

## 〈涙〉の共同体

—— 菊池寛「父帰る」とその行方 ——

津久井 隆

人が泣く、それは如何なる出来事なのであろうか。例えば菊池寛「父帰る」<sup>(1)</sup>の舞台をめぐる、江口渙によるよく知られた一節。

幕がおりてやがてパツと電灯がついた。となりにいた芥川を見る  
と芥川もハンケチでしきりにまぶたをふいている。久米の頬にも  
涙がとめどなく流れている。小島政二郎も佐々木茂索も眼をまっ  
かにしている。涙をふいて立ち上がった私は、すぐうしろにす  
わっている菊池寛をふりかえった。その瞬間、思いがけないもの  
をそこに見て、また、新しい感動が私をおそった。作者菊池寛  
までが泣いているのだ。菊池寛はあぐらをかいたまま、しばらく  
は立とうとしない。とめどもなくあふれる涙は、彼の頬をすじに  
なつて流れている。だが、それをふこうともしない。<sup>(2)</sup>

一九二〇年一〇月二五日から二七日にかけて、二世市川猿之助が率  
いた春秋座による「父帰る」公演（於・新富座）とその成功につい  
ては、菊池自身によるもの<sup>(3)</sup>にせよ右の回想にせよ、そのほとんどが舞  
台に向けて流された観客（しかも原作者まで）の〈涙〉を語り続けて

いる。当日の上演が諸事情のためにあまり注目されなかったこともあ  
り、この光景は神話的に回想され参照され続けてきた。また現在にお  
いてもなお、「父帰る」は「これが本当の〈泣ける物語〉BEST10！」  
としてノミネートされてもいる（清水義範『独断流』「読書」必勝法」  
〔二〇〇七・五、講談社〕）。

しかし、感動して流される〈涙〉について、私たちはあまりにも無  
邪気にそれを受けとめているのではなからうか。そして「父帰る」に  
対しても、まずは〈涙〉に溺れてしまうことなく、「父帰る」に向き  
合ってみよう。

### I 描かれる「情」あるいは〈涙〉

「父帰る」では繰り返し涙が流される。愛人を作り財産を持ち出し  
て家庭を捨てた後、二〇年ぶりに突如帰宅する父と、父を厳しく断罪  
し対決する兄、父を受け入れようとしながらも兄を翻意させることが  
できず板挟みになる家族。そして最終的には家族そろって父を受け入

れようとするこの戯曲では、しばしば涙が流されている。玄関先に現われた父と母が向き合うときに互いに流す涙。父と兄の衝突の際に流される涙と、父を認めようとせず衝突する兄に対し肉親の情愛を説く弟が流す涙。そして、そうした男性たちの衝突の陰で、発言の機会を奪われたまま流される母と妹の涙。強硬な非難の態度を崩さない兄が末尾でみせる父への許しの予感と相俟って、「父帰る」は社会劇的な強度を備えない「情」の物語とみなされてきた。

菊池の〈逃げ〉は、夫を恨み、賢一郎が辟易するほどくどくどと昔のことをこぼす母、つまり父に「いらだつ母」「憎む母」を初めに登場させながら、そのいらだちや憎しみを妙な形で収斂させてしまふところにもみいだせる。「……」おたか父を受け入れるための必要な存在に化してしまふ。「父帰る」の決定的な弱<sup>(5)</sup>点はここにある。まさにこのドラマの「芸術的瑕瑾」である。

だが、それは否定的にのみ退けられるものなのだろうか。例えば二瓶浩明は「父帰る」の家庭について、「賢一郎が「父」としてこの家を十分に支配しきれていない」と見抜いた上で、それが観客を引きつけること、そしてドラマは観客の期待の地平と寄り添いつつ「情」を導入して成功していることを指摘し、「父帰る」の可能性を論じている<sup>(6)</sup>。また、小林秀雄の言う「一般大衆の心」（『菊池寛論』〔『中央公論』一九三七・一〕）に対して慎重に距離を取りながら、「このドラマが構築しているのは、そういう心情的な倫理なのではなく、じつは資本の論理による関係の変換だった」とする日高昭二は、「父帰る」とは「父

親の代わり」をするとはどういう行為であるかが、問われているドラマ<sup>(7)</sup>である<sup>(7)</sup>と論じる。そうした論考を見るとき、「賢一郎のもつ小市民的な合理主義」のなかに普遍的な「あたたかい人間性」を無防備に見出し、また家父長制についての教条主義的な印象も抱かせるもの、今なお江口渙の指摘は有効であろう。

戯曲「父帰る」が当時の見物にあれだけのふかい感動をあたえたのは、第一には、絶対的なものとされてきたそれまでの封建的家父長制に対して資本主義的な小市民の立場からの新しい家父長制の確立、つまり実生活の上で一家の経済をささえている者の上にこそ家父長制は新しく移っていかねばならないことを、兄賢一郎によって強く宣言させた点にある。（前掲）

既に二瓶や日高が指摘するように、ドラマの冒頭からこの家庭は動揺の中にある。例えば、妹の縁談について兄と母が語り合う場面は、この家が置かれたそうした事情をよく表わしている。

母。たねが、ちいと相手が、氣に入らんのやろ、向ふは呉れく云ふてせがんどつたんやけど。

賢一郎。財産があると云ふ人やけに、え、口やがなあ。「……」

母。私は自分で懲々しとるけに、たねは財産よりも人間のえ、方へやろうと思ふとる。財産がなうても亭主の心掛がよかつたら、一生苦勞せいで済むけにな。

賢一郎。財産があつて、人間がよけりや、なほい、でしやう。母。そんな事が望めるもんけ、おたねがなんぼ器量よしでも家に

は金がないんやけにな、此頃の事やけに少し仕度をしてても三百円や五百円は直ぐかゝるけにな。

賢一郎。おたねも、お父様の為に小供の時は随分苦勞をしたんやけに、嫁入の仕度丈でも出来る丈の事はしてやらないかん。私達の貯金が千円になつたら半分はあれにやつてもえ、。

母。そんなにせいでも、三百円かけてやつたらえ、。其後でお前にも嫁を貰ふたら私も一安心するんや、「……」

(傍線・波線は引用者による)

縁談の相手に不満を持つ娘と、彼女に縁組を勧める力を持たない家、そして彼女をめぐる母と兄の会話は、この家が安定した秩序を持たないことを物語る。ところで「父帰る」における「家父長」について、多くの論考は父と兄がその役割を担うものと自明視してきた。だがこの場面で、家をめぐる兄の意見が経済的な側面に限られていることに注意しよう。一方、兄妹の縁談を気にする母は、家の象徴的側面の維持・再生産に発言力を持っている。すなわち、家長代行者としての母と、経済的責任者としての兄とが、父不在のこの家を運営しているのだ。それゆえ、かつての家長が表の戸を開くとき、二人の代行者である「賢一郎の顔と、母の顔とが最も多く激動を受ける」のである。父に留守中の家について報告をする母に引きずられるように、弟妹は父を承認する。父に「盃をさす」ことを拒絶する兄が家の中でのヘゲモニー闘争を展開する一方、下位の家族構成員である弟妹は発言を封じられ、母は父の側に立った発言をすることになる。井上理恵が指

摘したように、母は父(夫)との間で早々にその代行者としての位置を明け渡すのだ。そのさい兄が強調するのが、この家における彼の役割としての自らの経済力であるのは、言うまでもない。「俺が一生懸命に勉強したのは皆その敵を取りたいからぢや」と言う彼が語るのは「お母さんが俺の為に預けて置いて呉れた十六円の貯金の通帳まで無くなつて居つた」こと、すなわち次期家父長として自らが相続するはずの財産が父に持ち逃げされたことへのルサンチマンであった。

兄のそうした詰問に「え、わ、出て行く。俺だつて二万や三万の金は取扱ふて来た男ぢや」とつぶやく父は完全に兄の論理に回収されている。それゆえ「兄さんが厭だと云ふのなら僕が何うにかしてあげます」「……」僕がどな、事をしてでも養ふて上げますから」という弟の言葉は、必然的に兄の強い異議申し立てを導く。「養ふ」ことはこの家における兄の役割なのだから。その兄に「哀訴するが如く」接するしかない家族は兄を承認し、全権を委ねる。「父帰る」とは、家父長の代行者の一人が家父長に就任することをめぐるドラマなのである。

このように見てくるならば、日高昭二が論じるように、「父帰る」において経済性が看過すべからざるものであることは明らかだ。しかし、それは論理のかけひきとしてのみ成り立つものであるうか？ いや、そうした言葉の裏で、多くの言葉にならない〈涙〉が流されていることに注意しよう——玄関先で対面した母が父とともに流す涙、父と兄の衝突にさいして他の家族が言葉をはさむこともできないまま流す涙、兄を諫めようとする弟が流す涙、後半において発言の機会を

失った母娘が流す涙。

それらの涙は、はたして個人の感情の産物としてあるのだろうか。確かに、家族の危機への怖れと悲しみが涙をもたらすかのようである。しかしウイリアム・ジェームズのあの古典的なテーゼにあるように、悲しいから泣くのではなく、泣くから悲しいのだろうか。また父と子の衝突に家族が流す涙を見て、サルトルなら、彼らが置かれている世界を魔術的に変えることが期待されているのだと言いかも知れない。<sup>(8)</sup>

いや個人の感情を起源とする涙を、あるいは涙の結果としての心情を自明視している点では、それらに大差はなからう。だが私たちは、「もらい泣き」のような個人にのみ回収されない涙もよく知っているはずだ。涙と感情の接続は自明のものではない。多彩なテクストを用いて一八世紀から一九世紀後半のフランスにおける涙の位相の変遷を論じたアンヌ・ヴァンサン・ビュフォーが明らかにしたように、涙を流すことはその時代のモードとしてある。<sup>(9)</sup>そして「今日の有識人に省みられて居らぬ事實は色々有る中に、特に大切だと思はれる一つは、泣くといふことが一種の表現手段であつたのを、忘れかゝつて居るといふことである。……」表現は必ず言語に依るといふこと、是は明かに事実とは反して居る<sup>(10)</sup>と言う柳田國男に学ぶところも大きい。

「父帰る」における〈涙〉の経験が語り継がれてきたにもかかわらず、しかしそれは十分な考察の対象とはならなかった。それは「情」を無邪気に信じていることと何ら変わらない。そこで、まずは菊池のテク

ストで流される〈涙〉という現象それ自体に眼を向けてみることにしよう。

## II テクストのなかの〈涙〉

「ある主人公なり、また一団の人々の生活に於て、真に劇的な事件と云ふことは、さう度々起りはしない。そんな意味で、劇は劇的瞬間をかきさへすればい、訳であるから、いかなる劇的葛藤も一幕位しかの時間をしか要さない<sup>(11)</sup>」として一幕物にこだわった菊池は、家庭の動揺をモチーフにした戯曲を多くもっている。ここでは「貞操」(『女性』一九二三・八)を取り上げてみよう。湘南にある妻・しく子の別荘に滞在中の兼一郎は、海水浴中に旧知の渡部に再会する。彼の留守中にしく子を訪ねてきた渡部は、結婚以前の二人の関係を持ちだしてしく子に迫るが、彼女の泣きながらの拒絶と帰宅した兼一郎の非難にあつて絶交され、夫妻は互いの絆を確認しあう。「人間というのは信用できないよ」と言いながら、最後はそれでも信用しようと決断する<sup>(12)</sup>という、「観客を不幸のまま帰さない」のが菊池のドラマトゥルギーであると言うのは井上ひさしであるが、そのことを例証するよ

うなこの戯曲は、以下のように結ばれる。

兼一郎、渡部の奴、俺達を少しでも、不幸にしたつもりであるのかしら。どうだい、いゝ夕立だナ。お前だつて、胸がすつ——としたらう。

しく子。わたし、こんなに嬉しいことはないわ。今死んだつて

い、わ。

兼一郎。……俺も、胸がす——と<sup>(ト)</sup>した。あ、もつと降つてくれ。もつと降つてくれ。渡部の奴、ザブ／＼に濡れてゐるだらう。は、は、は、は。

夫との関係を再確認する落涙は結末の降雨へと変奏され、夫妻には絆とカタルシスを、誘惑者には処罰が期待される。その〈涙〉に女性性のみ見出す必要はない。破壊された「家」の再興を目指す者とその破壊者とが「二人相擁して泣く」姿を描き出して結ばれる「敵討以上」(『人間』一九二〇・四)における男性たちの〈涙〉も、ここに連なるのだから。〈涙〉は当事者たちを連帯させる装置、あるいはその象徴として位置付けられている。

再び「父帰る」における涙の光景に眼を向けよう。そこで気がつくのは、既に列挙したように、人々は決して単独では泣かないということだ。〈涙〉はそこで、当事者の連帯を期待し、あるいは連帯を表象するものとしてある。そのように見たとき、「父帰る」のプレテクストと目されてきた戯曲 (Gilbert Cannan "James and John" 1910) に対し、「私の「父帰る」が、藝術的には二三段の上にあることを今でも信じてゐる」(「父帰る」のこと)と自負に満ちて言い放つ菊池の回想は、説得力をもって浮かび上がってくるのではないか。

長期の不在の後に帰宅した父を受け入れようとする母・弟 (John) と、父を頑なに拒絶し対決する兄 (James) とが織りなすキャナンのテクストは、明らかに「父帰る」と同様の話型をとっている。

〈涙〉の共同体 (津久井)

ジエームス。私は此間の手紙で、私がどう云ふ条件の下に貴殿を此家にお迎えするかと云ふ事を申し上げておきましたが、それに就いて何かおつしやる事がありますか。

ベッツ氏。何もない……俺は何も云ふ事はない。……俺はもう、老人になつてしまつてゐる……。

(暫時、沈黙来る。時を刻む時計の音のみ高くなつて来る)

ジョン。(父に向ひ) 父さん、お寝間へ御案内致しませう。

ベッツ氏。ありがたう、ジョン。

(ジエームス立ち上つて戸口に歩みより扉を開く。さうしてジョンと父が近づいた時、始めて親子らしい態度で父の方に手を差し出して堅く握手をする)

ジエームス。お父様、おやすみなさいませ。

ベッツ氏。おやすみ、ジエームス。<sup>(13)</sup>

兄が父を承認し許諾するのは、契約の提示と締結によつてである(その上で初めて彼らは「父子」の役割関係に収まる)。それは単に彼我の社会の相違や、ましてや登場人物のキャラクターに還元されない。同じく「父帰る」のプレテクストとみなされている St John Hankin "The Return of the Prodigal" (1905) では、「蕩児の帰宅」の話型を踏襲しつつ、世間体を重んじる中流階級の家庭の戯画へと変奏される。そこに登場するのは、家の社会的評価が下がることを極度に恐れる家族と、それを知り抜いて逆手に取り、論理的に追い込んで自らの扶養を脅迫的に認めさせていく「蕩児」である。それらのテクス

トでは契約や交渉、すなわち言葉の交換を通して〈家庭〉が弥縫されていく。

それに対し、言葉ならぬ〈涙〉の効果に自覚的であったのが菊池だった。例えば「父帰る」同様に「帰宅」と「父子の対立」をモチーフに構成される戯曲「恋愛病患者」（『主婦之友』一九二四・八）。専門学校教授・佐々木貞一の次女・久美子は父の教え子との恋愛を父から許されずに駆け落ちするが、警察からの通報によつて連れ戻される。新しい思想や文学を身につけた娘の恋愛に対する父の無理解（恋愛は一つの病気だよ）と父を批判する家族の対立を軸とし、恋愛をめぐる新旧の立場をシンメトリックに描きながら、父の旧弊を非難する家族が「久美子は疵物ですよ」とみなしてしまうことが剔出される一方、父は「何も、一生の傷でも何でもありやしない。一時の誤りから受けた傷だ。本当に久美子を愛してくれる男だったら、わけなく許してくれるだらう」と柔軟な恋愛観を示すという、両者の反転がこのドラマの要諦となっている。

（闇の向うにゐた久美子、わつと泣き出す。）

貞一。（初めて久美子の存在に気がつき）久美子か。泣きたければ、泣くがい、泣いてる中にお前の病氣も醒めるんだ。この熱病に限つて、熱の引かないことはないんだ。今お前はお父さんを恨むだらう。だがお父さんのお前の病氣に対する処置は誤つてゐないつもりだ。お前がこの先ほんたうにい、結婚をした時には、お父さんの処置を感謝してくれるのに違ひないのだ。

久美子。い、え、妾結婚なんて決してしませんわ。（わつと泣く。）

貞一。お前の熱はまだ可なり重いなあ。もつと泣くとい、もつと泣くとい、。だがお前はその位の熱で身体まで台無しにするやうな女ではないだらう。お父さんはそれを信じてゐるよ。

娘の涙は自らの恋愛への絶望から流れ出し、父は泣くという行為自体の持つ機能を、そしてそれが現在および未来の理想的な家を準備することを説く。恋愛＝熱病という平凡なまなざしに惑わされなければ、これらの〈涙〉が異なる相にあることに気がつくはずだ。異質な両者の涙は、父と娘とが和解に至らないことを舞台上で象徴している。

菊池は戯曲・演劇を志す初学者に向けて記した文藝講座で「初歩の劇作家には自分の伝へんとする主題を、台辞で生のまゝ述べさせる人がある。『……』主題を主題として、云つてしまへば、それは説教であり宣伝であり、其処に何等の藝術的活動はな」く、「説明のための説明は、死んだ会話である」ことを繰り返して説く。「上演し得るものが戯曲である。舞台的といふ事が戯曲の第一の要件であり、観客を座席に呪縛する力」つまり「劇的力」<sup>14</sup>の必要を説く菊池が採用したのがこの〈涙〉であり、それがあの自負を支えているのである。

### III 舞台に〈泣く〉ということ

戯曲をめくつて流される〈涙〉は、テキスト内にとどまらない。特に「父帰る」において、テキスト外で、上演された舞台上で流された涙

こそが語り継がれてきたことは、既に触れた通りである。菊池寛を語る際に、「父帰る」の成功と彼が流した涙は欠くべからざるものとなっている。もちろん、春秋座による公演の成功は、菊池を始め『新思潮』同人たちの『新思潮』時代が再び脚光を浴びるきっかけになったのであるから、それは妥当な記述である。さらに「人情家」菊池をめぐる豪放磊落なエピソードの一つとしてもふさわしいものであるだろう。<sup>(15)</sup>涙を流す『新思潮』同人——しかしそれは、「父帰る」に限ったことではなかった。

周知のように、第三次『新思潮』を支えた柱の一つは、同人たちの戯曲であった。菊池や久米正雄の戯曲が掲載されたことだけではなく、「愛蘭文学号」はじめ、全体が戯曲熱に覆われていた。雑誌の外では市川男寅（三世左團次）に熱狂してもいる。そしてほぼ同じ中心メンバーによる第四次『新思潮』と比べたとき、もう一つの第三次の特色として、自由奔放な編集後記の存在が挙げられる。学生同士の気楽さと戯れをそのまま持ち込んだ後記は、同人たちの動向の戯画や、時に同人の外部にも及ぶ辛辣な皮肉などで満たされている。「後藤未雄<sup>(16)</sup>さんから新思潮の六号は野卑で卑怯だと攻撃されたからばかりではないが、鳥渡廃止した」が、諸方面からの要望に応じ「いや〜乍ら、否欣々として又此欄を拡張し」〔CHI-CHAT〕一九一四・六）一層活気づいた奔放な後記からは、彼らの演劇への熱狂が如何なるものであったかがうかがえよう。「盆の十六日に久米と山本は明治座に井上のポンドマンを見に行つた。五暮目沖の小島教会の場で、井上が

〈涙〉の共同体（津久井）

独白になると、二人は涙をポロ〜こぼし乍ら、「ゐのうへ〜」を連発した。其結果二人とも未だに声が出ない。山本などは重い病の床にこいた」〔Spreading the News〕一九一四・九。涙を通しての舞台の受容は、個人の感動の表現であるにとどまらず、同人における観劇の作法として共有されている。

□愈々新思潮一座がやまと座で開場することになりさうだ。處が庵看板に悶着が起きて当分延期らしい。何でも久米を座頭にするのに井出が不服らしい。久米はどこから見ても三枚目だといふのが井出の主張だ。

□書き出しが山宮、中軸が山本、立女形に豊島で二枚目には柳川がある。子役には可愛らしい成瀬がゐて満場の涙を、しほる。松岡は出方で大入場を「お氣もじはいか〜」！草田は立見場の格子にしがみついて「たきの屋！ そつくりだ」！

□出し場は新派正劇「混沌」全五十七場プーカブカドンドン（奥役某）。（前掲「CHI-CHAT」。傍点は引用者による）

「立見場の格子にしがみついて」いる草田杜太郎〓菊池寛の姿は寓意だ。ひとり京都帝国大学で戯曲を研究する彼を象徴するとともに、「二座」から外されているかの印象も与える。確かに、第一高等学校時代においては、菊池は他の同人たちとはさほど親密な交友ではなかったが、その人間関係を再現することは本稿の期するところではない。戯曲をめぐる同人の連帯の中で、まずは〈涙〉が右のような位置を占めていたことを確認しよう。とすれば後年の「父帰る」をめぐ

る記憶で問題になるのは、菊池の回想に付されたサブタイトルが象徴するように、「芥川も泣いたよ」という〈涙〉の連帯に他ならない。

トム・ルッツが整理する、中世ヨーロッパの修道院で宗教的法悦のあらわれとして流される〈涙〉は、このことを考えるに興味深い。一八世紀に至るまで、「涙を流すこと、涙を交換することは官能的な喜びを伴うものですらあった（十一世紀にフェカンのジャンが「愛する主よ……涙の喜びを与え給え……私を上から下までぬらし給え」と祈ったのも、当人は性的な含みには少しも気付いていないものと考えたであろう）。それは、泣くことが快樂ではなくなり弱さの象徴や嘲笑の対象へとその意味が変質した一八世紀以降まで、アベ・プレヴォからラシーヌに至るまで踏襲されたとされる。<sup>(16)</sup> あたかも涙が相手の皮膚を浸透していくように、互いに流しあう涙は、時にセクシユアルなまでに二人を結びつける。そこに「慾をいへば妹は女優にやらせなかつたが、此の一座では止むを得ない。でも黙つて泣いてゐるところなど薙升に何ともいへないよい味があつた」という山本有三の劇評を並べるなら、（春秋座の性格上当然の成り行きではあるが）俳優が泣く演劇に泣く同人たちは、〈涙〉を通して強く連帯していったのだと言えよう。

その涙は『新思潮』時代を懐古して流されただけではない。「父帰る」上演の一九二〇年は、平林初之輔によって『新思潮』派作家の「衰退」が高らかに語られる年でもあつた。<sup>(18)</sup> 特に菊池の場合、プロレタリア文学陣営の台頭に動揺し、その存在を横目に見つつ「通俗文学」に

シフトしていく時期である。<sup>(19)</sup> そうした時期における「父帰る」の成功は、菊池のみならず同人たちの輝かしい記憶として共有されていったのである。もちろん、同人だけが泣いたのではない。既に新国劇を中心の一〇回近くの公演がなされた後とはいえ、<sup>(20)</sup> 一九二四年に春秋座の公演を観た岸田國士も涙を流している。「若し泣かないものがあるとすれば、それは冷静な批評家ばかりに違ひない」と言い切りつつも、岸田は涙に、涙がもたらす連帯感に慎重であつたようだ。それゆえ以下のように付け加えることを忘れない。〈涙〉の共同体の力とともに、それが安易に流されかねないことへの怖れが、ここにはある。

「父帰る」はたしかに傑作である。かう云ひ切つてしまふのが私の義務だらうか。若し私が何も云はずにゐたら、私の感動、私の流した涙が、それを語る有力な代弁者ではないだらうか。私はさうは思はない。「父帰る」は見物をあ、して泣かせてしまふところに、惜しむべき藝術的の瑕瑾がある。<sup>(21)</sup>

しかし、繰り返し上演される「父帰る」を前にして、人はあの同人たちと同じような〈涙〉で連帯することになる。冒頭に触れたように、現在の私たちも無縁ではない。もちろん、文字テクストとしての戯曲が演出され上演されることは、俳優にせよ観客にせよ、個別的かつ一回的な体験である。それゆえ、戯曲を論じる際にはそうした一回的な観劇と反復可能な読解との間でのアポリアがつきまとう。にもかかわらず舞台への〈涙〉は、同人たちが泣いた舞台にとどまらず、舞台と観客を、そしてその関係について考える者を結びつけていくだらう。



そこにこそ、〈涙〉の力が垣間見えてくる。

#### IV 〈涙〉の行方

一九二〇年の「父帰る」春秋座公演について継続的な情報を掲載した『都新聞』のある日の広告には次のようである——「猿之助の新劇團開幕以前に売切／初日満員／白熱的の大好評明日限日延無し」（二〇・二六）。そしてその横には、次の小さな広告——「◆過激派の魔手・果然〇〇に展ぶ見逃すな・我国民・浅草の尼港展覧会」。

この「展覧会」とは、同年九月一日から浅草で開催された「尼港遭難実況展覧会」である。<sup>(22)</sup>この年シベリア出兵は泥沼化し、三月から五月にかけてアムール川（黒龍江）左岸の都市ニコラエフスク・ナ・アムーレ（尼港）がパルチザンの襲撃を受け、駐留の日本軍および日本人居留民が虐殺された。この事件をめぐる国内世論は、過激派への非難、政府批判、遺族への同情と、マスメディアを通して展開されていく。同展は、遺品やパノラマなどの視覚装置を通して犠牲者を哀悼し、「国辱」への義憤を喚起することにその主眼があった。さらに同展とのタイアップ企画として、浅草公園の三つの映画館は、陸海軍の賛助のもと撮影され皇族の台覧を得た映画「惨虐の尼港」（国活、一九二〇・九）を上映する。<sup>(23)</sup>尼港を取り上げる多くの映画をめぐる言説に共通することであるが、ここでは映画の完成度よりも、「国辱」を想像して流される「悲憤慷慨」の〈涙〉こそが強調された。<sup>(24)</sup>

事件の痕跡から出来事を想像／創造し、涙を流すこと。「展覧会」

〈涙〉の共同体（津久井）

では、事件で家族を失ったロシア人女性が展示品を前に泣き（「露国婦人泣く」〔讀賣新聞〕一一・八）、犠牲になった石田副領事夫人のコートが「婦人連の涙を誘ふ」（「パルチザン女参謀と首領の模型尼港展に出品」〔同紙・一二・二二〕）など、その涙は女性に割り振られていたかのようである。

しかし、女性が泣くことは自明のことなのだろうか？ 確かに私たちはそうした涙を（その当否はひとまずおくとして）多かれ少なかれ自明視している。そして「婦人病」の治療薬の広告に「ナゼ泣く？／言ふに云はれぬ女の病！／つらい悲しい女の病！」（『都新聞』一〇・二六）という見出しが躍るこの月においては、その「女」と〈涙〉の接続は疑われることなどなかったであろう。しかし尼港事件に対して積極的に発言したメディアの一つである『日本及日本人』（一九二〇・七）が知識人を対象に実施した大規模なアンケートでは、尼港への〈涙〉が記され、詩歌に詠まれた。そのほとんどは男性によるものである。<sup>(25)</sup>そもそも尼港事件をめくりクリシエの如く用いられたフレーズは、「鬼哭啾々」や「慟哭」など、特に男性的で強い〈涙〉をめぐるものであった。<sup>(26)</sup>

もちろん、その舞台上に〈涙〉を流した男性たちが回想されることになる劇団の広告と、「国辱」（この時期、数冊の『国辱記』が刊行されている）への〈涙〉を期待される展覧会の広告が同列に掲載されたことは、偶然に過ぎない（同一の広告は、同日の『萬朝報』にも掲載されている）。だがこの偶然は、菊池寛の「父帰る」に、いくつかの

示唆をはからずも与えてくれるだろう。事件をめぐるのは「国辱」に泣くことこそが要求されていた（それゆえ奇妙にも、尼港事件を扱った映画について、時事的な緊急制作を考慮しつつも「全篇を通して緊張と熱に乏しい」とする映画評と、事件の想像／創造と義憤の涙への扇動とがほぼ同時に掲載されるケースすらある<sup>(27)</sup>）。遺品とパノラマによつて構成される「展覧会」とは、展示物を観て涙を流すという身体的な行為を通し、ある意志に向けて個人が連帯していくことを可視化し、実践する場であつたのだ。もちろん、「国辱」をアジテートする書き手によつてすら否定的に目されていた「尼港」映画と、「父帰る」とが等価などとは言わない。だが、そこで生じていることに相似性を見ることは不当ではあるまい。いずれの場合も、展示・上演に対する身体的反応を通して、〈涙〉の共同体とでも言うべきものを創出しているのである。そして『新思潮』から二〇年の春秋座公演に至る「父帰る」は、そのような〈涙〉を通して共有されていった。

では、「父帰る」あるいは菊池寛の戯曲における〈涙〉はどこへ向かつたのか。周知の通り、「真珠夫人」（一九二〇年）の成功以後の菊池は「通俗小説」に主力を注ぎ、「演劇新潮」同人として積極的な発言を同誌上で展開してはいるものの、戯曲の創作は減少する。軌を一にするかのように、「恋愛病患者後日談」の副題を付された戯曲「兄の場合」（『文藝春秋』一九二五・一一）では、〈涙〉を信頼して家族に強権的に振る舞っていた父も、もういない。

（閨の向ふにゐた久美子、わーと泣き出す）

貞一（初て久美子の存在に気がつき、）久美子か、ゆるしてくれ。そんなに、泣かないでくれ、ないてお父さんをいぢめないでくれ。お父さんが、わるかつたことはよく知つてゐるんだよ。それより、行つて哲夫をよんで来てくれ。よく、あいつの話をきいてやらう、出来ることなら、あいつの希望を容れてやらう、同じ問題であいつまで、台なしにするわけには行かないからなあ……

もちろん父が引き留めようとする次女・久美子と長男・哲夫とでは「家」における位置が違う。さらに、前作を踏襲しつつも反転させた物語であることも、涙への一変した態度に影響しているだろう。〈涙〉の共同体を構成すること、あるいは〈涙〉で絆を結ばせることは、最早信じられていない。共同体の危機という「戯曲的境遇」すなわち「人生に於ける変時であり、変事」<sup>(28)</sup>に対し、舞台における身体性を考慮してドラマを構成した菊池はそこにはおらず、〈涙〉は放棄される<sup>(29)</sup>。

あたかもそうした菊池自身の事情に対応するかのようには、「父帰る」に流される涙も変質していく。一九三五年二月、タイヘイレコードから「文藝浪曲」として初代天光軒満月による「父帰る」のレコードが発売される（「父帰る」は彼を始め天光軒一派のレパートリーとなつた）。「涙の名篇／不朽の名作」（『讀賣新聞（夕刊）』三五・二・二四）というキャッチコピーは、大正期の「父帰る」の系譜につながるようではあるが、「一聴紅涙を絞る 感激の名篇」（同紙、三五・二・七。傍点は引用者）とあるように、「父帰る」における〈涙〉のあの修辭

的な意味は失われている。同年、浪曲映画の流行に棹として、「父帰る」を原作に満月を招いてのトーキー映画「父帰る母の心」<sup>(30)</sup>が公開されたが、それは「賢一郎が「……」父を叱咤する場面」は「人を搏つところ」が些少ある」ものの、「低劣な脚色と低俗なる趣味とを以て単なるお泪頂戴劇」に転落してしまい、「田舎では悲劇的な訴心力を持つものである」が「丸の内松竹劇場では失笑を買」<sup>(31)</sup>うものと手厳しく酷評されている。

登場人物たちを、舞台と観客を結びつけた〈涙〉は、その力を失う。地方と都会との温度差の中で嘲笑の対象となり、あるいは貶められて紋切り型の中に回収されたかのようだ。確かに一回的な舞台と複製メディアとでは、受容者の経験の位相が異なるのかも知れない。しかし映画に流される〈涙〉が私たちの周囲にあふれていることを思い起こすなら、そこに見られるのは「父帰る」における〈涙〉の大衆化、すなわち「父帰る」受容が一つの定型に収まったことではなからうか。「父帰る」と〈涙〉あるいは「情」の盲目的な接続は、こうした涙が定着することでその来歴が忘れられたときにもたらされたのである。

本稿では「父帰る」に流される〈涙〉についての考察を試みた。無論、舞台に泣くメンタリティを考えるためには、新派を始め考察の余地は少なからず残されている。そして菊池寛の通俗小説についても、そうした限界を自認しつつも、「父帰る」に涙する光景があたかも自明のものとして看過されてきたことを見ると、あるいはそこに「情」に代表される「日本的な」何ものかが共有されているかの如く扱われ

て済まされることを見ると、今「父帰る」とつき合うことから少なからぬ示唆を与えられるはずだ。本稿は、その小さな試みである。

註(1) 『新思潮』(第四次、一九一七・一)。なお、初演は武田正憲試演公演

(一九一七・八・九〜一〇、赤坂ローヤル館)。

(2) 『その頃の菊池寛』(『わが文学半生記』一九五三・七、青木文庫)。

(3) 『父帰る』のこと(『文藝春秋』一九二三・三)、「初上演の時／芥川も泣いたよ」(『讀賣新聞』一九二七・八・二〇)など。

(4) その詳細と今世紀における「父帰る」の受容については、拙稿「父の家族画は時を超えて——菊池寛「父帰る」のためのノート——」(『文學物語・消費・大衆』二〇〇七・三、西早稲田近代文学の会)参照。本稿はこれを受けるものである。

(5) 井上理恵「家族の肖像——菊池寛「父帰る」論」(『社会文学』一九九七・六)。

(6) 「菊池寛「父帰る」の再評価——新しき父親——」(『山形女子短期大学紀要』一九八六・三)。

(7) 「共同体の資本論」(『菊池寛を読む』二〇〇三・三、岩波書店)。

(8) 「情緒論素描」(竹内芳郎・訳、『サルトル全集 第二十三巻 哲学論文集』一九五七・二二、人文書院)。原典は一九三九年刊。

(9) 『涙の歴史』(持田明子訳、一九九四・七、藤原書店)。原典は一九八六年刊。

(10) 「涕泣史談」(『不幸なる藝術』一九五三・六、筑摩書房)。

(11) 「一幕物に就て」(『演劇新潮』一九二四・二)。

(12) 井上ひさし・上林吾郎「対談 歌舞伎の新作運動へ」(井上ひさし・こまつ座編著『菊池寛の仕事』一九九九・一、ネスコ)。

(13) 松本恵「兄と弟——一幕——」(『三田文学』一九一八・一一)。  
以上「戯曲研究」(文藝春秋社版『文藝講座』)。引用文は順に第五号

(一九二六・七)、第六号(同)、第一号(同・五)、第一号。

(15) その双方が重なった例に、文藝春秋社社長・菊池寛の秘書を務めた

- 佐藤みどり（碧子）の描く姿がある（『人間・菊池寛』（一九六一・三、新潮社）。「いままでに何度も上演されていて、先生もその度に観て来られたにちがいないのに、その度にこんな風に泣かれたのだろうか。……」観客のある舞台ではなく、先生がほんとの人情に動かされて泣いていられるようだった」。
- (16) 「人はなぜ泣き、なぜ泣きやむのか？——涙の百科全書」（別宮貞徳・藤田美砂子・栗山節子訳、二〇〇三・六、八坂書房）。原典は一九九九年刊。
- (17) 「父帰る」を観て」（『演藝画報』一九二〇・一二）。
- (18) 「大正九年の文壇を評す」（『新潮』一九二〇・一二）。
- (19) この年における菊池の詳細については片山宏行『菊池寛の航跡』（一九九七・九、和泉書院）を参照。
- (20) 菊池寛研究会編『真珠夫人 本文編／注解・考説編』（二〇〇三・八、翰林書房）所収の「上演作品年表」を参照。
- (21) 「春秋座の「父帰る」」（『演劇新潮』一九二四・四）。なお、同号は発禁となり、五月号に再掲された。
- (22) 浅草公園の吾妻座跡に「直径二十間」の「大バノラマ館」と「約二十に亘る」「大デオラマ館」を設置し、犠牲者の遺品や現地での収容品の提供を陸海軍から受け、盛会であった。なお一〇月二三日には伏見宮はじめ皇族の見学もなされている。
- (23) 同月末まで各紙の広告に掲載されるが、その後消滅する。『都新聞』紙上ではそもそも「展覧会」についての記述は少なかったが、突如掲載された一〇月二六日の広告は、それゆえに奇異に映る。
- (24) 尼港事件とその〈涙〉については、拙稿「戦う「日本」「女性」——尼港事件をめぐる語り」（『早稲田大学大学院教育学研究紀要 別冊』二〇〇五・三）を参照。
- (25) 菊池も「バルチザンの罪か」と題した一文を寄せ、「国家の利権」などを声高に叫ぶ人たちが負うべき責任に言及している。
- (26) この事件を舞台化した常盤座は「忘る、勿れ／大正九年五月廿四日」の見出しのもと、「噫！ 尼港 栄光ある死」を「男の泣く芝居」と喧伝している（『時事新報』一九二〇・八・七）。一方、山折哲雄は古代において「発哭や慟哭はもともと儀礼的なものだった。それが時代の下るのにつれて、いつのまにか女の仕事「泣き女やトムライババ：引用者」に特定されるようになった」と指摘していることにも注意しよう（『涙と日本人』二〇〇四・八、日本経済新聞社）。
- (27) 「尼港最後の日」を評す（『讀賣新聞』一九二〇・八・五）とその翌日の同紙「人道を無視、蹂躪せる尼港の大惨劇／真相を審らかにして公開／宛然展られたる血絵巻」。
- (28) 菊池寛「劇と異常事」（『演劇新潮』一九二四・二）。
- (29) 評述の余裕はないが、「兄の場合」にせよ、震災がもたらした「蕩児の帰宅」を描く戯曲「震災余譚」（『中央公論』一九二四・一）にせよ、家の危機は当事者による葛藤や解決ではなく、家を直接に脅かす他者の設定とそれがもたらす家への求心力によって、安易なまでに維持される。『演劇新潮』で「異常時」と戯曲について発言を続けた菊池については、他日の考察を期したい。
- (30) 一九三五・一〇、寺門静吉監督、第一映画社。家を出た父が興行する曲馬団のシークエンスを映像化して加えている点では、この映画は好評であった。
- (31) 以上、「主要映画批評」（『キネマ旬報』一九三五・一〇・一一）。

\*本稿で引用したテキストは、全て明記した出典による。なお、漢字は現行の字体にあらため、ルビ・傍点は適宜略した。