



Title	農民文芸運動における教化・修養機関としての演劇の 構想：中村星湖の農民劇理論と戯曲「明月」
Author(s)	鈴木, 暁世
Citation	語文. 2017, 106-107, p. 110-123
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/70988
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

農民文芸運動における教化・修養機関としての演劇の構想

——中村星湖の農民劇理論と戯曲「明月」——

鈴木 木 曉 世

はじめに

農民文芸会が昭和二年一〇月に創刊した機関誌『農民』は、「農民文芸の研究及び創作を以て、新時代の文化を是正し促進しようとする」という創刊の辞を掲げている。相田隆太郎は、『農民』創刊号に掲載された「農民文学論」において、農民文芸において使用される「農民」という言葉を、「土地の耕作労働者、及びそれを中心とする原始的直接生産に従事する人々」と定義づけ⁽¹⁾る。彼は、農民文学とは「不断に進展しつゝ、ある農民の生活意識」をその「社会的進行」に伴って文学的に表現するもので、「農民文学は農民自身の手になつたものでなければならぬ」⁽²⁾と主張した。だが、この説に従えば、「創刊号に評論を寄稿している高橋亀吉、中西伊之助、大槻憲二、帆足図南次、吉江喬松、鏑田研一、そして戯曲「明月」を発表した中村星湖や小説「土地の田野の触線」

を発表した犬田卯ら農民文芸会の会員は、「土地の耕作労働者」「原始的直接生産に従事する人々」ではないことをもって、農民文芸の担い手としての資格を持っていないことになる。農民文芸を展開していくなかで、農民文芸会はどのような役割を果たすと考えられていたのだろうか。相田は、長塚節『土』の勘次を例に引きながら、日本の農民が自身の「生活を意識し批判的に把握してゐたかといへば、先づ殆んど把握してゐなかつたらうと言ふ他はない」と論じ、「農民の社会的現実を正確に認識することによつて、それを文学的に表現」し、「農民の眠れる意識を呼び覚ますこと」に知識階級の任務が存在すると主張する。そして、農民を描いてきた従来の客観的で写實的な文学の立場は「純粹の芸術至上主義的リアリズム」であるため、それらの文学を農民文学と呼ぶ理由は薄く、それに対して「農民の生活意識を追求確立して現代を更改せんとする、農民文化運動の一翼としての農民文学」、すなわち農民文芸運動の必要性を論じた。

「農民文芸会略史」⁽²⁾によると、農民文芸会は大正一一年に開催されたシャルル・ルイ・フィリップの一回忌記念講演会に端を発する。フィリップ講演会の後、吉江喬松、犬田卯、平林初之輔、中村星湖らが集まり、大正一二年には諸外国の作家や作品を日本に紹介する叢書を出版する計画を立てていた。小作争議の増加や関東大震災によって、文学者・思想家達に地方の文学・文化振興の必要性が一層意識された大正一三年春、中村星湖の呼びかけで第一回の研究会が催された。⁽³⁾その後月に一度の頻度で会合が催され、「広く世界各国の地方的、農民的の文芸を研究」という方針を固めて「農民文芸研究会」と称し、次第に創作の方面へも活動が広がったことで「農民文芸会」と改称、機関誌『農民』を創刊した。⁽⁴⁾

海外文学の研究から日本における創作実践へという道筋で展開した農民文芸会の活動のなかで、とりわけ興味深いのは農民劇である。農民文芸会規約には、会の目的として「農民文芸の研究、制作、普及」が挙げられ、講演、講習、演劇、出版等の事業を展開していくことを予定して、講演部・演劇部を設置していた。⁽⁵⁾農民文芸の実践と普及の方法として目されたのが農民劇であり、支部やその他の研究会等へ農民文芸会から講師や技芸員を派遣することを掲げていた。農民劇は、農民文芸会会員の中村星湖、飯塚友一郎、上田久七、犬田卯らを中心に提唱され、『農民』創刊号には中村星湖が農民劇として戯曲「明月」を発表した。本稿では、中村星湖ら農民文芸会会員による農民劇に関する理論化において、

アイルランド劇が農民劇の先駆として位置づけられたことに着目する。そして日本における農民劇向けの戯曲である中村星湖「明月」を分析し、その特徴を明らかにすることで、日本の農民文芸運動における農民劇の構想の特色と問題点を浮きぼりにしていきたい。

一 演劇の教化的側面

坪内逍遙は、明治四四年の早稲田大学での「初中等教育教育家の集合」での講話を収録した「劇は教化機関なりや」⁽⁶⁾において、演劇に「娯楽慰謝の機関で、人の心を楽ましめ人の心を慰める働きをなす道具」としての側面と、「感化教導の機関である、世間の人を感化し教へ導く機関」としての側面の二つの面があるという持論を述べている。彼は、

昔から日本で芝居のことを「無学の早学問所」なぞといひました。芝居を見て居る間には色々のことを覚える。或は歴史や伝記を学び、或は各地各様の風俗人情を知ることが出来る。百聞一見に如かず、直ちに耳や目の直覚に訴へるから学校の教師などが煩しく細々と書物に縋つて口で以て分析して教へるよりも遙に早く且つ有効だと云ふ意味で、一種の教化機関と見做す。通俗的教育機関と云ふ意味である。

と述べ、「演劇は其作柄次第で侮るべからざる教化力をも有」し、「若い人達」や「無学」の人達に対して、公的な学校教育とは別個の「教化力」を持つ「通俗的教化機関」としての演劇の側面が

あることを主張した。逍遙が論じたような、演劇の娛樂慰謝としての側面と通俗的教化機関としての側面は、大正末期から昭和にかけて展開した農民文芸運動における農民劇の理論化の過程でも注目された。農民劇の代表的な提唱者には、中村星湖、飯塚友一郎、上田久七、伊藤松雄、犬田卯らがいる。そのうち、中村星湖は農民文芸会の立ち上げに参加して農民劇場の構想と実践の必要性を論じ、海外の戯曲を参照する一方で、実践例として、福岡県の嫩葉会小劇場の活動を農民文芸会の機関誌『農民』で紹介し、彼の農民劇『明月』⁸が上田久七を中心とする神奈川県の「溝ノ口青年演劇部」で上演されるなど、一連の活動を通して、理論と実践の両面で活発に活動した。

中村星湖は、「農民演劇と其の指導者」⁹において、農民劇場は「劇の演出を通して地方文化（都会文明とは全然異なつた物）を発展せしめ」るために「農民によつて組織され、農民によつて支持される団体」とであると主張する。そして、「農民劇場の監督指導の任に当る者はやはり農民の中から出なければならぬ」としながらも、「今日の如き状態の農民の中には演劇方面の学問や経験を持つた人は殆んど無」いことが推測されるため、「当分は農民以外の人々の監督に依る外ない」と、演劇方面の学問や経験を持った人物が農民演劇を指導し、その後農民自身が組織していくという構想を述べていた。彼は、農村劇場において上演される戯曲についても制限を加え、「農民によつて製作せられた物であることを原則」とし、それが「農民の学問や経験の關係」から不可

能で「農民以外の作家の作品を採用するのは已むを得ない」その場合であっても、戯曲の「内容は農民的の材料または問題を主とした物であるべきだ」と主張した。中村星湖が「農民演劇と其の指導者」で掲げた要領は、上田久七『村落劇場』¹⁰でも引用され、農民演劇の実践に影響を与えていく。しかし、農民劇場で上演するに適した具体的な戯曲や戯曲家は提示されることなく、理念を述べるのみの提言であった。

農民劇場を提唱した理由について中村は、「アイルランド文学などを覗き見るうちに、一つの空想として僕の頭に湧いて來た所なのですが、僕は何時か、といふよりはむしろこしらへた／＼農民劇場」¹¹と言つたやうな物を創めてみたいのです」と述べている。犬田卯によれば、農民文芸研究会では中村星湖による「シング及びグレゴリー夫人の諸作品について」や帆足図南次による「アイルランド農民運動」などの研究発表が行われていた。¹²ロマン・ロラン『民衆劇場』を読み「民衆劇場」に興味を抱いていた中村が、アイルランド劇を研究するうちに、「農民劇場」の構想をあたためていったと考えられる。

中村が農民文芸のなかでも農民劇を特に重要視した理由は、以下の引用に示されている。

農民を芸術の創作家とせずにその鑑賞家として考へてみましても、詩とか小説とかいふ、文字を仲介とした芸術でかれ等の眼や心を開くことは、今日の程度の農民に対しては、余程無理な事、殆んど不可能な事であらうと考へます。だが、

絵画とか、彫刻とか、音楽とか、演劇とかいふ、主として眼で見または耳で聞いたゞけで大方の人たちに諒解される芸術となると、余程無学な田舎の人たちにも、或程度までは受け入れられるでありませう。／さきに申しました、アイルランドの文学のうちでも、戯曲が一番目ざましい発達を遂げたといふ事は、（これとて、勿論、あの地方の百姓達の手によつてゞはなく、あの地方の知識階級の手によつたのですが）、また所以ある事なのです。

中村は、農民文芸の鑑賞家、享受者としての農民をいかに啓蒙するかという問題意識から出発したために、文字を仲介とした詩や小説では農民の「眼や心を開く」ことは難しいため、「無学な田舎の人たち」にも受け入れられやすい表現形態の一つとして農民劇を推進する必要性を認識したのである。

二 農民劇における戯曲の不在

中村星湖がアイルランド劇に着目し、日本の農民劇の一つのモデルとした際に念頭に置いていたのは、「地方の知識階級」であるW・B・イエイツや、レディ・グレゴリー、シングラによつて展開されたアイルランド演劇運動であった。中村は、「農民劇場」を構想したのは、「シングやグレゴリー夫人などのアイルランド劇を読んだ事に原因してゐる」と述べている。中村が念頭に置くアイルランド劇とは、シングの戯曲「西国のプレイボーイ」¹³「海へ騎りゆく者たち」「谷の蔭」「聖者の泉」や、レディ・グレゴ

リー「噂のひろまり」「ピアシンス・ハルベイ」「ジャックタウ」「マクドナウの妻」等であらう。大正三年には、吉江喬松を顧問として西條八十、日夏耿之介、芥川龍之介、山宮允らが愛蘭土文学研究会を開催し、菊池寛らも翻訳や紹介記事を掲載した。大正末期には、松村みね子訳『愛蘭戯曲集 第壹巻』（玄文社、大正一年）、同『シング戯曲全集』（新潮社、大正二年）、藤江勝訳『シング戯曲全集』（聚英閣、大正二年）、近藤孝太郎訳『グレゴリー夫人戯曲集』（新潮社、大正一三年）、小山内薫・竹友藻風・楠山正雄・松村みね子ら訳『近代劇大系 第九巻 英補遺及愛蘭篇』（近代劇大系刊行会、大正一四年）等のアイルランド劇の翻訳が相次いだ。それらの中には、シングやレディ・グレゴリーの作品以外にも、T・C・マレイ「モリス・ハート」、パトリック・ピアス「詩人」等の農民生活が描かれた戯曲が収録され、人々は地方においても翻訳されたアイルランド劇に容易に接することが出来るようになっていた。

そのような状況において、福岡県では大正一二年に活動を開始した嫩葉会が、レディ・グレゴリー「月の出」（近藤孝太郎訳、第一八回試演、大正一四年一月三日）やシング「海へ騎り行く人々」（細田枯萍訳、第一九回試演、大正一四年二月二六日）等のアイルランド劇を上演している。北海道では小林多喜二が、昭和二年に「北海道の劇運動のエボックをつくるのに、東京のものと、外国のものとかの借物でやるのをまだ聞いたことはない。何時の、そして何処の劇運動を見ても分る。アイルランドの劇運

動では、イエーツ、シングは英国のものを借りはしなかった、イブセンの北方劇運動も同じこと。そのものをもってやれ！北海道人の作ったものを北海道人がすることに「北海道の劇運動」としての価値があるのだ」と書いている。⁽¹⁴⁾福岡県の嫩葉会や北海道の小林多喜二らの例に見られるように、大正期後半から昭和期にかけて九州や北海道など地方において劇運動が試みられ、その際にアイルランドの劇運動や戯曲が地方の劇運動の先駆例として参照されたという状況があった。農民劇を提唱した中村星湖がアイルランド劇に着目したことも、その文脈の中に位置づけられるだろう。

農民自らの表現形態の一種として農民劇を主張するのであれば、「知識階級」が農民の「眼や心を開く」ことをしなくとも、農民達が自らの興味や関心に応じて戯曲を選定することに問題は無く、アイルランド劇のような戯曲を新たに創出しなくとも問題はない。しかし、中村星湖は、農民劇場での上演に適当な作品はこれから創作されるべきであるとして、「わが国の知識階級の間からも、アイルランドの戯曲家のやうな、地方人、事に農民生活を材料とした戯曲を作る人が出てほしい。そして、やがては農民階級からもさういふ作家を輩出させたい」と述べ、アイルランドの戯曲を日本の農民劇で上演する戯曲のモデルとして位置づける。彼は、「目覚めた少数者」と「まだ暗闇の中で熟睡」している「多数の地方人」とを一緒にして「楽しませると同時に教え導く芸術と云へば、演劇に越した者はない」と主張し、「娯楽」から「修養」へ、「修養」から「表現」へ、「表現」から「教化」へと進んで行

く時、地方々々に立派に「文化」を名付けらるゝやうな雰囲気^{マツ}が醗酵するであらう」と述べる。⁽¹⁶⁾ここからは、農民劇を新しい運動として位置づけ、「知識階級」が鑑賞者としての農民の「眼や心を開」き、その後に創作家として農民を育てていくという啓蒙的な役割を担うという意識が働いていたことが看取される。中村星湖の想定している農民劇場は「地方人のための娯楽機関として適当なばかりでなく、修養機関としてもまた無二の物であるべき」であった。⁽¹⁷⁾すなわち、中村星湖は、農民を「修養」「教化」する組織として農民劇場を想定していたのであり、農民劇とは芸術性や娯楽性だけではなく、農民生活を材料とした戯曲を、農民が集団で練習し、農民の前で上演することで、農民を「教化」していく「修養機関」としての役割を期待されていた。その点から、当時地方農村における旅芸人一座による興行も、「百姓たちの喝采を博して」いるものの、「無邪気な娯楽」でしかなく「教化」「修養」という要素を欠いているため、農民劇場とは「異なつた物」とされる。中村は、農民劇では、練習するうちに「何が何だか解らなかつた」「人生」に眼鼻が附いて着たり、「自分が今までやつて来た」「生活」が間違つてゐた」ことに思い至ったり、「思ひも掛けなかつた才能」に気づいたり、「一座が歩調を揃へることが一番よい事」を悟つたりすることが可能となると効能を述べる。彼によれば、農民劇は「同胞愛または相互扶助を基調とした」またとない「修養機関」である点で、「娯楽どころではなく」「芸術的宗教」とも言える機関であった。

農民劇場で上演される戯曲については、先に犬田卯が農民文芸叢書第二巻『農民文芸の研究』「農民劇——演劇の新領域」において、農民文芸の「劇の形に於ける表出」の必要性を提唱している。¹⁹⁾ 犬田は、「農民を題材とした劇はすでに無いわけではない」と述べながらも、「村の青年達の実演に適した」ものかという観点から見れば、「否と答へる他に仕方がない」上に、「土の芸術の立場から見ようものなら、もうてんで駄目だ」と主張する。犬田は、そう断じる理由について、日本の戯曲に描かれた農民は、「いつも頓馬で、間抜けで、黷り者にされるためか、ほんの点景人物として出て来るに過ぎない。農人を主人公にしたものさへ、それである。早く云へば侮辱の対象であるか、一種の道化役であるかに過ぎなかつた」ためであると批判している。農民文芸運動によって農民劇の必要性が論じられる以前に書かれた戯曲に描かれた農民像は、「頓馬で、間抜けで、黷り者にされる」か、点景としての役割しか与えられていないことを問題とし、「演劇の新領域」である農民劇では、農村の青年達が実演するにふさわしい戯曲が生まれてくるべきであると主張した。

犬田が想定していた農民劇にふさわしい戯曲とはどのようなものであったのだろうか。彼は、中村星湖所蔵の「農民劇をやりつ、ある地方」劇団の舞台及び舞台衣装の写真を見て、「適当な脚本がないためでもあらうが、大概一度東京の新しいと云はれる劇団で演られたものを模倣」している点に不満を漏らしている。²⁰⁾ 犬田は、「指導性を持たない芸術は、吾々にとつて余り価値のあ

るものではない」く、「今までの小説なり劇なりの、あの在り来りの表現」とは「根柢的に違つた気持から出発した根柢的に新しい形」が採られるべきであると主張する。だが、彼は農民劇が目指すべき「新しい形」が実際にどのようなものかということに関しては、「一大難関である」として明言しない。先述した「農民文芸の研究」巻末「土の文芸研究手引き」では、フランス、ドイツ、イギリス、アイルランド、スカンディナヴィア、ポーランド、ロシア、スペイン、イタリアの農民小説、農民詩、農民劇が列挙されている。しかし、農民劇の具体例は、シング『シング戯曲全集』（松村みね子訳、新潮社、大正一二年）とレディ・グレゴリー『グレゴリー夫人戯曲集』（近藤孝太郎訳、新潮社、大正一三年）が挙げられているのみである。さらに、日本の農民文学は「まだ誰によつても探求されない」とし、僅かに長塚節『土』『炭焼の娘』『山鳥の渡』『長塚節歌集』（いずれも春陽堂）、加藤武雄『土を離れて』（新潮社）、「若干の農民を描いたもの」がある「中村星湖の短編」、白鳥省吾『土の芸術を語る』『詩と農民生活』、藤森成吉、加藤武雄、木村毅編『農民小説集』（新潮社）を挙げのみで、戯曲はない。

農民文芸会編『農民文芸十六講』²¹⁾中「農民劇」を執筆した湯浅真生は、中村星湖が紹介した福岡県の嫩葉会の事例を挙げながら、犬田卯と同様に「都会の生んだ近代劇を上演」している点を批判し、「この劇団は都会の劇場が農村へ移つたものであつて、この点に於て未だ農民劇場とは称することが出来ない」過渡期的な存

在と位置づけ、「農民自らの手に成る作品」と熱望すると共に、「文学者の有つ深い同感、豊かな創造力、精確なる観察力」によつて生み出された作品が、「農業従事者の胸にも強い衝撃を与へ」ることを希望している⁽²²⁾。農民劇においては、上演戯曲の作者が農民であるか否かが問題となる点が特徴的であり、農民劇での上演戯曲は今後新しく書かれなければならないことが主張された。農民戯曲がその実作例を過去の日本演劇に求めることが無かったことは特記すべき点である。

中村星湖は、農民劇場で上演するべき戯曲について、以下のように述べている。

「農民劇場」を実現するには、多少の文字のある農村青年に、たとへどんなに粗末なものでも、まづ自ら劇の基本を作らせるがよいと私は思ふのだが、それは多くの場合不可能らしいから、最初は私も、農民文芸に興味と関心とを持つものが、台本をも提供し、演出をも助けるやうな手続きをせねばなるまい。日本の作品に適當な物が無い時には、西洋の作品を借用してもよからう。例のアイルランド劇の中などには、極めて自然にかつ極めて手軽にやれさうな物が幾つもある⁽²³⁾。

彼は、農村の青年達自身が自分達が上演する戯曲を執筆するべきであるという理念を打ち出しながら、最初は知識階級が農民に戯曲を提供するべきであると主張し、西洋の戯曲、特にアイルランド劇には上演に適した戯曲があると推薦した⁽²⁴⁾。農民文芸会の犬田や中村にとっては、既存の日本の戯曲における農民を題材とした

戯曲では、農民は侮蔑の対象か道化役、点景人物という周縁的存在でしかなかったために、農民を「楽しめせると同時に教え導く」農民劇のための戯曲が新たに必要とされていた。そのために、中村は日本の過去の戯曲ではなくアイルランドの戯曲を参照して農民劇を構想し、日本の戯曲における農民像から切り離された、新たな農民像の創出を企図したと言えよう。農民劇のための新戯曲が待望される中で、『農民』創刊号に掲載された中村星湖の農民劇のための戯曲第一作が「明月」である。「明月」はいかなる特徴を持っていたのだろうか。

三 農民劇としての中村星湖「明月」

中村星湖「明月」は、一幕二場構成で、時は明治三二年頃の陰曆八月十五夜、場所は甲州のある農村の丘の上である。農村において農民達によつて演じられることを想定しており、百姓家に舞台を取り、主要登場人物も農民である佐々木幸吉、友野夫妻に、彼等の息子である園雄と娘お鶴、来訪者である金次郎とお時の六名のみで、舞台の移動はない。前場では、中流の農家である三五歳の幸吉、三四歳の友野夫婦の一五歳の長男園雄と一二歳の長女お鶴が、陰曆八月十五夜に家で団子を供えてお月見をしているところに、村の子ども数人が団子を「盗み」に来、その後前場で医師の代診金次郎が、後場で女乞食お時が来訪し、金次郎、お時が打ち明ける身の上話を通して各自の境遇を描き出していく。

佐々木一家の住む農村では、十五夜だけはお供えのお月見団子

の「盗み」が咎められないという風習がある。明るいうちに照らされた劇の冒頭では、雲に乗って天を飛ぶ仙人を描いた絵本を引き合いに出して「あの雲へ乗つたらお月様の所へ行けるかねえ?」と言う女の子の声に、「ありや嘘だよ。雲つてのは、水蒸気と言つて湯気見たやうな物だから、鳥の羽だつて載せてやゐられやしない」と、近代的な科学的知識を披露する男の子の声が答える。この二つの声はお鶴と園雄の兄妹のものだということがすぐに判明し、絵本を真に受けているお鶴と科学的知識を身につけている園雄が対照的に描かれるなか、金次郎が佐々木家へと来訪する。

金次郎 ヤア、園雄君か? 君は此春から中学へ入つたさうだね、暫く逢はないうちに、見ちがへる程大人になつたな。なにかい、学校の休みで?

園雄 休みつてわけではないです、秋季修学旅行があつたのだが、そんな贅沢はしてゐられないから、脱けて帰つて来たのです。

金次郎 贅沢つて事はなからう、学問のための旅行だらうから一緒に رفتつた方がよかつたらうに。

園雄 でも、十五円、二十円の旅費があれば、一と月分の学資になりますからね。

金次郎 うむ、そりやさうだ、その気持ちはよく解るよ、僕もこれで姉に貰いでもらつたりして、長く苦学もした人間だから……（とあひ手の持つてゐる書物に目を止め）君は相変はず勉強の氣にばかりなつてゐるね、百姓の子だつて学問し

てわるいわけではないが、それが過ぎて体をこわすやうでは可けないよ。

「長く苦学」をして医者⁽²⁵⁾の代診になつた金次郎は、この春に中学へ入つたばかりの農民の息子園雄にとつて、刻苦勉強し続けて安定した生活をつかみ取つた人物として、「先生」として接する存在である。「中等教育および準中等教育在学者の該当年齢人口に占める比率」では、明治二八年度における中等教育進学率は一・一%、明治三八年度では四・三%であり、その後大正一四年では三二・三%と伸びているが、「明月」の設定時である明治三二年では、中学校への進学は狭き門であつた。明治三二年は「中学校令改正」が施行され、その第一条に「中学校ハ男子ニ須要ナル高等普通教育ヲ為スヲ以テ目的トス」とある通り、男子に対する高等教育機関としての中学校という位置づけが成文化された年であり、農家の長男である園雄が時間を惜しむように書物を手にしている姿には、園雄が「百姓の子」ではあるものの「学問」を身につけ、エリートへの道を歩み始めたことが暗示されている⁽²⁶⁾。その一方で、「一と月分の学資」にあたる「十五円、二十円の旅費」を節約するために修学旅行に行くという「贅沢」はせずに、一人家で黙々と勉強するという姿は、同級生との経済的格差を浮かび上がらせる。

園雄と金次郎が話している縁側へ、「厳肅な体格」で「鋤鎌で一家の暮を立て、ゐる事が一と目でわかる物腰」をした幸吉が入ってくる。金次郎は幸吉に、この土地の娘と結婚したいため媒

人を依頼し、幸吉は快諾する。すると、金次郎は身の上話をはじめ、彼は島根県の隠岐出身で、早くに両親に死に別れ、幼少時は姉と二人で親類の家に居候をしていたが、「僕が十四、ちやうどこ、の園雄君位の年頃、姉は十七であつた」時に、姉から「芸者屋へ身売りをして金を出」すから「医者への修行をしろ」と言われたということを打ち明ける。金次郎は、約十七年間医者への修行をし、「実地の試験はまだ」合格しないながらも「学術だけは通つた」ために、この村の娘から「嫁を取」つて家庭を持つとうとしているのである。「園雄君位の年頃から」姉に仕送りをしてもらい、

ようやく志を遂げた金次郎の「長い苦学」は、農民の息子である園雄が歩むと期待されている「苦学」の末の成功と重ね合わされる。金次郎が「この村でこんな話を聞いて貰ひたいのはあなた御夫婦だけ」であると評し、夫婦を「子供の時分からずるぶん苦勞して来た人達」であり、特に幸吉に対して「物のよく解る方」だと言っていることから、佐々木夫妻は中村星湖の言う「目覚めた農民」の原型として造型されていると考えられる。金次郎の成功の影には姉の献身があつたように、園雄が中学へ進学できたのは、両親が農家の仕事をして「人生」に眼鼻をつけ、園雄の学資を蓄えることが出来る生活を手に入れたためであることが示されている。「遠い国の人」である金次郎が、所縁のない甲州の農村の娘と結婚することを決めたのは、幸吉のような「世辞といふものな」い、「厳粛」で「物の解る」農民に惹かれたものであることが示唆されている。そのような農村の人々に対して、「町の

女」は「ハイカラすぎて贅沢でよくない」と批判的に描かれている。友野が「うちやあ酒を飲まない」からとお茶を出そうとする姿には、質素で堅実ではあるが、人に物を分け与えることが出来る余裕が表れている。

登場人物の間柄が特徴的に描き分けられているのが、戯曲「明月」における方言の使用である。園雄と金次郎は双方標準語で会話し、園雄は金次郎に敬語を使用している。それに対して、佐々木夫妻と金次郎との会話では、幸吉は「お媒人になれと言へば何時でもなりがせう」、友野は「お気に入り娘なら、大抵見当が付いてゐるがすよ」と甲州の方言を使用しており、金次郎は「腹太いわ、腹太いわ！（と島根なまりで言つて）」と島根の方言を使用している。このことから、金次郎が園雄との会話と、佐々木夫妻との会話とは言葉を使い分けていることが示されている。標準語で会話する金次郎と園雄の関係からは二人が近代的な知を共有している事が示唆され、方言で会話する金次郎と佐々木夫妻からは村人同士の気安い間柄が示唆され、お月見の夜に方々の家を回り「両の袂」に団子をたくさん入れている金次郎が農村に馴染んだ姿が描かれている。

戯曲「明月」の第二景で描かれるお時の佐々木家への来訪は、金次郎の佐々木家への来訪を描いた第一景と明らかに対照的に描かれている。金次郎に代わって現れるのが「ほろ／＼の着物を曳きずり、かみの毛を乱し、両の袂に物を入れ、背に大きな袋を負つてゐる」お時である。お時は、以前は子どもを連れ歩いて村で

物乞いをしていたが、娘は「木挽の嫁に呉れてやり」、「馬方奉公」に行つた先の土地で所帯を持つた息子に引き取られ、村から出た女性である。お時は、「倅等と一緒にゐるのが窮屈」になり、再び「お貰ひをして歩いて、やつぱり古巣が忘れられなく」なり、「小屋掛けをしてをりがす」と現状を語る。お時は幼い時分は友野の家の表隣に住んでいたが、旅回りの法印に乱暴されて身ごもつた子を墮胎してからは、「体の調子が狂つて」「氣まで変にな」つた末に親や兄弟にも見放されたという身の上話を打ち明ける。

「人生」に眼鼻が附いてきた農民である佐々木夫妻や「長い苦学」の末に医者への道を歩み始めた金次郎とは対照的に、無目的な人生を歩む者としてお時が造型されているのだから、お時の描かれ方は極めて差別的である。「死んだ積りで生きて来た」お時は、「大抵はむかう任せ」で父親の異なる三人の子どもを産み育てる。お時は性暴力の被害者なのだが、彼女の悲痛な身の上話に対して、彼女の身に寄り添つて聞く人は誰もおらず、友野も「へえ？ そんなわけだつたかえ？」そこまではうちのお袋も知らなかつたやうだよ」と好奇心から話を聞き出し、「あひ手の大胆な告白にあきれ」るのみである。

友野 夫婦揃つてゐても三人、四人の子を育てるツて事は、我々百姓の分際では楽ぢやないのにお前はえらいもんだ。

お時 なんの！ 草や木でさへひとりで伸びるぢやありませんか、おかみさん？

幸吉 面白い事を言ふ！ お前はたゞの人間ぢやない、苦勞して磨けたな？

お時 ヒ、ヒ、ヒ、お旦那さん、全く、わしは並の人間ぢやありませんよ、獸に近い乞食婆でがんすよ。だが、この乞食の暮しが忘れられなくて、子供とも別れがした。さやうなら、お馳走さんで！

堅実に「百姓」生活が続けた末に蓄えを増し、長い間の苦勞が報われて息子を中学へと進学させるまでに生活が安定した佐々木夫妻と、三人を「仕方なしに育て」、「草木でさへ一人で伸びる」と放任し、彼等が成長した後は「子供とも別れ」て一人物乞いをするお時は対照的に描かれ、それぞれの人生の明暗を明月がはっきりと照らし出す。この戯曲において明月は、村に住む人々の隠された身の上を明るく下に出し、「相当な苦しみや悲しみ」を抱えながらも地に足を付けた生活を歩もうとしている金次郎や佐々木夫妻と、犬と「くるく／＼廻りをやつてゐる」と評されるお時とを、明と暗として対比させる役割を持つてゐる。女手一つで三人の子供を育て上げたお時の半生は、「百姓の分際では楽ぢやない」ことであるのは間違ひなく、勞られてもおかしくはない。しかし、「獸に近い乞食婆」と自嘲して坂を下りていくお時を見下ろして、お鶴が「今の乞食が、大坂の途中で、まるで犬のやうに、飛び廻つてゐるよ」、「は、面白い！」と笑うことによつて、同じ「百姓」出身でも佐々木一家とは対照的に笑いの対象となる滑稽な存在となつていく。

第二景の結末部分では、袂か袋から転がり出た団子に飛び掛かった犬を追おうとした弾みで全て転がり落ちた団子を拾おうとするお時の姿を見て、園雄が「犬が咥える、人が追ふ、そして、くるく／＼廻りをやつてゐるのだらう」と評する光景が描かれる。丘の上の家から坂を見下ろし、園雄が「あは、ゝ、下りて行つて見てやらうか?」と言い、幸吉が「何しろ面白い見物だ!」と笑う光景は、もとは友野の家の表隣に住んでいたお時の、家族も財産も失った転落劇を暗示しており、お時の歩んだ悲劇的な人生を喜劇的に描き出していく悲喜劇を狙っていると考えられる。「犬のやう」なお時の姿を佐々木一家が「面白い見物」として笑う場面は、喜劇的である一方で残酷である。

戯曲「明月」は、「百姓」が歩んできた人生の光と影を明月の晩に対照的に描き出す。佐々木夫妻や園雄、金次郎は、中村の言う「眼や心を開」いた農民の原型だろうが、無目的に人生を歩むお時の姿は、犬田卯が批判した「いつも頓馬で、間抜けで、颯り者にされ」「侮辱の対象」か「道化役」という従来の戯曲で描かれたステレオタイプの農民像を継承している。そのようなお時の姿を幸吉と園雄が笑うという結末は、「楽しませると同時に教え導く」農民劇をつくりたいという中村自身の農民劇理論を実作で試みたものだと言えよう。農民から転落して「犬のやう」になったお時の姿を笑う一方で、幸吉のように勤勉に農作業に打ち込み、園雄のように学問を志すという方向に、農民を「教化」する意図が透けて見える。だが、弟を医者にするために芸者屋へ身

売りをした金次郎の姉や性暴力の被害を受けたお時に対する救済は示されない。勤勉な兄園雄と対照的に無知で幼い存在として描かれる妹お鶴の描写とあわせて考察すると、農村に住む女性にとつて希望の持てる進路は、勤勉な農夫の妻でありエリートへの道を進む息子の母であるという友野のような良妻賢母の像のみが提示されている。このように「明月」では、性別間の進路分化の不均衡が描かれ、農民はジェンダー・バイアスによって分断的に描かれたと言える。

大槻憲二は「農民」に掲載された時評「立体劇場再興」において、中村星湖「明月」が溝ノ口青年演劇部の手によつて上演された際に「観客の弥次が多くて困つた」と記し、星湖自身「農村の劇場には向かない点を具へてゐる」事を悟つたらしいと述べている⁽²⁷⁾。大槻は、「都会の観客と農村の観客とが相違して」おり、農村の観客を「教化し洗練することは必要」であるものの、農民劇には観客も舞台上に「割込み」や「共働」が出来るような「立体的」な劇空間を創造しうる脚本の創作を要望している。「明月」における観客の弥次の内容を示す資料は管見の限り見あたらない。中村は、農民が送った人生の対比を農民自身が演じることで、農民に「娯楽」を与えると共に「教化」する効果が挙がるものと期待したのであるが、農村劇場では戯曲「明月」は受け入れられなかったと考えられる。その要因は、「明月」が、「目覚めた農民」と《無学な農民》を対照的・分断的に描き、《無学な農民》を、農民には受け入れがたいような、獣に近く、愚かで嘲笑される道

化役——農民文芸会が批判した「頓馬で、間抜けで、颯り者にされ」るステレオタイプの農民像を自己の作品において反復したためではないだろうか。

おわりに

中村星湖は日本の「農民、殊に小作人」は、「大地に従属」するのみならず、「二重にも三重にも人間のある種の者に従属」し、「駆使され搾取され」ていると述べ、農民文芸運動を「圧迫されてをるものを起き返らせ、表現の自由を持たなかつたものにそれを得させよう」とする運動であると捉えていた。彼は、「地方の

民衆は都市の民衆よりも、生活の便宜、殊に娯楽の機関を欠き、「都会人はより多くブルジョワ的であり、地方人はより多くプロレタリア的」であるため、地方農民の方がより中央集権的な権力や資本を持つ側の人間に対して従属的な立場を強いられ、搾取され、周縁的な立場に置かれており、そのために娯楽機関であると共に教化・修養機関である農民劇を必要としていると主張した。

中村の農民劇の構想には、「中央集権的政治組織と、資本万能の経済関係と、文明賛美の現代的風潮」に「身心は虐げられ、耳目は乱され曇らせられて」いる地方農民を目覚めさせ、「地方人自身の農民解放運動」へと繋げていきたいという意図があった。⁽²⁹⁾

中村は、最も「従属」させられている存在としての地方農民にとしての娯楽及び教化・修養機関としての農民劇の必要性を主張し、その先駆例としてアイルランド劇に着目した。だが、中村は、

アイルランド演劇運動における宗主国に対する植民地側の自治独立運動の中から生まれた支配階級への抵抗の表現という側面ではなく、地方農民を描き出している点及び知識人が先導した演劇運動という面に光をあてたと言える。大正初期に芥川龍之介や菊池寛、西條八十八ら文学者達によって同時代戯曲として受容されたアイルランド劇は、大正末期から昭和初期の農民文芸運動のなかで農民劇の先駆例として再度見出された。その際には、大正初期に受容した作家達の文脈とは異なり、農民のための「娯楽」と「教化」「修養機関」のためのモデルとして受容されたのである。

中村星湖は農民劇の理論化及び実践における先導者的役割を担うなかで、農民の「眼や心を開く」ためには演劇が最も効果的であり、知識階級が「農民生活を材料とした戯曲」を創作して農民劇場で上演することで、農民を「教化」「修養」することが可能となると考えた。彼が「農民」創刊号に発表した戯曲「明月」は、中村の農民文芸研究会における研究活動や農民劇の理論化の結果として、農民に向けて差し出されたものであり、農民劇における上演を目的として書かれた実作第一作であった。「明月」では、「鋤鎌で一家の暮を立て」る幸吉と、節約して「学問」に打ち込む息子園雄といった「眼や心を開」いた農民と、「むかう任せ」で生きた結果乞食となつて生きるお時の姿が対照的に描かれる。元は佐々木家の表隣に住んでいたにも関わらず、今は「獣に近い乞食婆」と自嘲する境遇となつたお時が、丘の上の佐々木家から坂を下りて行く途中で、犬と「くるく／＼廻りをやつてゐる」のを

笑われる様子は、お時の生き方が人間が獣に接近していく過程として描かれていることを示している。中村は、農民劇を農民が練習するうちに「人生」に目鼻が附き、今までの「生活」が間違つてゐた」と気づく効果があると主張していたが、戯曲「明月」には農民が練習して台詞を口に出し、農民が観客となることで、勤勉に農作業に取り組み、学問を志す農民へと「教化」する意図が込められていると考えられる。

中村は、農民劇の理論において、日本の戯曲に描かれた農民の差別的、周縁的な表象を問題化し、農民自身が主体的に演じるための新たな農民像の創出を志向した。だが、その実践である戯曲「明月」は、農民文芸会の大田や中村が批判した対象である、侮蔑の対象か道化役、あるいは点景人物という差別的で周縁的な農民像を継承・反復している。居住地や階級、職業による分断を問題化した農民文芸において、農民を「教化」する農民劇という中村の構想が、皮肉にも〈知〉や〈資本〉の有無、性別によって農民を分断的に描くことに繋がったのである。そこに、農民劇の理論的な先駆者である中村星湖の限界点があったと考えられる。その要因は、彼が構想した農民劇においては、農民が、戯曲を創作し、演じ、観る自主自律的な主体ではなく、まずは知識階級に「教化」される対象として認識されていたためではないだろうか。本稿では、中村星湖の農民劇理論と、その実践である戯曲「明月」を論じたが、農民劇の理論と実践の相剋と展開を個々の農民劇の事例に基づいて検討していく必要があるだろう。

附記 本研究はJSPS科研費15K16680の助成を受けたものです。

注

- (1) 相田隆太郎「農民文学論」(『農民』第一巻第一号、昭和二年一〇月)
- (2) 「農民文芸会 会報」(昭和二年一〇月)
- (3) 大田卯著、小田切秀雄編『日本農民文学史』農山漁村文化協会、昭和五年、南雲道雄『現代文学の底流 日本農民文学入門』(オリジン出版センター、昭和五八年) 参照。
- (4) 『農民』第二巻第二号(昭和三年二月)の「発行者より」には、創刊号は五千部印刷紙し、千七百部売れたとある。
- (5) 前掲『農民』創刊号。
- (6) 坪内逍遙『教化と演劇』(尚文堂書店、大正四年)
- (7) 中村星湖「嫩葉会小劇場」(『農民』第一巻第二号、昭和二年一月)。この号には、上田久七が自らが属する神奈川県「溝ノ口青年演劇部」の活動を紹介している。上田は、「既に六回の上演に及び、第三回に、中村星湖、加藤武雄両先生が御来会」、中村の「農民劇場入門」がはつきりと溝ノ口青年演劇部などのこれから歩む道案内になつてくれた」と記し、農民劇における中村星湖の先導者的役割を証言している。『農民』第一巻第三号(昭和二年一二)には溝ノ口青年演劇部が上演した中村星湖「明月」の舞台写真が掲載。
- (8) 中村星湖「明月」(『農民』創刊号、農民文芸会、昭和二年一〇月)
- (9) 中村星湖「農民演劇と其の指導者」(『演劇研究』昭和二年五月)
- (10) 上田久七『村落劇場』(学而書院、昭和九年) 中「村落劇場の基礎」冒頭に引用。

- (11) 中村星湖「農民劇場の空想」(『文藝春秋』大正一四年六月)
- (12) 前掲「日本農民文学史」。
- (13) 前掲「農民劇場の空想」。
- (14) 小林多喜二書簡、昭和二年一〇月二四日付 小林三吾宛(『定本小林多喜二全集』第一四卷、新日本出版社、昭和四四年)。明治から昭和初期におけるアイルランド文学の受容と変容に関して、拙著『越境する想像力 日本近代文学とアイルランド』(大阪大学出版会、平成二六年)にて論じた。
- (15) 前掲「農民劇場の空想」。
- (16) 中村星湖「農民劇場入門」 春陽堂、昭和二年、八五頁。
- (17) 前掲「農民劇場入門」。
- (18) 前掲「農民劇場の空想」。
- (19) 大田卯、加藤武雄「農民文学の研究」 春陽堂、大正一五年。
- (20) 大田卯が中村星湖から見せて貰った写真は嫩葉会のものと考えられる。
- (21) 農民文芸会編『農民文芸十六講』(春陽堂、大正一五年)
- (22) 嫩葉会について、秋庭太郎は「わが国農村に於ける新劇運動の先駆」(『日本新劇史』下巻、理想社、昭和三一年)と位置づける。嫩葉会の上演演目について、大笹吉雄は「東京の新劇団とまったく重なる」と指摘し(『日本現代演劇史 昭和戦前篇』白水社、平成二年)、井上理恵は「新しい集団といわれた文芸座、春秋座で初演されたものが多い」ことから「築地小劇場が都会における新劇運動」であれば「嫩葉会は農村におけるそれであり、安元や農民たちにとっては解放運動であり、民衆劇運動であった」と指摘している(『近代演劇の扉をあける ドラマトゥールギーの社会学』社会評論社、平成一一年)。中村星湖によって「発見」される以前の嫩葉会は、「農民劇場」の先駆というよりも、安元知之という地方在住の知識人を中心に展開した農村における新劇運動

- という性質を持っていたと言える(拙論「農民を演じ(させ)る―農民劇場・嫩葉会・アイルランド劇」『文学 海を渡る(越境と変容)の新展開』三弥井書店、平成二八年)。
- (23) 中村星湖「空想と反響」(『大阪朝日新聞』大正一四年七月五日)
- (24) 農民演劇を理論化した飯塚友一郎も、後年「シングといふ郷土作家の天才を得て、いはゆる農民劇の伝統が開かれた」と、シングを重要視している(『農村と演劇―農村演劇の歴史的展望と新構想への示唆』(全国農業会家の光協会刊行、昭和二三年)。
- (25) 文部省調査局『日本の成長と教育 教育の展開と経済の発達』(昭和三七年)
- (26) 「中学校令改正 明治三十二年二月七日勅令第二十八号」、文部省『学制百年史 資料編』(帝国地方行政学会、昭和五六年)
- (27) 大槻憲二「時評 立体劇場再興」(『農民』第二巻第二号、昭和三年二月)
- (28) 大槻は「農村の観客」の「教化」と「洗練」の必要性を指摘したが、畑中小百合は「農村演劇が直面したのは、演劇的身体の問題であった」と「俳優」の身体に着目する(『農村演劇の誕生―一九二〇年代の農民文学運動とのかかわりから』(『大阪大学日本学報』二五号、平成一八年)。農民劇場は、農村の観客と俳優の双方にとって慣れ親しんだ演じ方や観劇作法などの演劇的スタイルを脱し、「農村演劇」が目指す演劇観へと適合させていくことを必要とする面でも「教化」的側面を持っていたと言える。
- (29) 前掲「農民劇場入門」

(すずき・あきよ 金沢大学准教授)