

2004 年度
博士論文

指導教授 小林敦子教授

1940 年代素人演劇史論
— 表現活動の教育的意義 —

小川 史

凡例

- 一、本論文中、〔 〕による挿入文は筆者が補ったものである。
- 二、本論文中、数字は原則的にアラビア数字が使用されるが、以下の場合には漢数字を使用する。すなわち、固有名詞および歴史的な出来事に関わるもの（「第二次世界大戦」「第四回党大会」「第一回コンクール」など）、そして論理展開に関わる形で使用されるもの（「第一に」「以上の三点」など）がそれである。
- 三、注は巻末にまとめた。読む際の便宜を考慮して、注の番号および出典は章ごとに示し直してある。
- 四、本論文のページ設定は 41 文字×30 行である。

第1項	香川県の事例	83
第2項	長野県の事例	85
第3項	山梨県の事例	87
第4項	静岡県の実例	88
第2節	素人演劇の脚本に見る「新体制」の提示	90
第1項	検閲による統制	90
第2項	素人演劇運動の脚本がもつ一般的特性	92
第3項	模範的な行為の提示 — 上泉秀信「雷雨」 —	94
第4項	厚生政策的な啓蒙 — 亀屋原徳「なんきんかぼちや」 —	96
第5項	神話的枠組みと象徴の次元の提示 — 畑中陽廣「二千六百年の子」 —	98
第3節	素人演劇の指導と練習過程	101
第4節	上演における統合の様態 — 「観衆の導き方」から「国民の導き方」へ —	104
第1項	上演の場の編成	104
第2項	舞台と観客との間の雰囲気	105
第3項	国民連唱による統合	107
小括		109
第5章	終戦直後の素人演劇と表現の獲得	111
第1節	敗戦をめぐる経験の差異	112
第2節	終戦直後の風景	118
第1項	終戦直後の歴史状況	118
第2項	行政の動向	119
第3節	民衆の精神的危機と演芸	123
第1項	終戦直後の演芸	123
第2項	民衆の精神状況	128
第4節	農村における演劇活動 — 表現の獲得 —	130
小括		134
第6章	終戦直後における労働者の素人演劇 — 自立演劇の展開過程 —	135
第1節	自立演劇をめぐる教育的な問題状況	135
第2節	自立演劇の成長と転換	137
第1項	終戦直後の新劇界と日本共産党	137
第2項	自立劇団協議会の結成	141
第3項	自立演劇の展開	149
第4項	コンクール前後の状況と自立演劇の転換	153
第3節	自立演劇の自立性	159
第1項	自立演劇の一般的特徴	159

第2項	指導と自立	159
第3項	演劇活動と労働の現場との結びつき	161
小括		164
第7章	演劇表現を通じた関係性への問いかけ	
	—労働者による自立演劇の実践—	165
第1節	労働者にとっての経験と表現	165
第2節	自立演劇の指導をめぐる問題	167
第1項	職業演劇の人々の指導のあり方をめぐって	168
第2項	職業演劇の人々と労働者との関係	170
第3節	労働者の演劇実践	173
第1項	集団制作としての演劇 —劇団「同志座」の方法—	173
第2項	社会矛盾に対する生産点からの目線 —鈴木政男の脚本と実践—	175
1	演劇部の組織化に至るまで	175
2	「立ち上った男たち」とそのねらい	177
3	階級闘争へ向けた主体の変革をめぐる葛藤 —「人間製本」—	179
第3項	日常性の発見 —堀田清美の脚本と実践—	184
1	終戦直後の日立亀有	184
2	日常への眼差しと未来に向けた歩み —「運転工の息子」—	185
3	「子ねずみ」における夫婦関係への問いかけ	188
4	演劇を通じた学びの姿	191
第3節	日常性と関係のとらえなおし	193
小括		195
結論		196
注記		203~229

序論

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社会教育の見地から検討するものである。

これまで、演劇活動は社会教育の分野では表現活動として捉えられてきた。その観点によれば、演劇活動に参加することで、参加者はみずからの身体による表現力を培い、他の参加者との主体的な創造的にかかわりのなかで、自主的に文化創造の担い手となる。これは、たとえば地域における文化活動や、職場の文化活動として演劇がきわめて有効なものであることを意味しており、実際に多くの実践例がそのことを裏付けている¹。本研究はそれらの枠組みを踏まえつつ、表現活動としての演劇を考察するものである。

しかし、先行研究では、ともすれば演劇の表現が文化活動一般の表現へと還元されてしまい、演劇の持つ特性に即した分析が十分には為されてこなかった。したがって本研究では演劇表現独自の教育的意味を明らかにすることが目指される。

以上のような方向性で研究を進めるにあたって、本研究が課題とする点は大きく分けてふたつある。第一に、演劇の基本的段階、すなわち、活動のための集団の組織化、脚本の作成、稽古、上演それぞれの段階を丁寧に分析し、各々に含まれる教育性を十全な形で捉え返すこと。第二に、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。この二点である。

ここで第一の点から説明したい。そもそも、表現することは、単に何らかの感情を抱いたり、あるいは外界の事物や現象を感じたりすることと同じではない。表現する、すなわちそれを書くことや演技することなどによって外的なものにすることは、感じ取られたものを、何らかの手段を通して形象化する作業である²。たとえばみずからの生活を描くことは、生活についての自分の考えや思い、イメージなどを、主体的に、まとまった形で構築してゆく作業である。ここから、脚本を書くことはひとつの表現行為であり、演技をすることも表現行為であることがわかる。だが、脚本という文字による表現と、演技という身体による表現とは、その性質が異なることは明瞭であろう。したがって、両者は分けて考えるのが自然である。

そしてその演技は、上演の場において、観客を前にして生身の形で示される。上演の場で、

それまで練習を通して作り上げられてきた演劇作品は、はじめて、その演劇をおこなう集団外の人々に示される。上演以前の段階では、作品の内容は参加者のなかでは共有されている。だが、観客は上演において初めてその作品を目にする。その場で作品が観客の心を掴むことができるかどうかは、あらかじめ把握しきることはできない。それが成功すれば、そこに舞台と観客との緊密な関係が生まれるであろう。そのとき、観客は表現を媒介として作品の意味を共有し、みずからの経験と照らし合わせる。こうした働きかけを成し遂げるために配慮するという意味で、表現は主体的であると言うことができる。つまり、舞台と観客とのあいだで起こる意味の共有は、自然に発生するのではなく、多くの主体的な配慮によって構築されるのである。

以上の演劇表現が可能となるためには、演劇をおこなうために参加者を組織化し、上演の場を獲得するなどの、多くの準備段階が必要となるであろう。演劇活動のための集団の組織化、脚本の作成、稽古、上演という一連の段階は、ひとつのダイナミックなプロセスを形作っており、また、それぞれにおいて教育の可能性を秘めていると考えられる。

そして、観客に提示され成立した表現の内容は、その時代に通用している意味や社会的文脈と交差し、ときには政治的な意味をも含みこむ。この、各々の時代状況をはっきりと反映することは、演劇の大きな特徴であり、それは民衆による演劇表現でも例外ではない。そして、これが本研究の課題の二点目に関わる事柄となる。題名にもあるとおり、本研究は1940年代の演劇活動を取り上げるものであるが、この激動の時代のなかで、演劇の表現は鮮明に時代の様相を映し出している。

そもそも、1940年代が、演劇活動に多くの注目が集まった時期であることはあまり知られていないので、まずは若干の歴史的な説明をしておきたい。

第二次世界大戦前において、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³。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へても、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⁴。

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」「白覚」について述べ⁵、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⁶。

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、本研究の課題を二点に分けて論じてきたが、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。

いうまでもなく、その検討にあたっては実践の豊富な資料が存在していることが不可欠であろう。実は、本研究が1940年代の演劇活動に注目する理由のひとつがここにある。後に述べるように、1940年代は、前半の戦時下における演劇政策、後半の終戦直後における民衆の演劇活動の隆盛を経るなかで、演劇活動に関する膨大な資料が残されている。それら資料からは、演劇活動の組織化、脚本、稽古の様子、上演の風景などがかなりの程度で明らかに

できるのだが、いまだこれらの資料は詳細な検討がなされていない。これらの資料から当時の演劇活動の実態を解明し、演劇活動の教育的意義を探る上での手がかりとすることは、十分可能なのである。

2 素人演劇の位置づけ

本研究は演劇活動の教育学的な意味を考察するものであるが、対象とするのは主に、脚本を土台として舞台上でおこなわれ、上演を目的とする、リアリズムに沿った演劇の形式、つまり近代演劇の形式に則った演劇活動である。通常、演劇と教育との関係を検討するにあたっては、念頭に置く演劇の形式を、上演を目的とするものと上演を目的としないものとに区分して考えるが⁷、この区分に従えば、本研究が取り上げるのは、前者に相当する。

そうした基準に該当する演劇活動のうち、学校における演劇は本研究の対象から除外する。その理由は、演劇活動が社会的な関係のなかでどのような意義を持ち得るのかを検討する本研究にとって、それが題材として相応しくないためである⁸。学校の演劇は大抵の場合、教師、同じ学校の生徒及び生徒の両親以外の観客を持たず、演劇の活動、あるいは上演で表現されたものが、それがおこなわれる地域の社会関係に交差することはほとんどない。だが素人演劇の場合、その活動や上演を通して表現されるものが、おこなわれる場所（地域や職場）の社会関係と交差することに重要な意味がある。

また、職業演劇の公演活動も、必要な限りで言及するにとどめる。職業演劇について、本研究では、職業演劇と素人演劇とを、まずは演劇活動を職業としているかどうかで区分する。実のところ、これは曖昧な区分である。というのも、職業劇団であると社会的に認知されている劇団に所属しながらも、演劇活動では生活できないので他の職業に就き、その職業を生活の手段としている場合があるからである。だがやはりこの場合でも、そこに該当する人間は職業演劇の人と考えることにする。その基準は社会的な認知である。職業演劇の活動であり、職業演劇の人であると社会的に認められている場合は、その認知を基準にできる。本研究が対象とする時期の活動は、ほとんどがこの基準で対処できる。というのも、当時は演劇活動をおこなったとしても、それを職業にしようとしてまで考える人間はあまりいなかったからであり、大抵の事例は職業演劇と素人演劇の区別が可能なのである。

ここで、素人演劇と、農村歌舞伎や祭りなどのいわゆる民間芸能、また大衆演劇との差異

についても必要な限りで述べておきたい。

まず本研究が対象とするのが近代演劇の形式に則ったものであることは先に述べたが、ここで念頭に置いている近代演劇とは、農村歌舞伎や股旅物などで取り入れられていた一定の様式化された型を排除した、リアリズムに即した演劇のことである。終戦時に至るまで、大多数の民衆はほとんどこの近代演劇にふれた経験をもっていなかった。彼らにとっての演劇とは、地域の農村歌舞伎や、あるいは巡業してくる旅回りの一座の大衆演劇であった。それらは、一定の様式を持っている。たとえば農村歌舞伎で俳優が顔を白く縫ったり、見栄を切ったりするのはそうした様式である。このような様式は、近代演劇においては否定されてゆき、より現実らしい演劇が目指されることになる。そこで生まれた近代演劇に民衆が接するのは、早くは大正期であり、また戦時下の移動演劇によってであった。

リアリズムを基調とした近代演劇は、たとえば農村歌舞伎のように、周期的な生活のなかで特定の日付に行われ、歴史的な継続性を持ちながら内容に関する共通理解を形成してきたものとは、画然と異なったものである。近代劇は上演ごとに観客との間にコミュニケーションの回路をつくらなければならないが、他方で、それまでの伝統的な演目ではなく、現実の生活を舞台上で生き生きと再構成する新たな技術が獲得されたことを意味する。このことは、近代劇がたんなる定まった形態にあるのではなくて、ひとつの表現手段としてさまざまなコンテキストに適合させうるものであることを示している。当時の新劇はプロレタリア文化運動の影響もあって社会の矛盾を描くものが多かった。こうしたことから、その影響を受けた素人演劇も、政治化する可能性を多分に帯びていたのである。一方で、そうした政治的なものではなく、芸術的な方向性を追求する流れがある。これは、演劇の社会的な機能よりも、演劇作品そのものの芸術性を高めてゆこうとするものである。そうした流れの影響を受けた素人演劇は、芸術的な方向性を模索することになる。

ところで、リアリズムに即した当時の劇壇は、民衆に、生活を描くことを促した。そこから生まれた脚本は、民衆が関心を寄せる事柄を、生活の情景に即して描いたものであった。

この傾向は 1940 年代を通じて引き継がれてゆく。戦時下の「素人演劇運動」では、そうした作品を創作したのはほとんどが職業演劇の作家であったが、そこでは、民衆が生活している生産の現場——農村や工場——そのものが、総動員体制にとって合理的に機能する必要があったため、そこでの労働や協力の必要性を民衆に認識させる目的で、生活に即した作品が創作されたのであった。また、戦後においては民衆自身の手による多くの創作脚本が書かれたが、それらは、戦時下とは別の意味で、生活が描かれている。戦後の脚本の多くは、民

衆自身が、みずからの生活を見つめ直し、そこでの葛藤や苦悩、喜びを提示するものであった。

このふたつの事柄、すなわち、近代演劇に即しており、生活を描いている演劇の形態が、本研究が着目する重要なもののひとつである。この形態に即して、演劇の活動が持つダイナミックなプロセスを考えれば、上演における舞台と観客とのあいだでの共同での意味構築、意味の共有は、観客に、みずからの生活を捉え直す機会を作る。無論、演じる側も、練習の過程でその内容を共有し、生活への反省をおこなうであろう。

なお、1940年代には、参加者の社会的属性や職業、あるいは上演される場所などに応じて、「民衆演劇」「素人演劇」「農村演劇」「農民演劇」「工場演劇」「勤労演劇」「労働演劇」「組合演劇」「自立演劇」など、多様な名称が存在した。本研究では、これまで述べてきた演劇のあり方に適合する形態を取っている限り、一括して「素人演劇」として考え、それぞれの名称は、事例を分析する上で必要な場合、その名称に沿って論述をおこなうことにする。たとえば本研究には「自立演劇」を扱う章があるが、「自立演劇」は基本的に本研究が着目する演劇のあり方に適合するため、「素人演劇」のひとつとして考える。

3 先行研究及び資料

ではここで、社会教育の文脈において演劇がどのように捉えられて来たかを詳しく見ておきたい。

すでに大正期には、社会教育関連の研究書のなかに演劇についての言及が現われる。吉田熊次の『社会教育』（1913年）では、「徳育及美育に関する社会教育」を扱った章に「演劇」の項目がある。吉田は「社会教育上演劇の大切なことは申すまでもない」とした上で、演劇を見ることと演劇を実践することの双方について述べ、特に公設劇場の設置についてヨーロッパの文脈を引きながらその意義を主張している⁹。また、春山作樹は「社会教育と芸術」（1924年）において演劇を取り上げ、吉田と同様に「公設の社会教育的の劇場を設けること」の意義を論じ、当時坪内逍遙が主張していたページェント劇に「社会教育的の意義」を認めている¹⁰。

その後、第二次世界大戦を挟んで戦後の復興期には——本研究が明らかにするように、この期間には数多くの実践がおこなわれていたにも拘らず——少なくとも社会教育研究において演劇への言及はそれほど多くはない。そしてその研究の少なさを補うことが、本研究の社

会教育研究への大きな貢献ともなるのである。

さて、以後、注目すべき研究が現われ始めるのは、1980年代以降、社会教育研究で文化の重要性が認識され始めてからである。この時期は、高度経済成長を経て、経済発展を達成したものの文化的な側面での空洞化が感じられ始めた時期に当たる。たとえば北田耕也『現代文化と社会教育』（1980年）はそうした状況をとらえつつ、文化活動と芸術活動の意義を社会教育研究に導入した先駆的試みであった¹¹。北田の仕事は、佐藤一子『文化協同の時代』（1989年）¹²などとともに、以後1990年代を経て今日に至るまで、社会教育研究のなかに文化・芸術活動の潮流を形成したと言ってよい。そこでの演劇への言及は、たとえば佐藤の著書が飯田市の人形劇活動を取り上げている。また、1980年代には親子劇場運動を取り上げた藤沢加代「文化運動に参加する母親のキャリア分析」（1982年）¹³、同様に親子劇場を取り上げた畑潤・千野陽一「一九六〇年代の親子文化運動研究」（1985年）¹⁴などがある。

1990年代以降、身体に注目したワークショップや、各地域での伝統芸能を生かした町興し、村興しが活発となってゆくのに平行して、社会教育研究でも演劇への言及が増してくる。朝田泰「演劇と体づくり」（1990年）では、竹内敏晴や野口三千三の実践が紹介されている¹⁵。佐藤一子編『文化協同のネットワーク』（1992年）では、「協同」の観点から、文化の創り手と受け手の協同、地域の文化活動としての協同が問いかけられ、小豆島内海町青年団の演劇活動（照木ひでひろ「島の土壌を豊かに耕す青年団の演劇活動」）、人形浄瑠璃における若者への伝承の問題（木下文子「伝統人形浄瑠璃を継承する中高生たち」）、また、各地の演劇鑑賞会などが紹介されている¹⁶。

1990年代後半に入って、草野滋之「子どもの文化活動と表現の探求」（1995年）は、「自主的に文化を創造していこうとする能動性や意欲」をとらえ返しながら、演劇にも注目し、宮原誠一の演劇論を紹介している¹⁷。また、小林平造・宮良操・有馬博明「地域創造の主体形成と青年」（1996年）は、沖縄の芸能をめぐって地域青年の自己形成と芸能文化活動との関連を、また、鹿児島県知覧町における劇団づくりを論じている¹⁸。これらはいずれも、文化を創造する主体に焦点が合わせられている。また、90年代では他に桂敦子「人形劇サークル『どんぐり』のとりくみ」（1998年）などが演劇を論じている¹⁹。

2000年代に入って注目すべき論考は、新藤浩伸「身体・表現・自己の快復」（2003年）である。新藤は「身体・表現・自己認識の関係性の再構成」、また、その再構成を通じて「他者とのネットワークを構築」することの意義を、ワークショップの事例を挙げて論じている²⁰。この視点は、本研究が注目する演劇の意義にも密接に関わるものであるが、新藤の論文では

演劇活動が詳細に論じられているわけではないので、視点を参考とするにとどまる。

以上、社会教育研究において演劇がどのようにとらえられてきたかを概観してきた。傾向としては、観劇会の報告、地域の演劇活動の実践例の報告などが多く、演劇活動に内在する教育性の解明は、まだ研究の端緒に付いたばかりであると言える。

さらに、そのなかで 1940 年代における素人演劇を教育学的な立場から実践分析した先行研究は、数えるほどしかない。そしてそれはほとんど終戦直後の事例に集中している。

終戦直後に広まった、青年団などを中心とする演劇活動については、当時、木下春雄や宮原誠一などが述べているが²¹、とくに宮原は演劇が演劇の抽象化と再構成を果たすという知的な側面に眼を向けていた。また後の研究としては、当時の演劇活動について、笹川孝一、中田スウラの研究がふれており²²、さらに、東京都立多摩社会教育会館編「戦後三多摩における社会教育の歩みVII」では、当時の青年団の演劇活動についての座談会が催され、地域の文化活動としての演劇に眼が向けられた²³。その他、地域史をひも解けば、終戦直後の文化活動として、多くの演劇活動の記録を目にすることができよう²⁴。

このなかで、とくに中田スウラの論文「戦後農村青年の主体形成と演劇活動 —戦後初期木曾妻籠公民館運動を中心に—」は、演劇活動の具体的な事例を通して、その質的な面にまで踏み込んでいる点で注目される。なかでも、参加者の主体が、活動を通して相互に形成し合ってゆくという視点、また、舞台上で生活の場面やテーマを表現し、妻籠の人々の学習へと接続させていった点などは、本研究を進める上でも大きな示唆を与えた。

以上の観点を踏まえつつ、本研究は 1940 年代における演劇活動の実態を検討してゆくものであるが、教育学的な観点とは別に、本研究が参考とするのは、近年の文化史の動向である。近年の文化史研究においてはとくに、戦時下における文化活動が取り上げられ、それらが戦後の社会にも複雑な形で引き継がれていったことが指摘されている。そうした主張をしている者としては、まず赤澤史朗が挙げられる。赤澤の論文「戦中・戦後文化論」は、1940 年代という時期区分を設定し、前半から後半へと根本的な変化を遂げたにもかかわらず、両時期に共通した特色があるとして、以下の三点を挙げている。それは、「文化と政治との密接な関わり」、「知識人と民衆との接近が積極的にはかれようとしたこと」、「日本の近代化過程への問い直しがおこなわれた」ことである²⁵。本研究は基本的に赤澤のこの主張を念頭に置いている。そして赤澤は前半後半の文化状況を様々なジャンルを横断して分析した後、この時代は「文化にとって危機の時代であった」と結論付ける。だが前半後半でその内容は異

なっている。前半期は「国家の文化抑圧にどのように対処するか」という点が最大の問題であり、「この抑圧に対し自由を得ようとする動きは、ほとんどの場合、国策協力とひきかえにしか認められなかったが、その中で文化の自立性をどの程度どこまで守れるかが、ここでの大きな課題であった」とする²⁶。後半期は文化活動の自由が認められたが、「問題はより文化活動の担い手それ自身の内側の問題へと転回」することになる。つまり、価値観の転倒を「いかにして自力で克服していくことができるか」が問題となるという²⁷。だが赤澤が取り上げるのは主に知識人層であり、論述も他分野にわたる概観であるため、民衆演劇を論じるにあたってはあくまで参考として限定せざるを得ない。

赤澤と同様の主張を、とくに演劇に焦点を当てて論じているのが高岡裕之である。高岡は「敗戦直後の文化状況と文化運動 - 演劇運動を中心として -」において赤澤の主張を引き継ぎつつ、民衆の演劇活動を中心に取り上げ、戦時下の演劇状況が戦後の活動を準備したと述べ、両者は勤労者自身が文化創造の主体として位置づけられているか否かという点に違いがあると言う²⁸。高岡の論文は、本研究と関心を同じくする数少ない論文のひとつである。同様に、北河賢三は、地方の具体的な状況に即して演劇活動を取り上げ、戦中戦後で地域での演劇活動がおこなわれていた実態を実証的に描き出している²⁹。

赤澤や高岡、北河の研究は、1940年代を通して、文化状況のパースペクティブを把握する視座を与えたことにその功績がある。本研究も、それらの枠組みに大きく依拠している。だが、とくに本研究と関心を同じくする高岡の論文については、その限界点をも指摘しておかなければならない。高岡の論文の限界は、脚本や上演形式、あるいはそのバックグラウンドとなっている演劇理論など、要するに演劇の形態について、ほとんど述べていないことである。実際のところ、この点を論じなければ、演劇について述べたことにはならず、単にその背景となる社会状況を考察したにとどまることになる。たとえば高岡論文は、演劇に焦点を当てて戦中戦後の状況を描いているが、演劇そのものの内容や形式にはふれていない。だが演劇活動そのものに迫らない限り、演劇活動は論じることができないし、その性質を判断することもできないはずである。したがって、戦時下の演劇活動と戦後の演劇活動との差異と共通性も、説得力をもって描き出すことはできない。

ここで、本研究が依拠した資料を挙げておく。二次資料については膨大な量に上るので、本論中で適時示すことにして、ここでは一次資料のみを挙げる。

まず、1940年から1950年までに発行された素人演劇の入門書、素人演劇の脚本集である。

これらは民衆が演劇活動をおこなうにあたって必要となる、心構え、舞台装置の作り方、メーキャップの方法、演出や演技の方法、脚本の実例、脚本の読み方などが、丁寧に書かれている。また、演劇雑誌（『日本演劇』『テアトロ』『劇と評論』『悲劇喜劇』など）、文芸雑誌（『セルパン』『改造』『潮流』『日本評論』など）、地方で発行されていた演劇誌（『地方演劇』『九州演劇』『リドウ』など）、そして『家の光』といった農村向けの雑誌から関連した記述を参照した。素人演劇運動については、入門書の他に大政翼賛会から発行されていた「文化厚生運動資料」及び翼賛壮年団の月報などを参照している。戦後の活動状況については、地域で発行されていたガリ版刷りの雑誌を参照し、必要に応じて聞き取りをおこなった。また、早稲田大学演劇博物館に所蔵されている、GHQによる九州地区の検閲台本を参照することができた。さらに、「朝日新聞」「毎日新聞」「アカハタ」などの各新聞から関連記事を参照した。

4 本論文の構成

以下、本論文の構成を示すことにする。

本論文では、第1章で前史、第2章から第4章までで戦時下の素人演劇、第5章から第7章までで終戦後の演劇活動が取り上げられる。

こうした時系列の構成をとった理由のひとつは、表現活動が歴史的経過とともに転換していることを強調したためである。すなわち、戦時下での国家主導による素人演劇運動の展開から、終戦を経て、民衆主導による演劇活動の活発化への転換である。これらの転換を説明するには、戦時下の素人演劇運動が登場する以前の、前史に該当する時代から順序だてて論じるのがもっとも相応しい論述の仕方であると判断した。

また、各時代で演劇活動を指導する立場にあった演劇界の動向について、日本における近代演劇の黎明から時代を追って論じなければ理解しきれないことも、理由のひとつである。とくに、日本近代演劇の創始者とされる小山内薫の死後、演劇界は複雑な内部分裂を起こし、その経緯が第二次大戦後の演劇活動にまで影響していること、また、終戦後に職業演劇の人々が戦前のプロレタリア演劇の理念を克服しようとしていたことなど、そもそもの発端から順に説明しなければ、意味を十全に汲取ることができない。

以上の理由から、本論文の構成は基本的に時系列となっている。そして先に述べたとおり、第1章で前史、第2章～第4章で戦時下の素人演劇、第5章～第7章で終戦後の演劇活動を論じる。

第1章では、1940年代以前の事柄を前史として、後の展開に必要な限りで論じてゆく。第2章から第4章までは、1940年代前半すなわち戦時下の民衆演劇をめぐる状況を扱うが、この時期は権力の手を離れた自生的な演劇活動はほとんどなくなり、それらは慰安的な活動に変じているか、あるいは官製の団体によって推進された「素人演劇運動」の一環として演劇がおこなわれるかのいずれかとなっている。したがって、分析の対象となるのはほぼ「素人演劇運動」という上からの官製の演劇に限られる。第5章から第7章までは1940年代後半、すなわち終戦直後の民衆演劇を取り上げる。この時期は1940年代前半とは対照的に、官製の動向はほとんどなくなる。代わって重要な動きを見せるのが、新劇界である。当時の新劇界で活躍することになる人々には、村山知義や土方與志のように、戦前のプロレタリア演劇運動の時代にすでに演劇をおこなっていた人物たちが多くいる。彼らの思想傾向は左翼的なものであり、したがって新劇とともに復活した日本共産党との関係、また、労働運動との関係が重要となってくる。

なお、この1940年代という激動の時代を研究の対象として選択することは、演劇の実践外の、背景となる社会状況や政治状況にまで踏み込むことを要請する。とくに、そもそも演劇活動がなぜその時期に歴史の舞台上に登場するのかを、そうした背景のなかで説明する必要がある。したがって、本論の進め方としては、まず実践外の事柄を述べ、その後に実践の事例に進むという順序を踏むことになる。

各章ごとの内容を簡潔に示すと以下のようなになる。

第1章では、1930年代終盤までの民衆による演劇について述べ、後の章につなげてゆく。ここではとくに、日本の近代劇である新劇の登場とその活動の展開、大正期の民衆芸術論争、坪内逍遙の「公共劇」「ページェント劇」のモチーフ、プロレタリア演劇運動および新劇の各地方への影響などが論じられる。

第2章では、総動員体制に突入するなかで、文化政策や「素人演劇」政策が求められてゆく状況を分析し、また、産業報国会や協調会といった各種団体による「素人演劇運動」を検討する。その際、とくに運動が教化と自発性とのジレンマに逢着してゆく様子に焦点をあてる。

第3章では、「素人演劇運動」を支えた理論を検討する。まず文化論および文化政策論の総体的な状況を見た上で、園池公功、上泉秀信、宮原誠一、飯塚友一郎らの緒論を検討する。彼らはいずれも「素人演劇運動」の理論家として活躍したが、それぞれの論は必ずしも一致

していない。宮原は地域と国家との連関構造を認識的に把握することを求め、園池や上泉は舞台上での演技が観客に対して規範的な意味をもつことを期待する。飯塚の場合は、一種の祝祭行為を通じて日本的なものを祝福するようなあり方を模索している。

第4章では、「素人演劇運動」の実際、すなわち脚本や上演の形態を検討する。「素人演劇運動」は、国策に適う素人演劇を普及させることを目的としていた。だが、運動の推進者サイドが考案し提供する演劇は、かならずしも民衆の嗜好に合ったものではなく、また、それまで地芝居などが盛んであった地域ではことにそうした演劇を普及させることは困難であった。結果としていくつかの事例を除いて「素人演劇運動」は失敗に終わることとなる。なお、第4章の後に1940年代前半期の諸問題をまとめた小括を付け、第5章以降につなげてゆく。

第5章では、終戦直後の精神状況を検討し、本研究にとって重要な動向すなわち、復員、文化人の台頭、各種民主主義団体の勃興、労働組合の復活などを取り上げた上で、終戦に伴う解放感のなかで各地におこなわれた演芸大会の状況を見る。これらはいずれも、近代劇形式の演劇活動の誕生にとって母体となるものであった。そしてこの時期の農村での民衆による演劇を取り上げ、その実態に迫る。焦点となるのは封建制の打破をめぐる問題と、演芸大会などで流行していたやくざ踊りの克服という点である。

第6章では、労働者の演劇活動、いわゆる自立演劇を見るが、活動の具体的内容については第7章で扱うことにし、第6章では自立演劇の戦後における誕生から展開までの経緯を見る。自立演劇は新劇人たちの働きかけによって、労働者の演劇団体を中心に華々しい活動を見せた。この章では、自立演劇が立ち上がるまでの過程と、自立演劇コンクールの開催、そして活動が資本の攻勢やレッドパージの影響などで潰滅してゆくまでの状況を見る。

第7章では、自立演劇の実践を具体的な事例に即して検討する。とくに労働者の手によるいくつかの脚本、またその上演に至るまでの経緯などを検討し、そこで演劇が文化活動の名にふさわしい実質を備えたものであったことを論じる。

以上を通して、1940年代を中心に素人演劇の歴史を追い、民衆の表現活動がいかんして生まれ、いかんして変容していったかを検討しつつ、表現活動が人間にとっていかに重要な教育的可能性を持っているかを歴史的に明らかにしたい。

本論

第1章

素人演劇の前史

第1節 地域への新劇の波

1927年(昭和2年)8月20日、青森歌舞伎座で、大きな銅鑼の音が鳴り響いた。この地に巡演に来た土方與志らの築地小劇場の舞台が今まさに幕を開けようとしているのである。演目には当時築地小劇場がレパートリーとしていたチェーホフの作品などが選ばれていた。この公演は、当時、まだ近代劇を見たことのなかった青森の青年たちに、強い衝撃を与えることになる。その後、築地小劇場は同年11月、翌年の8月、1931年の8月にも来演し、青森、弘前、黒石をまわる。青森の青年たちは県内各地に素人劇団を結成し始める。まさに築地小劇場の公演は、青森県における新劇運動の「開幕の銅鑼¹」となったのである。

同じく1927年8月、同じ青森歌舞伎座で、築地小劇場の公演の後、今度は日本プロレタリア芸術連盟の演劇部が公演をおこなう。演目はチェーホフの『結婚申込』、ル・メルテンの『炭鉱夫』、そしてゲオルクの『改心』(人形劇)であった。ところがこの最後の作品の上演中、ある事件が起こる。見張りに来ていた官憲により突如公演の中止が命令され、「騒然たる怒号のなかで²」ふたりの労農党員が検挙されたのである。このとき客席にいたある人物は、後に当時の印象を次のように証言している。「この夜の出来事は二〇才前後のわれわれ田舎文学青年達に甚大なる感銘を与えた。銅鑼の音で幕が上りスポットの照明の下に、リアルな演技等、従来の芝居では感ずる事の出来なかった何となく爽快な新劇の魅力と、同時に、権力に屈せぬ反逆精神の悲壮美である³」。事件の4日後には、同じ歌舞伎座で官憲糾弾演説会が開かれたという。

これら一連の記述は、当時新劇の地域への影響がどのようなようであったかを生々しく伝えている。

農村社会においては、第一次世界大戦が終わった頃から学校教育の影響や雑誌等の活字媒体の普及によって、「読む」行為、「書く」行為をひとつひとつがとらえかえすようになっていた。その少し前にもたらされていた討論や演説などの「話す」行為に加えて、「民衆運動のなかのリテラシー」が生まれつつあった⁴。この観点を延長すると、新劇の地方巡演は、民衆の生活のなかに、いわば「演じる」行為をもちこんだ、と言えるだろう。そしてその「演じる」

行為は、場合によってはきわめて政治性を帯びたものでもあった。

さて、本章の課題は、1940年代の素人演劇を検討するにあたって、その前史的な事柄を概観しておくことである。範囲は、民衆の間で近代劇形式の演劇活動がおこなわれ始めた1910年代中盤から、日中戦争が始まる前、およそ1930年代終盤までである。この時期の事柄として見ておかなければならないのは、当時の劇壇、特に新劇界の動向が民衆の演劇活動と関わってゆく様子、各地に生まれた民衆の演劇活動の特性、そして新劇にも関わり、また大正期以降に演劇と教育との関連を独自に探った坪内逍遙の言動である。これらはいずれも、1940年代の素人演劇の諸活動と複雑な形で関わってゆくことになる。

本章では青森県に築地小劇場が巡演してきた様子から始めたが、まずは、そもそもこの新劇の動向はどのようなものであったか、また、その各地域や労働現場への影響はいかなるものであったかという点を、本研究に関連する範囲で見ておきたい。

日本の近代演劇は、1906年(明治39年)の坪内逍遙による文芸協会の発会、そして1909年(明治42年)の小山内薫による自由劇場の初公演によって開始されたというのが通説である。これが、いわゆる新劇の始まりである。前者は1913年(大正2年)まで続き、後者は1919年(大正8年)の公演を最後に解散している。日本の素人演劇の歴史を見るにあたって、この両者はきわめて重要である。というのも、日本の素人演劇史は、坪内逍遙の路線と、小山内薫以後、土方與志らに引き継がれてゆく路線とがふたつの大きな軸となっているからである。文芸協会は、解散後、島村抱月らの芸術座、上山草人らの近代劇協会へと引き継がれてゆき、小山内薫は震災後に築地小劇場を土方與志とともに設立することになる。

ところで、劇壇で新劇路線が敷かれた後、大正期に入って、文壇では1916年頃から民衆芸術論争がおこなわれ始める。民衆芸術論争とは、「民衆」と「芸術」との関係を中心的な主題として論じられた論争で、社会矛盾に直面して悲惨な状態にいる「民衆」を「救う」ために、「民衆芸術」とりわけ演劇によって「民衆」の「内的状態」を「教養する」ことを説いた本間久雄⁵に対して、安成真雄が批判する形で起こり⁶、以後数年にわたって、多くの論者が加わりながら断続的に続いた。文学史の一般的な評価では、「民衆芸術論」はプロレタリア文学・演劇の前史と位置づけられており、立ち入った考察はあまりなされていないが⁷、ここで注目されるのは、「民衆芸術論」が当初から演劇と教化を中心に論じられていることである。後にはロマン・ロランの『民衆劇論』(1917年8月に大杉栄によって『民衆芸術論』として訳刊されている)が重要性を持つてくることからわかるように、「民衆芸術論」は実質的に

「民衆演劇論」であり、事実、演劇の「民衆」への解放や、演劇の教育的な意義が論じられていたのである。そしてこれと平行して、坪内逍遙が公共劇、ページェント劇の考えを発表し始める。逍遙については後に詳しくふれる。

同じ頃、大正デモクラシーの波のなかで、劇壇はさらに広く民衆にも演劇の幅を広めようと模索しはじめていた。まず、藤井真澄、伊藤忞、伊藤松雄、平沢計七、細井和喜蔵、中村吉蔵による「民衆芸術研究会」が生まれ、まもなくそれが郷土演劇や地方演劇に波及してゆくことになる⁸。ここではそこで生まれた活動がどのようなものであったかをそれぞれ簡単に見ておきたい。

まず、倉橋仙太郎の活動が挙げられる。坪内逍遙の文芸協会に学んだ倉橋仙太郎は、1917年（大正6年）に沢田正二郎とともに新国劇を創立した人物としても知られている⁹。倉橋は咯血して自宅で療養生活を送ることになるのだが、1921年頃、「プロレタリアの新文化村」建設を思い立つ。これは1918年に建設された武者小路実篤の「新しき村」と発想を同じくしたもので、倉橋はここで民衆大学や民衆劇の実践を計画する。民衆大学では1921年に結成された水平社から西光万吉、阪本清一郎らを招いて講座を開いた。また、坪内逍遙の文芸協会に研修生として学んでいた経験を生かした民衆劇学校は、関西の農村青年に向けて開かれ、大河内伝次郎などもここで研修生として学んでいたという。「民衆劇」はロマン・ロランの民衆劇論からとられたもので、ここには当時の民衆芸術論の影響がうかがえる。民衆劇学校は「民衆を教化する機関」として位置づけられる。倉橋は西光に依頼して研究生の卒業公演のための戯曲『天誅組』を書いてもらっており、この戯曲は民衆劇学校ではじめて上演された。また、新文化村では部落解放と社会主義を主張する新聞「ワシラノシンブン」が発行されていた。

次に平沢計七であるが、プロレタリア演劇の先駆者として知られる平澤は、1914年に友愛会に入り、翌年、大島分会を発足させる。平澤は小山内薫に師事し、多数の評論や戯曲を書いているが、とくに工場法の矛盾を抉り出した戯曲『工場法』（1915年）は、平澤の代表作である。1921年には労働者演劇の実践を成功させ、労働金庫や消費生活組合を試みようとしたが、関東大震災後に官憲の手によって虐殺されてしまう。いわゆる亀戸事件である¹⁰。

以上のことから分かるように、倉橋や平澤は、当時の社会主義的な傾向に与っていた。だが、民衆の（あるいは民衆に対する）演劇活動が、必ずしもそうした傾向に沿うものばかりであったわけではない。

たとえば、神奈川県高津村青年団の溝ノ口分団演劇部がおこなった農村劇場がある。これ

は当時東京府の社会課に勤務し、溝ノ口在住であった上田久七の指導でおこなわれたもので、1926年5月に発足している。ここで重要なのは青年団の演劇よりもむしろ上田久七の方である。上田は『村落劇場』(1934年)などの著作を通して民衆の演劇活動を奨励してゆくが、後に戦時下の素人演劇運動にも関与してゆく。上田の発言は過激なものが多く、たとえば「都市と農村の娯楽教育」(1938年)にはこうある。「戦時、皇国の為には肉弾となつて、敵前に身は粉微塵と散る、これ日本精神の大表現であるが、平時に於て、これらの人々にその思想感情を表現する実力を繰り上げる施設を致し、方策を講じ、何人にも伸びんとする貴き才能を伸びしめよ。学校教育に於ても社会教育に於ても社会事業に於ても。国民精神の作興は、こゝにスタートしなければならない¹¹⁾」。ここで上田は「粉微塵と散る」行為が「日本精神」の「表現」であると述べているが、この場合の「表現」が、諸個人の内面に発するすぐれて個人的な何かではなく、何らかの前もって規定された——特に国策に沿うように規定された——振舞いやそれが依っている思想感情に結び付けられていることは注意を要する。これは戦時下で言われる「表現」の特徴であり、本論文でも後の章で詳しく検討することになる。

また、信州上諏訪を中心とする「町の劇場・村の劇場」運動があげられる。指導者は、演劇の訓練を受けたことのある伊藤松雄がおこなっていた。1926年頃、商業演劇に嫌気が差した伊藤が、方言劇場、地方劇運動を起す気になったという。参加者はきわめて雑多な職業の人々であり、それは薬剤師、医者、酒屋、銀行員、小学教員、運送屋、工場労働者などであった。伊藤は1927年までに2回の公演をおこなうが、この公演に触発されて、県下には素人劇団が誕生した。それらは、富士見村の「村の劇場」、飯田町の「トカゲ座」、大町の「アルプス町の劇場」、須坂町の演劇朗読会である¹²⁾。伊藤は、後の1940年に、国民精神総動員本部の求めに応じ、みずからの経歴を披瀝して戦時体制に協力したとされる。なお、伊藤の活動には、当時信濃毎日新聞の主筆で後に近衛内閣の官房長官になる風見章が支援していた¹³⁾。

もうひとつ、中村星湖が「農村演劇の先駆」として文壇に紹介し、演劇学者で坪内逍遙の娘婿にあたる飯塚友一郎が関わっていた、福岡の嫩葉会がある。この会は、福岡県浮羽郡山春村の開業医師安元知之が中心となって、1923年に7名の農村青年とともにはじめた農村劇団である。公演場所は安元医院の2階(150人が収容できる)で、菊池寛『屋上の狂人』や武者小路実篤『わしも知らない』などを上演した。その後、1925年には村長や校長といった村の有志が集まる会との連絡によって、村内の傾斜面を利用してギリシア式野天公会堂が建設された。嫩葉会はきわめて政治色の薄い活動であり、その点、上田や伊藤の方向性とは

画然と異なっている¹⁴。

以上、この時期に生まれた民衆の間の演劇活動は、各々多様な性格を持っていることがわかる。

なお、昭和初期以降のその他の状況を見ると、まず、大正末の文壇における農民芸術論や長塚節の小説『土』、また宮沢賢治の農民劇術論に端を発する農民演劇が起こる。まとまった論として早い時期に出版されたのが中村星湖の『農民劇場入門』（1927年）と飯塚友一郎の『農村劇場』（1927年）であろう。前者は、文壇的な立場から、農民による農民のための演劇が興ることを呼びかけたものだが、離村や疲弊に喘ぐ農村の状況から芸術を興すには、芸術家や知識階級の指導が必要であると述べている。中村によれば、彼の論は吉江喬松や小牧近江らの、農村を志向する芸術論（大正終盤頃）への賛同から出発しているということであり、また、自身の「農民劇場」という発想の独自性を主張する様子も見られるのだが¹⁵、これはあきらかに大正期に流行した民衆芸術論の流れにあるもので、強いて言えば、それまで「民衆」と呼ばれていたその中身が、大正期終盤から「労働者」と「農民」とにはっきりと分かれ、労働者演劇はプロレタリア運動へ、民衆劇術論は農村・農民演劇論へと流れていったと見ることができる。なお、中村と同時代にあって同様の志向を示すものとしては、犬田卯の『土の芸術』がある。犬田は同郷人というところから長塚節の影響を受け、『土の芸術』を書いたという。また、宮沢賢治の教え子であった松田甚次郎が塾教育の実践を試み、そのなかで演劇活動をおこなっている。松田の実践は、戦時下および戦後においてたびたび参照されている。たとえば飯塚友一郎は戦後になってからも賞賛している。また、飯塚友一郎の『農村劇場』は、歴史的な観点、豊富な実践例とその分類、学術的な論述形式など、演劇学者にふさわしいものとなっている。後に戦時下の演劇理論家として登場する飯塚は、大正期からすでに素人演劇の最大の研究者であり理論家であったのである。

さて、時代はやや戻って1923年、この年、周知のように、関東地方を未曾有の大地震が襲った。その直後、震災の報を聞き、急遽留学先のヨーロッパから帰国した人物がいた。土方與志である。裕福な家庭に生まれた土方は、10年に渡るヨーロッパ留学を過しており、ドイツでは表現主義演劇、ソビエト・ロシアではメイエルホリドの演劇にふれていた。土方は帰国するや、自らの資金で劇場を作ることを小山内にもち掛ける。こうしてできたのが、築地小劇場であった。以後、小山内と上方は築地小劇場を率いてゆくことになるのだが、両者には演劇観において少なからぬ食い違いがあった。

もともと「新劇」を主唱した小山内の考えは、歌舞伎でも新派でもない演劇を目指すというものであり、その演劇は、そうした消極的な形でしか規定できない何かであった。実際におこなわれたのは、当初は西欧近代劇の移入であり、独自の様式を形成するまでに至ってはなかったのである¹⁶。そこから一歩前進するのは、土方が帰国し、築地小劇場が建設された1924年以降のことである。だが、当時の築地小劇場では、系統だった形で俳優を訓練する余裕がなかった¹⁷。とはいえ、小山内が何の方向性ももっていなかったわけでは勿論ない。小山内が依拠していたのは基本的にはモスクワ芸術座で見たスタニスラフスキーの演劇である。小山内はそこで、スタニスラフスキーによる演出を事細かにノートしたと言われている。そこで受容されたのは、人物の心理に食い込んでゆくような色合いをもつ演劇の方向性であった。当時のソビエト・ロシアにあつてそうした傾向に反発したのが、メイエルホリドである。メイエルホリドは心理よりも身体の動きを舞台上での機械的な構成要素として捉えた、いわゆる「ビオ・メハニカ」と呼ばれる方法を生み出した。そして土方が受容したのが、このメイエルホリドの演劇だったのである。つまり、スタニスラフスキーとメイエルホリドの方向性は逆なのであり、小山内と土方はそれぞれを自分なりに受容したのであるが、日本で彼らは同じ劇団の指導的立場に立つことになるのであるから、この受容の差異は大きな問題を含んでいたのである。

両者の方向性の違いは、築地小劇場内部の分裂を形成し、若い俳優の訓練にとってそれがマイナスに働いた¹⁸。劇団内部ですらそのような状態なのであるから、劇団の地方巡業が地方の人々に影響を与えたとしても、そこでは見よう見まねでの摂取がおこなわれたか、あるいは、俳優や演出家などが、個別の経験の蓄積に基づいた基準で民衆に演劇を教えたかであろうと推測される。なお、スタニスラフスキーが自らの経験に基づいて体系化し、日本の新劇界にも深い影響を及ぼした演劇の書『俳優修業』が山田肇と杉山誠の手によって『劇と評論』誌上で少しずつ翻訳紹介され始めたのは1937年4月以降のことであり¹⁹、その単行本は戦時下の1943年に出版されている²⁰。

築地小劇場をめぐる以後の状況は、きわめて複雑である。ここでは、最低限のことについてふれておきたい。まず、築地小劇場から千田是也を含む数名が離脱し、彼らは1914年に結成されていた日本プロレタリア文芸連盟の演劇部と合流する。この合流したグループは1926年2月に共同印刷の争議に演劇を持ち込んだ。その後、このグループは佐野学が主筆をしていた無産者新聞社主催の「無産者の夕」に出演し、ここに来て演劇が政治運動と結びついてゆくこととなるのである。以後、千田是也、村山知義、佐々木孝丸らが結集して、「前

衛座」を組織する。文部省教学局調査「我が国に於ける左翼演劇運動の概要」（1940年）では、前衛座の上演では「観客は拍手と怒号との嵐に劇場をまき込んだ²¹」とされ、「斯る観客の心理は、勿論時代的風潮に左右せられたのではあるが、一方若き青年の思想の傾向を『観客』の姿に於て観ることが出来たのである²²」と、当時の青年に与えた左翼演劇の影響が記されている。そしてさらに前衛座からの分離組と日本プロレタリア文芸連盟の一部が合同して、1928年、全日本無産者芸術団体協議会、通称「ナップ」が成立する。

ナップが発行していた雑誌『戦旗』は、左翼的な時代の風潮に乗り、月々数万の売り上げを記録した。出版業と相俟って、日本社会の人衆化は、関東大震災以後急速に広まっていたが、満州事変以前には社会主義的な言論もある程度は可能であり、雑誌『改造』に掲載されたマルクス主義的な論文、『中央公論』の民本主義的な論調にはそうした傾向が見られた。だが事変以後、言論の規制が強化され、雑誌の内容は「無難」なものとなってゆき²³、1933年、内務省は左右両翼ともにそれぞれに対して出版物の取り締まり強化を明確化し、「出版の自由は急速にせばめられてゆく²⁴」こととなる。

なお、1933年は日本が国際連盟を脱退した年であるが、巷では「非常時」という言葉が流行し、このころ、やくざ映画の主題歌である股旅ものが歌われるようになった。その代表的なものが1934年に発表された「赤城の子守唄」である。これは佐藤惣之助作詞、竹内信幸作曲で、東海林太郎が歌い、大ヒットした。この人気を支えたのは主に浪曲ファンであったが、浪曲は当時たいへん人気のある娯楽であり、1932年の調査ではラジオの娯楽番組で最も要望の多いものであった²⁵。この股旅物であるが、とくに「赤城の子守唄」は戦後に至るまで、素人演劇の歴史においてはつねに卑俗な文化の代名詞として、職業的な演劇人や演劇運動の政策担当者に斥けられたものであった²⁶。また、このラジオ放送が年々聴取者を増加させてゆく現象にも注目しておく必要がある。ラジオは当時、何よりも人々にとっての娯楽であった。

だが、このラジオに対して批判的な目を向けていた人もいる。土田杏村はそうした者の一人である。ここで見ておきたいのは、ラジオそのものというよりも、ラジオをめぐる娯楽観への土田の批判である。土田は、ラジオをめぐるエッセイのなかで、後に戦時下で素人演劇論の中核となる、労働力の円滑な再生産のための娯楽という発想の存在を、この時期すでに感じ取り、批判している。つまり、近代産業の労働はかつてとは違って、機械化されてしまい、苦痛ばかりで創造的な要素に乏しい。それゆえ、この苦痛の緩和のために娯楽を享受する必要がある。だが土田によれば、この発想は無産者の労働を機械化しておいて、労働の後

には娯楽を与えて翌日の労働をいっそう能率化しようということに他ならず、こうした傾向自体がそもそも健全なものではない、としている²⁷。後の戦時下で言われる「健全娯楽」論は、こうした傾向そのものはそのままにして、内容を「健全」なものにしようとするものであるから、土田の見解に従えば、「健全娯楽」論は根本的に倒錯していることになる。このことについては、後の章で詳しく検討する。

ところで、ナップが成立した1928年は、折しも、それまで新劇界を率い、築地小劇場の創始者でもあった小山内薫が死去した年にあたる。小山内の死によって、築地小劇場は内部対立を表面化させ、分裂する。土方は1929年、新たに新築地劇団を結成する。築地小劇場の方は、多くの脱退者を出し、指導者となっていた北村喜八は孤立し、支持を失って崩壊する。ナップに加盟していたプロレタリア劇団連盟、通称「プロット」は、残された建築物としての築地小劇場を拠点に活動をしてゆくことになる。なお、プロレタリア演劇運動において、戦後大々的に広まることになる「自立演劇」の名称が、すでに使用されている。運動の中心的な雑誌であった『プロット』の1932年6月号と7月号にはプロット自立劇団対策委員会なる会による「自立劇団の問題」が2回にわたって、7月号には三隅一郎による「自立的演劇の問題について—新方針の観念的図式化に対する闘争—」、島公靖による「自立劇団のための文芸活動」がそれぞれ掲載されている。これは主としてソビエト・ロシアの運動から想を得ているようである。太平洋戦争終結後の自立演劇をリードした新劇界の人々は、戦前に使われたこの名称を引き継いだのである。彼らは当時、演劇のフラクションを各地域や組合に作ろうとしていたのであった。

1931年になると、ソビエトより帰国した蔵原惟人を中心として、コミンテルンの決議に基づき、ナップの発展的な解消である日本プロレタリア文化連盟、通称「コップ」が結成される。このとき蔵原は「サークル活動」を提唱したが、これは、それぞれの職場内に文化活動の基礎を置き、職場文化ブロックと言われるものを作り、次第に全国的に統一してゆく、というものであった。もっとも、この提案は当時の日本の状況を考えればかなり現実離れしたものであり、コップ自体、1932年の7月に弾圧を受けてしまう。なお、このサークル活動や職場文化ブロックの発想は、1945年の敗戦以後に大々的に復活することになる。

1934年、村山知義は新協劇団を結成し、分散的な状態にある新劇界に大同団結を呼びかけた。だが、有効な団結を組めないまま、1940年の新協劇団・新築地劇団への弾圧を最後に、戦前の新劇活動は幕を閉じることになる。この弾圧で約60名が一斉検挙されたが、そのな

かで起訴され裁判にかけられたのは、新協劇団では村山知義、久保栄、松尾哲次、滝沢修、中村栄二、松本克平、新築地劇団では千田是也、八田元夫、岡倉士朗、山川幸世、石川尚、和田勝一、そして演劇雑誌『テアトロ』の編集長であった染谷格の13名であった²⁸。

こうして、新劇の人々は活動を余儀なくされるが、この13名らは獄中生活を送るか転向して別の仕事に就くかすることになり、またある者は情報局や人政翼賛会に協力してゆくことになるのである。なお、これまで名前が挙がった人物は、その多くが、1940年代を通して何らかの形で素人演劇の活動に関わってゆくことになる。そのことについては、本論文が展開してゆくにしたがって明らかとなるであろう。

では、こうした新劇の影響は地域ではどのようなようであったのだろうか。ここで、最初に述べた青森県黒石地方の状況を再び見てみたい。

当地で近代劇スタイルの素人演劇が始められたのは、1931年、福士一郎が「黒石農民劇場」を設立し、労働者や農民に演劇への参加を呼びかけてからである。弘前新劇研究会は1927年5月にすでに発足していたが、その他、28年7月に青森、29年5月に八戸、31年の11月に黒石、同月に尾上、七戸で劇団ができています。これは職業劇団の巡演の影響ばかりではなく、設立された地域劇団が近隣地域に移動公演をおこなったことの影響でもある²⁹。こうして、20年代終盤から30年代前半にかけて、青森県内に地域演劇の文化圏、換言すれば演劇を介した新たな共同性が形成されつつあったのである。当時の新劇はリアリズムを基調としていたが、それは、たとえば農村歌舞伎のように、周期的な生活のなかで特定の日付に行われ、歴史的な継続性を持ちながら内容に関する共通理解を形成してきた娯楽とは、画然と異なったものである。近代劇は上演ごとに観客との間にコミュニケーションの回路をつくらなければならないが、他方で現実を舞台上に再構成する新たな技術が獲得されたのである。このことは、近代劇がたんなる定まった形態の娯楽ではなくて、ひとつの表現手段としてさまざまなコンテクストに適合させうるものであることを示している。当時の新劇はプロレタリア文化運動の影響もあって社会の矛盾を描くものが多かった。こうしたことから、地域劇団は政治化する可能性を多分に帯びており、黒石では実際に労働運動や小作争議と関わってゆくことにもなるのである。その後農民劇場はプロットに加盟、劇団員は「しょっちゅう検挙されていきました³⁰」という。こうした活動のため、1932年の11月には団員の総検挙で壊滅する。この時期、プロットは移動劇団を組織して、労働組合や消費組合などに演劇活動の場を広げていた³¹。その影響は、黒石地方にも及んでいたのである。ちなみに、黒石の地域

演劇が再建されるのは、1936年11月、青森の劇団「新興舞台」(34年結成)が黒石劇場で公演をおこない、黒石の人々が協力して以降である。そのとき舞台に出た歯科医師である長内和夫が黒石に転居した後、福士一郎らが集まって黒石の演劇の再出発を図った。1912年に青森市で生まれた長内は、青森中学4年生のときに築地小劇場の青森巡演「伯父ワーニヤ」を見て新劇に開眼したという。その後、東京での学生演劇を経て山村聰らの太陽座に入るが、親族の猛反対で俳優の道を断念、1934年に帰省している。その後、警察からの圧力を受けつつ、演劇活動をおこなった。だが結局活動は停止を余儀なくされ、厳しい状況の中で、戦時下では慰問活動の指揮を中心に活動することになる³²。

第2節 坪内逍遙の公共劇

ここまで小山内薫に発する流れと、左翼的な演劇の流れを中心に追ってきたが、ここで、小山内とともに日本の近代演劇を形作ったもう一人の重要人物、坪内逍遙の活動を見ておきたい。逍遙は、文芸協会内ではいざこざを経験しているが、上に述べた左翼の動向とはほとんど無縁のところにいる。

日本において、民衆が参加する演劇の形態を、教育的な意図の下で、本格的に試みたのは、坪内逍遙がはじめである。逍遙の理論、実践は以後の学校演劇、農村演劇にきわめて大きな影響を与えた。農村演劇を文壇から推進していた中村星湖の発想には明らかに逍遙の影響が見えるし、同じ時期に農村演劇を主張した飯塚友一郎は、より直接的な影響下にあった。坪内逍遙の理論は、後の素人演劇運動においての主要な参照枠となっているため、詳しく論じておく必要がある。

演劇には本来、芸術性を有しながら同時に創作の過程で複数の人々の協力を必要とするという特性がある。このことが、演劇の実践的な有効性を多くの人々が認める根拠となっており、また、演劇に教育性を見出す根拠となっている。演劇のこの特性に、早くから注目していたのが坪内逍遙である。大正期以降、逍遙はこうした考えについての論文、著作を数多く執筆し、長続きはしなかったものの数回の実践をおこなっている。逍遙の活動は同時代に大きな影響を与え、学校への演劇の積極的な導入にも力をもった。

「能動的」な成員が「協同」してつくりあげる演劇を逍遙は「公共劇」と名づけ、その教育的意義や方向性、本質について多くを語った。本格的な「公共劇」の活動は大正の半ば頃からであるが、すでに明治期には演劇の教育性を構想していたようである³³。逍遙の論が、当

時の「民衆芸術論」などと平行してはいるものの、それらより以前からの逍遙自身の発想によるものであることは強調しておくべきであろう。「民衆芸術論」が、逍遙が演劇の教育性を本格的に論じはじめるにあたって大きな意味をもったことは確実であるが、しかしながら、「民衆芸術論」以前の段階で逍遙はすでに自身の論を展開しているのであって、単純に時流に合わせたのでは決してない³⁴。

当時、イギリスやアメリカ、フランスでは様々な形で市民参加型演劇が活発になっていた。とりわけアメリカでは“コミュニティ・シアター”といった名称で多くの団体が活動しており、関連する書籍も出版され、逍遙はそれら書籍を通して公共劇の研究をしている。また、逍遙に師事していた日高只一は留学生としてアメリカとイギリスに渡り、実際に当地のページェントを観覧している³⁵。ここでは諸外国の状況にまで詳しく立ち入る余裕はないが、当時「公共劇」に類した活動は世界的な規模で広がりを見せていたこと、そして逍遙が特に英米の事情についてかなり詳しい情報を持っていたことはおさえておかねばならない。

1919年（大正8年）頃から、逍遙は“演劇と教育”についての講演や論述をしはじめるが、本格的な活動になっていったのは、1920年の文化事業研究会発足、そして1921年1月より論文「理論の事業化とお祭り気分の厳粛化」を『早稲田文学』に連載した頃からとみてよいだろう。以後、「公共劇」「ページェント劇」（これらの差異については後述）および「児童劇」普及のため、逍遙は雑誌等に多くの文章を寄せ、講演もたびたびおこなっている。

逍遙が1919年から1923年までに発表した「公共劇」「ページェント劇」に関する論文・著書は20以上に及ぶが、なかでも1921年1月より『早稲田文学』に4回にわたって連載された論文「理論の事業化とお祭り気分の厳粛化」は、同誌が連載の前号から大きく宣伝しており、読者の反響を期待していたことを伺わせる。実際、同論文はイギリス、アメリカ、ギリシアの演劇や祝祭から演劇の様式、芸術性にいたるまで、逍遙の教養に裏づけられたものであり、同じ時期にあった「民衆芸術論」とは一線を画する内容となっている³⁶。論文の主旨について簡単に述べると、逍遙は多くの「理論」が日本に輸入される中、実行されたものが全くないとした上で、これからは輸入ではなく自分達自身で思考し、既存のものを「改造」してゆくことが大事であるとしつつ、ページェント劇こそがそこで大きな役割を期待できることを力説するのである³⁷。

ところが、肝心の実践の方はと言うと、そう華々しいものではなかった。

1920年10月、逍遙は早稲田大学の教授たちと文化事業研究会を結成し、講義やページェ

ント実践のための計画を進める。文化事業研究会は、逍遙の「公共劇」具体化の、基盤ともなるべきものであった。同年、文化事業研究会は「早稲田大学文学部内文化事業研究会規定」を掲げ、10月11日の発会式をもって発足する。入会申し込み者は300人近くに達したといわれる。同会は演劇を中心とした講習会を開いたが、発会式翌日に早くも逍遙自ら朗読法についての講習をおこなっている。

1921年10月2日、逍遙を中心とした文化事業研究会は初のページェント劇実践をおこなう。場所は陸軍戸山学校内広場、脚本は逍遙作『熱海町のためのページェント』である。上演された『熱海町のためのページェント』は、「人国主の命」や「伊古奈姫」「事代主」といった登場人物を配した神話的な設定のもと、仮面を使った演出や合唱も合わせた作品であった。参加者は、最終的に総人数約20名程度、そのほとんどは早稲田大学の学生で、大学生でない者は女性5名と男性1名のみとなってしまう³⁸、しかも当日はあいにく雨天であったため、1500人収容のところ600人ほどしか集まらず、練習も充分ではなく、思うような成果をあげることはできなかったという。また、この公演ではかなりの金額の経費がかかっており、大部分を逍遙自身が負担している³⁹。以上のことを考えると、实际的に、「公共劇」普及のためには多くの改善の余地が残された、と言えよう。

ところがその後、文化事業研究会は1923年にいたって解散してしまい、うやむやのうちにその幕を閉じることになってしまう。研究会の活動が頓挫した理由は幹部と逍遙との不和が原因とされているが、活動としてはあまりに短いものであった。だが、逍遙の「公共劇」は同時代に少なからぬ影響を与えている。1922年には大阪朝日新聞社がページェント劇の台本を募集し、逍遙に選者を依頼してきた。また、同年に芝増上寺、浅草伝法院、京都の知恩院でページェント劇が演ぜられている⁴⁰。これらは、必ずしも逍遙の考える「公共劇」と方向性を一にしたものとはいえないが、逍遙の活動が与えた影響を知る上では興味深いものである。

ところで、これまで文中に出てきた「ページェント劇」と「公共劇」とはどのような関係があるのだろうか。このことは後の章にも関わる問題であるので、論じておきたい。

まず、逍遙は「ページェント劇」という語、そして「公共劇」という語をともに使用しているが、両者は若干ニュアンスが異なることが指摘できる。前者は祝祭的な意味をもっているが、後者はその様な意味を特にもつわけではなく、むしろ参加の要素が前面に出た名称であると言える。つまり市民参加型演劇としての「公共劇」におけるもっとも適当な“様式”が「ページェント劇」なのである。だが、逍遙は両者を厳密に区分しているわけではない。

実際、逍遙自身が「ページェントは公共劇と訳するのが一等よろしい」と述べている⁴¹。また、先行の逍遙研究においても両者は同じ意味として扱われている⁴²。したがって、このふたつはほぼ同様の内容をもつと見てよいであろう。ただ、ここで重要なのは、「公共劇」という名称が、総動員体制下の素人演劇運動で引き継がれてゆくことである。この場合も、ページェントという名称も使われているが、とくに「公共」という言葉が、劇の性格を示すのに都合がよかったとも考えられる（つまり、国策遂行という公共性。後の章を参照）。

では、逍遙の「公共劇」はどのような思想的輪郭によって形作られていたのだろうか。

逍遙はまず、「公共芸術」を「市とか、町とか、村とか、学校とか、教会とか、会社とかいふ或自治的団体と称すべきものゝ団員が、自発的に又自覚的に自分達自身のために自分で演ずる諸芸術の謂ひ⁴³」と定義付ける。ここで注目すべきは、「公共芸術」という名称が「民衆芸術」という名称の不都合を乗り越える形で現われていることである。「従来は、さういふたぐひのをも、すべて民衆芸術といふ漠然とした総名で蔽はうとしてみたのだが、将来は二者を区別して論ずる必要がある⁴⁴」。その理由は、「民衆芸術といふと、とかく階級制度時代の古い連想が伴つて、それは主として中流社会以下の下層民間に於て、自然に又は偶然に発生した単なる遊戯や低級な演芸や、たわいもない娯楽を意味するものゝやうにのみ誤解され易いから⁴⁵」である。「単なる遊戯」ではない「公共芸術」はその特性を「能動的」「自覚的」という点に置くが、その「能動的」な成員が「協同」によって演劇を成り立たせるのが「公共劇」である。劇の形式としては、とりわけ祭礼や仮装行列といった祝祭的なものがよいとされた。

逍遙がことさら「協同」を強調した理由としてはおそらく、社会矛盾の激化があったと考えられる。「理論の事業化とお祭り気分の厳粛化」が発表された1921年は、全国で小作争議が頻発した年であり、様々な社会運動が起っている。農村の疲弊と都市への人口流入で、村落共同体が崩壊の危機にみまわれた時期である。つまり、逍遙は既存の“協同”性が失われてゆくという危機感から出発しており、その克服のために「能動的」な成員による「協同」を主張したのである。たとえば、逍遙は次のように述べている。「例へば、今日の都市の如きは、只或同じ地理的限界内に住んでゐる民衆の大群衆といふだけの意味の政治的団体であつて、其間に其民衆全体を打して一丸となすに足るやうな何等の共同的利害関係もない。其平素の生活に於ては、千中一二例以外には、分担又は参与の微影さへも見ない。[...] 各藩及び旧三都の民衆が、今尚ほ生々しい遺習や遺伝やを掲げて、全国各地に散住し、入り雑り、入

り乱れて暮らしてゐる上に、琉球人だの、アイヌだの、台湾人だのが、これからは年増しに入込んで来て、一つ所相隣接して住むことゝなるでもあろう。欧、亜、米の各人種の居留者も、帰化者も、多分おひおひはずつと増加することであらう。さうしてそれは大都市ばかりのことでなく、次第に各町村にも、新領土にも及んで、殊に村落の経綸法の如きは、いよいよ複雑に成り行くでもあらう⁴⁶。以上の考え方が「公共劇」思想の背景にある。つまり、逍遙の言う「協同」は同一の共同体内における「協同」ではなく、むしろ全く異質の共同体——習慣や文化、場合によっては言語の違いをも念頭に置いた——に属する者たちの「協同」なのである。もっとも、実際の場合で文化の違いをどのように乗り越えてゆくのか、というところまで逍遙は考えを進めはしなかったが、たとえば「公共劇」において仮装行列のような言葉を使わない祝祭的な形式を提案したことの意味は、それなりに根拠のあるものであったといえよう。

何よりも逍遙の存在の大きさは、「公共劇」をおこなうにあたっての具体的な方法について述べていることであらう。逍遙が形作った方法は、それほど広まりはしなかったが、それ以上に不幸なことは、総動員体制下の素人演劇運動で、国策に沿った公共劇活動の先駆者として位置づけられてしまったことである。このことについては後の章で詳しく検討されることになるのだが、そもそも逍遙の考えはそうしたものと同一なのであろうか。後に素人演劇運動を検討する際、逍遙への参照が妥当な形でおこなわれているか否かを判断する材料としても、ここで逍遙の「公共劇」の主張をさらに立ち入ってみておくことは有益であらう。ここでは、逍遙がページェント劇の「本来性」として挙げている項目⁴⁷にそつてみてゆくことにしたい。

項目は全部で（十）までであるが、まずは始めの（一）から（三）。

- （一）それは主として其の土地の民衆自身の演ずる所のものでなければならぬといふ事。
- （二）他から命ぜられ又は課せられて、余儀なくするのではなく、自ら進んで、自らも楽しみつゝ、他をも楽しませつゝ、併しながら飽迄も厳肅な、真面目な心持で演ずる芸であるといふ事。
- （三）成るべくは男女、老幼、時としては外来人もまじつて大勢で演ずる芸であるといふ事。

（一）においては、上地の外部からやってきた劇団の芝居を観たり、また外部からの俳優によって演じれる芝居を手伝うのではなく、あくまでその土地に住む者自身がつくらなければ

ならないことが主張され、(二)において能動性が述べられている。注目すべきは(三)で、当時においては男女一緒に演劇をつくるということに対してすら、実際の現場では抵抗感が予想されるが、それ以上に「外来人もまじって」という個所は、現在でもそれほど実現されていないだけに、あらためて逍遙の想定が徹底的なものであったことを思い起こさせる。

(四) 劇的といつても、セリフで聴かせるよりも仕草で観せ、科白劇より歌舞伎に近く、揃ひの服装をしたり、奇怪な仮面をかぶつたりして、目に訴ふるを主とし音楽を多く利用するを其本来とする演芸であるといふ事、即ち唱歌要素と舞踊要素と仮装行列要素とを其主要分となす所の芸であるといふ事。

「外来人」の参加を想定している以上、セリフ劇よりも仕種や仮装を中心としたものになるのは当然といえは当然であるが、「外来人」がいなくとも、老若男女混合で創作するにあたって、最も適した形式を逍遙は考えているといえよう。

(五) 大規模を本領とする所から、其必然の結果として、概して戸外で演ぜざるを得ないといふ事。

(六) 慰藉、休養、元気更新、鼓舞、奨励等を其主なる目的とする所から、陰惨、沈鬱、繊弱等を嫌ひ、陽気、快活、豪壯、雄大等を本体とし、華やかに賑かに目新しく併しながら上品に厳肅に取扱はるべき芸であると云ふ事。

大規模で華やか、そして観る者を鼓舞する演劇——これは、「公共劇」において逍遙が求めるスタイルの特徴であるが、もともとの発想はアメリカ型のコミュニティ・シアターから得ていると考えられる。先に述べた日高只一がアメリカで観劇したのも同様の形式にのつとつたものであり、また、逍遙自身もアメリカでおこなわれている市民参加型演劇の形式を詳しく研究している。そして、これは次の項目とも関連してくるのだが、内容は、アメリカの場合だと建国の物語、ヨーロッパ全般では宗教的なエピソードが多い。

(七) 其題材は、それが歴史的である以上は、必ず其演ぜらるゝ場所に因むべき事、又それは成るべく史実もしくは伝説そのまゝであるべき事、又其服装の如きは、及ぶべきだけ其当時の風俗の写實的再現でありたき事。

史実や伝説をとりいれるという発想も、逍遙が諸外国の文献を研究してゆくなかで生まれ
てきたものと考えられるが、『民衆芸術』序文などに見られるように、日本ではヨーロッパに
あるような宗教劇がないため、民間芸能や祭礼を通して、史実や伝説を「公共劇」に「改造」
してゆくという方向性が取られることになる。

(八) 之れを演ずる目的は広く其地の民衆に裨益せんが為であるから、或特殊の理由ある場
合の外は、観覧随意すなはち無料で観さすべき事。

観覧無料の原則は逍遙が度々語っているものである。「公共劇」の目的はあくまで「民衆に
裨益せん」とするところにあるので、それが職業化しないことを説いている。

(九) 其全部を演じ了るまでに、たかゞ二時間乃至二時間半以上時を費さぬこととし、一エ
ピソード（一場）の長さは、二十分を限度とすべき事。

史実や伝説を題材にした場合、不可避免的に上演時間が長くなるということは想像に難くな
い。日高が観たアメリカのページェント劇は、もともとは4時間にもなるものを実演では2
時間半に短縮して演じている。

(十) 其第一義的目的としては、文化の由つて来つた所以もしくは其将来に及ぼす関係を、
或ひは史蹟の再現によつて、或ひは象徴的暗示によつて直覚せしめる事、趣味性を、芸術
的鑑賞力を、創作力を涵養する事、和衷協同に馴れしめてデモクラチック・スピリットの
訓練に資する事。

趣味性や芸術的鑑賞力の涵養と「デモクラチック・スピリットの訓練」は、逍遙の「公共
劇」のふたつの大きな柱である。実際に演劇をやってみてこそ、芸術的な鑑賞力は養われる
と逍遙は考えており、多くの論文でくりかえしこのことを強調している。また、ページェン
トは年ごとに新たに作り替えなければならないとされる。同じ作品を毎年おこなうことは、
参加者の創意工夫の念を失わせる、というのである。

以上、逍遙の論をみてきた。それはいまもって示唆に富む内容を含んでいると同時に、や

や現実離れした印象をも与えるものとなっている。だがここで注意しておく必要があるのは、「公共劇」に「同化」という観点がひそんでいること、そして逍遙の考え方に国家主義的な傾向があることであろう。そのふたつの側面があるために、逍遙の「公共劇」論が太平洋戦争下の国策的な演劇運動においてしばしば参照されることになるのである。たとえば、逍遙の「同化」論に関しては次のような意見がある。「教育者としての逍遙を考えるに当つて逸してならないことは、逍遙が文学芸術の作用の究局を同化と見た点である。同化作用は感化作用にほかならないが、感化はまた教化の基礎をなすもので、結局逍遙が文学芸術の教化的な力を強く意識してこれに従事したであろうことが想察されるのである⁴⁸」。この論点は、後の章で詳述されることになるであろう。

以上見てきたように、この時期の素人演劇にはいくつかの方向性があった。ひとつは新劇に発するものであり、それは文芸的な作品を活動の中心とするものと、時代の趨勢であった左翼的な思想傾向をもつものがあった。もうひとつの重要な流れは、坪内逍遙の活動に端を発するものであるが、これは逍遙が活動をやめて後は日立った動きはなくなり、主に学校劇へと接続してゆく。

第3節 素人演劇の脚本分析

前節では、坪内逍遙を論じた。そこでは、逍遙が「ページェント劇」「公共劇」の普及に努めていたことが分かった。そしてその形態は、土地に伝わる伝説などを題材に、パレード形式でおこなうのがよいとされていた。もともと逍遙の「公共劇」論の背景には、近代資本制の浸透による村落共同体の崩壊と都市化、領土の拡大にともなう人口の移動・流入という現実があった。逍遙は、そうした現実にあつて、人間同士のつながりを、想像的に回復するのではなく、具体的な参加によって、しかもそれが他律的に強制されない形で成立させるための具体案として、「公共劇」を提示している。逍遙の考えは、同時代の演劇界のみならず、教育界にまで広い影響力をもった。たとえば春山作樹は、「近頃世間の話題に上るページェントは大に社会教育的の意義を有してゐる⁴⁹」と述べ、社会教育の領域への演劇の導入を推進している。逍遙の考えは、大きな流れを形成していた。

「公共」の名を用いたとき、逍遙の念頭には「民衆」という言葉との差異化を図ろうとする考えがあつた。逍遙によれば、「民衆」は階級制度を連想させ、「民衆芸術」となるととく

に階級の「下層」に行き渡る娯楽の意味に取られる、だが自分がおこなおうとしているのはそれとは別のものなのだ、と主張している。逍遙にとって階級とはすでに旧時代のものであり、論を形成する上でもそうした古い社会体制を前提とすることは論外であった。ここで逍遙は、すべての人が平等であるという考えを、権利上のみならず、事実としても所与のものとしているが、現実はそうではなかった。

大正期には逍遙を中心とする動向とは別に、現実にある社会的矛盾に苦しんでいる立場から——平等は社会的にはまだ所与のものではない——演劇活動をおこなってゆこうとする動きがあらわれている。それが、平澤計七の労働者演劇や、河内水平社の民衆劇の実践などであった。これらの実践にみられる特徴は、社会の矛盾、とくに階級性に基づく抑圧状況を題材として取り上げ、あるいはそうした状況のなかに演劇を位置づけ、矛盾に対し抗議する性格をもっている点にある。たとえば平澤は戯曲「工場法」の公演によって工場法の矛盾を訴え、また、労働組合等の活動とリンクさせながら演劇をおこなっていた。また、河内水平社は、被差別者同士の連帯として朝鮮人民との連帯を考えていた。これは、伝説や神話を題材に地域で上演するページェントとは異質なものであり、逍遙がみなかった「階級」性を積極的に志向するものである。

本節ではそうした傾向に属する脚本のうち、雑誌『社会と教化』に掲載された脚本からひとつを取り上げ、その性格を検討する。『社会と教化』は戦前に発行された『社会教育』の前身で、1921年（大正10年）1月から1923年7月まで発行された。『社会と教化』には小説は早くから掲載されていたが、戯曲が掲載されたのは1922年10月号の「與吉の論」（蕭野申一郎作）からである。以後、1923年3月号に「焼跡」（木原長茂作）、同年5月号に「空ッ風のいたづら（童話劇）」、同年6月号に「気狂ひ井戸」（小柴博作）が掲載された。誌名が『社会と教化』であった時代に掲載された戯曲は、以上の4本である。この4つの劇のうち、とくに「與吉の論」は、この時期の素人演劇の傾向を如実に示しているようなところがある。それは、社会矛盾を告発しようとする主人公が、連帯を組まないまま挫折してゆくという、この脚本の内容に示されている。以下、「與吉の論」について検討してゆこう。

「與吉の論」には、短いはしがきが付けられている。それは、「文部省ではページェント劇を農村に奨励しようといふ様な時代になつて来た。かうした時代にかういふ様な創作をかゝげることの出来たのは、意義あることである。敢て読者の一読を乞ふと同時に蕭野君に謝す⁵⁰」というもので、当時議論されはじめていたページェントを文部省が注目していた事実が示されている。「與吉の論」は『社会と教化』が刊行されて以来はじめて掲載された戯曲で、

それだけに編集者である文部省も期待をもって掲載した様子が伺えよう。

ここで興味深い点を確認できる。それは、『社会と教化』の編集者にページェント劇と社会主義左的な演劇との区別がついていないことである。この取り違えからか、社会矛盾を描くこの戯曲が文部省によって紹介されたのである。実はこの戯曲が発表されたのと同年の1922年、同じように歴史の妙を感じさせる演劇の上演がなされている。それは、細井和喜蔵が女工たちとおこなった、東京モスリンでの社会劇「三浦製絲場主」である。「思ひだせばあれは怪我の拍子で、もあつたのか？ といふよりも工場の幹部なる者に脚本の筋を知つた者が無かつたのだろう。彼等には芝居と云へば目出度し目出度しで大団円をつげる新派より他に想像がつかかなかつたのかも知れぬ。兎もあれ、それは幸ひであつた⁵¹」。「與吉の論」もおそらく「怪我の拍子」であつて、編集部にも演劇というものがよくわかつてはいなかったのかもしれない。

では脚本の内容に移ろう。

作品の舞台となるのは「淀川の堤 A 村のポンプ小屋」である。夏の大雨が続いたにもかかわらず、ポンプを動かさなかつたために、田に水がたまり、苗が傷んでいる。小屋では、地主でポンプ監督の太田と運転係の山下が、ポンプを稼働させようとしている。そこへ、主人公である小作人の與吉（58歳）がやってくる。與吉は、なぜ二日二晩も運転をしなかつたのか、運転が早かつたら苗も悪くならなかつたと、太田に詰め寄る⁵²。

與吉「太田はん、二日の日に村長はんの所へ行きなはつたやろ、運転命令はどうだした？」

太田「話はあつたんだが・・・」

與吉「話だけ・・・この大雨に村長はんが命令を何んで、出さん筈が・・・この大雨に—
あんたは、運転命令を懐へ入れて一体何処へ行きなはつてん」

太田（顔色益々異様）

なぜ太田は命令を受けながら二日も運転を遅らせたのか。このことが話の展開上大きな問題となる。與吉は、詰め寄る内に、「あんたは畜生だつか⁵³」と太田を罵倒してしまう。この部分は、作者の主張が出ている大事な部分である⁵⁴。

太田（せきこんで）ちッ畜生でなんや、與吉、あんまりな事を云ふな」

與吉「畜生は責任を知りまへんやろ、犬は鳥を探しそこねて切腹しまつか、犬は泥棒には

いられても、大きな顔ですやろ、あんたは、この内水に、人さんの困るのが分らん筈はおまへんやろ、二日二晩の損害をどうしなはんね、あんたらは、米なんどどうでもよろしますやろ、わつしら所は、命の糧だつさかい、太田はん、米を売らほる地主はんは命の糧の米の尊さが分つたら、こんなこと云ひまへん」

こう與吉に言われた太田は、それならば損害を償えばよいのだろう、と自棄気味になる。それに対して與吉は、そんなことができるならやってみろ、とやりかえす。両者はつかみ合いになりそうになる。與吉の形勢が強くなる。いつのまにか、堤の上には人勢の人が集まっている。村人は與吉の行動を見て、「與吉つさん、出かしたなあ⁵⁵」と歓呼する。ここには、社会の階級性と、その上層部（権力をもつ人々）に対する風刺——“彼らのごまかしをする”——、そして権力をもたない人の社会的行動が描かれており、彼らへの共感が示されている。

その後、物語は、村人の一人である川多が、與吉に、魚の事について尋ねることで、新たな展開をむかえる。與吉には川多の言葉の意味が分からない。実は、何者かがポンプを利用して魚を獲り、そのために機械が壊れたこと、その損料の件がすでに村会を通過しており、その金額が200円であること、そしてこの金が村から出資されることを告げられる。そして、魚を獲ったのが太田であることが暗示される。それを聞いた與吉は憤慨する⁵⁶。

與吉「よしッ。わつしらはこれから村長はんに出つてくる」（せきこむ）

川多「お爺さん、妥協したらあきまへんで」

與吉「妥協て何んや」

川多「妥協つて、強い奴が、弱い正直者をごまかして慰める事だんね」

與吉「妥協なんかめつたにやせんど」

この部分は戯曲中もっとも抗議性が強く出ている部分であろう。川多が「妥協したらあきまへんで」と言った後に「妥協なんかめつたにやせんど」と続けても、話の進行上、支障はないはずであるが、與吉に敢えて「妥協つて何んや」と応答させることで、次の川多の台詞において「妥協」の社会的問題性が浮き出されるのである。

だが、與吉が役場に行ってから展開には、與吉が妥協してゆく過程が描かれることになってしまう。與吉は役場で、村長から、魚が毎年獲られていることを知らされる。與吉は「一体ポンプは誰のもんだなあ、又魚も、一体どこへ行つたんでね⁵⁷」と叫ぶが、村長や収入役

に「まあ、よいぢあないか」と言われ、あやふやのうちに役場を出る。最後に與吉は心のなかで、檀家の総代でもある太田に「仏さんのお光」がでるなどとはもったいないことだ、「なんて形の強い世の中だらう。形がとんだら、お光の輝くのは子供とわつし位だらう⁵⁸」と、嘆く。そしてそこで幕が閉じる。物語上は、結局、與吉は妥協させられたことになるのである。これは明らかに與吉の敗北であり、この作品の限界を示すものである。だが、この戯曲が、社会矛盾を告発していることであり、きわめて強く鋭い語調の台詞によって読者に訴えかけてくることは確かである。

『社会と教化』の編集者はこの作品を「ページェント劇」として掲載したのであるが、逍遙が主唱したページェントには社会矛盾を戯曲に盛り込む視点はない。つまり、ページェントとは明らかに異質のものであり、別系統の演劇として考えるべきなのである。そして、こうした戯曲の内容を示しておくことは、後の総動員体制下で書かれた戯曲、また、終戦後に書かれた戯曲の色合いと比較する上で必要なことなのであった。

ともあれ、「與吉の論」と「氣狂ひ井戸」以後、こうした社会矛盾を告発するような戯曲は『教化と社会』誌上から姿を消す。そして、先にも述べたように、社会全体の傾向としても、徐々に多くの演劇の活動が弾圧され、時局にあわせて方向転換を余儀なくされてゆくのである。

小括

以上、1930年代までの歴史的な事柄を追ってきた。ここまでで取り上げられた人物の多くは、以後、困難な時代のなかで、紆余曲折を経て、活動を展開してゆくことになる。また、彼らのこの時期の活動は、後の時代の演劇活動にさまざまな形で影響してゆくことになるのである。

さて、以下の章で論を進めるにあたって、必要と思われる事柄をあらためてふりかえっておきたい。

まず、この時代に登場した素人演劇には、いくつかの形態があった。まず、近代劇のスタイルで、社会矛盾を暴き、それに抗議する演劇、そして、同様に近代劇のスタイルで、主に文芸作品を演じる活動である。また、上からの素人演劇として、祝祭形式で、創作にあつての「協同」に重きを置く「公共劇」があった。

これらは、いずれも民衆の主体的な活動であることを志向する点で、当時都市を中心に出

現していた大衆文化とは異なる性格をもっている。だが、その方向性において、それぞれ性格を異にすることは上で見た通りである。ここで重要なことは、1930年代終盤までに、社会矛盾を抗議する演劇が弾圧によって姿を消したことである。その結果、後のふたつの形態が残ることになった。

これは次章に関わる点であるが、後に素人演劇運動が開始されるに及んで、文芸的な方向性は運動のなかに組み込まれてゆくことになる。それが可能であった理由は、「芸術的」な演劇を国民に広めるという素人演劇運動の目的が、政策的な方向性と必ずしも齟齬を来たさなかつたことにある。つまり、芸術的な目的のもとで、多くの演劇人が総動員政策にコミットする余地が存在したのである。しかも、そのことに、彼らは問題を感じていなかった。その意味で、社会矛盾を抗議する演劇が消滅したこの意味は、きわめて重大であったといえよう。

第2章

戦時下における素人演劇運動

—自発性をめぐる総動員体制のジレンマ—

第1節 素人演劇運動の誕生

本章からは、日中戦争以後、とくに1940年以降の素人演劇を扱うが、その実践的な面は次章で取り上げるとして、この章では主に戦時下で素人演劇の場が形成されてゆく歴史的な経緯を、ほぼ時間軸に沿って見てゆく。

この時期には民衆自身の手による活動は銃後の慰安活動にほぼ局限されており、他の活動は官製の「素人演劇運動」と関連したものに占められる。この時期の素人演劇の活動は、官製の運動と絡み合った形で展開されてゆくことになる。

近年、総動員体制についての研究が深められるなかで、それが単に上からの強圧的な支配のみによって成立していたのではなく、民衆の自発性によっても基礎付けられようとしていたことが強調されている¹。むろん、日本の場合、総体的にみれば1930年代後半以降の総動員体制がきわめて抑圧的なものであることは明白であり、教育の領域でも教化的な色彩が強い。したがって、そこに民衆の自発性をゆるす余地は大きいとは言えないかもしれない。だが、当時の論調には民衆の自発性を求めるものが多く存在し、政策サイドも実際にそうした自発性を涵養する試みを展開しているのである。それは生産力の増加と労働力の再生産、そして民衆の支持を目指したものであった。そうした方向性が強かった分野のひとつが文化政策であり、素人演劇であった。

素人演劇は民衆が直接そこに参加することで成立することを最大の特徴としており、直接参加を通して民衆がみずからの声と身体によって表現をする文化活動である。総動員体制は民衆に表現と娯楽の機会を与え自発性を引き出すことでその存立を図ったのであるが、民衆の自己表現を認めつつも、同時にそれを、検閲や警察的な抑圧を前提として、国策に沿った「健全」な表現活動へと方向付けなければならないがゆえに、素人演劇運動はきわめて困難な課題を内包していた。素人演劇運動には脚本の作成から上演までさまざまな団体関わったが、そこではこうした困難な試みが模索されてゆくのである。当時素人演劇運動が直面していたこの問題は、民衆を「国民」として規定しかつその「国民」の自発的な参与によって

成り立つ政治体である近代国民国家の存立という、きわめて重要な政治的問題と密接に結びついている。

以上のことを考慮しつつ、以下で素人演劇が求められるまでの経緯とその後の歴史的展開、素人演劇の理論、具体的な演劇の実践的様相を順に追ってゆくことにしたい。

1940年5月21日、当時東京の芝にあった協調会館三階会議室で、或る懇談会が開かれていた。懇談の席にいたのは、厚生省労働局長指導課の黒川小六、東京保護観察所の本城澈三、演劇関係者の河竹繁俊や吉田謙吉、上田久七、園池公功、そして鐘紡、東京瓦斯、グリコ、東京市電など企業の代表者を含め、総勢30数名である。これは、「労務者演劇研究会」の設立懇談会であった。

日中戦争以後、総動員体制を進めてゆくにしたがって、労働体制の再編にともなうさまざまな問題が持ち上がっていた。それは、たとえば職業の無理な改変による勤労意欲の低下、青少年が勤労奉仕に借り出されたことによる農村の人手不足、また不良少年工の発生などである。これらの問題に対処するため、政府や各関連機関は、労働者や農民に娯楽を与え、さらには国策に沿う勤労観念を、文化的な活動を通して彼らのあいだに育成するという方針を固め始めていた。この「労務者演劇研究会」もそうした方針に連なるものであり、労働者に演劇活動を奨励して彼らの生活を醇化しようとしていた。

懇談会の席上では、活発な議論が為された。たとえばその内容は、「労務者」では事務所関係が入らないから「勤労者」にしたらどうか、あるいは「演劇」では範囲がせまいから「演劇及び演芸」にしてはどうか、といったものであった²。最終的に会の名称は「勤労者演劇研究会」となり、この席上で趣意書が審議された。その内容は以下の通りである³。

勤労者演劇研究会設立趣意書

由来演劇は見て楽しむものとのみの印象を一般に与へつゝあるも、それは劇が所謂舞台関係者と観客とに分れ、演劇が特に専門化され商業化されてゐることに因るからのことで静かに演劇それ自体を考察する時、吾々は最も大切なものを見逃しつゝあつたことに気付くのである。即ち劇を演ずることに依つて劇の内容それ自身が演ずる者及舞台裏に働く者各自に大きな教化を与へ、同時に共同一致の精神が無ければ如何なる名脚本も演出の効果不成功に終ることは今更喋々するの要は無いであらう。幕引き係が怠慢であつた為劇全体の効果を破壊することゝなり、端役を振り当てられた一人が不真面目、身勝手な行動を

した為思はぬ不成功を招くこともある。斯く観ずれば演劇それ自体に大きな使命があり、教育があり寧ろ之をこそ第一義的と見る可きであつて観覧者への感化、影響等も事実重大で軽々には取扱ひ得ないものとするも、それは観劇の立場より考へることで、素人劇就中工場鉱山に於て催される慰安会、其の他の機会に演出される一寸した「芝居」に関しては寧ろ第二義的に考へて然る可きではなからうか。舞台に於ける一致協力の歓びは不知不識の間に職場に於ける協和の美風となつて現はれるであらう。

さればとて観衆に与へる感化の重大性及慰安休養の要素としての重要性亦忘れることの出来ない人きいものである。専門劇団に依つて示される良い劇は尚更である。劇の教育的価値即ち一つの観劇は百の長談義に勝るの事実は誰しも否定出来ないであらう。

近時生産力拡充の基本問題として労働力の質的向上といふことが緊喫に要請されてゐる。之は単に技術の訓練のみに止まらず人間としての文化的の陶冶向上をも意味すること勿論である。

今吾々が演劇を産業事業内に育成させ劇芸術を通じて勤労者の教養を豊にし健全なる思想に培ひ以て皇国産業人としての自覚のもとに産業報国の精神を徹底実践せしむる一助たらしめんとする所以も亦実に茲に存するのである。

この趣意書は、演劇を明確に「教育的価値」を持つものと位置づけている。教育こそが演劇にとって「第一義的」に価値あるものとされる。そしてそれは二つの次元で言及される。まず演劇をおこなう際の教育性は「協力」「協和」という点に求められており、さらに観劇の際の教育性は内容が持つ感化力に求められている。こうして、演劇が教育的価値を持つものとして措定され、政府及び政府関係機関によって、演劇活動を広めるための運動が始められたのである。

この趣意書は、懇談会の閉会后、直ちに印刷にまわされ、全国にあつた約 3000 の工場や鉱山に配布された。以後、研究会は会員募集や指導員の派遣といった具体的な活動に着手する⁴。これは、「『職場の演劇』の『娯楽』から『建設』への画期的な推移⁵」であり、「勤労者自ら劇を演ずることによつて、積極的に教養を高め、協同の精神を涵養し、新たなものを建設せんとする意欲をみたすことを目指した、といふ点に新しき意義を見出すことが出来る⁶」とされた。

同年 9 月 15 日、本所にあつた栗原紡織合名会社の講堂で、第一回研究懇談会が開催される。このとき、研究会委員の井上正夫が自身の劇団の俳優を引き連れて参加し、工場の従業

員に扮装の仕方を見せ、模範演技をおこなった。演目は、青山青果の「富岡先生」にある「伊藤博文大磯別邸の場」であった。上演後、厚生省、内務省、警視庁、各工場代表者など百数十名を集めた懇談会がおこなわれ、あらためて職場への演劇の普及方策が検討された。そして10月、会の参加者であった園池公功がまとめた『勤労者演劇の手引き』が出版されるに至る。そのなかで園池は次のように述べている⁷。

今までの日本の演劇は、商業劇場にまかされてありました。商業劇場はどうしても利益をあげる必要があるので、つとめて数多い人衆を相手にして来ました。そうしてこのような大衆の間から、国民劇が生れるのではないかと云う考えのもとに、国民劇運動を起したものもありました。何らの思想もない、理想もない大衆の間から、国民劇は起りません。

新しい国民劇は、この素人劇運動から生れるものと私は信じて居ります。日本国民は一つの理想を持つて居ります。いや日本国民はたゞ一つの理想を持たなければなりません。それが新体制です。素人劇は、文化面から新体制に参加するのです。日本の文化はあらゆる他の機関と同様に、中央都市に集中されて居ました。国民全般の文化を取り戻すのは、今において他にないと思います。素人劇は、国民全般の文化を高め、国民の物を創り出す力を培う一つの方法です。

園池は、当時進行していた行政の改変と国内体制の変革、すなわち「新体制」への転換に合わせて、素人演劇が文化面からそこへ参加することができると主張する。そしてそこでは中央への文化の集中を打破し、「国民全般の文化」を創り出そうという理想が掲げられていたのである。

この一連の動向は各方面にさまざまな形の反響を呼び起こす。同じ年の8月1日から15日間、この運動に賛意を示していた松竹が、当時向島に住んでいた職工菅谷俊一の創作脚本「百万足の靴」を築地小劇場で上演する。この脚本は、体制に再編にともなう職人の不適應や青少年工の不良化を取り上げたものであった。他方、警視庁労務監督官であった鈴木舜一は、研究会が呼びかけたような、勤労者がみずから演じることが、演劇に参加できない者の娯楽機会を奪うのではないかと危惧を示していた⁸。ともあれ、ここに、近代日本の政策史上類を見ない形で半官製の演劇運動が始まったのである。以後、この運動は「素人演劇運動」として進められ、後述するように1942年には大政翼賛会からパンフレット『素人演劇運動の理念と方策』が発行されるに至ってひとつのメルクマールを形作ることになる。このパン

フレットによれば、素人演劇運動は「協同」でおこない、参加者の「自発性」と「創意性」を重視しなければならないとされた⁹。

以上のことからわかるように、素人演劇運動は、当時の総動員そしてそれにとまなう労働体制の再編成の問題と密接に関係している。したがって、素人演劇運動の歴史を見るには、まずその労働問題から素人演劇が求められてゆく経緯を検討しておく必要がある。

1937年（昭和12年）の日中戦争以後、政府は戦局にあわせて人的資源の確保に乗り出すこととなる。労務対策の面で見れば、それは、厚生省設置による社会行政の総合統一、市町村立職業紹介機関の国営化¹⁰、国家総動員法の制定などを初めとして、1939年の労務動員計画、1940年の第二次労務動員計画などで達成されてゆくが、同時にそうした国内産業の再編成は多くの問題を引き起こした。総動員体制にとまなう生産手段と労働力の再配分は、「犠牲産業の発生をみ、巷に要転業者が充満しながらも、他方、殷賑産業方面に於ては、甚だしく労働力の枯渇に喘ぎ、徹底的の労務対策樹立の声が漸く高まらんとしつゝある¹¹」状況を生み出したのである。たとえば上泉秀信は、戦争によって青少年が農村から工場へと移動し、青少年工として働くようになった状況を取り上げ、そこで彼らの精神状況が悪化したと述べる。当時、戦争の拡大と長期化によって軍需工場では成人労働者以外にも青少年工を必要とする状況に追い込まれていたのだが、その需要に応じていたのは主として農村であった¹²。農村から工場へと駆り出された青少年工は、「働く環境が面白くないと、直ぐに郷愁に取りつかれて、経営者の期待するやうな働きが出来なくなる¹³」。こうした問題は、当時労働の現場で数多く起こっており、社会問題化していたのであった¹⁴。

政府や各企業・工場は、こうした問題を解決しなければならなかったのだが、体制の再編が優先されるなかで、何とか労働者の意欲を喚起し、その再編の動きに同調させねばならなかった。そのための応急策が、労働者に娯楽を享受する機会を提供することであった。これは演芸会の催し、映画・演劇の鑑賞などである。労働の後に娯楽を享受することで、身心をふたたび活性化させ、翌日の労働を能率よいものにする、というものであった。

だが、そのような応急策だけでなく、より堅固な基盤に基づいた支柱が求められ始める。もはや、伝統的な天皇制イデオロギーによる教化方法では、事態に対処するには不十分であり、むしろ労働力の機能的な再生産に合わせた形でのイデオロギーが必要とされていたのである。それは、国民的基盤と自発性に基づいた、より合理性のある内容を持つイデオロギーである。そしてまた、そのイデオロギーを根本に据えた「文化」が求められたのであった¹⁵。

こうした動向は、それまで政府が支配方法として採用してきた教化的な方針と、根本的な矛盾に陥る可能性を多分に持っていた。それは言うなれば、「治安対策の強化と人民の自発性喚起という本来矛盾する問題を同時に遂行しなければならないという困難¹⁶」をもたらすことになるのである。戦争の長期化が見込まれるなかで、国民的な基盤とその自発性に基づいたより合理的な社会体制が求められるようになるが、その方向性は、それまでの天皇制イデオロギーによる教化的な路線とが背馳する。事実、その間の妥協が克服されない状況にあつて、また、支配層の本能的な警戒感とあわせて、合理的な国家体制への模索は、本来相容れない教化性とねじれあいながらなされてゆくことになるのである¹⁷。

同様の問題は、教育政策にも波及する。戸坂潤によれば、1937年後半になされた教育改革案の立案にもなつて、たとえば「高等学校教授要目の国体教育化への改正」などが実施されたが、これを期に民間からも試案が出始めようとしていた。だがそのなかには「勤労教育とか実際教育とかの必要を説いたもの」つまり「戦時体制的な社会的の生産の要求に基づく」案があり、国体教育と実際の要求に基づく教育というふたつは「根底的な対立」となり得るものであつた¹⁸。「一方に於て資本制生産の要求を充たすと共に、他方に於てより形而上的な教育精神をねらはなければならぬ文部省が、どつちに傾くか興味があるが、すでにこのやうに、教育の公式イデオロギーそのものに或る矛盾が孕まれて来るといふことは、国家総動員体制に於ける精神的文化的な弱点の一端を露出するもの¹⁹」であると戸坂は喝破している。さらに、社会教育にとつてもこの時期は「伝統的な教化性」を特徴としていた立場からそうした教化性を否定しかねないような性格への転換を余儀なくされつつ活動を展開してゆく「内的な矛盾を拡大してゆく時期」であつた²⁰。このことに関して橋口菊は、40年代前半の社会教育に付与された新たな側面として以下の点を挙げている。第一に、国家総力戦下における「科学」の問題＝科学技術政策と社会教育との関連の問題、第二に、第一の側面を基礎としながら、国民の生活や労働をめぐる新たな「文化」の形成に関わる問題、そして第三に、国家総力戦体制下におけるナショナリズムの昂揚と国民精神の掌握の問題であり、これらは、「マス・メディアの統制と動員による思想戦・啓発宣伝戦としての文化政策を必須とし、その次元の中で、国民精神の教化を社会教育に求めざるを得なくなった²¹」〔傍点引用者〕。つまりこのことは、伝統的な教化体制が立ち行かなくなっていることを示しているのである。

教化と自発性との矛盾は、以後、体制にとって継続して大きな困難となり続けることになる。戦争が進むにつれて顕在化した体制的矛盾は、国民精神の教化という方針からの転換を必要としたが、労働力不足や物資の不足等の「総力戦体制下の危機」のなかで、政府は科学

化および近代化の方向性を模索せざるをえなくなり、国粹主義的なイデオロギーによって体制を維持してゆくことは難しくなったのである。

こうした矛盾を一身に背負って産まれてくるのが、当時の文化政策であった。政治的な国民的基盤の要請、経済的な生産力の向上という要請は、文化政策に向けられる。1938年1月、厚生省の官制公布で娯楽の必要性の認識が示された頃から「文化方面の重要性が急に叫ばれ²²」、「戦争がいよいよ深刻になればなるほど、文化の重大なことが国家によつて自覚され、政府が進んで様々な文化政策にのり出してきた²³」。つまり、新たな体制に合わせた精神的支柱を形成する役割が、文化政策に求められたのである。その際、数々の文化が取り上げられるのだが、そこで演劇にも注目が集まったのであった。素人演劇運動の端緒は、こうした文脈のなかにある。こうして、文化政策が内在させていた矛盾は素人演劇運動にも反映されることとなったのであり、後に見るように、この運動は矛盾に満ちた課題の達成を成し遂げなければならなくなるのである。

ここで、政策面の話に戻ると、おそらく治安対策に関しては、治安維持法や国家総動員法を制定し、あるいは各地域で自主的に結成された組織を弾圧、再統合することでその目的を果たすことはできようが、自発性の喚起は法的な抑圧や弾圧によっては生み出されえない。そこで、それを生み出すための組織が求められる。その政治的な運動が国民精神総動員運動であった。

1937年8月24日に閣議決定した国民精神総動員実施要綱にある「中央ニ民間各方面ノ有力ナル団体ヲ網羅シタル外郭団体ノ結成ヲ図ルコト」という項目をもとに結成され始まった国民精神総動員運動（以下「精動運動」とある場合、国民精神総動員運動の略。実質的には1937年9月に開始）は、国民の自発性を喚起するというその役割上、民意を汲んだ組織としての外観を整える必要があった。運動の母体となる国民精神総動員連盟は各方面に連盟への加盟を求め、その結果、1938年の時点で74の団体の加盟が達成された。だがもともこの運動は、道府県単位の実行委員会が中心となり、地方官庁が協力する形で成り立っていたため、内務省統括の市町村役場、その下の町内会・部落会に依存しなければならないという限界をもっていた²⁴。それゆえ、精動運動は現実に対応するだけの柔軟性を欠いてしまう。その後内務省のリードで改組するものの²⁵、「下情が考慮されてゐない」「末節的なお題目主義」等々、多くの批判を浴びることとなる²⁶。結局、精動運動は一応保っていた民間人主導の外面を投げ捨て、内務省と警察主導の性格をあらわすようになる。

それゆえにこそ、こうした動向と並行してなされた、有馬頼寧による、より国民的な理念

を掲げる「国民総動員の再組織」の主張は、重要な意味をもっていた。有馬は「ドイツのナチスの如く国民の組織化」をめざしていた。それは、寄り合い所帯のような挙国一致内閣ではなくて、「既成の解答を絶対条件として既成政党の党員は丸裸になつた一国民として新組織に包含され、政策以外の方面もこれに参加し得るやうな仕組²⁷」である。こうした動きが、紆余曲折を経たのちに、精動運動とは別の、「国民運動」としての政治体制へと向かう勢力となってゆくのである。近衛新体制、そして大政翼賛会の成立である²⁸。

さてここで労働問題に戻るが、以上のことから、労働力を量的に確保するだけでは合理的な体制が整わないことは明白であった。国民皆勤労制が提唱され、国民徴用令が出されるなかにあつて、たとえば当時警視庁労務監督官であつた鈴木舜一は、労働力の量的な確保だけでなく、その質を高めるための対策を講ずるべきであるとの主張をおこなつていた。ここに来て、労働条件や労働環境だけでなく、労働者の精神面への介入へと事態は進んでくるのである。それが「新しき勤労観の樹立、又新しき勤労精神の高揚といふ、いはゆる精神運動の展開²⁹」の主張である。ここで、教化的な色彩を持ちつつ新体制に即した勤労の観念が模索され始めるのである。鈴木はその具体化として、1940年11月8日に閣議決定された「勤労新体制要綱」、同年11月23日に結成された大日本産業報国会の発足、さらに国民皆勤労運動の提唱を挙げる。

この「勤労新体制要綱」のなかに、次のような箇所がある。これは当時の素人演劇運動をみる上でも重要なので引用しておきたい。すなわち、「勤労は全国民の奉仕活動として、その国家性、人格性、生産性を一体的に高度に具現すべきものとす。従つて勤労は皇国に対する皇国民の責任たると共に榮譽たるべきこと、各自の職分に於てその能率を最高度に発揮すべきこと、秩序に従ひ、服従を重んじ、協同して産業の全体的効率を發揚すべきこと、全人格の發露として創意的、自発的たるべきことを基調として勤労精神を確立す³⁰」〔傍点引用者〕。後にみるように、素人演劇運動のメルクマールとなつたパンフレット『素人演劇運動の理念と方策』の重要概念である「協同」「自発」「創意」という言葉は、すでにこの要綱に提示されているのが分かる。ここには、新たな体制に即応するイデオロギーの形成が認められる。ともあれ、政府当局によってこうした勤労観が表明されたことで、新勤労体制が急速に組織されだしたのである。

こうして、当初の、労働者に娯楽を享受する機会を与え、「国家的立場で然るべき対策を講じなければならない³¹」という主張も、段階が進むと、たとえば歓喜力行の精神を養うと

いった、「健全」なものが求められるようになり、国民のあいだに新しい勤労観を樹立して、国民皆勤、長期戦への持久などの観念を育成しようというものへと、質的に変化していった³²。

ここで確認しておかなければならないことは、「自発」や「創意」などの言葉も、労働者にとっては他律的な形で投げかけられたものである、ということである。この「自発」や「創意」は、労働者がみずからの意志に従って、みずからの生き方や考え方を追及したり公に示したりすることではない。そうではなく、労働者がみずからの意志に従って新体制に与することなのである。

ここにきて、ならばそうした「協同」「自発性」「創意性」を保障するのは、具体的にはどのような活動なのか、ということが問題とならざるを得ないであろう。その模索は後に為されてゆくのであるが、前段階として、農民や労働者の勤労観念や娯楽の実態がつかまなければならない。こうして、民衆の生活に視線が向けられてゆくのである。ただし、その視線はつねに、勤労新体制の確立という地点から向けられたものであった。たとえば、次の上泉秀信の言葉はそのことをよく示している³³。

今日、農村でも工場や鉱山と同じやうに、国家の要請に応じて食糧の増産にいそしんでゐる。農民もまた創意と能力を最高度に発揮しなければならない。わたくしは或る農村の指導者が、最近喧しく問題になつて来た農村の芸能運動に対して、厳しい抗議をして、——農民は働くこともまた楽しいのだ。田や畑に出て増産にいそむることが、何ものにも替へがたい喜びである。ほかに何も余計な娯楽なんか持ちこんで貰はぬ方がよい。

といふのを聴いた。働くことがゆしみだ、他に替へがたい喜びだといふことは、「勤労新体制要綱」が示す新勤労観の根本理念であつて、農民の間には、戦時下の国民食糧を確保するといふ新しい題目のもとにはなく、すでに伝統的精神のうちに継承して来たものがあることを語つてゐるのではないか。従つて毫も勤労生活から逃避したところに娯楽を求める必要はない。

これは、農民のあいだにあつた勤労の観念を、勤労新体制の観念から解釈した例である。また、鈴木舜一は、労働者にとって演芸会が重要な楽しみの機会になっていることを根拠に、そうした会を認可すべきであると、1942年の段階で主張している³⁴。これらの認識は、新体制をより合理的なものにするために求められたものなのであった。

これらの主張は、民衆の生活にある文化的な観念・行為の枠組みから、新体制にとって可能性のある要素を見出してゆく試みが為され始めていることを示しているのであるが、「自発」を実際に可能ならしめるにはこのことは必然とも言うべき道筋であった。

同時にまた、当時の社会的風潮にも、戦時的な「自発」を推進せしめ得る傾向があったことはふれておくべきであろう。すなわち、戦時下の銃後にあった民衆による、千人針、献金運動、村葬などのさまざまな儀礼的行為がそれである。こうした行為は日中戦争以後全国各地でくり広げられたが、そのような統一感が「挙国一致」的な状況を形成していた。たとえば、当時、千人針や献金運動などの光景を見た戸坂潤は、それらが「著しく観念的である³⁵」と述べている。国防献金は膨大な額に上る軍事予算などに比べてはるかに小額であり、千人針は実際に弾丸に当たるかどうかとは関係がない。あくまで「価値はその精神にあるとされる³⁶」のであり、民衆が「生活安定感³⁷」を得るためのものである以上、それらは「観念的」であるというのである。

だがこれは観念的であるとして済ませられない問題である。というのも、そうした民衆の意識は、さまざまな運動によって組織化され、制度化されようとしていたからである。北河賢三は、「挙国一致・尽忠報国・堅忍持久」を掲げた国民精神総動員運動が、こうした状態を持続するために、「各種の公式儀礼を日常生活の隅々にまでおよぼして生活様式の画一化をはかり、もって生活意識を統制する³⁸」ことを目指したと述べている。この国民精神総動員運動の方法は、銃後の民衆の心理状態を巧みに組織化しようとしたものであるが、ここで儀礼に着目されていることは、素人演劇が生活様式の儀礼化の道筋を辿ることを思い合わせると、甚だ興味深い。その点については後にふれることとして、ここでは、官製の各動向のなかに、民衆の生活のありようにふれ、その上で新体制に動員してゆこうとするものがあったことを押えておけば足りよう。

第2節 演劇行政の展開

ここで、演劇行政の動向にふれておきたい。これは演劇全般を統括するもので、必ずしも素人演劇にのみ限ったものではないが、演劇政策を担当した部署が社会教育局であったこと、そこでの議論が素人演劇運動にも検閲などの形で大きな影響を及ぼしていることなどから、ここで検討しておく必要があるのである。

戦時下の演劇行政は、まず演劇法の制定に向けた取り組みとして動き出す。映画について

は1939年(昭和14年)に映画法が制定されたが、それに引き続いて、文部省社会教育局は、演劇法の立法化に着手する。1939年12月21日、勅令第八百四十六号により、「演劇、映画、音楽等改善委員会」の官制が公布される。「当時文部省は、映画法の施行を見てより、映画に対する助長行政の面に於て積極的に活動するに至り、省内の所管局であつた社会教育局は局長田中重之氏の文化行政に対する深き理解に依つて、演劇に対する助長行政を根本的に樹立せんとする熱意を持たしむるに至つた³⁹⁾」。改善委員会委員であつた三宅周太郎は、演劇政策の始まりについてこう述べている。「事変や戦争が長く続けば続く程、独逸など同様に全国民に健全な娯楽慰安を与える方針が尊重され出した。元よりその一つに演劇は役立つ筈であるから、近年は我が国三百年の演劇史あって以来、初めての現象として国家がこれの支援に当たり出した⁴⁰⁾」。委員会は文部大臣による諮問により演劇部会、映画部会、音楽部会に分かれ、演劇部会は諮問第一号「演劇改善に関する具体的方策如何」を検討した。

さて、「演劇、映画、音楽等改善委員会」が模索していた肝心の具体的方策に関してだが、法案を導くべく会は定期的に審議を重ね、1940年11月26日になって、「演劇法諮問第一号答申案」を提示する。作成にあたって中心となつたのは文部省社会教育官として委員会の幹事を務めた不破祐俊であつた。答申案のおもな主張点は、検閲の一元化、演技者と演出者の許可制、劇団と劇場主と興行者それぞれの役割の資格による区別等である。ここでは営利主義の批判と国家主義の含意がなされていることが分かる。

ところが、この答申案はなかなか法制化にまでいたらない。1941年12月末開催の第七九議会で演劇法が上程される予定であつたが、これは太平洋戦争の開戦で見送られる。以後も上程はなされない状況が続く。だが不破本人は、演劇行政の一元化を強く主張し続けた。「我が国の演劇行政に関しては、残念ながら近年まで、行政としてみるべきものがなかつたと言つてもよい。僅かに消極的な警察行政として、検閲取締、興行取締がなされてゐたに過ぎず、然も各地方庁が、個々別々に検閲事務を行つてゐるのであつて、従つてその標準も区々であつた。これは啻に演劇行政に限らず、我が国の文化行政全般に就ても、同様であつて、区々に互り、或は消極的な範囲を出ない嫌ひのあることは、洵に遺憾とされてゐた⁴¹⁾」。こうして演劇法制定の作業が進められたのだが、結局、演劇法は成立しなかつた。とはいうものの、「立法化はされなかつたが、政府はさきの答申に基づき、行い得るところは着々とそれを行政に実現していった⁴²⁾」。たとえば、脚本検閲の一元化、情報局主催の国民演劇選奨の実施、そして内務省の「興行等取締規則」(内務省令昭和十九年第四号)などがそれである。演劇法が法制化に至らなかつたことには、戦局の悪化のみならず、それにとまなう行政の改編も影

響しているものと思われる⁴³。

この一連の動向は、特に脚本の検閲に関して素人演劇とも密接な関わりを持っている。とりわけ情報局の誕生は、演劇政策を大きく進展させた。

1940年に設置された情報局は以前の内閣情報部が拡大されたもので、陸海軍の報道関係、外務省の報道関係、内務省の検閲関係、逓信省のラジオ関係の行政事務中の一部を移管して設立された、「国策遂行の基礎たる啓発宣伝事項を取扱ふ」局であった⁴⁴。情報局の使命は、「偉大なる」「真の日本文化」を喧伝することであったが、不破によればそもそもまず肝心の日本国民がそれを十分に把握していない。「然るに在来は、日本文化そのものを明瞭につかんであるものは少い。又、かかる日本文化を知らしめる方法も明かではなかつた⁴⁵」。文化政策は、こうした状況を打破するものと期待されたのである。演劇においては、まず演劇環境の醸成をし、そこで生まれた活動が国策的な方向性をもつようはたらきかけることが課題とされた。ここにもやはり、先述した自発性と教化とのジレンマがあらわれることになるのだが、不破はこのジレンマから一步を踏み出すために、機構の整備を求めたのであった。こうした経緯を経て、情報局がまずおこなった演劇に関する施策として、脚本の募集およびその委嘱上演の企画・実施があげられる（1941年5月）。これは、演劇行政がふみだした大きな一步とされた。

そして1941年10月には、内務省警保局長と情報局第四部長との連名で、警視総監、各庁府県長官宛に、通牒「演劇演芸ノ取締ニ関スル件」が出される。そこには次のようにある。

「六、素人ノ演劇演芸ハ近来各方面ニ勃興シツツアルガ其ノ内容健全明朗ニシテ当事者ニ於テ時局ニ対スル認識ヲ欠カザルトキハ不当ニ抑圧スベカラザルモノト思料セラルルヲ以テ之ヲ正シク指導スル様努ムルコト⁴⁶」。この転換によって、素人演劇の活動が制限つきではあるが認められることとなり、政策的意図は禁止から方向付けへと転換するのである。こうした見地から農山漁村に向けて組織化された演劇隊が出向き、時局に合わせた演劇の指導をおこなった。こうして、体制側からの素人演劇運動は本格的に始まってゆくこととなるのである。これはきわめて大きな転換であった。ここにきて、1940年の段階ですでに試行的に始まっていた素人演劇運動が展開を始めるのである。

第3節 素人演劇運動の展開

素人演劇に関する活動は1941年の素人演劇研究会設立によって統合的に展開されること

になるのだが、当初はさまざまな団体や組織などの中間団体が別々におこなっていた。そこで、まずはそれぞれの団体・組織の動向を順に検討し、その後に素人演劇研究会設立以後の動向を追うことにしたい。

まず取り上げるのが、日本文化中央連盟である。日本文化中央連盟は、早い時期に素人演劇の入門書や脚本集を出版しているのだが、そもそもこの団体はどのような性格の団体なのであろうか。日本文化中央連盟の母体は日本文化連盟というが、これは1933年の夏に当時内務省警保局長であった松本学が、十数団体を傘下に組織したものである⁴⁷。松本学は警保局長時代には辣腕をふるい、彼の在任中に共産党は厳しい取り締まりのため潰滅状態に陥ったといわれる。だが松本は単純な反共主義者ではない。日本文化連盟は共産党が率いていたプロレタリア文化連盟の組織形態に学んで組織化されたものである⁴⁸。

日本文化中央連盟は、日本文化連盟が1937年9月になって発展的に解消して成立した。結成にあたっては「皇紀二千六百年奉祝事業」の推進団体であることが名目とされたが、この事業は皇紀二千六百年＝1940年を目標に「支配勢力が国威発揚のために立案、準備、実行した文化事業」であった⁴⁹。

1940年1月31日、日本文化中央連盟は、日比谷公会堂で芸能祭式典挙行「皇紀二千六百年奉祝芸能祭」をおこなった。そこでは芸能祭制定作品の脚本が上演され、舞台はコンクール方式で審査された。また、脚本の懸賞応募もおこなわれた。さらに、連盟は毎年国民大衆演劇コンクールを主催したが、のちの情報局の国民演劇推奨および国民演劇脚本募集は、連盟の芸能祭の経験を受け継いでいる。なお、他には、拓務省、東京市、警察庁などが演劇の上演を企画、後には、逓信省、軍事保護院などがキャンペーンに移動演劇を利用した。ちなみに、移動演劇連盟は1941年6月の結成から敗戦までの4年間でおよそ1万回の公演をおこない、1200万人の観客を動員している。

次に、先にも挙げた国民精神総動員本部（国民精神総動員中央連盟）であるが、この団体は1940年2月に『国民娯楽脚本集 一素人に出来る芝居の本一第一輯』を、同年10月『国民娯楽脚本集 一素人に出来る芝居の本一第二輯』を出版している。これらはタイトルにあるとおり素人向けの脚本集である。なお、精動本部は10月に発足した大政翼賛会に吸収され、会の文化部に引き継がれる。

産業組合中央会でも、運動の中心に素人演劇が据えられていた。会は機関紙「産業組合」に関係記事を掲載、組合の記念行事の際に全国から集まった組合代表者たちを前に演劇を上

演した。1940年3月の産業組合記念日には、中央会館大講堂で「講演と農村劇の夕べ」を開催し、農村劇として「二千六百年の子」を組合員たちの手で上演している。この脚本はもともとは皇紀二千六百年祭のために「家の光」誌上で募集したもので、同誌1940年1月号に掲載された⁵⁰。また、11月には「産業組合創立三十周年・『家の光』創立十五周年記念の夕べ」においてページェント「農村厚生演劇隊」が上演された。

それと並行して、産業組合中央会は地方組合員を対象に「農村文化指導者講習会」を開催している。これは「支那事変、欧州動乱、皇紀二千六百年といふ歴史の奔流に棹してゆくための我が農村演劇の在り方から、その戯曲の創作、演出法の指導、演技の実習までの指導者講習⁵¹」であり、3日間の講習を北海道から鹿児島まで20数か所でおこない、およそ1000人の受講者が講習会に参加した。これは、「ほぼ全国農村文化指導者を網羅するに近かつた⁵²」と言われる。講習会は9月に秋田市でスタートし、以後全国各地でおこなわれた。

この指導者講習会では、ただの講習で終わらせないために、具体的な方策が示された。それは、各村に農村厚生演劇隊を結成すること、そしてその演劇隊を単位として農村演劇競演会を各府県で催すことであった⁵³。農村厚生演劇隊とは、村で公認された公共の団体として、村の慰楽及び構成運動に関して公に活動する組織、とされる⁵⁴。なお、産業組合中央会では農村厚生演劇隊の綱領を定めている。それは以下の通りである⁵⁵。

農村厚生演劇隊綱領

- 一、我等農村演劇隊は過去の不健全な素人芝居の歴史を葬りさり、新体制の光を浴びて、こゝに健全な演劇を中心として農村文化の進展を期せんとす。
- 一、我等農村演劇隊は香高き郷土芸術を伝承すると共に、進んで健全なる農村慰楽を創造せんことを期す。
- 一、我等農村演劇隊は健全な演劇の自給によつて、寂寥にたえざる農村生活に潤ひを与へ、進んで田園の戦士に英気と活動力を養はんことを期す。
- 一、我等農村演劇隊は、その指導者及び隊員たることを誇りとし、互に人格を磨き協同精神を養はんことを期す。
- 一、我等農村演劇隊は整然たる組織と、厳粛な規律の下に農業者厚生 of 使命を果さんことを期す。

後の章で見る山梨県や長野県の事例は、この農村演劇隊に関するものである。

なお、後に農村文化運動は産業組合中央会から農山漁村文化協会の手に移る。農文協は瑞穂劇団を結成して日本移動演劇連盟に加盟している。移動演劇連盟は、当時情報局の傘下であり、各工場や会社に派遣されていた。

先にも取り上げたが、協調会についてここでもう一度ふれておこう。1940年5月、協調会内に、工場鉦山などの事業場への素人演劇の普及を目的として「労務者演劇研究会」が結成されたこと、5月21日には設立懇談会が、9月には本所の栗原紡織合名会社講堂で第一回研究懇談会が開催されたこと、結成後、名称が「勤労者演劇研究会」に変わったことなどは先に述べた。その後、11月14日に同じ講堂で「勤労者演劇の夕」が開催され、「栗原勤愛女学校生」による「もんぺ村」(和田勝一作)、そして勤労者演劇研究会会員による「故郷」(大島万世作)が上演された⁵⁶。その後も研究会会員による演劇はたびたび、警視庁主催の産業殉職者慰霊祭や厚生大会などに参加し、演劇を上演している⁵⁷。

なお、協調会の仕事は11月に結成された大日本産業報国会に引き継がれることになる。1942年、産業報国会は勤労者演劇研究会の延長として「職場の演劇研究会」を発足させている⁵⁸。学生の動員が行われてからは、会社によってはその演劇部の仕事にも参加させたので、「押へに押へられて、目前には、唯、兵隊といふ暗い目標しかなかつた青年たちにとつては、この機会は望んでもない幸福な、芸術への精進の場所ともなり、同時に彼等のはかない青春を発散させる楽園ともなつて、この楽しい仕事には極めて熱心に協力した⁵⁹」という。抑圧の後に部分的な認可をすることで、動員がおこなわれた形になっている。ここにみられる、演劇を愛好する青年たちの精神状況は、運動を支えた重要な心理的要素として注意を向けおく必要がある。

ところで、本章の第1節で、無名の一職工菅谷俊一が書いた脚本「百万足の靴」が、職場での素人演劇の推進の影響で職業劇団によって上演されたことを述べたが、1940年8月15日から築地小劇場で上演されたこの「百万足の靴」は現在、久板栄二郎によって改補されたものが残っている。久板栄二郎は当時労働者を描いた脚本を書き、後には木下恵介や黒沢明の映画のシナリオなどを手がけることになる作家である。改補されたものがどれだけ菅谷俊一の原作の痕跡を留めているのかは詳らかではないが、そこには当時の労働事情が、職人と近代的な工場労働者との対比を通していきいきと描かれている。特にこの作品で強調されているのは、労働力移動がもたらした不良化の問題と、元の職場から工場に迎えられたものの近代的な工場労働に適應できない職人の姿である。特に後者に関して言えば、この作品に登場する職人像は、以下のやり取りにもっともよく表わされている。これは職人「のん辰」「立

ちん」と、経営者「吉川」とのやり取りである⁶⁰。

のん辰　〔…〕俺たちは庖丁一挺ありや、日本国中何処へ行つたつて、れつきとした靴を作るんだ、こんなとこ、好きできてるんぢやねえや。是非頼むと頭をさげるから、

立ちん　お気に召さねえなら、今すぐでも出て行くぜ。

吉川　僕はクビにするとかしないとか云つてるんぢやないよ。当社のやうな流れ作業は、一人遅刻すりや、その先は流れないで困るんだよ

結局彼ら職人は工場での仕事に馴染めず、折しも中国で靴の作り方を教える仕事を聞きつけ、そちらに向かうこととなる。これは当時の労働事情の一端をよくあらわしていると言える。

さて、もうひとつ重要な団体を挙げておかなければならない。それは農山漁村文化協会、通称「農文協」である。農文協は、農村向けの雑誌『家の光』発行にも携わっていた古瀬伝蔵が、有馬頼寧を関らせることで1940年3月に成立した団体である⁶¹。農文協の活動の中心は、当初から農村への娯楽（映画、演劇、紙芝居など）の普及にあった。

農文協は戦中戦後の素人演劇に深い関わりを持っているので、やや立ち入って見ておきたい。

まず古瀬の経歴であるが、長野県西筑摩郡にうまれた古瀬は、教員生活を経たのち、読売新聞農政記者となる。記者時代に古瀬の提案で1922年に発行されたのが『農政研究』である。この雑誌は、当時問題となった小作争議をきっかけにして生まれたという。当初、『農政研究』は形式上大日本農政会の会誌となっていたが、関東大震災後は発行書店が手を引いたため、それを古瀬が引き取って発行を続ける。そのときの発行元を、農村文化協会といった。だが、もともと農村文化協会は『農政研究』維持のための機関として設立されたものではない。古瀬は農村文化協会を財団法人として全国からの資金援助を下に設立することを目指し、農村向けの映画事業を行なうこと、それに加えて雑誌発行をすることを計画していたのである。だが、折からの昭和恐慌で、資金も集まらず、映画事業も頓挫する。結局、財団法人としては設立できなかったが、計画の途中で協力を仰いだ山崎延吉の組織を併合し、農村文化協会をつくる。農政記者、『農政研究』編集という経歴の中で、古瀬は農商務省、農政指導者、学会に人脈を広げる（有馬とはこの頃からの知己である）。そして、1925年産業組合中央会

に入会、『家の光』創刊に参加することになるのである。

その後、1940年になって、農山文化協会は「社団法人農山漁村文化協会」となる。昭和農業恐慌、そして戦局の悪化に伴って農村の負担が重くなったとき、農民大衆に娯楽を与える必要が世論化し、1940年3月、農業団体整理統合の時代のなかで、農業団体自身の自主的な再編成の動きも進んでいたにもかかわらず、社団法人農山漁村文化協会が誕生とした。「いまにして思えば、この協会の負った任務は農村に娯楽を与え、銃後は面倒みているから戦線の兵士は大いに戦ってください、という戦争協力にはかならなかった。この舞台まわしは古瀬であって、表に立つ役者は有馬頼寧である⁶²」。有馬は第一次近衛内閣を辞し、産業組合中央会の会頭となっていたとき、農山漁村文化協会会長になった。銃後の農山漁村へ国策の宣伝や娯楽の供給が必要である、という世論の高まりが協会設立の動機となった。

当初、農文協が活動の中心としていたのは映画であった。

映画をみる機会は、都市と農村では格段の開きがあった。それには各製作会社の事情など、種々の理由があったが、農村への映画の配給には団体の統合が不可欠であるとの認識から、中央農林協議会に属する21団体が農村映画協会の設立に同意した、という。「銃後の農民への娯楽供給を求める世論と、新政治体制下の団体統合の論理とが結びついたのである⁶³」。次章で見ることになる小豆島の安田村壮年団は、このような結びつきを典型的に示しているし、また、長野県下で展開されていた素人演劇運動も、農文協が中心となって組織化されている。なお、当時農文協の資金は官庁からの助成金および委託費でまかなわれており、援助額は、1943年以降増加する。

農文協は「指導事業」として、紙芝居などの芸能班派遣活動に付帯した講習会を早くから開いている。たとえば1942年には、大政翼賛会と「芸能指導者養成講習会」を共催した。これは11か所で3日間、村の団体幹部や学校職員を対象にした講習であり、翌年の協会主催の食糧増産感謝激励芸能指導者養成講習会も同様に11か所、ほぼ同じ対象で実施した。内容は食糧増産と健康、娯楽の関係の講義をしたうえで、素人演劇、指人形、紙芝居、幻灯から農民歌、踊りの指導までしている。「当時の農文協の講習会は、すべて芸能講習会といっても誤っていなかった⁶⁴」。農文協は国家と農村を娯楽によって結びつけるはたらきをしていたのであり、各地の素人演劇の活動を組織していたのである。

さてここまで日本文化中央連盟、国民精神総動員中央連盟、産業組合中央会、協調会、大日本産業報国会、農山漁村文化協会の動向をそれぞれ追ってきた。

これらの活動は、1941年以降統合の動きを見せる。

1941年6月、産業組合、産業報国会、農山漁村文化協会、青少年団、大政翼賛会その他の関係者が集まり、素人演劇について懇談を重ねた⁶⁵。この動きがあらわれた理由は、中央からの素人演劇奨励に呼応して全国的に派生した農村工場での素人の演劇活動が『村芝居』の単なる復活、『旅廻り芝居』の無批判な模倣といふ傾向を帯び、所謂反時局的な風俗として一部から非難されてゐた」こと、そして、「文化運動全般の原則的な問題に準じて、素人演劇の目的をはつきり規定する必要のあつた」ことから、指導者たちのあいだに素人演劇の目標および方法についての基準を示す必要性が感じられ始めたことによる⁶⁶。こうした検討の末、1942年3月に大政翼賛会文化部より『素人演劇運動の理念と方策』が出版される。そこでは素人演劇運動に、「国民の演劇に対する関心を高め、演劇を楽しむと同時にこれを自ら創造する習慣と能力とを培ひ、素材においても表現においても全く新しい演劇の分野を開拓する⁶⁷」ことが期待されている。なお、そこで挙げられている「素人演劇運動の理念」は以下の通りである。

- 一、素人演劇運動は生活を豊かな、潤ひのある、美しいものにして、国民の生活力を培養するための運動である。
- 二、素人演劇運動は集団生活を地盤として展開され、生活の協同化促進に貢献しなければならない。
- 三、素人演劇運動はこれに参加する人達の自発性と創意性を尊重しなければならない。
- 四、素人演劇は職業化したり、半職業化したりしてはならない。

ここで示されている「協同」「自発」「創意」といったキーワードが、すでに1940年の「勤労新体制要綱」に提示されたものであったことをここで確認しておきたい。つまりこの「素人演劇運動の理念」は、明らかに先に述べた労働新体制の理念と関連しており、「勤労新体制要綱」と同様に、いかに「自発」や「創意」が主張されようとも、これは民衆の意志決定の自律性を保障するものではないのである。

なお、1941年には情報局と大政翼賛会によって日本移動演劇連盟が発足している。移動演劇は既成の職業劇団員を動員して各地を巡業させたもので、多くの観客動員を達成している。この移動演劇の巡業公演によって、多くの民衆がはじめて近代演劇にふれたのであった。この点は、後の1945年8月以降の素人演劇を見る上でも重要である。この演劇体験が、第二

次大戦後の日本における演劇活動の流行に一役買っているのである。

さて、『素人演劇運動の理念と方策』出版前後の動向であるが、産業報国会本部は1942年初頭より厚生部にて「職場の演劇研究会」を発足させたが、これは『素人演劇運動の理念と方策』に記された指導方針を工場において徹底しようとしたものであった。産業報国会はこの研究会の活動を通じて、『職場の演劇叢書』を編集、『素人演劇の精神』『素人演劇の方法』上下、および脚本集の4冊を出版し、また、1942年から43年前半にかけては演劇講習会を開いた。だが、その後研究会は立ち消えとなり、各地方産報の活動を除いて目立った活動はしなくなった⁶⁸。

農村では、農山漁村文化協会が農村芸能講習会で演劇を取り上げ、1944年初頭には農山漁村素人演劇（演芸）の調査を行ったという⁶⁹。協会は機関紙「農村文化」に脚本を所載している。また、日本厚生協会が素人演劇の指導と素人による自作脚本の募集を、大日本青少年団が機関紙「青年」に素人演劇脚本を所載していた。

こうしたそれぞれの方面で行われていた活動をまとめあげ、運動の発展のため一種の協力体制をつくった、それが1942年11月に大政翼賛会に設置された「素人演劇研究委員会」であり、同会には各団体の代表者が集まって翌年まで持続的に活動を行ったとされる⁷⁰。同委員会の内規は以下の通りである⁷¹。

素人演劇研究委員会内規

- 一、本委員会ハ大政翼賛会ノ要請ニ依リ大政翼賛運動ノ一翼トシテ素人演劇運動ノ推進ニ関シ調査研究ヲ行フ
- 一、本委員会ハ委員長一名、委員若干名ヲ以テ之ヲ組織ス
- 一、委員長ハ委員中ヨリ之ヲ互選ス
- 委員長ハ会務ヲ総理シ会議ノ議長トナル
- 一、委員ハ大政翼賛会宣伝部、同文化部、同厚生部各部長又ハ各副部長及ビ学識経験者中ヨリ之ヲ委嘱ス
- 一、委員長ハ必要ニ応ジ臨時委員又ハ専門委員ヲ委嘱スルコトヲ得
- 一、本委員会ニ幹事ヲ置ク
- 幹事ハ大政翼賛会職員中ヨリ之ヲ指名ス
- 幹事ハ委員会ノ事務ニ従事ス
- 一、本委員会ハ必要ニ応ジ隨時之ヲ開催ス

なお、研究委員会委員は、大政翼賛会関係の部長及び副部長の他には、上泉秀信、宮原誠一、遠藤慎吾、飯塚友一郎、鈴木舜一、中村星湖、坪内士行、栗原勝一、上田久七、関口次郎、北村壽夫、北村喜八、阿部正雄、田郷虎雄、園池公功、伊藤熹朔、志賀健次郎、梅山一郎、横山祐吉、坂井二郎、池谷作太郎、千賀彰であった⁷²。また、この会を通して出版された脚本には、金子洋文『白梅記』、真船豊『狸』、北村壽夫『いろはにほへと』、亀屋厚徳『棒押し』、阿部正雄『村の飛行兵』、『新穀感謝』などがあった。

こうした動向の一方で、素人演劇の実情はと言えば、「依然として既存商業演劇の模倣に偏し、低俗な方向に流れてゐた⁷³」。そのため、素人演劇研究委員会は演劇のみならず芸能全体のあり方を示した「勤労芸能会指導要綱」を作成して全国に配布し、全国の素人演劇をおこなっている集団で上演された自作脚本の調査を行い、123編の作品を収集した。以下、その「勤労芸能会指導要綱」を引用するが、まず趣旨の部分から挙げる⁷⁴。

趣旨

農山漁村、工場鉱山、マタハ町内会、隣組、ソノ他各種団体等デ、素人ノ手ニヨツテ⁷⁵芸能大会ヤ娯楽会ヤ余興ノ集リ等ヲ催スコトガ近時盛ニナツテ来タ。コレ等ノ催シハ⁷⁶ソノコト自体トシテハ戦時下ノ文化運動ノ一ツトシテ好マシイトコロデアルガ、ソノタメニハ常ニ適切ナル指導ト監督ガ必要デアリ、モシ出演者ヤ同好者ノミノ恣意ニ放任スルトキハ種々ノ不健全ナ弊害ヲ伴フ虞レガ少クナイ。

コレガ健全ナ成長ノタメニ本会デハ、各地ニオケルヨキ指導者ノ育成ニ向ツテ努力シテ来タガ当面ノ対策トシテ、本会文化部内素人演劇研究委員会ヲ煩ハシテ、再三検討ノ上、本指導要綱及ビ勤労芸能訓ヲ作成シタ。今後各方面デ素人ニヨル芸能娯楽ノ会ガ催サレル場合ハ、必ズソノ責任者ガ本要綱ニ従ツテ適切ナル指導ヲ行ヒ、ソノ本来ノ効果ヲ挙げラレルヤウ御尽力ヲ希望スル。

まず、あらためて確認しておきたいのは、芸能大会や娯楽会、余興などの催しは、「ソノコト自体トシテハ戦時下ノ文化運動ノ一ツトシテ好マシイ」として、肯定されている点である。こうした催しが醸成する和やかで融和的な雰囲気は、自発的な協力を必要としている総動員体制にとって、言わば薪に点いた微かな火のようなものであり、その火を絶やさずに成長させねばならなかったのである。だが他方でそれが明確な指導の下におこなわれなければ「火

いたづらのやうに危険⁷⁵」であるのは早くから認識されていたことであり、素人演劇運動の出発時すでに、「演劇本来の燃える情熱を、われわれの文化生活推進のための燃料として、いかに採りあげるかを慮らなければならない⁷⁶」とも言われていた。そのための方策は、『素人演劇運動の理念と方策』などで言及されていたことではあったが、「勤労芸能会指導要綱」においては、それが要綱内で明文化するに至っている。以下、その部分を挙げる⁷⁷。

一、指導者ノ心構へ

- イ、指導者ハ芸能会ヲ開クニアタツテ、郷土ヤ職場ノ協力親和ヲ促進シ集団訓練ニ資スルヤウニ心ガケルコト。
- ロ、指導者ハ芸能会ガ一部ノ同好者ダケノ催シトナルコトヲ厳ニ戒メ、郷土ヤ職場ノ全員ノ行事トナルヤウニ図ルコト。
- ハ、指導者ハ芸能会ヲ通ジテ、ナルベク参加者ノ工夫ト創意ヲ發揮サセルヤウニ導クコト。
- ニ、指導者ハ芸能会ヲ通ジテ、勤労生活ヲヨロコビアルモノトシ、ソノ中ニ健カナ美シサヲツクリダスヤウニ努メルコト。
- ホ、指導者ハ常ニ芸能会ノ内容ニ注意シ、時局ノ推移ヤ国家ノ要請ニ即応スルヤウナモノヲ選ビ、思想戦ニ勝ち抜ク根基ヲ培フヤウニ心ガケルコト。

注 意

右ニ関シテ指導者ハ次ノ事項ヲ特ニ注意シナケレバナラナイ。

- イ、郷土ヤ職場ノ組織体（例ヘバ翼賛壮年団、町内会隣組、農業団体、産業報国会、婦人会、青少年団等）カラハナレナイコト。
- ロ、芸自慢ヤ道楽ト考ヘル態度ニ陥ラナイコト。
- ハ、職業的ナ演芸ノ模倣ハヤメルコト。
- ニ、職業化シナイコト。
自分ノ村ヤ工場以外ニ出演シナイコト。
- ホ、競演会的ナ催シハシナイコト。

二、芸能会ノ催シ方

イ、主 催 者

芸能会ノ主催者ハ必ず団体ガ当リ、地域ヤ職域ニオケル相当責任アル地位ノモノガ総指揮ニ当ルコト。指導ニ当ツテハ大効翼賛会制定「勤労芸能訓」ノ精神把握シ、

コレヲ活用スルコト。大会的ナ催シヲ開ク場合主催者ハ所轄警察署ト必ず連絡スルコト。

芸能ノ指導者ニハ必ず職場ニ本ケル勤労ニ真面目ナ人物ヲ選ブコト。

ロ、開会ト閉会

開会ニ先ダチ国民儀礼ヲ行フコト。

閉会ニ際シテ会衆全員ガ起立シテ「勝ちぬく誓」ヲ朗誦シ、次ニ「海ゆかば」ヲ斉唱シ、聖壽万歳ヲ奉唱シタ後散会スルコト。

集合、会場整理、解散等ノ団体訓練ヲ行フコト。

ハ、開催ノ時期ト回数

芸能会ノ開催ハナルベク地域職域ノ行事、祭典、祝日等ニ結び付ケルコト。

大会的ナ催シハ年ニ二三回ニトドメ、ソノ所要時間モ四時間乃至五時間ヲ越エナイコト。

青年学校、工場寄宿舎等ニオケル学芸会的ナ、ニ―三時間程度ノ試ミナラバ毎月一回位開イテミルノモヨイ。

ニ、経 費

入場料ハ絶対ニトラナイコト。

出来ルダケ有リ合セノモノデ間ニ合セテ経費ヲハブクコト。

金額ハ十円乃至二十円デスムハズデアル。

寄付金、祝儀、出演者ノ持ち寄り等ヲ避ケテ、所謂団体ニ負担シテモラフコト。

ホ、演 目

形式ノ簡素ナ、内容ノ健全ナモノニ限ルコト。米英的ナモノハトクニ注意シテ避ケルコト。

多人数出演ノモノヲ主トシ、個人芸ハナルベク避ケルコト。

勤労芸能訓

- ひとつ 一、戦ふ国民の、勝ち抜く力を、生み出さう。
- ひとつ 一、自分たちの、郷土や職場を、強く育てよう。
- ひとつ 一、互に力を合はせ、みんな仲良く働かう。
- ひとつ 一、工夫を重ね、勤労を美しく、楽しくしよう。
- ひとつ 一、良いしつけと、たしなみのある、日本人にならう。

ここでは、指導者の役割が明確に前面に出され、「芸能会」は儀式的なかたちで統制されようとしていることが分かる。それに合わせてか、『素人演劇運動の理念と方策』ではキーワードとなっていた「自発性」の言葉がなくなっており、さらに、それまで農山漁村文化協会などを中心として各地域でおこなわれていた競演会が禁止されている。これらのことに、日々悪化してゆく戦局の反映を見ることができる。

1944年になると素人演劇研究委員会は勤労芸能研究会に発展し、素人芸能全般を扱うようになった。以下はその勤労芸能研究会の設置に関する趣旨書、活動方針、内規及び構成員である⁷⁸。

勤労芸能研究会設置趣旨書

従来本会に於いては、詩歌朗誦、紙芝居、素人演劇、人形劇の四研究委員会を運営し来たり、各芸能部門の正しい指導育成に向つて努めて来たが、時局の進展に伴ふ文化指導の重要性と併せて本会機構簡素化の実情に照応して、更めて本会内にこれらの各委員会に共通せる課題を包括的に研究せんとする勤労芸能研究会を設置し、主として各地域職域に於ける芸能大会、野外厚生大会や、青年学校、工場寄宿舍等の学芸会、或ひは隣組慰楽会等の具体的内容に対して、適切なる指導の強化をはかることになつた。

かくして従前の四委員会は一応これを発展的に解消し、勤労芸能研究会の下に学識経験者、関係官庁、団体の代表者等を煩はして、別紙活動方針、内規、構成に基き所期の目的達成のため万遺憾なからしめんとするものである。

勤労芸能研究会活動方針

(一) 勤労芸能の指導理念と方策に関する研究

イ、農山漁村・工場・鉱山・町内会隣組文化運動に於ける芸能について

○行事としての芸能会について

○青年学校、工場寄宿舍等の芸能会について

○隣組の芸能について

ロ、勤労芸能による教化、啓発、宣伝等について

ハ、研究対象とする芸能部門

1 演劇、野外劇

- 2 人形劇
- 3 紙芝居
- 4 朗読・朗誦・文学
- 5 音楽
- 6 舞踊
- 7 室内和楽
- 8 幻燈
- 9 その他

(二) 芸能指導の統制強化等に関する研究

- イ、官庁関係との連絡
- ロ、国民運動団体及文化関係団体との協力

(三) 勤労芸能の普及徹底に関する研究調査

- イ、指導方針の原案企画
- ロ、指導冊子原稿、参考資料の作成
- ハ、優秀なる指導書、脚本集の調査推奨
- ニ、優良なる運動実例の調査研究とその紹介
- ホ、文化指導講習会開催の企画或ひは之に対する協力（講師派遣）

(四) 右に関して次の如き活動をなすこと

- イ、研究会、懇談会の開催
- ロ、現地調査並に指導
- ハ、出版活動に対する協力

勤労芸能研究会内規

- 一、本研究は大政翼賛会国民運動局文化厚生部長の下に於て其の要請により地域職域の国民運動に即応せる勤労芸能の創造と発展に関し、必要なる指導統制方策の研究及び調査を行ふ
- 一、本研究会は幹事長一名、幹事二名、研究会員若干名及び地方連絡員若干名を以て組織す
- 一、幹事長は文化厚生部長之に当る
幹事長は会務を総理し、会議の議長となる

一、幹事は文化厚生部担当部長及び総務局宣伝部担当副部長之に当る

幹事は幹事長支障あるときその任務を代行す

一、研究会員は関係官庁及び団体の芸能指導者担当者並に学識経験者中より幹事長之を委嘱す

一、研究会員は研究会に出席し、必要なる事項を審議す

一、地方連絡員は地方の文化団体その他関係団体に於ける学識経験者中より幹事長之を委嘱す

地方連絡員は幹事長の諮問に応じ本研究会に必要事項を報告し、且意見を具進する外万般の連絡に当る

一、研究会員及び地方連絡員の任期は一年とす

一、本研究会に係員を置く

係員は大政翼賛会職員中より幹事長之を指名す

係員は研究会運営の事務に従事す

勤労芸能研究会構成

幹事長 文化厚生部長 高橋 健 二

幹事 文化厚生部副部長 福田 清 人

幹事 宣伝部副部長 小楠 正 雄

研究会員 (学識経験者)

飯塚 友 一 郎 岩 田 豊 雄 上 田 久 七

遠 藤 慎 吾 上 泉 秀 信 岸 田 國 士

北 村 喜 八 北 村 壽 夫 久保田 万太郎

栗 原 勝 一 小 寺 融 吉 権 田 保 之 助

近 藤 孝 太 郎 関 口 次 郎 園 池 公 功

田 郷 虎 雄 高 村 光 太 郎 坪 内 士 行

中 村 星 湖 中 山 晋 平 南 江 治 郎

村 崎 敏 郎

(官庁)

情報局第二部芸能課 菅 原 太 郎

内務省警保局検閲課 高 桑 豊

文部省教学局文化課 三 橋 逢 吉
(団体)

大日本翼賛壮年団	酒 井 三 郎
	植 村 敏 夫
人日本産業報国会	足 達 義 雄
	松 尾 要 治
中央農業会	梅 山 一 郎
人日本青少年団	横 山 祐 吉
農山漁村文化協会	坂 井 二 朗
日本文化中央連盟	池 谷 作 太 郎
日本厚生協会	三 隅 達 郎
日本演劇協会	羽 田 善 朗
日本移動演劇連盟	伊 藤 熹 朔
同	佐 久 間 茂 高

地方連絡員

関 口 二 郎 (北海道芸術文化連盟)
茂 手 木 亮 戒 (岩手県翼賛文化報国会、盛岡市翼賛壮年団)
小 平 茂 (勤労芸能研究会長野県支部文化委員)
筒 井 好 雄 (大阪市文化課)
阪 中 正 夫 (和歌山翼賛文化連盟)
空 井 健 二 (香川県小豆郡安田村翼賛壮年団)

文化厚生部	森 忠 己	河 原 砂 雄
	幸 田 成 義	桑 原 経 重
宣伝部	花 森 安 治	中 山 富 久
	岩 堀 喜 之 助	中 谷 毅

1944年2月22日、この勤労芸能研究会、及び分科会が開催された。まず研究会では、研究会運営方針の説明、研究報告、野外勤労芸能に関する分科会の構成発表などの協議内容があり、引き続いておこなわれた野外勤労芸能に関する分科会では、大同毛織産業でおこなわれた野外劇「撃ちてし止まむ」の研究、総合的野外勤労芸能の検討、野外集会所、舞台等に

関する検討がおこなわれた。この「野外劇」とは、一言で言えば、野外でおこなわれる演劇的な構成を持った儀式であり、シュプレヒコールに空間的な構成と身振りが加わったものである。なお野外劇については次章で詳しく検討する。

なお、その他の活動をここでまとめておくと、1943年11月13日、大政翼賛会文化厚生部は「十分間演劇」作成に関する人衆演劇懇談会を開催している。これは、勤労の休憩時間に工場の一隅で簡単に演じることのできる演劇であり、その脚本を作成するため作家との懇談会を開き、徳田純宏、菊田一夫など10氏が執筆に決定した⁷⁹。また、1944年のあいだに、『能狂言と素人演劇・膏薬煉』、『十分間演劇脚本集』、『野外芸能と集会所（舞台）の手引』、災害時用『明るい脚本』などが作成された。さらに1943年から44年のあいだに素人演劇の講習会が開かれ、研究委員が指導のために派遣された。

45年にはさらに芸能全般の講習会を開く意図を翼賛会は抱いていたというが、翼賛会自体の解散とともにこうした動向もなくなった⁸⁰。

小括

以上、総動員体制の本格化とともに始まり、戦争終結間際まで続いた素人演劇運動を追ってきた。ここで、素人演劇運動がいかなる性質の運動であったかを、もう一度ふりかえっておきたい。

素人演劇運動は、まず何よりも総動員体制に沿った運動であったことは忘れてはならない。総動員体制は国家を中心として労働力を再編成するが、それは必然的に大幅な社会移動を引き起こす。それにより、国策を遂行するという目的にとっては、より合理的な体制が形成されるが、民衆の側では、激しい生活環境の変化によって、価値観や行動様式の面での動揺が引き起こされる。それに応急的に対処するのが、たとえば娯楽を享受する機会の提供であったが、さらに進んで、新たな価値観や行動様式を樹立しようとする動きが出てくる。そのひとつが素人演劇運動なのであった。これは、総動員体制によって新たに生まれるべき「新体制」を支える文化の一端となるものであった。

総動員体制はその支配方式に関して、それまでの教化的な支配に代わる、より合理的な支配方法を必要としていたが、その合理的な方法には非常な困難が内包されていた。たとえ新たな体制を作ったとしても、その担い手がみずからそこに参与してくれなければ、体制自体が成立しないのである。ここで、「勤労新体制要綱」や『素人演劇運動の理念と方策』に見ら

れるような、「創意」「白発」の主張があらわれてくるのである。この主張は、たしかに、教化的なイデオロギーとは適合しない面を持つ。それゆえ、この両者は矛盾として捉えられもしたのである。

しかしながら、実際には両者は融合してもいた。もし仮に、完全に合理的な体制、つまり国策にとって機能的な体制が出来上がったとしても、それだけではその担い手が、体制に関わってゆく意味を感じられないであろう。つまり、体制の変革はそれに合わせた精神的支柱を要求していたのであり、その支柱は、合理的な主張からは出てこないのである。ここで、近代的な論を媒介としてふたたび教化的イデオロギーが持っていた価値が要請されたのであった。そして、新たな価値や行動様式を示すことで、疲弊し動揺していた民衆にとっての「文化」を作ろうとしたのであった。

素人演劇運動は、以上の要件を満たすものでなければならなかった。そこでは、新たに形成されるべき価値や行動様式が提示されねばならない。それらは、「新体制」に適合するものでありつつ、同時に民衆が納得し受け入れることのできる意味が備わっていなければならない。そしてまた、演劇が民衆の意気を殺ぐものであってもならない。素人演劇運動はまことに困難な課題を背負っていたのであった。

次章では、本章で取り上げた綱領、理念、趣旨などをふまえつつ、運動に関与した人々が素人演劇に付した意味付けを検討する。

第3章 素人演劇運動の理論

第1節 理論の概要

前章では、日中戦争以後、総動員体制が本格化してゆくとともに平行して開始された素人演劇運動を、その終末まで時代を追って跡付けた。本章では、そこで取り上げられた趣意書や理念、また名前の挙がった素人演劇運動の理論家と称すべき人物たちの言論から、運動の過程で素人演劇の活動にいかなる教育的可能性があるかと論ぜられたかを抽出し、まとめてみたい。これは、次章で実践の具体例を検討するにあたっての橋渡しともなるはずである。

素人演劇は、国策の啓発宣伝と勤労者への厚生対策のために注目されたのだが、まず「演劇を国家が利用するには、それを社会的な存在として認知しその秩序の中に位置づけることが必要となる¹⁾」。こうした作業は、必然的に演劇の専門家が推し進めることになった。だが、そこには宮原誠一のような教育学者が加わっていたことも見落してはならない点である²⁾。このことは何よりも、素人演劇運動が教育畑からの助力を必要としていたことを物語っている。運動の中心人物である飯塚友一郎、上泉秀信、園池公功、宮原誠一らは、理論的な面、歴史的な面から素人演劇の「社会的な存在」意義を位置づけ、正当化した。とくに、「演劇と教育との本質的な関係を究めること」が時局下での「任務」であるとされた³⁾。演劇の教育性が戦時下で模索されたのである。

ここで、素人演劇運動において為された演劇の教育的意味付けをいくつかの次元に整理し、簡単に示しておく。

1. 「生活の協同化」。演劇活動を通して協力体制を作ることができる、というもの。「生活の協同化」は『素人演劇運動の理念と方策』にある言葉であるが、「協同」に関する内容は、前章で挙げた各趣意書や綱領、要綱など、多くの箇所で見ることができる。
2. 「生活感情の表現」。素人演劇が生活感情を表現しなければならないとするもの。『素人演劇運動の理念と方策』にある言葉である。とくに上泉秀信や宮原誠一の考えがここでは取り上げられる。
3. 行動の規範化。演劇活動を通して、生活の諸行為を戦時体制に合うように改変すること

ができる、とするもの。上泉秀信が主張しており、また園池公功の言う、演劇を通した日本語の改革もここに入れる。飯塚友一郎は行動の規範化にあたって、象徴の次元に着目している。

これらの次元について、以下それぞれ節を設けて検討を進めることにする。なお、『素人演劇運動の理念と方策』や他の箇所でもしばしば出てきた「創意性」「自発性」についてだが、これらは上記それぞれの次元に複雑な形で関わってくることになるので、別個の項目としては独立させず、それぞれの次元を論ずる際に合わせて記述することにした。

第2節 生活協同化の促進

第1項 「生活新体制」と「協同」

まず、集団活動そのこと自体に教育的意義を認める見方を検討したい。

『素人演劇運動の理念と方策』では、次のような理念が掲げられている。すなわち、「素人演劇運動は集団生活を地盤として展開され、生活の協同化促進に貢献しなければならない⁴」。これは当時の「非常時局を乗り切るための生活新体制の基本的方向⁵」であり、素人演劇運動の理念のなかでも要となるものであった。この「生活新体制」とは、長期化が見込まれる戦争を遂行するために要請された生活の新たな体制のことであるが⁶、運動の推進者はそうした体制に相応しい協力関係がまだ民衆の間に育成されていないという認識を持っていた。それゆえ、「協同精神の不足と、集団生活における技術の未熟のために、なほ多くの物資と労力とが浪費されてゐる日本の現状を改めて、一億一心の体制を整へることは、東亜に共栄圏を確立するための前提条件⁷」であるとも言われることとなったのである。

ではなぜ素人演劇運動はこの「協同化」の役に立つのか。『素人演劇運動の理念と方策』では、その理由を以下の三点から説明している。まず、素人演劇はその観客が相互に知り合いであり、同じ生活共同体に属しているので、運動そのものが「親和の機会を提供」し、「協同化の雰囲気と機縁とを作る」こと、次に、演劇が個人芸術ではなく多数の人々の協力によってはじめて可能となる総合芸術であるため、運動に参加する者の間に「協力の精神」を養い、「集団的行動を訓練する」こと、そして素人演劇は演ずる者と観る者が同じ共同体に属しているため、演技者と観客との間にはほとんど障壁がなく、「登場人物の感情や意志は直接観客

に反映し、演技者の方へ打ち返されて来る」ことである⁸。この三つが、素人演劇運動が「生活協同化」を促進するに足ることの理由である（なお、三つ目の、登場人物の感情や意志が観客に反映する云々という点は後の節とも関わってくるのだが、ここではひとまず「協同化」に論点を絞りたい）。

これらの点から、素人演劇が、それがおこなわれる共同体そのものにはたらきかけるべきとされていることが分かる。つまり、演劇をおこなう人々が練習や上演の過程で協力し合うのみならず、演劇をおこなうそのことが、共同体の「協同」性を高める機能を持つことが期待されているのである。このことに関して、園池公功は次のように述べている。「背景は仲間の中の絵のうまい人が描くがよろしい。舞台装置は仲間の大工仕事のうまい人が作るがよろしい。照明は多少専門的な知識もいますから、仲間内の電気の心得のある人に頼みましょう。素人劇には、出演者ばかりでなく、舞台進行がかりも必要です。舞台と楽屋との連絡係も必要です。時には会計係も必要です。客席整理係も必要です。時には社長さんや、村長さんの接待係も必要でしょう。素人劇は、その団体全部で当るのです。近頃はやりの言葉で言えば、全体主義です⁹」〔傍点原著者〕。園池の言葉は言い方としては柔らかいのであるが、ここでは実際に進行していた町内会や部落会の整備を通じた民衆支配を考え合わせなければならぬであろう。当時、内務省を中心とした民衆支配の機構整備はすでに始まっていたのである。また、上演時の際の「協同」に関連して、『素人演劇運動の理念と方策』には次のようにある。「当日になれば、公演はちやんと定刻に始めて、而も着席等も秩序よく行はれるやう、観衆動員掛、場内設備掛で十分の手配をしておかねばならない。かう云ふ機会を利用して、時間の観念、秩序の観念を植ゑつけて行くのも、素人演劇運動の一つの仕事である¹⁰」。これも言い方は柔らかいが、実際におこなわれていた上演の儀式化——開会から閉会までを宮城遥拝や国歌斉唱などの儀礼を組み入れながら実施すること——を考え合わせる事が重要である。つまり素人演劇運動では「協同」を演劇に即して総動員体制に親和的なものたらしめようとしていたのである。なお、上演の儀式化に関しては次章で検討する。

「協同」の論点は、労働者の素人演劇の文脈では以下のように変奏される。栗原紡織の栗原勝一は、勤労者演劇研究会の趣意書を引用しながら、それを「勤労者演劇の根幹を指示したもの」と捉え、『演ずる』為の協同、創造及び建設こそは、勤労者演劇のみに与へられた偉大なる効用」と解釈し、勤労者演劇は厚生運動の下に包摂されるべきことを説いた上で、次のように言う。「特に演劇は、それが直ちに演者の自己完成への道であり、又直接観衆の眼に訴へるものであるだけ、それだけ他の厚生運動にも増して産業報国の根本精神が強調され

ねばならぬ¹¹」。ここで述べられている「自己完成」とは、栗原によれば「個人主義」に基づくものではなく、「全く一致したる団体的協同行動」に基づいたものであるが、それは「産業報国の根本精神」すなわち「資本家、経営者、労務者の三者等しく産業人としての誇りを高らかに掲げ、産業を以て皇国に報ぜんとの決意」にのっとりたものである¹²。ここでは階級闘争は否定され、「資本家、経営者、労務者」の三者が一体となって「協同行動」を起こすことが主張されている。後に戦後の章で見るように、この点は自立演劇との大きな相違点のひとつである。

このようにして、素人演劇の活動が提供する「協同」の側面に、教育的意義が見出されていったのである¹³。ここではたとえ「自己完成」といったことが述べられていても、それはあらかじめ想定された方向性におけるものであって、みずからの意志に基づいた自由な行為を許すものではなかった。

第2項 「公共劇」の変容 —公益優先に沿った協同のための演劇—

総動員体制が民衆の「協同」を要請し、素人演劇にその具体化の方策が見出されたとき、運動を進めていた人々は一人の人物の存在に注目した。坪内逍遙である。第1章で述べたように、逍遙は明治末頃から演劇の教育性を論じ始め、大正期に入って民衆の「協同」に基づいた「公共劇」の運動を始めている。戦時下の素人演劇運動の理論家はこぞって逍遙を先駆者として考えた。

逍遙は「公共芸術」を「市とか、町とか、村とか、学校とか、教会とか、会社とかいふ或自治的団体と称すべきもの」の団員が、自発的に又自覚的に自分達自身のために自分で演ずる諸芸術¹⁴と定義づけ、その特性を「能動的」「自覚的」という点に置くが、その「能動的」な成員が「協同」して演劇を成り立たせるのが「公共劇」であるとした。「俳優、道具方、背景方、衣装方、小道具方、照明係り、舞台監督、作家、音楽家、事務家、其の他無数の分業的協同の円満に行はれることが公共演劇の必要条件である¹⁵」。その際、なるべく老若男女をあわせて行なうこと、営利目的としないこと、場合によっては外国人をも含めること、また、言葉の通じない者が見ても楽しめる形式を考えていることなどは、すでに言及したとおりである。

こうした逍遙の論が、戦時下の素人演劇運動において先駆的なものとして再評価されたのである。園池公功は『素人演劇の方向』（1942年）の序において、次のように述べている。

「わたくしは、最近坪内逍遙博士の書かれたものを読み直して、今日我々のいつている、素人演劇とか、共同精神とかゆうものを、博士は既に二十年も前に、いつておられるのを知った。なるほど、その頃の思想を反映して、いくらか民主主義的なところはあるけれども、その他の点では我々の主張と一致するところが多い。わたくしは、シェークスピアの翻訳者としての博士は知っていたが、博士の主張される、ページェント劇や児童劇については、あまり知らなかった¹⁶」。同様に飯塚友一郎も各所で逍遙の試みにふれ、その先駆性を評価している。他方で飯塚も園池と同じく逍遙の「英米流の自由主義に立脚した個性教育」に基づいている点を批判し、いま必要なのは「国民道徳乃至は世界観の教育」であるとする¹⁷。

実際、逍遙は「公共劇」に関する論文のなかで、「国家のため」の演劇や「協同」の訓練のための演劇にたびたび言及しており、いかにも戦時下の論と適合的に見える。だが、逍遙が考えているのは現実の政策に協力するという意味ではなく、個々人が自律性をもち、その上で協力の姿勢をもつことが、結果的に国家のためになる、というものである¹⁸。しかも逍遙は外国人の参加も主張しているほどである。この意味で、飯塚の言うように逍遙にあつては「個性」のモメントは失われず¹⁹、「国民道徳」や「世界観」が個の上位にくることはない。逍遙においては個々人と国家とのつながりは、自律性を通して把握されていた、ということができよう。それが逍遙の言う意味での「公共」である。

しかしながら、坪内逍遙から戦時下の素人演劇運動へと「公共」概念が受け継がれてゆく過程で、その中身は変質した。そこでは個の自律性の側面はなくなり、協力の側面だけがクローズアップされる。そこに、戦争体制との調和性が生れる。次の飯塚の言葉は、戦時下の素人演劇における「公共性」がいかなるものであるかをよく物語っている。「今日、帝都の大芝居よりもむしろ草深い農村の移動演劇や、素人演劇が、国民演劇といふ立場から注目の的となつてゐますのは、その公共性のためであります。滅私奉公とか公益優先とかいふ理念は、たゞ芝居の筋書の中に盛りこまれるだけでなく、演劇の実践そのことのうちに実現されなければ意味が通らないのであります²⁰」〔傍点引用者〕。ここでは完全に「個」のモメントは失われているのがわかるであろう。

さらに、逍遙の論では強調されていなかった点が、戦時下では強調されることになる。それは、貨幣を媒介にした関係の排除である。園池公功は、「公共劇」の特徴を、演劇が国策に沿いつつ、利潤から離れていることとしている。「私どもは、利益を目的としない国民的な演劇を公共劇と呼んでいる²¹」。同様の考えは、逍遙の「公共劇」の理念に含まれていたものではあるが、力点の置き方において逍遙の「公共劇」とは異なる。「素人劇においては、演ず

るものと見るものとの間にはっきりとした区別があつてはならない。とゆうのは両者の関係が、売り手と買い手の関係であつてはならないとゆう意味である²²。逍遙においてはここまで明確に貨幣関係の否定があらわれてはいなかつた。さらに、園池によれば、「公共劇」とは、利潤を離れ、公益優先の理念の下で行われる演劇である、「だから」、「公共劇は、政府或いは公共団体の助成なくしては、実行し得ない」。公益優先の理念の下でおこなわれるがゆえに政府の介入が不可欠であるという論理で、素人演劇運動が正当化されているのである。ここでも逍遙とは違いがある。戦時下の「公共劇」が大政翼賛会という運動基盤を前提として主張されていたのに対して、逍遙はその実践をほとんど自力で立ち上げているのである。つまり、組織の主体の性格に大きな違いがある。

こうして、戦時下において逍遙の「公共劇」が参照され、変容させられていったのである。

第3節 生活感情の表現

素人演劇運動は、戦時下で民衆に表現の機会を与えるものであつた。無論、これはかなりの制限付きであり、感じたことや思ったことを何でも表現してよいとされたわけではない。ではここで言われている「表現」とは、いったいどのような性格のものなのであろうか。

ここで再度、当時の素人演劇運動のそもそもの目的を振り返っておきたい。この運動は、まず国策に沿った労働力の円滑な再生産をもたらすための厚生運動として始められた。ここで民衆の労働力とそこで生産されたものは何のためにあるのかといえば、それは国家のためであり、戦争を遂行するためであつた。したがって、その労働力及びそれによって生産されたものは、農民や労働者自身にはほとんど還元されない。そうした労働力や生産物を所有し、ある目的に振り向ける権利をもっているのは、農民や労働者などの民衆ではなく、支配層の側にある。こうした関係を維持したまま、民衆が演劇を通して組織化され、社会関係の融和（「生活の協同化」）を表現する。これこそが、素人演劇運動が目指したヴィジョンであつた。

だがこうした総動員体制は、当然のごとく民衆に不満や苦しみを与えた。この不満や苦しみは、ともすれば体制への批判の温床ともなる可能性を持っていたはずである。驚くべきことに、素人演劇ではこの点があからさまに述べられている。『素人演劇運動の理念と方策』のなかでは、「生活の困難や不満は、あくまでそれを直視して、その原因を尋ね、それはそれとして解決の方法を見出すのが正しい²³」とまで言われているのである。これは一見、戦時体制の批判につながるようにも見える。なぜなら生活の困難や不満の原因が無謀な戦争にあつ

たことは明らかだからである。だがこの言葉は巧みに方向を転換する。「素人演劇は進んでこのやうな解決法の教場となるべきであり、混乱と無秩序に支配されてゐる現在の国民生活に、秩序と統一を齎し、新しい生活様式を造り出すことを教へなければならない。さうすることによつて素人演劇はわれわれを楽しませるばかりでなく、われわれの生活を良いものにしてゆく建設的な面を獲得するのである²⁴」。結局、ここでは原因を問う姿勢は徹底されることはなく、素人演劇を通して示される、「新しい生活様式」に従うこと、「生活の困難や不満は、あくまでも自己の鍛錬において、これを克服する²⁵」ことが問題解決への道とされているのである²⁶。つまり、生活の困難や不満を隠蔽するのではなく、それに積極的に関わる事が主張されているのであるが、その関わり方は、あくまで民衆各自の「鍛錬」で乗り切るべきとされ、巧みに国策への方向付けが為されているのである。

このように、あらかじめ一定の方向性に沿つたものでなければならないことが決められている以上、表現が、みずからの意志と決断とによつて素材の構成を決定するという意味での自律性をほとんど持ち得ないことは明白である。たとえば『素人演劇運動の理念と方策』では、素人演劇は「その創造者と享受者、つまり集団の成員の健全な生活感情を表現しなければならない²⁷」とされているが、「健全な生活感情」として前もって何らかの方向性が強調されている以上、この「表現」は「創造者」が「自発」的に為したものとは言えない。つまり、これは「表現」の「創造者」が、彼らにとっては他律的でしかもあらかじめ想定されたもののなかに組み込まれてしまっているということであり、その存在をそれらのものに依つてゐることを意味する。このような場合、アドルノの言うように、その自律性は萎縮せざるを得ない。さらには、そこで「自発性」を後押しされた主体は、結局、上から、前もって想定された枠組みに従う²⁸。こうして、「自発的」に国策に従う主体が形成されるのである。

この主体がおこなう「表現」が、たとえ「生活感情」を「表現」していたとしても、そもそもその「生活」自体が動員のために必要な限りでの「生活」なのであり、上からあらかじめ想定されたものなのである。この間の事情を、次の宮原誠一の言葉はよくあらわしていよう。宮原は1942年の大政翼賛会改組に向けた新たな「国民組織」への期待を表明している²⁹。

[...] 国民組織は形式的・名目的な組織ではなく、国民の生活的・日常的な職域奉公の活動体制として動くものとならなければならないが、国民組織がそのやうに国民の生活をとらへてこれを動かすやうになるといふことは、国民組織が単なる国策の伝達機関ではなく、国民日常の生活、その職能活動を新たな方向にむかつて規制し動員するといふ意味で国民

の生活を直す訓練機関になることを意味してゐる。国民組織の確立の過程を通じて国民の生活訓練・生活指導が行はれる。このところに政治が乗出す。大東亜戦争完遂・大東亜共栄圏確立の創造的・主体的エネルギーとしての国民力・民族力の動員・育成を真剣に問題にし、国民の生活実践を国民組織確立の過程を通じて率直に、原則的に取上げようとするところに、われわれは戦争政治の健全な文化性をみるのである。

ここで宮原は、「国民日常の生活」をあくまで「新たな方向」に沿う形で捉えている。その方向は「大東亜戦争完遂・大東亜共栄圏確立」であるが、「創造」も「主体」もそこに則った単なる「エネルギー」に還元される。こうしてあらかじめ方向性が定まっている以上、「国民」の為すべきことはその方向に沿って「生活を直す」ことであり、「生活訓練」となってしまうのである。

宮原が素人演劇運動の文脈で述べる「政治教育」も、基本的にはこれと同様の観点から述べられたものと考えられる。近年の研究によれば、総力戦体制は「社会総体を戦争遂行のための機能性という一点に向けて合理化するもの」であり、そこでは「社会のすべてのメンバーは戦争遂行に必要な社会的機能の担い手となること」が求められたのだが³⁰、宮原の教育論・素人演劇論（文化政策論）は、まさにそうした性格をもち、戦時体制を合理化するものであった³¹。

宮原は体制の変革を優先的に考え、「教育は政治の一分子である³²」とする。宮原は「国民生活の科学化」を進めるために政治の「強行性と集中性」を必要と考え、国家と結びついたかたちで体制の変革を行政的な合理性によって成し遂げようとし³³、そのための「啓蒙」「宣伝」を主張するのであるが³⁴、この場合、「上から」情報を伝達するのではなく、民衆相互の教育活動によって「啓蒙」や「宣伝」をおこなってゆくあり方を考えていた。その具体的な実践のありようを、宮原は素人演劇に見る。

当時宮原は、政治の観念の転換を指摘していたが、それはつまり国民による選挙に基づく代表制の次元から、「国民全部の職域奉公の場面」への政治領域の拡大に示される。代表制に沿った教育としては公民科の設置などがあるが、それはいまや職域内で互いが国策を認識し、それをみずから遂行するために「国家の政策そのものの構造、そのものの意味」を具体的に把握することとなる³⁵。宮原によれば素人演劇は「素人性」と「現場性」をもつがゆえに、新たな「政治教育」のための有効な手段として考える。「素人性」とは文化活動でもとくに「毎日顔をつき合はせて」生活をしている者同士が関わり合うという点であり、「現場

性」とはそうした関係のなかでお互いが認識している「現場の必要」のことである³⁶。だがそこには「自分達が今属してゐるところの職域社会が国家に順応するといふ観点からみれば」どのようなか、という前提基準があるのであった。そうした発想を持つ宮原から見ると、素人演劇は慰安娯楽というよりはむしろ「はるかに強く啓発宣伝活動乃至政治教育の手段として取り上げられようとしてゐる」という基本的な方向においてそれまでの「好事家的」な素人演劇とは異なり、また「啓発的・教育的要求を相手の生活感情に訴へて偽りなく貫くための芸術的工夫、演劇の様式、しかもそれが素人に無理なくできる工夫や様式の開拓をめざしてゐる」点において教化的な素人演劇とも異なる³⁷。たとえば宮原は長野県中佐都村の壮年団文化部による演劇を取り上げながら、それが、「お互ひに流言蜚語を慎まねばならぬ」という主題を「身近な題材で一幕の簡単な劇に仕組」んでいることに注意しつつ、お互いがお互いを励ましながらかつ政治的な問題を文化に取り入れてゆく姿を論じている³⁸。これが宮原の言う「政治教育」である。「文化活動が政治教育の方法になるといふことは、映画や演劇や文学や音楽や美術が単に政治教育の道具として動員されるといふことを意味するのではない。もしそのやうに『単に動員』されるならば、すでに文化活動の文化性、すなはち文化活動の文化活動たる所以は失はれてしまふ。祖国の現実と取り組み、祖国の問題と必要とを取上げることに情熱を感じず創作や製作の意欲がこゝで問はれなければならない。これを描きこれを訴へずんばやむことのできない情熱が作家や製作者を政治的テーマに赴かしめるときに、政治は文化をとらへたのである。これはいいかへれば文化が政治をとらへたのである³⁹」。ここで言われる「情熱」や「意欲」は素人演劇運動で言うところの「自発性」とほぼ同義であり、国策への協力を前提としている。

なお、こうした、演劇を通して民衆の生活感情を引き出し、動員を図るというヴィジョンは、かなりの部分で、「下から」の運動が盛り上がり「上から」の政策と合致するという上泉秀信のヴィジョンと重なる。上泉は、文化団体の使命は文化職能人が国民にその能力でもってはたらきかけ、一般的な文化水準を引き上げることにありと述べ、そこで行われる企画は「地域的にその土地の生活の実体に触れて」立てられる必要があり、理想的な形としては、民衆の方から文化運動が盛り上がり上からの政策と合致するあり方を考えていた⁴⁰。

先に、素人演劇運動が「協同化」の役に立つ理由として『素人演劇運動の理念と方策』に挙げられた諸点を検討した際、そこに次のような点があった、すなわち、素人演劇では演ずる者と観る者が同じ共同体に属しているため、演技者と観客との間にほとんど障壁がなく、「登場人物の感情や意志は直接観客に反映し、演技者の方へ打ち返されて来る」ことである。

この、演技者と観客との間に障壁がなく、登場人物の感情や意志が直接観客に反映し、そしてまたふたたび演技者に還ってくるという一連のコミュニケーションのありようは、言い方を変えると、演劇を通したコミュニケーションにおいて、舞台と観客との間で意味が一義的に共有されることを想定していることになる。そこでは互いの感情や意志すなわち内面が、障壁なく、つまり透過性をもって共有し得るとされる。

コミュニケーション一般を考えると、これは今日の学問の次元から考えて明らかに非合理である。コミュニケーションにおいては、つねに言語や身振りなどの媒介がある。そしてその媒介の受け手の側で喚起される意味は、送り手の想定する意味と一義的ではない。これは、脚本、演技、また上演の場のコンディションなどさまざまな成立要件をもつ演劇においてはなおさらのことであって、多くの練習を重ねたとしても、観客が必ず想定どおりの反応をするなどということは期待できない。素人演劇運動の現場でも、作家が、観客が泣くと想定した場面で、実際には観客が笑ったためその作家が憤慨した、という報告がある⁴¹。だがそもそもあらかじめ観客の一義的な反応を期待することに無理があるのである。このことは、素人演劇運動で芸術性の追及が否定されたことを考え合わせると興味深い。つまり、芸術性の追求によって、内容が国策と関連しなくなることが問題視された以上に、内容が多義的に受容されるのを避ける意味も含まれていたと捉えることができるのである。もし舞台上で表現されたことが観客に一義的に確実に伝わらなければ、当然のごとく、演劇があらかじめ想定されたとおりに機能したことはない。したがって、これらの点から考えるならば、『素人演劇運動の理念と方策』の想定はかなりの無理があると言える。

だが、ここで演ずる者と観る者が同じ共同体に属しているという前提を思い起こすとどうなるであろうか。同じ共同体では、前もって共有された意味の枠組みがあると考えられる。それは、たとえば舞台に立っている誰々は普段どのような人物であるかを皆が知っているとか、あるいは、その共同体でつねに人々の関心となっている事柄があるといった場合がそれであり、さらには無意識の次元で共有されている文化的な枠組みの存在もそこに含まれよう。こうした演劇とは別の次元の枠組みは、実は演劇活動の影響を大きく左右する。共同体で共有された枠組みにふれること（上泉の言う「地域的にその土地の生活の実体に触れ」ること、宮原の言う「毎日顔をつき合はせて」生活をしている者同士が関わり合い、そうした関係のなかでお互いが「現場の必要」を認識しているといったこと）は、素人演劇では副次的な問題ではなく、本質的な問題である。演劇の活動それ自体だけでは、共同体を動かすのに不十分である。その活動は、共同体の生活の枠組みとの連携を必要とする。そうあってこそ、そ

の枠組みにある何らかの要素が意識化され、舞台上で提示されたとき力を発揮する。つまり、これが、素人演劇が「この運動に参加する人達の生活感情を正しく表現しようと思ふならば、それは必然的に地域的或は職域的特性を尊重し、これを発揚せざるをえない」とする『素人演劇運動の理念と方策』の主張点である。

確かに、この想定はそれなりに筋の通ったものではある。だが、たとえ同じ共同体に属する人間を念頭に置いたとしても、これはあくまで理想的な形のものであり、容易に一般化できるものではない。しかも、「生活感情」の演劇による「表現」は、それまで為されたことがないのである。したがって、「農村や工場の労務者達の生活感情は今まで職業演劇の中には殆どといつていいほど表現されてみない⁴²⁾」以上、「新しい表現技術⁴³⁾」が必要となるのは必然である。たとえば宮原誠一が『文化政策論稿』において述べる、「素人演劇運動にあたへられた最大の課題の一つは、新しい話す『ことば』の開拓といふことである。歌舞伎調でも新派調でもない。都会の新劇調でもない。それらのものをも十分参考にした上で全く一つの新しい趣きと潤ひをもつた『素人演劇』的なせりふ廻しが開拓されて行かなければならない⁴⁴⁾」といった言葉は、「新しい表現技術」を言葉の面で案出することを主張したものである。こうした表現技術の革新は、参加者の「自発性を尊ぶことによつて一步一步築きあげられてゆく⁴⁵⁾」とされるが、やはりこの主張自体が現実離れしたものであり、しかも、次項で見るように、実際は国策に沿った行為を導く、規範的なものが求められているのである。

第4節 「生活訓練」の場としての舞台

第1項 行為の規制

素人演劇運動で求められた「新しい表現技術」は、実際には生活上の行為を統制する「生活訓練」と結びついている。この「生活訓練」はふたつの次元、すなわち、「協同」作業によるものと、演劇の活動のなかで提示された行為によるものに分けられるが、前者については先に述べたので、ここでは後者について論じることになる。たとえば『素人演劇運動の理念と方策』では、「舞台に立つて台辞を述べたり、演技をしたりする裡に、自然に精神的な面においても、肉体的な面においても、訓練をうけ、風俗習慣は勿論のこと、日常の挙措、動作、姿勢、話し方等が、知らず識らずのうちによくなつてゆくといふところに眼目を置くべきである⁴⁶⁾」とされる。また、上泉秀信は、「正しい生活を打ち建ててゆく」ために、「素人

演劇の舞台を、常にわれわれの生活上の修練場たらしめること」に素人演劇の役割があると述べて⁴⁷、飯塚友一郎も、「国民演劇として国民的観衆総動員の力をもつ為には、それが国民一般に権威を有する生活規範でなければなりません⁴⁸」としている。もし脚本でこうした生活規範となり得る行為が描かれているならば、練習の過程で演じる者の間にその行為の価値が共有され、振舞いは「知らず識らずのうちによくなつて」ゆき、それが観客に感化力を及ぼす。

この、演劇の活動のなかで提示された行為は、さらにふたつの次元に区分し得る。それは、舞台上で為される行為が生活のなかの行為の模範となるもの、そして、その行為自体が象徴化されて参加者に感化力を及ぼすものである。両者の区分基準は、その行為の意味が表現されるための、何らかの場面を必要とするか否かにある。前者は、何らかの場面を必要とするが、後者は場面を必要とせず、ほとんどその行為だけで意味を示すことができる。たとえば、懸命に農作業をしている姿や銃を持って前線で戦っている姿は、それ自体で観客に意味を伝えることができ、同時に当時にあつては強い感化力を持っていると考えられる。これについては後に述べることにして（本節の第3項を参照）、ここでは場面を必要とする行為について検討したい。

よい行為といった場合、そのよさが、当の行為がなされる場面とともに提示されたときに十全に意味を発揮する種類のものがある。素人演劇運動で強調された「協同」行為のなかには、まさにそうした性格を持つものがある。たとえば、隣組でのあるべき「協同」の姿を描くにあたって、その意味を明確にするには、まず隣組のなかの不和や葛藤の場面を設定し、その上でそうした不和や葛藤を調停して「協同」に向けてゆくといった場合がそれである。ここで調停の行為はその意味を成立させるための場面を必要とし、単独では提示し得ない。次章で見るように、何らかの場面とともに規範的な行為を示した脚本は数多い。これは、舞台上の行為が「生活規範」となるために、必然的に取られた手法である。そして、場面を通して規範的な行為を提示する方法は、教育と演劇を結びつける重要な架け橋なのである。

人間は、生活のなかでさまざまな場面に遭遇する。過去に遭遇したのと全く同じ場面が未来にもやってくることはあり得ず、未来にどのような場面が待ち受けているのかを完璧に予想することはできないが、あり得そうな場面を蓋然的に想定することは十分可能であり、実際に人間はそうして生活していると考えられる。というのも実際には日常生活の多くが何らかの形で規定されており、その規定された行動に即して人間は生活しているからである⁴⁹。わかりやすい例を挙げれば、隣人に挨拶をした場合、相手も挨拶を返してくれると想定する

のは自然である。だが相手は何らかの理由で挨拶を返さない場合もあり得る。とはいえ、挨拶を投げかけた人は、過去の経験から挨拶をすれば相手も同じく挨拶を返すと判断したのであり、それは根拠のある判断であろう。この場合、挨拶をした人が想定したのが、隣人に出会ったときに挨拶をする場面であると言っても差し支えないであろう。これは単純な例であるが、さらに状況が複雑になった場合が、たとえば先に挙げた調停の場面である。そこでは、模範的な行為が場面とともに設定され、それを練習することで、参加者が生活のなかで同様の場面に遭遇した場合、対処し得ることが目指されたのである。これがすなわち、演劇を通した「生活上の修練」(上泉秀信)のあり方のひとつなのである。

日常で遭遇し得る場面を設定してそこでの適切な振舞いを描くというこの方法が重要なものであることは、戦後の自立演劇でも同様の手法が取られていることから分かる。そこでは、別の思想的文脈において、典型的な状況における典型的な行動を描くことが主張されたが、これは、演じ手や観客が日常で遭遇する場面とそこでの行動を描くことと言い換えられるので、戦時下で取られた手法とほとんど同じである。ただし、自立演劇においては「生活訓練」のような意味合いはなく、舞台上の行動に対する批判や考察の余地を保持しようとしている。このことはまた後の章でふれるであろう。ともあれ、ここで押えておかなければならないのは、戦時下において、すでに場面とともに規範的な行為を描く手法が見出されていることである。

第2項 言語の統制

象徴的な行為に着目する議論を検討する前に、ここで演劇を通した言語の統制に関する議論を検討しておきたい。これは、素人演劇運動の初期から、主に園池公功によって主張されていたものである。

文化政策が本格的に追求されるとともに、地方文化の振興が唱えられるが、その際、地方の特性としてとくに焦点となるのが、方言である。当時、ラジオで農村劇が取り上げられるようになっていたが、それとともに方言の使用が目立つようになり、その方言のあり様に対する是非が論じられることとなる。

当時、戦局の進展とともにラジオの普及率は急上昇していた。「決戦下に於ける我放送事業が聴取者既に七百万突破といふ盛況にあることは畜に放送事業のために慶賀するばかりでなく、我国の隆昌と根強さを実証するものとして頼もしき限りである⁵⁰」——戦局の悪化も激

しい 1944 年に出版された『ラジオ産業廿年史』の冒頭である。メディア環境の激しい変容に見舞われている現在では想像しにくい、ラジオは当時最大のマスメディアであり、その可能性が期待され、かつその効果を発揮していたのであった。ラジオの加入者は、1925 年（大正 14 年）に東京で仮放送がスタートして以来、大阪と名古屋での放送開始、翌年の日本放送協会の設立を経て、熊本、仙台、札幌、広島に放送局が開設された 1928 年（昭和 3 年）にはすでに 50 万人を突破、1932 年には 100 万を超え、以後も急速に増加の道をたどってゆく⁵¹。こうした聴取者の増加の背景にはさまざまな事情があるだろうが、やはり大きいのは「満洲事変勃発以来の多事多端なる内外時局が国民のラジオに対する関心を深めたこと⁵²」であろう。つまり時局にあわせてその状況を迅速に知るための格好のメディアとして多くの人々がラジオを利用しており、その結果ラジオは多大の影響力をもつこととなったのである⁵³。飯塚友一郎はこうした状況を見て、「あらゆる階級を越えた国民的聴衆が、ラジオ網によつていつでも容易に動員される⁵⁴」と述べている。

こうしたラジオの普及を通して方言の問題が持ち上がってきたのであった。

ところで、園池によれば、それまでの劇作家や小説家の方言に対する態度にはふたつの種類があるという。ひとつは「方言を極めて忠実に写そうとする態度」であり、もうひとつは「幾分方言を使つて、その地方の色を出そうとする態度」である⁵⁵。後者は、たとえばトルストイなどの農村を舞台とした作品の翻訳において用いられている、という。だが素人演劇においては標準語が使用されるべきであるとの主張を園池は持っていた。1940 年の時点で園池は次のように述べている。「私は素人劇によつて、我々日本人の、話す言葉をよくして行きたいと思つて居ます。専門脚本作家の書いたものを、皆さんの地方の方言に直した方が、親しみがわくなら、勿論方言に置きかえて差支えないと思います。中には方言に置き替えた方が、感じが出る場合もありましょう。しかし原則としては、標準語で書いてあるものは、なる可くそのまま標準語でやつて頂きたいと思つて居ます⁵⁶」。園池は後の 1942 年に発表された素人演劇に関する本の自序では、次のように述べている。「この本に用いた『カナずかい』は、大正十三年に文部省臨時国語調査委員会の改訂案として、発表されたもので、昨年（1941）の二月から、陸軍省で採用したものである。いろいろ異つた説もあろうが、とにかく今日日本語の問題は、大東亜共栄圏の確立と離すことのできない問題である⁵⁷」。つまり、園池にとって素人演劇における言葉の問題は「大東亜共栄圏の確立」に向けた統合的な動向と結びついているのである。

日本語の問題が大東亜共栄圏の確立と切り離せないとしても、言語の標準語への統一が素

人演劇によって果たされるか否かはまた別問題である。実際には、そうした目標に至るには程遠いうちに終戦を迎えたと考えられる。しかしながら素人演劇運動において言語の問題が俎上に上ったこと自体は重要な動向であったと考えるので、ここで取り上げた次第である。

第3項 象徴的な次元への着目

舞台上での行為が観客に対して「啓蒙宣伝」的に働いたとき、舞台と観客との間にはまだ思考や判断の余地がある。この余地をさらにいっそう狭め、上演自体が参加者の感情に反射的に作用する⁵⁸ことを目指した論がある。

飯塚友一郎は、「音楽は既に、時局と相呼応して、軍歌や愛国行進曲というような目標に向って、その動向を明かにしてゐます。これは娯楽慰藉としての音楽から、生活規範としての音楽への鮮かな転向です。[...] 翻つて演劇の場合はどうでせうか?⁵⁹」と問い、「恰も我々が国歌を合唱して、聖なる感情にうたれるように、国民精神を鼓吹せしめ⁶⁰」るような演劇が「国民演劇の理想」であるとしている。飯塚において、演劇行為が象徴的な次元と自覚的に結び付けられることになる。

ここで飯塚は、演劇がその存在においてある価値観を体現しつつ、同時にそれが「国民」に対し力をもつような、そうした原理について述べていると考えられる。この場合、演劇の内容が何らかの「国民精神」を鼓吹するような価値観に彩られていれば、政治的スローガンや理念を盛り込んでいる必要はない、その意味では飯塚の否定する「政治的方便」としての演劇とはならない。そして、「国民精神」が何らかの生活感情や伝統的な価値観をもとに構成されたものであるとするなら、演劇の実践そのことのうちに、一定の価値観を具体化させることができる。先に挙げた引用文にあるように、飯塚は、「滅私奉公とか公益優先とかいふ理念は、たゞ芝居の筋書の中に盛りこまれるだけでなく、演劇の実践そののうちに実現されなければ意味が通らないのであります」と述べていた。これは場面を通して模範的な行為を提示するのではなく、実践それ自体が滅私奉公や公益優先の理念を実現していなければならない。これは実際にはどのような演劇であろうか?

飯塚が目にしたのは、儀礼や祭式である。儀礼や祭式は、それが執り行われる共同体の願望や感情を象徴的に表現している。飯塚はそこに注目したわけである。

もともと、飯塚の演劇に対する関心は早くからその社会的機能にあった。彼の初期の著書『演劇と犯罪』(1930年)にはすでにそのことが述べられているが、同じ発想は飯塚が1940

年代以降に素人演劇運動の中心的な理論家として活躍するときにも保持されている。「演劇というものゝ本質なり、その社会的機能なりを顧る時、私は演劇というものが文化運動の要具としていかに有利な諸々の条件を備へてゐるか⁶¹」がわかると飯塚は述べている。そして、演劇史に関する豊富な知識をもとに、演劇がいかにしてその時代の思想や儀式と結びついてきたかを述べるのである。その上で飯塚は、厚生運動が単に娯楽の供給を目的とするだけならば、日本の「伝統的娯楽観の上から、容易に納得され難い」ので、むしろ伝統的な演劇政策理念を斟酌せよと主張する⁶²。具体的には、まず礼楽思想に基づいて演劇を「共同社会の儀式」に結びつけること（町村の祭礼や青年団などの儀式のなかに演劇を織り込み、厳粛な気持ちで上演すること）、第二に過度の娯楽すなわち「淫楽」を控えること、第三に伝統的な儉約政策、物資節約の国策、何かと費用のかかる演劇の上演をうまく調節することである⁶³。ここでもうまく演劇が伝統的な観念の下で包摂されている。

ここで述べられている、演劇と「共同社会の儀式」との結びつきという考えは、素人演劇運動の理論として運動の推進者に共有されていたものである。たとえば園池は、素人演劇が「部落全体の行事であることが好ましい」とした上で、「正月とか、盆とか、秋祭りとかゆう農閑期に、盆踊りと祭りと演劇とが一つになって郷土祭的なものが実行出来れば、これが一番理想的な素人劇であり農村劇であると思う。その演劇の題材が過去、現在を問わず、その郷土史から取られることが望ましいのはゆうまでもない⁶⁴」と述べている。また、『素人演劇運動の理念と方策』にも同様の内容がある⁶⁵。しかしながらそれらの論には、なぜ素人演劇が祭りのときにおこなうのがよいのかについての、文化的な背景が述べられていない。その点、飯塚にあっては、伝統的な観念をふまえて素人演劇と「共同社会の儀式」が結び付けられているのである。

そして実際にみずから指導をしたのが、江ノ島青年団による祝祭的な劇「江ノ島縁起」であった。祝祭をその土地の神話に基づいておこなうことは、実は坪内逍遙が注目したのもであった。飯塚はかつて逍遙が目指したようなページェント劇を、戦時下の江ノ島青年団で試みたのである⁶⁶。また、芝の増上寺で宗教劇をおこなうことを提案し、さらに次章で見るように、静岡県芝富村の西山本門寺の参道を舞台にすることを提案している。

だが、江ノ島の事例はあくまで数少ない例にすぎず、宗教劇も構想の域を出ない。総体的に見れば、各地域では新劇的なものや農村歌舞伎などを含め雑多なものが統合されないまま共存していたと考えられる。遠藤慎吾の論文「素人演劇」に掲載されたデータによれば、地芝居も全面的に統制されていたわけではなさそうである。それに、飯塚自身も述べているよ

うに、地芝居を強制的に政策的な素人演劇に替えさせることは、きわめて難しいことだった。

しかしながら、象徴を通して参加者の感情に訴えかける方法は、教育として制度的におこなわれた場合、きわめて強力なものとなることは、戦時下の教育を考えれば分かることである。したがって、最終的に達成できなかったとしても、飯塚の考えた発想はきわめて危険なものとなり得るものであった。

小括

以上、素人演劇の理論をいくつかの次元に整理しながら検討してきた。ここで、本章でこれまで考察してきた事柄をふまえ、それらをあらためてまとめておきたい。

1. 集団活動を通して「協同」行為を身に付けること。ここでは、練習の際の参加者同士の協力、上演に向けた、俳優、道具係、照明係、演出家といった各役割同士の協力、そして上演時の観客の協力などが強調される。これらの契機それぞれにおいて、協同行為を身に付けることができるとされる。参加者の「協同」を重視する坪内逍遙の「公共劇」は主にこの文脈において参照されている。なお、上演の場での「協同」には、そうした協力関係だけでなく、観客と舞台とが情緒的に一体感を持ち、上演の場の雰囲気や和やかになることを目指すものも含まれる。

2. 生活感情を表現すること。ここでは、とくに演じる者と観る者と同じ共同体に属していることが重要な前提となる。その共同体で共有されている文化的な枠組みにふれるかたちで、巧みに生活の感情を舞台化することが要請される。そのためには、当の共同体の生活に馴染んでいる人々相互がはたらきかけあい、関心を持っていること、あるいは意識化に沈潜しているが関心を向けるべきことが舞台上で提示される。

3. 日常のふるまいを統制すること。これは上記それぞれの過程を経るなかでおこなわれる。ここでは、演じる者と観客共に、演劇活動を通して総動員体制に相応しい言語や行為を身に付けることが要求された。その際、模範的な行為を身に付けるために、その行為が意味を為す一定の場面を設定することが必要であった。その場면을観客も共有することで、日常で同様の場面に遭遇した場合に、あるべき行為をすることが目指された。演劇を通じた行為の規範化はさらに、何らかのセリフや演出によって、観客が反射的に「国民精神」を感じることを目指すものに発展する。ここでは認識の過程は限りなく後退し、何らかのシンボルを媒介

とした反射行動の訓練が求められる。これは上演形態としては儀礼や祝祭として発展する余地を持っていた。

こうして、「演劇と教育との本質的な関係を究める」べく模索が為されたのであった。

演劇の表現は、観客の経験に潜在的な形で堆積している意識や感情、慣習化されたものの見方や伝統的な美意識にはたらきかけ、それらを顕在化させる。ただしそれはあくまで上演によってはじめて達成されることであり、たとえ観客の側の無意識の層をあらかじめ想定したとしても、それを顕在化させることにはならずとも成功するわけではない。ではそのような顕在化の仕組みをどのように形作ってゆけばよいのか。そしてそれはあくまで国策に沿ったものでなければならないのだとしたら、それはどのようなものなのだろうか。次章ではそのことを詳細に検討する。

第4章

戦時下素人演劇運動の実際

— 国家統合に向けた教育と訓練の場としての演劇 —

第1節 地域における素人演劇の実態 — 下からの民衆統合 —

第2章で、素人演劇運動の誕生、展開過程と、終結までを追い、第3章では理論的側面に焦点を当てて検討をおこなった。素人演劇運動は、国家総動員によって築かれた「新体制」を補完する「文化」のひとつであり、そこでは、演劇の特性を生かして民衆の意識と行動様式を「新体制」に適合するものへと変革することが目指されていた。意識と行動様式の変革という課題は、素人演劇運動に関わった者に、この運動を「教育」や「訓練」のための運動であると認識させた。素人演劇運動は、いわば、学校の外部で民衆の意識と行動様式を変革させるための、「教育」「訓練」の場を生み出すものであった。

そもそも「新体制」への転換は、それに見合う意識や行動様式の転換を自動的に伴っていたわけではなかった。総動員体制は、戦争の遂行を目的とした、労働力と生産物のより合理的な配分を要請したが、そうして形成された体制は、民衆の精神面での荒廃や動揺を引き起こした。当初、その状況に対処すべく、民衆に娯楽を享受する機会を提供することが叫ばれたが、時期が進むにつれ、新たな体制に相応しい意識や行動様式を身に付けるような活動の必要性が強調されるようになった。素人演劇運動は、そうした活動のひとつであった。

本章では、素人演劇運動において実際にはどのような形で演劇活動が為されたのかを、具体的な事例をもとに考察する。そこでは、演劇を通じて民衆を統合するためのさまざまな方策が練られている。それは、演劇活動をおこなうための組織から、練習の過程、脚本の内容、上演の場、さらには観客のあり方にまで及んでいる。ただし、統合と言っても、演劇に参加する人々の感情を消沈させてしまっただけではならなかったため、強圧的な形を取ることは最終的には出来なかった。にもかかわらず民衆の関心を演劇に向けなければならなかった¹ので、素人演劇運動に関与した者は、民衆の意識や生活感情に沿ったものを提示する必要がある。そこでは観客の感情や意識がどのようなものであるかに配慮せざるを得ないのであり、いたずらに新しいものを提示しても上演そのものが成り立たなくなる恐れがあった。したがって、観客の伝統的な意識や行動様式に交差する内容を提示する必要がある。言い換えれば、そうし

た伝統的な意識や行動様式を単に否定するのではなく、それらを配慮した上で、参加者を総動員体制への統合に向かわせるような演劇を上演する必要があったのである。

素人演劇が各団体によって組織化されてゆく過程については、第2章でその大枠を追った。ここでは、各地域ではどのようなかたちで活動が開始されていったのかを見てみたい。なお、この節では演劇をおこなう集団の、組織形態や活動の展開に焦点を当て、脚本や上演形態といった演劇的な形式についての議論は第4節以降でおこなうことにする。

素人演劇の地域ごとの実態については、ごく限られた資料が存在するだけである。大政翼賛会が1941年におこなった素人演劇の実態調査では、アンケートに回答した1府19県の67団体のうち、そのほとんどが慰安を目的としたものであり²、そもそも素人演劇運動の理念に沿った活動自体ごくわずかしかなかった。そのなかで活動の実態について記録が残っているものは、さらに限られている。そのほとんどは、飯塚友一郎、宮原誠一、園池公功、上泉秀信といった、素人演劇運動の中央関係者の手によるものであり、例外としては、空井健二による小豆島の安田村青年団の活動報告が挙げられるのみである。以下事例を考察するにあたって、まずこの点を確認しておきたい。

以下では、地域の人々が素人演劇に関わっていた実態を比較的明瞭に把握できる、香川県、長野県、山梨県、静岡県の事例を取り上げながら、素人演劇の地域での活動の様子を検討したい。それぞれの活動は、強制されて始められたわけではなく、地域ごとの状況に即した組織化が為されており、そこに、第2章でふれた諸団体に関わり、統合してゆく、という経緯をたどる。

第1項 香川県の事例

まず見るのは香川県小豆島安田村の事例である。

安田村の演劇運動で中心となっていたのは、当地の翼賛壮年団などでも活動していた空井健二である。空井は『土に叫ぶ』の著者である松田甚次郎の影響で寸劇をおこない、演劇隊を組織化するまでに至る。

空井は、農村が日本の伝統をもっともよく保存し、また農村が国力の基礎であると考えていたが、一方で農村は「一番見捨てられて居ると痛感し」て、安田村で各種の地域活動をおこなっていた。その際、農村での活動に演劇を取り入れることの効果を、松田甚次郎の著作

から知る。松田は宮澤賢治の弟子で、『土に叫ぶ』の著者として知られ、当時塾教育を実践していた³。だが空井には演劇の経験がなかったので演劇の活動にまでは至っていなかった。そうした折、1941年1月14日に村の寺でおこなわれた御日待（空井によれば「村の殆全戸の者が集って玉體の安穩を祈願して会食し、村人の心待にする年中行事の一つ⁴」）で、同好者が集まって余興に劇をおこなった。それは「劇と云つてもほんとに単純なもので、座敷に教壇を二つ三つ置いて器用な連中が大した練習もやらず思付の芝居」であったが、それが非常に好評を博し、「其の日の会合から何となく生々としたものが生れた様に感ぜられ」たという⁵。日中戦争以後、娯楽の必要性が主張されていたが、安田村では娯楽は遠慮されていた。

「然し皆単に戦争中だから遠慮しろと云ふだけでは割切れないものを心に持つて居ると感じて居」り、「其の気分がはつきりと其の芝居の中に滲み出て居」た⁶。1941年と言え、ちょうど素人演劇運動が開始されて間もない頃であり、娯楽が制限付きで認められるようになった時期である。そうした時期にあつて、安田村でも娯楽が大切なものとして捉えられ始めたのである。「演る者と見る者との間に醸し出される混然と一体になつた和やかな空気、此れは戦争中だからこそ伸さねばならないと感じました⁷」。この余興の直後に、農山漁村文化協会からの働きかけもあつて、空井は余興の同好者を安田村文化演劇隊にまで組織化することになる。

空井は、素人演劇が村の生活に及ぼした影響として、五つの点を挙げている。第一に、演劇運動を始めてから、「何か今まで押し付けられて居た様なものから解放された何か寛いだ様な空気が一般に流れ始めた」こと。第二に、時節柄、営利興行の演劇を見に行くことが遠慮されていたが、空井らの演劇ならば「大手を振つて行ける」ので、皆が「次回公演の日を期待してくれ」ること。第三に、演劇運動を通して狙っていた、「村の芸能一般の新体制強化」が成功したこと。たとえば幕間が長くなりがちなので、そこで歌や踊りを入れることにしたが、その選択を嚴重にし、演劇運動の指導方針に沿ったものだけを出すようにしたところ、「公演会に出してもらひたい為自然にこちらの狙に入つて来」るような歌や踊りが増えたという⁸。第四に、演劇の目標を上演するその劇だけにはせずに、公演会の全体を「立派なものに作上げることを念願して居る」ので、観客に協力を求め、観客の訓練をおこない、それが他の会合にも好影響を与えたこと。そして最後に、演劇に対する見方がまったく変わったことである。

安田村の例からは、戦時下で娯楽を求める気持ちと、それを国策に方向付けてゆく政治的なはたらきとの接触点が明瞭な形で見出される。はじめ、戦時にあつて抑圧されていた感情

が、余興が認められることで解放されてゆく。その解放の道筋は、同時に方向付けの道筋でもあった。たとえば空井は次のように述べている⁹。

[...] 自分達の演劇運動も単に娯楽の面からだけ考へるのでなく、少しでも「神ながらの道」顕現に役立ちたい、其の為には単に劇の公演会だけを問題にせず村の生活全体を対象として、あらゆる部面に演劇的な文化手段を取り入れて運動目的達成に努めると云ふ様にやつて居ます。日本的な道は生活の内にあると思ひます。演劇運動も道の事を考へないでは単なる思付となる、生活に即して初めて地についたものとなり、従つて健全なものとなると考へます。

ここにきて、当初の御日待ちの余興からは格段に活動のありようが進展していることが分かる。まさに、娯楽と方向付けとをともに提示し得る演劇活動が、共同体のなかでその力を発揮しているのである。

なお、安田村壮年団では「芋」という脚本を創作している。この脚本の内容は次のようである、すなわち、ある勘違いから村の隣人に怒りを向けている男が、その隣人がいるために村の集まりに出席しないで家にいる。すると、その娘が見かね、父を説得して一緒に集まりに参加することになる。そこで男は隣人と話してみた結果、自分の勘違いであることがわかって、小さなことで不和でいるよりも、やはり協力が大事だということを悟る、というものである¹⁰。同様の内容は当時の素人演劇の脚本によく見られるものであるが、まさにこのこと、つまり地域の壮年団で創作したにも関わらず、当時の素人演劇運動の意向に沿うような傾向の脚本が生まれている点に、安田村で動員が達成された度合いを推し量ることができる。

第2項 長野県の事例

次に、長野県の事例である。

長野県の農村演劇運動は、農山漁村文化協会長野支部と信濃毎日新聞社の斡旋のもとでほぼ全県域にわたって展開され、1942年4月5日には長野市で農村演劇隊試演会が開催され、五団体が出場し競演した¹¹。この長野県下の農村演劇運動について、宮原誠一は、「政治教育乃至啓発宣伝的な基本的方向に参加団体の足並がそろつてゐる点で全国有数の例¹²」と賞賛している。

当時、農文協長野県支部は以下のような活動をおこなっていた。『農文協二十五年史抄』によれば¹³、1942年4月に「劇団移動公演」10カ所、1943年7月に「食糧増産感謝激励芸能指導者養成講習会」、同年10月に「劇団移動公演」、12月に「劇団移動公演」6カ所、同年「産業報国推進隊歌『土の戦士』農村婦人の歌『里のおみな』講習会」、1944年10月「劇団移動公演」25カ所、同年「草野薬草講習会」、1945年には「移動映写隊巡回」16回である。これらは、活動のため本部から派遣されてきたという。「劇団移動公演」が移動演劇の公演なのか、素人演劇の公演なのかは定かではない。いずれにせよ、長野県では農文協が積極的に活動を展開し、演劇にも深く関わっていたことが分かるであろう¹⁴。

こうしたなか、長野県北佐久郡中佐都村の「文化演劇隊」は、壮年団が中心となって活動していた。宮原によれば、この演劇隊の特色は、他の演劇隊に較べて参加者の年齢が非常に高いという点にある。通常は大体20代の人を中心となっており、そこに女子青年団などの若者が加わるのが定石であったが、中佐都村の演劇隊は隊員の最低年齢が28歳、最高年齢が44歳、平均年齢が36歳弱で、中心となっているのが36歳から38歳の人達であった¹⁵。

中佐都村の演劇隊は、1941年、壮年団文化部所属の文化演劇隊として結成されたが、成員の大部分が、「消防組防火宣伝部」の所属員として、すでに十年余り前から防火宣伝などに素人演劇を取入れていたという。彼等は「この道の豊かな経験者である」。なお、宮原がこの演劇隊の趣意沿革を書いたものから、いくつかの項目を若干改めて抜書きしているのだが、それはきわめて重要な記録である。

- ・農村健全娯楽として演劇が公開されるとなると、村人の人気はわき立ち、この公開前夜はこの話題に賑はひ、増産精励上多大の効果をあげてゐる。
- ・農村啓発運動として不知不識の間に生活技術の修得と時局認識の徹底と生活反省の機会が与へられ、その効果は講演と共に不可欠のものであるといふ実績を収めてゐる。
- ・演技者は自己認識を深め、ほかではもとめられないやうな集団規律の訓練を受け、おのづから、協力協同の実行力を養はれて、村の仕事万端について推進的な実力を発揮するやうになる。
- ・生産活動を阻害するやうなことは全然ないし、公開費、練習費等も殆んど要してゐない。

これらの項目については、やや立ち入った考察が必要であるので、後にふたたび取り上げることにはしたい。ともあれ、中佐都村の演劇隊はこうした取り決めの下で活動していたので

ある。そして、たとえば、お互いに流言蜚語を慎まなければならないといった主題を身近な題材によって劇化し、地域の人々の意識変革を目指していたのであった¹⁶。

第3項 山梨県の事例

次に山梨県の事例である。

山梨県は、戦時下で素人演劇運動が盛んであったところである。1939年春に産業組合山梨支会と旧産青連山梨支部の共同提唱で「農村演劇隊」の結成が叫ばれ、翌1940年には農山漁村文化協会山梨支部の斡旋で山梨農村文化連盟が成立し、「農村演劇隊」の結成が県内各地に進められた¹⁷。農村演劇隊が結成されたのは、県下の大宮、菅原、上手、二川、池田、春日居、駒井、甲西社等十数か所の組合であり、各隊はそれぞれの村に「郷土芸能や演劇を通して光と楽しみと力とを供給する¹⁸」とされた。これらの各隊は、甲府に集まり競演会を開く機会も持つようになる。たとえば、1940年2月の紀元節の日には、当時山梨県甲府市にあった産業組合会館の講堂で、農村演劇競演会が開催されている¹⁹。これは、前年に『家の光』誌上で募集した素人演劇の脚本のうち、当選作として選ばれた「二千六百年の子」を、四つの組合（駒井、上手、甲西社、大宮）が競演して優勝旗を争うというものであった。審査員は産業組合中央会及び支会から数人と、飯塚友一郎などであった。観劇した飯塚の感想によれば、「同じ物を同じ場所で朝から夕方までぶつ通しで素人が上演すると聞いて、これは容易ならぬ忍耐がなくてとは内心恐れをなして出かけたのであった。ところが豈はからんや、退屈どころではない息もつけぬ面白さであった²⁰」。

これらの農村演劇隊は、単に演劇愛好者の集まりというわけではない。たとえば、上手地区の演劇隊は、組合の青年たちが応召などでほとんど残らなくなってしまった時、村長の娘が地域の状況を憂えて、率先となって立ち上げたという。そこへ、産業組合支会がはたらきかけ、当地の父兄を集めて懇談会を開き、少女たちを中心に演劇活動を始めることになる。

「実際、一年中何という楽しみとでもなく農事に没頭してある娘たちにそれが楽しみになることならば親たちも何より喜ばしいということであった²¹」。ここでは、先に挙げた香川県の例とやや異なった形ではあるが、農村で娯楽を享受する機会を求める心持と、組織的なはたらきかけとの接触点を見出すことができる。

また、同県西八代郡市川町の演劇隊を見てみよう。そこで演劇隊の中心人物となっていたのは、22歳と32歳の二人の国民学校訓導であった。この二人は集団のなかでの役割がうま

く連携しており、一人は、みずから脚本を書き、舞台装置や演出も手がけ、もう一人は主に隊員の統制、集団の規律、訓練などに気を配る役目を果たし、雑用的な仕事をする。この二人を中心に、十名ほどの隊員が結束していた。その構成員は、訓導二人の他に、もう一人の訓導（24歳）、産業組合県支会（34歳）、「帰還勇士」であった洗濯業を営む人物（31歳）、郵便夫（21歳）、荒物屋（19歳）、紙屋（29歳）、女子青年団員（18歳と17歳の二人）であった。

彼らの活動を目にした宮原誠一は、その姿に「政治教育」のあり様を見ている。「この人々が熱意を燃やしてゐる眼目は、素人演劇といふ営みそれ自体にあるのではなく、どうしたならば自分達の信ずる生活新体制の方向に向つて市川町の人々の自覚と協力をたかめ得るだらうかといふ、いはば市川町の政治教育の推進といふことにあるのである。そのための最も有力な手段として素人演劇が選ばれてゐるのである²²」〔傍点引用者〕。ここでははっきりと、演劇活動が教育的な役割を果たしていると認識されている。前章で見たように、宮原は素人演劇に「素人性」と「現場性」という二つの性格を捉えていた。素人演劇の活動は、地域にあって、そこの生活の状況を熟知しているという強みを生かして、同じ地域の者の意識変革を狙っているのである。

もつとも、それは容易な作業ではなかった。「山梨県における素人演劇運動のこのやうな勃興のかけには先導者達の不屈の尽力があり、世間の誤つた圧迫・干渉・無理解と闘ひつづけしてきた幾多の苦心談が秘められてゐるのであるが、村民に活を入れるには、『講演でもだめ、文書ではなほだめ、説教でもだめ、懇談でもだめ、とゞのつまりに劇といふ手を思ひついた』といふのが先導者達の農村演劇提唱の根本精神であつて、さうした根本精神を最もよく承けついであるやうに思はれる一例がこの市川町演劇隊なのである²³」。このような活動が、教育活動としての素人演劇を成り立たせていたのである。

第4項 静岡県的事例

最後に挙げるのは、文化運動の大掛かりな形態のなかに位置付けられた素人演劇の事例である。それは、静岡県芝富村の西山本門寺を中心とした全村的な文化運動とそのなかの素人演劇である。これは総動員体制に即した生活環境そのものを作ろうとする試みである。

文部省と大政翼賛会の主催で、1944年2月21日より3月4日まで、静岡県芝富村にある西山本門寺内にて、全都道府県中央図書館長と司書17名を対象に、第一回読書指導者講習

会が開催されている²⁴。また、3月8日から23日間、同じ場所で、14名の受講者で、第二回講習会が開催されている²⁵。これは「一村全体を対象として、そこに生活する男女青少年の読書会を指導するといふ方法」で、読書指導を「基本的人間訓練」からおこなおうとするものであった²⁶。こうした方針から、受講者は、講義を受けるだけでなく、村の青年たちの読書に対する実地指導をおこない、さらには村人たちとともに河原の開墾に加わり、「勤労奉仕」をした。受講者は、「肚からの生活指導者としての練成をうけてゐる²⁷」とされた。

この地で勤労芸能についての講義をおこなった飯塚友一郎は、西山本門寺を見て、あることを思い付く。それは、「この村の生活に即応する勤労芸能の見本を実験²⁸」するというものであった。当時勤労芸能研究会で研究されていた演劇のスタイルに、この寺の構造がきわめて好都合な形態を取っていたのである。その様子を、飯塚は次のように描写している。「何よりもまづ本門寺の山門をくゞると、実に見事な広々とした石の段々が、ゆるやかに幾丁とも知れずつゞいてゐる。おほむね五段か十段上つては広い踊場があり、しかも両袖は新緑の雑木林におほはれた土堤で見切られてゐる。どこの一劃をとつても舞台にならぬといふことなく、而も見物は上から見下してもよく、下から見上げてよく、人数なども幾ら多くとも或は少くとも差支ない。本堂の近くになると、勾配はずつとゆるくなり、亭々とそびえる老杉の並木の間から、すぐ目近に真白な富士が顔を見せてゐる。このあたり誰しも、豪華な大野外劇の演出欲をそゝられるであらう」。この石段は舞台芸術家によって寸法を計測、分析され、野外劇上演のためのひとつのモデルケースとして別の場所でも取り上げられている²⁹。

上演された作品は亀屋原徳作の「棒押し」であった。上演当日には飯塚友一郎が訪れているが、飯塚の報告によると、同村には以前から地芝居の筋があり、上演数日前にも地元の青年たちが素人芝居を「勝手に」おこなった。「それがいろいろの点で面白くなかつたといふので、一夜、芝富の国民学校で校長も交へて、青年団の幹部と正しい勤労芸能について座談会を催した」という。芝富には「演劇といふものに先入観念がしみてゐるので、新しい勤労芸能への切替も容易ではない」と飯塚は述べている³⁰。ともあれ、「棒押し」の上演には当初30分ほどを予定していたが、結局1時間ほどかかったという。その夜は本門寺本堂で、その地を訪れていた日本大学芸術課演出専攻の学生による演劇が催された。村の人々への慰安を目的としたものであった。演目は、「村一番の大樺」という「供木運動の芝居」と、指人形の「村の飛行兵」などであった³¹。

静岡県の事例が示しているのは、全村的な実践のあり方である。芝富村はもはや素人演劇だけでなく、読書指導講習会や勤労奉仕の活動のための総合的なセンターともなるような様

相を呈している。

以上、本節では香川県、長野県、山梨県、静岡県の事例を検討した。そこでは、言わば「下から」の活動として展開されている点に共通した性格を見出すことができる。そしてそれらが翼賛壮年団と関わり、また、農山漁村文化協会や産業組合中央会との連携の下に組織化されている点でも共通している。

さらに活動の内容に関しても、それぞれが演劇を通して地域の人々の意識にはたらきかけようとしている点に共通した点を認められる。ここで目指されている意識変容は、新体制の枠組みによってもたらされたものである。したがって、そこで「反省」や「自覚」といった精神的な活動が述べられたとしても、それらは次の段階、すなわちみずからを見つめ直した後に現実のなかで行動する際に、新体制の枠組みと関連してしまう。素人演劇運動が求めているのは意識と行動の変革であるが、それは「協同」「新体制」「神ながらの道の顕現」といった枠組みに収斂されることになる。

第2節 素人演劇の脚本に見る「新体制」の提示

本節では素人演劇の脚本を考察する。脚本は素人演劇運動の要であり、そこで提示された作品世界や登場人物の行動は、素人演劇運動の性格を端的に示している。その世界観や行動は、それを演じる者と観客がともに共有し、みずからの生活のなかに取り込むことが目指される。

リチャード・コートニイは、観客が演劇作品に対して関係する仕方として、次の三つの次元を挙げている。まず作品の内容を把握して自分と関連付けること、次に登場人物のいくつかの経験を自分の経験の一部とすること、そして最後に登場人物との同一化である³²。素人演劇運動の脚本の多くは、観客の生活と大きく交差する内容を持っているので、これらそれぞれの次元で観客は舞台に関係しやすくなっている。作品が観客の生活関心と深く交差するのならば、観客と舞台との関係は密接なものになり得るであろう。

第1項 検閲による統制

脚本の内容に入る前に、まず検閲について見ておかなければならない。素人演劇の脚本は、

この検閲によってあらかじめ内容を厳しく制限されていたのである。

1930年代後半から終戦末期に至るまでに発表された素人演劇の脚本は、およそ80編以上にもものぼる。脚本集にして15編あまり、その他に各団体の機関紙や雑誌などに掲載されたものがある。素人演劇の脚本の大半は農村の身近な事柄に題材を取ったもので、日常の些事から観客の感情に触れるような場面を取り出して、同時に演技に慣れていない者でも比較的容易に演じることができるように工夫が凝らされている。日常的な題材以外のものとしては、歴史上の偉人を描いたもの（藤森成吉「母ぎみ」など）、戦時美談を扱ったもの（大島萬世「つはもの還る」「輝く建設」など）、また、神話的な世界観をもとにした内容の脚本がいくつかある（「二千六百年の子」、片浦謙三「肇國」、秋月桂太「暁」など）。また、舞台と客席との区別を廃した儀式的な催しのために書かれた脚本もある（「新穀感謝」など）。これらの脚本が検閲を受けていたことはもちろんのこと、民衆が脚本を書き上演するときも警察へ届け出なければならなかった。なお、検閲による不許可の基準は以下のとおりである³³。

- 一、皇室ノ尊嚴ヲ冒瀆シ国威ヲ損スル虞アルモノ
- 二、公序良俗ヲ紊ル思想ヲ鼓吹スル虞アルモノ
- 三、嫌悪卑猥又ハ残酷ニ渉ルノ虞アルモノ
- 四、犯罪ノ手段方法ヲ誘致助成スルノ虞アルモノ
- 五、濫ニ時事ヲ諷シ又ハ政談ニ紛ラハシキモノ
- 六、国交親善ヲ阻害スル虞アルモノ
- 七、教育上悪影響ヲ及ボス虞アルモノ
- 八、著シク低劣卑俗ニ至ルモノ
- 九、前各号ノ外公安ヲ害シ又ハ風俗ヲ紊ルノ虞アリト認メタルモノ

そして、上演脚本の検閲手続きは以下の手順でなされねばならないとされた。まず、既成の脚本を使う場合、作者の許可を得る。次に「検閲脚本」（これは「上げ本」と言われた）を作成し、「脚本検閲申請書」を添え、所轄警察署で検閲を受ける。検閲脚本の許可は「公演前日迄に下附される³⁴」というから、公演直前になって許可が出ない場合もあったものと考えられる。

次に興行であるが、これは公演場所が劇場であるか劇場以外の場所であるかによって異なる。常設の劇場の場合、興行届けの手続きは劇場側がおこなったが、劇場以外の場合は「興

行許可申請書」、「検閲許可脚本」、「プログラム」並びに演出者の住所、氏名、生年月日を明記した「出演者一覧表」を所轄警察署に公演前日までに届け出ることとされた。また、興行場が公会堂、集会所、講堂などのように他人の所有に属する場合には、所有者の会場使用承諾書が必要となり、仮設舞台の場合はその舞台の設置以前に、観覧者の定員、敷地所有者の使用許諾書、会場見取り図を届け出ることが必要とされた³⁵。さらに公演終了後には、当日の入場人員を調査して、所轄警察署に届け出なければならなかった³⁶。このようにして、上演には徹底的な管理がなされていたのであった。

だが、実はこの手続きは各地域によって一定ではなかった。第2章で見たように、地域によって検閲の基準が区々で、たとえば不破祐俊はこうした検閲体制の一元化を要求していた。

この点について、1944年2月に内務省から告示された「興行等取締規則」では、検閲の上げ本を従来の形式以外にも、「大日本興行協会」を通じて内務省へ提出することになった。「この制度は台本検閲を風紀上の立場から思想上の立場へ進めたものであるとともに、台本検閲を全国的に統一しようとするものであつて、興行取締を文化的に一步前進せしめたものと言つていい³⁷」。ここに至って、不破が求めていた検閲体制の一元化が為されたのであった。

第2項 素人演劇運動の脚本がもつ一般的特性

さて脚本の中身であるが、それらは内容の面から見ればさまざまであるとはいえ、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。一般的に言つて、演劇は虚構であり、舞台上で進行する世界は劇化された世界である。それゆえにこそ、劇の構成に特有の形式やリズムなどが追求されるのである。その際に、葛藤は根本的な要素のひとつであると言うことができる。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だろう。総動員体制下の素人演劇のために発表された脚本では、こうした内面的な葛藤が描かれず、その意味できわめて「素朴」な人々が登場するか、あるいは登場人物同士の葛藤が国や警察などの権威の下で解消される方向性を辿る。そうした方向性は、上記の検閲基準とも合致している。

たとえば当時人気の高かったといわれる、阿部正雄作「村の飛行兵」(1943年)をみてみよう。この作品は、ある村に戦時電報が来るところから始まる。電報を受け取った村人は、その内容が差出人である太郎の戦死を伝えるものと思ひ込み、開けないまま一騒ぎを起こす。

だが中身を読んでもみると、太郎が飛行機で村の上を通過するという知らせであった。そこで村人たちは集まって太郎を迎える準備をし、いざ通過するときに、全員で大きく万歳をして歓迎する。そして、太郎の妻や父親が、太郎がそのまま戦場へ向かうということを悟ることで、観客の感動を誘い、物語への感情同化を引き起こしつつ幕が下りる。ここに描かれているのは農村でのひとつの美談であり、登場人物の人柄は一様に素朴である。ここで言う素朴とはつまり、複雑な心理をもった人物として描かれず、状況に素直に反応し、行動はやや滑稽で愛嬌がある。複雑な感情表現としては、せいぜい本当は悲しいのに笑って見せるといったものであり、基本的に登場人物の正直さが際立つようになっている。そこには悪役はおらず、緊迫感のある駆け引きなどは描かれない。つまりそれは葛藤のない世界なのである。

次に、葛藤の解消を内容とする例を見てみよう。園池公功が別の人物の手による小説の一場面を脚本化した「鶏と葱」(1942年)は、原作には存在しない登場人物が出てくることで、内容がかなり変化している。原作では、ある村に住む若夫婦が隣人の老婆の嫌がらせを受け困り果てる場面が描かれているが、「鶏と葱」ではそこに巡査が登場し、老婆を諷めることで両者の間の不和を仲裁する。「村民全体、国民全体が心を合せ、力を合せて行こうと云うこの時勢に³⁸」という巡査の台詞が決着を付けるのである。こうして、協力体制が志向されるのである。

このように、葛藤のない世界、あるいは葛藤を解消する筋を描くことは、総動員体制においてきわめて重要な意味をもっていた。見方によっては、描かれている世界は一見きわめて非政治的なものであるのだが、実際は露骨にスローガンを叫ばせたりするよりも、そうした無葛藤に完結した世界に感情同化させ、巧みに増産や戦争遂行を受け入れさせることの方が重要なのであった。要するに、戦時下素人演劇で「自発性」や「創意性」が求められたとしてもそれは深刻化する社会的な問題から眼をそらせるところに成立するものであり、そうした問題への疑問を封殺するものなのである。

また、素人演劇の脚本には当時の社会状況がかなり明確に反映しているものが多い。たとえば上泉秀信の「隣組第五群」には、隣組常会への出席義務、砂糖の切符制、廃品回収など、当時民衆に負わされていた任務が劇のなかに織り込まれている³⁹。この脚本で興味深いのは、それらの新たに課された事柄によって民衆の間に引き起こされた不満が描かれていることである。この脚本は、そうした不満が解消されねばならないことを示し、模範的な協力の姿を登場人物の行動に託している。また田郷虎雄の「愛国回覧板」は、隣組の間に廻された回覧板を題名に取っている。この脚本は、隣組に参加しない野添氏が、彼の湯殿から火が出、隣

組の消火活動によって救われたことから改心する話であるが、最後は登場人物全員で「隣組」を歌って幕となる。「隣組」は、岡本一平作詞、飯田信夫作曲で流行した歌であるが、こうした大衆文化も劇の演出に利用されている。このように、素人演劇の脚本は当時の民衆の生活に即し、同時に総動員体制に適合する形で、日常的な題材を脚本化していたのである。

以下、さらに、素人演劇運動の理念を特徴的に描き出していると思われる三つの脚本を分析しながら、当時の素人演劇運動が模索した「演劇と教育との本質的關係」を検討したい。その際、模範的な行為を描いたもの（上泉秀信「雷雨」）、厚生政策に沿った形で、病気に対する正確な知識の獲得の大切さを示したもの（亀屋原徳「なんきんかぼちや」）、そして象徴的な次元にもたらされた行為を描いたもの（畑中陽廣「二千六百年の子」）という基準で脚本を選択した。なお選択にあたって、上演された記録が残っているものを選んだ。

第3項 模範的な行為の提示 —上泉秀信「雷雨」—

この脚本は、上泉が国民精神総動員本部の依頼で書いたもので、はじめ『国民娯楽脚本集第二輯』（1940年10月）に掲載され、のちに『公共劇小脚本集』（1940年12月）に再録された。『公共劇小脚本集』にこの劇の上演風景の写真が挿入されており、説明書きとして「産業組合中央会館講堂に於ける東宝国民演劇団公演」とある。

この脚本の特徴は、協力や勤労の重要性が巧みに劇化されている点にある。

舞台はある山間の集落にある農家の土間。雨が降り始め、遠くで雷の音が聞こえる。集落に暮らすお澄は、二十年前に北海道へ行きふたたび帰ってきた息子の與吉に、雨が降り始めたことを知らせる。與吉は開墾をしている（舞台上にはいない）。與吉は死んだ父親の清作と同じように痩せた土地を開墾して米を作ろうとしている。お澄の家の軒先に、木挽きの治三郎と連れの男、山登りの青年たち、村の娘たちが雨宿りにくる。雨が強くなって家に戻ってきた與吉は、治三郎と連れの男に開墾をしていることをからかわれる。だが與吉は動じず、彼らが打診する、大規模で日当の高い貯水池の工事の誘いに目もくれない。じつはかつて、すでに故人となった父親の清作も、日雇いの仕事をせず開墾に明け暮れたのであった。清作は開墾の結果、一俵ほどの米を収穫することができた。清作とお澄は嬉し泣きした⁴⁰。

與吉 お父ッつアはこの谷間一杯に、稲田を作つて、眺めようッて気だつたにちがひねえ

だ。

治三郎 それこそ夢みてえな話だ。

與吉 北海道だつて、あの大森林が切り拓かれて、替りに大農場が出来るなんて、昔は誰も思はなかつたんだつてさ。人間、やろうと思へば、どんなことでも出来るでねえだかね。

連れの男 金さへありやな。今度の貯水池の工事だつて、何千萬円つて予算なんだぜ。金だよ、金さへありや出来るとも。

與吉 おらアさうは思はねえ。

連れの男 それぢや何だい。

與吉 精神だ。

この件は、利益関係を排除し、国家へ勤勞奉仕する意志によって成り立つ総動員体制と親和的である。與吉と治三郎や連れの男とのやりとりが続いたあと、與吉は、清作が開墾を始めたときに村の人間が「一緒になつて開墾してゐたら」、「貯水池の工事場に出稼ぎなぞしなくとも楽に暮しが立つやうになつたにちがひねえ」と主張する⁴¹。與吉の言葉に、やりとりを聞いていた村の娘たちが賛同しはじめ、状況は與吉に優勢なものとなつてゆく⁴²。

村の娘一 おら惚れたかも知んねえよ、與吉ツツアんの言ふことにさ。だつて、與吉ツツアんの言ふことはほんとなんだもの。村全体の仕合せになることをしようてのに、冷やかしたり、笑つたりする人の気が知れないわ。あんた達、さうは思はないの。

村の娘二 思ふわ。

村の娘一 女子青年団で採りあげてもいゝ問題でないの、一坪でも、二坪でも、役に立つ土地があつたら、活かして使ふのが村のためなんだもの。

村の娘三 そして、お國の……ね。

村の娘一 さうよ。おら達にだつて出来ることなんだわ。

村の娘四 みんなでやろうよ、開墾を……

村の娘五 おら達で作つた米が喰べられるなんて、嬉しかんべな。

治三郎 (笑ふ) ふん、氣ちがひ娘には手がつけれねえや。

村の娘一 おめえなんか黙つて見てゝ。女子青年団は日本の娘なのよ。「日々に新たに日に進み、理想の岸に到りなむ」て団歌、伊達に歌つてるんちやねえだよ。日本の国土を富

ますことならどんな小つちやなことでもしねえちやゐられねえだ。

こうしてその場にいた人々は與吉の考えに同調してゆき、雷雨も通り過ぎてゆく。最後には治三郎や連れの男も與吉の勢いに気圧された形で帰ってゆき、與吉を手伝いにゆく娘たちの歌声が聞こえるなか幕が閉じる。

この脚本は、「精神」に依拠しながら瘦せた土地を開墾する與吉と、「金」に依拠して大規模な工事を請け負う連れの人との対比が軸になっており、「雷雨」は與吉の形勢が優位になるとともにやんでゆく。そして、雷雨が通り過ぎて薄日が漏れるなかふたたび出発してゆく人々の動きと相俟って、與吉の主張が観客に自然に受け入れられるよう工夫が凝らされている。この脚本では、農村が協力して自力で生産力を開拓してゆく方向性が示され、それが村だけでなく「お国」のためにもなると述べられる。脚本を依頼した国民精神総動員本部の理念にまことに適った脚本であると言えよう。

第4項 厚生政策的な啓蒙 — 亀屋原徳「なんきんかぼちや」 —

「なんきんかぼちや」は亀屋原徳による脚本で、『素人演劇脚本集 秋晴れ』（日本文化中央聯盟、1942年）に収録されている。なお、この脚本は先に挙げた安田村壮年団によって上演された記録が残っている。この点については後に上演を扱う項でふれる。

「なんきんかぼちや」は、きわめて戦時色の薄い脚本である。その代わりに表に出ているのは、厚生的な側面である。このことが、「なんきんかぼちや」の大きな特色となっている。

内容は、ある島で半農半漁を営む兄弟を中心に、その兄弟のうち他所へ出ていた三郎が初期の結核を患って帰ってくることで引き起こされる、村人と兄弟との関わりを、淡々と描いたものである。この作品では、結核についての正確な知識を深めさせるという啓蒙的意図と、兄弟愛の姿が巧みに融合されている。たとえば、以下に挙げる村の医者（竹岡）と長兄一郎とのやりとりは、いかにその村人が結核について誤った知識を持っているか、そしていかに一郎がそれを憂えているかが描かれている。一郎は三郎から送られてきた書類とレントゲン写真を竹岡に見せる⁴³。

竹岡 […] これなら君、少しも心配するところはない。……都会はいいなア。結核に理解があるから。……この程度のものをちやんと早期に発見して、お前は結核だから療養

しなさいといへばいはれた方も、はいさうですか、で、ちやんとその通りにする。(感心して首をを傾げてゐる)

一郎 三郎も、自分では殆んど病氣らしい気持がしないのだが、工場の集団検診といふので…

竹岡 これが君、この島であつてみなさい。たとへ私がこれは結核だなど診断しても、てんで受けつけるもんぢやない。大袈裟なことをいふ医者どのだ。一人前飯を食つて働いてるものを肺病だなんぞと、どういふわけのもんだと真赤になつて嘔みついてくる位のものだ。

(もう一度書類を取上げて見て) いいなア、かういふ風に詳しく病状から何から細かい療養上の注意まで書いてあれば、どこの医者が受け継いでも間違ひなく患者の指導が出来るからな。

一郎 全く一人で長旅をして帰つて来れるほどの状態の時に病氣を発見してもらへば、第一患者の体力といふものがまだまだしつかりしてをりますからな。快復力が違ふでせうよ。

竹岡 さうだよ。それをまだこの島では、私がいくらいつてきかせても、もう瘦せつてけてしまつた患者を暗い部屋へ押しこんでおいたり……困つたもんだよ。

ここで、島では結核に対する無理解から、非科学的な対応が為されていることが示される。折しも、村人の兵六が一郎のところへやってきて、三郎の病氣を話題にする⁴⁴。

兵六 (一郎へ近づくやうに上体を傾け、自分の胸を指して、声をひそめ) 三郎さんはこれが悪くて帰んなさるんだつて。

一郎 (黙つて頷く)

兵六 困つた事だね。(胸を指し) これときまつたんぢやちよつとねえ。(間をゆつくり置いて煙草を吸ひながら) 悪い病氣だ……^{うつ}伝染るからね……誰でも恐れるからな……(何かいひたい事があるのをいひたい事があるのをいひ出しかねてゐる風で) 弱つたな、これは。

ここで兵六は、一郎の縁談を反故にするよう持ちかけてきたのであった。一郎の許婚の父親が、自分では言いにくいので、兵六に頼んだのであった。反故の理由は、弟・三郎の結核

である。その後も、三郎が帰ってくる時リヤカーを借りようとする、その家の人間が病気の伝染を恐れて貸さないなどといったことが起きるが、これらの状況にあつて、兄弟はお互いに気を使い、励まし合う。最後は、弟に気を使う一郎の姿を見て、三郎が涙を流し、幕となる。

園池公功はこの脚本について、結核撲滅週間と関連付けて上演すればいっそうの効果を期待できるとし、脚本に書かれた衛生の問題と関連する点を上演の前後に説明すれば、村民の衛生知識が高まると述べている⁴⁵。

このように、「なんきんかぼちや」には、直接戦争を示すような事柄は、ほとんど出てこない。描かれているのは、結核をめぐるドラマだけであり、結核にたいする正確な知識を広めるといふ意味では、きわめて正当な立場に立った脚本であると言ってよい。

だがこれは、当時の総動員体制が持つ一側面、とくに厚生政策の側面を示したものでもある。病気に対する衛生上の知識は、その罹患者の周囲がみずからの生命のために必要とする以上に、国家にとっても必要があつたのである。本論文でも繰り返し述べているように、総動員体制は労働力の円滑な再生産を要請した。そのため、労働力の担い手である民衆が衛生上の知識を持たず、結核を有効に治療できなくなるといったことは、国家的な見地からも避けねばならなかつたのである。こうした事情が、「なんきんかぼちや」にはよく反映されている。

第5項 神話的枠組みと象徴の次元の提示 一畑中陽廣「二千六百年の子」一

この脚本は産業組合中央会が雑誌「家の光」誌上で、皇紀二千六百年の記念企画として募集した際の一等当選作品である。初出は「家の光」都市版の1940年1月号である⁴⁶。作者の畑中陽廣は、出身が「北海道渡島国松前郡福島村」という以外に、どのような人物であるのかは定かではない。だが、舞台設定、台詞、ト書きにおいて指示された音楽等の演出など、しっかりとした構成をもっており、劇作に関してまったくの「素人」というわけではないことが推測される。なお、この脚本は、甲府の産業組合会館においてコンクール形式で上演された。

「二千六百年の子」は、ストーリー自体は単純だが、凝った構成を持っている。この脚本の特徴は、設定が強固であることと、細部の演出、そして象徴的な面での配慮が為されていることである。

内容はごくシンプルである。皇紀二千六百年奉祝式典の前日、ある家に男児が生まれる。だがその子の父親の大村慶蔵は軍人で、そのときすでに戦死してしまっていた。しかも、慶蔵は子どもが生まれた場合の名前を家族に伝えていなかった。そのため、慶蔵の父である慶吉らは、名前——とりわけ皇紀にちなんだ名前——を決めるのに思案する。そこへ偶然、慶蔵と同じ部隊にいた傷痍軍人の宮内少尉が慶吉の家を訪れ、その口から、実は慶蔵が子どもの名前を考えていたことが明らかにされる。その名前が「富士郎（ふじろう）」で、これは「二千六百年」の「二」＝「ふ」、「千」＝「ち」、「六」＝「ろ」の語呂が合わされたものとなっている。その名前を聞いた慶吉らは、大喜びする。そして舞台は、青年となった富士郎が戦地へと送られる場面となり、富士郎は皇紀二千六百年の子としてみずから「興亜の使命を負ふ⁴⁷」と述べ、村人が万歳をして見送り、幕となる。

先に述べたように、この作品は演劇的な手法が大きく生かされている点に特徴がある。

まず「序曲」であるが、始まりは、舞台が暗いまま、音と声のみでおこなわれる。まず進軍ラッパの音が遠方から次第に近づいて来、そして突撃ラッパの音がけたたましく響き、「砲声、銃声、剣戟の物音」によって、戦地の場面があらわされる。そこへ、声が聞えてくる⁴⁸。

勇士甲の声 （傷ついた様子で、）うむ、残念だ。

勇士乙の声 しつかりせい、おい、どうした大村、大村。

勇士甲の声 （苦痛をこらへて、）何ッ、大丈夫だ。

勇士乙の声 大丈夫か、大村、大村。

勇士甲の声 うむ、天皇陛下万歳。

この「勇士甲」は大村慶蔵であり、ここで慶蔵の戦死が示される。この、舞台を暗闇にしたまま音と声だけでシーンをあらわすという手法は、それなりに確実な効果を期待できる。まず、このシーンの練習を声だけで済ますことができ、場合によっては演技に際しての身体の動きや表情などの訓練不足をカバーできる。そして、演出としては、観客の注意を耳に集中させ、視覚面は想像力にうったえることで、特殊な劇的效果を生むことができるのである。したがって、はじめにこのようなシーンを置いたことは、「素人」向けの脚本としてはきわめて効果的なものと考えられる。こうした手法を、全くの演劇の未経験者が思い付いたとは考えにくい。本研究がこの脚本の作者の畑中を、演劇の経験者と見る所以である。

さらに、続くシーンにも演劇的な手法が取り入れられている。銃撃の音がしばらく聞こえ

た後、沈黙が続く、「嚙喰たる楽の音」が聞こえ——この楽の音は、ト書きでは「雅楽レコード、或ひは仏事、神事用の音楽」とされる——「気高き老翁」が姿を現す⁴⁹。

老翁 （物静かにしかも神の如く威あるのりとのやうな口調で、）時の流れよ、人の命よ、時の流れよ、人の命よ。時には四海風波をさまりて枝も鳴らさず、時には天地鳴動して人々乱れ騒ぐ。逝く者あれば、生まれ出づる者あり、去る人あれば、来る人あり。歴史の歩みはとことには、百年、二百年、三百年、五百年、八百年、千年、千五百年、二千年、二千五百年、二千六百年、わが日の本の歴史は彌栄に栄えゆくよ。人の命もとことには、逝く者あれば生まれ出づる者あり。国民の命はなどて絶ゆることあるべき。
(老翁忽然と暗に消え、舞台次第に明るくなり、赤児の泣声しきりに聞える。)

この老翁は、死と誕生を神話的に関連させ、意味づける役割を果たしている。そこでは、個々人は「逝く者あれば生まれ出づる者あり」として、超越的な「時の流れ」のなかに位置づけられるが、その「流れ」は「日の本の歴史」と重ね合わされる。そして個々人の生死よりもむしろその「日の本の歴史」が「栄え」ることが強調され、「国民の命」というものの不滅性が述べられる。こうした形での意味づけはむしろ、戦時下ではことに強調されたものであるが、この脚本の場合は、とりわけその演出的な効果と速い展開（暗闇での戦場シーン、舞台に浮かび上がる神話的な人物、照明のフェードインと平行した赤ん坊の泣声）とによって効果的に為されている。つまり、死→神話的意味付け→生命の誕生という展開が、観客を圧倒する演出によって為されているのである。

ここで、日常的な設定が、名付けや死と誕生の神話的意味付けといった、象徴的な事柄と関連付けられていることがわかるであろう。そしてこの点が、他の素人演劇の脚本とは異なる、「二千六百年の子」の大きな特徴なのである。だが、最初の場面の後はほとんどストーリー上の山場がなく、実際の上演にあたっては、演じるのが難しいという意見が出されていた⁵⁰。

以上、本節では検閲の状況、そして脚本の一般的な傾向にふれた上で、具体的にいくつかの脚本を取り上げながらその内容を検討してきた。「雷雨」では労働を通じた協同の姿に、「なんきんかぼちや」では厚生政策に沿った知識の啓蒙に、「二千六百年の子」では象徴と演出を通じた生死の意味付けに、それぞれ力点が置かれていることが分かった。これらはすべて、

総動員体制の諸相を表していると考えられる。

第3節 素人演劇の指導と練習過程

演劇を上演するには、比較的長期間にわたる練習が必要であり、その際には相応の指導が不可欠である。当然素人演劇運動でも、そうした面への配慮が施されなければ、その目的を達成することは出来ない。第2章で見たように、素人演劇運動においては指導者講習会が各地で開かれ、多くの者がそこで講習を受けている。

だが、素人演劇運動に、民衆が計画的に演劇を練習するための明確な方法があったわけではない。飯塚友一郎は1941年に出版された『素人演劇講座』のなかで、素人演劇の「心がまへ」にふれた後、次のように述べる。「心がまへは出来たとしても、さて、演劇術をどうして習ふか。これについては農村文化運動乃至は工場厚生運動の立場から、組織的な指導方法が講ぜられつゝあるが、差当りは、その便宜を直接に得られない場合が多い⁵¹」。ならば民衆は何を基準として演劇を練習すればよいのか。「そこで勢ひ、ラジオ劇や映画劇、旅芝居、移動演劇隊などの演技を見やう見まねで習ふのである」というのが当面の飯塚の回答であり、「それらは十分に吟味した上で採り入れることである。少くとも、演出指導者の指導の下に、常に研究的態度をもつて、自分勝手な自己流はいけない。それと、いつも集団的に習ふことである」とされる⁵²。だが、これでは何をしてよいのか具体的には何も分からないままであろう。後には完全に否定される旅芝居の模倣までも肯定せざるを得ないところに、素人演劇運動の計画の不十分さが露呈している。

結局、後にいたっても「組織的な指導方法」が案出された形跡はなく、活字にあらわれた範囲で言えば、つねに、旅芝居の模倣はいけないとか、エノケンやロッパの物真似はいけないといった形での、消極的な指導にとどまっている。他方で強調されるのが、演劇とは直接関係のない「心がまへ」であり、ふざけた気分でおこなってはいけないとか、協力し合わなければいけないというように、独自の演劇の技術を獲得するための方法にはなり得ておらず、最終的には指導を担当した者の経験によらざるを得ないことになる⁵³。

では具体的に稽古にはどのくらいの時間がかかったのであろうか。その点について、亀屋原徳「棒押し」の上演記録に実際的な様子を見ることが出来る。亀屋原徳の「棒押し」は、「棒押し」という、棒の両端を片方ずつ二人の人間が持ち、押し合って、相手を倒したほうが勝ちとなる遊戯を、兄弟が農作業の合間にしている姿を、兄の結婚や出征などの話題、父

親の善良な姿などを合わせて描いたものである。1941年の1月22日、青山の日本青年館でのラジオ新年青年大会において産業組合中央会職員の人々により実演され、全国に中継放送されたが、その際の練習と上演の記録が残っている。

日本青年館での上演の記録では所要時間18分と短い。当時の素人演劇の脚本はたいていのものは短いが、これはおそらく演劇未経験者への技術的な面での配慮と考えられる。あまり長いと演技力がもたず、上演が退屈なものとなりかねない。また、上演までの稽古に時間がかかるとは、そもそも素人演劇の目的を達成することができなくなってしまうのである。

なおこの脚本を公演するためには「少なくとも三週間の準備は必要」とされており、産業組合中央会職員が上演したときは一か月弱かかっている。その日程は以下のとおりである⁵⁴。

稽古日程表

十二月二十六日 上演脚本決定、配役会議
二十七日 配役発表、読み合せ二回
二十八日 読み合せ三回
二十九日
この間休み
一月 三日
四日 読み合せ三回
五日 休み
六日 読み合せ二回
七日 読み合せ三回
八日 読み合せ一回、立ち稽古二回
九日 立ち稽古二回（本を手離す）
十日 休み
十一日 立ち稽古二回（産組中央会講堂使用）
十二日 立川へ衣装小道具を借りに行く
十三日 立ち稽古三回（講堂使用）
十四日 立ち稽古二回（講堂使用）
十五日 立ち稽古一回（講堂使用）

- 十六日 休み
- 十七日 読み合せ一回、立ち稽古三回（講堂使用）
- 十八日 扮装して舞台稽古三回（講堂使用）
- 十九日 休み
- 二十日 読み合せ二回
- 二十一日 舞台稽古二回
- 二十二日 青年館にて舞台稽古一回、後に公演

園池はこの日程を「決して理想的なものではない」と述べているが、それなりに計画的に進行したと考えてよいと思われる。『素人演劇運動の理念と方策』でも、脚本の決定後、公演までの日数を20日から30日としている⁵⁵。なお、この時に演じた人々にそれまで演劇の経験があったかどうかは不明である。ちなみに同じ脚本は静岡県芝富村でも上演されたが、ここでは神社の石段を使用した野外劇としておこなわれた。

この記録を通して見ておかなければならないのは、18分の上演のために何人もの人間がおよそ一か月近くにわたって準備をしなければならなかった、という点である。長い準備期間を必要とすることは演劇活動においては不可避的であり、またそこに「協同」のための訓練をする余地が生まれるわけでもあるのだが、政策的に見るなら、これは決して合理的なものとは言えない。つまり、上演がもたらすと予想される効果に比して、準備期間が長すぎるのである。

その不合理性は、戦争末期に至って考案された「十分間演劇」において一つの解消の方策を見出すことになる。「十分間演劇」とは、「一分の時間も惜しんで増産に全力を挙げてゐる工場や農村で「勤労をねぎらふ慰安」として、「わづかの余暇に練習ができ、上演も短い時間ですむ」、「職場や農村にとつて最もふさはしい」演劇である⁵⁶。だがこれは、高度な演技を必要とせずに民衆に演劇をおこなわせるための苦肉の妥協案と見るべきである。

第4節 上演における統合の様態

— 「観衆の導き方」から「国民の導き方」へ—

第1項 上演の場の編成

本節では、上演の場の編成がどのようなものであったかを検討する。まず確認しておくべきは、上演の場は脚本を演じるだけの場ではなかったことである。

『素人演劇運動の理念と方策』で示されていたところでは、公演の前に皇居遥拝、出征将兵の武運長久の祈願と英霊への感謝黙祷、国歌斉唱といった「国民儀礼」を行い、公演終了後には聖壽万歳三唱をして閉会することとされている⁵⁷。後の「勤労芸能会指導要綱」になると、開会に先立って国民儀礼を行うのは同じだが、閉会時には「勝ちぬく誓」を朗誦し、次に「海ゆかば」を斉唱したあと聖壽万歳を奉唱して散会となる⁵⁸。なお、「勝ちぬく誓」の内容は以下の通りである。

みたみわれ 大君にすべてを捧げまつらん

みたみわれ すめらみくにを護りぬかん

みたみわれ 力のかぎり働きぬかん

みたみわれ 正しく明るく行きぬかん

みたみわれ この大みいくさに勝ちぬかん

「勝ちぬく誓」は当時大政翼賛会から発行されていた素人演劇のパンフレットの巻末には大抵掲載されていた。場合によっては開会時などに「勤労芸能訓」が朗誦されることもあった。これは第2章でも挙げたように、「一、戦ふ国民の、勝ち抜く力を、生み出さう／一、自分たちの、郷土や職場を、強く育てよう／一、互に力を合はせ、みな仲良く働かう／一、工夫を重ね、勤労を美しく、楽しくしよう／一、良いしつけと、たしなみのある、日本人にならう」というものである。

このような儀礼行為を含め、上演全体はどのようにおこなわれたのであろうか。1944年に大政翼賛会文化動員部から発行されたパンフレット『正しい勤労芸能』に掲載された番組編成の実例から見てみたい。これは先に挙げた安田村青年団が芸能祭を企画した時のものである⁵⁹。

- 1、国民連唱「新穀感謝」 男女青年
- 2、舞踊「利鎌の光」「里のおみな」 女子青年
- 3、感謝激励の挨拶 村長
- 4、劇「なんきんかぼちや」 文化演劇隊（翼壮文化部）
- 5、指人形「鶏とねぎ」 婦人会
- 6、歌唱「愛国の花」「子宝の歌」 女子青年
- 7、劇「故郷の山」（脚本「勝利の国」の劇中劇） 文化演劇隊
- 8、聖壽万歳、散会

所要時間は、1から8までで3時間半であった。この場合は「新穀感謝」が国民儀礼に相当する。ともあれ、このような形で儀礼化されている以上、「自発性」や「創意性」が発揮される余地はきわめて限定されたものでしかないことは明白であろう。

素人演劇が上演された様子は、大政翼賛会が発行した文化健民運動資料や各入門書、そしてそれらに掲載されている写真などから推し量ることができる。

第2項 舞台と観客との間の雰囲気

勤労芸能研究会は「勤労芸能指導資料」としてパンフレット『正しい勤労芸能』（出版年は不明だが、内容の記述から1944年9月以降の発行であることが分かる）を発行する。このパンフレットには多くの執筆者が文章を寄せているが、それらには、素人演劇運動の開始以来積み重ねられてきた経験が反映されており、それまでのパンフレットや入門書に見られた、現実離れしているとも取れる傾向が薄れている。

とくに、運動の開始以来焦点となってきた上演時の融和的な雰囲気の醸成について、興味深い言及が見られる。たとえば遠藤慎吾は「観衆の導き方」をめぐって、講演会と芸能会との相違を比較しながら、芸能会特有の「導き方」について述べている。遠藤によれば、講演や一般的な大会などでは、会合に参加する人の緊張感を保つためには簡単な処置で済ませることができる。例としては、講演会で野次を飛ばす人がいた場合、その者を「にらんだり、目に余る時には、会場整理の人に命令してなるべく目だたぬやうに退場させたりすれば、瞬時の混乱はあつても、又もとの緊張した気分に戻⁶⁰る。だが芸能会の場合は、別の配

慮が必要となってくると遠藤は言う。遠藤は、或る芸能会で、素人俳優が登場してセリフを言おうとしたとき、会場から「いよう、色男！」という野次が飛び、観衆が笑い、俳優があがってしまってセリフが言えなくなったという実例を引き、次のように言う⁶¹。

〔…〕こんな時に司会者が立ち上つて、皆緊張して貰ひたいといふ風の演説でもすれば、会場の混乱は救はれる。しかし、折角の楽しい芸能会が、何だか白けきつたものになつて、所期の効果を達することの出来ないのは必定である。と言つて、これをそのまま放つて置くと会場の混乱はまあ何とかしておさまつたとしても、観衆の気持がダラケきつて、あつちからもそつちからも卑猥な野次が飛び出すといふ風なことになりがちである。〔…〕

「芸能会」では、観衆の気持が浮ついてみると、舞台の方でもそれに引きづられていつの間にか浮ついた気持になる。するとそれが観衆の浮ついた気持に更に輪をかけさせる。つまり、観衆と舞台との関係が不即不離なのである。それだけだけに、会場の気分が変な方向へそれ出すと、雪達磨が転げ出した時のやうに、アツト思ふ間に、飛んでもない芸能会が出来上つてしまふ。といつて、司会者が無理にそれを押しとどめやうとすると、観衆が固くなり、それにつれて舞台まで固くなり、味も素気もない「芸能会」になつてしまふ。

こゝの呼吸が、実に難しい。〔傍点原著者〕

遠藤が続けて述べているように、「観衆の導き方」については、場所や参加者によって雰囲気が変わってくる以上、「決定的な方針は中々樹たない⁶²」であろう。むしろ、ここでようやく、それまでの方針先行の運動のあり方からの脱却が為され始めているのである。そして、遠藤の主張はきわめて具体的な問題に触れていると同時に、より大きな問題にもつながるものである⁶³。

〔…〕「観衆の導き方」が巧くやれるやうなら、更にそれを広げて「国民の導き方」を巧くやる事が出来るのである。「観衆の導き方」の具体的方法を利用して、国民の間に正しい輿論を喚起させ、どんな非常の際に遭遇しても国民が烏合の衆にならぬやう、つまらぬデマに迷はされぬやう、国民の進むべき正しい動向を暗示することさへ出来るのである。

〔太字及び傍点原著者〕

ここで述べられていることは、まさに大衆動員の本来の姿である。そしてそれは「芸能会」

という一見ささやかな場の経験から認識されている。それが可能となったのは、舞台と観客との関係がコミュニケーションの本質的な問題を含んでいるからであり、その「呼吸」の取り方が、実際的な大衆動員の問題と密接に関わるためである。だが、この認識がもたらされたときはすでに戦争も末期に至っていたのであった。

第3項 国民連唱による統合

香川県の事例にあった国民連唱は、宣誓劇とも呼ばれ、詩に似た形式の言葉を一定のリズムに従って大勢で叫び合うもので、飯塚友一郎によれば、ドイツのシュプレヒコールに倣ったものとされる⁶⁴。上演の際に実施が定められていた国歌斉唱や「勝ち抜く誓」の朗誦などが、より演劇的な形式において発展したものと見てよいであろう。この国民連唱の形式に沿った作品はいくつか作られ、実施報告も残されている。

まず、『十分間演劇脚本集』にある、国民連唱についての説明書きを見てみたい。それによれば、国民連唱とは、「いはば詞の合唱であり、或ひはまた詩の朗誦を立体化したもの」で、「根本は朗誦に近い」とされる⁶⁵。登場人物は大体10人から20人で、服装は特定されないが、集団として統一されていなければならない。実演ではすべての動作や姿勢を正しくきれいに揃えなければならず、服装や動作が一人でも乱れていると目立つので注意が必要であるとされる。そして国民連唱で最も重要となるのがリズムである。「国民連唱の動きは、集団体操や軍隊の行進に見られる律動美の一種があらはれれば好いので、それと同時に、詞の内容が正しく伝へられ、全体の緩急強弱が観衆の感動の波を動かせば、演劇とはまた違った、新しい効果を持つ芸能が完成されることとなります⁶⁶」。国民連唱は、言葉の内容と語調⁶⁷を、独特な詩的形式にまとめて、上演の場全体のリズムを形成し、参加者を統合しようとしたものである。

では国民連唱において求められたリズムは、実際にはどのような形態を取るのか。具体的な作品に即して見てみよう。まず栗原勝一作「勤労芸能会進発譜」である。この作品の冒頭は次のように始まる⁶⁸。

- 女子全員 (静かに) 大東亜戦争
- 男子全員 (ゆつくりと) 大-東-亜-戦-争
- 男女全員 (高らかに) 大東亜戦争

ここでは、「大東亜戦争」という言葉をいかにして読むかということが重要となっているのが分かる。この言葉は単に順番に読んでみても効果はないが、括弧に指定されたように読むと、或る種の高揚感をもたらす。参加者は集団の声によって響き渡る「大東亜戦争」の言葉に一体化することで、戦争そのものに一体化した気分になってしまう。

また、「少年少女に適しい国民連唱⁶⁹」として大政翼賛会文化動員部が横山祐吉に依頼して作られた作品「海道東征」には、次のような箇所がある⁷⁰。

少年 敵を倒せ！
少年 あくまでやっつけろ！
全員 「起きよ」「起きよ」（強く）「起きよ」
少年 今でも日向の青少年は
少女 「起きよ」の声を忘れません
少年 大東亜戦争下
少年 今こそ皇国青少年の奮起の時
全員 「起きよ」の声に立つ時だ

この場合にもまた、リズムが効果をあげるための重要な要因になっていることが分かる。何人かが一人ずつ短い言葉を言い、その後計算された間隔で、全員で発する言葉が置かれている。このリズムにしたがって、参加者を統合させようとしたのであった。

以上、本節では上演の様子を見てきた。そこでは一方で番組編成の儀礼化が試みられ、他方では観客の雰囲気を上手く導く技術が模索されていた。国民連唱は言わばその両者を統合したものであり、参加すること自体を通して、参加者は象徴的な次元へと方向付けられるのである。これは、前章で見た、飯塚友一郎が模索していた祝祭劇や宗教劇とも関連するものと考えられる。

しかしながら、これらの試みは総体的に見て成功したわけではなく、全国的に盛り上がったわけでもない。量的に見ればその活動はきわめて少ないものであったと考えられるのであり、素人演劇運動としてはあまりにも不十分な結果に終わったのであった。

小括

本章では、素人演劇の実際を、各地域の活動の様子、脚本、指導と練習、そして上演について検討してきた。上演までのそれぞれの局面において、素人演劇は総動員体制に相応しい形態を取ることとなった。素人演劇運動は、民衆の意識、振る舞い、行為を、「新体制」に相応しいものにするための、「教育」と「訓練」の場を形成しようとするものであった。

総動員体制は、強圧的な支配を維持する一方で、民衆の自発的な参与をもたらすような活動を許さざるを得なかった。そうした活動の一つが素人演劇運動であったことはこれまで繰り返してきた通りである。そのことは、舞台と観客とが融和することで生まれる「和やかな雰囲気」を認めることでもあった。素人演劇運動の眼目は、最終的には、その融和的な雰囲気をいかにして操作するか、という問題に通じてゆく。それは遠藤慎吾が述べたように、「国民の導き方」への発展の経路である。このことが十全に達成されたのならば、総動員体制が求めた「下から」の運動の盛り上がりとその国家統合が為されたことであろう。だが、素人演劇運動という、演劇を通した十全な総動員は、結果的にきわめて不十分な形で終わった。地域によっては、それなりに成功したところもあったかもしれない。だが素人演劇運動の理念から言えばそうした単発的、分散的な活動では不十分なものであったはずである。何よりも、上演内容が制限されていた素人演劇は、民衆の意識や感情を反映させることができなかったのである。その間にも戦局は悪化の一途をたどり、素人演劇運動も国民的な組織化に至る前に頓挫した形となった。

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。ここではその点を中心に、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、第2章、第3章の内容をも鑑みつつ、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持たせること。

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人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变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、それはつまるところ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もの、あるいは上演の場で生成した雰囲気を持続しそこに参加者を統合させるもの。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变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。

なお、以上の点が、戦時体制における国策の方向性と不可分な形で関わりあっていることは、あらためて強調しておく必要があるだろう。

次章以降では、終戦後の状況を扱う。

第5章

終戦直後の素人演劇と表現の獲得

1945年8月15日、日本政府はポツダム宣言を受諾、戦争は終結し、連合軍による占領下に置かれた。戦争の終結にともない、戦時下で形成され瀰漫した価値観は転倒し、戦時秩序は崩壊した。民衆の間には解放感とともに虚脱感が行き渡った。9月に入ると東久邇首相による敗戦原因の発表、連合軍総司令部による戦争犯罪人の発表と逮捕、東条英機の自殺未遂などといった一連の出来事を通して、戦争中の国家の不正が暴かれ、国家は信用を失っていった¹。社会にはあたかも『『国家』という重しが突如として消失したかのような²』精神的雰囲気広がった。経済生活は混乱し、焼け跡に闇市が現れた³。軍隊は解体し、内地外地から復員兵、また引揚者が故郷を目指した。こうしたなかで、演芸大会が全国各地を席卷し、そこから農村や工場の青年たちを中心とする新劇活動が起こりはじめた。それはまさに「燎原の火のごとく⁴」とされるほどの勢いであった。

前章までで、戦争という暗い時代の素人演劇を追ってきたわけだが、ここに来て素人演劇をめぐる状況は鮮やかに変化する。大政翼賛会が中心となって推進してきた素人演劇運動はその理念を達成できないまま消滅したが、皮肉なことに、この運動が望んでやまなかった民衆の自発性、創意性は、戦後になって一気に噴き出したのである。むしろ、その自発性や創意性は、もはや国策、戦争と表立って圧力的に関連付けられることはなかった。戦時下の「演劇と教育との本質的關係」の追及が主に運動の推進者によって「上から」為され、戦時体制に組み込むためのものであったのに対して、戦後の実践のほとんどは、客観的な体制に対峙し、懐疑を持つ主体の側からの表現のあらわれとしての性格を持っていた。その様子を検討するためには、まず戦後の素人演劇をめぐる状況を確認しておく必要がある。

戦後初期の素人演劇活動についての研究は、近年蓄積を増している⁵。だが多くは大局的なもので、具体的な活動の実態については、いまだ資料の掘り起こしの段階から進めねばならない状況である。

以下、本研究は論述を1945年8月以後の状況に進めてゆくこととなる。本章では、敗戦経験の差異がもたらした認識の相違、演劇をめぐる社会状況、演芸大会の流行とそこから演劇活動が差異化してゆく経緯についてそれぞれ検討してゆく。

第1節 敗戦をめぐる経験の差異

日本の戦後史をたどるとき、とりわけ各地域の動向において、きわめて興味深いのが演劇活動の流行という現象である。演劇活動は終戦の直後から早くも流行の兆しを見せ始め、数年のうちに「燎原の火のごとく津々浦々にひろまつた⁶」といわれている。これら、全国各地で実践された素人演劇活動は、当時の社会教育実践とも深い関わりを持っていた⁷。

それら多くの活動と並行して、素人演劇を方向づけ、ある場合には指導するために多くの指南書、戯曲、演出方法を記した冊子も出版された。発行された冊子、本には一様に、当時隆盛した素人演劇の様子が書かれている。戦争終結からわずか一年後の1946年8月に書かれた飯塚友一郎『農村と演劇』には早くも、「ことさらに終戦後の今日、農村演劇の流行は眼をみはらせるものがあります⁸」という言葉がみられ、その後も、「戦後いたるところの職場や居住や農村で、働く人たちが自分たちの仕事の余暇を生かしながら自分たちの手で自分たちの文化をつくり出しはじめています。とくにその中でも演劇の流行というものは大変な勢いです⁹」、「敗戦後、圧迫が取り去られるや否や、素人演劇熱は非常な勢ひで、全国的に昂まつて来ました。工場にも、会社にも、学校にも、農村にも、演芸大会が催され、文化サークル、演劇サークルが出来、更に進んで劇団が作られました。その数はどんどん増え、現在東京都にある自立劇団だけで二百を超えておます¹⁰」、「世は正にあげて演劇、芸能の秋であるといつても過言ではない¹¹」など、多くの人の関心を引いた。

ここで問題となるのが、この素人演劇の隆盛を導いた要因、それもとくに戦時期との連続性の問題である。近年の文化史研究は、戦中戦後の連続性と断絶はどのようであったか、という点に焦点を当てている¹²。この動向は、これまでの歴史研究が、8月15日での歴史的断絶を自明視してきたことへの反省と見てよいだろう。その場合、連続性については、戦時下の経験が戦後にどのような形で引き継がれたのか、という点が問題となる。だが、それでもやはり、敗戦が、精神的な転換、急激な体制の転換という歴史的な質的転換をもたらしたこと自体は疑い得ないであろう。したがってそうした質的転換を念頭に置いた上で連続性を考察すべきなのである。

このことを素人演劇の文脈で説明するとどうなるであろうか。戦時下の素人演劇運動や移動演劇は、民衆に観劇や演劇活動参加の体験を与えたが、このことは、敗戦の質的転換を経て、戦後の民主主義的な演劇活動に引き継がれてゆく。この転換を含んだ動きを、千田是也にならって「歴史の弁証法」と呼ぶことができよう。千田はこう述べている。「中国にたいす

る侵略戦争がエスカレートするにつれて日本政府は、これまでは治安維持や収税の対象にし
かしていなかった演劇に、急に関心を示しはじめ、いわゆる戦意発揚や増産のために、移動
演劇を全国にまわしたり職場や部落の自立演劇を奨励したりして、これまで自分たちが押え
つけてきた働く人々の自立演劇運動の全国的なたかまりの基盤のひとつになった。猛烈な勢
いで燃えあがった。これこそ歴史の弁証法というものなのであろう¹³」。また、タカクラ・
テルも同様に、戦時下の演劇経験が質的な転換をともなって戦後に引き継がれてゆく様子を
述べている。とくにタカクラが強調するのが移動演劇の役割である。タカクラによれば、戦
時下の移動演劇は、その主唱者と内容が軍国主義的であったにもかかわらず、日本の演劇に
ある革命的な役割を果たしたという。それは、「工場や農村の生産点に、はじめて、ちよくせ
つ、演劇がもちこまれ、それらの生産者大衆ははじめて新しい形の演劇にふれた」ことにあ
る¹⁴。それは形式と内容の二つの側面で果たされた。形式面については、以下のように説明
される。移動演劇は、新派に対抗して現れた新劇がリアリズムを生かしきれず、勤労者に訴
え得なかったという問題にあらためて直面せざるを得なかった。なぜならそれは、工場や学
校の舞台としては不完全な講堂、あるいは、野天の仮舞台で上演されるのであり、同時に、
多くは近代演劇を観たことのない民衆を相手にするのであって、「そこでは、商業劇場の写実
主義や心理主義がいかによく立たないものであり、いかに不自然なものであるかが、1度
に浮きあがって現れた¹⁵」。内容面については、以下のように説明される。まず、移動演劇
がたとえどれほど反動的な目的で上演されたにしろ、観客がすべて生産者であったため、彼
らに呼びかけるには、どうしても生産的なものを取りあげないわけにはいかなかった。そこ
では、「見物は、ほんらいの生産点で、そのまま見物になっている¹⁶」。この民衆と演劇の接
近の経験が、戦後になって質的な転換を見せる。戦争が終ると同時に、演劇への勤労者大衆
の要求は、あたらしい形をとってあらわれた、それが素人演劇であり、「いたる所の工場や農
村で、勤労者大衆が自発的に、かつ、おどろくべき熱意をもって、演劇をやりだした。とう
ぜん、それは、無自覚のうちに、古い商業演劇にたいして、こんぼん的な批判を加えつつあ
る。これはじつにすばらしいことだといわなければならない。国民演劇が、いま、じっさい
に生産者大衆のあいだから生まれつつある¹⁷」。千田もタカクラも、戦後の演劇活動の盛り
上がりや、戦前からの歴史的経緯のなかで見ている。これは、さまざまな盛り上がりの要因
があるなかで、一番に心にとどめておくべき点であろう。

こうして、終戦直後の社会において演劇活動が活発となるなか、それら活動の総体的な状
況とその性格、そしてそれらに対する職業的な演劇関係者の対応は、1946年5月に書かれ

た或る演劇時評のなかに、はやくも要約されているさえと言える¹⁸。

演劇に対する欲求は、いま全国的に昂まつて来てゐる。素人芝居があちらでもこちらでも企てられてゐる。特に農村ではその傾向が著しい。ところが農村あたりになると、中央の劇壇は観たこともないし、第一どんな脚本があるか判らないから、とにかく何か演りたい観たいといふ欲求のみあつて、適当な指導者を得られないために、間に合せのレコードで怪し気な振付の踊りを踊るとか、「金色夜叉」を上演して慰める、といふのが現状である。

[…]

それにしても戦争中各地を廻り歩いてゐた筈の移動演劇隊は、一体どこを歩いてゐたのであろうか。移動演劇隊が持ち歩いたレパートリーもつまらぬものであつたが、近頃地方農村で自立劇団を作らうとしてゐる人達が、移動演劇隊は愚か、移動映写隊も知らず、まして簡便な上演形式などマルツキリ知らないといふのも、かなりの部分に共通して見られる事実である。

文化といふものは口先だけの議論に終つてゐては夢さら進むものではない。正に全国的に演劇への欲求が昂まつてゐるこの時に、移動演劇隊は数多之を地方農村に派遣し、又自立劇団に対しては指導者を送り、良い脚本を文学者は協力して至急作り出すべきだ。このために、大蔵省は相当（といつても億といふ単位には決してなるものではない、いはゞ今日のインフレの中では屁の如き）予算を支出すべきだ。〔傍点引用者〕

この時評で、特に見ておかなければならないのは、農民や労働者の演劇に対する専門的な演劇人の視点である。この時評の書き手である瓜生忠夫は、以後、労働者の演劇に深く関わってゆくことになるのだが、彼の文章には、以後も新劇界に保たれていた文化観、およびそこで共有された民衆の素人演劇に対する意識を伺うことができる。

まず確認しておかなければならないことは、この時期の民衆による演劇が、言わば歴史の弁証法的なダイナミズムによって生まれたものであり、演劇団体の地道な働きかけによって生まれたものではなかった、という点である。むろん、そこには戦中の素人演劇運動や移動演劇の活動が痕跡を残している。ある場合には移動演劇の公演を見、ある場合には戦中から継続的に掲載され、出版物上では連続していた素人演劇論を読んだからこそ、人々が、演劇活動をおこない始めたのであろう。だがそれは戦争の終結にともなう質的な転換がもたらした、それ自体は演劇とは関係のない、ダイナミズムが大きく作用しているのである。

こうしたなかで夥しく生まれた民衆の演劇に対して、職業的な演劇人たちは、おそらく驚嘆したはずである。それまで新劇は弾圧されていたため、彼らは、戦争中は細々とした活動をおこなうか、あるいはまったく活動を中断させられていたのであり、しかも戦前から、胸中では芸術的な自負をもちつつ大衆との結びつきを果たそうとして叶わなかった人々である。だが彼らには、活発に盛り上がる民衆演劇に対して、用意ができていなかった。それゆえ、急いでその動きに対応しなければならなかったのである。当面の大きな問題は適当な脚本の不在であった。したがって、「良い脚本を文学者は協力して至急作り出すべき」と考えられた。むろん、瓜生にしても、「良い脚本」を「協力して至急作り出す」ことが実際に可能であるとは、本当は思っていないかもしれないわけであり、この言葉は単に職業作家たちへの檄と捉えることも十分可能である。だが、そうしたことを勘案してもなお、瓜生の言葉には、以後しばらくの間、新劇界を支配する、民衆や文化に対する意識が示されているのである。それは、自分たちが文化の先端を行っているのだから民衆を指導しなければならないとする、いわば前衛意識である。

だが同じ状況に遭遇しても、別の眼で事態を捉えていた人もいる。それは、戦時下の素人演劇運動の中心人物であった、飯塚友一郎である。飯塚は大正期から民衆の演劇に目を向け、室内劇運動を提唱していたが、戦時下では官製の運動に身を挺した。ところが、それらの働きかけや運動は結局のところ直接的な影響力を持ちえず、素人演劇は歴史の転換にあつて、そうした動きとはほとんど無縁に、大流行にまで至ったのである¹⁹。

私が『農村劇場』といふ書を出してから、いつしか廿年の月日がながれた。その間に、日本の農村演劇の理念も実際も、大して進んだとは思はれません。たゞ戦争が奇しき因縁となつて、今さらに農村演劇の問題が浮び上つてきた。——泥なわ的な政策がむしろ先走つたが、永い間日陰に育つた農村演劇が、とにかく表向きに日のめを見るやうになつたことは一段の進歩だつたと言へます。

この文章は1946年に発行された『農村と演劇』からのものである。『農村と演劇』は、日本の文脈だけでなく世界的な歴史にも目を配った、非常に優れた素人演劇史であるが、同書のなかで、飯塚は戦時下に発行された「素人演劇運動の理念と方策」を引用しながら、それが政治的なものではなかったと述べ、さらに、いくつかの箇所でも、自己弁護の調子を強めている。だが、さすがにここには戦後の素人演劇に対する楽天的な発想はなく、その点、先

の瓜生の観点とは対照的である。『農村と演劇』を出版して以後、飯塚は素人演劇に対して、ほとんど発言をしなくなる。

この両者の認識の違いは、以後の素人演劇のあり方を規定するほどに重大な事柄を含んでいる。飯塚が、まさに苦肉とも言える方法で「泥なわ的」に素人演劇運動を進めたにもかかわらず、失敗し、その苦渋を感じている一方で、戦後の演劇をリードしてゆく新劇人には、飯塚のような失敗と挫折の経験がなかったのである。もし新劇人が戦時下素人演劇運動の失敗と挫折の経験を共有していたのなら、彼らの民衆への態度はもう少し違ったものになったかもしれない。

ところで、こうした経験の食い違いは、演劇の特性上、深刻な意味を含んでいる。以下、そのことについて見てゆこう。一般的に、演劇は、内容的にみた場合、観客の経験と触れ合うものが表現されない限り、成功しない。そしてその経験とは、記憶に基づいて、人々が日々そのなかで現在を捉えている感覚、感情、認識などである。それはある出来事に関わったというだけで形成されるものではなく、その出来事をどのように感じ取ったか、また、それに対してどのような思いを抱いているかにかかっている。ある経験を、観客の多くが持っているが、演じる側が持っていない場合、あるいは持っても巧みに形象化できていない場合、そこでは、生き生きとした演劇体験は成立しないであろう。この問題に関して、1946年に上演された或る演劇について八田元夫が述べていることは、示唆的である。「俳優座の『愛と死の戯れ』は、一部演劇愛好のインテリゲンチアからは、絶賛を浴び乍ら、私共の接した職場の労働者諸君からは、さつぱり判らん、と云ふ声をきき、更にプロレツトインテリに発展して居る部分も、非常によく仕上げられて居るのはわかるが、自分達——現代の生活とは何の連関があるのだらうか、と云ふ批評をうけたのであつた。私なども、幕切れの芝居には、演技者達の細かい心遣ひから来る心ひかれるものがあつたが、それもやはり、アカデミックな額縁の中に端座した美しさであり、現代の大衆の生活の要求とは縁遠い、演劇の見本を見せられた感じであつた²⁰」〔傍点引用者〕。新劇の公演が観客動員数においてかなりの成績をあげながらも、満員の客席からは、彼らがもの足りなさを感じていることが感じられるという。その根底には、「観客層全般に共通する敗戦後ひきつづいた、敗戦感もさること乍ら、その敗戦感の底にある激しい生活の要求の芽生えを、——新しい世代の息吹の誕生を、——四十代の演劇人が、はつきりとくみとつて居ない²¹」ことがあると八田は言う。この経験のずれは、後の章で後述するように、自立演劇と職業演劇との微妙な折り合いの悪さにもあらわれているし、おそらくは、作家たちが描く労働者や農民の姿と、当の農民や労働者の経験との関係

にも波及する問題なのである。

むろん、このように経験の差異があることは、それ自体として当然のことではある。しかしながら、その差異を無視して、既成の演劇を一方的に優れたものとして地方に拡張してゆくことは、「文化」を「口先だけの議論」から前進させるものではないのである。こうして考えるとき、脚本の不在は、単に「文学者」が「協力して至急作り出す」ことでおぎなうことができるものでないことが明瞭となる。ここで課題となるべきは、経験の差異を差異として認めつつも、両者の根底にあるものを形象化する努力なのである²²。この点で、終戦後目覚ましい活躍を見せたのは、職業演劇の人々よりもむしろ自立演劇の作家たちであった。このことについては後の章で後述するが、彼らの創作活動には、職業的な作家たちとの経験のギャップという問題が深く関係しているのである。

ここにきて、あらためて素人演劇とは何か、という問いが浮ぶ。その手がかりとなるのが、矢口久男の言葉である。矢口は、当時栃木県で発行されていた演劇雑誌『地方演劇』誌上において、素人演劇の「目的の第一義を社会教化に置く総ての意図に反対である²³」とした上で、次のように述べる。「私は言いたい、演じながら数多くの人生観にひたり、それに対し理解と同情が持てたらその演技は立派な芸術であり、舞台は人生創造の道場であると²⁴」。さらに、矢口は言う。「演劇は舞台ばかりで観るものではない。田畑を耕す中にも、家の台所の中でも、生活の総ての事件や行動の中にも、実に快いシーンがある。このシーンを舞台では一つの意志と具案的な構成と、芸術的な目的で描かれるのであるが、たまたまの観劇の中にそれを発見する美しさを観る²⁵」。これは、当時存在した夥しい素人演劇に関する文章のなかでも、かなり素朴なものであると同時に、もっとも射程の広い見方でもある。生活のなかのシーンを演劇の手法で描き、観る者がそれに理解と同情を持ち、美しさを感じるよう努力するという、このことを置いて、演劇の力を発揮する方途はない。そして実は、戦時下の素人演劇といえども、この根本的な観点を同じくしている。

しかしここで確認しておかなければならないのは、シーンそのものが「一つの意志と具案的な構成」によってつくられたものであるという点である。その構成には、作者の、経験に基づいた人生観が反映されているとともに、その社会的な関係のあり方やそれに対する考え方があらわれる。したがって民衆が劇作を志すとき、当時にあっては、まず日常生活に目を向けるという反省的な過程を経ることになり、そこで生活のなかから価値を引き出し出てくることになる。こうした過程は、まさに素人演劇の根なのである。

戦後の傾向として重要なことは、戦時中の価値観を自覚的に批判してゆこうとする動きが

素人演劇の実践のなかで見られることである。戦後の実践者には表現への意欲がある。それは、生活のなかで目を向け、演劇作品のなかであらわれる、シーンの違いにおいて確認できる。こうした点に関しては後に詳しくふれることになるが、その前に、まず当時の一般的状況についてより深く考察しておく必要があるだろう。

第2節 終戦直後の風景

第1項 終戦直後の歴史状況

戦争が終り、歴史はあらたな局面をむかえた。戦時体制は「軍事国家」と「文化国家」のふたつの軸で支えられてきたが、敗戦によって非軍事化が進められることで、「文化国家」が民主主義の装いをもって前面に押し出され、知識人や文化人たちが華々しく活躍することとなった²⁶。知識人が関わった文化団体には、二十世紀研究所が講演会に力を注いでおり、他には自由懇話会が早くから活動を行い、様々な政治的立場の者が統一戦線的に参加していた。多くの文化団体の活動は、終戦後数多く出版された雑誌とともに、とりわけ青年たちの渴望感に応えていた。

こうしたなかにあつて、民衆の側からも力強い民主主義運動が展開された。民衆のエネルギーは、知識人とりわけ地方に疎開していた人々と連携などして、さまざまな民主的組織化を果たし、講座活動を中心とする社会教育活動を展開させた²⁷。

この時期、人の動きで重要なものがいくつかある。まず軍人の引き揚げである。支配層は、本土に370万人、外地に350万人いた兵力を天皇の「聖断」によって武装解除し、その結果、各配属地から故郷へと軍人が帰還、一般在留邦人とあわせて600万以上、総人口のおよそ9パーセントが、1945年11月までに「内地での復員はほぼ完了した²⁸」。とくに復員軍人は、故郷に、軍隊で覚えたやくざ踊りを持ち帰った点で、注意しておかなければならない。

そして、政治犯の出獄である。とりわけ共産党員の出獄は後の文化状況を見るうえでも大きな意味をもっている。当時、8月15日をもって戦争が終結したとはいえ、警察力はいぜん機能していた。特高は監視の目を光らせており、治安警察法、治安維持法、言論出版集会結社等臨時取締法も、9月の第八八議会においても廃止されなかった²⁹。こうした体制を崩壊させたのが、10月4日のGHQによる「政治的市民的及び宗教的自由に対する制限の撤廃に関する覚書」であった。これにより、国民の政治的社会的自由を拘束する法規の廃止、それ

に関わる機関の廃止と責任者の公職追放、政治犯と思想犯の釈放が実現した³⁰。こうして獄中非転向の共産党員は解放され、彼らを中心に日本共産党は12月の党大会で正式に再建されることとなる。この時点で党員は1181人であったが、党の存在は民衆に大きな影響力を持った。このとき釈放された人物には、土方与志、高倉テル、徳田球一、志賀義雄らがいた。

いうまでもなく、獄中生活も戦争体験であり、そこから齎される認識も存在するだろう。しかしながら、獄中生活者、しかも志賀や徳田のように長年に渡って社会から隔絶された生活を送っていた者と、獄中の外で戦時生活を送っていた者とは、戦争体験の在り方が異なるのは自明である。ここで重要なことは、釈放された非転向組が、まとまった勢力をリードすることになった点である。彼らは戦前にもっていた理念を信じて獄中生活を送ったまさにそのことで、その理念の正しさを貫いた。だがそれは同時に、民衆の戦争体験との落差を引き起こしかねないものでもあったのである。これは、その後の「大衆」との関わりにおいて重要な意味もっている。

そして、新劇が復活した³¹。8月以後、順次劇場が再開してゆき、1945年12月26日から28日にかけて、俳優座、文学座、東京芸術劇場などが合同公演としてチェーホフ作『桜の園』を上演、6回の公演で9600人の観客を集めた。また、久保栄、薄田研二、滝沢修は、土方らと東京芸術劇場を結成(12月14日)、左翼劇団も復活した。東京芸術劇場は1946年3月にイプセンの『人形の家』を土方の演出で、1947年3月に久保栄作演出の『林檎園日記』を上演した後に解散したが、その影響は大きかったと言えよう。また、1946年3月に俳優座がゴーゴリの『検察官』を上演した。そしてこうした動向と平行して、青年による演劇活動が全国津々浦々へ、労働者による演劇活動が1945年12月の愛知大同毛織稲沢工場を皮切りに、全国へと広がったのであった。

第2項 行政の動向

終戦直後のこの時期、社会教育と演劇とのつながりは、行政的な次元でも密接なものがあった。

1945年12月、情報局の廃止とともに、演劇は新設された文部省社会教育局の芸術課に所管が移る³²。芸術課の初代課長は今日出海である。今は『日本演劇』の1946年8月号に掲載された「素人演劇の問題」と題する文章において、終戦後に盛り上がっていた演劇活動にふれながら、日本の文化についての考えを示している。今によれば、とくに農村でおこなわ

れている演劇のレパートリーには股旅物が非常に多いが、それは股旅物の題材が農民に深く愛好されていることを示しており、とくにこうした傾向は「中世紀的」と言える³³。一方で、都会では外国の文化の吸収に努めているが、「自分自身の身についた文化を有してゐない」ので、この都会文化をそのまま農村に持ち込むことは問題である³⁴。こうしてみると、「農村に於ける素人演劇の問題は、単に演劇に止まらず、農村の文化、そして又、日本の文化に通ずる問題として考へるべきである³⁵」。具体的には、まずよい脚本を提供することが肝心であり、作家や演出家は「敢えて指導的立場をとらず彼等と共に研究することに依つて、彼等農村人の身についた文化を育てゝ行くこと」が必要であると述べ、そうした活動は「一つの芸術運動である」としている³⁶。ここには今の文化に対する見識が示されていよう。だが、同論文では同時に、学生演劇にみられていた、戦争中の指導者への反抗の気分を醸成しないよう注意喚起をするなど、政治的な動向への牽制もおこなわれている。こうした点には、今の立場上の配慮が伺われよう。

もともと、この時期、素人演劇に対して、戦時下ほどには行政が積極的に動いた形跡は認められない。わずかにコンクールや演劇講座の開催、出版活動があるのみであって、地方によっては積極的に行政が関与したところもあったとはいえ、全体的に見れば戦後の状況のなかでは目立たないものであった。

1947年8月30日、東京都教育局主催による素人演劇コンクールが、九段中学の講堂で開かれた。その目的について、雑誌『日本演劇』には次のようにある。「東京都では全国各地に発生しつゝある素人演劇の指導機関として『東京都農村演劇教室』を設けて都下各農村を巡回することとなり、その巡回公演に参加出演する劇団を銓衡するために、こんどのコンクールが催されたのである。従つてこのコンクールは各演劇サークルの競演会といふよりも、行政地区を単位とする指導運動の一つと見ることが出来よう³⁷」。19団体の参加申し込みのうち脚本の選考で9の団体に絞られ、最終的に入選したのは以下の5団体であった。

東京都経済局演劇班「稲葉小僧」(三好十郎作)

関東配電演劇研究会「青雲亭」(村上元三作)

志村青年団「牛の仔」(岡田禎子作)

東鉄演劇クラブ「裸の点描」(齊藤至弘作)

目黒並木座「冬の星」(阿木翁助作)

このうち、創作劇は「裸の点描」のみである。なお、審査員は関口次郎、青山杉作、園池公功、坪井社会教育課長であった。この5団体は、移動演劇連盟専属劇団の自由座の公演および審査員の講演と組んで、「農村演劇教室」として、三多摩をはじめ11か所を9月16日から29日までの期間に巡回した³⁸。関わっているメンバーに戦前の素人演劇運動とのつながりを感じさせるが、規模としてはきわめて地味なものである。

ところで、この日本移動演劇連盟は1946年8月に機構改革されている。常務理事には関口次郎が就任し、総務部（総務課、経理課）、事業部（計画課、業務課、特別編成課）、芸能部（劇団課、公共課、舞台課）の三部になった。当時、連盟の専属劇団にはいくつかの劇団があったが、それらは戦時下の大政翼賛会直属の劇団が改称されたものであった（どれだけの内部改革があったかは未確認）。たとえば、旧くろがね隊の東京劇団、旧はやぶさ隊の世紀座、旧あづさ隊の協立座などである。それらは「それぞれ『飛ぶ唄』（金子洋文作）や『寒鴨』（真船豊作）、『金の簪』（北條秀司作）や『青雲亭』（村上元三作）などをレパートリーに、全国各地を巡演していた」と言われている³⁹。

社会教育課に関連した事業としては、1946年4月に発足した都民劇場がある。都民劇場は、東京都教育局社会教育部社会教育課芸能文化係の主事であった糟谷道明と中野ツヤが、1945年11月に日比谷公会堂で交響楽団のコンサートを聴いたことをきっかけとして、「戦争で青春をなくした若者に心の潤いを与えることが出来ればと思ひ立ち、新関良三、河竹繁俊、野上豊一郎、辰野隆ら、そして松竹と東宝の関係者を訪問して、相談をしたことに始まる⁴⁰。その後、1946年4月25日、教育局社会教育課の起案原議による「劇公演ニ関スル懇談会」の開催通知を各方面に発送する。発送を受けたのは、宇佐美毅、河竹繁俊、辰野隆、新関良三、野上豊一郎、土方与志、堀内敬三、三宅周太郎、森岩男、文部省の今日出海、佐藤徳三、寺中作雄であり、交通難で上京ができなかった三宅周太郎を除く人々の出席を得、当時教育局があった千代田区立千桜国民学校の応接室で懇談会が開催、演劇教室都民劇場の発足が決まった。戦前から戦中を経て終戦に至るまでの歴史を追ってきた後に、ここに集まった人々の名前を見ると、やや奇異な印象を受けるであろう。ここでは、左翼と政府関係者が席を並べているのである。こうした状況は、当時、さまざまな場所であらわれる光景である⁴¹。ともあれ、この懇談会に基づいて決定したことは、古典から現代物までの舞台公演の鑑賞会と研究会を年度内に6回もつこと、対象は大学や高等専門学校の演劇部の学生、小・中学校の演劇指導者、官公庁・会社・青年団体などの演劇部員等で、そこからそれぞれ2名、合計1500人を無料招待すること、ラジオ・新聞で方法を周知すること、鑑賞力を高めるた

めに解説をつけることなどであった。この企画のための経費は十万円であったが、すでに都の予算が成立した後であったため公費では不足分を補えず、協賛者を募集した結果、松竹、東宝、わかもと本社、日本宣伝研究所などから援助の申し入れがあった⁴²。

また、1946年11月から、東京都社会教育課は、前進座と提携巡回公演をし、「レ・ミゼラブル」を演目に、48年6月までに60万人を動員している⁴³。

そして出版活動としては、かに書房という出版社を通して、「青少年演劇シリーズ」として何冊かの素人演劇や児童劇の脚本集を出版している。その編集は青少年演劇研究会によるものであるが、この会は文部省芸術課内に置かれた研究会であり、1946年5月以降毎週定期的にメンバーが集まったという。「このシリーズの普及は目下全国的な設置を促進しつつある公民館系統と農産漁村文化協会の地方組織を当面の目標とし、広く全国の各農村各工場等あらゆる地域職域に浸透し以て民主日本の文化基礎となるべきことを期してゐる⁴⁴」。この研究会の参加団体は、日本移動演劇聯盟（関口次郎、羽田義朗、松原英治）、農山漁村文化協会（堀尾勉）、日本児童演劇研究所（宮津博、芝田圭一）、東京児童文化聯盟（金澤嘉一）、新演劇人協会（北村喜八）、早稲田大学演劇博物館（河竹繁俊、印南高一）であった。なお、執筆には文部省芸術課長の今日出海の他、千田是也や伊藤熹朔も参加している。おそらくこの脚本集の出版が、当時行政がおこなった素人演劇に対する活動のなかでもっとも意義のあったものと考えられる。というのも、このシリーズに収録された脚本である、真船豊「水泥棒」「寒鴨」、坪内逍遙「いつまでも続くお話し」、などは、全国の素人演劇の活動で上演された記録が残っているからである。

こうした動きの他は行政側の目立った動きはない。おそらく、終戦当時、戦時中のように、全国的に運動を展開するための体制が成り立っていなかったからであろう。

なお、地方の社会教育行政と素人演劇との関わりとしては、山形県が、県の社会教育課主催で年に一度、農村演劇指導講習会を開催している。これは県内の地方事務所単位で各町村青年団幹部を集めて理論と実際の指導にあたるもので、方法としては、まず地方の劇団の派遣や当該地区の自立劇団による上演をおこない、後から、稽古の順序の説明、芝居の批評などによって演劇の実際を教えるものであった⁴⁵。年に一度のため十分な成果は上げられなかったというが、「従来の村芝居の延長ともいふべき股旅物や新派悲劇だけが本当の芝居だというような観念をもっている一部の青年を大いに啓蒙し、どうして芝居を構成上演してよいか分らないでいる農村の人達にその具体的方法を指導することに相当の成果をあげている⁴⁶」とされた。

また、山口県では、1946年、山口県庁内にあった社会教育協会内に山口県演劇研究所が設立されている。これは、地方文化向上、正しい演劇のあり方、健全な素人演劇の方向の探求を目指すもので、県の予算から補助金が出されていた。顧問には、戦時下で活動をおこなっていた飯塚友一郎の他に、若月紫蘭と伊藤理基が就任し、所長に山口浩一、主事に山本秀一、岩永恒人、山口素一が、また、文芸委員には三好十郎や八木隆一郎、演技委員には遠藤慎吾や水谷八重子が名を連ねている⁴⁷。もっとも、飯塚や文芸委員、演技委員の人々が実際にどのような活動をおこなっていたかは不明である。

以上が、当時行政が素人演劇に関わっていたいくつかの例である。

第3節 民衆の精神的危機と演芸

第1項 終戦直後の演芸

終戦直後に澎湃と起こった演劇活動だが、その内容は、当初は大部分が演芸的なものであった。いわゆる股旅物、やくざ踊りである⁴⁸。地域の青年たちの演劇活動は、こうした演芸の風潮へのアンチテーゼの意味をもっていることが多い。そこで、演劇活動を見る前に、まずはその演芸的な活動を見ておきたい。これは、必ずしも芸術性の乏しさによって否定されるべきものではなく、そこには戦後の精神状況が克明に写し出してもいるのである。

まず、各地域でおこなわれた演芸大会は、なぜ流行の現象にまで至ったのであろうか。堀尾勉は、1946年8月の『日本演劇』誌において、その原因を次のように列挙している⁴⁹。

1. 従来の圧迫されてきた娯楽のワクが一切とれたこと
2. 圧迫への反動
3. 与へられる娯楽のないこと
4. 経済に余裕のできたこと
5. 青年団結成のための行事
6. 復員軍人の陣中娯楽会の復活

これ以外に、たとえば、戦争終結の数年後、当時東京の西多摩で教員生活を送っていた今井誉次郎は、その原因を「当時の農村のインフレ景気⁵⁰」に求めているが、これは、「経済

に余裕のできたこと」をより構造的な次元で述べたものと解釈できよう。

だがここで見逃してならないのは、何よりも終戦が8月であったということである。つまり、それ以降、農村では村祭りのシーズンを迎える時期にあたるのである。この時期、村祭りで奉納歌舞伎や演芸会がおこなわれる地域はかなり多いことが推測される。そして、収穫後、農閑期に入る。人々の精神面に踏み込む前に、この点だけは念頭に置いておかねばならないであろう。そうでないと、終戦直後の演芸大会の隆盛に不用意な意味づけをおこなうことになってしまう。事実、「終戦後全国の農村を流行病のやうに風靡した演芸会も、農繁期に入るとピタリととま⁵¹」ってしまう。ともあれ、このようにして、各地域は演芸人会をおこなっていたのであった。

だが、こうした風潮に対する非難の声も多かった。とくに職業演劇の人々は、演芸大会でおこなわれている新派の物真似、股旅物ややくざ踊りに対して、辛辣な眼を向けていた。以下はその例である。

[...] 熱病演芸会はやり方も内容も甚だ香しくなかつた。けいこは夜明けまでつづいて生産はにぶり、風紀はみだれる。演しものは殆どやくざ踊り——敗戦踊り——で、それも同じものを入れかはり立ちかはり踊る。劇はまたたびものか金色夜叉か仁輪加芝居で、しらずに反動的である。それも朝から夜中の二時頃までめんめんとつづき、花代は普通二三千円から二万円位も集る。衣裳代や踊りのけいこ代、顔を作つてくれる旅役者に払ふ金、終つて一杯やる金、それはかつての農村では考へもできぬ額にのぼつてゐる。⁵²

[...] 困つたことに、敗戦後、急に盛んになつた素人演劇には、実に低俗なものがたくさんにあります。「赤城の子守唄」とか「清水の次郎長」とかいふものが圧倒的に多く、芸術的なものはごくごく少いといふ状態です。こんなものならいつそのこと無い方がいいではないか、あれば却つて、やる方にとつても見る方にとつても、害毒になるばかりではないか、と云ふ人もある程です。⁵³

[...] 今日の素人芝居を持ち込まれやうとする地域は、大体に於て、演劇教養のみでなく、一般の文化教養も、高くないと見てよいかと思はれます。したがつて、娯楽として、もつとも喜ばれるのは卑俗なものです。これは残念ではありますが、止むを得ないことでもあります。しかし、その人たちがそれを好んだからといつて、何時までも卑俗なものをその

まゝ与へておくのはよくないことです。⁵⁴

しかし、この演芸大会は、単に「卑俗」というだけでは済まされない、歴史的な事情をもっている。それは、当時の演芸大会でおこなわれた出し物が、軍隊の演芸大会を経験した復員軍人によってもたらされたものが多い、ということである。それは、堀尾が挙げている如く、各地域での、復員軍人の陣中娯楽会の復活であった。そこでは、浪花節、どじょうすくい、股旅物の芝居、やくざ踊りの人気が高く、それらは外地、軍隊、軍需工場などから帰還した若者たちを中心に各地域で広まってゆく。「これらの出し物は、若者が軍隊の無礼講的な演芸会で演じたり、慰問団から仕入れたり、女子挺身隊の軍需工場の娯楽会で接した演芸だった。農村の若者は、戦中と連続する演目によりながら、素人演芸会に生の欲求を解放する回路を見出した。『やくざ踊り』への熱狂は、敗戦によって失ったアイデンティティの代補行為、崩壊した共同性の感覚の再獲得、故郷への帰還の自己確認、男と女の出会いへの願望といった複合的な欲求の解放を表わしていた⁵⁵」。また、移動劇団であった瑞穂劇団の団員の浮田左武郎は、戦後農山漁村文化協会の仕事としてやくざ芝居の指導をすることになったが、そのときの感想を次のように述べている。「ああいうヤクザ芝居のエネルギーみたいになっているのは、兵隊帰り、みんな復員なんだ。それで私も自分の兵隊生活を思い出すと、戦争中兵隊へ慰問に来た演劇はみんなヤクザ演劇なんだ。だから兵隊はヤクザ芝居しか知らないんだ。復員しても演芸とか演劇というのはみんなヤクザと思ってヤクザをやっているわけだ⁵⁶」。このように、戦争中の軍隊の演芸会との繋がりが指摘されているのである。よって、その軍隊の演芸会とはいかなるものであったのかを、ここで少し見ておきたい。

村山知義は、「低俗」な芝居の流行の原因について次のように述べる。「これは戦争直前、及び戦争中の時期に、政府がよい芸術的な演劇を禁止し、直接に戦争鼓吹に役立つものか、でなければ、単に休養とか娯楽とかいふ意味から、大衆の低い趣味に迎合したものだけをやらせたので、かういふことになったのです。戦況が不利に傾いてから以後は、何でもいいから客を笑はせてくれ、どんなアチャカラでもノンセンスでもかまはない、決して文句は云はせないから、遠慮なくやつてくれ、と当局は劇団や俳優に申し出ました。かうして演劇は戦争中、落ちるところまで落ちてしまひ、現在の大多数の若い人達はいい芝居といふものを見たことがありません。だから今になつて急に芝居をやらうと思つても、自分の知つてゐる悪い芝居の真似しかできないのは、むしろ当り前のことだと云はなければなりません⁵⁷」。

これは必ずしも正確な事実認識ではない。前の章でも述べたように、戦時下の演劇政策は、「直接に戦争鼓吹に役立つものか、でなければ、単に休養とか娯楽とかいふ意味から、大衆の低い趣味に迎合したものだけをやらせた」わけではない。なかには戦争と直接関係のないものも行なわれていたし、大勢としては「大衆の低い趣味」を引き上げようとする、いわゆる啓蒙的色彩の強いものであった。

だが「戦況が不利に傾いてから以後」は、確かに村山の指摘する状況があらわれた。それは、もともと困難を背負っていた演劇政策が現実において露呈させた矛盾のあらわれであるといえる。政策の「不徹底」によって、当初の理念に沿うような演劇を創造できなくなったこと、地方巡業の職業劇団が実際はそれほどの検閲もなく公演をおこなうことが可能であったこと、軍隊などでは演芸大会が流行していたこと、これらは、演劇政策のほころびでもあった。終戦直後の演芸大会はこうした状況を引き継いでいる。

ここで、軍隊における演芸大会の様相を、福田定良、大岡昇平、足立巻一らの証言からみてみよう。

福田定良は、ノモンハン事件後満州の軍隊に入り、アメリカとの戦争が不利になった頃徴用工員としてハルマヘラ島へ行く。そして、そうしたなかで軍隊の演芸会を経験する。その様子を福田は戦後に回想している。それによれば、軍隊では祝祭日に酒や菓子が出て、歌謡曲、民謡、流行歌、どじょうすくいなど盛りだくさんの内容の演芸会が行なわれた。演芸会はたいてい無礼講としておこなわれたが、あくまでも隊長は隊長、下士官は下士官であり、演芸を行なうのは兵隊のほうであった。「ことに、明日の生命もおぼつかない輸送船の中で行われた演芸会は、舞台に立つものは不必要に道化たり見物は意識的に馬鹿騒ぎをしたりして、みじめなものでした。／つまり、軍隊の演芸会というのは、こんなものだったと思います。隊長が今日は秩序を少しゆるめてやるぞといったようなけぶりをみせると、兵隊は目上の心証を害さない程度に平生の秩序を破って、羽根をのばしたような格好をしてみせるのです。その証拠には、無礼講だからと言って、あまり有頂天になると、ちゃんと目上の兵隊が目を光らせていて、あとでビンタをくれます。だから、陽気に騒ぐと言っても、やはり目上との関係は尊重して、目上に馬鹿にされるような形で騒ぐ他はないのです⁵⁸」。

また、大岡昇平は、戦争末期から戦後まで俘虜のあいだでおこなわれた演芸大会について『俘虜記』のなかで記している。大岡のいた収容所では、娯楽はまず、士気高揚のための相撲から始まり、美声のもち主が歌う歌を聴くこと、米兵のはからいで実現した映画鑑賞と変遷してゆく。「こうした集団的な演技と鑑賞の習慣は、終戦後呑気な俘虜に芝居をやることを

思いつかせた。一中隊と二中隊中間の広場に、板を並べた舞台が設けられ、三方をテントの古で囲い電線を引いた。興行は一夜、やはり各中隊が競演となった。役者は俘虜の中で多少とも自己を見せびらかす趣味を有するものが申し出た。作者は、うろ憶えの映画や劇の筋に従って、簡単な一幕か二幕の葛藤を案出した⁵⁹。出し物はたいてい股旅物であったという。また、他に愛好されていたものが浪花節であった。こうした演芸大会はほぼ毎月二回開催された。そのうちに新劇もおこなわれるようになり、大岡の他に俘虜となっていた移動劇団員などが脚本を書いたと言う。

おなじく軍隊へ行き、演芸会を経験した足立巻一は、別の事実に向けている。足立は日華事変後まもなく華北戦線へ行く。「戦闘のないとき、よく娯楽会というものがもよおされて、兵卒が歌ってさわぐのだが、そのときしきりにとびだしたのが虎造〔広沢虎造のこと。講談師の神田伯山から清水次郎長の演目を譲り受けた——引用者注〕であった。わたしは軍隊にはいって、はじめて、浪花節が農民や漁民に強く広く支持されている事実を、旧制中学卒業生が日本にはいかにすくないかということとともに思い知らされた⁶⁰」。このことは、先に挙げた福田定良の言と合わせて考えると、興味深い。福田の軍隊はハルマヘラ島に行ったが、島では、徴用されたインドネシア人らと懇意になり、彼らの歌「ブンガワン・ソロ」の美しい合唱を聴く機会に恵まれる。だが、「彼らの合唱がいよいよ面白くなりだした時であった。いきなり、わけのわからないわめき声が彼らの合唱を中絶させてしまった。だが、次の瞬間、私は、それが友人たちが負けじ劣らじと歌い出した『愛国行進曲』であったことに気がついて、急に腹立たしさを感じた。彼らの斉唱は、駅頭で出征軍人を景気よく送り出す時の無茶苦茶な歌いぶり以上のものではなかった。私は、びっくりして彼らをながめているインドネシア人たちを見ると、日本人としての私が急にはずかしくなった。なぜなら、私とても声を出せば、友人たちと大同小異の歌いかたしか出来なかったからである⁶¹」。福田が別の場所で述べているように、日本では主に、近代国家の産物である軍隊と学校を基盤として生まれた唱歌と軍歌が、ひとびとが高らかに歌えた歌であった⁶²。こうした状況で、講談が広い支持を受けていたのである。周知のように、講談には清水の次郎長といった、いわゆるやくざ芝居の源流がある。やくざ芝居は、「卑俗」な芸能として単純に斥けることは決してできない。それらは大衆の幅広い支持を受けていた。

やくざ芝居のみなもとの大きなものとしては、江戸以来の講談が挙げられる。たとえば「清水の次郎長」は、実在の次郎長よりも、講談師・三代目神田伯山が創出した物語による次郎長が流布していると言われる。講談師はその芸風として反権力の思想を持っていたが、明治

政府は講談師を教導職に任じることで権力へと取り込もうとした。これは、歌舞伎の関係者を教導職に任じ、体制へと取り込もうとした方法と同じである。こうした動向は、1912年(大正元年)に文会堂から発行された『講談落語選』に、内務次官床次竹次郎、田所美治、芳賀矢一、黒板勝美の序文が付されたことにもあらわれている。「大衆の娯楽が権力者の利用対象となると、大衆ははなれていくよりしかたがないのだ。結局、こうした利用は講談と大衆との遊離をひどくし、講談そのものの死を早めたのにすぎなかった⁶³」。

ともあれ、こうして軍隊における演芸大会でおこなわれていた演芸は、終戦とともに復員兵によって各地域へともたらされることとなったのである。

そして、それは単なる伝達ではなく、精神的な危機を伴ったものであった。演芸大会でやくざ芝居や股旅物を演じた復員軍人は、アイデンティティの危機を内に感じていた。演芸大会隆盛の背景に、既存の秩序の崩壊にともなうアイデンティティの危機状況があったのである⁶⁴。この喪失感が、表現への欲求として顕現したのであった。

第2項 民衆の精神状況

以下、演劇活動の軸を担った民衆の精神状況をさらに検討してみよう。

まず、若者のみならず一般の民衆のあいだでは、民主国家へと精神的な次元において速やかに移行していったことが挙げられる。ポツダム宣言受諾によって戦争が終わり、戦後の生活を踏み出すとき、誰もが「戦争にかかわる一切のもの、自分自身を戦争協力にかり立てた根源にある一切のものを、抹殺したいと願った。[...]日本人は『戦争のなかの自分』を抹殺するこの作業を、見事にやりとげた⁶⁵」。戦後、それまで盛んに叫ばれていた天皇賛美のスローガンは、「民主的」「文化的」なスローガンに取って代わられた⁶⁶。

こうした一般的傾向があるなかで、矛盾や困難に満ちていた社会に正面から向き合っていた人々も多くいた。教育者のなかには、西多摩で教師をしていた今井誉次郎のように、社会がもたらす苦悩に満ちた矛盾をより深く認識させることに積極的な意味を見出していた者もいた⁶⁷。他方で、そのような矛盾を解決するために社会科学の学習が熱心に推進されたのもこの時代の特徴であった⁶⁸。この社会科学的知識への信頼も、喪失感を埋め合わせる役目を多かれ少なかれ果たしたと考えられる。

ともあれ、ここで強調しておきたいのは、矛盾が社会体制の次元にとどまらず、精神状況にも現れていたことである。1945年8月の終戦は、多くの人に生活上の困難のみならず、

アイデンティティの面での混乱・崩壊をもたらした。

このとき、世代や立場の違いによって終戦の受け止め方が異なっていたことは注意しておくべきである。自分自身の価値観を身につけた成人や、あるいは社会科学的な論理構造に信頼を寄せていた多くの知識人、そして一部の文化人は、総動員体制の象徴体系から距離を置くことができたかもしれない。しかし、より年齢の若い者の多くや、戦時イデオロギーを信じていた人々にとって、終戦がもたらす虚脱感は激しいものであったと考えられよう。このような違いは、戦後の文化活動の主導においても少なからぬ重要性をもっている。八田元夫の言うように、「どんなに戦争にひきづり廻され、防空活動には一生懸命になつた者達でも、最初から、間違つた戦争であることを知つたり感じたりして居た者には、戦争が終つたとたん、よかつたところ思へ、戦争一本槍の教育をうけた青年のやうに、敗北感に徹することは不可能であらう⁶⁹」。終戦直後に広島で文化運動に携わっていた中井正一は、自身の青年たちとの関わりから、当時の彼らの精神状況を語っている⁷⁰。

[...] 私は終戦直後に文化運動に当つたのですけれども、その当時は、平和運動どころではない、肉体的にも精神的にも傷つき痛んでわけがわからなくなつている青年たちは、戦争のことを悪くいえばむしろ逆にこれに反対したいという気分で、そういう青年が満ち満ちていました。そこで、何もいわずに、ただ、よしよしわかつたといつて、この連中をひたすらに抱きしめてやるというのが、初めの一年間であつた。抱きしめてくれる者がいないから、へりくつをいつて反対に出る。ところが、傷つき痛んだ不幸な青年として温く抱きしめてくれる者があらわれると、頑固にかたまつた心がとけて来る。こうなつてから、いろいろの話を聞かせてやるのです。すると次の段階として、ものにはいろいろな考え方があるものだということに気がついて来ます。いろいろの人の話を聞いてみると、ものの見方や考え方にはいろいろな立場があることがわかつて来る。ということは、自分が同じ事柄についていろいろに考えてみることができ出すということです。つまり一つの筋道で一つの考え方があつても、他の筋道をとれば他の考え方がある。その一つ一つがそれぞれ筋道が立つておる。こうして、およそ物の考え方には五つも六つも考え方があるということに眼がひらけるのです。はじめて、それを悟つて天井が抜けたような気持になつたと青年たち自身がいつていました。

ここには、当時の虚脱した青年たちがみずからのアイデンティティを回復してゆく過程が

鮮やかに述べられていよう。そして文化運動の役割の一旦もその手助けにあったことがわかるのである。本章の後半や、また後の章でも見るように、演劇という表現活動に向かった青年たちの精神状況を知る上で、以上の事柄は極めて大きなヒントになるであろう。演芸から演劇に向かった者の多くはもともと文学青年のような存在であったか、そうでなければ雑誌や書物、またさまざまな団体の働きかけを通じて演劇活動を始めた。だが根本的には、演芸をおこなっていた者と演劇に向かった者の精神状況はそう違ったものではないのである。

第4節 農村における演劇活動 —表現の獲得—

戦争終結後、開放的な空気の下に、全国各地で素人演劇が隆盛した。終戦直後に各地域で設立された演劇の組織を具体的に挙げてゆけば、それこそ枚挙に暇がないほどである。たとえば各地の青年団が演劇を活動に取り入れていたほか、1946年までの段階で、九州地区に限ってみてもすでに、長崎市のかもめ座、福岡演劇研究会（のちにともだち座と改称）、八幡青春座、創作座、鹿児島市の劇団白蝶座、熊本の文芸座、佐賀市新劇研究会、宮崎県都城市の劇団自由座、九州地方鉱山局文化協会の劇団福鉱などがあり、また工場に作られた14劇団が集まって1947年5月には全九州工場演劇コンクールを開くまでに至っている。これらは雑誌等から存在が確証されるものにすぎず、量的には、資料に記述されなかったものも含めると、全国の素人劇団は膨大な数に上ると思われる。

飯塚友一郎は1946年に書かれた本の中で、当時活発におこなわれた素人演劇の発生基盤を次のように分類している⁷¹。

1. 従来の伝統的な歌舞伎や人形浄瑠璃の村芝居、地芝居の仲間
2. 伝統的な郷土芸能、神楽や、獅子舞や、盆踊りやの仲間から生れる素人演劇
3. 翼賛会式の素人演劇の流れをくむもの
4. 劇団としての組織のない青年たちの芸能大会
5. 近代劇に興味をもつ青年たちの新劇運動

当時、ほとんどの実践が、演劇をはじめたはいいが脚本もないし指導者もない、きちんとしたやり方がわからないという状態であり、それゆえに多くの指南書や農村劇の脚本が書かれもしたのであった。折口信夫は、当時の状況について1947年に次のように述べている。

「地方の青年が、戦争中からの関心が、戦後に引き続いて高まって来てゐるのは、演劇である。此は相当に価値のある為事であり、ある方面では効果もあがつてゐるが、思ひの外に不満の声も聞えて来る。指導者が無い、脚本が無い、意欲が無い……ないない尽しの抗議がある⁷²」。こうした「ないない尽し」のなかで、民衆は演劇活動をおこなっていたのであった。

では、実際に各地域において演劇活動がどのようにしておこなわれていたのであろうか。その点に関して、以下、いくつかの事例に即して見てみたい。

まず、長野県下伊那の例である。ここでは、当地に疎開していた知識人、そして地元の青年が中心となって活動がおこなわれていた⁷³。下伊那では、戦争中、出征家族や遺族の慰問、敬老などを目的としたやくざ芝居や軽演劇がおこなわれ、戦争が終った後も、青年たちはそうしたやくざ芝居や旅回りの一座の上演を模倣した演劇をおこなっていた。こうしたなか、GHQが1946年8月に日本の封建性をのぞくために演劇の検閲制を指令したことで、やくざ芝居をおこなっていた青年は活動を止める。折しも同じ年の8月末、当時同県の鼎村に疎開中であった岸田国土の所へ出入していた青年、高堂正男、平沢徳雄らの呼びかけで、石井稲子、態谷邦男、遠山福雄ら青年、大前元、池田憲介、越重夫ら壮年が加わり、「既成演劇の殻を脱して飾気のない舞台」をモットーに掲げ、飯田演劇研究会が結成される。飯田演劇研究会は1947年4月と10月に演劇を上演した。この飯田演劇研究会を中心に、やくざ芝居の風潮に批判が投げかけられ、「正しい青年演劇を打立てることに成功した⁷⁴」。

次に、岡山県の事例を挙げる。ここでは、疎開していた知識人と、マスコミ、行政が中心となって演劇活動をおこなっていた⁷⁵。岡山県では、1946年12月に「正しい新しい演劇講座」が開催されるが、主催となったのは岡山県社会教育協会、岡山県農業会、岡山県青年文化協会、山陽朝報社であり、岡山放送局が後援をした。講師は小山祐士、北村寿夫、田中千禾夫で、彼らは当地に疎開していた人物たちであった（田中は鳥取県に疎開していた）。この講座は受講料を取っており、値段は一人10円であった。1947年には、山陽朝報が推進して演劇コンクールが開催されている。コンクールや講演には劇作家で当地に疎開していた小山祐士、同様に疎開していた劇作家の北村寿夫が参加している。こうした動向は、やくざ芝居が広まっている風潮に対する批判的な意味があったとされる⁷⁶。

新聞社が中心的に関わってコンクールをおこなった例は、他にたとえば中部日本新聞社が後援し、同社の講堂でおこなわれた、名古屋工場芸能コンクールが挙げられる⁷⁷。

なお、高岡裕之は、「敗戦後間もなく全国各地で盛んになった自治体や新聞社主催ののど自

慢・踊り・芝居などのコンクールは、素人演芸会現象を前提にはじめて成り立つ企画であった⁷⁸と述べているが、かならずしも戦後特有のものではなく、同様の企画は戦中にもあったことは、第四章で述べた通りである。

下伊那、岡山ともに、「寒鴨」「水泥棒」「息子」「けやきの誓」といった、当時全国で広く演じられていた脚本が使用されている。

もうひとつ、東京都西多摩郡の二宮地域でおこなわれていた活動を挙げておきたい。この地域は、地元の青年によって活動が始められた。二宮の特色は、農村歌舞伎の座がふたつあったことで、この座と青年たちの演劇活動の双方がおこなわれていたことにある。

江戸期以降、二宮周辺は養蚕業で栄えた⁷⁹。そのような活況を象徴するのが、大正5年に株式によって設立された劇場・有楽館である。有楽館では一座を呼んで、四谷怪談、忠臣蔵、継母情話、清水次郎長、股旅物などを上演していたという。第二次大戦後に流行した素人演芸の演目は、このころすでに観劇されていることがわかる。また、二宮には農村歌舞伎をおこなう座がふたつあった。これは二宮歌舞伎と呼ばれ、近隣地域をまわって公演活動をおこなっていた⁸⁰。二宮歌舞伎は戦後の一時期まで続いていたが、自然に消滅したという。二宮歌舞伎と、新劇活動が並存していた時期もあった。二宮では毎年9月8日と9日に秋祭りがおこなわれる。戦後は、その折、8日は青年団の演芸部による演芸大会、9日は農村歌舞伎の舞台があった。農村歌舞伎は座が受け持ち、演芸部の舞台とは出演者が異なっていた。二宮歌舞伎をおこなっていた人で同時に新劇にもかかわっていた人は7~8人いた⁸¹。

二宮の東秋留青年団では、戦後河野専一が中心となって演劇活動をはじめた。終戦後、二宮では早くから自主的な文化講座が開かれていたが⁸²、河野氏はそこで「これからの演劇についての研究」という講座を行い(1948年)、また、青年団員の演劇指導をおこなった⁸³。とくに青年団の中で新劇が好きな人が15人から20人くらい集まっていた。地域によっては疎開していた俳優や学校の教師が指導をしていたというが⁸⁴、二宮の場合、指導にあたったのは地域の人間であった。演出方法は誰にも教わってはおらず、主に新宿第一劇場、帝国劇場、常盤座などの劇場にいき、何度か公演をみて理解したという。当時見た演目は、『武器と自由』『どん底』などであった⁸⁵。練習は、青年団の中で新劇が好きな人が15~20人くらい集まり、毎晩仕事が終わった後、公演までひと月ぐらいの間おこなった。練習場所は蚕室などであったという。だが、数年間活動を行ったが、レッドパージのとき、新劇活動をしている人々が拘留されるという事件が近隣で起こり始めたので、新劇活動を終わりにした。

また、第1章で取り上げた青森県黒石地域の演劇活動も、戦後活動を再開している⁸⁶。黒

石では戦中の一時期、慰問活動が主となっていたが、戦後に演劇の活動を再開し、青森県内につくられた劇団とともに、コンクールなどをおこない、以後も持続的に活動を続けた。

以上のように、各地域でおこなわれた演劇活動は、多くは疎開した職業演劇の人々による指導を受け、ある場合には新聞社などの主催するコンクールを通して盛り上がりを見せつつ活動をおこなっていた。地域によっては、戦前からの活動が引きつづきおこなわれた場所や、地域の農村歌舞伎の座元と関わって活動をおこなっていたところもあった。こうした地域での活動状況は、全国各地に見られるものであったと考えられる。その活動は、民衆が新たな表現を求める熱烈な動きとなって全国各地を席卷したのである。

最後に、そうした、演劇を通して民衆が表現を獲得していった様子が先鋭的に示されている例を挙げておきたい。それが、陣ノ内鎮が報告する、埼玉県の事例である。陣ノ内は、終戦後やくざ芝居が全盛となった埼玉県のとある村に住む青年から相談を受け、村まで座談会にいった経緯を報告している⁸⁷。当時、この村では、芝居の稽古と称して、夜中まで男女青年が集まって酒を飲んで騒ぎ、花代の寄附ねだりを続けていた。このようなグループは何組もできたという。そこで集められた花代の大部分は、やくざの活動資金となっていた⁸⁸。陣ノ内はこうした村の状況を改善するため、住人である青年から相談を受けたのであった。「これらの話は終始農村の封建性をどうしたらいいかといふ問題として語られた⁸⁹」。座談会の結果、戦争中の圧力の反動から起こっているやくざ芝居をやめさせることよりもむしろ別の芝居を与えたほうがよいということとなり、東京の工場から自立劇団（日本製靴）を呼び、演劇の改革がおこなわれることとなる。はじめ村で演劇がおこなわれた経緯は次のようであった。すなわち、帰還兵士である二人の青年が村に帰ると、「旧勢力」が未だに実権を握っており、供米等のあらゆる問題にかかわっていた。村ではこうした実態を誰もが知っていながら、村では誰一人としてもものを言う者はいなかった。「村では、言葉といふものが、日常の用事を足す丈のもので、会議の意見発表の手段や、討議や批判の手段では決してないのだ。この手段としての言葉の使ひ方を仕入れてある二三の弁舌屋が村を切りまはし、勝手に『言葉』でもうけてゐる。これが農村の封建性といふものだ。[...]それで二人の帰還青年は先づものを言ふ練習から始めた⁹⁰」。こうして、青年たちの中で読書会や意見の交換会がはじまり、演劇がとりあげられるところにまで至った。

おそらく、戦後の民衆演劇が民主主義的な性格をもつと言えるのなら、それは、根底的には、言語を民衆が獲得するという、その契機を除いては、あり得ないとすら言える。いったい、封建制の打破が叫ばれるとき、それはどのような内実を伴うのであろうか。民主主義に

において、それが政治体制一般の問題ではなく、教育と文化の問題であるとするなら、まずは民衆の一人一人が自らの存在を示すという次元から捉えねばならないであろう。そのためには、各々が、言論を通じた表現する力を根本にもつ必要がある。そしてそれは知的な問題であると同時に、すぐれて社会的な問題なのである。換言すれば、論理を組み立てるとともに、それを公の場に提示する能力が必要なのであるが、その提示にあたっては、つねに、公の場に働く或る力学を意識せざるを得ない。そして、その力学の不正な働きを認め、それを打破しようとするとき、言葉とその表現は、社会的な意味をもつのである。

したがって、陣ノ内が訪れた村の例にある青年たちがおこなったのは、きわめて民主主義的な訓練であったとすることができる。そしてそれを、村落という限られた人間関係において達成することは、容易ではなかったはずである。創造性は、民衆がみずからの手で表現を勝ち取っていった点にこそ求められるべきである。そしてその根本には、言葉を社会的に獲得してゆく過程があった。

表現者は、内的な欲求に基づいて表現を獲得してゆく。つまり、その表現は、表現する主体がみずからの内部を表していると感じる限りでは主観的であるが、それが外在化されて、観客に共有される限りでは客観的な意味を持っていると言える⁹¹。この間のバランスを維持するには、表現が説得力と面白さを持ち、観客の関心を惹き付けるものである必要がある。このとき、演劇表現を媒介とした意味の共有が為されるのである。そしてここにこそ、戦後の素人演劇がふみ出した大きな一歩があったのである。

小括

本章では終戦直後の素人演劇の状況を検討した。この時期、民衆が表現への内的な意欲を強く感じており、それは演芸大会の方へと方向付けられる場合はあったものの、多くの者がそこから素人演劇の活動へと向かっていった。もとよりその動因は複合的であるが、彼らの活動は多くの演劇実践として結実したのであった。この活動の主体的な側面は、戦時下の素人演劇運動があらかじめ設定された枠組みを先行させて進んでいったのとは対照的である。

次章では労働者の自立演劇を見るが、そこでは、日本共産党の文化政策との関連で、組織作りや規範的な側面が先行してゆくことにもなる。だが、労働者の実践はきわめて先鋭的な表現への志向を持っていたのである。

第6章

終戦直後における労働者の素人演劇

— 自立演劇の展開過程 —

第1節 自立演劇をめぐる教育的な問題状況

1940年代、各文化の領域において知識人・文化人と民衆との接近が積極的に図られたと、赤澤史朗は述べている。そこで関心が向けられていたのは民衆の生活文化であり、その関心は戦中戦後でまったく別の形ではあるが、持続的に保たれていた¹。この両者の接近がもつとも顕著かつ徹底的におこなわれ、同時にきわめて興味深い諸帰結をもたらしたのが、労働者の素人演劇すなわち、自立演劇の運動であったと言える。終戦直後から、労働者は各自の職場で積極的に演劇活動をおこない、職業演劇の人々はそれを支援し、指導し、批評した。そして、両者ともに、労働者の生活文化を舞台上で形象化しようとしたのである。終戦直後の自立演劇の歴史は、この形象化のための苦闘の歴史と言っても過言ではない。

前章でも述べたように、この時期、各地域で演芸大会がさかんにおこなわれていたが、それは労働の現場でも例外ではない。だが同時に、演芸大会が支配的な状況からの脱却の試みもなされようとしていた。そうしたなかで、労働者たちによる演劇には、多くの先鋭的な試みが含まれていた。

これまでの研究で、戦中戦後の素人演劇の表現が質的にどのように変容したのかという点に十分な検討を加えたものはまだないが²、この点について、本研究では以下のように説明したい。すなわち、戦時下の素人演劇運動の場合、そこでは確かに生活を表現することが推進されていたが、それはあくまで新体制へと民衆が帰属することを容易ならしめるためのものであり、そうした傾向に沿わないもの——当時の言葉で言えば「健全」でないもの——は否定された。そこでは規制された表現を通して諸個人の主観的な側面を新体制へと差し向けることが目指されたのである。だが戦後の場合、ある演劇活動の実践者が述べたように、「人は常に誰でも表現しないではおれない何ものかを持っている³」という観点が強くあらわれてくる。そこでは、主観的な次元にある「何ものか」が、既存の脚本を自分たちの表現に相應しいものとは見なさず、新たな表現のあり方への模索へと向かわせたのである。その具体的な点については次章で扱うことになるのだが、戦後の実践にはきわめて先鋭的なものが多

く見られる。それら先鋭的な試みが可能であったことは、労働者が、意識改革をするべく迫られるような厳しい状況——経営側からの攻勢——に置かれていたことを示している。それに対応すべく、労働者の側からも活発な組合活動が展開され、また、彼らをまとめ上げ、闘争の基盤整備をしようとする試みも積極的に為された。

同時に、先に述べたように、労働者の実践には、新劇界の人々による積極的な支援との関わりが重要な意味をもっている。後に労働者作家として名をはせる人々でさえも、当初は演劇に対してまったくの未経験者であった。彼らの多くは新劇の方法論や劇作を学びつつ、自分たちの活動に生かしているのである。このとき、新劇の人々はいわば指導者に相当する。実際、彼らはみずからを指導者と考えていたし、現実にも、講習会を催したり、あるいは数多くの入門書を出版したりして、演劇の指導にあたっている。ここで問題となるのが、彼らの指導のあり方である。というのも、新劇の人々はその多くが日本共産党と密接な連携の下に動いており、演劇活動をおこなっていた労働者は組合活動を通して左翼的な傾向との関連を持っていた。つまり、日本共産党および新劇界がひとつの権威として存在していたのであり、その文化政策や演劇活動の方法論を通して、労働者の演劇活動にも大きな影響を与えたのである。このとき、表現を求める諸個人の思いは、そうしたより大なる客観的な政治的情勢に飲み込まれる可能性を多分に秘めていたと考えられる。

八田元夫は当時の素人演劇の隆盛を見つつ、次のように述べている。「この下からもり上つて来ているものを、自主的な自覚の上に立つて、具体的に真に人民の文化的欲求として正しく伸ばしてゆく指導力が必要となつて来るのです⁴」。豊富な演劇経験を持ち、演劇の理論的なことにも詳しい新劇の人々が指導にあたった場合、それを礎として、演劇の未経験者であり、しかも演劇を志す労働者が、彼らの指導を受けていったことは当然である。そしてまともな演劇を上演するために、それは必要なことではあったのである。ただし、労働者は必ずしも新劇の指導に全面的に順応したのではなく、みずからの経験に即して、自分たちなりの表現を殺がないように努力したのであった。——ここに見られるのは、まさに教育的な問題状況である。

さて、本章と次章で労働者の自立演劇を取り上げるのであるが、本章では終戦直後の自立演劇の誕生から潰滅までを歴史的に概観し、合わせて、新劇界の動向、日本共産党の動向を検討したい。新劇界と共産党には、その組織作りのあり方として、活動の実質面が成熟しないまま、中央組織やその規約、また演劇の指導が先行してゆくところに、戦時下の素人演劇運動とも似た性急さを感じさせもする。なお、共産党は、新劇界とつながりがあっただけで

はなく、みずから文化工作隊や「細胞⁵」を通して各地域で民衆の政治的な組織化を図ろうともしていた。

なお、本研究は演劇が民衆にとってどのような教育的意味をもっているかを検討することが主題であるので、新劇界の人々の思惑の違いや、政党の内部関係には、あまり深入りせず、必要な限りで述べるに留めたい。

第2節 自立演劇の成長と転換

第1項 終戦直後の新劇界と日本共産党

新劇の各劇団がそれぞれ活動を再開してゆくなか、1945年10月、毎日新聞の提唱で、新劇懇談会が開かれた。この懇談会は、俳優座の同人が雑談をするなか、「このさき何をはじめにせよ、昔からの新劇の連中が一度集まって、ざっくばらんに現在の考えや希望を話しあってみなければ、お互いはっきりした方針は立たないだろう⁶」ということになり、遠藤慎吾らのはたらきかけでもたれた会合であった⁷。懇談会は、毎週1回ほど毎日新聞本社3階の会議室、あるいは日本文化中央聯盟の事務所でおこなわれた⁸。新劇懇談会の出席者は、滝沢修、千田是也、北村喜八、薄田研二、八田元夫、利倉幸一、遠藤慎吾らであった。

新劇の活動をするにあたって、関係者はGHQの許可を取っているが、その際、GHQの方から、戦後釈放された土方與志が中心となることがもちかけられた。これにより土方はCIEの招請で上京することになる。その時の土方の談が毎日新聞に掲載されている。「今後の新劇運動についてはマッカーサー司令部の意向を熟慮したいと思ひますが、これまでの左翼演劇のやうな分派的、小児病的割拠を捨ててあくまで全新劇が一つになつて政治運動から離れた新日本の自由主義と民主主義のためによりよき日本演劇を建設したいと思ひます⁹」。この時期、GHQは左翼にも好意的に振舞っていた。

詳しい経緯は省略するが¹⁰、こうした動向が新劇人クラブの設立にまで至り、1946年4月26日には新劇人クラブが発展的に解消して新演劇人協会が結成された。新演劇人協会は、土方與志、北村喜八、千田是也、薄田研二、八田元夫、村山知義らを幹事とし、「民主主義日本にふさわしい演劇の創造と普及とを目的とする進歩的全演劇人の集団として¹¹」設立された。新劇人協会が「当面主力を傾注してゐる」のは「自立演劇の健全な育成」であるとされており、「関係諸方面と協議懇談の機会を設け各種自立劇団の要求に應へて適当な指導者を派

遣する以外、自立劇団上演用脚本解説付目録の作成、自立演劇相談所の開設、自立劇団指導者の養成等、各種の計画を立てゝゐる」とされた¹²。1946年10月の時点で375名の会員が存在し、演出部会、演技部会、演劇経営部会などによって構成され、一方では日本映画演劇労働組合と連絡を保ちつつ、他方では日本民主主義文化連盟に加盟し、同連盟に加盟した文化諸団体と連携しつつ、活動を展開していた¹³。

新演劇人協会は日本共産党の文化政策と関わりがあったとされる。ここでまず、その日本共産党が戦後再建されてゆくプロセスから見ておきたい。

1945年10月、政治犯の釈放がなされ、徳田球一や志賀義雄、宮本顕治ら共産党の幹部が釈放される。以後、日本共産党の公党としての活動が開始されることになる。日本共産党は12月の第四回党大会で正式に再建され、同月12日の拡大中央委員会で民主主義諸団体の全国組織に対する党見解が発表され、19日の「アカハタ」誌上で「文化サークル方針」が公表される。以後、1946年2月24日から始まった第五回党大会では「日本共産党の文化政策」が決定され、27日には党と密接な関わりを持つ日本民主主義文化連盟、いわゆる文連が結成されるなど、日本共産党は文化活動に積極的に力を入れていた。なお、新演劇人協会が結成されたのはこの年の4月であったことは先に見た。47年の第六回党大会では「文化活動の基本的方向と当面の任務」を決議している。

第四回党大会の時点で党員は1100人前後であったが、以後労働争議や小作争議を通じて入党者を増大させてゆき、第五回党大会の時にはその三倍にまで増えた。そして、機関紙「アカハタ」の読者も増えてゆく。

ここで、日本共産党の文化運動の指導者がどのような考えをもっていたかを、やや立ち入って考察しておきたい。検討しなければならないのは、文化運動の指導理論となった蔵原惟人の理論である。蔵原惟人は「民主主義文化戦線の展開」（1946年3月）などで、まず戦後のさまざまな文化活動と戦前のプロレタリア文化運動のつながりから説き起こしている。蔵原によれば、終戦によって、暴力革命を経ずして民主主義社会への革命が可能となる条件が出来たが、それには、軍、官、財閥などの反民主主義的勢力に対抗すべく、勤労者階級すなわち労働者、農民、働く市民を基礎とする民主戦線を結成し、政権を獲得しなければならない。かつて資本家階級は民主主義文化の担い手であったが、現在ではそうではなくなったので、その担い手は労働者階級とならねばならない。ここで、プロレタリア文化運動と民主主義文化運動が結びつく。だが共産主義が圧迫されプロレタリア文化運動がおこなわれていたかつてと違い、戦後においてはより広い民主戦線の可能性が開けている。したがって、民主

主義文化運動はプロレタリア文化運動の発展段階であり、かつてのように排他的なプロレタリア文化ではなく、労働者を中心として広汎な勤労者——つまり農民と市民を含めた——の文化である民主主義文化の建設を目指さねばならない。こうした展望に可能性を与えるのが、戦後数多く生まれている文化団体である。これら文化人の組織と、民衆自身の文化運動などを合わせて、民主戦線を作り得る。以上が、蔵原の主張である。こうして、戦前のプロレタリア文化運動と戦後の民主主義文化運動とが理論的に関係づけられたのであった。

ここで、蔵原は「正しい指導」について述べている。民衆の自発的な文化組織は「必ずしも一定の文化的、思想的方向を有するものではない」が、それらは「民主主義的な文化団体、労働組合、青年団体、政党等の正しい指導の下に」、民主主義的な文化組織として発展し得るとされる¹⁴。そして実際に日本共産党は相当の権威を持ち、演劇界にも影響力を振るったのである。

この共産党の動きと新劇の動きとの密接な関係について、山田肇は、新劇人クラブの設立には「党の再組織という気運」があらわれていると言う。「共産党の文化政策の一環として、かつてのプロレタリア文化運動を新しい形で復活させよう。その発想の仕方というのは、一口にいえば人民戦線的というか、あの自分の言葉でいえば人民民主主義ですか、いわゆる大衆団体をいろいろな文化分野で組織することが、方針としてあったと思うんです¹⁵」。この証言は、蔵原の理論とも符合する。日本民主主義文化連盟が設立され、それと前後して民主主義科学者協会ができるが、演劇の分野でもそれと対応するような組織をつくる必要性が感じられたのである。こうした文脈のなかで、いわゆる文化人たちは、地方への講演活動もおこなった。たとえば、1947年8月に、文連青森地方協議会主催で、「働く者の文化教室」が開催されているが、このときの講師は、新劇が染谷格、映画が亀井文夫、音楽が渋谷修で、鯉ヶ沢、黒石、弘前、青森、七戸、三本木、八戸の七か所をまわっている¹⁶。なお、日本民主主義文化連盟いわゆる「文連」は、戦前にあった全日本無産者芸術団体協議会（「ナップ」）および日本プロレタリア文化連盟（「コップ」）を受け継ぎ発展させたものである。「文連」の建設によって、「コップ」解散以来13年ぶりに、「日本の文化運動は、その統一的な組織を再建することができた¹⁷」。その後、児童文学者協議会、日本美術会、新演劇人協会等が結成され、「文連」に加盟した。地方にも数多くの文化団体や文化サークルがつくられ、党および党員は、これらの団体やサークルの結成に関わっていった。村山知義は、敗戦後に起こった自立演劇運動は、1926年に始まったプロレタリア演劇以降の伝統の上に立っていると、明瞭に述べている¹⁸。

さらにもうひとつ、日本共産党と演劇界とのつながりを示す事柄を挙げておきたい。新演劇人協会は自立演劇の支援をおこなうことを方針として定め、以後、積極的な活動を展開してゆくことになるわけだが、1946年9月に協会が世話役となって自立劇団の代表者会議が開かれる以前、1946年5月から8月にかけて、日本共産党の宣伝芸術学校が開催されている。この学校は、音楽、演劇、絵画、人形劇の各科を3か月間の短期養成プログラムで実施するもので、校長には土方與志が就任した。演劇科では、戯曲論を村山知義、演出論を土方與志が担当し、他に八田元夫、山川幸世、千田是也らが講義を受けもっている。この宣伝芸術学校は「職場の演劇文化サークルの組織者、指導者を養成することを目的とする¹⁹」ものであり、土方によれば「あたゝかい同志的友情と、自然に規律の中で、われわれの正しい藝術創造の道の基礎がきづき上げられた²⁰」という。宣伝芸術学校では、後に自立演劇の作家としてすぐれた活動を展開することになる堀田清美が学んでいた（堀田については次章で詳細に取り上げる）。

政党とのこうしたつながりは、演劇活動がつねに政治闘争に巻き込まれる危険性——もつとも多くの人々は積極的に闘争に関わるべきと考えていたのだが——を内包していた。

当初、日本共産党は占領軍を「解放軍」として認識しており、ポツダム宣言の実行を執り行う占領軍のもとで、平和裏に、議会を通じての革命をおこなう可能性を考えていた（野坂参蔵の理論）。だが、1947年1月31日にGHQによる2.1スト禁止の決定、さらに、50年には野坂の考え方がコミンフォルムに批判されるに及んで、党は激しい混乱に陥ってゆく。そして、折からのレッドパージである。1949年4月、特別審査局が団体等規制法令を公布、1950年6月6日、マッカーサーによる日本共産党幹部の追放が宣告され、以後日本共産党は非合法活動を行うようになる。同年10月の第五回全国協議会では、武装準備と行動開始の方針が示される。これが、いわゆる共産党の50年問題である。ここにきてみずから解放軍と規定していたものが、闘争相手となったのである。つまり、日本共産党自身も述べているように、占領軍に対する、そして党の方針に関する当初の認識には、少なくとも日本共産党にとって致命的な誤算があったのである。ともあれ、1950年以後、労働組合運動との緊密な連携の下に進んでいた自立演劇は、潰滅に追い込まれてゆくことになる。

ここで、当時の新劇関係者たちが、演劇論に関して、どのような思想的バックグラウンドをもっていたかを簡単に述べておきたい。この点は、彼らが思想的にマルクス主義の影響下に置かれていたことを示すためにも重要である。

既述したように、新劇の基本的な発想はリアリズムであるが、とくに左翼的な人々の場合、社会主義リアリズムと呼ばれる考え方に依拠している場合が多い。この社会主義リアリズムとは、1932年にソビエト連邦共産党中央委員会によって提唱され、34年の第一回全ソビエト作家同盟大会などで公式に採用された、文学、芸術、批評の基本的な方法である。同盟の規約では社会主義リアリズムは「現実を革命的発展において、真実に、歴史的具體性をもって描くこと」、「芸術的描写は労働者を社会主義の精神において思想的に改造し教育する課題と結びつかなければならない」と規定されている²¹。当時ソビエトでは社会主義リアリズムは批判的リアリズムと対比して使用された。批判的リアリズムとは、ブルジョア社会の矛盾や抑圧などを告発し、それと戦う個人を描いたかつてのリアリズムで、その意義はあったのだが、現実への批判を未来への展望と結びつけることができなかつた点に限界がある、とされた。一方、社会主義リアリズムは、かつては空想にすぎなかつた社会主義社会がすでに現実のものとなっている社会におけるリアリズムであり、未来への無限の見通しをもち、労働を通して新しい社会を築きつつある社会主義的な個性の典型を描かなければならないとされた。

とくに、スローガンのように主張されたのが、“典型的な状況における典型的な人間像の形象化”をしなければならない、とするものであった。この言葉は捉え方によってかなり曖昧に響く言葉であるが、実際には、生産現場（典型的な状況）での労働者の闘争（典型的な人間像）を描くことが、共有されていたイメージであった。新劇界の人々は、労働者に演劇の指導をするときにも、こうした考えに基づいていたのである²²。

第2項 自立劇団協議会の結成

ここで、この時期労働者の自立演劇を支えてゆく実質的な母体となった、東京自立劇団協議会の結成までの経緯を追っておきたい。

1946年9月13日、毎日新聞社の会議室で、先に挙げた新演劇人協会が世話役となり、東京近辺の素人劇団のうち66劇団を招待して、第一回の代表者会議が開かれた。招待された劇団のうち、当日35劇団が参加した。参加劇団は以下の通りである（順不同）。

東京通信局従組劇研究会、東京簡易保険支局従組文化部、国鉄東京地方労組新橋支部、
関東配電労組芸術班、全通信東京貯金局支部真珠座、東京海上保険創作座、日立製作所、

陸王内燃機関東機器労組東京支部陸王分会芸能班、三越品川裁縫工場、東鉄第二電修所、東急労組目黒支部文化部民衆劇団、全日本機器三菱東器分会三菱第一劇団、安立電機吉田支部従組演劇研究同志会、東京都経済局演芸班、毎日新聞演劇研究会、東京都職員劇団、関東配電労組京橋支部演劇研究会、石川島重工労組文化部、第一生命内勤職員組合文化部、板谷生命都内従組演劇研究会、全国農業会文化部演劇班、帝都高速度交通労組明朗座、全国農業会従組関東支部、藤倉電線従組劇研究会、新青年文化連盟、全通従組落合長崎郵便局支部初笛劇研究会、凸版印刷従組演劇クラブ、志村青年劇研究会、日本製靴労組同志座、日立亀有労組演劇研究部、玉川青年会、奥多摩文化会演劇部、小西六日野労組厚生部、日本針布東京工場、昭和町青年団演劇部。

加えて新演劇人協会から 15 名が参加している。

参加しただけでも、当時すでにこれだけの劇団が東京近郊に存在し、活動をおこなっていたのである。そしてそれら分散していた劇団同士が、ここで顔を合わせることになったのである。これは画期的な出来事であった。

会議はまず、土方與志による、「自立演劇の発展と、専門演劇と自立演劇との交流をはかるために自立劇団の自主的な組織体の結成を要望する²³」旨の挨拶があり、土方が議長に八田元夫を推薦し全員がこれに賛成した。そして各劇団が提出した報告書が朗読され、それぞれの劇団の構成と活動状況が紹介された。

なお、このとき紹介された各劇団の活動状況が『テアトロ』誌上でまとめられた形で報告されているので、見ておくことにしたい²⁴。まず、報告は、35 劇団のうち、地域的な規模のものや青年団によるものは異なる性格を持っているために別にして、残りの 30 劇団を対象としている。そのなかで、会議のときまでに公演をしたことのある劇団は 21 であり、準備中が 5、結成中が 4 であった。さらに公演をしたことのある 21 劇団のうち、公演回数 1 回が 7、2 回が 6、3 回が 6、4 回が 1、4 回以上が 1 であった。これら 30 劇団はすべて、1946 年 2 月以降に活動を開始しており、「敗戦後から四六年一月までの六ヶ月間は自立演劇の空白から着手への時期であつた²⁵」とされる。次に上演された内容であるが、職場で書かれた作品によるものが 16 あり、専門作家の作品が 19、他は翻訳などであった。専門作家で挙げられているのが、八木隆一郎、菊池寛、小山内薫、山本有三、菊田一夫、三好十郎、伊藤貞助、村山知義、久保田万太郎、阿木翁助、武者小路実篤、金子洋文、水木京太、岡本綺堂、中野實、北村喜八、額田六福、村上元三、九里原一登、行友李風であり、菊池寛の「父帰る」

がもっとも多く上演された作品であった。このように、終戦からわずかな期間のうちにこうした創作劇を多数含む活動が起こってきたことは、「労働者階級の政治、経済、文化に対する天皇制支配の徹底した野蛮な強圧の時代の直後といふことを抜きにしても驚異に値する²⁶」ことであつた。

また、会議の席上、専門家への希望意見と質疑が述べられている。それらの概要は以下の通りであつた²⁷。

- (1) 自立演劇のあり方
- (2) 新演劇人協会と自立劇団の関係
- (3) 自立劇団相互の連絡と協力
- (4) 指導者派遣の方法
- (5) 上演脚本の製作、選択、検閲、上演権の問題
- (6) 舞台装置および用品の製作購入の方途

最初の2点について、村山知義は次のように応答している。まず(1)の「自立演劇のあり方」について、村山は、自立演劇とは「勤労者の素人芝居(アマチュア演劇)」のことであり、「労働(又は農民)組合の線に沿つて自主的に勤労者の創意性によつて作られる」ものであり、芝居を愛好する者なら誰でもが自由に参加でき、特定の世界観や芸術傾向によつて束縛されてはならない、だが、「非民主々義」あるいは「単なるお道楽や興行物」であつてはならず、「組合の文化教育の一つとして行はれることが、そのように生長することが望ましい」とした²⁸。(2)については、新演劇人協会は専門演劇人だけの個人単位の団体であり、職場の演劇人や劇団は別個の組織に入ることになる。だが、協会は技術的な面で積極的に協力することになる、と述べている²⁹。こうしてこの日は閉会し、1週間後の9月21日に第一回準備会が、27日に第二回準備会議開かれ、規約草案の審議を行つた。そして、新演劇人協会案をもとに全国農業会案が合わせて参考としてまとめられ、草案が完成した。以下がその前文である³⁰。

東京自立劇団協議会規約(草案)

第一条 この会を東京自立劇団協議会といふ。

第二条 この会は自立劇団の活動の統一、協力、親睦をはかるために自立劇団自身によつて

自主的に組織された恒常的な連絡機関である。

第三条 この会は勤労者の自主的な演劇を創造発展させることを目的とし、日本の民主主義の建設のために役立とうとするものである。

第四条 この会は東京地方の会社、工場等の経営内につくられた自立劇団を会員の単位とする。

(但し町村等の居住地域に作られた自立劇団も会員とする)

第五条 この会は労働組合運動の線に沿って活動し、その活動のために必要な施設費用等については労働組合又は所属団体を通じて解決をはかる。(但し経営外の自立劇団についてはこの会の趣旨に従って協議する)

第六条 この会は専門演劇の協力援助によつて自立演劇の文化的技術的向上をはかる。

第七条 この会は次の様な活動をする。

- (1) 自立劇団相互の見学、協力と共同批判会等の開催。
- (2) 各種研究会、講習会、講演会、座談会等の開催。
- (3) 自立劇団の共同発表とコンクールの開催。
- (4) 専門劇団の公演その他諸芸術の鑑賞会、批判会等の開催。
- (5) 脚本の創作と推選。
- (6) 舞台用品の借入と購入、製作。
- (7) 研究図書を購入と斡旋。
- (8) 自立劇団への講師の斡旋。
- (9) 関係諸団体との連絡、協力。
- (10) ニュースその他刊行物の発行。
- (11) その他この会の目的を達成するに必要な事項。

第八条 この会の入会と脱退は自由である。入会希望の自立劇団は定められた申込をして入会金と会費を納める。

第九条 この会は全体会議を持ち、全体会議は年二回開かれ必要に応じて臨時に開く。

第十条 この会は全体会議に於て幹事若干名を互選し、幹事会は会務を処理する。幹事の任期は一ヶ年である。

第十一条 この会は専門演劇人その他より顧問若干名を委嘱することが出来る。

第十二条 この会は事務処理のため幹事会の下に事務機関を置くことが出来る。

第十三条 この会の経費は入会金、会費、補助金、寄付金等で充てる。会計報告は全体会議

に提出して承認を得る。入会金と会費の金額は別に定める。

以上が東京自立劇団協議会規約である。村山は東京自立劇団協議会のような会が地域ごとにできれば、それらが相互に連絡し合い、ゆくゆくは全国的な協議会を作らねばと述べていた。後にこの主張は現実のものとなる(後述)。なお、ここで村山は次のように付け加えることを忘れない、すなわち、「但し、これらの協議会はいずれも単に連絡、協議のための機関であつて、決して指揮命令するやうな性質のものであつてはなりません³¹」と。ここには組織を民主主義的なものにするための村山なりの配慮が伺われる。

そして、1946年11月23日に至って、新演劇人協会の斡旋により、東京自立劇団協議会の結成大会が渋谷公会堂でおこなわれる。創立趣旨は、以下の通りである³²。

自立劇団はわれわれ勤労者自ら勤労の余暇に、創り演じて同じ勤労の友を慰め励まし、ともに力を合わせ勤労者の文化生活を健やかに豊かにする喜びをもつものであります。専門演劇との交流に恵まれるわれわれ東京地方の自立演劇は全国に率先して、ここに自立劇団協議会を結成し、連絡を密に親睦をはかり、相互研究を積み技術を高め創造力を養って自立演劇の正しい進展を期するものであります。

結成大会は日立亀有演劇研究会の堀田清美の司会で進行し、参加劇団は43、代表者劇団員250人で、来賓と一般傍聴者を合わせるとおよそ500人が参加した³³。そして東京自立劇団協議会は、「出発の言葉」として、「(1) 勤労者の芝居という自覚をもつ、(2) われわれ自身の芸術をつくりあげるため急速に専門演劇の技術を摂取する、(3) 活動の重点を自分の職場や地域におく」、の3点を確認した³⁴。

これら一連の動向は画期的なことではあったのだが、協議会の結成大会までの段階ですでに、各所で自立演劇の“あるべき姿”を要請するかのような言葉が見られる。たとえば、組合との連携、組織のあり方、労働者としての自覚を持つこと、活動の拠点についてなどである。

また、規範的とまでは言えないが、大会後におこなわれた記念公演に対する八田元夫の感想において、自立演劇の性格を規定する重要な意味付けが見られるので引用しておきたい。東京自立劇団協議会の結成大会後、記念公演として、大日本印刷の「落日」(鈴木政男作)、新協劇団の「この世あの世」、石川島重工の楽団による演奏があったが³⁵、この「落日」に

ついで八田は、「本来、人民の基礎においてのみその正しい発展の可能性をもつ演劇が、はじめて、そのほんぜんの基盤をあたえられた³⁶⁾」と称讃した上で次のように述べる³⁷⁾。

[...] 現在、職場の中につくられる自立劇団は、自分たちの仕事を、あくまで職場から浮き上らせることなく同じ職場の中における経済闘争・政治闘争と結びつけて、一つの文化闘争として進めてゆかなければならない。他の文化部門、文学——作家のごときは、あるいは、急速に専門家をうみいだすかもしれない。しかし、そんな労働者作家でも、可能な限り職場からはなしてはいけないのだ。演劇のような集団芸術は、職場から浮き上った街頭的な存在となることは、決してのぞましいことではないのだ。

確かに八田の言うように、演劇はそれが上演される場を取り巻く共同体との関係を見無視しては成立しない。演劇はその場にいる観客が反応しなければならぬがゆえに、その観客の興味や関心、経験に訴えることで、その目を舞台に惹きつけておかなければならないからである。ただし、その関係の取り方によって、相当方向性が違ってくることも事実である。八田の言う「人民の基礎」とは、文化闘争の形で職場に演劇が結びついていなければならないとするものであった。八田は、労働者が専門家になることで彼が属している職場から離れ、その結果活動あるいは闘争が消滅することを危惧している。

後に見るように、こうした考えは、思わぬ問題とも関連することとなる。それは、演劇に興味を持ち参加をしたいと思いつつも職場で劇団を組むことのできない労働者が、組合などの援助なしに劇団それ自体で経営を成り立たせなければならない演劇組織へ参加するあり方を、否定することにつながったことである。当時で言えば、たとえばやや後に設立される横浜の葡萄座や太陽座がそうした演劇組織、いわゆる「地方劇団」であったのだが、そこには多くの未組織の労働者が参加していた。神谷量平は「地方劇団」が自立劇団から、「職場の演技者が街頭へ出て行く機会を提供し純真な演劇精神を毒する」として「白眼視」を受けていると述べている³⁸⁾。この問題は後の節で詳しく検討することにして、ここでは自立劇団が職場との結びつきを持っている点が、まさに劇団としての特徴なのであり、それが規範化されもしているという点を押えておけば足りる。つまり、そこでは職場関係の命運と演劇組織の命運が不可分なのである。

ともあれ、こうして「高まる気運のなかで自立劇団は全国に広がり、コンクールや研究会がもたれ、労働者の手になる創作劇がかかれ上演された³⁹⁾」のであった。

東京自立劇団協議会は、結成後すぐに活動を開始した。12月17日から4日間にわたり、牛込第一国民学校で「演出講習会」を開催し、約60名の受講生を集めた。そして1947年3月頃に、コンクール開催の計画を発表し、参加劇団はそれぞれの準備をはじめることになる。なお1946年12月の「働く者の忘年会」（神田共立講堂）、47年1月の「働く者の新年会」に、それぞれ東京自立劇団協議会から推選劇団が出演した⁴⁰。この「忘年会」と「新年会」で上演された労働者の演劇は、演劇界に話題を呼んだ。ある雑誌の演劇時評には次のようにある。「やれ劇場がない、やれ脚本がない、やれ——いやホントのところは『金』がない——と玄人の新劇人が愚痴ついている間に、脚本も書けば演出もやる、人道具までも自分の手で造る、労働組合の『自立劇団』が、恐しい勢いでのしていた。之がタッタ半年の間の成長ぶりかと驚かされる成果を見せた。旧臘二十日の『働く者の忘年会』新春の『働く者の新年会』が、その組合劇団の晴舞台であつた⁴¹」。なお、上演された作品は、以下の通りである。

「働く者の忘年会」

「湖の娘」電産、八木隆一郎作

「ドモ又の死」全通、有島武郎作

「働く者の新年会」

「にくしみの肖像」石川島重工、作者不詳

「ふるさとの声」日本光学、八木隆一郎作

「洗濯屋と詩人」三菱重工大井機器、金子洋文作

「ふるさとの声」第一生命、作者不詳

「寒鳴」東京都職、真船豊作

「運転工の息子」日立亀有、堀田清美作

これらの公演は非常な感銘を観客に与え、「異常な成功であつた⁴²」と評された。なお、日立亀有による「運転工の息子」は堀田のオリジナル作品であり、本研究の視点から見てもすぐれた内容を持っていると考えられるので、次章で詳しく検討することにしたい。なお、他にはおそらく石川島重工と第一生命の作品がオリジナルであると推測される。

ここで上演の雰囲気を知るためにも、先の時評をもう少し引用しておきたい⁴³。

[...] 地域又は職域によつて成立する「自立劇団」には様々の特徴と使命が課されているが、「お互に知りあつた仲だ」という、観客と舞台との、気のおけない交流こそ他に類のない特徴だろう。

この気のおけない交流は「新年会」にも「忘年会」にも実によくあらわれていて、自分の組合の演し物には、何の見栄もなく唯夢中になつて声援したり彌次つたり（尤も彌次にはすこし品の悪いのがあつた）する一方、他の組合の演し物に対しても「労働者」の連帯感情を以て拍手を送る、そのフンイキは、これまでの日本では見られなかつた観劇情緒であつたといえる。

だがこうした雰囲気はそれまで全くなかつたものとも言えない。たとえば、大正期、平澤計七が主催した労働者の演劇を見た人々が感じた印象は、この時評が伝える雰囲気とよく似ている⁴⁴。つまり、大正期に萌芽的に誕生していた労働者の演劇が、戦後になってふたたびその芽を出そうとしていたとも言えるのである。

とくにここで指摘されている、互いに普段から知り合っていることによる「観客と舞台との、気のおけない交流」には、注目しておかなければならない。上演の場で醸成されているこの雰囲気は、観客と舞台の演じ手とが日常生活において経験を共有し、労働者が当時置かれていた厳しい状況のなかで互いの感情を分かち合うことで生まれたものである。おそらくこれはコンクールで生み出せるものではなく、新劇人の指導によって生まれるものでもない。だがこうした雰囲気はそれ自体きわめて重要であり、労働者の演劇活動の社会的な根になり得るものでもあつた。

ここで戦時下の素人演劇運動を思い起こしておくなら、そこでもやはり観客と舞台とが融和的な雰囲気を形成することが望まれていたことは先に述べた通りである。労働者の演劇がもたらした上演の場の交流は、戦時下の素人演劇で醸成が望まれた交流と、形態としては基本的に違うものではない。ただし、参加者の関心や期待がどこにあるのかという点、さらには彼らの依拠している日常生活の枠組みの違いにより、方向性として違ったものとなり得る。戦時下の素人演劇が国策に向けた融和の方向性を取るのに対して、戦後の労働者の自立演劇は、別の方向を取ってゆく。このことに関しては、本論文が進むにつれ明らかになってゆくであろう。

「忘年会」「新年会」の後には、1947年2月はじめに、新協劇団が編集した「自立演劇叢書」の刊行が開始される。第1回の配本は村山知義『自立演劇（素人芝居）のやり方』であ

ったが、ここでも自立演劇をあるべき方向性へと組織しようとする意図が伺われる。この本のなかで村山は、自立演劇を、ゆくゆくは職業演劇になるための準備的なものとするを否定し、その独自の意義を強調する。「それはどこ迄も、勤労者がその余暇を利用して、楽しみのうちに、自分自身の性質を向上させ、勤労者の連帯精神を強め、同志愛を深め、民主々義的方向へと自他共に前進するためのものであります⁴⁵」。その際、少数の愛好者のグループにならないこと、参加や不参加が自由であること、組合の指導下にあるべきではあるが演劇の組織自体は自主的なものであるべきこと、劇団全員によって構成される総会が最高決議機関となり、そこから選出された委員会が決定を実行することなど、組織形態を民主主義的であらしめるべく配慮しているが、理想的なあり方が先走って主張されていると言えよう。

第3項 自立演劇の展開

終戦直後に起こった労働者による自立演劇の盛り上がりは、1947年9月の全東京自立演劇コンクールで最高潮を迎える。コンクールは、その時点で111もの劇団の参加を得ていた東京自立劇団協議会が主催して、9月15日から19日まで日劇小劇場において盛大に開催された。これは「まことに画期的な出来事であり、日本演劇史に特筆されなければならない五日間であつた⁴⁶」。だが開催までには幾多の困難があつた。ここで、まずコンクール開催までの経緯をみておきたい。

コンクールの計画は、自立劇団協議会結成式のときに発表されている。そこで、出来るだけ自作の脚本によって参加するという方針を立てられたが、この方針によって応募者が少なくなるのではないかという憂慮が為された⁴⁷。だが既成の脚本には、労働者が上演するのに手頃なものが少ない状況にあつた。一方で、職場では少数ながら創作脚本があらわれていたので、「とにかく自分たちで書くという方向をこの際ぐんぐん押しすすめたがい⁴⁸」と考えられた。こうした考えに基づいて、協議会の結成後、劇作の講習会が開かれることになり、受講生を募集して脚本を作るためのノウハウを教えることとなった。それがつまり、1947年2月4日から4日間、京橋にあつた第一生命会議室で開催された「劇作講習会」であつた。受講生は約130名を集めることができた⁴⁹。その後、全東京自立劇団コンクールに向けて予選が開かれ、12ブロックの枠に76劇団が参加した。

一方、予選が進むなか、協議会事務局は決戦会場の決定に奔走していた。会場には、以下の条件が満たされねばならなかつた。まず、費用がないので賃貸料のかからない場所、次に、

観客が全都から訪れることができる場所、そして、多くの人に見てもらうためには夜だけの公演でなければならないが、それには最低5日間会場を押えなければならないこと、以上である⁵⁰。だが、以上の条件を満たす場所などほとんど考えられない上に、各劇団には未だ観客動員能力がなかったため、入場料も取ることができない。それゆえ会場の確保は難航する。結局、東宝が協力することになり、会場は日劇小劇場に決まった。予選では、最終的に13の劇団が選出された。

この準備の過程で、自立劇団が必ずしも組合の理解の下に成立しているわけではないことが判明する。最終的にコンクールにはいくつかの労働組合を含む10の団体の後援が付くことになるが⁵¹、コンクールに出場した劇団が所属する組合と関連があるのは、日本電気と全国通信のふたつだけであった。これは何よりも、当時の情勢として、組合に、演劇に眼を向ける余裕がなかったこと、また、組合指導部に演劇に対する理解が薄かったことによる。したがって、「組合との連ケイによつて催しをすゝめることは不可能に近かつた⁵²」。だが、どうにかコンクールの開催にまでは至ることができたのである。

このコンクールに際して、協議会での討議の上で、自立演劇のスローガンが採用された。このスローガンの決定は、きわめて「重大なこと⁵³」であった。というのも、自立演劇の運動の立ち上げ以来1年間の総決算がこのコンクールであり、しかもスローガンには1年間の経験に基づいた教訓が盛り込まれていなければならなかったからである⁵⁴。最終的にスローガンは以下のようにまとめられた⁵⁵。

全国の工場・農村に自立劇団を作ろう！
職場中のみんなが演り、みんなが見る劇団に！
生きた現実を自分で描こう！
芝居からウソを追い出せ！
希望にかがやく明るく楽しい芝居を！
結びつき、まなび合い、高い水準に！
エロ芝居・やくざ芝居・反動芝居をボイコットしろ！
自立演劇の自主性の確立！
「文化国家」の中核は勤労者文化だ！

こうしてコンクールの準備が進み、本番当日を迎えることとなったのである。

コンクールの本番初日、1947年9月15日、この日、折悪しくも、日本を未曾有の大型台風が関東地方と東北地方を襲った。世に言うキャサリン台風である。このため、初日は停電に見舞われ、最初の演目である中央電信局の「おふくろ」（田中千禾夫作）は10分間で中止となり、その夜予定していた3つの芝居はその後の4日間に割りふられることとなってしまった。そして最終的に、プログラムは次のように進行した。

〔9月16日〕

「四つの柱の家」 汽車会社労組劇研、齋藤瑞穂作

「櫛」 国鉄大井工機部劇研、鈴木元一作

「断層」 三菱重工下丸子第一劇団、会田義正作

「林檎の花咲く頃」 日本電気三田劇研、林興三作

〔9月17日〕

「おふくろ」 全遞中央電信局劇研、田中千禾夫作

「明日に生きる者」 全遞簡易保険局劇研、鈴木正哉作

「四つの柱の家」 日立大森本社労組演劇班、齋藤瑞穂作

「忘れられた人達」 日本光学演劇部ひかり座、伊藤正彦作

〔9月18日〕

「馬のいる家族」 日立亀有労組劇研、原源一作

「労働者の子」 日本製靴労組劇研、須田市郎作

「淪落の哀唱」 千代田生命劇研、池田健次郎作

〔9月19日〕

「トラック島」 大日本印刷労組劇研、高橋貞夫作、鈴木政男総指揮

初日は悪天候に見舞われたとはいえ、コンクールは1日平均1200人もの観客を動員した⁵⁶。審査は新演劇人協会から22名の職業演劇の人々が担当し、最終的に以下の劇団が入賞した⁵⁷。

日本製靴「労働者の子」（新演劇人協会賞）

日本電気三田「リンゴの花咲く頃」（勤労者芸術賞）

全通貿易保険局「明日に生きる者」(日映演賞)

日立亀有「馬のいる家族」(毎日賞)

大日本印刷「トラック島」(文連賞)

小西六淀橋「罪を作る者」(文化タイムズ賞)

このコンクールに対する演劇界の反応は、総じて肯定的であった。コンクールは、「勤労者が自分の手で何から何まで、脚本も演出も演技も装置さえも創造したということで、しかも、その優れた能力を実証したという点で、歴史的な記録であつた⁵⁸」とされ、また、「だいたいなことは、勤労者が、勤労生活の他に、藝術生活を自分で持つたということ、それを勤労生活の中で創り上げたということだ⁵⁹」とも言われた。そして、「出発半年にみたぬ自立演劇のこの成長ぶり⁶⁰」が話題となった。

では上演された演劇の実質はどのようなものであつたのだろうか。そこにはコンクールに居合わせた何人かの者が共通に指摘する事柄がある。それは、労働者の生活と上演された舞台上の演劇表現とが、独特な形で重なっていることである。たとえば、コンクールを見た陣ノ内鎮は、自立演劇の特性として、「生活と藝術創造の一致⁶¹」を指摘し、また千田是也は、労働者の演技に「生活のにおい」を嗅ぎとっている。とくに千田はこの点を巧く表している。つまり、上演された自立演劇には「勤労者諸君が自分自身を演じている——自分自身を見物の前にありのままに置いているところから来る、なんともいえぬ面白さ」があるが、それは技巧によって作られたものではないという意味で演技以前であるが、同時に演技以上であると言う⁶²。演技以上と言うのは、それが技巧によっては作り得ないからである。こうした、実生活での社会的役割と舞台上での役がきわめて近く、場合によってはほとんど重なっていることがもたらす面白さは、このコンクールの評だけでなく、後にもさまざまな箇所指摘される事柄であつた⁶³。

ところで、内容面について、コンクールの上演作品には興味深い傾向があつた。それは、多くの作品が家庭の場面を描いていたことである。たとえば、コンクールの審査員の一人であつた大江良太郎は、作品の多くが闇行爲を挿入していることに加えて、夕餉時の家庭場面を取り入れていることを指摘している⁶⁴。「今回の作品に仕事を終へた夕餉時の家庭場面を余りにも多く採り入れるのに興味を覚えた。やはり工場の汽笛に送られてわが家に帰り、親子水入らず食卓を囲むひと時が生産部門に勤めを持つ事にとり、憩ひの楽上なのであらう⁶⁵」。また、村山知義も同様の点を指摘している。だが村山の場合、生産現場よりも家庭の

場が描かれている点を否定的に捉えている。村山はこうした表現を、「日本の今の状態では、生産は、ただその報酬として金をもらうためのいやな、興味のない労働に過ぎないため、「一刻も早く、仕事は終り、一風呂はいつてすつかりそれを忘れ、家族とくつろぎたい」という労働者の願望として解釈する⁶⁶。だが労働者が生産全般に関与し、生産の企画運営に参加できる時代に入ったのであるから、「われわれは遠からず、生産の場が舞台に現れることを期待することができる⁶⁷」と述べるのである。

だが、生産の現場を描くことが肝心であるがゆえに家族を描くことを批判的に見るという、こうした見方には、やや問題があるであろう。家族の場面が多く描かれていたことはそれだけ労働者が生活のなかで関心を寄せる場面であったことを示しているのであるが、実際のところその関心は、単にくつろぎの場としての家族という目の向け方だけで成り立ったものでもなかった。たとえば、「労働者の子」に出てくる家族の場面も、くつろぎだけでなく、家庭がメーデーの参加をめぐる議論の場ともなっているのである⁶⁸。家族関係の葛藤を描く試みは、「新年会」で上演された堀田清美の「運転工の息子」、あるいは同じ堀田の「子ねずみ」、また第三回コンクールで上演されることになる鈴木政男の「人間製本」などでも、すぐれた形で描かれている。この点、職業演劇の人々よりも、労働者の方がより現実を即した目を持ち、その経験を形象化する力を持っていたと言える。この問題は、後においても再び持ち上がってくることになる。

ともあれ、コンクール自体は予想以上の成功を収めたのであった。ただ、コンクールは賛辞を持って迎えられはしたが、コンクールという方式そのものへの懐疑は多くの人を抱いたものであった。この点については後の節でふたたび取り上げることにする。

第4項 コンクール前後の状況と自立演劇の転換

この全東京自立演劇コンクールと前後して、各地で自立劇団の協議会が結成され始める。以下、存在が判明しているものを列挙しておこう。

1947年9月7日、北信自立演劇連盟結成。

1947年10月21日、神奈川で自立劇団協議会が結成される。発会式は横浜の昭和重工でおこなわれ、当日は52の劇団が参加した。この日、日本精工藤沢工場「林檎の花咲く頃」、日産重工横浜工場「湖の娘」、池貝自動車川崎工場「俺はアカハタを裏切ることは出来なかつた」の、3つの発表があった⁶⁹。なお、神奈川自立劇団協議会は、1948年5月に第一回コ

ンクールをおこなっている。

1947年12月1日、広島自立演劇協議会結成。

1947年12月、八幡自立劇団協議会、北九州自立劇団協議会結成。

1948年、山梨演劇協会組織。

1948年には京都自立劇団協議会（47年発足。1946年秋、勤労者演劇の会）から『自立演劇脚本集第一集 明日を待つ人々』（京都自立劇団協議会編、関書院、1948年）が出ている。

また、1947年の秋から暮れにかけて、国鉄と電産の二大労働組合本部が、全国演劇講習会を開催している。国鉄は全国12地方で、電産は全国8地方で、それぞれ新演劇人協会から講師を派遣し、3日間の指導をおこなった。受講状況は、たとえば福岡市で開催された電産の講習会には全九州から、国鉄も含めて147劇団、150名以上の参加があった⁷⁰。

なお、ここで九州の各工場における戦後初期の工場演劇コンクールをみておきたい。これは自立演劇の名を使用していないが、工場や炭鉱労働者の演劇活動であり、実質的に本章で言うところの自立演劇と同じであると考える。

全九州工場演劇コンクールは開催が早く、1947年5月19日から24日までであった。これは全東京自立演劇コンクールよりも4か月先駆けている。主催は九州地方工場文化連盟で、放送局と毎日新聞社が後援し、14の工場が参加した。演じられた作品と出演団体は以下の通りである⁷¹。

〔第一部〕

「明けゆく大空」福岡地方専売局全国煙草労組福岡支部、肥川治一郎作

「鉄屑」松居工業株式会社労組演芸部、八壽敏夫原作、林樹一郎脚本

「若き人々」三井化学工業株式会社三池染料職従組文化部、板井與志多可作

「黎明」日本ゴム株式会社久留米工場演芸部、田中義弘作

「出発」日本パルプ飴肥工場、佐土原良正作

「復興の息吹き」西鉄小倉工場、小林嘉一作

「麦の唄」黒崎窯業株式会社、西川英一作

「職長」安田興行株式会社八幡工場、藤久勝俊作

「炭塵」三菱重工業株式会社長崎造船所演劇研究会、山口弘作

「更正の朝」三菱重工業株式会社長崎精機製作所、忽那健太郎作

「汽笛」三菱重工業株式会社長崎造船所演劇研究会、研究部作

〔第二部〕

「父帰る」日本タイヤ久留米工場、菊池寛作

「裸の王様」毎日新聞西部本社工務局、八木隆一郎作

「犬（結婚申込）」日鉄八幡工場演劇集団、チャーホフ作

「四つの柱の家」三菱電機長崎製作所訓育課、斉藤瑞穂作

第一部の創作はほとんどが未来を感じさせる題名となっており、まさに戦後の出発に相応しいものであるといえよう。

なお、九州の素人演劇では炭鉱素人劇団の存在がユニークである。その代表的な劇団である黒十字劇団は、炭鉱文化と地方文化交流のために演劇活動をおこない、他の炭鉱素人劇団との共同出演を図るとともに、劇団のない職場に演劇への関心を高めるための活動をおこなっていた。具体的には、「労働組合法制定の趣旨徹底と条文の解説を主題とした劇」をもって炭鉱から炭鉱へと巡回していたという⁷²。戦後初期に、まさに産業復興の原動力ともなった炭鉱の素人演劇については、今後の詳しい研究がまたれる。

さて、東京自立劇団協議会のその後の動向についてであるが、1948年4月3日、東京自立劇団協議会の第二回大会が、京橋公会堂で開催された⁷³。そしてその数か月後には、1948年7月28日から8月1日までの5日間、上野池之端都民文化会館において、第二回全東京自立劇団コンクールが開催された。出場劇団と上演された作品は以下の通りである⁷⁴。

〔7月28日〕

「若き日の啄木」三池鉱山、藤森成吉作

「明日」日本電気三田、林興三作

「興安櫻」国鉄上野、作者不詳

〔7月29日〕

「人間製本」大日本印刷、鈴木政男作

「良縁」日立大森本社、山田時子作

〔7月30日〕

「早春」日本製靴、作者不詳

「モハ三〇〇七三」国鉄大井、田中元一作

「風の吹く一幕」 日立亀有、原源一作

[7月31日]

「吉奈療養所」 国鉄新橋、石岡三郎作

「風吹きぬれば」 第一生命、作者不詳

[8月1日]

「村道」 朝日新聞、作者不詳

「御巡幸」 商工省、二宮千尋作

「絵」 石川島重工、作者不詳

これらの劇団は、140もの劇団のなかから選別されたものであったという。なお、第二回コンクールは、各労働組合、朝鮮人連盟、文連、新演劇人協会の後援のもとにおこなわれ、審査員は新演劇人協会の職業演劇の人々20数名が担当した⁷⁵。観客動員数は、劇団それぞれ昼夜2回公演、5日間10公演で、約4000人であった。これは「予想したよりもかなり下廻っている⁷⁶」とされたが、まづまづの動員数と見ることができる。

このコンクールの評で、松尾哲次は以下の点に前進の跡を認めた。すなわち、第一回コンクールでは生産の場をもとに労働者の生活を描いた作品がほとんどなく、家庭生活の描写のなかで職場の問題が持ち込まれているか、あるいは職場の問題の展開や解決の場を家庭に還元していたのだが、第二回コンクールでは、生産場面で労働者が描かれているがゆえに、「あきらかに一步前⁷⁷えすすんできている⁷⁷」と言うのである。だがすでに見たように、こうした、労働者の演劇であるから生産の現場を描く、という主張は、一面的である。この点については第3節でふれる。

第二回コンクール以後、1948年10月20日、東京日比谷の市政会館で、全国で20の協議会、350の劇団による、全日本自立劇団協議会の結成大会が開催される。新劇の人々が自立劇団の代表者を集めて会議を開いたときから、わずか2年目のことであった。このとき、東京自立劇団協議会には132劇団が、神奈川自立劇団協議会には64劇団が所属していた⁷⁸。

だが、こうした動きの一方で、自立演劇の勢いが衰えつつあるということが指摘され始めていた。

1949年11月10日、芝の慈恵大学講堂で、第三回東京自立劇団コンクールの第一日目がスタートした。この第三回コンクールは実質的に自立演劇運動の節目となった。1949年にコ

コンクールを自主的に開催し得た自立劇団協議会は、東京だけであった⁷⁹。

この時期、労働の現場は「企業整備と首きりの嵐⁸⁰」のなかにあり、演劇の活動そのものが成り立たなくなる所も多かった。職場の文化活動は、時間的制約を受け、残業を余儀なくされた結果、練習時間を維持することが困難となった。さらに、解雇や配置転換といった措置で、場合によっては演劇部員であるという理由で職場から追放された。日本製靴、小西六、東芝の一部工場などはその例である。「全体的に見て、今迄、組合のイニシアティブでやられていた文化祭が、会社の厚生課や、労務課の支配下に置かれ、『君が代行進曲』で幕をあけて、社長や、工場長の演説によつて、かくし芸人会がはじめられる、戦時体制的浪花節芸能際へ逆戻りしているところさえ、ボツボツあらわれはじめた⁸¹」。さらに、1949年頃からGHQの占領政策が明確に方向転換し、「左翼勢力、とりわけ共産党を敵視しはじめ、集会やデモが自由に出来なくなる恐れが出てきた⁸²」。その影響で、左翼勢力と結びついていた自立演劇も打撃を受けた。「反共軍事体制、旧支配層の復活、労働運動への弾圧一分裂政策が表面化し、その中で自立演劇への圧迫も徐々に強まった。そして、五〇年朝鮮戦争開始とともに全職域をおそったレッドパージは、自立演劇の中心メンバーを根こそぎ追放、これによってほとんどの職場自立劇団は潰滅した⁸³」。自立演劇は、協議会が結成された1946年から3年余りで、その勢いを絶たれた。

1949年11月14日付の「アカハタ」は、第三回自立演劇コンクールについて次のように報じた。「戦後三年目の職場演劇のコンクールは、首切りと労働強化の悪条件の中で、その成果をきそいあつた。したがつて、そこには、前進と後退の跡がたれの眼にも明かによみとれるものであつた⁸⁴」。上演作品は以下の通りである。

〔11月11日〕

「展望」光生命

「高天原」三菱鋳業

〔11月12日〕

「たそがれ」三井鋳山

「狂風」共同印刷

「結婚申込」三菱重工下丸子女工隊

〔11月13日〕

「てぶくろ」石川島重工

「残された姉妹」 第一生命

「わが陣地にて」 井華鉦業

コンクール第1日目は約300の観衆を集め、審査員には山田肇、瓜生忠夫、陣之内鎮、八田元夫、荒賀文吉、山田時子らが選ばれ、観劇した⁸⁵。第三回コンクールには、大日本印刷や国鉄大井といった、第一回、第二回で好評を博した劇団が出演していない。これは、主に当時それぞれの労働者が置かれていた職場での厳しい環境を示している。つまり、解雇されたか、あるいは激しい組合闘争で、演劇活動をおこなう余裕がほとんどなかったのである。これは「アカハタ」が言うところの「後退」である。

だがこうしたなかで、「前進」の面もある。八田はこのコンクールに自立演劇の質的な転換を認める。それまでデスク仕事中心の職場の組合は傾向として芸術至上的な作品に頼る傾向があったが、彼らが「自分達の生活と真正面に取り組んだ作品を提出しはじめた⁸⁶」という。さらにこの時期から、まったくの未開拓地であった東武鉄道のような「農家の二男三男を組合員の多数に擁している、私鉄総連の中でも遅れている⁸⁷」職場でも、演劇活動が組織され始めた。東武鉄道では、新協劇団の職場への移動公演「人間製本」を期に、「曾ては、天下りの『職場芸術祭』しか知らなかつたこの職場に、自主的な演劇活動が開始され⁸⁸」たという。さらに、第三回コンクールで強調されねばならないのが、日立亀有の「子ねずみ」（堀田清美作）である。この作品の出現は、自立演劇の運動の新たな一步を認めさせるものであった。なお、「子ねずみ」については次章で取り上げる。

このように、第三回自立演劇コンクールは労働者にとってきわめて過酷な状況の下、「後退」と「前進」とが織り合わさる形で実現された。だがやはり大きな傾向としては「後退」の面が強く、1950年を期に、労働者の自立演劇は停滞し、以後方向転換を余儀なくされることになる。「五〇年の苦い経験は、その後の自立演劇に二つの道を辿らせている。／潰滅を免れたり、再建、創立した職場の演劇サークルは、以前の労働者——組合意識に裏づけられた活動から、演劇至上の同好会的な傾向に転換し、レパトリーも現実を反映した作品より、民話劇や翻訳劇が好んでとりあげられるようになった。また、日本共産党の分裂の影響による専門演劇内部の混乱から専門家の協力も途絶し、会社、組合の圧力で他サークルとの交流もたちきられ、演劇サークル（このころ、自立演劇という呼称も用いられなくなった）の活動の場は、経営内部に閉じこめられた⁸⁹」。50年以後、演劇活動をおこなってきた労働者は、あるいは上演内容を転換し、あるいは地域に根を求めたのであった⁹⁰。

第3節 自立演劇の自立性

第1項 自立演劇の一般的特徴

これまで、本章では終戦直後における労働者の自立演劇運動を、その誕生から展開、そして1950年を境とした転換まで追ってきた。歴史的な経緯を追うなかで取り上げられた自立演劇の実践者や脚本の具体的な事柄については次章でくわしく述べることにして、ここでは全体的な視点から自立演劇の一般的な特徴と問題点を検討してみたい。

まず基本的な事柄であるが、そもそも自立演劇の活動は労働者にとってどのような意味を持った活動であったのか、という点を明確にしておかなければならない。

自立演劇とは、何よりも、労働者がみずからの生活を演劇という媒体を通して形象化する実践であった。現実にはその活動の多くは組合の活動と結びついていたが、内容的には組合運動を観客に宣伝するものではない。まず重要であったのは、労働者がみずからの生活を形象化することである。ただし、演劇を通じた形象化はそのための技術を要請し、また、形象化にあたって生活を振り返る際に何らかのパースペクティブを呼び込む。“労働者の生活”という主題は、当時広まっていたある観点や理論を引き寄せ、日本共産党のような左翼的な傾向と親近性を持たせたのであった。そして、戦前からのプロレタリア演劇運動で活躍していた人々は、終戦直後の時期にあつて、特有の観点に基づいた演劇の技術を労働者に伝えたのであった。こうしたなかで、演劇活動をおこなっていた労働者は、つねに、文化活動と政治闘争とのあいだを揺れ動いていたのである。だがこの両者の間の均衡は、単に芸術的で非政治的な作品に比べて、政治闘争的な面が表に出てくるため、結果的に自立演劇の潰滅を招いたのではあったが、同時に自立演劇の運動に緊張感を帯びさせたものでもあった。これはつまり、左翼的な傾向を持った職業演劇の人々が、労働者と出会い、演劇の指導をした必然的な結果でもある。

第2項 指導と自立

指導の問題は、自立演劇の歴史においてきわめて重要な問題である。本章の冒頭でも、この時期の文化状況の特徴として、文化人・知識人と民衆とが接近し、民衆の生活文化に関心が集まったことを述べた。そして、終戦直後の自立演劇の運動は、その生活文化を演劇的な

形で形象化するための苦闘の歴史であったと述べた。これは現実の場面では、まず指導の問題としてあらわれている。ここで肝心なことは、職業演劇の人々による指導が、いわば「上から」一方的に為されたものではなかったという点である。たしかに、職業演劇の人々の権威的な指導がおこなわれたケースも多いと思われるが、多くの労働者は、安易に指導に従ったわけではなく、また、コンクールの審査結果にも抵抗した⁹¹。それにまた、自立演劇の成長がきわめて早かったことである。これは労働者が自分達の演劇を創ろうとする意欲のあらわれであり、ここには確かに労働者の「自立」性が感じられる。

その「自立」性はとくに、演劇実践を通して培われた力に示される。「自らつくり出すことが可能になった人達は、その実践の上にたつて、はつきりとした批判力をもちはじめた⁹²」と八田は述べている。これは文化を受け取り、消費する立場から、「つくり出す」立場への、注目すべき転換である。「つくり出す」ことが可能となった労働者は、さらに、形象化不足であったものや無意識のうちにしか把握できていなかったものを再認識し、それに相応しい形で形象化する。これは「自らの闘争を通じて掘りおこして来た技術を、自然発生的なものから、はつきりと定着したものにさせて行く⁹³」ことと同じである。そしてこの過程自体が、演劇活動を通したひとつの成長のあり方なのである。演劇を通して成長した労働者の何人かは、批判力を持ち、職業演劇の人々の指導と緊張関係を保つことができるまでになる。それゆえ、労働者は職業演劇の人々が考えていたような労働者像に反発し、みずからの生き方や演劇のあり方を問いかける。そこには、政治的な動向そのものとも緊張感を保ちつつ、文化活動を実践するスタンスが見られる。

ただ、先にも述べたように、客観的な情勢がこうした活動を押しつぶし、「自立」的に緊張感を保つだけでは演劇活動そのものが持たなくなってしまう。そして、職業演劇の人々も、労働者への指導をおこなわなくなるようになる。こうした傾向には、何人かの者が反発している。たとえば、石岡三郎は自立演劇の実践者による対談のなかで次のように述べている⁹⁴。

〔…〕 進歩的な演劇人と言っている人がどれだけコンクールに来ているかということ。限られた人間だけだ。口では、働く人の文化が明日の文化だとか言つても、論文に書いていても、年に一度のコンクールに見に来ていない 〔…〕

東自協の演劇は重要である。非常にはつきり言っている人がいる。その人が職場の劇団に入つて来て指導してくれたか……今年なんか苦しかつたでしょう、経済的にも時間的にも苦しい……そういうところへ本当に入つて来て指導してくれたか……

コンクールが第一回以降、二回、三回となるにつれ、審査員となっていた職業演劇の人々は欠席するといった事態が起こっており、また、指導をする機会も少なくなっていたのである⁹⁵。ここにきて、知識人・文化人と民衆とは、疎遠になり始めていった。この原因は、職業演劇の人々の自立演劇に対する関心が薄れたことも大きいですが、同時に50年問題の影響も小さくはない。つまり、職業演劇のなかでも内部分裂が起こり、指導の余裕がなくなったのである。

また別の形でも、指導がもたらした帰結がある。それは、もともと演芸会や文芸作品を演じていた労働者に自立演劇の指導をした結果、そこで自立演劇の活動が生まれたものの、活動をした人々が演劇をおこなったという理由で解雇されてしまったというケースである。指導をした俳優は責任を感じたという。「自立演劇にタッチしていた者は、多かれ少かれ、現在の様な情勢では、これに似た思いに突き当たっている⁹⁶」。終戦直後の自立演劇をめぐる知識人・文化人と民衆との接近は、こうした帰結を招きもしたのであった。

第3項 演劇活動と労働の現場との結びつき

当初から、自立演劇は職場と結びついていなければならないと主張されていた。このことは自立演劇の大きな特徴であり、また、自立演劇が1950年前後の厳しい状況のなかで抵抗し得なかった理由は、職場での結びつきの不徹底——つまりは、自立演劇の特徴を生かし切れなかった点にあるとも言われた。こうした見方をしているのが黒沢参吉である。黒沢は東京自立劇団協議会の「出発の言葉」((1) 勤労者の芝居という自覚をもつ、(2) われわれ自身の芸術をつくりあげるため急速に専門演劇の技術を摂取する、(3) 活動の重点を自分の職場・地域におく)を引用しながら、この(2)に活動の重点が置かれた結果、(3)が軽んじられ、「自立劇団が本来根づかねばならない職場、地域の人々と結びついていなかったことが、支配がわの攻撃を容易にし、われわれの抵抗力を弱めた⁹⁷」と述べている。逆に言えば、その結びつきが強ければ抵抗力も強くなり得るはずであった、ということになる。

そもそも、この結びつきとは何であろうか。当時の言い方を凶式的に示せば、大衆のなかで大衆とともに歩み、その大衆の意識状況を鑑みつつ演劇活動を通して文化の向上を図るようなあり方、となる。だがこれは現場の活動から離れるとたちまち現実的な感覚が失われ、実際の状況を通り越した理念が先走るようになる。こうした理念の先行は、運動の開始早々

に出来上がった中央組織や綱領に具体的に示されていよう。とくに自立演劇の“あるべき姿”を求める姿勢が強くなると、柔軟な創作ができなくなり、結果的に作品が楽しいものではなくなってしまう。作品が観客の関心や好奇心をひきつけ、楽しみを与えるものでないのならば、それはそもそも成功した上演ではないのである。たとえば千田是也は、自立演劇の活動が全国自立劇団協議会の結成直後から下降期に入り、1950年を契機にほとんど自然消滅に至った状況を述べた上で、その理由はあくまで「レッドパージに端的にあらわれた資本の攻勢」にあるとし、職業演劇の人々から労働者への「理屈の押しつけ、規律の押しつけのためではない」としている。だがその一方で、「生きた現実を自分で描こう!」「芝居からウソを追い出せ」「結びつき、まなび合い、高い水準に!」「エロ芝居・やくざ芝居・反動芝居をボイコットしろ!」といったスローガンが新劇協会綱領とかなり合致したものであり、「なんとなく〈道学的〉な匂いがつきまとっているような気がして、私などにはついて行きにくかった⁹⁸」と述べている。自立演劇の実践者にとっては、こうした図式的な見方を打破し、みずからの発展とともに労働者の生活を描こうとする者もいた。たとえば、堀田清美は次のように述べている。「おれたちは、舞台の上で赤旗を振ったつて駄目だ。楽しいナと思つて帰つて、〔…〕あとに残るようなもの、——三十の人が見ても四十の人が見ても印象に残つてゆく——それが自立演劇の運動じゃないかと思う⁹⁹」。ここにきて、労働者なりの根に即しつつ、より普遍性の高いものを求めようとする志向が出始めている。

だが、別の見方をすれば、そもそも職場に拠点を持っていること自体に限界があるとも言える。「お金をとらない、職場を中心とした舞台では、内容さえ正確に掴んで表現すれば、観客達は、その素朴な演技に対し、温い気持で迎えたものだが、一応街頭的な進出をはじめると、その自主的な出発に対して送られる拍手の半面、基本的な訓練の不足が、技術の問題として、批判の対象となりはじめて来¹⁰⁰」る。こうした観点を徹底したのが神谷量平である。神谷の自立演劇に対する批判は、いまなお示唆的な問題を提示している。

神谷は、当時の自立演劇、さらには職業演劇に対して、“組織と目的”という根本的な点から、劇団の運営に即して提起している。以下、神谷の主張を、順を追って見ていきたい。

これまで、職業劇団と同じように経営と活動が商業的にならざるを得ないような地方の素人劇団、神谷の言う「地方劇団」は、自立劇団から白眼視を受けてきた。その白眼視の根拠は、職場にある演技者が街頭へ出てゆく機会を与えてしまい、「純真な演劇精神を毒する」というものである。本研究でもこれまで見てきたように、労働者の自立演劇では、なによりも

まず職場にその活動の場をおくことが重要となる。したがって、自立劇団からの白眼視とは、街頭に出ることが、そのような職場を拠点とするという基本的なスタンスを壊してしまう、という批判のことと考えてよいだろう。

だが、たとえば横浜で活動している葡萄座や太陽座を見ると、そこに参加している人のなかには職場から来た労働者もいる。実は、彼らの多くは「小商工業に雇はれてゐる未組織の職場に働く人々であつて、自立劇団を持つことが出来ない人々」なのである。彼らのような未組織の者たちも、「勤労者は勤労者なりの意識を持ち、貧しくはあるが、それでも自分達の生活感情を訴えたいといふ念願を持つ以上、それが組織労働者から成立してゐる自立劇団の人々とそんなに違ふ筈がない」。したがって、神谷は葡萄座の人々にも、自立劇団の線に沿つた演劇をおこなうようアドバイスしてきたと言う。

けれども、そうした劇団と自立劇団とでは、違う点がある。それは、自立劇団が「同じ職場の人を観客とし、その職場から経費を出し、——その職場において上演される、言はば自給自足経済である」のに対し、地方劇団は「あくまで資本主義社会における一経営体として対社会的な交換経済によらねばならない」ことである。観客が固定している自立劇団と違って、地方劇団では観客は浮動している。この浮動した観客をいかにして固定させるか、そして同時に、いかにして劇団が働く者の集団として純粹性を保持するか、つまり商業主義的にならないかが問題となる。「私の結論はかうである。観客もやはり働くものであり、劇団の働くものの生活感情はそのまま観客に伝はらねばならない筈である」と。これは自立演劇に対するきわめてラディカルな批判であると言ってよい。この観点からすれば、自立演劇は根本的には自律したものではなかったことになる。

むろん、神谷の主張によって、自立劇団の活動がすべて否定し去られるものではないし、自立劇団の作品よりも神谷の作品が優れている根拠にもならない。だが、神谷の主張によって、当時あらゆる劇団が置かれていた状況の、その布置が明確になる。この点が大事なのである。神谷が主張している点は、自立演劇内部ではほとんど表面化しない問題である。

まず、自立劇団が職場に拠点を置き、その仲間に作品をみせるということは、その劇団の正当性を形作り、強みとなる反面、ある程度の完成度でそれなりに通じる作品になりやすいという意味では、マイナス要因でもあることが分かる。また、組合の協力を強調することは、組合の意識を高めるために必要であると言える半面、それは、そうした主張を根拠に、組合に依存することでもある。これは劇団を組織として経済的に自立的なものにしない。その結果、劇団の目的が現実離れするのである。

自立劇団が、いわば文化と政治との間のバランスを取ることを課題としていたのに対し、「地方劇団」は文化と経済との間のバランスと取ることが課題となっている。したがって自立演劇の自律性が政治との関係における自律性であるのに比較して、「地方劇団」の自律性は経済との関係における自律性となろう。この問題はおそらく、論文中で解決を見出せる類のものではない。ここでは、1950年までの段階でこうした問題が提示されていたことを確認しておくに留めたい。

小括

以上、本章では労働者の自立演劇を中心に、その誕生と展開、そして停滞まで、また、自立演劇をめぐる問題を述べた。とくに次章で自立演劇の実践そのものを検討する際に、職業演劇と自立演劇との関係を検討しておかなければならないので、本章でその概観を試みたわけである。

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とともに、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。自立演劇協議会のような組織も、その点では労働者と立場は同じであった。

次章では、自立演劇の運動のなかでもすぐれたいくつかの実践を取り上げ、具体的にどのような形で生活が表現されていたのかを検討したい。

第7章

演劇表現を通じた関係性への問いかけ

—労働者による自立演劇の実践—

第1節 労働者にとっての経験と表現

本章では、自立演劇の実践がどのように為されたのかを、いくつかの脚本および事例を通して検討する。その検討を通して、自立演劇の実践に関わった労働者が、演劇を通して何を学んだのかを探ってゆきたい。

繰り返すように、この時期、自立演劇において目指されていたのは、労働者がみずからの生活文化を演劇の形式において形象化することであった。そしてこの生活を描くにあたって、とくに自立演劇の作家が念頭に置かなければならなかったのは、労働者がはたらく職場、それもみずからがそこに属している具体的な職場であった。

この場合の職場はきわめて具体的な状況であり、労働現場一般に解消され得ない。演劇の実践者は、演劇がそうした状況のなかでどのような意味を持つのかを模索しなければならなかった。この、具体的な状況のなかでの演劇活動の意味ということは、戦時下の素人演劇運動に携わっていた人々、たとえば素人演劇の「現場性」を主張した宮原誠一などが強調していたことではあった。ただ、宮原の場合は予め政治的な方向性、つまり国策への追従を前提としており、「現場性」は国策に従う限りで見出された生活の具体相であった。もっとも、戦後の自立演劇の場合も、予め組合の線に沿う演劇が求められていたという意味では、ひとつの方向性を前提としていた側面もある。だが明らかに戦後の実践は実践者——とくに実践を開始した者の表現への内的欲求に基づいており、表現された内容も、かならずしも組合闘争に収斂させるものが演じられていたわけではない。そこでの彼らの表現は観客に組合闘争をけしかけることを目指してはいない。では、彼らは演劇活動を通して何を果たそうとしていたのか？

この問いに答えるには、やはり労働者の表現についてきめ細かく追ってゆく必要がある。いったい、労働者にとって表現はどのような意味を持っていたのか。横河電機演劇部で自立演劇の実践をおこなっていた三川八十一の報告は、その検討を始めるにあたっての手がかりとなるであろう。三川は、自立演劇の活動のなかで、有島武郎の脚本「ドモ又の死」を取り

上げたことがあった。この脚本を取り上げた理由は、演劇部が、それまでしばしば取り上げてきた左翼的な傾向の脚本だけを上演するのではないことを、職場の者に認知させようとしたのである。そして練習に入った。「しかし、その脚本は、ぼくたちの生活や思想となんと離れていることだろう。ぼくは今なお、あの作品のもつ白樺派特有の純粹さを認めてはいる。しかし、部員は自己批判した。結論。『これは、われわれのとりあげるべき作品ではない』——と。人は常に誰でも表現しないではおれない何ものかを持っている。——が、あの脚本にはぼくたちが今日是非とも表現しなければいけない何ものかがないのだつた¹⁾」〔傍点引用者〕。「ドモ又の死」の内容は「演技をばらばらにし、セリフは宙にういてしま²⁾」う事態をもたらしたため、結局この脚本を取り上げることを止めた、という。

「ドモ又の死」は、戦後の素人演劇活動のなかでも演じられることの多かった脚本であり、当時、たとえば大山功は、自立演劇でよく上演される脚本として菊池寛の「父帰る」や真船豊の「寒鴨」などととも「ドモ又の死」を挙げ、「地方人の文化レベル、教養の水準、演劇の鑑賞力等を併せて考える時これらはその選定に於て概して妥当なもの³⁾」と述べている。

「ドモ又の死」が素人演劇で上演されるのに比較的妥当な作品であることは、おそらくその通りかもしれない。だがここで重要なことは、「ドモ又の死」に対する客観的な評価ではなく、それが上演する者にとってみずからを表現するのに相応しいかどうかということなのである。そして三川たちが出した結論は、相応しくない、というものであった。三井が示すのと同様の認識を、他の多くの自立演劇の実践者が共有していたと推測することは、後述するように、十分可能である。

要するに、既成の職業作家の脚本であっても、基盤としている作者の経験や認識が、戦後の労働者にとってあまりに遠いものである場合、それを十全な表現にもたらしことは難しいのである。創作が作者の経験や認識に裏打ちされたものである以上、脚本の不在は単に職業作家が急いで埋め合わせことのできる性質のものでは決してないことが分るし、さらに言えば、そこにはより深い経験の断絶が広がってもいたのである。つまり、当時、労働者たちにとって適当な脚本が不在であったことは、単に量的な問題なのではなく、労働者のあいだで共有された経験を形象化した作品が不在であったことにほかならない。それゆえ、前章の始めで見た瓜生の言葉にあったような、早急にすぐれた作品を作れという呼びかけは、空転せざるを得ないのである。

こうして、演劇において表現を志す労働者が取り得る選択肢は、自分たちの感覚とずれを含んでいようがいまいが、既成の手頃な文芸作品を演じるか、あるいは自分で創作するかの

いずれかとなるのであった。後者の道を選んだ場合、労働者たちにとっては、その表現の過程がつねに獲得的な過程となった。それは演劇を上演する場所を確保するという意味だけでなく、まず演劇の表現を獲得する、言い換えれば言葉を自身のうちに肉体化し、演技を納得のゆくものにする意味で、また、演劇の上演を通したはたらきかけの意味で、そうなのである。

たとえば、三川八十一は、「ドモ又の死」を練習した際、この脚本に「是非とも表現しなければいけない何ものががない」ため、「演技をばらばらにし、セリフは宙にういてしま」う事態がもたらされたことを述べていた。ここでは、表現への欲求が具体的なその者自身に基づいたものであること、したがってその表現への欲求に適合し得る脚本は、すぐれていると見なされたものならばいかなるものでもよいわけではないことが、自覚的に示されている。つまり、表現する者が、みずから表現するのに相応しい言葉で書かれた脚本が必要なのであり、ある場合にはそうした脚本を探し、ある場合にはみずからの手で書き、表現への欲求とのバランスを維持し得る形で、下村正夫の言葉を借りれば、「頭ばかりのはたらきではなく、生活体としてこの〈からだ〉自体で腑におちる⁴」ように、表現をみずからのものとしなければならぬのであった。

そしてこれは観客との関係の問題でもある。演じる者が「腑におち」ていない演技を、観客は納得しようがないのである。表現は、表現する者にとってそれが自分の内なるものを表し得ていると感じさせる点では主観的であるが、それが表現されたものとして外化され、同時にその表現されたものが観客に受け取られるという点では客観的なものであり、その受け取られるあり方は、強制し得るものではなく、ただ上演を通して観客が「生活体としてこの〈からだ〉自体で腑におちる」ようにする仕方ではたたらきかけ得ない。したがってその表現にはそれこそまさに不断の努力と創意が要る。言うなれば、終戦直後の自立演劇の実践は、戦時下とは違った、言葉の真の意味での自発性と創意性が見られるのである。そして、労働者にとってこうした表現が可能となるよう積極的に関わっていたのが、当時の職業演劇、とくに新劇の人々であった。

第2節 自立演劇の指導をめぐる問題

前章でもふれたことであるが、労働者が職業演劇の人々との関係をどのように取っていったかということは、きわめて重要な問題であるため、ここでもう一度ふれておきたい。

自立演劇の実践者は、職業演劇の人々との関係を通して、多くの事柄を学んでいる。だが同時に、両者の間には社会的な次元での経験のずれがあり、認識の違い、さらには演劇観の違いがあった。鈴木政男などに明瞭であるように、自立演劇の実践者は、職業演劇人に対峙してもいたのである。

本節ではその問題を、職業演劇の人々が拠り所としていた演劇観、そして労働者への関わり方はいかなるものであったか、逆に労働者の方からは職業演劇の人々にどう関わっていたのか、という点から検討したい。

第1項 職業演劇の人々の指導のあり方をめぐって

先にふれたように、新劇の基本的な発想はリアリズムであるが、とくに、多くの場合、社会主義リアリズムと呼ばれる考え方が理論的根拠となっている。この社会主義リアリズムとは、1932年にソビエト連邦共産党中央委員会によって提唱され、34年の第一回全ソビエト作家同盟大会などで公式に採用された、文学、芸術、批評の基本的な方法である。同盟の規約は社会主義リアリズムに関して、「現実を革命的発展において、真実に、歴史的具體性をもって描くこと」、そしてその「芸術的描写は労働者を社会主義の精神において思想的に改造し教育する課題と結びつかなければならない」と規定している⁵。当時ソビエトでは社会主義リアリズムは批判的リアリズムと対比して使用された。批判的リアリズムとは、ソビエトにおいては、ブルジョア社会の矛盾や抑圧などを告発し、それと戦う個人を描いたかつてのリアリズムで、その意義は認められはしたが、現実への批判を未来への展望と結びつけることができなかつた点に限界がある、とされた。一方、社会主義リアリズムは、かつては空想にすぎなかつた社会主義社会がすでに現実のものとなっている社会におけるリアリズムであり、未来への無限の見通しをもち、労働を通して新しい社会を築きつつある社会主義的な個性の典型を描かなければならないとされた。

ただ、こうした考え方を背景にしていたとは言え、基本的な立場がリアリズムである以上、何よりもまずこのリアリズム自体の特性が重要となってくるであろう。基本的にリアリズムでは、「人間の生活の中にある現実の再現⁶」が重要視される。それには、「単に部分部分を出したものではなく、これをよく調べて、しかもこの中からなにが一番特徴であるかということをはつきり掴んで、この特徴的なものを生かすために正確な部分を誤りなく写し出すこと⁷」が必要だとされる。このとき、作者が現実をどのように捉えるのが重要となり、ま

た、現実を見るための観点が問題となるのだが、それは後にふれる。

ともあれ、より実際の次元で、この考えがどのような指導に通じてゆくのかを見ておきたい。たとえば日本共産党の宣伝芸術学校で戯曲作法を教えた村山知義は、「まづ一番よく知つてゐる題材を取り上げること⁸」を要望し、「そのためには自分達の日常の生活を取り上げるに如くはない⁹」として、書き手の日常から題材を取り出してくることを求めた。そして、「第二に私は何よりもまづ人間を描くこと¹⁰」を求めた。「戯曲に於いてはすべての事柄がみんな人間を通して起り、発展する。即ち事柄はすべて人間の感情性格、思考の反応、発化〔変化〕か——引用者〕、発展の形で現れる。だから、人間が描かれないことは事件が描かれないということである。何等かの政治的、経済的題材を描きたいために、人間を道具に使うという書き方は是非避けねばならぬ¹¹」と教授した。井上理恵は村山のこの教授に、「戦前の悪しき政治主義を脱しようと教育していた¹²」ことを見ているが、おそらくその通りであろう。こうした職業演劇の人々からのリアリズムの要請は、労働者に、脚本が単なる政治的理念の代弁となることを回避させ、現実の人間の姿を見据えることへと促した。宣伝芸術学校で学んだ労働者・堀田清美は、この学校で学んだ成果である脚本「運転工の息子」が卒業試演会で上演されることに決まった後、その稽古開始にあたって次のように述べている。

「私は、此の戯曲を演説にならないように、そして、私の工場の人に見てもらうために書いた¹³」。

ここで先にふれた、現実を見るための観点について言及しておく必要がある。それは、一般的な傾向として、社会主義リアリズムの色彩が強くなる場合、「社会科学を意識的に創作過程に適用して、より現実を深く典型的に把握すること¹⁴」が求められがちであったことである。たとえば自立演劇の指導に熱心に関わった八田元夫も、当時次のように主張していた。

「文化——演劇活動をその本質に於て、正しく発展させる為には、与へられたる所の背後にあつて、これをしかあらしめて居る社会の核心にまで食ひいつて、その時代の中心的な流れを誤りなく掴み、そこから導き出される典型的な諸条件の上に、生々と形象をつくりあげる以外に道はない¹⁵」。この言葉は、八田が意図はしていないであろう図式化を呼び起こしやすいように見える。とくに、社会的な諸条件を認識することのできる科学的な方法としてマルクス主義が強く支持されていた当時の状況を考え合わせるなら、なおさらである。本章の後半でも述べるように、木下順二は、労働現場の矛盾を描いた鈴木政男の脚本「人間製本」に対して、「論文で書いても十分あれだけの感銘を書けるという印象を受けた¹⁶」と述べているが、これなども、創作に社会科学的な図式が入り込んでいることを批判的に指摘したも

のと考えてよいであろう。

第2項 職業演劇の人々と労働者との関係

職業演劇の人々は当然のごとく彼らなりの経験と認識の蓄積を持っており、その蓄積を背景として労働者の指導にあたっていたわけであるが、労働者の側もむろん、演劇については経験や技術がないとは言え、みずからの生に基づいた経験と認識の蓄積を持っていた。演劇活動を始め、自分たちなりの表現を獲得しつつあった労働者は、その過程で新たな認識を培い、職業演劇の人々との差異を顕在化させるようになってゆく。その差異は、とくに両者の対談の席で明らかとなっている。

まずその差異が萌芽的にあらわれているのが、1948年5月号の『悲劇喜劇』誌上での両者の対談である。対談のなかで、職業演劇側の出席者である菅原卓は、自立演劇の作家である山田時子の作劇の仕方について、「もつと飛んで効果のあるところを一つ一つ歩いておる¹⁷」、つまり、脚本の構成上、技術的な工夫があれば効果が上げられるにもかかわらず、その技術がないために効果を上げていないので、それでは「発展がない¹⁸」と山田を批判する。以下はその話題の続きである（「石岡」は国鉄の自立演劇作家である石岡三郎）¹⁹。

菅原 あそここのところではいくら積み上げても、省略上とか、ドラマツルギイの基礎的なものになるものをもつと深くマスターしてゆかないと、いつまで経つてもそういう欠陥が残るんじゃないか。本当にいい脚本になりえない、ということも云えるかも知れないと思いますね。それは演出者なりが省略する場合が起つてくるか知れませんが、何か手を入れなければならぬことが起つてくるんです。

山田 さきほどわからないといつたんですが、ほんとうにわからないんです。書きながらだんだんわかつてくることもありますし、発展がないということはないと思うんです。そういう幼稚な段階から書きながら今後発展してゆく問題だと思うんです。（石岡氏に）そうね、結局。

石岡 それは僕らも書いてよくわかるんですが、例えば、最初に人物を設定し、その人間が動いてきて、自分が最後にはこういう風にさせようと思つてもどうにも出来ない場合がある。そういうように人間が最初書くときから書き終つたときには発展しておると思うんです。それは作者の発展だと思うんです。ですから、このときも書き

てゆく過程においては進歩しておるんじゃないかと思うんですがね。

ここで、山田と石岡は、書くことがもたらす自己の発展という、きわめて重要な認識を述べている。そして、その発展に両者ともに自覚的である。ところが、この主題は職業演劇の側から応答されることなく、すぐに既存の蓄積された技術の獲得という問題へと話題が移行してしまい、以後この対談では、書くことがもたらす発展についての議論は再び為されぬままに終わってしまう。

このやりとりは、当時の職業演劇と自立演劇の関係を集約的にあらわしているようなところがある。自立演劇の作家たちは、演劇経験の豊富な蓄積をもたない反面、演劇がみずからもたらす新たな経験に対して、自覚的である。つまり、彼らは、職業演劇の人々にとってすでに自明となってしまう事柄を、新鮮な形で発見しているのである。他方で職業演劇の人々は、自分たちが蓄積してきたものを基準に、自立演劇の人々の技術を批判し、水準を高めようとする。その姿勢が誤っているとは言えないが、少なくとも、自立演劇の人々が何を学びつつあるのか、何を発見しつつあるのかに、もっと敏感であってよかつたはずである。菅原は山田が「一つ一つ歩いておる」ことを鋭敏に察しているが、これを技術的な観点で否定的に捉えてしまう。だが、この「一つ一つ歩」くことが、まず自立演劇の実践者にとって必要なことであつたのである。そしてこれは、単に自立演劇の人々の技術的な成長の問題のみならず、表現そのものの問題にも関わる。というのも、表現行為がつねに清新な感覚を要求するものである以上、新鮮な気持ちで学び、発見している人々に、経験を蓄積した人よりもかえって、より生き生きとした体験の形象化がおこなわれる可能性が秘められているとも言えるからである。

もっとも、職業演劇の人々がすべて労働者の経験や表現について無理解だつたわけではない。たとえば八田元夫は経験の差異について自覚的であつたことは先に見た。また演技指導についても、「[当初は] やくざ演劇の妙な口調の芝居をやつていたところを猛烈に叩き直そうという自分たちの努力と専門家から摂取するものがあつて、それから内から湧き起る感情を大事にして演技をしてゆくということがよくやられた²⁰」と述べられているように、必ずしも一方的な指導がおこなわれていたわけではないことは付け加えておかなければならない。ただ、それは必ずしも両者の間のずれを埋めるものではなかつた。

労働者の発展がさらに批判力を蓄えたとき、彼らは職業演劇の人々に対してより強い対峙の姿勢を示すようになる。八田元夫は、自立演劇の活動をおこなっていた労働者について、

「自らつくり出すことが可能になつた人達は、その実践の上にたつて、はつきりとした批判力をもちはじめた²¹」とし、彼らの「専門演劇人に対する […] 反ばつ²²」があることを指摘している。それは具体的にはコンクールの審査結果への反発などに示されることになったのだが、たとえば以下に引用する木下順二と鈴木政男の対談にそれが明瞭にあらわれている。鈴木は、「僕にはいろいろな書きたいことがある。テーマはたくさん持っている²³」とした上で、戦争体験や恋愛感などをめぐって、職業作家が書く内容に対する違和を表明する。そしてその違和は、演劇のあり方にまで至る²⁴。

鈴木 […] 僕はね、単に芸術的な面だけでなく、いろいろな人から僕たちが学びとらなければならぬということは、みんな知っているし、相当実行して来ていると思う。けれども僕が不満に思うのは、ですね——これは僕が不勉強でなかなかうまく理解できないのかもしれないけれども、——何かあなた方専門家は、自分たちの仲間——と言ってはおかしいが、そういう人たちに通じるワクがあるような気がしてしょうがない。何か習慣的にそういう芸術の世界というワクがあるような感じがする。というのは、僕が聞いた限りでは、党員作家は別だけれども、それ以外の人は、自分の現実生活が苦しく、生活的に打ちひしがれており、またあらゆる面でいろいろな問題が錯綜しているのに、一人として、それをどうするか、どうしなければならぬか、ということを行っているのを、聞いたことがない。

この鈴木という言葉に対し木下は、「生活して行く基盤というものは、あなた方はどこか会社なり工場なりに勤めて食って行く。僕らは、もちろん芝居じゃ食えぬから学校の月給やへんな原稿を書いて食っている。それは根本的な違いはない²⁵」と、応答する。だがさらに鈴木は「描く対象の分れはある²⁶」とし、問題となっている事柄が、それぞれが置かれている経済的な立場の相似性ではなく、表現の次元であることを力説するのである。この鈴木の本張は力強いものであり、藤田富士男の言うように、「現場に依拠する労働者でなければ、社会変革の担い手にはなれないとの確信に基づいた言辞であった²⁷」のである。

このように、職業演劇の人々と、自立演劇の活動をする労働者の間には、一種の緊張関係が存在したのであり、後者は前者に学びつつも、みずからの認識や経験を大事にし、決して一方的な指導の受容に甘んじはしなかったのである。

第3節 労働者の演劇実践

さて、本節では労働者の具体的な実践に迫ってゆきたい。

自立演劇の作家は労働者の生活を描いた。これは当時の職業作家が描きはしたが、実際の労働者によって「物足りない²⁸」ものであった。また、それは戦前の作家によって描かれはしたが、それさえも戦後の生活とは違いがある。自立演劇の実践者は自分たちの生活を描き、それを同じ労働者に示し、より新鮮な目で見よう促したのである²⁹。

だがこれは、物語の時間軸に沿って進行する芸術である演劇が、その特性を生かして首尾よくいくように配慮して可能となるものである。成功すれば、観客の意識はその上演の進行に巻き込まれる。「芸術は意識を組織化してゆくものであります。随つて観客の意識水準の把握ということは必要なことで、自立劇団はある程度きめられた意識水準の対象に対しての上演でありますから、そこに根拠をおいたものでなければなりません³⁰」。言い換えれば、上演は、観客が共有している意味体系に交差しなければならないが、自立演劇の場合は観客の観劇体験も豊富ではなく、演劇に対する強い興味があるわけでもない。したがって、そうした観客の関心を把握し、それに関わるような形で作品を上演しなければならないのである。こうして出来上がっていった脚本は、それ自体が実践的な性格を持っていると言えよう。

以下、自立演劇の実践のなかでも、とくに先鋭的かつすぐれたものである、服部重信、鈴木政男、堀田清美の各実践を検討してゆく。彼らの実践は、同じ労働者の意識状態を的確に把握し、そこで共有されている素材を捉えなおすことで演劇的な表現へともたらし、ふたたび労働者に提示することで、意識変革を目指した。それぞれの実践はきわめて個性的な特色を持ち、表現上の工夫をユニークな形で試みている。なお、脚本はすべて、上演の記録が残っており、相応の反応があったものを選んでいく。

第1項 集団制作としての演劇 —劇団「同志座」の方法—

服部重信は、1918年生まれ、19歳の時に日本製靴に入社したのち、日中戦争に従軍し、一度工場に復帰したが、後に再び召集され、終戦とともに復員する。1946年当時、掬い縫い工として日本製靴で働くとともに、劇団同志座を組織している³¹。服部が28歳のときである。

終戦後、日本製靴では、「観衆を何とかして笑はせてやろう」という特徴をもった「浅草的

軽演劇の安手なまねごと」しかおこなわれていなかったが、「蒼い底」はそうした状況に対する批判として登場した³²。この作品は、服部の第一作にあたり、後に日本共産党出版部より発行されていた雑誌『労働者』の第2号（1946年9月）に掲載された。

物語は、戦地から日本へ帰還する船上で始まる。そのなかの、盲目となった復員兵の山口が、戦友に付き添われて故郷に帰るが、山口がすでに戦死したと思い込んでいた妻と、山口自身の弟とが夫婦となり、すでに子どもまでできていることを知り、絶望のあまり泣き叫んで家を出てゆく、というものである。この作品は、服部が「自分の経験をもとにして」書いたということであるが³³、おそらく服部の身近にあった事柄を脚本化したものであろう。

服部にはそれまで新劇の観劇経験はなかったが、「それまでの職場演劇が、いつも悪ふざけでおしまひになるのに不満を感じて書いた³⁴」という。だが、この作品は服部個人が独力で書いたというよりも、むしろ劇団員の討論を通して検討が為されるなかで出来上がっていったのである。「最初にまつ配役をきめた。それから各役者が集まって、この場合のせりふはどうか？俺ならそんなことは云はない。いや作者としてはこういふつもりだ。いや自分ならそんな行動はとらん。斯うするつもりだ。馬鹿を云へ。そんなことができるかといふ風に、例へば盲目になつた山口が、妻のゐる家へまつすぐにはいれるかどうかといふ問題だけでも二日間激論した。斯うして、脚本の修正ができあがつた³⁵」。演劇が集団制作であることは言うまでもないが、「蒼い底」の場合は脚本の成立の過程からすでに服部重信個人ではなく、日本製靴の劇団員による集団制作となっているのである。そして劇団員の討論を通じて作品を完成させてゆく方法は、「この劇団の一つの生命³⁶」となっていた。「脚本と、それに出場する人と人との感情、及びその感情の交流から起る当然の変化。これらに対する劇団員全部の自由な烈しい討論で、或るケイコの日なんかまるでケイコなしで『人間』についての解剖に終る日があつて、この劇団は芝居を見せるのか討論を聞かせるのかなどと冗談が出る程³⁷」であつたという。演劇を作ること自体が、人間についての学習の過程であつたのである。当時の労働者青年たちの、旺盛な学習意欲が感じられよう。

ところで、こうした討論は、演劇の形式上の工夫をもたらしめている。それは、ストーリーを完結させず、ストーリーに関する最終的な判断を観客の側にゆだねる、という方法である。「蒼い底」では、討論の結果、「現実を現実としてありのままに見せ解決は観客自身の判断によるといふ方法がとられた³⁸」。演劇の未経験者が、誰に学んだわけでもなく、独自の観点から演劇的な手法を考案したのである。作品の最後で、山口は妻と弟との間に子どもがいることを知り、泣き叫びながら家を出る。その山口に、盲目の彼を連れて一緒にやって来

た大島が「これは皆んな戦争の為だ」と言葉を投げかけ、作品上の体裁を整えるという意味では一応この大島のせりふをきっかけとして舞台は幕を閉じることになる。だが、山口、妻、弟の口から話をまとめる言葉は出ず、観客はただ、苦悩する三人の姿を提示されるのみである。言わば、「起承転結」の「結」まで至らず、「転」に差し掛かったところで唐突に話が終わることになる。内容が感情同化しやすいものであるだけに、この終わり方は、観客を突き放す作用をより効果的にもたらず。作品の世界に巻き込まれた観客は、登場人物それぞれの思いを想像することを強いられる。そしてこれこそが、「蒼い底」の狙いなのであった。

そしてまた、内容についても重要な点がある。岩上順一は「蒼い底」の評で次のようなことを述べている。夫が出征しているあいだに妻が姦通や再婚をしたことから起こるトラブルを描いた作品は数多い。だが、「蒼い底」はわずか二幕のうちにこれを劇化しており、しかもそこでは新しい見解が示されているという。「弟健二も妻ふみ子も性格上の欠陥から姦通したのではない。彼等は平凡な普通人だ。兄をおもい夫を慕う心はちやんとある。むしろ善良でさえある二人だ。山口もまた平凡な普通人だ。妻を愛する心はもちろんふかいものがある。この三人を、こんな悲しくくるしい状態につきおとしたのは彼等の性格からではない。〔…〕山口やその妻たちのうえにふりかかった運命は、戦争という外的な害悪からきたものだ。戦争をたくらみ、それを指導してきた勢力の害悪からきたものだ。作者は労働者の立場からこれをはつきりとつかんでいる。〔…〕批判されているのは戦争であつてその被害者たちではない³⁹⁾。つまり、「蒼い底」には「平凡な普通人」の視点から反戦思想が示されているのである。この点に、「蒼い底」の内容面での重要性が認められる。

以上が「同志座」の実践であった。そこでは、劇団員による討論が活発に為され、そのことが脚本の形式などにも独自の工夫をもたらしていた。また、内容面については、反戦思想が平凡な者の立場から提示されていたのであった。

第2項 社会矛盾に対する生産点からの目線 —鈴木政男の脚本と実践—

1 演劇部の組織化に至るまで

次に取り上げるのは、鈴木政男を中心とした、全日本印刷出版労働組合大日本印刷支部における演劇活動である。鈴木は1950年のレッドページで職場を追われるまで、そこで活動を続けた。

1917年生まれの鈴木政男は、自立演劇の作家として後に名を知られてゆくことになるが、本人が述懐しているように、もともと演劇と深い関わりがあったわけではなかった。鈴木自身の回顧によれば、「二十才までを田舎に過し、上京すると間もなく三寸四方の赤紙で屠殺場へ狩り立てられて以来、再度の召集と合せて、足かけ七年も万年上等兵で牛馬のやうにこき使はれ、終戦直前帰還した⁴⁰」。そのような鈴木にとって、『新劇』を見る機会などなかつた⁴¹』という。鈴木初の観劇体験は1946年2月に邦楽座で公演された「幸福の家」であり、もともと文学青年であった鈴木はこの公演に「圧倒されるような感銘をうけた⁴²』という。「私は、『幸福の家』を見た途端、『新劇』の何たるかを理解し、その持つ迫力と魅力に取り憑かれた⁴³」。その後間もなく鈴木は、労働者の文化運動の一環として、組合員の青年層と婦人層に呼びかけ、演劇部を組織する。

だが当初その演劇部に集まったのは、鈴木理想とはかけ離れて、学芸会に出た経験があるとか、踊りが好きであるとか、唄を歌いたいといった、「他愛もない理由で集った十六、七才から二十一、二才までの少年少女だつた⁴⁴」。しかし、鈴木は決して悲観しなかつたという。「いかに拙いものにせよ、演劇をやるといふ共通の目的を持つた、一つの集団が出来上つたからである⁴⁵」。折しも、全国に組織された組合は活動を活発化させており、戦後初となるメーデーに向けて、労働者の連帯の雰囲気が高揚していた。組合闘争の渦中にいた鈴木は演劇部の活動からやや離れてゆくが、彼らを観劇に連れて行ったりもし、徐々に練習を始めてゆく。

その少し後、メーデーの準備に勤しんでいた鈴木は、演劇部員が北村小松の「マダムと女房」を夢中で稽古している姿に眼を留めた。「マダムと女房」は1931年に上映された日本初の本格的トーキー映画作品として知られているもので、とある郊外に引っ越してきた劇作家が締切り間近の原稿を書こうとするが、近所の騒ぎでなかなか進まず、その上隣人のマダムに誘惑され、そこに妻の嫉妬が絡むという内容の喜劇であった。鈴木はそのとき、組合の演劇部がこうした作品を取り上げるようでは、「演劇を通じて従業員を啓蒙し、進んで民主文化の推進力としやうとすることなど、飛んでもない話⁴⁶」だと感じ、多忙ななか、よい脚本を探して歩くこととなる。だが、初心者演技力で出来、しかも組合の線に沿うような脚本はどこを探しても見あたらないので、全く経験のない鈴木が自ら脚本を書くことになった。こうして出来上がったのが、「起ち上つた男たち」である。これは、演劇部全員を出場させるやうに配慮されたものであった。

この作品は、ちょうどその頃開催が決定していた、全日本印刷出版労働組合の青年部婦人

部大会の席上で上演されることになる。鈴木は演劇部の部員たちを説得し、「マダムと女房」ではなく、「起ち上つた男たち」を演じるように奨める。「私は全員が何十人でも出演出来る脚本だから……といふふうに話を進めて行つて、とにも角にも本読みをやるまでに持つて行つた⁴⁷」。こうして稽古に入ってゆき、大会席上での上演にまで漕ぎ付けた。上演は好評を博したという。後にこの戯曲は日本民主主義文化連盟から発行されていた雑誌である『民衆の旗』第5号（1946年8月）に掲載される。

以下、自立演劇の活動のなかでもかなり早い時期に書かれたこの「起ち上つた男たち」の内容を見てゆきたい。この脚本では、職場の人間の意識変革が意図されている。

2 「起ち上つた男たち」とそのねらい

「起ち上つた男たち」は、男女の社会的地位が現実とは逆の世界が舞台となっている。そうした社会のなかで、「いままで軽蔑されてゐた少数の男たち」が、「同一労働へ同一賃銀」に向けた闘争を通じて、「彼等自らの姿を凝視し、日ざめてゆく過程をテーマとしたもの」である⁴⁸。このユニークな設定が「起ち上つた男たち」の最大の特徴となっているとともに、この作品を意義あるものとしている。というのも、女性が社会的に優位となっている世界を描くことで、見る者、また演じる者に、男性優位である現実を独特な形で対象化し、再考する機会を与えるからである。これはすぐれて教育的な演劇であると言えよう。

作品の舞台は、東京にある、「女性でなければ出来ない技術のいる仕事⁴⁹」を内容とする会社であり、従業員はほとんどが女性である。

舞台は社長室ではじまる。そこでは工場長と社長、勤労課長が、組合活動を強化しようとしている従業員への懐柔策として、花や裁縫を習わせることを話しあっている。彼女らは、典型的とも言える資本家像として描かれている。

そこへ、求人広告を見て男性三名がやって来たという知らせが入る⁵⁰。

社長 男ですつて？ 大崎さん。あなたは求人募集の新聞広告に、男も採用するつていふことを出したんですか？

勤労課長 いゝえ。女子の経験者にかぎると致しましたんですけど。

社長 男は困りますね。

工場長 でも社長。男だつて指導しだいで使へないことはありませんわ。それに第一、男

は女の給料の半分で使へるんですもの。

この一連の会話によって、男性優位の現実とのコントラストが形作られ、その現実が意識化される。

このとき、新入社員として三人の男性が入社することになる。以後、彼らが女性優位の会社のなかで、自己の存在をアピールし、状況改善のために苦闘する姿が描かれることとなる。

その姿は、とくに第二幕の従業員大会の場面で示される。その場面では、壇上の背後の壁に、「最低賃銀の確保」「餓切り絶対反対」「実働七時間制の実施」「有給生理休暇の確立」といった要求項目が張り出され、とくに「働く婦人にとりまして、重要問題の一つ」である「有給生理休暇の確立」、そして大会の最重要項目である「最低賃銀の確保」が議論されている⁵¹。この場面では、議長発言、要求の提案者発言、それに対する反論が描かれ、従業員大会が民主的な手続きを取って進行していることが示されている。

そうしたなかで、新入社員として入社した三人の男性のうち一人である河島が、ある主張をする。それは、男性にも、女性と同じだけ働いた分は同一の賃金を与えるという項目を、組合の要求項目に加えよ、というものであった。たちまち、女性従業員から反発の声が上がる⁵²。

従業員 A まあ、生意気云つてるわねえ

B 男なんて駄目よ、ろくな仕事も出来やしないんだから。

(会場は騒然たる喧騒の声)

副議長 皆さん。静かに、静かにして最後まで聞いて上げて下さい。

河島 えーいま男の立場から、簡単にその理由を説明致したいと思ひます。僕達はこゝの会社へ入社しましてから、まだ三ヶ月しか経つて居りません。しかし優れた職場の方達の指導の下に、今日まで一生懸命に仕事を省ひ、また働いて来た結果、自分から申上げては変ですが、男でも一生懸命やれば女の人達と比較しましてもひけを取らない。即ち僕達男性も女性の皆さんと同じ能力を持つてゐる——といふ自身を持つことが出来ました。然るに僕達の賃銀は、皆さんの約半分なのであります。このことは、男も女も同じ生活をして行く上に、非常な矛盾でもあるといはねばなりません。僕達男性も、生活の苦しさは女性の皆さんと変りはないのであります。殊に皆さんには「有給生理休暇の確立」等の進歩的項目が取り上げられて居りますが、

我々男性には、何等の特典がないのであります。この点女性にばかり条件がよくて、我々男性はあまりにも情けない現状であると云はねばなりません。男女同権が叫ばれ我々男性にも参政権の与へられた今日「同一労働へ対して同一賃銀」の項目をぜひ！

侃々諤々の末、最終的に河島の提案は取り上げられることになる。従業員大会が終わった後、男性の従業員が、河島に礼を言い、河島はそれに答える⁵³。

河島 いや、まだ礼をいふのは早いですよ。僕達の要求が通るか通らないかは、今後の問題なんですからね。

従業員 A はあ、どうかお願いします。

河島 お願いしますだつて、人事のやうに考へてちや困りますね。みなさん自身も起ち上らなくつちや。・・・だから僕達男は、何時までたつても女性にたいして従属的地位に甘んじてみなくちやならないのです。・・・

この対話は観客に、みずから主体的に活動をおこなおうとしない消極的な姿勢への少なからぬ反省をもたらすであろう。

以上が「起ち上つた男たち」の内容であるが、鈴木はいくつかの工夫によって、観客の意識にはたらきかけようとしていることが明瞭に分かる。それは、①男女の社会的地位を逆転させ、現実の男性優位の社会への批判を導くこと、②従業員大会で、要求の主張者、反対者、議長の三者の役割を明示し、議論の方法を描いていること、③自己主張に消極的な従業員を登場させ、劇中で批判的に描くことで、現実における同様の姿勢に対して批判していること、の三点である。ここから、この作品が、いかに大衆演芸の真似事から脱却し、新たな社会にふさわしい演劇を作り出そうとしているか、また、戦時下の素人演劇からいかに遠いかが分かるであろう。

3 階級闘争へ向けた主体の変革をめぐる葛藤 — 「人間製本」 —

以上のように、きわめて早い時期にユニークな脚本を書いていた鈴木は、さらに活発なものとなってゆく。

ここではもうひとつ、鈴木作品として「人間製本」(1948年)を挙げておこう。「人間製本」は当時の演劇界に非常な評判を呼び、さまざまな自立劇団でも演じられた作品である。内容は、ある製本会社の下請工場を舞台に、全国でストライキの波が吹き寄せられるなか、それに対抗しようとする経営者と、組合活動を組織して要求を主張しようとする労働者の闘争を軸に、とくに闘争する労働者とその周囲の人々との葛藤を描いたものである。

この作品は、単に組合闘争をする労働者の姿を描いたものではない。むしろ、下請工場という、労働運動に対してほとんど理解のない場所で組合闘争をおこなう結果もたらされる、さまざまな葛藤が描かれている点、そしてそのなかで労働者であることや、階級闘争に向けた主体の変革への複雑な思いが描かれていることにこの作品の重要性があり、また、観客である労働者にとっても抜き差しならない共感を呼んだのだと考えられる。とくに、会社のおかげで仕事をもらっていると考え組合闘争を否定する年長の労働者と労働組合に肯定的な労働者との葛藤、主人公とその両親や恋人との葛藤、そして組合活動によって解雇されるのではないかという労働者の不安は、作品に非常な説得力を与えている。これらの葛藤への思い、また解雇への不安は、当時の労働者が潜在的に共有していたものと考えられるが、「人間製本」はこうした潜在的な感情を巧みに形象化したのであった。

舞台は1947年1月、坂田製本工場という、ある印刷会社の下請工場が始まる。1947年1月といえば、かの2・1スト直前の時期であり、全国的なゼネストを前に、革命前夜のような昂揚した雰囲気労働者の間に満ちていたときである。だがそうしたなかにあっても、下請であるこの工場には、まだ組合もなく、労働運動に対して理解のある従業員もほとんどいない。それどころか、彼らは給料をもらう前とあって、ダンスや映画、給料の使い道などの話をして盛り上がっている。だがいつしか話題は親会社である太陽印刷のストライキの話へと移ってゆく。太陽印刷がストライキに入ってしまうと、下請工場である坂田製本工場は仕事がなくなるので、従業員達は気が気でない⁵⁴。

竹内 あそこの組合はよくやるよ。何しろ去年の夏から、ずーっと賃上げのしどおしだからな。

沼沢 なんでもあたしの親戚のやつの話じゃ、あそこの組合の幹部ってのは、むかし赤だったそうじゃないか。

年配の製本工 だからすぐに、ストライキだ何だって騒ぎ立てやがるんだよ。

おくめ ストライキもいいけどさ。仕事がなくなればあたしらまで迷惑するんだからねえ。

竹内 しかしあの連中の言うことをよく聞くとね、喰えるだけの給料を払えっつのは労働者の権利として当り前のことだからな。

年配の製本工 ストライキなんて悪いことだよ。そんな奴は会社でクビにしちまえばいいんだ。

竹内 悪いことじゃないよ！ なんて悪いんだい。

年配の製本工 悪いことじゃねえか！ ストライキばかりやってて……それで会社がつぶれでもしたらどうなるんだい。あそこの連中は会社に稼がせてもらってるって気持ちがないからだよ。

じつは竹内は工場主の坂田と、仕事のできない期間も給料を支給するよう交渉しているのだが、はかばかしくない。竹内の妹で、太陽印刷の婦人部で活動をしている道子は、竹内に組合の必要性を示唆したりもするのであった。そうするうち、給料が支給される時間となり、従業員達はそれぞれ給料を受け取るのだが、その少なさに対してちょっとした不満が出始める。そこで竹内は、組合を作って工場主へ要求を出そうという提案をする。

竹内の言葉に賛同者も出るのだが、そこへ坂田が入ってきたことで、場の空気は一変する。

「いったいなんの相談をしていたんだね⁵⁵」という坂田に、年配の製本工は、竹内が組合の話を持ちかけてきたことを告げ口してしまう。坂田はそれを聞き、竹内を別室に連れていったことで、場は騒然となる。終始、「稼がせてもらうだけで、ほんとに助かりますよ⁵⁶」という態度の年配の製木工に対して、何人かの従業員が詰め寄り、また、なかには年配の製木工をかばう者もいる。

そこへ、太陽印刷の争議団の青年たちが入ってくる。争議団の一人、作品の主人公である白石徹男(23歳)は、ストライキの状況と会社の経営をめぐる事柄を告げる。それによって、会社は依然組合の要求に応じていないこと、会社の総収入から考えても従業員に支払われる給料が少ないこと、会社が要求に応じなくて済む理由として、刷り上った印刷物のストックを会社側がストライキ前に持ち出し、下請会社で製本させ、売りに出していること、その資金で組合に対抗しようとしていることが判明する。だが、工場の労働者は徹男の言うことを十分理解することができない。「あんたたち、そいじゃ、あたしらに仕事をしないでくれって言うのかい」、「せっかく仕事が続くようになったのに、それじゃこっちが困ることになるじゃないか」、「おれたちが仕事しないかわり、お前さんがたはおれたちを養ってくれるとでも言うのかね」などと、口々に言う⁵⁷。このやりとりの直後、竹内が戻ってきて、解雇された

ことを口にし、その場の者達が驚き、第一幕は終る。竹内は以後、太陽印刷のストライキに加わってゆく。

第二幕は白石徹男の実家である。ここでは、徹男の活動が呼び起こす家族への波紋が描かれる。白石家は、かつて鳩山家とも関わりがあったが、今は零落している。製本工場の従業員と同様、家族の者は皆、徹男の活動をほとんど理解していない。

白石家の人々が話をしているところに、工場主の坂田がやってくる。坂田は、徹男のストライキ活動のことを告げに来たのであった。それに対する、「何か失礼なことでも申し上げたんじゃないでしょうか」という父・靖造と、「どうも世間知らずなものですから」という母・ふじの対応から、徹男の活動に対する彼らの無理解が示される⁵⁸。さらに坂田は、ふじや近所の女性がしている坂田製本工場の内職の仕事を増やすことを持ちかけ、前金を父に手渡して帰ってゆくのであった。つまり、現金と引き換えに、徹男の活動をやめさせよ、という交換条件である。さすがにふじは「そんなお金——すぐ返ってきて下さい」と父に詰め寄るが、父は出て行ってしまふ⁵⁹。その後、帰宅した徹男は、坂田の来訪を聞き、驚愕する。そこへ父が戻ってくる⁶⁰。

靖造 お前はあそこの職工どもをおだてあげて、組合を作らせようとしたそうじゃないか。いくら組合に夢中になつたつて、わざわざ坂田さんとこまで行つてやる馬鹿があるか。だいいち竹内なんてやつは、ひどい怠け者だつていうじゃないか。

徹男 それは坂田の口実ですよお父さん。坂田はね、組合をつくろうとした竹内さんをクビにしたり、会社の宮内常務なんかと一緒になつて、こんどの争議を機会に、ぼくたちの組合を切りくずそうとしているのですよ。

靖造 それはお前のひがみというやつだ。

徹男 ひがみじゃありませんよ。お父さん——お父さんはどんなつもりで坂田さんなんか頼まれて折り仕事を配つて歩いて居るんです。ぼくたち二千人の従業員は、いま歯を喰いしばって会社と争議をやっているんですよ。いまお父さんが坂田に頼まれてやつてゐることは、ぼくたち二千人の従業員の顔に、唾をひっかけて歩いていると同じことなんだ。

靖造 ばか！ お前はすぐそういう口のきき方をする。

こうして両者は平行線を辿つたまま言い合いはエスカレートし、最後はふじが泣き叫んで

幕を閉じる。

第三幕は太陽印刷である。ストの実行委員達は、製本工場をいかにしてストに参入させるかを話し合っている。徹男は「封建的な主従関係」での結びつきの強い工場の性格を述べ、他の委員は話し合いを通して説得することが必要だと述べる。「そうすることが、たんにわれわれの斗争を有利にするということだけじゃなくてね。坂田工場に組合を組織し、共同斗争をやることによつて階級的に目覚めさせることにもなるんだよ⁶¹」。こうしてストに突入してゆき、最終的に工場の従業員もストへ参入してゆくことになる。

だが以上まで見てきたことから分るように、その道のりは、徹男にとっては苦悩に満ちたものであった。彼は家族関係と組合活動との間で思い悩み、自分を鼓舞するために「坂田も含めた敵の階級」を「心の底から憎むようにならなくちゃいけない」と言うが、この徹男の言葉は、それを聞いた恋人の道子にも強い反発を感じさせてしまう⁶²。

道子 あたしあなたのような気持にはなれないのよ。あたし……なれないわ。

徹男 (半ば自分へ) なれないことがあるもんか。

道子 徹男さんは、すぐそう自分できめてしまうんですもの。……あたし、なれないわ。

あたし……この頃ね、あなたが羨ましいような、怖いような気がするの。何だかねえ……自分でいうものが、いつも中途半端な気がしてしょうがないのよ。

このやりとりは、「人間製本」のなかでももっとも重要な部分である。おそらく、この「なる」、つまり階級闘争へ向けた主体の変革をめぐる、懷疑、羨望、恐れが「人間製本」の根本的なテーマであり、それは、しばしばこの脚本について言われるような社会矛盾の構造的な認識という問題を凌駕するものである。

先に述べたように、木下順二は「人間製本」について、「論文で書いても十分あれだけの感銘を書けるという印象を受けた」としている。これは確かにもっともな印象であり、「人間製本」には社会矛盾の構造を、形象化というよりもむしろ説明しているような趣がある。実際、その説明だけならば、社会科学の論文の方が演劇の脚本よりも相応しいであろう。むしろ、さまざまな局面で徹男が葛藤に苦悩する姿が印象深く描かれており、それは論文で書けるものではない。けれども、脚本全体を通して、やや図式的な印象を与えることも事実である。最初には組合も存在しない工場で、次第に皆が労働者の自覚に目覚めてゆき、最後にはストライキに参加するという単線的な過程は、それを如実にあらわしているであろう。

だが、家族との葛藤、そしてそれをふっきろうとしたときに道子との間であらわになる、「なる」ことへの複雑な思いは、この脚本を図式や説明で終らせていない。階級闘争へ向けた主体の変革は、ただその当人が変化するだけではなく、彼を取り巻く人々との関わり方を根本的に変化させずにはおかない。それはとくに「敵の階級」を「心の底から憎む」という心的志向を要求し、その憎しみが、闘争を維持する精神的な支柱となるのである。こうした主体の変革のあり方に、作者の鈴木は道子の目を通して疑いの目を向けている。道子の徹男に対する羨望と恐れは、階級闘争が過激化する際に根本的な形であらわになる心理であるといっても過言ではない。この道子の問いかけに、徹男は答える言葉を持っていない。だが、こうした問いかけがなされたことそれ自体は、確かに、自立演劇の実践が深度を増していたことを示していると言えよう。

以上、大日本印刷における鈴木政男の実践を追った。

第3項 日常性の発見 —堀田清美の脚本と実践—

1 終戦直後の日立亀有

最後に、堀田清美が日立製作所亀有工場でおこなっていた実践を取り上げる。

堀田清美は、1922年広島県で生まれた。終戦時は広島とは別の場所で働いており、被爆を免れた。終戦後は、日立製作所亀有工場に勤務することになる。1945年11月に復職した当時、工場では「忠臣蔵」をパロディ化した「忠珍蔵」や、「丸橋忠彌」「最後の護夷党」「血煙高田馬場」といった、「厚生課を中心にした、戦時中産報慰安等の尾を引くもの⁶³」を、同好者が余暇の時間に集まっておこなっていたという。大橋喜一・阿部文勇編『自立演劇運動』によれば、戦後の労働者の演劇活動は1945年10月に日立亀有工場から始まったとされており⁶⁴、堀田自身、のちにこの時期の活動を重要視するようになることから⁶⁵、この「戦時中産報慰安等の尾を引く」演劇は、労働者が演じ、見て楽しむことの、下地を形成したといっただけでよい。

とはいえ、やはり当初は、これら慰安的な活動に対し、堀田は批判的に見ていた。堀田はそれらの活動に対して次のような感想を抱いたという。それは、「(一) 終戦後の演劇運動として之でよいか、(二) 大事なみんなでやるのが忘れられて自分達だけで楽しんであるのではないか、(三) 見て居て非常にクサミが気になって後味が悪くあきあきすること、(四) 之

では田舎長舎へ来た慰問演劇とちつとも変りないこと、以上の外特に組合の文化活動としては駄目だ、もつと真剣に我々労働者の生きることに悩んでゐる姿及び之と斗つてゐる姿を現はしたものでなくては不可ない⁶⁶」ということであった。この問題をめぐって、同好者と組合幹部との間で意見が対立するが、同好者は一步も譲らなかつた。そこで堀田は取り上げるべき作品をみずから見つけ出そうと決心し、島崎藤村の「破戒」に思い当たる。そしてこの小説を脚本化するのである。「破戒」はそれまで職業劇団においても脚本化されたことがなく、おそらくそれを試みたのは堀田が最初である。村山知義も「破戒」を脚本化しているが、それは堀田よりも数年後のことである。これは、堀田がいかに先鋭的な感性を持っていたかを示していよう。結局、文化部の承諾をどうにかとりつけ、人選に苦労しながら上演にまで至り、観客に感動を与えたという。

「生きることに悩んでゐる姿及び之と斗つてゐる姿」を追求しなければならないとした堀田が、人間の苦悩する姿を描いた「破戒」を選んだことはきわめて納得のゆくことなのだが、もともと「破戒」が労働者を描いたものではないことに注意すべきである。第二作「運転工の息子」も、主人公は労働者の息子であるが、作品の舞台となるのは労働の現場ではない⁶⁷。さらにその後に書いた作品「子ねずみ」は、労働者の夫婦を描いているが、舞台となるのは夫婦の下宿である。彼の関心は、当初から労働の現場ではなく、より広い生活の場面での「生きることに悩んでゐる姿及び之と斗つてゐる姿」にあったことがわかる。

2 日常への眼差しと未来に向けた歩み — 「運転工の息子」 —

まず、「破戒」の後に書かれた脚本「運転工の息子」を見てゆきたい。

堀田清美の「運転工の息子」は『労働者』第5号（1947年3月）に掲載され、初演は日本共産党の宣伝芸術学校卒業式において第一幕のみが、1947年1月「働く者の新年会」において三幕すべてが、1947年9月に日立製作所亀有工場で三幕すべてが演じられた。いずれも上演は好評を博したという。

脚本の内容は、1945年9月から10月にかけて、ある島の町の家族をめぐるものである。復員してきたその家の息子・史朗（24歳）が、貧しい家庭の事情に気を使い、物騒であると噂される東京へと働きに出てゆくまでを、淡々と描いている。この作品では、とくに目立った事件が起こるわけでもなく、ただ、慣習のなかで生きる両親や祖母らとの何気ない会話をもとに話が進行する。たとえば以下の場面は、史朗が帰還する直前、横山家の母親ヨシ（53

歳)、その息子で軍隊から帰ってきた富三(19歳)、近所の女イク(53歳)の会話であるが、ここにはそれぞれの関係と性格が巧みに描かれている⁶⁸。

ヨシ […] お前が生きて戻れたのも、あたりまへの様に思うとつたら間違ひぢや、それに、お前が幾ら力んでも、雀の子は鷹にはなれんので。

富三 お母さんは何時もそれぢや、鳥と人間とはちがふ。戦争に負けたからぢやが、そうでなかつたらこれでも軍神になる所ぢや。あゝ軍神横山中尉、さうちやらうおばあさん。

イク ハハハハ、さうさう、親が職工ぢや云うて、子が出世出来んことは無い。昔のえらい人は皆貧乏人の子ぢや。

富三 ところが、お母さんはちがふ、えらうならんでもえゝ、たゞ人に憎まれんやうに賢かうなれ、これだけぢや。

ヨシ さうよ、貧乏人はそれでえゝのよ。

富三 お母さんは古い。

こうした場面を通して、職工の家庭であることに対するヨシや富三の考え方、またヨシに対する富三の関係などが描かれる。とくに、「古い」考え方を持つ母親とそれに批判的な息子といった図式化され易い関係を、この脚本はそうならず巧みに描いている。

そうするうちに、史朗が戻ってきたという報せが入る。史朗は荷物を背負って復員姿で登場する。史朗が母親と挨拶を取り交わしていると、そこへ父親が入ってくる⁶⁹。

史朗 お父さん、済みません。(顔を伏せたまゝ涙を流してゐる)

森吉 ナ何を云うとるんぢや(泣き乍ら)泣かんでもえゝ、お前が悪いんぢやあない。兵隊ばかりが悪いんぢやあない。誰も一旦出た以上は戻つて来ると思ふものは居らんが、かうなつたら仕方がない。(皆無言)

ヨシ (湯呑にお茶をさし)サ、泣くのを止めて、お茶でも呑め(史朗、茶を受取る)

史朗 富三、お前戻つとつたか、特攻隊が出る度に心配しとつた。

富三 後一日おそかつたら、出動する所ぢやつた。

史朗 さうか、わしはお前が死んどつたら帰つても面白うないと思つとつた。

こうしたやり取りを重ねつつ、物語は淡々と進行してゆき、史朗は最終的に貧しい家庭に気を遣い、東京へと働きに出てゆく決意を固める。以下の場面は、出発の前日、荷造りをする史朗とヨシとのやりとりである。ヨシは荷物のなかに本を見つけて史朗に尋ねる⁷⁰。

ヨシ (本を見て) 史朗、これは警察に見られるとつれて行かれると云ふ本と違ふか？

史朗 さう、戦争に敗けるまではね。

ヨシ 持つといへどもえゝのか？

史朗 お母さん、何を心配してるんですか？ お母さんは何も知らんから、そんなつまらん心配をするんですよ。今は、もう何を云つても、何をよんでもいいんですよ。

ヨシ わしには、よう分らんが頼むから警察の世話になるやうなことはせんやうにのう。

史朗 よんでもよいどころではない、これからはどんどんよんで、しつかり勉強しないと駄目なんです。今までこんな本がよめなかつたから、お父さんも一生貧乏したんです。金持にいゝやうに使はれるんです。

ここでは、「本」が戦後の新しい時代を象徴する役割を果たしている。とくに「お父さんはわしらが生れる前から、工場へ行つても勉強してなかつたばかりに、一生職工で、人に馬鹿にされながら終わつたんぢや。お父さんはわしらにそんな苦勞をさせまいと思つて、むりをして学校へ行かせてくれるんぢや⁷¹」と史朗が弟に諭す場面と合わせて、この脚本には、井上理恵の言うように、終戦直後の人々の教育にかける夢があり、「教育が自らの出自の、他者との落差を埋めることの可能性⁷²」を示していると言えよう。こうして、最後は史朗が旅立つ場面で幕となる。

「運転工の息子」の特徴は、こうした日常的な情景が丁寧に描かれている点にあり、題名や発表された媒体などから予想されるような左翼的な傾向はない。さらに注意しなければならないのは、この脚本が書かれたのが終戦後 2 年と経たない時期であるということである。つまり、まだこの時期には同様の内容、つまり終戦直後の村の状況を描いた小説などはほとんど発表されておらず、職業作家が書いた同様の脚本も皆無であった。そうしたなかで、堀田は、みずからの体験に基づいて、現実味ある脚本を書き上げたのである。そして、主人公の未来への投企——東京への旅立ち——が、彼を取り巻く状況の丁寧な描写とともに描かれている点で、説得力をもつ内容となっている。

3 「子ねずみ」における夫婦関係への問いかけ

「子ねずみ」は『テアトロ』1949年4月号に掲載され、同年11月の第三回全東京自立演劇コンクールで上演された。この上演は非常な反響を呼んだといわれている。

「子ねずみ」は、道夫とひろ子という共に労働者の夫婦をめぐって、二人の関係のあり方を、夫婦の下宿部屋を舞台に描いたものである。モデルは堀田夫婦であり、二人の生活にふれた八田元夫が、その関係をもとに脚本を書くよう奨めたという⁷³。

舞台はまず、道夫が帰宅するところから始まる。ひろ子はまだ帰っていない。道夫は部屋へやってきた管理人の女性や、ひろ子の姉・美子と、しばらく会話を続ける。その会話を通して、道夫とひろ子の日常が間接的に示される。それは食事のこと、室内のこと、生活費のことなど、どれも日常的な話題である。しばらく会話が続くうち、ようやくひろ子が帰宅する。このとき、すでに管理人と美子は部屋にいない。以下、二人の会話が続く。道夫は待ちかねた様子であり、ひろ子に不満を漏らす⁷⁴。

ひろ子　〔…〕私がおそいといつもきげんが悪いのね、私、女中じゃないわよ、私だつて一人前に活動してんじゃないの。

道夫　ひろ子、今何時だと思ってんだ。

ひろ子　さあ、有楽町で十時過ぎだったから、十二時近いかしら。

道夫　女のくせして駄目じゃないか。

ひろ子　女だからいけないの？　野暮ったいことをいうわね、馬鹿いつてるわ、家にいた時は度々十二時よ、つまらない干渉しないでよ

こうした喧嘩のやりとりは、そこに混ぜ合う形で入り込む、若い夫婦の仲睦まじいやりとりと、また、労働者としての社会関係を示す言葉と交錯し、独特なユーモアに満ちた雰囲気醸し出す⁷⁵。

道夫　俺本気なんだぞ。

ひろ子　だだっ子ねえ、じゃ私道夫のフトンへ寝てもいい？　みちお、こっちへ寝てね、ねえ仕事を始めなさいよお、ね、お願い。

道夫　――

ひろ子 勝手になさい。

道夫 ひろ子、俺ほんとに怒ってんだぞ。

[…]

ひろ子 […] 何故女だから早く帰らんきやならないの？

道夫 だから頭でっかちだというんだよ、世の中はまだまだどん底なんだぞ、夜中女一人で歩いて間違いでもあったらどうするんだい。

ひろ子 御親切ね、私達革命やつてんのよ。 [傍点引用者]

二人の喧嘩は、以下のやり取りで山場を迎える。この部分は、作品中もっとも重要な箇所である⁷⁶。

ひろ子 ——わからずや。

道夫 ああ、分らねえんだ。

ひろ子 くやしい——悲しくなっちゃやう、私達の愛情ってそんなもんじやない、——みんなのびのび働いてるのに——まるで、勤めも活動も止めろってのと同じじやないの。

道夫 ——

ひろ子 私、みんなに取残されちやう。

道夫 別れちやえばいいんだよ。

ひろ子 馬鹿、別れたらどうだつてのよ——どうなるつてのよ。

道夫 ——

ひろ子 あなた、えらそうにいったって、底をはたけばタンゼンの生活じやないの。

道夫 ——

ひろ子 私そこまで妥協して一緒にいたくないわ、あなたがそれでよければ私いつだつて飛び出します。

道夫 ——

ひろ子 ね、何とかいって。

道夫 ——

ひろ子 ね、はっきり返事してよ、——おっしやいよ。

道夫 俺いけない奴だよ。

ひろ子 ね、分ってくれたのね。

道夫 俺あやまるよ。

ひろ子 いいのよ、私にあやまることないのよ、私だってだらしのない女だったの——道夫と結婚してなかったら——ね、結婚が間違ってたなんて自信のないこと考えないでどンドン進んじやってよ、ひろ子自分の力で負けないようにがんばるから、明日お休みだから——ね、何が食べたい？
〔傍点引用者〕

この脚本は、一見、若い夫婦の仲睦まじい日常的な喧嘩を描いただけに見えるが、そのように読むべきではない。そう読んでしまうと、当時なぜこの脚本が労働者や新劇の人々から広汎な支持を受けたかが理解できないものになってしまう。

ではいったい、この脚本の意義はどこにあるのか。まず注意しなければならないのは、ひろ子が道夫と話すときに「道夫」と名前と呼ぶときと、「あなた」と呼ぶときのふたつがあることである。作者の堀田はこのふたつを周到に使い分けている。ひろ子が「あなた」と呼ぶのは喧嘩が一番深刻になった時点であり、堀田自身が言うように、「愛情が割れている時には『道夫』と呼べない⁷⁷」のである。つまり、ひろ子は「道夫」と呼ぶことを徹底できない。

言うまでもなく、慣習的に「あなた」は「おまえ」という呼び方と対になっている。「道夫」「ひろ子」と名前と呼びあう関係が対等であるのにくらべて、「あなた」「おまえ」は明らかに対等ではない。終戦後間もない当時であって、夫婦が名前で呼び合うことは、あからさまな形ではなされてはいなかった。「日本人は、それを手紙の形では言える。二人きりして、クライマックスでは言えるけれども、白昼堂々とは言えない。そこに問題がある⁷⁸」と堀田は述べている。つまり、堀田は「子ねずみ」を通して夫婦間の関係のあり方を問うているのである。人間関係、とくに性差をともなう人間関係を変革するためには、二人称の次元にまで目を向けなければならない——これが「子ねずみ」を通して示した堀田の主張である。

1940年代後半という早い時期に労働者の夫婦間の関係を問うたことは、堀田のすぐれた見識を示している。鈴木政男も対談のなかで「子ねずみ」にふれながら次のように述べている⁷⁹。

鈴木 […] 最も進歩的な組合、指導者とか、最も進歩的だと言われているような人、職場の中でも最も新しいセンスを持っていると是認している人、この人たちが一面では進歩的だけれども一方封建的なものを持って、而もどんなに古いものを持っているかということがはつきり分つたよ。というのは、例えば夫婦同志で呼び捨てに

する事が気障つぼくてよくないとか……僕ははつきり言うけれども、進歩的な人が家庭へ帰ったときにどういう生活をしているか、実に封建的な考え方をしている。でそういう人たちが「子ねずみ」を見るといかんということになるのだろうと思う。

「子ねずみ」がコンクールで上演された際、劇評のなかに、夫婦がお互いを呼び捨てにするのは気障であり、描かれた関係は「カカア天下」であるとする内容のものがあつたとされている⁸⁰。鈴木が言及しているのはそうした評のことである。

進歩的な運動を進めている人々が家庭では封建的に振舞うという問題は、ジェンダー研究などでしばしば取り上げられる事柄であるが、先に挙げた「起ち上つた男たち」も含めて、自立演劇の実践者は終戦直後という早い時期にあつて社会的な性差に敏感であり得たのであつた。その問題を、「子ねずみ」はきわめてリアリティーに富んだ形で脚本化した。「この戯曲の持っている生々とした新しい感覚は、もう既成プチブル作家の筆致から生れて来ないものだ」と八田は述べている。そして演技面でも、労働者の生活感覚から来る説得力でもって、「労働者」「私達革命やつてんのよ」といった台詞を違和感なく演じることができたという⁸¹。

こうして、「子ねずみ」は労働者の実感に裏づけられた演技と相俟って、非常な成功を収めたのである。

4 演劇を通じた学びの姿

当時『テアトロ』は、地方の自立演劇の集団を結び合わせる役目も果たしていた。それは、たとえば堀田清美や鈴木政男、服部重信たちの活動報告や脚本を誌上で積極的に紹介したり、また自立演劇の作家たちの座談会を開いたりしたにとどまらず、離れた地方で活動をしている面識のない者同士が、互いが交流できる場を提供してもいる。その試みが、同誌の1947年5月号に掲載された、「街から村から工場から」と題した、「自立劇団の談話室」である。当時、紙不足でページ数が削減されていたが、編集者は「今後もこの欄は、必ず毎号設けたいと思う⁸²」と抱負を述べている。もっとも、その後『テアトロ』にこの欄が再び設けられることはなかったのだが、こうした試みは、互いが各々の地方での事情を知り合うことができるという意味で、意義のあるものであつた。

この欄に、日立製作所亀有工場の岡俊子が自身の演劇活動の体験を報告している。その報告は、それ自体がきわめて興味深い学習の記録となっている。やや長いですが、全文を引用した

工場演劇から何を学んだか 日立製作所亀有工場 岡俊子

舞台に一度も立つたことのなかつた私が、新劇部員となつて間もなく、堀田（清美）さんの「運転工の息子」の母親オヨシの役をふられ脚本を一通り読んだ時に、こんなにヤマのない、平凡な芝居を、始めての私がやつて、見る人を退屈させはしまいかと、非常に心配しました。

読合せを始めて五六日たちましたが、暗記しようとしても、なかなか駄目で、唯焦るばかりでした。でも、自分の年は忘れ、お母さんになつたと思つて、読合せをいたしますと本当に母親の愛情を覚え、セリフも、自然と滑り出て来るようになりました。

その後はいよいよシグサですが、自分の身体なのに自由に動かせないで、もて余してしまうのです。日常のままの動きをつけようとする、非常に粗雑で、間延びするような感じがして、イライラするのです。いろいろな心配やらとまどいを経て、どうやら出来るようになって来ると、毎日の練習が楽しくてたまりませんでした。

この演劇を通して、工場演劇のよさ、それは、筋が面白いとか、感激させるとかいう他に、一つの芝居が、いかに多くの人の努力のハーモニーであるか、即ち、演出、舞台装置、効果、照明、演技者の団結と愛情の現れが、その芝居を価値³⁷づけるものであるという事を感じました。逆に言えば、芝居は一人だけ上手にやろうとか、自分勝手の振舞は絶対にいけない。絶えず、相手のする事を尊敬し愛情を持ち続ける事、純粋な気持ちで、脚本の人物になりきつて、お互いが助け合つて、よりよきものを生み出して行く過程、それが工場演劇のよさであり、私たち労働者の同志愛を強めるものであると思ひました。

工場演劇の今後の方向として、やはり飛び離れた時代とか、地方のことなどよりも、私たちの実際の姿を目のあたりに見せるような〔〕一言にして言えば、平凡な日常生活のうちにある美しさを知らせるような方向に進み、その地盤の上に、最も香り高いものへと進んで行くべきだと思ひました。今まで私たちは、私たち自身の姿を見つめる事を忘れ、非現実的なものばかりにあこがれていたために、自分たちの姿をケイベツし、悲嘆したりして、ただ模倣することに終始した結果、演劇でも何でも、遊びごとのように思われていたのです。演劇の真実性こそ、私たちの手で取り戻さなければならないと思ひました。〔文中の括弧内の読点は、原文の段組上、括弧の直前の文字が最下段に来た場合に省略された読点を引用者が補ったものである。また、傍点は引用者による。〕

ここには、演劇を通してみずからを見つめなおしてゆく過程が、はっきりと示されている。岡にとってその過程は、他者との関係を見つめなおしてゆく過程でもあったことが、文章から伝わってくる。まず、演劇を始め、演技を練習する過程で、みずからの身体に意識的になる。そして、集団でおこなう演劇という活動が、岡を、他者との関係をより良いものにしてゆくことにたいして自覚的にさせる。この一連の過程は、それまでの態度、すなわち、みずからの外部に「あこがれ」の対象としてあった「非現実的なもの」を基準にして自分を測り、「自分たちの姿をケイベツし、悲嘆したりして」いたことへの反省を促す。「非現実的なもの」、つまり、自分たちでは到底できないような演劇が基準となっている限り、労働者が自分たちの演劇など「遊びごと」にすぎないと感じたとしても、無理はないかも知れない。だが岡はそのような観点から脱し、演劇をみずからのものとするような観点を獲得してゆくのである。

労働者が演劇をおこなうということの意味として、それが単に担い手が職業劇団の劇団員ではなく労働者である、というだけならば、意味は半減する。もし労働者の演劇が、単に担い手が労働者であり、労働者に職業劇団でおこなうような演劇を提供し、職業劇団と同じ方法で同じ脚本を使用させ、最終的には同等の演劇にまで至らせることを目標とするだけであるならば、そこでは、労働者が「自身の姿を見つめる事」は「忘れ」られたままであるだろう。

堀田は対談のなかで、「大衆はどのように腐りきった身体を持っているかということを見抜かなければ問題は出て来ない⁸⁴」と述べている。これは堀田にとって「大衆がどのように封建的なものを持っているか⁸⁵」ということでもあり、それが、身体——堀田の言う身体とは、先に挙げた夫婦間の呼称の問題とも関わっており、きわめて関係的な身体のことである——においてあらわれるのである。おそらく、こうした認識を持つ堀田は、自覚的に、自分自身、そして他者との関係のあり方を、深いところから見つめていたのであり、岡のような演劇部員にもそうした視点から指導をおこなっていたものと推察されるのである。

第3節 日常と関係性のとらえなおし

以上、いくつかの事例をもとに、終戦直後の労働者による演劇実践について検討してきた。そこから分るのは、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。これは1950年代以後の自立演劇運動でも続けて推進される考え方であるが、この意

識変革の内容がいかなるものであるかはここでふたたびまとめておく必要がある。

労働者がみずからの日常を描く。そのとき何処に眼を向け、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、労働者は自分が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。堀田の言葉で言えば、「労働者の生きることに悩んでゐる姿及び之と斗つてゐる姿」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、「生活体としてこの〈からだ〉自体で腑におちる」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が、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」の枠内から出ない。

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。その形象化は、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ものであり、その過程こそ、まさに演劇の持つ教育的意義であったと言えよう。

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。

小括

以上、労働者の自立演劇について、その実践例を検討してきた。彼らにとって、演劇をおこなうことはみずからの主張や社会観などを表現することであり、その表現を通じて同じ労働者に訴えかける試みであった。そして彼らが関心を抱き続けたのが、みずからの生活であり、そこでの人間関係の変革、あるいは闘争であった。その活動は組合活動と関連しあったものではあったが、かならずしも演劇の内容が経済的、政治的な目的のためのものではなかったことは上で見た通りである。彼らの生活者としての立場、そしてそこからの目線は、階級闘争に沿う形での主体変革にさえも懐疑の目を向けることができたのであった。彼らの表現はまさに、生活感覚に根づいたものであったと言えよう。

結論

本論文は、日本における素人演劇の活動を、1940年代を中心に歴史的に検討してきた。その際、素人演劇が始まる大正期と昭和初期を前史として、文化政策が始まり素人演劇の“活用”が叫ばれはじめる日中戦争頃から、終戦を経て、戦後の隆盛、そして断続的に活動が収束に向かってゆく50年代初頭までを軸に検討をおこない、題名では「1940年代」という括り方をした。これには、一定の必然性と、筆者の問題意識があった。まず、歴史的にみて、日中戦争以後文化政策が始まるのが1940年ごろであり、そこは歴史的な基点となりうること、また1945年の敗戦を境に民衆が表現空間を獲得してゆくが、大体1950年前後から、活動は収束に向かうと同時に形態が分化してゆく。1940年代は前半と後半での色調の相違があるが、演劇活動がもっとも活発におこなわれ、また議論された時期なのであり、それが1940年代で括る一定の必然性となっていた。

以下、再度、前史から素人演劇の歴史を追いつつ、本論文で検討した事柄をまとめておきたい。

新劇が活動を開始して以後、大正期に入り、民衆の間にも演劇を広めようとする動きがあらわれる。そのとき、傾向としては、近代劇形式で文芸作品を演じるもの、同様に近代劇形式で社会主義的、左翼的な傾向の作品を演じるもの、そして坪内逍遙の考えに基づく公共劇があった。

これらのうち、文芸作品を演じるものは、各地でも活動が始められようとしていたが、新劇内ではそうした傾向自体が劇団員同士の離合集散によって支持を失っており、総体的に見て活動は微弱なものであった。一方、社会主義的、左翼的な傾向の演劇は、1930年代終盤までに弾圧され、1940年の新協・新築地劇団の解散で活動をほぼ終えることになる。このとき投獄されたか、あるいは活動の停止を余儀なくされた新劇の人々は、敗戦後、自立演劇の支援に関わってゆくことになる。この傾向の影響を受けた素人演劇も、弾圧されてゆき、戦中は慰安活動などを展開してゆくことになる。そしてこのふたつの傾向から離れていた逍遙の実践であるが、これは逍遙が活動していたときには反響を呼んだものの、活動を止めて後は、とくに大きな流れを形成することなく終ってしまった。だが、逍遙の論は戦時下で再発見されることになるのである。

この時期の特徴は、「與吉の論」に描かれた與吉の人物像に端的に示されている。與吉は、

社会の矛盾を憤り、民衆の賛同を受けながら抗議の行為を展開しようとするが、その民衆と連帯にまでは至らず、最終的に支配層に妥協してしまう。そうした與吉の姿は、暗い時代への突入を予感させるものでもあった。

このように、混沌とした状況のなかで、日中戦争が始まり、素人演劇運動が徐々に始まってゆくことになるのであった。

戦時下の素人演劇運動は、まず何よりも総動員体制に沿った運動であった。総動員体制は国家を中心として労働力を再編成するが、それは必然的に大幅な社会移動を引き起こした。それにより、国策を遂行するという目的にとっては、より合理的な体制が形成されるが、民衆の側では、激しい生活環境の変化によって、価値観や行動様式の面での動揺が引き起こされたのである。それに応急的に対処するのが、たとえば娯楽を享受する機会の提供であったが、さらに進んで、新たな価値観や行動様式を樹立しようとする動きが出てくる。そのひとつが素人演劇運動なのであった。これは、総動員体制によって新たに生まれるべき「新体制」を支える文化の一端となるものであった。

総動員体制はその支配方式に関して、それまでの教化的な支配に代わる、より合理的な支配方法を必要としていたが、その合理的な方法には非常な困難が内包されていた。たとえ新たな体制を作ったとしても、その担い手がみずからそこに参与しなければ、体制自体が成立しないのである。ここで、「勤労新体制要綱」や『素人演劇運動の理念と方策』に見られるような、「創意」「自発」の主張があらわれてくるのである。この主張は、たしかに、教化的なイデオロギーとは適合しない面を持つ。それゆえ、この両者は矛盾として捉えられもしたのである。

しかしながら、実際には両者は融合してもいた。もし仮に、完全に合理的な体制、つまり国策にとって機能的な体制が出来上がったとしても、それだけではその担い手が、体制に関わってゆく意味を感じられないであろう。つまり、体制の変革はそれに合わせた精神的支柱を要求していたのであり、その支柱は、合理的な主張からは出てこないのである。ここで、近代的な論を媒介としてふたたび教化的イデオロギーが持っていた価値が要請されたのであった。そして、新たな価値や行動様式を示すことで、疲弊し動揺していた民衆にとっての「文化」を作ろうとしたのであった。

素人演劇運動は、以上の要件を満たすものでなければならなかった。そこでは、新たに形成されるべき価値や行動様式が提示されねばならない。それらは、「新体制」に適合するものでありつつ、同時に民衆が納得し受け入れることのできる意味が備わっていなければならな

い。そしてまた、演劇が民衆の意気を殺ぐものであってもならない。素人演劇運動はまことに困難な課題を背負っていたのであった。だが、この運動の致命的な点は、それが、そもそも民衆の内的動機に基づいたものではなかった、という点にある。したがって、当時『素人演劇運動の理念と方策』などで叫ばれていた「生活感情の表現」も、表現する者にとって内的な必然性を感じさせるものではなかったのである。

ところで、演劇が民衆の意気を殺ぐものであってはならないということを主張するのは、一方で、舞台と観客とが融和することで生まれる「和やかな雰囲気」を認めることでもあった。素人演劇運動の眼目は、最終的には、その融和的な雰囲気をいかにして操作するか、という問題に通じてゆく。それは遠藤真吾が述べたように、「国民の導き方」への発展の経路である。このことが十全に達成されたのならば、総動員体制が求めた「下から」の運動の盛り上がりとその国家統合が為されたことであろう。だが、素人演劇運動は失敗に終わり、演劇を通した十全な総動員は為し得なかったのである。地域によっては、それなりに成功したところもあったかもしれない。だが素人演劇運動の理念から言えばそうした単発的、分散的な活動では不十分なものであったはずである。何よりも、上演内容が制限されていた素人演劇は、民衆の意識や感情を反映させることができなかつたのである。その間にも戦局は悪化の一途をたどり、素人演劇運動も国民的な組織化に至る前に頓挫した形となった。

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。この点、戦後の実践と比較したとき、意外な共通性を持ってもいるのである。それは以下の通りである。

1. 演劇活動をする過程で、協力し合う経験を参加者に持たせること。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。つまり、練習の際の参加者同士の協力、上演に向けた、俳優、道具係、照明係、演出家といった各役割同士の協力などである。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、逍遙にはあった個のモメントが完全に消滅している。さらに、そこでは指導者の役割がことさらに強調される点でも、逍遙の論とは異なる。素人演劇運動の指導者には、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、さらに観客と舞台とが情緒的に一体感を持ち、上演の場の雰囲気が和やかになることを目指すものなどが問題となる。

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。その際、とくに演じる者と観る者とが同じ共同体に属していることが重要な前提となり、その共同体で共有されている文化的な枠組みにふれるかたちで、巧みに生活の感情を舞台化することが要請されるのである。そのためには、当の共同体の生活に馴染んでいる人々相互がはたらきかけあい、関心を持っていること、あるいは意識化に沈潜しているが関心を向けるべきことが舞台上で提示される。その場合に重要なことは、脚本は、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。

さらに、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。そこで描かれたのは、基本的には、戦争遂行を信じて疑わずに国策に協力してゆく人物像であり、そのために近隣同士の諍いを克服し、ある場合には、当時の国策の枠内で、正確な科学的知識を持つような人物像であった。

3. 日常のふるまいを統制すること。ここでは、演じる者と観客共に、演劇活動を通して総動員体制に相応しい言語や行為を身に付けることが要求された。その際、模範的な行為を身に付けるために、その行為が意味を為す一定の場面を設定することが必要であった。その場面を観客も共有することで、日常で同様の場面に遭遇した場合に、あるべき行為をすることが目指された。演劇を通じた行為の規範化はさらに、何らかのセリフや演出によって、観客が反射的に「国民精神」を感じることを目指すものに発展する。ここでは認識の過程は限り

なく後退し、何らかのシンボルを媒介とした反射行動の訓練が求められる。これは上演形態としては儀礼や祝祭として発展する余地を持っていた。ここから、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傾向、あるいは上演の場で生成した雰囲気を持しそこに参加者を統合させる傾向があらわれる。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、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。

こうして、戦時下で「演劇と教育との本質的な関係を究める」べく模索が為されたのであったのだが、これらの意味付けはすべて、人間の内的な表現への欲求を見落としているか、あるいは十分にとらえきれていない。そのことがわかるのは、終戦後の解放感のなかで民衆がみずからの表現への意欲によって演劇の活動を始めたときである。この澁刺とした動向は、前もって決められた枠組みに沿わねばならないような表現のあり方を、乗り越える。

終戦直後、全国の地域や職場で演芸大会が流行し、そのなかから演劇活動を志向する者が活動を始めてゆく。この時期、民衆が表現への内的な意欲を強く感じており、大抵の場合、それは演芸によって発散されたのであったが、そうしたなかから素人演劇の活動へと多くの者が向かっていったのである。そして、彼らの活動は興味深い演劇実践として結実したのであった。これらの活動はそれぞれの職場や地域のなかで参加者を得ながら、指導や脚本がなかなか得がたい状況にあって、活動をおこなっていた。そうした主体的な側面は、戦時下の素人演劇運動があらかじめ設定された枠組みを先行させて進んでいったのとは対照的と言える。

もっとも、そこでは日本共産党の文化政策との関連で、組織作りや規範的な側面が先行してゆくことにもなる。だが、とくに労働者の実践はきわめて先鋭的な表現への志向を持っていた。

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とともに、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。自立演劇協議会のような組織も、その点では労働者と立場は同

じであった。

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。そのとき何処に眼を向け、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、労働者は自分がか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。堀田の言葉で言えば、「労働者の生きることに悩んでゐる姿及び之と斗つてゐる姿」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、「生活体としてこの〈からだ〉自体で腑におちる」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が、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」の枠内から出ない。

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。確かに、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、政治的な方向付けの面が無くはない。だが、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のである。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。

注記

序論

- 1 詳しくは序論の「先行研究」の項を参照していただきたいが、ここでいくつかの研究を挙げておきたい。北田耕也・朝田泰編『社会教育における地域文化の創造』国土社、1990年。草野滋之「子どもの文化活動と表現の探求」佐藤一子・増山均編『子どもの文化権と文化的参加——ファンタジー空間の創造』第一書林、1995年。中田スウラ「戦後農村青年の主体形成と演劇活動——戦後初期木曾妻籠公民館運動を中心に——」社会教育基礎理論研究会編『叢書生涯学習Ⅱ 社会教育実践の展開』雄松堂出版、1990年。とくに朝田泰「演劇と体づくり」（前掲『社会教育における地域文化の創造』、pp.150-164）は、「演劇に関する社会教育実践の思想を解明する」という視点から身体表現や想像力に注目しており、参考になる。
- 2 コンラート・フィードラーは造形芸術に関して次のように述べている。「たんなる表象生活からいわゆる描写活動に移るために、実際どのような過程が生じなければならないかをはっきりと思い描ける人ならば、たんにながめたり表象したりする過程は、芸術的過程の全体からみて、端緒あるいは出発を意味するにすぎず、その展開と完成の全過程は、外的な造形活動に結合していることに気がつくであろう」（山崎正和・物部晃二訳「芸術活動の根源」山崎正和編『近代の芸術論』中央公論社、1974年、p.123）。これは基本的に演劇の創作にもあてはまることである。
- 3 「農村に於ける素人演劇の問題は、単に演劇に止まらず、農村の文化、そして又、日本の文化に通ずる問題として考へるべきである」（今日出海「素人演劇の問題」『日本演劇』1946年8月、p.2）。
- 4 北田耕也は、「芸術文化活動」は「文化のたたかいという文脈のなかで、その重要性を自ら獲得していくのであって、資本や国の後押しによって重要性を付与されるのではない」〔傍点北田〕と述べているが（北田耕也「人の人らしさへの共感と加担——地域文化の創造と社会教育——」前掲『社会教育における地域文化の創造』、p.18）、まさにこの「付与」と「獲得」のコントラストが1940年代の演劇活動では明瞭に現れているのである。ただし、北田の主張が基本的に納得のゆくものであるとしても、国家による後押しの必要性をすべて否定することは、文化政策そのものを否定することにもなりかねない。ここに、戦時体制という状況のなかで生れた演劇政策の問題性があり、それ自体も詳しい検討が為されねばならないのである。
- 5 飯塚友一郎「素人演劇の心がまへ」池谷作太郎編『素人演劇講座』日本文化中央連盟、1941年。
- 6 宮原誠一「政治教育と文化活動」園池公功監修『人形劇運動』中川書房、1943年。
- 7 中山夏織「演劇と教育のジグソーパズル——イギリスの場合——」芸団協・芸能文化情報センター編『教育と芸術／新たな関係——海外の事例に学ぶ——』芸団協出版部、2002年、pp.30-34。上演を目的としない活動には、たとえば身体を使ってさまざまなゲームをおこなったり、あるいは観客を想定しない簡単な即興劇の創作を試みたりするワークショップなどが例として挙げられよう。また、何らかの職業訓練にあたって、関連する職務の役割を擬似的に演じてみることでその役割を身につける、いわゆるロールプレイもこの範疇に入る。つまり、上演を目的としない場合は、観客が演劇の作品を見て楽しむのではなく、参加者が創作の過程を享受する意味が強くなる。
- 8 演劇を学校制度のなかに取り入れる試みが長い歴史と蓄積を持っており、その意義がこれまで継続的に論じられてきていることは言うまでもない。学校の演劇、あるいは児童の演劇に関する文献で主なものとしては以下を参照。片岡徳雄編著『劇表現を教育に生かす』玉川大学出版部、1982年。日本演劇教育連盟『演劇教育入門』晩成書房、1978年。富田博之『日

本児童演劇史』東京書籍、1976年。

9 吉田熊次『社会教育』敬文館、1913年、pp.447-464。

10 春山作樹「社会教育と芸術」帝国教育会編『芸術教育の最新研究』1924年、pp.551-570。

11 北田耕也『現代文化と社会教育』青木書店、1980年。

12 佐藤一子『文化協同の時代』青木書店、1989年。

13 藤沢加代「文化運動に参加する母親のキャリア分析」『婦人問題と社会教育』社会教育学会年報第26集、東洋館出版社、1982年。

14 畑潤・千野陽一「一九六〇年代の親子文化運動研究」『東京農工大学一般教育部紀要』第二二巻、1985年。

15 前掲「演劇と体づくり」、pp.150-164。

16 佐藤一子編『文化協同のネットワーク』青木書店、1992年。

17 前掲「子どもの文化活動と表現の探求」、pp.82-104。

18 小林平造・宮良操・有馬博明「地域創造の主体形成と青年」小林文人・猪山勝利編著『社会教育の展開と地域創造 九州からの提言』東洋館出版、1996年、pp.64-80。

19 桂敦子「人形劇サークル『どんぐり』のとりくみ」北田耕也・草野滋之・畑潤・山崎功編著『地域と社会教育——伝統と創造』学文社、1998年、pp.66-79。

20 新藤浩伸「身体・表現・自己の快復」佐藤一子編『生涯学習がつくる公共空間』柏書房、2003年、pp.134-137。

21 木下春雄「農村のサークル活動」宮原誠一編『青年の学習 勤労青年の基礎的研究』国土社、1960年。宮原誠一「新しい教育と演劇」『宮原誠一教育論集 第五巻』国土社、1977年。

22 笹川孝一「戦後社会教育実践史(その1)——農村文化協会長野支部『農村青年通信講座』の成立過程」『人文学報』1980年3月。前掲「戦後農村青年の主体形成と演劇活動——戦後初期木曾妻籠公民館運動を中心に——」。

23 東京都立多摩社会教育会館編「戦後三多摩における社会教育の歩みVII」、1994年。

24 1940年代以降の活動については、近年のワークショップ形式の実践や、町興しの一環としての演劇活動、また高齢者教育としての演劇活動など、さまざまな活動の形態が存在し、紹介、検討されている。以下の文献を参照。東京都立多摩社会教育会館編「三多摩の社会教育」1988年3月31日の特集「三多摩の表現活動を探る——青年と演劇——」。「日本経済新聞」1999年1月23日の特集「身体障害者、高齢者 演劇の新たな担い手に」。芸団協・芸能文化情報センター編『なぜいま学校で「表現教育」なのか?——ともに創る「生きる力」——』芸団協出版部、2003年。

25 赤澤史朗「戦中・戦後文化論」『岩波講座日本通史 近代4』岩波書店、1995年、pp.283-284。

26 同前、p.324。

27 同前、pp.324-325。

28 高岡裕之「敗戦直後の文化状況と文化運動——演劇運動を中心として——」赤澤史朗・栗屋憲太郎・豊下楯彦・森武麿編『現代史と民主主義 年報日本現代史第2号』東出版、1996年。

29 北河賢三「戦中・戦後初期の農村文化運動」民衆史研究会編『民衆史研究の視点』三一書房、1997年。

第1章

- 1 青森県民生労働部労政課『青森県労働運動史 第二巻』青森県民生労働部労政課、1971年、p.613。
- 2 同前、p.614。
- 3 同前、p.615、山川吉男「新劇発祥」より。
- 4 大門正克『民衆の教育経験』青木書店、2000年、pp.142-145。
- 5 本間久雄「民衆芸術の意義及び価値」『早稲田文学』1916年8月、pp.2-10。
- 6 安成貞雄「君は貴族か平民か 本間久雄君に問ふ」『近代文学評論大系第5巻 大正期Ⅱ』角川書店、1972年。
- 7 以下の文献を参照。瀬沼茂樹『近代日本文学のなりたち』河出文庫、1954年。瀬沼茂樹『大正ディモクラシと文学』岩波書店、1959年。平野謙『昭和文学入門』河出新書、1956年。
- 8 松本克平『私の古本大学』青英舎、1981年、pp.211-212。
- 9 以下、倉橋に関する記述は、北崎豊二「倉橋仙太郎と新文化村」（『堺研究』第22号、堺市立中央図書館、1990年3月）に依拠している。
- 10 藤田富士男・大和田茂『評伝平澤計七』恒文社、1996年。
- 11 上田久七『都市と農村の娯楽教育』太白書房、1938年、pp.274-275。
- 12 松本克平『日本社会主義演劇史 明治大正篇』筑摩書房、1975年、pp.654-659。
- 13 同前、pp.658-659。
- 14 以下の文献を参照。飯塚友一郎『農村と演劇』全国農業会家の光協会、1946年。中村星湖『農民劇場入門』春陽堂、1927年。前掲『日本社会主義運動史』。
- 15 前掲『農民劇場入門』参照。
- 16 この辺りの事情については、下村正夫『新劇』（岩波書店、1956年）に詳しい。
- 17 「そのころの若い俳優にシステマティックな訓練をあたえる機会を失した直接の、かつ最大の原因は、『築地』が、じぶんのかたちある劇場を持ったばかりに、維持、経営上の必要から、つぎつぎと、演目をひきかえとつかえ、しかも短期の興行制を採用したことにあります」（同前、p.65）。
- 18 同前。
- 19 同年11月号まで『劇と評論』誌上で発表されたが、同誌の終刊にともない、翌1938年の3月から翻訳紹介は『テアトロ』誌上に移る。
- 20 スタニスラフスキイ著、山田肇訳『俳優修業』道統社、1943年。
- 21 文部省教学局調査「我が国に於ける左翼演劇運動の概要」（早稲田大学演劇博物館所蔵）1940年、p.22。
- 22 同前、p.23。
- 23 石川弘義『娯楽の戦前史』東京書籍、1981年、p.152。
- 24 同前。
- 25 同前、p.161。
- 26 長谷川伸は次のように述べている。「今までわたしが描いた小説で、博徒を主人公としたものは、一般に『股旅物』と称せられてゐるやうですが、この名称は、大阪毎日の渡邊均君がつけたのだと思つてゐます。この言葉は大変に流行しまして、股旅物とさへ言へば長脇差の出る物語の代名詞となつたかの観があります」（『股旅物の研究』『新文藝思想講座 第二巻』文藝春秋社、1933年、p.233）。
- 27 土田杏村「ラジオ亡国論」『セルパン』1932年1月。
- 28 松本克平「混沌・新劇再出発」三一書房編集部編『現代日本戯曲大系 第一巻』月報、三一書房、1971年。

- 29 黒石農民劇場は1927年から28年までに黒石劇場で二回の公演を行い、引き続いて近隣地域で移動講演をおこなった。前掲『青森県労働運動史 第二巻』、p.626。
- 30 同前、p.627。
- 31 前掲「我が国に於ける左翼演劇運動の概要」、pp.31-32。
- 32 「東奥日報」2000年7月28日。
- 33 拙稿「坪内逍遙と『公共劇』の理念」（「早稲田大学大学院教育学研究科紀要」別冊第8号-2、2001年）参照。
- 34 たとえば、稲垣達郎は逍遙のページェント劇が「民衆芸術論」に対応しようとしたものであると述べているが、これは一面においてのみ正しい。稲垣達郎「解説」『日本近代文学大系3 坪内逍遙集』角川書店、1974年、p.25。
- 35 日高只一「歴史的パゼント劇『ピルグリム、スピリット』を見る」『大観』1921年10月。
- 36 坪内逍遙「理論の事業化とお祭り気分の厳粛化」『早稲田文学』1921年1-4月。
- 37 同前参照。
- 38 横山有策「ページェントの試演と反響」『早稲田文学』1921年11月、p.68。
- 39 同前。
- 40 河竹繁俊・柳田泉『坪内逍遙』富山房、1939年、p.657。
- 41 坪内逍遙『芸術ト家庭ト社会』実業之日本社、1923年、p.104。
- 42 前掲『坪内逍遙』、p.651。
- 43 坪内逍遙「過乱の防止策としての公共芸術の奨励」逍遙協会編『逍遙選集』第九卷、春陽堂、1926年、pp.137-138。
- 44 同前。
- 45 同前。
- 46 前掲「理論の事業化とお祭り気分の厳粛化」『早稲田文学』1921年2月、p.336。
- 47 坪内逍遙「ページェントと戸外劇」『逍遙選集』第九卷、春陽堂、1926年、pp.383-384。
- 48 原田実「教育者としての坪内逍遙」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』1957年、p.69。
- 49 春山作樹「社会教育と芸術」帝国教育会編『芸術教育の最新研究』文化書房、1924年、p.568。
- 50 蕭野申一郎「與吉の論」『社会と教化』1922年10月、p.33。
- 51 細井和喜蔵『女工哀史』岩波書店、1954年、p.269。
- 52 前掲「與吉の論」、pp.34-35。
- 53 同前、p.35。
- 54 同前。
- 55 同前、p.36。
- 56 同前、p.37。
- 57 同前。
- 58 同前。

第2章

¹ George L. Mosse, *The nationalization of the masses: Political symbolism and mass movements in Germany from the Napoleonic wars through the third Reich*, New York, 1975(邦訳: 佐藤卓己・佐藤八寿子訳『大衆の国民化 ナチズムに至る政治シンボルと大衆文化』柏書房、1994年)。山之内靖・ヴィクター・コシュマン・成田龍一編『総力戦と現代化』柏書房、1995年。赤澤史朗「戦中・戦後文化論」『岩波講座日本通史 近代4』岩波書店、1995年。高岡裕之「敗戦直後の文化状況と文化運動 —演劇運動を中心として—」赤澤史朗・粟屋憲太郎・豊下楯彦・森武磨編『現代史と民主主義 年報日本現代史第2号』東出版、1996年。

² 「東京朝日新聞」1940年5月22日。

³ 園池公功『勤労者演劇の手引き』協調会産業福利部内勤労者演劇研究会、1940年、pp.19-20。

⁴ これは「東京朝日新聞」1940年5月22日号が伝えるところである。

⁵ 園池公功「素人演劇」日本演劇協会編『演劇年鑑(昭和十八年版)』東宝書店、1943年、p.124。

⁶ 鈴木舜一『勤労文化』東洋書館、1942年、p.281。

⁷ 前掲『勤労者演劇の手引き』、pp.16-17。

⁸ 前掲『勤労文化』参照。

⁹ 大政翼賛会文化部編『素人演劇運動の理念と方策』翼賛図書刊行会、1942年。

¹⁰ 「従来、多くは市町村立として、一定地域内に於ける労務需給の斡旋に終始せざるを得なかつたものが、この国営への移管によつて、狭隘な地域内の需給調整から一步出て、国内の労務配置にまで乗り出し得る可能性を、実現せんとした」(鈴木舜一「労働体制再組織論」堀眞琴編『現代日本政治講座 第五巻 現代政治体制の再組織論』昭和書房、1941年、pp.192-193)。

¹¹ 前掲「労働体制再組織論」参照。

¹² 上泉秀信「健全娯楽論」大河内一男編『国民生活の課題』日本評論社、p.394。

¹³ 同前。

¹⁴ 高橋三郎「終末期の国民思想」橋川文三・松本三之介編『近代日本政治思想史2』有斐閣、1970年。

¹⁵ 以下の上泉秀信の言葉には、娯楽を享受する機会の提供からより一步を踏み出そうとする志向が明瞭に読み取れる。「音楽、演劇、映画などの文化財が、労務者に与へる影響力の点から考へても、不健全な要素を排除して、これが健全化をはかることはもとより必要である。それと同時に、労務者の生活といふものを総合的に考へて、そのなかで『娯楽』がいかなる役割を担当すべきであるかといふ点を重視すべきではないか。即ち労務者の生活の健全化を前提として、その向上、発展のうへから、『娯楽』も考へなければならぬ。若しも労務者に不健全な娯楽を却つて愉しむ気持ちがあるならば、まづその方から何とかしてゆくことを考へなければならぬのである。／——何でも宜しい。浪花節や漫才を聴かせてやると、翌る日露骨に能率があがる。／と、或る工場の経営者が語つたことを、わたくしは思ひ出す。それは実験談として傾聴すべきかも知れないが、手段のために事を選ばぬといふ態度は、労務者のためにも褒むべきことではない。浪花節や漫才はなるほど大衆的である。みんな好きだ。大衆の好みにまかせてこれを与へるといふやり方が、従来に興行者の選んだ道で、この商業主義の故に、娯楽物の不健全化が招来されたことを思へば、大衆の好むものを与へてならぬ場合だつてあり得るのである。／浪花節や漫才の台本に国策的な内容を盛りこんでみたところで、それが決して『健全娯楽』にはならぬ理由もそこにある。風呂桶につかまつて、例へば『荒神山』のかほりに『近衛篤磨公』でもうなつて好い気持ちになつてみたところで、労

務者の趣味生活が少しでも向上したと言へるだらうか」(前掲「健全娯楽論」、pp.397-398)。

16 木坂順一郎「大政翼賛会の成立」『岩波講座日本歴史 20 近代 7』岩波書店、1976年、p.271。

17 同前。

18 戸坂潤「一九三七年を送る日本」『改造』1937年、14号、p.36。

19 同前、p.37。

20 橋口菊「教化動員期の時代的性格と構造的特質」国立教育研究所編『日本近代教育百年史 第八巻』国立教育研究所、1974年、p.7。

21 同前、p.17。

22 GIN「職場演劇グリンプス」『日本演劇』1947年10月、p.43。

23 飯塚友一郎「国民演劇の指導理念」『皇道芸術』出版者不明、1941年、p.77。

24 前掲「大政翼賛会の成立」、pp.272-273。

25 「東京朝日新聞」1940年5月5日、狭間地方局長の説明。

26 「東京朝日新聞」1940年5月23日。

27 「東京朝日新聞」1940年6月11日、有馬頼寧の談話。

28 この間の経緯については、伊藤隆『近衛新体制 大政翼賛会への道』(中央公論社、1983年)を参照。

29 前掲『勤労文化』、p.218。

30 同前、p.219より引用。

31 同前。

32 前掲「労働体制再組織論」、p.189。「国民勤労報国協力令」においては、男子満14歳以上40歳まで、女子満16歳以上25歳までの未婚者、1年を通じて30日以内、国家の命ずる勤労に奉仕しなければならないとされている。

33 前掲「健全娯楽論」pp.402-403。

34 前掲『勤労文化』、p.271。

35 戸坂潤「挙国一致体制と国民生活」『改造』1937年9月、p.36。

36 同前。

37 「挙国一致というものの最も端的な表現であるこの銃後の熱誠は、こうして、如何なる意味に於ても、観念的な本質のものであることを卒直に認めなければなるまい。挙国一致というものは、今日抑々民衆の手頼りの綱でさえあるのだ。と云うのは国民は之によって生活安定の安心を得たいと願っているのだ。確かにこの所謂『挙国一致』は国民に生活安定感を与えることが一応出来る。兵隊さん大いにやって下さい、と云うことで以て、気が休まるように思うのである。処がそれにも拘らず、いやそれであるが故に、この国民生活安定感は、観念的な安定感だというのである。——現実の実際の国民生活安定の代わりに、国民は、生活の観念的な安定感を与えられる。夫が軽々に理解された「挙国一致」というものの現実であると見ねばならぬ」(同前)。

38 北河賢三「戦時下の世相・風俗と文化」『十五年戦争史 3 太平洋戦争』青木書店、1989年、p.226

39 不破祐俊「演劇行政」『演劇と文化』河出書房、1942年11月、p.213。

40 三宅周太郎『演劇五十年史』鱒書房、1942年9月、pp.394-395。

41 前掲「演劇行政」、p.211。

42 馬場辰巳「移動演劇」諏訪春雄・菅井幸雄監修『講座日本の演劇 6 近代の演劇Ⅱ』勉誠社、1996年、p.130。

43 不破によれば、演劇行政の担当は、1940年12月に文部省から情報局に代わっている。当時文部省は社会教育局首脳部の更迭や、情報局の設置などによって、文化行政、とりわけ演劇行政に対する態度はやや消極的にならざるを得なかったという。

- 44 前掲「演劇行政」、p.232。
- 45 同前。
- 46 日本演劇協会編『演劇年鑑（昭和十八年版）』東宝書店、1943年、p.122。
- 47 松本学と日本文化連盟については、以下の文献を参照。小田部雄次「日本ファシズムの形成と『新官僚』—松本学と日本文化連盟—」日本現代史研究会編『日本ファシズム(1)国家と社会』大月書店、1981年。馬場修一「ファシズムと反ファシズム—一九三〇年代知識人の場合—」『歴史学研究』1978年2月号。栗屋憲太郎「ファシヨ化と民衆意識」江口圭一編『体系・日本現代史 第一巻 日本ファシズムの形成』日本評論社、1978年。
- 48 「当時プロレタリア文化聯盟を共産党の関係で調べていたから、この方法を取り入れて日本精神を基調とした日本文化聯盟の構想をまとめたのです。彼のひそみに習って、あらゆる業態毎に団体または組合を作って、その各団体が連盟して文化聯盟が成立するわけです」（「松本学氏談話速記録」下、内政史研究会、p.134）。
- 49 前掲「日本ファシズムの形成と『新官僚』—松本学と日本文化連盟—」、pp.101-102。
- 50 飯塚友一郎によれば、この脚本募集の際にはおよそ一千編ほどの脚本が応募され、当選作を上演したいと報せてきた団体は百ほどあったという（飯塚友一郎『国民演劇と農村演劇』清水書房、1941年、p.252）。
- 51 飯塚友一郎『農村と演劇』全国農業会家の光協会、1946年、p.159。
- 52 同前。
- 53 同前、p.160。
- 54 同前、pp.160-161。
- 55 同前、pp.161-162。
- 56 栗原勝一「工場演劇の体験から」栗原紡織合名会社編『勤労者の作った演劇』栗原紡織産業報国会、1941年。
- 57 同前、pp.6-8。
- 58 当時の警視庁労務監督官鈴木舜一は、勤労演劇研究会の方針に批判的であった。「劇は相当古くから人々の間に娯楽としてしみ込んでゐた。[...]工場などで新年会を催したり、初午祭をやつたとすると、必ず勤労者達が、仮舞台などを設けて、めいめいお国自慢の咽喉を聞かせたり、踊りをやつたり、衣裳をつけたり、お白粉をぬつたりして、俄芝居に興じ、職場の同僚、同志の所演を通して、爆笑と感涙に心からのたのしみを享受する光景を、屢々経験する。／観劇と演劇とは随分異なるのはいふまでもないが、しかし、その何れもが、勤労者大衆の間に広くそして深くしかも昔からたのしみとしてしみ込んでゐたといふことは、私共、充分に認めなくてはならぬと思ふ」（前掲『勤労文化』、p.271）。また、「昭和十五年五月に、財団法人協調会の内に勤労演劇研究会が創設されて、勤労者演劇の根本理念が高唱されて勤労者が「自ら演ずるよろこび」を持つべきだと広く社会に呼びかけられ、一時は観劇は影をひそめはしないかとまで思はれる程になつたが、しかし、私は観劇も演劇も、ひとしく勤労文化として育成されるべきものだと思つてゐるし、一足飛びに演劇に走り得ないものが、猶、勤労者の間に残されてゐたと見てゐる」（同前、p.272）。
- 59 前掲「職場演劇グリンプス」、p.43。
- 60 菅谷俊一作、久板栄二郎改補『百萬足の靴』出版社不明、出版年不明、早稲田大学演劇博物館所蔵、pp.12-13。
- 61 以下、農山漁村文化協会に関する記述は、『農文協五十年史』（近藤康男編著、社団法人農山漁村文化協会、1990年）に拠っている。
- 62 同前、p.21。
- 63 同前、p.23。
- 64 同前、p.46。
- 65 桑原経重「素人演劇」早稲田大学演劇博物館編『演劇年鑑 昭和二十二年版』北光書房、

1947年、p.97。

66 同前。

67 前掲『素人演劇運動の理念と方策』、p.2。

68 前掲「素人演劇」、p.98。

69 同前、p.99。

70 同前。

71 前掲「素人演劇」pp.123-124。

72 同前、p.124。

73 前掲「素人演劇」p.99。

74 農山漁村文化協会編『農村素人演劇のやり方』農山漁村出版社、1943年、p.80。

75 飯塚友一郎「素人演劇の心がまへ」池谷作太郎編『素人演劇講座』日本文化中央連盟、1941年、p.5。

76 同前。

77 前掲『農村素人演劇のやり方』、pp.81-84。

78 大政翼賛会本部編「翼賛運動連絡月報 昭和十九年三月」『大政翼賛運動資料集成 Vol.5』柏書房、1988年。

79 大政翼賛会文化厚生部編「文化健民運動資料 第五輯」、1944年。

80 前掲「素人演劇」、p.100。

第3章

- 1 馬場辰巳「移動演劇」諏訪春雄・菅井幸雄監修『講座日本の演劇 6 近代の演劇Ⅱ』勉誠社、1996年、p.129。
- 2 早稲田大学演劇博物館編『演劇年鑑 昭和二十二年版』北光書房、1947年、p.104。
- 3 飯塚友一郎「演劇と教育」『演劇論 演劇と文化』河出書房、p.99。
- 4 大政翼賛会文化部編『素人演劇運動の理念と方策』翼賛図書刊行会、1942年、p.13。
- 5 同前。
- 6 長期戦について、たとえば大河内一男は次のように述べている。「近代戦が長期戦であり、また総力戦でなければならないことは今日一つの標語とさへなつてゐるが、それは未だ不幸にして生活といふ問題に即して具体的に考へられてはゐないやうである。〔…〕近代戦が長期戦だといふ思想の中には、国民生活の問題は近代戦に於ける一国戦力の基本的形成要素だといふ認識が潜んでゐるのであり、この抗戦力の積極的的形成要素を否定することは戦争の長期化的性格を無視することを意味する。換言すれば、国民生活の問題の解決は、長期の戦争を遂行するための条件となるのである。而もこの場合重要なことは、国民生活の問題といつても、それは単なる戦時下における治安維持といふ観点からみた問題でもなく、また戦時下に於ける慈恵的な救済問題でもなく、まさに戦争の遂行そのものの根幹にふれるところの問題なのである」(大河内一男「戦時国民生活論」『国防生活論』巖松堂書店、1943年、pp.183-184)。また、「国民生活が戦時に於ける経済循環の積極的的形成要素だと言ふのは、それを戦時経済に於ける生産力要素として把握する場合にはじめて可能となることである。それは、本来、決して経済と無縁な道義の問題ではなく、また経済活動の秩序に対立する社会的強力の問題でもなく、経済循環のための生産力要素なのである」(同前、p.205)。
- 7 前掲『素人演劇運動の理念と方策』、p.14。
- 8 同前、pp.15-20。
- 9 園池公功『勤労者演劇の手引き』協調会産業福利部内勤労者演劇研究会、1940年、pp.13-14。
- 10 前掲『素人演劇運動の理念と方策』、p.44。
- 11 栗原勝一「工場演劇の体験から」栗原紡織合名会社編『勤労者の作った演劇』栗原紡織産業報国会、1941年、p.14。
- 12 同前、pp.9-14。
- 13 「協同」は当時新体制の確立を進める人々の一部で共有された概念でもあった。酒井三郎『昭和研究会』(TBSブリタニカ、1979年)に掲載された「協同主義」に関する資料を参照。
- 14 坪内逍遙「過乱の防止策としての公共芸術の奨励」逍遙協会編『逍遙選集』第九巻、春陽堂、1926年、p.137。
- 15 坪内逍遙「理論の事業化とお祭り気分の厳粛化」『早稲田文学』1921年2月、p.40。
- 16 園池公功『素人演劇の方向』坂上書院、1942年、pp.6-7。
- 17 飯塚友一郎「演劇と教育」『演劇論 演劇と文化』河出書房、1942年、p.101以下。
- 18 逍遙にとって「公共劇」は「他から命ぜられ又は課せられて」おこなうのではなく、また、民衆が「自分達自身のために」おこなうものである。坪内逍遙「ペーチェントと戸外劇」『逍遙選集』第九巻、春陽堂、1926年、pp.383-384。また、前掲「過乱の防止策としての公共芸術の奨励」、pp.137-138。
- 19 前掲「演劇と教育」を参照。
- 20 前掲「国民演劇の指導理念」、p.82。
- 21 前掲『素人演劇の方向』、p.56。
- 22 同前、pp.58-59。

- 23 前掲『素人演劇運動の理念と方策』、p.10。
- 24 同前、pp.10-11。
- 25 上泉秀信「演劇と生活」『演劇論4 演劇と文化』河出書房、1942年、p.92。
- 26 ここで解決方法として示される「新しい生活様式」の「建設」は、「協同」行為を規範化することで成立することになるのであるが、『素人演劇運動の理念と方策』にもあるように、そこで打ち立てられる「生活」は、「美しいもの」、つまり美的な次元で存立するものである。すでにヴァルター・ベンヤミンは1934年に、当時ドイツで猛威を振るっていたファシズムの嵐のなかで、次のように述べていた。「ファシズムはその安寧を、大衆がその表現（断じてその権利ではなく）へといたることができるようにするということに見ている。大衆は所有関係の変更の権利をもっている。しかるに、ファシズムは彼らに表現を、所有関係の保存において与えることを求める。ファシズムは、首尾一貫して政治生活の美学化という結果になる。[...] 政治の美学化へのすべての試みは、ある点で頂点に達する。それは戦争である」(Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: *Illuminationen: Ausgewählte Schriften 1*, Frankfurt am Main, 1977, S.167-168)。この言葉は、当時の日本の傾向にもよく当て嵌まるし、素人演劇運動はまさにベンヤミンが述べた傾向をそのまま体現したようなおもむきすらある。素人演劇運動は、国民全体にあまねく表現の機会——方向付けられた表現の機会——を与えることで、当時の論者の言葉では「生活を美しいものにする」こと、つまりは「政治生活の美学化」の一端を担ったのである。
- 27 前掲『素人演劇運動の理念と方策』、p.21。
- 28 Theodor W. Adorno, *Kultur und Verwaltung*, in: Rolf Tiedemann(Hrsg.), *Soziologische Schriften I*, Frankfurt am Main, 1995, S.133,139.
- 29 宮原誠一『文化政策論稿』新経済社、1943年、pp.262-263。
- 30 山之内靖「方法的序論 -総力戦とシステム統合-」山之内靖・ヴィクター・コシュマン・成田龍一編『総力戦と現代化』柏書房、1995年、p.12。
- 31 宮原は、教育が聖職であるとする考え方を否定しながら次のように言っている。「教育とは、国民の政治生活・経済生活・文化生活の形成作用を望ましく統御することであつて、それ以外に別に教育の目的や内容があるいはれのものではない。国の政治なり経済なり文化なりの理念や必要に能ふかぎり一致するやうに国民を形成するべく、一定の組織的方法によつて行はれる努力の総体がすなはち一国の教育なのである。もうひとついふかへるならば、教育とは、国の政治の、経済の、また文化の教育化のことである」(宮原誠一「形成と教育」『日本評論』1940年8月、p.186)。ここでは、国家の理念や理想に対して、国民は従属的な位置を与えられている。また、以下の引用も参照。「国家百年の大計は、まづ国防や政治や経済や文化そのものについて十二分に考へらるべきであつて、国防・政治・経済・文化それ自身の建前からするところの、応急策から区別された根本国策として、教育に関する百年の大計が要請さるべきなのである。人的資源の培養といふことは何も教育自体の要求ではなくて叙上の基本的国家諸機能の要請として教育に課せられるところの任務なのである。機能としての教育は、国家の根源的な職能秩序の中に位置を占めるといふよりはむしろ、すべての根源的職能に振り当てらるべき再分枝的・派生的な職分とみらるべきものである」(同前、p.187)。
- 32 宮原誠一「教育革新の現実と活路」『改造』1941年4月時局版、p.89。
- 33 前掲『文化政策論稿』参照。
- 34 「啓蒙」「宣伝」については『文化政策論稿』の各所に見られる。
- 35 宮原誠一「政治教育と文化活動」園池公功監修『人形劇運動』中川書房、1943年、pp.28-29。
- 36 同前、pp.34-35。
- 37 前掲『文化政策論稿』、pp.93-94。
- 38 同前、p.102。

39 前掲「政治教育と文化活動」、p.28 以下を参照。

40 大政翼賛会文化部「第一回東北地方文化協議会会議録」(1941年11月)より、上泉秀信の発言。赤澤史朗・北河賢三・由井正臣編『資料日本現代史 13』大月書店、1985年、p.263。同様の問題は、先述した「諮問第一号答申」にも共有されているものである。答申の冒頭には次のようにある。「演劇は吾国伝統文化の一部門にして、その影響の範囲極めて広くその効果は最も直接的なるを以て、国民思想及び国民生活を動かす力甚だ大なり。元来演劇は国民生活の必然的なる表現形態の一つにして、これに対する精神的欲求は国民生活其物の中に根源を有するものなるが故に、かくの如き力を有するは当然なると共に、この欲求を阻止する時には国民生活の萎縮を招来すること明かなり。然るにこれを自然発生に任すことの弊害も亦著しきものあり。反之演劇が適正なる方向に進展する場合は、国民生活を潤沢ならしめ国家生活に弾力を与へ、国民文化財としてその機能を発揮し得るものなること疑を容れざる所なり」。戦況の悪化から「力」「欲求」を肯定しながらも、それを「自然発生に任す」ことはせず、「適正なる方向」に導こうとする。その方向とは「国民生活」「国家生活」である。また、1940年10月発行の『国民娯楽脚本集—素人に出来る芝居の本—第二輯』の巻頭にある「素人演劇の理想」と題する文章には次のようにある。「精動本部に於ては、さきに国民娯楽脚本第一輯を刊行した。これは、明かに中央から地方に働きかけようとしたものである。だが、本来、かゝる問題については、内からの強い欲求があつて、それが自発的に運動化することが望ましいものである。然し、現状ではそこまで発展してゐない。といふのが、今次支那事変処理の新段階に当面して、日本の文化が、再検討され、再建設されなければならない状態に立ち到り、素人演劇の問題も、日本文化再建運動の一環として考慮され、且実践に移されかけて居り、多分に政治的の意味を持つて着手されたからである」(国民精神総動員本部編『国民娯楽脚本集—素人に出来る芝居の本—第二輯』国民精神総動員本部、1940年、p.2)。ここにも、繰り返し述べているジレンマがあらわれている。

41 大政翼賛会文化厚生部編「文化健民運動資料 第五輯」、1944年、p.32。

42 前掲『素人演劇運動の理念と方策』、p.23。

43 同前、pp.25—26を参照。

44 前掲『文化政策論稿』、p.99。

45 前掲『素人演劇運動の理念と方策』、p.26。

46 同前、p.9。

47 前掲「演劇と文化」、p.92。

48 前掲『国民演劇と農村演劇』、p.92。

49 この主題は近年の教育学でも取り上げられている。以下の論文を参照。Joerg Zirfas / Christoph Wulf, Integration im Ritual: Performative Prozesse und kulturelle Differenzen, in: *Zeitschrift fuer Erziehungswissenschaft*, 4. Jahrg., Heft 2/2001. Christoph Wulf, Mimesis und Performatives Handeln, in: Christoph Wulf/ Joerg Zirfas (Hrsg.) *Grundlagen des Performativen. Eine Einfuehrung in den Zusammenhang von Sprache, Macht und Handeln*, Weinheim, 2001. また、Alfred Lorenzer, *Sprachzerstoerung und Rekonstruktion*, Frankfurt am Main, 1973.

50 岩間政雄編集『ラジオ産業廿年史』無線合同新聞社事業部、1944年、p.30。

51 同前、pp.30—31。

52 同前、p.31。なお、その間の経緯について『日本放送協会史』(日本放送協会編、1939年)には次のようにある。「時間と空間を征服するラヂオの迅速性と普遍性は先づ報道放送に於てその発展の萌芽を見出した。[...] 報道放送の真価は昭和十一年の二、二六事件突発時に於けるラヂオの目覚しい活躍によつて発揮せられたが、特に支那事変勃発以後のこの部門の活躍は突起すべきであらう。即ち昭和十二年七月盧溝橋事件が発生して僅か一週間も経たぬ七月十四日には早くも午前六時二十五分より五分間早朝『ニュース』放送の時間を特設し、前夜放送終了後より翌早暁迄に蒐集せられた戦況『ニュース』を全国民に速報するの途を開

き、次いで同月十九日より『放送ニュース解説』の時間を特設して重要ニュースに就き必要に応じ詳細解説を行ふこととし、更に昼間配電線のないためニュースを聴取し得ない地方農村聴取者のためにその日の重要なニュースを再編集した『今日のニュース』を夜間に増設し、また昭和十三年九月よりは『防空注意事項の時間』を新設して防空警報伝達の徹底を期する等益々非常時局に於ける報道陣の強化に努めてゐる」(pp.187-191)。

⁵³ こうした経過に合わせて、ラジオの可能性についての議論も数多くなされてゆくこととなる。そのことについてここで補足しておきたい。社会教育史においてラジオの重要性を主張した論者としては、春山作樹の名が挙げられるよう。春山は『教育学講義』などでラジオがもつ直観教授への意義を述べている。なお、春山は学校放送が開始された1935年(昭和10年)の第一回のプログラムで30分間の「教師の時間」を担当している。春山のラジオへの注目を引き継いだのが、宮原誠一である。宮原はラジオについての論文を書いているばかりか、自身が日本放送協会に勤めていたという事実などからも、そしてその経験が戦時下の文化政策論とも関わってくることもあって、きわめて注目される存在である。宮原の論文「放送教育運動組織化の諸問題」参照(「放送」日本放送協会、1939年。この論文は、宮原が業務局編成部在勤時代に書かれたものである)。

⁵⁴ 前掲『国民演劇と農村演劇』、p.96。なお、飯塚は「国民的ラジオ劇」を考案していたが、それがいかなるものかは、次の文章にかなり明確にあらわれている。「第一に国民を代表すべき首相が現れて序詞を述べる。これはそれだけ切り放された挨拶でなく、全体の主題に織り込まれた劇場構成の一部をなします。次に何故今次の戦争がわが国の立場として必須なるかを、十分納得の行く様に対話で劇的に脚色される。これはお上からの訓示でなく、さりとしてニュース演芸の漫才式の軽佻なものでなく、十分に情理をつくした問答体で、敵の立場や意見も一応は開陳させます」(前掲『国民演劇と農村演劇』、p.95)。

⁵⁵ 前掲『素人演劇の方向』、p.89。

⁵⁶ 前掲『勤労者演劇の手引き』、p.17。

⁵⁷ 前掲『素人演劇の方向』、p.7。

⁵⁸ シンボルによって様々な因果関係を認識することと、シンボルが反射的に何らかの感情や行動を呼び起こすことの区別に関しては以下の文献を参照。Alfred North Whitehead, *Symbolism: Its Meaning and Effect*, New York, 1958, pp.79-81.

⁵⁹ 前掲『国民演劇と農村演劇』、p.89。

⁶⁰ 同前、p.85。

⁶¹ 同前、p.232。

⁶² 同前、pp.236-237。

⁶³ 同前、p.237。

⁶⁴ 前掲『勤労者演劇の手引き』、pp.58-59。

⁶⁵ 前掲『素人演劇運動の理念と方策』の理念に関する項を参照。

⁶⁶ 前掲『国民演劇と農村演劇』、pp.269-276。

第4章

- 1 演劇という芸術は、観客の感情や意識に触れることで、彼らを舞台上での出来事に注目させておかなければならない。これは本来、戦時下の演劇に限ったことではない。James R. Hamilton, Theater, in: Berys Gaut and Dominic McIver Lopes (eds), *The Routledge Companion to Aesthetic*, London and New York, 2001, pp.565-566.
- 2 遠藤慎吾「素人演劇」『演劇論5 演劇運動』河出書房、1943年。
- 3 松田甚次郎の演劇活動と宮澤賢治の農民芸術については、飯塚友一郎『農村と演劇』（全国農業会家の光協会、1946年）でふれられている。
- 4 空井健二「小豆島安田村の演劇運動」大政翼賛会文化部『文化運動資料 第一輯』、1943年、p.8。
- 5 同前。
- 6 同前。
- 7 同前。
- 8 「番組編成は相当考へなければならぬとおもひます。指導性を持つ為には高級なものを選ばなければならぬし、それかと云つてあまり高踏的なものばかりでは大衆はついてきませんから、組合せには水準の高いものと同時に大衆的なものを取り入れる必要があります。農村には笑ひと同時に涙が必要です。時には感情の激発が必要です。さう云つた面を考慮した脚本がほしいと思ひます。今迄のものは明朗さはあるが、さういつた面は少いと思ひます」（同前）。
- 9 同前、p.10。
- 10 安田村翼賛壮年団文化部「芋」大政翼賛会文化厚生部『素人演劇指導資料 脚本『新穀感謝』他二篇』、1943年。
- 11 宮原誠一『文化政策論稿』新経済社、1943年、p.100。宮原によれば、農山漁村文化協会長野支部には、農業関係諸団体、放送局、郷土文化研究家等が参加していたという。
- 12 同前。
- 13 笹川孝一「戦後社会教育実践史研究（その1）－農村文化協会長野県支部『農村青年通信講座』の成立過程－」『人文学報』1980年3月。
- 14 戦後の長野県支部の活動については、笹川孝一がまとめている。そのなかで、演劇にふれた箇所を抜粋する。「[46年]4月の「農村演劇講座」は、毎日のようにひらかれる素人演劇に対して批判的だった八木[46年以降の長野県支部主事である八木林二のこと]らが、「国民文化の向上のための演劇」の基本的考えを知らせることを目的としてひらいたものであった。4月3日長野市、20日伊那町、21日松本町でひらかれたこの講座の、講師とテーマは次のとおりであった。藤森成吉 農村演劇のあり方／阿木翁助 演出について／栗原茂一郎 脚本について／小百合葉子 演技について／納富康之 舞台装置について／この講座の具体的内容は、記録が残っていないので、はっきりしない。しかし、今日残っている、松本の講座のときにひらかれた東筑摩郡の青年団員たちと講師たちの座談会の記録によると、この講座が青年たちにかなり影響を与えたのであろうことがわかる」（同前、p.137）。
- 15 前掲『文化政策論稿』、pp.100-101。
- 16 同前、pp.100-103。
- 17 同前、p.95。
- 18 飯塚友一郎『国民演劇と農村演劇』清水書房、1941年、p.253。
- 19 「山梨日日新聞」1940年2月8日（山梨県立図書館所蔵マイクロフィルム）。
- 20 前掲『国民演劇と農村演劇』、p.256。
- 21 同前、p.254。

- 22 前掲、pp.95-98。
- 23 同前、p.95。
- 24 大政翼賛会本部編「翼賛運動連絡月報 昭和十九年三月」『大政翼賛運動資料集成 Vol.5』 柏書房、1988年、p.377。
- 25 大政翼賛会本部編「翼賛運動連絡月報 昭和十九年四月」『大政翼賛運動資料集成 Vol.5』、p.404。
- 26 堀内庸村「国民読書運動の非常措置」大政翼賛会文化厚生部『文化健民運動資料 第四輯』、1944年、p.10。
- 27 飯塚友一郎「芝富の野外勤労演劇」大政翼賛会文化厚生部『文化健民運動資料 第六輯』、1944年、p.1。
- 28 同前。
- 29 大政翼賛会文化動員部『野外芸能と野外集合所（会場）・舞台の手引』出版年不明。
- 30 前掲『文化健民運動資料 第六輯』、p.2。
- 31 同前、pp.1-4。
- 32 Richard Courtney, *Play, Drama & Thought: The Intellectual Background to Dramatic Education*, London, 1968, pp.114-115. なお、このリチャード・コートニイの考え方は、エルンスト・クリスの芸術論を演劇に援用したものである。
- 33 日本文化中央連盟編『素人演劇講座』日本文化中央連盟、1941年、p.161-162。「演劇、音楽、舞踊、其他の演芸等を上演する場合は興行取締規則により、興行許可申請をして、その許可を得なくては興行することが出来ないし、演劇の場合には、上演脚本の検閲を経なくては、その脚本を上演することが出来ない」(p.160)。
- 34 同前、p.161。
- 35 同前、p.164。
- 36 同前、p.166。
- 37 北村喜八『演出入門』霞ヶ関書房、1946年、p.47。
- 38 園池公功『演劇の作り方』芸術学院、1943年、p.71。
- 39 上泉秀信「隣組第五群」『公共劇小脚本集』モダン日本社、1940年。
- 40 上泉秀信「雷雨」『公共劇小脚本集』、pp.47-48。
- 41 同前、p.50。
- 42 同前、pp.52-53。
- 43 亀屋原徳「なんきんかぼちや」池谷作太郎編『素人演劇脚本集 秋晴れ』日本文化中央連盟、1942年、pp.112-113。
- 44 同前、pp.116-117。
- 45 同前、p.140。園池公功による「演出上の注意」参照。
- 46 畑中陽廣「二千六百年の子」『家の光』都市版、1940年1月。
- 47 同前、p.129。
- 48 同前、p.117。
- 49 同前。
- 50 飯塚友一郎が、『国民演劇と農村演劇』の各所で述べている。
- 51 飯塚友一郎「素人演劇の心がまへ」池谷作太郎編『素人演劇講座』日本文化中央連盟、1941年、p.14。
- 52 同前。
- 53 その結果、素人演劇運動がスタートした時点では、まだ指導方法が確定していなかったと同時に、演劇の練習についてのごく正当な観点も活字化されていた。先に挙げた『素人演劇講座』には、次のような文章がある。「芝居には様々な人物が現はれてくるが、その中の何れかの人物を表現する場合、演技者は先づその人物が如何なる人間であるかといふことを、

深く研究して理解しなければならない。〔…〕俳優といふ立場から、改めて自分といふものを観察してみると、今まで知らなかつた別の自分といふものを発見するのである。〔…〕演劇に心がける者は、平常から社会の各種各方面の人間を観察して多種多様な人物の顔や表情、着物の種類と着こなし、持物から特長のある動作まで注意して見て置いて、その記憶の中から扮すべき人物に参考となるものを選び出すのである」(汐見洋「扮装術」前掲『素人演劇講座』、pp.83-85)。

⁵⁴ 亀屋原徳原作、園池公功講述『勤労者演劇「棒押し」演出手引き』協調会産業福利部、1941年、p.7。

⁵⁵ 前掲『素人演劇運動の理念と方策』、p.43。

⁵⁶ 勤労芸能指導資料『十分間演劇脚本集 第一輯』大政翼賛会文化動員部、1944年、p.3。

⁵⁷ 大政翼賛会文化部編『素人演劇運動の理念と方策』翼賛図書刊行会、1942年、p.44。

⁵⁸ 前掲『素人演劇指導資料 脚本『新穀感謝』他二篇』、p.48。

⁵⁹ 大政翼賛会文化動員部『正しい勤労芸能』1943年、pp.145-146。

⁶⁰ 遠藤慎吾「観衆の導き方」『勤労芸能の手引き』、p.39。

⁶¹ 同前、pp.40-41。

⁶² 同前、p.41。

⁶³ 同前、p.42。

⁶⁴ 前掲『農村と演劇』、p.169。

⁶⁵ 前掲『十分間演劇脚本集 第一輯』、p.117。

⁶⁶ 同前、p.118。

⁶⁷ インガルデンは演劇に関する論文のなかで次のように言っている。「相手を感化できるのは、語の内容によるか、その仕方、ことに何かと言われるときの語調によるか、最後にこれら両者によるかである」(R.インガルデン著、瀧内楨雄・細井雄介訳『文芸的芸術作品』勁草書房、1982年、p.335)。これは、通常の台詞を念頭に置くならば、俳優が考えるべき基本的な事柄であると考えられるのだが、シュプレヒコールの形式を考えると、独特な形で内容と語調が融合していることがわかる。

⁶⁸ 前掲『十分間演劇脚本集 第一輯』、p.119。

⁶⁹ 同前、p.151。

⁷⁰ 同前。

第5章

- 1 赤澤史朗「戦後思想と文化」中村政則編『近代日本の軌跡 6 占領と戦後改革』吉川弘文館、1994年、pp.177-178。
- 2 丸山真男「近代日本思想史における国家理性の問題」補注、『忠誠と反逆』筑摩書房、1998年、p.277。中村光夫は、占領期は日本国民がかつてないほど自由を謳歌した時期ではないかと述べている（「占領下の文学」『文学の回帰』筑摩書房、1959年）。
- 3 闇市は、警察の取締りの強化と経済の再建とともに、1947年から1948年を境になくなってゆく（前掲「戦後思想と文化」、p.188）。
- 4 新青年文化協会編『けやきのちかい』八雲書店、1948年、p.1。
- 5 序論で取り上げた以下の文献を参照。赤澤史朗「戦中・戦後文化論」、高岡裕之「敗戦直後の文化状況と文化運動—演劇運動を中心として—」、北河賢三「戦中・戦後初期の農村文化運動—農山漁村文化協会の成立と活動を中心として—」。
- 6 前掲『けやきのちかい』、p.1。
- 7 笹川孝一「戦後社会教育実践史研究（その1）—農村文化協会長野県支部『農村青年通信講座』の成立過程—」『人文学報』1980年3月。中田スウラ「戦後農村青年の主体形成と演劇活動—戦後初期木曾妻籠公民館運動を中心として—」社会教育基礎理論研究会編著『叢書生涯学習Ⅱ 社会教育実践の展開』雄松堂出版、1990年。なお、この点は本論文でも後述する。
- 8 飯塚友一郎『農村と演劇』全国農業会家の光協会、1946年、p.1。
- 9 八田元夫『自立演劇入門』真理社、1947年、p.3。
- 10 村山知義『自立演劇（素人芝居）のやり方』大川書店、1947年、p.3。
- 11 大山功『素人演劇』摩耶書房、1947年、p.7。
- 12 本章の注5に挙げた文献参照。
- 13 千田是也「解説的追想（1945-1949）」『千田是也演劇論集 第1巻』未来社、1980年、pp.377-378。
- 14 タカクラ・テル『エンマ大王』文化評論社、1948年、p.1。
- 15 同前、pp.4-5。
- 16 同前、pp.5-6。
- 17 同前、pp.6-7。
- 18 瓜生忠夫「時評 演劇」『潮流』1946年5月、p.90
- 19 前掲『農村と演劇』、p.1。
- 20 八田元夫「新しき演劇の本道について」『新生』1946年9月、p.50。
- 21 同前、p.51。
- 22 当時のリアリズム理解に即するなら次のようになる。「文化——演劇活動をその本質に於て、正しく発展させる為には、与へられたる所の背後にあつて、これをしかあらしめて居る社会の核心にまで食ひいつて、その時代の中心的な流れを誤りなく掴み、そこから導き出される典型的な諸条件の上に、生々と形象をつくりあげる以外に道はないのである」（同前、p.52）。
- 23 矢口久男「私の雑感」『地方演劇』1947年12月、p.14。
- 24 同前。
- 25 同前。
- 26 前掲「戦中・戦後文化論」、pp.312-313。松尾尊兌「旧支配体制の解体」『岩波講座日本歴史 22 現代1』岩波書店、1977年、p.91以下（「戦前、自由民権・大正デモクラシーなど民主主義運動の昂揚したとき、さまざまな知識人グループが有力な運動の構成要素として登場したことはあったが、敗戦直後の一時期ほど全国的に華々しい活躍ぶりを示したことはかつてなかった」）。松尾はこの時期の知識人運動の特性として、先駆性、広汎な分布、勤労民

衆との連帯性の自覚などを挙げている。

27 戦時下の日本の国家統治の一般的性格は、戦後のサークル活動を論じた論文の次の箇所に、適確に要約されていると言える。「われわれはサークルをなによりもまず民衆の自発的意欲にもとづく学習集団としてとらえる。日本絶対主義は、一貫してこうした集団の自由な成立をはばんだ。その民衆統治は、第一に民衆の日常的要求を部落の淳風美俗・秩序の維持のなかで非政治化すること、第二には、国家的諸要求にこたえうる似而非自発性を動員すること——すなわち、日常的要求を国家的要求にすりかえるイデオロギー教化、第三に、国家的水準における統一的な（そのかぎりにおいて近代的な）動員体制の確立によって遂行されたのであった」（木下春雄「農村のサークル活動」宮原誠一編『青年の学習 勤労青年の基礎的研究』国土社、1960年、pp.167-168）。こうした観点を、戦後の社会教育実践は多かれ少なかれ自覚的に持っていた。

28 北河賢三「民衆にとっての敗戦」中村政則・天川晃・尹健次・五十嵐武士編『世界史のなかの一九四五年』岩波書店、1995年、p.196。また、若槻泰雄『戦後引揚げの記録』時事通信社、1991年。

29 前掲「旧支配体制の解体」、p.85。

30 同前、pp.88-89。

31 GHQは、封建的忠誠および復讐の心情に立脚する歌舞伎演劇には目を光らせていた。

32 大笹吉雄『日本現代演劇史 昭和戦後篇Ⅰ』白水社、1998年、p.91。

33 今日出海「素人演劇の問題」『日本演劇』1946年8月、p.1。

34 同前、pp.1-2。

35 同前、p.2。

36 同前。

37 羽田義朗「素人演劇コンクールを見て」『日本演劇』1946年9月、p.28。

38 同前、pp.28-29。

39 前掲『日本現代演劇史 昭和戦後篇Ⅰ』、p.229。

40 同前、p.154。

41 たとえば鎌倉アカデミアに同じ状況が見られる。鎌倉アカデミアは、1946年5月に開校した私立の鎌倉大学校を前身とする。「当初は文学科と演劇科と産業科の三科があり、それぞれ五年制の本科と三年制の専門部が設けられていた。が、学校側は本科と専門部をはじめから区別せず、受講料も入学金も、入学後の教室もカリキュラムも同じだった。／創立の母胎になったのは鎌倉在住の文化人や町内会長らで構成された鎌倉文化会で、はじめは鎌倉山に三万坪の敷地を持ち、初等科から大学まで、一貫した文化教育学園の構想の下に設立され、一期生が卒業するまでには文部省認可の既存の大学と同じ資格が得られることを標榜していた。が、ついに大学になることなく昭和二十五年の八月には廃校になるが、それがかえって個性豊かな教育をした学校として語りつがれる理由になった。／初代校長は飯塚友一郎で、受験資格は『男女中等学校四学年修了以上乃其と同等の資格を有する者』となっていた。沼田陽一〔…〕によれば、『同等の資格を有する者』とは軍関係の学校出身者のことを考慮してのもので、海軍の甲種予科練生や海軍機関学校、陸軍飛行学校などは中学三年修了後から入学出来、陸軍幼年学校は中学一年修了後から入学出来る。この中学の在籍年数と軍関係の学校の在籍年数を加えて四年以上が、『同等の資格を有する者』だった。〔…〕／文学科の学科長は林達夫で、演劇科のそれは村山知義だった。当時演劇科と称する学科を設けていたのは、日大だけだった。／発足当時からというのではなく、鎌倉アカデミア——鎌倉大学校がそう改称したのは大船の旧海軍燃料廠の一部を校舎として借受けた昭和二十三年の三月だったが、以下鎌倉アカデミアで統一する——に一時的もしくは持続的にかかわった教授陣は、演劇科では学長の飯塚友一郎をはじめ村山知義（演出論）、杉山誠（演劇概論）、長田秀雄（新劇史）、久板栄二郎（劇作法）、青江舜二郎（同上）、千田是也（俳優術）、遠藤慎吾（同上）、飯島正

(映画論)、吉田謙吉(装置)、邦正美(舞踊)、桧健次(同上)、今野武雄(数学)、文学科ではやがて二代目学長になる哲学の三枝博音以下林達夫、片岡良一、高見順、中村光夫、神西清、吉野秀雄、吉田健一(吉田茂元首相の長男の批評家・作家)、久米正雄、服部之絵、岡邦雄、鳥井博郎、西郷信綱、風巻景次郎、伊豆公夫、産業科では菅井準一、田中惣五郎らといったように錚々たるメンバーだった。こういう教授陣を擁してほどなく大学になることに魅力を感じての入学者が大部分だったが、中には津上忠のように、わけても旧唯物論研究会のメンバーの多くが名を連ねていることに惹かれて、鎌倉アカデミアに籍を置いた人間もいた。津上は戦争末期に陸軍の法務少将を父に持つ友人を介してマルクス主義関係の本を読む機会を得て共感しはじめ、昭和二十年十月二十日に『赤旗』が合法的に復刊されると、早速それを買って求めていた。」(前掲『日本現代演劇史 昭和戦後篇I』、pp.521-523)。

42 同前、p.155。

43 「演劇略年表(1946~1949)」三一書房編集部編『現代日本戯曲大系 第一巻』三一書房、1971年、p.496。

44 青少年演劇研究会編『脚本シリーズ第一輯 青年用』かに書房、1946年、pp.100-101。

45 大山功「地方自立演劇の諸問題」『テアトロ』1948年7月、p.48。

46 同前、pp.48-49。

47 「芸能通信」『九州演劇』1946年9月、p.19。

48 「股旅物」については第1章の注26を参照。「やくざ芝居」は「股旅物」と同義であり、「やくざ踊り」は「股旅物」の見せ場となる場面に歌と踊りを加えたものと考えてよい。

49 堀尾勉「農村演芸に就て」『日本演劇』1946年8月、p.7。

50 今井誉次郎『村に生きる教師』国土社、1953年、p.77。

51 前掲「農村演芸に就て」、p.7。

52 同前、p.8。

53 前掲『自立演劇(素人芝居)のやり方』、pp.5-6。

54 利倉幸一編著『武者小路実篤脚本 素人芝居の演出書』建設社、1945年、p.56。他に、たとえば陣ノ内鎮は、なぜ「やくざ演劇」がいけないのかを次のように説明している。「解放された自由の喜びの表現が、国定忠治であり、森の石松であつたということは、それら博徒の浪花節的浅草芝居的英雄主義が、弱者被圧迫者の擁護であり、権威に対する反抗であり、直接的な手段による報復の快感を感じさせ、それに適度のセンチメンタリズムまで混合されていることで、当時におけるおくれた人民層の心理に通じたのである。そしてそういう低俗な形に形象化された、単純な、個人的な報復主義は日本の民主革命が勤労者の固い連帯性のもとに押しすすめられねばならないときに、その結合の力を軽視する観念を産み親分子分の封建的關係にそれをすりかえようとする危険さえ持つのである。現に『やくざ演劇』の博徒讚美の果に、何々組の子分になる農村青年が続出して居り地方の労働組合や、とくに炭鉱などには、民主的よそおいをしたやくざ仁義が結ばれだしているという状態が見られた」(『文化年鑑 1949年』、pp.263-264)。これは、当時の「やくざ演劇」否定論をかなりの部分要約したものとみてよいであろう。

55 栗原彬「大衆の戦後意識」『戦後日本 占領と戦後改革 第3巻 戦後思想と社会意識』岩波書店、1995年、pp.187-188。

56 近藤康男編著『農文協五十年史』農山漁村文化協会、1990年、p.45。

57 前掲『自立演劇(素人芝居)のやり方』、pp.5-6。

58 福田定良『日本の大衆芸術』青木書店、1957年、p.87。

59 大岡昇平『俘虜記』新潮社、1967年、pp.360-361。

60 足立巻一『大衆芸術の伏流』理論社、1967年、p.199。

61 福田定良『めもらびりあ』法政大学出版局、1967年、p.212。

62 福田定良『民衆と演芸』岩波書店、1953年、pp.129-131。

- 63 前掲『大衆芸術の伏流』、pp.184-185。
- 64 前掲「敗戦直後の文化状況と文化運動 -演劇運動を中心として-」参照。また、赤澤史朗「社会の変化と戦後思想の出発」(歴史学研究会編『日本同時代史1』青木書店、1990年)を参照。
- 65 吉田満「戦後日本に欠落したもの」『戦中派の死生観』文芸春秋社、1984年。
- 66 前掲「戦中・戦後文化論」、pp.312-314。
- 67 今井誉次郎「新しい社会科教室」『今井誉次郎著作集3』合同出版、1977年、p.286。「今日のパンパンなどにしても、彼女らはやはりはげしい矛盾を感じています。[...]しかし、心に矛盾を感じているのだったら、いつかはその矛盾が強くなって、新しい生活へ転ずる機会もあるでしょう。矛盾を感じないの一番いけないことです。だれもかれもが矛盾を感じていること、いいかえるとこれは人間性にめざめることですが、これならいつかはみんなが新しい生活へ転ずることができるのです」。
- 68 社会科学への信頼は戦時下における知識人の動向を見る上でも重要であるが、この場合の「社会科学」の重要な起源のひとつは、マルクス主義にあると言えるだろう。丸山真男『日本の思想』(岩波書店、1961年)参照。
- 69 前掲「新しき演劇の本道について」、p.50。続けて八田は言う。「だが大事なことは、その間違つた戦争の本質を知つたり感じたりし乍ら、それに抗し得ず、ひきづつて来られた我身の不甲斐なさを、この際、骨身に徹した感じをもつて、青年層の胸深く食入つて居る敗北感を、鋭く敏感に感じとることである。それ以外に、四十代の芸術家が、日本文化再建の担当者の一員として更正する道はないのである」。試みに、本研究に関わる人々の生年を挙げてみると、まず飯塚友一郎と徳田球一が1894年で終戦時に50代となっており、園池公功が1896年、上泉秀信1897年、土方與志1898年、村山知義と志賀義雄が1901年、蔵原惟人1902年、八田元夫1903年、千田是也1904年で、彼らは終戦時に40代である。宮原誠一は1909年生まれなので終戦時に30代半ばとなる。それ以外では、城戸幡太郎が1893年生まれ、大河内一男が1905年生まれ、清水幾太郎が1907年生まれとなっている。
- 70 「座談会 平和のための教育」『世界』1949年7月、p.36、中井正一の発言。
- 71 前掲『農村と演劇』、pp.174-179。
- 72 折口信夫「民俗芸能の春」『折口信夫全集、第十七巻』中央公論社、1976年、p.72。
- 73 長野県下伊那郡青年団史編纂委員会編『下伊那青年運動史』国土社、1960年。
- 74 同前、p.229。
- 75 山本遺太郎『岡山の演劇』日本文教出版、1984年。
- 76 同前、pp.17-19。
- 77 関口次郎「素人芸能について」『日本演劇』1946年8月。
- 78 前掲「敗戦直後の文化状況と文化運動 -演劇運動を中心として-」、p.175。
- 79 二宮周辺の養蚕業の歴史については『秋川市蚕糸業史』(秋川市蚕糸業史編さん委員会編集、ぎょうせい、1980年)に詳しい。
- 80 たとえば『羽村町史』(羽村町史編さん委員会編集、1974年)には二宮歌舞伎を呼んだ事実が記載されている(p.822)。二宮歌舞伎は、埼玉や神奈川までまわったとも言われている。
- 81 河野重義氏による聞き取り。河野重義氏は当時東秋留村青年団員。
- 82 『秋川市史』秋川市史編纂委員会編集、1983年、pp.1294-1295参照。同書の別の箇所にはこうある。「当時、青年団の動きは、非常に活発で、雄弁大会、討論会、講演会、研究会、視察研修会、映画会等を開き、団員自身の修養を図ると共に、戦後の農村をいかに再建すべきか、青年や婦人の生活向上をいかに図るべきか等について真剣に研究を重ねた」(p.1383)。
- 83 筆者が2001年9月9日に河野専一氏(当時92歳)および当時の二宮を知る河野重義氏(当時76歳)におこなった聞き取りを中心にまとめてある。場所は河野専一氏宅。

84 たとえば西多摩村の演劇活動では当時同村の教師であった今井誉次郎が関わっている
(前掲『村に生きる教師』、pp.77-81)。

85 『武器と自由』(大沢幹夫作・村山知義演出)は新協劇団により1947年の3月に有楽座にて上演、『どん底』は民主座等により1946年以降何度か上演されている。

86 染谷格「青森県の演劇運動」『テアトロ』1947年10月。横田雄士「青森県の新劇運動」『テアトロ』1949年4月。

87 陣ノ内鎮「村に出かけた職場劇団 -こゝではこうしてヤクザ芝居への対策がたてられた-」『テアトロ』1946年11月。

88 同前、p.18。

89 同前、p.19。

90 同前。

91 表現に関する議論については、以下の文献を参照。クラウス・モレンハウアー著、真壁宏幹・今井康雄・野平慎二訳『子どもは美をどう経験するか 美的人間形成の根本問題』玉川大学出版部、2001年。

第6章

- 1 赤澤史朗「戦中・戦後文化論」『岩波講座日本通史 近代4』岩波書店、1995年。
- 2 たとえば高岡裕之は演劇活動を取り上げながら戦中と戦後とを比較しているが、演劇活動をめぐる状況の変化は述べているが、演劇活動そのものの質的な変容を述べていない。序論の注28の文献を参照。
- 3 三川八十一「蹉跌と錯誤を越えて」『テアトロ』1951年10月、pp.24-25。
- 4 八田元夫『自立演劇入門』真理社、1947年、p.16。
- 5 「細胞」について、雑誌『労働者』では次のように説明している。「人体が無数の細胞の組合せでできているように、党の組織も一定の基礎的な単位組織の上につくられている。この党組織の一番下部にあつて、その土台となり、手足となつて活動している組織を細胞とよんでいる。細胞組織は、共産党独自のものであつて、ひろく大衆の中に根をはり大衆と党をかたく結びつける点に重要な意義をもっている」（「細胞とは」『労働者』第6号、1947年6月、p.28）。
- 6 千田是也「解説的追想（1945-1949）」『千田是也演劇論集 第1巻』未来社、1980年、p.352。
- 7 同前。
- 8 同前。
- 9 「毎日新聞」1945年10月21日。
- 10 新劇懇談会への出席を断った久保栄は、新劇人の戦争責任を問うている。ところが、久保の発言はまともには受け止められなかった。そのことに関連して、後に木下順次は次のように語っている。「だから、あいつは戦争中こうだったからやっつけるべきであったと言っているんじゃないくて、あらゆる人に戦争責任をおかした可能性はあるんで、そういうことの上に立ってその問題をどういふふうに進めるかという問題意識が、戦後のあの時期に全くなかったと言っている。[...]しかし要するに、戦前と本質的なところで変わらない。戦争中抵抗したかあるいはおじぎしたかというようなことはあったにしても、戦後はみんな民主主義高揚期で一所懸命やりましょうということで再発足がされた。そこのところで本当に変わるものが、一つ戦争をくぐってきて日本が敗けたというところで、戦争責任の問題を屈折して受けとめた上で出発するという姿勢がお互いになかったという問題があるんだろうと思う」（『テアトロ』1975年8月、p.48）。
- 11 「新演劇人協会について」『テアトロ』1946年10月、p.44。
- 12 同前。
- 13 同前。
- 14 蔵原惟人「民主主義文化戦線の展開」『潮流』1946年3月号、p.81。大笹吉雄は、飯塚友一郎の国民演劇論を引用した際、それが「全体のニュアンスなり方向なりにおいて、たとえば蔵原惟人によって代表されるプロレタリア芸術論とよく似ていることに驚かされる」と述べ、両者は「背中合わせの双子だったといっているのではあるまいか」として、その類似性を示唆している（大笹吉雄『現代日本演劇史 昭和戦中篇Ⅱ』白水社、1994年、pp.251-252）。大笹はこの点に関してはこれ以上立ち入った議論はしていないが、きわめて重要な指摘であるといえる。
- 15 戸板康二『対談 戦後新劇史』早川書房、1981年、pp.98-99。
- 16 染谷格「青森県の演劇運動」『テアトロ』1947年10月。
- 17 日本共産党『日本共産党の五〇年問題について』新日本出版社、1981年、p.98
- 18 村山知義『演劇入門』労働教育協会、1949年、p.31。
- 19 村山知義「書かれたわけ」『労働者』第5号、1947年3月、p.26。
- 20 土方與志「堀田清美君」『労働者』第5号、1947年3月、p.26。

21 <http://www.geocities.co.jp/Bookend-Ango/7795/history/sotsrealizm.html>

22 なお、本文中ではふれなかったが、前進座の日本共産党への集団入党は、演劇界と共産党との関係を示すものとして興味深い事例である。「人民演劇集団は、二十六年八月以来日共関係劇団を結集し、日共の文化工作劇団の総合的運営を行ってきたが、二十七年七月国民演劇協会と改称し、従来の日共中心演劇活動より幅の広い国民的演劇運動を開始せんとして、進歩的な劇団を糾合し再発足したが、活動がこれにともなわず、何等の成果をおさめずして名目のみとなり、活動停止の状態に立ち至った。／しかし前進座を始めとする、個々の文工劇団は、全国巡演し、日共地方各級機関並に各地の文化団体、労農団体との連携のもとに、あらゆる斗争に参加、協力し、あるいは興業公演を行つた。／こゝで、前進座についてのべてみると、まず座各班の公演活動は、普通第一班（河原崎長十郎）と第二班（中村翫右エ門、河原崎国太郎）に分れて活動し、二十六年の公演成績は、約六十二万人の観客を集め、約一千三百回の公演を行つたと発表した。／その後、二十七年八月の総会では、新文化テーゼを中心として、民族解放の斗の演劇にたずさわるものとしての基本的任務を明らかにした『前進座綱領』を決定した。しかし乍らこの中であつて、前進座内においては過去二、三年に亘る赤字興業による経営の窮迫と芸術問題などから座員間の対立もあつたようで、これに対し日共は、二十七年十二月二十六日『前進座細胞の同志諸君へ』と題し、『座の団結を深め、国民演劇運動発展のために座の前進に奉任すること』を要請したもようであるが、前進座にあつても此の要請に応えてか、二十八年に入るや従来の公演方針を一変し、そのレパートリーも座の本領である歌舞伎中心のものにおき全国を巡演しており、その興業成績は二十七年までのそれより全般的に良好になつているものようであり、且又大衆工作にも相当の成果をおさめているものとみられる」（日刊労働通信社編『戦後日本共産主義運動』日刊労働通信社、1955年、pp.523-524）。なお、前進座と共産党を取り次いだのは、当時日本共産党の代議士であつた高倉テルである（「鼎談・前進座をめぐって」『演劇界』1949年6月号参照）。

23 松尾哲次「東京自立劇団協議会の結成」『テアトロ』1946年11月、p.15。

24 松尾哲次「自立演劇の動向調査」『テアトロ』1947年1月。

25 同前、p.22。

26 同前、p.24。

27 前掲「東京自立劇団協議会の結成」、p.15。

28 同前、pp.15-16。

29 同前、p.16。

30 同前、pp.16-18。

31 村山知義『自立演劇（素人芝居）のやり方』大川書店、1947年2月、pp.18-21。

32 大笹吉雄『日本現代演劇史 昭和戦後篇Ⅰ』白水社、1998年、p.275。また、大橋喜一・阿部文勇編『自立演劇運動』未来社、1975年。

33 陣ノ内鎮「自立劇団協議会」『文化年鑑1949年』1949年、p.265。

34 黒沢参吉「自立演劇小論」『演劇講座 第三巻 演出・演劇各論』汐文社、1976年、p.278。

35 「東京自立劇団協議会結成大会」『テアトロ』1947年1月、pp.26-27。

36 八田元夫「新しい演劇への道」『労働者』第六号、1947年6月、p.8。

37 同前、p.9。

38 神谷量平「地方劇団の場合」『テアトロ』1949年4月号、pp.58-59。

39 前掲「自立演劇小論」、p.278。

40 同前、265。

41 新劇狂「時評 演劇」『潮流』1947年2月、p.76。

42 同前。

43 同前。

44 藤田富士男・大和田茂『評伝平澤計七』恒文社、1996年。

- 45 村山知義『自立演劇（素人芝居）のやり方』大川書店、1947年、pp.15-16。
- 46 「全東京自立劇団コンクール」『テアトロ』1947年10月号、p.25。
- 47 陣ノ内鎮「生活の創造 - 第一回全東京自立劇団コンクール総評-」『テアトロ』1947年12月、p.3。
- 48 同前。
- 49 前掲「自立演劇小論」、p.265
- 50 前掲「生活の創造 - 第一回全東京自立劇団コンクール総評-」、pp.4-5。
- 51 日本労働組合総同盟、全日本産業別労働組合会議、日本労働組合会議、国鉄労働組合、全国逓信従業員組合、日本電気産業労働組合、東京都労働組合連合会、日本映画演劇労働組合、日本民主主義文化連盟、新演劇人協会。
- 52 前掲「生活の創造 - 第一回全東京自立劇団コンクール総評-」、p.5。
- 53 同前、p.6
- 54 「自立劇団はこの一年間でいろいろの経験にもとずいて、貴重な教訓を学び取っていた。この教訓はまったく誰も教えてくれたものではなかった。新演劇人協会に属する積極的専門家たちは、基本的には正しい方向を常に指し示してはくれたが、職場の実情、組合運動の刻々の進展の中で、それを具体的にどう実践してゆくかが問題であつた。その限りにおいては、職場の中に身をおく者でない限り、問題を事実にして押しすゝめる方法を発見することはできなかつた。／こうして、壁につきあたりながら、協議会の会合で解きほぐされていつたおたがいの経験に基づいて、スローガンを考えた。文章にするとそのスローガンはふたたび固い理論的用語に逆もどりしがつた。何とか、平易に、ふだんにみんなに口吟まれるような文句がほしかつた」(同前、p.6)。
- 55 千田是也はこのスローガンについて次のように述べている。「ここでもあの頃の左翼系知識人一般と同じように、〈リアリズム〉の概念が狭くなるしすぎるのである。〈生きた現実を描く〉ことと〈芝居からウソを追い出せ〉ということが直結され、どんな芝居にもウソは付きものだという真実が見落され、〈5 希望にかがやく明るく楽しい芝居を!〉ということからも夢や仮構が取りはずされる。または〈まなぶ〉ことと〈楽しむ〉ことの繋がりが見えな。〈高い水準に!〉というのは村山や久保なんかの好きなせりふだが、楽しみに高い低いのあるはずはない。〈エロ芝居・やくざ芝居〉かならずしも〈反動芝居〉ではない、等々。私などにしてもそうだったのだが、〈リアリズムの幅広さと多様さ〉ということがこの時点ではみんなまだ、よくわかっていなかったのであろう」(前掲「解説的追想(1945-1949)」、p.379)。
- 56 大江良太郎「自主的創造の確立 東京自立劇団コンクールを見て」『日本演劇』1947年10月、p.38。
- 57 前掲「自立演劇小論」、pp.265-266
- 58 前掲「生活の創造 - 第一回全東京自立劇団コンクール総評-」、p.7。
- 59 同前。
- 60 前掲「自立演劇小論」、pp.265-266
- 61 前掲「生活の創造 - 第一回全東京自立劇団コンクール総評-」、p.7。
- 62 この9月のコンクールに審査員として居合わせた千田是也は、その感想を「東京新聞」(9月22日付)、「人民新聞」(9月27日付)、「THE BUNKA TIMES」(9月29日付)にそれぞれ発表している。ここに挙げた千田是也の文章はすべて『千田是也演劇論集 第一巻』(未来社、1980年)に再録されている。
- 63 この点については後述する。
- 64 前掲「自主的創造の確立 東京自立劇団コンクールを見て」、p.40。
- 65 同前。
- 66 村山知義「自立劇団コンクール評」『テアトロ』1947年12月、p.13。
- 67 同前。

- 68 須田市郎「労働者の子」謄写版、早稲田大学演劇博物館所蔵。
- 69 『テアトロ』1948年1月、p.64。
- 70 みながわ・あきら「自立演劇運動の成果」『日本演劇』1949年1月号、p.45。
- 71 中村巖「工場演劇コンクール私観」『九州演劇』1947年8月、p.16。
- 72 小山一義「炭鉱芸能論」『九州演劇』1946年8月、pp.8-9。
- 73 染谷格「自立劇団の全国組織」『テアトロ』1948年5月、p.49。
- 74 『テアトロ』1948年8月号、p.15。
- 75 同前。
- 76 松尾哲次「提出された問題」『テアトロ』1948年11月号、p.32。
- 77 同前、p.30。
- 78 『テアトロ』1948年11月、p.46、全日本自立劇団協議会に関する記事。
- 79 八田元夫「自立演劇五〇年度の課題」『日本演劇』1950年2・3月号、pp.76-77。
- 80 「アカハタ」1949年11月4日、p.2。
- 81 前掲「自立演劇五〇年度の課題」、p.77。
- 82 前掲『日本現代演劇史 昭和戦後篇Ⅰ』、p.160
- 83 前掲「自立演劇小論」、p.279。
- 84 「アカハタ」1949年11月14日、p.2。
- 85 「アカハタ」1949年11月12日、p.2。
- 86 前掲「自立演劇五〇年度の課題」、p.77。
- 87 同前、p.78。
- 88 同前。
- 89 前掲「自立演劇小論」、pp.278-279。
- 90 「自立演劇小論」、前掲『自立演劇運動』参照。むろん、それ以後素人演劇が完全に消滅したわけではない。黒沢によれば、1956-65年の10年間に存在した素人劇団は1900余りあるという。
- 91 前掲「自立演劇五〇年度の課題」、p.79。
- 92 同前。
- 93 同前、p.81。
- 94 「自立劇団のあゆみ 一九四九年度の自立劇団運動・概観」『テアトロ』1950年2月、pp.18-19。
- 95 八田元夫「自立演劇白書」『テアトロ』1950年8月。
- 96 同前、p.16。
- 97 前掲「自立演劇小論」、pp.278-279。
- 98 前掲「解説的追想(1945-1949)」、p.379。
- 99 前掲「自立劇団のあゆみ 一九四九年度の自立劇団運動・概観」、p.14。
- 100 前掲「自立演劇五〇年度の課題」、p.79。

第7章

- 1 三川八十一「蹉跌と錯誤を越えて」『テアトロ』1951年10月、pp.24-25。
- 2 同前、p.25。
- 3 大山功「地方自立演劇の諸問題」『テアトロ』1948年7月号、pp.53-54。
- 4 下村正夫『新劇』岩波書店、1956年、p.87。
- 5 <http://www.geocities.co.jp/Bookend-Ango/7795/history/sotsrealizm.html>
- 6 八田元夫『自立演劇入門』真理社、1947年、p.57。
- 7 同前、pp.57-58。
- 8 村山知義「書かれたわけ」『労働者』第5号、1947年3月、p.26。
- 9 同前。
- 10 同前。
- 11 同前。なお、演技等にも関連することであるが、村山や八田は創作の過程でイメージを作ることの重要性を力説している。たとえば村山知義はこう述べている。すなわち、もともと演技するということは、自分ではない他の人間に成りかわろうと努力することであるから、その「他の人間」についての具体的なイメージが、前もって描かれなければ、どうにもならない。このイメージを描くために俳優がよりどころとするのは、結局自分の想像力である。そしてその想像力の源泉は自分自身の生態に対する自己反省であり、また、常日頃いろいろの人間を観察して得たものや、読書、映画演劇鑑賞によって得たものを、自分のなかに蓄積したものへの反省である。したがってこのイメージを演出者が勝手に俳優に押しつけることは間違いであり、俳優自身が自分の想像力と創造力によってつくり出さなくてはならない。そしてこの作業は、俳優と演出者同士で協力し合っておこなわれる（村山知義「演劇概論」土方與志監修、山川幸世・岡倉士朗編『演劇概論』五月書房、1950年、pp.79-80）。同様のことは八田元夫も述べている。「演出者のイメージ（想像）と俳優のイメージが違うことがあります。その場合はお互いの論争によって解決し、どうしても話あいのつかぬときは演出者が最後の決定をもつことになっております。この場合もただ押しつけることはいけないので、互いに論争し、この場合われわれは第三のイメージを作るということをいつていますが、お互いが火花を散らして論争しているうちに、その俳優が予想もしなかつたような演技が生れることがあります」（前掲『自立演劇入門』、pp.48-49）。
- 12 井上理恵「堀田清美『運転工の息子』（三幕）」日本演劇学会・日本近代演劇史研究会編『20世紀の戯曲—現代戯曲の展開』社会評論社、2002年、p.33。
- 13 土方與志「堀田清美君」『労働者』第5号、1947年3月、p.26。
- 14 前掲『新劇』、p.87。下村はこの傾向を批判している。
- 15 八田元夫「新しき演劇の本道について」『新生』1946年9月、p.52
- 16 木下順二・鈴木政男「対談 演劇論叢」『テアトロ』1949年6月、p.40。
- 17 「座談会 舞台の研究」『悲劇喜劇』1948年5月、p.64。
- 18 同前、p.63。
- 19 同前、p.64。
- 20 同前、p.63、陣ノ内鎮の言葉。
- 21 八田元夫「自立演劇五〇年度の課題」『日本演劇』1950年2月、p.79。
- 22 同前。
- 23 前掲「対談 演劇論叢」、p.33。
- 24 同前、p.44。
- 25 同前。
- 26 同前。
- 27 藤田富士男「鈴木政男『人間製本』」日本演劇学会・日本近代演劇史研究会編『20世紀

の戯曲 現代戯曲の展開』社会評論社、2002年、p.73。

28 木下順二との対談での鈴木政男の言葉。前掲「対談 演劇論叢」参照。

29 成功した上演の場合、上演の後に、観客は何か生き生きとした感じを覚え、自分たちの生活を振り返る。これはおそらく、ジョン・デューイが『経験としての芸術』のなかで述べていることである。「芸術作品を構成する素材は、自己よりもむしろ公共の世界 (the common world) に所属する。それでもなお、芸術においては自己-表現が存在する、なぜなら、自己がこの素材を独自の仕方で吸収し、新しい対象を作り出すようなかたちで、公共の世界のなかへと再び送り出すからである。その結果、この新たな対象は、それを受け取る側に、公共の古い素材を同じように再構成、再創造させる」(John Dewey, *Art as Experience*, New York, 1980, p.107)。

30 前掲『自立演劇入門』、p.20。

31 『『蒼い底』と作者について』『労働者』第2号、1946年9月、p.34。

32 菅谷俊一『『蒼い底』について -日本製靴の場合-』『テアトロ』1947年1月、p.39。

33 陣ノ内鎮「村に出かけた職場劇団 -こゝではこうしてヤクザ芝居への対策がたてられた-」『テアトロ』1946年11月、p.20。

34 前掲「堀田清美『運転工の息子』(三幕)」、p.34。

35 同前。

36 服部重信『『労働者の子』』『テアトロ』1947年12月、p.25。

37 同前、pp.25-26。

38 前掲「村に出かけた職場劇団 -こゝではこうしてヤクザ芝居への対策がたてられた-」、p.20。

39 前掲「労働作家のドラマ」、pp.4-5。

40 鈴木政男「この道多難 -大日本印刷演劇部の回顧-」『テアトロ』1947年1月、p.36。

41 同前。

42 同前。

43 同前。

44 同前。

45 同前。

46 同前、p.37。

47 同前。

48 鈴木政男「起ち上つた男たち」『民衆の旗』第5号、1946年8月、p.73。

49 同前。

50 同前、pp.73-74。

51 同前、p.75以下。

52 同前、pp.76-77。

53 同前。

54 鈴木政男「人間製本」『テアトロ』1949年3月、pp.8-9。

55 同前、p.19。

56 同前、p.20。

57 同前、p.25。

58 同前、p.30。

59 同前、p.34。

60 同前、p.40。

61 同前、p.44。なお、鈴木は後にこの部分を次のように書き換えている。「今すぐというわけにはいかなくとも、いずれはかならずわかってくる。たんに、われわれの闘争を有利にするということじゃなくてね。それが下請けの人たちの生活を護り、かれらが労働者として成

長して行くことにもなるんだから」(鈴木政男「人間製本」三一書房編集部編『現代日本戯曲大系 2』三一書房、1971年、p.35)。

62 この箇所は、『現代日本戯曲大系 2』に収められた「人間製本」から引用した (pp.37-38)。『テアトロ』版では、二人の会話の間にアナウンスの声が入る。だが、会話の内容自体はほぼ一緒である。

63 堀田清美「自立劇団運動の実態 - 『血煙高田馬場』から『子ねずみ』まで-」『テアトロ』1950年1月、p.38。

64 大橋喜一・阿部文勇編『自立演劇運動』未来社、1975年、p.20。

65 前掲「自立劇団運動の実態 - 『血煙高田馬場』から『子ねずみ』まで-」、p.38。

66 堀田清美「『破戒』上演のこと」『テアトロ』1946年10月、p.90。

67 堀田清美「運転工の息子」『労働者』第5号、1947年3月。

68 同前、p.30。

69 同前、pp.31-32。

70 同前、pp.38-39。

71 同前、p.40。

72 前掲「堀田清美『運転工の息子』(三幕)」、p.33。

73 八田元夫「子ねずみを押す」『テアトロ』1949年4月、pp.16-17。

74 堀田清美「子ねずみ」『テアトロ』1949年4月、p.9。

75 同前、p.10。

76 同前、p.14。

77 「自立劇団のあゆみ 一九四九年度の自立劇団運動・概観」『テアトロ』1950年2月、p.13。堀田清美の発言。

78 同前、堀田清美の発言。

79 同前、鈴木政男の発言。

80 八田元夫「きりひらかれて行く進路」『テアトロ』1950年2月、p.28。

81 同前。

82 「街から村から工場から」『テアトロ』1947年5月、p.38。

83 岡俊子「工場演劇から何を学んだか」『テアトロ』1947年5月、p.38。

84 前掲「自立劇団のあゆみ 一九四九年度の自立劇団運動・概観」、p.13。

85 同前。