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

Title	「女の一生」の分かれ道：森本薫作・久保田万太郎演出の〈戦後〉
Sub Title	A study on the post-war version of Kaoru Morimoto's "Onna no issho" directed by Mantaro Kubota
Author	小平, 麻衣子(Odaira, Maiko)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2022
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.123, No.1 (2022. 12) ,p.79 (150)- 91 (138)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	屋名池誠教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01230001-0079

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.

「女の一生」の分かれ道

―森本薫作・久保田万太郎演出の〈戦後〉

小平麻衣子

1. 初期上演と改訂経緯

文学座の「女の一生」は杉村春子の主演だけでも九四七回の上演を誇り、森本薫の代表作となった。だが戦中に日本文学報国会からの依頼により執筆、上演されたため、戦後の状況の変化に応じて書きかえや演出家による補訂がなされ、テクストは定まらず、評価もそれにつれて揺れてきた。何が「女の一生」をそこまで大きな存在に押し上げたのか、地道な資料発掘や整備によってテキストレベルでの検討は進んできたとは言え、それはかえって森本薫の資質に話題を集中させてきたと言える。本稿は先行研究の成果をふまえ、初演台本と文明社版に絞って細部に注目するが、時期と事象を限定することにより、逆に演劇ならではの共同性を分析するための糸口を探りたい。

大塚高信「台詞は変る――森本薫作「女の一生」の本文」(『悲劇喜劇』一九七六年四月)が先鞭をつけてから何回となく言及され、とりわけ井上理恵「森本薫「女の一生」論」(『演劇研究』一九九二年三月)で詳細な整理がなされているが、まず経緯とテクストについて最低限の確認を行う。文学座による初演は一九四五年四月一一日から一六日、東横劇場において

である。この台本は謄写版刷りで、杉村春子旧蔵本が早稲田大学坪内博士記念演劇博物館に所蔵されており（以下、初演台本と呼ぶ）、『シアターアーツ』一九九六年九月号で復刻された。敗戦を迎え、森本が書き直し、一九四六年一〇月に文明社から出版されるが（以下、文明社版と呼ぶ）、彼は結核の悪化により同月六日に亡くなった。文学座では戦後再出発期の企画の一つとして「女の一生」を選び、一九四六年一一月から一二月の京都・名古屋・大阪、一九四七年の六月から七月の福岡・長崎を経て、[1] 八月二日から一五日の三越劇場での森本追悼公演で上演する。ただこの上演は後に述べるように、森本の文明社版そのものではなく、戌井市郎が改訂したものである。

森本の初演台本と文明社版で最も異なるのはどこか。先だって、改訂によってほぼ変わらない、主役けいの〈女の一生〉にあたる部分は、次のとおりである。母を亡くし父を戦争で失い、おばの家でつらくあたられていた布引けいが、明治三八年、堤家に迷い込んだところから住み込みで働かせてもらうようになる（一幕）。堤家は中国貿易を家業とし、けいは次男・栄二と親しいが、母・しずは学究肌の長男・伸太郎に家を継がせるため、商売に向いていると見込んだけいと娶せる（二幕）。二人には娘もでき、けいの才覚により家業も順調だが、伸太郎は、けいが不人情とも見えるまでに商売を優先することに対し、持ち続けていた不満をぶちまけ、家を出る（三幕）。けいの結婚前後から中国に渡っていた栄二が久しぶりに帰国するが、けいは彼が共産主義の活動に関わっていたことに気づき、警察に渡す。けいの娘の知栄は家族に冷淡な母親に失望し、家を出る（四幕）。堤家では保護者のいなくなった栄二の娘たちを中国から迎える準備をしているところへ、別居していた伸太郎が知栄についての相談でけいを訪れる。二人の関係修復の糸口が見えかけたところで、伸太郎は発作を起こし、亡くなる（五幕の一）。

諸版でもっとも大きく異なるのは、右の〈女の一生〉を挟んで額縁のように置かれる序と終景である。初演台本では、一幕の一は昭和一七年正月、戦争中ではあるが正月気分を味わうけいと、中国育ちの姪（栄二の娘）たちの会話であり、姪たちがけいのこれまでの人生を知りたがったことをきっかけに、次の場からそれが再現される。終景五幕の二は、一幕の一と同じ時間と場で、けいが人生を振り返りつつ、姪たちが中国でお母さんになるまで見届けるという。文明社版では、初景一

幕の一は昭和二〇年一〇月、焼け果てた堤家跡に寝起きするけいのところへ、終戦で釈放された栄二が訪れて互いを認め、そこから回想として〈女の一生〉が始まる。その始まりである一幕の二、明治三八年旅順陥落の提灯行列を喜び合う台詞も大幅カットされている。そして終景五幕の二では伸太郎の死後、再び冒頭の昭和二〇年に戻り、自分の一生は人の言いなりだったと慨嘆するけいに、栄二がこれからの女性は違うと希望を示唆して終わる。

言うまでもなく、日本文学報国会や検閲を意識した初演台本では、日本の中国進出に同調する場面だったものが、戦後にはGHQの検閲を考慮して書きかえられたわけである。初演台本では、共産主義者の栄二は、保釈後気持ちを入れ替え、中国で日本側の工作に走り回っていることが結末のけいの台詞で語られるが、文明社版では、敗戦によって収監が解けて焼け跡に現れるのであり、初演台本にあった中国情勢をめぐる多くの台詞も削られている。関連して五幕の一で、けいと伸太郎の関係修復のきっかけとなる娘の知栄の問題が、初演台本では昭和三年の軍人との結婚話、文明社版では昭和一七年、既に結婚している知栄の夫の出征となっている。

ただし、一九四六年・四七年の上演も、井上理恵の指摘や文学座の記録[2]によれば、すでに出ているはずの文明社版に基づいていない。一九四六年の関西公演パンフレットにも「文学座関西公演上演脚本」「十二月初旬文明社刊行予定」とあり、文明社版のことだと思われるものの、実際には舞台装置の関係から、序・終景を焼け跡ではなく堤家の庭に面した座敷、時は昭和二一年一一月の新憲法発布の頃としてあり、一幕の二、初演では明治三八年であったところを、明治三四年四月昭和天皇誕生の祝いとしている。戌井による改変はその後も度重なり、序終景を初演に近くしながら、時は昭和二七年に置き換え、さらに時代に従って現代に置き換えたこと、一九六〇年の訪中公演にあたっての日中関係や共産主義にかかわる手直し、さらに舞台効果をねらって序をなくし終景にまとめる、など重なり、[3]その都度議論の的になったが、今回は範囲としない。

一九四六年・四七年の上演も森本の文明社版通りでない理由は、杉村春子の談話には「それは薫さんが知ってたのか知らないのか、本屋さんのほうでかってに削ったのか、とにかく、そこのところが引きちぎったみたいに取れてるの。ポン、ポンとね。本をちぎったわけではないけれども、続きがつこうとつくまいと、とにかく全部、びりっ、びりっと、取ってある

わけなんですよ、戦争が終わってぐあいの悪いところはね。それじゃ上演台本にならないわけですよ、辻褄が合わなくて。」（杉村春子・小山祐士『女優の一生』白水社、一九七〇年）とある。文明社版は国会図書館所蔵のものでも筆者が所蔵しているものでも、大きな乱丁があり、紙の削除か内容の削除かわかりにくい杉村の表現に影響しているとも考えられる。一方で戌井は「森本薫にとって不本意であったろうと思われるのは検閲を憚って削除した部分のことである」、「だから米軍による検閲制が解かれて以後の上演にはカットの部分を生かした」（戌井市郎「『女の一生』補訂稿について」『大阪労演』一九六九年四月）と述べており、戦後すぐの上演と、検閲が解かれて以後に段階的な改訂があるのか、不明な部分も残る。

2．久保田万太郎の演出

今回は初演台本と文明社版の比較を中心とするが、周知の上演の経緯を振り返ったのは、初演台本の手書きによる書き入れと、台詞に引かれた抹消線を話題にするためである。これらは、一九四六、四七年上演が杉浦によって「一冊しかなかったわたしの本がそのときにどこにあるのか見つからなかったもんで」「みんなの記憶」によってつくった[4]と言われるからには、初演時か、四六、四七年より後のバージョンを作成する時のものだということになる。具体的にはどうか。例えば、二幕目でけいと栄二が軽口をたたき合う場面には、のちに名場面として写真にもよく残されることになる、次のような書き入れがある（句点か読点か判別しにくいものは「．」で示す）。

あらタスキ、どうしたのかしら．
栄二　：
けい．すみません．

また、どういう人が栄二の妻になるのかをめぐるやりとりで、栄二が、初対面時にけいが手を握ってもいいと言ったこと

を引き合いに出し、けいが、あれは追い出されたくないばかりの出まかせだと述べるが、そのあとには、次のような抹消線がある（［　］内は書き入れ）。

栄二　へえ。口から出まかせだつたのか。そんな策略だなんて知らないもんだから［僕はまた］少しは僕が好きなのかと思つてた。

念のために述べると、文明社版では襷の下りはなく、「そんな…だから」の方は抹消されずにある。森本薫原作・戌井市郎脚色「文学座上演戯曲　女の一生」（『新劇』一九六一年三月）では、前者はなし、後者は抹消線部を削除した形に書き直されている。[5] 後者をみれば、書き込みは一九四六、四七年上演から一九六一年までのどこかでなされたように推測される。しかしながら前者について、三越劇場での上演を扱った松村秋男「舞台テレヴィジョン「女の一生」」（『演劇界』一九四七年九月）が「栄二がそばのタスキを何気なくけいに投つてくれる。しばし引つぱり合ひになって」とあり、戌井の「「女の一生」日記　下」（『日本演劇』一九四九年四月）でも、一九四七年六月の地方公演の日記記事に付記する形で「次男栄二とのやりとりで赤いたすきを引つぱり合つて親しい感情の流れをあらわす一場面がある、このあたり久保田万太郎演出の情緒に感心しながら」とあるので、この時期にはできていた演出である。[6] すると初演台本ですでに書き入れられていた可能性も消えるわけではなく、またその後の台本への反映には出入りがあることになる。

これらに注目するのは、各バージョンの比較がより詳細な単位で行われる段階であることを確認するためだけではない。けいが本当は栄二を思っていたがその気持ちを押し殺して伸太郎と結婚したのだという解釈が、時間が経つにつれて徐々に強まっていることが見て取れるからである。労働のための襷を間接的な身体の接触に変換する前者はもとより、後者の改変では、策略をも操るセクシャリティが消去され、けいが出まかせだったと言うのは、むしろ栄二を思うがゆえの照れ隠しであるようにみなせるだろう。

そして、このような改変は、森本から離れて演出によって付け加えられたものというよりは、森本の介入もあって相乗的に形成されてきたものではなかったろうか、というのが本稿の見立てであるが、その前に、さきほどから名前が出ている、演出の久保田万太郎を見ておきたい。戌井市郎は初演について、「ただ終始森本が稽古に立会つて久保田先生の相談に預つていたことは覚えている。稽古場は殆んど久保田先生の新居であつた」（『女の一生』日記　上」『日本演劇』一九四九年三月）と書いている。万太郎については、新派風であることを自明とするかのように、ヨーロッパ演劇に近い森本とは同時に論じられることは少ないが、前後の主だった脚本を振り返り、万太郎の女性造型の傾向について確認しておこう。

例えば「波しぶき」（『八雲』一九四三年六月）[7]は、三人の元芸者が、一人の旦那にそれぞれの経緯で関わりながら、たがいを尊重し、相手のよりよいくらしを願う至純を描いたものであり、おはまは千之助、おまさは吉三郎というもともとの思い人への思いを、困難を超えて貫く。「町の音」（『中央公論』一九四二年八月）は、情報局の国民演劇の一環として書かれ、同年一二月に文学座で上演された際、作中女性が酒を飲むなどの理由により、情報局は「〝情報局委嘱作品〟といふ肩書をつけさせなかつた」そうだが（久保田万太郎「後記」『久保田万太郎全集』第十巻、好学社、一九四九年）、一九四三年一〇月には新生新派でも上演された。夫の母親をよそよそしいと感じるおつるは、芸者であった自身の前歴のためかと疑い、見栄のないところを見せるために掃除婦として働き始めるが、母親にも娼妓であった過去、前夫との不仲、彼に虐げられた別の女性と子どもへの同情など込み入った事情と思いがあることを知り、心が通う。いずれの作品も、酒が高じて関係の深い人々に顔向けできなくなってしまう男性、良い芸を持ちながら世に入れられずに都落ちする芸人など、万太郎の作品ではなじみだが、これらを支える女性側に焦点化し、相手に容れられまいが自分の信念のままに一途にふるまうさまを描いたものである。

万太郎がこの時期女性の至純と、女性同士の絆を中心化しているという点で言えば、一九四五年一〇月、歌舞伎復興の象徴たるべく菊五郎一座で上演された「銀座復興」（『三田文学』一九四四年四・六・九・一〇月）には、水上滝太郎の原作にはないが、夫が事業の再起を賭けて北海道に行くのに従っていく女性のエピソードが加えられているし、一九四六年一〇月

上演の有島武郎原作「或る女」では、原作で有名な葉子の「タクト」は抑えられ、運命に従い、娘や妹たちを思う側面が強い。このように見てくると、「女の一生」のけいについての万太郎の解釈が、口に出すことはせずとも内心では栄二を思いながら仕事に打ち込む女性、栄二の姪を引き取ることで、彼を媒介にその妻への同情を持つ女性であったことは頷ける。人物造型を明らかにするためには、森本だけでなく周囲に目配りする必要を感じさせる事例だが、ただし万太郎の演出だけが大衆性を牽引したというわけでもない。[8] 万太郎の方は紙幅が足りないため詳述は別稿に譲ることとし、森本の戯曲に戻って、女性像の改変に彼自身の介入があることをみてゆく。

3. 本心を偽る〈けい〉の強調

あえて森本との相乗効果と言うのは、文明社版にはこうした万太郎演出に共鳴する書きかえを見ることができるからである。一つは、以後度重なる上演において「女の一生」を象徴することになる歌の指定である。[9] 序の焼け跡のシーンから引用する。

けい　いいえ、どうせ何時にねて何時に起きると言ふ身分ぢやないんですから。（小屋の後へ廻つて戸の様なものさげて来る。口の中で切れ〳〵に歌ふ）。まき上げたる……小簾のもとに……とめし紫色あせじ――（明治二十三年発行小学唱歌集中、才女）

初演台本でも歌が追憶の糸口になる点は同じである。冒頭昭和一七年に姪が口ずさんだ歌が、父である栄二から習い覚えたものだと述べられ、これはけいが初めて来たときに堤家の集まりで歌われていたことが追って明らかにされる。ただし具体的な情報は文明社版で付加された。実際には一八八四年の出版になる『小学唱歌集』第三篇に載っているが、「才女」（作詞・里見義）は、一番は紫式部による源氏物語執筆を、二番は清少納言の枕草子に見られる香炉峰の雪のエピソードを歌

い、女性の教養を奨励するものである。だが、スコットランド民謡「アンニー・ローリー」に日本的な歌詞をつけたもので、もともとの楽曲は、一八世紀にウィリアム・ダグラスが対立する氏族の娘に恋をしたが家の確執のため叶えられず、それぞれ別の相手と結婚したという伝説による。伝説自体は知らなくても、当時日本でも流布していた歌詞をみれば、恋の歌であることまでは知られていたと言える。[10] とすれば、宮廷に仕える女房、また唱歌という国民としての教育、その両者からイメージされる模範的な女性像が、その実、思い通りにならない恋の悩みを秘めている、という二重性が、森本自身によって仕込まれたことになる。

これだけではない。文明社版で付け加えられた終景は、栄二が昔読んだ外国の短編を思い出したとして、けいにカドリールを踊ろうかと話しかけて終わる。この短編について、戸板康二「箸やすめ――『女の一生』雑談」（『悲劇喜劇』一九八〇年五月）がモーパッサンの「老夫婦」であると指摘しているが、翻訳タイトルは「メヌエット」として知られる一八八二年の作品である。[11] 現在五十歳の一人称の語り手が、若かりし日にリュクサンブール公園で老人を見かけ、ルイ十五世時代のオペラ座のバレエ監督だったという彼と老夫人がメヌエットを踊るのを見たことを語るという、複雑な懐旧をテーマとしたものである。森本が、メヌエットではなく、カドリールに変更している。

カドリールは、明治期に日本に輸入された、西洋の宮廷舞踊に起源を持つダンスの一種で、「方舞」と呼ばれた。「方舞」は「円舞」と対になり、一九〇五年の「体操遊戯取調報告」までは学校教育でも取り入れられていた。だが、実際には男女別学ながら男女が混じって行うことが想定されるダンスは、鹿鳴館時代への反省などもあり、不健全なものとして徐々に排除されていき、一九一三年「学校体操教授要目」ではもはや名が残るのみとなる。とは言え例えば西岡景治等編『最新式師範学校、女学校、小学校系統的行進遊技』（六合館書店、一九一六年）などで詳述されているように、女学校では行われてもいた。メヌエットの経緯もほぼ同様だが、こちらが男女（と想定される）一対で終始踊られるのに対し、カドリールは二組が向かい合い、パートナーを交換しながら踊られる。つまり、一組だけでは踊ることができないものである。結婚における相手の取り違え、最後にもともとの恋の相手と再会することが、より強く意識されていると言えよう。

むろん初演台本から、けいは栄二との初対面にまつわる櫛を大切に持っていたが、伸太郎との結婚が決まって折るというシーンがあり、さらに、伸太郎は、けいが栄二への思いを家への忠誠に代えたとして、「お前に、女になくてはならないものが欠けてゐる」とぶちまけているからには、栄二との恋を読むことは可能である。それでも、終幕に栄二が登場せず、けいが軽く触れるにとどまっていた初演台本に比べ、文明社版では栄二への思いが本心として重視されていることは明らかである。先ほどの襷の演出時期の不確定性は残るものの、森本の文明社版を久保田が斟酌したのか、初演での久保田演出の方向性を森本が文明社版に反映したのか、いずれにせよ相互的なものであり、その後、戌井も助長したのだと言えるだろう。これらは従来も、森本が座付き作者になり、また新派の影響を受けて本領が損ねられたと評されてきたことなのだろうが、本論では個人作家の褒貶ではなく、「女の一生」がいかにして戦後に存在感を示す演劇になりえたかという観点に接続したい。次では、最も有名な台詞とのかかわりも確認しながら、自己の本心を裏切り続けた女性像の〈戦後〉における意味について結論付けたい。

4. 〈女の〉一生と国民の物語

初演台本では二幕で、総子の相手と目されていた精三が、ふみと結婚するかけ違いのところに次のようにあった。

章介　（二人を見送つて）人間といふ奴は、何かやると必ず間違ひをしないでゐられないらしいな　まるで間違ひをする為に何かする［やうなものだ］みたいだ。ところで、お前もその、間違ひ組かね。[12]

けい　（ぐつと首を上げ）いいえ、そんなことはありません。誰が選んでくれたのでもない。自分で選んで歩き出した道ですもの。間違つてゐたと知つたら自分で間違ひでないやうにしなくちやあ。［あのう、］精三さまは、総子お嬢様の旦那様になられる方ぢやないのでございますか。

文明社版では、ここでのけいの台詞は「あの、精三さまは、総子お嬢様の旦那様になられる方ぢやないのでございますか。」だけに切り詰められ、これら一連の台詞の位置は、三幕で伸太郎に栄二のことを詰め寄られ、「けい、ぐつたりとなつてしまふ。／縁側の廊下から章介出て来る。黙つて籐椅子に坐つて、間。」という幕切れの後に、次のように置き換えられる（これは初演台本に手書きで書き入れられているのとほぼ同様である。【　】内に、初演台本の書き入れが異なる部分のみ示した）。

章介　人間とい【云】ふ奴は実によく間違ひをする。まるで間違ひをする為に何かするみたいだ。ところで、あんたも【お前も】その間違ひ組かね。

けい　（ぐつと首を上げて【あげ】）いいえ、そんなことはありません、誰が選んでくれたの【ん】でもない、自分で選んで歩き出した道ですもの　間違ひと知つたら自分で間違ひでないや【よ】うにしなくちゃ【ちあ】。

もともと二幕に置かれていたところから、「間違い」が結婚相手の取り違えであるのは明らかなのだが、問題は位置によって「間違い」がどのように解釈されるかには大きな相違があることである。四幕には栄二の検挙があるが、初演台本ではその後、けいと夫が復縁の糸口をつかんだところで夫が亡くなり、終盤の栄二は近況が触れられる程度の背景に過ぎない。だから間違いの修復は夫との関係のことで、復縁が遅かったという悔恨は残れど、戦前の結婚規範に自然と沿っているように見える。[13] 一方、文明社版では、本当に思っていたのは栄二であることが終景に至って再確認されるのであるから、三幕の幕切れで上記の台詞、直後に栄二を警察に渡す行動は、自分が選んだ伸太郎との結婚を、客観的には間違いであろうとも、間違いでないと思いこむための強がりであることが、遡及的に強調されることになる。「間違ひでないやうに」の意味が、修正するということから、間違いでないと思い込むという逆側に振れるのである。

そしてこれは、「女の一生」が〈戦後〉を代表する演劇になった理由の一つであると考えられる。なぜなら終幕で、これ

ほどまでに頑ななけいの信念が「一ぺんにへし折られてしまつた」ことが、「そいつは貴女一人だけの事ぢやありません。この国全部が生れて始めての大きな打撃によろめいてゐる」と国民に拡張されるとき、内心は違ったが大義に従って己を欺き続けたのだと事後から想起する物語は、敗戦の日本でこそ説得力を持つからである。さらにそれが、ほかならぬ〈女の〉一生の効果であったことは、改めて確認するべきである。

敗戦後アメリカに占領された日本について米山リサは、「非軍事化と脱植民地化の多くのケースと同様に、日本の変遷もジェンダー化された過程」であり、「合衆国の絶対的権力によって去勢された日本人男性というイメージ」が作り上げられたと指摘した[14]。戦中まで日本人男性を支えていた権力性はアメリカによって打ち砕かれ、それゆえに彼らは敗戦や占領に恥を感じるわけだが、マイク・モラスキーは、具体的な小説やドキュメンタリーに売春婦等の女性像が頻繁に描かれることを分析し、それらが、日本人男性の恥を女性の身体に転嫁し、彼ら自身が恥から遠ざかるために必要とされたことを明らかにした[15]。

同様に、兵士にもなっていない女の一生が、「一種の〝国民演劇〟みたい」と言われ、たびたび「私たち日本人」と関連づけられたのは[16]、戦争に並走する一人の人生が多くの人生に通じるというだけではない。それが気丈ではあっても〈女の〉一生であればこそ、敗戦日本で求められた表象足り得たのである。こうした大衆性が仮に芸術の前に否定されるべきだとしても、それは「赤ん坊や子供が騒いでいるような客席」のせい[17]、つまり彼等を連れて来る実体としての女性観客のせいというわけではない。言説によって作られた女性イメージの問題であろう。このようにみると、「女の一生」を集団の記憶という観点から検証する余地はまだあり、上演側にしろ観客側にしろ、森本個人に限定せずに研究範囲を見定めていく必要があるが、今回取り上げることのできた細部は限られている。同作の大きさを改めて確認するためにも、検証の作業を続けたい。

注

1　一九四六年一一月三〇日から一二月一日京都、一二月五日から八日名古屋、同月一一日から一六日大阪、一九四七年六月三〇日から七月一三日の福岡長崎。

2　『文学座通信』一九九六年五月。

3　『文学座通信』一九九六年五月。

4　前掲『女優の一生』。

5　みなもとごろう「I『女の一生』の台本の復刻について」（『シアターアーツ』一九九六年九月）にすでに言及がある。

6　杉村春子は、「あれは久保田先生がおつけになったんです。最初からおつけになったのか、二度目ぐらいからおつけになったのか、そこのとこはあたし覚えてない」と述べた（大笹吉雄『女優杉村春子』集英社、一九九五年）。

7　『中央公論』一九三九年八月に「三人」の第一部「一トしぐれ」として発表したものを改稿。この時期の上演はない。

8　久保田作品の女性人物にも、他の人物のために尽くし、その手段として戦時に称揚される職業に就くなどの設定がある。だがその奉仕は個人に向けられ、構造として他の人物と共有されることは少ない。

9　戸板康二「箸やすめ――『女の一生』雑談」（『悲劇喜劇』一九八〇年五月）に「才女」の歌詞の紹介と原曲がアンニー・ローリーであるとの指摘がある。西村博子「森本薫「女の一生」（五幕七場）」（日本近代演劇史研究会『20世紀の戯曲』社会評論社、二〇〇五年）には、歌をきっかけとする構成についての考察がある。

10　例えば、東京教育音楽研究会編『新撰女声曲集』第六巻（東京音楽書院、一九三七年）では、タイトルは「アンニーローリー Annie Laurie」とあり、楽譜部分の歌詞は、日本語の「才女」のものと英語の「Annie Laurie」のものが併記されている。一九二七年制作のアメリカ映画「アンニー・ローリー」の日本公開や、宝塚歌劇団「忘れじの歌」としてのレコード化（一九四〇年）などで、歌やエピソードは知名度があったと考えられる。

11　『モーパッサン短篇選』（高山鉄男編訳、岩波文庫、二〇〇二年）。

12　抹消線の引かれた「ところで、お前もその、間違ひ組かね」については、『シアターアーツ』（一九九六年九月）の復刻では脱落している。

13　前掲井上理恵論文では、初演台本の方に、けいが知栄の縁談に関して彼女を〈家〉から解放する進歩性があるとしているが、本

論の立場は異なる。知栄の相手は軍人という戦時において評価される人物であり、後継ぎの知栄がいなくなっても必要なら誰かが継ぐ、というけいの理屈は、けいが辿ってきた経緯そのもので、〈家〉自体の解体にはつながらない。井上が述べるテクストの両義性が森本の戦略であることには同意するが、そうであればこそ、国策に従う話型も同時に読み取られるべきだろう。

14 米山リサ『広島　記憶のポリティクス』（小沢弘明、小澤祥子、小田島勝浩訳、岩波書店、二〇〇五年）。

15 マイク・モラスキー『占領の記憶／記憶の占領――戦後沖縄・日本とアメリカ』（鈴木直子訳、青土社、二〇〇六年）。

16 引用前者は「演劇時評」（『悲劇喜劇』一九六八年一〇月）の茨木憲の発言。後者は「劇評　主人公と杉村交錯」（『朝日新聞』一九八九年二月一五日夕刊）。

17 「文学座から浪漫劇場まで／中村伸郎」（戸板康二『対談戦後新劇史』早川書房、一九八一年）。

＊資料の閲覧に関して、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館に感謝申し上げます。