慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	演劇における乃木希典 : 真山青果『乃木将軍』を中心に
Sub Title	Nogi Maresuke in theatre : with a focus on Mayama Seika's General Nogi
Author	熊谷, 知子(Kumagai, Tomoko)
Publisher	慶應義塾大学アート・ センター
Publication year	2020
Jtitle	Booklet Vol.28, (2020.) ,p.100- 116
JaLC DOI	
Abstract	Nogi Maresuke, who led the Siege of Port Arthur in the Russo-Japanese War, committed ritual suicide with his wife on September 13, 1912, the day of the Imperial Funeral of the Emperor Meiji. Subsequently, as Japan faced 15-years of war in the Asia-Pacific, the figure of Nogi would become the subject of works in a number of media including kodan (traditional oral narratives), rokyoku (narrative songs), and movies, widely becoming the personification of a "military god" in the popular imagination. In theater, the best known of such works is General Nogi (1929–1937) by Mayama Seika. Nogi, who was portrayed in the flesh by Ichikawa Sadanji II as the embodiment of a military god wrapped in a soldier's finery, is embraced as a "tragic hero" invested with the sadness of a single human being who himself had lost a son. Following the war, primarily by means of depictions in Shiba Ryotaro's Junshi (1967) and Saka no Ue no Kumo (Clouds Above the Hill； 1968-1972), Nogi's image would come to be established as an incompetent and mediocre general； however, I wish to consider the duality of Nogi in theater with reference to the depiction of Nogi as a "buffoon" playing the part of a "warrior" for the Emperor found in Inoue Hisashi's Shimijimi Nippon /General Nogi (1979).
Notes	Royal bodies 6
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000028-0100

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

演劇における乃木希典
―― 真山青果『乃木将軍』を中心に

熊谷 知子

はじめに

大日本帝国憲法下の日本演劇において、「天皇」その人が舞台上に表出されることはなかったが、「軍神」と呼ばれる戦争の英雄たちはしばしば舞台に登場した。『演芸画報』1940年1月号では、巻頭で「日本精神強調国史劇全集」と題して32頁に及ぶ特集が組まれており、歌舞伎や新派の俳優たちが扮した国威発揚を促す人物を写真付きで掲載している★[1]。この特集には「軍神」という項目があり、乃木希典、東郷平八郎、広瀬武夫、大山巌、加納部隊長、飯塚部隊長を題材とした上演における舞台写真が載っている。ここに並ぶ「軍神」たちのなかでも、最も多く演じられ、また評判を得たのは、真山青果の作による『乃木将軍』四部作（1929 – 1937）で二代目市川左団次（以下、「左団次」は二代目市川左団次を指す）が扮した乃木希典であろう。

日露戦争で旅順攻略を指揮した乃木希典は、明治天皇の後を追って妻・静子とともに自刃した。その後、大正から昭和へと元号が移り行き、満州事変、日中戦争、そして太平洋戦争という、いわゆる十五年戦争へと向かうなかで、ありし日の「乃木将軍」の姿は、講談、浪曲、映画などさまざまな媒体の題材となった。「乃木将軍と辻占売りの少年」など、日露戦争から帰還した後の、日常における庶民との交流が描かれることが多かったそれらに対し、演劇においては、二百三高地の戦場や殉死の日の姿が描かれた。

真山青果の『乃木将軍』は、もとは新国劇の沢田正二郎のために書かれた戯曲であったが、1929年に沢田が急死したため、初演は同じ新国劇の中井哲が乃木を演じた。しかし、中井では乃木を演じるには不十分であったようで、すでに松居松翁の『乃木将軍』（1925）などで乃木を演じていた左団次が続編を引き継いで演じた。明治座、新橋演舞場、東京劇場といった大劇場で左団次によって現前された乃木の身体は、実像とは異なる体躯立派な英雄型であったにも拘わらず、「左団次こそが乃木らしい」と思われていたことが彼の生前と死後の劇評から伺える。それは、乃木のみならず東郷平八郎からムッソリーニまで、偉人や英雄を数多く演じてきた左団次という役者の身体を媒介することにより、自らも二人の息子を戦争で失いながら自責の念に苦しむ「悲劇の英雄」と

しての像が「乃木将軍」という人物に植え付けられたということである。

戦後は、司馬遼太郎の『殉死』（1967）や『坂の上の雲』（1968－1972）などによって、乃木には「戦下手な愚将」としてのイメージが定着していくことになるが、演劇においても、あれほど多く作られた偉人劇や英雄劇は存在すら顧みられることがなくなり、井上ひさしの『しみじみ日本・乃木大将』（1979）では、明治天皇が舞台に登場するとともに、武人の型を演じた「天皇の道化」として乃木が描かれることになる。

このように、乃木希典は戦争を介在して多重的に表象され、複製され、再現され、上演されてきたが、本稿では「演劇における乃木希典」を考えるために、真山青果の『乃木将軍』における「軍神」乃木希典がどのように受容されたかを検討したい。

1. 複製された「乃木将軍」が担った役割

今日まで、乃木希典という人物について論じられた文献はあまりにも多い。司馬遼太郎が『殉死』と『坂の上の雲』を発表した以降はとりわけ、乃木に対して繰り広げられる「名将か、愚将か」という見地からの議論には終わりはないようである。

本稿では、それらの先行研究を精査する余裕は到底ないため、乃木希典という存在について考える際、大濱徹也『乃木希典』と佐々木英昭『乃木希典―予は諸君の子弟を殺したり』を主に参考とした[★2]。大濱は乃木の生涯を丁寧に追った後、彼とその妻の死が同時代にもたらした影響や、「軍神乃木像」の展開についてつぶさに論じている。一方、佐々木は大濱の論をさらに発展させ、乃木の生前から死後にわたって、どのように「乃木」という「物語」が普及していったか、ということについて、文学、唱歌、講談、浪曲、広告などの実例を参照しながら多層的に論じている。

ここで改めて確認しておきたいことは、今回取り上げるような大劇場における演劇上演よりも、講談・浪曲・映画が大衆には普及していたということである。乃木は生前からそれらの題材となったが、二代目市川左団次が乃木を舞台で演じていた同時期には、寿々木米若の浪曲がレコードで流布していたほか、山本嘉一が乃木を演じた映画『乃木将軍』（日活、1935年）なども製作されている。真鍋昌賢によれば、多くは「①庶民との遭遇、②遺族・兵士の心中吐露のきっかけ、③世間あるいは村落共同体の視線、④幼な子の登場」という類型を持つ「慰問型」[★3]で、よく知られた「乃木将軍と辻占売りの少年」の筋は、「乃木は、偶然見かけた辻占売りの子供が日露戦争で父親をなくした事を知り、その子供の家を見舞う」といったものであった[★4]。

これらの乃木像が担った役割について、大濱は次のように指摘している。

> 生活苦に泣く遺家族の戦争と政府への憎悪・忿懣が「乃木」という人物にたくみに投影され、「乃木」に遺家族の悲嘆と怒りの声を密封することによって、軍や政府への批判は封じられていく。乃木希典は、聖化されるとともに、このような「美談」として語りつがれていくなかで、国家の意思

を体現した人間像に造形され、国家への批判の声を吸収し、封じこめる役割を担わされたのである★5。

つまり、日露戦争を勝利に導きながらも、戦場で多くの犠牲者を出し、自らも二人の息子を失ったという悲哀を胸に抱える乃木と戦争遺族の心温まる交流を見せることで、「乃木さんも苦しいのだから、自分たちも耐えなければならない」と思わせ、戦争や国家への不満を押し込める効果があったということである。

浪曲や講談、映画における「乃木将軍」は、山本嘉一の風貌が物語っているように、決して凛々しい立派な身体を持った英雄ではない。司馬遼太郎は、晩年の乃木について、「痔による貧血とかるい糖尿の気と、それに老来いよいよ宗教的信条といえるまでになっているその粗食と小食のため、顔にも手足にも皮下脂肪といったものがほとんどなく、身うごきにまで精気を欠きはじめていた」と描写しているが、遭遇した庶民がすぐには乃木とは気が付かないほど、地味な風采なのである★6。

2. 真山青果『乃木将軍』の成り立ち

一方、演劇における「乃木将軍」は、どのように描かれたのであろうか。まずは、真山青果の戯曲『乃木将軍』四部作の初出、初演および各場面設定を以下に示す★7。

①初篇

初出：『朝日』1929年4月～6月

初演：1929年6月　新橋演舞場　新国劇

第一幕　師団長時代　　明治32年10月　讃岐国善通寺の附近なる或る寺院

第二幕　那須野の別邸　明治37年2月　那須野石林にある乃木家の別邸

第三幕　保典出征　　明治37年3月　東京新宿駅附近の休み茶屋の店頭／新宿駅構内

②中篇

初出：『講談倶楽部』1930年7月、1931年3・5・9・10月

初演：1932年1月　明治座　二代目市川左団次一座

第一幕　旅順攻略　明治37年11月　金州半島旅順要塞地帯の北東部にあたる一寒村。柳樹房という／西部戦線の一地点にて、遠く二百三高地を望む部位にあり

第二幕　保典戦死　前幕より4、5日後　金州半島柳樹房、第三軍司令部／乃木将軍営舎の寝室

③終篇

初出：『講談倶楽部』1932年11・12月

初演：1937年11月　東京劇場　二代目市川左団次一座

第一幕　大帝御違例　明治45年7月21日の朝　相州横須賀市の鉄道駅構

内、新橋停車場改札所／明治45年7月25、6日頃　学習院寄宿舎内の一室

第二幕　諒闇の内　明治45年8月4、5日　赤坂区新坂町乃木邸／明治45年9月8日　目白台椿山荘／明治45年9月10日前後　赤坂区新坂町乃木邸

第三幕　最期の日　大正元年9月12日　赤坂区新坂町乃木邸／大正元年9月13日　乃木邸内階下一室

④『凱旋乃木将軍』

初出：『講談倶楽部』1937年5月

初演：1937年4月　東京劇場　二代目市川左団次一座

明治39年1月14日　赤坂区新坂町乃木邸

このように、初篇・中篇・終篇・『凱旋乃木将軍』の順に発表されたが、史実の時系列に従えば、初篇・中篇・『凱旋乃木将軍』・終篇の順になり、それぞれの初演もこの順に沿って上演された。結果として、足掛け8年の歳月を経て完成した長編戯曲となったが、青果に師事した綿谷雪によれば、もとは新国劇の沢田正二郎が上演するために書かれたものであった。

> これは当初から沢田正二郎のために企画された作品で、青果の希望で桜井忠温氏を山王の星ヶ岡茶寮に招き、沢田正二郎、俵藤主事をまじえて劇化についての方針を検討した。こうして戯曲は書き始められ、雑誌『朝日』の昭和四年四月－六月号にわたって発表されたが、沢田正二郎はその完稿を待たずに、同年三月四日に三十八歳の若さで急逝してしまった。だが、この作は沢田の遺志を継いだ更生新国劇の再出発公演として、同年六月の新橋演舞場において初演された[★8]。

沢田正二郎のために書かれた証左として、『朝日』1929年4月号に掲載された真山青果の戯曲『乃木将軍』には、「帝劇三月興行　沢田正二郎実演」と明記されているが、6月号では「新国劇六月公演脚本（新橋演舞場）」へと変わっている[★9]。

1929年といえば、偉人劇や伝記劇の類が歌舞伎や新派、新国劇で多く上演されており、すでに乃木希典も1925年に松居松翁によって『乃木将軍』（『演芸画報』1925年11月掲載、3幕9場）と題して劇化され、同年12月には歌舞伎座で左団次の乃木将軍、五代目中村歌右衛門の静子夫人という配役で上演されている。また、新派でも1929年3月には市村座で伊井蓉峰の乃木将軍、喜多村緑郎の静子夫人という配役で上演している。なお、松翁の『乃木将軍』は、日露戦争の従軍記者であったアメリカ人スタンレー・ウォシュバンの手記『乃木大将と日本人』をもとに、彼の目を通した戦場での乃木の姿が描かれたものであった[★10]。これ以前にも、小芝居では大正初期に既に乃木を題材とした芝居が作られていたほか、新派にいた水野好美も『或る日の乃木将軍』『噫乃木将軍』

といった乃木劇を自作自演していた。

このように歌舞伎や新派ですでに乃木が演じられているという状況のなか、生前は左団次と競い合うように偉人劇を次々と演じていた沢田正二郎のために、青果が『乃木将軍』を書いたのであった。しかし、戯曲の完成を待たずに、沢田は1929年3月に急逝してしまう。同年6月に新橋演舞場で新国劇の中井哲が乃木を演じることになり、この時には市川小太夫が加わって次男保典を演じたが、『読売新聞』の劇評に「中井の乃木将軍、扮装はさほどうまくなし。どうにかすると東郷大将に似たり、休茶屋の店頭では、山本権兵衛に似て来る。」[★11]と書かれたように、やはり沢田という押し出しのいい役者に向けて書かれた乃木を、二番手の中井が演じるには物足りないところがあったようだ。

真山青果の『乃木将軍』四部作の東京における上演を下の年表にまとめたが、この後、中篇・終篇・『凱旋乃木将軍』のすべてにおいて初演を務めたのは左団次である。東京の上演だけを見ても、左団次は1940年2月に満59歳で亡くなるまで、5年の間に中篇を2度、凱旋篇を2度、終篇を1度の計5度、青果の乃木を演じたことになる。

また、この頃の「国策映画」について論じたなかで、岩本憲児が、

> 一九三一年の満州事変は、後の時代から振り返ると、中国側から呼ぶ「十五年戦争」の始まりをなすわけだが、当時、一般の人々にはまだ危機意識などなかった。翌年に上海事変、傀儡の満州国建国、「挙国一致」のスローガン、さらに次の年には国際連盟脱退、そして一九三六年には「大日本帝国」の国号化、同年「国策」の基準化、翌年に盧溝橋事件を発端とする中国との全面戦争化など、戦争の本格化と国際的孤立化が急激に進んでいく[★12]。

と端的に述べているが、大日本帝国の戦況の盛り上がりと『乃木将軍』の上演が見事に符合することがわかる。

〈真山青果『乃木将軍』四部作　上演年表（東京のみ）〉

	上演年月・劇場	外題	上演箇所	乃木希典役	静子夫人役
1	1929年6月・新橋演舞場	乃木将軍	初篇	中井哲	久松喜世子
2	1932年1月・明治座	憶起（おもいおこ）す乃木将軍	中編	市川左団次	
3	1936年4月・東京劇場	乃木将軍二〇三高地	中篇	市川左団次	
4	1937年4月・東京劇場	凱旋乃木将軍	凱旋	市川左団次	市川松蔦
5	1937年9月・新橋演舞場	乃木将軍	初篇	辰巳柳太郎	久松喜世子
6	1937年10月・国際劇場	凱旋乃木将軍	凱旋	市川左団次	市川松蔦
7	1937年11月・東京劇場	最後の日の乃木将軍	終篇	市川左団次	市川松蔦
8	1940年12月・新橋演舞場	乃木将軍（旅順攻略）	中編	河原崎長十郎	
9	1941年11月・明治座	嗚呼九月十三日	終篇	小織桂一郎	喜多村緑郎

3. 二代目市川左団次という存在

さて、今日、東郷平八郎と乃木希典を演じるにふさわしい役者として、誰を

思い浮かべるだろうか。参考までに、2009年から2011年まで3年をかけて放送されたNHKスペシャルドラマ『坂の上の雲』（司馬遼太郎原作）では、渡哲也が東郷を、柄本明が乃木を演じている。もう少し遡ると、1969年の東宝映画『日本海大海戦』（丸山誠治監督、八住利雄脚本）では、三船敏郎が東郷、笠智衆が乃木である。この例示だけで語ることができないことは承知の上であえて類型化すれば、端正で明朗な東郷に対し、乃木は貧弱で陰鬱な造形が為されるように思われる。しかし、戦前の演劇において二代目市川左団次という役者は、東郷も乃木も演じ、時には同じ興行のなかでこの二人を立て続けに演じることさえあった[★13]。

左団次が、東郷や乃木のほかにも、森有礼、大隈重信、福沢諭吉、ムッソリーニなど、あらゆる偉人を演じた「立派な存在」であったことはすでに神山彰が指摘している[★14]。また、実在する、あるいは実在した人物に扮装する際の左団次のメーキャップや衣裳の凝りようについても、しばしば言及されるところであり、例えば西郷隆盛を演じれば上野の西郷さんの銅像にそっくりだと評されたことはよく知られている[★15]。

1925年11月に松居松翁の『乃木将軍』で乃木を初めて演じた際は、「神様として我々、いや更に、われわれの後より来る時代の人々の頭から次第に遠離り行く乃木将軍を、再び生々しい血の通つた人間として、我々の前に示した」と歓迎され、「或る人は彼の扮装が、余り将軍に似て居ない事を述べてゐた」らしいが、「将軍に直々接し、その風貌を熟知してゐる人々は実に、歌舞伎座観客の千分の一二であらう。多数の人々は写真又は二三回の瞥見によつてその俤を描いてゐる。だから、左団次としての努力は、それ等の人々の頭に描かれた朧ろげな概念、印象を破壊しない程度で沢山である」「歌舞伎がこれを出した事は一つの冒険であり、そして又同時に成功と云はなければなるまい」と評価された[★16]。

ここでは、実際に乃木本人を知る人が少なくなっているなかで、「血の通った人間」として乃木を現前させる期待があったこと、また、その面影を壊さずに演じることが求められていたことがわかるが、児玉竜一は歌舞伎役者が天皇を演じることについて論じたなかで、歌舞伎は様式性を保ちながらも、リアルな演技に接近することが可能とし、次のように指摘している。

> それらの役々の扮装写真をみれば明らかだが、ある人物の評伝劇の要素を持った芝居では、その主役をいかにイメージ通りに造形するかという見世物的興味――要するに、似ているか、似ていないか――が、その魅力の中核にある。観客側へのイメージはあらかじめ肖像写真によって流布され、場合によっては記録画などによってさらにモニュメントとして強固なイメージを付着され、実物を見たこともない者にまで確固とした印象を根深く下ろしている。演じる者は、この印象を満たす扮装を求められる[★17]。

左団次は、実際にあった事件を舞台に表す、いわゆる際物を得意とした歌舞伎役者だが、まさに、実物を見たことがない者に「その人らしい」という印象を

与えることを得意としていたのである。それが、東郷と乃木というタイプの異なる「軍神」を同時に演じることを可能にしたと言える。

4. 左団次が演じた真山青果の『乃木将軍』

それでは、真山青果の『乃木将軍』において、左団次がどのように乃木を演じ、受容されていたのか、当時の劇評を見ながら考えたい。ここで取り上げるのは、四部作中２作目の「中篇」で、旅順攻略の戦場を舞台にした部分である。二百三高地の作戦が成功を収め、歓喜に沸く一方で、次男保典の死を知らされるという「第二幕その三」の幕切れの場面を引用する。

津野田　保典さんが……御戦死なされたさうであります。

将軍　（暗きなかに）その事か、知つとる。これで幾分……わしの心が緩まるだらう……。よく戦死してくれました。

津野田　はい……。

津野田、走り去つて白井と互ひに手をとりて泣く時、砲声また盛んにとどろき、旅順港内の方にパツと火の手があがる。将軍はむつくりと起き上り、鉢巻を締め直しつつ凝ツと窓外の光景を見詰む。

白井　（ツカツカと引き返し来りて）少しく顛動いたして、面目ありません。旅順港内の現状を明らかに見とどけて戻つた者がございます。

将軍　（思はず立ち上つて、声を搾る）何、旅順を見た――！

白井　海軍の黒井参謀であります。二百三高地の塹壕終点に進み、地上に顔を上げて望むと、予想通り、果して、港内の状況は軍艦、貯水池、火薬庫の建築物まで、明らかに見得られたと申します。

将軍　（狂喜する如く）見たか！　確かに見ましたか！

白井　黒井参謀の目測によつて、重砲の着弾距離をはかりました。（窓外を指示し）結果はあの通りであります。

将軍　黒井少佐、居ますか、居ますか。（やや狼狽の姿にて、土間の方に出でつつ）それぢやわしも、旅順が見られる。見られる。諸君にも、兵卒にも旅順を見せる、見せ得られる。ああ旅順、旅順、おれは、おれは見たかつた！

この時旅順港内にまた新しく火の手あがる。参謀部の諸員戸外に走り集りて、『爆薬庫だ爆薬庫だ』『いや軍艦だ！』『ほう燃える燃える』など口々に叫んで狂喜し絶叫す。砲弾まだしきりに轟く。

将軍　（白井中佐を顧みて）白井さん。

白井　は？

将軍　死んだ者どもに、一目敵地のなかを見せたかつたね。見せてから……皆死なせたかつたよ。

白井　……。

乃木将軍、また石像の如き沈黙に復りて凝視す。

――（幕）――[★18]

上記の中篇は、1932年1月に明治座で『憶起す乃木将軍』という外題で二代目市川左団次一座により上演された。なぜ左団次が演じることになったのかは定かではないが、筋書を見たところ舞台監督（演出）を務めたのが松居松翁であることから、松翁の作による『乃木将軍』（1925）の評判を受けてのことだと想像する。

この時の上演劇評として、山崎紫紅と池田大伍のものを続けて紹介したい。

> 左（左団次―引用者注）は作こそ違へ乃木将軍は、度々演じてゐるので、出ただけでそれに見えるのが、先づ以って徳の卦である、人間味を加へた英雄。至純の勇将、作物はさう指定してあるが、役者もよくそれを現はした。死境にあつて動ぜぬ塹壕の場、戦死した兵士達にも旅順を一目見せたかつたと叫ぶ寝室の場、共によい[★19]。

> 年よりは老けてやつれのみえるそのつくり、科白態度、さながらその人をしのばすごとくである。わたしは元より乃木将軍を知らないが、少くとも、真山さんの書いた乃木さんは、間然するところなく現れてゐるやうである。ことに第三場で、山県元帥から贈られた詩をみて、白井参謀をよんで、最後の全線の強襲を命じて、無言でゐる幕切れは、全く至芸であった[★20]。

山崎紫紅と池田大伍は、いずれも従軍しておらず、乃木を知っているとしても写真や逸話に留まる程度だと思われるが、「出ただけでそれに見える」「さながらその人をしのばすごとく」と評していることが興味深い。

さらに、4年後の1936年4月に東京劇場で再演した際には、

> ここで左団次の乃木将軍が、その子の保典少尉の戦死の報を聞いて、覚悟してゐながらもさすがに『何、保典が・・・・』とかすかに声をふるはすところから、涙を忍びながら、蝋燭の灯を打ち消してアンペラの上に倒れるやうに身を横へるところから、さては、旅順港内の火の手を望み見ての狂喜から、やがて戦死者にも、この喜びを分けたかつたと云ふところまで、悲痛に、そして微妙な心的推移を演出して遺憾がなかつた。かういふところになると、流石に新劇で永年鍛へただけ台辞廻しから態度から、他の追随を許さないものを持つてゐる[★21]。

と、本間久雄が書いている。左団次もこの時すでに56歳であるが、息子を失った悲痛を湛えた乃木の心理的描写が、細かい芝居により表されていたことが伺える。

そして、日中戦争へと突入する1937年に、青果の乃木劇は一番の盛り上がりを見せる。この年の4月に東京劇場で上演した『凱旋乃木将軍』では、明治一桁生まれの岡鬼太郎より「左団次の乃木将軍は、何んでもない場のやうな第

一場の玄関先が独得の芸、見事な出来である。祭壇、後の玄関の場もこれに亞ぐ手際で、斯ういふ役になると、正に劇壇第一人の光りを放つ。」と評された[★22]。同年10月に国際劇場という約4000人を収容する大劇場で再演した際の宣伝には、「将軍乃木に扮しては天下一品」と謳われ、左団次自身も「国際劇場に初出演し国民精神総動員の一助とも相成り申すべき狂言を選びて銃後各位の御慰安に資し且つ献金の運びに致し度」と述べている[★23]。

続いて、翌11月に上演した、自刃の日を描いた「終篇」でも、「偶像としての将軍でなく、人としての将軍及び夫人を書いてゐる所が作者の味噌であらう。（中略）左団次の乃木将軍は、平服でゐながら充分将軍そのものである、体に具はりついた英雄型が尊い。」と好評で、左団次は乃木将軍の生涯を演じきった[★24]。

その後、左団次は、1940年2月に59歳でこの世を去る。左団次の死後も青果の『乃木将軍』は上演されたが、1940年12月に新橋演舞場で前進座の河原崎長十郎が乃木を演じた際は、「長十郎の乃木将軍は顔のつくり、歩き方など、いかにも乃木さんらしいが、風貌の割に時々若い声が出ます。これは左団次のやうにバス一点張でなく、此優の声に艶と響きがあるためで止むを得ません。」[★25]と、1941年11月に明治座で新派の小織桂一郎が乃木を演じた際は、「小織の将軍は押出しは申分ないが、それらしい大きさや気魄がない。私は本当の乃木さんは知らない。が、左団次の乃木さんが眼の前にちらついて、時々歯痒くなつて仕方がなかつた。」[★26]と書かれた。

いずれからも、いかに左団次の乃木将軍こそが乃木であると思われていたかということがわかるが、ここで強調しておきたいのは、生前の乃木本人がどのような人物であったか、ということよりも、左団次が演じる乃木こそが「乃木らしい」と思われるようになっていたということである。左団次は戦場のみならず、晩年の乃木を演じた際も、「平服でゐながら充分将軍そのもの」あるいは「体に具はりついた英雄型が尊い」と言われたように、立派な「英雄」としての乃木将軍であり続けた。その一方で、しばしば心理描写について言及されたように、息子二人を含む大勢の兵士を死なせてしまったという慈悲に満ちた一人の「人間」としての側面を見せていたのである。

5. 乃木希典の「二つの身体」

翻って、浪曲や講談、映画における「慰問型」の乃木将軍像と、演劇における乃木将軍像に違いが生じるのはなぜであろうか。

小菅隼人は、シェイクスピアの『アントニーとクレオパトラ』におけるクレオパトラの身体の二重性を、エルンスト・H・カントーロヴィチの『王の二つの身体』で論じられる「政治的身体」と「自然的身体」に当てはめて整理しているが、その論考の結語の部分で、次のように指摘している。

> 演劇の観客は、それが実物ではないことを知りつつ、実物を見ていると思い込もうとする人々である。そして、演じる俳優は、自分が実物ではないことを知りつつ、実物であると思い込もうとする人々である。俳優も観客

も、意識的に、想像力の世界に捉われている人々であり、演劇共同体の中で、自らイメージを膨らませて行く。但し、演劇は夢や映画とは異なり、表現主体は常に、実体と虚構の二重性を持つ。（略）一方、演劇においては、俳優という実体が「役」という虚構へと投げ入れられる。ここに、一つの役の中での劇人物と俳優の分裂が起こり、現実が役へと転換させられつつ、その“現実の痕跡”はなお舞台上に残り、それこそが演劇の存在証明となる★27。

つまり、演劇では、誰かを演じる際に、実像に近いというよりも、想像力の中で「それらしい」ことが求められるということであろう。『乃木将軍』について言えば、俳優と観客の「演劇共同体」において、左団次が演じた乃木という虚構こそが「現実の痕跡」として記憶に残されていったのである。

カントーロヴィチの「二つの身体」を左団次の乃木に当てはめて考えてみるならば、軍服を着た立派な姿（＝象徴的身体）のなかに悲痛な人間的側面（＝自然的身体）を秘めていたという二重性こそが、「悲劇の英雄」という魅力的な劇人物として映り、その実体と虚構の緊張関係が「左団次こそが乃木らしい」と思わせる要因になっていたということであろうか。また、左団次は先述のとおり多くの英雄を演じてきたが、それだけでなく観客には同じ真山青果の『明君行状記』『元禄忠臣蔵』『国定忠次』などの役々の記憶が残っており、それらの「痕跡」との多重性により『乃木将軍』は現前＝再現（represent）されていたのである。

一方、青果は、しばしば劇中人物に自らを投影させたことが指摘されるが、劇作家としては、実在した人物に息を吹き込み、舞台に立ち上がらせることを得意としていたと言えよう。山田宗睦は「よりいっそう人情の機微で肉づけしては理想化する。青果ほど誠実に史談の英雄・主人公を人間化しかつは理想化した人は、いないのではないか。（略）すなわち、青果の描くところ、西郷吉之助は西郷吉之助、乃木希典は乃木希典、それぞれ当時のわたしのもった像をはるかに深く豊かにしたとはいえ、それはわたしのもった像の延長線上にあって、未知の領域にふみいって思いもかけない人物像や歴史の真実を示すという性格にはうすかった。」と回想しているが、この青果の劇作における「民間史談のアンソロジスト」としての円熟した技量が、左団次の『乃木将軍』の実体と虚構の緊張関係を形成したもう一つの要因になっていたと言えるのではないか★28。

そして、最後に、乃木希典が元来持っていた「二重性」についても触れておかなければなるまい。橋川文三は、ウォシュバンの『乃木大将と日本人』における記述を引用しながら、次のように指摘している。

ウォシュバーンの『乃木』の中に「柔和で、いんぎんで、円満な微笑」が一瞬のうちに「何の個性も感情もないたんなる戦争機械としての相貌」に変化するという記述があり、まるで「ジキル博士が忽ちハイド氏に変化する」のを見るようだというふうに書かれているが、これは戦場だけの印象

ではないだろうと私は思う[★29]。

橋川は、同じ「軍神」でも東郷平八郎よりも乃木のほうが、ドラマの題材として好まれる理由として、より内面的葛藤の緊張度が高いと述べているが、乃木希典という人物が備えていたこの「二重性」こそが、さまざまな乃木像を生み出し、演劇では左団次のような「悲劇の英雄」を豊穣させる根幹的な要因であったのだろう。

6. 戦後の乃木希典―井上ひさし『しみじみ日本・乃木大将』

1945年8月に戦争が終わり、大日本帝国は日本になった。かつて、戦時下で英雄として神格化され、国威発揚に忙しかった軍神たちも、戦争の忌まわしい記憶とともに葬られ、虚像が暴かれるようになる[★30]。真山青果の『乃木将軍』四部作は、同じく「時局物」として好まれた『東郷平八郎』と『空閑少佐』とともに『真山青果全集』第10巻に収録されているが、当然のごとく再び上演されることはない。そして、「乃木将軍」は「乃木希典」として語られるようになった。

そのようななか、1979年に井上ひさしによって生み出されたのが『しみじみ日本・乃木大将』である。戯曲の初出は『すばる』1979年6月だが、初演は1979年5月、紀伊国屋ホールにて芸能座第9回公演として上演された。主演の乃木大将を演じたのは小沢昭一であった。描かれたのは、1912年9月13日、明治天皇大葬の日の、午後6時から午後8時までの2時間、つまり乃木希典とその妻・静子が自刃する直前である。設定は奇抜で、乃木邸と隣家で飼われている馬3頭が、それぞれ前足と後足に「馬格分裂」し、劇中劇の形式で乃木の生涯を演じるのである。

劇中劇には、戦前はタブーであった明治天皇も登場し、次のように乃木に語り掛ける。

明治大帝　山県や児玉が、それを巧みにすりかえて、連隊旗はわたしの分身であり、それだからこそ乃木はその申し訳のために死ぬ覚悟をしているのだと言い触らした。そして、おまえは忠実にその役を、その型をこなしてきた。おかげでいまや連隊旗は、ほとんどわたしと同じ重さを持つに至った。乃木よ、おまえは「連隊旗を失ったことを悩みに悩む武人」という役を、忠臣の型を、完璧に演じてくれたのだよ。つまり連隊旗の権威を高めてくれたのはおまえなのである。朕惟うに感謝しているよ。

乃木将軍　陛下……。

明治大帝　これからも武人の型を演じつづけてほしい。天皇に対して軍人たるものはどのような感情を持つべきであるか、その型を演じつづけてほしい。乃木、われわれの、この明治という時代は、さまざまな場所で、さまざまな人々が、忠臣や、篤農や、節婦や、孝子などの型を演じ、その型を完成させ、周囲の手本たらんとつとめる時代なのだ。国民に型を示し、そのうちのひとつを選ばせる。これが国家というものの仕事なの

だ。乃木、朕惟うに死ぬなよ[★31]。

この台詞からわかるように、『しみじみ日本・乃木大将』のなかで乃木は、天皇のために「武人としての型」を演じた道化として描かれたのである。乃木だけでなく、皆が「型」を演じることが「国家」なのだと劇中の明治天皇は言う。

この趣向について、「乃木将軍の日露戦争における旅順攻略からその死までの「伝説化」が芝居仕立てで行われたということを象徴している（中略）。と同時に、ほとんどの場面が厩舎前であることを含め、「軍神乃木」を馬の目（すなわち下層民衆の目）の位置にまで引き下ろすための趣向でもあったろう。」と七字英輔が指摘している[★32]。つまりは馬が演じる劇中劇を見せることで、実際は「軍神」でもなんでもない一人の人間であった乃木希典を神格化していた大衆への批判とも取れるのである。そして、七字は戦前の「伝記劇」が戦後に「評伝劇」へと変化したことを述べている。

『しみじみ日本・乃木大将』で描かれているように、井上ひさしが乃木を「道化」と考えていたことは、戯曲発表より6年前の山口昌男との対談における以下の発言にも表れている。

> シェイクスピア流にたとえますと、明治天皇が君主で、その前で、乃木大将は道化の役を演じていたんじゃないか。（中略）聖なる道化、悲しい道化ですね。（中略）大衆がだんだん乃木大将を――本人も悪乗りしてるんですけど――軍神に祭り上げていく過程が、やはり実に面白い。（中略）ぼくは一番悪いのは大衆だという感じがするんです。日露戦争に勝ってから、桃中軒雲右衛門とか、ああいう浪曲が盛んになったのは、結局乃木大将伝をやるからなんですね。乃木大将がどんどん学習院院長になったり、殉死したりしていく。それで昭和の十一年ぐらいまでにどんどん神様になっていくわけです[★33]。

ここでは大衆が浪曲を媒介としながら乃木を「軍神」として祭り上げたことを批判的に論じているが、これは幼き頃、浪曲を聴いて育った井上自身の姿でもあり、いわば自己批判も含んでいるのだろう。

また、大笹吉雄は、青果の『乃木将軍』が「一言でいえば乃木希典という一個の人格の悲壮美」を描こうとした写実的戯曲である一方、井上ひさしの関心は「ある関係性としての乃木将軍」にあり、「別にいえば、その名で呼ばれるかつてあった、あり得た人格の再現がここでの問題というのではない。」と指摘している[★34]。

結び　天皇と乃木希典を媒介するもの

戦後に書かれた井上ひさしの『しみじみ日本・乃木大将』では、明治天皇の姿が舞台上に現れ、乃木は「天皇の道化」として「武人の型」を演じた人物として描かれることになる。大笹の言う「ある関係性」というのは、当然「天皇」を中心としたものだと考えられるだろう。

しかし、戦前に書かれた真山青果の『乃木将軍』を思い返してみると、たしかに「陛下」や「明治天皇様」といった言葉は散見される上に、「陛下の赤子を死なせてしまった」という自責の念に苦しむ姿が描かれ、天皇を国家の父とする「家族国家観」を見て取ることもできるが、さほど「天皇」の存在が意識されていないように思えてならないのである。

いったい、左団次の『乃木将軍』を劇場で観た観客たちは、その背景に「天皇」との関係性をいかほどに感じ取っていたのだろうか。と言うのも、劇評や広告を見ていると、観客は単に左団次の英雄たる姿を「演劇共同体」として堪能していただけだったのではないかという思いが捨てきれないのである。

また、大濱徹也は、天皇に代行する存在としての「軍神」乃木について、

> かつて、国家意思は「神」とされた「天皇」が人間の相貌にたちもどることで表わされたが、「天皇」が国家の権力機構と一体化したとき、それは不可能になった。そのとき、「天皇」に汲みつくされた国家の心情面を天皇にかわって代行するものが必要となる。近代日本国家にとり、その一翼を担わされ、最も有効な働きをしたのが「乃木」だったのではなかろうか。殉死という乃木と天皇の密着は、国家統治のなかで「天皇」の意思を代行するにふさわしい幻影を国民にあたえたがため、この虚像を実像として定着させ、国家意思そのものを「乃木」像にもりこませたのであった。そのために、乃木は全き「軍神」という「神」の座（天爵）に安住することは出来ず、常に乃木の「人間的側面」が新たに説かれねばならなかった★[35]。

と言及しているが、明治天皇に「殉死」して「神」となった乃木については、江戸時代以来の日本における「自死」観という大きな文脈のなかで改めて考える必要があるだろう★[36]。

付記

＊本稿は、日本演劇学会分科会西洋比較演劇研究会のシンポジウム「演劇にみる≪王の二つの身体≫―軍神、天皇、Kaiserin―」（2019年1月12日、於・成城大学）における個人発表「「軍神」の二つの身体―真山青果『乃木将軍』を中心に―」、およびInternational Federation for Theatre Research（2019年7月9日、於・上海戯劇学院）のCurated Panel“Performing the Emperor and the War- Heroes in the Context of Deification and Demystification Post-WW2 Tokyo”における個人発表“Deified War-Hero in the context of Japanese Modernization and Urbanization”をもとにしている。

＊真山青果の戯曲『乃木将軍』については、星槎グループ監修、飯倉洋一・日置貴之・真山蘭里編『真山青果とは何者か？』（星槎グループ、2019年）のうち、「青果作品小事典」に作品解説を寄稿したので併せて参照されたい（199－201頁）。

註

☆1――「日本精神強調国史劇全集」（『演芸画報』1940年1月）における分類は、勤王家、武将と英傑、将軍、忠臣、高僧、大名旗本と其家臣、烈婦、名侠客名力士、国粋芸術家、仇討、海外進出家、学者、剣客、義民、政治家、出世鑑、先覚者、維新の英傑、軍神である。ちなみに、日中戦争勃発後の1937年10月には、同じ『演芸画報』において「演劇写真日本戦史」特集が組まれており、「明治三十七八年戦役」として、小山内薫作『戦艦三笠』、真山青果作『乃木将軍』、吉田絃二郎作『元帥大山巌』、松居松翁作『旅順包囲録』の舞台写真が掲載されている。

☆2――大濱徹也『乃木希典』雄山閣出版、1967年（本稿の引用には講談社学術文庫版［講談社、2010年］を用いた）。佐々木英昭『乃木希典―予は諸君の子弟を殺したり』ミネルヴァ日本評伝選、ミネルヴァ書房、2005年。

☆3――映画上映とシンポジウム「日本映画と語り物の文化　発掘された『乃木将軍』のフィルムを中心に」（早稲田大学演劇博物館・演劇映像学連携研究拠点主催、於・早稲田大学小野記念講堂、2018年12月15日）における真鍋昌賢「浪曲史のなかの乃木伝」配布資料より。当日は、真銅氏らのシンポジウムのほか、小沢昭一が所蔵していたという浪曲トーキー『乃木将軍』の弁士と浪曲師による2種類の実演のほか、琵琶台本の実演、矢野誠一氏と児玉竜一氏による「小沢昭一と『乃木将軍』」と題したトークなどが行われた大変貴重な機会であった。

☆4――真鍋昌賢「総力戦下の浪曲師」『浪花節　流動する語り芸―演者と聴衆の近代』せりか書房、2017年、153頁。

☆5――大濱、214頁。なお、戦前の浪曲（浪花節）の大衆への広がりについては、兵藤裕己『＜声＞の国民国家・日本』NHKブックス、日本放送出版協会、2000年も参照した。

☆6――司馬遼太郎『殉死』文藝春秋、2009年、183頁［1967］。

☆7――本稿においては、引用にあたって『真山青果全集』第10巻（講談社、1976年）掲載の戯曲を使用した。

☆8――綿谷雪「解題」『真山青果全集』第10巻、626頁。

☆9――真山青果「戯曲　乃木将軍」『朝日』1929年4月、342頁、および同1929年6月、302頁。なお、誌面には渡部審也による挿絵がふんだんに使用されている。

☆10――Washburn, Stanley. *Nogi: A Great Man Against a Background of War*. New York：Henry Holt and Company. 1913.　大正後期より目黒真澄の翻訳で日本に広まった。現在は『乃木大将と日本人』（講談社、1980年）と題して刊行されているが、当時は『乃木』（文興院、1924年）として知られた。この後も左団次は松居松翁の『旅順包囲録』（1930年6月、歌舞伎座）で乃木を演じている。丁寧に悲痛な心情を描く真山青果に比して、戦役から自死までを一気に見せる松翁の乃木劇は展開が早く、戦場のルポルタージュという色が強い。また、『乃木将軍』では二代目市川荒次郎によるウォシュバン、『旅順包囲録』では三代目坂東志うか（後の十四代目守田勘弥）によるステッセルなど、外国人を表出した点が観客の興味を引いたと想像する。

☆11――無記名「演舞場・乃木将軍」『読売新聞』1929年6月9日。

☆12――岩本憲児「ナショナリズムと国策映画」『日本映画とナショナリズム 1931-1945』日本映画史叢書1、岩本憲児編、森話社、2004年、18頁。

☆13――東京劇場1937年11月興行は「東郷元帥乃木将軍両偉人」と銘打って、

小山内薫作『戦艦三笠』、真山青果『東條画伯描く』、同じく青果の『最後の日の乃木将軍』（『乃木将軍』終篇）の三本立てで上演している。『戦艦三笠』と『東條画伯描く』で左団次は東郷も演じた。二代目市川猿之助演じる「東郷狂」がひたすら一人で東郷を称賛し、幕切れに左団次演じる東郷が台詞もなく登場するという『東條画伯描く』については、大橋裕美「沈黙と饒舌―真山青果の劇作法と三島由紀夫」（『文学研究論集』第22号、2004年、195－212頁）に詳しい。

☆14――神山彰「「左団次」という近代」『近代演劇の来歴―歌舞伎の「一身二生」』森話社、2006年、295－310頁。また、小山内薫作・二代目市川左団次主演による偉人劇については、拙稿「小山内薫と晩年の偉人劇―『森有礼』『戦艦三笠』『ムッソリニ』」（神山彰編『交差する歌舞伎と新劇』森話社、2016年、150－178頁）ほかを参照されたい。

☆15――左団次の西郷隆盛表象については、埋忠美沙「歌舞伎の西郷隆盛」（『歌舞伎　研究と批評』64、2020年、67－87頁）を参照した。

☆16――池谷信三郎「顔見世月三座評」『演芸画報』1925年12月、8－9頁。

☆17――児玉竜一「天皇を演じる歌舞伎役者」『映画のなかの天皇―禁断の肖像』日本映画史叢書9、岩本憲児編、森話社、2007年、207－208頁。

☆18――真山青果『乃木将軍』中篇、297－299頁。

☆19――山崎紫紅「春芝居の明治座」『演芸画報』1932年2月、34頁。

☆20――池田大伍「吉、左顔合せ　上　明治座の乃木将軍」『東京朝日新聞』1932年1月4日。

☆21――本間久雄「四月の東京劇場を観る」『演芸画報』1936年5月、38頁。

☆22――岡鬼太郎「乃木将軍と紙治―東劇の東西合同一座」『読売新聞』1937年4月8日。

☆23――国際劇場広告『読売新聞』1937年10月5日。

☆24――鳶島和雄「十一月の東劇を観る」『演芸画報』1937年12月、49頁。

☆25――小谷青楓「前進座見物記―新橋演舞場十二月興行―」『演芸画報』1941年1月、80頁。

☆26――濱村米蔵「新派の両座」『演芸画報』1941年12月、32頁。

☆27――小菅隼人「クレオパトラの二つの身体」『Booklet 23　アイドル♥ヒロインを探せ！』慶應義塾大学アート・センター、2015年、100頁。

☆28――山田宗睦「民間史談のアンソロジスト」『真山青果全集月報』第9号、講談社、1976年、6－7頁。

☆29――橋川文三「明治の武人たちの印象」『真山青果全集月報』第9号、3頁。

☆30――山室建徳『軍神　近代日本が生んだ「英雄」たちの軌跡』中央公論新社、2007年、339頁。

☆31――井上ひさし「しみじみ日本・乃木大将」『井上ひさし全芝居』その三、新潮社、1984年、63頁。

☆32――七字英輔「「伝記劇」は如何にして「評伝劇」となるか」『テアトロ』2005年11月、33頁。

☆33――山口昌男・井上ひさし「討議　近代日本の道化群像　祝祭空間の成立へ向けて」『ユリイカ』1973年6月、184－186頁。

☆34――大笹吉雄「異化される日本　井上ひさし」『同時代演劇と劇作家たち』劇書房、1980年、243－244頁。

☆ 35 ――大濱徹也、426 頁。

☆ 36 ――モーリス・パンゲ『自死の日本史』竹内信夫訳、筑摩書房、1986 年。［Pinguet, Maurice. *La mort volontaire au Japon.* Paris：Gallimard. 1984.］のほか、真山青果の諸作品群や、自死を扱った他の戯曲のなかで検討していく必要があろう。

（くまがい　ともこ・明治大学文学部兼任講師／日本近代演劇）

Abstracts

Nogi Maresuke in theatre : With a focus on Mayama Seika's *General Nogi*

Tomoko KUMAGAI

Nogi Maresuke, who led the Siege of Port Arthur in the Russo-Japanese War, committed ritual suicide with his wife on September 13, 1912, the day of the Imperial Funeral of the Emperor Meiji. Subsequently, as Japan faced 15-years of war in the Asia-Pacific, the figure of Nogi would become the subject of works in a number of media including *kodan* (traditional oral narratives), *rokyoku* (narrative songs), and movies, widely becoming the personification of a "military god" in the popular imagination. In theater, the best known of such works is *General Nogi* (1929–1937) by Mayama Seika. Nogi, who was portrayed in the flesh by Ichikawa Sadanji II as the embodiment of a military god wrapped in a soldier's finery, is embraced as a "tragic hero" invested with the sadness of a single human being who himself had lost a son. Following the war, primarily by means of depictions in Shiba Ryotaro's *Junshi* (1967) and *Saka no Ue no Kumo* (Clouds Above the Hill; 1968–1972), Nogi's image would come to be established as an incompetent and mediocre general ; however, I wish to consider the duality of Nogi in theater with reference to the depiction of Nogi as a "buffoon" playing the part of a "warrior" for the Emperor found in Inoue Hisashi's *Shimijimi Nippon / General Nogi* (1979).