

日本女子大学博士學位論文

村山知義論 演劇運動における基礎的研究

鴨川都美

目次

序章	1
第一部 プロレタリア演劇運動―劇作の過程と発展	11
第一章 「暴力団記」の歴史的意義―搾取の構造とプロレタリアートの形象	12
第二章 「東洋車輛工場」―「ア・プリアリ」なるものの正体	32
第三章 「志村夏江」の成立―「新しい形式の創造」の可能性	51
第四章 転向論―「白夜」「帰郷」を視座として	70
第二部 敗戦と自立演劇への継承	89

第一章	敗戦という名の解放―京城から東京、鎌倉へ―	90
第二章	鈴木政男「人間製本」―〈公〉と〈私〉の二重構造―	131
第三章	自立演劇運動の行く末―原爆戯曲の可能性―	148
第三部	「死んだ海」三部作の成立と意義	172
第一章	「死んだ海」三部作のドラマトウルギ―	173
第二章	女たちの「愛情の問題」をめぐる一考察	212
第三章	社会主義リアリズムの幻影―プロレタリア演劇から戦後演劇へ―	227
終章	今後の展望	246
村山知義	演劇運動年譜	252

初出一覽

291

参考文献

282

凡例

- 一、村山知義の本文引用は初出を使用し、戯曲集等から引用する場合は適宜出典を示している。
- 一、引用文中の漢字は、固有名詞等で使用されている場合を除き、旧字は新字に改めた。仮名遣いは原文のままとした。
- 一、戯曲、小説、評論等のタイトルについては、単行本によった場合は『 』で示し、新聞雑誌によった場合には、「 」で示している。また、新聞雑誌名については、『 』を使用している。
- 一、年号は西暦を使用した。

序章

「演劇運動万歳！」ということばを遺して絶命した村山知義（一九〇一～一九七七）は、七六年の生涯のうち、五〇年近くを演劇運動に捧げている。村山知義は、戦前のプロレタリア演劇運動の旗手であり、戦中においては社会主義リアリズムに傾倒し、日本の新劇界を率いる中心人物の一人であった。また、演劇界においては、装置家としてデビューしたことからもわかるように、その才能は美術、舞踏、戯曲、小説、評論と多岐に亘るものであった。だが、戦後になり新劇界全体が政治運動を疎んじる傾向にあつたにも拘わらず、生涯、社会主義リアリズムを掲げながら演劇運動を行った村山知義は、戦前のような主流に留まることができず、日本共産党に翻弄され、いつしか新劇界では特異な存在へと変貌していった。

美術、演劇、文学を横断的に奔走した村山知義研究の大半は、従来、一九二〇年代前半の前衛的な芸術運動に絞られていた。プロレタリア演劇運動、一九三三年以降の一群の転向小説、終戦を迎えた朝鮮での活動等に関する研究も散見するが、その大部分は村山知義の断片を捉えているに過ぎない。なかでも、戦後の演劇運動についての研究は著しく停滞しているといえよう。

従って、今日、演劇、美術、文学等、さまざまな芸術領域を横断的に躍進し、各分野で多くの功績を残している村山知義について研究することは、すなわち一九二〇年代から一九七〇年代にかけての日本文化史の一端を担う研究であるということも過言ではない。

だが、村山知義には生前自ら編集した『村山知義戯曲集』上下巻（新日本出版社、一九七一年）以外にはまとまった著作集が存在せず、戯曲・小説・評論等を網羅した全集は現在まで編纂されていない。そのため、一九二〇年代前半の美術団体MAVOや、心座で試みた前衛的な様式的美術・演劇研究を除いては研究が停滞しており、村山知義の全体像を捉えることが非常に困難な状況にある。

二〇〇〇年以降、『彷彿月刊』（二〇〇一年六月）、『水声通信』（二〇〇六年一月）で特集が生まれ、回顧展「すべての僕が沸騰する―村山知義の宇宙―」（神奈川県近代美術館他三都市巡回、二〇一二年）が開催される等、近年、その注目度は徐々に高まってきている。なかでも、美術研究中心ではない、演劇・映画・小説等についての初の論集である岩本憲児編『村山知義 劇的尖端 メディアとパフォーマンスの20世紀①』（森話社、二〇一二年）は、村山知義研究にとって画期的な一冊といえよう。だが、『村山知義 劇的尖端』に収められた論文のうち、川崎賢子『忍びの者』の周辺……戦後の村山知義と一九二〇―一九三〇年代の語り直し』を除いては、村山知義の戦後についての言及はない。この一連の忍者小説群「忍びの者」シリーズ（一九六二―一九八〇）については、尾西康充「村山知義『忍びの者 序の巻』」（『忍者文芸研究読本』笠間書院、二〇一四年）で取り上げられたことで、戦後の村山知義の側面に焦点があてられつつあるといえよう。

しかしながら、村山知義研究における第一義は演劇運動であると考ええる。「暴力団記」、「東洋車輛工場」、「志村夏江」といった一連のプロレタリア戯曲以外にも、戦後の演劇運動において村山知義の功績を認めることは十分可能であり、他の劇作家に与えた影響を明らかにすることも重要な意義を有している。

本論文は、三部構成をとり、戦前から戦後に至る演劇運動における基礎的研究を、戯曲の読解を中心に行うものである。第一部では、村山知義の演劇運動の礎となるプロレタリア演劇運動を取り上げた。第二部では、戦中、戦後の朝鮮での活動、帰国後の鎌倉アカデミア等での活動を追い、いわゆる自立演劇（職場演劇）の劇作家たちに対する日本共産党の宣伝芸術学校等での指導やその影響を、自立演劇出身の劇作家たちの戯曲を取り上げ、検証した。第三部では、一九五〇年代以降に発表された戯曲「死んだ海」三部作の考察を行い、村山知義が唱えた社会主義リアリズムである「発展的リアリズム」について論を展開した。

第一部「プロレタリア演劇運動―劇作の過程と発展」では、まず、第一章で、「暴力団記」の歴史的意義―搾取の構造とプロレタリアートの形象―として、村山知義の戦前の代表作とされる戯曲「暴力団記」を取り上げた。蔵原惟人によつ

て、「現代日本のプロレタリア戯曲の最高」と謳われた「暴力団記」は、その評価が揺らぎつつある現代まで、戯曲の内容に踏み込んだ研究は殆どなされてこなかった。だが、題材を提供した藤枝丈夫に着眼すると、藤枝が編集に加わっていた『戦旗』の「支那特集」が契機となり、藤枝は「京漢工人流血記」の入手に至ったこと、そして、『戦旗』に掲載された藤枝の翻訳が「暴力団記」の「二・七事件」の資料となったことが確認できた。また、その執筆動機については、蔵原の「プロレタリア・レアリズムへの道」の影響だけにとどまらず、『戦旗』誌上において中国への関心の高まりがあったことが指摘できる。さらに、「暴力団記」の作品構造からは、村山知義の劇作家としての才幹が充分に窺える。「暴力団記」は、プロレタリアートの闘いを、軍閥や軍警、「暴力団」を登場させて多面的に描出することを目的としてはいない。舞台を中国に移すことで検閲の網目を掻い潜り、「暴力団」という本来は抑圧する側から描くことによって、プロレタリアートの搾取される構造が、幾重にも重なり、その壁を辿っていった先端にある、日本帝国主義という壁を剥き出しにするのである。同時に、群衆という全体を描くため、不在となった〈英雄〉を、一介のプロレタリアの死を以って出現させることに成功している。彼の死は、失敗に終わるゼネ・ストからの再起の象徴として〈英雄〉化されることを明らかにした。

第二章「東洋車輛工場」―「ア・プリオリ」なるものの正体―では、一九三一年五月、日本共産党への入党という新たな節目に到達した村山知義が、数多くの戯曲、小説、論説を発表し多忙を極めるなか、日本共産党と日本労働組合全国協議会（全協）の要請によって六月、『ナツプ』誌上に発表した戯曲「東洋車輛工場」を取り上げた。村山知義は中国京漢鉄道の大争議を描いた「暴力団記」（一九二九年）を高く評価されたことで、プロレタリア演劇運動家としての地位を築いたが、「東洋車輛工場」においては、新しい形式を封印し、「ア・プリオリ」なるものを放棄し、〈後退〉を恐れず日本を舞台にした日本人による労働運動を力強く描出しようと試みたという。しかしながら、本章では、日本共産党と全協の要請によって描かれた大衆党系の労働組合の内情を暴露するという本筋が、臨時工たち被搾取者の側から語られる構造であったことを確認した一方、村山が「放棄」したという「ア・プリオリ」なるものの正体を探ることで、自らの日本共産党への入党の決意を、キリスト者の青年・丸山の背教と運動への参加に重ねて描くという副筋があることを見出した。また、「玉の井」

という土地が登場する「東洋車輛工場」において、臨時工の山田と「玉の井」の私娼である妙との恋愛からは、被搾取者が新たな搾取者になるという〈搾取の連鎖〉と、その連鎖に追い詰められていく若い臨時工と私娼の〈閉塞感〉が浮き彫りとなることを指摘した。

第三章「志村夏江」の成立―「新しい形式の創造」の可能性―では、プロレタリア演劇運動時代の最後の戯曲となる「志村夏江」(『プロレタリア文学』一九三二年四月)を取り上げた。「志村夏江」は、日本共産党の指導を受け、「解党派」批判及び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、村山知義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、従来のような内容だけに傾注した戯曲から大きく前進することに成功している。また、これまで中国(『暴力団記』、『勝利の記録』)、日本(『東洋車輛工場』)の労働者を群衆として描くことに邁進していた村山知義が、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。その理由としては、従来、村山知義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試みたことが挙げられる。この試みは成功したとは言いが、運動の継続が許されたのであれば、次なる発展を見せていった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、この戯曲が戦前の集大成として成立していると結論付けた。

第四章「転向論―「白夜」「帰郷」を視座として―」では、いわゆる転向小説の走りとしてきた小説「白夜」(『中央公論』一九三四・五)を取り上げた。「白夜」は、従来、〈転向〉したことが創作動機であったとされ、評価の対象も〈転向〉をいかに描いているかということに終始してきた。一九七〇年代からは、村山夫妻がモデルである〈転向〉した主人公の鹿野とのりに焦点が当てられ、転向小説という枠組みの外で研究が展開されつつある。しかしながら、「白夜」は夫婦の問題に〈転向〉を挿入した小説というよりは、鹿野が徹底した態度で〈転向〉しなかった木村という人間を肯定することに着目すると、鹿野⇨村山の、〈転向〉前からの「信念」が一貫したものであることを暗に宣言している小説としての読みが可

能となるのである。同様の姿勢は、小説「帰郷」〔『改造』一九三四年七月〕においても見出すことができる。戦後、「転向」などして「いない」とした村山知義であるが、「白夜」発表当時、「転向した以上は主観的にも客観的にもすぐれた文学を生む能力も権利もない」（「作家的再出発」）と「転向」を認めていることから、村山知義は確実に一旦は「転向」したのだと考える。その原因としては、二つが挙げられる。一つは、二年近くを社会と断絶された状態で過ごし、小林多喜二の死に象徴される〈死の恐怖〉があっただろう。その最大の原因は、収監によって、片時も休まずに打ち込んでいた芸術運動から遮断されるという〈焦燥〉があったと推測される。保釈出獄した村山知義は、「白夜」から始まる一連の小説群の多くで、自己と向き合い、内面を掘り下げていき、〈転向〉を乗り越えていったのだと言及した。

第二部「敗戦と自立演劇への継承」では、プロレタリア演劇運動が治安維持法違反による逮捕、転向によって絶たれた後の活動を新協劇団、朝鮮時代、戦後の新協劇団の再建を中心に述べていく。また、村山知義の第一次自立演劇への関与を確認した上で、自立演劇の劇作家である鈴木政男の「人間製本」についての再読を行う。最後に、レッド・ページ以降、職場から追放された自立演劇の劇作家たちについて論じた。

転向後、「新劇団大同団結の提唱」後に旗揚げした新協劇団の活動から、一九四〇年の新劇事件後、演劇活動の一切を禁止された村山知義が決断した朝鮮総督府での仕事、敗戦後の朝鮮での演劇活動、帰国後の新協劇団の再建、東京から移り住んだ鎌倉での鎌倉アカデミア演劇科長としての仕事を、第一章「敗戦という名の解放―京城から東京、鎌倉へ―」でまとめた。

第二章「鈴木政男「人間製本」―〈公〉と〈私〉の二重構造―」では、戦後の自立演劇の劇作家、鈴木政男を取り上げた。自立演劇は、一九四六年以降、「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り、東京では「日本民主主義文化連盟の結成や、日本共産党の宣伝芸術学校の創立、そして新演劇人協会の結成と、専門芸術家の組織化、それによる労働者の自立的な文化芸術運動の助成といったプログラ

ムが着実に進ん」(大橋喜一・阿部文勇編『自立演劇運動』未来社、一九七五年)でいく。四六年一月には東京自立劇団協議会(東自協)が発足し、その勢いはレッド・ページまでの二、三年で飛躍的に増していくのである。この時期は、自立演劇の第一期とされている。多くの専門演劇人が自立演劇に関わっていくなかで、新演劇人協会の常任幹事だった村山知義は、日本共産党宣伝美術学校演劇科や東自協の劇作講習会など、土方与志、八田元夫らと精力的に職場作家の育成に取り組んでいた。第一期自立演劇は短命でありながらも、村山知義をはじめ専門演劇人の様々な介入により、興隆を極めたことに疑いの余地はない。なかでも、大日本印刷の社員で全日本印刷出版労働組合の書記長をしていた鈴木政男は、日本共産党宣伝美術学校で劇作を学び、戯曲「人間製本」は、村山率いる新協劇団の協力によって改作され、村山の演出で上演された。「人間製本」を構成する二つの出来事、坂田製本工場の竹内貢を中心とする労組成立までの流れと、太陽印刷青年部長の白石徹男と父靖造との葛藤と決別を切り離して検証することで、戯曲に内在する〈公〉と〈私〉の二重構造を明らかにしていく。そして、従来の「搾取される側」「搾取する側」の形象に主眼が置かれていた「人間製本」の再読を行った。

第三章「自立演劇運動の行く末―原爆戯曲の可能性―」では、レッド・ページ後に職場を追われ、劇作の主題を失った自立演劇の劇作家たちが原爆戯曲に着手した過程と受容を検証した。第一期自立演劇運動時代に、『テアトロ』を媒体としていた堀田清美、大橋喜一、鈴木政男などの職場出身の劇作家たちが専業作家へと転身した後、主な劇作の発表媒体となったのは、『テアトロ』ではなく、一九五四年四月に創刊した『新劇』であった。新世代の劇作家たちの劇作の場として創刊された『新劇』は、創作劇特集を編むなど、若手の創作劇を掲載する新しい雑誌であった。また、発表媒体だけでなく、戯曲の内容にも変化が起こる。レッド・ページまでは、職場や家庭の問題を等身大に描くことに専念してきた自立演劇出身の劇作家たちは、職場と切り離されることによって、別の題材を求めた結果、一部の劇作家たちは、原水爆の問題に行き当たる。『新劇』は、一九五〇年代後半から一九六〇年代初頭にかけて、多くの原水爆に関する戯曲を掲載していく。一九五〇年代後半は、堀田や原らが入団した劇団民藝は翻訳戯曲のブームも終息し、劇団の経営が苦しかったという時期である。このことを踏まえると、劇団民藝所属の自立演劇出身の劇作家たちが、劇団民藝の支援を受けながら、一九五四年の第五福竜

丸事件を皮切りに起こった原水爆禁止運動の機運に乗じて、原水爆という新たな題材に活路を見出していったと考えることが妥当であろう。堀田清美の戯曲「島」は、作劇に欠点を持ちながらも、〈社会的政治的な偏向を避けた〉戯曲として評価された。その一方で、『広島原爆医療史』に基づいた「記録」を尊重した、大橋喜一の戯曲「ゼロの記録」の評価は、政治性を忌避しようとする劇評家や観客からは疎まれ、「島」とは対照的なものとなる。原爆をリアリズムで捉えようとした「島」と「ゼロの記録」の受容を検討し、原爆戯曲をめぐるエクリチュールには、どのような抑制が働いていたのかを明らかにした。

第三部「死んだ海」三部作の成立と意義」では、戦後の代表作である戯曲「死んだ海」三部作（「死んだ海」『世界』一九五二年七月）、「真夜中の港」〔『世界』一九五二年二月〕、「崖町に寄せる波」〔『世界』一九五三年一一・一二月）を中心に、戦後の村山知義の演劇運動を追った。

第一章「死んだ海」三部作のドラマトウルギー」では、「東洋車輛工場」、「志村夏江」等、工場労働者の闘いを主な題材としていた戦前とは一線を画し、漁村を舞台にした第一部「死んだ海」〔『世界』一九五二年七月、以下「第一部」）を取り上げた。「第一部」の成立背景には、村山知義が戦後たびたび直面した困難があると考えた。まず、新協劇団の再建と分裂が挙げられる。村山知義が精力的に劇団再建を図っていくなか、具体的な演劇創造へのアプローチを旨とした論文を次々に発表していく。しかしながら、「一劇団一演出家システム」の提唱は、劇団員の脱退の原因となっていた。更に、一九五〇年のレッド・パージは、役者の映画出演料に大きく依っていた劇団にとって大きな打撃となった。また、日本共産党内で国際派に属していた村山知義は、劇団内外から烈しい批判に曝され、新協劇団は完全に分裂する。芸術的、政治的、経済的に窮地に立たされた村山知義が、起死回生を狙って書いた「第一部」は、従来の工場ではなく、漁村を舞台にしたのは何故か。村山自身の回想から、劇団員の誘いかけによって成立したと考えられていた「第一部」は、『前衛』（一九五〇年七月）に掲載された奥野邦比古「九十九里浜事件の教訓」に触発されたものであったことが指摘できる。国際派であることで「ア

メロカ帝国主義の手先」と批判された汚名を返上するため、アメリカの軍事演習で不漁に喘いでいる漁村を舞台にした。また、この時期にブルジョア的新劇との決別も宣言し、社会主義演劇への道を貫こうとする精神的な昂揚があったことも窺える。

第二章「女たちの「愛情の問題」をめぐる一考察」では、「死んだ海」三部作における女性像について考察している。一九三二年、村山知義は「志村夏江」のなかで、一つの可能性を示した。それは、プロレタリア運動に身を投じた女性たちが、一人の人間としてその存在を認められ、男性と対等に関係を築いていくという未来である。しかし、その後二度の投獄を経験した村山知義が創作戯曲を発表することはなく、二〇年という期間を経て、ようやく「死んだ海」三部作において、その可能性に着手することができたと考える。お吉、カネ子、君子という三人の女たちに課せられた「愛情の問題」は、戯曲「初恋」（一九三七）で描かれた対立構造のない、温室のなかで育まれる素朴な愛情とは異なり、封建的な風潮が根強く残る貧しい社会のなかで、周囲の無理解や過酷な環境に苦しみながらも取り組むべき問題として描かれている。それは「志村夏江」の夏江の「愛情の問題」にも共通している。また、村山はカネ子と君子という次世代の女たちに、「運動」と「愛情の問題」という二つを同時に抱え込ませ、その両立を図ったことで、自らの意志によって未来を切り開こうとする新しい女の描出に成功している。「死んだ海」三部作は、労働者の闘いを描いた作品として定説化されているが、登場する三人の女たちにスポットを当てること、村山が求めた「愛情の問題」を一つの大きな軸としてその作品世界が創作されていることを明らかにした。

第三章「社会主義リアリズムの幻影―プロレタリア演劇から戦後演劇へ―」では、一九三五年に「発展的リアリズム」を提唱した村山知義だったが、その実践を創作戯曲で試みられるようになるまでに、二〇年近くの年月を必要とすることになった。「死んだ海」三部作は、「火山灰地」からの受容を「朗読」という手法に見出せる一方で、プロレタリアートの立場から現実を描こうとする村山の強固な拘りが、「火山灰地」との方向性の違いを明らかにしているといえる。また、前章「女たちの「愛情の問題」をめぐる一考察」で示した通り、お吉、カネ子、君子に課せられた「愛情の問題」が、封建的な貧し

い社会のなかで、周囲の無理解や過酷な環境に苦しみながらも大いに取り組むべきものとして、いきいきと描かれていることがわかる。「死んだ海」三部作は、「発展的リアリズム」を手放すことで、新たな姿が顕在化することを明らかにした。

巻末には、「村山知義 演劇運動年譜」を附している。本論文を読み進めるなかで、適宜ご参照いただきたい。ただし、東京芸術座によると村山知義は、演出作品四一四本、油絵肖像画二五〇点、舞台美術一五〇点、その他にも戯曲作品、小説、評論等を数多く発表しているという。本年譜は、村山の演劇運動に関連する仕事を主に取り上げており、美術等に関する仕事については、必要のあるものを除き省略しているが、演劇運動に限ったところで、膨大な仕事量の何%までを網羅できているのか作成者自身、把握できていない。本年譜はあくまでも暫定的なものであることを予め断っておく。

第一部 プロレタリア演劇運動―劇作の過程と発展

第一章 「暴力団記」の歴史的意義

―搾取の構造とプロレタリアートの形象―

1. はじめに

村山知義「暴力団記」〔戦旗〕一九二九・七）は、プロレタリア演劇運動において、同時代の知識人から高く評価され、村山の戦前の代表作となった作品である。

蔵原惟人^①は、「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」と評価し、「本当に革命的な内容と、それを表現する大衆的な芸術形式を獲得しつゝある。彼が更に尚かう云ふ戯曲を二つか四つ書いたならば、彼は実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」としている。また、久保栄^②は、「全線」原名「暴力団記」が、村山知義君の最大傑作であり、従つて日本プロレタリア文学中屈指の作品である事は疑ひを容れない」とした上で、「二二七惨変」を中心とする最近の史実そのものが、既にプロレタリア戯曲の題材として最適のものであり、これに^{つゞ}著眼した」点や、「個と全体との相関関係が適宜に保たれてゐる事」を長所として挙げる一方、不満を残す点としては、「緑党」の一味が狂暴なる腕力を掉つて、プロレタリアートを迫害する場面が、比較的陰になつてゐる事、「充分なる前提なしに、突如として代表者会議が有たれ、また余りに易々とゼネ・ストが持たれたかの如き観をさへ抱かせられる」という点を

挙げ、更には「第三幕以後に活躍する葉青山イエチヌサンが、「戦旗」所載の原作に於いては――実際の舞台ではさうでなかつたが――この幕以前に全然活躍してゐない」というように、葉青山やゼネラル・ストライキ（以下、ゼネ・スト）について、描き方に改善の余地があることを指摘している。

この同時代評については、一九二九年六月から七月にかけ、東京左翼劇場第二二回公演として上演された『全線』（検閲により、『暴力団記』を『全線』と改題すること、上演許可が下りた）における佐野碩の演出がたぶんに影響していると考えられる。村山自身も佐野演出について、「初めは演技のアラをさがしながら見ていたが」、次第に「佐野の、中味はリアリステイックで、しかもその現われは多分にメカニクな集団演技に惹き込まれてしまった」と回想(3)している。だが、この回想を別の視点から捉えると、佐野演出では、「メカニクな集団演技」にばかり目がいつてしまい、久保の指摘する「個」と全体の相関関係(4)における「個」が「全体」の影に隠れてしまっていることが指摘できる。

戦後においては、菅井幸雄(4)が、「闘う労働者の姿のみを描くか、あるいは、それとは対照的に、弾圧する資本家階級とか支配権力の側のみを描くか、のどちらかの一方に偏していた」従来のプロレタリア戯曲に対し、『暴力団記』では、鉄道労働者の闘争とともに、敵である官憲や暴力団の性格をも、浮彫りにして(5)いるとし、湯地朝雄(5)は、「暴力団記」の「演劇的成功」について、「反動的ブルジョア民族主義思想と労働者の階級的思想との闘争という積極的テーマ」があつたことを評価しているが、その一方で、祖父江昭二(6)は、「そこに登場する人物キャラクターが、多すぎるせいもあつて、印象的な特徴を持った性格に

よって刻印づけられない基調をぬけ切っていない」という瑕疵を露にし、井上理恵⁷⁾は、現時点において戯曲を読むと、「多くの欠点を持った作品であるように思われ、時代を超えた〈最高〉のプロレタリア戯曲とはどうにも読めない。一九二九年という時代に置けば、それは可能」であったというように、「暴力団記」の評価に揺らぎが見え始めている。しかしながら、従来の「暴力団記」研究においては、内容に踏み込んだ戯曲の詳細な分析が積極的に行われておらず、その歴史的意義について十分に論証されているとは言い難い。

本稿では、まず、先行研究では大きく取り上げられることのなかった成立背景を検証する。その上で、プロレタリアートの視点から論じられてきた「暴力団記」を、弾圧する側である「暴力団」の存在に注目して読み解くことで、搾取の構造を浮かび上がらせる。同時に、「暴力団記」におけるプロレタリアートの形象の意味付けを行い、その歴史的意義を明らかにしたい。

2. 「暴力団記」成立背景

「暴力団記」は、一九二三年に起きた中国京漢鉄道の大争議である「二・七事件」を描いており、労働者だけでなく、彼らを弾圧する側の「暴力団」と軍閥の関係をも鮮やかに描き出している。中国の「暴力団」である緑党首領・周平甫^{チュウピンフ}は、自分たちに大勢の若者を集めさせ、軍閥・呉佩孚の命令下、京漢鉄道の总工会を解散させるために動き出す。一方、京漢鉄道の总工会は各支部代表者を集め、全線の总工会創立大会を「暴力団」と警察隊に妨害されながらも遂行する。そして、軍閥や彼らを支配する軍閥の暴圧に屈することなく、打倒軍閥を掲げ、ゼネ・ストを決行する。労働者への弾圧が苛烈を極めていくなか、总工会鄭州支部の葉青山は軍警に捕えられ拷問を受けるが、妻・翠英の後押しで、再び闘いへと向かい、「暴力

「団」に斬殺される。ゼネ・ストは失敗に終わるものの、「観客」に対し、この失敗から導き出せることは何かと強く問いかける手法を取っている。

村山は、「暴力団記」執筆動機について、次のように述べている。

私にはまだ日本のプロレタリアートの闘争を描くことができるような体験がなく、書かねばならぬと思いつながら書けないでいた。(略) 読み又は聞く方も、書く方も、外国及び外国人の現実を充分には知らないことに附け込んで、つまり、想像力が自由に働き、自分自身でそれを現実と思いつみ、没入してしまえることにたよったわけだった。そういうわけで、私はそれ迄たくさんの外国と外国人を材料として書いて来た。「暴力団記」もその結果である。⁽⁸⁾
(傍線引用者 以下同じ)

「暴力団記」の末尾には、「材料、考証等の点で藤枝丈夫君の助力を得たことが多い。記⁽⁹⁾て好意を謝す」と明記されている。村山は、「外国と外国人を材料」とするため、藤枝丈夫という人物の協力を要請したのである。この経緯について、後年、次のように語っている。⁽⁹⁾

近くに住んでいる友達に藤枝丈夫君という人がいた。背が高く、彫りの深い顔をしていた人で、この人が「京漢工人流血記」という中国語のパンフレットを持って来て、私に読んでくれた。藤枝君は中国の歴史、人々の生活についても詳しく知っていて、すべての私の質問に答えてくれた。

藤枝については、佐治俊彦⁽¹⁰⁾によると、一九二〇年、義父の命令で若くして天津に渡たり、スパイ組織の連絡員をやらされていたが、「郭松齡事件」がきっかけとなり、「目的のためには手段を選ばぬ権力に対して、不信と反抗の念を強め、帰国し東京に出て来ると急激に左傾化」し、「久保栄や村山知義らの前衛芸術家同盟に加わり、杉本良吉や佐々木孝丸らの前衛劇場に属して築地小劇場の舞台に」立った経験を持つ。そして、一九二八年五月「ナツプが成立すると『戦旗』の編集部に入り」、「同年一〇月、秋田雨雀らによって国際文化研究所が設立されるとすぐに参加し、中国語文献の翻訳など」をしていたことが明らかにされている。

また、藤枝自身は、村山との関係について、一九二六年二月に上京し、「石角春洋という演劇青年」と知り合ったことを契機として、自身でも脚本を書くようになり、『文芸戦士』という同人雑誌を出すことになり、村山知義さんを訪ねた」と回想している⁽¹¹⁾。村山を訪ねた理由としては、この頃、「豊多摩郡落合町上落合一三二一番地」の「四戸建ての長屋」に引越した⁽¹²⁾ことで、同じく「上落合一八六番地」に居を構えていた村山と親交があったためであろう。

一九二八年五月、ナツプ（全日本無産者芸術連盟）の機関誌である『戦旗』の編集部となった藤枝は、同月に起きた山東出兵と済南事件についての報告を『戦旗』創刊号に間に合わせることはできなかった。そのため、第二号（六月号）で「支那特集」として特集を組む。

これ（「支那特集」―引用者注）に対する国内からの反響は、相当なものであった。当局は勿論、発売禁止処分を加えて来たが、労農大衆の手には、独自の配布網によって既に広く行き渡っていた。それに国外からの反響も凄かった。

中国人留學生が昂奮し感激したことは言うまでもない⁽¹³⁾。

このように、『戦旗』創刊直後から、中国への関心は高まっており、中国の事情をよく知る藤枝の活躍を察知することができる。そして、一九二八年、藤枝は「支那特集」を読んだ中国人留學生に「自衛隊市ヶ谷駐屯部隊の崖の下」にあった「留學生相手の中国書店」⁽¹⁴⁾を紹介され、中国語のパンフレット「京漢工人流血記」を購入する。それを翻訳し、翌年二月の『戦旗』誌上に「京漢工人流血記」を掲載する。この記事が、「外国と外国人」を隠れ蓑に、プロレタリアートの闘いを描こうとした村山の興味を引いたのである。もちろん、それだけが執筆動機となっただけではない。既に多くの先行研究で指摘されているように⁽¹⁵⁾、『戦旗』創刊号（一九二八・五）に発表された、蔵原惟人「プロレタリア・レアリズムへの道」の影響が多分に窺え、ナツプからの働きかけがあったことは明白である。

『暴力団記』の舞台となった「二・七事件」は、「京漢工人流血記」によると、一九二三年二月に起こった「軍閥、官僚並びに国際資本帝国主義に対する中国労働者階級の最初の目醒ましい闘争」であったが、「これほどの事変であるにも拘らず」、事件当時、「事件の有りのまゝの姿は、中国人でさへも充分には知ら」ず、僅かに中国共産党だけが真相の伝え手であったことが報告されている。日本でも「二・七事件」についての詳細は報道されておらず、それを伝える記事も軍閥寄りであり、その全貌が明るみに出ることはなかった。「暴力団記」は、中国における同時代の歴史的事件を題材とし、これまでに隠匿されてきた中国のプロレタリアートの闘いをつまびらかにすることで、日本のプロレタリアートを鼓舞する意図があったと考える。

村山によると、「暴力団記」は、「京漢工人流血記」という中国語のパンフレット⁽¹⁷⁾を参考に書かれたとされているが、翻訳され、『戦旗』に掲載された「京漢工人流血記」からの引用が、大きく分割して六カ所確認できる。その六カ所を更に細かく分類すると、完全に符合する箇所をいくつか挙げることができるため、次に具体例を三カ所挙げていく（「暴力団記」を（暴）、「京漢工人流血記」を（京）と表記する）。

・第一幕第二場

（暴）北京の正陽門より鄭州を経て南に二千四百十八清里を走つてかの揚子江岸なる漢口の大智門に達する鉄道は京漢鉄道である。

（京）京漢鉄道といふのは、北京（今では北平）の正陽門から、南に二千四百十八清里を距てた揚子江岸、漢口の大智門までを南北に結ぶ重要な交通路である。

・第一幕第三場

（暴）三十余団体から百三十余人、外に北京、武漢その他の地方から男女学生代表新聞雑誌記者等の来賓が続々到着中
（京）合計三十余団体、代表百三十余人の多数に上つて居た。外に、北京、武漢その他の地方から男女学生代表新聞記者代表三十余人が来賓として到着してゐた。

・第二幕第一場

（暴）二十八日に至り、警察局長黄殿辰は突如、集会の禁止を命令して来ました。（略）所が三日目の昨日の朝に至つて、吳佩孚は突然我が本部宛、電報を送つて来ました。

(京)一月二十八日、(略)鄭州警察局長黃殿辰はやつて来るなり、開会禁止を威丈高に告げた。(略)押し問答が三日間も続けられた。三十日、吳佩孚からの電報が、労働者の許に送られて来た。

以上のように、「暴力団記」の「二・七事件」に関する部分については、「京漢工人流血記」を手元に置いて書かれたと思われる箇所が多く、それによって、以下の推測が導き出せる。従来、藤枝が村山に提供した資料は、『戦旗』掲載の「京漢工人流血記」より詳しい内容だと考えられてきたが、「京漢工人流血記」の二章までは多くの箇所が『暴力団記』の内容と一致し、「二・七事件」の全容については、「京漢工人流血記」だけで充分その役割を果たしている。このことから、中国語のパンフレットは、翻訳された「京漢工人流血記」と同一の内容を含んでおり、村山が「暴力団記」執筆の際に使用したのは、「京漢工人流血記」であったことが確認できる。

3. 「暴力団」の役割―搾取の重層的構造

これまで、「暴力団記」は、「プロレタリアートの階級闘争」が主題であることを前提に論じられてきた。しかし、一方で、その題名は「暴力団」の「記」とあるように、「暴力団記」を「暴力団」の視点から読み解くことも可能なのではないだろうか。

まずは、「京漢工人流血記」に登場する弾圧する側について確認していく。

総工会がその姿を明らかにすると共に、軍閥の攻勢も急迫して来た。趙繼賢は保定派の直系としての資格で、馮漢は京漢鉄道南方地区事務所長兼、兩湖巡閱使公署副官の資格で、日夜その親分格の曹銀、吳佩孚の門を訪れた。そして、労働組合叩き潰しの陰謀をめぐらしたのである。吳佩孚は遂に動いた。趙と馮の報告を根拠として部下の軍官、斬雲鶚に

命令して、創立大会の解散を行はせ、必要あれば×（兵―引用者註）力をとることの許可まで与えた。斬は更に鄭州警察局長黄殿辰をして、呉の命令を計画は執行させることになった。

このように、「京漢工人流血記」では、斬雲鶚や黄殿辰の下に設定されている「暴力団」の存在については一切記述がない。当時、中国に「暴力団」と同様の反社会的集団が存在していたかどうかについては想像の域を出ないが、「暴力団記」に描かれた「暴力団」は、当時の状況から察するに、日本の「暴力団」を想定しているのである。

村山が「京漢工人流血記」には登場しない「暴力団」を取り上げた真意はどこにあったのだろうか。湯地は、「暴力団」を登場させることで、「ドラマに一定の肉付けを与え」、「相応の大衆性を付与」したと指摘している。具体的には、「保三

が、軍閥や買弁資本と異なった、民族資本的排外・国粹主義の意識を体现」しており、馮竹生を、「中国民衆の排外・国粹主義を利用して、总工会に結集する労働者を攻撃する欺瞞的イデオログとして」引き合いに出すことで、「总工会労働者の階級的主張」の「正当性」を暗黙のうちに浮かび上がらせる狙いがあったとしている。

第一幕第二場で、軍閥から总工会創立大会を妨害するように命じられた周平甫は、創立大会は「どうしても叩き潰さなくちやアならねえ」ものであり、「生命を捨ててもこの仕事やりとげる覚悟か」と子分たちに問い掛け、子分たちも一同賛成の声を挙げる。だが、その妨害が失敗すると、第四幕第一場で、周平甫は斬雲鶚に呼びつけられ、「ビタ一文出さねえばか

りか散々ツぱら」怒鳴りつけられたと憤慨する。それを聞いた子分の徳宝は、「命を的の仕事をやつてる」自分たちを、斬雲鶚があつさり切り捨てたことに腹を立てる。ところが、その直後、徳宝は思うように屈服させることができないプロレタリアートに対し、「死ぬ覚悟」でストライキを遂行しようとする連中に、「殺すぞ、殺すぞツてタンカ切った所で始まらない」と不満を漏らすのである。その本音は、直前の「命を的の仕事」という言葉を形骸化させ、「暴力団」という弾圧する側が、私利私欲のためにプロレタリアートを搾取しようとする姿をより一層印象付けている。

だが、「暴力団」の存在が果たして「ドラマに一定の肉付けを与え」るだけのものであるだろうか。周平甫の子分である保三が暴き出すのは、プロレタリアートを搾取する側としての「暴力団」の実態だけではない。

保三は、周平甫の緑党へ入つて僅か半年であるが、周平甫の特別な引き立てによつて、新たな子分を獲得するという大役を振られていた。しかし、これには裏があつた。周平甫の思惑は、地方の「丸持ちの息子」である保三から「滅法界な入党金をふんだく」り入党させただけでなく、「まだまだ機を見て絞る」というところにあつた。ここから、周平甫は保三を搾取の対象とみなしていることが確認できる。周平甫と徳宝を信用していた保三であつたが、第四幕第一場で、周平甫ら自分の家から金を絞り取つていたことを知ると、彼らを烈しく糾弾する。

保三 ふん親分かと思やア何だ、ケチな泥棒ぢやアねえか。

周平甫 (寧ろ呆気にとられる) な、何だと？

保三 (おつかぶせて) 貴様は俺の知らねえ間に、二度迄俺の家を脅迫して二千元づつふんだくつたぢやねえか。そればかりぢやアねえ、やれ愛国の正義のとぬかしやがつて、その実今度のざまア何だ。だまされて、チエツ、糞をくら

へ
(略)

保三 不びんたア手前達のこつた。不正不義をして掠めた金のおこぼれのおこぼれを貰つて這ひつくばつてやがる。
(第四幕第一場)

さらに、保三の批判の矛先は、周たちのプロレタリアートに対する行動まで及び、周平甫がプロレタリアートたちを再度攻撃するように命令すると、「あれだけしてまだ足りねえで、今度アぶつたぎり迄しようといふのか」と周平甫に飛び掛かって、殴り倒すのである。

この保三の難詰から明白となるのは、プロレタリアートを弾圧する側にいる「暴力団」もまた、理不尽な扱いを受け、「不正不義をして掠めた金のおこぼれのおこぼれを貰つて這ひつくば」る以外の選択肢が残されていない、軍閥や軍警の搾取の対象となっているということである。

翻つて、「暴力団記」では、日本の中国侵略と、朝鮮の三・一独立運動が、いずれもプロレタリアートを弾圧する側から語られていることに着目したい。

まずは、日本の中国侵略についてであるが、第一幕第一場で、「今頃ア外国の侵略振りが愈々眼にあまり、俺達仲間ア益々人手のいる時だ」という徳宝のせりふに、その一端を見出すことができる。先述したように、『戦旗』誌上では、創刊翌月から「支那特集」が組まれるなど、中国への関心の高さが窺える。この特集のなかで、鹿地亘は、日本の中国侵略について、次に述べている。

日本帝国主義が狂奔する所以は、北支^(北支)一体に於ける特殊権と利権とである。以つて支那民衆を搾取し、日本の被圧迫大衆隷属の基礎を固めるために、彼等はあらゆる手段を避けない(略)而も、日本が、かくまでして固め伸さうとする支配権は、諸列強の貪欲の対立にその尖端に点火しないでは居ないのだ。帝国主義戦争の危機は迫つて居る。支那よ

り手をひけ²⁰！

「暴力団記」では、「外国」としか表現されていないものの、「暴力団記」発表前後の時局に鑑みると、日本の中国侵略に対する批判として読むことが可能となるのではないだろうか。

また、朝鮮の民衆が日本からの独立を図った三・一独立運動については、保三の身上から語られている。保三の父親は朝鮮に商用で出かけた際、この独立運動に巻き込まれ、日本の軍隊によって殺された。それが原因で、保三は国粹主義者になる。更に、一九七一年に刊行された『村山知義戯曲集 上巻』収録の「暴力団記」には、「繁盛していた」保三の父親の「工場が日本の工場に押され」たため傾いていったことが加筆されており、保三の反日感情を増幅させている。

この一九一九年に起こった三・一独立運動については、一九二九年に、『戦旗』（三月）と、『国際文化』（四月）で相次いで取り上げられており、いずれも日本の暴虐振りが訴えられている。

このように、一九二七年から二九年にかけての山東出兵を想起させる日本の中国侵略や、一九一九年に朝鮮の三・一独立運動を「暴力団」に語らせることで、プロレタリアートを弾圧する側も、一方では日本を含む国際的ブルジョアジーに搾取され、弾圧されていると暗に主張しているのである。それによって、プロレタリアートが単に軍閥やその配下の軍警に搾取されているだけではなく、日本や列強諸国によって重層的に搾取されているという構造が浮き彫りとなるのである。

4. へ英雄化されるプロレタリア

さて、「暴力団」に対して、プロレタリアートはどのように描かれているのだろうか。まずは、プロレタリアートの理想

的な妻として描かれている翠英ツインに注目したい。

翠英は、総工会鄭州支部の執行委員をしている葉青山の妻であり、夫のすべき仕事は「命がけ」であることを理解している。加えて、自らも鄭州警察局長黄殿辰ホワステンチエヌが開催した「市民大会」を偵察するために出向き、「市民大会が聞いてあきれられる。無理矢理に掻き集められたのが四五十人、ぽかんとしてゐるだけの事ぢやないか」、「ストライキの悪口を云つて、結局、黄の拵えた決議見たいなものを読んでおしまひさ」というように、名ばかりの「市民大会」であつたことを的確に批判しており、夫たちが決行しているゼネ・ストや軍警の手口についても十分な理解があることが窺える。

しかしながら、翠英は夫を後援するプロレタリアの妻というイメージからは大きく逸脱している。軍警に拷問されて朦朧としながら帰宅した葉青山が、「我々はもう一戦へるだけ戦つた一力の限り一戦つた一此処迄やれば一誰に恥ぢる事もない一鉄道総局でも一我々の事情は出来るだけ考へると云つてゐるから一ゐるから一この際、無条件で」と降伏の意志を漏らすと、烈火のごとく夫を叱咤する。

翠英 (泣きながら) いくら拷問されたからと云つて、何で一何で一屈服の勧告なんかするんです。恥づ一恥づかしくはないのか。大事な所なんだ一頑張らないでどうする一死んでもいいから一死んでもいいから。彼女は不意に軍警に跳びかかる。

翠英 馬鹿野郎！ 放せ！ 畜生！ 人殺し！

軍警は彼女を突き飛ばす。

(第三幕第二場)

この叱咤によって振起された葉青山は、再び軍警に連行されてしまうのである。

もちろん、翠英はプロレタリアではない。プロレタリアの妻である。それにも拘わらず、ゼネ・ストを遂行しようとする葉青山を力強く後押しし、夫の生き死にという局面においても怯むことがない。

なお、村山のプロレタリア戯曲において、夫を牽引するといっても過言ではない理想的なプロレタリアートの妻の姿は、第三章で取り上げる「志村夏江」(『プロレタリア文学』一九三二・四)の夏江というプロレタリアートの女性像誕生に継承されていくことを指摘しておく。

翠英と比較すると、夫である葉青山は特徴のないプロレタリアとして描かれている。繰り返しになるが、久保は、「第三幕以後に活躍する葉青山が、「戦旗」所載の原作に於いては―実際の舞台ではさうでなかつたが―この幕以前に全然活躍してゐない」と批判しており、村山も佐野碩の演出を受け、初刊の際に、半ば無理矢理とも思える形で葉青山を第二幕から登場させている。だが、久保が「第三幕以後に活躍する」としていた葉青山が「活躍」するのは、第三幕第一場のみである。ゼネ・ストの慰問使に扮した馮竹生の説得に対し、「俺達が戦つてるのは局長なんてそんなケチな野郎」ではなく、「その上にもって鉄道を横領してゐる軍閥」だと暴露する役割を与えられているに過ぎない。その印象は、翠英の強烈なそれと比べるとあまりにも希薄である。

葉青山が「暴力団記」において「活躍」するのは、彼が「暴力団」に斬殺されることによつてであると言つても過言ではない。〈英雄〉不在の「暴力団記」では、凡庸なプロレタリアが殺されることで、〈英雄〉へと転じることが可能となるのである。

最終場では、次のように葉青山の死が語られる。少し長いが引用する。

□ (叫ぶ) 諸君！ たった今、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！

大きな憤激の叫び。その中に際だって老婆の鋭い叫び声が聞える。それを埋めて労働者たちが叫ぶ。

○ 誰が、誰が殺したんだ。

□ あの暴力団の連中だ！ 周平甫の一味だ！

○ 暴力団を叩きつぶせ！

○ 叩きつぶせ！

葉の母が前に押し出される。

老婆 息子！ 息子！

□ 諸君！ 葉は最後迄頑張った！ 最後迄総工会万歳！ 怒鳴って死んで行つた！

大きな叫び。

老婆 息子の仇を打て！ 息子の仇を打て！

葉の仇を打て！

○ 暴力団を叩き殺せ！

○ 軍閥をやっつけろ

(第四幕第二場)

屈服を許されず、「死んでもいいから」と、翠英によって軍警に突き出された葉青山は、傍線のように、一介のプロレタリアから、プロレタリアートによって語られる存在へと昇華する。葉青山の「命を的」にかけてゼネ・ストを成し遂げようとした姿からは、命を捨ててまでも巨悪に立ち向かう〈英雄〉の姿を彷彿とさせ、再起しようとする群集を鼓舞するのである。

このように、葉青山が死ぬことよって〈英雄〉に変化すると考えると、翠英の特異な人物像は、彼を死へと送り出す重要な役割を担っていることがわかる。葉青山の母である老婆もまた、息子の訃報に崩れ落ちることはない。傍点のように、老婆は群集の「前に押し出され」、〈英雄〉の母として、「息子の仇を打て！」と力強く群集を扇動することにより、葉青山の〈英雄〉化は補強される。

プロレタリアートの「大きな憤激の叫び」は、葉青山を失った悲憤の叫びだけではない。その重層的構造が露わになった今、群衆を抑圧する敵に対する宣戦の雄叫びでもあるのだ。

5. おわりに

蔵原によつて、「現代日本のプロレタリア戯曲の最高」と謳われた「暴力団記」は、その評価が揺らぎつつある現代まで、戯曲の内容に踏み込んだ研究は殆どなされてこなかった。

これまで詳細が語られてこなかった藤枝丈夫に着眼すると、藤枝が編集に加わっていた『戦旗』の「支那特集」が契機となり、藤枝は「京漢工人流血記」の入手に至ったこと、そして、『戦旗』に掲載された藤枝の翻訳が「暴力団記」の「二・七事件」の資料となったことが確認できた。また、その執筆動機については、蔵原の「プロレタリア・レアリズムへの道」の影響だけにとどまらず、『戦旗』誌上において中国への関心の高まりがあったことを指摘したい。

さらに、「暴力団記」の作品構造からは、村山の劇作家としての才幹が充分に窺える。「暴力団記」は、プロレタリアートの闘いを、軍閥や軍警、「暴力団」を登場させて多面的に描出することを目的としてはいない。舞台を中国に移すことで検閲の網目を掻い潜り、「暴力団」という本来は抑圧する側から描くことよつて、プロレタリアートの搾取される構造が、幾重にも重なり、その襞を辿っていった先端にある、日本帝国主義という壁を剥き出しにするのである。同時に、群衆という全体を描くため、不在となった〈英雄〉を、一介のプロレタリアの死を以つて出現させることに成功している。彼は、失

敗に終わるゼネ・ストからの再起の象徴として〈英雄〉化されるのである。

以上、詳論を試みた結果、改めて「暴力団記」の歴史的意義を認めることができるのである。

※「暴力団記」の引用は、『戦旗』一九二九年七月号に掲載された初出に拠る。

※登場人物の氏名のルビは、すべて稿者によるものである。

注

- (1) 蔵原惟人「一九二九年の日本文学」『都新聞』一九二九・一二・二〇
- (2) 久保栄「全線」を觀る」『劇場街』一九二九・八
- (3) 村山知義『演劇的自叙伝 第三卷』(東邦出版社、一九七四・五)
- (4) 菅井幸雄『暴力団記・志村夏江 村山知義戯曲集 戦前編』「解説」(新日本出版社、一九八二・一〇)
- (5) 湯地朝雄『プロレタリア文学運動 その理想と現実』(晩聲社、一九九一・一一)
- (6) 祖父江昭二「村山知義と『暴力団記』」『講座日本の演劇6 近代の演劇II』勉誠社、一九九六・一
- (7) 井上理恵「村山知義の演劇史9」『シアトロ』二〇一一・一一
- (8) (3)に同じ。
- (9) (3)に同じ。
- (10) 佐治俊彦「藤枝丈夫と大高巖について」(伊藤虎九・祖父江昭二・丸山昇編『近代文学における中国と日本―共同研究・日中文学関係史』汲古書院、一九八六・一〇)
- (11) 「戦前のプロレタリア科学研究所の中国研究―藤枝丈夫氏に聞く―」(聞き手 小林文男)『アジア経済』一九七四・

二)

(12) 藤枝丈夫「中国問題研究会の周辺 わが半世紀の回想」(運動史研究会編『運動史研究二』三一書房、一九七八・八)

(13) (12)に同じ。

(14) (12)に同じ。

(15) 正木喜勝「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―」(『演劇学論叢』二〇〇二・一一二)では、蔵原の「プロレタリア・リアリズムへの道」の影響について、「プロレタリア作家は決して、戦闘的プロレタリアー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」としている。また、井上は注(7)において、「暴力団記」は、この蔵原の「リアリズム理論を強く意識するようなものではなかったとみている。おそらく「リアリスムの態度」で創作に向かうという程度の軽い乗りであったはずだ」と推察している。いずれにせよ、村山がこの「プロレタリア・リアリズムへの道」を意識していたことは明白である。

(16) 「軍隊罷工を射殺 従業員死傷四十三名 各租界では義勇兵を召集す」(『東京朝日新聞』一九二三・二・九)では、次のように記されている。

過日來罷業中の京漢鉄道従業員の京漢線工会と官憲とは八日五回に互つて交渉を重ねた工会は軍警の警戒撤退を要求し最後の会商で工会長は短銃を突き着けて交渉委員を脅かしたので督軍は武装兵をして工会員の集団を攻撃させて卅一名を銃殺し負傷者十二名を出して威圧し八日夜の北京行列車から強制的に発車せしむる筈であるが之に対して各工団の激昂甚だしく、緊急会議を開いて前後策を講じてゐる(略)。

(17) (3)に同じ。

(18) プロレタリア文化運動において、官憲の手先となって働く日本の「暴力団」が登場する小説、戯曲等は、数多く確認す

ることができる。

(19) (5) に同じ。

(20) 鹿地亘「何の為に武器をとるか」『戦旗』一九二八・六

(21) 第二幕第一場は、初出では高玉林の科白だったものを、初刊「暴力団記」(日本評論社、一九三〇・一)では、葉青山の科白へと書き換えている。また、初刊の際に議長の科白を「高君。」と修正していないことから、粗忽さが窺える。

【初出】

高玉林 (立つ) 議長！長辛店支部の高玉林。

議長 高君。

高玉林 私は今晩の全線代表者会議が次の決議をすることを提議します。

←

【初刊】

葉青山 (立つ) 議長！鄭州支部の葉青山

議長 高君。

葉青山 私は今晩の全線代表者会議が次の決議をすることを提議します。

(22) 鹿地亘「取材とその扱ひ方に就いて」『戦旗』一九二九・二において、「史的事件のみならず、プロレタリアートの英雄、更に古い人民の英雄等の俤を、かゝるものとして芸術家は益々生かして行かねばならない」と〈英雄〉の必要性を説いている。

第二章 「東洋車輛工場」―「ア・プリアリ」なるものの正体

1. はじめに

一九三〇年五月二一日、治安維持法違反（シンパ事件）で検挙・起訴され、豊多摩刑務所に収監された村山知義は、同年末に釈放される。検挙から一年後、蔵原惟人の勧誘に応え、村山は日本共産党への入党を決意する。その直後に発表した「東洋車輛工場」は、一九三一年五月二九日から六月七日まで新築地劇団のプロット加盟第一回公演として東京市村座を皮切りに全国を巡演し、同年六月『ナツプ』誌上に掲載された。村山にとっては初めて「日本のプロレタリアートの現実」を描いた戯曲であり、日本共産党入党直後に発表された記念すべき戯曲といえる。

管見する限り、「東洋車輛工場」についての詳細な分析を試みた先行研究はない。そのため、上演に関する同時代評、作品集の解説等を手がかりに、現在まで「東洋車輛工場」がどのように位置付けられてきたのかを最初に確認する必要があるだろう。初演では「金属、この場合車輛工場としての産業的な特殊性に乏しい」という問題点は指摘されているものの、従来、多くの戯曲で描かれてきたような「ストライキを既定の事実として取りかゝり、性急に登場人物を赤か白かに峻別する遣り方」を回避したことが評価されている。しかしながら、観客が沸いた「銘酒屋の場面、テロ的制裁の場面等」については「明かに技術的後退」であり、「新派概念的な手法」だと批判されている。⁽²⁾だが、一年後の再演は、「要領がよく、だらくした所、無暗に興奮して上づる所がないので、事件の過程も鮮明に、中に蔵するものが自然に展開され、最後のクラ

イマックスも、十分力強く利かされてゐた^③」というように好評であったことが窺える。また、菅井幸雄は、「東洋車輛工場」を収録した『暴力団記・志村夏江 村山知義戯曲集 戦前編』の「解説」のなかで、「ドラマツルギーの理論が先行したような、乾からびた、図式的な戯曲」ではなく、「燃ゆるような革命的情熱」が込められた戯曲であると位置づけている^④。

概ね評価されたと考えられる「東洋車輛工場」だが、作者である村山本人は少なからず不満を抱いていたようである。一九三一年九月に刊行された「東洋車輛工場」の「序文」において、村山は次のように解説している。

私は此の戯曲では、何等かの様式上の「新しさ」を持つことを企てなかつた。私の今迄の戯曲では、多かれ少かれ、「頭から考へ出された」ア・プリオリなものが形を突つついてゐた。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した。そしていくらか低調だと思はれるやうなものでも、それが労働者の感情から素直に生れ出たものである限り、勇敢に書いた。(略)だが、これは何等の帰着点ではなくて、出発点なのだ。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」へと向つて走り出す事が出来なかつたのだ^⑤。

「頭から考へ出された」ア・プリオリなものを「放棄」したということは、「暴力団記」(一九二九年)を蔵原から「現代日本のプロレタリア戯曲の最高を示すものである」と高く評価され、「本当に革命的な内容と、それを表現する大衆的な芸術形式を獲得しつゝある。彼が更に尚かう云ふ戯曲を三つか四つ書いたならば、彼は実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⁶⁾」と期待された村山にとって、「東洋車輛工場」は戯曲の様式の上では、「低調」であったことを認めなければならなかったのである。そのため、前掲の自作解説において、「出発点」、「スタートライン」であることを殊更に強調していたのではないだろうか。

しかし、「東洋車輛工場」は村山の言葉通り、「ア・プリアリ」をできるだけ抑制することによって誕生した戯曲なのである。本稿では、まず、「東洋車輛工場」の成立背景を確認し、「頭から考へ出された」ア・プリアリなものを「放棄」したという村山の言葉を疑い、「東洋車輛工場」に描かれた村山の「ア・プリアリ」なるものの正体がどのようなものであったかを考察していく。

2. 東洋車輛と日本車輛

「東洋車輛工場」(四幕一場)は、南葛地区⁷⁾にある東洋車輛という架空の工場が舞台である。時は、「一九二九年四月十五日(四・一六の前日)より一ヶ月間」とある。

東洋車輛は、埼玉県の蕨町(現、蕨市)に広大な土地を買って工場を移転させ、現地の農家の青年たちを安く雇うために、臨時工の大量餓首を断行しようとしている。臨時工の吉田東作と須藤甚一は臨時工を集め、津野たちダラ幹が組織する大衆党系の労働会を批判し、大量餓首に対抗するために臨時工の勉強会である「雄弁会」をもとに「アンコ同盟」を結成する。しかし、結成の翌日、四・一六事件で日本共産青年同盟の一員だった吉田は逮捕され、その逮捕に怖じ気づいた「アンコ同盟」の面々は、須藤たちの反対もむなしく同盟を一時的に解散させることで意見が一致する。一方、会社は工場移転の前段階として、本工や臨時工たちの賃金二割下げを計画しており、ダラ幹の津野たちは、自ら闘争委員会を組織し、会社側

が有利になるよう臨時工を煽動しようとする。しかし、全協の指導の下、須藤たち日本金属の分会員たちはダラ幹の動きを察知し、津野たちの不正を暴露しようと、捨て身で従業員大会に乗り込み、「ストライキ」を訴える。その行動に心を動かされた他の臨時工たちからも口々に「ストライキ」の声が上がると、東洋車輛の五〇〇名の本工、臨時工のなかで日本金属の分会員はたったの三名であったにも拘わらず、彼らが闘争の拡大に奔走し、最後には分会員を獲得できるという予感を残し、終幕となる。

戯曲冒頭、「―現代の読者観客に訴へかけるために、当時まだなかつた全協があつたものとし、従つて関東金属を日本金属に、当時、刷新会と云つたものを分会とした―」との断り書きがある。三・一五事件（一九二八年）によつて打撃を受けた日本共産党は、四・一六事件（一九二九年）によつて多くの逮捕者を出し壊滅的な状態になつたものの、解散させられた評議会に代わり、日本労働組合全国協議会（全協）が発足している。舞台は日本車輛の事件は四・一六事件前後であるが、登場する組織は、発表時の一九三二年当時に合わせて書かれるという、時間と事件、組織が複雑に絡んだ戯曲である。

「東洋車輛工場」の上演中であつた一九三二年六月三日、『東京朝日新聞』に次のような記事が出た。少し長いが引用する。

目下市村座に開演中の新築地劇団「東洋車輛工場」はその内容が市外隅田鐘ヶ淵にある日本車輛工場をめぐる大衆党向島支部の内情を暴露したものと去る二十九日以来、同支部長宇野信次郎氏より同劇団並に原作者村山知義氏に対し抗議を申し込んでゐた事件は両者折衝の末二日午後五時解決した。脚本の内容は「東洋車輛工場は工場移転に伴ふ臨時工二百人の整理を断行しようとした、多衆党のダラ幹一派は会社と妥協して臨時工を圧迫した」といふのであるが、これはダラ幹津野は明かに宇野氏個人であり、多衆党は大衆党をもちつたものであることが明瞭なので、宇野氏は大衆党向島支部員約三十名とともに連日市村座に押しかけ劇団責任者に強硬なる抗議をなし、一時は「芝居を打ち壊す」とまでいきまいたが結局示談となつたもので多衆党を社会党、津野を津田と修正、更に「津野の妻は花柳病でびつこであ

る「うんぬんの項を削除した上、宇野氏等の注文で市村座の正面玄関に新築地村山両者の署名で芝居の筋が事実と異なる旨を大書して漸く話がついた。⁽⁸⁾

下、同じ)

日本車輛製造株式会社は、一八九六年に名古屋で創業された鉄道車輛等を製造する会社であり、一九二〇年に東京支店工場として東京向島に進出した。この東京支店工場が「東洋車輛工場」の舞台であった工場であることに疑いの余地はない。

「東洋車輛工場」の第一幕第一場で、須藤甚一は東洋車輛の動きについて次の通り、臨時工の仲間たちに説明をする。

須藤 所で今、東洋車輛は蕨町に土地を買って、近々引越すつてえことだ。こりやア皆ももう聞いているだらうが、どうも只の噂だけぢやねえらしい。何しろあつち引越して土地の農民の青年を安く雇つてやる腹らしいで、その時にやア俺達や半分位クビになつちまうんだ。ダラ幹の食ひ者にされてゐる労働会や先共会がさういふ時に俺達のために何かしてくれると思つたらとんでもねえ目に遇ふなあわかり切つてる話なんだ。

これに対し、日本車輛製造株式会社編『驀進 日本車輛80年のあゆみ』(日本車輛製造、一九七七年五月)には、「蕨工場と称され、昭和46年まで稼働を続けた東京支店工場は、昭和3年に土地を購入」したとある。「昭和5年5月に埋立工事を開始し、同年10月には工場の建設に着手した」ものの、「世界恐慌」等の不況の煽りを受け、「予定より若干遅れて昭和9年に落成した」と説明されている。日本車輛の場合、蕨工場への移転は、一九二八(昭和三)年に決定していたが、実際に完成したのは、一九三四(昭和九)年であったという。「東洋車輛工場」発表年の一九三一年は移転前の時期にあたり、

作品内時間の一九二九年からは二年が経過しているが、一九二九年と同様、移転前の大量減首など、危惧すべき課題が存在していたことが推察できる。

また、不景気を理由に賃金カットをしようとする東洋車輛について、須藤は第一幕第二場で次のように述べている。二箇所を挙げる。

須藤 (略) 会社は不景気だ不景気だとデマつて俺達の賃金を二割五分をさげときやアがつても、配当金は相変わらず一分も減らさず一割五分の配当を続けてるんだぞ。重役賞与だつて、鼻くそ程でも減らしたかつてんだ。

須藤 (略) た。とへ会社の利益金が前期より減つたとしたつて、そりや資本家共がこれ迄の利益をちつとも社内保留にしねえでみんな片ツ端から分け取りにしちやつたからぢやねえか。不景気はブルジョア共が勝手に拵えたんだ。損したら奴等が今迄搔つ払つた中から吐き出すのが当り前だ。

一方、日本車輛では、一九二九(昭和四)年一〇月に起こる世界恐慌までは、前掲書のなかで、「業績は、不況にあえぐ一般経済とは対照的に安定した内容を維持していた」ものが、「昭和4年後半に始まる世界的恐慌によってわが国経済も最悪の事態に陥つたため新しい経営責任体制が確立されたばかりの当社も、次第に業績の低下を招き、売上高・利益・配当も大きく落ち込んだ」とあるが、結局は「他の企業の多く欠損決算を余議なくされたのに比較すれば、恵まれていた」ようである。また、一九三一年の「満州事変勃発」によって「各種軍需品の発注」が伸びたために業績は回復したことが書かれており、景気の悪化は他業種と比較すると緩やかなものであったことが窺える。さらに、同書には、株主への配当について

も記載があり、創業期から一九三〇年上半期までは配当は年一〇%と変わらず、特別配当だけが年々減少していき、一九三〇年に特別配当が廃止されていることから、この時期、業績の悪化が少なからずあったことは確かであるが、「東洋車輛工場」発表時の一九三一年も配当は八%を保っている。

もちろん、東洋車輛と日本車輛が完全に同一視できるわけではないが、社史として公開されている前掲の資料からも多数の類似点が指摘できることから、「日本車輛工場をめぐる大衆党向島支部の内情を暴露した」「東洋車輛工場」に描かれた大量誹首や賃金カットが、日本車輛で実際に起こらんとする（もしくは既に起こっていた）問題であったことは想像に難くないのである。

3. 語られる搾取者

初出と定本の異同^⑨で際立っているのは、ダラ幹である「津野」、「稲村」、「佐藤」、「高崎」の姓が、「高野」、「石村」、「佐伯」、「田崎」に、「大衆党」が「多衆党」に改められていることからわかるように、「大衆党」とその幹部たちに関する表記の変更が他と比較して圧倒的に多いことである。

前節で引いた『東京朝日新聞』の記事の通り、「東洋車輛工場」では「大衆党向島支部」が批判と対象として想定されており、「ダラ幹津野は明らかに宇野（信次郎―引用者注）氏個人であり、多衆党は大衆党をもちつたものであることが明瞭」であることから、改名を余儀なくされた。支部長の宇野氏以外、他の黨員の氏名についての記録は確認することができなかつたため定かではないが、宇野氏の件から鑑みるに、他のダラ幹の姓も実在する黨員の姓の一部を変えて登場させたことが察知できる。また、上演時に「多衆党」だった党名を「社会党」に改めたと記されているが、初出では「大衆党」と実名を出して実態の暴露を試みている。村山と全協、そして日本共産党は最初から、このような事態を想定し、「東洋車輛工場」

の上演を推し進めたのではないだろうか。

なお、日本大衆党は、一九二八年一二月、日本農民党（平野力三）、日本労農党（三輪寿壮）、無産大衆党（鈴木茂三郎）の他、九州民憲党や中部民衆党など地方無産政党が合併して発足したが、内紛が絶えず、一九三〇年七月には全国大衆党に改名している。

「東洋車輛工場」作中の「大衆党」が組織する「労働会」は、支部費を臨時工から「月に五十銭づつふんどく」っているが、「二割半の賃下があつた」月でも支部費が値下げされることはない。また、「労働会」傘下の「先共会」へも毎月二〇銭を支払うことになっているが、臨時工が誠首や病に見舞われた場合、「先共会」から本工に払われるような一時金は、臨時工には出ないという理不尽さである。また、「労働会」に集まった会費からは、津野に毎月九〇円が支払われており、その金が津野の「女郎買」の軍資金になっていることは臨時工の間でも周知の事とされている。そのような横暴が許されているのは、津野が「労働会」の本工たちを集めて結成した「いさみ組」という組織が臨時工を暴力でねじ伏せているためである。臨時工から「津野のお抱えの暴力団」と呼ばれる「いさみ組」は、津野の用心棒である岩吉を軸として、「先共会」の幹部も任されている。「労働会」、「先共会」、「いさみ組」というように、臨時工は会社から冷遇されるだけでなく、本来彼らを守るべき存在である組合や組織からも搾取される対象として扱われていることが、「東洋車輛工場」では、被搾取者である臨時工の側から語られているのである。

第四幕第二場になると、須藤たち分会員やその仲間からだけでなく、他の臨時工からも搾取者について語られるようになる。「アンコ同盟」が撤いたビラを工場内で不覚にも配布した「山猫」という男が会社から突然誠首を言い渡された場面、左記のように「山猫」はダラ幹を糾弾するのである。

山猫（略）ダラ幹め！おい、せいからなア、アンコの連中が十人ばかりやつぱし事務所ですらべられてるぞ。まだクビになる奴があるぞ。（支部費を集めているダラ幹に詰め寄つて）やい、手前等何のために支部費を集めてやがるん

だ、津野の九十円やつて、あとは手前が飲んだり買ったりするつきりぢやねえか。みんなア、こんな金なんか出すな。よせ、よせ、金なんか出すな。

終幕近く、「アンコ同盟」の面々とは別の臨時工から「労働会」の暴露をさせることで、臨時工全体に共通の問題意識が浸透し始めたことを示している。

「東洋車輛工場」では、ダラ幹が登場するのは第三幕第一场以降であり、第一幕、第二幕ではダラ幹たちの悪行が臨時工たちによって語られ、ダラ幹が登場する第三幕第一场では、彼らの発言によって、臨時工たちの暴露が次々と裏付けられていくという手法を取っている。ダラ幹は語られる客体であり、臨時工が語る主体となっている。

翻って、初演の配役を確認すると、登場の少ない「津野」、「稲村」のダラ幹を、新築地劇団の中心メンバーである薄田研二、丸山定夫が演じており、前掲の新聞評でも「憎しみを以て、研究されてるせみか、ダラ幹なるものが、いづれも特にうまいのは一寸皮肉な感じがした⁽¹⁾」とある。搾取る側、語られる側の配役に重きを置いたのはどのような意図があったのか。それは、第一幕、第二幕で臨時工たちがダラ幹について語ることによって、観客がダラ幹の人物像を頭のなかに描き上げていく、そのイメージを損なうことなく生き生きと具象化することが、「東洋車輛工場」の上演の際、俳優に要求されたものであったからではないだろうか。

4. 背教と入党

前節で確認したように、「東洋車輛工場」は被搾取者である臨時工が搾取る側であるダラ幹を語ることで、日本大衆党向島支部の内情を暴露することを標榜して書かれたといえよう。これが「ア・プリアリなもの」を「放棄」した結果である

ことは明白であるが、「東洋車輛工場」は「ア・プリアリ」なるもの——この場合の「ア・プリアリ」とは「頭から考え出された」ものを指しているが——に突き動かされて書かざるを得なかった副筋とも呼べる隠されたテーマがある。

須藤 俺ア丸山のキリストなア、あいつア有望だと思うんだがなア。

吉田 あいつがな？

須藤 うん、コチコチのヤソだが、その代わり真面目だからこつち来たらいい闘士になると思うんだがなア。

(略)

吉田 宗教の信者ツてなア、さう簡単にやアいかねえがね。

須藤 (興奮して) 簡単にいかなきやア、一層積極的にやりやアいいさ。お前、丸山を有望な人間だと思はねえのか？
俺やアああいふノロマで牛みたいな人間がいい闘士になるんだと思ふなア。

(第一幕第一場)

キリスト教者である一六歳の青年、臨時工の丸山半造について語られた場面である。ト書では、「脂ぎつた五尺五寸位。少し耳が遠い」と丸山の特徴が示されている。この「コチコチのヤソ」である「ノロマで牛みたいな人間」に、村山は己のキリスト者であった過去を投影し、丸山の闘士としての成長と背教を描くことによって、その過去との決別、日本共産党入党という新たな決意を表そうとしたのではないだろうか。

丸山は、「キリスト、ブルジョアの手先」と「アンコ同盟」の仲間には揶揄されても、第一幕第一場では、「貧乏人はこの世で貧乏で苦しんでも、来世で、この世で苦しんだだけの酬ひを受けるんだ。神様は何でも見てあらしやるから決して不公平はなさない」といつて彼らに反論するが、同じくアンコ同盟の村井清三郎に「天国なんてものは社会の矛盾が解決出来ねえんで誤魔化しに拵えた」ものだと論破されてしまう。

この村井の見解は、内村鑑三に師事する母親と九歳で入信し、二〇歳前後でニイチエを知ることによりキリスト教を棄てた、次のような村山のニイチエ理解と共通していることが指摘できる。

つまり、ニイチエによれば、キリスト教は、政治的に植民地とされ、搾取され、奴隷とされ、現世では、解放される希望を全く失った被圧迫民族が、その最後の慰めとして、長い間かかって、だんだんに、希望を、観念的に現実としてひねり出したもの、つくり出したもの、発明したものであり、したがって、それは「奴隷の宗教」であり、その道徳は「奴隷の道徳」なのである。⁽¹⁾

第一幕第一場においては、キリスト教に対する懷疑を抱くことがなかった丸山だが、第三幕第二場になると、「矢つ張り俺まだなア、長い間キリスト教だったもんで、まだ気持ん中にそんなものが残」っていることが、「いけねえツて事（傍点引用者）」であると理解している様子が窺える。これによつて、第三幕第二場までに、丸山は背教者になることを決意していたことが推測される。さらには、この時点で、既に丸山はキリスト教者であった過去の自分を棄てきれないことに負い目を感じているように見受けられるのである。村山は、この丸山という青年に自身を重ねたのではないだろうか。

一九二六年二月にトランク劇場（日本プロレタリア文芸連盟演劇部）に入団し、本格的にプロレタリア演劇運動の道歩み出した村山はこの時期について、次のように回想している。

一九二五、六年といえは、すでに治安維持法がつくられ、共産党も、共産青年同盟も非合法化され、共同印刷の争議も浜松の楽器争議も残酷な弾圧で惨敗させられた。私はまだアナキストとマルキシズムとの区別がやっとわかり始め

て来たことに過ぎなかったが、それらの運動の中に入り込むには不合法的な、危険な仕事をしなければならぬことを悟って来た。⁽¹²⁾

このように運動には「不合法的な、危険な仕事」が伴うことを認識しており、その決意が、一九二六年に発表した「兄を罰せよ」⁽¹³⁾という戯曲に表されている。明らかに村山がモデルになっていると考えられる戯曲は、小説と比較すると極端に少ない。しかし、「兄を罰せよ」では、兄と母と弟を登場させ、各々、村山、母と弟をモデルにしている。作中では、自分の主義を見つけた兄が心の弱い母と弟をあらゆる言葉で罵倒し、痛めつけるという様子が描かれている。

兄 (略) 僕が理論を軽蔑し、秩序を軽蔑していると云ったのはうぞだ。一時そういう時もあった。しかし僕は主義を得たんだ！確固たる信念を得たんだ！僕達はもう弱々しい人間を必要としないんだ！病的な人間を必要としないんだ！⁽¹⁴⁾

過去と家族からの決別を叫び、新たな世界へと飛び込んでいく姿は、一九二六年当時の村山の姿と重なり合う。

「東洋車輛工場」では、日本共産党への入党に際し、過去の自分と再度決別しようとする村山自身が、丸山の姿を通して、浮かび上がってくる。しかしながら、表向きには日本共産党と全協の指示で書かいた戯曲であるため、村山は副筋として丸山の成長を人知れず書き込んでいるのである。

先にみたように、「ノロマで牛みたいな人間」、「脂ぎった五尺五寸位。少し耳が遠い」といった丸山の性格、身体的特徴

は、村山の妻である村山壽子によって紹介された「手先が器用で、気が利いて、其の上、こまねずみのようにちよこちよこ
と勤勉⁽¹⁵⁾」という性質、また、「二十一のころの私は目方が十二貫（四十五キロ）しかなく、大変に細くて、小さ⁽¹⁶⁾」い体
つきであったことから、両者の特徴が対照的であることがわかる。これは、村山と丸山が関係づけられることを回避し、丸
山の背教と運動への参加に、自身の入党への意気込みを託した村山の偽装であったことが窺えるのである。

終幕、津野たちが開いた従業員大会に乱入し、「ストライキ」を訴える地区オルグの田中が、「いさみ組」に連行されてい
く。すると、突然、丸山は壇上上がり、田中の意志を継いで「ストライキ」を命令するが、自分も壇上から引きずり下ろ
されてしまう。しかし、丸山の「ストライキ」の声に触発され、他の臨時工たちからも「ストライキ」の声が次々と上がっ
ていくところで幕が閉じられるのである。

迷いを払拭した丸山の姿に、日本共産党のシンパとして活動してきた村山が日本共産党に入党するという決断直後の姿
を見ることができよう。

5. 恋愛にみる〈閉塞感〉

「東洋車輛工場」が村山にとって〈後退〉ではなく、「ア・プリアリ」から生み出された〈前進〉であったという根拠を
もう一つ挙げるとするならば、やはり臨時工と私娼との恋愛、そこから浮かび上がる彼らの暗澹たる〈閉塞感〉を描き出し
たことにあるのではないだろうか。

東洋車輛の近所には、東向島に実在した私娼街「玉の井」がある。「労働会」の津野も、「女郎買」に興じ、妻が花柳病に
かかり「ピッコ」になってしまったほどである。臨時工のなかにも「玉の井」通いをしている者がおり、「玉の井の女と一緒に

にならつと思つて「いる者までいる。

特に、臨時工で分会員の山田満雄は、「雄弁会」で集めた会費の六円を「玉の井」につき込んでしまい、仲間の集まりにも遅刻や欠席が目立つようになっていた。仲間からも呆れられるほど、「玉の井」の娼婦・妙にのめり込んでいた。妙もまた山田に対して、「満ちゃん（山田―引用者注）、あたし本当に満ちゃんが好きで―好きで―（泣く）」というように真剣な想いを抱いており、山田の運動を後押ししようとする。

山田　そんだからさ、一体お前借金は一

妙ちゃん　そんな事ア満ちゃんの心配することちやアないわよ。それよりあたし本当に満ちゃんが今の仕事をしつかりやつてくれた方がうれしいんだわ。東ちん（吉田―引用者注）があんな事になつたのに、そのあとをしよつてやつて行く満ちゃんがあたしなんかのためにグレてるんぢや、本当にあたし情けないより歯がゆくつて、満ちゃんを張りなぐつてやりたくなるわ。昨日高崎の奴が家の松ちゃんところ上つて隣の部屋で話してるのを聞いてたらさ、会社のクビ切りは愈々本当らしいぢやないか。かういふ時が満ちゃん達が繋つてやらなきやならない時なんですよ。

妙は山田がこれからすべきことを理解し、そのためには身銭を切ることも厭わない。自らも借金を抱える身でありながら、三枚しかない着物をすべて換金し、会費を使い込んだ山田に持たせてやろうとするのである。私娼であり、工場とは直接関わりのない妙が、山田の置かれている状況に対して、これほど理解を示しているということについては、些か不自然に感じられるところもあるが、問題はそこにあるのではない。

『東洋車輛工場』には、「羽根紡」の隅田川工場で働く女工も登場する。第四幕第二場では、本工もしくは臨時工たちの交流が描かれているが、女工と交際をしているという臨時工は登場しないのである。それは、村井が「親父に聞いたんだ

が、隅紡（隅田川紡績―引用者注）も昔しや面白かつたさうだ」というように彼らの親世代は「女工が荒つぽく、さかんに交流があつたようであるが、現在では女工たちは「妙にお嬢さんぶつて」「さつぱり始ま」らず、恋愛関係にまでは発展しないようだ。そのため、臨時工である彼らが親しくできるのが私娼たちというわけなのである。

一九三〇年前後、世界恐慌の余波により資本主義社会が崩壊し、農村は「豊作のため農産物価格の下落による農村恐慌」に陥り、「食べる米もなく、農民は山の草や木の根をとつてようやくしのぐ状態であつたが、こうした貧困はやがて娘の身売りへと導かれるものであつた」（吉見周子⁽¹⁾）というように、娘たちは借金を背負わされ私娼となつていた。「玉の井」の私娼たちも同じような境遇で育つてきたのである。妙の借金を心配する山田に対し、「そんな事ア満ちやんの心配することちやアない」と気丈につっぱね、山田のためにすべての着物を売り払つてしまふ妙は、山田との未来に希望を見出せず、自らの行く末に絶望していたのではないだろうか。一方で、真面目に運動に打ち込むようになった山田は、第三幕第三場で夜間の工場に忍び込み、「ニュース」を貼ろうとしたところを猟銃で武装した「いさみ組」に捕まり、二度と戻つてくることはない。私刑に遭い、命を断たれたことが推察される。

山田は須藤たちに向かつて、「俺ア階級のためにア何処迄もやる。だが、女やつたつて構はねえと思う」と運動と恋愛の両立を訴えるが、雇用が不安定な上に、組合からも不当に搾取される臨時工と、家族に売られ借金を背負わされた私娼との恋愛は、彼らの〈閉塞感〉をより一層深めるだけである。このように、社会からだけでなく、身内からも搾取される二人を通して浮き彫りとなるのは、被搾取者が新たな搾取者になるという〈搾取の連鎖〉である。妙と山田が私娼と客という関係から恋愛関係に転じたことも例外ではない。

6. おわりに

村山知義は、「東洋車輛工場」について『村山知義戯曲集 上巻』⁽¹⁸⁾の自作解説のなかで次のように述べている。

その芸術性の如何はさておいて、この劇は恐らく、日本の労働者の、自然発生的なものから一段高まった、革命的組織体としてのたたかいの姿を具体的に描いた最初のものということができると思う。

日本共産党への入党を果たし、「東洋車輛工場」を発表した同じ年の十一月、日本プロレタリア文化連盟（コップ）成立に応じ、日本プロレタリア劇場同盟は日本プロレタリア演劇同盟と改称する。村山は、その中央執行委員長、コップ中央協議会協議員に就任する。また、一九三二年四月の二度目の逮捕までの間、村山は自身のプロレタリア演劇運動の集大成⁽¹⁹⁾として「志村夏江」（一九三二年）を発表する。

「暴力団記」（一九二九年）、「志村夏江」と並び、村山のプロレタリア戯曲のなかで重要な位置づけをされてきた「東洋車輛工場」は、従来、村山の言葉通りに「革命的組織体としてのたたかいの姿」を描いた戯曲としての評価を受けていた。

だが、「東洋車輛工場」は、村山にとって、新しい形式を封印し、「ア・プリオリ」なものを「放棄」し、〈後退〉を恐れず、日本を舞台にした日本人による労働運動を描出しようとした、「スタート・ライン」に立った始まりの戯曲であったのだろう。

しかし、本稿では、日本共産党と全協の要請によって、労働者の闘いを描き出し、大衆党系の労働会の本質を暴露するという本筋の一方で、自らの日本共産党への入党の決意を、キリスト者の青年・丸山の背教と運動参加への決意と重ねて合わせて描くという副筋があることを指摘した。また、臨時工と私娼の恋愛からは、被搾取者が新たな搾取者になるという〈搾

取の連鎖」と、その連鎖に追い詰められていく若い臨時工と私娼の〈閉塞感〉を見出した。

以上の通り、村山が隠蔽しようとした「ア・プリアリ」なるものの正体を検証したことで、入党の決意の投影と〈搾取の連鎖〉と〈閉塞感〉を描いた戯曲であるという「東洋車輛工場」の新たな姿を明らかにした。

※本発表の本文引用は、『ナツプ』一九三二年六月号に掲載された初出に拠る。

注

- (1) 村山知義『演劇的自叙伝 第三卷』（東邦出版社、一九七四・五）
- (2) 無署名『都新聞』一九三二年六月二十五日号
- (3) 関口次郎「独特の迫真さ―新築地十月公演を観て―」（『東京朝日新聞』一九三二年一月八日号）
- (4) 菅井幸雄『暴力団記・志村夏江 村山知義戯曲集 戦前編』「解説」（新日本出版社、一九八二・一〇）
- (5) 村山知義『東洋車輛工場』「序文」（往來社、一九三一・九）
- (6) 蔵原惟人「一九二九年の日本文学」（『都新聞』一九二九・一二・二〇付）
- (7) 東京府南葛飾郡。
- (8) 「市村座「東洋車輛工場」劇 大衆党との紛争解決 一部改作と玄関の口上書きで」（『東京朝日新聞』一九三二年六月三日号）
- (9) 本稿では「東洋車輛工場」の定稿を『村山知義戯曲集 上巻』（新日本出版社、一九七二）としている。
- (10) (3) に同じ。
- (11) 村山知義『演劇的自叙伝 第一卷』（東邦出版社、一九七〇）
- (12) 村山知義『演劇的自叙伝 第二卷』（東邦出版社、一九七二）
- (13) 『改造』一九二八・一〇。
- (14) 村山知義「兄を罰せよ」（『村山知義戯曲集 上巻』新日本出版社、一九七二）
- (15) (1) に同じ。

- (16) (12) に同じ。
- (17) 吉見周子『売春の社会史 増補改訂』（雄山閣出版、一九九二・五）
- (18) 『村山知義戯曲集 上巻』（新日本出版社、一九七二）
- (19) 第一章第三節「志村夏江」の成立背景―〈新しい形式の創造〉の可能性―

第三章 「志村夏江」の成立背景―新しい形式の創造の可能性―

1. 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」⁽¹⁾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」⁽²⁾、「東洋車輛工場」⁽³⁾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)⁽⁴⁾、「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つある。彼が更に向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)⁽⁵⁾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』作品増刊号に発表され、同月五日から二五日まで、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帯の一農村で暮らす一二歳の志村夏江が、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。一六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、一五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。その直後に夏江は逮捕されてしまうものの、彼女の激しく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、自身の回想録として書かれた『演劇的自叙伝』^⑤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「東洋車輛工場」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うと、とうとう日の目を見ずにしまったが(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ウ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。

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おり、日本共産党の党員でもあった村山は、「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る。一九三〇年に引き続き二度目の

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」^⑦まで、実に二十年間着手することできなかった。

本稿では、一作ごとに「世界的ドラマトウルグ」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や小説の課題を克服し、従来に存在しなかった新しいプロレタリア戯曲の創造を目指して描いた「志村夏江」の成立背景を検証していく。それを踏まえ、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。

2. 「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、日本共産党入党後に書かれた作品であるということである。^⑧

「東洋車輛工場」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「倍加する勢いと勇気でもって、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もよい」^⑨という固い決意によるものであった。前年五月に検挙された村山は、同年末に保釈で出所し、この時は裁判中の身であっただけに、強靱な覚悟で臨んだ入党だっ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、という甘えがまじっていたことを掘り出すことができる」^⑩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、党の中に出来て来て、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⁽¹⁾」ということ⁽¹⁾を挙げている。この場合の「解党派」とは、しまね・きよし⁽²⁾によると、一九二八年の三・一五事件の被告であった水野成夫が「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ったから、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。

「志村夏江」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「いゝの、こんな所へ来て？」と不信感を表し、須田は「こゝがな、今日君に會ひたいつて人の家なんだよ」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さ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「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、「あんた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つぶすために拵えたもんぢやないか！あんた達のやる事は、私達は生命をマトにやつてゆく仕事を片ッ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、その五カ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⁽¹³⁾というように、「解党派」の男たちの身なりや言動を詳細に描くことで、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ュをする第二章第二節から第五章第二節までを、一九三一年八月から一九三二年四月までとすることができ⁽¹⁴⁾、その僅か九カ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、プロレタリア文化運動史にとって重要な時期であった。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、「この増刊のもつ諸成果は、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⁽¹⁵⁾。

第四章では「解党派」の構造を浮かび上げさせ批判をし、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つけて、その本質を底の底迄、科學的

に、客観的に突きとめて、明らかにする」⁽¹⁶⁾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」⁽¹⁷⁾の枠組みで捉えられるドラマだといえよう。

3. 「新しい形式の創造」をめぐる

前作「東洋車輛工場」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に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ついてゐた。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」⁽¹⁸⁾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出なかつた」⁽¹⁸⁾とも述べている。「東洋車輛工場」で「スタート・ライン」についた村山にとって、「志村夏江」は第二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、「長い間の課題だったプロレタリア演劇の新しい

い形式の創造ということに意識的に着手⁽¹⁹⁾した戯曲だっ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ったのであろうか。「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」の使用箇所を区切ると、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⁽²⁰⁾」のなかでの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場面が多く⁽²¹⁾、「舞臺装置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、或ひ是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⁽²⁾」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ぬ」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⁽²³⁾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「やっばり奴隷だ」（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つ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を飾ったカイゼル作「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、日本共産党に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⁽²⁴⁾える村山にとつて、「東洋車輜工場」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。

4. 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⁽²⁵⁾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たり得ないのである。

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⁽²⁶⁾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、夏江を男まさりの、ママ気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、十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⁽²⁷⁾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。

村山知義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「我々はもう一戦へるだけ戦つた」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」⁽²⁸⁾と夫を叱咤し、夫を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、村山にとっ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、蔵原惟人が一九三一年に発表した「藝術的方法についての感想(前編)」⁽²⁹⁾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⁽³⁰⁾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っ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、彼にとっては最大

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ないのである。

その上で、村山の小説「血と学生」⁽³⁰⁾（一九三二年）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〜）で結ばなければならぬわけではないのではない」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。

強靱な精神力をもつた無垢な少女が、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關係に陥りながらも、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るのはさ、二人がチャン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」るということに込め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、蔵原の批判に込め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。

この巻頭言は、日本プロレタリア文化連盟（コップ）からの指令であると考えられ、同号には松田解子の「或る戦線」も掲載されている。「勤勞婦人」に焦点を当てる命題を確認したことで、村山知義の云う「若い婦人労働者」との出会いそのものが、コップからの指示であつたことが推察される。お膳立てされた題材ではあつたものの、村山知義の描く従来的女性像の系譜に「志村夏江」も連なることから、単にコップの路線を重んじた作品にとどまらず、独自の女性像を描く作品へと展開できたのでないだろうか。

5. 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。⁽³¹⁾ この再演にあたって、村山知義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、「今から二十九年、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。

菅井幸雄が文庫版『暴力団記・志村夏江』の「解説」⁽³²⁾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は、作者が舞台を見れず、主演女優が舞台に立てなくなるという状態を、予想することができようか」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、幕となることを、「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、感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られる。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テー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」は決してあってはならない、と考えていたことにも大

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（「東洋車輛工場」）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、コップからの指示、村山が描く従来の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て試み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。

※附記本文引用は、初出である『プロレタリア文學』作品増刊号（一九三三年四月）に拠る。

注

- (1) 『戦旗』一九二九・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』を観る（『劇場街』一九二九年八月）
- (5) 『都新聞』一九二九年二月二〇日付
- (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きめられ、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、正に組織的分散的であつて、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、舞台に移そうとしたのであつた。『演劇的自叙伝』第四巻と述べている。「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られてはいない。

(9) (6) に同じ。

(10) (6) に同じ。要確認

(11) (6) に同じ。

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

(13) (6) に同じ。

(14) 第二章第二節の冒頭で女工のサダ子が夏江に菊池寛の新聞連載小説「有憂華」について話している。「有憂華」は『報知新聞』に一九三〇年一〇月二四日から一九三一年四月一四日まで連載され、同月二一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」を覗いているが、こちらは一九三一年二月三一日から翌年一月二〇日まで、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。

- (15) 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、終幕となる。
- (16) 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）
- (17) 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）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」と定義つけられている。
- (18) 村山知義「序」（『東洋車輛工場』従来社、一九三二年）
- (19) 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）
- (20) (16) に同じ。
- (21) 「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」は四幕二一場となっている。
- (22) (16) に同じ。
- (23) 佐々木甚二「解説」『現代日本文学全集七七』（筑摩書房、一九五七年）
- (24) 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）
- (25) (19) に同じ。
- (26) (23) に同じ。
- (27) 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二〇年代」（『日本文学講座二―芸能・演劇』（大修館書店、一九八九年）
- (28) (1) に同じ。
- (29) 『ナップ』一九三二年九月（谷本清名で発表）
- (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) 『中央公論』一九三二年三月

(32) 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)

第四章 転向論―「白夜」「帰郷」を視座として

1. はじめに

村山知義は二度の「転向」を体験している。

一度目は、一九二六年、前年に結成した心座から思想的には離れ、左翼的劇団前衛座の旗上げに参画してニヒリズムを精算、 Kommunismus に近づいていったという「転向」である。二度目は一九三三年に始まった大量転向期の「転向」である。

村山は東京左翼劇場に所属していた一九三三年四月に検挙され、一九三三年一月に「転向」し、保釈出獄するまでの状況について、『村山知義戯曲集』上巻で次のように述べている。少し長いが引用する。

一九三二年五月下旬、当時「プロット」の執行委員長だった私は、蔵原の勧誘によって日本共産党に入党し、(略)蔵原の指導によって、ナツプを改組して、同年十一月二十七日、日本プロレタリア文化聯盟(略称「コップ」)を組織し、大河内(プロ科)、生江(プロット)、中野重治(作家同盟)と私とで、「コップ」内党フラクションを結成して活動していた。ところがこの事が当局に探知され、合法面にいた党员と共青員がみな検挙された。私も「志村夏江」の舞台稽古の日の未明に、上落合の自宅で、寝込みを襲われたのであった。それから一九三三年十二月末に、第一審で懲役三年の判決を受けて保釈出獄するまで豊多摩刑務所の未決監にいた。しかし、弱かった私はこれからの三年間も牢屋にいて、芸術活動を全く中絶しなければならないということに耐え切れず、「マルクス主義はどうしても正しいものと思う

から、社会主義的芸術運動は相変わらずやるが、實際面の政治活動はしない」といういわゆる転向をして、執行猶予にしてもらおうとし、その結果、翌三四年三月十五日の控訴審で懲役二年、執行猶予三年にもらった。

「作家的再出発」(『新潮』一九三四年一月)のなかで、出所当時について、「私は全く文学から絶ち切られて呆然として立ちすくんでゐた。刑務所の中で零細な材料から私が想像してゐた文化反動は最も激しいものだったから。転向した以上は主観的にも客観的にも真にすぐれた文学を生む能力も権利もないのではあるまいかと思はれたから」だと、その心境を吐露している。三カ月間は「ペンを放棄」したが、林房雄と妻の篤子に励まされ、一九三四年五月、『中央公論』に「白夜」を掲載する。その後、「帰郷」(『改造』一九三四年七月)、「何田勘太シヨオ」(『新潮』一九三四年八月)、「母の手紙」

(『新潮』一九三五年一月)等を発表する。そして、一九三四年九月に新協劇団²⁾の活動を開始し、村山は演劇活動においては演出・脚色を中心に手腕を發揮していくことになる。

村山の「転校」後、創作第一作目に書かれた「白夜」は、果たして「転向小説」以外の可能性は与えられないのだろうか。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ひた走ってきた村山にとって、「転向」が大きな挫折であったことは疑いようのない事実である。だが、それだけが「白夜」の直接の創作動機となつたのかは検証の余地が残されており、それは近年着目されつつある問題になっている。

本章では、「白夜」が何を目的として書かれたか、「帰郷」を補助線にして、その再読を行い、さらには村山の「転向」がどのようなものであったか探っていきたい。

2. 従来の「白夜」論

「白夜」は発表時、中條百合子「冬を越す蕾」(『文藝』一九三四年二月)によつて、「個人的な性格解剖の限度内で、いかほど自身の暗さを露出しても、プロレタリア文学の大局に、果たして幾可のプラスであらうか」と疑問を投げかけられ、次のように糾弾されている。

私たちの切に知りたいのは、性格にそのやうな動揺する暗さ明るさをもつたインテリゲンツィアの一団がその青年期の或時にいろ／＼の矛盾を背負つたまゝ階級的移行をしたのは、歴史のどのやうな必然によるものであつたのか。そして、其から十年に亘る彼等の活動は、どんな歴史的特色をもつてゐたが故に今日の困難な情勢の下に彼らが……(挫折―引用者注)しなければならぬよう、その内的矛盾を激化したのか。そのいきさつが知りたいのである。

村山と同時期に「転向」した中野重治も、「白夜」について「転向」によつて刑務所から出て来ての作である。そしてそういう状態の人間が、結婚と家との問題に新しく面して、いかに生きていくかを手さぐりしようとした作品である」とし、自身の「村の家」(『経済往来』一九三五年五月)と同じく、「転向」という「革命的プロレタリアートの立場にしっかりと立てなかつた作家たちの大きな試練」を、「試練としてうけ取ることも十分には果たせ」ず、「何かを保とうとしながらも、模索・準備の準備といつたやうなものであつた」と、「転向小説」と「白夜」がどのように位置づけられるかということについて述べるに留まっている。

それは、戦後においても変わることがなく、本多秋五「転向文学論」(『転向文学論』未来社、一九六四年)では、「われわれは現在、転向文学というものを、転向の問題をあつかつた文学、すなわち、共産主義者の共産主義抛棄、ないしは共産

主義者の共産主義運動からの離脱の問題をあつかつた文学、あるひはもう少しひろくいつて、転向問題を制作の主要動機とする文学、と漠然と考えている」とした上で、「白夜」について、「蔵原惟人をモデルとするらしい人物を主人公に對置し、主人公が、自分は思想戦士としてだけでなく、恋人としても彼に及ばぬ、要するに自分は「人間として」とうてい彼に及ばぬと自認し、そういう自分をもはやいかんともしがたいと認める小説である」とし、これは島木健作「癩」(『文学評論』一九三四年四月)や、藤森成吉「雨のあした」(『文学評論』一九三四年九月)等にも共通していることを指摘している。また、馬場憲三郎「転向と文芸復興」(『現代日本文学史』笠間書院、一九八八年)では、「転向小説」としての「白夜」の欠点について「転向した自分を、転向しなかった仲間と比べながら、結局は人間として恥ずべきだということを述懐している。しかしながら、なぜ恥ずべきなのかという根源的な問いを一度もなげかけてはいないし、さらに転向を、社会改革の思想としてはとりあつかわず、むしろ人間の倫理的な問題にすりかえてしまっているのである」と批判していることからわかるように、発表当時から長きに亘つて、「白夜」が「転向小説」であることは定説化され、読みの可能性は残されていないかに思われていた。

「白夜」に対して、「転向」が「歴史のどのやうな必然によるものであつたのか」(宮本)ということを求めていることや、そのテーマを「何かを保とうとしながらも模索・準備の準備といつたやうなもの」(中野)、「人間の倫理的な問題にすりかえてしまっている」(馬場)としているところからも窺い知れるように、これらは、「白夜」が「転向小説」であることが前提となっており、「小説」ではなく、「転向小説」として、どのように評価できる小説であつたかというところに、前述の評価が下されてきたのである。

しかしながら、一九七〇年代以降、「白夜」イコール「転向小説」に疑義を呈した研究が徐々に展開されている。国岡淋一「村山知義『白夜』の事実関係についての覚書」(『国文白百合』一九七四年三月)は、冒頭、「この作は、「転向」の問題を運動史批判のなかに自己の転向を内面的に把握しているかいないかの契機のみによってとらえるべきものではなく、むしろ積極的な問題を投げかけている異質な側面をも含む作品だと筆者は考える」としている。そして、蔵原惟人と村山の

妻・籌子の関係について触れ、「ここにいささか思いきったことを言ってみよう」と前置きした上で、次のように述べている。

村山知義は蔵原と同じ七年三月末に逮捕され、昭和八年一二月に保釈出獄している。八年六月に出た「蔵原惟人書簡集」を読んでみるわけである。「白夜」が書かれた動機の一つはそこにあるのではないか。もちろんそれは外的な動機であって、内的なものとしての自己の「転向」についての独自の形での検討があるのではあるが。(略)「蔵原惟人書簡集」で公的にされていた蔵原と壽子との友情―それもなれば犠牲者救援、連絡という公的な意味がある―を考慮すれば、村山がこの作に大胆な虚構を企てる余地はもともと存在していたのだ、ということが言えるのである。

「白夜」の創作動機の一つに、「蔵原と壽子との友情」があったことを指摘しており、従来「転向小説」としてのみ評価されてきた「白夜」論に一石を投じている。しかし、これ以上の言及はなく、あくまでも可能性を示唆しただけで閉じられている。

また、檜原修「転向小説と転向文学論―『白夜』をめぐって―」(『国語国文論集』一九九一年三月)では、村山ら転向作家たちが、「自己の転向という事実に向き直して」とはいえ、〈転向の過程と、それ以後の思想的傾向〉を明らかにするとう課題を前提にしていたかどうかさえ疑わしい」ために、「自らの挫折の〈歴史的必然性〉を明らかにするとうような論理には乗り切らない、崩壊感覚からじかに書き出しているのかもしれない」と指摘し、鹿野とのり子の問題に深く切り込んでいき、「白夜」を「構造的なゆがみはあるものの、この作品が転向心理の説明、あるいはいいわけとして書かれているのではなく、転向した村山の現実の総体に触れようとする企画を持つものであったことは認めてよい」と結論づけている。だが、村山が「白夜」で描こうとしたのは、「転向した村山の現実の総体」(檜原)に触れることだけであったのだろうか。

後年書かれた『演劇的自叙伝』⁵、特に「転向」直後について詳述されている、一九七六年七月『テアトロ』誌上に掲載された「演劇的自叙伝」103回を手がかりに、検証していきたい。

3. 「白夜」と「転向」

「白夜」発表時の「小説を書くこと」について村山は、「ともかく小説を書くこう考えた。それはこの「転向」の結果、私には演劇運動を指導する資格は全くなく、プロットの人々も当然、私からはなれるだろう、と考えたからである」とし、何を題材にするかということについては、「何とかして真実をそのままに描き出そうと努力した。だが、それは誠にむづかしいことだった。心に重荷を負った人間が、その過去の真実を掘り起こさねばならぬ。しかも現在の本心をそのまま描き出すことはできぬ。それを書くとき「こいつはサッパリ信念を変えてはおらぬ」と認められて、保釈を取り消されてしまうだろう。(略)従って何故「転向」したか?という本当の事実はかけなくなってしまった」(『演劇的自叙伝』103回)としている。

これには林房雄のアドバイス⁶もあつたというが、「白夜」は村山の心境を綴ることで、自分自身が抱えている問題に正面から向き合おうとしている。しかし、ここに「転向小説」というフィルターが掛けられてしまったために、様々な可能性は否定され、一方的な読み方に留まってきたように思われるのである。

「白夜」は、プロレタリア芸術家の鹿野英治、童話作家ののり子夫妻の離婚問題から始まる。離婚を言い出したのは鹿野であり、彼は成田という芸術家の夫を持つ女優の佐伯みづほとの関係を発展させるがため、のり子との離婚を一方的に宣言し、さらには芸術運動の指導的理論家である木村壮吉との恋愛を薦める。しかし、鹿野がみづほに結婚を迫ったところ、みづほからははぐらかされ、その後絶縁されてしまう。みづほに絶縁された鹿野は再びのり子との仲を修復しようとする

が、のり子は簡単には納得しなかった。しかも、この時のり子の心には大きな変化が芽生えていた。それから一年ほどして、鹿野も木村も逮捕される。二年の刑務所暮らしの後、鹿野は「いはゆる転向」をし、出獄する。「転向」をした鹿野を待っていたのは、のり子の告白だった。彼女は肉体的な関係は持たずとも、以前、木村と深い仲であったことを鹿野に告白する。鹿野はのり子と木村の結びつきの必然性に愕然とし、「転向」せず今も刑務所の中で耐えつづけている木村と自分の距離を感じ、いよいよのり子を放すまいと心に決めるのであった。

この作品は、実在する人間関係をほぼ忠実に再現しており、鹿野夫妻は村山夫妻、木村壮吉は蔵原惟人、佐伯みづほは女優の花柳はるみがモデルとなっている。

「白夜」の中で「転向」を扱ったといわれる箇所は先行論において、本多論では二カ所(①・③)、檜原論では三カ所(①・③)が挙げられている。

①・・・(警察署―引用者注)に在る間に鹿野は木村が、自分とはちがつて、最後まで一ト言も云はなかつたことを知り、壁に頭を打ちつけて自責したが、しかしそれは自分にはとうてい出来ぬことであるとみとめざるを得なかつた。暗い隅にすわり、彼は幾度もその場の有様を想像しながら、人の眼のないときに自分で自分の肉体を責めてみたが、自分がそういう場合にとどのつまりは崩れ落ちるだろうことを結局みとめなければならなかつた。感性の遅鈍なことや、活動の不規則なことやで彼が多少軽蔑していた松井信造が木村と同じ態度をとつたことを知つたときに、長年の間積み上げて来た自信が、彼が夢中でさがし廻つたどんな口実にもかかわらず、ガラガラと崩れ去つてゆくのをどうすることもできなかつた。彼は暗い長い日の間、木村と松井のあらゆる部分を、生い立ちを、学歴を、顔を、姿態を、癖を、文章を、片言隻句を解剖しつくし、一々自分と比較してみるものであつた。

②少なくとも四五年間のここでの生活を些細な点まで想像することはできたが、それから先のことは考へも及ばなかつ

た。或いはそこいらで突然に、彼の生存そのものが社会から隔絶されたままに打ち切られてしまうのかもしれない。なかった。

③かうして二年近くを暮し、まったく風の通らない二度目の夏を越したころから彼の心は蝕まれはじめた。はかり知れぬ遠い昔からの、顔も名も生涯も滅び失せた父の母の、その父の母の、血が肉が、何とも名づけがたいものが、その末の小さな所産である彼をくらいつくすかに思われた。どんなに泣きさげんで押ししても叩いても、なんの手答へもないものであつた。そのものとの日といわず夜といわずあらそいに彼は思わず声をたててうめき、手で頭を打ち、壁に爪をたてるのであつた。

先行研究で触れられているのは以上であるが、さらに、一カ所、「転向」後の鹿野の心境を綴っており、「転向」を描いているといえる箇所を挙げる。

④何かえたいの知れぬものの中に落ちこんだ恐怖と、自由になつたよろこびの錯雑のなかで、ただ目の前の感覚と感情のもてあそびにさらされているよりほかなかつた。

この「何かえたいの知れぬものの中に落ちこんだ恐怖」というのは、「転向」した鹿野の「恐怖」を如実に描いている。このように、村山が「白夜」のなかに書き込むことのできた「転向」の理由としては、「性格の弱さ、利己的な心情、臆病さ」と「遺伝的な」（『演劇的自叙伝』103回）弱点が挙げられる。しかし、村山が「転向」した本心とはプロレタリア演劇運動への復帰ではなかつたか。

村山は「白夜」を書く際、「自分は臆病者であり、欠陥だらけの人間だが、あの小説中に書かれた木村壮吉を、全く理想的な人物として、尊敬し、敬愛して書いている。その木村像を見れば、私がどういう信念と人間像を理想として描いている

かがわかるだろう、と思っていたのだ」(『演劇的自叙伝』103回)と当時を回想している。もちろん、『演劇的自叙伝』は、一九六〇年代後半から一九七〇年代にかけて執筆されているため、実際に一九三四年の時点でのような考えを持っていたのか検証が必要である。だが、厳しい検閲が敷かれているなかで、鹿野(村山)を卑下し、「転向」しなかった木村(蔵原)に強い憧憬の念を抱き、それは木村とのり子の関係を知った後も変わらなかったという、鹿野の信念を描くこと自体が、村山の「転向」に対する考えとして読むことができるのではないだろうか。そこには、「転向小説」として「白夜」を論じる際に欠点として挙げられていた「階級的移行をした」理由など必要ないのである。

「白夜」は一見すると、自己の崩壊感から溢れ出した感情をそのまま綴っているようだが、木村壮吉の人格を肯定し、「転向」した鹿野を全否定することによって、執行猶予中の身の安全を確保しながらも、村山自身の主張を通そうとしたと考える。自身を否定することで、何が正しいのか導き出そうとする行為は、プライド高く自信家の村山にとって、身を裂く想いだったことが推察できる。木村壮吉という人物を介して「白夜」を読み直した時、この作品は、「転向小説」でもなくただ村山の心境を綴った私小説でもなく、逮捕前と変わらぬ立場で書き綴った作品として浮かび上がってくるのである。

ここで、「白夜」の構成について確認していきたい。

冒頭、「労働者の子供たちに読んでもらふ小さい雑誌」の編集長を任されているのり子は、編集会議の帰り道を木村と並んで歩いている。「やけくそから」「はしやぎだし」たのり子に対し、「不意に木村は彼女の右にならんで、外国人のするよりに、左手で彼女の右手をかかえ」てたしなめる。木村と別れ、一人電車に乗ったのり子は、「木村もまた自分を確かに好いてゐると長ひあいだ思ひこんでゐたのは思ひ違ひであつたか？」と煩悶する。帰宅したのり子を待っていたのは、夫である鹿野からの突然の離婚の申し出であつた。そこから夫婦の問題へと発展していくが、相手のみづほから絶縁されたことで、この問題は一度収束する。しかし、鹿野の釈放後、夫の帰りを喜ぶのり子だったが、鹿野は「留守の間に誰か男の人と肉体的な交渉があつたらう」と繰り返し責め、ついにはのり子の口から、木村との精神的に深く結ばれた関係について告白される。鹿野と木村の間を往来するのり子の告白を聞き終えた鹿野は、「木村がただ一人の女として彼女をえ

らんだということから、彼女の本質的な価値が、思えば思うほど自分に明らかになり、のり子の存在が「絶対に離しがないもの」となるのである。このように、全体の七割以上が、鹿野、のり子、木村をめぐる問題になっており、鹿野の逮捕、転向、保釈については、夫婦の問題のなかで起こった一事件であり、プロレタリア文化運動の旗手である木村と鹿野の格差を際立たせる一要素に過ぎない。「白夜」に描かれる主軸となるのは、やはり夫婦の葛藤であると考えられる。村山も「殆んど小説とは思わず、自分のこの間からの彼女(妻・籌子―引用者)との関係を、彼女の話とノートをもとにして書いた。この小説の後半は何の段落もなく、行を替えることもせず、心のうちをそのままに」(「演劇的自叙伝」103回)書いたとしていることからわかるように、村山の意識下では、樫原の指摘するように、「転向した村山の現実の総体に触れようとする企画を持つ」小説であり、夫婦間の問題を描くなかに「転向」の問題が挿入されていると捉えることができるのである。

しかし、村山が戦略として「白夜」を書いたのであれば、その様相は異なってくる。「その木村像を見れば、私がどういう信念と人間像を理想として描いているかがわかるだろう」(「演劇的自叙伝」103回)という村山の言葉を信じれば、「白夜」は木村壮吉という人物を通して、村山の理想を読み手に訴えかけた作品であると位置づけることができるのではないだろうか。

鹿野は、前半では政治運動・文化運動の点から、後半では人間としてのあり方、人道的な面について、木村と自身を比較している。村山は、鹿野を「家庭的エゴイスト」が本質であり、「藝術運動の指導家」でありながらも、「たつた一つの玉に疵」が「指導的理論家」ではない人物とし、木村を「指導的理論家」であって、転向せず、鹿野とは「人格的な距離」が越え難い程の人物として描出している。まさに木村は理想的な人物である。「白夜」の終盤、のり子から木村との関係を告白された鹿野であったが、「しかし、憎しみを感じないばかりか、このことを通じてますます尊敬する気持ちばかりが湧いてくる」と、のり子へ対する想いは「長い白夜のなかを彷徨している」ように定まらないが、木村に対しては終始一貫して尊敬しており、嫉妬に駆られても揺らぐことがないのである。前述の本多の指摘通り、「自分は「人間として」と

いうたいに彼に及ばぬと自認し、そういう自分をもはやいかんともしがいたいと認める小説」であることは間違いないが、「白夜」はその自己崩壊だけを描いた作品ではない。例えば、島木健作の「癩」に登場するハンセン病に冒されながらも「転向」を肯じなかつた」かつての同志・岡田は「僕は身体が半分腐つて来た今でも決して昔の考えをすてはゐないよ」というが、その姿を見つめる「転向」した太田は、岡田に畏敬の念を抱き、その心の深淵に迫ろうとするもの、岡田を積極的に肯定しているわけではない。積極的に木村を肯定することによって、鹿野（村山）は、「転向」前からの「信念」を貫こうとしていることが窺えるのである。

「白夜」は、村山が「転向」前後の心境を吐露した作品であるが、「転向」の問題は一つの要素に過ぎない。かといって、無軌道に感情を推し進めていくような私小説の型には嵌まらず、村山の一九三四年当時の「信念」が描かれた作品として再読可能なのである。

4. 村山知義と「転向」

「うん、お父ちゃんも一緒にいくんだ。持つてくもんをそおつと揃へて置くんだぞ。」

繁樹は強く「うん」とうなづいて、どういふつもりか、口をきつと引きむすんだ。啓介はそれを見るとほつと安心した笑ひを浮かべて

「えらいぞ、さうだ、お前はえらい奴になるんだぞ。」

それから不意に声をひそめ、繁樹の耳に噛みつきさうに口を寄せ、恐怖に満ちた眼をあたりに配りながらささやいた。

「お父ちゃんはな、謄写版を一つ手に入れんとならんだ。いいか、このことを誰にも云うでないぞ。お前だけで心しまつとくんのだぞ。」――

「白夜」から二カ月後に発表された「帰郷」の終局である。村山は、この最後の一句、「お父ちゃんはな、謄写版を一手に入れんとならんのだ」に、「いわゆる「転向」などしていないのだ」ということの意味を殆んど人知れず現しているのだ」（「演劇的自叙伝」103回）と述懐している。

「帰郷」は、思想関係で刑務所に入れられ、精神を病んだために刑を免れた内田啓介が、瀬戸内のS島に帰郷するところから始まる。故郷には旧家だった過去に縋りつく父親と一〇歳になる息子がいる。啓介は捕まる前から理論的な運動は出来ず、ビラを刷るなどの下積みの仕事をさせられていた。帰郷した啓介は自分の居場所がないことを悟ると、「指導的理論家」と駆落ちをした妻に息子を託すことを決心し、自分は運動家として再び生きていく決意を、「お父ちゃんはな、謄写版を一手に入れんとならんのだ」と息子に囁くのである。

この「謄写版」は当時使われていたガリ版印刷のことで、それを「手に入れ」ということは、つまりビラを刷る行為／運動を再開するということを意味している。啓介は被害妄想狂に陥り、病院で過ごしていたため、村山がさせられたような「転向」はしていない。だが啓介の風貌が「小男」で「鼠のやうな感じ」であるという表現は、村山にもあてはまる特徴であり、村山の息子・亜土も当時一〇歳前後であった。「白夜」で確認したように、「指導的理論家」に負けた自分、妻を盗られた自分という内面が克明に描かれていることから、村山が自身を啓介に託していたことがわかる。また、息子に「お前はえらい奴になるんだぞ」と伝えるのには、息子を托す相手が「指導的理論家」であることから、息子が彼と同じような優れた理論家になるよう、期待していることが暗に示されている。

「帰郷」の内容が当時の村山にしてみれば精一杯の抵抗であったと考えられるのであるが、後々に「転向」などしていない」と述べた村山は、どのように「転向」を捉えていたのだろうか。

村山は「演劇的自叙伝」（一〇三回）の中で「転向」について次のように述べている。

保釈で出て、私は苦しい心を抱いて、しばらくは呆然として坐っていた。ともかく私は生まれて初めて、公衆の面前で、

「公的な」ウソをついたのだ。(略)「マルクス主義哲学の認識論の一部に疑問をもった」という、文字にすればただ一行の、その内容には全く触れていないウソの言葉は、私の心を烈しく噛んだ。

『演劇的自叙伝』によると、一九三二年五月、日本共産党に入党した村山は、蔵原らと共に日本プロレタリア文化連盟(コップ)の結成のために努力。一〇月、コップ結成に応じ劇場同盟は演劇同盟(プロット)と改称し、その中央執行委員長、コップ中央協議会協議員に就任する。一九三二年四月 この時期の村山の代表作である「志村夏江」の舞台稽古の朝、いわゆる「コップへの大弾圧」の一環として、治安維持法違反で検挙される。一九三三年二月には、小林多喜二が築地署内で取調べ中に虐殺され、同年六月、日本共産党の最高指導者であった佐野学と鍋山貞親の共同署名による声明書「共同被告同志に告ぐる書」を、発表。この際、共産主義放棄を表明したものに「転向」という言葉がはじめて使われた。そして、二月、「自分はコミニズムを相変わらず正しいと思う。だから革命的な芸術運動はやり続けるつもりである。しかし、自分は芸術家だから直接できな政治活動はやらない」という条件の下に、「転向」し、出獄する。

本多は、この当時の転向の最大の原因として「いうまでもなく外的強制にあつた。外的強制というなかには、検挙・投獄・拷問だけでなく、最悪の場合には死刑をも覚悟せねばならなかつた治安維持法改悪の恐怖もあつた」(『転向文学論』)ということ挙げている。小林多喜二の拷問死、党の最高指導者の「転向」、一九三三年の「コップ弾圧」で検挙された村山をはじめ、中野重治など作家同盟の大半が、時を同じくして「転向」、出獄した。小林多喜二虐殺による死の恐怖、佐野・鍋山という指導者の喪失、外からの隔絶と孤立感、同志たちの思想的援助の不足など、さまざま原因は考えられる。佐野・鍋山の「転向」については、「私は彼らが死をのがれようとして、仕方なく、ギリギリの線として、天皇制打倒だけひっつめたのだ、と考えていた」と記している。これは、村山に多少の影響を与えていたと思われるが、直接的な原因とは考えられない。

考え得る直接的な原因は二点ある。一つは、「白夜」で語られている、「少なくとも四五年間のことでの生活を些細な点ま

で想像することはできたが、それから先のことは考えも及ばなかった。或いはそこいらで突然に、彼の生存そのものが社会から隔絶されたままに打ち切られてしまうかもしれないなかつた。「かうして二年近くを暮し、まつたく風の通らない二度目の夏を越したところから彼の心は何か底の知れぬ敵対しがたいものに蝕まれはじめた」という、「生存そのものが」「打ち切られてしまう」という〈死の恐怖〉であり、これは多喜二の死に際して、「その時の、何ともいえない気持ちを私は今でも忘れることができない。独房に帰った私は、頭を抱えて、長い間、泣いていた」と記していることや、本多の「転向の過程に恐怖の過程を書き入れていた」という指摘からも、容易に想像がつく。しかし、村山にとって〈死の恐怖〉よりもまさる「転向」理由となつたのは、〈焦燥〉ではなかつたろうか。「創作も、演出も、絵を描くことも一切許されない状況の中で、私は寸秒を惜しんで本を読まねばならぬ。私のせつかな性格は絶対に私がノンビリしていることを許してはくれない」とあるように、二一歳で世に出てから七六歳まで、生涯かけて舞台演出だけでも四百本以上、油絵二五〇点、舞台美術一五〇点余を残した村山には戯曲・小説などの作品は少なくとも六百本以上あるといわれている。そのように、寸暇を惜しんで活動し続けた村山にとって、「芸術活動を全く中絶しなければならぬ」(『村山知義戯曲集』上巻)という状況は、万死に値するものではなかつたか。前進しようとしても大きな壁に阻まれてしまうという〈焦燥〉が、村山を「転向」へと追い込んだのだと推察できる。

つまり、村山にとって「転向」は、保釈され、活動を再開するための手段であつたといえる。そのため、村山の意識では、「転向」前後に自身の活動に対する大きな変化はない。だから、「転向」を「公衆の面前で、「公的な」ウソをついた」ということもできるし、「いわゆる『転向』などしていないのだ」という主張も、村山のなかでは矛盾しない出来事になるのである。

しかしながら、これは後付けの理由に過ぎないのではないか。「転向」前後の大きな変化として、創作の対象が戯曲から小説へと移行していることが挙げられる。村山は、プロレタリア演劇運動に参画してから、「群衆を描く」というスローガンを掲げ、「暴力団記」(一九二九)、「東洋車輛工場」(一九三二)、「志村夏江」(一九三二)等、すぐれたプロレタリア戯

曲を発表しているが、その作品の登場人物の殆どが、外国人や労働者など村山とはかけ離れた特徴を持つ人物である。しかし、「白夜」から始まる一連の小説群の多くで、村山は自己と向き合い、内面を掘り下げる作業に没頭する。勿論、東京左翼劇場は中央劇場へと改称させられ、劇作できる場を失ったことが、小説へと移行した一因ではあるのだが、「作家的再出発」で、「われわれは最早自己を甘やかさず、隠し、だまし等々することからまつたく離れ去らなければ駄目なのだ。あらゆる弱点をすつかり自己の眼の前にさらけ出し切つてしまはなければ駄目なのだ。さうしてさういふ赤裸々生一本のものとして現実に向ひ、文学に向つて行かなければ駄目なのだ。それではこの困難に打ち勝つて、勝利の細い一ト筋道を駆け通すことはできないのだ」としているように、村山は「転向」した自身と対峙し、乗り越えようと、一連の小説を発表していったのだと考える。

本多「村山知義瞥見」〔現代日本文学全集〕第七七巻、筑摩書房、一九五七年）では、村山の「再転向」について次のように述べられている。

村山知義は、中野重治が『「文学者に就いて」について』を書いて転向者の再転向の意志を表明したようには、どこにも再転向の意志を表明しなかったことがなかった。しかし、新劇大同団結の提唱に出発した「新協劇団」の仕事は、事実において転向者の再転向を示したものと、いつてよからうと思える。

本多が指摘するように、村山とほぼ同時期に転向した中野重治が、『文学者に就いて』〔行動〕一九三五年二月）で「再転向」したようには、村山は明確な「再転向」の意志を表明していない。戦後、戦中の活動に対して久保栄に自己批判を求められたときと同様、村山は「実践で示す」という考えで、この「転向」を乗り越えたのである。それが「新

劇団大同団結の提唱」⁸⁾であったと考える。保釈直後、村山は「5ヶ月間というもの、裁判長から、社会主義はやってもいい、といわれていながら、プロットとしては、私を転向者と認めていると思いい、専ら小説の方に力を向けていた。事実、久板、佐々木、久保等、当時のプロットを中心の人々は誰一人訪ねてはくれなかった」というつらい時期を過ごすのが、「プロットを初め、すべての文化団体は解体、消滅を余儀なくされ、劇団は公演を阻まれ、その中心部は獄中にいるか、保釈中でしょっちゅう刑事につきまとわれている状態なので、古い劇団は活動できず、新しい劇団はいつか出来ていたが、「上演のたびに人を借りなければならず、俳優たちは僅かの金であちこちに借りられて、稽古も充分にはできず、成果はどれも不十分であった」(「演劇的自叙伝」103回) という演劇界の弱体化を食い止めるため、一つにまとまった劇団を創るべく「新劇団大同団結」を提唱し、新協劇団を立ち上げるのである。

5. おわりに

村山も良心に反して「転向」をした他の作家同様、自らの心境を綴らざるを得ない、「長い白夜のなかを彷徨」(「白夜」)した苦悩の日々を送った。

長い間、「転向小説」として知られてきた「白夜」は、「転向小説」として読み解く以外の可能性を与えられたとき、先行研究においては村山夫婦の問題を描き、村山の「総体」に言及しているという新たな評価がなされた。しかし、「白夜」で村山が試みたのは、徹底した態度で木村(蔵原)を肯定することによって、「転向」しなかった同志を自身の「理想」とするという宣言であり、それは次の「帰郷」にも引き継がれ、「転向」を乗り越えていったのである。

戦後、「転向」などしていない」と「転向」問題を一蹴しようとした村山だったが、「白夜」発表当時は「転向した以上は主観的にも客観的にも真にすぐれた文学を生む能力も権利もない」(「作家的再出発」)と「転向」を認めていることから

も、「偽装転向」ではなく、村山は確実に一九三三年に「転向」したのだと考える。勿論、その「転向」は、「信念」に叛くことであったが、刑務所のなかで孤立し、プロレタリア演劇運動から遮断された「焦燥」が、村山を「転向」に駆り立てたのである。村山は「転向」した自身を克服するために、プロレタリア演劇運動時代には決して顧みることのなかった自己の内面を深く掘り下げ、「赤裸々生一本のものとして現実に向か」う姿勢は、実践を通じ、「転向」を克服する一過程として捉えることができよう。

※「白夜」の引用は『新潮』一九三四年五月、「帰郷」は『改造』一九三四年七月に拠る。

注

- (1) 「転向」という場合、一九三三年以降を指すことが多いが、この場合、村山自身が一九二六年の転換期の苦悩を一九三〇年六月『プロレタリア演劇』創刊号の座談会で「転向後の悩み」と呼んでいたために「転向」とした。また、この転向期については、正木喜勝「転向期」村山知義の戯曲（『季論21』二〇〇九年一〇月）で詳論されている。
- (2) 新協劇団は、村山が提唱した「新劇団大同団結」を受け、一九三四年九月に結成された。村山、長田秀雄、秋田雨雀からなる幹部会と滝沢修ら俳優陣からなる総務会（一九四〇年六月改組）を中心として組織され、全国に二一の後援会を擁して活動した。同年一月に島崎藤村作、村山脚色・演出の「夜明け前 第一部」で旗揚げした。
- (3) 中野重治「解説」『現代日本小説大系 第四二巻』河出書房、一九四九年九月
- (4) 一九三二年の新劇への弾圧は、四月に入ってからで、村山の逮捕の時期は、「志村夏江」の舞台稽古当日の朝、四月四日である。
- (5) 『演劇的自叙伝』は、第一巻から第四巻まで刊行されており、一巻から三巻までは東方出版社、四巻は東京芸術座出版局から出された。刊行年月は一巻から、一九七〇年二月、一九七一年八月、一九七四年五月、一九七七年四月となっているが、

他に未収録分として、『テアトロ』に掲載された一〇二回から一一五回までの「演劇的自叙伝」が存在する。

(6) 林房雄と村山は前衛座時代からの付き合いで、林は社会主義に村山を直接引き込んだ一人でもある。「転向」後、『改造』や『中央公論』から小説の依頼を受けた村山は、「ドイツ時代のことでも書こうか、と思っっている」というと(林が「引用者注」大笑いをして「何を古くさいことをいっているんだ。今のことを現在のことを書けばいいんだ。(略)」「演劇的自叙伝」一〇三回)と薦め、村山は「白夜」を書いたという。

(7) 久保栄は敗戦直後、東京芸術劇場を立ち上げる。一九四五年一二月に朝鮮から帰国した村山は入団を希望するが、久保は「新劇を再建するための協力を申し出、彼が戦中の行動を大衆の前に自己批判することを求め、それを怠れば、やがて君は大衆の信頼を失うだろうと忠告した」(「あとがき」『久保栄選集』第六卷、中央公論社、一九五一年)この態度に憤慨した村山は、すぐさま新協劇団の再建に取り掛かるのである。

(8) 一九三四年九月『改造』に発表された「新劇団大同団結の提唱」、その中で村山が具体的解決策の一つとして挙げたのが、新しい劇団「進歩的な、芸術的に良心的な、観客に追従せぬ、演出上に統一のある劇団」(菅井幸雄『演劇創造の系譜』青木書店、一九八三年)を創造提供することを目的としたものであり、政治的な立場としては、「ただ歴史の正しい進展を妨害する所の反動的なものを排斥する以外に積極的な主張に統一されていない」(前掲書)と規定されるのみ、というものであった。勿論、この「提唱」はプロレタリア演劇のイデオロギーから見れば後退は否めないものである。

第二部 敗戦と自立演劇への継承

第一章 敗戦という名の解放―京城から東京、鎌倉へ―

1. 「新劇事件」の余波―朝鮮総督府への逃避

一九四五年の八月一日を京城（現在のソウル）で迎えた村山知義は、当日の様子について次のように述べている。

その日しかしさすがに皆の顔には暗い色がただよつてゐた。正午に未曾有の重大放送があるといふ豫告は、朝鮮の藝術家達の上にも重くのしかかつてゐた。（略）私は日本の無条件降服だと云つたが、皆はまさか、と云つて信じない。（略）私はバリトン唱ひの金學相の顔をデツサンし始めた。（略）私はさすがに胸の動悸の速まるのを感じながら、デツサンを續けた。十二時、ラヂオが初まつた。天皇自ら放送するといふ、なるほどこれは重大事に違ひない。私は天皇の聲といふものを聞いたことがない、どんな聲かな、と思ひながら、顔をあげてモデルを見ると、彼は立ち上がつてゐる。おやと思つて廻りを観ると皆、直立不動の姿勢である。ラヂオに向つて頭をさへ下げて。（略）ああここまで日本の教育は徹底したかと驚きながら私も立ち上つた。ラヂオは非常に具合が悪く、何を云つてゐるのかさつぱり解らない。結局、無条件降服らしいといふところでラヂオは終つた。私のうちにはだんだんと、止め度ないよろこびがこみあげて來た。夢ではない！夢ではない！戦争は終つた！今こそ日本は過去の罪惡を反省するだらう。新しい日本の黎明が開ける

だらう！^①

この手記には、村山の敗戦に対する率直な感想が顕されているようである。だが、共産主義者であった村山にとっては、なぜか戦争そのものに対しては無関心に近い様子が窺える。抑圧からの解放を、自国が支配していた他の民族と分かち合うということ、村山は違和感なく受け入れられたのである。

一九四〇年八月一九日、新協劇団、新築地劇団の劇団員は約六十名が、治安維持法違反により一斉検挙された。いわゆる「新劇事件」である。その中から起訴され、裁判にかけられたのは、村山、久保栄、滝沢修、松尾哲次、中村栄二、松本克平、千田是也、八田元夫、岡倉士郎、山川幸世などの総勢二三名であった。そのなかで、さらに控訴して二審にまで持ち込んだのが、村山、久保、千田などの五名で、村山は一九四二年六月十日に公判があり、釈放出獄する。一九四四年四月には控訴院で懲役二年、執行猶予五年の判決が出る。この時期のことを村山は一九四六年二月に発表された「演出者の手記」^②で回想している。

昭和十五年八月の新協解散以来、私は二年間牢屋にゐて、十七年七月に出てきた。それ以後私は新劇と移動演劇と映画の仕事は一切禁止され（ラジオに至つては殆ど二十年近く放送局からシャット・アウトされてゐた）ただ商業演劇に限り、一々届けたのち、それも本名を出さず、他人の名前で演出したり、脚本を書いたりすることを許されてゐた。新聞雑誌へは全く執筆しなかつたので、私の書いたものは六年といふもの、活字になつたことはない。

補足すると、出獄後一年間は執筆も演出も一切禁止されていたが、生活の糧も底をつき、さらには妻である壽子の肺結核

の病状が悪化した（籌子は一九四六年八月死去）。そのため、村山は裁判所や警察に頼み込み、ようやく匿名での演出を許可されることとなる。ただし、架空の人物名ではなく、実際に存在する人物で、その人物の許可を得た上での演出のみ許可するという条件付きであった。一九七一年三月に出版された『村山知義戯曲集』上巻（新日本出版社）に収録されている村山の自作の年譜には、この時期の仕事については、「匿名での仕事」という記述があるのみで詳細は明らかにされていない。一九七二年四月号『悲劇喜劇』の掲載された八田元夫との対談「1940年代を語る」で、村山は名義を借りた人々について次のように述べている。

一番多かったのは菊田一夫の名前だね。菊田はその当時、東京で新劇団をつくりはじめたでしょう。ぼくがその話をしたら、是非やってみてほしいというので、菊田一夫の名前でかなりやっていますよ。あと、巖谷慎一、水木久美雄、蜂野豊夫という諸君の名前で、ずいぶんやっています。（略）それで、いま考えてみて積極的に悪い芝居というのははしまいと努力した。（略）だって戦争中だからね、そんな芝居以外ほとんどないときだったが、今とは大分、時代の感じが違います。それでも少しでも芸術的なもの、みんなの役に立つものをやろうと思って苦労しました。

一九七四年にテアトロ演劇賞を受賞した際、『テアトロ』一九七四年六月号に「村山知義演出年表」が、関きよし氏の監修により掲載された。この年表を参照し、『演劇画報』倉林誠一郎著『新劇年代記 戦中編』（白水社、一九六七年）で実際の上演状況を確認した上で、この時期における「匿名での演出」の詳細についてまとめると、左記の通りである。

- 一九四二年 九月 新派合同「閣下」（北条秀司作）の演出（蜂野豊夫名義）
十二月 新派「海驢の茶碗」（堤千代原作）の脚色・演出（脇屋光伸名義）、明治座
一九四三年 一月 新派「桑港から帰った女」（菊田一夫作）の演出（菊田一夫名義）

- 新派合同「岩崎谷」(真山青果作)の演出(田島淳名義)
- 二月 明治座「仇討三日間」(巖谷三一作)の演出(巖谷三一名義)
- 五月 芸術座「我が家の風」(堤千代原作)の脚色・演出(脇屋光伸名義)、
東京劇場
- 六月 井上演劇道場「米百俵」(山本有三作)の演出(田島淳名義)、東京劇場
井上演劇道場「今年の歌」(菊田一夫作)の演出(菊田一夫名義)、
東京劇場
- 九月 東宝劇団「虹の翼」(菊田一夫作)の演出(菊田一夫名義)、有楽座
芸術座「つばさ」(菊田一夫作)の演出(菊田一夫名義)、東京劇場
井上演劇道場「蠍」(木村莊十原作)の演出(蜂野豊夫名義)、明治座
井上演劇道場「純情の港」(菊田一夫作)の演出(菊田一夫名義)、明治座
- 一〇月 東宝劇団「都会の船」(菊田一夫作)の演出(菊田一夫名義)
- 一九四四年 一月 苦楽座「無法松の一生」(岩下俊作原作)の演出(八田尚之名義)、邦楽座
芸術座「名器の思出」(堤千代原作)の脚色・演出(堤千代名義)
芸術小劇場「幻燈部屋」(火野葦平原作)の演出(北村喜八名義)
- 二月 井上演劇道場「雁来紅の女」(菊田一夫作)の演出(菊田一夫名義)、
東京劇場
- 十一月 井上演劇道場・芸術座合同「慈母観音」の作・演出(工藤巨名義)、明治座

演出以外の仕事では、執筆禁止、演出禁止のために、村山は肖像画家として生計を立てていたという^③。他には、外山俊平の名で童画を描くなどしていたことは判明しているが、それ以外については明らかにされていない。

村山と同じく控訴して二審まで持ち込んだ千田是也は、一九四三年一〇月の文学座第二五回公演である「田園」（真船豊作）を真船名義で演出し、また一九四四年二月の瑞穂劇団第三回都市公演の「高原農業」（伊藤貞助作）を里見弴名義で演出した。また他にも兄弟の名を借りるなどして、商業演劇にしか居場所のなかった村山よりも恵まれた環境に身を置いていた。その千田が、村山のこの時期について、「村山君などの場合はなにをするにも保護観察所に伺いをたてて、その了解やら援助やらをうけなければどうにもならなかったわけですから、ずいぶんつらいことだったと思いますね。」（「村山知義と日本の新劇（インタビュー）」『文化評論』一九七七年八月）と述べている。このことから、病身の妻と食べ盛りの息子を抱えた村山の状況は、いかに逼迫したものであったか窺い知れる。

一九四四年二月、村山の執筆したオペラ「春香伝」が若草興行によって上演される予定だったが、中止となる。そして、一九四三年には、一三本だった演出の仕事も、翌四四年には五本に減り、村山を取巻く環境が一層厳しくなってくるにつれ、村山は朝鮮に渡るといふ一つの、大きな決断を下すこととなる。

戦局がだんだん苛烈になり本土上陸作戦まで想像されるに至って、軍部はわれわれを何処か一個所に纏めて監禁する方針だといふことが裁判所側からも、保護観察所側からも洩れて来た。丁度独逸の「コンツェントラチオンス・ラガール」である。さういふことになると大変だから、その方向の感情を和らげるためにわれわれが自発的に軍需工場へ徴用工となることを志願し、職工となつて働きながらその中で戦争遂行を煽動するための演劇をするといふ話で、そのための会合さえ観察所で開かれた。これはどうにも私には耐えられぬことであつた。（略）私は内地を離れることを決意した。その方法としては、丁度朝鮮の演劇文化協会から囑託になつて来いといふ希望があつたので、それを利用するしか

なかつた。これは総督府情報課の外廓組織であるが、そのメンバーは会長一人を除いて全て朝鮮演劇人であり、私のかつての同志であり、また弟子であり、気心の解つてゐる人たちである。内地にゐるよりも、演劇の頹廢を食ひ止め、演劇の正道を守ることに私の力が要求され、また実行できる条件にあるのだ。私はごくフリーな囑託ということとそこに

渡り⁽⁴⁾
(略)

一九四〇年から一九四五年の終戦までの朝鮮演劇は、日本政府に支配され、朝鮮にとつてはまさに最悪の時代であつた。一九三九年には朝鮮演劇に対して日本は新体制を要求し、戦争への協力を押し付けた。そして、「国民演劇」というスローガンを掲げ、様々な種類の演劇を一緒にまとめしまおうとしたのである。一九四〇年末には強制して朝鮮演劇協会を結成させ、それによつてすべての劇団を統制させた。そして、一九四一年三月一六日には、劇団現代劇場が発足する。この劇団は日本の圧力でなされた御用劇団であつた。この劇団によつて、戦争協力作品であつた「黒龍江」「北進隊」「柳致眞作」などが上演された。一九四二年七月には、「朝鮮文化協会」を結成させ、第一回、第二回と演劇競演大会を開催した。これらは勿論すべて互いの日本理念を競争させた大会であることに違いはなかつた。

村山が内地から朝鮮へ渡つた一九四五年三月の時点では、朝鮮の総督府は既に何かをやるといふ状態ではなくなつていたという。

朝鮮に行つて最初に痛感したことは官僚の腐敗といふことであつた。戦争の最中だといふのに、そしてその旗色が極めて憂ふべき状態だといふのに、総督府や京畿道警察署の役人たちは連日連夜の宴会である。課長級の役人たちは毎晩二三軒から五六軒の宴会を廻り、中にはそのためにもう胃潰瘍になつてゐるものや、アルコール中毒になつてゐるもの、午前中には必ず登庁不可能になつてゐるものがある。「朝鮮・終戦前後」一九四六年四月二三日 『亡き妻に』所

収)

終戦までの五カ月間を村山はこのような状態の中で過すこととなる。この五カ月間に行った仕事は、左記の通り四つに分類できる。

①朝鮮語トーキーの製作

「今まで日本語以外のトーキーは製作できなかったのを全部朝鮮語のトーキーを初めて作ることを情報課に承認させ、共同耕作共同炊事をテーマにした映画の製作にも着手し」(『亡き妻に』) たとあるが、これは時期が終戦間際だったことを考慮すると実際に着手、あるいは完成させたとは考えられない。

②肖像画描き

戸板康二編『対談 戦後新劇史』の中で、村山は朝鮮時代に描いた肖像画について、「踊りの友人の張沢元の所に厄介になって、百枚ぐらい肖像画を描いちゃった。これも朝鮮戦争で全部焼いたでしょう」と述べている。しかし、二〇〇二年一月十二日付けの朝日新聞夕刊に掲載された村山知義画「李剛、李健、李徹兄弟像」は、朝鮮時代に描かれたもので、五六年ぶりに、村山と朝鮮の関係を研究するソウル大学招聘教授(二〇〇二年当時)鄭大成氏によって確認された。この肖像画は、モデルとなった李健氏所蔵である。なお、『朝日新聞』によると朝鮮では、「文化人らをモデルに七〇点を越える肖像画を制作」とされている。

③満州映画会社でのシナリオ執筆

満州映画会社では、一九四四年から一九四五年にかけて、「馬の病氣」、「馬の胆疽・鼻疽病」、「聖汗詣」(以上、松岡新

也監督)、「規律と生産」(浅野辰雄監督)の四本が完成した。一九四五年には、「蘇小妹」、「明星幻想曲」、「征服天界」、「柴丁青」などの作品を撮影したが、日本の敗戦によって満映が崩壊し、完成することはなかった。以上から、村山の記述では一九四五年七月頃に満映に出向いてシナリオ執筆をしたとあるため、村山の作品が実際に撮影まで至ったとは考えにくく、実際に具体的な記述は何もない。よって、村山が執筆したという二本のシナリオは世に出ることはなかったと推察される。

④オペラ「春香伝」の製作

「このオペラ(「春香伝」——引用者注)は私がテキストを書き、詩人張鳴岩が翻譯し、金聖泰が作曲したもので、一部二部並せて六時間、朝鮮最初の朝鮮語のオペラになる筈のものであった」(『亡き妻に』)とあるように、敗戦間際に制作を進めていたオペラ「春香伝」は、日本の敗戦によって頓挫している。

以上が、終戦までの朝鮮での村山の活動である。五カ月という短期間では、達成できた仕事もほとんどなく、その内容が明らかになるようなものが少なくとも日本には残されていない。戦中に於いて、朝鮮人たちと共に仕事をし、朝鮮演劇に貢献したという村山の「実績」は、実際のところ非常に曖昧である。

2. 敗戦から帰国まで——京城での仕事

一九四五年八月十五日、敗戦の日を迎える。

冒頭でみた通り、村山の第一声は、「夢ではない！夢ではない！戦争は終わった。今こそ日本は過去の罪悪を反省するだろう。新しい日本の黎明が開けるだらう！」というものであった。そこには、自分の犯した罪を悔い改めるような姿勢は見ら

れない。戦後に発表した手記からもわかるように、朝鮮での仕事をできうる限り正当化しようと試みている。確かに、「朝鮮演劇協会」のメンバーには村山が言うようにかつての同志や弟子がおり、環境的には申し分ないものであった筈である。そのため彼らの心情を「朝鮮の人々の日本及び日本人に対する怨恨の憤怒は深く強かつたし、それはまた当然のことであつた」と察してはいるものの、「しかし私に対しては全く別で、私を朝鮮人として看做してくれ、何の隔てもなく一緒に働いてくれた」という自負が村山の中にあつたと思われ、次のような記憶を易々と回想することもできるのである。

彼(旧ソの作曲家シヨスタコビッチ―引用者注)の作品については忘れられない記憶がある。それは第二次大戦で敗北した一九四五年のことである。その時はいろいろ珍しいことがあつた。敗戦の十日ばかり前に私がハルピンへ行ったとき、南方軍から入手したらしいアメリカ映画、デイズニーの「ファンタジーア」(総天然色の全く抽象的な動く色彩の交響曲ともいべき画期的な作品。ずっと後に日本にも持つて来られた。)を満映の力でコッソリ試写して貰つて大変に感動した。そしてその直後、京城に帰り、敗戦の日の数日前、放送の或る人の力で、秘密に、どこから入手したのかわからないが、シヨスタコビッチの「第五交響曲」(「革命」一九三七年)のレコードをたつた一人で全部聞かせて貰つたことだつた。当時敗戦直前で、すべての総督府の機関は放心状態だつたためである。⁽⁶⁾

村山にとって、敗戦の日である八月一日の玉音放送は、単なる解放の合図としてのみ村山の中に記憶されているのであろうか。

日本の敗戦と朝鮮の独立へ向けて、朝鮮の演劇は一気に沸き上がった。村山もまたその熱気を感じ、己の演劇への意慾を燃やし始めていた。八月一五日以降、京城ではそれまであつた新劇団は全て解散し、新しく結成された劇団が次々と生れていった。日本人の出国が困難となり、滞留中だつた村山は、それらの劇団の一つである劇団「全線」の仕事を手伝うことに

なる。

劇団「全線」は、「プロット（全日本プロレタリア演劇同盟）が盛んに活動してゐたころ、在東京朝鮮人学生達が結成してプロットに加盟してゐた朝鮮学生藝術座の人々が、その後反動劇以外はやれぬ演劇界から身を引いて、（略）辛く長い時代を通り抜けたのち、いま再び手を握り合つて作つたもので、李化三が中心俳優」（『亡き妻に』）であつた劇団である。この劇団の創立公演は、ゴーゴリの「検察官」で、村山は許執と共同演出をし、また衣裳や小道具もデザインから製作までを手伝う。また、同じ一〇月には、金史良作の「胡蝶」の上演を予定していたが、これは中止となつてしまふ。この作品でも、村山は装置、衣裳、演出を担当していた。村山は、他にも戦後の朝鮮新劇のための組織の創設に傍らから参加したという。

車凡錫「解放空間の韓国演劇」(The Korean dramatic art of the liberated space) では、村山と朝鮮演劇人の関係について、「彼（村山―引用者注）は東京の劇団新協のメンバーだつた関係で、東京留学時に学生芸術座と因縁を持つていた李化三、李海浪、金東園、許執らと親交があり、黄澈や沈影らとも顔見知りだつた」と当時の人間関係について述べられている。日本の敗戦による解放によつて反日意識が爆発している中で、日本人の演出家を立てることなど、当時の常識としては考えられなかつたが、車氏は続けて、「日本人の財産を敵産という名目の下に強制占拠して、略奪と暴行までためらうことなくしかした險悪な社会の雰囲気の中で、日本人と公演をもつたという事実はおそらく藝術には国境がないという単純な理論からだつたし、ヒューマニズムの作用という点もけつして排除できないだろう。それほどまでに演劇人は純粹だつた」と推論しており、村山の実感を裏付けている。

確かに、村山自身も日本に弾圧を受けていた側であり、その村山を受け入れるだけの雰囲気がこの時期の朝鮮には流れていた。それによつて、村山が自身の戦争責任を省みることがはなかつたのである。だが、自身が直接的ではないにしろ、朝鮮総督府という支配する側に一時期でも身をおいていたことを村山はどのように解釈していたのだろうか。

ここで、一九四七年に発表された『新劇の再建』（弘文社）と『亡き妻に』（櫻井書店）という、主に一九四六年に書かれ

た手記をまとめた二つの著書から、村山にとって自分や新劇に降りかかった戦時下での弾圧の事実以外で、日本の戦争に関する記述を抜き出してみる。

戦争に負けたから、それで絶望したから、こんなことになったのではない。もともとこんな低い文化水準しか持たぬ国民だったから、戦争に負けたのである。演劇は絶えず大衆と密接に結び合うことによつてのみ、進展するのだ。（「最近の興行界」一九四六年五月『新劇の再建』）

内地では広島、長崎の原子爆弾、水戸の艦砲射撃と、皆はどんなに追ひ込められた生活をしてゐるのだらうに、ここ朝鮮では、朝からオーケストラが奏せられ、踊りや歌が高々と練習されている。（「八月十五日の記」一九四六年『亡き妻に』）

敗戦のラヂオがあるや否や、憲兵隊を初めとして軍部の人々はトラックを京城に走り廻らせて、自分たちの家族だけを兵営内に移し、総督府の役人もまた同じく自分達の家族だけを総督府に引き入れ、一般日本人は全く棄てて置かれた。

（「朝鮮・終戦前後」一九四六年四月二三日『亡き妻に』）

去年の三月、私は爆弾で焼けてゐる大阪を汽車で通過して朝鮮に亡命した。夜空を一面に真紅に染められてゐる焰を見て大阪はもはや地上から消え失せるかと思つた。（「大阪と新劇」一九四六年九月二九日『亡き妻に』）

村山が見て感じた戦争に関する記述は、朝鮮で見た総督府の活動に関する他のものを除けば、この時期発表された手記は、これが全てである。あまりにも戦争に対しての意識が薄いように思われる。村山は、自分を抑圧していた日本から逃れ

るために、朝鮮へ渡ったが、それは演劇文化協会の囑託という総督府情報課の外廓組織に参加するということで、日本軍の下で仕事をするのは自明のことだった筈である。けれども、この二つの手記では自らの戦争責任については一切触れることはない。むしろ、朝鮮の演劇のために自分がいかに働いたか、ということが繰り返し強調されているのである。プロレタリア演劇運動家として戦前の日本演劇の旗手であった村山が―異常なまでの弾圧に苦しんだとはいえ―戦争の構造をあまりにも短絡的に考えていたことが、この手記からは伝わってくる。共産主義の全世界的な思想を持つ芸術家は、自分自身が置かれている立場を理解することができていたのだろうか。この時期の村山には、こういった姿が見え隠れする。戦中、朝鮮で肖像画のモデルとなった李健氏は、三人の兄弟の背景に朝鮮式の家屋が描き込まれていることに対して、「村山先生は、解放後の朝鮮の未来を暗示したかったのでは」(『朝日新聞』)と述べている。村山は自身の理想郷を描く手段として芸術を求め、邁進しようとしていた。そのため、戦争という現実を「観念的」に―それはマルクス主義者である村山が一番否定したい事実であるろうが―捉えることによって、戦争責任の問題から自身を遠ざけてしまったのではないだろうか。後年、戦争に対しての自責の念を語ることになるのも、また事実ではあるが、この時期の村山にはそのような自己批判は見られないのである。

終戦から四カ月間を朝鮮で過した村山は、「重慶から亡命政権が個人の資格ではあるが京城に乗り込んで来て、統一戦線ができようとしたが、韓国民主党だけが頑強に拒んで行き悩んでゐるうちに、信託統治になるといふ噂が出」(『亡き妻に』)、丁度そのような混乱状態のさなか、日本に帰国する。

また、戸板との対談(『対談 戦後新劇史』)では、朝鮮独立の文化運動に自身が関わっていたことを匂わせている。

八月十五日で敗戦になって大変でしたよ。その日、途端にみな立ち上がって、刑務所を解放して、演劇運動がさっそく始まった。日本に取られていたものを接収しちやって、すぐ芝居をする。僕なんか先に立ってやり始めた。もっと文化運動全体の相談も受けたんですよ。そんなことをしているうちにだんだんソヴェエトの方は後退し、アメリカだけが

来るといふことになちやつて、三十八度線が出来ちやつて、こりや駄目だということになって、ひとまず帰れということ帰ってきたんですがね。

このように、村山は、解放に歓喜する朝鮮演劇の熱気を浴び、日本新劇を再建するという意欲溢れんばかりに帰国の途についたのである。

3. 演劇運動の再出発

朝鮮から一九四五年の十二月に帰国した村山は毎日新聞のインタヴューで「朝鮮にいた時は元の【新築地】と【新協】を合同させていけばいいと思っていたが、(略)とりあえず薄田研二、滝沢修君らの【東芸】に入って仕事をしたい」(『毎日新聞』一九四五年二月二十八日付)と語っている。

久保栄は、東宝から新劇団組織を委託された滝沢修に薄田研二と便乗する形で、東京芸術劇場を立ち上げていた。村山は久保に東芸への入団を希望するが、久保は村山に、「新劇を再建するための協力を申し出、彼が戦中の行動を大衆の前に自己批判することを求め、それを怠れば、やがて君は大衆の信頼を失うだろうと忠告した」と拒絶される。これに対して村山は、「おまえたちのこさえた劇団に俺を入れるか」ということになったわけだね。そうすると、裏のことはよく分からないうが、あまり歓迎してくれない。「平劇団員なら入れる」と言う。「そんなら勝手にしろ」ということで早速新協をこさえたわけですよ」(『対談 戦後演劇史』)と久保の拒絶の原因の一つが、戦中の行動にあったことには触れていない。

だが、この「早速」は、実際に僅か一週間で実現することとなる。「井上正夫道場を母体に、松竹をバックにして、先ず

ビルディングよりバラックをという」(松本克平⁸⁾)勢いで再建し、東芸、俳優座に対抗した。この再建に関しても久保は「興行会社と契約しやすくするために、すでに芸風の固定化した井上や井上道場の人たちと新劇人が合体して劇団をつくるのは、創作方法の純粋性を守る上からいって、間違いであるという見解をとる」(「東芸をつくるまで」⁹⁾)と村山を痛烈に批判しているのである。

久保との対立の末、新協劇団が再建されたのは、一九四六年の一月十八日であった。この劇団は前述の通り、井上道場の協力と、松竹のバックにより実現したものであった。井上正夫との関係については、菅孝行が次のように述べている。

『中間演劇』の系譜に属する井上正夫道場が、座長の井上正夫だけでなく集団をあげて新協の再建に参加したことが注目を集めた。戦時中、村山の法廷闘争に井上が証人として出廷し、村山を弁護して以来、村山と井上の親交がつづいていた。自分の演劇の新境地をひらきたいという想いかられていた井上は、新協再建を期に“一兵卒”として参加することを決意したのであった。⁽¹⁾

この井上正夫の行動については松本克平も前掲で、「井上正夫はこうして村山のカムバックを援助し、自分も参加しておいてやがて時期をみて新派へ戻ったのである。我々の裁判のときも、尻込みする文化人の多い中で、井上は証人として進んで法廷へ出て我々を堂々と弁護してくれた」というエピソードを挙げ、さらに、野々村潔は松竹のバックと井上の参加した事情について詳述している。

松竹がこれほどの支援を決めた背景には、演劇部門の王座を占めていた歌舞伎がGHQの方針で、上演不可能になる演目が多数であるとの風聞が出たため、興行会社としての存亡に危惧を抱き、新劇の将来性に期待したのである。トムさんの劇団づくりは、さらに大きな副産物を生んだ。松竹は、これまで新劇でもない新派でもない、いわゆる「中間演劇」と称して活動していた「井上演劇道場」に翳りが見えはじめ、今後について考えていきたいところだったので、渡りに舟とばかりに「井上演劇道場」の解散、希望者の「新協劇団」参加を決定した。¹²⁾

また、村山自身は、この時期の状況について次のように述べている。

朝鮮から私が帰る前に、既に他劇団に属してゐた新協劇団員は四人だけであつた。私の意向を語り伝へ、聞き伝えて、忽ち旧新協劇団員十四人、新築地劇団員二人が集まつた。新派の中で常に新劇に近づき、最も良心的な仕事をしつづけて来た井上正夫演劇道場も解体して、その中の八人が加はつた。その他の劇団、或ひは無所属で近い仕事をしてゐた人々も六人集まつた。これらの人々は、熱心に新協の活動再開をよろこんで、全く自発的に集つて来たのであつた。それゆゑ、最も困難な対松竹の契約問題の審議解決をも含めて、この再建新協の結成は私の発案から僅か九日間で完結した。『新劇の再建』

その一方で、野々村は前掲書で、「旧新協メンバーで呼びかけに参加しなかつた人は、滝沢、小沢、信、鶴丸、赤木、細川の諸先輩で、この人たちは、戦後ついにトムさんと劇団をともにすることはなく、その理由としては、「滝沢、小沢の両氏は、それぞれすでに所属する劇団で歩みはじめていたのでやむを得ないが、他の人たちの反応は冷たかつた。ある人は

トムさんの強引さへの不満から離れ、ある人はやはりトムさんへの人間的な違和感から遠のいた」と、村山との個人的な関係、性格の不一致等を理由に挙げている。

次頁の資料1は、一九四〇年六月、「新劇事件」の二ヶ月前に上演された新協劇団「どん底」のキャスト・スタッフ表と戦後の第二次新協劇団の第一回公演「幸福の家」のそれである。両者を比較すると、野々村の指摘の通り、戦後の新協劇団には、小沢栄、滝沢修、伊達信、宇野重吉、細川ちか子等、主要俳優たちの不参加が明らかである。文学座、俳優座、東京芸術劇場と並んで、第二次新協劇団は勢いに乗って華々しくスタートしたかに見えたが、村山にはやるべき多くの課題が山積していた。

村山は新協劇団を再建する数日前、一月十四日から十六日の間に、「新劇の進む道」と題する一文を「東京新聞」に載せている。このなかで、村山は「芸術家はまづ厳しい自己反省をしなければならぬ」と書いた。しかし、それは久保栄の求めた形式的な自己批判ではなく、「実践を通じて」¹³のものであると、考えていたようである。

第一回目の公演は、戦前からの新協劇団の続行を示すかのように、新協劇団第三十九回公演として「幸福の家」(ニーナ・フォードロフ作、村山の演出・装置)が上演された。村山はこのパンフレットに「新協劇団活動再開の経過」という一文を載せた。

一月十八日、発案から九日目に新協劇団は現在の諸条件の下で望み得る理想的な形で再建されたのである。この驚くべき速度はどんなに多くの人々が新協の再建を熱望してゐたかを物語るものに他ならない。いや、新協は再建されたのではない。一時、活動の休止を強制されてゐたものが、その活動を再開したのである。過去の暗さのためにわれわれは芸

術的にも人間的にも、或ひは何の進歩もしなかつたばかりか、歪み、退歩さへしてゐるかもしれない。しかし、演劇活動の基本的基礎である劇団が確立されたのである。その取戻しと、その先への進展とはかたく約束されてゐると云つていい。

資料1

『どん底』 マクシム・ゴーリキイ。	1940年6月。	『幸福の家』 ニーナ・ヒョードロフ。	1946年2月。
訳。	小山内薫。	脚色。	村山知義。
演出。	村山知義。	演出。	村山知義。
装置。	伊藤孝順。	装置。	村山知義。
照明。	穴沢喜美男。	照明。	穴沢喜美男。
音楽。	深井史朗。		
効果。	久保田正二郎。 園田芳能。	効果。	園田芳能。 三浦一郎。
舞台監督。	水島春樹。	舞台監督。	山川幸世。
配役。		配役。	
ミハイル・コスチョリフ。	小沢栄。	エレナ・ベトロヴナ。	小峰千代子。
ワシリヤ。	細川ちか子。	ソーニヤ。	原泉。
ナターシャ。	本橋和子。	ビヨートル。	加藤嘉。
メドヴェーデフ。	伊達信。	リーザ。	中村富美子。
ワシカ・ベベル。	宇野重吉。	ユーリカ。	名越宏彦。
アンドレエ・クレシチ。	鶴丸陸彦。	ブローヒン。	三島雅夫。
アンナ。	小峰千代子。	アーニヤ。	清州すみ子。
ナスチャ。	清州すみ子。	ラザロフ教授。	松本克平。
クワシニヤ。	原泉子。	グレゴリー夫人。	内田礼子。
ブブノフ。	三島雅夫。	ショオ氏。	織田敏雄。
サチン。	千田是也。	ターナー氏。	島田友三郎。
役者。	大森義夫。	櫻村博士。	井上正夫。
男爵。	松本克平。	イルゼ。	千石規子。
ルカ。	滝沢修。	ジョニー・ジャクソン。	林孝一。
アリオシカ。	下条正巳。	ウイリー。	下条正巳。
ソープ。	信欣三。	シスター・ユリイ。	中原栄子。
糖担人。	安英一。	趙。	山田巳之助。
警官。	伊藤亮英。	文。	大森義夫。
		周。	織田敏雄。
		崔。	大森義夫。

「幸福の家」は、白系ロシア人であるフォードロフの長編小説であったが、上演料が発生してしまうために、パンフレットなどには作者名を伏せ、登場人物名も全て変更されている。帰国後すぐに「桜の園」の稽古を見て、日本の新劇の停滞振りに不信感を抱いた村山ではあったが、結局は、敗戦後の日本にはまだ新たな戯曲が現れていないという現実に行き詰まる。「幸福の家」の上演以降、「死んだ海」の第一部が上演される一九五二年六月までの新協劇団では、村山が演出を手がけた作品は左記の通りである。

- 一九四六年四月 「プラーグの栗並木の下で」(コンスタンチン・シモノフ作)
- 九月 「どん底」(マクシム・ゴーリキー作) 東京芸術劇場合同
「マツコとユミコ」(三好十郎作)
- 一九四七年二月 新劇を観る会「故郷の声」(八木隆一郎作)
- 八月 「タルチュフ」(モリエール作)
- 十一月 「雷雨」(オストロフスキー作)
- 一九四八年五月 「桜の園」(チェーホフ作)
- 七月 「結婚申込」(チェーホフ作)
- 九月 「ミスター人類」(ソートン・ワイルダー作)
- 一九四九年三月 「破戒」(島崎藤村原作・村山知義脚色)
「人間製本」(鈴木政男作)
- 一九五〇年三月 「つばくろ」(諸井条次作)
- 一九五一年四月 「熊」(チェーホフ作)
- 九月 「母」(ゴーリキー作)

自立演劇の劇作家である鈴木政男、寺島アキ子らの作品を除けば、特に目新しい作品はないに等しい。むしろ、東京左翼劇場、第一次新協劇団時代よりも一時的に後退していることは明らかである。

新協劇団再建当時、「新協は再建されたのではない。一時、活動の休止を強制されてゐたものが、その活動を再開したのである」という意気込みが空回りしてしまったことは、戦中の新協劇団が、村山脚色「夜明け前」、久板栄二郎「断層」、「北東の風」、久保栄「火山灰地」等、社会主義リアリズム論争で活性化した劇団が、社会的な広がりをもせた、村山の謳う「進歩的な戯曲」を上演していたことと比較してみると一目瞭然である。

新協劇団を再建した一九四六年の四月、村山は材木座の光明寺を間借りして開校された鎌倉高等学校（一九四八年五月に鎌倉アカデミアと改称）の演劇科長に就任し、演出論、演出法の授業を担当する。

演劇科長就任の経緯に関する詳細は、一つは、戦時中に村山の上落合の自宅が空襲によつて焼失し、結核を患っていた妻・壽子のために鎌倉に転居していた、二つには、一九三八年八月号の『日本映画』に、後の鎌倉アカデミアの学監となる服部之總と合作で渋沢栄一を主人公とした「藍玉」というシナリオを発表していること、そして鎌倉文士が集う『人間』の同人となっていたことが挙げられる。だが、最大の理由としては、鎌倉アカデミアであれば、若き演劇人を育成できる立場を得ることが可能になるからではなかったか。

新人の養成には戦後になって各劇団で一斉に行われたが、「新人に対する基礎訓練」を一番に考えた村山は「各劇団の研究所は劇団員たちが公演活動に殆んどその全力を使はねばならぬ現状では、組織立った基礎訓練を与えることが困難である」（『新劇の再建』）という考えにより、新協劇団での新人養成ではなく、鎌倉アカデミアでの新人養成に参画したのである。さらに、次のような理由も村山を大きく支配していた。

現在のやうに、重要な戦争犯罪者は逮捕され、公職を追放されたあとの政府といへども、私は信用することができな

い。従つて、国立演劇学校とか、国立劇場とか云ふものは、もつとデモクラティックな、真に人民の総意を代表する政
府が出来る迄は問題たり得ない。それ迄はすべてわれわれの独力でやらなくてはならない。『新劇の再建』

この感情は、村山だけに当て嵌まることではなく、戦時中に迫害を受けた演劇人に共通していた感情ではないだろうか。
倉林誠一郎は、『戦後新劇を考える―新劇制作者の手記―』（一九八三年二月 レクラム社）の中で、新劇運動が芸術創造の
発展だけでなく、その障害となる国家との闘いでもあったことを指摘している。

日本においては、われわれの活動について、政府や公共機関からの助成は期待できなかったのみでなく、さきにも述べ
たように、助成どころか逆に活動を抑圧された歴史があつたぐらいである。助成的な文化行政の企画がでてきたのは、
六〇年以降のことである。

一九九七年に新国立劇場が建造される際、演劇研修所を作る動きがあつたが、実際の開所は二〇〇五年まで待たなけれ
ばならなかつた。現在、公的機関で「新劇」を教えているのは、この新国立劇場の演劇研修所に限られている。「戦後」と
いう民主主義の時代が訪れても、この演劇人たちの国に対する不信感を拭い去れなかつたことが、演劇の普及を遅れさせ、
海外の先進国と比較しても演劇というものが映画のように一般的ではないと捉えられる環境（環境）を作ってしまった要因にな
つていると考えられる。現代において、新劇だけでなく、前衛的な試みを打ち出して来た小劇場界までもが停滞してしまう
という現状にも繋がっているのではないだろうか。

村山は鎌倉アカデミアで、演劇論と演出論を担当する。この演劇科には、初代校長である飯塚友一郎や遠藤慎吾、千田是
也などが名を連ねていた。

一九四八年三月には、鎌倉大学校第一回公演、フランク・ヴェデキント作「春のめざめ」を日劇小劇場で演出し、好評を博したという。そして、一九四九年二月には鎌倉アカデミア公演オストロフスキー作の「森林」を毎日ホールで演出、一九五〇年四月には、「死神とりんこの樹」を演出した。

村山は他にも、新協劇団以外の仕事として、一九四六年五月に千秋実と左翼劇場時代からの同志である佐々木孝丸の娘・踏絵夫妻を主宰者とする薔薇座の第一回公演「新樹」（久藤達郎作）の演出を担当する。だが、千秋実、佐々木踏絵夫妻が著した『わが青春の薔薇座』（リヨン社、一九八九年）には、記念すべき薔薇座第一回目の上演にも関わらず、この作品については作者である久藤達郎との交流以外殆んど触れられていない上に、演出者である村山の名前は何処にも記載されていない。この原因には、村山と劇団側の演出上の衝突が挙げられる。村山は、薔薇座第一回公演に伴い発行された「薔薇

座ニュース」⁽¹⁶⁾の中で、戦後の新劇では「演技術」、「俳優術」の基礎が欠落しており、その指導にも演出者があたらなければならぬ苦悩を述べ、「私は目下盛んに前述のような苦しみを嘗めつつある」と記していることから、劇団側との衝突があったことは想像に難くない。演出をした当時だけではなく、その後の菊田一夫との摩擦も影響していると思われる。薔薇座は、脚本家である菊田と組むことが多く、『わが青春の薔薇座』において、千秋と菊田の会話の中で、千秋が「戦争中に困っていた新劇人たちを、菊田さんが、自分の書いた芝居の演出をさせたりして助けていたのも知ってます。その連中が率先して“菊田は戦犯だ”なんて言ってるんですよ。恩知らずもいいところですよ！」と、実名は控えているものの、一九四〇年以降、菊田名義で仕事をしてきた新劇人（村山を含む）を批判している。それを裏付けるように、村山も『演劇的自叙伝』の中で、菊田から「村山君は恩を知らない人だ、自分に会ってもお辞儀もしない」と批判され、菊田が東宝の重役になったために、東宝から締め出しを食らったことを回想している。このような両者の関係の悪化が、村山の活躍の一つ場を奪っていったが、松竹系を中心に、一九四七年からは新派、一九五〇年以降には歌舞伎など商業系の脚本、演出も引き続き

て精力的にこなしていくのである。

4. 演劇論

新協再建の翌月、一九四六年二月に村山は、「新劇に望むもの」(『新劇の再建』収録)という小論を発表する。

新劇に望むものは何か?—と問はれると、目を白黒させるより他にはない。あまりに多過ぎるのだ。何から云つていいかわからない。何を数へ立てたらいいのかわからない。それもその筈ではないか。今こそ新劇と云へば、演劇のうちの一つの種類にしか過ぎないが、間もなく新劇は新劇と云ふ名を脱け出さねばならず、「演劇」と云ふよりほか仕方ないものになつてしまふ筈なのだからである。どのみち、それになる筈のものであるにしろ、出来るだけ早く、出来るだけ立派に、それになつて貰はなくてはならない。

この時期の村山の心情を、率直に顕しているような一文である。朝鮮で劇団が次々と再建されていくという状況を目の当たりにして帰国するが、日本の新劇は朝鮮と比較しても遅れを取っている。戦勝国と敗戦国の差といえば簡単かもしれないが、敗戦を解放と捉えた村山にとって、日本の新劇の状況は戦前からの後退としか映らなかつたのだろう。

また、「新劇に望むもの」の同月に発表された『櫻の園』以後「『新劇の再建』」にも、その心情がよく顕れている。村山が朝鮮から帰国した一九四五年一二月は、日本で戦前から活躍していた新劇人たちが参加した、戦後初めての公演である「櫻の園」(チェーホフ作)の上演時期であった。村山は、早速舞台稽古を見せてもらおうが、まず三劇団合同であるということに遺憾の意を表し、さらには失望を隠さない。

波は急激にたかまり、われわれの前には新劇の夢にも見なかつた光の道が開いたのである。ところが思ひきや、わが新劇界には、一つには過去の厭迫のあまりに大きかつたため、二つにはプロレタリア演劇時代の政治偏重の誤の回顧から政治嫌悪、従つて藝術至上主義な気分が、まさにこの決定的な時期に於いて醜酔しつゝあつたのである。主観的にはいろいろの合理的説明が行われてゐるが、この根本的気分の存在は覆ふことが出来ない。私はこのことを誠に残念だと思ふ。

しかしながら、その失望から建ち上げた第二次新協劇団でも、日本の新たなる戯曲を上演できることはなく、白系ロシア人劇作家の「幸福の家」を第一回公演（通算第三九回公演）として掲げることとなる。

理想と現状の大きな乖離に苦しむ村山は、新協劇団再建と同時に、一九四六年一〇月に再刊となつた『テアトロ』や、一九四七年秋に創刊された『悲劇喜劇』に次々と演劇論を載せていく。その一覧は左記の通りである。なかでも、『テアトロ』には、一九五一年に、共産党の文化政策による弾圧を受けるまで数多くの演劇論を発表していく。

一九四六年一〇月 「演劇に関する当面の一般論」『テアトロ』

十一月 「移動演劇・演藝運動の将来の方針について（二）」『テアトロ』

十二月 「演劇の当面する困難とその対策」『テアトロ』

一九四七年 一月 「舞台監督論」『テアトロ』

『新劇の再建』（弘文社）★

二月 「劇団論―特にその演出者との関係について―」『テアトロ』

『自立演劇叢書一 自立演劇（素人芝居）のやり方』（大川書店）

四月 『亡き妻に』（櫻井書店）★

- 五月 「新劇再建の課題」『人間』
- 六月 『農民演劇論』(若狭書房)
- 『演劇論』(共著)(三笠書房)
- 一〇月 「基礎訓練論(附、日常訓練論)(一)」「テアトロ」
- 『ありし日の妻の手紙』(櫻井書店)
- 秋号 「即時的理解の芸術―演劇」『悲劇喜劇』
- 『基礎訓練論(附、日常訓練論)(二)』『テアトロ』
- 一九四八年 五月 『自立演劇叢書三 戯曲の書き方』(トランク書房)
- 八月 「戯曲の誕生」『民衆の友』
- 一九四九年 五月 『私たちの劇』
- 七月 『新劇の四十年』(共著)(民主評論社)
- 九月 『演劇入門 正しい芝居のやり方・見方』(労働教育協会)
- 一二月 『現代演劇論』上巻★
- 一九五〇年一月 『現代演劇論』下巻★

まず、一九四五年から一九四六年に書かれた演劇論を見ていきたい(★印は、出版は一九四七年以降だが、書かれたのは戦中から終戦直後に書かれたものである)。これらの論文を、前期とした上で、共通する主な特徴を左に挙げる。

①「演劇行動の単位は劇団」とし、「二つの劇団、一つの世界観でなければならないことは云ふまでもない。その上にそれは藝の上で、同一空間の範疇に属するものも集まりでなければならない」とすることで、その一つの創作方法から「多

種多様のスタイル」が生まれることが望ましい。

②「演劇」は「現実のなかの真実の姿を、科学と哲学とに基礎づけられた正しい方法によって、動き発展する姿において、全体的な関係においてとらえ、それを藝術化するのだからなければならない。即ち民主主義革命の完成へと発展してゆく現実」を「表現するところのリアリズムの演劇でなければならない」。よって、このような演劇は、「全民衆のための、また全民衆の中からの演劇でなければならない」。

一つ目は、その後劇団内の分裂を招くことになる「一劇団一演出家システム」へと発展していき、プロデューサーシステムを否定する論であり、二つ目は、一九三四年から「発展的リアリズム」として説いてきた村山の社会主義リアリズム論である。この二つが戦中・戦後の村山の演劇論の中心であるが、この時期は、「敗戦と共に時代は一新した。新しいリアリズムの新しい形式の戯曲は作家が観点を確保し、劇団と共に動き、観衆と密接につながり合つて進む限り、必ず彼のものとなる筈である」というように、具体的な提案はなされていない。例として、一九四六年九月、久保栄らの東京芸術劇場と合同で上演した「どん底」が挙げられる。合同上演の「どん底」は、第一次新協時代に三度上演された演目である。演出は村山が担当し、その演出プランは詳しく述べられているものの、具体性に欠けているのが不思議である。

単なる古典として上演するのではなくそれを現在の観点に立つて、新しい演出方針で上演するに於いてをや、である。

新協劇団の「どん底」は嘗てのモスカウ芸術座を模倣した小山内演出の「どん底」とは全く似る所のないほど異なつたものなのである。（『亡き妻に』）

演出の根本方針は新協が昭和十一年、十二年、十五年にやった時のと同じであるが、今度はあの時にプランが露骨に出てゐた部分を、複雑化し、深化しようと試みた。しかし、再演には初演と異なつた困難がある。それはまづ初演を思ひ出し、その基礎の上に発展させ、深化させなければならぬものだ。即ち復元と創造が継続的或ひは同時的に行わなければならないのだが、これが実際にはいろいろの困難を伴つてゐる。殊に今度のやうに、或る俳優は初演の持役で、或る俳優は初役であるといふ場合は稽古の経過が不揃ひになり、復元と創造とが交錯して邪魔し合ふやうなことさへ起る。『亡き妻に』

第一次新協時代の上演とは異なり、新たなメンバー（新人を多数含む）を加えたことで生じる困難と、戦前とはいえ、新劇人の記憶に新しい演目の再演という重圧が村山に押し掛かっていることが窺える。

『テアトロ』（一九四六年二月）で八田元夫は、次のように「どん底」を評している。

総じて、今度の、芸術祭のどん底は、個々の演技に於ては大人になつて居るが、全体として訴へて来る情熱が、稀薄だと、印象批評されて居る。――さうして、このことは全演技陣にとつては、実は手痛い批評なのである。（略）これは、ひとり、俳優だけの責任ではない。そのやうなものを、燃えたぎらせなかつた演出者も亦、共に負わなければならぬものである。（略）演技指導は、どんなに意に満たなくても、途中でなげ出してはいけない。（トムさん、これは、あなたの悪い癖です）

村山の苛立ちを演出から感じ取つたのであろうか、村山に苦言を呈する形で劇評を書いている。

また、『日本演劇』一九四六年九月号で、杉山誠は、第一次新協時代の「どん底」上演（一九三六年初演）の際、俳優た

ちの理解力と演技力不足が単なる社会劇へと墮する欠陥となったと述べた上で、「このたびの公演では、演技力の若干の向上によって、初演時よりよい成果を示したとはいえるものの、演技力の不揃いは依然として観客を観劇の陶醉に導くものではなかった。それはこの劇のもつリズムミカルな進行を妨げることとなり、またアンサンブルの妙を發揮する道をも塞いでしまった」と、初演と比較する形で批判をしている。村山の思い描いていた「われわれの観衆は勤労者を先頭とする全人民である。われわれの観衆の現実の中から結晶し出された」(『亡き妻に』) 舞台というものは、全く評価されていない。

敗戦直後ということもあるが、このように村山の演劇論は、日本の新劇の停滞振りに触発され、より具体的なものへと発展していくのである。そこには、戦後新劇に対する村山の前向きな姿勢が押し出されている。

かくて、芸術家はまづ厳しい自己反省をしなければならぬ。いつの間にか、どんなに自分が卑屈に、臆病に、利己的に、倭小に、歪み、傷いたかを見極めなければならぬ。そしてそのために、どんなに芸術の正しい進展を損なつたかを悔いなければならぬ。どんなに見極め、悔いても、この歪みは一朝一夕には是正されなくても知れない。正しい芸術の創造の過程の中で、われわれは自分自身の取り戻しといふこの仕事を成し遂げなければならないのだ。ただこの自己反省と是正は、思ひ煩ひの中だけでは行はれ得ない。実践を通じてのみ、行はれ得るのだ。(『新劇の再建』)

一九四七年一月号の『テアトロ』に発表した「舞台監督論」を皮切りに、村山は次々と具体的な演劇創造へのアプローチを旨とする論文を発表していく。稽古から上演に至るまでの事細かなプランの組み立て方や役者、演出者、その他演劇に関わる人間の心構えや訓練方法などを発表するが、そこでもやはり「演劇行動の単位は劇団」(「劇団論―特にその演出者との関係について―」『テアトロ』一九四七年二月) であるということを出している。だが、村山のこの論は演出者側からの一方的な押し付けではなく、フリーランサー制が発達したアメリカなどと違って、日本は演劇活動が盛んに行える土壌がないことを考慮した上での論となっている。

さらに、この頃から、結果的に自らの状況を窮地に追い込んでいく要因となった、「一劇団一演出家システム」を主張するようにになっていく。

村山が打ち出そうとしていた演劇論は、基本的には「新劇団大同団結の提唱」⁽¹⁰⁾からも見られるように、村山の演劇的生涯では一貫していたものではないだろうか。ただ、ここで一つの問題が浮上してくる。関きよしが『テアトロ』（一九七七年六月）で、「村山知義論のためのノート」を発表しているが、村山の演劇論に関して、重要な指摘をしている。

氏の方法は、あくまでもデテイルに向かって追求していく、概括・普遍化よりむしろ、限定・箇別化に進む傾向にあった。(略)だからいつも同じように現実に対して有効性を持ちえたとはいえないのだが、そして、それが“現実”に敗れることから、なおもデテイルに向かって追求することで勝利しようとする進んでいくのであった。(略)氏はその信念すらきわめて具体的・現実的であったのである。

村山の弟子にあたる関の一文である。この指摘で村山の演劇がすべて解けるわけでは勿論ないが、しかしこれはその後の村山の行動を読み解いていく上で非常に重要な事項であることは疑いがない。

「いつも同じように現実に対して有効性を持ちえたとはいえない」というように、政治的な問題、劇場使用の困難など経済的圧力と人間関係に挟まれ、村山は失速していく。さまざま困難に直面し、劇団のトップである村山自身の演劇論の実現の展開は限界点に達することとなる。そしてその結果、新協劇団は再建からわずか数年の間に、多くの退団者を出してしまうこととなるのである。

5. 孤立していく過程^{プロセス}

村山が、新協劇団内で「一劇団一演出家システム」を提案したのは、一九四七年の秋頃のことである。システムの提案について、一九四七年二月の『テアトロ』誌上で、村山は次のように述べている。

一つの劇団が前述のようなアンサンブルを持つということは、ひとりの演出者によつて芸術的に統一されて始めてきることである。芸術はたとえ理性的なものでもそれをも感性に、直観にかかわるものである。したがつてアンサンブルも感性と直観にかかわるものである。そして感性と直観はきわめて個人的なものであり、個々人によつて独自のなものである。(略)しかしそれがたとえ千差万別であり、独自のなものであるにしろ、それは質的な統一を持っていない。それならば、それこそがアンサンブルというものなのである。(略)演出者は一人一人の俳優の感性と直観を感得して、それに反応しつつ、自分の独自のものへと質的に統一してゆくのでなければならぬ。(「劇団論―特にその演出者との関係について―」)

この主張が、結果的には「劇団にとつて、混乱と衰退を招く一要素」(『新劇運動回想』)となつてしまった。これは、明らかに土方与志への対抗意識であり、結果的に土方を劇団から遠ざけることになつた。⁽²⁰⁾一九四七年には、宇野重吉、加藤嘉が脱退する。次いで、一九四七年一二月⁽²¹⁾に、松本克平を含む五、七人が脱退する。この背景については、松本の『八月に乾杯』(弘隆社、一九八六年)に詳しく書かれているので引用する。

急速な民主主義化と労働運動の昂揚の中で生活難と闘いながらの芸の再訓練は容易ではなかった。それに肝心の村山知義が左顧右眄してソレ読売新聞争議の応援に行けの、アジプロ劇をやれのと言い出し、さらに新協の俳優は自分の演出システムに統一されるべきだとして『一劇団一演出家システム』を全員に押し付け始めた。明らかに久保栄に対抗した提唱で久保栄同様セクトであった。職業俳優たらんとする以上どんなシステムにも対応できなければ職業俳優とはいえないと思つているところへ、村山のシステムだけを唯一のシステムとする押し付けは皆に不安をあたえた。

劇団内の不安に対して村山は、自分をすぐれた演出者であるとそれとなく示した上で、「俳優が自分の演技力の向上ということばかりを考え、劇団全体のアンサンブルを軽視する傾向があるということだ」とし、「一演出者との協力によつて、深く高いものを達成することができるのである」(前掲「劇団論」)と反証する⁽²²⁾。

一九四八年に入り、今度は永田靖が、七月には三島雅夫が脱退する。この時期になると、村山は「ついに諦めたのか、「去る者は追わず」と公言して強気の風を見せていた」(『新劇運動回想』)という。九月には、CIE(総司令部民間教育情報局)からの依頼で、ソートン・ワイルダー「ミスター人類」を村山の演出・美術により上演する。「ミスター人類」は、新協劇団が今までに上演してきた作風を一変させてしまうアメリカ喜劇であり、この上演を引き受けた背景として、倉林誠一郎は「新協劇団は前述したように三越劇場での「桜の園」をやった後で、劇場で公演をもつ可能性が少なかった時期であったことや経済的なことがあったかもしれない」(『戦後新劇を考える―新劇制作者の手記―)としながらも、そのあまりにも突発的な決断に驚きを隠さない。このような、村山の劇団方針の曖昧さも、状況を悪化させていく一因になったと考えられる。

さらに、追い討ちを掛ける事件が発生する。一九四九年一月、村山は「別組織で俳優グループをつくって、一部の人たち

はそこに入って、随時劇団外から応援してもらおうようにしたい」(『新劇運動回想』)という、直接的な首切りを宣言する。しかし、この提案は反対にあい、結局は決定が下されなかった。だが、「劇団外」と名指しされた小峰千代子⁽²³⁾をはじめとする十名程の人々は後に自ら退団してしまう。

同年、最後まで「一劇団一演出家システム」に反対していた原泉が退団する。

一九五〇年は、共産党の分裂とレッド・ページの煽りで、新協劇団はますます追い込まれていく。九月に映画界がページされ、新協劇団員である岡田英次、薄田研二らの映画出演料に頼って存続していた劇団は、大きな痛手を負うこととなる。

また、十月に入ると、草村公宣、大森義夫、織田政雄、下条正巳、佐野浅夫、立川恵作、真山美保、薄田つま子、関京子⁽²⁴⁾の総勢九名が脱退する。彼等は、「ヴェリテ・せるくる」を結成し、喜劇をやると公表した。

同年一二月下旬、村山は「自分は現在、劇団活動についてある方針を指示することができない。これからは私を頼らず、諸君はそれぞれ独自の創意と責任で劇団活動を行ってもらいたい」(『新劇運動回想』)と発言する。この発言の原因は、共

産党内部の分裂、主流派⁽²⁵⁾(所感派)と国際派の対立によるものであった。吉田内閣打倒を目標とする主流派に対して、

国際派は反帝闘争を強調した。小林良彰『戦後革命運動論争史』(三一書房、一九七一年)によれば、「国際派は反帝闘争を強調するが、もちろんこの場合の帝国主義とは、具体的にはアメリカ帝国主義のことであった。そして、反帝闘争の強調は、コミンフォルムと中国共産党の主張を引用することによって権威づけられた」とある。前掲書で野々村は、「党の分裂状態の中でトムさんは「国際派」を支持していたが、その頃は党中央は「主流派」の勢力が強く支配していた。そこから指示される文化政策は、当然トムさんの拒否する内容で、従うことはできず、さりとて「国際派」はただそれらに反対するのみで、具体的な方針を示すにまで至らなかった。党中央ともつながりのあるトムさんは、前途の道が示されないため虚無状態

になっていたのではないだろうか」と指摘しているが、これは野々村自身が主流派であったことを考慮しなければならない。このような、日本共産党内の対立が劇団内に飛び火したことにより、主流派であった野々村、薄田研二が脱退することとなる。

この時期、日本共産党はほぼ分裂状態にあった。徳田球一書記長、野坂参三政治局員などの秘密の分派活動が中央委員会の機能を破壊し分裂を全党に及ぼしたものである。この分裂を引き起こした側は、当時のコミンフォルムに指示されていた。スターリンらの覇権主義的干渉である。一九五一年二月の日本共産党第四回全国協議会は、国際派を分派主義者、スパイと規定する決議文を採択した。この決議により、文化面では宮本百合子等に次いで、村山が攻撃目標にされた。

その攻撃の顕著な例として、雑誌『テアトロ』からの締め出しが挙げられる。一九五一年を最後に（実際の最後の掲載は、『テアトロ』一九五〇年一月号「批判と自己批判」）、「回顧」という手記を『テアトロ』に再び発表する一九五六年一月号までの五年間は誌上から締め出された。そこで村山は、この五年間について次のように回想している。

その同じ年（一九五一年―引用者注）、それまでの数年間、続けられていた共産党のあやまった文化指導が、大衆団体にまで、干渉の手をのびし、特定劇団を直属劇団のように支援し、他の特定劇団の活動には妨害を加え、劇団分裂を指導などしていたが、ついには「テアトロ」の編集陣や執筆者の人達にも干渉し、私は編集陣から追放され、執筆さえ許されなくなった。ここで長い間、終始その編集に携わっていた私と「テアトロ」との関係は無理矢理に断ち切れ、それまで「テアトロ」を舞台としていた私の演劇に関する論説は、以後現在にいたる五年間、全くなくなってしまっていたわけである。

五年後である一九五六年九月号で、ようやく『テアトロ』内は一掃され、村山は再び正式な編集陣に加わる。この一九五六年は、スターリンの死後に始まった彼の思想・業績に対する批判・断罪という、いわゆるスターリン批判が高まり、ソビ

エト連邦共産党第二〇回大会で、フルシチョフが個人崇拜とその諸結果を批判、各国共産党が同調し、集団指導の確立などの政策を採るに至った年である。

この五年間は内外からの攻撃を受け、国際派であった村山は自らの生き残る道を農民演劇や自立演劇、新派などの商業演劇に向わせていった傾向にある。一九五一年七月十日付けの『新協ニュース』は、「新協劇団に対するデマに関する声明」を発表している。そのデマというのは、『新協ニュース』によると以下のようなものである。「新協劇団はダラクしてブルジョワの手先となった。特にその指導者、幹部は腐敗しつくして、私生活においてもなっていない」、「このことに憤慨して、同劇団を改革しようとした研究生の良心的部分を彼らがプロレタリア的だということでレッド・パージした」といったもので、これに対して、新協劇団は、次のように反論している。

過去一年以来、人民の陣営における政治的意見の相違の結果として文化政策に関して統一的な方針を確立し、実践することが不可能になってから新協劇団がおかれた困難な状態のなかで、また去年のいわゆるレッド・パージに促されて、新劇界から脱落者が相次ぎ、新協からも生活に負けて劇団を脱退する者が生じる流れに抗して、劇団は劇団本来の方針であるところの勤労大衆の中にこそ基盤をおくべきだ、という方向をさらに強力に実践しようとした。

しかし、それが「政治上の意見の相違を大衆団体内に持ち込もうとする分裂主義者」の陰謀によって、新協劇団内で分裂主義者が破壊工作を行っているのだ、と指摘している。脱退した薄田や野々村らは劇団中央芸術劇場を組織するが、「結成挨拶状」（倉林誠一郎『新劇年代記 戦後編』からの引用）に、村山や新協劇団に対する激しい非難を書いている。

敗戦後一時期急速に発展するかにみえた新協劇団も戦後既に六年を経ていまだに発展の足取りは遅々とし、最近に至っては困難な情勢とあいまって漸次活動が不活潑となり舞台から皆様にお目にかかる事もきわめてまれになってしま

いました。それは、劇団とみなさまとの堅い結びつきを忘れ、真にみなさまのご希望にそう劇団の創造にあらゆる努力を払わなかった結果と私たちは深く反省するとともに衷心より観客のみなさまにお詫び申しあげます。新協劇団指導者は、この反省の上に立たず、劇団内外からのほげしい批判に率直に耳を傾けず、相変わらず一人よがりの傲慢さを固持しております。

さらには、翌月の九月二日に人民演劇集団の結成記念公演が開催される。参加劇団は、前述の中央芸術劇場、前進座、劇座、劇団人形クラブ、東京喜劇座、自由座、東京小劇場、権兵衛座、牡丹峯劇場、新演劇研究会であり、この「集団結成趣意書」(『新劇年代記 戦後編』からの引用)は村山について次のように述べている。

私たちは、また村山知義(新協劇団)川尻泰司(ブーク)皆川洸(東京演劇共同組合)の他の演劇に断固として袂別の言葉を送らざるをえないと考えるのです。村山はかつて「人民の演劇」を呼称しましたが、彼の人民の演劇なるものは、独善的な上から形だけの「人民演劇」を押し付けるものであって、人民に奉仕し人民に学ぶ態度は微塵にもみられません。(略)彼らの演劇理論と実践は、ひつきよう形式主義、芸術至上主義に他ならないのです。

このように厳しく村山を糾弾しているのである。新協劇団全体というよりは、村山自身に対する批判が前面に押し出されている。これは、先ほどの松本の『八月に乾杯』と照らし合わせてみても一致する。

本質的に戦前の左翼劇団の系譜にある第二次新協劇団は、レッド・パージによる各界からの締め出し、劇団内に及んだ党内闘争の影響、それに加えて村山の独裁者的な指導への劇団員の反発・脱退等、この時点で最早存続することすら危ぶまれる状況に陥っていたのである。

押川昌一の「演出家の不幸」(『テアトロ』一九五二年二月号)という小論はこの時期の村山や新協劇団について、劇団外

部としての意見を述べている。この小論の発表媒体が村山を締め出した『テアトロ』であることを考慮しても、押川の指摘はある種の有効性を持っているのではないだろうか。押川は村山の一九五二年当時の現状を、「内外ともに政治的危機ははなはだ多いようであるが、芸術的危機の方は殆ど失われてしまった」と考え、村山が「コムニストとして一貫した理論と主張を持ちつづけ、過去はもとより今日以後においても激しい政治的危機に堪えてゆくであろうことは、人の信ずるところ」であり、それが大衆や選び出された観客に対しては「なんのことやら訳の分からないもの」となってしまう、少数の「エキセントリックな観念家たち」に「次第に依りかかっていった」と指摘している。そして、村山の傘下を去った人々に対しては、「その離れた人々の芝居は、これもまた全然感心できないものばかり」で、「演劇として価値のないものばかり」だと述べ、この騒動を「大きく見れば新劇人の多くが村山氏を政治的に裏切ったというだけのことなのである」と結論付けている。最後に、「吾々は氏の演出する芝居からよりも、氏自身が今日まで演じて来た新劇の歴史の方から、はるかにリアルな祖国の姿と絶望的な困難を見出すのである。」とまとめている。

確かに、村山本人の生き様から感じられる「リアルな祖国の姿と絶望の困難」は、村山が自身の生涯をかけて私たちの前に明示してきたものである。劇団内の分裂が政治的な背景のみでは語れないことは先に述べた通りであるが、芸術性の問題以前に、政治や人間関係による衰退を避けられなかったことは、村山にとって最大の「不幸」であったことは間違いないであろう。

注

- (1) 村山知義「八月十五日の記」『亡き妻に』櫻井書店、一九四七年
- (2) 村山知義『新劇の再建』、弘文社、一九四七年
- (3) 村山は、この時期の生活について次のように対談で述べている。「一九四〇年代を語る」、『悲劇喜劇』一九七二年四月号)尚、対談相手は、八田元夫である。

村山 それからが長いんですよ、四二年の年末に保釈でましたよ。

八田 四二年八月十七日、第一回公判、それから二審があるわけだからね。

村山 その間ずっと日本にいて、食えないからね。こういう連中は一切仕事をしてはいけないということが法律でできていた。舞台の仕事は一切できない、原稿も書けない、演出もできない、なにしろ鑑札くれないんだから。困っちゃってね、それから板つぺら買ってきて、そのころベニヤ板というものができてきたから油絵でかいたですよ。ずいぶん描きましたよ。

八田 ぼくらがモデルになって、肖像画の展覧会やった。

村山 ずいぶん描いたけど、こういう連中（八田氏を指して）が相手だから、ちっとしか金はもらえないからね。（笑）

(4) 村山知義「朝鮮の文化人へ」一九四六年三月八日『亡き妻に』櫻井書店、一九四七年

(5) 日本語に翻訳された「解放空間の韓国演劇」は、韓国演劇協会の発行する雑誌『韓国演劇』の二〇〇〇年一月から三月に連載された車凡錫「失われた歴史を尋ねて―解放空間の韓国演劇」を岡本昌巳が翻訳したものである。

http://web.midi.co.jp/~mokmt/docs/ChaBomSeok_kaiho.html (二〇一七年一月一日)

(6) 村山知義「演劇的自叙伝 第一〇九回」『テアトロ』一九七七年一月

(7) 久保栄「あとがき」『久保栄選集』第六巻、中央公論社、一九五一年

(8) 松本克平「月報1」『現代日本戯曲大系』第一巻、三二書房、一九七一年

(9) 久保栄「東芸をつくるまで」一九四六年『久保栄全集』第七巻、三二書房、一九六二年

(10) 第二次新協劇団の再結成の月日については、大笹吉雄『日本現代演劇史 昭和戦後篇』によると、「倉林誠一郎の『新劇年代記・戦後編』では一月十九日に「新協劇団再結成する」となっているが、後掲の村山の「新協劇団活動再開の経過」や『悲劇喜劇』昭和五十三年三月号掲載の皆川滉の「再建新協劇団と第一次労演」では十八日となっているので、こちらを採っておく」とある。

(11) 菅孝行『戦後演劇―新劇はのりこえたか―』朝日選書一七八(朝日新聞社、一九八二年)

(12) 野々村潔『新劇運動回想』(芸団協出版部、二〇〇二年)

(13) 『新劇の再建』(一九四七年一月 弘文社) 所収の「新劇の進む道」(一九四六年一月)で自己批判(自己反省)について次のように述べている。「かくて、藝術家はまづ厳しい自己反省をしなければならぬ。いつの間にか、どんなに自分が卑屈に、臆病に、利己的に、倭小に、歪み、傷いたかを見極めなければならぬ。そしてそのやめに、どんなに藝術の正しい進展を損つたかを悔いなければならぬ。どんなに見極め、悔いても、この歪みは一朝一夕には是正されなないかも知れない。正しい藝術の創造の過程の中で、われわれは自分自身の取り戻しといふこの仕事を成し遂げなければならぬのだ。ただこの自己反省と是正は、思ひ煩ひの中だけでは行はれない。実践を通じてのみ、行はれ得るのだ」これには、村山が理論上だけの自己批判を否定し、自らの進む過程の中で自己批判を成し遂げる、という方法が提示されている。

(14) 二〇〇四年一月二五日付けの『毎日新聞』には、「文化世論調査」芸術鑑賞しない人、半数に迫る 過去一年」という見出しで、次のように述べられている。

1年間のうち一度でも劇場、映画館や美術・博物館などに足を運び、映画や公演、美術などを鑑賞した人は50.9%にとどまり、96年の前回調査より3.5ポイント減少したことが内閣府が24日付けで発表した「文化に関する世論調査」で分かった。鑑賞しなかった人に複数回答で理由を聞いたところ「時間がなかなかとれないから」が47.1%で5.1ポイント減少する一方、「あまり関心がないから」は39.5%と11.7ポイント増加した。調査は3回目で、昨年11月、20歳以上の3000人を対象に行ない2094人(69.8%)から回答を得た。過去1年間、公演や作品を鑑賞した人の内訳(複数回答)は、(1)映画(24.7%)、(2)音楽(23.4%)、(3)美術(18.4%)、(4)演劇・演芸(12.9%)の順。映画が微増した以外は減少した。

(15) 『わが青春の薔薇座』では、第二回公演について、「薔薇座第二回公演『東風』は、『東風の歌』と改題し、昭和二十一年九月一日〜十日、日劇小劇場で、入場料十円であった。演出は八木隆一郎。劇作家としては久藤より先輩である」と詳細が

記載されていることから、第一回公演の演出は意図的に外していると思われる。

(16) A4版の八頁からなる小新聞で、主催の千秋実の他、村山や八木隆一郎、土方与志、山川幸世、久藤達郎らがお祝いの言葉などを寄せている。

(17) 「5. 孤立していく過程」を参照。

(18) 村山知義「発展的リアリズムの演劇の創造と提供」(『演劇論』三笠書房、一九四七年)

(19) 「新劇団大同団結の提唱」(『改造』一九三四年九月)は、「まづ新劇当事者は現在において如何なる演劇を創造提供すべきであるかといふ問題が解決されねばならぬ。新劇の存在価値が上述のやうに、A、進歩的な、芸術的に良心的な、B、観客と妥協せぬ、C、演出上に統一ある演劇」を求め、大まかにいえば、一九三二年の大弾圧以来、弱体化していく新劇団が個々に活動を続けていくよりも、各劇団から看板役者を集めて、団結して演劇活動を続けていくことを目的として発表されたものである。

(20) 野々村潔『新劇運動回想』では、「土方氏は客員の資格で劇団再建以来参加され、「プラグの栗並木の下で」と「人形の家」(関西公演)を演出したが、トムさんとは異なった土方演出に接した俳優の内、何人かが土方氏に師事するようになったことが、トムさんにとっては大きな気がかりであった」と、村山の土方与志への対抗意識が述べられている。

(21) 松本克平の『八月に乾杯』では、一九四八年の「雷雨」の配役発表後とあるが、村山の年譜では「雷雨」の公演は一九四七年となっている。『新劇年代記』にも、一九四七年の十二月に脱退とあるので、こちらを採用した。

(22) 実際に、「劇団論―特にその演出者との関係について―」が発表されたのは、一九四七年二月号の『テアトロ』誌上であり、劇団内で「一劇団一演出家システム」を提案したのは、野々村潔『新劇運動回想』によれば、一九四七年の秋頃となっているため、「反証」と捉えることは適していないが、正式に発表するまでも劇団内では様々な話し合いがあったことは推測される。

(23) 小峰千代子は「幸福の家」の祖母役など、第二次新協劇団の中心的な俳優であった。

(24) 薄田つま子、関京子は、その後、新協劇団に戻っている。

(25) 大笹吉雄『日本現代演劇史 昭和戦後篇』(白水社、一九九八年)によると、「所感派」とは、一九五〇年一月コミンフォルムの機関紙が日本共産党の基本政策と活動の批判した匿名の論文を載せた際に、日本共産党の「党中央は一月十二日に対策を決める政治局会議を開催した。席上、志賀義雄、宮本顕治が論評の無条件受け入れを主張し、徳田球一、野坂参三、伊藤律、紺野与次郎、志田重男の五人がそれに反対、政治局は戦後はじめて原則問題で意見が分れた。採決の結果は徳田派が制し、午後に伊藤律が記者団に『日本の情勢について』にかんする所感」を發表した。それは党の過ちはすでに克服されており、野坂批判も受け入れがたいというもので、徳田派に対する「所感派」という呼称はここに由来した」というものである。本稿では、「主流派」というもう一つの呼称を採用する。

第二章 鈴木政男「人間製本」―「公」と「私」の二重構造―

1. はじめに

一九四五年一二月、当時の朝鮮から帰国した村山知義は直ちに新協劇団を再建、翌年二月に新協劇団第三九回公演として上演した「幸福の家」(ニーナ・フォードロフ作、村山知義脚色・演出)については、前章で確認した通りだが、その邦楽座での上演が「新劇」に触れた最初の体験だったという鈴木政男は、その時のことを次のように回想している。

元来が文学青年で、ストリンドベルグや、イプセンなどの好きだった私は、そのとき、圧倒されるやうな感銘をうけた。それは、どこがよいとか、どこが悪いとか批判する余地を与へないほどの感銘であった。私は、「幸福の家」を見た途端、「新劇」の何たるかを理解し、その持つ迫力と魅力に取り憑かれたやうであった。労働者の文化運動の一つとして、組合員の主として青年・婦人層に呼びかけて、演劇部を組織したのは、それから間もなくのことである。⁽¹⁾

当時、大日本印刷の社員で全日本印刷出版労働組合の書記長をしていた鈴木は、一九四六年五月に開催される印刷出版労組の青婦人部大会に向け、二幕五場の「起ち上つた男たち」(『民衆の旗』一九四六年七月、八月)を三晩ほどで書き上げ、演出も自身が担当したという。初めての「新劇」体験からわずか三ヵ月後のことだった。さらに、鈴木政男の「人間製本」(『テアトロ』一九四九年三月)が、新協劇団創立一五周年記念第五〇回公演として共立講堂の舞台上上がったのは一九四

九年三月（一二日―十五日）。三年前に「新劇」を初体験した職場作家の作品が、その時「感銘をうけた」専門劇団の演出家、村山知義の演出により上演されたのである。

二・一ゼネストを背景とした組合の成立を描いた「人間製本」戯曲評は、「大印刷工場のストライキと製本工場の労働者との関係」だけでなく、「製本工場とむすびついた家内労働」までが描かれ、「日本の出版産業の機構がひとつの縮図としてくりひろげられている」（岩上順一^②）、「自立演劇こそが、いまで社会の底に埋もれ、雑草のようにふみしだかれていた人民の生活の真実を、驚くべき豊かさで力にみちて掘りだしつゝある」（瓜生忠夫^③）というように職場作家の作品が専門劇団の上演に耐え得るまで成長したことに対して賞賛をもって迎えられた一方で、「闘う労働者の真実が、まことに弱々しく描かれている」（桑原経重^④）との指摘もある。さらに上演評では、「収奪する側の描写の一面性であり、不足であり、オルグへの重点的傾斜による英雄視的描写」（長橋光雄^⑤）、「資本家側に立つ人物が、一体に悪玉になつて」おり、「搾取される側はみんな立体的な人間像だが、搾取する側はレリーフで、それも光線の加減で見ようによると、まると平面になる危険がある」（浜村米蔵^⑥）というように、「搾取される側」を丹念に描いたことで、「搾取する側」が紋切り型で平面的であるという評価が主流である。

先行研究においては、吉田三郎太^⑦が「1947年に於ける戦前派、戦中派、戦後派の3世代の人間群像」に着目し、「複雑に錯綜した「時の問題」を捉えて、見事に書き上げ」、「1947年の時代相を抉り出した労作」であると位置づけてい

る。また、藤田富士男⁸は「ポジティブな部分もネガティブな面も併せて描き出そうとする鈴木の手え方は、戦前のプロレタリア演劇時代には希な描写方法であり、職場作家がまさに自我を克ちえて自立した姿を表わしている」と評価している。本稿では、戯曲「人間製本」を構成する二つの出来事、坂田製本工場の竹内貢を中心とする労組成立までの流れと、太陽印刷青年部長の白石徹男と父靖造との葛藤と決別を切り離して検証することで、戯曲に内在する〈公〉と〈私〉の二重構造を明らかにしていく。そして、従来の「搾取される側」「搾取する側」の形象に主眼が置かれていた「人間製本」の再読を行う。

2. 第一期自立演劇―新劇人との関わり

『テアトロ』誌上に掲載された「人間製本」の〈まえがき〉で、鈴木政男は第二回東京自立演劇コンクールで労演賞を受賞した「人間製本」改作の過程で、多くの専門演劇人の協力があつたことについて触れている。

新協の村山知義氏をはじめとし、瓜生忠夫・松尾哲次・ナガハシ・ミツオ・陣ノ内鎮・八田元夫・下村正夫氏等外、大勢の専門家の方々から、直接に間接に、多くの改作にあたつてよせられた多くの協力と指導を忘れることはできない。事実―それはもはやぼく一人が「人間製本」をつくりあげて行くのではなかった。多くの人々が意見をたたかわせ、協力し合つてつくりあげて行くのである。

戦後の自立演劇は、一九四六年以降、「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」なかから誕生し、東京では「日本民主主義文化連盟の結成や、日本共産

党の宣伝芸術学校の創立、そして新演劇人協会の結成と、専門芸術家の組織化、それによる労働者の自立的な文化芸術運動の助成といったプログラムが着実に進ん¹⁰でいく。四六年一月には東京自立劇団協議会（東自協）が発足し、その勢いはレッド・パージまでの二、三年で飛躍的に増していくのである。この時期は、自立演劇の第一期とされている。また、「自立演劇の概念」は東自協の規約によると、「工場経営内に（居住地域の場合も含む）つくられた労働者で組織する劇団で、その創作活動は自主的なものであるが、活動は労働組合運動の線に沿って行なう、従って非専門の劇団¹¹」となっている。

多くの専門演劇人が自立演劇に関わっていくなかで、新演劇人協会の常任幹事だった村山知義は、日本共産党宣伝美術学校演劇科や東自協の劇作講習会¹⁰など、土方与志、八田元夫らと精力的に職場作家の育成に取り組んでいた。

村山知義は、「素人芝居のやり方」『民衆の旗』一九四六年六月）、『自立演劇叢書一―三』（トランク書房、一九四七年―八年）、「自立劇団コンクール戯曲評」『テアトロ』一九四七年一二月）、『演劇入門 正しい芝居のやり方・見方』（労働教育協会、一九四九年九月）等、自立演劇に限らず、広く演劇の〈初心者〉へ向けて持論を展開していく。村山は、自立演劇について「勤労者自身の芸術運動として最も魅力に富んだものである¹¹」が、「専門演劇と自立演劇を対立的に考えるべきではなく、二つは別の任務を持ったもの」と考えなければならず、「自立演劇はどこ迄も勤労者とその本職の余暇にやる、アマチュア演劇である¹²」と定義しており、専門演劇との区分を明確なものとしている。

また、村山知義は、「自立演劇とは、演劇を商品として売って儲けてゐる商売人（東宝とか松竹とか吉本とかいふ大きな興行会社から、地方の小都市や村に芝居小屋を持つてゐて、そこに芝居を掛けて商売をするものまで含む）から独立して、自分達で自由に、即ち自主的にやる演劇と云ふ意味で、取りもなほさず、素人芝居、アマチュア芝居のことでありませ¹³」『自立演劇叢書1 自立演劇のやり方』大川書店、一九四七年）と述べており、工場労働者に限らず、広く「自立演劇」

を捉えている。

一九四六年九月には自立劇団協議会（仮称）を創るための協議会に出席し、同年十一月には新演劇人協会の斡旋によって、東京自立劇団協議会の結成大会に参加し、新協劇団で鈴木政男の「落日」を賛助出演する。

第一期自立劇団について、菅孝行は、「演劇は、専門家に対して解放されたというよりも、また国民総体に解放されたというよりも、労働現場で闘う労働者に対して解放された」ものであり、「労働者演劇の担い手たちは、わずか三〇四年間のこととはいえ、自前の芝居による労働者の祝祭空間を全国各地に成立させたのである」と述べている。第一期自立演劇は短命でありながらも、村山をはじめ専門演劇人の様々な介入により、興隆を極めたことに疑いの余地はない。

一九四九年に始まるレッド・パージで第一期自立演劇は壊滅状態に追い込まれる。鈴木もレッド・パージの犠牲となり、大日本印刷を解雇される。第一期の末、専門劇団によって上演されるにあたり改作された「人間製本」とはどのような戯曲であったのか検討していく。

3. 坂田製本工場―闘いの萌芽とインターナショナル

四幕六場で構成される「人間製本」は、第一幕と第四幕が竹内の誠首撤回を求め、坂田製本工場に労働組合が結成され、ストライキ（以下、スト）に入るまでが描かれている。

『テアトロ』一九四九年六月に掲載された「演劇論叢 対談木下順二・鈴木政男」では、専門劇作家である木下順二と鈴木政男が、「人間製本」の終幕でインターナショナル（以下、インター）が歌われることについて、互いの意見をたたかわせている。

木下 だから、「人間製本」のことに入るけれども、「人間製本」を見て、非常に感動したという人があった。それがだんだん聞いてみると、一つの劇的な構成を最初からやって来ていることから感動を受けたということも確かだが、最後にインターを聞いたから感動している。この点、生の世界で感動することと芸術の世界で感動することは、質的に違わなければならないんだが……。

鈴木 それは違うよ。インターを歌ったというけれども、歌わしたのは僕だよ。あれは僕の作意だ。インターを聞く感動するという人間が無数にいる。僕はそれを知っているから書いたんだ。無意識的にインターを歌わしているわけじゃない。だから、生のまま持つて来たということにはならないと思うね。

木下 順二は、この論叢の最後に「結局自分の実際の体験を現実の生活から吸い上げて来て、一つの作品を書くわけになるね。この吸い上げたものが作品に現われるまでには、完全に質的にかわったものになっていなければならない⁽¹³⁾ことを感じる」と述べているが、この指摘は些か疑問である⁽¹³⁾。「人間製本」で歌われるインターには作者による明確な意味づけがなされていなかったのだろうか。坂田製本工場のストに到達するまでの足跡を追うことで、その意味を明らかにしたい。

マツカーサーによる一九四七年の二・一ゼネスト中止命令が出る直前の一月、坂田製本工場では一週間前からストに入った太陽印刷の話題で持ちきりである。印刷がストにより停止しているため、製本の仕事が徐々に減りつつある。仕事がなければ当然その分の給与も支払われないため、工員たちからは不満が噴出していた。製本工の竹内⁽¹⁴⁾は、「これからやつと

面白い生活くらしが出来ると思つたら、招集で引張られ」た元復員兵である。「勘定日つて言うと、昔は何となく気持が弾んだもんだ」という戦前派の関田やおくめ、女工の気を引くためにダンスを習い出した戦後派の宮野に挟まれ、戦中派の竹内は、賃金の低さに「毎日何のために動うごいてるのか、わからな」と呟き、「つまらねえ戦争をやつたもんさ」、「勝つて来るぞと勇ましく——か。ふん、ばかにしてやがらあ」というように、厭世観を滲ませる。その一方で、「あその組合はよくやるよ。何しろ去年の夏から、ずーっと賃上げのしどろしどろだ」というように太陽印刷のストには興味を示し、「あの連中の言うことをよく聞くとね、喰えるだけの給料を払えつてのは労働者の権利として当たり前のことだ」と述べ、彼らに感化されつつあることが窺える。

ストが「悪いこと」だという年配の製本工に対し、竹内だけは、ストは「悪いことじゃない」、「組合がストライキをやる前に、どうせ出る金なら出してやりや何のことはない」と太陽印刷のストに理解をみせる。そして、自分たちも組合をつくり、工場主の坂田と交渉しないかと工員たちに持ち掛ける。関田、宮野、おくめは竹内の提案を受け入れようとするが、年配の製本工や沼澤は「組合なんかつくつて、あとでクビになつちやつまらねえ」と竹内に対して批判的な態度をとる。なかでも、坂田と一緒に工場を始めた年配の製本工は、坂田に竹内が組合をつくる話をしていたことを暴露してしまい、そのことを契機に、第一幕の終わりで竹内は坂田から臍首を言い渡される。

第四幕は第一幕から一週間後、太陽印刷青年部長の白石徹男たちの後押しもあり、坂田製本の竹内、関田、宮野らは組合を結成している。第四幕ではすでに坂田と第三回目の交渉に入っているが、現給与の五割上げの要求を飲む条件として竹内の臍首が挙がっていることから、交渉は進展しない。事務員の中川や年配の製本工、沼澤から身を引くよう勧められた竹内は「やめるよ！だからいま辞めるつて言つてんじやねえか」と自棄になる。組合を結成したものの、交渉が進まないために竹内自身が方向を見失ってしまったことがわかる。

だが、沼澤が業務中に起こした事故により、竹内は奮起せざるを得ない状況に追い込まれていく。その伏線となるのが第一幕、以前、関田と同じ製本断裁工をしていた清吉の怪我について、関田と竹内には次のような会話がある。

関田 (ふり返つて) どうもあの断裁機は危ねえからなあ。ちよつとうっかりしていると、さーッと包丁が降りてくることがあるんだよ。

竹内 おやじ(坂田―引用者注)にそう言つて新しいのと替えてもらえばいいんだよ。二度あることは三度あるで、また手を落としたんじや合わないぜ。

関田 ちよいちよい言つてんだがね。新しい機械でやるのは誰もやる。癖のある機械で能率を上げんのが職人の腕だつていうのがおやじの言分さ。

竹内 ふん。指を落としたのが本人の腕のせいになされて雀の涙みてえな見舞金で恩に着せられちやかなわなからな。

断裁機による事故で清吉は左手の指が第二関節から切断され、現在は運搬の仕事を任されている。清吉の怪我は完治までに三カ月を要し、二年経った今でも傷痕は痛みを伴う。このように、坂田製本に勤務する工員たちの不満は賃金だけでなく、待遇についても満足のいくものではないことがわかる。この第一幕での危惧が、第四幕で仕事を拒んだ関田の代わりに断裁機を使った沼澤の事故へと繋がるのである。右手の指を二本切り落とした代償が、彼らの一カ月分の賃金である五百円だったことに対し、竹内は怒りに震えながら前言撤回を仲間を求める。

竹内 おれア、それ(五百円の見舞金―引用者注)を見た時、いままでぐらぐらしていたおれの腹は、はつきりと決つた。みんな、聞いてくれ。不具かたわになつたそのうえに、使い途がなくなつたからつて、クビにされたらどうしよう……

沼澤さんのおかみさんは、眼を真赤に泣きはらして、おれと関田さんにすがりついたんだ。たった五百円の見舞金で、入院料をどうして払う？(略)みんな、よく考えてくれ。これが体裁のいいことを言う、旦那(坂田―引用者注)と中川の挨拶だ。おれたち職人は、使うだけこき使われて、用がなくなりやそれでお払い箱なんだよ！こんどのは、旦那と中川に、おれア全部責任があると思う。

彼らの応援にきていた徹男も「みなさん、資本家というのは、何が商売かというわれわれ労働者を安い給料でこき使つて、労働者の犠牲において金を儲けること」だと畳みかける。前回の事故の当事者である清吉は、自分の事故の際の見舞金「たった五十円だった！そのほかは、びた一文だつて出」ることはなく、長期の入院生活により家計が逼迫し、そのことが原因で妻を失つたと訴える。そこに同じく太陽印刷の下請けをしている千代田製本がストに入ったという知らせが舞い込み、宮野の「おい、みんな！いまかぎりおれの機械は動かさないぞ。みんな、おれたちもいまから、ストライキに入ろうじゃないか！」というかけ声に周囲からは「賛成」の声が上がる。坂田製本はストに入ったのである。そのストに歓喜した太陽印刷労組のメンバーがインターを歌い始める。

徹男 道ちゃん！みんなをインターで激励しよう。

道子 (大きくうなずいたが、涙があとからあとからと溢れてくる)

徹男 (歌う) へ起て餓えたる者よ

婦人部員三名 へ今ぞ日は近し(一緒に歌う)

インターの歌い出し「起て飢えたる者よ／今ぞ日は近し！／覚めよ我が同胞／暁は来ぬ／暴虐の／鎖断つ日／旗は血に

燃えて／海をへだてつ我等／腕結びゆく／いざ／戦わんいざ／奮い起ていざ／ああ／インターナショナル／我等がもの」
(ウジェーヌ・ポチエ作詞／ピエール・ド・ジエイテール作曲／佐々木孝丸・佐野碩訳詞)と坂田製本の労組結成、スト決行の足跡を重ねてみると、インターは歌う側である太陽印刷(外部)からの、「激励」だけでなく、新たな労働組合誕生に対する〈歓迎〉の意味があることがわかる。

先に揚げた「演劇論叢」で、「吸い上げたもの」を「完全に質的に」変化させたものでなければならぬ、という木下順二の指摘に対し、鈴木政男は、「感動」の装置としてインターを歌わせたのだと反論する。そこには、多分に「激励」の意味が込められていたのである。しかしながら、この太陽印刷労組によるインターを歌うという〈行為〉には、坂田製本工場の組合を仲間として迎え入れるという重要な役割である〈歓迎〉という意味が付与されており、「生のまま」(鈴木政男)ではない、確かなインターの受容と効果が見出せるのである。

4. 父子断絶の物語

前節では、坂田製本工場の組合結成、スト決行までの軌跡を追ってきたが、それを〈歓迎〉する側の太陽印刷の労働者たちが「まことに弱々しく描かれている」(前掲・桑原)のはなぜであろうか。

第二幕と第三幕では、白石家の靖造と徹男の衝突が描かれている。特に第三幕は、二・一ゼネスト直前の太陽印刷が舞台でありながら、描かれているのは徹男の個人的な決断と苦悩の吐露である。

第二幕の舞台となるのは、徹男の父親である白石靖造の家である。白石家は父親の靖造をはじめとして妻のふじ、長男の徹男、長女の愛子、次男の藤男の五大家族となっている。ト書によると「部屋には普通の家庭に見られる家具調度が一と通

り」揃っているものの、四畳半と八畳二間の借家住まいである。それにも拘わらず、「正面欄間に肖像画の額縁がかけてあり、不釣り合いな印象を受ける。「おい、今晩は久しぶりで刺身でもとれよ」という靖造に対し、ふじは「冷やかに）そんなこと言ったつて、うちは昔の白石家じゃないんですからね」というように、靖造とふじの会話からはかつての羽振りのよさが窺える。靖造は「女中を三人も使つて」いたかつての「由緒ある白石家」だけが心の拠り何処とみえ、それを「鼻であしら」う徹男に対して憤りを覚えていた。機嫌が悪いと「子供たちにまで当り散ら」す横暴な性格で、女性問題ではふじの「頭を痛め」ていた過去があるようだが、「焼け出されたうえに、永い間寝込込」だことで、「戦争前、横浜の貿易商事に係して」いた時代の栄光は影を潜め、現在は徹男の稼ぎと坂田製本から委託される折りの内職で生計を立てている。

第一場、白石家に坂田が太陽印刷の宮内常務の手先となつて現れると、靖造の妻であり、徹男の母であるふじは、両者の狭間で揺れ動く。坂田は折りの仕事を大量に斡旋し、その前金を靖造に支払うことで、徹男の動きを抑止するようにと圧力をかけてくる。「徹男のことも―帰つたらよく言い聞かせまして」と恐縮する靖造とは異なり、ふじは「坂田さん―あのお金―徹男のことで―じやないんですか」と尋ねるが、坂田は「とんでもない奥さん」とはぐらかす。ふじは「どういうおつもりか知りませんが、そんなことをされちや困りますから」と食い下がるが、結局、靖造は前金を受け取つてしまふ。表舞台への返り咲きを狙っている靖造に対して、ふじは「そのお金―徹男のことで―なんでしよう」と迫り、「あなた、そんなお金―すぐ返してきて下さい」と徹男を心配し、夫を責め立てる。

ところが、靖造が出て行き徹男が入れ違いに戻つてくると、「坂田つて奴はひどい男だよ」「竹内さんのことは問題になつて、組合の方からも掛け合っているんだ」という徹男に向かって、ふじは「またそんなこと先に立つてやらないほうがいい」となじるのである。

徹男 母さん！さつき坂田が来た時、お父さんへ何か言つてつたんだろう。

ふじ あたしにはよくわからないんだけどね、なんでもお父さんが坂田さんと会社の宮内さんに頼まれたとかつて―

急にいそがしくなつたんだよ。

徹男 畜生！そうか……お父さん―坂田のおやじに頼まれたんだな。

ふじ (はつとして) 頼まれたつて？……だつてお前、お世話になつてゐるんだもの、仕方がないじゃないか。

ふじは坂田の目的が徹男を牽制することであつたことは十分に理解してゐたはずである。しかし、徹男には「あたしはよくわからないんだけどね」と全く知らない素振りをみせ、事を荒立てないようにと努めてゐる。さらに、徹男が真相に気付くと、「お世話になつてゐる」から「仕方がない」と言つて徹男を承服させようとするのである。靖造と徹男に挟まれたふじの願ひは、「お前(徹男―引用者注)とお父さんが、仲よく暮らすことであるが、その強い気持ちで靖造と徹男を決定的に引き裂いてしまふ。

第二場、帰宅した靖造と口論になる徹男の間にはいつて仲裁を試みるふじだったが、徹男の「お父さん！ぼくは今日からお父さんとも徹底的に闘うよ！」という言葉に激怒した靖造が徹男に掴みかかる。胸ぐらを掴まれた徹男が靖造を突き飛ばすと、ふじの興奮は極限に達し、彼女がひた隠しに為ていた重大な事実を暴露してしまふ。

ふじ (急に畳に突伏すと泣声になつて) 徹男―お前もうお願いだから、組合のことなんかやめておくれ！

徹男 ……。

ふじ お願いだからもうよしておくれ！(間)お父さんには黙つていたけど、お前共産党とかへ入つたんだらう……。

徹男 ……。

ふじ 母さんが知らないでも思つてゐたのかい。徹男！お願いだからやめておくれ！

徹男 母さん……。

ふじ お父さんはお父さんで―もういいから、やるんだつたら、どこか母さんの眼の届かないところでやつておくれ！

泣き崩れるふじの懇願も虚しく、この一件が原因となり、第三幕では徹男は完全に父親と対立する構えをみせる。その決断は、竹内の妹で恋人でもある道子との関係も悪化させることになる。「ぼくらは坂田も含めた敵の階級」を「心の底から憎むように」なる必要がある、「(はげしく)それがたとえ肉親であつた場合でもね！」と道子に宣言するのであるが、それを聞いた道子は自信をなくし、「あたし、なれないわ。あたし……この頃ね、徹男さんが羨ましいような、怖いような気がするよ」と怖じ気づく。徹男は靖造が坂田から金を貰ったことを告白することで、道子を説得しようと試みるが、ストのカンパ集めに出る行商隊を窓から見送るために階段を駆け上がる徹男に対し、道子は「後を追おうとしたがそのままですりにもたれかかつて動」こうとしない。

徹男と靖造の対決は第四幕で決着する。坂田製本に徹男を追って乗り込んできた靖造は、息子を殴りつけた後放心して座り込む。社会への返り咲きの好機——実際には宮内と坂田に利用されていただけであるが——を我が子によつて潰されたのだ。徹男は靖造を「助けおこ」し、「お父さん……もう家へお帰んなさい」と声を掛けるが、靖造は「その手をはらいのけると、放心したように外へ出て行」つてしまう。前節で確認したように、終幕のインターで徹男と道子の関係は修復されたかにみえるが、ふじが望んでいた父と子の関係再構築の可能性は無残にも絶たれるのである。

5. おわりに「公」と「私」の二重構造

村山は、『自立演劇叢書三 戯曲の書き方』⁽¹⁶⁾のなかで、戯曲の登場人物の形象について次のように述べている。

現実の、生きた人間はまことに複雑なもので、いろいろの矛盾し合った心理、感情、遺伝、本能、思想、潜在意識など

の魂(たま)である。決して単純に割り切つてしまへるものではない。だから登場

する人間の性格が単純で、善玉と悪玉と二種類の人間に分れてゐるやうな戯曲も幼稚な戯曲である。

「人間製本」批判でも、「収奪する側の描写の一面性であり、不足であり、オルグへの重点的傾斜による英雄視的描写」(前掲・長橋)とあるが、「人間製本」における「悪玉」「収奪する側」とは誰を指しているのだろうか。もちろん、坂田の名前はすぐに挙がるであろう。靖造もその協力をさせられているのは明白である。だが、坂田と靖造を意のままに動かし、存在するのは、彼らから語られることで存在する(舞台には登場しない)太陽印刷の宮内常務ではないだろうか。この宮内の存在の希薄さが、「オルグ」(「人間製本」では徹男を指している)と敵対する坂田及び靖造の「描写の一面性」を強調することにつながつたと考えられる。宮内の不在が、太陽印刷のストを前景化させることなく、背景に押しとどめてしまったのだ。

その原因として挙げられるのは、大日本印刷演劇部と会社との関係である。太陽印刷は、「市ヶ谷の壕端にある会社」として設定されており、共同印刷と凸版印刷は実名で登場することからも、大日本印刷がモデルであることは明らかである。大日本印刷演劇部が「人間製本」を上演した第二回東京自立演劇コンクールの際、「大日本印刷など、会社が八万円とか装置費を寄附したとかいふ」(藤森成吉⁽¹⁷⁾)とあるように、大日本印刷からの援助があつたことが窺える。こうした理由から、「人間製本」では、ストに関する会社側の対応を具体的に示し糾弾する反面、太陽印刷労組と会社側の直接的な対決を意図的に回避しようと試みているのではないだろうか。

結果、「人間製本」では、坂田製本の労組成立からスト決行までの竹内たちと工場主の坂田との対立が描かれる一方で、「オルグ」として彼らを支援する徹男らと太陽印刷との闘いは、会社側の不在によって成立することはない。徹男と靖造の

葛藤と決別を焦点化し、問題のすり替えを行ったともいえるが、「善玉と悪玉」の内面に踏み込んだことで、村山の懸念した「幼稚な戯曲」を克服していると考えられる。

終幕、坂田製本のスト決行で全体が歓喜につつまれるなか、徹男にすべてをはぎ取られ去って行く靖造の絶望は深い。本稿では、この〈公〉と〈私〉の闘いが対照的に描かれるという二重構造を「人間製本」に見出すことで、搾取者・被搾取者の闘いの構図に捉われない新たな作品としての可能性を顕した。

※本稿の本文引用は、『テアトロ』一九四九年三月号に掲載された初出に拠る。

注

- (1) 鈴木政男「この道多難―大日本印刷演劇部の回顧―」(『テアトロ』一九四七・一)。鈴木登「労働者と演劇―太陽のない街をみる―」(『民衆の旗』一九四六・九)によると、「組合員の教育のためにも思つて、有楽座を二日間、会社(大日本印刷―引用者注)に買ひ切つてもらつて、われわれは七月十五、十六日と「太陽のない街」を総見した」とあるため、鈴木が「幸福の家」に引き続き、「太陽のない街」も観劇していると推察される。
- (2) 岩上順一「労働作家のドラマ」(『テアトロ』一九四九・五)
- (3) 瓜生忠夫「呪いを解かれる大衆―風俗劇と自立演劇をめぐつて―」(『教育と社会』一九四九・五)
- (4) 桑原経重「戦後新人の戯曲について―テアトロ誌上の作品を中心に―」(『テアトロ』一九四九・五)
- (5) 長橋光雄「人間製本」からの若干の問題―新協劇団公演評―」(『テアトロ』一九四九・六)
- (6) 浜村米蔵「新協の「人間製本」」(『日本演劇』一九四九・四)
- (7) 吉田三太郎「人間製本」と「女子寮記」―戦後創作劇論考(その2)―」(『愛知学院大学論叢―一般教育研究』一九七二・一一)

- (8) 藤田富士男「鈴木政男「人間製本」」『20世紀の戯曲―現代戯曲の展開』社会評論社、二〇〇二・七)
- (9) 大橋喜一・阿部文勇編『てすびす叢書六六 自立演劇運動』(未来社、一九七五・七)
- (10) 日立製作所亀工場の演劇部員だった堀田清美は、「この公演(一九四六年六月の「破戒」―引用者注)の頃組合から派遣されて日本共産党芸術伝字校演劇科へ入った。(これは一期だけで廃校した)村山さんの戯曲論のレポートに「運転工の息子」を書いた」とある。堀田は日本共産党への入党について「直接のきっかけは土方校長初め、村山、八田先生等の人徳を尊敬して(この様に労働者の文化に熱心な先生方のいる党はさぞ労働者の味方に違いないと思って)」だったと述べている(「私の覚え書き」『文学』一九五七・一)。このように、日本共産党系の組合による党員確保のための動きがあったことも看過できない事実である。また、第一生命の山田時子は、東自協の劇作講習会が「戯曲を書くきっかけとなった」と述べている。講師陣は「村山知義、八田元夫、久板栄二郎、杉山誠、陣の内鎮の五氏と記録にあるが、山川幸世、松尾哲次氏も見た記憶がある」と回想している(「ちようどそこに私が居た」『悲劇喜劇』一九九八・六)。
- (11) 村山知義「敗戦後の演劇運動」『前衛』一九四七・一七)
- (12) 菅孝行『増補 戦後演劇―新劇はのりこえられたか―』(社会評論社、二〇〇三・三二)
- (13) 前掲『増補 戦後演劇―新劇はのりこえられたか―』では、木下の「人間製本」批判について、「そこに組織された感動それしたいは、まぎれもなくその場に居合わせた労働者たちにとって、かげがえのない祝祭経験」であったとしている。
- (14) 竹内の戦争観は鈴木政男と共通している。鈴木政男は木下順二との対談「演劇論叢 対談木下順二・鈴木政男」(『テアトロ』一九四九・六)のなかで、「僕なんか七年間も(戦争に)行っている。しかも好きで行ったわけじゃない。いやだいやだというのをむりにひっぱられた。行かないと憲兵に殺されてしまうから結局泣き寝入りで行った」、「僕らもブンブン弾が来る中で、死にたくないと思っって何回青空を仰いだかわからない。人間が死ぬというのは大したことですよ」と述べている。
- (15) 『プロレタリア・ソング選曲集 どん底の歌』制作・発売／株式会社音楽センター、二〇〇八。
- (16) 村山知義著／新協劇団編『自立演劇叢書3 戯曲の書き方』(トランク書房、一九四八・五)
- (17) 藤森成吉「素朴的リアリズムからの脱却」『悲劇喜劇』一九四八・五)

第三章 第一期自立演劇運動の行く末―原爆戯曲の可能性と受容―

1. 第一期自立演劇の末路と再生

敗戦直後から、第一期自立演劇（職場演劇）運動は各地で開花し、土方与志、村山知義や八田元夫など、プロレタリア演劇運動に参加していた演劇人たちが、彼らの指導にあたり、急速に広まっていった。

『自立演劇運動』^{〔1〕}では、第一期の盛衰について、次のように述べている。

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。^{〔略〕}／一方、東京では、日本民主主義文化連盟の結成や、日本共産党の宣伝芸術学校の創立、そして新人演劇協会の結成と、専門芸術家の組織化、それによる労働者の自立的な文化芸術運動の助成といったプログラムが着実に進んだ。四六年十一月の東京自立演劇協議会の結成は、その集中的なあらわれであった。^{〔略〕}四八年一〇月の全日本自立演劇協議会の結成までの二年間に、工業生産地域を拠点に全国各地に自立演劇協議会の網の目は拡がりつづけたのである。／東自協の規約によれば、自立演劇の会員の単位は、工場経営内に組織された劇団で、その活動の障害を除き自由を獲得するために、当然労働組合運動の線に沿うことがきめられていて、そのために専門劇団化しないとされている。^{〔略〕}／四九一五〇年、中国革命の成功によるアメリカ占領軍の急転

回は、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。

(傍線―引用者、以下同じ)

また、当時、日立製作所亀有工場の演劇部員だった堀田清美は、日本共産党の宣伝芸術学校における授業と入党について、「私の覚え書き」で回想している。

この公演（一九四六年六月に上演された「破戒」―引用者注）の頃組合から派遣されて日本共産党芸術^{（ヤママ）}宣伝学校演劇科へ入った。（これは一期だけで廃校した）村山（知義―引用者注）さんの戯曲論のレポートに「運転工の息子」を書いた。（略）八田（元夫―引用者注）さんにすすめられたりしたことあつて、何となく演劇の勉強を始めることになった。この過程の中で、組合で誘われたこともあるが、直接のきっかけは土方（与志―引用者注）校長初め、村山、八田先生等の人徳を尊敬して（この様に労働者の文化に熱心な先生方のいる党はさぞ労働者の味方に違いないと思つて）入党申込書に署名をした。

このように、党員確保の目的で、日本共産党が自立演劇に介入しており、宣伝芸術学校以外にも、第一生命の演劇部員だった山田時子は、東自協（東京自立劇団協議会―引用者注）の劇作講習会が、「戯曲を書くきっかけとなった」と述べている。講師陣は「村山知義、八田元夫、久板栄二郎、杉山誠、陣の内鎮の五氏と記録にあるが、山川幸世、松尾哲次氏も見

た記憶がある」⁽³⁾というように、戦中の抑圧からの解放感漂うなかで、日本共産党のオルグ活動が職場演劇をターゲットにしていたことは明らかである。そのため、レッド・ページの標的となった一部の職場作家たちは職場を追われ、劇作家として、職場からの独立を余儀なくされたのである。一九五〇年のレッド・ページとともに衰退した、第一期自立演劇について、第二期に活躍した宮本研（後に専業作家となる）は、彼らの失墜の責任は、指導側の旧来の演劇人にあったと指摘している。

一九五〇年に武装解除を行ったのは、東自協の運動理論ないし創造理論というよりも、実は、むしろ日本におけるプロレタリア演劇を主流とするリアリズム演劇のそれではなかったろうか。戦前の到達点を、そのまま戦後の出発点に横すべりさせる形でスタートしたリアリズム演劇が、戦後の昂揚した政治情勢にもたれかかり、その何年間のあいだに、創造理論の点検も行わず、運動を組織する手掛りさえつかめないままの日を送ったからこそ、一九五〇年を決定的な転機の年として迎えねばならなかったのではあるまいか。⁽⁴⁾

一方で、指導側だった八田元夫も、日本共産党の過剰な介入と職場作家の甘やかしが、敗戦後に盛り上がりを見せていた自立演劇を衰退化させたとしている。

東京自立演劇協会は、やがて全国自立演劇協議会にまで発展したにもかかわらず、この自立劇団育成の中に、いわゆる労働者万能主義が混在し、それが自立劇団―主として職場作家に対する甘やかしとなったことも否定出来ない。それは

方法論のおしつけと同時に、専門家と自立演劇の無差別的な混同さえ導き出した。(略)そのような時期に、党の一部から、このようなものに対峙しようとして、生れたものが、演劇の卑俗性、政治への奴隷化ということが出来よう。^⑤

日本共産党員になり、『テアトロ』誌上で劇作家としてのデビューを飾っていた多くの職場作家たちは、レッド・パージによって梯子を外される形になり、職場からは追放され、行き場を新劇界に求めることになる。だが、専業作家としての実力がないまま、劇団民藝に入団した堀田清美の行き詰まりについては、左記の座談会をみれば明らかであろう。^⑥

C 大橋（喜一―引用者注）君みたいの一つにはクビになるということもあるけれど、一つにはみんながおだてて離しちゃったところもあると思う。お前は作家になれるぞよ――と。

A そのいい例は「島」を書いた堀田清美君ね。民芸に入って雑用してるね。

B 考え方としては、木下順二のように逆に職場へ入り込もうとしているのが本当なんだね。

C 職場を離れてみたら、さあ、文学的教養は足りない、自分の視野は狭かった、戯曲の技術はない、ということになったら、そりや苦しい。そういうことにみんなが冷淡すぎる。

第一期自立演劇運動時代に、『テアトロ』を主戦場としていた堀田清美、大橋喜一、鈴木政男などの職場出身の劇作家たちが専業作家へと転身した後、主な劇作の発表媒体となったのは、『テアトロ』ではなく、一九五四年四月に創刊した『新劇』であった。

新世代の劇作家たちの劇作の場として創刊された『新劇』は、創作劇特集を編むなど、若手の創作劇を掲載し、田中千禾

夫、矢代静一、小山祐士など、劇作派が活躍する雑誌であった。職場を追われた自立演劇出身の劇作家たちは、専業に転身した後、五〇年分裂の余波で、内紛を起こしていた旧体質の『テアトロ』ではなく、若手が活躍する『新劇』へと活躍の舞台を移していく。

また、発表媒体だけでなく、戯曲の内容にも変化が起こる。レッド・パージまでは、職場や家庭の問題を等身大に描くことに専念してきた自立演劇出身の劇作家たちは、職場と切り離されることによって、別の題材を求めた結果、原水爆の問題に行き着くのである。

一九五四年三月一日、南太平洋のビキニ環礁において、アメリカが水爆実験を実施し、マーシャル住民とともに、日本の第五福竜丸の乗組員二三名が「死の灰」を浴び被爆した。日本では、三月一六日付の『読売新聞』のスクープとして報じられ、全国的に原水爆禁止の署名運動が展開されていくなかで、一九五五年八月には、広島で第一回原水爆禁止世界大会が開催される。この運動の勢いに呼応するかのようには、一九五五年以降、原水爆を題材とした戯曲が立て続けに発表される。

注(7)の通り、『新劇』は、一九五〇年代後半から一九六〇年代初頭にかけて、多くの原水爆に関する戯曲を掲載していく。その担い手は、若手の劇作家が多く、自立演劇出身の堀田や原源一などの名前も確認することができる。また、『新劇』掲載戯曲が、同時に劇団民藝で上演されるというケースも複数見受けられる。一九五〇年代後半は、堀田や原らが入団した劇団民藝は翻訳戯曲のブームも終息し、劇団の経営が苦しかったという時期である。このことを踏まえると、劇団民藝所属の自立演劇出身の劇作家たちが、劇団民藝の支援を受けながら、一九五四年の第五福竜丸事件を皮切りに起こった原水爆禁止運動の機運に乗じて、原水爆という新たな題材に活路を見出していったと考えることが妥当であろう。

本稿では、原爆戯曲の称揚／忌避について言及した上で、戦前のプロレタリア演劇運動から戦後のリアリズム演劇までの系譜のなかで、自立演劇運動出身の劇作家の行き詰まりの打開策として、原爆戯曲に着手した二人の劇作家を取り上げ、その異なる受容について考察していく。

2. 別役実「象」の登場

一九六二年四月、劇団自由舞台（一九六六年に「早稲田小劇場」に改称）によって初演された別役実「象」（初出『劇場評論』一九六三・二／劇団青芸上演台本『新劇』一九六五・八）は、一九六五年に劇団青年芸術劇場（青芸）、一九六七年には演劇企画集団66、一九六八年には再び早稲田小劇場が上演し、一九七〇年には劇団青年座が取り上げる。その後も、「象」は隔年とまではいかないが、数年おきにさまざまな団体によって上演されており、新国立劇場（演出はいずれも深津篤史）で二〇一〇年、二〇一三年と相次いで上演されたことは記憶に新しい⁽⁸⁾。

「象」は、〈ヒロシマ〉、〈被爆者（ヒバクシャ）〉、〈ケロイド〉、〈鼻血〉といった原爆を表象する際に用いられることの多い単語が戯曲中に散在しているにも拘わらず、別役は、「象」は、土門拳の写真集で、背中いっぱいケロイドのある中年の油ぎった男の写真を見て、発想されたものであるが、（略）吉川氏（「原爆一号」と呼ばれた吉川清氏——引用者注）が当時、街頭でケロイドを見せていたというエピソードだけを利用してもらい、あとはすべてフィクションであるから、吉川氏は必ずしも戯曲「象」のモデルではない⁽⁹⁾と述べており、具体的な取材や資料に基づいて書かれた戯曲ではないことに繰り返し言及している⁽¹⁰⁾。

旧満州出身の別役は敗戦後に帰国したため、一九四五年八月当時の広島や長崎は、彼にとって身近な存在ではなかった。「象」は、世間に流布していた原爆をイメージする際に多用されるキーワードを組み合わせることで、新しい原爆戯曲として誕生した。モデルはいないと明言することで、原爆がまとう政治的な問題については、一切関わるつもりがないという態度の表明なのだろう。そのため、別役は、殊更に「象」が〈フィクション〉であることを強調したと考えられる。

一九七〇年の劇団青年座の上演評のなかで、大笹吉雄は、従来の原爆戯曲と比較して、「象」を次のように称揚している。

『象』以外にも、原爆を素材にした戯曲はあるが、それらの多くを失敗作だとしていい中で、『象』が残り、今後もし残りつづけるだろうと確信するのは、原爆に対する、この作者の抑制された視点の故だ。^[1]

引用者、以下同じ)

別役が原爆に対して、〈抑制された視点〉を持つが故に、既存の多くの原爆を題材とした戯曲とは一線を画し、永く上演の機会を持つだろうという大笹の〈確信〉は、先述の通り、初演から五五年を経た二〇一七年現在、証明されているといえよう。

だが、この〈抑制された視点〉ということばから私たちが想起するのは、原爆文学において反復された過去のいくつかの現象ではないだろうか。

3. 繰り返される称揚／忌避

「屍の街」(一九四八)、「人間檻樓」(一九五二)、「夕風の街と人と」(一九五五)等、一連の原爆小説を書いた大田洋子は、一九五二年七月、『近代文学』に載せた「作家の態度」というエッセイのなかで、悲痛なうめきを洩らしている。

ある批評家たちは、私の作品に対し「広島もの」と評したり、「原爆もの」と云つたり、「自分が書かずんばという風に気負いこんで書いている」と批評したりしています(略)原民喜氏が生きていてくれて、彼の書き方で書き、峠三吉が

もつと健康で十分に詩を書き、「原爆の子」の子等が大きくなつて、教師の要請がなくても次々と大きな作品を書いてくれるならば、私はどんなに心が安まることでしょうか。私は私ひとり書かなくてはならないのを、どんなにつらく思っているか知れません。

一九五三年三月、峠が肺葉切除の手術中に死亡すると、大田はさらに孤立を深めていく。「原爆もの」呼ばれ忌避された大田の原爆小説に対峙する形で登場したのが、井伏鱒二「黒い雨」（一九六五）である。江藤淳は、「平常心で語る異常事 気負いのない原爆小説」⁽¹²⁾として、「黒い雨」を称賛している。

「黒い雨」はひと言でいえば原爆をあつかった小説である。私はもともと原爆のことを書いたり話したりするのはばかりたいような気持ちである。原民喜の『夏の花』や大田洋子の一連の作品を読んだときもそう思った。(略)異常事を語ろうとする者の心のたかぶりは全くうかがわれない。「黒い雨」の動かしがたい説得力の秘密は、二十一年前の広島におこった異常事を語るにあたって、作者が見事にこの平常心をつらぬき通しているところにある。

江藤は、大田、原が「異常事」を描く際に平静ではいられないといって引き合いに出し、井伏の「平常心」を褒め称える。川口隆行は、この「黒い雨」が称揚され、「夏の花」や大田洋子の作品が、政治的主張を内包したものととして忌避された構図」との類似性を、この史代「夕風の街 桜の国」(二〇〇四)に対する「絶叫調ではない」とか「反戦や反核を声高に叫ぶのではない」といった評語の数々が多くの場合、その対極に、中沢啓治「はだしのゲン」(一九七三―一九八五)を想定して、使用されていたことに見出している。⁽¹³⁾

さらに、村上陽子は「政治性が忌避され、日常性が称揚される——原爆文学や漫画をめぐって、なぜのような事態がくりかえし生じるのだろうか」と疑問を投げかけた上で、その「当事者性」について言及している。被爆者である大田、中沢に対し、被爆体験を持たない井伏やこのの作品に登場する人物たちが、「運動や政治性とは無縁の、誰に怨嗟を向けることもなく死んでいく」ことで、読者は「責めを感じることなく」物語を消費できると指摘している。⁽¹⁴⁾

では、原爆を描いた戯曲においては、このような現象は起きていなかっただろうか。原爆小説と比較すると注目されることの少ない原爆戯曲については、管見の限り、この問題について取り組んだ論考は殆どない。一九五〇年代から一九六〇年代までに発表された主な戯曲を見渡したところ⁽¹⁵⁾で、実際に被爆体験を持つ劇作家がいないことにも起因するのだろうか、大田の作品群のように自問自答を繰り返しながら、被爆者の〈怨嗟〉を訴えかけるような戯曲は決して多いとはいえない。宮下展夫は、原爆戯曲の多くが、「それぞれの劇作家の代表作であるか、あるいは劇作家としての出発点を示す重要な作品で」り、その殆どが「プラカードを立てて絶叫する類いの劇ではなくて、むしろ祈りをこめた静けさ、澄み切った美しさといったもので観客に迫ってくるものである」と⁽¹⁶⁾と、その特徴に「静けさ」や「美しさ」があることを指摘している。

この特徴が顕著なのは、日本戯曲史上、最初に被爆者の苦しみを描いた堀田清美「島」である。劇作に欠点を持ちながらも、「島」は全国公演でも好評を博し、何度も上演の機会を持った。その一方で、同じくリアリズムの手法で原爆に向き合った大橋喜一「ゼロの記録」は、政治性を忌避しようとする劇評家や観客からは、疎まれてしまう。たびたび上演されたものの不入りが目立ち、その評価は「島」とは対照的なものであった。

4. 沈黙させられる被爆者——「島」

堀田清美「島」の初出は、一九五五年一月号の『テアトロ』である。

堀田の「島」は、原爆戯曲の走りとして登場した。ただし、初出である『テアトロ』版の末尾には、「あとがき」が附されておらず、「島」は一応発表致しますが、改めて推敲^{ひんぎ}したいので、上演は全てお断り致します。から、ご了承下さい。(一九五四年十一月、二〇〇)との記載がある。大橋喜一によると、この不完全な初出版が世に出たのには、上演をめぐる事情があったという。

「島」の最初の稿が書かれたのは、一九五四年の夏ころで、それはある劇団の要請にもとづいてであった。しかしその劇団は原稿の仕上りをみて上演しなかった。最初の稿にはそう言われる程度の作劇上の欠陥をもっていた。その集団にはこの戯曲のもつ現代的意義や、将来の可能性を見抜いて、作者に改稿を求めて仕上げさせる配慮も熱意も欠けていた。⁽¹⁸⁾

その後、劇団民藝での上演が決まり、演出家の岡倉士郎とともに改稿を重ねた「島」は、一九五七年九月に上演され、一〇月には『新劇』に「文部省芸術祭委嘱脚本(民芸九月上演台本)」として、改めて掲載される。幕数は「五幕」から「三幕四場」に、登場人物も一部変更された。

終戦から六年を経た呉に近い島⁽¹⁸⁾が舞台である。栗原ゆうは、早くに呉海軍工廠の職工だった夫を亡くし、三人の子ども

を育てたが、広島高等工業学校に通っていた長男の学は広島市内で被爆し、次男は戦死した。「虫の息で……背中がべろつとむげ」た重篤な状態で似ノ島からゆうに連れ戻された学は、ゆうの手厚い看病の末、三年前に回復し、今は中学の教師をしている。また、原爆が投下された当日に広島市に入り、二日間、妹を探したために入市被爆をした川下きん（以下、おきん）は、「町にころげとつた死体の数を見たら、普通の人間なら腰をぬかすような。はらわたがとび出て、それを持つたまま死んだ人間やら、……言うに言われんような」というように、広島の街の惨状を語る事ができる唯一の登場人物である。第三幕になると、おきんは白血病で死に、幕切れでは、学も発病の可能性が示唆される。

「島」は、一九五八年、第四回新劇戯曲賞（一九七九年に「岸田國士戯曲賞」に改称）を受賞する。他の候補作には、安部公房「幽霊はここにいる」、福田義之「長い墓標の列」などがあつたが、「原爆被害という切実なテーマを、物々しい社会劇風ではなく、笑いとペーソスの中に、くだけた話術で展開してみせた作者の手腕が高く買われた」結果、批判すべき点もいくつか見受けられるものの、「期間中に発表された戯曲中では、やはり最も注目すべき作品であ」⁽¹⁹⁾るといふことで、受賞が決まった。当時、まだ数の少なかつた原爆戯曲に対して、すでに「物々しい社会劇風ではな」いことに評価が置かれていることは注目に値する。また、戯曲評にも、多くの欠点を抱えている戯曲ではあるが、「堀田清美が社会的政治的な偏向を避けて戯曲としての美意識に主題を溶融させようとした劇作態度には、将来へ十分な期待を許すものがある」⁽²⁰⁾というように、ここでも評価の対象が、原爆を社会や政治と結びつけずに戯曲化したことに絞られている。

このような評価を得た「島」は、一九五七年九月に劇団民藝よつて初演されると、全国で巡演され、翌年には同じ劇団民藝が、新劇で初めて新宿松竹座を使用して再演した。一九五九年には中国・北京の青年芸術劇場で「島」が上演され、好評

だったことが報道される。⁽²¹⁾二〇〇〇年以降も、いくつかの団体が上演しており、なかでも青年劇場は、「逆境の中でも前向きに生きる主人公らの姿が、今の若者を励ますことができる」⁽²²⁾との理由から「島」を選び、戦後六五年目の二〇一〇年に上演している。

「島」で興味を引かれるのは、被爆したおきんと学が、自らが被爆したという事実をどのように捉え、向き合ったのかということである。

第一幕第一場、清盛祭について、おきんは「お天とう様を招き返す様な無理なことをしたんですけんね。清盛さんいう人は、えらいこともえらかったんじやろうが、余つ程大けな罰が当たったんですの。氷を頭にのせたら、みる間に湯気が立つた」と、おきんは清盛に下った大熱の罰について話をする。それを引き受け、ゆうは「今でいやあ、ピカをうけた時の熱みたいなもの」だと、学が被爆して広島市内から戻ってから「四十度以上の熱が一カ月近」く続いたと、学の同僚の毛利に「ピカ」を引き合いに出して説明する。さらに、清盛に下った罰と「ピカ」を結びつけ、「ピカ」＝「罰」であるかのような印象を決定づけるのは、毛利が話の筋を見失ったゆうに対し、「清盛が太陽を招き返した罰が当たって、大熱で死んだことで、ピカの話になった」という一言である。

第一幕から一年経った第三幕では、おきんは体調を崩しており、ゆうに灸をすえてもらいながら自らの身の上を嘆く。

おきん 何の因果じやろうかのおばさん。わしや子供の時から、人並みに学校へも行かずに、親の為に働いて、働いて……罰が当たる様なことは一つもしとらんのに……。この世に神仏があるもんなら、わしらこそ助けてくれられようのう。

子ども達の行く末や我が身を案じながらのセリフであるが、直後におきんは白血病を発病し、「大熱で……。真赤な血をはきく、死んで」しまう。清盛に下った「大熱」の罰が、まるでおきんにも下ったかのように、ゆうの口から語られるのである。自らを死に追いやる原爆について考えることなく、ただひたすらに残さなければならぬ我が子を案じるおきんの死は、子を残して死ぬ母親としての哀しみという普遍的な感情に彩られ、原爆の入る余地はない。それ故に、被爆が原因ではないかと疑いながらも、結局は苦勞して生きた人間に当たった理不尽な「罰」として原爆が処理されているのである。

一方、終幕近くで「やつぱり血球が大分増えとるらしい」とつぶやく学は、職場では同僚にも生徒からも、「ピカさん」、「ピカ先生」と呼ばれ、被爆したことは周知のことである。母のゆうも、妹の史も、常に学の体調を気遣っているが、「ピカを受けてんなきや有望な人なのに」と言われる学自身は、教師よりも専門が活かせる仕事に転職しようという熱意があった。学は、「原子爆弾でも人間を殺すことは不可能なことを証明」するために生かされていることが、「神さんから」受け取った「大事な使命」であると考えているようである。

かつての教え子・玲子から慕われ、学も玲子を憎からず想っていたが、第三幕、結婚を意識しはじめた折、旧家である玲子の家族の反対にあう。

玲子 お母ちゃん先生のこと、とつても好きじや言うてよね、お父ちゃんも認めとつて。……そしてね、とつても気の毒な人じや、いうて……。でも、玲子が、「何も今更、原爆の不幸を背負うことはない」いうて……

学 原爆の不幸？

玲子 ええ……戦争であなつたものは、しようがないいうて……。ね先生、どうして先生はピカをうけちやつたん

ね！（間）ね先生、私はどうしたらええんね。ね先生、教えて。（学にすがりつく）（間）

（略）

学 お父ちゃんの云うのが本当かも分らん。——原爆の犠牲者は、わしだけでええ云うのが本当かも分らん。

学は、自分が「原爆の不幸」を背負わされた人間として周囲に認識されていることを知り、玲子に対し、自分と結婚すること、「玲ちやんまで、戦争の被害を負うことはない」と玲子を遠ざけようとする。おきんの死を知ると、学は「今度こそ、愈々わしの番じやのう……」とつぶやくが、終幕のト書きには、「宙をみて何か言う。それは「生きたい」と言った様でもあり、「死ぬるもんか」と言いたかつた様でもあり、「お母さん」と言つたのかもしれない。ポロツと涙を落とす。雨のあとの夕陽がすんで美しい」とあり、最後（静かに 幕）と記されている。

学は、「平和いうものはね、スローガンや、力で勝ち取ちとれるもんじやない」と運動を否定し、世間との関わりを断とうとする。被爆した当事者として「原爆の不幸」を独り抱えて死ぬことで、この不幸を止められると考えており、なぜ自分が被爆したかということに対する呪詛や怨嗟は感じられない。ただ、静かに生きていこうと決意をした、哀しみを秘めた青年の姿がそこにあるのみである。

「島」同様、瀬戸内海の島を舞台とした小山祐士「泰山木の木の下で」（劇団民藝、一九六三年五月／『新劇』一九六二年一月）に対する上演評にも、次のようなものがある。

自然の美しさと原爆との対決の中に、人間の幸福追究がなされている。原爆に対する怒りが、声高に叫ばれているわけではないし、攻撃的なセリフも聞かれないが、原爆への恐怖と、それへの抵抗は充分、感じられる。原爆への問題意識をよびさまされ、再認識をせまられる作品である。^(3.2)

戦中、優良多子家庭として帝国ホテルで表彰されたハナの一家は、ハナ一人を残して、九人の子ども全員が戦地や広島で命を奪われた。ハナは、自分たち一家を表彰した東条英機や吉田善吾ら軍上層部の人間たちが、一方では「戦をドンドン進

めて行」つたせいで、子ども達「みんな殺してしまいきった」と静かな怒りを湛えている女性である。しかしながら、「原爆病」で死の淵に追いやられるなかでも、「思い残すことは、もう、なんにもない」、「生きていたとて」新たな原子爆弾で日本が潰滅するだけだと、死んだ子どもや夫に呼ばれながら、静かに息を引き取る。ハナの怒りは、その死とともに消滅するかのように描かれている。

堀田の「島」や小山の一連の原爆戯曲は、瀬戸内海という穏やかな気候や人柄、美しい島々といったイメージが前景化されることで、原爆の惨禍や都市部でわき上がる運動からは、物理的、精神的に距離を取られることになる。被爆した人々は沈黙することで、彼らが抱える苦しみの殆どは、自己に向かつていき、やがて消滅する。彼らの日常を描くことで、抑制のコードが機能した戯曲は、自ずと政治や社会を回避し、観客にも評論家にも受け入れられたといえよう。

5. 疎まれる原爆戯曲―「ゼロの記録」

広島に生きる人々を描いた蔵原惟繕監督、吉永小百合主演『愛と死の記録』（一九六六）の脚本を小林吉男と担った大橋喜一は、堀田と同じく自立演劇出身の作家である。職場を離れた後、劇団民藝に劇作家として迎えられた。東京出身の大橋は、広島や長崎に縁はないが、原爆を題材に戯曲を数多く描いた劇作家の一人である。

『愛と死の記録』で初めて広島を舞台に本を書いた大橋は、「映画製作過程で知った体制的な強大な圧力」について分析している。

最重要なシーンのいくつかは改変されていた。それは原爆資料館の惨たらしい展示物を出すクライマックスで、主人公の死とこの展示物との、映像の重なる表現がまったく避けられていた。もし監督があえてシナリオ通りに強行していたならば、多分映画は陽の目を見ることはできなかった。(略)わたしはそれらの圧力の焦点を次のように要約した。

- 1、原爆は惨たらしいとの印象を与えないように。
- 2、原爆は誰によって、なぜ落とされたのかを考えさせないように。
- 3、この現実の現状とその責任などに思いがいかないように。⁽²⁴⁾

スポンサーからの圧力が大橋の想像を超えていたのだろうか。大橋は、「ヒロシマの真の姿は戯曲でなければ書けない」とを痛感し、「ゼロの記録」(『テアトロ』一九六八年五月)の執筆に着手する。なお、大橋の「ゼロの記録」は、「島」、「泰山木の木の下で」を上演した劇団民藝によって、一九六八年五月に初演されている。

「ゼロの記録」からは、『広島原爆医療史』(一九六一)を手がかりに、「記録」を極力正確に戯曲に反映しようとした努力が窺える。戯曲はいくつもの景に分けられ、原爆投下直後の広島街で、開業医の小津を中心に時系列に展開していく。第一部では、一九五四年八月一日頃から一九四六年の早春まで、医師である小津たちが被爆した人々の治療に奮闘するなか、同じく医師の義弟や妹が原爆症で斃れていく。小津は、原爆の放射線が被爆者にさまざまな症状を引き起こしているのではないかと考えるが、それを調査・発表できないジレンマにさいなまれる。第二部では、一九四七年八月からABC(原爆傷害調査委員会)の施設が比治山に竣工した翌一九五一年まで、医師たちに加え、峠三吉がモデルの詩人の泉や歌人の友枝、「原爆バラック」の住民らが登場する。一九四七年八月、原爆投下から二年を経た広島では、平和祭期間中に無料診療所で七名もの人間が白血病の診断を受けた。小津は今後原爆症で苦しむ患者が増えることを確信するが、詳しい調査もできずにいた。診療所以外でも、「原爆バラック」の住人を無償で診察して回り、彼らの被爆の場所や症状について記録していた。ABCでも自分と同じような調査を大規模に行っていると聞かされた小津は、アメリカがより強大な威力を備えた核爆弾を開発するために、被爆者の診断を行っていることに思い当たる。第三部はサンフランシスコ講和条約が発効された一九五二年から一九五四年三月まで、プレスコードが解かれ、ようやく調査の結果を公にできると思っていたが、ABCの影響により事態は停滞する。だが、肺葉摘出手術で死んだ詩人が残した遺書に勇気づけられた小津たちは、「声

高に叫び続ける」ことを決意して幕となる。

グラウンド・ゼロ(爆心地)の「記録」と題された「ゼロの記録」は、原爆投下から広島で起きた出来事を、医師たちの記録を中心に、つぶさに描き出している。紙面上の劇評では、『東京新聞』が「原爆症の治療を社会政策の問題としてとらえながら、しかも政府の無策を攻撃するだけにおわらず、医師たちの行動を通していろいろな考え方を示し、問題の根深さを指摘した⁽²⁵⁾」、と、劇作の一部を評価しているものの、『朝日新聞』では、「にがい無残な記憶の方が多いのだ。しかし戦争を知らない世代には、そのことを正しく知らせたい。そんな矛盾をいまだに整理できないでいるところに、民芸公演「ゼロの記録」はずかすか遠慮会釈なくふみこんでくる⁽²⁶⁾」というように、「重厚に描く反戦劇」とタイトルを付けながらも、紹介すること自体にためらいが感じられる。

『テアトロ』に掲載された上演評は、「重苦しい沈黙」と題され、カーテンコールの際に筆者が目撃した様子を次のように述べている。

たった一人の熱狂的な拍手と数多くの人たちの重苦しい沈黙。ここに、われわれがいまヒロシマ⁽²⁷⁾を受けとめようとする、ありていの姿が象徴的に表されているように思う。熱狂的な拍手を送った男の無念さは、私にもわかるのだ。彼は、「お前たちはヒロシマ⁽²⁷⁾を忘れたのか。それでも日本人なのか」と叫びたいのだろう。

筆者は、用心深く自問を繰り返し、広島や長崎と向き合うことの必要性を示し、「ゼロの記録」の戯曲は、「完成度がかなり高いもの」だとしながらも、「ヒロシマ⁽²⁷⁾を政治的レベルにひき下さないこと」、「それ(日本人医師たちの功績を加害者が

自分たちのものに作りかえてしまうこと——引用者注）を引き取った者が、同じ神経で自分のもののように一部を切りとつてしまう横暴。『ヒロシマ』の体験が汚されている」というように、恐らく戯曲を描くことに異議はないが、それが上演される人々に拡散され、政治的に利用されるであろうことに配慮し、慎重な態度をとる必要があるのではないかと考えているようである。

大橋自身も、「ゼロの記録」が観客に受けられなかったことについて、自身の力量が足りなかったことにも触れながらも、次のように語っている。

この戯曲は劇団民芸によって全国公演がもたれ、各地の労演運動で積極的に支持され、公演の結果は総合的に好評であった。にもかかわらず、広島ほか二、三の都市を除いて、すべて不入りであった。(略)そして心に刻み込んだ。「原爆の芝居は観客に嫌われる……」と。(略)私はこの時、意地になって、お客に嫌われても原爆の戯曲を書こうと決心した。さらにつけ加えれば、この「ゼロの記録」は劇団民芸以外にも、その後しばしば、全日本リズム演劇会議加盟の劇団などで公演されている。その結果は、おしなべて民芸の場合と同じようであった。「上演して好かった。しかし客は入らなかった」

採算重視の映画脚本では、さまざまな制約があり、また得体の知れない圧力との闘いもあったことから、原爆は戯曲でしか描けないと考えた大橋の目論見は、結果をみれば外れてしまったといつてよいのかもしれない。それは、大橋が想定していた上からの圧力だけでなく、受容する側の問題として、政治アレルギー、核アレルギーといったものが根強く支配していたことに関係があるだろう。折しも、一九六八年という年は、米軍佐世保基地への原子力空母エンタープライズの寄港をめぐり、大規模な闘争が起こった年である。この闘争は、反核運動だけでなく、ベトナム戦争の一拠点となるかもしれないと

いう危惧から反戦運動の性格も併せ持っていた。それに続く東大紛争の激化など、反核、反戦を声高に叫ぶ運動が現実相次いで起こるさなか、「ゼロの記録」は、あからさまに拒絶されたのである。

「ゼロの記録」と同時期に上演されたふじたあさや「ヒロシマについての涙について（以下、「ヒロシマ」）（劇団三十人会、一九六八年五月／『テアトロ』一九六八年六月）は、広島で被爆した人々のさまざまな悲劇的なエピソードを、〈女優2（二〇歳の娘）や「男優2（二四歳の青年）」といったように、あえて固有名詞を与えずに、役と距離を取って（ヒロシマ）を語ろうと試みた戯曲である。さらに、「エピソード——（ヒロシマーベトナム）」では、一九六八年当時、現代の問題として捉えられていたベトナム戦争での核使用について、役者たちが討論する形式を取っている。石沢秀二は、「ヒロシマ」が「典型化された個人悲劇を踏みくだけ、悲劇をマスとしてとらえ、その様相を重層的に記録し、集団表現を通して、起承転結の嘘の物語を捨て」、「さまざまの物語を空間的に同時に配列して、その全体像を構造的につくり出す新しい劇」だと評価する一方で、「ゼロの記録」については、「被爆者や関係者を個人としてとらえ、劇構成しても、今や一編の悲惨な物語が現出するだけではあるまいか」と、現代には効力をもたない舞台だったと痛烈に批判している。

亡くなった被爆者たちを自己のなかで生かしながら、小津「（死者たちが——引用者注）生きとるから、わしらはせにやあららん」、友枝「人間をかえせ——泉さんは最後まで叫びつづけておりました」、山内〈ぼくらは叫びつづけにやなりませんね〉というように、原爆の問題は被爆者が亡くなくても生かされ続けなければならないことだという現実を突きつけた小津たちの激しい訴えは、非日常性を喚起したことで、観客や劇評家をすり抜け虚空をさまよわなければならなかった。

6. 原爆戯曲の可能性

原爆戯曲の劇作のパターンについて、宮岸泰治は「ほとんどの原爆戯曲に原爆症の問題が取り上げられてきたが、申し合わせたように原爆症がある日不意に登場人物の身を襲い、発病がドラマの転回点に置かれ、その死をもって終るというパターンに陥って行った」と指摘している。原爆戯曲が小説と大きく異なる点は、原爆が投下された直後の広島や長崎を描くのが非常に難しいということにある。それはいかに抽象化されようと、舞台上で生身の人間が演じるという制約がある限り、視覚的に再現することに困難を伴うことは容易に想像がつく。そのため、舞台設定を、一九四五年八月から数年後としている場合が多く、被爆者にとって重要な問題である、被爆したことに起因する病の発症がドラマの中心に据えられることが多かったのではないだろうか。

医師や科学者たちの「記録」としての側面をもつ「ゼロの記録」は、原爆投下三日目から始まり、自分たちが何をもって攻撃を受けたのか不明のまま、患者の治療にあたらなければならない緊迫感に溢れている。その攻撃が原子爆弾によるものだと判明した後も、確かな治療法を得られず、健康や死への不安は残存する。終景では、一九五四年三月、ビキニ環礁での水爆実験が報じられ、核の恐怖は終わらないという現実を私たちに突きつけるのである。

本稿で論じてきたように、原爆文学のなかで繰り返されてきた称揚／忌避は、戯曲においても見出すことができた。原爆戯曲は、「静けさ」や「美しさ」のなかで、被爆者がひたむきに日常を生きる姿を好意的に受け入れられてきた。「物々しい社会劇風ではなく」、「社会的政治的な偏向を避け」、抑制されたエクリチュールに評価が置かれたのである。もしくは、「象」のように、従来のリアリズム演劇からは逸脱した（ヒロシマ）や（ヒバクシャ）を描いた作品が称揚される傾向にあったことが明らかである。

注

- (1) 大橋喜一・阿部文勇編『自立演劇運動』(未來社、一九七五年)
- (2) 堀田清美「私の覚え書き」(『文学』一九五七年一月)
- (3) 山田時子「ちようどそこに私が居た」『悲劇喜劇』(一九九八年六月)。
- (4) 宮本研「この停滞をどう破るか―職場演劇の現在地点―」(『テアトロ』一九五九年五月)
- (5) 八田元夫「演劇における二、三の問題」(『前衛』臨時増刊号、一九五七年三月)
- (6) 座談会・尾崎宏次・中川鋭之助・日下令光「一九五六年の新劇界」(『新劇』一九五七年一月)
- (7) 一九六〇年代までに発表された原爆を題材とした主な戯曲の初演、初出は次の通りである。
- 一九四九年三月 木下順二「山脈」民衆芸術劇場(第一次民藝)、
『別冊芸術』一九四九年三月
- 一九五二年七月 三好十郎「冒した者」劇団民藝、『群像』一九五二年八月・九月
- 一九五三年五月 久保栄「日本の気象」劇団民藝、『新劇』一九五三年六月
- 一九五五年六月 新藤兼人「女の声」劇団民藝、『新劇』一九五五年八月
- 一九五六年二月 小山祐士「二人だけの舞踏会」、俳優座、『新劇』一九五六年二月
- 一九五七年九月 堀田清美「島」、劇団民藝、『テアトロ』一九五五年一月
／民藝上演台本『新劇』一九五七年一〇月
- 一九五九年三月 田中千禾夫「マリアの首」、新人会、『新劇』一九五九年四月
- 一九六二年四月 別役実「象」劇団自由舞台、『劇場評論』一九六三年二月
／青年座上演台本『新劇』一九六五年八月
- 一九六三年五月 小山祐士「泰山木の木の下で」、劇団民藝、『新劇』
一九六二年一月
- 一九六三年八月 土屋清「河」、広島市職場演劇サークル合同公演、
『テアトロ』一九六三年九月
- 一九六五年四月 宮本研「ザ・パイロット」俳優座、

『新日本文学』一九六四年一〇月

一九六八年五月 ふじたあさや「ヒロシマについての涙について」、劇団三十人会、『テアトロ』一九六八年六月

一九六八年五月 大橋喜一「ゼロの記録」、劇団民藝、『テアトロ』一九六八年五月

(8) 首都圏における最新の上演は、二〇一六年九月一〇月、名取事務所による「別役実 海外交流シリーズ第七作目

「象」だと思われる。

(9) 別役実「「象」のその後」『テアトロ』一九八五年八月

(10) 「原爆譜⑤戯曲「象」を書いた別役実さん(33歳)」『朝日新聞』一九七〇年七月三二日付夕刊)においても、広島も長崎も知らず、吉川清氏とも面識はなかったため、〈完全なフィクション〉であると述べている。

(11) 大笹吉雄「原爆の光と影 青年座「象」／文学座「地の群れ」(上演劇評)、『テアトロ』一九七〇年二月

(12) 江藤淳「平常心で語る異常事 気負いのない原爆小説」、『朝日新聞』一九六六年八月二五日付

(13) 川口隆行「メディアとしての漫画、甦る被爆都市の記憶―『夕風の街 桜の国』(『原爆文学』という問題領域 増補版)創言社、二〇一二年)

(14) 村上陽子「原爆文学の系譜における『夕風の街 桜の国』、『ユリイカ』二〇一六年一月

(15) (7)に同じ。

(16) 宮下展夫「山脈」から「寿歌」まで、『テアトロ』一九八五年八月

(17) 大橋喜一「島」と「ゼロの記録」と、『民主文学』一九九五年六月

(18) 『朝日新聞』二〇一〇年九月四日付夕刊によると、「島」の栗原学のモデルとなった日本原水爆被害者団体協議会代表委員の坪井直氏が紹介されているが、「島」の舞台については、「瀬戸内海の小島・倉橋島(現・広島県呉市)」との記載がある。

(19) 「第四回新劇戯曲賞決定発表」、『新劇』一九五八年九月

(20) 岩瀬孝「生活感情を把握した「島」(戯曲月評)、『新劇』一九五七年九月

(21) 『読売新聞』一九五九年八月二三日付夕刊には、〈北京放送によると、日本の労働者作家堀田清美の戯曲「島」が北京の青年芸術劇場で上演され大成功をおさめた。(略) 北京での観客は大部分が若い工場労働者で、超満員の彼らはふかい感動を示したと、ラジオは伝えた〉とある。

(22) 『朝日新聞』二〇一〇年九月四日付夕刊

- (23) 麻生直「追体験と再創造」、『テアトロ』一九七四年九月
- (24) (17) に同じ。
- (25) 『東京新聞』一九六八年六月六日付
- (26) 『朝日新聞』一九六八年六月五日付夕刊
- (27) 門脇道郎「重苦しい沈黙」、『テアトロ』一九六八年八月
- (28) 大橋喜一「キチガイ作者の繰り言」、『テアトロ』一九八五年八月
- (29) 石沢秀二「個人の悲劇を越えて」、『毎日新聞』一九六八年六月二七日付夕刊
- (30) 宮岸泰治「原爆戯曲について」、『悲劇喜劇』一九七二年一二月

第三部 「死んだ海」三部作の成立と意義

第一章 「死んだ海」三部作のドラマトウルギー

1. 梗概―「死んだ海」三部作

「死んだ海」第一部（以下、第一部／初出『世界』一九五二年七月）の「時」は、「一九五一年冬から翌年初めにかけて」と指定されている。「場所」は、「千葉県銚子から南へ四キロ」の「田崎」という漁港である。

第一幕第一場は、漁夫Aと漁夫Bで幕を開ける。漁夫Aは、過去から続く小さなこの田崎の漁村が過去イワシ漁で栄えたことを語り、漁夫Bは、その海が「アメリカの兵士に踏みじられ」死んでしまったと訴える。舞台は澄川お吉の家、時は一月末の午前三時半である。お吉の息子で、「生れつき頭弱い」定行がナギを伝える「人廻り」をしている。納屋へ入って二年目の定行は、お吉の前夫で定行の父親のいる三春へ帰って百姓になりたいと訴えるが、お吉はそれをなだめる。定行と共に納屋で働く横山太一郎は、お吉に納屋での貧窮を強いられた生活を語る。そこへ、松田伝次がやってきて太一郎と、お吉の今は亡き二番目の夫との娘である君子のことで揉める。その騒ぎに目を覚ました君子が奥から出て来て、昔グレン隊だった伝次を馬鹿にするが、お吉はいかに伝次がグレン隊から立ち直ったかを君子に云って聞かせる。お吉は、二四歳の時から七年間、「紡績工場を歩き廻って、組合運動をし」「野バラのお吉」と呼ばれた女闘士だった。「親のいうとおり」定行の父親と結婚したものの、行商の小間物屋と駆落ちをし、東京まで出てきた過去を持つ。矢島新蔵が定行と太一郎を叱りにくるが、新蔵もお吉の家に上がり込む。お吉は新蔵に、自分がいかに二番目の夫を愛していたのかを語るが、出航の音が聞こえ、新蔵は慌てて出て行く。「ストライキであばれた」お吉は、君子の気性の激しさは自分に似たのだと諦める。

第二幕は、納屋の者1、2、3、4の朗読で始まる。人廻り、出航、イワシ漁、「カニ工船」、米軍の高射砲、シラミ、網

干し、その他の雑用など納屋での辛い生活を語る。舞台は第一場と同じくお吉の家、時は同じ日の夕方である。伝次は、歓楽街である田中町に通っていたことや、遊びで入ってしまった刺青などを後悔していることを君子に伝える。お吉が組合書記の金沢敏夫が「ドカンの補償金」問題について話しながら帰ってくる。「タヌキ屋」の鞆持ちである亀島安三がうまく立ち回って、補償金をいかに利用し、実際に船方たちには幾らも入ってこない。それは問題の処理委員会が、結局船主、つまりは鞆持ち階級と自党派の顔役にいかにされているからである、とお吉と金沢は考えている。そこに新蔵が加わり、三人が首を集めて小声で話しているところに亀島が通りかかり、三人の行動を怪しむ。亀島はドカンの補償金を亀島が請け負っているが、幾らが実際に手元に入るとかを言わない。亀島が主張するのは船主側の損害であり、お吉たちが言うのはシケが続くため、船方のように今日明日の喰う物に困っている人間たちがいかに補償金をあてにしているかということである。亀島が去ると定行が現れ、納屋仲間の浦上啓一が頭痛と熱に苦しんでいるが、親方にいっても薬もくれず、医者も呼ばず、飯も食わせないと訴える。医者費用を誰が出すのかで揉めており、様子を見に行った金沢が戻ってきて、隣の納屋の者たちがハンストを始めたと告げる。金沢はこの自然発生的なハンストを負けさせないように奮起し、お吉と新蔵も立ち上がる。

第三場はタヌキ屋の納屋が舞台であり、前場に引き続いて時間が流れている。啓一が奥の畳に寝ており、太一郎が介抱している。定行は部屋の間にあぐらをかき、腕組みして口をつぶっている。伝次も啓一の看病を手伝い、金沢は親方と交渉しているという話である。これから大勢がやってきてデモが始まるという伝次のことばに定行や納屋の者は困惑する。新蔵は四年ほど前に「イタチ屋」の納屋の者でハンストをしたが、自分たちだけだったので失敗に終わったという。外に待機していた駐在を振り切ってお吉が中に入ってきて、定行にすがって涙を流して喜ぶが、定行は茫然としている。息子を心配して来た母親たちは駐在と揉め、外に押し出される。残された金沢は実行委員会の選挙法から変えなければ何も変わらないことに気付く。そこに登場した亀島は船主のときを相手に騒ぐよりも、「ドカンの大元、アメリカ相手に喧嘩すつだな」と一蹴する。一同が暫く無言になる中で、新蔵が従業員組合の必要性と何軒ものまとまりの必要性を説き、ハンストを解散させ

る。

第二幕第一場は、漁夫Cの朗読から始まる。舞台は金沢の住む小さな家、時は旧正月の直前（前場から一月半ほど経った）のある日。金沢はプリントを刷っており、君子がその手伝いをしている。金沢は小石川の袴屋に生まれて、父親の死によって銚子に流れ、漁業協同組合で働くが船方に対しての「協同組合の職員が同情スト」し、「その首謀者としてクビ」になり田崎に移ったのである。君子は金沢が原価で刷るようなプリントの仕事で徹夜するなど、経済観念がないのではないかと心配するが、金沢はわかかってやっているのだと、怒る。金沢は、自分が書記として仕事をしていても、「生れついでに船方の気持にほんとはいりこめない」と君子に告白する。伝次は、ハNSTをやってから一月半も経っているのに、何も変わらないと金沢を責める。金沢の行動を怪しんでいる亀島に、金沢は補償金を一刻でも早く出してくれるように頼む。だが、亀島は船主と船方の問題を同じものとして扱ってしまう。「タヌキ屋」の笠島伝十郎が登場する。笠島は、自分たちのような中小漁業家がいかにかに苦しい立場にあるのかを語り、そのような時期になぜ船方をけしかけるのかと金沢に問う。だが、金沢は、「中小漁業と船方たちやあ手握り合って、共同の敵に向わなきやだめでねえか。」と訴える。笠島は新蔵の松枝への態度次第で、納屋の者の待遇も考えろといつて去っていく。金沢は五年前に組合を作るとき、船方にとって何の利益もないことが原因で、船方独自に労働組合を作る動きがあったことを話す。よって現在の組合は、船主の思うように動いているのだということに気付く。

第二場は同じく金沢の家で、時は旧正月から二週間ほどたったある日の午後二時頃である。金沢は、高校教師・堀内誠や君子の前で、船方が未だ払われないドカンの補償金について不満を漏らす。そして、船方たちの結婚問題、性欲と恋愛があまりにもチグハグであることに気付く。堀内や船方が去り、杉枝が帳簿の写しを持って現れ、「タヌキ屋」も船を出す油がないほどに貧窮していることを語る。杉枝、君子が去った後、新蔵、金沢、お吉の三人が水夫組合をいかに強化するかについて話し合う。間違った歩合制のため、船方に払われる金が極端に少なくなっている。労働者の最低生活費すら払われないのは、封建的な感情が根本にあるためである。ストライキを起こしても、固定給を払わせるまでには至らない。全ては納屋

の問題を解決することから始まると、金沢は思い立つ。そして、船方だけでなく、中小企業の船主をも見方に引き入れる方法を考える。科学的社会主義―闘うべきところと闘っていれば、自然と敵味方にわかれる。だが、その見きわめが肝心である。伝次から、他の納屋の者とコンタクトを取り納屋の者同志で会合を開くという報告があると、金沢は泣いて喜ぶ。ドカンの音が聞こえる中、新蔵は皆に婚約者のカネ子を紹介する。皆はこれからのことについて話し始める。ほほえましい緊張とドカンの音が混合する一瞬に幕となる。

第二部「真夜中の港」(以下、第二部／初出『世界』一九五二年二月)の「時」は、第一部「一九五一年冬から翌年初めにかけて」から数ヶ月経った「一九五二年春から初夏にかけて」である。

第一幕は年とった漁夫・朗読者Aが四月の田崎を語り、新蔵とカネ子の結婚式で幕を開ける。新蔵はお吉の家からカネ子を引き取り同棲しているが、新蔵の父・健二郎は兄の健一の家に残まっている。健一は「どこの馬の骨とも知れねえ流れもんの女」とカネ子を快く思っていない。カネ子は、「山サの組合で、さんざんあばれて」「クビにな」り、「寿司屋の女中で磨きかけた」女である。兄の想いとは裏腹に、「いろんなもんの代表者だけ集め」た祝いの席は順調に進められていく。機関紙組合からの祝儀を持ってきた前島と仲人である水夫組合実行委員会会長の武井との会話から、水夫組合に属する機関紙組合が単独で動いていることが判る。新蔵をエンジンとして仕込んだ利根丸の船主・鹿島が祝の席に駆けつける。共産党員である新蔵とは距離をおいているが、鹿島は「共産党にも理解持つてる」素振りを見せる。鹿島は、利根丸が「戦後初めての北洋漁業に」「千葉県の代表として行くこと」になったのも、「科学なくして漁業なし」という科学論が正しいためだ、と集まった人々に主張する。その反面、磁石と家相の本を取り出し新蔵の住居を占う。金沢に連れられて、カネ子の友人・レイ子がやって来る。レイ子は房総バスの女車掌をしているが、一日「十二時間労働」の上に「一日九十円」の固定給以外は収入歩合という苛酷な労働状況が話題になる。

第二幕第一場は、中年の小船主・朗読者Bと年とった船主・朗読者Cによって幕が開く。舞台は、銚子漁業組合の二階広

間。時は、前幕から三ヶ月程経った七月十日の午後五時頃である。漁協での利根丸の北洋漁業の報告会が開かれ、利根丸の船長・影山は魚群探知機がイワシ以外には適しないことや、三大水産会社が「お互いに競争意識満々で、協力し合」わなことを報告する。鹿島の「科学」が三大会社の前では全く通用しないことを知る。その上、三大独占会社に儲けを持つていかれ、採算が合わないことを鹿島は訴える。房総新聞の記者・倉地が小船主である服部に中小漁業家の実状を聞く。服部は、銚子一帯の漁業家が「仲間の足を引っ張」ることに執念を燃やし、「妻をおいたり、バクチをうったり」し、銀行から借りた金は返さないのが当然だと思ふような人間ばかりであることを語る。さらに、服部は、現状打破のために「デモでもなんでもかけて」「実力闘争」によつて政府に訴えろと言うが、倉地は政府がどこまで信用できるのかと疑問を投げかける。

第二場は、翌日の午後一時頃で、舞台は銚子にある鹿島の家である。鹿島は影山に対して、「魚とるだけが仕事じゃねえ。経営ということが大事なことなんだ。」と意気込むが、利根丸乗組員の給与が捻出できずにいる。鹿島は借金するための保証人になるよう市長の木塚を呼び出し迫るが、断られる。三大会社の母船を使わせてもらうような漁業では、「三大会社と銀行に結局みんな食われ」てしまい、その打開策を打ち出したいが、納屋問題などが足枷となって他の船主を集められない。木塚が去ると、笹島が現れ鹿島に借金を頼むが、鹿島は納屋制度の廃止や漁業の科学化を説くだけで、やるなら家財道具一切を売ってしまえ、と追い帰してしまう。鹿島は給与をつくるために、水産庁へと掛け合いに向う。

第三幕は、年若いエンジン・朗読者Dの朗読から始まる。数日後の夜十時頃、「一着マ」のエンジン・志田一郎が仕事で事故に合い従業員組合事務所に運ばれ診断を受けるが、死亡する。駆けつけた「一着マ」の船主・神谷は涙を流し事故の様子を他のエンジンから聞く。その一時間後、集まった新蔵や前島を始めとするエンジンたちは、機関紙組合単独で、各船主を呼び賃金の値上げを交渉する。二時間後、集まった船主に対し、交渉を持ちかけるが両者は譲らない。神谷は、一週間たつても水産庁から帰つてこない鹿島の科学的な漁業を否定し、今迄通りの漁業を展開していくことを訴えるが、一応、両者は歩み寄つて解決する。

第四幕は、一週間後、再び新蔵の家が舞台である。健二郎は新蔵と同居するようになっていた。金沢やお吉、太一郎など

が集まり、田崎の船主、エンジン、漁夫の問題を語り合う。カネ子は寿司屋の女中をして集めた情報を皆に暴露する。ドカンの補償金は去年の二倍になったにも関わらず船方の貰い分が変らないのは船主の搾取によるもので、困っているように見えた鹿島も実は自分に都合のよい合理化で御殿を建てようとしている。ドカンの補償金が出ることで上の者はアメリカの演習協力を走り、下の者はますます困窮していくだけである、とカネ子は訴える。このドカンの補償金を水夫組合で問題にするという提案が金沢から出て一同賛成し、幕となる。

第三部『崖町に寄せる波』(以下、第三部／初出『世界』一九五三年一一・一二月)では、再び澄川お吉一家に焦点が当てられる。全幕通して澄川お吉の家が舞台であり、時は第二部から一年程が経過した一九五三年六月初めから八月末までを描いているが、お吉一家は一年の内に大きく様変わりしている。

第一幕、お吉は大腸の手術のため入院している。その間に、重二郎の妹の旦那である清水がお吉の家に表れ、自分を君子の後見人にしると迫る。君子は余命三、四年を宣告されたお吉に代わって、房総バスに就職し一家を支えている。定行はヒロポンを覚え、家に寄り付かない。そのような状況を知った清水は、澄川の持ち家に乗っ取る計画を企てるが、金沢の助けもあり、清水を追い返すことに成功する。

第二幕では、前幕から一月が経ち、お吉が退院して戻ってくる。そこへお吉と東京で三年間連れ添った川見が亀島に連れられて訪ねてくる。お吉は川見が今でも自分のことを忘れずにいたことに感動し、再会を喜ぶ。川見も自分を君子の父親ということにして、お吉と再び暮らそうとする。そして、お吉に家を小料理屋にしないかと話を持ち掛ける。だが、その様子を見た金沢や新蔵は、川見が金目当てでお吉に近づいていることに気付き心配になる。

第三幕では、川見の妻と娘がお吉の家にやって来て話し合いをするが、二人共川見とお吉の同居を反対するわけでもない。だが、靴を二足盗んだ罪で二十日間拘留され、新蔵によってヒロポン中毒から抜け出すことができた定行や君子は反対する。そんな中、君子は金沢に求婚し、皆がうまくいく結婚を目指すことで合意する。

第四幕は、八月も末となり、いよいよ川見とお吉の結婚を阻止しようと君子たちが動き出す。だが、お吉は余命いくばくもない自分自身の淋しさを吐き出し、泣き出してしまふ。お吉の家には次々と人が集まって来て、一方ではバス会社の不当な首切りを、一方ではドカンの補償金問題を、それぞれが明るい明日を指して話し合い、活動する。そこに田崎漁業従業員組合の大会開催を知らせる花火が鳴り、定行はお吉の手を引いて出て行き、幕となる。

なお、「死んだ海」三部作それぞれの標題は、全て田崎の町を現したものとなっている。第一部は、「アメリカの兵士に踏みじられ／この港から南へ弓なりに続く九十九里浜に／……／絶え間なく実弾を海に降り注いで／魚を追い散らすようになって……／命とよろこびを約束してくれた海は／ついに死に果てたのだろうか？／死んでしまい、もう生き返ってほしくないのだろうか？」という田崎の海が「死んだ海」として語られているところからきており、第二部は、新蔵の「日本の漁業は今まだ真夜中だが」という言葉からこれから進歩しなければならぬ港として提示されている。第三部には、第一部で「定行 おら、屋根の上さころげ落ちて血ィ出したよ。／お吉 屋根の上さ落ちたつてば、おかしかったなあ。ほれ、去年、茨城から来た小学校の先生がよオ、綴方ん中に「石につまづいて屋根の上さ落ちた」つてのがあったら、ばかア書くなつて怒つてよオ、この崖道さ引つ張つて来たらよオ、なあるほど、これなら屋根の上さ落っこちられるつて」という田崎の町の特徴を示す「崖町」に、ようやく新しい波が押し寄せるといふ兆しを予感させる標題となっている。

2. 概要―「死んだ海」三部作

第一部は一九五二年五月、雑誌『世界』（一九五二年七月）に掲載され、翌六月に村山知義演出、装置で新協劇団第五七回公演として読売ホール、次いで浅草松屋六階の隅田劇場で上演された。第一部の新聞評は左記の通り。

労組、スト、戦争、平和、中小資本家のあがき、恋愛など、銚子付近の不漁続きの漁村生活を背景にとつて、困難な多くの問題を劇中へ巧みに取り込んでいく。その反面あまり問題が多方面にわたるので、強さや鋭さに欠け、展開が遅く迫力が少なくなっている。(略) 都会の新劇愛好者たちには、むしろこの中に描かれたインテリ労組書記の人間的な悩みに共感がもたれるにちがいない。(『朝日新聞』一九五二年六月二四日付)

新協劇団としては、かなり実のはいつた舞台表現で、最近の公演ではまとまったほうだ。ただ、第一部のせいか、登場人物の関係が類型的であったり、組合を作ろうとする実状がセリフの上でやや機械的に出てくるのが惜しい。作者の言によると、これは現実に起こっていることをそのままであるが、逆にまたそのせいかやや素材の整理に忙しすぎたようである。沿岸漁業の諸問題をも含む新しい作品である。(『東京新聞』一九五二年六月二四日付)

第一部については、舞台となった銚子市での上演も行われたが、観客のなかに漁師の姿は殆どなかった。

芸術作品が単に現実を反映するだけでなく、それに対して何らかの作用を及ぼすことにあるとするならば、今度の場合には、それを実現するためのまことに稀な、好都合な場合ではないかと思つた。それで『死んだ海』を銚子に持つていつて公演する機会をつくつた。ところが日本共産党の不幸な分裂―五十年問題―の余波で、現地の漁民たちに、この芝居を見に行くな、という運動が起こされ、会場は満員ではあつたが、目的とする漁民の姿はきわめて少なかった。非常に残念なことだつた。(『村山知義戯曲集』下巻)

一九五二年一二月には『世界』に第二部を発表し、雑誌刊行月の十一月に新協劇団により上演された。第一部と同じく演出、装置は村山知義で、読売ホール、次いで隅田劇場で上演された。第二部の新聞評を次に挙げる。

ここではもう恋愛の甘い描写などほとんど切り捨てて、現実の素材を次々にリアルな手法でさらけ出すが、また素材の処理法が強引、不十分で綿密に計算された劇的構成とはいえない。しかし『労働青年の目覚め』をジックリと描いたこの作品のシンの強さが観客の心にせまってくる。中村栄二、岡田英次、加藤嘉、中江隆介、織本順吉、原泉、薄田つま子ほかの力演だが、集団登場の『場』が多く、そのため第三幕（組合部屋）などかんじんのところで、集団演技の不足が目立つ。稽古不十分なのであろう。（『朝日新聞』一九五二年一月六日付）

一九五三年には、第三部が同じく『世界』（一九五三年一月・一二月号）に発表され、一月に村山知義の演出、装置により、読売ホール、次いで飛行館で上演された。第三部の新聞評は左記の通りである。

銚子付近の漁村はアメリカ海軍の射撃演習を機として、すっかり不漁であえいでいる。それぞれの立場でこの対策にほん走しているのだが、資本を持つ網元や、舟夫たちの間に必然的にまさつが生れてくる。舟夫たちは組合をつくって団結し、対抗しようと立上る。こうした漁村の実生活を背景に村山知義（演出も装置も）はすでに第一部「死んだ海」、第二部「真夜中の港」を発表したが、今度はその第三部「崖町に寄せる波」（四幕）を上演した。作者は腰をすえて、大長編を書き上げるつもりになったためか、この第三部は、ギリギリに凝縮させてまとめ上げた作品というよりも、かなりムダが多い。私生活的なエピソードに片より、その間の思想的な取り上げ方が遊離しがちで緩慢である。だが、第三部作に至って、劇団のアンサンブルは各自の“役”をすっかり手に入れて、初日から意気の合ったあぶなげのない舞台である。（『朝日新聞』一九五三年一月一三日付）

作者は千葉県の一漁村に舞台をとり、そこに起こりつつある事態を巡って筆を進めているが、戯曲としては第一部が優

れていて、この第三部では構成上かなり破たんが多い。舞台は四幕を通じて澄川お吉（原泉）の家が設定されている。第二部までに取り上げられた漁村の諸問題や米軍の海上演習による影響といった素材は存外発展をみせず、作者の筆は、このお吉一家に集注された感がある。（略）村山知義としては、この田崎港の現実¹に眼を注ぎ、その現実から戯曲を創るという方法をとっていくのであるが、作者自身の内に燃えるものが、これらの素材を整理し、浄化しなければ、この第三部作のような焦燥と渋滞の芝居になる危険がある。（『東京新聞』一九五三年一月一七日）

「死んだ海」三部作が発表された雑誌『世界』は、一九四六年一月に創刊され、「初期の『世界』は、他の戦後総合誌がいつせいに急進的編集を競ったために、むしろ一時は保守的とみられ」ていたが、「にわか革新的とされるようになったのはほぼ昭和二十五年以後である。その後は一変して保守反動に対抗する中核的言論の場を見られるようになった」雑誌である。「基本的にはアメリカの冷戦政策と、それに追従するわが国保守政治の反動化に対して、あくまで平和と民主主義を主張し、真正面から対抗していったからである。そのことが自然と革新的という定評を生んだ。とりわけ昭和二六年サンフランシスコ講和に際しては、その片面性、軍事性を批判しつつ、全面講和、中立主義、軍事基地反対を明確に打ち出した全誌の論調は広汎な民主諸勢力に実際的影響力をあたえ¹」ている。一九五一年の日本共産党の主流派によって分派とみなされた国際派に属していた村山知義は、党から文化指導を受け、その影響は雑誌『テアトロ』にも及んだのであった。『テアトロ』には、一九五〇年一月号に掲載された「批判と自己批判」を最後に、一九五六年一月号に掲載された「回顧」までの六年間、戯曲や評論等の一切を発表することが出来なかった。その間、村山作品の発表媒体となったのがこの『世界』だったのである。

初演以降、第一部は、一九六〇年九月、第一回訪中新劇団によって「死んだ海」と改題され、千田是也の演出、村山知義

の装置で上演されている。その後も、第一部は、東京芸術座^②により一九六九年九月（演出：村山知義）^③、一九九七年八月と、二度の上演の機会が与えられた。一九九七年八月に上演された劇評（熊井宏之・小野正和「演劇時評」『悲劇喜劇』一九九七年一二月号）は、以下のようなものである。

小野 初演が一九五二年で、再演が六九年というふうに書かれていました。初めに、房総の戸川（ママ）の港ですか、その漁港の漁師さんたちが中心なわけですが、納屋の若衆と漁師さんも入っているんでしようか、コーラスとか朗読で始まってました。それはこのパンフレットの中で「肅々の風渡る」という文章を書かれた網中さんという方がこういふ言い方をしているんです。「親潮と黒潮が寄せ来り、四季が移り変わり……永劫の営みを続けている」波が寄せ、波が返っていく、その波に揺られて人間の営みが永劫に続けられていく、そういう非常に太い歴史的時間みたいなものを最初の朗読で観客に与えてくれたわけですが、それがこの全体の劇の中でどういふふうに意識されているのかなというのが、最初その朗読を聞いたときに気になっていたわけです。ところが、その太い歴史的時間みたいなものはその日常の労働活動の中の底流には流れているんですが、それは結局表に出ないまま劇は終るわけです。最後にもう一度何かそういうのが観客に与えられる言葉があるかなと思っただのがなかつたんです。ただ、この芝居、三部作の第一部なんですね。そこで最初の太い時間みたいなものが最後にもう一度意識されることがなかつたわけもある程度理解できたんですけれど。それから、小さな一步一步を踏み重ねていく人の姿を描いて、劇自体アンサンブルの劇で、舞台もそういうアンサンブルに関してはそのんなに破綻がない舞台であつたというふうに僕は思いました。ただ、現在はもつとこういふ劇を突き放して観られる時代ではあると思います。例えば、主人公の一人である組合書記の金沢という男の生き方みたいなものも、非常に醒めた目で見られる時代だと思っただけで、金沢の生き方みたいなものが、この舞台が終った後の次に来る時代にどういふふうになるのか、その予感が与えられるような終わ

り方があってもよかつたかなと少し感じました。

第一部が村山にとって戦後の代表作となったことは、再演の経緯からも異論はないと思われる。だが、作品に取り組む姿勢が評価されているものの、後年の劇評を確認する限り、作品自体の評価は一様に高いとは言い難いのである。

3. 工場から漁村へ―転換期検証

第一部が発表されたのは一九五二年五月（『世界』一九五二年七月号）であるが、執筆時期は第一部のト書きにある「一九五一年冬から翌年初めにかけて」と重なっている⁴。一九五一年九月にサンフランシスコ講和条約・日米安全保障条約が調印され、一九五二年四月に発効されるという日本の転換期であった。この時期、日本共産党内では、所感派（主流派）と国際派の対立が本格化し、一九五一年二月の日本共産党第四回協議会は国際派を分派主義者、スパイと規定する議決分を採択した。

所感派と国際派が党内闘争を演じた時期は、ちょうど朝鮮戦争と対日講和問題をめぐって緊張が高まった頃であった。五〇年六月、朝鮮戦争がはじまり、それと前後してマッカーサによる共産党中央委員全員の追放、デモ、集会の禁止、アカハタの無期限発効停止が命令された。アメリカは対日講和条約を急ぎ、一九五一年九月、サンフランシスコ講和条約、日米安全保障条約が調印された。この頃に、所感派は国際派を完全に制することが出来るようになった。

サンフランシスコ講和会議が近づくと、全面講和を主張する共産党の中でも、国際派と所感派の戦術的対立があり、国

際派はデモ・ストを指導方針としてうち出し、所感派は日常闘争と組合わせて発展させようとし、国際派が所感派の運動方針について「全面講和でドブ直せ」式の噴飯ものであると嘲笑していた。^⑤

これにより、文化面では国際派の村山らも攻撃を受ける。その影響下で、村山自身の性格的な問題が加わり、劇団内の人間関係が悪化していった。

戦後、五十年問題のときは、新協劇団の研究生の一部が、裏面の糸にあやつられて、劇団主脳部は「アメリカの手先」になった、と突如騒ぎ出し、メーデーに「アメリカ帝国主義の手先村山を葬れ」というビラをまいたりしたことがあった。やがて研究生はほとんど全員が脱退して出て行って、別の劇団を作ったが、その時の人は一人残らず、演劇界から姿を消して、どこへ行ったかわからない。また芸術上の何の意見の相違もないのに、新協劇団は分裂させられて、

中芸と対立することになり、その後、両劇団とも解散に瀕する大きな苦難を嘗めねばならなかった。^⑥

主軸を打ち立て起死回生を図らねばならぬ時期に、村山が第一部の執筆を決意したということは、容易に想像できる。

「死んだ海」三部作の最終的な「敵」として描かれているのが、「アメリカ」であることは以上のような批判を意識していることだと思われる。それに加えて、村山は一九五二年二月『悲劇喜劇』に掲載された「鬼は笑う」という一九五三年についてのアンケートで、「進歩的新劇と、ブルジョア的新劇との二つにわかれてしまい、両者の間には、だんだんと共通の指標が失われてゆきつつある」と述べていることから、この時期ブルジョア的演劇^⑦と訣別し、社会主義演劇（「進歩的新劇」）

の道一本を貫こうという精神の昂揚があったと考えられる。

村山は、終戦直後から工場を中心とした自立演劇に力を注ぐようになるが、自立演劇に深く関わりながらも、戦前のように工場労働者を描こうとはしなかった。後年、「ある労働者作曲家の生涯（荒木栄の生涯より）」（『民主文学』一九六六年一月）、大阪北西部の工場地帯で起きた争議に取材した「女だけの砦」（『文化評論』一九七〇年九月）はあるものの、それまでは戦後に工場労働者を描く作品は発表していない。これは、社会主義リアリズムの実践が、戦前のプロレタリア演劇全盛期のような恵まれた状況で行われるのではなく、現実を創作することで乗り越えられる問題として捉え、盛んだった工場の自立演劇から生み出される労働者を描く戯曲以上のものは、自分には書けぬと考えたためと思われる。

一九四八年七月、東京自立劇団協議会は、勤労者演劇共同組合との共催で、第二回コンクールを上野の都民文化会館で開いた。新協劇団は、鈴木政男の「人間製本」を上演し、村山知義が演出を担当したことは、第二部第二章で述べた通りである。村山知義は、この自立演劇のように労働者による労働者のための現場から生み出される戯曲の指導者として劇作の指導を行っていたが、他方、まだ発展の余地のある農村や漁村に新たな問題の発露を見出していたのではないだろうか。

一九四七年六月に若狭書房から刊行された『農民演劇論』で農村演劇の重要性について、村山は次のように述べている。

農村は決して理想境でもなく、おだやかな田園でもない。それどころか社会的矛盾が鋭くばく露されている闘いの場面である。そこでの土地関係の革命、農民の奴隷的境遇からの解放がまず行わなければ、それ以上の状態への進歩が決して行われることのできない重大な闘いの場面なのである。（略）しかも農村では、いろいろの経済的条件の違う人たちが、広い地域に散在しており、工場のように同じ条件の労働者が一ヶ所に集注しているということがない。このこともまた農村の覚醒や闘争をおくらす原因の一つである。

この一九四七年の時点では、村山の中で漁村に対する認識はほとんどなかったと言える。「いろいろの経済的条件の違う人たちが、広い地域に散在して」いるという条件は、「死んだ海」三部作で村山が描こうとしていた漁村の状況にもそのまま当てはまるが、農村に限定している。農村に比べ、漁村は農地改革のような政策が遅れ、第一部当時も半封建的な制度が根強く残っていた地域である。第一部は、千葉県銚子から南へ四キロのところにある外川漁港をモデルとした「田崎」という架空の名の漁港が舞台となっている。村山知義はこの漁港をモデルとして採り上げた直接的な理由について、次のように述べている。

そのころ新協劇団員だった岡田英次が、その故郷、銚子のすぐそばの外川という小漁村をモデルにして、戯曲を書くといいと思うのだが、という。彼に連れられてその漁村を訪ね、漁夫たちとまじわっているうちに、是非書きたいと思いついた。漁夫の家に下宿し、毎日、話を聞き、付近を歩き廻ってしらべた。一たん引き上げてからも、何度も出掛けた。

銚子の漁業組合も調べた。

『村山知義戯曲集』下巻)

外川を含む九十九里浜一帯は、かつてイワシ漁が盛んだった地域だが、年々漁獲高が減る一方であった。そこに、一九四八年四月、アメリカの軍事演習のためのキャンプが設けられ、高射砲の射撃演習が開始されると、漁夫の生活はさらなる困窮を極めていった。だが、一九五〇年二月の国際反植民地斗争デーを闘ったことを契機として、九十九里浜の惨状は、九十九里事件として全国に知れ渡ることになる。この事件について、奥野邦比古は「九十九里浜事件の教訓」(『前衛』一九五〇年七月)のなかで、次のように述べている。

軍事基地・植民地反対の斗争スローガンは、一般的に呼称され、宣伝されてはいたが、これを具体的に大衆生活の問題と結合してたたかったこの斗争が、一たび起訴されるにおよんで、大衆の関心は斗争の限界がどこにおかれるべきか

に集中した。また同時に、期せずして、この限界を最大限に拡大しなければならないという運動に発展した。

そして、「今後の課題」としては、大衆と結びつくことを強調している。

いかなるばあいも、自主的に情勢を判断し、強力に活動しうる能力を、各党員はもたねばならない。今後、これは強く要望される。また、片貝の細胞がもつと素裸になって、地曳を引く大衆の中に入り、網をつくろう漁民とともにぴたりと結び合つて、この中に党の根を伸ばしていたら、町内のボス・分裂主義者たちをたちどころにつまみ出し、妨害を排除して、もつと有利にたたかいたであらう。内外の反動は、急速にますますわが党および人民大衆にたいする弾圧をしてきている今日、党の実力を大衆の中できたえ、大衆の中にあつて、これとかたくむすびつき、指導する能力を急速に育て上げなければならない。

雑誌『前衛』は、日本共産党の機関誌であるため、この方針に則つて、村山知義は「死んだ海」三部作の取材、執筆に臨んだと考えることは容易である。

徹底した取材によつて、自分自身が描かねばならないことを漁村に見出した村山知義が、いかに題材にのめり込んでいたかということは、「去年の秋、僕は、漁村のルポルターージュを書きに行つたとき銚子へも寄つたのであるが、そこでこの本の著者、村山知義氏の熱心な漁業調査のことを、さんざん聞かされたものである。いまこの本を読んで、この作品のなかに駆使されている材料の豊富さになるほどと思ひそれらの材料が芝居のなかに立派に生かされていることに感心した。実際、これは大変な仕事だと思ふ」という椎名麟三「村山知義と『死んだ海』」(『日本図書新聞』一九五三年二月一六日付)からも想像がつくだろう。村山知義が現地の人間たちの暮らし振りを受け止め、描出しようとしていたかは、「死んだ海」三部作が、現実の時間軸と平行して進行していったことから察しがつく。当時の銚子周辺の漁村は、勝山俊介によると、

「当時、片貝地区をはじめとする九十九里沿岸の米軍実弾射撃問題と、それにたいする反対運動は、「ドカンではジャミ(小魚)も寄らない九十九里」という川柳とともに全国各地に伝えられ、その後の米軍基地反対運動に先駆的な影響を持った。(略)対米従属下の戦後日本の支配者となった独占資本は、漁業分野では大手水産会社として明瞭な姿を現す」というように、村山によって「倒産の危機にさらされる中小船主とそれに寄生する人びとの悲喜劇」(前掲書・勝山)として「死んだ海」三部作に顕された。この労働争議は、「九十九里浜めぐり漁夫の争議」として、『日本労働年鑑』第二十七集一九五五年版^⑨に述べられている。少し長いが引用する。

かつて「土地の栄える鰯漁」で知られた九十九里浜は「ドカン」の響く「ジャコもとれない浜」となっていることは一般に知られていることである。一九四八年四月、浜の中央豊海に、アメリカ軍のキャンプが設けられ、高射砲の射撃の開始とともに、年々不漁になやむ漁民を、さらにどん底の生活においやることになった。一九五〇年二月、質草もつき、生活保護法にすぎり、船主にたのみこんだ漁民も、「反植民地闘争デー」を契機に、方貝を中心に画期的な漁民大会をもち、生活の問題として、「ドカン」に目を向けはじめた。だが、そこには占領軍という、漁民にとっては動かしがたいような壁にぶつかった。しかしこの闘争が、全国ではじめて補償金の要求を提出し、獲得したこと、基地問題を政治的な問題としてアッピールしたことは漁民を勇気づけた。漁民たちは、その後の補償金の分配をめぐって、親方と自分たちの封建的な結び目に気づきはじめ、漁村の民主化を意識するようになった。「死んだ海」にも静かな波立ちがあらわれはじめたのである。こうして、五三年の六月から八月にかけて、白里(六月四日)、南白亀(七月一日)、白潟(八月一日)、豊海(八月八日)とめぐり船の船方達が相ついで漁民組合を結成し、県庁の役人でさえ「天然記念物もの」だ、と半ば手をあげていた九十九里浜の封建的な漁業形態に、民主化のクサビを打ち込んだのである。むろん、これは、内灘をはじめ全国的な基地闘争、風水害冷害による農民の闘争、各種各様な平和を守る運動等の全国的な運動の中

に、その指導性を確立しつつある労働者階級の運動を母胎として生みだされていることは忘れられてならないであろう。

戦前は工場の労働者を中心に描いてきた村山知義であったが、「死んだ海」三部作では漁村という新たな題材に挑んだ。これは、漁村や農村という封建的な体制が色濃く残る地域を舞台とすることで、そこに工場や政治など、社会のあらゆる問題をとり込み、村山知義の提唱する社会主義リアリズム「発展的リアリズム」の実践を試みたのである。

第三部で村山は、「作者曰く」として、『死んだ海』連作は何部で完結できるか、私にも想像がつかない。しかし第四部が書かれるまでには、一年以上かかるだろうとは思っている」と述べている。その後、書き継がれることのなかった第四部について、村山知義は、『村山知義戯曲集』下巻で、次のように現実と創作との乖離について述べている。

第三部のあと、九十九里浜の米軍の高射砲陣地は取り払われ、漁民の労働組合は組織されず、「現実」の発展が停滞したために、第四部は書かれなままに、現在に及んでいる。私は中小船主の大独占漁業会社による併呑、銀行、引いては国家の独占集中に対する援助、そのことよって引き起こされる漁民の一層の苦しみ、それから脱却するための漁民の労働組合の結成のためのたたかい、を第四部以下に、続いて書きたかったのだ。それから十六年を経て、今やっと、私はまたあの銚子と外川の漁民のところへ帰って行って、書き継ぐ⁽¹⁰⁾と思いは始めている。

第四部が実際に書かれることはなかったが、その後の創作活動で、「漁村にて」⁽¹⁰⁾（一九五三）や「東京湾海戦」⁽¹¹⁾（一九六五）など漁村を舞台とした戯曲が生み出されたことは、いかに「死んだ海」三部作が、村山知義の戦後の演劇運動の支柱となっていたかを物語っているのである。

4. 発展のための展開

「死んだ海」は三部作を通して、「金沢敏夫」（以下、金沢）と「矢島新蔵」（以下、新蔵）という二人の青年を中心に展開されていく。

金沢は「田崎漁船従業員組合書記。三十歳」で、「銚子漁業協同組合」の事務員として雇われていたが、「三年前のストライキ」、「船方の歩合引き上げスト」の際、「協同組合の職員」による「同情スト」の首謀者としてクビになり、田崎に流れて来た過去を持つ。「法政大学出の法学士^{1と}」であるが、「月給二千円の組合書記」の片手間に「わだつみプリント社」というガリ版印刷の仕事をしている。これは、生計の足しであると共に「プリントの注文を学校に限ってんのも、そこから先生や生徒とつながりができると思うから」という理由からである。

一方、「タヌキ屋」の「船頭竿張り」（船長）である矢島健二郎の次男である新蔵は、「タヌキ屋」の「エンジン（エンジン）（機関士）」の二十九歳。「十三の年から六年間も」「タヌキ屋」の年季奉公をし、「年季を勤めあげて、銚子の講習会さ終えて」「二人前」のエンジンとして働いている。二人は、共に「共産党员」として登場する。

第一部、第二幕第一場で、金沢は次のような苦悩を語る。

金沢（静かに）—おらア、あんまり有能な書記じゃねえんだ—わかんねえことや、どうしていいか見当のつかねえこと
とが山ほどあるんだ—やっぱし、生れついでに船方の気持ちにほんとにへえりこめねえんだ—

「船頭竿張り」の父を持つ新蔵と違い、「小石川は伝通院前の袴屋」に生まれるが、大学一年の時に父親に死なれ、その

後空襲で焼け出され、「おッ母さんの実家が銚子の船主」だったため、「母一人子一人で引揚げて来たところが、その家も没落するし、おまけにおッ母さんも肺炎で」亡くしている金沢は、自分を田崎の外側の人間として認識し、内に踏み込んでいけないことについて悩んでいる。外側の人間である金沢と内側の人間である新蔵とが、共通の問題に共に取り組んでいくことで「死んだ海」三部作は展開していく。三部作を通じて問題とされるのが、「ドカンの補償金」をめぐる問題である。そして、第一部は「納屋制度」、第二部は「中小船主」と「エンジ」、第三部は「金沢書記」と「澄川一家」に、というようにそれぞれ個別のテーマが与えられている。

第一部は、金沢と澄川お吉が「ドカンの補償金」問題に疑いをもつことから、田崎の水夫組合（田崎漁船従業員組合）の実態が明らかになる。

お吉 （金沢に近寄り、声を低めて）さつき銚子の水夫組合の事務所さ寄ったとき聞いただけんどな、タヌキ屋の鞆持ちの亀さんがさ、例のドカンの補償金（九十九里浜の高射砲陣地から海へ向って実弾演習が、沿岸の漁業に及ぼす損害を終戦処理費から出して補償する金）の問題、田崎のこたア一人で請負ったような顔してよオ、東京との間をしつきりなしに行き来してんべ？

金沢 うん、何でああしよっちゅう行くだかー

お吉 そいで、三カ月間にもう四十五回も行って、大蔵省と農林省に掛け合ったで、その運動費に八十万も使ったっていつてるだどー

金沢 何で八十万円も使うことあるだ？ありゃあ、おとし九十九里の船方たちが、命がけの闘争をした揚句、当然取れることになった金じゃねえか。全体の金額とその分け方をきめるだけのことんに、そう何度も出かけて行って運動する必要はねえはずだよ。

お吉 怪しいだよ、そこがーそれだけじゃねえ、高射砲をうち始める時刻を知らせんのに、船と陸に無電機を据えつけ

ることになってよオ、その費用として六百万円を補償金から天引きすることにきめただと。

金沢 ふうん―船主がたいげえ読み書き弁舌ができねえのが、いけねえだよ。おかげで鞆持ち階級が勢力をふるって仕様がねえ。あいつらさんざんくすねて、いろんなもんを天引きにしてよオ、そのあとを勝手に割り当てきめて、船方たちにはあ、天下りに割りつけてくんだな。

(第一幕第二場)

金沢は亀島に対して、「ドカンの補償金」が一体いくらになるのか問い詰めるが、「ともかく、高射砲の実弾演習のために、実際に漁獲の上で、どれだけの損害を受けているか、それを勝浦から銚子まで、九十九里の沿岸の一つ一つの部落ごとに、実害を申告させて、それに基づいて割り振るだから、大した面倒な仕事だぞ」とはぐらかされてしまう。金沢とお吉は、「ドカンの補償金の総額や割り当てについて、一ト言も口をきけねえような処理委員会を作ったのがそもそも間違い」であり、そのために「鞆持ちや自主党の顔役にいいようにされ」てしまっていることに気づくのである。

第一部は、「納屋制度」の問題にスポットが当てられるが、これは納屋の者たちによるハンガー・ストライキが発端となる(第一幕第三場)。このハンストは失敗に終るが、新蔵は「従業員組合がなつてなかつたで、この上やっても、はあ、見込みはねえ」、「だが、お前たちがハンストをやるべえ、と立ち上ったことは大した意義のあることだったぞ。おらも金沢さんも頭どやしつけられた」。「だがなあ、一軒の納屋のもんだけじゃ駄目だ。みんなもつとつながらにやアな」という問題があることを露呈させる。それによって、金沢は「五年前に法律になった水産漁業組合法ではな、船主も船方も、みんな組合員になることに」なつていたが、船方たちはその加入を見合わせたため、「すっかり船主や加工業者のもんになつちまつてよオ、融資も資産もみんなあの連中の都合のいいようにされちまつてる」協同組合の「徹底民主化」をはかることを示唆する。

新蔵 ……そいでな、今日の会合の結論ではだな、漁業協同組合に船方がへえって、そいつを民主化するつうことあ、むろんしなくちやなんねえこったけど、ただ今のままでへえって行つたところで仕様ねえ、協同組合つうは闘う場所だし、協同戦線の場所だ、だかた、そこさへえるにやあ、闘えるようにこつちの組織がかたまつてなくちやなんねえ。だから問題はやつぱし、まず水夫組合の強化にある―

金沢 うんなるほど。……ところでその水夫組合の強化だよ。そいつが大変なこつたかんなあ。

新蔵 それについてはだなあ、げんに船方が持つていろいろな要求をすつかり掘り起して、整理してだなあ、一番緊急な問題から噴き上げるだよ。

(第二幕第二場)

新蔵の言葉に、金沢は「納屋だ！納屋だよ！―そこにあらゆる矛盾が集中的に現われてるだよ！」と確信する。同時に納屋の者たちも、ハンストによつて社会的意識に目覚め、「納屋の会」を結成し、まずは「納屋の者も労働組合さ入れてくれ」という要求を指針としていくことを決める。

田崎の外側の人間として自身を認識していた金沢であったが、第二幕第一場での漁夫Cの朗読では、「わが親愛なる書記の家。／問題をになつた人々が、／ひっきりなしに訪れる家」とあるように、田崎の人々の信頼を得られるようになったことが暗示されている。

第二部は、第一幕で「年とつた漁夫」、第二幕第一場で「中年の小船主」、年とつた船主」、第三幕第一場で「年若いエンジ」を冒頭の朗読者としてそれぞれ登場させていることからわかるように、納屋の者だけにとどまらず田崎で働く人々の問題を描く、という広がりを見せている。

第一部で納屋の者たちの闘うべき相手としてだけの存在であった船主たちが抱える問題を取り上げている。第二幕第一

場、北洋漁場へ出漁した第三利根丸の船長、機関長を招いて銚子漁業協同組合では報告会が開かれている。中船主である「利根丸こと鹿島徳太郎」は、「漁業協同組合に五百万円の金融を頼む」というリスクを背負って、北洋漁場へ向かい優勝旗を取って帰ってくるが、「農林省と水産省が今度の計画を立てて、北洋出漁船組合をつくらせて、日漁、大海、水産の三大会社に母船を出させた時から、漁獲の売上から、母船とキャッチャーの経費を天引きして、そのあとを両者で分けるという根本方針」を受諾して参加したために、その計算が出るまで「二、三カ月じゃあかたづくまい」という現実に直面する。そのため、船長や船方に払う給料が捻出できずにいる。この報告会に参加した鹿島「と同じく漁業組合の理事で、かつて市議会員をつとめたことのある底曳きの小船主」である服部純一は「船主の中ではインテリに属する」男である。服部は「小型底曳船の整理案」が施行された場合に「五、六人の船主と組合って」「大型船をつくり、「遠洋漁業に転換」する構えであるために、来年「われわれ中小船主が、北洋さ出掛けて行って、引き合うか」ということを気にしている。だが、一方で鹿島、服部以外の船主たちが「妾おいたり、バクチをうったり」、「銀行から金を借りりやあ、返さねえのが当り前だと思つて」おり、「封建的な考えや感じがいっぱいこびりついている」人間ばかりであることが暴露されている。第一部で納屋の者たちを苦しめていた「タヌキ屋」の船主である笹島は、船の油を買う金すら底をつき鹿島に融資を頼むが断られ、潰滅の危機に瀕している。

第三幕では「エンジ」（エンジン・機関士）たちにスポットが当てられる。エンジの一人である志田一郎の事故死によって、新蔵をはじめとした田崎のエンジたちが田崎漁船従業員組合に集まる。そこで、「夏職を冬職¹³と同じに引き上げて貰うこと」が提案され、「みんな下船しちまって、機関士組合で口をあっせんすりやあ、もつといい条件のとこいくらでもある」という強味を武器にして、船主たちとの交渉に臨もうとするが、新蔵は「機関士組合は水夫組合の一部だから、水夫組合と話し合ってからやるべきだと思ふな。そうでねえと、水夫組合とのギャップが一層大きくなって、うまくねえと思ふな」という慎重な姿勢を見せる。しかし、他のエンジたちの勢いに負け、結局は交渉をし、夏職の月給を五千二百円まで引

き上げることが船主たちに承諾させた。その行動に対して第四幕では、船主と闘うために団結しなければならない水夫組合に於いても、エンジンと船方の待遇の差違から共通の問題意識が持たずにいることが露わになる。

金沢 おら、問題は二つあると思うな。いや、三つかな―まず一つは水夫組合と独立してやられたつうこと。第二はみんな下船してもいいという絶対の強味を持っていながら、夜店の叩き売りみてえに、だんだんさげて妥協しちゃったこと。それから、もう一つ問題にしてえことつうは、その絶対の強味というのは、魚取りやめて、運送船のエンジンになつちまうということから出て来ているつうことだ。

新蔵 そうだよ、そいでおらも困っただよ。まず第一の問題だがなあ、水夫組合と機関士組合の問題は、厄介なことだよ。結局、水夫組合を徹底的に民主化してよオ、筋金を入れてよオ、実践的なもん鍛え直さねえことにゃあ、うまくいかねえと思うな。そうでなきやあ、いつまでも船方とエンジンの経済条件の違いというんが癌になって、気持ちが一つにならねえもんなあ。

金沢 その水夫組合の民主化の問題がよ、三カ月前から、船頭竿張りの選挙制の問題を、いろいろと出してみろんだが、実行委員会じゃ苦い顔してソツポ向くし、大衆は、いいことだが、とても―という気持ちでついて来ねえもんなあ。お吉 三カ月と、はあ、何の変りもねえなあ。

(略)

カネ子 ……水夫組合のこと、いつまでも、民主化、民主化つって、揉んでたつて駄目だつう気がするねえ。つまり、船頭も船方もみんな痛切に感じてる問題を取り上げて、それを押し進めることでもって、組合の民主化つうこんもできるんでないかしら。

ここで、共通の問題として挙げられるのは、やはり船主の問題、つまりは「ドカンの補償金」問題についてである。鹿島

のような一見合理化によって封建制を打破しているような船主でも、結局は「結構うまい汁吸って、三百万円の予算で御殿みたいな家建てようとして」いるなど、潰れそうになって喘いでいる笹島以外は、どの船主も「脱税はする、補償金はクスねる、船方はしぼる、で、口じゃ困った困ったいいながら、結構うまくやって」いるのである。そこで、「補償金の問題をしらべて、水夫組合で問題にしべえ！」という金沢の結論に行き着く。

第二部では、問題が漁業関係者たちの枠に収まらず、「房総バス」の苛酷な労働状況も金沢と新蔵の間で問題にされる。その「ひでえ労働強化と搾取」に対して金沢は、「こういうひでえこたあ、船方の全くお話にならねえ歩合制がすぐそばにあるから行われているんだと思うと、責任感じるだよ」と新たな問題に取り組む姿勢を見せるのである。

第三部では、冒頭の金沢の朗読によって、第二部から一年程経って漁獲高は上がったにも関わらず、相変わらず厳しい田崎の現状が語られる。

金沢 ……海は生き返ったのだろうか？／生き返ったのだろうか？—ところが／たとえ漁獲がいくらあっても、／船方たちは相変わらず貧乏、／小船主は破産し、／子供たちは学校をやめて納屋へ入れられ、／若者たちの血はヒロポンだけがされ—／破滅は、足音を忍びながらも、／つまるどころ、一歩もひかずに進んでくるらしい。／それに抵抗し／それに勝つために、／この崖町の漁船従業員組合書記たる私—この金沢敏夫は／どれほどのたたかいはして来ただろうか？／うち続いた総選挙、教育委員選挙—／その打撃のうちに、突然のように湧き上がって来た下からの盛り上がり。／—私は、私の無力さを、率直にみなさんの前にあやまりたい。／現状を、そのままに、謙虚に、みなさんの前に示すこと、／それが、私、並びにわれわれの、これからのたたかひのための／唯一の土台だろうと私は思う。

金沢は、第二部と第三部の間に、教育委員選挙に落選し、自信をなくしている。しかし、自己批判をした結果、「今までは、ただの世話役活動に終っちまって、それを一つ一つ政治と結びつけて、だんだんと組織に獲得するつう努力がたりなかつただよ」ということに気付く。結局、第三部までに共産党員となったのは、納屋の者のまとめ役の太一郎と第三部で「房総バス」に就職している君子だけである。総選挙闘争や金沢の教育委員選挙の失敗で、金沢や新蔵がやる気を無くしている間に、大衆からの盛り上がりが起こり、アマ（船方が仕事のない時期にやる海草などを取る仕事）組合やチャカ（小型船での漁業）組合が自ら闘争を始める。納屋の者たちも水夫組合の中に「統一委員会」をつくり、船主の手から組合を奪い返す活動を始めている。それらに触発され、金沢は「問題を上から、大きく、統一的にとらえることが出来なくて、それ納屋の者のための人権擁護運動だ、それ補償金闘争だ、船頭竿張りの選挙制の主張だ、つうわけで、その時々のごんや、部分部分のごんに追っかけ廻されて、それを全体的のつながりでつかめえることができねえから」現実の発展がないことに気を落としている。一方の新蔵は、田崎の漁船従業員組合の大会に向けて、カネ子と共に奮闘している。新蔵は、「結局、敵は「一着マ」だつうことにみんなが気がつくようにすんのが目的なんだぞ。いいか。あいつは、田崎中で一番封建的で、また一番資本主義的な悪い野郎だ。協同組合の理事長で、海区調整委員で、だから、漁業権の現金化された金だつて、ドカンの補償金だつて、みんなあいつが勝手にしてやがんだ。……外国の軍人にどえれえ御馳走なんかして、甘え汁吸つてやがんだ」と全ての要求はこの「一着マ」を叩き出すことから始まる、と納屋の者たちを煽動する。加えて、漁業協同組合の総会を開くための署名活動に、納屋の会、主婦の会、娘の会も参加し、田崎の大衆が今後、一丸となつて発展へと進んでいく展望を示唆している。

さまざまな失敗を重ね、第三部になり初めて、当面の敵が「一着マ」であることに行き着く。そのために全体を組織することによって、他の問題に関しても取り組んでいけるようになることに気付くのである。金沢は三部作を通して田崎に対して「日常的に、献身的に、世話役活動をして」いて、選挙には通らなかつたものの田崎の人間として周囲には認められ、信頼を得ている。新蔵は君子に「どんどんやってく力は出てくべえけんぞ、どうも本物のように思えねえわ」と批判されな

がらも、前へ進む行動力を備えている。この二人の活躍が今後の田崎の発展を担っていることは言うまでもないが、この三部作は田崎漁船従業員組合の大会が開かれるという記念すべき第一歩を踏み出したところで終幕となってしまう。

5. 改稿の行方

「死んだ海」三部作は、次のような経緯で発表されている。

- 一九五二年 五月 第一部「死んだ海」『世界』一九五二年七月号) 初出
一〇月 第二部「真夜中の港」『世界』一九五二年十二月号) 初出
一二月 『死んだ海』(角川書店、「死んだ海」、「真夜中の港」収録) 初刊
一九五三年一〇月 第三部「崖町に寄せる波」『世界』一九五三年一一・一二月号) 初出
一九六〇年 九月 「死了的海」(訪中日本新劇団) 上演台本
一九六九年 九月 第一部「死んだ海」上演台本(東京芸術座)⁽¹⁴⁾
一九七一年 六月 『村山知義戯曲集』下巻(新日本出版、「死んだ海」、「真夜中の港」、「崖町に寄せる波」収録)
一九八二年一二月 『死んだ海 村山知義戯曲集戦後編』(新日本出版社、「死んだ海」、「真夜中の港」、「崖町に寄せる波」収録)
一九九七年 八月 第一部「死んだ海」上演台本(東京芸術座)

第一部が発表されたのは、サンフランシスコ講和条約が発効された翌月の五月であった。だが、村山が第一部を執筆して

いた時期は、一九五一年の冬から一九五二年の春にかけてであるため、GHQの占領下で第一部は完成したと考えられる。⁽¹⁶⁾その影響は、初出と、定稿である『村山知義戯曲集』下巻(一九七二)に収められた第一部「死んだ海」を比較すると明らかである。なお、改稿された部分はゴシック体になっている。

◎初出『世界』一九五二年七月号(第一幕第一場)

漁夫B ……………／年にいくたびかは大漁にめぐまれ、／鱗に足の踏み場もなかったこの港に、／魚群が揚がらなくなつて三年を経、五年を経た。……………

◎定稿『村山知義戯曲集』下巻(新日本出版社、一九七一年)

漁夫B ……………／年にいくたびかは大漁にめぐまれ、／鱗に足の踏み場もなかったこの港。／戦争が敗北に終るとこの国は／アメリカの兵士に踏みじられ／この港から南へ弓なりに続く九十九里浜に／恐竜の首のような高射砲が立ち並び／絶え間なく実弾を海に振りそそいで／魚を追い散らすようになってから三年を経、五年を経た。……………

◎初出(第一幕第三場)

新蔵 とにかく、申しわけねえがーその話ア、もうかんべんしておくんなさい。／松枝 いや、いや
つ！私いやつ！(新蔵にかじりつく。)

◎定稿

新蔵 とにかく、申しわけねえがーその話ア、もうかんべんしておくんなさい。／松枝 東京でアメリカの将校と何か

あったって、そんなデマ、あんた信じてんでしよう？／新蔵　—そんなこと—おら—／松枝　あんた誰か好きな人がいるのね？／新蔵　—／松枝　その人と約束したの？／新蔵　—いや、何しろ—ややこしくてなあ—／松枝　でも—しよになりたいんでしょ？／新蔵　先方の親や主人がウジャウジャいって—／松枝　（ワーツと泣き出し）いや！
私いやっ！／

日本占領中、GHQに置かれた総司令部民間教育情報局であるCIE(Civil Information and Education Section)は、教育・新聞・放送・出版・演劇・映画・宗教・文化財など、教育および文化に関する諸改革の指示やその監督を責務とする局であり、日本における民主主義化を押し進めた。前述の通り、村山は一九四八年九月にCIEからの依頼で、ソートン・ワイルダー「ミスター人類」を演出・美術を担当し、上演している。新劇に於ける創作戯曲への検閲が一九五二年当時どの程度のものであったかは推測の域をでないが、一九五〇年のレッド・パージなどを含めて考えると、村山はアメリカに対してかなり批判的でありつつも、第一部の時点では「アメリカ」という言葉を一切使用せずにアメリカ批判をするなど、慎重であったことがわかる。

第二部が発表されたのは、一九五二年一〇月『世界』一九五二年一二月号)であった。

◎初出『世界』一九五二年十二月号(第一幕)

鹿島　……おらあ、戦争中、アメリカの潜水艦にやられた船の乗組員の遺族、今でも時々、世話あ見てる—そういう性質なんだ。……おらあ船主の代表でも、何かにつけちやあ、二、三千円ずつは、共産党にもカムパしてんだからな。投票すつときは自由党だかな、おらあ、共産党にも理解もつてるだ。

←

◎定稿『村山知義戯曲集』下巻(新日本出版社、一九七一年)

鹿島 ……おらあ、戦争中、アメリカの潜水艦にやられた船の乗組員の遺族、今でも時々、世話あみてるーそういう性質なんだ。……おらあ船主の代表でも、何かにつけちゃあ、二、三千円ずつは、共産党にもカムパしてんだからな。投票すつときは**自主党**だがな、おらあ、共産党にも理解持つてるだ。

◎初出（第四幕）

健二郎 見つともねえぞ、あのざまアーいつもアメリカの悪口ばつかいつてるくせして、女のこととなりやあ、アメリカの真似すんのか？／アメリカの真似じゃねえ。世界中どこでもやつてることつたよオ。……

◎定稿

健二郎 みつともねえぞ、あのざまアーいつもアメリカの悪口ばつかいつてるくせして、女のこととなりやあ、アメリカの真似すんのか？／新蔵 アメリカの真似じゃあねえ。世界中どこでもやつてることつたよオ。……

このように、第二部、第三部（一九五三年一〇月）は、すでに占領下ではなかったため、初出と定稿を比較しても、大幅な改稿は見受けられない。それに加えて、この二作品の上演は初演の一度きりであるため台本を再演に合わせて改稿するという作業も行われていないのである。また、「共産党」という言葉も、第二部の初出から登場する。定稿となる第一部「死んだ海」には、初出では登場していない「堀田源蔵」がハンストを存続させようとする金沢に向って、「金沢！お前は組合書記だぞ。うちの組合はな、親方に楯つくストライキなんてこたアやねえだぞ。書記は実行委員会のいつけ実行すりやい。そりよオ無視して、アカとして振舞おうつつうなら、書記やめてからにして貰いてえな」と叱責する場面が新たに挿入されている。因みに、一九五二年当時実在していた「自由党」¹⁶（第二部の初出）が一九五二年一二月に角川書店により

刊行された『死んだ海』（第一部、第二部を収録）では「自主党」に改稿されている。これには、何らかの政治的な圧力が働いたとは考えにくいだが、単行本に収める際に配慮したのだろう。

さらに、ここで注目したいのが初出から、第二部第四幕には、次の場面が挿入されていることである。

太一郎 ……それからこないだは、片貝から廻って来た原爆の写真みんなで見てもよ。

金沢 うめえ、うめえ。その調子だ。

お吉 主婦の会でもよオ、その写真は借りて来て、皆に見せたけんどもよ、結局、個別訪問して見せるようなこんでなあー何しろ主婦が集まるつうは全くむずかしいよ。……

GHQ のプレスコードがサンフランシスコ講和条約が発効された一九五二年に解かれたことが影響していると思われる。第一部には占領下に発表されたという痕跡はあるが、「死んだ海」三部作を通して、村山がこの時期苦しんだ共産党からの弾圧の傷痕を見つけ出すことはできない。村山にとって、この弾圧は創作への意欲を引き起こしたものの、悪影響にはなっていないことがわかる。

最後に、一九六〇年九月の訪中新劇団によって上演された「死んだ海」について言及しなければならない。この作品は、村山によると、「訪中日本新劇団を新劇五劇団で編成して、中国各地で公演することになった時、この戯曲が三本の中の一冊として選ばれた。その準備中に、あの国民全体を捲き込んだ安保条約反対闘争が起こった。中国からは、ぜひ、この闘争を反映する演劇を中国人に見せてほしいという要望が来た。他の二本は『夕鶴』と『女の一生』であり、日本の現在の労働者の生活と闘争を扱った戯曲は『死んだ海』だけだったので、演出者の千田是也と相談して、安保闘争を盛り込んだ戯曲に改訂して、『死海』という題で、『村山知義戯曲集』下巻）上演された。

千田によると、この『死んだ海』の上演に関しては、中国側から次のような「厳しい感想」が送られてきたという。

- (1) この作品では真の敵が誰であるかが明確でない。むろん資本家と漁民の間にも階級的矛盾があるだろうが、漁場がアメリカの射撃練習によって大被害を受けていることの方がはるかに重要である。したがってこの芝居の盛り上がりは、そこにしぼられるべきであり、そうすれば中国の観客にも深い感銘を与えるだろう。
- (2) 金沢敏夫という人物の位置づけがはつきりしていない。脚本を読むと金沢は日本共産党員らしいが、この作品ではこれという役割を演じていない（これは中国の観客には納得できないだろう）。日本の現状では、共産党員にあまり大きな役割を果させようとするのは不適當かも知れないが、それなら無理に共産党員を登場させなくともよいのではない。出すなら闘争の組織者としての金沢の性格をもつとはつきり強く出すべきであろう。
- (3) 農村、漁村の封建制と青年の民主主義的欲求を恋愛と結婚の問題を通じてあらわそうとしているが、そういうことも無論あってもよいが、むしろ漁村の反動派が封建的遺制を利用して漁民を抑圧する面をもつと取り上げるべきではないか。結婚式のシーンの出し方にもこの芝居の重点をぼかしているくらいがある。
- (4) ボス共が五百万円を着服するのは大問題に違いないが、アメリカ政府が漁民の死活問題に対して雀の涙ほどの保証金しか出さぬことをもつと問題にすべきではないのか。
- (5) 漁民の闘いが本当に当面の敵に対する重要な闘いであれば、外からの支援があるはずだ。砂川の場合にも労働者、学生、文化人の強い支援があったと聞いている。そういう例は数え切れないほどあるだろう。
- (6) もう一度、最後の場面について言えば、日中、日ソの関係、そして平和の問題も確かに重要だが、漁民にとって、漁場をとりもどすことこそがさらに重要であり、これは日本の独立をとり戻すための闘争とつながっている。
- (7) 芝居全体として本当のクライマックスは感じられない。長すぎるし、こちらの観客にわかりにくい言葉のやりと

りが多すぎる。もっと簡略化できないものか。

これに対して、千田氏は「なかなか丁寧な確な指摘であり、演出にあたる私にも、なるほどと思うことが多かった。しかし、大部分は三つの旧作を早急に一晚の脚本に圧縮しようとしたところから来た欠陥であり、作者もこれは認めていると思うので、出来るだけこの線に沿って手を加えることにした」と述べている。中国に事前に送った「死んだ海」がどのように改稿された戯曲であったのか知る術はないが、実際の『死了的海』の上演台本（早稲田大学演劇博物館所蔵）は、第一部をベースとして六〇年安保問題を取り込んだ作品となっている。時は、「一九六〇年三月上旬」から「同年の六月中旬」までで、場所は架空の町「田崎」から、実在する「外川」に変更されている。「第三部のあと、九十九里浜の米軍の高射砲陣地は取り払われ、漁民の労働組合は組織されず、『現実』の発展が停滞した」（『村山知義戯曲集』下巻）というように、一九六〇年の時点で既にアメリカによる高射砲演習は行われてはいないため、戯曲と現実には大きな隔りがある。

一九六〇年当時の安保問題を中心として、原水爆の反対、安保闘争での女学生の死、国会前でのデモ等の問題にも「外川」の人間たちは関心を持ち、漁業においては「遠洋漁業」への切り換えを迫られる時期として「死んだ海」は改稿されている。

中国側からの注文に応える形であったのかは不明だが、「出すなら闘争の組織者としての金沢の性格をもっとはつきり強く出すべき」という点では、金沢を「アカハタ」新聞と関係させ、新たな登場人物として「銚子地区委員会のオルグ」である「楠本」を登場させることで補強しているかに見える。それ以外には、中国側の意見を取り入れた変更はされていないように見受けられる。

連作ではなく、「死了的海」という単作であるため、幕切れは新たな希望に満ちており、第二部第一幕第一場で描かれる新蔵とカネ子の結婚式が終幕に据えられている。

小さな片隅の漁村から
こうして人々が立ち上がり
国中の働く人々が
手をつなぎ合ってたたかうは

死んだ海はもう一度

その魚群と

貝類と

海草と

一切の海の幸を抱いて

そうだ！

生き返るのだ！

生き返るのだ！

終幕の朗読では、「死んだ海」が甦ることを暗示して、幕が閉じられるのである。

この新蔵とカネ子の恋愛結婚以外にも、「死んだ海」三部作では、さまざまな「愛情の問題」が取り上げられ、特に若い世代に向け、新しい男女関係や婚姻の形が描かれる。次章で確認していく。

注

- (1) 日本近代文学館・小田切進編『日本近代文学大事典』第五卷（講談社、一九七七年）
- (2) 一九五九年に新協劇団は、「五十年問題」の影響で脱退した薄田研二らが創設した中央芸術劇場と合同して、東京芸術座を結成した。
- (3) 東京芸術座十周年記念公演の一環として再演された第一部「死んだ海」は、『テアトロ』、『悲劇喜劇』『新劇』、『朝日新聞』等から上演の事実は確認できたものの、劇評の確認はできなかった。
- (4) 勝山俊介『死んだ海 村山知義戯曲集戦後編』解説（新日本出版社、一九八二年）によると、「第一部『死んだ海』は一九五二年の春に書きあげられ、『世界』七月号に発表された。」とある。
- (5) 小林良彰『戦後革命運動論争史』（三一書房、一九七一年）
- (6) 村山知義「政治と文化・芸術の関係についての提言」（『文化評論一九六六年九月』）
- (7) 村山は一九五二年から新派などの演出が増加するが、村山の言う「ブルジョア演劇」とはそういった商業演劇を指しているのではなく、文学座などのいわゆる芸術至上主義的な演劇を行っている」と村山が見做していた新劇団を指している。
- (8) 「ある労働者作曲家の生涯」は、山崎欧太、新垣純との共作で、一九六六年十月に東京芸術座によって、村山の演出で読売ホールに於いて上演された作品である。この作品について村山は、「シユプレッヒコルというのも一つの戯曲です。最近の例でいえば、「或る労働者作曲家の生涯」というようなもの、あれははじめっから一人の労働者作曲家が、いかにして自分をプロレタリア化することによって芸術的にも発展したか、それをその発展の段階を、彼がいかにプロレタリア化していくかという過程と、芸術がいかに発展していくかという過程とをなймаせて、それを弁証法的に統一させて、そして彼の発展は三池闘争にうらぎられずけられていますから、三池闘争の発展をなぞりながら、主として歌を中心に展開してゆこうというものです。主役は歌です」と、講演録「村山知義述 演劇原論」（一九七六年頃、東京芸術座所蔵）で述べている。
- (9) 法政大学大原社会問題研究所編著『日本労働年鑑』第二十七集一九五五年版（時事通信社、一九五四年）
- (10) 『高校演劇脚本集2』（宝文館、一九五六年）収録。村山は、『漁村にて』演出ノート」（『高校演劇脚本集2』）のなか

で、「私は今『死んだ海』という題の戯曲を書いている。これは千葉県の銚子と、その近くの外川という漁港を舞台に下、いくつかの戯曲の連作である。これまでに第二部の『真夜中の港』までできて、上演された。第一部『死んだ海』とあわせて、角川文庫の一冊となつて、出版されている。この秋には、第三部を書き上げるつもりである」と書いてることから、「漁村にて」は一九五三年に執筆されたと断定できる。

(11) 『民主文学』一九六五年十二月。「東京湾海戦記」については、『村山知義戯曲集』下巻で、「一九六五年九月作。『文化評論』に発表。未上演。そのころ、東京湾の蛤をめぐる、いかにも資本主義的な矛盾が問題になった。私は現地をしらべに行き、いろいろな人に会つて聞き、漁業協同組合などを訪ねて書き上げた。某劇団の依頼で、大劇場での上演に書いたので、廻り舞台が必要な構成になっているが、その大劇場の上演用には、政治的暴露や資本家に対する批判が多過ぎるので、おクラになり、まだ脚光を浴びていない」と述べられている。

(12) 祖父江昭二「村山知義」『死んだ海』（日本演劇学会・日本近代演劇史研究会編『20世紀の戯曲―現代戯曲の展開』社会評論社、二〇〇二年）によると、この金沢の「法政大学出の法学士」という肩書きは、『法学士』にひきずられ、不用意につけた仮構の大学名が実在する大学名と一致したのかと想像するが」というように、特定の大学名を登場させる意図はなかったようである。

(13) 「一月から八月までの冬職が月給六千七百五十円に対して、八月から十二月までの夏職がただの三千七百五十円」で、

「エンジはその間も、エンジンの手入れ。次の冬職のための準備、何だかだと忙しい」ため、割に合わないという。

(14) 一九六九年、一九九七年の上演台本は入手することができず、未見である。

(15) (4) に同じ。

(16) 自由党は、第二次世界大戦後の保守政党内閣であり、鳩山一郎を総裁に日本自由党として一九四五年立党、のち民主党や無所属の一部を合わせて民主自由党となり、さらに五十年三月自由党と改称する。一九五二年当時は、自由党の吉田茂による吉田内閣。

- (17) 千田是也 「解説的追想 (1960～1962)」 『千田是也演劇論集』 第四卷、未来社、一九八七年
- (18) 日本は、事前に中国に上演する「夕鶴」、「女の一生」、「死んだ海」の上演台本を送っていた。

第二章 女たちの「愛情の問題」をめぐる一考察

1. はじめに

村山知義は、一九三五年より始まる社会主義リアリズム論争の過程で主張した「発展的リアリズム」の実践を、大凡二〇年の時を経て、「死んだ海」『世界』一九五二年七月／以下、第一部）において試みた。この実践は、第二部「真夜中の港」『世界』一九五二年二月／以下、第二部）、第三部の「崖町に寄せる波」『世界』一九五三年一一・一二月／以下、第三部）へと引き継がれていた。

「死んだ海」三部作は、村山の戦後の代表作と位置づけることが可能であり、敗戦後、占領下で混乱をきたした演劇運動のなかでは評価されるべき作品であると稿者は考える。また、村山は、一九三二年、「志村夏江」『プロレタリア文學』一九三二年四月）を発表した直後に入獄し、転向を余儀なくさせられたことで、第一部に至るまで、島崎藤村原作「夜明け前」二部作（『テアトロ』一九三四年一月、一九三六年三月）、本庄睦男原作「石狩川」『テアトロ』一九三九年一月）等、新劇では小説の脚色が仕事の中心となり、創作戯曲に着手することはなかった。以上のことからわかるように、「死んだ海」三部作は、村山にとっては実に二〇年振りの創作戯曲となった作品である。

「死んだ海」三部作は、千葉県銚子市から南へ四キロの外川をモデルとした「田崎」という漁村が舞台である。時は一九五一年から一九五三年にかけて断続的に進行する。かつてはイワシ漁が盛んだった漁村が、今はアメリカ軍の射撃演習が原因で不漁に喘いでいる。「死んだ海」三部作が抱える様々な問題——封建制度、船主と船方たちの闘い、「ドカンの補償金」問題、組合運動、家族や恋愛——を、船方の未亡人であるお吉とその娘の君子、漁船従業員組合員の金沢、そしてタヌ

キ屋（船主の屋号）のエンジ（機関士）の新蔵を中心人物に据え、つぶさに描き出している。

第一部では、「ドカンの補償金」^①をめぐる船主と船方たちの闘い、「納屋の者」と呼ばれる船主に住み込みで奉公する若者たちのハンガーストライキを大きく取り上げている。第二部では、小船主たちの墮落した実状が語られ、彼らもまた金銭的に追い詰められた状況にあることがわかる。また、「エンジ」と呼ばれる機関士の一人が仕事中に事故死し、それを契機に機関士組合による各船主との賃金交渉が始まり、両者が歩み寄りを見せるまでを描く。第三部は、「死んだ海」三部作の中心人物の一人であるお吉の一家を軸に、各々の個人的な問題に焦点を当てている。

村山は「死んだ海」三部作について次のように述べている。

私は日本の労働者階級のたたかいを、しかも共産党員が登場させて描くところまで達した。時は以前とは異なり、文化、芸術の分野でも、統一戦線の時期であり、われわれの創造すべき作品は必ずしも労働者を観客大衆とし、そのテーマも労働者階級のたたかいを描くことに集中せねばならないことはなくなったが、しかし、労働者のたたかいを描き、

労働者階級を観客にすることの重要性は相変わらず存在する。^②

このように、「死んだ海」三部作は、従来、菅井幸雄が、『死んだ海』には、わが国の階級構成の縮図をみるように、さまざまな階級の人間が登場するが、そのなかでも、とくに注目されなければならないのは、封建的遺制の濃い漁村のなかで、巨大な政治状況と雄々しく、真面目に対決しようとする労働者たちの形象である^③と指摘している通り、漁夫や機関士たちの「労働者階級のたたかい」に注目が集まり、周辺に存在する労働する女たちにはスポットが当てられることがなかつ

た。

しかしながら、「死んだ海」三部作には、村山が戦前から抱えていた「愛情の問題」⁽⁴⁾を三人の女たちに託していると筆者は考える。彼女たちに共通するのは、封建的な社会規範から逸脱し、自ら選んだ道を貫こうとするため、周囲の理解を得られずにいる(いた)ことである。また、労働者としての「運動」と、女性としての「愛情の問題」を同時に抱える彼女たちの姿は、戦前のプロレタリア戯曲の集大成となった「志村夏江」の主人公である志村夏江を継承していると考えられる。⁽⁵⁾本論では、村山が女性労働者の「愛情の問題」をどのように捉えていたのかを確認した上で、村山が三人の女たちに抱えさせた「愛情の問題」が同一のものではなく、世代、立場によって特徴を異にするものであることを考察していく。

2. 「愛情の問題」への志向―「志村夏江」の系譜

祖父江昭二は、村山が「死んだ海」で描こうとした「愛情の問題」は、戦後の村山の作家としての特徴の一つであり、「共産党員を登場させて描く」という課題に直面した際、ユージン・オニールの「ああ、荒野」の自由翻案として発表された「初恋」(『テアトロ』一九三七年一月)に凝集していた愛情による相互信頼や愛情・結婚をめぐる自由意思の尊重にある愚直な人間賛歌を積極的に取り入れることで、重層的な人間像の描出を心がけたのではないかと指摘する。⁽⁶⁾さらに、祖父江は、村山の「前衛芸術的な想やマルクス主義のやや機械的な受容によるイデオロギッシュな人間把握等が、この性向」、つまり愛情への性向を「初恋」まで抑え込んでいたと述べているが、稿者は、「初恋」と「死んだ海」三部作で取り上げられる「愛情の問題」とはその性質が異なると考え、村山がこの問題に取り組みようと試みたのは「初恋」以前、「志村夏江」か

らではないかと推察する。

「初恋」は、舞台を「四国高松」に設定しており、その温暖な気候が登場人物たちの造形に影響しているのか、終始、安穩とした印象を受ける作品である。主人公の定次は「あいつが本を読み始めたら地震が来たって動かんわ」と言われるほどの読書家の青年であり、両親はどのような内容の本を読んでいるのか多少心配はするものの、息子に対して概ね寛容な態度をとっている。製薬工場の息子である定次と、薬の卸先の娘のようなこの恋愛を軸に物語は進んでいくが、ようこの父親が二人の交際に反対し別れさせようと画策して失敗に終わる以外は、取り立てて大きな事件は起こらない。村山は「初恋」について、「これは子供の戀愛について、封建的ではない、新しい理解を示す親と、子供との関係を取り扱ったもので、ごくおだやかな喜劇なのだ」と述べている。「封建的ではない」環境のなかで展開される「愛情の問題」は、「死んだ海」三部作の封建的遺制が根強く残る田崎で描かれた「愛情の問題」とは、作品における役割に大きな隔たりがあると考ええる。また、村山は前掲書で次のように、「愛情の問題」についての見解を示している。

これ（封建的な家族制度、結婚制度——引用者注）は農村には今でも色濃く残っていて、その一掃は容易なことではない。長い間しみ込んだこういう封建的な考え方や感情やを追放するためには藝術の力が大きな働きをする。だから、結婚、戀愛などを民主主義的見地から取り扱った演劇もわれわれはどしどしやらなければならないのだ。（略）（封建制度下では——引用者注）家を超え、主人を超え、身分を超え、はんを超え、國を超えた愛情というものは考えられないのである。そういうわくを超えた愛情を取り上げた演劇をやることも意義のあることだ。

むろん、この「結婚、戀愛など民主主義的見地から取り扱った演劇」には「初恋」も含まれていると思われるが、「わくを超えた愛情」は、やはり封建的な制度によって抑圧された状況でこそ表現され得るものではないだろうか。さらに、この

試みは一九三二年に発表された「志村夏江」で既になされたいと考える。関東平野を囲む山村で育った志村夏江という少女は、満身に教育も受けることができず、安い賃金で働かされ忍従の日々を送っている。夏江の一家は借金の返済のために東京へ夜逃げをし、夏江は工場で働き始める。理不尽な扱いを受けたことに反発して単独でサボタージュを決行した夏江は、その粘り強さを買われ共産党の分会員に誘われる。やがてオルグの男と男女の関係になり、男の一方的な考えの押し付けによって女闘士へと成長していくが、最後には男が解党派であることを批判し、関係を断ち切るのである。女闘士として目覚ましい成長を遂げた夏江であるが、一方で男女の関係についても自らの意見を持つ女性として描かれている。第五章第二節では、同僚のサダ子に次のように語っている。

夏江 (略) もし相手を、心から愛していれば、二人がそういう関係になった場合、たとえどんな問題がおこってもチヤンとそれが階級的に理解できると思うんだ。けどどうでもないのにそんな関係になれば、きつといろんな問題がいちいち仕事の邪魔になると思うの。

サダ子 たとえばどういうことになるの。具体的に言ってくんないとわかんないわ。

夏江 そりやずいぶんいろんなことがあると思うけどね。(略) たとえば相手の人が刑務所にはいつてるとする―私が心から愛している人なら、どんなことでも犠牲にして仕事に集中できるし、その人も安心していられるし、そればかりでなく、しょっちゅう私のことを考えるたんびに励まされると思うの。

また、子供をもつことについても、「子供の問題でも本当に階級的に解決出来るのは二人がチヤンと愛し合っている場合だけだと思う」と述べている。徳永直『赤い恋』以上『新潮』一九三二年一月)に見られるように、完全な男性優位で、女性は男性の道具(性処理、家事等)として、しばしば扱われることさえあったプロレタリア運動のなかで、女性が自らの考えによって行動していける道筋をつけようと、芸術的立場から創作に着手した村山にとって、「愛情の問題」は「運動」

と一対をなす、切つても切れない関係のものであった。この二つを同時に描出することによって、観客を運動へと導いていくだけではなく、人間的な成長を促そうと訴えかけていたことが窺える。金親清は「九十九里濱點描」〔『民衆舞台』「特集号」一九五二年六月〕のなかで、「村山氏の心をいちばんよく動かしたのは、ここ（外川——引用者注）に根深く残るいはゆる「封建的遺制」の問題と、それから「愛情の問題」らしい」と振り返っている。村山にとって、「愛情の問題」は、重厚な人間ドラマを描出するために選ばれた単なる素材ではなく、「死んだ海」三部作を通じ、極めて切実な問題として取り上げられているのではないだろうか。

3. お吉の場合

「死んだ海」三部作には、世代の異なるお吉、カネ子、君子という三人の女たちが登場する⁸⁾。

三部作を通して中心人物の一人であるお吉は、「タヌキ屋」の船方の未亡人⁹⁾であり、一九五一年の時点で四九歳、「いい顔立ちの、小柄の、細いが弾力的な女」（第一部）として描かれている。三春という町で「親のいうとおり」に、むりやり地主の息子」と結婚させられるが、行商の小間物屋の男と東京に駆け落ちをする。男と別れた後、「二十四の年から七年間」、「あっちこっちの紡績工場を歩き廻って、組合運動」をしており、その「組合の女闘士だった頃の仇名」は「野バラのお吉」であった。三〇歳で田崎に嫁にきたものの、「タヌキ屋」の船方だった夫には先立たれる。しかし、その戒名を肌身離さず持っている程亡き夫を慕っている。また、田崎の主婦の会会長を務め、漁船従業員組合書記の金沢敏夫やエンジの代表として船主との賃金交渉をする矢島新蔵と、田崎の未来について対等に話し合いを重ねている。紡績工場を渡り歩いていた当時は、ストライキでいぶん暴れており、第一部で、三春時代に生んだ「頭の弱い」息子の定行が納屋仲間のために自発的にハンガーストライキを始めると、涙を流して喜び、息子に檄を飛ばす。

お吉の組合の女闘士としての活動期間は、一九二六年から一九三三年まで。その期間は「志村夏江」の夏江が作品中で活動していた一九三一年から一九三二年までと重なっており、年齢こそお吉の方が夏江より一三歳程年上であるが、活動期間から同世代として見なせると考える。また、お吉は「水呑百姓」の家に生まれ、一八歳の時に「むりやり地主の息子」と結婚させられた過去がある。貧しい農村で育った点でも夏江との共通項が見出せる。ここで重要なのは、お吉は駆け落ちをした男と別れた後に紡績工場で組合活動に参加しており、その活動中の七年間は男性の影はない。夏江も理想を述べてはいるものの、オルグの男と別れた後、「愛情の問題」に直面する間もなく、投獄されてしまう。両者は、「運動」と「愛情の問題」を同時に抱えることはない。

お吉が初めて「運動」と「愛情の問題」に突き当たることになるのは、第三部に入ってからである。

第三部、開幕からお吉は大腸の疾患のため人工肛門を取り付ける手術をし、入院している。余命四年程と宣告された彼女は、「一着マ」(船主の屋号)の鞆持ちである亀島の手引きよつて、駆け落ち相手であった川見駒太郎との再会を果たす。この再会は、これまでのお吉の態度を一変させ、彼女とつて切実な「愛情の問題」を生じさせることになる。川見という男は「全国股にかけて小間物の行商」をしていたが、「チンドン屋」をやり、現在は「田中町で桔梗屋」という名の「淫売屋」をやっている。しかしながら、この出会いは、実は亡き夫の妹の夫である清水が、お吉の家の乗っ取りに失敗し、「清水の住んでいる長崎の鼻の家を貰う約束をしていた」亀島が自分の利益のために、「川見の駒さんを暗闇から引きずり出」すために仕組まれたものであった。

このように策略による再会ではあったが、お吉は「忘れようと骨折って」いた思い出が甦ってしまうのである。そして、残された時間を川見と過すことを強く望むが、娘の君子はその提案を峻拒する。金沢はお吉の境遇に同情し、君子の説得を試みるが、その金沢からみても、川見が本当にお吉に対する「愛情」から同居を望んでいるのではなく、お吉の亡き夫が残した君子名義の家(お吉は三春の前夫の戸籍から籍を抜いてもらえなかったため、二軒の家の名義は君子になっている)を手に入れるためではないかと疑っており、川見と別れるようお吉の説得を試みるが、お吉は受け入れない。結局、川見と別

れることもなく、明確な結論を出さず第三部は終幕を迎える。

お吉は、自らの死に直面し、その直後「愛情の問題」が浮上する。これまで田崎の婦人会会長として築き上げてきた周囲の人間の信頼をも失いかけ、勇ましい「野バラのお吉」から、死の淵に立たされたことで、男性に支えられようと自ら求める弱い女性へと変貌してしまう。お吉は、余命を宣告された身であることを考慮しなければならないが、「運動」と「愛情の問題」を相容れることが出来ないことに、彼女の「愛情の問題」の特徴があり、それは戦前に創作された「志村夏江」の夏江の現在の姿として、村山が描出した存在であるといえよう。

4. カネ子の場合

お吉を過去の女とするのであれば、カネ子と君子は戦後の「新しい女」として描き出された存在であるといえよう。

カネ子は、第一部では「寿司屋の女中」をしており、第二部で新蔵の妻となる。第一部での年齢は二二歳。かつて銚子の醤油醸造会社「山サ」の女工をしており、組合活動で散々暴れ、「クビになった」経験がある。組合での活動期間は作品内で示されていないが、カネ子の年齢を考慮すると、戦後であると考えられる。金沢からは、「工場労働者の新鮮な血液を漁村に注ぎ込む輸血管」（第二部）と呼ばれ、「寿司屋の女中」をし、そこで得た情報から「船頭も船方もみんな痛切に感じてる問題を取り上げて、それを押し進めることでもって、組合の民主化つうこんもできるんではないかしら」（第二部）と重要な提言をし、積極的に金沢や新蔵たちの会合に参加していくのである。

一方で、カネ子の夫となる新蔵は、雇い主である「タヌキ屋」の船主の笹島の娘・松枝との縁談を持ちかけられるが、カネ子との恋愛結婚を優先し、その話を断ってしまう。同じく「タヌキ屋」に雇われている新蔵の父健二郎や兄の健一は、松枝との縁談を強く勧めていたため、当然カネ子と新蔵の結婚には猛反対している。周囲の反対を押し切り、恋愛結婚の末に結ばれたカネ子と新蔵は、お吉の「お前たち夫婦も、三カ月の間に、田崎中をすっかり、ひっくり返してしまったよ」（第

二部) という言葉からもわかるように、新しい夫婦の在り方を田崎の人々に示していくこととなる。

それでは、田崎の典型的な夫婦とは、一体どのようなものであったのだろうか。田崎の夫婦とは、「女房は亭主の二十間もあとからついて行く、映画館さへえるのも、亭主がへえってから二、三分たつてからへえる」(第一部)と金沢が指摘しているように、封建的な関係が根強く残っており、男性は漁以外は何もせず、残りのすべてを女性が担わされているというのが一般的である。また、極端な例を挙げれば、「髪を振り乱し、ボロボロの着物を着て」(第一部)いる金兵衛の妻は、夫の金兵衛が消息不明になった後、気を病み、町を徘徊するようになる。周囲の人間たちは、この金兵衛の妻は肯定するが、病気で連れ合いを亡くしたお吉が病気になった際、「今までピンピンしてやがったのが間違」(第三部)いであるとして、彼女を否定するのである。

カネ子と新蔵は、このような田崎の夫婦関係を覆す存在として、周囲の好奇の目にさらされ、家族からも強い反発を受ける。新蔵は第二部で、健二郎からエンジの仕事をやめて一本釣り漁をやらなかと誘いを受けるが、即答はせずに次のように答えている。少し長いが引用する。

新蔵 わかったよオ、父つつあんカネ子とも相談してみべえ。

健二郎 (憤りと怨みの表情) ふむ、女と相談しんのか

新蔵 そりやそうよ、一家のこんだもんな。女房に相談すんなあ当り前だべさ。

健二郎 新蔵、お前、田崎中の笑いもんになつてんの、知んねえのか？

新蔵 何がよオ？

健次郎 しよっちゆう二人でつるんで歩いてつでねえか。お前らが家から出てつたら、近所のもんが皆表さ出て笑つてるから、何だと思つて覗いて見りや、何だ、二人で腕なんか組んで、歩つてるでねえか。(略)

新蔵 アメリカの真似じゃあねえ。世界中どこでもやつてるこつたよオ。やつてねえなあ日本ぐれえのもんさ。その日

本でも、女房が亭主の二十間あとからついて行くなんてえのは、この田崎だけだよ。
(傍線―引用者、以下同じ)

カネ子は、戦前に組合運動を経験したお吉に代わって戦後の工場の組合運動経験者として田崎に新風を吹き込んだだけでなく、新蔵と共に夫婦の在り方にも新たな光を与える役割を担っている。また、田崎の娘たちはその多くが田崎の町を出てしまい戻ってはこない。残された若い男たちは、恋愛を知らず、「田中町」という色街で性欲を満たしている。恋愛結婚をしたカネ子と新蔵の「愛情の問題」は、このような若い人間たちにも、女性に仕事や性処理以外の価値があることを教え、その影響力は強かったと考える。

5. 君子の場合

カネ子と新蔵の姿を見て、「いつも「凄いいねえ」ってわが意を得たりつつう顔して、よろこんでいる」君子は、「死んだ海」三部作を通じて際立った成長を遂げ、自ら「運動」と「愛情の問題」に積極的に取り組む姿勢をみせていく。君子は、第一部の時点で「十八歳」であり、「二重まぶたにマツゲの長い、目の大きな、きつい顔の娘」である。「編物の夜学」を終えた後、第一部では「英語の夜学」に通っている。周囲からは、定行の「英語の夜学」行ってどうするだ？パンパンになる気か？」(第一部)という言葉からもわかるように、勉学への熱意が理解されているとは言い難い。君子の唯一の理解者と言えるのが、組合書記の金沢である。君子と金沢は、第一部で次のようなやり取りをしている。

君子 (略) おら「風呂さ行がねえか？」っていう、旦那が「おら、行くべえ」っていう。そいで二人で連れだって行く。それが理想だな。

金沢 そんなことしたら、それこそ田崎中引つくら返つちまうべえさ。大革命だよ。何しろ女房は亭主の二十間もあとからついて行く、映画館さへえるのも、亭主がへえつてから二、三分たつてからへえるつうのが、田崎の夫婦道だかな。君子おら、そんなら大革命をやつてやるべえよ。そうでなきや結婚なんてまっぴらだ。あんたどう思う？え？どうなの？

金沢 うんむろん男女同権絶対賛成さ。原則としてはな。

このような考えを持つ君子にとっては、カネ子と新蔵の姿はまさに理想の夫婦である。また、君子は金沢を慕っており、金沢も君子を憎からず想っている。君子と金沢は、第一部から夫婦となることを前提に登場したカネ子と新蔵とは違い、貧しく封建的な田崎で恋愛、結婚をするという「愛情の問題」に挑もうとしている。

しかし、君子と金沢の関係は第三部に至つて停滞を見せる。「房総バスの車掌」となり、組合の運動にも参加するようになった君子が抱えるのは、「運動」や「愛情の問題」だけでなく、新たに浮上した家庭の問題である。母親のお吉は余命を四年と宣告され、これまでのように働くことはできない。また、頭の弱い兄の定行は、ヒロポン中毒のため納屋の仕事がでさなくなり、ついには窃盗罪で逮捕される。一家の稼ぎ手として働くことを余儀なくされた君子は、お吉の「愛情の問題」にも振り回され、金沢に勢いで求婚してしまう。

君子 (略) (ギョツと金沢を見つめて) 金沢さん、あんた、おら嫌い？

金沢 (狼狽して) え？—君ちゃんをか？—どうしてよ？嫌いでなんかねえよ。わかつてるでねえか。

君子 あんた、おらと結婚してくんない？ね、おねがいするわ！

だが、金沢も組合の仕事が疎かになる程生活が困窮しており、その上、君子同様に面倒を見なければならぬ身内を抱え込

み、「時々、自分の能力つうもんに、まるで自信がなく」なった状態に陥っている。金沢は、「おらたちの結婚もなあ、困難な条件の中から、二人だけ逃げ出して結婚する」のではなく、「みんなに協力して貰」い、お吉にも「よろこんで賛成」してもらえる状態にしなければならない、と君子を説得するのである。

新蔵夫婦が田崎に吹き込んだ新風は、新しい夫婦の関係、男女が平等であり、お互いに喜びや悩みを共有できる関係を田崎に示した。その影響を多分に受けた君子は、自らの意志で恋愛と結婚へと進んでいこうとするが、乗り越えなければならぬ問題が山積し、「死んだ海」三部作では君子と金沢の結婚はその方向性を見出せずに終わってしまう。

お吉の次世代として描かれるカネ子と君子は、カネ子は「工場労働者の新鮮な血液を漁村に注ぎ込む輸血管」として主婦の立場から田崎の運動に参加し、君子は第三部で共産党員となり、房総バスの組合運動に参加しながらも、両者は「愛情の問題」を抱え、それらを両立させていこうとするのである。また、君子は家庭の問題に直面することとなり、第三部では覚悟を持って、力強く生きようという決意をみせている。

君子 今の世の中じゃ女が一人で生きていくためには、いろんなことをしなくちゃなんねえわ。自分でやましくない仕事なら、どんなことだってかまやしない。おらだってやるわ。それがどうしたの？

6. おわりに

一九三二年、村山は、「志村夏江」のなかで一つの可能性を示した。それは、プロレタリア運動に身を投じた女性たちが、一人の人間としてその存在を認められ、男性と対等に関係を築いていくという未来である。しかし、その後二度の投獄を経験した村山が創作戯曲を発表することはなく、二〇年という期間を経て―演劇運動が求められる時代からは遠ざかってし

まったが―ようやく「死んだ海」三部作において、その可能性に着手することができたと考える。

お吉、カネ子、君子という三人の女たちに課せられた「愛情の問題」は、「初恋」で描かれた対立構造のない、温室のなかで育まれる素朴な愛情とは異なり、封建的な風潮の強く残る貧しい社会のなかで、周囲の無理解や過酷な環境に苦しみながらも取り組むべきものとして描かれている。

そして、それは「志村夏江」の夏江の「愛情の問題」にも共通している。また、村山はカネ子と君子という次世代の女たちに、「運動」と「愛情の問題」という二つを同時に抱え込ませ、その両立を図ったことで、自らの意志によって未来を切り開こうとする新しい女の描出に成功している。

「死んだ海」三部作は、労働者の闘いを描いた作品として定説化されているが、以上見てきたように、登場する三人の女たちにスポットを当てることで、村山が求めた「愛情の問題」を一つの大きな軸として、その作品世界が描出されていることがわかるのではないだろうか。

最後に、この「志村夏江」の系譜が、村山の晩年である一九七〇年に発表された「女だけの砦」にまで引き継がれていることにも注目したい。

一九七〇年、「志村夏江」の改訂版の上演が四月に、八月には『文化評論』（一九七〇年七月）に発表した、大阪の北西部で起こった女性ばかりの労働争議団に取材した「女だけの砦」の上演、そして十一月には「太陽のない街」の新脚色・上演というように、戦後の「死んだ海」三部作（一九五二〜五三年）以降、創作戯曲に恵まれなかった村山にとって、労働運動に奮闘する女性像をたて続けに発表した年となった。

なかでも、新たに創作された戯曲「女だけの砦」は、一九六五年から三年七カ月の間、工場閉鎖にあらがうために共同生活をしながらい抜いた女たちを描いており、一九七〇年一〇月、『朝日新聞』紙上で、日本のウーマンリブ運動が特集され、女性たちは自らが男性の隷属物ではないことが声高に宣言された新たな社会の幕開けと関連性を指摘することが可能であろう。ウーマンリブ運動前夜に、女たちの共闘（運動）と「愛情の問題」を抱え、互いに支え合う姿を視野に入れ、

作品に反映させようと試みた村山の功績は意義のあることではないだろうか。

注

- (1) 「ドカンの補償金」については、第一部で「九十九里浜の高射砲陣地から海へ向かって実弾演習が、沿海の漁業に及ぼす損害を終戦処理費から出して補償する金」と説明されている。
- (2) 「解説」『村山知義戯曲集』下巻（新日本出版社、一九七一年）
- (3) 菅井幸雄『演劇創造の系譜―日本近代演劇史研究―』（青木書店、一九八三年）
- (4) 「愛情の問題」は、靴持ちの亀島が君子の相談を持ちかけたお吉に対して、「ほう田崎随一の美人の婿取りの相談けえ？花婿は誰だい？金沢書記かい？愛情の問題なら、わしとこさ一応相談して貰いてえな」（第一部）と述べており、また本文中で引用した金沢清氏の「九十九里濱點描」でも、「愛情の問題」というように取り上げられていることから、鉤括弧付きで「愛情の問題」とする。
- (5) 第一部第三章「志村夏江」の成立背景―（新しい形式の創造）の可能性―において、「志村夏江」は、長年、村山知義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、プロレタリア戯曲の可能性を模索した結果、従来のような内容のみにこだわった戯曲から芸術的に大きく前進することに成功している。「志村夏江」直後に検挙され、入獄し、転向声明を発表した村山にとって、「志村夏江」が戦前の集大成となると論じた。
- (6) 祖父江昭二「村山知義『死んだ海』」（『20世紀の戯曲現代戯曲の展開』社会評論社、二〇〇二年）
- (7) 村山知義『農民演劇論』（若狭書房、一九四七）
- (8) カネ子と君子の年齢は三歳差であるものの、既に女工として働き、労組での活動経験のあるカネ子と、まだ学生の身分である君子とは、世代に隔たりがあると見做した。

第三章 社会主義リアリズムの幻影―プロレタリア演劇から戦後演劇へ―

1. はじめに

「死んだ海」三部作は、一九三二年「志村夏江」(『プロレタリア文学』一九三二年四月)発表直後に治安維持法違反によって逮捕され、転向を余儀なくされた村山知義にとって、創作戯曲としては大凡二〇年振りとなった作品である。

村山知義は、「死んだ海」三部作において、一九三五年から始まる久保栄との社会主義リアリズム論争の過程で主張した「発展的リアリズム」の実践を試みている。久保との社会主義リアリズム論争、「発展的リアリズム」の提唱は、村山知義にとって終生の課題であった。死の一年前、一九七六年頃に発表された「村山知義述 演劇原論」^{〔1〕}で、村山知義は社会主義リアリズムについて次のように述べている。

まず第一にリアリズムである必要がある。リアリズムとは現実に対する愛であり、真実を追求する努力であり、真理に没入し、それを発展させようとする熱意である。そして、現実に対する素朴なナイーブな対しかたであり、さらに社会主義的ということになれば、社会主義への発展段階への運動に相応したものでなければならぬ。(略)この社会は階級闘争によって発展している、ということですから。現実には資本主義はすべて階級社会である。そして、その階級間の闘いによって、矛盾によって、より高度な、次元の高い社会主義社会を生みだそうとして、努力しているところです。だから階級闘争の観点がなければいけない。階級的観点がはっきりしてなくてははいけません。その階級的歴史観にたつて、

いうまでもなくプロレタリアートの立場にたつて、現実を見なければならぬ。プロレタリアートの眼で現実を見なければならぬ。

また、『村山知義戯曲集』下巻（社会評論社、一九七一年）に収められた第一部の「解説」のなかで、戦後社会のなかで労働者階級の闘いを描くことの意義について触れている。

私は日本の労働者階級のたたかいを、しかも共産党員を登場させて描くことができるところまで達した。時は以前とは異なり、文化、芸術の分野でも、統一戦線の時期であり、われわれの創造すべき作品は必ずしも労働者を観客大衆とし、そのテーマも労働者階級のたたかいを描くことに集中せねばならないことはなくなったが、しかし、労働者のたたかいを描き、労働者階級を観客にすることの重要性は相変わらず存在する。

このように、「労働者を観客大衆とし、そのテーマも労働者階級のたたかいを描くこと」を掲げ、「社会主義への発展段階への運動に相応した」リアリズムを指針として「死んだ海」三部作に取り組んだことは、これら二つの引用からも明らかである。しかしながら、「死んだ海」三部作における社会主義リアリズムに着目すると、村山知義の唱えた「発展的リアリズム」の限界を指摘することが可能となるのである。

本稿では、村山の「発展的リアリズム」と久保の「反資本主義リアリズム」を概観した上で、久保の「火山灰地」と「死んだ海」三部作を比較し、「死んだ海」三部作における社会主義リアリズムの限界とその可能性を論じていく。

2. 揺動する「発展的リアリズム」

久保栄「迷えるリアリズム―新劇のために―」(一九三五)に端を発した社会主義リアリズム論争は、瞬く間に新劇界を席卷する。久保栄は「迷えるリアリズム」のなかで、「われわれの仲間が、社会主義リアリズムを曲解して、性格描写を劇作の第一義と考へはじめたとき、すでに部分的リアリズムの陥穽が、われわれを待ち構えていたのである」と指摘し、村山知義については、「プロット時代のわれわれの欠陥であった図式主義と性格の貧血が、長く尾をひいて」おり、「村山の『夜明け前』における諸性格の貧困は、充分な芸術的説得力をもつて観客を大詰まで導くことができなかつた」と厳しく批判している。また、中野重治、森山啓の久保に対する批判に応える形で発表した「社会主義リアリズムと革命的(反資本主義)リアリズム―前者の中野・森山の歪曲に対して―」(『文芸評論』一九三五年五月)でも、新劇人たちが、「国際反資本主義演劇運動についての正しい理解」を欠いているとし、村山知義と秋田雨雀の「新劇合同論」を「方向転換の意義はまったく押し歪められ」ているとし、再発の必要性を訴えたのである。

一方、村山知義も「進歩的演劇のために」(『テアトロ』一九三五年九月)を発表し、「発展的リアリズム」を提唱する。

われわれはかゝるリアルを芸術的に形象化することをわれわれの任務として担ふ。われわれはリアリストである。われわれのリアリズムは、われわれに現実の諸現象を具体的に探求し、それを仔細に研究し、諸事件の渦中にあつて、芸術的諸概括の創造のために、最も豊富な経験的素材を客観化するものである。(中略)われわれのリアリズムにはこの現実に対する明確な理解と相並んで、明日への発展のリアルな想念が含まれ、現実のうちに発展を生み出す諸条件を見出す。また発展を妨げる一切の腐敗物を暴露し現実を覆ひかくす仮面を剥ぎ取る。われわれのリアリズムはかういふものでなくてはならず、演劇運動と統一して考へられた演劇創造の方法のスローガンとして、われわれは「発展的リアリズム」といふ言葉を採用したいと思ふ。

また、久保栄の言う「反資本主義リアリズム」については、同じく「進歩的演劇のために」の中でこう反論している。

社会主義リアリズムはソヴェートの生産諸関係の現段階から生れたものであり、かくて、ソヴェートの芸術のためのスローガンたり得るが、資本主義諸国には通用しない、資本主義国では××（革命―引用者注）的リアリズムでなければならぬ、といふ考え方は問題の表面的機械的解釈であると思はれる。成程、社会主義リアリズム（中略）はソヴェートの社会主義的現実から生れたものであるが、まさにさうであるからこそ、それは全世界の進歩的作家の創造方法を導くスローガンたり得るのである。

この村山知義の反論に対し、久保栄は「リアリズムの一般的表象」⁽³⁾（一九三五）において、村山知義の「リアリズムそのものに対する見解が、まだまだ抽象的カテゴリーの領域に踏み迷っている」と糾弾し、「発展的リアリズム」が、「現実の発展的方向の開示」ということに拘泥すること、むしろリアリズムの発展の妨げとなっているのではないかと疑問を投げかけているのである。

村山知義と久保栄の対立は、当然のことながら新協劇団内においても展開され、「村山は発展的リアリズムを、久保は反資本主義リアリズムを掲げて競い合っていた。この対立の故に新協の舞台は活気があるといわれ、俳優は対立する二演出家に叩かれ、二人の長所を吸収して」⁽⁴⁾といったというが、「他方村山は久保に、久保は村山にそれぞれ自分のシステムをぶち壊されるといふつらい結果」（松本克平）を生じさせた。

先行研究においては、両者の対立は「以後もどちらかに決定という節目を持たず、大勢として、また暗黙的に、新協劇団

は「発展的リアリズム」というスローガンを掲げての活動にはいった」（大笹吉雄^⑤）と結論付けられているものの、「日本はすでに全面戦争前夜というきわめて困難な状況にたちいたっていた」（菅井幸雄^⑥）ため、この論争の更なる発展が見られずに終わったことは、大笹の指摘する、「社会主義リアリズム論争全体を通して、あまりに原則論に終始して、具体的な作品論がかえりみられもなかったのが不思議ですらある」という原因になりえたのではないだろうか。また、村山知義と久保栄の論争について、菅孝行は「リアリズム理論史の枠組みで見ると、久保の功績は一応その中で頂点をなすものであり、その点での村山の否定は感論が強すぎるように思われる」と社会主義リアリズム論争の産物である久保栄の「火山灰地」（一九三七—八）での功績を認め、久保栄に軍配を上げている。

社会主義リアリズム論争は、村山知義にとつて終生の指標であったと前述したが、それについては、前掲の「村山知義述演劇原論」を確認していくことで、明らかになるであろう。少し長いが引用する。

社会というものは社会主義に向って発展してゆくものだ。これは歴史的必然である。われわれの芸術は、現実が社会主義に向って発展してゆく姿をえがく。社会主義への動きや、要素や、芽が、社会主義社会以前の現実のなかに存在しているはずだ。どんな資本主義社会にでも、帝国主義社会にでも存在しているわけだ。それをとらえだし、その発展の姿を描くのがわれわれのリアリズムであろう。（中略）（久保栄は、一引用者注）社会主義リアリズムは社会主義社会になつてはじめて存在するものだ、だから社会主義リアリズムはソビエトにこそ存在しうるけれども、日本には存在しうるものは反資本主義リアリズムか、革命的リアリズムでしかない、といっていた。（略）資本主義に反対するのは必ずしも社会主義ではない。だから社会主義リアリズムというのは反資本主義ということではいけないんだ。（略）

われわれが今いつているのは創造方法を科学的にどう名づけるかということではなくて、それが一つの運動のスローガンたりうるものでなくてはならない。科学的分類ではなく、現実に使うことができ、みんなを勇気づける運動のスローガンでなければならぬ。

久保栄の提唱した「反資本主義リアリズム」の「反資本主義」と対峙するのは「必ずしも社会主義ではない」と否定し、科学的に創造方法を確立させるのではなく、「発展的リアリズム」という「運動のスローガン」が必要であると説いたのである。また、久保栄との論争が研究者によつて自分が敗れたと認定されていることに触れ、「来年あたりであるかも知れない私の著作集で、長い解説をつけて、当時の論文をのせて決着をつけよう」と意気込みを見せるのである。これが、社会主義リアリズム論争後、四十年を経て発表された村山知義の社会主義リアリズム論争の決着への糸口であったが、この決着は村山知義の逝去によつて果されずに終わった。四〇年という長い歳月を経ても、村山知義が社会主義リアリズムを追究して止むことはなかったが、「運動のスローガン」として捉えることにより、些か社会主義リアリズムからは逸脱したきらいがあつたのではないだろうか。

3. 「三部作」にみる社会主義リアリズムの問題点

「死んだ海」三部作は、一章、二章で確認した通り、千葉県銚子市から南へ四キロの外川をモデルとした「田崎」という架空の漁村を舞台としている。筋は一九五一年から一九五三年にかけ、断続的に進行していく。かつてはイワシ漁が盛んであった漁村が、現在はアメリカ軍の射撃演習が原因で不漁に喘いでいる。この「死んだ海」が抱える様々な問題―封建制度、船主と船方たちの闘い、「ドカンの補償金」問題、組合運動、家族や恋愛―を、船方の未亡人であるお吉とその娘・君子、

漁船従業員組合員の金沢、そしてタヌキ屋（船主の屋号）のエンジ（機関士）の新蔵を中心人物として、つぶさに描き出すことを試みた作品である。

菅井幸雄は「村山知義の演劇史的位^⑧置」で、「銚子のそばの外川という漁村をモデルにした「死んだ海」には、わが国の階級構成の縮図をみるように、さまざまな階級の人間が登場するが、そのなかでも、とくに注目されなければならないのは、封建的遺制の濃い漁村のなかで、巨大な政治状況と雄々しく、真面目に対決しようとする労働者たちの形象」であると高く評価している。確かに、一漁村を描くことによつて、戦後社会が抱える矛盾を暴露する試みは大いに評価の対象となる。だが、その一方で、「死んだ海」三部作からは、村山知義の提唱した社会主義リアリズムの問題点を見出すこともできるのではないだろうか。

また、茨木憲「死んだ海」（その第一部第二部）へのおぼえ書（『テアトロ』一九五三年四月）は、一九五一年から五年間、「共産党のあやまった文化指導」が、「テアトロ」の編集陣や執筆者の人達にも干渉^⑨したことで、村山は「編集陣から追放され、執筆さえ許されなくなった」ことを考慮すると、いくらか批判的過ぎる部分も見受けられるが、「死んだ海」三部作が抱える問題を指摘している。

茨木は、第一部で取り上げられている「納屋制度」の問題の描き方について、「納屋制度を描こうというのに、肝腎の納屋の者が描けていないことが、この作品の肉を薄いものにしてしまつていのである」として、その原因が澄川定行を「頭の働きの鈍い特別な人間」として設定したことにあるとしている。ただし、第三部になると、納屋の者のなかで中心となる人物として描かれるのは横山太一郎である。太一郎は第三部までに共産党員になるが、その経緯や太一郎の性格の描かれ方が漠然としており、彼の性格は漁民の「典型的性格」として描かれているとは言いがたい。そのため、太一郎等納屋の者を煽動する組合書記の金沢について、茨木は「戦後のインテリゲンチヤのひとつの生き方を生きている人間として、金沢敏夫

という人間の典型的性格としてうちだされているかげは非常に淡いものであると指摘し、彼を描くためにこそ「中心的課題である納屋の者たちがヴィヴィッドに形象化」される必要があると指摘する。しかしながら、村山が「死んだ海」三部作のなかで、漁民の「典型的性格」を与えたのは、金沢でも納屋の者たちでもない。金沢と共に納屋の者たちを牽引していくエンジ（機関士）の新蔵ではないだろうか。

だが、ここで一つの矛盾が生じる。『日本労働年鑑 第二七集（一九五五年版）⁽¹⁾』によると、「死んだ海」三部作のモデルとなった「九十九里浜めぐり漁夫の争議」において、エンジ（機関士）たちは「一般の船方より優遇されており（九十九里浜では大体一般の二倍以上の収入）エンジ（エンジニヤ）としての一種の特権的な層として自他共に認められている。そして機関士だけの職能組合を組織し、親方の援助で技術の向上につとめていることは、沿岸・沖合の漁船船員の特権的な傾向とさえなっている」と報告されている。第二部第三幕でも、水夫組合に属しながらもエンジたちが単独で船主たちと交渉したことが、後から組合内で問題になる。このように、船方とは明らかに差別化しなければならないエンジの新蔵に漁民の「典型的性格」を与えることは、納屋の者では「典型的性格」を描くことが不可能であると判断した村山の苦悩が窺える。そのため、茨木が「現代日本漁業の象徴としての納屋制度に焦点を絞つてこの戯曲は書かれようとしている、といったけれど、その描かれ方は、そのいわば外側から、「こゝに問題がある！」と教示するような構図のもとにある」と指摘しているように、納屋の者は、新蔵と金沢の煽動すべき対象としてしか描かれていないといえる。

また、村山知義は、新蔵と金沢の間にも越えられない壁があることを「やっぱし、生れついでに船方の気持にはほんとはへえりこめねえんだ」（第一部第二幕第一場）と金沢に語らせることで明示したにも拘わらず、二人を対立させることを避けている。「死んだ海」三部作を通して、金沢は水夫組合における唯一の大学出身者でありながら、新蔵の行動力に憧れを抱くばかりで、新蔵についての「どんだんやっついていく力が出てくべえけんぞ、どうも本物のように思えねえわ」という君子（定行の妹）の指摘のように、新蔵の先走る性格を諭すこともなく、あくまでも新蔵の同調者としての立場を貫くのであ

る。

さらに、方言に着目すると、金沢も新蔵も共通の方言を使用していることが確認できる。そうした意味でも村山知義は両者を概括することを試みたのである。彼らの外側に存在する人間として描かれるのは、第二部の第二幕第一場、第二場に登場する房総新報の記者である倉地と、医学博士で銚子市長の木塚であり、彼らに東京のことは与えることで内側と外側の差別化を図ろうとしたと思われる。だが、両者が一場ずつの登場では、その対比を認めることは非常に難しいのである。これによって、「死んだ海」三部作では登場人物たちの存在の曖昧さが、問題を拡散させてしまい、直線的な強さが作品を貫くことなく、思想的中心が定まっていない印象を否めない。

第一部には「納屋制度」を、第二部には「中小船主」と「エンジン」、第三部には「金沢書記」と「澄川一家」というように個別の問題があり、「三部作」を貫く問題としては「ドカンの補償金」を取り上げているのだが、個別に取り上げられる問題は、目覚ましい「発展」をすることなく流れていき、「ドカンの補償金」についても第一部から問題にされながらも、第三部の終幕でようやく大会を開くところまで達するだけである。その反省は、金沢の「問題を上から、大きく、統一的にとらえることが出来なくて、それ納屋の者のための人権擁護運動だ、それ補償金闘争だ、船頭竿張りの選挙制の主張だ、つうわけで、その時々のおんや、部分部分のおんに追っかけ廻されて、それを全体のつながりでつかめることができなねえから」現実の「発展」がないと気を落とすことで示されている。中小船主、国家、そしてアメリカを「敵」としてとらえながらも、問題が拡散しているために何と闘っていけばよいのか、結局はその「敵」を見失いかけていることが、第三部においてようやく浮き彫りにされるだけなのである。

第三部第四幕、新蔵が納屋の者たちに、「敵は「一着マ」だつうことにみんなが気がつくようにすんのが目的なんだぞ」と大会の目的を語ることから、三部作を通してようやく目の前の「敵」を「一着マ」であると認識するに至っただけで、その後の「発展」は明確に描かれることなく幕を閉じる。そこに、「死んだ海」三部作の限界、そしてそれは村山知義が指針としてきた「発展的リアリズム」の限界を見出すことができる。

村山知義は一九三九年一月に新協劇団から刊行された『新協劇団5周年記念出版』のなかで、「新劇の発展とそのなかの新協劇団」という小論を載せている。そのなかで、「発展的リアリズム」について、次のように述べている。

われわれのリアリズムは社会と人間の最奥の真実を、あらゆる覆い物をはねのけて、それが絶えず、対立し、矛盾し、複雑に流れ動きつつ、より高い統一に向って発展していく姿をとらえ、それを美型化することなく、卑俗化することなく、しかも、諸典型の典型的な争闘と発展の姿において明瞭化し、芸術的に、魅力的に形象化するところのものである。

この一文がいかに「死んだ海」三部作の「リアリズム」と齟齬が生じているかは、確認してきた通りである。「死んだ海」三部作は、「発展的リアリズム」が実現しがたいものであるか、自ら証明したことになってしまおうという皮肉な結果を引き起こした。しかしながら、「死んだ海」三部作を社会主義リアリズムということに拘泥することなく考えたとき、そこに浮かび上がる問題こそが本稿で論じるべきことであると考える。

4. 久保栄「火山灰地」受容への疑義

「死んだ海」三部作の成立を考えるには、社会主義リアリズム論争で村山知義と対立した久保栄の「火山灰地」⁽¹⁾の影響にも触れなければならない。井上理恵は、「日本のリアリズム演劇」⁽²⁾で次のように述べている。

『火山灰地』は、二部七幕で反権力闘争、生産関係、地主小作関係、家族関係、恋愛の有り様……等々のこの時代特有

の社会的矛盾とそこで悩む人々を極めて日常的に、しかし二度と現れない出来事と性格をもって緻密な構成のもとで描出し、日本のリアリズム戯曲の一つの到達を示したのである。これだけのスケールをもつ戯曲は、このあと出現しない。戦後、村山知義が『死んだ海』（一九五二）で試みるが成功はしなかった。

このように「死んだ海」三部作は、「火山灰地」の影響を受けているとみられてはいるものの、その影響関係について詳細に論じた先行研究は管見の限り、存在しない。以下、村山知義と久保栄の関係を把握し、「死んだ海」三部作における「火山灰地」受容を検証していく。

村山知義と久保栄の明らかな対立は、これまで見てきたように、一九三四年に第一次新協劇団時代の社会主義リアリズム論争に端を発するが、久保栄が村山知義を戦中に国家権力の弾圧に対し、屈したとも取れる態度を取ったと批判するなど、戦後も両者の対立は続いていく。これには、今迄見てきたように、村山知義の転向⁽¹³⁾や戦争協力⁽¹⁴⁾そのもの自体を、村山知義が一種の手段でしかないという捉え、顧みることをしなかったことに一因があると思われる。

この両者の対立は、本人たちが語るよりも、周囲の人間によって多くが語られてきた。だが、千田是也は村山知義寄り、松本克平は久保栄寄り、というように当時の演劇人たちの感情の問題にまで波及する問題のため、各証言から判断するところが非常に困難である。戦後の研究者では、菅孝行は、両者の争いを、「歴史の痕跡が回復不可能な傷あとを人間関係に刻みつけ、それが戦後新劇の新生を貧弱な人脈の政治レヴェルに引き下げてしまったことを、事実として確かめておくしかないだろう⁽¹⁵⁾」と前置きした上で、次のようにまとめている。

リアリズム理論史の枠組みで見ると、久保の功績は一応その中で頂点をなすものであり、その点での村山の否定は感

論が強すぎるように思われる。しかし、久保栄の非転向神話は、かなりいかがわしいものであり、とくにその極端に臆病で慎重なる振る舞いは多くの人々のひんしゆく的であった。また、村山の転向や戦争協力を正当化するつもりは無いが、権力との関係でも一見チャランポランで、よくいえばダイナミックな村山のプラグマティックな処世と、オルガナイザーとしての有能さとは、体質的に表裏一体のものであったにちがいないことは注目しておくべきだろう。

一方、井上理恵『久保栄の世界』⁽¹⁶⁾では、村山知義と久保栄の一九四二年の公判時について、千田是也が一方的に久保栄を糾弾し、事実を歪めたということ指摘していることから、どちらか一方を正しいと判断することは極めて難しい。

「火山灰地」は、北海道を舞台に、肥料の研究に携わる科学者とその家族、農民、炭焼き、地主等、多様な階級の人々で構成され、近代のリアリズム演劇の最高峰と謳われる作品である。「火山灰地」の冒頭部分の「朗読」について、井上は「新しい試み」であると述べている。⁽¹⁷⁾

久保の新しい試みはまだあって、朗読と名付けた長い詩を幕開きに付けた。これは近代劇にはないものであり、同時に「火山灰地」以前のリアリズムの戯曲にもなかった。既に拙書『久保栄の世界』で触れたことだが、一幕の幕開き、つまり戯曲の始まりで前奏曲が流れる中に戯曲のタイトルが照らしだされ、「先住民族の原語を翻訳すると『河の岐れたところ』を意味するこの市は」と語られる朗読は、「火山灰地」という戯曲全編へ観客をいざなうプレリユードであった。が、順次朗読は農民の内奥の苦悩を客観的に語る詩へと変化する。

「火山灰地」第一部・1冒頭の「朗読」を引用すると左記の通りである。

朗読 先住民族の言語を翻訳すると「河の岐れたところ」を意味するこの市は日本第六位の大河とその支流とが眞二つに裂けた燕の尾のやうに／市の一方の尖端で合流する／鋭角的な懐に抱きかかへられてゐる。／日本の北の涯ての農業都市／どこよりも雪解けが遅く／どこよりも霜の早く来る平原のなかに／ちやうど皺だらけの農民の掌にのつた／一粒の穀物のやうに小さな市。

「火山灰地」の冒頭に対し、第一部の第一幕第一場冒頭の一部、「漁夫A」の語りを抜き出すと、左記のようになってい

る。
冬の月々、二つの流れの相い交わるところ、／ここ、房総半島の沖合では、／二つの流れが衝突して、乱れ、あるいは混ざり合い、／沈む水塊と浮び上がる水塊とは渦巻きをなし波立ち、潮騒いをひびかせ、／泡や藻を海面に押し上げる。／（略）／この潮騒の海を沖合に見て、／銚子から南へ、犬吠を経て四キロ、／長崎の鼻と、犬吠の岬に抱かれた小さな湾。／糸のような浜を残して、海から崖をなしてそばだち、／石を積んで築き上げた戸数一千の漁村。／ひたすらにイワシの漁獲に五千の命を賭けている漁村―

このように、第一部の冒頭も地形・位置関係の解説から始まっており、「戯曲全編へ観客をいざなうプレリユード」としての役割を果たしている。この点において、「火山灰地」からの影響は、「朗読」の内容が歴史的背景、土地の特徴、人々の生活を現していることから明確である。そして、「火山灰地」が、「順次朗読は農民の内奥の苦悩を客観的に語る詩へと変

化する」ように、第一部の朗読も納屋の者、船方、中小船主、エンジ、組合書記がそれぞれの抱える苦悩の説明へと変化していくのである。しかしながら、冒頭の「朗読」の類似性の指摘によって、「火山灰地」の受容が定説化しているもの、それだけで「死んだ海」三部作が「火山灰地」を受容しているというには心許ない。

久保栄は、『月刊新協劇団』三七号（一九三八年四月）に、「こういう戯曲は書きたくない」という一文を発表する。これは「火山灰地」全二部七幕の脱稿と同時に「劇作についての感想を書けと命じられて」書かれた文章であり、「こう書いてゆけばきりのないさまざまな註文をみずからに課して、僕は「火山灰地」を執筆しつづけましたが、さてこれらの書きたくない戯曲から自分が何歩遠ざかり得たか心もとなく思い―上演の日の観客席からの反響を、今から心待ちにしているのです」と文章の最後を締めくくっている。ここには主として三つの問題点が挙げられている。第一に、「作者が、はじめから観念的に主人公をきめてかかる戯曲」であり、描くべきは「さまざまの劇的境遇とさまざまの人間のタイプの客観描写の流れのなかから、おのずと幾人かの主要人物が、現実以上に現実的な姿で選び出されてくる」戯曲でなくてはならないとしている。第二には、「初めに把握したいと思った現実から浮き離れてひとり歩きをし、勝手な劇的解決へ急いでゆくような戯曲」、第三には「言葉を粗末にする戯曲」として、登場人物のせりふを丹念に描き分けることをせず、「作者の言葉づかいがむき出しになっている戯曲」を挙げている。

この久保栄の提言に沿って「死んだ海」三部作を検証すると、第一については、村山知義も意識的に特定の主人公を設定せず、群集の中から自ずと新蔵や金沢を浮かび上がらせる構成となっている。だが、村山の場合はいくまで「プロレタリアートの立場」から描くという姿勢を崩すことはなく、「さまざまの劇的境遇とさまざまの人間のタイプの客観描写」とはその性質を異にしていると思われる。第二、第三は、リアリズムを標榜する劇作家にとつては共通認識であり、影響と呼ぶには弱いのではないだろうか。村山は「こういう戯曲は書きたくない」に目を通していたことは間違いないが、作品内容も合わせて考えると、表面的な類似点である冒頭部分の「朗読」以外には、「死んだ海」三部作の「火山灰地」受容を見出すことは容易ではない。

ここで、「死んだ海」三部作と「火山灰地」の作品世界が、そもそも根本を違うものであるということを証明するために、両者のアントン・チェーホフ「桜の園」受容の相違について考えなければならぬ。北海道の農地という歴史を背負った特定の土地を徹底取材した「火山灰地」に、密かに憧れを抱いた村山知義が、戦後、銚子という土地に自らの活路を開こうとしたことは疑いようがないが、そこに共通して浮上するのが、「桜の園」受容だと考える。

小場瀬卓三「偉大なる敗北の記念碑『火山灰地』論」⁽¹⁸⁾によれば、「桜の園」や「どん底」のような、明確な主人公をも

たない劇、細部をかさねることによって「桜の園」とか「どん底」とかいった環境を描こうとした劇、いわゆるミリュー・ドラマを手本とした「火山灰地」であつたが、「桜の園」に見られる「強い統一」や「カタストロフ」はなく、「点描方式をレアリスムの観点から踏襲したけれども、「火山灰地」に強固な統一を与えることにも、破局を与えることにも失敗している」と指摘している。「桜の園」からの影響を論じる「火山灰地」研究は少数派ではあり、本来は詳論を要すると考えるが、本論ではあくまでも「死んだ海」三部作を論じる場のため、割愛する。だが、「死んだ海」三部作を「火山灰地」受容から逸脱したものと位置づけるためには、「火山灰地」から「桜の園」を連想することの可能性を捨てきれないのである。

では、「死んだ海」三部作では、どのように「桜の園」を踏まえているのだろうか。村山知義は、第二部で登場する底曳き船の小船主である服部純一に「だから船主なんぞがひどいのは当然だよ。封建的な考えや感じがいっぱいこびりついているしね。自分達が滅亡の淵に立っていることを知っていながら、それを逃れる手だてを取らない。いくら教えても、取るうとしない。チェホフといったけか、それ『桜の園』か―あれに出てくる貴族階級ね、あれと似てるよ、そういう無能力さの点は」と語らせる。このように田崎の中小船主たちを「桜の園」の没落貴族になぞらえたのは、次のような動機があつたためであろう。前掲の「村山知義述 演劇原論」で、「桜の園」についての村山知義の見解が示されている。

いかに貴族社会は無力になり、没落してゆくか、実際に肉体労働をしない、働かない人間は、いかに没落してゆくか、そして、自分の能力で農奴から叩き上げていって、働きつづけたラパーヒンは、資本家に成長し、ついに桜の園をとつてしまったか、歴史的必然性が書けている。だがしかし、これはプロレタリアの観点にたっていない。没落してゆく貴族のエレジーになってしまっている。チエホフ自身がむしろ、没落してゆく貴族の立場に立っている。

村山知義は、自分自身がプロレタリアートの観点に立つて描くことの意義を強調しているのである。このように「桜の園」という作品を介して、「死んだ海」三部作と「火山灰地」を検証すると、あくまでもプロレタリアートの立場から描くことに拘った「死んだ海」三部作、「点描方式」で全体を描き出そうとした「火山灰地」というように、その方向性は明らかに異なることが指摘できるのである。

5. おわりに

一九三五年に「発展的リアリズム」を提唱した村山知義だったが、その実践を創作戯曲で試みられるようになるまでに、二〇年近くの年月を必要とすることになった。

「死んだ海」三部作は、「火山灰地」からの受容を「朗読」という手法に見出せる一方で、プロレタリアートの立場から現実を描こうとする村山の強固な拘りが、「火山灰地」との方向性の違いを明らかにしているといえよう。また、前章「私たちの「愛情の問題」をめぐる一考察」で示した通り、お吉、カネ子、君子に課せられた「愛情の問題」が、封建的な貧しい社会のなかで、周囲の無理解や過酷な環境に苦しみながらも大いに取り組むべきものとして、いきいきと描かれていることがわかる。

以上のように、「死んだ海」三部作は、社会主義リアリズム論争、「発展的リアリズム」の幻影を追うことを放棄したと

き、新たな姿が顕在化するのである。

※久保栄の作品の引用は、すべて『久保栄全集』全一二巻（三一書房）に依る。

注

(1) 菅井幸雄『演劇創造の系譜―日本近代演劇研究史―』（青木書店、一九八三年）によると、「村山知義は、亡くなる一年前、東京芸術座において「私の遺言として聞いてほしい」との趣旨のもとにおこなった講義のなかで、さらに追究し、社会主義リアリズムが科学的社会主義の基盤をもつことと、統一戦線的な方向性をもたなければならぬことを明らかに示しているという」とあるため、「村山知義述 演劇原論」が発表されたのは一九七六年と推定できる。また、この「村山知義述 演劇原論」は、二〇〇一年秋、東京芸術座のご厚意により、複写させていただいた貴重な資料である。改めて、この場で謝辞を申し上げる。

(2) 『都新聞』一九三五年一月二〇日・二一日・二二日・二三日付

(3) 『都新聞』一九三五年二月三日・四日・五日・六日付

(4) 松本克平「月報1」(『現代日本戯曲大系 第一巻』三一書房、一九七一年)

(5) 大笹吉雄『日本現代演劇史 昭和戦中』(白水社、一九九三年)

(6) 菅井幸雄『演劇創造の系譜―日本近代演劇研究史―』（青木書店、一九八三年）

(7) 菅孝行『戦後―新劇はのりこえたか―』（朝日新聞社、一九八一年）

(8) (6)に同じ。

(9) 村山知義「回顧」(『テアトロ』一九五六年一月)

(10) 法政大学大原社会問題研究所編『日本労働年鑑 第二七集（一九五五年版）』（時事通信社、一九五四年）

- (11) 『新潮』一九三七年二月に第一部が、『新潮』一九三八年七月に第二部が発表された。
- (12) 『シアターアーツ』一九九一年一月
- (13) 第一部第四章「転向論―「白夜」「帰郷」を視座として―」参照。
- (14) 第二部第一章「敗戦という名の解放」参照。
- (15) (7)に同じ。
- (16) 井上理恵『久保菜の世界』(社会評論社、一九八九年)
- (17) 日本近代演劇史研究会編『20世紀の戯曲―日本近代戯曲の世界』(社会評論社、一九九八年)
- (18) 『新劇』一九六一年一月号

終章 今後の展望

本論文は、「村山知義論 演劇運動における基礎的研究」として、一、プロレタリア演劇運動の検討、二、戦後の自立演劇運動の展開、三、「死んだ海」三部作の分析、という三部構成をとり、戦前から戦後に至る村山知義の演劇運動を、戯曲作品の読解を中心に明らかにしたものである。

第一部「プロレタリア演劇運動―劇作の過程と発展」では、村山知義の演劇運動の礎となるプロレタリア演劇運動から〈転向〉に至る過程について論じた。第一章では、「暴力団記」の歴史的意義―搾取の構造とプロレタリアートの形象―として、蔵原惟人によって「現代日本のプロレタリア戯曲の最高」と謳われた「暴力団記」の分析を試みた。従来、村山知義の協力者として藤枝丈夫の存在が確認されていたものの、具体的な内容について研究がなされていなかった。「暴力団記」の成立過程には、藤枝丈夫の存在が大きく関与していたことを提示し、『戦旗』誌上における中国への関心の高まりも指摘した。また、内容については、対中国として、日本帝国主義の存在を暗に示そうとする村山知義の戦略を確認することができた。さらに、群衆という全体を描くため、不在となった〈英雄〉を、一介のプロレタリアの死を以って出現させることに成功していると位置づけた。第二章「東洋車輛工場」―「ア・プリオリ」なるものの正体―では、日本共産党と日本労働組合全国協議会（全協）の要請によって六月、『ナツプ』誌上に発表した戯曲「東洋車輛工場」を取り上げた。日本を舞台にした日本人による労働運動を力強く描出しようと試みた「東洋車輛工場」は、党と全協の指示によって書かれた作品ながら、村山知義自身の入党の決意を、あるキリスト者の青年に託したドラマがあることを指摘している。また、「玉の井」の私娼と労働者との恋愛関係が、新たな搾取関係を生み出したことに言及した。第三章「志村夏江」の成立―「新しい形式の創造」の可能性―では、プロレタリア演劇運動時代の最後の戯曲となる「志村夏江」(『プロレタリア文学』一九三二

年四月)を取り上げた。さまざまな試みがなされた「志村夏江」を分析することで、夏江という一人の少女を通じて村山知義が描く女性像の特徴を確認することができた。第四章「転向論―「白夜」「帰郷」を視座として―」では、いわゆる転向小説の走りとしてきた小説「白夜」(『中央公論』一九三四・五)を取り上げた。内容の分析とともに、村山知義の〈転向〉について論じたものである。

第二部「敗戦と自立演劇への継承」では、戦中、戦後の朝鮮での活動、帰国後の鎌倉アカデミア等での活動を追い、いわゆる自立演劇(職場演劇)の劇作家たちに対する日本共産党の宣伝芸術学校等での指導やその影響を、自立演劇出身の劇作家たちの戯曲を取り上げ、考察することでも明らかにした。第一章「敗戦という名の解放―京城から東京、鎌倉へ―」では、転向後、「新劇団大同団結の提唱」後に旗揚げした新協劇団の活動から、一九四〇年の新劇事件後、演劇活動の一切を禁止された村山が決断した朝鮮総督府での仕事、敗戦後の朝鮮での演劇活動、帰国後の新協劇団の再建、東京から移り住んだ鎌倉での鎌倉アカデミア演劇科長としての仕事についてまとめた。第二章「鈴木政男「人間製本」―〈公〉と〈私〉の二重構造―」では、戦後、村山知義や八田元夫などに指導を受け、自立演劇の劇作家となった鈴木政男を取り上げた。大日本印刷の社員で全日本印刷出版労働組合の書記長をしていた鈴木政男は、日本共産党宣伝美術学校で劇作を学び、戯曲「人間製本」は、専門劇団で上演されることとなる。「人間製本」を構成する二つの出来事、坂田製本工場の竹内貢を中心とする労組成立までの流れと、太陽印刷青年部長の白石徹男と父靖造との葛藤と決別を切り離して検証することで、戯曲に内在する〈公〉と〈私〉の二重構造を明らかにした。第三章「自立演劇運動の行く末―原爆戯曲の可能性―」では、レッド・パージ後に職場を追われ、劇作の主題を失った自立演劇の劇作家たちが原爆戯曲に着手した過程と受容を検証した。

第三部では、一九五〇年代以降に発表された戯曲「死んだ海」三部作の考察を行い、村山知義が唱えた社会主義リアリズムである「発展的リアリズム」について論を展開した。第一章「死んだ海」三部作のドラマトゥルギー」では、「東洋車輛

工場」、「志村夏江」等、工場労働者の闘いを主な題材としていた戦前とは一線を画し、漁村を舞台にした「死んだ海」三部作の梗概を確認した上で、第一部「死んだ海」(『世界』一九五二年七月)の成立背景を明らかにした。主な要因としては、『前衛』(一九五〇年七月)に掲載された奥野邦比古「九十九里浜事件の教訓」の記事が大きく影響していたと考える。村山知義が、国際派を支持したことで、「アメリカ帝国主義の手先」と批判された経緯から、その汚名をそそぐために、アメリカの軍事演習で不漁に喘いでいる漁村を舞台にし、劇作に取り組んだ事を導き出した。第二章「女たちの「愛情の問題」をめぐる一考察」では、「死んだ海」三部作における君子、カネ子、お吉の三人の女性に焦点を当てた。彼女たちに課せられた「愛情の問題」は、封建的な風潮が根強く残る貧しい社会のなかで、周囲の無理解や過酷な環境に苦しみながらも取り組むべき問題として描かれている。また、カネ子と君子という新しい世代の女たちには、「運動」と「愛情の問題」という二つを同時に抱え込ませ、自らの意志によつて未来を切り開こうとする女性の描出に成功している。第三章「社会主義リアリズムの幻影―プロレタリア演劇から戦後演劇へ―」では村山知義が唱えた「発展的リアリズム」を確認した上で、「死んだ海」三部作が、「発展的リアリズム」を手放すことで、新たな読みの可能性を指摘できることを確認した。

本論文で取り上げた、村山知義の戯曲作品、「暴力団記」、「東洋車輛工場」、「志村夏江」、「死んだ海」三部作に共通するのは、村山知義の〈女性像〉が一貫して、男性に隷属することなく、程度に差はあるものの、自らの意志によつて行動しようとするものであったことである。今後の村山知義研究においては、一九二〇年代前半から創作活動を始めた村山知義の〈女性像〉の特徴を吟味し、その変遷を明らかにすることで、一九七〇年に至る村山知義の〈女性像〉の系譜を確立することが急務であると考える。

一九七〇年は、晩年の村山知義にとつて最も精力的に芸術運動に取り組んだ年となった。

戯曲「志村夏江」(一九三二)の改訂版の上演が七月に上演され、九月には大阪の北西部で起こった女性ばかりの労働争

議団に取材した戯曲「女だけの砦」(『文化評論』一九七〇年九月)の初演、一月には女性を主人公として書き換えた「太陽のない街」(徳永直原作)の新脚色・上演というように、労働争議に奮闘する村山知義の〈女性像〉を呈示した。この一九七〇年には、一〇月、『朝日新聞』紙上で、日本のウーマンリブ運動が特集され、女性たちは自らが男性の隷属物ではないことを声高に宣言している。リブの黎明期、労働争議における女性の役割を位置づけた戯曲を連続して発表したことは、村山知義の戯曲研究において看過できないことである。

村山知義が一九七〇年に描いた〈女性像〉と〈共同体〉の意義と、一九七〇年という時代との関連性を浮き彫りにするが、具体的な内容としては以下の通りである。

第一に、「女だけの砦」の題材となった前川清治著『明日をよぶ娘たち―おとめ争議団勝利の記録』(大建被服労働組合編、労働旬報社、1969)の周辺資料についての調査・収集整理を行う。第二に、一九七〇年に改訂した「志村夏江」(一九三二)、「太陽のない街」(一九四六)について〈女性像〉を初出と比較、検証することで、村山知義の〈女性像〉変遷を顕在化させる。

以上を踏まえた上で「女だけの砦」の作品分析を行い、一九七〇年に村山知義が女性の〈共同体〉をどのように捉えているのか検証することで、一九七〇年代のウーマンリブ運動との関連性を見出ししていく。

改訂された「志村夏江」では、終幕、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。夏江に続く女性達がいるということを確認に示したのである。

新脚色「太陽のない街」の加代は、姉の高枝と比較すると原作同様に内気ではあるものの、宮池の下で争議についての理解を深め、自ら学ぼうという意志が窺える。一方で、姉の高枝は、争議団婦人部の中心的な役割を担っているという点では

原作と同一であるが、原作から加代が大きく書き換えられたことよって、その存在が希薄なものになっている。また、貞操観を中心に見ていくと、売春を否定することはブルジョア的であるというだけの原作からは大きく前進し、ブルジョアの結婚・恋愛観の陥穽や、売春そのものが資本主義制度下で成立していることを問題点として浮かび上がらせている。

このように、改訂された二作品を検討し、「女だけの砦」との比較を行う。その上で、リブの黎明期、労働争議における女性の役割を位置づけた戯曲を連続で発表したことの意義とその関係を明らかにする一方で、一九二〇年代から始まる村山知義の〈女性像〉の系譜を確立したい。

さらに、転向以降、戦後にかけての演劇活動において、「脚色」が重要な創作活動の場となっていたことは既に本論文で指摘した通りであるが、なかでも島崎藤村の「夜明け前」、「破戒」の脚色は、詳細な分析を必要とする。一九三四年、村山知義は演劇活動を再開するが、創作戯曲の執筆は極めて困難になり、脚色や演出の仕事を中心とした活動を余儀なくされる。島崎藤村原作「夜明け前 第一部・第二部」、本庄陸男原作「石狩川」など、一九四〇年に再び検挙されるまで、新劇、商業演劇を問わず数多くの劇団に脚色作品を提供していく。なかでも、新協劇団で上演した「夜明け前」の脚色は高く評価され、脚色という新たな境地を切り拓いたといえよう。そして、戦後の一九四八年に発表した「破戒」の脚色では新劇界の観客動員記録を更新し、注目を浴びることになる。「夜明け前」と「破戒」、この二つの脚色は、発表の時期が大きく異なっている。膨大な資料をもとに歴史的事実を歪めることなく藤村が描き出した「夜明け前」の脚色からは、新時代が到来することを信じた村山が脚色に托した意図を汲み取ることができ、一方で戦後に脚色された「破戒」からは、占領軍による一時的な解放の空気の中で、自らの原点に立ち返ろうとした〈抑圧されるもの〉への眼差しが強く感じられるのである。

また、この〈抑圧されるもの〉への眼差しは、戦後の劇作において、重要な指針となっているのではないだろうか。「終末の刻」(一九五六)、「国定忠治」(一九五七)など、村山知義は、史実を題材にした創作戯曲にも着手している。「死んだ海」三部作で現実を生きる労働者を描くことの限界に達した村山知義は、プロレタリア演劇運動時代を再現するために〈抑圧されるもの〉の

形象を追求した結果、歴史に仮託するという手法を選んだと考える。この仮説についても論証を深めていきたい。

村山知義
演劇運動年譜

凡例

一、記号については、以下の通りである。

「」 …… 演目、戯曲、小説、評論等の名称

『』 …… 単行本、雑誌

斜体 …… 村山の観劇した作品

(・) …… 正確な月が判明していない事項

★ …… 他人名義での演出作品

一、地方公演・再演は、必要のある場合を除き省いた。

一、本年譜は、二〇一七年二月発効とする。

注 東京芸術座によると村山知義は、演出作品四一四本、油絵肖像画二五〇点、舞台美術一五〇点、その他にも戯曲、小説、評論等を数多く発表している。本年譜は、村山の演劇に関係した仕事を主に取り上げており、美術等に関する仕事については、必要のあるものを除き省略している。尚、美術に関しての村山年譜は、岩清水祥代氏の作成した「村山知義・創作の記録 グラフィックの仕事を中心に」(TOMの会・編集刊行委員会編『村山知義 グラフィックの仕事』本の泉社、二〇〇一年)に詳しい。

村山知義演劇運動年譜 参考文献一覧

- ・『村山知義戯曲集』上巻（一九七一年三月 新日本出版社）
- ・『村山知義戯曲集』下巻（一九七一年六月 新日本出版社）
- ・『演劇的自叙伝』第一巻（一九七〇年二月 東邦出版）
- ・『演劇的自叙伝』第二巻（一九七一年八月 東邦出版）
- ・『演劇的自叙伝』第三巻（一九七四年五月 東邦出版）
- ・『演劇的自叙伝』第四巻（一九七七年四月 東京芸術座出版局）
- ・『新劇の再建』（一九四七年一月 弘文社）
- ・『亡き妻に』（一九四七年四月 櫻井書店）
- ・倉林誠一郎『新劇年代記』（戦中編、戦後編）（一九六九年七月、一九六六年七月 白水社）
- ・倉林誠一郎『戦後新劇を考える―新劇制作者の手記―』（一九八三年二月 レクラム社）
- ・石崎一正・泉三太郎編『演劇小辞典』（一九七七年十一月 ダヴィッド社）
- ・社団法人日本劇団協議会編『戦後日本戯曲初演年表』第一期（1954年～1960年）（一九九九年三月 社団法人日本劇団協議会）
- ・大笹吉雄『日本現代演劇史』大正・昭和初期篇、昭和戦中篇Ⅰ、昭和戦中篇Ⅱ、昭和戦中篇Ⅲ、昭和戦後篇Ⅰ（一九九〇年十一月、一九九三年一月、一九九四年十二月、一九九五年二月、一九九八年十一月）
- ・レナーテ・ベンスン『ドイツ表現主義演劇 トラーとカイザー』（小笠原豊樹訳 一九八六年四月 草思社）
- ・秋田雨雀『雨雀日記』第三巻（尾崎宏次編 一九六六年 未来社）
- ・岩清水祥代「村山知義・創作の記録 グラフィックの仕事を中心に」（『村山知義 グラフィックの仕事』所収 TOM'S社）

編集刊行委員会編 二〇〇一年一月 本の泉社)

- ・松本克平『八月に乾杯 松本克平新劇自伝』(一九八六年十一月 弘隆社)
- ・松本克平『新劇の山脈』(一九九一年六月 朝日書林)
- ・井上理恵『久保栄の世界』(一九八九年十月 社会評論社)
- ・菅井幸雄『新劇創造の系譜―日本近代演劇史研究』(一九八三年十月 青木書店)
- ・菅孝行『戦後演劇―新劇はのりこえられたか』(一九八一年三月 朝日新聞社)
- ・五十殿利治『日本のアヴァンギャルド芸術 「マヴォ」とその時代』(二〇〇一年八月青土社)
- ・小林良彰『戦後革命運動論争史』(一九七一年九月 三一書房)
- ・大橋喜一・阿部文男編『自立演劇運動』(一九七五年七月 未来社)
- ・岡崎次郎編集代表『現代マルクスレーニン主義事典 別巻』(一九八二年一月 社会思想社)
- ・前川青治『鎌倉アカデミア』(一九九四年八月 サイマル出版会)
- ・芝田進午編『講座 マルクス主義哲学』第三卷(一九六九年五月 青木書店)
- ・一條重美・北條元一編『藝術論入門』(一九四九年十二月 北隆館)
- ・茨木憲『昭和の新劇』(一九五六年十一月 淡路書房)
- ・『デアトロ』(カモミール社)
- ・『悲劇喜劇』(早川書房)
- ・『新劇』(白水社)
- ・『演芸画報』(演芸画報社)
- ・『衍書月刊』「ダダリスト・村山知義の肖像」(二〇〇一年六月号 弘隆社)

参考文献一覧

1. 村山知義編著（文学全集、復刻版を含む）

- 『現在の藝術と未来の藝術 一名、意識的構成主義への道程』（長隆舎書店、一九二四年）
- 『構成派研究』（中央美術社、一九二六年）
- 『スカートをはいたネロ…戯曲集』（原始社、一九二七年）
- 『プロレタリア映画入門』（前衛書房、一九二八年）
- 村山知義「漢口では」『左翼劇場パンフレット「全線」』（左翼劇場、一九二九年）
- 『プロレタリア美術のために』（アトリエ社、一九三〇年）
- 『新興文学全集 第八卷』（平凡社、一九三〇年）
- 『最初のヨーロッパの旗 他戯曲十三篇、シナリオ四篇戯曲集』（世界の働き社、一九三〇年）
- 『暴力団記（日本プロレタリア傑作選集 第五卷）』（日本評論社、一九三〇年）
- 『日本戯曲全集 現代篇 第一七輯』（春陽堂、一九三〇年）
- 『日本プロレタリア演劇論』（天人社、一九三〇年）
- 江口渙、貴司山治編『ナツプ傑作集』（改造社、一九三二年）
- 『東洋車輛工場』（往来社、一九三一年）
- 『新選 村山知義集』（改造社、一九三二年）
- 『勝利の記録（戯曲…勝利の記録、ジャンヌ・ダルク、ツエツペリン事件、小説…処女地、血と学生、弁当屋の女中、理髪、シナリオ…市電の兄弟）』（内外社、一九三二年）

- 村山知義 「生きた新聞」について 『新興芸術研究 第三輯（舞踊・映画・演劇）』（刀江書院、一九三二年）
- 中野重治、村山知義他著 『プロレタリア小説戯曲作法』（内外社、一九三二年）
- 村山知義 「処女地」「理髪」「脱走少年の手紙」 『明治大正文学全集（第五二卷）』（春陽堂、一九三二年）
- 『志村夏江 左翼劇場上演台本』（一九三二年）
- 『白夜・劇場』（竹村書房、一九三五年）
- 『獣神 小説集（他五篇）』（竹村書房、一九三七年）
- 『唯物論全書 演劇論』（三笠書房、一九三七年）
- 脚色 『夜明け前 第一部・第二部』（テアトロ社、一九三八年）
- 『天国地獄 上下巻』（有光社、一九三九年）
- 『演劇論叢書 第一』 村山知義 「演技論集」（テアトロ社、一九三九年）
- 『都会文学の新研究』（日本文章学会、一九四〇年）
- 田島淳著作者代表 『現代戯曲 第六巻』 村山知義 「新撰組」（河出書房、一九四〇年）
- 村山知義 「演劇」 『現代教養講座 第八巻』（三笠書房、一九四〇年）
- 村山知義 「新協劇団関係者手記」 『思想資料パンフレット第八』（司法省刑事局、一九四二年）
- 新日本文学会編 『東京の一日…ルポルタージュ』 村山知義 「東京の一日」（三興書林、一九四六年）
- 『太陽のない街…上演パンフレット（有楽座）』 座談会…徳永直、佐々木孝丸、山本安英、八田元夫、村山知義、嵯峨善兵（一九四六年）
- 『村山知義戯曲選集 第一巻 志村夏江・初恋』（檜書房、一九四六年）
- 『自立演劇叢書Ⅰ 自立演劇のやり方』（大川書店、一九四七年）
- 『隨筆集 亡き妻に』（桜井書店、一九四七年）

- 『農民演劇論（新文化双書）』（若狭書房、一九四七年）
- 『新劇の再建』（弘文社、一九四七年）
- 村山篤子著・村山知義編『ありし日の妻の手紙』（桜井書店、一九四七年）
- 『冷蔵屍…小説集』（労働文化社、一九四八年）
- 『明姫…村山知義作品集』（郷土書房、一九四八年）
- 新協劇団編『自立演劇叢書3 戯曲の書き方』（トランク書房、一九四八年）
- 脚色『破戒…戯曲』（河童書房、一九四八年）
- 『私たちの劇…教室文庫』（国民図書刊行会、一九四九年）
- 民主評論社編集部編『新劇の四〇年』（民主評論社、一九四九年）
- 日本近代文学研究会編『現代日本小説体系 第四二卷（プロレタリア文学 第三）』村山知義「白夜」（河出書房、一九四九年）
- 『人民の画家選書 グロッス…その時代・人・芸術』（八雲書房、一九四九年）
- 『組合ライブラリ；第一 演劇入門…正しい芝居のやり方見方』（労働教育協会、一九四九年）
- 新日本文学会編『入門文学講座 第三卷』村山知義「脚本の書き方」（新日本文学会、一九五〇年）
- 山川幸世、岡倉士朗共編『現代演劇論体系 第二（演劇概論）』村山知義「演劇概論」（五月書房、一九五〇年）
- 『現代演出論 上巻』（早川書房、一九五〇年）
- 『現代演出論 下巻』（早川書房、一九五〇年）
- 村山知義「新劇運動」『近代日本文学講座 第三卷』（河出書房、一九五二年）
- 『演劇論』（三笠書房、一九五一年）
- 『民衆舞台 特集号 死んだ海 パンフレット』（一九五二年）
- 『死んだ海（第一部「死んだ海」第二部「真夜中の港」）』（角川書店、一九五二年）

- 『民衆舞台 特集号 真夜中の港 パンフレット』(一九五二年)
- 村山知義「これからの農村演劇」『農村演劇…やり方と脚本集』(農山漁村文化協会、一九五三年)
- 『昭和文学全集 第二四卷(昭和戯曲集)』村山知義「初恋」(角川書店、一九五三年)
- 日本演劇協会編『戯曲代表作選集…演劇年鑑 一九五三年』村山知義「死んだ海」(早川書房、一九五三年)
- 『二十世紀前半の世界十大小説』村山知義「夜明け前」(中央公論社、一九五四年)
- 新協劇団編『新協劇団二十年 舞台写真と劇団小史 1934-1954』(新協劇団、発行年不明)
- 村山知義「農村演劇の発展のために」『農村演劇脚本集2』(農山漁村文化協会、一九五五年)
- 村山知義「近代劇」『日本文学講座 第六卷(近代の文学 後期)』(河出書房、一九五五年)
- 日本近代文学研究会編『現代日本小説体系 第四四卷』村山知義「白夜」(河出書房、一九五五年)
- 伊藤整編『現代日本戯曲選集 第八卷』村山知義「暴力団記」(白水社、一九五五年)
- 伊藤整編『現代日本戯曲選集 第五卷』村山知義「スカートををはいたネロ」(白水社、一九五五年)
- 日本演劇協会編『高校演劇脚本集 第二集』村山知義「漁村にて」(宝文館、一九五六年)
- 『現代日本文学全集 第七七(前田河広一郎、藤森成吉、徳永直、村山知義集)』村山知義「志村夏江」「白夜」「死んだ海 第一部」(筑摩書房、一九五七年)
- 『久保栄研究』(劇団民藝、一九五九年)
- 尾崎宏次、木下順二編『古い国新しい芸術 訪中日本新劇団の記録』村山知義「顧みてひっくりくるめて」(筑摩書房、一九六一年)
- 戸板康二編『対談日本新劇史』(青蛙社、一九六二年)
- 『忍びの者』小説国民文庫(理論社、一九六二年)
- 『五右衛門釜煎り…続 忍びの者』小説国民文庫(理論社、一九六五年)
- 『新撰組実記』平和新書(徳間書店、一九六六年)

- 『真田忍者群 忍びの者 第三部』小説国民文庫（理論社、一九六七年）
- 伊藤整等編『日本現代文学全集 第七九（村山知義、三好十郎、真船豊、久保栄集）』村山知義「勇ましき主婦」「進水式」「死んだ海」、作品解説（稲垣達郎）（講談社、一九六七年）
- 村山知義「戯曲「夜明け前」のこと」「現代のエスプリ 第二二」（至文堂、一九六七年）
- 村山知義「久しぶりの上演」『東京芸術座「国定忠治」上演パンフレット』（一九六七年）
- 大岡昇平等編『全集 現代文学の発見 第一卷（最初の衝撃）』村山知義「何が道徳か」（学芸書林、一九六八年）
- 『忍びの陣 忍びの者第四部』小説国民文庫（理論社、一九六八年）
- 『演劇的自叙伝』第一卷、第三卷（東邦出版、一九七〇、一九七一、一九七四年）
- 村山知義「日本の芸術・文化を考える」『知識人・文化論』（全学連中央執行委員会出版部、一九七〇年）
- 小林多喜二原作、大垣肇脚色、村山知義演出『東京芸術座上演台本 蟹工船 二幕九場』（一九七〇年）
- 『村山知義戯曲集』上巻・下巻（新日本出版社、一九七一年）
- 村山知義「死んだ海（第一部）」『現代日本戯曲大系 第二卷（1949-1955）』（三一書房、一九七一年）
- 『無刀の伝 柳生新陰流極意』（新日本出版社、一九七二年）
- 『現代日本文学大系 五八（村山知義、久保栄、真船豊、三好十郎集）』（筑摩書房、一九七二年）
- 村山知義「新劇大同団結の提唱」「進歩的演劇のために」『近代文学評論大系 九』（角川書店、一九七二年）
- 松本正雄編『ドキュメント昭和五十年史 1 大正から昭和へ』村山知義「新しい芸術の波動―築地小劇場を中心に」（汐文社、一九七四年）
- 中村新太郎『ドキュメント昭和五十年史 3 戦火の下に』村山知義「雪の樺太国境を越えて―消えた杉本良吉と岡田嘉子」（汐文社、一九七四年）
- 『新撰組』（新人物往来社、一九七四年）

- 『現代史の証言 5 八・一五敗戦前後』解説・村山知義／村山知義「朝鮮での敗戦」(汐文社、一九七五年)
- 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)
- 『村山知義戯曲集 戦前編 暴力団記・志村夏江』(新日本出版社、一九八二年)
- 『村山知義戯曲集 戦後編 死んだ海』(新日本出版社、一九八二年)
- 『蟹工船・東京芸術座上演パンフレット』村山知義「多喜一の思い出」(東京芸術座、一九八三年)
- 村山知義「処女地」「血と学生」「スポーツ委員会」『日本プロレタリア文学集 一四(戦旗)「ナツプ」作家集1』(新日本出版社、一九八四年)
- 『村山知義の美術の仕事』(未来社、一九八五年)
- 村山知義「暴力団記」「東洋車輛工場」「志村夏江」『日本プロレタリア文学集 三六(プロレタリア戯曲集2)』(新日本出版社、一九八八年)
- 『戯曲 ベートーヴェン・ミケランジェロ』(新日本出版社、一九九五年)
- 『美術批評家著作選集 第一四卷』村山知義「プロレタリア・テーマ美術について」、最近の芸術に於ける機械美、「緊急な問題」(ゆまに書房、二〇一一年)
- 村山知義「美術批評と反動 上」『美術批評家著作選集 第一六卷』(ゆまに書房、二〇一三年)
- 村山知義「美術批評と反動 下」『美術批評家著作選集 第一七卷』(ゆまに書房、二〇一三年)
- 2. 先行研究、そのほか**
- 一條重美・北條元一編『藝術論入門』(北隆館、一九四九年)
- 茨木憲『昭和の新劇』(淡路書房、一九五六年)
- 薄田研二『暗転 わが演劇自伝』(東峰書院、一九六〇年)

- 久保栄『久保栄全集』全一二巻（三一書房、一九六一―一九六三年）
- 秋田雨雀／尾崎宏次編『雨雀日記』第三巻（未来社、一九六六年）
- 小山弘健『戦後日本共産党史』（芳賀書店、一九六六年）
- 倉林誠一郎『新劇年代記』（戦前編、戦中編、戦後編）（白水社、一九七二年、一九六九年、一九六六年）
- 菅井幸雄『戦後演劇の形成と展望』上・下（未来社、一九六七年）
- 菅井幸雄『リアリズム演劇論』（未来社、一九六八年）
- 大岡昇平等編『全集 現代文学の発見 第一巻（最初の衝撃）』（学芸書林、一九六八年）
- 本多秋五「村山知義論」『昭和批評大系 第二（昭和一〇年代）』（番長書房、一九六八年）
- 芝田進午編『講座 マルクス主義哲学』第三巻（青木書店、一九六九年）
- 阿部文勇・菅井幸雄『労働運動』（未来社、一九七〇年）
- 小林良彰『戦後革命運動論争史』（三一書房、一九七一年九月）
- 『現代日本文学大系 五八（村山知義、久保栄、真船豊、三好十郎集）』（筑摩書房、一九七二年）
- 菅井幸雄『変革期の演劇』（未来社、一九七二年）
- 椎名麟三『椎名麟三全集 一五（評論二）』（冬樹社、一九七四年）
- 大橋喜一・阿部文勇編『自立演劇運動』（未来社、一九七五年）
- 石崎一正・泉三太郎編『演劇小辞典』（ダヴィッド社、一九七七年）
- 岡崎次郎編集代表『現代マルクスレーニン主義事典 別巻』（社会思想社、一九八二年）
- 菅井幸雄『新劇創造の系譜―日本近代演劇史研究』（青木書店、一九八三年十月）
- 倉林誠一郎『戦後新劇を考える―新劇制作者の手記―』（レクラム社、一九八三年）
- 早稲田大学演劇博物館編『演劇百科大事典』全六巻（平凡社、一九八三年）

- 立花隆『日本共産党の研究』(一)〜(三)(講談社、一九八三年)
- 浦西和彦『日本プロレタリア文学の研究』(桜楓社、一九八五年)
- レナーテ・ベンスン／小笠原豊樹訳『ドイツ表現主義演劇 トラーとカイザー』(草思社、一九八六年)
- 松本克平『八月に乾杯 松本克平新劇自伝』(弘隆社、一九八六年)
- 小沢栄太郎、嵯峨善兵、松本克平、信欣三『四人でしゃべった』(早川書房、一九八七)
- 『日本プロレタリア文学集 三六(プロレタリア戯曲集二)』(新日本出版社、一九八八年)
- 井上理恵『久保栄の世界』(社会評論社、一九八九年)
- 大笹吉雄『日本現代演劇史』(大正・昭和初期篇、昭和戦中篇Ⅰ、昭和戦中篇Ⅱ、昭和戦中篇Ⅲ、昭和戦後篇Ⅰ)(白水社、一九〇〇〜一九九八年)
- 松本克平『新劇の山脈』(朝日書林、一九九一年)
- 劇団東京芸術座 村山委員会編『いま、村山知義』(劇団東京芸術座、一九九一年)
- 内田礼子『一女優の歩み―井上正夫・村山知義・薄田研二の時代』(影書房、一九九三年)
- 前川青治『鎌倉アカデミア 三枝博音と若きかもめたち』(サイマル出版会、一九九四年)
- 前川清治『三枝博音と鎌倉アカデミア 学問と教育の理想を求めて』(中公新書、一九九六年)
- 廣澤榮『わが青春の鎌倉アカデミア 戦後教育の原点』(岩波書店、一九九六年)
- 勝山俊介『死んだ海』村山知義の仕事』(あゆみ出版、一九九七年)
- 井上理恵『近代演劇の扉をあける ドラマトウルギーの社会学』(社会評論社、一九九九年)
- 社団法人日本劇団協議会編『戦後日本戯曲初演年表』(社団法人日本劇団協議会、一九九〇〜二〇〇七年)
- 岩清水祥代「村山知義・創作の記録 グラフィックの仕事を中心に」(TOMの会・編集刊行委員会編『村山知義の仕事』本の泉社、二〇〇一年)
- グラフィック

- 五十殿利治『日本のアヴァンギャルド芸術 「マヴォ」とその時代』(青土社、二〇〇二年)
 編集刊行委員会編『村山知義グラフィックの仕事』(本の泉社、二〇〇二年)
 特集「ダダイスト・村山知義の肖像」『衍書月刊』(弘隆社、二〇〇二年)
 『20世紀の戯曲』—現代戯曲の展開』(社会評論社、二〇〇二年)
 菅孝行『増補 戦後演劇—新劇はのりこえられたか』(社会評論社、二〇〇三年)
 宮岸泰治『転向とドラマトゥルギー—一九三〇年代の劇作家たち』(影書房、二〇〇三年)
 ジョン・ダワー著、三浦陽一・高杉忠明訳『敗北を抱きしめて 上 増補版—第二次大戦後の日本人』(岩波書店、二〇〇四年)
 ジョン・ダワー著、三浦陽一・高杉忠明・田代泰子訳『敗北を抱きしめて 下 増補版—第二次大戦後の日本人』(岩波書店、二〇〇四年)
 『コレクシヨン・モダン都市文化 第五巻』「首都貫流」堀野正雄撮影、村山知義監督・編輯(ゆまに書房、二〇〇四年)
 『改訂版 20世紀の戯曲』—日本近代戯曲の世界』(社会評論社、二〇〇五年)
 竹内栄美子『批評精神のかたち 中野重治・武田泰淳』(EDI、二〇〇五年)
 マルク・ダシ―他著『村山知義とクルト・シュヴィッターズ』(水声社、二〇〇五年)
 池田浩士・岡崎乾二郎・石澤秀二他『主体』の破壊と「外部」としての身体：村山知義を軸に(共同討議 近代日本の演劇③)「築地小劇場」とその時代』(『演劇人』二〇〇五年)
 鄭大成「八・一五前夜の〈越境的〉知識人：戦争協力と〈内的亡命〉の間：朝鮮における村山知義」『社会文学』二〇〇五年六月
 海野弘『都市風景の発見…日本のアヴァンギャルド芸術—新版』「都市の表現者たち 村山知義」(右文書院、二〇〇六年)
 『水声通信』「村山知義とマヴォイストたち」(水声社、二〇〇六年)
 『コレクシヨン・モダン都市文化 第二九巻』「燕の書」エルンスト・トラ―著／村山知義訳(ゆまに書房、二〇〇七年)
 関きよし「村山知義(一九〇一〜一九七七)は、いま：自画像と意識的構成、没後三〇年に(特集)心に残る人」『悲劇喜劇』二〇〇

○七年九月)

特集「村山知義の仕事振り返る——没後三十年」(『民主文学』二〇〇七年一〇月)

五十殿利治『観衆の成立…美術展・美術雑誌・美術史』(東京大学出版会、二〇〇八年)

菅孝行「試論村山知義…ある二〇世紀的精神の彷徨」(『寄せ場 日本寄せ場学会年報』二〇〇八年六月)

岡村春彦『自由人佐野碩の生涯』(岩波書店、二〇〇九年)

高橋宏幸「詩と身体の交錯…村山知義とアヴァンギャルド時代の空間」(特集『舞台芸術』)『述』二〇〇九年六月)

東京芸術坐編『五〇年の記録 一九五九〜二〇〇八』(東京芸術坐、年不明)

関きよし「村山知義『暴力団記』の周辺」(特集『労働・闘い・変革の文学を読む』プロレタリア文学の作品から)『民主文学』二〇一〇年二月)

西岡あかね「村山知義の初期戯曲における表現主義受容」(『東京外語大学論集』二〇一〇年一二月)

井上理恵『菊田一夫の仕事 浅草・日比谷・宝塚』(社会評論社、二〇一一年)

李正旭「村山知義における演劇と映像の融合」(『文学研究論集』二〇一一年二月)

藤元直樹「日本ロボット映画創世記 村山知義、そして築地小劇場」(『映画論叢』二〇一一年一月)

岩本憲児編『村山知義 劇的尖端』(森話社、二〇一二年)

日本演出者協会編『海を越えた演出家たち』杉本孝司「村山知義―「フランダースの犬」を読んで泣くコスモポリタン」(日本演出者協会、二〇一二年)

『美術家たちの証言…東京国立近代美術館ニュース『現代の眼』選集』村山知義「マヴオの思い出 その一」「マヴオの思い出 その二」(美術出版社二〇一二年)

中山弘明『戦間期の『夜明け前』——現象としての世界戦争』(双文出版社、二〇一二年)

図録『すべての僕が沸騰する 村山知義の宇宙』(読売新聞社、二〇一二年)

- 菅孝行「演劇時評 社会と演劇の視野(一五)『村山知義の宇宙』を見る…演劇と美術の違い」(『テアトロ』二〇一二年一〇月)
- 韓然善「村山知義「丹青」における〈朝鮮〉表象の多層性」(『層：現像と表現』二〇一三年四月)
- 尾西康充「村山知義の転向小説(一)「帰郷」「何田勘太シヨウ」「椿の島の二人のハイカー」」(『三重大学日本語学文学』二〇一三年六月)
- 吉丸雄哉・山田雄司・尾西康充『忍者文芸研究読本』尾西康充「村山知義『忍びの者 序の巻』」(笠間書院、二〇一四年)
- 津上忠『評伝 演出家 土方与志』(新日本出版社、二〇一四年)
- 尾西康充「村山知義の転向小説(二)「母の手紙」「女史」「劇場」」(『三重大学日本語学文学』二〇一四年六月)
- 石田圭子「アヴァンギャルドからプロレタリア芸術へ…村山知義の芸術観における「断絶」と「連続」をめぐって」(『国際文化学研究』神戸大学大学院国際文化学研究科紀要』二〇一四年八月)
- 明田川融監修『占領期年表 1945-1952年』沖繩・憲法・日米安保(「戦後再発見」双書資料編)』(創元社、二〇一五年)
- 菅孝行編『佐野碩人と仕事 1905-1966』(藤原書店、二〇一五年)
- Heather Bowen-struyk, Norma Field, *For Dignity, Justice, and Revolution: An Anthology of Japanese Proletarian Literature*, University of Chicago Press, 2016
- 大笹吉雄等編『日本戯曲大事典』(白水社、二〇一六年)

初出一覧

序章 (書き下ろし)

第一部 プロレタリア演劇運動―劇作の過程と発展

第一章 「暴力団記」の歴史的意義―搾取の構造とプロレタリアートの形象―

(「村山知義『暴力団記』の歴史的意義―搾取の構造とプロレタリアートの形象―」『社会文学』二〇一四年二月)

第二章 「東洋車輛工場」―「ア・プリオリ」なるものの正体―

(「村山知義『東洋車輛工場』―「ア・プリオリ」なるものの正体―」

『日本女子大学院文学研究科紀要』二〇一五年三月)

第三章 「志村夏江」の成立―「新しい形式の創造」の可能性―

(「村山知義『志村夏江』の成立―「新しい形式の創造」の可能性―」『国文目白』二〇一三年二月)

第四章 転向論―「白夜」「帰郷」を視座として―

(「村山知義と「転向」―『白夜』を視座として―」『日本女子大学院文学研究科紀要』二〇一三年三月)

第二部 敗戦と自立演劇への継承

第一章 敗戦という名の解放―京城から東京、鎌倉へ―

(書き下ろし)

第二章 鈴木政男「人間製本」―〈公〉と〈私〉の二重構造―

〔鈴木政男「人間製本」―〈公〉と〈私〉の二重構造―〕『国文目白』二〇一五年二月

第三章 自立演劇運動の行く末―原爆戯曲の可能性―

〔原爆戯曲を覆う抑制―「島」／「ゼロの記録」の受容から―〕『日本文学』二〇一七年二月

第三部 「死んだ海」三部作の成立と意義

第一章 「死んだ海」三部作のドラマトウルギ―

〔村山知義『死んだ海』の成立―迷走するコミュニストの戯曲―〕『国文目白』二〇〇五年二月

第二章 女たちの「愛情の問題」をめぐる一考察

〔村山知義「死んだ海」三部作―女たちの「愛情の問題」をめぐる一考察―〕『国文目白』二〇一二年二月

第三章 社会主義リアリズムの幻影―プロレタリア演劇から戦後演劇へ―

〔村山知義「死んだ海」三部作―プロレタリア演劇から戦後演劇へ―〕『会誌』二〇一四年四月

終章 今後の展望（書き下ろし）

村山知義 演劇運動年譜（書き下ろし）

	演劇（戯曲・演出・脚色・装置）	小説・評論・美術	生活・事項
1901年 (M34)			1月18日、東京神田末広町で生まれた。父は医学士、海軍大軍医村山知二郎、母は三浦家から嫁した元子。 長女・千代子（1902年）は1903年に死亡、弟・忠夫（1904年）は三十五歳で、松沢病院で世を終る。
1905年 (M38)			お茶の水女子高等師範付属幼稚園、入園。
1907年 (M40)			父が静岡県沼津町に病院を開設したので、一家そこに移り、県立沼津尋常高等小学校に入学。 8歳の時に、沼津の聖ヨハネ協会、シヨウ師から洗礼を受ける。この年、初めて芝居と映画（栗島狭衣一座によるお伽芝居「桃太郎」）を観る。
1912年 (M45・T1)			父の死（6月）のため、開院し、一家は大森に移転する。大森不入斗小学校に転校。
1913年 (T2)		開成中学二年生の時、母親が小説を載せていた関係で、『少女の友』に「二人の伝道師」という小説が載った。これが村山の書いたもので印刷になった最初のものだった。	同校卒業、私立開成中学校に入学。 通学の便宜のため、一家は日暮里に移転。 幼時から、両親の感化で、クリスチャンであり、聖ヨハネ教会に属したが、このころから、内村鑑三に師事する。 二年生の頃、肺炎カタルと診断され、三ヶ月ほど学校を休み、千葉の成東で転地療養する。 五年生の時、日本水彩画会に入選する。
1918年 (T7)			同校卒業、同級生に戸板潤、内田昇三がいた。高校入試の準備期間中、ショーペンハウエル、ニイチェなどの哲学書とダーウインを始めとする自然科学の本によって、キリスト教を棄てる。 9月、第一高等学校英文科入学。 同級生に吉野源三郎、鳥羽正雄らがいた。 ドストエフスキー、トルストイ、モーパッサン、親鸞らに熱中する。 文芸部員に選ばれる。動機の文芸部員に羽仁五郎、次の年に池谷信三郎がいた。

1919年 (T8)			
1920年 (T9)	2月民衆座(畑中夢坡主宰)「青い鳥」(メーテルリンク)を有楽座で観劇 ・「生ける屍」(トルストイ)を浅草の金龍館で観劇	6月「ある夜の話」(小説)『第一高等学校校友会雑誌』 12月「罪」(小説)『第一高等学校校友会雑誌』	ドストエフスキー、アルツィバーク、クープリン、ガルシンなどに凝っている時期で、社会のどん底にいる人々を小説に描こうとしていた。 この年から、1927、8年頃に村山が社会主義者であることがはっきりしてくるまで、主として『子供之友』、更には『コドモノクニ』に童画を掲載している。
1921年 (T10)		2月「おいし」(小説)『第一高等学校校友会雑誌』 6月、婦人之友社より1月に刊行された『まなびの友』の編集を担当する(創刊から挿絵を毎号描く)。	一高卒業。 東京帝国大学哲学科に入学。上落合に移る。宗教哲学を専攻するつもりで、そのためベルリン大学入学を希望して、12月、ベルリンに赴く。 この年、山田耕筰に弟子入りをするが、才能が無いことに気が付き、やめる。
1922年 (T11)	フォルクス・ビューネ「機械破壊者」(エルンスト・トラー) フォルクス・ビューネ「群衆・人間」(エルンスト・トラー) 「ターンホイゼル」(ワグナー) 「シラノ・ド・ベルジュラック」(ロスタン) 「輪舞」(シュニッツラー) 「ユーディット」(ヘッベル) マックス・ラインハルト演出に依る作品 →カムマー・シュピール「ラッテン」(ゲルハルト・ハウプトマン)、「ハンネレの昇天」、「フロリアン・ガイヤー」 グローセス・シャウシュピールハウス「天国と地獄」(オッフエンバッハ)	1月、処女出版の童話画集『ロビンフッド』(主婦之友社) 4月「独逸行、その一」『主婦之友』 秋、ミュンヘンの万国美術展覧会に2点入選。	1月、ドイツのベルリンへ到着。ベルリン大学入学は断念し、専ら油絵を描き、また、観劇につとめる。 当時、盛行していた表現派・構成派の美術・演劇・舞踊に魅せられる。
1923年 (T12)		この年、「お城シリーズ」の出版、主婦之友社出版の『子供之友』、『まなびの友』に童話、挿絵、童画、童謡を多く発表する。 5月、日本で最初のアヴァンギャルド作品の展覧会である「村山知義・意識的構成主義的小品展覧会」を神田文房堂で開催。 6月、「村山知義の意識的構成主義的第二次展覧会」開催、同月、第三回も開催する。 7月、前衛美術文学団体MAVO(マヴォ)を柳瀬正夢らと結成。 同月、マヴォ第一回展覧会を開催する。「最近露・独表現派展覧会」(Nとの共催「アウグスト・グループ」)第一回・第二回を開催する。	1月末に帰国。

<p>1924年 (T13)</p>	<p>「子を産む淫売婦」(戯曲)</p> <p>12月 築地小劇場「朝から夜中まで」(ゲオルグ・カイゼル作)の舞台装置(日本初の構成派の装置)</p> <p>12月 築地小劇場「子供の日」(マチネ)という企画で小山内薫演出「そら豆が煮えるまで」(スチュワード・ウォーカー)、「遠くの羊飼」(オランド・ハズスン)の装置、衣裳。但し、パンフレットには村山の記載なし。</p>	<p>4月、詩を掲載『婦人之友』</p> <p>7月、マヴォ機関誌『MAVO』創刊</p> <p>10月、映画館葵館の緞帳製作→葵館のポスターや「葵ウィークリー」というプログラムの表紙を1927年8月まで描く。</p> <p>11月、美術評論集『現在の芸術と未来の芸術』(長隆社書店)を出版。 美術論文集『過ぎ行く表現派』を出版。 ・「ダンスの本質について」『中央美術』 ・池谷信三郎「望郷」の新聞連載の挿絵と装丁。</p>	<p>6月、築地小劇場旗上げ公演「海戦」(ゲーリング作)を観て非常に驚き、演出の土方与志宛てに装置採用依頼の手紙を書く。</p> <p>高松の岡内千金丹の長女壽子と結婚。彼女は童話作家・詩人である。</p>
<p>1925年 (T14)</p>	<p>2月「舞台のための写実的小品—おぢいちゃん・ばああ」『校友会雑誌』</p> <p>3月「保守的な紳士」(戯曲)『ゲエ・ギムギガム・ブルルル・ギムゲム (GGPG)』</p> <p>5月 築地小劇場で「劇場の三科」を開く。「子を産む淫売婦」の作・演出を担当する。</p> <p>6月 土方与志演出「爛解」(ストリンドベリ)の装置(構成主義舞台)</p> <p>8月「ユアナ」(ゲオルグ・カイゼル作の翻訳)『文芸』</p> <p>9月 河原崎長十郎、池谷信三郎らと「心座」を結成し、第一回公演「ユアナ」(ゲオルグ・カイゼル作)の翻訳・演出を担当する。於築地小劇場。村山は他に、2本の舞踏も披露。</p>	<p>マヴォを三科に発展させ、展覧会を開いたりするが、メンバーにアナキストが発生したので解散。</p> <p>今東光らと雑誌『文党』を創刊する。</p> <p>川端康成・横光利一らと雑誌『文芸時代』を刊行する。 この年、舞踏を人前で初めて披露する。(本郷座?)</p> <p>4月『燕の書』(トラニー)を翻訳出版(長隆社)。</p> <p>6月「兵士について」(小説)『文芸時代』 「マルセーユの猶太人」(小説)『文党創刊』 『カンディンスキー』(アルス社)を刊行する。</p> <p>9月「或る戦—革命前後の芸術家に与える比喩物語」『文芸時代』 「人間機械」(小説) 三科第二回展を上野自治会館で開催する。</p> <p>11月「何が道徳か」(小説)</p>	<p>4月に長男亜土が誕生する。</p> <p>4月、先郷座の芝居を万世橋アーケードで観る。これが、村山にとって日本の多少とも社会主義的な芝居を観た最初の経験であり、秋田雨雀、佐々木孝丸、仲島洪三、荻郁子らと出会う。</p> <p>・この年から、社会主義を理解し始める。プーベン・コップ(おかつば頭)をバツサリと切って坊主頭になる。</p> <p>12月6日プロレタリア芸術連盟創立大会に参加、美術部員となる。→社会主義については殆んど何も知らず、ただヒューマニスティックな気持から情情的に、ブルジョア芸術よりもプロレタリア芸術を、と考えていたに過ぎない。</p>
<p>1926年 (T15・S1)</p>	<p>1月「共同ベンチ」心座公演第2回「孤児の処置」の演出、邦楽座。</p> <p>3月「孤児の処置」『テアトル・創刊号』 「街路越の殺人事件」(ラジオ・プレイ)映画「日輪」のセットとコスチュームを担当する。</p> <p>4月 映画「無宿者」の原作、監督、装置の全てを担当するが、上演は叶わなかった。(シナリオは発表)</p> <p>26日「出帆第一日」(ラジオ・ドラマ)JOAK から演出(シナリオは3月に発表。心座のメンバーによる)</p> <p>5月 心座第3回公演「ユードイット」(ゲオ</p>	<p>2月 美術評論集『構成派研究』を出版(中央美術社) →この本ですすでに「意識的構成主義」については述べておらず、この時点でもうその観念的弁証法による芸術論を棄てる方向へと傾いていた。</p> <p>4月「1922年」(小説)</p> <p>5月『女天下』(『人類史に於</p>	<p>・この年、帝大の「マルクス主義芸術研究会」の連中(林房雄、大河内信威、久板栄二郎、鹿地亘、佐野碩ら)と知り合い、また「先駆者」「トランク劇場」の人々(佐々木孝丸、八田元夫、秋田雨雀ら)と交わり、コムニズムに近寄り始める。</p> <p>・1月に上演した「孤児の処置」が契機となって、林や佐野碩等のマルクス主義芸術研究会の連中にマークされ、佐々木や柳瀬正夢からも連日のように議</p>

	<p>ルグ・カイゼル作)の演出(久保栄に頼むという説も)、「痼疾者」(舟橋聖一作・古沢安次二郎演出)の装置、新橋演舞場。</p> <p>7月 創生劇「選挙と路ゆく人」(伊藤悠作、林幹演出)の装置。国民講堂。 「女優」(シナリオ)『映画時代』</p> <p>9月 「勇ましき主婦」『演劇新潮』 心座第4回公演「兄を罰せよ」「白い腕」(舟橋聖一作)「ストライキ中」(前田河広一郎作)の演出、築地小劇場</p> <p>10月 「無産者の夕」協調会館(「二階の男」シンクレア作・佐野碩演出)の装置を柳瀬正夢と担当。 「兄を罰せよ」『改造』 「エッチングの教師」(コント) 左翼の劇団「前衛座」の結成に参画する。</p> <p>11月 前衛座旗上げ公演「解放されたドンキホーテ」(レチャルスキー作)の装置を柳瀬正夢と担当。自ら「<u>ムルチオ伯</u>」を演じた。 「踊り子になった書記の妻」『苦楽』 新劇協会第1回「勇ましき主婦」の演出。帝国ホテル演芸場。 「広場のベンチで」『黒潮』</p>	<p>ける女の支配(フックス・キンド共著)の第一巻のほぼ全訳(国際文献刊行会)を刊行。</p> <p>6月 「罵られた子供」(小説)「脚」(小説)</p> <p>8月 「汽船の誌」(小説)『文芸時代』</p> <p>10月 「映画と芸術」シナリオは文芸作品となり得るや』『文芸時代』 『変態芸術史』(文芸資料研究会)の刊行。</p> <p>12月 小説・戯曲集『人間機械』の出版。 「一九二六年の新劇」『演劇新潮』</p>	<p>論を吹っ掛けられ、次第にマルクス主義の方向へ傾いていった。</p> <p>2月 共同印刷争議に際してカンパをし、第一回の「出勤」で、日本プロレタリア文芸連盟美術部として街頭で似顔絵を描いた。</p> <p>10月 「無産者の夕」に舞台装置をつくった(プロ連の他の同志の試みに強い感動を受け、マルクス主義に接近)ことがきっかけとなって今迄のニヒリズムを精算し、コムニズムに近づいていくことになった。 4日、レーニン著「何をなすべきか」を読んで、大いに感激する。</p>
<p>1927年 (S2)</p>	<p>1月 「仕事行進曲」『文芸春秋』</p> <p>4月 「菊之助の決心」『週刊朝日』 「進水式」『文芸公論』 「スカートをはいたネロ」『演劇新潮』</p> <p>5月 トランク劇場による「無産者の夕」で上野自治会館。その他、トランク劇場で「逃亡者」「復興記念祭」「地獄の審判」の装置。 トランク劇場「陸のつぎる処」(前田河作)と「進水式」上野自治会館。 心座第5回公演「スカートをはいたネロ」の演出・装置。朝日新聞講堂、帝国ホテル演芸場。 この公演後、心座を一時脱退する。</p> <p>6月 「やっぱり奴隷だ」『文芸戦線』 前衛座地方公演「闇の陣営」新潟及び葛崎。 前衛座第2回公演「プリンスハーゲン」(アンブトン・シンクレア作、佐野碩訳、村山により50枚程上演用に加筆される)の演出・装置(千田との共同)を担当。(7月の説も)</p> <p>7月 「カイゼリンと歯医者」『文芸春秋』</p> <p>8月 前衛座「スカートをはいたネロ」の演出</p> <p>9月 前衛座「カイゼリンと歯医者」の演出、大阪 前衛座「進水式」の演出</p> <p>11月 「ロビンフッド」『改造』 前衛劇場公演「ロビンフッド」の演出・装置 前衛劇場第1回公演「プリンスハーゲン」(シンクレア作)の演出、築地小劇</p>	<p>1月 「愚劣な中学校」(小説)『不同調』 「老給仕人」(小説) 「党派的文芸について」(論文)『新潮』 「演劇学校について」(論文)『演劇新潮』</p> <p>2月 「リヂアの家」(小説)『文芸公論』 「河童への批評」『文芸時代』 「水葬」(小説) 「新劇団座談会」『演劇新潮』 「新劇協会評」『演劇評論』</p> <p>3月 「独逸の見世物」(小説)『新青年』 「弱い兵士」(小説) 「老婆との別れ」(小説)</p> <p>4月 「男の子」(小説)『文芸道』 「新しい気持の随筆」(論文)『太陽』 「我が銀座観」(論文)『若草』 「気持の悪い絵」(論文)『太陽』 「芸術家の方向転換」(論文)『フォト・レビュー』</p>	<p>3月 「文芸戦線」社の同人となる。 「演劇評論」『新劇協会評』</p> <p>5月 メーカー参加</p> <p>6月 10日 『文芸戦線』同人で、プロ芸から脱退する。(『文芸戦線』をプロ芸の機関誌にすることを文芸戦線同人は福本イズムに反感を抱いていたために拒絶したことが発端) 「労農芸術家連盟」(「労芸」)を組織し、『文芸戦線』をその機関誌とした。 「前衛座」は実質「労芸」の所属劇団となる。プロ芸所属のトランク劇場は「プロレタリア劇場」と名を変え、「前衛座」に対抗。 ・前衛座6月の新潟公演以降、検閲制度改正期成運動に乗り出す。</p> <p>11月 11日 労芸から脱退する。 12日 蔵原惟人らと「前衛芸術家</p>

	<p>場</p> <p>12月「おりん」『民主文学』 無産者の夕（前衛劇場・プロレタリア劇場合同）「炭坑夫」・「小さいペーター」（ヘルミニア・ツール・ミュレン作・村山脚色） 「小さいペーター」＜文芸公論＞</p> <p>*村山作品の上演 5月3日 人と芸術劇場第二回試演「仕事行進曲」</p>	<p>6月「彼」（小説） 『スカートをはいたネロ』（原始社）刊行</p> <p>7月「旅興行」（論文）『文芸春秋』 →村山が社会主義に対して自ら動くようになった兆しが見える記事。</p> <p>10月「わが白痴」（小説） 11月「十字軍」（小説）『文芸春秋』</p>	<p>同盟）設立、同時に前衛座を前芸所属組織として「前衛劇場」に改組する。</p>
<p>1928年 (S3)</p>	<p>1月「砂漠で」『前衛』 前衛劇場第2回公演「為替株券」（藤森成吉作・佐々木孝丸演出）、「時は来らん」（ロマン・ローラン作）の演出を担当。（27年11月の説も）</p> <p>2月「薔薇」（脚色）『創作時代』</p> <p>3月心座「スカートをはいたネロ」 前衛劇場「勇ましき主婦」「踊り子になった書記の妻」（「勇ましき主婦」続篇）の作・演出（同時上演「為替株券」） 前衛劇場「踊り子になった書記の妻」の演出 ・『新興文学全集』第一巻の宣伝のために、14日、早稲田大学講堂で、前衛劇場は「進水式」を上演。</p> <p>4月左翼劇場旗上げ公演「進水式」「やっばり奴隷だ」の演出・装置を担当。</p> <p>6月「或る演説」 「小さいペーター」（童話人形劇・脚色）『創作時代』</p> <p>7月伊井一座「平民宰相原敬」（中村吉蔵・大関終郎合作）の演出（初の新派演出）</p> <p>9月無産者新聞3周年記念「首を斬るのは誰だ」の演出・装置を担当。（11月左翼劇場）</p> <p>10月左翼劇場「ラザリー巡洋艦」の装置を担当。 「いぬにされたカスペル」（シナリオ脚色）『新興文学』</p> <p>11月「ロビンフッド」前衛芸術家同盟（前芸）演劇部 新劇人協会公演「今狐生宴夢録」の演出・装置、本郷座</p> <p>*上演中止 →3月左翼劇場「磔茂左衛門」（藤森成吉作）の演出 前衛劇場「フロリアンガイエル」（ハウプトマン作）の演出 7月左翼劇場「白蟻」（トロベンツ）の演出</p> <p>*村山作品の上演 5月明日への劇場 「仕事行進曲」大阪朝日会館</p>	<p>1月『芸術に現れた性慾・性慾の心理』（アルバート・モルの翻訳）を文芸資料研究会から発行した。</p> <p>3月『性欲と社会』（アルバート・モル「性的関係の社会的諸形式」の翻訳）刊行（装丁も） 『新興文学全集』第八巻（村山の作品は、「進水式」「仕事行進曲」「砂漠で」「リヂアの家」「父と娘」「少女と裁判」が収録されている。）刊行</p> <p>5月「我々は日本映画を如何に取り扱うべきか」（論文）『映画時代』5・6</p> <p>7月『プロレタリア映画入門』（前衛書房）刊行</p> <p>8月「辱められた映画」（コント）『新潮』 「ハンス・フォン・マレエ」（論文）『アルト』</p> <p>9月「父と娘」（小説）『戦旗』</p> <p>11月「少女と裁判」（小説）『戦旗』 「悲壮なエピソード」（小説） 「最近独逸美術に於ける宗教的傾向の復活」（論文）『国際文化』 「プロレタリア・テーマ美術について」（論文）『戦旗』 「最近美術思想」（論文）『大思想エンサイクロペディア』</p> <p>12月「プロレタリア演劇の問題」（論文）『中央公論』</p>	<p>1月10日 合同に向けた創立準備委員の一人となる。</p> <p>21日 「現行検閲制度反対週間。詩と音楽と講演の夕」が国民講堂で行われる。村山も参加。</p> <p>3月1日「前芸」「労芸」共同の「プロレタリア演劇研究所」が発刊される。 ・「三・一五事件」発生 その中で、対立していたプロレタリア劇場と前衛劇場が合同して、左翼劇場をつくる。（ナップの一環として）→共産党と関係のなかった村山も大きな衝撃を受ける。（→林房雄に誘われて、熱海の川端康成の家に難を逃れる） ↓</p> <p>3月25日 事件の影響により、党内が盛り上がり、その一つとして分裂している文化戦線を統一しようという動きとなる。→プロ芸・前芸合同し、「全日本無産者芸術聯盟（略称ナップ）」が結成される。 →ナップの機関誌として『戦旗』が発刊され、プロレタリア劇場と前衛劇場が合同し、「左翼劇場」が結成される。</p> <p>4月28日 ナップ東京支部創立大会</p> <p>12月25日 ナップ臨時大会（日本青年館）。この大会で再組織が行われ、全日本無産者芸術団体協議会（略称はやはりナップ）が成</p>

	7月進む劇団「仕事行進曲」朝日講堂 12月金沢前衛劇場「やっぱり奴隷だ」 →村山は未見。		立。村山は、劇場同盟より中央協議員となる。
1929年 (S4)	1月新劇協会「勇ましき主婦」の演出、新宿武蔵野館（映画の間に） 左翼劇場「ダントンの死」（A・トルストイ）の演出 4月「トラストD・E」（脚色）『劇場街』 心座「トラストD・E」（エレンプルグ）の演出 5月「莫迦の治療」（ハンス・ザック原作）の翻案・改作 諸口十九一座「若様セーラー」（瀬川春郎作）の演出を他人名義で行う。★ 劇団築地小劇場「ププス先生」（デ・ファイコ作、青山・北村共同演出）の装置 6月「暴力団記」『戦旗』 6月～7月ゴーリキー「母」（新築地・劇団築地との競演）の装置 7月左翼劇場公演「暴力団記」（「全線」、「京漢工人流血記」と改題されて上演）の装置 8月劇団築地小劇場公演「阿片戦争」（江馬修との合作）補足・演出・装置（後に、全て自己のものに改稿している。） 新派「震災七年」（高田保作）の演出・明治座 「印刷機」（シナリオ）『新興映画』 「最初のヨーロッパの旗一名・阿片戦争一」『劇場街』 「点呼」『近代生活』 9月劇団築地小劇場「吼えろ支那」（トレチヤコフ作） 「スポーツ」（シナリオ）『新興映画』 「西部戦線異状なし」（脚色） 10月劇団築地小劇場「サム」の舞台装置、浅草松竹座 11月新築地・劇団築地「西部戦線異状なし」の脚色・演出（北村喜八と共同演出となっているが、実際は村山だけが演出した。）、本郷座。 「莫迦の治療」『劇場街』 「上には上」（或は「下には下」） 『舞台戯曲』 *上演中止 →8月心座「装甲列車」（イワーノフ）の演出	2月「弟の死」（小説） 4月「妥協はない」（小説） 9月「立志伝中の少女」（小説） 「父と娘」（小説） 10月「闘士」（小説） 12月評論「プロレタリア演劇の問題」『中央公論』 ・この年、『朝日新聞』で「木馬は踊る」という欄に毎日順に5人の作家が随筆を匿名で書いていた。その内の一人となる。 ・『少年戦旗』のために、「僕達の偉人カール・リープクネヒト」「ローザ・ルクセンブルク」「レーニン」を書き、他に二十数編のエッセイ・批評・随筆等を書いている。 ・10月～12月には、建築、写真、絵画についての批評や随筆が十八篇ある。	1月「プロレタリア美術家同盟」の創立に参加 2月4日左翼劇場を中心に、「日本プロレタリア劇場同盟（プロット）」が結成される。 その中央執行委員に就任する。 9月・国際文化研究所の創設に参画。 ・岩崎昶、今東光と三人で『新興映画』という雑誌を創刊する。12月までは村山が表紙を描いていた。（他に『映画往来』の表紙の仕事も） 10月・国際文化研究所をプロレタリア科学研究所と改組。その中央委員に就任する。 ・左翼劇場の提唱で、劇団築地小劇場・新築地劇団・心座を加えて、10月から話し合いが始まり、新興劇団協議会が結成された。 11月11日 『プロレタリア科学研究所』（村山が表紙を担当）の創刊記念公演での講演。 27日 朝日新聞主催「検閲制度講演会」での講演。→12月に「映画と演劇の検閲」という村山の講演も速記録として出版された。
1930年 (S5)	2月左翼劇場・新築地劇団合同公演「太陽のない街」（徳永直原作）の演出・装置 左翼劇場第15回公演「太陽のない街」の演出・装置 「暗い選挙」 3月「スパイと踊り子」『改造』 「なぜ？」（脚色）『少年戦旗』 新築地劇団第11回公演「上には上」 5月「日清戦後」『中央公論』	1月『日本プロレタリア傑作選集』（『暴力団記』他所収）（日本評論社） 『最初のヨーロッパの旗』（収録「或る演説」） 「西部戦線異状なし」（レマルクの脚色） 「薔薇（人形劇）」を世界の動き社から出版 「夏の色」（小説）	・この年、新興劇団協議会が正式に結成された。→左翼劇場、新築地劇団、劇団築地小劇場、大衆座が含まれた。 2月心座解散 4月プロット（日本プロレタリア演劇同盟）の第2回大会

	<p>*上演中止 →2月春秋座「日清戦後」の演出</p> <p>*村山の作品上演 5月三一劇場（在日朝鮮人の朝鮮語劇団）第7回公演「阿片戦争」（「最初のヨーロッパの旗」）築地小劇場 8月関西小劇場「最初のヨーロッパの旗」天王寺音楽堂</p>	<p>『暴力団記』（日本評論社）刊行</p> <p>5月「ハト」（小説） 「何処までも」（小説） 『プロレタリア美術のために』をアトリエ社から出版（『アトリエ』にも何度か掲載している。） 『日本プロレタリア演劇論』（天人社）を出版</p>	<p>5月21日の朝、治安維持法違反（シムバ事件）で検挙され、7月18日に起訴され、豊多摩刑務所に行くが、年末釈放される。 （一度目の検挙） ・出獄後は、乾性肋膜炎の診断を受け、二ヶ月間の安静を強いられる。 →『左翼劇場』の下翻訳をする。</p>
1931年 (S6)	<p>3月劇団築地小劇場「西部戦線異状なし」等を脚色・演出する。 「ジャンヌ・ダルク」（「オルレアンの少女」を水谷八重子一座に書き下ろす。外山俊平の筆名で。） 喜劇「ツェッペリン事件」『新興戯曲』</p> <p>4月左翼劇場「勝利の記録」の演出。築地小劇場。</p> <p>5月新築地劇団「東洋車輛工場」、市村座 6月前進座第一回公演「歌舞伎王国」、市村座 「東洋車輛工場」『ナッブ』 →この作品から村山は日本のプロレタリアートの現実を描こうとするようになった。 「ラヂオ戦線・赤色スポーツ」『中央公論』 「歌舞伎王国」</p> <p>7月前進座第2回公演「大悲学院の少年達」、市村座 「アルメニアの兄弟へ！」（アレンジ・新井透）『演劇』 「生きた新聞第一輯」（赤色レビュー「宗教反対」）（村山他作）『演劇』 左翼劇場「生きた新聞第一輯」の演出 「大悲学院の少年達」（前進座公演）</p> <p>9月「勤労学校」『新興教育』 「小学教論」（子供をめぐる）『新興教育』</p> <p>10月プロット第4回大会「生きた新聞第二輯」の演出・装置。「風の街」の装置を担当。 「生きた新聞」（短篇数種） 藤蔭会「構成231」（村山知義作）の演出 藤蔭会「歯車一九五〇」（村山知義作）の演出</p> <p>11月新興「ツェッペリン事件」 12月左翼劇場第22回「赤いメガホン」編集・演出・舞台装置（32年1月の説も） 「赤いメガホン」（短篇数種） 藤蔭会「バリ戦士のパイプ」（村山知義作）の演出</p>	<p>1月ピスカトル『左翼劇場』翻訳を中央公論から出版する。 「理髪」（小説） 「弁当屋の女中」（小説） 『選集 村山知義』（「暴力団記」「日清戦後」等収録）改造社から出版される。</p> <p>3月「処女地」（小説）『改造』 「血と学生」（小説） 『中央公論』</p> <p>4月「脱走少年の手紙」（小説） 「刑務所と字」（小説）</p> <p>5月『勝利の記録』（収録「勝利の記録」「ジャンヌ・ダルク」「ツェッペリン事件」「処女地」「血と学生」「弁当屋の中の女中」「理髪」「市電の兄弟（シナリオ）」）を出版する。</p> <p>6月「ギリシャ人の船客」（小説）</p> <p>9月『東洋車輛工場』（「東洋車輛工場」「歌舞伎王国」「大悲学院の少年達」「宗教反対」「脱走少年の手紙」「ギリシャ人の船客」「夏の色」「刑務所と字」「詩作的傾向」「オルグ二人」「戯曲論」所収）（往来社）刊行</p> <p>12月『プロレタリア小説戯曲作法』（内外社）</p> <p>・1928年から出版され続けていた『世界戯曲全集』が完成する。村山は各巻に舞台装置を描き、全部で110図に及ぶ。</p>	<p>5月プロット第3回大会 日本共産党入党 蔵原惟人らとともに日本プロレタリア文化聯盟（コップ）結成のために努力。</p> <p>9月18日から「演劇新聞」を出し始める。一年は続く。</p> <p>10月プロット第4回大会 コップ成立に応じ、劇場同盟は演劇同盟（プロット）と改称し、その中央執行委員長、コップ中央協議会協議員に就任する。</p> <p>11月大河内信成、生江、中野重治、村山が党の総合フクションをつくり、9月下旬から壺井繁治、窪川鶴次郎の二人を加え、11月27日文化連盟を結成する。</p>
1932年	1月前進座「子供をめぐる」（村山知義作）	1月『プロット』創刊号に「ブ	2月第2回国際労働者演劇同

(S7)	<p>の演出</p> <p>2月左翼劇場「赤い花火の人々」の演出 「志村夏江」『プロレタリア文学』</p> <p>3月「赤い花火の人々」『プロット』 「子供等の桜」『若草』</p> <p>4月左翼劇場第23回「志村夏江」の演出</p> <p>9月プロット共同公演「トルクシブ鉄道の建設」村山・久保補、八田元夫演出 新築地劇団「勝利の記録」の演出</p>	<p>ロットの新たな方針と新組織のその後の展開」を発表する。</p> <p>→同時に一時、P・P（美術家同盟）、プロキノ、プロフォトの党フラクの責任者となっていた。</p> <p>『プロレタリア映画の知識』（内外社）</p> <p>3月『勤労学校』文藝年鑑年版（改造社） 『文化連盟結成万歳！』プロット小脚本集（日本プロレタリア演劇連盟出版部）</p>	<p>盟（IATB）デーに参加</p> <p>4月「志村夏江」の舞台稽古の日に治安維持法違反で検挙される。（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員等を兼ねていた。） 豊多摩刑務所に送られる。</p>
1933年 (S8)			<p>2月小林多喜二虐殺される。</p> <p>12月転向し、保釈出獄する。</p>
1934年 (S9)	<p>6月美術座第4回公演「閣下よ、静脈が…」（伊馬鶴平作）の演出</p> <p>9月「夜明け前」第一部（脚色）『テアトロ』</p> <p>12月新協劇団第1回公演「夜明け前」第一部の脚色・演出 新協劇団第2回公演「イワン・イワノキッチとイワン・ニキーフオロキッチとが喧嘩した話」（ゴーゴリ作）の演出・装置</p>	<p>5月「白夜」（小説）『中央公論』 『阿片戦争』（村山作・崔丙漢訳）（三・一劇場）→在日朝鮮劇団とのつながり。</p> <p>6月「帰郷」（小説）『改造』</p> <p>7月「新劇の危機」（小説）『新潮』 「椿の島の二人のハイカー」（小説）</p> <p>8月「何田勘太シヨオ」（小説）『新潮』</p> <p>9月「新劇大同団結の提唱」『改造』 『新劇大同団結の提唱』</p> <p>11月「作家的再出発」『新潮』</p>	<p>3月懲役2年執行猶予3年の判決が下る。</p> <p>7月プロット解散 「新劇大同団結の提唱」を発表する。</p> <p>9月新協劇団創立</p>
1935年 (S10)	<p>3月新協劇団特別公演「雷雨」（オストロフスキー作）の演出を担当。 前進座「青春のABC」（吉田武三作）の演出</p> <p>4月新協劇団第3回公演「花嫁学校」（片岡鉄兵作）の脚色と演出。</p> <p>5月新協劇団浅草公演の「ホロロン閣下」（伊馬鶴平作）の演出（ほかに、「白虎隊」「坊っちゃん」が上演される。） 「花嫁学校」（片岡鉄兵）脚色『テアトロ』</p> <p>9月新協劇団創立一周年記念公演「石田三成」（貴司山治作）の演出</p> <p>11月新劇コンクール 新協劇団「断層」（久板栄二郎作）の演出をする。</p> <p>*上演中止 →9月新協劇団「アジアの嵐」（ブドフキン原作）の演出</p>	<p>1月「母の手紙」（小説）『新潮』 「母・兄・弟」（小説）</p> <p>2月「特別寄稿 私の一高時代」『第一高等学校校友会雑誌』</p> <p>3月「女中」（小説） 「劇場」（小説）『中央公論』</p> <p>5月「朝子たち」（小説） 『白夜・劇場』刊行</p> <p>6月「叔父と叔母」（小説） 「新劇と現代劇」『新潮』 「文学的自叙伝」『新潮』</p> <p>7月「進歩的演劇のために」『テアトロ』</p> <p>8月「金君見舞」（小説）</p> <p>10月「わが白痴」（小説）</p>	<p>11月に演出した「断層」を見た井上正夫は、これを機に村山を起用するようになった。</p>
1936年 (S11)	<p>1月井上・水谷一座「海鳴り」（亀屋原徳作）の演出・舞台装置。明治座。 前進座「シーボルト夜話」（藤森成吉作）</p>		<p>1月『文学界』同人となる。</p>

	<p>の演出、装置、名古屋歌舞伎座</p> <p>2月新協劇団「マンハイム教授」の装置 「夜明け前」第二部（脚色）『テアトロ』</p> <p>3月新協劇団「夜明け前」第二部の脚色・演出</p> <p>4月井上・水谷一座「人生劇場」（尾崎士朗作・亀屋原徳脚色）の演出</p> <p>6月井上演劇道場「断層」の演出、歌舞伎座。 （水谷八重子も参加する）</p> <p>7月東宝劇団「宮本武蔵・地の巻」（吉川英治原作・八住利雄脚本）の演出、有楽座。</p> <p>9月新協劇団「どん底」の演出</p> <p>10月前進座「噂みついた娘」（三好十郎作）の演出・装置</p> <p>11月「カチューシャ」（歌劇）『月間楽譜』新派合同「朱と緑」（片岡鉄兵作）脚色・演出。明治座。 新協劇団特別公演「雷雨」の演出</p> <p>12月新協劇団・東宝共同公演「昆虫記」の演出 「大蛇消え失せる」（舞踏劇） 小林独唱会「カチューシャ」（オペラ）の演出</p> <p>・「生活の湖」（シナリオ）（阿木翁助との共同制作）</p>	<p>5月「或るコロニーの歴史」（小説）</p> <p>9月「獣神」（小説）『中央公論』 『演劇論』（唯物論全書）刊行</p> <p>10月「陰所」（小説）</p> <p>12月「わかれめ」（小説）</p>	<p>9月井上正夫と結び、新派の中に「中間演劇」を起こす。 （「海鳴り」「人生劇場」「断層」「朱と緑」を初めとして）</p>
1937年 (S12)	<p>1月「初恋」『テアトロ』 「真実一路」（脚色）</p> <p>2月「新派創立50周年際」で「真実一路」（山本有三作）の脚色・演出、歌舞伎座。</p> <p>3月前進座「償金四十万弗」（真山青果作）の演出</p> <p>4月新協劇団「春の目ざめ」（ヴェデギント作）の演出 新協劇団「科学追放記」（藤森成吉作）の演出</p> <p>6月前進座「初恋」の演出、帝劇 新喜劇座「初恋」の演出</p> <p>8月「雪崩」（シナリオ）東宝映画</p> <p>9月「政商伝」『改造』</p> <p>10月「ロビンフッド」（少年のための明るい戯曲）『明るい星』 「新撰組」『テアトロ』</p> <p>11月井上演劇道場「華やかな夜景」（北条秀司作）の演出、明治座。 前進座「新撰組」（トーキー連鎖劇）の演出</p> <p>12月新協劇団「夜明け前」第一部、第二部の脚色（久保栄演出）</p>	<p>1月「寒い廊下」（小説）『新潮』</p> <p>3月「父たち母たち」（小説） 『文芸』 小説集『獣神』刊行</p> <p>8月「勝沼戦記」（小説）『日本評論』</p> <p>9月「攻城戦」（小説）</p> <p>11月書き下ろし長編小説『新撰組』刊行（河出書房）</p> <p>12月「時雄とその母」（小説）</p>	
1938年 (S13)	<p>1月未明座「塵境」（小山内薫作）の演出</p> <p>3月新協劇団「春香伝」（張赫宙作）の演出 前進座「江戸城明渡し」（藤森成吉作）の演出 芸術座「大地」（パール・バック作）の演出</p>	<p>1月「子供を如何に」（小説） 『新潮』 「佃の渡」（小説）『文芸』 『夜明け前』（脚色）（テアトロ社）</p> <p>3月「春香伝」の築地上演に就いて『朝鮮及満州』</p>	<p>この年、未明座（市川中車）青年歌舞伎座、東宝芸術座などの脚本、演出の仕事をし、以後、新派のみならず、歌舞伎その他に仕事が増加していく。</p>

	<p>4月「接物の責任」(別名「結婚の責任」)(片岡鉄兵原作の脚色) 東宝映画</p> <p>5月井上演劇道場「大関大の里」(鈴木彦次郎作)の演出、明治座</p> <p>7月新派・伊井蓉峰七回忌追善興行「豪雨」(北条秀司作)の演出、歌舞伎座 東京劇場「坂崎出羽守」(山本有三作)の演出</p> <p>8月「藍玉」(シナリオ)『日本映画』(服部之總との合作)</p> <p>9月新協劇団公演「初恋」(ユージン・オニール原作の翻案)の演出 歌舞伎座「人生劇場吉良常・新版残侠篇」(尾崎士郎原作)の脚色・演出 新協劇団「デッド・エンド」(キングスレー作)の演出</p> <p>10月新協劇団「春香伝」(張赫宙作)の演出</p> <p>11月前進座「高田屋嘉兵衛」(別名「政商伝」)の脚色・演出</p> <p>12月新協劇団「千万人と雖も我行かん」(「北東の風」第二部)(久板英二郎作)の演出 新協劇団「夜明け前」第一部、第二部再輯の脚色(久保栄演出)</p>	<p>6月「島の保佃」(小説)『日本評論』</p> <p>9月「冷蔵屍」(小説)『新潮』『人生劇場：残侠篇 二幕三場』(尾崎士郎作)脚色</p> <p>12月『夜明け前：第一部・第二部』(脚色)(テアトロ社)</p>	<p>10月～11月「春香伝」を朝鮮各地で巡演する。</p>
1939年 (S14)	<p>1月「春香伝」(シナリオ)『文学界』</p> <p>2月井上演劇道場「華やかな夜景」(北条秀司作)の演出</p> <p>3月「初恋」(シナリオ)(東宝映画、新協劇団総出演、監督も務める)</p> <p>4月新協劇団「神聖家族」(久板栄二郎作)の演出</p> <p>5月新派大合同で「ベルス(鐘の音)」の演出、明治座。</p> <p>7月新派合同「海の星」(八木隆一郎作)の演出、明治座 新協劇団「デッド・エンド」の演出、新橋演舞場</p> <p>8月歌舞伎座「女人哀詞」(山本有三作)の演出</p> <p>9月「新撰組」(シナリオ)(東宝映画、前進座総出演)</p> <p>10月新派合同「日柳燕石」(吉川良節作)の演出、明治座</p> <p>11月「石狩川」(本庄睦男作の脚色) 前進座「嘸みついた娘」(三好十郎作)の演出 新協劇団「石狩川」の脚色・演出</p> <p>12月「彦六なぐらる」の演出、明治座・「結婚の責任」(片岡鉄兵原作)を東宝映画で監督する。</p>	<p>3月『天国地獄』上巻(有光社)</p> <p>6月『演技論集』(テアトロ社)から刊行する。</p> <p>10月「丹青」(小説)</p> <p>11月『新協劇団5周年記念出版』(新協劇団)</p> <p>小説「天国地獄」を中部商業新聞に連載する。</p>	<p>この年に、弟・忠夫が松沢病院で、死去する。</p>
1940年 (S15)	<p>1月井上演劇道場「閣下」(北条秀司作)の演出、明治座 追沢元舞踏会「鶴」(バレエ)(村山知義作)の演出</p> <p>2月「従姉妹同士」(ソーエ・エーキンス原作の翻案) 新派合同「妻と戦争」(大庭さち子原作)</p>		<p>2月千田是也が新築地劇団を脱退</p> <p>8月19日新劇事件</p>

	<p>の演出 井上演劇道場「大関大の里」(鈴木彦次郎作)の演出 新協劇団「どん底」(ゴーリキー作)の演出 3月芸術座(水谷八重子一座)「従姉妹同士」の演出、東京宝塚劇場 井上演劇道場「生きている狩野」(三好十郎作)の演出 4月「団欒」(細田源吉原作の脚色) 5月新協劇団・自由劇場回想公演「出発前半時間」 「遁走譜」 新派「団欒」の演出、明治座 新協劇団・自由劇場回想公演一市川左団次追悼「どん底」の演出 6月井上演劇道場「富岡先生」(国木田独歩・真山青果脚色)の演出 *上演中止 →6月新協劇団「不思議な虫」(金史良作)の演出</p>		<p>新協劇団解散 15日、治安維持法違反で検挙され、東京刑務所に送られる。</p>
1941年(S16)			<p>2月起訴され、巣鴨刑務所に送られる。 4月母・元子の死により、10時間の釈放出所 12月太平洋戦争勃発</p>
1942年(S17)	<p>9月★新派合同(井上演劇道場・水谷八重子芸術座)「閣下」(北条秀司作)の演出(蜂野豊夫名義) 12月★新派「海驢の茶碗」(堤千代原作)の脚色・演出(脇屋光伸名義、明治座)</p>		<p>6月10日公判 年末、釈放出獄</p>
1943年(S18)	<p>1月★新派合同「桑港から帰った女」(菊田一夫作)の演出(菊田一夫名義)、★「岩崎谷」(真山青果作)の演出(田島淳名義)、明治座→2月に中座で上演 ★芸術小劇場「幻燈部屋」(火野葦平原作)の演出(北村喜八名義) 2月★明治座「仇討三日間」(巖谷三一作)の演出(巖谷三一名義) 5月★芸術座「我が家の風」(堤千代原作)の脚色・演出(脇屋光伸名義、東京劇場) 6月★井上演劇道場「米百俵」(山本有三作)の演出(田島淳名義)、★「今年の歌」(菊田一夫作)の演出(菊田一夫名義)、東京劇場 9月★東宝劇団「虹の翼」(菊田一夫作)の演出(菊田一夫名義、有楽座) ★芸術座「つばさ」(菊田一夫作)の演出(菊田一夫名義、東京劇場) ★井上演劇道場「蠍」(木村莊十原作)の演出(蜂野豊夫名義)、★「純情の港」(菊田一夫作)の演出(菊田一夫名義)、明治座 10月★井上演劇道場「わか町」(織田作之助</p>		<p>*記録では、菊田一夫作品はすべて菊田一夫演出となっているが、実際はすべて村山による演出であった。 →1942年末に保釈されたから、一年間執筆も演出も一切停止されていたが、妻の肺結核の病状の悪化で、裁判所や警察に頼み込んだ末、匿名での演出を許可された。ただし、架空の人物の名前ではなく、実際の人物で、その人の許可を受けた上での演出という条件つきだった。(★印が匿名での演出)</p>

	作・菊田一夫脚色)の演出、東京劇場 ★東宝劇団「都会の船」(菊田一夫作)の演出		
1944年 (S19)	1月★苦楽座「無法松の一生」(岩下俊作原作・脚色森本薫)の演出(八田尚之名義)、邦楽座 ★芸術座「名器の思出」(堤千代原作)の脚色・演出(堤千代名義) 井上演劇道場「閣下」(北条秀司作)の演出 11月井上演劇道場と芸術座の合同公演で「慈母観音」を「工藤亘」の名で作・演出、明治座 →井上正夫が手がけた最後の村山作品 2月★井上演劇道場「雁来紅の女」(菊田一夫作)の演出、東京劇場 *上演中止 →2月若草興行「春香伝」(オペラ)(村山知義作)の演出		4月控訴院で懲役2年、執行猶予5年の判決がでる。執筆禁止、演出禁止のため、肖像画家となって生計をたてる。
1945年 (S21)	10月劇団全線「検察官」(ゴーゴリ)の演出、装置、革命劇場(京城) 12月グランド・オペラ「春香伝」のテキストを書く。 *上演中止 →10月劇団全線「胡蝶」(金史良作)の演出、装置	・朝鮮で、小説「明姫」を書く。	3月朝鮮に亡命 朝鮮新劇の組織設立を手伝う ・留守宅東京空襲で焼失。 7月満映の仕事で、満州へ行く。 8月終戦を迎え、直ちに朝鮮の進歩的演劇のために活動する。 10月15日読売報知「新劇の復興」という記事に、「村山は戦争中朝鮮に渡ったままだが帰国せず」と書かれる。 12月帰国 鎌倉に住む 新劇合同公演『桜の園』が有楽座にて上演される。→村山は稽古を見学する。 12月14日久保栄、薄田研二、滝沢修を中心として、東京芸術劇場が結成される。
1946年 (S21)	1月「幸福の家」(朝鮮時代に脚色していた作品) 2月新協劇団第39回公演「幸福の家」(白系ロシア人ニーナ・フォードロフ作)の演出と装置、丸の内邦楽座(ピカデリー劇場) 新協劇団「マツコとユミコ」(三好十郎作)の演出 新協劇団「故郷の声」(八木隆一郎作)の演出 前進座「初恋」の演出 新協劇団「福沢諭吉」(真山青果作)の演出 4月新協劇団第40回公演「プラーグの栗並木の下で」(コンスタンチン・シモーノフ作・土方敬太訳)の監修・装置(演出は	2月25日『アサヒグラフ』 6月「日本人たち」(小説) 10月『村山知義戯曲選集』第一巻(『志村夏江』)刊行(檜書房) 「演劇に関する当面の一	1月19日新協劇団再建(事務所は京橋区新富町の松竹本社におかされた。) 2月日本民主主義文化連盟(文連)結成。 4月鎌倉大学校(鎌倉光明寺)演劇科長に就任する。(開校は五月)演出論・演出法の授業を担当する。 4月26日新演劇人協会が創立され、村山は常任幹事となる。 5月2日日本共産党宣伝芸術学校創立(校長は土方与志)。 7月20日舞台芸術アカデミー

	<p>土方与志、新宿第一劇場 「ラインの監視」(リリアン・ヘルマン作の翻訳)</p> <p>5月薔薇座第1回公演「新樹」(久藤達郎作)の演出、共立講堂</p> <p>6月前進座「ラインの監視」の演出、帝劇</p> <p>7月新協劇団「太陽のない街」の脚色(演出:八田元夫)、有楽座</p> <p>9月新協劇団・東京芸術劇場合同公演「どん底」(マクシム・ゴリキエ作)の演出</p> <p>10月「ドン・ジュアン」(モリエール原作の脚色)(ラジオ・プレイ) 日本映画演劇労働組合「芸術の復興」(ページェント作・八田元夫作)の総指揮(八田元夫)、後楽園スタジアム</p> <p>*JOAKの仕事(脚本と演出)→世界の名作シリーズ</p>	<p>般論『テアトロ』</p> <p>11月「母の愛」 「移動演劇・演藝運動の将来の方針について(一)」『テアトロ』</p> <p>12月「演劇の当面する困難とその対策」『テアトロ』</p>	<p>開校。村山は、一般文化講座を受け持つ。</p> <p>8月4日 妻・壽子、死去。</p> <p>8月10日新劇人協会講習会で「演出論」を土方与志と講演</p> <p>8・9月日本新劇史講演会でプロレタリア演劇時代を担当する。</p> <p>9月自立劇団協議会(仮称)を創ることの協議会に出席。</p> <p>10月『テアトロ』再刊第一号(通巻72号)発行</p> <p>11月16日映画演劇観客大会が開催され、村山は、「映画・演劇の生産復興について」の演劇に関して提案する。</p> <p>11月23日新演劇人協会の幹旋によって、東京自立劇団協議会の結成大会。新協劇団の『落日』(鈴木政男作)賛助出演。</p>
<p>1947年(S22)</p>	<p>2月日本民主主義文化聯盟創立一周年記念のため、共立講堂で「新劇を観る会」が催された。 →新協劇団は夜の部で(昼の部は文学座)「故郷の声」(八木隆一郎作)の演出、「福沢諭吉」(真山青果作)の演出(「首を斬るのは誰だ」(三好十郎)は八田元夫が演出)</p> <p>3月新協劇団第43回公演「武器と自由」(大沢幹雄作)の演出、有楽座</p> <p>6月新生新派「華やかな夜景」(北条秀司作)の演出</p> <p>7月東宝演技研究所「初恋」の演出、装置</p> <p>8月文化座「春香伝」(張赫宙作・佐々木隆演出)の装置考証と衣裳、新宿帝都座小劇場 新協劇団第45回公演「タルチュフ」(モリエール作)の演出で村山は初めてフランス演劇を演出する。</p> <p>9月国際青年デー「小さい花」(コーラル・ポエム)の総指揮</p> <p>10月「破戒」(脚色)</p> <p>11月新協劇団第46回公演「雷雨」(オストロフスキー作)の演出。 日本映画演劇労働組合「文化復興祭・働くよるこびの日(ページェント)」の総指揮、甲子園球場</p>	<p>1月『新劇の再建』(弘文社)刊行 「舞台監督論」『テアトロ』</p> <p>2月『自立演劇(素人芝居)のやり方』(大川書店) 「劇団論一特にその演出者との関係について」『テアトロ』</p> <p>4月『亡き妻に』(櫻井書店)刊行</p> <p>5月「問答」(小説) 「新劇再建の課題」『人間』</p> <p>6月『農民演劇論』(若狭書房)刊行 『演劇論』(編集を担当)(三笠書房)刊行</p> <p>9月『演劇入門』刊行</p> <p>10月「最後の日近く」(小説) 「基礎訓練論(附、日常訓練論)(一)」『テアトロ』 「即時的理解の芸術—演劇」『悲劇喜劇』秋号</p> <p>12月「基礎訓練論(附、日常訓練論)(二)」『テアトロ』</p>	<p>1月12日 鎌倉大学校・政治経済思想冬季講座(於:神奈川県師範学校) 「演劇提供の形態について」講演</p> <p>7月宇野重吉、新協劇団を脱退し、民衆芸術劇場の創立に参加。</p> <p>9月28日 鎌倉大学校創立一周年記念祭講演「演劇の教育について」</p> <p>11月18日 東京都教育局のアマチュア演劇コンクールの本選が都民文化館で行われ、その審査員をやる。</p> <p>12月松本克平など5~7人退団する。</p> <p>・この年、土方与志が「スタシテム(スタニスラフスキー)をやらないから」という理由で退団する。</p>

<p>1948年 (S23)</p>	<p>1月民衆芸術劇場第1回公演(新協劇団賛助公演)「破戒」(島崎藤村作)の演出(有楽座、新協で全国巡演) 3月鎌倉大学校「春のめざめ」(フランク・ヴェデキント作)の演出、日劇小劇場 4月「アンナ・カレニーナ」(トルストイ原作の脚色) JOAK 5月新協劇団第47回公演「桜の園」(チェーホフ作)の演出 8月新協劇団第48回公演「結婚申込」(同作)の演出・装置 「三色の雪」(オーエン・デーヴィス原作の翻案) 9月新協劇団第49回公演「ミスター人類」(ソートン・ワイルダー作)の演出・美術 10月新派公演(猿之助・八重子)「三色の雪」の演出、東京劇場 新協劇団「破戒」の演出・装置、浜松東洋工場 11月藤原歌劇団「春香伝」(オペラ)の演出、装置 産別大会「人民レビュー・或る職場の物語」(大橋喜一作)の演出</p>	<p>4月『冷蔵屍』刊行 5月『戯曲の書き方』著(新協劇団編)(トランク書房) 6月『明姫』刊行(郷土書房) 8月「序章」(小説) 「戯曲の誕生—2」『民衆の友』 9月「一つの足跡—トランク劇場から新協劇団まで」『民主評論』 『結婚』刊行 10月「トランク劇場から新協劇団まで」『民主評論』 「戯曲の誕生—3」『民衆の友』 11月戯曲『破戒』刊行(河出書房)</p>	<p>5月鎌倉大学校から鎌倉アカデミアに変名する。(3月に大学の認可が下りなかったため。そして、校舎を光明寺から大船の旧海軍の施設に移す。) 7月三島雅夫が退団する。 東京自立劇団協議会は勤労者演劇協同組合との共催で、第二回コンクールを上野の都民文化館で開催した。(参加作品の鈴木政男『人間製本』は、翌年3月に新協で上演される。 8月中央演劇学校創立(日本青年共産同盟文化部による。校長は土方与志) 9月舞台芸術学院開校。村山は講師となる。 10月勤労者演劇協同組合主催「今日の演劇を語る」新劇公聴会が、毎日新聞社で開催、村山は参加する。(日劇小劇場での新協の公演が中止になる。) 12月三縄濱(芸名:清州すみ子)と再婚。</p>
<p>1949年 (S24)</p>	<p>1月「ピノッキオ」(コロッディ作の脚色)『明るい星』 2月鎌倉アカデミア「森林」(オストロフスキー作)の演出、毎日ホール 3月新協劇団公演「破戒」の新脚色・演出。共立講堂 新協劇団創立十五周年記念第50回公演「人間製本」(鈴木政男作)の演出、共立講堂 「踊りの一幕」(ラジオ・プレイ)(JOAK、5月20日放送) 7月新協劇団・俳優座他「ステージ・デモンストレーション・人民大いに笑ふ」の総指揮、装置、神田共立講堂 11月新協劇団「雷雨」(オストロフスキー作)の演出、装置</p>	<p>3月「島崎藤村氏の思い出」『文芸往来』 5月『私たちの劇』(國民図書刊行会)刊行 7月『新劇の四十年』(土方与志などとの共作)を民主評論社から刊行する。 9月『演劇入門:正しい芝居のやり方・見方』(労働教育協会)刊行 12月『現代演出論』上巻刊行(早川書房) 『ゲオルグ・グロス:その時代・人・芸術』(八月書房) ・『現代日本小説大系』第42巻(河出書房)</p>	
<p>1950年 (S25)</p>	<p>1月「歌舞伎王国」(シナリオ) 3月新協劇団第51回公演「つばくろ」(諸井条次作)の演出、日比谷公会堂 4月鎌倉アカデミア「死神とりんごの樹」の演出</p>	<p>1月「批判と自己批判」『テアトロ』 →これ以降、1956年1月号まで『テアトロ』から締め出される。 3月「舞台の人間像」(座談会:三島由紀夫、田村秋子)『悲劇喜劇』 「美術の問題点」『みずゑ』 4月「廿日鼠と人間と」『日本演劇』</p>	<p>1月コンフォルム機関紙日本共産党指導者の平和革命論を批判する。 2月7日井上正夫没(68)。 4月16日第二次民芸再建。 →村山も演出家として協力を頼まれる。 6月1日都民劇場運営委員会による二十四年度新劇最優秀作品の審査員として参加 7日マッカーサー元帥によ</p>

	<p>7月新協劇団第53回公演「生活の歌」（寺島アキ子作・松尾哲次演出）の装置、読売ホール</p> <p>12月新劇合同、小山内薫二十三回忌公演「どん底」の演出</p>	<p>5月「北方の男」（小説）『演出論』『学校劇』</p> <p>6月「ニジンスキーの死に際して」『人間』</p> <p>「相克する二つの世代—羽仁一家に沿って」『婦人の世紀』</p> <p>8月「敗戦の日の思い出—朝鮮での8・15」『世界』</p> <p>10月『新劇の再建』刊行 『夜明け前』刊行（角川書店）</p> <p>11月『現代演出論』下巻（早川書房）を刊行する。 「古典藝能をいかにすべきか」『人間』</p>	<p>る日本共産党の非難と幹部の公職追放。</p> <p>10日《芸術劇場》の創立の企画に参加。</p> <p>25日朝鮮戦争勃発。</p> <p>7月24日全国的にレッド・パージの嵐吹き荒れる。</p> <p>10月13日草村公宣、大森義夫、織田政雄、下条正巳、佐野浅夫、立川恵作、真山美保、薄田つま子、関京子の総勢9名が脱退。→《ヴェリテせるくる》を結成。</p> <p>11月2日新日本文学会が分裂。9月半ばから国際派と主流派の対立化深刻化し、中野重治を始め、新日本文学会は分派とみなされる。</p> <p>・鎌倉アカデミアが経営困難により、廃校となる。</p> <p>・村山、新宿へ転居する。</p>
<p>1951年 (S26)</p>	<p>2月「狐物語」（オペレッタ）『文の鐘』（1950年11月劇団京都芸術劇場で岩田直二の演出により上演される。各地巡業）</p> <p>4月新協劇団第54回公演「熊」（チューホフ作）の演出・装置</p> <p>5月23日の宮本百合子際こ「道標」を脚色、演出（総指揮）、神田共立講堂「道標」（構成詩）</p> <p>7月「母」（モーリキー原作の脚色）</p> <p>9月新協劇団第55回公演「母」の演出、日比谷公会堂</p> <p>11月新協劇団研究公演「女の一生」（水木洋子作）「秋に寄せて」（寺島アキ子作）の装置</p>	<p>「児童文学について」『図書』</p> <p>9月『母』の脚色と演出『民衆舞台』</p> <p>11月『演劇論』（三笠書房）刊行</p>	<p>2月日本共産党第四回全国協議会、武装闘争方針の新綱領出る。以後同党の分裂始まる。</p> <p>6月東京勤労者演劇協同組合分裂</p> <p>7月新協劇団を中心として分裂的動きが広まる。</p> <p>8月29日新協劇団より分れ、劇団中央芸術劇場（中芸）結成。</p> <p>9月8日対日講和条約の調印式がサンフランシスコで行われ、引き続き日米安全保障条約の調印式も行われた。</p>
<p>1952年 (S27)</p>	<p>1月「白井権八」（菊五郎劇団のために）</p> <p>3月★新派「他人の手」（秋元松代作）の久保田万太郎名義での演出</p> <p>5月東西合同大歌舞伎「善悪心曲尺」（宇野信夫原作・巖谷真一脚色）の演出、大阪歌舞伎座 「死んだ海」『世界』</p> <p>6月新協劇団第57回公演「死んだ海」（第一部）の演出・装置、読売ホール</p> <p>7月新派「命美はし」（八木隆一郎作）の演出</p> <p>8月「獄門帳」（沙羅双樹作の脚色）大阪歌舞伎座「新四谷怪談」（瀬戸英一作）の改修・演出</p> <p>9月吉右衛門劇団「獄門帳」の脚色・演出、歌舞伎座 ★新派「海の星」（八木隆一郎作）の演出 →1949年10月新派大合同「太平洋</p>	<p>10月「ワイマール憲法の運命」『世界』</p> <p>12月『死んだ海』（角川書店）刊行 「金史良を憶う」『新日本文学』 『芸術祭』について『改</p>	<p>4月28日対日平和条約（サンフランシスコ平和条約）、日米安全保障条約発行。</p> <p>5月1日第23回メーデーデモ隊が、皇居前広場にて警官隊と衝突、血のメーデー事件となる。全国各地に火炎ビン闘争広がる。</p>

	<p>の星」（「太平洋の風」改作）のことではないか?—伊藤寿一、八木隆一郎の名で演出。</p> <p>「新平家物語」（吉川英治原作の脚色）</p> <p>10月「獄門帳」（ラジオ・プレイ）</p> <p>「真夜中の港」『世界』</p> <p>寿海・雁治郎一座「新平家物語・ちげぐさの巻（第一部）」の脚色（吉川英治原作）・演出、大阪歌舞伎座（12月歌舞伎座）</p> <p>11月「新平家物語・野風の巻」（吉川英治原作の脚色）</p> <p>12月新協劇団第58回公演「真夜中の港」の演出・装置、隅田劇場</p> <p>新制作座「結婚申込」（チェーホフ作）の演出</p>	<p>造』</p>	<p>・この年から新派、歌舞伎の演出が激増する。</p> <p>・八田元夫がスタシシステムをやらなことに不満を感じ、脱退。</p>
<p>1953年 (S28)</p>	<p>1月寿海・雁治郎一座「新平家物語・野風の巻（第二部）」の脚色（吉川英治原作）・演出、大阪歌舞伎座</p> <p>「鈴木主水」（久生十蘭原作の脚色）（ラジオ・プレイ）</p> <p>松竹新喜劇「馬喰一代」（中山正男原作・館直志劇化）の演出、大阪中座</p> <p>2月「青銅の基督」（舞踏劇）（長与善郎原作の脚色）</p> <p>中央合唱団「平和文化祭」の総指揮</p> <p>3月「われらの誓い」</p> <p>「幸運の黄金の矢」（大垣肇原作の脚色）（ラジオ・プレイ）</p> <p>4月蓑助（現三津五郎）一座「青銅の基督」の脚色（長与善郎原作）演出、大阪朝日会館</p> <p>新協劇団第59回「デッド・エンド」の演出</p> <p>大阪統一メーデー「メーデー前夜祭（プールサイド・デモ われらの誓い）」の総指揮、扇町プール</p> <p>新協劇団「熊」（チェーホフ作）の演出</p> <p>新日本文学 多喜二・百合子の会「多喜二・百合子際」の総指揮</p> <p>5月「新平家物語・ほげんの巻」（吉川英治原作の脚色）</p> <p>新派合同「花浄瑠璃」（川口松太郎作）の演出</p> <p>新協劇団「六人の朝鮮人（シュプレヒコール）」（許南驥作）の演出、装置</p> <p>6月「漁村にて」『高校演劇戯曲集』</p> <p>「幻燈」（大仏二郎作の脚色）</p> <p>7月新協劇団第60公演「冬の旅」（諸井条次作）の装置・演出、読売ホール</p> <p>新派に長門美保「幻燈」の演出、歌舞伎座</p> <p>★新派「青眉抄」（吉井勇作）の演出</p> <p>「むらさき」（尾崎紅葉作の脚色）</p> <p>8月新派大合同「むらさき」の演出、明治座</p> <p>新協劇団「潮騒」（田中小太郎作）の演出、装置</p>	<p>9月『農村演劇：やり方と脚本集』（農山漁村文化協会）刊行</p>	<p>この年、スターリンが死去する。</p>

	<p>9月寿海・雁治朗一座「新平家物語・ほげんの巻（第三部）」の演出、大阪歌舞伎座</p> <p>10月「崖街に寄せる波」『世界』紫発表会「青銅の基督（舞踏劇）」の脚色・演出</p> <p>11月新協劇団第61回公演「崖街に寄せる波」の演出・装置、読売ホール 新協劇団「鋭い澄んだ目」（シュプレヒ・コール）の作、早大太陽講堂（魯迅祭） 新派「初夜」（川口松太郎作）の演出、明治座</p>		
<p>1954年 (S29)</p>	<p>1月「春の別れ」（シナリオ）（ツルゲーネフ作の「処女地」を脚色。新世紀映画社のために） 「山の民」（江馬修作の脚色）『新劇』新国劇「阿Q正伝」（魯迅原作・霜川遠志脚色）の演出、装置、明治座ほか</p> <p>2月★新派大合同「あしあと」（八木隆一郎作）の八木隆一郎名義での演出、新橋演舞場</p> <p>3月新協劇団第62回公演「山の民」（江馬修原作）の脚色、演出、装置、大阪朝日会館（3月日本青年館）</p> <p>4月「緑の葉と黄色い葉」（新国劇公演） 「鉄火奉行」（山手樹一作の脚色） 「トゥー・シューズ」（平林たい子作の脚色） 新派「幸運の黄金の矢」（大垣肇作）の演出、明治座 紫発表会「椎葉の里で起こったこと（舞踏劇）」（村山知義作）の演出、装置、帝国劇場（9月？） 新制作座「スカパンの悪だくみ」（モリエール作）の演出、装置</p> <p>5月関西歌舞伎「鉄火奉行」の演出、明治座 新派大合同「トゥー・シューズ」の脚色・演出、新橋演舞場 新派大合同「女侠一代」（火野葦平原作・知切光歳脚色）の演出、新橋演舞場</p> <p>6月「死刑囚」（シナリオ）民芸映画社</p> <p>7月「椎葉の里で起こったこと」 「お富の貞操」（芥川龍之介作の脚色）</p> <p>8月「北の涯へ」（ラジオ・プレイ）（8月12日放送） 「母のうしろ姿」（ラジオ・プレイ）、作・演出、新派出演、 新派「お富の貞操」の演出、明治座（？）</p> <p>9月東京松竹歌劇団「ボン・ディア・セニョーラ（レヴュー）」（三島由紀夫作）の演出、京都南座 新派大合同「黒髪ざんげ」（川口松太郎作）の演出、新橋演舞場</p> <p>10月新国劇「緑の葉と黄色い葉」（村山知義作）の演出、明治座 新協劇団第63回公演「石狩川」の演出、装置</p>		

	<p>12月新派大合同「上陸第一歩」の脚色・演出、新橋演舞場 「石狩川」(本庄睦男作の脚色)『新潮』 「上陸第一歩」(北村小松作の脚色) 新派大合同「馬賊芸者」(火野葦平原作・知切光歳脚色)の演出、新橋演舞場 民芸「幽霊やしき」(福田恆存作・岡倉士朗演出)の装置、神田一ツ橋講堂、第九回国民劇場公演。</p>		
1955年(S30)	<p>2月新派大合同「琉球の簪」(矢田弥八作)の演出、装置、明治座 新協劇団「敵」(ゴーリキー作・黒田辰夫訳)の演出、飛行館ホール 3月民芸第23回「ヴィルヘルム・テル」(F・シラー作)の演出・装置・衣裳・小道具プラン、産経会館 5月新協劇団「蛻変」(曹禺作)の演出 6月新派「初恋」(村山知義作)の演出、装置 日本美容術師協会「探偵物語(ビューティ・ショウ)」(村山知義作)の演出、装置 「紅梅振袖」(ラジオ・プレイ)(川口松太郎作の脚色) JOKR 「深川の絵」(同上) 「春色浅草ぐらし」(同上) 7月「彼と小猿七之助」(同上) 「遊女夕霧」(同上) 新協劇団「明るい空」(曹禺作)の演出、一ツ橋講堂 8月「家族会議」『農業朝日』 「われは海の子」(シナリオ)(片岡薫作の脚色)民芸映画社 「櫓太鼓」(ラジオ・プレイ)(川口松太郎作の脚色) JOKR 「弱い子」(シナリオ)(上司小剣「天満宮」「石合戦」より)民芸映画社 猿之助劇団・吉右衛門一座「一刀流始末」(中山義秀原作・北条誠脚色)の演出、新橋演舞場 新派・子供演劇教室「新竜宮物語」(村山亜土作)の演出、歌舞伎座 9月関西歌舞伎公演「獄門帳」(沙羅双樹原作)の脚色・演出、京都南座 10月新派大合同「離れ猪」(大垣肇作)の演出、新橋演舞場 新協劇団・劇団こがねむし「でたらめ歯医者」(村山亜土作)の演出、装置、浅草公会堂、浅草地域の小学校ほか 11月「女ひとり」(舞踏組曲)藤間瑛乾のために 「奉教人の死」(舞踏劇)(芥川龍之介作の脚色) 新派「雨月物語」(川口松太郎作)の演出、明治座 新協劇団・劇団こがねむし「コックの王様」(村山亜土作)の演出、装置、浅草</p>	<p>1月「新劇の現在と将来」『思想』 4月「石炭の中の人生—ルポルタージュ」『中央公論』 「岡田嘉子・恋の越境」『文芸春秋』 7月『農村演劇脚本集2』(農山漁村文化協会)刊行 10月「矢文」(小説)『新日本文学』 ・『現代日本戯曲選集』第5巻(河出書房) ・『現代日本戯曲選集』第8巻 ・『現代日本小説大系』第43—44巻(河出書房)</p>	<p>1月、日本共産党機関紙『アカハタ』に極左冒険主義の自己批判が発表される。 7月29日日本共産党第六回全国協議会、武装闘争方針への自己批判を発表。 8月18日共産党中央委、野坂第一書記決定</p>

	公会堂、浅草地域の小学校ほか 新協劇団「熊」(チェーホフ作)の演出、 装置 12月「街の曲」新国劇 「阿呆ぼん話」大阪・松竹新喜劇 「歌吉中心」(ラジオ・プレイ)(川口松 太郎作の脚色)		
1956年 (S31)	1月「花の吉原百人斬り」(ラジオ・プレイ) (川口松太郎作の脚色) 松竹新喜劇「阿呆ぼんぼなし」(村山知 義作)の演出、装置、大阪中座 新国劇「初恋」(村山知義作)の演出 2月文楽座「長安城の月」(森鷗外原作)の 演出 新派「井上正夫追悼口上」の演出、装置 3月「新橋夜話」(ラジオ・プレイ)(川口松 太郎作の脚色) 4月藤間紫の双樹会「奉教人の死」(村山知 義作)の演出、装置、新橋演舞場 藤間紫の双樹会「杜子春」(安藤鶴夫作) の演出 新協劇団「機械の中の青春」(佐多稲子 原作・寺島アキ子脚色)の演出、装置、 日本青年館 6月関西新劇合同公演「終末の刻」の作・演 出(中村信成演出)、大阪朝日会館 新協劇団「結婚」(ゴーゴリ作)の演出、 装置 新国劇「六人の暗殺者」(菊島隆三原 作・中江良夫脚色)の演出、明治座 火の木の会「椎葉の里で起こったこと」 (村山知義作)の演出 新派「踊子」(永井荷風原作)の演出 7月新派「初夜」(川口松太郎作)の演出 「丸鬚お妻」(ラジオ・プレイ)(川口松 太郎作の脚色) 「終末の刻」『世界』7・8 8月「何処へ」(同上) 9月「靴」(同上) 新派「四十八歳の抵抗」(石川達三原作) の演出 新協劇団「ネクラーフ」(サルトル作) の演出、装置 10月大阪歌舞伎座「お国と五平」(谷崎潤一 郎作)の演出 新国劇「藤野先生」(魯迅原作・霜川遠 志脚色)の演出、明治座 明治座「お今さま」(今東光原作)の脚 色(演出は、岡本愛彦) 11月中座「時頼と横笛」(池田大伍作)の演 出 中座大歌舞伎「雁金文七」(平田郁作) の演出、大阪中座 12月松竹新喜劇「熊」(チェーホフ作)の演 出、装置	1月「回顧」『テアトロ』 →5年振りの執筆となる。 4月『機械のなかの青春』を めぐって『新日本文学』 「明るい劇への期待」(座 談会)『新日本文学』 8月「演劇他山の石」(座談 会)『現代劇』 9月「観客の問題」『テアト ロ』 10月『農村演劇脚本集3』刊 行(農山漁村文化協会)	1月16日東京労演再発足。 2月24日ソ連において、フル シチョフ第一書記による スターリン批判演説。 4月17日コミンフォルム解散 9月、『テアトロ』編集兼発行 人に桜井純一、芥川比呂志、宇 野重吉、木下順二、千田是也、 村山知義が共同編集者となる。 10月村山知義「観客の問題」 (『テアトロ』(9))に対して、 宇野重吉「枯木に花は咲かぬ」、 倉林誠一郎「衣の下のヨロイ」 (いずれも『テアトロ』(10) で反論する。
1957年 (S32)	1月松竹新喜劇「ちんどん屋物語」、大阪中 座(村山は原作を担当。脚色は館直志)		

	<p>「ひえつき物語」(ラジオ・プレイ) 新派出演 「お富の貞操」改稿 「ひかげの子」(ラジオ・プレイ) (川口松太郎作の脚色) 新派大合同「俺は藤吉郎・三日修理の巻」(川口松太郎原作・大垣肇脚色)の演出、明治座 新協劇団「機械の中の青春」(佐多稲子原作)の演出 2月「すばらしい贈物—ハモニカ工場—」(早乙女勝元原作の脚色)『テアトロ』 新派大合同「お富の貞操」(芥川龍之介原作)の脚色、演出、新橋演舞場 松竹新喜劇「ここに花降る」(縮直志劇化→小田和夫・土井行夫合作)の演出、大阪中座 松竹新喜劇「馬喰一代」(中山正男原作)の演出 3月「金閣寺」(ラジオ・プレイ) (三島由紀夫原作の脚色) 新協劇団「すばらしい贈物」(早乙女勝元原作)の脚色・演出、千代田公会堂 4月「お吟さま」(今東光作の脚色) 東京喜劇座「喜劇旅役者二人旅を行く」(オストロフスキー原作)の脚色・演出、浅草常盤座 5月新派「金閣寺」の脚色、演出、新橋演舞場 6月大歌舞伎「お吟さま」(今東光原作)の脚色(演出は巖谷慎一)、大阪歌舞伎座。 9月「ない筈のものがあつた話」(テレビ・ドラマ) 「国定忠治」『新劇』 「どたんば」(菊島隆三作の脚色) 火の木の会「赤女と黒女の喧嘩した話(舞踊劇)」(ゴーゴリ作)の演出 10月新国劇「どたんば」(菊島隆三原作)の脚色・演出、東横ホール 新派「夜の蝶」(川口松太郎作)の演出、新橋演舞場 11月「沈情伝」(ラジオ・プレイ) 中芸・新協合同公演「国定忠治」の作・演出、俳優座劇場 志舞の会「黒痣姫と炭焼(舞踊劇)」(宇野信夫作)の演出、大阪朝日会館 12月「ニコヨン紳士録」大阪松竹新喜劇 関西歌劇団(関西交響楽協会)「椿姫(オペラ)」(ヴェルディ作)の演出、装置 新協劇団「雉女房」(村山亜土作)の演出 松竹新喜劇「線路のこおろぎ」(縮直志作)の演出</p>	<p>7月『現代日本文学全集』第77巻(筑摩書房) 10月「中国の演劇について」『世界』</p>	<p>5～7月新劇代表として新劇訪中使節団の一員となって中華人民共和国、朝鮮民主主義人民共和国を訪問する。たくさんの京劇と雑劇を見る。</p>
<p>1958年(S33)</p>	<p>1月「鉄一丁」大阪松竹新喜劇公演 「海と盲の物語」(舞踏劇) 松竹新喜劇「ニコヨン紳士録」(村山知義作)の演出、装置、大阪中座</p>		

	<p>2月松竹新喜劇「缺一挺」(村山知義作)の演出、装置、大阪中座 新協劇団・中芸「国定忠治」(村山知義作)の演出、装置 新派「銀座善人」(川口松太郎作)の演出、新橋演舞場</p> <p>3月「沈香扇」(テレビ・ドラマ) 藤間紫主演 大阪歌舞伎「壬申の乱」(平田郁作)の演出、装置 松竹新喜劇「馬喰一代」(中山正男原作)の演出</p> <p>4月「破戒」(島崎藤村作の脚色の改作)『新劇』 吉右衛門劇団・猿之助一座「今物語」(平田郁作)の演出、歌舞伎座</p> <p>5月「西遊記」(新国劇のために) 紫登表会「殺生石(舞踊劇)」(菊島隆三作)の演出 新派「爆音と注射器」(永来重明作)の演出、新橋演舞場</p> <p>6月「無実の人と裁判官」(ラジオ・プレイ) 7月「炎上」(ラジオ・プレイ)(三島由紀夫作の脚色)</p> <p>8月「六娘と聞香」女優座 東京少年劇団「天草四郎」(村山重士作)の演出 新派「海辺の家」(菊村到作)の演出、歌舞伎座</p> <p>9月新派「銀座馬鹿」(川口松太郎作)の演出、新橋演舞場</p> <p>10月新派「おとうと」(幸田文原作・水木洋子脚色)の演出、新橋演舞場</p> <p>11月関西芸術座「岬の町の町会議員」の脚色・演出、大阪朝日会館 女優座「六娘と聞香」の作・演出、ビデオ・ホール 新派「手負い」(簗持豊史作)の演出、明治座</p> <p>12月「はなむけ」(ラジオ・プレイ) 松竹新喜劇「先生の新家庭」(村山知義作)の演出、装置、大阪中座 「岬の町の町会議員」(杉浦明平作の脚色)『テアトロ』</p>	<p>7月特集五つの改革案「誰のための国立劇場か 国立劇場への修正案」『芸術新潮』</p> <p>12月「モスクワ芸術座からどう学ぶか」『テアトロ』</p>	<p>7月21日共産党第七回大会、五一年綱領廃止。</p> <p>8月1日共産党大会、中央委員長に野坂参三、書記長に宮本顕治。</p> <p>12月三好十郎没(56)</p>
<p>1959年(S34)</p>	<p>1月「柳の綿」(ラジオ・プレイ) 「彼岸花」(里見惇作の脚色) 「縦ノ木は残った」(山本周五郎作の脚色) 新派「お夏清十郎」(川口松太郎作)の演出、明治座 新宿第一劇場「獄門帳」(沙羅双樹原作)の脚色・演出</p> <p>3月新派「彼岸花」(里見惇原作・村山知義脚色)の(里見惇演出)の演出補、新橋演舞場 幸四郎、歌右衛門一座「縦ノ木は残った」の脚色・演出、明治座</p>	<p>2月「モスクワ芸術座を中心に一演劇時評(座談会)」『悲劇喜劇』</p>	<p>1月15日月新協劇団と「五十年問題」の影響で脱退した薄田研二らが創設した中央芸術劇場が合同して東京芸術座を結成する。</p> <p>7月村山重士「新・猿蟹合戦」『新劇』</p>

	<p>4月「新撰組異聞」(別名「人斬り半蔵」)新国劇 「恋の伝説」(ナジム・ヒクメット原作の翻案) 藤間紫・火の木の会「恋の伝説」の演出、俳優座劇場 東京芸術座第1回「終末の刻」の演出、装置、読売ホール 吉右衛門劇団・猿之助一座「十七条憲法聖徳太子伝」(平田都作)の演出、歌舞伎座</p> <p>5月新国劇「新撰組異聞・人斬り半蔵」(西亀元貞原作・村山知義作)の演出、名古屋御園座(東京6月、明治座)</p> <p>6月新国劇「人斬り半蔵」(村山知義作)の演出、明治座</p> <p>8月新派「南海艶笑譚」(千切光歳翻案)の演出、新宿第一劇場 東京芸術座「国定忠治」(村山知義作)の演出</p> <p>9月東京芸術座「京浜の虹」(神谷良平作)の演出、砂防会館</p> <p>10月「戦国群盗伝」(シラーの「群盗」翻案)新派「時雨の街」(細井久栄作)の演出、新橋演舞場 東京芸術座「教員組合」(竹内勇太郎作)の演出、装置、新宿第一劇場</p> <p>12月前進座「戦国時代・群盗伝」の演出、明治座 新派「続・夜の蝶」(川口松太郎作)の演出、新橋演舞場</p>		
<p>1960年(S35)</p>	<p>1月花稗会「東は東」(岩田豊雄作)の演出</p> <p>2月民芸「どん底」の演出、読売ホール</p> <p>3月新派「親株子株」(邸永漢作)の演出、新橋演舞場</p> <p>4月「死んだ海」(改稿) 東京芸術座第5回公演「デッド・エンド」(シドニー・キングスレイ作)の演出 新国劇「人斬り半蔵」(村山知義作)の演出</p> <p>5月前進座「おこまさん」(壺井栄原作・村田修子脚色)の演出、明治座 新派「おアツイ壁」(松木ひろし作)の演出、新橋演舞場</p> <p>6月松竹新喜劇「あべこべ夫婦談」(村山知義作)の演出、大阪中座</p> <p>7月「多ぜいの妻」(テレビ・ドラマ) 「海の幸」『テアトロ』 「会話」(ラジオ・プレイ)(7月28日) 東京芸術座「京浜の虹」(神谷量平作)の演出</p> <p>8月大阪波の会「釜ヶ崎」の作・演出 明治座「ある少年の死」(樋口譲作)の演出</p> <p>9月訪中新劇団「死んだ海」(訪中新劇団・改作・演出は千田是也)、北京・首都劇場</p> <p>12月新派「海の案山子」(矢田弥八作)の演</p>	<p>9月「忍びの者」の連載開始 『赤旗新聞』日曜版 「リアリズム演劇は伝統芸術から何を学ぶか1」『悲劇喜劇』</p> <p>10月『死んだ海』 「リアリズム演劇は伝統芸術から何を学ぶか2」『悲劇喜劇』</p> <p>11月「リアリズム演劇は伝統演劇から何を学ぶか3(完)」『悲劇喜劇』</p>	<p>1月6日日米安保条約・行政協定改定の日米交渉妥結、19日ワシントンで調印。</p> <p>4月26日安保反対で10万人の国会請願デモ</p> <p>5月新劇団40劇団による新安保条約反対声明発表。→安保阻止新劇人会議(実行委員長片谷大陸)を結成。</p> <p>6月15日全学連主流派、国会構内に突入、警官隊と衝突、東大生樺美智子死亡。</p> <p>9月12日第一回訪中新劇団(俳優座、文学座、民芸、ぶどうの会、東京芸術座)団長として中国訪問。「死んだ海」(「死した海」と改題して)を5都市で上演する。「石の語る日」(安部公房作・千田是也演出)の舞台装置(～11月)</p> <p>12月中国だより「集体創作について」、「訪中日本新劇</p>

	出、明治座		団・帰国報告 団長報告 『テアトロ』
1961年 (S36)	<p>1月「わては善人」大阪松竹新喜劇公演、大阪中座 「ボッカチオ」(歌劇)(ツェーとジュネ一作の脚色) 新派「春の虹」(川口松太郎作)の演出</p> <p>3月「金庫破りは誰や?」大阪松竹新喜劇公演、大阪中座 いちよう座「ボッカチオ(オペラ)」(ズッペ)の脚色・演出、イイノ・ホール 吉右衛門劇団「楊貴妃」(川口松太郎作)の演出、明治座 新派「そよかぜ」(佐々木武観作)の演出、新橋演舞場</p> <p>4月新派「秋琴女」(川口松太郎作)の演出、明治座</p> <p>5月新派「忍ぶ川」(三浦哲郎原作)の演出 新派「花の吉原百人斬り」(榎本滋民作)の演出</p> <p>6月時蔵他「海潮音」(長谷川時雨作)の演出、東横ホール</p> <p>8月民芸「火山灰地」(第一部)の演出、東横ホール(初の完全上演) 新国劇「汚れた手」(菊島隆三作)の演出</p> <p>9月「老婆殺し綺談」松竹新喜劇 菊五郎劇団「みちのく太平記」(岡本綺堂原作)の演出、装置 新派「女の勲章」(山崎豊子原作)の演出 民芸「火山灰地」(第二部)の演出、産経ホール</p> <p>10月「くの一物語」(テレビ・ドラマ)</p> <p>11月新派「神ッ子颯風」(佐々木武観作)の演出、明治座</p> <p>12月東京芸術座第7回公演「地の底から—三池闘いの記録(地底から)」(神谷量平・黒沢参吉作)を演出、砂防会館 十二月特別公演「野盗風の中を走る」(真山美保作)の演出、歌舞伎座 新国劇「六人の暗殺者」(菊島隆三原作)の演出</p>	<p>1月「仕事を速くすること」『新日本文学』 「中国のことを少し」『前衛』</p> <p>11月『現代日本文学全集』第54巻(筑摩書房)</p> <p>12月「戦争と戯曲—戦争と演劇(座談会)『悲劇喜劇』</p>	<p>1月、討論「新劇史における統一戦線の問題」(千田是也、八田元夫、久板栄二郎、村山知義、祖父江昭二)</p>
1962年 (S37)	<p>2月新派「女は生きる」(大原富枝原作)の演出</p> <p>3月「山椒太夫」(森鷗外作の脚色) 勘三郎・扇雀他「阿蘭陀お蝶」(川口松太郎作)の演出、歌舞伎座</p> <p>4月「雁の寺」(水上勉作の脚色) 新派「箱根山」(獅子文六原作)の演出、明治座 新派「人情馬鹿」(川口松太郎作)の演出 鶴之助・武始他「富樫」(野口達二作)の演出、東横ホール</p> <p>5月新派「雁の寺」の演出、新橋演舞場</p>	<p>2月「京阪の旅」『文化評論』</p> <p>5月『雁の寺:三幕』脚色(水上勉原作)</p>	

	<p>新派「初夜」(川口松太郎作)の演出 7月日本共産党「はばたけ不死鳥」(村山知義作)の演出 8月新橋演舞場「新撰組始末記」(子母沢寛原作)の演出 東京芸術座「地底から」(神谷量平作)の演出 9月「夜の波紋」(菊島隆三・内川清一郎作の脚色) 佐藤志津子製作「出家とその弟子」(倉田百三作)の演出 松竹新喜劇「馬喰一代」(中山正男原作)の演出 11月日本共産党「アカハタ祭り」の総指揮 12月新派「吉良常と飛車角」(尾崎士郎原作)の演出、新橋演舞場</p>	<p>10月『夜の波紋：三幕十場』脚色(島隆三・内川清一郎原作) 『忍びの者』(理論社)刊行</p>	
1963年(S38)	<p>1月東京芸術座第9回「忍びの者」の演出、都市センターホール(6月京都岡崎公会堂で上演) 2月「忍びの者」『テアトロ』 「吉良常と飛車角」(尾崎士郎作の脚色) 「蜘蛛巣城」(シェークスピア作「マクベス」の翻案) 新派「人生劇場」(尾崎士郎原作)の脚色・演出 3月松録一座「蜘蛛巣城」の演出、明治座 4月東京芸術座第10回「ラインの監視」(リリアン・ヘルマン作)の演出、都市センターホール 東横ホール「富樫」(野口達二作)の演出 7月「禁じられた唇」(沢野久雄作の脚色) 8月中村竹弥公演「禁じられた唇」の演出、新橋演舞場 9月民芸「狂気と天才」(J・P・サルトル作)の演出、装置 新派「風林火山」(井上靖作)の演出 10月日本共産党「アカハタ祭り」の総指揮 12月「五右衛門釜煎り」(戯曲)</p>	<p>1月から「忍びの者」に続き、『赤旗新聞』日曜版に「五右衛門釜煎り」の連載を開始する。 2月『人生劇場：残侠篇 二幕三場』脚色(尾崎士郎原作) 3月『蜘蛛巣城：二部』脚色</p> <p>・『新忍びの者』[映像資料](森一生監督・高岩肇脚本) ・『縦ノ木は残った』(第1章～第10章)脚本 ・『続忍びの者』[映像資料](山本薩夫感得・高岩肇脚本)</p>	
1964年(S39)	<p>1月東京芸術座「五右衛門釜煎り」の演出、都市センターホール 「縦ノ木は残った」(テレビ・ドラマ)(山本周五郎作の脚色)開始→時間もので、26回で5月に完結する。 3月民芸「夜明け前」(第一部)の脚色、都市センターホール 4月「機関士ナポレオンの退職」(清水寥人作の脚色) 猿之助・権十郎他「みちのくの義経」(野口達二作)の演出、東横ホール メーデー前夜祭「独立と平和の旗の下に」の総指揮 5月新派「機関士ナポレオンの退職」の演出、新橋演舞場 新派「彦六大いに笑う」(三好十郎作)の演出 6月「祭廻り」(テレビ・ドラマ)</p>	<p>3月「五右衛門捕縛」 5月『機関士ナポレオンの退職 四場』(清水寥人作)脚色 10月「サークルの問題—その過去と現在」『テアトロ』 12月「五右衛門釜煎り」を完結し、続いて、「真田忍者群」を連載し始める。</p> <p>・『縦ノ木は残った』(第11章)</p>	

	<p>7月「山城国一揆」(歌劇)(タカクラ・テル原案に基づいて、東京労音の依頼で書く。)</p> <p>8月新歌舞伎座「機関士ナポレオンの退職」の演出</p> <p>9月日本共産党「アカハタ祭り」総指揮</p> <p>10月「五右衛門釜煎り」『テアトロ』</p> <p>11月新国劇「残り星」(茂木草介作)の演出、明治座 新派「陽気な後家さん」(北村篤子作)の演出</p>	<p>～第26章)脚本</p>	
1965年(S40)	<p>1月東京芸術座第14回公演「橋のない川」(住井すゑ原作・神谷量平脚色)の演出、都市センターホール 新歌舞伎座「大阪善人」(川口松太郎作)の演出</p> <p>5月前進座「あぢさい伝綺」(藤森成吉作)の演出</p> <p>7月「紅岩」(楊益言・羅広斌作の脚色)『文化評論』</p> <p>8月民芸「夜明け前」(第二部)の脚色、都市センターホール 「坊っちゃん」(夏目漱石作の脚色)</p> <p>9月 新派「女の賭場」の演出、新橋演舞場 新国劇「坊っちゃん」の演出、明治座</p> <p>10月東京労音公演「山城国一揆」の演出</p> <p>11月東京芸術座第15回公演「紅岩」の演出、装置、都市センターホール→批評多い 新国劇新体制第2回公演「惜別の賦」の演出</p> <p>12月新国劇「太閤記」(吉川英治原作)の演出 「終末の刻」(テレビ・ドラマ) 「東京湾海戦記」『民主文学』</p>	<p>1月「人民の画家―『柳瀬正夢画集』出版によせて」『文化評論』</p> <p>2月「花柳章太郎さん」『文化評論』</p> <p>3月「鉄砲僧正伝」(小説)『五右衛門釜煎り』刊行</p> <p>5月『『忍びの者』連作について』『文化評論』</p> <p>8月「『紅岩』の地を訪ねて」『文化評論』</p> <p>9月「分裂」(小説)『坊っちゃん』『女の賭場：六場』</p> <p>10月『『紅岩』の脚色に際して』『文化評論』</p>	<p>4月「演劇的自叙伝」の連載始まる。『テアトロ』</p> <p>4月～6月、第2回訪中新劇団顧問団団長として訪中。「郡上の立百姓(郡上一揆)」を演出し、5都市で上演する。当時、外国人はオフ・リミットだった重慶へ、羅広斌、楊益言の小説「紅岩」を脚色するために、現地の見学を申請し、特に許可されて、重慶へ赴いた。</p>
1966年(S41)	<p>1月新派「上陸第一歩」(北村小松作)の演出</p> <p>2月東京芸術座第16回「ラインの監視」の演出、都市センターホール</p> <p>4月中座「樅ノ木は残った」(山本周五郎原作)の脚色・演出 明治座「忠直卿行状記」(菊池寛原作)の演出</p> <p>6月「夜の鶴」(芝木好子作の脚色)</p> <p>7月歌舞伎座「坊っちゃん」(夏目漱石原作)の脚色・演出</p> <p>9月山本安英の会「三角帽子」の演出、装置 「三角帽子」(アラルコン作の脚色) 新派「夜の鶴」の演出、新橋演舞場 明治座「富樫」(野口達二作)の演出 新歌舞伎座「獄門帳」(沙羅双樹原作)の脚色、演出</p> <p>10月「花の吉原百人斬り」(川口松太郎原作)の脚色 新国劇「花の吉原百人斬り」の演出、歌舞伎座。 東京芸術座「ある労働者作曲家の生涯</p>	<p>2月『新撰組実記』刊行</p> <p>5月「夢の浮橋」(小説)</p> <p>8月「あのがんばり屋―佐野碩の思い出」『文化評論』</p> <p>9月『坊っちゃん』脚色 『夜の鶴』脚色 『石川の五右衛門：黒の劇場』 「政治と文化・芸術の関係についての提言」『文化評論』</p> <p>10月『お吟さま：三幕六場』(今東光作)脚色</p> <p>11月「真田忍者群」完結</p> <p>12月『新・旧約聖書―私の古典35』『エコノミスト』 『ソ連国立美術館近代名</p>	

	(荒木栄の生涯より)」(共作→山崎欣太・新垣純)の演出、読売ホール 11月「ある労働者作曲家の生涯」『民主文学』	画展』を見る」『民主文学』	
1967年 (S42)	2月御園座「野盗風の中を走る」(真山美保作)の演出 全国労音「山城国一揆」(村山知義作)の演出 4月東京芸術座「国定忠治」の演出、国立劇場小劇場 5月「輝け!不死鳥」 7月日本共産党「輝け!不死鳥」日本共産党創立45周年を祝う夕の総指揮、東京体育館 9月東京芸術座「ある労働者作曲家の生涯」(村山知義作)の演出 10月日本共産党「進め!赤旗」赤旗まつりの総指揮、多摩湖畔 12月東京芸術座「非色」(有吉佐和子原作)の脚色・演出 前進座「ハモニカ物語」(早乙女勝元原作)の演出	1月『真田忍者群』刊行 『文化評論』に「忍びの陣」を連載し始める。 5月『日本現代文学全集』第79巻(講談社) 11月『現代日本文学全集』第8巻	
1968年 (S43)	3月歌舞伎座「献上の雪」(沙羅双樹原作)の演出 5月東京芸術座「おりん口伝」(松田解子原作・大垣肇脚色)の演出、読売ホール 7月新歌舞伎座「兄と妹」(貴島研二作)の演出 8月東京芸術座「回転軸」(外山俊介作)の演出、中野公会堂 9月新派「花と竜」(火野葦平原作)の演出 10月日本共産党「ひるがえれ!赤旗」赤旗まつりの総指揮 新国劇「暁の人」(本田英郎作)の演出、新橋演舞場 11月東京芸術座「蟹工船」の演出	7月「忍びの陣」完結し、「忍びの砦のたたかい」を連載し始める。 『忍びの陣』刊行 9月『最初の衝撃』著者代表	
1969年 (S44)	1月新派「銀座善人」(川口松太郎作)の演出、新橋演舞場 3月民芸「炎の人—ヴァン・ゴッホの生涯—」(三好十郎作)の演出、装置、東横劇場ほか 8月原水協世界大会「とどろけ世界の空に」の総指揮 9月東京芸術座創立10周年記念公演「死んだ海」の演出、読売ホール 10月「秩父困民党」(西野辰吉作の脚色)東京演劇アンサンブル「秩父困民党」の演出、日経ホール 日本共産党「赤旗まつり」の総指揮 11月前進座「狩野芳崖」(水上勉作)の演出、読売ホール 東京芸術座「地獄鉤」(伊東信作)の演出、読売ホール	6月「滝沢修の演技」『テアトロ』 9月『社会諷刺漫画』解題(グロッセ画) 『炎の人』の演出への批評への答え『テアトロ』 ・『新協劇團関係者手記』(久保と共著)(文生書院)	
1970年 (S45)	2月新派「初夜」(川口松太郎作)の演出、明治座 東京芸術座「蟹工船」の演出 明治座「初恋」の演出	2月『演劇的自叙伝1』(東邦出版社) 「日本に於けるダダと表	10月2日より、脇に腫物あり、

	<p>4月東京芸術座第26回「志村夏江」の演出、装置、都市センターホール（読売ホール?）</p> <p>8月東京芸術座「女だけの砦」の演出・装置、朝日生命ホール</p> <p>9月「女だけの砦」『文化評論』</p> <p>11月赤旗まつりのフィナーレ構成 東京芸術座「太陽のない街」は助手による演出・装置となった。脚色は初演では藤田満雄であったが、敗戦直後の村山の脚色時には手を加え、更に今回は大きく手を加えた。</p>	<p>現主義演劇『悲劇喜劇』</p> <p>5月「劇作家の椅子11」（インタビュー）『悲劇喜劇』</p>	<p>代々木病院に入院する。</p> <p>11月17日、手術する。</p>
1971年 (S46)	<p>1月「破戒」を新劇合同公演のために改稿</p> <p>5月東京芸術座「どん底」の演出、都市センターホール</p> <p>6月前進座「天正戦艦姥架橋」（水上勉作）の演出</p> <p>10月日本共産党「赤旗まつり」の総指揮</p> <p>11月東京芸術座第30回「母」（村山脚色）の演出、読売ホール</p>	<p>3月『村山知義戯曲集』（新日本出版社刊）上巻刊行 『獄中からの手紙・燕の書』島谷逸夫との共訳（東邦出版社）</p> <p>6月『村山知義戯曲集』（新日本出版社）下巻刊行</p> <p>8月『演劇的自叙伝2』（東邦出版社）</p> <p>11月「激動の年——一九三〇年代」『悲劇喜劇』</p> <p>・『現代日本戯曲大系』第2巻（三一書房）</p>	<p>1月25日退院する。</p>
1972年 (S47)	<p>1月火の樹会「燈台鬼」（南条範夫原作）の演出</p> <p>3月歌舞伎座「富樫」（野口達二作）の演出</p> <p>4月民芸「日本改造法案—北一輝の死」（松本清張作）の演出、東横劇場文化座「春香伝」（寺島アキ子作）の演出</p> <p>5月東京芸術座第32回「回転軸」（勝山俊介作）の演出</p> <p>7月日本共産党「輝く未来」の総指揮、装置</p> <p>11月東京芸術座第33回「おりん」（松田解子作）の脚色、演出、都市センターホール</p>	<p>4月「一九四〇年代を語る」（座談会）『悲劇喜劇』</p> <p>8月『現代日本文学大系』第58巻（筑摩書房） 「薄田研二の思い出」『悲劇喜劇』</p> <p>・『無刀の伝』（新日本出版社）</p>	
1973年 (S48)	<p>1月東京都助成金合同「石狩川」（本庄睦男原作）の脚色・演出 文化座「春香伝」（寺島アキ子作）の演出</p> <p>5月東京芸術座第34回公演「暴力団記」の演出、装置、都市センターホール</p> <p>10月東京芸術座第35回「レ・ミゼラブル」の脚色・装置・演出</p>	<p>3月「日本を脱出して30年」（対談：岡田嘉子）『中央公論』</p> <p>7月「長い長いつき合い—関鑑子さんを偲んで」『文化評論』</p> <p>9月「48年間のつき合い（三島雅夫）」『テアトロ』</p>	
1974年 (S49)	<p>9月東京芸術座第38回公演「創世紀」（勝山俊介作）の演出</p>	<p>1月「二つの構成派装置」『悲劇喜劇』</p> <p>3月「よりよい予想への期待（鑑賞運動の問題）」『文化評論』</p> <p>5月『演劇的自叙伝3』（東邦出版社）</p> <p>7月「セザンヌとレオナルド—二つの展覧会に際して」『民主文学』</p>	<p>演出400回を記念して、テアトロ演劇賞を受賞する。</p> <p>12月18日 腸を代々木病院で手術</p>

1975年 (S50)	2月「ミケランジェロ」『民主文学』（『赤旗』 2月22日から7、8日間?） 3月東京芸術座第39回公演「あの山の聳えている限り」（本田英郎作）の演出、砂防会館ホールほか 9月東京芸術座第40回「蟹工船」の演出、読売ホール	8月「12歳までの自叙伝—江口換『少年時代』を読む」『民主文学』	1月末までに『赤旗』からミケランジェロのことを書けと依頼される。 3月18日退院
1976年 (S51)	3月東京芸術座第41回公演「ペーターヴェン」の演出、砂防会館ホール 4月「ペーターヴェン」『文化評論』 10月東京芸術座第43回「回車神曲」（勝山俊介作）の演出、砂防会館ホール	2月「クニちゃんの自叙伝—千田是也『もう一つの新劇史』」『テアトロ』 7月「蟹工船（演出の実際）」『国文学解釈と鑑賞』 『「ペーターヴェン」と日本の観客』『文化評論』 9月「信ちゃんのこと—伊達信」『悲劇喜劇』	11月入院
1977年 (S52)	4月東京芸術座「銀河鉄道の恋人たち」（演出、装置を考え、助手が継いだ作品） 7月東京芸術座「ラインの監視」（演出・装置を村山のプラン通りにやった）	2月「アイドルの二つの戯曲」『文化評論』 4月『演劇的自叙伝4』（東京芸術座）	3月22日午前6時17分、結腸癌のため、代々木病院にて死去 4月3日、青山斎場で劇団東京芸術座による劇団葬。