

1940年代素人演劇史論

—表現活動の教育的意義—

概要書

1. 研究の課題と意義

本研究は、1940年代の日本における演劇活動、とくに民衆による演劇活動を、教育学とりわけ社会教育の見地から歴史的に検討するものである。

これまで、社会教育の先行研究において演劇は「表現活動」としてとらえられてきた。それによれば、演劇の参加者は、みずからの身体や声を通じた表現を実際におこなってみることで、各人が表現の主体となり、身のまわりのさまざまな文化・芸術を単に受容するあり方から転換してゆくとされる。そして、そうした主体的に表現をする者同士が、演劇の創作において相互に関わりあうことが、互いの人間形成上、きわめて大きな意味をもつと考えられている。本研究もこの視点をふまえ、演劇を「表現活動」として捉えた上で検討を進めることになる。

だが社会教育の先行研究においては、絵画や音楽といった別のジャンルの文化活動と演劇活動が同じ「表現活動」として捉えられる傾向にあり、演劇独自の表現のあり方に十分な注意が払われてこなかった。本研究ではこうした点を克服するために、演劇の独自性を考慮して分析をおこなうことになる。具体的に言えば、演劇をおこなう際に経過するプロセス、すなわち、演劇活動をするための組織作り、脚本の作成、練習の過程、上演それぞれをできる限り差異化して捉え、それぞれの段階に分析を加える。これは本研究の課題である。

ところで、小説や絵画などの作品と違って、演劇作品は一回性のものである。つまり、上演が終わればその作品は消えてしまう。このことは、演劇の内容がつねに、その場にいる観客に訴えるものであることを要求する。つまり、演劇は未来の享受者を想定できないのである。したがって演劇の内容には、観客の総体にとって既知のものであるような、時代性が色濃く反映される。この演劇の特性はきわめて重要なものであり、本研究が1940年代を取り上げることとも密接なつながりをもってくる。戦時と戦後を含む1940年代はいわば激動の時代であり、この時代の演劇も、戦時下そして戦後それぞれにあつて、時代状況を強く反映しているのである。この、演劇活動を通して為された表現が、それが置かれている社会関係

のなかでどのような意味合いを持ってゆくのかを具体的な事例に即して解明することは、本研究のふたつ目の課題となる。

ではここで、本研究の題名にもある 1940 年代について、演劇活動との関わりを中心に述べておきたい。

あまり知られていないことだが、1940 年代は日本の歴史上、きわめて広汎に、民衆が参加する形態の演劇活動が展開された時期である。1940 年代前半、すなわち戦時下では主として総動員体制に沿った文化政策の一環として、1940 年代後半、すなわち終戦直後の占領下においては民衆の自発的な活動として、日本各地で幅広く演劇活動がおこなわれた。両時期においてはさまざまな演劇活動の試行が見られ、きわめて興味深い報告が資料として多数残っている。これらは表現活動としての演劇の教育的意義を知る上で、多くの示唆に富んでいる。しかしながら、これまで 1940 年代の演劇活動を取り上げた研究は数少なく、しかも教育学的な見地から扱ったものはほとんどない状況にある。だがこの時期の演劇活動は、社会教育の歴史を考える上でも重要なのである。

1940 年代について、演劇活動との関わりで概略を示すと以下のようなになる。

第二次世界大戦前には、日本政府は民衆の演劇活動に対して積極的な支援策をとってはならず、むしろプロレタリア演劇運動の影響などで広まっていた民衆の演劇活動を弾圧する傾向すらあった。だが、その方針は、日中戦争以後、文化政策がさまざまな論者によって主張されるようになってから大きく転換する。この転換は、当時の情勢によって引き起こされたものである。端的に言えば、長期戦が見込まれるなかで労働力の効果的な再生産の必要性が認識され始め、また、総動員体制確立にあたって民衆の意識変革が求められたのだが、演劇活動はそのための有効な方策として考えられたのである。つまり、演劇は娯楽として参加者を鼓舞する役割を果たすので、労働力の再生産に都合がよく、また、舞台上では、新しい体制にふさわしい模範的な行為を民衆に提示できる、というのである。こうして、「素人演劇運動」が始まった。演劇政策は民衆に表現の機会を与えて国策に沿った演劇をおこなわせる素人演劇運動の他に、職業演劇の人々が再組織されて各地を巡業する「移動演劇」があった。このふたつの運動には多くの知識人や作家、組織がコミットし、多くの戯曲が書かれ、各地で実施された。素人演劇運動は、国策に順ずる国民生活を形成することを目的に、その枠組みにおいて、演劇を機能させようというものであり、教育的な意味付けもおこなわれた。素人演劇運動は最終的には不首尾に終わることになるが、移動演劇の巡業の影響も手伝って、

民衆に大々的な形で近代演劇のふれる機会が提供されたのである。これが 1940 年代前半の状況である。

1945 年、終戦を迎えると、各地域で演芸大会が大流行し、平行して、青年団などを中心に演劇活動が各地で盛んにおこなわれる。メディア環境の激変に見舞われている今日では想像し難いが、終戦直後の時期には、民衆の演劇活動は日本の文化の問題であるという認識すら存在した。それほどまでに演劇活動は広まっていたのである。終戦時において、民衆演劇を国家的規模で統制する政治組織は消滅している。そこに政治的なはたらきかけを積極的にはじめたのが、日本共産党の文化政策である。共産党の動向は、新劇界と密接な関わりや、当時の時代背景を考えても、単なる一政党の政策以上の意味をもっている。加えて、農山漁村文化協会や各新聞社などの斡旋の下に演劇活動が各地で展開されることになる。それらは戦後青年団活動、また、労働者の文化活動の大きな柱となり、社会教育実践にも深い関係をもつてゆく。これが、40 年代後半の状況である。

こうしてみると、1940 年代の民衆による演劇活動は、1945 年を境として、前半の戦争遂行と全体主義、後半の平和を目的とした民主主義という、まったく逆に見える政治状況下で、それぞれの時代性を色濃く反映しながら展開されたことがわかる。

そればかりではない。こうしたきわめて劇的な変動期にあつて、前半期に提示された演劇活動に対する観点と、後半期に提示された観点とでは、質的な変容がともなっており、また、実践のあり方も質的な異なりを見せている。前半期では、国家によって演劇活動をおこなう機会が「付与」され、国策の枠組みのなかでのみ表現がなされたのだが、後半期では、民衆みずからが主体的に演劇による表現を「獲得」してゆく姿が明瞭に確認できるのである。

戦時下の素人演劇運動は明確な目的を持っていた。それは国策遂行＝戦争の完遂という目的であり、動員手段として演劇が注目されたのである。素人演劇運動が模索したのはあくまでそうした目的のための適切なあり方としての演劇であった。その際、演劇の参加者の行動や意識、世界観の、国策に沿ったものへの改変が目指された。ここで教育の言説がクロスすることになる。たとえば飯塚友一郎は演劇活動をおこなうにあたっての「指導」「訓練」「自覚」について述べ、宮原誠一は民衆の生活意識を国策の把握へと改変するための教育を「政治教育」と呼んだ。

一方、戦後の演劇活動も、封建制の打破と民主主義の確立という目的を持っていた。だが、ここでは政治目標を達成するというよりも、むしろ個々人の意識、また人間関係のあり方を変革することが重要となる。そしてたとえば自立演劇のように組合運動と結びついたことで、

政治的な闘争の意味を持つことにもなった。

このように、演劇活動に注目が集められつつも、前半後半でその内容に対照的とも言える差異が認められるという点で、1940年代という時代設定は、本研究の課題にとってきわめて重要な意味をもっていることがわかるであろう。

以上、本研究の課題と1940年代という時代設定の持つ意味について論じてきたが、では、その課題を達成することで、本研究はいかなる意義を持つことになるのだろうか。

一番大きな点は、教育の範疇に、表現活動が有する意味を、演劇を通して具体的に位置づけることが可能となるという点に求められよう。演劇活動にさまざまな段階があること、公共の場での表現が社会的な意味を持つことの解明は、教育としての表現活動に対する考え方を豊かなものにするはずである。

また、歴史研究としての視点からすれば、1940年代の演劇活動は、その実態が十全に把握されているわけではなく、その歴史的意味も十分に解明されたとは言えない。そしてとくに、それらの活動を社会教育の観点から把握する試みは、ほとんどなされていない。だがこれらの活動はさまざまな試行を含み、教育学的に見てきわめて興味深い事柄を提示しているのである。それらの点について、本研究ではこれまでほとんど取り上げられてこなかった民衆の手による脚本や演劇論などの資料を駆使して、実証的な検討を試みるが、これはきわめて意義のあることと思われる。とりわけ、演劇の創造過程を詳しく検討することで、地域や職場での活動の実態を立体的に描くことは、社会教育研究に寄与するところが大きいであろう。

2. 本論文の構成

では以下、本研究の章立てに沿って、その内容をまとめておきたい。

そもそも1940年代の文化政策で演劇活動がおこなわれた経緯はいかなるものであったのか。その点について検討するには、まず1940年代以前の事柄から追っておく必要がある。それは結局のところ、新劇、すなわち日本における近代演劇の黎明から論じることにもなってくる。これは、本研究では前史として第1章で取り上げる事柄である。

日本で近代演劇をはじめた人物としては、小山内薫と坪内逍遙が挙げられるのが普通である。この二人の動向は、後の民衆の演劇活動にも大きな意味を持つてくることになる。

まず小山内薫だが、彼はまず自由劇場を立ち上げ、その後、年少の土方與志とともに築地小劇場を設立する。この劇団は以後複雑な分裂を繰り返すことになるが、この築地小劇場で

学んだ人々の存在や、あるいは築地小劇場が後に左翼化した際に試みられた労働者・農民への演劇活動の普及によって、劇壇での活動は次第に民衆へと広がってゆき、地域や職場によっては民衆がみずから手で劇団を組織し、活動をおこなうようになっていった。折しも当時の文壇での民衆芸術論争——その内容は実質的に演劇の民衆への解放なのであるが——と平行する形で、とくに農村での演劇活動が注目され始めたのであった。

次に坪内逍遙であるが、逍遙は文芸協会を設立し、日本の近代演劇の端緒を作る大きな仕事をしたのであるが、大正期に入り、当時とくにアメリカで盛んであった市民参加型の演劇であるコミュニティー・シアターの影響を受け、「公共劇」「ページェント劇」の普及を主張するようになる。その特徴は、民衆が演劇へと参加することで、「協同」＝協力の経験を培い、ゆくゆくはデモクラシーのためになる、というものであった。つまり、小山内らの活動と幾分異なり、逍遙はより直接的に、民衆自身の活動としての演劇を基礎付けようとしたのである。逍遙の運動は短命に終わったが、各方面に反響を呼び、たとえば教育学者の春山作樹などは、ページェント劇は社会教育的な意味をもっていると述べた。そして逍遙の活動のさらに重要な点は、その論が、後の1940年代の総動員体制下での演劇政策において、頻繁に参照されることになった、という点である。

ここまで小山内薫と坪内逍遙の始めた近代演劇が民衆へと広まってゆく流れを見てきたが、その影響は、雑誌『社会と教化』にも、民衆の演劇活動に資する目的で書かれた脚本が掲載され始める、という形で反映する。とくに1922年10月号に掲載された脚本「與吉の論」は、文部省によって推奨されているにもかかわらず、社会主義的な傾向をもった脚本という点で、いかにも民衆の演劇活動の黎明といった様相を呈していて興味深い。

「與吉の論」に見られる社会主義的な傾向は、当時の演劇全体の傾向の反映でもあったが、各地域に広がった演劇活動のなかには、同時に、国家主義的な性格をもつものもあった。それらの活動は、日中戦争の開始頃までには警察によって弾圧されるか、あるいは政策のなかへと取り込まれていったのである。

さて、日中戦争が始まる頃になると、日本は本格的な生産力不足に直面する。そこで、それまでの教化スローガンの統治から、生産力の確保と労働力の再生産を継続的に維持し得るような、より合理的な統治のあり方が模索され始める。こうした観点から人々の生活へと目が向けられるようになり、無駄な消費を慎み、できるかぎり国策の方向へと差し向けるような試みが為される。そうした試みのうち、とくに文化面を担当したのが当時の文化政策で

あり、演劇政策はそのなかにあった。

そこでの演劇政策は基本的に、移動演劇と素人演劇運動とに区分される。移動演劇は、それまで職業劇団で活躍していた俳優や作家、演出家を国家の手で再編成し、各地域に娯楽の提供のために巡演させたものである。娯楽は、労働力が円滑に再生産されるためには必要なものであり、観客としての農民や労働者はそれを見て生気を養うことができるとされた。素人演劇運動は、各地域や職場で、民衆みずからが演劇をおこなうための支援をするものである。そこでは、適切な指導と適当な脚本が提供されれば、民衆は国策にしたがった内容をもつ演劇をみずからの手でおこなうことができるようになると考えられた。

本研究が目とするのは、素人演劇運動の方である。この運動を扱うのが本研究の第2章から第4章までである。

素人演劇運動には、上泉秀信のような作家、飯塚友一郎のような演劇学者、宮原誠一のような教育学者らが集められ、それぞれ素人演劇の意味付けをおこなった。また、新聞社や農山漁村文化協会などが後押しする形で、地域によってはコンクールも開催された。

素人演劇運動への理論的な意味付けに関して、その内容はどのようなものであったのだろうか。まずその特徴は、教育的な観点が強く入り込んでいるという点に求められる。つまり、各地域に住んでいる人々が、当時叫ばれた「新体制」へと参入するために、観念の転換をおこない、積極的に国策の担い手となる、そのための方策として素人演劇がおこなわれるのであるから、そこに参加する者は「新体制」の一翼となるような「育成」を経験することになる。

その大きな柱が、「協同」であった。つまり、演劇に参加することで協力の経験を育成し、国策へと統合しようとしたのであった。そしてこの文脈において、坪内逍遙の「公共劇」論が再評価されることとなるのである。先に述べたように、逍遙の「公共劇」論の最大の眼目は、演劇を通じた「協同」の育成であった。この「協同」が、逍遙にはあった個の尊重を脱落させつつ、戦時下の「協同」主義へとつながってゆくのである。

さて、素人演劇運動の実態はいかなるものであったのだろうか。

まず、素人演劇運動で使用された脚本についてみておきたい。素人演劇運動の上演のほとんどが何らかの脚本を基盤にしているので、脚本の分析は素人演劇運動の解明にとってきわめて重要なものとなる。

脚本は原則的に検閲を受けることになっていた。この検閲を通過しない脚本は上演できなかったのである。だが当初検閲基準は各管轄によってまちまちであり、その不合理性は早く

から指摘されていた。後にこの基準は一元化されることとなる。

脚本の内容に関して言えば、総体的な傾向としては、葛藤のない世界、あるいは葛藤の解消を描いている点にほぼ共通した特色を見出せる。基本的に演劇は虚構であり、舞台上では劇化された世界が進行する。それゆえにこそ演劇独自のリズムや構成が追及されることになるのである。その際、葛藤は演劇に根本的な要素のひとつであると言えることができる。それは登場人物の内面的な葛藤である場合もあれば、登場人物同士の葛藤である場合もある。前者のような内面的な葛藤に関しては、素人演劇運動の脚本では複雑な内面をもった人間はほとんど登場しない。これは、民衆が演じる際の技術的な点への配慮があると指摘できるが、むしろ内面的な葛藤のない、その意味で純朴な人々が登場した方が、観客の心に訴えやすいと考えられてもいた。また、後者のような登場人物同士の葛藤に関して、これは数多く描かれはしたが、そのほとんどが国家や警察のような権威の下で葛藤が解消される方向をたどるか、あるいは戦時体制へと協力する行為を登場人物がすることによって、他の人物がそれに同調する、という筋をたどることになる。

次に練習の過程である。素人演劇運動では、大々的に民衆に素人演劇の機会を広めようとしたのではあったが、系統的な練習方法が存在したわけではなかった。戦時下で多く出版された素人演劇の入門書で言われるのはきまって“心がまえ”のような精神態度であり、浅草の軽演劇の真似はよくないとか、旅芸人の模倣は慎むようにといった、消極的な規範であった。後に、規律ある行動によって協同の体制を維持するという方向性があらわれるが、結局、素人演劇運動では具体的な練習のプログラムを編み出すまでには至らなかったのである。

そして上演の場についてである。素人演劇運動では上演の番組編成はきわめて儀礼的な形で定められていた。それは、宮城遥拝、国歌斉唱、英霊への感謝黙祷などから始まり、演劇を何公演かした後、万歳三唱をもって終わる。このような儀礼化は、さらに国民連唱というシュプレヒコールの形式に至る。そこでは、参加者各人が決められた短い詩的な台詞を連呼することで、精神を昂揚させることが求められた。

こうした儀礼化と、先に述べた検閲について考えるなら、素人演劇運動における表現がきわめて限定されたものでしかなかったことは明白であろう。

素人演劇運動では、民衆がみずからの生活を表現することが求められていた。これは運動の方向性を定めたパンフレット『素人演劇運動の理念と方策』において主張されていたことであるが、その場合の表現とは、国策に従う国民としての民衆にとってふさわしい限りのものでしかなかった。

とは言え、素人演劇運動のなかで「演劇と教育との本質的關係」は興味深い形で見出されている。ここでは戦時下の素人演劇運動において見出された演劇の教育性を、以下のようにまとめておきたい。

1. 演劇活動をする過程で、協力し合う経験を参加者にもたせること。

この場合、練習の過程から、上演の場までを含む。まず練習では、当時の政治体制に適った「規律ある」行動を通して、協力の訓練が為される。この発想は基本的に坪内逍遙の「公共劇」の考え方と同じであるが、戦時下の素人演劇運動では、とくに指導者の役割が強調される点で逍遙の論とは異なる。指導者には、集団をまとめるための適切な行動が要求される。次に上演の場での協力であるが、この場合、観客の訓練や、舞台と観客との関わりを適切に收拾する指導者の能力などが問題となる。

2. 生活感情を表現すること。

ここでは民衆の生活感情が、表現の次元において適切に示されていることが求められる。この場合に重要なことは、民衆自身が作ったものでなくとも、その内容が演じる者や観客にとって自分たちの生活に適ったものであると感じられればよい、という点である。言い換えれば、民衆が民衆の生活感情をそのまま率直にあらわすことは必ずしも必要ではなく、彼らが演劇の内容に生活との何らかの接点を見出せるようにすることが求められているのである。上演の際、観客は舞台上での出来事を通して、国策との関連付けを、舞台の内容を理解しながらおこなう。この場合、その内容は必ずしも戦時色を帯びたものであるとは限らない。たとえば、戦時美談や日本国民として勤労をすることの大切さを訴えるものがある一方で、亀屋原徳の「なんきんかぼちや」のように、結核に対する無知が生み出す悲劇を是正することを狙った脚本などもある。これらは当時の厚生政策の両面を反映している。

ここから、舞台上で模範的な行動を説得力ある仕方で示し、観客の生活のなかの行為の変革を目指すことが重要となる。この場合、まず演じ手が脚本に書かれている行為を体現することと、それを見た観客が生活におけるみずからの行為を反省し、舞台上の行為に倣うという、ふたつの次元が考えられる。したがってここで焦点となるのは、舞台上で提示された行為はいかなるものであったのか、ということであり、それはつまり脚本においていかなる行為が描かれていたのか、という問題に帰する。というのも、当時の演劇は厳格な統制の下、脚本に基づいた舞台づくりが為されていたからであり、アドリブなどは基本的に許されなかったからである。

3. 象徴表現やリズムによって情動をコントロールしようとする、あるいは上演の場で

生成した雰囲気維持しそこに参加者を統合させること。

これは、戦時下の素人演劇の性格として顕著なものであり、意識よりも情動や無意識に訴えること、そこから象徴や儀礼性、行為への着目が為されることは、プロレタリア演劇運動や、後の戦後初期における自立演劇などが、民衆の意識に訴えることでその変革を促そうとしたこととは、鮮やかな対照を為している。戦時下の素人演劇運動においては、演劇の表現が観客関わってゆく際の情動の次元への特有の配慮が為されているのである。

以上の点は、言うまでもなく、戦時体制における国策の方向性と不可分な形で結びついているのである。素人演劇運動においてしばしば叫ばれた「自発性」にしても、たとえ上記の点いずれもがこの「自発性」に則って為されることが主張されたとしても、ここで言う「自発性」が本来の自発性とはまったく別のもの、国策へと方向付けられたものであることがわかる。

以上、戦時下の素人演劇運動をみてきた。結局のところこの運動は戦局の悪化とともに立ち消えとなり、十分な展開を見せないまま、事実上失敗に終わったと言える。

1945年8月、戦争の終結とともに新たな時代が始まる。日本は連合軍の占領下に置かれ、戦時下の価値観は顛倒した。こうしたなかで、全国各地で興味深い現象が起こる。演芸大会の大流行である。各地域では復員軍人を中心として連日演芸大会が催された。この演芸大会は軍隊でおこなわれていたものを復員軍人がもち帰ったとも言われているが、丁度農村では祭りのシーズンにあたっており、演芸大会を催すのに時宜を得たものといえよう。同時にこの演芸大会は、価値観の顛倒によってアイデンティティーの揺らいだ青年層がみずからの動揺を紛らわす場でもあった。

このような演芸大会から、次第に演劇活動が差異化されてくる。演芸大会に飽き足らず、新しい民主国家にふさわしい文化活動の必要性を感じた青年層が、みずからの手で演劇活動をおこない始めたのである。これは本来の意味での「自発」的な活動であり、戦時下の素人演劇運動が求めんとしついに求め得なかったものである。終戦直後の演劇活動は、きわめて主体的なものである。戦後の活動を述べるに至って、以下、本研究の第5章から第7章に相当する部分の論述をおこなうこととなる。

まず、この時期の演劇活動はその参加者にとってどのような意味をもっていたのだろうか。

何よりも言えることは、多くの青年にとって、台詞や身体の動きを捉え返してゆく演劇活動は、それ自体、青年がみずからの表現を獲得してゆくプロセスでもあったということである。人前で自分の意見をはっきりと表現することのなかったある農村青年は、演劇を通して言葉をみずからのうちに獲得してゆくことを意識的にこなっていた。

こうした活動は、それ自体きわめて興味深いものであり、多くの者がそれに注意を向けたのは自然なことであった。

とりわけこの時期、各地で流行していた演劇活動に注目していた新劇界のメンバーは、彼らに関係の深い日本共産党の文化政策の動向と平行しつつ、民衆の演劇活動の指導を試みようとした。それはもちろん、きわめて意味のあるものであったのだが、同時に、民衆の主体的な活動を殺ぐことにもなったことで、注意して見なければならない。つまり、新劇界の人々や日本共産党の文化政策は、民衆の活動をつねに職業演劇人としての自分達の立場から評価・批判し、民衆の活動に先行する形で組織作りや規範の設定などをおこないがちであったのである。

ここで、演劇活動をする民衆と、それを指導する職業演劇の人々との関係のあり方が、問題として浮上してくる。総じて職業演劇の人々は、みずからの演劇経験から、民衆がおこなう演劇を到達度の低いものと見なしており、作品の芸術性に注意が集中する傾向にあった。だがこうした態度に、演劇活動をおこなっていた何人かの労働者は強く反発した。民衆の演劇活動は当時「自立演劇」の名で呼ばれていたが、なかでも労働者の演劇活動はきわめて先鋭的であり、彼らのうちの何人かは規制の枠組みにはまり込みがちであった新劇を批判した。とはいえ、やはり新劇の人々のような経験者が指導を進んでおこなっていたことは、演劇活動の充実化のためにきわめて意味のあることであった。

ところで、この時期の自立演劇の活動で模索されていた事柄は何であったのだろうか。

自立演劇が展開してゆく過程を見ると、そこでは労働者、そして彼らを指導していた職業演劇の人々はともに、生活文化を形象化すべく努力していたことがわかる。労働者は表現したい何かを持っていたが、その表現は、演劇の活動を通してみずから獲得していかなければならなかったのである。新劇の人々と民衆が協力して成立していた自立演劇のための組織である自立演劇協議会も、その点では労働者と立場は同じであった。

とくに、当時の活動の事例からわかるのは、演劇活動が実践者にとって意識変革と結び付けて考えられていることである。

労働者がみずからの日常を描くといった場合、そのときどこに眼を向け、日常の何を描くのか。これは簡単なように見えて、実はきわめて困難な問いかけである。当時、とくに職業演劇の人々の間で広まっていた考え方は、次のようなものである。すなわち、労働者は、労働者としての生活を描かなければいけない、しかるに労働者とは生産現場で働く者であり、生産現場とは資本主義の矛盾が集中する場所である、よって、労働者がその生活の中心たる生産現場を描けば、資本主義の矛盾を掘り下げることになる。これが、労働者が自覚することの意味である。この考えに従えば、労働者は自分もつ興味や問題点に従って書く以前に、自らの社会的属性を規定し、その規定に従って作品を作らなければならないことになる。もっとも、この考えにも一定の正当性はあるし、自立演劇の作家が書いた優れた作品でも、労働の現場を描いたものが多い。

だが、そもそも労働者は自己規定する以前に労働者なのであるから、創作以前に、特定の労働者についての観念によって縛られる必要はなく、実際に縛られずに創作がおこなわれている。では、当時自立演劇の作家たちが描こうとしていたものは何であったのか。それは、労働の現場に限られない、地域や家族の日常の風景であり、そこでの闘争であった。したがってそれは、経済関係に限定されない、広い意味での人間関係の変革を描くこととなったのであり、人間についての問いかけとなったのである。生きることに悩み、それと真剣に取り組んでいる労働者の姿を見つめ、描くこと、それが、自立演劇をおこなった労働者の目指したものであり、労働者の意識変革なのであった。

そしてこれは、演劇による形象化として為される。ところでこの演劇による形象化とはどのようなものか。一般的に言って、演劇は集団でおこなう芸術であり、ある程度の練習期間を必要とする。そしてまた、脚本に書かれてあることを誰でもが演じられるわけではなく、進退の次元から納得のゆくようなものにするためには、相応の演技力が必要となる。だが自立演劇では、とくに、演劇経験のない労働者が労働の後の限られた時間で説得力をもって演じることのできるもの、という条件が付くことになる。それはまさに、労働者みずからの生活であり、その生活を演じることは、自分たちの経験からくる説得力を演技に付与する。

限られた時間と経験のなさという条件は、戦時下の素人演劇と基本的に変りはない。だが、戦時下では、この制限から脱却するために、祝祭劇、十分間演劇、シュプレヒコールという、生活を形象化するのとは別の道へと進んでいった。そこではもはや、演劇を通して説得力のある人間像を描き出すことは、不可能である。その上さらに、戦時下の脚本では、国策への協力という大前提の下、登場人物の内的発展の契機を伴わない感激や同調による「協同」の

姿が描かれるだけであり、なかには科学的な志向を持つものもあったとはいえ、基本的には登場人物の人間関係はそうした「協同」の枠内から出ることはないのである。その意味で、戦時下の脚本は非常に紋切り型の印象を与える。

その点、労働者の自立演劇では、諸個人の主張や要求が提示され、それと平行して引き起こされる葛藤や苦悩が描かれている。その上で、戦後という新たな時代に相応しい人間関係が模索されているのである。

実際の脚本から見てみると、たとえば、鈴木政男の「人間製本」であるが、この脚本は基本的に組合活動度展開してゆく工場労働者の話であり、階級闘争への志向なども見られるのであるが、同時に、そうした階級闘争の担い手となることへの恐れや懐疑も表現されており、その点で新たな時代の人間関係の模索にふさわしい問いかけとなっている。

また、堀田清美の「子ねずみ」では、労働者の夫婦関係が私生活の描写によって描かれている。これは、二人称の間柄での男女関係を問いかけるものであるが、その一方で、当時、進歩的とされている社会闘争の担い手が夫婦関係ではいかに封建的にふるまっているか、という労働者のあいだでの議論があった。こうした議論との関係で言えば、新たな人間関係を注視するには、二人称の男女関係にまで考察をしてゆかなければならないという態度が、「子ねずみ」には見られるのである。

つまり、労働者の演劇は、組合の線に沿った内容を盛り込んでいたという意味では、確かに政治的な方向付けの面が無くはないのだが、同時にそれらは政治や経済の次元での枠組みから人間性を救い出す志向でもあったのである。それは、彼らの作品が単に政治的な理念の宣伝に終わっていないことを見れば分かるであろう。そこでは、労働者の視点からの、社会観、人間観、男女観などが生き生きと描かれている。労働者は、戦争の犠牲となり、職場では合理化の波のなかを揺れ動き、労働組合運動では家族関係に波紋を広げる。こうしたなかで、自立演劇の実践は、それ自体が、戦後という時代にあってわれわれ労働者とはいかなる存在か、という問いかけであった。そしてその問いを投げかける行為が彼らにとっての表現なのであった。そうした事柄の演劇を通じた形象化は、作家と俳優が連携し合い、現実を共に見据えることでひとつひとつ形作る他はなかったのであり、その過程、つまり表現を獲得してゆく過程こそ、まさに演劇の持つ教育的意義であったと言えよう。これは、先述の戦時下素人演劇運動の特性でもあった、協力、そして生活感情の表現を、上からの規範として捉えるのではなく、みずからの実践のうちに獲得していった労働者の苦闘を示しているのである。

以上、1940年代の素人演劇について、社会教育的見地からの検討をおこなった。