

『瞼の母』について

About the Popularity of “Mabuta - no - Haha”

佐藤 明

Akira Sato

序

長谷川伸の戯曲の中で『沓掛時次郎』(昭和3年)・『瞼の母』(昭和5年)・『一本刀土俵入』(昭和6年)の3作品が代表作であり、歌舞伎を始め大劇場の1ヶ月公演などでも頻繁に演じられている。しかし、こと大衆演劇(注1)に関していえば、『瞼の母』が他の作品に比して圧倒的な人気がある。『かぶく一大衆演劇の世界』(白水社 昭和57年)の中の「全国座長名鑑」の59劇団へのアンケートによれば、長谷川伸の作品の中で劇団の代表作として挙げたものは、『瞼の母』4劇団、他に『沓掛時次郎』・『関の弥太ッペ』・『一本刀土俵入』・『暗闇の丑松』・『街の入墨者』・『刺青奇偶』がそれぞれ1劇団である。大衆演劇では今日では新作物が主流を占め、昭和57年当時と比べ長谷川伸の作品は上演されることがさらに少なくなってきたが、その中で『瞼の母』だけは恐らくほとんどの劇団が出し物として持っており、上演回数では他に抜きこんでいることは間違いない。これには大衆演劇の特殊事情もあるが、『瞼の母』が特に人々に訴える何かを持っているからである。小論では『瞼の母』を考察し、特に思想という点から『瞼の母』の本質に迫りたいと思う。

一、

『瞼の母』は、2幕6場からなる戯曲である。

- [序幕] 第1場 金町瓦焼の家(春)
 第2場 夏の夜の街(引返)
 第3場 冬の夜の街
- [大詰] 第1場 柳橋水熊横町
 第2場 おはまの居間
 第3場 荒川堤(引返)

この中で話が本筋として展開するのは〔大詰〕であり、話の核心は〔大詰〕の第2場にあると
いってよい。序幕の三つの場は、それぞれ主役の番場の忠太郎を登場させた独立した部分と見
ることもでき、長短の差はあれどそれぞれに親子の情を表現したエピソードからなっていて
〔大詰〕へ向けて盛り上がっていく伏線の役割を担っている。さらに〔大詰〕第1場の話も
〔序幕〕の三つのエピソードに準じるものであるが、夜鷹おとらの言葉から水熊のおかみのお

はまへの糸が手繰り寄せられたという点では、話の展開の上では不可欠な部分である。上演時間が1時間程度に限られた大衆演劇などでは、普通〔大詰〕の部分のみが多少のアレンジを加えて演じられる。あるいは〔序幕〕第2場・第3場のエピソードに工夫を凝らして織り込む場合もある。

そこで小論では〔大詰〕第2場に標準を当てて考えてみたい。

おとらから柳橋水熊のおかみであるおはまが、江州で幼い男の子と生き別れになったと聞いた番場の忠太郎は、あるいは母親ではないかと水熊のおかみを訪ねることになる。この二人のやりとりがこの戯曲の見せ所であり、会話を交わす度に揺れ動く互いの心理、同時にこの後どうなるであろうかと気をもむ観客の期待と緊迫感がこの戯曲の醍醐味であろう。さて、この間のおはまの心情は次の科白に示される。忠太郎を帰した後、おはまの娘お登世すなわち忠太郎の妹が忠太郎とすれ違うのであるが、おはまがそのお登世に語った部分である。

〔1〕

か、堪忍おし。おっかさんは薄情だったんだよ。生れたときから一刻だって、放れたことのないお前ばかり可愛くて、三十年近くも別れていた忠太郎には、どうしてだか情がうつらない。

〔2〕

お前の心に対してもおっかさんは恥かしい。思いがけない死んだとばかり思っていた忠太郎が名乗って来たので、始めの内は騙りだと思って用心し、中頃は家の身代に眼をつけて来たか疑いが起り、終いには——終いにはお前の行く末に邪魔になると思い込んで、突ッばねて帰してやったんだが——お登世や、あたしゃお前の親だけれど、忠太郎にも親なんだ、二人ともおんなじに可愛い筈なのに何故、何故お前ばかりが可愛いのだろう。

おはまの心理の変遷は、〔2〕の部分に言い尽くされているが、改めて示せば次のようになる。

【始め】〔息子忠太郎ではなく騙りだと思う〕

【中頃】〔忠太郎であると内心確信したが、身代に眼をつけて来たか疑う〕

【終い】〔妹お登世の行く末にやくざである忠太郎がいては邪魔になると思う〕

そしてそのような心理を持つ根本の原因として〔1〕に示されるように「情がうつらない」という心の状態がある。ただ情がうつる・うつらないは、固定したものではない。時間が経過し接する度合いが多くなるか、あるいはお互いの心理を何かの機会で見合うきっかけが生まれれば、情がうつることは当然有り得る。それよりおはまにしてみれば、突然のことに特殊な心理状態になったわけであるから、普段の場合であればより大事なものとそうでないものを見分ける冷静な判断力があっても、それが突然欠如した状態であったろう。例えば特殊な心理状態で、最初に頭によぎったことにとらわれ最後まで尾を引くといった類のことは、よくあることであり、この場合もそういう状態であったともいえる。忠太郎とすれ違ったお登世が、おはまにあれが忠太郎兄さんではないかと交わす会話の中で、例えば「家の身代なんか、兄さんにあげたっていいじゃないの、あたしは赤ン坊の時から可愛がられて来たのに、兄さんは屹とそうじゃなかったんでしょ」等というより冷静で純粋な言葉に接し、おはまがはっとして忠太

『暎の母』について

郎に対する気持ちが一転する。これはおはまが次第に冷静さを取り戻し、「情がうつる」状態に移行したと見ることができる。

身代を始め物質的に精神的にも多くの物を所有するということは、逆に言えば失うものも多いわけで、それを守ろうとする心理も当然はたらくであろう。「裏」と「表」がある行動をおはまにさせるようになった要因には、このことがある。忠太郎と接したおはまの「お前の心はわかっているよ。忠太郎と名乗って出て、お登世へ譲る水熊の身代に眼をつけて、半分貰う魂胆なんだ」・「世間の表も裏も、さんざん見て来たあたしに、そのくらいの事が判らないでどうするものか」という言葉にも表れているように、経験から常にももの裏から読もうとする心理がはたらくのも、やはり失うものを所有していることが要因にあるとも言うことができる。

おはまのこの時の心情を分析すれば以上になるであろうが、より重要でこの戯曲の主要な要素になっているのは、やはり忠太郎の心理であろう。忠太郎がおはまの所に訪ねに行くに当たっては、言うまでもなくただ生みの親に会いたいという純粋な気持ちである。

おはま そんな手で這い込みはしないがいい。

忠太郎 這い込み。そうか、あっしを銭貰いだと思うのでござんすか。

おはま それでなくて何だい。

おせう (そッと急ぎ、板前、帳場などへ知らせに行く)

忠太郎 違う違う違います。銭金づくで名乗って来たのじゃござんせん。シガねえ姿はしていても、忠太郎は不自由はしてねえのでござんす。(胴巻を出し百両を前に) 顔も知らねえ母親に、縁があつて邂逅って、ゆたかに暮していればいいが、もしひょッと貧乏に苦しんでも居るのだったら、手土産代りと心がけて、何があつても手を付けず、この百両は永えこと、抱いてぬくめて来たのでござんす。見れば立派な大所帯、使っている人の数も夥しい料理茶屋の女主人におっかさんはなってるのかと、さっきからあっしは安心していましたが、金が溜っているだけに、何かにつけて用心深く、現在の子を捉まえても疑ってみる気になりてえのか、おっかさんそりゃあ怨みだ、あっしは怨みますよ。

傍線部の忠太郎の言葉は、冷静にその場の状況やおはまの心理を捉えている。二人の出会いは、忠太郎にとってもおはまにとっても突然のことではあったが、忠太郎にとっては母子の対面は万が一の可能性ではあっても想定していたことであり、おはまにとっては息子は死んだものと思っていた訳だから全くの思いがけないことであった。その点で忠太郎の方がより冷静だったともいえるのである。忠太郎がおはまに面会する始めの方の部分で「おかみさん——当って、砕ける気持ちで、失礼な事をお尋ね申しとうござんす」とあるように、腹をくくって臨んでいるのである。上の忠太郎の長い会話の最初と最後に「違う違う違います」・「おっかさんそりゃあ怨みだ、あっしは怨みますよ」という科白があるが、これも怒りを相手にぶつけるといった類のものではなく、自分の本心が相手に正しく受け入れられなかったことに対する「怨み」を述べたものであろう。自分が良心を持って相手に接し、相手も同様の気持ちであるに違いないと信じていたが実はそうではなかった。そこに始めは想像もしなかった隔たりを感じたということであろう。「裏切られた」というよりも、心が通じあわなかったことに対して愕然としたという心理である。それが「怨み」という言葉に表れたということであろう。

忠太郎 近い者ほど可愛くて、遠く放れりゃ疎くなるのが人情なのか。

おはま だれにしても女親は我が子を思わずにいるものかね。だがねえ、我が子にもよりけりだ——忠太郎さん、お前さんも親を尋ねるのなら、何故堅気になっていないのだえ。

忠太郎 おかみさん、そのお指図は辞退すらあ。親に放れた小僧ッ子がグレたを叱るは少し無理。堅気になるのは遅蒔きでござんす。ヤクザ渡世の古沼へ足も脛まで突ッ込んで、洗ったってもう落ちっこねえ旅にん癖がついてしまって、何の今更堅気になれよう。よし、堅気で辛抱したとて、喜んでくれる人でもあることか裸一貫たった一人じゃござんせんか。ハハハハ。儘よ。身の置きどころは六十余州の、どこといって決まりのねえ空の下を飛んで歩く旅にんに逆戻り、股旅草鞋を直ぐにも穿こうか。(廊下の者が物に触れる、聞きつけて) だれだッ。(障子を開ける)

善三郎 (与兵衛、藤八等と共に尻込む)

忠太郎 手前達に聞かせる話じゃねえ。失せろ。行かねえか。(障子を閉める)

善三郎 (与兵衛と囁く。藤八を呼んで囁きつつ、三人共に去る)

ここの部分でおはまは、「やくざ」ではなく「堅気」であれば、親子の名乗りも出来たであろうという本心を吐露している。それに対する忠太郎の言葉は、「堅気」ではなく、なぜ「やくざ」になったかという点に対しては、具体的状況を述べるのではなく、「親に放れた小僧ッ子がグレたを叱るは少し無理」という表現を使っている。これは自分の立場であれば、こうなるのは当然のことという意味にとれるわけで、通常の人々の努力ではとても避けられない、「必然的な」あるいは言葉を変えれば「しかたない」状況であったということである。『臉の母』を題にした「歌謡曲」の歌詞(注2)では、「こんなやくざに誰がしたんでえ」・「こんなやくざを なぜ生んだ」という「怨み」が、直接におはまに向けられている。大衆演劇を見る限り「こんなヤクザに誰がした」という類の科白が、直接おはまに語られる場合がほとんどであり、むしろ「聞かせ所」・「泣かせ所」として、「決め」の科白となっている。この言葉を契機にして、忠太郎も親子の絆を結ぶことはとうてい出来ないということを悟り、対面を打ち切りおはまの家を去ることになる。原文では先の引用に続く部分は次のような叙述になっている。

忠太郎 長え間のお邪魔でござんした。それじゃおかみさんご機嫌よう。二度と忠太郎は参りやしません——愚痴をいうじゃねえけれど、夫婦は二世、親子は一世と、だれが云い出したか。身に沁みらあ。

おはま 忠太郎さんお待ち。

忠太郎 (耳にも入れず、廊下へ出て) おかみさんにや娘さんがあるらしいが、一と目逢いてえ——それも愚痴か。自分ばかりが勝手次第に、ああかこうかと夢をかいて、母や妹を恋しがっても、そっちとこっちは立つ瀬が別ッ個——考えてみりゃ俺も馬鹿よ、幼い時に別れた生みの母は、こう臉の上下をぴったり合せ、思いだしゃあ絵で描くように見えてたものをわざわざ骨を折って消してしまった。おかみさんご免なさんせ。(障子を閉る)

おはま あ。(呼びかけて思い直す)

佐藤忠夫氏の『長谷川伸論』(昭和50年、中央公論社)には次のように記されている。

『暎の母』について

長谷川伸の名をもっとも有名にした作品は、「沓掛時次郎」と「暎の母」の二つであるが、「暎の母」は、親に孝行をつくすことのできなかった息子の負い目、というものを拡大して見せることによって、近代の日本人の心の底にあるものをかきむしった傑作である。もちろん、その主人公の番場の忠太郎は、自分から積極的に親不孝を働いたわけでは決してない。むしろ、幼いときに母親のほうが見捨てて行ったためにやくざになってしまったので、彼のほうが被害者なのである。しかし、彼はそうは思わない。母親は不幸な家出をしたのであり、その後、どんなみじめな暮らしをしているか分らない。自分はそれを助けなければならない。ところが、やっと母親を訪ねあててみると、母親は、やくざになってしまっている自分を受け容れてくれない。忠太郎は、そこで失望して憤然と帰ってゆくが、そのとき彼は、ただたんに母親の不人情をなじっているのではなく、やはり、やくざになってしまったこと自体が親不孝であるという自責の念にもかかっているのである。と同時に、自分に何ひとついいことをしてくれたわけでもない、会ったことすらない母親をこれほど慕いつづけた、自分の無償の誠意をどう考えたらいいのか、と途方に暮れているのである。長谷川伸は、この芝居の幕切れとして異本を二つも書き、忠太郎と母親を和解させている。しかし、結局それは異本にとどめ、母への思慕をふりきって去る最初の稿を定稿としている。このためらいのなかに、長谷川伸の苦渋がよく出ていると思う。

まだ見ぬ親。幼いとき、大人たちからさんざん言われた言葉によって、観念のなかでだけはものすごく美化され、理想化されて存在しているが、じつはその親から何をしてもらったわけでもなく、むしろ自分を見捨ててしまっている親。ところが自分は、その親を怨むどころか、自分がその親の愛に値しないやくざな人間であると言われることを恐れたり、自分のような者では親孝行はできないのではないか、自分は親不孝ではあるまいかという自責の念を抱いている。その親に文句のひとつも言いたいが、やはり自分が悪いのだという気も否定しきれない。(P271～2)

佐藤氏は以上の部分に続いて、忠太郎の親に孝行できないことを、忠義をつくせない民衆の思いの反映として当時の時代思潮との関連でとらえている。佐藤氏は『暎の母』の魅力の一端、あるいは民衆に支持された理由を的確に表現している。

しかし、一方で「こんなヤクザに誰がした」という発想も、佐藤氏の見解からは齟齬するが真実の一端を示しているように思う。誠意をつくして接したが、それが受け容れられなかった、かりに母子の関係を離れて考えれば、このような心境を経験する場合が多くあるように思う。物事に裏表があることなどは念頭に置かず、自分が正直で好意を持って接し、当然のこととして相手も自分と同様の立場で接してくれることを無意識のうちに期待するが、そうでない場合。特に相手が自分より大きく権威があり、当然それなりの徳を備えているであろうと想像するのに、それが裏切られる場合である。例は適当でないかも知れないが、公的な機関で例えば役所などにおいて、一般の人々の便宜を図るために置かれている機関であると考え、本心を吐露し実状を打ち明けて相手に接しても、担当者が冷たく杓子定規に扱う場合などを想定してみれば納得できると思う。公務員は公務に、教師は教育に、医者は治療に、警察は社会の秩序の維持と改善に、政治家は民のために、宗教人は世の中の平穏に、それぞれ第一に念頭に入れていると思っていたが実際接してみたらそうではない。「公僕」とか「聖職」というのは名目であり、実際は地位や金や権力が念頭にあり、無意識の中にも人を物として扱っている場合などを、彼

らとそれが問われる差し迫った場面で接し、その構図が浮き彫りにされることは多々あるであろう。同じ階層の人であるとか、立場を同じくする人々の間であれば、それぞれがそれなりに交際の機会があり気心が知れていて、およその考えは理解できるが、立場を同じくしない者は交際する機会が希であるし、接する場合は差し迫った緊急の場合が多く、そのためお互いの本質が問われ、お互いの立場あるいは本心といったものがかえって暴露されることが多々あろう。

さらには、本来肉親ではない者に、親子あるいは親子に近似した関係を期待するのに、それが裏切られたように感じる場合も多いであろう。この場合、自分の立場で物事を突き詰めて考え、知らずのうちに観念が先行し観念の中に美化されて、気がついたら相手に一向にそのような気がないことに気づく場合である。その場合自分が世間知らずでお人好しであったことを知り、自分と他人の間に越すに越せない障壁があるのを感じるかも知れない。あるいは逆に自分に誠意が足りなかったという意味での自責の念に駆られるかも知れない。このことは肉親の間でも起こり得るし、さらにその究極が母親の場合である。あるいはその象徴が母親であろう。こう見ると『醜の母』は母親の場合ではあるが、この戯曲を見る者はあるいは自分の立場でこれに近似した過去に体験した事象を心に描き、その部分に心の琴線が触れるということかも知れない。

『沓掛時次郎』や『一本刀土俵入』の場合は、主人公の男女二人は何と言ってもやはり他人である。それに対して『醜の母』の場合は肉親そのものである。『沓掛時次郎』や『一本刀土俵入』では「おきぬさん」や「お蔭さん」に対する好意は基本的には自分の信念に基づく自発的なものであるのに対し、『醜の母』の場合は運命的なものであって、その点『醜の母』の方がより深く複雑な様相を呈しているのである。見る者にとっては、前者の場合は客観的に見ることが出来るのに対して、後者の場合は自分の思いなども入って主観的に見ざるを得ない場合がしばしば起こるということであろう。

なお「こんなヤクザに誰がした」という言い方は、ある意味では「表現力のなさ」ともとれる。なぜ自分がこのような立場に置かれているのか、その理解不可能な心境を爆発させた表現と見ることもできるわけである。自分のせいと言うわけでもなく、相手のせいと言うわけでもなく、第三者のせいと言うわけでもなく、運命と言う言葉を使うほど現在の状況や自分を客観視できるわけでもない、表現不可能な自分の状況を「こんなヤクザに誰がした」という表現をとらざるを得なかったということかも知れない。自分と相手との隔たりを決定的なものと感じ、その時の表現不可能な気持ちを「母」に対してと言うよりも「何か」に対してぶつけたということであろう。忠太郎の心境は、佐藤氏の言う「自責の念」というよりも、漠然として正体不明の権威に対する「叫び」であって、この戯曲を見る者はその点に感銘し、それが長谷川伸の原作には決して出てこない「こんなヤクザに誰がした」という言葉を生んでいったのではないかと思うのである。

二、

以上述べたことから察せられるように『醜の母』には、実に色々な面があるようである。劇を見る人にとって、その人の感性や個人的体験とかかわって感じるところが様々であるということであろう。そこで小論ではもう少し広げて考えてみたい。ここではあえて『醜の母』と

『瞼の母』について

少しでも関連のありそうな戯曲をとりあげ、それとの関連において『瞼の母』の他の面を探ってみたいと思う。『瞼の母』の体系的考察というのではなく、その特質を点描しようという試みである。

1、『父帰る』

菊池寛の『父帰る』は、大正6年発表の戯曲である。『瞼の母』より10年以上前の作品であるが、広くとれば同時代の作品と言ってもよい。文学作品ではあるが、『父帰る』は大衆演劇や浪曲でも多く演じられてきている。普遍性のある題材であるが、同時に大衆性、さらには言えば独特の臭さを持った作品ということが出来る。

ごく簡単にその梗概を次に記してみる。

時は「明治40年頃」、所は「南海道の海岸にある小都会」。登場人物は、長男黒田賢一郎28歳、その弟新二郎23歳、その妹おたね20歳、その母おたか51歳、彼らの父宗太郎58歳の5人であるが、現在暮らしているのは、20年前に家を出た父を除く4人である。設定は「中流階級のつましやかな家」で、長男が役所に勤め、次男は現在小学校の先生である。父が家を出た後は、母が内職をしあるいは長男が「十の時から県庁の給仕」をして一家の生計を支えてきた。特に長男には父代わりとして二人の弟妹を養ってきたという自負がある。現在は、子供も一人前となり妹も適齢期を迎えての準備を考えているといったところで、平穏な家庭である。

ある日の夕飯時、子供達が家に帰り夕方から夜にかけての団欒の時間であるが、新二郎やおたねの話から父宗二郎が街に帰ってきているらしいという予感が漂う。その噂をしているところへ父が帰ってくる。父には20年前女性が出来、家を出て興行の仕事をして一時は成功もしたが火事等で失敗し今は落ちぶれた姿である。次男と妹は父を好意的に迎え、母もかつては父を怨んではいたが、いまはそれも過去のこととなり父を受け入れるつもりでいる。しかし、長男は父親としての義務を放棄した者を家に迎え入れることは出来ないとして父に対して冷たい態度をとる。長男は20年間、自分が一家を支えてきたという自負があり、弟妹に対してお前達の父親は自分であり、母親に対しても父を迎える道理はないという。いかに貧乏の中弟妹達を育てたか、かつて母親は子供達を道連れに自殺未遂にまで至ったではないかと過去の経緯を強調する。いわば家父長の立場にある長男の意志に母も逆らうことができず、結局父親を追い出すことになる。

最後の部分は原文をそのまま挙げておく。

新二郎 （父を抱き起こしながら）これから行く処があるのですか。

父 （全く悄沈として腰をかけたまま）のたれ死にするには家はいらんからのう。……（独言の如く）俺やって此の家に足踏みが出来る義理ではないんやけど、年が寄って、弱って来ると故郷の方へ自然と足が向いてな。此街へ帰ってから、今日で三日じゃがな、夜になると毎晩家の前で立って居たんじゃが敷居が高うては入れなかったのじゃ……併しやっぱり這入らん方がよかった。一文なしで帰って来ては誰にやって馬鹿にされる……。俺も五十の声がかかると国が恋しくなると、せめて千と二千と纏った金を持って帰ってお前達に侘をしようと思ったが、年が寄ると夫だけの働きも出来んでな。……（漸く立ち上って）まあええ、自分

の身体位始末のつかんことはないわ。(蹠踉として立ち上り顧みて老いたる妻を一目見たる後戸をあけて去る。後四人暫く無言)

母 (哀訴するが如く) 賢一郎!

おたね 兄さん!

(しばらくの間緊張した時が過ぎる)

賢一郎 新! 行ってお父様を呼び返して来い。

(新二郎、飛ぶが如く戸外へ出る。三人緊張の裏に待つて居る。新二郎やや蒼白な顔をして帰って来る)

新二郎 南の道を探したが見えん、北の方を探すから兄さんも来て下さい。

賢一郎 (驚愕して) なに見えん! 見えん事があるもんか。

(兄弟二人狂気の如く出で去る)

——幕——

菊池寛は、後に大衆文学の作家の面を持つが、初期の作品には短編が多く後のものとはやや違った意味での大衆性を持つものがある。例えば小説『恩讐の彼方に』は、『父帰る』とともに浪曲にもなっているし、大衆演劇の舞台にあげられることもある。

さて先程佐藤氏が、忠太郎の気持ちを「自責の念」という言葉を使ったことに対しやや異論を挟んだが、「家父長の責任の問題」について論及したことについては改めて納得できる点がある。『父帰る』はまさに、家父長としての責任を果たせなかった人物(父)の物語と見ることが出来る。父は現在の家父長である兄から、家父長の責任を果たせなかった人物を家に置く訳にはいかないと追いつき出されるわけである。一方忠太郎は百両の金を離さず「顔も知らねえ母親に、縁があつて邂逅つて、ゆたかに暮していればいいが、もしひょっと貧乏に苦しんででも居るのだったら、手土産代わりと心がけて、何があつても手を付けず、この百両は永えこと、抱いてぬくめて来たのでござんす」ということで、常にいつでも家父長の責任をとるつもりであるが、忠太郎の側から見れば結局はそれが認められず追いつき出されるわけである。おはまの方も、「忠太郎さん、お前さんも親を尋ねるのなら、何故堅気になっていないのだえ」という言葉からすれば、「それなりに一人前の人物であつたら受け入れたであらうに」ということで、家父長の資格が問われているという見方もできる。一旦追いつ出した人物を再び迎えに行くという点では、二つの戯曲はまさに重なりあう。特に『父帰る』の場合は、兄が道理として父を家に迎えるわけにはいかないと追いつき出し、肉親の愛情に目覚めて迎えに行くということでいわば「義理」と「人情」の関係に近いものがある。一方おはまの方は自分の立場に拘つたということであろうか。おはまは成功者であり、『父帰る』の方は「中流階級」としておりの賢一郎も官吏の試験を目指して勉学してきた人であつて、それぞれの立場なりにそれに伴う論理があるということであろう。

なお『父帰る』は見方によれば話の結末は記されていないわけであり、また『瞼の母』の方も作者自身異本を書き結末に迷つたということであるが、どちらも決して不完全な作品と言うわけではない。それは兄やおはまの心の中に葛藤があり、結論として「建て前」を主張して、家に入ること、あるいは和解をしての名乗をしないと決めたわけで、それが戯曲としての眼目である。その後のことは、葛藤の結果否定されたけれど決して消えることのない思いが残つていて、逆にその思いの素直な発露ということであろう。

『醜の母』について

現在は『父帰る』や『醜の母』が発表された当時と異なる時代状況であり、「家」の問題にしろ、あるいはそれと関連して「忠」と「孝」の問題にしろ当時とは異なる。しかし、これらの作品は現代でも受け継がれており、時代を越えた普遍的な魅力を持っている。

2、『身毒丸』

この数年来上演された演劇の中で、『身毒丸』は最も注目を集めたものである。寺山修司の作品であるが、これに蜷川幸雄が独特の演出を施し、寺山の一面を見事にクローズ・アップさせて魅力を引き出している。手許には1978（昭和53）年上演のものとして1996（平成8）年発売のものとして二つの市販のビデオテープがあるが、前者（人力飛行機舎／発売：アップリンク）は、

（作） 寺山修司
（共同演出） 寺山修司 J・A・シーザー
（作曲・演奏） J・A・シーザー
（共同台本） 寺山修司 岸田理生

となっており、後者（発売元：ホリプロ・劇書房・ポニーキャニオン）は、

（作） 寺山修司
（台本） 岸田理生
（演出） 蜷川幸雄
（作曲） 宮川彬良

となっている。両者は台本・構成が微妙に異なり、さらに演出の違いでかなりの変化が見られる。ここでは『寺山修司戯曲集 3』（劇書房 昭和58年）に収められている脚本からその構成を見ておきたい。脚本全体も抽象的であり筋の展開はないわけではないが、筋よりもイメージを重視したものになっている。例えば最初の場面などは寺山独特の演劇の原点を「見せ物」と考える主張が織り込まれ、その描写から始まっている。

幼くして母を亡くした「しんとく」（身毒丸）は父親との二人暮らしであったが、見物小屋で、後妻「撫子」を購う。この「まま母」には連れ子「せんさく」がいる。現在は4人暮らしであるが、父と継母とせんさくは仲良く暮らしているが、しんとくは生みの母の面影を慕って新しい母には距離を置いている。ある日怪人柳田国男博士から「穴」を借り受けたしんとくは、地獄に母を探しに行くが母だと思って見た人物は、まさに継母の撫子に他ならなかった。まだ地獄にいると思っているしんとくは、卒塔婆にしんとくの戒名を書いて六寸釘を打付けている継母に出会う。藁人形に釘を打付けられ、しんとくは癩病にかかり盲目となり行方不明となる。継母に化けたしんとくは、弟せんさくを襲う。継母が箱庭のような家を掃いたり、父親が侏儒車に乗って目の前にいないしんとくに向かって詫びる場面があったり、一家はまさに崩壊したかのような印象を与える描写もある。最後の場面は父と継母（実はしんとく）とせんさくが、家で「家族合わせ」のゲームをしている。そこへ錯乱した継母が現れ、継母は限りなく母の姿に近づき、その継母にしんとくは抱きつき、母子としての二人の仲は成就したようでもある。原作ではこの後に「……すべての登場人物、母に化身して、唇赤く、絶叫する裸のしんとくを包みこみ、抱きよせ、舌なめずりして、バラバラにして、食ってしまう」とあるように子を食らう鬼子母神そのものの恐ろしい姿であると同時に、「そして、すべては胎内の迷宮に限りなく墜ちてゆき、声だけが嘔しあって消えてゆく」という表現からは食べられることは母親の胎

内に戻ることであって、本来の居場所・落ち着くべきところに落ち着いていったともとれるのである。

『身毒丸』は、筋の上では『瞼の母』と直接結びつくわけではないが、提出されたテーマには近似したところがあるように感じる。心の中ではぐくんできた優しい母親のイメージをと、実際に生みの母に接しての予想だにできなかった恐ろしいイメージとである（『身毒丸』では継母が実は生みの母と限りなく重なっている）。寺山修司の時代から蜷川幸雄に至る時代思潮の一つとして、ユング心理学の流行がある。詳しいことについては私は全くの門外漢であるが、ユング心理学の主張には、大地あるいは人を包み込む存在をグレート・マザーとして、物を生成すると同時に破壊もする両面を持った物と考え、母親も同様の要素を有しているという主張もあるようである。まさにこの時代思潮の中で、蜷川が寺山の作品に新たな解釈を加え演出して、一大ブームを巻き起こしたということであろう。『瞼の母』も母親の二面性、特にその恐ろしさの本質を示しており、それが観客の深層の心理に訴えるという見方もできる。さらに『身毒丸』には、単に母親だけではなく小論で述べてきた家父長の問題（例えば継母が藁人形を作りしんとくを呪うのは、せんさくとの後継の問題とも絡んでいる）も扱っており、『瞼の母』や『父帰る』とも共通する問題を含んでいるように思う。

なお、『身毒丸』には、先行作品というものがある。説教節の『しんとく丸』であり、また歌舞伎等で演じられる『撰州合邦辻』（主人公は高安俊徳丸）である。これらは内容はそれぞれ複雑であるが、基本的には継母と息子の関係を扱った物語で、その裏に義理とか自己犠牲の問題などが絡んでいる。身毒丸と俊徳丸のいう名、あるいは顔の潰れる病にかかるとことなど、『身毒丸』は明らかにこれらを題材にとっている。とは言っても寺山はこれらの作品のイメージをもとに全く新たな作品を創作したと言った方がよく、内容も極めて現代的である。ただ寺山は地獄巡りの場面などなど宗教的色彩を盛り込んでおり、また「見せ物」や祭りの後の侘びしさを描写しており、この点では説教節の原点を捉えようとする意図が明確に伝わってくる。現代において説教節に題材をとった「一人芝居」などが盛んに演じられ、かなりの共感を呼んでいる（注3）。これらは芸能の原点に帰ろうとする試みの一つであると言える。浪曲の原点もやはり説教節に遡ることが出来ようが、勧善懲悪を扱った芸能を辿れば宗教と深く係わっており、現代において逆にそのようなものが求められているとも言えるのである（注4）。

『身毒丸』は構成の上でも、さらに蜷川独特の光や音響を駆使した演出と相俟って、まさに現代の演劇を代表するものであり、一方『瞼の母』は古いあるいは臭い芝居の代表的な物と見られている。一方は極めて抽象的演劇であり、一方は極めて具体的あるいは写實的演劇であるが、その本質には意外に近似したところがあるように感じるのである。

結びにかえて

竹内敏春著『からだ・演劇・教育』（岩波新書 平成元年）は、定時制高等学校での授業等で演劇を取り入れたいわば実践記録である。著者がある定時制高校の授業で最初に取り上げた戯曲がやはり『瞼の母』であった。というより多くの候補の中から、『瞼の母』が最もふさわしい唯一の教材であるとの結論に至ったということであろう。生徒達との演劇の実践の中で、いろいろの感動もありまた発見もあったという。例えば〔序幕〕第1場では、忠太郎の弟分の

『瞼の母』について

半次郎とその母親達の情愛が中心ではあるが、生徒達は忠太郎と半次郎あるいは相手方の二人の博徒の友情により興味を示したということである。また通常の上演ではほとんど省略される〔序幕〕第3場の「冬の夜の街」という場面（非常に短いもので商人とその母が現れ、息子が母を背負い、それを忠太郎がうらやましがる場面）を実演し新たな感動を生んだという点などである。

また長谷川伸の回想談とでもいうべき『材料ぶくろ』の中の「ニューギニヤの『瞼の母』と台詞』の中には、戦後の混乱期の虚無感の中で『瞼の母』を見て「孤児の育成」に生きる道を見いだした元兵士の話を紹介している。

以上の例からも『瞼の母』をそれぞれの人が見て、それぞれの心の琴線に触れる不思議な魅力を持っているということが伺える。今日大衆演劇では、新作物が中心で長谷川伸の戯曲が上演されることは少なくなっている。長谷川伸に限らず古典的なスタンダードな演劇が演じられることはごく希であるといってよい。劇団員も少なく上演時間も限られた大衆演劇では、誰もが知っている演劇、歌舞伎を始めとする大舞台で演じられているのと同じ題目の演劇を演じることは、比較されることもあって敬遠する向もある。また観客の方にしても新作の演劇を好む傾向が強いようである。しかし、その中でも『瞼の母』だけは例外であり、役者にしても観客にしても何度でも演じ繰り返し見ても飽きない魅力を持っており、毎日必ずどこかの劇場やヘルスセンターの舞台で演じられている。演劇の根底に関わる本質的な要素（あるいは魅力）を『瞼の母』が持っているということである。

『瞼の母』の魅力を敢えてまとめれば、次のようになるだろう。母と子の肉親の感情の本質を表現していること、あるいは人間が心の中に持っている計り知れない恐ろしさを表現していること、そしてそれは芸能そのものが本来表現しようとする業（あるいは宗教性）（注4参照）と関連しているであろうこと。さらには純真な心を持つ者がより大きい権威なり立場なりを持つ者に接し、そこに越すに越されぬ障壁を感じたときの驚愕や絶望とでもいう、計り知れない感情を表現しているということであろう。この他にもそれぞれの個人がそれぞれの体験と照らし、それぞれの心の琴線に触れる何かを『瞼の母』から感じてきたことであろう。これからの時代の変化の中で『瞼の母』の新たな面が発掘されるかも知れない。『瞼の母』は、古典になりうる普遍的要素を持った戯曲であることは間違いない。

注1

小論でいう大衆演劇とは、全国の劇場・ヘルスセンター等で時代劇を中心に興行している劇団による演劇を指す。かつての旅芝居に当たるもので、以前は興行の形態など様々であったが、現在では各地に協会も出来て興行の形態も大体において定まり、基本的には1ヶ月を単位として各地を移動して公演している。なお大衆演劇という語は、もともとは東京の軽演劇の担い手達が村芝居・ドサ廻りの語を嫌い、これらと区別するために使った言葉であったようであるが、今日では逆に旅芝居に対して大衆演劇の語を当てはめて使うのが一般になってきている。

注2

『瞼の母』を題材にした歌謡曲の中で、坂口ふみ諸作詞（沢しげと作曲）の「瞼の母」が最も広く知られている。その全歌詞は以下の通りである。

軒下三寸 借りうけまして
申しあげます おっ母さん
たった一言 忠太郎と
呼んでくださいませ
呼んでくださいませ たのみやす

(セリフ)

「おかみさん 今何とか言いなすったね
親子の名のりがしたかったら
堅気の姿で尋ねて来いと言いなすったが
笑わしちゃいけねえぜ
親にはぐれた子雀が
ぐれたを叱るは無理な話よ
愚痴じゃねえ 未練じゃねえ
おかみさん 俺の言うことを
よく聞きなせえ
尋ね 尋ねた母親に
倅と呼んでもらえぬような
こんなやくざに 誰がしたんでえ」

世間の噂が 気になるならば
こんなやくざを なぜ生んだ
つれのうござんす おっ母さん
月も雲間で
月も雲間で もらい泣き

(セリフ)

「何を言ってやんでえ
何が今更 忠太郎だ 何が倅でえ
俺にやおっ母はいねえんでえ
おっ母さんは 俺の心の底に居るんだ
上と下との瞼を合わせりゃ 逢わねえ昔の
やさしいおっ母の面影が浮かんでくらあ
逢いたくなったら
逢いたくなったら 俺ア瞼をつむるんだ」

逢わなきゃよかった 泣かずにすんだ
これが浮世と いうものか
水熊横丁は 遠灯り
縞の合羽に
縞の合羽に 雪が散る

おっ母さん

『験の母』について

注3

例えば、ふじたあさや氏が脚本を書き、中西和久氏が演じる「ひとり芝居」に「しのだづま考」・「山椒大夫考」等があるが、これらは説教節に題材を取っている。説教節は本来布教の目的のもとに通常一人の僧侶が民衆を前に演じるもので、これらの「ひとり芝居」は見方によれば説教節の再現といった面もある。説教節という場合宗教と深く関わるのであるが、現代において芸能の原典である宗教性に改めて注目したという面もあるであろう。なお俳優小沢昭一氏は中西和久氏の師匠筋に当たり、僅かに残存する説教節の採集にあたり、録音資料編集・著述等の業績がある。

注4

ここでいう勸善懲悪とは、道德教科のような徳目とか、あるいは大人向けの教訓、あるいはやや娯楽味を帯びた物語と言ったものも含むが、単にそれだけを指すのではない。人間の本質に関わるようなどろどろしたもの、例えば説教節で地獄の有り様を描き、そこに関わる人間の「業」を描き出し、その恐ろしさの上に成り立っている人間社会を認めた上で、生き方を求めるといった姿勢をも含めたものである。勸善懲悪という言葉が適切ではなく、他に適当な言葉があるかも知れないが、適切な表現が見当たらないので、ここでは以上の意味も含めて使用した。