

## 彼岸の築地小劇場 (序) ——大正デモクラシーから十五年戦争にいたる新劇運動——

照井 日出喜\*

### Abstract

In Japan, the modern drama, which is an important element of the contemporary art, begins with the foundation of the Tsukiji Little Theater in the year 1924. This era, the second half of the 1920s, also coincides with the end of the so-called “Taisyo Democracy”. The task of this study is to analyze the effects of the Tsukiji Little Theater and the diverse historical situations revolving around it. This task will inevitably lead us to consider the basic character of the “modern” in Japan. This paper, the introductory part of the whole study, limits the range of discussion to the fundamental problems only.

築地小劇場は、いわゆる「大正デモクラシー」の時代が終焉を迎えようとする1924年に生を享けた。しかし、1929年、土方与志、青山杉作とともに劇場の指導的立場にあった小山内薫の若くしての死の直後には、新築地劇団と劇団築地小劇場へと分裂する。その後、天皇制政治権力による凄まじい弾圧を受けながらも、新築地劇団は、共通の方向をめざした左翼劇場とともに、いわゆるプロレタリア演劇を展開していくのであるが、そうした芝居の上演が不可能となった戦時下では、芝居の書き手や演出家や役者たちが逮捕や拘留によって次々と舞台から去って行くなかで、なおさまざまな抵抗の意志を内包する芝居を創り出し続けるものの、1940年にいたって、左翼劇場の後継たる新協劇団とともに、ついには天皇制国家権力によってその存在自体を全面的に禁止される。あたかも国策に従うかのごとく振舞いつつ、役者たちはいくつかの少人数の移動劇団に参加して、屈辱に耐えながら細々と新劇の命脈を守り続けるのであるが、1945年3月には、東京大空襲によって、もはや「国民新劇場」と改称することさえ余儀なくされていた劇場自体も焼失し、灰燼に帰することになる。

1924年に劇場が建設されたこと自体については、前年の関東大震災を受け

---

\* 北見工業大学教授 Professor, Kitami Institute of Technology

て、それからの復興のために建物の建設基準が大幅に緩和されたことと、伯爵・土方与志という、財政的に豊かな同人に、劇場の建設資金を調達することが可能だったということが不可欠であったのだが、そうした前提のもとに、演劇の場としての彼らの劇場が、いかなる文化的・政治的・思想的な諸条件のもとで生まれ、日本の演劇史、あるいは、広く日本の文化史全体のなかでどのような位置を占めるのか、ということの把握が、ここでは主要な課題となる。とくに、「大正デモクラシー」という歴史的な枠組のなかに、築地小劇場の舞台に燃え上がった理想と憧憬を浮き上がらせること——したがって、国内における演劇と政治状況との対峙という側面のみならず、同時代における国際的・国内的なさまざまな文化・思想状況との関連において、築地小劇場の存在を確証していくことが、ここでは本質的な位置を占める<sup>1</sup>。

とはいえ、本稿自体は、そうした構想の全体的な概観を提示するにとどまり、したがって、表題が示すように序論的な性格を持つものである。以下の(2)から(9)までの各節は、本来的には、いずれも膨大な素材と格闘すべき対象をなすものであるが、本稿では、各々の節に関わる問題の設定を提示するにとどまる。

### (1) 築地小劇場成立の歴史的概観

かつて二十歳を過ぎたばかりの若さで、平塚らいてうから雑誌『青鞥』の編集を受け継いだほどの才能と強烈な意志の持主であり、感性と批判精神とが凄絶なまでに渦巻いていた伊藤野枝は、夫である大杉栄とともに、おそらくは築地小劇場の熱烈にして厳しい観客となっていたに違いない——劇場の開場(1924年)の前年、関東大震災の直後に、彼ら夫妻が六歳の甥とともに官憲に虐殺されることがなければ・・・おそらく彼らは、舞台上演じているさなかの役者たちが警察によって公演の中止を命じられ、引き立てられ、芝居がめっちゃめっちゃになるさまを目の当たりにして、みずからも拘束される危険にあることを顧みることなく、凄まじい憤怒に駆られつつ、我を忘れて警官たちに抗議の絶叫を浴びせ続けたことであろう・・・

この「空想」こそは、ある意味では、築地小劇場の生誕と展開とをめぐる歴史的状況の凝縮とも呼ぶべきものにほかならない。すなわち、築地小劇場は、戒厳令下で6000名を越える朝鮮や中国の人びとが虐殺され、平澤計七たち労働組合の活動家(亀戸事件)や大杉たちが虐殺される関東大震災をある種のタ

<sup>1</sup> 築地小劇場の創立以来の役者(研究生)であった薄田研二は、「築地小劇場の場合、その誕生が」「市民演劇の定着運動として発足したにもかかわらず、生まれおちるときから『反体制』的性格をうちに付与されていた」と思うと書き、その「誕生が、第一次大戦後の、世界的規模でまき起こった社会主義運動の急上昇期であったことは決して偶然ではありません。しかしそれと同時に、いやそれより前に、というよりは二つの面の一つとして、新劇自身のための運動体であったことも、これまた明確な事実です」と書く(薄田研二『暗転——わが演劇自伝』、1960年、東峰書院、126ページ)。これら双方の契機の展開こそは、本研究の基本的な問題意識をなすものである。

一ニングポイントとして、いわゆる「大正デモクラシー」の時代（これ自体は、それほど明確な時代区分をなすものではないが）が急激にその終焉へと向かう時期に創設されるのであり、ロシア革命後の世界的な社会・文化運動の高揚期が瞬間に下降線を辿る、そのせめぎあいのただなかに生まれるのである。

築地小劇場は、千田是也、滝沢修、山本安英、杉村春子、薄田研二、沢村貞子、細川ちか子、岸輝子といった、戦後の演劇界を背負って立つ名優たちの生誕の場であるのみならず、日本の新劇運動の黎明期であった時期に、ヨーロッパの近代的な劇場システムを日本においても実現することをめざした、日本ではほとんど「一過性」の実験を体現する演劇グループの活動の場でもあった。

大震災翌年の1924年、まだ20代半ばの青年であった伯爵・土方与志が、みずからの師であった小山内薫、友人であった友田恭助、汐見洋、和田精、浅利鶴雄の6名の同人とともに計画し、彼の莫大な私財<sup>2</sup>を投じて建設し、さらにまた、毎月の公演が産み落とす赤字に対する膨大な財政的補填をしながら維持していたこの劇場は、すでにその創設の数年後には、この劇場の舞台監督であった水品春樹によって『築地小劇場史』<sup>3</sup>が書かれるほどに、日本の演劇（新劇）運動にとっては画期的な存在であった。この劇場の活動に関わっては、『土方梅子自伝』はもとより、当時の俳優たちや「裏方」と言われる技術部門の人びと（千田是也、薄田研二、松本克平、山本安英、江津荻枝、阿木翁助、村山知義、浮田左武郎、横倉辰次、吉田謙吉、さらに、やや間接的ではあるが、佐々木孝丸、宅昌一、等々）によって、明らかに他の演劇運動とは一線を画すと思われるほどの膨大な数の回想録が残されているという事実は、組織上のさまざまな対立・葛藤や劇場の不入り、天皇制権力による不断の弾圧といったものによって、しばしば意気沮喪と絶望の淵へと叩き落とされながらも、しかしその反逆の意志を失うことなく、次から次へと立案される公演の実現をめざして、文字通り戦場のごとき日々明け暮れたかれらの青春が、いかに魅力と魔力に満ちたものであったかということ、つまりは、後年になって回想するに足るほどの「意味の塊」を彼らの魂の底に刻印するものであったということ、鮮やか

<sup>2</sup> 夫人であった土方梅子は、「千円あれば家が建った時代に」、「建築費と設備費」で「十万円くらいかかったように思います」と書いている（『土方梅子自伝』、早川書房、1976年、95ページ）のであるから、現在の感覚では、ほとんど十億円にも達する金額となるであろう。しかもその予算は、本来は彼がその前年から「十年計画」でヨーロッパでの演劇修行を行なうつもりであったにも関わらず、関東大震災による復興政策によって劇場のような建築物の建設基準が緩和されたために、1年で切り上げて帰国したがゆえの「使い残した外遊費」（土方与志『なすの夜ばなし』、影書房、1998年（復刻版）、250ページ）だったのであるから、ある意味では、これは当時の華族がいかに庶民とは隔絶した生活環境にあったかということをも示す事実である。千田是也は、「あの家は奥さんの三島家が控えているし、これはもうもっぱら金儲けでしょう。悪県令の標本みたいな人だから（笑）」と語っているのであるが（藤田富士男『劇白 千田是也』、オリジン出版センター、1995年、55ページ）、たしかにこのような「予算規模」は、土方自身の出自とともに、梅子夫人が、かつて県令や警視総監を歴任した三島通庸の孫に当たる人物であることにも、結果としては依存していたのかも知れない。

<sup>3</sup> 水品春樹『築地小劇場史』、梧桐書院、1939年（再版）。

に物語っている<sup>4</sup>。

青年土方与志が昇華させた理想は、非商業主義的な性格を持ち、「役者が芝居だけで食える」という条件を保証しながら、「二百五十人入りの小劇場に拠って、新劇の俳優を育てながら実験的な新しい演劇を上演し、その演目を築地の演劇として確立し、大劇場でも上演する方法、レパトリーシステムをとりたい」<sup>5</sup> というものであった——すなわち、劇場資本からの独立、俳優および技術部門の成員に対する生活保障、250 席程度の小劇場<sup>6</sup>、新しい俳優の養成システム、実験的な新しい演劇の創造、レパトリーシステムの確立という、さまざまな要素を統合させた劇場であり、つまりは、日本においては 21 世紀の今日にいたっても実現されていないのみならず、この国では、その実現は、まずは未来永劫、不可能と思われる劇場システムであった。土方が、およそ金銭感覚などは皆無に等しい華族の御曹司であったからこそ紡ぎ出すことのできた理想であるとも言えるのであるが、その実現が、どれをとってもいかに困難なるものであるかを、彼はやがて痛切に思い知らされることになる。

<sup>4</sup> 後年、水品春樹は、「初期築地」（すなわち、1924 年から 1929 年の分裂以前の小劇場）こそは、小山内薫と土方与志のもとに集った若き進歩的演劇人たちが、それぞれおもしろいおもしろいのが青春譜を奏でたところである」と懐かしさを込めて描き出し（水品春樹『小山内薫と築地小劇場』、ハト書房、1954 年、「はしがき」）、山本安英は以下のように回顧する——「私たちの築地小劇場に対する愛着といえますが、劇場を愛する気持というのは、いまの方たちにはちょっとわかっていただけないように思います。みんなが劇場と、劇場に象徴される何かを、とても大事に、誇りに思っていたんですね。（中略）この大事な劇場でお手洗いが故障したりしますと、まさききに行ってそれを直しているのが友田恭助さんなんです。私もクッセル・ホリズントにたまった埃りを掌で拭ったり、緞帳の綻びを繕ったりしました。まるで自分の分身のような、この建物に対する堪え難いほどの愛着がありまして、これは何の係りがやるものなんだという気持は誰にも、まったくなかったといえるように思います」（山本安英『女優という仕事』、岩波新書、1992 年、124 ページ以下）。劇場がみずからの「分身」であったというこの表現には、土方をはじめとして、ほとんどがまだ 20 代の青年であった「芝居狂い」たちの横溢する熱気と情熱とが、まさしく象徴的に込められている。くわえて、築地小劇場の準備過程においては、若き土方与志の指導のもとにゲーテの《ファウスト》の朗読の練習をし、岩村和雄の厳しい指揮のもとでダルクローズの訓練を受けたのは、役者とその卵たちのみならず、いわゆる裏方の人びともを含めた構成員全員だったのであり（吉田謙吉『築地小劇場の時代——その苦闘と抵抗と』、1972 年、八重岳書房、58 ページ、参照）、そうしたことから来る劇団員の一体感こそは、各々の部署を超えた劇場そのものへの愛着を強めたに違いない。ちなみに、いかに劇場システムが世界でも類を見ないほどに整備されており、（公的助成を受ける）劇場の専属となれば、基本的には「公務員」もしくはそれに順ずる存在となって生活は保障されるにせよ、基本的には劇場とは 2 年間の契約に過ぎず、したがって、その多くは「渡り鳥生活」を余儀なくされる、現在のドイツの舞台俳優たちにあっても、彼らの劇場に対するこのような「堪え難いほどの愛着」の湧き上がる素地はないであろう。

<sup>5</sup> 『土方梅子自伝』、前掲、117 ページ。

<sup>6</sup> ただし、土方が理想とした「250 席の小劇場」は、小山内の意見を容れて、ほぼ 2 倍の 468 席からなる実質的な「中劇場」へと変更されるのであるが、いくつかの例外を除けば、当時の公演の多くにあつての観客動員数は、250 名を越えることはごく稀であったと言われ（『土方梅子自伝』、前掲、118 ページ、参照）、その意味では、土方の見通しの方が正しかったということになる。くわえて、定員 250 ぐらいの小劇場であれば、かりに劇場の建物自体の大きさがほぼ同一であることを前提とすれば、さまざまな機械・器具類の設置にも余裕があることになり、なによりも、ステージとバック・ステージとをより広く設営することによって、演出の仕方にせよ、役者の演じ方にせよ、かなりの変化があつたであろうことが想像される。

築地小劇場の開場にさいして、小山内薫が、それまでのみずからの自由劇場における活動をも自己批判しつつ、当時の日本の劇作家たちによる作品は上演しない旨を宣言することによって、正宗白鳥や山本有三、岸田国生といった劇作家たちから激しい反発を招いたことは、つとに知られるところである。すなわち、築地小劇場の開場の直前に開催された「旗揚げ講演会」における小山内の「宣言的な講演」<sup>7</sup>は、以下のような熱い言葉を持って推移する——「築地小劇場は東京第一の劇場である。それは何故か？ 東京には見物を沢山入れる劇場は多くある。だが演劇を入れ得る劇場は一つもない。芸術的良心を持った劇場は築地小劇場が唯一ではないか。こうした意味に於て築地は東京第一の劇場である」<sup>8</sup>。そしてやがて、かの有名なパッセージにさしかかる——「何故日本の物を演らぬか？ 私達は演出者として日本の既成作家——若し私自身もさうであったらそれをも含めて——の創作から何等演出欲を唆られないからだ。もしあればこの国のもでもどしどし演る。決して日本の芝居を毛嫌いで西洋の真似をするんじゃない。我々の劇場の特長は研究室である——研究室という言葉は時により変化せねばならぬ。我々の劇場は自分達の思ふやうに暴れ研究するのだ。我々が演出する場合には、出演者も観客も皆が一様に役者の心持になって一つの渾然たるフェスティバルな空気を醸し出さねばならない」<sup>9</sup>。

演劇運動は文学運動と手を携えて進むべきものであるという熱い確信のゆえにこそ、いまだみずからの演劇に照応すべき文学（戯曲）が不在のままであり、つまりは、彼自身の表現意欲に叶うような作品が、当時の日本にはまだ出現していないということに対する痛切な焦燥感を、この発言から読み取ることができる<sup>10</sup>。

<sup>7</sup> 水品春樹『小山内薫』、時事通信社、1972年、199ページ。

<sup>8</sup> 同、参照。

<sup>9</sup> 同、199ページ以下、参照。

<sup>10</sup> 築地小劇場の全体的な状況については、本稿で掲げられる文献以外にも、土方与志『演出者の道』（未来社、1969年）、小山内薫の諸論稿（とくに、『小山内薫演劇論全集』、第二巻・第三巻、未来社、1965年）、岡倉士朗『演出者の仕事』（未来社、1965年）、下村正夫『転形期のドラマトゥルギー』（未来社、1977年）、大笹吉雄『日本現代演劇史 大正・昭和初期編』（白水社、1986年）、倉林誠一郎『新劇年記』（全3巻のうち、第1巻にあたる〈戦前編〉、白水社、1972年）、宅昌一『回想のプロレタリア演劇』（未来社、1983年）などが挙げられる。いわゆる裏方の人びとの回想録としては、横倉辰次『銅鑼が鳴る』（未来社、1976年）があり、「プロ・アジ部隊」については、江津萩江『メザマン隊の青春』（未来社、1983年）がある。役者たちの回想には、千田是也『もうひとつの新劇史』（筑摩書房、1975年）、山本安英『舞台と旅と人と』（未来社、1979年）、小澤栄太郎・松本克平・嵯峨善兵・信欣三『四人でしゃべった』（早川書房、1987年）、浮田左武郎『プロレタリア演劇の青春像』（未来社、1974年）阿木翁助『青春は築地小劇場からはじまった』（社会思想社、1994年）と、多彩にして膨大である。なお、築地小劇場の初期の構想と方向をめぐる作品群との関連では、エルンスト・トラー『獄中からの手紙・燕の書』（村山知義・島谷逸夫訳、東邦出版社、1971年）、レナーテ・ペンソン『トラーとカイザー』（小笠原豊樹訳、草思社、1986年）、ロマン・ロラン『狼』やその『民衆劇論』が挙げられる。三好十郎の諸作品も多数に上るが、その一端は、『三好十郎の仕事』（全4巻、学芸書林、1968年）にまとめられている。戦後の「劇場運営」との関連で築地小劇場を対象としたものとしては、倉林誠一郎『演劇制作者』（而立書房、1993年）が挙げられる。太平洋戦争下のさまざまな文化団体の運命については、赤澤史朗・北河賢三編『文化とファシズム』（日本経済評論社、1993年）が概観を与えている。

## (2) 大正デモクラシー

「帝国下のデモクラシー」という、いわゆる「大正デモクラシー」の時代を、長谷川如是閑は、「大正時代になっても、その近代的扮装に包まれている実体は、依然たる中世的神経中枢に支配された肉体と内臓とをもった、封建的生命体の日本だった」<sup>11</sup>と裁断するのであるが、年号では明治から大正への境界に当たる1910年前後に生み出された諸事象は、強烈なコントラストを放つ二つの対立項を持っている——すなわち、小山内薫と二代目市川左團次による自由劇場の創設<sup>12</sup>、武者小路実篤・志賀直哉・有島武郎たちによる『白樺』、平塚らいてうたちによる『青鞥』、永井荷風を主幹とする『三田文学』、谷崎潤一郎や和辻哲郎たちによる『新思潮（第二次）』、帝国劇場（帝劇）の開場、といった、文化史・思想史上ではポジティブな性格を持つものが出現する一方で、その対極の諸相をなすものとして、外に向かっては、韓国併合によって日本の帝国主義的な植民地政策がその念願の一つを果たし、内に向かっては、稀代の弾圧・冤罪事件である大逆事件において幸徳秋水や菅野須賀子たちを処刑することによって、初期社会主義運動における「冬の時代」を到来させるのである。あるいは、「封建的生命体」が吐き出す封建的因襲と、その政治形態たる専制主義体制にがんじがらめに縛り付けられていたがゆえにこそ、らいてうや野枝の絶望的な反逆の闘いが繰り広げられ、有島武郎の誠実な苦悩が読み手の心をとらえたとも言えるのかも知れない。

さまざまな運動が本格的な高揚を見せるのは、大戦直後、あるいはロシア革命直後の数年間のみと言われるが、これには、大戦期の「戦争特需」による工業の発展と、それに必然的に伴う労働者層の拡大という階級構成の変化、さらにそれに伴う労働争議の続発や労働運動の組織化の傾向があった。

もとより漱石もまた、「大正デモクラシー」期の代表的な文化人の一人であった。

漱石は、1916年、50歳にも満たぬ若さで現世に別れを告げるのであり、その損失は惜しみてあまりあるほどであるが、彼の政治的運動の展開を象徴的に示すものの一つは、その死の前年、世界大戦最中の衆議院選挙に立候補した馬場孤蝶をめぐる動きである。かつて自由民権運動左派の代表的な論客であり、のちに排斥されてアメリカで世を去った馬場辰猪の弟にして、一葉の「恋人」、さらには「寄席狂い」の文人でもあった孤蝶（英訳からの重訳ではあるとはいえ、彼によるトルストイの《戦争と平和》の翻訳は、文字通り本邦初訳だった

<sup>11</sup> 長谷川如是閑、前掲書、209ページ。

<sup>12</sup> その旗上げ公演が、森鷗外訳によるイブセンの《ジョン・ガブリエル・ボルクマン》であったというのは、二つの意味において象徴的である——一つには、鷗外による多数の戯曲の翻訳が、日本の初期新劇運動において本質的な意味を持ったということであり、二つには、のちの築地小劇場開場の場合と同じく、小山内はヨーロッパの芝居をもってみずからの新劇運動に息を吹き込んだということである。

と言われる)は、そもそも選挙権などは持たぬ貧乏文士をはじめとする、多数の文化人たちの応援を得て、1915年の選挙に出て惨敗する。しかし、森田草平と生田長江とが、彼の支援をめざして急遽、81名の執筆者を組織して出版した、1100ページを超えるという大冊の『現代文集』は、まずはその執筆者の多彩さが圧倒的である<sup>13</sup>。

冒頭には漱石の『私の個人主義』を掲げ、彼の漱石一門(森田草平、小宮豊隆、生田長江、野上弥生子、内田魯庵、等)、田山花袋・正宗白鳥・徳田秋声・片上伸といった自然主義作家たち、与謝野鉄幹・晶子、北原白秋、吉井勇といった歌人たち、らいてう(らいてうと森田草平とは、かの「塩原尾花峠心中未遂事件」という、世間の指弾と嘲笑を浴びた一大スキャンダル事件の当事者たちである)・伊藤野枝・田村俊子といった青鞥社のメンバー、やがて築地小劇場の中心的存在の一人ともなる小山内薫、その妹で同じく劇作家でもあった岡田八千代、同じく劇作家の長谷川時雨、同じく築地小劇場とも深く関わることになる秋田雨雀、さらに堺利彦といった人びとが名を連ねている(与謝野晶子・長谷川時雨・岡田八千代は、青鞥社の賛助員であり、野上弥生子もまた社員であった)。その2年後には、堺利彦自身が立候補して、官憲から凄まじい弾圧と妨害を受けるのだが、いずれにしても、この時期に堺の名が漱石と並んで孤蝶を支援する文集にあること自体が、ある種の歴史的事象であるには違いない<sup>14</sup>。

とりわけ1923年の関東大震災以降は、「デモクラシー」を掲げる諸勢力への攻撃と、それに対する抵抗との激しいせめぎ合いが続く。築地小劇場創設の翌年である1925年には、加藤高明内閣のもと、普通選挙法と抱き合わせに、やがては土方与志のみならず、小劇場の多くの役者たちをも弾圧し、投獄することになる治安維持法が成立するのであり、1927年には金融恐慌が到来し、1928年の三・一五事件、1929年の四・一六事件と厳しい弾圧事件が続き、その同じ1929年には世界恐慌の襲来を受け、日本経済は深刻な危機を迎えると同時に、貧窮化した労働者たちによる労働争議が頻発するにいたる。

井上清のように、「大正デモクラシー」という、戦後にたって作られた用語を用いることのない歴史家<sup>15</sup>も存在するのは、一つには、「抵抗する民主主義者たちの困難な時期」という時代状況が、この用語によっては、むしろ正反対の意味合いを帯びるものとなるからには違いないが、他方、公演中の舞台の上で殴打されて引き立てられ、投獄され、拷問される築地小劇場の若い才能たち

<sup>13</sup> 松尾尊兌『大正デモクラシーの群像』、岩波書店、1990年、「夏目漱石」の章、同『大正デモクラシー』、岩波現代文庫、2001年、173ページ以下、吉屋行夫『濤標の旅人 馬場孤蝶の記録』、本の泉社、2001年、96ページ以下、参照。

<sup>14</sup> もっとも、漱石は、彼が「嫌いな」イギリスに留学していた頃、カール・マルクスの理論についても論じていると言われる(小森陽一『漱石を読みなおす』、ちくま新書、1995年、137ページ以下、参照)。

<sup>15</sup> 井上清『日本の歴史 下』、岩波新書、1966年、参照。

の苛酷な運命を想起すれば、「大正デモクラシー」という名称で総括される、曲がりなりにも民主主義的な諸権利の獲得が進むかに見えた時期が、なにゆえあのようにひとたまりもなくファシズム体制の威力の前に屈服せざるを得なかったのか、という——これ自体、もちろん、ドイツのワイマール共和国についても絶えず新たに提起される、重く厳しい問題設定なのであるが——根本的な問題に行き着かざるを得ない。「大正デモクラシー」という時期を、「日本のワイマール“体制”とはいわずとも“態勢”の、それなりにかがやかしい達成とそのあわただしい凋落の、巨大な歴史的遺産」ととらえる表現<sup>16</sup>は、まさしく築地小劇場の辿った運命と鮮やかに重なり合うものである。その「あわただしい凋落」にあつて必死に抵抗し続けた死者たちの理想の軌跡は、ほかならぬ「理想なき時代」において、せめては追想すべき対象となるのである。

大山郁夫と吉野作造は、この時期を代表する理論家であるが、とりわけ大山の場合、リベラルな民本主義から、1930年代、労農党委員長として、「あわただしい凋落」の時期の苛酷な実践的活動の渦のなかへと突き進んだ人物というのみならず、戦時下において国外に亡命して抵抗し続けた、日本の数少ない知識人の一人という意味においても、社会状況の深刻化に誠実に向き合おうとする知識人の生き方をも示すものには違いない<sup>17</sup>。

### (3) 「新しい女」

芝居は、出来合いの戯曲をいかに「おもしろく」見せるか、ということに尽きるものではない（もとより、それだけでしかない演出も、世には数多あるには違いないが）。近代劇が近代劇である所以は、その内包する問題提起の鮮烈さが観る者を圧倒し、叩き伏せ、そこから、観る者たちにおける劇曲もしくは演出への反撃もしくは共感、あるいはその双方の炎が燃え上がる、ということにある。すなわち、山本安英の穏やかな表現を借りるならば、「もともと演劇の仕事というものは、いつも民衆のいちばん問題になっていること（社会問題でも

<sup>16</sup> 鹿野政直『大正デモクラシー』、小学館、1976年、22ページ。

<sup>17</sup> 当然のことながら、検討すべき「大正デモクラシー」をめぐる政治史関連の著作は膨大であり、ここでは、ごく一般的な文献の提示に甘んじなければならない。すなわち、築地小劇場をめぐる演劇史、という狭い問題関心との関連においては、一九二〇年代史研究会『一九二〇年代の日本資本主義』（東京大学出版会、1983年）、日本現代史研究会編『1920年代の日本の政治』（大月書店、1984年）、信夫清三郎『大正デモクラシー史』（日本評論社、1978年）、三谷太郎『新版大正デモクラシー論 吉野作造の時代』（東京大学出版会、2007年）、金原左門『大正デモクラシーの社会的形成』（青木書店、1986年）、今井清一『日本近代史Ⅱ』、成田龍一『大正デモクラシー』（岩波新書、2007年）、といった、相対的には通史的性格を持つものに限定されることになる。思想史関連としては、太田哲男『大正デモクラシーの思想水脈』（同時代社、1987年）、『大山郁夫著作集』（岩波書店、1987-1988年）、藤原保信『大山郁夫と大正デモクラシー』（藤原保信著作集第6巻）、2005年、新評論）、大山郁夫に関する評伝である、黒川みどり『共同性の復権』（信山社出版、2000年）、さらには、大山とともに雑誌『我等』を創刊した、前述の長谷川如是閑の諸著作、松本三之助『吉野作造』（東京大学出版会、2008年）、吉野孝雄『宮武外骨』（吉川弘文館、2000年）といった文献が参照されなければならぬであろう。



人間関係でも、あらゆることを含めて）を、取り上げ、それを舞台の上で演る方と、観る方がいっしょになって、いちばんよい答えを発見してゆくということなのです」<sup>18</sup>ということである。

演劇は、戯曲（およびその創造者たる劇作家）のイデー、それに対する演出家のイデー、その双方のイデーを肉体化すべき存在としての役者、肉体化されたイデーとしての役者を凝視する観客、という関係から成立するものではある。しかし、批評者としての観客にあっては、戯曲もしくは劇作家（それが既知のものであれば）そのものに対するみずからのイデーがあり、そのイデーと演出家のイデーとの華々しい葛藤（共感もしくは敵意）を媒介する存在が役者である。他方、当然のことながら、個々の役者自身にもまた、戯曲もしくは劇作家に対する固有のイデーと、演出家の意図に対する固有のイデー（共感もしくは嫌悪）があり、さらには、個々の登場人物に対する観客のイデーもしくはイメージと、それを体現すべく運命づけられた役者の演技との間の関係（齟齬もしくは共鳴）が存在する。舞台は、それぞれが魑魅魍魎のごとくに蠢くこれら四項の複雑怪奇な関係のうちに、日々、展開されていくことになる。

したがって、「俳優というものは、みんなの問題を、自分の身体を通して敏感に感じとれる人間でなければならぬ」<sup>19</sup>という山本安英の要請は、一般論としてもきわめて重要なものであるのみならず、この「俳優」を「女優」と置き換えた時、とりわけ日本の新劇運動の黎明期にあっては、この言葉は独自の意味を持つものであった。

山本安英は、「築地小劇場出発のときに、いちばん苦労したのは、西洋人を演じることでした。それまで長い袂に、赤い鼻緒のぼっくりをはいて生活していたのが、急にモダンな洋服を着て、ハイヒールで舞台を歩くわけですから、これはたいへんです」<sup>20</sup>と回顧する。彼女たちは、長く国外に住んでいた経験を持つ土方や小山内の話を熱心に聞き、さまざまな雑誌や写真や映画（「活動写真」）を手当たりしだいに眺めては、まだほとんど見たことさえもない西洋人の女性たちが、じっさいにどのように立ち居振る舞うかを理解すべく、涙ぐましいまでの努力を傾ける。

しかし、より本質的な問題はべつにあり、彼女はそれを、以下のように表現する——「単なる歩きかたやジェスチュアということよりも、当時は“解放される”ということがわからなかったんですね」<sup>21</sup>。近代劇は、基本的には、個人と個人との間の葛藤のドラマである。しかもその個人は、それ自体が複雑な、時として芝居の流れのなかでさえ変容する性格を持つものであり、歌舞伎のような勧善懲悪や正邪の図式（それ自体が、少なからず、時の権力による「要請」

<sup>18</sup> 山本安英、前掲書、14 ページ。

<sup>19</sup> 同。

<sup>20</sup> 同書、106 ページ。

<sup>21</sup> 同書、107 ページ。

もしくは「命令」に従わざるを得なかったがゆえのものであるとはいえ）のなかに収まるわけではない。すなわち、近代的自我を引っ下げて舞台に登場する「ヨーロッパ的個人」を、いまだ「個」としての存在を許されない女性である日本の女優がどのように表現するのか、そのギャップが生み出す暗い深淵のなかに身を置きながら、彼女たちはもがき苦しむことになるのである。「ラヴシーンを例にとれば、恋人同士が抱き合い接吻するという場面を、ひとつの形として美しい線とポーズで見せることはできて、そういう形で外にあらわれる以前の心の問題は表現できない。お互いの意志表示の方法として、はっきりとことばに出して愛を語るためには、人間が解放されていませんと、ほんとうのことばが自分の中から流れ出してこないものだと思います。（中略）女性の場合でいえば、それまでの日本の社会や歴史の問題ともかかわるわけで、開かれた心をもって、基礎的な勉強からはじめなければならぬ、というようなことが、あとになってだんだん自分で掴めるようになったんだと思います」<sup>22</sup>。誠実で謙虚で、しかしまた凄まじいばかりの役者魂の持主であった彼女は、「近代劇」を演ずる当時の日本の女優の特殊な苦悩の根源を、きわめて本質的なところで表現する。

当時においてイブセンやチェーホフやストロンドベルイの描く西洋人の女性を演ずるということは、「近代的自我」の存在しない社会のなかで、その「近代的自我」の実体を「自分の身体を通して」感じ取ることが要請されたということであり、数百年におよぶ「啓蒙の時代」を経て形成された「近代的個人」を、およそそのカリカチュア程度のものでしかない歴史的経過を引きずる日本の女優たちに体现することが要請されたということであり、つまりは、未知なるものをみずからのものとして感得して舞台の上で表出するという、およそ困難なことが要請されたということである（もっとも、「演劇」がほとんど成立してはいない現代の日本においても、「常識」が思い上がるほどには、事態はさほど変わっているわけではない）。

築地小劇場の開設に先立つ、ほんの十数年前、雑誌『青鞥』のメンバーたちと女優・松井須磨子とは、嘲笑され、揶揄され、軽蔑され、非難され、指弾された「新しい女」であった。須磨子の演ずる「新しい女」、イブセンのノラは、須磨子自身の存在と同一視され、河原乞食・売春婦・毒婦と蔑まれた。佐藤紅緑は、「自分はノラに同情するよりも、むしろ亭主に同情する。亭主は社会に働く人だ。ノラは亭主の機嫌を取ればよい人だ。その区別が分からなくなって亭主を困らせて、・・・ふてくされの女と言わねばならぬ」<sup>23</sup>と書く——そのあまりの「正直な真情の吐露」には、ほとんど絶句するほどであるが、しかしこれが、「中世的神経中枢に支配された肉体と内臓とをもった、封建的生命体」たる

<sup>22</sup> 同書、107 ページ、以下。

<sup>23</sup> 清水孝『裁かれる大正の女たち』、中公新書、1994 年、6 ページに引用。

日本の男たちには、いかにも当然にして自然な反応だったに違いない（ちなみに、数年前には日本でも公演が行なわれた、ベルリン・シャウビューネのトーマス・オスターマイヤー演出の《ノラ》では、その終幕、長く夫に騙されていたことを覚ったノラは、原作のように家を出て行くことなく、「社会に働く亭主」をピストルでむごたらしく撃ち殺すのであり、現代に甦ってこの殺戮を目の当たりにしたならば、佐藤紅緑がいかなる高説を吐くか、ぜひとも聞きたいものではある）。

後年、土方与志は、彼が 20 歳前後の頃に観た、まさしく帝劇における松井須磨子のサロメ、上野でのカチューシャ、あるいは有島武雄の《死とその前後》での彼女の演技を、忘れることのできない記憶として挙げている<sup>24</sup>。

須磨子や貞奴といった女優たちは、長谷川時雨や、あるいは小山内薫の妹である岡田八千代といった、芝居の世界の空気を吸った劇作家たちとともに、日本の初期の新劇運動に深く関わった数少ない女性たちに属していたという点においてのみならず、さらにはまた、家父長制が強力に支配する、まったくの「男社会」のなかで、「社会に働く女」として活動を展開していたという点においても、稀有であるとともに困難な状況に置かれた存在でもあった。「大正デモクラシー」の時期における「女優」が、いかに「反社会的」なものと看做されていたかは、貞奴の開設した帝劇の女優養成所の門下生であった、跡見高女出身の森律子の弟が、姉が女優となったことを友人たちに揶揄されて自殺した事件<sup>25</sup>において、きわめて痛切な形を取って現われているのであるが、貞奴や須磨子は、『青鞥』に集う当時のエリートに属する女性たち（伊藤野枝は、その出自からすれば例外であるが）とは、まさしく同じ宿命のもとにあった<sup>26</sup>。

短期間であるとはいえ、大戦後のデモクラシーの高揚と、労働争議の多発と労働運動一般の組織化の進展をも背景とする、1920 年以降の女性運動において特徴的なのは、市川房江、奥むめお、平塚らいてう、山田わかといった人びとによる新婦人協会の結成（1919 年）と、社会主義者たちの家族に属する、伊藤野枝、山川菊枝、堺真柄といった女性たちによる赤瀾会の結成（1921 年）である。前者に属する平塚らいてうと、後者の「顧問格」となった伊藤野枝とは、

<sup>24</sup> 土方与志『なすの夜ばなし』、前掲、202 ページ、参照。

<sup>25</sup> 森まゆみ『断髪のマダンガール』、前掲、220 ページ、参照。

<sup>26</sup> 松井須磨子にとっては、芸術は、「親を捨て姉妹を捨てまでしてすがった」ものであり、「世界のあらゆるものに代えたたった一つの宝」であり、「その芸術にはなれるよりはむしろ死を選んだ方がましだと思ふ位」のものであった。にも関わらず、「私は女優としての誇りよりも屈辱の方をより多く感じて居ます。迫害せられて居ます」。(女は)「何時も黙って人の言いなりにばかりなつて居なければならぬものではないでしょうか？ これが昔からこの日本の女の習慣となり美德となつて居ます。そのために私たち女の仕事なり芸術なりが侮辱されている事はどれ程だか知れませんが」(松井須磨子『牡丹刷毛』、日本図書センター、1997 年、111、109 ページ)と書く。倉田喜弘は、当時の社会にあつては、「青鞥社を結成した平塚らいてうらが、“新しい女”と非難めいて呼ばれたのも無理はないが、それ以前に帝劇の女優たちは、満身に傷を受けていた」と書いている(『明治大正の民衆娯楽』、岩波新書、1980 年、169 ページ)。

かの『青鞥』から出発しながらも、その方向は明らかに分離していくことになる。とはいえ、前者では、平塚らいてうと市川房江とは、結成からわずか1年半ほどで運動から退き、後者についても、実質的には半年で消えていく運命にあったのみならず、「赤瀾会員一人一人を追及していったとき、いったいどれくらい社会主義理論を身につけていたかは疑わしい限りだが、理論がお寒いのは男の運動家も同様で、威張れたものではない」<sup>27</sup>という「評価」がなされていることも事実である。もっとも、仲宗根貞代とともに「軍隊赤化事件」なるものゆえに監獄に放り込まれ、明治時代の福田英子と大逆事件の管野須賀以来、日本では三番目の女性の思想犯であったという、堺利彦の娘、真柄が赤瀾会の運動に加わったのは、わずか17歳の時であり、「理論」なるものは、当然のこととして、はるか前方に存在するものであったには違いない<sup>28</sup>。

鴎外の妻しげ子と、その妹小金井喜美子とは、少なくともその創設当初において、『青鞥』とは関わりを持っていたのであるが、新婦人協会の結成にさいしても、鴎外はさまざまな協力を惜しかなかったと言われる<sup>29</sup>。同時にまた、この協会の発会式には、大山郁夫、堺利彦といった人物が出席し、有島武郎は財政的な援助をし、貞奴の恋人であった福沢桃介も協力していた<sup>30</sup>。

形而上学的な理想を掲げて社会から凄まじい非難を浴びる『青鞥』は、尾竹紅吉（富本一枝）や伊藤野枝のような破天荒な女性たちが呼吸することのできる場であった。同じく女性の社会的・政治的権利の獲得をめざしながらも、治安警察法第5条の改正という具体的な要求を掲げて活動を展開する時には、新婦人協会には、組織をめぐる膨大な実務的処理と、組織そのものを支える財政の問題に付き纏われることは避けられず、かつ、およそ「形而上学」などとは無縁な議会外工作に、来る日も来る日も没頭せざるを得ないゆえに、しかもなお、それが権力機構のなかの「政争の具」ともされていくさまを目の当たりにすることでもあった。

とはいえ、それでもなお、治警法改正を実現したという事実は、基本的には、大戦後の女性運動の高揚を象徴するとともに、参政権の獲得という目標からすればきわめて不十分ではあれ、女性の社会的地位を高めるうえでの世論を喚起する役割を果たしたには違いない。あるいは、少なくともそれを実現させることができるほどに、社会は「新しい女」たちの活動を認めざるを得なかったということなのかも知れない。

まさしく先覚者であるがゆえに、時としてみずからの意志を殺し、屈辱に耐えながら舞台に立たねばならなかった松井須磨子や、同時期の帝劇の女優たち

<sup>27</sup> 江刺昭子『覚めよ女たち——赤瀾会の人びと——』、大月書店、1980年、42ページ。

<sup>28</sup> 同書、46ページ、参照。

<sup>29</sup> 金子幸代『鴎外と＜女性＞』、大東出版社、1992年、322ページ以下、参照。

<sup>30</sup> 折井美那子・女性の歴史研究会編著『新婦人協会の研究』、ドメス出版、2006年、28ページ、参照。

とは異なり、山本安英のような1920年代中葉以後の築地小劇場の女優たちが、少なくともさまざまな回想に現われる限りでは、劇場のなかでの地位においては男優たちと同等であったように見えるのは、役者たちを大事にするという、演劇人としての土方与志の基本的な感性のなせる業であったにせよ、そしてまた、それが劇場という特殊にして非日常的にして脱日常的な場における慣習であったにせよ、なおようやくその傾向がかすかに見え始めたのみとはいえ、社会における女性の地位の変化が、その背景に広がっていたことによるのであろう。とはいえ、「新しい女」たちが具体的な目標としてめざしたさまざまな社会的権利の獲得は、依然として実現には遠い遠方にあり、女性の「個人」としての確立という、より根源的な状態の欠如は、山本の回想に見られるように、舞台上演ずる彼女たちに突きつけられる直接的な難問でもあった<sup>31</sup>。

#### （4）関東大震災

ロシア革命直後の短い時期において高揚するかに見えた社会運動や芸術運動と、関東大震災（1923年）のさいの、6000名以上にもおよぶとされる朝鮮人と、700名以上にも及ぶという中国人に対する虐殺<sup>32</sup>や、有能なキリスト者であった王希天の暗殺、野枝や大杉とその幼い甥の殺害（甘粕事件）、あるいは、劇作家でもあった平澤計七や川合義虎といった社会主義者たちの虐殺（亀戸事件）に象徴される、狂信的な排外主義と反動主義の顕現<sup>33</sup>との凄まじいばかりの対比は、かの「帝国下のデモクラシー」の脆弱さと危うさを直接的に示すものである。たんに大規模な天災であるのみならず、枢密院の諮詢の手続きを経ることなく宣告された戒厳令のもとでの、権力主導による情報操作・デマ・流言の伝播によって暴走する凶暴な排外主義的他民族憎悪と、それと一体となっ

<sup>31</sup> この時代の女性運動に関する著作で、さらに検討の対象となるものは、もちろん、きわめて膨大である。村上信彦『大正期の職業婦人』（ドメス出版、1983年）、渡邊澄子『青鞥の女・尾竹紅吉伝』（不二出版、2001年）、高井陽・折井美那子『薊の花 富本一枝伝』（ドメス出版、1985年）、江刺昭子『女のくせに 草分けの女性新聞記者たち』（インパクト出版会、1996年）、『石垣綾子日記（上・下）』（岩波書店、1998年）、森下真理『わたしの長谷川時雨』（ドメス出版、2005年）、尾形明子『「輝く」の時代 長谷川時雨とその周辺』（ドメス出版、1993年）、井出文子・江刺昭子『大正デモクラシーと女性』（合同出版、1977年）、岩橋邦枝『評伝 長谷川時雨』（筑摩書房、1993年）、近藤真柄『わたしの回想』（ドメス出版、1981年）、といった、個々の人物についての多くの評伝を含む著作があり、当時の女優たちについては、尾崎宏次『女優の系図』（朝日新聞社、1964年）、森田雅子『貞奴物語 禁じられた演劇』（ナカニシヤ出版、2009年）、川村花菱『松井須磨子 芸術座盛衰記』（青蛙房、2006年）を挙げることができる。

<sup>32</sup> 松尾章一は、『関東大震災と戒厳令』（吉川弘文館、2003年）のなかで、これらの数字は、「いずれも被害者側の当時の調査によるもの」であり、「加害者の日本人自身による実証的研究は今後の重要な課題である」と書く（55ページ）。すなわち、80年を経ても、そうした研究は、なお遅々として進んでいないということである。

<sup>33</sup> すでに関東大震災の直後、1923年9月23日の日付を持つ『都市経営に繋る女性の分け前』という論説のなかで、平塚らいてうは、震災の凄まじい被害のもとでの、人びとの間での助け合いの実情について称揚しながらも、「今度の震災と同時に復活したかのように見えるいわゆる反動思想や軍国主義」について触れている（小林登美枝・米田佐代子編『平塚らいてう評論集』、178ページ）。

た民衆の他民族虐殺への加担は、言うなれば「日本型ブレ・ファシズム」の発動を如実に示すものとして、関東大震災は「大正デモクラシー」の終焉そのものの重要な兆候を示すことになる。

第一次世界大戦後の、したがってまたロシア革命後の世界的な革命運動の進展（およびその挫折）のなかで、いかに「自然発生的」であったにせよ、1918年の米騒動の場合、街頭の騒動に参加した人びとは百万人を越えたであろうと想定され、これに対する軍隊の出動総人員は五万七千人以上にも及ぶと推定されている<sup>34</sup>。くわえて、中国における五・四運動、日本の植民地支配を打ち破り、自国の独立を要求する激しい民衆運動であった朝鮮の三・一独立運動は、いずれもその翌年、1919年に展開されている。すなわち、国内外における民衆の大規模な反政府運動は、政府・支配層にとって、きわめて生々しい記憶のもとで、不安と敵意の対象としてあったということであり、1920年代に入ってから労働組合の急速な組織化の進展、労働争議の頻発、社会主義運動の急進化といった事態を前にして、彼らに対する弾圧を遂行するための政府の画策もまた、強化されていくことになる。

1922年、原敬暗殺の直後、高橋是清内閣は「過激社会運動取締法案」を議会に提出する。この法案は、まさしく「のちの治安維持法の先駆をなすもの」<sup>35</sup>にほかならず、「無政府主義・共産主義その他に関し朝憲を紊乱する事項」と「社会の根本組織を暴動・暴行・脅迫その他の不法手段に依りて変革する事項」の宣伝・勧誘・結社・集会等に対して、前者は十年以下、後者は五年以下の懲役の重刑で取り締まることを目的とするものであったが、衆議院で審議未了となり、成立までにはいたらなかった。

1923年9月1日の関東大震災は、罹災者340万名、死者および負傷者それぞれ約10万名、行方不明者4万名以上、焼失家屋約45万戸という凄まじい被害をもたらす大災害であった<sup>36</sup>。しかしまた、その天災は、治安当局にとっては、前述のような国内外の情勢に鑑みて、ある種の「不祥事変」の発生を危惧させるものでもあった——すなわち、それは、「恐怖の底にはいずる民衆、飢餓に追われる民衆がなにをしでかすかわからないとの不信感」であり、そうした絶望感と飢餓と自暴自棄のただなかにある「民衆を組織して権力にたちむかう煽動者の存在」<sup>37</sup>であり、同時にまた、朝鮮と中国における反帝国主義・反植民地闘争の著しい広がり記憶からは、「日本が朝鮮を圧（おさ）えつけて朝鮮人のうらみをかっているのだという不安、朝鮮人にたいする差別にもとづく報復へのおそれ」<sup>38</sup>でもあった、ということである。すなわち、大震災の翌日の9

<sup>34</sup> 今井清一『大正デモクラシー』、中公文庫、2006年、201ページ、参照。

<sup>35</sup> 同書、387ページ。

<sup>36</sup> 資料によって数字にやや相違があるが、ここでは、松尾章一『関東大震災と戒厳令』、前掲、1ページ以下、に依拠している。

<sup>37</sup> 姜徳相『関東大震災』、中公新書、1995年、13ページ。

<sup>38</sup> 今井清一、前掲書、422ページ。

月2日、政府が枢密院の諮詢を経ることなく、違法な手続きをもって緊急勅令で戒厳令<sup>39</sup>を布いた背後には、民衆運動の新たな勃発もしくは彼らによる暴動の発生、社会主義者や無政府主義者たちの煽動、三・一独立運動への日本政府の苛酷な弾圧<sup>40</sup>に対する朝鮮の人びとによる「報復」という、基本的には三つのものに対する「危惧の念」があったということにほかならない。翌3日、関東戒厳司令部が創設され、関東戒厳司令官には軍事参議官大将福田雅太郎が命じられたのであるが、当時のこの人選に対して、大江志乃夫は、「戦時特命の群司令官要員である軍事参議官を戒厳司令官に任用したことは、隷下の軍隊に戦時気分を高揚させる結果を生み出した」<sup>41</sup>と述べて、「戦場」であるがゆえに「敵」を捕らえては殺害することが「武勲」となる、来るべき大虐殺への伏線を明らかにしているのであるが、じっさい、軍隊にとって抹殺すべき「敵」こそは、ほかならぬ「不逞鮮人」と「主義者」であった。すなわち、「戒厳は、混乱を防ぎ罹災民を救護するよりも、暴徒を鎮圧することが直接の目的であり、戒厳令のもとでは『切捨て御免』だという考え方」<sup>42</sup>が跋扈することになり、その「切捨て御免」という前提のもとで、「軍隊では、すでに震災直後から、社会主義者をこの機会に徹底的に弾圧しようとする方針をとっていたが、この決定にもとづいて、もともと存在しなかった朝鮮人の暴動の背後では社会主義者が糸をひいていたのだ、という新しい流言がのさばりだす」<sup>43</sup>ことになるのであり、要するに、「不逞鮮人の暴動」という流言と、その煽動者が「主義者」であるという流言とが一体となることになれば、この二つの流言に現われる「敵」を無差別的に捕らえて殺害することが、まさしく「帝国を護る」こととなり、「正義」となったのである。

そのさい、混乱した罹災地において重要な役割を果たすことになるのは、検問所と自警団である。

帝国憲法第一章第一四条は、「天皇ハ戒厳ヲ宣告ス 戒厳ノ要件及効力ハ法律ヲ以テ之ヲ定ム」と規定しており、9月3日、関東戒厳司令官によって定め

<sup>39</sup> ただし、じっさいには、戒厳令が布かれる前から、軍隊による朝鮮人の虐殺が行なわれていたのであり、大江志乃夫は、以下のように書いている——「すでに戒厳宣告前に、衛戍条例にもとづいて出動した軍隊は、無差別に列車を検査し、朝鮮人を拘引し、兵器を使用して大量の虐殺を開始していた（大江志乃夫『戒厳令』、岩波新書、1978年、132ページ）。

<sup>40</sup> 三・一独立運動の大闘争のさいしての、朝鮮の民衆に対する日本軍と警察の虐殺と拷問の凄まじさは、朴殷植『朝鮮独立運動の血史（1・2）』（姜徳相訳、東洋文庫、平凡社、1972年）に克明に記録されている。その弾圧の凶暴さは、戦場における侵略軍の行為に等しく、のちの中国における日本軍、旧ソ連におけるナチス・ドイツ軍、あるいはヴェトナムにおけるアメリカ軍の所業の数々を想起させるものである。逆に言えば、大震災のような非常事態のさいに、軍部の脳裏に数年前のみずからの行為への「報復」なるものが浮かんだとすれば、それは、それに照応する後ろめたさがあったからにほかならぬであろう。

<sup>41</sup> 大江志乃夫、前掲書、124ページ。

<sup>42</sup> 今井清一、前掲書、424ページ。

<sup>43</sup> 同書、429ページ。

られた戒厳令第一四条の適用のなかには、次の項目が含まれている——「4 各要所ニ検問所ヲ設ケ通行人ノ時勢ニ妨害アリト認ムルモノノ出入禁止又ハ時機ニ依リ水陸ノ通路停止」<sup>44</sup>。大江は、この検問所の設置と「出入禁止」を第十四条条項の「恣意的な拡大解釈」とし、「この拡大解釈部分をよりいっそう乱暴なかたちで執行することにより、朝鮮人の大量虐殺や亀戸事件の発端としての、つまり虐殺の前提である抑留・拘留が可能となった」<sup>45</sup>と述べる。じっさい、「通行人」が「時勢ニ妨害アリ」か否かを判断する「主体」は、検問所における自警団ということになるのであるから、それがいかに恣意的で無法なものであろうとも、結局は正当なものとして認められる可能性を秘めている。さらに、大江は、「武装組織による戒厳執行の検問体制の事実上の下部機構に民間の自警団をとりこんだことによって、惨事がいっそう拡大された」<sup>46</sup>ことを指摘する。この自警団には、「半プロレタリア的な人夫・職人が主力」であったとしても、在郷軍人会と青年団もまた参加していた<sup>47</sup>のであり、つまりは、自警団という存在における中心的位置を、軍服姿の在郷軍人たちが占めていたということであり、おそらく彼らのなかの少なからぬ部分は、4年前の三・一独立運動に対する日本軍の虐殺・暴行・陵辱・拷問の数々の事実を、直接的もしくは間接的に承知していたであろうと思われる。

伊藤囀夫が「千田是也」という芸名を名乗るにいたった所以が、この大震災の惨状のなかで、かの自警団の面々に千駄ヶ谷で朝鮮人に間違えられて殺されかかり、まったくの偶然によって、すんでのところまで死を免れたことから、「千駄ヶ谷のコリアン」をもじったものであることは、つとに知られたエピソードであるが、目を血走らせ、激昂し、およそ正気を逸脱した集団ヒステリーの囚われ人たちとの生死の境における悲惨な遭遇は、しかしまた、慧眼な千田是也には、たんにみずからの個人的にして特殊な体験としてとらえるものであるのみならず、そうした狂気が支配する社会体制が遠からず到来することになるかも知れぬという警告と、それとの対決、もしくはそれへの抵抗への意志を持ち続けることをみずからに課すことを意味するものであったには違いない。

続いて9月7日には、「治安維持ノ為ニスル罰則ニ関スル件」が、またしても緊急勅令で公布される。いわばこの大震災を千載一遇のチャンスととらえて、前年の第四五議会で審議未了に終わった「過激社会運動取締法案」に代えて、治安維持のための罰則、いわゆる流言浮説取締令（治安維持令）を、「震災のどさくさのなかで緊急勅令によって公布施行」<sup>48</sup>したのである。

「出版通信其他何等の方法を以てするを問わず、暴行、騷擾其他声明、財産、

<sup>44</sup> 大江志乃夫、前掲書、125 ページ、参照。

<sup>45</sup> 同書、126 ページ。

<sup>46</sup> 同。

<sup>47</sup> 松尾章一『関東大震災と戒厳令』、前掲、142 ページ以下、参照。

<sup>48</sup> 今井清一、前掲書、430-31 ページ。



身体に危害を及ぼすべき犯罪を煽動し、安寧秩序を紊乱するの目的を以て治安を害する事項を流布し、又は人心を惑乱するの目的を以て流言浮説をなしたるものは、十年以下の懲役若しくは禁錮又は三千元以下の罰金に処す」という、朝鮮の人びとや社会主義者を愚弄するがごとき勅令の文面は、前年に流産した前述の「過激法案」に直接的に連なるものであるのみならず、1925年の治安維持法の「下書き」のごとき性格を持つものであった<sup>49</sup>。朝鮮人暴動の流言は、じつは警察と軍隊の通信網によっても伝えられたことが明らかであるにも関わらず、いわばそれを謀略的に逆手に取って、無政府主義者や社会主義者の弾圧のための罰則規定が、ほかならぬ緊急勅令によって公布されたのである。

くわえて、朝鮮人に対する虐殺は、たんに焦土と化した東京の罹災地における凄まじい混乱のなかで、血気にはやった自警団のメンバーによってなされたにとどまるものではない。東京近辺のいくつかの町村には、拘束された数人ずつの朝鮮人の労働者たちが軍から組織的に振り分けられ、殺害されたのである。千葉県の場合については、以下のような三つの形態があったとされる<sup>50</sup>。

1. 9月3、4日をピークとする、軍隊が先鞭をつけ自警団など民間を巻き込んで行なった大量虐殺。
2. 9月7日から9日頃までの、習志野収容所にいったん、保護収容された朝鮮人労働者を、軍隊が周辺の村へ配って農民に命じて実行させた虐殺。
3. 9月中旬、習志野の騎兵連隊が行なった虐殺。

9月3日の臨時震災救護事務局警備部打ち合わせでは、「一般鮮人の保護に關する件」として、次のような決定事項がなされた——「朝鮮人にして容疑の点なき者に対して、之を保護するの方針を採り、成るべく適当なる場所に集合避難せしめ、いやくも容疑の点ある鮮人は悉く之を警察又は憲兵に引渡し適当処分すること」。翌4日には習志野収容所が開設されたが、これは、日露戦争のさいにはロシア人捕虜収容所、第一次世界大戦のさいにはドイツ人捕虜収容所となった建物であった。「東京附近の朝鮮人は、習志野俘虜収容所に収容することに定めらる」という命令のもとで、9月5日から、千葉県および東京方面から、約3200名の朝鮮人と、約600名の中国人が送り込まれたはずなのであるが、収容者は、9月14日が3200名、10月2日が3074名、10月19日が2867名と、1ヶ月の間に1割以上の人びとが消えていく。その消えた人びとの

<sup>49</sup> この「治安維持令」について、奥平康弘は、「私には、ふつういわれるほどに、この勅令が機能的に治安維持法につながっているとはかならずしもおもえないが、治安維持法の成立を、この勅令の廃止の条件とするという仕方でも、当局自身は、両者の関係をつけていた。その点からこの勅令が治安維持法への橋渡しをしたとって、まちがいはない」と述べる（奥平康弘『治安維持法小史』、岩波現代文庫、2006年、55ページ以下）。

<sup>50</sup> 以下、千葉県における「保護収容」された朝鮮の人びとの虐殺については、千葉県における追悼・調査実行委員会編『いわれなく殺された人びと 関東大震災と朝鮮人』、青木書店、1983年、115ページ以下、に依拠している。

少なからぬ部分は、「思想のおかしいのは営倉に入れ、そこにスパイを入れ、憲兵と一緒に入って調べた」<sup>51</sup>結果として、「適当処分」の名のもとにひそかに殺害されたとともに、「周辺の村」に引き立てられて虐殺されたと見られている。すなわち、軍は、朝鮮の人びとを「保護収容という名で拘束し、よりわけ、自ら軍の手によって虐殺し、さらに周辺の民衆の手によって殺させ、責任を転嫁し、軍の責任については、まったく、無責任にのがれつつけてしまった」<sup>52</sup>のである。

ロダンとの情熱的にして不幸な愛に燃え尽きた彫刻家カミーユ・クローデルの弟ポール・クローデルは、長大な戯曲《縊子の靴》や、アルテュール・オネゲルの《火刑上のジャンヌ・ダルク》の台本を書いた劇作家・詩人であったのみならず、1921年から27年まで、フランスの駐日大使を務めた外交官でもあった。その彼も、大震災にさいして朝鮮人が目の前で殺害されるのを目撃しており、1923年9月20日の文書で、「いたるところで耳にしたことですが、朝鮮人が火災をあおり、殺人や略奪をしているというのです。こうして人々は不幸な朝鮮人たちを追跡しはじめ、見つけしだい、犬のように殺しています」と報告する<sup>53</sup>。さらに彼は、1926年9月29日、「朴烈怪写真事件」を若槻内閣の倒閣運動のための政争の具として利用しようとする政友会の失敗について論及し、「政友会によって喚問された原告側の証人数名が、同党から金で雇われていたことが発覚しました」<sup>54</sup>と、いかにも拙劣な権力闘争の顛末について書いている。

朴烈と金子文子もまた、大震災にさいしては「保護検束」なる名目のもとに拘束されたのであるが、無政府主義者であるがゆえに、天皇家の暗殺をもくろんだとされ、1926年、「大逆罪」で死刑宣告を受けるものの、「恩赦」なるものによって死刑から無期懲役に「減刑」される。金子文子は、そうしたでっち上げの死刑と恩赦なるものの非人間的な侮蔑を潔しとせず、あくまでも権力への反逆を貫いて、特赦状を破り捨てて獄中で縊死したとされる。ともあれ、その「裁判」の過程で、二人が並んで撮られている写真が、「極悪人を獄内で抱擁させている」として、政府攻撃の口実に使われ、世論を沸騰させたのである<sup>55</sup>。

なお戒厳令下のことであるとはいえ、大杉・野枝と幼い甥とが甘粕大尉の指揮のもとに虐殺されたのは、震災の大混乱の最中ではなく、地震発生から2週間以上を経た9月16日以後のことであった。すなわち、かれらの殺害は、憲兵隊もしくはその「上部組織」によって、きわめて周到に計画されたものであ

<sup>51</sup> 同書、124 ページ。

<sup>52</sup> 同書、130 ページ。

<sup>53</sup> ポール・クローデル『孤独な帝国 日本の一九二〇年代』、奈良道子訳、草思社、1999年、174 ページ。

<sup>54</sup> 同書、393 ページ。

<sup>55</sup> 金子文子という人物をめぐるのは、鈴木裕子編『金子文子 わたしはわたし自身を生きる』、梨の木舎、2006年、山田昭二『金子文子 自己・天皇制国家・朝鮮人』、影書房、2004年、参照。

ったということである。

その日の朝、彼ら二人は洋装で、野枝は白い服にパラソルをさし、大杉はフランスから強制送還されたさいに着けていた白いヘルメットをかぶっていたという。理想に向かって突っ走る、その信念の強靱さゆえに、周囲には時として傍若無人と映じたであろう野枝は、社会理論家としてのみならず、文芸批評においても一級の感性と筆力を備えており、おそらくは築地小劇場で演じられることになる芝居の数々についても、辛辣にして的確な評論を発表することになったであろうと想像される。「倣岸不遜」を振りかざす稀代のアナキストと見なされつつも、広津和郎が、「随分こまかな人間生活の味や意味を知っていた、芸術家肌の男だった」<sup>56</sup>と哀惜を込めて回想する大杉もまた、「個」の思想を突き詰めた、傑出した文筆家でもあった（多額の借金を次々に踏み倒す能力は、ある意味ではリヒャルト・ヴァーグナーに匹敵するものであったかも知れぬのだが）。

三人の殺害後、ほぼ半世紀を経て発見された「死因鑑定書」からは、大杉と野枝の二人は、たんに扼殺されたのみならず、その直前には激しい暴行を受けたであろうことが想像されている<sup>57</sup>。「うちたちや、暈の上では死なれんとよ！」が口癖だった<sup>58</sup>という野枝にあっては、悲しむべきことに、わずか28歳の若さで、そのみずからの予言が実現されることとなったのであり、彼女の横溢する情熱と才能は、道半ばにして地上から抹殺されたのである。

大杉と野枝の4人の幼い遺児たちは、いずれも福岡の野枝の実家に引き取られ、野枝の私生児として入籍される。彼ら幼児たちが引き取られてからの伊藤家は、彼の地の警察の厳しい監視対象となり、あらゆる人の出入りが見張られた。しかし、それだけではない。「皇国の大本をゆるがす獅子身中の虫である無政府主義者の巨魁を、天に代わって制裁し国の危急を救ったとする甘粕の主張は、少なからぬ共鳴を呼び、それはまず在郷軍人を中心とする減刑歎願署名運動となって、全国的に展開された。ついには、遺族からも恩讐を超えて甘粕免罪歎願書を出すべきだとの圧力となって、代準介（野枝の叔父）「や与吉（野枝の父）」に執拗に迫った。準介も与吉もこれを拒んだ」<sup>59</sup>。野枝の生家や親戚が、どれほどの悲しみに苛まれたかは、わたしなどの想像を超えている。

この虐殺事件の後日談において、ほとんど唯一の救いをなすのは、堺利彦の戦闘的な娘であった真柄の夫であり、大杉の同志でもあった近藤憲二が、みず

<sup>56</sup> 広津和郎「その夜の三人——大杉栄——」、同『新編 同時代の作家たち』、岩波文庫、2008年、236ページ。

<sup>57</sup> 井出文子『自由それは私自身 評伝・伊藤野枝』、パンドラ、2000年、214ページ以下、中尾富江『「青鞥」の火の娘』、熊本日日新聞社、2003年、305ページ以下、参照。

<sup>58</sup> 中尾富江、前掲書、307ページ。

<sup>59</sup> 松下龍一『ルイズ——父に貰いし名は』、講談社、1982年、21ページ以下。彼ら二人は、わが子にしてわが姪である野枝を虐殺されたうえに、その犯人たる憲兵大尉への免罪歎願書を書くように、「世論」から迫られるのである。

からも貧しいなかで、大杉・野枝の遺児たちに仕送りを続けたという事実<sup>60</sup>である。

いわゆる「大正デモクラシー」の時期においては特徴的なものの一つは、明治憲法の下ではあれ、曲がりなりにも政党政治がその実現を見たということであり、したがって、それまで政治の実権を握り、権力を行使していた軍閥は、まさしく批判の対象であった。しかし、「軍閥と非難され、無用の長物として軍縮を要求されていた軍隊は、震災によって絶好の活動舞台を与えられ、国民のあいだに権威と親近感をうちたてるチャンスをつかんだ」<sup>61</sup>のであり、そうした軍部の権威の確立こそは、戦争に向かって突き進む、それ以降の日本の政治過程の全体にとって、本質的な役割を果たすことになる。その意味においては、関東大震災は、「その後のアジア・太平洋戦争でのアジア民衆への非人道的行為の予行演習であった」<sup>62</sup>とともに<sup>63</sup>、それと表裏一体のものとして、「権力・民衆関係」が「ファシズムへの方向性」を顕現させる<sup>64</sup>という、きわめて根源的な意味を持たせられるものとなったのである。

築地小劇場の開設は、この大震災の翌年であった。すなわち、「日本型プレ・ファシズム」が、「大正デモクラシー」の息の根を止めようとする情勢のなかで、彼らの劇場は産声を上げたのである。彼らの演劇活動が、開設後、ほんの数ヶ月で検閲によって完全な上演を妨げられ、いくつかの芝居が上演禁止となるのも、そうした体制のもとにおいては、ある意味では必然的であった。そしてまた、そうした官憲との闘いのなかで、「天皇の藩屏」たるべき華族の一員であるはずの伯爵・土方与志が、生来の強烈な批判精神の発露のゆえに（もともと、批判精神なき芸術家などという代物は、そもそもが単なるカリカチュアに過ぎぬのではあるが）、しだいに天皇制権力への反逆者として監視の対象となるほどに「赤色華族」へと変貌を遂げ、若い役者たちの反権力的な政治意識の高揚を伴って、演目の傾向における舵を後述のいわゆる「プロレタリア演劇」へと切ることによって、演劇という戦場における弾圧と抵抗とのせめぎ合いは、一挙に加速化することになるのである。

## （5）先行する新劇運動

築地小劇場に直接的に先行する新劇運動として代表的なものは、逍遙の文芸協会、小山内薫と左団次の自由劇場、抱月・須磨子の芸術座であるが、明治中

<sup>60</sup> 森まゆみ『断髪のマダンガール』、文芸春秋、2008年、303ページ、参照。

<sup>61</sup> 今井清一、前掲書、424ページ。

<sup>62</sup> 松尾章一、前掲書、147ページ。

<sup>63</sup> 「前二者」（大杉事件と亀戸事件）「は官憲による官憲の完全な権力犯罪であり、自民族内の階級問題であるに反し、朝鮮人事件は日本官民一体の犯罪であり、民衆が動員され直接虐殺に加担した民族的犯罪であり、国際問題である」という指摘は、侵略戦争に向かう排外主義的意識状況を立証する朝鮮人虐殺の「プレ・ファシズム」的な性格を、きわめて鋭く衝いている（姜徳相、前掲書、208ページ）。

<sup>64</sup> 同書、146ページ、参照。

期の「演劇改良運動」以降、さまざまな試みがなされたことも事実である。とはいえ、秋庭太郎が『明治近代劇集』への「解説」の冒頭に書いた以下の「総括」は、おそらくはきわめて正鵠を射たものであろうと思われる——「明治維新当初の所謂文明開化時代から最も進歩の度合のおくれをみたのは藝術方面であり、とりわけ演劇界の歩みの如きはまことに遅々たるものであつた」<sup>65</sup>。もちろん、これには、先行する江戸時代の演劇界がどのような状況にあり、役者や戯作者がどのような社会的地位に置かれたか、ということが重要な要素をなしていたであろう。少なくとも大政奉還直後の時期においては、芝居の上演自体が多く地域では禁止される対象だったのである。

「近代的扮装」の最たるものの一つであったはずの帝国劇場をめぐるエピソードの一つは、ある意味では、「大正デモクラシー」期の文化状況を、きわめて象徴的に示すものである。すなわち、1912年に帝劇が歌劇部の監督として招聘したG・V・ローシーは、帝国劇場(Imperial Theater)を「帝室劇場」（あるいは「宮廷劇場」）と誤解して来日し、劇場に案内されてはじめて、それが株式会社であることを知り、かつその音楽上の水準の低さを知って愕然としたという<sup>66</sup>。ヨーロッパの「宮廷劇場」は、もとより、各国の帝室の威信をかけて、最も水準の高い専属アーティストたちを集めて公演が行なわれる劇場であり、日本の帝劇のような、たしかに建築様式はルネサンス様式を模したものであるとはいえ、所詮は単なる「ハコモノ」でしかなかったようなものではない<sup>67</sup>。

学生時代の土方は、小山内の演出助手として、さまざまな商業劇場にのべつ幕なしに関わったがゆえにこそ、当時の日本における演劇の惨状を、骨身に沁みて思い知らされることになる。青年土方は、「日本の芝居がまだ、有閑階級の玩弄物であり、劇場は遊興場でしかない」<sup>68</sup>ことに心底から絶望する。彼は、劇場の奈落の底から、天井の照明用ライトの陰から、楽屋に通じる廊下から、舞台の袖から、当時の日本の劇場の実態をつぶさに知ることになるのであり、後年の彼は、それを次のように書きつける——「興行資本の横暴、根強く蔓った劇界内部の封建的組織、階級、下積みになっている人々の希望のない、浮かぶ瀬のない生活、門閥や家柄のいい人の暴慢な態度、無内容な馬鹿馬鹿しい、そして貪婪な生活、俳優相互間の軋轢等々、その醜さ、みじめさというようなものに眼を被いたくなるような機会に出会う事がしばしばあった」<sup>69</sup>。彼が若くして「非商業的な劇場」をめざしたのは、なによりも、劇場が興行資本の恣意によっていよいよ引き回される理不尽さから脱却するためであった。

<sup>65</sup> 秋庭太郎「明治近代戯曲のあゆみ」、『明治近代劇集』、筑摩書房、1969年、367ページ。

<sup>66</sup> 嶺隆『帝国劇場開幕』、中公新書、1996年、「はしがき」、参照。

<sup>67</sup> もっとも、100年後の21世紀の現在においても、「オペラシティー」なる「新国立劇場」は、専属オーケストラのない「オペラハウス」なのであるから、その限りでは、ベルリンやドレスデンやミュンヘンといった都市における、世界でも有数の国立歌劇場を想起するまでもなく、たとえばドイツの地方中都市の市立劇場にも及ばない。

<sup>68</sup> 土方与志、『なすの夜ばなし』、前掲、239ページ。

<sup>69</sup> 同書、238ページ。

逆に、関東大震災のさいに虐殺された平澤計七の「労働劇団」による演劇は、それまでの因襲的な劇場の概念を根本的に変えるものとして、小山内薫や土方与志にはきわめて大きな衝撃を与えるものであった。土方は、1923年に観たさいの強烈な印象を、次のように回顧する——「戯曲は、労働階級の生活に即したものだ。その生活に於ける問題を取り扱ったもので、舞台と客席との間には澁刺とした交流が行われ、悲しみ、喜び、怒りが波打っていた。私の永く演劇に求めていたもの、劇場に見たいと思っていたものに行き当たった喜びを深く味わった」<sup>70</sup>。築地小劇場の第2回公演にあたる、土方演出によるロマン・ロランのフランス革命劇《狼》では、舞台と客席との間の一体感が熱く迸り出ることになる（山本安英がジュリーを、千田是也がジャンを演じた、土方演出によるストリンドベルイの《令嬢ジュリー》では、とくに千田の白熱の演技が観客を圧倒し、彼の短い旧築地時代の名演として、長く語り継がれたとのことであり、もちろん、これもそうした「一体感」の形態の一つには違いない）<sup>71</sup>。

## (6) 「モダニズム」

土方の「実験的な新しい演劇」という構想には、1920年代の日本に切り込んだモダニズムの香りがしないわけではない。第一次世界大戦に引き続く1920年代は、政治情勢自体はいずれも不穏な様相を見せていたとはいえ、ベルリンはいわゆる「ワイマール文化」の時代であり、パリは、ほとんど得体の知れぬアヴァンギャルドたちが百花繚乱のさまを見せる「狂乱の時代」であり、アメリカは「ジャズ・エイジ」の時期であり、ソ連はなお「ロシア・アヴァンギャルド」がその活動を展開していた時期である。土方がベルリンにいた1922年

<sup>70</sup> 同書、240ページ。

<sup>71</sup> 引き続き課題となる、築地小劇場に先行する明治以降の演劇に関わる通史的な著作としては、松本克平『日本新劇史 新劇貧乏物語』（筑摩書房、1966年）、同『日本社会主義演劇史 明治大正篇』（筑摩書房、1975年）、秋庭太郎『日本新劇史』（全2巻、理想社、1971年）、といった、いずれも大部なものがあり、さらに、下村正夫『新劇』（岩波新書、1964年）、石沢秀二『新劇の誕生』（紀伊国屋新書、1964年）、茨木憲『日本新劇小史 増補』（未来社、1974年）、が挙げられる。倉田喜弘『芝居小屋と寄席の近代「遊芸」から「文化」へ』（岩波書店、2006年）、同『明治大正の民衆娯楽』（岩波新書、1980年）、兵藤裕己『演じられた近代（国民）の身体とパフォーマンス』（岩波書店、2005年）は、そのジャンルは異なるとはいえ、演劇に関する通史的な性格も持っている。野村喬・藤木宏幸編『近代文学評論大系 9 演劇論』（角川書店、1973年）にも、明治以降の演劇に関する貴重な資料が含まれている。大村弘毅『坪内逍遙』（吉川弘文館、2000年）、逍遙の養女である飯塚くに『父 逍遙の背中』（中央公論社、1994年）は、いずれも逍遙の伝記に関わる著作であり、曾田秀彦『民衆劇場 もう一つの大正デモクラシー』（象山社、1995年）は、築地小劇場以前の大正デモクラシー期の演劇に関わる。堀川寛一『小山内薫』（桃蹊書房、1942年）、久保栄『小山内薫』（文芸春秋新社、1947年）、曾田秀彦『小山内薫と二十世紀演劇』（勉誠出版、1999年）、藤波隆之『近代歌舞伎論の黎明 小宮豊隆と小山内薫』、岡田八千代『若き日の小山内薫』（日本図書センター、1990年）、小山内薫の次男の夫人である小山内富子の『小山内薫』（慶應義塾大学出版会、2005年）は、書名からすでに明らかのように、いずれも小山内薫に関わるものである。なお、いわゆる新劇とはジャンルが異なるとはいえ、高野正雄『喜劇の殿様 益田太郎冠者伝』（角川書店、2002年）も、この時期の演劇事情の一端を伝えている。

から翌年にかけての間には、「印象主義的」な方向を示すマックス・ラインハルト、「写実主義」に転じようとするアルトゥール・ライヒ、それに「表現主義」のレオポルド・イエスナーやカールハインツ・マルティンの演出した舞台を観る<sup>72</sup>のであるが、芸術表現の方向がさまざまに入り乱れて覇を競うさまこそは、「ワイマール文化」の本質を示すものだったには違いない。くわえて、1923年末のヨーロッパからの帰国の途上、土方がモスクワで観たメイエルホリドの破天荒な演出による舞台こそは、かの「ロシア・アヴエンギャルド」がなお生命の躍動を許されていた時代であったがゆえに可能なものであった。

たしかに東京でも、「今日は帝劇 明日は三越」という「キャッチコピー」が作られたごとく、それに照応する階級構造もしくは階層構成の変化が前提となつて、ある種の「大衆消費文化」の萌芽形態と呼ぶべきものが出現し始めたように見える。それとともに、「都市」を吹く風のシュールな明るさを鋭敏に受け止めて、ほんの束の間ながらも、芸術上のアヴエンギャルドがその苦闘する姿を現すようになる。

築地小劇場における土方の演出による上演作品のいくつかは、そうした「モダニズム」の存在との関連において出現することになる。じっさい、いわゆる「不条理劇」の先駆をなす作品とも言うべきピランデルロの《作者を探す六人の登場人物》を（結果としては、その「公開上演」が「不道徳」を理由として検閲によって禁止されたとはいえ）、本田満津二の訳を得て、すでに劇場の開場の年である1924年に取り上げたということ自体、驚くべき先進性の現われである。《作者を探す六人の登場人物》のローマでの初演は1921年で、この時は、かのヴィクトル・ユゴーの《エルナーニ》の初演ほどのスキャンダルではなかったのかも知れぬが、喝采と野次と怒号で凄まじい混乱を惹き起こしたと言われるほどに<sup>73</sup>、革新的な作品であった。翌1925年には、続いて北村喜八訳の《各人各説（みんなもっともだ）》、26年には北村喜八演出の《莫迦》が取り上げられており、世界の「実験的演劇」に向かおうとする彼らの意気の高さを示している。

しかし、その傾向が最も鮮明に現われたとされる演出が、土方与志によるゲオルク・カイザーの《朝から夜中まで》であり、とくに若き日の村山知義による装置と衣装は、いわゆる「構成主義的な」性格を強烈に打ち出したもので、土方が帝劇から引き抜いてきた大道具の名人にして名物職人「次郎さん」の度肝を抜きつつも（もっとも、土方こそは、およそ常識では考えられぬような装置の制作を依頼——もしくは命令——することで「有名」であり<sup>74</sup>、「次郎さん」

<sup>72</sup> 土方与志、前掲書、248ページ、参照。

<sup>73</sup> 「ルイージ・ピランデルロ年譜」、白澤定雄訳『ピランデルロ戯曲集Ⅱ』、2000年、新水社、463ページ。

<sup>74</sup> 舞台美術の吉田謙吉は、その回想録のなかで、「築地小劇場時代の演出者、土方与志こそは、客観的にいって、むりをいうことの最たる存在」であり、「築地小劇場以外の職場で、ほくは土方与志に匹敵し、あるいはそれ以上にむりな注文を出す演出者に、今

は、「いくらトノサマだって、そりゃむりってもんだ」と言いながら、最後にはなんとか仕立て上げてくれた<sup>75</sup>と言われる)、残されているいくつかの写真からも、その抽象的にして力感に溢れた舞台の斬新なエネルギーを感得することができる。

この短い、あまりにも短い時期には、日本でも、古賀春江、三岸好太郎、萬鉄五郎といった、ヨーロッパのモダニズム美術の影響を受けつつ、みずからの道を模索した美術家たちが輩出するのであるが、村山知義と、やがて築地小劇場の美術を担当することになり、のちに1945年の東京への空襲のさいに命を落とす柳瀬正夢は、詩人でもある尾形亀之助とともに、美術集団（あるいは、むしろ「パフォーマンス集団」と呼ぶべきかも知れないが）MAVOのメンバーでもあり、彼らは、この時代のまさしく前衛芸術の旗手でもあった。すなわち、築地小劇場は、演劇の「実験」をめざした場であったのみならず、必然的に、装置（美術）の領域においても、当時の芸術運動の最先端を突っ走る幾人かの青年たちの若々しい才能の迸る場でもあったということである。その意味では、ダダイズムやシュールレアリスム、構成主義といった、1920年代の日本における前衛的な芸術運動全体を遠景として、この劇場の存在をクローズアップすることも、一つの視角には違いない<sup>76</sup>。

もちろん、芸術上のアヴァンギャルドには、つねに深刻な矛盾が内属する——シャピロは、「芸術上の急進派がいつも重んじていたのは、社会に容れられないこと、社会の因襲と無縁であること、通常人より精神的、知的に先んじていることであった」<sup>77</sup>と書くが、一方では「大衆受け」を拒否し、社会の因襲を唾棄すべきものとして叩き潰しながらも、しかしまた他方、とりわけ30年代における凄まじい政治的弾圧の襲来のもとでは、アヴァンギャルドたらんと欲する者たちには、みずからの創り出すものをいかに大衆に開かれたものとするか、ということは無視することはできず、したがって、「大衆受け」は拒否するが、同時に大衆に向かって開かれるべきものを創造する、という、ある種の二律背反を突きつけられることになるからである。この解決不可能の難問こそは、分裂と結合を目まぐるしいまでに繰り返したプロレタリア演劇が背負う宿命の表現であるとともに、それはまた必然的に、土方や村山や佐野碩の演劇創造に

日まで会っていない」と、「高らかに」(!) 宣言している(吉田謙吉『築地小劇場の時代——その苦闘と抵抗と——』、八重岳書房、1971年、89ページ)。それはしかし、彼や、千田是也の兄で舞台美術家の伊藤薫朔にしてみれば、「近ごろの演出家は、むりをいわないからたよらないよ」(同)ということの裏返しであるに過ぎず、無理を承知で、みずからのコンセプトをなにがなんでも実現させようとする演出者の方が、じつは美術家の芸術家魂を燃え上がらせ、その能力を発揮させることを示している。

<sup>75</sup> 同書、102ページ。

<sup>76</sup> じつさい、千田是也の回想によれば、築地小劇場の周辺自体が、MAVO、ダダ、構成主義といったさまざまな「イズム」による喫茶店やらで溢れており、千田自身や、村山知義、吉田謙吉といった人々が、関東大震災で壊滅した銀座にごちゃごちゃと入り乱れるバラック建築に関わっていたという(前掲、『劇白 千田是也』、56ページ、参照)。

<sup>77</sup> シーダ・シャピロ『画家たちの社会史』、荒井信一訳、三省堂、1984年、1ページ。



もつねに付きまとうものであった。

白井吉見は、「新感覚派とプロレタリア文学との間に、現在では想像も及ばないような世代的共通性を感じていた」<sup>78</sup>という、きわめて興味深い洞察を行っている。すなわち、横光利一、川端康成、片岡鉄平、岸田国士といった作家たちを糾合した「新感覚派」においては、「その誕生・展開は、ヨーロッパの前衛芸術が、続々、輸入・紹介されつつあったことと無縁ではなかった」のであり、「中川紀元、古賀春江、榊原泰らのアクション運動、ドイツからもち帰った構成主義理論に基づく村山知義の多方面の活動、築地小劇場が異常な成功を収めたドイツ表現派の戯曲、『海戦』や、『朝から夜中まで』の上演など」と、新感覚派の運動は、「これらと本質的に共通するものがあり、相互に親近性を感じていた」とされる。彼らに共通するものは「旧時代に対する挑戦であり、否定」であり、その親近性の因って来たる所以は、まさしくそうした彼らの反逆精神にはかならず、白井は、それはまた、プロレタリア文学運動においても共通のものであったととらえている。片岡鉄平、伊藤永之介、金子洋文、今東光、村山知義、武田麟太郎、藤沢恒夫といった作家たちの多くは、「新感覚派からプロレタリア文学の陣営に投じたひとたち」ではあるのだが、それはしかし、「思想的な転向というよりは、既成文学への反抗という点で、きわめて容易に移行できた」<sup>79</sup>ととらえられるのである。

ある意味では、築地小劇場における後述の「芸術至上主義」（表現主義・モダニズム演劇）から「プロレタリア演劇」の転回も、こうした歴史的な文脈のもとでとらえられる時に、その必然性および可能性が、いっそう合理的に理解されることになるのかも知れない<sup>80</sup>。

## （7）築地小劇場の公演システム

築地小劇場が、どのような公演システムとレパートリーによって運営され、

<sup>78</sup> 白井吉見『大正文学史』、筑摩叢書、1970年、223ページ。

<sup>79</sup> 同書、同ページ。

<sup>80</sup> 日本における「モダニズム」を理解することには、必然的に、大正デモクラシー期の文化状況全体の把握が前提となる。南博+社会心理研究所編『大正文化』（勁草書房、2001年）、竹村民郎『大正文化 帝国のユートピア』（三才社、2004年）、大正演劇研究会『大正の演劇と都市』（武蔵野書房、1991年）、平井正他『都市大衆文化の成立・現代文化の原型一九二〇年代』（有斐閣選書、1983年）、海野弘『モダン都市東京 日本の一九二〇年代』、中公文庫、2007年）などは、そのための資料となるが、数多いヨーロッパやアメリカの状況についての著作のなかからは、ゲイ『ワイマール文化』（亀嶋庸一訳、みすず書房、1999年）、有澤広巳『ワイマール共和国物語（上）（下）』（東京大学出版会、1994年）、海野弘『一九二〇年代の画家たち』（新潮選書、1985年）、アレン『オンリー・イェスタディ』（景山民夫訳、角川文庫、1998年）など、日本のアヴァンギャルドについては、和田博文編『日本のアヴァンギャルド』（世界思想社、2005年）、宇佐美承『池袋モンパルナス 大正デモクラシーの画家たち』（集英社文庫、1995年）、柳瀬正夢については、井出孫六『ねじ釘の如く』（岩波書店、1996年）、「白樺派」の一員で、ヨーロッパで活躍した夭折の劇作家郡虎彦については、杉山正樹『郡虎彦 その夢と生涯』（岩波書店、1987年）が挙げられる。

どのような経済状況のもとで活動し、どのような政治状況のもとで変遷を余儀なくされたかについては、(1)の項目に記したような多数の回想録からの再構成が必要である。

1929年の分裂以前の、いわゆる「旧築地」(分裂後においては「新築地劇団」を「新築地」と呼ぶのが通例であるために、これとの関連でなされる呼称というべきであろう——(8)において述べられるように、1930年に「劇団築地小劇場」が新興劇団協議会から除名されてのちは、基本的に、「新築地劇団」が演劇組織としてその生命を維持していくことになるからである)の時代は、実質的に4年9ヶ月であるが、その間に演出された作品は117本に上り、1年ではほぼ25、6本ということになる。その内訳は、日本27、ロシア19、ドイツ17、イギリスおよびアイルランド13、アメリカ9、スウェーデン7、ノルウェー6、フランス5、ベルギー3、イタリア3、チェコスロヴァキア2、オーストリア2、ハンガリー2、デンマーク1、ユダヤ1であり、公演回数から見ると、築地小劇場の舞台では再演を含めての本公演が84回、昼公演が17回、帝劇公演が5回、日比谷音楽堂でのロマン・ロランの《狼》、浅草の松竹座および公園劇場、帝国ホテル演芸場、東京大阪の朝日会館、宝塚、大阪、京都、名古屋、さらには、中国、九州、東北、北海道、東海道、甲信越等への地方巡演等々、その公演数は膨大な数となる<sup>81</sup>。

1年ではほぼ25、6本の演出ということは、1本にほぼ20日間の稽古しか割り振ることができなかったと言われ、要するに、毎日が戦場であった(ちなみに、現在のドイツの劇場では、1本の演出のプロローブにほぼ2ヶ月を掛けるのが一般的であり、演出家、文芸部員と美術家との間での装置のイメージを確認するための打ち合わせは、場合によっては初日の半年ぐらい前になされるほど、周到に行なわれる)。発足当時は、小山内薫と土方与志の演出部、友田恭助、東屋三郎、汐見洋、青山杉作、河原侃二の演技部、および、千田是也、山本安英、田村秋子、丸山定夫等6名の研究生、小野宮吉、夏川静江等3名の客演と、役者は14名、文芸部は、小山内薫、北村喜八、伊藤因夫、高橋邦太郎の4名、衣装部は、土方梅子、掛替花子の2名、といった陣容であったが、1929年の分裂当時にあつては、役者は、滝沢修、村瀬幸子、東山千栄子、薄田研二、杉村春子、岸輝子、高橋豊子、といったメンバーが加わって29名となり、水品春樹、隆末秋彦、山川幸世、小池一二三の4名が監督部として構成され、劇団員の全体としては、大幅に増加している。

演出部は、発足時の小山内薫と土方与志に、やがて青山杉作が加わり、いわばトロイカ体制となって舞台が創られていく。三者三様の、いまとなってはひたすら彼岸にしか存在しない演出風景を、山本安英は次のように回想する——

小山内薫：「小山内先生は、外国の名戯曲を、その頃のいちばんすぐれた演出

<sup>81</sup> 水品春樹『小山内薫』、前掲、212ページ、参照。

プランをとりよせて忠実に模写する、ということから出発して、まちがいの少ない方法をとろうとされた。なかでもモスクワ芸術座の演出プランによってものが多かったと思います。「先生は自分で立って、しぐさで教えるということなさいません。稽古場でもパイプをくわえたまま眠ってられるように見えます。それでいて芝居の難所にくると、ちゃんと『もう一ぺん』と小返しをされる。とても感情の豊かな方ですから、『きみ、それでも役者ですか』とか、『死んじまいたまえ』などと叱りながら、ご自分でも涙を流されるんですね。すると、向うの柱にかじりついて、頑丈な男優が『どうして俺はわからないんだ』と自分を叩きながら泣いている。いま思うとほほえましいというか、おかしいんですが、先生もどうかして自分のイメージに近づけようと必死でいられたんだと思います」。

青山杉作：「青山先生は、どちらかというと実際の演技の技術について、手をとって教えてくださるというふうでしたね。どんな難しい役でも、青山先生について行けば、きっとどうにかその役らしくしてくれるという安心感があって、青山先生からいわれると、自分には無理だと思う難役も心やすく引き受けてしまうことがありました。いつも細い棒や鉛筆などをもっていられて、ちょうどオーケストラの指揮者がタクトを振るようにそれを動かしながら、『はい、そこで眼をつむって、そう・・・そのままの気持で相手をじっと見直す、そう・・・』というように言われるので、俳優も先生の指揮棒の描く波にのせられて自然に動けるようになります。とくにラヴシーンをきれいな形に演出されることでは定評があって、外国に行かれたこともないのにどうしたああいうことがわかるんだろう、と不思議に思ったこともあります」。

土方与志：「土方先生は、青山先生とは対照的に、何でも『自分で考えてみたまえ』といわれるのが口癖でした。どちらかというと思想的な問題に興味をもっていられましたから、私たちにも現実をきちんと見るようにいわれるんですね。「先生はまた、様式の非常に新しいものにも恐れず取組まれたと思います。チャペックやピランデルロですね。いろいろな意味でラディカルだったということは、1920年代から30年代にかけてのあの時期の知識人としては当然のことであり、しかもそれに正面から立ち向かっていかれたという気がします」<sup>82</sup>。

小山内薫は、チェーホフの《ワーニャ叔父さん》《三人姉妹》《桜の園》、ハウプトマンの《寂しき人々》、イブセンの《ジョン・ガブリエル・ボルクマン》、ゴーリキー《夜の宿（どん底）》、ゴーゴリの《検察官》、シェイクスピアの《真夏の夜の夢》《ジュリアス・シーザー》、メーテルリンクの《青い鳥》などを選び、青山杉作は、シュニッツラーの《恋愛三昧（《戯れの恋》という訳題が正しいとは思われるが）》、オニールの《地平線の彼方へ》、ヴェーデキントの《春の目覚め》、ストリンドベルイの《ペリカン》など、土方与志は、ゲーリングの《海

<sup>82</sup> 山本安英『女優という仕事』、前掲、97—101 ページ。

戦》から始まって、ロランの《狼》や《愛と死の戯れ》、マルチネの《夜》、チャペックの《人造人間》、カイザーの《ガス》や《朝から夜中まで》、ピランデルロの《作者を探す六人の登場人物》や《各人各説》、ストリンドベルイの《令嬢ジュリー》などを演出しており、とりわけまだ 20 代の青年だった土方の凄まじいばかりの創造力には、ただただ驚嘆するのみである。他方、こうした多数の演目に休む間もなく投入されて鍛え上げられた、丸山定夫、山本安英、千田是也、村瀬幸子、滝沢修のような役者たちが、原爆死した丸山を除いて、すべて戦後の日本を代表する俳優たちへと育っていったのも、彼らの持って生まれた才能のなせる業であるとはいえ、ある意味では自然な成り行きであったと言えるであろう。

レパトリー制が目ざされたとはいえ、じっさいには、一つの演目を数日から十日ほどの間、「エン・スイート」で上演し、それとほぼ並行して次の演目の稽古をする、という方式が取られていたのであるから、現在のドイツのメジャーな劇場のレパトリー・システムのように、年間 40 本ほどの演目を、毎シーズン、20 本ほどの新しい制作と入れ替えながら、おおよそ毎晩異なる作品を上演するという、装置を毎日変更するだけでも膨大な費用を要する贅沢きわまるシステムとは、当然、異なっている。しかし、それにしても、彼らは休みなく新しい演目を文字通り「開発」していたのであり、そのために、小山内や土方がどれほどの勉強をし、どれほど膨大な戯曲を読み、どれほど膨大な上演台本を作り、どれほど多くの資料を収集したかは、かすかにではあるが想像することができる。

公演システムの実施の問題は、劇場の運営組織とともに、当然のことながら、劇場の存続をめぐる経済的な基盤（もしくはその不在）がクローズアップされてくることになる。現在のドイツの劇場のように、総予算の 8 割から 9 割近くを自治体（州および市）の文化助成で補填するようなシステムのもとでさえ、財政問題はつねに深刻な影を投げかけているのであるが、ましてや当時の築地小劇場は、赤字公演の補填は、ほとんど土方与志の私財に頼って、役者や裏方の人びと、さらには役員たちへの報酬を捻出していたのであり、この問題は、やがては 1929 年の分裂への引き金ともなるものである。

土方梅子は、「私は、生まれて間もない与平<sup>83</sup>を抱いて、築地小劇場に通いました。この子は旅廻りの役者の子供のように劇場の衣装行李の中で育ちました」<sup>84</sup>と書く。すなわち、子供には一人ずつお手伝いさんが付き、自分で鉛筆を削る必要さえなかったという彼女自身の少女時代の生活<sup>85</sup>とは根底から異なり、次から次へと到来もしくは襲来する公演のために、膨大な衣装をデザインし、

<sup>83</sup> 長年にわたって劇団青年劇場の制作局長を務め、同劇団の顧問であった土方与平氏は、2010年1月21日、82歳で逝去された（校正時に追加）。

<sup>84</sup> 『土方梅子自伝』、前掲、139ページ。

<sup>85</sup> 同書、40ページ、参照。

大量の布地を買い出しては縫製するという、まさしく戦場のような忙しさのゆえに、彼女にあっては、必然的に、劇場そのものが生活の場となっていたのである。土方の広大な祖父の家の貴重な家具や調度品も、使えるものはすべて舞台の小道具となったのみならず、彼女の結婚のさいに贈られた高価な衣装の数々も、ことごとく舞台衣装へと姿を変えていった。菅井幸雄は、土方梅子を「日本の新劇の母」<sup>86</sup>と称えているが、モスクワでの実質的な亡命生活、アルプス山麓での「餓死か、一家心中か、乞食か」<sup>87</sup>という選択を迫られるほどの極貧生活、夫である与志の獄中生活、戦後の不遇時代の生活難を生き抜き、夫への(時として裏切られる)愛と芝居とにすべてを賭けた彼女の生き方もまた、築地小劇場の歴史の本質的な一部をなしている。

劇場は、必然的に観客の存在を前提とする。築地小劇場の観客層は、とりわけその初期段階においては、基本的には、知識人層と学生たち、さらには貧しいアナキストたちによって占められていた<sup>88</sup>と想定されるが、劇場へ向かう彼らの目には、グレー一色で統一されたゴシック・ロマネスク様式の築地小劇場が見えてくる。中央と左のアーチが出入口で、彼らはまず、そのアーチ型の入口を、上部中央の葡萄のマーク（築地小劇場のロゴ）を仰ぎ見ながら三段の石段を昇って中に入り、右方の、小窓より料金二円の入場券、または会員券（五回分五円）を買い求めたのち、さらに石の五段を昇って券と引き換えにプログラムを受け取る。ここに立っている事務員の背後には、たいていそのときの演出者である小山内か土方か青山がいて、感謝の面持ちで、一々丁寧に、入場する観客たちにお辞儀している<sup>89</sup>。やがて開幕の銅鑼が鳴り、客席の灯りが落とされ、緞帳が上がり、舞台が照明に照らされて見事な装置が姿を現し、若い丸山定夫や山本安英や千田是也たちの懸命の舞台が始まる・・・

## （8）プロレタリア文学・演劇

みずからも劇作に手を染めたほどの「芝居狂い」であった同時代の反骨の文人、長谷川如是閑は、私小説にのめり込む「文学青年を軽蔑」しつつ、「人間批判、社会批判、自己批判、それが芸術である」<sup>90</sup>という、深く、かつ重い言葉を、みずからのモットーとして守り続ける。要するに、日本型私小説には、「自己批判」と自己嫌悪ぐらいはあるにせよ、社会批判や根源的な人間批判は皆無であり、いわば形而上学的な思想性が欠如した、お遊び程度の代物に過ぎぬと

<sup>86</sup> 菅井幸雄『築地小劇場』、前掲、182ページ。

<sup>87</sup> 『土方梅子自伝』、前掲、251ページ。

<sup>88</sup> 少なくとも千田是也は、次のように回想している——「いっぱいの人がそこ」（銀座）「へ寄ってたかって飲んでるでしょう。アナキストだの、みんな集まっては飲んで騒いで喧嘩する（笑）」といったような。その連中が寝る所がないと、みんな築地（小劇場）「へもぐりこんで来るんですよ。そして、みんな寒いときは衣装をかつぎ出してきて被って寝るんで困ったね（笑）」（『劇白 千田是也』、前掲、57ページ）。

<sup>89</sup> 水品春樹『小山内薫』、前掲書、201-202ページ、参照。

<sup>90</sup> 長谷川如是閑『わが心の自叙伝』、「日本人の自叙伝4」、平凡社、1982年、379ページ。

いうことである。同時にまた、この三種類の批判は、時代状況によってその軽重が変化をきたすということをも意味するであろう。すなわち、このモットーが示す射程からすれば、社会がファッショ的な暴力に蹂躪され、文学や芝居の仲間たちもまた投獄され、あるいは拷問を受けて虐殺され<sup>91</sup>、あるいはほとんど廃人のごとき状態となり、ただ死を待つみの肉体となって「釈放」されるような時代には、たとえそれが時として「アジ・プロ」と言われる文学や演劇の作品であろうとも、そしてまた、「自己批判」という側面が相対的に後景に退くことになるとしても、それが彼らの芸術的良心と齟齬をきたすものではない限りにおいては、まさしく「社会批判」を前面に掲げ、弾圧の強化に怒りと悲しみを叩きつけ、ひたすら天皇制権力を糾弾し、敵愾心を燃やし、抵抗の意志を示し続ける以外には、「人間批判」を展開するうえでのいかなる選択肢もない、ということである。築地小劇場において志向された「実験的な新しい演劇」が、しだいにこのような意味における時代との葛藤を余儀なくされるのは、芸術と政治の双方の領域におけるアヴァンギャルドたることが理想として掲げられる、熱く、強靱にして悲しみをも引きずる時期においては、たしかに不可避的な宿命ではあった。

とはいえ、そうした方向が——あるいは、そうした方向のみが——時代にふさわしいものであったか、ということになれば、もとより、事態はそれほど簡単ではない。たしかに、少なくとも 1936 年から 1938 年の期間における新築地劇団では、山本有三の《女人哀詞》(山川幸世演出)、《ウィンザーの陽気な女房たち》(千田是也演出)、《桜の園》(青山杉作演出)、《どん底》(八田元夫・山川幸世共同演出)、イブセンの《幽霊》(青山杉作演出)、《ハムレット》(岡倉士朗・山川幸世共同演出)といった作品群も、多大な困難のなかで上演されてはいた。しかし、山本安英の以下の批判的反省は、やはりきわめて正当なものと言うことができよう——「他面また新劇の側でも、反省しなければならぬ点はありました。それは、ひと口に言えば、時として新劇が、純粋な芸術というにはあ

<sup>91</sup> 1933 年、プロット(日本プロレタリア劇場連盟)の東京支部組織部長だった松本克平は、みずからに対する警察での凄まじい拷問について、以下のように記している——「人間の意識は不思議である。オレはこれで死ぬんだなアと思いながら別に悲しくもない、叩かれる苦痛に堪えながらその脳裡を、忘れていた何人かの旧友の懐かしい顔がフィルムのように通過して行くのである。/刑事らは油汗を流して二時間私を叩き続けたが無駄骨であった。私は杉本」(杉本良吉)「と連絡が無かったからである。私は意識を失ってブタ箱へかつぎこまれた。唇は土気色に変わり、壁のようにカサカサ音を立て、唾液が尽きた口腔に食い縛った菌茎から出た血がたまらなく生臭かったがどうしようもない。太股は紅ガラの二本の四斗樽ほどに醜く膨れあがって発熱四十三度に達し、心臓の鼓動が頭のテッペンまで響き、呼吸が苦しく一週間ただ唸り続けた。あれ以上叩かれたら岩田義道や小林多喜二のように私も死んでいたであろう。こうして私は悪運強く助かったのである」(『八月に乾杯——松本克平新劇自伝』、弘隆社、1989 年、78 ページ以下)。自分の仲間たちがこのような拷問を受けて生死の境をさまよっている時、20 代の若い演劇人たちが、ほかならぬ舞台の上で彼らの仇を取るべく、急進的・極左的な芝居を矢継ぎ早に繰り出しては権力を糾弾しようとするのも、たしかに必然的だったには違いない。

まりにも思想の宣伝の手段となっていたという点です。思想内容の問題は今すべて別なこととして、一個の芸術がこのような動きをするということは、正常なことではないと言えましょう<sup>92</sup>。「権力批判」のみを振りかざすことによって、如是閑の言う広義の「自己批判」が影を潜め、舞台がひたすら思想宣伝の場と化すということになれば、演ずる側にとっては、その提起すべき問題は、一面ではいかにも平板なものとならざるを得ない。しかも、当時の左翼演劇は、さまざまな主張や「イズム」（たとえば新人会の面々を征服した「福本イズム」）をめぐる喧々諤々の論争に明け暮れていたのであるから、その観念性は図式性と癒着するものとなったであろう。その意味で、山本安英にとっては、1939年、強制解散直前の新築地劇団によって築地小劇場で上演された、長塚節の《土》の舞台化（千田是也演出）や、豊田正子の《綴方教室》の舞台化（石川尚演出）が、ほっと息をつくことのできる作品だったのである。

1920年代の後半、彼ら演劇人を取り巻く状況はますます苛酷なものとなり、日本の1920年代のきわめて短命な芸術上のアヴァンギャルド運動が如実に示すように、戦争および戦時体制が、彼らの活動をも強引に窒息させていくことになる。かつて、1914年の第一次世界大戦の勃発のさい、ドイツに宣戦した日本における好戦論の沸騰をまともに浴びたこともまた、雑誌『青鞥』が衰退を強いられていく一因となったことに触れながら、堀場清子は、それがいかに急進的な人びとを意気消沈させるものであるにせよ、「戦争が起れば窒息させられ、平和が蘇れば息を吹きかえす」というのが「女性解放運動の鉄則」<sup>93</sup>である、と書くのであるが、不幸にして芸術の創造活動もまた、こうした「女性解放運動の鉄則」の悲劇的な性格からまったく無縁であることは不可能である。だが、まさしくそれゆえにこそ、さまざまな深刻な矛盾を内部に抱えながらも、築地小劇場は、天皇制軍国主義という「前近代」からもがき出ようと苦闘する近代芸術の先駆者たちの、凄絶なまでの抵抗の歴史をも体現する場となっていくのである。

フランスの「クラルテ運動」を引き継ぐべく、1921年には小牧近江たちによって『種蒔く人』がいかにもささやかに刊行されるのであるが、これもまた、かの「冬の時代」からの脱出を図ろうとする試みであるとともに、同時に、いわゆる「プロレタリア文学」への道筋を形成する役割を果たすことになる。やがては築地小劇場にあっても、いくつかの重要な演目を形成することになる「プロレタリア演劇」は、もとより、こうした文学運動と切り離してとらえることはできない。

その『種蒔く人』の同人であり、翻訳家であり、役者であり、演出家であり、

<sup>92</sup> 山本安英『歩いてきた道』、中公文庫、1994年、67ページ。

<sup>93</sup> 堀場清子『青鞥の時代』、岩波新書、1988年、219ページ。

劇団の組織者であり、1940年の、国家権力によるすべての劇団の解散命令までは、幾度となく投獄と拘束の憂き目に逢いながら活動を展開した佐々木孝丸の回想録<sup>94</sup>は、伯爵であった土方与志や、後藤新平の孫にして富裕な医師の息子であった佐野碩のような「良家の子弟」とは、文字通り「住む世界」の異なる貧しい青年労働者もしくは「ルンペン・インテリゲンチヤ」が、しだいに「悪の道」もしくは「悪所」たる芝居の世界に魅せられ、引きずり込まれ、トランク劇場、前衛座、心座、新築地劇団、劇団築地小劇場、新協劇団、あるいは、「マル芸(マルクス主義芸術研究会)」や「プロ芸(日本プロレタリア芸術連盟)」やプロット(「プロレタリア・テアトロ」の頭文字を取ったもので、日本プロレタリア劇場連盟、および、そののちの日本プロレタリア演劇連盟の双方の略称)やナップ(全日本無産者芸術連盟)等々、文字通り目まぐるしく結成・分裂・再結成・分裂・消滅・再結成・・・を繰り返す演劇組織のただ中に放り込まれて、ある時は被害者となり、ある時は悪役<sup>95</sup>となって、プロレタリア演劇の戦場を疾走し、やがて運動に愛想を尽かして挫折する芝居中毒患者の半生の記録である。

佐々木孝丸が関わり、あるいは、時としてその意志とは乖離したところで関わらされた、いわゆるプロレタリア演劇がその活動を展開するのは、1925年から1934年までの、約9年におよぶ時期に限定されるであろう。

築地小劇場では、それは1926年11月26日の、マルセル・マルチネ《夜》をもって開始される<sup>96</sup>。佐々木孝丸の翻訳、土方与志の演出、吉田謙吉の装置のもと、山本安英、丸山定夫、薄田研二、友田恭助、滝沢修、東屋三郎、東山千栄子、岸輝子といった役者たちが出演し、検閲によって「マイム式演技で補

<sup>94</sup> 佐々木孝丸『風雪新劇志』、現代社、1959年。

<sup>95</sup> 帝国劇場での土方たちの《蟹工船(検閲によって、「北緯五十度以北」と改題させられる)》の公演に怒鳴り込み、応対に出た久保栄や隆松秋彦と延々と押し問答を繰り返し、劇場としては絶対に行ってはならぬ開演の遅延を強要したうえで、プロットのメンバーを劇団に入れることをゴリ押しした「蟹工船事件」は、その一例であり、彼自身、「相手のちょっとした落度につけこんで、無理難題を吹っかける歌舞伎芝居の悪役、いわゆる『赤ツラ』の演出そっくり」であったと回顧し、「われわれもまた、『プロレタリアートの組織』という看板を背にして大きなツラをしていた点では、いずれ劣らぬ、虎の威を借る狐のたぐいであった」と書く(『風雪新劇志』、190ページ)。なお、この時の彼以外の「狐たち」は、佐々木によれば、小野宮吉、佐野碩、杉本良吉であったとされるのだが、この「事件」の被害者の一人でもあった土方梅子は、さらに村山知義の名を挙げている(『土方梅子自伝』、前掲、171ページ)。小野宮吉は獄中での虐待によって早死にし、佐野碩はモスクワからメキシコへと亡命して二度と日本に帰国することはなく、杉本良吉は岡田嘉子とのソ連への逃避行を敢行するものの、拷問を受けた彼女の虚偽の自白によって、スパイの汚名を着せられてモスクワで銃殺され、村山知義は悲惨きわまる獄中生活ののち、「偽装転向」を経て朝鮮に逃れ、久保栄は戦後、孤立無援の状態となって精神を病んで自殺する——これらの錚々たる人びとが、ほかならぬ小林多喜二の《蟹工船》の上演をめぐる争ったというところに、この時代の凄まじさが放射されている。

<sup>96</sup> 以下、築地小劇場を中心とするプロレタリア演劇の展開とそのデータについては、水品春樹『築地小劇場史』、梧桐書院、1939年(再版)、尾崎宏次・茨木憲『土方与志 ある先駆者の生涯』、筑摩書房、1961年、菅井幸雄『築地小劇場』、未来社、1974年、の叙述に依拠している。



わねばならぬほどのカットを受けていた」<sup>97</sup>この「左翼演劇」の初日には、480席を越える客席を持つ劇場は閑散とし、その観客はじつに20名程度で、その数は舞台に出る役者よりも少ないほどであったという。しかし、ロコミによる評判の圧倒的な高まりのゆえに、10日間の公演の最後の3日間には、連日、定員を20%も超過する、500名から600名もの入場者が押しかけ、マリエットを演じた山本安英の、「アンヌ・マリー、起きるんだよ。夜が明けたんだよ！」という最後の台詞は、観る者の胸を激しく打ち、彼らの目を熱くさせた。「あの不完全な台本で進められて来た芝居の幕切れが、あんなに感動的であったのは、ひとえに山本安英の誠実な努力によるものである」<sup>98</sup>という評価は、わたしにとっては彼岸にしか存在しない舞台が放ったであろう肅然たる熱気を彷彿とさせるものである。しかし、演出者や役者たちの壮絶な努力と、検閲による台本のカットとをもって開始された築地小劇場における「左翼演劇」は、まさしく彼らの来たるべき苦難と短い未来とを象徴するものでもあった。

翌1927年4月の藤森成吉の《何が彼女をそうさせたか》(土方与志演出)は、そのタイトルを無残にも《彼女》に変更させられたうえ、台本もカットされた。築地のメンバーは、屈辱に耐え、怒りに燃えながら、検閲でカットされた部分を劇場の廊下に張り出し、すでに《夜》の公演でもそうであったように、切り取られた台詞をパントマイムによって補うという、観客に作品の流れを中断させずに伝える手段を用いて、必死の抵抗を続ける。

ハーゼンクレーフェルの《決定》、トラーの《ヒンクマン》、藤森成吉の《犠牲》といった作品は、つぎつぎに上演禁止処分を受け、ロマン・ロランの《愛と死との戯れ》、カイザーの《ガス》、北村小松の《猿から貰った柿の種》といった作品は、原形を留めぬほどにずたずたに削除された。

彼らの演劇活動に対する最大の破壊者は、そうした天皇制権力による検閲であった<sup>99</sup>。およそ芝居のことなど何一つわからぬ愚昧な連中に、ただただ天皇制権力の威を借りてテキストを切り裂かれることが、誇り高い芸術家魂の持主たちにとって、どれほど屈辱的で、どれほど絶望的であったことであろう（もちろん、そのゆえもあってこそ、青年華族・土方与志は「赤い伯爵」へと変貌を遂げていくのであるが<sup>100</sup>）。

<sup>97</sup> 浅野時一郎『私の築地小劇場』、秀英出版、1970年、184ページ。

<sup>98</sup> 同。

<sup>99</sup> 土方与志自身、1945年の獄中からの解放直後に、以下のように記している——「自由と演劇とを結びつける時、先ず私の長い演劇生活に於いて最も苦しみを与えたものはあの検閲制度であった。私は在日中、百あまりの戯曲を演出したが、恐らく僅か十五編前後をのぞいては、全部検閲のはさみによって傷つけられたものであった。もちろん戯曲にばかりではなく、自分の演出の仕事に対しても同様であった」（『なすの夜ばなし』、前掲、9ページ）。

<sup>100</sup> 土方梅子夫人の『自伝』には、「彼は本を読んで勉強もしましたが、学者タイプの人間ではありませんでしたから、本から学ぶことによって意識が変化していったというよりも、芝居を具体的に演出することや築地小劇場を運営していくなかで、必要を感じてマルキシズムに近づいていったと言えましょう」と回想されている（前掲書、

しかもその「検閲システム」は、およそ悪意に満ち、ほとんどサディスティックな拷問にも似たものであった。吉田謙吉は、次のように報告している——「当時の検閲台本というものは、上演十日前までに、警視庁の検閲関係に届けることになっていた。それをすぎると、ぜったいにうけつけないということになる。そのくせ、その台本を劇団にかえてくれるのは、舞台稽古すれすれはおろか、初日になって、かえてくれたことさえあるという、意地悪さともいえる状態だった」<sup>101</sup>。

ほとんど不眠不休の重労働の稽古と裏方たちの必死の準備が終わりに近づき、いよいよ初日の幕が開こうとしている直前に、検閲によってその芝居の上演が禁止される事態となる場合には、演劇人としては舞台に穴を開けることは絶対に許されない以上、禁止された作品を、既出の作品、もしくは急いで準備した新しい作品に、急遽、差し替える必要に迫られることになる。芝居はしかし、本来、裏方の人びとの膨大にして周到な準備があってはじめて可能なものなのであり、それまでの苦労がすべて水の泡と帰したうえに、その失意のなかで、不本意ながらも間に合わせで新しく演目を準備するなどということは、所詮、不可能なことである。しかし、彼らは、その不可能を殺人的な忙しさのなかで可能としたのであり、それというのも、それが不可能なままで済まされるというのでは、警察権力に屈服することにほかならなかったからである。

検閲から多くの付箋を貼られて戻ってきた台本に対しては、「演出者が、演出上のテキストレジーではなく、検閲のために余儀なくされたテキストレジーをしなければならない。また俳優は俳優で、すでに憶えこんでしまっているセリフを、台本に線をひいてカットされるように人間の記憶力はそう便利なようにはできていない。プロンプターボックスにいる舞台監督も、検閲台本のカット場面については、じつにつらい思いをさせられた」<sup>102</sup>のであり、検閲とのこうした「戦闘状態」が恒常的に続くなかで、役者や裏方たちの鬱積した不満は、しだいに土方にも——彼の演出作品の選択にも——向けられていくことになる。

他方、佐々木孝丸の回想でも明らかなように、この時期、プロレタリア演劇の流れは急速に勢いを増していく。プロ芸（日本プロレタリア文芸連盟）が、プロ芸と労芸（労農芸術家連盟）に分裂し、佐野碩、小野宮吉、久板栄二郎らのプロ芸の演劇部による劇団プロレタリア劇場は、1927年、築地小劇場の舞台を借りて、鹿地亘の《一九二七年》（佐野碩演出）を上演する。同じ年、政治路線をめぐる論争のなかで、今度は労芸（労農芸術家連盟）が分裂し、多数派は前芸（前衛芸術家連盟）を結成する。前芸の文学部には、蔵原惟人、藤森成吉、山田清三郎などが所属し、演劇部のメンバーであった、村山知義、杉本良吉たちは、前衛劇場を結成して、11月18日からの4日間、築地小劇場の舞台で、

139 ページ)。

<sup>101</sup> 吉田謙吉『築地小劇場の時代』、前掲、159 ページ。

<sup>102</sup> 同書、160 ページ。

「ロシア革命十周年記念」と銘打ち、村山知義の《ロビン・フッド》を上演する。すなわち、同じ1927年の11月に、劇団プロレタリア劇団による《一九二七年》と、前衛劇場による《ロビン・フッド》との双方が、同じ築地小劇場の舞台上で演じられたのであり、これは、観客のみならず、築地の若手メンバーにも大きな衝撃を与えることになる。役者としても組織者としてもきわめて有能であった千田是也の退団が象徴的に示すように、築地はしだいに大きく揺れ始めるのである。

1928年3月15日の左翼勢力への大弾圧事件は、逆に、左翼的文化運動の結束の必要性をも明らかにし、すでに同じ月に、プロ芸と前芸は合同してナップ（全日本無産者芸術連盟）を結成し、それぞれの下部組織であったプロレタリア劇場と前衛劇場もまた、合同して左翼劇場を結成する。築地の内部においても、左翼劇場の路線に共鳴する方向へと進むメンバーたちも現われるとともに、いくつかのグループが生み出されることになる。その一方、度重なる作品の上演禁止等によって、制作準備のための膨大な出費の回収は困難となることが多く、土方の財政支援もしだいに底を尽き始めて、劇場の財政状態の極端な悪化は劇場のメンバーの経済的状況に壊滅的な打撃を与えることになり、それに対する不満も、しだいに土方と志に対するものとして、一定数の劇団員たちの間に蔓延することになる。すなわち、上演作品の選択にも関わる政治的な路線の対立、劇場の財政状況に関わる不安と不満、といった大きく二つの否定的諸要素が発酵することによって、劇団の内部は、分裂の危機を孕んで騒然となるのである。

土方の腹心の仲間であった薄田研二<sup>103</sup>は、この間の事情について、次のように書いている——「確かに先生」（土方）「の取り上げる戯曲が、時の為政者や劇団内部の『芸術至上主義者』『自由主義者』から見れば『左翼的』で、しばしば検閲でカットを受け上演不能になり、損害を与えたこともありました。けれどもそれは先生が悪いわけではない。（中略）また劇場内部の急進的な人々から見れば、確かに先生の態度は漸進的であり、選ぶ演目は結果的には『協動的』であったかも知れません」<sup>104</sup>。

1928年当時の築地小劇場は、薄田の叙述からも想像されるように、大きく三つのグループへと分かれていった。そして、そのさなか、1928年12月25の

<sup>103</sup> 彼は、台詞を覚えられぬことで仲間うちでは有名で、そのために時として土方と志に冷や飯を食わせられながらも、しかし、戦中、「国賊」であり「売国奴」である服役中の思想犯とは、ほとんどの人びとは関わりを持つとはしなかったなかで、山本安英、丸山定夫、細川ちか子等とともに、獄中の土方とも連絡を保った少数の演劇人の一人であった。土方が栄養不良と寒さに耐え、4年におよぶ屈辱的にして悲惨な獄中生活から解放されたさいにも、土方の家族とともに、仙台刑務所に彼を迎えに行ったのも薄田である（佐野碩同様、服装にはおしゃれであった土方の、この出獄のさいの妻への第一声は、「どんな洋服を持って来た？」だったという——『土方梅子自伝』、前掲、282ページ）。

<sup>104</sup> 薄田研二『暗転 わが演劇自伝』、東峰書院、1960年、94ページ。

クリスマスに、小山内薫がまだ 48 歳という若さで急逝する。

1929 年 2 月の《桜の園》、3 月の《夜の宿（どん底）》は、いずれも小山内薫追悼公演として上演されたものの、劇団の内部は混迷し、土方への批判や攻撃が流されるなかで、創設者にして出資者でもあった土方は劇場の劇団部を脱退する。青山杉作が新たに主事に選出され、北村喜八が副主事となって、演出部には水品春樹、効果部には和田精、演技部には、汐見洋、友田恭助、東山千栄子、岸輝子、小杉義男といったメンバーが選出されることになる。土方与志の脱退に伴って、山本安英、丸山定夫、薄田研二、細川ちか子、伊藤晃一、高橋豊子といった 6 名の幹部俳優たちもまた、土方と行動を共にして劇団を脱退し、1929 年 3 月、分裂は決定的となる。

先の薄田によれば「中間派」に属する土方と 6 人の役者たちに、美術部の吉田謙吉、文芸部の久保栄、中川龍一、熊沢復六、劇団から独立した衣裳部に土方梅子が加わって、「新築地劇団」が発足する。一方の「残留組」は、「劇団築地小劇場」として活動を続けることになる。

この「両築地」への築地小劇場の分裂が、当時のジャーナリズムを賑わすものであったということからも、逆に、この劇場を本拠とした新劇運動が、ある程度まで人口に膾炙したものであったことが知られる。

演劇集団としての「築地小劇場」は、その分裂以降、さまざまなグループのもとに分裂と再結成とを繰り返すことになるのであるが、その演目の特質、劇場の運営形態、俳優の処遇、といった問題は、きわめて流動的にして錯綜したものである（場合によっては、ほとんど役者と演出者の無報酬の奉仕に頼っていたからである）。

左翼勢力への厳しい弾圧のなか、ナップ（全日本無産者芸術連盟）は、1928 年の末、それまでの地域別組織から、文学、演劇、美術、音楽、映画の各分野別組織へと改編され、それを統一する協議会（全日本無産者芸術団体協議会、略称は「ナップ」を継承）が作られており、1929 年 2 月、新しいナップに加盟する演劇団体の全国組織として「日本プロレタリア劇場同盟」（略称「プロット」）が、東京左翼劇場を中心に結成された。しかし、1929 年の四・一六事件では、ナップもまた弾圧を受け、プロレタリア演劇運動は、さらなる困難に直面することになる。それゆえ、分裂した新築地と劇団築地、左翼劇場、心座は、1929 年の 10 月、新興劇団協議会を結成し、協同への道を歩もうとする。1929 年の 11 月には、同じレマルクの《西部戦線異常なし》を、新築地劇団では高田保の脚色・演出、劇団築地小劇場が村山知義の脚色・演出によって上演することとなり、期せずして二つの劇団の競演が行なわれることになる。続いて、左翼劇場に新築地のメンバーが参加して、徳永直の《太陽のない街》が築地小劇場で上演され、連日の観客は超満員で、9 日間の公演中、数百人におよぶ人びとは入場できぬまま、劇場を後にせざるを得なかったという。

しかし、1930 年初頭には、劇団築地小劇場は左翼劇場との関係を断絶する事

態となり、5月、劇団築地小劇場は新興劇団協議会から除名処分を受けるにいたる。滝沢修、山川幸世、北河源之助の3名は、劇団築地小劇場を脱退して左翼劇場に参加する。

やがて満州事変が勃発し、日本が本格的な戦時体制へと突き進む直前の暗い世相のなかで、1931年3月、新築地劇団はプロット（日本プロレタリア劇場同盟）への加盟を決議し、左翼劇場と新築地とは、東京における二大左翼劇団としての活動を展開する。1931年10月、ナップ（全日本無産者芸術連盟）は解消され、新たにコップ（日本プロレタリア文化連盟）が結成される。それに伴い、プロット（日本プロレタリア劇場同盟）もまた、略称は同一のプロットながら、「日本プロレタリア演劇同盟」と改称する。

新築地と左翼劇場とは、1931年10月、はじめての合同公演として、築地小劇場でキルシヨンの《風の街》を上演し、15日間におよぶ長丁場の公演は、熱気に包まれる大盛況であった。しかし、官憲当局の弾圧はさらに拡大され、築地小劇場に入場しようとする観客に対しても身体検査が行なわれ、少しでも怪しまれるや、ただちに検挙されるという事態となる。芝居を観るということ自体が、権力に対する抵抗の表現となったのである。

1932年3月24日から4月中旬にかけて、コップ（日本プロレタリア文化連盟）指導部への大弾圧が行なわれ、プロットにおいても、村山知義、小野宮吉、平野郁子、生江健次、小沢栄太郎、沢村貞子といったメンバーが次々に検挙される。

松本克平の回想録には、かのスパイ M たる松村が、プロットの組織に壊滅的打撃を与えるプロセスが鮮明に描かれている——「松村某は自ら積極的に乗出してきて左翼劇場文芸部員生江健次をまず入党させ、生江を通じてプロット所属の左翼劇場・新築地劇団、メザマン隊に党フラクションをつくらせ、続いて党細胞を確立させ」、生江が松村に任務完了を報告するや、「松村は忽ち生江との連絡を絶ち、細胞の全メンバーを警視庁特高課に通報、四月四日の明け方から一せいで検挙を開始したのであった」<sup>105</sup>。作家や画家の場合には、その創造の場が個人的な性格を持ち、基本的に他人の眼に触れる必要のないものであるのに対して、演劇の場合には、役者や演出や裏方をはじめとする多くの人びとが、ほとんど毎日、集団で、かつ、劇場という特定の同じ場所で長時間を過ごす、ということが職業上の必然的な習慣である。したがって、政治運動に対する弾圧においても、ほとんど一網打尽に彼らを搔っ攫い、組織を壊滅させることが可能であった。もちろん、生江健次自身もまた、悲しむべき犠牲者の一人であることは事実である<sup>106</sup>。

<sup>105</sup> 松本克平『八月に乾杯』、前掲、262ページ。

<sup>106</sup> 生江健次自身も検挙投獄され、のち、1937年に文芸春秋社に入社し、43年には編集部次長となって、報道部員としてフィリピンに赴くものの、翌44年には現地召集され、終戦直前の45年5月、栄養失調となり、多くの兵士たちとマニラ東方の山中を敗走中、

1934年3月12日、ナルプ（日本プロレタリア作家同盟）が解体声明を発表し、4月12日にはコップ（日本プロレタリア文化連盟）加盟の10団体が解散、そして7月15日には、存続の可能性をついには断念せざるを得なくなったプロットもまた、解散のやむなきにいたる。

しかし、プロットの解散は、新築地劇団と左翼劇場との劇団としての消滅をもたらしたわけではない。すでに左翼劇場という名称での公演を許されなかったがゆえに、この劇団は、やむを得ず中央劇場という名称を名乗っていたのであるが、1934年9月には、滝沢修、小沢栄太郎、信欽三、宇野重吉、原泉、久保栄、といった、その中央劇場の大部分、美術座のメンバー、それに、三島雅夫、細川ちか子、赤木蘭子といった、新築地から脱退したメンバーを加えて新協劇団が発足し、劇団員の大部分が残った新築地劇団とともに、築地小劇場を主戦場として、演劇人の最後の抵抗を展開することになる。

もはやプロレタリア演劇そのものの上演は不可能となったがゆえに、1934年11月には、新協劇団は村山知義の脚色、滝沢修の青山半蔵で島崎藤村の《夜明け前》を上演し、1937年10月には、新築地劇団による長塚節の《土》や《綴方教室》、1938年には、新協劇団による久保栄の《火山灰地》の上演によって、二つの劇団は最後の炎を燃やすことになる。

1929年の築地小劇場の分裂の時期は、1928年の三・一五事件、翌29年の四・一六事件に代表される社会・政治運動への激しい弾圧によって、暗く彩られている。この時期は、かの大逆事件以降の、1910年代の政治運動における暗い「冬の時代」から、ロシア革命や米騒動に見られる民衆運動の高揚、労働組合の結成を契機とする激しい労働争議の続発を経て、ようやく抜け出そうという、ある種の黎明期であったがゆえに、当時の先進的な演劇人や作家たちの少なからぬ部分が、そうした反権力的な社会・政治運動組織の中核を担うことを運命づけられていた。それゆえ、政治運動への弾圧は、直接的に、彼ら演劇人や作家たちを、したがってまた、演劇活動自体をも標的とすることとなったのである。実質的な国外追放処分となった土方与志や佐野碩<sup>107</sup>をはじめとして、新劇運動の中核を占める役者や演劇人は、そのほとんどが逮捕されて拷問を受け、投獄されるか、あるいは少なくとも特高に尾行され、監視される状況に叩き込まれることになるのであり、演劇運動自体が、やがてその息の根を止めら

---

餓死する（松本克平『新劇の山脈』、朝日書林、1991年、80ページ以下、参照）。その最期もまた悲惨であった。

<sup>107</sup> 当時の土方与志はなお伯爵であり、佐野碩は、関東大震災直後に成立した第二次山本権兵衛内閣において内相を務め、東京市長でもあり、政界に隠然たる勢力を持っていた後藤新平の孫に当たっていたがゆえに、さすがの特高も彼らに拷問を加えることだけはためらわれたのであろう。土方夫人梅子は、1932年、コップ婦人協議会の会合時に宮本百合子たちとともに警察に踏み込まれて渋谷署に連行されたさい、署長は、部屋に掛けてあった歴代警視總監の写真のなかの三島通庸を指差して、「こんな立派なおじいさんに、申しわけないと思わんか!」と怒鳴り、彼女の顔を殴打したという。「大名家の姫君」にとって、それは、生まれてはじめて他人に殴られるという経験であった（『土方梅子自伝』、前掲、206ページ、参照）。

れることになる<sup>108</sup>。

### （9）築地小劇場の終焉

1933年4月、土方与志は家族とともに、見送りの芝居仲間たちの間に沸き起こるインターの歌声に送られて、東京駅の駅頭からモスクワへと赴く。彼は佐野碩とともに劇場で働き、梅子夫人は日本語教師として語学校に職を得たのであるが、小林多喜二の特高による虐殺を糾弾する演説を行なったことから、政府によって爵位を剥奪される。さらに、スターリン体制下の大粛清の時期、1937年に突如として国外退去を命じられ、フランスへと出国する。しかし、アルプスの麓での凄まじい極貧生活のゆえに、入獄を覚悟で、1941年、家族とともに帰国した土方は、「偽装転向」さえ行なうことなく、小林多喜二虐殺糾弾演説と、共産党へのカンパを行なったという「犯罪」のゆえに、治安維持法違反に問われ<sup>109</sup>、終戦で釈放されるまでのほぼ4年間、悲惨きわまる獄中生活を強制される。

<sup>108</sup> 当然のことながら、プロレタリア演劇とその周辺とに関わる文献は膨大である。柳田泉・勝本清一郎・猪野謙二『明治・大正文学史（6）』（岩波現代文庫）、井上ひさし・小森陽一『座談会 昭和文学史 第1巻』（集英社、2003年）は、基本的には通史的な性格を持つものである。「冬の時代」からの脱出をめざした初期の社会主義的雑誌（文集）「種蒔く人」をめぐるのは、林尚男『冬の時代の文学 秋水から「種蒔く人」へ』（有精堂出版、1982年）、祖父江昭二『二〇世紀文学の黎明期 「種蒔く人」前後』（新日本出版社、1993年）、安斎育郎・李修京『クラルテ運動と「種蒔く人」 反戦文学運動「クラルテ」の日本と朝鮮での展開』（御茶の水書房、2000年）、「種蒔く人」「文芸戦線」を読む会編『フロンティアの文学 雑誌「種蒔く人」の再検討』（論創社、2005年）、大和田茂『社会文学・1920年前後 平林初之輔と同時代文学』（不二出版、1992年）などが挙げられ、平澤計七の作品群は、藤田富士雄・大和田茂『平澤計七作品集』（論創社、2003年）に蒐集されている。当然のことながら、「プロレタリア演劇」は、いわゆるプロレタリア文学と切り離すことはできない。プロレタリア文学をめぐるも、もとより資料は膨大であるが、基本的には、山田清三郎『プロレタリア文学史（上）（下）』（理論社、1970年）、飛鳥井雅道『日本プロレタリア文学史論』（八木書店、1982年）などが概観を与え、作品群としては、日本プロレタリア文学評論集（7巻、新日本出版社）、日本プロレタリア文学集（第一期20巻、新日本出版社）に、代表作がまとめられて収録されている。さらに、久保栄の作品群、『村山知義戯曲集（上）（下）』（新日本出版社、1971年）、三好十郎の評伝の一つとしての片島紀男『三好十郎 悲しい火だるま』（五月書房、2004年）、佐野碩に関しては、岡村春彦『自由人 佐野碩の生涯』（岩波書店、2009年）、杉本良吉・岡田嘉子については、平澤是曠『越境岡田嘉子・杉本良吉のダズビターニャ』（北海道新聞社、2000年）、築地小劇場に拠った役者たちとは、さまざまな意味で関係の深かった作家である中野重治については、松下裕『評伝中野重治』、小田切秀雄『中野重治』、林尚男『中野重治の肖像』などが挙げられる。さらに、この時期の「転向」の問題との関わりでは、宮岸泰治『転向とドラマトゥルギー 1930年代の劇作家たち』（影書房、2003年）、同『劇作家の転向』（未来社、1972年）がある。

<sup>109</sup> 梅子夫人の次の言葉は、つねに読む者の胸を打つ——「刑務所では、丁度、点呼のために呼び出されたらしい囚人が、みんな同じ囚人服を着せられて、縄で数珠つなぎにされて並んでいました。目をこらすと、その中に愛する与志がつかがれていました。日本共産党へのカンパとソビエトでの演説、ただそれだけのことで、与志は縄でしばれ、これから五年間もの苦しい囚人生活を送らなければならない——与志をこんな目に逢わせている権力への激しい怒りが全身にこみあげると同時に、いやがる与志を無理に日本へ連れ帰った自分の考えのおろかさを痛切に感じ、与志への申しわけなき、いとしくて胸が激しくうち震えました」（『土方梅子自伝』、前掲、264ページ）。

1940年8月には、築地小劇場の流れを汲む新協劇団と新築地劇団は、国家権力によって強制的に解散を命じられ、演劇人たちは、ともかくも舞台上で演ずることによって生き延びるために、国策による移動劇団に組み込まれて、各地を巡演することを余儀なくされる。土方が最も信頼を寄せた役者の一人であり、もし生きていれば、間違いなく戦後の新劇界を代表する役者になったであろうと言われる丸山定夫は、苦楽座を経て、そうした巡演劇団「櫻隊」の仲間たちとともに広島に赴くのであるが、1945年8月6日、原爆による被爆により、「櫻隊」は全滅する<sup>110</sup>。

築地小劇場の建物は、1945年の空襲で消失する。燃えさかる炎のなかには、土方梅子が凄まじい努力の末にデザインし、縫製した1000着にも及ぶ舞台衣装も含まれていた。

---

<sup>110</sup> 新藤兼人『さくら隊散る』、未来社、1988年、江津萩江『櫻隊全滅』、未来社、1997年、八田元一『ガンマ線の臨終』、未来社、1977年、青木筈子『「仲みどり」をさがす旅』、河出書房新社、2007年、参照。