

# 村山知義『志村夏江』の成立

——「新しい形式の創造」の可能性

鴨 川 都 美

はじめに

村山知義は一九二〇年代後半からプロレタリア演劇運動の旗手としてめざましい躍進を続け、一九二九年七月には『暴力団記』<sup>1)</sup>を、一九三〇年五月に治安維持法違反で検挙されるものの、翌年五月、六月には『勝利の記録』、『東洋車輔工場』という一連のプロレタリア戯曲を発表する。なかでも『暴力団記』は、「村山知義君の最大傑作であり、従って日本プロレタリア文學中屈指の作品であることは疑ひを容れない」(久保栄)<sup>4)</sup>、「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。彼が更に尙かう云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」(蔵原惟人)<sup>5)</sup>など、同時代の知識人からも非常に高く評価され、現在まで村山の最高傑作として取り上げられることが非常に多い作品である。その『暴力団記』と並び村山の代表作とされているのが、一九三二年二月に書き上げ、四月『プロレタリア文學』作品増刊号、

六頁―六二頁に発表され、同月五日から二十五日まで、東京左翼劇場によって築地小劇場で上演された『志村夏江』である。

五章十四節で構成された『志村夏江』は、関東平野を囲む山地区の一農村で暮らす十三歳の志村夏江が、上京し、女闘士として目覚ましい成長を遂げるまでの過程を描いている。夏江は、大地主の機織場で過酷な労働に従事させられ、学校に行くこともできない。父親の借金の返済に詰まり、一家は東京へ夜逃げをすることになる。十六歳になった夏江は西本製作所の包装場で扇風機の包装の仕事に就くが、そこでの理不尽な扱いから一人でサボタージュを決行し、十五日間やり抜いてしまう。その行動に目を付けられた夏江は、分会員に誘われオルグの須田を紹介される。無学であることを恥じながらも学ぶ喜びを知った夏江は、徐々に女闘士としての頭角を現していく。須田と男女の関係になり、須田の上にいる「解党派」に誤った方向へと導かれそうになった夏江だったが、最後は須田との関係を断ち切り、全協日本金属労働組合の正しい指導の下メーデーの準備とスト決行の計画を始める。その直後に逮捕される夏江だったが、彼女の強い想いは他の女工たちに引き継がれていく。

『志村夏江』について、村山は『演劇的自叙伝 第四卷』<sup>6)</sup>の中で

次のように述べている。

「暴力団記」で初めて、たとえ中国に場面を取ったとはいえ現実的な労働者の闘争を書き、ついで、「勝利の記録」で、同じく中国ながら、その時の実際のメーデー当日に上演する、ということもやり、次には「東洋車輔工場」で初めて日本の労働者の当面の闘いを書き、最後の「志村夏江」では、日本の若い女性を主人公に、当面の問題である解党派を批判した。この最後の戯曲は初日の前日、舞台稽古の日につかまってしまつて、とうとう日の目を見ずにしまつたが（略）、こうして、私は自分の戯曲が一作ごとに発展して行き、この勢いで進んで行けば、蔵原のいう世界的ドラマトゥルグになれる日に近附いている、と感じていたところなのである。（一〇五頁）

当時、左翼劇場執行委員、プロット委員長、国際革命演劇同盟中央委員等、多くの役職に就いていた村山は、『志村夏江』の舞台稽古当日の朝に治安維持法違反により検挙された。この二度目の検挙により、村山は転向を余儀なくされ、戯曲に於いては戦後に発表した『死んだ海<sup>7)</sup>』まで、実に二十年間着手することができなかつた。本稿では、一作ごとに「世界的ドラマトゥルグ」に近附いていると感じていた村山が、一連の自身のプロレタリア戯曲・小説の問題や課題を克服し、従来にはなかつた新しい戯曲の創造を目指して描いた『志村夏江』の成立を検証したい。そして、村山のプロレタリア戯曲における『志村夏江』の位置づけを明らかにする。

## 1 「解党派」批判、そしてメーデーへ向けて

『志村夏江』が村山の一連のプロレタリア戯曲と明らかに異なるのは、入党後に書かれた作品であるということである。<sup>8)</sup>

『東洋車輔工場』を発表した一九三一年五月下旬、村山は蔵原惟人の誘いで日本共産党に入党する。それは、これまで「倍加する勢いと勇氣でもって、党の運動のために力を尽くして」きた村山にとって、「私の出来るだけの想像の中で、生命をこの仕事のために捧げてよい」という固い決意によるものであった。村山は前年五月に検挙され年末に保釈で出所し、この時は裁判中の身であつただけに、強靱な覚悟で臨んだ入党だつたことは間違いないと考えられるが、「今になって見ると、自分は芸術家だから、という甘えがまじつていたことを掘り出すことができる」とも述べており、自身の転向がそのことと関連していることを示唆している。

村山は『志村夏江』を書いた理由の一つとして、「当時はいわゆる「解党派」というものが、党の中に出て来て、運動の統一を攪乱し出した大変な時期だったので、私は党の指導を受けて、その問題を初めて、現実の問題として戯曲に描き出そうとしたのだつた」ということを挙げてゐる。この場合の「解党派」とは、しまね・きよし<sup>11)</sup>によると、一九二八年の三・一五事件の被告であつた水野成夫が「日本国家の特殊性からみて、いままでの共産党活動は失敗であつたから、解党して再出発すべきである」との上申書を提出し、さらに同様の主旨の感想や批判を獄内同志たちに流し、保釈後の一九三〇年六月上旬には彼の共鳴者らと日本共産党に対立して活動を開始した組織、日本共産党労働者派を指している。しかし、その活

動も党中央部からの攻撃や組織を維持できずに衰退し、一九三二年七月に消滅している。

第四章第二節で、須田は夏江を解党派の上部に紹介しようと「或る小料理屋の一室」へ連れて行く。夏江は「い、の、こんな所へ来て？」と不信感を表し、須田は「こ、がな、今日君に會ひたいって人の家なんだよ」と誤魔化す。須田と入れ違いに這入ってきた男二人は自分たちの活動について、「俺達のゐねえ間に日本の組織の上の方がすつかりスパイやあやふやなインテリや口先だけの理論家や何かで占められちやつたんだ（略）こんなことぢやア日本の運動は滅びちまう。そこで、別箇の組織をこさえてだな、ガツチリ、労働者でかためたもんにして、變な分子が一切這入れねえそれこそ鐵のやうなもんにして」いくのだと説明する。だが、夏江を説得する男二人は「ちやんとした背廣を着て」おり、節の終わりまで「おい、肉でも買はうか。」と出ていく姿からも、彼等が目指す方向と実態がちぐはぐであることを印象付けている。それから約二月たった第四節では、夏江は「解党派」の実態を理解し、「あんだ達の組織は刑務所中で裏切つちやた連中が本當の組織をブツブツすために拵えたもんぢやないか！あんだ達のやる事は、私達は生命をマトにやつてゆく仕事を片ツパシからブツこはして支配階級につかへることなんだ」と須田を糾弾する。

『志村夏江』を書き上げたのが一九三二年二月、その五ヵ月後には解党派は消滅することになるが、ここでは村山が「解党派」の獄中からの働き掛けもあり、獄外のそれに同調する者の働きが活発になったので、党からの要請もあり、私はこの問題を扱った芝居を書いて、舞台の上で、彼等と闘おうとした」というように、「解党派」

の男たちの身なりや言動を細部まで描くことで、観客に非常に解り易い構図を提示し、「解党派」を徹底批判したのである。

一方で、『志村夏江』は夏江が西本製作所でサボタージユをする第二章第二節から第五章第二節までを、一九三二年八月から一九三二年四月までとすることができ、その僅か九ヵ月間で夏江は無学な少女から女闘士へと急速に成長していく。この一九三二年四月は『志村夏江』が発表された月でもあるが、同時に「プロレタリア文學」を機関誌として創刊した日本プロレタリア作家同盟の第五回全国大会を下旬に控えており、五月一日にはメーデーを迎えるという重要な時期だった。この号の巻頭言「臨時増刊號の發行に臨んで」では、「わが文學運動の立ち遅れ―殊に創作活動に於ける立ち遅れの克服への闘争のために發刊されたものである」と宣言し、掲載されている全ての小説、戯曲、詩には多少の欠点があるが、「わが文學運動に課せられた積極的な方向に立ち向つてゐる」ことは注目に値し、「この増刊のものも諸成果は、特殊の重要性を以て闘はれるわが一九三二年メーデーに捧げられるものである」と締め括られている。第四章で「解党派」を撃退した夏江は、第五章ではメーデーに向けて忙しく動き出す。第五章第一節で夏江は男から「メーデー闘争委員會のこと、スローガンのことデモの具體的方法なんかは、明日ツからの聯絡で教へて行くが、何しろストとメーデーを結びつけることが大事なんだぞ」と教えられ、第二節ではスト決行とメーデーの準備のために全従業員大会を開くことを扇動するピラを撒くが、その直後に連行されてしまう。しかし、残された女工たちは夏江がピラに託した想いを引き継ぎ、昼休みに全従業員大会を開くことを決め、初出ではそれ以降については観客の想像に委ねている。<sup>14)</sup>

第四章では「解党派」の構造を浮かび上がらせ批判をし、第五章ではメーデーに向けての準備とスト決行の計画を順序立てて説明しており、村山が考える「プロレタリアート」は、あらゆる事物の覆ひをとり、その本質を底の底迄、科学的に、客観的に突きとめて、明らかにする<sup>15</sup>」ことを実践することで「解党派」を批判し、夏江の成長とメーデーまでを同じ時間の流れに置き、発展させていくことにより、観衆に舞台上の出来事を現実のこととして考えられるよう配慮がなされている。このような意味では、『志村夏江』は「アジテーションドラマ」の一環にあるといえよう。

## 2 「新しい形式の創造」をめぐる

前作『東洋車輻工場』は、これまで検閲等に配慮し、外国の事件に題材を見つけてきた村山にとって初めて日本を舞台書いたプロレタリア戯曲であり、「何等からの様式上の「新しさ」を持つことを企て」ず、これまでの戯曲には「多かれ少かれ、「頭から考え出された」ア・プリオリなものが形を突つてゐた。それはプロレタリア演劇の新しい形を生むための模索であつたが、私は今度はそれを放棄」することで低調だと批判されても、「労働者自身の感情から、感覚から、この戯曲を書き得」た自信作である。だが一方では、「これは何等の歸着点ではなくて、出發点なのだ。私は云はば、ここでやつとスタートについたのだ。私はこのスタート・ラインに立つ事なしに、「プロレタリア演劇の新しい形」へと向かつて走り出す事が出来なかつた<sup>17</sup>」とも述べている。『東洋車輻工場』で「スタート・ライン」についた村山にとって、『志村夏江』は次の段階へと進むための戯曲であつたことに疑いの余地はない。村山曰く、

「長い間の課題だつたプロレタリア演劇の新しい形式の創造ということに意識的に着手<sup>18</sup>」した戯曲だつたということであるが、この「新しい形式の創造」とは果たしてどのような形式であつたのであろうか。『志村夏江』のいくつかの特徴に着目し、検証していきたい。

『志村夏江』は「幕」の使用箇所で区切ると、第一章、第二章と第三章、第四章と第五章というように三つに分けられている。しかし、第一章第二節では「幕」と表記されていることに対し、第三章第二節と第五章第二節では「―幕―」と表記されていることから、大きな区切りとしては、第一章から第三章までを前半とし、第四章、第五章を後半とすることができる。

まず第一に、五章十四節という場面の多さが挙げられるが、一九三二年八月に書かれた「プロレタリア戯曲の書き方」<sup>19</sup>のなかで次のように述べている。

一つの戯曲があまり澤山の場面を持つてゐることは概して観衆の注意を散漫にし易い。たゞ舞臺装置がコンストラクションであり、轉換に全く手間取らないやうな場合には、場面をあれこれとめまぐるしく移すことに依つて、事件を一層全面的に描き出すことが出来る場合もある。しかし概して、各場各場充分に、コクのあるやうに書いた方が有効なことが多い。

この「あまり澤山の場面」というのは、例えば『ロビンフッド』（一九二七年）の全四十場のような戯曲を指していると思われるが、『志村夏江』は村山の一連のプロレタリア戯曲のなかでは比較的场所が多く、「舞臺装置がコンストラクションであり、轉換に全く手

間取」ることがないよう工夫が施されている。第一章第一節では、上手には通夜の席、下手には機織場を置き、オーヴァー・ラップさせながら三回ずつ交互に登場させることで、叔母の死によって学校に再び通うことを夢見る夏江と、叔父の身勝手さから夏江にこれまでに以上に過酷な労働を強いる相談が同時に進行し、あどけない少女の悲劇を一層色濃く印象付ける。また、裸舞台や移動式の小舞台を多用することで、西本製作所の包装場等の舞台全体を使用する節の転換を、観客の緊張感を緩めることなく行うことに成功している。そして、前半の終わりである第三章第二節では、途中三回のフェード・アウトがあり、その都度時計にスポット・ライトを当て時間を浮かび上がらせ、同じ節でありながら時間が経過していることを観客に認識させる。

第二には、これら全てに共通して使用されるスポット・ライトの多用を挙げることができる。「舞臺下手にボーツとスポットがあたる」、「上手奥にアムバーのスポットがボーツとあたる」(第一章第一節)、「働いてゐる人達の一人、或ひは一群がボツボツとスポットで照らされて行き、やがて全體が明るくなる」(第二章第二節)、「裸の舞臺の中央に、スポットに照らされて夏江が一人」(第三章第一節)、「夜。街頭。スポットだけで演じられる」(第五章第一節)等々、『志村夏江』はスポット・ライトなしでの上演が不可能ではないかと思わせるほど、その効果に大きく依っている。

第三には、構成の明瞭さが挙げられる。過去に書いた『進水式』、『砂漠で』(共に一九二七年)、『暗い選挙』(一九三〇年)の二場の戯曲について、「二場のものは、きつと第二場が軽くて、お座なりで、失敗して」おり、「概して戯曲の初めの部分は、事件の展開、人物

の紹介、伏線などのため、豊富になるが、終りに近づくと、しめくりを急いで、急いで風呂敷の結び目を結ぶやうな格構になつてしまひ勝ちだ」と述べた上で、「逆に、結末近くこそ、一層重くならなければならぬ」としている。『志村夏江』では、第一章から第三章まで夏江が女闘士として成長していく姿を丁寧に描いており、第四章では解党派の批判を、第五章ではメーデーに向けての準備とスト決行の計画について書くことで、「結末近くこそ、一層重くならなければならない」という課題を克服しようとしていると考えられる。

これらの表現について、佐々木基一<sup>21)</sup>は、「村山知義の『プロット』時代に発表された戯曲の代表作の一つとされている。プロレタリア演劇が初期のアジ・プロ劇の様式(シユプレヒコールや、目まぐるしく転換する舞台構成によって多様な側面をバクロするやり方)と、性格の創造とが混淆して、一種の過渡期的様式を成している。」と指摘しているが、この「初期のアジ・プロの様式」が『志村夏江』に当てはまるとは考え難い。村山の初期作品である『孤児の処置』、『広場のベンチで』(共に一九二六年)や『やっぱり奴隷だ』(一九二七年)にはシユプレヒコールや詩の朗読が登場しており、これらは表現主義をドイツで体験した村山にとってごく自然な芸術表現であったことに加え、「目まぐるしく転換する舞台構成」は、演劇界への鮮烈なデビュー作となったカイゼル作『朝から夜中まで』(一九二四年)の三階建ての構成主義舞台装置を想起させるのである。

従来のプロレタリア戯曲では見られなかった構成舞台、裸舞台や移動式の小舞台、そしてスポット・ライトの多用は、前衛芸術家として活躍していた時代の形式を取り入れることで、プロレタリア戯

曲の芸術性を高めようと試みた作品の創造だったといえよう。それは、入党をしたことによる意識の改革と、芸術家としての成熟の絶頂期に自身も昇りつめたと感じていたことの表れではなかっただろうか。『志村夏江』は、「プロレタリア演劇の場合には作者と観衆と演劇當事者との間の分裂」が起きることを許さず、「戯曲は何處迄も上演のための臺本である」と考える村山にとって、「東洋車輛工場」では放棄をした「プロレタリア演劇の新しい形を生むための模索」を最大限に試みた結果であると考ええる。

### 3 女闘士の誕生―村山知義の描く女性像

村山は志村夏江のモデルについて、「これは当時、釈放されて出て来たばかりの若い婦人労働者と知り合いとなり、その人からこまかく聞いて、その実際の活動と生活とを戯曲化した」と述べている。しかし、一連のプロレタリア戯曲では群衆を描くことに執心していた村山が、更なる躍進を遂げようとしていた時期に、何故、夏江という一人の貧農の少女に焦点を当てて戯曲を書いたのか、この一文はその動機の十分な説明足り得ないのである。

夏江の人物造形については次の二つの先行研究を挙げたい。まず初めに佐々木甚一は、次のように指摘している。

没落した機屋の娘夏江が、東京の工場に入って階級意識に目ざめてゆく過程を描こうとしたものであるが、夏江を男まじりの、<sup>マ</sup>氣象の激しい特別な女として設定したことは別にとがめだてるべきことではないとしても、夏江を取り巻く環境の変化と、分派闘争や統一派と社会党系組合の対立など、組合内部のからく

りが、充分な厚みを持って夏江を支えていないため、志村夏江は特殊な人物として孤立化されているといった印象を免れない。また、祖父江昭二は、村山の試みについての所見を次のように述べている。

革命的な大衆闘争をねらいながらも、それを一人の少女（女性労働者）の成長の過程に凝縮する手法をとった主観的な意図は何か、それはいまのぼくにはよくわからない。わからないが、「プロレタリア戯曲」の「無性格性」への反省・脱皮が文学的・演劇的課題として客観的には提起され始めていたプロット時代の末期に、さまざまな試み・模索の一つとして、一人の人物への凝縮―局限ではない―を含蓄した戯曲が、一面ではあの特徴を分有しつつ出現したという興味深い事実をここでは指摘できればよい。

村山の戯曲に登場する女性には概ねある共通項が存在している。それは、『勇ましき主婦』（一九二六年）の下宿の主婦、『スカートをはいたネロ』（一九二七年）のカザリン二世等のタイトルロールを担う女性たちに加え、『暴力団記』の葉青山の母である老婆と妻の翠英にも見出すことができる、目的を遂行するために与えられた強靱な精神力である。戯曲の中心となる人物がある程度の強い意志を持ち得ることに不自然さはないものも、その表現が過剰と思える程、村山の描く女性たちは頑丈な意志を付与されているのである。例えば、『暴力団記』に登場する葉青山が軍警に拷問され半分気を失い

帰ってきた際、そこが自宅とはわからず「我々は今もう一戦へるだけ戦った」と状況の受け入れをほのめかすと、母は「お前！」と呼び、怒りから「長い叫びを擧げて倒れ」、妻は「泣きながら」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」と夫を叱咤し、連れてきた軍警に跳びかかつていく。また、終幕で息子の死を知らされた母は、気丈にも「息子の仇を討て！」と群衆を扇動する。これらの女性達の系譜上に夏江も存在していると考えて異論はないと思われる。佐々木の指摘するように、夏江は「特別な女」ではあるが、村山にとつては闘争に参加する女性の形象として、至極自然な存在だったことがわかるであろう。だが、これだけでは夏江を主人公に据えた意図は見えてこない。

ここで、蔵原惟人が一九三二年に発表した「藝術的方法についての感想（前編）」に着目したい。蔵原は、片岡鉄兵の「愛情の問題」や、徳永直の『「赤い恋」以上』等を、「愛情の問題」そのものがプロレタリア文學の中心的主題になることはない」と切り捨て、「階級闘争」と「愛情の問題」の関係について次のように述べている。

プロレタリアートにとつては家庭や戀愛の問題はその關心の一部ではあるが中心の問題ではない、彼にとつては最大の關心事は階級闘争であり、従つて彼が家庭や戀愛を取り扱ふ場合にも、それは作品の中心的主題として取り上げられるのではなくて、全體的階級闘争の一部として取上げられて取扱はなければならぬのである。

その上で、村山の小説『血と学生』（一九三二年<sup>29</sup>）についても言及し、「學生」の「自己批判」の動機が偶然に歸せられていることを批判し、「結局實踐に於いて階級を裏切つてしまふ、というテーマの方が遙かに現實的、必然的であり、その方が遙かに我々にとつて積極的でもある。何もすべての作品をハッピー・エンド（めでたしく）で結ばなければならぬわけではない」と酷評している。この辛辣な批判を克服するために、『志村夏江』が描かれたのだと考えると、夏江という少女の存在意義が浮かび上がってくるのである。

強靱な精神力をもった無垢な少女が、オルグの須田によつて女闘士として目覚め、一度は須田との不倫の関係に陥りながらも、全協の「男」によつて「正しい通」へと導かれることで、女闘士としても、女性としても成長していく。夏江は、第五章第二節で、「もし相手を、心から愛していれば（略）どんな問題がおこつてもチャンスとそれが階級的に理解できる」、「二人が愛しあつていればその愛はきつとあらゆる場合に階級的な仕事を推し進めてくれる」、「子供の問題でも本当に階級的に解決できんのはさ、二人がチャンスと愛しあつている場合だけ」というように、「愛情の問題」が「階級闘争」と連動していることを繰り返し訴えるのである。これは、蔵原が指摘する、「家庭や恋愛」は「全體的階級闘争の一部として取り上げ」ということに応えようとする試みであつたのではないだろうか。そのために、夏江は、「階級闘争」を正しく理解したことによつて「愛情の問題」をも乗り越え、男性に搾取されない女性へと成長する。その過程を描くために、この貧農の一人の少女が選ばれたのである。また、展開の早さには、些か不自然さを感じるものの、終幕

で夏江の突然の逮捕を挿入したことも、蔵原の批判に応えようとする姿勢が窺える。

更には、『志村夏江』が掲載された『プロレタリア文學』作品増刊号の巻頭言「臨時増刊號の發行に臨んで」（無署名）には次のような課題について述べられている。

我々の文學活動に勤勞婦人に對する注意が缺けてゐることを指摘する必要がある。階級闘争の中での勤勞婦人の有つ役割の大きいことは歴史的に證明されてゐる。殊に今日のやうな戦争と飢餓の切迫した社會情勢の中で、勤勞婦人が何を爲すべきかを、作品に積極的に取上げることが我々に課せられた重要な任務である。

この号には松田解子の『或る戦線』も掲載されており、この巻頭言がこれらの作品を受けて書かれたものなのか、日本プロレタリア文化連盟（コップ）もしくはプロレタリア作家同盟の方針として既に拳がっていたことかは不明である。恐らくは前者ではないかと推測するが、「勤勞婦人」に焦点を当てるといふ課題が当時の作家たちのなかに少なからず存在していたことも言い添えたい。

### おわりに

一九七〇年四月、『志村夏江』は村山知義の演出により再演された。<sup>30</sup>この再演にあたって、村山は大きく二つの改訂を試みる。

第一に、第一章第一節の前にプロローグとして、「一九三二年四月四日午前。築地小劇場の舞台」という、初演時の舞台稽古の最中、

平野郁子らが検挙された様子を舞台に乗せている。第一章第一節の「宮島佐太郎の家、深夜」という場面の途中に、「突然客席から舞台へ一人の長身の青年が駆け上がる。彼は背広を着、ハンチングをかぶっている。そのあとから三人の私服の刑事と、一人の制服警官が彼を追って駆け上がり、演出の杉本良吉や平野郁子を追いかけるのである。その後、「声」が入り、「今から三十九年前、一九三二年の四月十六日、築地小劇場で左翼劇場は『志村夏江』の公演十二日目を迎えた」「それに先立って、作者の村山は自宅で検挙され、刑務所に投げこまれていた」と、当時の状況を説明している。菅井幸雄が『暴力団記』『東洋車輛工場』『志村夏江』の「解説」<sup>31</sup>のなかで、「今日の、とくに戦前の生活体験をもたない世代の人びとは、作者が舞台を見れず、主演女優が舞台に立たなくなるといふ状態を、予想することができるであろうか」というように、このプロローグが書かれたことにより、当時を知らない若い世代に向け、改訂されたと考えられる。

第二に、第五章第二節、夏江が工長たちに連行されて行き、残されたサダ子やミチ子たちが夏江不在のなかでも従業員大会へ強い意志で動き出す姿が描かれた後、幕となるところを、「筵の上に正座する夏江の姿がスポットに浮び上り、夏江の独白、そして、従業員大会をやり遂げた女子工員たちが夏江の前に現れ、従業員大会の成功、ストライキ委員会の決定などを報告し、喜び号泣する夏江の姿で幕というように、初演当時は描くことができなかった『志村夏江』の理想的なエピソードを加筆している点である。このように、『志村夏江』が若い世代へ向けて改訂され、希望ある未来を示唆した背景には、村山の特別な思いがあったからではないだろうか。そ

これは、一九七〇年という時期が日本共産党にとって、非常に重要な年であったことと関係していると考ええる。一九六九年十一月五日には大菩薩峠事件、公演の一カ月前の一九七〇年三月三十一日にはよど号ハイジャック事件が起こるなか、村山は彼自身が考える「正しい道」を明示するために『志村夏江』の改訂を試みたのではないだろうか。

『志村夏江』は、日本共産党の方針を受け、「解党派」批判、そしてメーデー闘争に向けたアジェンションという重要な役割を担いながらも、長年、村山が課題としていたプロレタリア戯曲の「新しい形式の創造」の試みが随所になされている。構成舞台、移動式小舞台、スポット・ライトについての詳細なト書等、プロレタリア舞台様式の可能性を模索した結果、従来のような内容に注視した戯曲から大きく前進することに成功しており、これは、プロレタリア「戯曲は何處迄も上演のための臺本」であり、「作者と観衆と演劇當事者との間の分裂」は決してあつてはならない、と考えていたことにも大きく起因していると思われる。

また、これまで中国（『暴力団記』、『勝利の記録』）、日本（『東洋車輔工場』）の労働者を群衆として描くことに尽力していた村山が、一人の貧農の少女を主人公としてプロレタリア戯曲の創作に着手した理由としては、従来、村山が描く女性像の系譜に夏江が連なることに加え、蔵原の批判に応える形でプロレタリア戯曲の課題を克服しようとしたのではないかと考える。この試みは成功したとは言いがたいが、運動の継続が許されたのであれば、次なる発展を見せたいのではないのではないだろうか。

『志村夏江』直後に村山は検挙され、入獄し、転向声明を発表する。

そのため、この戯曲が戦前の村山にとって、集大成として成立しているといえよう。

註(1) 『戦旗』一九二九年七月

(2) 村山知義『勝利の記録』（内外社、一九三二年五月）

(3) 『ナップ』一九三二年六月

(4) 久保栄『全線』を觀る』（劇場街）一九二九年八月）

(5) 『都新聞』一九二九年十二月二十日号

(6) 村山知義『演劇的自叙伝 第四卷』（東京芸術座出版局、一九七七年四月）

(7) 『世界』一九五二年五月

(8) 但し、党から指導された題材で戯曲を書いたのは『志村夏江』が最初ではない。『勝利の記録』について村山は、「私はまたまた藤枝丈夫君の協力を得て、左翼劇場第二十回公演のために『勝利の記録』という戯曲を書き始めたからである。去年の武装メーデーの失敗にこりて、今年は組織的な、分散メーデーでやりという方針が上部で定められ、それを芝居に書いて、メーデー前に上演してくれ、ということが伝えられて来た。当時は組織があちこちで断ち切られており、党及び戦闘的組合の指令というものも充分に下部には届きかねていたのであったらしい。そういう意向を聞くと、私は早速、仕事にかかった。日本が舞台では、到底使命は達しられないと思ったから、藤枝君に頼んだのであった。そして、丁度去年の上海のメーデーが、正に組織的分散のであつて、しかもイギリスの工部局の弾圧を巧みに蹴って行われたのを、そのまま、舞台上に移そうとしたのであった。』（『演劇的自叙伝 第四卷』）と述べている。『暴力団記』も同じく藤枝丈夫から題材を得ているが、党からの指導があつたことには触れてはいない。

(9) 村山知義『演劇的自叙伝 第四卷』（東京芸術座出版局、一九七七年

四月)

(10) (9)に同じ。

(11) しまね・きよし「第三節 日本共産党労働者派—水野成夫—」共同研究 転向 上『思想の科学研究会編(平凡社、一九五九年一月)』

(12) (9)に同じ。

(13) 第二章第二節の冒頭で女工のサタ子が夏江に菊池寛の『有憂華』について話しているが、『有憂華』は『報知新聞』に一九三〇年十月二十四日から一九三二年四月十四日まで連載され、同月二十一日に新潮社より刊行されている。但し、流布本として文庫版が出版されたのは一九三二年一月である。また、第四章第一節(卜書には「一月初めの或る夜」とある)では、分会員の佐伯が左翼劇場の『赤いメガホン』を観ているが、こちらは一九三二年十二月三十一日から翌年一月二十日まで、築地小劇場で上演された。また、一九七〇年四月の東京芸術座での上演の際に改訂されたが、そこでは場割に年月日が明記されている。

(14) 改訂版では、初出の最後のミチ子の科白の後、溶暗し、夏江の姿がスポットに浮び上がり、夏江を囲んだ少女たちの口からストライキ委員会を決め、メーデー闘争委員会も兼ねることになったことが語られ、終幕する。

(15) 村山知義「プロレタリア戯曲の書き方」『プロレタリア小説戯曲作法』一八五頁(内外社、一九三二年二月)

(16) 井上理恵「アジテーションドラマ」(日本近代演劇史研究会編『日本の近代戯曲』翰林書房、一九九九年五月)によると、『志村夏江』は「まさにこれは明確なアジテーションドラマである」と定義付けられている。

(17) 村山知義「序」『東洋車輛工場』(従来社、一九三一年九月)

(18) 村山知義「解説(上巻)」『村山知義戯曲集 上巻』(新日本出版社、一九七一年三月)

(19) (15)に同じ。

(20) 『暴力団記』は四幕九場、『勝利の記録』は三幕七場、『東洋車輛工場』は四幕一場となっている。

(21) (15)に同じ。

(22) 佐々木甚一「解説」『現代日本文学全集 七七』(筑摩書房、一九五七年七月)

(23) 村山知義「プロレタリア戯曲論」『プロレタリア小説戯曲作法』一四頁(内外社、一九三二年二月)

(24) (18)に同じ。

(25) (22)に同じ。

(26) 祖父江昭二「新劇における社会的テーマの追求—プロレタリア演劇と一〇年代」『日本文学講座二—芸能・演劇』(大修館書店、一九八九年三月)

(27) (1)に同じ。

(28) 「ナツプ」一九三二年九月(谷本清名で発表)

(29) 『中央公論』一九三一年三月

(30) 東京芸術座によって、一九七〇年四月二日から二四日まで、都市センターホールで上演された。

(31) 菅井幸雄「解説」『暴力団記・志村夏江』(新日本出版社、一九八二年一〇月)

附記 本文引用は、初出である『プロレタリア文学』作品増刊号(一九三二年四月)に拠る。

本稿は、平成二二年度日本女子大学国語国文学会秋季大会における口頭発表に基づいている。