

新派と歌舞伎のあいだ

— 五代目中村芝翫の家庭小説劇をめぐる —

金子明雄

一 芝翫の東京座時代

五代目中村芝翫（後の五代目中村歌右衛門）は、慶応元（一八六五）年に生まれ、明治九（一八七六）年に四代目芝翫の養子となり、中村児太郎の名で初舞台を踏む。明治一四年に四代目福助を襲名すると、明治歌舞伎を代表する俳優九代目市川團十郎、五代目尾上菊五郎らの相手役を勤め、美貌の若女形として絶大な人気を得る。そして、明治三四年に五代目芝翫を襲名する。その後、歌舞伎座幹部技芸委員長、俳優協会会長などを務め、女形であるにもかかわらず團菊亡き後の歌舞伎界の頭領として活躍した芝翫（明治四四年に五代目歌右衛門を襲名）は、常に歌舞伎界の

中心にあり続けたように見えるのだが、團菊が相次いで没した明治三六年から三九年にかけての三年近くの間、歌舞伎座から離れ、神田三崎町の東京座を拠点に活動した時期があった。芝翫の歌舞伎座離脱について、その明確な理由は不明だが、もともと折り合いのよくなかった歌舞伎座社長井上竹次郎と、いわゆる「四人同盟」など團菊後を見越した動きをいち早く示した芝翫との関係が悪化したこと、團十郎一門の市川八百蔵（後の七代目中車）を軸とする歌舞伎座の体制の中で、女形である芝翫が座頭になる可能性がなかったこと、企画力に秀で人望もあつた東京座座元・鈴木金太郎の存在など、複合的な要因が推測されている¹⁾。人気、実力ともに團菊亡き後の歌舞伎界の中心と認められ

る立場にあった芝翫は、井上の引退を契機として、大方の期待通り歌舞伎座に復帰することになるが、それまでの三年間は歌舞伎座に対抗するかたちで活動していたのである。

明治三六年九月に團十郎が亡くなった時、既に歌舞伎座を離れ大阪にいた芝翫は、一旦は帰京し歌舞伎座に復帰するが、一興行のみで東京座に拠点を移す。それから再び歌舞伎座に復帰するまでに芝翫の加わった主な興行は次の通りである。

〔明治三六（一九〇三）年〕

一月 「碁盤忠信」「日吉丸稚桜」「柳沢」

〔明治三七（一九〇四）年〕

一月 「兎雷也後日」「板額（板額）」「白石嘶揚屋」「め組の喧嘩」

明治座 「後藤又兵衛」「弁慶上使」（おわさ）

「秋色桜上野早咲」

三月 「桐一葉」（淀君）「日本勝利歌」

四月 「小楠公」「桜の御所」（小桜姫）「滑稽活動発音機」

五月 新富座 「三十三間堂棟由来」（お柳）

明治座 「敵国降伏」「熊野」（熊野）

七月 「仮名書太平記」（顔世）「山姥」

明治座 「重の井」「重の井」「星舎露玉菊」（玉菊）

九月 「不如帰」（浪子）「太閤艶書合」「戻り籠」

十一月 「烈女お藤」「武悪」「五重塔」

新富座 「板額」

〔明治三八（一九〇五）年〕

一月 「乳姉妹」（君江）「伊賀越岡崎」「乗合船」

* 本郷座（高田、河合ら）「乳姉妹」と新旧二座競演となる。

二月 横浜喜楽座 「乳姉妹」「伊賀越岡崎」「乗合船」

船

三月 「魔風恋風」（初野）「熊谷陣屋」「八笑人」

五月 「牧の方」（牧の方）「新版歌祭文」（お光）「操三番叟」

七月 大阪弁天座 「牧の方」「新版歌祭文」「熊谷陣屋」

屋 大阪弁天座 「楼門五三桐」「不如帰」

九月

* 朝日座（喜多村、秋月ら）、中座（芝雀、右之介ら）「不如帰」と新旧三座競演となる。

一〇月 「己が罪」（環）「壺坂靈驗記」（お里）

一月 「仮名手本忠臣蔵」(由良之助、戸無瀬)

〔明治三九(一九〇六)年〕

一月 「十二時会稽曾我」「扇屋熊谷」(小秋実は敦盛)

「三勝半七酒屋」(お園)

二月 横浜喜楽座 「己が罪」「扇屋熊谷」

三月 「沓手鳥孤城落月」(秀忠、淀の方)「本朝廿四

孝」(八重垣姫)

四月 「寿永の秋」(横笛)「実録先代萩」(浅岡)

* 「寿永の秋」は「滝口入道」の脚色

五月 歌舞伎座復帰 「南都炎上」「勸進帳」「助六由

縁江戸桜」(満江)

九月 明治座 「丸橋中弥」「源平布引滝」

* 二代目左団次襲名興行

一〇月 「信長異風行列」「京鹿子娘道成寺」「傾城反魂

香」

一一月 新富座 (守田勘弥追善興行)「鎌倉三代記」

(時姫)

歌舞伎座 (東京市養育院慈善会演劇)

一二月 歌舞伎座 (岡山孤児院慈善芝居)

この時期の芝翫の活動が、團菊亡き後(さらに明治三七

年には市川左団次が亡くなる)の歌舞伎の凋落への危機意識に裏打ちされ、そのような危機の中心たる歌舞伎座への対抗を意識したものであったことはいうまでもないが、同時に、興行の数の面からも、また人気や興行成績の面からも、旧劇を脅かす勢いを示しつつあった新派への対抗があったことは見逃せない。明治三六年十一月、川上音二郎一座による「ハムレット」の興行的な大成功は、この後数年にわたるいわゆる「本郷座の時代」の基盤を築いた。本郷座は主に高田実・藤澤浅二郎らの拠点となるが、川上一座、伊井蓉峰・河合武雄らの真砂座、さらに大阪で活動していた喜多村緑郎・秋月桂太郎・小織桂一郎などを含めて、多彩な発信源からの新派の興行は、数量的には既に歌舞伎を上まわっており、観客からの支持も大きかったのである。旧劇の時代物の領域に踏み込んだともいえる川上一座の「江戸城明渡」(高安月郊作、明治座)をめぐる、芝翫、高麗蔵(後の七代目松本幸四郎)、家橘(後の十五代目市村羽左衛門)ら旧劇側「四人同盟」のメンバーが粗探しのような批評をしたことで川上側とのメディアを舞台にした応酬があったのは三六年六月のことであり、新派への対抗意識は既に十分昂まっていた。

渡辺保³は、東京座時代の芝翫が歌舞伎座と新派という

「二つの敵と戦わなければならなかった」とした上で、そのために三つの方策を打ち出したと指摘する。その第一は、歌舞伎古典の役々のブラッシュアップと新規開拓であり、第二は、後の「新歌舞伎」の嚆矢となる坪内逍遙「桐一葉」「沓手鳥孤城落月」「牧の方」などの初演によって、従来の歌舞伎になかった演目、役柄の開拓を試みたことであり、第三は、新派と同じ題材の現代劇の上演である。そして、それぞれの結果について、第一に関しては、「若さと美貌で人気を集めた女形が、芸の本当の美しさをつくっていく時期」に、後の「当り芸」となる役々を手がけて、興行的にも成功したと評価している。また第二に関しては、淀君という「これまでの歌舞伎の役柄にはない役」、すなわち「国家の運命を左右するほどのスケールの大きい女性であり、かつ嫉妬狂乱いわゆるヒステリーによつて身を滅ぼす悲劇の人」を「一生の当り芸」にまで高めた功績を評価している。しかしながら、第三に関しては「必ずしも成功しなかった」とする。芝翫が手がけたこの時期の新派と共通の演目は、徳富蘆花原作の家庭小説劇「不如帰」、同じく菊池幽芳原作の「乳姉妹」「己が罪」、小杉天外原作の小説劇「魔風恋風」の四作品であるが、喜多村緑郎の浪子（不如帰）や環（己が罪）、河合武雄の環や君江（乳姉妹）が、心理面

と行動面という重心の違いはあっても、それぞれに「軽快で、緻密なりアリテイ」によつて新派女形の「演技的頂点」を極めたと評価できるのに対して、芝翫のそれらの役々は「歌舞伎の女形の芸の限界——同時にその古典俳優としての価値」を明らかにするものであったとして、芝翫の演技の質と役柄の不適合が指摘されるのである。

東京座時代に芝翫の手がけた家庭小説劇、小説劇（東曼劇）に対する渡辺の評価は概ね首肯できるものであるが、その失敗の意味について、またそこに潜在した可能性について、少し別の角度から考察できるのではないかというのが小論の目論見である。

二 「家庭小説」「家庭小説劇」とは何か

本題に入る前に、少し回り道になるが、そもそも家庭小説劇とは何であり、明治三〇年代にどのように展開したのかを確認しておこう⁴。

明治二〇年代末から三〇年代前半、日清戦争の勝利によつて広く昂揚したナショナリズムは、欧米列強に肩を並べる一等国に相応しい文化・文学を希求する社会的な風潮と結びつき、文学の領域において、社会の中核となる中流

階層の興味関心（インタレスト）に比べ、中流家庭で広く読まれるべき文学を志向する流れを生み出す。来たるべき文学作品には「光明小説」「社会小説」など、さまざまなラベルが与えられたが、要するに題材の幅広さと読者層の広さを兼ね備えた国民文学を待望する声が生じたのである。その一方で、新聞を中心としたジャーナリズムは、戦争関連情報というキラ・コンテンツを失った戦後状況の中で、メディア間の競争に勝ち抜いて発行部数を維持し、経営面での生き残りを果たす課題に直面する。課題克服に向けてさまざまな方策が試みられるが、その一つは、幅広い読者層に受け容れられる新しいコンテンツの発掘であった。

そのような状況の中、東京では徳富蘆花「不如帰」（『国民新聞』明治三一～二年）が、少し遅れて大阪では菊池幽芳「己が罪」（『大阪毎日新聞』明治三二～三年）が登場し、それぞれに好評を博したことによって、上流階級の家庭を舞台にし、話の中心に若い女性主人公を据えた現代小説が、新聞各紙で競うように連載される流れが生じる。それらは、新聞の主要な読者層でもあった中流階級の家庭の団欒の中で読まれるべき文学作品という意味から「家庭小説」と呼ばれ、また自ら角書きに「家庭小説」と称する場

合もあった。命名の由来からもわかるように、家庭小説はもともと内容的な定義に従うものではないが、「不如帰」「己が罪」などが提供した祖型から、現代の上流階級（主に華族）の家庭夫人であるヒロインが、降りかかるさまざまな困難（家族の悪意、病Ⅱ結核、恋敵の妨害、誘惑、秘密の露呈、周囲の誤解などなど）に対して、もっぱら夫との愛情関係を持つで立ち向かい（あるいは、ひたすら堪え忍び）、幸福を得る（あるいは、悲劇的な末路に至る）物語パターンを一つの典型として認めることができる。ただし、後述するように、新派による舞台上演との強固なイメージ連携が形成されることによって、新派が上演する悲劇的な演目、いわゆる「新派悲劇」と同一視される場合があり、また「家庭小説」の角書きを付した廉価版の通俗小説本が大量に出版される事態が生起することなどもあり、実際のところジャンルとしての家庭小説の境界線は曖昧であり、正確な作品リストを提供するのは困難といわざるを得ない。

家庭小説の流行が始まった時期、大阪朝日座を拠点として活動していた高田実、喜多村緑郎、河合武雄らの新派勢は、いち早く新しい新聞小説の流行に反応し、明治三三年一〇月に菊池幽芳「己が罪」（前編）を上演し、翌三四年二

月には徳富蘆花「不如帰」の初演を果たす。また、同年六月には実作と理論の両面で家庭小説ジャンルを先導した菊池幽芳の所属する大阪毎日新聞社の懸賞小説当選作品・中村春雨「無花果」を、三五年六月には尾崎紅葉「金色夜叉」を、三六年九月には菊池幽芳「己が罪」（後編）を上演し、家庭小説系統の現代小説劇を継続的に上演する流れを生み出す。そして、三七年一月には菊池幽芳「乳姉妹」を朝日座で河合、高田らが、天満座で喜多村らが新派二座競演のかたちで初演する。この間、明治三六年四月には、大阪での上演を承けて東京本郷座で木下吉之助、藤沢浅二郎、佐藤歳三らが「不如帰」を上演し、その好評が東京での家庭小説劇上演のブームを先導する。三七年の高田、河合の帰京がこの流れに棹さして、いわゆる「本郷座の時代」に必要な家庭小説劇が新派の定番演目として定着することになる。新派による家庭小説劇のヒットは、文学の側に環流し、小説と演劇を架橋するメディア・ミックス現象として家庭小説のブームはさらに勢いを増す。三八年九月に、大阪に來た芝翫が弁天座で「不如帰」を上演し、中座の芝雀（後の三代目雀右衛門）、右之助（後の二代目右団次）ら、朝日座の喜多村、高田、秋月らと「不如帰」新旧三座競演となつて大いに話題を呼ぶのは、大阪での家庭小説劇の定着と、

東京での「不如帰」ブームが合流した現象といえるのである。

内容、演出の両面で現代性を押し出せる家庭小説劇は、男女を問わず青年知識人層の興味関心を惹くことが期待できると同時に、ヒロインを主軸にした物語展開は、女形としての演技に見せ場を設けることができるため、自分たちの志向に合致した独自の演目を探し求めていた新派勢に、家庭小説が恰好の題材と映つたであろうことは想像に難くない。そして、家庭小説作品の上演の流れが興行的にも、演劇としての評価の面でも大きな成功を収めたことによつて、小説の新聞連載とその上演が一つのサイクルとして持続性を帯びるようになり、物語の性格と相俟つて新派に独自の演技法や演出法を練り上げることにつながつた。しかし、時にブームと呼べる想像を絶した熱狂的な受容は、原作としての小説と舞台作品という互いの独立性を曖昧にする力学的作用をもたらした。明治三〇年代の末になると、新派による上演を掲載紙の販売促進に活用しようとした新聞メディアの思惑とも連動して、舞台化を期待して新聞小説を読むことが広く一般化するようになり、掲載する側も連載小説の舞台化を既定路線とみなす一方、上演する側にもいち早く舞台に掛けることに興行的価値を見出す発想が

生まれ、家庭小説系統の連載小説と新派による上演はほとんど一体と見なせるほどに関係を深めてしまうのである。他方、家庭小説の流行に与ったメディア・ミックス現象の側面は、必ずしも文学や演劇の領域に限定されないものがあり、有名作品の続編群、脇役的登場人物に光を当てたスピンオフ作品群、詩歌や演歌、画集(絵巻・画譜)などジャンル間翻訳(アダプテーション)作品群が大量に出現し、家庭小説的モチーフに関わるマス・イメージが形成される。肥大化したマス・イメージとの抜き差しならない関係は、文学の領域においては、自然主義文学を主軸とする文学本流の圏外に家庭小説を認識させる力として作用し、演劇の領域においては、「不如帰」「金色夜叉」「己が罪」「女夫波」(田口掬汀)など、代表的な家庭小説劇が地域を問わず集中豪雨的に上演される事態の進行を経て、家庭小説劇の演目としての価値のデノミネーションを招来するのである。

いささか話を急ぎすぎたかも知れない。芝翫と新派の戦いが展開する明治三〇年代後半に話を戻そう。

三 芝翫の家庭小説劇の評価

まず、渡辺保に「必ずしも成功しなかった」とされた芝

翫の家庭小説劇の評価について、同時代の劇評を改めて確認するところから始めよう。

肯定的に評価するにせよ、役柄に合わないと否定的に捉えるにせよ、現代女性を演じる芝翫の気品や気位を指摘する評は数多く見られる。『読売新聞』での正宗白鳥の劇評は、芝翫の気品ある美しさ、威厳ある態度への一貫した肯定的評価を代表する。

芝翫の初野ハ神々しい位で、田舎出の女学生とハ思はれぬ美しさ、芳江の贈物を拒絶する工合も勝気の女たる趣十分(白鳥「東京座の魔風恋風」『読売新聞』M38・3・24)

発狂の所ハ桐一葉以来の技倆をあらはしたるが、旧劇じみたるハ不調和、台詞の折々七五調になる所あれど、伝蔵が罪を蔽うて華族と結婚して孫を生んでくれと勧めるを否む所哀深く、「華族様の子でなくてハあなたの孫でハないのですか」との哀れな言葉ハ見物の胸を扶る文字なり。脅迫を斥ける所ハ凜として犯すべからざる態度あり、不如帰で千々岩を斥け、乳姉妹で高濱に反抗すると同じく、芝翫独得の女子の威厳を見

せて心地よし。(白鳥「●東京座の「己が罪」」『読売新聞』M38・11・1)

芝翫の気品の高さ、威厳ある態度への評価が、同時代に広く共有されていたことは、「不如帰」の同じ場面に言及する次の評からも確認できる。

千々岩が艶書の事を云ひ出すのをキツバリと退け、「マア失礼な、私も川島夫人です」といふ辺の気位の高さ、新派の木下杯比べるのは勿体ない位なものだった。(三木竹二・真如女史「東京座の不如帰」『歌舞伎』M37・10)

その一方で白鳥も「旧劇じみたるハ不調和」といわざるを得なかった違和感は、多くの場合、具体的な物語の展開や設定にそぐわない品格の高さそのものに見出されている。それが最も顕著に現れるのは、本当は乳母の娘である君江が華族の令嬢になりすまして爵位の継承者との結婚を果たそうとする「乳姉妹」の場合である。芝翫の君江は新旧競演となった河合の君江との比較において批評されることになる。

顔に品のある処へ束髪にして着付も好く、形が何となく極り過ぎて升から、此方が華族の娘に思はれ(略)
(芹影女「乳姉妹くらべ」『歌舞伎』M38・2)

▲河合の君江は何となく一物ありげなる女に見え調子のメリハリ例の通りキツバリとしたるハ無論歌舞伎派との行方ハ違へど芝翫の短所にして此の優の長所なり、只品格と舞台の眞目とに於て芝翫に打負たるハ是非なし▲物に譬へて言へば、芝翫のハ錦の襜を仕立て直せし書生羽織なり、河合のハ大島紬を裁卸したる書生羽織なり錦と紬、代物の高下いづれにハ論なければんのみ(青々園「●乳姉妹くらべ」(二)『都新聞』M38・1・9)

河合の君江ハ、今時の令嬢を舞台に登せたやうである。芝翫の君江ハ歴史上の人物が復活して来たやうである。両者の優劣ハ写真と絵画との優劣である(「その日」『読売新聞』M38・1・21)

このようないわば現代女性としては立派すぎる芝翫の演

技への批評と重ね合わされるかたちで、芝翫の家庭小説劇、小説劇上演の試みについても、伊原青々園が、鳶が鷲の取った魚を奪う譬え話の中で「何んなに旨ひだらうと皆で食べて見ましたが、然しながら其の味ひハ是れまで食べた油揚げほどでなかつたので、(略)ムダな事に骨を折るなといふ諺」(青々園「●乳姉妹くらべ(一)」『都新聞』M38・1・6)と揶揄しているように、否定的な評価が多く、三木竹二も史劇の試みを評価する一方で、小説劇については次のように切り捨てる。

彼は昨年から写実劇の領分に切入つたが、本年演じた乳姉妹の君江と魔風恋風の初野に就ては、只持前の品格と容貌、之に加るに女らしき動作と一二の新俳優に模倣し難き鮮明なる表情が優れて居るといふ丈で、科白がやゝもすれば旧式に傾いて、到底明治式の女性を活現したりといひ難く、此方面で成効すべき望も、今日の外では殆ど認められぬ。(三木竹二「昨年の劇壇」

『歌舞伎』M39・1)

ただし、このような否定的な評価は、「流行を追ふて猥褻卑野のものを自ら選みて脚本とする」(竹の屋主人「●東京座の牧の方」『東京朝日新聞』M38・5・22)という評言か

らも窺える、家庭小説劇、小説劇そのものに対するもとの否定的な評価とかかわっている可能性がある。歌舞伎の劇評家のほとんどは、旧来からの歌舞伎に深く親しんできた人々なのである。

このように見てくると、渡辺の指摘するように、芝翫の家庭小説劇、小説劇のヒロインについては、俳優としての芝翫の資質と一致しない面があったことは確かであろうである。しかし、ここで気になるのは、家庭小説劇のヒロインとなる若い女性の現代性そのものの実質である。

四 家庭小説劇ヒロインの同時代的リアリティ

この小説の主人公環は美貌で柔順な処だけが長所だ。柔順な性質は婦人の美德には相違ないが、それは確固たる意志あり覚悟あつての上の事で、他人の誘拐や脅迫の為に左右せられる様では、寧ろ其人は痴愚に近く、それが為に罪悪を犯し、それが為に煩悶するのは自業自得で、憐むべき境遇には相違ないが、同情の涙は灑がれぬ(三木竹二・真如女史「東京座の合評」『歌舞伎』M38・11)

三木竹二の「己が罪」評は、ヒロインの性格に踏み込ん

だ見解を示しており、大変興味深い。「己が罪」のヒロイン箕輪環は、大阪から単身東京に来て学ぶ女学生なのだが、不良医学生塚口に欺かれ妊娠してしまう。故郷に許嫁のあった塚口に捨てられた環は、身投げしようとするも果たせず、偶然救われた老女の元で出産するが、その際に錯乱して生まれたばかりの赤ん坊を手に掛けようとしてしまう。救われた赤ん坊は秘密裏に里子に出され、傷心の環は父親の元に連れ帰られる。これが物語の序盤で提示される環の罪である。物語の中盤は、娘の幸福を願う父伝蔵のたつての願いを受け入れて、秘密をかかえたまま桜戸子爵に嫁いだ環が、今度は潔癖な子爵への愛ゆえに自らの秘密を守り抜かねばならない立場に追い込まれて直面する試練の数々と、房州海岸で偶然巡り会った里子に出した最初の子供と、子爵との間にもうけた子供を海の事故で一挙に失う悲劇的結末を描く。そして、遭難事故を契機に露呈した自らの過去によって子爵との愛情関係を失った環が、熱病に罹った子爵に無私の愛を注ぎ、献身的に看護することで子爵からの愛を回復する物語が終盤を構成する。このような「己が罪」の物語について、環が当時のいわゆる「墮落女学生」であって、桜戸子爵に去られるのも自業自得であるに過ぎず少しも同情できないという批判は、実際のところ

少なくない⁵⁾。しかしながら、この作品に対する好意的評価は、環にとって不可抗力ともいえる罪の数々ゆえに、夫との愛情関係を維持し、夫からの愛を回復するためにさまざまな苦難にひたすら堪える環への同情を土台としており、小説にしろ演劇にしろ、この作品への支持はそのような受容を条件としているのである。だとすれば、小説に向けられた三木の評言が、ヒロイン環を道徳的に裁断しているかどうかは明確でないが、反語的なニュアンスであるにせよ、この芝居を好意的に見ようとする観客の立場から、登場人物としての環に求められるものが何であるかを示しているのは間違いない。つまり、環は「確固たる意志あり覚悟あつての上」で苦難に耐える人物であるべきであり、そのような心理的リアリティを欠いた環の造型は、彼女を「痴愚」にしか見せないということである。

その姿が「痴愚」に見えるかどうかは別にして、襲いかかってくる試練や苦難に翻弄されながらもひたすら堪える受動的な姿勢は、家庭小説にお馴染みのヒロイン像である。「不如帰」は、夫婦愛によって結びつく武雄との関係の持続を望む浪子に、千々岩の誘惑や姑の振りかざす家の論理、結核といったさまざまな苦難が襲いかかってくる物語であるが、不在がちの夫は妻と共に苦難に立ち向かうこ

とはなく、浪子にできるのはもっぱら一人試練に堪え、武雄への思いを守り続けることである。「金色夜叉」の宮の場合、資産家の息子富山唯継を結婚相手に選ぶ序盤を除けば、自らを恨む貫一にひたすら赦しを乞う存在になってしまふ。この場合、愛されたいと願う相手はその願望の最大の障害となつてゐるのだが、貫一の赦しを待ち続けるしかない受動的な態度は、物語そのものを停滞させる原因となつてゐると認められるほどである。

このような家庭小説のヒロインの受動性には二つの側面を見ることができよう。家庭小説のヒロインは、まず愛の主体であることが、その性格を特徴づける大きな要素なのだが、ヒロインが守りたいあるいは成就させたいと願う愛情で結ばれた関係は、対象が夫であるにせよ、結ばれることを望む異性や家族の中の誰かを対象にするにせよ、そもそも相手の恣意に左右される、それ自体きわめて受動的な関係性なのである。ヒロインが外国人女性と設定されている「無花果」のような場合を例外として、ヒロインは心の内にある相手への思いを、相手に向けた能動的な働きかけに結びつけることは滅多になく、ひたすら慎ましく自分の思いに相手が応えてくれることを待ち続けるのである。そのようないわば愛の客体としての自己像を内面化した主体

の受動性は、ヒロインが構築しようとする愛情関係を危機に陥らせる障害への対応にも波及しており、これがヒロインの受動性のもう一つの側面となる。ヒロインが秘匿しておきたい秘密を抱えるという物語展開に典型的なように、家庭小説のヒロインにとって重要なのは、外部に働きかけて何かを劇的に変えることではなく、むしろ状況を悪い方向に変えないように持続させることである場合が多い。変えることを望む場合も、受動性の第一の側面と関連して、外部への働きかけの手段があらかじめ封じられていることが多い。そのため、ヒロインは襲つてくる苦難や試練に翻弄されながら、ひたすら堪えることで難局を切り抜けようとせざるを得ない。このような二重の受動性は、それ自体きわめてこの時代のジェンダー論的な問題機制であるに違いないが、自らを翻弄する苛酷な運命に堪える表層の振る舞いに、「確固たる意志」や「覚悟」という内面性を与えることに成功したのが新派女形の演技術であつたといえよう。それこそが、家庭小説劇から「新派悲劇」という定番演目の系列化を可能にした条件であつた。そして、この点において、芝翫の歌舞伎女形の演技術は新派の後塵を拝することになつたのである。

しかしながら、家庭小説が現代的な存在として形象化し

たのは、ひたすら堪え忍ぶ悲劇のヒロインだけではない。

自分が望む君江は故菊五郎の扮した天一坊の様に、如何に作り澄しても、見物からは偽者だといふ事が解る程にありたいといふので、芝翫の君江を褒める某評家の様な人は、故人家橘の天一坊を見て、偽者にならぬ間が、如何にも將軍の落胤らしくて好いと云はれる様なものだと思ひ升。(略)原作から見ても、「勝気な性格」「権のある活々したる貌」、「明快なる聲音」、「媚ある眼」などある條件の多くが、孰も河合に一致して、芝翫には一致しません。芝翫は「純潔なる容貌」、「閑雅なる態度」、「沈着いた犯し難い儀容」などと原作に記された房江に扮して、恋愛の場で見物を締める処へ眼を附けなかつたのが誤りで、自分達は寧ろ芝翫が君江の役に成効せぬのを頼母しいと思つて居るのです。

(三木竹二「二月の劇壇」『歌舞伎』M38・2)

三木が「乳姉妹」の君江役に望んでいるのは、俳優が貴婦人を演じるのではなく、俳優が貴婦人の演技をしている登場人物を演じることである。「乳姉妹」は、余儀ない秘密結婚で生まれた華族の令嬢とその母親の乳母の娘が、令嬢

の実母の事故死に続く偶然の成り行きから二人して乳母の実子として美しく成長した後、初めて事情を知った乳母の娘君江が、妹として育てられた令嬢房江に真実を告げずに、父である侯爵松平昭定の前に自ら令嬢と名乗り出て、その爵位の後継者である昭信との結婚を果たそうとする物語である。君江は、真実が露顕しそうになる危機を何度も乗り越え、ようやく昭信との結婚にこぎつけるが、結婚式の当日に女学生時代に結婚を約束した冒險青年高濱勇に襲われ命を落とす。君江の遺書によつて真実が明らかになり、好意を感じていた昭信からの求愛を姉のために拒んでいた房江は、本物の侯爵令嬢として昭信と結ばれる。このような話の展開から考えて、三木の注文はいたつて正當なのだが、果たして君江は女天一坊なのであるか。

「乳姉妹」において、私心なく自己を磨き、与えられた場所で生きること幸福を感じる「野に咲く菫」のような房江に対して、君江は野心のある女性であり、自己を磨くことをより良い結婚相手を見つける手段と考えている。君江の強い向上心は、結婚を通じた社会的上昇(立身出世)の願望と結びついている。その意味で、君江と房江は対照的な性格を与えられた姉妹なのだが、この時代の女子教育がいわゆる良妻賢母を到達目標とした自己陶冶や修養の場で

あり、学校によって大きな違いがあるとはいえ、中流階層の子の花嫁修業の一環という側面を有していたにもかかわらず、自己を磨くことをより良い結婚の手段とあからさまに捉えることに抑圧的であり、むしろそれを野心や虚栄心として戒めていたことを背景に置くと、自ら決して押し出すことのない輝きが自ずと見出されたことよって良縁を得る房江が、この時代の女子教育における規範的女性像を体現しているのに対して、結婚を通しての自己実現の願望をあからさまに表に出してしまう君江は、規範的女性像の抑圧された無意識を可視化しており、その虚栄心や野心を批判されるべき存在だったのである。しかし、「乳姉妹」の物語の展開は、君江にとって悲劇的ではあっても、必ずしも否定的なものではない。

愛する昭信の配偶者に相応しい女性になろうとする君江は自己を磨き、まさに貴婦人に成長していくのである。そのような成長は、君江の美貌をより一層輝かせると同時に、秘密をかかえた自己の存在に対する内面的な葛藤を生じさせることになる。かつての恋人によつて命を奪われる結末は、君江の葛藤を悲劇に昇華するのだが、それは軽はずみな虚栄心、野心に端を発する悪事の報いであると同時に、君江の成長譚の完結を意味している。真相を知った昭

信と房江は君江に深く同情し、彼女を本物の侯爵家の令嬢として葬るのである。もちろん野心や虚栄心を捨てた君江の改心が彼女を本物の貴婦人にするという展開は、健全な通俗的道德性を標榜した菊池幽芳の家庭小説⁷の限界であろうが、それを君江の野心そのものの成就とみなす解釈は拒否されないのである。いづれにしても、女天一坊の陰謀とその破綻の物語は、より良い結婚を望む一人の現代女性の成長の物語と背中合わせに展開しているのである。

女天一坊などと呼ぶといささか大時代になるが、結婚を通じた自己実現の願望をもつヒロイン、端的にいえばより良い結婚相手を自分で選ぶと考える女性は、ある種の捻れを伴うものの、家庭小説に決して珍しい登場人物ではない。正確にいえば、より良い結婚相手を自分で選ぶのではなく、相応しい結婚相手として選ばれるように仕向けるというのが、明治三〇年代の中流階層の若い女性の結婚に与る能動性の一般的な限界値ということになるのだろうか、そもそも、前述した「金色夜叉」の宮はまずそのような女性の代表である。しかし、富山唯継との結婚の真意を明かにしないまま、貫一の恨みによつて宮は堪える女に変わってしまう。「乳姉妹」の君江にしても、彼女の秘密を握る高濱の再登場以降、堪える女の傾向を深めるので、「己が罪」

序盤での環、「金色夜叉」の宮、そして「乳姉妹」の君江は、程度の差はあれ、野心や虚栄心による軽はずみな振る舞いに対する懲罰的な物語回路が発動して、堪える女への路線転換を余儀なくされる点で互いに似通っているのである。結婚をめぐる若い女性の野心や虚栄心に対する懲罰的な物語の展開は、家庭小説とはいえないものの、明治四〇年に『東京朝日新聞』『大阪朝日新聞』に同時連載される夏目漱石の最初の長編新聞小説「虞美人草」の藤尾にも共通する事態と考えるのは決して突飛な発想ではない。ヒロインの行動に対して明確に否定的な価値が付与される物語展開にもかかわらず、「金色夜叉」の愛読者が宮の運命について紅葉に詰め寄ったとされる伝説的なエピソードや、若い弟子の藤尾への共感をたしなめる漱石の書簡などからも明白なように、より良い結婚相手を自ら選ぶようにするヒロインへの同時代の若い読者の共感は、決して小さくないのである。

それに加えて、正統な「金色夜叉」の物語の中では間貫一を誘惑して宮のライバルとなる美人クリーム赤樫満枝が、本編での限定的な登場にもかかわらず、非正統的なスピンオフ作品群の中で、荒尾譲介と並んで強い脚光を浴びる登場人物となることは、大衆文化的な想像力が同時代の

規範的女性像の無意識に共鳴する事態を示している。

だが、芝翫との戦いに勝利を収める新派も、能動的なヒロインの主題系を自らの演目にうまく位置づけることができなかつたばかりか、同時代の若い観客から圧倒的な喝采を得た「新派悲劇」の主題系列は、能動的なヒロインの主題系を抑圧し、彼女たちを堪える女性の物語の中に回収してしまったようにも見える。芝翫の家庭小説劇も、「乳姉妹」の房江ではなく君江を自らの役柄として選択した点で、同時代の若い観客の意識／無意識との接点を確保する試みであったといえようが、その試みは短い期間で途絶してしまう。芝翫が演じた史劇のヒロインは、ヒステリーによってジェンダー化された英雄であって、現実社会を生きる若い女性との距離は少なくなかったと思われる。松井須磨子のノラ（イブセン）「人形の家」明治四四年一月、文芸協会第二回公演）やマグダ（ズーダーマン）「故郷」明治四五年五月、文芸協会第三回公演）が、自己の自由のために、夫、子供、家庭、親を捨てる女性像を前景化して、現代女性の抱える問題を提起するのはもう数年前の出来事になるのだが、新劇による根源的、普遍的であると同時に先鋭的、論争的な問題提起の以前に、家庭小説／家庭小説劇の描き出した女性像は、同時代の規範的女性像とより密着

したかたちで、現代女性の抱える問題を形象化する回路を示していたように思われる。新派と歌舞伎のあいだに、その後の新劇の方向性とも、また新歌舞伎の方向性とも異なるかたちで、現代青年のリアルを掬い取る演劇領域が想定できたのではないかと考えるが、それは果たされない夢に終わるのである。

*

三木竹二は明治三十九年の演劇界を総括して、主な小説翻案劇として次のリストを示す（三木竹二「明治三十九年の劇壇」『歌舞伎』M40・1より作成）。

田口掬汀原作「伯爵夫人」／菊池幽芳原作「夏子」／菊池幽芳原作「筆子」／町田楓村原作「橘英男」／島崎藤村原作「破戒」／伊原青々園原作「子煩悩」／森田思軒原作「無名氏」／泉鏡花原作「通夜物語」／小杉天外原作「縁不縁」／佐藤紅緑脚本「俠艶録」（広津柳浪「乱菊物語」、小栗風葉「曇下地」が原作）／村井弦齋原作・脚本「酒道楽」／柳川春葉原作・脚本「やどり木」／柳川春葉原作・脚本「母の心」

依然として家庭小説劇が盛んであることは一目瞭然だ

が、自然主義文学の隆盛の直前、文学の世界の動向を容易に見極めるのが困難な時期であるとはいえ、島崎藤村「破戒」を除けば、文学界の新しい流れと結びつく可能性を持った演劇作品は見当たらないようである。明治三〇年代の家庭小説の流行が実現した、新しい文学と新しい演劇の連動という出来事は、この時期に一息ついたかたちとなり、文学と演劇は新たな関係性を模索する時期に入ることになるのである。

「付記」本論は、「新派百三十年記念シンポジウム「新派再考」」（立教大学、二〇一八年一〇月七日）における報告に基づいている。

【注】

- 1 伊原青々園「團菊以後」（相模書房、一九三七年）など。
- 2 「近代歌舞伎年表 大阪編」（八木書店）、利倉幸一編著『続々歌舞伎年代記 坤』（演劇出版社、一九七九年）、『歌舞伎座百年史』（松竹、一九九五年）、雑誌『歌舞伎』などから作成。劇場名のないものはすべて東京座。演目は主なものだけに限り、括弧内に主な役名を示した。月末初日の興行は翌月に配置してある。
- 3 渡辺保「明治演劇史」（講談社、二〇一二年）
- 4 家庭小説の成立については、杉山光信・大畑裕嗣・金子明雄・

吉見俊哉「近代日本におけるユートピア運動とジャーナリズム」
〔東京大学新聞研究所紀要〕第41号、一九九〇年三月〕第3章およ
び金子明雄「家庭小説」と読むことの帝国——『己が罪』という
問題領域〕（小森陽一他編『メディア・表象・イデオロギー』小沢
書店、一九九七年）を参照。

5 注4、「家庭小説」と読むことの帝国——『己が罪』という問題
領域」参照。

6 家庭小説のヒロインの受動性については、金子明雄「小説に似る
小説…『虞美人草』」（『漱石研究』第十六号、二〇〇三年一〇月）参
照。

7 注4、「近代日本におけるユートピア運動とジャーナリズム」参
照。

8 紅葉の場合はあくまでも伝説的なエピソードにとどまるが、受
容層の興味関心を示す象徴的な事例として、真偽にかかわらず意
義を持つとってよいであろう。漱石に関しては、「小宮豊隆宛書
簡 一九〇七年七月一九日」参照。

（立教大学文学部教授）