

メロドラマの時代

——徳富蘆花『不如帰』の受容を軸として——

関

肇

メロドラマは、文学研究においては長いこと軽視されつづけてきた。しかし、それとは裏腹に一般の受け手オーディエンス（読者・聴衆・観客）には幅広く支持され、そのブームに盛衰はあっても、根強い命脈そのものが尽きる気配はない。いったいメロドラマという様態は、どのように理解すればよいのだろうか。そしてそこにはどのような問題があるのだろうか。

近代日本における最初のメロドラマ・ブームは、明治三十年代に生じている。ここではその代表作である徳富蘆花の『不如帰』を取りあげ、その受容状況を中心としてメロドラマのもつ意味をさぐることにしたい。

メロドラマ論の射程

は、特定のジャンルの境界を越えた横断的な性質がある。したがって、ここではメロドラマをジャンルの区分としてではなく、演劇や文学その他のジャンルをも貫くモードとして捉えることにする。ピーター・ブルックスによれば、「メロドラマは、ほかのジャンルやモードにはない、柔軟性に富んだ、適応性のあるモード」であり、「伝統的なジャンルの制約をも、ハイカルチャーと大衆娯楽の伝統的な境界をも超える想像的形式で人生をドラマ化し、詳細に説明してくれる」とされる⁽¹⁾。そうしたモードとしての「メロドラマ的想像力」を分析の手がかりにすることは、およそ以下のような点で有効であると考ええる。

第一に、メロドラマという視座は、明治三十年代に家庭小説が流行し、それが脚色されて舞台上で上演されることによつて一層の人気を呼び、書物が売れていくといった、ジャンルを越えたメディア・ミックスの文化現象を総体として把握することを可能にするだろう。第二に、それは尾崎紅葉の『金色夜叉』や小杉天外の『魔風恋風』のように、通説では必ずしも家庭小説には分類されない小説も視野に入れることができるだろう。たとえば、『太陽』臨時増刊「文芸史」(明42・2)は、家庭小説の代表的作家として徳富蘆花、菊池幽芳、中村春雨、田口掬汀などをあげ、紅葉や天外は含めていないが、『金色夜叉』や『魔風恋風』の受容されていく様相は家庭小説の場合とほぼ同様であり、これらと家庭小説をもに包括するような枠組みが求められるのである。第三に、それは明治期という歴史的限定にとどまらず、大正期の婦人雑誌における通俗小説の流行や『君の名は』(昭27〜29)のような敗戦後のラジオ・映画などの他のメディアにおけるメロドラマ・ブームとの連関を浮上させることにもつながるはずである。それらを通して文学をより広い展望のもとに捉え返し、文学を支える社会的空間との結びつきを明らかにすることができはしないだろうか。

西欧におけるメロドラマは、十八世紀末のフランス革命の所産といわれる。封建的な社会体制と絶対王政が倒されたとき、メロドラマは悲劇にかわる新しい演劇として開花する。美德が一時的には抑圧されながらも最後に勝利

を収め、悪は必ず懲らしめられるというかたちをとるメロドラマは、旧体制の打破を推進した新興ブルジョアジーの世界観を正当化し、あるいはいまだ構築しえないあるべきモラルを分かりやすい物語として提示した。それは動揺する社会秩序の回復と安定した生活を待望する観客に幅広く支持されて、圧倒的な人気を呼んだのである。

一方、日本におけるメロドラマ誕生の歴史的背景にも、やはり当時の社会の混乱した状況が密接に関わっているといえる。

日清戦争後の社会は、経済的にも身分的にも階層秩序の再編制をもたらした。明治三十年十月には清国から獲得した賠償金をもとに金本位制が実施され、貨幣の信用体系が確立される。これを契機として金融資本は急速な発展をとげ、近代産業を支配していく基盤が形成されていった。それは金力万能主義の風潮を助長し、貧富の格差を一層拡大させていく。また、戦争で勲功のあった軍人から授爵により華族となる者が簇出することによって、華族という社会的な身分があらためて脚光を浴びることになる。日清戦争後に授爵された軍人は陸海軍あわせて三十二名、日露戦争後には七十三名の将官が華族になっている。その出自に関わりなく国家への功労次第で爵位を与えられる華族制度は、特権階級と非特権階級のつながりと隔たりを際立たせていくのである。

さらに、この時期には家族の問題においても重要な転換点にさしかかっていた。明治三十一年七月に明治民法第四編（親族）、第五編（相続）が施行され、家族の生活全般にわたって法的に規制されるようになる。この家父長制にもとづいて家の存続を重視する家族制度は、戸主を中心とする性別や続柄・血縁による差異を可視化し、旧来の習俗や現実の家族関係との間に亀裂を入れていく。そのため「新旧思想の衝突正に頂点に達せる我現代の家庭の如きにありては鋭敏なる作家に十分の材料を供給して余あるべし」（『家庭の描写』、『帝国文学』明32・6）というように、小説の格好の題材となりうるような世代間の価値意識の断絶が顕在化することになった。

こうした社会秩序の動揺のもとに、日本における最初のメロドラマ・ブームは到来するのである。当時の主要な

メロドラマは、いずれも新聞メディアに連載形式で発表されている。やがてそれらの多くは演劇化されていくことになるが、興味深いのは、フランスのメロドラマもその成立の当初から小説と大きく関わっていたことである。ピクセクレールをはじめとする初期のメロドラマ作者たちは、たいてい小説から構想を得ていた。そして十九世紀後半には、メロドラマ作者が小説家を兼ね、新聞紙上に小説を発表するとともに、それを舞台上で上演するようになり、世紀末まで高い人気を誇るのである。したがって、小説と演劇の交流においても、新聞小説という発表形式においても、メロドラマは洋の東西を越えて呼応していると思われることができるだろう。

モードとしてのメロドラマ

メロドラマのもっとも基本的な特質は、強い感情的昂揚を喚起する物語であることと、愛・友情・道義などの倫理的な主題が貫徹していることにある。感動と興奮を呼ぶ効果を高めるために舞台では音楽が利用され、観客の感情移入を誘い、物語をより劇的に盛り上げる。小説には音楽そのものはないが、登場人物の声や聴覚表現、文体的リズム、対位法的な構成などに音楽性が表象されている。また、メロドラマの主題は、善と悪の明確な二元論的対立にもとづいて構成され、それが強烈な倫理的葛藤を喚起することになる。

このような規則によって組み立てられるメロドラマの物語構造は、登場人物やプロットの展開に一定の様式がある。主人公はほとんどが女性で、無垢な美徳を体現する存在である。ところが、彼女は何の落ち度もないにもかかわらず、迫害を受けて不幸に陥っていく。そこには不治の病であったり、旧弊な因習、被差別の問題、あるいは戦争など、みずからの力ではどうにもならない要因が作用する。そうした災難に乗じて主人公を苦しめる敵役が登場するが、主人公は徹底的に無力であり、たえず受動的な態度をとりつづける。そこに主人公の窮地を救おうとする

善意の助力者が介在し、ときにはおどけ役が事態を混ぜ返したりする。主人公は何度も災難に見舞われ、その間には偶然の出来事が繰り返り返し起きる。そしてようやく終局にいたって事態が急変し、悪は罰せられ、最後に美德が勝利して結末を迎える。

一般にメロドラマは、男女の愛をモチーフとする感傷的な物語として受け取られがちだが、強烈な感情に訴える倫理的ドラマという意味では、恋愛劇にとどまるものではない。その他に、家庭もの、歴史もの、冒険もの、犯罪ものといった、さまざまなメロドラマの形態が想定できるだろう。実際に十九世紀のフランスでは、初期には恋愛ものよりも母子再会ものや歴史・英雄ものの方が歓迎され、怪奇ものなどもメロドラマと呼ばれている。

そのような角度から明治後期の小説を見渡すなら、その大半がメロドラマ的な要素を含んでいることが浮かび上がってくる。夫婦の愛を中心とする家庭ものには、もちろん家庭小説が筆頭にあげられる。罪のないヒロインを苦しめる動かしがたい要因としては、『不如帰』における結核のほか、菊池幽芳の『己が罪』では私生児の誕生、『乳姉妹』では出生の秘密、中村春雨の『無花果』では人種の違い、渡辺霞亭の『想夫憐』や大倉桃郎の『琵琶歌』では被差別部落の問題、田口掬汀の『女夫波』では夫の不本意な官費留学など、多岐にわたる障害が用意されている。同じように恋愛ものにおいては、『金色夜叉』のヒロインである宮は、結婚の選択をめぐる取りかえしのつかない過ちに苦しまなければならないし、『魔風恋風』のヒロイン初野と恋人の東吾との仲は許婚という因習によって引き裂かれることになる。さらに見方によっては、『金色夜叉』には貫一が自分を裏切った宮を見返そうとする復讐ものメロドラマの要素があり、そのモチーフを女性主人公に託したのが、後の菊池寛の『真珠夫人』であることは疑いない。

この他に、いち早くガボリオ、ボアゴベなどの探偵ものメロドラマを翻案した黒岩涙香は、明治三十年代にはバーサ・M・クレイの家庭小説を数多く手がけて『万朝報』紙上に連載し、壮大な復讐ものメロドラマである『巖巖

窟王』、メロドラマ的要素を集大成した趣のある『噫無情』なども翻案している。

しかも注意しなければならないのは、島崎藤村や夏目漱石の初期の小説にも、メロドラマ的想像力が強く作用していることである。たとえば、藤村の『破戒』では、瀬川丑松とお志保の恋愛が被差別部落の問題を障害として展開され、二葉亭四迷の『其面影』では、婿養子と義妹である小野哲也と小夜子の関係が家庭のしがらみによって引き裂かれていく。また、漱石の『虞美人草』にも、小夜子というメロドラマの典型的なヒロインが登場し、さらに甲野とその母との関係にも継母子ものの物語が含まれている。すなわち、家庭小説にかぎらず、明治四十年前後までは、多くの小説においてメロドラマ的想像力が共有されていたのである。

やがて藤村は自然主義的リアリズムを深化させ、終わりのない日常を描くようになる。二葉亭も次作『平凡』では、およそメロドラマにはなりえない主人公の半生を「だら／＼と、牛の涎のやうに書く」のであり、漱石も『坑夫』以後は、明確な物語的構成をもつ小説を書かなくなっていく。後に藤村が『新生』においてインセスト・タブーを障害とする純粋な男女の愛と別離のテーマを追究するように、メロドラマが完全に手放されるわけではないが、明治四十年代に文学が芸術ジャンルとして自立していくにつれて、メロドラマは文学の中心から排除され、通俗的なものへと追いやられていくのである。したがって、メロドラマが文学をリードした時代は、日清戦争後から日露戦争後にかけてということになる。それはちょうど新聞が大衆的なメディアへと急速に発展しつつあった時期にあつているが、メロドラマとその主な発表媒体としての新聞は、いったいどのようにつながっているのだろうか。

善と悪の二元論的な対立を基軸とするメロドラマの登場人物は、おおむね典型的であり、単純なキャラクターとして形作られる。彼らの内面に深みがないわけではないが、それは全知の語り手によってほぼ統括され、そのたどるべき運命もあらかじめ見通されている。とりわけステレオタイプ化されているのは、ひたすら受動的な存在としての薄幸のヒロインである。心の悩みや苦しみを内に秘めたまま迫害にひたすら耐えつづけるヒロインが不幸であ

ればあるほど、読者の感涙を誘うことになる。その偶然性の多用やカクストロフィにおける劇的などんでん返しは、しばしば都合主義として批判されてきた。確かにプロットの展開からすれば、一貫性から逸脱する場合があることは否定できないが、同時にそれは波瀾万丈の物語をもたらし、メロドラマの面白さの源泉ともなっている。そのうえヒロインが繰り返し試練にさらされながらも美德を守りつづけることによって、物語世界の二元論的な対立構造は一層明瞭な輪郭を立ち現すことになる。こうした点でメロドラマは、小説というジャンルが新聞への連載という形式において引き受けなければならないさまざまな制約を乗り越えることを可能にするだろう。

雑誌や書物とは異なる新聞小説に固有の制約は、もっぱら一日ずつ細かく区切られて連載されるという形式上の問題にもとづいている。通常は一回に原稿にして三、四枚分を作者が日々書き継ぎながら発表し、読者はそれ一日ごとに読み進める。一回分で読むことがいったん中断され、また翌日になると再開されるという、断続的な読書のかたちで新聞小説は享受せざるをえない。その読書が途中で放棄されないようにするためには、テキスト全体の統一性だけでなく、一回ごとのまとまりや次回へと興味をつないでいくための工夫が必要とされる。また、集中的に通読することのできない新聞連載形式においては、登場人物に複雑なキャラクターを付与し、その形象的なふくらみを維持していくことは困難であり、錯綜した内面描写や精細な風景描写よりも、変化に富んだストーリーを求め読者の欲望に応えなければならぬ。紅葉が『金色夜叉』において塩原の風景を長々と描いたとき、「塩谷郡の南より群峰の間を分けて——どころぢやありませんわ、宮さんを何うして下さるんです」と愛読する女性たちに詰め寄られたという有名なエピソード⁽³⁾にうかがえるように、読者は何よりもヒロインの運命が知りたいのであり、作者はその興味を引きつけつつ、それをはぐらかすことによって物語を盛りあげていく。したがって、読者を飽きさせないためには、会話場面にしても長々と繰り返し広げるわけにはいかないことになる。新聞小説には挿絵が添えられるのが普通だが、文字よりもはるかに強烈な印象を与える挿絵の効果も無視しえないだろう。しかし重要なのは、

これらの新聞小説にとって不可避的な制約が、メロドラマにおいては逆に有効に活用されていくことである。類型ではあっても鮮明な印象の登場人物たちを中心として、言葉になりえない思いを身振りや態度で表現し、波瀾万丈の展開をとげていくメロドラマは、新聞小説にすぐれて適合しているのである。

それだけでなく、メロドラマには新聞の紙面構成との関わりにおいても高い親和性が見出せる。新聞小説は、それ自体で単独にあるわけではない。日々の紙面の一角に掲載され、多様な記事や広告と併読されていくものであり、紙上の社会的な言説と相互作用を果たしながら意味形成されることになる。明治三十年代の新聞メディアは、各紙とも女性読者を獲得するために家庭欄の充実につとめている。それらを中心に家庭道徳を称揚する記事が多く掲げられ、日清戦争前後に台頭した良妻賢母主義の普及がはかられていくわけだが、そうした教育的な性格をメロドラマも内在させている。ヒロインが体現する美德は、新聞紙面の記事と響き合うことによって家庭道徳のイデオロギ―を強化することにつながるのである。また、紙面をにぎわす時事的なトピックも、しばしばメロドラマに取り込まれている。たとえば、『己が罪』では施行されたばかりの明治民法の婚姻の要件がヒロインを罠に陥れるために悪用され、『虞美人草』には当時大きな話題を呼んだ東京勸業博覧会のイルミネーションを見物する場面が物語のクライマックスに用意されていることはよく知られている。メロドラマにおいては読者を物語世界に引き込んでいく趣向の巧妙さが不可欠であり、社会の現実を伝える新聞紙面との連動は、そのひとつの有力な技法なのである。また、偶然性を用いた展開は、物語に自在な変化の余地をもたらし、連載中に寄せられた読者からの声を反映させることさえ可能にするだろう。つまり、先にふれた『太陽』臨時増刊「文芸史」の家庭小説についての評言を借りれば、メロドラマは「新聞小説の最も発達した形式」であるといえる。

しかも、新聞小説としてのメロドラマは、付加価値の高い商品であり、連載時の人気を読者獲得に寄与するだけでなく、その完結後も単行本化や演劇化によって新聞の経営戦略に組み込まれることになる。日清戦争後の新聞界

は、流通過程を合理化し、販売店網を拡充するなどによつて、発行部数の増加を競い合っていた。新聞の普及率は、明治二十年代半ばから急伸しはじめるが、全国平均は明治三十一年で一戸あたり〇・一六部、およそ六戸に一戸の割合にとどまり、特に普及が遅れていた地方部には、鉄道などの輸送手段の発達とともに東京紙や大阪紙が進出して販路の開拓につとめている。しかし、都市部においては、すでに東京では明治二十七年に普及率が一戸あたり一部に達し、大阪では明治三十一年に三戸に二部の割合で新聞を購読するようになっていた。⁽⁴⁾これらの普及が進んで狭隘な市場となりつつあった都市部においては、新聞各紙の勢力は流動的であり、限られたパイを奪い合う熾烈な読者獲得競争が行われていく。こうしたなかで有力なメディア・イベントとして、新聞小説の演劇化が利用されるのである。新聞社は舞台の幕や街角の絵看板を提供したり、劇場を買い切りにして愛読者優待会を催し、劇評を紙面に掲げたりして宣伝に力を入れている。

こうした動きは、演劇界に活況をもたらすことにもなった。明治三十一年三月に川上音二郎一座が市村座で『金色夜叉』を上演したのを皮切りに、人気の高いメロドラマが次々と演劇化されて好評を博していく。なかでも明治三十八年一月には『乳姉妹』、十月には『己が罪』が、高田実ら新派の本郷座と歌舞伎の中村芝翫ら旧派の東京座とで競演され、同じ年の六、七月には『金色夜叉』を真砂座に拠る伊井蓉峰一座と本郷座の高田実一座が競って上演するなど、演劇界においても明治三十年代後半にメロドラマが大流行し、新派を代表する本郷座は全盛期を迎えている。

ただし、メロドラマは小説から演劇に一方的に波及したわけではない。たとえば、田口掬汀の『女夫波』が、「其実全然新演劇——詳しく言へば壮士芝居の感化を受けて成れるものならんか。(中略)その人物、光景、事情等の配合美も又壮士芝居舞台面の配合美たる観なき能はず」(青柳有美『女夫波』を読む、『新公論』明37・9)と評されたように、演劇から小説へとメロドラマ的想像力がフィードバックすることもあった。小説と演劇が相互に交流しな

がら、メロドラマは時代の大きな文化的なうねりを形作っていくのである。

では、このような状況のなかで、徳富蘆花の『不如帰』はどのように受容されたのだろうか。

新聞小説から書物へ

『不如帰』が『国民新聞』に発表される三ヶ月前の明治三十一年八月、国民新聞社およびその設立母体である民友社は、大きな組織改革を断行している。民友社創立以来の中核をなす雑誌『国民之友』のほか、『家庭雑誌』、『The Far East』の三誌を廃刊し、『国民新聞』に吸収したのである。そのきっかけは、深刻な経営難にあった。

日清戦争時、新聞各社はいずれも多額の投資をして報道活動を強化し、従軍記者の派遣、通信体制の整備、号外の発行などによって発行部数を拡大させた。しかし、その過大な投資を回収しきれないまま、戦後になって世情が落ち着きを取り戻すとともに発行部数が落ち込み、経営を圧迫するようになる。『国民新聞』の発行部数は、「発刊当初から七千程度を上下してゐたものが、戦争中は一万台を越え、一万五千台を越え、殆ど二万を越ゆるに至つた」とされるが、戦後は約八千部に減少している。そのうえ明治三十年には蘇峰が松隈内閣の内務省勅任参事官に就任する、いわゆる変節問題で、一時は五、六千部にまで急落した。同様に、初期には二万部にものぼつた『国民之友』の発行部数も、明治二十九年には三、四千部に落ちている。この危機的な経営状態にあつて、民友社および国民新聞社は、社員の約三分の一を削減し、民友社は雑誌の発行から撤退して書籍出版と印刷業務に事業を縮小し、国民新聞社の体制建て直しに生き残りをかけることになる。

この改革にあわせて、『国民新聞』は編集方針を大きく転換し、紙面を刷新している。それまでの品格ある高級紙を志向していた路線を修正し、文章を平易にし、社会記事や文学・娯楽・スポーツ記事、経済・財政記事を充実

させ、購読料も値下げに踏み切った。紙面を多様化し大衆化することによって購読者を拡大しようとしたのであり、『国民新聞』の発行部数は、「三十一年の末には、略々日清戦争以前の状態に近づく迄に回復して」、その後しばらくして徐々に増加傾向をたどっていく。『不如帰』の連載は、この紙面改革の流れのなかで開始されている。小説執筆にあたって、「文体は評判の金色夜叉に即かず離れずといふところを往つた」と後に蘆花は回想しているが、そこには一般読者の評判を意識する姿勢がうかがえる。連載の中盤までは、若手洋画家の丹羽黙仙による挿絵も付けられていた。

しかし、新聞連載中の『不如帰』は、一部の読者から好評の手紙が寄せられたりもしているが、広く注目を集めるにはいたらなかった。それは必ずしも、『国民新聞』編集部の記事輻輳を理由に休載したりする「埋草」扱いや、蘆花の執筆渋滞による度重なる中断があったためばかりではないだろう。むしろそれは、『国民新聞』の読者層の問題に関わっていると考えられる。当初の平民主義から国家膨張論に転じた蘇峰の主宰する『国民新聞』は、日清戦争後は政府に接近して御用新聞へと変貌し、「安定した購読者層として官吏・軍人・実業家・教育家など社会の主導的階層に照準を合わせていた」とされる。彼らこそは「政府主導下の軍備拡張・実業振興・国民教育の牽引力であった」からである。⁽⁸⁾これに新聞の大衆化によって開拓した都市の商工業者などの読者層も次第に加わるようになるが、基本的に読者たちの最大の関心事が実業関係の記事にあったことに変わりはなく、紙面改革でも株式や米相場、企業の動向などの経済情報の充実に重点が置かれている。一方、人員削減により宮崎湖処子や角田浩々歌客らの文学者・批評家が多く退社して、文化面は総じて低調になっていた。もちろん読者たちは文化面に無関心だったわけではないだろうが、おそらく彼らは小説よりは講談その他の娯楽記事を好んだと推測できるだろう。『不如帰』連載中の『国民新聞』には、一立斎文晁の講談「編部高田の馬場」も掲載されているが、その扱いは小説よりも大きく、連日休載なしに掲げられていることが、それを裏付けている。こうして連載中是一部に支持されたにと

どまる『不如帰』が本格的に脚光を浴びるようになるのは、後に書物として幅広く流通するようになってからである。『不如帰』の単行本刊行にあたって、『国民新聞』には蘆花自筆の広告(明32・12・13)が掲げられている。そこでは新聞連載中に未見の読者から寄せられた、「不如帰を称誦致し……其響の沈痛なるに敬服仕候」(三峽生)といった手紙の一節を紹介し、それらに励まされるかたちで出版に踏み切ったという。続いて蘆花は次のように記している。

明治の齡は三十を超へたれども社会の「纖維には恐る可き旧習の猶勢を逞ふする」者少なからず、著者は窃かに其尤も手近き一を捉へむと試みたり自ら太鼓をた、き喇叭を吹くを欲せずと雖も堅く不健全の文字を断ちて清浄なる家庭にも入り得可きは自ら信ずる所なり

ここには社会に横行する「恐る可き旧習」を抉り出すという小説のモチーフと、「清浄なる家庭にも入り得可き」読み物としての性格が明確に打ち出されている。こうした志向にそくして、単行本では新聞初出の本文に全面的な改訂がほどこされている。全体の脈絡を整えるために物語を再編成し、冗長な部分は大幅に削り、あるいは細部の表現に修訂を加えるなど、その斧鑿の痕は多岐にわたるが、ここでメロドラマの観点から注目したいのは、千々岩をはじめとする敵役や副次的な人物についての改訂がいちじるしい点である。

たとえば、新聞初出には近年の軍人の腐敗墮落を慨嘆する武男に対して、千々岩が「軍人なんざア畢竟命賭けの商売だから、錢の賭位は寛大おほめに見て遣らなけりやなるまいよ。(中略)究竟人間は賭博的動物だ。政治だつて、相場だつて、戦争は勿論、皆賭博さ」(中)の(一)云々と反論し、露悪的にふるまう場面があるが、単行本では武男の軍人批判は浪子との会話場面で開陳され、浪子がそれに聞き惚れることになる(中篇(一)の(二)。さらに、千々岩が参謀本部から師団の連隊勤務に移されるのは、単行本では参謀本部の機密を御用商人の山木に漏らして賄賂を受け取ったことが発覚したためとされるが、もとの新聞初出では山木との結託ばかりでなく、「左る外国公使館附武官

との間に忌わしき一の密約を結」(中)の二二ぶという売国行為の容疑によるものとなっていた。

また、山木の戯画的に誇張された狡猾さや、武男の母の姑ぶりの依怙地などところなど、あくどいまでに強調されていたそれぞれの人物の悪徳が、単行本では希釈され、類型的ながらも性格に奥行きが与えられているほか、終盤に登場して投身自殺しかけた浪子を救う小川清子というキリスト教信者の長い身の上話や、現実社会のトピックに言及するなどの饒舌な語り口も抑制されている。後に蘆花が自作について「無理に場面を賑はすためかき集めた千々岩山木の安つばい芝居がかりやら、小川某女の蛇足やら、あらを云つたら限りが無い」(「第百版不如帰の巻首に」と評したような、物語のメイン・プロットからの逸脱部分は、新聞初出では単行本以上に目立っていたのが切り縮められているのである。それによって主人公の浪子と武男の愛と別れの物語は前景化されることになるが、この二人の形象に関するかぎり、初出の感傷過多な表現が単行本ではいくらか緩和されているものの、彼らの体現する本来の美徳が揺らぐことはほとんどない。

先に述べたとおり、断続的な読書を特質とする新聞小説においては、たとえテキストの全体的な統一性からは逸脱するとしても、プロットに起伏や変化が不可欠となる。そのプロットを展開していく推進力は、ひたすら受動的でありつづけるメロドラマのヒロインやそのパートナーには備わっていない。それは、もっぱら敵役が担っている。敵役をどのような人物として造型し、どのように活動させるかによって、メロドラマはいくらでも引き延ばすことも圧縮することもできる。そうであるがゆえに、物語を改訂していくうえで敵役の形象は大きく変化することになる。新聞小説では、読者の印象を鮮明にするために悪徳を紋切り型に強調して美徳との二元論的な対立構図にコントラストをつける必要があるが、逆に単行本では、それを弱めることによってリアリティを確保することが求められるのである。

このような物語の大きな改訂を経て、書物としての『不如帰』は、明治三十三年一月に民友社から刊行される。

薄紙表紙に複製本という民友社特有の簡素な体裁で、表紙には「蘆花生著／小説不如帰」とあり、口絵は浪子が海辺でもの思いにふける姿を黒田清輝が描いた。四六判、三八四頁、定価三十銭。初版は二千部が印刷され、二ヶ月後には再版が出た。蘆花は印税を初版に四十円、再版からは一冊につき二銭ずつ受け取るようになったという。⁽⁹⁾

重版は通常一千部で、たまに二千部増刷されたこともあり、明治三十三年には合計九千部、三十四年と三十五年は一万部、三十六年は一万二千部が発行された。⁽¹⁰⁾ その人気は数年が経過しても衰えず、第百版の広告（『国民新聞』明42・3・30）によれば、直前の第九十九版は三万部を印刷したが、五ヶ月後にはさらに版を重ねるのである。文芸書としては明治期最大のベストセラーであったことは間違いない。

『不如帰』が出版されてまもなく、いくつかの新聞や雑誌に掲載された書評は、おおむね好意的だった。後年、蘆花はそれらを一々引用して、「好い家庭小説、健全で親子の間にも読める、といふ一般評の中に、人物が典型的で、文章はリリカルだが、描写は浅薄だといふ黒人評くろろうともあつたが、好評が普通で、婦人の感謝は一般であつた」と記している。⁽¹¹⁾ ただ、『不如帰』がいかに受容されたかを追究するためには、そうした批評家の評価だけでは十分でないだろう。『不如帰』の人気は、批評家の与り知らない広汎な一般読者によってこそ支えられていたと考えられるからである。彼らはこの小説をいったいどのように読んだのだろうか。その一例として、『不如帰』の刊行から一年後に『国民新聞』に寄せられた、ある家庭読者の感想を見ることにしよう。「以下の引用は、すみれ「不如帰を讀みて」明34・2・17、20、21による」。

筆者は宮沢すみれと名乗る若い既婚女性で、信州の雪深い山里に住む。彼女は書物を入手しにくい生活環境にあつて、『不如帰』に感動した友人からこの書物を送られて読む機会を得たという。書簡体で書かれたその感想は、巻頭の口絵についての印象からはじまる。

口絵の哀愁をたたえた浪子の姿から、「巻中の文悉くこれ悲、涙、苦、等の御詞ならん」と想像して小説を読み

始めたこの読者は、意外にも華麗で仲睦まじい主人公たちの遣り取りに羨望と憧憬の念を抱いていく。上流階級の相愛の夫婦関係に理想的な家庭のあり方を読み取るのである。しかし、続いて一見華やかなヒロインの浪子が幸薄い生い立ちをたどってきたことを知るにつれて、次第に彼女への同情と共感を深めていく。この読者は、浪子と武男の愛を引き裂くものを「悪魔」と呼び、「ある時は意地わるき姑につきまとひ、或時は不正なる中尉千々岩に宿り、猶これにあきたらで、遂に「浪さん」の胸の奥より生きたる赤き血を見ではやまざる、無残極りなき行為をもて遊びて、種々の上より死すとも離れ難き、愛の鎖をたちきらんといたせし悪魔、即ち「運命の神」はなかく意地のつよく、残酷なるものと、そゞろに恐ろしう覚へ申候」と述べている。結核という「悪魔」が人間の力を越えた「運命の神」に由来するものである以上、結核を憎んでもどうにもならない。そこで読者の悲しみと憤りは、結核にかかった浪子をなお苦しめる「悪魔」としての姑に差し向けられていく。

嗚呼この優しき子をもてる母は、何たる無慈悲ぞや、悪魔のひそめる一朝一夕ならずして、ことに其睦ましきをそねみたる嫉妬ねたみの焰は、遂に浪子をころし武男を泣かし、おのれまた世の譏そりをうくるに及びたる次第、この巻にて私最も悪にくきは山木ならず、お豊ならず、中将の夫人にもこれなく、千々岩の如きはさておきて、実にこの老婦なる「浪さん」の姑にて候、

このような姑に対する感情は、「実に滔々たる世上幾多の嫁姑が心情をうつし得て、余りあると信じ候」とあるように、フィクションの境界を越えて家庭にある女性を取りまく世間の現実に重ね合わされる。そして浪子の不幸を憐れみ、あわや自殺というところで救われることに一喜一憂し、その臨終の場面については、「精くはしくゑがきいだされて、ほかのお方はしらず、私胸一ぱいに逼り涙はらくこぼれいで申候」とある。そのように深く感情移入するがゆえに、愛する浪子を亡くした武男の悲しみにも共感が寄せられ、彼のその後についても知りたいとして感想を結んでいる。

この読者は、浪子と武男の愛情で結ばれた関係に理想を求めるとともに、二人が引き裂かれていくさまに現実を見出している。主人公たちを苦しめる大きな問題は、姑の依怙地な性格にあるとされる。すなわち、この小説を嫁姑の対立という説話論的な枠組みで読んでいるのである。

こうした読者の理解は、家父長制社会における家族制度の矛盾を問題にしようとしたという蘆花の目論見とは大きくずれている。しかし、読者は作者のねらいどおりにテキストを読むわけではない。むしろ『不如帰』刊行当初の平均的な反応は、この宮沢すみれという女性読者の読みに近いのではないだろうか。そうだとするならば、『不如帰』の受容のあり方は、その後どのように変化していくのだろうか。以下では演劇としての『不如帰』を参照しながらそれを検討していくことにする。なぜなら、小説としての『不如帰』の受容は、その演劇化と不可分に関わっているからである。両者の相互交流の過程は、オーディエンス受け手（読者・聴衆・観客）の期待の地平を映し出しているのではないだろうか。

『不如帰』劇の変容

明治三十年代の家庭小説の流行は、読書の大衆化を促したといわれる。たとえば、『早稲田文学』彙報「家庭小説の功過」（明39・4）では、「在来の小説読者の領域外に立ってゐた人々の間にも小説の読者を得て上一般の社会に読小説慾を誘起し、ともかくも一步を清新なる文学に近づかしめ、一般社会の読書眼、審美眼を多少とも啓発し得た事は事実である」とされている。『不如帰』の圧倒的な人気は、こうした小説の読者層の拡大と読書趣味の向上における牽引役を果たすことになった。しかも、「特に注目すべきは、東京座本郷座等にて一度舞台に上せたる物は、著しく読者を集中し而かも継続数年毫も衰へざる事是なり、芝居興行後になりて俄に古本高価となる事

往々ありといふ」(『貸本屋の昨今』(一)、『東京朝日新聞』明40・10・2)との証言もあるとおり、家庭小説がもたらした読書熱の高まりには、明らかに演劇化によるメディア・ミックスが作用しているのである。

『不如帰』の場合、はじめて演劇化されるのは単行本刊行から一年後のことであり、以来明治末年までに管見のかぎりでも劇場での上演は七十回以上にのぼる。特に明治四十二年以降には、全国各地で数多くの『不如帰』劇が上演されることになるが、それは同年二月に柳川春葉の『脚本不如帰』(今古堂書店)が刊行されたために違いない。春葉の脚色が『不如帰』劇の定型となり、広く流通していくのである。これらの上演以外にも当時流行した子供芝居や素人劇を含めるなら、『不如帰』劇の拡がりは相当大きなものとなるだろう。

『不如帰』劇の初演となる明治三十四年一月の大阪朝日座の舞台は、高田実一座によるもので、喜多村録郎の浪子、秋月桂太郎の武男、高田の片岡中將、小織桂一郎の千々岩という配役だった。この上演の経緯には、大阪で結成されていた文学同好会の活動が関わっている。文学同好会は、民友社を退社後『大阪朝日新聞』の記者となった角田浩々歌客、『大阪毎日新聞』の平尾不狐、詩人の薄田泣菫、社会ルポルタージュの松崎天民らを中心とした文学青年の組織で、講演会を開いたり、雑誌『小天地』(明33・10創刊)を金尾文淵堂から発行したりしていた。当時彼らは文学と演劇の調和という問題に取り組み、高田実ら新派俳優と協力して演劇研究を行い、過去にも『己が罪』や泉鏡花の『髻題目』などを上演しており、『不如帰』劇はそれらに続く試みだった。上演前は芝居とするには動きが少ないという意見や客入りを危ぶむ劇場側の反対があったが、自らも結核を病む平尾不狐が熱心に推奨したらしい。結果的には興行成績はあまり振るわなかったが、舞台そのものは、それまでの「壮士が新派と改名躍進のきつけになつた」⁽¹²⁾とされ、新派劇の進境を切り開く重要な上演として位置づけられる。

劇中の最大の見どころは、のちに『不如帰』の名場面へと練りあげられていく、三幕目(二)江の島海岸哀別の場における浪子と武男の愛の語らいと別れの場面である。舞台は、上手にしつらえた扉の傾いた辻堂で演じられる。

辻堂の縁に肩掛け姿の浪子が月を背にして腰をかけ、武男は海軍少尉の正装に外套を引っかけて手をポケットに入れながら対している。下手には乳母の幾が踞って控え、あたりには松風と浪の音が静かに響き、どこからともなく月琴の合奏が聞こえる。舞台は浪子と武男の睦まじい会話で始まり、やがて幾が浪子の手製の靴下とシャツを取りに別荘に戻ると、残された二人だけの濃密な愛のトポスが形作られていく。冴えた月の光、静かな波の音、遠くほの見える湘南の風景、かすかに聞こえる漁歌など、そこには主人公の哀切な心情を強調するためにあらゆる演出効果が駆使されている。メロドラマの典型的なラブシーンである。ここで浪子は「ねエ貴郎、人間は何故死ぬんでしよう、わたし生きて居たいワ、千年も、万年も……」、「死ぬのなら二人で……貴郎二人でねえ」という有名な台詞を発し、最後に武男が別れて立ち去ろうとするところを「浪子はあなたと呼びとめて」「早く帰って頂戴よ……」漁歌遙かに聞えて、幕」となる。それがいかに感動的であったかは、「見物一同の涙の井を開いたのでもあるかのやうに、一人として泣かぬものはなかつた」(甲斐一郎「劇と文学の調和—高田一座の『不如帰』—」、「小天地」明34・2)ということからもうかがえる。

周知のとおり、この場面は原作の中篇(四)の三、四と(六)の四をまとめて海岸に持ってきたものであり、立案者は喜多村録郎であった。⁽¹³⁾ 原作では浪子が武男の出発を見送るのは別荘の門前となっていたが、初演で舞台を海岸にしたのは、その無限の彼方に開かれた空間が、世間とは次元を異にするロマンチックな情趣を喚起するために他ならない。「その頃の新派の芝居のラブシーンといえば、海岸にきまつていた。「琵琶歌」「己が罪」「乳姉妹」みんなそうだ。それで定石を踏んでの「逗子海岸」だったのだ」⁽¹⁴⁾ といわれるように、海岸はメロドラマ的想像力が作用するトポスとして新派劇に受け継がれていくのであり、さらに多くの観客の感涙をしぼることになるだろう。

しかし重要なのは、このメロドラマの見どころとしての海岸の場が、劇全体の中でどのような脈絡に置かれているかである。この場面を哀切なものとするためには、前もって浪子と武男の愛が引き裂かれる道筋を示しておくか

ければならない。原作においては、初演で海岸を舞台の一つにまとめられた部分の間に、千々岩から浪子の離縁を唆された武男の母が、「妻が大事か、親が大事か。エ？家大事？浪が——」（中篇（六）の四）と武男に詰め寄り、激しく衝突する場面があった。武男は愛と孝、妻と家の板挟みになり、浪子はその犠牲にならざるをえないからこそ二人の最後の別れが哀切感をたたえるのである。これに対して、初演では海岸の場の前に、二幕目（三）川島宅浪子虐待の場、および三幕目（一）九段坂下植木屋庭園の場が仕組まれている。そこにはまず武男の母が嫁の浪子に厭味を言って種々に虐げる場面があり、浪子が結核にかかると武男に無断で加藤夫人に離縁を申し入れ、山木を使い立てて片岡中將にも承諾を得ることになっている。つまり、姑の嫁いびりによって浪子と武男は別れさせられるのである。武男と母が衝突する場面は、四幕目（二）川島宅親子激論の場で演じられるが、すでに武男の母の優位は決定的であり、その場には千々岩が居合わせて武男を冷笑し、山木の娘お豊も小間使いとなって川島家に入り込んでいく。このような嫁姑問題を前景化した設定が、前述の宮沢すみれという女性読者の小説の読みにはほぼ等しいことは明らかだろう。初演の観客たちは、姑に迫害される浪子に同情して海岸の場で涙を流したのである。

しかも、初演において原作以上に敵役として誇張されているのは、武男の母だけではなかった。千々岩や山木の役柄も極度に歪曲されている。序幕（一）山木兵造別荘の場では、山木がロシア人コルニコフと支那人仙逸孫の両人と軍器密売買の取引を行って三十七万円を入手し、そこにひそかに現れた千々岩が山木から三万五千円を強請ることになる。この設定は、孫逸仙（孫文）を逆さにした仙逸孫が登場することから分かるとおおり、二年前に発覚した布引丸事件を下敷きにしている。代議士の中村弥六が、フィリピンの独立運動を支援するために武器弾薬を調達しようとした孫文に、軍需関連の豪商・大倉喜八郎に払い下げられた陸軍の廢銃を売りつけて数万円を着服し、そのことが武器を輸送した布引丸の沈没により大問題となった事件である。この改変とともに、原作の日清戦争の場面も、初演では前年の義和団の蜂起（北清事変）に置き換えられている。いずれも時局を当て込んで観客の受けを

ねらったものであり、もともと寂しい場面の多い『不如帰』を賑やかで勇ましいものにするための際物的な趣向にすぎなかった。後にこの脚本を見た蘆花は、「之れでは『不如帰』ではないと云つた⁽¹⁵⁾」と伝えられているように、初演は文学と演劇の調和を達成したと言ひ難かった。

次の東京で初めての上演である本郷座の『不如帰』（外題「ホト、ギス」）は、藤沢浅次郎一座によって行われている。この芝居は、「初日は男女の学生にて満場悉く充滿して仕舞つて、皆手に不如帰の一本を携へて見て居ると云ふやうな有様」（藤沢浅次郎「不如帰談」、『新小説』明36・6）というように、学生たちに支持されて予想外の好結果をおさめ、本郷座が文学ものを次々に演劇化していく先駆けとなったものとして注目される。配役は、木下吉之助が浪子役をつとめ、藤沢が武男、佐藤歳三が片岡中将、中野信近が千々岩を演じた。

藤沢は上演に際して蘆花に承諾を求め、「其書中の人物の性格等に就て、用意の一二点を質し」て役柄を研究し、「一座の俳優連にも、総て旧来の思想を去り個人を見せると云ふ考を棄て、仕舞つて、即ち一の不如帰なる劇を見せると云ふことを頭に置いて、各自が役々を受つた以上は、責任を以て演じて貫はねばならぬと云ふ希望を劈頭に置いて、不如帰の稽古に取掛」（前掲「不如帰談」）つたという。その写実を重視した舞台は、劇評でもおおむね賞讃された。

岩崎薺花の脚色は、重要な場面を原作どおりとする配慮が払われているが、目先の変化と筋のつながりをつけるために大きく改変されている部分も少なくない。特に海岸での浪子と武男のラブシーンの前後は、他の上演にはない変則的な舞台となっている。すなわち、三幕目の逗子停車場前、同茶店奥座敷の場では、「逗子停車場^{ステーション}を出して、加藤の娘千鶴子に浪子が病気に罹つて居る筋を云はせ、次の茶店では千々岩が川島の老母に離婚談を吹き込む件を見せ」、四幕目の逗子海岸逍遙、同続き不動堂の場では、「浪子と千鶴子の友情を見せ、この場の下半から次の不動堂へ掛けて、浪子と武男の生別を見せ、その終に川島の母の説諭を見せ」（三木竹二・真如女史「東京座の不如帰」、『歌

舞伎』明37・10) るといふものだった。劇中最大の見せ場である不動堂における浪子と武男のラブシーンを中心として、二人の命運に関わる筋が逗子を舞台に集約されたかたちになっている。武男の母が逗子に現れるのは、この日はじめて浪子の別荘を訪れるという設定である。

この芝居での浪子の離縁は、初演のように武男の母が浪子への嫉妬心から結核を理由に独断で決行するのではなく、原作にしたがい千々岩に唆された末に、武男との衝突を経て展開される。煽動者の千々岩から結核の伝染の恐ろしさを吹き込まれて行動する武男の母は、もはやたんなる敵役ではない。さらに「此筋にては千々岩の役としては尤も力を須^{もち}ゆる所かと存候千々岩の奸悪が巧なる丈それ丈観者は浪子に同情すること深かるべく候」(久保田世音「藤沢浅二郎君へ」、『国民新聞』明36・5・2、5、7)とあるように、浪子の離縁に介在する千々岩の役割が大きくなるが、千々岩の悪辣さは初演のように歪曲されたりはしていない。ここでは嫁姑問題は後景に退けられ、結核の問題をめぐって浪子の離縁を迫る母とそれに激しく抵抗する息子の対立が前景化されているのである。こうした親子の世代間の対立への力点の移動は、おそらく本郷座の観客に男女学生が多いことを考慮し、彼らの関心にそくして行われたものと考えられる。若い世代の観客たちは、浪子の離縁を強要する母に対して、愛する妻を守ろうと抵抗する武男の新しい倫理観に共感を示したに違いない。

武男とその母が衝突する場面は、劇評でも高く評価されている。「母との論争は原作者も最力を尽くし殆ど二十頁許りの談話を描いてゐる。藤沢もよく飲み込んでゐて母の言に驚き、怨み、怒り、争ふところの告白、拳動凡て旧套に落ちず、しかもよく原作の心を酌んでゐるのは大に賞讃せねばならぬ」(高浜虚子「本郷座に「不如帰」を見る」、『ホトトギス』明36・5)と評された。また、津坂幸一郎が演じた武男の母についても、「或人の説に原作よりはお心よしの様なりとありしが此筋にては嫁いじめの所なく唯病氣の伝染をのみ恐る、様なればあれ位にて然る可きか、尤も今少し調子を沈められなば更に妙なるべく候」(前掲「藤沢浅二郎君へ」とあつた。ただし、劇評では一様にこの

上演の脚色に無駄幕や余計な仕出しが多いことも指摘している。「此の『不如帰』は全篇中猥雑のことなきを以て最も貴しとするなるに此の付加へあるために汚を付けたり」(竹の屋主人「本郷座の『不如帰』」、『東京朝日新聞』明36・5・3)とあるとおり、それらがせつかくの感興を減殺することになった。武男と母の衝突にしても、浪子とのラブシーンが演じられた不動堂の場で繰り広げられる設定に無理があることは否定できない。『不如帰』劇は、こうした課題をはらんでさらに変容していくことになる。

明治三十七年九月の東京座の興行は、歌舞伎俳優の中村芝翫、市川高麗蔵らによって演じられた。神田三崎町にあった東京座は、ほど近い本郷座に対抗して新作の上演に積極的であり、同年三月には坪内逍遙の『桐一葉』を上演している。芝翫によれば、同座が有名な小説から演目を投票で募集したところ、大多数で『不如帰』が当選し、「座附の竹柴晋吉が成べく原作へ手を付けない様に、一日の芝居に仕組」(との字「中村芝翫の『不如帰』談」、『歌舞伎』明37・10)んだという。

ここで注目したいのは、前年の本郷座の上演が浪子と武男が別れる場面の前後を原作から大きく改変したのに対して、この芝居では原作に近いかたちの舞台にしたことである。三幕目の相州逗子別荘の場では、軍服姿の武男が浪子の別荘を訪れ、ひとしきり愁嘆場が演じられた後、道具が半廻しになって別荘の門前に移り、二人の別れの場面となる。ここは別荘ではなく「海岸を逍遙し乍らの新派の筋の方が詩趣があつて好かつた」(前掲、三木竹二・真如女史「東京座の不如帰」とされるが、続く武男と母の衝突の場面は、原作をふまえて返し幕で川島邸の場とし、仏壇の前で母が武男に浪子の離縁を迫る設定の東京座の方が、引き締まった舞台になることは確かだろう。武男の母が仏壇から先祖代々の位牌を持ち出して、川島家の永続のために浪子への愛を断念させようとする箇所も、原作どおり演じられている。このような脚色には、『不如帰』における旧弊な家の観念と新しい愛情にもとづく夫婦のあり方の対立という主題が、男女学生にとどまらず一般の観客たちにも広く受け容れられつつあったことがうかがえる

だろう。

歌舞伎俳優たちによる『不如帰』劇への挑戦は、予想以上の出来映えとして好評を博した。しかし、芝翫の浪子のほかは、俳優の演技がぎこちなかったらしい。この芝居は、芝翫の浪子が登場する場がほぼ一回おきに用意されているように、「何よりも芝翫の柄が十分考慮された上演だった」⁽¹⁶⁾のであり、その浪子に扮した容貌の美しさや品格のある身ぶりが人気を呼んだ最大の要因となっている。芝翫の浪子役は、後述の大阪弁天座でも演じられるが、東京座での『不如帰』の上演を足がかりとして、芝翫ら旧派は、翌三十八年には『乳姉妹』『魔風恋風』『己が罪』といった新作メロドラマを次々に取りあげ、新派と競い合っていくのである。

続いて本郷座では二度目となる明治三十八年五月の『不如帰』劇は、前回の藤沢浅次郎らのほか、高田実、河合武雄が加わって行われた。同座の筋書は、冒頭に「今回不如帰を演ずるに就て」と題する口上を「本郷座 新派俳優同人」という署名で掲げている。そこには、まず小説と演劇の両面において近年ますます『不如帰』の人氣が高潮していることへの言及がある。すなわち、「蘆花徳富健二郎君が処女作として天稟の才筆を揮はれたる小説不如帰は今や普あまねく世に眼を具へ文字を解するもの、一本を手にはせざるもの無きに至り更らに英訳して欧米各国に迄流布するに及び既に米国某他に於ても劇に上され居るの有様は世人の知る所」であり、すでに新派旧派が大阪と東京で合わせて三回上演し、「其他各地方の劇場に於ても演ぜざる無きに至」っている。それは「如何にこの不如帰なるもの、戯曲的趣味に富み劇としても人を感動せしむるの妙味に有る乎を知るを得べし」とされる。

『不如帰』を初めて大阪朝日座で上演しようとしたとき、寂しく動きがないので芝居にならないのではないかと危ぶむ声があったことを考え合わせるなら、『不如帰』の受容状況がドラマステイックに変化していることが分かる。単行本『不如帰』は、先述のように毎年順調な売れ行きを示し、日露戦争が勃発した明治三十七年はやや伸び悩むが、三十八年には年間の重版が十三回を数えるようになる。¹⁷『Naniko』という題でアメリカで出版された英訳（塩谷

栄沢、一九〇四年、ポストン、ターナー書店）も、日本で翻刻されて広く流通しつつあった。その「今や普く世に眼を具へ文字を解するもの、一本を手にはせざるもの無きに至」った小説としての『不如帰』の人氣が、演劇の成功をもたらし、さらに演劇が評判を呼ぶことによつてますます小説が売れるという、絶好のサーキュレーションが形成されたのである。そうした状況のなかで『不如帰』劇を再び上演することにした本郷座では、「新派俳優独特の劇題と為さんとの抱負を以て」（前掲「今回不如帰を演ずるに就て」）芝居にのぞむことにしたという。

八幕十一場に仕組まれたその舞台では、浪子に河合、武男に藤沢、片岡中將に高田が扮している。見どころである逗子海岸の訣別の場は三幕目に配置され、筋書によれば、浪子と武男は「共に海浜を散歩し漁夫等が漁業の態など見ながら手を携へて不動堂に登り浪子の病情を慰め死生^{かは}渝らざるを誓ふ乳母お幾軍司令部よりの電報を持来りたるに驚ろかされ直ちに帰營せんとす」る設定で、「是ぞ今生の生別^{いきわか}と虫が知らする愛別離苦の涙」という付記がある。この場面には、過去の大阪朝日座と本郷座のものが折衷されている。そして続く四幕目に川島家仏間折檻の場があり、これは前回の本郷座において不自然な設定だった不動堂での武男と母の衝突を、川島家の仏間に移したものである。この改変は、おそらく旧派による東京座の舞台も参考にされていると見てよいだろう。「本文ハ仏壇であるのを神棚にしたり、位牌を下さずと武男に礼拝させながら意見になる」（青々園「本郷座の「不如帰」」、「都新聞」明38・5・18、20）というように、若干の異同はあるが、新派においても家の存続と妻への愛をめぐる母子衝突の場面が徐々に定着しつつあるといえる。

この過去の『不如帰』劇を折衷して脚色された本郷座の二度目の舞台は、重要な場面を取り揃えたにもかかわらず、それらは寄せ集められたにとどまり、全体の統一性を欠いていた。伊原青々園は「芸としての出来栄ハ番付の口上にある「前後数回演じたる成績に鑑み其長短を取捨し……俳優ハ各々適當の役々を担当し」といふ触込と寧ろ反対の結果を認めた」（前掲「本郷座の「不如帰」」）と酷評し、人気俳優たちの総花的な出演に不満をもらしている。

にもかかわらず、この芝居は「初日から売切つゞきの大景気ハ土地が学生の巢である本郷なのと、此の原作が広く読まれて居ると、且つハ高田、河合、藤沢の人気との故でもあらう」（同前）とあるように、連日圧倒的な大入りとなつて話題を呼んだ。これによつて『不如帰』劇は、俳優たちの意気込みのとおり「新派の独参湯」（芝居だより）『都新聞』明38・4・19）としての地位を獲得するのであり、そのような大衆的な人気を象徴しているのが、大阪における『不如帰』劇の三座競演という出来事である。

明治三十八年九月、大阪の道頓堀三座による競演は、朝日座が五年前の初演と同様に喜多村録郎、秋月桂太郎ら、弁天座は中村芝翫と中村雁次郎の顔合わせ、中座は中村芝雀、市川右之助ら歌舞伎の若手俳優によつて行われている。

旧派の挑戦を受けて立つ朝日座は、畠山古瓶の脚色により、海岸哀別の場など一部は初演をふまえながらも、大半は新たに仕組み直して上演された。一方、弁天座の舞台は前年の東京座で好評を博したものの再演である。「当座では原小説の最も佳所を摘んで舞台へ現はし、旧優に演せるのだから悲劇の中にも成べく花やかに見せて武男と浪子が歡樂の処を充分に見せる事にした」（よもぎ「弁天座劇評」、『大阪毎日新聞』明38・9・7、8）とされる。また、中座は一番目に『不如帰』、二番目に三遊亭円朝原作『怪談乳房榎』があり、後者に重きを置いて前者は無理に四幕十場に書き縮めたため、「総てが前後になつた脚色だから余程変に思はれ、俳優の方でも演り難さうに思はれた」（よもぎ「中座劇評」、同前、明38・9・9、10）とされる。朝日座と弁天座の競演に際して、さらに人気を煽るための上演にすぎなかつたらしい。

三座の競演を見比べた劇評は、「全体としては朝日座を比較的具備したと謂ふより外は無い、弁天座のは「不如帰」を見るといふよりは、絵の如き舞台、絵の如き芝翫の浪子を見るといふが適當である」とし、中座については「殆ど原作をないがしろにした様に見える」（○△生「不如帰」素人評、同前、明38・9・10）と批判している。「朝日

座は日ごとに景気好く一昨夜の如きは殆ど大入札を掲げるほどなりきとぞ」〔演芸〕、『大阪朝日新聞』明38・9・8とあるように、観客の人気も朝日座がもつとも高かった。

この三座競演における朝日座の舞台が、それまでの『不如帰』劇と大きく異なるのは、見どころである浪子と武男の海岸での哀別の場の直前に武男が母と衝突する場が置かれていることである。

従来、母子衝突の場は海岸哀別の場の後にあつた。だが、朝日座ではその順序を逆にして演じられている。第三幕の川島家隠居処と逗子別荘の場がそれにあたるが、「今回は居所変といふ事に或者から案文が出たとやらで、川島の座敷を引割つて不動堂が出来るといふ事になつた」(喜多村録郎「不如帰」劇に就て、同前、明38・12)とあるとおり、川島家の仏間がどんでん返しによって瞬時に海岸の不動堂に転じる仕掛けだったらしい。先に母と武男が激しく対立する場面が置かれることによって、続く逗子海岸の不動堂における浪子と武男の別れは一層哀切感が引き立つことになる。この場合の武男の母は、「嫁其者に同情はしても、肺病といふを嫌悪しつゝある際、千々岩の奸策に乗せられて、愈々恐怖し、昔気質の一閃に家の為め、武男の為めを思ひ遂に離縁する事になるのであるから、決して敵役なるものでない」(同前)のであり、もはや嫁いびりをする姑ではなく、気難しく頑固な旧思想を体現する役柄とされている。これに対して、妻への愛を貫こうとする新しい思想をもつ武男は、家の束縛との葛藤を経由して逗子海岸で浪子と愛を誓うわけであり、ここに新旧思想の二極対立の構図が鮮やかに立ち現れてくるのである。もつとも、武男の母に扮した福井茂兵衛は適役でなかったとして評価が低かったが、この川島家における母子衝突から逗子海岸での浪子と武男の哀別へという展開は、後の柳川春葉の脚色にも受け継がれて定型化することになる。ところで、この朝日座の舞台には、従来の『不如帰』劇との間に重要な異同がもうひとつあつた。それは、戦争の場面が演じられなくなることである。そのことはいったいどのような意味を持つのだろうか。また、戦争とメロドラマはどのように関わっているのだろうか。

蘆花は『不如帰』の執筆当時を回想して、「単純な家庭の説話、児女の泣笑だけでは物足らぬ」ところから、「息ぬきの中幕にちつとは男性味を出さずに居られなかつた。そこで下篇のはじめに、黄海々戦の一幕を持ち込んだ」と述べている。⁽¹⁷⁾戦争に従軍した経験のない蘆花は、黄海海戦の具体的描写を金波楼主人(小笠原長生)の『海戦日録』(明28・12、春陽堂)などから借用して苦勞して書き上げたという。単行本では下篇(一)の一から五まで三十頁近くにはわたるその黄海海戦の場面は、発表当時の評判も悪くはなかつた。確かにこのメロドラマにおいて、「我曹が次を逐ふて其運命を辿り来れる敵も、味方も、彼銷魂も、此怨恨も、暫し征清戦争の大渦に卷込れつ」(中篇(十))とあるように、戦争があらゆる人間の運命を支配する絶対的な力として重要な意味を持つことは疑いない。

しかし、具体的な戦闘描写に関するかぎり、「戦は今^{たけなわ}酣になりぬ。戦の熱するに従つて、武男はいよいよ吾を忘れつ。其昔学校にありて、ベースボールに熱中せし時、勝敗のこゝ暫らくの間に決せむとする大事の時に際する毎に、身の誰たり場所の何処たるを忘れ、殆んど物ありて空より吾を引き廻はす様に覺へしが、今や恰も其時に異ならざるの感を覺へぬ」(下篇(一)の五)といった壮快なスポーツ感覚による把握は、現実の戦争の生々しさとはかけ離れている。蘆花自身が「息ぬきの中幕」と呼び、同時代評に「愛を書いて愚に到らず、然し海戦は場所はずれ」⁽¹⁸⁾ともあつたように、戦闘の場面は目先を変えるための趣向であつて、物語のメイン・プロットからすれば過剰な要素を含んでいることも否定できない。また、蘆花は「敵役の千々岩を手紙一本で片づけ、旅順で武男が片岡中将を救ふ一齣を無理に捏ち上げた」⁽¹⁹⁾とも回想しているが、その唐突で偶然すぎるエピソードも、物語の展開における因果関係の論理を逸脱していることは明らかだろう。それらはいずれも最初に新聞小説として書かれたテク

ストの痕跡であり、訂正しきれなかった残余であるといえる。しかし、かえってそれゆえに『不如帰』の演劇化において、戦争の場面がさまざまに演出され、明治三十八年九月の大阪朝日座で舞台から消えるまでに幾多の変転を重ねていくのである。

たとえば、先にふれたとおり、明治三十四年二月の大阪朝日座の初演では、日清戦争を義和団の蜂起に置き換え、原作にはない場面を付け加えている。五幕目の天津城外激戦の場では、「南京花火が、彼方でもパチ／＼此方でもパチ／＼、やがて支那兵一隊旗を持って繰り出して来て、爰に乱軍になつて仕舞ふた」という立ち回りが演じられ、「見物は大喜びで有」った（前掲「劇と文学の調和—高田一座の『不如帰』—」。原作では「手紙一本で片づけ」られていた千々岩の戦死や「無理に捏ち上げた」片岡中将の危難を武男が救う場面がその後が続いて演じられ、千々岩は死の間際に武男に罪を謝し、悔悟の情を示すことになる。華々しく勇壮な戦争の場面が自己増殖し、浪子と武男の愛と別れを中心とする寂しい物語を補完する役割を果たすのである。

また、明治三十六年四月の本郷座の場合、設定は原作どおり日清戦争にしてあるが、戦争に関わる場面は、六幕目の黄海々戦川島負傷、広島病院療養、七幕目の清国旅順陥落後、同市街將軍危難の四場があり、全十六場のうちの四分の一を占める重点の置き方になっている。とりわけ黄海海戦の場は、いわゆる本郷座式と呼ばれて特色のあった大がかりな道具を用いて、舞台一面を甲板に仕立てて演じられた。さらに、旅順陥落後の場面は、千々岩が支那人を相手に激しい立ち回りを見せ、深手を負って死に際に武男に悔悟するという設定だった。それらの派手な戦闘場面は、場当たりの興奮を観客に喚起するものでしかない。高浜虚子は、千々岩の死や片岡中将の遭難の場面を重視するのは無理であり、「これを舞台に上す位ならまだ上さにやならぬ場が沢山ある。役者の都合や舞台の變化などから止むを得ぬのであらうが是等岐路の趣向は成るべくはぶき今すこし武男と浪子との上を精細に演ずる方が見物人の心を率きやすいであらう」（前掲「本郷座に『不如帰』を見る」）と評している。

こうした傾向は、芝翫の浪子を中心として脚色された明治三十七年九月の東京座の舞台でも大きな変わりはなかった。五幕目に旅順戦争の場があり、そこには開戦中の日露戦争が当て込まれている。この場面は、劇評に「寿美蔵の勤むる軍人の奮闘を見せ、次に片岡中将の遭難を見せて居るが、此前の場などは役者の為に設けたとしか受けられぬ無駄幕」(前掲、三木竹二・真如女史「東京座の不如帰」)、「これハ無くても可いものだ、(中略)寿美蔵ハ三役とも老女方の鬱憤を此の場で漏らして中佐原野廣、又の名ハ荏柄の弥藤次、只恐入るより他ハ御座らぬ」(青々園「東京座の「不如帰」」、『都新聞』明37・10・4〜9)などとあるように、それ以外の場面では精彩を欠いていた歌舞伎俳優たちが、無駄幕で活気のある演技を見せるといふ皮肉な事態を引き起こすことになった。

これに対して、明治三十八年五月の本郷座の二度目の上演には、わずかながら変化の徴候が見られることに留意したい。前回の二年前の上演とは異なり、今回は黄海海戦と負傷した武男が海軍病院で療養する場面は削られ、千々岩の死と片岡中将の危難が一幕に切り縮められている。しかも、実際の上演では日露戦争として設定されていたが、これは必ずしも当て込みをねらったものではなかった。「六幕目旅順陥落後の場ハ原作通り日清の役に脚本を作りたるが其筋にて日清の事ハ演ずるを許さずと却下されしに此の場ハ前後不揃ながら日露の事に箝め」(「芝居だより」、『都新聞』明38・5・5)たのである。「衣裳其他の変更之余儀なく初日ハ此の一場だけ預り」(同前)となり、戦争の場は二日目から演じられた。また、「藤沢と高田が是非演り度がつたのは、山科の停車場で武男と浪子との汽車が擦違ふ一段であつた相なが、汽車の代りに猿沢の池か何かで舟の邂逅としようといふと工心惨憺したが、到底彼の詩的の情趣を写し得ぬので断念した」(「不如帰」物語)、『文章世界』明39・5)ともいわれる。強いて戦争の場面で当て込みをねらうのではなく、逆にそれは縮小し、浪子と武男の愛と別れを濃厚に演出しようとしていたのである。結果としてはその通りには実現しなかったが、戦争よりも男女の愛のメロドラマへと力点が移行しつつあったことがうかがえる。

この本郷座の上演当時、日露戦争はまだ継続している最中であつた。明治三十七年二月に始まつた戦争は、九月の遼陽の会戦、十月の沙河の会戦などで夥しい死傷者を出す消耗戦となり、年末にはようやく旅順を陥落させ、つかの間の戦勝ムードに沸いたが、翌三十八年三月には日本軍の死傷者七万人という日露戦争最大の陸戦となつた奉天会戦があつたばかりである。人員の損失を補うために徴用される出征兵士は増加する一方であり、日本海海戦も間近に迫つていた。そのような中で、新派が戦争に距離を置こうとし、恋愛メロドラマに力を入れようとしたのはなぜだろうか。おそらくそれは、新派による日露戦争劇の不振が関わっている。

十年前の日清戦争時、壮士芝居と呼ばれた頃の新派は、川上音二郎、高田実らの『壮絶快絶日清戦争』（明27・8、浅草座）を皮切りに戦争劇で大当たりを取つた。しかし、そのブームの再来を期して日露戦争の開戦前後に上演された戦争劇は、はかばかしい成功を収めなかつた。開戦から半年ほどで、日露戦争劇は衰退していく。

戦時下において日露戦争劇よりもメロドラマが人気を呼んだ理由としては、戦争劇の題材に新味がなく、出来のよい脚本もなかつたこと、観客の鑑賞眼が高くなり、際物的な芝居に満足しなくなつたこと、新派を支持したのが多くは学生であり、彼らにはメロドラマの方が好まれたことなどが指摘されている。ただ、戦争ものが不振だつたのは、演劇にかぎつたことではなかつた。たとえば、『万朝報』や『文芸倶楽部』などの新聞雑誌メディアは、開戦後まもなく戦争文学の懸賞募集を行つたが、期待された成果があらぬまま終わっている。そのような演劇や文学における戦争ものの不振は、当時の一般社会の風潮、なかでも青年たちの戦争に対する姿勢に深く根ざしているのではないだろうか。

戦争が本格的に激しさを増してきた明治三十七年秋、徳富蘇峰が発表した評論に「青年の風氣」（『国民新聞』明37・9・25）がある。そこでは、明治維新前後に比べて発達した個人主義の観念をもつ現代の青年たちは、「個人的自覚を得たるとともに、国家的自覚、若しくは其の一部を失墜した」ことが批判されている。蘇峰の観察によれば、

青年たちの「個人的自覚」が「物質的に偏したる者」は「拝金宗者」や「成功熱中者」となり、それが「精神的に偏したるもの」は「所謂の失望、苦悶、落胆、厭世の徒」や「所謂の人生問題の研究者、若しくは空想迂僻の大天狗」となるが、それ以外にも「手から口に、其日を暮らしつゝ、ある無籍者の青年」もまた決して少数とはいえない。そのように個人主義が浸透し、多様な青年たちが出現するのにもなつて、彼らの間に戦争に対する無頓着が蔓延していることに強い危機感を募らせている。その端的な例としてあげられているのが、戦争文学の不振と新派劇への熱中である。

人或は戦争文学の振はざるを嘆ず。されど今日の文学界は、其の十中の七八迄は、青年の占領する所たり。而して其の青年の或者は、遼陽の大激戦よりも、寧ろ壯士芝居の評判に、多く心を動かさしつゝ、あるにあらずや。(中略) 夫れ日露戦争に、何等の感興なくして、日露戦争の文学を振はしめんとす。吾人は寧ろ其の難きを知る也。

ここで言われる壯士芝居が新派の恋愛メロドラマを指すことは、「吾人は絶対的の非恋愛論者にあらず」とも述べていることから確かめられる。蘇峰の憂いは、非戦論者に向けられているのではない。非戦論者には「少くとも眼中国家あり」、「聊か与に談ずるに足るを認」めることができる。むしろ憂うべきは、「国家生死存亡の大事を、余所に見て、何等の喜憂を覚へざる、無頓著の輩」であり、彼らは「非戦論者にあらず、無戦論者なり」と断じるのである。蘇峰は別の文章(『東京だより』、『国民新聞』明37・9・21)では、「日露の戦争に、最も熱心なるは、中年以上の人に多」く、「我が最新文明の教育を受け、且つ受けつゝある青年者流」には、戦争に冷ややかな風潮があるとしている。日露戦争に対する姿勢には、世代間でかなり温度差があったことになる。

では、その戦時下において、『不如帰』の男性主人公であり、戦争を自己のアイデンティティの拠り所とする軍人である武男は、新派劇の観客たちにどのように映ったのだろうか。評判記ふうの劇評「本郷座の『不如帰』」(同

劇通曰く「藤沢の川島武男は今少し工夫をして貰ひたいネ」

妻君曰く「本当に川島様はお優しいのネ」

軍人曰く「今少し重みを持たせなきア大日本帝国の軍人たア受取れないぞ」

女学生曰く「未来の夫には妾めかけ、アンナ人を選むわ」

評に曰く藤沢の川島武男は喰足らぬが如し

前述のとおり、この本郷座の舞台は、武男と母の衝突の場面が川島家の仏間で演じられる設定が定着する端緒となつてはいるが、家の存続を優先させようとする母と妻への愛を貫こうとする武男の対立構図が前景化すればするほど、武男の役柄は亀裂を内包することになる。武男の浪子に捧げる愛と優しさは、雄々しく逞しくあるべき軍人の表象と乖離してしまうからである。いわば武男は、およそ軍人らしくない軍人なのである。劇評における武男の見方が、観客の立場によって大きく異なり、「喰足らぬ」ものとならざるをえないのは、そのためと考えられる。ここには男子学生の武男評は示されていないが、それが浪子を愛する武男に共感的なはずであることはいうまでもない。

このように見るとき、明治三十八年九月の大阪朝日座の舞台において戦争の場を排除することによって、『不如帰』が純粹な愛のメロドラマへと変容していくことは明らかだろう。武男が軍人であることは、浪子の窮地に居合わせることでできず、どうにもならない立場を正当化するためのアリバイとして、もはやひとつの意匠にすぎなくなる。五年前の初演では浪子の臨終の場が大詰とされ、浪子の死の直後に武男が駆けつけて片岡中將と手を堅く握り合うところで終わっていたが、この再演では戦争の場に代わって、浪子の臨終場面の後に青山齋場浪子墓前の場が設定されている。戦争の勇壮な場面で舞台を沸き立たせるのではなく、浪子を亡くした武男の悲しみを感動的に

織り上げることによって観客の涙を誘うのである。その点について劇評は次のように記している。

戦争の一齣を抜いて、墓標の結末を加へたるは、大に意を得たる所にして、全体に淋しく陰気なる場面が大向ふの愚罵悪評を招かず、終始深厚なる同情の涙に迎へられたる事は、観劇眼進歩の一例として、吾等の喜びとする所なり。肺病の為に相思の夫婦仲を割かれ、郎は遠く航海に出で、妻は家に帰り血を啗いて死す、然も相懐ひ相恋ふ真情は、何者の来り妨ぐるを恕さず、遂に郎は墓標を抱いて、永遠の妻よと叫ぶ、これ寔に血に泣く杜鵑の声なり、哀史なり、悲劇なり。(「朝日座の『不如帰』」、『大阪朝日新聞』明38・9・4)

一般の観客たちが、戦争の場を抜いて浪子と武男の愛のメロドラマに焦点を絞った設定を強く支持していたことが分かる。そして重要なのは、この観客たちの感涙をしばった朝日座の『不如帰』劇が、実は騒然とした社会情勢の中で行われていたことである。劇場外で沸騰していたのは、日露講和問題に他ならない。

朝日座の初日と同じ明治三十八年九月一日、新聞各紙は日露講和条約の成立を紙面の大半を割いて報じ、その屈辱的な内容に悲憤慷慨する激越な調子で条約反対を叫んでいる。たとえば、『大阪朝日新聞』の第一面には、黒梓で囲まれた講和条件の全文を中央に配し、「天皇陛下に和議の破棄を命じたまはんことを請ひ奉る」および「閣僚元老の責任を問うて国民に檄す」という二つの社説を掲載した。紙面の下段には、「白骨の涙」と題して、草むらの髑髏が涙を流し、傍らには折れた軍刀が横たわるといふ構図の大きな木版画も掲げられている。日本軍の戦死者約八万四千人という膨大な犠牲者の涙に託して、屈辱的な講和条件に反対する国民感情を喚起しようとしたのである。また、東京の日比谷焼き打ち事件が起こる二日前の九月三日には、大阪中之島公会堂で市民大会が開催され、五千人余りが参加して閣僚と元老の所決、講和の破棄、戦争の継続を要求することが決議された。

そうした騒ぎの渦中であって、『不如帰』劇の観客たちは浪子と武男の愛のメロドラマに熱中し、感涙にむせぶのである。彼らの流す哀切で甘美な涙は、劇場外で叫ばれる悲憤慷慨の涙とは大きく隔たっている。「戦争後で人

の感情が鋭敏になつて居るから此涙の芝居が更にまた迎へらるゝのであらう」(不二「朝日座劇評」、『大阪毎日新聞』明38・9・5)と評されるように、観客たちはメロドラマに涙を流すことによつて、戦時下における荒廃した感情につかの間の安らぎを得ようとする。しかし、同時にそれは、戦争の痛ましい記憶を忘却する機能を果たすことになることに注意する必要がある。その忘却の延長上には、再び容易に戦争に駆り立てられていく危険性が待ち受けているだろう。

明治四十一年三月、三度目の上演となる本郷座の『不如帰』劇は、そのような戦争をめぐる記憶の忘却装置へと純化された愛のメロドラマを確立した舞台として位置づけることができる。柳川春葉の脚色で、浪子は大阪朝日座と同じく喜多村録郎、武男は伊井蓉峰、片岡中将と千々岩は村田正雄(二役)が演じた。

この舞台では、はじめて山科停車場の場が仕組まれ、浪子と武男の一瞬の遭遇と別れが演じられている。この場面が、逗子における二人の哀別を反復したものであることはいうまでもない。この偶然すぎる設定について、後に蘆花は、「死別の前に今一度の生別をさせずには気が済まなかつた」⁽²¹⁾と記しているが、あえて不自然さを冒してこの場面が設定されたことによつて、その後の二人の悲しみは一層際立つことになる。山科停車場で上りと下りの汽車がすれ違ふという原作の設定は、舞台では武男が乗る汽車に浪子が改札口から駆け寄ろうとするところで暗転し、武男の夢になぞらえるかたちで次の佐世保海軍病院の場が続くというように改められた。負傷した武男が入院中の海軍病院の場面には、戦争の記憶が間接的に示されている。しかし、それは断片的なものにとどまり、むしろ主眼は、武男のもとに届けられた浪子からの荷物に、あらためて別れた妻を追懐するところにある。原作を読んで山科停車場の場を芝居にしてみたい所だと思つたという武男役の伊井蓉峰は、「是は武男が戦地から帰つて来ての性格をほのめかす所でもあり、又浪子の臨終を一層悲しくすると云ふ事にもなるだろうと思つて居ます」(清潭「伊井の川島武男」、『演芸画報』明41・5)と述べている。

こうして『不如帰』劇は、浪子と武男の愛のメロドラマとして確立されるにいたる。この舞台の大詰は、初演と同様に浪子の病室の場に設定され、最後は武男と片岡中將の握手で終わるが、おそらくそれは、本郷座の二番目の演目として、『万朝報』懸賞脚本の当選作である喜劇『山上山』（やまたやま）（大倉桃郎原作、中内蝶二脚色）四場があり、場数を節約しなければならなかったからではないだろうか。そのような大詰の簡略化があったにもかかわらず、初日には「開場前二三十分に満員のピラを掲げ、失望して帰った客も二千人近いといふ盛況」（真如女史「本郷座の初日」、『歌舞伎』明41・5）となった。「一人として泣ぬ者なし」（「本郷座の不如帰」、『国民新聞』明41・4・5）、あるいは「満場の観客肅として声を呑みたるが、やがては同情の涙抑へ難くして、五尺の男子又婦女とおなじく咽び入るものさへあるを見たり」（「芝居に泣く人」、『読売新聞』明41・6・23）とあるように、観客たちは『不如帰』劇を見て泣くために劇場に詰めかけた。彼らの流す涙は、「数奇なる活人生の破綻を見て、之れに同情のあまり漉ぎ尽くさんとする美しの涙」（同前）であり、みずからそれに陶醉していくのである。

この本郷座における上演をふまえて、明治四十二年二月には柳川春葉の『脚本不如帰』が刊行される。（22）それが『不如帰』劇の定型となって全国で上演されていくとともに、小説もまた広く普及するようになる。単行本『不如帰』が第百版を迎えるのは、『脚本不如帰』が出た一ヶ月後のことである。

メロドラマの行方

最後に、日露戦争後の『不如帰』の受容状況について概観しておきたい。それは、およそ二つの種類の変化によって特徴づけられる。ひとつは読者層の再編成であり、もうひとつは享受形態の多様化である。これらの変化は、メロドラマの行方を垣間見せてくれるに違いない。

日露戦争後、「媾和の結果が不満足なるにも拘らず戦争さへ済めバ出版界が賑はうだらうとハ当業者仲間の予想する所であつたが現に此の秋に於ける市の景気の盛んさハ先づ近年無類といふ」とあるように、急速な業績回復を見せはじめる出版界において、「小説類も同じく景気がよかつたが第一に売揚高の多いのが民友社の『不如帰』であつた」(『文壇と出版界』、『都新聞』明38・10・29)といわれる。ただし、この読者の拡大は、あらゆる階層にわたるものではなく、やがてその偏差が顕在化していくことになる。それまでメロドラマの流行を支えていたのは、主に男女学生や中流家庭の子女であつた。しかし、次第に男性読者は減少し、女性読者が中心となり、読者層がジェンダー化していくのである。

たとえば、東京市内の読書傾向を貸本から探つた「貸本屋文学」(『読売新聞』明40・5・12)によれば、学生街の本郷区では、「大学生と一高生とは十中の七八まで近世式の純文学的小説を好み、貸本の出高は夏目漱石氏の物を第一とし、之れに次ぐは小杉天外氏の『魔風恋風』露伴氏の『天うつ浪』島崎藤村氏の『破戒』国木田独歩氏の『運命』及び泉鏡花氏のもの等にて、一時流行を極めし徳富蘆花氏の『不如帰』『思出の記』などは大分下火となりし観あり」とされている。こうした傾向は、早稻田の学生が多い牛込区でも変わらない。「昨今の流行物は百人中の七十人までが漱石氏の作物なりと云ふ有様にて、次は藤村、露伴、柳浪、風葉、天外、鏡花と云ふ順序」とあるように、男性読者の場合、漱石の圧倒的な人気や自然主義文学の台頭にともない、『不如帰』の順位は大きく後退していく。

一方、女性読者の場合は、『不如帰』が相変わらず人気の首座を維持しつづける。「小説を読むことは学校に於てこそ禁ぜられたれ、實際は男学生よりも女学生の方が貸本屋に取て好きお得意」であり、「其の愛読するもの、順序を記さば蘆花氏の『不如帰』を第一とし、彼の書の主人公浪子が極めて女性の同情を引くやうに書かれたる所が、何時まで経ちても婦人読書界の称讃を絶たざるを知るべく、次は天外氏、風葉氏のもの、及び春葉氏の家庭もの、

掬汀氏のものと言ふ順序」であった。同じく神田区でも、女性読者に貸出しが多いのは、「小説にては蘆花氏、天外氏、弦斎氏と云ふ順序」であり、小石川区でも「男学生の方は趣味が区々に分れて一定せず、女学生の方は矢張り蘆花氏、並びに天外氏」というように、蘆花が筆頭にあげられている。『不如帰』は「何時まで経ちても婦人読書界の称讃を絶」やさず読み継がれていくのであり、明治四十年代以降の人気は、もっぱら女性読者が支えていたのである。

もつとも、『不如帰』受容のあり方は、女性読者層の内部においても一様なわけではなかった。新しい女性たちの登場とともに明治四十年代には不協和が生起し、知識人の女性読者の間には、『不如帰』の浪子を批判的に捉える見方が出てくるのである。日本女子大学卒業のある読者は次のように述べている。

兎に角総てのコンベンションを破り、コンベンションから脱れたいのが今の新しい女性の思つてゐる傾向です。すから、苜花の「不如帰」にある浪子は旧式の女性として見てゐます。あゝした単純な感情のみに生きる事を欲しない。今少し智識を加味した生活を送つてみたい。そこで家庭に入るのは女性として墓を作るのだと思つてゐるから如何にかして独立したい。女性は女性としての職業を持ち自営の生活を作りたい。出来る丈け男性の圧迫や家庭の束縛以外に立ちたいとしてゐる。然らば終生独身でゐるかと言へばさらでもない、唯だく／＼自由を渇して居る。個人の自由を夫婦間でも同等に許すなら何時でも結婚をする。若し社会の現状がそれ等女性の要求を許容しなければ如何うするかと問はれば私独りでなく返答に窮する人も多い。極端に走せたのが平塚さんや神川さんで。頓挫くて却つて呪詛するのが「女学世界」の元禄姉さんなのでしやう。(TN女史「女子大学の寮舎生活」、『新天地』明41・10)

ここで『不如帰』の浪子は「旧式の女性」として否定されているが、それに代わる展望をこの女性読者は手にしていない。個人の自由を理想としながらも、それが現実の結婚生活では実現困難であることを思つて揺れ動いてい

るのであり、森田草平との心中未遂事件を起こした平塚明子をはじめとする女性の新しい生き方への要求にも距離を置く姿勢を示している。この読者のような『不如帰』に対する批判的な見方は、女子高等教育が普及していったがって増加するはずである。ただ、それは女性読者層の全体からすればきわめてわずかであり、大部分の女性読者は、家父長制下において抑圧され、家族制度の犠牲となっていく『不如帰』の浪子に同情的に感情移入して読んだのではないだろうか。『不如帰』が提示した新旧思想の衝突という主題は、女性読者にとって日露戦争後も決して過去のものではなかったからである。

明治末年に窪田空穂は「残されたる『不如帰』」(『女史文壇』明45・3)において、「今の時代は、男の方から云へば、老人としよりと若い者とが対抗をした場合に、若い者の方が老人に圧迫せられると云ふ時代を何時いつと云ふ事も無く、已に通り越して了つて、若い者の力が当然老人の方に認められる様になつて居る」が、しかし「女の方は矢張今も、老人の爲めに、又古い習慣の爲めに圧迫をせられ、征服をせられて居る時代であります。若い男子は皆踏み通つて居る新旧思想の暗闘と云ふ処に女子は猶取り残されて居ると思ひます」と述べている。そうした家父長制下の男女間における社会的抑圧の偏差が、女性を中心に『不如帰』の読者層が再編成されていく過程には深く関わっているだろう。この『不如帰』をはじめとするメロドラマが開拓した女性読者層は、やがて大正期に隆盛する婦人雑誌に継承されていくことになる。

さらに、小説と演劇のメディア・ミックスを通して高まった『不如帰』の人気は、やがてさまざまなメディアにも伝播し、大衆的な文化現象へと発展していく。たとえば、溝口白羊『新編 不如帰の歌』(明38・7、東京堂書店・岡村書店・福岡書店)のような新体詩に置き換えられたり、俗謡、演歌、浪花節、講談などのオーラルなメディアを通して巷間に親しまれるようになる。明治三十九年頃もつとも人口に膾炙しているラップ節は、「病ひにやつれし浪子嬢、夫武男に生き別れ、ふた、び逢はれぬ汽車の窓、一声血に啼くほと、ぎす、トコトツトツト。／片手に花持ち

腰に剣、ポケットに浪子の書置を、川島武男の墓詣り、墓前に開いて目に涙、トコトツトツト」(前掲「『不如帰』物語」というものであった。また、苦学生が路上でバイオリンを弾きながら歌う演歌の歌詞にも、「妻を思ふは武夫の／耻辱と人の言はゞいへ／たゞ懐かしく可憐いとほしの／「美しく妻(地中)や待つらむと、」／逗子の別荘かりやに来て見れば／(中略)／今は我家の妻ならず」(神長瞭月作歌『新作琵琶歌 不如帰』明42・11、讚美界雑誌社)とあるように、それらにおいては浪子と武男の愛と別離のメロドラマが一層強調されている。

他にも上村松園や鏑木清方らによる絵葉書、中沢弘光編『不如帰画譜』(明44・1、左久良書房)などの視覚メディアへの翻訳、あるいは篠原嶺葉『新不如帰』(明39・8、大学館)、なにがし『後の不如帰』(明41・3、紅葉堂)、堀内秋葉『不如帰』(明43・3、井上一書堂)といった、『不如帰』の結末を書き継いだり、趣向を借用して類似する物語に仕立てたりした通俗的な出版物が数多く登場しはじめる。日露戦争後の『不如帰』の享受形態は、こうして声や文字や絵画などの多様な視聴覚メディアや出版メディアを通してさまざまに変奏され、受け手の裾野を拡大していくのである。

そうした大衆文化へと展開していくなかで、『不如帰』は当時もっとも新しいメディアであった活動写真としても上映されることになる。新しいメディアの誕生は、新しい受け手の創出をうながしていく。活動写真としての『不如帰』は、女性だけでなく、いったんは『不如帰』から遠ざかった男性たちの興味をも呼び戻すのであり、しかもまだ低いリテラシーしか持たない子どもたちにも深い感動を与えることになるだろう。夏目漱石の日記(明42・7・4)には、次のような記事がある。

昨夜子供が活動写真を見に行つたら、蘆花の不如帰をやつたさうだ。さうしたら常子が泣いたさうだ。常子は九つである。どうして泣けるか不思議でならない。

このとき漱石の娘が見たのは、明治四十二年にM・パター商会が製作したもので、岩藤思雪が撮影し、本郷座の

新派若手俳優が出演したとされる。⁽²³⁾したがって、野外撮影によるこの活動写真は、物語内容に関するかぎり新派劇と大差なかっただろう。しかし、活動写真という新しいメディアを体験することによってもたらされる身体的な興奮が、演劇の舞台として見ることに『不如帰』の感動を増幅することになったのではないだろうか。明治三十年代にメディア・ミックスの主要な牽引役となった新派劇は、明治末年には凋落しはじめが、『不如帰』は活動写真となることによってその人気を受け継がれ、メロドラマとしての魅力が再活性化されていくのである。

活動写真としての『不如帰』の流通は、都市部だけにとどまらず広く田舎にも及んだ。井伏鱒二は「不如帰と民衆」⁽²⁴⁾において、海岸の田舎町で『不如帰』の活動写真を見た、幼い体験を描いている。明治三十一年生まれの彼が八歳の時というから、漱石の娘が見たものよりも古い製作であり、田舎町にやって来たはじめての活動写真であった。その町で唯一の映画通の乗合馬車の馭者をしている若者が即興の弁士となり、観客たちも一体となってこのメロドラマに熱狂し、逗子海岸の場面では、「婦人見物人は早くも手拭やハンケチを出して涙をふき、連れの男達は泣くまいとして努力した」という。ところが、二十数年後に井伏がその田舎町を再訪したとき、かつて弁士をつとめた馭者は、もはや蘆花の名前も『不如帰』というタイトルも覚えていなかった。しかし、ナミコとタケオの哀切な物語だけは、はっきりと記憶にとどめていた。このエピソードから井伏は、『不如帰』が「完全に芸術上の目的を達した」ことを見出している。

譬へば私達は、洋装婦人のストッキングは如何なる人が初めて考案したものを知らないが、ストッキングの好ましさと魅力とは、美学の神と共に私達讚嘆するところのものである。ストッキングの考案者は、おそらく特質ある芸術家であつたに違ひあるまいが、人々は彼の名前を知る必要がなくなつてゐる。たゞ彼の残した美学上の様式が人々にとつては必要であり、且つ人々の讚美するところのものである。そしてこの場合、彼の芸術は完全に人々と結合したものとといふべきである、蘆花の作品は斯かる類ひの使命をはたした。

活動写真としての『不如帰』は、大正から昭和にかけて盛んに製作され、やがて昭和三十三年の新東宝による映画化（土居通芳監督）を最後に途絶える。しかし、『不如帰』が残した「美学上の様式」は、たえず人々のメロドラマ的想像力を喚起してやまないだろう。そこに多様なメディアを通して大衆的な文化現象へと発展した『不如帰』受容の帰結があるといえる。

注

- (1) 『メロドラマ的想像力』（四方田犬彦・木村慧子訳、平14・1、産業図書）。
- (2) ジャン・マリ・トマソー『メロドラマ——フランスの大衆文化』（中條忍訳、平3・11、晶文社）参照。
- (3) 泉鏡花『金色夜叉』小解（『明治大正文学全集』第5巻、昭2・6、春陽堂）。
- (4) 佐々木隆『日本の近代14メディアと権力』（平11・10、中央公論新社）。
- (5) (6) 徳富蘇峰『蘇峰自伝』（昭10・9、中央公論社）。
- (7) 『富士』第二巻（大15・2、福永書店）。
- (8) 和田守『近代日本と徳富蘇峰』（平2・2、御茶の水書房）。
- (9) 注（7）に同じ。
- (10) 瀬沼茂樹『本の百年史——ベスト・セラーの今昔』（昭40・9、出版ニュース社）。
- (11) 注（7）に同じ。
- (12) 結城礼一郎『不如帰』を初めて芝居にした当時（『演芸画報』昭2・11）。
- (13) 越智治雄「不如帰」劇の成立（『文学論集3 鏡花と戯曲』所収、昭62・6、砂子屋書房）参照。
- (14) 柳永二郎『絵番附・新派劇談』（昭41・11、青蛙房）。
- (15) 注（12）に同じ。

- (16) 注(13)に同じ。
- (17) (18) (19) 注(7)に同じ。
- (20) 日露戦争中の『万朝報』懸賞小説については、金子明雄「戦う小説―『女夫波』 田口掬汀」(『国文学』平9・10)参照。
- (21) 注(7)に同じ。
- (22) 『脚本不如帰』については、権丁熙「『脚本不如帰』の「涙」の構造」(『比較文学研究』平16・10)があり、原作との差異を詳しく論じている。
- (23) 『漱石全集』第20巻(平8・7、岩波書店)の注釈(石崎等)による。
- (24) 『明治大正文学全集』第13巻月報34(昭5・3、春陽堂)。