

「九州演劇」とその時代

石川 巧

敗戦直後の日本は、印刷用紙生産量の極端な落ち込みにより（橋本求『日本出版販売史』「講談社、昭39・1」）よれば、当時の用紙生産量は昭和16年の22%に過ぎなかった）、新聞・雑誌が出回りにくい状況に陥る。内務省警保局の検閲・統制がなくなり、GHQ/SCAPの占領政策に抵触しなければ比較的自由に出版活動を行うことができるようになっていながらもかわらず、長く活字に飢えていた人々のもとに届けられるのは用紙割当委員会が配給する仙花紙や隠匿紙を工面した粗雑な印刷物のみであり、内容的にも自由な表現世界を渴望する読者の期待を充たしてくれるものは少なかった。

そうした状況下、戦災で甚大な被害を受けた首都圏にかわって印刷・出版事業をいち早く恢復させた地方都市のひ

とつが福岡である。近隣に日本有数の製紙工場があり交通の便もよかった福岡は、印刷・出版に関わる設備・環境に恵まれ、地方発注を請け負うのに格好の場所だった。また、地元在住の文筆家を数多く擁し独自の出版文化も根づいていた。当時の新聞記事が「月に10万冊発行 九州にも40の出版社」という見出しのもと、「昨年四月出版文化の向上に資する目的から業者のみによる九州出版連盟が結成され、また最近日本出版協会の九州支部が福岡市に設けられ活発な活動を開始している。そして雑誌の発行だけを見ても二十二年度（第三期）十月―十二月の用紙割当では六十七種が正当な配給によつて発行され、その量は四万四千六百封度、この中ではすでに中央誌として遜色なく全国的に読まれているものも多数ある。その種類は学術、政治、経済、

文学、映画、婦人、児童、娯楽等々広範にわたつてゐる。九州の配給の現状は日配九州支店扱いの図書購入状況によつて見ても、本年十月の統計は地元九州出版物の仕入れが、書籍五万六千二百二十九冊、雑誌四万七千三百十七冊、計十万三千五百四十六冊、金額にして約三百万円、これだけの量が十月中に九州の出版社によつて発行されたということになる。九州以外から流れ込んでくる出版物は書籍二十六万冊、雑誌七十万冊、千二百万円余で以上は日配経由の数量のもののみとすれば、実際は相当の数となるであろうし、これだけの書籍、雑誌が、十月中に全九州に配られたわけである。なお全国的に見て図書頒布の率は、九州十六パーセントという膨大な量を示している」（日本出版協会評議委員・大坪敏吉へのインタビュー、「西日本新聞」昭22・10・17）と紹介しているように、この頃の九州は全国的にみても際立った数量の出版物を頒布しており、その基点が福岡だったのである。

なかでも、総合雑誌「文化展望」（昭21・5創刊、編集長／大西巨人）と映画総合誌「映画展望」（昭21・10創刊、編集長／田岡鎮男）を発刊した三帆書房、我孫子毅、岩下俊作、長谷健、林逸馬、原田種夫、火野葦平、劉寒吉、矢野朗ら「九州文学」の同人たちが設立した九州書房、第一

次「午前」（昭21・6発行、編集人／北川晃二）を発行した南風書房、九州大学の法文系教官を主な執筆者とした月刊総合誌「叡智」（叡智社）などは、それぞれが充実した内容の雑誌・書籍を出版し、日本全国に幅広い読者を獲得した。

だが、戦後福岡における都市の復興という観点から考えたとき、それらとともに注目したいのは、まともな公演を行える劇場がやっと再建されはじめた時代に創刊され、福岡という地方から戦後の新しい演劇活動のあり方を提唱した「九州演劇」（九州演劇社）の存在である。昭和二十一年六月から同二十三年一月まで計十四冊刊行された「九州演劇」は、一時、博多駅の売店だけで三千部を売ったという逸話が残されているほどよく売れた雑誌である。わずか一年半の短命であったためこれまでの演劇出版史で言及されることはほとんどなかったが、演劇・芸能による都市の復興、および、そうした活動に対する大衆の期待という観点からみたと、同誌が果たした役割は小さくなかった。

劇作者兼演出家の兩宮毅を編集・発行人とし、前述した「九州文学」の同人が主な執筆者となつて始動したこの雑誌は、福岡・九州地域における演劇活動を促進するための情報誌であると同時に、脚本の創作、研究・批評、エッセ

イなどを幅広く扱う専門誌でもあった。第二号「巻頭言」（昭21・6）にある「墮落せる九州地方演劇界を救ふ手段は只一つあつてそれ以外にはない。即ち、非文化的非民主的なる興行者の追放と、現在分散せる有能なる舞台人が各々、大乘の見地より、誤れる割拠独立の虚栄を脱し、優れたる劇作演出家と共に真に内容ある常打劇団として再組織されることそれである」という文面からも分かるように、この雑誌は、福岡における演劇・芸能活動の促進という実利的な側面だけでなく、演劇界の民主化や芸術性豊かな演劇文化の創造といった啓蒙活動を目的としているのである。

創刊号から全八回にわたつて連載された矢野朗「我観浄瑠璃史」（昭21・5）昭23・1）に代表されるように、同誌は歌舞伎・狂言を中心とした日本の古典芸能の紹介とその今日的な役割を論じることによく割いている。渥美清太郎「歌舞伎初歩講座（上）（中）（下）」（昭21・9、同11、昭22・1）、「歌舞伎脚本本研究入門（一）（二）」（昭22・8、同10）、前田淑「近世世話物の悪役について」（昭21・6）、西頭三太郎「文楽と落語と」（昭21・8）、佐藤大雄「九州を題材とせる歌舞伎劇」（昭21・9）、若浦重雄「演劇時評」古典歌舞伎劇の態度」（昭21・11）、戸板康二「演劇時評 歌舞伎の運命」（昭22・1）、鶯亭金升「のろま人形

（宝曆より明治までの狂言）」（昭22・10）など、封建主義に基礎を置く歌舞伎劇の上演を禁止していたGHQ/SCAPの占領政策に抵触しかねない内容の解説記事が毎号のように掲載され、伝統への接近が試みられている。

古い伝統を重視する視線は地元福岡の芸能にも注がれ、麻生卓石「博多仁和加私見」（昭21・11）が「現在、博多仁和加をする人達を「仁和加師」と呼んでゐるが、芸人仲間でも「仁和加師」なる呼称は余りいゝ意味には使はれてゐないやうである。社会諷刺を中心主題として成る博多仁和加である以上、それにつながる人々の呼称に、軽蔑感がこめられるのは残念なことである。仁和加師一般の資質の向上を思ひ、相互に人格の研磨に努力を惜しんではならなと思ふ。（中略）東京に落語があり、関西に漫才があるやうに、九州には博多仁和加があるのだと堂々と云へるやうにしたものである。凡べての点から、現在は、博多仁和加再興へのよき機会であると云つてよいであらう」と論じるなど、長い年月をかけて伝承されてきた技、あるいは、その地方の風土や歴史によって洗練されてきた表現様式を再び見直そうという動きにつながっている。それ以外のジャンルでも、特輯「寄席随筆」（昭22・8）では吉田機司「大江戸川柳寄席風俗」、蝶花楼馬楽「右女助を語る」、桂

右之助「馬楽さんのこと」、飯田千代之助「大阪の昔の寄席」、渡邊均「最近の大阪落語界」、樋口孝吉「はるかなる蔵之助」などが並び、「戦に敗れて、打ちのめされ、沈んで湿っぽくなつて居る我々日本人に、下品な「クスグリ」や悪趣味の駄洒落でない、品のあるほゝ多みを与へてくれる、川柳や、ユーモア芸、喜劇や寄席芸術の速かなる復興」を待望する声が集約されている。そこからは、敗戦直後の演芸界が必ずしも前近代的な価値観に基づく古典芸能を拒絶したわけではなく、むしろ、それを本来の姿に甦らせるために何が必要か、戦時中の日本人が忘却していたものは何だったのかという点に腐心していたことが伝わってくる。

時代の期待に応えるために、「九州演劇」は敢えて戦前に東京や大阪で出版されていた本格的な演劇雑誌を模倣する体裁をとり、進藤誠一「諷刺喜劇について」(昭21・5)、佐々木滋寛「市川左団次と博多」(昭21・8)、蝶花楼馬楽「馬楽芸談記」(昭21・8)、梅澤龍峰「梅澤劇談」(昭21・9)、「楽屋の気持と舞台の腹」吉田栄三・人形芸談より「(昭21・10)、西頭三太郎「左団次・澤正・須磨子 その他」(昭21・10)、藤本春秋「人形師 天狗屋久吉を偲ぶ」(昭21・10)、鶯亭金升「団菊左の俳句と自由劇場の思ひ出」

(昭22・8)などの芸談、雨宮毅「近代戯曲の考察」(昭21・6)、代木徹平「新演劇への態度」(昭21・6)、小宮讓次「演技読本」(昭21・6)、大山功「新進劇作家論」(昭21・9)、小川丈夫「大衆演劇について」(昭21・10)、西川清士「演劇技術の結集に就いて」(昭22・1)、石川彩吉「演劇と昼と夜」(昭22・1)、水木久美雄「演劇の世紀」(昭22・8)などの演劇論を数多く掲載する。そこには、地方からの発信であることを矜持としながらも、過剰な地方色を演出することによって読者の関心を集めるような卑屈な態度を戒めようとする姿勢が示されている。ここで提唱された諸問題は、やがて九州自由文化聯盟(昭21・5)や博多芸談会(昭21・10)の活動につながっていくが、同誌はそれを理論的に支える役割を果たしていたということになるだろう。

同じことは創作・批評重視の姿勢からも窺える。同誌には、大河内圭弥「戯曲 瓦礫の町 一幕」(昭21・5)、雨宮毅「戯曲 名月記 一幕」(昭21・9)、中村新「戯曲 女の家 三景」(昭21・11)、火野葦平「戯曲 幕間 一幕」(昭22・2)、小澤不二夫「戯曲 嵐の中の少年 三景」(昭22・4)、長谷健「結婚ばなし」劇団「かささぎ」上演脚本」(昭22・10)などの戯曲作品が数多く掲載される

とともに、『童話集』（昭22・4）、『オール作品集 第二集』（昭22・9）などの別冊戯曲特集号も立て続けに刊行されているが、その狙いは、すぐに演じることができるとされる良質な短篇作品を量産することによって地方小劇団のレベルアップを図り、通俗的な人情芝居やドタバタ喜劇ばかり求めたがる観客に演劇本来の魅力を伝えることによって、彼らの意識を高めていくことにあった。同誌には「芸能通信」、「俳優評判記」、「戯曲時評」、「九州公演演劇映画批評」、「演劇短評」、「芸界ゴシップ」、「演劇管見」、「九州地方劇団」、「福岡公演々劇評」などの時評記事も多く、様々な観点から福岡の演劇活動への言及がなされているが、ほとんどは宣伝や紹介といった馴れ合いを拒絶し、脚本の深み、役者の技術、演出・効果などを総合的に評価しようとする方針で書かれている。雨宮毅が第三号「編輯後記」（昭21・8）のなかで、「九州演劇」に対しての種々の批判をきくとその大部分は、余りに高踏すぎると云ふ。殊に巡業剣戟劇団では、問題視してゐないとうそおいて、その実、好意ある取り上げ方をしてくれさへしたなら、でき得る限りの援助もし、発行部数も増加するだらうに、と云ふのである。恐らくかうした心で、己れに傷手を受けず、空虚な温床に浸つてゐることに吸々たるのが、何れもの商業劇団人の生

態であらう」と記したように、そこには、安っぽい涙と笑いを提供し続ける地方巡業の旧態依然とした興行のあり方を変え、新作戯曲の提供と厳しい批評という二本柱によって福岡の演劇風土を変えていこうとするコンセプトが貫かれているのである。

こうした演劇をめぐる状況の改革に取り組む一方、同誌には多くの特集記事や占領下の日本に関する貴重な証言も寄せられている。たとえば、「特集 前進座を囲む座談会」（昭21・11）には河原崎長十郎、中村翫右衛門、嵐芳三郎、瀬川多門、戸田千代子といった前進座の中心役者が参加し、「これからは、たとへ東京に劇場が出来ても、全国的にどしどし演劇してとにかく地域的に広く観て貰ふやうにしなければならぬのぢやないかと思ひます。私達だけでなく、東京の優秀な劇団全部が全国を廻ることになれば、それだけ芝居を愛する人も増えますしそこから新しい演劇運動の価値と方向が生れてくるのぢやないかと思つてゐます。経営の面から見ましても現在の状態では共倒れの実状です、映画の力も大きいと思ひます」（河原崎）といった発言を引き出している。その河原崎は、同号に「早くこうなればよいと思つて」という論考も書き、日本の演劇興行のあり方に關して、「一日一回芝居をさせる制度」を止めること、

「新しい芝居を創るゆとりを与え」「最少一ヶ月の稽古」が出来るようにすること、「新上演のレパートリトは、年にせい／＼三本位にすること」、「俳優を初め各技術者の資格を見極める機関と、期間を定めて、効力を発生する者はその方面へまはすこと」、「新進作家が生れるやうな経済的知識を創ること」、「各劇団を地方中心に、大都市を年二三回位の振りあひで、まんべんなく一年のスケジュールをたてさせ統一すること」、「十割の興行税をやめること」、劇場の「徹底した改組によつて無駄な費用と、経済を明らかにして五円、十円位の入場料で見られるやうにして、本当の大衆の土台に演劇をおき直すこと」などを提言している。

また、この時代の劇場事情を伝える記事として特に注目されるのが、久我進「アーニー・パイル劇場に就て」（昭和22・8）である。三千人を収容する東洋一の近代劇場として名を馳せていた東京宝塚劇場が進駐軍専用劇場として接収され、アーニー・パイル劇場として生まれ変わったあとの様子を副支配人の立場からまとめたこのリポートには、「レビユーあり、ヴァアラエテイ、ボードビル、オペラ、ドラマ等々——主なオペラ・ドラマを列記して見ると、／＼“Arsenic and Old Lace” Act by Joseph Kesseling、“My Sister Eileen” Act by Joseph A. Frieder Jerome Codorov、“Mikado”

Act by W.S.Gilbert. Arthur Sullivan、“The Drunkard” Act 15scene staged by Carella Alden、“Yes, my darling Daughter” Act by Mark Reed、“Room Service” Act by John Murray. Allen Potez、“A christmas Carol” 5stave by Charles Dickens、“Night Must Fall” Act by Emlyn Williams、“male Animal” Act by James Thurber. Elliot nugelがあり」（表記は原文ママ）といった具合に詳細なプログラムが紹介されている。記事はこのあと、「年末、東京丸の内の日本劇場に「アーニー・パイル劇場専属舞踊団初公開出演」と銘を打ち伊藤道郎構成演出「シヤングル・ドラマ」を、進駐軍側係官各位の理解ある援助と好意に依つて初公開を許された際は、興行界は勿論一般芸能界を驚嘆させ、その成績を絶賛されたものだった。この公演に先立ちアーニー・パイル劇場に於いて、五日間の上演時には進駐軍将兵より「日本」と評され舞踊団全員、万丈の気を吐いたものだった。然し、去る四月に初めて結成されて以来、結城支配人、伊藤顧問を初め、宇津秀男、高橋忠雄、三橋蓮子、山口國敏、青山圭男、東勇作、荻野幸久、花柳壽二郎、西崎緑の諸氏の薫陶を受けつ、全く血の出るやうな訓練を受け乍ら「ミカド」その他に共演し、第一回単独公演「祭」（花柳壽二郎構成、振付）を持ち、好評後、第二回目の「シヤングル・ドラマ」

を迎えた訳だった。数十名の専属舞踊団員は、その他、米人側専門の振付師に依つて、斬新な振付や訓練を受ける等、今や一月の南米シヨウ「タバスコ」を準備中で、第三回公演を期待されてゐる現状である」と続き、劇場スタッフの構成なども詳細に記されるが、それらはアーニー・パイル劇場の存在を現在の視点から捉えるうえで貴重な証言となっている。

だが、この雑誌が日本の演劇復興に果たした最大の功績は、そうしたプロの演劇公演とは別に、素人たちをこの世界にひき入れ、育成しようとした点にある。GHQ/SCAPの指令によつて全国に労働組合が設立され、労働者の生活文化を向上させるための様々な取り組みがなされていた時代の潮流に乗つて、農村の若者や日々の生活に追われる労働者を組織した自立演劇運動(注9)を促進させたことにある。

昭和二十二年二月号の「巻頭言」で、「おもてに大衆娯楽の必要なぞと標榜し、従来の卑俗なるテーマに終始した露骨なる商業主義的経営方針は、思想の混乱に侵入してその混乱を助長した他、何ものも追加することは出来なかつた。より高き生活感情への感動と夢。演劇の存在を意義あらしめる凡べては、そこから出発しなくてはならない。一方、世上の逼迫した経済危機にもか、わらず、多くの新

劇団及び職場自立劇団の誕生を見たが、これらもまた、刮目すべき公演を持つことが出来なかつた。その出発の動機が、低俗なる職業劇団に対して、新時代的感覚と意識を付与する立場にあつたにもよらず、このやうな低調なる結果をしか持ちえなかつたのは、徒らに声価ある既成の脚本のみに頼るなぞ安易なる趣味的傾向が濃厚で、新しい困難な時代のさ中に身を投げ、自ら苦悩しようとする自意識が欠如した結果である。趣味をいでぬ人々の舞台が、どうして、人の真心を奪ふことができるだろうか。無節操なる無断上演なぞも同じ安易主義による甚しい誤りである。又、職場演劇は、田舎廻り劇団の模倣を絶対に避け、飽くまで厚生的なる文化運動として自主的に行わるべきである」と宣言しているように、同誌はその出発期から、「従来の卑俗なるテーマに終始」する「職業劇団」や「田舎廻り劇団」を排除し、「より高き生活感情への感動と夢」を与えてくれる自立演劇を育てていこうとする理想をもっていた。当時の福岡周辺では数多くの大衆演劇・芸能集団(注10)が活動していたが、「九州演劇」はそうした既成の劇団にみられる安易・低俗・無節操な技芸や旧態依然とした興行形態を退け、地域や職場の素人集団の育成をめざしたのである。熊本県劇団組合・梅林良一は「地方演劇文化の振興に就て」(昭22・

10) というリポートのなかで、東京や大阪の「洗練された一流劇団」が巡業するようになってからも九州地域を巡回する劇団(同氏によれば三百に余ると報告されている)が根強い人気を誇っている理由として、①スター・システムの持つ魅力、②長期興行に耐え得る強みをもつてゐること、③内容の良し悪しは別として、口立て狂言も含めて脚本が豊富であること、④俳優が器用で悪達者なこと、⑤いずれの劇団も固定した観客層を掴んでいることなどをあげ、「脚本に詰まれば、その日の朝、急ごしらえに組立てた筋を、口立てで、その日の晩には舞台に上げて、どうにか誤魔化してゆく器用さ、この芸術的良心の乏しい、キメの粗い、安易に馴れた地方劇団」に迎合しようとする大衆の「文化的レベルの低さ」を嘆いているが、「九州演劇」がめざしたのは、まさにその対極にある演劇興行だったのである。

て、演劇文化への関心の高まりつゝ、ある最近の種となつた様に思へます。／各地共、共通して職場演劇、農村、漁村、学生演劇、自立的な研究劇団等に堤を切つた流れの様な勢ひで進出してゐます」と指摘したように、この頃の自立演劇は、各地域や職場の環境、そこに集う人々の目的に応じて様々な困難を抱えていたが、同誌はそれを農村演劇、工場演劇、炭鉱演劇などに類型化したうえで、個別のきめ細かい対策を施し、様々な提言を行つたのである。

「九州演劇」に携わる文学・演劇関係者たちは、まず、福岡県農業会文化部と共同で「農村素人演劇脚本集」の編集を企画するなどして農村の若者たちが自分たちの生活実態をリアルに表現できる脚本の募集に務めるとともに、自ら出向いて活動を支援する実地指導部を立ち上げる。「田舎廻りの剣戟劇団の模倣であつたり、出鱈目な卑俗極る類への追従であつたりで、此の誤つた方向を辿るに於いては憂慮に耐えぬ点多々あるやうに見受けられるのである。

／折角台頭の気運にあるこの地方演劇を一層価値ある実質的なるものに指導育成すべく、こゝに本社は日本演劇人組合、日本演劇ペン倶楽部等の後援を得て、自立、素人演劇全般を対象とする出張による実地指導部を設立することになつた」(自立素人 演劇の指導部設置「昭21・11」とい

う記事からも明らかのように、彼らの試みは様々な機関からの支援を得て実践されていたようである。

また、「九州演劇」は雑誌そのものを情報交換の場とし、「演劇に関するあらゆる寄稿、投書を歓迎致します。別内容長短に規定はありません。読者諸氏の属してゐられる演劇活動など通信していただければ幸甚です。奮つて御投稿あらんことを！」(昭21・8)といった寄稿・投書の呼びかけを行いながら、各地域や職場で自立演劇に取り組む人々の活動を支えた。なかでも、九州帝国大学、福岡高等学校、福岡農業専門学校、福岡師範専門学校の教授、「九州文学」の作家などを講師として招聘し、農山漁村から集めた素人青年たちと起居をともにしながら三ヶ月間に及ぶ基礎訓練を施した協同座(昭23・2発足)は、その中心的な取り組みのひとつである。協同座を支えた福岡県農山漁村文化協会(昭22・3発足)の専属文芸部長だった小台三四郎は、「終戦後、地方に於ける青年層の芸能熱はすさまじ」かったが、そこに現れた真相はさわめて「不健全」だったと述べ、それを正しい文化運動に導くために専属劇団とその研究所を設立したと述べているが(「劇団・協同座に就いて」昭22・10)、そこには、「九州演劇」が実際に多くの人々を突き動かし、ひとつの文化運動としての成果をあ

げたという自負が示されている。

ただし、人的な援助には限界があるため、同人たちは福岡放送劇団(昭21・3発足)の活動にも加わって地方における演劇放送人の育成にとめている。具体的には、「九州文学」同人である火野葦平、劉寒吉、矢野朗、岩下俊作、原田種夫、東潤、雨宮毅、シナリオ十人会員・田岡鎮男などがラジオ放送用のオリジナル作品を提供するとともに、放送演芸の知識・技術の提供にあたった。進仁「福岡放送劇団」(昭21・5)はその状況を、「劇団員文芸部からも前田淑子の物語劇、日下部正人の明治劇等の水準に達した作品を得られた事は喜ばしい限りであつた。日浅く、充分なる訓練のできない事情の中ではあるが、望月孝丸の擬音、代木徹平の発声法、古海卓二の演劇史解説、加へて私の演技、河原重己、大内田圭彌の演出、等の実際の研究発表も着々と進まずべく草案中である」と紹介しているが、こうした活動が、放送劇団のみならず、その放送を聴く自立演劇関係者の技術向上を目的になされていたことはいままでもない。

工場演劇に関しては、組合員を対象とする厚生活動の一環として職場に演芸部を発足させ、各種の公演活動をサポートした。^(注11)劇場の確保や大道具の製作が困難な団体のために、

大久保博芳の斡旋で「博多大道具研究組合」を結成（昭21・5）したほか、九州地方工場文化連盟が主催するドラマリーグにも積極的に関わり、参加団体を詳しく報じるとともに詳細な批評も行っている。そのなかのひとつ、中村巖「工場演劇コンクール私観」（昭22・8）に、「自立劇団の歴史は九州に於ても相当古いが、特に終戦後は移動劇団が姿を消したため、職場演劇として最近頓に盛んになつてきたものであり、現在文化聯盟^{マエ}加入の工場は八十五工場であるが、既にこの中の半数は演劇活動を始めていて、職場劇団として一応は脚本、演出、演技、装置照明、企画等の分野を明らかにして演劇部が構成されてゐる（中略）脚本内容も労働争議やダラ幹の更正や生産復興が大部分であつたが、妥協めいた取扱いや卑屈なところがなく、いかにも明い建設面の出でゐたのは、指導者の苦心と、職場演劇の観覧対象が新劇的な演劇に対する理解の浅い工具であるために考慮されたのである」と記されているように、具体的な指摘や評価がなされることで工場演劇は競技性を高め、多くの職場劇団が切磋琢磨するような環境が生れていったのである。

だが、農村演劇や工場演劇が民主的な文化運動として定着しつつあつたのに比べて、炭鉱演劇の場合は、それが国

家のエネルギー政策と密接に結びついていたこと、および、筑豊や三池をはじめとする福岡県内の炭鉱がその中核であつたことなどが災いし、活動が本来の狙いとは違つたかたち^マに捻じ曲がる場面も少なくなつたようである。たとへば、昭和二十一年に「炭礦従業員の生活文化の心の糧」にすることを目的に九州地方商工局石炭部と九州地方鉱山文化協会が「炭礦復興歌詞」を募集した際、「九州演劇」は新聞社や放送局とともに後援にまわり広報活動を行つてゐるが、そこには労働者の生活文化を向上させることと同時に、産業復興の基盤となる石炭の安定供給を図るという政治的な^マ思惑がはっきり示されている。同誌に「炭礦芸能論」（昭21・8）を掲載した小山一義が、炭鉱に勃興しつつある素人演劇の「低級不健全」「軽佻浮薄」と、それを「唯ゲラ^マ」と笑ひに打ち興じてゐる「観客たちの低俗さを憂う一方で、石炭が「産業復興及び国民生活安定の原動力」であることを強調し、こうした演劇による慰安娯楽活動は「反動による無気力、社会悪による国民道義の低下、生活逼迫による犯罪の増加、政治力の欠如」といった暗澹たる現状のもとで、「苦難を克服する精神力、生活を再建して行く勤労と創造の力」を培養するために不可欠だと述べていることから分かるように、自立演劇の支援による生活文化

の向上という本来の目的が、いつの間にかエネルギーの安定供給、犯罪撲滅、国民道義の育成といった炭鉱労働者に対する危機管理の問題へとシフトしていくのである。

たとえば「石炭増産目標達成祝賀炭鉱復興祭」^{注12}という催しが開かれたとき、そこで上演された「炭鉱へ行く男」（三幕物）は、「出征して帰つて見たら妻は夫の死を信じて再婚して居たと云ふ、あちこちである話」（映画の「戦争と平和」を下敷きにして）だったが、この作品では、自分の身の処置に困つた男が「戦地で死んだ心算で、黒ダイヤと取組んで働くんだ」といつて鉱山に入り、妻もまた「私は貴郎の奥さんにして貰はなく共い、んです、選炭婦となつて働きます」といつて先夫の後を追うストーリー展開になつてゐる。そうした献身主義に象徴されるように、同時代における炭鉱演劇は、まったく無自覚なままにおぞましい国家政策の片棒を担いでいたのである。

こうした疑問のまなざしをもつて同誌を眺めてみると、渡邊渡が書いた「農民劇に就いて」（昭21・11）という文章のなかに、「日本の農民は新聞をよみ、ラヂオをきき、時としては背広を着る原始人である。／かうした観点の下に立つて農民を観、その生活を検討し、刻み上げてゆく事が、即ち今後の農民劇の骨格を組み上げてゆく作業になる

わけである」といつた表現がみられるなど、同誌からは「高尚」であるがゆえの侮蔑意識が次々と浮かびあがつてくる。誌面に大衆演劇の興行広告を並べ、資金を確保しておきながら、その内容を容赦なく痛罵する姿勢も独善的といえる。「九州演劇」は編集人である雨宮毅の意向を色濃く反映した誌面構成になつており、ある意味では氏の方針に問題があつたともいえるが、同時にそれは民主主義を標榜する様々な運動のなかで繰り返されてきた錯誤でもある。自らを「高尚」な場所に置いて大衆を低俗な世界から引き上げようとする運動は、往々にしてより高い場所にある力によつて支配されやすいことである。

趣旨と実態の捻れは、自立演劇運動における横のつながりにも亀裂を生じさせる。たとえば、九谷俊平が「創作座（日鉄演劇集団）の立場」（昭22・8）において、同じ自立演劇集団である鷗座や青春座の演劇はリアリズムを感じさせない旧態依然とした演出と非難したうえで、「吾々の日常生活の現実の背後にかくれてゐる矛盾を、恐れずに眺めやう」とする演劇運動、「地域的な文化特殊性と、勤労大衆としての民衆性とを包括する独自の基盤の上に現定さるべき演劇」をめざすべきであると訴えたのに対して、瓜生正美「かもめ座の立場―創作座九谷氏に答ふ―」（昭22・

10) が、「自分自身で考へさせる事、即封建的、軍国主義的生活感情より大衆を開放することから初めねばならないのではなからうか」、「我々のリアリズムとは、あく迄も、社会的、現実的な人間性の追求であり、今日の段階に於ける人間性一般の許容、民主々義といふわく内での握手は、どこ迄も現実的な方法にすぎない」と反駁したように、本来はお互いを高めていくためにあるはずの批評欄までが、労働運動におけるセクト間の対立と同じようなイデオロギー闘争の場に転化してしまふのである。

既成の商業演劇に背を向けて自立演劇運動の理想ばかり並べたててゐるようになった「九州演劇」は、次第に広告も少なくなり経済的な困窮に陥つたと思われる。實質的な終刊号となる昭和二十三年一月号には、「自立演劇特輯号」というタイトルが付され、多くの識者がそれぞれの立場から自立演劇の可能性を探っている。

たとえば、岩下俊作「雑感」は、北九州地域で四つの自立劇団が展開しているドラマリーグに関して、「組合運動の進展につれて、勤労者の間には、従来の低俗な娯楽一本槍の、而も封建的色彩の濃厚な職業劇団や、白痴的歌謡舞踊に満足せずに、自分の手により脚本を撰定し、創作して、進歩的な新劇を産まうとする気持の昂まつてゐることは尊

重しなければならぬが、その経済的な面や演技者、演出者を一工場一鉱山に限定するため、そのメンバーの構成に甚だ困難な状態におかれがちである（中略）一方に娯楽を要望する大衆と、新劇を真の大衆演劇として育てやうと思つてゐる大衆の二つの層の間に挟まれた工場自立劇団の運命といふものは、当事者自身が考へるよりも余程大きな意味があると思ふので、この点自立劇団が自己満足の素人芝居を脱し、もつと真剣に考へてもらいたいと思ふのである」と述べているし、新劇人協会幹事・中江隆介は「演劇指導者の問題 その自主的解決策について」と題し、「地方の専門劇団と自立劇団とが協力して、中央の専門劇団を呼び迎へることのできる条件をつくり出すこと」、「自分の所属する文化団体、組合を中心として広汎な観客組織をつくること」を訴えている。

また「舞台と客席との交流」という観点から自立演劇の役割を論じた新協劇団演出部・松田純兵「観客について」は、「舞台の上では俳優たちが、脚本に書かれた作者のつくりあげた人物に成らうと努力しその人物に成り切つて眞実を告白し、劇を展開してゆく。客席に舞台を観るひととは俳優を通じて劇を構成する人物に共感し、そこに展開する事件に悲しみを感ずる。観客の素朴な眞摯な態度が俳

優の努力を助けて、劇の出来上りのうへにこのうへない力を与へる」と述べる。つまり、「観客の生活経験、文化的知識の差異」こそ演劇の「はり」を左右する要素であり、それを理解し得る観客を育てていくことが必要だと主張するのである。これは同号に「吾等の職場演劇に就いて」を書いた福岡商工局演劇同好会・青木武則が、「演劇は、同時に上演するもの同志がたゆまざる勉強をすると共に、是にも又、是に呼応し向上すべく常に考慮を払はねばならないのみならず上演者と観客とが常に、一体となつて劇を楽しむ、創造して行くことこそ必要である」と主張していることとも重なっている。

演劇に取り組む集団の育成や運営にのみ意識を働かせ、彼らのレベルを高めることこそが演劇による文化運動なのだと考えていた偏狭な教条主義は、ここに至つて「舞台と客席との交流」あるいは「観客」の意識改革という新たな地平に行き着く。「舞台」に立つ人々が「観客」に教え諭すのではなく、「舞台」を見る「観客」の「生活経験、文化的知識」こそが「舞台」を創造的で緊張感のあるものにして上げていくという認識が、自立演劇運動を展開するための中心的な課題としてはじめて採りあげられるのである。

「九州演劇」そのものは、その後、出版に行き詰まり、あらかじめ広告が出ていた「オール作品第三集」（昭23・1、裏表紙広告より）、「劇作選集」（昭22・2、p28広告より）の二冊は刊行されないままとなる。だが、昭和二十一年五月という段階で、演劇・芸能の復興による文化生活の向上というメッセージを福岡から日本全国へと発信し、その後、全国に広がる自立演劇運動に重要な示唆を与えたという意味で、同誌は確かな痕跡を残したといえるだろう。

【注】

注1 三帆書房（福岡市住吉町）は、三帆醬油の経営者家族の一員だった宮崎宣久が、旧制福岡高等学校時代の同級生である大西巨人とともに立ち上げた出版社。当時の福岡における出版状況については「本」を創る―フクオカ出版物語（平15・7、福岡市総合図書館文学・文書課文学係編集・発行）に詳しい。

注2 「九州文学」は昭和十二年八月に創刊された文学同人雑誌。戦争末期、一時休刊を強いられたものの、昭和二十一年一月、火野葦平を中心とした同人が九州書房を設立して「第二期 九州文学」として復刊された。復刊第一号に掲載された「有限会社九州書房設立について」をみると、発起人には岩下俊作、長谷健、原田種夫、林逸馬、星野順一、劉寒吉、河原重巳、玉井政雄、中村地平、中村勉、中西政次郎、矢野朗、山田牙城、松野久男、古海卓二、兩宮毅、火野葦平などが名を連ねている。

注3 「胎動する西日本文化の展望」(『西日本新聞』昭21・1・14)

という無署名記事には、「演劇界は極めて活潑である、戦後編成された劇団は福岡市だけでも八つを数へ、移動演劇まで入るれば各地に新編成されたものは夥しい数に上るが、これらの舞台はいづれも浮薄な傾向のもののみ上せられ、娯楽に飢えた民衆の無條件な喝采をい、ことに甘やかされるままにその日を送つてゐる、といふのが九州演劇界の現状のやうである。(中略)興行界低調の一方純粋な芸術としての劇活動をもくろむものに九州演劇協会の演劇運動がある、これは雨宮毅、河原重吉、望月孝丸、古海卓二、劉寒吉ほか九州文学の同人が主体となつて「庶民座」の仮称で年四回の公演を企画してゐるが果してどのやうな方向に進むかはほぼ四月頃と予定されてゐる初公演を観てからのことである、素人劇団に鶴岡高を中心にする八幡の「青春座」、下川健夫を主幹にする熊本郷土劇団などもある」とある。

注4 小台三四郎著『青踏座友の会発行』(ここにほんとうの空を―地方演劇と共に二十年―)(九州文学社、昭41・6)に、「雨宮君は「九州演劇」という雑誌をやつていた。社長は中島某という闇成金だったが、彼は編集長という名で一切を取りしきつていた。彼の弟子である大内田圭弥がその手伝いをしてゐた。用紙の割り当てで、東京の雑誌も発行部数に制限があつて自由に手に入らない時代である。アメリカが出しているリーダーズ・ダイジェストの如き、その日本版を手に入れるのに書店の前に行列して待つてゐる頃だった。仙貨紙の四十頁くらいの「九州演劇」が博多駅だけで、実に三千部も出るといふ話だった」とある。

注5 この問題については河竹登志夫「占領下の歌舞伎」(『文藝春

秋』平7・12)に詳しい。

注6 九州自由文化聯盟(主要メンバーは福岡文学者会会員、事務所は建立寺内)の発足について、「九州演劇」(昭21・6)の「芸能通信」は、「現在、尚我国に残存して再挙の機を覗ふ封建主義思想の残滓を絶ち、真の民主主義国家を建設するには、文化の中央集権化を排して、強力且つ自主的なる地方文化団体を組織せねばならぬとする主旨に発した」と報じている。同聯盟は「在九州の文学、演劇、映画、音楽、絵画、科学等各分野の文化団体(及び個人)の並列的なる連絡をなし、懇談会、研究会、講習会、講演会、音楽会、レコード・コンサート、演劇、美術展、内外の進歩的文化団体との連絡及び出版物の刊行等を行ふ」と記している。また博多芸談会も「芸能一般の向上に資せんがため会員の研究、意見等を相互に発表する」(会則より)ための組織として発足した。発起人は佐々木滋寛、西頭三太郎他。事務所は福岡市大通五丁目、松源寺内。

注7 当時、特に地方において自分たちの現実を反映させた新しい脚本が渴望されていたことは、園池公功「素人演劇の指導」(九州演劇)昭22・1)における、「いつぞや新協劇団のパンフレットに自立演劇叢書の発行が予告されていたので大いに期待しているが、未だに実現されていないようだ。新聞にはすでに「郷土演劇脚本集」(全六巻)素人演劇健全指導書「青年演劇」と云うのが広告されて、予約を受け付中である。その内容は知る由もないが、売らんがための脚本集であり指導書でなければ幸せである。(中略)農村の大部分の人の求めているものは、極めて卑俗なものである。その卑俗を救うものが素人演劇でなければならぬと、わたくし

は今でも信じている」といった文面からも推し量ることがができる。
注8 森崎和江『悲しすぎて笑う 女座長筑紫美玉子の半生』(文藝春秋、昭60・6)は、敗戦直後の福岡における舞台興行の様子をおよび、地域ごとに縄張りをもっている興行師に頼み込んで芝居を打たせてもらう座の内情を生々しく描いており、「老人は、三日間荷を買おう、と言った。自分のほうで舞台を掛けて宿と賄いを持つから、あんたのほうで三日間の日替りの出し物を持って。売上げは四日目の朝、客が持ってきた札の半券を自分の控につきあわせて清算しよう。割合は二、八でどうか、と言った。儀一が二割、彼が八割である。新参の座は一割ということもすくなくない。戦争中の四年間の巡業の大半は一割二割というものだった。腹が立つが、座に客がつき、直接請元から仕事がくるようになるまでの修業だった。(中略)いつも乗込みの夜から幕を上げるように儀一は契約をとってまわる。一晩でもトヤすると太夫元で賄ねはならない。が、乗込みの日は不安である。前売券を売って金を持って逃げされたり、掛舞台もなかったりする。それでも客には札を売っているから芝居はみせねばならない。神社の拜殿を借りたり寺を借りたりせねばならない。そして隣村へ興行を打ちに行く金もなくなる。乗り金を貸してくれるところもすくないのだ。老人が約束してくれた掛舞台は観音堂の祭礼だった。その前後三日間とのことで、村びとが待っていた。家々に座員は割宿で泊ることになった」といった描写がある。

注9 自立演劇運動と労働組合の結びつきについては、全通福岡中電支部・遠藤充美「我が自立劇団を語る」(九州演劇)昭23・1)が「御恥しい話ではあるが我々の組合に於ても又ごたぶんに漏れ

ずやくざ人情もの、変にゆがめられた芝居を所謂器用な連中が娘の子にやいやいや言はれたい御役者気どりから得意になつてやつて居た」。「初舞台も終へて私等の考へさせられたことは、くさみを無くす為従来の芸能グループではなく初心者でも結構であるから演劇に対して真摯な探究をつづける意欲のある人を広く一般組合員中より募集し強力な組織ある自立劇団を構成し組合文化部の一翼として勤労文化の向上に寄与したいことだつた」と証言している。

注10 当時の福岡周辺で芸能活動を行っていた個人・団体(いわゆる新劇団体は除外している)には、逢初夢子、浅草富丸とその楽団、朝日舞踊団、東龍子、阿部九州男、石井春瞳とその楽劇団、市川右団次、一心座・若宮香太郎、潮龍太郎一行、歌ふ喜劇座、梅澤昇・梅澤龍峰一座、江見三郎一党、近江勝、大江茂と笑ふ音楽列車、大川龍之介、大倉劇団、大谷日出夫、踊るマリオネット舞踊集団、オリエ津坂、音楽コント杉まり・杉ひろし、女澤正、楽劇・青春地帯、楽劇・ふるさと、楽劇団ニッポン・アサヒ、楽星・レットスター、楽団・銀の星、楽団・新世紀、楽団・幌馬車、歌劇座、鹿島順一、金井修大一座、歌舞伎の八百蔵一座、河津清三郎一行、川浪良太郎、北九州楽団、九州剣戟界のホープ・さくら劇団(櫻富士子、春日新九郎)、京山華千代一行、雲井淳と楽園セブンスター、雲の子嬢、劇団さきびだんご、劇団新世紀、劇団鈴蘭、幸運の星とその楽団、甲木悦子と其舞踊、紅梅楽劇団、小金井勝一党、小玉人形劇、娛樂市場、西条凡兒・一枝、櫻千鶴子一党、佐々木代志丸一党、里見順子一党、佐和田キヨシとその楽団、三條美智子と其一党、塩まさるとゲーコメットアンサンブル、清

水かほるとニューフオントカミツク楽団、松旭斉天星一座、松竹家庭劇、城山少女舞踊歌劇団、新興芸能楽劇団、新星楽劇団、人生劇団、新太陽楽団、神道浩一党、新邦劇団、新邦ジャズ・バンド、杉山晶三九、鈴木太郎愉快劇、鈴木照子、周船寺八郎一党、須田村桃太郎、高杉朝子大一座、田中淳一と淳ちやんぐループ、玉川勝太郎、玉川成太郎一党、玉川信子一党、天光軒満月嬢、巴うの子一行、チャツカリ坊や、中條喜代子一座、中山悦子一行、中村圓十郎、中村好太郎一党、南条隆とその一党、ナシリ幸太郎、西ニツボン楽劇団、西村正人一行と其の楽団、吉田進とニユースウイングシヨウ、梅中軒鷺童一行、はかた劇団、博多淡海一座、爆笑歌劇・オペラ座、長谷川モ、子一座、華井新、花沢章と其の楽団、はぶ楽劇団、坂東好太郎、阪東立花一党、阪東多門一座、樋口次郎・ひぐち初子一党、廣澤多見蔵一座、廣澤若菊、福岡花月劇団、福劇舞踏団、伏見直江一座、舞踏劇・スペインの薔薇、芙蓉軒麗花、堀口八重子とキング楽団、松浦四郎、松島詩子、マンハッタン・リズムボーイズ、三浦八郎、三河屋桃太郎大一座、ミスワカナ・玉松一郎、宮城楽劇団、宮城千鶴子と其の劇団、ムランフリーとその楽団、森雄二郎と其の一党、吉田奈良丸、ワカバコウジ一党、などがいた(「九州演劇」広告その他より)。

注11 電産日登九州支店演劇部の活動状況を例にとると、昭和二十二年三月、社会芸能大会で火野葦平作「幕間」(「九州演劇」前出)を上演したのち、四月、電産福岡県支部主催芸能大会において九配演劇部と合同で赤塚欣二作「冬の花」(月刊西日本)昭22・3)を上演、五月、同作を電産全九州芸能大会で上演、七月、工場文化聯盟主催文化祭に九配演劇部と合同で自作「春秋荘アパート」

を上演、八月、電産地方本部主催自立演劇講習会を受講し、齊藤瑞穂作「四つの柱の家」(「民衆の旗」昭22・3)を練習、九月、健康保険組合主催福岡支部芸能大会に伊賀山昌三作「結婚申込」上演、九月中旬、同作を福岡県芸能大会に再度上演、十月初旬、「四つの柱の家」、「結婚申込」をもって貝島大之浦炭鉱に出張公演、同十月下旬、西日本新聞社主催・郷土芸能祭に「結婚申込」上演、といったスケジュールで活動している。「九州演劇」はそうした各種の大会や公演を積極的にサポートし、巡回運動を展開している。注12 福岡商工局演劇同好会・青木武則「吾等の職場演劇に就いて」(昭23・1)に、「本年上期」「福岡多門座で開かれた」とあることから、昭和二十二年の上期開催ということは分かるが、それ以上の詳しい開催日は不詳。

注13 「九州演劇」をみても、終刊を告知する記事などはみあたらないし、同号以後、刊行された形跡もまったくない。

※ 本稿中の引用に関して特に断りのないものは「九州演劇」からの引用である。本稿と併せて拙稿「敗戦後の福岡における演劇・芸能復興年表」(「市史研究 ふくおか」平21・3)をご参照いただければ幸甚である。なお、「九州演劇」総目次に関しては誌面の都合で次号に掲載を予定している。