

劇団ぶどうの会の形成と展開

— 木下順二の民話劇を实践する場として —

はじめに

本論文の目的は、劇団ぶどうの会の初期活動を検討することである。とりわけその実践が戦中の移動演劇とどのように連続し断絶するのか、そして俳優の主体性を育成する試みがどのように展開されたかを明らかにする。ぶどうの会は、女優・山本安英や劇作家・木下順二、演出家・岡倉士朗、山田肇という、それぞれ戦後の新劇で活躍した四人を顧問として戦後に東京で結成され、若手世代として新劇界に登場した。発足当初は未熟な点多かったものの、木下順二による民話劇のほとんどの上演を特権的に担い、独自の発展を遂げていった。

しかし、これまでぶどうの会についての研究は管見の限り極めて少なく、演出家・岡倉士朗が、俳優の演技法であるスタニスラフスキー・システムを積極的に新劇の演出に導入した事例として、劇団

民芸と並んで言及されるにとどまってきた⁽¹⁾。このように研究がすぐない原因としては、民話劇の取り組みが一九五〇年代という時代性によって後押しされ、その後を継いだプロの劇団や劇作家がほとんど存在しないことが挙げられるだろう⁽²⁾。ただし、木下の民話劇を評価する時にぶどうの会は欠かせない存在であり、さらに近年早稲田大学演劇博物館に収蔵された資料によって、今後研究が行われる余地がでてきている。

そこで本研究では、ぶどうの会の結成当初の活動を整理し、戦時中の移動演劇および同時代の劇団民芸の地方巡演と比較することで特色を明らかにする。戦中の移動演劇は、大政翼賛的な目的を帯びつつ、都市から農村へと演劇を広める手法として展開された。一方で、戦後の新劇はその過去を反省しつつ、新たな理念のもとでの地方巡演を模索していた。では、ぶどうの会の活動においては、その反省はどのような形で活動に活かされたのであろうか。

本稿では、ぶどうの会の創設から、劇団としての体制が整う一九

吉田 敦美

五七年頃までの活動について、早稲田大学演劇博物館所蔵のぶどうの会の会報である『ぶどうの会通信』（一九号、一九五七年六月まで）や上演パンフレットといった一次資料や、二次資料を用いて検討する。『ぶどうの会通信』はぶどうの会が発行した、B4両面印刷の会報誌で、二、三ヶ月に一回程度と、不定期に発行されたものである。さらに、戦中の移動演劇および戦後の民芸による地方公演の意図と比較することを通じて、ぶどうの会が俳優の主体性を育成する実践を重視していた点を明らかにする。

一 ぶどうの会の結成

本節では、まずぶどうの会の発足経緯と当時のことを、ぶどうの会を指導した山本安英、発足当時から劇団を支えた俳優の久米明、同じくぶどうの会の俳優であった桑山正一と磯村千花子らの証言を参考にしながら整理する。その後、ぶどうの会の会報誌である、『ぶどうの会通信』や『ぶどう通信』の記事を参照し、ぶどうの会の活動の内実を整理したい。

アジア・太平洋戦争下において、多くの劇団は苦境に立たされていた。新劇の大部分の人々は、戦争反対の姿勢をとっていたが、一九四〇年八月十九日には、新協・新築地の両劇団が強制解散させられている。そして一九四五年三月十日、築地小劇場も消失した。

戦時下において山本安英は、一時期体調を崩したものの、菊池寛

が校長に就任した日本映画学校や放送劇団で一期生を教える仕事をしながら、千駄ヶ谷の自宅で新劇志望の若い人々を対象に演技の基礎勉強会を開いていた^③。そして、山本は築地小劇場が焼失したことをきっかけに、信州の湖東村に疎開する。ぶどうの会の母体となった俳優たちもまた、山本とともに疎開し、木下順二も訪れ勉強会を開いていた。彼らは、一九四三年に疎開先で木下の民話劇「十二夜待ち」を初めて上演した。この公演が日本初の民話劇公演であったという^④。

ぶどうの会が結成されたのは、一九四七年の四月、NHKのラジオ放送においてであった。久米明によると、このラジオ放送は、「GHQの民間情報教育局（CIE）の指導の下、「新しい歴史シリーズ」と題して、小、中学校向けの教育放送として行われていたものである。作者に木下順二、演出に山田肇が起用され、山本らがキャストとして出演することとなった。この時まだグループ名を持っていなかったため、この山本の弟子たちは築地小劇場のシンボルでもあり、小学生に親しみを持たせやすいことから、ぶどうの会と命名された。ぶどうの会の初期メンバーは、戦時中の日本映画学校卒業後に山本を慕って集まった人、信州の疎開についてきた内弟子、一橋劇研の三人であり、入れ替わりもありつつ、十名程度であった^⑤。このラジオ放送は、週に一度、平日午前中のラジオ第一放送にて、生放送で行われ、五年間続いた。占領下で、CIEの担当官の立会いの下放送され、「作家、演出家、スタッフは変わったが、ぶどう

の会は「新しい歴史」のあと、「社会のしくみ」「海の科学」「陸の科学」シリーズなどに出演した⁽⁶⁾。つまり、ぶどうの会は、最初から演劇を生業にできたわけではなく、ラジオ放送の仕事から始まったのである。

CIEに依頼されたNHKのラジオ放送は、週に一度の仕事で五年間続き、一九五二年に終わった。その放送と入れ替わるようにして、ぶどうの会は、一九五二年の秋から、木下順二作「民話劇シリーズ」を放送しはじめる。一九五二年の秋からは中部日本放送、一九五三年の四月からは、文化放送、新日本放送、ラジオ九州からの一斉放送となり、多くの反響を受けた。ぶどうの会の会報である『ぶどうの会通信』には、放送した作品名と、視聴者の評価が載っている。

この中には、今度上演した「寝太郎」「狐山伏」「彦市」などの外にあらたに「さくや姫」「絵姿女房」「瓜子姫」などの書きおろしの作品を加えた。

「軽薄なプロの多い中に一きわ光っている(アサヒ・グラフ)」
「丹念に磨き上げてきた数々の民話劇の一つ―瓜子姫とアマンジャクは、山本安英の演技の隅々にまで細かい神経が行きわたつており、とぼけた味は単純ながらちよつと類がない。(東京新聞)」等好評である⁽⁷⁾。

「軽薄なプロ」と、ぶどうの会の演技の未熟さが指摘されているが、山本安英の演技についての高い評価が目立つ。山本安英は戦時中からラジオ・ドラマに出演していた⁽⁸⁾。

『木下順二ラジオ・ドラマ選集』の放送記録には、一九五四年までの放送日時と配役、演出、音楽の担当者が掲載されている。この放送記録を見ると、木下がつくった民話にまつわるラジオ・ドラマに山本安英とぶどうの会の会員が登場しはじめるのが一九五二年、岡倉士朗と團伊玖磨が登場しはじめるのは一九五三年ということになる⁽⁹⁾。木下がつくった放送劇の放送は、一九五四年になっても継続され、その題材は民話劇だけではなく、木下が紡績女工の生活綴り方に取材し創作し、脚色構成された集団創作によるラジオ・ドラマ、『紡績の四季』にまで広がり、ぶどうの会のユニット作品として一カ月日本文化放送にて放送された⁽¹⁰⁾。

ラジオの仕事から始まったぶどうの会が、初めて試演会を行うことができたのは、一九四八年三月四日、毎日ホールにおいてであり、「彦市ばなし」、「小さき町」、「谷の影」の三本立てで行われた⁽¹¹⁾。大山功は、ぶどうの会初の試演会によって、「ぶどうの会における木下民話劇の発足、岡倉士朗とぶどうの会との結びつき⁽¹²⁾」が生まれたと述べている。ただし、ぶどうの会が自力でこの試演会を準備できたわけではない。上演できるホールが焼失していた戦後の東京において、試演会を行うことができたのは、戦後日本文化再建のために舞台芸術研究会をつくった、大倉財団の大倉喜七郎(聴松)と、大

倉とぶどうの会を繋いだ山本安英のおかげであったという。⁽¹³⁾このように、大倉喜七郎らの経済的な支援や、山本の指導とその人脈、民芸の演出家として活躍していた岡倉士朗、そして木下による創作劇や翻訳劇の提供といった、沢山の協力があってはじめて、ぶどうの会は、若い演劇世代として演劇界に正式に登場したのである。

このように、ぶどうの会は戦後の若手集団として新劇界に登場し、ラジオ放送に始まり、財団の支援を受けて舞台上で上演できるようになってきた。しかし、ぶどうの会として旗揚げしたものの、最初から演技が完成されていたわけではなかった。むしろ、ぶどうの会の活動は、技術的に未熟な点や制度的に不足な点を補い、勉強することも含んでいた。ぶどうの会が正式に組織として運営委員会を持つようになるのは、一九五七年一月、つまり結成から約十年後のことである。では、ぶどうの会の技術的な課題は、具体的にどのような点にあったのか。

二 ぶどうの会の技術的な課題と勉強会

ぶどうの会の当初の技術的な課題は、木下順二の民話劇を上演する際の、演技や演出にリアリティを出すことであった。一九五三年六月発行の『ぶどうの会通信』二号では、同年四月上旬に長野の農村で巡演と、四月二四日から二九日まで六日間の東京芝中労委会館での第八回勉強会にかんする活動報告および劇評が記されており、

演技や演出の方法という側面が課題であったことがわかる。東京で上演された民話劇「狐山伏」「三年寝太郎」「彦市ばなし」を観た野間宏は、次のように評している。

「彦市ばなし」の彦市、殿様天狗の子どもによかったが、殿様の桑山と彦市の久米の演技の発想がくいちがついているところがあるように思った。勿論殿様の演技を様式化するのは悪いとは思えないが、様式化する以前にレアリスチックな追求が果たされる必要があると思う。舞台装置も一面をひりひらいていて面白かったが奥行の感じがもつと必要だったと思う。色が光りすぎていた。モダンズムで民話劇をすくいとすることはできないのではないか。私は全般にわたってレアリズムを通過した演技を主張したいと思つた。⁽¹⁴⁾

野間は、民話劇という取り組みを評価しつつも、「彦市ばなし」をめぐって、ぶどうの会の会員である桑山正一の殿様の演技が不足だったと批判している。野間はここで、「様式化する以前にレアリスチックな追求」を求めているのである。ここで野間が指摘している「モダンズム」とは、「様式化」することであろう。つまり、殿様であれば殿様という役割を演じるというのが様式化である。様式化と対置して語られている「レアリズム」とは、殿様であるから殿様らしくふるまうという役割や様式のみにとらわれない、ひとり

の人間であるという前提があつたうえで殿様としてふるまうということである。野間は、殿様を演じる時に、「殿様」という紋切り型の演技をすることに対して批判的な態度をとっているのである。

「彦市ばなし」における「様式化する以前にレアリスティックな追求」を、という要求は、俳優たちの演技の課題であると同時に、演出を担当した岡倉士朗の課題でもあつたようだ。岡倉は野間が観た民話劇「狐山伏」「三年寝太郎」「彦市ばなし」の公演が終わつたのち、同号の会報にて、次のように述べている。

回を重ね、舞台が整へば整う程、観客と舞台の間にシヤ幕がか、つてくるのだ。それはなんだろう。彦市ばなしは肥後に今も生きているそうだ。庶民的な町人彦市（他の民話物はほとんど農村に取材し、多く百姓がでてくるのに、彦市は町場に住み、桶屋であつたり、傘屋だつたり、半商半農的性格をもっている）のはなしと、天狗のでてくる様な古い話しとどうもむすびつかない。天狗に子供が居るとは之まで知らなかつたのでその姿をつくりだしてみるのに大変苦労した。想像力を働かせる庶民生活の基盤と云うものが不足しているからだろう。その大変フアンタスティックな話と彦市の庶民性がどうも同じ舞台的世界に結びついて現はれてこないのだ、その為に舞台も容姿も演技様式も統一がなく、妙にモダンばくなつたり、ひどく古くさくなつたりするのだ。

それなのに、やつぱりこの「彦市ばなし」はある魅力をもつて民話劇の中でも愛されている⁽¹⁵⁾。

岡倉はここで、木下の戯曲「彦市ばなし」を上演することの難しさを二つ吐露している。一つ目の難しさは、「想像力を働かせる庶民生活の基盤と云うものが不足している」という点である。次節にて後述するが、「庶民生活の基盤」を学ぶということは、農村のリアリティを捉える必要があるという課題に応えるものであり、そのため長野での巡演が行われた。

二つ目の難しさは、「大変フアンタスティックな話と彦市の庶民性がどうも同じ舞台的世界に結びついて現はれてこない」ということである。この難しさは、木下の「彦市ばなし」という戯曲自体がもつ、ファンタジーの世界と、現実世界に存在する庶民性が融合しているという性格を、現実の舞台でどのように演出し実現させるかという点にある。演出の困難さは、俳優の演技、衣装、舞台装置など多岐に及んでいる。この点は、野間が述べた「モダニズム」と「レアリズム」の食い違いにも通じるだろう。この課題を改善するため、ぶどうの会は上演レパトリーの組み方を工夫していた。つまり、岡倉士朗およびぶどうの会は、木下の民話劇だけではなく、翻訳劇や、日本の創作劇を同時に研究しながら、木下の民話劇に対する演技や演出の方法を改善していったのである。この、民話劇の上演方法をめぐる「モダニズム」と「レアリズム」という課題は、一九五

五年においても引き続き、ぶどうの会の会費として扱われている。一九五五年の会報では、「三年寝太郎」「二十二夜待ち」「赤い陣羽織」の三つの民話劇公演について、「ぶどうの会の民話劇探求の歩みの上で、その形象化の在り方を対比的に示しながら、大きな成果をあげることができた」とある。ここでは、「モダニズム」と「リアリズム」をめぐる課題が、「形象化の在り方」と言い換えられている。

さらに、民話劇の演技で不足しているという「リアリズム」にかんする勉強の一環として、フェデリコ・ガルシア・ロルカ作の「ベルナルダ・アルバの家」が上演された。この作品について、会報では「現代の課題を担ったリアリスティックな⁽¹⁶⁾作品であると紹介されている。この上演は、ロルカの作品を初めて日本に紹介したもので、反響があったようである。この作品を上演するにあたり、ぶどうの会は「民話劇の在り方についてまたその創造方法について、種々な形で各方面から問題が出されている現在、ぶどうの会としては、更に一步を進めて、きびしい批判とあたたかい激励に込めるに足りる仕事を、具体的に押し進めてゆかねばならない⁽¹⁷⁾」と、自分たちの問題意識を記している。リアリズムを翻訳劇で勉強するという問題意識は、「ベルナルダ・アルバの家」を翻訳した山田肇とも共有されていた。山田肇は、スタニスラフスキーの『俳優修業』を翻訳し、スタニスラフスキー・システムと言われる、近代俳優術について日本に紹介した人物でもある。ぶどうの会は、山田を囲んで、

スタニスラフスキー・システムについての勉強会を行っており、岡倉もこのシステムをぶどうの会の俳優教育や演出に活かしていた。一九五五年の『ぶどうの会通信』で、山田は一九五三年に野間が提出した「モダニズム」と「リアリズム」の問題について、「抽象」と「リアリズム」という言葉をつかいながら、次のように述べている。

リアリズムは創造方法です。現実を抽象して作り上げた作品が客観的真理を反映するようにする方法が、リアリズムでしょう。だとすれば、リアリズムにだつて、現実を抽象するということは絶対に必要な筈です。

現実の物事は、歴史的・社会的に、時間的・空間的に複雑な、無限の広がりを持っています。ここに諸君の作った彫刻の(首)がいくつも並んでいます。諸君は、生きた人間をこういう形で表現するには、今言つた、無限の繋がりをどこかで断ち切るなければならなかつた筈です。役を演ずる場合だつて、変りありません。(中略)

「ベルナルダ」の場合、諸君がそれを、どこでどう断ち切つたらいいかは、ロルカを中心テーマによつてきまつています。それを諸君俳優の言葉に翻訳すると、ベルナルダの再考目的ということになりましたが、これは、どう言い表わしたらいいでしょう⁽¹⁸⁾

山田はここで、「リアリズムにだつて、現実を抽象するということは絶対に必要な筈」、つまりリアリズムとは現実を「抽象」する方法であると指摘している。先述した通り、木下の民話劇の上演を観た野間は、リアリズムを通過しないまま様式化された演技を批判していた。これを受けて山田は、民話劇とは異なるアプローチ、すなわち山田が翻訳した「ベルナルダ・アルバの家」を上演することでリアリズムを追求しようとしたのである。ぶどうの会は「ベルナルダ・アルバの家」を稽古及び上演することを通して、「現実を抽象する」練習をしたのではないだろうか。さらに、「ベルナルダ・アルバの家」は、一九五六年三月に都民劇場定期公演にて、三月二日から二九日まで日本青年館で再演されており、リアリズムの追求は継続して取り組まれていた課題であった。⁽¹⁹⁾

このように、ぶどうの会の当初における技術的な課題は、演技や演出にリアリティを出すということであった。そのために、ぶどうの会はレパートリーを工夫し、翻訳劇を上演して技術を向上させていた。ただし、この課題のうちには、民話劇特有の課題も含まれていた。すなわち、農村のリアリティを捉えるということである。次節では、ぶどうの会の農村での活動について、戦時中の移動演劇および戦後の劇団民芸の動きとの比較によって明らかにする。

三 農村での巡演と移動演劇

俳優が農村での暮らしを理解し、動きを体得すれば、民話劇に登場する農民たちを、よりリアルに、より説得的に演じることができらるだろう。しかし、ぶどうの会は東京の劇団であり、農村での暮らしを理解するには限界があった。そこで、東京での上演に先立って長野の農村で巡演が行われた。この巡演の目的は、「民話の持つリアリティを民話を支えている生活的エネルギーをくみとつて」くることであった。天野二郎は巡演について、次のように記録している。

四月十日から十四日迄の五日間。飯田市を除いて他はすべてその生活の基盤を農業におく、夫々の性格を持つた農村、北条村は米、常盤村は米とリンゴ、梓村は米と養蚕、穂高町は米とわさびを以つて経済を維持し、前三村はその八割以上の人口が農業に従事している。特に希望して農家に分宿、或いは合宿させてもらった。

やはり、やつてみななければわからないものだ。農村の夜の芝居は八時以後、つまり野良仕事が終わつてからでなければ幕が開かないということにしても、行つて見て始めて気がついた。⁽²⁰⁾

ここでは、村ごとの産業の違いにより、農村での暮らしと一言で

いっても、その内実は実に多様であるということが記されている。産業が違えば、生活の仕方や使う道具などが違ってくる。五日間を農村で暮らすことで天野は、演技の方法だけではなく、農村での暮らしに関する知識を得た。

更に、村の青年達から話を聞き、自分たちの演技を反省している。この青年達は以前、自分たちで「三年寝太郎」を上演したことがあるといい、俳優たちを囲んで上演の批評会を熱心に行った。

常盤村で。上演後、青年達が主になって批判会をやってくれた。彼等のグループで「三年寝太郎」を上演したことがあるそうだ。「やはり東京の芝居はキレイだね」という。農村の現実には遠いということらしい。「モツコのかつき方が違う」「鉄鍋はもつと重い」「勘太が弱すぎる」そして寝太郎と勘太だけは「絶対にオラ方がよかつた」という彼等の、戯曲「三年寝太郎」に対するイメイヂは確かだ

散会后、その勘太をやつた青年の家にとまつて話しを聞く。「勘太はもつともつと鍋をほしがらなければいけない。その鍋を手に入れて、何倍ももうけて他に売るか、パツと頭にくる。」といつて、リンゴの収入を込めの収入と対比させ乍ら説明してくれる。近年農村での株流行の問題を思い出す。役に間接的に接近するのではなく、直接的に、自分自身の現実生活をぶつつけている。農民の執拗さともろさを、そして民話のリアリテイ

を腹の皮膚の内側に抱きしめている。彼は十人兄弟の三男で、現在役場に勤めているそうだ。

しかし又他の青年（純農）は彼を批判して云う。「彼等は本当の百姓を知らない」と、この一年あまりの間にどんどん貧富の差がひどくなつたことを説明してくれた。「百姓仕事は躰が元手だ。オレみたいな躰をしてなきや出来ない。」母親と二人だけで生活しているというその童顔が、頬骨のあたりで盛り上つている。（後略）⁽¹⁾

村の青年達によると、ぶどうの会の俳優たちの演技は、「農村の現実に遠」かつた。ぶどうの会の俳優たちは、農村で用いる道具の持ち方や使い方、経済的な思考、格差などが理解できていなかったという。農村や農民のリアリテイを「腹の皮膚の内側」で捉えることが、民話の世界観を表現するために必要であつた。長野における巡演を通して、ぶどうの会はこのような農村のリアリテイにまつわる課題を発見し、農村から民話の世界観を学んで、東京に持ち帰つたのである。

このような、ぶどうの会による地方での取り組みを、同時代における劇団民芸が地方と関わっていた時の姿勢と比べてみると、地方へ巡演する目的が異なっていることがわかる。劇団民芸は、宇野重吉、滝沢修、森雅之、岡倉士朗、北林谷栄らにより一九五〇年に、民衆芸術劇場を解消・発展するかたちで、創立された劇団である。⁽²⁾

ぶどうの会に多くかかわった岡倉士朗、山本安英、木下順二と関係の深い劇団であるが、同じ一九五三年に置かれていた状況は全く違うのである。民芸の月刊誌『民芸の仲間』（一九五四年三月）には次のような記事がある。少し長いが引用する。

☆中央の文化と地方の文化を効果的に交流させることによつて、一国のあるいは一族の文化的向上をはかるという課題はすでにふるい。課題としてはふるいが、しかし、今なお、そのことが、過不足なく行われているといわれたことはない。それは多くの問題をはらんでいる。

☆われわれのやつている芝居の間でいつてもことは同じだ。移動演劇運動といえ、ひと昔前のことになるが、称えられた言葉は同じであつた戦時の暗流に、民族の文化を押し流してしまえというわけであつた。またそんなことにならないとも限らない。だから、中央と地方の文化の交流ということも、その行われる形だけでは、少しも文化的意義を決定するわけにはゆかないということである。

☆ではあの場合、何が足りなかつたか。交流しようという文化の側の「演劇の側の自立性が主体性が、足りなかつたのだらう」と同時に、この国に、固有の演劇芸術の伝統を創り樹てよという、文化運動を日常行つて^{原文ママ}いるものである。その中で

劇団としての基礎を固めているのである。その固められた基礎を通じてこそ芸術団体としての主体性も貫かれるわけである

☆民芸が、昨年度から、地方の中小都市の要望に応じて、積極的に旅公演を実践にうつしはじめたのは、劇団活動としての基礎が固まつてきたことの裏づけによつたものである。両文化の交流もさることながら、演劇運動というも（原文ママ）は、広範囲な観客大衆との接触をつみ重ねることによつてこそ、民俗文化「芸術創造という目標に近づくことができるからである。

（可多）²³

ここで危惧されている「交流しようという文化の側の「演劇の側の自立性が主体性が、足りなかつた」、「あの場合」とは、一九四〇年に始まった移動演劇のことである。移動演劇とは、「農山漁村や工場鉱山に働く勤労者に娯楽を提供するために、生産現場まで赴いてそこで公演をおこなう」²⁴活動であつた。一九四一年には大政翼賛会下において日本演劇連盟が結成され、「演劇を贅沢なものとして否定するのではなく、慰安娯楽として国策に利用する」²⁵という価値観のもと、大政翼賛会主催「大東亜戦争完遂、翼賛選挙運動貫徹、移動演劇の夕」といった取り組みがなされた。

戦時下の国策として行われた移動演劇と、戦後の一九五三年から「地方の中小都市の要望に応じて、積極的に旅公演を実践にうつしはじめた」という民芸の活動は、行っている活動の形自体は同じよ

うに見える。しかし、可多の記事によると、日常的に文化運動を行う中で、劇団として固めた基礎を通じて、「芸術団体としての主体性も貫かれる」と述べる。一九五〇年に結成された民芸はこの時期、戦後の東京における劇場不足を乗り越え、劇団活動が軌道に乗ってきていた時期であり、民芸が言うところの劇団としての基礎とは、劇団としての経済的、技術的な力を指すだろう。さらに、民芸は、戦中の移動演劇と自らの地方公演との差異を、劇団の「主体性」の有無に求めている。ここで述べられているのは、戦時中に大政翼賛会の国策に従ってしまった移動演劇という、演劇の在り方に対する反省である。可多は続けて、「地方の中小都市の要望に応じて、積極的に旅公演を实践にうつしはじめたのは、劇団活動としての基礎が固まつてきたことの裏づけによつたもの」だと述べている。民芸は、劇団活動としての基礎が固まつてきたために、東京だけではなく、地方への旅公演ができるようになったのである。

同時代を一瞥しておけば、占領体制のもとで主体性論争が巻き起こっていた。主体性論争とは、一九四五年一〇月にマッカーサーの指令によって政治犯の釈放と特高警察の廃止が行われた後に展開された共産党の民主主義革命に対し、雑誌『近代文学』の同人が異議を唱えたことから始まる。そして、占領軍の関心が日本の民主化から反共の防壁としての経済的、軍事的安定に移行すること⁽²⁶⁾で終息した。異議を唱えた同人たちは、転向や戦争の体験などによって挫折を受けた後、「個人」を重視するようになったのであり、それは共

産党の「自由主義」、「個人主義」への批判と「政治の優位」とは方向性が食い違っていた。⁽²⁷⁾ゆえに可多がここで問題としていた「主体性」の不足とは、時局に左右されない、演劇関係者一人ひとりの意見が確立できていなかったということであろう。

そして、その主体性の追求方法に、民芸とぶどうの会の違いが見られる。すなわち、民芸は一九五三年において、劇団活動としての基礎が固まつてきたために地方での公演を始めた。その一方でぶどうの会は、劇団活動としての基礎が固まらないうちに、固める過程で、地方での公演を行っているのである。ぶどうの会の成長過程は、地方や東京での活動を通して、民話の世界観を学び、演技法を習得し、劇団の組織づくりをするという、いくつもの事柄を同時並行的に行うものであった。一九五三年の時点で劇団としての基礎が完成されていた民芸とは異なっていたのである。

ぶどうの会による、同時並行的な活動の方法は、ぶどうの会が民話劇を上演する際にかかえていた課題の改善に合致するものであった。ぶどうの会が民話劇を上演する目的は、「働らく人々の願いをこめて語り継がれて来た「民話」というものを今日の芸術として再創造」するためであった。⁽²⁸⁾そのために、東京の劇団であるぶどうの会は、「民話」の母体である農村をたづねて農民大衆と共に演劇を作り上げる」という方法を取った。劇団として未熟であるからこそ持っている柔軟性を活かして農村の生活を学んできたのである。『ぶどうの会通信』一号からは、ぶどうの会が、一九五三年の上演

を一応の成功としながらも、課題点を自覚し、民話劇の上演に関わる技術や発想を改善していこうとする姿勢が見受けられる。

本節ではぶどうの会の農村での巡演について、戦時中の移動演劇や戦後の劇団民芸の地方での巡演との比較を行った。まず、戦時中の移動演劇との比較として、ぶどうの会は東京の劇団であり、移動演劇と同様に中央から地方へという流れの中で地方での巡演を行っており、その形式は類似している。ただし、戦時中の移動の移動演劇が「健全娯楽の普及、国民的信念の昂揚、国民文化の樹立⁽²⁹⁾」を目的としていたのに対し、結成当初のぶどうの会は、むしろ民話劇をリアリティを持って演じることが出来る農村の若者から勉強していた。中央から普及させるのではなく、農村で勉強したものを中央に持ち帰っていたのである。

さらに、劇団民芸との比較として、劇団民芸は「劇団活動としての基礎が固まつてきた」後で地方巡演を行っていたのに対して、ぶどうの会は劇団としての体制が不十分な時点から、民話劇を演じるために農村で勉強して演技を磨いていた点に、劇団の置かれた立ち位置の相違がみられる。

四 俳優たちの主体性の模索

戦時中の国策演劇への反省点を、主体性のなさに求めた戦後には、俳優たち一人ひとりの主体性を育むための取り組みが行われた。そ

の取り組みとして、本節では班別の勉強会、そして国民文化会議への参加を特筆したい。

ぶどうの会では、演技法の勉強や俳優としての肉体づくりを行いながら、それらの課題を改善していくかたちで活動が行われていた。行われた勉強会を大別すると、俳優としての肉体づくりと、スタンスラフスキー・システムという理論に関するものであった。一九五四年時点においても、ぶどうの会は未だ戦後の混乱の中にあり、演技に必要な基本的な課題をこなしていたことが伺える。⁽³⁰⁾

○ ぶどうの会の今年目標である「基礎勉強の充実」という線にそつて、山田肇先生による俳優修業第二部の研究や、バレー、音楽等と並行して、俳優修業第一部の各要素の再点検が『グループ別研究』という新しい形で原文ママされている。これは問題が上すべりして頭の中だけで理解されてしまうことをさけ、各人の創造的意欲を充分にのばし、実習を主として研究を進めていくために、考えられた方法である。全部の会員、研究生を個性や経歴に従つて六つのグループに分け、どのグループも一番古い会員から一番新しいクラスの研究生までぶどうでの歴史がそれぞれ違う人達によつて構成されている。『注意の集中』だとか「筋肉の緩和」だとかの章をその一つのグループが受持つて、おたがいの経験を話し合つたり、討論したり、エチュード遊びを創つたりしているのである。⁽³¹⁾

一九五四年発行の『ぶどうの会通信』八号から、ぶどうの会における班別の勉強会は、基礎を重視し、山田肇が訳したスタニスラフスキーの『俳優修業』の章ごとに、各々の班が課題だと思ふ章を選ぶかたちで行われていたということがわかる。『俳優修業』とは、近代の俳優術を記した書であり、日本でのスタニスラフスキー・システムによる俳優教育に多大な影響を与えた。山田肇は一九三七年から、杉山誠との共訳を雑誌『劇と評論』に掲載し始め、一九三八年からは『テアトロ』に山田肇訳で掲載された。⁽³²⁾この翻訳は、日本におけるスタニスラフスキー・システムの受容に大きく貢献した。ぶどうの会では一九五三年に、「山田肇先生が新たに紹介されたスタニスラフスキーの「俳優修業続編」の講義が続けられ」たと紹介されているように、山田肇による講義が行われていた。講義を受けた後、ぶどうの会の俳優たちは『俳優修業』に書かれている「問題が上すべりして頭の中だけで理解されてしまうことをさげ、各人の創造的意欲を充分にのばし、実習を主として研究を進めていく」ために、一九五五年になって理論の実践としての勉強会を行っていたのである。未熟な団体のまま上演活動を行っていたぶどうの会は、俳優としての技術を向上させるために、丁寧に基礎勉強を積み重ねていた。この基礎勉強は、二節にて先述した演技のリアーティの追求にも関わっている。

一九五五年発行の『ぶどうの会通信』九号からは、『俳優修業』

第二部の研究と、全会員研究生を六つのグループに分けた勉強会が行われていたことがわかる。当時のぶどうの会会員は二十三人、研究生は二十人である。会員の中には、久米明や竹内敏晴、桑山正一、磯村千花子らの名前がある。この中に木下、山本、岡倉、山田はならず、グループでの勉強会には参加していない。グループでの勉強会は、あくまで俳優たち自身による、内発的な学習を目指していた。さらにこの会報には、一九五五年におけるグループごとの勉強会の目標も掲載されている。六グループの目標と代表者をまとめたものが、次の四角で囲んだ「グループ年賀状」である。この記事からは、俳優たちがAからFまでの六つの少人数のグループに分かれ、それぞれが目標を立てて活動していたことが分かる。⁽³⁴⁾このグループ別の勉強会の内容で注目したいのは、「俺は、私はなにをやりたいのか、という主体性の問題」や「基礎勉強」ということばである。ぶどうの会が班別行動によって生み出そうとした主体性とは、演出家や作家によって指示される以前に、それとは独立した俳優個人として、「なにをやりたいのか」が分かっている状態、すなわち内発的な動機がある状態であった。ぶどうの会は、俳優たちひとりひとりが責任をもって、ぶどうの会という劇団をつくっていくのだという意識を強調していた。この点は、木下の民話劇をつくっていくうえでも重要な態度である。つまり、与えられた戯曲を受動的にただ演じるのではなく、俳優として能動的に、共につくっていくこうとする態度を自分たちで育成しようとしていたのである。

そして、俳優としての「基礎勉強」の重要性は、この時期のぶど

うの会で強調されていた。ここでいう基礎勉強とは、スタニスラフ

スキー・システムに則った俳優としての身体づくりであり、俳優の久米明や小沢重雄らは『俳優修業』から第六章「筋肉の緩和」の実践を目標に掲げていた。⁽³⁵⁾『ぶどうの会通信』八号でも、「本年の頭に於て、ぶどうの会は本年は基礎勉強に主力を注ぐことを宣言している」と述べられている。同号で岡倉は、基礎勉強を重視するぶどうの会を「牛のあゆみ」と表現し、「牛のあゆみこそが、ぶどうの、芸術に向う俳優の本質を形成しつつあるのは嬉しい」と肯定的に評価している。二節で述べたように、ぶどうの会は、民話劇の上演を通して、さまざまな課題を見つけてきた。それらの課題を解決するために、この時期のぶどうの会は「基礎勉強」に重きを置いたのである。それは一見停滞しているように見えても、劇団として成熟していくために必要な過程であった。

さらに、「基礎勉強」と並行して、ぶどうの会は国民文化会議に参加し、労働組合や学校などでの文化運動を盛んに行った。一九五〇年代、占領政策による「上」からの民主化に対し、反米ナショナリズムとも言われる、「下」からの草の根的なナショナリズムによって、「国民文化」の形成が目指された。労働組合や、サークルなど、集団で文化運動が多く行われていたのである。より一層の発展のために、センターをつくらうということで発足したのが、国民文化会議であった。国民文化会議について、『ぶどうの会通信』には次の

正しい明るい国民文化を守り育てるために、働く人々、国民大衆と専門文化人との結合の場をつくらうと、昨年八月来準備を進めて来た国民文化会議は、漸く結成の運びとなり、去る七月十七日青山日本青年館で創立大会を持つに至った。

民衆の糧となり、民衆に支えられ得る国民文化創造のためには、どうしても、専門人と一般大衆との結びつきが必要になって来た現在、こうした結合の場であり、連絡協議する場がつけられることは大変意義深い。

国民文化会議は、文学、教育、生活文化、科学技術、芸能、映画、演劇、音楽、舞踊、美術、言論と広く十一の部門に分れ、各部門の特殊性に応じた研究と実践が共通の問題となるように組織されている。

ぶどうの会も演劇部会に団体加入、この運動をせつきよく的に推進したいと思つて⁽³⁶⁾いる。

国民文化会議は、「働く人々、国民大衆と専門文化人との結合の場をつくらう」のために、一九五五年に発足したものである。ぶどうの会も劇団として成長してきており、専門家として、演劇部会に加入している。国民文化会議を創設したのは上原専祿であるが、のちに木下も国民文化会議の中核メンバーとして活躍することになる。さ

らに、一九五五年末から国民文化会議で懸案されていた東京勤労者演劇協議会（通称・労演）が発足し、職場演劇サークル、劇団との連絡定期系、演劇を自分たちのものとして活発に活動できるような態勢が整えられた。⁽³⁷⁾

ただし、ぶどうの会と縁が深い山田肇は、国民文化や国民演劇をつくるということに対して、一歩引いた立場におり、警鐘を鳴らしていた。山田は『ぶどうの会通信』に次のような記事を載せている。

戦争中は盛んに、国民演劇という言葉が称えられたものだが、近頃またちらほらこの言葉が聞かれるようである。

国民演劇というのは、元来は、民族国家の成立に伴って生れる国民意識の自覚の現われとしての演劇概念であろう。近代資本主義社会の成立と表裏するところの民族の形成に伴って民族意識が生れ、その意識の上立つて、独立した統一ある民族国家を建設しようとする民族主義運動が行われる場合には、国民演劇が演劇理想として掲げられるのであった。その著しい例は、ドイツ、イタリア等に見られた。

その後、資本主義が帝国主義の段階に入つて、強大民族と弱小民族との対立が生れるようになると、民族主義にも、他民族支配を正当化するために、自民族の優秀性を主張する強大民族と闘う弱小民族のそれと、二つの民族主義が見られるようになるのである。

そして、それに応じて、国民演劇という演劇理想もまた、排外的・国粹的なそれと世界演劇という概念と両立しようするようなそれとに分裂する。近い過去における日本の例は、ドイツ、イタリア等における当時のそれと同じく、前者に属するものであった。

今日演劇理想として、国民演劇とか民族演劇とかいう言葉を口にするものは、最小限の責任として、それとの対決を通じて、言葉の内容を鮮明にすべきであろう。それがなされぬ限りは、国民演劇とか民族演劇とかは、空しい「言葉、言葉、言葉」に過ぎない。⁽³⁸⁾

ここで山田は戦前戦中の国民演劇を反省しない形で、敗戦後の国民演劇が推進されることを危惧している。山田は、戦後のナショナリズムが、戦前戦中の帝国主義的なナショナリズムに容易に戻り得ることを、戦中の大政翼賛的な演劇への反省から、危惧し、警鐘を鳴らしているのである。⁽³⁹⁾この「国民」という語については、木下も後に「創造の主体について」という評論で取り上げている。この評論で木下は、「国民」という語は「戦争中、例えば「精神総動員」という標語の上ののっかっていた」として「戦後の民主主義の中で、どれだけかその実体が変わったはずのわれらを引くくめて呼ぶ」ときに抵抗感を抱きつつも、「国民」に代わる言葉は見当たらないと言う。そして「国民」という言葉を用いながら、各自の主体的発想

を、演劇を通して引き出そうと述べている。⁽⁴⁰⁾ ここには、「国民文化」をめぐる山田と木下の立場の違いが見られる。木下は、「国民」という語に戦時イデオロギーに戻り得る危険性を感じながらも、「国民」という語をあえて用いることで、主体性を追求しようとしたのである。ぶどうの会が班別の勉強会によって培おうとした俳優一人ひとりの主体性は、国民文化会議を通して、演劇による国民文化の創造へと発展していく。

おわりに

本稿では、ぶどうの会の活動について、発足経緯から一九五六年頃までを検討してきた。戦後において、他の劇団に比べて若い劇団として出発したぶどうの会は、当初から経営面や技術面での課題を抱えていた。経営面では、GHQに依頼されたラジオ放送から始まり、大倉らの経済的な支援を受けつつ上演にこぎつけ、劇団としての体制を整えたのは発足から約十年後であった。俳優の技術面では、民話劇のリアルを捉えるために、東京の劇団であるぶどうの会は、農村に巡演することや、俳優の肉体をつくるための基礎的な訓練や俳優の勉強会によって演技力の向上に努めた。劇団として成長してきたぶどうの会は、専門家として国民文化会議に参加し、学校や職場に出かけて行ってスライドでの幻燈などの上映を行った。農村への巡演や、国民文化会議への参加は、戦時中のイデオロギーへと

後戻りする危うい面をも持ち合わせていたが、ぶどうの会は、戦時中の国策演劇の反省から、俳優一人ひとりの主体性を育むための勉強会を行った。その取り組みは、同時代の主体性論争における個人の重視と響き合うものであった。

最後に、ぶどうの会と木下順二との関係について触れておきたい。木下はぶどうの会の会員でも座付の劇作家でもなかったが、ぶどうの会の結成当初から、劇作家および翻訳家としてぶどうの会と密接にかかわり、特に民話劇の上演許可を特権的に与えた。なぜなら、木下は「牛のあゆみ」で成長していくぶどうの会に注目し、「今日の日本にとつて最も大切なものが、今やそこから生れて来つつある⁽⁴¹⁾」と期待していたからである。一九五〇年代は、労働組合や職場でのサークル活動が盛んにおこなわれていた時期であり、木下は当時の職場や地域での演劇や綴方といった集団創作に関心を寄せていた。この集団創作という問題意識は、実践者としてというよりも、文化運動を先導する専門家として持っていたものである。木下は続けて、「私の中にやつとひらけかかつて来た問題がほんとうに作品として生き得るかどうか」をぶどうの会の実践で「見さだめたい」と述べている。「見さだめたい」という言い回しから、木下があくまでぶどうの会と一定の距離をとりつつも、大きな期待を寄せていたことが伺えるだろう。

※引用文中の注、省略は引用者による。旧字は適宜新字に改めた。

注

- (1) 枅井智英「岡倉士朗のスタンラフスキ・システム実践——舞台版『夕鶴』とオペラ『夕鶴』をめぐって」『近現代演劇研究』二、豊中・日本演劇学会分科会近現代演劇研究会、二〇〇九年七月、三三四九頁。
- (2) 須川は、木下順二以降の民話劇の実践がほとんどみられないとしつつ、系譜にあたるものとして、岩手県の劇団・ぶどう座の座長である川村光夫に着目した。須川渡「民話劇の系譜——劇団ぶどう座・川村光夫『うたよみざる』を中心に」『演劇学論集 日本演劇学会紀要』五〇、日本演劇学会、二〇一〇年、一六三—一八一頁。
- (3) 「ぶどうの会／桑山正一・磯村千花子」戸板孝康二「対談 戦後新劇史」早川書房、一九八一年、一九七頁。この映画学校について、桑山は、演技を指導する先生が半分以上新劇人だったことから、新劇人、そして特に女性の新劇人を庇護する役割を果たしていたと述べている。映画学校の講師の面々は、新劇からは山本、赤木蘭子、杉村春子、菅原太郎、水品春樹、映画からは牛原虚彦、島津保次郎だったという。
- (4) 関きよし・吉田一「木下順二・戦後の出発」影書房、一〇頁。
- (5) 久米明『僕の戦後舞台・テレビ・映画史70年』河出書房新社、二〇一八年、二〇—二二頁。
- (6) 久米明 前掲書、二〇一八年、二三頁。
- (7) 「好評の『民話劇集』ユニット放送」『ぶどうの会通信』二号、一九五三年六月。
- (8) 坪井秀人『声の祝祭 日本近代詩と戦争』名古屋大学出版会、一九九七年。
- (9) 木下順二「木下順二ラジオ・ドラマ選集」宝文館、一九五四年、一八—一九〇頁。
- (10) 「集団創作による放送劇」『ぶどうの会通信』八号、一九五四年九月。
- (11) 久米明 前掲書、二〇一八年、二三—二七頁。それぞれの作者、演出、キャストについては、次の通りである。木下作・岡倉演出（音楽は團伊玖磨作

- 曲）『彦市ばなし』（彦市・久米明、殿様・桑山正一、天狗の子・青木宗衛、真船豊作・山本安英指導の「小さき町」（主役は北京子、小さい役は会友の人達）、シング作で木下訳・演出）『谷の影』（ヒロインは磯村千花子、小さい役は会友の人達）の三本立てであった。
- (12) 大山功『近代日本演劇史第四卷 昭和篇 下』近代日本戯曲史刊行会、一九七三年、二〇頁。ちなみに、ぶどうの会以外でも、木下、岡倉士朗、山本安英は協力している。久米によると、戦後に木下の「鶴女房」一幕がNHKのラジオ・ドラマとして取り上げられた時には、演出・岡倉士朗、主演・山本安英、音楽は大倉聴松作曲で大和楽連中であった。木下の「山脈」三幕は、民衆芸術劇場（通称・民芸）からの依頼で執筆され、一九四九年三月に三越劇場で行われた初演は、岡倉士朗演出、滝沢修主演、山本安英客演であった。（久米明 前掲書、二〇一八年、三八—三九頁）。
- (13) 久米明 前掲書、二〇一八年、二六頁。
- (14) 野間宏「リアリスチックな追及をもとに」『ぶどうの会通信』二号、一九五三年六月。
- (15) 岡倉士朗「民話劇について」『ぶどうの会通信』二五号、一九五三年六月。
- (16) 「次回公演準備進む フェデリコ・ガルシア・ロルカ作『ベルナルダ・アルバの家』」一〇月、一橋講堂、大阪毎日会館にて上演『ぶどうの会通信』一一号、一九五五年八月。
- (17) 同右。
- (18) 山田肇「論説『ベルナルダ』の稽古から」『ぶどうの会通信』十一号、一九五五年八月。
- (19) 「ぶどうの会通信」二二号、一九五六年一月。
- (20) 天野二郎「民話劇と農村」『ぶどうの会通信』二二号、一九五三年六月。
- (21) 同右。
- (22) 川添裕「世界大百科事典」『民芸』の項
- (23) 「地方との交流」大塚和 編集兼発行人『月刊 民芸の仲間 臨時増刊号』一九五四年三月一五日。記事の最後には可多という著名がある。

- (24) 馬場辰巳「移動演劇」諏訪春雄・菅井幸雄編『講座 日本の演劇 六 近代の演劇Ⅱ』勉誠社、一九九六年、一二七頁。なお、実際に結成され、公演を予定した団体は、同書一四〇―一四一頁の資料一、二に収録されている。公演地を見ると、地方とはいえ、ある程度人が集まる地方都市で行われたようである。
- (25) 馬場辰巳前掲論文、一二八頁。
- (26) コシユマン、J. ヴィクター、葛西弘隆 訳『戦後日本の民主主義革命と主体性』平凡社、二〇一一年、一八一―九頁。
- (27) 小熊英二『民主と愛国』新曜社、二〇〇二年、二一〇頁。
- (28) 「各方面の注目を浴びた「民話劇」の上演」『ぶどうの会通信』二号、一九五三年六月。
- (29) 伊藤熹朔『移動演劇十講』健文社、一九四二年、一〇頁。
- (30) 『ぶどうの会通信』八号、一九五四年九月。
- (31) 「ぶどうの会だより 着実に進む基礎勉強」『ぶどうの会通信』八号、一九五四年九月。
- (32) 内田健介「日本におけるスタニスラフスキー・システム受容の系譜(三)―山田肇・杉山誠訳「俳優修業」―」『千葉大学人文公共学研究論集』三八号、二〇一九年三月、三〇三頁。
- (33) 「稽古場だより」『ぶどうの会通信』三号、一九五三年八月。
- (34) 「グループ年賀状」『ぶどうの会通信』八号、一九五五年一月。
- (35) 同右。
- (36) 「国民各層と専門家とを結ぶ 国民文化会議発足」『ぶどうの会通信』一号、一九五五年八月。
- (37) 『ぶどうの会通信』二二号、一九五六年一月。
- (38) 山田肇「論説 国民演劇について」『ぶどうの会通信』一〇号、一九五五年二月。
- (39) ただし、山田の警告を受け入れる形で国民演劇の形成が目指されていたかは、今回の調査では明らかにしきれなかったため、今後の課題とした。
- (40) 木下順二「創造の主体について」『木下順二評論集6』未来社、一九七五年、一一一頁(初出は「国民文化」一九六二年一〇月)。
- (41) 木下順二「感想」『ぶどうの会通信』九号、一九五五年一月。