

二〇〇九年の『婦系図』

—語り直される物語と「大衆」の行方

松田直行

一、はじめに

「湯島の白梅」と言えば「ああ、あれね」と当然知っている人は、どの時代までどの程度いたのだろうか。その場合の「あれ」とは具体的に何を指していたのだろうか。またそれを知っていたのはどのような人々だったのか。

お薦と主税のせつない別れの場面である「湯島の白梅」は、泉鏡花が明治四十年に新聞連載小説として発表した『婦系図』を「原作」とする物語だが、この小説に「湯島の白梅」の場面は存在しない。したがって「湯島の白梅」を知っているということは、泉鏡花の代表作のひとつであるこの小説を「読んだ」ということを意味しない。

「湯島の白梅」は、新派がこの小説を舞台化した際に、当初は鏡花に無断で書き加えられた場面であり、大正三年の上演に際してそれを鏡花が追認する形で台詞を書いたものが、「婦系図補遺」として『湯島の境内』のタイトルで発表され、『婦系図』の一部となった。以降、「湯島の白梅」は新派劇を代表する名場面となり、『婦系図』は現在に至るまで再演が繰り返されているが、「湯島の白梅を知っている」人は、必ずしも新派劇でこの演目を見たことがある観客に限られるわけではなさそうだ。「湯島の白梅」は、少なくともある時代まで、小説の読者や新派劇の観客を

はるかに越えた多数の「大衆」が「当然知っている」物語であったと思われる。

それはこの物語が、小説と演劇を起点としながらも、映画、テレビ、浪曲、演歌など近代の様々なメディアと芸能によって、日々「大衆」に向けて発信される無数の物語の中に広く浸透し、特定の作者（泉鏡花）の作品『婦系図』としてではなく、「誰もが当然知っている物語」であることを前提として、それを「語り直す」ものとして流布していったからだ。それは特権的な個人としての作者が作品を創造するという近代の芸術観念がもたらされる以前の、前近代的な物語のあり方に近いものであり、近代においてはこうした物語のあり方を「大衆性」と呼んできたのではないだろうか。

明治の悲恋物語が、小説の発表から一〇〇年以上の歳月を経て、次第に古びて忘れられるのは当然のことであり、今の「若い人たち」の多くは「湯島の白梅」と言ってもわからないだろう。しかしいったん「誰もが知っている物語」になったものは、そう簡単に世の中から消えてしまうことはない。昨年（二〇〇九年）、NHKの朝の連続テレビ小説『つばさ』の中で、主人公のつばさと主要な登場人物たちが素人芝居で『婦系図』を上演するという劇中劇のエピソードが五回にわたって放送された。若いつばさは『婦系図』を知らないが、母と祖母、そして下町に住む近所の人々にとっては「あの湯島の白梅」であり、祖母・母・娘の女三代でお薦を演じることになる。祖母から孫へと物語がリレーされるこのドラマの視聴者は、これでおそらく「湯島の白梅」を「知っている」人々の中に組み入れられただろう。その多くは必ずしも「若い人たち」ではなかったかもしれないが、少なくとも新派劇の観客よりは圧倒的に多数の視聴者が、二〇〇九年においても「湯島の白梅」の「語り直し」を目にしたことになる。

本論は大正初期の新派劇から二〇〇九年のテレビドラマに至るまで繰り返されてきた、『婦系図』の様々な「語り直し」の系譜をたどりながら、近代における「物語」と「大衆」のあり方について考える。

二、「道行」としての「湯島の白梅」

泉鏡花の小説『婦系図』に「湯島の白梅」の場面はない。それに対して「語り直し」の多くは、「湯島の白梅」を物語の中心として構成するか、場合によってはこの部分だけを抜き出している。それならもはや『婦系図』である必要はなく、「湯島の白梅」として語られればよいはずであり、「語り直し」では多くの場合、それがなぜ『婦系図』と呼ばれるのかという理由も判然としないのだが、それでもあくまで泉鏡花の『婦系図』であり続けている。それはなぜだろうか。

泉鏡花の小説と、「湯島の白梅」を加えた新派劇の上演を比較してみると、その最大の違いは、小説ではすりから学者へと出世した主人公の早瀬主税が、ブルジョワ一家の河野家に復讐する物語であるのに対して、新派劇ではむしろ芸者出身のお蔭を主人公とした、お蔭主税の悲恋物語になっている点である。小説が舞台化された時の新派の中心人物は、女形の喜多村緑郎であった。原作の小説ではほとんど脇役であるお蔭を演じるにあたって、お蔭の見せ場として「湯島の白梅」を新たに書き加えさせたのは、著作権の観念が定着していなかったこの時代、ごく自然な発想だったに違いない。これが喜多村の当たり役となつて、新派の『婦系図』は「湯島の白梅」を最大の見せ場とするお蔭の物語として継承されることになる。

しかし女形の見せ場が必要なら、最初から女性を主人公とした物語を舞台化すればよかつたはずだ。なぜ『婦系図』が新派の当たり狂言になつたのかは、また別の視点から考えてみる必要があるだろう。鏡花の小説『婦系図』について、吉田精一は昭和二十六年に次のように書いている。

「主人公早瀬主税実はずり隼の力」という一人二役的な、歌舞伎、乃至草双紙的構想は、彼（＝鏡花、引用者註）の好むものであつた。しかも殆ど最後迄それを伏せて置き、所々に伏線を用意しつつ、大団円で尻をまくつて正体を曝露し、それによつて全篇のけりをつけるという、大時代の演劇的な手法は、また彼が得意と

するものでもあった。まさに奇想天外であり、スリル満点でもある。鏡花の大衆好きのするのもこの点であり、又高級の読者が時に蟹躰ひしゆくを以て迎え、彼を真の近代作家とよぶのに躊躇ちゅうちゆを感じるのも、この点にある。⁽³⁾

ここで鏡花の小説にきわめて歌舞伎的・演劇的な要素が含まれていることが「大衆好きのする」理由とされ、またその「大衆」と、鏡花を「真の近代作家」と呼ぶことを躊躇するような「高級の読書」とが対置されている点に注目したい。この指摘における「大衆」とは、単に「多数の人々」を意味するのではなく、「高級の読者」ではない人々を指している。こうした意味における「大衆」が鏡花の小説『婦系図』を好み、新派がそれを舞台化した理由もおそらくこの点にあったのだろう。

新派劇には女形や三味線による下座音楽、花道の使用など歌舞伎と共通する演出が残っている。『婦系図』が舞台化された当時、すでに坪内逍遙の文芸協会や小山内薫の自由劇場により、西洋近代劇を理想とする新劇運動が始まっていたが、それはまだ一部のブルジョワ・インテリ層の関心事に過ぎないものだった。「大衆」が求める芝居は、まだに歌舞伎であり、その意味で「旧派」歌舞伎ではないが歌舞伎的な「演目」を必要としていた新派にとって、「大衆好きのする」鏡花の「大時代の演劇的な手法」によるこの作品は、まさに格好の題材と考えられたのだろう。

「佐藤忠信・実は源九郎狐」(『義経千本桜』)のように「実は」を用いた歌舞伎的人物設定は、主人公の早瀬主税だけではない。「文学士にして参謀本部の翻訳官である者の妻のお蔭は、実は芸妓の出である。高名なる大学教授の一人娘で女学校に通う妙子は、実は芸妓を母として生まれている。妙子を嫁にと所望する静岡の軍医の家の長女道子は、実は馬丁を父親としている」(傍点は引用者)。⁽⁴⁾また主人公の主税が静岡の軍医河野一家に復讐を遂げる結末に至る「奇想天外」な筋立ては、復讐劇という意味で仇討ちに至るまでの『仮名手本忠臣蔵』と比較してもいいほど(だから主税というわけではないだろうが)、様々な伏線が最後に結実して大団円となる、歌舞伎的構成に近いものになっている。

だとすれば、原作の小説にはないが歌舞伎においてはぜひとも必要な要素として、お蔭と主税の「道行」がなけ

ればならない。仇討ちを物語の枠組みとする『仮名手本忠臣蔵』におけるお軽と勘平のように、復讐劇の結末よりもむしろ観客にとつての見せ場となるのがお蔭と主税の「道行」である。『婦系図』の物語全体の構造と「湯島の白梅」の関係は、歌舞伎の筋立てにおける道行として考えるとわかりやすいのではないだろうか。

新派による『婦系図』は、上演のたびに演出と脚本の構成に若干の違いがあるが、新派のひとつの全盛時代であった昭和三十六年一月の明治座における久保田万太郎演出（主税Ⅱ花柳章太郎、お蔭Ⅱ初代水谷八重子）の映像資料が残されており、それによると次のような全四幕七場の構成になっている。⁽⁶⁾

| | | | |
|----|----|-------------|----------------------------------|
| 一幕 | 一場 | 飯田町 早瀬主税の家 | 河野の母が訪れ、息子と酒井家令嬢妙子との縁談を主税に話す。 |
| | 二場 | 本郷 薬師縁日の場 | 主税が通りがかりのすりを助けた後、恩師酒井に会い、柳橋へ向かう。 |
| 二幕 | 三場 | 柳橋 柏家小芳の家 | 内緒にしていたお蔭の身請けを酒井に咎められ、別れを迫られる。 |
| | 四場 | 湯島境内の場 | 酒井の言いつけに従って、お蔭に別れ話をする。 |
| 三幕 | 五場 | 八丁堀 めの惣の家 | 別れの後、髪結いをしているお蔭を妙子が訪ね、実の母小芳に会う。 |
| | 六場 | 静岡・安東村 貞造小屋 | 故郷の静岡に帰った主税が、河野一家の過去を暴き、復讐を果たす。 |
| 四幕 | 七場 | めのおの二階 | 病気になったお蔭の死に際に、主税が駆けつける。 |

この映像の中で、全七場のうち最も長い三十八分間にわたる四場「湯島の白梅」は、新派を代表する二人の名優の演技によって、確かに最も印象深い「見せ場」になっている。別れ話のあと、この場の最後でお蔭と主税が手を取り合って花道を通り去って行く演出は、まさに文字通りの「道行」である。

原作では後篇のほとんどすべて、すなわち全体の約半分の分量で描かれている静岡における主税の河野家に対す

る復讐劇は、この映像では約十七分間の六場の中に要約して詰め込まれている。小説のエンディングは、この六場にあたる河野家の崩壊であるが、新派の舞台では、原作の小説で五十六まである後篇の四十六と四十七「螢」の章に描かれている、お蔭の臨終場面が最後になっている。小説では静岡にいる主税はお蔭と再会することはなく、酒井がお蔭の臨終に立ち会うが、舞台では最後に主税が駆けつけて幕となる。

この幕切れによっても、舞台の主役はお蔭になっているという印象が強くなる。湯島で別れて以来、主税に会うことのなかったお蔭が、最後に酒井に許され、ぎりぎりまで臨終に間に合った主税の腕の中で息絶えるエンディングによつて、「湯島の白梅」の「道行」としての性格はさらに補強されている。

ただし、六場の復讐が約十七分間あるのに対して、この最後の七場はわずかに四分半ほどしかなく、さらに主税が到着してからは三十秒も経たないうちに幕となる。見せ場というよりも、あつと言う間の幕切れである。そもそも全七場のうち、二場・三場・六場にはお蔭はまったく登場しない。また五場はお蔭が登場するものの、酒井家令嬢の妙子とその実の母である芸者小芳の対面を主とする場面である。

こうして見ると、新派劇の『婦系図』は確かにお蔭と主税の悲恋物語としての印象が強いが、全体の筋立てとしては、主税の復讐劇としての枠組みをしっかりと保っていることがわかる。その枠組みの中に、師である酒井に対する義理とお蔭に対する愛情の板挟みになって苦悩する主税のドラマも、お蔭の悲劇も、実の娘を娘と呼ぶことができない芸者小芳の姿も、そのほか多くの登場人物が繰り広げる様々なドラマとともに組み込まれている。道行としての「湯島の白梅」は、お軽勘平の物語が忠臣蔵の世界の中にあつて初めて成り立つのと同じ原理で、『婦系図』の物語世界の中にあつてこそ成立する。だから『婦系図』と完全に切り離されてしまうことは絶対にはあり得ないが、その一方で、歌舞伎のお軽勘平の道行『道行旅路の花簪』が単独で上演されることがあるように、「湯島の白梅」を取り出した「語り直し」も可能になるといえることができるのではないだろうか。

三、メディアの中の『婦系図』

「湯島の白梅」が「誰もが知っている物語」となったのは、「湯島の境内」を見せ場とする『婦系図』が成立したあと、様々なメディアを通してこの物語の「語り直し」が行われたからである。その中でも最も大きな影響を及ぼしたのは、おそらく何度も繰り返し返された映画化であろう。日本映画データベース⁽⁷⁾には、次のような映画化の記録がある。

| タイトル | 公開年 | 製作 | 監督 | お薦 | 主税 |
|------------|--------|-----|-------|-------|-------|
| 婦系図 | 昭和九年 | 松竹 | 野村芳亭 | 田中絹代 | 岡譲二 |
| 婦系図 | 昭和十七年 | 東宝 | マキノ正博 | 山田五十鈴 | 長谷川一夫 |
| 続婦系図 | 昭和十七年 | 東宝 | マキノ正博 | 山田五十鈴 | 長谷川一夫 |
| 婦系図 湯島の白梅 | 昭和三十年 | 大映 | 衣笠貞之助 | 山本富士子 | 鶴田浩二 |
| 婦系図 湯島に散る花 | 昭和三十四年 | 新東宝 | 土居通芳 | 高倉みゆき | 天知茂 |
| 婦系図 | 昭和三十七年 | 大映 | 三隅研次 | 万里昌代 | 市川雷蔵 |

これを見ると、各映画会社がそれぞれの時代のスターをお薦と主税にキヤスティングしていることがわかる。テレビが普及する以前の日本映画全盛時代、「大衆」が望む映画を量産していた映画会社にとって、『婦系図』は何度も使いたくなる題材だったのでろう。このうち手元にある昭和三十年と昭和三十七年の大映版の映像を見ると、やはりどちらも美人女優と二枚目俳優にお薦主税の名場面を演じさせることを主眼とした作品であることがはつき

りする。酒井の娘妙子と河野家の縁談をめぐる騒動を物語進行のベースとしながら、中心になるのはあくまでお蔭と主税の恋愛物語であり、そのヤマ場に「湯島の白梅」が置かれている。「別れる切れるは芸者の時に言う言葉。今の私には死ねと言って…」といった新派の名台詞がほとんどそのままの形で使われていて、観客の期待を裏切らない。そのあとはお蔭の後日談と騒動の解決があつて、お蔭の臨終によるエンディングに向かう。

昭和三十年の衣笠貞之助監督作品では、タイトル画面に「湯島の白梅」と大書され、その上に小さく「婦系図」と記してある。新派劇にはない上野の博覧会場の雑踏から始まり、以降は新派劇とほぼ同じ場面進行になる。一時間五十六分の作品の中盤、五十七分からの約十五分間を「湯島の境内」にあて、その後の河野一家に対する復讐は簡単に済ませて、最後のお蔭の臨終に約十三分間をかけている。お蔭が静岡にいる主税の夢枕に立つ（幽霊のように現れる）場面は、舞台にはない映画ならではの表現になっているが、基本的には新派劇の構成に沿った脚本になっている。

カラー映画となった昭和三十七年の三隅研次監督作品は、西の市の雑踏で少年時代の主税が酒井の財布をすろうとして捕まる場面から始まっている。このシーンのあとにタイトルが出て、あとはほぼ新派劇と同じストーリー展開となり、一時間四十分の作品の中で、五十一分からの十一分間が「湯島の境内」である。酒井のもとにお蔭が死にかかっているという知らせが届くのが一時間二十分の時点であるが、こちらの版ではお蔭の臨終に主税が駆けつける場面がなく、その代わりに新派劇にはなく原作の小説にある、静岡の病院に入院した主税の場面が十分ほどある。そのあとお蔭の臨終場面となるが、おそらく多くの観客の期待を裏切る形で、入院中の主税がそこに来ることなくお蔭は亡くなってしまふ。次の場面で静岡の病院を退院する主税に、小説の結末に近い形で河野家の破滅が知らされ、最後は湯島の境内でひとり白梅を見つめる主税の姿で終わっている。

昭和三十年代に作られた二つの映画が、どちらも小説や新派の舞台にはない、叙情的な雰囲気になった雑踏シーンから始まっている点に注目してみたい。小説や舞台ではできない、映画ならではの独自の表現を冒頭に置いたと

いうことと同時に、おそらく昭和三十年代の映画として、この物語が「明治の昔」を舞台としていることを最初にはつきりと示す必要があったのではないだろうか。『婦系図』はこの時点でもちろん同時代の物語ではなく、過ぎ去った遠い明治の郷愁に満ちた世界を舞台にした物語である。単なる時間の経過だけではなく、悲恋物語の要件である「義理と人情」自体が、高度経済成長へと向かう日本からもはや忘れられつつある、懐古の対象となっていると思われる。

昭和三十年代に三度映画化された『婦系図』だが、その後の映画化の記録はない。テレビの時代となって、昭和三十九年と四十一年にそれぞれNETとCX系列でテレビドラマ化されている（どちらもお蔭は山本富士子、主税はNETが鶴田浩二でCXが田村高広）が、テレビドラマデータベースにそれ以降のドラマ化の記録はない。映画とテレビという、常に新しい流行を追い求めるマスメディアにおいては、義理と人情の板挟みになる明治の物語「湯島の白梅」はこれを最後に姿を消すことになる。

映画やテレビに登場しなくなっても、以降も「湯島の白梅」の記憶が大衆の中に生き続けたのは、昭和十七年に発売された佐伯孝夫作詞、清水保雄作曲による歌謡曲『湯島の白梅』⁹⁾が、『婦系図』の物語とは独立して、多くの演歌歌手に歌い継がれてきた影響が大きいかもしれない。

この曲は山田五十鈴と長谷川一夫の主演による同年の東宝映画の公開にあわせて作られたものだが、左の歌詞を見ると、歌い出しのフレーズ「湯島通れば 思い出す／お蔭・主税の 心意気」から考えて、歌う主体は物語の登場人物ではなく、ある人物が湯島を通った時に、お蔭主税の悲恋物語を思い出していると解釈すべきなのだろう。二番の歌詞「忘れられよか筒井筒」は、幼な馴染みであるのは主税と酒井家令嬢妙子であってお蔭ではないので、何を指しているのか判別し難いのだが、これも『婦系図』の物語を直接描写する歌詞ではなく、歌う主体となっている人物が置かれた状況が別にあると考えれば納得できる。「堅い契りを義理ゆえに／水に流す」必要に迫られたこの人物は、少なくとも明治以降の生まれであろうが、東京ではなく「江戸育ち」と歌い、湯島・本郷・切り通し・

上野山といった「江戸」の地名を織り込みながら、義理と人情の世界に浸る。『婦系図』の原作が発表されてから三十五年が経過したこの時点で、「湯島の白梅」はすでに過去の出来事としての懐かしさをもって歌われている。

『湯島の白梅』 昭和十七年 作詞―佐伯孝夫 作曲―清水保雄

- | | | |
|--------------|---------------|-------------|
| 1 湯島通れば 思い出す | 2 忘れられよか 筒井筒 | 3 青い瓦斯灯 境内を |
| お薦・主税の 心意気 | 岸の柳の 縁むすび | 出れば本郷 切り通し |
| 知るや白梅 玉垣に | かたい契りを 義理ゆええに | あかぬ別れの 中空に |
| のこる二人の 影法師 | 水に流すも 江戸育ち | 鐘は墨絵の 上野山 |

こうした懐古的な義理と人情の世界は、演歌が最も得意とする題材である。昭和三十年代以降、常に新しいものを求める流行歌は急速に変貌するが、演歌においては昔から変わらない世界が「懐メロ」としてその拠りどころとなる。おそらく現在の演歌ファンはかなりの割合で、昭和三十年代に『婦系図』が映画化された頃を記憶している世代と重なっているだろう。新しいところでは平成十六年に発売された氷川きよしのCDアルバム¹⁰にも、この昭和十七年の『湯島の白梅』が収録されているが、年配のファンは若い氷川きよしが、自分たちが昭和三十年代の映画化を通して知っている「湯島の白梅」をあらためて語り直してくれることに喜びを感じるだろう。こうした演歌の世界に郷愁を感じる「大衆」は、現在でもまだ確実に存在している。しかし同時に、昭和三十年代の記憶は時の流れとともに確実に失われつつあり、こうした演歌を支える「大衆」の存在自体が過去のものとなりつつあるのも事実である。

演歌と同様に、あるいはそれ以上に、義理と人情の世界に訴えかける「大衆的」な芸能として、浪花節Ⅱ浪曲が

ある。近代における「物語」の形成に重要な役割を果たした「語りもの」である浪曲⁽¹¹⁾は、二代目広沢虎造が活躍したラジオ全盛の昭和初期を頂点として衰退するが、昭和三十年代以降も根強いファンに支えられて、わずかなながらもその活動の場を維持している⁽¹²⁾。この浪曲による『婦系図』についても触れておきたい。

手元にある映像資料は、平成二年八月のNHK東西浪曲大会を収録したもので、昭和四十七年の『岸壁の母』のヒットで知られる二葉百合子による浪曲『婦系図』である。最初に「泉鏡花原作」とタイトルが出るが、新派の舞台における湯島境内の場面のみを取り出して語る三十分弱の演目で、新派劇の脚本に近いお蔭と主税の台詞を語る部分、三味線にあわせて語る本来の浪花節の部分と、物語の進行を止めてバンドの演奏にあわせて演歌を歌う部分の三つが混在した「歌謡浪曲」という形式になっている。『婦系図』については何の説明もなく「湯島の白梅」の部分だけを抜き出しているの、観客がみなこの物語を知っていることが前提となっている。お蔭のせつない心情を語り、さらにその情緒を歌へと昇華させるこの演目は、女性の浪曲師ならではの腕の見せ所である。

演歌と同様に近代の「大衆」に支えられてきた伝統的な芸能である浪曲においても、明治の物語である「湯島の白梅」の語り直しが平成になってからも続いている。原作の小説にはない場面だけを取り出しながら、『湯島の白梅』ではなく泉鏡花原作の『婦系図』として語ることは、この三十分間の場面が、その背後にある膨大な「近代の物語」に支えられた世界の一部分であることを示しているのかもしれない。そうした「近代の物語」が失われつつある今日、失われゆく世界に対する郷愁を観客と共有することで、演歌と浪曲はその芸能としての命脈を保っている。しかし時間の経過とともに背後にある「近代の物語」が失われた時、「湯島の白梅」を単独で取り出した語り直しは成立しにくくなってしまいうだろう。

四、寅さんのおいちゃんが読んだ『婦系図』と、二〇〇九年の『婦系図』

マスメディアから『婦系図』が消え、演歌や浪曲など「近代の物語」を語り直す芸能の中にもみわずかに残っている状態になったことは、同時にそれを支えていた「大衆」そのものが失われつつあることを意味する。すると次の時代には、こうした「失われつつある大衆」を惜しみ、それを意識的に取り上げてその価値を積極的に評価しようとする表現も生まれてくる。下町の人情の中で純情なフーテンの寅さんが騒動を巻き起こす渥美清主演の映画『男がっらいよ』シリーズも、そのような視点のもとに作られた映画だと考えることができるだろう。

シリーズ第四作となる昭和四十五年公開の『新・男がっらいよ』（山田洋次監督）の中に、森川信が演じる「おいちゃん」が寅さんに向かって、『婦系図』のお蔭の臨終場面を語るシーンがある。

この回のマドンナ役春子（栗原小巻）が父の訃報に接して落ち込んでいるのを励まそうとして、寅さんはまず妹さくらの夫である博（前田吟）に相談する。博は若い娘を励ますには、たとえば夜眠れない時のために「悲しい恋の小説」を贈ってはどうかと答えるが、中学中退で小説など読んだことのない寅さんは、育ての親であるおいちゃんに助けを求める。するとおいちゃんは、「俺だって小説くらいは読んだことがある」と言って、臨終間際のお蔭と真砂町の先生〓酒井のやりとりを語り始める。

ここでおいちゃんが『婦系図』を「悲しい恋愛小説」として語るといふ設定は、これまで見てきた『婦系図』の「語り直し」のあり方からすると、若干奇異に感じられる。おいちゃんが語るお蔭と酒井とのやりとりは、小説『婦系図』の後篇四十六と四十七「螢」の内容にほぼ従っているもので、確かに小説の一節を語っていることにはなるのだが、すでに述べたように実際には小説『婦系図』は「悲しい恋愛小説」とは言い難いものであり、それをお蔭と主税の恋愛物語にしたのは、新派劇以降の芸能と様々なメディアにおける「語り直し」である。庶民の代表として描かれる下町の団子屋の主人が、もちろん小説を読んでいたとしてもおかしくはないが、これを悲恋物語として語

るのであれば、新派劇や演歌、浪曲、あるいは昭和三十年代に見た映画の記憶をもとに語っていると考えたほうが自然である。実際においちちゃんが涙ながらに語っている背後に、三味線の伴奏が流れていることから、これは明らかに「読んだことのある小説」ではなく、「聞いたことのある物語の語り直し」だ。

寅さんの設定の中で、団子屋の主人であるおいちちゃん夫婦は「庶民」の代表であり、隣りの印刷工場は中小企業の典型、またその従業員は「労働者」であるが、博は同じ印刷工場の労働者ではあっても、本を読むのが好きな「インテリ」でもある。その博だからこそ、傷心の若い女性を慰めるには「悲しい恋愛小説」だという発想になるのだが、「大衆」の代表であるおいちちゃんにとって、「悲しい恋愛小説」という言葉から思い浮かぶのは、演歌や浪曲の世界に残る『婦系図』の義理と人情の世界だった。そこにこの場面のおかしさがあるのだろう。

義理と人情の世界の代表的住人である寅さんはこれを聞いて、語っているおいちちゃんとともに感涙にむせぶ。するとそれを覗き見していたおばちゃんと春子が、こらえきれずに大笑いして、こちらも涙を流す。小説など読んだことがなくても、義理と人情に厚い二人の「物語」のおかげで、春子に笑顔が戻る、という筋立てだ。

これと同じような視点から『婦系図』の語り直しを試みたのが、二〇〇九年の四月から半年間にわたって放送されたNHKの朝の連続テレビ小説『つばさ』である。埼玉県川越市でコミュニティ・ラジオ局を手伝う二十歳の主人公つばさ（多部未華子）と、一度は家出をしながら十年ぶりに戻ってきた母、老舗和菓子屋を守る祖母の女三代を描く連続ドラマの中で、七月に放送された第十四週「女三代娘の初恋」に、ラジオ局の市民参加企画として「大衆演劇」の『婦系図』を閉館した映画館で上演するエピソードがある。オーディションの結果、つばさがお薦を演じることになるが、その上演当日。第一幕は「湯島の境内」で、恋人と別れて暮らしているつばさが客席に現れた恋人の前で、お薦の悲しい別れを演じる。二幕目は小説にも新派劇にもないオリジナルの場面で、主税と別れたあと十年間放浪したという設定のお薦を、実際に十年間家出をしていた母が急遽演じることになる。三幕目はお薦の臨終場面で、これも急遽の代役で祖母がお薦を演じることになり、客席から見ているかつての恋人の前で、「添い遂

げることができなくても愛しあつたことは幸せだった」という台詞を即興で作って演じてしまう。つまり全三幕を女三代で演じることを通して、それぞれが自分の生き方を再確認するという筋立てになっている。

今も下町情緒が残る川越市の老舗和菓子屋を舞台として、人情味あふれる地域の人々との交流を描くストーリーは、多くの「朝ドラ」に共通する基本的な設定であるが、そこに『男はつらいよ』シリーズとの共通点を指摘することもできそうだ。葛飾柴又で団子屋を営むおいちちゃん夫婦にあたるのが祖母、健気によく働く妹のさくらをつばさに見立てれば、娘を置いたまま十年間も家を出たあとで舞い戻ってきた母は、ちやうど突然家に戻ってくるフーテンの寅さんのポジションにおさまる。『つばさ』の作者がそれを意識していたかどうかはともかく、どちらも「失われつつある下町の人情」を懐かしみ再評価する視点から描かれたドラマであることは共通しており、だとすればこの『つばさ』の中に『婦系図』が登場する必然性についても理解できるだろう。かつて存在した「大衆」の物語をよみがえらせるには、近代の様々なメディアを通して一〇〇年以上にわたり語り継がれてきた『婦系図』の物語が最も有効であり、まさにこうした局面においてこれまでも『婦系図』は語り直されてきたのではないか。「ラジオ局」の人々が、「閉館した映画館」で、「大衆演劇」を上演するという設定も、失われつつある近代の「大衆」の物語が語り直される場としてふさわしい。

五、「大衆」の行方

これまで見てきた様々なメディアと芸能における『婦系図』の「語り直し」を前提として、もう一度近代における「大衆」とは何だったのか、その変遷をまとめてみると、次のような物語を描くことができそうだ。

出発点は、鏡花を「真の近代的作家」と呼ぶことに躊躇するような「高級の読書」に対する「大衆」が好んだ小説『婦系図』である。西洋近代劇の理念に基づく新劇を見るようなブルジョワ・インテリ層とは違い、歌舞伎の「大

時代の演劇的な手法」を好む「大衆」に支持された新派によって舞台化され、新派が生み出した「湯島の白梅」は、泉鏡花の小説にはなくても、「大衆」にとつては『婦系図』の世界の一部として必要な「道行き」であり、したがって「湯島の白梅」はあくまで泉鏡花の世界の一部として認識された。近代文学と近代演劇が確立される直前の時代の出来事である。

近代化の結果として大衆消費社会が成立すると、新しい近代の「大衆」メディアとして登場した映画の中で『婦系図』が語り直される。ラジオ放送が始まりレコードを売る音楽産業が成長すると、『湯島の白梅』は流行歌として、『婦系図』の物語とは独立した形で「大衆」に広まることになる。この段階ではもはや『婦系図』は同時代の物語ではなく、近代化以前の東京にあつた義理と人情の世界を偲ぶ懐古的な視点から語り直されるようになった。

テレビの出現により日本映画の全盛時代が終わる昭和四十年代以降、繰り返された『婦系図』の映画化はなくなるが、演歌と浪曲という近代が生んだ芸能の題材として「湯島の白梅」は「大衆」に向けて語り直されてきた。しかし演歌や浪曲を愛好する「大衆」は、高度経済成長による社会の変化に近代の物語の終焉とともに次第に失われてゆく。すると今度は、「失われつつある大衆」を懐かしみつつ、その価値を積極的に再評価しようとする物語が現れる。つまり物語は、失われそうになった時にこそあらためて語り直されるのだ。こうして出発点における「大衆」が失われてもお、物語の「語り直し」は続いてゆく。

メディアがさらに多様化し、物語が細分化されつつある現代において、こうした近代の物語を支えた「大衆」の姿は、もはや懐かしむことさえできないほど過去のものとなりつつあるのかもしれない。しかし、いったん「誰もが当然知っている」ことになった物語は、忘れ去られたように見えても突然また形を変えて人々の前に姿を現す可能性を秘めている。啖呵をきって出ていった寅さんが、何度でもまたフラッと柴又に戻ってくるように。「物語」とは本来、こうした「大衆」が主体となって生み出し、そして語り継いできたものではないか。その本質は現代においても変わっていないはずだ。

- (1) 『新小説』大正三年十月号に掲載された。この「婦系図補遺」が書かれた事情については、『鏡花小説・戯曲選 第十二巻』(岩波書店、昭和五十七年)の村松定孝による「解説」(四四七～四五三頁)に詳しい。
- (2) 新しいところでは平成十九年八月の三越劇場における公演があり、お蔭を波乃久里子、主税を風間杜夫が演じている。HP劇団新派公式サイト (<http://www.shochiku.co.jp/shinpa/pfmc/0708/>) より。
- (3) 新潮文庫『婦系図』(平成十二年)の解説、四一六～四一七頁。
- (4) 同書、四二七頁。四方田犬彦による解説より。
- (5) NHKで放送されたものの録画がある。
- (6) 平成十九年八月の三越劇場における公演では、五場が八丁堀めの惣の家ではなく、お蔭が妙子の危機を救う「烏森嬉し野」になっている。
- (7) <http://www.imdb.ne.jp/>
- (8) <http://www.tvdrama-db.com/>
- (9) 古茂田信男・矢沢保・島田芳文・横沢千秋編『日本流行歌史(戦前編)』(社会思想社、昭和五十六年)、四〇一頁。「泉鏡花『婦系図』の映画主題歌。時局に関係なく大流行した。」との注釈があるが、映画の中で使われたわけではないので主題歌とは言い難い。またビクターレコードからの発売当初のタイトル表記は、『愛唱歌 婦系図の歌 湯島の白梅』で、歌は藤原亮子と小畑実。福田俊二編『写真で見る昭和の歌謡(Ⅰ)戦前・戦中編』(柘植書房、平成三年)の二〇三頁に発売当時の歌詞カードの写真があるが、昭和十七年の映画の一場面の写真が使われていることがわかる。
- (10) 水川きよし『演歌名曲コレクション4―番場の忠太郎』(コロムビアミュージックエンタテインメント、平成十六)。
- (11) 兵藤裕己『(声)の国民国家―浪花節が創る日本近代』(講談社学術文庫、平成二十一年)。
- (12) 唯二郎『実録浪曲史』(東峰書房、平成十一年)。

(13) 二葉百合子『芸能生活六十周年記念ひとすじの道（浪曲篇Ⅱ）』（NHKビデオ、平成九年）。