The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	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
Author(s)	須川, 渡
Citation	演劇学論叢. 2009, 10, p. 108-133
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97479
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

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――

須川　渡

はじめに

大都市を除く地方の芸術文化のあり方を模索するため、現在、「地域演劇」という言葉でこれまで取り上げてこなかった地方の演劇やコミュニティの演劇が取り上げられている。しかし、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。

たとえば、自分とは文化圏の違う演劇を観劇する際、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そぐわない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事の対立は、社会・経済がグローバル化した現在、特に国境を越えたインターカルチュラル演劇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。

本稿では、岩手県西和賀町（旧湯田町）における劇団ぶどう座について検討したい。劇団ぶどう座は戦後農村演劇の影響を多分に受けてきた。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になる湯田町の間には

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一九六九年に執筆された『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を検討したい。

一　劇団ぶどう座概略

劇団ぶどう座は、一九五〇年、岩手県と秋田県の県境、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、湯田村は一八八九年（明治二十二）に成立した。一九七四年（昭和三十九）に町制がしかれ湯田町となり、二〇〇五年（平成十七）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。年間降雨量は二〇〇〇ミリを越し岩手県の平均二倍にもなっている。日本でも有数の豪雪地帯であり、冬は積雪が二メートルにも及ぶ。

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。一九七五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、二〇〇五年までに三十集が発刊された。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、一九九三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、活発な活動がおこなわれている。[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今なお上演している。

銀河ホール創設後、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]

川村光夫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」は一九五九年に雑誌『北の生活』創刊号に掲載され、翌年に『演劇と教育』で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、劇団創設前後から川村の処女作『百万ドル』上演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一九五七年、『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ものは、川村の評論集『素顔をさらす俳優たち』（一九八七）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大橋喜一・安部文勇編『自立演劇運動』（一九七五）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』（一九六六）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ている[7]が、詳細な検証は行われていない。

二　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、一九四五年から一九四七年頃まで演芸会熱が続き、全国各地で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。一九四六年に『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。

富田は一九四八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。

この反省期を打破したのが、一九五二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、青年演劇や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、劇作家の栗原一登、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り、農村演劇において創作された作品は、実際の農村の生活を題材にして、封建的な農村の制度や生活に対する個人の価値観の葛藤を演劇で考える性質のものだった。

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、六〇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い。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おこなっていたのか。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一九四七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。

一九四七年五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、十月の『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』、武者小路実篤『地蔵経由来』『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。

今迄の芸能というと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一九三三年頃から一九四三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運動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。一九四八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』、小〆沢地区が『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』を上演した集団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」「イプセン研究（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] ぶどう座はこの『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、劇団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も明らかな通り、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一九五二年には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「これは両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ホリゾント幕の金額や、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も、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、一九五五年以降、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つた。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、各地に素晴しい発展をみせている。[15]

ここまでのぶどう座の活動を概観すると、演芸会熱やヤクザ芝居に打倒する気概や、コンクールでの受賞など、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、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あり、農村演劇全体の一翼を担っていたといえるだろう。

三　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、レパー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地域の状況にあった。

例えば、一九五三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ートリーにあげられることも多い。前年の秋に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、村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作品で第一生命のファースト座のために書かれた。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、一九五三年三月に雑誌『世界』に連載、同年十一月に読売ホール、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、かっての日本とちっ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わな（ママ）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事にあった。

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一九四一年に早くも立てられる。ダム事業の主体は、建設省（現・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、一九五三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。水没世帯五六五戸は、全国的にみても規模が大きい。国鉄北上線十五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った。さらにこのダムは湯田村の人口の二五パーセント、宅地の二九パーセント、農地の一六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四八〇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った。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った。

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。川村は一九六二年『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一九五九年に雑誌『北の生活』に掲載した「地域演劇論（二）」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大変長い上演時間であった。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（なまはげ）』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は、遠方からも観客が足を運び、身近な問題について野次や拍手がおこる盛況ぶりだった。

しかしながら、この巡回公演においても、ぶどう座が目標とする課題には到達していなかった。単なる娯楽だけではなく、『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狙いがあった。

一九五六年に川村によって執筆された処女作『百万ドル』は、こうした要求の延長線上にあるものといってよいだろう。この作品は湯田村に米軍の観測気球が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一九五四年頃から「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。

四　ぶどう座における解決法

四―一　民話の使用

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。その一つにあるのが「民話」の概念であろう。母・川村スエから聞いた昔話を一九五九年の『村の仇討』で劇化して以降、川村はほとんどの作品に湯田の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、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。

四―二　芸術語としての地域語

戦後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は、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。伊賀山は一九四一年に『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。一九五二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、地域語という二つの問題を自覚化し、自らの方法論を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現れたのが、一九六七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、一九五九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。一九六五年には湯田町で『結婚の申込』を合同上演し、一九六七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、全国青年大会以来十五年ぶりとなった。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「奇妙なといっていい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いては自明のこ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] ぶどう座は翌年一九六八年に「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、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ことかもしれま

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すれば、それなんだろうと思います。[35]

川村は秋浜の作品について、レパー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、大変だなぁと思っています。」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、六八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うのですが、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ー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。

五　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、一九六九年の『めくらぶんど』をとりあげる。『めくらぶんど』は、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、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]と評価された記念誌的な作品であった。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、二十三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」、つまり密造酒を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、呑めば「眼がみえなくなって、腹がやけるように熱くなっ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と、爺さまは呑めば命を落とす酒である事を明かし応酬する。「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。人口は一三〇〇〇人から約三千人にまで減少し、劇団ぶどう座のメンバーもわずか五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[40]べ、

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っ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、一九六九年六月十七日に、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] 同年七月三日に、ぶどう座第十四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、正式に『めくらぶんど』がレパートリーとして選ばれる事となる。八月の中旬、『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。九月三十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] 十一月一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、翌々年の一九七二年二月の『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呑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]

一九六九年六月十五日脱稿の初稿と一九七二年『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婆さまは役人にめくらぶんどを呑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。爺さまが呑めば命を落とす酒である事を明かす場面である。

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、おらが呑んで試してみる。

爺さま　呑むぞ。

役人　呑むぞ。

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　呑まれると困るっていうわけだ。……いや、呑む、呑んでみせるぞ。

爺さま　しかたがねぇ。呑みたかったら、呑んでくだされ。

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呑みました」そう書いでくだされ。そうでねぇと、おらが呑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ぇ。（またも柄杓をひったくる。）

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ぇ、呑みたがったら呑ませろ呑ませろ。

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

役人　とうとう降参したか。

爺さま　そのかわり呑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、おらが勝手に呑みました＞ど、そう書いでくだされ、そうでないど、このおらが呑ませで殺したど思われる。[48]

改訂前は、役人が自ら呑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ぇ、呑みたがったら呑ませろ呑ませろ」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ぇべ。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齢格好よ、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、大きなヘラでドンドンと雪を四角に切って下がらヘラを差し込んでぐっと持ち上げる。（略）ほーい。

役人は雪を堀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、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齢格好よ」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、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、川村が初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詣、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、戦中一九四三年に『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』（一九四九）『二十二夜待ち』（一九四六）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』（一九六六）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。年寄ってしまって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靭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歩推し進めた『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、以降執筆された『うたよみざる』で展開したと思われるが、これは別の機会に論じたい。『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』がうまれた六〇年代後半は、「「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、六〇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。

注

(1) 西和賀町の文化活動については『おらほ第三〇集』湯田町芸術文化協会編、二〇〇五年、六〇～七七頁を参照。

(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」『域に生きる劇場』芸団協出版部、二〇〇〇年、一六八～一七九頁

(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、岩手県社会教育協会、一九五九年、『演劇と教育』六五－六七号、国土社、一九六〇年に所収。

(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一九五七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、一九五八年、七八頁。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) 大橋喜一、阿部文勇編『自立演劇運動』未来社、一九七五年、三三頁

(7) 茨木憲『日本新劇小史』未来社、一九六六年、一五五頁

(8) 「青年大会部門の回顧」『青年演劇』岩手県教育庁、一九五五年、一一五頁

(9) 「公演にあたって」『第三回 芸能祭パンフレット』一九四七年

(10) 川村光夫「演芸会の名優達」『湯田町民誌 おらほ第五集』湯田町芸術文化協会編、一九八〇年、七四～八〇頁

(11) 川村光夫「新しい村創りと私達の劇団」『文学』二三号、岩波書店、一九五五年、三三頁

(12) 川村光夫「金曜勉強会計画（案）」『演劇ノート』一九五〇年

(13) 河野国夫『舞台装置の仕事』白水社、一九五四年、二〇一頁

(14) 『農村演劇入門講座 上』農山漁村文化協会、一九五八年、一七二～二〇六頁。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』、一九五四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) 工藤巌「はじめに」『青年演劇脚本集 第二集』岩手県教育庁、一九五七年

(16) 『ぶどう座第三回公演 挿話・良縁』上演パンフレット、九頁

(17) 広報ゆだ昭和二八年一一月号（『広報ゆだ第一集』所収、湯田町役場商工観光課編、北辰印刷、一九八〇年、三五頁）

(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、一九五四年、二頁

(19) 川村光夫「崖町に寄せる波 上演の意義」『ぶどう座第四回公演 崖町に寄せる波』パンフレット、一九五四年、三頁

(20) 『湯田町史』岩手県湯田町史編纂委員会編、一九七九年、七〇一～七一一頁

(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、一九六二年、七五～七六頁

(22) 広報ゆだ昭和二九年十一月号（『広報ゆだ第一集』所収、六三頁）

(23) 川村光夫「百万ドル」『農村演劇脚本集3』村山知義編、農山漁村文化協会、一九五六年、三〜二四頁
(24) 川村光夫「〝百万ドル〟をつくるまで」『農村演劇脚本集3』、二五〜二八頁
(25) 川村光夫「地域演劇論（一）」『北の生活』創刊号、五三頁
(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』第二号、農村演劇懇話会、一九五九年
(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』、一三八頁
(28) 川村光夫「やくざ芝居」『青年演劇運動史』、三頁
(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』、六七頁
(30) 前掲『北の生活』創刊号、四〇頁
(31) 『劇団ぶどう座第七回公演 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、一九五九年、六頁
(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、一九六〇年、七五頁
(33) 尾崎宏次「演劇における日本語の美」『言語生活』一九六七年十一月号、筑摩書房、四八〜四九頁
(34) 川村光夫と下村正夫のやり取りは一九五九年から一九七六年まで続いており、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送された事もあって、約三二〇通の往復書簡が残っている。
(35) 川村光夫から下村正夫への書簡 一九六八年（昭和四三）二月二十九日差出記録
(36) 川村光夫から下村正夫への書簡 一九六六年（昭和四一）十二月二十三日差出記録
(37) 田中千禾夫『劇的文体論序説 下』白水社、一九七八年、三六四頁
(38) 山田民雄「怨念のドラマ」『第一四回公演についての感想』劇団ぶどう座編、一九七〇年、八頁
(39) 『めくらぶんど』の引用は、『テアトロ』第三五六号（カモミール社、一九七二年）による。
(40) 同掲書、一四八頁
(41) 同掲書、一四八頁
(42) 同掲書、一四九頁
(43) 川村光夫から下村正夫への書簡 一九六九年（昭和四四）六月十七日岩手川尻消印
(44) 川村光夫から下村正夫への書簡 一九六九年（昭和四四）七月三日差出記録
(45) 下村正夫から川村光夫への書簡 一九六九年（昭和四四）十月一日千歳消印
(46) 川村光夫から下村正夫への書簡 一九六九年（昭和四四）八月二十四日岩手川尻消印
(47) 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。一九六九年六月十五日脱稿。
(48) 川村光夫「めくらぶんど」『テアトロ』一九七二年二月号
(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』は一九六六年初演された。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、一九八七）の中で指摘している。

(50) 川村光夫「濁酒挿話　めくらぶんど」一九六九年六月十五日

(51) 前掲書『テアトロ』、一五二頁

(52) 山田民雄から川村光夫への書簡　一九六九年（昭和四四）十一月十日赤坂消印

(53) 川村光夫『ぶどう座第十四回公演パンフレット』越後谷栄二編、一九六九年、二頁

(54) 佐藤好文「めくらぶんど」のこと『第十四回公演についての感想』、三頁

(55) 平野耿録「困難の中から生まれた飛躍」『第十四回公演についての感想』、三頁

(56) 扇田昭彦「解説」『現代日本戯曲体系8』三一書房、一九七二年、四一一～四二九頁

(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、一九七三年

(58) 下村正夫から川村光夫への書簡　一九五九年（昭和三四）十月二十日目黒消印