

氏名	鴨川 都美
学位の種類	博士（文学）
学位記の番号	乙第72号
学位授与年月日	2018（平成30）年7月19日
学位授与の要件	学位規則第5条第2項該当
学位論文題目	村山知義論 演劇運動における基礎的研究
論文審査委員	主査 山口 俊雄 （日本文学専攻 教授） 副査 渡部 麻実 （日本文学専攻 准教授） 副査 佐藤 達郎 （英文学専攻 教授） 副査 源 五郎 （本学 名誉教授） 副査 林 廣親 （成蹊大学 教授）

論文の内容の要旨

本論文は、三部構成をとり、村山知義（一九〇一～一九七七）の戦前から戦後に至る演劇運動についての基礎的研究を、戯曲の読解を中心に行うものである。

「演劇運動万歳！」ということばを遺して絶命した村山は、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。村山は、昭和戦前期のプロレタリア演劇運動の旗手の一人であり、一九三〇年代前半から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であった。また、演劇界でのキャリアを装置家としてスタートさせたことからわかるように、その才能は絵画、グラフィック、舞踏、戯曲、小説、評論、映画と多岐に亘って発揮された。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ったにも拘わらず、社会主義リアリズムを掲げながら生涯演劇運動を断行した村山は、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の研究の大半は、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、敗戦を迎えた朝鮮での活動等に関する研究も散見されるが、その大部分は村山の断片を捉えているに過ぎない。なかでも、戦前から戦後にかけて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。また、村山には、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。さらに、歌舞伎や新派、商業演劇の演出や台本の仕事も膨大な数に上るが、テキスト化されていないものが殆どである。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・演劇研究等、戦前期の村山研究は発展をみせているにも拘わら

ず、戦中から戦後にかけては部分的な研究に留まっており、村山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、『彷徨月刊』（二〇〇一年六月）、『水声通信』（二〇〇六年一月）で特集が組まれ、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』に収められた論文も、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、村山の戦後についての言及はない。

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。「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。

本論文では、村山知義研究における第一義は演劇運動であると考え、第一部では、村山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、敗戦前後の朝鮮での活動、帰国後の鎌倉アカデミア等での活動を追った。また、日本共産党の宣伝芸術学校等で、村山の指導を受けた自立（職場）演劇の劇作家たちの戯曲を考察する。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ていく。また、「村山知義 演劇運動年譜」を付し、村山の演劇運動の全体像を示している。

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」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・リアリズムへの道」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、村山の劇作家としての才幹が十分に窺える。「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、『ナップ』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子に焦点が当てられ、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。また、村山の〈転向〉の原因としては、二点が挙げられる。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〉があったためであり、二つめは、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。四六年十一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。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』一九五二年一二月）、「崖町に寄せる波」（『世界』一九五三年一一・一二月））を中心に、戦後の村山の演劇運動を追った。

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・ページは、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「アメリカ帝国主義の手先」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、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、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創出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。

終章では、本論文で取り上げた、村山の戯曲作品、「暴力団記」、「東洋車輛工場」、「志村夏江」、「死んだ海」三部作に一貫して、村山知義の〈女性像〉が、男性に隷属することなく、自らの意志によって行動しようとするものであったことを明らかにしている。また、今後の展望として、一九二〇年代前半から創作活動を始めた村山の〈女性像〉の特徴を検証し、その変遷を明らかにすることで、一九七〇年に至る村山の〈女性像〉の系譜を確立することが急務であることを指摘した。

また、巻末には、暫定的ではあるが「村山知義 演劇運動年譜」を附している。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。

論文審査結果の要旨

論文の概要

本論文は、村山知義（1901-77）の多面的な創作活動（美術、舞踏、戯曲、小説、評論、ほか）の中でも本領とされながら必ずしも十分に研究が進んでいなかった劇作家・舞台演出家としての面に着目して調査・考究し、査読のある学会誌『社会文学』『日本文学』や、『日本女子大学大学院文学研究科紀要』『国文目白』等の研究紀要に発表してきた研究業績を中心に、書き下ろしの論も加え、若干の再構成を施した上で、まとめたものである。

本論文は、三部構成をとり、第一部では、村山の演劇運動の礎となるプロレタリア演劇運動を主に取り上げ、左翼運動弾圧と切り離せない村山の転向を描いた小説についても併せて論じている。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、村山知義の影響圏について考察している。第三部では、1950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」の成否について論じている。

論文の構成は、以下の通りである。

序章

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—

第二章 「東洋車輛工場」—「ア・プリアリ」なるものの正体—

第三章 「志村夏江」の成立—「新しい形式の創造」の可能性—

第四章 転向論—「白夜」「帰郷」を視座として—

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—

第二章 鈴木政男「人間製本」—〈公〉と〈私〉の二重構造—

第三章 自立演劇運動の行く末—原爆戯曲の可能性—

第三部 「死んだ海」三部作の成立と意義

第一章 「死んだ海」三部作のドラマトゥルギー

第二章 女たちの「愛情の問題」をめぐる一考察

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—

終章 今後の展望

村山知義 演劇運動年譜

参考文献

初出一覧

続いて各部各章の概要を述べたい。

第一部では、まず、第一章で、村山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「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、これまで戯曲の内容に踏み込んだ研究はほとんどなされてこなかったが、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「プロレタリア・リズムへの道」から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からの影響もあったと指摘できる。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十分に窺える。「暴力団記」は、舞台を中国に移すことで検閲の網目をかいくぐり、「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、その襲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。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。

第二章では、1931年5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が、数多くの戯曲、小説、論説を発表し多忙を極める中、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6月、『ナップ』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争議を描いた「暴力団記」（1929）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・プリアリ」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力強く描出しようと試みたと言う。しかし、論者は、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、村山の言う「ア・プリアリ」なものの「放棄」の実情を探ることで、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の存在を見出すことができた。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』1932・4)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』1934・5)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。1970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、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、「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＝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。同様の姿勢は、小説「帰郷」(『改造』1934・7)においても見出すことができる。また、村山の〈転向〉の原因としては、二点が挙げられる。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〉があったためであり、二つめは、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、1940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を、

第一章にまとめた。

第二章では、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、1946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、1975)でいく。1946年11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、1954年4月に創刊された『新劇』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、1950年代後半から1960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。1950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、1954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、原爆戯曲をめぐる評価の言説に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』1952・7)、「真

夜中の港」(『世界』1952・12)、「崖町に寄せる波」(『世界』1953・11、12)を中心に、戦後の村山の演劇運動を追った。

第一章では、「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」を取り上げた。「第一部」の成立背景には、村山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中、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、「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。さらに1950年のレッド・ページは、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は、劇団内外から厳しい批判に曝され、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。村山自身の回想に基づき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」が、『前衛』(1950・7)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「アメリカ帝国主義の手先」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の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。1932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、二十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、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創出されていることを明らかにした。

第三章では、1935年に「発展的リアリズム」を提唱した村山が、その実践を創作戯曲で試みるに至るまでに二十年近くの年月を要した経緯とその到達点について検討する。「死んだ海」三部作は、「火山灰地」からの影響を「朗読」という手法に見出せる一方、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こだわり、「火山灰地」との方向性の違いを明らかに見出せる。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、むしろ「発展的リアリズム」という色眼鏡を手放すことで、新たな姿が浮き彫りにされることを明らかにした。

終章では、本論文で取り上げた、村山の戯曲作品、「暴力団記」、「東洋車輛工場」、「志村夏江」、「死んだ海」三部作に一貫して、男性に隷属することなく、自らの意志によって行動しようとする〈女性像〉が見出せることを明らかにしている。また、今後の展望として、1920年代前半から創作活動を始めた村山の〈女性像〉の特徴を検証し、その変遷を明らかにすることで、1970年に至る村山の〈女性像〉の系譜を確立することが急務であることを指摘した。

審査結果

村山知義の多面的な創作活動の中で本領とされながら必ずしも十分に研究が進んでいなかった劇作家・舞台演出家としての仕事とその意義を明らかにするという論者の意図は、一定レベル達成されていると評価された。すなわち村山の演劇運動についての基礎的な研究と十分認められるということである。

取り上げられた最も古い戯曲は1929年に発表された「暴力団記」で、最も新しいものは1953年に発表された「崖町に寄せる波」（「死んだ海」第三部）と、戦前・戦中・敗戦・占領・再独立と、時代が幾重にも転換してゆく中での村山の演劇的な仕事について、歴史的時代的な状況をしつかり踏まえ、村山自身の言説、新聞、演劇雑誌、機関誌等に掲載された同時代言説を丹念に拾い上げながら、丁寧に議論が組み立てられていることも審査委員全員の一致した認識であった。

かように本論文が村山知義の代表的な戯曲とその演出を網羅的に取り上げ、村山の演劇関係の業績を通観しており、演劇運動における村山知義についての初めての基礎的研究と言い得るものとなっていることに加えて、さらに、こうした網羅性・通観性とどまらず、男性に隷属することなく自らの意志によって行動しようとする〈女性像〉が諸作に一貫していることも明らかにしている点も審査委員全員から大いに評価された。労働争議・労働運動や政治運動における女性の位置付けについては、ハウスキーパー問題に象徴される運動の中の男女差別の問題と切り離せないが、村山の複数の戯曲に男性に隷属しない主体的な女性像を見出していることは重要な指摘であり、論者の問題意識の一貫性が窺われた。日本共産党系の劇作家として特別扱いされ孤立化されがちな村山の演劇的業績の中に一つの普遍的意義を見出したことは非常に重要である。

また、本論部分ではないが、巻末に添えられた「村山知義 演劇運動年譜」について、信頼すべき既成の年譜が存在しない中、現物に当たるなどしながら時間をかけて自力で作成した労作であると評価された。付録的な部分ではあるが、演劇運動における村山知義についての初めての基礎的研究を自認する本論文の重要な部分であることは間違いない。

ただし、問題点として次のような意見が出された。

村山知義の演劇的業績、特にプロレタリア演劇の面における位置付けを明確にするために、同じくプロレタリア演劇に携わった同世代の久保栄（1900-58）の「火山灰地」（1938）や三好十郎（1902-58）の「斬られの仙太」（1934）を視野に入れ、比較対照させれば、論にさらなる奥行きが得られたのではないかという意見があった。

また、本論文で大変評価できる主体的自立的な〈女性像〉の系譜の顕彰について、初期の「勇ましき主婦」（1926）「スカートをはいたネロ」（1927）や、後期の「女だけの砦」（1970）も併せて論じていけば、さらにこの観点からの村山戯曲の特徴が明確化し、議論の説得力が倍増したのではないかという意見が出た。論者自身が論文の終章で今後の課題として挙げている点ではあるが、今後の研究で拡充すべき優先的課題であろう。

村山の転向小説の評価の転換を目指した第一部第四章については、転向の定義が多義的である中、論者自身の捉え方をもう少し明確にする必要や、否定的対象として言われていた「私小説」の定義が曖昧であることが指摘された。例えば、転向の諸相について先行研究の蓄積の大きい中野重治の転向小説などを参照してもよかったのではないかという意見があった。

「死んだ海」三部作を取り上げた第三部について、この戯曲に映画が頻出する点から、総合芸術として演劇の隣接ジャンルとも言い得る映画について着目すればさらに論が膨らんだのではないかという意見があった。

全体に関わることとして、村山の戯曲や演出の評価に際して、「演劇的自叙伝」ほか村山知義自身の発言をもう少し相対化し、距離を取る必要があるのではないかという意見が出た。これは、実証的研究におけるアクセス可能な資料の多寡に関わる点であるが、重要な指摘ではあろう。

最初の基礎的研究ということ、また演劇が戯曲、演出、舞台装置、劇場側の条件等、非常にたくさんの変数に左右される芸術分野であること、この二つの性質から免れ得ない面はあるが、全体を通じての方法論的一貫性や、全体を覆う大きなまとめに欠けるという意見もあった。網羅性・包括性と一貫性・普遍性と止揚・統合は常に難しくはあるが、今後の研究の進展のためにも是非とも心がけてもらいたい。

こうしたいくつかの問題点があるにせよ、これらは次なる目標として今後の追究が期待されるべきものであり、本論文これ自体が開拓した領域が広くまた深いこと、非常に価値あるものであることは動かない。

言わば先駆者の宿命としてたくさんの「今後の課題」を浮き彫りにした本論文であるが、村山知義の演劇的業績に関わる今後の研究が本論文の達成の上に築かれるべきものとなることは間違いない。加うるに、本論文による村山の演劇活動についての解明は、昭和期演劇史の見直しと

いう大きな研究課題にも接続し得るものと見ることができ、広く演劇研究分野一般への大いなる寄与が期待できる。

以上の審査結果を総合的に判断し、本審査委員会は、本論文が博士論文としての水準に達していると評価し、博士（文学）の学位を授与するに値するとの結論を得たことをご報告する。