

# わらび座の活動理念と社会情勢との関わり

The Relationship Between the WARABIZA's Ideals  
and Changing Social Situations

侯 越

## I はじめに

一九九八年の長野冬季オリンピックが開催された際に、「日本の響き」<sup>1)</sup>と名づけられた長野オリンピック文化・芸術祭が催された。この文化芸術祭の出演団体として、日本音楽集団、鼓童及び地元の長野県三曲協会<sup>2)</sup>と並んで、わらび座も選ばれた。今回の芸術祭は、オリンピック精神に基づく平和を願うメッセージの他に、「オリンピックの感動と共に伝える日本の魂：」<sup>3)</sup>といううたい文句を打出している。つまり、この四団体が「日本の魂」を伝えるという芸術祭の主旨に相応しい存在として選ばれたのだろう。しかし、わらび座の活動が社会的に広く展開し、その活動理念が社会の主流の価値観に合流するまでには、その内部と外部に

おいて多くの変化があった。

わらび座の前身は、楽団「海つばめ」<sup>3)</sup>の名で一九五一年に東京に誕生した。半世紀近く、わらび座はつねに自らの創造を、単なる芸術家の自律的な芸能創造活動としてのみならず、社会的機能をもえた文化の一環として位置付け、社会の変化に結び付くような活動を展開してきた。彼らの活動は多様であるため、民俗芸能の現代的位相、地域の活性化との関係、民俗芸能の持つ教育的機能など、様々な可能性を示す研究対象である。しかし、わらび座に関しては、先行研究が不足するため、論を進める前に、いままでの活動状況をまとめ、その活動の全体像を把握することが重要である。本文の目的は、戦後の歴史を辿りながら、わらび座

の活動の特徴、わらび座の理念における変化と一貫性を見出すものである。つまり、わらび座を取り巻く社会状況を背景に据え、わらび座の芸能創造の理念とその実現方法に焦点を当て、わらび座と日本社会との間に、どのような相互交渉の関係が存在するのかを考察することである。異なる時代において、わらび座の社会運動への関わり方と芸能創作の方法が大きく変化したため、本論文は、わらび座の歴史を大きく四段階に分け、考察を進めることにする。

## II わらび座の誕生と農村地帯への移住

「海つばめ」の結成には、創立者の朝鮮戦争への反対と民衆社会への期待があった。当時の状況について、創立者の原太郎<sup>(4)</sup>がこう語っている。

「かつて日本の作曲技法ということが盛んに論議された時、私は真っ向うからそれに反対し、古典以来の豊富な世界の言葉をもって人間を語らねばならぬ、と考えかつ主張してきた。戦争準備の風潮の中で芸術家達が主観的意図はどうであろうと、国粹主義的反動に手をかす結果になることを悲しんだのだ。

ところが今、私はしきりに日本のうたを求める心が動いてやまない。民族の心が集結し、民族の愛と誇りをうちたてることだけが、今の芸術のただ一つあり方だと思っている。こういういい方は、何か芸術を第二義的に考え、政治的要因に従属させるかのようにとられるかもしれないが、私はそういう“考える”などということではなく、心の全体でそう思い、そう感じ、そういう気がしている。…十何年前と今と、一見相反した私の精神にこそ、実は私なりの芸術家としての背景が一貫していることを、多くの音楽の友達に理解してくれるだろう<sup>(5)</sup>」

この文章にはまず、戦前と戦後における原太郎自身の音楽観の変化が語られている。原は戦争の正当化を企てる国家の政治的イデオロギーに左右される当時の日本の音楽を批判し、それと対照的に「古典以来の豊富な世界の言語」を賞賛した。しかし、この「世界の言葉」は無作為に抽出されるものではない。彼は専門の作曲家に志して、三二才の時に対位法楽曲分析などの講義を受ける五年前に、既に日本プロレタリア音楽家同盟に加入していた。こういったプロレタリアへの

関心から、原にとつての「世界の言葉」は特にプロレタリア革命の発祥地であるヨーロッパ音楽の表現方法を意味していた。

しかし、戦時中の悲惨な状況を目の前にし、特に南国の島での捕虜生活を経験した原は次第に、苦しみのどん底から民衆を解放し、彼らを励ますのにもっとも有力な手段とは何かという問題を考えるようになった。豊富な「世界の言葉」にしても、かつての民衆生活から、洗練され、後に上流階級の娯楽となった古典的日本芸能にしても、これらの表現方法は民衆社会の土壌に根を下ろしていない。結局、国粹主義を提唱すると同じように、「古典以来の豊富な世界の言葉」を操る教養を身に付けたのが上流階級とエリート達であるため、国粹主義や国際主義に関する論争は、庶民の暮らしから離れたものに終始し、民衆生活の改善に何の役も立たないものとなってしまふ。民衆を支援する有力な芸能の表現方法はまず、彼らに親しまれやすい存在でなければならぬ。そのために、原は「日本のうた」、つまり、日本の芸能という表現方法を提唱することに至った。

「海つばめ」の運営形式は、主に東京都内にあるニコヨンといわれる日雇い労働者の仕事の現場や関東地方の農村地帯をまわって公演し、観客のカンパによって資金をまかなうものである。一年半の「海つばめ」の活動を、わらび座は次のように評価している。「一年半で学んだことは、すべての意味で私たちの後の活動の出発点になった。芸術の仕事が社会に責任のあるものと痛感しえた。：民族遺産の重要性が確信できた上で、人民の労働と生活を反映した作品を今後も主な焦点として追求して行く」。「民衆の生活と感性の中にこそ創造の源泉がある。民衆の中で生まれた芸術は、民衆の中でこそ育つ」という「海つばめ」時代からの創造理念は、その後、わらび座に受け継がれていった。

一九五二年に「海つばめ」がメーデー行進<sup>8)</sup>に参加した後、「ポプラ座」の名で北海道の小劇場や村や炭坑地帯を回り、観客のカンパにより、一〇カ月間の公演を行った。その間、東京の本拠地はメーデー事件で弾圧を受けたため、一座は民謡民舞の宝庫であり、一人の座員のふるさともある秋田県の仙北郡に移住する

ことを決めた。その時に、座名をわらび座へと変更した。以前のように、東京に在住しながら、時には地方での旅公演を行なうという活動方式と違って、わらび座ははじめて農村地帯を本拠地とする劇団運営を始めた。秋田県に移住した後、観客のキャンプだけに頼るのではなく、経営を徐々に軌道に乗せはじめ、これにより劇団活動の地盤は固まった。このように経営環境を整えるには、学校公演の存在が重要であった。

わらび座の学校公演がポプラ座時代の後半から始まった。仙北郡に移住して以降、わらび座は仙北郡の小学校の校長会、教員組合の推薦を得て、大曲市を中心に学校公演を広げた。一九五七年に、大曲市や秋田の青年文化サークルの主催によって行われたわらび座の四周年公演に、三千人の観客が集まったことは、わらび座の存在が秋田県の若者に注目されるようになったことを物語っている。このような青年会、婦人会などといった組織団体との提携によるわらび座の実行委員会方式の公演形態が次第に展開されていき、後にわらび座の劇団運営の特徴となる。

地元の住民に受け入れられ、公演の規模が拡大して

いき、わらび座の活動が軌道に乗り始めた時に、わらび座の内部において分裂が起きた。この分裂について、わらび座の二十年史ではこのように記述されている<sup>9)</sup>。

「一九五六年、二人の座員が芸術上の考えから東京に去った。それを引金にして、次々と退座者が出はじめる。…五七年には残った座員が座を建て直すつもりで持った総会で、またまた十四人全員が真二つに分裂して半数が別の劇団(10)を作るために去っていった。技術を磨いて舞台を好くするのが急務だとする主張と、農村の現実に徹するためには奉仕的に農民生活の中に深くはいらなければ何もできないという傾向との、調整の余地のない対立であった。」

劇団の運営が軌道に乗る前に、厳しい外部環境の中で劇団を存続させるために、わらび座は日常の公演に追われていた。当時のわらび座の演目には、ロシアやアジア各国の民謡、民舞、または芸術家による創作芸能が多く登場していた。農村地域に定住したものの、演技者が長期間にわたって民俗芸能の伝承地に入って、直接に地域住民から芸を習い、更にそれを舞台上に上げ

ることは少なかった。すそ野から民俗芸能を吸い上げ、新たな芸能を創造するという主張を打ち出したものの、わらび座の舞台には、地域の特徴がまだ充分に出されていなかった。農村地帯への溶け込みは、都会からきた劇団が山村僻地に生き生きとした文化を与えることにとどまっていた。

秋田に来て四年がたった頃に、わらび座の運営が軌道に乗り始め、足元が徐々に固まってきた。今後の活動展開の方針を決める時に、座員の間で意見が食い違った。農村社会の改革に関心を向けるという、それまでにわらび座が抱いてきた基本的な考えの他に、芸術活動に専念する考えが浮上してきた。両者が真っ向から対立したゆえに、分裂は起きた。分裂によってわらび座から離れた成員たちは「かかし座」を結成し、芸術活動に専念する方針に基づき仙北平野で活動していた。

この分裂は、わらび座内部における芸能創造の理念の相違によるものであった。芸能創造の理念が芸術の中に向う場合と外に向う場合では、芸能創造の理念と方法が大きく変化する。わらび座は発足された当初から、芸術活動を取り囲む外部社会の改善に大きな関心

を抱いてきた。集団としてのわらび座は自らの存在を社会的視点を持つ劇団として定義してきている。しかし、集団の理念とその成員の理念がつねに一致しているわけではない。成員たちがわらび座に入座した当初は、「芸術の仕事が社会に責任のあるもの」という座の理念に多かれ少なかれ同意の気持ちを抱いていた。それと同時に、芸術に携わる人間として、彼らは芸術表現を極めることによって自我を最大限に表現する願望を持っている。役者はつねに自分の中に、集団としての理念と個人の欲求との間の葛藤を抱き、両者の緊張関係を保ちながら、芸能活動に従事する。特に明確な創造理念を持つわらび座の場合は、役者の葛藤と劇団理念との調整がつねに大事な問題である。

分裂後に、わらび座に残った座員たちは座内において、「大衆と共に祖国の独立をうたい交わそうとする民主的、民族的歌舞団にわらび座を仕立て、演目も寄せ集めでなく我われ自身の民族歌舞を創ること」という考えを固めた。一九五九年に、「かかし座」は農村地域にとどまるか都会に戻るのかという再分裂の危機に直面した際に、その大部分の成員がわらび座に復帰

してきた。

一九五七年の分裂をきっかけに、わらび座では民俗芸能が伝わる地域での取材、学習が重視されるようになる。そして、居住形式だけの定住ではなく、芸能の創造活動における地域への定着が重視されるようになった。

### Ⅲ 労働運動団体との連携

六〇年代の初めから七〇年代の前半にかけて、日米安全保障条約の締結及び更新への反対が高まり、社会運動が全国的に広がった。この時代におけるわらび座の活動には、以前のようなただ単に好意的に民主や平和を訴えるのではなく、日米間の政治関係を含め日本国内に存在する不平等な支配と服従の力構造を対象化し、政治闘争への直接の支援が特徴である。わらび座は政治的にも文化的にも独立国家としての主権と、民衆の主権を追い求めることを目標とした。

一九五七年の分裂を乗り越え座内の団結力を強めたわらび座は、一九五九年の総会において、自らの活動の特徴を「独立した芸術創造団体」であり、同時にそ

の創造が「民主を求めるたたかいのイデオロギー活動の一つの形態でなくてはならない」と再確認した。闘争というわらび座の活動の時代的特徴は、一九六一年の座内報「野火」に掲載された原太郎の「現代のすべてのすぐれた事業は闘いの精神に貫かれている」<sup>13</sup>によって明示されている。この文章の中で、原は「わが美しい国土を愛し、その上に苦勞に堪えてつましく働く兄弟たちを愛し、その働きの歴史を愛し、それ故にそれらを傷つけねじまげるものを許さず、彼らと闘う決意をわがわらび座は宣伝しているのだ。(中略) われわれの仕事はさしあたり武器を帯びているわけではない、しかしそれはまさに「闘い」であることをあらためて銘記しよう」と述べた。原の語りは、民族の独立と労働者の権利を求める政治運動を積極的に支援するという、わらび座の主旨を鮮明に打ち出した。この時期の活動の主旨はわらび座の作品と活動形態に現れている。

日米安全保障条約の締結への反対をきっかけに、彼らは民族問題への意識を高め、芸能創造を通して日本の独立国家としての政治的主権を唱える。五〇年代に、

わらび座は中国、北朝鮮、ロシア、ベトナムなどといったような社会主義国家の代表的な民俗芸能を上演することによって、芸能の表現方法の豊さを求めた。五九年の座内総会以降、わらび座は、日本の民俗芸能を掘り下げ、日本の新しい民俗芸能の創造を目指すという方針を決めたのである。つまり、表現方法を模倣するのではなく、日本の土壌に根差した芸能創造を目指し、文化的独立を求めようとする。それに関しては、「三〇年史」ではこう述べている。

「わらび座の演目でも外国のもの、都会風のもの  
が、よりよい人生の約束のように映る。まわりの前  
近代的なおくれへの批判やよりよきものへの志向が  
その中にはあるとしても、この心理に含まれている  
現実逃避、人生に対する非実践的な姿勢についての  
反省はまったく欠けてしまっている。我われの側に  
ついていえば、民族伝統の評価から民族的自覚への  
機縁を求め、ここから農村荒廃の現象の原因を追求  
するなんらかの手がかりを、少しでも多くの青年た  
ちと共につかもうとする努力が薄れてきたことは否  
定でき(ない)」。<sup>04</sup>

この年より、わらび座は新たな民俗芸能の創造への本格的な取り組みを始めた。まず、東北六県の民俗芸能における調査を始め、同年に「民謡風土記秋田編」を作り上げた。そして、「鬼剣舞」や「鹿おどり」を舞台化することをきっかけにし、座員を現地に送り出し、芸能の保持者から直接に伝授してもらうことを始めた。一九六二年に民族芸術研究所が設立されて以降、新たな創造に備え、日本各地の民俗芸能を取材し続けてきている。

わらび座は作品で「闘い」というテーマを表現するのに、「下剋上」に関する題材を多く取り上げた。「下剋上」という言葉は通常、封建社会での支配者間の権力闘争に使われるが、わらび座はこの言葉を、支配されていた民衆が闘いによって自らの権利を勝ち取り、支配者と被支配者の権力構造が逆転されるという意味で使っていた。「下剋上」の主題を取り扱う代表的な作品のひとつは、六七年に上演された一作目の歌舞劇「炎の島」である。次第に高まっていく沖繩返還を要求する国民的運動に呼応し、この作品は江戸末期において奄美大島の人々が弾圧に抗する闘いを描いている。

同時代に、わらび座は労働運動を積極的に応援していた。彼らは以前のように自ら直接に工場や村での公演を組む他に、多くの労働運動の団体と関係を結び、特に都市部での公演規模を大きく拡大した。その中で、特に労音との提携関係による公演の規模が大きく、この関係は長く続いている。一九六二年一月に、関西・四国・名古屋の労音の共同企画によって、労音の例会での約一カ月にわたるわらび座の出演が実現された。更に、一九六三年の一月から三月にかけて、東京・大阪・横浜の三労音の共同計画によって、わらび座は労音の例会で延べ七十二回の公演を行ない、観客数が十六万人を上回った。その後も、原太郎が労音の例会で講演を行い、わらび座が独自でまたは他の座との共同公演によって、労音の例会に度々出演していた。

生活環境の改善を求める民衆の闘いの力と、闘いにおける民衆の団結といった内容は、次の時代まで、わらび座の作品のテーマとして持ち越された。その代表作品の一つは、わらび座の創立二〇周年を記念するために作られた二作目の歌舞劇「東北の鬼」である。作品は幕末に起きた南部三閉伊大一揆の物語を描き、表

現方法としては、岩手に伝わる民俗芸能である鬼剣舞を用いた。鬼剣舞は、踊り手が鬼の面をかぶり、剣を振りながら、悪霊を振り払い場を鎮めるといふ、力強さを持つ踊りである。この踊りは、六〇年代以来のわらび座の「下剋上」をめぐる闘いのテーマを象徴的に表現したものであるといえよう。「東北の鬼」では、地元伝わる鬼剣舞にさらに躍動感と逞しさを増し、農民の結束と決起を表現し、農民の闘争というテーマを明示している。

#### IV 民衆との直接的なつながり

六〇年代においては、わらび座は公演活動を通して、政治的文化的権利を求める労働運動に積極的に参与した。七〇年代に入ると、社会全体が大規模な政治闘争の時期を過ぎ安定期に向う。労働組合や労働運動の団体の活動が減少することはわらび座の運営に大きな影響を与えた。七〇年代以降のわらび座の活動の主題は、各地の支局の開設と市民実行委員会の展開、地域への密着といった内容へと変化していく。

六〇年代では、わらび座は労働運動の団体を通して、



活動規模を大きく拡大した。しかし、大規模な労働運動が去った後に、新たな観客層の開拓の問題に迫られた。このような状況に直面したわらび座は、一九七一年に公演の普及活動、つまり営業の全国的展開を目指し、関東・関西・東北に支局を開設し、新しい観客を獲得することに力を入れる。彼らは商業演劇のように大手のチケット販売業者に頼らず、主に公演地域の有志や婦人会、町内会などの人々との直接対面のコミュニケーションによって公演活動を活発に展開した。

このような営業方式について、ユネスコ機関の国際演劇協会副会長を務める韓国のキム・ジョンオクは、わらび座と劇団四季を対照的な例として考えている。当時のわらび座の国際部長を務めた是永がキム・ジョンオクの考えをまとめ、以下のように述べている。「劇団四季はブロードウェイのヒット作品をコマースチャルベースで上演し成功している典型として、わらび座は自国の民族芸能をベースに地域実行委員会方式で上演し成功している典型として、とくに世界の演劇人は興味をもつ」。

市民実行委員会による公演方式の特徴は演技者の養

成においても現れている。わらび座の舞台で多く表現されるのは、庶民の生業労働や暮らしである。演技者の養成においても、民衆との一体感を重視し、庶民の憧れの的になるようなスター体制で観客を引き寄せるのではなく、庶民と心の通わせられるような演技者の育成が要求された。この目的に基づき、観客に直接に触れ合う機会として、わらび座ではすべての演技者が最短でも一年、公演の営業活動に従事するシステムを作り出した。このような方法は、劇団の経営が難しく、専属の営業担当者が不足する事態を補う作用も果たしている。

社会変革に関する強いメッセージを含むわらび座の舞台の実現には、実行委員会方式の運営システムが重要な意味を持つ。それによって、わらび座の舞台は市場原理に完全に支配されることなく、価値観を共有する人々たちを観客として迎え芸能活動を展開する可能性が生まれてくる。また、観客とわらび座との間に存在する仲間意識は、芸能の表現力といった技術的な面を補うことができ、演技者が日々の身体訓練から離れ、一時的に営業活動に従事することの基礎条件を成して

いる。

七〇年代以来、わらび座は独自の劇団公演の運営方式を形成しつつ、本拠地での地域への定着を推進した。この時期における地域への定着は、わらび劇場と宿泊施設のわらび会館の建設に顕著に現れている。

旅公演を続ける東京の劇団が秋田の農業地帯に移住してきた当初は、彼らが地域の住民にとって異質な存在だった。よそ者を敬遠する気持ち以上に、社会問題の解決に強い関心を抱くわらび座の理念に、地域の人々が違和感を覚えることも少なくなかった。このような状況の下で、大曲を中心にして広がった学校公演が、わらび座に地域へ溶け込む確実な第一歩を踏み出させた。わらび座の学校公演は、その後共産党系のものとされ、一時的に下火になっていった。だが、学校公演において、「闘争」といった政治的内容を抑え、健康さと明るさを表現することによって、わらび座の舞台はまた徐々に教員たちに受け入れられるようになった。戦後の大きな社会変動の中で、多くの地方の教員が社会問題に関心を抱き、わらび座の理念に共鳴したことが、わらび座による学校公演の拡大の大きな背景であ

る。

わらび座にとっては、学校公演が地域定着の重要なきっかけであるのみならず、その後さらに大きく発展したわらび座と学校教育との結び付きの始まりでもあった。わらび座と学校教育との結び付きについては、別稿を用意する。

学校公演を通して、異質な存在だったわらび座が少しずつに地元の人々に知られるようになる。一九六四年頃に、わらび座は自らの資金の他に全国の数十万人からのカンパによって建設地を購入し、いくつもの簡単な施設を建てた。しかし、それは立派なものではなく、地域との密着が不十分であった。地域の住民に自らの定住志向を強くアピールし、地元の人々の信頼を増したのは、一九七二年のわらび劇場と七五年のわらび会館の建設である。劇場と会館の建設は、一九六二年に立てられた「民族芸術の根拠地」を作るというわらび座の五年計画の延長線にある。

民族芸術研究所、劇場、五階建ての宿泊施設の建設は、わらび座の地域への定着を示したばかりではなく、わらび座を民主主義や民族芸術を求める人たちの聖地

に仕立てていく。わらび会館が建てられたことによつて、多くの団体がわらび座を訪れる環境が整った。わらび座と関わりを持つ様々な団体の中では、学生を中心とする「学生民族文化研究集会」<sup>(8)</sup>と学校の先生による日教組や歴史教育協会が代表的であり、そのつながりが今日まで続いている。日々の公演活動をやりこなすだけではなく、民族芸術のすそ野を広くするという方針の下で、わらび座は若者や学生たちへの呼びかけを重視している。このような活動は経済的効果がすぐ現れてこないかもしれないが、長期的には、わらび座の舞台に親しみを持つ観客を数多く開拓し、さらにこの観客層を地域で広げていくといった総合効果を生み出している。

同時期におけるわらび座の観客層のもうひとつの特徴は、ライオンズクラブ、中小の経済団体などが加わったことである。労使関係が緊張し、闘いのテーマを多く取り上げた六〇年代では、こういった現象は見られなかった。観客層の拡大は、社会環境の変化と、わらび座の内部において、民衆対資本家という二項対立が少しずつ緩和し、支配と服従のような上下の構図では

なく、人と人のつながりを横の構図で捉え始めた時代の変化を物語っている。また、安定成長期に入った当時では、中流階級の拡大によって、「下剋上」のような闘争のテーマは社会的に受け入れにくくなり、観客のわらび座離れが起きていたため、わらび座には新たな方向転換が必要であった。

## V 人間性を求める芸能創造

八〇年代の半ばから、わらび座の活動が多様に展開する。芸術創造においては、政治的理念を表現する道具として芸術創造を捉えるのではなく、芸術の社会的教育機能を重視する上で、「共生」といったような人間同士のコミュニケーションの大切さを訴えることを課題とする。芸能創造においては、六〇年代の「下剋上」のテーマを経て、八〇年代の半ば頃に「人間性の回復」のテーマを打ち出すに至った。一方、劇団の経営においては、企業化を進め、芸能活動の基盤を整えつつある。

わらび座における人間同士のコミュニケーションという主題は、主に社会環境への対応であり、それを多

方面とのコラボレーションにおいて実現しようとしている。八〇年代の半ば頃から、わらび座は社会との対話の場を多く設け、多様な価値観を受け入れる体制を整え始める。八四年に、わらび座がこの年を「社会の状況と文化の仕事への分析の年」として位置付け、座内で「今、我々にどんな文化が必要か」という討論を行った。八六年には「人間性と文化・芸術活動の使命」の第一回全国交流集会を開いた。この交流会には日本全国から労働組合、わらび座公演をきっかけにして生まれた民謡、民舞サークルや文化団体等二十三が参加した。八七年に「わらび座と文化運動を考える会」が発足し、演劇評論家、教育者、役者、研究者、弁護士など多分野の人たちとの会話の場が設けられる。

国内においてコミュニケーションの場を広く設けると同時に、わらび座は文化芸術運動が盛んな国々の事例から様々な方法を吸収してきた。七五年に原太郎を含める三人の座員が、文化状況を視察するためにフランス、イタリアを訪問して以来、非社会主義国家との交流が次々と行われた。八〇年代の半ば頃には、月刊『わらび』にイタリアの文化運動に関する研究が連載

され、座員とわらび座支持者の視野を広げた。九〇年代に入って以降、わらび座の数人の責任者がアメリカのNDPOの劇場を視察し、劇団の持つ社会性と、芸術創造の土台となる劇団の経営の両側面から新たな可能性を探ろうとしている。

わらび座が形成されて以来、劇団の社会性への追求は絶えず行われてきている。しかし、劇団の運営が成り立つには、社会のあり方と、役者や観客の生き方を問う活動だけでは不十分であり、作品の興業的側面にも関心を寄せずにいられない。三十数年の間、わらび座は素朴でありながら熱意のこもる作品を作り、価値観を共有できる特定の観客層に対して演じてきた。当時は、普段、芸術を楽しむ機会の少ない低収入層の労働者がこのような観客の大部分を占めていた。しかし、中流階層が大きく膨らむ時代に入ると、興業メディアがあふれ、観客を獲得するのに、作品の内容と表現方法が問われるようになる。特定の観客層を相手にする舞台にとどまるか、一般化を求める舞台活動を広げるかという選択に迫られたわらび座は、後者を選んだのである。

観客層を一般化することによって、わらび座の舞台においても、変化が起きている。元宝塚の演出家を含め、他分野の専門家とのコラボレーションによってミュージカルの「男鹿の於仁丸」、「春秋山伏記」、「龍姫」、また冒頭に例として挙げた舞踊劇「いのちの祝祭」を作り上げた。これらの作品に共通するのは、わらび座が互いの違いを認めながらも、人間同士や人間と自然との調和を訴えるところである。対立の時代が過ぎ去り、今は、共に生きる可能性を探ることにわらび座は創作の重点を置いている。

近年わらび座の舞台で起きた色々な変化をまとめてみると、単なる言葉の発信より総合的芸術としての作品を作るような傾向が目立っている。つまり、自らの芸術創造の理念を観客に押し付けるのではなく、芸術作品に含まれる豊かな空間を生かし、様々な捉え方の可能性を観客に委ねるようにと、わらび座の舞台が変化してきたのである。

わらび座の経営基盤の建設も、九〇年代に入ってから大きく進んでいる。九二年に温泉「ゆぼぼ」をオープンし、劇場を含める総合的休暇施設を作り出す。九

六年には、わらび座は株式会社「たざわこ芸術村」を発足させ、現在、劇団とたざわこ芸術村の事業部門を柱に、年商十数億、従業員三百人以上の株式会社に成長した。

## VI おわりに

わらび座は自らの芸能活動を通して、つねに社会的改革の使命感を抱いてきた。終戦後の回復期において、低収入層の人々を励まし、明るい将来への希望を広げようとした。六〇年代においては、わらび座が労働運動に携わり、政治的イデオロギーに基づく創作活動を行っていた。この時代になると、労使問題や環境改善などをめぐり、より多くの人たちが人間の権利と自立に目覚め、社会運動や文化運動はより日常化していく。このような背景の下で、わらび座の理念を受け入れる人が増加し、わらび座の公演が急速に全国的に広がっていく。しかし、七〇年代始めのオイルショック後、労働運動の勢いが急速に低下した。このような社会変化に応じる新しい作品のテーマを見つかるまでには、わらび座が一時的に危機に直面した。

八〇年代以来、わらび座は多様な人間像を描くことによって、人間のあり方に焦点を当てた。九〇年半ばから、わらび座は、特に人間同士のつながりと共生のテーマを打ち出した。共生とは、開かれたシステムにおいて、様々な異質的なものの積極的な共存を意味することである。また、この共生の考えは、価値観の強要や社会の同質化を方向づけるのではなく、異質的存在を認め合う上で新しい結合関係を目指すことを意味する。共生の主題は今後のわらび座の活動に多様な可能性を生み出す。

わらび座は興業収入の増加を芸能活動の最大の目的とせず、つねに社会問題の解決に目を向けている。社会情勢の変化に応じながら、彼らは社会問題に対する自らの捉え方を模索してきた。本論文は現時点のわらび座の活動を把握するために、社会状況と結び付けながら、わらび座全体の活動理念の変化に焦点を当てた。このような歴史的視点は、わらび座における創作芸能の形成、集団理念と個人追求との葛藤、芸能活動の社会性など、今後より細部にわたって行われる分析の土台を成している。

謝辞：本稿は、財団法人旅の文化研究所奨励研究による研究助成を受けて行われた研究（研究題目「旅する民俗芸能による共生社会の創造―秋田県たざわこ芸術村の事例を通して―」の成果の一部である。たざわこ芸術村に滞在中には本当に多くの方々にお世話になりました。ここに記して感謝いたします。

注：

(1) 長野オリンピック文化・芸術祭を主催したのは、(財)長野オリンピックク冬季競技大会組織委員会と「日本の響き」実行委員会であった。

(2) 長野オリンピック文化・芸術祭のパンフレットでは、これらの出演団体について、以下のような説明が載せられている。日本音楽集団は、「一九六四年に、邦楽界に新たな動きがありました。それまでの伝統的な日本音楽の枠を超え、スピード感、力強さをバネにして誰にでも親しめる新しい邦楽のあり方を求める一群が誕生したのです」。鼓童は「和太鼓を中心とした伝統的な音楽芸能に無限の可能性を見出し、つねに新しい音の創造を試み続けている集団」であり、長野県の三曲協会は長野県内の箏、三味線、尺八の演奏家団体である。わらび座は「現代日本の市民の闊達な精神を伝えるステージ」である。

- (3) これは正確には第二次「海つばめ」である。第二次「海つばめ」は原太郎、横山茂、雨宮すみえによって発足された。一九四八年に、反戦と民族芸術の追求を目標に、原太郎を含む七人の音楽家によって、第一次「海つばめ」が発足したが、それぞれのメンバーが本業を持ったために、公演活動が難しくなり、一年で解散した。
- (4) (一九〇四―一九八八) 兵庫県に生まれ、九才の時に大阪に移り住んだ。東京帝国大学理学部物理学科に入学したが、中退した。その後、東北帝大法文学部に入学し、一九三一年に同校の経済学部を卒業した。同年、日本プロレタリア音楽同盟に加入した。石油会社(会社は後に他会社と合併し昭和石油株式会社となる)に務めながら、作曲を学んだ。一九四三年に石油技術者として陸軍に徴用され、敗戦後、スマトラ付近の島で一〇カ月の捕虜生活を送った。その後、昭和石油に復職したが、一九四八年に「海つばめ」を結成し、一九五〇年に芸術活動に専念するために会社を退職した。五〇年代の数年间は、中国で過ごした。一九六四年に、わらび座の中国、朝鮮、ベトナム訪問団の団長を務めた。その後、わらび座の指導者として作曲活動を続け、「東北の鬼」などを作曲した。
- (5) 創立三〇周年記念誌編纂委員会、一九八二、五〇―五一頁
- (6) 創立三〇周年記念誌編纂委員会、一九八二、四九頁
- (7) 創立三〇周年記念誌編纂委員会、一九八二、五七頁
- (8) 血のメーデー事件といわれる。一九五二年五月一日、第二十三回メーデーにあたって、政府は恒例の会場である皇居前の人民広場の使用を許可しなかった。日本労働組合総評議会は、この不許可を憲法違反として取り消しを求める訴訟で勝訴したが、政府は不許可を取り消さなかった。武装警官隊が人民広場に入ったデモ隊と衝突した。デモ隊側は一人が射殺され、一人が死亡、負傷者が多く出た。その後、警察はこの衝突事件に騒乱罪を適用し、負傷入院者を逮捕し、千二百三十人を検挙した。
- (9) 創立三〇周年記念誌編纂委員会、一九八二、六六頁
- (10) 「かかし座」の名でわらび座の近くで本拠地を構えて活動を展開した。
- (11) 創立三〇周年記念誌編纂委員会、一九八二、六七頁
- (12) 創立三〇周年記念誌編纂委員会、一九八二、六七頁
- (13) 原太郎、一九八三、四〇頁
- (14) 創立三〇周年記念誌編纂委員会、一九八二、六九―七〇頁
- (15) 正式名称は「全国勤労者音楽協議会連絡会議」である。昭和二四年に、その後参議員を務めた日本共産党中央委員の須藤五郎の考えに基き、「良い音楽を安く、多くの人に聴かせる」を目的に、大阪の関西勤労者音楽協議会(関西労音)が結成された。その後次第に全国へと広がり、昭和

三〇年に第一回全国労音連絡会議が開催され、全国的連携の体制が作り上げられる。昭和三六年に六十四万人の会員を擁したが、その後次第に会員数が減少し、現在の会員数は一万人くらいといわれる。

(16) 江戸末期の弘化(一八四四―四七)、嘉永(一八四八―五三)に二度にわたり一万五千人の岩手の農民が藩政に抗するために仙台へ越訴したことによって、名づけられた。

(17) 是永幹夫、一九九三

(18) 「学生民族文化研究会」の略称は「民文研」であり、毎年の夏休みに各地大学の民謡サークル、合唱サークルの会員たちがわらび座で合宿を行なう。

### 参考文献：

アレクサンダー・ディーン著、飯塚友一郎訳

一九二九 『公共小劇場その方法』東京：博文館

上田久七

一九三四 『村落劇場』東京：学而書院

是永幹夫

一九九三 「わらび座の郷」近況、「地域文化環境経

済研究会(Circular) No. 八、京都大学経済学部

セオドア・シャंक著、鴻英良、星野京、大島由紀夫訳

一九九八 『現代アメリカ演劇―オルタナティブ・シア

ターの探究』東京：勁草書房創立三〇周年記念誌編纂委

員会

一九八二 『日本の歌民族の舞―わらび座の三〇年』秋

田：民族歌舞団わらび座

原太郎

一九八三 「現代のすべてのすぐれた事業は闘いの精神に貫かれている」、『原太郎芸術論集』東京：未来社

福田定良

一九五七 『日本の大衆芸術』東京：青木書店

民族芸術研究所紀要第三号

一九七七 続『東北民衆の闘いと文化』秋田：民族芸術

研究所