

村山知義における演劇と映像の融合

李 正旭

第1節 はじめに

1923年1月、1年間のドイツ留学から日本に帰った村山知義はドイツで体験した構成派の美術や演劇を日本に紹介することに全力を尽くした。村山の重要な目的は既存の芸術の形を破って、新しい芸術を生み出すことであった。1926年12月には「よい藝術を創造するために努力する道」¹として「日本プロレタリア芸術連盟」を選択し、プロレタリア演劇の中心的な人物になった。

村山は数多くの演劇作品を演出・脚色したが、その一つの特徴として挙げられるのが演劇と映像との融合である。本稿ではその観点から村山の演劇を検討する。〈高級芸術〉である演劇に〈低級芸術〉として認識されていた映像（映画）を融合することに対しては、演劇界からの批判があったがそれにもかかわらず演劇と映像の融合を押し進めた村山の目論見はいかなるものであったのだろうか。もし、それが村山にとって「よい藝術を創造する」ことと繋がるのなら、それは何を意味するのであろう。本稿はこのように芸術ジャンルの境界を越えて活躍したにもかかわらず、現在までそれに相応しい注目を受けてこなかった村山にとって演劇と映像の融合は何を意味していたのかを明らかにしようとするものである。

まず、演劇と映画を中心とする映像の交流の歴史を概観し、その上で村山が活発に活動した1920年代後半から1930年代前半までに演出・脚色した作品群について詳細な分析を行う。なお、本稿で分析対象とするのは『トラストD・E』（村山演出・装置、1929年4月26日～27日、心座）、『西部戦線異状なし』（村山演出、1929年11月22日、劇団築地小劇場）、『太陽のない街』（村山演出、1930年2月3日～11日、左翼劇場）『勝利の記録』（村山原作・演出、1932年9月、新築地劇団）などの作品である。

第2節 排除から協力、融合へ

日本で初めて映画が大衆の前に現れたのは1895年である。新文明として現れた映画『列車の到着』（ルイ・リュミエール製作、1895年12月）は大衆を驚かせるには十分な魅力を持っていた。映画はこの時点で伝統的な権威を持つようになって

いた歌舞伎からは軽視される。1913年頃から1917年頃にかけて、すなわち舞台劇と交互に繋ぎあわせた形式の「連鎖劇」が現われ、映画は公演芸術の一部として使われるようになった。演劇の中では1924年に『人造人間』²（カレル・チャペック原作、土方与志演出、1926年6月5日、築地小劇場）で上映されたのが最初と言われている。このような歌舞伎、連鎖劇、新劇の公演芸術と映画の関係から時代の流れによる映画に対する認識の変化が伺われる。こうした変化を見だしその意義を明らかにすることは、村山における演劇と映像の融合の意義を解明する手がかりになる。

まず、歌舞伎などの伝統演芸において映画はいかなるものと見られていたのかを検討する。議論の手がかりとして、既存の演劇ジャンルと映画の関係について述べた四方田犬彦の文章を引用する。

映画がもの珍しかったごく初期を例外として、正統的で一流のプライドをもった歌舞伎役者は、新興の映画を「泥芝居」と呼び、檜舞台から降りようとしなかった。能役者はけっして自分から映画と交渉をもとうとしなかった。唯一の例外は、演劇のなかで階層的にもっとも低い位置にあった旅芝居や、新しく台頭した新派のたぐいであった。（中略）西洋伝来の光学装置が、高級芸術としてではなく、どこまでも卑賤な見世物芸として日本に導入されたことに見合っている。³

動く写真として現れた「活動写真」は1897年3月大阪の天満座で歌舞伎の後で上映され、初めて公演芸術と接続された。つまり、歌舞伎が終わった後に「大切」（大喜利）として、映画上映が行われたのである。歌舞伎観客に対するサービスとして映画が提供されたといってもよい。

そもそも歌舞伎が「泥芝居」である映画との交渉を強く禁止したのは、歌舞伎が「封建時代の思考とマナーの枠を美的に結晶させたような型を重んじる演劇」⁴であったからである。また絵画的で最高度に美的な姿勢と表情になったところで一瞬完全に動作を止める「きめ」の芸術である歌舞伎から見れば、動く写真として海外からもたらされた新文明である映画は低俗な「泥芝居」としか認識されなかったのである。しかし時代の変化につれて「泥芝居」への評価も変わってゆく。

四方田の指摘にあるように、映画という新しい文化を認識し始めたのが「旅芝居」と「新派」である。新文明と時代の変化を好む最下層の人々が対象である「旅芝居」と「新派」は同じく社会的に「低い位置」に置かれていた映画を積極的に取り入れた。このように映画は庶民文化として共有されていたが、徐々にその愛好者の範囲を広

げた。そして、舞台の上で役者が演じている途中、突如、場内が暗くなり、舞台上にスクリーンが降ろされて投影される連鎖劇という新しいジャンルが生まれるきっかけを提供した。

連鎖劇で使われる映画は演出の難しいシーンなどに使われ、「ライブ部分と映画上映部分とを円滑に連鎖させる」⁵ことで人気を高めた。加藤幹朗は連鎖劇を「サイレント映画が定義上欠落させていた身体性を弁士の存在以上に具体化させようとする究極の試み」⁶として評価している。このような連鎖劇に対して村山は1971年の時点で1926年頃を振り返って次のように記している。

映画と演劇とが将来協力して「一大スペクタクル」になるだろう、「連鎖劇」が劇場芸術の最高の形式になるだろう、と考え、一九二六年ごろから、しきりに書きもし、機会を見附けてはやりもしたのだったが、日暮れて道遠い。私の考えていることは昔から変わらないが、問題は経済的な問題なのであった。⁷

村山が「劇場芸術の最高の形式」として連鎖劇を認めはじめたのは1926年からだ。それは土方与志演出『人造人間』の上演にあわせて映画が上映された時期とも一致している。以下の表に示すのは新劇に映画が融合された1926年から、連鎖劇が発展した形の「キノドラマ」が現われる1937年までの演劇と映画の融合を示す諸例である。

【表1】上演中に映画を使った演劇（1926年～1937年）

この表を作成するにあたっては、倉林誠一郎の『新劇年代記 戦前記』（白水社、1972年）、『新劇年代記 戦中記』（白水社、1969年）を参照した。

演目	原作	演出	脚色	劇団	上演日	劇場
人造人間	カレル・チャペック	土方与志	宇賀伊津緒訳	築地小劇場	1926年6月5日～27日	築地小劇場
平行	ゲオルク・カイザー	土方与志	北村喜八久保栄	築地小劇場	1927年1月1日～4日	帝国劇場
シネマトグラフ	小山内薫	小山内薫	小山内薫	築地小劇場	1927年7月1日～17日	築地小劇場

トラス ト D・ E	イリヤ・ エレンプ ルグ	村山知義	メイエル ホリッド	心座	1929年4月 26日～27日	本郷 座
西部戦 線異状 なし	レマルク	村山知義	村山知義	劇団 築地 小劇場	1929年11月 22日～12月 3日	本郷 座
スパイ	アプト ン・シン クレア	佐野碩	久板 佐野蹟	劇団 大衆座	1930年1月 27日～29日	本郷 座
太陽の ない街	徳永直	村山知義	小野宮吉 藤田満雄	左翼劇 場	1930年2月 3日～11日	築地 小劇 場
蜂起	藤森成吉	土方与志	土方与志	新築地	1930年2月 15日～24日	本郷 座
不在地 主	小林多喜 二	佐々木孝 丸	小野宮吉	左翼劇 場	1930年10月 4日～13日	市村 座
勝利の 記録	村山知義	佐野碩	村山知義	左翼劇 場	1931年5月 1日～14日	築地 小劇 場
雷雨	オストロ フスキー	村山知義	八住利雄	新協劇 団	1935年3月 1日～4日	飛行 館
嗤ふ手 紙	衣笠貞之 助・八木 隆一郎	千田是也 衣笠貞之 助		新築地 劇団	1937年8月	新宿 第一 劇場

映画が本格的に演劇の一部として組み込まれたのは、築地小劇場で上演された『人造人間』⁸においてである。この作品では人造人間を作るロッサム会社の説明に当たって映画が用いられた。まず、映画で工場シーンを撮影しておき、それを上演中に上映したのである。「僅か数分間のやゝ不鮮明な映画ではあるがR・N・R（ロボットー引用者注）の前進する場合など物凄い極み」⁹であったと当時の新聞評が述べるように、現実感とともに、動く背景が効果的であったことが伺われる。この『人造人間』において映画が果たした効果により、「泥芝居」にすぎなかった映画が高級芸術である演劇に進出しえるものであるという認識が初めて生まれたとも言え

る。

この土方の『人造人間』に続き、映画に注目したのが村山である。1929年4月に心座第十回公演として上演されたイリヤ・エレンブルグ原作、村山脚色・演出の『トラストD・E』では「舞台の両側にスクリーンを装置して上手はタイトルのみを、下手には絵を映写」¹⁰した。中央の演劇舞台の両側に二つのスクリーンを配置し、この三つの世界を通して効果を挙げようとしたのである。

しかし、村山が行ったこの画期的な試みは、構想面では大胆であるものの、実際の運用は必ずしも満足のいくものではなかったようだ。例えば、この斬新な試みに対する当時の評には「映画を応用したのは大へん面白い、効果的であるが、もう少し円滑な映写」¹¹を要求するようなものもあった。村山において演劇の中での映画の利用はここでは実験的な段階に過ぎなかったと言える。

第3節 『西部戦線異状なし』—演劇と戦争映画

1920年代後半から始まった世界恐慌の影響で、日本経済は深刻な不景気に見舞われ、軍部の間に、中国東北部を植民地化しようとする動きが強まった時期、ドイツでは、第一次世界大戦の悲惨さを描いたレマルクの『西部戦線異状なしIm Westen nichts Neues』が1929年1月に出版される。この作品は第一次世界大戦の西部戦線にドイツ軍志願兵として参戦した青年を通して戦争の恐怖、苦悩、虚しさを描いた「何千万の青年の生と死の記録」¹²である。

この作品は日本でも人気があった。原作が出版された1929年に日本では秦豊吉により翻訳され（『中央公論社』、1929年10月4日）、さらに村山脚色（劇団築地小劇場、1929年11月23日～12月3日、本郷座）、高田保脚色（新築地劇団、1929年11月27日～30日、帝国劇場）の二つの演劇が同時に上演されるほど人気を集めた。村山脚色の『西部戦線異状なし』は「東京で一公演に三百人以上を吸収することは今の所出来ない」¹³時期に16,339人も観客を集め、プロレタリア演劇史上最大の成功とも言われた。

では、村山が『西部戦線異状なし』を同年、日本で舞台化したことにはいかなる意味があったのだろうか。以下、舞台版『西部戦線異状なし』では、村山自身が「現実の戦争の持つ惨禍の千分の一の、万分の一の縮写に過ぎない」¹⁴と評した演劇に「可能な限り能力と機構を駆使」するための選択として導入された映画『世界大戦』に注目する。

村山が演劇を「出来るだけ現実感を盛り上げるよう」¹⁵にと選択した「第一次世界大戦当時に撮影された西部戦線の実写映画」であった『世界大戦』（レオ・ラス

コー監督、1927年)は、ドイツの国策映画会社のウーファー社から松竹が輸入し、1929年6月に日本で公開された。当時の新聞によると『世界大戦』は「1914年のドイツ陸軍省活動写真班カメラマン数十名が従軍撮影した戦争記録」¹⁶を「基としてそれに幾分のシインを加え、大戦の変遷を示す為の描線で説明を加へ」¹⁷た作品である。ウーファー社は「高度に国家上・国政上の利益を持つ作品」としてこの映画を製作し、「人々を新たな戦争へと扇動」¹⁸した。

こうした文脈をふまえると、村山は「人々を新たな戦争へと扇動」するような国策映画を利用したことになる。映画研究者である岩本憲児は「舞台用に特別に映画を撮影するのは、経費の問題があつて安価な実写なフィルムの画面を入手するのが一番現実的であつたから」¹⁹『世界大戦』を活用したのであろうとしている。すでに第2節で言及した通り、「映画と演劇とが将来協力して「一大スペクタクル」になれば、「連鎖劇」が劇場芸術の最高の形式になるだろう」と考えていた村山があつたが、「問題は経済的な問題」なのであつた。この村山の発言から、『世界大戦』を活用した背後に経済的事情があることは考えられる。しかし、本稿では村山演出の『西部戦線異状なし』と『世界大戦』の融合を通して映画が演劇に与えた効果を明らかにするために、舞台の両側にスクリーンを設置し、上手に字幕を、下手に映画を映し出した独特の上映手法に注目し、さらにこの説明字幕の内容について検討することにしよう。

まず、「村山の書く戯曲にはよくタイトルが用ひられそれがその演劇の可成重要な役割を占めてゐる」²⁰とすでに同時代に言われていたように、村山は場面の転換、時間の流れ、状況を描写するために説明字幕を映写する方法をよく使うことを押さえておきたい。村山の脚本「西部戦線異状なし」は幸い今日読むことができるが、そこにも数多くの字幕が現われる。その中でも次のような字幕は利用する映画シーンに新たな方向づけと意味を付与し、演劇に「可成重要な役割」を果たしていると思われる。

タイトル 一青年の生と死の記録 (133頁)

タイトル 何千万の青年の生と死の記録 (133頁)

タイトル 同時にそれは恐らく、君自身の記録となろう (133頁)

タイトル 再び戦線へー殺戮へ (163頁)

タイトル 一五^マ一七年十一月七日。司令部報告。西部戦線異状なし。報告すべき件なし。(166頁)²¹

こうした字幕のおかげで、「殺戮の戦線」で描かれたパウルという「一青年の生

と死の記録」が全世界の青年の記録になり、『西部戦線異状なし』の観客自身の「生と死の記録」になることが強くアピールされている。ドイツでの戦争はいつか日本での戦争になり、数多くのパウルが生まれる、ということなのである。役者の台詞においてもレマルク原作にはなかったパウルとプロップの会話「日本の満州侵略の概要を述べよ」が村山の脚本には見られる。この字幕は世界的な恐慌から逃れるため、満州への軍事的経済進出が計画されていることへの批判装置となっている。戦争になるとパウルが学校の先生に騙されて「殺戮の戦線」へ行ったように、日本でも戦争になるとパウルに相当するような日本人「一青年」が誰かに騙されて「殺戮の戦線」へ行くことになるであろう。こうしてみると、あたかも演劇『西部戦線異状なし』が、その上演以後の日本の長い戦争を予見し、予見的な形で、日本の現実、未来を「生と死の記録」として表現しているようにも思える。元来、戦争煽動的色彩の強かった『世界大戦』を舞台劇『西部戦線異状なし』と融合させ、そこに村山自身の考えを強く反映した「タイトル」を付すことにより、村山は『西部戦線異状なし』に、反戦・反植民地拡大思想をもちこむことが出来たのである。

また、レマルク原作の最後の言葉である「一九一八年の十月」^{ママ}が、村山の脚本では「一五一七年十一月七日」になっているが、「一五一七年」は「一九一七年」の誤字である。重要なことは、村山は「一九一七」にこだわったのだ。いうまでもなく、村山が「一九一七年十一月七日」という日付を指定したのは、ロシア革命記念日が「一九一七年十一月七日」であるからにほかならない。このように村山の演劇『西部戦線異状なし』は短い字幕の映写を通して戦争反対、ロシア革命支持のメッセージを観客に暗号として伝えたとと言える。

演劇『西部戦線異状なし』でメッセージとしての字幕とともに重要な役割を果たしているのが映画『世界大戦』から選ばとられたシーンである。以下に示すのは脚本「西部戦線異状なし」の第1幕第1場で記述されている映画場面の描写である。

●独逸の宣戦布告。戦線に軍隊を輸送する列車。自動車。行軍。偵察する飛行機。出動する軍艦。徐々に仰角を引き上げる四十二センチ攻城砲。遂にそれが火蓋を切る。大砲。発射。大砲。発射。大砲。発射。爆発。爆発。爆発。突撃。(135頁)

●前線へ向うトラックの列。夜である。

闇夜。こわれた壁。焼けた木。それを時々ピカピカ照らす照明弾。(142頁)

●砲車、弾薬を運ぶ砲兵。(151頁)

●走る汽車。飛んで行く風景。停車場に這入る車。(157頁)

演劇『西部戦線異状なし』で使われた映画『世界大戦』からの戦争に関する武器や交通手段のシーンからは演劇の舞台装置では到底表現出来ない戦争のスペクタクルが感じられる。映画の描写では「殺戮の戦線」の被害者は人間ではなく、「こわれた壁、焼けた木」である。ウーファアの『世界大戦』は「殺戮の戦線」を描く作品ではなく、戦争の正当性を伝えるために編集された映画であったからだ。村山は演劇『西部戦線異状なし』に国策映画『世界大戦』を背景として使用することで戦場のリアリティを保つつとともに、そこに生身の人間である俳優たちを置くことによって、俳優たちを通じて観客に伝える「殺戮の戦線」での人間の心を強調しようとしていたのではないか。また、村山はパウルによって殺された名もなきあるフランス兵士をパウルの「兄弟」²³として描いているが、それは「兄弟」殺しをさせるようにパウルを戦場に送ったカントレック先生、また戦争を起した人々などに対する批判であったと思われる。

第4節 『太陽のない街』—演劇と幻灯

徳永直の『太陽のない街』（『戦旗』1929年6月号～11月号）は1926年に起こった小石川の共同印刷争議²⁴を描いた小説である。「太陽のない街」とは印刷労働者が住んでいる谷底を指している。そこは「一平方哩にも足りない谷底に、東京随一の貧民窟トンネル長屋があり、十数年前の千川上水が、現在では、あらゆる汚物を呑んで、梅雨期と秋の霖雨には、定つて氾濫しては、四万の町民を天井へ、吊し寝床を造らせてゐる」²⁵ところだ。『太陽のない街』は、それ以前の作品がエリート志向のプロレタリア文化の作家により現場から掛け離れた場から書かれていたという傾向とは異なって、教育に恵まれなかった労働者出身であった徳永直によって最低辺の労働現場と労働者の生の実態が生々しく描写された作品で、ドイツ語（1930年）、ロシア語（1932年）、チェコ語（1940年）などに翻訳され、世界プロレタリア文学作品として高く評価された。また、小説『太陽のない街』（戦旗社、1929年）が出た翌年12月には左翼劇場の村山の演出によって演劇化され、敗戦後の1946年7月に再び村山の演出によって演劇化、1954年に山本薩夫監督による映画化、1970年11月には村山演出による三度目の演劇化が行なわれるほど時代を超えて人気を博した作品であった。村山の『太陽のない街』はプロレタリア演劇史に残る成功作²⁶になった。その一因として、村山による演劇と映像の融合を考えるとできるだろう。

本節では徳永直の小説が村山の演出によって1930年、上演された『太陽のない街』を中心に演劇の中の映像の活用について注目する。演劇『太陽のない街』は

ロットにおいては原作にほぼ忠実な作品であるが、移動演劇団の「トランク劇場」の強調と映像の登場という演劇形式もまた注目すべきものである。そこで演出家の村山にとって「トランク劇場」と映像はいかなる意味合いがあるのかを考えてみたい。

まず、村山と共同印刷争議との関係を明らかにする。そのために敗戦後、村山が戦前の自分の演劇人生の中で共同印刷争議について記した文章を見てみよう。

二月二十八日には、のちに徳永直の『太陽のない街』で有名になった小石川の共同印刷の争議の応援のために、田河水泡以下のマヴォの連中と一しょに、神楽坂の坂上で似顔絵を描いて売る迄になっていた。その二十六日と二十九日の二日、トランク劇場が争議団本部に出動して、激励慰問の公演をしたのが、日本プロレタリア演劇史上、専門演劇人と労働者との最初の交流として、特筆すべき事件となったのである。²⁷

共同印刷争議は1926年3月18日、1900名あまりの労働者が解雇され、争議団の敗北で終結する。村山が共同印刷争議団の応援のために描いた似顔絵は彼なりに争議団への共感を表すための行為であったと言える。また、共同印刷争議にはプロレタリア文芸連盟から応援団として派遣されるのが「トランク劇場」である。「トランク劇場」とは道具をトランクにつめ、素早くどこへでも移動して場所に限らず上演する演劇団体で、共同印刷争議に初めて現れ、「日本最初のアジプロ隊」、「初めて労働者のために行なわれた演劇」²⁸としてプロレタリア演劇史に高く評価された。徳永直の『太陽のない街』にも婦人部会の会議から「各班内士氣の鼓舞方法を講ずる件」として「無産者藝術連盟（トランク劇場）に依頼してアジ的な演劇を客班に巡演してもらうこと」²⁹が描かれている。

村山の『太陽のない街』には原作には描かれていなかった、「二十六日と二十九日の二日」に小石川延命院本堂の争議団本部で催された、家族慰安会のための「トランク劇場」の姿が見られる。演劇には「トランク劇場」が『莫迦の治療』を持って出動している状況が描かれて³⁰いる。ハンス・ザックス原作の『莫迦の治療』は左翼劇場の村山脚色・小野宮吉演出で1929年11月18日、19日に上演された作品である。それは「共同印刷争議に実際に起こった種々な挿話を原作の中にたゞき込み、原作の大衆性をより現実に生かすべく企てられた」³¹ものである。このように村山が『太陽のない街』の第2景の中で「トランク劇場」の公演の様子を描写したのは、共同印刷争議の応援をきっかけにプロレタリア演劇に新しく現れた「トランク劇場」を観客に知らせる仕掛けであったとも言えよう。

では、村山が『太陽のない街』で「トランク劇場」とともに「現実性を加へる一助にもと」³²に選択した映像、幻灯とはいかなるものであったろう。幻灯は19世紀初めにオランダから渡来して日本化（関東では「写し絵」、関西では「錦影絵」）され、「ガラス絵のカラー・スライド、動く絵の工夫、和紙のスクリーン、三味線や太鼓による鳴り物と語りなどから、映画誕生に先立つ視覚的見世物」³³として人気を博した。次の文章は日本映画史研究に欠かせない人物である寺田寅彦（1878～1935）の幻灯に対する印象である。

幻燈といふものが初めて高知の或る劇場で公開されたのは多分自分等の小学時代であつたかと思ふ。箸と手拭の人形の影法師から幻燈映画へは余りに大きな飛躍であつた。見て来た人の説明を聞いても、自分の眼で見る迄は、色彩のある絵画を映し出す影絵の存在を信ずる事が出来なかつた。そして初めて見た時の強い印象は可なり強烈なものであつた。³⁴

1890年前後と思われる時代に地方の高知で行われた幻灯に対する少年寺田の初めの映像との接続である。寺田の前に現れた「色彩のある絵画」の幻灯は、映画が終戦後になって本格的に色を入れるようになった事実から考えると「信ずる事が出来なかつた」ほど色彩鮮やかなものである。

幻灯のもう一つの重要な特徴として挙げられるのが映写に使われる光源である。1900年以後には電気による幻灯が使われるようになるが、もともと幻灯の光源は石油ランプが中心であった。映画の映写に欠かせないのが電気であるのに対して幻灯は電気施設が設備されなかつた地域でも石油ランプだけで映写が出来たのである。このように幻灯は色を持ちながら映写の限界を乗り越えることで映画前史の投影映像として「映画文化の基盤を成した重要なメディア」³⁵であつたとも言える。

では、村山が『太陽のない街』で映画ではなく、幻灯を選択したのはいかなる理由によるものであつたのであろう。次の文章からは演出家として村山が初演の際、幻灯を選んだ理由が明らかになる。

尚、幻燈にして、映画にしなかつたのは、幻燈の方が一種特別なナマナマしさを得はしないかと考へたからである。再演の時は映画でやつて、両者の効果を比較して見るつもりである。³⁶

「客を収容し切れなかつたため、続いて三月三日から十一日」³⁷まで再演された『太陽のない街』に上映されたはずの映画に関する文章は見当たらない。本節では

初演の際の演劇と幻灯による色彩つき画像投影という形式がどのような効果と意義を持っていたのかを検討する。

村山は「幕間前に共同印刷争議の古戦場の現在の姿」として「職長を投げ込んだ千川溝」、「裏切物を刺した植物園の坂」、「月夜の乱闘のあつた飛鳥山」、「襲撃の行はれた王子製紙」、「延命院本堂」、「青山墓地」、「博文館正門」、「王子警察署」、「長屋」³⁸の色彩つき写真を幻灯で映写させた。幻灯で映写されたこれらの写真は徳永直の小説『太陽のない街』のストーリーを成している重要な事件が起こった場所が中心になっていることがわかる。このように「古戦場の現在の姿」を撮影した写真に色彩を入れた幻灯は演劇が始まる前に映写され、上演は次のように行われた。

- 第一景 青木高枝の家
- 第二景 争議団第三本部（安楽寺）
- 第三景 青木高枝の家
- 第四景 丸の内仲通八号の日本工業協会事務室の応接室
- 第五景 七番長屋
- 第六景 富坂署の留置場の内部
- 第七景 レストラン・カナリヤの二階の一室
- 第八景 争議団第三本部
- 第九景 青木高枝の家
- 第十景 大同印刷会社内の植字室
- 第十一景 雑司ヶ谷墓地の一隅³⁹

第一景、第三景、第五景、第九景が長屋と青木の家、第二景と第八景の争議団が演劇の場所の半分を占めている。幻灯で映写された場所と演劇の舞台になる場所が一致するのは長屋、争議団があった安楽寺、悶死された青木加代と彼女が葬られる墓地、警察署だけである。共同印刷争議の労働者と警察・会社・暴力団との激しいせめぎあいを描いた小説『太陽のない街』の「古戦場」は演劇では舞台に現れることなく、青木を中心に展開されるのは演劇に上演時間と舞台の制限があってからであろう。このような舞台の限界を乗り越えるために選ばれたのが「古戦場の現在の姿」を写した写真であり、それは色彩つきの幻灯による映写であった。このような「特別のナマナマしさ」を備えた幻灯映像は観客の「八十パーセントを占め」⁴⁰た労働者に「〈感情の共同体〉を構築する契機」⁴¹を与えるために最も適した視覚メディア装置であった。村山が「襲撃の行はれた王子製紙」などの小石川共同印刷争議の写真を幻灯という装置を用いて1930年の舞台上演の際に映写することにより、

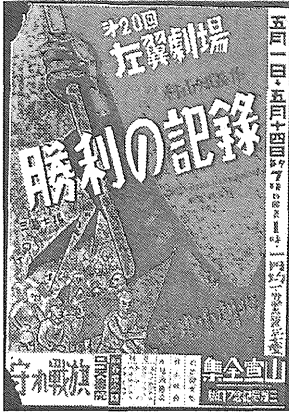
1926年の小石川共同印刷争議とは「古戦場」での失敗した過去の記憶の複製・反復にと留まるのではなく、1930年の舞台上演の際、それを見る観客たちが近い過去の記憶の想起を通して血統きの過去を共有する者同士としての「感情の共同体」を形成する契機となるからである。これが可能となるのは岩本憲児が幻灯という視覚メディア装置について述べている通り、幻灯が「歴史的共同体に所有された名所＝風景の概念を再認識させる視覚記号」⁴²という特徴を持つものであったからだ。つまり、1930年村山演出『太陽のない街』での幻灯という装置使用によって、小石川共同印刷争議は1926年の時点でそれに直接関わった人々にしか共感できない過去の「古戦場」の記憶ではなく、1930年に村山演出『太陽のない街』を見る労働者階級を中心とする観客が「ナマナマシ」く共有できる「歴史的共同体に所有された」現在の記憶となる。これも幻灯というメディアの特徴を持ってこそ可能になったものであった。写真は共同印刷争議での「太陽のない街」の人々しか共感することが出来ない過去のものではなく、演劇を見る労働者観客の記憶に刻まれていた「太陽のない街」の過去と現在を「ナマナマシ」く繋げている。

このように、幻灯により映画では不可能であった色の表現を自然に近い映像として可能にすることでリアリティを保つようになった。また、映写において電気を用いず上映が出来たことだ。幻灯の自由な映写は場所・地域の限界で限られたところでしか効果が得られなかった「トランク劇場」の移動上演や「プロキノ」（プロレタリア映画同盟、1927～34年）の移動映写がもっと大衆に近づけることと繋がる。最後に村山演出の『太陽のない街』での幻灯は共同印刷争議に対する過去の記憶を労働者観客に「ナマナマシ」い現在の記憶として繋げる重要な手段であったのである。

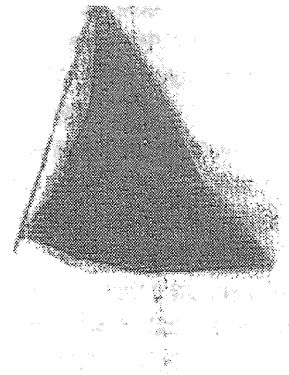
第5節 『勝利の記録』一演劇と白黒映画

1931年5月1日から14日まで「メーデー記念公演」として築地小劇場で上演された村山原作の『勝利の記録』（杉本良吉・佐野碩・西郷謙二演出、左翼劇場）は1930年上海における中国の労働者のメーデー闘争を取材した作品である。「各地区が隠密に集合場所をきめ、一斉に各所でデモを行い、警官隊が現れる前にサッと消える。そしてまた別の所に現れるデモ」⁴³を行なった上海のメーデーを劇にしたものである。2週間の上演で「7143名」⁴⁴の観客が集まり、大ヒットし、翌年再演された作品である。また、禁止されていた革命歌インターナショナルが演劇の中において中国語で歌われた。しかし、本節で注目したいのは『勝利の記録』の中に使われていた映画が「プロキノ友の会」の会員であった村山の依頼で「プロキノ」によ

って製作されたものであったという事実である。「プロキノ」による演劇のための映画製作の意味は、既成の映画を利用したに過ぎなかったこれまでの演劇の中での映画利用に、新しいジャンルの公演の形を生み出したことにある。以下は『勝利の記録』の脚本に見られる映画映写の場面である。



【図1】法政大学大原社会問題研究所



【図2】『山宣渡政労働葬—京都』プロキノ京都支部

電話係：（報告する）只今アジテーターが窓から飛び降りると、旗が動き始め、群衆もそれについて動き始めました。

同時に舞台がやや暗くなり、上手スクリーンに上海全図がうつり、南京路永安公司の前に赤い旗が立ち、それが電話係の報告につれて進むと、あとから赤い太い線が道路を塗りつぶして行く。（中略）舞台全く暗くなるが、上手スクリーンには映画が引き続き映っている。赤い線が徐々に浙江路を老垃圾橋へ向って進んでいる。柱時計もスポットによって明るく取り残されている。デモが発出した時は十時十五分であったが、針がグッと動いて十時二十五分を指す。気がつくと、非常に非常に遠方で多勢の群衆によるメーデー歌の合唱が轟いている。これはこの場を通じて微に聞こえている。一瞬の後、明るくなる。⁴⁵

『勝利の記録』の中での映画の使用については新聞の劇評で「日時と状勢報道とが補足され五月一日メーデー当日工部局副総監室の場面の如き、演技と映画との巧みな連鎖で市中動静を一目瞭然たらしめて」⁴⁶いるという高い評価が寄せられた。村山がそれまでに演出した『トラストD・E』、『西部戦線異状なし』では既成の映画フィルムが使われ、ある意味で映像は背景の役割に過ぎなかったが、『勝利の記録』では「演技と映画との巧みな連鎖」がついに実現されたのである。

『勝利の記録』では宣伝用ポスターで旗だけが赤

色であるように演劇の中でも共産主義を表す「赤」色が巧みに使われた。「プロキノ」が製作し、上演中に映写された上海の地図では「赤い太い線」が強調されるとともに舞台上の「赤い旗」が一層強烈な効果を発揮する。「プロキノ」の映画は白黒であるからこそ、演劇のカラーが目立つのである。映画の色彩において難点を抱えることを明らかにしたのが、プロキノ京都支部で製作した『山宣渡政労働葬一京都』（1929年3月）である。最後に山本宣治⁴⁷の写真が生きている人間のように長く移されるシーンとともに風にはためく「赤旗」は「革命的映画」⁴⁸として観客に刻まれた。しかし、「赤旗」の色が黒としてしか映写されなかったのは白黒の映画であった「プロキノ」映画の限界であったと言える。このような「プロキノ」映画の限界を逆手にとってそれを克服しようと試みたのが村山の『勝利の記録』であったのである。

また『勝利の記録』のもう一つの特徴が「遠方で大勢の群衆によるメーデー歌の合唱」である。これは「プロレタリア音楽同盟」によるものである。「映画には少なくとも現在の所では、色と音とが缺けて」⁴⁹いるからこそ村山の試みであったと言える。

村山はプロレタリア諸文化団体が抱えていたさまざまな芸術的・技術的限界を乗り越えるため、ジャンルを融合させることでプロレタリア文化の可能性を高めたのである。

第6節 おわりに

作家や芸術家を「大衆に近づけ」⁵⁰するために全左翼芸術家の統一戦線が結成された時期（1929年）、佐野碩や佐々木孝丸とともに「左翼演劇」界の中心的な人物として村山が登場した。「左翼劇場」を中心とした演劇界においてプロレタリア文学作品が次々と演劇化されたのは、第一に高級芸術へのプロレタリア文化の進出であり、また逆にそれまで「高尚」ないしはブルジョアで的なのであった演劇の観客の大衆化とも言える。このような時代の流れに沿って、大衆化しつつある演劇の観客に喜ばれ、またより訴えかけられるよう村山が選択したのが、演劇の中に映画・映像を組み込むという新しい表現形式の可能性を追求することであったと言える。本稿は、芸術ジャンルの境界線を越境して活躍したにもかかわらず、現在までそれに相応しい注目を受けてこなかった村山が行った、演劇と映像・映画の融合の意義を明らかにすることを目指した。当時、村山が〈高級芸術〉である新劇と〈低級芸術〉として認識されていた映画とを融合させたことに対して演劇界と映画界は厳しい非難を浴びせたが、村山は屈しなかった。村山の試みは、演劇が持つ限界である場所

の限定やリアリティの薄弱さと、当時の映画が持つ限界である音声や色などの欠如を調整あるいは融合することで、それぞれの限界を乗り越えるための挑戦であった。

実際、彼の挑戦は先駆的であった。例えば、本格的に演劇と映画の融合が行われたと言われる『嗤ふ手紙』（衣笠貞之助・八木隆一郎原作、千田是也・衣笠貞之助演出、1937年8月）は、村山の試みなくしてはあり得なかつただろう。このように、本稿は、村山個人に関する知見を広げるだけでなく、日本映画史・演劇史に新たな一ページを付け加えることにもなるだろう。

注

- 1 村山知義「誇りと恥」『私の文壇生活を語る』新潮社、1936年、233頁。
- 2 堀理正雄「劇場内に於ける小型映画運動」『新興藝術』、1930年3月号、148頁。
- 3 四方田犬彦『日本映画史100年』集英社新書、2000年、18頁。
- 4 佐藤忠男『日本映画史 第1巻』岩波書店、1995年、27頁。
- 5 加藤幹朗『映画館と観客の文化史』中央公論、2006年、222頁。
- 6 加藤幹朗、前掲書、224頁。
- 7 村山知義「村山知義演劇的自叙伝 49」『テアトル』1971年4月号、128頁。
- 8 堀理正雄「劇場内に於ける小型映画運動」『新興藝術』、1930年3月号、148頁。
- 9 加根与志雄『東京日日新聞』1926年6月25日。（倉林誠一郎『新劇年代記 戦前編』白水社、1972年、112頁）
- 10 堀理正雄「劇場内に於ける小型映画運動」『新興藝術』、1930年3月号、148頁。
- 11 飯島正『劇場街』1929年8月号（倉林誠一郎『新劇年代記 戦前編』白水社、1972年）268頁。
- 12 村山知義「西部戦線異常なし」『村山知義戯曲集 上巻』新日本出版社、1971年、133頁。
- 13 村山知義「プロレタリア演劇の問題」『日本プロレタリア演劇論』天人社、1930年、34頁。
- 14 村山知義「『西部戦線異常なし』脚色者並びに演出者として」『築地小劇場』築地小劇場、1929年12月号。
- 15 村山知義「村山知義演劇的自叙伝 69」『テアトル』1973年5月号、115頁。
- 16 『東京朝日新聞』1929年6月2日、朝刊、5面。
- 17 『読売新聞』1929年6月22日、朝刊、10面。
- 18 クラウス・クライマイアー『ウーファー物語—ある映画コンツェルンの歴史—』平田達治他訳、鳥影社・ロゴス企画、2005年、297頁。

- 19 岩本憲児『ロシア・アヴァンギャルドの映画と演劇』水声社、1998年、331頁。
- 20 山川幸世「築地小劇場『西部戦線異状なし』演出に関する覚え書」『新興芸術』1930年1月号、96頁。
- 21 村山知義「西部戦線異状なし一五幕十六場一」『村山知義戯曲集 上巻』新日本出版社、1971年。
- 22 レマルク『西部戦線異状なし』秦豊吉訳、新潮社、1955年、410頁。
- 23 村山知義、前掲書、166頁。
- 24 1926年1月19日、共同印刷所の職工2300人が操業短縮に反対し、ストライキに突入したのに対して、経営者は翌日に工場を閉鎖、全員を解雇することで両者の睨みあいには60日間続いた。当時、印刷所の労働組合幹部であった徳永直がこの様子を『太陽のない街』で描いた。
- 25 徳永直『太陽のない街』戦旗社、1929年、9頁。
- 26 佐々木孝丸『風雪新劇志 わが半生の記』現代社、1959年、198頁。
- 27 村山知義「村山知義演劇的自叙伝 49」『テアトル』1971年4月号、132頁。
- 28 岡村春彦『自由人佐野碩の生涯』岩波書店、2009年、26頁。
- 29 徳永直『太陽のない街』戦旗社、1929年、53頁。
- 30 松本克平『日本社会主義演劇史 明治大正編』筑摩書房、1975年、770頁。
- 31 村山知義「『太陽のない街』の演出者覚え書」『日本プロレタリア演劇論』天人社、1930年、146頁。
- 32 村山知義、前掲書、141頁。
- 33 岩本憲児他編『世界映画大事典』日本図書センター、2008年、114頁。
- 34 寺田寅彦「映画時代」『思想』、1930年9月号（『寺田寅彦随筆集 第二巻』岩波書店、1992年、272頁）。
- 35 富田美香他「映像文化の一潮流—もう一つの、極小かつ膨大な映画史」『アート・リサーチ』立命館大学アート・リサーチセンター、2007年、14頁。
- 36 村山知義「『太陽のない街』の演出者覚え書」『日本プロレタリア演劇論』天人社、1930年、141頁。
- 37 村山知義「太陽のない街 解説」『村山知義戯曲集 上巻』新日本出版社、1971年、507頁。
- 38 村山知義「『太陽のない街』の演出者覚え書」『日本プロレタリア演劇論』天人社、1930年、141頁。
- 39 村山知義「太陽のない街」『村山知義戯曲集 上巻』新日本出版社、1971年、456頁。
- 40 村山知義「解説」『村山知義戯曲集 上巻』新日本出版社、1971年、508頁。
- 41 黄益九『戦場の〈記憶〉・〈記憶〉の戦場—戦後占領期における「文化的記憶」の形成』筑

- 波大学文学博士学位論文、2009年、184頁。
- 42 岩本憲児『幻燈の世紀 映面前夜の視覚文化史』森話社、2002年、133頁。
- 43 大笹吉雄『日本現代演劇史 昭和戦前編』白水社、1990年、581～583頁。
- 44 倉林誠一郎『新劇年代記 戦前編』白水社、1972年、397頁。
- 45 村山知義「勝利の記録」『勝利の記録』内外社、1931年、69頁。
- 46 時岡生『東京朝日新聞』1931年5月10日、朝刊、6面。
- 47 1889年京都で生まれた山本宣治は1907年から5年間園芸研究のため、カナダ・バンクーバーに留学した。父の病気のため帰国した後、東京帝国大学に入学し、動物学を専攻しながら「新人会」にも参加する。卒業後に京都帝国大学、同志社大学で生物学を教える。1922年産児調節運動家であるサンガー女史の訪日をきっかけに産児制限運動を始める。以後、政治にも関心を持ち労働党に入り、1928年第1回普通選挙に京都で当選したが翌年3月5日に治安維持法改正に反対のため右翼団体であった七生義団の黒田保久二により東京神田の旅館光栄館で暗殺された。その後、労働者に「山宣」という愛称で愛された。
- 48 吉村公三郎『キネマの時代 監督修業物語』共同通信社、1985年、96頁。
- 49 村山知義「映画・演劇・人形劇」『プロレタリア映画』前衛書房、1928年、168頁。
- 50 蔵原惟人「無産階級芸術運動の新段階」『前衛』、1928年1月創刊号。

参考文献

- 秋庭太郎『日本新劇史 下』理想社、1956年
- 板垣鷹穂他『機械と藝術論』天人社、1930年
- 岩本憲児『ロシア・アヴエンギャルドの映画と演劇』水声社、1998年
『幻燈の世紀－映面前夜の視覚文化史』森話社、2002年
- 大笹吉雄『日本現代演劇史 昭和戦前編』白水社、1990年
- 岡村春彦『自由人佐野碩の生涯』岩波書店、2009年
- 川口喬一『文学批評用語辞典』研究社、1998年
- クラウス・クライマイアー『ウーファ物語－ある映画コンツェルンの歴史－』平田達治他訳、
鳥影社・ログス企画部、2005年
- 倉林誠一郎『新劇年代記 戦前編』白水社、1972年
『新劇年代記 戦中編』白水社、1969年
- 佐々木孝丸『風雪新劇志 わが半生の記』現代社、1959年
- 佐藤忠男『日本映画史 第1巻』岩波書店、1995年
- 新潮社編集部『私の文壇生活を語る』新潮社、1936年

田中純一郎『日本映画発達史Ⅱ』中央公論社、1980年
並木晋作『プロキノ全史』プロキノを記録する会、1986年
筈見恒夫『映画五十年史』鱒書房、1942年
堀理正雄『現代寫眞藝術論』天人社、1930年
村山知義『(戯曲集) スカートをはいたネロ』原始社、1927年
『暴力団記』日本評論社、1929年
『新選村山知義集』改造社、1931年
『勝利の記録』内外社、1931年
『総合プロレタリア芸術講座 第5巻』、1931年
『プロレタリア映畫の知識』内外社、1932年
『プロレタリア映畫入門』前衛書房、1938年
『村山知義戯曲集 上巻』新日本出版社、1971年
レマルク『西部戦線異状なし』秦豊吉訳、新潮社、1955年
四方田犬彦『日本映画史100年』集英社新書、2000年