

演劇会議

発言	1	
なかまの素顔	2	
いまリアリズム演劇に何が問われているのか		
.....嶋田邦雄	4	
■ 創造問題特集		
非優の創造 波田久夫さんに聞く	森本景文	14
演出者への手紙	黒沢参吉	23
「お客がよろこぶ芝居」と「よい芝居」		
.....栗原省	31	
僕らが西脇で唄った歌	劇団兵芸	38
関西における戦前プロレタリア演劇の研究(7)		
.....大岡欽治	40	
■ 劇団通信 ■	49	
■ 劇評		
「湿地帯」(弘演研)を観ての感想	附田正	60
「てのひらの詩」(関西芸術座)	和田澄子	62
カオルさんの場合・ユキちゃんの場合		
.....萩坂桃彦	65	
初舞台を踏むまで	板東秀和	69
■ 一幕物の可能性と現実性		
——一幕特集について——	宇津木秀甫	71
ソビエト演劇から学ぶ	黒沢剛	77
駆けめぐり行脚	仲武司	80

少ない予算で大きな安心



入会の手続

原則として個人会員は受付ませんが、5人以上で団体扱いとします。初回400円と署名捺印で会員になり、左記の行事のときに必要な物資、準備を格安な費用でまかさないです。

なお、会員には下記の特典もあります。

営業種目

- ☆ 結 婚 式 ☆
- ☆ 葬 儀 ☆
- ☆ 出 産 ☆
- ☆ 入 学 ☆
- ☆ 節 句 ☆
- ☆ 成 人 式 ☆
- ☆ 金 ・ 銀 婚 式 ☆
- ☆ 旅 行 ☆

会員の特典

ショッピング・レジャー(映画ポージングその他)など、日常生活のいろいろな分野で、5~20%の割引でご利用になれます。

詳しくは下記へご連絡下さい。

神奈川県総合サービスセンター

横浜市中区翁町2-8-7・熊谷ビル・TEL 045(681)5412(代表)

発言

雑多な、さまざまな傾向を持つ、渾然としたものが個人の中に沈澱しようとしているのではないか。現実の生活とのかかわりの中で、これから試されようとしているのではないか。有益なもの、無益なものとして……。

あるいはこれは、政治や経済や芸術が、どんどん下降しているということであるのかもしれない。

そこから、一つの意味、主体性を持った、政治感覚や

そこには生産者としての意識と、消費者としての意識の分断があるのではないか、と思う。

そこで、このことが多様化の本質だろうかと自問することについて私は次のように考えた。

あちこちの上演レパートリーが、形式的にも内容的にも多様になってきた。また、多様になったということにながしいのか、悪いのか、評価の基準も揺らいでいるように思える。

今日、労働者、農民の生活は、好むと好まざるとにかかわらず、高い生産を産み出す方向で追求せられ、それぞれのありようを持ってだが、自分を情況に適應させていっている。そして一方で、その代償として、生産のありようとは関係なく、無差別で、多様な消費生活を求めようとしているようだ。

そこには生産者としての意識と、消費者としての意識の分断があるのではないか、と思う。

そこで、このことが多様化の本質だろうかと自問することについて私は次のように考えた。

生活感覚が、それなりに生れてきつつあるのではないがこの認識の過程で、政治的前衝が、やはりかなり積極的な役割を果しているのではないか。われわれの演劇も少しはこの認識をすすめる力に、なっているのではないか、ならねばならぬのではないか、と思うのである。

われわれの場合、生産生活の細分化と、消費生活の多様化を統一的にとらえることの意味が、そこにもあるのではないかと思うのである。

そして、まあ、何年後か分らないけれども、五年後か十年後か、試された政治的要求、主体的な思想をもって今度は上向き形として、労働者、農民が登場してくるとき、演劇芸術においてもまた、大きな潮流、本ものの潮流といえるものが、登場してくるのではないかと思うのである。

「変革の立場に立つリアリズム」を、基本的にはふまえながら、「民主主義を發展させる立場に立つリアリズム」一とでも言うものを、くぐりぬけなければならぬのではないかと思うのである。

私の創造の課題として。

(久保孝志)

東り演・作家会議結成集会

とき 5月13(土)~14日(日) ところ 川崎市・京浜協同劇団

- 1 東り演作家会議の結成
- 2 劇作家の今日的課題 講師 菅井幸雄氏(予定)
- 3 別冊(2)掲載作品についての研究会

なお詳細は追ってご案内します

東り演・72年度演劇ゼミナール

とき 8月26~27日 ところ 東京お茶の水・駿河台ホテル

専門劇団・労演の仲間たちにも参加してもらい、初の東京都内開催にふさわしい有益な集いを実現しましょう。

東り演事務局 岐阜市西野町1
劇団はぐるま(T E L 0582-62-1652)

西り演・第3回近畿ブロック創造ゼミナール

とき 4月8日(土)・9日(日)

ところ 和歌山県民文化会館小ホール

劇団いこらの「きのくに民話」―「伝説・姥ヶ滝」
「河童証文」を観て
「地域と劇団」「観客と舞台」について劇団ぐるみで
楽しみ学び合うゼミナール。

- 中国ブロック創作学校 5月 広島(予定)
 - 西り演第11回総会 8月25・26日
 - 西り演72年度演劇ゼミナール 8月26・27日
- ところ 福山市鞆(とも)町(予定)

西り演事務局 大阪府茨木市駅前1-9-21
森本景文(未来) T E L 0726-23-3539



永井洋子さん

一 劇団 埼玉芸 一

埼玉県、川口市、早船ちよさんの「キユー」ボラのある街です。すっかりおなじみになってしまった鋳物の街川口、荒川を境にすぐのお隣りは東京ですが、いまだに何か独特の肌ざわりを失ってはいないこの街です。駅前風景は何年か前からすっかり変わってしまい、小規模ながらも定まりの地下街に駐車場、産業会館にパチンコ屋にサウナ、しかし、まあ何と不揃いに……その裏あたり、昔はちよいと一杯の屋台が沢山並んでいたものです。「小染」と染めぬかれた小さなれんをあげる、寒い時などはちよとしやれたお高祖頭巾のおばちゃんがいりたりもし、そして「川口

という街はね、貧乏人にとってはこの上ない土地柄でね、他の土地では生きていけないような貧乏人だって、川口でならその日その日の糊代はへる。拾ったって生きていけたんだから……なんてことを聞いたりもしました。

その屋台群が姿を消し、そのすぐ脇の通称「ヤミ市」と呼ばれていたゴミゴミとたてこんだマーケット街もつい二年程前に整理され……まあしかし、表向きの顔付きは万事派手好みの市長さんによって変えられてはいるものの、そこからほんの何分とからぬそこここには、小さな鋳物工場、木型屋、機械屋

が細々と下請けの仕事が続いて、震災にも遇わずに残った長屋が続き、しばらくゆくと突然に大きな公園住宅がマーケットを下駄ばきにしたり、公民館を下駄ばきにしたりしてのっそりと建ち……街のどこどこに在る鋳物工場の、今にもぶっこわれそうな建物に隣接してその工場主の母屋の、なんときょうきょうしく、これだけ稼ぎましたよといわんばかりの門構えがあり……にもかくにも雑然とした川口の様々なかおがあるのです。そしてまた新興のアパート地区はともかくとして、丁度東京の下町にあつたような人情とかいような風合いが、いまでも残っているのです。

ひとり・ふたり・さんにん

そんな街の少しはすれの芝川にかかる仙元橋、その橋をわたってすぐそこにプレハブ二十四坪の「埼玉芸」の稽古場があり、その稽古場にきわだつて特徴的な三人の娘がおります。姿、かたちは勿論それぞれに異つてはいるのですが、三人共にこの街で生れ、育ち、川口の小・中学校を経て、同じ川口女子高校に学び、それぞれ演劇部の部長、副部長を経験し、川口市演劇場に参加、四劇団の合同か

ら劇団「埼玉芸」へと全く同じようなコースを辿つたこの三人の筆頭が、写真の主、永井洋子（二五才）なのです。出生順からいうと次に平林多恵子（二四才）、渡辺節子（二四才）と続きます。市民劇場埼玉芸の七年間、セーラー服姿からすっかり一人前の女に成長してきたこの娘たちとのふれあひは、私のなかで一人一人を切り離しては考えられないほどのものになっています……そして、川口の街とも。……川口の街と三人の娘……そんな紹介になることを永井洋子にも読者の皆さんにも解つていただけたらと思うのですが。

永井洋子は鋳物師（溶解工）の、平林多恵子は機械屋の、渡辺節子は機械工の娘です。幼時の貧乏な生活をこの娘達は決して恥じることはありません。貧乏が劣等意識にはならずむしろ金持を馬鹿にするような気風があるのはなんとしたことでしょうか。多かれ少なかれ丁度「キユー」ボラのある街のジュンのような境遇で成長して来たといつてもいい娘達ですが、学業の成績と生きていくことは別々のものであるという観念を、セーラー服の時代から何となく持っていたためでしょうが、ジュンのようなひた向きな向学心と

はどうも縁が薄かつたようです。成績は中の上から中の下あたり、しかし三人共に演劇部ではリーダーをつとめ、そのことの結果が社会人としての生活、劇団生活の双方に、或る自信を与えているといつてもいいでしょう。そしてこの三人に最も共通した特徴は、言葉では説明のつきようのない、強いていえば川口的ヴァイタリテイの持主ともいうべきものです。発想の相違こそあれ、現実的です。精神的です。楽天的です。頑丈です。

十八才から二十四、五才迄の多感なゆれ動き易い軌跡を割と年寄（？）の多い埼玉の中心でもたげ続けてきた原動力は、なんといつてもそのヴァイタリテイにあるといつてもいいでしょう。女優としての出発点は三人共におおむね埼玉第一回公演「日本の幽霊」からとみてよく、それからの五年間、十作品の上演があり、ともに主要な役柄を役への執念とでもいえるようなものでこなしてきています。ただ形象化には今一つの脱皮がなければならぬでしょう。「これが美しい声、これがかたのよいボイス」という観念が無意識のうちに素材を篩ひ。そんな観念がほんの少しでも残っている限り、つまりはまだ素材のままの域を脱してはいないということになる

のでしょうから、それがきびし過ぎるいいようだとしても、娘達は一向にこたえまさない、俳優への道がそれほどやすいものだとは考えていないだろうからです。

とはいえ、劇団の運営上からいえば永井も平林も運営委員、渡辺も経営部員という役職、それほどのんびりとしてはいられない立場に在るのです。

「良い俳優になりたい、演出もしてみたい」埼玉を日本一の劇団にしたい」という永井、自分と埼玉芸、演劇とのかかわりようをはっきりと確認したい」という平林、「うまい役者になりたい」という渡辺。

いずれにせよ、その全ての生きようにおいて、今それぞれに持っている抱負や課題の中心は「演劇」についてなのです、しかも見せている将来は「埼玉芸」の将来です、決して職業演劇のそれではない。ひとまわり以上もちがうこの娘達とのとき、あるいたみをも感じながら、第七回公演「伝きわぎ」の稽古をともにしています。

（塚田恒夫）

いまリアリズム演劇に何が問われているのか

嶋田邦雄

一九七一年後半(今年一月までの分も含む)の京阪神における西リ演劇団の公演活動をふり返って見ようと思う。事故めて言うまでもなく、七一年前半は各地の地方選挙で政治の革新を願う民衆の闘いが政治地図を大幅に塗り変えた。大阪の革新府政はじめ革新候補の大量進出は確かに将来への展望を切り開くべきことであった。多くの演劇人がこの闘いに積極的に参加したことは政治と文化のかかり合いといった問題だけでなく、現実には揺れ動く社会、民衆の姿を把握しそれを芸術創造にはね返す上でも大きな力になったと考える。後半、私たちはいわゆるドルジョック、ニクソンの欺瞞に満ちた訪中、さらに強行採決された沖繩協定、反動イデオロギーへのこ入れをねらうとす暗い野望を体した天皇訪欧を見てきたし、今年にはいつてからはサンクレメンテ会談に引き続いて、軍事大

国への道をひた走る七二年予算案を知った。それは四次防の先取りや危険な国債らん発、公共料金の大幅値上げを通じ私たちに露骨な挑戦状をつきつけたようなものだった。農村においても都市においても生活と人間破壊の政治が深刻な矛盾を露呈している。

七一年後半の公演活動はまさにこのような時期アメリカ帝国主義や日本独占資本が自分たちの窮状、矛盾を国民への一層のしわ寄せによってとりつくり、再編成しようとする画策と、それに対する人民の数々の闘いが行なわれるさ中で行なわれた演劇行動であった。しかし、文化分野全般を見回すと、大衆の健康な感性を根本からねじ曲げようとするあれやこれやの「新しい文化」状況も作り出され、それはマスコミのつてファクション化する現象まで見ることが多かった。それが現れ出でる時にはあたかも「変革」の旗手

のごときポーズで注目を集めながら、やがて、大衆の変革へのエネルギーをアナーキーに霧散させる役割しか果たせないことを自ら暴露しつつ次の「新しい」旗手にバトンタッチする動きを繰り返した。

このような中でリアリズム演劇が果たさなくてはならない役割は非常に大きい。リアリズム演劇の創造方法に対する探索がこの期間、形こそ異なれそれぞれの集団でとにかくなされたことは公演の舞台を通してうかがえたし、有益な蓄積となった事実は評価したい。しかし、私達のめざす文化状況をいかに切り開くかという観点に立つ時、正直のところがその探索は決して理想的に進んだとはいえない。リアリズム演劇の創造に悪悪、中傷を投げかける人たちへ回答を投げ返す(この点でも充分ではなかった)だけでなく、現実を音をたてて変革の時代へと動き始めている現

在の時点における社会や人間を的確にとらえて描き、観客、大衆に的確に伝えて連帯の場を作っていくための創造への探索でなくてはならない。

一般には混乱、昏迷の時代といわれる現在を私たちはどうとらえたいのだろうか。現代を昏迷と見るか、変革の渦中としてとらえるかによって事情は全く一変する。社会の変革へと動き出しながらも実際には長い間の保守政治の残りかすに行く手をはばまれることから出てくる矛盾、変革を担う側の相対的力量の不足から起こる低迷、革新に反対する側が意識的に引き起こす混乱。レンジャー産業などを通して資本の側が意図的に作り出している文化状況——都市、農村それぞれの地域で姿を変え形を変えて巻き起こっている数々の事柄を私たちは変革の渦中で生み出されている事象として整理しなくてはならない。その中で進歩を求めて苦しみながらも着実に生きる人間像、あるいは主観的には変革の一員たろうと志しながらも正しい世界観の欠如から昏迷の霧の中に迷い込んで方向感覚を失なうような人間像、進歩に背を向け、復活しつつある反動、軍国主義の側に利を求めて走る人間像等々を正しくとらえ、それが社会にお

いて果たす役割を見つめる中で私たちが志向する社会体制への可能性をさぐり出したい。舞台の様式なり表現方法はこのような生きている現代の社会、人間を的確に表現し伝達するためのものであると思う。従ってアブリオリにリアリズム演劇の表現様式というものがあつてはならず、現実の社会や人間を憂わたり、行く社会、人間としてとらえようとする出発点、基盤こそがリアリズム演劇の共通項なのではなからうか。この点私に接した舞台の多くはその意図においては良心的であり変革へのにえたる情熱を感じさせるものであつても、舞台創造の面ではそれが充分に花開きえなかつたものも少なくなかつた。そのもどかしさは、現実を激動する世界を皮相な現象面でしかとらえられなかつたり、その矛盾を感覚的に告発するだけで終わり、変わりつつある世界を総体として追いかけて、つかみきれない創作上、演出上の悩みがその原因となっている場合が多い。えらうなことは言えない。これは私自身の悩みでもあるのだ。個々の公演について意見をのべる前に、現在のリアリズム演劇の課題と思われるいくつかの点にふれてみたい。

第一。観客・民衆に密着した創造の必要。

競馬やボリーリングに二千元、三千元をつぎ込んでも演劇公演へ五百円、七百元を支払うのを惜しいと感じる人が少なからず作り出されている。テレビを通じて供給される安易なドラマや娯楽番組への傾斜。しかしこれらの人々がそのような状態から一時的な陶酔は得ても本当の意味での娯楽、文化からはかえって遠ざかり、潜在的な文化娯楽の渴望状態を作り出されている。マスコミによって一方的に受け手の立場に追い込まれた大衆は何らかの形で文化創造の主体になるか、創造とかわり合いたいという欲求を心に秘めている。それらの人々が同時に抱えている政治に対する不満、どうありたいかという生き方の対決点——これらを正しく連結し組織しうる演劇を作り出されなくてはならない。

第二。演劇の本質と社会体制の関係。今日の世界は演劇によって再現できるか、との問いかけにも関連するが、元来、生活共同体の中で生まれ、共同体構成員の手で育まれてきた演劇は資本主義社会においては必然的に民衆の手から奪われ、やがて生産性の尺度の前では、また分散、孤立化させられた都市勤労者の前では「不必要」物の存在に押しやられるか、あるいは資本側が作り出す利益対象と

しての演劇に作り込まれる。俳優によつて用意された大衆の感性マヒ状況もそれを助ける。それに対抗しあくまでも民衆との共同作業を基盤にした演劇創造をリアリズム演劇はめざさなくてはならないが、その作業は必然的に資本主義社会体制の否定の論理を内包する。それは演劇の存在を可能にし、必要物としての地位を復活することにもなる新しい社会体制——共同体の創造とつながっている。しかしこの共同体は資本主義が形成される前にあった封建的あるいは古代共同体への反動的な回帰ではない。資本主義体制によって破壊された人間存在の復活と同時に、人間による人間の支配、搾取を根絶し、人類の文明を最大限に理想的な形で開花させる共同体の創造である。資本主義の高度化の中でかつての共同体的人間関係は崩壊するが、社会の主要な部分を占める労働者は階級としての連帯を自らの武器とする。それが新しい共同体創造の基礎となる。演劇なり文化なりがそのような社会体制と本来密接不可分にかかわりあっていることの再発見からくる演劇の可能性の増大を創造面に生かす必要。

第三。民族伝統摂取の際の問題点。アメリカナイズされた文化状況や人間破壊の支配の

中で人間をとり戻そうとする欲求が高まっている。演劇創造に当たって民族の伝統芸能の中に新しい可能性を探索する動きが出始めたのもそれなりに理由のあることだが、この場合、伝統芸能の様式を丸ががえでとり込み、そこに何か新しいものを作り出したかのようには錯覚することは危険極まりない。もともと一つの様式は表現しようとする内容、思想、時代背景と密接に結びつき、それ以外に考え出せない表現可能性の極限として作り出されたものである。日本のように中世を代表する能・狂言、その後発生した歌舞伎と明治・大正以降の新劇が一つの系統的な流れ、継承・発展の関係にない場合には伝統の様式、およびそれに依拠する能、歌舞伎は演じられる機会が多いにもかかわらず大半の場合化石化している。

しかしながら伝統芸能は複雑な形で日本人の日常生活、民俗行事、日常的な発想法の中に影を落としていく。私たちが現在劇場や音楽堂で目にする歌舞伎や能、狂言は実は数多くあった演目のうち封建支配層にとつて都合のよいものだけが公認の形で残されたものとみる事ができる。現在表向きに伝えられていくもののほかに実はもっと幅広い多くの演

欠落した伝統美への誘導——反動的な文化状況の温床の準備——を許してはいけない。従つて現在叫ばれる「人間回復」という言葉も、民衆を過酷な支配の中で破壊している独占資本、アメリカ帝国主義との闘いを經過せずには不可能であること。この観点で民衆の闘いを伝える伝統芸能との創造上の交流を深めることが必要だ。

第四。階級分化を迫られるインテリ層プロブレムをいかに描き、進歩の側に組み入れるかは資本による近代産業維持の一つの要請でもある。反面、中卒生を中心とした安い労働力への需要が高く、企業内教育などの形で見せかけの教育と資格を与えるケースも多い。真実を考えるインテリの増大ばかりとはいきれない面にも注意する必要がある。一方、住宅融資、副収入の保証などで形の上では中産層への組み入れが進められ、意識面でもひとつの「マイホーム」に代表される閉鎖的な自己中心主義が勤労者の少なからざる部分に形成されている。しかしそれにもかかわらず現実のアメリカ帝国主義と独占資本による収奪は勤労者一人一人をぎりぎりの状態に追いつめそれに従つて「考える」こと「いかに生

きべきか」の選択を迫っている。ひとつの体制側の演出になるマイホーム主義はつい最近では企業のために身も心も捧げる男らしい男の宣伝へと微妙に変わっている。高度成長の「ひずみ」への「反省」から働きすぎの是正や企業が音頭をとったレジャー、スポーツなどが喧伝されるその裏で多くの勤労者はこれからの時代に生き残れる存在かどうかをテストされ態度決定を要求されている。ここでは「階級などはなくなった」「みんなが繁栄するのだ」といったまやかしの「有難いお説教」はもう通用しない。勤労者の一人一人が自分のよつて立つ階級を自覚し、インテリゲンチヤアも自分を真に解放する道はどの階級に立脚することから始まるかを知り出したのが現在の時点の特徴といえよう。それは漠然とした市民という概念にも当てはまる。私たちはこの社会のいろいろな部分で起こっている矛盾を正しくつかみ、インテリ層プロブレムが進歩の側、労働者階級の側に歩み寄れるよう働きかけたい。そのような生き方から逸脱した時、そこには人間としての人格の破壊生活の崩壊しかないのだ。

第五。農村破壊の現実を都市部における勤労者の人間破壊、生活崩壊の実態と関連づけ

目があったのだ。そして封建支配層によって消し去られた部分は多く当時の民衆の闘いを伝えるものであり、支配者を手こずらせおびやかすものであった。これこそ私たちが摂取し継承しなくてはならないものである。そのような民衆芸能的内容と結びついた様式を私たちが発展的に摂取することは、現在日本人の日常生活の無意識的な部分にまで影を落とすという伝統芸能的なものの中から過去の民衆が果たせなかつた解放への願いの片鱗を掘り起こし、現在の私たちの闘いとを系譜を跡づける作業に通じる。それは現在の高度に発達した資本主義の中で闘いをいかに描くかの摸索にとつても決して無駄ではない。決して様式を内容から切り離して無批判に評価したりまねるのではない。人類の歴史始まって以来、絶えることなく続いている民衆の闘いを共通の絆としてあらゆる表現可能性を追究することの必要性。これを間違え、現在体制側が意図的に企てている反動的な「日本のものへの回帰」と選ぶところがなくなる。戦後一貫して敷きつめられたアメリカナイズされた文化状況、それに高度経済成長の中で強行された人間破壊への反発として大衆の間に出てくる不満をまやかしの治療——民衆を

て描く必要。農村で起きていることと都市のことと、両者は表裏の関係にある認識。それは誰が何のために引き起こしているのかを究明する中で人間の生き方を煮つめたい。

前説が長くなってしまったが、これまで述べた考えをもとにして問題別に各公演をとりあげてみたい。

(1)この状況からいかにぬけ出すか——。

ある状況が自分にとへ、耐えられないものを知り、その中で自分の生き方を問いつめる。これを出発点にしたものとしては関西芸術座「てのひらの詩(うた)」(柴崎卓三作 道井直次演出、9月21・23日、10月11・13日)と劇団潮流「つづみの女」(田中澄江作・大岡欽治演出、10月18・20日)、関西芸術座「混血児」(ラングストン・ヒューズ作・仲武司演出、12月1日)などがあげられる。

「てのひらの詩」では御用組合の中でなんとかそれをくつ返したいとの夢を抱いて暗中摸索の生き方をする河野進(吉田滋)が検討の対象だ。初めの生き方はルンペンプロレタリア的ともいえるものだが、自分たちの町工場に三菱資本の手がのびてきたのをきつかけに闘う労働者へと変革して行くが、河野を心

の底で動かしていたのがレッドページをその目で見たが体験だったことは作劇上重要な布石になっていた。しかし日常生活の断片をせりふの中へ緻密な計算なしに散りばめたためか、その布石は有効に生きなかった。なんとかこの状況をつき破りたいというドロドロした怒りやあせり（表面的にはルンペンプロレタリア的に見えるにしても）が的確に形象化されなかったため河野が委員長に立候補し当選したあとの八方ふさがり状況、さらにそれを打開するに至る過程が立体的に積み重ねられなかった。話としてはリアリティを持ちながらそれが舞台に生きてこなかったのである。初めのうち狂言回しの役を受け持っていた石川（芝本正）が途中から劇中に埋設してしまい、最後をシュプレヒコール的处理で締めくくったやり方にも問題は残る。

「つづみの女」は閉塞的な封建社会の中で女が自分の存在をつぶさに見つめた時（それが鼓師との不可避的な密通による妊娠がきっかけであったにせよ）そこから抜け出すための道を冷酷に観客に投げ出さなくてはならない。しかし貞節な武士の妻おたね（貞節自体不自然に強制された封建イデオロギーであろう。だからこそそれはもろくもくずれ去った

のだ）がなぜ密通に落ち込んだのかの謎を解く手がかりの一つとして私は鼓の引き金の役割を想定する。公に認められた外の世界との接点、鼓師のけい古い湿気を帯びた鼓の音は不安に、しかし執拗に未知の世界への傾斜をさそいかけたはずだ。つづみの女であり、大鼓の女でも笛の女でもない所以だと思う。この音楽的处理が全く無視されたのに不満を抱く。鼓師との逃亡の望みを絶たれ死を決意する経緯は描けたものの、全体として瓦解の方向へ進み出した武士社会の冷酷な描写は不発に終わった。演出の意図は感じとれるのにそれが舞台へ生きた案でのつけない民衆とのからみが閨狂言的演技から出れなかったことも大きな原因ではなからうか。

「混血児」では一幕のスクリーンポの展開が致命的である。現代の黒人の権利、自由のための闘いに通ずる重要な時点を扱っていながら過去の作品の印象を与えたのは残念だ。詩的発想を凝縮させた一幕を大切にしたい気持ちはよくわかるが、一幕でのやりきれない状況への公然としたプロテストの必然性をもっと有効に、衝動的に積み上げることはできなかったものか。

(2) 現在直面する矛盾といかに対決すべき

か——。現実を音をたてて変革の道を動き出している世界を描くことは容易なことではない。ましてやその中で悩み、喜び、ある時は挫折し行き迷い、しかし夢を持って生きる生身の人間を作品にあるいは舞台上に形象することには、劇団大阪の「銀行の中のそと」（井上満寿夫作・熊本一演出、8月11・12日）、南大阪演劇研究会ほかの「若者たち」（林田時夫演出、11月9・11日）、人間座の「無限責任」（田畑実作・演出、12月10・12日）、それに劇団京芸の「ひやごたんの秤（ひ）」（下戸明夫作・藤沢薫演出、1月27・29日）などはその困難な作業に一応正攻法でとり組んだものといえよう。

「銀行の中のそと」は万国博の土地取用に揺れる近郊農村に生きる一人の少女を地方銀行の中からとらえようとした作品。「銀行生活」を改作したもので、万国博閉幕後の時点を作劇の出発点にした点が新しくしかも注目値する。しかし、農民の土地を強行的に収用して国家事業として華しく光彩を放ったこの一大文化デモンストレーションは一体何を残したのか——終幕後の空しさと瑞枝の自殺の意味、土に帰りたくても帰れない農

民その背後で進む金融再編成——、これらを改めて問い直そうとした意図は十二分にわかりながらも舞台成果はかんばしくなかった。まず万国博を軸にして大きな動きを見た日本の政治、経済情勢を巨視的につかみ得なかったことがこの事件を一地方銀行のワケ内にとし込めてしまった。万国博の背後で日米共同声明、四次防計画などが動いていたことと金融再編成の関連、労働運動の阻害要因が労働者自身の中からも生み出される現象が一層顕著になった事実などを演出段階でも明らかにすることができたなら舞台はまた違ったものになっていたろう。その点のあいまいさは活動家新見の形象が中途半端に終わったことに現われている。瑞枝の幻想を叙情的にふくらます終結部は歌舞伎の道行きの処理にも通じるもので注目したいが、それは冷酷な現実との対比において初めて効果を発揮するのではないか。

「若者たち」は現実をふまえた家庭劇の側面の強い作品だけに舞台化の際、人物形象があまりにいとど收拾のつかないもたもた芝居になりかねない。演技陣の力量を計算し、人物像を巧みに強調したことで難関を乗り切った（結果として喜劇的強調の手法になったとし

ても）点は一応の成果をおさめた。しかしストップモーションの多用や演技の誇張は小手指の技巧に流される危険性を持つものとして指摘しておきたい。

「ひやごたんのひ」に登場する山田一家は明日の生計のメドも立たない極細細農ではない。米作減反までの第一次農村崩壊（このまでの過程は「雪崩」の時点であり、直線的崩壊を示すが）を血を吐く思いでかろうじてくぐり抜けた農民である。しかし農民といっても耕作の基盤をすでに失なっている根なし草的農民である。織機を持ち（借金によって購入したものだ）息子はオートバイをのり回すという表面貧困とは縁のないような、とりすました生活の裏面でまさに崩壊への道以外の何物でもない貧困と破局が進行している。将来への何の展望もつかめない青年——。

複雑な形で深化する現在の農村の荒廃の一面面をえぐりとうとした作品である。家ごしに見える石油会社の宣伝ステッカーは多分近くを走っているであろう高速道路を暗示するが、都市化の波の押し寄せる中での荒廃現象はこの劇団が以前上演した真船豊作「いたち」と全く異なる背景を示す。それでいて山田家の夫婦（小沢文也、早見榮子）はいたちの

ような生き方に転落する要素を持っている。しかし彼らはそうならなかった——この点で作品自体、また演技上問題を残している。ひやごたんから機械りに転業して、もう別の道を歩けない夫婦の異常なまでの、また非人間的にもなりかねない執念のすさまじさが出ていないのだ。子供との断絶の原因も、父源治（藤沢薫）との溝もここに発しているのに。

二幕以降の山田夫婦の生き方こそが一九三四年当時のようにいたちにならない現在の農民の現実の姿である。しかしそれが現実の姿であればなおさら、その変革へのいばらの道を跡づけることでこの戯曲が単に丹後地区だけでなく、全国各地の農村で起こっている問題と対決する共通の姿勢が生まれてくるのではなからうか。人間はいったん変革へのスタートラインを踏みこえるやいなや急激に変わっていくこともうなずけるし、山田夫婦を変革へと先導する雄三先生的存在も事実だろう。だが、あくまでも山田夫婦の内部でも徐々に進行する主体的変化——初めのうちは税金軽減、融資の世話などで結びつきながら母親大会や原水禁大会への署名、カンパに難色を示すのがふつうではなからうか。それが母親大会へも快くカンパするようになった。何があ

ったのか——。旅行積み立て金を集めにくる近所の主婦の近況報告も一幕と二幕ではがらりと変わり切迫したものを感じさせるが、現実を一つの典型として描くには特殊な状況下における制約（丹後地区農村の固有の条件）と一般的原則（人間の変革の過程における）との対決の中でねりあげる作業がどうしても必要だと思ふのだが。

「無限責任」はドル・ショックのあおりを受けて苦境に落ち込んだ日本の経済界の一面を題材にしている。「ひゃごたん……」同様、非常に身近かな時点での創作である。下請けの中小製造業者対発注元の管理職サラリーマンという対立関係と、管理職の家庭の中の冷たい夫婦関係や娘との取捨不能の断絶関係が軸になっている。しかしここに登場する中小企業主は「ひゃごたん……」の山田とは反対に自殺してしまう（「ひゃごたん」でも山田へ注文を出していた中間業者はやはり自殺しているが）。管理職サラリーマンの方は企業の論理を押し通すが、最後は下請企業の従業員がシブレットに家を包囲され、娘の自殺未遂にショックを受け、会社からは転勤命令を受ける——。

貞三、栗原省作・坂手日登美演出、12月13・14日）などがあつた。

「カルラール」は一九三六年のフランコによるファッショ反乱に端を發したスペイン市民戦争にカルラールがどのようにかわり合つたかを追いつながら、人間が心の片隅に誰でも必ず持っている銃人間（労働者階級、市民）を抑圧する暴虐に対する武器を見出すこと、とそれをよりどころに銃を持つて暴虐と闘う人間に変わっていくかの課題を提出している。従つてカルラールをがんにじがらめにしては安易、平穩な日常（それはキリスト教のイデオロギー支配への従順を意味する）との間断ない闘いが必要なのだ。現在のファシズム、反動に対する闘いにも共通のテーマである。

大協の舞台ではプロローグのような形で、労働者ベードロを演じた演技者が市民戦争時の人民戦線内部の不統一への反省を含む解説を加えたが試みとしては面白い。しかし最も不満が残つたのはカルラールのかみさんの変革の跡づけである。かみさんがぎりぎりの極限までベードロの説得をはねつけ変革を拒否する。その拒否のプレッシャーが容量いっぱいになり高まった瞬間を経てはじめて銃をとるよ

ではサロン劇的に風俗的な崩壊が風のごとく吹き去つただけである。このような断面をとらえた作品は少ないだけに実に惜しい。これは崩壊の病根にメスが入れられていないことが第一の原因。せりふの上ではニクソンが非難され、構造分析に迫るかに見える対話も交わされるが、それもその場限り、作劇の根幹とからみ合っていないのだ。またこのような崩壊現象に登場人物の誰一人として主体的に対決していないことが第二の原因。そのような生き方しかできない中小企業主は作品の上では自殺より前にすでに死んでいることになりはしまいか。（自殺するにしてもそれまでの刀折れ矢尽きる苦闘が浮かびあがってこないのだ）さらにこの管理職サラリーマン自体、現在の企業論理の犠牲者である側面と、それにもかかわらず、その中でより人間のなぐ生き方↓下請けじめ以外の道を見出そうと努力しなかつた人物↓崩壊以外に抜け道のない人物という二つの面があることをもっと鮮烈に示してほしかった。家庭内の設定にしても、このような人物は家庭を最後の拠りどころとする以外人生の安らぎを得られない。ここでは断絶（夫婦と父娘）より小市民的別天地を想定する方がリアリティに富んではい

うになるのではなからうか。その瞬間を迎えるまでのベードロの説得は目に見えない圧力を積み重ねるための重要なファクターであるし、一方、かみさん自体、かつては夫のカルロをフランコ軍に殺された苦い体験を持ち、それをきっかけに日常の平穩な生活を生き残るための種々にしてきたのだ。なんと現在の日本の多くの市民層にも通じる人間像であることか。しかし外的状況もその平穩な生活を許さないように刻々と動いている。カルラールのかみさんは意識的変革をきらつていたごくありふれた人間なのだ。それだけに物わかりのいい安易に変革へと動き出す形象はこの場合うなずけない。

「呑んだくれ」の弓部石松も同様に変革を最後まで拒否した、しかし幕切れにその可能性の片鱗をのぞかせる人物である。石松が舞台となつてはいる未解放部落へ転がり込んでくるまでの前史はほとんどせりふの中にも現われない。しかしその辛酸の生活の歴史は妻みづえに投影されている人間はただ貧困なだけ、苦しい状況の渦中にあるというそのことだけでは決して変革の主体にはなり得ない。人間の破壊が急ピッチに進むだけである。そのような状況の中で人間らしい生き方自分の

ないだらうか。この人物は決して特異な人間ではないはずである。

このほか、この項目に関連するものとして「銀行の中のそと」と同じ作者による「ぼくはあの街から旅に出たんだ」（劇団2月が深海ひろみの演出で上演、9月4日）もあげられるが、内容紹介は省略する。

(3)人間は変わる。しかし変革までの過程は平坦な道ではない。その人間の内的葛藤がある時は醜態にまで吹き出し、内攻し極限にまで煮つめられた時やつと変革への道は開かれる。その道は決して後ずさりすることのない、確実に前進が約束された道である。

前の項とも関連する。「ひゃごたん……」の農民も決して簡単に闘いへと立ちあがりはしなかつたのではなからうか。しかし長い間の自民党政下での収奪との対決（初めのうちは主観的な）とそれを束ねるための根気のいい、雄三先生のような働きかけ（客観的な闘いの指針）との交差点上に変革が具体化してくる。このような問題を内包するものとして大阪協同劇場の「カルラールのおかみさんの銃」（プレヒト作・村川直演出、11月17・18日）、演劇集団息吹の「呑んだくれ」（宇田

階級的立脚点にめざめ自己自身の苦境からの脱出を階級的連帯の中で摸索し始めた時、初めて変革の導火線に火がつけられる。石松は同じしいたげを受ける仲間を差別するという悲惨な自己崩壊の中で最後に可能性の片鱗をつかむが、みづえは石松よりヒューマンな関係で未解放部落の人々と接する中で石松の前史をひきずりながら人間の生き方への曙光を石松より一歩先きにつかむという、いわば石松と部落の人々との接点的存在として位置づけられよう。それだけに石松に対する時のみづえ（もちろん情性であれ、離れては生きていけないという絆はなかなか切れぬ、ものだ）と、部落の人々の中で少しづつ変わっていくみづえに細かい演技計算が要求される。息吹の舞台で最後まで気になった点である。ナレーターの用い方にも疑問点があるが、省略。

(4)極限の状況における生き方の選択は一つ的情勢なり闘い全体に大きな影響を与えることがある。それは私たちのごく日常の選択が行為にも同じ課題を投げかけ

てはいないだらうか。
劇団未来の「日本の公害1970」（ふじたあさや作・寺下保演出、10月22・23日）は

水俣における新日本窒素の排水・有機水銀が犠牲者を死へ、不具へと追いやり始めた段階を扱っているが、単なる「公害」告発劇だとは私には思えない。布川病院長と市田工場長の二人の「人間」が水俣病の事実を目の前にした時どのような生き方をしたのかに鋭い対比を見る。市田自身布川と同じような生き方の選択ができたはずだ。それをやらなかつた——。なぜ？の問いと同時に市田のあいまいな生き方が水俣病の犠牲をさらに混乱した形で深刻化したことにも注意を向けたい。市田は資本側の前面に立っているが、実際の元凶は市田を支配する形で市田とは別のところにいる。未来の場合、市田自身その真の元凶と闘う局面も作り出せたこと、その元凶は日本の数々の禍根を作り出す存在の一つであることをもっと鮮明にクローズアップできなかったのは不満である。市田を攻撃の最終目標にしてしまつてはせっかく追つた生き方の選択のテーマまでぼかしかねないからである。

(5) 民話・民族伝承の再創造は民族的民主的演劇創造への第一歩である。しかしそれは民族伝統芸能のすぐれた部分の摂取とリアリズム演劇の創造方法の厳しい対決の交差点上に求められるべきこと。

潮流の「荒れ野を駆ける夢」（高松昌治作・演出、1月29・30日）は確かにスケールの大きさを感ぜさせた舞台であり、数々の「面白い」舞台表現を試みている。グスコープドリの伝記を土台に、宮沢賢治自身（ソフ）の男、せりふなし）がブドリの生き方、せつかく作り出された科学技術が誰にかすめとられか（科学の階級性）を見つめる一方、演歌師や青年が大正期の社会背景の進展とともに賢治自体を見つめる作劇。宮本研の「美しきものの伝説」や「明治の樞」の作劇にならう事自体は結構である。しかしそれならば作者は作者なりに統一した劇的世界を取敵すべきである。二幕冒頭の不可解な劇中劇、終結部にいきなり展開されるゴーゴ踊りはその場限りのショック療法的なエスカレーターにすぎない。シネトラをコミカルに描くのだつたら事改めて劇中劇設定の必要もなからう。劇中劇を作るのだつたら、間狂言のごとく、全体のテーマを単純化、パターン化して笑わせるがいい。終結部のゴーゴ踊りを現在の昏迷した世相への部論とか民衆のエネルギーの発散の形象とするのは当たらない。昏迷は作者の中にこそある。矛盾の並列的投げかけでなく矛盾の克服への道筋、あるいはそ

の道への示唆をこそ全体の構成の中から生み出してほしいのだ。

多くの不十分な点を残しながら一応思いつくままに書き留めた。個々の公演覚え書きの部分ではあえて評価点を省略し、批判点、問題点だけを書いた。悪意あつてのことではない。私たちの運動は前提において平和と民主主義、変革を志向するものであり何らかの形で闘いを押し進めているのだ。紙面の都合で緊急な創造課題だけを絞り出してみたわけである。どうぞ誤解のないように。

公演覚え書きに關しても「日本の公害」のスライドによる叙事演劇的処理のように面白い試みと思いつつも果たして最善の方法であったかどうかいまだに判断のつきかかわる箇所もある。

また全般の問題提起部分における伝統演劇についていえば特に近世における芸能の畸型化現象にもふれなければ舌足らずになる。大阪、江戸の新興ブルジョアジーが一定の力を持ちながらなお封建武士階級を倒す展望が切り開けない袋小路的社会状況の中から耽美、退廃、死の美学、性的エクスタジーへの陶醉、部分の過大な誇張などが芸能、特に歌舞

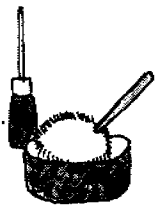
伎、人形浄瑠璃、近世邦楽を浸蝕する。農村部において不断に繰り返された一揆など（幕政末期には都市部にも打ちこわしなどの形で波及するが）は芸能に反映されなかつたのだ。しかしこの問題は本題から外れるので舌足らずのままにしておく。

テレビドラマにしてもすべてを一面的に安易、退廃的と決めつける気はない。良心的な番組だつて少なからずある。しかし現在の電波政策の中における放送の現状は大衆に巧妙に体制のイデオロギーを注入し、考える習慣を根の段階から奪い、常に受動的に「情報」の中へ埋没させるような感性マヒを誘導している。その点への疑問を演劇運動の関連で述べたわけであり、本来的には演劇人とマスコミ労働者の理想的な協力関係の中で放送そのもののあり方を全く変え得るような全社会的状況を作り出す日も展望しなければいけないのだ。

最後に、この拙文を書く少し前、私は在日朝鮮人評論家金純南が「漢陽」誌の最近号に「リアリズム小考」と題して書いた評文を読んだ。金氏は韓国（南朝鮮）文壇の近況を紹介しつつ、六〇年代になされた「参与」（政治参与、いわゆるアンガージュマン）と「純

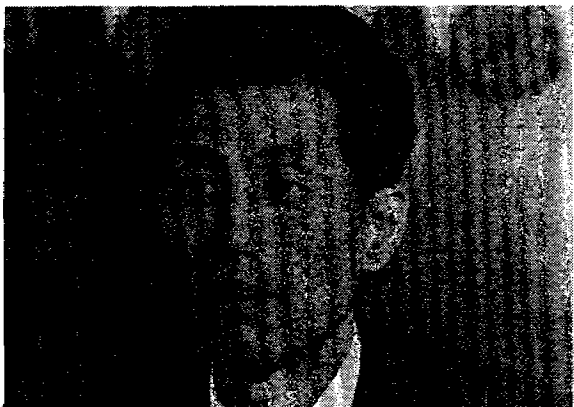
粋」の論争が七〇年代にはいつてからは「リアリズム」と「反リアリズム」論争に発展していることを指摘する。そして日本帝国主義の植民地支配時代を含めリアリズムは一貫して帝国主義に反対し、民衆の生活の中に美の基点を置きつつ積極的に政治参与の立場をとり現在は反ファシズムを大きな課題としているのに対し、反リアリズム陣営は結果的に観念、亡霊の美学に陥り、客観的には大半が軍事ファシズムを容認する文学になつていふことを論じている。金芝河の迫害や人民の窮乏などに表れるごとく、アメリカ帝国主義と朴軍事政権のもとでますます矛盾が激化している南朝鮮。そのような状況下ではリアリズムの創造活動とはいったい何を意味するのか、を語る一つの資料として考えさせられることの多かつたことを報告してペンを置きたい。

（日本経済新聞・演劇担当記者）



“わたしの創造”あれこれ

俳優・波田久夫はだひさおさんに聞く
聞き手 森本景文 (劇団未来)



波田久夫さんは、昭和4年大阪の生れ。戦後間もなく新劇を始め、大阪芸術劇場、制作座、民衆劇場、関西芸術座と俳優ひと筋に歩んでこられた人。

六年前に関西芸術座をやめられてからは、主にマスコミで活躍、朝日放送の「部長刑事」の仕事は十二年も続いているという、関西ではベテラン俳優のひとりです。

劇団未来が去秋、「日本の公書一九七〇」(テアトロ・337号に戯曲掲載)を上演するのを機会に、将来お互いに了解点に達すれば入団してもらおうということで、「——公書一九七〇」の主人公・チッソ付属病院院長布川明博士を客演してもらったのは、創立以来8年間、いわば手さぐりで俳優の仕事を追求してきた劇団にとって、劇団創立10周年を迎えて、このあたりで飛躍を試みたいという願い

からであった。

去秋、10月22・23日(3ステージ)の大阪センター公演、12月21日の池田市立渋谷高校公演でひとつの区切りをつけて、4月7日の東大阪公演を皮ぎりに、堺・和歌山・尼崎と地域移動公演の再創造にとりくんではいる今、波田さんの加入による「創造的刺激」は、はかり知れないものがあります。

稽古場で常に接している訳ですが、その内容がひとり劇団未来のものだけにしておくのが惜しいものですし、今日ではまとめて、波田さんの「俳優の仕事のあれこれ」をお聞きしてみました。

長い体験に裏うちされたお話は、情熱的なその語り口ともあいまって、聞き手の私をして時にはメモをとるのを忘れさせる程魅力に富んだものでした。そのあじわい深い内容と表現とを、文字の上でどれ程再現できるのか——もどかしい気持で筆をとります。

(森本景文記・2月6日インタビュー)

一、俳優は技術が高く巧いだけでは駄目だ

それ以上の何かが要求される——芝居というものは不思議なもので、先

日の京芸の「ひやごたんの桴」をみても、

うまい役者、必ずしも客席に正確にとどいているとは限りまへんなア。時には、若い人の演技にハッとすることありまんねん。

うまい役者は、色んなしぐさを自分で工夫して、自分が舞台で遊ばないように、しよっちゅう何かやっている。所が、全体からみると、自分の役割を正確にみると、やらない方がええことがありますねん。

そのひとりの役づくりだけとりだして考えると行動の必然性がある訳ですが肝心のことがとんでいる結果、かえって邪魔になる訳ですな。演出の働きが弱いと、こういうことがよくあります。

持続的に示す、のべつに表現する必要があるかどうか、経験を重ねた役者は、「演技を押える」ことも考える必要がある訳ですな。

二、俳優の仕事

「日本の公書一九七〇」布川博士の役づくりについて——

戯曲を読んで、まず第一印象として布川博士をどのように感じられましたか。

——劇団の上演意図ともかわるが、会社組織の中にあり会社側という人(チッソ付属病院院長)が、あれだけのことをやった値う

ちがぐつとききましたなア。

自分自身の役から出発すること——

——布川博士は、医者でありチッソの付属病院院長やから、医者としても学者としても専門家で専門的感覚の持主です。そのことは、僕には一べんには身につかないことすわな。それでまず、自分自身から出発する訳です。脚本に書かれていることを、自分なりに理解する。布川博士は、このことをどういう風に受けとめはるかその際のもの、いいや動き方はどういう風になるやろ——と弁証法的に考えていく訳です。

演じる役の魅力をつかむこと——

——一寸した脇役でも、「自分は役のどこにひかれるのか」「この役のここが好きや」とかいう役との密着度が弱い場合がよくありますな。

例えば豊田君(佐藤保健所長)の場合、いかにも演じている。佐藤さんをやっているというところで役者が役を生きていない。佐藤保健所長の魅力を自分でつかむという課題が残っていますな。

今まで、劇団未来でやってきやはった「職場をとらまえた世界の芝居」の場合は、世代も環境も近いから、役者としてとらまえ易

い。

今度のような医者の世界が軸になっている芝居の場合は、どっからつかまえてよいか解らない。

どっちにしてもつかむのはむづかしいから、行儀正しくつかむ方法より、佐藤保健所長の中にある磊落な性格をどっからつかむ方がうまくいくのではないか。その磊落な部分分が、自分自身の中にどの部分あって——という風に考える。それが自分自身の性格の中で、非常に足りん場合は、拡大していく必要がある訳です。

「モデル探がし」ということ——

——僕は、大体役づくりには理屈が先行せんほうやで、昔は、四六時中「モデル探がし」に目をつけて実際から出発したもんです。土工の芝居をやる時は、西成の方を歩き廻ったり、電車にのつても「モデル」を探しまわったもんです。喋り方、しぐさ、メイキヤップ衣裳など、外側から観察するんです。その気になったら、不思議にモデルがみつかるもんです。役者の場合、どっからでも餌をとってくる気構えが大切ですね。

しかし、役とビッタリのモデルなどあり得ないことも事実です。モデル探しが、時には無駄な努力であったりもする。戯曲に描かれている中味と、役者の表現となつて現われる外側は、モデル探がしの段階ではズレているが、その頃には統一の方向に向つて動きだしている頃であることも事実です。

——今度の布川博士をつくられる過程で、医師についての観察はやられましたか、

——勿論やりました。

しかし、むつかしかったのは、癌ということの重さがつかめなかつたことです。「自分が、もうすぐ死んでしまうということはどうとらえるか」が解らないことでした。

今まで、知人が癌にかかつたと聞き、「もう死んでしまふねんなア」と思ったことは数々あったが、自分自身が癌で死ぬということを経験した訳でないし、まして布川博士は、自分自身が癌であることを知っている——という設定です。癌で死にかけている人の所へ観察に行けない、人道的に——。

そこで仕方なく、「癌」に関する本を2冊

程読みました。癌とは何か——から出発して。

本を読んで癌について押えているかどうかということは、布川博士を演じる上で、あんまり役立っているとは一見みえないもんです。「癌研のシーン」(2・13・23・24・25景)は、ベットに寝ている訳やから、病氣であることは観客にはすぐ解る。しかし、癌で死にかけている布川博士を演じる役者として、自分自身が納得するために「本」を讀むんです。

大切なことはそれが表面に出ようと出まいと押えておかないと、自分自身の責任を果せたことにはならないと思うんです。

戯曲の世界とは直接かわりのない、世の中のささいな事柄からでも、役づくりをふくらませること——

——布川博士は、会社と患者との板ばさみの中で、最後は患者側の証言にたつという所まで頑ばつた。その理由は、布川さんが医者であつた、つまり「人間の生命を守る職業」であつた結果だと思ひますが、まあそれは、稽古の間からずっと創つてきたことなのです

室にきて「証言にたつてくれ」という。(一九七〇年五月なかば)その時は拒否する訳ですが、それから数日の間に(5月25日)証言にたつと決意する。決意させたものは何か——ということ。数日の間に、かなりめぐるましく水俣の斗争が動いている——その中から決意をしようとした訳ですが、最初の景の拒否するというの中に、百パーセント完全に拒否したものでないということを表示しなければならぬということ。拒否しきれない——という部分が水俣の斗争と相まって、数日の間に大きくなつて、証言にたつ訳です。

2景で完全に拒否したものでない——ということを示す所は、患者会代表が帰り際に、土産物のザボンを出しますね。そのザボンから出てくる水俣の住民達や、現に水俣のことで斗っている人達のこと、布川を演じている自分の方へどれだけグツとくるか——という事なんです。

ザボンをめぐる布川さんの揺れ動きの状態をどう比重正しく出すか——ということにたつてきます。

この出発の仕方が一番むつかしい。ここがうまくいくと、あとはスーッといきま

ね、トロロテンをつくときに、一寸押してやると後はスーッとでてくるように、今日のジャンプでもそうですよ。(丁度札幌オリンピック70メートル級ジャンプ競技の日でした)踏みきるときにヤット気合いをかけて飛びますが、あとは身体に覚えただけでスーッと乗っていきます。袖から出るとき第一発目のセリフを出す時は、自分で意識的に押してやらんなんなんです。あとは全部おまかせです。自分自身の身体に、相手役に、転換に、衣裳がえをしてくれる人に——。

——戯曲は2景から景にかけて14年間さかのぼりますね。そのところは、どういう努力や準備をしておられるのですか。

——稽古の過程では、前提条件をひとつづつ身体に覚えさせてふくらませていくのです。本番では、理解を飛びこえた状態でズボンと身体に覚えさせます。言葉をかえれば、本番では何も考えないといつた方がよいかも知れません。二次に留すセリフは何やつたかいな——そんなことも勿論考えません。みんな完全にまかせです。おまかせ——とい

が、たまたま、センター公演の2・3日前に志賀直哉さんが死にジャーナリズムが色々ありあげたことで、発見したことがあつたんですな。

今まで布川さんの否定面の形象に傾斜していたのではないか。明治の人間の良さ、正義感について考えさせられたのです。自分がこうやと思つたらしりぞかんという不転転の気概ですな。これを大切にしなければ——と思つたんや。

宇野(民主的学者)さんに、猫実験の公表を迫られた時、会社への義理だてをして拒否する訳ですが、そういう古いものと、水俣病で苦しんでいる患者へのヒューマニズムのウエイトが大事であり、しかもその二つは、布川さんの同じ所(明治の人間)からでている——と感じたんです。

——一番つかみにくかつたところはどこでしたか。

——ラストで患者のために証言にたつと決意するところです。

幕開き(2景)で、田辺(患者会代表)宇野(学者)山口(チッソ第一組員)が病



(日本の公害・第2景・ガン研究附属病院の病室・患者代表からザボンをうけとる布川博士の娘千鶴子)

うと無責任みたいですが、自分自身の身体や、相手役や舞台転換をしている人や、衣裳がえを手つだつてくれる人への「おまかせ」が、信頼感を生みアンサンブルを生むのでしようね。

この場(2景から3景へ)で意識的に創つていること言えば、14年さかのぼるとい

でも、布川博士は一応老け役は老け役ですから、若ものにならない程度にリズムやテンポをかえています。

つまり、2景の痛で寝ているところの表現の方にバランスをかけ、一寸よけいに芝居をしているんです。病気の状態を重たくやっているんです。そして、14年さかのぼった3景に入ると、案に多少リズムミカルにやっているんです。それが、3景以後11景までの芝居のリズムとテンポをつくっていくんでしょうね。

—12景から13景にかけて、今度は11年とんで、一九七〇年の癌研の場に戻りますね。その所はどういう演技操作をしておられるんですか。

—今までの場で演じてきたことは、この場（13景）で、ここにいる人達に話してきたことだと言いきかす訳で、この変化はあまり苦労はありません。

芝居というのは不思議なもので、2景で、病気で寝ている状態が観客にビシッと入っておれば、この場では「病気で、病気で」と売りこまなくても、お客さんはその気で観

てくれているということもおますなあ。

—稽古の毎日は本番に向っての積みあげである訳ですが、本番の日の最後の準備は、当日の朝から始まるのですか。楽屋へ入ってからですか。

—僕の場合は、本番の前日から始まりすな。本番の前日は、まず早く寝るこっちゃそしてよく寝るこっちゃ。

僕は臆病なんで、自分のコンディションみたいなものを整えないと芝居ができませんのや。「コンディションを整えて、お客さんに見える芝居を観てもらおう」というような積極的な意味やおまへんねん。

「自分のコンディションは最高や」「一番自分がうまいねん」という風に自分自身に暗示をかけて演技に自信をもちまんねん。

ゆとりのある演技を観てもらうために――

—公演当日の朝、もう一度台本に眼を通されますか。

—ほとんど台本は観ません。

—役がもっているからといえども、自分自身の中に全然ないものは表現できない。自分自身の中に「ある」「ない」はどこで判断するかむづかしい問題やけど、演技者というのは色んなものをテンペラメント（氣質）として、日常的に内面的に持っている必要がありますなあ。

例えば、人殺しの役を与えられたとすると、人殺しはできないが、俳優というのは残酷なもので人殺しのテンペラメントをもっている必要があるんや。それは、イメージネーションといわれる単なる想像でなく、内的本質が大切なんや。

日常的トレーニングとしては、一般の人が見逃すようなことに、何ごとによらず関心を常にもっていることでっしゃろな。

坂田藤十郎が有名な芝居や映画になっていて、彼は「実感として掴めない」と舞台にたてぬーと考えて、おかしさんとつきあった。おかしさんの側から言えば人間性無視ですわな。

藤十郎の場合は凡人にはやれないことで、このように体験できないこともありまっさかい、実際にやってみるやってみないということになしに、世の中のものを観る感じるの角

だれでも、創りあげた演技の波のピークの時に初日になりたいと思いますやろ。ところが、本番初日で、やっとなごさ頂上に手がかかったような状態では、客に悪いし、演技に余裕ができませんやろ。

一番よい型としては、本番初日の何日か前にピークを迎え、あとはそのピークのレベルを習熟しながら、なだらかな登り曲線の中で本番を迎える客に観てもらおうと、その演技はせせこましくない。

「日本の公害1970」の場合、本番一週間前の稽古場での通し稽古をピークに持っていきました。そしてその日から稽古場へ台本をもっていきまへんでした。台本をもっていないという事は、気になる個所があってもみることができないということですよ。だから、それだけのことはそれ迄にやっとなごさなりません。今度の場合、稽古日数が少なかったので（2ヶ月足らず）やらんならんことを急ピッチでやりました。

僕は、台本をみられんようになって、「自分の演技はできている」と自分自身に暗示をかけるんです。

俳優として、日常的に心がけること――

喜びを大切に――

芝居づくりの中の俳優の喜び――

—俳優は、これから自分の創りうとする内容と方法がいつもいつも解っている訳ではないです。常にイメージは不安定だし手段も不鮮明です。それが稽古を積み重ねる中で少しずつ固まっていく。不必要な夾雑物がとれ、要るものだけを食欲に固めていって役ができあがっていく。摸索しながら「あゝ、これが掴めた」「これも掴めた」とつかんできていく所に創造の醍醐味があります。

台本を読んで、ややもすると自分の演じる役はこういう性格、こういう対応の仕方をするんだ……とベッベッと整理してかかる人があるが、なる程芝居というものは、台本を十分解釈するところから出発する訳やけど、時には不十分な解釈から出発しても、創っていく中で、自分の身体で感じていく喜びをもう少し大切にしようと思ひや。

一番落ちいやすい誤りは、解釈ができて自分でそう思った表現としてもできていると錯覚することです。この表現をするためには、自分の肉体がどういう風に働いたらよい

か——という俳優の機能を確かめながら、「果して出来ているのか」ということを自分で判断する義務が俳優にはあるんです。

俳優は、自分の演じていることが、うまくいっているか否かを自分で判断する義務がある——

——自分が演じていて、それがうまくいっているかどうか、自分で解るもんなんですか。

——それが解りまんねん。演じていることが間違つたら、その場はうまくいっていると思えても、後の場面へいったら、どうもうまくいかないということが起きまんねん。特にクライマックスの場面へきた時なんか、人間の自然の法則で表現できなくなりすねん。氣しよくが悪うなります。

——見大切だと思われない場面でも、役がちゃんと表現されていてこそ、クライマックスの部分でもちゃんと表現できますねん。クライマックスで自然に表現できんというところは、多くの場合、どこか前の部分の場面がきちんと演じられていないことが多いんです。

——まい演出者の場合、「おまえの芝居ベケヤ」とは言いまへんあ。

然し、役の方でも、「演出家位の勉強を僕もやってますのや」という自信を持つ必要もありますな。それでこそ、演出者に役者が一対一の関係で創造にとりくめるんでっしゃるな。

——創造の喜びで稽古場を充滿させるために——

——芝居をつくるということは、苦しいことと辛いことで、そうそう手ばなしで嬉しいことも少ないもんやが、稽古過程の中で、ものを創る喜び楽しみを参加者全員に見事に感じます演出家がいまますなあ。土方与志さんなんかそうやったが、「今どういう風に演出者は演出しているか」「どういう風に芝居をつくるうとしてるか」を全員に解らせはります。「これだけの難場面をスーッとまとめていかはる」観ていると「面白いもんやなあ、芝居って」ということになるんです。そこから、「この演出者についていたら間違いない」という信頼も生れてくるんです。

——稽古場での能率化、合理化ちゅうことも大切でんな。//駄目だし//の時の暗い重苦しい

その判断を、演出者まかせではあきまへん。それでは、いつまでたつても主体性のない役者になってしまいます。言葉をかえれば、役者が台本を読むときはいつも演出者でなければならぬということでもあります。

——過不足なく適度に演じるといふこと——

——過度に落ちいらす足らんようにならず適度に表現するとはどういうことか。役者が主観的感覚的に追つていくと、演技は過度になり、芝居全体としてさし示さねばならぬものがでてこないことがある。それを理論的にも整理していく能力が役者として必要なんや。

芝居というのは、役者本人が「スカット」と演技していく連続で終つた「ヤッター」というものなんやが、所が過不足なく適度に各場面の演技が展開されてないと、役者の肉体実感覚に「どうもうまいことやれないア」ということが起るんや。

俳優の演技創造は、主体的な一個の芸術創造やから、過不足なく演じることには責任を持たなあきまへん。演出者まかせでは駄目なんです。

沈黙の時間は良くありません。氣分的にも減らす時間も勿体ない。

然し、時間を合理的に使うというても、役者の氣持の整理がまだついてないのに、稽古を再開されることも困りますなあ。

——そんな所を演出家はよく見きわめることが大切でんなあ。芝居づくりというのは、何にも増して最も人間的な営みですから。

四、俳優が

普及をやることの意味

——俳優が//切符売り//に廻るといふことは、沢山の観客を劇場に連れて劇団の経費を支えるという意味も勿論ありますけど、一客がどういふものを今求めているか」といふことを掴めることが大きいんです。

なまじつかな芝居の關係の友達の言うてくれるわけの解らない批評より、職場に働いている人たちの胸に衣をきせずには言うてくれる批評の方がスッカリしていることが多い。それを謙虚に聞いて役者の養分にする——ということが大切なんです。

五、現在のマスコミについて

すぐれた演出者といわれる人は——

——俳優の演技創造が俳優の肉体実感覚としても氣持よくいっているのに、演出者から否定されたことはありませんか。

——よくありまんねん。それは、役者のとらえ方が演出者程いけない時に起りまんねん。

その場合、秀れた演出者は、「駄目だ。ベケだ」という風に全面否定の形で役者にショックを与えまへん。つまり、役者の//氣持よさ//を失わずに、演出者が否定的に観ていると思わずに、具体的部分的に解るようにならして、サゼンションを与えていく。その部分的・具體的な演出の言葉を手がかりにして、大きく演技がふくれていくことがあります。役者というのは、誰れでも自分は巧い役者やと思つてますんや。

——せやから、全面否定のショックを受けた役者の場合は、今まで折角氣持よくやってきたのに、その//氣持よさ//はなくなるし、公演まで//苦痛//のみを背おつていくんです。う

——波田さんは長い間、テレビ・映画などのマスコミで仕事をしてこられた訳ですが、現在のマスコミをどう思われますか。

——今のマスコミの手段を握っているのは敵やでね、いかなるものをいかなるためにするかということを//向う//が考える訳や。テ



第3景・新日本室薬水俣附属病院の院長室
(左端布川博士の波田久夫氏)

レビ放送が始まった頃の初期の段階では、現場ディレクターやプロデューサーの中に良心的進歩的な人がおって、初期であるが故に、良心的企画をやることができた。今や、視聴率だけが番組制作のパロメーターやで、良心的な人が良心的なことを言ったって全然反応なく、あるのは局の押し寄せの仕事だけである。『良心的』なもの、も早テレビの仕事の中では望めないのところがいますか。

一寸良心的なものだとチェックされて、オンニヤーになりませんしな。テレビ界では、ふれてはならぬタブーがいくつああって、『朝鮮問題』はそのひとつです。いくらオブラートに包んでも絶対に扱ってくれない。在日朝鮮人の人がこれだけ居られる訳やし、日本と朝鮮は隣国やから、もつとあつてもよさそうなものやが、ないでしょう。

——テレビと舞台の演技はどのような違いをもっているんですか。

——基本においてはどちらも同じなんです。テレビの場合、カメラを通して結果がでてくるんで、自分がいくら持続して芝居をしていても撮ってくれていないことがよくあ

るんです。だから、ずばりな役者は、写っている時だけ演技して写らない時は演技しない人があるんですが、ストレートに観客と接している舞台の場合は、そんな手ぬきはできません。

テレビの演技の場合は、キャラクターの占める要素がかなりあつて、全然芝居のできな人でも、アップアップでぬいていって、脇を固めている役者が、その人を美化するセリフをしゃべっていくと、本人はほとんどしゃべらなくても『スター』をつくることができ。映画でもそうやが、『スター』はつくれるもんやねんな。舞台の演技は、役者自身が動かんならんし、喋らんならん。それだけに演技力が要求される訳や。

——映画製作は最近低調ですが、映画とテレビはどういう風に違うのですか。

——映画の場合は一台のカメラで撮るんやが、テレビの場合は、一つのシーンを同時に何台ものカメラが追っている点が違いますな。映画は常にワンカットで、そのワンカットをつないで長時間ものをつくるんやが、テレビの場合は数カットか数十カットを

創造問題特集 2

演出者への手紙

黒沢 参 吉

X 兄

去年の秋、ぼくは比較的短い期間に、集中して仲間の芝居をみることができました。

それを列記すると、次のようになります。

- (1) 木口小平氏は大死・はぐるま
 - (2) 女の一生(森本薫)・創芸
 - (3) あげぼの・やまなみ
 - (4) 金魚修羅記(舞台稽古)・橋
 - (5) 白墨の十字/職業騎旋・ぶどう
 - (6) 橋のある風景・全通全電通合同
 - (7) 異聞お伽草子・土の会
 - (8) 若い座標・麦の会
 - (9) ある青春・るつぼの会
- 脚風/雨/雪・民衆劇場
山白衣の告発・未踏
銀河鉄道の恋人たち・湘南アイトシアター
天使が二人天降る・群馬中芸
神吾市は死んだ・萌黄座

ご存知のように、あまり芝居をみることに熱心でないぼくにしては、珍らしく精勤なことでしたが、おかげでいろいろ勉強になり、これからも仲間のしごとを極力みよう、と殊勝に考えた次第です。

もちろん、それぞれの芝居にぼくかなりの感想をもったし、それは、いくつかの劇団には直接喋ったり、手紙をだしたり、東働演へは感想文を送ることで総括の作業の末端に加わったりもしました。

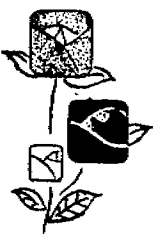
ところでぼくは、この一連の観劇のあと、個々の芝居の評価とはちよつとちがったところというか、全体のトータルな印象の中かからというか、なにか、漠然とした問題を感じました。そして、その後ぼくら京浜協同劇団が中学校で上演している、「夕鶴」一三年役太郎の舞台をみなおしたり、機会があつて二二三の劇団の稽古の過程に触れたりする中で、その漠然と感じた問題の中心がすこしずつ、はつきりしたようにおもうのです。

いくつかつないで一本のものをつくるんで、より芝居に近い(演技が継続的であるという意味で)のは、テレビの方やといえる。

芝居が一番素晴らしいけれど、映画やテレビも手段を整えてつくと、芸術の手段として本当は素晴らしい筈である。

そういう条件をつくりあげるのは、何より視聴者自身である——という点では、芝居に對する『観客の働き』と同じことなんだ。「こんなつまらんテレビは観たくない。もっと良いものをつくれ」という視聴者の意志表示が、テレビの現状をかえる大きな要素ですな。

——どうも長時間色々ありがとうございます。ありがとうございました。



右の一四集団——七本の芝居には、いわゆる舞台の水華にさまざまな差があつて、一律にいないのですが、その大部分についてぼくはよかつた、おもしろかつたとおもいました。しかし、それはよくなかつた、おもしろくなかつたということではない、という程のことも含んでそうなのであつて、かりにその舞台によつてぼくのどこかが、何かが衝撃をうけ、変えさせられる程だつたかと問われれば、そう云いきれる舞台はなかつたというしありません。「白衣の告発」「雨」「木口小平氏は大死」「橋のある風景」「あげぼの」そしてぼくらの「夕鶴」からは、それに近いものを部分的に断片的に感じましたが、やはり十全とはいえない気がします。

もし、十全でないその原因が、目標にたいするぼくらの単純な力不足というふうにおもえれば、それはそれで済んだのですが、どうもそういうことではないのじゃないか、ひょっとすると目標にも、従つてそこへむけてのぼくらの力のかけようにも、何かひとつ、非常に重要な失陥があるのじゃないか、という漠然とした疑問を追いかけけるうちに、ぼくがぶつかつたのは、演出の問題でした。

演出の問題です。

というのは、(話が飛躍しすぎる、と笑われそうだけれど)ちようど、そんなことをあれこれ考えているころ、偶然ぼくは、来目していたノルウェーの劇団の「ノラ」を、テレビでしかも後半だけみただけです。

ぼくがもつとも衝撃をうけたのは、芝居の新鮮さでした。一〇〇年も前かかれたとはとてもおもえない、今日のぼくらへのアクトチュアルな迫り方です。ずっと以前、どこかの専門劇団のやったこの芝居をみたときには、ブルーストッキングの運動に火をつけたとかいう古典が、チリを払って出品されたようので、あまり好きでなかったこの戯曲が、いっそうつまらなくおもえた記憶がありますが、こんどの「ノラ」は、全く(全くです!)ちがっていました。すくなくからずあわてて、ぼくは本箱の奥のイブセン集をひっぱりだして読みかえさないわけにいきませんでした。

テレビを後半だけみて、何をのぼせるかといわれそうですが、ぼくは本当に久しぶりで芝居から人間をみせられ、人間のドラマをみせられ、ああ、芝居というのはすばらしいものだ、とおもいました。

と同時に、殆ど圧倒的に演出を感じたのです。芝居をつくる上での原動力が、演出にあ

お前はどうかなのだ、と反問されれば、やはりたじろぐわけですが、これは逃げではなくぼくのごとは戯曲をかくことで、その辺では、あのステージに築かれる舞台の世界について、とくにその構築の方法については、普通のお客さん以上にふかくはわかりません。戯曲の世界と舞台の世界は、兄弟だとしてもつまり兄弟ほどに別々なものですから。

それでもあえていえば、いい芝居という場合、まずぼくがとらえられるのは、演技者の演技です。いや、演技者の演技がつくる人間です。どうも、つくるとか、演技とかいう言葉が薄っぺらで困るのですが、「ノラ」のノラや「陸橋」の造子は、それに扮した女優さんの演技でつくられているのだけれど、そこに見事な創造的合歓とでもいうものがあるのです。役になりきるというのでもない、演技者にひきつけるというのでも勿論ない、よく使われる言葉でいえば、役を生きているということでしょうか。

この場合、戯曲に設定された状況や、他の役とのアンサンブルはもちろん、芝居の超課題とよばれる思想そのものさきが、右の合歓の中に血液のようにとけて流動しているのです。

ということですが。

「ノラ」をやったあのノルウェーの劇団が今日の世界的な水準にあるのだから、ということはぼくにもわかります。だから、それをぼくらの仲間の芝居と並列において云々するのは無茶だ、といわれそうにもおもいません。しかし、本当にそうでしょうか。

芝居から衝撃をうけ、そのために芝居はすばらしいとおもったのは久しぶり、とぼくは書きましたが、何から久しぶりかというところ、むろん一方に第一回目の来日のモスクワ芸術座がありますが、一方にはたとえば劇団静芸の「陸橋」があるのです。

ぼくは当時のテアトロに、この「陸橋」を民芸の「狂気と天才」に対比して、「民芸の舞台に、ありとあらゆるものが揃っていながら、それがなければだめだと私たちの考え続けてきた一つのものが欠けていて、静芸の舞台に、その唯一のものがズシンと重くあつた。」と書いていますが、このおもいは今もかわりません。

極言するとあの「陸橋」は、あれから一〇年ちかひ今日まで、ぼくを京浜での芝居づくりにくくりつけた執念の根っ子だった、といつてもいいのです。ぼくらにもああいう芝居

こういう演技は、おそらく役と演技者との並たいていでない格闘によってしか、でてこないでしようし、その矛盾の統一へのたたかいたが演技である以上、第一に舞台こそがたかいたの現場であり、第二に演技者が役を生きている中でつねに変革しつづける筈でしょう。ぼくには、こういう質の演技が、いい芝居をつくる基盤なのだとおもえます。

これは、芝居づくりへの一般的な誠実さやそのほとぼりとしての熱演(それも、ぼくらのある種の共感をよぶけれど)とは異質のものですし、まして、稽古で習熟した到達点を舞台で反復してみせる(専門劇団にたいへん多い)よくない、怠け者の教師のような演技とは何の関係もありません。

役を生きているといわれるような演技が、もう古いのだという論議もきいたし、それにかわる「新しい」芝居もいくつかみましたが、(そして、新しさをとめる摸索や実験を否定はしません)以上のことについて、ぼくは自分の態度を改めるつもりはないのです。芝居の美学は、昔の目のようにかわる流行をこえてある筈です。

X兄

がつくれる、という生きた証拠だったのです。

「陸橋」も、けっして十全な芝居ではなかった、穴ほこがいっぱいあったのは否めません。ただ、ちがうのは、この路線をすすめばそれが、ぼくらの芝居といえるものになる、という目標と道すがら例えば主人公造子の演技形象などに代表されるかたちで、あそこにあった、ということですが。山崎欣太氏の演出でした。

X兄

ぼくらの芝居(たんに地域の、あるいは業余の劇団の)といったことでなく、かりに、ぼくらのめざすリアリズムの芝居という意(すが)の中で、演出のしごとをやっている兄に、こういう問いかけはいささか白けるのですが、いい芝居というのは一体どういう芝居をいうのでしょうか。それをつくりだす上での演出の機能というのは一体どういうものなのでしょうか。

正直ぼくは、その辺が劇団なり演技者なり演出者なりの中で問いつめられているのか、全体の共通のイメージになつていっているのか、ふつと疑問に感じます。

芝居の土台が演技にある、というひどくく自明のことを、兄に申しあげるのは釈迦に説法になりますが、しかし、それは演出者にとつて、ほんとうに自明のことなのでしょうか。

その点でぼくは、こんどみた芝居から、土台となる演技者とその演技を、演出者がどう考えているのか、望んでいるのかよくわからない、場合によっては本当には演技者の演技を土台にせず、その頭ごしに芝居をつくっているのじゃないか、といったことを少なからず感じました。

ごく卑俗にいえば、演出者が戯曲に一定の解釈をほどこし、その線にそって演技者がかなしくたりをかなしげに、うれしくたりをうれしげにやっても芝居はできるわけですが、詮じつめれば、それと五十歩百歩のやりようがやられていないか、大変失敬なことですが、事実そんな気がした部分もあるのです。失敬ついでにいえば、それでサマにならないところは、コーラスだの演説だの、スライドだの音楽だの、その他あれこれの添加で芝居を強化する、演技の頭ごしの芝居づくりも散見しました。

そして、こういう芝居もまた、奇妙なことに演出をつよく感じさせるのです。ただし、

「ノラ」や「陸橋」の場合、生きている演技をつつむ宇宙の中に、いわば太陽や土壌のようなおらかな存在として感じるのと反対に人形めいた演技者をかきわけて、前面にしゃりやりにしているのが、その特徴ではあります。

演出の機能と—ぼくはいいました。

本当にそれはどういうものでしょうか。

どういうものでなければならぬのでしょうか。

という前に、ぼくらの演出者が現実にはどういう状態にあり、どう機能しているかを考えてみます。

かれはまず演出者が本来的にもつ、ひとつの芝居の創造上のチーフ、指揮者です。上演戯曲をえらび、スタッフ、キャストを決定する要であり、稽古という創造過程のリーダーです。同時にかれは、この公演を成功にみちびく経営もふくめた活動の統率者でもあります。

ついでかれは、演技者（場合によっては、スタッフについても）の教育者です。稽古はひとつの芝居の生産のための工場であるとともに、他にその場をもたないぼくらの演技者のための学校でもあるので、演出者はその教

師であることを避けられません。さらに、かれは多くの集団において、劇団組織運営の指導者でもあるのです。劇団代表者が、即単数の演出者であることは、現在ぼくらの場合の通例とっていいでしょう。劇団組織の指導者、演技者教育の教師、そして演出者という三つの重い役割をになうかれば、その演出というしごとを、どうやって学んだのでしょうか。

それは、演劇学校の教育や先行者との師弟関係によってではなく、主に独学、みよみよまね、経験の積み重ねによってじぶんのものにしてきたのです。これは、ぼくらの間では致し方ない普通のことになっていますが、かりに音楽や舞踊などにおけるチーフの形成過程と比較したとき、著しいマイナスの条件であることは明瞭です。

ぼくらの演出者は、芝居の基礎的な理論と方法を、それとして学ぶ機会に恵まれず、尚さらに関連する美学や芸術の論理と成果に学ぶことも乏しいまま、集団の必要にしゃにむに尻を叩かれて演出者におしだされてしまった傾向がよいとおもいます。だから、多くの演出者は経験や勘にたよるやり方に満足できないうで、じぶんに不足しているものの摂取

をつねに心がけていますが、忙しすぎる条件に壊かれてそれを充分にやれない悩みを重くもっているようです。同時に一部には、マイナスの条件にならずに、一定の演出技術の習熟に自己満足し、劇団の中だけの閉鎖的な權威に安住してしまう傾向も、ないとはいえません。

こう書いてくると、ぼくらの演出者の形成過程や現状が条件としてマイナスにばかりみえてきますが、それは敗北的だし、第一現実的でないでしょう。重要なのは、学校や師匠から教えをうけたか否かではありません。

ぼくは、演出者がしごとへの熱い意欲を持ち、同時にそのしごとをリアルにかえり見る目を持ち、足りないものを他に学ぶフランクな寛さをもつことが第一に望ましいし、第二にぼくらの集団が、かれの正しい志向をつらぬくために、援助を惜しまないこととおもいます。そういう関係を求めあう中では、かれの三つの役割は枷ではなく、逆に創造を發展させる挺子になるでしょう。演出のしごととは、集団と切りはなした技術ではなく、思想から感情までを同一基盤におくぼくらの営みと、しっかり絡みあって向上していくものだとおもいます。

X 兄 —

どうも、話が行儀よくなりすぎました。

もう一べん、問題の根っ子のところへ戻します。

ぼくの云いたいことの一は、ぼくらの芝居が戯曲に便乗したのではない、芝居独自の力—その魅力で、今日の観客を響鳴させる必要があること。その二は、右のことを果たす最終責任は、演出者にあること。その三は、芝居独自の力—その魅力は究極、演技者のつくる演技でしかないこと。その上で、演出者と演技者の創造的な協力関係—（ぼくが、演出の機能という中の最重要ですが）が、ぼくのみた範囲では、不十分なじゃないか、というのがその四であるわけです。

くどくどくりかえせば、その四にあたる演出者と演技者の稽古過程での創造的な対応が、のぞましい状態でおこなわれるなら、その三にあたる演技というものは、もつと演技者の身心のふかみから全きかれの意志として、しかも自由のびやかにあらわれ得るのではないか。それによって、その一のぼくらを響鳴させる舞台がうまれるのではないか、とおもいます。

芝居の魅力の土台が演技者の主体的な自由

にあるとすれば、演出者の主要なしごとは、演技者への生命力のある精選した種子のまきつけと、かれの内部にある吸収し、取捨し、創造に開花できる力をひきだし、そだてることにあるでしょう。役の創造については、主体としてそれを培うのは演技者である、という原則が尊重されるべきです。演出者は、余分な発芽をうるぬき、雑草を除き、肥料や防護をほどこすが、花を胚胎しているのは独立した演技者のオルガニズムです。そんなことはあたりまえのようですが、実は演技者の自前の花が咲きおけるとか、せつかく咲いても貧弱だとか、全体のバランスのためとか、の理由で、どこかで演出者が用意した別の切花に挿しかえてしまうことが、比較的多いのではないのでしょうか。

むろん、ぼくらの演技者たちに、その経験や能力や、またしごとへのかまえて隔差があるのは事実だし、右のような挿しかえがやむをえない手段としてとられるのも、隔差による舞台の失陥を救助するためというのが多いのですが、それでもこうしたやり方は、ぼくらがよくない循環を助長することになるでしょう。

こういう隔差をちじめる努力は、ぼくらの

芝居づくりのプログラムにかみあわなかったり、その足をひっぱったりします。能力や経験の乏しさから、主観的な努力にかかわらず表現にひらききらない場合もあれば、逆に能力や経験を過信して、弱い部分にあわせてセーブしたり、役をなめて投げたりしている場合もあります。一般的に前者が若い新しい人に、後者が古い人に多いのですが、こうした場合、演出者が原則をつらぬくのはそう簡単なことではありません。ぼくのみた中にも、演出者が古い意匠者の演技者に遠慮し、手加減している劇団内部の歪みをはっきり感じさせられた芝居も若干ありました。

生命力のある精選した種子というのは、戯曲と上演と演技の課題であって、当然それは芝居をみちびく論理だらうとおもいます。

こんどの観劇のあと、この論理の強弱高低が非常に大切だと、ぼくは痛感しました。つまり、そこが弱いのです。こばやしひろし氏は、論理と解釈はちがう、多くの演出者は演技者に自分の解釈をお説教している、と云いましたが、たしかにぼくらの芝居の多くに演出者の解釈があっても、論理がとおっていない、演技者が演出者の解釈に服従していて、自己の演技の論理をもたない傾向がみえるの

です。

ぼくはこの点で、演出者が演出の機能を認めているようにおもいます。かれはしごと
の統率者だけれど、支配者ではありません。
演技者の中には、芝居をみちびく論理という
ことについて、それが演出者の「権限」に属
しており、//手の内//はみせないものなの
だ、と考えている人もいますが、これは野球
やバレーボールの監督の「黙ってついてこ
い」という論法と似ています。

ひとつの芝居をつくる出発点で、これこれ
の理由から、こういう道筋で、こういう芝居
をつくるのだということが、演出者を軸に劇
団全体で確認され、その道筋をすすむ中で、
演技者を先頭にひとりひとりの課題(めざす
目標と日常の行程)を集団的に鮮明にしてい
くことが、その芝居の正しい上演はもちろん
演技者の系統的な成長、組織そのものの強化
を生むし、前述の隔差を埋め諸困難の打開に
もつながるのではないのでしょうか。

出発点での集団的な確認は、目ごとの稽古
をぐぐって変化発展するのでしょうか、それこ
そがぼくらの創造実践なのであり、演出者の
玉手箱の中の解釈が上演まで不変であるよう
では、全劇団のいきいきしたエネルギーがわ

く管もありません。

X兄――

ぼくは演出の機能というところで、上演の超
課題を集団全員の中に、生きたものとして播
種する創造的な組織のめんを強調したつもり
ですが、とりわけ重要とおもう演技者との対
応。稽古について気づいた二、三をつけ加え
ます。

ぼくらの稽古が発見や発明の場で、あるよ
り、習熟の場になりがちだということが、ま
ずあります。演出者は演技者にむかって、稽
古場へくる以前によく戯曲をよんでくるよう
に強調しますが、かなりの演技者がその意味
を、じぶんの役のセリフとそれに付随するう
ごきを、頭のなかで馴らしておく程のことと
うけとっています。理屈では、一つのピース
一つの場の意味と役の関係というふうになか
つても、ひとりでもよむ作業とおして、それ
をつかむフックがかれに無い場合が多く、結
局、他の演技者や稽古全体に迷惑をかける
ように、じぶんの守備範囲を整理しておくの
が精一杯になります。こういうよみ方をやっ
て集まっても、稽古場へのぞましい燃焼がお
こらないのは当然です。戯曲をよく読め、と

懶惰をせめられるとしたら、//ええ//とか//
いいえ//とかの単純な言葉にすら、論理にも
とずく豊富な云いまわしがあり、それが的確
に用いられたとき、舞台の緊張関係がいかに
のぞましいものになるかを、かれの五官に演
技するよろこびとして刻みこんでいない演出
者の方でしょう。

ぼくは、ぼくらの稽古場が、その演技する
よろこびに支えられていなければいけない、
いけないというより、それがもっと当然のこ
とになってほしいとおもうのです。むしろそ
れは、皆が馴れあつての和気アイアイとは違
う、ものを創るきびしさを柱にした性質のも
のです。しかし、そのきびしさが、演出者へ
の畏怖でつけられているのは、これも違うと
おもうのです。本当のきびしさは、創造の芯
である演出者の、おのれへのきびしさを軸に
生まれるのではないのでしょうか。

その点でぼくは、稽古中の演出者に接して
かれのダメが否定的なこと、十分には的
確でないこと、従つて行動へたたせにくいこ
とも、よく感じます。

ダメは多くの場合、まず//ちがう////だめ
だ//という言葉から始まりますが、それから
まるで投網をうつように長い説明にひるがり

ます。意地わるくいうと、演出者じしんが堂
々めぐりの説明の中で、とりあえずぶつた
//だめだ//の的確な中味をさがしているよう
です。そして、しめくくりは//わかったね//
です。その//わかったね//というのをやめて
くれと、ある演技者が云つたという話があり
ます。//わかったね//といわれると、つい//
わかりました//と答えてしまいが、ほしいの
はぶつかっている壁をうち破る援けなので、
わかりきつた説明じゃない、ということとし
よう。ですから、長いダメの間の演技者の顔
をみると、いたずらを叱られた子供が父親の
お説教を、終るときだけに希望を託してきい
ている顔つきとそっくりです。演技者は、や
りたいのです。やる中で、つかみたいので
す。やるための、ヒントがほしいのです。と
ころが、手が鳴つて再開。台本で二三行い
とまた、//ちがう////だめだ//。演技者の中
では芝居の世界への集中も、役の行動の線も
ブツブツに断れ、演出者が駁してもストッ
プしてしまふほど、妙なところに神経がいっ
ています。

こういう稽古状態は、苦役をおもわせま
す。しかも苦役がまるで目的のような苦役で
す。それでいながら、演出者も演技者も、こ

いうのは演技者に苦役を科すことではなく、
生きた創造の手がかりを与えることなので
から、何を目あてに、どういう発見を期待し
てよめというフックが、あわせて与えられる
必要があるとおもいます。

そして演出者は稽古の中で、反復と発見を
明確に区別し、どんな些細なものでも、発見
や発明はそれを成果として全体に明らかにす
ることで、演技者ははげまし、よろこびをか
れに自覚させるべきでしょう。ぼくの知る限
りでは、習熟した反復と、そうした発見、発
明が同列にあつかわれたり、前者が巾をきか
せて後者をおし流してしまふ稽古が少なく
いよう、これでは稽古は型にはまった冷え
たものになってしまいます。

習熟ということと深い関係があるとおもわ
れるのは、ぼくらの演技者の多くを冒してい
る//お芝居のもの云い//です。これは、芝居
をやるという意識に付着している条件反射の
よう、うごきがあります。頭のトーンが出ると、
あとは一定の波長でチェーンから歯みきか
でるように出るセリフ。論理がなくても、調
子であいつとめてしまふわけです。ぼくはこ
の点でも、演技者のもの云いの技術の末端で
ダメをだしている演出者に賛成しかねます。

ういう状態が芝居の稽古というものだ、と信
じているのです。

X兄――

演出のしごとについて門外漢などいいな
がら、ぼくは結構あれこれとクチバシをつっ
こんでしまいました。見当ちがひも多しとお
もうし、それはやつつけられる覚悟もしてい
ますが、ここまで書いたついでに、ぼくらの
自主的民主的な集団の演出のありようについ
て、つけ加えさせてください。

民主主義、集団主義ということを創造集団
が考える場合、すぐ形にこだわる安直さは避
けたい、とぼくはおもいます。かりに演出者
にある種の権威や独善の傾向があるからとい
つて、集団演出みたいなことを考えるのは、
レパートリーの多数決だの、キャストの集団
決定だの同様、その安直さに通じます。権威
や独善をいう場合、内容じしん厳密に吟味す
べきだし、かりにそうだとしても、それを生
みだしたぼくらの集団の諸問題と関連してき
わめる必要があります。

現実の問題として、演技者の中には稽古に
おくれたり休んだり、でてきても不勉強だっ
たりで、演出者の意欲や行動を触み、その不

信が根になっている場合も多々あります。

また、稽古におけるきびしさを、権威や独善とごちゃ混ぜにおもひ違えることも、十分あります。創造への情熱、演技者への正当な要求に裏づけられたきびしさが尊重されなければならぬのは、いうまでもないし、事実向上をぞむ演技者は、ひとつの創造過程をくぐって、そのきびしさを演出者の恩恵として感謝しているのです。

しかし、ぼくらが民主主義、集団主義を組織の原則にするのは、それがぼくらの自主的な力をもっともよく発揮させ、あわせて統一した力で運動をすすめることが、ぼくらにもぼくらの観客にも有利だからですが、ぼくらはこの大きい利点を、ぼくらの創造のしごとにも適用すべきです。

具体的には、ぼくらの芝居づくりをみちびく論理を集団的につくりだすことからはじまるでしょう。はじまるというより、創造過程！稽古の基底をそこにおくことです。それは演出者、古い演技者、新しい演技者を機械的に同列におくことではありません。ある時点で、ある人には十の力があり、ある人には一の力しかないということは、リアルなことです。しかし、そうであっても、その力を主体

的にだしきつて同一の創造基盤をつくること
が、それによって創造を中心にした信頼関係
を強化することが非常に大切だと考えます。

その基礎があれば、たとえば稽古中の一定
時間に、演出者への質問や注文をだすこと
も、ある演技者のぶつかっている問題の打開
を全員で考えることも、つぎの稽古までの各
人の課題を討議することも、もっと自由にで
き、稽古場を明るい充実した空気にかえ、ひ
いては演出者の指導力をたかめる結果にもな
るでしょう。

楽天的にすぎるとおもわれるかもしれませ
んが、ぼくは、そんなことはないと考えてい
ます。ぼくらは義務や義理で芝居をやってい
るのではない、燃焼とよろこびを本質的にの
ぞんでいるのです。演出者が中心になって、
はじめは些細なものにせよ、その自発性を信
頼していけば、そこから大きいエネルギーが
ふきあがってくる筈です。

X 兄 —
ぼくらにとって七〇年代とは、いやおうな
く創造の時代だといえそうです。
言葉の正しい意味で、新しい今日の演劇を
ぼくらの観客はもとめていて、ぼくのみた

冒頭の芝居も、そこへのアプローチである点
では一つの例外もありません。そのことに励
まされたことを、ぼくはもっと大きい比重で
書くべきだったかもしれませぬ。

しかし、一芝居をみることでその人の人生
が豊かになり、その人が社会を発展的にとら
える、科学的な見とおしをもてるような芝居
をつくること、そういう表現というものを、
どういふふうに確立するかということに、
すべては集約されるのではないか。」という
菅井幸雄氏の、第五回東リ演劇会への提起を
ここで再確認するならば、ぼくらの表現の確立
にかんしてもっとも現実的、具体的な立場に
ある演出の問題が、今こそいっそうふかめら
れる必要があるとおもいます。

その意味でも、三月二五—六日群馬中芸で
ひらく東リ演では最初の演出部会が、この問
題をふかめあうぼくらの出発点になることを
期待しています。

創造問題特集 3

「お客がよろこぶ芝居」と

「よい芝居」

栗原省

(有田演劇サークル・劇団いこら)

一、よろこばれる芝居

私は有田の人々によろこばれる芝居をつくりたいと思っています。有田というのは、「劇団・いこら」が本拠を構えている和歌山県有田郡のことです。

私はよい芝居だったら、観る人はきつとよろこんでくれると思います。でもよろこばれる芝居が、かならずしもよい芝居でもなさそうです。西リ演の作家、演出家会議みたいなところで、「この劇は和歌山の観客だけにしか判らない芝居だ。普遍性がない！」などといわれると、本当にそうだなアと身の縮むおもいがしてしまいます。「未来」の森本さんは、すぐれた組織者なので、「がっかりしないで書きつづけて下さい！」と勇気づけてくれます。

よい芝居をつくるのはむづかしいなあと思っています。

二、よい芝居とうまい芝居

「いこら」の芝居はおもしろい。といって呉れる観客がいるととてもうれしくなります。でも「いこら」の芝居は上手だ。とは、誰もいってくれません。もっとも養老院の慰問公演をやったら、おじいさんや、おばあさんが「タダにしては上手だ」といってほめてくれたことはあります。

「呑んだくれ」を和歌山労演でやったとき「芝居としてみたら下手でみられないけど、おもしろかった。」といわれました。

この頃は、「下手だ」といわれることに、

皆馴れてしまい、うりこみにゆくときも「とにかく下手ですよ。」と妙に力んでオルグするサークル員もいます。

きれいにとおるせりふや、かるがるとした無理のない動きや、役をきちとつかんだ演技やハーモニ……いくつかの専門劇団の舞台や「未来」の「日本の公害一九七〇」などをみると「うまい芝居っていいなあ」と感じます。とくに波田久夫氏という専門俳優を客演者にむかえて、「未来」の仲間たち「日本の公害一九七〇」には脱帽しました。

私はいつも「未来」や「息吹」の活動に学びながら、今日までやってきましたので、今度も「日本の公害」の郵便年金ホール公演を拝見して(七一・一〇・二三ヒル)「うわあ、こらあ『いこら』も劣等感に安住してないで、もっと頑張らな—あかん—と決心しました。はぐるまのこばやしさんも、「『フェードル』をやったらお客はみるねえ」といっていました。森本さんに伺うとはぐるまの「フェードル」の舞台は、専門劇団顔負けの美事な出来だったそうです。よいものはよい、ということですが。

私達も一度、うまい、きれいに仕上げた舞

台を観てもらおうとかかったことがありません。久保田万太郎作「北風のくれたテーブルかけ」です。が、どうも、役者諸君は勝手がちがって、意気が上りません。結局三回ほどで、誰も、もうやろうといわなくなりまして。

よい芝居にとって、面白い芝居(楽しい芝居)と、うまい芝居と、どんな関係にあるのか? いつも不思議におもわれて仕方ありません。

三、私の「演出方針」

ブレヒトは観客に考えこませようとした。観客に考えこませるためには、楽しい、感動的な舞台をつくらなあかんといいました。

私もそのとおりだと思いますが、どうもそううまく行きません。

観客がムツリと深刻に黙りこんだり、眠ってしまったり、逆にザワザワはなしをしたしたりすると、「あ、観客とのたたかいに、われ敗れたり」と絶望的になってしまいます。いらいらしてしまい芝居がいやになってしまいます。「われわれは差別をなくすため

に真剣に訴えているんや。どうせうまくやれないんやから、せめてせりふがきこえるようにしゃべるから、そんな冷たい表情ではなく親身にみて呉れ、たのまよ」そんな気持ちで舞台では観客が何事かと眼をむくくらい大きな声で怒鳴る方がいいです。お客さんは、金を出して、辛い思いをしにきているのではない。耳をすまし、息をつめなければきこえないような舞台の声では親切だ。ききたくない客の耳にもガンガンとびこんでゆくような声だけが「いこら」のサービスタ。そう思います。だから、稽古の時は、まるで喧嘩やっているみたいに怒鳴りあいます。私には「発声法」って奴が未だにわかりません。だからとなります。間がほしい時は私は「そこで間ノマ・マ・マ・マノ間まだくくく」と

と役者の口をフタして、せりふと動きを静止させます。役者は、私が手をはなすと解放されたように又大声で怒鳴りだします。

新しくサークルに入ってきた人は恥かしそうに、小さな声を出すので、大きな声を出させるのに一苦労します。一回出演したら、しかし、すぐ恥かしげもなく大声でがなり出します。

声はよくきこえるのだが、何をいつている

のかわからないぞ」と客席から文句がでてでも、「きこえないぞ」なんていわれたら頭へきます。「大きな声を出せ。欲をいえるように、はつきりしゃべること」というのが、私の演出(?)の大方針です。ついでに稽古のとき私が役者に注文していることを列挙します。

- 一、誰に向って云っているのかわかるように喋ること。
- 一、原則として、動きと、せりふとわけること。
- 一、原則として、眼は話したい相手の方をしっかりとみる。
- 一、腰を据えて、日本人らしく動くこと。

これが私の「演出の基本方針」です。その全部です。

なお、楽しい舞台をつくるために楽しい稽古を、熱っぽい舞台にするため熱っぽい稽古を、と心がけています。「性格」の分析などあまりやりません。

四、演出家は組織者

「サークルというものは本来きわめてルーズな性質をもったものであると思う。」とサークル育成に熱心なある画家が書いています。私も、サークル員がしよっちゅう出たり入ったりするからサークルなんだなあと思います。手をつなぎたい人が、手を差しのべあつてサークル(輪)をつくっているのです。

一度輪をつくったら、あとはもう誰も入れないサークルでは困ります。かといって折角大きな声が出るようになったのに、すぐやめられてしまつても困ります。又、蚊の鳴くような声からはじめねばなりません。

「活動家」などといわれる人がいて、その時、その時の都合で、あちこち忙しく顔を出す人がいます。「何とかの委員会があるので……」などと、まるで性質のちがう会議の名前をもち出して、平然と稽古を休んだり、遅刻したりするのも、多くはこの人達です。でも大衆の間で確固とした、自分の活動の拠点を、もたない活動家なんて妙なものです。とにかく、私にも活動でいそがしいのはわかっているのです。「ああそうかい。一てな具合

で、代役ばかりの白けた稽古がつづいたりします。そんな日がつづくと、私は疲れこんで、気が弱って、「ああ僕は四十づら下げで、なんでこんな砂漠の中をはいずりまわるようなことをつづけなあかんのや」と嘆くのです。妻が同情して、「好きで始めたことやし、地区労やおおせいからカンパなども貰つてしまったことやし、今更やめられる義理かノ愚痴いっても仕様やないやないか」と励まします。

創立当時「食事をするようにサークルを大事にする。」「サークルが生活になるように大事にする」なんていつていた人も、何年かたつてくるとそんなせりふは忘れてしまいました。私は、いま高校の教師や職場の分会長をやっているのですが、「あー、サークル演劇の演出ちゆう奴は、これは本質的には、学級経営や職場組織と同じやな。生徒は一人一人、皆バラバラで入試でおどかさな勉強せんし、へなちよこ職場はちよつとした攻撃にも逃げ腰になるし……サークルへいこら」も同じや。こりや一つ、僕が緊張しなあかんや」と自分で自分に云いきかせます。

そして、代役は私がやり、私が一番大きな声を出して、稽古します。

今、演劇講座を始めています。月二回、その都度教育係の田口校長が六〇通のハガキを出しボスターで宣伝するのですが、前々回は十人、前回は他の「活動」とかち合つて広い会場には講師を含め、たった四人。講師の私は「歌舞伎の演技」というテーマが気に入っているせいもあり、意地もあつて手ぶり、身ぶりの大熱演(といつても碌々歌舞伎などみたこともない講師ですから、勿論栗原歌舞伎)そのうち、生徒三人も熱気を帯びて大成功の学習会になりました。

私は大変満足し、生徒も満足しました。演劇のサークルは、演劇を通してサークル員を満足させなければなりません。一回、一回稽古や例会が、短い時間でも、役者の全身をしびらさせ、快よい緊張感にみちたりて終るようにしなければなりません。

そのためには、演出家は、サークル員のことをつかみ切り、創造への要求を引き出し、方向づける組織者にならなければ演劇は人間を変革させる力をもつていません。だから、演出者は、革命軍指令官のように、サークル員の全エネルギーを結果し、組織し、観客を変革させるたかに前進させなければ!

意気軒昂なときは、私はそう自任するので

五、「演出家は組織者」のつづき。そして
作者は大衆の要求のまとめ役。

「演出者は組織者でなければならぬ」と
いうことについて、もう少し書きます。

私は余儀なく座付作家ということになって
います。自分たちの体質や、訴えたいことや
能力にふさわしい作品などを探しまわっ
てもある筈はありません。何しろ作品を自分
たちに合わせようというのですから、いきお
い既成の作品ではやりにくい。だから、お前
が書けということになりません。書ける、書け
ないなど問題ではない。とにかく、でっか
げろ。いついかに書け、要求は冷酷そ
のものです。書いて、得々として、できた
ぞ、と皆にみせると、第二幕は全然だめ、今
週中に書き直せ、とでなく、又、書き直
し。出来た、ふん。大分ましになったが、
もう一度書きなおしてごらん……ぎり／＼歯
ぎしりしながら、又書き直す……こうして、
第一作「次とラッパ」が出来、宇田貞三との
合作「呑んだくれ」が出来ました。私達は、

未完成の脚本をもって部落をまわります。サ
クル員は、部落の寺や座敷で脚本を手に、
一杯よみ上げます。私達はそれを「公開稽
古」と呼びました。解放同盟の古い、斗士であ
る、おいやんやおばはんが、青年達が、私達
の「稽古」をじっときいてくれます。うん、
仲よく書けちやるが、警官の描き方がおか
しいな。芝居のことはようわからんが、警官
というののもっとエゲツないでエ。交通巡查
でもお前どこやときかれて、在所（未解放部
落）の名前でも云うてみい。忽ち言葉づかい
まで変るでエ。偉そにしくさるでエ。

作者は、そういう青年たちの体験に則した
話を、部落の仲間と正当な要求としてうけと
めます。作家とは大衆の要求のまとめ役とい
うべきでしょうか。

要求をまとめ、その実現の方向を作品の中
に示すのが作家でしょうか。散々作品につい
て文句を云った私達の批評家達は、作品創造
に一役買ってくれるだけでなく、私達の観客
として舞台創造に一役買ってくれる人達で
す。（役者がたりない時は彼等に出演をおね
がいらしてもしました。）

何百人かの人達が、自分も参加してつくり上
げた作品「次とラッパ」「呑んだくれ」「紀
文」などの舞台への期待を自らの内部にふく
らませてくれるのです。

彼等は自分が一番よく知っている、舞台の
進行に、わがこととして、一喜一憂し、その
成功をわがこととしてよこんでくれるので
す。こういう人達を、私達は所謂「観客」の
原型だと思っています。

演出家は（座付作者である私は大方、同時
に演出家であり、出演者でもある場合が多い
が）作者によってまとめ上げられた彼等の意
見、要求実現のため、舞台表現のたまたか
組織しなければなりません。観客と役者スタ
ッフを一つの目的——よい芝居をつくるとい
う一点に組織しなければなりません。その際
演出家はげまし、サークルを生き／＼させ
てくれるのは、いつの場合も観客の能動性で
あると思います。

六、追 憶

私は幼い日のように追憶します。烈
風吹きさらす北関東の寒村。観音堂の境内に
幕をめぐるし、荒縄で材木を組合せ村芝居の

呼び太鼓が鳴り出すと私は昂奮のため胸がし
めつけられるおもいでした。今想えば、農業
だけで食ってゆけない貧農のかぶきものたち
が、ひたいをよせ合って考えついたアルバイ
トでした。彼等は毎年冬の農閑期に、五日か
ら一週間ぐらいつつ小屋掛けして興業し次の
村へと渡ってゆきました。かみ手に波や「○
師へ」という文字をえがいたテールルかけ
につつまれた机。その机から身をのり出しチ
ヨボの代りに浪曲師が喉をふるわせ、役者は
人形振りや踊りで、私の魂を奪ってしまいま
した。

村のものは皆芝居が好きでした。
時と処は違いますが、有田の人々はやは
り皆芝居好きです。

教師をやりながら、私は、生徒は本質的に
向上したがっている。勉強がすきた。生徒を
勉強がらにさせている。一半の責任は教師が
負わなくてははいけないと痛感します。同時
に、若い人も年寄りも、大衆は芝居が好き
だ。やるのも好きだし、みるのも好きだ。そ
れを、新劇なんて面白くもない……などと芝
居嫌いにさせてしまった責任の一端は、創造
集団の側にもある。リアリズム演劇会議に加
盟している私達もまたその負い目を担わねば

ならないと痛感します。

テレビはいかに、メデアとしてすぐれた面
があるとしても機械です。据えつけられたカ
ラーテレビは、一応農民の心をまん足させる
にせよ、それは受身の感動でしかありません。
人々はうけ身に、そして茶の間の日常性
の中で、ニュースやテレビドラマの世界に参
加します。そこには日常性と非日常性の切断
がありません。

人間座の田畑さんは、リアリズム演劇にお
ける「虚構」の問題についてふれました。
（演劇会議二三号「リアリズム演劇について
の試論」）

私もそのことを考えます。鏡に映ったおの
れの姿の余りの醜さに老婆はおもわず、鏡を
うち砕く。単に現実を再現させるのがリアリ
ズムなら、大衆は舞台上に映されたつらく恥多
き己が姿をみるに耐えないでしょう。もうけ
つこうと目をとじるでしょう。せめて一とき
でもいい。日常性と切断され、美化され粉飾
された、わが姿に、明日への夢を託したい心
は、弱い心でしょうか。

観たいテレビをあきらめ劇場へゆくと、自
家の応接セットとよく似たゆつたりした椅
子。

適度にきいている暖房はコタツよりも心持
よく、さて幕がひらくと「労働者や農民はこ
うこういう状態においつめられ、その原因は
こうこうだから、皆手をつないでガンバロ
ー」というような筋書きがキョウトウ（共
闘？教頭？狂頭？京都？）などというむつか
しいことばや、わかりすぎる日常語で展開し
たりする。ちなみにこれは私の「呑んだく
れ」という作品への自己批判です（念為）。昼
の仕事の疲れでつい睡魔に引きこまれる……

勿論私は労働者や農民の団結し、統一した
たたかいにケチをつける気持は毛頭ありませ
ん。どころか今日、そのたたかいが実に屈折
した困難な内容をもっているだけに、安易な
紋切り型の表現によりかかってきたことへの
悔恨をのべているわけです。

劇場が観客により日常性を忘れさせ、舞台
に非日常の現実が展開された時、観客は昼の
疲れを忘れ、テレビを忘れ、われとわが身を
ドラマの世界に再発見するのではないかと思
います。

私は幼い日にみた、風が吹きさらし、枯草
敷きつめたあの丸太組みの芝居小屋を、もし
て浪花節のチヨボで踊る古くさく貧しい舞台
の印象を、アセチリンガスの匂いと共に忘れ

ることができません。その様式的な演技と観客の息づまるような熱い交流を、「いこら」の芝居づくりの故郷として想いいだくのです。

七、体験的虚実論

舞台の「虚構」の問題についてつづけます。「伝説・姥ヶ滝」の公演風景スナップ―会場は、戸数三十八戸の農村の、寺の本堂。間口二間奥行一間半の舞台を幕で仕切り、七〇人以上の村人で客席(?)はぎっしり。幕を開けると役者は客席へはみ出し、お客は舞台へ押しあげられる、第四の壁はくすれ、プロセニアムはとりはらわれ、私達は祭りの大道芸人のように、観客があけてくれるわずかな空間で熱演します。

太鼓はたたけない。歌はだめ。踊りは勿論。

だから筋立てのある芝居をやる他ありません。「うわアッ!」絶叫と共に役者は斬りたおされる。苦痛にゆがめた顔をようやくくあげ次のせりふを云おうとすると、眼の前千層のところに観客の心配げな顔のぞきこんでいます。ここでテレたり、吹き出したりして

はぶちこわし!「う、う、う、う。おーのーれエ!」

こういう私達の舞台で、私はいつも考えこむのです。

もし私達の演技に、誇張や様式化や飛躍や、つまり、日常性を超えた演技の創造がなかったら、演技者は勿論ですが観客もずいぶんくらくらうことでしょう。

観客は目の前で展開する事態がウソなればこそ安心してみていられるのです。ああ、これは芝居だ。つくりごとだということを確認することによって、はじめて劇の世界に参加することが出来るのです。もし目の前に、斬られ役の役者の血だらけの顔があり、その血が流れてべっとり観客の服をよごしたとしたら、そんなリアルさが舞台に要求されるとしたら、芝居(観客と舞台と)でなりたつていない。そのものの存在条件がくずれてしまいう告です。

芝居はつくりごと(虚)を通して真実(実)を表現する芸術であるということの一面を、私は、私達の小劇場(寺や村の集会などでの公演)から、実にディカルに教えられるのです。

「二十二夜待ち」で、主人公の物ほし顔の

どと考えます。

なぜそう考えるのかというと、私は、「いこら」は決してうまくない確信しているからです。たとえば現在二十一名のサークル員の内、オンチもしくはオンチに準ずるものは十一名五十二名もおり、いずれも可なり重症です。労働組合の委員長とか分会長とか何とか長という肩書をもっていないサークル員は十名で、内二名は母親、三名は勤務時間六時半から七時半頃までの重労働、一名は中学生で一名はまもなく七〇才……。

運営委員長(藤本邦二)は町職組委員長と自治労本部の役員と、町の住民相談員を兼ねており、稽古に出る時間をつくるのは、その辺の重役なみにむつかしいわけです。私は、昂ちゃんに「いこら」をやめて組合運動に専念しては……と、いつてやりたくて喉まで出かかっていますが、そんなことをすれば皆(私も含め)やめなければならぬ条件にあり、忽ち「いこら」解散ということになります。

私の「いこら」はうまい芝居はつくれないという信念はそのほか色々な条件(その中には私の体力とか才能も含まれています。)によって確固たるものになっています。

私達にはどう逆立ちしても専門劇団のようなつくり方は出来ません。「俳優修業」や「近代俳優」やテキストにしてもやれないのでこれも自家製の「いこら俳優修業」をつくらなければなりません。

私はサークル演劇にとつて「よい芝居とは何だろうか?へたなりに少くとも都会の専門劇団には出来なくて、「いこら」にしか創れない「よい芝居」はないものだろうか。芝居をつくる以上いい奴をつくりたいのは人情ですから、いつもそう思うのです。

幸い私達の周辺には、私達の創造に脚本の段階から文句をつけ、創造に参加し、同時に創造の対象(主体)であり、観客である多数の仲間が老人が農民が、います。

幸い私達には、県労協や有田地区労に結果する労働者や保守的だが善良な農民がいます。この人達は私達のスポンサーだと思えます。

この人達が喜び、求めている芝居をどんどん(当面ボチボチ!)つくってゆきたいと思えます。

そして私は、リアリズム演劇というものを、創る側からばかり考えないで、総合農政の下で激しく分解しつつかある農民各層や、明

「ばあさま」に観客が「酒呑まんせよ。一杯のみな。」と持参のほんものの酒をコップについでくれたことや「赤い陣羽織」の「おやじ」が代官に「おおかか」を寝とられたと勘違いし、ぬぎすててあった代官の衣服を着用に及び、それではこっちは代官の奥方を……と舞台面で着替えをする場面で、ハラハラしながら「おやじ」に同情していた観客が、思わず着替えの手伝いに舞台上で「おやじ」役者をびっくり仰天させた経験など、狭い会場での観客との直接的交流は、私達の舞台づくりいろいろなことを教えてくれました。

八、よい芝居をつくりたい。

「よい芝居」とは何だろうか。と再び思います。よくわかる芝居。美しい芝居。楽しい芝居。勇気づくような芝居。深い感動を誘う芝居。考えこませる芝居。むつかしい芝居。物めづらしい芝居。背すじが寒くなるような芝居。非現実の世界に投げこむような芝居……。「うまい」ということが、「よい」ということの必須条件としたら、「へたでもうまい」というようならまさはないだろうか。

目への方向を探索している労働者や、青年など、われわれの観客がどういうリアリズムを要求しているかという立場から考えてゆきたいと思っています。

(39頁よりつづく)

けてくる観客は開演時になってもまだ整理しきれなかった。定員八九〇人の市民会館はついに立ち見をつくった。僕等は見たこともない観客を前に慄きすら覚えた。開演予定十五分後幕は開いた。芝居はこれ迄、ケイコ場に流した汗とオルグ活動に費いやしたエネルギーを内包しつつ市民会館の舞台上に炸裂した。客席をゆるがす笑いとすすり泣きが舞台上に伝わった。舞台も客席もともに泣き、笑い、そして怒った。幕が降りた。劇研諸君が差し入れてくれた握りめしをほおばりながら僕らは僕らがやったことの意味をしっかりと味わった。

書きたいことはまだまだあるが紙面がつきた。最後に西脇市民演劇研究会代表U氏の言葉を添える。

「貴方がたの西脇での成功は、小さな成果である。大きな成果はこれを土台にして今後どれだけ素晴らしい舞台を作るかにある。僕等は今、堀田清美「島」に取り組んでいる。



僕らが西脇で歌った唄

劇団兵芸「若者たち」西脇公演の報告

騒音とスモッグにすっぱり包み込まれた、神戸の街から北へ一路。六甲山系を越えさらに兵庫県のふところ深く入り込んだ所、内陸と呼ばれる一角に西脇の街はある。市制二〇年人口三万八千人、織物の街として有名である。

僕らがこの西脇で公演をやるうと思いたったのに、これといった理由はなかった。あえて言えば、かつて兵庫県劇団協議会（兵劇協）合同公演として「大正七年の長い夏」「小さな駅のある物語」を公演したこと。その西脇に兵劇協の仲間劇団西脇市民演劇研究会（以下劇研）があること。そして僕らの「兵芸」にかけて劇研のメンバーだった女性がいること。さらに二度の合同公演の時に見た周囲を山で囲まれ、街の中央を真っ白な太い線を引いたような川の流れる、この街の落ちついた、たたずまいに魅せられたと言った所だろうか？

県下各地へ移動公演をノという方針が熟つぽいほてりを背景にした、しかし思いつき似たものとするれば、まさしく西脇公演も又、思いつきの様なものであった。「イッチョーやるかノ」劇団を支配していた行動への意向はこんな言葉で言い現すのがいっとう正確に思える……。

ともかくにも行動は開始された。第一次オルグが西脇へ飛んだのは五月のはじめ、「若者たち」のケイコが始まった直後のことだった。西も東もわからぬ西脇の街。手がかりといえは、兵劇協の仲間、劇研のみであった。その劇研とも特に親しいつながりがあったわけではない。

僕らはとにかく劇研の諸君と会った。そして僕らの思いを話した。作品について話して、「とにかく解って貰わねば」その思い丈でいっばいだった。僕等の行動と思いに脈絡や論理があったのではない。「この芝居こそ

より多くのより広範な人達に観て貰いたい、見て貰いさえすれば必ず共感して貰える」そんな熟つぽい体のほてりが有ったのみである。しかし僕等は話した。体のほてりを可能な限り言葉にして……。第一次オルグ団は劇団に報告した。「見込み有り」と。劇団の士

気は舞った。初夏から夏にかけて、汗にまみれたケイコはさらに激しくなった。それは湿気だったケイコ場での空気をカラカラにしてしまいかと思える程だった。へ西脇へ西脇へ劇団員の思いは早くもあの山と川の有る街へ飛んだ。次々とオルグ団が峠を越えた。休日。仕事を終えた夜の道を。そして仕事を休んで、しかしながらオルグ活動の全てがうまく行く筈はない。仕事を終えた後疲れた体をはげましはげまし一人でオルグに出た劇団代表者は帰ってから言った。「着いたんが七時、ところがむこうの団体の会議が終るんが九時や、待ってとってきれいいよるから待った。九時前にやと終ったさかいそっちの意向をしゃべれ言うてくれた。そやけど時間は三分間、たったの三分間でノまあしゃべった、作品について今度の公演に賭けとる僕らの気持について。みんな聞いてくれてへんわ、ほんまに情なかった。何でこんな思い

せなあかんのや思たわ」僕らは暗い思いでその報告を聞いた。彼の苛立ちがみんなに解った。仕事で疲れた体をケイコ場に運ぶことすら容易ではない僕等がさらに他の地方での公演を目論むことの困難さ。いつも僕らの気持が報われるものではないと知りながら、尚僕らの思いが沈んでいった。ところが彼の報告には統きが有った。「……待つとる間、遊んどつたやないで、丁度そこに居つた若い連中に話しかけていったんや、それが部落研の連中や、ほいでいろいろ話しよつたらへヨッシーヤそう言うことなら僕等もできる丈協力しようやないか」言ってくれたんや、そやからチラシを渡して、連絡先を聞いてきた。聞く所によると彼等は映画橋のない川上映実行委員会を中心として西脇で一、五〇〇の観客動員に成功したそうや、しょ気といつたらあかんノまだまだ僕等の働きかけひとつで（若者たち）を解ってくれる人はなんぼでも居らんやノ西脇公演のオルグ責任者（彼は三郎を演じた）は言った「ヨシッ宣伝と働きかけでまだまだやれる、西脇の街全体を若者たちで塗りつぶしたろやないかノ」

僕らの汗みどろの行動はさらに大きく始まった。仕事を持っていない者は勿論、仕事を

持っているものは仕事を休み、さらには体をこわして入院していた劇団の制作チーフ迄が病院を抜け出してオルグに走り回った。しかし僕らの仕事の量はそれでも少なかった。印刷物は遅れ、思いは空転し仕事は容易には進まなかった。一方で△センター公演△と僕等が呼んだ神戸での公演は追って来た。仕事の量は日増しに増えてきた。みんなの思いとは別に疲労は目に見えて蓄積されていった。そんな僕らをカバールしてくれたのは劇研の仲間だった。「若者たち」センター公演の日（七月一九日）に西脇で行われた映画「若者たち」の会場でチラシを配り、観客に呼びかけられたのも彼等だった。ポスターを市の各所に貼ってくれたのも彼等だった。

劇研のメンバーの一人は職場で僕らの「若者たち」のチケットを売っていて職制から忠告された、しかし彼女は頑としてその忠告をはねのけさらにチケットを広げてくれたそう。そんな中で彼女は芝居を続けて行くことの意味を知ったと僕らに教えてくれた。またある劇研のメンバー（彼は高等学校の教師である）は公演直前に行われた弁論大会の終りに突如舞台上に飛び上り「若者たち」の宣伝をしてくれた。勿論、後で校長に注意されたそ

うだが彼は断じて後悔しないと胸をはったとも聞いた。これに類するエピソードは無数にある。劇研は「若者たち」西脇公演を「兵芸」のお手伝いとしてでは無く彼等のその年の運動として押え、その方向で全員は行動していたのである。僕らと劇研の諸君との連帯の結果、見事に「若者たち」西脇公演の意義について意志統一がなされていたのである。オルグ派遣、数十回延べ一〇〇〇人近い人間を西脇に送り込んだ僕らの成果はこうして着実に進んでいった。もう僕らには西脇公演は思いつきではなかった。公演日も迫ったある日劇研からメッセージが届いた、そこにはこんな意味の事が書かれていた。ヘニクソン声明によるドルシヨックと織維協定で不況のどん底に落ち込んだ西脇の街は、それ故に「若者たち」への期待はふくらんでいる。その期待に応えることこそ貴方達の仕事であり、僕達の仕事である。

九月六日僕らは公演の日を迎えた。その日朝から激しい雨が降っていた。開演時間PM六時十五分幕は上らない。ぞくぞくとつかめ（37頁へつづく）



関西における戦前プロレタリア演劇の研究〔七〕

大岡欽治

(6) 大阪地方におけるプロレタリア演劇 (統)

〈D〉プロット・大阪戦旗座
一九三〇(昭和五)年の年末、道頓堀の劇場において持たれた「全関西新興劇団聯合公演」にふれるのは、この当時の大阪の新劇の歩みを見る上からも必要だと思ふ。

まず、今迄も使用したが「新興演劇」という言葉について、簡単にふれておく。

一九二八(昭和三)年二月二十五日に、日本の新劇の指導者、築地小劇場の小山内薫が死去した。劇団葬の追悼文で、築地小劇場を死守すると誓ったにもかかわらず、翌年三月二四日、小山内薫追悼公演の案の日、劇団は二つに分裂して、新築地劇団と劇団築地小劇場となり、それぞれ急進的傾向の作品を上演して活動を開始した。

この昭和三年四月には、すでに東京左翼劇場の第一回公演が持たれて発足していたし、

小山内薫の死去の日に、奇しくもナツプの臨時大会で、日本プロレタリア劇場同盟(略称プロット)の組織が決定され、翌四年二月四日にはプロット第一回大会が持たれて、正式に発足していたのであった。(本誌第一五、一七号参照)

左翼劇場は、四年六月に村山知義作「暴力団記」(改題され「全線」として上演)五年二月に徳永直原作「太陽のない街」の脚色上演の成功によって確固たる地位を占めることになった。さらに五年四月のプロット第二回全国大会において「演劇のボルシェビキ化」をスローガンとして採用し、新劇界を強くリードする方向に歩み、新築地劇団、劇団築地小劇場心座(河原崎長十郎中心の新劇団)大衆座(中村砥右エ門を中心とする歌舞伎下級俳優の急進的劇団)を左翼劇場を中心として

結集するために「新興劇団協議会」をつくった。

このようにして、「新興劇団」「新興演劇」という名称は使用されるようになったが、その位置づけをした論文が、久保栄編集の雑誌「劇場文化」第二号(昭和五年四月号)に左翼劇場の演出者佐野碩によって書かれた「所謂『新興劇団』の進路について」だった。

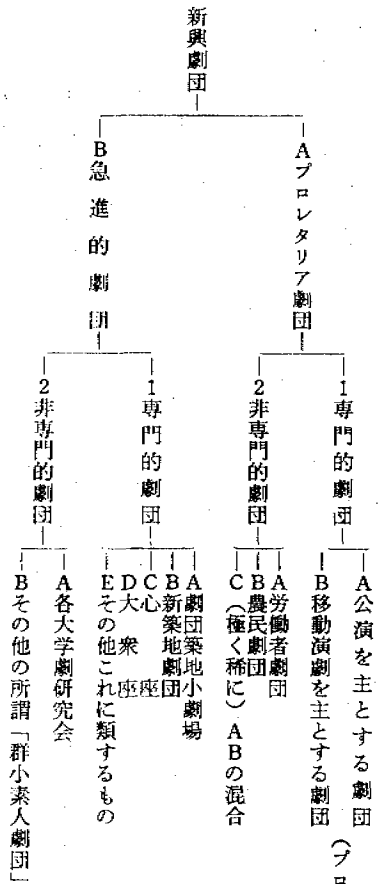
これは別表の如く分類されており、「新興劇団」はプロレタリア劇団と新劇の急進的劇団より成り立っている、とされている。

然し、この図式は、やがて、プロレタリア演劇が主流であり、新劇は、このプロレタリア演劇に導びかれる同伴者演劇と、芸術派演劇に分類され、同伴者演劇が新興演劇の名称に値するものであると規定されてくるのである。

ところで、大阪においては、この新興劇団に関連して、二つの事があった。

一つは「新興劇団聯合公演」(昭和三年六月)と「全関西新興劇団聯合公演」(昭和五

新興劇団図表(佐野碩「所謂『新興諸劇団』の進路について」より)



年二月) という公演であり、もう一つは「関西新興劇団協議会」(昭和五年五月、六年一月、九月)と協議会の組織である。

昭和三年の聯合公演については本誌一六号で詳細を書いたが、昭和五年二月の聯合公演は、これから書いていく。

また協議会の昭和五年の分は、本誌一八、一九号で書いたが、六年のことは追って取扱う。

昭和五年二月の「全関西新興劇団聯合公演」の特殊性は、ここに参加した劇団が、以上に見てきたような「新興劇団」として、プ

最初のは、大阪毎日新聞、次のは、大阪朝日新聞のものである。

第一劇場の解消後関西における新興演劇運動は当然既成劇団によらず、学生聯合演劇運動によるべきものだとの三高教授

アマチュア劇
道頓堀へ
京阪神の新興劇団
浪花座で公演

山本修二氏、高原本社員等の意見がたまたま松竹興業会社を動かし、京阪神のアマチュア演劇団体が提携して来る廿一、二、三の三日間、大阪道頓堀浪花座で第一回全関西新興劇

団聯合公演を開くこととなった。参加団体は関西学院を背景にもつ「しあたK.G.D.S」同志社教授野淵昶氏の主宰する「京都エラン・ヴィタル小劇場」関西大学教授豊岡佐一郎氏の「大阪七月座」渡辺三郎氏の「大阪構成劇場」の四団体で演目は

- (一) ア・ネヴェエロフ作「壁」(神戸しあたK.G.D.S)
- (二) ショーン・オケシー作「義勇兵の影」(京都エラン・ヴィタル小劇場)
- (三) 北村寿夫作「踊る人形」(大阪七月座)
- (四) トレチャコフ作「ガス・マスク」(大阪構成劇場)

関西の小劇場

道頓堀に進出

二十一日から浪花座で

まづ三劇団が競演

▽▽……関西でのプロレタリア諸劇団は従来大阪では朝日会館、大江ビル、天王寺音楽堂などで公演するに過ぎず観衆の眼も甚だしく限られていたが、今度始めてこうした小劇団が道頓堀の舞台に進出公演することになり松竹側との交渉も既に成立した。

▽▽……右は「全関西新興劇団聯合第一回公演」と銘打って来る二十一日から三日間、毎日午後五時から浪花座で公演するので聯合の

プログラムは関西学院卒業生が組織している「神戸K.G.D.S劇団」がア・ネヴェエロフ作「壁」五景、京都の「エラン・ヴィタル小劇場」がジョン・オケシー作「義勇兵の影」二幕、大阪「七月座」が北村寿夫氏作「踊る人形」四景、「構成劇場」がエース・トレチアコフ作「瓦斯マスク」三場を出し互いに競演というわけで、三劇団とも緊張して稽古している。

▽▽……入場料は一元八十銭、一元、五十銭の三種だが例によって労働者に限り三十銭とする。

一番目の毎日記事の内、第一劇場とは、阪東寿三郎を中心とした、歌舞伎、新派、大衆劇団や新劇関係者を集めた松竹の商業主義的劇団であったが、つぶれたもの。

新興演劇を学生演劇運動によるべし、というのは、当時、関西の大学、京都帝大、同志社、関西大学、関西学院大学などの劇研究会が活動的であり、街頭的に劇団を組織していたことからの発言であるだろうと思われるが本質的には間違っている。

高原本社員とあるは、毎日新聞の演劇記者高原愛三を指すものと思う。

但し、この興行は主催大阪日日新聞と発表

されている。

二番目の朝日記事は、新劇即プロレタリア劇団とみなしている点で、当時のジャーナリズムの理解のほどが判ると思う。

記事中「三劇団」とあるのは、四劇団の誤りである。又、入場料一元八十銭とあるが、公演のピラには一元七〇銭とあり、「労働者に限り」とあるのは、「大衆席三三〇銭」となっている。

なお、両記事とも、しあたK.G.D.Sの上演作品をネヴェエロフ作「壁」となっているが、これは上演禁止になり、代って、矢追季春作「荊棘の道」が上演されたことは後に書く。

ここで、この聯合公演に参加した四劇団について簡単にふれておかななくてはならない。

エラン・ヴィタル小劇場

エラン・ヴィタル小劇場は、大正七年(一九一八)に京都に創立された新劇団である。

そして主宰者野淵昶(明治廿九年—昭和四三年)は昭和四三年(一九六八)二月一日に死ぬまで、この劇場名を保持していた。恐らく日本の新劇団としては最も長い期間続いたものである。勿論、この期間中には多くの屈

折があり、昭和六年には野淵の松竹演劇への身売りとなって十年まで中絶、そのあとは若手によって継続され、戦時中は再び断絶、戦後は廿四、廿五の兩年再興されたが、新しい戦後の新劇に寄与することもなく、徒らに劇団名を抱えて、野淵は商業演劇・映画の演出者として名をつらね、最後はほとんど人に知られずに死んで行った。

大正七年といえは、芸術座(島村抱月、松井須磨子)の最後の年であり、京都公演を持っていたので、その影響で劇団が創設されたとみていい。大正一三年の築地小劇場の出現前であり、所謂新劇の第一期(文芸協会、自由劇場、芸術座)から第二期の創作戯曲の時代にまたがる時点で活動は開始された。

そのレパトリーを見れば、チェーホフ、エフレイノフ、シュニツァ、ゴッゴリ、ストリンドベルク、シュニツァ、アンドレ・エフ、モルナル、アイルランド劇の豫訳劇から、武者小路実篤、秋田雨雀、山本有三、久米正雄、谷崎潤一郎、菊池寛、有島武郎、小山内薫、岡本綺堂、そして賀川豊彦の「死線を越えて」などが、アトランダムに取上げられている。典型的な芸術派といえよう。

昭和になってやや劇団体制が整い、チェー

ホフの「伯父ワニーヤ」の上演によって入江たか子(後映画女優)が登場した。またショーン、オケインの「ジュノと孔雀」「義勇兵の影」の豫訳上演をした。三年頃からの新劇のプロレタリア演劇への影響が強くなり、ゴッゴリの「検察官」谷崎潤一郎の「本牧夜話」の上演禁止、ウィットフォージェルの「誰が一番馬鹿か」、四年の「義勇兵の影」ソ連アドルフの「塵芥掃除組合」そして五年のソ連ファイコの「ブス先生」同イレッキイの「鼠とリ」などの作品を「メイエルホルドの様式によって」と称して上演したが、同時にジュール・ロマン、シュニツァ、中村正常などのロマンチズムの作品を上演した。ここに判つきりと野淵的制約が出ていたし、彼の発表した論文ではメイエルホルドの様式演劇の質美はあっても、ソ連の現実、思想に対しては全くふれていないのである。明らかにプロレタリア演劇には背を向けていたのは、その前に築地小劇場に対しても、彼は同様に無視したかの如き姿勢を持ち続けて、彼の独自性を貫こうとしたのだった。従って、この時点での新興演劇という名称に対する彼の態度は、雑誌「新興演劇」(昭和五年一月より九冊刊)「新興舞台」(昭和六年六月より三冊

七月座

刊)さらに、東京から出版されていた演劇雑誌「劇場街」の後身「劇場」(昭和六年同人参加)などの諸論文によって代表的なプロレタリア性が見られるのである。

〈註〉

エラン・ヴィタル小劇場に関する論文では、松本克平著「日本新劇史—新劇貧乏物語」(筑摩書房、一九六六年刊)の最後の章に詳しい。しかしその評価については充分にまだ描ききれてない。「野淵昶氏の追悼」という一文を、私は「テアトロ」通巻三〇〇号(昭和四三年七月号)に書いた。

七月座

七月座劇研究会は昭和二年八月に研究発表会をもって発足した劇団である。「本会は劇芸術一切の本質的意義を研究シ演劇本然の使命ヲ宣明スルヲ以テ目的トス」るもので、会長に豊岡佐一郎(明治三〇年—昭和一二一年)がなっている。豊岡佐一郎は大正七年に早大英文科を卒業、同九年雑誌「作と評論」を編集発行、同十年坪内士行らの「戯曲研究会」に参加、同十二年に「舞台協会」と改称しての活動に参加、同十四年雑誌「劇」を創刊、昭和二年関西大学文学部講師となり、そ

して「七月座」を興じた。協力者としては森壇次郎、志村喬（現映画俳優）上木義和などがいた。

七月座のレパトリーは、金子洋文作「洗濯屋と詩人」北村寿夫作「四年間」シローム・アッシュ作「復讐の神」岸田国士作「ぶらんこ」留守一「クルトリース作」バタン君「ヴェ・アドルフ作」塵芥掃除組合「五年度には前田河広一郎作「陸のつぎる処」高田保作「震災七年」山本有三作「同志の人々」そしてこの聯合公演には北村寿夫作「踊る人形」をもって参加する。

またこの年、野淵昶、森田信義、田中総一郎その他の人々と雑誌「新興演劇」（後に「新興舞台」）を創刊。

七月座はこのあと昭和七年まで続いて幕を閉じた。僅かにトルレル作「解放されたウオタン」の上演以外には、岸田国士、ヴィルドラック等の作品を上演した位で、いわば大阪における早稲田系新劇のルートを続けてきたに過ぎなかった。

豊岡はその後大西利夫、坪内士行、竹居治三郎その他の人々とグループ「P・C会」を創り、機関紙「P・C」を発行。昭和十年、東京のプロット解体後の新協劇団結成に学び

大阪では劇団自由舞台（プロット系）同伴者劇団として新人劇場、新響劇場の合同による関西唯一の新劇団として「大阪協同劇団」の創立に際し、個人として参加、劇団委員長となり、昭和十一年から十二年五月まで演出を担当して、委員長として死去した。

（註）
豊岡佐一郎の著書は戯曲集「郊外生活者の朝」（昭和十年）と「豊岡佐一郎の人と作品・功名」（昭和十二年、豊岡佐一郎追悼会刊）の二冊がある。「新演劇」（昭和二年七月号）は一部で「豊岡佐一郎追悼を特集している。しかし、豊岡佐一郎に対する評価も、その死の直後の同人達の追悼文以外に、関西における新劇界、劇作界、評論界における正しい位置づけはまだなされていぬ。

構成劇場

構成劇場は昭和三年七月、桃源座という名称で発足した。桃源座の趣旨は、
一、桃源座は吾々の芸術的欲求を演劇の理論と実際の研究にゆだねる為に生れた。
一、吾々は個人生活と社会生活との調和を信条として吾々の欲求と感興を自由に発現し

得る劇場を吾々の手によって築き上げた。吾々の研究はその基礎工事である。
一、吾々は桃園自ら聞く楽しい生活者の劇場を夢見ながら、一つ一つ堅固な礎石を運んでゆきたいのである。

としている。またこの集団は武者小路実篤の「新らしき村」の活動から出発しているもので、「白樺」的ロマンチズムによる人道主義が基調になっている。

第一回試演は、ハンス・ザックス作「おそろしい煙」（演出坪内士行）T・C・マアレエ作「長男の権利」（演出豊岡佐一郎）の二本であり、当日は講演として、山本修二「演劇雑話」成瀬無極「少壮独逸戯曲家」があった。坪内士行は演出顧問、豊岡佐一郎は客員で舞台監督、舞台装置は客員森壇次郎、演技部の客員志村喬の名は、それぞれ前項の七月座にダブルものである。山本・成瀬は京都学派、という顔振れである。翌四年にはジョン・オケインの「鉄砲隊士の影法師」を坪内士行訳・演出、武者小路実篤の「仏陀と孫悟空」を舟橋小夜演出で朝日会館で上演したが同年十月に、劇団名を「構成劇場」と改称して、藤森成吉作「藤左エ門」を上演しようとした。これは築地小劇場の分裂、合法無産

政党的動きなどの影響をうけ、「新らしき村」主義から脱却を図ったことだった。「藤左エ門」は上演禁止になったので、北村喜八作「都市覗き絵」（演出坪内士行）に変えて行われたが、さらに翌五年になっては演出部に坂本勝（戦後兵庫県知事となり現在兵庫県立近代美術館々長）、渡辺三郎が活動を開始し、四月には北村喜八作「山の喜劇」上田文字作「母」トレチャコフ作「瓦斯マスク」の三本を渡辺が演出、九月には坂本勝作・演出「チャップリン」北村喜八作「都市覗き絵」を渡辺三郎で演出、十二月（聯合公演直前）坂本勝作「アメリカ」（演出渡辺三郎）と打ち出してきた。坂本は当時関係のあった全国大衆党（この年七月結成、麻生久委員長）の支援を求めた。後に坂本は「戯曲資本論」を改造社から出版、その上演をも意図していた。従って、この時点では、明らかにプロットに対抗するものがあつたが、この聯合公演以後構成劇場は坂本とは離れ、次第にプロットに接近、やがて昭和七年にはプロット加盟劇団になる経路は、後述する。渡辺三郎・吉田太郎（甲府次郎）多田俊平などが中心となる。

しあたK・G・D・S

神戸の関西学院大学は、関西における学生演劇の拠点であった。しかも本誌第十六号における昭和三年の「新興劇団聯合公演」の項で書いた通り戦旗座員はほとんどが関西学院研究会員でもあった。公演は一応成功したと言えようが、内部的に見れば、その時に結論の出る筈だった、参加三劇団の合同による「大阪左翼劇場」の結成は流れ、その原因の不満と弾圧とによって、学院劇研究会員は再び学内活動に引き戻ってしまった。昭和四年には学院は神戸から仁川に移転し、同時に劇研は、学生会に新設された文芸部に直属することになるといふ事情も起つた。昭和三年、四年には、当時戦旗座で活躍した由上勝男、三木武夫、南部省三、山下良三などは卒業して、OBとなり五年には、田中利一、矢追季春などが中心になって新しく劇研究会の規約を作り会員募集を行うことから始めた。機関誌「劇」の創刊と共に、仁川が宝塚に近い関係上、宝塚中洲場にある国民座や東京の新劇団の宝塚公演にエキストラなどに出演することもあった。

十一月の文科祭は大阪朝日会館で持たれ、劇研はソ連のネヴェロフ作「壁」を上演する

ことになった。「壁」は赤衛軍の素人劇として書かれたもので、光明を求める人間が障壁に向って一致団結して、壁を打ち破るといふテーマの作品だった。シュプレヒコールの型式による群衆劇でもあった。この上演は文科祭で大きな反響を残した。

そこに、「全関西新興劇団聯合公演」へ出場の間が持ち込まれたので、再び外部出演に対する関心が起つて、参加することになった。だが、「壁」の上演は警察の検閲で問題になり、出し物は「荊棘の道」に変えた。それについては後でふれよう。

以上のように聯合公演に参加する四劇団はそれぞれの発生から、この公演に出場するまでに、交錯しながらも劇団活動を続けてきたのだが、この時点で一致して、戦旗座の出演はとりあげなかった。

エラン・ヴィタール小劇場と七月座は共に最初からプロレタリア演劇の否定の立場の劇団であるし、構成劇場は戦旗座・青服劇場の提唱した「関西新興劇団協議会」の結成に最初同意して、後拒否している（本誌十八号参照）し、関西学院劇研も前期戦旗座との関係もあるので、戦旗座参加が実現しないのは当

然であった。また警察、検閲、松竹、新聞社にすれば、日本プロレタリア劇場同盟(プロット)加盟の大阪戦旗座は問題にならなかつたのは当然であるとするべきだろう。

さて、当日のプログラム及びスタッフキャストを見るに次の如くである。

全関西新興劇団聯合公演
十二月廿一、廿二、廿三日日間公演
毎日午後五時開演 浪花座

矢追季春作

荆棘の道 二場

●しあた K・G・D・S 出演

場 1 谷 底

面 2 荆棘の道

一山 男 角 一
一老 人 池田 実
一青 年 伏水 修
一旅 役 者 恩田 克巳
一 同 二 齋藤 辰
一 同 三 大鋸三千衛
一其他四五六等 数 名
一楽 士 三木 勉

一男 小沢 健
一隊 商 一 杉谷 久雄
一 同 二 伊東 直史
一 同 三 中木 克
一 同 四 佐田 貢
一其他五六七八九等 数 名
一別な 一 隊 大ぜい

○「歡喜と光明」の町に行くためにはどうしても此の山を越へなければならぬ、その山を越へるための荆棘の道：果して何人が通り抜けるのであろうか？

演出 矢追 秀春
装 置 小西 松茂
効果 三木 勉
照明 蓬萊 信一

シヨン・オケンイ作 野淵昶訳

(「新興演劇」第二号第三号所載)

●エラン・キタール小劇場出演
司会者 ミスター・イングラント

義勇兵の影 二幕
ミス・アイルランド 藤島みゆき
後見 久原 鏡子
同 中条あや子

一トナル・ダヴァリン 久保 武
一セアマスシイルツ(行商人) 松井 茂夫
一トミ・オウイエズ 佐竹 洪
一グリグソンの女房 石川 俊子
一ミニ・ポウイル 左賀千恵子
一マリガン(家主) 神戸 祐作
一マギユア(愛蘭共和軍の兵士) 小林 敏夫
一ヘンダスンのお神(隣長屋の) 新城 洋子
一ギアラヴ 一 店子 野島 明
一英国の補助兵(一) 芝 輝男
一同 (二) 岸田 輝夫

●愛蘭革命を背景とせる悲喜劇...

演出 野淵 昶
装 置 伊藤 義亮
舞台監督 藤井 好文

北村寿夫作 四景

踊る人形

●七月座 出演
一 1 瞳の部屋 大沢 健司
一 2 男爵の応接間 野淵 昶
一 3 楽 屋 伊藤 義亮
一 4 瞳の部屋 藤井 好文
一 拳斗選手 大沢 健司
一 女 給 畔 裕子

一松山薩(踊り子)

一浦 上(ワイオリン弾き)

一興 行 師

一城持男爵

一新聞社長

一小間 使

一着 付 女

一塾 師

一ドクトル

一女 優

一ダンサー

一俳優 A

一俳優 B

一其他

資本は操る 一切を!

演出 豊岡佐一郎
装 置 森 境次郎
舞台監督 木下 計治
照明 大浦不二緒
効果 山脇登喜夫

エス・トレチャコフ作 八住利雄訳

一瓦斯マスク

一構成劇場

場 ソヴニェットロシアの瓦斯工場内部

面 瓦斯管幹線部への降口側の事務所

時 一九三三年

一工場 長

一その息子ベーチヤ

一婦人秘書

一エゴイルキチ(工場委員長)

一ドワーヂン(労働通信員)

一技 師

一給 士

一ワシカ・ドリンヌイ(労働者)

一ルカーチ(同)

一フオーマ(同)

一その 女

一老母の女工

一労働者(一)

一 同 (二)

一 同 (三)

一 同 (四)

一其他男女工

一生産戦線に於ける労働者の白熱的日常斗

争/大群衆劇/

演出 渡辺 三郎

舞台監督 丹野 寧吉

装 置 天城 純

照明 佐野常次郎

効果 果

外村 普

さて、しあた K・G・D・S の出し物が予告の、ア・ネウエロフ作、山内封介訳「壁」から、矢追季春作「荆棘の道」に変わった経路は「関西学院劇研究会十年史」の「全関西新興劇団聯合公演」の項に、次の如く書かれて

「文科祭に劃期的な成功をおさめた劇研究会はこれ等の劇団と大阪道頓堀浪花座に於て競演することになった。研究会は学院当局からの注意もあり、臨時に劇団を作り「しあた K・G・D・S」と名のって出演することにした。脚本は文科祭そのまま「壁」と云うことになったが再び検閲で上演不許可になった。

一ヶ月前に会館に於て上演されたものが不許可と云うので会員は承知せず再参大阪府保安課及び特高課と折衝を重ねた。然し「壁」は脚本で読むと大したことはないが、舞台上に上げると案外に効果があると云うことと、会館と浪花座とは、その観客の性質が異ると云う理由でどうしても許可されなかった。劇研究会の方ではこれが許可されなければ断然出演しないと云って主催者を困らせたも

のである。

では、ルーメルテンの「炭坑夫」ならやってもいいと云うので台本の作成のため矢追の二階に会員十余名が集まって夜二時頃までかかって作った。その夜は一枚の蒲団に四人ももぐり込んで寝たなど大騒ぎであった。

然しこれも駄目で、結局「壁」の最後で壁を打ち破るところを改修すれば許可すると云うことになり直ちに矢追、伏水、太田の三人が徹夜して書き上げたのが「荊棘の道」である。

矢追が書いて行く後から伏水と太田が複写紙で台本を作成して行った。十二月の夜は更けると共に寒さが足の裏から上って来た。最後の幕切れを書き上げた時にはもう夜がほのぼのと明けかけて当時一年生の太田は泣き乍ら台本を書いていた。こうして出来上った脚本も今回限りと云う条件付で許可された。

さて、許可されるとあと三日間、夜遅くまで文科の建物の中で練習をつづけた。さて初日が開いて、最後のところで皆がスクラムを組んで黒一色の背景に赤のスポットライトに照らされ、ヴォルガボートマンの曲に合わせて舞台を下手から上手へ登って行く時、三階奥あたりから起る拍手に睡眠不足で目を血走ら

せていた皆はなくさめられた。

又表の絵看板を当時一年の小西が一風変わった画風で描き他の劇団の絵看板と並んで異彩を放っていた。又二日目には角が高熱で出演出来ぬと一旦電報を打って置きながらも心配でかけつけ舞台に立った。その他神戸の無産者団体から出演を依頼されるなどこの三日間に多々エピソードを残した。

大阪道頓堀の浪花座（現在は松竹系映画館）の前には、新聞社と合同公演の小旗が、万籟師の如くにひらめいていた。私は戦旗座の劇団員と一緒に、その劇場の前を歩いたことを覚えてる。但し公演は見なかった。

年末の公演は終わった。しかし「第一回」としてあったこの催しは、続けられなかった。その内部の事情は知り得ないが、翌六年からの各劇団の動きは決して活潑ではなかったのに反して、プロットの大戦戦旗座の活躍、関西新興劇団協議会の設立、構成劇場の戦旗座との協同斗争が進められてくるなど、新しい事態が進展していくのである。

戦旗座は、この聯合公演をどう見ていただろうか、再び昭和五年末の戦旗座の動向に筆を戻そう。

(つづく)

本稿の主な資料

- (1) 松本克平著「日本新劇史」(一九六六年筑摩書房)の中「京都エラン・ヴィタール小劇場」の章参照。
- (2) この「全関西新興劇団聯合公演」のことが「関西新興劇団聯合会合同公演」と誤記されている。
- (3) 「関西学院劇研究会十年史」(昭和十年関西学院劇研究会)の中、昭和五年の項
- (4) 雑誌「劇」(関西学院劇研究会発行)第二巻第一号(昭和五年一月)
- (5) 「一九三〇年型劇場」富岡捷、「一九二九年の新劇プログラム」矢追季春
- (6) 第二巻第八号(昭和五年九月)
- (7) 「関西新興劇団展望・一九三〇年前半期決算」矢追季春
- (8) 雑誌「劇場移動」(関西大学劇研究会発行)七月座系(昭和五年一月)
- (9) 「一九三〇年の関西劇壇に就て」(一九三〇年の関西新興劇壇)氏野武二「大阪劇壇と七月座」小松年雄
- (10) 雑誌「新興演劇」(昭和五年十月号)
- (11) 「エラン・ヴィタール小劇場の伝統」山本修二

(79頁へつづく)

劇団通信

群馬中芸

私達は本年の活動にあたり、創造の質を高め、その方向をより明確にしてゆく為に主要な四つの方針を定めました。

①創造的力の充実を高める為、一人一人の内に眠る可能性をゆりさまし、内側からの変革によって、真のアンサンブルをつくりだす。

②各レパートリー毎に、上演数に見合う節をもうけ、創造点検を定期的に強化し、内と外との関係を明確にしてゆく。

③地域における普及力を高め、創造内容を観客と共に検証する為、小劇場運動を強化する。

④創造実践者としての力量とわれわれの創造の独自の方向や課題を明らかにしてゆく学習活動の強化。

〈当面の活動〉

① 3月28・29・30日、72小劇場 No.1

黒沢参吉作「とろいめらい」の上演。

② 第8回こども劇場、木村次郎作「樺悟の花」一ひのはなの仕込(四月)。

③ 現行こども劇場、中村欽一作「三郎と山猫」の改稿と稽古及上演(二月)。

④ 友の会及演劇センター法人化に伴う再編成(四月)。

⑤ 基本文献による学習活動(一一三月)

⑥ 第4期研究所開講に伴う教育班の強化学習(四一五月)。

⑦ 72小劇場No.2、No.3、の為の上演戯曲及文芸部課題戯曲「あんなか・こうがい」作劇活動(五月第一稿)。

(前橋市昭和町三一一五一一)

八戸労演

八戸ではいま、第8回勤労者演劇祭のとりにみすすめています。公演日は3月5日、出演団体は、労働人形劇サークル、全電通演劇サークル、劇団やませ、三戸演劇研究会の四団体です。

一九六五年に八戸労演の呼びかけではじまったこの勤労者演劇祭は、毎年かかさずつづけられて来ました。これまでは、創造上の悩みというより、それ以前の組織づく

りが悩みでしたが、最近では、創造成果の向上をめざすとりにみに重点がおかれています。

舞台上、生きた人間のドラマが展開されること―そのことを通して観客との連帯を高め、70年代にふさわしい演劇創造の質を奮闘中です。

(八戸市三日町丸福ビル)

劇団名表

目下、三月一八、一九の両日、名演会館完成祝いを兼ねての、第四回本公演「熊」

「創立記念祭」(チェホフ作・柘植、谷辺演出)に取り組んでいます。果して、喜劇になるか否か!

普及宣伝活動の方は、エンジンがかかったのですが、創造の方が、役者の風邪による不参加などで盛上らず、二月中旬より連日ゲイコにかかるよう話合っています。

今後の予定は、六月にケイコ場小劇場として、プレヒト作「カルラールのおかみさん」の統一、そして十一月に、第五回本公演として創作劇(栗木作品、現在初稿準備中)に全力をあげて取り組みます。

なお、中部ブロックの活動も、三月一八日公演後、名芸団員のたまり場で、プロック会議を開催して活潑にすすめています。(名古屋市南区汐田町三の四〇)

劇団労苦

今年、新年早々、親子劇場として、多田徹作「ポタツ子行進曲」に取り組み、さらに、研究生コースの開講などで、活気のある毎日をすごしています。

また、今年から、文芸部が名実ともに活動をはじめ、目下中教審答申の問題をテーマにしたものを創作中です。

◇5月4・5日 品川公会堂

多田徹作・荒井敬亮、津村雪雄演出

ポタツ子行進曲

◇7月8・9日 品川公会堂 (予定)

中野諒作 教師たちはいま (仮題)

(東京都品川区南大井一―四―一六)

劇団やまなみ

昨秋10月26・29日、県民会館小ホールで小谷道雄作「あけぼの」の一、四〇〇人動員のいきおいのつてこの1月23日、「曙事件」の現地に至近の中富町原中学校屋内体育館で、八〇〇名の観客を得て、市外公

演を行いました。

甲府、中富両公演での、「やまなみ」始まって以来の、50団体100名以上の「実行委員会」による上演形体、そして動員の成功は、今後学ばべき多くのものを含んでいます。

1月26日。第五期研究生、女5男3計8名をむかえて講義が開始されました。担当小谷。

2月13日。劇団総会。昨年の活動で具体性をみた五本の柱の運動方針を決定。

①演劇運動を通して、平和と民主主義を守り、生きがいのある働く人々の社会をめざす。②大衆の生活と観客からの声を演劇創造の父母とする。③劇団員を拡大し、県内で年間20ステージをめざす。④山梨の舞台芸術センターを建設しよう。⑤劇団の和山派(やまなみ)のような仲間との連帯。目下、四月末完成をめざしてけいこ場建設にがんばっています。

創造上の課題では、今年度の重点目標、「北富士」へのとりみく、伝統的によわい裏方強化のためのスタッフ研究会の組織があります。

3月5日の「全金まつり」に、黒沢氏の「夜」を上演します。

(甲府市青沼一―八―五梅洋方) (編集部より) 総会選出の人事・任務分担の項は省略しました。

劇団潮流

「演劇会議」編集者がたのひたむきなエネルギーとご苦勞を感謝いたします。年間3・4回のセンター公演を続けておりますが、打上げればすぐ次の企画が待っている忙しさは、創造の厳しさを、テンポの早さでととのえなければなりません。しかし演技者にとっては、いくつも役の形象ができてしあわせと申せましよう。

小・中・高校への移動公演は一ヶ年期間です。子どもたちのためがみ交流とともに、舞台を発展させることの出来るたのしみがあります。職業専門化(専従体制とよんでいます)もいよいよ定着しつつあります。質の高いものを、たえず生みだすよう心がけております。

目下のレパートリーを紹介いたします。冷害や飢饉をなくせようノ百姓のために科

学・技術が要るんだ―宮沢賢治・グスコーブドリ考―を描く、劇団文芸部の高松昌治の書下し(荒れ野を駆ける夢)

(1月センター公演を終えて、中・高校移動公演中)

とのさまが奪った百万両を、おいら、百姓漁師にかえすんだ、と人のよいズッコケ「海賊たち」が大活躍する―

〈幸せを運ぶ海賊たち〉 (小学校移動公演中)

足尾銅毒事件は、公害の原点。鋭く詰める、小田和生書下ろし作品―

〈この腐れ日本〉 (仮題)

5月、センター(大阪)・堺・東大阪・尼崎・神戸・京都の公演を予定

(坂本善八郎記)

民衆劇場

(大阪市南区上本町四の六二五歳ビル) 私達の劇団では、当面四月下旬の「真謝部落陳情口説」(小坂忠作)の公演を成功させるために全力を結集しています。

昨年から今年にかけて約二〇名の新しい加入者を迎えた稽古場は、活気にあふれ、発足五周年をむかえる劇団の前途に一つの

方向をあたえています。しかしそれだけに劇団指導部を担当する者の忙しさは、また格別で、編集部の皆さんにもしばしば迷惑をおかけしているわけです。今年のゼミナールでは、更に一段と力量を強めた私達をお目にかけたいと願っています。

(東京都府中市栗町三二一八)

劇団かさぐるま

第12回劇団定期総会は、2月4日開かれ3時間余にわたって熱心な話し合いがなされた。とかく形式的になりがちな総会だが今年、どうしたら会員をふやすことができるか、どうしたらサークル活動を活発にすることができるか―の二点に、論議が集中したのは、今の劇団のおかれている状況に対する危機意識の反映といえる。

こうした論議のつみかさねは、当然のことながら、劇団員個々の自己検証に結びつき、劇団に対するかかわり方まで、発展していったことは、サークル活動の重要な一面であったと思う。

そのため、一劇団員をふやそう―一例会内容をゆたかにしよう―という活動目標に對する具体策は得ることはできなかったが

一人一人の胸の中に劇団への愛着心、仲間への連帯感がより一層深まったことの方を大きく評価したい。

ところで、この総会で、第5回公演を9月中旬に行なうことを決定、レパートリーとして、安部公房「おまえにも罪がある」を予定している。また、49年2月は劇団創立15周年であるため、特に今年度から、2ヶ年計画で「創作劇」と「15周年記念誌」の作成にとりくむことになった。

(北海道留萌市見晴町一笠原方)

劇団いこら(有田演劇サークル)

四月八日、九日の西リ演近畿ゼミナールを目指し、「いこら」の「きのくに民話」のシリーズ(栗原省作・演出)にとりくんでいます。

運営委員会が若がり、ニュース発行、学習会も定期化しました。

(和歌山県有田郡湯浅町字湯浅二二五 九二二)

劇団大阪

劇団はいま、あけて5月の創立公演に向かっています。待望の中谷稔さんに依頼し、おりました戯曲の第一稿があがり(仮題

・和子との対話) いざ本番といった所で古くから活躍されていた中谷さんの久方振りの作品でもあり、多方面から期待されておりです。

劇団創立にあたって研究生を募集しました。必死になって呼びかけたり、ビラをまいたりしたのですが、反応はゼロ。元気をなくしていたのですが、ある商業新聞に小さくとりあげてもらったら、忽ち電話殺到50人もの申込、面接には25人来ましたが、何かを求める若い人達、こんなにたくさんいるものかと、おどろいています。始まるまでは10数人になると思いますが、この人達の中で何人かは、近い将来劇団の中心の働き手になるか否かは、ひとえに我々の力いかんだと思います。

稽古場を購入しました。まだ練習出来る状態ではないのですが、いずれ小劇場を持てる様になります。寝とまり可能ですので、来阪の折、お寄り下さい。

劇団からつかせ
(大阪市都島区中野町五一〇―一二八)

◇上演活動 小劇場(作品は、小林ひろし作、ベトナムの炎は消えない、黒沢参吉

作・夜、の二本) 3月27日の公演を皮切りに数回公演したいと思えます。本公演は、勝山俊介作・分裂気質に決りました。公演日は、10月13・14・15日を浜松、その後、掛川、細江、湖西での公演を予定しております。児童劇公演は、現在のところ未定ですが、何とか実現したいと思っております。

◇友の会の建設 小劇場公演を契機に友の会を作る準備をすすめています。スケート交流を行ったり、小劇場のチケット配券をあわせて進めています。数を追うよりも、積極的な支持者の結集を、と考えています。

◇団内創造セミナー 毎月一回開いています。講師は劇団静芸の山崎欣太氏です。スタニスラフスキー・システムを中心にしたセミナーです。

◇昨年度の静岡県芸術祭で芸術祭賞を受賞しました。作品は三好十郎作・獅子で11月の公演が対象となりました。「獅子」は計9回公演しました。

◆七四年は劇団創立20周年の年です。20周年をめざして、稽古場の建設、創作劇の

願います。(横山伸)

上野市民劇場 (松本市深志二一六一八)

「働く者の手で、働く者の演劇を、この地で作り広めよう」のスローガンを守り続けて二〇年目を迎えました。

昨年11月より、「劇団の歴史」と「東リ演第9回運動方針」の二つのテーマで、劇団の歴史的伝統を正しくふまえ、さらに飛躍的な発展と展望を切り開く為の、団内学習を行ないました。引続いて、1月15・16日の第19回総会では、今後の劇団の進むべき道について、具体的な方針を打ち出し、全員で確認し合いました。御指導御支援をお願いいたします。

◇5月28日 第1回こども劇場

◇7月 「はだかの王様」を予定

◇11月 劇団20周年レセプション

秋の本公演

創作劇(杉森正美の作品)

(上野市丸ノ内中央公民館内)

青年劇場

◇シエータスピア「ロミオとジュリエット」

高校・中学校公演

実現、本公演、小公演、児童劇公演の三つの形態を生かした公演活動の展開、綱領の作成、歌舞団の建設などの活動を進めたいと思っております。

(浜松市中島町二四一九)

信濃小劇場

◇全国の仲間皆さん、ご無沙汰しております。本欄で仲間の皆さんの活躍ぶりを知り、約一年半の間の停滞を顧みて、今一度、団結と創造・普及の原点に立戻り、学び合える集団にしていこうと新たなファイトを一同燃やしております。

◇本誌17号の本欄以後の活動をお伝えします。☆71年5月子供の日、松本市教委、信大童研などと呼びかけた「子供まつり」に参加。民主市政になってから始めてのものでした。演し物は木下順二作「和尚さん」と小僧さん」と、民話「ペロ出しチヨンマ」を脚色し、登場人物が全員お面をつけてパントマイムをしながら語り手が話を進めていく「面芝居」の二作品です。この面芝居は、考えていたより子供たちには人気がありました。お面の面白さだけでなく、動き語りを、子供たちの立場でもっと研究

一〇三月(東京、関東近県) 四〇五月 (関東近県) 五〇七月(北海道)

◇小劇場公演

務山俊介作・爪生正美演出「鳩」

マリオ・フラッティ作・岩田治彦訳

早川昭二演出「橋」

三月 名演(名古屋) 小劇場9月12日

長野労働17日・労音会館(東京)

25・26・27日

四月 京浜労働(予定)

五月 高崎、松本、宇都宮

六月 静岡、浜松、岐阜その他

◇「日本兵」霜田正次作・勝山俊介脚色

爪生正美演出

8月19日25日東京都市センターホール

◇「若者たち」山内久・相沢嘉久治・堀内

光雄作・堀内演出

9月 静岡県

10月 広島県、岡山県

11月 九州

◇ソビエト現代劇「グッドラック」(仮題)

ロージフ作・川崎保演出(予定)

10月12日 富山、関東近県、高校公演

11月17日19日日本青年館ホール

◇「鳩」については、どのような時期でも上演している体制です。

◇勉強会 研究生を主対象に、6月末或は7月初め。

◇青年劇場附属養成所を開講

(一九七二年四月〜七三年七月)

(東京都新宿区信濃町二五)

劇団瑛芸

今年、埼玉創立五周年に当り、劇団員一同張切って稽古にはげんでおります。

第七回公演は、東川宗彦作「仏さわぎ」

(演出塚田恒夫)で、6月10・11日大宮商

工会館と決まり、一月の半頃、塚田を大阪

在住の作者の許に派遣、作者の東川氏や既

に上演したことのある関西芸術座などから

多大の協力を頂いて飯ってきました。

今年最初の仕事は、一月二三日、県内子

供会の主催で「瓜子姫とアマンジャク」。

二月一三日の劇団総会では、年間総括、

新年度方針、役員選出などをおえ、なお、

基本的な課題の討議を続行中です。

おわりに、今回の第七回公演レバの選定

にあたり、東西リ演の各劇団に協力をお願い

しました所、文字どおり全国から約20本

ほどの作品が寄せられましたことについては深く感謝の意を表します。ほんとうに有難うございました。

(川口市領家五一―六九)

弘前演劇研究会

◇三月に、内輪な発表会として、作問雄二

・作/秋本博子・演出「喪の季節」一幕が

計画されたが、演出者が入院せざるをえな

くなったので中止。しかし、三月退院を待

って、六月に、弘前は自主公演、八戸は八

戸労働十周年記念で、「講演と演劇の夕」

として、「喪の季節」が発表される予定で

ある。

◇秋の公演が、またまた冬の公演となりそ

うである。十月に、椎名麟三・作/作問雄

二・演出「第三の証言」四幕が予定されて

いたが、八戸労働の意向もあり、十二月上

旬公演になるようである。

◇今年の八月、東リ演の総会及びゼミには

一人でも多くと、五名の目標をたてて、と

りくんでいる。

◇会員である、弘大生が三人卒業する。そ

のほか、退会者も数人でて、現在会員拡大

に一生懸命。東リ演の仲間よ、弘前に友人

はいませんか!!

(弘前市品川町一ブラジル内)

劇団つくしの会

今年、劇団創立20周年を迎え、小班活

動に本公演に意欲を燃やし、「親子劇場」

「こども祭」(市主催)の成功に、積極的

に取り組んでいます。

◇小班活動

児童劇、多田徹作/窪田安利演出

「陽気なハンス」

一般劇・かたおかしろう作/野沢た

けし演出「天満のどらやん」

◇本公演

児童劇・かたおかしろう作/野沢た

けし演出「牛鬼退治」(予定)

一般劇・ハケット作/和木ゆうじ演

出「アンネの日記」

◇移動公演

2月27日 「竜の子太郎」(松谷みよ子

作/野沢たけし演出)を、人形劇団京

芸公演「大工と鬼」と共催。

3月5日 公立保育園卒園式で、「陽気

なハンス」を上演

3月26日 富士市広岡公民館で「竜の子

太郎」を上演

4月4日 公害市民協集会

「天満のどらやん」富士宮市公民館

5月3・4・5日 市主催「子供祭」

「陽気なハンス」富士宮市公民館

6月中旬 20周年記念公演

「アンネの日記」富士宮市公民館

10月中旬 「牛鬼退治」同じく公民館で

(富士宮市西町20?2)

演劇サークル「土くれ」

昨春秋に上演した「若者たち」からの教

訓として、基礎学習の必要性を痛感、目下

のところ、木下順二作「二十二夜待ち」を

学習用戯曲としてとり上げ、基礎学習の強

化に全力をあげています。女性不足とい

最大の悩みも解消し、今秋の自主公演で

は、浅見祐治作「メコンデルター」が決定さ

れました。学習体制の強化、会員の増加

など、今年、「土くれ」にとって、いろ

んな意味で重要な年になりそうです。

(松戸市岩瀬無番地四一五〇二鳥谷部方)

名古屋演劇集団

あたたかい冬のまま春がくると思ってい

ましたら、急に寒い日が続き、その上、名

古屋は悪性の「かぜ」が流行して、劇団員もお世話になってしまいました。でもその中で2月20?21日の三日間、本年度の方針を決める全体会議が開かれ、基本的なスケジュールが決まりましたので、ご報告します。

自主公演(本公演という云方を改めまし

た)は、2月に、村山知義作「初恋」を名

演会館(既に終えました)。6月13日「橋

のない川」文化講堂、9月名演会館(演目

未定)、11月市民芸術祭参加(子供を対象

に大人が見てもたのしいもの)於市民会館

その他、春、夏の休みに、児童劇の移動

を新しい試みとして計画しています。今年

は念願のけい古場がやっと出来ましたので

今までにない飛躍の年にしたいと一向はり

切っています。

(名古屋市中区栄四九二六六東ビル)

京浜協同劇団

◇九月までに稽古場資金(銀行借入れ)を

完全に返済するため、「夕鶴」「三年寝太

郎」の学校公演はいささか強行日程となっ

た。一ヶ月に三校は、労働で生活を支える

我々には苦しい。仕込みの機能化、消化力

ダブルキャスト、ダブルスタッフの具体化がどうしても必要になっている。学校公演で感じることは、生徒たちは嫌えていると云うこと。まっとうな芝居で喜んでほしいと、文句も云わず皆な頑張っている。

◇革新市政になって、市の予算がはじめて

ついた「川崎演劇まつり」が、3月12・26

日の両日おこなわれる。劇団が中心になっ

て一昨年からは要求して来たのだが、昨年12

月に補正予算で五十万円がつけられた。最

初、京浜協同劇団「名作劇場」として開催

する予定であったが、これを機会に、川崎

の地域演劇をしっかりと結合し、発展させる

ことを主眼に「演劇まつり」となった。人

形劇団ひとみ座(専門)を含め、四団体の

出演で、圧倒的な成功をめざし、準備を進

めている。

◇五月に山場を予定している学校公演を終

ると、第24回定期公演、「イルクワンク物

語」。三月中旬より経営体制に入る。久し

ぶりに横浜公演も組む。

◇劇団第十九期生のレッスンを二月初旬か

ら開始。十名の新人がせつせと通ってくる

全員がしっかり劇団に残れるようにするた

めにはどうしたらいいか。

(川崎市古市場二一〇九)

劇団未踏

71年に、島源三作「小さな駅の物語」赤木正孝作「白衣の告発」の二作品で、「労働の現場」の舞台化に、意欲的な創造をもちとった専門劇団「未踏」が、このほど、東リ演加盟の意志表示をしてくれました。「未踏」は、既に七年の歩みの中で、立川雄三氏の創作劇を中心に、ユニークな活動で知られている劇団です。

さいきんの活動計画の資料がよせられましたので、編集部が代ってご紹介します。

① 新人による第3回研究発表会

所有(もつこと)をめぐって、まるで違った感触の喜劇2本。

「鉈」真船豊・作/牛崎敬子・演出

「笛」田中千夫・作/島田彰・出

日時 4月6日(木) 6・33

場所 高円寺会館(中央線高円寺駅)

二〇〇円

② 附属「俳優教室」生徒募集中

年令 17才〜25才

修業 年限一ヶ年

課業 週四日(夜6時〜9時・日曜のみ午後0時〜5時)

講師 早川昭二・立川雄三ほか

研究費 月額三、〇〇〇円

応募方法 3月15日までに、履歴書

写真に受験料三千円を添えて。

問合せは、TEL 東京三七七―

二〇二一・八六一九

(東京都渋谷区本町六一―二九―二立川方)

劇団未踏

劇団は今年9月で10周年になります。やっとたどりついたひとつの節です。それだけに、意気高く迎えたいと張り切っています

◇第8回公演「日本の公害一九七〇」―ふじたあさや作・寺下保演出―は71年度大阪文化祭賞を受けました(初参加で)。業余の、西リ演加盟の、劇団未踏が受賞したことを卒直に喜んでいきます。

これには、前号で紹介した波田久夫さんが、創造面でケン引車の役割を果たして下さいました。追いつき、追いこせーには、まだほど遠いものがありますが、今後結びつきを更に強めて、最大限学びとる覚悟をきめています。

◇「公害」の移動計画は、東大阪(4月7日)を皮切りに、尼崎、和歌山、堺と、5月末を目前に、精力的にやりぬきます。特に和歌山は初めての計画で、「いこら」の皆さんの絶大な援助を切望する次第です。

◇6月〜7月は、10周年記念公演「5」で別冊号掲載の和田澄子作「川向う」と、太鼓を中心にした民族的な小型作品の構成物を企画しています。

◇小型といえは、福井県に伝わる「こん兵エ太鼓」を新しくレバに加えました。大変楽しく明るい作品です。

◇とにかく、今は幅広い普及を目指して「がんばらなくっちゃ」(野田和之)

(茨木市郡山二四B一四一三〇八)

福井劇の会

昨年十一月の、宇野重吉演出「エリ―ゼのために」は、福井市の三劇団統一公演で二千四百名(二日間夜2回)という、かつてない大成功をみました。

今年に入り、「演劇連絡会」が結成され他の文化分野との統一の為にも、更に一歩深まりをみせています。

「人を喰った話」

3月〜5月にかけて、5〜10ステージ、小樽市内だけでなく、近郊(後志地区)へ出かけてゆくつもりです。

昨年度は、近年小樽に起った労働争議をもとにした、二年がかりの創作劇「敗北」を無期延期したので、独自の上演活動は一度も行なっておりません。しかし、この決定は、将来創造上、創作上のちからをつけて必ず上演を成功させたいという事を、きちんとした活動をしている劇団が(78月)は週5日、午後七時〜十時びっしり、それ以外の月は週3日、二時間半ずつのけいこにほとんど結集しました)、長期間、一度も公演を持たないというのは問題である事を確認できたのは良かったと思っております。この試練の中で、昨年入団した新入も力をつけて参りました。今年の新芸にどうぞ御期待下さい。

(宮津泰子)

(小樽市最上一二二六―六 長谷方)

人間座

◇全国のかなかの皆さん。ご活躍をお喜び申し上げます。

このたび、新しく、事務所兼リハーサ

ル室を、ひらきました。せいぜいお立ち寄り下さい。京都市の中心に近い便利な場所です。

◇劇団京芸、人間座合同公演、リリアン・ヘルマン作「小狐たち」(三幕)、3月29・30・31日各六時半(31日はマチネー・一時半)開演。府立文化芸術会館(三月府民劇場)アメリカの一九三〇年代、進歩的戯曲の一連の流れの中の代表作のひとつでこの女流作家特有の、緻密で、的確なドラマツルギイを縦横に駆使し、資本主義的人間像を強く告発しています。

◇府民劇場、府下公演レパートリー、「無限責任」(三幕)。不況のあらしの中、ひとりの小企業主の急死をめぐる、人間の責任を問ひかけるドラマです。

(京都市左京区聖護院)

蓮華蔵町二七青木ビル・4F)

月曜会

ひきつづいてごころうさまです。月曜会も元気でやっています。前号の通信でお知らせした「武一」探に材をとった芝居、「万灯の歌」は、十二月に広島市で上演し、成功をおさめました。目下

六月には、福井劇の会と福井青年劇場、自由舞台での、統一公演を予定しております。福井が生んだ天才作曲家、今川節の一生を戯曲化します。昭和の初めに、二五才の若さで死んだ今川節は、当時の音楽好きの青年たちとオーケストラをつくり、運動をすすめました。今の私たちの運動とも大きくかわっています。

秋には再び宇野氏を招いて、三劇団統一公演の予定です。

私たちは当面、三劇団統一公演をおしすすめる活動をとっており、創造力量の上でも、より高いものを目指し、頑張っています。

(福井市宝永二一三七―六 江頭一寛)

劇団新芸

創立6周年の総会を、2月27日に控え、72年度は、劇団が市民権を得るために行動してゆきたい、また、劇団を、より能率的に運営するために組織構造に再検討を加える、この二つを出発点にしようとしています。

当面の上演予定は次の通りです。

宮本研作「はだしの青春」

再演の稽古中。前回と同じく、月曜会、福演、木々の会、国鉄の四劇団合同公演です。次の上演は、三月十二日に、山県郡千代田町（一揆の中心人物の出身地）で2ステージ。三月十九日に、高田郡吉田町で1ステージ。はじめての農村地域公演です。

（広島市庚午地二一―二二―二八）
人民劇場

三月で結団四周年目を迎える事になり一月の総会で一層の発展を誓い合いました。今年の活動の中心は、年2回の公演と、観客層の拡大を強める為に「人民劇場を励ます会」を作る計画を進める事です。六月公演（演目未定）を目指し、八〇名以上の会員を組織したい考えです。文工隊活動も常時要請に答えられる様、創作面にも力を入れ、多彩なレバを用意することと、劇団員の誰もが参加出来る様稽古を重ねています。

（東京都足立区花畑五五一七鈴木方）
劇団さつぼろ

大変な仕事いつも御苦労様です。私達は、3月14日、札幌市劇場で、昨年一年間一七六ステージを消化した、斎藤

隆介・原作/吉川雅喜・脚色、演出の「ゆき」を公演いたします。

この公演で、「ゆき」の総括的な舞台成果を得ようと、手直しもし、在札幌劇団の応援も得て、ただ今、稽古の最中です。

（札幌市琴似山の手二一―）
劇団はぐるま

前略。おそくなりましたこととお詫びいたします。

「フェードル」名古屋公演も無事に終了。今、「うたとおどり」。指導には、元統一劇場におられた名和靖之氏を迎え、劇団員一同が練習に励んでおります。

七月十五・十六日の本公演はマーケットウエンの「こじきと王子」に決り四月から練習に入り、演出は小林ひろし。（土・日各2ステージ、動員目標四千人です）。

近々の公演予定としては、三月三日、十四日に学校移動、五月十三日・二十一日までは、岐阜労演の特別小劇場公演、五地域で七ステージに、ルナールの「にんじん」を決定いたしました。

演劇会議別冊(2)百冊いただきました。代金はすこし待って下さい。

（編集部註）劇団はぐるまは別冊(2)を既に二百部売切っており、この追加の百部は今後の活動に資するためにとり寄せるという、きわめて積極的な活動ぶりです。

（岐阜市 西野町一）
よこはま青年座

「全国の仲間たち、お元気ですか」なんて、横浜の隅っこで、黙々と……といえは聞こえはいいが、それこそグーの音も出すのご挨拶を送ります。

その第一声のつもりで、次の創作に全力を結集しています。劇団久々のオリジナルです。少しは、これで音も出そうです。

◆小黒利四郎・作「汐風が吹き上げて」

（横須賀市千代ヶ崎海岸埋め立て反対のための詩劇・2幕）

◆公演日・4月15（土）16（日）日

◆スカイ劇場（横浜駅東口・スカイビル）

委細は後便の資料で。御声援を願います。

（横浜市中区滝の上二二九）
劇団すがお

◆2月5日。名演会館柿落し公演、地元劇団特別例会に、「ぜんそくの街から」「彦

市ばなし」で参加。劇団にとっての名古屋初公演ということで、最大限のとり組みをしましたが、どうにか成功することができました。名演会館の趣旨にふさわしい創作劇の上演ということでは評価は大きかったのですが、芝居の出来では、多くの問題を残しました。

◆3月4日。「彦市ばなし」小学校公演。

◆劇団総会。十一年目の活動に入った劇団を今後どう発展させ、弱点をどう克服してゆくか、長期、短期の計画の討議に入り、4月15・16日に劇団総会を行います。

（桑名市大福二二九―一後藤和義方）
劇団名不明

当面の劇団及び新劇教室のスケジュールをお知らせします。

一月二十九日小型移動「沖繩案内」

三月五日 小型移動 民話劇「茂木童子」「水車谷」「絵姿女房」（語りとスライド）花若（語りと舞踊）

四月十七・八日 教室試演会。「熊」

「天国に旅する学生」

九月 教室卒業公演

十一月 劇団公演、「城壁における大い

なる弾核」（候補）

七三年二月 小型移動 「夕鶴」ほか

六月 劇団公演、「陽気な地獄破り」「花若」

劇団さつぼ

劇研さつぼは、四年前生まれた小山演劇研究会が、昨秋一〇月「さつぼ夜話」「結婚の申込」公演を機に改称、新出発した若い集団です。

一二月の合宿総会で、劇研の歴史と活動を学びあい、新しい活動方針、規約、組織体制を「働く人々、勤労市民に希望と未来を見いだす芝居づくり」の方向にそって、きめました。劇研の活動をひろく知ってもらうため、二月から「さつぼ新聞」を発行しています。さつぼとしての最初の公演は、四月二十八日夜・小山市中央公民館で「ピカの蔭から」によってひらきますが、

これには東京国立の劇団協同が「三年寝太郎」をもって、友情出演してくれます。

栃木の地に根をおろし、働く人々に愛される集団に育ちたいとおもいます。全国の仲間のご援助をおねがいします。

（小山市宮本町二二二―一六・宮島方）

演劇との対話

―芸術論へのアプローチ

八田 元夫 著

- プロローグ 科学の切点を演劇の中に
- 第一幕 演劇とはどんな芸術か
- 第二幕 演技（五場）
- 第三幕 戯曲（三場）
- 第四幕 演出（三場）
- 第五幕 観客
- エピローグ 今日という日に

果して演劇は必要か

七百枚の書おろし演劇論
 三六五頁のゼミナール形式
 定価 九〇〇円 / 未 来 社

「湿地帯」を観ての感想

附 田 正

弘演研(弘前演劇研究会)こばやしひろし作・作間雄二・演出の「湿地帯」をみた。私はその舞台を今一度思い浮べているのであるが、舞台と交錯しながらいつしかある一つの出来事を回想していた。

何かのおりにふと気付いてみるとそれが胸いっぱいにくらくらんでしまつて、たまらない気持ちになることがあるものだ。まして遠い少年の日の思い出であつてみれば、そこには多分に甘美な感傷も加わつて、眼底に浮ぶ光景が裏にあざやかにめぐつてくるのだ。

それはすでに二十年も前のある年の出来事であつた。そこは辺びな農村であつた。教室を三つつないだだけの小さな学校では、村をあげて運動会が行なわれていた。校庭のまわりは人垣で埋まり喚声と拍手で熱気につつまれていた。ところが運動会もそろそろ終りに近いころであつた。突然、人ごみの中から数人の男がもつれるようにしてぬけ出ていっ



傷の痕を出ていなかったのだ。しかも、チュウセン人といふことばの特殊な響きを自分の胸にきくとき、私は自分の心の中に朝鮮人に対するしみのようなものをひそかに認めないわけにはいかない。とすれば私の同情も理解もしょせんは偽善のそしりをまぬがれ得ないのではないか。私は考えてもみなかった自分

の不幸を思い知らされるのだ。

もとなり我々日本人にとって朝鮮人問題は政治や経済や法律の問題である。同時にそれは久しくしみついてきた差別と偏見との闘いという内面深くかわる、我々自身の正に「血の点検」(パンフでの作間の発言)を伴う問題でもあつたのだ。

朝鮮人問題に限らず差別に対する鋭いメスを胸につきつけられて心に痛みを覚えなない人は少いと思う。支配層によって意識的に注ぎこまれて無数の差別の害毒は、一回や二回ぬぐい去つただけで消えうせることのない強い生命力をもっているからだ。

人々との何のこだわりもない自由で解放されたかわりあいあたたかい心のふれあいということを私はしばしば想像する。そしてそれが幻想ではなく、確実に存在し得るものであるならば、それは差別の意識から解放されて、心のすみずみからそのしみをぬぐい去つた時ではないだろうか。「湿地帯」をみて先ず考えさせられたのはそのことであつた。

「湿地帯」は、差別と迫害からのがれるために朝鮮人であることをかくし、日本人になり切ろうとしてなり切れず、その能力をさえ朝鮮人の労務管理という屈辱に追いやられた

この男がなぜリンチを受けねばならなかつたのか、私は知らない。ただ、少年の眼にはあまりにも悲惨な光景であつた。私はただひとりリンチに耐えていた蒼白な顔を思い浮べる。そして一朝鮮人に対するこの虐待と侮辱は、忘れたいものになつて、今でも私の心に残っている。

私は思うのだが、日本の支配階級によつてつくられた、日本と朝鮮とのゆがめられた歴史が、日本人と朝鮮人との間にいかに深刻な溝をつくつてしまつたか、ということだ。それは朝鮮人におしつけられた理不尽としか言いようのない、恥辱とともに日本人に注ぎこんできた、朝鮮人への差別と偏見という害毒のもたらしたものであつた。日本人と朝鮮人との不幸なかわり合いを今さら嘆いて何にならうと思うが、それはまぎれもない事実だ。

私はこれまで、朝鮮人の運命に心から同情してきた。祖国復帰の運動にも少しかわりをもつて、二・三の朝鮮人とも顔見知りになつた。少なくとも朝鮮人に対して私は人並みな理解者であつたつもりだ。しかし、そういう私の同情も理解も、実は極めて皮相なものでしかなかつたように思われる。要するに感

男と、日本人であることだけを文意に生きてきた日本人妻とが、敗戦後の激流に投げこまれ、ろうばいし曲折を経ながら互の民族を自覚し認めあい、そこから新しく生きる力を発見していく苦渋に満ちた闘いの記録である。弘演研はそれを熱っぽく、しかもおちついた舞台で我々にみせてくれた。それがいかに耐えがたい痛苦を伴うとしても日本人と朝鮮人との新しい人間関係をつくりあげていくために、我々がこの問題にどうかかわりあつていかねばならないか、ということをつよく訴え問ひかけてくる舞台であつた。弘演研は、これまで、その熱演を一樣に評価されながらも、テーマを荒けずりのまま観客にぶつつけ、その性急さを指摘されることが少くなかつた。しかし、「湿地帯」において観客を無理なく引きつけ、その胸に迫る力を示し得たのは、全体を貫くテーマを自己のものにし、それに向つて舞台の各人が創造的に結集出来たからではないだろうか。弘演研の年輪を感じさせる舞台だつたと思う。

弘演研結成から今日まで九年、九回目の公演になるが「劇のテーマは常に差別であつた。」(作間)そして差別の問題と格闘しながら、追求し、うたいあげてきたのはほかで

もない、人間の尊厳、ということであった。地方における演劇運動という困難ななかで、なお持続したテーマへのエネルギーと執拗さには私は感敬する。そして、そこにみるのは、はんなりする差別への生理的、体質的とさえ思わせるむき出しの反発、怒りである。

手法よりも演技よりも……………

てのひらの詩—関西芸術座

和田 澄子

(劇団未来)

昨年の9月22日、ひさしぶりに関西芸術座の公演を観に行った。労働者の生産点における闘いを取りあげた創作劇なので、是非観たいと思っていた。柴崎卓三作、道井直次演出の「てのひらの詩」。

いを結集して弘演研が着実に一つの流れを形づくりにつづける、という確信をもつ。「湿地帯」をみて実感したのはそのことであった。(「日本民主主義文学同盟」弘前支部員)

附記 「湿地帯」は、青森県労働第三回特別例会として、昨年十一月二五、二六、二九日、八戸、青森、弘前で上演された。

家庭でもこれに似た争いを通過ぎきった人達の、自信が言わせる声であるうか。この労働者達に、舞台がどう切り込み、魅き入れていくのか……………。そして私も含めて、今日の観客全体が、共通して持って帰るものは何であろうか。

昭和四十年頃。

大阪の町外れにある田川機械。

従業員四百名位の、製糖機製造工場に働く「河野」(木下)達四人のグループは、ある組合の労働争議を見物に行き、同じ労働者でありながら「野次馬」でしかあり得ない現状から脱け出す方向が見つからず、落ちつく先は酒。

「河野」の妻は、木下達との酒のために、折角の貯金を内緒でつかってしまふ夫に、愛想をつかして家を出る。

夫婦の亀裂の底には、妻の小父である田川機械労働組合を、御用組合化してきた組合委員長の本木に対する評価の違いがあるのだ。お互いが、〃ひも〃と罵り、〃このあま〃と罵る夫と妻。崩壊するより道がない家庭、

観ていて心がざわついてくる。客席から声がかたんだのはこのあたりであった。

三井、三菱が製糖業界の寡占競争にのり出し、そのあふりを受けて製糖メーカーである田川機械は、三菱の系列会社となる。

新社長の就任。たちまち合理化政策の強行。閉鎖部門から数十人の労働者が追い出され、残った部門には猛烈な労働強化と権利の侵害。「山本」はこの新事態に立ち向う方策が持てず、副委員長の「木暮」に組合を任せると。時節到来とばかりに「木暮」は総同盟に加入して、徹底した労資協調主義で組合を支配しようとする。

「木暮」(山本)に対立する「河野」(木下)達。

株主総会の日、ピケを張った「河野」を社長がなぐるというハプニングが起ったが、同盟幹部と「木暮」は、警察、会社側と手を組んで、事件の責任が「河野」にあると結論づけた。組合の執行部選挙に委員長として立候補した「河野」は「木暮」を僅差で破って当選する。

一幕のあらすじはこういう事だ。

呆氣にとられる、というより、馬鹿にされた様な気持ちになる。「河野」の委員長当選が実に安易で、唐突なのである。

敗戦後、産別会議に所属していた頃の田川機械労働組から、「山本」は闘う労働者を追放した。レッドページにされた労働者は、当時少年工であった「河野」のてのひらを握って、「世の中は変えられる。いや、変えるのだ。」と言いつれて去った。その頃の鮮烈な闘いの旗を、労働者の手にとりもどしたいと希う「河野」のねがいが、客席にとどかないのだ。

閉鎖部門から追い出された仲間を、「河野」達が、どう受け止めたのか。

会社側の労働強化、それに協調する「木暮」との闘いを「空想から科学へ」の学習会で、「河野」達が、どの様な具体的な方針を見出したのか。

「河野」グループの学習による成長が、職場の仲間にとどの様に浸透していったのか。

それらの積み重ねが、「河野」の委員長当選の基礎となり得たのか。こういった、布石がなしに、いきなり「河野」と「石川」が委員長と書記長に当選とは、

「河野」グループは、グループ内部でさえ閉鎖的であり、(グループの一人、「早馬」)の脱落に対して放置している。他の労働者達からも孤立しているのかとさえ思える。

そして「山本」(木暮)、同盟幹部、会社側の手のうちが、観客に対してだけ暴露されるだけで、舞台の上で対立関係にある「河野」達に反映していない。だから「河野」の委員長当選は、この線からいっても、「ともかくも現状を変えろ」という過半数の意思表示」という台詞に現実性がないのである。

「てのひらの詩」を主題とする作者の思想が、登場人物の内面的な行動を通して躍動していないのだ。もどかしい。さて第二幕……………

田川機械労働組はいつの間にか総同盟を脱退し、総評全国金属一般労働組に加盟したらしい。だが「河野委員長」は、年末一時金の要求額すら決定出来ずに、「木下書記長」に責められて、もっぱらだんまり戦術。

ところが「山本」にとっては新執行部は階級斗争至上主義と映ったらしく、「ついでにけなさい」と職場委員の任務すら捨てて。「山本」が訣別したことによって、やっと「河野」は「一時金の要求額は全体で決めたい」と、

大衆路線方式で立ち上る決意をする。

ストに突入。会社側のロックアウト。〈木暮〉の第二組合結成。運送労働者の支援でロックアウトを破り、工場内に入った第一組合員。配転と閉金というアメとムチ政策で、第一組合の切り崩しにかかる、会社側と〈木暮〉。〈山本〉は、木暮にも敗北し、遂に職場を去る。〈河野〉は〈山本〉を許し、妻とも和解のメドをつかむ。幕。――

観客と舞台とが、息をつめ合って向かい合うことがなく、肩すかしにあった様で、いろいろのし通しであった私。

その理由を、脚本、演出意図について考えてみたい。

日米政府と独占資本のあと押しで、労働組合運動の右翼的再編成の動きが露骨な昭和四十年代に、労資協調主義の総同盟、民社党系が、本拠とするこの大阪で、資本と真に対決していく労働者の闘いを取り上げることは、全く意義のあることだと思ふ。

この職場の闘いを踏まえて作者が描いたのかどうかはわからないが、団体で観劇にきていた、全国金属労働組合田中支部の労働者達、労資協調主義の第二組合幹部を、会社側

が見捨てるところまで徹底して闘い、遂に組合の統一を達成するという貴重な勝利を得た。

私の独断かもしれないが、全国的にも稀な勝利ともいえるこの田中機械労組の斗争が、「働く者のひらに、闘いの旗をとりもどす」という作者の主題に、少なからぬ働きかけをしたであろうと想像する。

しかし、現実の闘いが作者をゆり動かしたであろう衝撃や感動が、観客にとどかないのだ。

（私の持論だが、創る側が感動もしないで、観客をどうゆすぶれるのだ。勿論感動そのものを伝達しようということではない）

問題は創る側が、現実（の闘い）をどう見据えるかなのだ。

事件だけが進行して、〈河野〉たちの思想に変革がおこらなかったのはどうしてなのか。

例えば第二幕で、運送労働者の支援でロックアウトを破る（田中機械支部の闘いで事実あったのだが）場面が、スライドとナレーションによって説明された。それは事柄としては、たしかに劇的かもしれないが、事実としての田中機械の闘いの中から汲み上げること

があるし、生き生きとした人間像が形像されるのではないだろうか。

〈河野〉と〈山本〉の和解が暗示されるが〈木暮〉に敗北したから〈山本〉を許すというのは、そのあとに続く、〈河野〉と妻との和解につながる運びで、どうも義理人情めいている。第一幕の夫婦喧嘩の内容から、質的にどれほどの発展があったといえよう。

〈河野〉という人間を、家庭的な側面からも捉えるために〈山本〉と最後まで絡ませているが、〈木暮〉と〈河野〉の対立が基本に据えた方が、十八年前に〈山本〉が果たした役割りが浮き上ると同時に、〈河野〉が自ら荷なってきた十八年後の社会との相違も明らかになる様に思ふ。

職場での闘いを通して変革する〈河野〉の照り返しが、夫婦という愛情の問題で、美しく強靭な絆を回復させる姿で捉えてほしかった。

第一組合に対する切り崩しを、〈木暮〉が主導権を握りながら、会社側を操作していくという筋運びは、資本の本質把握が根本的に甘いように思ふ。

経済斗争の枠内での空疎なイデオロギー論争はあるが、昭和四十年から四十二年にかけ

は、他になかったのだろうか。

田中機械支部の闘いを支援するために、粘り強く第六次にもわたる統一ストで闘った全国金属南地協の七十支部の仲間。それに応えて田中機械支部からの大量の逆オルグ。この交流の中で変っていく労働者。

私はここにこそ、働くものの連帯の思想と行動を血肉化していった変革の過程をドラマチックにみるのだが……

そして、組合を企業内部に縛りつけ、企業に従属させる労資協調主義の枠を破り、資本から独立した産業別労働組合に統一させていく、「てのひらの詩」のライトモチーフとも、深く結びつき得る事実と捉えるのだが……

〈河野〉グループが、他支部の労働組合の支援を、闘いの手段としてだけしかとらえていないところに、この作品の底の浅さを見るように思ふ。

職場の内部でもそうなのだ。〈河野〉達に「大衆路線方式」といわせながら、専ら〈木暮〉〈山本〉との論争によって、労資協調主義の反階級性を解明しようとしているが、〈坂下〉や〈木村〉、〈古賀〉や、〈寺山〉達の様な、ひらの組合員との具体的な働きかけ合いの場で展開した方が、現実的な説得力

てという時代設定における政治情勢の反映がない点も気になる。

〈河野〉を中心にして問題点を要約したが〈木下〉〈石川〉〈早馬〉も質的には大きな差がない。

「町工場」と題した文化評論掲載の脚本を、上演にあたって多分演出者との共同作業によって、「てのひらの詩」と改稿されたのだろうと思ふ。〈河野〉と〈木暮〉の対立をぐっと前面に引き出して、両者の間を混迷し敗北し去る〈山本〉という三人の関係が浮き彫りにされた点は肯定するが、〈木暮〉の理論が〈河野〉を圧倒しているのはどういふことだろう。

「町工場」よりも〈河野〉の指導性が後退し、労組指導部になってからの苦勞が、無能力の強調とすり替っている。

〈河野〉グループから（早馬）が一時脱落するという設定で変化を見せようとしているが、復帰の動機が不明確である。

〈河野〉夫妻の家庭の場は改稿がないようだが、ひっくり返るめいていうと、パンフレットに書いてあった演出者の言葉「人間臭い労働者像」への共感を示すものなのだろうか。

手法の問題、演技の問題によれるよりも、作者、演出者に不満をもった点を、率直に述べてみた。

近頃、働く者の抱えている問題を真正面から取り上げる態度を、陳腐なドラマツルギーと評し、労働大衆の頹廢面をショッキングに提出することによって、逆に自覚を捉がしていくのが、すぐれて前衛的な方法だという意見があるようだが、この作品の場合、労働者が現実的に当面している問題を、作者の素体験かもしれない主題とをかかわらせて取り組んだ態度には、私は好意を持っている。

大阪で数少ない職業専門劇団である関西芸術座が、この様な積極的な題材を舞台に大胆に取りあげたことにも、今日的に重要な意義を認めながら、働く者の真の希いに接近しきれなかった点を実に残念に思うのです。

更にこの様な創作劇の発展を、関西芸術座に期待しながら、未熟な私の仕事ぶりに鞭打つ思いで、この一文をまとめました。



カオルさんの場合・ユキちゃんの場合

萩 坂 桃 彦

したのである。

京芸・「ひゃごたんのひ」の老農源治には作者の想いのたけが托されていたようである。そこには、人間そのものが破壊されてゆくような農政の破局が象徴され、ものを作る喜びに生きるのが百姓であるといった原初的な農民の尊厳などもイメージされ、村の若ものたちが、源治に伝統芸能の伝授を乞うといったところでもわかるように、新しい、若い革新のエネルギーすらも、この老農の、倚って立つ土壌なしには育くみ得ぬという所にまで、作者は、源治に想いを托していた。

ここで、ぼくは、そうした、作者による源治のような人物の作り方の良しあしや成否を問おうとしない。抜き出して云いたいのはかかる源治の役を受けた俳優の表現が、殊のほか興味の対象になったということだ。これはなかなか面白かった。

「複雑怪奇なうまさ」という風に、ぼくも云ってみたいのだったのだが、あの老練な俳優藤沢薫にしてからが、一種の心筋硬直を呈

したの主題を背負い、要めのところで観客に対峙したときに、そこでその役者がどう処理したのだったかは、その芝居の出来工合を云う尺度の一つになると思うが、ここ一発という風に、客席を覗いて熱演して見せるとい

う無邪気さは論外として、ぼくのこれまで観て来た限りでも、このような時には、例外なく、「無理」が出てくるのだ。

それは、かつて、土の会の「金魚風土記」の次郎兵衛にあり、土くれの「若ものたち」の太郎にあり、労芸の「泰山木」の神戸ハナにもあった。つまり、このことは、役の演出上の、部分と全体の関係に話を持っていけるだろうと思う。

年離れた農民源治が、庭先の草花をいつくしんでいる。手塩にかけている。これが部分である。ところが、劇の進行は、源治の背後に、音を立てて、それはまさに、戯曲の展開

として流れている。そこで、当然のことながら、草花に心をやる源治が、戯曲のトータルな課題を意識せざるをえないという芝居になつてくる。この全体的な投影から役者が自由になれない。

「ひゃごたんのひ」では、事情はもう一つ入りこんでいて、源治の役のカオルさんが、実は演出者でもあったのである。

複雑なこの事態の処理をとりつくろって見せた彼の力柄には脱帽するが、しかし、果して彼が、その役に生きたのだったか、どうかとなると話は別である。

ここで、ぼくはこんな話を思い出した。昔、岡倉士郎の書いたものの中にあつたのだが、ソビエト・ロシアの演出家スタコフの回想で、モスクワ芸術座が「カラマゾフの兄弟」の第三幕の稽古中のエピソードがそれである。カラマゾフ家の長男ドミトリー（レオニードフが扮した）が、その恋人グルシエンカ（タラーソグアが演じた）の部屋を訪ねるとかの女が居ない。ドミトリーの頭をかすめた事は、グルシエンカが父の所に行つたにちがいない（かの女は父フョードルの想われものでもあった）ということである。それを

たしかめる場面、レオニードフは部屋の入口から飛びこんで来て、嫉妬に悩み、怒りにふるえ、部屋の中を右往左往した。そのレオニードフの演技は素晴らしい。

しかし、それは力強くはあつたが、観ていた演出家や俳優たちになにかビッターしないものが感じられてならない。どこだろう、何故だろうということになった。

ダンチェンコが立ち上つた。代つて、自らドミトリーの役をやつた。ところがそれを見ていた誰もが、「これだ」「これがまさに真実だ」と、ドミトリーの、度外れた激しい嫉妬の感情を、感じとつた。

舞台を降りて来たダンチェンコに、いまグルシエンカの部屋で何をしたのか、何が起つたのかを、一同が質ねた。

「私は、先ず始めに、この部屋で櫛を探したのだ。（ドミトリーがグルシエンカに与えた櫛のこと）。真剣に、夢中になって探ただけだ」

という答えが、かえつてきたという話である。思わず、おひゃらかしめいた、イヤな書き方をしてしまったが、そして、毛頭これは、カオルさんにあてつけてなどではないのだが

戯曲のテーマや思想の概念を演じようとした時の役者の破壊への警告位にはなりそうだが。そして、仮りに作者が、そういう人物を、作者の都合のよい観念の解釈として登場せしめた時、一そうその破壊を背負わされるであろう役者への同情としても、読みとつてもらえるかもしれない。

岐阜はぐるまの「フェードル」を、またぼくは名演会館でも見るようになった。自分ひとりの問題としては、これは既に胸に落ちていたのだが、「ひゃごたんのひ」の源治にひつけて云えば、フェードル役の武藤幸子が、自縄自縛の境地にあつたカオルさんとは対照的に、解放され、伸びやかに、その役を演ずることが出来ていたことを、語らずにはいられない。

ここでのユキちゃんは、王妃であることの倫理的、身分的拘束の中で、許されぬ一途な恋ゆえに破壊してゆく、女の哀しさを演じてたつぷりとしていた。詮じ詰めればただそれだけのことだったが、それが芝居の世界というものである。ここでいう「女の哀しさ」は勿論、哀しさ一般などではなくて、詩人ランイヌの奏でるそれであつたことは言を俟たない。だから、あのフェードルの役を通してユ

キちゃんの中には洗われるような濾過作用があり、それがかの女の役どころになつたのである。舞台の引つ込みから次の出まで、つまり楽屋を通してひそみやかな息使いが糸をひいて見えるという――それは、役者にとつては、しあわせな境地だつたというほかはなかつた。

もちろんこのことは、武藤幸子をして、そうした役作りにひたらしめさせた、はぐるまの創造システムを抜きにしては云い得ない。つまり、ユキちゃんの濃さは、カオルさんの淡さ（あえて云う！）、と裏腹に出たというわけである。

名演会館で、パタリ、劇団未来の森本氏に会つた。彼も「フェードル」を観たわけである。未来の演出者が「フェードル」をみたことは、よくにはよるこびだつた。後日、京都で会つた時に、ぼくは、興味深く、彼の感想をきくことになつたが、ユキちゃんについては、「ゴツツうまいですわ」と云い、「フェードル」そのものについては、そやけど、未来では、出来ませぬし、やる気もせぬというこゝろだつた。この言葉は、ぼくたちの運動の側面を語つていたといえる。

つまり、そこには、その劇団の拠っている地域、観客との結びつき、それらをふまえての、集団のちから、特色を主張する不文律が見てとれる。そして、そのことは正当のようである。

ぼくは何を云おうとしているのだろうか。そうだ。云いたいのは、その劇団の特色なり主張なりが、創造の質を抜きにして語られてはなるまいということだ。当然のことながら森本氏が、その反対のことを云っていたというようなことではない。

ぼくたちには、一種の素材主義、それが劇団の偏在性、時には正在性となつてあるようである。その場合、時に質的向上の裏うちされぬことのあるのをぼくはうれえる。

よそはよそ、うちはうち、という考え方が創造上の閉鎖性なつてあらわれてはいないだろうか。全く、相互の刺戟や振取し合うことなしに、いかに繰返し、「泰山木」がやられ、「若ものたち」がやられたことだろう。「夕鶴」がやられたことだろう。

どうもカオルさんとユキちゃんの話が脱線して来た。ここまで来ると戻りそうもない。

初舞台を踏むまで

板 東 秀 和

(弘前演劇研究会)

めつけていたからだ。

弘前では二ヶ月に一度、労演の例会として専門劇団の演劇が公演される。一年前までその例会を金と暇のある時には観賞していた。マスコミで顔の知られた俳優が舞台上立ち、あの俳優は流石にうまいと云われれば矢張りうなのだろうと、高い金を払って生の顔を拝めただけのことではあったのだと、自分を納得させながら帰り道を急いだこともあった。また台本を手元に置いてはいても、ストーリーが分ってしまったんでは、せっかくの公演がつまらなくなるだろうと本棚の隅に投げたまま出かけていた。たとえ野球を見ていて、応援するチームが負けている時、ここ一番という時に無名の一新人が出て、観衆をあつと云わせる劇的な場面の登場人物に置いているような空想を屢々めぐらせたりはするが、演劇の舞台に自分を置いて観客を魅了させるなどという空想だけは弱く事がなかった。自分は観客という世界にいる人間であり、舞台の上の役者はおよそ遠い世界にいる人間だとき

ぼくはたった一つのことを云いたかったにすぎない。それは、観客をとらえてはなさぬ俳優とは何だろう、そしてそれはどのようにして生れてくるのだろうか。

それは徹底した人物の掘下げなしには生れないだろう。それについては作者にも責任があるだろう。掘下げるにふさわしい人物の提供は作者によるが、俳優の機能はまた別である。最近、横浜の劇団創芸の「花咲くチェリイ」を見て、一そうその感を深くした。若いのが有能と思われた役者だったが、チェリイに限っては見事に失敗していた。つまり、「チェリイ」という人物を頭でとらえて、観念に洋服を着せたような苦しい芝居にしているのである。

このような形象意欲も分らぬではない。しかしそれは到底誰もが能くするというところではないのである。

英国ロイヤル・シエークスピア劇団の「オセロ」で、イアーゴを演じたエムリス・ジエイムスのようなことは誰にも出来ることではない。彼はオセロに胸許をとられて、見る見る、首すじまで真赤になるといったような芝居を呆れるほどうまくやってみせたり、イ

アーゴの位置を、考えられるだけ複雑にして、千変万化で見せるのである。

役の具象化で、何をキッカケにするかは、俳優のひみつである。観客は、それに触れたときに血がさわぐ。

ぼくの敬愛するカオルさんは源治の役で、それを逃がした。逃がさざるをえない立場に彼はいたからだ。逃がしたことに、かわりはない。

ユキちゃんは、それをつかめた。つかめる立場におれた。

立場のちがいで云えば、この二人の比較はいま更意味がない。意味はないが、二人は、このところで、ぼくにとつては、忘れがたい役者になったのである。

場 創 刊 号

説 忠 治 300円
口 嘉 久 300円
情 坂 沢 300円
陳 小 相 300円
落 小 相 300円
謝 部 300円
真 謝 部 300円
劇 誌 300円
創 研 300円
発 行 東 京 ・ 澁 谷 ・ 代 々 木 2-4-4 号 方
山 形 永 楽 荘 三 吉

ひのである。芝居とは何か、稽古とは一体どういうものか、およそ不可解なままで初舞台を踏んだ。未知の世界で、どちらへ向えばよいのやら分らず、右往左往している我々に道しるべを親切に示してくれるような養成所があれば有難いのだが、そんなものはない。演出家の方針は、稽古の過程でその人間を鍛えあげること、初心者も経験者も区別せず稽古に入った。稽古で、演出家は、この芝居をやる気があるのか、ないのか。やる気があるならいい加減な態度で出てくるなど云う、自分からみれば初めてなのだからおんぶしていてもいいじゃないかと、演出家におぶさって目的地に辿りつこうとした態度がすで見透かされていたようだ。もともと演出家からすれば、「観客があつてこそ、芝居が成り立つのだ」という口癖でも分るように、我々を見てると稽古の足を靴の上から擦っているようなものどかしさを、最後の最後まで感じて来たのだと思う。「お前たちは芝居の怖さを知らないから、そうノンキに構えていられるんだ」ともよく云われた。

実際、ノンキだった。演出家のダメを聞いて、初めてその台本の一語一語からにじみ出てくる人物の背景が伝わってくる。台本を読

みとる能力がないといえればそれまでだが、演出家のダメは、推理小説のヒントのようなものだと感心していた。推理小説ならば、最後の解決篇でそうだったのかということ、所々にちりばめられたヒントの意味が納得させられるが、演出家のダメとは、あくまでもヒントだけであって、解決篇でメデタシということにはならない。そのヒントを自分の中に煮つめて解決篇を創り出すのは自分だからだ。そんな事で、役作りを認識し始めたのは、公演も間近に迫って来た頃からだ。

それから、少しづつ演出家のダメの意味が分りかけてきた。そうしているうちに、とんでもないことが起った。公開稽古である。八戸青森から、この公演のためにつくられた実行委員会の人々が見学に来た。彼らは、劇団と観客が共にテーマと自分の生活を考えてゆくそのためにこの公演を創りあげてゆくんだという熱気をもっていた。それがこちらに強く感じられた。青森でも公開稽古が持たれた。終つてから、青森労働の人を交えて、卓を囲みながら、夕食をとった。アルコールも幾分入った。その場で、青森労働の人の話を聞いた。最初は何気なしにきいていた。その内に、その人が、役の上の自分(日・朝混血

児)だと分った。彼は自分を淡々と他人ごとのように語っていた。婦りの汽車の中はにぎやかだった。青森での話を聞いてから、今まで、少しづつ

東リ演初の出部会

われわれの演出の理論と方法を、共同の力で発展させるための、初の演出部会がひらかれる。会場は、前橋市の劇団群馬中芸、日程はつぎのとおり。

3月25日夜9時より、モデル上演・黒沢参吉作風見鶏介演出「とろいめらい」出演群馬中芸。問題提起・西垣太(静芸) 伍藤かずよし(すがお)。交流。

26日朝9時より、演出の仕事・講師早川昭二。全体討議と今後の研究のすすめ方。夕4時解散。

この部会が、従来困難とされてきた演出者の共同研究・勉強を、恒常的にすすめる上で前進のキッカケになるよう、期待される。

つ輪郭が見えてきた役の自分が、くるりと廻れ右をして、一步一步去って行った。自分は去るのを黙ってみていた。そして幕があがった。

青年劇場演劇学習会

青年劇場内部学習会の企画を、東リ演後援として拡げたこの学習会は、三月中の毎日曜青年劇場を会場にひらかれた。テーマと講師は左のとおり。

劇団制をめぐって 菅井 幸雄
俳優の技術をめぐって 草薙幸二郎
後藤 陽吉
尾崎 宏次
現代の演劇思潮 石塚 雄康
学校演劇の問題点と 瓜生 正美
今後の課題 黒沢 参吉
専門劇団と地域劇団の 連帯について 早川 昭二

東京および近県から、とくに若い仲間の参加がめだち、更に問題をふかめるため、第二回第三回の開催が要望された。

一幕物の可能性と現実性

「演劇会議」一幕物特集について

宇津木 秀 甫

とうとう、東、西リ演が一幕物特集の機関誌をだした。

——すばらしい。
このことで私は東、西リ演のあたらしい質的發展を予感する。

「きびしい批判の前に、裸身を投げかけた六人の作者たちに拍手を送りたい。」(萩坂桃彦、別冊2戯曲集刊行にあたって)
ほんとうに拍手を送りたいものである。しかもちゃんと、こばやし・ひろしが私に云った。

「仲間意識のなかでおんびんな批評をしあっている駄目だわい」

——そう。せっかく作者が裸になっておどりでているのに、口さきだけの批評をするのではものごとがすまない。
たしか、六〇年代後半に尾崎宏次が次のように書いていた。

いかなる形でも演劇は具象的なもの、それは同志愛や熱演でさえカヴァーできない。こうなるとマス・コミとの関係で脱落が脱落にみえないような仕組みになっている現在、同志的な結合のなかにも実は脱落が脱落にならないようなものがあり得ると考えざるを得ない。▼
まこと、口さきの批評は、脱落にみえない脱落であろう。私はそういうことから愉快な気分になって、こばやしのことはに賛同のあいつちをうった。

ところが、こばやしは云った。
「だからお前、遠慮なしに批評を書いてみてくれんかや」

——これはおかしい。どうして、だから私が遠慮なしに書かなくちゃなんのか、私は遠慮なしの人間だとおもわれているんだらうか?!

実は私はよく遠慮なしに怒をする。それを学生時代からの友こばやしは知っている。ほんとうは、この頃は、よっぽど謙虚に、びくびくしながら怒をじている。これをかれが知らないのである。

私は遠慮すべきであった。でも悪い癖はぬげにくい。まっとうに時代的なことをいわれて「だからお前やれ」といわれると、「ハイ」とひきうけてしまう肉弾三勇士的なところがまだ私にあるらしい。愚かしくも、遠慮のない批評を「よっしや」と大阪弁でひきうけてしまった。

六人の作者の裸身にむかってみて、やすうけあいを心から後悔している。

でもどうか笑わないで頂きたい。
劇についての考えは戯曲を書くことしか世間にいwanようにしよう。こう決心してから三年目。いま破戒してペンをとっているのである。批評について、私は久保栄と同意見、戯曲の枚数と同じくらい枚数を書くのではないと批評にならないと確信している。
私に批評を書けというなら、同頁数の批評特集の全面執筆を許してもらいたい。

与えられた枚数は、おはなしにならない。舌足らずの責任は私と共に編集委員の人々も負って頂きたいことを、まづ書いておく。

「とろいめらい」黒沢参吉

黒沢参吉の土俵である。表現をきりつめようとして、そのくせ裸になるのに段どり全般こまごまやりあげて、古風な童話をひとくさり。

どうしてこうも段取り劇を書いてしまうのであろうか。

きりつめた一幕というドラマのなかでは、ドラマツルギーが破綻してむきだし具象が一瞬板にのっかることもあるかもしれない。しかしこの「とろいめらい」の破綻は段取り構想の破綻である。

私はこれは座つけ作者のくせがぬけなかったからで、これでは作者は裸ではないぞと、思えてくる。

一読して不可解なこの戯曲は、読みこなすとうしてどうして、たいへんわかりやすい作品である。

客席に京浜の労働者や家族、市民がいる。その客席にむかって、まいどおなじみの劇団の俳優が演じるのだ。

私はチエホフの短篇小説「可愛い女」のように、劇団と作者が観客の前進においつけなくなった時の悲哀を味あわないでもらいたいと念願する。

そうして、この「とろいめらい」の現実性から、新しい可能性を見出しえないのではいかという危惧を感じる……。

紙数を費してしまった。以下、更に舌足らずになりそうで、伏して賢察を乞いたい。

「兄妹」小島真木作

さきの「とろいめらい」は、「——音楽。音楽器のソロ」という卜書きで区分された二場ものの感じがあっても手ぎわよく一幕物にしてあった。「兄妹」は二場。しかし内容は一つの幕のなかの緊張ドラマというものでなく、二幕というべきもの。

一幕物の批評という点からいうと、裸になれといわれて多幕物をむりに一幕物ぶって出さなくてはならなかったらしい作者に、そういう点からの批評は遠慮したい。

それ以外の点で触れておくと、なかなか巧い筆致である。貧困になやむ若い世代がよくスケッチされている。

ナチュレラルな劇として、もう少しきりつめ

客はほえんだり、笑ったり、拍手。戯曲を読むとその箇所がわかる。

結末は「異議なし」である。

具象的ではない抽象的なラスト。プラカードをこしらえるノコがきれるとか、きれないとかが具象だとはいえない。ラストのセリフが「あ、流れ星！」で、それで「——幕がおりの」と書けたのは、この劇を自分たちの俳優で自分たちの観客にみせる限りは真実らしくしものがるまると、作者が信じているからである。

読者に注意をうながしたい。

私は決して茶化していいのでない。

労働者と劇団が、作者がたいへんこつてりと段取りをして、しかも素朴な、平凡な真実を共感する。ちよつと散髪してきたよ、といううようなわかりきった爽かさのような真実を共感しあえるのは、実は現実の日本では奇蹟的にかありえないことなのだ。そういうものがあるとしたら、まことにすばらしいことなのだ。

しかも、そういう奇蹟的な劇場を黒沢参吉は確信をもっていくつもつくってきたのである。

私は残念ながら、黒沢参吉のいる劇団の公

演をみたことはない。でも、京都や大阪でそういう公演はいくつも見てきた。見ていていい気分である。

この種の舞台にたいして、理窟はいえる。たとえば、そのような劇は今日の情況にあつてはなるほど労働者階級の仲間意識をあたため合うものとしてだじかもしれない、しかしその劇場を出たところから、労働者があたらしい攻撃をはじめるといふことはないのではないか、といううような理窟である。

読者に注意をうながしたい。私は決して茶化していいのでない。労働者と劇団が、作者がたいへんこつてりと段取りをして、しかも素朴な、平凡な真実を共感する。ちよつと散髪してきたよ、といううようなわかりきった爽かさのような真実を共感しあえるのは、実は現実の日本では奇蹟的にかありえないことなのだ。そういうものがあるとしたら、まことにすばらしいことなのだ。

しかも、そういう奇蹟的な劇場を黒沢参吉は確信をもっていくつもつくってきたのである。

私は残念ながら、黒沢参吉のいる劇団の公演をみたことはない。でも、京都や大阪でそういう公演はいくつも見てきた。見ていていい気分である。

この種の舞台にたいして、理窟はいえる。たとえば、そのような劇は今日の情況にあつてはなるほど労働者階級の仲間意識をあたため合うものとしてだじかもしれない、しかしその劇場を出たところから、労働者があたらしい攻撃をはじめるといふことはないのではないか、といううような理窟である。

読者に注意をうながしたい。私は決して茶化していいのでない。労働者と劇団が、作者がたいへんこつてりと段取りをして、しかも素朴な、平凡な真実を共感する。ちよつと散髪してきたよ、といううようなわかりきった爽かさのような真実を共感しあえるのは、実は現実の日本では奇蹟的にかありえないことなのだ。そういうものがあるとしたら、まことにすばらしいことなのだ。

しかも、そういう奇蹟的な劇場を黒沢参吉は確信をもっていくつもつくってきたのである。

私は残念ながら、黒沢参吉のいる劇団の公演をみたことはない。でも、京都や大阪でそういう公演はいくつも見てきた。見ていていい気分である。

でも、京都や大阪でそういう公演はいくつも見てきた。見ていていい気分である。

この種の舞台にたいして、理窟はいえる。たとえば、そのような劇は今日の情況にあつてはなるほど労働者階級の仲間意識をあたため合うものとしてだじかもしれない、しかしその劇場を出たところから、労働者があたらしい攻撃をはじめるといふことはないのではないか、といううような理窟である。

読者に注意をうながしたい。私は決して茶化していいのでない。労働者と劇団が、作者がたいへんこつてりと段取りをして、しかも素朴な、平凡な真実を共感する。ちよつと散髪してきたよ、といううようなわかりきった爽かさのような真実を共感しあえるのは、実は現実の日本では奇蹟的にかありえないことなのだ。そういうものがあるとしたら、まことにすばらしいことなのだ。

しかも、そういう奇蹟的な劇場を黒沢参吉は確信をもっていくつもつくってきたのである。

私は残念ながら、黒沢参吉のいる劇団の公演をみたことはない。でも、京都や大阪でそういう公演はいくつも見てきた。見ていていい気分である。

この種の舞台にたいして、理窟はいえる。たとえば、そのような劇は今日の情況にあつてはなるほど労働者階級の仲間意識をあたため合うものとしてだじかもしれない、しかしその劇場を出たところから、労働者があたらしい攻撃をはじめるといふことはないのではないか、といううような理窟である。

読者に注意をうながしたい。私は決して茶化していいのでない。労働者と劇団が、作者がたいへんこつてりと段取りをして、しかも素朴な、平凡な真実を共感する。ちよつと散髪してきたよ、といううようなわかりきった爽かさのような真実を共感しあえるのは、実は現実の日本では奇蹟的にかありえないことなのだ。そういうものがあるとしたら、まことにすばらしいことなのだ。

しかも、そういう奇蹟的な劇場を黒沢参吉は確信をもっていくつもつくってきたのである。

私は残念ながら、黒沢参吉のいる劇団の公演をみたことはない。でも、京都や大阪でそういう公演はいくつも見てきた。見ていていい気分である。

この種の舞台にたいして、理窟はいえる。たとえば、そのような劇は今日の情況にあつてはなるほど労働者階級の仲間意識をあたため合うものとしてだじかもしれない、しかしその劇場を出たところから、労働者があたらしい攻撃をはじめるといふことはないのではないか、といううような理窟である。

読者に注意をうながしたい。私は決して茶化していいのでない。労働者と劇団が、作者がたいへんこつてりと段取りをして、しかも素朴な、平凡な真実を共感する。ちよつと散髪してきたよ、といううようなわかりきった爽かさのような真実を共感しあえるのは、実は現実の日本では奇蹟的にかありえないことなのだ。そういうものがあるとしたら、まことにすばらしいことなのだ。

しかも、そういう奇蹟的な劇場を黒沢参吉は確信をもっていくつもつくってきたのである。

私は残念ながら、黒沢参吉のいる劇団の公演をみたことはない。でも、京都や大阪でそういう公演はいくつも見てきた。見ていていい気分である。

この種の舞台にたいして、理窟はいえる。たとえば、そのような劇は今日の情況にあつてはなるほど労働者階級の仲間意識をあたため合うものとしてだじかもしれない、しかしその劇場を出たところから、労働者があたらしい攻撃をはじめるといふことはないのではないか、といううような理窟である。

読者に注意をうながしたい。私は決して茶化していいのでない。労働者と劇団が、作者がたいへんこつてりと段取りをして、しかも素朴な、平凡な真実を共感する。ちよつと散髪してきたよ、といううようなわかりきった爽かさのような真実を共感しあえるのは、実は現実の日本では奇蹟的にかありえないことなのだ。そういうものがあるとしたら、まことにすばらしいことなのだ。

しかも、そういう奇蹟的な劇場を黒沢参吉は確信をもっていくつもつくってきたのである。

私は残念ながら、黒沢参吉のいる劇団の公演をみたことはない。でも、京都や大阪でそういう公演はいくつも見てきた。見ていていい気分である。

この種の舞台にたいして、理窟はいえる。たとえば、そのような劇は今日の情況にあつてはなるほど労働者階級の仲間意識をあたため合うものとしてだじかもしれない、しかしその劇場を出たところから、労働者があたらしい攻撃をはじめるといふことはないのではないか、といううような理窟である。

しい作品のよりである。

やはり段取りをしておかれば、ドラマづくりは苦勞しなくてよいというようなところがあるのではないか。

小説的なものとして作者の胸中にきたものがたりを、段取りと、しんせつな啓蒙的な姿勢で組立てている。

戦争責任——責任という問いかけはドラマチックなものであるのだが、そこでドラマをくみださないで叙事的で、しかも啓蒙的であるために、戦争責任が告発されまらぬ。喪章の女が、なんとも舌足らずな詩的表現ですまされていくために、素人が舞台にあがって長い唄をうたって、しまりがなくまま終るような気がする。

戦争の否定は、私たちの新劇ではまだまだ不十分である。だから、もっと裸で戦争を否定してほしいと思う。

はなしは少し横道にそれるが、戦争責任に關連してこの際是非とも紹介しておきたい一文がある。

昭和二十一年新年号「文芸春秋」に発表された俳優薄田研二の「新劇の再出発を前にして」で、これは終戦後七十日のところで書かれている。

！のうえから戦争責任の解明はたちおくれている。

一九四五年の薄田のみた演劇の情況と、一九六〇年代後半に尾崎のみた情況、さらに今日の情況をおもむろに、作間雄二の意とするところを数歩すすめてはならないと私は痛感する。

去年、私はある新聞社の学芸部の記者とはなしかつたとき、その記者から、「新聞社としてははや今日では新劇は文学の同人雑誌と同列にしかみていない。その程度にしか紙面のさきようがない」ということを聞いた。

黒沢、小島、作間の作品が同人雑誌的でないと断言できるだろうか。

さて「川向う」和田澄子作と「あの世はこの世のあの世である」こばやし・ひろし作が残っている。

「川向う」は一九五八年八月「テアトロ」一七九号に発表された旧作の改稿版。部落問題にその後もとりくんできた和田澄子が、そのスタートとなった一幕物を今日の達成次元で改稿するという誠実さに心から敬意を表したい。

「多かれすくなかれ戦時に演劇をもって日本の大衆の前に立ったわれわれ全体」は「時勢に便乗し、自分たちの演劇人としての生活を続けようとしたというのが真相」（傍点宇津木）とした薄田研二は、「不幸にして失敗に立ち至った場合として十分の批判と反省を行って、その真相を究明し、ここから将来のための教訓を汲みとるべきである」と書いていた。

そうして書きすすめた以下のくだりは、現在でも耳をかたむけさせるものがある。

「例えば日本のプロレタリア演劇運動のかつての失敗のときもこの際十分に批判され、現在の事態に即応した最善のコースが採用されなければならない。

昭和のはじめに開始された日本のプロレタリア演劇運動は、まづ濃厚な政治性をもって出発した。そして大衆は一時これを歓呼して迎えたけれど、そこには演技の錬磨が欠け、上演脚本の芸術性も稀薄であったので、弾圧が激化したせいもあったが、文化的啓蒙という観点からこれをいえば、決して成功したものではなかったし、そのセクト性は啓蒙的役割をはたすどころかむしろこの方面の弾圧を容易ならしめたということもできる。

読者があらためて旧稿と新稿を対比して研究されることをのぞみたい。

そういう仕事は読者にまかせて、改稿のやりかたでいうと、これはなにかみを少しかえるというやり方である。劇作手法をかえるというところまではやっていない。その点に心がかりはある。

「川向う」は、この改稿によって、戦後の自立演劇運動と密着した一幕物の特長をいかななく発揮している代表作の一つとなったといえるのではないだろうか。

それは同質の作品のようであり、堀田清美の「子ねずみ」とはことなっている。対話を例にしても、「子ねずみ」はスケッチであり、スケッチとしての省略が生きている。新しい劇の対話への可能性を秘めている。

「川向う」では対話は鈍舌化していく。大阪弁のおもしろさもあって、劇に笑いの要素がはいってくる。

対話が日常会話的スタイルになったのは、それ以前の文学的対話よりもより現実的に人間をほりあげようとしたからであった。それが、戦後、スケッチでまづ真実を、という自立劇団運動での劇作風潮から「子ねずみ」のようなものを通して「川向う」

次にその退勢をおしとどめ、堅実な地盤をそこに築こうとして試みられたのが、社会主義レアリズムの線に沿うての、このセクト主義の解消とビクアップによる新しい劇団の形成であったが、新協がこれによってかちえたところは必ずしも所期のものではなかったと思われ、また一方ではこのビクアップによって影響をうけた、新築地なども退勢をまぬかれなかったと考える。

同志的情熱だけでは演劇に限らずあらゆる文化運動は進展しない。その情熱によって裏うちされた高度の演技乃至芸術性があったこそ大衆はこれによってひき入れられ、啓蒙されもするという順序をとる。

大衆とともに芝居をやるというようあの初期のプロレタリア演劇の公演などは、当時の大衆をうわすべしさせる役には立って決してこれを正しく啓蒙し指導することはできなかったのではあるまいか。

周知のように、このような発言が発展し深められるのではなくて、戦後の新劇は失敗と混乱の土壌のうえに早や早やと花を咲かせすぎた。

文字の分野で戦争責任がねばりづよく追及されたのにくらべて、今日までドラマツルギ

のようにスケッチをはみだす方向へすすむ人間が、その時、どこまでめぐって描けるかが問題になる。

「川向う」は、戦後のある時期のきまじめなスケッチ劇であり、同時に、「子ねずみ」の時期にはなかった劇作家の飛躍がある。「子ねずみ」の労働組合運動は、まだ作家がそこに腰をどさっとおとしていない次元であるし、「川向う」は運動にすわりこんでいる。「どろいめらい」「兄妹」と同じである。

一時期がすぎて、青年団運動がほとんど消えた今日、あの頃にあった青年団とはみんなあのようにすばらしいものだったのか、と錯覚する人が「川向う」の観客から出てくるかもしれない。

とにかく、女心の平凡さをよく劇にいかしているし、私などの恋に迷う男ではちよっとひらけぬ境地の作品。上演を推奨したいともう。

こばやしの「あの世はこの世のあの世である」は、はつきりと古典喜劇を演出しつづけて、喜劇も書いてきた彼の、珍らしい形式の作品。「はじめ坊主と教師がしんに出てくる。こ

れはこばやしの私小説的発想がおおいにある
と思うたなあ」とは、私が云ったことば。
「なにをこきやあがる」と彼。

座つけ作者であり、劇団代表者であつて、
しかも劇団からはみ出て裸になつてスポット
をあててみてくれという彼に拍手をしたい
私。それでいて彼の恥部をみたように目をそ
むける私。

それにしても、あの喜劇役者、天皇制に鎖
魂曲をおくったいんちき司祭、三島なにかし
のわざと筋肉を誇張した裸身とは天と地の差
があるこばやしのいたいたしくもある裸身で
ある。正視にたえるこばやしの脱ぎっぷりで
私は尊敬したいと思う。

前半のテンポと後半のテンポがちがう。一
幕ものとしては後半のテンポの早さでまとめ
るべきではないか、と私。

なるほど、はじめ三幕物を考えていたの
だ、途中で一幕ものにしまったよ、と彼。

彼の多幕物のはじめには、よく、ドラマ全
体とはあまりかわりなく、遠慮なしに時事
的な問題が出てくる。私はそういうのによつ
かるとにんまりする。こばやしの人柄みたい
な、好ましさと感じたりする。それでいて劇
作法として首をかしげる。

今、おもえばそれは黒沢、小島の座つけ作
者性と似たこばやし流の座つけ作者性かもし
れない。

「あの世は——」では、それはない。消化
不良のままドラマの世界に時事問題がはいっ
てきてはいない。

そのかわり岸田国土流の世界がはじめに出
てくる。ちよつと遊びすぎているのでは——
という危惧が前半にある。労働者がもつと早
く出てきた方がよい。

労働者が出てきて、女教師が信心家であつ
たところで、寺へどんどん寄進したことをか
たるところがある。

ここなど同じ坊主出身の私など、わたくし
ごとと思うのだが、これは彼の捨て身として
認めたいと思う。

特集号の頁数でいうと、梵鐘の音と共に舞
台があかるくなってコーラスが出てきてしま
うまでの約六頁、これがながい。(ちなみに
あとは十四頁)
あとは快調。

もつとも女教師と坊主が親鸞の教義にふれ
るところのこなれていない感じのものが、男
のコーラスにひきつがれるのは困る。
「諸業無常の鐘の声／＼つなつたら／極楽

投稿

リアリズム演劇の新しい側面

——ソビエト演劇から学ぶ——

黒 沢 剛

昨年十二月五日、青森において東リ演第三
回青森地区演劇セミナーが開かれました。
東リ演議長の黒沢参吉さんが招かれ、『今日
の演劇状況と私たちの課題』と題して大変実
りある講演を聞かせてくれました。その話の
中で、黒沢さんが「いままで東リ演は未組織
の職場演劇の組織化に専心してきた。不充分
ながらも組織化はだいたいできた。これから
は創造面にもつと力をそそぎたい」、「仏で
きて魂入れる」という大きな抱負を語ってい
たのを思い出します。その具体化として、早
速、青森地区の演出の脆弱な劇団は少くとも
ひとつのしっかりした専門的な演出家を育て
る目標を立て、他劇団の実力ある演出家を招
き、その人の実施演出から「演出の論理」を
吸収する必要がある(「演出家の派遣、養成
成」という極めてポジティブな提案をされた
のも記憶しております。卒直なところ、七〇
年代の東リ演はいよいよ「量から質への転換

的な境遇のもとに典型的な性格を描くべき
だ」を引用して、典型的性格を、「アクチュ
アルな歴史的現在性をそなえた人間」と見る
ユニークな解釈を述べています。しかしほく
はまだ東リ演のリアリズムには納得がいきま
せん。たとえ、「労働者農民のアクチュアル
な典型像を描く」と言ってみてもやはりまだ
抽象的でありリアリズムの本質をついていないよ
うな気がします。その意味から、この度弘演
研の後援をえて昨年十二月二十五日と七二年一
月七日にわたり、ソ連へ「リアリズム演劇の
探索」に出掛けたばくが、とりわけレニング
ラードのゴリキイ記念大ドラマ劇場で発見
した、リアリズムの新しい側面がその本質に
ふれるものと確信して東リ演の仲間を紹介す
る次第です。

モスクワには十二月二十五日と一月二日ま
で滞在し、以下に掲げるものを観劇しまし
た。モスクワ芸術座・「特命全權大使」(マ
ルナードナ・ベトルツル作)、『青い鳥』
(メーテルリンク作)、『男と女』(ロシチ
ン作)☆タガンカ劇場・「反世界」(ハゼネ
ンスキイ作)、『世界をゆるがした十日間』
(ジョン・リード原作)、『ガレリオ・ガリ
レイ』(プレヒト作)☆マ・リイ劇場・「潔

浄土／あの世は／この世のあの世であり——
これはいやな呪文でありすぎる。
それにしても、この喜劇を「軽い作品」
「軽すぎる」という人がいた。西リ演の幹事の
なかである。
軽いのはよいことだ。喜劇である。
スケールは大きいのだ。
私はリアリズム演劇運動の中で、こばやし
が大胆に喜劇を出したことで、新しい可能性
を予感する。
ただ、一幕物というドラマの煮つめ方を研
究していく点では、こばやしの手法は好まし
くないのではないか。もう少しバター臭くな
い方法がないものか、と首をかしげる。
イブセン、グレゴリー夫人、ストリンドベ
リー、オニール等々、近代劇のなかで一幕物
の烽火をかかげることによって、演劇の改革
をめざしたあの輝かしい一幕物の伝統をもう
少し継承するものであってほしいのだ。
(残念ながら既に紙数を随分超過したよう
で、筆をとめたい。再々度許容を乞う。)

の力」(トホストイ作) ☆ワフタンゴフ劇場
・『今日はクリモフさん』(ナザロフ作) ☆
ソブレメンニク劇場・『男と女』(ロシチン
作) ☆その他。続いてレニングラードに行っ
て一月三日にゴリキイ記念大ドラマ劇場の
『第三の護衛』(カプラーロフ、トゥマノフ
作)、一月四日にプーシキン劇場の『あなた
の奉仕している仕事』(ゲールマン作)を観、
再びモスクワにトンボ帰りして一月六日にマ
ーラヤ劇場の『ロミオとジュリエット』(シ
ェイクスピア作)を観ました。ひとつひとつ
感銘深く、考えさせられることが多々あった
のですが、いちいち述べると長くなるので省
きます。それよりも以上の中から先に申し上
ゴリキイ劇場の『第三の護衛』を抽出し
て、リアリズムの本題にあれてはくらの前進
に少しでも役立てることができれば、と思い
ます。

簡単に言えば——一九〇五年のロシア第一
次革命時に、芸術を深く愛し芸術興隆のため
に多大な援助を与えた大資本家モロゾフ(確
かいま酒の名としてのこっている)が一人の
インテリとの交際を通じて『革命』に接近し
ていくけれども、親族の反対にあい、斗いと
苦悩のすえに遂に自殺してしまおうというの

世界の注目をひいているのはそれらの作品が人
間の内面を深く描いているからです。またそ
れらの作品には現代に通じるものが多く含ま
れているからでしょう」と。

ほくはこの観劇と会見を通してリアリズム
の本質にあれるもの、つまりそこにリアリス
ムの新しい側面、現代的な課題が何であるか
を発見したということを書いたのです。そう
言えばトフスト氏の著作『演出家の仕事』一
巻に次のような言葉があります。「演劇は、
人間の生活の中で進行している過程の奥底を
明るみに出し、発展の傾向をつかみとらなけ
ればならない。それが現代的であることをも
意味する。ところが、われわれの生活の幅は
あまりにも大きいので、われわれはいちいち
の出来事を追いきれず、現象の表面をとらえ
るだけで、その本質を明らかにできないとい
る。芸術の課題は、これらの出来事を直接芸
術作品に移すことではない。そのような戯曲
は、つねに事実に関する社会評論的な図式に
なるだろう。…中略…芸術にとって重要な
は、人間の心理であり、その世界観であり、
その新しい特質なのだ。わが国になにかの事
件がおこったとき、人びとはいかに新しい特
質を身につけたことかそのことこそリアリス

『第三の護衛』のあら筋です。この芝居を観
て、正直のところ唖ってしまいました。これ
がリアリズムだノと思つて。あまりに強烈な
感動は言葉を失ったほどです。モスクワの劇
場では得られなかつた体験であるノ多分に主
観の混っている恐れもあるが、参考までに
その際観客席の暗闇でとつたメモを列記しま
すと(1)手法論としてはオーソドックスなリア
リズムと言える。しかし劇のテーマ(つまり
モロゾフの『革命』を『理解しようとした崇高
な精神の葛藤』に鋭く肉薄している。(2)客席
とプロセニアムアーチの向うの舞台との間に
全然異和感なし。観客は生活の断面をそのま
ま見せつけられるような錯覚に捩られる。
幕が降りて始めてハッと我に返つて拍手する
ような次第。まさに舞台と観客との間を熱気
団が押し寄せたり押し還したりしている。(3)
現実と舞台との間に寸分のすぎ間もなしノレ
ーニンのいう「リアリズムは現実の反映であ
る」以上の何かを感染させる。現実を再現す
る媒介項は科学的なスタニスラフスキー・シ
ステムが果しているのがすぐ分る。(4)登場人物
がそこに立っているだけでその人間の全生活
が総体として底深く見えてくるノとにかく
『生活の真実』を非常に大切にしていること

・芸術にとって興味があり、つねにリアリス
ム・の目標となつたものだ」、また「われわれ
が人間の心理の領域に深く入りこめば入りこ
むほど、この方向でわれわれの手法がより精
密であればあるほど、それが市民性の情熱で
より鮮明に光りかがやけばかがやくほど、そ
れだけわれわれの芸術は強い影響力をもち、
より面白く、より強力になるだろう。われわ
れは、まさにこの方向に進まなければならな
いのだ—演劇を、人間の魂の生活の実験室に
かえる方向に。芸術のプロセスは、人間の魂
の生活のプロセスだ、というスタニスラフス
キーの命題は、けつして現代的な意味を失わ
ない重要なものだ、と私には思える。演劇に
おけるもつとも高価な、もつとも価値あるも
のは、内面的、心理的プロセスで、これが芸
術の秘密であり、人々に働きかける芸術の大
きな力なのだ。芸術は叫んでほならぬ。俳
優の社会性は舞台上で生きるそのものにあるの
であつて、観客席に面と向つて大声で話すこ
とにありはしない—(傍点筆者)。少々長く
引用して恐縮ですが、この言葉の意味をほく
らはいま一度吟味してみる必要があります。

これが社会主義リアリズムを創造方法の原則
としている演出家の弁とは思えないくらいで

が分る。人間の自然をこわしてまでも叫んだ
り動いたりしない。しかしなかに叫ぶノ表象
派の役者も一、二人あり、役の行動線と内
面生活がしっかりしてない証拠だろう(モス
クワの劇場では多々見うけられた)。(5)「演
出は役者の中に一度生きて死ななげたばなら
ない」とよく言われるが、この劇場にびつ
たりの言葉だノ演出は確かにされたのだが舞
台上には演出の影がひとかけられも見当ら
ない。役者が前面に出てまさに主体的創造をい
となんでいるのが現実の生活のように新鮮。
e t c ……

このあと、この芝居を演出した主任演出家
のトフストノゴフ氏に茶屋で会見しまし
た。そこでソ連の演劇状況を聞くと、トフス
ト氏は「ソ連ではいま劇作よりも芝居の方が
多い。よい戯曲がなかなか出ないのは日本と
同じです。しかしこういう状況はいつの時代
でもそうであつたように思われる。それでも
モスクワのリュビモフやエフレモフはけ
っこう現代モノを取り上げてやっている」と
話しました。またその現代モノに社会的なも
のよりも室内的なものが多いのは?と質問す
ると、トフスト氏曰く「それは世界的な状況
です。たとえばチェホフやシェイクスピアが

す。芝居づくり、役づくり、ひいてはドラ
ウルギーの基本である東リ演のリアリズム
は、この人間の内面的、心理的領域の啓発を
いま一度重視し、理論的にも実践的にも発展
させる段階にさしかかっているのではないで
しょうか?ほくはリアリズムの核心、新しい
側面をそこに発見したのです。現在を省みる
ところに未来は開かれんノこの拙稿が東リ演
のリアリズム論の展開に少しでも刺激になつ
てもらえれば幸いです。(弘演研演出班)

(48頁よりつづく)

(6) 雑誌「劇場文化」第二号(昭和五年四月
久保栄編集)

(7) 「日本演劇の左翼化及び其意義に就て」秋
田雨雀「所謂新興諸劇団の進路について」
佐野碩「関西のプロ演劇運動」久板栄二郎

(8) 豊岡佐一郎著「功名」(昭和十二年、豊
岡佐一郎追悼会)

(9) 雑誌「補道」(昭和九年三月)

(10) 「大阪新劇運動史」大岡欽治

(11) 「大阪新劇運動史」(第一〇四号
昭和32年12月)第一〇六号(昭和33年2月)

(12) 「関西の新劇運動」(17・18)大岡欽治
(13) 「全関西新興劇団聯合公演」ピラ・プロ

駆けめぐり行脚

——現代劇場・若者座・こじか座・桑の実を訪ねて——

仲 武 司

劇団の、高校生のための作品、L・ヒューズ作「混血児」九州移動公演に、演出者としての随行を機にその帰路を利用して、かねてから願っていた「西リ演」仲間の四劇団を訪ねた。

十二月十六日、曇

暖冬異変のせいか、はたまた年末賞与など縁もゆかりもないままものか、七一年も残すところ二週にせまった師走のあわただしさが一向身にせまらない。

小倉市民会館の公演後、劇団の一行とたもとをわち、福岡からかけつけてくれた「現代劇場」の猿渡氏と同道、ひとまづ新築なつた氏の私宅におもむく。

しばし小休止のあと、迎えの車参上。新たに拓けつつある住宅地をやたらと車をきしませるスピードでかけぬけること十数分余、方向音痴の私にはとうてい見当もつかぬまま

ふいに停ったところが稽古場。すでに数名の劇員団が待機。総会やセミで親しい顔がみえる。

七時二十分。今夜の稽古に参加出来ない人たちの消息が互に報告される。年末の決算、斗争、その他もろもろの職場事情が語られる中に、改めて業余活動のきびしさと重さが伝わってくる。在籍十五名

数年前、土地つづきに住む富原氏のこの地所に約六〇万円かけてつくったという二十坪余のこの稽古場、鉄骨のアンクルがむき出した木造平屋建が「福岡現代劇場」の城塞である。

稽古場の天井の片すみにフスマやクラシックな格子戸の丁寧に積みあげられたさまに、現代劇場のある種の繊細な気風がまぶつうががわれ、「和泉屋染物店」公演の小道具であったろう一幅の額が正面にかざられている中に劇団の歴史の一端がにじみでていた。

ヨンについて一言。

富原夫妻や若い劇団の人たち共々「西リ演」恒例の交流会として猿邸にて一献、否、数献くみかわしこれまた恒例の一宿一飯とあひなる。

私はこれまで「現代劇場」の舞台は、数年前の山口はぐるま座との共催公演「めし」、福岡総会の折りの「三角帽子」を観たにすぎないが、いづれも舞台上格調があった印象が残っている。力がある劇団だと思った。だが格調が作品の課題と果してどうつながっているのか鮮明でないもどかしさもどこかで残っていた。あるいは格調というより、行儀のよさ、といった方により私の印象は強い。それは現代劇場のこれまで上演してきた戯曲選択の基準が、云うなれば戯曲の完成度に、より比重がかけられている様に思え、そこに共通する思考を感じる。

云うまでもなく完成度の高い戯曲は望ましい。が、その戯曲の中にひそむ燃えたる様な、あるいは鋭い課題が、昇華された完成度のもつ安定感の中で解消されがちになる傾向が多い。

現代劇場にその傾向があるとは今私にはいえない。また、たった二回のしかも数年前の

観劇でその劇団を評価するつもりはさらさらない。むしろ過日運営委員会の席で猿渡氏から「みんな我が子」は劇団員の予想をうまわる観客からの好評をえたと聞く。実にうれしい。

ただ、いささか無責任な「思い」からいえば現代劇場の「創作劇」への私の期待の強さがいろんな思いと結びつくのであろうか。

豊かな経験と論理性をもつ、猿渡、富原両ベテランを軸とした劇団である現代劇場に、なぜか底辺の広がりにおける印象が、「行儀」のよさ、創作劇への「用心深さ」と結びつくように思えるのは、あるいは私自身にあるいらだちの反映かも知れない。

交流会での話題がアルコール含有量と比例し各々の子どもたちの話に落ちつくのは、運営委セネレーションの老化現象かも知れない。就寝、たしか午前二時頃。記憶さだかたなし。

十二月十七日 晴天。

猿渡氏、職場放棄してまで午前中福岡城、大宰府を案内し頂く。これまで仕事の関係から全国各地に旅すること多くも、その大部は駅、会場、旅館のサイクルに終始。名所見学

聞けば劇団員の中に道具集めの名人がいるとか。街の大掃除の折り道端にすてられた格子戸などをひらいてくるというこり性。好きこそものの、の貴重な人材がやはり劇団を支える一つの力になっているのであろう。稽古への参加数のおもしろくない重苦しさも、こんな話題の中からふいにほぐれ、飯敷におかれた石油ストーブにかかるヤカンから熱い茶がくばられる頃には、今日の稽古の段取りがてきばきめられていった。

アーサー、ミラー作「みんな我が子」一月二十六日、文化会館で上演。もう一ヶ月余にせまっている。

猿渡演出の、写実を排し、課題を明確に、観客への異化効果をねらうプレヒトに心をよせる創造システムは、すでに現代劇場のカラとなつていく。

「みんな我が子」の特に前半のテキストレジーの必要や、第二次大戦中のアメリカ軍需産業の地位づけなど、同道中に話したことは全体の稽古が観られないこともあり、推察しうる段階ではなかったが、若い演技者の固さが気になるも小返し稽古がつづくうち、あたりは次第に熱気をおびてくる。九時四十分稽古終了。意見を求められてイントネーション

など機会少く、同時に日頃のストレス解消とあいまってこの半日の行動きわめて新鮮。城郭の構築を、その石垣のみに残すところに、新しい構築美をおぼえた福岡城。その天守跡にたち「金印発掘の島」「元の大軍来襲の湾」など、大陸との門戸博多の歴史を眼下にひろがるベノラマの中に見る。

「大宰府」。律令官制で九州地方九国二島の支配と、大陸外交、防衛のため設置。大和朝廷の祖先機関の府となり、師、式、監、典の四等官、判事など司法官、そして大工、小工、博士、防人、陰陽師に至る一統を擁した都府庁の跡をたづねる。七四〇年（天平）の藤原広嗣の乱で一時廃止。三年後再び鎮西府がおかれ、のち鎌倉武士が府の権限をにぎって支配機構を確立していく歴史の跡が、発掘された政庁や廻廊の柱礎にうかがわれる。

長らく教育庁の文化保護課に籍をおいた猿渡氏の博識な解説をきき、氏の紹介で近くの発掘現場事務所をおとぎれる。発掘された木簡に「病のため休む、××麻呂」という今様公務員の欠動届のしるしや「年年年月月」と文字を手習った筆のあとのみえる木片に、十世紀をさかのぼる人々の人間くささがよみがえって頬笑ましい。

観光地と化した「天満宮」はまさに、株式會社と評する猿渡氏の言の通り。ただ門前のにぎわいに庶民の楽しみをみる。午後、健斗と近く再会を約し猿渡氏と別れる。お世話になりました。同じ加盟劇団「生活舞台」と連絡出来ず、心に残るも日程とれず。

二十日午後五時、宇部着。
午後六時すぎ「若者座」演出者岡田氏に迎えていただく。彼、家業のクリーニングの仕上り品を配達中とてライトバンに同乗、得意先に立ちよしながら「若者座」集會所に到着。すでに道の両側に座員たちの、さまざまなタイプの自家用車立ちならぶ。

集會所（稽古は別らしい）六畳二間の平屋の民家。月額三千元で最近借りたと聞く。せまい土間にはすでに履物多数。戸を開けたとたん若者の熱気が部屋に充満、床下の根太が軽くクッションする少々くたびれたこの家がまさに殿堂とする。

「西り演」會合や講座にまねかれてすでに親しい仲間の顔がみえる。みんなニコニコと。

依頼された「西り演」の歴史を一時間余話

こと。そんな企画で互に意見交換。とまれ、仲間たちの日常交流が「若者座」を支える意味は大きい。本場に若い集団だ。

帰りそびれた人たちが宿泊した様子も、翌朝目がさめた頃、各々勤務のためその痕跡なし。

篠田氏の心づくし、缶ビールとつまみ物を手に山陽路を行く。

十二月十八日 晴天。

午後三時、松山に着く。愛媛労演に立ち寄り「こじか座」との連絡をすませ、階下の喫茶店でしばし仮眠、連日の睡眠不足をおぎなう。七時前出迎えをうけ、記憶にある街角を通りながら稽古場に向う。

車中、ある不安と期待が交錯する。果して数年前訪づれたあの稽古場が、今なお健在するかどうか。一言同乗の人に聞けば即在に解決する事柄にかかわらず、「こじか座」の困難な歴史と再建への道筋を思う時、その質問に遑巡する。

十年前、一頃二十名余の劇団員を擁し松山における文化活動の中心にない手、民主的な諸運動の旗手として活躍。五六年度総会開催地として「西り演」運動の四圍の拠点的役

す。参加者二十数名。

座員の人たち大部分が「西り演」創立当時小学生という事実、改めて座の名の若者の息ぶきにあふれながら「文化は与えられるものでなく、自ら生み出すもの」と結語して座談会に移る。

一人の青年がいう。「自分の職場のような小さな企業は、経営者をふくめた人間関係の中で働く。その人たちも支持する芝居が必要」。何人かが反論する。「君はその人を芝居にさそったことがあるか？」「若者座の芝居がせいまいということか？」「青年はいう「忙がしい、さそっても来ない」。また誰かが「君の芝居のイメージを座の芝居にしようとしての発言だ」。青年はいう「芝居は見えて楽しいものはず。社会批判はいらない」……

私の「西り演」運動の基調として云った「現実変革を視点としたリアリズム」という言葉の生硬さが、青年の現実の生活感覚に相入れなかったであろうか。

座の古い人達はいささか氣を使い、しかもあの青年がみんなの前であれほど話をしたことは初めてだと喜ぶ。

原則と巾広さといった図式的関係でなく、

割り果し、さらに加盟劇団中いち早く稽古場建設をなしたと輝かしい歴史をもつ「こじか座」。

劇団の高揚期、それまでも手がけていた児童劇を中心に職業体制への切りかえは、全日的な創造活動への止むない願いと、照明技術を含む各種舞台美術への技術提供が学校巡演に加える経済的裏付けとして集団の職業化に、困難を予想しつつもその可能性にふみ切る、事実当初は、児童劇をはじめ公演の足跡は県下のかんりの範囲に及び、松山における他劇団、各種民主的な催しの舞台成果を裏面で支えた活動があった。

たしか五八年、座の活動がやや鈍化傾向をみせた時、何度目かの訪問。すでに内包するいくつかの劇団活動の矛盾について語り合った記憶あり。職業化が、経済的に比較的有利な児童劇舞台バイトへの傾斜を強め、逆に地元での一般公演定期公演の企画をにぶらせるこの種のおち入りがちな傾向。職業化集団維持の形体のみが目的化し、観客と創造集団の関係の原則にたしかえることの困難な、現象面の処理の山積の悪循環。加えて劇団内のプライベートな問題は相互信頼を失わせたのであろう。後、職業体制を解き何度か再出発の

現実の中から変革のモメントをさぐる私たちのリアリズムの追求が、少くとも私にとってまだ肉化出来ないギャップに思いは至る。

それぞれ職場の話。切符を売って話。ここでは年令も演劇経験も何の差異なく話題は広がっていく。「ただ友だちがほしいかった」と一言つぶやいた青年の奥底に、集団の源泉がみえる。実に楽しい夜だ。

河岸が変り、座の中心である篠田氏の、たしか春に訪づれた時は独身で周囲の氣をもませていたと記憶する氏の、新婚家庭におもむく。例により交流会。

話題は広がり、年末の座員家庭「合同餅つき大会」の予約受付が一方でおこなわれれば、片方では若い女性座員を稽古終了後送る車のガソリン分借金（月五十円とか）の値上げ陳情。秋の観光バスによる北九州遊覧の思い出話などに夜は更けていく。

公演資金と宣伝のため、街頭で署名カンパを何のてらいもなくおこなう行動力と、先の「若者たち」公演後の十日に一名、二週に二名と確実に仲間がふえる座の明るさに、唯一人私と同年配の経験豊かな演出者天羽氏の時にはとまどった顔が浮ぶ。

座の悩みは女性たちの出演機会が少いと

糸口を見出す試みがなされ、その準備で当時代表であった門田氏の来阪もみた。だが職業化の過程で起った集団参加の条件のせまさは、再び体制の切りかえにただちに感じられる土壌を失っていたのであろうか、新しい企画も何度か消えていった。

一方的な手紙での交流の求めも、言葉のみの激励もあるいは指導部の人たちの苦悩を深める作用のみと、後日を期して私たちはとどめた。

七一年初め、労演経由でおぼろげながら、「こじか座」再建の胎頭を耳にする。

二月、広島での創作学校の帰路、松山に渡り労演にて門田、亀井両氏と懇談。亀井氏が労演事務局長を辞任、再建に力をそそぐと云う喜びで少々氣負いこんだ感の私にどこか再建のイメージが伝わらないもどかしさをおぼえながら、松山での「こじか座」再建の意味とその土壌の豊かさを力説、「演劇会議」「西り演ニュース」「行事」。さらに「こじか座」そのものの新たな創造の核になる指導部座員確保の広く労演会員や職場への呼びかけなど深更まで語りあい交流復活を約束す。

以降総会セミナーの案内、ニュースと一方的

な連絡に時期未だしと思ふ頃、三好十郎「獅子」稽古中との朗報は正直私の耳をうたがわしめ、且再建の中核になると約した亀井氏すでに上京前進入りと聞くにおよび、まさに戸まどいを通りこす事柄であった。

誰が演出し、どんな人たちが再建に参加したか。かつて六十万円かけた稽古場のまだ残る借入金はどう処置出来たか、さらにどこが再建の城になったであろうか。あるいはかつての稽古場が……。十二月二十一日ぜひ座の人たちと会い、出来れば稽古を觀せてほしいとの、これまた一方的な連絡のその返事のないまま訪づれた不安と期待がつづくうち、私の記憶に鮮明に残る稽古場が目に入る。以前畑であった周辺にいくつかの住宅が建ち様子は変わっても、やはり「こじか座」稽古場は健在であった。

すでに何人かが稽古場の片隅にあるホームごたつに集る。そこに二世をつれたかつての座の活動を支えた女性の顔を見出した時、新鮮な感動が胸をつく。「やあ」「ごぶさたしてしまつて」。これで充分。そして人々と自己紹介の交流。

七時三十分。体操始まる。筋肉解放のための脱力体操につづく通常の第一体操。二名の

京都大学時代、学内の伝統ある「創造座」に席をおいていたという上村氏。京芸時代の私の名を記憶されていたとき、初対面の思ひなく一層親近感をおぼえる。共通の知人の話題からやがてテーブルに集る人々と座談会。

若い女性から「職場で今日稽古日だと思つたとその日がとても楽しい」という劇団と自分との関係の素なおな言葉に、改めて今日社会の人間関係の冷酷さと、兼余演劇の位置を確認する。

三好十郎が戦前、その人間関係の古い情念の葛藤をえがくこの「獅子」がなぜ今日なお多くの劇団でとりあげられるのだろうか、この私の問いに若い人たちの直ちに答えがえがえってくる。

「形はちがうが、今でも自分たちはとじこめられている」「自分が生きたいという生命力」と家出する娘お雪の行動評価はであるが、吉晴についてはしばし沈黙。やがて「お客も喜ぶし、私たちがひかれる」「何が」「民族芸能」「形の変った抵抗」「愛情」「いろんな言葉が交わされるうち、齧はとづくに翌日になつてた。

再建第一回公演「獅子」上演の申合せはあ

座員二世も見様見まねの参加。発声は「あいうえおあお」から腹式、早口の滑舌に至り、やがて「僕らの歌」「心さわぐ歌」「りんご娘」と稽古場の一角に張り出された歌詩の中から斉唱、二部合唱。約三〇分の肉体の基礎訓練はベテランの女史の指導による。

五間半×三間の張りがむき出た荒壁のままの稽古場は、何年かの主のいなくなった様子もみえぬ精一ぱいの整理がいきとどき、「獅子」に登場する人脈、一色、小宮山両家の家系図。舞台のイメージをふくらませるスケッチと装置図など、すでに再建作品への着実な歩みが稽古場にみえざる。

演出の上村氏と装置について意見交換。家屋上部に太い「張り」などつける効果など話す。

八時。やはり欠席があるとか。だが稽古開始。上村氏の登場人物の行動について論理的な説明がてきばきおこなわれる中で、お雪がひそかに家出を決意、父吉晴に別れの酒をつぎ、吉晴は久しぶりの酒に相好をくづしながら、お雪の願いの獅子舞を踊りかけるところへ調子よい義弟群六の登場につづく妹の登場」とこの戯曲の両家の存在。お雪の内面行動、吉晴の不断な行動。それぞれのからむ場

つても、その時期不明。上村氏の「あせらず、じっくりやります」という展望を底に秘めた氏の語感に全服の信頼をおぼえながら、三日連続の飲酒の習慣なき私(?)は、遂にダウン。但し昂奮のせいか、うつつの中で盛んな歯ざしりを自覚す。(この項日記より)

十二月十九日 曇。

上村氏と二人の二世にバス停まで見送られ今治に向う。車中、松山に来て風呂好きの私が道後温泉に入ることを失念していたことに気づくがあと祭り。

今治着正午。駅前交番所にて「桑の実」連絡先の鴨川さん住所を調べるも詳細な人名地図にもなく、とりあえずタクシーの運転士にたのむ。車で放分。方々でたづねるも同家からず。あるいは住所の記載違いかとも、大阪の森本氏に電話入れ、「桑の実」元代表者の木山氏の勤務する民主団体の電話教わる。祈る様な気持ちで連絡、木山氏の懐しい声で安堵。このあと多少の行き違いあるもやうやくたどりつく鴨川宅は留守。結核は木山氏の勤務する団体事務所で鴨川さんに対面。木山氏重要な会議ありと急ぎ去る。鴨川さんと約二時間話合う。途中、かつて

の稽古すすむ。

稽古は、一頃よく試みられたエチュード方式。戯曲のセリフの大意を日常的な言葉を通じて役の行動線を肉体化していくという方法がとられる。セリフによつて表裏的な小手先技術、無理な役づくりを排除するための一つとしてシステム化された方法論である。久しぶりにみる稽古方法で私の関心を引きつける。

何度か、役への集中不足、のダメ出しとしていつもの自由な有機的な言葉がないと指摘。太い行動線、役の基本的な立場が不鮮明と批判がある。あるいは飛び入り観客である私の存在が集中をさまたげているのではと気になる。

十時稽古終了。上村氏宅へ一同引きあげ交流会になる。

NHK報道部に勤務、社員寮に住う上村氏の住いに到着するや、早速わが家の如くカレーライスをばくつく若い男性諸君。氏の奥さんの返事もまたず一献かたむける用意をはじめる女性諸君。上村氏をかこむ新たな「こじか座」再建メンバーの生き生きした連がりを肌で感じる。私の歓迎と座の再建で、まづ乾杯。

の桑の実の活動家の一人偶然おとづれ話の中に入る。「桑の実」現在在籍五名。劇団活動中止。以前関芸で上演した小堀鉄男作「渦」。東川宗彦作「はたらき蜂」つづく六十五年の乾一雄作「人間裁判」の上演時、劇団員三十名を数える四国屈指の集団として同作品の松山公演を実現した記録をもつという。今治公会堂の公演二ステージ。動員八〇〇名、一〇〇〇名その間県下の移動公演しきり。ここ三、四年連絡のとぎれた現状からは推察出来ぬほど県下にその影響力をもっていた劇団「桑の実」。

劇団の衰退した原因は何であつたらうか。今治市は周知の通り、全国で名高いタオル地織物のメッカである。各地にみられるこの種の自治体への企業の影響力は大きく、その圧力は想像しうる。六十七年頃から一段と強まった企業における合理化の波は、例の「アカ攻撃」をともない、桑の実の若い部分を侵蝕分断し、指導部の公務員に県下への配転を策動する。もちろんこれら有形無形の攻撃に対し、座は易々諾々とはうけつてなかつたにちがいない。一頃「西り演」を風びした「とらやん」今治版が

タオル、ナッセン作業をとり入れ創作され、
歌声祭典など数ヶ所で上演されるのをみても
桑の実の活動はうかがわれる。

いうまでもなくこれら状況は、質量の相違
はあるにせよ、今日全国的潮流であり、「西
り演」の各種会合で必ず報告の中に困難な斗
いと故にこそ創造への情熱をたぎらせた話題
はつきぬはず。

たしかに私たちの運動は「現実を改革す
る」武器である。そのことに間違はない。だ
があくまで観客の志向に訴え、刺戟し、働き
かける舞台上での行為を通じ果す創造者とし
ての立場をもつ。

「現実変革」への直接的な力は政治戦線で
の果す役割りが頂点であり、文化、芸術はそ
れに従属する。が従属イコール両者の価値の
軽重とはならない。果す役割りの次元の違い
である。人間の、観客の心に働きかける文化
・芸術の役割りに政治はとってかわることは
できぬ。政治活動に献身する人たち、特に進
歩的、民主的活動家の一部に演劇を人集めの
チンドン屋程度の認識しかもちあわせなかつ
た歴史は長い。芝居をみる。観客が楽しむ。
何ぞなのか。その舞台に観客の心をとらえる
内容があるからだ。私達はその内容をさぐ

りより一層の楽しみを願ひ、さらに内容を高
める努力をする。人々は楽しみをもとめる。
その求めの中に私たちは変革のモメントをみ
る。

「桑の実」の話にもどらう。今治の進歩的
民主的諸運動にある時期困難さがおとつれ
た。そして困難さをのり切り反撃するため劇
団の中心的人たちを政治戦線の場にすえ
た。指導部の欠落に耐えるほどこの創造集団
は強くなかった。結果は明らかである。時
にはある人材が危機をすくうことはありう
る。今治における革新的な政治戦線はそうし
た状況にあったことに、私自身視点を変えれ
ば理解はできる。「止むをえなかつた」とい
う言葉が口先にぶらさがる。が、私は私の視
点をかえることをこぼむ。輝かしい歴史をも
つ桑の実が結果活動を停止せざるをえない状
況に誰が責任を負うのであろうか。

演劇集団「いこら」栗原氏の「湯浅町の人
たちがこんな劇団はいらんといえば、劇団は
解散する」といった言葉がよみがえる。
政治における革新は人民大衆のためにあ
る。が、劇団もまた観客大衆のためにある。

「桑の実」の鴨川さんと話した。日程
のつまる私は、名簿だけとはいえ他の四名の

人たちとも話すことを望んだ。誠実さがその
几帳面な文字ににじみ、再建への思いの苦し
さをいつも訴えかけた横田氏が十二月に結
婚。二五日には新旧の劇団員が集り再建を話
し合うという。八月に木下順二「木竜うるし」

を企画するも果せなく、続く堀田清美「島」
の企画も現有五名では……と口唇をかみしめ
る鴨川さん。五名で出来る芝居をまづ……と
私は話す。「こじか座」の再建、「若者座」
の息ぎぶきに耳をかたむける鴨川さんと再
会、交流を約し別れ、行脚を終る。

午後四時すぎ再び瀬戸の海を渡る。
福岡、宇部、松山、今治と私にとって初の
「西り演」行脚。まだ印象でしか記しえない
が……

思いがけず紙数が、のびたがこの原稿を記
す途中「こじか座」制作担当、上村夫人より
再建第一回公演「獅子」四月二十九日の報と
パンフへの寄稿依頼の書面受く。喜びにたえ
ず。握手。また、「桑の実」木山氏電話に
て、再建のための後援会組織の着手を告げら
れる。拍手。

(広島における合同公演「万灯の歌」にみ
られた月曜会、木々の会、両者の間に横たわ
る創造問題にもふれることも予定したが、正
確を期すため、後日稿を改めた)。

■ あとがき ■

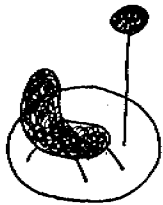
◇一月、京都での東西り演役員会議で、「演劇会議」の内容につい
て、いろいろと「総括」された。勿論、それは死刑の宣告など
であるはずがなく、面目新たな、発展と充実へ役立ちました。この
号で、その証しがみられたと思います。

◇別冊(2)戯曲号は一定の反響を呼びました。企画そのものとしても
迎えられ、新しい読者もあらわれ、読んでみたら期待外れだったと
いうことでさえ、反響がありました。このことは、別冊(3)への期待
としても受けとれることができると思います。

◇掲載作品の上演では、「とろいめらい」(群馬中芸)が第一陣。
これは、「川崎の公害」が内容ということで、各紙が、地方版社会
面で一斉に書きたて、作者の黒沢氏を面喰らわせるという一幕もあ
りました。

◇嶋田邦雄、宇津木秀甫両氏からの寄稿、波田久雄さんの芸談など
誌上をかりてお礼を申し上げます。有難うございました。
(もも)

- 演劇制作スタッフ派遣 ● 舞台用器材貸出・販売
- 舞台照明操作・プラン作製・一式引受



組合や会社の文化祭・サークルの発表会のとき
どんなご相談でも気軽にお申越してください。

特にサークルのしごとは、サークルの身になって
いろいろな経験を生かし、経費の点もご便宜をは
かります。……………ぜひどうぞ!!

株式会社 第一ステージサービス

代表・川崎ひろし

東京都渋谷区代々木2-12・西原ビル TEL.03-370-0487 (代表)

演劇会議 第二〇号 一九七二年四月一日発行

定価 三〇〇円(送料七〇円)

編集委員

萩坂桃彦・塚越松雄・黒沢参吉
こばやしひろし・久保孝志

藤沢 薫・猿渡公一・栗原 省

発行所 演劇会議 発行所

川崎市小田 四二二八一七
萩坂 方

電話〇四四四 〇七七五

少ない予算で大きな安心



入会の手続

原則として個人会員は受けませんが、5人以上で団体扱いとします。初回400円と署名捺印で会員になり、左記の行事のときに必要な物資、準備を格安な費用でまかないます。

なお、会員には下記の特典もあります。

営業種目

- ☆ 結 婚 式 ☆
- ☆ 葬 儀 ☆
- ☆ 出 産 ☆
- ☆ 入 学 ☆
- ☆ 節 句 ☆
- ☆ 成 人 式 ☆
- ☆ 金・銀 婚 式 ☆
- ☆ 旅 行 ☆

会員の特典

ショッピング・レジャー（映画ボーリングその他）など、日常生活のいろいろな分野で、5～20%の割引でご利用になれます。

詳しくは下記へご連絡下さい。

神奈川県 **総合サービスセンター**

横浜市中区翁町2-8-7・熊谷ビル・TEL 045(681)5412(代表)