

戦後名古屋演劇の研究 (その1)

安藤隆之

目次

序論 戦後社会の変動と演劇

- (1) 戦後社会の変動
- (2) 社会変動下の演劇

第1章 戦後45年間の劇団興亡史

第1節 総量としての劇団数

- (1) 演劇研究における量的アプローチ
- (2) グラフからの問題設定

第2節 敗戦直後の劇団活動 (1945～1950)

- (1) 前半期 (1945～1947)
 - 1) 新劇団の誕生
 - 2) 自立劇団 (注6) の誕生
 - 3) 自立演劇の源流
 - 4) 自立劇団協議会
 - 5) 演劇振興に関わる動き (演劇祭、観客組織、メディアなど)
- (2) 後半期 (1948～1950)
 - 1) 専門劇団の誕生
 - 2) 演劇を支える新聞・メディアの活躍

(以下 次号)第2章 戦後45年間の劇場興亡史

第3章 戦後45年間の映画館興亡史

第4章 戦後45年間の観客組織

第5章 戦後45年間の文化行政

結語 演劇文化政策の課題

なお本論文は70年代の名古屋の小劇場運動に関する調査に対して、中京大学特定研究助成を受けた。ここに感謝の意を表明する。

序論 戦後社会の変動と演劇

(1) 戦後社会の変動

日本は敗戦後50年を迎えようとしているが、この間概して平和であった。日露戦争、第1次世界大戦、第2次世界大戦と戦乱に明け暮れた世紀前半とは対照的である。しかし社会構造は戦後大きく変動した。簡単に振り返ってもその激しさは明白である。何より戦後急速に進んだ産業社会化は人口の著しい都市集中と農村の過疎化を引き起こした。農村人口は1950年5256万人(総人口の約62%)であったが、1985年の農業就業人口は僅か636万人(総人口の約5%)である。逆に都市人口は1950年3137万人(総人口の約38%)であったが、1980年には8918万人(総人口の約76%)へと膨張した。中でも東京、名古屋(*)、大阪の三大都市圏への人口集中が著しく、現在ではこの地域に総人口の二人に一人が住み、三人に一人は首都圏の住人である。

(*) 名古屋は戦前まで東京や大阪と並び称せられることはなかったが、戦後の工業化によって周辺都市やそれまで近畿圏であった三重県を取り込むことによって大都市圏を形成した。

60年代以降急速に進展した産業社会化は、人口の都市集中と大量の賃金生活者、サラリーマンを生み出した。農地無き人々は、「命懸けの跳躍」〈SALUTO VITAE〉、つまり自分の肉体と智慧によってのみ生きなければならなかった。一旦病気に倒れば生活難が待ち受け、売り込む学歴がなければ、パスポートのないポートピープルも同然であった。健康ブームも高い貯蓄率も受験戦争もここに原因がある。しかし幸い社会福祉に関わる諸制度が整備され、労働条件の改善も進んだ。

他方、急速な産業社会化は、人口の都市集中と同時に国土の荒廃をもたらした。いわゆる「公害」は戦前のように一部の地域ではなく水、空気、山野など広範な環境破壊をもたらした。水銀漬の水俣、大気汚染の川崎、四日市、地下水汚染の富山をはじめ公害は全国的に発生した。しかし住民の反対運動が巻き起こり、60年代から70年にかけて市民運動時代を形成した。その結果、環境アセスメントの採用など法整備が進み、曲がりなりにも改善の途についた。

産業社会化の進展は人間関係をも変えた。戦前の農村共同体が都市に再生産され、60年代「日本株式会社」発展の基礎となったとしても、いつまでもそこに留まりはしなかった。確かに工場にも会社にも村的な人間関係があった。戦後の演劇運動や歌声運動も封建的特性を保持したこの村構造を通して生まれ育った。しかし今や公的生活と私的生活は分離し村的共同体は解体の一途にある。そして人々の孤立化アトム化が進む一方、新しい種類の人間関係が重層的に形成されつつある。働く場だけが公的なのではない。家庭だけが私的なのではない。1948年、戦前の「家」制度は廃止され、新しい民法が公布された。男女の自由な意志に基づく結婚と二人の間に生まれた子供の幸福が期待される夫婦家族制が採用されたのである。戦後生まれの団塊世代は日本の高度経済成長期に「ニューファミリー」を形成し、その期待に応えた。しかし戦後社会の単位たる「家族」は、歓迎祝福されたのも束の間、今や崩壊現象を見せ始めている。それは高度産業社会の必然的所産なのか、私たちの「聖家族」観が現実遊離の夢であったからなのか。戦後の社会変化は今なお速いピッチで続いている。皮肉にも

この平和は戦争期以上に革命的であった。

(2) 社会変動下の演劇

この間、演劇はどうであったか。

第一に、演劇は集団の形成を必要とし、かりそめであれ合意がなければ目的（上演活動）の実現はない。従って人間関係の変化は演劇の在り方を左右する。

第二に、演劇は観客との共同体的関係、共犯的關係、あるいは契約的關係の上に成立している。従って観客の量的変化は、新たな演劇の誕生も消失ももたらす。例えば、農村の過疎化とそれに伴う郷土芸能の喪失。メガロ都市の出現による非村的・非均質な観客の発生は江戸の「荒事」歌舞伎、東京の市民社会の中間層を基盤とする築地小劇場、戦後ベビーブーマーのアングラ演劇などを誕生させた。

第三に、演劇は後世を考えない芸術ジャンルである。スタンダールは小説『赤と黒』を執筆した時、30年後に理解されればよいと言ったが、演劇は次の時代を待つことが出来ない。「読む芝居」（レーゼドラマ）と言われるものもあるが、語り手のない小説にすぎない。演劇は活字ではなく上演行為であり、終了と同時に消え失せるその時その場の表現である。現前の観客、眼前の時代こそ眼目である。その意味で演劇は社会の変化に強く左右される。

では具体的にどのように生じたのか。敗戦の年の12月、有楽座での『桜の園』の合同公演は記念碑的出来事であるが、新劇の火が次々に灯され、文学座、俳優座、文化座など戦後の新劇を担う劇団が再生復興した。瓦礫の中に蘇るあらゆるジャンルの芸術表現。貧しくとも明るい未来。全国各地の職場にも合唱や芝居が巻き興り、自由を謳歌する文化活動は留まるところを知らないかのようにであった。

他方、戦後瞬く間に消滅したものもあった。小さな町にもかならず一つはあった芝居小屋である。戦災の瓦礫の中から不死鳥のように蘇った大衆演劇もあつという間に消えて行った。誰も気にしなかったし、咎める者もいなかった。今から思えば鯨の絶滅に等しい出来事のように思われるが、人々は振り返りもしなかった。

一方、映画館が林立する。これは演劇から映画への交替劇だったのか。平行現象だったのか。ともあれ映画館は人口一万人に一館の勢いで増殖した。しかしそれも1970年を境にドラスティックに減少する。多くがパチンコ店、スーパー、駐車場に変身して行った。時期的には東京オリンピックのテレビ中継とカラーテレビの爆発的普及時期に重なる。その因果関係は単純ではないが、人々は虚構の時空をリアルタイムで共有する楽しみを忘れ、ある時はテレビに、ある時はビデオに、またある時はパチンコ台と向い合うことに慣れてしまった。アトム化と孤独な喜びへの埋没は生活の隅々まで浸透した。

1970年代後半になると、全国に公共ホールが相次いで誕生する。いわゆるホールラッシュである。全国津々浦々、一週間に一館以上のペースで建築が進められた。安普請の芝居小屋や映画館ではない。建設費数十億円から数百億円という近代建築である。今では全国に2000館近く数えるが、建設費、管理費、人件費を考慮すれば、数十兆円の予算が基盤整備に投入されたことになる。その結果、演劇は

復活したのか。開花したのか。

70年代後半に「地方の時代」が唱えられた。80年代には「文化の時代」が主張された。政治的には前者は70年代革新の時代に生まれた左派のスローガンであり、後者は80年代保守還流の時代に生まれた右派のスローガンであったが、不思議と一貫しているように見える。90年代に入った現在、「文化政策」という言葉が走り始めている。その連続性はどこにあるのか。あるべき「政策」とは何か。

我が国は東京オリンピックと大阪の万国博覧会という儀式によって先進国への仲間入りを果たしたものの、経済成長率や経済援助だけでは国際的威信を達成できなかった。三流国並の国際外交を質量ともに高めると同時に、経済から文化への衣替えを国家的課題とするようになる。70年前後に国立劇場、文化庁、国際交流基金が相次いで誕生する。そして歌舞伎や能など我が国が誇る伝統芸能の海外派遣が重ねられたが、伝統芸能のみならず質の高い現代芸術が求められるようになり、抜本的な振興政策が検討された。文化庁内部での検討は10年以上に及び、その成果として90年代に相次いで芸術文化振興基金、企業メセナ協議会が誕生した。しかし演劇は開花したのか。全国2000館の文化会館には、その立派な器に値する創造集団が育ったのか。

演劇は芸術の中でもっともマイナーな存在である。絵画のように作品の保存ができない。同じ舞台芸術でもレコード/CD化による普及ができない。コピー芸術とは正反対の〈瞬間芸術〉であることや、美術や音楽のようにお稽古ごとにならない(日常的収入源がない)など、その特性によるところ大であるにしても、今少し光が当てられてもよいのではないか。才能豊かなアーティストも40才過ぎて大成するケースは希である。それまでに生活苦の荒波に撤退を余儀なくされることが多い。後継者の育成にも大きな障害となっている。しかし質の高い演劇の創造集団は、資金だけでは生まれない。幅広い観客の存在こそが育ての母であり、真の〈メセナ〉である。観客の誕生を抑制しているものは何か。その育成開発に何が必要なのか。その検討なしに演劇の開花もない。

ところで芸術を「文化」と同一視してはならない。芸術は「形」を中心とする表現であり、メンタリティ(感受性や精神そのもの)、人間の行動様式、社会構造まで意味する「文化」とは区別されねばならない。文化会館、文化情報センター、芸術文化センター等、「文化」が無造作に使用されているが、明白な意味を与えられてのことではない。ここでは「文化」論に立ち入らないように気を付けながら、名古屋市を中心とする愛知県内部と周辺というエリアに限定して、戦後の演劇の変化を検証する。劇団、劇場、観客、文化行政の各局面から、現状の把握と問題点の発見、今後の課題の探求に努力する。エリア区分については、名古屋圏という考え方もあるが、「圏」という国土庁の地域割りの括り方が演劇について可能かどうかは不明である。ここでは名古屋の演劇を理解するために名古屋以外の資料を利用するという考え方に限定したい。

また東京ではなくなぜ名古屋の演劇なのか。それは単に筆者が名古屋に在住するからではない。「地方の時代」「文化の時代」「文化政策」と続く論議の中で形成された認識によれば、地域に根差した芸術こそが地域の幸福を保証するものであり、また世界に通用するものである。特定の創造が日本の国際的威信を支えるのではなく、偏在する創造こそが日本を一流国にするのである。従ってここでは一つの地域が創造発信するまでにはどのような段階とプロセスをたどるのか、どのような政策が必要な

のかを模索することになる。長期展望を述べるならば、地域（リージョン）とは国家による区別ではない。世界の各地域が国の首都を経由して展開する交流（インターナショナリズム）から直接的交流（インターリージョナリズム）に推移する今日、この種の研究は国境を越える応用力が期待されている。幾分でもこれに貢献できれば幸いである。

第一章 愛知の劇団誕生史

第1節 総量としての劇団数

（1）演劇研究における量的アプローチ

戦後、数多くの劇団が生まれては消えて行つた。現存するものも多いが、その数や実態は把握しにくい。老舗劇団や有名劇団はともかく、多くの場合は創設年や解散時期も不明である。マスコミの対象にならない劇団も多い。しかし地域文化の活性化、芸術振興という視点からは、裾野を形成する無名の弱小演劇集団の理解は重要である。

「図1」（7頁）のグラフは、戦後愛知に誕生した劇団数の推移表である^(註1)。本論文はこのグラフから出発してこのグラフに帰ってくる。

さて演劇の史的研究にあつて量的問題を軽視する研究者は多い。通常は作品の芸術性だけが価値を持ち、作品の分析が主要な仕事となる（言うまでもなく演劇＝台本ではない。楽譜が音楽でないように、あくまで上演行為を言う。それこそが分析対象とすべき〈テキスト＝作品〉なのである。幸いにも文学的研究の偏重は改善されつつあり、演技、舞台装置、演出などが研究対象になりつつある）。量的側面を指摘する場合でも、芸術性の副次的証明（補強）手段の範囲を超えない。

17世紀フランスにあつて『詩学』の著者ニコラ・ボワローは、優れた審美眼で数ある人気作家の中から後世に残るものを的確に指摘した。上演回数や観客動員が作品の芸術性の証明にはならない。中世日本の平安時代、歌人の数は不明である。今日、全国の歌人数は団体の会員登録者数を合計すれば判明する。両者の人口数を比較すれば、後者の方が多いことは確かであろう。しかし優れた作品をより多く残しているのは前者になるだろう。文化の量的普及が文化の質的向上をもたらさない例もある。ベトナムにおけるアメリカの勝利を予測したドミノ理論が見事に外れたことが示すように、単純な量的アプローチが真実に迫れないことは言うまでもない。

しかし視点を變えて、演劇（芸術）の社会性＝市民共有性を問題にする場合、つまり某演劇（芸術）が一定の社会の中で保持している意味を問題にする場合、民衆の中の演劇の発信と受容自体を問題にする場合、「量」は重要な意味を持つ。ある現象＝事例の構造を析出（モデル化）したとして、それが標準的に起きているのか、あるいは対抗的、例外的に起きているのかを示すのは「量」あるいは「比重」＝量的対比である。これは社会の研究（演劇社会学）であつて演劇自体の研究（演劇学）ではないと言へばそれまでになる。なぜなら、いわばボワローが価値のないものとした作品、観客動員が多い

にもかかわらず後に廃れてしまう作品の受容構造に注目するようなものだからである。社会の演劇的生産と消費の認識に留まる演劇社会学と（より高い）芸術性の追及としての演劇学との違いでもある。

また演劇（芸術）の振興という政策的視点に立てば、量的研究は決定的な重要性を持つ。ところで振興政策を創造方法と混同してはならない。振興政策とはどこまで行っても創造の領域に踏み込まない。創造の環境改善に留まる。もっともどんな創造理論と方法も傑作を生み出す保証にはならない。裏切られることの方が普通である。まして芸術的傑作を生み出す政策などあり得ない。王侯貴族がどれほど人と予算を使っても錬金術の成功はなかった。今日政策論ブームであるが、こうした単純な理屈が分からないまま文化行政や文化政策を考えてはならない。

さて政策論として、国家的威信を優先するならば、一極集中が最も効率的である。しかし旧ソ連や旧東ドイツが実行したようなエリート教育がより多くの優れた芸術を生み出すと考えるならば、錯覚も甚だしい。オリンピックに端的に現れた技術の完成は、すでにあるもののポリッシュアップであってけして創造ではない。また亡命や追放が示すように西側世界で通用する芸術家を育成する東側のエリート教育とは一体何であったのか。他を凌駕するために肝心の足元を忘れた結果である。誰のための芸術かを考える限り、求める政策は多極的、多層的、多面的なものになる。そして一極集中ではなく、地方分散と中心の偏在こそが文化国家の基礎であるならば、求める政策とは国家という枠すら超えたものになるだろう。

さて「多極」「多層」「多面」とは量的な問題である。多極ということは、端的には地域単位ということになるが、地域を想定するにもフィールドワークによる量的調査が伴う。

演劇振興における地域とは、必ずしも言語圏割りなどの地域的アイデンティティ単位にはならない。その画定は学術的に大切であるが、政策論としてはむしろ複数の言語圏を含み込む方法の方が創造的ということもある。多民族国家はその兼ね合いの是非をよく知っているが、日本では基本的に欠けやすい視点である。また往々にして政策の展開は行政割りになりやすいが、半径何キロ以内という割り切り方と同じく機械的適用は創造性を阻害する危険がある。行政上の利便さが優先されてはならない。

「多層」的とは、世代や階層を考えた政策ということになる。日本にあって劇場を支えているのは、今日若者と主婦である。労演組織は本来勤労者の鑑賞組織であるが、マチネという主婦向けの昼間の興行を出さなければ組織を維持できない状態にある。また日本の演劇人口が増加しないのは、若者が年齢とともに劇場を去っていくからである。その意味では演劇は若者の「通過儀礼」的存在にすらなっているのであるが、大人文化としての演劇の構築が必要である。これも共に観客分析あつての議論であつて、量的アプローチの必要性を裏付けるものである。

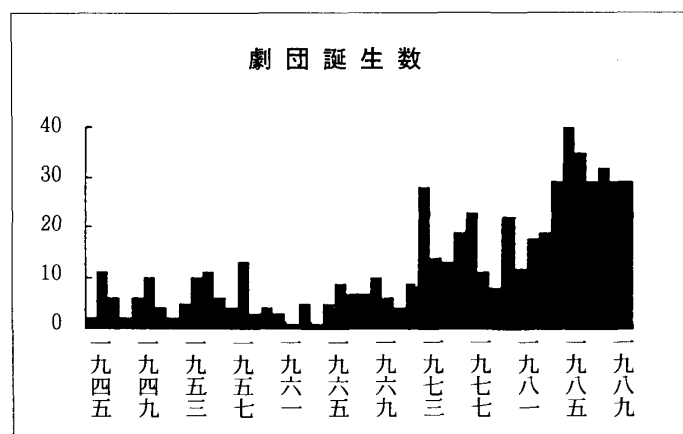
「多面」的ということは、一つには演劇の傾向の自由な展開を考えた政策ということになる。端的には反体制的演劇を差別する政策というのは最悪である。反社会的でない限り、人間社会を否定するものでない限り、これを許容する政策が必要である。演劇は本質的にカーニバル性を持つものであるが、カーニバルとは一種の秩序違反であり、反体制的現象である。しかしカーニバルはこの性格によって人間社会の維持を図るのであつて人間社会の否定に走るものではない。しかしながら反体制とか反社

会ということは、量的問題ではない。量的アプローチにあって大切なのは、選別をしないという点にある。例えば特定の傾向の演劇を無視或は偏重すること見られるが、それは原則違反ということである。

適用する基本モデル（単数であろうと複数であろうと）を想定するとして、その構築にも量的調査が必要である。いわゆるアンケート調査はその端的な例である。またどの程度の人的投入、予算投入が必要なのかを割り出すには、手順としてシミュレーションが必要だが、それも量的なものである。また実際に採用する前には実験が必要だが、その実験は標準的事例であることを前提とする。そして標準とは量の平均値として割り出される。最後に基本モデルの構築は言うまでもなく質的作業であり、実験が失敗する場合の見直し作業も質的作業である。ここでは量的アプローチの軽視への批判を展開しているに過ぎないことをお断りする。

(2) グラフからの問題設定

さて下記のグラフ（図1）は、演劇と社会の関係について多くを語っている。60年代以降の急カーブの原因は、いわゆるアングラ演劇（今日では小劇場運動と言われることもあるが、小劇場運動は新劇においても存在しているため区別にはアングラという表現が便利である）の誕生と急成長を告げている。彼等は方法的にも新劇の「リアリズム」手法を無視して時空を自在に飛ぶ作品を作った。これに対して新劇サイドの新しい創造集団は生まれていない。その落差は何を物語るのか。観客数のグラフを加えて比較すると、さらに別の側面が見えてくる。多くの観客は新劇を支え続けていたのに対して、アングラ側は少数の観客に留まった。さらに世代分析を加えれば、新劇側に若者が減少していくことが判明する。これに対してアングラ側は圧倒的多数が若者であり、そのエネルギーが80年前後のつかこうへいや夢の遊眠社の爆発的観客動員へと繋がっている。



本論文は一言で言えば、中央から文化的に捨て置かれている地方にあって、演劇史的には重要性を持たない〈その他大勢〉の中から創造的な演劇集団を形成し、住民がその表現を楽しみ誇りとするところができるようにする方法を検討しているのである。フランスの地方分散化政策はその典型的事例である。

今日の政策論ブームに対してこんな批判がある：行政が芸術に干渉して、ためになった試しはない。確かに戦時中の文化政策を思い出させる傾向も感じる。芸術は放置されていた時の方が創造的であるという意見には聞くべきものもある。しかし芸術、とりわけ舞台芸術は放置されたら生きて行けない類の活動である。戦後アメリカにおいて文化経済学が発生してくるのは、アメリカの文化とはブロードウェイではなく、地域の文化であると言う認識に裏付けられてのことだった。本論では芸術振興政策が芸術にとって有害であるという立場には立たない。政策的にどこまで演劇の振興に寄与できるかも含めてその可能性を追及する。

(注1) データは、松原英治著『名古屋新劇史』をはじめ、月刊誌『テアトロ』、新聞(中日、毎日など)、ミニコミ誌(『ナプジャガ』『ピア』など)、公演ちらし、劇団史、ヒアリングなどから集積したものである。調査項目としては劇団数のみならず、劇団の旗揚げ時期、親劇団、中心人物、劇団員、上演作品と上演年など多面にわたる。劇団の旗揚げ時期は不明なものが多い。グラフ化するにあたって、活動が公になった時期、端的にはマスコミに登場する時期を「誕生時期」として採用した。解散時期の把握はもっと困難である。旗揚げの宣言はしても解散を告知する劇団はほとんどない。自然解散がほとんどである。従ってマスコミから姿を消した時期をもって替えることにした。ただしマスコミに登場しにくいカウンターカルチャー的演劇については独自の調査によってフォローしている。なお劇団誕生や劇団活動を保証する常設的組織(定期的フェスティバルやコンクールなど)も劇団と同様にカウントした。

第2節 敗戦直後の劇団活動(1945～1950)

(1) 前半期(1945～1947)

1) 新劇団の誕生

敗戦の年に「名古屋青年劇団」がいち早く産声を上げた。翌年には5つの劇団が活動開始している。敗戦直後の食料難時代に人々が演劇を求めた事実は感動的である。「人はパンのみに生きるにあらず。」

「名古屋青年劇団」は、戦前に「胡蝶子供会(コドモサークル)」を組織していた小林正明を中心として結成された。氏が児童文化分野から新劇へ移るきっかけの一つとして戦前の活動を一つあげておこう。1932年劇団「コメディ・ナゴヤ」が浪越会館で上演した時、「子供の劇場」が賛助出演しているが、これに小林正明が参加していたという事実がある^(註1)。

(注1) 松原英治著「名古屋演劇史」

さて「名古屋青年劇団」は1946年に4本の上演をしている。『本尊』(山本有三作)『我らの仲間』(デュヴィヴィエ原作)『かわうその外套』(ハウプトマン作)『月光』。内容を見ると、日本物や映画の翻案物、ドイツの現代劇と幅広い。戦前に培われた文化活動が花咲いた感じである。劇団活動に多くの地元文化人が関与している。劇作家牧野不二夫、作家小谷剛、後年児童劇団杉の子を結成する山田智子、同じく現代舞踊団を結成する関山三喜夫など、多彩な面々である。この分野では常に会場の有無が問題になるが、朝日新聞名古屋支社は戦災から免れた朝日会館を提供した。「名古屋青年劇団」の活動は以後1985年に解散するまで40年の歴史を刻む。その実力は早くから評価され、1948年に愛知県

教育委員会主催の巡回舞台公演を依頼されている。後年、優良文化団体として教育委員会から表彰された。早い時期に東京公演（1953年）を果たした数少ない劇団の一つでもある。代表の小林氏は「職場第一、演劇第二」という標語を掲げ、アマチュアイズムに徹したが、同好会というより限りなく専門劇団に近かった。名古屋きっての名誉ある老舗劇団であった^(注2)。

（注2）『アマチュア演劇55年の歩み』（小林正明著、1984年）

これに対して翌年の1946年に誕生した5つの劇団（「自由座」「文芸座」「無名座」「創作座」「かもめくらぶ」）は、いずれも2年～3年で解散している。丹羽米三主宰の「文芸座」は『海彦山彦』（山本有三作）『息子』『ルリュ爺さんの遺言』（マルタン・デュ・ガール作）などの上演後「名古屋人形劇団」へ改組し、ジャーナリスト集団の「創作座」は『寒鴉』上演以後、職場劇団として自立劇団運動に関わるが、仕事に忙殺され自然消滅した。学生中心の「かもめくらぶ」は卒業により自然消滅する。

1947年になると、豊橋に「芸術劇団」（戦前に農民演劇運動の活動をしていた園氏が中心の意欲的集団）、岡崎に「葡萄座」、犬山に「白い城の会」、少し遅れて1950年、西尾に「西尾演劇研究会」、1953年、碧南に「雑草の会」が誕生する。「芸術劇団」は1965年まで存続するが、他の劇団は長続きしなかった。

名古屋の「自由座」の消長について詳しく見てみよう。「自由座」は「東海自由文化連盟」の水木文英を中心に結成された。「文芸座」「無名座」「創作座」の3劇団と異なり組織的基盤があったことになる。劇団名称も小山内薫の「自由劇場」から命名され、集団の志も高かった。新劇運動との関係から言えば、水木分英は1930年「新築地劇団」が名古屋市公会堂で『ゴーストアップ』（貴司山治作、土方与志演出）を上演したとき、群衆役でエキストラ出演している。東京で始まった新劇運動が名古屋に波及するには、名古屋という都市の成熟が必要であったと思われるが、時あたかも新劇の全盛期を経験した青年学徒が名古屋にもいたということは幸運であった。「文化不毛」などと卑下する名古屋人に聞かせたい事実である。なお水木は、「新築地劇団」協力の廉（かど）で警察に検束されているが、表現の自由をめぐる貴重な経験者であることも忘れてはならない事実である。

さて「自由座」は、『貧民院』（グレゴリー作）、『猿から貰った柿の種』（北村小松作）で旗揚げし、1947年には『拵えられた男』（前田河広一郎作）、『獅子』（三好十郎作）を上演している。1947年秋の新劇コンクール（朝日会館、新東海新聞主催）において、『獅子』の再演で見事首席を勝ち得た。地方公演も行い本格的専門劇団として期待されたが、内部問題のため翌年に解散している。早い消滅はこの世界の習いであるが、個々人の活動は生き延びる。水木文英は、やはり解散した「無名座」の吉川時子^(注3)と共に3年後の1949年「名古屋芸術劇場」を設立する（戦後日本に誕生した最初の劇団が「東京芸術劇場」であり、東京を意識した反応は以後一つのパターンとなる。なお後年劇団名芸が誕生するが、連続性はない）。

当時彼は名古屋商工会議所ビルで「名古屋演劇アカデミー」^(注4)を開設していた関係で、その卒業生を団員に加えた。上演作品に1949年『風のない夜』（梅田晴夫作）『たつのおとしご』（真船豊作）、1951年『アルルの女』（ドーデ作）がある。後者は初期の名古屋フィルハーモニーや佐々智恵子バレエ研究所、名古屋合唱団が参加する意欲的な企画であった。しかし忽ちの内に「自由座」同様、内部問題か

ら活動停止状態に陥る。

数年後の1958年、水木文英は再度劇団結成にチャレンジし「名古屋小劇場」を誕生させた（なお戦前の1929年にも同名の劇団が結成されているが、関係はない。）。やはり吉川時子が参加している。1958年『煙草の害について』、『ポーリニカ』、『悪党』（チェーホフ）、『郭公』（マークス作、平野礼二演出）、1959年『麦踏み』（北條作）『記念祭』（チェーホフ作）、1960年『結婚の申込』、『お国と五平』、『海へ行く旗手』（シング作）などを上演した。しかし3年で活動停止している。

以上、敗戦直後に誕生した名古屋の劇団は、小川正明の「名古屋青年劇団」と水木らの集団以外は短命だったが、1946年の第1回名古屋新劇コンクール（新東海新聞主催）、1947年の第2回新劇コンクール（名古屋演劇クラブ主催）に揃って参加し、名古屋市民の前に名古屋新劇界の形成を明かにした。当時東京からの来名公演も急増するが^(注5)、戦前ほとんど東京一極集中だった新劇界に名古屋とその周辺都市が自らの創造活動を開始させ、地域演劇の基礎を築いたことは重要である。しかし同時に指導者は戦前の新劇運動の参加者や関係者がほとんどであり、全体として東京の創造力に依存するエピゴーネン（亜流）であることも忘れてはならない。

(注3) 築地小劇場時代、室町歌江という女優であった。

(注4) 「名古屋演劇アカデミー」というのは、1948年4月に誕生する「新演劇人協会名古屋支部」の事業として実施されたもので、ここから演劇活動に入って今日に至っている舞台人もいる。

(注5) 松原英治著「名古屋新劇史」参照。

しかし演劇集団の維持は簡単ではない。事実、ほとんどの劇団が2～3年で消えて行った。娯楽性や興行性よりも芸術性や社会性を重んじる新劇系の舞台公演はとくに採算が採れない。劇団員の犠牲や持ち出しが普通である。よい作品を作るほど赤字になる状況があり、貧乏を我慢できる集団、財政的に余裕のある劇団だけが生き残って行く。

参考までに同じ舞台芸術でも音楽や舞踊ジャンルは事情が異なる。新劇は稽古事にならないが、音楽と舞踊そして演劇でも歌舞伎や能楽など伝統演劇は所作事を通してお弟子さんの授業料という収入源がある。お弟子さんの負担による発表会という〈装置〉もある。その差は歴然たるものがあり、新劇系集団が相変わらずの貧乏を託っている中、舞踊系集団は大ホールでの定期公演や発表会を実現している。音楽家は学校の音楽教師という職もあって音楽教育によって生活できるまでになっている。

新劇は、観客というレベルでも最もマイナーな存在である。本来もっと幅広くてもよいはずであるが、現実の市場は著しく狭い。その理由はジャンル特性、歴史的経過など色々だが、日本独特の理由として能楽や歌舞伎の観客を共有できないことが指摘できる。演劇鑑賞にこうした非連続があるのは欧米人には謎であろう。シェイクスピアは今でも「同時代人」と言われるし、ラシーヌを見る人とジャン・コクトーを見る人が異なる訳ではない（もっともオペラとストレート・プレイのファンは同一ではないので、歌舞伎ファンが新劇ファンでなくても不思議ではないという理屈も成立する）。

また演劇制作は一枚の絵画を集団で描くような作業であるが、唯我独尊を許す絵画の世界とはまるで違う困難がある。集団作業の物理的困難のみならず、美意識や思想レベルでの衝突軋轢という障害がある。家元制でもなく独裁でもない自由な同人の集団であれば一層意見の衝突が生じる。

敗戦直後に演劇を志した人達は、同好の士が集まれば劇団が生まれ、作品制作も簡単に出来るという楽天的観測を持っていた。どの分野でも夢が大きく膨らんだ時代だった。しかしその幻想は忽ちの内に打ち破られる。新劇の伝統が希薄な愛知にあってそれを認識するには一定の時間と失敗が必要であった。

2) 自立劇団^(注6)の誕生

戦後の演劇誕生史に欠かせない一頁がある。今では想像しにくいことであるが、職場劇団が燎原の火のごとく全国に誕生した。1946年11月には東京自立劇団協議会が結成され、1948年10月には全国20自立劇団協議会、350劇団の参加をもって全日本自立劇団協議会^(注7)が誕生する。

(注6) 「自立劇団」という表現は戦前に使用されているが、専門劇団ないしは職業劇団ではないアマチュアの
業余劇団、職場劇団を言う。

(注7) 『自立演劇運動』参照

名誉ある先陣を切ったのは愛知県であった。1945年12月稲沢の大同毛織工場で職場別発表会として4作品(小山内薫作『息子』菊地寛作『父帰る』久米正雄作『地藏教由来』小川丈夫作『花ひらく』)が上演された。これがきっかけとなって翌年1月県下の工場(紡績関係が多い)から17団体参加の愛知工場芸能会が組織された。5月には名古屋の中日会館で第1回愛知工場芸能祭(13団体参加)が開始された。東京から審査員として山本安英(当時東北の疎開先から東京へ戻って劇団結成の準備中であつた。翌年の4月に「ぶどうの会」が誕生する。)、今日出海(戦後文部省にいち早く芸術課を設置し初代の課長に就任)が招かれた。11月には中日新聞社の後援で第2回愛知工場芸能祭が名宝文化劇場(東宝資本)で開催された。その翌年の1947年5月、東西の動きに合わせるように東海自立劇団協議会(50団体参加)が誕生した。わずか1年余の出来事である。同じ動きが全国各地にあり、その翌年の1948年に全国組織が誕生してしまった。わずか3年の内に350劇団のネットワークが作られたのである。全国組織のきっかけを与えたのも愛知県であった。1947年の10月～11月に東海自立劇団コンクールが開催されたが、12月に名宝劇場において東京、大阪、京都、東海の自立劇団共同公演が行われた。

さて、この動きの背景は何か。職場劇団は組合運動と関係がある。事実、東西の共同公演の後援者には、愛知労働基準局と名古屋市と並んで、日本労働組合総同盟愛知県連合会、愛知産別労働組合会議、愛知労働組合会議、全国財務労働組合名古屋地区連合会が入っている。職場劇団は社内や工場の有志の集まりであるが、労働組合の文化部、青年部と一心同体の関係にあつた。合唱や演劇などの文化活動が労働者の権利として積極的に支援されたからである。例えば、1946年1月に結成された「日本陶器労働組合」は、綱領の5番目に「我等ハ労働条件ヲ改善進歩セシメ、生活ノ安定ト文化ノ向上ヲ図ラントス」、規約中の組合の行う事業の3番目に「文化並ニ教養ニ関スル事項」を立てている。また同年同じようにして設立された日本碍子労働組合の規約にも3番目に「組合員ノ文化的向上ニ関スル件」がある^(注8)。こうした組合の方針は、当時の典型であつた。しかし戦後的現象かと言えば、必ずしもそうではない。社員や工場労働者の慰安は戦前にもあり、その手段として様々なお祭りがあつた。

現在も行われる花見や運動会、観劇や音楽会などは戦前にもあった。ただ職場の劇団作りがこのように急成長したのは、戦後の現象である。どんな背景から生まれたのか。

(注8)「愛知県労働運動史」(第1巻、57～61ページ) 1982年、愛知県

戦前戦中と弾圧され続けた労働運動は、GHQの方針もあって戦後日本各地の会社・工場に多発する。1945年10月、GHQより「民権自由制限撤廃の覚書」が提出され、同年12月労働組合法が公布された。同年末の509組合38万人組合員は、1946年末に1万2006組合368万人。組合員組織率は、3.2%から一気に39.5%へと上昇した。組織誕生は労働組合に留まらない。ジャーナリスト、芸術家、学者の世界においても同様であった。学生たちの組織も同様で、1946年7月には全国大学高専学生自治連合会が誕生し、1948年には「全学連」の名称で有名な全日本学生自治会総連合が誕生している。この一連の波の中で「名古屋学生演劇協会」(1946年)も誕生し、職場演劇の大同団結も生まれたのであった。

しかし全国の勤労者たちはなぜ演劇に関心をもったのか。

言うまでもなく彼等に関心を持ったのは演劇に対してだけではなく。あらゆる表現(芸術)を一斉に求めたのである。餓死者が出るほど「食べることが生きること」という世の中でありながら、映画(1945年10月、松竹映画「そよ風」封切、同年12月、アメリカ映画「ユーコンの叫び」封切)、雑誌(1945年11月『新生』『文芸春秋』『人民評論』)、音楽(1945年11月、高崎市民オーケストラ設立、1946年1月、NHKのど自慢素人音楽会放送開始)、文学(1945年12月、『新日本文学』、1946年2月、「新日本歌人協会」創設)など、勤労市民の表現を求める勢いはあらゆるジャンルを通して噴出した。プロの作品への要請のみならずアマチュアイズムの百花撩乱状態も生まれ、歌声運動や同人雑誌の出版が全国に広まった。職場演劇もその一つの表れに過ぎない(ここに日本的な芸術文化の有り様が見える。日本は大アマチュア文化王国であり、ミューズの神に仕える使徒=アーティストとこれを尊敬する一般人というヨーロッパ的形態ではなく、誰もが〈文人〉という日本的形態が現出している)。第2次大戦における日本の敗戦は、国民が待ち望んだ平和の到来であると同時に価値観の転換のはじまりでもあった。新しい生き方を構築するには過去の清算や総括、そして新しい生き方の反復の確認作業、普及徹底が必要である。職場演劇はその作業にふさわし表現形式であったのではないか。(逆に職場演劇が急速に廃れていく理由の一つともなる。政治的弾圧や労働強化だけが衰退の理由ではない。新しい生活形態が確立した以上、役割を果たし終えたのであり、同じレベルの熱気が続く必然性も必要性もない。)

3) 自立演劇の源流

他方、職場演劇の多発は、何の前触れもなく戦後突然降って湧いた現象ではない。戦前からの長い経過がある(そしてこの経過は、職場演劇の終焉とともに終るものでもなく、現在にも連なるものもある)。

職場演劇あるいは自立演劇の源流は、明治30年頃の川上一座に代表される新派劇の流行まで遡ることができる。少なくとも萌芽として考えることができる。大阪から火の手があがり、川上一座の東

京進出により一世を風靡し、やがて新派や新国劇を形成していった演劇改良運動は、時代とも結び付き、政治活動の一環としてアジプロ演劇的に表れた。民権運動など社会運動との深い結び付きや素人俳優の登場は、新しい社会階層による演劇や運動の誕生を予感させるものがある。戦後アングラ演劇の誕生は、アンチ新劇と社会への強いコンテストションの組み合わせを見る限り、その現代版と考えることも出来る。

さて最初の兆候（第1段階）は、大正から昭和にかけてのリベラリズムとプロレタリア演劇の中にある。第2段階は戦中の移動演劇の中にある。戦時中の移動演劇と戦後職場演劇の関係は指摘されているが^(註9)、プロレタリア演劇が大政翼賛会の活動として始まった移動公演と連続性を持っていることも忘れてはならない。参考までにいえば、フランスの演劇界でも同様な事態が起きていた。人民戦線の時代に提案された演劇振興政策は、戦争あるいはヒットラーのパリ占領によって中断し、戦後再スタートしたのではない。ヒットラーはその方針を逆用して温存を図った。巧妙な占領政策であったが、目的の是非はともかくそれによって空白は生まれなかったのである。さて戦後職場演劇の発展は、この2つの段階を踏まえるならば、戦後固有の性格を獲得しつつも歴史的には第3段階と見ることもできるだろう。一連の経過を順次見て行く。

(注9) 管孝行著「戦後演劇」朝日新聞社、1981年

(第1段階)

本論の視点に立って名古屋を中心に考えるならば、経過の中心人物は故松原英治氏である。氏は戦後名古屋の新劇界の総指揮者であったが、戦前についてもメルクマールの存在であった。彼の自伝的著書『名古屋演劇史』^(註10)を参考に見て行く。

松原英治は、旧大府町に生まれ、第八高等学校から東京帝大へ進学している。卒業後の1925年(大正14年)、新劇協会入団を皮切りに演劇運動に飛び込んで行った。帝大出の学士が演劇界に入ったとして新聞記事になる時代であったが、大正から昭和へ移るこの時代は、戦前の芸術文化活動が最高潮に達している。青年がそれに夢中になって当然の時代であった。築地小劇場の誕生、藤原義江帰国とオペラの隆盛、宝塚少女歌劇『モンパリ』の上演、浅草のオペレッタブーム、映画産業の急成長、出版界の急成長、言論界の自由闊達な活躍など素晴らしい時代であった。ただ今少し長く続けば良かった。都市文化が十分な成熟を見ないうちに、労働運動、社会主義運動、マルクス主義理論が台頭し、日本の知識階層を席卷してしまう。それに加えていつのまにか独立の達成や発展から侵略へと矛先を向けて行ったわが国の極めて不幸な歴史の中で、本来ならばもっと多様な花が咲いたであろう時代が終焉してしまった。しかし青年松原英治も他の青年知識人同様、暗黒時代の到来を予期せぬまま、時代の大きなうねりの中で不可避免的にプロレタリア演劇へ進んでいった。

新劇協会入団の翌年(1926年)、千田是也、山田清三郎たちの「前衛座」に出演する。1928年には、八田元夫、山川幸世らとナップ所属の「第1劇場」を組織する。同年の秋には名古屋で「美術座」を結成し、東京に進出する。左翼劇場の『暴力団記』、トレチャコフの『吠えろ支那』、レマルクの『西武戦線異常なし』が上演された年である。1929年に「新美術座」を結成する。そしてプロレタリア演

劇の名作、三好十郎作『疵だらけのお萩』の上演によって運動の渦中に入って行った。翌年の1930年には「名古屋前衛座」と改称し、劇団員の半分が去る中、プロット（ナップ傘下の日本プロレタリア劇場同盟）の愛知支部となり、1931年徳永直原作の名作『太陽のない街』や村山知義の代表作『暴力団記』の上演。メーデー準備のアジプロ演劇の上演など一直線にプロレタリア演劇に進んで行った。

プロットは、1931年の第3回大会で7項目の方針を採択している。「労働運動の中に労働者階級のイニシアチブを発揮せよ」「全国の重要農村にプロットの組織を拡大せよ」「労働者農民観客の大衆組織」（の結成）「国際的提携」などであるが、第4回大会では「あらゆる工場、学校、会社に演劇サークルを作れ、労働者農民の自主的演劇の成長、東洋諸民族の革命的演劇運動の発展」を方針として国際労働者演劇同盟（IATB）に加盟している。そして全国に演劇サークルが組織され、220団体、3000名以上の会員を擁した^(註11)。川上一座による新派演劇や坪内逍遙の文芸協会、小山内薫と左団次の自由劇場など東京、大阪を中心とする一握りのグループによる演劇改革運動が僅か2～30年で全国的運動になった事実は、日本人の創造的な力量の豊かさを物語っている。

その一端を担ったのが、名古屋で言えば、戦前の「コドモサークル」の小林正明や「コメディ・ナゴヤ」の水木文英、また「美術座」の松原英治や支援者寺田栄一、女優の室町歌江（吉川時子）などである。名古屋にも演劇革新に関わる青春群像があった。

さてこの時代に作成された演劇革新（あるいは演劇による社会変革）の様々な運動方針は、1940年（紀元2600年）の演劇人大量検挙、劇団解散勧告（事実上の命令）、大政翼賛会の結成により砂上の城郭であったことを思い知らされる。しかしこの運動方針は消え去ったわけではなかった。戦後、長いトンネルを潜り抜けた新劇人は空白を埋めるべく一斉に動き出す。名古屋では、その中心人物は再び松原英治であった。

敗戦を東京で迎えた松原は、その年の暮れに名古屋に戻ってくる。『桜の園』の合同公演に始まる演劇復興が急速に進み、その展望や方針が仲間の中で議論されたのであろう。そのまま東京で活動する道もあったと思われるが、名古屋宝塚劇場が名宝文化劇場として再生するのに合わせるように名古屋へ帰還した（1945年秋）。ここから既述の職場演劇運動における活躍が始まるわけであるが、職場演劇の組織化の方針について見ると、ほとんど戦前のままであった。

1946年1月、彼は職場演劇を組織して「愛知工場芸能会」を作った。そして各工場の組合員を会員とする総会において23条にわたる方針を採択した。

第5条に「工場付近の工場、農村、学校へ働きかけ、積極的に演劇活動をさせること。すなわち一つの工場はその地区の文化的責任を果していくべきである。」

工場が地域の文化的責任を果たすことはある。しかし企業文化華やかなりし昨今でもあくまで二次的機能である。松原は、工場（企業）というより工場の労働者を念頭に置いている。生産の場が社会変革の場であり、文化創造の場であり、その主人公は労働者である。こうした同心円的運動論はいまや破綻しているが、戦前のプロレタリア演劇運動的フレームワークからは自然な理解である。拠点工場がその周囲を指導するという発想も、プロットが第4回大会において採択した七項目方針の応用にすぎない。単なる全国ネットではなく、戦闘的な中央集権的構造を想定している。既述のように労働組

合が急速に組織された戦後の申し子でもあるが、源流はプロットにあった。

第6条に「年2回春秋、蓄積された文化力を示す機会が是非とも必要である。来年春には全国的工場芸能祭（コンクール）を希望し、5ヶ年後には世界的工場芸能祭に参加しうる文化的水準に達成する目標をもつべきであろう。」

プロットは「プロレタリア演劇の組織的生産並びに統一的発表」を方針とした。コンクールあるいは演劇祭はその端的な方法である。コンクールは、一般的にも表現の水準アップに役立ち、祭典としての意義もある。それを工場レベルのみに限定するところに特質が表れている。プロット方針はここでも生きている。専門劇団の対概念としての幅広いアマチュア劇団という発想を持たなかった。

また戦後日本の経済的復興という発想も特徴的である。

「この会の特色は協力体制であることである。生産力を結集させて文化を高めたいのである。」そして第4番目の方針として「各地区農村慰問会計画、工場と農村との文化的握手である。そして工場と農村との文化力を均等に高めること、ひいては各生産物の直結が問題となり、経済危機解決の鍵はここに存在する。」

千田是也が演劇の〈超政党性〉の実現に腐心していた時代にあって、松原は演劇と日本の経済復興の連続性を当然視していた。ここに戦中の報国的発想を見るか、戦前のプロレタリア演劇の社会性を見るか、いずれにしても国を思うところに戦前の闘志の真骨頂がある。また一面では千田の都会性と松原の愚直性という差でもあった（当時の東京と名古屋の落差でもあるかもしれない）。

「5ヶ年」計画という発想にしても、プロレタリア演劇の世界的組織「国際労働者演劇連盟（IATB）」が世界を支部として頂点に立ち、世界的規模の演劇祭を開催するという計画を思い起こさせる。

第12、13番目の方針に、「移動演劇団の協同招致」「劇場演劇共同観劇」が掲げられている。優秀な専門家から技術を摂取する機会が必要であり、「この会のごとき組織こそ移動演劇の発展の基礎である。」

移動演劇の推進という観点も移動演劇の観客組織を地方に形成するというのもプロットと同一の方針である。

以上、プロット時代の方針と戦後職場演劇の方針の相似性が確認できる。指導者の逮捕と弾圧による沈黙、そして戦後の自由社会における再開ということであるが、この間、運動の対象者であった一般大衆はどうしていたのか。演劇を奪われていたのか。

（第2段階）

弾圧によって演劇革新の運動は息の音を止められてしまうが、大衆の中に眠る演劇的エネルギーが消えたわけではない。時の独裁政府は少数の演劇人と違って逮捕も投獄も出来ない国民を巧みな誘導によって統制下に置いた。地獄を天国と思わせるその鮮やかな成功は、世界を震撼させた。いまや抵抗の余地無く、「八紘一字」の見えざる獄舎の中で新劇の指導者たちは、倒錯した形でそのエネルギーの温存に参加することになる。

1940年、それはヒトラーがパリを占領し、ロンドンの空爆を開始し、日独伊3国同盟が調印され

た年であるが、日本では演劇人の大量検挙事件（8月）が起きている。その後、東宝移動文化隊（9月）、松竹移動演劇隊（11月）が結成された。また近衛首相を総裁とする大政翼賛会が結成された（10月）。翌年の1941年12月、真珠湾攻撃によって日本はついにアメリカに宣戦布告するが、国家統制と弾圧はさらに激しいものとなった。戦時下、自由な表現行為も出来ず息を潜めて嵐が過ぎるのを待つ人々、戦地において絶望の中で死んで行った人々、獄中において非業の死を遂げた人々の群があった^(注12)。ところが歴史の皮肉によって国家は彼等の力を必要とした。反軍国主義的立場にあった新劇人が国家総動員法により「聖戦」の戦意高揚のために動員される。

1941年6月、大政翼賛会において日本移動演劇連盟が結成された。専属劇団が結成されると同時に、東宝、松竹、吉本の興行資本や多くの新劇団が傘下に入った。演劇を捨てるか、協力するか。その狭間で煩悶した演劇人は多いだろう。選択された道は、柔らかな抵抗であった。岸田国士や久保田万太郎らの指導者が手を汚すことによって多数者を守る。また官憲の監視下でも積極的な戦意高揚劇は避け、出来るだけ人間的演劇を上演する。最大限カモフラージュした作品が執筆される。地球の反対側のパリであっても同様な舞台公演が続けられていた。ゲシュタポの検閲やスパイ網をかいぐぐって抵抗が続けられた。しかし日本においてはさらに苦渋に満ちた選択であった。〈柔らかない〉ということは、協力の手前なのか向こうなのか不明になるということでもある。それは戦後多くの関係者が煩悶する結果となり、後遺症は今も尾を引いている。フランスにおいては、「コラボ」（協力者）は犯罪者と同一であり、多くの犠牲があっただけに追及は厳しいものだった。今日であっても古くて新しい問題として忘れてはならない。

しかし歴史はいつもダイナミックに転回する。連盟設立後、全国に展開された移動演劇公演は1年間に約30の劇団が全国に約1000回の巡演をして、観客数は約141万人に達したと報国されている^(注13)。最盛期の1944年には458万人の観客動員があった。連盟の報国によると、1941年6月より1945年6月までの四年間に合計1195万人の観客動員を達成している。国民の6人に一人が観劇したことになる。

(注10) 松原英治著「名古屋新劇史」門書店、1960年

(注11) 大笹吉雄著「日本現代演史（昭和戦前篇）」白水社、1990年

(注12) 堀田喜衛著「若き日の詩人たちの肖像」、梅崎春生著「桜島」参照

(注13) 「演劇年鑑」1947年度版

移動演劇の対象は全国の工場労働者、軍施設の兵隊などであり、地方において初めて接する人々も多かったはずである。皮肉にも人民の演劇を志向して果たせなかった社会派演劇人は、戦争協力という形式によってそれを達成するという運命に遭遇する。戦後愛知の演劇振興にもっとも貢献した人物、松原英治氏はまさにその典型であった。彼こそ戦後初の職場演劇祭のオルガナイザーであるが、戦時中から移動演劇の公演を通してこの地域の工場と深い関わりを持っていた。

松原氏は、既述のように1931年「新美術座」を「名古屋前衛座」に改称してプロレタリア演劇の渦中に飛び込んで行った。そして三好十郎作『疵だらけのお萩』上演による割れ返る観客の興奮など、

華々しい上演活動を展開する。しかし弾圧の嵐は強まる一方、活動は日に日に困難になり、芝居の上演は事実上不可能になって行く。1933年秋、松原は東京で「左翼劇場」の『逆立つレール』に出演した。そして理由もなく警察の検束される。釈放後、生活の手立てもなくなり郷里の大府に戻った。

1935年名古屋東宝(略して名宝)がスタートし、勤務することになる。「サラリーマン生活」の開始と、松原氏は懐古している。大学卒業以来の静かな生活であったが、新築地劇団や新協劇団の来名公演の応援をしていた。しかしそれも束の間、再び上京して東宝宝塚劇場に勤務し演劇の最前線に立つことになった。そして東宝の演劇興行に関与しているうちに「東宝移動文化隊」の担当になる。東京宝塚劇場は、「公益優先、演劇報国の理念の下に、国民厚生運動と同時に、国民文化促進運動の一翼たらしめ、あらゆる農村漁村、工場鉱山に出動して、生産力拡充のために必要なる演劇、明日よりの活動の源泉となる演劇、国民生活の糧となる演劇を供給するとともに、国民文化高揚に貢献せん」^(注14)とすることになる。この文面は一般論として教科書的な完全さを持っている。しかし報国する「国」とは、ファシズム体制であり、デマゴギーの最たる事例である。人は言葉でなく何をしたかによって計られる。そのことは松原も反省し、「大戦翼賛会とか情報局とかの圧力の下に、軍国主義宣伝の一斑を負わされたことは、演劇人としてザンキに絶えない。私たちはその深い反省の上に立って、あくまで民主主義を守るための演劇を続けなければならない。」と書いている^(注15)。しかし社会主義の「国」が国家社会主義の「国」となり、戦後に民主主義の「国」となる変化の早さに歴史の残酷さを感じずにはいられない。

「東宝移動文化隊」は、1940年に日比谷公会堂において第1回公演を行い、翌年から農村出動を開始する。そして1941年の4月、第1回工場慰問として名古屋地方を選定した。松坂屋ホール、名宝劇場、市公会堂、大須宝塚劇場、昭和毛糸、日本毛織で『山の人々』(清水準蔵作、松原演出)、「棒しばり」「故郷」などを上演した。11月にも再び愛知県の地方工場慰問をしている。全国をくまなく廻るうちに戦況悪化により劇団疎開となる(「疎開」とは軍事用語である。「避難」では後ろ向きであるから田舎に展開するという積極的な作戦として表現した。大本営の数々のデマと同じ類の用語である。。「松原隊」(「東宝移動文化隊」が1945年1月「移動連盟」の専属になって以後の名称)は愛知県地方の稲沢町へ行くことになった。6月までに愛知県下の工場慰問28回行なった。

8月15日敗戦。その瞬間すべてが瓦解したかに見えたが、行政機構はそのままであった。その一部であった「移動連盟」は存続し、そのまま10月に愛知、岐阜に戦災慰問を行っている。しかし敗戦後の東京では、別の演劇復興が始まった。松原の周辺でも今後の方針が議論されたことは想像に難くない。彼は使命感をもって東京を離れた。そして名宝文化劇場の運営者として東京の劇団招聘や地元の劇団育成にも努力しつつ、既述のように職場演劇運動に努力した。日本最初の工場芸能会は、1945年の劇団疎開の折り、親交を深めた大同毛織稲沢工場の労働者と経営者栗原勝一氏のバックアップがあつてのことであった。この成功は、全国に同様の拠点の誕生を約束した。GHQの民主化政策、文化振興、労働組合運動の高揚と相まって爆発的な職場劇団の誕生となった。戦中の移動演劇公演が戦後の職場演劇の基盤になったことは明かである。

(注14) 松原「戦後名古屋新劇史」(68頁)

(注 15) 松原「戦後名古屋新劇史」(67 頁)

4) 自立劇団協議会

1947 年 5 月、松原英治の指導のもとに 50 団体の参加をもって東海自立劇団協議会がスタートする。新劇コンクール (1947 年) と並んで愛知工場芸能祭コンクール (1946 年)、働く者の演劇会 (1947 年)、銀行クラブ演劇コンクール、勤労者演劇コンクール (1951 年—57 年)、学生・勤労者演劇合同発表会 (1953—57 年) など、名古屋に演劇文化を創造していくだけの力量があることを示した。

しかし東海自立劇団協議会の活躍期間は約 10 年であった。1949 年には「自立劇団」という名称を廃して「愛知職場演劇協会」(職演協)、1951 年には「愛知県勤労者演劇協会」と改名し、参加も 20 団体となる。1959 年には再び「愛知県職場演劇協会」と改名する。以後細々と活動を続けるが、次第に活躍の舞台は職場から離れて行く。60 年代には職場演劇を続ける状況もエネルギーも急速に失われて行った。戦後のアマチュア演劇の振興という観点から見てこの経過に問題がなかったかどうか検討の余地がある。事実、職場演劇運動の旗手大橋喜一が、「その後の日本の情勢のきびしさに見通しを欠き適応できなかったのかもしれませんが。」^(注16) と、指摘することになる。

(注 16) 大橋喜一、阿部文男編、「自立演劇運動」、14 頁、未来社、1975 年。

5) 演劇振興に関わる動き (演劇祭、観客組織、メディアなど)

演劇振興策の典型として演劇祭の企画があるが、演劇祭や演劇コンクールはいつから日本に定着したのだろうか。その発生を明治以降の日本に探すと、昭和初期のプロレタリア演劇運動の中になる。この運動下の演劇祭とは民衆の啓蒙、そして民衆のエネルギーを集める手段であった。だからこそ激しい弾圧の対象となったのだが、戦後名古屋の最初の演劇祭も再び同じように始まった。松原英治氏の指導で始まった職場演劇祭がそれであるが、既述したように長く続かなかった。

職場演劇祭は当事者の祭であるが、第 3 者の企画による演劇祭が戦後直ちに始められた。これも松原氏が仕掛人であった。彼の勤める名宝文化劇場を会場に新東海新聞主催で「第 1 回新劇コンクール」が敗戦の翌年に開催されている。しかし新聞の主催も長続きはしない。「第 2 回新劇コンクール」(1947 年) は民間組織「名古屋演劇クラブ」が主催した。これもまた松原氏のイニシャティブであるが、名古屋の演劇人や文学者、文化人の団結によって実現したものである (1946 年 12 月)。「名古屋演劇クラブ」は運動体であり、明確な目標を掲げていた。劇場建設、演劇研究所の設置、研究会の開催、講習会の開催、青少年演劇の育成、出版事業である。こうした組織は以後も 1994 年 3 月誕生の「世界会議名古屋」にいたるまで幾度も結成されているが、その求心力はいつも名古屋の文化を思う心であり、この力こそ一番大切にしなければならないものである。

さて「名古屋演劇クラブ」はいわばセミプロの文化人集団であるが、広く一般の演劇愛好者を集める演劇観賞会組織「名古屋演劇クラブ・ドラマリーグ」の結成に踏み切った。東京では都教育局が敗戦の翌年 (1946 年) から「演劇教室都民劇場」を作って無料の演劇鑑賞会を始めたが、名古屋の行政にはそのような機運はなかった。東京と名古屋の演劇文化の落差は著しく鑑賞すべきプロの演劇が地元

に全くなかったから当然であろう。しかし名古屋に演劇の花を咲かせるには、東京のプロ劇団の演劇を名古屋市民とアマチュア集団の人々が幅広く知る必要がある。東京から劇団を呼ぶには相当の資金がいる。一度だけでなく安定的に招聘するには会費制の幅広い組織を作るのが一番であった。大阪では勤労者演劇協議会（労演）が1948年に誕生し、東京でも「都民劇場」に少し遅れて同様の民間組織が動き出すが、名古屋はいち早く1946年の「ドラマリーグ」誕生により先頭を歩いていたことになる。松原氏の勤める名宝文化劇場の存在が幸いした。なおここでも指摘しておくが、ドラマリーグという言葉はプロレタリア演劇運動の中で登場したものである。松原氏の願いが如実に出ている命名であった。

しかし貴重な専門劇場である名宝文化劇場は1949年に映画館に改装される。映画の方が興行的によいこともあったが、東宝はGHQの政治的動きに合わせて新劇の締め出しに動いたのであった。戦争の反省として日本国憲法が確認したばかりの思想の自由、表現の自由はどこへ行ったのであろうか。演劇を敵視して損をしたのは弾圧した当人である。フランスでは各地に演劇の拠点を作って行き、日本ではその芽を摘み取って行ったが、その結果は何であったか。後年、劇場建設ラッシュになっても中身がないと嘆くことになる。しかし国際情勢は険しいものがあった。1949年に中国革命が成立し、朝鮮半島も風雲急を告げていた。アメリカではそれを察知して「鉄のカーテン」に対して「防波堤」を作るためにレッドパージが始まる。日本でも1950年のパージに先立ち、労働運動の弾圧と職場のリストラが走り始まった。大同製鉄3000人、東芝4500人、国鉄9万人、郵政・電通両省2万6000人など行政整理という名の首切りの嵐が吹き荒れた。

しかし心ある人々は演劇の火を灯し続ける。

（2）後半期（1948～1950）

1）専門劇団の誕生

敗戦直後の第2ステップは、劇団「演劇集団（演集）」と、放送劇団「CK劇団」の誕生である。

戦後澎湃と巻き起こった演劇運動は学校や職場へ広まり、職場劇団や学生劇団が活動を強めていたが、プロ劇団の存在しないことの重大さの認識が高まった。東京に依存しない指導的なプロ劇団あるいは専門劇団の誕生が求められたのである。しかし名古屋の演劇界はいたずらに離合集散を繰り返していた。自由座解散後の水木は、期待に応えるべく1948年3月、人材育成に乗り出す。商工会議所を会場に「名古屋演劇アカデミー」を設立した。東京から講師（山川幸世、他）を呼び本格的指導を目指した（今でも有効な方法であると同時に未だに確立していない事業でもある）。経験主義と我流に依存する作劇では、いつまでもたっても水準が上がらない。幸いなことに、翌年から東京の新演劇人協会（1946年設立）のバックアップするところとなった。しかし3年ほどで立ち消えとなる。代わりに新たな劇団「名古屋芸術劇場」（1949年）が設立されるが、これも2年ほどで解散してしまう。水木の情熱はその後も続くのだが、よき指導者とよき原則に守られた小林の「名古屋青年劇団」のみが安定した劇団活動を展開する状況となった。

一方、松原英治、若尾正也は東宝に所属しながら地域のアマチュア演劇の指導に努力していたが、

本格的専門劇団の創設を目指した。最初から専門劇団（俳優座も千田是也の表現を借りれば、「専門劇団」^(注17) という自己規定をしていた当時なので、今日流に言えばプロ劇団に近いニュアンスであるが)の確立は不可能であり、長期の計画をもって望んだ。参加者には職場演劇、放送関係者、美術家、文学者など多才な顔があった。松原の広い交際と人間的信頼によるところ大であろう。名古屋演劇界にようやくメルクマールとなる劇団が誕生したのであった。

(注17) 千田是也著、「演劇論集」(1)

他方、1949年にNHK名古屋放送局が声優集団を形成するが、彼らは、1950年の真船豊作『狸』(演出天野有恒)を皮切りに舞台活動を開始する。劇団員の名前には今なお活躍中の俳優、山田昌、岡部雅郎、天野鎮雄、藤城健太郎などの名前がある。

本質的にはアマチュアの「業余」(生活のための職場の仕事とは別に、職場とは離れて非営利の劇団活動をする)劇団ではあるが、名古屋の演劇界にも柱となる劇団が3つ揃ったことになる。

2) 演劇を支える新聞・メディアの活躍

松原氏の勤めていた名宝文化劇場が映画館となり、新劇人の排斥に乗り出したことは名古屋の演劇界にとって大きな痛手であった。1950年前後は大変厳しい時代となった。いわば家を失った「名古屋演劇クラブ」はすでに東京に誕生していた「新演劇人協会」(1946年)の名古屋支部として発展的に解消し(1948年4月18日)、1949年2月「演劇を守る会」を結成して積極的に行動する。

他方、新聞やメディアも地域の演劇振興に動いた。新東海新聞は既述したように「第一回新劇コンクール」を主催したが、以後中京新聞、朝日新聞、中日新聞、名古屋タイムズが協力して招聘公演の実現が図られた。

1950年になると、毎日新聞の名古屋支局が「市民劇場」に動いた。新劇を見る機会を失ってしまう恐れがあった演劇ファンにとって「市民劇場」は希望の灯火だった。1955年までの5年間、「市民劇場」は様々な公演を実現させた。そして通算43回、年平均8企画以上という快挙を達成した。指揮を取っていたのは、辻信市氏と後にCBC放送でも活躍する水野鉄夫氏である。名古屋の演劇愛好者は、この機会に東京の劇団による世界の演劇に接することが出来た。フランス演劇モリエール作『女房学校』(俳優座)ロスタン作『シラノ』(文学座)パニョール作『トパーズ』(青年俳優クラブ)『マリウス』(文学座)『セザール』(同)、ロシア演劇チェーホフ作『ワーニャ伯父さん』(文学座)『記念祭』オストロフスキー作『家のものには顔を立て』(新協劇団)、シェイクスピア『オセロ』『ウインザーの陽気な女房たち』(俳優座)、そして日本を代表する作品の数々『夕鶴』(ぶどうの会)『山びこ学校』(民芸)『炎の人』(民芸)『死んだ海』(新協劇団)を見る事が出来た。