

シンポジウム／「演じる戦争・観る聴く戦争」

## 戦時下に響く「七つの声」

二代目天中軒雲月の演じ方について

真鍋 昌賢

はじめに

対面空間で醸成され、なおかつ歴史的深度をかかえた口演の技術が、いろいろなメディアによって不断に媒介されるなかで、生活者の価値観・感性をどのように再生産していくのか。そのような問いに基づき、口承文芸研究（あるいは芸能研究）が、生を支える物語・芸という側面から、納得の仕掛け、抵抗の痕跡を記述する過程において、戦争の内実を明らかにしていくこと、それが「演じる戦争・観る聴く戦争」という視点にこだわる根本的な意義のひとつであるだろう。「演じる」そして「観る聴く」という言葉の連関には、生活世界を基点とした絶えざるテクストの「変奏」に、目を凝らす／耳を傾けるという方針がうめこまれている。おそらくそれは「何を」という点と同様に、あるいはそれ以上に「どのように」という点に関心を向けることにもつながっている。それは、日常生活における表現活動で

あれプロフェッショナルな上演（口演）であれ、同じではないだろうか。

受けとめられ、意味づけられ、またときに拒否される表象（＝代行、再現）を生成させる仕掛けは、権力（＝直接対面をこえて作動する力学）の仕掛けと、根源において不可分な関係を結んでいる。つまり、戦争の何がどのように表象されているのかという問いを立てて、個々の生活実践が、集合的な経験・記憶へと導かれる筋道を具体的に考察する作業は、まさに当該社会の権力の構造を論じていく道筋でもある。

権力の仕掛けを表象から論じるという立場から、近代日本における「演じる戦争・観る聴く戦争」を論じる具体案は、いろいろと提案されうる。その出発点として有効だと思われるのは、明示的に、また暗示的に縫合されたり、温存されたり、つくられたりする文化的社会的な境界への注目である。ジェンダー、年齢、階層、地域、民族など、境界は様々に見いだされるに違いない。戦争という極限状態において、人間の表現活動はどのように境界を維持したり超越したりするのか。そこには、教化、感動、差別、諧謔、快楽、憧憬などの要素が、混沌としてまわりついているはずである。

以上のような前提をふまえて、本稿で焦点としたい「境界」の具体とは、浪花節における男／女である。十五年戦争期に活躍した二代目天中軒雲月（一九〇九―一九九五）という女流演者に焦点をあてて、戦時下で錬磨されていく演じ方の特徴を紹

介してみたい。その演じ方とは「七つの声」と呼ばれた演じ方  
けである。それは、ひとりだけで演じているにも関わらず、あたか  
も複数の演者が共演しているかのように聞こえる演出を指して  
いる。男は男らしく、女は女らしく、老人は老人らしく、また  
子供は子供らしく、そうした演じ方における定型的な表象技術  
は、浪花節のみならず語り芸全般において、程度の差こそあれ  
意識される。また基本的には、演者の地声で、物語の世界がゆ  
るやかにつなぎとめられているという感覚が暗黙のうちにある  
だろう。演者自身の声において、語られる登場人物のせりふが  
さりげなく統一されている感覚、それは浪花節に限らず講談や  
落語においても同じである。しかしながら現在、残された雲月  
のレコードを聴いてみると、あたかも複数の演者が演じている  
ように聞こえることがしばしばある。雲月が、フシの良さ、タ  
ンカ（登場人物の会話部分）の良さ、そして声の良さ、三拍子揃っ  
た女流として認められていたことは間違いない。しかし、名声  
を得て以降の雲月の特徴として強調されたのは、ひとりだけでジ  
オドラマを演じているかのような表象技術そのものだった。

## 一 十五年戦争期以前における「女流」

浪花節（浪曲）業界では、女性演者のことを「女流」と呼ぶ。  
十五年戦争期及びそれ以前において代表的な女流は、雲月以外  
にも、たとえば二代目吉田小奈良、春野百合子、富士月子、京

山華千代、京山小円嬢など枚挙にいとまがない。しかしながら、  
女流が浪花節史において、どのような意味をもっていたのかに  
ついては、ほとんど論じられてこなかったと言っている。それ  
は浪花節史が、男性演者中心に説明されてきたことの裏返しで  
もある。ひとまず、その理由としては、演者数そのものにおい  
て、男性が女性よりも多数であったことが挙げられるだろう。  
もうひとつは、明治期・大正期において、演目の大方が男女で  
共有されているという前提が、女流への関心をことさらに高め  
なかつたとも考えられる。義士伝や侠客伝をはじめとする代表  
的な演目群は、演者の性別を超えて共有できるストックであつ  
たと理解してよい。それは、男が主人公となる演目のみに言え  
ることではない。たとえば、「春日局」を三代目龍甲斎虎丸が、  
「玉菊灯籠」を寿々木米若が、というように、女が主人公とな  
る演目を、男の演者がレコードに吹き込むこともあった。すな  
わち、雲右衛門、奈良丸、虎造、米若……こうした時代を彩る  
代表的な男の演者に注目すれば、明治期・大正期における浪花  
節の代表的な演目は、ほぼ網羅されてしまう。演目の内容に注  
目が限定されれば、その時点で、女流が、語るという意味は、  
あえて問われないままになってしまう。男性の演者が女を演じ、  
女性の演者が男を演じるといったジェンダーについての倒錯的  
な魅力は、男性が、また女性が同一の演目を協奏するという演  
目の共有によって暗黙のうちに担保されていた。またそれに加  
えて、演者自身の声の人格と登場人物の声の人格が、フシをウ

タウ部分で一層混沌と重なりあうという、声の人格においての倒錯的な魅力が重なっている。境界侵犯的な声の愉悅は、浪花節というジャンルの受容構造全体を理解する際の基点となりうる。

## 二 女流・二代目天中軒雲月

では、本稿でとりあげる二代目天中軒雲月とは、どのような女流であったのか。

雲月は、幼少期に初舞台をふんだのち、少女時代から藤原朝子として活躍した。その後、女流団に加わるなどの興行を重ねていくが、十代半ばの頃には、登場人物の演じ分けに関心をもっていたようである。<sup>(1)</sup> 一九二五年(大正十四)には、天中軒雲月嬢と改名、さらに一九三四年(昭和九)には二代目天中軒雲月を襲名している。

一九三六年(昭和十一)には、単独で歌舞伎座興行を開催した。歌舞伎座興行は、浪花節演者としては桃中軒雲右衛門以来の開催であったとされる。女流のなかでは、レコードの吹き込みを最も多くおこなった演者であり、映画への出演も頻繁におこなった。雲月は、電気吹き込み時代に入りレコードの音質が向上されていく時代の波に、またトーキー映画の時代の波に、うまくのった演者であったと言える。雲月が、本格的なスターダムにのしあがったのは、一九三五年(昭和十)に発表した「杉

野兵曹長の妻」(テイチク一九三六年)の発表であったと言われる。<sup>(2)</sup> 三〇年代後半において、雲月は浪曲界のみならず芸能界全体における人気者のひとりとなっていた。

まずは、雲月の口演の位置づけを知るために、以下では対照的な二つの感想を取り上げてみたい。ひとつは、後援者のひとりであった上野廣一(画家)の言葉である。

「雲月の誰にも負けない独特のものは大人は大人、子供は子供、お婆さんはお婆さん、お爺さんはお爺さんといふ風に、人物が夫々の個性を持つて実に鮮やかに演じ出されるのである。これは天才でなければ出来ない。天才の妙技であるといふ外はない。浪曲は独演のもので芝居の様に夫々一人が一人の役を果たすやうに人物が出せるものではない、それを殆んど完璧に生かすのであるから全く感服してゐる。」<sup>(3)</sup>

熱のこもった肯定的な言葉である。複数の演者による「芝居」のように「人物」表現がなされており、しかも「殆んど完璧に」やってのける。こうした「妙技」に「感服」するという聴取(あるいは視聴)感覚を、上野は他の浪曲(浪花節)では味わったことがないと感じていた。

次に、作家・正岡容の批評である。上野とは異なった見解がうかがえる。

「雲月と言へば、一口に七つの声の持ち主と呼ばれる。老若男女を使ひ分ける技巧をば、大いに讃嘆されてゐるのであるが、あの素人向の、技巧のための技巧は、本来の心がけから言つては、どうであらうか。無駄な努力ではなからうか。邪道であると言へ、筆者は言ひ度い。「芸」とはものみなの姿をありのまゝに写し出し、さらにそれへ「美」の洗礼を与えるものであるが、あの雲月のやうな活写はまことの活写とは言はれない。淡々と素読みにし、巧まずしてそこに、男を、女を、老を、若きを、クッキリと描き出す。それがまことの「芸」であらう。天中軒雲月は今日の七つの声を深く放棄してしまつたとき、あの無駄なる努力は漸く無駄でなくなり、内的に光芒を放つ。<sup>(4)</sup>」

「七つの声」は「まことの活写」ではない、そして「邪道」であると正岡は言う。世間で「讚歎」されているのは裏腹に、正岡には奇をてらつた「技巧のための技巧」という受けつけ難さがあつた。浪花節通であり、寄席通であつた正岡の言葉からうかがえるのは、「語り物」らしからぬ雲月の声への生理的にも言える嫌悪感である。正岡は、「淡々と素読み」にするようなタンカ（登場人物の会話）の演出、つまり演者の地声で物語世界がつかなぎとめられているひとり語りに魅力を感じていた。自明であつた鑑賞態度が、「七つの声」の聴取を契機として改めて自覚されている。

上野によるテクニクへの感服そして正岡による酷評、この二つは「七つの声」をめぐる評価軸の両極を示している。驚きと違和が混然と入交する地平において「七つの声」は聴かれ、視聴者の好みに応じて反応が振り分けられた。雲月の「七つの声」は、ひとり語りの自明性に揺さぶりをかけるアトラクティヴな側面をもつていたと言つていいだろう。

では「七つの声」とは具体的にはどのように用いられたのか。次に、「七つの声」と演目内容の關係の一端を、雲月の演者人生のなかで重要な画期をつくつたと考えられる「杉野兵曹長の妻」をとりあげて考察してみたい。

### 三 「母」という立場 ——契機としての「杉野兵曹長の妻」——

ビクター、ポリドール、太平などのレコード会社で吹き込みを重ねてきた雲月であつたが、一九三五年にはテイチク専属となる。雲月は、「乃木將軍—正行寺墓参」（テイチク一九三五年）を皮切りに立て続けに吹き込みをおこなつていく。特に出世作となつたのは、先述した「杉野兵曹長の妻」（以下「杉野」）であつた。本稿では、この「杉野」に焦点をしばり、演出の特徴を論じてみたい。「杉野」は、日露戦争で戦死した軍人・杉野孫七の妻・りゅう子の苦勞と心境をえがいた新作であつた。夫の戦死後に女手ひとつで息子三人を育てていく未亡人の姿を、美談として

構成した演目である。粗筋を簡単に確認しておこう。登場人物は、りゅう子、校長、息子三人である。

りゅう子は、孫七の戦死後、仕立物の裁縫をして、息子たちを育てていた。その後、女学校の校長のからいで、裁縫教師の助手として働くことになる。ある日、神田須田町にある広瀬武夫と孫七の銅像の前で、妻として母として「恥しくない立派な女」になるべく努力していることを告げ、肌身はなさず持っている孫七からの手紙を読む。そこには、自分が戦死した際に、子どもを教育をどのようにするかについての指示が書いてあった。その後、裁縫を教えるようになって二年経ったある日、りゅう子は、学校から帰宅した三人の息子を連れて墓参りにいく。そこで息子たちは、将来海軍軍人となるのだと墓前で話す。りゅう子はそれを聞いて涙を流して喜ぶ。

「杉野兵曹長の妻」は、もちろん「妻」である未亡人・杉野りゅう子を中心におかれて展開する演目である。またそれ以上に、この演目は、「母」であるりゅう子を中心におかれて、日露戦後において三人の息子を苦労しながら育てるといふ物語でもある。「杉野」の直前に吹き込まれた「愛国心千人針」（一九三六年テイチク）も「母」を中心として展開する日露戦争にまつわる演目であった。雲月の演者人生において「杉野」がもつていた意味とは、ひとつにはテイチク移籍後、「愛国心千人針」のあとを受けて、「母」という役割を中心にすえた演目を、さらに追求するための演目だった点である。もうひとつには、それ

をより印象的に演出するための子どもへの演出が、意識的になされた点である。

雲月嬢時代からのレパートリーのなかで、演目において中心的な役割を果たす女の登場人物の例を挙げると、以下のようになる。まずは、「玉菊灯籠」（一九二八年ビクター、一九三五年太平）<sup>6</sup>の玉菊、「梅川忠兵衛」（一九三二年コロンビア）の梅川、「高尾と綱宗」（一九三二年コロンビア）「悲恋の高尾」（一九三三年日東）の高尾、「小栗判官と照手姫」（一九三〇年ポリドル）の照手姫などである。これらは、遊女をはじめとして、語り芸や歌舞伎で知られる物語の登場人物を演じる場合と云っていいだろう。次に「血染めの軍旗」（一九二九年日畜）における山瀬孝太郎の母と妻、「乃木將軍―正行寺涙の信州墓参」（一九三四年キング、三五年テイチク）<sup>7</sup>の戦死した兵士の年老いた母、「柏木伍長」（一九三五年キング）の年老いた母、「北満美談 川添巡査の妻」（一九三三年日東）の巡査の妻などが挙げられる。「血染めの軍旗」「乃木將軍」「柏木伍長」は、日露戦時下・戦後のエピソードとして、「北満美談」は満州事変後のエピソードとして口演されている。これらを見渡すと、母子、夫妻という関係性は、近過去・同時代を物語世界とした演目において前景化してきたと言ってもいい。<sup>8</sup>「杉野」は、その系列に新たに加わる新作であった。

しかし、これらの演目においては、あくまでも「母」は脇役であった。「杉野」あるいは「愛国心千人針」では、「母」が軸となっ

て演目が進む。「杉野」のヒットによって、雲月は明確に「母」の物語をレパートリーに加えたといっている。テイチクに所属した一年目から、雲月は「母」という役割の演技に本格的に取り組むことになったのである。

「杉野」において、「母」としてのりゆう子を強調する状況設定として取り込まれたのが、三人の息子の帰宅及び墓参りの部分である。雲月は、ここで四人（りゆう子、そして三人の息子）が一度に居合わせる状況を設定して、その部分を演目のクライマックスにもつてきている。そして、年齢の接近した三人の少年を、あどけない甘えん坊の口調・少しあどけなさの残る口調、しっかりと口調を使い分けることで演じ分けた。

少年を登場人物としてとりいれているのは、「杉野」が初めてではない。それまでは大別して二通りの演出が用いられていた。「孝子迷いの印籠」（一九三〇年日東）や「石童丸」（一九三二年コロンビア）では、子どもの発言部分では、浄瑠璃や歌舞伎で聞かれるような時代の調ともいえるべき口調が用いられていた。それは、かん高い声を出してゆつくりと文句を進める口調である。一方で、「乃木將軍―正行寺墓参」では、子どもの発言部分では、リアリティーを尊重するために、脱・時代もの調ともいえる日常的な会話を意識したものになっている。この点では、「正行寺墓参」ではすでに、同時代もの調ともいえるべき口調による少年の演じ方が習得されていたと言っている。しかし「正行寺墓参」では、「杉野」と同じく、登場人物の老婆に

は三人の孫がいるという設定になっているのだが、実際には長男が登場するのみであった。つまり「杉野」では、「正行寺墓参」などで錬磨されてきた表象技術を基点としつつ、より複雑な場面設定（母、息子三人が居合わせて全員が発言する状況）を試み、「母」を声によって浮かび上がらせようとした。

おわりに

以上では、「演じる戦争／観る聴く戦争」を権力論と表象論の交わるテーマとして位置づけたのちに、二代目天中軒雲月の「杉野兵曹長の妻」をとりあげて、演目内容と演じ方が深く連動しながら、演者の個性が再設定されていく一端について論じた。

テイチク以前から徐々に錬磨されていった「七つの声」という演じ分けは、「杉野」で母子の関係を語ったことが契機となり、一層セルルスポイントとして意識されていったのではない。雲月にとって、女をストーリーの軸として女の目線／内面をえがく演目を口演するという事態は、戦時下の国家を積極的

に補完するという位置を明確にすることによって、深化されたのである。銃後、家庭、性役割、近過去／同時代というテーマが、複雑にからまりあいながら、レコード産業が介入するなかで、雲月の声はつくられていったといっている。雲月は同時代の銃後での女（母・妻・姉など）をえがく演目を、精力的に口演していく。「七つの声」は、まさに戦時下において、銃後



の役割をえがくことと深く関わりあつて錬磨されていくことになる。浪花節において、女が女を語るというチャンネルが構造化されていくプロセスを、雲月は象徴的に担っていたといつていいのではないか。

\*本稿は、第五六回研究会で発表した内容の一部である。例会では、雲月のレコード吹き込み全体を見渡した分析についても言及したが、紙幅の都合で今回は割愛した。なお、漢字の旧字（必要に応じて異体字も）は新字に改めた。また本稿は、科学研究費補助金 基盤研究（C）「近代日本における語り芸研究の方法論の構築」（研究課題番号20520706）による研究成果の一部である。

#### 注

- (1) たとえば、「一流浪曲家座談会」〔キング〕一六一―四一九四〇〕で、雲月は誌上座談会のなかで「十五位の時」から演じ分けについて考え始めた」と述べている。
- (2) K・M・K「雲月点描記」〔天中軒雲月〕中川明徳編、非売品〕には、一九四〇年夏に台本が書きおろされ、秋に発表されたと記されている。ゆえに、その後レコード化がなされたと推定される。『演芸レコード発売目録』（国立劇場、一九九〇）によると、発売は一九三六年一月である。なお本稿でのレコード発売年月は、すべて同日録

によつた。

- (3) 上野廣一「雲月よ健在なれ」『天中軒雲月』中川明徳編 非売品〕一九三六

- (4) 正岡容 『雲右衛門以後』文林堂双魚房 一九四四 二五三―二五四頁

- (5) レコード吹き込みにおいて「七つの声」が本格的に意識化されていったのは、おそらくテイチク所属になってから以降のことである。テイチク以前を含めた検討は、今後の課題としたい。

- (6) ここでは、実際に聴くことができた盤のみを記している。たとえば『演芸レコード目録』によれば「玉菊灯籠」は、一九三〇年にポリドール、一九三三年に日東からも発売されている。

- (7) 『演芸レコード目録』によれば、一九三三年コロンビアからも発売されている。また一九三五年にテイチク移籍後にも再吹き込みされている。

- (8) 前者はすべて日露戦争がらみの演目であり、後者は靖国神社で祀られた川添しま子を扱った演目である。満州事変後の満州で、「匪賊」に襲撃された際に、しま子が身を呈して戦い死ぬという筋である。

(まなべ・まさよし／大阪大学)