

論文

一九五〇年代における文化運動のなかの民俗芸能

——原太郎と「わらび座」の活動をめぐって——

西 嶋 一 泰*

はじめに

「わらび座」という興味深い集団がある。わらび座は、一九五〇年代から、各地に伝わる民謡や芸能を収集し、舞台化し、自分たちで実際に上演している劇団である。国内外で公演活動を展開し、拠点の秋田には、七〇〇人を収容できる「わらび劇場」、温泉・宿泊施設、研究所を持ち、ツアー客や修学旅行生の受け入れも積極的に行っている。近年では、文化庁や秋田大学とも連携するといった多彩な展開もみせており、一九九八年の長野オリンピックの芸術祭にも和太鼓の「鼓童」らとともに出演を果たしている。「日本文化」を題材に多様な活動を展開するわらび座は国内の劇団の中でも独特の存在感がある。

そしてこのわらび座こそが、現在の民俗芸能とその周辺における多様な担い手——学校教育や大学のサークル活動あるいはプログループなど——の源流の一つともいえるべき集団である。従来の民俗芸能研究は民俗芸能の伝承地以外の場所で活動を展開する外部の演者たちを取り扱ってこなかった。それは、橋本裕之が指摘する民俗芸能研究に内在する「伝統」「素朴」「古風」を絶対視するイデオロギー¹によるものだろう。このイデオロギーは重要無形民俗文化財という制度も生み出した。従来の民俗芸能という文脈において「民俗の保存」こそが目的だったのである。ゆえに現代の劇団がいくら民俗芸能を扱ったところで、それは「伝統」でも、「素朴」でも、「古風」でもない。研究や保護の対象とみなされることはまずなかった。だが、近年の民俗芸能研究は、先の橋本をはじめとして民俗芸能の現在と向きあおうとしている。

私たちは「民俗芸能」を囲い込む神話化の過程を回避して、その因習的な枠組じたいを放棄するべき時期に近づいているのかもしれない。(中略)「民俗芸能」にかかわる当事者たちがメディア・ミックスとでもいえるべき今日的な状況を前提しながら、いかなる身体的な知識を維持している(いない)のか。その消息を深く問うていかなければならないのである²。

橋本はこのように民俗芸能を取り巻く現在の状況に目を向けようとするが、その焦点はあくまで民俗芸能が伝承されている地元の現在であって、わらび座をはじめとする外部の演者たちを主題化するには至っていない。だが、一九五〇年代から民俗芸能を収集し、自分たちで試行錯誤を繰り返しつつ芸能を上演してきたわらび座は、橋本の言う「メディア・ミックス」的状况を作り出した当事者の一部であり、かつ、芸能収集、舞台化、メディア展開など近代的状況に最も近くで臨んでいた団体なのである。私は、「民俗の保存」を志向していた無形民俗文化財の指定や従来の民俗芸能研究とは異なる、「芸能の実践」というアプローチからみるもうひとつの民俗芸能³の現代史の可能性を、このわらび座からはじまる流れに見出したい。わらび座の取り組みは、ある意味で、近代における民俗芸能のありかたを模索していると捉えてよい。そしてそれは、今日の民俗芸能について、ひいては「伝統」について

キーワード：民俗芸能、文化工作隊、日本共産党、民族芸術、海つばめ

* 立命館大学大学院先端総合学術研究科 2009年度入学 共生領域

考える際のヒントを含んでいるだろう⁴。

本稿では、そのような視点からのわらび座研究の初発の問いとして、「なぜわらび座は、「民俗の保存」とは異なる論理で民俗芸能を扱う「芸能の実践」集団となったのか」ということを明らかにしていきたい。そして本稿では、主にわらび座の初期、特にその前身である文化工作隊海つばめに焦点をあて、原太郎およびわらび座の著作の言説を読み解きながら、サークル運動・国民的歴史学運動に関する研究を参照しつつ、その問いにせまりたい。

さて、わらび座についての先行研究だが、わらび座自身や創設者の原太郎によるものを除けば非常に少ない。わらび座によるものとして、座の創立一〇周年を記念して刊行された『日本の歌をもとめて』（未来社、一九六一）、創立三〇周年を記念して刊行された『日本の歌民族の舞』（わらび座、一九八二）がある。また、原太郎についてであるが、『原太郎芸術論集』が一九七四年から一九七六年にかけて未来社から全三巻で刊行されており、戦前の論文や座内報に書かれた文章が参照しやすくなっている。だが、これらの文献を中心に持ち上げ、考察した研究はみられない。わらび座が企画している修学旅行を取り上げた及川和男『わらび座の修学旅行』（岩波ジュニア新書、一九八七）や、わらび座のヨーロッパ公演の記録である菅井幸雄『わらび座ヨーロッパと出会う』（岩波ブックレット、一九九〇）など、その都度のわらび座の活動について触れたものはあるが、わらび座が成立した経緯やその歴史的意義が対象とはされてこなかった。まとまったわらび座研究という意味では、ほとんど唯一のものである侯越「実践共同体における文化創造——わらび座における創作芸能の構築」（千葉大学大学院社会文化研究科博士論文、一九九九）では歴史の変遷をとりあげてはいるものの、基本的には実践共同体としてのわらび座の活動に焦点をあてており、一九五〇年代の思想的背景や文化運動の状況との関係性や、なぜわらび座が民謡民舞の、民俗芸能の創作活動を行う集団として成立しえたのか、という考察は行われていない⁵。文化運動については、道場親信「下丸子文化集団とその時代 五〇年代東京南部サークル運動研究序説」（『現代思想』三五—一七、二〇〇七）が、わらび座と同時代のサークル運動、文化工作隊についての詳しい考察を行っている。当時の時代背景を考えるうえで大いに参考になる。

道場の議論は、一九五〇年代の文化運動を、共産党の複雑な政治史に従属するものと捉えるのではなく、サークル固有の文化的な可能性について持ち上げようとする近年の研究と同心円を描くものである⁶。私の立場もまたこの同心円上にあるものだが、道場らには、サークル活動の文化性や創造性を強調し、共産党の政治史への従属を忌避するあまり、見逃している部分もある。たとえば道場は、下丸子文化集団の特徴を、共産党の指導を受けている集団（わらび座など）とは異なり、労働者自身によって自主的に運営が行われていた点にあると指摘している⁷。しかし、共産党からの指導をうけていたとして、それが考察すべき対象から外れるわけではない。道場が下丸子文化集団を通して文学の可能性について論じたように、私はわらび座を通して民俗芸能の可能性について論じたいのである。

1、文化工作隊「海つばめ」の変遷と原太郎

では、そもそも、わらび座というのはどのような集団なのか。わらび座は一九五〇年代に活動を始める日本共産党の文化工作隊であった。文化工作隊とは、その当時の日本共産党が大衆のなかに入っていくために組織していった文化活動を行う集団である。ただ内実は、各地で多種多様な文化工作隊やサークルが組織され、自主的な活動が活発になされたため、概念としては幅のあるものとなっている⁸。

一九五一年に、わらび座の前身となる文化工作隊「海つばめ」（第二次）が、東京の日雇労働者いわゆる「ニコヨン」⁹の人々を相手に歌や民謡を上演する楽団として旗揚げする。その後、一九五二年には北海道を巡演する「ポプラ座」と名前をかえ、一九五三年に秋田にたどりつき「わらび座」として活動をはじめ、現在に至る¹⁰。

このわらび座およびその前身である海つばめの成立について考えるとき、その創立者であり、その後も中心人物であり続けた原太郎をみていかねばならないだろう。原は、一九〇四年兵庫県に生まれ、その後東京帝国大学に進学するも中退、東北大学経済学部を卒業し、一九三一年に日本プロレタリア音楽家同盟に加盟、翌年には書記長に選出されるという経歴を持つ作曲家であり、活動家だ。この戦前の原の経歴で注目すべきは、日本プロレタリア音楽家同盟のなかで組織された移動音楽隊での活動である。当時、ドイツから帰国し指導者的立場にあった千田是也

によって紹介されたドイツの「めざまし隊」を模倣してはじめたという小規模編成で、街頭をまわって音楽や風刺劇を演ずるスタイルは、のちの海つばめにつながっている¹¹一九三四年、日本プロレタリア音楽家同盟は弾圧により解散。原は、伯父のツテをたよりに、新津製油所に入社する。石油技術者の研修で、秋田と新潟の工場へ行くわけだが¹²、工場の若者たちとの宴会で、ある事態に遭遇する。

やがてどこからひっぱってきたのか、大きな太鼓を打ちはじめた。すると中で声自慢らしいのが音頭をうたい、全体の曲調が八木節に大変似通っているのを、うたいおどり、えらいさわぎで三、四十分もつづいた。きいてみると“柏崎おんど”といって盆踊りのうただそうだ。柏崎方面にその工場の分工場があり、そこから来ているものが多いせいだろうということだった¹³

宴会の途中で、いきなり太鼓がなりだし、若者たちがうたいおどる光景に原は面食らう。このときの原はまだその中に飛び込んでいき、「柏崎おんど」を習得しようとはせず、ただ目の前で起こった事態への説明を近くのものに尋ねるとどまった。

一九四三年、石油技術者として陸軍に徴用されシンガポールの燃料廠に配属され、終戦後は英印軍の捕虜となり、レンバン島で捕虜生活をおくる。原は、この戦争体験の中で自分がやってきた音楽そのものへの姿勢を見つめなおすこととなる。革命運動に参加していたが戦争を止められなかったことへの後悔¹⁴を胸に、日本に帰れたならば「人民の中にしっかり根に持つ」芸術活動を行うと決心するのだ¹⁵。それを象徴するエピソードが、捕虜キャンプで行われた演芸会だろう。

歌の好きなやつを十人ほど集めてスコットランド民謡なんかを週に一度ずつ練習したことがある。しかし、十人以上は増えなかった。なにしろ譜の読み方から講習しなきゃいけないからね。ところが教えて、そんなもの頭に入るもんじゃない。結局パートごとに教えて、高声と低声の二重唱ぐらいにしかならない。四重唱にしたらゴチャマゼになって取捨つかなくなる。(中略) そのうち演奏会があつてね、燃料廠企画課の合唱として出るようになったんだが、みんな自信がないもんだから、当日になつたらいなくなっちゃった。／演芸会は、夜、ジャングルの中に伐り開いた小さな広場に架設舞台を作って、アセチレン灯で照らして、ニワカ芝居とか浪花節とかやるんだ。それはなかなか民族的、民衆的なもんだね。合唱の連中が自信ないといっても、歌えないというのではなくて、そういう民族的、民衆的ななかで洋風のをひとつやるというのが恥ずかしかったんだろう¹⁶。

原は、この捕虜キャンプでつくった合唱サークルに自らの戦前の活動を重ねたのではないだろうか。西洋音楽を扱う合唱サークルは、ある程度の人数が集まりはするものの、それ以上の広がりを持たない。民衆にうったえないばかりか、肝心なときに四散してしまう。かわりに民衆が熱狂するのは、もっと身近で、「民族的、民衆的な」ニワカ芝居や浪花節といった芸能だったのである。原が捕虜生活のなかで戦後に大衆の中での音楽活動を決意し、その素材として「民族的、民衆的な」ものを想定しうる環境にはあったのである。

そして原は、一九四六年に復員し、昭和石油に復職する。そこでの労働組合を組織するにあたり、一九四七年に日本共産党に入党する¹⁷。そして、翌一九四八年、日本共産党党員芸術家会議に出席。海つばめ結成の契機が訪れる。

一九四八年七月、吉祥寺の前進座で、日本共産党の党員芸術家会議が催されたが、そのとき野坂現議長、故徳田書記長などから、党員芸術家が民衆の日常の要求と党の政治課題にこたえる芸術活動を行うように要請された。このことが、わたしたち何人かのものが「わらび座」の前身「海つばめ」を組織したおもなきっかけになった¹⁸。

また「このころ日本に伝えられた中国文工隊のうわさも大きな魅力だった」¹⁹という。そしてすぐ、一九四八年八月に第一次海つばめが結成される。だがこのときは、原をはじめメンバー数名も、仕事の片手間に活動をしていた

ため、一九五〇年に原が帰還者楽団に参加したことを契機として解散する²⁰。だが、原はこの帰還者楽団をすぐやめることになる。その理由は日本の伝統をめぐるものだった。原が、日本の素材を中心に扱うべきだと主張したのに対し、帰還者楽団はソビエトのものを中心に扱うべきとしたのだった²¹。ここで考えるべきは、当時の文化運動における日本の伝統、たとえば民謡をめぐる当時の人々のスタンスである。おなじ一九五〇年代の文化運動の文脈を共有しているにもかかわらず、民謡や民舞を扱った文化工作隊は海つばめの他はほとんどいなかった。当時の共産党は、「民族文化」や「国民文化」を創造することに積極的であったにもかかわらず、である。

ここで少し脇道にそれるが、その日本の伝統へのスタンスが常に問われる立場にあった歴史学の文脈から、のちに国民的歴史学運動のリーダー的存在となる中世史家石母田正をめぐる当時の状況をみてみよう。石母田は原と直接の関係はないが、民衆に入っていく「民族文化」を創造しようとした態度は原のそれとかなり近いものがある。だが、その石母田が民謡に対して当初とっていた態度について、小熊英二は以下のように述べている。

一九四八年八月には、「民族文化を守れ」というスローガンのもとに行われた東宝争議が警察と占領軍によって弾圧され、「民族文化」への注目が集まった。そして石母田は一九四八年十一月の座談会「民族文化の問題」で、「民族文化」とは過去の伝統に求められるものではなく、「勤労階級が中心になって新しい文化創造」を行うことだと主張している。(中略) 身分制度のもとで下層民がつくった民謡は、能や法隆寺が支配階級の意識を反映しているように、卑屈な被支配者意識を反映しがちである²²

「民族文化」は、あくまで「創造」されるものであり、旧来の伝統的な文化は、支配者の文化かそれに従属してきた被支配者の文化でしかなく、参照しえないというのである。当時のこのような共産党および文化運動をめぐる「民族」の認識には、「民族」を近代の産物だとするスターリンの一九一三年の論文「マルクス主義と民族問題」があった²³。

だが、一九五〇年に『前衛』が掲載したスターリンの新論文では、「民族」の扱い方が、近代的な「民族(ロシア語のナーツィア、英語の nation)」から、近代以前の「民族体(ロシア語のナロードノスチ、英語の folk)」を重視するものになったことで、状況も変化する²⁴。先の石母田も、一転して民謡を評価する方向へ移行するのである。

このときに石母田が持ち出すのが、ロシアの民謡や民話を再評価したゴリキーだ²⁵。そしてこのゴリキーの「海つばめの歌」から、原太郎は楽団を「海つばめ」と名づけたのであった²⁶。このことから一九四九年の第一次海つばめ結成の段階で、共産党の「民族」は近代の概念だとしていた時期から、原は民謡を扱う文化工作隊についてゴリキーなどの影響をうけ、ある程度独自に論理付けをしていたと考えられる。原は第一次海つばめの活動を振り返りながら、その方針について述べている。

私たちはこの仕事の中で民族的な要素、特に勤労農民によって伝承された民謡をできる限り活用したかった。(中略) 民族遺産をその前近代的な殻からひき出して、新しい息吹のうたごえとするならば、それは日本人が、日本人の誇りをうたい上げるのに役立つだろう²⁷。

ここで注目したいのは、「勤労農民によって伝承された民謡」を「前近代的な殻」から引き出す必要があるということだ。民謡には「卑屈な被支配者意識」が染み付いているという石母田の認識と共通する。また原はゴリキーの小説に出てくる民謡は、農民の不合理への憤激をひきおこすが、日本民謡はそうではなく、思想的に弱いと指摘している²⁸。

この当時の文化運動の文脈からすれば、民謡は封建制と結びついた文化であり、民謡を採集し、そのまま上演する活動を行うということはありえなかった。そこで民謡は、「人民の自由と民主主義を求める闘い」のために現在において再創造される必要があったのだ。

そしてこのような方針をもち、一九五一年、原は同じく楽団をやめた雨宮すみえとともに、二人でニコヨン現場をまわりながら、音楽活動を行うところから、第二次海つばめの活動がはじまる。これが現在のわらび座へと続くことになるのである。

2、民謡がうまれる場 東京・ニコヨンの人々

では海つばめは、誰を相手にどのような活動をしていたのだろうか。一九五一年、原太郎と雨宮すみえの二人で、アコーディオンを担いでニコヨン現場のハコバン（たまり場）に通うところから始まった。原は、一九五二年の文章で「私は昨年二月以来おもしろいことをはじめています」と、前置きしたうえで以下のようにその様子を書いている。

この人たちの働いている現場へアコーディオンをかついで入っていき、昼休みや日給支給前の休み時間に、日本朝鮮の民謡民舞を見せ、きかせ、歌わせなどしている。はじめは二人ではじめたが今は私の小さなグループは十数人にふえている。純血で素朴に充ちた、すばらしい若者ばかりだ。一年間で都内のニコヨン現場のおもなものはたいていまわりつくし、今は第二巡にとりかかっている。われわれは今や都内四万のニコヨンの人気ものになりおおせた。闘争中の工場などにもしばしば入っているが、農村がまた他の大きな仕事場所だ。今までに行ったのは三重、宮城、群馬、千葉等の、鉄道沿線から半日位のほんとうのへき村だ。われわれは飯を食い、どぶろくを飲み、夜の十時ごろからはじめて、夜なかの二時頃に及び、こちらの歌やおどりを見せかせるばかりではなくて、農民たちがどんどんうたったり踊ったりする。われわれのレパトリーはそういう中から少しずつふえてくる²⁹。

この新しい活動での手応えを原は興奮とともに伝えている。ほとんど手探りではじめた文化工作隊の活動であったものの、ニコヨン現場での予想以上に反響があった。まだ民謡はレパトリーの中心をしめていなかったが、ニコヨン現場でのウケのよさと、人びとに民謡民舞を習うというやりとりのなかに、原は戦前の活動では得られなかった、民衆の中に入っているという実感をつかんでいるのだろう。

この、東京のニコヨンの人々が集まる「場」について考えてみたい。民俗芸能研究の文脈で橋本裕之もふれているが³⁰、朝倉喬司の考察が的確である。

私の考えでは、それは産業社会進展のまにまに流動する男や女を蝟集せしめた、たとえば大規模な建設現場だとか炭鉱、港湾、紡績工場、あるいはニシン漁場などだったような気がする。こうした「場」を通過してはやり唄化することなしに、民謡が「民衆」に普及することはおろか、その歌心のスクリーンに「民謡」として定立されることすらおぼつかなく思われるのではないと思う。そして、そうした「場」こそ、理想化された農村などよりはるかに緊密かつダイナミックに都市と関連した「地方」だったのではないか³¹

この朝倉の考察をうけて、橋本はこのような近代における労働者たちが集まる「場」において、「郷土」や、その郷土の「民謡」が発見されていき、一九二五年に日本青年館で行われたイベント「郷土舞踊と民謡の会」につながり、そこからさらにラジオなどのメディアによって郷土や民俗芸能の概念が広がっていくことを論じている。郷土を離れた労働現場に来てはじめて、郷土やそこで歌われていた民謡や踊りが対象化されるのである。東京の労働現場から、民俗芸能という概念が立ち現われたように、戦後とはいえ条件的にはほぼ同じ現場から民謡民舞を題材にした文化工作隊海つばめが立ち現れてきたことは偶然ではない。アコーディオンで奏でられる西洋音楽に混じって郷土の歌が聞こえてくるなら、技術が多少優れておらずとも好評を博するはずである。

そもそも原太郎が民謡に触れたのもこのような「場」ではなかったか。石油技術者の研修先の新潟や秋田の工場の宴会で目の当たりにした宴会のなかでうたいおどられていた柏崎おんど、南島での捕虜生活の演芸会で披露されたニワカ芝居や浪花節は、こうした近代に立ち現れた「場」で生成されるものだったのである。この「場」が、文化運動、サークル運動が盛んであった、一九五〇年代に置かれるとより動的に作動する。

海つばめの活動を、のちに新演劇研究所を設立する若者たちが手伝ってくれるようになり、彼らの協力で「八木節」、「常磐坑節」などを群舞で上演することができるようになっていった³²。また、海つばめに新たに加わった、原と同じく帰還者楽団をやめてきた横山茂、のちに漫才師横山あきおとなる横山孝信らが住む代々木の下宿は、「海つばめの巣」として、さまざまな人々が入り出りをした。隣に住む漫画家が「面おどり」で使う吉田茂の面を書き、時には

近くの若い大工が八丈島の太鼓を披露し、新演の若者たちや海つばめのメンバーが指導しているサークルの人々などが訪れ、そして海つばめのメンバーも徐々にふえていった³³。

また当時ニコヨン現場に多くいた朝鮮の人びととの交流も盛んであった。朝鮮民謡を歌えば、「チョーッタ！」と掛け声がかかり、にわかに踊り出す³⁴。時には、彼らから朝鮮民謡を習い、また朝鮮服を舞台衣装にと託される³⁵。またあるとき朝鮮総連の人に案内され、朝鮮の人が多く住む御徒町近くのバラック長屋において演奏を行った。

四方にのびた四つの通路が人々で埋められ、家々の二階の窓にはみんな二つ三つの顔、上半身をのり出し、それらの中から例の「チョーッタ！」が鋭くはじける。横山と雨宮の踊る「迎春花」になると喚声は最高潮になり、終るのをまたずに風に吹かれる紙幣のつぶてが降りかかる³⁶

そのような朝鮮の人々のありようは、原に「朝鮮の人たちの、民族の伝統に対する熱意は強く私の胸をうつ」³⁷と思わせる。原は、日本の民謡を「民族文化」として創造するためのモチーフを、この朝鮮人労働者たちから得ていたのである。

このような戦後日本の都市空間の中で海つばめは民謡民舞を演じる集団として成立していく。海つばめ創立は原太郎の思想や行動によるところが大きいのが、それを育んだのは、「民俗芸能」を生み出したのと同じ、「産業社会進展のまにまに流動する男や女を蝟集せしめた、たとえば大規模な建設現場だとか炭鉱、港湾、紡績工場、あるいはニシン漁場」のような「場」であったのである。

3、文化運動の壁をこえて 東北・農村の人々

東京近郊のニコヨン現場を回りつくし、活動も軌道に乗ってきた海つばめに事件が起こる。一九五二年の血のメーデー事件である。海つばめは舞台芸術家組合の先頭になって警察隊と対峙した。これにより、警察に目をつけられて東京での活動が困難となり、メンバーの多くが北海道へ渡り、ポプラ座と名前を換えて各地を巡演することとなる³⁸。

北海道での公演活動は、東京で日雇労働者たちの前で行う少々下手でも「意気込み」がものをいう現場とは、芝居や踊りに望まれるものがかなり異なっていた³⁹。

まず農村の人は——とある人はいふ。劇団を見にくるのは、その衣裳を見にくるんだ、という。「ポプラ座」の場合だったら、まったく見るところがない、というわけだ。芝居を見るのは泣きにくるのだ、と他の人はいふ。つまりわれわれの座は見る価値もないわけだ。童謡をやるなんて、まったく学芸会だ、あんなものを金を払って見にくるのは馬鹿げている。この「学芸会」という言葉は、その後長い間、秋田にはいつてからも何年かの間私たちが悩ませた言葉になった。朝鮮の踊りも、ところによっては抵抗が強い。半島なんて人間じゃないという強い差別意識はなかなか拭いきれるものではない。それに民謡を期待していれば、花模様の衣裳なんか一枚も出てこない。体操のような踊りだ、色気なんて薬にしたくてもない。どだいあんなものは唱歌だ、三味線も笛太鼓もないでよくも民謡といえたもんだ、という調子である。⁴⁰

東京からくる新しいもの、きらびやかなものを娯楽としていた北海道の人びとは、ポプラ座に肩透かしをくらう。その後、秋田に移り住んでわらび座となってからもこのような事態は幾度となく現われる。農村の人びとがより身近にある民謡あるは踊りより、都会から来た新奇なものに飛びつくのは自然であり、農村に入って民謡民舞をあえてやる、あるいは再評価するということはむしろ不自然なことなのである⁴¹。前述の石母田正による国民的歴史学運動も、工場などの都市的な場から、農村へと活動を展開しようとするときに困難が生じている。もともと石母田自身が農村の実情に明るいとはいえず、農村をステレオタイプ的に捉えていたため、運動の意図と農村の反応が噛み合わないケースが随所にみられた⁴²。

北海道で生まれ東大を出た石母田、そして兵庫に生れ東北大を出た原は、基本的に都市で活動をする理論家であっ

た。農村について素朴で曖昧なイメージしかもっていなかった彼らにとって、実際に運動する際に訪れた農村は、容易には理解できないところだった。彼らが使う言葉や論理と、農村の人びとの興味関心とは、深い溝があった。国民的歴史学運動は、そもそも歴史学者が主体であり都市から離れられず、また数年で瓦解してしまい、農村の人びとの論理を理解する以前にその活動を終える⁴³。それに対し、海つばめ・ポプラ座・わらび座は農村での活動を余儀なくされたのである。自分たちの運動と農村の人びとの間のギャップを感じつつも、そこで活動するしか、なかったのである⁴⁴。

いずれにせよ、わらび座の大きな転機は、東京を出て農村へ入っていったことだろう。商業的成功を望む集団であれば、農村では都会的なあるいは外国の音楽によってその公演をうつほうがよい。わらび座は、この事態に対してどのような動きをみせたのだろうか。

一九五三年六月、北海道から帰ったポプラ座は、そのまま秋田の農村に移り「わらび座」と名をかえて活動をはじめが、一九五七年に分裂し、「かかし座」ができてしまう。これには前述の農村への対応をめぐる困難も一因にあるが、多くの要因が関係している。

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。指導部も正しく問題を分析しまとめてゆく力がなく、人間の感情的な作用は冷静な客観性をすでに失わせていた。独身組、結婚組、家族組と複雑になってきた座構成で、仲良しグループ、家族的雰囲気最優先となり集団生活の結束が困難になっていて、自由主義、個人主義がお互いの人間成長を阻んでしまう。五七年には残った座員が座を立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を作るために去っていった。技術を磨いて舞台をよ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な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⁴⁵。

農村での活動に対する姿勢の違い、結成後年数を経て多様化した座員、舞台への取り組み方の違いなど、それら様々な困難を話し合い解決に繋がらせていくだけの結束力もこのときのわらび座は失っていたのである。そこで、この分裂弱体化していたわらび座をもう一度取りまとめるのが、一九五二年の血のメーデー事件以後、中国へ行って創始者原太郎であった。帰座した原は、わらび座、かかし座の面々から事情を聞き、持ち前のカリスマ性をもって、座をふたたびまとめあげていく。このときの様子を秋田から座員となった佐藤好徳は、原に会う前は「私たちのような若い者の集団に年配者が加わることは何かとお互いに窮屈だ」し、「運動の指導者としてはたいしたことはあるまい」と思っていたが、実際の原は「私たちに行動の方針を示し、未来への展望を与え、日常おきてくる矛盾の処理、仕事の困難の打開、人間関係のいざこざやあつれきの解明、そういったものを「わらび座」の目的方針を明確にして行」ったのである⁴⁶。

そして、指導者としての原は、このわらび座の状況を、わらび座を民衆に近い民謡民舞を扱う文化工作隊として、再び共産党の活動のなかに位置づけてゆくことで乗り切ろうとした⁴⁷。共産党の規約の学習をはじめ、共産党の論理を再組織化のためのシンボルとすることで、分裂し弱体化していたわらび座の再起をはかったのである。その後、六〇年安保を向えて運動の姿勢をめぐる座内の議論が進み、わらび座は人民を闘いへ導く民族芸術を創造する集団としての位置づけを確認し、芸能収集活動をはじめ、独自の表現形式である歌舞劇を創作するに至る。

また少しだけ実践面での農村の対応に触れておけば、レパートリーが民謡などの歌中心のものから、踊りへとシフトし動きのある舞台表現に取り組んでいくということや⁴⁸、学校公演を活動の中心とし、イベントが少ない農村の学校のなかにうまく入りこんでいったことがあげられるだろう⁴⁹。また農村での活動において、共産党と関係するという点でおこる障害も、村の知識人たる教師たちがいる学校では比較的受け入れられやすかった。わらび座は、農村の論理に乗るのではなく、独自の論理と方法論を獲得していった。その詳細の考察は今後の課題となるだろう。

東北の農村で民謡民舞を上演する集団という、その当時では「不自然な」集団が成立しえたのは、ひとつは都市部で活動できなくなったという偶発的な要因によるものだった。だが、その農村への移転は自らの集団の論理と方法論をも問い直すものであった。そして試行錯誤の末に、原太郎が再構築するより大衆に近い共産党の文化工作隊としての論理へと収束する。このわらび座がその後どのようなかたちで芸能を取材し、自分たちの歌舞劇のなかに

組み込んでいき、またそれらの芸能がどのようなルートを使って他の集団へ伝播していったのかをみることは次の機会へ譲ろう。

おわりに

本稿は、「なぜわらび座は、「民俗の保存」とは異なる論理で民俗芸能を扱う「芸能の実践」集団となったのか」という問いから、一九五〇年前後の文化運動の状況、ならびに原太郎の来歴、海つばめ・ポプラ座・わらび座草創期の実践活動を考察してきた。民謡および民俗芸能への原太郎の着目は、民謡および民俗芸能自体の発見と同じく、農村からでてきた労働者たちが集まる「場」において、育まれたものであった。

だがしかし、無形民俗文化財の指定や民俗芸能研究が民俗芸能を記録し保護しようとするのに対して、わらび座はそれらを再創造し実践する方向へと向かう。そこには、当時の文化運動の状況、「民族」をめぐる認識が深く関連しており、「民族文化」を興すことが叫ばれながらも、封建制をひきずる民謡をそのまま扱うことができず、現在の人びとにおける創造が要請されていた。海つばめは、ニコヨン現場をめぐりながら、労働者や他の多様なサークルと交流しながらその道を模索する。だが、一九五二年の血のメーデー事件をきっかけに東京を離れざるを得なかった彼らは、今度は農村へと入っていく。しかし、農村で望まれていたのは都市の文化であった。華美な衣装、泣かせる芝居、あるいは西洋文化を望む農村の人びとに対して、わらび座の民謡民舞は必ずしも魅力的なものとは映らなかった。このような状況のもとわらび座は方向性を見失い分裂するが、原太郎のリーダーシップと思想によって改めて活動をはじめ。民謡民舞を扱う秋田の文化工作隊わらび座はこのようにして成立したのである。

社会学者アンソニー・ギデンズは、グローバル化が進んだポスト伝統的社会においては、「伝統は、すでに示唆した仕方で、みずからを「説明」し、正当づけることを求められている。一般的に言えば、《伝統は、理路整然とした言説による正統づけをおこなうことができる限りにおけるのみ》、また、たんに他の伝統だけでなく、代替可能な行動様式との開かれた対話をはじめの用意ができている限りにおけるのみ、《存続しうる》のである。」⁵⁰ だという。民俗芸能もまたギデンズの言う「伝統」の文脈に乗っている。戦後日本における民俗芸能の無形民俗文化財指定は、日本の守るべき「民俗」を提示することで「理路整然とした言説による正統づけ」を行おうとしたわけだが、「代替可能な行動様式との開かれた対話」をするにはいたらず、例えばそれまで芸能の主体となってきた青年層を村に繋ぎとめておくことができず、高度経済成長における農村社会の変容のなかで、多くの芸能が記号的な「過去の名残り」⁵¹ となり、姿を消していった⁵²。

無形民俗文化財などとは異なる可能性を持つものとしてわらび座を設定したわけだが、本稿では、「理路整然とした言説による正統づけ」のわらび座の論理の成立過程をおってきたといえるだろう。そして一方で、民俗芸能を再創造し実践するわらび座において、「代替可能な行動様式との開かれた対話」が、文化財保護や民俗芸能研究よりも、はるかに切実な問題として浮かび上がってくる。そして、それは単に「民俗芸能を現代風にアレンジする」といったことでは解決できない問題である。例えば原太郎は、海つばめ時代に、偶然出会った落語家からこのようなことを言われている。

あんたたちの芸というものは、なまじっか巧者になるなんて思っちゃいけませんよ。うまくなっちゃったら、あのどかっとくる荒っぽい力はなくなる。私たちの芸の世界には全く見られないうらやましいものですよ。あんたたちの小屋の芸じゃない、公会堂とか、そういったでっかい舞台の芸だ。芸で稼ごうなどと考えちゃいけません。あれは稼げる芸じゃねえ、稼がないで大事にしなきゃいけませんよ⁵³。

民俗芸能の持つ「荒っぽい力」、それは「なまじっか巧者」になることで失われるという。原はこの言葉を「私たちが専門家という特別な人間のグループにはいりこんでしまい、ふつうの働く人々の生活感情や評価基準から遠ざかることが芸術の生命に与える危険を指摘する言葉」として受け取る。だが、この民俗芸能の「巧者」化、言い換えれば、舞台化され洗練されてしまうことの問題は、わらび座とわらび座に影響をうけて和太鼓や民俗芸能に取り組む団体たちに共通の課題として、その後、常に現われてくる。芸術の専門家のような「巧者」になってしまわな

いよう、原はスローガンとして「大衆の広場で、大衆の発想で、大衆の心を」を繰り返しかかげる⁵⁴。民俗芸能の「荒っばい力」の継承と、舞台化・「巧者」化の欲望のポリティクスが、わらび座という場において常に起きていたのである。わらび座は、このように文化財に指定されるようないわゆる民俗芸能でもなく、かといって劇団や芸術集団ともいいきれない、ある意味で中途半端な存在であったからこそ、まとまった研究がなされてこなかったといえる。しかし、私はそのわらび座の民俗芸能をめぐるポリティクスにこそ注目したい。

果たしてわらび座がその民俗芸能の「代替可能な行動様式との開かれた対話」に成功したかについては本稿では明らかにできなかった。今後は、原太郎以外の座員の言説や、わらび座が民俗芸能を通じて接した農村の人びとなどを追いながら、民俗芸能の「荒っばい力」の継承と舞台化・「巧者」化の欲望との葛藤を考察し、「代替可能な行動様式との開かれた対話」の試みがどのようなものであったのかを明らかにしていきたい。

注

- 1 橋本 二〇〇六 三〇四頁
- 2 橋本 前掲書 三〇六頁
- 3 本稿では、民俗芸能研究や無形民俗文化財が内包する「伝統」「素朴」「古風」といったイデオロギー性を含んだ狭義の「民俗芸能」（橋本前掲書）よりも、より緩い意味で民俗芸能という語を用いる。狭義の「民俗芸能」が対象としていた各地の芸能や、そこから派生した創作芸能等も含めた芸能を含んだ概念として用いている。例えばわらび座では「民族舞踊」や「民族歌舞」、「民族芸術」といった呼称が使われているが、本稿では特に文脈上必要がない場合は単に民俗芸能という呼称を用いた。
- 4 わらび座の場合は各地で伝わってきた「伝統」である芸能を自分たちで上演するため地域性からは離れるが、わらび座がアレンジした芸能が教育などを通じて各地に伝播し、そのように広がった芸能の担い手が、もともとの伝承されていた地域と協力関係をつくり、現在における「伝統」の存続に寄与している。例えば、筆者がフィールドワークしている青森県今別町では、わらび座によって舞台化された荒馬踊りという芸能が、民舞教育とよばれる民俗芸能の教育活動を通じて、全国の学校に広まっている。その一部が現在今別町の保存会と関係を持ち、毎年県外から荒馬に取り組み学生たちなどが、地元の踊りの担い手不足を補う役割を果たしている。
- 5 候 一九九九
- 6 道場 前掲書 三八頁 文化運動の近年の研究としては、成田二〇〇四や天野二〇〇五および、前掲の道場の論文が掲載された『現代思想』の二〇〇七年二月臨時増刊号の特集「戦後民衆精神史」があげられる。
- 7 道場 前掲書 五三頁
- 8 道場 前掲論文 四〇頁
- 9 当時の日雇労働者の日給が二四〇円だったことからこう呼ばれた。
- 10 わらび座は、一九九〇年代に、大きな方針転換があり、共産党の文化工作隊という側面は失われ、現在は普通の劇団として活動を行っている。
- 11 原 一九七六（一九六八） 六五頁、原 一九六一 一二頁～一三頁
- 12 原 一九八四 一〇三頁
- 13 原 一九七四（一九五二） 二一頁
- 14 原 前掲書 一九八四 一四四頁
- 15 原 前掲書 一九八四 一四六頁
- 16 原 前掲書 一九八四 一四一頁
- 17 原 一九七六（一九七二） 二七六頁～二七七頁
- 18 原 一九七六（一九六六） 五九頁
- 19 原 前掲書 一九六一 一三頁
- 20 原 前掲書 一九六一 一五頁～一六頁
- 21 原 前掲書 一九六一 一六頁～一七頁
- 22 小熊 二〇〇二 三一七頁
- 23 小熊 前掲書 三二四頁
- 24 小熊 前掲書 三二四頁～三二五頁
- 25 小熊 前掲書 三二五頁
- 26 原 前掲書 一九六一 一四頁

- 27 原 前掲書 一九六一 一四頁
- 28 原 一九七四(一九六〇) 九頁
- 29 原 一九七四(一九五二) 一七八頁～一七九頁
- 30 橋本 二〇〇六 五九頁～六〇頁
- 31 朝倉 一九八九 一二一頁
- 32 原 前掲書 一九六一 一八頁
- 33 原 前掲書 一九六一 三五頁～三六頁
- 34 原 前掲書 一九六一 三八頁
- 35 原 前掲書 一九七六(一九六六) 六一頁～六二頁
- 36 原 前掲書 一九六一 三九頁
- 37 原 前掲書 一九六一 三八頁
- 38 創立30周年記念誌編纂委員会 五八頁
- 39 小川 一九六一 五七
- 40 小川 前掲書 五六
- 41 例えば、古くさかのぼるが、日本に近代音楽教育を導入した伊沢修二の場合もこのような事態に遭遇している。原太郎は、伊沢を、西洋音楽教育を推し進めた官僚としているが(原 一九八二(一九七八) 二一四頁～二一五頁)、必ずしもそうではない。伊沢は、西洋音楽教育のメソッドを学びながら、東西二洋の音楽を折衷したかたちでの音楽教育を実施しようと試みている。だがむしろ、現場の農民の側から、目新しい西洋音楽を望む要請が行われたのである(岡田 二〇〇二 五八頁)。これはわらび座が直面した事態とほぼ同じである。
- 42 小熊 前掲書 三四八頁
- 43 小熊 前掲書 三四六頁～三五〇頁 運動が瓦解した原因は、共産党の所感派と国際派の抗争や、一部の若い歴史学者たちの暴走、運動全体の方針や運営の甘さなどさまざまにあるが、一九五五年の六全協で山村工作隊をはじめとした武装路線は「極左冒険主義」だったと総括され、それを受けて民科歴史部会でも国民的歴史学運動を全面的に批判し、総括されたことで、決定的となった。
- 44 一九五〇年代における日本共産党をめぐる、所感派と国際派の対立や武装闘争路線などの混乱は、文化サークルにも多大な影響を与えている。海つばめの場合は、血のメーデー事件への参加と、その後に警察の手を逃れ北海道へと渡ったことがあげられる。その後、秋田に定着し、わらび座となるのだが、これはある意味では、都市部で起きていた派閥の対立など決定的な内部分裂を起こす事態から逃れられたともいえる。もちろん、ポプラ座、わらび座時代にも退座するものはいたが、それが解散を引き起こす事態とはならなかった。また武装闘争路線からの方針転換で再び混乱を招く一九五五年の六全協のときには、共産党とのつながりが希薄となっており、民謡や芸能に取り組む劇団としての側面が強くなっていった。その後のわらび座の分裂、再統合のあとは、原太郎のリーダーシップにより運営されていくこととなる。
- 45 創立30周年記念誌編纂委員会 前掲書 六六頁
- 46 佐藤 一九六一 一二一頁～一二三頁
- 47 原 前掲書 一九七六(一九六六) 六四頁～六五頁
- 48 小川 前掲書 六〇頁
- 49 小川 前掲書 六六頁
- 50 ギデンズ 一九九七(一九九四) 一九六頁～一九七頁
- 51 ギデンズ 前掲書 一九二頁
- 52 「代替可能な行動様式との開かれた対話」に取組み、ポスト伝統社会に生き残った民俗芸能としては、YOSAKOI ソーランや和太鼓があるだろう。これらは基本的なメソッドやアレンジの手法をシステムティックに整理することで、現代において競合しうる他のダンスや楽器演奏活動などと肩を並べる文化となっている。これらの民俗芸能もわらび座の活動と関わってくるが、今回は取りあげなかった。
- 53 原 一九六一 前掲書 三七頁
- 54 原 一九八三(一九八一) 一八四頁、原 一九八二(一九七七) 一八五頁など

参考文献

- 朝倉喬司 一九八九 『流行唄の誕生』 青弓社
- 天野正子 二〇〇五 『「つきあい」の戦後史』 吉川弘文館
- 及川和男 一九八七 『わらび座の修学旅行』 岩波ジュニア新書
- 岡田千歳 二〇〇二 「伊沢修二書簡にみる地方諸学校の唱歌教育導入」『桃山学院大学教育研究所研究紀要』 一一号

西嶋 一九五〇年代における文化運動のなかの民俗芸能

- 小川一 一九六一 「北海道の十ヶ月——「ボブラ座」の想い出」『日本の歌をもとめて民族歌舞団「わらび座」の記録第一集』未来社
- 小熊英二 二〇〇三『〈民主〉と〈愛国〉——戦後日本のナショナリズムと公共性』新曜社
- ギデンズ、アンソニー 一九九七（一九九四）「ポスト伝統社会に生きること」『再帰的近代化』松尾清文・小幡正敏・叶堂隆三訳 科学
図書
- 侯越 一九九九 「わらび座の活動理念と社会情勢との関わり」『千葉大学社会文化科学研究』三
- 侯越 一九九九 「実践共同体における文化創造——わらび座における創作芸能の構築」千葉大学大学院社会文化研究科博士論文
- 佐藤好徳 一九六一 「「わらび座」のうちそと」「わらび座」の歩んだ道」『日本の歌をもとめて民族歌舞団「わらび座」の記録第一集』
未来社
- 菅井幸雄 一九九〇『わらび座ヨーロッパと出会う』岩波ブックレット
- 創立30周年記念誌編纂委員会編 一九八二『日本の歌 民族の舞』民族歌舞団わらび座
- 橋本裕之 二〇〇六『民俗芸能研究という神話』森話社
- 原太郎 一九七六（一九五二）「導くものは誰だろう」『原太郎芸術論集第3巻』未来社
- 原太郎 一九六四（一九五二）「民謡の生きているすがた」『原太郎芸術論集第1巻』未来社
- 原太郎 一九七四（一九六〇）「民族の伝統を本当に民族のものにするために」『原太郎芸術論集第1巻』未来社
- 原太郎 一九六一 「風の中の「海つばめ」」『日本の歌をもとめて民族歌舞団「わらび座」の記録第一集』未来社
- 原太郎 一九六六『わらびの根っ子の物語』民族歌舞団わらび座
- 原太郎 一九七六（一九六六）「「わらび座」十五年の歴史によせて」『原太郎芸術論集第2巻』未来社
- 原太郎 一九七六（一九六八）「闘いの伝統は暗黒時代をも貫いて」『原太郎芸術論集第3巻』未来社
- 原太郎 一九七六（一九七二）「海鳴りをこの運動に」『原太郎芸術論集第2巻』未来社
- 原太郎 一九八二（一九七八）「民族伝統と民族文化」創立30周年記念誌編纂委員会編『日本の歌 民族の舞』民族歌舞団わらび座
- 原太郎 一九八二（一九七七）「民族の伝統としてうけつぐべきものは何か」創立30周年記念誌編纂委員会編『日本の歌 民族の舞』民
族歌舞団わらび座
- 原太郎 一九八三（一九八一）「これからがわらび座の本史」『民族文化の夢——原太郎評論集』未来社
- 原太郎 一九八四『私の青春日記抄』同時代社
- 成田龍一 二〇〇四 「一九五〇年代：「サークル運動」の時代への断片」『文学』五—六
- 道場親信 二〇〇七 「下丸子文化集団とその時代 五〇年代東京南部サークル運動研究序説」『現代思想』三五—一七
- 横山茂 一九六一 「「わらび座」の歩んだ道」『日本の歌をもとめて民族歌舞団「わらび座」の記録第一集』未来社

Folk Performing Arts within Cultural Movements of Japan in the 1950s: A Study on Hara Taro and Warabi-za

NISHIJIMA Kazuhiro

Abstract:

This paper questions why Warabi-za could find values and practices different from typical folk performing art studies. Warabi-za is a theatrical company with an influential troupe that performs folk songs and dances. The influence of Warabi-za on the modern history of folk performing arts cannot be overlooked. To this end, I study culture movements of Japan in the 1950s, Warabi-za's founder Hara Taro and the activities of Warabi-za and its predecessors, Umi-Tsubame and Poplar-za. Hara found value in local folk songs and dances through communicating with workers at their gathering places. Influenced by the Japanese Communist Party's awareness of ethnicity, Warabi-za collected folk performing arts to create new ethnic arts. Umi-Tsubame had become active among workers from 1951. Later they moved to farm villages to escape communist purges in Tokyo, but the villagers wanted Western culture, and the indifference of the villagers shook Warabi-za's policy. Later, however, Hara rebuilt Warabi-za through his solid leadership and deeply considered philosophy. Warabi-za emerged from the culture movements of the 1950s, but it was unique in connecting with and performing for workers at their gathering places in the modern period.

Keywords: folk performing arts, Cultural Maneuver Party, Japanese Communist Party, ethnic arts, Umi-Tsubame

一九五〇年代における文化運動のなかの民俗芸能 ——原太郎と「わらび座」の活動をめぐって——

西 嶋 一 泰

要旨：

本稿は「なぜわらび座は、「民俗の保存」とは異なる論理で民俗芸能を扱う「芸能の実践」集団となったのか」という問いから、一九五〇年前後の文化運動の状況、創立者原太郎の来歴、わらび座の草創期とその前身である海つばめ・ポプラ座の実践活動を考察する。民謡・民俗芸能への原太郎の着目は、労働者が集まる工場のような「場」で生まれたものであった。またわらび座は民俗芸能を再創造し実践する方向へと向かうが、そこには当時の「民族」をめぐる認識が深く関連していた。海つばめは、労働者の中での活動を行うが、東京を離れざるを得なかった彼らは、今度は農村へと入っていく。だが、農村で望まれていたのは、典型的な芝居や西洋文化であり、民謡民舞を扱うわらび座は方向性を見失い分裂するが、原太郎のリーダーシップと思想によって改めて活動をはじめ。民謡民舞を扱う文化工作隊わらび座はこのようにして成立するのである。