

■特集 占領下・戦後の演劇運動

国鉄労働組合機関誌における自立演劇言説の考察

—GHQ／SCAP検閲の影響を踏まえて

天野 知 幸

一、研究目的

本稿の目的は、GHQ占領期演劇の特質を、GHQ／SCAP検閲および東西冷戦下の言論環境を踏まえて、明らかにすることである。考察対象とするのは自立演劇と呼ばれた非営利・非商業のアマチュア演劇運動とそれに対するGHQ／SCAP検閲の影響である。両者を明らかにするために、各地で刊行されていた旧国鉄の労働組合機関誌を分析対象として、自立演劇と資本主義批判言説に対する検閲の影響の一端を論じてゆきたい。

本稿が自立演劇に着眼する理由とは何か。それは自立演劇が占領後期におけるGHQ／SCAP検閲と表現との関係を象徴する事例と捉えられるからである。自立演劇は、戦後、急速に各地に勃興したが、レッドパージ前後に潰滅したと従来より指摘されてきた。自立演劇関連の言説を掲載し続けた労働組合の

地方機関誌を、ゴードン・W・プランゲ文庫をもとに調べてみると、たしかに一九四七年の二・一ゼネストの頃から、GHQ／SCAP検閲は自立演劇言説を含む雑誌に厳しい指示を与えていたことがわかる。

すでに検閲は後半期に入っており、新憲法によって表現や思想の自由が保障されていた。しかも、労働運動は禁止の対象ではなかったが、占領政策の転換の結果、検閲は無名の演劇人の言葉に対しても容赦ない指示を出した。各地の組合機関誌への検閲者による書き込みや検閲資料は、自立演劇と資本主義批判言説に対して、GHQ／SCAPが厳しい監視の視線を向けていたことを今に伝えている。

では、具体的にどのような言説が禁止され、危険視されていたのだろうか。また自立演劇の脚本とは、どのような内容のものだったのだろうか。本論では、ゴードン・W・プランゲ文庫の資料をもとに具体的に明らかにしてゆきたい。

二、戦後演劇史における自立演劇の位置

本論が扱う自立演劇は、演劇史においても、演劇研究においても、周縁化されてきたジャンルといえる。それは自立演劇が労働問題を扱うアマチュア演劇だったことに、まず起因している。ただ、そうであるがゆえに、自立演劇は専門的、商業的劇団がなしえなかった創作劇重視の立場を貫くことができた。その点において、自立演劇は専門劇団の理想を実現できた貴重なジャンルだったといえる。以下、その点を中心に戦後演劇動向と先行研究の指摘を概観したい。

新劇と呼ばれた近代演劇は、その名の通り、旧来の古典劇（旧劇）とは異なる新たな表現や思想を目指し、西洋演劇の影響を強く受けつつ明治期以降に発展した。実際、洗練された商業演劇が専門劇作家らの手で創作されていたが、その特徴は翻訳劇の移入とリアリズムへの志向にある。戦時下の演劇は戦地慰問や軍国主義浸透の役割を果たすなど、戦争遂行のためのイデオロギー装置となり、この文脈から少なからず逸脱したが、戦後に至ると、翻訳劇とリアリズム劇への志向は再び継続された。

なお、翻訳劇とリアリズムは、日本の近代演劇を貫く核とも言うべき二つのものだったが、その両立は困難であったと推測できる。なぜなら、リアリズムを追求するということは、実社会や人間の実態を舞台上で表現することを意味する。それは西

洋劇の翻訳ではなしえない。リアリズムを追求するのであれば、日本の劇作家たちの書いた創作劇こそが主流となるべきだったが、そうではなかった。⁽¹⁾こうした相反は、イデオロギーが大きく転換した敗戦直後には、より目立っていたようである。近代演劇の主要メディアも度々特集を組み、戦後の創作劇はどうあるべきか、それを誰が書くかについて論じている。それはリアリズム劇とはどうあるべきかという基本的な問いの変奏だったとも言えるが、変化の激しい敗戦直後の社会の実相を舞台化するという挑戦は、戦後の新劇にとって困難な課題であったのだろう。一方、こうした事情は自立演劇にはそのまま当てはまらない。自立演劇は、後ほど考察するように、労働の場を描くものが多かったからだ。

なお、演劇運動について述べる上で、表現主体としての劇団に触れないわけにはいかない。戦後の新劇運動は三大劇団と呼ばれる俳優座、文学座、民芸が牽引していた。西村博子は、「それ（敗戦直後…天野）からおよそ二〇年間、一九六〇年代半ばごろまで、いわゆる三大劇団——リアリズム演劇を目指す民芸、ブレヒトの紹介上演と「創作劇」に力を入れる俳優座、「女の一生」をはじめ杉村春子路線を主軸とし、アトリエの会で内外の「前衛」劇にも挑戦した文学座——を中心とした「新劇」は、全盛期を迎えていく。」と述べる。⁽²⁾この三劇団はいずれも東京を拠点とする劇団である。都市性と東京という地域への偏在、専門性は、新劇の一特徴を成していた。

さて、以上のような都市の新劇に対して、自立演劇は非営利的、非商業的なアマチュア演劇であり、地方の職場を母体としていた点に大きな特色がある。プロレタリア運動と密接な関係性にあるこの演劇について、先行研究の多くが依拠する大橋喜一・阿部文勇『自立演劇運動』（未来社、一九七五・七）は、次のように記す。

自立演劇とは何か？ 時には職場演劇、あるいはサークル演劇、または労働者演劇、業余演劇とも呼びかえられる自立演劇とは。その発生は戦前で、一九二九年結成されたプロット（日本プロレタリア劇場同盟）の運動で使われはじめたといひ、〈自立〉なる語は、ドイツ語、ロシア語からの直訳であるため、日本人にはこねがが悪く、前記のさまざまな言葉によびかえられますが、いずれにしても、戦前のプロレタリア演劇運動に源した、その運動とは切っても切れない概念だといふことがいえます。³

つまりは、自立演劇とはプロレタリア演劇運動の流れをくむ演劇運動であり、資本家と対立する、労働者による労働者のための運動であったということになる。その数は職業演劇や劇団を圧倒し、東京を中心とする新劇人も無視し得ない運動であったことを大橋喜一・阿部文勇『自立演劇運動』（前掲）は当時の演劇雑誌記事等から明らかにしている。各地に散らばる労働

者が自立演劇に関わり、観るだけでなく演じる者となってゆき、そのうねりは敗戦直後の演劇の一特徴となつていったようだ。同書は、一九四五年から五〇年の「概観」として、さらに次のように記している。

敗戦一年目の四六年、戦時中の抑圧からの解放と、商業娯楽やマスコミ提供の不足もあり、全国各地には工場芸能祭や演劇活動が自然発生的に拡がった。それは盛大なもので、これらの物真似的趣味的な芸能娯楽活動が、労働者が自らの芸術表現を生み出す創造活動へと発展していった。⁴

翌四七年になると東京では東京自立劇団協議会が設立され、活動が本格化する基盤が整うが、全国各地にも同様の動きが見られたという。それらは工場の中に作られたもので、「当時市民演劇というか地域サークルというか、経営外に基盤をもつ演劇運動とは別路線を歩み、組合運動の線に沿った組織活動で急速に拡大していった」という。西村博子「序論 日本の同時代演劇」（前掲）も、敗戦直後の自立演劇の動向について次のようにまとめている。

戦後演劇の大きな特徴は、「自立演劇」と呼ばれる、まったく新しい一つの演劇運動が興り、働く者が、自分たち

で戯曲を書き自分たちで演ずるという、これまでにない創造の仕方が生まれたことである。(中略)その「自立演劇」の創造の源泉、中心の担い手は何といつても職場演劇であった。企業、工場などに働く労働者が、労働組合の文化活動の一環として職場の文化祭や合同コンクールなどで上演し、同じ働く仲間に見てもらうもので、そういう運動のなかからすぐさま多くの書き手が現れはじめた。⁵⁾

書き手の属性が営利的、職業的な劇団と異なることは明らかだが、それが創作劇不振を課題とした新劇とは異なる強みとエネルギーを持ち得た原因の一つなのかもしれない。

では、なぜ自立演劇は新劇ほどに継続的な力を持ち得なかったのだろうか。その理由は、冒頭で述べたように、占領政策の転換、すなわち「逆コース」の影響によると従来から指摘されている。西村博子(前掲)は次のように指摘する。

演劇が自己表現の芸術であり創造であるとすれば、今を描く創作劇を第一と考え、実際に自分と自分を取り巻く日本社会の現実を描く作家たちを生み出していった職場演劇は、本来なら近い創作劇を探す「新劇」よりも戦後の演劇運動の中心となるはずであり、なるべきであった。その可能性を摘みとったのは、職場演劇自身の内外の事情もなかったとは言わないが、それにもっとも大きく作用した力

は、一九四七年の二・一ゼネスト中止から四九〇五〇年のレッド・パージ、ドッジ・ラインの強行実施へ、あまりにも早い、アメリカ占領政策の一八〇度の転換であり、それに乗った企業のアカ狩り、配置転換や餓首などであった(傍点原文)。⁶⁾

ちなみに、西村が参考に行っている大橋喜一・阿部文勇『自立演劇運動』(前掲)には、次のように記されている。

四九一五〇年、中国革命の成功によるアメリカ占領政策の急転回、日本の労働運動に対する弾圧となり、混乱していた独占資本の労働政策は、米軍の転回に力を得て、労働組合の分裂や圧迫と共に、自立演劇運動を潰滅させるか、経営内に封じ込めるため、その首切り政策を徹底的に利用した。かくして朝鮮戦争がはじまり、自立演劇運動は全国的に潰滅窒息状態となった。⁷⁾

ここで大橋喜一・阿部文勇は、占領政策の転換(逆コース)だけでなく、それに乗じた資本家による組合潰しが自立演劇潰滅に影響したことを指摘する。たしかに後述するように、自立演劇とは組合運動としての側面が強かったことが組合機関誌面からも如実に窺える。そして、運動を取り囲む言説も、資本主義への批判を激しく展開した。しかし、それらは検閲によって

削除等の対象になるなど、権力の影響を強く受け、闘争の芽は——たとえそれが実効性のある運動ではなく演劇という方法であつても——摘まれていった。

なお、新劇運動に対する占領政策については、大笹吉雄『日本現代演劇史 昭和戦後篇Ⅰ』「第一章 占領下の演劇界」⁽⁸⁾が極めて詳細に論じている。また、菅孝行「潰滅する自立演劇」も自立演劇に対するページや検閲の影響を記している。両研究から新劇運動全体へのGHQ/SCAPからの影響を知ることができるが、以上からわかることは、自立演劇が労働者による表現や運動であつたために、その政治性から資本との対立が生じ、結果、新劇が戦後の復興を遂げていったのとは対照的に潰滅したという、新劇にはなかつた事情である。

では、当時の資料から何がわかるだろうか。次節では、プランゲ文庫の資料をもとに、自立演劇に対する検閲の実態やその周囲にあつた言説の実態について明らかにしたい。

三、プランゲ文庫における自立演劇言説

自立演劇に関する従来の研究では、プランゲ文庫の資料は管見の限り活用されてこなかつたといえる。前節に掲げた先行研究は、その全てが大橋喜一・阿部文勇『自立演劇運動』（前掲）に依拠しているからである。同書は詳細な「戦後自立演劇略年表」が付けられており、全体像を理解する上で欠かせないもの

であるが、『テアトロ』『演劇会議』『大阪労演』『国民文化』のほか、先行の演劇誌年表に依つており、地方の小メディアを視野に入れていくわけではない。

なお、大橋喜一・阿部文勇『自立演劇運動』（前掲）の他、演劇専門雑誌の『悲劇喜劇』の一九七五年二、三、四月号が連続で企画した「特集 占領下の演劇」も様々な論者、演劇人がGHQ占領期の演劇を回顧、論述して大変参考になる。また、自立演劇そのものについては、同じく『悲劇喜劇』の一九九八年六月号が特集（特集Ⅱ自立演劇の証言）している。これらはいずれも当時のことが詳細に回顧されていて参考になるが、自立演劇言説を網羅的に見るためには、やはり当時の一次資料が欠かせない。

職場の演劇活動は労働組合と密接な関わりを持ち、地方各地に存在した労働組合機関誌に自立演劇関連記事が数多く掲載されていた。こうした機関誌は非売品で発行部数も少なく、閲覧、通覧が難しいものがほとんどだが、ゴードン・W・プランゲ文庫は地方で発行されていた雑誌も（たとえ同人誌であつたとしても）網羅的に保管しており、威力を発揮する。以下、プランゲ文庫の検索ができる「20世紀メディア情報データベース」（NPO法人インテリジェンス研究所、<http://20thdb.jp/>）を活用しながら考察を進めたい。

同データベースで記事名に「自立演劇」とあるものを探すと多くの雑誌がヒットする。『悲劇喜劇』『日本演劇』といったメ

ジャー誌もあるが、目立つのは国鉄地方機関の労働組合機関誌である。『働民』（国鉄労働組合秋田支部事務所）、『大鉄文芸』（大阪鉄道局総務部労働課）、『炬火』（国鉄労組門司支部）、『国鉄文化』（国鉄労組本部文化部）、『樫』（国鉄労組広島支部三原分会）、『黎明』（熊本市春日町国鉄労働組合熊本支部）、『労働新風』（国鉄労組天王寺支部）、『労働と文化』（国鉄労組上野文化部）、『労園』（国鉄労組広島支部文化教育部）、『車窓』（国鉄竜華検車区内青年部）、『新生』（下関管理部書記局内国鉄労働組合下関支部文化部）、『天の川』（米原地区鉄道娯楽部文芸部）がそれである。また、「職場演劇」を題する記事も多い。それを掲載している国鉄労組関係雑誌は次の通りである。『大鉄文芸』（前掲）、『中央』（国鉄労組大阪中央支部）、『働民』（前掲）、『動脈』（国鉄労働組合静岡支部）、『団結』（国鉄労働組合高崎支部文化部）、『息吹』（国鉄労働組合金沢支部文化部）、『国鉄通信教育』（国鉄労組東京支部教習所分会）、『革新』（国鉄労働組合小倉支部）、『労働と文化』（前掲）、『労園』（前掲）、『新生』（下関管理部書記局内国鉄労働組合下関支部文化部）。

全国鉄演劇サークル協議会代表・岡山職場演劇集団代表の岩木敬の「国鉄の自立演劇」『悲劇喜劇』一九九八年六月号によれば、GHQ/SCAPの「軍国主義思想の一掃、封建制打破、民主化の推進」の命令もあり、国鉄では戦中からの「クラブ活動」をもとに「演劇クラブ」が次々作られ、その新しい思想の実現が目指されたという。

演劇クラブの活動は戦後すぐに始められたが、瞬く間に国鉄全管理部に演劇クラブ、研究会が創られ、一九四六年には当局主催の全国コンクールが開催されるまでになった。上演作の殆どは国鉄労働者の創作作品であった。クラブ、研究会の数は正確にはわからないが、全国で三〇グループ以上はあったと聞いている。

資金面でも活動面でも国鉄の支援がかなりあったと、同論では述べられており、活動環境は恵まれていたようだ。

こうした戦後の国鉄労働者の活動についてはあまり知られていないが、先に列挙した機関誌からおおよそ窺い知ることができ。プランゲ文庫からは、GHQ/SCAPの監視の視線がどう及んでいたのかも示唆を得ることも可能である。たとえば『労園』が「民事検閲局出版芸放送部広島事務所」宛に「国鉄労組広島支部文化教育部」に一九四九年七月二十八日に提出した「申告書」がプランゲ文庫に所蔵されているが、そこには発行回数は「年四回」、発行部数は「千五百部」、「非売品」、発行創立年月日は「昭和二十一年六月一日」と記されている。検閲終了（一九四九年一〇月）間際になっても、こうした申告書提出を求められていたという事実は、GHQ/SCAPの監視の視線が労働運動に向けられた占領政策の転換を示唆していると考えられる。

では、自立演劇言説には、具体的にどのようなものがあつた

のか。検閲はいかなる言説を禁じていたのか。注目したい雑誌の一つは大阪鉄道局総務部労働課の機関誌『大鉄文芸』である。創刊号（一九四七年六月）の編集後記「編集室より」には、「本号の自慢はまだ他局にも例のない文芸専門の雑誌として発足したこと、外部からの力を借りなかったことである」とある。「原稿募集」の「部門」は「創作、戯曲、詩、短歌、俳句、評論、随筆」と記されており、実際の誌面も文芸誌の体裁である。様々な課に所属する組合員の名前が執筆者として列挙されており、同人誌的な文芸機関誌と言うべきもののようだ。

このうち検閲および自立演劇関係で興味深い記事は、福島謙三「職場演劇技術講習会を終えて」『大鉄文芸』一九四七・一〇、国立国会図書館請求番号VH1-D63である。これは同年八月一九日から二三日に実施された労組本部共催の職場演劇技術講習会の報告であるが、「その後で総司令部民間情報局演劇課長トムブソン氏より演劇は各級の人々が、それ々の気持を舞台に表わすのであり、職場演劇は宣伝的なものであつてはならない、宣伝的になつたときには、その劇は芸術としての価値がなくなるのである、等の注意をわかりやすく説明され」とあり、CIE（民間情報教育局 Civil Information and Education Section）の演劇班の担当者がプロパガンダ演劇禁止に関する講習を行ったことが記されている。演劇はCIEとCCD（民間検閲支隊 Civil Censorship Detachment）の二重検閲だったことが知られているが、CIEの担当者は検閲文書等を見るだけで

なく、現場で指導をしていたことが当該の例からもわかる。¹⁰⁾

なお、この箇所は検閲によって削除指示を受けた。検閲資料（ゲラ）を見ると、先の引用箇所は鉛筆線で囲まれ、取り下げ、撤回を意味する「withdraw」という単語が筆記体で書き込まれている。¹¹⁾違反事由を記した検閲文書は見当たらないが、「Check INFORMATION」と題された検閲文書（文書日付は「24 Oct '47」）に「Note This may be checked as being Reference to SCAP」と書ききり込まれている。そして、この記述は実際に削除されたようだ。戦後検閲は検閲の痕跡を残すことを許さないものだったため、伏せ字といった処理もされなかった。当時の読者は、こうした記述があったことも、また、削除されたことも、知ることはなかったろう。

ちなみに、同誌の違反事例には他に、上月木代次（大阪局旅客課宣伝係長）の「私の創作態度（承前）」『大鉄文芸』一九四七・一二がある。こちらにも占領政策への言及が問題視され、本文の一部が削除指示を受けた。該当箇所は、「総司令部から発表された「創作執筆上の注意事項」である。揚げて参考にしておきたい。」と題された部分であった。削除指示箇所には、「軍国主義を鼓吹するもの」というAから「ポツダム宣言または聯合國軍総司令部の指令に反するもの」というMまで一三項目が列挙されていた。違反事由を書いた文書はプランゲ文庫には見当たらないが、内容から考えて、これも先の事例と同様、占領政策への直接的な言及がプレスコード違反と判断されたも

のと思われる。こちらもある実際の誌面では削除されたようだ。占領政策は日本の文化に強い影響を及ぼしたが、その痕跡を残したり、周知されないよう、検閲は厳しく監視しており、自立演劇言説においても、それはむしろ同じだった。

以上、二つの違反事例を見てきた。さて、この時期を象徴するだろう事例として本稿がさらに注目したいのは、「職場離脱」への言及とそれに対する検閲の視線である。⁽¹³⁾この場合の「職場離脱」とは、乗務等の鉄道業務を拒否し、円滑な鉄道運営を阻害する闘争手段を意味するが、同時代コンテキストを踏まえると、国鉄の労働組合機関誌でこれに言及することは大きな意味を持つ。

簡略に同時代コンテキストを整理してみよう。一九四七年、マッカーサーがゼネスト中止命令を出した二・一ストが起き、翌四八年七月三十一日には、マッカーサー書簡に基づいて、公務員の団体交渉権と団体争議権を否認する政令二〇一号が公布・施行される。同年、これに抗議して複数の機関区で「職場離脱」が起きている。このうち弘前機関区の「職場離脱」者が、政令二〇一号に違反するものとして起訴されるという事件が起きた。翌四九年には労働組合法が制定され、組合の力は弱められ、日本の資本主義経済が再建される土壌が出来上がっていったのだが、「職場離脱」とはいわば抵抗や抗議のための戦略だったといえる。以上が、占領政策転換と関係が深い労働運動関連の出来事である。

では、これらに関して、機関誌ではいかなる記述があり、検閲はそれらにどのような視線を向けているのか。

たとえば、西敏明（金沢支部）「わが演劇に悔なし」（『国鉄文化』一九四九・三、国立国会図書館請求番号VH1-K1637）では、記事全体が赤鉛筆と思われる線で囲まれ、記事タイトルと著者の上下にそれぞれ「Info」「Brief Summary」と書き添えられている。これは検閲者が英文の短い要約を記述し、CCDに提出したことを示すものだろう。プランゲ文庫のゲラをよく見ると、本文に薄い線が引かれている箇所があるのだが、それはまさに「職場離脱」と闘争に関する言及箇所である。一つ目は「職場離脱のは非事態について」という箇所。二つ目は、「——職場離脱の肯定劇（？）を局代表として東京へは送れないと言うわけか、／僕はふと、僕が賞状を買った時に」⁽¹⁴⁾という箇所。三つ目は、「……僕は、笑うことを知っている／泣くことも、知っている／何より一番／たゞかうことを知っている……」という箇所。そして最後の四つ目は、「……上森の仇は、コンクールで討てるのではないぞ！俺達の民主革命達成の日こそが、上森の霊にこたえ得る唯一の日になるのだ。来年も！俺達は来る！働く者の世界にしっかりと足を下ろした演劇を持つて、俺達はきつとくる！そして、その内包するイデオロギと対立する権力によつて、再び今日のような涙を流すかもしれぬ。それでも俺達は来る！再来年も、その次の年も！俺達の演劇が何ものにも支配を受けぬ正しい批判によつて審判される日まで、俺

達はその闘争を止めないぞ!」という箇所。以上の四箇所である。

この記事は、全国鉄演劇コンクール中部予選で一位に選ばれず、二位になった悔しさと、コンクール後の批評会およびメンバーの団結の様子を、当事者が仲間の一人（上森）の死を悼みながら記したものである。記事には、彼らの上演した劇の内容について、簡単にではあるが、次のように説明されている。「その劇は、昨年の夏から秋にかけて、全国鉄の職場の中から大きな渦のようにまき上つて来た、職場離脱の、ひとつの典型をモデルにしていた。」。

戯曲の内容について具体的に記述されているのはこのみであり、引用から推測するほかないが、職場離脱を描いた戯曲だったようだ。それだけでも監視の理由になってもおかしくないが、最後の引用から分かるように、コンクールでの上演や応募戯曲は彼らのかけがえのない闘争表現の一つであり、これからも戦い続ける、と闘争への不変のエネルギーを感じさせる記述があり、おそらくここがプレスコード違反と判断されたのだろう。

この事例は、闘争の方法はストライキに限ったものではなく、演劇という表現手段でも可能だと考えられていたのではないだろうか。二位になった理由や「職場離脱」を描いた彼らの演劇の何が問題とされたのかは、この記事からは定かではない。それは必ずしも占領政策だったわけではないかもしれないが、「その内包するイデオロギと対立する権力によつて、再び今日のような涙を流すかもしれぬ」という悔しさの吐露には、明らか

に権力批判が込められている。苛烈な争いの中にいる自分たちの労働の実態を描くという姿勢は、リアリズム劇と呼ぶに相応しいものだったとも言えるが、自立演劇がリアリズムを目指した理由は、そうした戯曲を作り、演じることが、限られた戦いの方途になっていたからなのだと推測することもできる。

「職場離脱」をテーマにした戯曲は他にもあり、全国鉄コンクールの当選作に輝いたのもそれだった。では、その当選作はどのようなものであったのだろうか。同じ『国鉄文化』に戯曲本文が大会上演時のものと思われる舞台写真とともに掲載されている事例から考えたい。星加輝光の「七〇五列車定時」(『国鉄文化』国鉄労組本部文化部、一九四九・六)と題された一幕二場の戯曲がそれである。

「所」は「洞海湾に臨むる駅長室」、「配役」は駅長、助役の他、出札係、貨物係、運転手など鉄道に従事する者一名と、運転手の母親、新聞記者の総勢一三名と設定され、まさに国鉄労働者の日常風景を——しかし緊迫したドラマとして——描いたものとなっている。注目すべきなのは、テーマが「職場離脱」とその回避にあることである。わざわざ冒頭で「この劇にあらわれる駅、人物はすべてが架空のものである。なお職場離脱の実際¹⁴の状況と異なっている事も断つておく。」と断り書きが付されている。洞海湾と金比羅山が見える、「次の駅は戸畑」という設定、台詞から、鹿児島本線の駅がモデルと思われるが、検閲やGHQ／SCAPの視線を意識してのことなのか（先の西

敏明「わが演劇に悔なし」に記されていたように、「職場離脱」の「典型」を描きたかったからなのかは不明だが、駅の固有名が特定されない配慮がなされている。

戯曲の梗概は次のようなものだ。助役、事務係、出札係たちが、駅長の定年、労働組合での活動の話、機関誌への詩の投稿など、雑談をしている。そこへ、清瀬栄三（二〇歳、運転手）の母ゆきが登場し、息子が駅で世話になっていることの感謝を告げる。ゆきが帰ると、事務係の入江（三五歳）が労働運動をしている青年「谷村について「重大な情報が入つとる」と言い、「この機関長をセン動しとるんだ。またこのまえのようなサボをしようにしとるんだ。」と噂する。その傍らで、次々と定刻運行の連絡が電話で入ってくる。そこに記者が登場し、貨物係で分会教部長の谷村が「ずいぶん分会の方で機関長に働きかけているということ」を皆に伝え、「明日の朝から汽車がとまるといふこともわかつているんですか」と入江に尋ねる。記者が質問後に出ていった後も、この話題は続き、谷村を擁護する入江は「谷村はいゝ青年だと信じています」と肩を持ち、「もう一度谷村と語つてみたいと思います」と言うが、事務係の宇野（三七歳）は「職場離脱するのが正しいということを教えるのかい」と反論する。そこへ、埠頭の方で清瀬ら青年たちが、明朝の運行を止める画策しているという情報が入る。電話のベルが鳴り、管理部から連絡があり、「今夜からもう運転しないようにしている」という運休の連絡が来る。（以上、第一場）

前場と同じ場所。時間は午前四時半ごろ。改札係、出札係らが寝ている。宇野が浪花節の鼻歌を歌っている。入江と宇野、出札係の澤田みね（二〇歳）が自分の思いを吐露し合う。宇野は「わしやとにかく主義もなければ主張もない。バスに乗りおくれんようにするのがわしの信条ぢやあ」と述べるが、入江は「若い人たちに怖れをかんじるなあ、怖れと同時に一種のすまなさをね。けがれた大人達には自分のけがれた心がわからなくなる程もう汚くなっている」「僕は谷村君たちにもしよつちゅう、自分で腹の底から納得出来るものから手さぐりで進んで行つてくれ。中身はもとのまゝで、うわつたらばかり変えている人間が多すぎると。」言つたことを明かす。それを受けて、若い澤田みねが、戦時中は「忍従」ということを教えられたけれど、今は「えらい人つていうのがどういう人なのか？ えらい人つて言われる人がいちばん悪いことをしている」と素直な疑問を述べ、「わたしたちは後からこの世に生れてきた者として、もつと自分の頭で考えて、少しずつ進んで行きたい」と決意を述べる。入江はそれに同意しつつも、運輸省所管の下関に停泊中の船の船員が出した母宛の手紙が「軍国主義時代の切手」であったために駅に返送され、「駅分会の婦人部長」がそれを見たにも関わらず、放置したというエピソードを紹介し、「やさしさ」が無いという批判を述べる。澤田も人間的な感情を喪失しては駄目だと答える。

記者が再び登場し、五、六人の離脱者がつかまる事件が起き

たこと、その中に谷村が含まれていないことを告げ、去る。入江と宇野はその立場の違いを先鋭にして言い合い、宇野は入江が若い者の「指導者」になっていると批判する。そこへ早朝の列車「七〇五」が、定時に出発するかどうか不明だという連絡が入り、職場離脱をしなかった谷村が来る。谷村は船員の手紙のエピソードについて話し、「あれは手紙のおくに一人の人間を見ることの教えでした。しかし、私は人間の肩にさらにおぶさっている人間をみました。この人たちを離脱させることは、家族も同時に起上らせることになる。」と述べ、入江に意見を聞きたいと言う。若い者を扇動し、自分は安全地帯にいと批判される入江の代弁を宇野がするが、高野（二三歳、改札係）がそうした宇野自身の所業を暴き、非人間的なありようを批判する。駅長が登場し、谷村に英三を連れてくるよう指示するが、谷村は躊躇する。

そこへ列車「七〇五」の汽笛が聞こえる。管理部から電話が入り、「七〇五」が前の駅を一分遅れで出発した旨が伝えられる。「七〇五」は定刻通り当駅に到着し、駅長が管理部にそれを伝える。その後、入江は「もつと美しい意味で列車が定時に入ってくるのを、皆が笑顔で迎える日を僕は望んで進みたい……だが……。」と言い、谷村が「だからだから入江さん……あなたは僕の考えをい……と思うのですか？悪いと言うのですか？」と詰め寄る。「七〇五」出発の放送が入るなか、「谷村、入江が相対峙したま……に——」、幕切れとなる。

この戯曲は、先に触れた政治的コンテキストに置くと、様々な見え方をする。まず、「職場離脱」や列車運休を描くものの最終的に「七〇五」の定時到着、発車の場面で幕切れとなる本戯曲は、占領政策やGHQ/SCAPの意向に叶う体制的なもののように見える。結束だけを見ればそうだ。だからこそ、発表が許されたのだろう。ただし、そこに至るまでの入江と澤田の思いの吐露や谷村と入江の対立の場面を見るに、労働組合運動に向かう深い葛藤や若い世代の権力批判、世代批判、戦後を生きる者たちの苦悩が、対話劇を通してストレートに描かれている。この戯曲が魅力を放つとすれば、おそらくそこだろうが、台詞にならない心理的葛藤を描くところにも特徴がある。

とくに第二場の幕切れ直前では、谷村の師として人生の指針を示していた入江が、「職場離脱」をしなかった谷村を肯定するのか、しないのか、と問い詰められる緊迫した場面がある。ここで入江は言い淀み、明確な答えを出せない。両者の心情や考えは発せられることはないが、対峙する両者の姿は、彼等の対立を示唆するかのようだ。入江の言いたかったことは、谷村への批判だったのか、もしくは若い世代に対する贖罪意識だったのか、判然としない。ただ、若い谷村が「職場離脱」を批判したのだとすれば、屹立する両者の姿は、労働組合の闘争の方法の是非が具現化されたものと理解することができらるだろう。また、入江の台詞にならない思想的逡巡が、若い世代の批判によってあぶり出されるとすれば、入江の中にも自らの責任と限

界を問うような葛藤が生まれたとも理解できる。何も解決が得られぬまま、列車の出発を告げる音響で迎えたであろう幕切れは、人物同士の一の人間内の葛藤を際立たせ、余韻を残したと想像できる。電話のベルと、刻々と伝えられる輸送状況、迫り来る出発時刻……。こうした音響的な演出が効果を發揮する脚本だと理解できる。

なお、このグラに対しては、戯曲本文全体が「」で括られ、舞台写真の横に「Pictorial」と筆記体で書き添えられている。また、コンクールでは実際に上演され、改変されたものが東京の専門劇団である「新協劇団」で村山知義演出で舞台化されるという情報が同雑誌には記述されている。¹⁵⁾

労働者たちにとって演劇という表現は、闘争や抵抗の限られた手段だったのではないだろうか。演劇の場合、脚本発表だけでは終わらない。それは上演されることで、戯曲の言葉は音となって発せられ、思想が俳優の身体を通して表現される。それは観客の感情に訴えかけ、揺さぶり、時に扇動する。演劇とは常に、豊饒で攪乱性を持つ身体と、規格性や規範性を体現する身体とが、時に激しく対立し、時に融和し合う場Ⅱ（劇場）を創出するものとすれば、そうした（劇場）は一人の俳優の身体の中に生まれることもあれば、観客の中に生まれることもあるうし、また、空間的な意味においての劇場内にも出現しただろう。「戯曲 七〇五列車定時」は「職場離脱」回避という体制寄り展開になっているものの、そう簡単に割り切れぬ幕切れ

となっている。

もちろん、GHQ/SCAPの検閲はシステム化され、検閲の痕跡も消されるなど、特有の厳しさを有している。表現への抑圧は確実に存在した。占領初期は軍国主義の排除が目指されていたが、よく知られるように、占領後期にはその政策が転換し、共産主義に関わる言説が監視、禁止される。先に確認したCIEによるプロパガンダ演劇の禁止に関する講習は、組合運動やコミュニケーションへの傾倒へと扇動することを禁ずる内容のものであった可能性がある。連帯を断ち切り、扇動を禁止する。表現もまた、それを念頭に置いて、違反を避けるように配慮されているものも多い。ただし、演劇や文学といった形式はそうした方向性に沿いつつも、心理描写によって物語に余剰を生み出すことで、観る者／読む者を惹きつけ、揺さぶりをかけることができる。先の戯曲における入江の葛藤、谷村との対比、幕切れの無言の姿は、列車の定時出発に象徴されるような職場離脱、サボタージュの回避といったドラマとは別のドラマをも読者／観客に突きつけたのではないだろうか。

一方、文芸はどうだろう。文芸も様々だが、同様に心理描写は個のありようを伝え、たとえそこに具体的なイデオロギーやプロパガンダが含まれていないにせよ、暗示的な方法で読み手に呼びかけ、揺さぶりをかける点では同様だろう。一例として、同誌に掲載された渋谷健吉「夜の詰所」『国鉄文化』一九四九・三』という詩を見てみよう。以下に全文を引用する。

星も見えぬ夜の底に／赤い信号灯がもえている／
然——／入換機関車が／詰所をゆすつて通りすぎると／
窓からパラ／炭塵がふつてくる／煤煙と炭塵でうす汚
れた古ダミに／つぎはぎだらけの仲間が三人／ころが
つている／外套をひつかぶつた仲間たちの夢は／今どこ
をさ迷っていることか／眠られぬまゝに／一人家によつ
てハモニカを口にあてれば／さびしさが夜のハンブに／
溢れ出る／とほく合図灯をふる操車掛の／姿は見えない
が／同志よ 仲間よと／しがみつきたい思いが／こみあ
げてくる……………。

労働者の個としての孤独な内面が描かれながらも、この詩で
は「仲間」が想起され、「同志よ 仲間よ」と呼びかける言葉
が続く。それは連帯への呼びかけとも読めるものである。た
だし、プロパガンダが叫ばれているわけではない。仄めかしとし
か言えないものである。検閲下においては、アナロジーや隠喩、
仄めかしは、文芸が取り得た一つの抵抗の手段であった。イデ
オロギー同士の闘争の背後には、権力と表現との闘争もあり、
占領期の文芸や演劇は何重にも張り巡らされた抑圧のシステム
のなかで書かれていたはずである。それを踏まえて読むことで、
表層の意味とは別の読みの可能性が開かれてゆく。

四、労働組合への検閲

しかし、資本主義批判への検閲の視線はやはり厳しかった。
次節において、最後にそれを確かめてみたい。

一九四八、四九年の労働組合機関誌を見てみると、
「Communism」 「Propaganda」 「Left Prop」という筆記体の
文字が書き込まれているグラが散見される。以下、いくつかの
例を挙げてみたい。

一つは経済記事である。澤木宇吉「九原則と中小企業」(『国
鉄文化』一九四七・二)では、検閲官による書き込みが複数あり、
問題視された箇所が「」で括られているが、そこで共通して
いるのは、「独占資本」への批判的言及である。例えば、「日本
の独占資本は、九原則を利用し、労働者、農民、中小企業の徹
底的な収奪の上に、飢餓輸出を強行しようとしている。しかも、
その輸出は、鉄鋼、同製品、機械、船舶、セメントなど国内産
業の復帰に最も必要な生産資材に重点がおかれ、従つて何より
も基礎産業の拡充強化がはかられている。／そして、第一為替
レートの設定によつて国際資本に庇護隷属し」という箇所がそ
れである。この最後の「国際資本に庇護隷属し」という箇所は
鉛筆線で傍線が引かれ、欄外には「Propaganda」と書き込
まれている。

国際的な経済や政治の動向について言及したものについては、

他により厳しい検閲指示が出された事例がある。組合機関誌以外のものまで視野を広げると、それらは早い時期から、数多く見つけ出すことができる。例えば、共産主義の活動家で、とくに中国問題の政治評論で著名だった中西功の「世界の動き」『労働文化』一九四六・一一、国立国会図書館請求番号V H 1 - R 291)では、グラ全体に×が付けられ、「SUPPRESS」と検閲員によって書き込みがされている。目次頁では筆者の氏名が見えぬくらい線が引かれ、「Delete」と書かれている。この事例は、タイトルの通り、世界の政治、経済情勢をまとめたものだが、とくにアジアとアメリカとの関係に切り込んだ評論である。本文はこう締めくくられている。「中国はいま開戦の中にあるが、中国人民としては国内の反動勢力とこれを助ける国外の反動勢力に対して闘争せねばならない。この点において日本も同様である、アジアの解放はこの両国人民の共同闘争の如何にかかっている。」。

「」こまでの例ではないが、国鉄労働組合系機関誌(それもガリ版刷りの小さな同人誌的雑誌)でも、検閲は目を光らせ、資本主義批判言説を見逃さなかったようだ。たとえば、安川好之「資本主義社会崩壊の必然性」(国鉄竜華検車区内青年部『車窓』一九四八・九、国立国会図書館請求番号V H 1 - S 1060)の次の部分を確認してみたい。

即ち社会の必然性は、自然に古いものを否定する要素が

生まれ増加しますがほつておいても古いものが消滅し新しいものが生まれてくるのではないのです。これを喰い止めようとするもの、即ちブルジョア階級及びこれをよう護する国際授力に対しての革命階級であるプロレタリア階級が機能的に戦い、地球を逆転させようとする企図を排除してから社会の必然性は達成されるのです。／今私達が冷静に世界情勢を眺める時、今まで国際的な対立であった世界が必然的に階級的な資本主義と社会主義の対立となり日に日に人民解放の勢力が増加しつゝある必然性を見のがしてはならないと思います。

以上の部分には傍線が引かれ、欄外に「Disapproved」と検閲員によって記されている。また、検閲文書(「15 Nov 48」)の日付)も存在し、「Reason: Leftist Propaganda」と記されている。また、同文書には「EXAMINER'S NOTE」として「The writer denounces the existing society on the ground that it is dominated by capitalists, and urges a revolutionary struggle on the part of proletariat for a socialist society」と記されている。こうした事例は、検閲員のメモの通り、極めて具体的、直接的なプロパガンダとして理解される危険性を有している。

以上は、演劇に関する事例ではないが、この時期の労働組合機関誌を取り巻く言論環境を理解するのに、役立つ事例である

ように思われる。自立演劇記事はこうした機関誌の一部を成すものとして書かれ、読まれたからだ。演劇は既に触れたようにCIEとCCDの二重検閲を受けており、雑誌メディアのみをもつて結論づけることはできないが、自立演劇言説もまた、資本主義批判言説が厳しく監視される言論環境のなかで書かれ、チェックされていたと推測できる。

五、まとめ

自立演劇は戦後瞬く間に開始され、数多くの活動が各地で展開され、コンクールまで開かれるようになったが、事例を追って見てみると、やはり従来指摘されてきたように、一・一ゼネスト以降に検閲の監視も厳しくなったものと思われる。また、検閲が終了することで、活動が自由になったわけではないことが重要である。岩木敬「国鉄の自立演劇」(前掲)は次のように述べている。

国鉄労働者一〇万人の首切りによって、演劇研究会(クラブ)の主力メンバーの若い労働者の大半が解雇され演劇運動は一頓挫、さらに五〇年代のレッド・ページでリーダー達が職場を追放され、国鉄自立演劇運動は完全といつていいほどに、息の根を止められてしまった。

資本と占領政策の両方の力によって、自立演劇はその命脈をほぼ絶たれることになる。その背景にあったのは、表現に対する抑圧——GHQ/SCAP検閲である。

表現の側が必ずしも屈服していたわけではないのではおそらくないということも、一方で重要である。「職場離脱」が問題視されている時にコンクール出品作でそれを扱うことには勇気があるだろうからだ。自立演劇は労働者自身が作劇し、演じていた。そうした無名の作家の戯曲テキストが検閲事例として見返されることは少ないが、占領期の演劇運動を知る上で欠かせない資料であることは間違いない。

注

(1) 倉林誠一郎『新劇年代記(戦後編)』(白水社、一九七六・七、六二頁)は、一九四六年の新劇について、週刊『スクリーンステージ』(二月三日号)の「現実の人生に対して最も鋭く、最も敏感であるべきはずの新劇団が——このうち最も有力な三劇団がこの一年間の活動を通じて、敗戦後のすさまじい現実を反映する芝居をただの一度も上演していないという事実、東京における新協四回、文学座三回、俳優座二回、合計九回の公演のことごとくが、今日の日本の現実とかけはなれたものばかりであったという事実、これはいったい何を意味するのか、各劇団の当事者たちは、これをどんな風に考えているのか。」という総括的批判を引用している。

- (2) 西村博子「序論 日本の同時代演劇」(日本近代演劇史研究会編『20世紀の戯曲Ⅱ 現代戯曲の展開』社会評論社、二〇〇二・七、九頁)

- (3) 大橋喜一・阿部文勇『自立演劇運動』(未來社、一九七五・七、六頁)

- (4) 大橋喜一・阿部文勇『自立演劇運動』(前掲、一九頁)

- (5) 西村博子「序論 日本の同時代演劇」(前掲、一五、一六頁)

- (6) 西村博子「序論 日本の同時代演劇」(前掲、一七頁)

- (7) 大橋喜一・阿部文勇『自立演劇運動』(前掲、二〇頁)

- (8) 大笹古雄『日本現代演劇史 昭和戦後篇Ⅰ』第一章 占領下の演劇界」(白水社、一九九八・一二)

- (9) 菅孝行「潰滅する自立演劇」『増補 戦後演劇——新劇は乗り越えられたか』社会評論社、二〇〇三・三)

- (10) 「トムプソン」という人物は、一九四八年一月から一九五〇年一月まで東京地区のCIE演劇班主任を務めた「ウィラード・トンブソン」(軍所属民間人)の可能性がある。(参考、ジェームズ・ブランドン「歌舞伎を救ったのは誰か?——アメリカ占領軍による歌舞伎検閲の実態(鈴木雅恵訳)」「演劇学論集」二〇〇四年一月)。なお、中野正昭「占領期の軽演劇検閲」(20世紀メディア研究所刊『Intelligence』二〇一四・三)は、当時の演劇人とCIE、CCDとの関係について、「最終的な上演の可否を決定する権限はCCDにあったが、日本の演劇人の大半がCCDの存在を正しく認識しておらず、知っている場合でもCCDをCIE

の補助機関のように捉えていた者が少なくない。」と述べ、「この主な原因」の一つに「指導を介して演劇人が直接対面するのが常だったこと」をあげている。この事例もCIEの担当者が直接訪れて指導をした時の出来事と推測できる。

- (11) 検閲の指示は、削除 (Delete) や発表禁止 (Supress) が多く、「withdraw」は多くない印象がある。なお、プランゲ文庫にはこの箇所を削除した誌面も入っている。おそらくこの指示(事前検閲)を受けて発表誌では当該箇所が削除されたと思われる。

- (12) 上月木代次は同誌に評論を複数発表している(「私の創作態度」一九四七・一〇、「プロットについて 私の創作態度」一九四八・一、「スタイル論 私の創作態度」一九四八・二、「昔の鉄道、明日の鉄道」一九四八・一〇、「第二回大鉄文芸賞受賞作品決定発表 感想」一九四九・一、「同情心」一九四九・三)。「大阪局旅客課宣伝係長」の肩書は、「皆さん、のりかえ、放送雑感」『旅客情報』一九四八・一二)の時のもの。

- (13) 自立演劇宣言説のすべてが検閲指示を受けたわけではない。たとえば、海沼武彦(鷹取工機部)「自立演劇に望む」『大鉄文芸』一九四八・九)は「労働運動の経験と共に文化運動が盛んとなり組合員の啓蒙をかねて演劇活動が活発に展開されて来たことは誠に喜ばしいことである。」と始まるような自立演劇の理想や典型——「大衆」「労働者」の生活から乖離せず、その感覚に密着して自立演劇が発展すること——を述べたものであり、占領政策への言及や批判は無く、検閲指示も出されていない。

(14) 作者名の前に「門鉄」と付けられ、門司鉄道管理局の局員かとも思われるが、他に同名の記事はブラング文庫には見当たらない。ペンネーム、偽名も考えられる。

(15) 「全国演劇大会終る」(国鉄労組本部文化部『国鉄文化』一九四九・三)には、「二十三年度最後の行事、全国鉄演劇大会は三月十六、十七の両日に亘り上野都民文化館に於いて開催され、例年になく前進座など専門劇団、他劇団の観覧者もあつて」と記されており、実際の上演があつたらしいことを伝えている。「全国鉄演劇コンクール当選作 戯曲 七〇五列車定時」(国鉄労組本部文化部『国鉄文化』一九四九・六)には舞台写真が冒頭に付けられているが、この写真はおそらく上野の都民文化館での上演時のものと思われる。大橋喜一・阿部文男『自立演劇運動』(未来社、一九七五・七・三〇頁)の「自立演劇戯曲年別一覧表1(46年—60年)」を見ると、一九四八年四月に全国鉄コンクールが行われていることが確かめられる。この時の当選作である高原清「吹雪に挑む人々」は雑誌『テアトロ』(一九四九・六)に戯曲が掲載されている旨、記されている。なお、同一一覧表を見ると『テアトロ』に戯曲が掲載されたものは多い。この戯曲は、「演劇ニュース新協劇団」(『国鉄文化』一九四九・六)によれば、「全国鉄コンクール入選作「七〇五列車定時」(門鉄、星加輝光作)を改筆の上改変され、村山知義演出と決定し、病床にある星加氏も張切つている」とあり、「新協劇団」での上演が決定しているという。

(本研究はJSPS科研費JP22K00316の助成を受けたものです。)