会、p. 15
- ⁶³ 中島陸郎「関西小劇場の地下水脈——プロデューサーの三〇年史（仮）」、pp. 93-94
- ⁶⁴ 「避けられぬ沈うつさ」『大阪日日新聞』1957（昭和32）年5月23日、2面
- ⁶⁵ 辻部政太郎、前掲、p. 66
- ⁶⁶ 「月光会の「廃墟」再演問答 演出者の内田氏と」『大阪日日新聞』1957（昭和32）年5月14日、2面
- ⁶⁷ 「快い清ソな感触」『大阪日日新聞』1957（昭和32）年11月10日、2面
- ⁶⁸ 沼艸雨「内田朝雄氏の横顔」『円型劇場研究ノート』第16号、劇団大阪円型劇場研究会・月光会、1960年、p. 17
- ⁶⁹ 「快い清ソな感触」『大阪日日新聞』
- ⁷⁰ 「月光会の野外劇」『大阪新聞』
- ⁷¹ 「愛の哀しさうたう」『大阪日日新聞』1958（昭和32）年4月11日、2面
- ⁷² 堂本正樹「甲賀三郎」『円型劇場研究ノート』第11号、1958年、劇団大阪円型劇場研究会・月光会、1958年、pp. 17-27
- ⁷³ 「今後の成長が楽しみ」『朝日新聞東京版』1958（昭和33）年9月7日、2面
- ⁷⁴ 田中千禾夫「月光会の円型劇」『新劇』1958年11月号、白水社、p. 108
- ⁷⁵ 「合評会」『月光通信』第25号、劇団・月光会、1958年、p. 6
- ⁷⁶ 演劇学者のエリカ・フィッシャー＝リヒテは『パフォーマンスの美学』（中島裕昭他訳、論創社、2009年、pp. 160-163）において、二〇世紀初頭の演劇改革者を挙げ、このパフォーマンスの生起する空間を検討する。演劇改革者たちは作品に関連するオリジナル現場の創造や、歴史上の様々なモデルに立ち戻ること、舞台端と暗い観客席の覗き箱舞台に代表される支配的モデルをラディカルに断ち切り、様々な種類の劇場空間を実験的に試みた。フィッシャー＝リヒテは、これらを俳優と観客の関係、運動や知覚に関する空間の可能性を模索する試みであったと述べている。
- ⁷⁷ 中島陸郎「編集雑艸」『円型劇場研究ノート』第8号、劇団大阪円型劇場研究会・月光会、1957年、p. 24
- ⁷⁸ 同掲、p. 24
- ⁷⁹ 例えば、扇田昭彦「六〇年代演劇の軌跡と影響」『六〇年代演劇再考』（岡室美奈子・梅山いつき編、水声社、p. 188）に詳しい。唐十郎率いる状況劇場や演劇センターによるテントでの移動公演、代々木小劇場や早稲田小劇場による小規模スペースの劇場化、寺山修司率いる天井桟敷の市外劇や巨大な空間の利用といった、いずれも既成の劇場を逸脱した様々な試みが行われた。
- ⁸⁰ 羽田義朗「その後の円形劇場〈試演からコミュニチイ・シアタア〉の形式へ」『社会教育』1952年12月号、全日本社会教育連合会、p. 86
- ⁸¹ 羽田義朗『レクリエーション演劇の実際』興洋社、1952年、p. 42
- ⁸² 『理想の円型劇場』1952年5月31日。第一回研究発表会で配布されたもの。平原芳夫氏提供。
- ⁸³ 内田朝雄「円型劇場試論」、p. 22
- ⁸⁴ 新劇界のマスコミ偏重を批判したものには、菅孝行『死せる「芸術」＝「新劇」に寄す』菅孝行評論集』（書肆深夜叢書、1967年）がある。
- ⁸⁵ 伊藤裕夫「「公共劇場」とは」『公共劇場の十年』美学出版、2010年、pp. 18-20

第四部 秋浜悟史の演劇実践

第一章 秋浜悟史の劇作品における〈故郷〉

——『冬眠まんざい』『啄木伝』を中心に

はじめに

第四部では、岩手県出身の劇作家・演出家・演劇教師である、秋浜悟史(1934-2005)を取り上げ、戦後新劇から出発した演劇人がどのように自身の生まれ育ったコミュニティを問い直し、また、他のコミュニティに影響を与えたのかについて検討したい。

彼の故郷である岩手には地域に根付いた様々な芸能がある。内陸部では鬼剣舞などの芸能が、また沿岸部では鵜鳥神楽などが盛んに行われている。文学の面でも宮沢賢治や石川啄木、『遠野物語』にみられる民話の存在がある。これら地域に根付いた文化芸術は〈東北〉や〈岩手〉を喚起させ、地域における重要な文化資源となっている。

第二次世界大戦後、新劇の専門家を中心に普及された農村演劇運動や学校演劇により、演劇に従事しない人々の間でも新劇をベースに〈東北〉をモチーフにした劇作品が創作されるようになった。この章で取り上げる秋浜悟史や、第一部で中心に取り上げた川村光夫、宮古市の劇研麦の会の田中茂(1919-1988)は、盛んに東北を劇作品の重要なモチーフに据えている。東京を中心とする都市との関係において、東北はしばしば土着的な生活の残る後進的な農村として捉えられてきた。その一方で「粘り強い」といったメンタリティで捉えられ、特に近年では東日本大震災以降、東北地方のために様々な支援活動が行われている。

しかしながら、この場合イメージされる〈東北〉とはどこを指すのだろうか。東北地方は、現在、青森・秋田・岩手・宮城・山形・福島の6県をしめる本州北東部を占めている。もっとも、これら広大な地域は、時代的、地理的にも様々な背景を持ち、必ずしも単一のイメージで定義することができない。

〈東北〉の一般的なイメージと彼らの帰属意識を端的に示す文章がある。宮城県出身のコメディアンであるサンドウィッチマンは東日本大震災で被災し、後に『朝日新聞』で以下のように述べている。

地震と津波の体験はもちろん、懐かしいふるさとを破壊し尽くされた衝撃も大きかった。被災地の状況を伝えるテレビから、東北なまりが聞こえるといったたまれません。ちょっと前まで僕たちも使っていた言葉ですから、悲しみが心から伝わるんです。

地震の翌日、ブログに「必ず復興します!」「東北をナメるな!」と書きました。「ナメるな」という激しい言葉は、ショックに打ちのめされそうな自分を奮い立たせるため、あえて使いました。

東北地方は田舎だし、ズーズー弁だし、どこか下に見られていたと思うんです。でも米を作り、魚をとり、日本の屋台骨を支えてきたのは東北ですよ。元々ねばり強く、黙々とやるのが東北人です。僕たちが「東北魂」と書いたTシャツを着ているのをテレビで見たことはありませんか。この言葉が大好きなんです。今こそ東北魂を見せる時だという思いを込めています¹。

ここで注意したいのは、このコメディアンたちが宮城県だけでなく、〈東北〉というコミュニティに帰属意識を持っていることである。東北人のイメージを「日本の屋台骨を支えてきた」「元々ねばり強く、黙々とやるのが東北人」と形容し、東北一帯の言葉を「東北なまり」「ズーズー弁」と称し、テレビから聞く地域の言葉に共感する。

しかしながら、このような〈東北〉の表象は、それ自体が独立して存在してきたわけではない。本章では、秋浜悟史の『冬眠まんざい』(1965)と『啄木伝』(1983)をとり上げ、彼が演劇を介して、どのように〈東北〉という場所を措定し、劇作品の中で描いているのか検討する。

秋浜悟史は、日本の戦後演劇を牽引し、演劇教師としても様々な実践活動を行った。東北地方の方言を駆使した劇作品が有名であり、「日本のロルカ」とも称される²。彼の描く〈東北〉は、東京を中心とした都市との関係や時代によって何度も捉え直されている。それらは、自分達の地域を称揚するだけでなく、時に屈折や矛盾を示した場所として示される。秋浜の作品を検討することで、戦後の日本演劇がどのように〈東北〉を描いたのか、その一端を明らかにしたい。

1 秋浜悟史の劇作品における〈東北〉

秋浜の作品を検討する上で重要なのは、故郷の岩手からではなく郷里の外から〈東北〉を描こうとしたことである。1934年に岩手県渋民村で生まれた秋浜は高校卒業後東京に移り、東北地方を舞台にした戯曲を発表する。渋民の農村で行われた演芸会を原風景に挙げる秋浜は「闇雲な舶来賛美のマドロス・ソング、股旅無頼願望のやくざ踊り。ほかには、歌舞伎も、ほかの伝統演劇も、いやいやプレイと名のつく一切を、見て育った経験が無い」³と述べているが、高校時代は岩手県の劇団テアトル・デュ・マンシュに所属し、モリエールに親しんだ。

上京後の1956年に「戦争が終わって何年かたった後の東北地方の片田舎」を舞台とした処女作『英雄たち』を発表。以降、『リンゴの秋』(1958)、『ほらんばか』(1960)、『冬眠まんざい』(1965)と題された一幕劇は、「東北の四つの季節」シリーズと称され、秋浜の代表的作品となり、1967年に『ほらんばか』で第一回紀伊国屋演劇賞を受賞する。

『英雄たち』に描かれる写実的な農村の風景は、秋浜の渋民での生活をモデルにしたと考えられ、秋浜自身、「幼な友だちみんなに『おらのこと書いたな』と背中をどやされそうです」⁴と述べている。戯曲は岩手の言葉によって書かれ、「誰

もがとらえなかった種類の東北のローカリティであり、そして最も東北的な東北で、同時にそこに日本の民族的な背骨みたいなものがさぐられている点で、まことにユニークなドラマをかたちづくっている」⁵と、茨木憲はじめ多くの演劇評論家から評価される。

秋浜は地域語を表記する方法を先達の劇作家から学んだ。日常的に使う言葉をそのまま表記すると生活圏外の人びとには舞台を理解することができない。秋浜は北海道の言葉で書かれた久保栄の『火山灰地』を読んだことで「安心して、方言でも書けるようになった」⁶と述べている。彼は、近代劇から自分たちの農村にはない西欧的な価値観を受容しただけではなく、岩手の農村を舞台上で成立させる方法についても学んでいた。

興味深いのは、これらの作品が都市、つまり東京に住む観客を対象に行われていたことである。秋浜作品における東北弁の特徴的なセリフや作品に織り込まれる郷土芸能は、しばしば都会から忘れ去られた土着的な文化として評価される。秋浜作品を上演した劇団三十人会も、芸能ゆたかな岩手という場所を十分に意識した。例えば、1967年に上演された『しらけおぼけ』では劇中、俳優が神楽を舞う場面のために、実際に早池峰山の岳神楽の演じ手から指導を受けている。また1970年に上演した『おもて切り』には姫神村民謡保存会というグループが登場し、岩手県の代表的民謡である南部よしやれや外山節を披露する。東北地方の郷土芸能は、岩手の劇作家の作品に取り入れられ、東京を中心とした観客に、都市圏にはないノスタルジックな表象として受け入れられた。

同郷岩手県の演劇人にとっても、秋浜の書くことばは懐かしさを喚起させるものであった。ぶどう座の川村光夫は、東京の矢来能楽堂で行われた劇団三十人会の『ほらんばか』を観劇して、以下のような感想を書き送っている。

「あのセリフは作者のくちうつしでしょう」といったら、「まあそんなところですよ」と劇団の人が言ってましたが、実によく作者の文体が役者の肉体を通して出てくるのでたいへん新鮮で、私など今まで忘れていた、それは例えば野良の言葉とでもいったおもむきのあるセリフにまいってしまいました⁷。

川村は『ほらんばか』の観劇後、自分たちの拠点とする〈岩手〉〈東北〉を捉え直すようになる。第一部第一章で述べたように、この川村の観劇体験は地域の外部から求められる東北のイメージを認識したうえで、それらを劇作品の表象として積極的に取り入れる『めくらぶんど』を創作する契機ともなった。

もっとも、秋浜自身は自分の作品の中に表れる東北の世界を、都市の観客には細かな差異が理解できないことから、「一種のかくれみの」と述べている⁸。第一部第一章で指摘した通り、秋浜の文体は郷里の渋民村で使われている岩手弁そのものではなかった。語尾の打ち切り方や会話のリズムを作る為の工夫がなされ、秋浜独自の造語も多分に含まれていた⁹。同様、芸能に対しても、いくらかの距離

をもって接している。実際には西洋の音楽や演劇を勉強していた秋浜にとって、神楽はその影響こそ認めるものの「異国情緒」だった。また、文化資源の豊かな岩手についても、「一つ文学上の土壌があった上での故郷、例えば啄木だとか宮沢賢治だとか、実に文学観光地的故郷で、すぐゆきずまる」と発言している¹⁰。秋浜は東北のローカリティに拘りつつも、その価値が固定化されることを危惧していた。

東京での生活が長くなった秋浜は「ぼくは、あやふやに東京で十数年をすごしてしまいました。そのためか、戯曲もいわゆる方言劇として今はたやすく書き得なくなっております」¹¹と述べている。都市から郷里の東北を描いた秋浜は、1960年に発表した『ほらんばか』から徐々に写實的に東北の農村を描くことよりも主人公の内面を中心としたドラマへと移行する。1965年の『冬眠まんざい』以降、都会に材をとった『幼児たちの後の祭り』(1966)、『アンティゴネーごっこ』(1967)に取り組み、東北の地方色は彼の劇作品から次第に薄れていく。1973年に関西に移住してからは、劇作品をほとんど執筆しなくなる。

郷里である岩手は、どのように秋浜の作品に投影されたのだろうか。東北の方言劇が困難になったにも関わらず、秋浜の作品にはしばしば岩手の風景が織り込まれた。次節では秋浜の代表的作品『冬眠まんざい』を取り上げる。重要なのは、彼が郷里を喪失したことではなく、ローカリティの喪失そのものを劇構造の重要な基盤に据えたことにありと考えられる。

2 秋浜悟史『冬眠まんざい』

雑誌『新劇』1960年4月号に『ほらんばか』を掲載して以来、5年ぶりに発表した作品が『冬眠まんざい』である。記録映画の仕事で芝居の現場から遠ざかり、彼曰く「書きなおしにばかり凝っていた」¹²空白期間の後に生まれたこの作品は、先輩の劇作家田中千禾夫のアドバイスを受けながら創作された。田中の指導は、秋浜の過剰な台詞をカットするもので、「生き残ったのは、私が、非演劇的と思っていたせりふばかり」¹³であったと秋浜は回想している。演出した竹内敏晴が「イメージを記した詩ともいふべき台本」¹⁴と指摘するように、論理的に飛躍する場面が『冬眠まんざい』には顕著にみられる。

この作品は、雪に閉ざされた一軒家に暮らすトトとユキという二人の男女の物語である。トトは三年前に家を出たまま帰って来ない勝子という女性を、ユキは駆け落ちする約束をした太郎という男性をそれぞれ待っている。トトは「必ず何時かは戻るつもり」と書かれた勝子の手紙にむせび泣き、ユキは太郎が必ず自分を迎えに来てくれると信じている。しかし三年間雪は降り止まず、二人が現れる気配は一向にない。彼らは、鴨居に縄を吊るして「首吊りごっこ」を行うことを日課とし、酒を飲んで彼らを待つ。二十年の歳月が流れるが、二人はまだ勝子と太郎を待ち続けている。やがて雪崩が家を押つぶし、二人の世界そのものが消え幕となる。

待たれる対象である勝子と太郎はいずれも彼らのディアログにおいては、詩的な言語で抽象化されている。ユキは、迎えに来てくれるはずの太郎と海に行くことを次のように切望する。

ユキ 明日の朝刻は、早起きだ。罰当たり山の太郎が迎えに来て、おらたち海さでかけるのだ。ユキはぐったり寝てなあ、にがみばしった海の夢みるのだ。¹⁵

ユキの口から語られるまだ行ったことの無い「海」は、劇中何度も「生唾ぐくりの海」「ほてった海」「にんまりとした海」「青え青え、すっぱいリンゴの海」「男の白水で沸きたつ海」と形容される。「種まきされたこと」¹⁶も無いとトトに揶揄され「縦皺寄って、横皺増えて、男もなしで死ぬこと」を恐れるユキにとって「海」は閉鎖的空間の中で肥大化する性への欲求を暗示する。

ユキとは対照的に、トトは勝子に対して諦めにも似た感情を抱いている。彼女を捜しに三年前海に赴いたトトは「海にやなにもねえつうたら。海は焼野原だ。鶏の毛むしって、丸焼きにされたみてえだ。ぶつぶつ硫黄の臭いが這いまわる」¹⁷と言いユキを説き伏せる。勝子から来たらしい「何時か必ず戻ってくる」と書かれた手紙に再三むせびなくトトであるが、手紙の文面以上に勝子のイメージが描写されることはない。誰かが戸を叩くような単調な響きにそれぞれの待つ相手を期待する二人だが、トトは手紙の一文を繰り返すだけである。

トト 勝子はなあ、吹雪で列車不通だもんで、狐さ乗りうつって戻ってきたのだべか？ ……なあして、今時、どの面さげて、……必ず必ず何時かは戻るつもりに候えば、候えば候えば……¹⁸

明確なイメージを伴わないにも関わらず、彼らは過去に執着しながら二人を待ち続けている。この待つための膨大な時間を『冬眠まんざい』は戯画化して描いている。トトの濁酒の肴にと、大根漬けを刻むユキはいつの間にか自分の腕も一緒に切り刻んでしまい、トトに腕を食べられてしまう。「女子盛りを忘れてくださるな。また一本つるり伸びてきたのよ」¹⁹と腕を再生し、「酒この肴に食ってたもれ」²⁰と今度は自分の足を差し出す。演劇評論家の宮岸泰治は、二人の繰り返すグロテスクな行為の反復を「惰性の侵蝕」と捉えている。「惰性の行きつくところを言葉の喪失という形で表わしているが、ユキとトトがそういう結末にいたることを、われわれは他人ごととして眺めるわけにはいかない」²¹と評価される『冬眠まんざい』は、「岩手版アンチテアトル」とも形容され戦後日本で流行した不条理演劇を中心とする反リアリズム演劇と日本的な農村風景の結合した作品とも捉えられる。

待つ行為を中心に据えたこの作品は、ベケットの『ゴドーを待ちながら』と非常によく似た構造を持っている。「漫才」という日本の寄席芸がタイトルに示されていることから、『冬眠まんざい』は勝子と太郎を待つ二人の掛合漫才のようなやり取りが劇の主筋になっているが、『ゴドーを待ちながら』においても、ミュージック・ホールの掛合漫才に似たエストラゴンとヴラジーミルのやり取りがみられる。鴨居に縄をかけてトトとユキが興じる「首吊りごっこ」は、ヴラジーミルとエストラゴンの話題にも登場する。「トト」と「ユキ」という音韻にヴラジーミルとエストラゴンの敬称である「ゴゴ」と「ディディ」との親近性を見出すことも容易であろう。

しかしながら、『ゴドーを待ちながら』においてヴラジーミルとエストラゴンの状況が結末までほとんど変わらないのに対して、『冬眠まんざい』では、劇の進行と共に待たれる対象が忘れられていく様が強調されている。外の世界を断たれたトトとユキは、互いの会話や手紙でしか勝子と太郎を確認できない。だが、近親相姦的ともいえる関係の中で、トトは「太郎」の名前を呼ばず、同様に、ユキはまた「勝子」の名を嫉妬にも似た感情で、適当にはぐらかす。

ユキ ……はあて、あれが、……あれなあ。

トト あれ、……あれとは？

ユキ あれよ、あれあれ。(あくびする)

トト あれこれあまりごまかすな、つうのに。今時勝子が戻り来るなんて²²。

少年がゴドーのことをしばしば報告する『ゴドーを待ちながら』に対し、『冬眠まんざい』で待たれる対象は、二人だけの完結した世界において徐々に曖昧になっていく。特にそれが顕著に示されるのが、小屋が雪に押しつぶされる幕切れの場面である。勝子と太郎を待ち続けて二十年の歳月が流れるが、トトとユキは変わらず「首吊りごっこ」に興じている。トトはユキの重みに耐えられず、鴨居が折れて「首吊りごっこ」に失敗する。彼らの衰えは、永遠に行為を反復しながらも確実に時間が経過していることを残酷に示している。ユキはやがて来るはずの春に思いを巡らせるが、開墾する場所に植える花の名前を思い出せない。

ユキ ああ、春になったら、春になったら、雪が溶けたら、溶けたら、また開墾すべえなあ。(略) あれの花まくべえ、あれ、く、わ、だ、ん、だ、ん、……(略) はな、はて、さて、……まで、まで、はて、はな、は、なんのはな、は、な、は、は、は、は……、

トト 花の名一つ、たぐれねえのか？

ユキ はな、は、あれ……。

トト あれか。

ユキ あれ、あれ。

トト また、あれか。

ユキ また、また、あれ。

トト あれの続きか。

ユキ あれ、あれ、なあ……²³。

ユキとトトの間で「あれ」という言葉だけが繰り返され、具体的な実像を結ばなくなった一軒家は「雪崩のプレッシャー」に押し付けられる。結末において、彼らが交わす「あれ」のやり取りは、それまで秋浜に内在していたはずの東北の農村風景が二人のディアログだけでは表象不可能になったことを示している。

『冬眠まんざい』以降の秋浜の作品において重要なのは、秋浜が完全に東北のローカリティを捨象した訳ではなく、郷里の喪失そのものをドラマの核に据えたことにある。『しらけおばけ』や『おもて切り』から、彼の作品は劇世界から疎外された登場人物が劇世界を急転させる傾向が顕著となる。例えば、『しらけおばけ』において白痴を装う喜作と喜枝は、突然劇の終盤で開拓農場の存続に消極的な工藤真実を刀で刺し殺してしまう²⁴。『おもて切り』の主人公である舞田正義は開拓農場の経営に失敗し東京に出稼ぎに来ている。物語の中盤、東北の郷里に戻るものの、故郷に残した妻の勝子に会えなかったショックから自分の子供を置き去りにして餓死させてしまう。モノログで舞田が警察に逮捕されたことが報告されるが、舞田自身が開拓農場に戻ることはなく、彼を不在にしたまま劇は幕を下ろす²⁵。いずれの作品にも容易に郷里に関われない人物が登場し、郷里と折り合いがつけられないことが物語の中心的な要素となっている。

秋浜は、実際に生活した高度経済成長期以前の東北の農村風景を作品の基盤に置きながら、1960年代からは郷里を離れたことに対する後悔や挫折を作品に織りこんだ。『冬眠まんざい』は、滑稽な行為の反復や外部の世界の表象不可能性を提示することによって、登場人物が抛り所を喪失していく様が描かれる。『冬眠まんざい』は、アイデンティティの揺らぎが作品の中心的な主題となる1960年代以降の秋浜作品において、重要な転機となった作品であると考えられる。

関西に移住してからは、劇作品をほとんど執筆しなくなる秋浜だが、影をひそめていた〈岩手〉は1986年に執筆された『啄木伝』で再び登場する。『啄木伝』の上演された年は、石川啄木生誕100周年を機に啄木の再検討が行われた年でもある。故郷渋民に石川啄木記念館の新館が開館し、また劇作家の井上ひさしが『泣き虫なまいき石川啄木』を上演した。秋浜の『啄木伝』もこのような流れを受けて、1986年文化座によって東京の三百人劇場、砂防会館ホールで鈴木完一郎の演出によって上演された。秋浜は上演の前に「私にとっての啄木は、自分がかかえ込んでいる故郷そのものだ。文学的な意味での故郷への思いと、近親憎悪に近い憎しみが無いまぜになっている」と述べている²⁶。

岩手から遠ざかり、徐々にその記憶が曖昧となる中で、秋浜はどのように故郷を表したのだろうか。

3 秋浜悟史『啄木伝』

神楽などの民俗芸能に一定の距離を置いた秋浜だったが、石川啄木に関しては、同郷であったこともあり、幼少時代から影響を受けていた。彼の実家は、啄木の育った岩手渋民の宝徳寺から「細道百メートル余り正面」にあり、「啄木にあこがれる先生」から、小学生の時から啄木短歌を暗記させられたという。秋浜が啄木をモチーフにすることは、これまでの作品と比べても、より作者の個人的な体験が反映される作品になることを示している。

『啄木伝』が一般的な評伝劇と異なっているのは、石川啄木が一切登場せず、その代わり啄木に影響を受けた工藤一^{くどうはじめ}という架空の人物に焦点があてられていることだ。一は故郷に啄木の銅像を建立するよう渋民の人々に呼び掛け、あろうことかその募金を横領して渋民から逃げてしまう。その後、妻の勝子、娘のソニヤ、助手の少年と生活しながら、彼は啄木研究会を主宰し、石川啄木の歌の解釈をめぐって研究会のメンバーと議論を続けている。そこに、横領された金の返金をもとめて啄木の幼馴染の古里氏がやってくる。一は古里氏の追及から逃れようとするが、捕まってしまう。しかし、その途中で一は暴力事件に巻き込まれ記憶喪失となり、勝子と古里氏も巻き添えで亡くなってしまう。

劇の後半は、一が記憶を取り戻そうとすることにあてられる。亡くなったはずの勝子そっくりの女性や助手の少年との対話、また石川啄木を調べることで、失った渋民の記憶を取り戻そうとする一だが、彼の記憶は戻らない。夢の中で、亡くなったはずの古里氏と出会った一は渋民に銅像が立ったことを知り、銅像披露パーティに呼ばれたが、故郷に帰ることを拒む。彼は夢の中で祖母となった勝子の押すりヤカーに乗り、降りしきる雪の中で鮮やかに咲く故郷の花を見るところで幕となる²⁷。

一を中心に現実と夢の世界が交錯し、場面の合間に啄木研究会のメンバーたちによって啄木の歌が挿入される。「題名は伝記風ですが、内容は超現実的」と演出家のあずさ欣平が指摘しているように、必ずしも整合性のある筋とはいえず、どちらかというイメージの連なりで物語が構成されている²⁸。

特徴的なのは、必ずしも郷里である〈岩手〉がポジティブなイメージとして描かれていないことだ。劇の中盤、記憶を取り戻そうとする工藤は、助手の少年に対して次のように言う。

渋民は旅人の往還する宿場町ですからね、そこで暮すにはずるがしこくありたいが人情。百姓が商人の真似ごととして、サギ師になりさがった。人をおとし入れることを異常に好む。それをまた話の種にして喜びあう。話は面白いほうがいい、この生き方が昔からちっとも変らない。純朴な農村、そんなものあるわけじゃないじゃないですか。(略) 渋民は渋い民です。とても食えない。ふるさとは、山だけが言うことなしにありがたいのです。私は私を憎みます²⁹。

「山だけが言うことなしにありがたい」とは、啄木の歌集『一握の砂』におさめられた「ふるさとの山に向ひて言ふことなし ふるさとの山はありがたきかな」の借用であろう。しかし、この台詞は啄木が描くことのなかった渋民のイメージを強調している。さらに一は次のように呟く。

ぼくの故郷はどうして空が低いんだろう？ どうして重すぎるんだろう？
どうして鈍色にしか思い出せないんだろう？ ぼくの故郷はなにに向って耐えてるのだろう？³⁰

秋浜は、その他の場面においても、チェーホフの『ワーニャ伯父さん』の台詞を引用し、渋民という場所をロシアの鄙びた寒村を重ね合わせる。これまでの作品においても、秋浜は故郷を単に牧歌的な農村としては描いていなかった。例えば、『ほらんばか』の主人公は、集団農場による生活向上を図ろうと村の青年たちを集めるが、留守の間に酪農家乳の乳牛が流行病のため一夜で全滅し、それ以来、牛の鳴き声の幻聴が聞こえるという背景を持つ³¹。秋浜の作品で描かれる〈岩手〉は、冷害や凶作にあえぎ、東京との関係の中でマイノリティとして扱われてきた閉鎖的な農村を示している。

1960年代後半からの秋浜は、郷里の喪失そのものをドラマの核に据えた。これまでの作品と同様、『啄木伝』においても、故郷と折り合いがつけられないことが中心的な要素となっている。「古里」氏は文字通り「故郷」を体現する人物であり、執拗に一に近寄ろうとする「古里」氏と一との距離は、離れようとも離れることのできない、秋浜と渋民の屈折した関係を示していると言える。

しかしながら、『啄木伝』では、それだけにとどまらない問題が示される。「啄木ではなくてあんたの問題なの。あんたの自前の存在証明がほしいのよ」と一に言う勝子のセリフからも分かる通り、『啄木伝』は、石川啄木を媒介として、これまで描かれてきた秋浜自身の故郷喪失の物語をどう乗り越えるかに力点が置かれている。

その展望は、幕切れ、祖母を演じる勝子と一の前に、故郷の花が鮮やかに咲き誇る場面で示されているといえるだろう。リヤカーに乗せられる一と勝子は次のように情景を描写する。

雪がのんのんと降っている。

工藤 お花畑だ。

勝子 花咲くのだ、いつかは必ず、わけへだてなく。

工藤 チューリップだ。

勝子 赤だ、黄色だ、チューリップだ。

工藤 スイートピー。アネモネ。ダリア。

勝子 フリージア。ストック。ポインセチア³²。

さらにヘメロカリス、アリストメリアといった西洋種、続いてかすみ草、アジサイ、シクラメンと幻想の世界ではあるが、二人の前に鮮やかに花の見える場面が挿入される。春に咲く花には限らないが、勝子が「季節ごとにおどかされるな」と言っていることから、秋浜はなかば論理的に飛躍したことを分かったうえで、一が見る夢の世界という形式の中で、ユートピア的な故郷を再現しようとしたと考えられる。文化座による初演においても、難解であるという劇評の多いなかで、この場面は「夢が現実を超え、時間が飛び、季節が狂い、すべてが混乱するなかに、雪中に花の咲き乱れる最終場面が、鮮やかな印象を残す」と評価された³³。

先に述べた『冬眠まんざい』では、やがて来るはずの春がトトとユキという二人の男女だけの完結した世界において徐々に曖昧になっていく様が強調された。これは、それまで秋浜に内在していたはずの東北の農村風景が二人の対話だけでは表象不可能になったことを示している。

〈岩手〉という場所の喪失を核に据えた秋浜は、なぜ作品の中でもう一度、故郷の情景をよみがえらせることができたのだろうか。ひとつに秋浜の描く故郷が、郷里の外側からみられる〈東北〉から、かつて自分の住んだ〈洺民〉へとより限定した場所に回帰したことにあると考えられる。

彼は、関西に移り住んでから、故郷の言葉を使用しなくなる一方で、学術的にもいえるほど、他の戯曲の台詞を自分の劇作品に引用するようになった。『啄木伝』においても、啄木の歌を始め、大正時代の文芸雑誌に掲載された啄木特集や、先に述べたチェーホフ戯曲の台詞など、他のテキストを引用している。2007年、再演に際して行われた座談会において、作家の高橋克彦は「なぜこの人は、こんなに引用を繰り返しているのかと思ったときに、それでいながら「啄木伝」を読むとものすごい啄木を調べてあるんです。あのぐらい調べていたら絶対普通のドラマつくれると思う」と述べ、「啄木を超えられる自分になれないのであれば、啄木自身に語らしめるという発想が多分あの引用だと思う」と指摘している³⁴。引用という手法は、晩年に書かれた『夢の夢こそ』(2005)や追悼公演『妖怪たち』(2007)にも色濃く表れている。それは生活言語としての東北弁を失ってから、公定標準語の使用を拒んだ、秋浜の代替策であったとも考えられる。

『啄木伝』における多様な引用は、超現実的とはいえ、作者と故郷である〈洺民〉をより直接的に示すことに成功している。1950年代から60年代にかけて書かれた作品がより普遍的で抽象性を帯びた東北像を描こうとしていたのに対し、『啄木伝』における〈東北〉は、あくまで啄木の住んでいた作者の個人的な故郷として描かれている。秋浜は次のように回想している。「啄木とわたしとの出会いは、それはもう私の生前からである。九十才で死んだおばあさんがまだ若かったころ、馬の背にゆられ二つになった啄木が隣村の常光寺から洺民の宝徳寺に移住

してきた。おばあさんは二つの啄木を抱かせてもらえたという。とてもきれいでめんこい子だったと、そのときの印象をくり返しくり返し幼い孫にしっかりと焼き付けた」³⁵。さらに秋浜によれば、彼の父は三つの時に北上川に溺れたところを啄木に助けられたという。このような個人的エピソードは、幕切れの一と勝子演じる祖母の対話にそのまま踏襲されている。

工藤 （略）あのな、お祖母さん、玉山の日戸から啄木一家が法徳寺に移ってきた時、お祖母さん年なんぼだった。

勝子 一さんよりは年上だ、まだほんの餓鬼娘だったども。

工藤 馬っこにゆられて啄木が来たんだべ。

勝子 一さんはめげけかった、まるでお前そっくりのでんびこでな。（略）寺堤の方さ行ってみるか。ほたる取りに。それとも鶺鴒橋の岸边まで。お前の父さん、三つの時、北上川で溺れた。助けてくれたのが、石川啄木³⁶。

『冬眠まんざい』が故郷のイメージをどのように喪失するかに焦点が当てられているのに対し、『啄木伝』では、どのようにそれら故郷を描きだせるかが主眼となっている。岩手を代表する文学人啄木を扱いながらも、岩手に住んでいたところの極めて個人史的なエピソードを用いることで、『冬眠まんざい』では描けなかった花を描き出すことに成功した。それは、文化資源の豊富な場所、あるいは冷害や凶作にあえぐ場所といった〈東北〉のイメージから距離をとって描かれた、秋浜の故郷そのものだったといえる。

むすび

『啄木伝』は人々の間で思い描かれる〈東北〉から、個人の物語に収斂することで、彼の中で実体を失っていた幻想の故郷を再びよみがえらせた。彼が『啄木伝』で描く〈東北〉は、東北に住む人々よりも、そこから離れざるを得なくなった人々の故郷といえる。それは 3.11 以降、さらにアクチュアルな存在になっていると言えるだろう。プライベートな故郷を書いたこの作品は、必ずしも多くの観客に受け入れられやすいとはいえないが、ここで注意しておきたいのは、この作品が観客とともに新しい共同体を再創造しているということだ。

秋浜の死後、彼の追悼の意をこめて各地で秋浜戯曲の上演が行われた。『啄木伝』以外にも、彼が代表をつとめた兵庫県立ピッコロ劇団が 2006 年に『ほらんばか』、劇団ぶどう座が 2008 年に『リンゴの秋』を上演している。そして、2007 年 7 月に岩手盛岡劇場で再演された『啄木伝』においては、秋浜の家族や岩手時代の同級生、彼から薫陶を受けた教え子など、様々な経緯で秋浜と関わった人々が参加した。再び演劇作品として上演されるとき、そこでは秋浜を媒介とした新しい〈東北〉を追体験するコミュニティが束の間ではあるが立ちあがっていたといえる。

彼の試みは、地域に根付く芸能のように恒常的に人をつなぎとめることはないかもしれない。しかし、その一方で、岩手から離れた場所で、郷里への思いをフィクションの形式で描こうとした。その作品は、岩手・東京・関西とそれぞれの場所で地域を越えて上演された。繰り返し上演されることで、再び、新しい人々の集う場を緩やかに形成する営みは、戦後にかけて流通した現代演劇の特徴の一つを指し示すものであり、演劇が持つ機能の一つともいえる。

【注】

- ¹ 「必ず復興 東北魂をナメるな」『朝日新聞』2011年3月22日、朝刊13面
- ² 長岡輝子「秋浜さんへのラブレター」『劇団三十人会第24回公演 リンゴの秋・ほらんばか』1972年
- ³ 秋浜悟史『戯曲演習』大阪芸術大学、2003年、p.5
- ⁴ 秋浜悟史「英雄たち」『英雄たち 秋浜悟史一幕劇集』レクラム社、1979年、p.162
- ⁵ 茨木憲「秋浜悟史のこと 三十人会のこと」『劇団三十人会第12回公演 しらけおばけ・ほらんばか』上演パンフレット、1967年、p.11
- ⁶ 「座談会 方言と劇作」『悲劇喜劇』1971年5月号、早川書房、p.20
- ⁷ 川村光夫から下村正夫への書簡 1966年(昭和41)12月23日の差出記録
- ⁸ 「座談会 秋浜悟史の世界」『劇団三十人会 しらけおばけ・ほらんばか』上演パンフレット、1967年、p.4
- ⁹ 山田民雄「演出の手引き」『農村演劇脚本集6』農山漁村文化協会、1967年、p.51
- ¹⁰ 「座談会／秋浜悟史の世界」『劇団三十人会 しらけおばけ・ほらんばか』上演パンフレット、p.6
- ¹¹ 秋浜悟史「岩手が世界の中心だと信じる岩手人」『劇団ぶどう座公演 英雄たち・リンゴの秋』パンフレット、1968年、p.2
- ¹² 秋浜悟史「「ほらんばか」と「冬眠まんざい」一小劇場と能楽堂と」『悲劇喜劇』1985年10月号、p.65
- ¹³ 同掲書、p.65
- ¹⁴ 竹内敏晴「アングラ以前—あるいは前期アングラ」『演出家の仕事—六〇年代・アングラ・演劇革命』れんが書房、2006年、p.160
- ¹⁵ 秋浜悟史「冬眠まんざい」『秋浜悟史一幕劇集 英雄たち』、レクラム社、p.132。
- ¹⁶ 同掲書、p.137
- ¹⁷ 同掲書、p.134
- ¹⁸ 同掲書、p.140
- ¹⁹ 同掲書、p.142
- ²⁰ 同掲書、p.154
- ²¹ 宮岸泰治「「おら」の風土」『鎮魂歌抹殺・冬眠まんざい』劇団三十人会第22回公演パンフレット、p.15
- ²² 秋浜悟史「冬眠まんざい」p.139
- ²³ 同書、pp.158-159
- ²⁴ 秋浜悟史「しらけおばけ」『しらけおばけ 秋浜悟史戯曲集』晶文社、1968年、pp.7-37
- ²⁵ 秋浜悟史「おもて切り」『しらけおばけ 秋浜悟史戯曲集』、pp.181-247
- ²⁶ 「「啄木伝」を書き下ろし 秋浜悟史が久々に戯曲」『朝日新聞』1986年5月26日
- ²⁷ 秋浜悟史『啄木伝』については、『テアトロ』1986年6月号(テアトロ社、pp.158-187)に掲載されたものを参照した。
- ²⁸ 「演劇時評」『悲劇喜劇』1986年8月号、早川書房、p.79

²⁹ 秋浜悟史「啄木伝」、p. 177

³⁰ 同掲、p. 183

³¹ 秋浜悟史「ほらんばか」『秋浜悟史 一幕劇集 英雄たち』レクラム社、1979 年

³² 前掲「啄木伝」、p. 186

³³ 藤木宏幸「挑発的な舞台 文化座『啄木伝』」『テアトロ』1986 年 8 月号、pp. 26-27

³⁴ 「座談会」『故・秋浜悟史 追悼企画記録誌』盛岡演劇協会編、2009 年

³⁵ 秋浜悟史「石川啄木ーわが家三代の付き合いー」『悲劇喜劇』1998 年 7 月号、早川書房、p. 26-28

³⁶ 前掲「啄木伝」、p. 187

第四部

第二章 循環するドラマ

— 知的障害者施設あざみ・もみじ寮の演劇実践を中心に

本章では、前章に引き続き秋浜悟史の演劇実践を取り上げる。特に秋浜が1979年から五年に一度、滋賀県湖南市の知的障害者施設あざみ・もみじ寮の関係者と創作した「ロビンフッド劇」と、年に一回職員と利用者である寮生たちによって行われる「寮生劇」に焦点を当て、秋浜の演劇実践が障害者施設というコミュニティにおいてどのように機能したのかについて明らかにしたい。

1973年に関西に移住した秋浜は、演劇教育者としての人間像を色濃くし、あざみ・もみじ寮と積極的に交流を重ねるようになった。1960年代後半、日本で活躍した演出家のアンソロジーとして編まれた『演出家の仕事 — 六〇年代・アングラ・演劇革命』では、あざみ・もみじ寮が彼に送った感謝状の文面が紹介されている¹。秋浜にとっても、この施設における演劇活動が欠かせないものであった。

1910年代に生まれたコミュニティ・シアターの対象は、近年地域的共同体だけではなく、高齢者施設や病院、少年院や刑務所といった、特定の場所にまで広がりを見せている。これらは「応用演劇 applied theatre」と呼ばれ、演劇研究の新しい分野となっている²。

秋浜の障害者施設での演劇実践は、近年広がりを見せる応用演劇について考えるうえでも貴重な事例である。本章は、あざみ・もみじ寮が所蔵する上演台本や記録集から、障害者施設という特定の場所でどのように秋浜が演劇実践を行い、あざみ・もみじ寮にどのような影響を与えたのかを明らかにし、障害者施設という特定のコミュニティにおいて行われる演劇実践の意義について検討したい³。

1 ロビンフッド劇における俳優としての寮生

1-1 「ロビンフッド劇」以前の秋浜悟史とあざみ・もみじ寮の交流

あざみ寮は、滋賀県庁に勤めていた糸賀一雄が創設した近江学園が枝分かれして1953年に滋賀県大津市に創設された。糸賀はその目的を「知的障害児と称される女兒と幼児のための保護と教育の施設」とし、「従来知的障害児のうち特に女兒については、各種の事情のため、その将来の社会的自立を考えることが困難であるとされ、その対策も常に後まわしにされる傾向」に

あったと述べている⁴。児童・成人の一貫施設として、生活と職業の指導をもとに発足し、1969年に県下初の授産施設として現在拠点を置いている滋賀県湖南市にもみじ寮が創設されるにおよんで、更生施設あざみ寮も同時に移転してきた。これにより男性も入居することになった。2014年11月時点で、男性25名・女性50名が入居し、生活している。

この施設に入居する生活者は「寮生」と呼ばれ、農耕・園芸・炊事・クリーニング（外部からの受注）といった日々の生活に加え、織物や焼き物などを行う。織物や焼き物は、外部でも高く評価され、その作品はボーダレス・アート・ギャラリーNOMAなど、県内の美術館にも展示される。さらに、作品の一部は、アウトサイダー・アートやアール・ブリュットの文脈で海外の個展にも出品される。寮生が制作する高さ2メートルに及ぶ巨大な人形は、秋浜が指導した兵庫県立ピッコロ劇団や兵庫県立宝塚北高等学校演劇科が舞台美術や小道具として用いており、演劇の分野においても交流が行われている。

1956年に岩波映画製作所に入社した秋浜は、1961年に幼児教育のシナリオ『ともだち』の製作に参加した。1968年には、重症心身障害児施設・びわこ学園の療育活動を記録した映画『夜明け前の子どもたち』の脚本製作に参加し、シナリオハンティングをする中であざみ寮と関わりを持った。

秋浜とあざみ・もみじ寮との関わりで重要なのは、それが篤志的な奉仕としてではなく、彼の演劇的関心と一致した事にあると考えられる。1967年に紀伊国屋演劇賞を受賞した際、秋浜は「求心的に自分の生まれにまでさかのぼってゆく故郷回帰性が自分の傾向」と応えた上で「自分のもっとも伝えたい意志の伝達を妨げる肯定標準語はそれを逆手に使う場合以外には使いたくない。幼児語や地方語の方に興味がいきます」⁵と述べている。前章で述べたように、彼は60年代後半に故郷である岩手の方言を容易に話せなくなったことを吐露しており、故郷の言葉とは違った方法を模索していた。寮生との出会いを回想する秋浜は「私の戯曲のセリフは、ここでもらったものが原点です」と述べ、寮生について次のように述べている。

寮生は、発達が大層ゆっくりしていて、いわゆる大人に達するには程遠く、子どものままを保ち続けている。子どもたちとの生活あれこれに、ウソもホントもいないというのが最初の教訓だった。（略）それがここでは、ウソもホントもあり得ない。言葉として発せられた空想が、それ自身生々しい存在であり続ける、とでも言おうか⁶。

秋浜のあざみ・もみじ寮への関心は、彼の演劇的関心である幼児教育の延長線にあった。彼が注目したのは、劇に登場する役（role）というよりも、それらを演じる俳優（player）そのものである。秋浜は、1979 年の「ロビンフッド劇」が行われる以前にあざみ・もみじ寮の内部だけで行われてきた、ひなまつり劇のいくつかの場面を例に挙げながら、俳優としての寮生のふるまいを次のように説明する。

なにをやらせたって主役になってしまう子どももいる（略）彼女が去年の月見の宴の劇遊びで、竹取物語の月よりの使者をした。ほんのちょい役。歌をうたって、先生がペダル踏む二人乗り自転車にのせて退場するだけ。その間際に拍手がきた。子どもは足をふんばってブレーキかけて拍手にこたえた。小がらな先生がいくら自転車を漕ごうとしても、渾身の力ふるってびくともしない。われんばかりの大声援、子どもの大見得、アンコールの歌をうたいます。結局、男の先生四人が自転車かつぎ、子どもミコシに乗った王様のように大歓呼の中を月へ帰った⁷。

秋浜が彼らに惹かれたのは、演劇の約束事そのものに囚われない姿勢にあった。本来「月よりの使者」の役を演じる彼女は、歌を歌って自転車で退場するという行為のみを舞台上で行わなければならない。ブレーキをかけて拍手にこたえ、もう一度歌を歌うという即興的な行為は「月よりの使者」という劇人物をまっとうに演じた事による拍手ではなく、プレイヤーとしての彼女そのものに対する拍手である。他にも秋浜は、台本に本来指定されていない台詞を即興でつなげる例や、木こり役の寮生が本来樹の丸物だけを刈るべきなのに舞台に設置された他のセットまで壊してしまった例などを挙げている。皆、劇人物としてではなく、役を演じる俳優そのものの有様について言及している。総じて舞台度胸のよい寮生を「天性の役者」と称し、またそのような気質は、本来幼児が皆持っているとして述べている。

関西に拠点を移した秋浜は、毎年寮で行われるひなまつり劇を見るため、たびたび施設を訪れた。『夜明け前の子どもたち』で音響を務めた大野松雄がひなまつり劇に参加し、大野の提案により秋浜はあざみ寮 25 周年のための脚本を創作することになった。1979 年に初めて行われたこのシリーズは「ロビンフッドの冒険」を冠につけ、2001 年まで秋浜が脚本を書き、彼の亡き後も、教え子である内藤裕敬の作・演出により、2015 年まで継続的に上演されている。

1-2 「ロビンフッド劇」の製作プロセス

「ロビンフッド劇」は、発達心理学の研究者である田中昌人の協力により、寮生たちの発達に着目しながら創作された。「本当はこの人に見せたいんだという場所をきめて、そこからあまりよそ見はしない」⁸と秋浜自身述べているように、ある程度顔見知りの、特に寮生の親族や福祉の関係者にむけて書かれた。上演会場は石部中学校体育館（1979）、大津市民会館大ホール（1984）、あざみ寮・もみじ寮体育館（1989、2015）、栗東芸術会館さきら大ホール（1994、2001、2006）と、あざみ・もみじ寮に馴染みのある滋賀県の施設で上演された。

当時あざみ寮の寮長だった糸賀房の提案で選ばれた『ロビンフッド』は、古くから少年文庫などで親しまれた中世の義賊の物語である。「古今東西のロビンフッド、ヨコ書きも村山知義の脚本もナナメ読みした」⁹秋浜は従来のロビンフッドに対するイメージを参照しながら、あざみ・もみじ寮のために新しいロビンフッド像を提示する。

秋浜の製作プロセスを検討するために、改作した『ロビンフッドの冒険の冒険』のあらすじを参照しよう。舞台は12世紀のイングランド。ノッチンガム城の近くでロビンフッドは王の森の鹿を盗み、お尋ねものとなってしまう。ならず者たちの助けによって鹿の腹に隠れることのできたロビンフッドは、ならず者たちの誘いで、シャーウッドの森に住む「おもしろ組」と出会い、リーダーを決めるために仲間を探すことになる。リトル・ジョンと出会ったロビンフッドは力較べに勝って彼を仲間に加える。豎琴を奏でる吟遊詩人アランに出会ったロビンフッド達は、アランの婚約者がお城の王子と結婚させられるという話を聞いて、姫を救いにノッチンガム城に向かう。姫はアランによって助けられ、森の大宴会が行われる。一方、ロビンフッドは闘いの傷を負い、森の奥の花園に逃げ込む。花づくりの名人である花園おばさんに出会い、彼女と服を交換することで、王の家来から逃れようとする。しかし、矢で射られた傷が家来にばれてしまい、捕まってしまう。そこにロビンフッドの恰好をした花園おばさんが登場し、あちこちからロビンフッドの恰好をした若者たちが名乗りをあげる。どれが本当のロビンフッドが分からない王たちと緑色の服を来たロビンフッド達の闘いが始まる。形勢はロビンフッド側に傾き、「森の服にきがえると、心も体もあらわれて少しはましな人間に生まれ変わる」という呼びかけのもと、王達も戦争を下りてマントを脱ぎ、皆がロビンフッドになって幕切れとなる¹⁰。

従来の物語を踏襲しながらも、おもしろ組や花園おばさんといったオリジ

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

この試みが興味深いのは、秋浜の演劇観に影響を与えたあざみ・もみじ寮の寮生自身が、実際に俳優として出演しているということにある。秋浜は年齢的には成人を迎えながらも彼らが持つ幼児としてのふるまいに惹かれながら、作品を創作する。その一方で、秋浜は1979年の上演後に児童が演じる劇に見られない要素に触れている。ふだん児童劇を見た時に感じる台詞や動きを強制的に指導させられる様子に戸惑いを覚えていた秋浜だが、寮生たちにはそれらと違った手ごたえがあったことが発言から読みとれる。

子どもたちといってもあくまで成人だということが目処となるときに、生きていくうえにどうしても必要な何か（台詞―筆者注）であるわけですね。つまり、覚えることと揃えることが、今回の劇では、子どもたちが事務的に覚えたり、揃えたりすることとは違う、何か意欲といったものを感じることができたということなんですね。¹¹

80人の寮生たちは、台詞を覚えられる寮生から、おうむ返しなら言える寮生、喋ることの出来ない寮生と様々な背景を持っている。そのため、彼らのパーソナリティに合わせて台詞を割り振る必要があった。秋浜の発言は、台本に書かれた台詞を、寮生たちがいかに消化して発話するか、そのプロセスに着目したものといえる。

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

Tales of Robin Hood and his merry men in Sherwood Forest, like the old fairy tales, never die but are told again and again. There is an enchantment in them which never fades, and still has the power to carry people away¹².

劇の序盤、上手から登場してアナウンスを始める彼女の台詞は観客に意味

を伝達するという役割は果たしていない。事実、「ストップ。ジャスタモーメント。なにもイングリッシュでかっこつけなくても」と、狂言回しをつとめる道化にとめられる。彼女は、終盤に花園お婆さんとして再度登場し、早口言葉を朗誦する。

わたしは、花づくりの名人だ、春でも秋でも、もちろんま冬だって、どんな花でも 色こきまぜて、さくら・サルビア・さるすべり、なんでも咲きます。咲かせます。まつばぼたんまつばぼたん 三まつばぼたん 合わせて まつばぼたん 六まつばぼたん やぐるまぎく やぐるまぎく 三やぐるまぎく 合わせて やぐるまぎく 六やぐるまぎく¹³。

秋浜は「セリフを自分のものとしてしゃべらないでも舞台は成立するんですよ。つまり、意味がわからずに喋っても成立することがあるんです」¹⁴と述べている。日本語だと好奇心をわかせることができないけれど、英語やアルファベットには、その言葉に対する新鮮な響きがある。この作品では、劇の進行のための台詞はほぼ劇団三十人会の俳優であった伊藤惣一演じる道化がおこない、俳優としての寮生に関しては、いかにして台詞を発話するか、焦点が当てられている。一般的に俳優は、作品に登場する劇人物を演じようとするが、この作品においては、俳優に合わせて劇人物が作られる。

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

ロビンフッド おれの方が強いぞ。だれにも負けたことがない。ここはおれが先だ。

道化 あんた、リトル・ジョンには簡単に負けますよ。

ロビンフッド まさか。

道化 まさかねえ。じゃ二人して橋の真ん中で力くらべしたら。

ロビンフッド のぞむところだ。一戦に及ぼう。このこしぬけ！ かえれ。

リトル・ジョン こしぬけ！ かえれ。¹⁵

ロビンフッドの「のぞむところだ。一戦に及ぼう。こしぬけ」の後に「かえれ」という台詞が加えられ、ロビンフッドに続くリトル・ジョンの台詞が

「こしぬけ」から「かえれ」に改訂されている。リトル・ジョン役の寮生は普段の生活で「こしぬけ」という言葉を使わないため、台詞をうまく言うことができなかった。寮生が普段の生活で使う「かえれ」なら言えることに合わせて、台詞が書き換えられた。本来、この後力くらべをするのだから、この改訂は場面としては辻褄が合っていない。しかし、秋浜は「かえれ」と言えた事に対して「よし 言えた うまい！」とリトル・ジョン役の寮生を励ましながら、台詞の改訂を行っている。同様、「おれもほしい」が「くれー」という台詞に、「(仲間になんか)」という台詞が「なるでー」に変更されている。台詞が言えたことに周りの職員や役者も拍手し、その後、リトル・ジョンには、川に落ちたロビンフッドに対する道化の「リトル・ジョンの勝ち」という台詞のあとに「勝ち」という台詞が加えられたことを、職員の石原繁野は回想している¹⁶。

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

アラン えんえん、おんおん（「夢だうつつだ」の感じ）
ロビン ようこそ、客人。話を聞かないうちから、もらい泣きしましたよ。
アラン あんあん。（「まぼろしだ」の感じ）
ロビン かわいそうに。ぜひ おちからになりましょう、して、ことのしだいは？
アラン しくしく、ちーん（「しかじか」の感じ）
ロビン しかじか、ちーんか、わかった、よくぞうちあけてくださった義によっておたすけもうそう¹⁷

アランの発する台詞は、泣くさまを表すオノマトペだ。この場面においては、ロビンフッドがアランの言葉を理解したという意味合いで成立している。秋浜は、普段話することができない多くの寮生をリトル・ジョンやアランといった物語の中心人物に据えている。即興スタイルで行われる「まいこさんの踊り」や「太陽の花嫁」という歌の披露、カルメン、西遊記¹⁸といった演芸も、言葉を話せない寮生のための場面だと思われる。

秋浜の試みは、しばしば物語世界よりも劇の外部で寮生が使用する言葉が尊重された。例えば、アランの婚約者である姫が無理に王子と結婚させられ

る場面では、貴婦人役の寮生が「わたし四月にもう一度、結婚しますの」と台詞を言う。この場面においては、貴婦人役の「四月にもう一度」という情報は物語と関係しないため、ややこの台詞は唐突に思える。秋浜は貴婦人役の寮生の台詞について、次のように述べている。

「わたし、こんど、結婚しますの」のセリフが、覚えられて、恥ずかしいけど、小声でなら舞台の人前で言えるようになった子どもがいました。結婚という大事件に興味を持てるようになった三〇歳でした。それが言えたというので、翌年の寮生劇では「わたし、また、結婚しますの」のセリフに発展しました。さらに1年たったのセリフは、指で数えて、「わたし、四がつに、けっこんしますの」。三年がかりでこの子の思春期は、数への関心まで芽生えさせました。抽象概念へのスタートです。その後、足し算引き算ができるようになりました、カラオケは名人クラスです¹⁹。

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

彼がロビンフッド劇で培った、「発達の緩やかな子どもたち」との経験は、1970年代より本格的に取り組んだ、彼の演劇教育を裏付ける重要な要素になっている。秋浜の演劇教育に関する言説をたどると、演劇を創造する上で俳優が子どもにかえるつもりで役に取り組む事を「役者子ども」と呼んで称揚している。それは「①少年役者、若衆歌舞伎俳優。②役者は芸以外にはうとくて、子どものように世間知らずだというたとえ。③しかし私には、役者は子どもにかえらねば、子どもの気持ちで、という教訓」と定義される²⁰。

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

なろうと思えば、何にでもなれる。生きるのが、楽しい。何でも、やることが恥ずかしくない。好奇心のかたまり。4・5歳頃までの子どもにかえるつもりで。「役者子ども」とはよく言ったものだ²¹。

彼は、あざみ・もみじ寮の寮生が舞台上でふるまう天真爛漫な姿に、言うまでもなく役者としての理想像をみている。寮の中で「子ども」と呼ばれる

寮生たちに対して、秋浜は次のように述べている。

私が子どもたち（寮生－筆者注）を「子どもたち」と呼ぶのは、子どもたちが羨ましいから、可能ならそこへもどりたいたいからである。劇のためにも、子どもであることが、なんぼかすばらしいか。役者子どもは、自明の理だろう²²。

秋浜の演劇教育は、言葉のアクセントや身体創りを重視しながらも、幼児のような既成概念に囚われない姿勢を強調した。その指導は、いわゆるリアリズム的な作品を演じる方法とは趣を異にしていた。演出家の神澤和明は、秋浜の演劇教育について「自分を解放することを学んだ人たちが、今度は「役」を演じる場合、自分の等身大とは違う人物を表現する場合に、齟齬があるように感じることが多い」²³と述べている。秋浜は、羞恥心や固定観念から解放放たれる俳優の基礎的な心構えを据えたものの、具体的に役を演じる上での方法論については明確な体系づけを行わなかった。しかしながら、ロビンフッド劇の製作プロセスをみると、寮生のパーソナリティを軸に一般的な役を演じる事とは違ったパフォーマンスの形態を模索したことが分かる。

2 「ロビンフッド劇」後の寮生劇の変化

2-1 「しかえしゲーム」の始まり

秋浜が「ロビンフッド劇」で行った試みは、寮内で演じられる「寮生劇」にも大きな影響を与えた。寮生劇は、毎年3月ひな祭りの時期に施設内の体育館で行われている。この劇には、秋浜や大野が関わり、今でも南河内万歳一座や兵庫県立ピッコロ劇団、劇団いちびり一家といった劇団が秋浜の後を継いで寮生劇の製作に協力している²⁴。

寮生劇では、男子寮・女子寮・あざみ寮の三寮がそれぞれ一時間ずつの作品を上演する。作品を執筆するのは寮内の職員で、一つの寮でおおよそ20人ほどが出演する。車椅子の補助やおうむ返しなら台詞を言える寮生のためにプロンプトを入れられるよう、職員や前述した助演の劇団員も出演し、寮生の親族や福祉の関係者、地域の住民などに向けて行われている。

1979年の『ロビンフッドの冒険の冒険』以降、ひなまつり劇のレパトリーはおとぎ話などの既成の物語から、寮生それぞれの生活を題材にした創作劇へと変化した。衣装やメイク、手のこんだ舞台装置を利用しながら劇が楽しめる一方、俳優自身のパーソナリティを活かした作品創作が行われ、劇作品の中で出演者の成人や還暦、職員の結婚といった参加者の節目が祝わ

れる²⁵。

寮生劇の中でも極めて特徴的なのが、あざみ寮によって行われる「しかえしゲーム」というシリーズである。このシリーズは、あざみ寮職員であった石原繁野が1980年から担当しており、「しかえしゲーム」を冠に付け、2015年現在まで続けられている。

このシリーズは、あざみ寮の寮生である河野咲子の挿話から作品が創作されている。彼女は、先に述べたアウトサイダー・アートにおける造形作家としても活躍し、ロビンフッド劇において「なにがなんでも丸暗記できてしまう天才」と呼ばれ、英語や早口言葉を披露した寮生である。石原は、日常生活において手織り作業をしながら呟く河野咲子を、次のように描写する。

糸紡ぎをいそがすと、次のような言葉が返ってきます。

「私はねえ、手が二本と足が二本しかないのよ。ああ、手が六本、足が六本ほしいなあ。六本あればなんだってできるわ。紡糸機だっていっぺんに三台もつかえるのよ。手が二本に足が二本じゃ、一台しか紡げないからね」

こうなると私はカッとなって、

「そんなの、化物じゃないの。いいかげんにしてよ」

と大声をあげます。すかさず、

「私はねえ、本当は手が六本、足が六本で生まれてきたのよ。でもね、生まれたとき病院で盗まれたのよ」

と残念そうにふくみ笑いを見せていきます²⁶。

「河野サッコちゃんの頭の中に実在するもう一つの架空のあざみ寮の理想生活が、私の舞台感覚をきたえなおした」²⁷と秋浜が述べるように、河野が日常生活で話す事柄は、寮内の職員と秋浜両方にとって、印象的なエピソードだった。「しかえしゲーム」は、毎年異なるストーリーではあるが、大抵この河野咲子が演じるサーキットという人物が劇のたびに屁理屈をこねるところから始まる。例えば、1983年に上演された『しかえしゲーム4 ブツブツ玉になったサーキット』では、冒頭ホットケーキ屋で働くサーキットが、毎日ホットケーキを焼く退屈な仕事に対して、次のような不平を漏らす。

きっと誰かがひとりでにできないようにいじわるしてるのよ。私が二本しか手がないのをわかってて、私にいそがしいおもいをさすのよ。そうなのよ、私は生れつき手が二本でしょ。本当は六本のはずだったのに、

私があの人のおなかにいるとき食料不足で栄養がたりなくって、それで二本で生れてきたのよ。手が二本しかないから困っているのよ。そうかわ、本当は六本に生まれてきたのに、生まれたとき病院で四本はだれかにぬすまれたのかもしれないわ²⁸。

サーキットの主張は、河野と同じように「自分には手足が6本あったが、生まれたときに盗まれたので仕事が進まない」という荒唐無稽なものだ。サーキットの母親であるおっかさんや警官をはじめとした村の人々は、いつもサーキットの行動に悩まされている。例えば、この作品においては、彼女が「くる客くる客みんなにぶつぶつぶつぶつひっかかかってる」せいで、青空市場に客が来ず、彼女と同じ市場で働く人々が迷惑を被っている。1980年の『しかえしゲーム』では、過去の国に行くという青年や、村に住むジャックとミネという二人組にサーキットが悪戯をして、村の人々を困らせる²⁹。それは2014年の『しかえしゲーム 33 怒る大なまず』でも同様で、びわ湖に住む大なまずの髭を盗んだサーキットがその怒りに触れてしまい、村の人々全員に被害がおよぶ³⁰。サーキットと他の登場人物との関係は、日常生活における河野と他の寮生・石原の関係とも対応する。「しかえしゲーム」というタイトルは、劇の中で他の寮生たちがサーキットを演じる河野に「しかえし」しようとすることから付けられている。

河野のイメージはそれだけでも興味深いが、石原は彼女の挿話をそのまま再現しているわけではない。サーキットが劇中で行おうとする計画は大抵は思い通りにならない。例えば、先述した1983年の「しかえしゲーム」では、秋浜のアイデアによって³¹、サーキットがあまりにぶつぶつと台詞を呟くため、サーキット自身が「ぶつぶつ玉」という大きなボールになって空高く舞い上がってしまう展開が加えられた。

2004年に上演された『あなたがわたしで わたしがあなた』では、神様にお願いして、望み通り盗まれた手足を手に入れる。しかし、六本足の阿修羅さまになったサーキットたちは、喧嘩を始め、「あなたがわたしでわたしがあなた ああ ややこしや ややこしや」という野村萬斎が上演した『まちがいの狂言』（2001）のフレーズを引用し、サーキットを演じる河野自身を翻弄させる³²。以降の作品でも、サーキットの手足を盗んだという泥棒、盗まれた手足が実際に舞台に登場し、彼女と会話をするが、分身である手足はサーキットの言うことを聞かず、彼女が劇中で行おうとする計画は思い通りにならない。物語は大抵サーキットの計画が破綻することで、收拾がつかなくなってしまう。

サーキットによる奇想天外な物語を共有しながら、さらに台本を担当する石原が彼女の挿話に応答することで、劇作品は河野の物語としてだけでなく、他の寮生や職員たちにも共有されていると言える。

2-2 「しかえしゲーム」にみる循環

寮生劇は、ほぼ寮生によって演じられるが、ロビンフッド劇に比べて顕著なのは、メンバーにほぼ入れ替わりがないために生じる友人の死や老いといった日常が、劇作品に織り込まれていることである。身体の衰えや記憶力の低下といった問題は年々、寮生たちの悩みになっている。「しかえしゲーム」を参照すると、このようなコミュニティの問題に対しても、劇を通して一つの回答を示しているように思われる。

2000年代以降の「しかえしゲーム」を参照すると、寮生による過去の回想が頻繁に登場している。彼女らは、作品の中で若かった頃の自分たちや母親との思い出を紹介し、自分の得意な歌を歌う。唱歌『思い出のアルバム』にのせて紹介される彼女らの回想は、その時代を経験したことのない人間にも、ある懐かしさを喚起させる。その思い出の多くは自分たちの若く澁刺としていた頃のことだ。石原はあざみ寮が現在の場所に移転する以前のことを次のように述べている。

石部町に引っ越す前のあざみ寮のことを「大津のあざみ寮」とみんなは呼びます。それは昭和二十八年から四十四年五月までの歳月を語るものです。その頃のことを話すとき、みんなの顔は輝き、まるでユートピアを語るように声ははずみます。それは、みんながはじめて肉親と離れ、集団作りをしていった少女期から思春期、思春期から青年期へと育った大切な日々が大津のあざみ寮にあるからです。

33

「しかえしゲーム」は、寮生たちに、彼女らの「大津のあざみ寮」時代を何度も思い出させる。それは、劇を通して、台詞や身振りを獲得することに喜びを見いだした初期の寮生劇とは趣を異にしているように感じられる。自分たちが澁刺としていた頃を語ることによって、観客だけでなく、寮生たち自身もまたいきいきと過ごしていたことを再認識する。

2000年以降の「しかえしゲーム」において重要なのが「まあちゃん」と呼ばれる寮生の存在である。彼女は2000年に亡くなり、その年の寮生劇『しかえしゲーム 18月と天然ガス』で追悼された。阿星寺の住職などの役を生

前に勤めた彼女は、この劇ではスライドと声によって「一番えらい神様」として出演し、生前の音声を用いて、河野咲子演じるサーキットと対話をする。サーキットは月なら天然ガスや石油もふんだんにあると言い、月から地球をパイプでつなぐ壮大な構想を持つが、計画は途中で破綻してしまう。まあちゃんが演じる一番えらい神様は、物語の結末において「歌って踊ってハッピーエンドにいたしましょう」という音声で登場し、出演者がテーマソングを歌うことで劇は幕を閉じる³⁴。

興味深いことに、以降の「しかえしゲーム」のほとんどが、ギリシャ悲劇におけるデウス・エクス・マキーナのように、この「いちばんえらい神様」の声によって結末を迎える。2014年に上演された『しかえしゲーム 33 怒る大なまず』では、サーキットがびわ湖のなまずの髭を盗んだため、その怒りを買ってしまう。怒りを鎮めるために、登場人物達は、過去にえんま大王を演じた寮生や一番えらい神様に助けを請う。しかし、なまずの怒りは収まらず、最終的に 2013 年に亡くなった前あざみ寮寮長・糸賀房氏が「いちばんえらい神様のお母さん」として登場し、物語を収束させる³⁵。

石原によれば、寮生の平均年齢が 55 歳に差し掛かったあざみ寮では、周囲で亡くなる人が増え、みな死ぬことをとても怖がっていた時期があった。石原に講演を依頼された奈良国立博物館の西山厚は「死ぬとは、先に亡くなった一番大切な人にまた会えること。大事なものは、その時まで生き切ること」という仏教思想をあざみ寮の寮生に伝えるため、テグスを結んだ風船を用いて、寮生らに話した。死ぬと風船は一気に上方にのぼるが、私たちが思い出す時、テグスは巻かれ、自分たちの胸の前に戻ってくる。その人のことを思い出す人が誰もいなくなった時、死んだ人は二度目の死を迎えると西山は寮生たちに話し、寮生らは西山の用いた風船による死の捉え方を理解した³⁶。劇の中で亡くなった人物が役として登場するという方法は、寮生たちが抱える死への恐怖に対する劇の側からの応答とも読み取れる。

回想という方法ですでに失われた大津のあざみ寮の頃や両親と過ごした幼少時代を思い出すことや、亡くなった寮生が「神さま」として劇の結末で重要な役を担わされていることは、日常生活における老いや生死の境界を曖昧化している。毎年、趣向を変えながらも、「成長のゆるやかな子どもたち」がサーキットへの「しかえし」を繰り返しているという意味では、この作品は、1980 年当初とほとんど変化がなく、毎年同じことを繰り返しているようにも感じられる。2006 年の上演では、役名である「サーキット」の意味が、おっかさんを始めとした他の出演者たちによって「サーキットとは／回路／電気回路／円形競技場／自動車レース用のコース／鈴鹿サーキット／

サーキットとはぐるぐるまわる／サーキットとはくりかえす／サーキットとはどうどうめぐり」³⁷と説明される。このフレーズは 2006 年以降も劇中で用いられ、「しかえしゲーム」がこれからも同じように続けられることが示される。この作品では、直線的な時間の進行に伴う死や老いの概念が無化され、過去への回想や「ぐるぐるまわる」「くりかえす」「どうどうめぐり」といった循環の時間が強調されていると言える。

終演後は再び元の生活に戻るが、その一方で、来年行われる寮生劇を楽しみに日常を送る。あざみ寮の寮生たちにとって、この「しかえしゲーム」は、日々をいきいきと過ごす拠りどころになっている。この作品は、循環という日常とは違う時間のあり方を提示することで、ふだん生活する上で避けては通れない老いや死の概念を、問い直していると考えられる。

むすび

秋浜は、戦後新劇を出発としながらも 1960 年代後半、岩手の言葉とは別の方法で新しい作品を創造しようとした。幼児への関心は彼が駆使した東北の言葉と同様、重要な要素である。新劇の専門家から演劇を知らないアマチュアへ交友関係が移行しても、幼児の持つ想像力への関心は一貫しており演劇の枠組にとらわれない奔放な役者を好んだ。

秋浜のロビンフッド劇によって、大きく変化した寮生劇「しかえしゲーム」は、一人の寮生の物語をベースにすることから始まった。さらに、石原や秋浜、他の寮生のアイデアも取り入れることで、日常生活とは異なった束の間の共同性を模索している。過去の回想や行為の循環を劇の中で示すことで、老いや死といった直線的な時間とは違う価値観を提示した。

彼らの演劇実践は、近年、研究の一分野として広がりを見せる応用演劇とも共通する。応用演劇は、「プロジェクト」という単位によって、目的に応じて企画が立てられる。「プロジェクトワーク」は 3～4 ヶ月の短期間のものから、10 年計画の長期のものまである。特殊な対象、実施環境に応じて行われ、演劇の技術を芸術や娯楽以外の目的のために使う³⁸。

あざみ・もみじ寮での演劇実践もまた、寮生たちの発達を確かめる場として機能していることを考えれば、応用演劇の一つと捉えることができる。秋浜とあざみ・もみじ寮が出会ったのは、1960 年に知的障害者福祉法、1970 年に障害者基本法が制定され、法的な整備が整いながらも日本で障害児療育をどのように捉えるかがまだ手探りの段階にあった。教え子の内藤裕敬が「秋浜先生の活動はちょっと早すぎたのかなとは思いますが。最近は演劇を使って何かをすることが増えてきましたが、秋浜先生はその先駆的な方でした」

³⁹と述べている通り、「ロビンフッド劇」は、日本において独自の方法で生まれた、応用演劇の一つとも言える。

しかしながら、まだ歴史が浅く、「プロジェクト」という単位で行われる一般的な応用演劇に比べると、「しかえしゲーム」で扱われている期間は非常に長期的である。そこには、ほぼメンバーに入れ替わりの無い障害者施設というコミュニティの特殊性が反映されている。約30年にわたって繰り返される「しかえしゲーム」を参照すると、日常に分け入った職員だからこそできる個人の物語の使用や、毎年繰り返し上演することによって得られるコミュニティの維持といった、演劇による新しい機能や効果を発見することができる。

「役者子ども」と呼ばれた、成長の緩やかな出演者たちによるあざみ・もみじ寮の演劇実践は、障害者施設という戦後日本において整備された新しいコミュニティにおいても、重要な位置を示している。

第四部では、秋浜悟史の演劇実践を取り上げ、彼が〈岩手〉というローカルティを喪失しながらも、コミュニティの外から、多くの引用を用いて再び故郷である渋民を劇の中で描写できたことを明らかにした。また本章では、障害者施設というコミュニティにおける秋浜の実践を取り上げ、彼の試みが寮内の演劇にも大きな影響を与え、演劇がコミュニティを維持する上で重要な役割を担っていることを指摘した。ともに共通するのは、秋浜が移住した地理的環境が影響していることである。第四部第一章であれば、「故郷の外」という視点が作品に大きく影響をしており、第四部第二章であれば、関西を拠点にしたことで、あざみ・もみじ寮と密に交流を重ねることができた。また、彼が指導した大阪芸術大学や兵庫県立ピッコロ劇団、宝塚北高等学校演劇科といった関西のネットワークもまた、「ロビンフッド劇」に大きく貢献していたと考えられる。

【注】

¹ 「あなたは四半世紀にわたる『ロビンフッド劇』の指導と交流を通して寮生に演じることと生きることの楽しさを教えてくださいました。みんなが主役を合言葉に寮生さんは今日も輝いています」（『演出家の仕事ー六〇年代・アンガラ・演劇革命』日本演出者協会＋西堂行人編、れんが書房、2006年、p.264）

² エリカ・フィッシャー＝リヒテ『演劇学へのいざない』（山下純照・石田雄一・高橋慎也・新沼智之訳）国書刊行会、2013年。熊谷保宏「応用演劇の十年ー概念史的検討」『日本大学芸術学部紀要』49号、2009年、pp.45-56を参照。

³ 筆者は2006年から本論で取り上げる「寮生劇」に参加し、『ロビンフッド楽園の冒険』（2006）および『ロビンフッド魔法の大冒険』（2015）についてもス

スタッフとして関わっている。

⁴ 三浦了「あざみ寮・もみじ寮のあゆみ」『報告書二 共に生きる－あざみ寮・もみじ寮の五〇年・三十五年－』社会福祉法人大木会、2004年、pp.9-25

⁵ 「顔」『日本読書新聞』1967（昭和42）年2月13日

⁶ 秋浜悟史「私の人生教科書」『報告書二 共に生きる－あざみ・もみじ寮の五〇年・三十五年－』、p.170

⁷ 秋浜悟史「天性の役者たち」、『テアトロ』1979年9月号、テアトロ社、p.105

⁸ 「座談会 ロビンフッドの冒険を振り返って」『ロビンフッドたちの青春－ある知的障がい者施設・三〇年間の演劇実践記録－』中川書店、2009年、p.18

⁹ 秋浜悟史「天性の役者たち」、p.105

¹⁰ 秋浜悟史『ロビンフッドの冒険の冒険』上演台本、あざみ・もみじ寮所蔵、1979年

¹¹ 「座談会 ロビンフッドの冒険を振り返って」、p.18

¹² 秋浜悟史『ロビンフッドの冒険の冒険』上演台本、p.4

¹³ 同掲書、p.42

¹⁴ 「座談会 ロビンフッドの冒険を振り返って」、p.18

¹⁵ 秋浜悟史『ロビンフッドの冒険の冒険』上演台本、p.19

¹⁶ 石原繁野「八十三人で劇をしました」『報告書二 共に生きる－あざみ寮・もみじ寮の五〇年・三十五年－』、p.175

¹⁷ 前掲『ロビンフッドの冒険の冒険』上演台本、p.32

¹⁸ 同掲書、pp.38-39

¹⁹ 『悟史のさとし－秋浜悟史の演劇教育－』秋津シズ子編、兵庫県立宝塚北高等学校、2006年、p.146

²⁰ 同掲書、p.83

²¹ 同掲書、p.84

²² 秋浜悟史「『ロビンフッドの冒険の冒険また冒険』の周辺から」『文化座機関紙』1984年10月号

²³ 神澤和明「秋浜悟史さん、教育者としての」『悲劇喜劇』2006年1月号、早川書房、p.68

²⁴ 近年、あざみ・もみじ寮の寮生劇はドキュメンタリー映画『アトムの足音が聞こえる』（シネグリーオ、2010年）の中でも取り上げられている。

²⁵ 例えば、筆者がスタッフとして関わった2006年以降の寮生劇においても、男子寮では2007・2008・2009・2010年に劇中で出演者である寮生の還暦や古希が祝われ、女子寮では2008年に劇中で寮内職員の結婚が祝われている。

²⁶ 石原繁野『あざみ織』サンブライ出版、1981年、p.38

²⁷ 秋浜悟史「あらすじをかねて」『ロビンフッドたちの青春－ある知的障がい者施設・三〇年間の演劇実践記録－』p.145

²⁸ 石原繁野『しかえしゲーム4 ブツブツ玉になったサーキット』上演台本、1983年、p.2。「しかえしゲーム」上演台本については、石原繁野氏より提供を受けた。

²⁹ 石原繁野『しかえしゲーム』上演台本、1980年

³⁰ 石原繁野『しかえしゲーム33 怒る大なまず』上演台本、2014年

³¹ 石原繁野へのインタビュー、あざみ寮（滋賀県湖南市）、2006年4月1日

³² 石原繁野『あなたがわたしで わたしがあなた』上演台本、2004年

³³ 前掲『あざみ織』、p.46

³⁴ 石原繁野『しかえしゲーム18 月と天然ガス』上演台本、2000年

³⁵ 石原繁野『しかえしゲーム 33 怒る大なまず』上演台本、2014 年

³⁶ 西山厚『仏教発見！』講談社、2004 年、pp.12-22

³⁷ 石原繁野『しかえしゲーム サーキットの水曜日の窓』上演台本、2006 年、pp.3-4

³⁸ 近年の応用演劇の概念の変遷については熊谷保宏「応用演劇の十年－概念史的検討」を参照。実際にどのような実践が行われているかについてはナオミ・グリーン『蜂はチクリと刺すことを知ってますか？－生活の中の演劇「アプライド・ドラマ」－』（カモミール社、2003）を参照。

³⁹ 内藤裕敬「知的障害者との舞台づくり－三〇年におよぶ活動の軌跡－」『ロビンフッドたちの青春－ある知的障がい者施設・三〇年間の演劇実践記録－』、p.294

おわりに

本論文では、戦後日本におけるコミュニティ・シアターを概観し、戦後全国各地に創設された地域劇団やローカリティに依拠した劇作品がどのような意義を持っているのかについて考察した。コミュニティ・シアターは、新劇の専門家による演劇の実践的な知が各地域共同体に普及し、それぞれの地域に根づいていった現象とも言える。しかしながら、地域劇団による演劇実践を検討すると、それぞれが影響を受けた演劇の様式によって、自分たちの措定する地域的共同体が異なっていることが分かる。

第一部で検討した劇団ぶどう座は戦後農村演劇運動から出発し、岩手を拠点としながらも東京で流行した新劇の理論や劇作品を吸収しながら作品を創作した。地元の言葉や昔話を取り入れた劇作品は、農村の過疎や貧困といった主題を描き、木下順二の試みに連なる新しい民話劇として評価できる。ぶどう座の民話劇は、地元だけでなく地域を越えて上演された。これは、「演る者も観る者も一定の地域に住んでいて、そのこととの関わりで演劇を成立させる」という川村光夫の提唱した「地域演劇論」の実践が、日本の近現代演劇における民話劇の系譜を更新することにもつながった稀な成功例と言えるだろう。

第二部では、コミュニティ・シアターとしての特徴を持った二つの専門劇団を取り上げた。第二部第一章の劇団くるみ座による人見嘉久彦作品は、「劇作」派の影響を受けながら「京都」というローカリティを取り入れた劇作品を創作した。戦前の劇作派の抱える課題を乗り越えるため、人見は従来の自然主義的なリアリズムとは異なった「観念劇」と呼ばれる傾向を持った作品を創作したが、当時の観客からは現実の京都を描いたものとは受け入れられず、それほど積極的な評価はされなかった。一方、第二部第二章の劇団はぐるま座は自立演劇の影響を受け、山口県下の文化団体と積極的な交流を行った。しかし、1960年中盤からは中国文化大革命の影響を受け、「山口」というローカリティよりも勤労者主体の観客創造に力を入れるようになる。

両劇団はともに、1950年代に意識された地域的共同体が、1960年代以降に変容する点で共通する。両者は専門劇団ではあるが、本論文で検討したように、1950年代は他の業余劇団と同様、東京などの都市圏にはない地方性を活かす方法を模索していた。しかしながら、前者は人見が影響を受けた劇作派が内包するドラマ性という課題、後者は勤労者を主体とする自立演劇が持っていた特徴を優先したため、ぶどう座のような形で地方的な主題を扱うことはなかった。両者が、1960年代以降、コミュニティ・シアターとしての特徴を失っていくのは、一つには、専門劇団であるという劇団の体制が大きく影響していると思われる。くるみ座やはぐるま座は、地域の観客を主体に考えるというよりも、むしろ自分たちの演劇理念に共鳴する観客たちを開拓していく。両者の創設から1960年代までの活動を辿ると、地方の専門劇団の措定するコミュニティが地域的共同体を中心としたも

のから演劇を媒介とした共同体へと移行していく過渡期にあったことが分かる。

第三部では、アメリカのコミュニティ・シアターと特に強い結びつきを持った「円形劇場」を取り上げ、日本におけるコミュニティ・シアター受容の問題を検討した。第三部第一章で取り上げたC I Eによる普及活動は、日本占領期に東日本を中心に行われたが、すでに彼らが普及の対象とした農村においては、第一部・第二部で取り上げた新劇による地域劇団が活躍しており、1950年代におけるコミュニティ・シアターを刷新するものとはならなかった。これは、戦後地方に普及した演劇雑誌や全国開催されたコンクールなどの新劇普及運動が、各地域で一定の効果を上げていたからだと考えられる。欧米のコミュニティ・シアターは、これらの運動と同時期に日本に紹介されているが、日本占領期においては、額縁舞台による従来の新劇の上演形式が採用され、欧米のように公共劇場と円形劇場が結びつくことはなかった。しかしながら、円形劇場運動は、第三部第二章で取り上げた大阪・円形劇場研究会月光会のように、同時代の新劇における実験的な試みであった「詩劇」に着目して、独自の活動を行った劇団も生み出した。彼らの活動を辿ると、舞台と観客の境界線を取り除こうとした円形劇場が、20世紀におけるアヴァンギャルド演劇が持っていたような実験性や革新性を内包していたことが分かる。彼らの活動は、1960年代に流行するアングラ演劇以降の現代演劇史を検討する上でも重要な意味を持っていることを示している。

第四部では、戦後において劇作家・演出家として活躍した秋浜悟史の演劇実践を取り上げた。第四部第一章では、彼がどのように故郷の「東北」を劇作品の中で描いたかを『冬眠まんざい』『啄木伝』の二作品から検討した。彼は故郷である岩手を離れてから、徐々に〈東北〉を描かなくなるが、『冬眠まんざい』は、ローカリティの喪失そのものをドラマの核に据えたことにより、また『啄木伝』は引用という手法で個人の記憶を用いることによって、彼の故郷を再び描くことに成功した。第四部第二章で取り上げた、障害者施設あざみ・もみじ寮における演劇実践は、まだ障害者療育に対する整備が手探りの時期に行われた試みであり、秋浜は施設で生活する寮生のパーソナリティを生かしながらパフォーマンスを製作した。彼の影響によって展開した「寮生劇」は、障害者施設という特定のコミュニティで生活する寮生や職員にとって欠かせないものになっており、近年コミュニティ・シアターから展開されている応用演劇について考える上でも、興味深い事例である。秋浜が実践を始めた1950年代から現在までの寮生劇を概観すると、序章で述べたように、コミュニティ・シアターが扱う共同体が、市区町村を基盤とした地域的共同体から、障害者施設のような特定のコミュニティへと広がりを見せていることが分かる。

ここで、本論文で取り上げた事象から分かるコミュニティ・シアターの実態を整理したい。第一に、コミュニティ・シアターと呼ばれる劇形態はどの事例も戦後新劇に強い影響を受けているということである。その特徴として、新しい観客とのあり方を求めながらも、まず劇作家によって執筆された戯曲によって劇世界

が創造され、観客と共通のコードを模索しながら上演が行われていることが挙げられる。それらは、時に地域的共同体が気づかなかった課題や矛盾を顕在化させるが、その理由の一つには、劇作家という個人の視点によって書かれるからだろう。彼らは観客の希望を反映させるだけではなく、「生きた現実」を描くというリアリズムの立場で作品を創作した。それらは必ずしも地元の観客から受け入れられるものばかりではなかったが、同時にそれは、彼らが戦後新劇の理論を吸収しながらも、それらを乗り越える新しい方法論を模索していたことを示している。

第二に、地域の題材を取り入れる創作方法や、舞台と観客の距離を近づける試みからも分かるように、コミュニティ・シアターは特に舞台と観客の親密性を強調した。もっとも、これらの親密性は戦後全国の農村や職場などの生活共同体が自然と持ち得ていたものであった。コミュニティ・シアターが舞台と観客を近づけようと実践した様々な試みは、与えられた作品を理解・解釈することに重きが置かれる従来の新劇における舞台と観客のあり方に、本来地域的共同体が持ち得ている共同性をどのように持ち込むかという問いに応えるものであった。

第三に、序章で大山が定義した「農村演劇・学生演劇・青年演劇・職場演劇」から出発したコミュニティ・シアターという総称は、1960年代以降、ほとんど使用されなくなった。これは生活綴方運動やうたごえ運動と同様、演劇が一種の社会運動として機能したからだろう。このような形態によるコミュニティ・シアターが終息したのは、農村の近代化やレッド・ページ、また移動時間の短縮や都市部への人口の流出といった理由により、それぞれの依拠するコミュニティそのものが変容したことが理由に挙げられる。

以上三点が、序章で定義したコミュニティ・シアターの特徴である。本論文で検討した戦後日本のコミュニティ・シアターは、全国的に見れば1950年代がピークであったと考えられる。しかしながら、コミュニティ・シアターの形成期に培われた理論や演劇実践の方法、地域的共同体への意識は、その後も地域劇団や演劇人に受容され、現在も多様化するコミュニティの維持や異議申し立ての手法として展開している。それは、逍遙が提唱した演劇を社会的に利用するという方法論が、時代を経て一般化したと捉えることもできる。

本論文では、これまで公開されてこなかった一次資料をもとに、コミュニティ・シアターの実態の解明を試みた。これら一次資料は、上演パンフレットやポスター、上演台本や地元の観客による劇評、新劇の専門家との書簡など様々であるが、未だに未整理のものも多く見受けられる。また対象とした劇団は、地方新聞において多くその活動を確かめることができたが、今後、コミュニティ・シアターの解明を進めるためには、これら一次資料のアーカイブ化を早急に行う必要があるだろう。

また、同じ問題を共有する海外のコミュニティ・シアターとの比較も視野に入れて検討するべきである。本論文においても、坪内逍遙による欧米圏の理論の受容、はぐるま座の訪中公演、グレン・ヒューズやマーゴ・ジョーンズの円形劇場

の試み、アプライド・シアターといった海外の事例を取り上げたが、今後は国際的な演劇研究の中に、日本のコミュニティ・シアターを位置づける必要があるだろう。

本論で検討したコミュニティ・シアターは、戦後新劇を出発点としているが、劇団ぶどう座、劇団はぐるま座、あざみ・もみじ寮の寮生劇に関しては、現在も活動が続けられている。三者に共通するのは、長期的に活動を継続することで、レパートリーや観客の創造、過去の作品の引用といった新たな方法論が形成されているということである。またその一方で、これまで培ってきたものをどのように継承するかという問題に絶えずさらされている。コミュニティ・シアターが対象となる共同体の維持に寄与することを目的とするならば、どのように彼らが演劇という営みを維持しているかについても、長期的な視野で検討していかなければならないだろう。

主要参考文献一覧

単行本

- Beegle, Mary Porter & Crawford, Jack Randall. *Community drama and Pageantry*, CT: Yale University press, 1916
- Burleigh, Louise. *The Community Theatre in Theory and Practice*, MA: Little Brown, 1917
- Jones, Margo. *Theatre-in-the-round*, NY: Rinehart, 1951
- Huges, Glenn. *The Penthouse Theatre*, SEA: University of Washington Press, 1950
- Zeigler, Joseph Wesley. *Regional Theatre The Revolutionary Stage*, NY: Da Capo Press, 1977

- 秋浜悟史『戯曲演習』大阪芸術大学、2003年
- 秋浜悟史『しらけおぼけ 秋浜悟史戯曲集』晶文社、1968年
- 秋浜悟史『英雄たち 秋浜悟史一幕劇集』レクラム社、1979年
- 安藤隆之・井関隆『地域と演劇』中京大学文化研究所、2003年
- 飯塚友一郎『室内劇の理論と実際』隆文館、1923年
- 石原繁野『あざみ織』サンブライト出版、1981年
- 伊藤裕夫『公共劇場の十年』美学出版、2010年
- 井上理恵『近代演劇の扉を開ける ドラマトゥルギーの社会学』社会評論社、1999年
- 茨木憲『日本新劇小史』未来社、1966年
- 岩淵達治『ブレヒトと戦後演劇——私の六〇年』みすず書房、2005年
- ウェクウェルト、マンフレッド『演劇と科学』ブレヒトの会、1974年
- 『演出家の仕事一六〇年代・アングラ・演劇革命』れんが書房、2006年
- 大山功『素人演劇』筑摩書房、1947年
- 緒方猪一『戦後の熊本演劇』日本談義社、1983年
- 落合義雄『ぐんま演劇廻り舞台——自伝によせて』上毛新聞社、1965年
- 小柳津浩『山梨の演劇』甲陽書房、1978年
- 笠原健治『福島演劇（歴春ふくしま文庫）』歴史春秋文庫、2010年
- 『語りもの京都新劇史』京都新劇団協議会編、1974年
- 河竹登志夫『演劇概論』東京大学出版会、1978年
- 河竹登志夫『演劇の座標』理想社、1969年
- 川村光夫『うたよみざる 川村光夫戯曲集』晩成書房、1986年
- 川村光夫『素顔をさらす俳優たち』晩成書房、1987年
- 菅孝行『死せる「芸術」＝「新劇に寄す」菅孝行評論集』書肆深夜叢書、1967年
- 岸田國士『岸田國士全集 第一〇巻』新潮社、1955年
- 熊澤復六『演劇の正しい見方とやり方』青雲社、1948年
- 木下順二『演劇の伝統と民話』岩波書店、1956年
- 木下順二『“劇的”とは』岩波書店、1995年

『故・秋浜悟史 追悼企画記録誌』盛岡演劇協会編、2009 年
 小山祐士『小山祐士戯曲全集 第一巻』テアトロ社、1967 年
 堤安彦・菊池史郎『青年の演劇 正しい芝居のやり方』労働文化社、1947 年
 『講座日本の演劇 8 現代の演劇Ⅱ』諏訪春雄・菅井幸雄編、勉誠社、1997 年
 河野国夫『舞台装置の仕事』白水社、1954 年
 『広報ゆだ第一集』湯田町役場商工観光課編、北辰印刷、1980 年
 寒河江善秋『円形劇場 演劇の大衆化のために』青少年指導顧問山形県事務所、1952 年
 寒河江善秋『青年団論』北辰堂、1959 年
 寒河江善秋『創造劇について』青少年指導顧問山形県事務所、1952 年
 札幌市教育委員会『札幌の演劇（さっぽろ文庫）』北海道新聞社、1983 年
 『悟史のさとしー秋浜悟史の演劇教育ー』秋津シズ子編、兵庫県立宝塚北高等学校、2006 年
 『自立演劇運動』大橋喜一・阿部文勇編、未来社、1975 年
 『人民と共に四十年 1952～1992』劇団はぐるま座編、1992 年
 『青年演劇』岩手県教育庁、1955 年
 『青年演劇』小田久雄編、国立教育研究所青少年教育部岩手県駐在研究員室、1952 年
 『青年演劇運動史』、高橋啓吾編、岩手県教育庁、1962 年
 瀬戸宏『中国演劇の二十世紀 中国話劇史概況』東方書店、1999 年
 扇田昭彦『舞台は語る』集英社、2002 年
 『「戦争と平和」戯曲全集第 6 巻』藤木宏幸、源五郎、今村忠純編集、日本図書センター、1998 年
 曾田秀彦『民衆演劇ーもう一つの大正デモクラシー』象山社、1995 年
 『第一回全国青年演劇会議報告』文部省社会教育局芸術課、1953 年
 田中千禾夫『劇的文体論序説 下』白水社、1978 年
 田村喜子『京都インクライン物語』中央公論社、1994 年
 『地域に生きる劇場』衛紀生、本杉省三編、芸団協出版部、2000 年
 坪内逍遙『わがページェント劇』國本社、1921 年
 坪内逍遙『逍遙選集 9』逍遙協会、1977 年
 『地域青年演劇 どこをどうすれば高まるか』塩山清之助編、岩手県教育庁、1960 年
 土居光知『日本語の姿』改造社、1943 年
 ナオミ・グリーン『蜂はチクリと刺すことを知っていますか？ー生活の中の演劇「アプライド・ドラマ」ー』カモミール社、2003 年
 西山厚『仏教発見！』講談社、2004 年
 羽田義朗『青年の生活と演劇』民主教育教会、1965 年
 羽田義朗『レクリエーション演劇の実際』興洋社、1952 年
 浜野保樹『偽りの民主主義ーGHQ・映画・歌舞伎の戦後秘史』角川書店、2008 年
 『琵琶湖疏水の 100 年』京都新聞社編、京都市水道局、1990 年
 フィッシャー＝リヒテ, エリカ『演劇学へのいざない』山下純照・石田雄一・高橋慎也・新沼智之訳、国書刊行会、2013 年
 フィッシャー＝リヒテ, エリカ『パフォーマンスの美学』中島裕昭他訳、論創社、2009 年

福田恆存『明暗・崖のうへ』新潮社、1956 年
 藤川夏子『私の歩いた道 女優藤川夏子自伝』劇団はぐるま座、2003 年
 『伏見の現代と未来』聖母女学院短期大学伏見学研究会編、清文堂出版、2005 年
 『報告書二 共に生きるーあざみ寮・もみじ寮の五〇年・三十五年ー』社会福祉法
 人大木会、2004 年
 中島陸郎『阿片とサフラン』長征社、1991 年
 『農村演劇脚本集 3』農山漁村文化協会、1956 年
 『農村演劇脚本集 6』農山漁村文化協会、1967 年
 『農村演劇入門講座 上』農山漁村文化協会、1958 年
 『農村演劇入門講座 下』農山漁村文化協会、1958 年
 松原英治『名古屋新劇史』門書店、1960 年
 諸井條次『冬の旅』劇生活社、1953 年
 諸井条次『諸井條次戯曲選集 鞍工兵』晩成書房、2000 年
 山本遺太郎『岡山の演劇（岡山文庫）』日本文教出版、1984 年
 山本修二『演劇寸史』中外書房、1958 年
 山本安英『女優という仕事』岩波書店、1992 年
 『湯田町史』岩手県湯田町史編纂委員会編、1979 年
 『湯田町民誌 おらほ第 5 集』湯田町芸術文化協会編、1980 年
 『湯田町民誌 おらほ第 30 集』湯田町芸術文化協会編、2005 年
 リュティ、マックス『ヨーロッパの昔話ーその形式と本質』岩崎美術社、1969 年
 『六〇年代演劇再考』岡室美奈子・梅山いつき編、水声社、2012 年
 『ロビンフッドたちの青春ーある知的障がい者施設・三〇年間の演劇実践記録ー』
 中川書店、2009 年

学術論文・雑誌関連

秋浜悟史「石川啄木ーわが家三代の付き合いー」『悲劇喜劇』1998 年 7 月号、早
 川書房
 秋浜悟史「啄木伝」『テアトロ』1986 年 6 月号、テアトロ社
 秋浜悟史「天性の役者たち」、『テアトロ』1979 年 9 月号、テアトロ社
 秋浜悟史「「ほらんばか」と「冬眠まんざい」ー小劇場と能楽堂と」『悲劇喜劇』
 1985 年 10 月号、早川書房
 秋浜悟史「『ロビンフッドの冒険の冒険また冒険』の周辺から」『文化座機関紙』
 1984 年 10 月号、劇団文化座
 天野知幸「「詩劇」の試み：「マチネ・ポエティク」、「雲の会」と三島由紀夫「邯
 鄲」」『日本語と日本文学』筑波大学国語国文学会、2004 年
 伊藤尚志「センター・ステージー新しい舞台様式の実験ー」『悲劇喜劇』1950 年
 11 月号、早川書房
 内田朝雄「インタビュー une heure avec...」『悲劇喜劇』1987 年 12 月号、早川
 書房
 内田朝雄「若い演劇論」『新劇』1960 年 8 月号、白水社

宇津木秀甫「近代劇超克の姿勢」『テアトロ』1964年12月号、テアトロ社
 「円型劇場運動の概況」『悲劇喜劇』1952年4月号、早川書房
 「演劇協同体」『悲劇喜劇』1961年8月号、早川書房
 「演劇時評」『悲劇喜劇』1986年8月号、早川書房
 「演劇相談室」『悲劇喜劇』1952年3月号、早川書房
 「演劇論叢（対談）」『テアトロ』1949年6月号、カモミール社
 大山功「《同人演劇巡礼記・18》 月光会のこと」『悲劇喜劇』1958年11月号、早川書房
 岡田敬子「なんと美しい故郷の言葉」『湯田町民誌 おらは第9集』湯田町芸術文化協会編、1984年
 小川史「戦時下における素人演劇運動の研究－自発性をめぐる総動員体制のジレンマー」『早稲田教育評論』第18巻1号、早稲田大学、2004年
 小川史「坪内逍遙における「公共劇」の理念」『早稲田大学大学院教育学研究科紀要』別冊、2001年
 小場瀬卓三「詩劇はドラマを復興するか」『文学』1958年2月号、岩波書店
 尾崎宏次「演劇における日本語の美」『言語生活』1967年11月号、筑摩書房
 オリヴァー・D・ヴォート「五ヶ月間の指導を顧みて」『悲劇喜劇』1952年4月号、早川書房
 オリヴァー・ヴォート、倉橋健「セントラル・ステージについての論争」『悲劇喜劇』1952年1月号、早川書房
 神澤和明「秋浜悟史さん、教育者としての」『悲劇喜劇』2006年1月号、早川書房
 河竹登志夫「新しい運動としての円型劇場」『悲劇喜劇』1952年4月号、早川書房
 川村光夫「新しい村創りと私達の劇団」『文学』1955年5月号、岩波書店
 川村光夫「うたよみざる」『テアトロ』1981年2月号、テアトロ社
 川村光夫「演芸会の名優たち」『おらは第5集』湯田町芸術文化協会、1980年
 川村光夫「奥羽山嶺うたよみざる」『共存共栄』共存共栄社、1974年
 川村光夫「地域演劇論(一)」『北の生活』創刊号、鈴木彦次郎編、1959年
 川村光夫「地域演劇論」『演劇と教育』65号、国土社、1960年
 川村光夫「地域演劇論」『演劇と教育』66号、国土社、1960年
 川村光夫「地域演劇論」『演劇と教育』67号、国土社、1960年
 川村光夫「めくらぶんど」『テアトロ』1972年2月号、カモミール社
 菊池照雄「辺境にある中央演劇集団」『おらは第9集』湯田町芸術文化協会、1984年
 熊谷保宏「応用演劇の十年－概念史的検討」『日本大学芸術学部紀要』49号、2009年
 倉橋健「圓形劇場の試み」『演劇』1951年11月号、白水社
 ケンニス・マクゴアン「円形劇場」『テアトロ』1948年11月号、カモミール社、
 小松幹生「劇場空間と演劇空間 日本・NLT・はぐるま座ほか」『テアトロ』1973年7月号、カモミール社

榊原政常「円型劇場上演脚本 次郎案山子」『社会教育』1952年1月号、全日本社会教育連合会
 榊原政常「川上観音」『悲劇喜劇』1952年4月号、早川書房
 榊原政常「次郎案山子—アマチュアのためのファルス—」『公共演劇』1950年8月号、公共演劇社
 「座談会 方言と劇作」『悲劇喜劇』1971年5月号、早川書房
 ジェームズ・ブランドン「歌舞伎を救ったのは誰か？—アメリカ占領軍による歌舞伎検閲の実態」『演劇学論集』42号、日本演劇学会、2004年
 鈴木政男「人間製本」『現代日本戯曲体系 第2巻』三一書房、1981年
 田ノ岡弘子「昔話—考—「猿婿入」と「フィッチャーの島」—」『人文社会学研究』28号、早稲田大学理工学部複合領域人文社会科学研究会、1988年
 「地方観客の観たモスクワ芸術座」『悲劇喜劇』1959年4月号、早川書房
 辻部政太郎「シーズンに入った新劇」『演劇評論』1954年10月号、演劇評論社
 西堂行人「木下順二の仕事—追悼に代えて」『シアターアーツ』第30号、晩成書房、2007年
 高倉テル「演劇と大衆について」『テアトロ』1950年1月号、カモミール社
 高山義三「創刊を祝う」『新劇京都』1957年10月号、京都新劇団協議会
 田中郁子「盲魚」『テアトロ』1950年6月号、カモミール社
 辻部敏雄「観念劇を衝く」『演劇評論』1955年10月号、演劇評論社
 花本柳北「野外劇の騒ぎとなるまで」『演藝画報』1922（大正11）年11月号、演藝俱樂部
 羽田義朗「円形劇場の解説とその上演手引」『社会教育』1952年1月号、全日本社会教育連合会
 羽田義朗「その後の円形劇場〈試演からコムミュニチイ・シアタアの形式へ〉」『社会教育』1952年12月号、全日本社会教育連合会
 日笠世志久「演劇人の当面の課題」『劇生活』1号、新演劇人同盟、1951年
 人見嘉久彦「祇園還幸祭」『新劇』1958年1月号、白水社
 人見嘉久彦「台詞の文学性 —「詩」と「文体」—」『悲劇喜劇』1997年1月号、早川書房
 人見嘉久彦「戦後の混迷のなかで」『悲劇喜劇』1980年9月号、早川書房
 人見嘉久彦「琵琶湖疏水下流」『新劇』1955年11月号、白水社
 人見嘉久彦「やはり光る“劇作派”の戯曲」『悲劇喜劇』1996年2月号、早川書房
 福田恆存・木下順二「劇作家と社会」『悲劇喜劇』1952年11月号、早川書房
 藤木宏幸「挑発的な舞台 文化座『啄木伝』」『テアトロ』1986年8月号、テアトロ社
 松村裕子「昔話「猿婿入り」の再話の変遷小史」『白百合女子大学児童文化研究センター研究論文集』第9号、白百合女子大学児童文化研究センター、2006年
 水谷徳男「全国視聴覚教育研究会見たまま聞いたまま」『社会教育』1951年12月号
 民話の会「日本における民話の問題」『文学』1955年6月号、岩波書店
 「民話劇の問題」『民話』1960年1月号、未来社

毛利菊枝、人見嘉久彦「言葉に魅せられて（最終回）－舞台生活六十年」『悲劇喜劇』1981年9月号、早川書房

山路興造、村上忠喜、大谷節子、岡田万里子、中尾薫「シンポジウムⅡ 京都における「伝統」という言語－大念仏狂言・能楽・京舞・祇園祭を例として－」『演劇学論集』60号、日本演劇学会、2015年

吉野亜矢子「坪内逍遙とパジェント－理想と現実の狭間－」『早稲田大学教育学部学術研究 英語・英文学編』58号、2010年

渡辺保「三つの業績」『悲劇喜劇』2007年4月号、早川書房

映像資料

『歌座 うたよみざる』ドリームライフ、1993年

辞書・事典

『演劇百科大事典』早稲田大学坪内博士記念演劇博物館編、平凡社、1960-61年

『京都近代文学事典』日本近代文学会編、和泉書院、2013年

資料編

一	劇団ぶどう座および川村光夫 年譜 (1950-2015)	170
二	劇団くるみ座《本公演》上演リスト (1947-2000)	172
三	劇団はぐるま座 年譜 (1950-2015)	175
四	大阪・円型劇場研究会月光会 上演リスト (1952-1962)	177
五	秋浜悟史および知的障害者施設もみじ・あざみ寮における演劇活動年譜 (1934-2015)	178
六	川村光夫インタビュー (2006 年 8 月)	180
七	劇団ぶどう座 書簡リスト (1959-1979)	195

資料編 一 劇団ぶどう座および川村光夫年譜（1946-2015）

この年譜は川村光夫『素顔をさらす俳優たち』（晩成書房、1987）および川村光夫『宮沢賢治の劇世界』（『宮沢賢治の劇世界』刊行委員会、2011）巻末の略年譜を元に製作した。2011年以降の地域演劇祭での上演作品については、上演チラシを参照。

	主な出来事、上演作品
1946	川村光夫、空襲により深川工場焼失、日立製作所を退社。郷里にて百姓の手伝い。戸数五百戸の集落に地域青年団を結成。
1947	川村光夫、村単位の青年組織、青年連盟を結成して会長になる（～1952）。芸能祭を開催して、その中で演劇を上演し始める。久米正雄『地藏教由来』、菊池寛『父帰る』など。
1948	村青年連盟主催による演劇コンクール始まる。伊賀山昌三翻案『結婚の申し込み』、沙和宗一『吹雪』、有島武郎『ドモ又の死』、菊池寛『亡兆』、『ロバと親子』、宮沢賢治『植物医師』、『模範孝女の殺人』など。
1949	第二回演劇コンクール開催。警官や村の有力者の無料入場廃止を叫ぶ。湯本小学校で『人のよいお百姓』、『カッコー』、菊池寛『真似』などが上演される。川村、有楽座における俳優座の久保栄『火山灰地』を観て、その見事さに衝撃をうける。長野県柏原村の学校ステージを観て刺激され、中学校講堂に舞台設置を要望、実現する。
1950	劇団ぶどう座創立。 マルタン・デュガル『ルリコ爺さんの遺言』、菊田一夫『南風』（川村演出）で旗揚げ公演。 人形劇『人のよいお百姓』で学校巡演。千田是也『近代俳優術』で勉強会
1951	民主的運動の取り締まりがきびしく、劇団の活動も不振。朝鮮戦争激化
1952	木下順二『赤い陣羽織』（川村演出）、八木隆一郎『湖の娘』を上演 全国青年大会演劇部門に岩手県代表として、伊賀山昌三翻案『結婚の申し込み』で参加。最優秀賞を受賞する
1953	加藤道夫『挿話』（川村演出）、山田時子『良縁』を上演
1954	村山知義『崖町に寄せる波』（川村演出）を上演
1955	木下順二『赤い陣羽織』、太田朝男『赤鬼青鬼』を上演
1956	川村光夫、一幕劇『百万ドル』を執筆、「農村演劇脚本集3」に収録
1957	川村光夫『百万ドル』、クライスト・久保栄翻案『こわれた瓶』を上演 上演にあたり演出家竹内敏晴（ぶどうの会）を招いて、約一週間指導を受ける 木下順二、放送劇『ダム』の取材で来村する
1958	木下順二『二十一夜まち』、宮本研『人を食った話』、川村光夫『村の仇討』を上演
1959	『二十一夜まち』『人を食った話』再演。講師、下村正夫・富田博之・山田民雄 川村光夫、県社会教育協会発行雑誌『北の生活』創刊号に『地域演劇論』（一）を執筆
1960	単独公演を中止して、村の平和友好祭に野外劇、川村光夫『嵐と沼』を執筆上演
1961	ぶどう座稽古場建設。23坪。工費100万円（内60万円は募金、40万円は劇団員の拠金） 『人を食った話』、田中千禾夫『おふくろ』（川村演出）を上演
1962	ミハルコフ作『うめぼれ兎』（川村演出）、川村作『町長選挙』を上演
1963	安部三夫『宿直』（川村演出）、山田村夫『百姓の跡取』を上演。町制が施行され、湯田町に
1964	真船豊『鉦』、木谷茂生『広い黄色い土地』（川村演出）を上演
1965	木下順二『赤い陣羽織』、伊賀山昌三翻案『結婚の申込』（川村演出）を上演 『結婚の申込』を、劇団東演が翻訳版、ぶどう座が翻案で競演（湯田町川尻小学校）
1966	山田民雄『かりそめの出発』、ふじたあさや『おばあさんと酒と役人と』を上演
1967	『かりそめの出発』東京の砂防会館で公演。劇団東演との提携公演。 東演は山田民雄作・下村正夫演出『北赤道海流』で出演。観客数4500人
1968	秋浜悟史『リングの秋』『英雄たち』、高橋ミツ詩集『白い海』（川村演出）を上演。 この年から翌年にかけて、中心となっていた劇団員達が次々と退座。地域の過疎化を遠因とする職業難のため。ぶどう座、岩手県芸術賞受賞
1969	川村光夫『めくらぶんど』、ふじたあさや『あとのまつり』、『結婚の申込』を上演
1970	中村吉蔵『剃刀』（一部朗読による稽古場公演、劇団員減少）
1971	川村光夫『どぶろく農民の墓』を上演。劇団東演から相沢治夫ほか客演多数
1972	『どぶろく農民の墓』各地で続演
1973	川村光夫『初形・うたよみざる』『宮沢賢治詩朗読』を上演 劇団東演が『めくらぶんど』上演。川村、演劇集団「プレヒトの会」に入会。妻・愛と共に下村正夫夫妻らとソビエト観劇旅行

1974	加藤道夫『挿話』上演。川村、『戦没農民兵士の手紙』を脚色
1975	文化祭で『結婚の申込』上演。町芸術文化協会創立され、川村が会長となる
1976	川村、町長選挙に立候補。革新統一ならず落選。この年ぶどう座上演できず
1977	文化祭で相沢史郎詩集『悪路王』朗読。この年もぶどう座独自公演できず
1978	川村光夫『田螺上京』、相沢史郎『悪路王』より朗読、『めくらぶんど』を上演
1979	川村光夫『ぶどう座版沢内年代記』を上演。相沢史郎『悪路王』より朗読
1980	文化祭で小林輝子昔話『そばがら爺さまとまめ爺さま』脚色朗読
1981	川村光夫『うたよみざる』、脚色『鹿踊りのはじまり』を上演 ブレヒトの会共催で演劇シンポジウムを稽古場で開催、千田是也ほか演劇人多数来座
1982	『うたよみざる』『鹿踊りのはじまり』各地で続演
1983	ふじたあさや氏のすすめで『うたよみざる』をミュージカル版に改稿 芸団協によって上演。(作曲三木稔、演出ふじたあさや。於俳優座劇場) この年の12月、『劇版・うたよみざる』をもって上京、前進座劇場で上演
1984	長岡輝子を迎えて「宮沢賢治の広場」の朗読 川村、宮沢賢治の『猫の事務所ごっこ』『いてふの実』を上演
1985	町民劇場『夢喰いあらし』(後に改題『喰れだ村物語』)を書き、上演
1986	文化祭に『おばあさんと酒と役人と』上演。戯曲集『うたよみざる』を晩成書房より出版 「うたよみ座」旗揚げ公演。ミュージカルオペラ『うたよみざる』(これを機に一部改稿)
1987	うたよみ座、『うたよみざる』をもって岩手公演(北上、盛岡、湯田、花巻)
1988	『うたよみざる』文化庁優秀舞台芸術公演に選ばれる
1989	『うたよみざる』アシテジ甲府公演。舞台美術家コチヨルギン来訪
1990	川村光夫『がんとり』を上演。
1991	佐渡演劇祭で『猫の事務所ごっこ』上演。北上舞台芸術の会と『北上川ものがたり』上演
1992	『うたよみざる』前沢町公演
1993	銀河ホール設立。柿落公演として川村光夫『夢喰いあらし』(千田是也演出)を上演
1994	第2回地域演劇祭、『がんとり』上演。千田是也・越後谷栄二死去
1995	ロシア・オムスク第五劇場来日。『うたよみざる』共演。川村光夫『僻村日記』上演
1996	第4回地域演劇祭『植物医師・種山ヶ原の夜』上演。川村光夫『農村喜劇・薯』上演
1997	第5回地域演劇祭『薯』などを上演。『お婆さんと酒と役人と』上演
1998	第6回地域演劇祭、アラバール『戦場の面会日』上演
1999	第7回地域演劇祭『うたよみざる』上演。『うたよみざる』しいの実シアターの国際演劇祭に参加
2000	第8回地域演劇祭『めくらぶんど』『お婆さんと酒と役人と』上演
2001	第9回岩手湯田・銀河ホール地域演劇祭、新作『みるなの里』上演
2002	第10回地域演劇祭『みるなの里』上演
2003	第11回地域演劇祭『どぶろく挿話Ⅰ・Ⅱ』上演。
2004	第12回地域演劇祭『赤い陣羽織』上演。
2005	第13回地域演劇祭『めくらぶんど』上演。川村光夫、イーハトーブ賞受賞。岩手県・個人としては初めて。
2006	第14回地域演劇祭、川村光夫『ダム〜お種子茶屋の盛衰』上演
2007	第15回地域演劇祭『二十一夜待ち』上演
2008	第16回地域演劇祭『リンゴの秋』上演
2009	第17回地域演劇祭『百万ドル』上演
2010	第18回地域演劇祭『お婆さんと酒と役人と』上演
2011	第19回地域演劇祭『めくらぶんど』上演
2012	第20回地域演劇祭、劇団東演と『結婚の申込』『めくらぶんど』上演
2013	第21回地域演劇祭、僻村日記(二)『すももの木』上演
2014	第22回地域演劇祭、第一混声合唱団と『川ものがたり』上演
2015	第23回地域演劇祭『鉈』上演

資料編 二 劇団くるみ座 本公演 上演リスト

このリストは、大阪大学総合学術博物館に寄贈された劇団くるみ座年譜を参照した。
 なお、くるみ座には《本公演》とは別に《小さい劇場》という公演があるが、本論文に関わる《本公演》のみを掲載した。

	演目	作者	演出	会場
1947. 12. 9-10	鈍 職業	真船 豊 岸田 國士	梅本 重信 毛利 菊枝	華頂会館
1948. 6. 25-26	酒屋 馬	田口 竹男 阪中 正夫	早川 道夫 梅本 重信	新聞会館
1948. 11. 19-20	青春	内村 直也	早川 道夫	新聞会館
1949. 5. 21-23	海の庭	小山 祐士	早川 道夫	新聞会館
1949. 11. 5-7	文化議員	田口 竹男	早川 道夫	新聞会館
1950. 5. 26-28	水泥棒 北へ帰る	真船 豊 菅原 卓	小山 賢市 泉野 三郎	労働会館
1950. 10. 28-29	幽霊	イブセン	田中 千禾夫	新聞会館
1950. 12. 4-5				大阪朝日会館
1951. 5. 18-20	沢氏の二人娘	岸田 國士	田中 千禾夫	新聞会館
1951. 5. 27	花子	田中 千禾夫		大阪朝日会館
1951. 11. 16-17	村で一番の栗の木	岸田 國士	田中 千禾夫	新聞会館
1951. 12. 13	パン屋文六の思案			大阪三越劇場
1952. 6. 7-8	馬	阪中 正夫	阪中 正夫	新聞会館
1952. 7. 2				大阪毎日会館
1952. 11. 18-20	高瀬舟 たつのおとしご	森 鴎外 真船 豊	茂木 草介 田中 千禾夫	労働会館
1953. 4. 18-19	誤解	カミュ	田中 千禾夫	新聞会館
1953. 11. 6-8	父	ストリンダベリ	毛利 菊枝	労働会館
1954. 10. 23-24	肝っ玉おっ母とその子供たち	ブレヒト	泉野 三郎	弥栄会館
1954. 12. 1				サンケイ会館
1956. 6. 8	琵琶湖疎水下水流	人見 嘉久彦	人見 嘉久彦	先斗町歌舞練場
1956. 7. 5	京都三条通り	田口 竹男	田畑 実	大阪大手前会館
1956. 11. 13-14	囲まれた女	田口 竹男	泉野 三郎	先斗町歌舞練場
1956. 11. 30	顔	岸田 國士	菊池 保美	大阪大手前会館
1957. 7. 6	クノック	ジュール・ロマン	菊池 保美	先斗町歌舞練場
1957. 9. 13				大阪毎日会館
1958. 6. 13-14	祇園還幸祭 心のゆくところ	人見 嘉久彦 イエーツ	菊池 保美 大木 久雄	祇園会館
1959. 7. 4				祇園会館
1959. 8. 11	海拔3200M	リュシエール	北村 英三	大阪ABCホール
1959. 12. 3	長いクリスマスディナー	ワイルダー	北村 英三	祇園会館
1959. 12. 14	凍蝶	山崎 正和	山崎 正和	大阪ABCホール
1960. 9. 5	スガナレル	モリエール	北村 英三	京都会館第2ホール
1960. 9. 9	皇帝ジョウンズ	オニール		大阪ABCホール
1961. 1. 30	呉王夫差	山崎 正和	北村 英三	京都会館第2ホール
1961. 2. 2				大阪ABCホール
1961. 6. 6	オイディプス王	ソポクレス	北村 英三	京都会館第2ホール
1961. 6. 20				大阪ABCホール
1962. 2. 11-12	リチャード三世	シェイクスピア	北村 英三	京都会館第2ホール
1962. 3. 3				大阪毎日ホール
1963. 1. 20	幽霊やしき	福田 恆存	小畑 和夫	関電ホール
1963. 6. 8	老人と十姉妹	徳丸 勝博	北村 英三	京都会館第2ホール
1963. 6. 19				大阪サンケイホール
1963. 10. 1	幽霊	イブセン	北村 英三	京都会館第2ホール
1963. 10. 7				大阪サンケイホール
1964. 1. 25-26	アンチゴネー	ソポクレス	北村 英三	京都会館第2ホール
1964. 11. 27				大阪サンケイホール
1964. 5. 18	つづみの女	田中 澄江	田中 千禾夫	京都会館第2ホール
1964. 5. 2				大阪サンケイホール
1965. 9. 22-23	空騒ぎ	シェイクスピア	北村 英三	京都会館第2ホール
1965. 10. 9				大阪サンケイホール
1966. 4. 27	エレクトラ	ソポクレス	宮村 一幸	大阪サンケイホール
1966. 4. 28-29				府立勤労会館
1966. 6. 10-11	ヘッダ・カブラー	イブセン	泉野 三郎	京都会館第2ホール
1966. 6. 29				大阪サンケイホール

1966. 9. 1-3	菊と貝がら	徳丸 勝博	加藤泰	京都会館第2ホール
1966. 9. 12-16				大阪毎日ホール
1966. 11. 30	落葉日記	岸田 國士	人見 嘉久彦	大阪SABホール
1966. 12. 2-3				府立勤労会館
1967. 7. 19-21	ヴェニスの人	シェイクスピア	山崎 正和	京都会館第2ホール
1967. 11. 24				大阪サンケイホール
1969. 9. 26-27	間違いの喜劇	シェイクスピア	北村 英三	京都会館第2ホール
1970. 5. 13-15	花粉熱	ノエル・カワード	喜志 哲雄	府立文化芸術会館
1970. 10. 7-9	エルモ・ドイルのイメージ	リチャード・フランス	中西 宣夫	
	部屋	ハロルド・ピンター	大浜 豊	府立文化芸術会館
1971. 1. 13-15	天使	田中 澄江	人見 嘉久彦	府立文化芸術会館
1971. 11. 3-6	タルチュフ	モリエール	山崎 正和	府立文化芸術会館
1972. 2. 24-26	やはり野におけ	徳丸 勝博	成瀬 昌彦	府立文化芸術会館
1972. 6. 24-26	スカパンの悪だくみ	モリエール	末木 利文	府立文化芸術会館
1972. 11. 9-11	室内ウエスタン	ルネ・ド・オバルディア	利光 哲夫	府立文化芸術会館
1973. 7. 14-16	瀕死の王さま	イヨネスコ	末木 利文	府立文化芸術会館
1973. 11. 1-3	かちかち山	太宰 治		
	じゅりあの吉助	芥川 龍之介	早野 寿郎	府立文化芸術会館
	おぎん			
1974. 1. 17-19	心優しき殺害者たち	アルベール・カミュ	末木 利文	府立文化芸術会館
1976. 5. 29-31	しあわせな日々	サミュエル・ベケット	北村 英三	毎日新聞ホール
1976. 6. 16-17				大阪芸術センター
1976. 11. 5-7	隅田川	人見 嘉久彦	北村 英三	府立文化芸術会館
1977. 1. 22-23				大阪SABホール
1977. 9. 8-10	命を弄ぶ男ふたり	岸田 國士	山口 竹彦	
	チロルの秋			大阪テイジンホール
	忘れた秋（朗読）	岸田 衿子	北村 英三	
1977. 11. 11-13	ジョルジュ・ダンダン	モリエール	北村 英三	府立文化芸術会館
1978. 2. 3-4	命を弄ぶ男ふたり	岸田 國士	山口 竹彦	
	チロルの秋			大津西武ホール
	永訣の朝（朗読）	宮沢 賢治・三好 達治	北村 英三	
1978. 7. 7-8	ジョルジュ・ダンダン	モリエール	北村 英三	大阪テイジンホール
1978. 12. 1-3	二十六番館	川口 一郎	北村 英三	府立文化芸術会館
1978. 11. 10-11	飛鳥大和の古き新しきうたぐさ	構成 足立巻一	北村 英三	府立文化芸術会館
1979. 9. 28-29	飛鳥大和の古き新しきうたぐさ	構成 足立巻一	北村 英三	大阪テイジンホール
1979. 11. 12-14	ゴドーを待ちながら	サミュエル・ベケット	北村 英三	府立文化芸術会館
1980. 10. 16-18	プロポーズ	チェホフ	秋浜 悟史	
	藤戸	野上 弥生子	北村 英三	府立文化芸術会館
1981. 1. 19-21	プロポーズ	チェホフ	秋浜 悟史	
	藤戸	野上 弥生子	北村 英三	大阪テイジンホール
1981. 6. 11-12	聲	ジャン・コクトー	徳丸 勝博	
	ムッシュ・パタン	ジョルジュ・クウルトリイヌ	山口 竹彦	大阪テイジンホール
1981. 10. 8-10	翁家	田口 竹男	山口 竹彦	府立文化芸術会館
1982. 11. 3-5	管理人	ハロルド・ピンター	秋浜 悟史	府立文化芸術会館
1983. 9. 30-10. 2	花と風狂	人見 嘉久彦	人見 嘉久彦	大阪オレンジルーム
			北村 英三	
1983. 10. 27-29	花と風狂	人見 嘉久彦	人見 嘉久彦	
			北村 英三	府立文化芸術会館
1984. 11. 8-10	風景		喜志 哲雄	
	レビューのためのスケッチ	ハロルド・ピンター	北村 英三	府立文化芸術会館
1985. 10. 31-11. 2	ジョルジュ・ダンダン	モリエール	北村 英三	府立文化芸術会館
1986. 12. 5-7	華々しき一族	森本 薫	北村 英三	府立文化芸術会館
1987. 6. 18-20	幽霊	イブセン	人見 嘉久彦	府立文化芸術会館
1987. 9. 26	幽霊	イブセン	人見 嘉久彦	愛媛県民文化会館サブホール
1988. 6. 23-25	ガラスの動物園	テネシー・ウィリアムズ	人見 嘉久彦	府立文化芸術会館
1988. 11. 5-6	気で病む男	モリエール	北村 英三	京都府立府民ホール(アルティ)
1989. 6. 23-24	聖火	サマセット・モーム	人見 嘉久彦	府立文化芸術会館
1990. 6. 28-30	京都三條通り	田口 竹男	中口 恵美子	府立文化芸術会館
1990. 11. 21-22	かどで	森本 薫	中口 恵美子	府立文化芸術会館
1991. 7. 4-6	ニーナ	アンドレ・ルッサン	中口 恵美子	府立文化芸術会館
1992. 11. 15-17	黄昏	アーネスト・トンプソン	中口 恵美子	京都府立府民ホール(アルティ)
1993. 7. 16-18	にんじん	ジュール・ルナアル	北村 英三	府立文化芸術会館
1994. 10. 1-2	釣堀にて	久保田 万太郎	中口 恵美子	
	駱駝の瘤にまたがって	三好達治		府立文化芸術会館

1995. 11. 2-6	しらみとり夫人	テネシー・ウィリアムズ	中口 恵美子	くるみ座稽古場
	班女	三島 由紀夫	堂島 章	
1997. 11. 7-9	藤村・中也・静雄 詩人たちの楽しい遍歴		喜多村 英三	くるみ座稽古場
1998. 11. 20-23	五・七・五 ー久女と多佳子ー	徳丸 勝博	徳丸 勝博 中口 恵美子	くるみ座稽古場
2000. 11. 11-14	蝶よ、毒盃よ！ ー仮説・東洋のマタハリと呼ば れた女ー	人見 嘉久彦	人見 嘉久彦 中口 恵美子	くるみ座稽古場

資料編 三 劇団はぐるま座 年譜

劇団はぐるま座については、『人民と共に四十年 1952～1992』（劇団はぐるま座、1992）、藤川夏子『私の歩いた道』（劇団はぐるま座、2003）、「早稲田大学現代演劇上演記録データベース」<http://www.enpaku.waseda.ac.jp/db/enpakujoho/> を参照した。諸井條次については『鞍工兵 諸井條次戯曲選集』（晩生書房、2000）の「劇作年譜」を参照した。

	劇団はぐるま座	諸井條次
1947		『ジープの来る日』 1 幕
1948		『地鳴り』 4 幕（雑誌『テアトロ』 92号掲載）
1949		
1950		『つばくろ』 6 幕（雑誌『テアトロ』 107・108号掲載）
1951	山口演劇研究所『興安桜』上演 小学校公演が占領軍によって禁止され、観客とともに抗議	『いけにえ』『洋犬』『転進』『あいつ』などを執筆
1952	5 月 創立公演『いつの日にか』『裸にされた署長さん』山口県小郡町、農村で30回公演 『村の太鼓』他、山口県公演	『村の太鼓』 1 幕
1953	3 月 山口市に劇団事務所兼稽古場建設 5 月 『冬の旅』山口、福岡、広島で公演	『冬の旅』 3 幕、新協劇団上演 『鞍工兵』 5 幕
1954	10 月 『長靴物語』公演 11 月 『裸足』『洋犬』山口公演	『はだし』 1 幕および 3 幕
1955	4 月 啄木祭で構成詩『漁民村の啄木』上演 10 月 山口県教組と協力、児童劇『ホルゲルの楯』学校公演	児童劇『ホルゲルの楯』
1956	9 月 児童劇『千鳥太鼓』公演開始	『千鳥太鼓』 3 幕 『火の柱』（原作・木下尚江） 3 幕、演出劇場上演
1957	6 月 構成詩『背中の弾痕を忘れぬために』を部落解放同盟大会で上演	映画シナリオ『千羽鶴』製作
1958	9 月 児童劇『天狗山口伝』公演・『千鳥太鼓』関西公演	『天狗山口伝』
1959	7 月 『晩春賦』労演公演 9 月 『あまんしやぐめ物語』『プレーメンの音楽隊』公演開始	『晩春賦』 児童劇『あまんしやぐめ物語』『プレーメンの音楽隊』
1960	7 月 構成詩『盲いた少女の生命のために』 8 月 アイルランド詩劇『月の出』『海にゆく騎手』の研究所公演 9 月 『千鳥太鼓』『天狗山口伝』再演	構成劇『盲いた少女の生命のために』
1961	9 月 児童劇『パンの天国』公演開始	児童劇『パンの天国』
1962	3 月 『野火』公演開始	児童劇『少年ステューヌとアメル先生』 『野火』 4 幕
1963	6 月 『灼けた眼』公演 9 月 児童劇『おらんだ時計』公演開始	『灼けた眼』 児童劇『おらんだ時計』 『異国』 4 幕
1964	1 月 山口市童王町に劇団事務所、稽古場を建設 7 月 『冬の旅』（改作）公演 9 月 児童劇『ハーメルンの笛吹き』公演	シュプレヒコール『三池・俺たちは許せない』 『冬の旅』改訂 児童劇『ハーメルンの笛吹き』
1965	10 月 『プレーメンの音楽隊』『狐とぶどう』再演	人形劇『かばち村奇談』
1966	2 月 『嬰兒殺し』『結婚申し込み』山口、福岡、広島県の農村公演 8 月 劇団内で反修正主義闘争を開始	児童劇『天狗の棒』 シュプレヒコール『俺は丸坊主は嫌いだ』
1967	2 月 文芸路線を人民の側に転換するため、山口県の農村（弥富）、炭鉱（宇部）に入り、労働者・農民に学び創造活動始める 3 月 『芽立ち』公演 7 月 第一次訪中公演に出発。11 月まで改作『野火』『嵐』を中国各地で公演	『芽立ち』 『野火』改訂 シュプレヒコール『歴史のしぶきのなかで』
1968	2 月 改作『野火』全国公演開始 劇団はぐるま座保育所を建設 4 月 劇団はぐるま座機関誌『文芸戦士』創刊	（これ以降、はぐるま座の上演に関わっていない）
1969	1 月 全国の職場・地域で『安保破棄、米軍基地を撤去しよう』『日本革命は必ず勝利する』の文工隊公演 4 月 『嵐』第二次公演開始、全国で上演する	
1970	1 月 プロレタリア演劇確立の理論化の問題提議 12 月 『鉄の燃えるとき』公演	
1971	1 月 はぐるま座音楽集団を設立。寸劇、音楽をもって全国で文工隊活動 2 月 『鉄の燃えるとき』再演 5 月 『川下の街から』『春雷』公演開始 6 月 第四期はぐるま座演劇研究所を開設 7 月 『燃え上がる沖縄』公演開始 12 月 第二次訪中公演に出発	
1972	1 月 『波涛』『川下の街から』『沖縄の怒り』『日本革命は必ず勝利する』を中国で公演 4 月 『波涛』全国公演 9 月 『川下の街から』『沖縄の朝』『赤い折鶴』全国公演 10 月 劇団はぐるま座創立二〇周年記念集会	
1973	2 月 『川下の街から』『沖縄の朝』『赤い折鶴』全国公演 4 月 『波涛』を改作、全国公演 2 月 『川下の街から』『沖縄の朝』『赤い折鶴』山陰、北陸、東北公演	
1974	2 月 合唱公演『燃える春の歌』全国公演 5 月 『川下の街から』『赤い折鶴』山口で巡回公演 8 月 『明日への誓い』創作、全国公演開始	
1975	1 月 『明日への誓い』全国公演 5 月 合唱公演『75燃える春の歌』	
1976	2 月 新共映社と共同で、映画『明日への誓い』の製作を開始 5 月 映画『明日への誓い』完成試写会 10 月 『明日への誓い』第七次公演、北海道で。	

1977	3月 『川下の街から』『働くものの新しい歌』全国公演 9月 『軌道』創作、山口県と関西で上演
1978	『川下の街から』『川下の街から・働くものの新しい歌』『軌道』の三本のレパトリーで全国公演を展開 1月 豊北原発建設阻止に向け、記録映画『つぶせ原発―神田岬』を製作
1979	3月 『軌道』公演 6～7月 『軌道』九州、東京、北陸公演
1980	3月 『明日への誓い』兵庫公演 5月 長周新聞25周年記念集会で、小作品『幾千万大衆とともに』を上演
1981	5月 『誇りの海』下関を初日に公演開始、山口県各地と関西で公演 7月 磯永秀雄没50周年『民衆の詩祭』で構成詩『修羅街挽歌』を上演 8月 『誇りの海』豊北公演 9月 はぐるま座人民演劇学校を開設。リアリズム演劇発展の長期的取り組みを開始
1982	2月 『誇りの海』九州第二次公演 4月 全国水平社60周年にあたり、三重などでシュプレヒコール『人の世に熱あれ』を上演 9月 『誇りの海』北海道、北陸、山陰公演 10月 はぐるま座創立30周年記念集会 11月 30周年記念公演・小田和夫『功山寺決起』、山口県で6000名を結集
1983	2月 『功山寺決起』関西公演。第二次山口県公演。『嵐の中で』沖縄公演 3月 『誇りの海』東京公演。はぐるま座人民演劇学校、スタニスラフスキーの『俳優の仕事』の全面的研究と継承へ 4月 小林多喜二没50周年記念集会で朗読劇『東俱知安行』を上演 7月 峠三吉の詩による合唱構成詩『その日はいつか』を京都、北九州で公演
1984	3月 『功山寺決起』九州全県・広島・兵庫・奈良・三重で上演 8月 『功山寺決起』北海道、山陰公演 10月 『夏の約束』沖縄初演。つづいて岡山県でも公演
1985	『夏の約束』公演は戦後40年の節目にあたり年間13万人の観客を組織。広島県下39か所62回公演、福岡県下45か所64回公演を実施。中学・高校100余り公演。
1986	3月 『夏の約束』山口、大阪公演 9月 熊本県評主催「国鉄分割・民営化反対集会」で小作品『たたかいは今から』を上演。以後、国鉄分割民営化反対のハンスト現場などで上演 11月 磯永秀雄没10周年記念「詩祭・民衆の海へ」で構成詩『民衆の海へ』を上演
1987	2月 『虹の詩』西日本で上演 5月 山口県下のメーデー集会で小林多喜二の短編『失業貨車』を文工隊上演 11月 小林多喜二原作、はぐるま座創作集団脚色の『蟹工船』、熊本、福岡県で初演
1988	2月 『蟹工船』熊本、福岡、山口、広島、北海道公演 12月 合唱公演『春をよぶ歌』、下関、山口で開催
1989	2月 九州事務所開設 3月 関西事務所開設 4月 『高杉晋作と奇兵隊』（『功山寺決起』改題）山口県内で公演 8月 人民教育全国集会で『その日はいつか』を上演。藤川夏子が『小林多喜二から学ぶもの』の講演会をおこなう（全17回、約600人）
1990	5月 『南の島から』、沖縄恩納村を皮切りに、西日本で公演 7月 『夏の約束から』、四国で公演 12月 フィリピンのブッコス（全国人民文化センター）との合同公演『新しいアジアのために』を全国19ヶ所でおこなう。
1991	1月 はぐるま座第一次フィリピン訪問団が出発 9月 『亡国の構図』関東で初演。第二次フィリピン訪問団、フィリピンでブッコスと合同公演
1992	1月 『暴風前夜』（原作・小林多喜二）を公演 2月 『亡国の構図』西日本で公演 6月 『南の島から』第三次沖縄公演 8月 はぐるま座創立40周年記念集会
1993	
1994	10月 はぐるま座勤労者芸術会館竣工
1995	5月 山本卓改作によるゴースト『母』公演 8月 藤川夏子が『あるオモニの生涯』を韓国のソウル、釜山で公演
1996	12月 磯永秀雄没20周年記念「民衆の詩祭」で構成詩を朗読
1997	10月～11月 45周年記念として『暴風前夜』を公演
1998	11月 藤川夏子が、没65周年記念（小林多喜二祭）で「多喜二とわたし」と題して公演
1999	
2000	
2001	2月 『日本の孫たちへ』全国で公演
2002	5月 『誇りの海』全国で公演
2003	
2004	6月 劇団代表だった藤川夏子が死去
2005	
2006	
2007	11月 創立55周年記念集会
2008	5月 『動けば雷電の如く―高杉晋作と明治維新革命』（『高杉晋作と奇兵隊』を改作）上演 6月 はぐるま座勤労者芸術会館の解体を決定 8月 はぐるま座勤労者芸術会館解体
2009	
2010	
2011	
2012	5月 劇団はぐるま座声明を発表。拠点を山口市から下関市へ移す
2013	
2014	
2015	西日本を中心に『動けば雷電の如く―高杉晋作と明治維新革命』『磯永秀雄の詩と童話』『峠三吉・原爆展物語』を上演

資料編 四 大阪・円型劇場研究会月光会 上演リスト (1952-1962)

この上演リストは、中島陸郎『阿片とサフラン』（長征社、1991）および、月光会が上演パンフレットとして刊行した『円型劇場研究ノート』を参照した。

	上演日	上演作品	会場
1	1952/5/31	田中郁子『盲魚』	中之島中央公会堂 3Fホール
2	1953/4/26	武者小路実篤『その妹』	大丸水曜クラブホール
3	1954/9/18	三好十郎『廃墟』	中之島中央公会堂 3Fホール
4	1955/6/26	真船豊『見知らぬ人』	中之島中央公会堂 3Fホール
5	1955/12/10-12	木下順二・武智鉄二『夕鶴』	梅田ビル 9階ホール
6	1956/6/23-24	安部公房『制服』、矢代静一『絵姿女房』	梅田ビル 9階ホール
7	1956/12/1-2	中沢昭二『梟法師』	毎日大阪会館L字型スペース
8	1957/5/15-17	三好十郎『廃墟』	中之島中央公会堂 3Fホール
9	1957/11/2-3	大沢駿一『埴輪』	靱公演テニスコート
10	1958/1/24	木谷茂生『火』	大手前会館
番外1	1958/2/7-8	榊原政常『死神やらい』	天六北市民館
11	1958/4/12	堂本正樹『甲賀三郎』	毎日国際サロン
番外2	1958/5/10	木谷茂生『太鼓』	中之島中央公会堂 3Fホール
12	1958/6/29	浜田知章『だれかが俺を呼んでいる』	新朝日ビル文化ホール
13	1958/9/5-7	堂本正樹『甲賀三郎』、木下順二・武智鉄二『夕鶴』	東京産経国際ホール
14	1959/4/16-17	「詩劇祭」 嶋岡晨『樞の中将』、堂本正樹『青い火』、 三鬼歌子『うつほ』、寺山修司『原型細胞』、 富岡多恵子『祭』	毎日国際サロン
15	1959/9/28-29	野村修『アンチゴネエ』	大阪能楽会館
16	1959/11/7	磯永充能『乾いた宿』	中之島中央公会堂 3Fホール
番外3	1960/4/14-15	中島陸郎『血しぶき』	中之島中央公会堂 3Fホール
10周年記念	1960/5/31-6/1	大沢駿一『埴輪』、べらの会『三文オペラ』	梅田コマ・スタジアム
若い演劇1	1960/10/22	谷川俊太郎『大きな栗の木』	日立ミュージックホール
若い演劇2	1960/12/10	神西清『月が沈むまで』、飯沢匡『濯ぎ川』	吉祥閣〈能舞台〉
若い演劇3	1961/1/28	ヤコブセン『ペルガモのペスト』、田中澄江『水のほとりの女』	大同生命ホール
若い演劇4	1961/3/15	中島陸郎『自動小銃の銃口から覗いた風景』	日立ミュージックホール
若い演劇5	1961/4/22	中島陸郎『雪の原っぱの幻想』、谷伊平『赤追い』 中村真一郎『アパートの壁が教えてくれた』	吉祥閣〈能舞台〉
若い演劇6	1961/5/27	田中千禾夫『花子』	吉祥閣〈能舞台〉
17	1961/8/9-10	木谷茂生『火山島』、田中千禾夫『修羅』	大阪能楽会館
若い演劇7	1962/1/29-30	中川裕朗『恐れ』	大同生命ホール
若い演劇8	1962/4/3	岸田国士『葉桜』、茂木松男『愛の説話』	大阪能楽会館

資料編 五 秋浜悟史 および 知的障害者施設もみじ・あざみ寮における演劇活動 年譜

秋浜悟史の略歴については、『悟史のさとしー秋浜悟史の演劇教育』（秋津シズ子編、兵庫県立宝塚北高等学校、2006）を参照。もみじ・あざみ寮の事項については、『ロビンフッドたちの青春 ある知的障がい者施設・三〇年間の演劇実践記録』（大木会編、中川書店、2009）を参照。『しかえしゲーム』のタイトルについては、あざみ・もみじ寮、石原繁野氏から提供のあった上演台本および寮生劇プログラムを参照した。なお、毎年寮生劇ではあざみ寮の他に、男子寮・女子寮の劇作品も上演されている。

	秋浜悟史	知的障害者施設もみじ・あざみ寮における演劇活動
1934	岩手県岩手郡浜民村に生まれる	
1953		あざみ寮、大津市に設立
1956	『新劇』に戯曲第一作『英雄たち』を発表	
1958	岩波映画製作所に入社する、『リンゴの秋』を発表	
1965	『日本の教育1960』（ふじたあさや作）演出	
1966	岩波映画製作所を退社。『冬眠まんざい』初演、劇団三十人会代表に	
1967	劇団三十人会『ほらんばか』第一回紀伊国屋演劇賞。『しらけおぼけ』作・演出。	
1968	『夜明け前の子どもたち』に秋浜悟史(脚本)・大野松雄(音響)が参加	
1969	「『幼児たちの後の祭り』に至る作品の諸成果」で岸田國士戯曲賞。『おもて切り』作・演出。	新しく入所更生施設として出発。知的障害者授産施設として、もみじ寮開設
1970	『しらけおぼけ・秋浜悟史作品集』刊行。	心身障害者対策基本法が制定
1971	劇団三十人会『冬眠まんざい』作・演出。	※ この年から、ひなまつりの時期に寮生劇が始まる
1972		
1973	劇団三十人会解散。京都で平塚友子と結婚。関西に移住	3.4 『はだかの王様』
1974		
1975		
1976		3.7 『3にんのどろぼう』
1977	木冬社『楽屋』（清水邦夫・作）を演出。	『ある愛の物語』
1978		『愛を売るドロボー』
1979	秋浜、大阪芸術大学の非常勤講師となる	10.21 第1回寮生劇発表会『ロビンフッドの冒険の冒険』 ※第2回の後半部、第6回・第7回は内藤裕敬の台本。その他は秋浜が執筆
1980	秋浜の教え子である内藤裕敬が劇団南河内万歳一座を旗揚げ	3.2 『しかえしゲーム』 ※この年より、あざみ寮の寮生劇は石原繁野による「しかえしゲーム」へ
1981		3.8 『六本足のあしゅらさま』
1982		3.7 『しかえしゲーム パート3 とりのこされたサーキット』
1983	兵庫県尼崎市に解説されたピッコロ演劇学校講師に。	3.6 『しかえしゲーム4 ブツブツ玉になったサーキット（梗概あり）』
1984		3.4 『しかえしゲーム パート5 穴をほるサーキット』 10.7 第2回寮生劇発表会『ロビンフッドの冒険の冒険・また冒険』
1985	宝塚北高校開校、秋浜は演劇科長に	3.3 『しかえしゲーム・パート6 しかえしゲームに泣いたサーキット』
1986	劇団文化座『啄木伝』作。	3.9 『しかえしゲーム パート7 たまいれになったサーキット』
1987		3.8 『しかえしゲーム8 元気をかけてください』
1988	劇団文化座『斬られの仙太』（作・三好十郎）演出。	5.2 『しかえしゲーム9 爆発とは？』 ※体育館完成。以降、2015年現在まで寮生劇は体育館で行われる。
1989	劇団うりんこ『スパイものがたり』（作・別役実）演出。	3.5 『しかえしゲーム パート10 わらったサーキット』 10.15 第3回寮生劇発表会『ロビンフッド・びわこの冒険』
1990		3.4 『しかえしゲーム番外編 ハイライト集』
1991	兵庫県文化賞受賞。	3.3 『しかえしゲーム パート11 サーキットの赤鼻物語』
1992	びいろ企画『賢治祭』台本・演出。	3.8 『しかえしゲーム12 地球の資源を守りましょう！』
1993		3.7 『しかえしゲーム13 サーキットのしゅせんど物語』
1994	ピッコロシアターに創設された兵庫県立ピッコロ劇団代表に。旗揚げ公演『海を山に』作・演出。	3.6 『しかえしゲーム14 サーキットのわらべうた』 11.27 第4回寮生劇発表会『ロビンフッドの思い出冒険』
1995	阪神大震災、ピッコロ劇団が被災地激励活動を行う	3.5 『しかえしゲーム15 ねずみに泣いたサーキット』
1996	大阪芸術大学舞台芸術学科長、大学院教授に	3.3 『しかえしゲーム16 ぐうすうにないたサーキット』
1997	ピッコロ劇団『さらっていったよピーターパン』（作・別役実）演出。	3.2 『しかえしゲームパート4 ぶつぷつ玉になったサーキット1997』
1998	ピッコロ劇団『モモだろう？』作・演出	3.1 『しかえしゲーム パート5 改訂版 ～穴を掘るサーキット～』
1999	ピッコロ劇団『大きくても一寸法師』台本・演出。	
2000		5.21 『しかえしゲーム パート18 月と天然ガスとまあちゃん』 ※ 寮改築のため、5月におこなった
2001		12.2 第5回寮生劇発表会『ロビンフッド宇宙の冒険』
2002	あ組『夢の夢こそ』作。	3.10 『しかえしゲーム パート19 AZAMI2002年 春 コレクション』

2003		3. 9 『しかえしゲーム パート20 サーキットの竹取物語(最終回)』
2004		3. 14 『あなたがわたしで わたしがあなた』
2005	7月31日逝去。	
2006		11. 19 第6回『ロビンフッド・楽園の冒険』 2. 26 『しかえしゲーム サーキットの水曜日の窓』
2007		2. 25 『しかえしゲーム26 地獄の沙汰も金次第』
2008		2. 24 『しかえしゲーム27 宇宙へいくサーキット』
2009		3. 1 『しかえしゲーム28 穴を掘るサーキット その3』
2010		2. 28 『しかえしゲーム29 神さまにしかられた!!』
2011		2. 27 『しかえしゲーム30 ビンチだ！ サーキット！』
2012		3. 4 『しかえしゲーム31 20人のサーキット』
2013		3. 3 『しかえしゲーム32 サーキットの初夢』
2014		3. 2 『しかえしゲーム33 怒る大なまず』
2015		3. 21-22 第7回『ロビンフッド・魔法の大冒険』 ※『ロビンフッド・魔法の大冒険』のため、寮生劇は行われていない

資料編 六 川村光夫インタビュー(2006年8月14日川村光夫氏宅にて)

この記録は、2006年8月14日に西和賀町に行き、川村光夫氏におこなった聞き取りをもとに構成した。聞き取りでは、主に3点、1)川村光夫氏が地域演劇をおこなう上で必要と思われるアイデアや経験 2)戦後の新劇活動に接する中で地域演劇を形成したその詳細 3)銀河ホール創立後のぶどう座の活動を中心に話をうかがった。

戦後の青年運動～劇団創設

——実際に演劇に興味を持たれたことから話をうかがいたいのですが。

そうですね。特に私は、役者として芝居やることが好きだからということではなかったんです。だから今までも巡回公演をして、人が足りないとき、あるいは都合が悪くて出れない人がでた時、代役で出たりすることも二三あったけど、ずっと舞台には立ってないです。本を書いたり、演出をしたりしてました。

劇団を作ったのは1950年だから、もう劇団作ってから57年、劇団を作る前にも若い人と一緒に二三年やってみましたから、かれこれもう60年くらいだな。一生といってもいい。最初はこの本(『素顔をさらす俳優たち』)にもちょっと書いたけど、当時は若い人が兵隊から帰ってきたり、都会の工場や会社で働いた人が、会社が戦争でつぶれちゃって、みんなが帰ってくる。だから、若い人で村は膨れ上がるぐらいいっぱいいたわけですね。今ここは、隣町と合併して西和賀町だけでも、合併する前のこの町は湯田町といったんだけど、人口でいえば、4000足らず、3000くらい。けども私らが演劇を始める頃の人口は、13000位あったんです。だからもう大変な過疎になってきちゃってるというわけです。今は過疎ですけどもその頃は人が多くて、若い人でも長男っていうのは農家で後を継ぎ、二、三男は仕事がないから、どうしたら仕事を見つけることができるか、そういう時代だったわけですよ。

それからもう一つは戦争が終わったばかりで、食べるものもろくにない。その頃、食べ物なくて餓死するという話、あなたも聞いたことあるだろうと思うんですけど、そういう状態だから、アメリカのコーリャンですな、マイロというものでしたけど、あれは人間が食べるものでなくて、飼料にするものだと思うんだけど。食べると下痢しちゃうんですな。誰かが試しに粉に引いてパンにすると、食べられる。だから粉に引いてパンにしようとなったんだけど、誰もパンにする方

法を知らないわけですよ。だからとにかく村中からそれを集めて、機械を買って粉をひいて、パンを作る。その頃は新聞みたいなものも作っていた。

芝居を始めたきっかけ

その地域の新聞、隣の村と一緒にあって地域新聞（1000部）を作ったり、それぞれの本を持ち寄って。今、ほんとゆだ駅前に新しい建物ができてますけど。そこの家が私の友達の家だったんだけど、その店の一部を借りて、私たちの図書館みたいなものを作って、村づくり運動というかな、そういうことをやっていた。それで娯楽としてじゃあ何がいいか。新しい憲法ができて、新しい社会を創るのにふさわしい娯楽はなんだろう。やっぱり芝居じゃないかと芝居を始めることになったんです。

けども、その頃は台本なんてないんですよ。昔の人で久米正雄という作家がいたでしょう。それに菊池寛。そういう人の古い台本を上演してたんですな。

戦時中に見た「父帰る」

もう亡くなりましたけど、私の兄なんかが村の若者の先輩で戦争中に芝居やったんだな。その戦争中にやった芝居の中に、菊池寛の『父帰る』って芝居があったんですよ。その頃戦争中だから、戦意高揚のため戦に協力するような、芝居ばかりだったんですね。けどもその中に菊池寛の『父帰る』が紛れ込んでいたんです。それを観て吃驚したんですよ。今まではそういう芝居か、股旅物というのかな、『一本刀土俵入り』みたいな芝居ばかりなんで吃驚した。今考えてみると、そこには普通の人間が存在していたんですな。それに打たれたわけなんです。だから私の最初の演劇経験は、戦争中に観た『父帰る』です。しかもそれは今考えると、あなた方には全然想像もつかないと思うんだけど、その頃は村の若者たち青年団は、男と女は別々の組織なんだ。一緒にやると風紀が乱れるっていうんですよ。そういうことで女の役を男がやるわけですよ。今でも忘れてないんだけど、おたかっていうお母さんと、おたねという妹がいるんですよ。この二人の役を男がやるんです。だから今考えると、まったくおかしい芝居だったと思うんですよ。けどもそういう、おかしい芝居を通して、向こう側にやっぱり演劇というもの、近代劇というものを観たわけですよ。そういうことがあったのは、私は子供だから、小学校の四、五年くらいの時に、そういう体験があった。けど、そういう芝居をやろうなんてことは全然考えてなかった。ただ、私はどっちかといえば物を書いたり、

絵を書いたりするというのが好きな少年でした。

東京で『火山灰地』を観る

次の演劇体験が何かっていえば、戦後村の若い人達と村づくりの一環として、演劇活動があつて、ある時に東京に出て、久保栄の『火山灰地』という有名な芝居を有楽座というところで観たんですな。こりゃもう、すごい衝撃で、もうびっくりしちやつて。一番最初は「歳の市」って場面で、北海道の正月に市が立って、道路に魚屋とかいろいろなお店がいっぱい並んでいるわけですよ。そこで芝居が始まるわけです。背景の向こうをしゃんしゃんしゃんしゃんと、鈴を鳴らして馬そりが通っていくわけですよ。馬の首が見えるわけですよ。ほんとに馬がいるのかと思った。そしたらその次に汽車が通るんですよ。蒸気機関車。ぽっぽっぽっぽっぽっぽっ、煙がわっと出て。「すごいな、劇場で汽車走ってる」と思った。素朴な観客だったわけですよ。そこで観たのは、あとで親しく指導していただくようになる俳優座の千田是也という人が雨宮という主人公役をやっていたんです。そのときの芝居のなんというかな、本当らしさというかな。自然な姿というかな。そういうもの、それを通して流れている思想というか。劇場を出たあとしばらくは景色も目に入らないくらいに衝撃を受けた。そういうことがないとその後芝居は続かなかったかもしれない。それが二番目の演劇体験だったわけです。

全国青年大会で賞を受賞

1952年に第1回全国青年大会っていうものがありまして。今もあるのかな。各県の青年が芝居を持って集まる大会があつて、出てみないかと県の協議会の方から勧められたから、じゃあ出てみようかと。チェーホフの『結婚の申込』を、伊賀山昌三という人が翻案をした秋田弁の芝居を持って出たんです。そうしたらそれが最優秀賞になっちゃったんですな。吃驚したんですけども。その時一緒に最優秀賞がもう一本あつて、福島『樺の木の下で』っていう作品でした。

賞もらったりすると、力あるなしに関わらずあると思ひこんじゃう。だから賞ってのは本当に恐ろしいもので、どんな賞であっても恐ろしいものだと思うんだ。けどまたそういうことが、また続けてゆく力になったりするんだけどね。あれは伊賀山昌三さんという人の秋田弁の台本が非常に優れた台本で、それに助けられたということもあったんでしょう。ここは秋田と近いから、秋田弁は日常語としても入ってきているから。

だけど心配なんだな、こんな秋田弁で東京で芝居やって、誰も分からねんじゃないかって。泊まったのは、神田の旅館なんだけども。修学旅行生を受け入れる旅館なんだよな、だから部屋がたくさんあって、女中さんもたくさんいるわけ。その女中さんを集めて、ちょっと聞いてくれと、芝居を。読むから、聞かせてやってみたわけよ。そしたら女中さんゲラゲラ笑うんだよ。これなら大丈夫だと。そういう調子でやったわけ。

それから二、三日して、その頃すでに劇団ぶどう座っていうのができてたんです。ところが、だけど県の方では劇団という名前じゃなくて、湯田村青年団という名前です。主催者の方に、届け出たわけよ。賞状ももらったらそういう名前になってる。これは違う。「けしからんじゃないか。」主催者の方もいい加減なもんで「あっ、分かりました。それじゃあこの賞状に書き換えてください。」と言って新しい賞状をくれた。それで、東京の友達がいたもんだから、友達に書かせて。それ持って、二〜三日東京にいたのかな。それで、照明器具屋でスポットライトを、弁当箱みたいな 500W のを二台くらい買ったんだ。東京へ芝居やりに行くっていったらみんなから餞別もらうわけですよ。それで買って意気揚々と帰ってきたんですよ。そしたらみんな、何やってるんだ。最優秀賞ももらったって新聞にでたから、みんな待ってるんだ。なんで早く帰ってこないんだとしかられたりしました。

その器具はまだあるんじゃないのかな、稽古場に。その後、今いなくなりましたが、板金屋にそういう恰好のものを作らせて、それを使ったわけですね。そんなことをやったわけです。

器具の話をするれば、その頃ほんと何もないから、電気のコード一本あるだけ、容量がオーバーすれば、それが熱を持ってくるんですな。それで、ひどい時は燃えちゃうわけだ。みんなで雑巾もってきて、かぶせて冷やしてやるとか、「農村演劇の照明のしかた」というのを、その頃出てた『農村演劇入門講座』という本に、越後谷くんってのが書いてるんですよ。今は亡くなりましたけど。穴沢喜美男という有名な照明家がいたんです。そのえらい照明家の先生と越後谷くんと二人で体験談を書いた。今でも、穴沢喜美男さんのお弟子さんで、東京の国立劇場の照明主任だった偉い照明家が、俺は越後谷君と同門だなんて冗談をいう、そういうことがずっと続いて、そのうちダムで、今度『ダム』という芝居を上演するんだけど、そのダムで、私のうちの隣に稽古場を建てることになった。

湯田町の様子

—— ダムができて町の様子はだいぶ変わりましたか。

ほんとに変わったね。だから 13000 くらいの人口が、3000 人位に減ったってことはね、大体 10000 人位いなくなったわけですね。で、それはダムだけじゃなくて。鉱山もあって。その鉱山も結局貿易自由化で、国内産の鉱山はやめて、外国産を買ったほうがいいということで、鉱山も駄目になる。ダムで 500 戸沈みましたから。その頃ダムで 500 戸移転したって例はなかったんですな。なんせ学校が三つかな、それから J R の、その頃は国鉄ですけど、国鉄の駅も二つ水没しちゃってなくなっちゃったダムはもう自然破壊ですな。自然破壊であると同時に、地域共同体というかな、そういうものの破壊ですよな、小さな村社会の崩壊ですよな。も一つはダムというものによって、いろんな幻想を抱くわけですよ。ダムが出来たら、ここにボートを浮かべるとか、なんとか。そんな簡単にいかないわけですよな。そういうものも全部駄目になるわけですな。そういうことで大変なことになったと思うわけです。

もっともぶどう座ができた事について大事なことは、単純な農村でなかったということですよな。藩政時代から鉱山があって、明治大正になるとますます鉱山というものが盛んになってゆくというような形で近代化が行われてきた。資本が入ってきちゃったということの、いい点と悪い点があるわけです。近代化されたことによって、『父帰る』という舞台も生まれてくる、そういうものもあったかもしれない。ぶどう座のような芝居や集団が、60 年も長続きしてきたということはそういう土地柄があったからだと思う。

だけど、そういう近代化資本が入ってくると、労働者ってものができて、労働者の権利を主張する。そういう形で労働者の文化的要求があって。それで芝居が出来上がってくるかということ、必ずしもそうでもないんですよ。そこがズレちゃうわけだ。われわれぶどう座の芝居を観にくるかということ、鉱山関係者はあまり見にこない。かろうじて、上層部の奥さんというかな、そういう人達は来る。一般労働者は我々のような芝居よりどっちかということ浪速節の方がいいとか、漫才ならいいけども、そういう風に乖離するというかな。そういうことがある。

じゃあそういう時に私ら、自分たちの文化的な伝統をどこに求めるかということ、結局、古い農村生活っていうかな、例えば、昔話だとか神楽だとか、様々な民俗芸能だとか、民謡だとか、そういう土地の人達が昔から持っていた文化的な土壌というか、それをそっくり真似てやるということではなくて、そこから何かを学び取ったり、それに対して、違うものを提出したりという風な形で出来上がってくるわけ。

『うたよみざる』っていうのが私の代表作のようなものですけども、

それは昔話をもとにしているけど、単に昔話を伝えるっていうことじゃなくて、それを素材として、今日の私達が生きていく方向と重ねて見ていくっていうかな、ちょっと話がややこしくなりましたがでもそういう風なことがある。

秋浜 悟史『冬眠まんざい』

だから秋浜さんの作品、今度『冬眠まんざい』を演出してくれないかという話があって、読んでみると、あれは閉ざされた社会の中における性の問題というかな、そういう世界なんだと思う。それは雪の深い農村の、雪の中にすっぽりと閉ざされた社会という風になってるけども、なにも農村社会というわけだけじゃなくて、あらゆるところで閉ざされた生活というものはあるわけだから。そういう中における性の問題という風に思うんだ。

私は柳田国男の著作によって目をひらかされた人間だが、柳田国男のような世界になった。だけど、それは私は柳田国男の民俗学だけしか知らなかったら、『うたよみざる』は書けなかったと思う。そのあとの文化人類学の世界にふれることによって、昔話の世界というものを普遍的なものとして見ることができた。

町長選挙

私は長く村役場から町役場の仕事をしてきてましたけど。最初に話したように、様々な村づくり運動というのがあって、私は芝居したんだけども、それ以外に政治的な活動をする者もいるし、それから農協運動をやろうという者もいる。牛を飼っていても、ここだと工場は花巻の雪印工場に持っていかないといけない。そこで加工する。今度それを学校給食で、牛乳を飲ませようとしたら、お前ん所が量が少ないから駄目だっていうわけ。買う事は買うけれども、売るのはダメだって言うわけ。「そんなことはないだろう」と言うわけで、自分たちのミルクプラントを作って、やがてそれが牛乳公社っていう、町や農協も一緒に協同で、牛乳公社という会社を作って、今生協と提携してやってるんだけども。そういうのも生まれてくるわけですよ。

そういう様々な活動をやっている者が集って、お前が一番年頭だから、町長選挙に出て、この過疎状況を打開しろということになって。こっちも若気の至りで55の時だったかな、町長選挙に出ちゃうということになるわけですよ。んだけど、革新統一候補だったんだけども、どこでもその頃はそうだったんだけど、革新が共産党と社会党にわかれちゃって、それで落選しちゃうというわけですよな。そういうことがあって、その時はもう稽古場もとっくに出来ているわけだし政治活

動というものについては、もうだめだと。絶望的な心境で。まあ、そういうことがあって芝居の方を、一生懸命やるようになったんでしょうな。

「めくらぶんど」の完成

そうして、書いたのが「めくらぶんど」という芝居、過疎状況が最も厳しい時だったんですよ。これは記念すべき作品で、過疎だから若い人がいなくなって、年寄りだけが残る。ある家のお爺さんが雪降ろしのために屋根に登って、転落して死んじゃうという話をもとにして書いたわけです。

もうひとつのきっかけはスペインの作家で、アラバールという人の「ゲルニカ」という芝居を読んで、それで衝撃を受けて、日本のお爺さんお婆さんを書かなければと思って書いたものなんです。なにしろ屋根に潰されて死んじゃうんだから観てる人は同じ境遇なわけですよ。そういう芝居だから、そんなもの観たくねえ、俺の未来はこうなるのかという風に思ったら、観たくないでしょ。ところがそうじゃなかったんだな。今まで観たやつの中で一番いい作品だって言われる。だから芝居ってというのは不思議なもので。そういう悲劇的な状況を描いて笑ってみてくれる。もっとも、それはこっちだって考えてるから。笑う所はちゃんと笑わせるようにできてるし、そうなってるけれども、それにしても全体としては非常に暗いというか、そういうものに感じ取られるわけですよ。それが非常にみんなに喜ばれた。

その頃は過疎状況で劇団員もいなくなっちゃった。だから、芝居に幽霊が出てくるけれども幽霊でも出てきてほしいくらいの気持ちで、書いてるわけですよな。

もう一つは、『戦没農民兵士の手紙』という本を岩波書店から出して、るんだけど、みんなで協力して岩手農民農村懇談会という所で出してる。農村出身の兵隊が、留守宅に送った手紙だけでも、それをまとめて本にして、ベストセラーになったんです。そしたら野添憲次っていう人が、ここに書いた。農民兵士は自分が悲しいことばかりで被害者面だけしている。だけどそういう人間が外国の人を、罪の無い人を殺す加害者だったんじゃないか。ところがこの本には被害者しかいない。それでは駄目だという批判があったわけですよ。私はなるほどなと思って、その加害者としての側面を持った元農民兵士である酒造りの役人を登場させることにする。

『めくらぶんど』と秋浜悟史『冬眠まんざい』の類似性

さっきの話につながるんだけど。ある時、竹内敏晴が若い頃ここ

へ来て、一週間ぐらい泊まりこんで、演出のことを指導してくれて、手伝ってくれたことがあるんですよ。だから、知り合いなわけ。親しいわけだ。ある日、話が『めくらぶんど』の話になって、こういう芝居書いたんだ。「知ってる知ってる」。アラバール話をしたりなんかしたら、「アラバールは私も上演したんだ。『ゲルニカ』は、俺はベトナムの話として、“変身”というところで上演したんだ」。そういう風なことを言って。それで「『めくらぶんど』を見ると、アラバールとそれから秋浜悟史の『冬眠まんざい』じゃねえか」。そういうものだから私も腹が立って、『冬眠まんざい』は鬼門だと思って、詳しく読もうとしなかった。それで今度、『冬眠まんざい』を演出してくれと言われて、これは容易じゃないと思っているんだけど、そっくりじゃないかな、形としては。閉ざされた世界で、やって来る人を待ってるというかな、それが共通してるわけ。だけど別に私は違うところからの発想で書いたわけで驚きはしない。そんなこともあったんですよ。だから色んなことが行ったり来たり、つまり同時代っていうかな、そういうもんなんでしょうな。

私はそんな東京の演劇界に詳しいわけじゃないんだけど。同じ時代に生きて暮らしていると、そういうことを感じたりするだろうと思うんだ。『めくらぶんど』は、よそでも大変喜ばれて。東大阪の劇団でやって来て、数年前もこの銀河ホールでも来てやりました。

再演の意義

おとし、私らもその芝居やりました。何十年ぶりかでまたやると。演出は随分変わっちゃう。初演では、その時代そのものをうつすようにしか、できなかったわけです。だけど、今上演してみると、もっと深い意味っていうかな。もっと広い意味っていうかな、そういうものがあらわれてくる。何十年もたってから上演するようなことがあると、前のとそっくりなものだったらつまんないわけだから、新しく何か見えてくるというかな、そういうことがあって上演するっていうのは、とてもいいことで、だから地域演劇でもそういう風に再演してみるということは、とても大事だろうと思う。歌舞伎なんかでも、その子供だとか、そのまた子供だとか、その何代も観るという楽しみ方としてあるわけで、だれその型、おじいさんの型だとか、なんだかこう言う訳でしょ。それはやっぱり文化的なこう習熟度っていうかな。いろんな見るっていうのは、そういうことで具体的に体験するわけだから。

ところが残念ながら地域演劇やなんかだと、再演するってことが難しくなって、一回やればあとおしまいっていう、だから舞台が練り上げられていけないというわけですね。もっとも今、倉庫がないからな、

大体銀河ホールに来て上演する劇団があるんだけど、ここへ来たらあと舞台装置はいらないから、ここで処分してくれって言いますよ。とても残念なことだけど。でもやり方によっては、田舎、私らに言ってもらったら、空いてるとこ、空き家がいっぱいあるからな。そこへ頼むとかさ、それはまだまだできるだろうと思うんだ。

創造方法のこと

あと、創造方法の問題についていえば、最初はほんとに方法なんてのは全然知らないでやって。なにかっていえば、そうだなあ、労働者演劇っていうかな、戦後すぐに私らも労働者出身の作家の作品を上演したりしたこともあるんだけど。ところがそれはなんていうかな、政治的な主張を持ったものが、いつでもその中にあって、まあ、それが悪いってことじゃないんだけど、それが本当に演劇っていうものの中に溶けこんで、その主張が欠くべからざるものとして表れてくるというよりも、それを言わんがために芝居してるというかな。そういう所があって、そういうのはお客さんはすぐ見抜いちゃうわけですよ。

だから労働組合の文化運動という風なものは、組合の方からもうそんなものはいらねえ、文化運動なんて余計だという風なことになって、どんどん、組合運動そのものが小さくなると同時に、文化運動、演劇運動が、そこから弾き出されちゃう。それが地域劇団となっていくわけです。だけど我々の場合は、最初から、地域劇団なんです。

だから地域演劇っていうのは、改めて言えば、『素顔をさらす俳優たち』の最初の方にも書いた記憶があるんだけど。柳田国男なんかもそう言ってるが、芸能者っていうのは、よそから入って来て、芝居やって、さっといなくなる。その一夜の影響が人を変えてゆく。影響を与えていくっていうかな。そういう形が本来の形だといってるわけです。「漂泊と定住」を書いた鶴見和子さんが亡くなりましたけど、我々の場合は定住者なわけで、じゃあ定住者っていうのは自らがそれを作ることはないのか。村人は暇がないし、力もないからだけど、それなりに作ってきたものはある。例えば杉村春子さんって人は名優だけど、舞台とお客さんっていう関係でしか、なりたってない。日常では関係ないわけです。杉村春子さんは、どうやってゴミ捨てているとかさ、関係ないわけです。だから、それがまた一つの魅力でもあるわけだ。そういうことは、日常的なものを捨てちゃって。人間と人間がこう向かい合うことの大事さってのはある。でも、やっぱりなんとなく物足りないこともあるわけだ。

我々の場合には、素顔をいつでもさらす。さらしているわけです。

そこに、その地域演劇としての特徴があるわけ。つまらん芝居の時にはこう道を通って歩いても、町の人はいんまり声かけてくれない。けども、いい芝居やると、「タベ観ましたよ」という風なかたちで、声がかかってくる。それは私らの芝居だけじゃなくて、こないだ、はぐるまという劇団がやったんですよ。そしたら、駅で列車を待っていたら、そばにいた人が、みんな声かけてくれたって非常に感激して手紙もらいました。だから地域社会っていうのはそういう率直なところがあるわけ。だからそういう形での芝居が、成り立ち方として、地域演劇の条件としてあるだろうと思う。

宮沢賢治から学ぶ

だけど、ただ地域に閉じこめられて、そこだけのものになってしまったんでは、駄目なんだよな。これは宮沢賢治にいい例があって、あの岩手県をイーハトーブって、言うでしょ。イーハトーブっていうのは、その現実のまずしい岩手県というものと、それともう一つは、そのドリームランドとしてのイーハトーブと。その二つを重ねたところに、その名前が浮かんでくるわけですよ。だから、ここの場合でも、私らダムの問題書いても、この人だけが面白くて、よその人は全然面白くないという芝居じゃ駄目なわけですよ。それはどっかでこうつながっていつていうのかな、そう、普遍性を持ってるっていうことがあって、けれどもこうリアリティーがちゃんとなきゃなんないわけだから、そういう点では、地域っていうものの中に、宮沢賢治は錨を下ろしてるところが凄いいんですよ。

去年、私は第15回イーハトーブ賞っていう賞をもらって、それに書いてあるんだけど、宮沢賢治が使ってる言葉、あんまり気がつかないんだけど、だんだん詮索してみると、地域社会で使っている方言なら方言でも、地域社会で使う非常に意味のある言葉だったことがわかる。役は人の名前だとか地名だとかっていうのが大好きなんだよな。それは現実にある名前を使ってる、それでいて、架空の登場人物にもふさわしい名前を持っているというような二重性を持ってるんだよな。そういうことが地域演劇としても、大事だということがあるだろうな。

文化運動としての地域演劇

もう一つは地域演劇という話でついでに言えば、これは鶴見俊輔もたぶん言ったような気がするんだけど、芝居やるだけじゃなくて、たとえば宣伝するとか、記録をするとか、どういう風に観客を導くとかさ、そういう全体が文化運動として、なきゃなんないというかな。

だから、チラシだとか、ポスターだとか、そういうものはどうでもいいっていうんじゃないで、やっぱりふさわしいようなものを作って、全体として、文化運動として、お客さんに提供しないといけない。

戦争中は、映画でも演劇でも、警察官が勝手に入ってきて来て見てたんだよな。警官が中止！と言ったらやれなくなっちゃうというという時代が、戦争中にあったわけですよ。それで、そういう名残か知らないけれど、警官はタダで入ってくるわけですよ、戦争が終わっても。それから村の有力者は、大体無料入場みたいなもんで、まあ招待券を出さざるをえなくて出す。そういう形があったわけ。我々がそれを全部やめて、一切入場料払わない人は、見せないということをやったんですよ。それも随分続けました。今でも続いているんだけど。この頃は、私もあまりこう肩肘はってやらなくたってもう大丈夫だろうって言うてんですけども。もちろん、今は警察の人だって無料入場するなんてのはどこだってないと思うけども。まあそういうことも含めて、地域を創っていくというかな。そういうのが、地域演劇、文化運動として、大事なわけですよな。

スタニスラフスキイ・システムと木下順二

創造方法の問題についていえば、最初の頃は創造方法なんて、なにもしらないわけですよ。最初に知ったのは、スタニスラフスキイ・システムだったんだよな。これに捕まえられたっていうかな。それからもう一つは、木下順二さんのドラマ論っていうものに興味があった。特にスタニスラフスキイについては、俳優教育のためには、必ず通らなきゃなんないことだろうと私はそう思っているんですよ。

木下さんのドラマ論も、ギリシャ劇から始まって、シェイクスピアを通して、新古典主義って言われていた。木下さんのドラマ論とスタニスラフスキイ・システムというのが、ひとつつながりになって、その頃の民藝だとか、ぶどうの会とかでやっていたわけ。

木下さんについては、1952年だと思うけども、「赤い陣羽織」っていう作品が出てますけども、それを上演させてもらいたくて手紙を出した。なかなか返事がこないんだ。あの人返事をなかなか簡単に書かない人だったんだ。何回目かに、その時なんで返事が来たかといえ、そのつまり地域演劇論のようなことを書いたわけですよ。地域地域は戦後の運動として始まっているんだと思う。それが束ねられて日本の演劇っていうものの頂点につながってゆくようでありたい。下のほうと、上のほうがって意味のことを書いたわけだ。けども今日本の演劇界の現状では、そういう地域の文化とつながっているとは思えないって書いた。そしたら、まあ、上演したらいいだろうっていう返事

をもらったわけですね。それからしばらくして、岩波の『文学』っていう雑誌に、木下さんが新しい芸術運動を紹介する特集があって、それにぶどう座のことを書いてくれって言われて書くということがあって、親しくなっていって。そのあとダムの問題がある。

「ダム」って芝居を木下さんは放送劇で書いたんですよ。木下順二劇作品集だったかな、未来社から出てる本ですよ。それには載ってるんですけども、今度岩波からまた出したのには除かれてるんです。つまりこれは俺の作品として値しないというわけで、除いたんでしょうな。今度私はそのダムという台本を書くけども。それは木下さんの書いたものと全然関係がないんだ。木下さんの作品には二人の男女が出てくる。私の今度書くのにも二人の中学生が二人出てくる。それだけは共通してる。あとは全然別なんだ。

そういうことで木下さんと知り合いになってゆく。これもまあ面白い話だから披露すると、野間宏っていう作家が、秋田へ講演へ来るといふ新聞見たわけよ。私はその頃村の教育委員会で社会教育の仕事を担当していた。野間さん来るといふから、手紙出したわけ。わが村には温泉もあるし、ぜひ来てくださいと。講演してくれと。手紙を出したらいっぺんは断られたんだけど、その次に向こうから来たんですよ。じゃあ、行きましょうってことになって来たんですよ。野間宏さんが「それじゃ、君は木下順二君とは会ったことあるのかな」っていうから、いやありませんよ、手紙だけですって言ったら、「ああ、それじゃあ行ったほうがいい」っていう。その後で、野間さんの家を訪ねたら「ああ、これから木下君のところに行きなさい、あの何番の電車に乗って、どうやって、どこで降りて、どうやって行けば、木下君のうちにに行けるから」と。道順を丁寧に教えてくれるわけ。私はまあその辺まで行ったら、タクシーに乗っていけばいいから、そうしようと思ったわけ。だからいい加減に聞いてたわけだ。そしたら、分かったら道順言ってみなさいって試験されちゃったわけ。困ったよ、ひどい人だな。木下さんに誰か演出家で手引きをしてくれる人いませんかって聞いたら、竹内敏晴君がいいだろうって。それで、彼が来て、一週間ぐらい泊まった。最初に「農村演劇のやり方」といふ本の中で、演出の仕方を書いたのは、私のところへ来た体験をもとにしてるんですよ。

下村正夫と共に

そういう様々な人と人とのつながりがあったりあって今日があるんです。下村正夫という人は、木下さんのところのぶどうの会でも、ちょっと関係したことがあった人で、そういう関係で下村さんに来てもらって、

スタニスラフスキイを教えてもらってました。林孝一という京都の大学の先生で、スタニスラフスキイ・システムを研究をしていた人などお呼びして勉強したこともあります。隣が私たちの稽古場だけども、下村先生だけじゃなくて、役者なんかが来て、訓練してもらったりしてました。

さっき話した「めくらぶんど」、それを下村先生が、亡くなる四、五年、一緒にロシアに芝居を観にいった時だったんだな。帰ってきたら、今は僕はやりたい芝居はなにもないんだ、君の「めくらぶんど」をやってみたいから、ぜひやらしてくれ。こっちはもう有難いことだと思い、どうぞどうぞと言って。稽古場で上演することになった。そういうことを通してどんどん親しくなっていくたんです。あの人はスタニスラフスキイ・システムとチェーホフをつなげてやった人で、私も影響を受けたと思います。その後、私らの仲間で、今やめっちゃいましたけども、女の劇団員が下村先生のところで、二年間ぐらい、年間教室っていうところで、役者の勉強して帰ってくる。

ブレヒトを学ぶ

ところが、その下村正夫さんが、スタニスラフスキイ・システムに行き詰まりを感じていたのか、千田是也さんを中心にして、ブレヒト研究会っていうのがあって、それに入ってみませんかと言うことで、一緒に千田さんのところへ行ったわけです。

研究会はほとんど毎月のようにやりましたけども、私は毎月行ってるわけにもいかないから、録音をとって送ってもらったりしてました。つまり通信教育ですな（笑）。勿論たまに私も出てって報告したり、討論に参加したりしてました。

そういう活動の中で、「うたよみざる」が、生まれてくるわけですよ。つまり、一つの目玉だけで昔話を見てるというだけでなく、もう一つの目で見てるっていうかな、それを異化効果と言う。あなた、お分かりでしょ。

スタニスラフスキイ・システムは確かに、俳優術としてはこれしかないと思ってるんだけど、劇作でも演出でも、ブレヒトの方法によって異化してみるというか、冷めて見るっていうかそういう視点がないと、全体としては姿は現れてこない。中で動いているものがあると同時に、それをこっちで見てるものがあるっていうかな、そういう関係ですよな。だから、さっき話をした「うたよみざる」が、ああいう形になったと思ってるわけですよ。個人的な視点が加わっているのですな。けども、ロシアのオムスクってところの劇団で「うたよみざる」をやった時に、あっちの俳優四人とわれわれ劇団の役者と一

緒になって、銀河ホールでやったんですが、「ブレヒトについてどう思います」って聞いたら、「ありゃ駄目駄目」、あれをやると、俳優が下手になる。ブレヒトの芝居やると、役者が下手になるから駄目だといっていました。ロシアでは評判悪いんだ。

創造方法として私が知ってるのは、スタニスラフスキイとブレヒトだけです。

地域演劇身体論

まあ、地域演劇のことでいえば、もう一つはブレヒトの本にもあったように思うけれども、林檎の木を育てている、作っている者、つまり農民は散歩者よりも、林檎の木をよく見るっていうか、深く見るっていうか、そういう言葉があるんですよ。ものを作る人は役者としても、私はいいと思う。

一般的には、学校の先生だとか、知的な部分ではいいけども、身体の部分では駄目だな、役者としては。駄目だなんて言っちゃうと困るかもしれないけども。でも保育園の先生はいいんだ。それから小学校はいいんだよ。中学高校大学になると、上に行くほど、役者としては向かない。知的な部分では理解力がある。だけど身体が動かない。独特の身体っていうものを持っていない。

百姓をやっていると、それから、大工をやっていると、そういうのはやっぱり、身体にリズム感があるんだな。けども、それは下手すると、筋肉がそれなりに固まっちゃってしまうから、絶えず努力して、身体を十分に動かせるようなことをしておかないと駄目なんですな。さっき言ったように、散歩者よりも、それを耕してるものの方が、見る見方ってものが違っちゃう、だから想像力ってものが沸いてくる場所が違って来る、それを直接体験しているわけだな、ところが間接的でしかねえわけだよ、先生を例にとっていえば。そういうところに、地域演劇の役者としての特徴がある。だから方言やなんかでも、例えば、岩手の方言でやるとき全然違う九州の人が来てやる。それはなかなか難しいですよな。けども岩手県の方言、日常使っていれば、それですむわけではない。理想としていえば、いっぺん他所の言葉を使うところに行って来たほうがいい。言葉っていうのはいろいろあることが分かる。そいでもういっぺん、劇の中の方言へ帰ってくるというのが理想的だな。方言の芝居って、日常語でいいと思っていはいけない。芝居の言葉は日常語でない。それをこえた芸術語でなければならない。

芝居における地域語の問題

今度もダムの出演者、多いもんだから、劇団員だけじゃとても間に合わないから、それでそうでない初めての人も何人か誘っているわけ。すると方言だから、日常語でやるわけ。それをどうやって、無理なく、そのちゃんと、お客さんに通る言葉にするかっていうことが課題だと思ってるんですよ。

— あんまり、また変えすぎるとおかしいですもんね。

そうそう、特に始めての人を舞台にするのは、難しい。今回やたらと一つ一つの言葉をはっきり聞かせろっていうと、それに集中しちゃって、リアリティーがなくなっちゃって、だからそこが難しいとこだなあ。

「うたよみざる」を、関西芸術座でやった時に、演出家の岩田直二さんが訪ねてきましたが、私が書いた方言をそのまんまでやってほしいと注文しました。他の地域劇団だったら、自分ところの方言に直してもらっていいという風に言ってるけど、関西芸術座の場合には、私は方言を紹介するために書いているんじゃないくて、劇の言葉として書いているんだから、そのままでやってほしいと言ったら、分かりましたということ。

テープで録音して届けたりしましたがなかなか面白いんですよ。微妙に関西風なところが出てくるんですよ、言葉に。しかし、それはある種の統一感があって、だからそれはそれで非常に面白い。なんていうかな、本来自分たちの持っている日常語である関西の言葉と劇としての私の言葉とが、そこで衝突してるんでしょうな。だけど、なにも私は方言の見本のために書いてるわけじゃないから、劇の言葉として生きてさえいれば、お客さんとの関係において生きてさえいればかまわないわけだから。私は非常に面白いと思った。ミュージカルにした「うたよみざる」は、友竹正則を中心とした俳優諸君が、実によかったな。というのは、曲がついてるでしょ。それで曲をたどっていくと、方言のイントネーションになっているって分かるわけ。作曲者の三木稔さんは、方言の言葉に惚れて、曲を書いている。だから曲をたどっていけば、楽なわけですな共通語よりも。

資料編 七 劇団ぶどう座 書簡リスト (1959-1979)

このリストは川村光夫氏宅に所蔵された書簡を2006年から2009年にかけて整理・構成したものである。書簡は、差出人(五十音順)・差出年月日の順に整理した。消印が不鮮明なものや、年月日の記載の無いものは不明もしくは空欄とした。

番号	年	月	日	差出人	宛先	消印	書簡の内容	形態
1	1965	3	12	相澤嘉久治	川村光夫	浦和	ぶどう座の記録映画依頼	
2	1978	8	11	相沢史郎	川村光夫	町田	『めくらぶんど』『あくろ王』について	ハガキ
3	1978	8	28	相沢史郎	川村光夫	町田	チラシ印刷のことなど	ハガキ
4	1979	5		相沢史郎	川村光夫	SANFRANCISCO	サンフランシスコより	ハガキ
5	1979	9	10	相沢史郎	川村光夫	町田	詩と音楽のタベ・越後谷栄二出演依頼	ハガキ
6	1971	5	4	相沢治夫	川村光夫	小金井	『どぶろく』客演について	
7	1971	7	4	相沢治夫	川村光夫	福島佐倉	『リンゴの秋』テープのお礼	ハガキ
8	1971	11	12	相沢治夫	川村光夫	小金井	『どぶろく』について	
9	1972	7	4	相沢治夫	川村光夫	千歳	稽古について	ハガキ
10	1968	12	3	秋浜悟史	川村光夫		土着について	
11	1976	6	16	市川亜矢	川村光夫	大阪中央	来訪の礼状	
12	1964	9	2	越後谷栄二	下村正夫	岩手川尻	ぶどう座の近況	
13	1970	3	3	越後谷栄二	下村正夫	岩手川尻	友人・家庭のことなど	
14	1970	3	28	越後谷栄二	下村正夫	岩手川尻	テープ録音について	ハガキ
15	1970	4	22	越後谷栄二	下村正夫・暁子		眼のことについて。子供の文章	
16	1975	10	9	越後谷栄二	下村正夫	岩手川尻	写真展の案内	
17	1970	10	7	遠藤暁子	川村光夫	岩田	高校巡演について(高橋てい子からも)	ハガキ
18	不明	1	17	大島勉	川村光夫		『テアトロ』掲載依頼	ハガキ
19	1973	5	8	大橋喜一	川村光夫	川崎	東演『めくらぶんど』の感想	ハガキ
20	1969	9	29	小原兄悦	川村光夫		『めくらぶんど』台本の感想	
21	1975	5	5	川村愛子	下村正夫		『夜明けは静かだ』観劇の感想	
22	1975	7	5	川村愛子	下村正夫	北上横手間	入院について	
23	1970	4	5	川村節郎	川村光夫	武蔵野	『土』について	ハガキ
24	1964	8	21	川村光夫	下村正夫		演劇講座についての感想	
25	1965	1	29	川村光夫	下村正夫		15周年記念公演・東演巡回公演について	
26	1965	3	5	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	『結婚の申込』上演について	ハガキ
27	1965	3	5	川村光夫	下村正夫		『結婚の申込』『赤い陣羽織』について	
28	1965	11	10	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	『風浪』の感想、勉強会講師の依頼	
29	1965	11	27	川村光夫			ぶどう座1965年の総括(全体集会のために)	原稿
30	1966	12	23	川村光夫	下村正夫		『リンゴの秋』について	
31	1967	8	29	川村光夫	下村正夫		東京公演稽古について	
32	1967	10	9	川村光夫	下村正夫		東京公演アンケートについて	
33	1967	10	17	川村光夫	下村正夫		東京公演劇評についての不満	
34	1967	10	26	川村光夫	下村正夫		東京公演の反省	
35	1967	11		川村光夫	下村正夫		講演会の依頼・日本農業新聞同封	
36	1967	12	4	川村光夫	下村正夫		東京公演反省・『どん底』について	
37	1967	12	30	川村光夫	下村正夫		勉強会講師についての打診	
38	1967			川村光夫	下村正夫		東京公演参加について	
39	1968	2	29	川村光夫	下村正夫		秋浜作品レバ決定について	
40	1968	8	20	川村光夫	下村正夫		秋浜作品公演日程(9/21川尻・10月北上・11月盛岡)	
41	1968	9	18	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	座談会の礼状	ハガキ
42	1968		29	川村光夫	下村正夫		東演観劇の感想	
43	1968			川村光夫	下村正夫		山田民雄勉強会について	
44	1969	1	10	川村光夫	下村正夫		秋浜作品公演の様子・今村昌平『神々の深き欲望』	
45	1969	4	1	川村光夫	下村正夫		ぶどう座運営について	
46	1969	6	17	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	1969年度公演(どぶろく挿話)について	
47	1969	7	3	川村光夫	下村正夫		『濁酒挿話』作品決定について	
48	1969	8	24	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	『めくらぶんど』稽古について(秋浜悟史来訪)	
49	1969	11	9	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	裏方手伝い依頼	ハガキ
50	1969	11	9	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	『めくらぶんど』川尻公演の反響について	
51	1970	1	22	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	木下順二発言・『どぶろく』構想について	

52	1970	2	8	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	ウェスカー作品観劇の感想	ハガキ
53	1970	2	15	川村光夫	下村正夫		『どぶろく』脱稿	
54	1970	2		川村光夫	下村正夫		宮本研「切断された土着への回路」について	
55	1970	3	5	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	東演の観劇について	ハガキ
56	1970	4	5	川村光夫	下村正夫		『明治の枢』の感想	
57	1970	4	25	川村光夫	下村正夫		『苦界浄土』について	
58	1970	5	6	川村光夫	下村正夫		『剃刀』日程(6/7・8)について	
59	1970	5	22	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	『剃刀』為吉について	
60	1970	6	2	川村光夫	下村正夫		『剃刀』為吉・『どぶろく』台本について	
61	1970	6	12	川村光夫	下村正夫		『剃刀』上演のことなど	
62	1970	8	2	川村光夫	下村正夫	不明	『どぶろく』台本・『剃刀』上演について	
63	1970	8	24	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	台本送付の件	ハガキ
64	1970	9	14	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	色川大吉・『剃刀』写真について	
65	1970	10	5	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	墓について	
66	1970	11	12	川村光夫	下村正夫		寺山修司との座談会について	
67	1970	12	7	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	見田宗介の意見について	ハガキ
68	1970	12	11	川村光夫	下村正夫	北上	『どぶろく』改訂について	速達
69	1970			川村光夫	下村正夫		『どぶろく』公演日程延期の報告	
70	1971	1		川村光夫	下村正夫		『石ころに語る母達』・『どぶろく』公演日について	
71	1971	1	5	川村光夫	下村正夫		秋田県南東部地震について	
72	1971	1	19	川村光夫	下村正夫		『どぶろく』・『革命の証言』について	
73	1971	3	9	川村光夫	下村正夫		『どぶろく』改訂中・東演劇団員の退団について	
74	1971	4	4	川村光夫	下村正夫	北上横手間	『どぶろく』座談会の日取り・場所について	ハガキ
75	1971	5	8	川村光夫	下村正夫	盛岡	『野いちご』について	ハガキ
76	1971	6	22	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	『どぶろく』について	ハガキ
77	1971	7		川村光夫	下村正夫		『どぶろく』北上公演について	
78	1971	8	16	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	『どぶろく』日取りについて	ハガキ
79	1971	8	31	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	『どぶろく』公演日程決定(10/10・14・15)	ハガキ
80	1971	9		川村光夫	下村正夫	上一郡盛	朝日投書欄の一文についてコメント	ハガキ
81	1971	10	24	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	『どぶろく』真壁仁の感想、一戸高校でのこと等	
82	1971	12	1	川村光夫	下村正夫		山崎正和『劇的な日本人』について	
83	1971			川村光夫	下村正夫		劇団東演への客演依頼	
84	1971		23	川村光夫	下村正夫		『熊よ』の感想(座談会形式)	
85	1972	1		川村光夫	下村正夫		『どぶろく』川尻・東京公演の打診	
86	1972	5	11	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	封書のみ・<原稿在中>の記録	
87	1972	5	11	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	『めくらぶんど』3稿目提出・『どぶろく』ブラン同封	
88	1972	5	24	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	『どぶろく』上演の記録同封	
89	1972	6	9	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	郡上八幡・『ピクニック』観劇の感想	
90	1972	7	4	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	『どぶろく』再演まで半月・山田民雄の評価など	
91	1972	7	21	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	『どぶろく』川尻・水沢終了の報告・岩之助について	
92	1972	8	25	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	白毛女について	
93	1972	9	18	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	『どぶろく』川尻公演(11/25・26)決定について	
94	1972	9	18	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	『どぶろく』上演日、ソビエト旅行について	
95	1972	10	5	川村光夫	下村正夫	北上	木下順二『おんによる盛衰記』の事など	
96	1973	2	4	川村光夫	下村正夫		『どぶろく』転換・高橋竹山について	
97	1973	3	26	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	見田宗介講演会について	
98	1973	3	29	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	『めくらぶんど』東演公演について	
99	1973	4	26	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	『めくらぶんど』方言について・雪の踏みしめ図あり	
100	1973	4	29	川村光夫	下村正夫	北上横手間	『めくらぶんど』登場人物について	
101	1973	8	9	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	悲劇喜劇の記事について・ぶどう座小史同封	
102	1973	9	14	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	長野県視察報告会について	
103	1973	12	2	川村光夫	下村正夫	北上横手間	『めくらぶんど』小公演について	
104	1973			川村光夫	下村正夫		12月の稽古場公演について	
105	1974	4	26	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	川村愛子記事・農業共済新聞同封	
106	1974	6		川村光夫	下村正夫	北上横手間	ブレヒト研究会第5・6回の感想	
107	1975	1	6	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	『挿話』上演について・写真同封	

108	1975	3	31	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	『われらの内なる反国家』について	
109	1975	4		川村光夫	下村正夫		『夜明けは静かだ』観劇の日取りについて	
110	1975	4	2	川村光夫	下村正夫	不明	マッカダンプリの図・東條操編「全国方言辞典」同封	
111	1975	4	3	川村光夫	下村正夫		率直さについて	
112	1975	5	5	川村光夫	下村正夫		高橋為二の話	
113	1975	5	20	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	下村の入院について	
114	1975	6	9	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	『虫たちのゴールデンウィーク』について	
115	1975	8	27	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	サルノコシカケ送付について	
116	1975	8	11	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	島尾敏雄『夢のかげを求めて』について	
117	1975	10	8	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	芸術劇場公演・山田宗睦『日本再発見』について	
118	1975	10	30	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	『結婚の申込』・山田宗睦論文について	
119	1976	2	10	川村光夫	下村正夫	北上横手間	雪まつりについて	
120	1976	3	8	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	広報誌切抜き同封	
121	1976	3	15	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	わざわざ座公演について・川村「峠に立つ」同封	
122	1976	6	23	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	芸術文化協会設立趣意書など同封	
123	1976	8	30	川村光夫	下村正夫	北上横手間	大義について	ハガキ
124	1976	11	28	川村光夫	下村正夫		「よみがえるチェホフ」同封	
125	1976	12	25	川村光夫	下村正夫	岩手川尻	柳田國男について	
126	不明	11	7	川村光夫	下村正夫		<昔話よ蘇れ>について	便箋3枚目から
127	不明	11	29	川村光夫	下村正夫		『熊よ』の感想	
128	不明			川村光夫	下村正夫		湯田町選挙について	
129	不明			川村光夫	下村正夫		阿部公房エッセイについて	
130	不明			川村光夫			演出資料Ⅰ・Ⅱ 向坂逸郎「わが道」他	
131	不明			川村光夫	下村正夫		『どぶろく』書き上げる旨	
132	不明			川村光夫	下村正夫		『どぶろく』延期について	
133	不明			川村光夫	下村正夫		ロシア旅行について	
134	不明			川村光夫	竹内		芝居観劇の感想・神楽のことなど	
135	不明			川村光夫	下村正夫		サルノコシカケについて	
136	不明			川村光夫	下村正夫		『ミスターボンソソの夢』に関して	
137	不明			川村光夫	下村正夫		封書のみ	消印なし
138	不明			川村光夫	下村正夫		『めくらぶんど』舞台イメージ(図あり)	
139	不明			川村光夫	下村正夫		『背振山考』の感想	
140	不明			川村光夫	下村正夫		上京のことなど	
141	不明			川村光夫	山田民雄		小野宮吉戯曲平和賞・新聞記事、鶴見俊輔「限界芸術論」	
142	1969	3	20	桑野幸三郎 高橋てい子	川村光夫		結婚パーティのお知らせ	
143	1966	11		劇団東演	川村光夫		『背振山考』の案内・招待券	
144	1968	8		劇団東演	川村光夫		暑中見舞い・『結末のない話』の案内	ハガキ
145	1970	3	7	劇団東演	ぶどう座		『商船テナシティー』巡演のおり	ハガキ
146	1970			劇団東演	川村光夫		『その人を知らず』の案内・招待券	ハガキ
147	1971	8		劇団東演			残暑見舞い・『ピクニック』の案内	ハガキ
148	1976	1	25	劇団東演	川村光夫	牛込	寒中見舞い	
149	1976	3	8	劇団東演	川村光夫	千歳	劇団東演小劇場公演について	
150	1976	5	7	劇団東演	川村光夫		小劇場公演のお礼	
151	1976	10	31	劇団東演			八田元夫の葬儀・『動皇やぐざ瓦版』の案内	ハガキ
152	1979	2		劇団東演	川村光夫		『熊よ…』の案内・招待券	ハガキ
153	不明			劇団東演	劇団ぶどう座		『どん底』公演中の寄せ書き	
154	1965	8	9	劇団東演(浜憲治)	川村光夫・奥様		暑中見舞い・『風浪』の案内	ハガキ
155	1970	6	16	小池幸三	川村光夫	千歳	『明治の樞』座談会について	
156	1966	4	4	笹山栄一	川村光夫		年間教室のことなど	
157	1970	6	6	笹山栄一	川村光夫		生活と演劇、『商船テナシティー』について	
158	1970	2	12	笹山栄一	川村光夫	中野	『明治の樞』稽古について	
159	1975	1		下村暁子	川村光夫		幸福ゆき切符の礼状	
160	1959	10	20	下村正夫	川村光夫	目黒	講習会の感想・ぶどう座について	
161	1965	4	27	下村正夫	川村光夫	千歳	川村上京について	ハガキ
162	1965			下村正夫	越後谷栄二		原稿遅れる旨・『風浪』・劇団東演について	
163	1966	1	13	下村正夫	川村光夫・愛子	高松	四国高校巡演について	ハガキ

164	1966	6	1	下村正夫	川村光夫	上高地	上高地二泊旅行について	ハガキ
165	1966	7	20	下村正夫	川村光夫	千歳	暑中見舞・東演公演（『遠い気圏』）案内	ハガキ
166	1966	10	30	下村正夫	川村光夫	岩手川尻	劇団東演ニュース同封	
167	1966	11	27	下村正夫	川村光夫	千歳	『背振山・考』の反響、ヴォードヴィルについて	
168	1966	12	6	下村正夫	川村光夫	千歳	『背振山考』について	
169	1966	12	15	下村正夫	川村光夫	千歳	秋浜作品のことなど	
170	1966	10		下村正夫	川村光夫		『背振山考』について	
171	1967	2	24	下村正夫	川村光夫	渋谷	封筒のみ	
172	1967	12	10	下村正夫	川村光夫	岩手川尻	提携公演終了について	
173	1967			下村正夫	川村光夫		提携公演『かりそめの出発』について	
174	1967			下村正夫			提携公演の総括	
175	1968	1	4	下村正夫	川村光夫	千歳	封筒のみ	
176	1968	3	19	下村正夫	川村光夫	千歳	封筒のみ	
177	1968	4	3	下村正夫	川村光夫	千歳	封筒のみ	
178	1968	4	7	下村正夫	川村光夫		講演会・京都ドラマ劇場について	
179	1968	5	2	下村正夫	川村光夫	千歳	ドラマ劇場について	ハガキ
180	1968	5	7	下村正夫	川村光夫	千歳	東演年間教室について	ハガキ
181	1968	5	22	下村正夫	川村光夫	千歳	十勝沖地震の見舞について	
182	1968	6	15	下村正夫	川村光夫		地震見舞・『海峡』・『リンゴ』稽古について	
183	1968	8	16	下村正夫	川村光夫	千歳	『緑の鸚鵡』準備について	ハガキ
184	1968	11	1	下村正夫	川村光夫		『緑の鸚鵡』に関して	
185	1968	11	28	下村正夫	川村光夫		『緑の鸚鵡』公演終了について	
186	1968	12	8	下村正夫	川村光夫	千歳	『緑の鸚鵡』終演について	ハガキ
187	1968	12	15	下村正夫	川村光夫	千歳	『リンゴの秋』反響について	ハガキ
188	1968			下村正夫	川村光夫		講習会、1968年の予定に関して	
189	1969	2	26	下村正夫	川村光夫	東京世田谷大原	川村の上京について	ハガキ
190	1969	3	22	下村正夫	川村光夫	千歳	『明治の樞』について	
191	1969	3	31	下村正夫	川村光夫	東京世田谷大原	茨木憲とぶどう座の座談会について	
192	1969	4	14	下村正夫	川村光夫		八田元夫論文のことについて	
193	1969	4	18	下村正夫	川村光夫	千歳	劇団三十人会観劇について	ハガキ
194	1969	4	25	下村正夫	川村光夫	千歳	脚本コピー・ふじたあさや文について	ハガキ
195	1969	6	21	下村正夫	川村光夫		『廃墟』『イルクーツク物語』について	
196	1969	6	22	下村正夫	川村光夫	千歳	封筒のみ	
197	1969	7	6	下村正夫	川村光夫		『廃墟』楽日終了について	
198	1969	7	21	下村正夫	川村光夫	渋谷	川村の上京(8/2)について	ハガキ
199	1969	8		下村正夫	川村光夫		秋浜梧史来訪について	
200	1969	8	6	下村正夫	川村光夫	千歳	封筒のみ	
201	1969	8	19	下村正夫	川村光夫	千歳	『めくらぶんど』上演中止について	ハガキ
202	1969	8	26	下村正夫	川村光夫	千歳	『めくらぶんど』秋浜梧史の意見について	ハガキ
203	1969	9	14	下村正夫	川村光夫	千歳	『めくらぶんど』改稿台本送付依頼	ハガキ
204	1969	9	19	下村正夫	川村光夫		『阿Q外伝』について	
205	1969	9	22	下村正夫	川村光夫	千歳	封筒のみ	
206	1969	9	26	下村正夫	川村光夫		ぶどう座の人と舞台	
207	1969	9	22	下村正夫	川村光夫	世田谷	浜氏文章について	ハガキ
208	1969	10	1	下村正夫	川村光夫	千歳	『めくらぶんど』新稿について	ハガキ
209	1969	10	7	下村正夫	川村光夫	東京世田谷大原	封筒のみ	
210	1969	10	13	下村正夫	川村光夫		封筒のみ	
211	1969	10	16	下村正夫	川村光夫	千歳	『めくらぶんど』盛岡公演招待について	ハガキ
212	1969	10	31	下村正夫	川村光夫	千歳	『めくらぶんど』川尻公演・高校演劇について	ハガキ
213	1969	11	8	下村正夫	川村光夫		『明治の樞』『めくらぶんど』について	
214	1969	11	14	下村正夫	川村光夫	神奈川箱根宮ノ下	『めくらぶんど』観劇できない旨	ハガキ
215	1969	12	27	下村正夫	川村光夫		『明治の樞』田中正造のことなど	
216	1969	12	31	下村正夫	川村光夫	千歳	1970年の年賀状	ハガキ
217	1969		25	下村正夫	川村光夫		『めくらぶんど』趣旨について	
218	1970	1	26	下村正夫	川村光夫		『明治の樞』稽古について	
219	1970	2	13	下村正夫	川村光夫	岩手川尻	稽古場来訪の礼(『明治の樞』か)	

220	1970	2	26	下村正夫	川村光夫	千歳	都市センター公演観劇の感想	ハガキ
221	1970	3	4	下村正夫	川村光夫		『明治の枢』劇構造について	
222	1970	3	9	下村正夫	川村光夫		『明治の枢』三日目について	
223	1970	3	16	下村正夫	川村光夫	千歳	『明治の枢』批評について・新聞評同封	
224	1970	3	23	下村正夫	川村光夫		レストランKでの会合について	
225	1970	4	8	下村正夫	川村光夫	神奈川箱根宮ノ下	木下順二『山脈』について	ハガキ
226	1970	4	12	下村正夫	川村光夫		ぶどう座座談会についての感想	
227	1970	4	14	下村正夫	川村光夫	千歳	弘前大学について	ハガキ
228	1970	4	21	下村正夫	川村光夫	千歳	『苦界浄土』について	ハガキ
229	1970	5	1	下村正夫	川村光夫	千歳	『苦界浄土』について	ハガキ
230	1970	5	25	下村正夫	川村光夫	渋谷	飯沢匡・石牟礼道子の対談について	ハガキ
231	1970	5	28	下村正夫	川村光夫		『剃刀』為吉について	
232	1970	6	6	下村正夫	川村光夫		『明治の枢』座談会についての感想	
233	1970	6	12	下村正夫	川村光夫	千歳	『商船デナシティ』について	ハガキ
234	1970	6	18	下村正夫	川村光夫		『かみそり』・合評会について	
235	1970	6	23	下村正夫	川村光夫	千歳	新劇人会議について	ハガキ
236	1970	7	4	下村正夫	川村光夫		岩波『文学』チェーホフ特集について	
237	1970	7	10	下村正夫	川村光夫	千歳	『その人を知らず』について	ハガキ
238	1970	7	14	下村正夫	川村光夫	千歳	湯田で急患17名	ハガキ
239	1970	7	20	下村正夫	川村光夫	千歳	『その人を知らず』について	ハガキ
240	1970	8	1	下村正夫	川村光夫	千歳	『その人を知らず』・上京について	ハガキ
241	1970	8	4	下村正夫	川村光夫		岩手行中止の旨	
242	1970	9	7	下村正夫	川村光夫		『どぶろく』改訂稿・上演キャストについて	
243	1970	9	18	下村正夫	川村光夫	長野湯田中	公演延期について	ハガキ
244	1970	10	3	下村正夫	川村光夫		東演台本改訂プランについて	
245	1970	10	17	下村正夫	川村光夫		秋田県南部地震について	
246	1970	11	2	下村正夫	川村光夫	渋谷	地震・『明治の枢』・プレヒト劇について	
247	1970	11	29	下村正夫	川村光夫		「都会に生きる農民」について	
248	1970	12	8	下村正夫	川村光夫	東京世田谷大原	『熊よ』・『どぶろく』について・東演ニュース同封	
249	1970	12	23	下村正夫	川村光夫	千歳	『熊よ』楽日について	
250	1971	12	31	下村正夫	川村光夫		封筒のみ	
251	1971	1	18	下村正夫	川村光夫		『熊よ』・ぶどう座の女優不足について	
252	1971	2	4	下村正夫	川村光夫	岩手川尻	『どぶろく』改訂稿についての感想	
253	1971	2	8	下村正夫	川村光夫	千歳	封筒のみ	
254	1971	3	5	下村正夫	川村光夫		『どぶろく』台本について	
255	1971	3	13	下村正夫	川村光夫		『商船デナシティ』岩手県巡演について	
256	1971	4	1	下村正夫	川村光夫		『浮標』『ピクニック』について	
257	1971	6	20	下村正夫	川村光夫	千歳	『どぶろく』横手公演について	
258	1971	7	25	下村正夫	川村光夫		『どぶろく』人手不足について	
259	1971	7	31	下村正夫	高橋富二		『どぶろく』総括	
260	1971	7	31	下村正夫	高橋富二		『どぶろく』北上公演について	
261	1971	10	4	下村正夫	川村光夫		『どぶろく』客演について	
262	1971	10	12	下村正夫	川村光夫	千歳	『どぶろく』横手公演成功について	ハガキ
263	1971	10	25	下村正夫	川村光夫		『どぶろく』盛岡・一戸公演について	
264	1971	11	22	下村正夫	川村光夫		助っ人の件について	
265	1971	12	11	下村正夫	川村光夫	千歳	『文学』エッセイ脱稿について	ハガキ
266	1971	12	20	下村正夫	川村光夫	千歳	封筒のみ	
267	1971	12	30	下村正夫	川村光夫		『どぶろく』東京公演について	
268	1971	12	30	下村正夫	川村光夫		封筒のみ	
269	1972	3	18	下村正夫	川村光夫	渋谷	『めくらぶんど』台本について	ハガキ
270	1972	7	10	下村正夫	川村光夫		『どぶろく』岩手来訪の旨	
271	1972	7	31	下村正夫	川村光夫	千歳	『どぶろく』川尻・水沢公演について	
272	1972	8	6	下村正夫	川村光夫	杉並南	近況・転居お知らせ同封	
273	1972	8	24	下村正夫	川村光夫	目黒	残暑見舞い	ハガキ
274	1972	8	31	下村正夫	川村光夫	杉並南	中本氏来訪について	ハガキ
275	1972	9	23	下村正夫	川村光夫	杉並南	見田宗介のこと	ハガキ

276	1972	10	2	下村正夫	川村光夫	東松山	入院について	ハガキ
277	1973	3	26	下村正夫	川村光夫	千歳	『めくらぶんど』東演公演について	ハガキ
278	1973	6	18	下村正夫	川村光夫		湯田町の選挙について	
279	1973	7	27	下村正夫	川村光夫		ヤンコットについて	
280	1973	10	23	下村正夫	川村光夫		旅行パンフレットのこと	
281	1973	10	23	下村正夫	川村光夫	千歳	封筒のみ	
282	1973	11	27	下村正夫	川村光夫		「昔話よ蘇れ」の着想について	
283	1973	11	28	下村正夫	川村光夫	千歳	封筒のみ	
284	1973			下村正夫	川村光夫		封筒のみ	
285	1974	6	2	下村正夫	高橋富二		選挙のことなど	
286	1974	7	10	下村正夫	川村光夫		選挙のことなど(市川・青島・野坂など)	
287	1974	9	22	下村正夫	川村光夫		『勤王やくざ瓦版』について	
288	1974	10	1	下村正夫	川村光夫		『橋』についての返信・毎日新聞記事同封	
289	1974	10	3	下村正夫	川村光夫	千歳	封筒のみ	
290	1975	1	10	下村正夫	川村光夫		選挙・幸福ゆき切符について	
291	1975	1	13	下村正夫	川村光夫		封筒のみ	
292	1975	3	24	下村正夫	川村光夫		『夜明けは静かだ』パンフレット原稿依頼	
293	1975	5	6	下村正夫	川村光夫	岩手川尻	封筒のみ・書籍在中の文字	
294	1975	9	13	下村正夫	川村光夫	杉並南	写真同封	
295	1975	9	19	下村正夫	川村光夫		封筒のみ	
296	1975	11	2	下村正夫	川村光夫	三鷹	封筒のみ(写真在中の文字)	
297	1975	12	27	下村正夫	川村光夫		『夜明けは静かだ』再演について	
298	1975	12	28	下村正夫	川村光夫		封筒のみ(写真在中の文字)	
299	1976	1	9	下村正夫	川村光夫	杉並南	病気のことなど	ハガキ
300	1976	2	23	下村正夫	川村光夫	杉並南	封筒のみ	
301	1976	2	26	下村正夫	川村光夫	千歳	『めくらぶんど』上演決定の知らせ	ハガキ
302	1976	2	27	下村正夫	川村光夫	杉並南	封筒のみ	
303	1976	3	3	下村正夫	川村光夫	杉並南	『めくらぶんど』東演公演の加筆について	ハガキ
304	1976	3	15	下村正夫	川村光夫	千歳	封筒のみ	
305	1976	3	26	下村正夫	川村光夫	岩手川尻	封筒のみ	
306	1976	3	30	下村正夫	川村光夫	杉並南	封筒のみ	
307	1976	4	8	下村正夫	川村光夫	千歳	八田元夫退院について	ハガキ
308	1976	4	12	下村正夫	川村光夫	杉並南	封筒のみ	
309	1976	4	16	下村正夫	川村光夫	杉並南	お礼金についての質問	ハガキ
310	1976	5	2	下村正夫	川村光夫	杉並南	封筒のみ	
311	1976	6	4	下村正夫	川村光夫	千歳	稽古場来訪の御礼など	ハガキ
312	1976	6	29	下村正夫	川村光夫	杉並南	『夜明けは静かだ…』再演の稽古について	ハガキ
313	1976	7	3	下村正夫	川村光夫		町長選挙のこと	
314	1976	7	4	下村正夫	川村光夫	杉並南	封筒のみ	
315	1976	7	8	下村正夫	川村光夫		町役場退職について	
316	1976	7	8	下村正夫	川村光夫	杉並南	封筒のみ	
317	1976	7	19	下村正夫	川村光夫	杉並南	プレヒト研究会・野間宏の講演	ハガキ
318	1976	7	28	下村正夫	川村光夫	杉並南	巡演・町民誌のことなど	ハガキ
319	1976	7	31	下村正夫	川村光夫	杉並南	ロッキード事件のことなど	ハガキ
320	1976	8	6	下村正夫	川村光夫	杉並南	会誌について	ハガキ
321	1976	8	14	下村正夫	川村光夫	杉並南	封筒のみ	
322	1976	8	20	下村正夫	川村光夫		『おらほ』・山田民雄新居について	ハガキ
323	1976	9	3	下村正夫	川村光夫	杉並南	義について	ハガキ
324	1976	9	11	下村正夫	川村光夫	杉並南	毛沢東訃報について	ハガキ
325	1976	9	12	下村正夫	川村光夫	杉並南	三木政権政局急転について	ハガキ
326	1976	9	18	下村正夫	川村光夫	杉並南	八田元夫通夜について	ハガキ
327	1976	9	21	下村正夫	川村光夫	千歳	弔電・生花のことなど	ハガキ
328	1976	9	26	下村正夫	川村光夫	杉並南	封筒のみ	
329	1976	9	30	下村正夫	川村光夫	杉並南	三木政権について	ハガキ
330	1976	10	5	下村正夫	川村光夫	杉並南	八田元夫告別式について	ハガキ
331	1976	10	17	下村正夫	川村光夫	杉並南	八田死去から一ヶ月たって	ハガキ

332	1976	11	10	下村正夫	川村光夫	杉並南	選挙が終って	ハガキ
333	1976	11	25	下村正夫	川村光夫	杉並南	封筒のみ	
334	1976	12	3	下村正夫	川村光夫	杉並南	サルノコシカケ・総選挙について	ハガキ
335	不明	1	26	下村正夫	川村光夫		封筒のみ	
336	不明	2	8	下村正夫	川村光夫		ウェスカー講演集について	
337	不明	2	20	下村正夫	川村光夫		合同公演の感想	
338	不明	2	15	下村正夫	川村光夫		『鈍』演出のことなど・近況	
339	不明	3	9	下村正夫	川村光夫	千歳	封筒のみ	
340	不明	5	14	下村正夫	川村光夫		『ピクニック』巡演について	
341	不明	5	2	下村正夫	川村光夫	千歳	劇団三十人会の案内・『ピクニック』について	ハガキ
342	不明	5	21	下村正夫	川村光夫		『剃刀』為吉の話	ハガキ
343	不明	6	15	下村正夫	川村光夫		封筒のみ	
344	不明	7	15	下村正夫	川村光夫	千歳	『廃墟』について	ハガキ
345	不明	8	12	下村正夫	川村光夫		封筒のみ	
346	不明	8	27	下村正夫	川村光夫		『商船デナシティ』のことなど	
347	不明	8	21	下村正夫	川村光夫	千歳	封筒のみ	
348	不明	10	17	下村正夫	川村光夫		ぶどう座東京来訪について	
349	不明	10	10	下村正夫	川村光夫		サルトルのことなど	
350	不明	10	13	下村正夫	川村光夫		三本立てレバの上演、沢内・北上・盛岡の激励	
351	不明	10	15	下村正夫	川村光夫	千歳	封筒のみ	
352	不明	11	8	下村正夫	川村光夫		公会堂落成のことなど	ハガキ
353	不明	12	30	下村正夫	川村光夫		劇団東演の近況	
354	不明			下村正夫	川村光夫		山田民雄作品の稽古について	
355	不明			下村正夫	川村光夫		小田戯曲について	
356	不明			下村正夫	川村光夫	千歳	封筒のみ	
357	不明			下村正夫	川村光夫		封筒のみ	
358	1972	3	27	側見民雄	川村光夫	赤坂	高校巡演について	ハガキ
359	1972	4	20	側見民雄	川村光夫	岩手一白	『商船デナシティ』花巻公演について	ハガキ
360	不明			高橋てい子	川村光夫		結婚について	
361	1962	12	31	宅昌一	下村正夫		『ワーニャ伯父さん』の感想	
362	1962	12	31	宅昌一	下村正夫	世田谷	『その人を知らず』・『ワーニャ伯父さん』について	
363	1975	10	21	日本演出家協会	下村正夫	新宿	日本演出家協会観劇のお知らせ	
364	1976	10	3	のぼ	川村光夫	渋谷	のぼ四周年パーティー(コンサート)	ハガキ
365	1972	8	4	野村喬	川村光夫	渋谷	岩手来訪について	ハガキ
366	1962	9	18	八田元夫	川村光夫	荻窪	ぶどう座来訪の礼状	
367	1967	3	1	八田元夫	川村光夫	千歳	会津『どん底』研究会について	ハガキ
368	1969	10	21	八田元夫	川村光夫	千歳	『めくらぶんど』台本の感想	
369	1969	12	22	八田元夫	川村光夫	愛媛堀江	封筒のみ	
370	1970	8	24	八田元夫	川村光夫		南アルプスにて	ハガキ
371	1970	8	31	八田元夫	川村光夫		『どぶろく』台本に関して	
372	1970	6	5	八田元夫	川村光夫	千歳	『明治の枢』合評会の記録のお礼	ハガキ
373	不明		23	八田元夫	川村光夫		山田民雄受賞パーティについて	
374	1965	3		浜憲治	川村光夫・愛子		遠野・釜石・宮古旅行	ハガキ
375	1965	4	18	浜憲治	川村光夫	長野・伊那大芦	相川史郎死去	
376	1967	2	7	浜憲治	川村光夫		東演巡演について	
377	1969	9	29	浜憲治	川村光夫	千葉	自分の仕事・『めくらぶんど』スタッフについて	
378	1977	7	3	浜憲治	川村光夫	多摩	暑中見舞い・転居のお知らせ	ハガキ
379	1970	8	16	林想	下村正夫		『その人を知らず』のことなど	
380	1971	6	7	原孝	川村光夫	千歳	『どぶろく』応援	
381	1971	10	19	福寿網江	川村光夫	横浜中央	『どぶろく』客演について	
382	1971	12	18	福寿網江	川村光夫		差し入れについて	
383	1965	2	27	松川暢生	川村光夫		『郡上の立百姓』について	
384	不明			見田宗介	川村光夫		上演の成功をいのって	
385	1971	9	9	むのたけじ他			ぶどう座を観る会(仮称)への御案内	
386	1967	10	9	山田桂子	川村愛子	渋谷	山田民雄病氣について	ハガキ
387	1968	1	10	山田珠真子	川村光夫	岡山	演劇講習会について	

388	1971	10	14	山田珠真子	川村光夫	岩手川尻	レニングラードより	ハガキ
389	1965	5	21	山田民雄	川村光夫	渋谷	戯曲『テアトロ』掲載希望	ハガキ
390	1965	9	18	山田民雄	川村光夫	渋谷	NHK「この人に聞く」への推薦	
391	1965	11	12	山田民雄	川村光夫	東京笹塚	『町長選挙』改稿、「働くものの演劇祭」について	
392	1966	1	28	山田民雄	川村光夫	渋谷	在京について	ハガキ
393	1966	3	16	山田民雄	川村光夫	渋谷	上京について、文学座『山ひだ』	ハガキ
394	1966	3	30	山田民雄	川村光夫	渋谷	『重い土のワルツ』改稿に関して	ハガキ
395	1966	6	24	山田民雄	川村光夫	渋谷	題名の再考について（『両棲類』）	ハガキ
396	1966	6	10	山田民雄	川村光夫	渋谷	『両棲類』から『出発』へ	ハガキ
397	1966	7	23	山田民雄	川村光夫	東京笹塚	ふじたあさやへの連絡	ハガキ
398	1966	7	20	山田民雄	川村光夫	東京笹塚	「労演劇団ふくしま」への立会い	
399	1966	9	27	山田民雄	川村光夫	渋谷	題名（『出発』）、『お婆さんと酒と役人と』演出プラン	ハガキ
400	1966	9	6	山田民雄	川村光夫	赤坂	『重い土のワルツ』『両棲類』、タイトル候補	
401	1966	10	3	山田民雄	川村光夫	代々木	別便で『重い土のワルツ』送る	
402	1966	10	29	山田民雄	川村光夫	東京笹塚	封筒のみ	
403	1966	11	20	山田民雄	川村光夫	赤坂	『出発』について	
404	1967	2	1	山田民雄	川村光夫	渋谷	北上公演、超課題について	
405	1967	2	9	山田民雄	川村光夫	渋谷	『かりそめの出発』出演に関して	ハガキ
406	1967	2	15	山田民雄	川村光夫	渋谷	農村青年会議、三十人会との公演打診	ハガキ
407	1967	3	24	山田民雄	川村光夫	東戸込若松町	盛岡公演に關しての感想（よかった）	
408	1967	4	24	山田民雄	川村光夫	渋谷	東京公演の話	
409	1967	11	8	山田民雄	川村光夫	渋谷	東演提携公演総括について	ハガキ
410	1968	1		山田民雄	川村光夫	渋谷	提携公演について	ハガキ
411	1968	2	7	山田民雄	川村光夫	渋谷	小野戯曲平和賞受賞について	
412	1968	3	15	山田民雄	川村光夫		今村昌平『神々の深き欲望』について	
413	1968	4	18	山田民雄	川村光夫	赤坂	下村正夫のどう座話し合い報告	ハガキ
414	1968	7	30	山田民雄	川村光夫	世田谷	『展望』について	ハガキ
415	1968	9	2	山田民雄	川村光夫		秋浜作品パンフレット座談会について	ハガキ
416	1968	9	5	山田民雄	川村光夫	東京笹塚	秋浜作品パンフレット座談会の場所について	ハガキ
417	1968	10	15	山田民雄	川村光夫	赤坂	『かりそめ』・『リンゴの秋』について	
418	1969	8	30	山田民雄	川村光夫	静岡修繕寺	『めくらぶんど』稽古について	ハガキ
419	1969	11	10	山田民雄	川村光夫	赤坂	『めくらぶんど』川尻公演について	
420	1970	1	28	山田民雄	川村光夫	東京笹塚	新作の約束について	
421	1970	9	11	山田民雄	川村光夫	東京渋谷笹塚	『どぶろく』上演延期について	
422	1970	9	24	山田民雄	川村光夫		作品意見について	ハガキ
423	1971	2	23	山田民雄	川村光夫	渋谷	町政、戯曲執筆に関して	
424	1971	8	31	山田民雄	川村光夫	世田谷	台本執筆について	ハガキ
425	1971	10	19	山田民雄	川村光夫	世田谷	『どぶろく』一戸公演について	
426	1971	11	10	山田民雄	川村光夫	千歳	『どぶろく』一戸公演・『テアトロ』について	
427	1972	1	25	山田民雄	川村光夫	渋谷	病氣・三十人会パンフ原稿について	
428	1972	2	27	山田民雄	川村光夫	渋谷	『ミスターボンコツの夢』観劇について	ハガキ
429	1972	3	18	山田民雄	川村光夫	渋谷	『めくらぶんど』改稿について	
430	1972	6	27	山田民雄	川村光夫	渋谷	『めくらぶんど』野村喬の意見	
431	1972	8	14	山田民雄	川村光夫	千歳	『ミスターボンコツの夢』稽古について	ハガキ
432	1973	8	4	山田民雄	川村光夫	世田谷	『どぶろく』について	ハガキ
433	1973	10	7	山田民雄	川村光夫	世田谷	京都ドラマ劇場について	
434	1973	10	19	山田民雄	川村光夫		京都ドラマ劇場について	
435	1973	10	27	山田民雄	川村光夫	渋谷	京都ドラマ劇場について	
436	1973	11	10	山田民雄	川村光夫	世田谷	国民文化岩手集会について	
437	1973	12	6	山田民雄	川村光夫	渋谷	稽古場公演・プレヒトの会について	
438	1974	3	12	山田民雄	川村光夫	渋谷	ギリシャ国立劇場『オイディプス王』について	
439	不明	3	13	山田民雄	川村光夫	千歳	『どぶろく』公演についてか	ハガキ
440	不明	12	26	山田民雄	川村光夫	渋谷	『出発』・『変身』による『リンゴの秋』	
441	不明			山田民雄	川村光夫		『出発』上演に対する感想（半分失敗）	便箋のみ
442	不明			山田民雄	川村光夫	赤坂	『両棲類』送付	
443	不明	8	7	山田民雄・八田元夫	川村光夫		家族旅行について	ハガキ

444	1977	12	16	山本絹江	川村光夫・愛子	多摩	結婚・退団について	
445	1977	10	31	山本紘次・絹江	川村光夫・愛子	調布	結婚のお知らせ	ハガキ
446	1972	2	22	吉田義応	川村光夫	千歳	封筒のみ	
447	不明			吉田義応	川村光夫		『ピクニック』巡演について	
448	1971	12		米津高明	ぶどう座	千歳	『どぶろく』客演に際してのお礼	
449	1966	11	21	若バ会	川村光夫		『百万ドル』上演許可願	
450	1971	4	18				『どぶろく』座談会記録	原稿
451	1965	2	25				ヴォードヴィルとは何か ぶどう座資料	
452	1977	9	12				下村正夫劇団葬の御案内(俳優座劇場)	
453	不明				川村光夫		選挙について	