

リアリズムの性別

——新築地劇団・山本安英主演「女人哀詞」をめぐって

小平 麻衣子

山本有三の戯曲「女人哀詞」(全四幕)は、『婦女界』(一九三〇年一月～三月)に発表された。初出には「下田なる村松春水翁に」という献辞が添えられ、前書きには、歴史研究家・村松春水に対面した際にお吉を書くよう背中を押されたことを、執筆のきっかけとして記している(『婦女界』一九三〇年一月)^①。村松が「唐人お吉を語る」(『文藝春秋』一九二九年一月)を発表して以降、お吉を描くこと、そして演劇として上演することは、日米関係への注目や幕末ブームなどを背景にブームと言える様相を呈してゆくが、山本有三の「女人哀詞」もこうした中で書かれたものであり、同じ前書きで、他作に遅れたとはいえ作品の存在理由はあると発表に自信を見せている。

物語については後にもふれるが、安政三(一八五八)年、アメリカからハリス(ハリス)が下田の総領事として着任し、日米交渉が始まるなかで、芸者のお吉が、役人らによってハリスの世話に行かされる。自らは望まないながら、役人に出世を約束された恋人の鶴松からも説得され、受け入れる。それでもハリス宅では誠意をもって対するが、役人の理屈からは厄介者扱いされるばかりであった。この出来事からしばらく経ち、放浪の末に下田に戻ったお吉は、鶴松とも再会するが、世間からは「唐人お吉」として疎んじられて、鶴松も遠ざかり、酒におぼれてゆく、というものである。本作について先行研究では、「『女人

哀詞』もまた、時代の波に抗い、破滅しながらも光を求めていく「女の一生」だった」と、山本有三の代表作「女の一生」(一九三三年)への一貫性を見出し、かつ、歴代の俳優によって演じられてきたことを、時代を超える「リアリズム」と捉える評価がある(西畑曜子「女人哀詞(唐人お吉ものがたり)の現代性について」『国文学解釈と鑑賞』二〇〇八年六月)。

そうした評価を決定づけたのは、脚本発表から六年経ち、新築地劇団が山本安英を主役として上演したそれだと言つてよい。約八千人の観客」を動員し(山本安英「新劇近事」『いのち』一九三七年八月)、劇場に入りきれない観客を「今日は三、四百人帰した」ことが連日伝えられるほどのヒットになったのである(山本安英『歩いてきた道』未来社、一九八八年)。山本安英の演技の深い印象を語る証言は戦後に至っても数多い。ただし、こうした賞賛にもかかわらず、複雑な事情や集団の消長によって多くの証言が蓄積されている新劇や築地小劇場以後の歴史整理に、この作品の意義が論じられることはほとんどない。こうした落差は何に起因するものなのだろうか。脚本を、それ以上に安英の演技が輝かせたということは当然あるだろう。後述するように、確かに安英も上演にあたって、前述の論文が捉えたのと同じ「リアリズム」を心掛けたことを自負している。それはお吉という人間がいるかのよ

うな舞台上の幻影を作りだしたかもしれない。だが本論が注目するのは、この「リアリズム」の歴史的文脈である。山本安英が所属する新築地劇団が、戦前の代表的な左翼的劇団であったことは言うまでもない。安英のお吉に向けられた賞賛と沈黙の関係性を探るために、まずは左翼演劇での議論を振り返るところから始めたい。経緯が入り組んでいるところから、これまでによく知られている事項にも整理のために言及する場合があることをあらかじめお断りしておく。

1. 社会主義リアリズム

「女人哀詞」発表のころ、左翼的な文芸創作は、ソビエトで次々に打ち立てられたプロレタリア・リアリズム、唯物弁証法的創作方法、社会主義リアリズムなどの方法論に即して作られていた。社会主義リアリズムは、ロシアのプロレタリア作家協会（ラップ）が解散し、すべての作家を包含するものとして組織されたソビエト作家同盟のスローガンとして一九三二年に提起されていた。^③ エンゲルスの書簡がリアリズムを「作者の政治的見解の如何に拘らず」現れると述べていたのに基づいて、それまで指針とされていた唯物弁証法的創作方法に代わるものとして提示されたが、日本においても主に一九三五年にかけて、社会主義リアリズム論争を招いていた。^⑤ 特に久保栄、神山茂夫、伊藤貞助が社会主義リアリズムを批判し、これに反論して擁護する森山啓や中野重治らとの一九三五年の『文学評論』誌上での対立をピークとする。一方、演劇の領域では、ナッブの改組に伴ってすでに一九二九年に設立されていたプロット（日本プロレタリア劇場同盟）は、一九三一年コップ（日本プロレタリア文化連盟）の結成により、その日本支部となった。小山内薫の急死により築地小劇場が分裂してできた劇団築地小劇

場と新築地劇団は、ともに左翼演劇を目指したが、このプロットに加盟して活発に活動したのは後者であるとされる。^⑥ 異なる見方もあるものの、「一般からはどつちかといへば、脱退した「新築地」が進歩的であり、居残った劇団「築地小劇場」は反動的であるかの如く見られがちであった。」ともされる（水品春樹『劇団築地小劇場史』日日書房、一九三一年）。プロット、新築地はプロレタリア演劇を着々と上演する一方、コップの下では企業・農村の各サークルと連絡・指導し、募金も集めるなど、強力に組織化を推し進めた。その結果、一九三二年の大量検挙に至り、実質的な活動ができない状況に至る。

こうした状況において、一九三四年春にはコップは解散し、プロットも一九三四年六月に解散する。コップの中で中心的団体として活動していたナルプ（日本プロレタリア作家同盟）も解散している。すでに転向表明していた村山知義が「新劇の危機」（『新潮』一九三四年七月）、「新劇団大同団結の提唱」（『改造』一九三四年九月）を発表し、劇界再編の議論が高まるのは、これと関係している。「女人哀詞」に関連する演劇における「リアリズム」もこうした中で議論される概念であるが、先を急がず、まずは社会主義リアリズムについて整理しよう。

社会主義リアリズム論争は、状況的には、日本におけるコップ・ナルプ解体後の方向性を探る騒擾であったと言える。佐分武（伊藤貞助）は、「社会主義的リアリズムか！ 日和見主義的リアリズムか！」（『文化集団』一九三四年四月）において、日本とは段階の異なるソビエトの社会主義的リアリズムをそのまま紹介する林房雄や森山啓を分析の足らぬものとして批判し、伏せ字ではあるが「……的リアリズム」を求めている。久保栄もまた「革命的リアリズム」「反資本主義リアリズム」を求めていたのと同様と考えられる（「迷へるリアリズム」『都新聞』一九三五年一月二〇日～二三日）。それらのソビエトの猿真似への批判

は、ソビエトにおける党派性の後退に対応するものであり、むしろ日本における革命に向けて活動の先鋭化を目指すものである。

川口浩は旧ナルプの「ほとんど全員」に社会主義リアリズムが「歓呼の拍手をもつて迎へられた」のは「唯物弁証法的創作方法の呪縛と官僚的批判の桎梏を打破する」ことが期待されたからだと述べていた（『歴史的検討への要望』『理論』一九三四年二月）。こうした受容が思想と運動の弛緩としてとらえられる場合、社会主義リアリズム批判は反ナルプの動きを形成するものとなる。一方の森山啓に拠った窪川鶴次郎や中野重治は創作方法の問題から社会主義リアリズムを論じ、作家の個性や多様性を確保する点に一定の評価を示しており、それは運動の弛緩を意味するわけではない。それらに関しては注5にも挙げた通り個別の先行研究も多く、ここでは省略するが、社会主義リアリズムが進歩的なのか否かについては両様の評価が並び立っていたことを確認しておく。

村山知義の新劇における大同団結においては、その意図はさらにわかりにくいものになっていよう。村山の主張は、プロレタリア演劇は社会状況に適応できずに政治的方針に固執し、演劇の技術も不十分、またそれへの批判も的確に機能せずいたずらに芸術至上主義を掲げる右翼的なものとなっていると批判した。さらに劇団の乱立の結果、演劇の内容においても経済的にも危機的な状況に陥っている、それを打開するためのレパートリーの再検討や、現行の組織を解散してただ一つの職業集団を作ることが必要だとした（『新劇の危機』前掲）。レパートリーについては、「進歩的な芸術的に良心的な、観客に追従せぬ、演出上に統一ある演劇」を目指し、「政治的には、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ゐないし、また芸術上の一定のスタイルに局限されてもゐな

い。」とシンプルに述べていた（『新劇団大同団結の提唱』前掲）。

大同団結は、社会主義リアリズムについて述べた左翼の中での複数陣営以上に、左翼以外の演劇人も含みこむ、いわば演劇の文芸復興として企図されているわけであり、その意味でシンプルな主張が必要であるはずだが、その中で次第に「発展的リアリズム」が掲げられていく。部分的なリアリズムではなく、「われわれのリアリズムがブルジョワ・リアリズムと異なる基本的な点で、われわれのリアリズムは明日への発展のリアルな理想を含み、現実のうちに発展を生み出す諸条件を生み出す、といふ点であることに着目し、かういふ内容を簡単な言葉に概括したものである」という（村山知義「進歩的演劇のために」『テアトロ』一九三五年九月）。これらを見るに、左翼的な傾向も含意されていることは言うまでもなく、また「発展的リアリズム」はプロットの「同盟解散に関する決議」（一九三四年六月）⁸⁾にも見える語である。

千田是也は、大合同が内部抗争の様相を呈してくるのに不満を持ち、その間の連絡をつける役割を担う意志を持って新築地劇団に入つたという。のちにはあるが、村山の主張について「村山君の解説と第一回ソヴェト作家大会での社会主義リアリズムの定義をくらべてみると、その重要な特徴として、a 生活真実性、b 思想性（主体性―党派性）、c 尋問性、が挙げられている中の、尋問性と、思想性（主体性―党派性）が外されている。」としてその類似性を述べている。骨抜きである点では理念的な立場は不明瞭なものになっているが、続けて千田は、新劇全体の統合を目指すものとしては、築地座、創作座、テアトル・コメディなどを排除しており、「本当の狙いは旧プロット系の限られた俳優を中心に強力なピックアップ・チーム（新協劇団）をつくる」ことなのではなかったかと綴っている⁹⁾。大同団結に求められる中立性と程遠いという見解である。

知られていることを繰り返すことになるが、「新劇団の大同団結」は、考え方の違いから不参加とした新築地劇団を除き、主要者によって新協劇団が一九三四年九月に結成されたことを結実とする。そうであるから、事後的にみて前述の千田のような見方は裏書されるわけだが、他方ではこの不協和音は、プロレタリア演劇に距離のある岸田國士が乗り出して、より思想傾向を超越したゆえの交流をめざして日本新劇倶楽部を作る動きを胎生しているから、村山が当初からプロットの後継を目指したばかりでもなかったと考えられる。とはいえ、いずれにしろ「リアリズム」は、故意も含む両義的な立場を含意する用語であったと言えるだろう。遠く近代劇の出発当初からの理念として、多様な立場を糾合するために選ばれた中立的な立場と、「社会主義リアリズム」の「社会主義」が弾圧によって語れなくなったことをカムフラージュするという立場である¹¹。

2. 新築地劇団の立場と演目

さて、「女人哀詞」上演までを、新築地劇団の経緯としてたどってみたい。大合同に参加しなかった新築地劇団は、一九三四年九月二三日に不参加の理由を述べた「御挨拶」を出している¹²。大合同が中央劇場、美術座、新築地の特定の個人をピックアップすることを全新劇のためと主張していることに異を唱え、また、新団体の結成は新築地側委員の出席していない実行委員会から発表されたとの抗議を含ませている。

この経緯は新協劇団側では、秋田雨雀「新劇合同準備委員会の経過について」（『テアトロ』一九三四年一月）に、新築地側の対応が一貫せず「誠意を認むることが出来なく」なったという立場で書かれてい

る。この行き違いの内実について、清水一角（松本克平）「反動期に於ける無理論の抬頭——新劇合同問題をめぐりて」（『テアトロ』一九三四年一月）では、新築地が、新団体に新築地劇団の全員を加入させるように主張したことが無理筋であったと述べている。村山が述べた大同団結の一つの柱は「職業化」でもあったわけだが、鈴木英輔が指摘するのは、新築地が多くのメンバーを持ち、かつ、かつて「思想的な優秀さ堅固さのみが重んぜられて、技術的な方面は重要視せられてゐなかつた」ことから未熟なものが多く、新団体に入れない犠牲を出す可能性が、劇団としての独立を選択させているという事情である（『演劇時評』「劇と評論」一九三四年八月）。新築地では食うや食わずの状態が続いていたが、このころ、丸山定夫が映画会社PCLと契約したことや大劇場への進出などの事象が続き、経済状況の打開は主要な問題であったことは確かである。

このように新協と決裂した新築地は、一九三四年はモリエール「タルチュフ」やハイエルマンズ「永遠のユダヤ人」、一九三五年には尾崎士郎原作「人生劇場」、一九三六年には藤森成吉「渡辺華山」や貴司山治「洋学年代記」といった幕末を舞台としたもの、イブセン「野鴨」、モリエール「守銭奴」などを上演している¹³。どの劇団も同様ではあるが、演目の選択には模索と迷走がみられる。左翼的な主張はあるがカムフラージュしているとも解釈できるし、それらと距離を置いていると受け取ることもできる。

そして、こうした中で起死回生をもたらしただのが、「女人哀詞」であった。主演の山本安英は、小山内薫の死後、薄田研二、丸山定夫、細川知歌子、高橋豊子らとともに築地小劇場を脱退して新築地を結成した組であるが、一九三五年は結核を発症し、しかも夫の藤田満雄も病に倒れて一九三六年七月に没するという時期であった。劇団におい

て活動を再開しようとする際、安英は「女人哀詞」を上演することを持ち掛けられた。上演は一九三六年一月二五日から二月七日、場所は築地小劇場である。結果としては、冒頭に述べたようなヒットになったのである。

「女人哀詞」の選択はどのような意図を持つのかといえ、新築地の中で一系統をなしている時代物の系譜だと意味づけられよう。新築地だけでなく、この時期には時代物が目立つ。島崎藤村原作・村山知義脚色「夜明け前」(一九三四年)をはじめとし、久保栄「五稜郭血書」(一九三三年)、三好十郎「斬られの仙太」(一九三四年)、藤森成吉「転々長英」(一九三六年)、「渡辺華山」(一九三六年)、貴司山治「洋学年代記」(一九三六年)、「科学追放記」(一九三七年)、佐々木孝丸「板垣退助」(一九三七年)、和田勝一「陸を往く船」(一九三七年)、「海援隊」(一九三九年)などである。

その理由を、松本克平は「現代を描くことから受けるいろいろの圧迫をさけて維新といふ歴史の交替期に現代との類似性を見出してゐる」。「現代日本を描くには劇作家はその鋒先をわが資本主義の起点としての維新に向け、こゝに日本資本主義の基本構造を把握しやうとして自然発生的にかゝる維新史劇の傾向をとつてゐる」と述べている(松本克平「リアリズムに於ける力点の問題」『テアトロ』一九三七年六月)。のちに安英のインタビューで、戸板康二が「女人哀詞」について、「新協の方が『夜明け前』をやつてゐると呼応した形で、表面は一步後退した形で、思想的なものを表面に出さないレパートリーで行つた」と述べたことに対し、彼女も否定せずに受けている。¹⁵つまり「リアリズム」概念と同様な位置の中に置かれる出来事だということである。

遡る一九三三年に行われた「明治維新と文学」の座談会(『歴史科学』一九三三年八月)には、服部之総と、八田元夫、徳永直、久保栄、

藤森清吉、貴司山治ほかが出席しているから、服部を中心とした講座派が唯物史観に基づいて維新のとらえなおしを行っていたのに文学も影響を受けている。村山知義が服部の影響をどの程度受けているかは現段階ではつまびらかにしないが、新協劇団の第一回公演に選ばれたのが島崎藤村原作の「夜明け前」であり、「歴史的大事件を少数箇人の意識の過程で解決することなく、その基礎である物質的経済的諸條件の分析と描写」を行うことを意識し、近代のとらえなおしが企図されていたことは確かであろう。¹⁶

そして、であればこそ、新築地も、「女人哀詞」に対しては、演出家が「封建幕府の姑息的政策の暴露に関連させて」「アメリカ資本主義国の封建日本に対する圧迫」や「出世を夢想する鶴松の愚直さと共に、庶民階級に対する幕府の野蛮な威嚇が表現されなければならない」などの思想を語ることになるのだが(山川幸世「『女人哀詞』演出覚書」『婦人運動』一九三六年十二月)、¹⁷実際に寄せられた劇評などの印象は、このような社会構造に向けられることは皆無であり、お吉を演じた山本安英に集中している。次節でみていきたい。

3. 脚本「女人哀詞」における個人と国家

安英のお吉に対する好意的な劇評を二つ挙げる。

鶴松への打込んだ気持、それを時の権力に打ちひしがれて、どうにもならなくなつて行つた後の生活、世を拗ねざるを得なくさせた身を以ての反抗、男性への痛烈な抗議——かういうものがひしひしと山本安英の肉体を通してわれわれに迫つて来たことは事実である。(杉山誠「新築地の『女人哀詞』」『劇と評論』一九三七年一月)

見てゐて痛々しい程に感ぜられる、山本さんのお吉に対する同情と、虐げられた人間（お吉）の心に、あれ程に同感し、お吉の心を心として、全身的に反抗するお吉を表現する事のできた山本さんの精神に感服する。（中略）己れを虐げられた人々の中の一員として偽る事を知らぬ人である。現実のどん底生活の苦痛と、生活に対する戦ひの心理を表現する女優として何人がよく、山本さんと比肩し得るであらうか。

（池田生二「山本安英さんのこと」『テアトロ』一九三七年一〇月）

以上のように安英の役への入魂が賞賛される傾向にあるが、その理由を演技力に帰す前に、安英に注目が集まる理由を主に二つ挙げられるだろう。一つは脚本自体の構成の問題であり、二つ目はメディアで報じられていた彼女の実生活上の履歴である。まず山本有三の脚本の構成が、お吉の虐げられた生活をむしろ個人の問題に収斂させていく様相をみたい。

冒頭の第一幕第一場では、下田での日米交渉において、ハルリス側と日本は決裂しそうになっており、ハルリス側は日本が言を左右し信頼できないことを、お吉をいったん寄越すと言いながら違約したことを引き合いに出して怒っている。お吉の事例ははじめから日本を代表し、彼女の選択は日本の命運と重ねられているのである。ハルリス側がいう違約は、恋人の鶴松に操を立てるお吉の諸否も聞かずに約束した役人の落ち度であるが、その尻ぬぐいのために、鶴松も出世を餌に抱き込まれ、お吉は鶴松から国のためだと説得される。男たちが国のために奔走するのに感化された鶴松に対し、役人たちの論理をはねつけるお吉は、鶴松との個人的な幸せを願う点で対照的な構図になって

いるといったんは言えるのだが、お吉は鶴松への愛のために理屈はわからぬながら従う、というだけでもない。

お吉がハルリスのところへ行くのを決心するのは、第一幕第三場で、日ごろからひいきにあずかる支配組頭の伊佐が国の難事を救ってほしいと切々と訴えることによる。お吉はこの理屈により、国同士の傷を癒す薬になることを自ら承服するのである。次の第二幕では、ハルリスが病臥し、彼の切望に従って、日本では法度の牛乳を入手する場面がある。これはハルリス個人への誠意である一方、法度を犯したことを役人に非難されると、そのように個別の人間として対応しようという頑なな態度ゆえに「埒が明かない」、すなわち日米交渉が不首尾になっていることを指摘している。男と女の従う論理は対立しているが、お吉が持つ個人を貫く論理が国家を動かす可能性があり、それが国家を狭隘にとらえる一部の役人によって阻害されるという構図もみえ、個人Ⅱ女性と国家Ⅱ男性という対照にはなっていない。唯物的な政治・経済制度の分析では当然なく、山本有三がヒューマニストであることによる構成であろうが、個人と国家の関係を看守することは可能である。

ところが、後半第三幕以降のお吉の不幸は、性質が異なる。ハルリスへの奉公が解かれ、再会して鶴松と所帯を持ったものの、鶴松の浮気という裏切りにあうのである。そのきっかけは、堅気の髪結いになり酒も断ったはずのお吉が、周囲の人々から昔の姿を見たいと請われるままに深酒をして周囲から遠ざけられ、鶴松もそうしたお吉を疎んじることである。お吉がすさんでいくことには、周囲がお吉を興味本位に扱いながら異物として扱う浮薄さが要因としてあることは確かであるものの、こうした周囲の人間はお吉のセリフによってしか観客に伝えられないため、酒を勧められたら断れないお吉個人の弱さが前面

に立つ。

さらに世が変わってしまい、お吉の怒りの対象であるはずの幕府が霧消することは、対象を政治機構から〈男〉に横滑りさせる。鶴松と離別後に養女にしているらしいお仙にかき口説く「おまへ、男を信用しちゃいけないよ。男は女を懐紙ぐらゐにしか思っちゃゐないんだからね。下駄が切れた時、鼻緒の代りにするか、涙が出た時、涙を自分で道つ端に捨てるだけだよ。」「そりや女だつて男を騙すときはある。だが、それはやつと丸帯一本、指輪一つが目あてだけれど、男のはとてもそんな手軽なもんぢやない。もつとずつと悪いよ。女の一生を騙すんだからね。」という教訓は切実ではあり、山場の一つではあるが、お仙が真剣に受け止めてくれないのも、恋人男性がお仙を逢引きに誘い出すからであり、男女の関係はあるが政治制度との関係は描かれない。こうした裏切りが重なる幕切れでお吉が、どんなになつても人の施しは受けないとして米をばらまくシーンが見せ場となるが、米の出どころも個人の好意でしかないため、何かに対する「反抗」というよりは、「時代」に踏み躪られた犠牲者（水木京太「唐人お吉」を見る）『映画と演芸』一九三七年一月）といわれるように、お吉の受難が強調されることになつていよう。

「女人哀詞」は先立って新派で上演されたが、そのことを納得させるような構成でもある。ここで新派の初演を振り返ると、一九三三年一月に東京明治座で前半の二幕を、水谷八重子のお吉、花柳章太郎の鶴松、ハリスに早川雪舟で行われている。次いで、五月には新宿歌舞伎座で、後半を「続女人哀詞」七場として、花柳章太郎のお吉で上演している。新派の事情としては、以前から言われる八重子と花柳章太郎の確執が、同年の春に八重子が新派と絶縁したことにより、花柳のライバル心に火がついたのが「続女人哀詞」上演だと言われる。¹⁹ 確執は

ともかく、後半のお吉が、新派の枠をはみ出す八重子には望まれず、主流の新派でこそ効果を発揮する性質を持つていたことは言えるだろう。²⁰ 脚本の特に結末が、そこに至る筋やセリフから導き出される意味というよりは、それ自体自立した名場面として俳優の存在に注目せがちであったことは、山本安英の上演に対しても「悪く片付くと新派になり易い役柄」（水木京太「唐人お吉」を見る）『映画と演芸』前掲）と言われるものではあるわけである。これによって、安英一人の存在は舞台上で強調されることになったと言える。

4. 女優身体の供犠

むろん、新派が上演した演目を選択することは、左翼演劇で常に問題になつてきた大衆をいかに引き寄せるかの問題を時宜に応じた形で考え、そしてそのために新築地で特に企図されていた大劇場への進出を見据えて、試行錯誤の中で故意に選ばれた方向性であろう。だがそうであればこそ、安英が演じるにあたって「リアリティ」を語るのと符合する。安英は「女人哀詞」を上演するにあたりまして、できるだけリアリティをもつて、この劇を舞台化したいと思ひます。（山本安英「女人哀詞」と私）『早稲田大学新聞』一九三六年十一月一日）と述べていたのである。この際の「リアリティ」が、述べてきたような経緯において、無邪気なものであるはずがない。

装置、小道具、衣裳、かつら等も、出来るだけ当時のものを参考にして、それに近いものをつくりました。

あの時代は、着物の柄にしても非常に地味で、十八九歳の人でも、今の私達から見ると四十台ママに思へるやうな細かいものを着て

ことを思い出せば、〈女性〉という表象の効果だったと言える。

これらの現象が、安英の身体に発しているように見えながら、個別の身体状況というよりは、他の女性に拡張可能であり、また別の次元の事柄に転化可能な点で、パターン化された〈女性〉というイメージであることも否めない。それは「見方によつては、この唐人お吉の肉体をかりてゐる山本氏のパスナリテイのやうなものが、いはば、新劇の唯一つの魅力であつた時代のことと思ひだされると、これは、実に皮肉な見ものである。」（辻久一「古典劇・脚色劇・創作劇」『三田文学』一九三七年一月）というように、安英の肉体を新劇ジャンルにまで拡張する物言いにすでに明らかである。

冒頭に述べたとおり、「女人哀詞」という作品についての後世の評価や分析の記述はほとんどない。国家権力との戦いやそれによる挫折を重視する演劇史では、女性と、それとの結びつきによつて娯乐的・商業的に解釈される大衆性に対しては、ある種の蔑視があり、それゆえに「女人哀詞」が書き落されたことは容易に考えられる。ただ一方で、名優としての安英個人への賞賛は積み重ねられている。とすればそれはむしろ、ある局面を女性という記号に依存して乗り切ったことを忘却する装置として機能しているとも考えられよう。さらに、安英の活躍は戦後まで継続するが、それが演技力、つまり中立的で普遍的な芸術としてのみ語られることは、「リアリズム」が歴史的に進み得た複数の方向の中から選択された一つであつたことも忘却させるだろう。それは対立する立場からは不誠実とすら見られる場合もあつたものである。なるほど、安英の演技がうまいということは、それを見た人にか語りえない真実なのではあろう。だが、彼女がさまざまに経てきた苦労の痕跡を透かし見、それゆえに語りえないものであるかのように歴史に口を閉ざすならば、安英の身体は、表象としての利用に供せら

れた一つの供犠であつたと言えるであろう。大女優とは、そういう重圧に耐えられる者をいうのかもしれないが、どれほど詳細な記録が積み重ねられているとしても、明治新国家の成立によつて思い出したくない昔話となつたお吉のように、安英の個別の身体は、伝説になることと引き換えに記述から漏れ落ち続けているのではないだろうか。

注

- (1) よく引かれるのは初刊『女人哀詞 戯曲集』（四六書院、一九三一年）の「あとがき」だが、すでに初出時に掲出されている。
- (2) 村松春水『実話唐人お吉』（一九三〇年。初出は一九二七年）、十一谷義三郎『唐人お吉』（『中央公論』一九二八年一月から『婦人世界』一九三一年四月まで媒体を変えて発表された）、戯曲や演劇としては、浜村米蔵「日本開国記」「唐人お吉」の発表（『舞台戯曲』それぞれ一九二九年一月、一九三〇年八月）、田中総一郎脚本の「唐人お吉」が一九二九年三月大阪浪花座で上演、同年八月には真山青果脚本「唐人お吉」が続けて歌舞伎座で上演され、一九三一年七月には川村花菱脚本「唐人お吉」が帝国劇場で上演されるなどがある。これらについては、関肇「十一谷義三郎「唐人お吉」の誕生」（『關西大學文學論集』二〇一七年二月）が詳しく、本論もこれを参照している。
- (3) キルボーチン他『社会主義的リアリズムの問題——ソヴェート同盟に於ける創作方法の再討議』文化集團社、一九三三年。
- (4) H・K生（川口浩）『リアリズムに関するエンゲルスの未発表の手紙』（『プロレタリア文学』一九三二年七月）。
- (5) 桑尾光太郎『社会主義リアリズム論争——ナルプ解体後におけるプロレタリア文学運動』（『学習院大学人文科学論集』一九九四年九月）、茨木憲『日本新劇小史』（てすびす叢書五九、未來社、一九六六年）を参照した。また、林淑美「転向後の中野重治と社会主義リアリズム」（『日本文学』一九八〇年七月）や桑尾光太郎「森山啓の社会主義リアリズム論——プロレタリア文学運動と人民戦線に関する一考察」（『学習院史学』一九九二年三月）、岡村知子「久保栄「火山灰地」試論——リアリズムの基底」（『百舌鳥国文』二〇〇九年三月）、島木圭太「社会主義リアリズムの行方——窪川鶴次郎の昭和一〇年前後」（『立命館文学』二〇〇九年十二月）など作家の観点で触れられたものも参考にした。

- (6) 松本克平「2 プロレタリア演劇運動小史」(『講座日本の演劇6 近代の演劇Ⅱ』勉誠社、一九九六年)。菅井幸夫「現代演技の里程碑——丸山定夫の生活とその仕事」(『丸山定夫・役者の一生』ルポ出版、一九七〇年)では、プロットの新築地劇団取り込みにかかわる経緯が詳述されている。
- (7) 勝本清一郎「その後の築地小劇場」(『前衛の文学』新潮社、一九三〇年)では、「小ブルジョワ・インテリゲンチヤとしての立場のまま社会の進展に先端的に順応して行かうとする中間派」としている。村田裕和は、当初の脱退派の「左派寄りの中道路線」、残留派の「一部が急進的に左傾化」という状況が逆転していく道筋を論じている(『新築地劇団と劇団築地小劇場——母』『吼えろ支那』『西部戦線異状なし』の競演と継承)村田裕和・越野剛・田村容子・和田崇編『越境する革命——『吼えろ、中国!』と東アジアの左翼芸術運動』森話社、二〇二五年)。
- (8) 『アートル』一九三四年八月を参照した。
- (9) 千田是也『もう一つの新劇史——千田是也自伝』筑摩書房、一九七五年。
- (10) 飯塚友一郎「日本新劇倶楽部私議」(『劇と評論』一九三七年一〇月)
- (11) 注9の千田是也が章題に「隠れ蓑をきたリアリズム」とつけているのは、これを端的に表すものである。
- (12) 木下順二・岡倉士朗編『山本安英舞台写真集・資料篇』(未来社、一九六〇年)による。
- (13) 戸板康二『対談日本新劇史』青蛙房、一九六一年。
- (14) 祖父江昭二「3 新協・新築地時代」『講座日本の演劇6 近代の演劇Ⅱ』(勉誠社、一九九六年)。
- (15) 戸板康二前掲書。
- (16) 村山知義「進歩的演劇のために」前掲。
- (17) 引用は、木下順二・岡倉士朗編『山本安英舞台写真集・資料篇』(前掲)による。
- (18) 山川菊枝は、観劇したうえで、「すべての時代に通ずる売られる女の運命の代表者としてのお吉を描くのに全能力を集中し、その背景としての幕末の社会の動きといふものが一向問題になつてゐない」と批判している(山川菊栄『婦人と世相 評論集』北斗書房、一九三七年)。
- (19) 大笹吉雄『花顔の人 花柳章太郎伝』講談社、一九九一年。
- (20) 新派はもとと芸者役を配した演目が多いことは言うまでもないが、近くは一九三一年一月東京・明治座で、伊井谷峰、喜多村緑郎、河合武雄、花柳章太郎らで上演した瀬戸英一「二筋道」が芸者の競演であり、新派凋落を救ったヒット作といわれるくらいで、新派の「芸者」イメージは依然として強かった。それと裏腹に、例えば花柳は、新聞の「おやまの女性含有量」という企画で「女性含有量10パーセント」とされ、「僕に女なんか有るもんか、たゞ女性を方々から集めて来て、舞台上に映すだけなんだもの」と語っていることで端的にわかるとおり(『読売新聞』一九三六年九月八日朝刊)、女性役は「芸」であることを前面に出していたと言える。
- (21) 「私達は伝統のお吉としては、もつと美しいお吉を沢山みてゐるが、人間お吉は今最初に見たやうな気がした。」(『演劇巡礼誌上りパトリイ 新劇三つ』『婦人之友』一九三七年一月)
- (22) 鈴木英輔「新劇の新しい進展のために——再び新劇団大同団結に関連して」(『劇と評論』一九三四年八月)。

(慶應義塾大学教授)