

女優・松井須磨子と女性の地位向上

● 木 村 敦 夫

今年2020年は、島村抱月（1871-1918）が希代の女優・松井須磨子（1886-1919）を中心として藝術座という劇団を創立して107年目に当たる。また、抱月が当時地球規模で流行していたスペイン風邪（インフルエンザ）によって急逝してから102年目、須磨子が自死してから101年目に当たる。本稿では、松井須磨子が藝術座の活動を通して、女性の地位向上に果たした役割について述べてみたい。



松井須磨子（絵葉書、個人蔵）

藝術座の誕生

抱月の主宰する藝術座は、須磨子が主役を務める『復活』劇によって、またさらに、その劇中で須磨子が歌う『カチューシャの唄』によって、一世を風靡し、ほんの5年半ほどの活動で日本中に大きな衝撃を残して消えて行った。島村抱月の脚色になる『復活』劇の原作は、ロシアの文豪トルストイ（1828-1910）の同タイトルの長編小説である。5年ほどしか活動しなかった100年以上前の劇団が、今にいたるまで語り継がれているのは、『復活』劇が日本中で歓迎され、須磨子の歌う『カチューシャの唄』が大ヒットしたからに他ならない。さらに言えば、劇団の主宰者である抱月と劇団のスター女優、須磨子のスキャンダルがそれにどぎつい彩りを添えていると思われる。抱月は早稲田大学教授にして妻子ある身だったし、須磨子は2度の離婚を経験していた。この二人の恋愛事件は世間の耳目をいやがうえにも集めたし、そもそもマスコミが恰好の記事ネタとして飛びついて、放っておかなかった。

19世紀末にヨーロッパで始められた演劇改革に刺激を受け、その強大な影響のもとに、同時代のヨーロッパ近代劇を日本に紹介し、移植する運動が日本で始められた。坪内逍遙(1859-1935)、島村抱月師弟の「文藝協会」と、小山内薫(1881-1929)および歌舞伎役者・市川左団次(二世)(1880-1940)の「自由劇場」がヨーロッパ近代劇(日本語翻訳劇)の紹介・上演活動を通して始めた、「新劇運動」がそれである。

早稲田大学グループに属する人士が中心となって作られた演劇集団「文藝協会」は、坪内逍遙が、島村抱月のイギリス、ドイツ留学からの帰国を待って、1905年(明治38年)に創立した。文藝協会は単なる劇団ではなく、演劇研究所(演劇学校)をも経営していて、須磨子はその第一期生だった。抱月は文藝協会の中心人物として演出を担当し、また、演劇研究所の講師も務めていた。1911年(明治44年)に文藝協会は『ハムレット』(シェイクスピア原作)、『人形の家』(イブセン原作)を上演する。これが須磨子の女優としてのデビューで、須磨子の演技は世の絶賛を浴び、彼女は、一躍、スター女優となる。

抱月と須磨子の関係が世間に取りざたされるようになるのは、この頃のことだ。二人の関係は、劇団の演出家とスター女優のスキャンダルという枠を超えて、社会問題化した。島村抱月は妻子ある早稲田大学の教授、この当時、大学教授という職は、現代からは想像もつかないほどに社会的地位が高かった。一方の須磨子は、劇団の「看板女優」で観客が群がるとは言え、所詮、女優に「過ぎなかった」。明治～大正～昭和年間にあって、演劇活動に従事する俳優全般・女優全般に対して社会は、蔑視のまなざしを向け、軽視していたし、その上、世はすさまじい「男尊女卑」の時代でもあった。そのような世の中にあって、「須磨子・抱月スキャンダル」は、マスメディアたる新聞・雑誌の格好の「的」となって、書き叩かれたのだった。

抱月は早稲田大学の教授でもあったので、「須磨子・抱月スキャンダル」はプライベートの域を超え、早稲田大学をも巻き込んだの問題に発展してしまった。抱月を高く評価していた逍遙は、須磨子を文藝協会から退所させ抱月を引きとめようとした。だが、須磨子の女優としての才能をかけがえのない絶対のものとして評価していた抱月は、須磨子と行動をともし、文藝協会にも早稲田大学にも辞表を提出し、劇団「藝術座」を立ち上げる。1913年(大正2年)7月のことだ。

抱月のロンドン留学¹

時間を10年ほどさかのぼる。島村抱月は、1902年(明治35年)5月から1905年(明治38年)6月までの3年強の間、ロンドンとベルリンに留学して、劇場に通いつめる。そこで抱月は、エレン・テリー(1848-1928)を初めとする舞台女優の活躍を目の当たりにする。エレン・テリーは、1870年代半ばから19世紀末までロンドン演劇界に女王として君臨していた。

[エレン・テリーは] 実生活をステージとしても、まばゆい醜聞^{スキャンダル}という栄光の数々にかこまれてもいたのである。<…> [彼女は、] 多彩な女性像を舞台という幻影装置のうえに自在に現出してみせただけでなく、清純な妖精から〈宿命の女〉に及ぶ女性を、実生活を舞台に生きたことにおいても彼女は神話的存在だった。

(岩佐、66～67ページ)

1 本項の執筆にあたっては、岩佐壮四郎の労作『抱月のベル・エポック——明治文学者と新世紀ヨーロッパ』(大修館書店、1998年)を参考にさせていただいた。同書には大いにインスパイアされたことを感謝の念とともに申し述べておく。



16歳のエレン・テリー

([https://ja.m.wikipedia.org/wiki/ファイル:Julia_Margaret_Cameron_\(British,_born_India_-_Ellen_Terry_at_Age_Sixteen_-_Google_Art_Project.jpg\)](https://ja.m.wikipedia.org/wiki/ファイル:Julia_Margaret_Cameron_(British,_born_India_-_Ellen_Terry_at_Age_Sixteen_-_Google_Art_Project.jpg)))

エレン・テリーの後、ロンドン演劇界クィーンの座を襲うのが、ミセス・パットことパトリック・キャンベル（1867-1940）だ。ドイツの劇作家ズーデルマン（1857-1928）作になる『生の喜び』（1902）で、主人公ベアタ伯爵夫人を演じる。このベアタ伯爵夫人は、結婚前から関係をもっている愛人の存在が夫に知られるや、「道徳」という既存の枠に縛られることを拒絶し、自らの生の証を明らかにするために、毒を仰いで死ぬのだ。同じくミセス・パットの演じた、ピネロ（1855-1934）作『2度目のタンカレー夫人』（1893）のポーラは、過去を清算し復活するために温厚な中年紳士タンカレーの後妻となるが、昔かかわりのあった男性と再会してしまい過去をあばかれて、自殺して果てる。ミセス・パットは、エレン・テリーからバトンを受け継ぎ、19世紀末から20世紀前半のロンドン演劇界に君臨した。

これらの、19世紀から20世紀にかけての世紀のはざまの時代に舞台で活躍したエレン・テリー、ミセス・パット、レーナ・アシュウェル（1872-1957）といった錚々たる大女優たちは、イプセン（1828-1906）作品やその影響のもとに書かれた作品のヒロインを演じた。当時は、ヨーロッパじゅうの社会全般はもとより家庭生活をも、ヴィクトリア朝特有の保守的な価値観が支配していた。それに反対することは言うまでもなく、それに挑むことすら道徳に反した非常識と考えられていた。『人形の家』（1879）を初めとするイプセンの劇は、まさに既成道徳概念に対する挑戦だったので、彼の作品そのものが、同時代の多くの人にスキャンダラスととらえられた。イプセン以前のヴィクトリア朝時代の演劇には「高潔な」主人公がつきもので、劇と言え、善が幸福をもたらし、不道徳は不幸をもたらすという、道徳が勝利する結末で終わるのが常だった。イプセンはこの作劇概念と当時の道徳絶対信仰に挑み、観客の持つ善悪観幻想を破壊した。19世紀末から20世紀前半にかけて、上記の女優たちは、イプセン劇のヒロインを演じることによって、舞台上で、男性優位社会に対し異議を申し立てたのだった。彼女たちは、芝居の役を通して、それ

まで男性に押さえつけられてきた女性の「復権」を声高に主張した。舞台上で、男優たちの演じる男性の横暴に対して、女優の演じる女性たちは反抗し、男性が作り上げた社会システムにプロテストののろしを上げたのだ。ロンドンの舞台で女優たちの演じたノラ〔イブセン作『人形の家』の主人公〕は、現実社会に大いなる影響を及ぼした。彼女たち女優のステージでの活躍によって現実の女性地位向上運動・女性解放運動は、火をつけられ、大きく前進したのだった。

留学中の島村抱月は、ロンドンで、ベルリンで、このような劇の「生」の舞台に接し、大きな感動を覚え、また、ステージ上での女優たちの活躍に目を見開かれたのだ。

島村抱月は、この留学から10年あまり後、劇団を運営するようになると、自らが目の当たりにしたロンドンやベルリンの舞台上での女優たちの活躍を日本に移植しようとした。抱月は、松井須磨子を、エレン・テリーを初めとした女優に見立ててノラを演じさせたのではなかっただろうか。その意を受けた須磨子は、ノラをみごとに演じきった。

男尊女卑の時代

藝術座が産声を上げた大正年間、後世「大正デモクラシー」と呼ばれることになる民主主義的な雰囲気のもと、「女性解放の時代」であり、「女性の社会進出の時代」でもあったろうと思われるかもしれない。その芽はたしかに存在したかもしれないが、実態は、女性にとって苛酷だった。1924年（大正13年）ころ全国的に「ストトン節」という歌²が流行した。様々なヴァリエーションが存在するのだが、ここでは次のような歌詞を一例として紹介しておく：

今日は会社の勘定日、お金もしこたま貰うたし
芸者買おうか、女郎買おうか
嬢（かか）に相談してどやされた ストトンストトン

今日は会社の月給日、お金もしこたま貰ったし
芸者あげよか、酒飲もか
嫁に相談してどやされた ストトンストトン

大正時代には、遊郭で娼婦と遊ぶことが、ごく普通の社会習慣であり、ひどい表現だということ承知で使わせていただくなら、「女性を買う」ことがなんら罪悪視されていなかった。いや、それどころか、「女性を買う」「女遊び」は、男性の日常レヴェルのつき合いの一端であり、ごく通常の交際の範囲内の行為だった。上にあげた「ストトン節」の歌詞はそのような現実を反映しているに過ぎないのだ……。

ここで指摘したいのは、「ストトン節」の歌詞の無遠慮きわまりなさではない。日本全国で流行した歌に、このような歌詞が登場してしまうような当時の現実を強調したいのだ。上記の歌詞が当時の紛うかたなき現実だったわけだ。建前としては、1873年（明治5年）の娼妓解放令や、1900年（明治33年）の娼妓取締規則によって、人身売買は廃止され、娼妓〔娼婦〕の身の「自由」は確保されたはずだった。はずだったのだが、法律は実質的に空文化していて、現実社会にあっては、旧態依然の人身売買ビジネス・システムが大手を振ってまかり通っていた。娼妓〔娼婦〕が置かれていたのは、たとえば、

2 <https://ignis.exblog.jp/6494688/>などを参照させていただいた。

客が少ないと言っては怒られ、客扱いが下手だと言っては苛められ、病気になっても、碌な手当も出来ず、どんなに苦しくても無理強ひに客を取らせられ、親の死に目にも会はず、借金は必ず殖えるに定まって居り、年季が明けても借金が返される人は一割もなく、神経衰弱とヒステリーとアルコール中毒と、梅毒と淋病と、而してその上肺結核とに襲はれ、取り返しのつかぬ体になってしまひ、自暴自棄に陥るのが通例で、真面目に自分の身の行く末を考へるものは、遂にいい加減な相手を見つけて情死する。

(伊藤秀吉『売淫公認制度廃止意見』、廓清会婦人矯風会娼娼連盟、大正14年)

というすさまじく苛酷な状況だった。これはまさに娼婦哀史以外のなにものでもない。

そして、明治末の日本における「期待される典型的な女性像」は、なんともやるせないことに、「良妻賢母」だった。「女性」は独立した人格をもつ「個人」としてでなく、「妻」として、「母」としてしか認識されていないのだ。それは明らかに、「男性の論理」に沿ったもので、「男性の視点」からの理想像に過ぎない。なんとも非人間的で、非情な論理・価値観が女性に強いられていたのだ。

またこの当時、「一般家庭の女性」と「娼婦」の間の境界はきわめて曖昧で、両者の間の境界線はきわめて脆弱だった。現状がどうであれ、どの女性も、いつなるときでも娼婦へと身を投じざるを得なくなる可能性と隣り合っていた。たとえば、夫が死亡したために家庭が崩壊してしまった女性や、何らかの理由で生活困窮に陥ってしまった家庭の子女や、子だくさんの貧しい家庭の女性や、臍首されてしまった女工や、貧困と飢餓に直面した農家の子女など、身分の上下や家庭環境のいかんに関係なく、すべての女性が、曖昧で脆弱な「境界線」の向こうの淵へと落ちていく可能性に取り巻かれていた。つまり、「娼婦」は特別な存在ではなく、あらゆる女性にとって、明日の自分の姿かもしれなかったのだ。

『青鞥』と『人形の家』

そのような時代背景のもと、1911年(明治44年)9月、女性文芸誌『青鞥』^{せいとう}が生まれる。創刊号は、日本全国で1,000部売れたという。その『青鞥』の先頭を切ったのが、『青鞥』によって立ち、「元始女性は太陽であった」というみごとなコピーによって女性の地位向上を訴える巻頭言を書いた平塚らいてふ(1886-1971)だった。そしてまた、そのようならいてふや『青鞥』の主張を、身を以て具現化したのが、松井須磨子演じる「ノラ」⁴だった。『青鞥』グループに代表される高い意識をもつ女性たちは、当時世の中に根を張っていた封建的な家族制度や古い道徳概念に対する「異議申し立て」を目指したのだった。

3 『青鞥』は、1911年(明治44)年9月から1916年(大正5年)2月まで52冊発行された、女性による女性のための月刊文芸誌である。誌名は、“Bluestocking”の日本語訳である「青鞥」からとられている。

ブルー・ストッキング Bluestocking とは、意識の高い女性のシンボルだ。18世紀のロンドンで、教養が高く知性を尊重する婦人たちの間で、フォーマル感あふれるシルクの黒い靴下ではなく、青い色の毛糸で編まれた長い靴下をはくことが広まった。彼女たち意識の高い女性は、その「ブルー・ストッキング」を自らのシンボルとしたのだった。その彼女たちの意気に平塚らいてふたち日本の意識の高い女性たちは倣ったわけだ。

『青鞥』創刊の経緯を簡単に述べておこう。作家の生田長江が平塚明^{はる}〔らいてふ〕(25歳)に、女性だけの文芸誌の発行を勧め、迷う平塚を、日本女子大学校の同窓、保持研子^{やすもちよしこ}(26歳)が後押しした。この2人とさらに、中野初子(25歳)、木内鏡子^{ていこ}(24歳)、物集和子^{もづめ}(23歳)が発起人となって、『青鞥』は出発したのだった。

男性社会（社会の「実態」がそれだった）の「女性観」、「男尊女卑感覚」、「女性軽視の姿勢」への猛烈な「異議申し立て」に血肉を与え具象化したのが、「文藝協会」の鮮烈な劇『人形の家』であり、主人公ノラを演じた松井須磨子だったのだ。既成の社会制度、既存の道德概念に抗う姿勢は、まさにノラに現れていた。『人形の家』の中で、どこにでも見うけられるごく普通の主婦ノラが危機に陥った時、彼女の夫ヘルマーは、妻ノラを守るため、ノラの身の安全を図るために自分が矢面に立つどころか、なんとも情けないことに、自己保身に走ったのだった……。ヘルマーは、自らの社会的地位を傷つけられまいと、身の安全を保つためノラを見捨てたのだ。ヘルマーの卑怯な姿勢・自己保身の行動にこそ、既存の「封建的な社会制度・家族制度」や「古臭い道德概念」が表れている。



松井須磨子扮する『人形の家』のノラ（絵葉書、個人蔵）

ノラの夫、ヘルマーは銀行の頭取になり、部下の銀行員クロングスタッドをその偽善振りのゆえに嫌っていて、讖首しようとしている。ノラは、以前、ヘルマーが重い病にかかったときに療養のため、内緒でクロングスタッドから借金したことがあり、その借用証書を偽造していた。彼女は、父親の名を騙って、父親のサインをし、父親名義で借用書を書いていたので。彼女が証書を偽造したことをクロングスタッドは知っていて、ヘルマーに讖首のとりなしをしてくれなければ、証書偽造の事実をヘルマーに伝え、世間にも暴露するとノラを脅す。事実を知ったヘルマーは、世間の非難が自分に及ぶのを恐れ、ノラを責める。ヘルマーは愛妻ノラではなく、自分の社会的体面を選んだのだ。

既存の「社会制度」や「家族制度」そしてまた「古臭い道德概念」は、社会秩序を守るため、社会平和を守るために必要なのだ、といった論理にだれもかれもが納得したような顔をしている

4 発刊翌年1912年（明治45年）の『青鞥』新年号には、前年1911年（明治44年）に早稲田大学人脈を擁する演劇集団「文藝協会」（坪内逍遙の主宰だったが、実質的に島村抱月が運営していた）が上演した『人形の家』に関連して、『附録ノラ』に社員らの評論を載せ、この芝居を特集した。つまり、本体・雑誌上に文芸作品を載せ、附録で婦人問題を扱ったのだ。

かもしれない。だが、金科玉条のように掲げられている既存の「社会秩序」や「社会平和」は、「男性の側の論理」に過ぎないのであり、女性に一方向的に犠牲を強いているのだ。少なくともノラは、自分を見捨てた夫ヘルマーの自己保身行為は、男性に都合のいいだけの論理の反映であり、男性のエゴに過ぎない、と見抜いたのだ。その結果、彼女は、もはや以前のように、男性に都合のいい「人形」であることを拒絶し、夫も子どもも家庭も、安寧も安定も棄てて、身一つで、家を出て行く決意をしたのだ。

島村抱月演出のもと松井須磨子主演の『人形の家』は、『青鞥』が創刊されたのと同じ1911年（明治44年）9月に公演された。それに続く同じ文藝協会による、島村抱月演出、松井須磨子主演の公演は、ゾーデルマンの『故郷』だった。1912年（明治45年）5月のことだ。この劇では、新旧ライフスタイルの対立が父娘の日常を通して描かれている。新しい価値観の体現者マグダは、彼女が既存の常識に従わず新ライフスタイルにかぶれているという理由で、旧ライフスタイル・サイドに属する父親（退役陸軍中佐）に勘当され、故郷を後にする。マグダの行動はノラのそれに倣った形だ。マグダの父親は、軍人氣質の、「古い」タイプの間人で、家父長制の道德概念を振り回す。マグダは、故郷を去ってから、苦勞の末、オペラ歌手として成功し、12年後に故郷に帰って来る。新時代の行動様式の持ち主であるマグダは、個人主義の論理に従って生きている。互いに歩み寄ることができないほど考え方がずれているマグダと父親は、なんとしても理解し合うことができない。牧師が間に入って説得を試みるが、2人は激突したまま折り合いをつけずにいるうちに、父親は発作を起こして死んでしまう。マグダと父親は永遠に和解することができないままになってしまった……。

藝術座が創立されてから、1913年（大正2年）に抱月演出・須磨子主演の『サロメ』の公演が行われる。世紀末文学の旗手と目される、イギリスのオスカー・ワイルド（1854-1900）の作になる芝居だ。新約聖書の福音書に収められているストーリーが元になっている。ユダヤの王〔と言っても紀元前後のユダヤはローマ帝国に占領されていて、その属国となっている〕、ヘロデ・アンティパスは、兄弟の妻ヘロディアとの結婚を洗礼者ヨハネに咎められたことで、洗礼者ヨハネを投獄する。ヘロディアは洗礼者ヨハネを恨んでいた。ヘロデの誕生パーティーの席上、ヘロディアの娘〔この娘がサロメということになるが、福音書では名前すら言及されない〕がみごとなダンスを披露する。そのダンスを痛く気に入ったヘロデはその娘に、望むものはなんでも与えると約束する。ヘロディアに言いくるめられた娘は、洗礼者ヨハネの首を要求する。パーティーに列席している高位の客たちの手前、ヘロデは約束を反故にすることはできずに、洗礼者ヨハネの首を持って来させる。つまり、洗礼者ヨハネは首を刎ねられ殺害されたのだ。新約聖書中の福音書のストーリーはヨハネの死に主眼を置いている。

これに対して、オスカー・ワイルドの『サロメ』は、下敷きになっている福音書とかなり趣を異にしている。世紀末に活躍し人気を博した作家にふさわしく、福音書ストーリーを換骨奪胎し、官能的で淫靡なストーリーに仕立て上げている。福音書では名前も与えられていないヘロディアの娘が「サロメ」と名づけられ、主役を担っている。サロメは、投獄されているヨカナン〔ヨハネ〕の声を聞くと魅了され、その姿を目にするや、激しい恋情の虜となり、キスを迫る。ヨカナンは、頑としてはねつけ通す。ある夜、ヘロデはサロメに欲情を抱いて、望むものはなんでも与えるから踊るようにと命じる。サロメは素肌の上に身につけた7枚のヴェールを1枚ずつ脱いでいく官能的なダンスを踊る。踊り終わるとサロメは、約束の褒美にヨカナンの首をくれと、ヘロデに強く迫る。銀の皿にのせられたヨカナンの生首が持って来られると、サロメはその唇にキスする。ヘロデの命令のもと、兵士たちはサロメを盾の下敷きにして、圧殺してしまう。



オーブリー・ビアズリー画「踊り手の褒賞」(1894年)

(https://ja.wikipedia.org/wiki/ファイル:Aubrey_Beardsley_-_The_Dancer%27_s_Reward.jpg)

踊りの褒美(ヨカナーンの生首)を見つめるサロメ

上に挙げたどの作品も、ヨーロッパの舞台で既に演じられていて、大きな評判をとっていた。どの作品も、女性の主人公が、社会を牛耳っていた「家父長」に反旗を翻し、既存の、男性中心の旧道徳概念に真っ向から反対し、それに異議を唱える特徴を備えている。ヨーロッパやアメリカでは現に、これらの劇に対する社会の反響は大きかったし、特に女性の側からの賛同の声が大きかった。そして社会全体を挙げて議論的となっていた。これらの劇は、演劇という芸術ジャンルの枠を超えて、社会現象と化して取り沙汰されていたのだった。そのような、「日くつき」の芝居が、続々と、抱月と須磨子の手によって日本に上陸し、披露されたわけだ。

女性観客の反応

注目すべきは、須磨子演じるノラを目にした日本の女性たちの反応だった。須磨子を通して、生身の、実体をともなったノラの姿に接した日本の女性たちは、ヨーロッパやアメリカの女性たちの反応の蚊帳の外にいたわけでない。日本の女性たちは、ノラやマグダの姿を目にして、これまでどれほど自分たち女性が謂れない差別を受け、虐待されてきたか、そしてまた現に今も虐待され続けているか、押さえつけられ続けているか、を瞬時に理解した。藝術座の興行面での大成功には、これら女性たちの支持もかなり貢献したのではなかったろうか。

舞台のノラが、今まで女性がどれほど男性社会の理不尽さに踏みこまれ、男性の身勝手さの犠牲にされてきたか、を訴える様を見た2人の日本人女性の反応が書き残されている。

舞台よりも土間〔客席〕のほうへ目を注いでいると、ノラが「それを何百万人という女は犠牲に供しています」というところで、岡田八千代女史のハンケチが目の上へ運ばれて、続いて隣におられた長谷川時雨女史のハンケチが動いた。

(岩町、35ページ)

岡田八千代(1883-1962)は小山内薫の実の妹で作家、長谷川時雨(1879-1941)も同じく女流作家として活躍した。

抱月はトルストイの『復活』を舞台化するにあたって、大衆エンタテインメント路線に徹して脚色した。抱月の『復活』劇にあっては、娼婦として働いていた過去をもつカチューシャは、ネフリウドフ公爵を愛するがゆえに、彼のプロポーズを断り、身を引くのだ。抱月脚色になる『復活』劇のフィナーレを見てみたい。抱月の脚本の中でマスロワとあるのはカチューシャのことだ。

ネフリウドフ シモンソン君がおまえといっしょになりたいというのだ。(言って思いに沈む、しばらく間を置いて)おまえが承知さえすればいいのだから、それには真っ先に私とおまえの関係をはっきりさせてくれというのだ。

マスロワ あなたと私の関係といいますと？

ネフリウドフ 私はこれまでも言ったとおり、おまえの体を救ったうえでおまえと結婚しようと思っていた。そしておまえも一時はあんなにして怒ったが、しかしだんだん私の心持ちを解してくれて、二人の結婚ということがまったくの空想でもないように見えてきた。そこへシモンソン君が入って来たのだから、おまえは今、私とシモンソン君と、二人に一人を選ばなくちゃならない地位に立っている。つまり私と結婚してくれるかしてくれないかという問題を決めればいいのだ。お前はどのような気であるか？シモンソン君とも親しくしているようだから、どうかほんとうの決心を聞かしてくれ。

マスロワ (途方にくれた様子でしばらく黙っていて)私の決心で、それはもうとくに決まっているじゃありませんか？

ネフリウドフ どう決まっているのだ？

マスロワ 私のようなものが、今さら人の妻になれっこはありません。私は一生一人で暮らします。

ネフリウドフ カチューシャ、それはおまえの心得違いだ。なんでおまえが人の妻になれない訳があろう。

マスロワ いいえ、こんな体で結婚するのは、その人の顔をつぶすようなものです。愛している人の顔をつぶしてすむものじゃありません。

<…>

ネフリウドフ <…>では、これで永いお別れになるのだね？

(両手をとる)

マスロワ ええ、永いお別れに。

ネフリウドフ そしてここで、わたしの義務も、おまえの愛も、いっしょに終わってしまったのだ。さようなら、カチューシャ(両手をとったまま、じっと見る)

マスロワ (突然男の胸にすがり)ああ！私、このままじゃ別れられません、このままじゃ別れられません。どうして私の愛がこのまま消えてしまいませんか？わたしはまだあなたを愛しています、あなたを愛しています。愛していればこそ、あなたと結婚することをお断りしたのです。

(『復活』新潮社版(島村龍太郎脚色、大正3年・1914年3月18日、新潮社)、174~79ページ)

かつて娼婦だった過去をもつ女性が、愛する男性の将来を考え、その男性を愛するがゆえに身を引く……というお涙頂戴劇に最適なストーリー展開だ。もちろん、抱月がトルストイの原作をそのようなメロドラマ・ラインに沿って換骨奪胎したのだ。藝術座の『復活』を初めとする大衆エンタテインメント路線の演目は、大いに受け、日本じゅうを席卷した。だが、『復活』のこの場面にほの見えるのは、風俗業にいそしむ女性を汚れてでもいるかのように断じ、彼女たちに自らをやましいと感じざるを得なくさせる、男性社会視点に立った「世間体」意識、道德意識だ。風俗業が存在しているのは、それを利用している男性が後を絶たないからこそだ。この「世間体」意識や既存道德意識には、「男尊女卑」感情が見え隠れしていて、女性を軽んじ、女性の尊厳を踏みにじっている。つけ加えるなら、風俗業に対する露骨な職業差別意識（謂れの無い差別）も容易に見てとることができる。

岩町功は、藝術座の『復活』に接した市井の女性の話しを紹介している。彼女は、須磨子演じるカチューシャの姿に自らの運命を重ね合わせて、愛する人との結婚をあきらめて、親の推す婚約相手と結婚することを受け入れたというのだ。愛するがゆえにネフリュードフと結ばれることをあきらめたカチューシャに涙を降り注いで、そこに自らのなすべきことの投影を見いだしたのだろう。

これは、山陰の片田舎の一女性のみの体験ではなかったはずだ。藝術座の巡業した各地で、人間としての生き方を求めて苦悩する青年たちが『復活』を通して「人生」や「人間存在」に思いを致したにちがいない。彼らの存在が4年間に444回という驚異的な『復活』上演を可能にする原動力ではなかったか。

(岩町、599ページ)

岩町の指摘する通り、岩町が紹介している女性は氷山のほんの一角にすぎないだろう。それまで疑いをさしはさむこともなく、甘んじて受け容れてきた既存の常識・道德意識を、また自己の意識そのものを大きく揺さぶられた女性は、日本じゅうに存在していたはずだ。彼女たちは、舞台での須磨子の姿に接し、自己を取り巻く四圍環境に新たな視線を向けざるを得なかったろう。また、そのみならず、自己の意識とも正面から向き合って、その再点検をせざるを得なかったのではなからうか。須磨子の存在は、外の世界への異議申し立てもさりながら、自己の内面への厳しいチェックをも促したことだろう。彼女たちは自己の意識の改革へと踏み出さざるを得なかったろう。

演劇プロデューサーとしての抱月の腕前

須磨子は、たしかに、素晴らしい女優だったろうが、その須磨子が現実にあれほど「受ける」、「人気のある」女優であり続けたのは、名伯楽・抱月がいたからこそだ。須磨子の役が、主役を演じる須磨子が観客に受けるように演目を選び、時として自ら脚本を書いたのは抱月自身だった。

須磨子の女優としての才能がどれほどのものだったのかは、その演技の舞台ライブ画像も、ライブ映像も残っていないので、実は、ほんとうのところ、よく分からない。素晴らしいと言って褒めちぎる人もいれば、女優とはおこがましいと言って非難する人もいる。毀誉褒貶相半ばしているといったところだろうか。毀誉褒貶とは言え、須磨子の演技を非難する人も、須磨子に関心を寄せているからこそ非難するわけで、彼女への関心はもっているわけだ。評価の高低に関わりなく、関心はもたれているわけで、高い関心をもたれていることは、パフォーマーとして成功し

ていたと言っていていいだろう。

抱月あってこそ自分なのだ、という意識は、須磨子自身ももっていたのではなかろうか。いや、須磨子こそが最もそのことを感じていたのではなかったろうか。プロデューサーとしての抱月をだれよりも評価し、尊重していたのは、須磨子だったかもしれない。

抱月が逝去してしまった後の須磨子の迷走ぶりは、傍目には、新たな恋人を探し回っているかのように映ったかもしれない。が、実は、抱月という、自分を最大限に生かし切ってくれる不世出のプロデューサーを突如失ってしまい、彼に代わるプロデューサーを探し求めての東奔西走だったようにも見える。真実はいずれなのか判然としないのだが、抱月亡き後、2か月間の迷走の末、須磨子が自らの命を絶ったという事実が彼女の絶望の深さを物語っているように思える。

須磨子の最期

1919年（大正8年）1月5日の朝、松井須磨子は自ら縊れ死んだ姿を発見される。生前あれこれ言い立てられもし、また、それに見合うだけの傲慢なところも多々あった彼女だった。異常な熱気と印象を日本中に振りまき続けた大女優・松井須磨子は死んだのだ。須磨子の死に顔を、藝術座の演出家として劇団と苦楽をともにしていた中村吉蔵（1877-1941）は次のように述べている：

白布を取り除けたのを正面に見てさらに驚いた。その死に顔のなんとという美しさぞ！少しも邪気のない、清浄な、落ち着いた、安心しきったような、小さい菩薩とでも言いたいほどの美しい死に顔であった。こんな美しい死に顔を自分はまだ見たことがなかった。おそらく今後ともそうであろう。須磨子はやはり小児のようなうぶな魂をもっていたのだ。

（中村吉蔵、「芸術座の頃」、大正13年4月、『女性』）

須磨子とのつき合いの長かった中村吉蔵の抱いた印象が女優須磨子の実像に近かったのではなかろうか。

参考文献

岩佐壮四郎、『抱月のベル・エポック——明治文学者と新世紀ヨーロッパ』、大修館書店、1998年

岩町功、『評伝島村抱月（下）』、石見文化研究所、2009年

島村抱月、『抱月全集第一巻』、天佑社、1919年・大正8年

島村抱月、『抱月全集第二巻』、天佑社、1920年・大正9年

島村抱月、『抱月全集第七巻』、天佑社、1920年・大正8年

島村抱月、『復活』新潮社版（島村龍太郎脚色）、新潮社、大正3年・1914年3月