



Title	東京左翼劇場の理論と実践：『全線』と『太陽のない街』の上演分析
Author(s)	正木, 喜勝
Citation	演劇学論叢. 2002, 5, p. 98-134
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97552
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

東京左翼劇場の理論と実践

——『全線』と『太陽のない街』の上演分析——

正 木 喜 勝

はじめに

資本主義の発展に伴って芽生えた労働運動が、あいつく恐慌を経験して拡大していく昭和初年、その運動と密接に関わりあいながら「東京左翼劇場」は誕生した。この劇団は、一九二八（昭和三）年四月の第一回公演から一九三三（昭和八）年五月の第二八回公演までのおよそ五年間、我が国において当時隆盛を極めたプロレタリア演劇界に確固たる地歩を占めていた。そして、七〇年を経た現代においては、その政治優位性から芸術性欠如という烙印を押され、彼らが生み出した演劇に不当な評価が与えられることも決して少なくないといえるであろう。

確かに、彼らの演劇活動に政治主義的偏向がみられるのは事実である。そのことは上演された戯曲の内容にも明らかであるし、もとより上演の目的が「無産階級の解放」の

ための闘争であった。例えば、東京左翼劇場を軸として一九二九（昭和四）年二月に結成された全国的組織「プロレタリア劇場同盟」（略称「プロット」）の創立宣言には、「吾同盟は斯かる一切の演劇活動を通じて無産階級の解放の爲に闘ふことを期す」と明示されている。しかし、このことだけで語りつくすには、東京左翼劇場はあまりにも多く持ちすぎていたように思われる。それは、いかなる種類の演劇であろうとも、演劇を創造すること自体に、彼らが強い関心を寄せていたからであろう。常に自己批判を繰り返し、最良の演劇の姿を目指し続けていたこの劇団には、現代においても、驚くほどの演劇に対する創造意欲がみうけられるのである。

そこで、本論では、日本プロレタリア演劇界を統率していたこの東京左翼劇場の「上演」に焦点をあて、彼らの演劇活動を改めて検証したいと思う。東京左翼劇場は通常の上演活動以外に、「自己批評」という活動も非常に多く行

った劇団であるが、これは今回の検証の大きな足がかりとなるはずである。したがって、ここでは彼らの採択した戯曲、演出覚書、俳優覚書、当事者の回顧録、同時代の劇評などと同時に、この自己批評も根拠として上演の様子を探っていききたい。なお、私はこの検証のために『全線』と『太陽のない街』の二つの上演作品を選択しようと考えている。それは、これらの作品が大きな成功を収め、上演に関する資料が比較的豊富であるということにもよるが、より重要な理由としては、彼らの理想の演劇像が舞台上にあるいはその自己批評の中に、如実にあらわれた作品であるといえるからである。

一 「プロレタリア・レアリズムへの道」について

東京左翼劇場の演劇を語るうえで蔵原惟人の存在を見逃すことはできない。東京左翼劇場の採択した演劇理論は、必ずといっていいほど彼の芸術理論から出発しているからである。特に、前期の活動に最も影響を与えた芸術理論は、彼の「プロレタリア・レアリズムへの道」によって紹介された「プロレタリア・レアリズム」であった。例えば、この芸術理論について村山は、「蔵原の説いたところのもの、マルクス主義哲学を一応噛っているものにとつては、

当然わかっている筈のことであつたが、当時まだ、社会的現象に対応されていたものとして、芸術とか美とかいうものを考えることを知らなかったわれわれにとつては（『マルクス主義美学』）とか「マルクス主義芸術学」とかいうものはまだ知られていなかった。また、前述したように、ソヴェートとの国交関係は悪化の一路をたどるばかりで、そちらの芸術、芸術理論なども殆ど全く紹介されていなかった。今まで、どうもこうは考えるが、そうズバリいったら、反駁されてしまいはしないか、などとイジイジしていたものが、一遍に吹き飛ばされ、同時に、これこそが真理だったのであり、真理とはその根本において、こういう風に明晰なものなのだという理解がハッキリついた」と回想している。

さて、この理論の内容はいかなるものか。蔵原は、フローベル、ゴンクール兄弟、ゾラの作品を「ブルジョア・レアリズム」、ハウプトマン、イブセン、ドストエフスキらの作品を「小ブルジョア・レアリズム」ととらえ、それらと区別して「プロレタリア・レアリズム」を次のように定めた。

プロレタリア作家は何よりも先づ明確なる階級的觀念を獲得しなければならぬ。明確なる階級的觀念を獲得するとは畢竟戰闘的プロレタリアートの立場に立

つことである。ワッブ（全聯邦プロレタリア作家同盟）の有名な言葉をもつて云ふならば、彼はプロレタリア前衛の「眼をもつて」この世界を見、それを描かなければならない。プロレタリア作家はこの觀點を獲得し、それを強調することによつてのみ眞のレアリストたり得る。何となれば現在に於いて、この世界を眞實に、その全體性に於いて、その發展の中に於いて見得るものは、戰鬪的プロレタリアート——プロレタリア前衛をおいて他にないのだから。

この戰鬪的プロレタリアートの觀點はまたプロレタリア作家の作品の主題を決定するであらう。彼はこの現實の中からプロレタリアートの解放にとつて、無用なるもの偶然なるものを取去り、それに必要なものを取上げる。かくてあたかもブルジョア・レアリストの作品の主たる主題が人間の生理的慾望であつたやうに、また小ブルジョア・レアリストのそれが社會的正義、博愛等であつたやうに、プロレタリア作家の主要なる主題は、プロレタリアートの階級闘争となるであらう。

併しながらプロレタリア作家は決して、戰鬪的プロレタリアートのみをその題材とするのではない、彼は勞働者を描くと共に、農民をも、小市民をも、兵士

をも、資本家をも——凡そプロレタリアートの解放に何等かの關係を有するありとあらゆるものを描く。唯その場合彼は、その階級的觀點から——現在に於ける唯一の客觀的觀點から——それを描くのである。問題は作家の觀點にあるので、必ずしもその題材にあるのではない。——題材は、この觀點の許す限りに於いて、現代生活のあらゆる方面を包容してこそ望ましいのだ。従つて「格闘に於けるプロレタリアのみが對象たり得る」と云ふ見解は我々の陣營内に於いて速かに清算されなければならない。

蔵原は「藝術家が現實に對する何等先驗的な主觀的な觀念を持たずして、現實を現實としてそれを客觀的に描き出さうとするならば、そこにはレアリズムの藝術が生れて来る」とし、觀念論に對抗したブルジョワジーの現實認識を評價した。しかし、「彼等は人間の個人的生活はこれを描くことが出来たのであるが、それを全體的なる社會生活の一部として描くことを得なかつた」ので、「プロレタリア作家はこの自然科学的レアリズムを克服して個人的に對するに社會的觀點を獲得しなければならない」と主張するのである。そして、蔵原は最後に次のように要約する。

我々にとつて重要なのは、現實を我々の主観によつて、ゆがめたり粉飾したりすることではなくして、我々の主観——プロレタリアートの階級主観——に相應するものを現實のうちに發見することにあるのだ。

この論文は「プロレタリア作家」に向けて書かれたものであつて、直接的に「プロレタリア演劇人」のためのものではなかつた。だが、蔵原がここで述べたものは、單にプロレタリア文学の創作方法というのではなく、広くプロレタリア芸術に通ずる現實認識の方法であつた。そのため、この論文の發表後、東京左翼劇場は積極的に吸収しようとし、戯曲のみならず「上演」にも還元しようとしたのである。そして、そのことが最もあらわれている作品が、次にみる『全線』と『太陽のない街』だといえるだろう。

二 『全線』の上演分析

元来『全線』の戯曲は村山知義によるもので『暴力團記』⁽⁶⁾というタイトルであつたが、警視庁から変更を命ぜられ、上演作品については『全線』と改題せざるをえなかつたという経緯がある。東京左翼劇場としては不本意な結果ではあるが、ここでは歴史的事実を優先して、便宜上戯曲を

『暴力團記』、上演作品を『全線』と呼ぶことにして進めていきたい。

『全線』は東京左翼劇場第一二回公演として、一九二九（昭和四）年六月二七日から七月三日まで築地小劇場において初演された。毎夕七時開演、日曜日の三〇日には午後一時からのマチネーもあり、合計八回の上演であつた。一週間という長い公演期間だけでも、当時のプロレタリア演劇界では事件であつた。これは「左翼劇場にたいする、労働者階級の積極的な支持に負ふところが多い」のも確かであるが、この時点では全観客に対して労働者の占める割合は三〇〜四〇パーセントであつた。これは翌年の『太陽のない街』の六〇パーセントという数字と比較すれば、発展途上であつたことがわかる。入場料は一五〇銭と九九銭（『戦旗』ほか特定の雑誌読者は割引でそれぞれ一四〇銭、九〇銭）、労働者券（四〇銭）も発行され、二八五二人を動員した。

『全線』のスタッフは、演出が佐野碩、舞台装置が村山知義、衣装が東京左翼劇場衣装班、小道具が植村喬、舞台照明が遠畑真、舞台効果が山口淳、音楽効果が小野宮吉、演出助手が杉本良吉、考証が藤枝丈夫である。主な配役は登場順で、「保三」が藤田満雄、「徳寶」が鶴丸陸彦、「周平甫」が佐々木孝丸、「馮竹生」が藤木貞治、「靳雲鶚」が仲島淇三、「張頼信」が杉本良吉、「葉青山」が伊達信、

「老婆」が岸輝子、「翠英」が杉昌子、「隣のかみさん」が原泉子である。これら以外の配役に関しては、「左翼劇場パンフレット」はもちろん、村山の『演劇的自叙伝3』や同じく村山の「初演のころ」⁹⁾の中にも記載されているが、それぞれ一致しない部分もあり定かではない。それは、『全線』が数多く上演されてきた作品であるためかもしれない。この初演後、同年一〇月に「心座」によって上演されているほか、翌年五月築地小劇場での再演、翌々年九月には「全線」をさらに『京漢工人流血記』と改題しての大阪朝日会館での再々演、一九三三(昭和八)年二月には浅草カジノ・フォーリーでの上演など、『全線』は東京左翼劇場の代表作にふさわしい作品であった。

『暴力団記』について

蔵原惟人は「一九二九年の日本文学」という評論の中でこの戯曲について、「彼の『暴力団記』は現代日本のプロレタリア戯曲の最高を示すものである。これ等の作品に於いて彼は次第にこれまでのインテリゲンチヤ的な趣味を清算して、本當に革命的な内容と、それを表現する大衆的な藝術形式を獲得しつゝある。彼が更に尚かういふ戯曲を三つか四つ書いたならば、彼は實際世界的なプロレタリア・ドラマトルグとなることが出来るだらう」と称賛し

ている。

『暴力団記』は、中国における「二七惨案」に取材した四幕九場の戯曲である。その場割は、「第一幕第一場 鄭州附近の某河畔、第二場 同じく附近の某廟内、第三場 鄭州總司令靳雲鶚邸の一室、第二幕第一場 鄭州總工會本部、第二場 同、第三幕第一場 鄭州驛附近葉青山の家、第二場 同、第四幕第一場 鄭州の某富豪邸の一室、第二場 鄭州停車場構内」とされていたが、東京左翼劇場は警視庁の検閲により、第二幕第二場及び第四幕第二場を「全て削除して上演」せざるをえなかった。ただし、これは後述するが、正確には「全て削除」したうえで新しいものを付加するという、いわば「訂正」という形をとって上演されていたようである。外的圧力による不本意な差異が戯曲『暴力団記』と上演作品『全線』との間には存在しており、戯曲から筋を読みとって上演形態を探っていく場合、削除された部分を配慮するため、詳細に場毎にみていく必要があるであろう。

第一幕第一場、一月初めの夕方、中国鄭州付近の某河畔の居酒屋で保三のグループと徳寶のグループが出会い、二人とも暴力団「緑党」の首領周平甫の乾児であることを知る。そして、周平甫が「何か大きなでいりでもおつぱじめる」のではと思われるほど「若え者を驅り集め」ている

ことに皆が気づく。

第一幕第二場、一月中旬、鄭州付近の某廟内で暴力団の入党式が終わり、他の人物が退場すると、徳寶が周平甫に保三の正体を尋ねる。周平甫がいうには、彼は「濟南の郊外にある大きな綿工場の二男」で、朝鮮の独立運動（一九一九年の万歳事件¹²）の際、商用で朝鮮にいた父親を日本の軍隊に殺されている、ということだった。この他にも度重なる不遇から保三が極端に外国嫌いになっていたところ、周平甫が「仇をうつにやアこれが一番とか何とかうまく説き落として」入党させた、というのである。一方、周平甫のその目的は「滅法界な入黨金をふんだく」ること、今後「まだまだ機を見て絞るつもり」だという。保三のことを話し終えると、今度は古顔だけ集めて、性急な人集めの原因である今度の仕事の内容を「呉佩孚配下の宣傳部員」馮竹生に話させる。馮竹生は外国諸國に侵略されている中国の現状を指し、「我國はこれ一隸屬國に過ぎないのである！」「實に國難の秋である！」と説き、中国を守りぬくには「我が中國四億の民が上下心を合はせ一丸となつて虎狼の如き外敵に當ること」が必要であるから、「國民的一致を破るもの」、つまり「ストライキの如き卑怯なる手段に訴へる京漢鐵道總工会を解散させるべきである」と説得する。

第一幕第三場、一月二五日、總司令靳雲鶚邸の一室、周平甫は鄭州總司令靳雲鶚の下を訪れ、日頃は目の敵である警察局長の黄殿辰とともに呉直々の命令である總工会創立大会の阻止を伝えられる。

第二幕第一場、一月三一日夜、「鄭州總工會本部事務所に於ける全線代表者會議」で呉佩孚に面会にいった代表の一人李煥章が演説している。その間、労働者たちの「やつつけろ」「打倒軍閥」等の合いの手をはさみながら、軍閥側の「卑怯さと奸悪さ」を告げることにより、いっそう總工会創立大会開催の「闘志を堅めること」が成功するのである。

第二幕第二場、翌二月一日夜、同事務所、周平甫を除く暴力団が荒らしている。そこに遠くからインターナショナルを奏する音、スローガンを絶叫する声が聞こえてくる。すると、暴力団は引き上げ「あとには裸の壁と、壊された椅子が残る」。労働者たちの行列の音は段々近づいてくるが、警官に襲われたらしく「凄まじい怒號や叫喚となる」。やがて、創立大会を守り通してきた代表者たちは、それが軍閥に買われた暴力団の大会潰し失敗の意趣返しであることに気づく。たちまち事務所は包囲され、電話線を切られて外部との連絡も途絶える。そして、警察局長の黄と面会し、全て呉の命令の下に進んでいることを知り、

「かくの如き暴壓と侮辱」への返答としてゼネ・ストを満場一致で決定する。

第三幕第一場、二月夕方、鄭州停車場裏手にある長屋の一つ、葉青山（総工会鄭州支部執行委員）の家。いよいよストライキが始まり、葉青山の母と妻が石炭俵約のため、暖をとるにも食事の用意をするにも困っている様子である。そこに汽車の近づく音がする。一度は「畜生。裏切りやアがつて」と落胆するが、ストライキ開始直前に出発した列車で、途中に停車駅がなく鄭州まできてその先へは向かわないことがわかる。列車の乗客たちを全線総工会メンバーの家に分けて休ませることになり、葉青山の家にも「氣むづかしげな紳士」と「美しい着物を着た若い女」がやってくる。そこに帰宅した葉青山はこの二人を氣遣いながらも、自分たち「日常の生活とびつたりくつついた仕事をしめてゐる労働者」の権利を主張する。さらにそこに、就業命令をだした鉄道局長からの慰問使だという三人組（実は暴力団の保三、徳寶、呉配下の馮）がやってくるが、葉青山は彼らはストライキを中止するよう威嚇してきたのだと氣づく。そのうえ、乗客の女が保三の捨てた女であることが明らかに、痴話喧嘩をする彼女の口から、彼が緑党員であることが打ち明けられ、都合の悪くなった暴力団たちは女もろとも外へ出ていく。偽の慰問使を追い払うことが

でき一息ついている葉青山のもとに、警察局長の黄が乞食たちを買収して「にせ市民大會」を明日開く計画をしているという知らせが飛び込む。葉青山はその大会のビラをがしに外へ出る。

第三幕第二場、翌日の夜、老婆だけしかない葉青山の家に鄭州支部執行委員長の魯玉山が軍警に追われて逃げ込んでき、彼がいうには、葉青山は「總司令部にしよびいて行かれた」らしい。「にせ市民大會」の様子を見にいった妻の翠英がもどり、二人に大会が終わってから町中にまかれたという決議のビラを読んで聞かす。その内容は、労働者が一二時間以内に就業しなければ、労働者には物資の給与販売を停止する、家主はその賃家より退去を迫る、警察は万一土匪に襲われてもその保護はしない、というものであった。魯玉山が他の労働者にこの件を伝えに表に出ようとしたとき、四、五人の軍警に押されて葉青山があらわれた。彼は激しい拷問を受けた結果、半分氣を失いつつ、無条件で就業しようと説いた。老婆はそれを聞いて「お前！」と叫び倒れ、翠英は「いくら拷問されたからと云つて、何で——何で——屈服の勧告なんかするんです。恥づ——恥づかしくはないのか。大事な所なんだ——頑張らないでどうする——死んでもいいから——死んでもいいから。」と泣きながら軍警に飛びかかるが突き飛ばされる。

葉青山は母の叫びに目を覚まし、妻の姿をみて先の発言を撤回し、「總工會萬歲！」と叫びながら引き立てられていった。残った三人が泣いているところに列車の爆進音が聞こえてくる。停車場に止まった列車に乗っていたのは裏切り者ではなく、第一四師団の兵士であった。

第四幕第一场、二月六日昼、暴力団の幹部の寝所にあてられている「鄭州の或る金持の家の大きな一室」、阿片を吸いながら髯の男が徳寶にピラを読んで聞かせている。そのピラは労働者側から兵士側に密かにまかれた武装放棄を促すピラであった。そこに周平甫が怒りながら入ってくる。周平甫は斬雲鶚の下に報酬をもらいにいったが、斬は創立大会の件、慰問使の件、「にせ市民大會」の件という相次ぐ失敗を理由に緑党には「ピタ一文ださねえばかりか散々ツばら人を怒鳴りつけ」たのである。徳寶は「政治家つてな連中とつきあひ」をもって「結構な身分」を得るため、「氣を廣くもつ」ことを周にすすめる。さらにそこに保三が息せき切って入ってくる。例の女から実家が緑党から二度も恐喝されていたことを聞かされ、しかも「愛國」、「正義」とはほど遠い実態に気づき、周にくっついてかかる。そこに総司令から例のピラをみて「兵士がぐらついた」との連絡を受け周が出発しようすると、保三が止めようと襲いかかるが、徳寶に阻まれ逆に暴行を受ける。

第四幕第二場、二月六日夜、停車場構内、上手から正面にかけて労働者たち、下手側に銃剣を擬した軍警が並んでいる。「息詰まるやうな沈黙」を破って一人の労働者が「兵士諸君は銃を捨てたぞ。いつ迄君達は軍閥の手先になつてゐようと云ふんだ。」「銃を捨てろ！」と叫ぶが、軍

警はただ黙って立っている。さらに労働者側の一人の少年が軍警の浅はかさを指摘すると、軍警の部長は口を開いたが、両者は対立したままで何も進展しない。硬直状態が続くと思われた矢先、労働者側に動揺が起こる。それは暴力団に「たつた今、警察局の裏手の原に引きずり出されて、葉青山は斬殺された」という知らせのためであった。葉は「最後迄總工會萬歲！」を怒鳴って死んで行つた！という叫び、母の「息子の仇を打て！」という叫びに「燃え上がった群集は上手になだれて行く」と、狼狽した部長の「打て！ 打て！ 構はん！ ぶつ放せ！」という命令で軍警は労働者の後ろから「滅茶苦茶な發砲をする」。銃声が止むと同時に舞台は暗転し、そこから声が聞こえ幕となる。その声は、ストライキは失敗してしまつたが、全国的総工会の基礎を築いたという点で成功した、次のスローガンを闘争の中から大衆的に聞いたとった点で成功したという叫びであった。すなわち「軍閥を打倒せよ！」「帝國主義を打倒せよ！」「労働者農民××萬歲！」である。

先にも触れたように初演の際に、警視庁は第二幕第二場と第四幕第二場を全部削除するように命令したとの記載があるが、久保栄の劇評「全線を観る」には、「劇的なポイントが、原作の指定通りに、否、大部分は指定以上に明確に生かされてゐた」点として、戯曲上では存在しない第二幕第三場をとりあげ、「包圍攻撃に遭つた代議員が、床几を取つて窓間にバリケードを築く場面。幕が下りたあとの幻燈のタイトル。(全線に互つて機關車は煙を吐かなくなつた)云々」——これらは検閲の暴壓を補ひ得て餘りあつた」と記されており、「全て削除」されたわけだが、包圍攻撃とそれに対する防御を舞台上で訂正表現していたことがわかる。そして、『暴力團記』で描かれていた、労働者側のストライキ決定に至るまでの議論は省かれたものの、ストライキによってストライキが実行されたことを示し、続く第三幕へとつながっていくのである。

『全線』の演出方針とその実践

では、佐野碩はこのような戯曲をもとに、どのように上演しようとしたのであろうか。まず、佐野がこの戯曲をどうとらえたかということに触れておこう。「左翼劇場パンフレット」には、演出者佐野による「『暴力團記』の演出に就て」が掲載されている。これは「1 戯曲そのものに

ついて」、「2 演出の根本方針について」、「3 またしても検閲に就いて」の三部構成になっている。「1 戯曲そのものについて」では、『暴力團記』を「支配階級のあらゆる攻撃に對抗して、ネバリ強く戦ふプロレタリアートの姿を真正面からかききつてゐると云ふ點」で、「日本のプロレタリア戯曲史上の最大傑作である」と高く評価している。その理由として第一に、中国の労働運動に転機をもたらしした「二七惨變」を題材としている点を挙げている。つまり、労働者券の発行までして観客に取り込もうとした日本の労働者にとって、「支那プロレタリアートのこの輝かしい闘志と英雄主義とは何よりも生きた教訓」になると確信したのである。第二には、従来の日本のプロレタリア戯曲のように労働者の個人的な環境を描くことに偏重せず、その労働者と労働者全体の闘争との関係を描写している点を挙げている。彼がいうには、そういった従来の戯曲では「労働者の生活の表面的な觀察から来る抽象的な押し付けがましい理論と、それを胡魔化す爲の鼻持ちのならないセンチメンタリズム」しか生まれない。佐野のいう人物の描写は例として次の場面が思い起こされる。第三幕第二場、労働者側では葉青山が拷問を受け一度は屈服しかけるが、最後は強い意志で就業を拒否、その挙げ句殺害される、という場面である。確かにここに彼自身の悲劇的な運

命があらわされるに違いないが、村山知義も佐野碩もそれに留まることなく、その彼の死を受けて、ついに軍警と衝突した労働者群の行動に焦点をあてている。ほかにも、葉青山が拷問の末、無条件での就業を口にしたときの妻のせりふが、労働者と労働者全体の関係を象徴的に示している。半分気を失っている夫への「いくら拷問されたからと云つて、何で——何で——屈服の勧告なんかするんです。恥づ——恥づかしくはないのか。大事な所なんだ——頑張らないでどうする——死んでもいいから——死んでもいいから。」という言葉は、労働者夫婦の個人的な物語を描写したものではない。家庭の中にも大きく労働者全体の姿が色濃く反映しているのである。ただし、この言葉は非人間的に思えなくもないが、それは「泣きながら」というト書きによって解消されているということができるのである。そして、第三として「描寫が現實的で且つ判り易い」点を指摘している。

それでは、彼の演出方針を知るために、「2 演出の根本方針について」をみてみよう。彼は、事件の發展を通じて「観客の心の中に、彼等支配者の貪婪な姿に對する限りない嘲笑とそれにも勝る憎惡を植ゑ付けると同時に、かゝる支配者に對して闘つた我々の兄弟の鐵の如き闘志に對する全幅的な賛同を喚び起こすことではなければならない

い」という上演目的をかけた、最終的に幕切れのスローガン「軍閥を打倒せよ!」「帝國主義を打倒せよ!」「労働者農民×××萬歳!」をそのまま全観客にも叫ばせることを上演の目標としている。このようなスローガンを観客に叫ばせるという目的意識は、アジェーションを最終的な目標にしていたということである。そして、その目標のためには「幕切れに至る迄の劇の發展が極めて自然に、難しく云へば嚴密に辯證法的に演じられることが絶対に必要」(傍点〓佐野)だと述べている。さらに、このためには「演劇の各構成要素(演劇の最初の素材としての戯曲から、演技、衣裳、舞臺裝置、舞臺効果、舞臺照明小道具等々に至る總ての要素)の結合が空間的にも時間的にも(視覺的にも聽覺的にも)統一されてゐなければならない」という。このような方針にしたがつて佐野碩が演出において注意したのは次の点であった。

1 群衆に就いて——

此の戯曲には二つの種類の群衆が出て来る。一つは労働者の群衆であり、他は暴力團の群衆である。此の二つをそれ〓演じ別けることは戯曲の性質上極めて重要である。前者は統一ある一體として極めて力強く演出されなければならないし、後者は全

然逆にまるでゴミ溜めのやうに亂雑な烏合の衆として演出されなければならない。

2 動きの力學性に就いて――

プロレタリアの芝居、特にかうした多人數の芝居では、舞臺の動きが平面的であることは感銘をムザ／＼薄くすると云ふ點で致命的である。この意味で、特に第二幕の群衆を出来る限り動的に力強く取扱ふこと。

3 全體を面白く見せることに就いて――

この爲には、各登場人物がそれ／＼の意味で面白い色合ひを出すやうに努めること。従つて、必要で且つ充分な程度で誇張した演技や滑稽な諷刺的なシグサが意識的に取り入れられなければならないこと。

4 表現の様式に就いて――

總ゆる表現が、悉くその表現すべき内容の現實性を極度に發揮し得るやうな手法によつて爲されなければならないこと。従つて、他のプロレタリア戯曲を演出する場合と同様に「暴力團記」の場合でもその演出の様式は嚴密な意味で現實主義に立脚しなければならないこと。（このことが3と抵觸するものでないことは茲

に云ふ必要はないだらう）⁽¹⁶⁾

この佐野碩の方針から、いくつか上演作品としての『全線』の姿をよみとることができる。第一に群衆場面を意識していたことである。大衆の闘争を描いた戯曲であるから当然のことではあるが、群衆場面に高い関心を寄せていた佐野は、「無産階級の解放」のために「判り易」く観客にみせるために、労働者の群衆と暴力団の群衆をこのように演じ分けたのである。

『全線』に先立つ第四回公演『ダントンの死』（一九二九年一月、アルクセイ・トルストイ作、村山・佐野共同演出）の群衆場面をつくる時に「リアリズムと用式化との間に彷徨し」た村山は、『全線』の稽古場で「代表者達がバリケードを組んで襲撃にそなえる所」（訂正後の第二幕第二場に該当する場）を覗いたとき、「佐野の奴、メイエルホリドに凝つて、ピオ・メカニークの真似をやっているな、群衆を幾何學的に組み上げたり、崩したりしていて、どうして現實の切迫した状況が出せようか、こまったことだ」と感じたが、結局「代表者の集團演技の場は、私自身長いこと形式主義だとか、メイエルホリド的だとかいって攻撃されていて、何とかそれを一掃しようとし、ことさら現實的な、ナチュラリスティックの方向に向かおうと努力していたのだが、この佐野

の、中身はリアリスティックで、しかもその現われは多分にメカニツクな集団演技に惹き込まれ、この「二つの相い容れぬ流派とされてきたものが、実は、演出者と演技者との内奥から迸り出る『イデオロギーに裏づけされた熱意』¹⁹⁾によって統一されるものだ、ということの実例を見た」と感じるにいたった。

では、この群衆場面とは一体どのようなものだったのであろうか。先に挙げた「動きの力學性に就いて」にそれを解く鍵がある。つまり、第二幕の群衆に関して「平面的で」はなく、「動的に力強く」描いた。村山知義のスクラップ

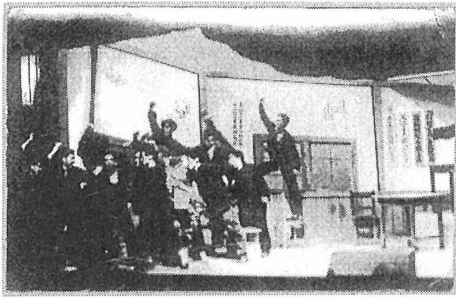


写真1 『全線』第二幕第一場 村山治江氏所蔵

にある写真によれば、第二幕第一場（写真1参照）では、演説の聴衆皆が立ち上がり下手に向かって意気盛んに拳を上げている。その先に何があるのかこの写真では特定しがたいが、戯曲上では「満堂をゆるがす拍手と叫び」とあるところを、このように統一された動きのあるダイナミックな

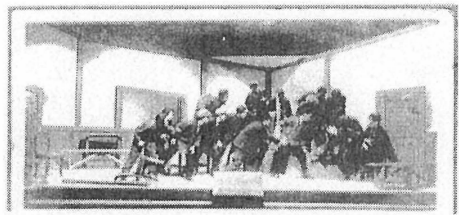


写真2 『全線』第二幕第二場 村山治江氏所蔵

群衆の姿に演出した。別の舞台写真（写真2参照）をみてみよう。これは壁に貼られていたものが剥がされているから、第二幕第二場であることがわかる。もちろん訂正後のものであるが、これは暴力団に縛られている留守居の男に皆が事情を聞く場面である。詰め寄る労働者たちの姿は決して平面的でなく、奥行きがあり高さもあり、なおかつ観客からみられることを意識した、舞台中央を頂点とした山のような整えられた形になっている。このあと事務所が包囲されていることに気づき、「床几を取つて窓間にバリケードを築く場面」となり幕が下り、「全線に互つて機關車は煙を吐かなくなつた」等の文句がスライドで映しだされるのである。

『全線』の群衆場面の成功はおしなべて当時の劇評にも反映されている。久保栄の「全線を観る」によれば、「労働者、暴力団の二つのグルッペの取扱ひに於いて、前者を統制ある整然たる一團として、後者を亂雑極まるハキ溜的存在として表現しようとする意圖が見事に成功してゐた」²⁰⁾。

これは佐野の意図したとおりであった。さらに、『都新聞』では、「この劇にあらはれる總工會とその反動との二つの相對する團體を、團體として夫々特色づけやうと細心の注意を払つた跡がうかゞはれる。殊に暴力團員各人の夫々違つた歩き振りや仕草など、あれは無言の中に大きな効果を呼んでゐるものだ」と評価された。

次に演出上注目すべき点は「左翼劇場パンフレット」にあるように「支配者の貪婪な姿に對する限らない嘲笑」を得るために、「滑稽な諷刺的なシグサ」が取り入れられたこと、「我々の兄弟の鐵の如き闘志に對する全幅的な賛同を喚び起こす」ために「必要で且つ充分な程度で誇張した演技」が取り入れられたことである。久保栄は「劇的なポイント」として次の部分を挙げてゐる。

Iの1、中親分同士が發揮する謙讓の美德（？）

Iの2、馮竹生が煽動演説の高潮點で懷中鏡を出して髪を梳く科。及びその演説の棒讀的なエロキユウシヨン。

Iの3、總司令、警備局長、暴力團長の三すくみの顔合せ。

IIの1、代表者會議に於ける各發言代表者のダイナミックな動作。葉青山が創立大會を提議した幕

切れの瞬間的な赤の照明。（この場に、葉青山を活躍させたのが、演出者の卓見である。）

IIの3、包圍攻撃に遭つた代議員が、床几を取つて窓間にバリケードを築く場面。幕が下りた後の幻燈のタイトル。（全線に互つて機關車は煙を吐かなくなつた）云々——これらは檢閲の暴壓を補ひ餘りあつた！

IIIの1、汽車のエフエクトが齎らす極度の不安。（これは效果部を賞めていい。）下ろされた旅客の滑稽な憤怒。旅の女に假面を剥がれた保三の周章狼狽。

IIIの2、葉青山が、老婆と妻に勵まされて、闘志を取り戻す壯烈な瞬間。

IVの1、親分同士の醜い泥仕合。

『都新聞』に載つた劇評では、Iの2に関して「藤本の宣傳部員馮は、演説など流暢だが、余り棒暗記のように聞すぎていけない」とあり、批評する人間によりその評価は分かれてゐるが、ともかく想定された労働者という顧客にとつて、その姿が嘲笑的となるようにしてゐたと考えても良いであらう。村山のスクラップにある記事によれば、「馮竹生が一本調子の棒暗記の演説半ばに鏡を取出して髪

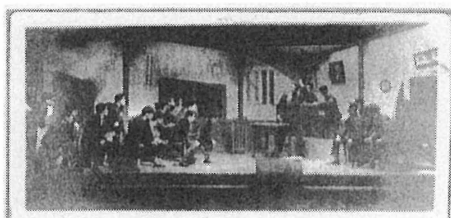


写真3 『全線』第二幕第一場 村山治江氏所蔵

をなでつけたりする動作は軍閥の嘲笑すべき内實の一つの象徴として頗る効果を強めてゐた。永田脩二の警備局長黄殿辰のしぐさや白も同様の効果があつた」と佐野のねらい通りのカリカチュアの効果が得られていたことを証明している。

一方、労働者側の演出はどのようなものであつたのか。第二幕第一場および第二場、つまり総工会本部事務所の場面（写真3参照）は舞台はば中央の奥に部屋の角を置き、そこから、上手下手両方の舞台前面へと壁が設けられている。この写真の場は、軍閥の妨害から自分たち労働者の集

会を断固守りぬこうとする強い演説をする場であるが、その演説者（写真では、拳を上げている杉本良吉扮する張頼信）は舞台中央に立ち、聴衆である他の労働者たちは上手下手に二分し彼をみまもっている。舞台上の空間をうまく利用してこの労働者たちはほとんど皆がその姿を観客へとみせている。この時、労働者を奮い立たせる演説者と観客とのあいだには障害物が無い。

観客はあたかも上手下手に分かれた労働者のあいだに、そこを補うかのような位置に座っていることになる。観客と舞台上の労働者の聴衆は混ざりあい、演説者への共通の視線をもつことができる。演説者の演技の方向は、上手下手の労働者へ向かいながら、極めて自然に観客へと向かうのである。そして観客は舞台上の聴衆と一体化して、直接的に演説、アジェーションされているような感覚を覚えたのではないだろうか。醜い暴力団の姿を描いたあと、観客それも共感できる境遇にいた労働者の場合にはその作用は著しかったであろう。

上田文子（のちの円地文子）の残した劇評「左翼劇場の客、必ずしもプロレタリアリではない——むしろ、實際運動に關係の薄い中間的智識階級が多いのであらうが、それにも拘らず、あの観客席と舞臺の熱狂的な歡喜、憤怒の合一はどうだ！／新劇は、社會を認識したことによつて、初めて實驗室の繭を破つた。今こそ窮屈な學校ではなくて、民衆の交通する生きた社會となつた。今、何處の劇場で——淺草の安來節の舞臺を別として——こんなに觀客と舞臺が相應する「生きた演劇」が求められるだらう。そこにあるものは藝術的感激といふ如き「靜かな悦喜」ではない。脚本と演出と演技と一つ一丸となつて迫る荒々しい力だ、血だ、熱だ。社會的關心だ。イデオロギーの一致だ！／プ

ロセニアムを撤し呼應する劇場それ自身一つの演劇なのだ。観客も又、役者の一員なのだ²⁹」はまさにその評価であった。

また、当時「新築地劇団」にいた薄田研二は自伝の中で次のように語っている。「プロットから派遣員が新築地にくることになっておりましたが、佐々木孝丸君が来ておりまして、その効果が少しずつ現われてまいりました。（中略）どうしても『プロレタリア的演技』というのは、細かい演技をしてはいけならしいという結論に到達しました。観客に訴えるごとく、煽動するとき演技でなければ、プロレタリア的演技とはいえないらしいことがわかってきたわけです。極端にいえば、舞台で演説する場面がある。その場合、舞台の相手の俳優に演説するのでなく、観客に訴え、煽動しなければプロレタリア的演技とはいえないのではないか³⁰」。このことからわかるように、東京左翼劇場は演劇作品全体を通して観客をアジェーションするため、より直接的なアジェーションをも用意していたのである。そして、舞台上に労働者役の人物を巧みに配置することによって劇的世界を破壊しないうちに、そのことが実践されたのである。

さて、舞台装置は村山知義が担当しているが、それについて金須孝が次のように記している。

『全線』以後左翼劇場は經濟の許す範圍に於いてリ
アリスティックな舞臺面を作る事につとめた。『全線』
に於ける村山知義の裝置は、これまでの知義氏独自の
個性や型をおさへて、説明的で解りよく、——労働者
観客に親しみ易い寫實的な舞臺面であつた。過去に於
いて氏が舞臺裝置手法としてあらゆる新しい形式を試
みたにも拘らず、最も普通の手法としての寫實的な舞臺
で寫實的な芝居を觀せようとした意圖は我々が飽くまで
労働者を對照³¹として芝居をやる上に於いて正しかつた。

「これまでの知義氏独自の個性や型」というのは、一九
二四（大正一三）年一二月に行われた「築地小劇場」第
七回公演『朝から夜中まで』（ゲオルグ・カイザー作、土方与
志演出）の舞台裝置に代表されるような構成主義舞台など
を指している。『全線』の舞台裝置は、ここで示されてい
るほか、残されている舞台写真からも写真性を重視してい
たことがわかる。これも演出者佐野の「演劇の各構成要素
（演劇の最初の素材としての戯曲から、演技、衣裳、舞臺裝置、
舞臺効果、舞臺照明小道具等々に至る總ての要素）の結合が空
間的にも時間的にも（視覺的にも聽覺的にも）統一されてお
なければならない」という基本方針のあらわれであり、舞

台装置担当の村山の「われわれは演劇を、それを見るべき大衆に見せなければならぬ。ゴリキーがいのように、²⁷誰にでもよくわかり、理解される芸術」をつくること」を念頭に置いた仕事でもあった。

「プロレタリア・レアリズムへの道」の影響

先述のとおり、村山知義、佐野碩ら東京左翼劇場のメンバーは蔵原惟人の影響を強く受けている。「プロレタリア作家は決して、戦闘的プロレタリアートのみをその題材とするのではない、彼は労働者を描くと共に、農民をも、小市民をも、兵士をも、資本家をも——凡そプロレタリアートの解放に何等かの関係を有するありとあらゆるものを描く」という蔵原の主張が、村山に作品の冒頭から、反動者であるところの暴力団の姿を細部にわたって描かせたのだと考えられる。村山は『暴力団記』を書くにあたり、のちに北海道炭坑労働組合の幹部になった藤枝丈夫から「二七惨変」に関する資料の提供を受けた。藤枝の方は同じ事件についてのルポルタージュ『京漢工人流血記』を発表していたが、こちらの方には暴力団は一切登場しない。だからといって暴力団の存在が全く村山の創作というわけではなく、暴力団が軍閥の傘下に存在していたことは当時の社会的常識であった。この暴力団の存在は佐野の巧みな演出

により、上演作品の中では敵側の醜態を曝露して、観客にとって嘲笑の的とし、労働者側にさらなる支持をもたらしたのである。

この作品の構造は、先にみたとおり労働者弾圧をたくらむ軍閥、軍警、暴力団の群と労働者の群の行動が交互に舞台上に登場するというものである。その中で前者は、軍閥、軍警、暴力団の結びつき、そして馮竹生の演説がみせたように排外主義・国粹主義をたてに労働者を抑圧しようとする欺瞞的煽動を観客側には当然みせているが、それが舞台上の労働者に直接曝露されたり、それに対しての直接的な反応を示したりということはほとんどみられない。それは、当時の想定された観客、つまり労働者あるいはインテリなど彼らの同調者にのみ曝露することで、解消されていたと考えられる。このような観客と舞台上の労働者の融合が、プロレタリア演劇作品上演の特質であり、これに基づいて『全線』は画期的な成功を収めるにいたったのである。

しかし、ここで問題となるのは、実際の上演には多分にカリカチュア的手法が意識的に用いられていたということが、いわゆるリアリズムを目指していたということと矛盾するのではないか、ということである。カリカチュアという手法は久保栄らの劇評をみれば明らかだが、労働者という想定された観客にアジテーションするうえで、非常に有

効な手段であった。プロットの綱領が示す「一切の演劇活動を通じて無産階級の解放の爲に闘ふ」ための効果的な手段であった。一方、蔵原は例の論文の中で「プロレタリア・レアリズム」を指摘する者の態度について、次のように語っていた。「我々にとつて重要なのは、現實を我々の主観によつて、ゆがめたり粉飾したりすることではなくして、我々の主観——プロレタリアートの階級主観——に相應するものを現實のうちに發見することにあるのだ」。

カリカチュアという手法にはその性質上、「主観によつて、ゆがめたり粉飾したりする」おそれが多分にある。

佐野はこの矛盾とも思える状態をどうとらえていたのであるうか。先にみた彼の演出覚書の「2 演出の根本方針について」では、「演出の様式は嚴密な意味で現實主義^{リアリズム}に立脚しなければならぬ」が、これは「必要で且つ充分な程度で誇張した演技や滑稽な諷刺的なシグサ」と「抵觸するものでないことは茲に云ふ必要はない」とされている。彼は「プロレタリアートの階級主観——に相應するものを現實のうちに發見」し、その認識されたものを「嚴密な意味で現實主義^{リアリズム}に立脚し」て、つまりそのまま何も手を加えず再現しようとした。おそらく彼はプロレタリアートの階級主観からみれば、まるでカリカチュアされたかのような人間の姿を現實の世界に見出し、そのまま人物として再現し

ようとしたのではないだろうか。そして、その結果、實際の俳優の演技にカリカチュアを含んだ描写方法がとりいれられたのであろう。

以上みてきたように、『全線』では観客へのアジテーションをねらうために、労働者の群衆を巧みに操作したり、彼らのいう反動者をカリカチュアの手法を用いて描写したり、様々な工夫が成功し、特に佐野のこの演出は伝説化されるほど、プロレタリア演劇界で脚光を浴び、東京左翼劇場の指導者としての地位を不動のものにしたのである。

三 「太陽のない街」の上演分析

『太陽のない街』は東京左翼劇場第一四回公演として一九三〇（昭和五）年二月三日から一日まで築地小劇場において初演された。一九二六（大正一五）年の共同印刷争議に取材した『太陽のない街』の原作は、労働者出身のプロレタリア作家徳永直の小説で、一九二九（昭和四）年『戦旗』に連載され、大衆に広く知れ渡り大きな支持を得ていた。その効果もあつて舞台化された『太陽のない街』は、初演時には「幕開きの半時間前から恨めしうに『満員御禮』の立札を睨んでゐる二百人以上の観客諸君に一々頭を下げて門前拂ひを食はせなければならぬとい

ふ劇場前の悲喜劇は、初日から千秋樂まで一日も缺かさずに、しかも日を追つてますく深刻に繰りかえへされてしま³⁰うほど、労働者を含む多数の観客の圧倒的な期待を受け、翌三月三日から九日まで同じく築地小劇場で再演することとなった。

『太陽のない街』のスタッフは、脚色が藤田満雄、演出が村山知義、演出助手が杉本良吉、舞台装置が村山知義と金須孝、照明が遠畑眞琴、効果が山口淳、舞台監督が西郷謙二である。東京左翼劇場からのおもな配役は、「おでん屋」と「黒岩」の二役が佐々木孝丸、「宮池」と「日進堂店主」の二役が伊達信、「松ちゃん」と「女房の一」の二役が原泉子、「澁坂代議士」と「トランク劇場員」の二役が藤木貞治、「高枝」が平野郁子、「吉田」が鶴丸睦彦、「萩村」が藤田満雄である。また、この公演では新築地劇団から多数の客演を呼んでいる。「お加代」の山本安英、「お房」の高橋豊子、「大宅女史」の細川ちか子、「樽井辯護士」の笈川武夫などがそうである。舞台『太陽のない街』は名前のある登場人物だけで六六人、群衆を入れると延べ二三八人が出演するという、それだけでセンセーショナルな上演であった。

脚色台本『太陽のない街』について

藤田満雄による脚色台本『太陽のない街』は残念ながら活字化されていない。そのため、戯曲を詳細に吟味するとは困難であるが、『左翼劇場パンフレット第二號』に場毎の筋の要約が掲載されているので、それを参考にしたい。まず、場割は「一幕一場 おでん屋の場」「一幕二場 日本工業議會事務所」「一幕一場 爭議團第三本部安樂寺の場」「一幕二場 澁坂代議士事務所の場」「一幕三場 高枝の家」「一幕一場 小石川延命院本堂」「一幕二場 太陽のない街七番長屋入口」「一幕三場（場所名記載なし）」「一幕四場 或る部屋」「一幕五場 爭議團本部」「四幕一場 會社の事務室」「四幕二場 爭議團本部」となっている。次に筋の要約である。

第一幕 第一場

今から四年前、一九二六年の暮れ近く。神樂坂のおでん屋でデビく一杯傾けてゐる吉田といふ男がある。丁度、その頃、大同印刷株式會社では鑄造課職工三十八人の誠首をきつかけに従業員三千人が一齊にたつて資本家大川に挑戦して一大ストライキに入り、既に五十餘日を經過してゐたところだつた。會社は労働者の結束の意外に強いのに驚き、労働者の募集、

爭議團の切崩しに日夜焦慮してゐる。

そして先程から絆纏の男を捉へて親切らしく工場に入る事をすゝめてゐる吉田こそこの大同印刷會社の廻しものだつたのだ。折から表が騒々しくなる。此處にも爭議團のビラが撒かれたのだ。

事件は可成り激化してゐた。何者かゝ資本家大川の邸に放火したが未遂に終つたといふ事、犯人の目は大體ついてゐるといふ事などが其處に入つて來た夜店商人の口から聞かされる。それをきいて今迄隅に腰かけてゐた労働者風の男はツイと立上つて遽しげに出て行く。

同 第二場

舞臺が換ると丸ノ内の日本工業協會事務所、資本家大川は自分の輩下である大同印刷専務の古谷、赤羽製紙専務の島村、大同出版副社長の三村、大川機械専務の磯山を此處に呼びよせ、古谷には爭議團への回答を中止するやう、他のものに對しては製造中止の場合にそなへるやう命令して出て行く。そして自動車に乘らうとする間一髪、物影に秘んでゐた男が隠し持った短刀を振つて彼に切つて掛る。が彼は傍らのものに障られ

て仕舞つた。無念！ 彼の姿は丸ビルの雑踏に消える。

第二幕 第一場

一方同日の夜、安樂寺の一室をそれに當てゝゐる爭議團第三本部では婦人部會が開かれてゐる。會議が一先づ終つた頃、大悶着が起つた。と云ふのは苦しい一家を支えるために尊い貞操を犠牲にしなければならぬ女工の君ちゃんをいぢめるのが目的で婦人部長の大宅と赤毛の松ツチアンと云ふ女工とが芝居をうつた。これに憤慨した高枝、お房などの連中は部長側と争ひを始め、遂に取組み合ひまで始めるが、本部報告をしに入つて來た松本になだめられて再び氣を取直し、新たな闘争を誓ふ。

同 第二場

政友黨系の資本家澁坂の一人息子澁阪代議士の事務所を訪れた二人の女が居る。佛教婦人聯合會の幹事長久城種子と同じく幹事の旗山薫女史だ。彼等は「佛の御名」に據て爭議團の女房連の「救済」を進んで申し出る。勿論、勞資協調をとく新歸朝の澁坂に異

論のあらう筈はない。資本と宗教との野合がなされる。彼等が立去つた後で入れ替りに澁坂系の印刷會社の支配人井ノ下が呼ばれて入つて来る。彼は今度の爭議の調停者の一人であつたが、澁坂の命令によつて手を引かされて仕舞ふ。

同 第三場

此處は前日、婦人部會の時に「永遠の處女」大宅女史に喰つて掛つたあの高枝一家の住居、高枝の留守に、父親は妹のお加代を捉へて是が非でもこつそり會社に入れとすゝめるが、お加代はどうしても承知をしない。そこへ行商から高枝が歸つて来て、お加代を慰め、お加代の戀人の宮池がこの二三日姿を現はさないがどうしたのだらうなど、話し合つてゐる。と、夕闇にまぎれて一人の青年が邊りを氣づかつて出て来る。何時ぞやおでん屋を連たゞしく立ち去つた男だ。「あ、宮池さんだ」。果して資本家大川の邸に放火したのは彼だつた。彼は犯さなかつた丸ノ内の殺人未遂事件をも一身に引受けて自首して出る。見送るお加代、見送られる宮池、千川べりの夜風はひし／＼と身に寒い。しかもお加代はもう唯の身體ではない。

第三幕 第一場

前場から二、三日後。小石川延命院本堂では佛壇が舞臺に早變りし、爭議應援のトランク劇場が芝居をやつてゐる。爭議團慰安會のための催しだ。突然、表から關東消費組合萬歳の聲が聞こえて来る。配給車だ、食料だ、食物だ。一同は芝居を放つた儘、雪崩をうつて出て行く。一同居なくなつてガランとした寺内にお加代が一人残つてゐると、そこへ會社の廻し者の吉田が来て彼女を買収しようとするが却て同僚のお房に騒がれてアタフタ逃れ去る。配給車がざわめきの中に入つて来る。消費組合の黒岩は組合の經濟狀態から、今日は何時もの様に一同に米を分ける事は出来ない、本當に喰ふに困つてゐるものだけが班長に届け出ると云ふ。「忍ぶんだ、いゝか、忍ぶんだ。忍ばなくちや勝利は來ねえぞ。」がや／＼云つて居た連中も黒岩の血の出る様な話しに再び強い決意を堅める。

同 第二場

配給を受けることの出来なかつた長屋の女房連は空手で「太陽のない街」に戻ってくる。焚火をし乍ら

冗談口を叩いてみると、どえらい格好をした三人づれの貴婦人が長屋の戸別訪問をして歩いて居るといふ報告が入る。云はずと知れた久城種子等の一行だ。が、女房達はすぐそれと感づいて騒ぎ出す。それに青くなつて遁げ出して行く奴等の後姿に一同どつと笑ひ乍らそれ／＼自分の家に歸つて行く。其の後で顔を隠した吉田が二人の印絆纏の男に指圖して南京袋を重さうに擔いでくる。丁度そこで、見張りをして居た少年が逸早くも發見して組合の闘士の萩村に報告する。遽てふためいた吉田は南京袋をその儘にし尻に帆かけて姿を消す。南京袋の中身は同じ長屋の健さんだ。吉田に誘はれてつひ會社に入らうとした處を危く喰ひ止められたのだつた。

同 第三場

小石川、白山坂上のある「カフェー」に萩村と高枝と、それに彼等が何時も厄介になつてゐる樽井辯護士とが入つて来る。實は高枝の妹、お加代が警察に引張られた儘まだ歸つて來ないので、早く出して貰ふ様に樽井に頼む。それを引受けた樽井は二人を残して去る。と、萩村のゐるのを嗅ぎつけた吉田の一味がこの

前の復讐にとやつて来る。衆寡敵せず、遂に萩村は打倒される。高枝はそのひまに身を翻して本部へと急ぐ。

同 第四場

この爭議の一さいの絲を引いてゐる移動本部。顔見知りのものは消費組合の黒岩と萩村しか居ない。後は表面には姿を現はさない。指導者達だ。恐らく吾等の渡×も××もこの間に居た事だらう。一同は何か計畫を廻らしてゐる。息づまる様な雰圍氣。萩村と黒岩は彼等から爭議團最高幹部への指令を受取つて去る。

同 第五場

爭議團本部。爭議はもう七十三日も續いた。會社は二日前に工場を開けた。爭議團の苦境は益々激しくなるばかりだ。今迄表面上賛成を装つてゐた區内有志も公然とその正體を現し出し、延命院の住職日善は今迄の集會の會場を借さぬと云ひに來る。究極に於いては彼等とは決裂の外、道はないのである。そこへピケに出て居た松本が、二、三十人のスキヤツプ

を連れて入ってくる。彼等は三千人の爭議團と一萬五千の家族の生命を考へようとはしない。唯自分さへ會社に入ればといふ根性に激怒した黒岩はその一人を殴りつける。そこへ暴力團のために負傷した萩村がのつそりと現れる。彼は一同の魂である團旗を部屋の入口に置いた。「判らねえ奴は會社へ行かうと何處へ行かうと勝手だ。だが行くなら行くでこの旗をまたいで歸つてくれ！」

第四幕 第一場

大同印刷會社の事務所。古谷専務が顧客である出版業者日清堂、廣文館と話をしてゐる。大川社長は財閥濫販と手を握り合ひ今後五ヶ年間の利益を抹殺しても絶対に爭議團を打くだく決心だと云ふことを語る。二人が去つた後で吉田が金をゆすりに来る。が、上には上がある。吉田の様な小悪黨は今迄の忠勤がひもなく、一文の金も貰はず犬の様につまみ出される。と、そこへ仲間を裏切つて會社に入つた職工達、爭議團が工場に入るといふ事をきゝつけ、恐怖の餘り古谷専務の下に馳け込んで來て命を保證しろと怒鳴る。その騒ぎの間に何處からともなく火事だと云ふ叫

びが起る。工場が火事だ！ だが、これは會社側の苦肉の策に過ぎなかつた。爭議團の闘士を檢束するための奸惡な手段に過ぎなかつた。

同 第二場

爭議團本部の連中はこの火事の裏にはそんな奸策があらうとは夢にも知らない。一同窓から眺めて居る。其處へ大檢束が初まつたといふ報が傳はる。それツと許りに重要書類その他を處置した彼等はすぐ様、夜の暗闇に消える。其處へ高枝が馳け込んで來る。お加代はとう／＼死んで仕舞つたのだ。宮池の出獄の日を夢に待ち乍ら、お腹の子供と共に死んで行つて仕舞つた。いや死んだのではない、×されたのだ。そしてこれは單なるお加代の死ではなく、全國の工場の隅々に横つてゐるかうした悲惨の中の一つなのだ。男は誰も居ない爭議團。だが、その時、九州から、四國から、北海道から、朝鮮から、五千の應援闘士と、二萬圓の寄附金とが「太陽のない街」へと向つて續々と送り込まれてゐる。^(註)

以上が脚色台本『太陽のない街』の筋の要約である。なお、この作品も檢閲で「カット、五十數ヶ所、約一萬字」、

「訂正、六十三ヶ所」を余儀なくされたが、具体的には「會社側で放したと云ふことになるところは、せりふも、アクションも全部カットだった」ということしか明らかではない。

さて、この脚色台本を演出者村山はどのように評価したのだろうか。それは彼が残した「『太陽のない街』の演出者覚え書」の中から見出すことができる。さらに、そこからこの脚色台本の構成の特徴を窺うこともできる。

まづ我々は、第一に原作の缺點を見通して、そのまま脚色したといふ誤謬を犯した。原作は他のすべての長所にも拘らず、あの歴史的大爭議が少しも××主義的な眼で見られてゐないといふ致命的な缺點を持つてゐたのである。

次に、小説「太陽のない街」は一ト口で云へば、甚だ脚色しにくい小説である。それは、面白いヤマがフンダンにあつて、それがどれも同じやうな重さを持つて居る。映畫的であつて概して演劇的ではない。その上、最も劇的なシーン——王子製紙襲撃とか、社長の娘ツ子の毒殺とか、お加代の悶死とか——が舞臺にのせられたらきつと禁止になるやうな性質のものなのである。

で、脚色者は甚だ苦心した。そして、大體、二つのエピソードを一つの場にまとめ□劇的でありながらも舞臺にのせ得ない筋を裏にまわして、セリフで筋を賣らせるといふ方法をとつた。そしてこの企ては無理なく行はれたが、一方、どうしても全體を通じての波、盛り上り、テンポのきざみ、といふ點で缺陷を生じ、各場は面白く見られながら、しかも全體を通じての統一した力が不足するという結果になつた。これが今度の脚色で遺憾の點である。

村山は、原作と同様、「共同印刷爭議」という實際に起こつた事件を共產主義の観点から認識していない、とこの脚色台本を評価した。そして、實際の脚色台本の特徴として、検閲を念頭に入れながら原作にある様々なエピソード、例えば若い男女の恋愛、労資の葛藤などを取り入れたため、劇的場面の視覚的描写が意識的に削除されたということと、そのエピソード自体の描写には成功したが、それら一つ一つが全體を通して統一されていなかった、ということがここから読み取れるであらう。

村山知義の演出方針と評価

演出担当の村山知義は、初演の直前、「左翼劇場パンフ

レット第二號』に「『太陽のない街』の演出者として」という題名で次の文章を載せている。

小説「太陽のない街」は、その現實性に於いて、その大衆性に於いて劃期的なプロレタリア小説である。

労働者も資本家も、類型ではない。そのあらゆる缺點と長所と、弱さと強さと——箇性をもつて乗り出して來、全精力を動員し切つて相闘つてゐる。そしてかういふ風に書かれてこそプロレタリアの力は讀者の心を強く引きつかむことが出来るのだ。

芝居になつた「太陽のない街」もまた此の意味で劃期的な芝居でなければならぬ。舞臺的演技と、觀客自身とが、此處では、今迄とはくらべ物にならぬ程度で同化しなければならぬ。今迄學んだ我々の演劇的技術は、こゝでもう一遍新しい——そして一番重要な——門をくゞらなければならぬ。

(中略)

しかし、私はもう今から——公演十日前——今度の公演では、それがまだ多くの不充分さを伴つてでしか出來得ないことを、無念ながら承知してゐる。足りない點は脚色にも、俳優の未熟さにも、不統一さにも、演出者の非力にも、舞臺の條件にもある。⁽³⁹⁾

小説『太陽のない街』の登場人物は單なる「類型」として表現されるのではなく、その「箇性」があらわされているということ、村山は高く評価し、自らが演出する場合も人物を類型に陥れてはならないとした。彼が「類型ではない」とするところは、單に「箇性」的であるというだけではなく、すなわち人物が「缺點と長所と、弱さと強さと」を持ち合わせるということにある。彼は小説『太陽のない街』発表とほぼ同時期に戯曲『暴力團記』を書きあげているが、『暴力團記』では労働者を毅然とあらわし、その「弱さ」はほとんど描写されなかった。あえていうならば、第三幕第二場で葉青山が拷問の末、無条件就業を漏らす場面に「弱さ」を見出すことができるかもしれないが、それも妻の一見非情とも思える叱咤激励によりすぐに目を覚まし、死を覚悟して断固ストライキを続ける強靱な意志を回復するので、そこに「弱さ」を感じることはできないであらう。こういった意味で画期的な「現實性」と「大衆性」をもって人物を描写しようと村山は計画したが、結局不満足のまま、上演に挑まなくてはならなかったようである。

リハーサルに関していえば、登場人物の数が多いうえ、新築地劇団および旗揚げ公演中の「大衆座」とかけもちしていた俳優も多かったので思うように進まず、結局「通

し稽古をしたのは最後の三日間ぐらゐだつた」らしい。

村山は「『太陽のない街』の演出者覚え書」の中でも、舞台『太陽のない街』の登場人物の描写について触れている。

さて、人物であるが、私は今度は一人も今迄の様なカリケチュアを出すまいと思つた。資本家も驚嘆すべく底力あり、その手先である九條武子や鳩山薫も、それ自身としては極めて生真面目な存在として提出しようとした。だが、脚本で充分にさういふものとして扱はれて居らず、セリフなどもカリケチュア的セリフが多かつたために、まづ、この劃期的企ては困難に遭遇したが、それよりも、かういふ役を演じる事が、何と俳優としてむづかしいものであり、この技術は一朝一夕には獲得出来ぬものだといふことを悟つた。日善といふ坊主や区内有志や鳩山薫の幾分のカリケチュアライズは確かに見た目には面白く、一應効果的であるやうには見えるが、矢張りさうであつてはならなかつたのだ。それはやはり全體の感銘を薄手なものとした。

また爭議團側の闘士の英雄化も是非つしまねばならぬことであるが、萩村にしる宮池にしる朗々としすぎ、切れ過ぎた観があつた。

原作『太陽のない街』では「缺點と長所と、弱さと強さと」を持ち合わせて、人物の類型性の問題を解消していたが、脚色台本の方では、明らかに人物のカリカチュアライズが存在していた、と村山は認識したのである。カリカチュアとは、対象となるものの特徴、とりわけ社会や人物の欠陥、罪惡を誇大に表現して嘲笑的に描くことである。そうすると、例えば「資本家」は滑稽という類型に陥り易いはずである。原作では打破していた類型性も、脚色台本では程度の差はあれ、やはり類型的に描かれていた可能性を否定できないであらう。

村山は、そういった脚色の落度を認めながらも、この公演ではカリカチュアライズの使用を拒否しようとしていた。前章でみたように、カリカチュアは観客へのアジェーションという観点から、多大な成功をもたらした描写方法の一つであつた。にもかかわらず、それを拒んだのは、「全體の感銘」を濃厚にするためであり、徹底した「現實性」を主眼としたからであつた。佐野碩はこの二つの描写方法の混在を『全線』の時に解決したが、村山はこの上演において、混在を許そうとしなかつたのである。さらに、彼はその点に関して厳格な態度をとり、労働者一個人を英雄化する、つまり一個人における強さを誇張することにも批判の眼差しを向けた。しかし、それはあくまで彼の理想

であつて、実践においては彼自身批判しているとおり混在してしまつたのである。

さて、プロレタリア演劇の特徴の一つである群衆場面は『太陽のない街』でも採用されていた。それは原作においても脚色台本においても同じことであつた。『左翼劇場パンフレット第二號』には場毎の登場人物表が記載されているが、それによれば一幕一場では「通行人大勢」、二幕一場では「女工大勢」、三幕一場では「其他團員多勢」、五幕では「スキヤップ爭議團大勢」、四幕二場では「其他團員多勢」というように多くの群衆場面が用意されていたようである。一般に群衆場面はその場面の現実性を強める効果がある。一幕一場の「通行人大勢」、二幕一場の「女工大勢」などがその例である。これらは筋の進行の中で、これ自身だけであまり大きな役割を担うことはなかつたであらう。一方、他の爭議團員やスキヤップの群衆は、『全線』にみられたような効果をねらつて演出されていた、という可能性は大いに考えられるだろう。だが、演出者村山は、またしてもその実践に納得できる成果が生まれなかつたと反省している。

群衆に至つては、稽古の甚だしい不充分——これは主として他劇場への應援の結果だつた——にわざわざ

されて、不統一なものとなつた。「全線」の時のやうにきまり過ぎず、割り切れ過ぎず、しかも不統一でない、といふ所を私は狙つたのだが、このむづかしい仕事は餘程の稽古を必要とする仕事だつたのだ。

舞台装置はいかなるものであつたのだろうか。『太陽のない街』の舞台装置担当は先述のとおり、村山知義と金須孝である。村山は舞台装置について次のように述べている。

装置は轉換の速い事を絶対に必要とするにも拘らず廻り舞臺が無い事と、各場がやれ寺の本堂、やれ長屋の入り口、やれ安カフエーといふ風に飛び離れた場面である事に甚しく妨害されて、器用に出来てはゐたが、それ自身としても様式上統一を⁽¹⁰⁾ 欠き、且つ脚本の要求した様式ともかけ離れたものとなつた。

また、金須孝は次のように述べている。

「太陽のない街」で自分は氏の示して呉れた意圖を若干過去に逆戻りさせて了つた。總會の嚴しい批判で自分はやつけられた。——寫實的な手法を離れた象徴的な暗示的な非寫實的な手法を用ひた事は、

あの寫實的な芝居に充分適合しなかつた。⁽¹⁾

ここでは、舞台装置の「様式」とその「統一性」において失敗したということが述べられているが、このことに關しては佐野碩の分析が詳しいので後述したい。また、舞台の演出上の特徴として、スライドなどの利用で文字や写真を映写していたという点を挙げる事ができる。それは、観客の理解を容易にするといった「解説」の役割を果たすものと、上演作品の現實性を強める役割を果たすものがあつた。

演出は、まづこの脚色上の缺陷を救ふべく努力しなければならなかつたが、結局、タイトル——今度はその爲に「アンドン」といふ新發明を用ゐた——を投げ込むことしか考へつかなかつた（タイトルは上手と下手とに出し、上手のは時所を示すためであり、下手のは筋をわかりよくするためのミダシとして使つた）

更にこの芝居に現實性を加へる一助にもと、幕開前に、共同印刷爭議の古戦場の現在の姿を幻燈にして出した。（職長を投げ込んだ千川溝）「裏切者を刺した植物園の坂」「月夜の亂闘のあつた飛鳥山」「襲撃の行はれた王子製紙」「延命院本堂」「青山墓地」「博文館正門」「王子警察署」「長屋」等）だが、警視廳はこの

芝居が共同印刷の爭議を取扱つたものだといふ事を知らせたくないのださうで、説明を全部削除されたので、効果を大分そがれた。⁽²⁾

スライドによる効果は警視庁の介入で減少したということだが、現實の社会と舞台上の世界との関連性を強調することによつて、上演作品そのものの現實性を増大させようと試みたようである。

佐野碩の評価

佐野碩はこの公演では演出を担当しなかつたが、上演の様子を詳細にノートに書き残している。そして、それを材料として「演劇に於けるプロレタリア・レアリズムの問題——『左翼劇場』の『太陽のない街』を中心として——」を発表した。⁽³⁾ この中で佐野はまず俳優の演技について語る。

第三幕第一場（小石川延命院本堂）に於ける佐々木孝丸の「黒岩」は、彼が今までに示したどの演技よりも優れてゐた。何よりの強みはその現實的な迫力であつた。

（中略）

山本安英の「お加代」は、いはゆる自然主義的な、或はブルジョア・レアリズムによる演技としてはとも

かく完全に近いものであつたらう。それだけにあの「お加代」は私の判断を鈍らせた。山本安英の「お加代」は、我々の演技として正しいのか正しくないのか？ 私はかうした點で迷つた。

東京左翼劇場の団員佐々木孝丸は、『全線』の周平甫役のように、反動者側の人物を演じることが多く、またそれをカリカチュアとして演じるのに長けた俳優であつた。彼は『太陽のない街』では消費組合の労働者を演じたのだが、それまでの演技とは一転して「現実的な迫力」をもつた演技が評価された。一方、新築地劇団からの客演である山本安英のそれは「いはゆる自然主義的な、或はブルジョア・レアリズムによる演技」と評価され、東京左翼劇場の理想とは相反するものととらえられている。このような東京左翼劇場と新築地劇団の俳優の演技の差については、高田保の劇評にもみることができらる。

俳優の技術においていふなら、箇人的な労働者の姿をただ外部に描寫することは新派の役者にだつて可能だらう。抽象的な階級的言葉を、その通りに發言することならば、いはゆる新劇の俳優のだけれどもが容易に可能の事かも知れぬ、だがありのままの姿にお

いて、労働者を正しく内面から寫實することは、決して彼らにとつて可能ではない。この點、恐らく左翼劇場を第一とするだらう。例えば純劇場員の平野郁子の高枝役と、客演山本安英のお加代役とを比較してみる。技能の上では、遙かに勝れているかに思はれてゐる後者が、その熱心な演技にも拘わらず、前者の淡々たる技風に打負かされてゐる。しかもこれは一例にしか過ぎない。客演者の大部分がさうであつた。

高田は、プロレタリア演劇に關連するところでは、世界のプロレタリア演劇理論、戯曲を紹介した雑誌『劇場街』の編集同人であり、一九二九年からは山本たちの所屬した新築地劇団に参加し、小林多喜二の『蟹工船』の脚色などを手がけていた。その高田も、「労働者を正しく内面から寫實する」点において、東京左翼劇場の俳優の優勢を指摘しているのである。そして、同じような観点からとらえた劇評に、

労働者に巧みに扮装し巧みに演技することは既成俳優諸氏の舞臺に俟つても十二分である。然し此場合合は形式的に巧みに演技することは許されない。燃焼の無き外形的巧みさは許されない。此點で此劇團の人々

は舞臺に労働者を生かすには最も適してゐた。新築地からも諸氏が客演してゐるが此人々が理解のある巧みな藝を示してゐながら然も荒削りな此劇團の人々に數籌を輸してゐたのは適確に此間の事情を立證するものであつた。⁽⁴⁶⁾

というのもある。両劇団の俳優の演技手法は、特に東京左翼劇場の佐々木孝丸や平野郁子と新築地劇団の山本安英の場合、ともに現実性をねらつたりリズムによるものであつた。にもかかわらず、この評価の差は一体何に起因しているのであらうか。

佐野はお加代を演じた山本の演技について次のように詳述している。

a・山本安英の「お加代」

——「高枝の家」(第三幕・第一場)へ宮池が来る。

二三日顔をみせないの心配してゐたところへ思ひがけなく訪ねてきた戀人を、お加代はいそぐと迎へる。やがて、宮池は、爭議團のために自分を犠牲にして自首するといふ決意を物語る。ところが山本安英の「お加代」は、こゝでわけもなく泣き伏してしまふ「お加代」であつた。戀人との暫くの別れのつらさが

らたゞ何といふことなしに泣けて泣けて仕様がななくてもいつたやうな極めて感傷的な下町のお婆こと五十歩の「お加代」であつた。この「お加代」の涙のなかには爭議團も何もなかつた。そこには、たゞ、自分といふ一個の人間を離れて行く一人の戀人と、その戀人によつて生を享けた腹の子だけがあつた。

宮池が土間へおりて靴をはく。お加代は背中をみせながらまだ泣いてゐる。宮池が雨戸をあけて出ようとする。そのうしろ姿に向けて、やつとお加代が云ふ——『元氣で行つてゐらつしやい』。このセリフの前に脚色者は(決然と)といふト書をつけてゐる。だが、山本安英の「お加代」は、このセリフをおろく、聲に近く表現した。山本安英の「お加代」はこゝでそれを(決然と)云ひきれほどじやんとした娘ではなかつたのである。⁽⁴⁷⁾

佐野はこの山本の演技にある程度の評価を与えた。それは「あの『お加代』が、下町のいはゆる『家庭的』なうら淋しい乙女としてどんなに現実的に表現されてゐたかは諸君が見られたとほりである」というもので、彼女の技術的側面におけるリズムには高い評価をしたのである。しかし、それは佐野のいう東京左翼劇場の採るべき道、

すなわち「プロレタリア・レアリズム」ではなかった。お加代は、彼の言葉をそのまま借りれば、「徹頭徹尾『時代』と『社会』とあらゆる『環境』から切離された個別的な抽象な『個人』として表現された。そして、この點にこそ、山本安英のブルジョア・レアリストとしての觀點が——従つてまたそれによつて表現された『お加代』の致命的な欠陥が——ひそんでゐた」のである。佐野がこういった演技評價の基準を導き出したのは、紛れもなく、ブルジョワジーの使命である「個人の解放」を否定した蔵原の論文「プロレタリア・レアリズムへの道」からであつた。

そして、佐野は山本の演技評に續けて、佐々木孝丸の演技についても触れている。

b・佐々木孝丸の「黒岩」

今云つた「お加代」（殊に初演のときの）とは質的に違つたまるで逆な行き方をした例がこの「黒岩」である。この質的な相異は、いふまでもなく兩者の「觀點」の相異であつた。前者の觀點が小ブルジョア的であるに對して、後者はプロレタリアの觀點から出發してゐた。

（中略）

「黒岩」の演技に、たとへばボンチ繪や未來派や立

體派などの手法を使ふべきでないことは誰が見ても明かである。あの「黒岩」に最も適した表現様式は寫實的手法以外にない。佐々木孝丸は、この手法を選んだ點で正しかつた。しかも彼は、この手法を自由に驅使するだけの技術をもつてゐた。

彼はこの佐々木の演技から、「プロレタリア・レアリズム」による演技の要訣として次の三点を引き出した。すなわち、「(1)『内容の正しい階級的な把握』、(2)『その内容に最も適した表現手法の選擇』、(3)『この手法を最大限に生かすための充分な技術の獲得』」である。山本と佐々木の演技の差は、佐野にしたがえば「内容の正しい階級的な把握」ができていたか否か、というところにあつたようである。

ここで一つ問題になるのは、果たして山本のこういった演技は山本だけに起因したか、ということである。結論からいえば、脚色にもその原因は存在していた。佐野は脚色台本におけるお加代の描写について次のように述べている。

戯曲の上に現はれた「お加代」は、いはゆる「描けてゐない」部類に屬する人物であつた。「團員としてのお加代」を描くといふ點で、脚色者は甚だ不注意

意であつた。「高枝」が「婦人部會」で「議長」に堂々と喰つてかゝり、「お房ちゃん」が「爭議團本部」で生臭坊主を頭からドヤしつけてゐる時に、「お加代」はたゞ赤い前掛けをしてぼつねんと親父の枕元に坐つてゐるのが一ばん似合はしいやうにしか描かれてゐなかつたのである。

すなわち、脚色台本もお加代に関しては、「内容の正しい階級的な把握」に失敗していたと述べているのである。このお加代は徳永直の原作ではどう描かれていたかといへば、例えば姉の高枝が婦人部會にいる時は、彼女は自宅で「お湯に行く支度をして待つていた」⁽⁵⁾。つまり、脚色者藤田満雄もこういった点で原作に忠実にお加代を描いたのであるが、原作の欠点、「プロレタリア・レアリズム」に反する点を改めることに失敗していた、というわけである。

以上のように、佐野の演技に対する評価は、厳格な「プロレタリア・レアリズム」を基準として行われた。しかし、ここに村山の演出理念と矛盾する点を見出すことができるのである。先述のとおり、村山は人物から類型性を排除し、「缺點と長所と、弱さと強さと」を持ち合わせた個性のある人物を描こうとした。村山にしてみれば、山本安英のお加代は「個人」に埋没するという労働者としての「缺點」

を持ち合わせることによって、彼女に労働者の類型を打破させようとしたのであつた。だが、この公演後こういった村山の理念は否定された。それは、一ヵ月後の再演時に明らかとなる。

再演の時、山本安英は「お加代」をどう生き返らせたか？ 時間が足りなかつたため戯曲に充分手を入れることは出来なかつたが、しかも「お加代」の演技様式は明かにブルジョア・レアリズムからプロレタリア・レアリズムへの轉化を示してゐた。

「お加代」はもはや宮池の決意を聞いてわつと泣き伏したりはしなかつた。たゞ、そこには、個人的な涙を全爭議團への「献身」に變へようとする努力があつた。『だから、かゝあは貰はねえつてんだ』、『労働者の妻君に笑はれるぞ』などといふ初演のときの野次はもはやこゝでは聞かれなかつた。

ただし、佐野がこの人物の類型性について無視していたかという点、決してそうではない。

もちろん私は、「太陽のない街」の労働者が今までと同じやうに非現實的な紋切型であつたといふのでは

ない。少くとも、今までのやうに炭屋から養子に來ましたと云はんばかりにたゞ汚く塗つたり乞食のやうな^{なり}をしたりした労働者がほとんど影を見せなくなつたことは、たしかに大きな進歩である⁽⁵⁵⁾。

確かにここでは、労働者が類型的に描かれなかつたことを示している。だが、佐野が指摘したこのことは、あくまで人物の外面を問題にしたにすぎなかつたのである。そして、この先東京左翼劇場は「プロレタリア・レアリズム」の名のもと、「強さ」が強調された類型的な「労働者」の姿を描くことに傾斜していくこととなつたのである。

一方、彼らのいう反動者の描写はどうであつたか。佐野によれば、従来どおりカリカチュアの手法が頻繁に用いられていたのである。

永田修二の「區内有志」(第三幕第五場・爭議團本部)を考へて見よう。セリフと云ひシグサと云ひ、彼の演技には寫實的な手法は影さへ見せなかつた。彼の「區内有志」は、同じ場面に出てくる前山清二の「日善」と同様、一個の様式化された戯畫^{カメフラ}に過ぎなかつた。結果はどうであつたか？ 先づ第一に彼の「區内有志」は、寫實的手法による他の人々の演技様式と全然調和

しなかつた。第二に、他の演技者の大部分が寫實的な演技であつた^{ために}彼の「區内有志」は極めて非現實的な抽象化された人物となつてしまつた。観客は、彼の演技を通じて、「斗争の激化と、もに假面を脱ぎすてた憎むべき區内有志」の代りに「一個の嗤ふべき老爺」を見たに過ぎなかつた。

同じやうな演技様式の不統一は、藤田滿雄の「萩村」と久板栄二郎の「井下」(第二幕第二場)、高橋豊子の「お房」と西條靜子の「旗山かほる女史」⁽⁵⁶⁾、などの組みあはせにもはつきりと現れてゐる。

先述のとおり、佐野は第一二回公演『全線』の演出において、反動者側を描写するにあたりカリカチュアの手法を用いた。その時には問題とされなかつたが、この公演の時にはその手法がもたらす上演作品全体の「不統一」性が、その「現實性」を薄弱化させることを彼は見出したのである。さて、次に佐野のとらえた舞台装置についてみてみよう。彼が注目した点は、演技手法の批評においてみられたものと同様に「不統一」という点であつた。

「太陽のない街」を観た人は、恐らく何よりも先に、色々の點で表現の様式が統一されてゐないことに氣付

いたであらう。舞臺裝置について見ても、例へば第三幕第一场（延命院本堂の場面）に立つてゐたあの象徴的な「松の木」と、すぐその次の場面の「長屋」の寫實的な書割りとを較べてこの二つが不調和でなかつたとは誰も云へないだらう。もちろん「延命院本堂」の場面だけを切り離して考へれば、あの「松の木」も決して不調和ではない。たとへ、あゝいふ象徴的な手法で表現されてゐたにしても、あれは充分に「松の木」としての現實性を感じさせるだけの力を持つてゐる。にもかゝらず、これとは全く違ふ手法によつて表現された他の場面と關聯させて考へる時、この「松の木」の現實性は忽ち失はれてしまふしかない。逆にまた、もし他の場面があつた「松の木」と同じ手法で表現されてゐたとすれば、「長屋」の書割りは、たとへそれが如何に寫實的な手法で表現されてゐやうとも、全場面の統一ある表現様式から生れた全體の現實性を破壊すると云ふ點でやはり排斥されなければならない。

（中略）

たゞ忘れてならないことは、——一つの藝術作品の中で或る部分の表現手法と他の部分のそれとが異つてゐる場合、この二つの手法は單に作品全體の様式上の不統一を齎すだけではなくて、これらの相異つた手法

によつて表現されたそれ／＼の部分が互にその現實性を相殺し合ふ結果、遂には作品全體の持つ現實性までが薄められる——と云ふ點である。⁽⁵⁷⁾

舞臺『太陽のない街』は場面轉換が多く、彼らがその処理に苦心したことは村山の覚書でみたとおりである。原作『太陽のない街』は、小説という形態の特性から自由奔放に舞臺を移動させることが可能であつた。しかし、基本的に「現實性」を意識した彼らが演劇にそれを持ち込むことは困難であつた。廻り舞臺という機構がない築地小劇場で数多く舞臺を轉換させることが、上演作品に悪影響を及ぼすのは明らかであらう。例えば、同じ築地小劇場における第四回公演『ダントンの死』の時に、東京左翼劇場はその失敗を経験している。これは一一場の劇であつたが、「轉換に一時間も要して居」⁽⁵⁸⁾た点を反省していた。佐野が「抽象的な『松の木』」と評した第三幕第一场の舞臺裝置は、轉換を迅速に行うための苦肉の策だったのかもしれない。だが、結果として「一つの藝術作品の中で或る部分の表現手法と他の部分のそれとが異つて」しまい、「作品全體の持つ現實性までが薄められ」てしまつたのである。

以上のように、佐野は「プロレタリア・レアリズム」という視点から、非常に厳しい眼差しをもつて舞臺『太陽の

ない街』を分析した。それは、「プロレタリア・レアリズム」という彼らの理想とは完全に合致するものではなかったが、それでもこの上演が実際発揮した力を見逃すことはできない。歌舞伎ファン向けの雑誌『演藝畫報』に掲載された田島淳の劇評「こゝでは舞臺と観客との區別が木つ葉微塵に粉碎された。舞臺からは『一句一句をハンマで棒杭を打つたやうにたゞき込んだ。』さうして観衆は『丸薬のやうに言葉を飲み込んで答へた。』観衆は演技者と共に燃え争議團員と共に叫んだ」⁽⁵⁰⁾は、まさに東京左翼劇場のアジテーションという目標の成功を物語っているといえよう。

おわりに

本論では、とりわけ上演作品に焦点をあてながら、日本プロレタリア演劇界の代表的存在である東京左翼劇場の演劇活動の分析を試みた。そして、蔵原惟人がもたらした芸術理論「プロレタリア・レアリズム」を彼らの土俵である演劇の上に活かし、実践しようとしていた跡を確認するにいたった。『全線』や『太陽のない街』には、彼らが現実——マルクス主義哲学の観点から認識される現実——を追求めた跡や、それを舞台上に再現する際に、カリカチュアの問題や類型の問題と衝突した跡があった。また、東京左

翼劇場ほど強く観客を意識して演劇制作に臨んだ劇団はないといってもいいのではないだろうか。それは、工場内や農村での上演が頻繁にあったというように、上演場所の選択の仕方などにおいてよくみられたことだが、いわゆる劇場内での公演においても、その意識の強さは多分に見出すことができた。もちろん、それは政治色の濃いアジテーションを含んだものであった。だが、そのためにさまざまな演技法、演出方法が試され、批判され、これを幾度と繰り返していく活動意欲自体は、決して彼らの演劇の芸術性を失墜させるものではなかったはずである。

なお、本論が対象としたものは、東京左翼劇場の五年間の活動のうち、前期の作品に限定したことを明記しておく必要があるだろう。というのは、東京左翼劇場はその後期において、それまでの針路を修正することとなるからである。具体的には、前期の活動の理論的支柱であった「プロレタリア・レアリズム」が、やはり蔵原惟人によつて紹介された「芸術に於ける弁証法的唯物論の方法」に発展させられたのである。つまり、東京左翼劇場の全貌がみえてくるのは、新たな理論に支えられた後期の活動の分析のあとになるであろう。一層激しさを増していく弾圧の中で、上演の様子を現代まで伝える資料が散逸、消失してしまっていることも多いが、その後期においても新たな理論のもと、

注目すべき作品が何本も上演されている。今後、これらについても深く検証すること、そして東京左翼劇場の全容を明らかにすることが必要であると思われる。

注

- (1) 「プロット創立宣言」秋庭太郎『日本新劇史』下巻、理想社、一九五六年、六六六頁
- (2) 蔵原は「プロレタリア・レアリズムへの道」の中では「プロレタリア・レアリズム」という表記を用いているが、これ以外の蔵原自身の論文や、佐野碩など他の者の表記は、ほぼ「プロレタリア・レアリズム」であるので、本論ではこちらの表記にしたがうことにする。
- (3) 村山知義『演劇的自叙伝3』、東邦出版社、一九七四年、三四四頁
- (4) 蔵原惟人「プロレタリア・レアリズムへの道」『戦旗』一九二八年五月号、一九二〇頁
- (5) 同右、二〇頁（傍点＝蔵原）
- (6) 『戦旗』一九二九年七月号に「左翼劇場第十二回公演上演臺本」として初出（一〇～五〇頁）。
- (7) 東京左翼劇場としては本来これは第六回公演となるのだが、この公演から、前身の「前衛劇場」と「プロレタリア劇場」と「前衛座」の公演回数を通算して数えるようになったので、第二回公演となっている。

- (8) 山田清三郎「漫談的な感想」『上』『國民新聞』一九二九年六月二十八日号
- (9) 「初演のころ」『現代日本戯曲選集8』付録、白水社、一九五五年
- (10) 蔵原惟人「一九二九年の日本文学」『都新聞』一九二九年二月二〇日号
- (11) 前掲「初演のころ」
- (12) 初出の戯曲には「××の軍隊に×された」と伏せ字が用いられている。戦後『暴力團記』は前掲『現代日本戯曲選集8』に再録されたが、そこには「日本の軍隊に殺された」とある（一九八頁）。
- (13) 前掲『現代日本戯曲選集8』によれば、「労働者農民の政府萬歳！」とある（二四一頁）。
- (14) 久保栄「全線を観る」『劇場街』一九二九年八月号、四六頁
- (15) 佐野碩「『暴力團記』の演出に就て」『左翼劇場パンフレット』一九二九年七月号
- (16) 同右（傍点＝佐野）
- (17) 「ダントンの死」合評會『戦旗』一九二九年三月号、八八～八九頁
- (18) 前掲『演劇的自叙伝3』、二二五頁
- (19) 同右、二二五頁
- (20) 前掲「全線を観る」、四五頁
- (21) 『都新聞』一九二九年七月二日号（この記事の最後に「蔵」と署名されているが、小山内薫は前年に没しているので彼のことではない）

- (22) 前掲「全線を観る」、四六頁
- (23) 久丸聖助「『全線』から『吠えろ支那』まで」(村山知義スクラップ、掲載誌不明)
- (24) 上田文子「演劇時評」『女人藝術』一九二九年八月号、四三頁
- (25) 薄田研二「暗転 わが演劇自伝」、東峰書院、一九六〇年、一四一―一四二頁
- (26) 金須孝「プロレタリア演劇の舞臺裝置」『新興藝術研究』第一輯、一九三一年、六三頁
- (27) 前掲「演劇的自叙伝」³⁾、二二六頁
- (28) 『戦旗』一九二九年二月号、二二八―一三七頁
- (29) 『戦旗』一九二九年六・九月号、十一月号に林房雄の紹介で連載された。
- (30) 佐野碩「演劇に於けるプロレタリア・レアリズムの問題——『左翼劇場』の『太陽のない街』を中心として——」
『劇場街』一九三〇年三月号、三頁
- (31) この作品は「中央劇場上演目録」そのほかの出版物によれば、藤田満雄と小野宮吉の共同脚色となっているが、前掲『日本新劇史』下巻によれば、「小野の病氣のために、藤田の單獨執筆」(六九八頁)であったらしい。
- (32) 『左翼劇場パンフレット第二號』一九三〇年二月号 これと同じものが前掲『日本新劇史』下巻にも転載されている(六九一―六九七頁)。
- (33) 村山知義「『太陽のない街』の演出者覚え書」『日本プロレタリア演劇論』、天人社、一九三〇年、一四八頁
- (34) 同右、一四九頁。伏せ字部分は「火」である。
- (35) 同右、一四〇―一四一頁。伏せ字部分は「共産」である。
- (36) 村山知義「『太陽のない街』の演出者として」『左翼劇場パンフレット第二號』一九三〇年二月号
- (37) 前掲「『太陽のない街』の演出者覚え書」、一四八頁
- (38) 同右、一四二頁
- (39) 同右、一四二―一四三頁
- (40) 同右、一四三頁
- (41) 前掲「プロレタリア演劇の舞臺裝置」、六三頁。文中「氏」とは村山知義のことである。
- (42) 前掲「『太陽のない街』の演出者覚え書」、一四一頁
- (43) 久保栄が編集長の雑誌『劇場街』一九三〇年三月号と五月号に連載された。なお、次号にこの続編が掲載予定であったが、『劇場街』は五月号で廃刊し、この論文は未完に終わってしまった。
- (44) 佐野碩「演劇に於けるプロレタリア・レアリズムの問題——『左翼劇場』の『太陽のない街』を中心として——」
『劇場街』一九三〇年三月号、五頁(傍点〓佐野)
- (45) 『東京朝日新聞』一九三〇年二月一〇日号
- (46) 田島淳「新興演劇展望」『演藝畫報』、一九三〇年三月号、四七頁。文中「此劇團」は東京左翼劇場のことである。
- (47) 佐野碩「演劇に於けるプロレタリア・レアリズムの問題——『左翼劇場』の『太陽のない街』を中心として——」
『劇場街』一九三〇年五月号、六頁(傍点〓佐野)
- (48) 同右、七頁
- (49) 同右、七頁

- (50) 同右、一〇頁
- (51) 同右、一一頁（傍点〓佐野）
- (52) 同右、八頁
- (53) 徳永直『太陽のない街』『現代日本文學大系59』、筑摩書房、一九七三年、八八頁
- (54) 前掲「演劇に於けるプロレタリア・レアリズムの問題——『左翼劇場』の『太陽のない街』を中心として——」『劇場街』一九三〇年五月号、九頁
- (55) 同右、一二頁（傍点〓佐野）
- (56) 前掲「演劇に於けるプロレタリア・レアリズムの問題——『左翼劇場』の『太陽のない街』を中心として——」『劇場街』一九三〇年三月号、七〓八頁
- (57) 同右、六〓七頁（傍点〓佐野）
- (58) 前掲「『ダントンの死』合評會」九二頁。これは西郷謙二の発言である。
- (59) 前掲「新興演劇展望」、四七頁