

「女優」「女役者」「女形」—初代水谷八重子からみる日本娯楽市場の「近代」

細井尚子（立教大学・異文化コミュニケーション学部・教授）

初代水谷八重子（1905～1979年）は、劇作家、演出家である義兄水谷竹紫の縁で、劇団芸術座の子役としていわゆる新劇の世界で演者生活を始め、その後、映画にも出演、1924年、義兄が八重子を中心に第二次芸術座を結成し、1928年、劇団を維持・持続するため、松竹と3月に映画、9月に舞台の専属契約を結んだ。松竹は八重子を新派に投入、第二次芸術座としての公演の機会は年2カ月間確保された（1929～42年）。1935年竹紫死去、1937年八重子は歌舞伎の十四代目守田勘彌と結婚し（1950年離婚）、39年に娘（現二代水谷八重子）が生まれた。1950年12月から約半年間、「現代劇」を創造しようと新劇界の演出家・合同者と新派の公演枠で新作を上演、新派内外に波紋を生んだ。

「…これは八重子が従来の『女役者』のレッテルのあきたらず、一介の『女優』になろうとする意欲の現れとみられるが、八重子を『女優』にした決定打は遂に見られず●に…」（安藤鶴夫「1952年への課題」読売新聞1951年12月22日朝刊2頁）

と評されたこの試みは、後に花柳章太郎、劇団新派にプラスに回収され、八重子は章太郎と共に、章太郎亡き後はひとりで劇団新派の屋台骨を支えた。

日本では女性演者を示す語に「女役者」と「女優」がある。前者は歌舞伎を演じる女性演者で、その前身は江戸中期から活動していた「お狂言師」とされる。一方、後者は明治以降、西洋演劇の移植により、それを演じることができる演者として養成された。新劇と映画、新派の世界を跨いで芸歴を重ね、新派に着地した初代水谷八重子は、単に女形が演じる女を演じる演者にとどまらぬ、新派の女優の芸を生みだした。その軌跡から、日本の娯楽市場における「近代」がどのようなものだったのかを検討する。

キーワード：初代水谷八重子・女優・女役者・新派・新劇

はじめに

筆者が初めて劇団新派の舞台を見たのは1978年5月の新橋演舞場公演夜の部で演目立ては二本、目当ては二番目の大和和紀の漫画を原作とする「はいからさんが通る」（三木のり平演出）だった。劇場内は「客層ががらりと変わり、十五・六歳の少女が圧倒的」（朝日新聞1978年5月12日夕刊9頁、署名は「地」）で、主役の花村紅緒が水谷良重（現二代水谷八重子）、相手役の伊集院忍が片岡孝夫（現十五代片岡仁左衛門）。劇評では「劇を構成するにぎやかな役々では、若い人が楽にとけ込み、一部のベテランに苦労が見える。古典新派のふん囲気が身についた人々に新しい動きを要求するのは無理かもしれないが、やはりそのあたりが気になる」（読売新聞1978年5月10日夕刊9頁、署名は「孝」）、「意外性は新派の芸達者によってこそ笑いに結びつく…劇画とは現代の草双紙だなと納得できる」（前掲朝日新聞）など、演者によって異なる演技の質—リアルと大仰・「今」風と「昔」風—が混在するなど舞台の評価が分かれたが、話題性もあり、新しい観客を呼び、興行的には1回性とはいえ成功だったようだ。筆者には「大正って、実際こんな感じだったのかも」という印象しかなく、それよりこの観劇の大きな収穫は最初の演目「深川の鈴」（川口松太郎作・戌井一郎演出）の初代水谷八重子だった。柳栄二郎に片岡孝夫を加えた、いわば劇団新派本筋の作品だが、前掲読売新聞の劇評では「平たんな芝居でコクが足りない」と書かれている。しかし初めて劇団新派の舞台を見る「十五・六歳の少女」にとって、私たちの芝居は本来こういうものです、という軽い入門編になっていたのは確かで、そうでなければ初見の劇団新派の公演で、この人がいなくなったら変わってしまうのではという危機感をもつこともなかっただろう。翌1979年10月初代水谷八重子逝去、享年74歳、66年の芸歴を閉じた。第二次芸術座を旗揚げした19歳の頃にはすでに

「プロマイド（当時は絵葉書とっておりましたが…）が、ちょっと今では想像のできない売れ行きで…写真屋さんが立派な家を建てたという話があるくらいでした。」

（水谷八重子、『女優一代』日本図書センター、1997年、p.47）

という人気を誇り、逝去後、芸術院賞（1956年）、紫綬褒章（1958年）、芸術院会員（1966年）、朝日賞（1973年）、勲三等宝冠章（1975年）に輝いた名優を追悼し、

「…彼女の芸は女優ながら新派最後の女形の芸だったともいえる。…」（山口竜之輔「八重子と新派（上）」朝日新聞 1979年10月3日夕刊9頁）

「新派を女優中心の新派に変えたのは水谷八重子だ。八重子は喜多村緑郎⁴⁶や花柳章太郎⁴⁷の芸を学んで、女形の古典的手法を女性の肉体によって表現するという、至難の課題を解決した。…」（戸板康二「新派の水谷八重子さん死去」1979年10月2日朝日新聞朝刊1頁）

等の言葉が寄せられた。初代水谷八重子の芸を語る際に言及される「女形」、それは新派が本来、女性登場人物を演じる演者は男性、すなわち女形だったためである。男性演者が培った女形の芸と女優の芸が異質であることは当事者の言葉からもうかがえる：

「水谷君と“女”で合同すると調子を合わせるのに一苦労」（花柳章太郎「岐れ路⑩」読売新聞 1953年4月10日夕刊4頁）

「女形の方と同一舞台に立ちますと、そこに何かしら、変に調子がとれない様な気になりまして、双方共、どうも真剣にぶつかっていけないような気になります。」⁴⁸

歌舞伎の女形の芸を演じた女性演者は「女役者」と呼ばれた人々で、江戸中期に登場する「お狂言師」を源とし、「女芸人」の範疇にあった。その多くは町の踊りの師匠であり、出歩くのが不便な將軍家などの女性のために、歌舞伎や狂言、舞踊などを演じた。天保改革（1830－1843）で女芸人の活動は禁止されたが、明治10（1877）年の寄席取締規則により再び許され、公的な場で歌舞伎を演じる女性演者が登場、彼女たちを女役者と通称した。一方、女優は近代演劇の創出のため、当初西洋演劇の翻案・

⁴⁶ 1871年生・1961年卒。日本橋葉種問屋に生まれ、素人芝居をやっていたが、伊井容峰の勧めで青柳一座に加わり北海道巡業に赴き演者に。1896年高田実らと成美団を設立。成美団は写実的な演技を特徴とした。後に本郷座を経て、「新派三頭目」のひとりとして新派を支えた。

⁴⁷ 1894年生・1965年卒。新派の著名な女形の演者。後に立役も演じた。喜多村緑郎の弟子で、停滞する新派に危機感を覚え、若手で1921年新劇座を結成。後の新派大合同の要となり、1910年代から低迷期に入る新派を再興。

⁴⁸ 水谷八重子『ふゆばら』学風書院、昭和30年、p.83

翻訳版を演じる女性演者として養成されたもので、女役者と女優では、演じるために必要な身体が異なる。しかし、女優の嚆矢とされる川上貞⁴⁹は芸妓であったために歌舞伎を演じる身体にとって不可欠の日舞に堪能であり、また、帝劇女優が養成期に歌舞伎の六代目尾上梅幸や七代目澤村宗十郎から指導を受けるなど、女優誕生期の演技の形成が歌舞伎で培われた女形の演技と全く断絶したものだったとは言い難い。

演劇は演者が登場人物を見せるタイプと登場人物になるタイプに分けられ、東アジアでは近代以前に形成されたものは前者、後者は近代以降、西洋演劇の影響下で形成される。中国では前者の特質を「写意」、後者のそれを「写実」と表現する。前者には演技の型があり、形で意を表すが、後者は意が形に現れる。ゆえに演技の向きも異なる。前者は観客に向かって台詞を言い、後者は登場人物間で台詞を交わす。演出家は、前者にとってはなくてもいいが、後者には不可欠の存在である。脚本家・演出家の菅原卓⁵⁰は前者を日本料理、後者を西洋料理に例え、

「…演劇の中に、日本料理と西洋料理のように味の違った、作法の違ったものがある。演劇の場合でも、日本料理の方は見た目を尊重し、西洋料理の方はカロリーを考慮に容れている。」⁵¹

と両者の相違を的確に示す。近代日本で具体例をあげれば、前者（日本料理）は歌舞伎、後者（西洋料理）は新劇になるが、その間に「新演劇」と呼ばれた芸態があり、商業演劇化して「新派」と呼ばれる芸態を形成した。

初代水谷八重子（以下「八重子」と表記）は、明治 38（1905）年に生まれ、大正 2（1913）年に初めて舞台に立つ巡りあわせとなり、1979 年に亡くなるまで、新劇・新派・歌舞伎・ミュージカルの公演を経験し、映画出演も 37 本に及んだ⁵²稀有な演者であ

⁴⁹ 1871 年生・1946 年卒。川上貞。貞奴の名で芳町の名妓で才色兼備で知られ、伊藤博文らのひいきを受け、1894 年川上音二郎（注 49）と結婚。1899 年川上一座のアメリカ巡演で日舞を披露し、以降女優として活動。1908 年夫妻で帝国女優養成所設立（翌年帝国劇場付属芸学校）、1911 年音二郎死去後引退。

⁵⁰ 1903 年生・1970 年卒。慶応大学卒、コロンビア大学で演劇を学び、岸田国士に師事した。1932 年雑誌「劇作」阪中正夫らと創刊、編集権発行人になり、多くの海外戯曲を翻訳紹介。1932 年築地座文芸部員となり、脚本家、演出家として活躍、1939 年兄の死去により、父の会社である株式会社菅原電気商会取締役社長就任、実業家と演劇人の両立が始まった。1955 年劇団民芸入団。テレビドラマの脚本・演出も行い、1963 年国際演劇協会日本センター理事長、長年の業績により第 13 回芸術選奨受賞。劇作家内村直也は実弟。

⁵¹ 1951 年 1 月新橋演舞場公演プログラム p. 3

⁵² 日本映画データベース <http://www.jmdb.ne.jp/person/p0207220.htm>、映画.com <https://eiga.com/person/279663/movie/>（2020/2/8 参照）

る。本稿では、彼女の1950年代までの舞台の軌跡から、日本の娯楽市場の「近代」について検討する。

一、「まだ七つか八つのほんの子供のとき、何らの劇壇意識も芸術意識もなく、云わるがままに自らこの道に踏み込んだというに過ぎません、しかも尚今日の日と今の境遇が出来上がってしまいました。」⁵³—1913年～1928年 初舞台から松竹傘下に入るまで—

八重子の演者生活は、義兄水谷竹紫（以下、竹紫と表記）によって用意された⁵⁴。『竹紫記念』⁵⁵によれば、竹紫は1882年生・1935年卒。早稲田大学文学科で哲学を専攻し、在学中は「演劇に対する嗜好深く」、またテニス部を創設、野球、ボート、柔道などスポーツ全般に長け、早稲田大学を表す「稲門」の命名者でもあるという⁵⁶。竹紫は1908年雑誌『運動世界』を発刊し（翌年廃刊）、1910年やまと新聞に入社、劇評を執筆する一方、長編小説「熱灰」を連載、以降、劇評、詩、小説、戯曲、舞踊劇、童話、童話劇、評論、随筆など文筆面でも活躍した。1913年、島村抱月が坪内逍遙の文芸協会⁵⁷から分かれ

⁵³ 水谷八重子『舞台の合間に』演劇研究社、昭和7年、p.2

⁵⁴ 「だいたいが病弱で、泣き声などたてると義兄に怒られるという怖さから、無口で内気な子だった」（水谷、1997、）5歳で時計商であった父を失い、3年前に神楽坂の名妓だった姉が嫁いだ竹紫の許に、母と共に寄寓。竹紫の父は三菱造船所所長だった。八重子の母は「若いころから気難しかった夫に仕え、貧しい家計を切り回し、そして義兄の世話にならなければならなかった不本意の境遇が、いつか物静かな無口な人に育て上げたのでしょう。」（水谷八重子『水谷八重子 女優一代』日本図書センター、1997年、p.10）という人柄で、古風で厳しかった姉をもつ八重子にとって、あらゆる選択を決める上で、家長であり、23歳年上の竹紫の意向が大きく働く環境だったと思われる。

⁵⁵ 水谷八重子が姉勢舞とまとめた追悼集。1936年8月刊。

⁵⁶ 『竹紫記念』によれば、1907年に1年志願兵として姫路連隊に入隊、後1913年歩兵中尉に任命されている。

⁵⁷ 文芸協会は前後期で異なる。前期は1905年イギリス・ドイツから帰国した島村抱月の立案により宗教・美術・教育・演劇・演芸など各種の文化改良を企図したもので、会頭は大隈重信、逍遙は発起人の一人にすぎなかった。発会式の余興、同年11月演芸部大会、翌1907年の第二回演芸大会とも逍遙の作品で、演劇活動以外は逍遙が1891年に創刊し、98年で停刊していた『早稲田文学』（演劇活動とは別会計）を復刊したことのみ。負債を抱えて困難に陥った金子筑水・島村に懇願され、1909年逍遙を主宰として演劇部門にのみ縮小、以降を後期とする。新たに目指す演劇を演じる演者を養成するため、同年演劇研究所を開設、この演劇研究所は男女共学で就業期限2年、内容は「博士（坪内逍遙—細井注）のシェイクスピアの講義、科白に関する研究、伊原青々園氏の演劇史、金子筑水氏の芸術哲学、島村抱月氏の近代劇研究（英訳によって、イブセン劇の研究であった）、東儀（鉄笛—細井注）、土肥（春曙—細井注）両氏の科白に関する研究、坪内大造、藤間勘八師の舞踊、小早川精太郎師の狂言、市川升六師の立廻り、それから少し後になって、松居松翁氏が発声法や実演に関する研究を受け持った。」（河竹繁俊『人間坪内逍遙 近代劇団側面史』新樹社、昭和34年、pp.320-321）。前年には川上音二郎・貞が帝国女優養成所を、新派の藤沢浅二郎が男性を対象とする東京俳優養成所（1910年東京俳優学校に改称し男女共学に）を設立している。文芸協会演劇研究所の1期生は25名、卒業時に帝国劇場で「ハムレット」、第2回で「人形の家」を上演し、ノラを演じた松井須磨子が注目を浴びた。脚本選定における主脳部の意見の不一致（逍遙はシェイクスピア、若手はイブセン、トルストイ、メーテルリンク）、須磨子に対する他の俳優の反発等で1913年2月第5回公演「思い出」の後、須磨子を論旨退会、同年6月第6回公演「ジュリアス・シーザー」で解散した。幹事の池田大悟・東儀・土肥ら

て松井須磨子を主とする「芸術座」を組織した際、竹紫は幹事の1人として参加し興行面を担当⁵⁸、八重子は1913年9月の芸術座旗揚げ公演の「内部」の群衆の子役として初めて舞台に出た⁵⁹。竹紫は1913年12月第二回公演の稽古中に芸術座を離れたが、その理由は、

「抱月氏の芸術座では舞台上の詳しい人は可なりにあるが興行の実際方面は水谷竹紫氏ひとりで、それがまた余り精通して居らぬので心細がって居る」（朝日新聞1913年7月17日東京 朝刊7頁）

という職務能力の問題というより、初回公演前から須磨子と他の俳優との対立の対応を抱月から相談される立場にあり⁶⁰、地方公演を経て、「須磨子の専横に腹をすえかねた」⁶¹ため、八重子が1916年7月に芸術座試演会でトルストイ作「闇の力」でアニュートカを、9月帝劇公演でトルストイ作「アンナ・カレニーナ」のセルジー役として出演する際、抱月の勧めで水谷八重子として披露目をしたことから、竹紫が芸術座と断絶したのではないことが分かる。そもそも竹紫は早稲田大学文学科同期の楠山正雄が記すように、

「なまじ舞台監督または作家として、彼自身の『理論』や『研究』や『創作』を持ち合わさなかっただけに」⁶²

自身や八重子がかかわる作品からは、竹紫が尊敬する逍遙⁶³とその高弟のひとりである抱月の間に存在する新しい演劇に対する考え方の相違⁶⁴に、あるいは当時新劇運動を進める

の「無名会」、抱月・須磨子の「芸術座」、1期生の森英治郎、加藤精一らの「舞台協会」、2期生の沢田正二郎、金井謹之助らの「新国劇」が生まれた。

⁵⁸ 竹紫は「早稲田に学んで坪内（逍遙）先生に師事し」（水谷八重子）『舞台ぐらし五十年 松葉ぼたん』日本写真印刷株式会社、昭和41年、p.12）、前期文芸協会で復刊した『早稲田文学』に劇評を書いていた。

⁵⁹ これ以降、八重子は自分から観劇に行くようになったという（水谷八重子、1997年、pp.14-15）

⁶⁰ 尾崎宏次『島村抱月 日本近代芸の創始者たち=1』未来社、1965年、44-46

⁶¹ 大笹吉雄『日本現代演劇史』明治・大正編、白水社、2002年、p.144

⁶² 楠山正雄著、河竹繁俊・久保田万太郎編『楠山正雄 歌舞伎評論』、富山房、昭和27年、p.204

引用文（「水谷竹紫君」）は竹紫の葬儀翌日に書かれたもので、この後「それらの一切をあげて、一人の女優の『人』を完成したともいへるのである。」と続く。本稿では西洋近代演劇の様々な派—逍遙と抱月を分かつもの—に拘らなかつた竹紫の特性をも示すと考え、引用した。

⁶³ 「私の義兄・竹紫は、恩師を慕うあまり、先生の近くで眠らせてくれという遺言通り、坪内先生のお墓の後方に分骨埋葬して」（水谷八重子、昭和41年、p.157）

⁶⁴ 逍遙は、文芸協会は朗読研究の「易風会から進化」したもの、目的は「最初から小劇場式ではなかつた。公然大劇場用たることを宣言していた。唯営業本位でなかつたばかりである。」「技術上、芸風上から国劇を刷新しようとしたのであつたから、外国の諸種の小劇場運動とは一致した点もあれば、そうでない点もある。」（「民衆本位と我が劇の前途」『それからそれ』実業之日本社、大正十年、pp.73-74）、抱月はイブセン

人々が手本とする西洋演劇の脚本が有する相違に拘泥していないことがうかがえる。その後、竹紫は芸術座を除く元文芸協会の演者が集まって、坪内士行の訳・演出による「ハムレット」公演実現のため実務を担当、1918年2月帝劇での公演成を機に、彼らを中心に新劇団の設立を企図したが、士行の病のため頓挫した。八重子は同年、双葉女学園⁶⁵入学、翌1919年、抱月、須磨子の死去により芸術座は解散、竹紫は東京毎日新聞社に入社し、編集局長と社会部長を兼任⁶⁶する（1921年退社）。

八重子は1920年2月、有楽座で「わたしが基本的な演技を教え込まれた最初の芝居」⁶⁷であるメーテル・リンク「青い鳥」のチルチルを演じた。アメリカから帰国し芸術座に加わった畑中蓼波⁶⁸が芸術座解散後に組織した新劇協会の舞台上、「民衆座」の名で公演、ミチルは文芸協会1期生の佐々木積⁶⁹の娘の夏川静江、犬は友田恭助⁷⁰、演技指導は青山杉作⁷¹で5カ月にわたる厳しい稽古を経た公演は高い評価を得た⁷²。この舞台をきっかけに、「“演技する喜び”を知り、勇気がわいてきた」⁷³八重子は夏川、友田と「わかもの座」を結成、1920年12月、青山の指導を受け、友田の家の地所に舞台を設けた野外劇で、坪内逍遥作「路傍に眠っている男」を試演、翌1920年4月に第2回試演（シュミット・ボン作、森鷗外訳「ヂオゲネスの誘惑」他）を経て10月鉄道協会講堂で初回公演、土方与志⁷⁴の演出によるダンセニイ作、田中総一郎訳「アラビヤ人の天幕」で、花柳

研究など、自然主義運動の中心のひとりだった。木村によれば、抱月も逍遥同様、対象としては大衆を設定していたが芸術至上主義を掲げていた。第2回公演後、経済的自由により中村吉蔵の勧めで大衆性のあるトルストイ作「復活」を上演、劇中歌「カチューシャの唄」のヒットもあり、芸術座は復活する。抱月いうところの「二元の道」（芸術至上主義と大衆通俗路線）を批判したのが純芸術主義の小山内薫だったが、その小山内も国民文芸会の中心となるにしたがい、1923年頃から民衆を衆愚として排除する考えから「演劇を芸術的娯楽文化機関の一つ」と表明する転換を示した（木村敦夫『『大衆』の時代の演劇—島村抱月と小山内薫の民衆芸術観—』東京藝術大学音楽学部紀要、35巻、2009年、pp. 43-58）竹紫にはこうした芸術至上主義と大衆通俗路線の狭間で苦しんだ形跡はない。

⁶⁵ 「雙葉高等女学校」か？フランスの修道会「幼きイエス会」を母体に、1872年、横浜に孤児院と寄宿学校を開設したのを起点とする。校訓は「徳においては純真に、義務においては堅実に」（学校法人雙葉学園 HP <https://www.futabagakuen-jh.ed.jp/about/> 2020/2/18 参照）

⁶⁶ 部下に後年新派の脚本家として活躍する川口松太郎がおり、「青い鳥」のチケットをもらって連続して通ったという。（川口松太郎『八重子抄』中央公論社、昭和五十六年、pp. 8-9）

⁶⁷ 水谷、昭和41年、p. 15

⁶⁸ 1877年生・1959年卒。1904年渡米、ニューヨークのアルピニー俳優学校を経て在米日本人を観客に、アマチュア劇団で活動し、1919年帰国。1921年から映画界に転身、監督、演者として活躍した。

⁶⁹ 1885年生・1945年卒。芸術座解散後は舞台協会に参加。

⁷⁰ 1899年生・1937年卒。中学時代に土方与志と素人劇団を結成、叔母の家に作ってもらった劇場南湖座で上演、早稲田大学に進み、畑中の指導で1919年「ワーニャ伯父さん」に出演。築地小劇場設立同人。

⁷¹ 1889年生・1956年卒。早稲田大学文学科哲学専攻在学中から演劇活動に従事、築地小劇場設立同人。舞台、映画、テレビの世界で演出、脚本、演者として活躍した。

⁷² 在籍する雙葉高等女学校では生徒の演劇出演が問題になったが、「成績が良かったので、注意だけの不問に終わった」（水谷、昭和41年、p. 16）

⁷³ 水谷八重子、1997年、p. 23

⁷⁴ 1898年生・1959年卒。中学時代は友田と高校では近衛秀麿らと友達座を結成、東京帝国大学進学後は自

章太郎の新劇座と競演になった。この間、畑中が監督した映画「寒椿」（1921年1月）に、在籍する学校への配慮から「覆面令嬢」として出演、八重子にとって後に重要な存在となる井上正夫⁷⁵と初めて共演した。また飯塚友一郎⁷⁶の室内劇「創作劇場」で有島武郎作「ドモ又の死」「死とその前後」、武者小路実篤作「その妹」に参加、坪内逍遙の指導を受け、掛け軸から抜け出る演出で「藤娘」を踊った。1922年には学校を卒業し、7月に汐見洋⁷⁷らの研究座の有楽座公演チェーホフ作、楠山正雄訳「かもめ」でニイナを、9月にイプセン作「野鴨」のヘドウィッヒを演じ、11月にはわかもの座第2回公演イプセン作、森鷗外訳「幽霊」のレジイネを演じた。

1923年、八重子は初めて今までとは異なる客層と出会う。井上正夫の誘いで出演した1月浅草御国座のユゴー原作「噫無情」（「レ・ミゼラブル」）のコゼット役で、

「今まで有楽座とか帝劇で新劇の芝居ばかりやっていたし、お客様もみんなおとなしくご覧になる方ばかりだったのに、いきなり“八重ちゃん”なんてカケ声をかけられて、吃驚するとともに、すっかりアガってしまいました。新劇の観客層と違い、ひっくり返して申しますと、老若男女、色とりどりで、混雑している時には、花道から舞台のソデまで座り込み、食い入るように舞台を見つめているというふうでした。最初のうちは随分やりにくい思いをしましたが、馴れるにしたがい、こちらの動きやセリフの一つ一つにも反応があって、大変に張りを覚えるようになりました。」⁷⁸

帝劇や有楽座が新中間層向けに開発された日比谷歓楽街にあったのに対し、江戸以来の庶民の歓楽地である浅草という空間、浅草御国座は松竹の所有劇場でもある。同じ作品でも観客の受け入れ方が異なること、観客の反応に呼応しつつ演じることを実感したこの経験

邸地下に模型舞台研究所を作り、後の著名な舞台美術家伊藤熹朔らと舞台美術の研究に没頭、卒業後は小山内薫の助手として演出を学ぶ。ドイツに演劇研究のため留学中に関東大震災が起き急遽帰国、築地小劇場の劇場建設、劇団組織、演者養成に尽力。祖父久元は伯爵で、演劇改良を目的とする日本演芸矯風会（1888年）の会長も務めた。与志は築地小劇場のために莫大な私費を投じた。小山内死去後、築地小劇場は分裂、土方は新築地劇団を結成しプロレタリア演劇に傾倒、後にソビエト連邦で日本の左翼弾圧を報告し、爵位を剥奪され、そのままソ連に亡命、更にパリへ移住。1941年帰国し逮捕され、5年の実刑を受けた。戦後演劇活動を再開、スタニスラフスキーシステムの紹介にも尽力した。

⁷⁵ 1881年生・1950年卒。1896年喜多村緑郎、高田実らの成美団「百万円」を観劇し、翌年新演劇の劇壇に加入、1915-17年浅草御国座と本郷座で連鎖劇全盛期を支え、後に映画界へ。再び新派に戻り、井上道場を組織して「中間演劇」の創出を目指した。

⁷⁶ 1894年生・1983年卒。東京帝国大学卒業後、弁護士を開業。在学中から歌舞伎を研究し、後に日本大学芸術学部教授。

⁷⁷ 1895年生・1954年卒。演者。1920年研究座を結成、1924年築地小劇場に参加、後に映画界で活躍した。

⁷⁸ 水谷八重子、1997年、p. 36

は、八重子のその後の演劇活動の幅を広げる機会ともなった。3月には同じく浅草御国座で七代目澤村訥子⁷⁹一座のシェイクスピア作「ヴェニスの商人」のポーシャと「娘道成寺」の白拍子を演じ、ポーシャは坪内逍遥・士行の指導を受け、白拍子は花柳流二代目家元の花柳寿応が振付けた。八重子は幼少期病弱だったため、竹紫が恩師安部磯雄⁸⁰の勧めを受け、就学前から日本舞踊を稽古している。5月には明治座で文士劇「通話会」の「盛綱陣屋」、新作時代劇「金罌」、中内蝶二作「大尉の娘」に参加、田村秋子⁸¹と出会う。

「大尉の娘」は井上正夫が指導し、露子は田村秋子が演じ、八重子は井上からよく見ておくようにと言われたが、6月報知講堂でわかもの座ストリンドベリ一作「パリアス」公演を挟んで、7月に浅草御国座の「大尉の娘」で露子を演じることになり、もっとよく見ておくべきだったと後悔する。この公演の千秋楽後に盲腸が悪化し8月は静養、学校卒業以来、久しぶりの休養となった。

1923年9月1日、関東大震災が起きる。八重子が暮す神楽坂界限は火災を免れたが、東京の劇場は壊滅状態になった。竹紫は興行主となり、無事であった牛込会館で10月17日から1週間、花柳らの新劇座に八重子を加えて「大尉の娘」「ドモ又の死」、瀬戸英一作「夕顔の巻」を上演、牛込会館は寄席を少し大きくした感じで、間口は三間半、奥行きも狭く、花道のついた畳敷きの空間だった。公演には観客が詰めかけて札止めになった。この成功に、竹紫は八重子を看板とする劇団の結成を決意し、八重子を連れて抱月夫人市子のもとを訪ね、「芸術座」の名を継ぐ許可を得た。第二次芸術座は青山杉作に演出、汐見洋、友田恭介、田村秋子に助演を依頼し、1924年2月、牛込会館で旗揚げ公演を行った。八重子は「ドモ又の死」とも子、イプセン作「人形の家」ノラ、小寺雄吉作「真間の手古奈」手古奈を演じた。4月はアンドレーエフ作、吉田甲太郎訳「殴られる彼奴」のコンスエルラ、6月にバーナード・ショー作、坪内逍遥訳「軍人礼讃（武器と人）」のライナ、長谷川如是閑作「喰い違い」を上演、この公演を最後に青山、友田、田村は第二次芸術座を離れて土方与志と小山内薫⁸²の築地小劇場に参加、八重子は築地小劇場に行かなかったことについて以下のように記す：

⁷⁹ 1860年生・1926年卒。小芝居の演者で威勢のいい立ち廻りなど「猛優訥子」と親しまれた。

⁸⁰ 1865年生・1949年卒。キリスト教人道主義に立つ社会主義運動を行った。同志社教授を経て東京専門学校（1904年早稲田大学に改称）教授。早稲田大学野球部創設者。

⁸¹ 1905年生・1983年卒。劇作家、劇評家、小説家の田村西男（1879年生・1958年卒）の長女。1924年築地小劇場に入り、翌年友田恭助と結婚、1937年文学座結成に参加。

⁸² 1881年生・1928年卒。坪内逍遥とともに日本の近代演劇創出に大きな貢献を果たした。伊井蓉峰の一座の座付き作者を経験し（注42参照）、1909年二代目市川左団次と自由劇場を設立して翻訳劇を上演。当初は純芸術主義者だった（注18参照）。1920年には松竹キネマ俳優学校で指導に当たるなど商業演劇との接点も多い。1924年土方与志と築地小劇場設立（注28参照）。

「私もいっしょに行きたかったのですが、兄に『残れ』といわれると素直で大人しかったんですね」⁸³（昭和7年9月）

「私は義兄と一緒に第二次芸術座を組織したため、築地へ行くのを断ってお別れしました」⁸⁴（執筆期不明）

「悲しかった。衝撃だった。これには模糊の中に過ごした秘話がある。義兄竹紫から小山内先生に『スタートしたばかりの芸術座は、座員を抱えている。生活の不安を与えるに忍びない。八重子を誘わないでほしい』と、手紙を出したという。堅く望めば、青山先生、友田さんと同じ行動をとれたかもしれない。が、私にも立場の自責がある。それと、演劇復興の時、神楽坂に長だの列を作ってくれた観客の姿が目に残る。広い客層のなぐさめとなる演劇…それに私の使命を感じ、心の割り切りを付けたのであった。」⁸⁵

八重子は著作が多く、重複する内容もある。上記3点は執筆時期から考えると、築地小劇場に行かなかったことを自分の意志による選択と自身の中で納得していく軌跡のようにも読める。だがまた、2019年12月16日に早稲田大学演劇博物館主催で、小野講堂で開かれた「トークショー 新派の<芸>を語る一初代水谷八重子の記憶とともに」で、二代目水谷八重子さんの「母の著書は多いが全部自分で書いてない、他人が書いている。自分で書いているところを見たことがない。」という発言を思えば、多忙な演者生活の八重子の言葉を、誰かが代って整理し、文字化するのは当然とも言え、だとすれば、八重子の考え方の変化のみならず、この第三者の理解と整理、語彙の相違も考慮に入れて読む必要があるだろう。いずれにせよ、第二次芸術座再興も含め、竹紫が決めた道を歩むだけが選択肢である当時の八重子の実情がうかがえる。この段階で、客入りは好調であったが経営的には厳しい状況に陥ったようで、八重子はその理由として「商業的にあまり拘泥しなかった公演形式のため…義兄の芸術的良心が、興行的な成算を上回っていたこと、もう一つは、私という者をいろいろな形でためし。俳優として大成させようという“実験”の場として公演を続けたから」⁸⁶としている。

⁸³ 水谷八重子、昭和30年、「私の芸談」p.47

⁸⁴ 水谷八重子、昭和30年、「新劇への新しい欲求」p.70

⁸⁵ 水谷八重子「私の履歴書」『私の履歴書 第四十集』日本経済新聞社、昭和45年、p.256

⁸⁶ 水谷八重子、1997年、p.46

第二次芸術座の公演は、渋谷道玄坂の商店街の中にできた聚楽座に拠点を移し、その柿落としとして同年6月に「青い鳥」チルチル、以降、7月岡本綺堂作「蟹満寺縁起」の娘、8月武者小路実篤作童話劇「一日の素戔鳴尊」の娘、9月ハウプトマン、小山内薫訳「ハンネレの昇天」のハンネレ、中村吉蔵作「剃刀」のお鹿、10月久保田万太郎作童話劇「フィレモン夫婦」、永田衡吉作「水辺の白鳥」、2月大阪浪花座で「大尉の娘」露子、ユゴー原作「噫無情」娘菜梨花。毎月二の替わりを用意したため、他に岡本綺堂作「京の友禅」、翻訳物でグレゴリー夫人作「喧嘩友達」、マルティネラ作「可哀そうなファン」、舞踊作品として「汐汲」「初恋」「お七」など、更に座内にいた13.4人の子供で芸術座童話劇部の演目として竹紫の「花坂爺さん」「チンチン雀」を上演している。竹紫は父の遺産を使い果たし、金策のため八重子は10月に松竹映画「父」に出演している。複数かつ多様な演目を、十分な稽古期間もなく、しかも毎公演複数の主要人物を演じるという演者生活は、すでに八重子が演者生活を始めた新劇の環境ではなく、また抱月の「二元の道」の実現ともいいきれまい。そこには座員と水谷家の生活を一身に担う八重子の演者生活があるばかりで、竹紫の新劇運動の領袖たちが備えていた作品の多様性に対する見識の欠如、加えて座員に八重子に匹敵する演者を抱えられなかったという第二次芸術座が内包する限界がすでに感じられる。

翌1924年には聚楽座の経営者がオープンした白鳥座の公演も請け負い、1, 5, 7月と聚楽座で演じたものを出し、2月には第二次芸術座1周年を記念し、浅草松竹座（元の御国座）で松井須磨子追善興行としてオスカー・ワイルドの「サロメ」、邦枝完二作「篠原一座」、「娘道成寺」を上演した。3月には大阪浪花座で歌舞伎の十三代目守田勘彌、新派の喜多村緑郎らの新旧合同劇に出演、浅草松竹座の千秋楽から中2日での初日に飛行機で大阪に移動し、話題をまいた。演目は朝日新聞の懸賞入選作「黎明」の礼子、岡鬼太郎作「深与三玉兎横櫛」のおしまとだんまりだった。尾崎宏次はこの年の喜多村緑郎日記から、

「3月25日 文芸座で八重子と会う。しきりと、『翻訳劇がいやになりました』など
とって居た。」

「4月10日 八重子が『研究劇がありましたら、女中にでも出ますから出して下さい。』
とって居た。それから、陶器のフランス製のようなパイプをくれたりした。」

など八重子関連の記述を引用し、

「つまり、八重子の第一期（尾崎は1913年から1924年前半期を第一期とする一細井注）の、半ば少女的な舞台生活を反省するようなものである。一九二五年の八重子が、年令的にもなにかを発見できるところへ差しかかっている、たぶん女王的なものを捨てることを潔ぎよしとする気持ちになっていたということだろう」

とする⁸⁷。しかし筆者には、1923年からの八重子の演者生活を見ると、自宅から劇場に通っていても、いわゆる巡業一座同様のスケジュールであり、しかも演目に再演が少なく、稽古日数も不十分で翻訳劇から何から芯になって毎日数演目、ひとりでこなす環境は、巡業一座より厳しいのではないだろうか。喜多村の日記に残された八重子の言葉は、自身の選択ではなく責任を負い、消耗され、疲弊する八重子が、竹紫を通さずに、やっと自分の言葉で助けを求めているように感じるのである。被保護者の位置に立ち、言われるままできたことは確かに「少女的」であるし、主役ばかりを演じなければならない立場は「女王적」かもしれないが、八重子にはそのいずれも自分から捨てる選択肢はない。喜多村の日記に残された言葉に、かつて「演じる喜び」を感じたように、課されるものとしてではなく、自分が望むものとして演じることを渴望している八重子の孤独を感じるのである。

1925年3月、経済的事情から、竹紫は松竹と映画の専属契約を結び、以降八重子はほぼ毎月の舞台の間を縫って映画にも出演する生活になる。この専属契約は芸術座として交わされたのだが、八重子ひとりが契約したという誤解が生じ、第一次芸術座ゆかりの座員が複数退座した。1925年も10カ月間興行、1月・7月新宿白鳥座、2月浅草松竹座、3月浪花座、4月大阪松竹座で映画と併演で「サロメ」、6月大阪角座で新派伊井容峰⁸⁸と合同、8月日比谷野外音楽堂で舞踊「浅妻船」、9月邦楽座で井上正夫と合同、以降、舞台も松竹の興行に委ねることになった。

新派と新劇の間の演劇を目指す井上正夫との合同ということもあり、芸術座のモットーである「“歌舞伎でも新劇でもない、より広い観客層の上に立つ国民演劇の創造”の旗

⁸⁷ 尾崎宏次「その作品を中心に 坪内逍遙から今日までの六十年」野口達二編『水谷八重子』立風書房、1979年、pp. 71-73

⁸⁸ 1871年生・1932年卒。前職は三井銀行行員。1891年川上音二郎の一座に採用されるが合わずに退座、同年男女合同改良演劇済美館を結成。1895年佐藤歳三、水野好美と伊佐美演劇を組織し、東京進出。1902年には真砂座を本拠地に、小山内薫を座付き作者に迎え、近松物や翻訳物を上演。「その秀でた風貌と、善良で、親切で犠牲的精神に富み、弱きを助け強きをくじく江戸っ子気性の人格とをもって、新派劇壇の中心勢力となったが、後年は社会の推移につれて、演技演出の改革をする意欲を殺がれ、後輩の愛嬌の中に座等の位置を保つにすぎなくなった。けれども、河合武雄、喜多村緑郎、井上正夫、花柳章太郎、水谷八重子等も、伊井という心棒をめぐって、自分の芸を磨いてきた感があるし、その人格には少なからず感化を受けた。」（城戸四郎編・脇屋光伸著『大谷竹次郎演劇六十年』、大日本雄弁会講談社、昭和26年、p. 100）

印を鮮明」⁸⁹にして、その路線の演目を毎公演に加える許可を松竹から得た。この芸術座のモットーがよく分からない。「歌舞伎でも新劇でもない」の「歌舞伎」「新劇」が何を指すのか。大劇場向きでも小劇場向きでもない、写意でも写実でもない、音楽の使い方、形の見せ方、脚本にテーマ性があるのかないのか、つまり心で感受するのでもなく、頭で感受するのでもない演劇とは何を指すのか。こうした感覚的な語に実体性を持たせる力は、この時点では竹紫にも八重子にもなかった点に、第二次芸術座の限界性をあらためて感じるのである。1925年の9月の月末は名古屋新守座、10月大阪角座、11月前半は神戸松竹劇場、後半から12月中旬は大阪松竹座、12月下旬は神戸松竹劇場井上正夫と合同。演目は最小20本⁹⁰、内再演4本（内翻訳物3本）だった。

1926年は2月に松竹映画、そして何のご褒美であろうか、竹紫夫妻と共に4月16日から7月22日まで渡米し、ハリウッドなどを見学（大阪朝日新聞社、全関西映画協会派遣。総経費4万円—現在の価値では約2億円）。この間を除くと、12月は大正天皇崩御の関係もあり、松竹映画3本（2月、10月）以外は9月の本郷座で3本、内1本は再演、もう1本は舞踊だった。1927年は5～8月の九州、四国、信州巡演、10月秩父・松本短期巡演の他、1月京都南座と2月本郷座は井上正夫と合同、2月の真山青果作「平将門」は当初松竹の大谷社長が小山内と自由劇場で翻訳物に挑んだ二代目市川左団次にふった脚本だが難しいと断られたもので、ならば井上にと回されてきた。井上も躊躇したが、大谷社長の熱意に押され、演出は池田大悟で上演、客の入りは悪かったが劇評では絶賛され、八重子は

「後に井上道場をおつくりになり、中間演劇の看板をかかげられた先生の確信は、この『平将門』によって培われたものと信じております。」

と記す⁹¹。3月大阪浪花座で新派梅島昇、柳栄二郎と合同、4月歌舞伎座で月末2日間、芸術座再興記念として「復活」を上演すると同時に八重子主演の松竹映画「九官鳥」封切、9月は本郷座、11月は横浜樹喜楽座、12月は浅草公園劇場で早大演劇博物館基金募集公演（新作6本）、演目は計20本、巡演には再演が多いため、20本の内再演が10本である。

⁸⁹ 水谷八重子、1997年、p. 55

⁹⁰ 以下、演目情報については比較的整っている水谷八重子1977年の年表と野口達二編1979年の年譜を基礎とするが、異同及び書籍内の記述との齟齬もあるため、正確とは言えない。

⁹¹ 水谷八重子、1997年、p. 67

1928年は1～3月井上正夫と合同で大阪角座、京都南座、名古屋新守座で、3月は浅草公園劇場、4～6月は3月の演目をもって東北、東海、山陽、九州、朝鮮、満州巡演。この巡演中、座員正邦宏が胸部疾患のため大連で客死、八重子は盲腸炎が再発、竹紫は骨膜炎で左腕を切断した。7、8月は病氣療養のため休演、経済状況の厳しさから、9月に演劇興行も松竹と専属契約を結んだ。

水谷八重子は、義兄水谷竹紫によって演者の世界に入った。それは竹紫の母校早稲田大学の坪内逍遙、島村抱月の世界の延伸だったが、竹紫は人間関係上その世界を引き継いだに過ぎない。従って尾崎宏次が指摘するように、八重子が当初、演じた翻訳劇は人道主義、新ロマン主義、象徴主義に属すもので、抱月が求めた自然主義の作品群との出会いは第二次芸術座設立前後になる。尾崎はこの経歴を「水谷八重子は受動的だがシンボリズムで洗礼を受けていたことになる」とし、「日本の風土の特性がこのあとの水谷八重子が通過する戯曲の上に、特徴となって現れてくる」⁹²とする。管見では、八重子がこの時期に演じた作品は戯曲による竹紫の選択というより、人間関係、その関係性によってもたらされたものと思われるが、まさにこの時期は演劇界が新しいものを求める動きに覆われていたこと⁹³、更にはこの時期に八重子を指導した演出家には島村抱月、畑中蓼波、青山杉作、土方与志、小山内薫、坪内逍遙、坪内士行といった当時の新劇運動の重要人物が網羅されているのは事実で、竹紫自身が外国作品の多様性に不案内で、八重子が受動的であったからこそ雑食でき、各々適した食し方で消化するという恵まれた環境にあったことは疑いない。しかし第二次芸術座設立以降の演者生活は、公演経費と座員、水谷家の暮らしを支えるための雑食になっていった。1回の公演に複数の演目を並べ、いくつもの登場人物を仕分ける生活は、興行資本による商業演劇のスタイルと変わらないものだった。

二、松竹傘下の水谷八重子

1. 「チルチル式の私の芸風から、只今の大尉の娘の露子式に移動して参りましたのは全く先生（井上正夫—細井注）の御教導の御力と存じます。」⁹⁴—1928年～1950年—

松竹は専属契約を結んだ八重子を、新派に加える。「新派」という言葉が、歌舞伎を示す「旧派」の対語として定着するのは1900年前後で、それ以前は壮士芝居、書生芝

⁹² 尾崎宏次、1979年、pp. 74-75

⁹³ 水谷八重子の「わかもの座」のような新しい演劇を学び、創出を目指す研究的な試みは、文芸協会解散から発展して生まれ出た各劇団など日本の近代劇創出を目指す文脈以外に、新演劇はもちろん、歌舞伎界でも五代目中村福助の羽衣会、二代目市川猿之助の春秋座などがあつた。

⁹⁴ 水谷八重子、『舞台の合間に』、演劇研究社、昭和7年、p. 254

居、そこから発展して「新演劇」と呼ばれていた。現在の劇団新派のホームページでは、「新派の誕生」として1888年の角藤定憲の「大日本壮士演劇改良会」の旗揚げを紹介するが、『新派 百年への前進』⁹⁵では、「喜多村緑郎聞き書き」を新派の歴史に変え、1896年旗揚げの「成美団物語」から始まる。本項を始めるにあたり、八重子加入時までの新派について、簡単に紹介したい。

日本では近代化の下、最初に演劇改良を目的とする組織が誕生するのは明治19年（1886年）、政財学界による演劇改良会で、その対象は大芝居（江戸期の官許の劇場で行われる）の歌舞伎だった。大日本帝国憲法の発布が1889年であるから、明治という近代日本国家が落ち着くのに約20年を要したのであり、演劇改良の声は明治日本が実体化しようとする時期に挙げられたと見做すことができる。また、当時改良の対象が大芝居の歌舞伎のみだったのは、新しい国民を作り出すうえで、すなわち大衆を相手とする娯楽市場のソフトが他に認知されていなかったことを示す。新思想を言葉で表現する壮士と呼ばれた人々が、その訴求力を向上させるために芝居形式（角藤定憲）や演芸形式（川上音二郎⁹⁶）を取るのは1888年で、大阪で始まった。その内容は新思想の普及、政治批判から戦争ドキュメンタリー、実社会の世相、新聞小説の舞台化、外国作品の翻案、翻訳などへと発展する。この間に言葉による表現から、身体表現、音楽・美術などの視聴覚表現などを獲得していくわけだが、1900年頃には壮士芝居から文学青年を主とする書生芝居になり、それが台頭して登場した新演劇の劇団、演者とも娯楽市場で存在感を示し始めた。いわば主流の歌舞伎に対するカウンターカルチャーとして登場し、支持を集めていくわけだが、後に大興行資本として日本の娯楽市場を掌握する松竹の白井松次郎・大谷竹次郎も新しい演劇としてこの動向に注目し、1900年1月25日-2月16日の常盤座で「《新演劇》 静間小次郎⁹⁷一座」の興行を打ち、「無念刃」で、大当たりをとって1年余り続演している。

⁹⁵ 劇団新派編『新派』、大手町出版社、昭和53年

⁹⁶ 1864年生・1911年卒。博多の郷氏・豪商の子、家出して東京へ。職を転々とし、増上寺の小僧時代に行沢諭吉と出会い慶應義塾の学僕になり、自由党の壮士に。1883年頃「自由童子」を名乗り演説などで新思想・政府批判を始め、検挙を繰り返す。1885年講談師の鑑札を取得し、改良演劇を名乗って一座を率い、「浮世亭〇〇」を名乗り、節をつけて世相批判をする「オッペケペー」節がヒット。1891年書生芝居を旗揚げし、「板橋君遭難実記」など事件に取材した演目で支持を集め、1893年政府要人に気に入られてパリに2カ月滞在、翌年貞奴と結婚、1895年歌舞伎座で戦争実記「威海衛陥落」を上演して波紋と評判を呼び、政府批判から小説の脚色へと方向転換した。1899年のアメリカ公演以降の欧米巡演により、現地の演劇一脚本、演技・演出・舞台美術・装置・興行形式・劇場構造など全体一を自分の一座の公演を通じて日本に紹介・移植した功績は大きい。

⁹⁷ 1868年生・1938年卒。前職は小学校の教員。川上音二郎一座を経て福井茂平一座からこの前年に分かれ、自分の一座をもったばかりだった。

「松竹は歌舞伎と言う品物だけでは不足を生じてきたし、なお、若き興行師大谷は、過去のものでない今日のもの、そして未来の演劇を汲む意欲に燃えていたのである。」⁹⁸

大谷竹次郎は新演劇を「今日のもの」「未来の演劇」と見做して興行に力を入れ、1910年に東京に打って出るのを歓迎したのは新派（新演劇）の演者だった⁹⁹という。1900年代、新演劇から「新派」という呼称に移っていくのは、その存在が娯楽市場で歌舞伎に拮抗する位置になったと認められたことを示す。それを牽引したのは川上音二郎であり、川上一座で初舞台を踏んだ高田実¹⁰⁰であろう。川上、高田の劇団は、新劇運動における文芸協会のような役割—新派を形成・支える人材を生み出す—を舞台実践の中で果たした。高田実は腹芸・写實的演技を評価され、それを個性とする成美団を大阪で結成。関西新派の頭目と認知され、1904年東京に戻り本郷座を拠点に活躍、「本郷座時代」と呼ばれる新派全盛期をもたらした。

当時の観客は新派の演者をどうとらえていたのか、1903年2月15日の読売新聞に「横好生」の名で投稿された「新旧俳優見立て六家撰」（朝刊6頁）は、ひとりの好劇家の評ではあるが、旧派（歌舞伎）と見立てて掴みやすいので、やや長いが紹介する。

「伊井蓉峰…尾上菊五郎

男前の好い処、科（しぐさ）の細かい処、舞台に愛嬌のある処、凝りすぎて穿き違えををする処がよく似て居る。菊五郎ほど意気ではないが、先代家橘式のフックリした処がある。そのくせ当人は団十郎崇拜だから面白い。

児島文衛¹⁰¹…中村芝翫

あどけない娘に成り済ます処、立役をして失敗する処などがよく似ている。品格は芝翫の方が遙か上だが、色気は児島の方が確かにある。

河合武雄¹⁰²…澤村源之助

⁹⁸ 城戸四郎編・脇屋光伸著、昭和26年、pp. 30-31

⁹⁹ 同上 p. 98

¹⁰⁰ 1871年生・1916年卒。前職は鉄道員。川上一座で芸歴を開始、1894年「日清戦争」の李鴻章役が高い評価を得た。しかし劇団新派では昭和53年に出版した『新派』『新派の人々』に高田はなく、HPの「歴代名優」にも加えていない。

¹⁰¹ 1875年生・1907年卒。山口定雄一座を経て水野好美、河合武雄らと奨励会を結成。後に七代目市川八百蔵の門下に入るが新派に戻った。

¹⁰² 1877年生・1942年卒。歌舞伎の三代目大谷馬十の次男。歌舞伎の女形から新演劇に転じた山口定雄一座に入り、後に四代目沢村源之助に師事して歌舞伎も学ぶ。喜多村らの第二次成美団、伊井蓉峰の一座に入り、伊井と近松劇、翻訳劇を上演。1918年松居松葉と公衆劇団を結成して翻訳劇を演じた。1917年伊井、

体の意気な処、科の行き届く処、調子のツンケンする処などがよく似ている。源之助は此頃腰を掛けた気味だが、この人がどンドン上（の）して来るのは頼もしい。

高田実…市川團藏

当て込みのない処、黙っていて見物に受けさせる処、舞台の淋しい処、此の人を褒めないと見巧者らしくないと思わせる処、大坂で持て囃される処などがよく似ている。いつも仁木弾正と馬壘の光秀を出すかどうかは、一度見ただけの自分には分からない。

川上音二郎…市川左団次

朴直な人物はよく嵌るが、それ以外の味わいは認められぬ処、桜田勇吉と室鷲郎と同式なのが、丸橋忠弥と馬場三郎兵衛と同式なのに一致すること、舞台の賑やかな処、芸の車輪な処、旅稼ぎをする処、。折々戻って人気を寄せる処、大道具へ金をかける処、舞台以外の商売上手な処能く一座を統括して居る処などが似た点だ。片々で義侠心を標榜として居れば、片々では演劇改良を売物にして居る。どちらも役者よりは興行師が適任だ。

水野好美¹⁰³…市川権十郎

殿様振の適（はま）る処、大甘な脚本を書く処などがよく似て居る。但し一方は有名な貨殖家であるのに反して、一方は極端な遣りっ放しだということだ。」

ここには江戸以来の娯楽市場のメインである歌舞伎と、新派の演者を平台にのせて比較する感覚がある。川上が1895年に歌舞伎座で公演した際に、九代目市川団十郎が怒って舞台を削らせたというエピソードが示すような、歌舞伎を上、新派を下にという感覚が、観客からは退色していたことをうかがわせる。

新派は1905年、「不如帰」「金色夜叉」「己が罪」といった、新聞に連載された女性の境遇による悲劇を描く「家庭小説」の舞台化が大ヒットし、世の中に新派は「そういう芝居」と認知された。「そういう芝居」となった新派の女性登場人物に扮するのは女形であり、また演者も歌舞伎を否定するというよりは歌舞伎に親しんだ者が多く、写実的な演技を重視した高田実以降、歌舞伎の演技・演出がもつ様式性の借用が新派スタイルともな

喜多村と一座を組み、本流新派を支えた。

¹⁰³ 1863年生・1928年卒。油絵師から転向して済美館結成メンバー、後に川上一座を経て1928年伊佐水劇団（伊井注41参照）、河合らと奨励会を組織し座長になる。後、帝劇女優劇にも出演した。

った。新派はあくまでも新派スタイルが示すジャンルであって、1つの劇団を組織していたのではない。複数の一座・劇団があり、演者の移動、一時的な座組も通常だった。

固定し始めた新派スタイルの枠の中で焦燥感を抱く演者もいた。井上正夫は1910年、新しい演劇を目指して新時代劇協会を設立、女優を起用して翻訳劇等に挑んだ。しかし興行的に厳しく、1914年に新派に戻った。翌年再び離れて連鎖劇に挑む。1917年再び新派に戻って大幹部となり、1919年には国民文芸会賞を受賞、その後映画界でも活躍した。八重子とは前述の1921年の映画共演以降、舞台でも、また1925年にラジオドラマ『大尉の娘』でも共演している。

井上が何度も新派ジャンルに戻った・戻れたのは、新派なら松竹資本の後ろ立て一娯楽市場における有効性一があることもだが、この時期は伊井容峰、河合武雄、喜多村緑郎の「三巨頭」が「そういう芝居」の枠を維持していた時代で、「そういう芝居」が「新派的」としてマイナスのニュアンスを帯び始める時期でもあったため、井上もたらず新しい要素が求められていたこともある。

1920年代に入ると、花柳章太郎も「そういう芝居」の枠に甘んじるのをよしとせず、1921年に新派の若手で演劇研究を目的に新劇座を組織、久保田万太郎作「雨空」で国民文芸会賞を受賞した。後に新派の若手で新進新派、1927年には松竹新劇団として活動した。

1920年代には「新派不振」と言われるようになり、

「鼻息は荒い 新富の新派の失敗に河合一派は二月の明治座は満員を続け木戸を壊され人死にができるやうな景気を付けて見せると大力みの噂を聞いて気の小さいお客『じゃ危ないから行くのはよそう』」（「演芸風聞録」読売新聞1921年1月30日朝刊7頁）

「一寸覚めぬ 新派が彼是言われながら外れどおしでもなく折々はキヤキヤ来るのでまたどっしり、いよいよ本気で立ったころには負けてもらった蜜柑見たように尻が腐るも困る」（「演芸風聞録」1922年9月29日朝刊7頁）

「地方が当たる 行き詰まった新派も上方に行けば不思議にキヤキヤに気の強い『東京ばかりに日は照らない』自棄なのが『そいつ彼方の子におなり』永く可愛がられるこったろう」（「演芸風聞録」読売新聞1923年2月20日朝刊7頁）

「どっちにも 新派が兎角下積扱いに河合が憤慨して文句を云いだしたというのも尤もだが松竹だって儲からぬものをお世辞を云って大事にするわけもなかろう、とマア云ってしまえば身も蓋もなかろうがね」（「演芸風聞録」読売新聞 1924年4月7日朝刊5頁）

「その行き詰まった新派をどうするかというのは目下劇界での一番厄介な問題になって居る。…新派の総統領である伊井はどう云う意見を持って居るか、…我々があまりに怠けすぎているのが、今日の状態を生んだのは何よりも大きな原因に違いありません、その点は全く申し訳ないと思っています。新派と云えば十年一日のごとく、必ず伊井が白く塗って色男で出てくると決まっているんだから飽きられるのは当然の事です。…新派は旧劇と違って狂言の選定が難しい、…殊にその選定も自分達の自由にならないので…脚本の選定などもある程度自分たちにまかせてもらって、今までのような恋愛物みたいなものに限らず、もっと広い意味で社会劇というようなものに目をつけて行ったら生きられる道はあるように思う…通俗的な中にも今までよりもっと意義のあるものを演り得ると考えて居ます」（「新派の問題と伊井の改革論 もっと広い意味での社会劇に進みたい」読売新聞 1925年2月25日朝刊5頁）

「新派不振の声も久しいが、しかし松竹合名会社の営業成績の上から見ては決して悪い方ではなく即ち目下は伊井容峰の一座、河合武雄の一座、井上正夫の一座、花柳・藤村・梅島などの新進新派と分立し、また喜多村も別になって大阪へ出演し、…その各派ともそれぞれ相当の景況を維持しているので松竹では尚一層その向上を図るため…各頭目連を一堂に集めて具体的に発展策を相談—往年の全盛に返すべく陣容を一新して大努力を求めることになっている」（「新派革新の評議を 来春は歌舞伎座に大合同実現」読売新聞 1925年8月8日朝刊5頁）

1925年はこのあと不振の原因を、劇評を交えて三巨頭の旧態依然に求める記事が連載される。

「隙があると 新派の地盤を荒らした剣戟も断末魔が近づいたが新派も盛り返すにはいかにも力が弱いそうこうする内に横からまた新劇でも飛び出さなきゃいいが」（「演芸風聞録」読売新聞 1926年5月20日朝刊5頁）

「近来、新派劇なるものが一時的傾向として兎角不振の状態に在る処から、或る者はもはや新派も末路なりと嘲けり。又或る者は新派をして到底救う能わざるものの如く、之を省ざる者あるが如きは現代劇壇の為轉に慨嘆に堪えぬ次第である。…何故世間は新派に対して斯く冷淡なのであろう。…世の多くの好劇家なる者が純正新派の芸術味を鑑賞せんとはせず、徒に新派衰えりと言う一部の批評に雷同する者の多き結果ではあるまいか。」（木内末吉「新派劇について」読売新聞 1927年5月21日朝刊5頁）

「大衆文芸の大量生産を目的として江戸川乱歩、長谷川伸、土師清二、国枝史郎、小酒井浮木の五作家が作った耽綺社という合名会社は…脱稿も早く長編短編御意のままにと店開きとして喜多村緑郎のために新派悲劇『浜路と朱の助』三幕五場を既に書き上げ、更に長編探偵小説『空中紳士』に既に取りかかった」（「大衆文芸会社 いよいよ店開きとして 既に書き上げた新派脚本」朝日新聞 1927年11月27日朝刊11頁）

このような状況にあった新派に、芸術座が松竹専属になって最初に加わった公演は1928年10月の本郷座公演だった。演目は藤森成吉作「何が彼女をそうさせたか」、岡本綺堂作「両国の秋」、巖谷三一作「私のパパさん」の三本。「何が彼女をそうさせたか」は1927年1月に発表された戯曲で、プロレタリア演劇の作品の一つとされる。同年4月に築地小劇場で「彼女」のタイトルで、土方与志演出、山本安英主演で初演された。松竹傘下に入る当時の八重子の思いに報いるような演目である。劇評を2つ紹介する。

「（築地小劇場では一細井注）主役たる彼女を一方環境的存在を統一して十分対照的に扱ったのに反し、本郷ではすなおなリアリズムを基に水谷八重子の彼女に最初から演技上の特性を許して、環境のだれもにみな個々の特質を發揮せしめつつ一場面ごとに異なった芝居をさせ、全体の上で趣旨を統制せんとしているように見える。みんなが芝居が上手でありながら劇团的訓練に負けている限り、こうした統制法は当然だろう。監督北村氏（北村喜八一細井注）はよく緊制している。原作第一場の子供芝居の楽屋がカットされた理由が分からない。これがないために最後まで彼女と慎太郎の関係がボヤけてくるのは余りに不親切である。」（「何が彼女をそうさせたか一本郷座十月」朝日新聞 1928年10月12日朝刊8頁）

この公演のプログラムで、水谷八重子は「薄明の少女」というタイトルで、カットされた場の筋を紹介している¹⁰⁴。

「…通り一遍の甘いものながら、罪をおかさせた『何が』の正体も上層だけは判る。水谷八重子のすみ子は、第三場までの十三歳時代が殊によい…八重子は、見物を狙ってする他動的の芝居がうまい、従って大衆的に強味がある、それで此の芝居も性格的には八重子のものでないにも拘わらず、相当に成功して居る。

八重子以外の人々の役は、八重子を引き立たせるためのお付き合いにさえ過ぎぬが、伊志井（寛一細井注）の敬一がよい…」（相馬劔爾「演芸欄 八重子と喜多村 本郷座 評判」読売新聞 1928年10月17日朝刊6頁）

以降、八重子は毎月公演か映画撮影を消化する生活になる。

「（竹紫は一細井注）芸術座を統率されていた上から八重子中心の脚本の提出が多かった。…実際上の興行を土台に置き、その時の座組を示して相談に入ると、八重子中心の脚本は何時しか影をひそめてしまって、興行の為め、演劇の向上の為に八重子の役はなおざりの脚本ばかり賛成されるのが常だった。

『こんな脚本ばかりでは八重子君の出し物がなくなるじゃありませんか』

と却って私が注意する程だった。

『いや、斯う云う芝居につきあわせるのも修業になります』

竹紫氏は斯う云って平然とされるのであった。」¹⁰⁵

と大谷竹次郎が記すように、脚本選択は竹紫と大谷の合意によるものだったが、竹紫の妥協による決定も多かったことがうかがえる。しかし当初は、八重子を配慮したものが公演ごとに必ずあった。そのひとつひとつの作品や共演者などを追うことで見えるものはあるが、ここでは1950年まで、八重子加入後の新派の状況を大きく抑え、この間の演者としての八重子にとって重要な点に焦点を当てる。

八重子加入後の新派は客入りの点では回復したようだが、

¹⁰⁴ 約1/7の紙面を割いて、いきなり「冷氣に向かいますからお皮膚の手入れに御油断ございませんよう」と見開き隣頁に広告を出しているミツワ（広告はミツワ練歯磨き）のミツワ石鹸を全力で応援・推薦しているのも商業演劇ならではだろう。

¹⁰⁵ 大谷竹次郎「真の演劇人竹紫氏」『竹紫記念』p. 24

「全員を総動員して、大家、中堅、新人を糾合して、一娘八重子の人気に当たっている有様ではないか。八重子が商売の必要上、新劇を中止して新派に籍をおいたとしても、一体新派の存在理由はあるだろうか。…喜多村は…旧派と何の選ぶところがあるか。伊井、河合も同断である。その他の至らざる者は旧劇と新劇の合いの子に過ぎない。…新派のその発生当時は今の新劇の役目をした。…いつの間にか発生当時の精神を忘れてしまった。内容が固定した。形式は型に墮した。」（「文芸盛衰記 旧劇の巻（十）存在理由を失える新派」朝日新聞 1929年7月15日朝刊5頁）

というように、新派自体の芸の魅力による回復ではなかった。八重子は1929年から4・10月は宝塚中劇場で芸術座公演をしているとはいえ（1942年まで）、この記事が書かれた時点で8カ月新派の舞台に立っている。しかし、「八重子が商売の必要上、新劇を中止して新派に籍をおいた」と書かれているように、まだ新派の演者ではなく異分子として存在し、認識されていた。八重子加入翌月の市村座「不如帰」を見た小山内薫は、劇評（朝日新聞 1928年11月20日朝刊7頁）で、脚色の川村花菱が原作や従来の脚本に囚われず、脇役を書き換えることで「『時代』からいけばもう『老いぼれた芝居』である浪子武雄の悲劇に相当の「若返り法」を加えた。」と評価し、「芝居弱い私は…実に残念だが、あたりにきまりが悪い程泣かされた。」が、なぜ泣かされたのかの答えは

「この芝居には性格も書かれていない。思想も書かれていない。社会批判も書かれていない。厳しく言えば人情その者さえも十分に書かれていない。書かれているのはただシチュエーション（境遇）だけである。そしてそのシチュエーションだけが吾人の涙腺を刺激するのである。…脚色者は新派悲劇の伝統的骨法を巧みに現代化して、…片岡中将の台詞で、見物全部に「泣けえおい」と号令をかけている。…だがそれにしてもあまりに「理性」のない人生であるのが寂しい。…泣かされた不満、感傷一点張りのさびしさは別として、芝居は存外面白く見られた。」

と新派の脚本の特性—小山内が考える新劇の脚本が求めるものとの相違—を指摘しつつ、伊井や村田正雄¹⁰⁶の演技を褒め、主役浪子を演じた八重子も「逗子の浜辺の『早く帰って頂戴よ』も昔の新派式でなく、今のテムポで行ったのがよかった」と演出家らしい評価をしている。

¹⁰⁶ 1871年生・1925年卒。福井茂兵衛の改良演劇を経て伊井蓉峰一座に加入、名わき役として知られ、在世中は伊井、河合、喜多村と合わせ「四巨頭」と言われた。映画出演も多い。

1930年になると、「興行政策上、あまりに私を大事にすることから、特には面白からぬ障害ももち上がって」¹⁰⁷おり、三巨頭の中で唯一の立役の伊井がなにかと八重子をかばった。「興行政策上」とは

「こうして歌舞伎にあきあきしてしまっている一般観劇大衆の興味は当然新派にふりむけられそうなもので、実際はそうではないのはどうしたものか…現在の新派はほとんど松竹のおかげでどうやらこうやら生き延びている現状だ。…この新派中の芸術派ともいべき高田実一派がその後歌舞伎を圧倒してらん漫樽花を舞台に咲かせたこともあったが、新派芸術派の完成はいつかのうちに歌舞伎に還元して終わった。…新派の頭目は歌舞伎と違ってほとんど連中をもっていない…水谷八重子は義兄竹紫君がマネージャー格で交詢社関係を始め約二千人の連中をもっているという話。だから八重子が一枚加われば六千円（一等三円として）の入場料の確実性があるということだ。…松竹でもあれほどまでに八重子一人を盛り立て度くはないそうだが、人気があるものはどうも仕方ないそうだ」（「劇界昨今（六）六千円確実な八重子一枚 昔思えば涙がこぼれる老衰の新派三頭目」朝日新聞 1930年9月30日朝刊 11頁）

同記事では新派は興行成績が悪いため、関東大震災前に比べると、伊井、喜多村以下給金が5割以下になっているとある。八重子も、稽古は適当なのに本番では相手を圧倒しようとする、主役の幕切れに柝を打つのに相手役につけるなど、商業演劇ならではの習慣に加え、新派公演の枠内で異分子である自分中心の演目をやることがもたらすあれこれに戸惑った。1930年後半から。いわゆる本流と言われる三巨頭ではなく、以前から共演経験のある井上との合同公演になる背景にはこのような事情もあったようだ。

八重子は第二次芸術座が松竹傘下に入る以前から

「私ども女優を芸の上からではなく、単に女性だと云うので妙味の中心とし、からかい半分になさるいろんな批評なり評判なりが、新聞雑誌の紙面を賑やかして居るのを見るときは、堪らなく寂しい気がいたします。…女優と云うものの見方に、今までとは異なった見方をして頂くわけには参りますまいか」（大正十五年—1926年）¹⁰⁸

¹⁰⁷ 水谷八重子、1997年 p. 81

¹⁰⁸ 水谷八重子、「八重子を作り上げた人々」昭和7年、p. 259

と世間の女優に対する視線に対して声を挙げてきたが、新派加入後は

「『私ども女性の地位を高めたい』…出雲阿国に始まった…つまり女性を開祖とした只今の芝居が…女役者は見る影もなく根絶され、女形という変態なものまで出来て、私ども女性の領分を侵略されて了ったという不自然さ、…芝居国の女の役だけでも女の手で完全に取り戻したい。…それがやがて一般的に云えば、女性の地位を高める事となる所以とも思うのでございます。

けれども今の所では、なかなか幾百年発達してきた女形の芸術に、私ども生まれたままの女優の芸では、及びそうもありません。私どもは出来る限りの奮発と精励で、この戦いに是非とも最後の勝利を得なければならないと存じます。」（昭和五年—1930年）¹⁰⁹

と女形という比較対象を得て女優、その芸をとらえる視点が生まれている。

「私が女優として存在している意義の大部は女優というものの地位を少しでも向上させ、芸術家として乃至職業婦人としての確固な地歩をしっかりと踏みしめたいからでございます。…女性の現れとして、あくまで淑然と立たねばならぬとの覚悟と新年をもっているのです。女優が男子の方方の娯楽物というような観念は私どもの断然排斥したい事です。あくまで一個の人間として淑女として受け入れて頂きたいのです。それがためには私どもは浅学鈍才にも拘わらず心の限り精進したいと思っています」
（昭和7年—1932年）¹¹⁰

と再び女優に焦点を絞った目標を掲げるようになる遠景に、井上正夫が立役で女形ではなかった影響もあるのではなかろうか。

八重子は1933年3月、東劇の歌舞伎公演に合同した。演目は真山青果作「阿国歌舞伎」、金子洋文作「処女日記」、大森痴雪作「女殺油地獄」、前田河廣一郎作「盗人」、亀谷原徳作「青春の人々」の5本で、八重子は「盗人」女殺油地獄以外の3本に出ている。岡鬼太郎の劇評（「東劇闇汁芝居 珍不思議な一座」読売新聞1933年3月9日夕刊3頁）から、まず「阿国歌舞伎」の部分を紹介する。この作品のあらすじは、蒲生家

¹⁰⁹ 水谷八重子「時計なんか滅んじまえ」、昭和7年、p. 285

¹¹⁰ 水谷八重子、1955、pp. 212-213

の旧臣名古屋山三郎が出雲大社の巫女阿国の芸の才能にひかれて歌舞伎者になったが、旧友に諭され愛も芸も捨てて阿国の許を去る、というもの。

「武士・恋愛・芸術。材料とその構想は面白いけれど、舞台面に現れたる処はただ雑揉、浅薄、唯只二人が生活日記の一片たるに過ぎず。真山氏の作品としては稀に見る不出来しである。…山三郎は我童（十二代目片岡我童一細井注）、阿国は水谷、それに新派の梅田、藤村、新劇団の汐見等の顔合わせとは、出たらめさ加減、われら凡俗をして気死せしむるに足る。怖るべし。近づくべからず。」

と脚本批判に終始するが、八重子の演技を評価しているのは「青春の人々」で

「外国物を脚色したる、悲劇に喜劇の糖衣の錠剤、婦女老幼にも呑み好いところで、看客を呼ぶ機能はこれが確に第一である。役々の内では適り役だけに水谷の美枝子が最上、…遠山静雄氏の舞台照明は平凡に見えていて効果のあるのが流石。」

当時はこのように「歌舞伎公演」の枠でも演目の内容・構成はいわゆる歌舞伎を離れた公演もあり、また身に着けた演技が異なる演者による座組も、娯楽市場を掌握していた松竹ならではのものである。この翌月には「水谷八重子 新派と絶縁 歌舞伎畑へ転身」という記事が出た（読売新聞 1933年4月2日夕刊2頁）。

「従来極端に反感を持たれながら提携してきた新派に先手を打って絶縁を宣し、歌舞伎畑に転身することになった、…八重子と新派の井上、花柳との組み合わせは既に定評のあるところではあるが、将来歌舞伎大幹部俳優と組みあつてその芸風をどこまで発揮し得るかは興味のある問題で、来春竣工する東京宝塚劇場に八重子が引き抜かれるという噂もこの鮮やかな転身によってそれが単なる憶測であつたことがあきらかとなった。」

として竹紫のコメント「将来、芸術座として一本立ちになるまでは松竹の手でやっていきます」も付している。八重子はこの件について

「新派との感情的な対立はともかくとして——これは脚本選択の上での対立——私自身の行き詰まりは、女優としての私の出発が、新劇から現代劇創造へのコースに合っ

ただけに、指導していただいた先生方から、新派内に安住しはじめたことを恐れ、義兄を通じてしきりに忠告されたためなのです。」¹¹¹

とし、一方、松竹の大谷竹次郎は

「この問題は取り上げて騒がれる世間の人たちが勝手であるとまず云いたい。…八重子が全新派合同に加入すれば、まず花柳は立役に廻るものと相場が定まってしまう。…花柳の本領は女形であって立役でないことは周知のことだ。花柳と八重子の夫婦芝居は近頃は見物の鼻についてきたのだ。しかし興行成績は決して悪くはなかった。勝って兜の緒を締めよ、でここにおいて新派も八重子の新生面を開拓しないと行きづまってしまうことは冷え御見るより明らかである。そこで松竹は座組を二つに分けたのである。一方河合、喜多村、花柳、小堀、梅島その他の純新派合同とし、一方は井上、藤村、柳あたりに旧派からも加入させ、八重子との一座を作らせたが、この双方のメンバーは狂言次第で常に移動のあることは勿論である。前者においては花柳が本領の女形に還って…純新派を上演させていき、後者は新劇と歌舞伎畑にも入って活かせるつもりである。…しかし今後八重子は時期を見て全新派合同に参加するだろうと思う。」（大谷竹次郎「劇界の質問に率直に答う 当面の諸問題について」読売新聞 1933年9月4日夕刊7頁）¹¹²

竹紫はまた、八重子のこうした動きの理由を「新？旧？八重子の立場」と題して「道頓堀」昭和8年11月号に、以下のように書いている¹¹³。

「与えられたる課題は『新派の八重子、旧派の八重子』と云う。しかし新派にも属せず、また旧派劇団にも属せざる八重子にとって此の課題は、的なき的を弓に引かんとするナンセンスに近い困難があるのである。

申すまでもなく八重子は旧文芸協会芸術座の系統より派生せる所謂新劇団生活を営んで居る俳優なんです。

¹¹¹ 水谷八重子、1997年、p.107

¹¹² 他に「福助死後の菊五郎の女房役」「僅か顔出すだけで給料丸取りに対する不合理排除」「研究劇団圧迫」の質問にも答えているが、その内「丸取り」の答えの中で「新派は長い間赤字赤字で一時どうにも客が来なかった。しかしその赤字を耐え忍んで興行を続けて来ればこそ、新派芸術が今日の隆盛を見るに至ったものである。」と新派に言及している。

¹¹³ 『竹紫記念』より引用。Pp.212-219

…今春三月以降の八重子は現代劇を生命としながらも、一面的には歌舞伎的な所謂鬻物を修得し、舞踊にいそしみ、更に洋劇から糸を引たいわゆる新劇新興劇にもその歩武を伸ばして、演劇に於ける修養を完うしたい宿題に着手した訳なのであります。

…本誌の課題に答えんとした要点は

イ、水谷八重子と云う俳優は、新派人でも旧派人でもない、文芸協会芸術座系の新劇人であること。

ロ、従って、その芸術流風も、その何れにも偏しない、むしろ何れをも修得し体験するのが現在の立場であり、修業でもある。

ハ、之が為には新派旧派の先輩先学に対してあくまで謙虚と真摯とを以てその教えを受ける事に務めること。

ニ、更に又同輩儕輩に対しては各系統に何ら差別を設けず興行者の作戦に基づき、志を同じうする人々と合同出演すること、云うことになります。」

要するに芸術座としてまた一本立ちするまでは、松竹の言いなりにどの公演、何の演者とも一緒に演じるのだというわけで、彼らが目指す芸術座にとっての取捨選択の基準や指針は全く感じられない。「興行者の作戦」に委ねるという姿勢は、八重子の芸にどのような影響を与えるのだろうか。

「伊庭 栗島すみ子だの水谷八重子というのは新劇の子供芝居から叩きあげて来たんだから腕もありましょう。しかしまァ水谷八重子の人気というものは実力相当のものだと思います。」

久保田 僕もそう思います。ただ、その人気に甘ったれてることもたしかです。

河辺 しかしあのくらいの女優が他にないからじゃありませんか。

伊庭 いや、そんなことはない。彼女自身がすぐれているのです。

三上 しかし古いことは古いですね。」（伊庭孝、久保田万太郎、河辺確治、三

上於菟吉「時代の人気者 解剖座談会【11】演芸会と放送局の新人」読売新聞 1933年4月28日朝刊4頁）

八重子の芸質に言及しているのは三上於菟吉のみで、その評価が「古い」である。新派公演の枠内で演じることは、演目の内容・質に拘わらず、新派が媒体となって、それが借用する歌舞伎の色が滲みこむのではないだろうか。

1934年は4月の宝塚中劇場、5月の九州巡演後、6月からは八重子は歌舞伎公演の枠に加入する。座組には更に井上が加入することも多かった。

1935年は八重子にとって大きな変化の一年となった。義兄水谷竹紫が9月14日胃がんのため死去したのである。遺言には「芸術座の存廃は八重子の意志にまかせる」¹¹⁴とあり、従来運営に全く関与していなかった八重子だが、座員の生活もあり、姉と支配人と3人の合議制で存続を決めた。脚本選定から自分でせねばならない環境下で、井上との合同公演は心強いものがあつたに違いないが、井上は翌年「中間演劇」を標榜して井上演劇道場を組織、井上の演目は評判がいいのに八重子は観客受けを狙う二番目物¹¹⁵中心で、井上に苦情を述べても「『あんたは、まだ若いから我慢してくれよ』とすまなそうに仰有る」¹¹⁶ままこの状態が続いた。八重子の評価も芳しくなく、やがて芸術座文芸部が井上に反目するなど、結局1937年7月から井上との提携を解消した（1940年6月再開）。八重子は後にこの提携解消について

「ことに井上先生と別れてからの私の歩みが発展的だったかと申しますと、むしろその反対で、新派の技術こそある程度会得しながらも、その方向は、意識するしないに拘わらず、安易な商業主義の渦に巻き込まれて、いつしか女役者になりつつありましたから…」¹¹⁷

と後悔している。竹紫を失ったことでイメージとしての芸術座の像さえ結べない環境になった八重子は、かつて「恋を捨ててこそ女は強い」、結婚せずに「唯自由に心のままに、芝居や映画や舞踊をやらせて頂きたい」¹¹⁸と表明した八重子ではなく、1937年十四代目守田勘彌と結婚、1939年好重（後に良重に改称、現二代目水谷八重子）が生まれた。好重は八重子の実家松野家の跡取りとして、病院からそのまま姉勢舞のもとに引き取られた。

世の中は1931年の満州事変から徐々に戦時下の色彩が濃くなり、1937年には国民精神総動員運動が始まり、翌年には国家総動員法が制定され、1939年には映画法が制定され

¹¹⁴ 水谷八重子、1977年、p. 125

¹¹⁵ 歌舞伎では世話物をさす。総じて軽くて分かりやすい演目で、メインではない。「どうにも我慢なり難いのは二番目である。いつもそうだ。二番目ではやたらに客を泣かせるのを新派劇団の主義とし…浅間しい次第である。八重子も二番目物に精神力を浪費したら、真の芸術家としての栄光は彼女の頭上を掠て去るだろう」（正宗白鳥「歌舞伎座評 八重子の行く道」読売新聞1935年2月6日朝刊4頁）

¹¹⁶ 水谷八重子、1997年、p. 132

¹¹⁷ 水谷八重子、1997年、p. 133

¹¹⁸ 水谷八重子、昭和7年、「恋を捨ててこそ女は強い」pp. 267-271、「私の結婚観」pp. 264-266

た。1940年には大政翼賛会が組織され、文化部長に岸田国土が着任、商業演劇も情報局の検閲を受けるようになったが、八重子の毎月舞台に立つ生活は続いた。1944年2月の決戦非常体制による大劇場閉鎖、3月の興行時間2時間半への短縮を受け、以降、この年の舞台公演は邦楽座など4カ月にとどまり、移動公演や映画撮影で過ごし、1945年2月、浅草松竹座公演を最後に、座員全員で協議した結果、財産を座員に分割して、第二次芸術座は解散した。

ところで竹紫亡きあとの八重子の芸はどうなっていたのか。多忙な八重子は、松竹に提案する脚本も自分で選定しなければならなかったというが、翻訳・翻案物はほぼ姿を消し、新派作家の作品の比重が高くなっていった。

「『糸八ざくら』はすっかり歌舞伎仕立てで女団洲立志伝。もともと女役者の素質のある八重子には打ってつけの役ではあるが、舞台全体がこれに伴わない。現に劇中劇では彼女自身でさえナマの八重子で踊っている。」（水木京太「松竹陣の新作」読売新聞 1944年1月16日朝刊4頁）

この劇評は、八重子の舞踊は女役者、すなわち女形の舞踊になっていないと指摘する。新派公演の枠で、あるいは歌舞伎公演の枠で、新派や歌舞伎本来の演目ではない演目であったとしても、共演者と合わせる上で、八重子が育った新劇ではないものが徐々に八重子の身体に浸透していたことをうかがわせる。八重子は日舞ができるので、女形に求められる演技術の前提を備えた身体をもっていたことも大きいだろう。しかしその舞踊は女性のそれだったという。後の1950年の八重子の気付きは、自覚する以前からすでに、その身体の中で芽生えていたのかもしれない。

八重子は熱海で疎開生活を送るが、傷病兵の慰問公演の依頼があったり、週1回のラジオ番組などを担当し、終戦を迎えた。

戦後はGHQの占領政策に従い¹¹⁹、軍国主義を鼓舞するもの、仇討ち物、封建的な忠誠心や人命を軽視するもの、歴史的事実を歪曲したものなど、民主主義に沿わないと考えられる脚本の上演を禁じ、それに合わせて松竹は歌舞伎脚本54本を上演可能、32本を上演不可能としてCIE（民間情報教育局）に提出、結果的には74本の上演許可を得た。1946年

¹¹⁹ 占領政策関連は主として竹前栄治・中村隆英監修『GHQ日本占領史 第19巻演劇・映画』『GHQ日本占領史 第1巻占領史序説』、解説・訳高野和基『GHQ日本占領史 第2巻占領管理の体制』（日本図書センター、1996年）を参照した。

1月より上演脚本のCIEによる検閲が開始、現代劇の比率を50%以上にすることが求められ、同年11月にはこの目標が達成できない場合、歌舞伎は禁演すると告知された。

八重子は松竹の誘いを受け、1946年2月東劇公演で舞台に復帰する。金子洋文作「嵐の中の人々」、舟橋聖一作「滝口入道の恋」、谷屋充作「何をなすべきか」、川村花菱作「夢を忘れた女」で、その内「滝口入道の恋」は市川猿之助の滝口入道、八重子の横笛で、音楽面の現代化、僧侶の恋愛を肯定、接吻場面があるなど、従来の歌舞伎とは異なる点を、GHQは歌舞伎改革の成果として高く評価した。八重子によれば劇評家には「情痴劇」と言われたが、これによって東劇は接收を免れたという¹²⁰。4月も東劇で続演、5月京都南座、6月大阪歌舞伎座でも上演している。10月には経済的事情から勘彌と夫婦で公演もした（1949年7月北海道・東北巡演まで計5回）。戦後の娯楽市場は好況で、八重子は毎年1か月の休みがあるものの、それ以外は毎月公演か巡演、映画撮影などで埋め尽くされた。

2. 「でも、私としては女役者の陥穽から女優に立ち戻ろうとする、本能的な作業であったのです。」¹²¹—1950年代 「現代劇運動」とその後—

1949年3月、花柳の新生新派に喜多村、井上が加わり、劇団新派としてまとまった。新派の新体制ができたわけだが、井上が1950年2月に死去、立役の演者不足が大きな問題となり、5月に劇団新派の責任者で、女形の花柳章太郎が立役が変わるという記事が出た。

「今月、水谷君と女で共演しているが、調子を合わせるのに大変な努力がいる。私は劇団の責任者なので、劇団に生命を与えるためにも、私が立役に回らなければならない。」（読売新聞 1950年5月21日夕刊4頁）

また、すでに第二次芸術座を解散した八重子は、新派の演者として認知されていた。例えば文学座の杉村春子は八重子についてこのように表現する。

「八重子さんのお芝居を私が初めて見たのは二十数年前のこと、神楽坂の牛込俱樂部で、出しものは確か『殴られる彼奴』だったとおぼえている。…八重子さんは今では

¹²⁰ 水谷八重子、1997年、p. 182

¹²¹ 水谷八重子、1997年、p. 133

新派の女優の第一人者というより、新派俳優の第一人者といった感じである。…今後の新派への期待は八重子さんにかかっているようにさえ見える。」（「人物メモ 水谷八重子」朝日新聞 1950年6月25日）

興行的には順調であっても、新派も八重子も、戦後5年足らずでこのような変容をみせていたのである。八重子に気付きを自覚させる最初のきっかけは1950年7月の真船豊作「訪問客」だった。

「…対句の繰り返しが多いファースの語感を、私たちはなかなかつかめず、作者の本読みを希望した…ファースの妙味は台詞（せりふ）の交錯しあう緩急強弱の面白みにあることをつくづく感じさせられた。俳優の一人一人が独自の音色を出す楽器で、スムーズに交響曲をかなでる。その流れが客席の笑いをかもしだすのである。音階が淀んだら最後、どうしても芝居に隙間（すきま）ができてしまう」¹²²

「いまさら『ハムレット』の『言葉じゃ、言葉じゃ、言葉じゃ』を取り上げるのではないが、この作品、緩急自在な台詞の交錯でファースの味を出す。いわば、セリフの流れに音楽的なリズムの発酵があって、客席の笑いを誘う。こうなると、私たちのしなれてきた役づくりに疑問の芽がふく。私は、改めて“物言う術”、スタニスラフスキーの“俳優修業”を読み直した。台本に目を通して、ふん装、動き、持ち物などから役をこしらえるのではなく、せりふの積み重ねから人間を探せないか、と自己反省したのである。」¹²³

「私と花柳さんの共演のものとして真船豊先生が書き下ろされた『訪問客』を読んで、びっくりしました。というのは、いままでの新派の作品とは全然違ったタッチの喜劇（のちにこれがファースだと知りましたが）なので、どういう風に掴んで表現したらいいのか見当がつかなくなったからです。…昔バーナード・ショウの作品をやったことを思い出して、『先生、ショウのようなタッチのものですか』とたずねますと、『そうですね、それはいい思いつきです』というお答え。…どうも私と花柳さんの役が逆ではないだろうかという疑いが起きたので、それを申し上げますと、先生も『私もその方がいいと思います』と同意されたので、花柳さんにも相談して役をかえ

¹²² 水谷八重子「真船さんの作品」、昭和41年、pp.70-71

¹²³ 水谷八重子「私の履歴書」、昭和45年、pp.293-294

ることにしました。…毎日ああでもない、こうでもないという不安がぬぐい切れず、正直に言って褒められれば褒められるほど作品への抵抗を感じました。…ふと浮かんできたのが、形から処理しようとするから無理が伴うのではないかということ、つまり引き出し芸で処理しようとするのではなく、素裸で作品に飛び込むべきではないのかという疑問でした。もっとも、これが意識としてつかまれたのは、翌八月、松竹映画『悲恋華』¹²⁴に出演中、若い俳優さんたちが、実に無造作にレンズの前に立つのを見てからです。」¹²⁵

上から順に、この公演から16年目、20年目、47年目に刊行された自著の記述である。ややニュアンスの違いはあるが、要するに、まず脚本を読んで言葉を、次に本読みで声を、その次に身体表現について気付かされたということだろう。「引き出し芸で処理する」とは、すでに演技術として身に着けた類型化した型の運用ですますことを指していると思われ、「ふん装、動き、持ち物など」がもつ記号性—すなわちこれも類型を用いた表現である。これらはまさに本稿の「はじめに」で言及した「登場人物を見せる」タイプの演劇の特徴の一部であり、新派がこのタイプ、つまり歌舞伎型であることを示す。

「山本安英さんの“夕鶴”を見て感激し、やりたくてたびたび木下順二先生にお願いしましたが、どうしても許して頂けませんでした。その理由をうかがうと、女形の演技に書いていないから、もしあなたがやるなら女形にできる芝居に書き直さなければならぬとのことでした。」（六代目中村歌右衛門）

「問題はあくまで脚本にある。…座組が決まってしまってからこの役は女優がいいだろうというご都合主義でなく、ぴたりぴたりとその起用を適切に行わなければならない。」（安藤鶴雄）

（いずれも「女形と女優 カブキ新派の舞台にみる 脚本が左右するが 当分は両者の養成へ」読売新聞 1963年3月8日夕刊10頁）

登場人物を見せるのか、なるのかという演劇のタイプの問題以外に、脚本に女形用か女優用かという別もあるならば、花柳と八重子の役を取り換えたという「訪問客」の脚本は、娯楽市場に女形と女優が併存する日本において、より重要な意味をもつと考えられる。

¹²⁴ 監督原研吉、脚本鈴木兵吾、共演は月形龍之介、若杉曜子、鶴田浩二。

¹²⁵ 水谷八重子「“現代劇”を目指して」、1997年、pp. 196-197

「訪問客」と映画「悲恋華」で自分の演技を見直した八重子が、実際に「現代劇」に取り組むまでの段取りは、松竹の興行政策に乗って進んだ。八重子によれば松竹から依頼された9月の新派合同公演への出演の交換条件として、12月の新劇合同公演「アンナ・カレーニナ」出演を出し、

「この新劇合同の推進力となっていた村山知義¹²⁶先生に『たとえ主演でなくてもいいから、よろしくお取り計らい下さい』というお手紙を差し上げました。…「アンナ・カレーニナ」は中止となり、さらに代替りの「オセロ」も…実現不能…部外者である私は、詳しいことを知る由もありません。」¹²⁷

このあたりの事情について、佐貫百合人¹²⁸によれば、これは「劇場難にあえいでいた新劇団のために」都民劇場¹²⁹が会員7500名の動員を約束して新橋演舞場に持ち込んだ企画で、演目候補は「ファウスト」「オセロ」「アンナ・カレーニナ」、キャストは各劇団から組むことになっていた。杉村春子で「アンナ・カレーニナ」の案が相手役の滝沢修の都合がつかずに消え、「オセロ」は松竹が「地味だと難色を示した」。松竹が申し入れた水谷八重子で「アンナ・カレーニナ」を都民劇場が拒否すると、松竹は都民劇場に動員2万人を迫り、昼夜2回公演を強いるなどの圧力をかけ、結局都民劇場が企画を取り下げてしまった。慌てた松竹はピカデリー実験劇場運営委員会に水谷八重子起用で企画を依頼した¹³⁰。ピカデリー実験劇場とは、1945年9月に英軍管理となり接收、1949年3月5日に接收解除となって返還された松竹所有の丸の内ピカデリー劇場（旧邦楽座）で、ヨーロッパ映画専門館として稼働したが、CIEの発案で1949年5月から「新劇実験劇場」にもなったもので（約1年間）、実際は時間を区切って映画上映との併用だった¹³¹。「松竹・東宝・吉本演劇関係者から選出した準備委員会が決めた運営委員会が企画・経理を担当、

¹²⁶ 1901年生・1977年卒。中学時代から『少女の友』に小説を連載、美術、脚本、演出など多様な能力を有し、美術界・演劇界などの中心人物の一人。中学時代にキリスト教に心酔するが、後にドイツ哲学に熱中、キリスト教を棄教したという経験は大きく、前衛美術、プロレタリア文学・演劇の旗手として活躍、井上正夫の演劇道場の指導にもあたった。

¹²⁷ 水谷八重子、1997年、p.198

¹²⁸ 1924年生・2007年卒。新聞の芸能記者を経て国立劇場勤務。演劇評論家。

¹²⁹ 1946年東京都教育局の「演劇教室都民劇場」発足。日本で最も歴史の長い会員制の鑑賞組織。

¹³⁰ 佐貫百合人「菅原先生と現代劇運動」菅原卓の仕事刊行改編『菅原卓の仕事』、早川書房、1976年、pp.336-337

¹³¹ 「小屋の歴史⑩ピカデリー劇場」読売新聞1953年1月23日夕刊4頁

入場税を軽減し、低料金で大衆を動員することに決まった」¹³²。ここでは日本の劇団システム、興行システムとは全く異なり、

「ブロードウェイの支配的興行方法であるプロデューサーシステム及びロング・ラン・システムをモデルとして興行上の実験を行うために発足したもの…演劇人自身の手によって自主的に運営されている劇場であり、興行資本からは一切制約を受けていないということが最も肝要な点…ピカデリー劇場を実験劇場として演劇人の運営に委ねた松竹としては『実験劇場が主、映画興行はあくまで従』というかねての声明にあくまで忠実であることが世の中の期待にそう所以であろう」（山田肇「営利を離れた場所 実験劇場への期待」読売新聞 1950年1月8日夕刊4頁）

ピカデリー実験劇場運営委員会の委員長だった菅原卓が役目柄、松竹の依頼を受け、脚本執筆・演出を担当、1950年新橋演舞場2月公演の「月は銅鑼なり」が、八重子の最初の「現代劇」になった。この現代劇という呼称は八重子の「新派だとか新劇だとかいう殻を打ち破ったところに、現代人のための大劇場の芝居があるのではないか」¹³³という思いで創作する作品を指して用いられた。

この月の公演は第一部（昼の部）が井伏鱒二作・小山裕士脚色・川口一郎演出「本日休診」、菅原卓作・演出「月は銅鑼なり」、第二部（夜の部）が樋口一葉作・久保田万太郎脚色・演出「わかれ道」、里見弴作・久保田万太郎演出「たのむ」、「朝日新聞連載小説の劇化」中山義秀作・八木隆一郎脚色・演出「七色の花」で、八重子と杉村春子の共演は「月は銅鑼なり」「七色の花」である。菅原はプログラム見開き左（1頁）に「現代劇の道」と題して、日本と西洋の劇場構造の違い、すなわち日本の劇場は横に長く高さがないため「絵巻物を繰り広げるには適しているかもしれないが、立体的な人間像を展開するにははなはだ不利である。」から始める。すでに生活が西洋化しているのに、伝統的な枠の中で現代に生きる人を描けるのか、という問題提起で、現代劇とは

「一般の社会人が観て、分かり、納得がいて、その共感を呼び得るものでなければならぬ。…大劇場演劇は、これによって、現実の社会の中に一步踏み込んでゆく事となり、今日迄新劇と称ばれているものの側からすれば、前進の為の基礎付けである。…新派でもなし、新劇でもなし、いわれる芝居は、つまり是であろうと思う。」

⁸⁷ 読売新聞 1949年2月26日朝刊3頁

⁸⁸ 水谷八重子「わが道をゆく」、昭和30年、p.33

と、八重子の思いと重なる考えが示されている。文末には「一般演劇の場合は四週間、音楽劇ならば五週間、それ以上の有料稽古日数が取れない場合には、俳優は出演してはならない」というアメリカの俳優組合の規定を記し、「現代劇の根を下ろすには、やはり、こうした規定の先行実施する事が必須欠く可らずものなりとなるそうである。」で終える。この公演に参加する杉村春子もプログラムに「現代劇の創造」と題し、

「しばいをする条件が著しく異なることが予想されます。例えば、役にしても、二役三役（軽重はともかく）とふだん一役で済むところを一日の間にそれぞれ異なった方の女を創造せねばならず、又お稽古の期間が非常に短いこと、劇場が広く観客の皆さまにおなじみが薄いこと等々」（7頁）

に不安を感じると。菅原と杉村の言葉が端的に示すように、新劇と新派—すなわち興行資本による商業演劇—とは、脚本・演技・演出以外に興行方法に大きな相違があるのであり、この興行方法によって作られた枠によって、新劇と新派は区切られたいたともいえる。

「月は銅鑼なり」は三幕、キャストは水谷八重子ほか新派、文学座の杉村春子、歌舞伎の尾上九朗右衛門、装置は伊藤熹朔である。プログラムには菅原の意図として次のように記されている。

「今日までの芝居に一番欠けていた、明るい楽しいユーモラスな、洒落たものとする。そして、その底に、今日の社会に対する諷刺をはらみ、固定した観念、悲嘆調をひっくり返した内容とタッチをもつ、アクドサとクスグリを避けて、ドロ臭い喜劇から舞台を救おうとする。十二月はシンデレラの月である。落ち着きの欠けたこの世情と、この月に、この現代版を贈ろうとする。しかし、あくまで芝居であり、芝居の愉しさを舞台上に現出しようとする」¹³⁴

これは観客向けに書かれた文面に思われない。おそらく依頼者である松竹に対して企画提出時に出された文書あるいは説明ではないだろうか。引用部分のあとには「と云う意図のもとに、新しく筆を執られた菅原先生の快心の野心作であります。」と続き、この作品の成功・失敗は、まるで菅原ひとりに課すかのようである。まず簡単に粗筋を紹介する。

89 当該公演プログラム、p. 4

一幕目) 山の手のガード下の半地下室に住む貧しい老夫婦と娘(中谷弓一八重子)、娘は休職中、夫婦は娘が留守の間に、夫が病人を装い、路上で上流階級の人を狙って目の雨で倒れ、家に運んでもらって同情させ、お金をもらっていた。いつも娘が留守の間にやっていたが、その日はたまたま娘が家に戻っていた時に、鴨を連れて来た。首尾よくお金をせしめるが、鴨に同行した無口な青年(磯部千速-九朗右衛門)が娘を見染め、一緒に出掛けないかと誘う。母親は娘に自分の過去のロマンスを引き合いに、「青白い人間」は危険と引き留めるが、娘は青年と出ていき、残った夫婦は得た金の事でもめる。

二幕目) 3カ月後、娘は青年の家で執事(甲野一宮口精二)の指導を受け、会社の重役に選出された青年の後見をし、財産管理も任されている。呼ばれてきた母親は先は見えていると後の証拠になるもの、金も取っておけと娘に迫る。娘は母親や様々な訪問客を機知でさばくが、青年の父親(磯部茂樹-島章)がやってきて娘に出ていけと示す。娘は彼の所有物であるこの家は出ていくが、青年とは別れないと言い捨てて出ていく。

三幕目) 繁華街にある食料品店で、母親の指示を受けながら働く青年。娘は申し訳ない思いがするが、母親は娘を損した気がしている。青年の父が来て、翻意を促すと、ずっと無口だった青年が急に雄弁に働く喜びを語り、ここに暮すことを宣言する。

八重子にとってはこの現代劇第一作は、舞台本番よりもその創作過程において受けた啓発が大きかった。この作品の稽古で菅原の演出を受け、

「無理に型にはめるのではなくて、その俳優の持ち味を生かしながら、欠点や癖を解き、役の性格を掘り下げるように仕向けるという指導法…その具体的なセッションのひとつひとつに、いつの間にか部分的な、見せ場本位に役を歪めていたことを自覚しました。それまで新派が現代劇を生めないということをよく言われましたが、それは作品より、演技法の基本的な面での歪曲にあったのかと思います。」¹³⁵

この気付きは、まさに登場人物をみせるタイプと、なるタイプの相違を自覚したことを意味する。松竹傘下に入った当時、松竹が八重子を新派に投入したのは低迷する新派のテコ入れであって、芸術座をひとりだちさせるためではない。当初は妥協的とはいえ竹紫がいて、演目にも登場人物になるタイプ系の脚本もあったのだが、徐々に新派スタイルに浸食された八重子を歌舞伎に避難させるという選択、そしてまた新派に戻り、竹紫を失い、第

¹³⁵ 水谷八重子、1977年、p. 200

二次芸術座を失ったあとも新派に居続けることになった八重子の、初めての気づきだった。

一方、菅原にも気づきはあったのではないだろうか。佐貫によればこの稽古の際、

「『水谷君や新派の連中、舞台に出てくるなり、私の役は何々ですというような格好をしているだろう。すっと登場する杉村らとはいい対照だよ。この違い、よくみておいた方がいいよ』と。…これではどんな作品を手がけても、結果は水谷八重子の芝居である。先生は、水谷さんへ率直に指摘されたようである。」¹³⁶

登場人物を見せるタイプは、観客は演者を見るのである。そういう観客を対象に現代劇を演出する場合、登場人物になるタイプの観客と同じ手法で処理できない。なんらかの妥協と融合が求められるのである。安藤鶴夫は「新派悲劇の材料をシンデレラの夢で美しく歌い上げ、九朗右衛門のためにも善意の籠った作品である」と評価した。（「演劇場・評楽しき舞台 現代劇樹立へ一歩進む」読売新聞 1950年12月12日朝刊4頁）紙幅の関係もあるだろうが、演技・演出に言及がないのはなぜか。

すでに松竹にとって重要な、客を呼べる演者であった八重子の希望を受け、松竹はその後5本、菅原演出の作品を上演する。第2作は1951年1月の新橋演舞場の「吉例新派大合同初春興行」の第一部3本の最初の演目、岸田国土作「顔」一幕である。これは海辺にあるさびれたホテルの女中頭菅沼るい（八重子）が、16年間外国航路の船で働いていた時に甲板で火夫（伊志井寛）に強姦された忌まわしい記憶を、客で聞き上手な土屋夫人（市川紅梅）に語る。療養のためホテルに滞在する子爵の息子京野精一（花柳喜章）は、土屋夫人にるいは同じ話を自分の母にもしていた、少し頭がおかしいという。昔、るいと同じ船で火夫をしていた男が出世して税関吏となり（台詞にはないが、るいを強姦した男）、妻（花江久仁子）と一緒にこのホテルにやっけてきて、るいだと分かるが、るいは気付かない。51歳という設定の菅沼るいの語りを中心の作品で、台詞の量も非常に多い。菅原はプログラムに「正月興行と『顔』」と題し、

「劇場が歓楽の場所であり、リクリエーションの場所であることに間違いはない。しかしそれだけが演劇の行われる劇場という場所ではない筈である。最も演劇的な感動に浸りうる為の場所であるべきだ。判然たる観客の反応によってのみ支えられる場所であるべきだと思う。ベースボールのグラウンドとは違うのである。」（3頁）

91 佐貫百合人、1976、p. 338

大衆性の高い演劇が行われる劇場では、観客が舞台上に呼応して感情を発露するのを行儀が悪いとはとらえない。ただ、観客の反応は劇場空間のサイズによっても左右される。新橋演舞場で、新派の演者で演じるこの公演について一その演目は新派の観客にとって馴染みやすいのか、親切なのかという問題はさておき一ではなく、今、座席に座っている観客を見ずに理想について語る独言のような印象を感じるのは筆者だけだろうか。

第3作は3月の新橋演舞場新派大合同公演の第一部小山裕士作・菅原卓演出「喜劇^{ファース}華やかなエレジー」一幕、第4作は同公演第二部の菅原卓作・演出「悲劇 逢びき 同名英国映画原作より」六景で、「華やかなエレジー」は「女心シリーズ第一部」、「逢びき」は「女心シリーズ第二部」となっている。菅原はこの2作を

「若し出来得るならば、関連性をもって考えてもらいたいというのが我らの希いである。贅沢かもしれないが、コマ肩芝居の常識から、抜け出たし、或る特殊な効果に続く事を期待するものだ。」（「『女ごころ』二題について」14-15頁）

とし、ファース（「華やかなエレジー」）は「嘘をヌケヌケと語る如くであって、底に真実が根強く張りめぐらされている」もので「日本的道化芝居」とは本質的に違う、悲劇（「逢びき」）は「演劇の本流に沿った、恋愛心理劇を創りあげるつもり」とし、この「演劇の本流」とは「商業演劇にある事だけは、各国の例を見ても確かである。」とする。

「華やかなエレジー」は結婚生活に問題を抱えた3人の女友達の話で、新劇界から夏川静江が参加した。まり（市川紅梅）は女優を引退して玉の輿にのり、夫を信じきっていたが愛人がいるのを知って夫に詰め寄る。しかし夫は暴力をふるって出かけて行ってしまふ。そこへ浜子（八重子）が来る。画家になりたかった浜子は結婚後、その夢をあきらめるが夫との関係は良好、ただ姑の圧迫に耐えられず、夫と話し合っただけで嫁ではなく夫の愛人になるのだと、まりに話す。ふたりはもう一人の友達啓子（夏川静江）の話になる。啓子は恋愛経験も豊富で有楽町でバーを経営し、夫は信州で小説を書き、互いに自由を尊重しあっている。そこへ啓子が来て夫が別の女性と結婚すると。酔いもあって浜子とまりは曲に合わせて踊りだし、啓子は泣く。

「逢びき」は死期の迫った夫（久保俊作—信欣三）の病床で妻（久保伊吹—八重子）が誰かを待っている。夫の助手、女医もじっとしている。場面替わって1年前、同じ場所、時刻、人物。女学校時代、伊吹をお姉さんと呼んでなついていた汲子（夏川静江）が

来る。汲子はロンドンで結婚したが離婚、再婚相手は戦死、上海から九州に引き上げ、2週間前に東京に来た。伊吹からその夫の話聞き興味を抱いた汲子は、伊吹の夫を誘惑する。伊吹は夫に仕事を離れて汲子と過ごすよう提案、結局夫は汲子とのことですべてを失ったと別れを告げ、自分は窓から飛び降りる。最初の場面に戻り、駆け付けた汲子を伊吹と思い、夫は伊吹の名を言いつつ死ぬ。

佐貫によれば「逢びき」の稽古でも、八重子は菅原から出すぎると言われて思い悩んだそうだ。一方で菅原は

「水谷君って、ロマンチズムを身に着けているよ。あれは杉村にも、田村にもないものだ。何とか作品に活かさしたら、きっと素晴らしいものが出来上がりそうだよ。」

と折にふれて言ったという¹³⁷。

第5作は1951年2月の明治座春の新派祭で、第二部2本目の田中澄江作「水のほとり」一幕。田中は小学生の頃に八重子の「青い鳥」を見ており、以来八重子に好感をもっていた。NHK ラジオドラマで書いた「水のほとり」の舞台化の話が来た時、現代劇は文学座や俳優座にしか書いたことがないので夫田中千禾夫に相談、『劇作』で菅原と一緒に活動した千禾夫が菅原演出なら大丈夫と勧めたという¹³⁸。「水のほとり」は、女学校時代からの親友で戦争未亡人のみち（八重子）ときよ（市川紅梅）、きよは裕福な家で姉の援助を受け、亡き夫と子供を熱愛して生きている。みちは生活のためダンサーをして暮らしている。夫との思い出に陶醉するきよに、みちはきよの夫は、つぶれかけた家の娘である自分に何も言わずに去り、社長の姪のあなたと結婚したと告げる。きよも夫の不安そうな顔を思い出し、相手がみちだったのかと知る。みちの苦しみを思い、寝入ったみちに着物をかける。

八重子の現代劇最後の作品は、1951年6月歌舞伎座の現代演劇大合同の第一部最初の演目、岸田国士・小山裕士作・菅原卓演出「椿姫」五幕八場である。民芸の滝沢修を相手役に迎え、共演者には文学座の北城真記子、丹阿弥谷津子、十朱久雄が加わった。この作品は八重子の現代劇運動に対して激しく巻き起こった逆風の中で制作されたためか、プログラムには菅原卓「大劇場演劇の図」の他、内村直也「演劇の結び付き」、濱村米蔵「現

¹³⁷ 佐貫百合人、1976年、p. 339

¹³⁸ 田中澄江「水谷八重子」円地文子監修『近代日本の女性史 第5巻 芸道の花開くとき』、創美社、昭和56年（1981年）pp. 234-2235

代演劇のために」、尾崎宏次「新しい机に向かう八重子」の文章が掲載され、八重子の現代劇の意味・意義を示し、それに挑戦する八重子を応援するかのようである。

「わが国の演劇の現況から見て、最も欠けているものは、ロマンティックな味である。…真実を乗り越えて、舞台上の独特な味を表出し得るものは、やはり、物語的、すなわちロマンティックな味ということになるのであろう。…人間を主題とした演劇の中、何らかの意味で、ロマンティックな香気を発散させるものが、最も大劇場に適することとなる。」（菅原卓）

「西洋の芝居のことを考えてみますと、英国でも仏蘭西でも…古典劇の名優であると同時に現代劇に於いても第一人者なのです。…現在このようにばらばらに孤立している日本の演劇を、なんとかして結び付けていかなければなりません。…冠木の芝居、新派の芝居が、発生当時は新しくても、いつか古臭くなり現代生活と離れたのは、そこにアグラをかいてしまって、新しい目で見直し乍ら常に扱い方を変えていく熱意が足りなかったからだと思います。」（内村直也）

「人にはみんなイデオロギーという程纏まったものでなくても、自分たちの座っている枠があります。そうしてその枠からなかなか動こうとしません。…今度の『現代劇大合同』でもそうであります。花柳氏といい、水谷さんといい、滝沢氏といい、とにかく現代劇を目標にして、今日の観客の要求に答えようとしている、…お互いに、一つ、めいめいの枠から出て貰いましょう、というようなことになって出合ったところが、この『現代劇大合同』です。」（濱村米蔵）

「水谷八重子が昨年あたりから、急に「現代劇」ということを唱えだしたのはなぜだろう。私は私なりに『八重子もそろそろ化ける芝居にあきてきたのだろう』と考えている。化ける術にあきたら、どうしても、人間の心理をほりさげてみたいという方向にすすむだろう。…今は八重子の『新しい勉強期間』なのである。…はじめはこの二つの芝居をやらされても、ちゃんとしわけて見せられるという自信をもっていたが、いまではそれがウソだと分かって、とてもできません…役を創造していくプロセスが、いままで如何に外側から攻めてゆく方法にたよっていたか、それを知ったことだろうである。」（尾崎宏次）

登場人物になるタイプの世界に立脚した発言ばかりで、新派の人々や観客は、これを読んで自分たちの芝居を否定された気持ちになったかもしれない。登場人物を見せるタイプ、なるタイプはどちらが優位というものではなく、単なるタイプの相違に過ぎないのだが。しかし菅原が「ロマンティックな味」の必要性を述べているのは興味深い。「逢びき」の稽古の時に、登場人物になるタイプの演技が十分にできない八重子に対し、「ロマンチズムを身につけている」と言った言葉との呼応を考えれば、菅原は八重子との共同作業で、新劇がもっていないものを具体的に知らされたのかもしれない。

現代劇運動が「椿姫」で終了したのは、それまでの作品の評価がよくなかったこともあるが、新派の中で、八重子が新劇界の演出家と組み、演者も新派以外から招くなどに強い反発があったこと、また現代劇の創出に没頭する八重子が演出家の菅原卓に熱心に指導を仰ぐことに対する嫉妬¹³⁹、更には1951年に別居していた守田勘彌と離婚したことにより、八重子と菅原の関係を邪推する向きもあったという¹⁴⁰。菅原は、この最後の作品「椿姫」については稽古のみで本番には来ず、以降八重子から距離を置くが、八重子の相談相手として、濱村米蔵、内村直也、川口一郎、小山裕士、尾崎宏次、戸板康二からなる諮問委員会を作った。

1951年10月の新派は新橋演舞場で「芸術祭現代劇公演」、第一部は真船豊作・演出「その秘密」、中野実作・演出「彼女に答える」、川口松太郎作・演出「宮太夫ぶし」¹⁴¹、第二部は内村直也作・川口一郎、小山裕士演出「はだか舞台」、泉鏡花作・伊藤道郎演出「天守物語」だった。八重子は「彼女に答える」「はだか舞台」「天守物語」に出演、

「現代劇の定義が出ない現在、かかる芝居を並べて『芸術祭現代劇公演』と銘打ち、大衆を惑わせる罪は深い、昼夜五本の内、『天守物語』一つがまともな演劇だとしたら、『芸術祭』がいかに軽々しく扱われているか分かって。」（「ステージ 『天守』 以外は愚劇 『芸術祭現代劇公演』 読売新聞 1951年10月9日夕刊2頁）

⁹⁴ 例えば川口松太郎『八重子抄』（中央公論社 昭和56年）は「あとがき」に「私の心にある八重子であり、花柳であり、事実とは違っている点も多い」と明記するが、実際の事象は時系列で並べており、フィクションとはいえ菅原（本書では石原）と八重子の会話や行為の表現の甚だしさには、川口含め新派内部に菅原に対する激しい嫉妬があったことを推察させる。

¹⁴⁰ 佐貫百合人、1976年、p. 339-340、大笹吉雄も「八重子が菅原に指導者以上の感情を持ちはじめ」（『日本現代演劇史 昭和戦後編Ⅱ』白水社、2001年、p. 86）、男女のというよりむしろ、佐貫が指摘するように、自己の演技に対する不安、過去の演劇界で受けた演出の力、竹紫亡きあとに得た指導者であること、八重子が兄に対して比較的受動的だったことなども考慮すべきではないかと思われる。

¹⁴¹ 読売新聞 1951年10月9日夕刊2頁の劇評で演出は大江良太郎になっている。

劇評では「天守物語」は「花柳の演技はさすがにズバ抜け」と評価されている。八重子の苦悶はしばらく続き、

「水谷八重子の現代劇運動と、花柳章太郎を中心に団結した新派の世界の対立は、五二年度にちょっとした不安を持ったまま受け継がれた。これは八重子が従来の『女役者』のレッテルにあきたらず、一介の『女優』にあろうとする意欲の現れとみられるが、八重子を『女優』にした決定打は遂に見られず、逆に『天守物語』『おその』『和泉屋染物店』と、やや花柳にプラスした仕事が見られたことは、結局八重子現代劇が新派をくすぶった皮肉な結果である。」（安藤鶴夫「1952年への課題」読売新聞 1951年12月22日朝刊2頁）

1952年2月から八重子は新派に参加する。3月の「他人の手」は「予想以上の好評で、必ずしもこれまで盲信していたことが、誤っていなかったと確信を得ることができた」¹⁴²というが、

「真船豊作『訪問客』の再演は八重子の本妻が初演の時とは性格が違ったような突っ込み方で花柳の二号に挑み、初演以上のちかちかした面白さをみせ、久しぶりに花柳、八重子のしのぎをけずった面白さを展開して昼夜一のみものとなった。…第二部秋元松代作『他人の手』は…舞台上で芝居をしたがらずに生活をしたらしい八重子の、凡庸な野心ともいうべき現代劇。」（安藤鶴夫「ステージ 再演ながら光る『訪問客』」読売新聞 1952年3月12日）

と、厳しい評価を受けている。1952年4月明治座公演の田中千禾夫作「京時雨濡れ羽ふた鳥」は「八重子の現代劇運動の方向にうっすら光を与えた作品」¹⁴³と評価されたが

「新作四つ、昼の部ベラスコの「お蝶夫人」は八重子またの名を花柳寿新作舞踊発表とでもいうべき退屈な一幕。…男に捨てられるとその子を残してお蝶夫人だけ死んでいくという浅薄さも最早耐えられず、エキゾチックという魅力もこれではすでにあまりにも古く愚鈍で、ジョルジュ・ビゴーの風俗画の高さからも遥かに遠く、徒に奇矯である。…夜の部林房雄作「息子の青春」を中心にその一連の短編を手際よく脚色した

¹⁴² 水谷八重子、1977. P. 204

⁹⁸ 安藤鶴夫「演芸 物足りない新作一新派祭の明治座一」読売新聞 1952年4月9日夕刊4頁

快いホーム・ドラマで、才人北條誠の第一陣は極めて快調…八重子の妻がまるで白粉つけなしに舞台上で生活しているのは、演技そのものにも白粉つけのないことで、お蝶夫人の八重子とは全く演技精神の違う女優であることを立証する。」（安藤鶴夫「ステージ 意欲的な“文芸公演”新派合同の歌舞伎座」読売新聞 1952年8月11日夕刊2頁）

「お蝶夫人」は大谷が非常に高く評価したそうだが、八重子は現代劇運動から1年余りを経て、「息子の青春」によって、やっと評価されたのである。これは従来新派にはなかったホーム・ドラマというジャンルを開拓した作品でもあった。

1953年、八重子の現代劇運動を総括するような記事が出た（読売新聞「岐れ路」署名「花」1月13日夕刊4頁）

「この二、三年の間、水谷八重子くらいもじもじと、あれやこれやと悩んだ俳優はあるまい。…一昨年歌舞伎座の新派大合同の看板を現代劇と書かなくてはいやだとてごてて、それを通させた頃は、八重子の新派軽蔑病は最高潮とってよかったろう。水谷八重子を大きな役者にした新派を軽蔑する反面には、八重子がそもそもスタートした新劇に対する乙女のような憧れと自分は今新派の役者だという劣等感がいつも抱き合わせになっていた。…そこで新派の公演の中で演ずる八重子新劇を現代劇と名付けてみた。商業演劇の舞台になれない作家が、いかにも新風を送るかの如く八重子現代劇に参加したが、ほとんどその大半はつまらなかった。新劇でもなければ新派でもないという、つまりそれほどの内容もなければ、また面白くもない半端なものが出来上がった。そこで松竹では八重子に現代劇をやられるんでは出てもらいたくない…新劇でも別に今さら水谷八重子を必要とはしなかった。…八重子はもっと利口になるか。もっとバカになるかの岐路に立つ。…「息子の青春」における越智夫人の如き杉村にも田村にも花柳にもできない見事な演技だ。それを八重子は自覚していない。越智夫人のできる役者なんて、実は今までの役者の仲にも稀有な役者であることを八重子は知らなくてはならない。そして水谷八重子はそこからまたはじまるだろう。」

八重子はこの後半の越智夫人に関する記述を自著に引用し¹⁴⁴、「花柳さんはじめ新派内部のウネリが徐々に古い殻から脱皮しようとする方向にあり、何か救われたような気持でし

¹⁴⁴ 水谷八重子、1997年、pp. 204-205

た。」¹⁴⁵、また、苦闘した現代劇運動が新派に新しい2つの系列—「お蝶夫人」に始まるロマンチズム作品、「息子の青春」に始まるホーム・ドラマを生んだこと、この二つの系列を発展させようと努力してきたのは、「坪内先生から義兄が引き継いだ演劇の理念—国民演劇—に近づいて来ているのではないかと思います。」¹⁴⁶としめくくる。

これ以降、新派は好況期を迎え、花柳も千田是也を演出に迎えて「牡丹灯記」を演じるなど（1955年7月明治座）、八重子の現代劇運動が生み出した波紋は新派の中に回収されるとともに、八重子も新派の公演に出るのを「提携する」といった表現をしなくなった。

おわりに

日本では近代化の下、娯楽市場のソフトも新しい国家にふさわしいものが求められた。その手本は「近代日本」が求めた西洋文化コードを翻案・翻訳した文化コードである（仮称「東京文化コード」）。ゆえに日本演劇史において、近代化とは西洋を目標にして変容していくことであり、そこで生み出された芸態は、目標との距離によって優劣あるいは上下をつけられた。「近代日本」以前に形成された芸態は、皆この東京文化コードと折り合いをつけて再構築せねばならなかった。東京文化コードが娯楽市場のソフトにおいて実体化し、娯楽市場に着地するのは大正時代（1912～1926年）になってからで、いずれも「人」「物」で他のソフトと接点を持ち、単独で形成されたものはない¹⁴⁷。

明治20年までの娯楽市場には、大衆に広く親しまれるものとして大芝居・小芝居の歌舞伎、後の演芸の範疇に集約されるものなどがあったが、明治政府が新国家の「演劇」として対象にしたのは大芝居系歌舞伎のみだった。しかし対象としなかった範疇から、カウンターカルチャーとして新しい芸態が生まれてくる。当初は言葉を媒体にしたマスコミ機能を持つ芸態として、やがて視聴覚要素や身体表現を獲得して演劇形態になり、そこから新演劇、新派が形成される。新演劇、新派が形成過程で手本としたのは大芝居系歌舞伎だった。この系統は「登場人物を見せる」タイプである。20世紀に入ってから、近世にはなかった芸態がうまれてくる。欧米戯曲の翻訳に始まり、翻案劇・翻訳劇として娯楽市場に登場し、のちに新劇と呼ばれる芸態で、この系統は「登場人物になる」タイプである。

¹⁴⁵ 水谷八重子、1997年、pp. 205

¹⁴⁶ 水谷八重子、1997年、pp. 208。坪内逍遥の国民演劇は営利本位を基にしていない。

¹⁴⁷ 細井尚子『『東京文化コード』とローカライズド文化—沖縄芝居と宝塚歌劇を例に—』（細井尚子編著『立教大学アジア地域研究所主催 国際シンポジウム「近代日本」空間下の東アジア大衆演劇 論文集』立教大学アジア地域研究所、2017年、pp. 282-315、）

新演劇・新派と新劇は断絶関係で各々の道を歩んだのではなく、その脚本、時には演じ方が人を介して往来した。1920年代以降、出自の異なるこの2つの芸態は分離していくが、人・脚本の往来は存続する。

八重子は新劇と新演劇・新派の分離期に舞台に立つ巡り合わせとなり、その後新劇界で演者生活を始め、義兄を媒体に一世代上の演劇世界を継承した。義兄は「なまじ舞台監督または作家として、彼自身の『理論』や『研究』や『創作』を持ち合わさなかった」ため、八重子は新劇の脚本が有する多様性を意図的に選別されることなく、雑食性を付与された。

八重子の軌跡からは、娯楽市場における松竹の機能も読み取れる。松竹は娯楽市場のシステムとソフトの双方を作り出し、動かし、コントロールした。この興行会社が娯楽市場を掌握する興行システムは、東アジアでは日本のみにみられる。この特殊な興行システムでは、出自の異なる芸態の属す演者によるコラボレーションは所有するソフトを組み合わせることで実現できるために比較的容易で、また、市場で競争力のある商品として加工する効果もあり、1960年代までは演劇各ジャンル・映画・テレビなどのコラボレーションがよくみられた。雑食性の八重子はコラボレーションに向いており、松竹にとっては大事だが便利なソフトとして機能した。

八重子は登場人物になるタイプの演者として歩みだし、経済的な必要から置かれた環境で公演を消化する間に、確と意識せぬまま登場人物を見せるタイプの演技術を身に着けていたことに愕然とし、現代劇運動に身を投じ、登場人物になるタイプの新劇に学ぼうとした。その背景には近代化がもつ手本に向かうベクトルに動かされた近代日本人、またその手本との距離で、新派よりも新劇は目標に近く、言い換えれば上位にあるという感覚があったと考えられる。そしてこの感覚は、新派の世界でも共有していたからこそ、八重子の現代劇運動が新派の世界で大きな波紋を生んだのだろう。もともと「登場人物を見せる」タイプの演劇と、「登場人物になる」タイプの演劇は、単にタイプの相違であって優劣関係は存在しない。「はじめに」で挙げた八重子死去に際して新聞に掲載された言葉からも、八重子は現代劇運動の経験を経て、登場人物を見せるタイプと登場人物になるタイプ、その交点に位置し、融和する新派を生み出したと言えるだろう。

*本稿では、引用文の表記を旧字体を新字体に改め、現代仮名遣いに書き換えている。

参考文献

【単行本】

井上ひさし。水谷良重『往復書簡 拝啓水谷八重子様』、集英社、1995

円地文子監修『近代日本の女性史 第5巻 芸道の花開くとき』、創美社、昭和56
(1981)

大笹吉雄『日本現代演劇史 大正・昭和初期編』、白水社、1986

大笹吉雄『日本現代演劇史 昭和戦後編Ⅰ』、白水社、1998

大笹吉雄『日本現代演劇史 昭和戦後編Ⅱ』、白水社、2001

尾崎宏次『島村抱月』、未来社、1965

神山彰『近代演劇の水脈—歌舞伎と新劇の間』森話社、2009

神山彰『忘れられた演劇 近代日本演劇の記憶と文化Ⅰ』森話社、2014

神山彰『商業演劇の興亡 近代日本演劇の記憶と文化Ⅱ』森話社、2014

神山彰『交差する歌舞伎と新劇』、森話社、2016

川口松太郎『八重子抄』、中央公論社、昭和56(1981)

河竹繁俊『人間坪内逍遙 近代劇団側面史』、新樹社、昭和34(1959)

城戸四郎編・脇屋光伸著『大谷竹次郎演劇六十年』、大日本雄弁会講談社、昭和26
(1951)

久保田万太郎・河竹繁俊共編『楠山正雄歌舞伎評論』、富山房、1952

劇団新派『新派』、大手町出版社、昭和53(1978)

菅原卓の仕事刊行改編『菅原卓の仕事』、早川書房、1976

竹前栄治・今泉真理監修『GHQ 日本占領史 第1巻占領史序説』日本図書センター、1996

解説・訳高野和基『GHQ 日本占領史 第2巻占領管理の体制』日本図書センター、1996

竹前栄治・中村隆英監修『GHQ 日本占領史 第19巻演劇・映画』日本図書センター、
1996

坪内雄蔵『それからそれ』、実業之日本社、大正10(1921)

花柳章太郎（著者代表）『日本の芸談 5 新派 新国劇 喜劇』、九藝出版、昭和 53
(1978)

野口達二編『水谷八重子』、立風書房、1979

水谷八重子『舞台の合間に』、演劇研究社、昭和 7（1932）

水谷八重子編『竹紫記念』、非売品、1936

水谷八重子『ふゆばら』、学風書院、昭和 30（1955）

水谷八重子『芸・ゆめ・いのち』、白水社、1956

水谷八重子『松葉ぼたん』、鶴書房。昭和 41（1966）

水谷八重子「私の履歴書」『私の履歴書』第四十集、日本経済新聞社、昭和 45（1970）

水谷八重子、『水谷八重子 女優一代』、日本図書センター、1997

【論文】

木村敦夫「『大衆』の時代の演劇—島村抱月と小山内薫の民衆芸術観—」東京藝術大学
音楽学部紀要、35 巻、2009、pp. 43-58

【公演プログラム】

1928 年 10 月 本郷座

1950 年 12 月 新橋演舞場 合同公演

1951 年 1 月 新橋演舞場 吉例新派大合同初春興行

1951 年 3 月 新派大合同三月興行

1951 年 4 月 明治座春の「新派祭」

1951 年 6 月 現代演劇大合同

【新聞】

朝日新聞・読売新聞・東京新聞