



村山知義と〈春香伝〉 : 村山の演劇論との関連から

石田, 圭子

(Citation)

国際文化学研究 : 神戸大学大学院国際文化学研究科紀要, 56:1-23

(Issue Date)

2021-07

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCOI)

<https://doi.org/10.24546/81012924>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81012924>



村山知義と〈春香伝〉： 村山の演劇論との関連から

石 田 圭 子

序

大正から昭和にかけて活躍した村山知義(1901～1977)は、美術家・建築家・小説家・評論家・戯曲家・舞台演出家などいくつもの顔を持ち、多くの分野で才能を発揮した芸術家である。村山は1920年代初頭にベルリンへ遊学し、そこで出会った表現主義をはじめとする西欧のアヴァンギャルド芸術に大いに刺激を受け、日本に帰国後まもなく新進気鋭のアーティストとして活動を始めた。しかしその後マルクス主義者になった村山の関心はプロレタリア演劇へと向かうようになり、以来、舞台は彼にとって最も重要な活動の場となった。

その村山が繰り返し取り組んだ作品が朝鮮の古典「春香伝」である。伝記的説話に起源をもつこの物語は、17世紀から何度も書物化され、大衆演芸であるパンソリ¹にも取り入れられて、朝鮮の民衆のあいだで親しまれてきた。20世紀に入ると、この作品は唱劇のほか新劇やオペラとして演出され、さらには映画化されるようになった。村山はこの「春香伝」の舞台上演を1938年に企画・演出し、その後映画のためのシナリオを書いた。加えて舞踊を演出し、オペラまで企画した。映画やオペラの企画は途中で挫折したが、戦後になって村山は再び「春香伝」のオペラ作品の台本を手掛けることになり、1948年には公演を実現させている。ここから「春香伝」という素材が村山にとって格別に魅力的で、特別な意味をもっていたことが分かる。なぜ村山は「春香伝」に惹かれたのだろうか。この作品は彼にとってどのような意味をもっていたのだろうか。本論ではそれについて考察したい。

村山知義の〈春香伝〉についてはすでに多くの論文が書かれている²。その中でしばしば指摘されるのが、日本の植民地政策との関連である。日本は当時「内鮮一体」というスローガンのもと朝鮮の宣撫に努め、二国間の協調関係を

内外にアピールしようとしていた。こうした当時の状況のもと〈春香伝〉は上演されたのである³。しかし一方で、村山は実はこの作品をとおして暗に当時の日本の植民地支配と朝鮮人差別に対する批判を試みようとしたのだ、という指摘もなされている⁴。たしかにこれらは戦前の〈春香伝〉公演の意味を考えるうえで見落とせない重要な点だろう。

本論では先行研究に学びつつ、村山にとっての「春香伝」の意味を彼の演劇論との関連という角度からあらためて見直してみたい。筆者は「春香伝」が村山を惹きつけたのは、当時の村山が志していた演劇をかなえる積極的要素をその素材自体がもっていたからではないかと考える。ここでは当時の村山知義のドラマトルギーについて、とくに同時期に彼が唱えていた「発展的リアリズム」とは何であったのかを考え、そこからあらためて村山が〈春香伝〉上演に意欲を燃やした理由を考察したい。この試みによって、戦時中の外的な圧迫という理由からだけでなく、内的な政治的・芸術的動機に従うことから政治と芸術のあいだで難しい綱渡りをしなければならなかったプロレタリア演劇人村山知義の姿をより正確に照し出すことができるだろう。また上の分析を通じて、1930年代の朝鮮と日本のプロレタリア演劇運動が緊密な関係にあり、相互に影響を与えながら発展していた事実に新しい内容を加えることができると考える。

1. 村山知義と朝鮮

村山の〈春香伝〉上演の背景には、朝鮮という国と文化に対する彼の強い興味と関心があった。なぜ村山は朝鮮に特別の関心をもったのか、まずその点を明らかにしたい。

村山の自伝によると、村山が初めて朝鮮の文化と人々に対して特別な関心を抱いたのは、1928年のことだったという。熱海で立ち寄った小料理屋でたまたま彼は朝鮮労働者やチョゴリを着た娘を見、アリランなどの朝鮮民謡を耳にした。村山はそのときのことを「征服者の一人としての大きな罪悪感を感じ、何とかして特別な親愛の感じを現そうとした」と回想している⁵。

しかし村山が実際に朝鮮の人々と深く関わるようになったのは、プロレタリ

ア演劇運動を介してであった⁶。まず、村山のプロレタリア演劇活動の経緯を簡単に記しておこう。先述したようにドイツから帰った村山は当初アヴァンギャルド芸術家として活動していたが、1926年頃からマルクス主義に接近し、舞台美術家・演出家・戯曲家としてプロレタリア運動に参加するようになった。1929年には日本プロレタリア劇場同盟（プロット）の中央執行委員を務めるまでになり、当局の弾圧によって1934年に解散に追い込まれるまで村山はプロレタリア演劇運動の中心にいた。彼は『蟹工船』『太陽のない街』といった当時の日本の有名なプロレタリア小説を原作とした劇をはじめ、自作の戯曲を演出するほか、プロレタリア演劇の理論的著作を著すなど精力的に活動した。

村山が在日朝鮮演劇と密接な関係を持つようになったのはこの時期である。1932年に村山は検挙されたが、その後「転向」を表明して保釈される。彼が出所した頃には政府の弾圧によってプロレタリア演劇運動は停滞し、プロレタリア演劇人たちは活動の場を失って四散していた。このような状況を前にした村山は1934年7月に「新劇運動の大同団結」を訴えて、統一的な「新協劇団」を結成する。この新協劇団はふたたび当局の弾圧によって解散する1940年までに多くの公演を行った。この劇団で村山演出のもと1938年に上演されたのが<春香伝>である。

一方で、プロレタリア演劇活動が盛んになる1930年代前後になると、在日朝鮮人演劇人たちは日本人のプロレタリア演劇運動との交流をさかんに行うようになっていた⁷。もともと1920年代後半から在日朝鮮人は劇団を結成し、慰問などのために朝鮮語による演劇活動を行っていたが、その中から30年代には左翼劇団たる三一劇場が生まれた。この劇団は規模も大きく、東京を拠点として在日朝鮮人の職場などでさかんにアジプロ演劇を行っていた。1932年にプロットにも加盟した三一劇場は、日本のプロレタリア演劇団と協力関係を結び、ときに合同で公演も行った。両者は植民地主義における支配・被支配の関係を乗り越え、「日鮮プロレタリアート提携せよ!」というスローガンのもと、連帯をはかろうとしたのである⁸。

そして、両者を繋げ、在日朝鮮人演劇人たちとだれよりも積極的に交流をかけたのが村山であった。村山は朝鮮人劇団の存在を高く評価して絶えず気に

かけ、若い活動家や演劇人の世話をし、協力を惜しまなかった⁹。三一劇場は1933年に日本政府による弾圧を受け、さらに1934年にプロットが解散に追い込まれた後には解散を余儀なくされた。その後朝鮮人演劇運動は東京新演劇研究会と朝鮮芸術座の二つの団体に分裂してしまうのだが、そのときに朝鮮演劇人たちの間に立って合同を斡旋したのも村山であった¹⁰。

終戦の年の3月には、村山は朝鮮に渡り翌年12月末まで過ごしている。当時村山は思想犯として特高の監視下に置かれており、演劇活動も禁止され、身の危険も感じていた。そこで村山は朝鮮へ行くことを決断した¹¹。そのとき村山を囑託として受け入れたのは朝鮮の演劇文化協会であった。そのメンバーは村山のかつての演劇の仲間であり、弟子たちだったのである。そこで村山は翌年日本に戻るまでの短い間ではあるが、再び彼らと共に演劇活動に打ち込んだ¹²。

戦前日本で村山ほど朝鮮に関心をもち、実際に密接に関わった文化人は稀であったといつてよいだろう¹³。なぜ村山はこのように朝鮮の人々と積極的に交わったのだろうか。たしかにそこにはドイツ遊学時に東洋人として差別を受けた経験や弱者へのヒューマニスティックな共感があったかもしれない¹⁴。しかし、村山を朝鮮人との交流に向かわせた大きな原動力となったのは、未知なるものに対する強烈な知的好奇心と、新しく優れたものを何でも取り入れようとする貪欲な向上心だったのではないだろうか。ドイツ滞在時にも、村山はわずか1年あまりの短い期間のうちに、未来派から表現主義、ダダイズムから構成主義と、次々と当時の最新の芸術を吸収していった。村山にとっての〈春香伝〉の意味を考えるときに、この点を顧みるのは重要であるように思われる。

たしかに村山には在日朝鮮人の文化活動を支援して、忘却の危機に瀕した朝鮮の芸術や伝統を掘り起こし、内地の朝鮮人と日本人に朝鮮の良い芸術を見せたいという強い倫理的・啓蒙的な動機があった¹⁵。しかし、村山の動機はそれだけではない。村山は当時、「私は朝鮮の芸術に興味を持っているので、機会を出来るだけのがすまいとしている。」「朝鮮の芸術について大変興味を持ち、勉強したいのである。」¹⁶と述べている。この言葉はドイツでも最新の芸術を貪欲に吸収しようとしていた村山の姿勢を彷彿とさせる。

実際に村山は、朝鮮の人々が企画する演劇や舞踊、音楽の催しに積極的に足

を運んでいた。1934年に書かれたエッセイ「朝鮮の演劇のために」には村山が朝鮮の民族舞踊を観たときのことが書かれている。村山の目当ては、朝鮮人舞踏家・崔承喜による舞踏だった¹⁷。

彼女の踊りの観客の陶醉と熱狂の有様は涙ぐましいものがある。私は三一劇場の今迄の公演のたびごとや、またコップのやった「朝鮮の夕」などの観客の狂喜の有様を思い浮かべずにはいられなかった。これら、民族的芸術に対する燃えるような渴望は満たされなければならない。それはまた東洋における一つの大きな古い文化的伝統の発掘と発展の仕事なのだ。¹⁸

ここからは、たしかに在日朝鮮人の境遇への義憤や同情が読み取れる。しかし村山の同じエッセイの中には同時に、彼が「最近日本で創作された舞踊のうち、第一流のものである」¹⁹と評した崔承喜の舞踏に新しい芸術の可能性を見出そうとする態度も窺われる。村山は彼女を「朝鮮民族舞踊の伝統と特性を生かした新しい舞踊の才能ある創造者」²⁰とみなし、その才能を高く評価していた。村山は彼女の舞踏に冷徹ともいえる批評家の眼差しを向けている²¹。崔承喜が披露した数種の踊りのうち村山が評価するのは唯一民族的色彩の濃いもののみであった。しかし、それを村山は「最近日本で創作された舞踊のうち、第一流のものである」²²とほめたたえている。また、このときの朝鮮人観客の舞台に対する熱烈な反応は村山の脳裏に深く刻まれたであろう。朝鮮芸術へと向けられる村山の関心には、単なる支援者としてのパターン的な感情だけではなく、そこから古い文化を新しいものとして発展させようとする、ひとりの芸術家としての情熱もあったと思われる。

以上のように、村山は朝鮮人演劇活動に精力的にコミットするとともに、多くの朝鮮人との交流によって朝鮮文化への関心と理解を深めていった。1948年に書いた小説『明姫』の序文で村山は次のように書いている。「私と朝鮮は切り離せないもの、過去もそうだったし、現在もそうだし、将来もそうだろう。」²³村山が何度も「春香伝」に取り組んだ背景には、かような村山の朝鮮と朝鮮芸術への強い思いがあった。

2. 1930年代における「春香伝」の意味

ここでまず、「春香伝」とはどのような作品であったのかを確認しておきたい。「春香伝」は朝鮮の古典の中で最も有名で人気のある作品といってもよい。作者も正確な成立年代も不明であるが、15～16世紀の朝鮮南部に起源をもった伝奇物語で、李朝の末期、18世紀までには成立したとされる。「春香伝」には異本も多く、内容に異同があるものの、共通するあらすじはおおよそ以下のとおりである。

兩班と呼ばれる貴族階級と庶民のあいだに厳しい身分差別があった朝鮮時代、使道（地方長官）の子弟として生まれた夢龍は、美しく技芸にも秀でた妓生の娘・春香を見初める。二人は結ばれ将来を誓い合うが、地方官吏であった父の栄転によって夢龍も都へ同行することになったため、二人は引き裂かれることになる。その後着任した新しい使道は春香を我がものにしようと望むが、夢龍に貞節を誓った春香はそれを拒む。怒った使道は春香を獄に投じ、折檻する。その頃、都で優秀な成績を収め科挙試験に合格していた夢龍は、暗行御史（地方官の監察を秘密裏に行う官吏）としてかつての地に赴くことになった。夢龍はこれまでの使道の悪政を暴いて彼を罰した。彼は春香を救出し、二人はめでたく結ばれる。

以上のようなあらすじを持つ「春香伝」は、1930年代に日本国内で何回も上演された。国内では在日朝鮮人の手で数回上演され²⁴、朝鮮内で上演されたものを含めれば、さらに数は増える²⁵。いわば「春香伝ブーム」とも呼べる状況があったといってよいだろう²⁶。なぜこの作品は当時さかんに上演されたのだろうか。

その理由としてはまず、序で述べたように、朝鮮の古典的作品を日本人に紹介することは当時の日本政府の意向に沿うという事情があった。日本政府は朝鮮語の使用を禁止する一方で、「内朝融和」路線を進めていた。「春香伝」の紹介はそうした政策に合致するものだったのである。そのような政治的な状況のもと「春香伝」は繰り返し上演された。当時の朝鮮人演劇人たちは「朝鮮民族の固有の文化伝統を研究して紹介し、それによって新しい演劇を創造する」というスローガンを打ち出していたが²⁷、1937年に朝鮮人留学生であった柳致

真が脚色した<春香伝>（この上演は朝鮮語で行われた）が初めて日本で上演されたのも、そうした流れの中であった。

しかし、当時プロレタリア演劇を上演することが困難になっていた朝鮮人および日本人演劇人たちが「春香伝」に注目したことには、別の理由も考えられる。先のあらすじを見ると、「春香伝」は一見、至極単純なラブ・ロマンスのように思われる。しかし、民衆の間で育まれてきたこの物語には朝鮮人の精神や生活が生き生きと表現されており²⁸、評者の視点によって単なる恋愛もの以上の、多様な見方が可能な作品でもある。その中には、この物語は当時の政治や封建的因習を批判したものだという見方があった²⁹。1930年代に朝鮮芸術座（この劇団は三・一劇場以来の流れを継承していた）の一員であった金承久も、「春香伝」の価値は「当時の社会、政治、経済的諸条件に観点を置いて、それに対して、辛辣な批判の目を向けながら、封建的暗黒政治に依って、蝕まれて行く民衆の生活と結びつけて描いたところ」³⁰にあると述べている。おそらくこの点に、1930年代当時、プロレタリア演劇運動に携わった人々が「春香伝」の公演を企てた理由もあったのだろう。1936年から1937年までの間に、朝鮮と日本の両方で朝鮮語による「春香伝」を3回上演していた柳もまた、「その時代の腐敗した権力と戦おうとする春光の意志を中心に」³¹演出したと述べている。

しかしその言葉とは裏腹に、柳による<春香伝>は社会批判性が欠けているという批判に晒された（この上演は比較的政治色の薄かった朝鮮留学生の演劇団体、東京学生芸術座によって企画されたものであった）。金承久は柳の<春香伝>への失望を表明し、「春香伝」を感傷的なラブ・ロマンスにしてしまったと批判した³²。ここには、柳がこの間「リアリズムより浪漫主義」という方針を打ち出すようになり、より芸術性を重んじる方向に進んでいたという事情が関わっている。その結果、舞踏などの要素も加えられた1937年の上演は、金承久から社会性を失ったと批判されることになったのである。ただし、柳の<春香伝>が真実、社会批判性を失ったものであったのかどうかは疑問の余地がある。なぜなら、実際にこの上演を当局は階級意識のあるプロレタリア作品として捉え、関係者が投獄されるという事態となったからである³³。

ともあれ、この柳脚本による〈春香伝〉が村山に感銘を与え、自身の「春光伝」を作る直接のきっかけになったことは疑いない。それは次の村山の言葉からも明らかである。

「春香伝」では、柳致真君が朝鮮語で書いたものを、学生芸術座と云う朝鮮人の学生の劇団が、昨年東京で上演したことがありました。私はそれを見て感心しました。・・・「春香伝」と云うものは、テーマは、美と貞節と正義、その三つのものへの憧れであって、非常に健康であり、美しいよい伝説であると思います。戯曲的に云っても変化があり、ユーモアがあり、サスペンスがあります。

それで、是非、春香伝をやりたい、やろうと云う事になり、我々の新協劇団の四月公演の出し物と決まったわけです。³⁴

この言葉からも、柳による〈春香伝〉が「ユーモア」と「サスペンス」といった娯楽的要素を強調した作品であったことが分かる。しかし、村山に感銘を与えたのが柳の作品のそうした側面だけだったとは思われない。村山は自身の「春香伝」を作るにあたって柳の作品をかなり参考にし³⁵、柳の意見を加えて脚本を改変したと後に証言しているが³⁶、そうして柳の作品と意見を反映した結果として生まれた村山の〈春香伝〉は、後で詳しく述べるように、朝鮮の庶民を生き生きと描き、ユーモアに溢れ、舞踊と歌をふんだんに盛り込む一方で、春光の悲劇を生々しく描出し、封建的社会的の矛盾を批判する内容にもなっていたからである。

以上のように、1930年当時プロレタリア演劇人たちによって「春香伝」がしばしば上演されたのには複雑な理由と事情があった。それは古典的作品を取り上げることで官憲による弾圧をかわし、朝鮮の古典文化を紹介するという建前によって国策である内朝融和に沿うように見せかけながら、おそらくは社会の体制に対する批判も暗に含んだ内容を上演しようと目論んだものであった。

しかしながら、村山にとっての〈春香伝〉には、それ以上の意味もあったのではないだろうか。筆者はその意味を彼が当時発展させていた演劇論「発展的リアリズム」との関係の中に見出せると考える。当時村山が抱いていた演劇観

によって見出されたのが「春香伝」であり、そうした理論のもと創られたのが彼自身の〈春香伝〉であったのではないだろうか。村山の「発展的リアリズム」とはどのような考え方であったのか。しかし、その考察に先立って、まずは村山による〈春香伝〉がどのような舞台であったのかということを確認しておきたい。

3. 村山の〈春香伝〉演出について

村山の〈春香伝〉は1938年3月から5月にかけて日本で3回上演され、同年10月からは朝鮮の各地でも上演された³⁷。村山の〈春香伝〉が柳致真の作品と異なっていたのは何よりも、日本語で書かれたという点である。先の柳の作品はもっぱら内地の朝鮮人を対象としていたが、それに対し村山は、自分の〈春香伝〉の観客が「朝鮮人と内地人と半々位」³⁸と見込み、両方にアピールしたいと考えていた。この舞台には内地の人々への朝鮮文化の紹介という目的もあったため、村山はこの舞台にできるだけ朝鮮的な要素を取り入れようと努力し、朝鮮半島へ出かけて現地の衣装などを買い入れるほか、「朝鮮的な物の言い方、身振り、手振り、体のこなしなど」を研究し、舞台に取り入れた³⁹。

村山が脚本を依頼したのは、在日朝鮮人作家の張赫宙であった。彼はこの脚本で原作に含まれる「朝鮮語特有の諧謔や風刺、哀愁、楽天性」を日本語で表現することを目指した⁴⁰。それは、言葉だけではなく、朝鮮の人情や風俗までも日本人に理解できるように劇化しなくてはならないという難しい仕事であった。加えて、もともと歌唱と共に語られていた「春香伝」の魅力は「古い音曲と特異の演技の「型」」にあったため、唱劇という形式を外して新劇にした場合、非常に単純で素朴な内容になってしまうという問題もあった⁴¹。そのため一年余りの後に書き上げられた〈春香伝〉の脚本は、結果として作者による創作的色合いの強いものとなった⁴²。

日本語かつ新劇で上演するという制約のうえで「春香伝」本来の魅力を引き出すために、村山もかなり苦心したと思われる。そのために村山が採用したのは、歌舞伎的なスタイルを取り入れるという大胆な演出方法だった。〈春香伝〉の演出について村山は次のように述べている。「私は歌舞伎の形式を借りて演技

は実際に前進座の指導を受けたのですが、これに朝鮮的な伝統と色彩を融かして、更に新劇としての感覚を与えた新しい様式劇を意図したものです。」⁴³ 村山が朝鮮の伝統と歌舞伎を融合させるという方法をあえて採用したのは、日本人と朝鮮人の両方を観客として見込んでいたのに加えて、音曲や舞踏も含んだ「春香伝」の独特な型、独特の節回しなどを、言語の違いを越えて何とか伝えようと努めたためである。そのことについて〈春香伝〉を観劇し、それを評した小池孝子が次のように述べている。

此の演出に就ては、物が古典であり、その演技に「型」を残しているというような性質上、^{しぐさ}科や、言葉をななめ発声などには、古い朝鮮の形を用い、歌舞伎からセリフ廻しを取り入れたのだそうである。必要からとは云え、新劇としては、意想外な事が試みられた訳であった。・・・朝鮮的な^{しぐさ}科は面白く、却ってその中に歌舞伎を感じたりした。とにかくそれによって、脚本よりずっと特徴的な表現を得たに違いなかった。そして注文通り古めかしい舞台になったのである。しかし新劇にとっては、これを斬^{なかなか}新な演技形態と呼ぶべきなのであろう。朝鮮的な発声も却却効果があり、拷問される春香の悲鳴の如きは、悲愁を含んで音楽的な快感のある哀唱であった。⁴⁴

村山の「新しい様式劇」は概ね好評を得、興行的にも成功を収めた。この舞台を京城で見た柳致真は、村山の舞台を好意的に評し、「散文的なかたりとりアルな動作」がちぐはぐにならずに統一がとれていて、「こん度の様式化された演出に大胆に採用された舞踊化した動作は、朝鮮の唱踊劇開拓により参考になりはしないか」⁴⁵ と述べている。

しかし、朝鮮の伝統的な物語に歌舞伎を採用したことについてはむしろ否定的な反応もあった。日本での公演を見た金スチャンは村山の〈春香伝〉について「この度の春香伝ほど舞台と観客が別個に存在しなかったことはないであろう」⁴⁶ と賛辞を惜しまない一方で、「唯遺憾なのは、やはり歌舞伎的なエスプリや朝鮮風演技及び新劇的な基調が、時々破調を来たすことと、それ等の融合ということに関しては各演技者或は各場面においてもそのグレードに相違あるを免れなかった点である。」⁴⁷ と述べている。朝鮮公演後に行われた批判座談

会では、朝鮮人演出家から「歌舞伎をやり過ぎる」「歌舞伎過ぎて堅くなった」と批判されている⁴⁸。また、俳優の服装やしぐさといった風俗や文化的習慣への無理解、逆に朝鮮的なものの誇張に対する批判もあった⁴⁹。

こうした朝鮮人演劇人の批判には、朝鮮の伝統的物語に日本的要素を取り入れることへの反発心が含まれていたであろう。それは当時の政治的状況からすれば当然である。村山の〈春香伝〉における歌舞伎の採用は、たしかに「内鮮一体」の理想を舞台の上で分かりやすく表現したものとして受け止めることもでき、実際にそうした演出は当時、「内鮮融和に新なる努力」をなす「時宜に適したものであり」、「廣く諸々の民族を愛する日本精神の顕現」と評されたりもした⁵⁰。それに朝鮮人演劇人が不快感を覚えたであろうことは想像に難くない。

客観的・俯瞰的に見るならば、それはむろん時局に迎合した内容であると見ることも可能である。村山自身もそうした流れの中に自身の〈春香伝〉が位置づけられることを自覚していたと思われる⁵¹。しかし村山の主観からすると、その上演は何よりも、自分にとってすでに母国であるかのように親しい「朝鮮への愛を実証すること」であり⁵²、「日本文化の母体の一つ」でもある朝鮮固有の文化の朝鮮と「内地」への紹介という積極的意味をもつものであった⁵³。それと同時に、この試みは彼にとって新しい演劇へのチャレンジでもあった。

村山は音声や音楽という要素を積極的に採用した。村山は原作の雰囲気のできるだけ伝えるために「ネー」「アイゴー」といった「朝鮮的な発声」だけではなく、舞台上に絶えず朝鮮音楽（雅楽や「春香伝」の歌唱）がレコードで流され、それを批評家たちは「よく気分を助長した」⁵⁴「朝鮮の地方的な豊かな雰囲気を遺憾なく出せた」⁵⁵と好意的に受け止めている。村山が音楽を効果的に取り入れることに成功したことは、作曲家・赤木東六がこの舞台の中に「オペラ的な素材を発見し」、その演出者であった村山に後日オペラ台本作を依頼したというエピソードからも窺われよう⁵⁶。

そのほかの工夫としては、日本人俳優・赤木蘭子を男装させ、劇のヒーローである夢龍を演じさせた点も挙げられる（朝鮮での上演では男性俳優を用いた）。このことは男性が女性役を演じる歌舞伎のむしろ反転であり、村山の挑戦がここにも見られる。この演出は村山が願うような朝鮮的な柔和さを備えた

新劇俳優を見つけられなかったためでもあったが、村山によると、同時にそれは「現実から或る一定の距離を持った形式の美を求める」ためでもあった⁵⁷。村山は女性に男役を演じさせることによって歌舞伎を換骨奪胎し、独自の形式を求めたのである。

以上からは、村山の〈春香伝〉が新劇のそれまでの路線を大胆にはみ出した、斬新な舞台の試みであったことが分かる。歌舞伎と朝鮮の様式の融合に加え、舞踊を取り入れ音楽も多用したその舞台は、従来の自然主義的リアリズムを一步も二歩も踏み出したものであった。ある評者はこの舞台の魅力を「ぐんぐん観客を引きずっていくのはこの物語に盛られたロマンチズムと、それを包むエキゾチックな香だ」と語っているが⁵⁸、こうした言葉からも村山の舞台が柳の先行作品を引き継ぎ、その形式をさらに大胆に自身の〈春香伝〉で発展させたことが窺われる。

しかし視覚的にも聴覚的にも多彩で、朝鮮文化のエキゾティシズムに訴える村山の〈春香伝〉に対して、あまりに娯乐的だという批判もあった。ロシア文学者の除村吉太郎は、リアリズムを逸脱した村山の演出が「誇張の為の誇張」でありはしないか、それが「新しい、独特の観客催眠法」⁵⁹となるのではないかと警戒している。「世俗的」で、単なる「コスチューム・プレイ」ではないかといった辛辣な批評すらあった⁶⁰。こうした批判はかつて金承久が柳致真に向けたそれと同じものである。当時の演劇人たちは、村山の〈春香伝〉に対し、真っ当なプロレタリア演劇から逸脱し、安易な娯楽を提供するものなのではないかという懸念を示したのである。

しかし、その内容を顧みれば、そうした娯楽的な舞台の中に村山がなお社会批判的視点を取り入れようとしていたことが分かる。それは例えば、両班で官僚である使道の囚人や春光に対する非道な言動に表現される。新しく赴任してきた使道は自分の立場を利用して無辜の民を捕らえて獄に入れ、夢龍に貞節を誓い自分の思い通りにならない春光を残酷に打ち据える。このシーンは村山によってかなり生々しく演出されていたようである⁶¹。また、第三幕第二場では仕事に励み金を貯めたという理由で投獄された囚人から財産の半分を奪おうとし、税金を年に何度も取り立てようとする使道の姿が描かれている。この場面は

原作にはなく、張によって創作された場面であったが⁶²、これは村山の意図でもあった。彼は当時の圧政に「打ちひしがれ困苦にみちみちた惨めな生活に沈んでいる朝鮮の農民のなまなましい現実の姿を描き出し度い」と語っている⁶³。朝鮮公演後の座談会では、朝鮮人評者から「農民の虐待場面が余り多い」「農民のデモンストレーション、農民のうらみが少し多過ぎるような気持があった」という批判が出されるほどであった⁶⁴。それはこのシーンが相当に印象深いものであったことを示しているだろう。

こうした<春香伝>の社会批判的側面については先行研究でも指摘されている。李正旭は<春香伝>の脚本と演出について、それが単に封建的な階級社会を批判するにとどまらず、「ひいては朝鮮半島の植民地支配に対する批判」、さらに「日本政府による左翼思想の残虐な弾圧」の記憶がそこに反映されていると主張している⁶⁵。また外村は朝鮮語で歌われた劇中歌の内容に目を向け、そこに日本人には分からない「政治批判や不当な差別への憤りのメッセージ」が込められていたことを指摘し、<春香伝>が朝鮮人観客たちに現在彼らが受けている抑圧や差別を連想させるものであったと述べている⁶⁶。

以上のことから分かるのは、歌舞伎と朝鮮の音曲や舞踊を融合し、新しい舞台のスタイルを目指した村山の<春香伝>は、日本の批評家からは安易な娯楽として受け止められる向きがあったが、実際には形式的にも内容的にも奥行きをもった作品であり、当時の朝鮮の人々、そして左翼の演劇人が経験していた抑圧を劇中に暗に反映させていたということである。そこにはたしかに内鮮融和とプロレタリア演劇の弾圧という時局との関係もあったにちがいない。しかし、村山がこの舞台で試みた様々な工夫からは、困難な時代の中で新しいプロレタリア演劇の可能性をなお目指そうとした演劇人村山の姿を窺うことが可能なのではないだろうか。そして、そうした村山の<春香伝>の背後にあった考えが、当時彼の唱えていた「発展的リアリズム」であったと考えられる。以下でその内容について考察したい。

4. 村山の「発展的リアリズム」について

村山の「発展的リアリズム」は、当時の左翼文化人の間で交わされたリアリ

ズムをめぐる多くの議論の中で提起されたものである。したがって、まずその議論について確認しておく必要があるだろう。日本のプロレタリア芸術家たちは運動の当初からソ連流の社会主義リアリズムを金科玉条としていた。しかしその後、やがて「リアリズムとは何か」をめぐる様々な議論が噴出することになった⁶⁷。1934年に村山によって成った新協劇団では、社会主義リアリズムを日本に適用しようという努力のもと、「否定的リアリズム」や「革命的リアリズム」、「発展的リアリズム」などが次々に提唱された⁶⁸。

村山は当時、現実性や客観性を偏重した社会主義リアリズムや自然主義的リアリズムに疑問をもち、大衆と共にある新しい形式のリアリズムを模索していた。政治主義から大衆化路線へ、というのは当時の新劇全体の流れでもあった。そうした中、村山が当時唱えていたのが「発展的リアリズム」である。戦後になって村山が語ったように、「発展的リアリズム」という言葉の使用には、プロレタリア演劇を禁じていた当局の追求を逃れるための隠れ蓑といった便宜的側面もたしかにあったかもしれない⁶⁹。しかし、当時の村山は「発展的リアリズム」を新協劇団の選ぶ道として雄弁に語っており、左翼文化人界限でリアリズムをめぐる活発な議論が行われていた状況は、それがけっして有名無実の主張でなかったことを示している。戯曲家の押川昌一は1930年代の新協の演劇を回顧して、「発展的リアリズム、革命的ロマンティズムといった言葉は・・・戦前の新協にはスローガンとして必ずしも空々しい感じではなかったものだ」と語り⁷⁰、そうしたスローガンは実際に当時の新協劇団の活動を推し進めていたと述べている⁷¹。

注目すべきは、1936年頃に自ら提唱する「発展的リアリズム」について、村山が「われわれのリアリズムは現状の正しい発展に対する明るい展望を持っており、そのために豊かなロマンティズムを含んだリアリズムである（傍点筆者）」⁷²と述べていることである。ここには明らかに、柳致真の考え方との並行関係が認められる。村山は当時、東京学生芸術座とも深く関わっており、先にも触れたように、柳とはその後も親しく交流し、村山自身の〈春香伝〉にも彼の意見を反映させている。その際、両者の間では芸術理論上の対話もあっただろうと推測される。社会主義リアリズムはロマン主義と一致するという

主張は、もともとソ連での芸術論に端を發したものだが、上記のリアリズムをめぐる演劇人たちの議論の中でも広く共有されるようになっていた。彼らは具体性と現実性を重視するあまり図式的になりがちなりアリズムに、ロマン主義、すなわち人をひきつけ、想像力と感情を鼓舞するようなダイナミックな力を取り入れて、両者を融合するべきと考えるようになっていたのである⁷³。

村山の「発展的リアリズム」は、基本的にそうした左翼演劇をめぐる議論の大きな流れの上にあると考えてよい。しかし、この問題は村山自身がプロレタリア演劇活動初期から抱えていたものでもあった。活動初期からトランク劇場といった移動劇団で活動し、各地の労働者や農民の前でアジ・プロ劇を上演していた村山は、プロレタリア演劇は「現実的で闘争的」であるだけではなく、「面白くて大衆的」でなくてはならないとかなり早い段階から意識していた⁷⁴。村山にとっての問題は、プロレタリア演劇が「面白くない」ということであった⁷⁵。そのため、村山はアジ・プロ演劇においても、様々な形式——シュプレヒ・コール、パントマイム、詩の朗読と演劇の統合、人形劇、幻灯の活用など——を実際に試していた。これらはプロレタリア演劇に転じてもお、斬新な形式に取り組んだかつてのアヴァンギャルド精神が村山に生きていたことを示している。しかし、その実験精神の目標は、大衆と共にあるという方向に大きく転じていた。

それから自身の検挙とプロットの解散という大きな事件を経た後、1934年に村山は「新劇の大同団結」を訴えて左翼劇団を糾合し、新協劇団を立ち上げた。そのときのスローガンは、「A. 進歩的な、芸術的に良心的な、B. 観客に追従せぬ、C. 演出上に統一ある」演劇の創造であった⁷⁶。しかしながら、村山において、芸術的に進歩的で良心的であることは高踏的であることを意味せず⁷⁷、舞台と観客は一体でなくてはならないものだった。村山は1936年に書いた演劇論でも、演劇とは「演劇当事者と群衆とを引くくめるめた一つの集会」⁷⁸であり、「芸術家と観衆との最も密接な、最も内容的な、最も協同的な結び付きを可能にする」⁷⁹ものでなくてはならない」と述べている。

したがって、「発展的リアリズム」の内容を客観的に見るならば、それは初期の頃から村山が目指していたプロレタリア演劇の内容をあらためて言語化したものと捉えることもできるだろう。ここで村山の脳裏にあったのは、かつて

彼が目にした朝鮮人による演劇や舞踊の公演での朝鮮人観客たちの熱狂的な反応であったのではないだろうか。かくして村山は「発展的リアリズム」の名のもと、大衆と共にある演劇を目指す一方で、卑俗や反動に堕さずに政治的にも芸術的にも進歩的であろうとする、という困難な道を進もうとしていたのである。

村山は「発展的リアリズム」について、「明日への発展のリアルな想念を含み、現実のうちに発展を生み出す諸条件を生み出す」と説明し、「進歩的な芸術家と観衆とを広範に惹きつけ発展させること」を目標にすると述べている⁸⁰。ロマンティズムの採用もその延長上にあった。その実現のために、「発展的リアリズム」は「最も豊穡なジャンルやスタイルの母胎」⁸¹であるべきで、時代を問わず様々な形式や様式が探求されなくてはならない、さらに主題については「観衆の現実の生活と密接し、観衆自身のひしひしと感じる矛盾をあばき出し、思惟と感情を発展の方向へと系統立てるのなくてはならない」⁸²と村山は考えていた。

このような演劇を追求していた当時、村山が出会ったのが「春香伝」だったのである。先に述べたように、「春香伝」は一般民衆の中で育まれた作品であり、歌唱や舞踏といった多彩な要素を含んだ独特な形式をもった作品であるばかりではなく、ロマンティズムと社会批判性が融合した物語でもあった。そのような<春香伝>は当時の村山に新たな演劇創造のインスピレーションを与えたにちがいない。村山は日本への朝鮮の文化、歴史民族性の紹介という動機を強く持っていたが、それだけではない。村山は<春香伝>上演の理由について次のように述べている。

『春香伝』はわれわれのリアリズムの典型的なものと云うことはできないが、新劇がその任務として取り上げるべき範囲にはいる優れたものであり、この上演を商業的見地から選ばれたものとか、非新劇的なものとか考えた人は、憐れな短見者である。そういう人達はわれわれの劇団の活動の将来に一々驚倒しなければならないことになる。古典の批判的摂取、外国の演劇の紹介、健康な娯楽の提供、巨大なスペクタルの創造—新劇の仕事のスフィア—は甚だ広く大きいのである。⁸³

ここで村山がいう「われわれのリアリズムの典型」とは、これまでのプロレタリア演劇が従ってきた自然主義的なリアリズムを指すのだろう。〈春香伝〉はそれをはみ出すものではあるが、そこに村山は「新劇の仕事」の将来の可能性を見出している。

そうした可能性を村山は〈春香伝〉の斬新な形式において追求した。〈春香伝〉は村山の提唱する「発展的ロマンティシズム」のひとつの具現化だったのである。そもそも「発展的リアリズム」とは定式があるわけではなく、実際に舞台を創造する過程で模索されていたものでもあった。当時〈春香伝〉を観た小説家・立野信之は、それを「自然主義的なリアリズム」を脱して「新しいリアリズム」を目指した村山の試みであると評している⁸⁴。1937年に朝鮮人演劇人たちによって上演された〈春香伝〉は、大衆と共にあり、娯楽の要素も含みつつ民衆の啓蒙も可能にする演劇の可能性をあらためて村山に示唆したのではないだろうか。それは政治的に困難な状況においてもなお可能な「発展的」演劇を示していたのである。

結

村山知義は朝鮮文化に深い関心を寄せ、1930年代にはプロレタリア演劇運動を通じて朝鮮人演劇人たちと親しくつきあった。たしかに村山の中には被抑圧者である彼らに対する義憤や同情、共感があったかもしれない。しかし、それだけではなく、村山は朝鮮文化の独自性を認め、その価値を高く評価していた。戦前の日本において朝鮮の文化芸術に特別な関心を持ち、その芸術の価値を論じた文化人として私たちがまず思い出すのは、民芸運動の創始者である柳宗悦かもしれない。しかし、村山も彼に劣らないほど朝鮮芸術への強い関心を持ち、その価値を認めていたのである。

1930年代における〈春香伝〉上演の背後にはたしかに当時の政治的状況があった。しかし、村山が何度も「春香伝」に挑んだのは、それが村山にとって格別に魅力的な素材であったからだろう。朝鮮の大衆の生活と密接に結びつきながら彼らの悲哀や喜び、苦しみといった生活感情を当時の社会とともに映し出し、舞踊や音曲を含むかたちで発展した〈春香伝〉は、村山が論じた「発展

的リアリズム」の具現でもあったのである。

残念ながら、戦後の村山は自身の演劇活動の中でそうした「発展的リアリズム」を十分に発揮できたとはいえないようである⁸⁵。しかしながら、彼が戦後になした仕事のいくつかには、〈春香伝〉に見出された要素がたしかに受け継がれているように思われる。戦後の村山の代表作ともいえる大衆小説『忍びの者』はそのひとつだろう⁸⁶。この小説の中で村山は戦国時代の底辺を生きる忍者＝農民たちの活躍を、彼らの非情な生活と悲哀とともに生き生きと描き出した⁸⁷。

たしかに戦前の日本における朝鮮人演劇人と日本人演劇人の交流は、日本の帝国主義と植民地政策という背景を無視して考えることはできない。抑圧者と被抑圧者という関係性は、プロレタリア演劇を介した村山と朝鮮人演劇人たちとの密接な交流や彼らの〈春香伝〉上演の上にも影を落としている。しかしながら、そこにのみ目を向けることで見えなくなってしまう豊かな相互交流と影響関係、成果もあるのではないだろうか。村山知義の〈春香伝〉は、たしかにそのひとつであったと思われる。

註

- 1 パンソリとは日本の義太夫にも似た節回しをもった朝鮮独特の歌謡であり、民衆の間に浸透して親しまれてきた朝鮮の伝統的芸能である。
- 2 邦語主要文献としては以下がある。白川豊「張赫宙作戯曲〈春香傳〉とその上演（1938年）」『植民地期朝鮮の作家と日本』大学教育出版、1995年、191-222頁、李正旭『敗戦前における村山知義の挑戦：交差する映画・演劇・民族』2013年（筑波大学博士論文）、外村大「朝鮮民族にとっての一九三八年・新協劇団「春香伝」『在日朝鮮人史研究』48号、在日朝鮮人運動史研究会編、2018年、29-48頁、曹恩美「張赫宙作・村山知義演出「春香伝」上演（1938年）論：朝鮮人のプロレタリア文化運動と新協劇団の関わりの中から」朝鮮学報254号、2020年、37-71頁。以下の論文は映画『春香伝』を中心に論じている。梁仁實「1930年代日本国内における文化「交流」：映画『春香伝』の受容を中心に」『立命館言語文化研究』24巻2号、2013年2月、55-72頁。また、「春香伝」オペラの企画・上演については以下の文献がある。成恩暎「終戦直後における在日朝鮮人の文化活動」『年報地域文化研究』14号、2010年、東京大学大学院総合文化研究科地域文化研究専攻編、196-217頁、藤井浩基「高木東六作曲歌劇《春香》の構想から完成まで」『北東アジア文化研究』9号、鳥取女子短期大学北東アジア文化総合研究所編、1999年、37-52頁、藤井浩基「高木東六作曲歌劇《春香》初演」『北東アジア文化研究』11号、2000年、43-60頁。なおこの研究では取り扱うことができなかったが、村山と「春香伝」に関連するテーマは韓国でもしばしば取り上げられ、韓国語で書かれた論文も多くある。

- 3 上記白川の論文は<春香伝>をその脚本作者張赫宙の側から論じたものであるが、1938年の<春香伝>上演について詳しく調査・分析した基本文献である。これの中ですでにこの点が指摘されている。白川、215頁。
- 4 李、外村がこの点を論じている。李博士論文、145-154頁。外村、39-42頁。ただし外村は<春香伝>に社会性を盛り込もうしたのは村山ではなく、公演の演出助手をつとめた安英一であろうと推測している。
- 5 村山知義『演劇的自叙伝3』東邦出版社、1974年、134頁。
- 6 村山と朝鮮人のプロレタリア文化運動との関係については曹恩美の上記論文が詳しく述べている。
- 7 『朝鮮人の共産主義運動』社会問題資料研究会編、1973年、195-222頁。
- 8 「三・一劇場の同士へ」『プロレタリア演劇』日本プロレタリア演劇同盟、1933年、44頁。
- 9 林浩治「村山知義・転向と朝鮮—小説集『明姫』に沿って」『戦後非日文学論』新幹社、1997年、110頁。
- 10 『朝鮮人の共産主義運動』、220頁。村山は在日朝鮮人たちと親しい交友関係を結んでいた。とくに三一劇場や朝鮮芸術座で演出を担当していた安英一と村山は関係が深い。安は1928年の村山演出の公演に出演し、それ以来村山とは親しい間柄だった。同化政策を進める日本政府によって1936年に朝鮮人演劇主要人が一斉に検挙され、ほとんどの在日朝鮮人は劇団活動ができなくなった。しかし安は村山が結成した新協劇団に参加し、そこで舞台監督や助監督を務めている。安はその後朝鮮に戻り、演劇界の中心的人物として活躍した（これについては李137頁、外村34-35頁を参照）。<春香伝>上演に深くかかわった柳致真・張赫宙をはじめ演劇を通じて村山と親交のあった朝鮮人は多い。彼は後に「在日文学の元祖」といわれるようになった金史良とも親しくつきあっていた。金は<春香伝>の朝鮮公演の際には村山に同行し、彼を助けた。村山は金とは安を通じて知り合い、その後長い親交を結んだ。金は、後に北朝鮮の文学政策の指導者になった。村山と朝鮮人文化人との交流については上記の文献および上記林浩治の「村山知義・転向と朝鮮—小説集『明姫』に沿って」（『戦後非日文学論』106-127頁）のほか鄭大成「青年村山知義と<朝鮮>—出会い、交流、そして連帯のほうへ」（『衍書月刊：古書を巡る情報誌』17巻6号、2001年、26-29頁）を参照。
- 11 朝鮮行きの経緯については以下で村山が述べている。戸板康二編『対談 日本新劇史』1961年、青蛙社、245頁。
- 12 村山『随筆集 亡き妻に』166-168頁。
- 13 林浩治『戦後非日文学論』119頁。
- 14 鄭「青年村山知義と<朝鮮>—出会い、交流、そして連帯のほうへ」、27頁。
- 15 村山「朝鮮の演劇のために」『テアトロ』1巻7号、1934年、9頁を参照。
- 16 村山「朝鮮流行歌の夕」『文学界』2巻6号、1935年、92、94頁。
- 17 当時彼女の舞踊は日本の文化人によって高く評価され、1935年には後援会が結成された。成、198頁。
- 18 村山「朝鮮の演劇のために」9頁。
- 19 同上、8頁。
- 20 同上、7頁。
- 21 村山は以前から舞踏に多大な関心を持っていた。村山は多くの舞踏を見るばかりではなく、かつて「マヴォ」でアヴァンギャルド活動をしていたときには自身舞踏にも挑戦していた。

- 22 村山「朝鮮の演劇のために」8頁。
- 23 村山『明姫』郷土書房、1948年、1頁。
- 24 外村、33頁。『朝鮮人の共産主義運動』、218頁、221頁。
- 25 これについては白川191-193頁を参照。
- 26 日本および朝鮮での春香伝の人気の高まりについては、以下の論文中でも言及されている。
梁仁實「1930年代日本国内における文化「交流」：映画『春香伝』の受容を中心に」立命館言語研究24巻2号、2013年、56-57頁。
- 27 白川、217-219頁。
- 28 村山の<春香伝>の脚本を書いた張赫宙は、<春香伝>の中には朝鮮人の精神のみならず、生活と経済が具現化されていると述べている。張赫宙『春香伝』新潮社、1938年、128頁。
- 29 この小説『春香伝』を日本語に訳出した許南麒は、「封建的な身分制度に対する反発」や「貴族文化に対する本能的な憎悪」、「両班官僚がかもし出す政治行政の腐敗」といった当時の封建社会と儒教文化に対する民衆の反発とそれを乗り越える理想が反映されていると述べている『春香伝』許南麒訳、岩波文庫、1956年、184頁。
- 30 金承久「春香伝について」『テアトロ』4巻8号、1937年、51頁。
- 31 白川、194頁。
- 32 金「春香伝について」51-53頁。
- 33 白川、194頁、成、199頁。
- 34 村山「『春香伝』の築地上演に就いて」『朝鮮及満州』364号、1938年3月、59頁。
- 35 柳致真「“春香伝”を見る：新協劇団渡来の意義」『京城日報』夕刊1938年10月27日。
- 36 村山知義「『春香伝』余談—京城でも上演したい」『京城日報』1938年5月31日。
- 37 この上演と各回における上演脚本の異同については白川の上記論文の中で詳しく述べられている。194-202頁。
- 38 村山「『春香伝』の築地上演に就いて」60頁。
- 39 同上、60頁。
- 40 張赫宙『春香伝』、新潮社、1938年、3頁。
- 41 張はその難しさを以下で語っている。張「作者の言葉」『会館芸術』12巻、1938年、167頁（復刻版、朝日会館会館芸術研究会編、ゆまに書房、2017年）。
- 42 張『春香伝』128頁の内容および作者解説を参照。
- 43 村山「『春香伝』余談—京城でも上演したい」
- 44 小池孝子「『春香伝』に就て」『演芸画法』32巻5号、1938年、57頁。
- 45 柳致真「春香伝を見る—新協劇団渡来の意義」『京城日報』夕刊1938年10月27日。
- 46 金スチャン「春香伝—移住民観衆の中で—」『テアトロ』5巻5号、1938年、31頁。
- 47 同上、32頁。
- 48 「春香伝批判座談会」『テアトロ』5巻12号、1938年、77頁。この座談会には14名が参加し、そのうち朝鮮人は9名であった。白川によれば、ここには当時の朝鮮の第一級の知識人と演劇人が参加していた（白川、211頁）。
- 49 「春香伝批判座談会」、66-80頁。
- 50 平田勲「『春光伝』観劇所感」『テアトロ』5巻5号、1938年、29頁。
- 51 村山は1939年に行われた「朝鮮文化の将来」という座談会に出席していた。その冒頭で林房雄は「今日の座談会は「朝鮮文化の将来と現在」或は「文化に於ける内鮮一体の途はどこに

- あるか」といった題で話を進めてゆきたいと思います」と発言している。『文学界』6号1巻、1939年、271頁。
- 52 村山「朝鮮のわが友へ」『京城日報』1939年1月13日。
- 53 村山「『春香伝』の築地上演に就いて」59頁。
- 54 小池「『春香伝』に就て」57頁。
- 55 北村敏夫「春光伝と歌舞伎の元曲」『テアトロ』5巻6号、1938年、50頁。
- 56 高木東六「オペラ『春香』について - 作曲者の言葉」『歌劇『春香』パンフレット』1948年（『在日朝鮮人関係資料集成<戦後編>』第8巻、421頁）。
- 57 村山「映画化される“春香伝”座談会（上）」『京城日報』1938年6月9日。
- 58 河野密『政治と文学』図書研究社、1941年、306頁。
- 59 除村吉太郎「新劇に求めるもの リアリズムの道を」『テアトロ』5巻5号、1938年、18頁。
- 60 白石靖ほか「四月の問題作 合評」『新演劇』6巻5号、1938年、68-69頁。
- 61 東京での公演を見た中野重治は、自身の短編の中でこのシーンの印象について触れ、次のように書いている。「あれが新劇の行き方というのでしょうか。歌舞伎の打擲の場などとは違った種類の力強さがあり、力強さにもなんにも、私としては生理的に眼をつぶりたいほどのさまでした。」中野重治「映画女優の話」『中野重治全集 第二巻』筑摩書房、1977年、492頁（初出1941年『会館芸術』朝日新聞社、1941年7月号）。
- 62 張『春香伝』、128頁。
- 63 村山「『春香伝』余談一京城でも上演したい」
- 64「春香伝批判座談会」69頁。
- 65 李、146頁。
- 66 外村、40-41頁。
- 67 例えば以下を参照。久保栄「迷えるリアリズム-新劇のために-」（初出1935年）『久保栄全集』第6巻、三一書房、1962年、117-125頁。「社会主義的リアリズムの再検討（一）」『文学評論』2巻4号、1935年、92-99頁。以後『文学評論』紙上では1935年5、6月号にわたり社会主義リアリズムが議論されている。
- 68 菅井幸雄『新劇の歴史 増補版』新日本新社、1984年、52頁。
- 69 村山は戦後の対談で、社会主義という言葉を使うと駄目だから、発展的リアリズムという言葉を使った、と語っている。戸板編『対談 日本新劇史』、232頁。
- 70 押川昌一「敗戦の象徴-新協劇団論」『日本演劇』7巻3号、1949年、19頁。
- 71 押川「演出家の不幸 村山知義論」『テアトロ』14巻1号、1952年、64頁。
- 72 新協劇団『演劇論』1936年、192頁。
- 73 以下を参照。沼田英一「リアリズム及びロマンチズム」『文学評論』1巻6号、1934年、148-162頁。『文学評論』紙上ではこの論文を発端とし、以後ロマンチズムと社会主義リアリズム・プロレタリア文学との関係について議論が続けられた。
- 74 村山『日本プロレタリア演劇論』1930年、天人社（ゆまに書房復刻版、1991年）29頁。彼は『演劇的自叙伝』の中でも「誰にでもよくわかり、理解される芸術」をつくることは、この時代（1928年当時）から、既に私のいつも考えていたことだ」と述べている（3巻、226頁）。
- 75 村山『日本プロレタリア演劇論』1930年、天人社（ゆまに書房復刻版、1991年）18頁。
- 76 村山「新劇団大同団結の提唱」『新劇の再建』弘文社、1950年（初出1934年）、15頁。
- 77 同上、21頁。

- 78 新協劇団『演劇論』69頁。
- 79 同上、218頁。
- 80 村山「進歩的演劇のために」『テアトロ』2巻8号、1935年、41頁。
- 81 村山「新劇団大同団結の提唱」『新劇の再建』19頁。
- 82 村山「進歩的演劇のために」19、52頁。
- 83 村山『新劇の再建』188頁。
- 84 立野信之「新しいリアリズムを」『テアトロ』5巻5号、1938年、29-30頁。
- 85 戦後の村山の演劇活動については以下を参照。押川「敗戦の象徴—新協劇団論」『日本演劇』7巻3号、1949年、16-23頁。押川「演出家の不幸 村山知義論」『テアトロ』14巻1号、1952年、64-69頁、川崎賢子『『忍びの者』の周辺：戦後の村山知義と1920-1930年代の語り直し』『村山知義 劇的尖端』岩本賢児編、森話社、2012年、367-394頁。押川は「新協は今や共産党政治家の御用を勤める食客」でしかなくなってしまったと辛辣に評し（「敗戦の象徴—新協劇団論」22頁）、「村山氏は、人民に対して盡すために自分を有用に使う道を失ってしまっているはしまいか」と問うている（「演出家の不幸 村山知義論」67頁）。
- 86『忍びの者』では秀吉の朝鮮出兵が描かれており、川崎は朝鮮への関心の継続という観点からこの連続性について言及している。上記論文381-386頁。
- 87 村山『忍びの者』1-5巻、岩波現代文庫、2003年。『赤旗』に掲載されたこの小説は人気を博し、映画・舞台化されテレビ・ドラマにもなった。

Examining Tomoyoshi Murayama and *the Chunhyang jeon* in Relation to Murayama's Theatrical Theory

Tomoyoshi Murayama, who was active in many fields such as art and theater from the Taisho to the Showa era, took a great interest in Korean culture, and through his proletarian theater activities, he came to form a deep connection with those involved in Korean theater. Such close interaction between them came to fruition in Murayama's 1938 stage direction of a Korean historical play, *Syunkōten* (the *Chunhyang jeon*). This work by Murayama has been discussed by both Korean and Japanese scholars from various perspectives, including in relation to Japan's colonial policy toward Korea at that time. In this paper, I attempt to reexamine this work from the perspective of Murayama's theatrical theory. By examining the dramaturgy of Murayama at the time, in particular his concept of "progressive realism," I will consider the reasons for his fascination in the *Chunhyang jeon*. This examination will more accurately illuminate Murayama Tomoyoshi as a proletarian theater artist, who was compelled to achieve a balance between politics and art as a result of not only the external pressures of wartime, but also his internal political and artistic motives. The above analysis will also reveal the close relationship between the Korean and Japanese proletarian theater movements in the 1930s, and their respective development through mutual influence.

Keywords: Tomoyoshi Murayama, the *Chunhyang jeon*, Japan and Korea as one, proletarian theater, politics and art

キーワード：村山知義、春香伝、内鮮一体、プロレタリア演劇、政治と芸術