

筑波大学博士（文学）学位請求論文

泉鏡花の文学における演劇性の展開

植田 理子

二〇二〇年度

凡例

・泉鏡花の作品の引用には、原則として岩波書店版『鏡花全集』を使用するが、近年の研究をふまえて校訂を行った『新編泉鏡花集』一〜十巻、別巻一、二（岩波書店、平15・10〜16・4、平17・12、平18・1）、『新日本古典文学大系 明治編20 泉鏡花集』（岩波書店、平14・3）に作品が収録されているものは『新編泉鏡花集』『泉鏡花集』所収の本文を採用している。ただし、自筆原稿と照合した「湯女の魂」（『新小説』明33・5臨時増刊「春鶯囀」）、「水鶏の里」（『新小説』第6年第3巻 明34・3）、「深沙大王」（『文芸倶楽部』第10巻第13号 明37・10）は初出本文を用いた。なお岩波書店版『鏡花全集』は初出『^曲日本橋』（春陽堂、大6・5）を底本とするため、引用には『鏡花全集』巻二十六を用いている。各作品で使用したテキストは以下のとおりである。

- 「義血侠血」『鏡花全集』巻一（岩波書店、昭48・11）
「龍潭譚」『鏡花全集』巻三（岩波書店、昭49・1）
「通夜物語」『鏡花全集』巻四（岩波書店、昭49・2）
「幻往来」「高野聖」『鏡花全集』巻五（岩波書店、昭49・3）
「起誓文」「舞の袖」『鏡花全集』巻七（岩波書店、昭49・5）
「風流線」「続風流線」『鏡花全集』巻八（岩波書店、昭49・6）
「婦系図」『鏡花全集』巻十（岩波書店、昭49・8）
「白鷺」『鏡花全集』巻十二（岩波書店、昭49・10）
『日本橋』『鏡花全集』巻十五（岩波書店、昭50・1）
「薄紅梅」『鏡花全集』巻二十四（岩波書店、昭50・10）
『^曲日本橋』『鏡花全集』巻二十六（岩波書店、昭50・12）
『「愛火」広告』『鏡花全集』巻二十八（岩波書店、昭51・2）
「辰巳巷談」「三尺角」「木精」『新日本古典文学大系 明治編20 泉鏡花』（岩波書店、平14・3）

「深川浅景」『新編泉鏡花集』第四卷（岩波書店、平16・8）

「蝙蝠物語」「犯罪と小説」『新編泉鏡花集』別巻一（岩波書店、平17・12）

・原則として引用文中の旧字は現行の字体に改め、ルビは読解に必要なものを残し、あきらかな誤りには（ママ）を付け、文字の転倒は訂正した。

・以下の自筆原稿、台本を翻刻・引用している。

「湯女の魂」（慶應A稿・慶應義塾図書館所蔵）

「湯女の魂」（慶應B稿・慶應義塾図書館所蔵）

「白鷺」台本（松竹大谷図書館所蔵）

「白鷺」台本（日本大学総合学術情報センター日本語日本文学デジタルアーカイブ・喜多村緑郎文庫）

「深沙大王」自筆原稿（石川近代文学館所蔵）

『文芸倶楽部』所収「深沙大王」切抜b（岩波書店所蔵）

「日本橋」台本（松竹大谷図書館所蔵）

・原則として原稿・台本の翻刻は字体を直さず、ルビも省略していない。判読できない字は□で、抹消箇所は二重線で、書き入れは「」で示し、あきらかな誤りには（ママ）を付した。また「深沙大王」自筆原稿の改行は／で示した。

・「白鷺」台本への書き入れは、松竹台本をもとに「」で喜多村台本の記述を示してある。≪≫は喜多村台本で台詞を補足するために欄外に書き込まれた字句である。

・「深沙大王」切抜bへの書き入れは、明朝体で示したのが『文芸倶楽部』掲載の「深沙大王」の本文、ゴシック体でペン字による書き入れを示した。

・「瀧の白糸」の表記は、「瀧」の字に統一した。引用文は原文の表記に従う。

・原則として「^脚深沙大王」の角書は省略する。『^戯日本橋』の角書は同名の小説、演目と区別するために残した。

泉鏡花の文学における演劇性の展開 目次

凡例

目次

序論	1
一 鏡花戯曲の問題	1
二 鏡花文学のなかの演劇	7
三 鏡花と同時代の演劇	13
第一部 文学のなかの演劇——明治三十年代の小説を視座として——	23
第一章 声の文学の演劇性——「湯女の魂」論——	24
はじめに	24
一 文学者による講談会	25
二 「寝物語」と声色	29
三 湯女歌と百万遍念仏	33
四 神農の掛軸	37
五 孤家の女	40
六 魂の行方	44
第二章 演じる姿を描く——「舞の袖」論——	49

はじめに……………	49
一 女役者と文学……………	49
二 泉鏡花と市川九女八……………	55
三 泉鏡花「舞の袖」……………	60
第三章 長編小説の方法——河竹黙阿弥「黄門記童幼講釈」と「風流線」の対比から——	67
はじめに……………	67
一 黙阿弥「黄門記童幼講釈」と「風流線」……………	68
二 病鬼と剣……………	74
三 「小屋もの」の語る内情……………	82
四 「風流線」の上演……………	86
第二部 小説の上演と戯曲の成立……………	93
第四章 小説上演のはじまり——明治三十年代における「瀧の白糸」と「辰巳巷談」上演を中心に——	94
はじめに……………	94
一 「辰巳巷談」の上演……………	95
二 〈原作らしさ〉の追求——「瀧の白糸」の再演——……………	98
三 「瀧の白糸」新富座上演……………	102
第五章 小説から戯曲へ——「深沙大王」の成立——……………	111
はじめに……………	111
一 「水鶏の里」から「深沙大王」へ……………	112
二 小説を演劇に——「ふるやしろ」の方法——……………	116

三	伝助の造型	121
四	大洪水の幻	124
第六章	舞台上演と小説の交差——「白鷺」の初演——	132
	はじめに	132
一	初演「白鷺」	133
二	「原作通り」の舞台	136
三	ト書きと孝の語り	141
四	江戸児の情婦 <small>いろ</small>	148
五	〈明るさ〉の変化	154
第三部	演劇生成の場と鏡花の文学——大正期の上演をめぐる——	162
第七章	書き換えにおける鏡花の位置——「深沙大王」の上演——	163
	はじめに	163
一	大正二年大虎座上演	163
二	「深沙大王」と藤澤浅二郎	167
三	「深沙大王」大正三年明治座上演	170
四	「深沙大王」上演と泉鏡花	175
第八章	舞台の表現と鏡花の文学——『 <small>戯曲</small> 日本橋』の成立——	182
	はじめに	182
一	鏡花小説上演への批判と舞台「婦系図」	182
二	「婦系図」の変容	186

三	『 <small>戯曲</small> 日本橋』の成立まで	193
四	「日本橋」の変容	200
	結論	214
	参考文献一覧	221
	初出一覧	229

序論

一 鏡花戯曲の問題

泉鏡花の戯曲を論じるさいの一つの指標となってきたのは、「天守物語」(『新小説』第22年第10号 大6・9)である。「天守物語」を傑作とし、戦後の鏡花再評価の機運をつくった一人として三島由紀夫が挙げられる。

それまで鏡花は、小説を脚色した通俗劇をとほしてのみ劇壇に知られてゐたのが、死後はじめて、ユニークな、すこぶる非常識で甚だ斬新な、おどろくべき獨創性を持った劇作家として知られるやうになつた。未上演の戯曲の中にも、今上演されたら人を瞠目せしめるやうな佳作(一例が「山吹」)が残つてゐる。戦後の世界に、鏡花はまづこの「天守物語」を以てよみがへつたと云つてよい*。

ひろく知られる三島の見解であり、三島に代表されるやうな「天守物語」をその頂点とし、現代においても通用する「ユニーク」で「斬新」な「獨創性」をもつた劇作家として鏡花をみる観点は、澁澤龍彦の「鏡花が戯曲の舞台を白鷺城の天守五層に選んだということは、鏡花ならではの非凡な着想だつたと思わざるを得ない」といった言とともに^{*)}、現在でもごく一般に共有される感覚であろう。むしろこういつた三島や澁澤らの発言が今日の鏡花評価を定めたといえる。

「天守物語」を高く評価したのは、三島や澁澤だけではない。鏡花研究の領域においても、その草分けとして知られる村松定孝は、鏡花が生前「若し、天守を上演してくれたら謝礼などいらぬ。こつちでお土産を贈るんだがね……」^{*)}ともらしていたことをふまえ、「天守物語」は作者本人も自負するところのある傑作であつたが、「同作の世界が鏡花ならではの神秘と幽艶を誇るものであるだけに」「これを上演する勇氣のある俳優も劇場主もなか／＼なかつた」とし^{*)}、「神秘と幽艶」を誇る鏡花の獨創的な戯曲であるゆえに生前上演には至らなかつたのだと述べる。村松の編集した岩波書店版『鏡花全集』の戯曲篇に収録された鏡花の作品は次のものである。

〔卷二十五〕

「深沙大王」(『文芸俱樂部』第10巻第13号 明37・10)、「隅田の橋姫」(『時代思潮』第9号 明37・10)、「愛火」(春陽堂、明39・12)、「沈鐘」(登張竹風との共訳／『やまと新聞』明40・5・5〜6・10)、「かきぬき(白鷺の一二節)」(『新小説』第15年第5巻 明43・5)、「稽古扇」(『中央新聞』明45・2・9〜3・2)、「夜叉ヶ池」(『演芸俱樂部』第2巻第3号 大2・3)、「鳥笛」(『台湾愛国婦人』第62巻 大3・1)、「公孫樹下 南地心中——戯曲——一齣」(『台湾愛国婦人』第53巻 大2・4)

〔卷二十六〕

「紅玉」(『新小説』第18年第7巻 大2・7)、「海神別荘」(『中央公論』第28年第14号 大2・12)、「恋女房」(鳳鳴社、大2・12)、「湯島の境内」(『新小説』第19年第10巻 大3・10)、「錦染瀧白糸」(『趣味之友』第1巻第2号 大5・2)、「日本橋」(春陽堂、大6・5)、「天守物語」(『新小説』第22年第10号 大6・9)、「山吹」(『女性改造』第2巻第6号 大12・6)、「戦国茶漬」(『女性』第9巻第1号 大15・1)、「多神教」(『文芸春秋』第5年第3号 昭2・3)、「お忍び」(『中央公論』第51年第1号 昭11・1)、「かきぬき(瀧の白糸 湯島詣その他)」(未刊行)

明治二十五年に「冠弥左衛門」(『日出新聞』明25・10・1〜11・20)でデビューし、生前最後に発表された「縷紅新草」(『中央公論』第54年第7号 昭14・7)までに、小説だけで三百篇に及ぶ作品があるのだが、全集内で戯曲に分類されるのは右に示した作品のみである。さらに、これらのうち「隅田の橋姫」は未完、「かきぬき」「公孫樹下」「湯島の境内」「錦染瀧白糸」はいずれも劇中の一場面で、一つの戯曲作品として完結しているのは十四篇と、小説と比較して極端に数が少ない。作品の発表時期にも偏りがあり、「夜叉ヶ池」「紅玉」「海神別荘」「恋女房」が発表された大正二年をピークに、明治三十七年から大正六年までの期間に集中している。

村松は鏡花の戯曲作品について、登張竹風との「沈鐘」翻訳を契機として、彼の内奥に戯曲創作の熱意が生じた為の結果」と推定し、「沈鐘」以前の「深沙大王」など初期の創作、あるいは「瀧の白糸」や「婦系図」などは「鏡花の小説を他人が脚色し上演に至ったもので、彼自身が台

本を手がけたものではない」として、重視していない⁸⁵。幻想文学としての鏡花の再評価と戯曲「天守物語」の位置付け、そして鏡花の生前に上演された「通俗」的作品がある一方で、「獨創性」を誇る戯曲はついに上演されなかったこと、今日知られる「神秘と幽艶」を誇る戯曲の執筆は登張竹風とのハウプトマン「沈鐘」の共訳を契機として、戯曲創作の熱意が生じたためになされたものだ、という鏡花戯曲の見取り図は今日でも漠然と引き継がれているのではないか。

『鏡花全集』を繙けば、たしかに「沈鐘」以降に執筆された「夜叉ヶ池」や「海神別荘」といった戯曲からは、初期の「深沙大王」とは大きく異なる印象を受ける。またあやかしの女と若い鷹匠の恋を天守五層に描く「天守物語」の想像力が、卓越したものであることに疑いはなく、それゆえに今日に至るまで歌舞伎でも現代演劇でも上演されつづけているのである。だが右に示したような評価をみると、大きく二つの疑問が生じる。

一つ目は、「沈鐘」の共訳によって本来の鏡花らしい「獨創性」が生じたとするのならば、「沈鐘」以前の戯曲は何を目指してつくられたのか。「沈鐘」以外の劇の影響を戯曲から読み取ることができないのか。もし「沈鐘」以前の創作に演劇的な側面があったとしたならば、それは「沈鐘」以降の作品には現れてこないのか。二つ目は、鏡花のなかで今日「通俗的」「獨創的」とみなされるものは、いかに結びついていたのか、ということである。「通俗的」とされる作であろうと、「獨創的」とされる作であろうと、鏡花自身がそのような評価をめざして創作をしたわけはあるまい。「通俗」と「獨創」の紐帯があつてこそ、鏡花にとつての演劇だったのではないか。

鏡花の戯曲に対する右の論点は、西欧の文学からの影響を戯曲創作の起点とみなすか否か、そして上演の可否やその内容を規準にした戯曲の分類は妥当なのか、という近代戯曲の考え方そのものが胚胎する問題に根ざしている。以下、演劇史のなかでの鏡花の位置づけを確かめながら、この問題について考えてみたい。

三島のいう「小説を脚色した通俗劇」である新派劇が、体系的な演劇史のなかで取り上げられたのは、青々園伊原敏郎の『明治演劇史』が最初であろう⁸⁶。青々園は三木竹二とともに雑誌『歌舞伎』の編集に尽力し、『都新聞』はじめ数多くの劇評を執筆した人物としても知られる。鏡花と同年代のジャーナリストであった青々園が捉えた明治演劇史とは、歌舞伎を中心とした俳優の事績の歴史であり、新派はその傍流の位置づけであった。一般に文芸協会や自由劇場を発端とする、歌舞伎でも新派でもない劇を新劇と呼ぶのだが、歌舞伎以外の新興演劇をすべて「新劇」

とみなし、明治十年代以降の資料を渉猟し『日本新劇史』を著したのは、秋庭太郎である。秋庭は「小説の脚本化と新派劇作家」の章で鏡花を取り上げる。そして初期の「深沙大王」「愛火」は「脚本体の小説」「会話体の小説」、それ以降の戯曲も上演に向かない作品であった⁶⁶。大笹吉雄は『日本現代演劇史』のなかで、おのおのの階級によって担われてきた従来の演劇とは異なり、素人俳優による劇として興ったことに新派の意義を認める。同書のなかで大笹は新派の当たり狂言の原作者として鏡花を取り上げるのだが、脚色上演によって原作よりも新派のイメージが強く定着してしまっていることから、鏡花物と呼ばれる新派の演目は「舞台的なある種のゆがみの産物」であると⁶⁷する。演劇史のなかでの鏡花の位置づけとは、新派で脚色上演された小説の原作者であり、上演によってその小説の歪んだイメージが定着しており、一方の戯曲は上演に適さない、というものである。こういった評価の根底には、新派劇がその成立の過程においても、脚本のつくり方においても、正統を外れているとの了解があるのではないか。近年では神山彰が『近代演劇の水脈』において、歌舞伎でも、自由劇場や文芸協会を起点とした新劇でもない、新派、新国劇、帝劇女優劇、宝塚、松竹歌劇団（SKD）のレヴュー等の「商業演劇」と呼ばれたジャンルが、「夥しい観客の心性」に影響を与えたと指摘し⁶⁸、演劇史上で見過ごされてきた周辺ジャンルを再評価する。歌舞伎や新劇の流れを中心に追えば、（そうではない）ものを捨象する価値の判断を伴う。広い時代の文脈に照らし合わせ、人々に影響を与えていた諸ジャンルを見直すことは、近代の演劇史の考え方を刷新しよう。だが新派の取り組みを再考するだけでは、鏡花の作品のなかの「通俗」と「独創」がどのように重なりあっていたかを説明することはできないだろう。次に戯曲の歴史のなかでの鏡花の位置を考えたい。

日本の演劇を上代まで遡り、現代に至るまでの一系統の歴史として『日本演劇全史』にまとめた河竹繁俊は⁶⁹、さらに上代の伎楽から昭和期の放送劇までの戯曲を視野に入れた『日本戯曲史』を著している。河竹は同書のなかで、戯曲は演劇の根元をなすものではあるが、「台本」^{テキスト}の発現は演劇そのものよりも一歩おくられているとして、「戯曲」を以下のように定義する。

：戯曲は演劇の文学的要素であり、演劇の基本となつてこれを規制するものであることは、西欧でも日本でも変ることはない。ただし、西欧においては、戯曲が演劇に先行し主導的立場をとつた場合が多いが、日本にあつては、近代は別として、戯曲が俳優や演技に従属して制作された場合の方が多かった。したがつて、戯曲の二重性という観点からいえば、日本戯曲の多くは、文学性よりも演劇性を多分に含んでいる傾

向がある。だから、近代の演劇評論家によると、西欧のはドラマと呼び戯曲と呼ぶが、日本のは脚本とか台本、もしくは台帳とか呼んで謙遜する人もある。けれども演劇の台本テキストという点に至っては、しいて差別をつける必要はない。^{*10}

河竹繁俊の「台本テキスト」化された演劇をすべて戯曲とみなす右の考えには、二十世紀になって演出家の果たす役割が大きくなり、戯曲とは別に、「役者のための脚本の存在」があるという山田肇の批判があった^{*11}。だが小川幹雄が指摘するように最初の「演出者」が小山内薫であったのならば^{*12}、「演出」概念の現れつつある、ちょうどそのときに書かれた鏡花の作品は、このような（脚本・戯曲）という分類で定義できるのだろうか。

同じことは、「近代戯曲」にもいえる。たとえば西村博子は、近代戯曲の萌芽を北村透谷の『蓬萊曲』（養真堂、明24・5）に認め、「その時代に生きる人間の自己表現であり、そのために必要なことばと形式を模索する作業がその歴史を作ってきた」、そして森鷗外が「胸中の感慨」を作品に結実させることができたのは、「ブルムウラ」（『スバル』第1号 明42・1）以降であり、「言わねばおれぬ表現主体から興り、それが演劇運動の中心」になってきたとする^{*13}。『蓬萊曲』から、鷗外、逍遙の事績を追う「近代戯曲」観は今日多くの演劇史の拠るところである。だが、このような「近代戯曲」の考え方で気に懸かるのは、久松定弘による『独逸戯曲大意』（博聞社、明20・10）、石橋忍月の「独逸戯曲の種別」（『小文学』第1号 明22・11）をはじめとした戯曲論、鷗外の「演劇改良論者の偏見に驚く」（『志がらみ草紙』第1号 明22・10）や「演劇場裏の詩人」（『志がらみ草紙』第5号 明23・2）、演劇版『小説神髓』ともいわれる逍遙の「我が邦の史劇」（『早稲田文学』第49〜51号 明26・10〜27・4）といった、戯曲を優れた芸術作品たらしめようとする議論が活発だった明治二十年代から、創作戯曲が多数発表され始める明治四十年代までの間、つまり三十年代が空白になっていることである。この時期は、秋庭太郎の『日本新劇史』はじめ、演劇史で指摘されてきたように^{*14}、逍遙・鷗外の積極的な演劇への取り組みがなく、「近代戯曲」の流れに即した目立った動きがなかったかもしれない。だが後述するように新派劇は大きく発展しており、鏡花もまた演劇との関わりを深め、戯曲の創作を始めている。河竹繁俊のいう「台本テキスト」のような、演劇の制作のなかで培われた言葉の世界に変化はなかったのか。鏡花の戯曲の生成の過程は、見過ごされた言葉の蓄積のなかに読み取ることができないのではないか。

文学研究のなかで戯曲への論及が少ないがゆえに、戯曲全体を通史的に把握する作業が滞っているとの指摘もなされてきた。永平和雄は、「戯曲」であるゆえに抹殺された多量の作品があり、それらを調査し直し、在来の演劇史・文学史の上で恣意的に扱われた作品を近代戯曲史の上に

位置づける試みが必要だとする。^{*15}

『天守物語』を頂点とする鏡花戯曲の「幻想」の美が再発見され、賛美されることは望ましい。しかしその一方に「風俗劇」「人情物」を、新派の舞台表現の線上に仮定した上でそれを批判することで「幻想劇」の優位を証明してみせる、とすれば、鏡花は新派風俗劇の作者としての従来のイメージから救い出されて、より高級な「幻想劇」の作家として見直されたことにはなる。それは鏡花の劇への新たな照射として、すくなくともその端緒としては貴重である。が、鏡花戯曲の独自の性格とその意義は、新派的人情物に対する、「幻想」の「優位」といった程度に終わるものではあるまい。^{*16}

永平は鏡花戯曲については、右に示したように、従来の新派のイメージを脱し「幻想劇」とみなされるだけでは、その独自の性格を説明したことにはならないと述べている。野村喬は「泉鏡花その人の内部でさえ、分明に区別できないほど、からみあった部分がある」ために、「泉鏡花の小説を脚色したいわゆる〈鏡花物〉の芝居と、泉鏡花自身の〈鏡花戯曲〉の芝居」の総称として、「鏡花劇」の呼称を用いている。^{*17}だがそもそも新派の演目と鏡花の戯曲に懸隔があるように思えるのは、戯曲という芸術が新派の脚本制作のなかでは成立し得ないという「近代戯曲」観があるからではないか。越智治雄は『鏡花と戯曲』内で、「瀧の白糸」「白鷺」「婦系図」「日本橋」といった新派のレパートリーになっている作の台本を精査した上で、鏡花が俳優の要望を取り入れながら台本に手を加えており、鏡花は原作者であるゆえにときに大胆に原作の内容を改変したと述べる。^{*18}一連の越智の論考は新派劇という「通俗」的な演劇にも鏡花が積極的に関わり、その関係のなかでつくられた創作があることを示した画期的な仕事であった。到達点としての「近代戯曲」や「幻想劇」から俯瞰的にみるのではなく、作家の内外的な変化のなかで、その方法の推移を読み取るべきなのではないか。

鏡花研究においては、笠原伸夫が鏡花戯曲の根幹にあるものは「沈鐘」の影響だけではなく、「鏡花その人を生み育てた風土の伝承、伝説の類であり、とりたてて「天守物語」は、フォークロアを基盤に据えた、近代戯曲史上の絶品」であり、フォークロアの基盤のもとに、戯曲でしかなし得ない表現として「天守物語」があるとする。^{*19}近年では、吉田昌志が、明治四十三年以降、戯曲創作の気運の高まりと文芸協会や「沈鐘」

の執筆といった、新しい演劇運動との直接の関わりの中かで鏡花が劇作に対する意欲を持ち、『遠野物語』（聚精堂、明43・6）や自由劇場での「道成寺」（郡虎彦作／帝国劇場、明45・4・27、28）上演の影響の先に「夜叉ヶ池」が成ったとする^{*20}。笠原のいうように、小説の材として指摘される民俗学的な事柄が、戯曲作品にもみられることは首肯され、また吉田の論は、同時代的な影響と鏡花の関心に基づく一つの到達点として「夜叉ヶ池」を位置づけ、戯曲作品全体の再考を促すものといえよう。

だが現在に至るまで、鏡花の戯曲がいかに培われたかという考察が十分になされてきたとは言いがたい。戯曲創作に至るまでの作品を読み解くとともに、同時代に鏡花が演劇から受けた影響を改めて検討する必要があるのではないか。本論はこのような問題意識のもとに、泉鏡花の文学作品のなかで読み手が演劇を想起する表現、及び鏡花が舞台を想定した表現を演劇性とみなし^{*21}、小説・戯曲、両作品の分析を通じ、その展開の様相を論じるものである。

二 鏡花文学のなかの演劇

鏡花作品に対する批評史、あるいは研究史を追ってみると、鏡花の文学には戯曲作品に限らず、演劇に結びつく要素が指摘されており、しばしば小説に対しても演劇的だとの印象を抱かれていることに気付く。たとえば台詞や対話が巧みであるとの評は初期の作品からみられる。荒川漁郎（戸川秋骨か）は「義血侠血」について「水島友がきッ粹滴るばかり月下対話の一章」（『最近の創作界』『太陽』第2巻第25号 明29・12）と、白糸（水島友）と村越欣也の会話を評する。

「お前様は余程情無しだよ。自分の抱いた女を忘れるなんていふ事があるものかね。」

「抱いた？私？」

「あゝ、お前様に抱れたのさ。」

「何処で？」

「好い所で！」

袖を掩おほひて白糸は嫣然えんぜん一笑いっせうせり。

馭お者は深く思案に暮れたりしが、やう／＼傾かたけし首かうべを正して言へり。

「抱いた記憶はないが、成程何処かで見ただやうだ。」

「見たやうだも無いもんだ。高岡から馬車に乗った時、人力車と競争かくかくをして、石動手前いするぎでまへからお前様に抱かれて、馬上うまの合乗あひのりをした女さ。」

(「義血侠血」)

荒川漁郎が指摘する「月下對話の一章」とは、天神橋での白糸と欣弥の再会場面のことであろう。右に引いたのはその一部で、馬車と人力車の諍いさいのなかで欣弥を見初めた白糸が、「所以ゆゑも何も有りはしない、唯お前様に仕送がして見たいのさ」と欣弥に学資を支援することを申し出るまでが記される。一見ぞんざいな台詞の端々に白糸の心意気や欣弥への思いが現れる天神橋での再会場面は、「瀧の白糸」初演以来、今日に至るまで新派劇で引き継がれる名場面となる。劇中の一場としての成功までは予想しなかつたのであろうが、この場面での二人のやりとりは小説の段階においても評価されるものであつた。「義血侠血」は師・尾崎紅葉による大幅な添削があつたことで知られるのだが、鏡花の作品は紅葉の添削を受けなくなつた後も、紅葉以上に巧みに對話を描くと評されている。

鏡花が對話に妙なるは、一見して直ちに知りうる所であるが、尚常例の一つとして、愚物又は乱暴物をあやつつて、人物に活動を与ふる習慣がある。通夜物語でも、湯島詣でも、又は袖屏風でも、註文帖ちゆもんてつでも、もしくは葛飾砂子でも、上品な對話より却つて下品な對話に、妙味があるので、如何にも暴つぽい、下賤な人物の風采が、あり／＼と筆端に揮まれて居るのである。

(芝峯「鏡花の袖屏風」『帝国文学』第7巻第12号 明34・12)

右の芝峯の評は、「袖屏風」(『新小説』第6年第11巻 明34・11)のみではなく、「通夜物語」(『大阪毎日新聞』明32・4・7～5・8)、『湯島詣』

(春陽堂、明32・11)、「葛飾砂子」(『新小説』第5年第14巻 明33・11)を取り上げ、鏡花が巧みに対話を描くことは「一見して直ちに知りうる所」だとする。そして「暴つばい人物の台詞に妙味がある」と述べ、さらにその「実例」として「通夜物語」の鯉鮓屋と「壮佼」の会話を引く。

「いえ、これでもね、考へたもんでさ。私あ、種々な工夫をしますよ。過日中も其の何なんで、寒くはあるし、商売は少いしね、狼の情婦でも持ったやうに、毎晩山の手をぶらつくなあ恐れまさ。唯歩行いちやあ下さりませんからね、此処で思附いて、お前さん、媽々にやあ内証で、可うがすかい、出刃を一挺、新しい手拭でくるく巻の、ポーン。」

鯉鮓屋は看板の蔭で、大な手を二度ばかり搔繰つて、返す掌で胸の処をぐツと圧へ、

「ト憊う、乳の下三寸といふ処へ呑んだ奴さ、」

といひかけて莞爾々々しながら、天秤棒に頬杖して、頤の長い顔を出して、客の壮佼を睨と見て、

「ねえ、考へたもんでせう。」

「何だい、そりや。」

「何ね、お前さん、一寸それ敵持か、兇状持、御用だ！と来ると、どツこいと退つて、屋台を小楯に取らうといふ。列卒が取巻いてアリヤく、大向から鯉鮓屋！と声が懸る、へい、お幾ツ差上げますといふ段取でさ、はゝゝはゝ。」

(「通夜物語」)

右に引いたのは「通夜物語」冒頭、清と丁山が通り過ぎる少し前の、鯉鮓屋と「壮佼」二人のやりとりで、鯉鮓屋が客を探すのに苦勞するの、出刃を隠し持った兇状持のふりをして、捕り手に取に囲まれたところで、「お幾ツ差上げます」と客にしてしまうのだと洒落ている台詞である。安部亜由美が指摘するように、「通夜物語」は鏡花の作品のなかでも、とくに歌舞伎がかった作品であり、^{*22}「初の内ア何か花道を背負つて立つたやうで、我ながら頼もしい気がする」と続く台詞で、鯉鮓屋がそもそも自分を芝居の登場人物に見立てて話していることがわかる。さらに「通夜物語」の右の引用部分をよくみると、台詞と台詞の間にある地の文によって動きが記されており、脚本のような書き方をしていること

にも気付く。吉田昌志によれば、初出『大阪毎日新聞』では、台詞の上に話者が誰であるかを示す略号が付いていたため、当時の読者は脚本を読むように作品を読んでいたという^{*23}。「愚物又は乱暴物をあやつ」る対話の妙とは、江戸気質の人物が話す調子の巧みさであり、それは脚本のような文章のなかに認められていた。

さらに芸能を生業とする人々を描いた作品があることも、鏡花の作が演劇的だと感じる所以であろう。「義血侠血」の白糸は水芸の太夫であるし、「照葉狂言」(『読売新聞』明治29・11・14(12・23))は少年と照葉狂言の一座の物語である。そのような作のなかでもとくに「髻題目」(『文芸倶楽部』第3巻第16編 明30・12)は、明治三十年の文壇「掉尾の佳作」として、「其材料を尋常一般の出来事に取らず、芸人の末路をふ一新方面に向つて探りたる、以て鏡花が着眼の一頭地を抜き出でたるを認むべし」(『批評』『帝国文学』第4巻第1号 明31・1)とされていた。「義血侠血」でも「照葉狂言」でもそうだが、芸を売って生きる主人公らは、舞台での華やかな活躍とは裏腹に悲惨な末路を辿る。とくに「髻題目」は、女俳優・縫之助の遺体が、腐乱した状態で土のなかから掘り起こされ、好奇の目に曝される。落魄した芸人たちの物語である「髻題目」は、芸人の悲運を扱った鏡花の作のなかでも、とりわけ悲惨な結末を迎える。こういった芸人を扱った作品の系譜で鏡花は一つの「新方面」を拓きつつあったのである。芸人の不遇を軸に据えた小説があるなか、芸そのものを描き入れた作もある。たとえば「舞の袖」(『新小説』第8年第4巻 明36・4)では、「保名」を踊る主人公の姿が描かれるし、「歌行燈」(『新小説』第15年第1巻 明43・1)の末尾は芸妓お三重が舞う「海人」で締めくくられる。

鏡花の作品は、台詞や対話が巧みであり、登場人物が芸人であるものも多く、ときに彼らが演じる姿が描かれるために、演劇を喚起する側面を持っていた。そのために読者の多くは小説から劇空間を想像し、現実の空間で見ることが望んだのであり、そのような読者が観客となって、あるいは制作に携わって、鏡花作品の上演が実現してきたのである。

小山内薫の「劇となりたる鏡花氏の小説」は、こういった読者の側の劇化の要望を集約する側面を持っていた。

小説を劇しばるにする事が流行り出した時分、僕は斯う思つた事がある。今の小説で一番劇に近い——従つて最も劇にし易い——のは鏡花氏の小説だ、誰か早く鏡花氏の小説を劇にして見せて呉れ、ば好いと。

川上派の藤川を長とする一座が本郷で『辰巳巷談』をした時が、僕が鏡花氏の小説を舞台に見た最初である。『辰巳巷談』は鏡花氏の作の中でも、殊に劇式しばめいしきなものである。必ず好からうと思つて行つて見たが失望した。その不自然なのに驚いたのである。興行も失敗に終つたらし。

(小山内薫「劇となりたる鏡花氏の小説」『読売新聞』日曜附録 明41・6・21)

小山内のこの文章は、「辰巳巷談」(『新小説』第3年第2巻 明31・2)をもつとも劇に近い小説と考え、「黒百合」「高野聖」「通夜物語」などの観劇の体験から、それらの舞台上演にはいずれも「原作の心持」があらわれていなかったり、「原作を離れた一つの劇」としても失敗に終わっていたと記す。むろん小山内のこの文章は、日本で近代劇の上演はいかにして可能か、ということに対する提言なのだが、小山内が「辰巳巷談」以下の鏡花作品を読み込み、失敗であっても鏡花作品が上演されれば足を運び、鏡花の作品は「徳川時代」の劇に近いと原作を難じつつも、上手に脚色して近代劇として上演できないものか、と記していることが印象に残る。このときの小山内は近代劇の実現を鏡花作品の劇化によって果たせないかと考えているのである。

年代は明治三十年代とくる古い／＼昔の事だ、其の当時鏡花熱といふものが、あらゆる学生層——大学生、高等学校生——更に驚くべきは中学生位の年少者間にまで、相当以上に浸潤してゐたもんだ。^{*4}

右に引いたのは、鏡花の門人だった寺木定芳の回想である。鈴木啓子が「近代的苦悩を癒やす文芸として鏡花は求められていた」と述べるように^{*5}、明治三十年代から四十年代にかけて、哲学的に人生観を希求することに疲れた青年たちが、その反動のように鏡花を読んでおり、鏡花の作品には青年層の熱心な読者が存在していた。こういった鏡花の読者たちが——小山内がそうであるように——鏡花小説を原作とした劇の観客層となつたことは想像に難くない。

さらに明治三十年代は、観念小説の作家として知られた鏡花が、「今や過渡の時代にあるにあらずや」(『文学 時文論評』『太陽』第3巻1号

明30・1」と、新境地を拓くことを期待され、なおかつ怪異を扱った作品を発表したために、「氏が好んで妖怪を弄せんとするは、予の断じて採らざる所也」(『帝國文学』第8巻第8号 明35・8)と批判されはじめた時期である。こういった批判は、一方で斎藤野の人によって「鏡花の小説を読めば丸で変った国に這入った心地がする」、鏡花は「夜の小説家」(『泉鏡花とロマンチック』『太陽』第13巻第12、13号 明40・9、10)であると擁護される。鏡花のよく知られる、「お化は私の感情の具体化だ」、お化けを出すなら深山幽谷ではなく「成るべくなら、お江戸の真中電車」の鈴の聞える所へ出したい」(「予の態度」『新声』第19巻第1号 明41・7)、そして不思議なもの(霊頭、妖怪、幽霊)は「不思議らしく書いては不可^{いけ}」ないといった言(「怪異と表現法」『東京日日新聞』明42・4・1)は、これらの議論へ応じるものである。鏡花の言にしたがえば、どのような主義に拠ろうと作品は優れていればよく、怪異は人々の生活する都市部に現出させるべきで、不思議なことは不思議らしく描いてはいけない、という。「龍潭譚」(『文芸倶楽部』第2巻13編 明29・11)、「高野聖」(『新小説』第5年第3巻 明33・2)などの山中の異界から、「幻往来」(『活文壇』第1号 明32・11)や「白鷺」(『東京朝日新聞』明42・10・15、12・12)のように東京の街中に幻視される幽霊が描かれるようになったことを考えると、日常の感覚のさきに、いかに怪異を現出させるかを模索していた時期であったと考えられる。田岡嶺雲による「且鏡花は独り怪誕の叙事を実有らしく感ぜしむるの手腕あるのみならず、却て又現実なる卑俗なる事実をも、詩的に神秘的に描写するの手腕を有す」(「鏡花の近業」『天鼓』第3号 明38・4)という評は、鏡花の試みをただしく評価してはいたのではないか。さらに東雅夫によれば、明治二十六年十二月に『やまと新聞』で主催された百物語イベントを手始めに、しばしばメディアで怪談を掲載する企画が組まれたり、井上円了の妖怪研究が世間的な関心を喚起していたために、鏡花が「文壇内外における怪談への関心の高まりや百物語の流行に敏感に呼応」するかのよう³⁶に創作を行っていたという。怪異を扱った作は文壇の中枢からだけではない鏡花支持の流れに応じた創作であり、孤立した状況で独自の創作を推し進めていたわけではないのである。

作品が演劇的であると評され、一方で怪異をいかに表現するかを探っていたのが、明治三十年代であった。この二つの事柄は、鏡花と演劇の関係を探ると改めて問われる問題になる。脚本の形式で小説のなかの演劇性をいかに具現化させるのか、そして現実の空間である舞台上で怪異は現し得るのか、という問いに直面するからである。

三 鏡花と同時代の演劇

冒頭でも触れたように、泉鏡花と演劇について考えていくうえで欠くことができないのは、新派劇との関わりである。広く知られるように、新派劇とは、明治二十一年十二月角藤定憲一座の「日本改良演劇」公演（大阪新町座）が始まりだとされる演劇である。角藤をはじめ自由民権運動を広めようとする青年の取り組みだった演劇は「壮士芝居」「書生芝居」と呼ばれ、やがて探偵もの、裁判劇、日清戦争劇、翻案もの、等さまざまな演目に挑むようになる。彼らのなかで頭角をあらわしたのが、川上音二郎や、伊井荃峰、喜多村緑郎といった俳優である。明治三十年代に入って歌舞伎を凌ぐ人気を獲得した「壮士芝居」「書生芝居」は、歌舞伎を「旧劇」「旧派」呼んだのに対し、「新派」と呼ばれるようになった。なお「壮士芝居」「書生芝居」時代を「新演劇」と呼び、伊井荃峰や喜多村緑郎らが確立した「新派」と分ける考え方もあるが²⁷、本論文は、演劇の変容を演目を通して横断的に捉えたいと考えるため、「壮士芝居」「書生芝居」「新演劇」「新派」と呼ばれた演劇の総称として「新派」を用いている。

現在も新派のレパートリーとして知られる「瀧の白糸」は、明治二十八年に初演されるとただちに、さまざまな劇場で再演が試みられた。初演「瀧の白糸」は、川上音二郎の無断上演に尾崎紅葉が抗議したことでも知られるのだが、俳優と原作者は対立し続けていたわけではない。俳優たちが次第に上演の許可や新作脚本の執筆ををもとめて原作者のもとを訪れるようになると、原作者も自ら観劇に赴き助言をするようになっていく。明治三十年代は、新派劇がのちに定型化したとされるスタイルを確立していく、その成立期でもある。新派の側からみればそれは、いかに安定的に人気を獲得するか、そして芸術的な表現が可能かを模索する過程であった。そのようななかで通俗性と芸術性を両立し得るものとして泉鏡花の作品は選ばれ、再演を重ねていたのである。

ここで泉鏡花が最初の戯曲作品である「深沙大王」を執筆した、明治三十七年という年について考えたい。このとき鏡花は「深沙大王」を新派劇からの求めに応じて書き下ろしたのだが、この戯曲は書かれるべき時期に書かれた印象がある。まず当時の劇界を概観するために、明治三十七年を振り返った以下の記事を参照する。

一体興行者が幾分時勢に疎いからとて營業上の經驗だけでも脚本の大切なくらゐは心得て居ます、上手の作者の書いた好ひ脚本は屹度見物を呼ぶくらゐは知つて居ます、然し其れだけは知つて居ても、役者と比較して作者を軽んじ随つて其の脚本を役者の芸ほどに重きを措かなかつたは争はれぬ事実です、(中略) 団菊さへ舞台へ出たれば脚本は何んな物でも見物が嬉しがつたのです、処が茲に団菊が没したについて興行者も俳優も芸よりほかに脚本といふものを後楯に頼まねば見物は呼べないと気が付いた、

(伊原青々園「明治三十七年の劇界」『白百合』第2巻第3号 明38・1)

この前年三十六年、劇壇では二月に五代目尾上菊五郎が、九月に九代目市川団十郎が亡くなり、大きな痛手となつていた。右の記事のなかで伊原青々園は名優の芸を頼りにしていた劇界が、脚本を中心とする劇に移りつつあるのだと述べている。つづけて青々園は、坪内逍遙の明治三十七年二月の「桐一葉」(『早稲田文学』第75〜95号 明27・11〜28・9) 上演(東京座)や、森鷗外の「日蓮聖人辻説法」(『歌舞伎』第47号 明37・3)が歌舞伎座に上場される運びになつたことを受けて、保守的な歌舞伎界が文学者の作をかけたことは、「導機は何れにあるも、又その出来栄は不成功にしても門外文士の作を容るゝ事は些くとも好き傾向」であり、逍遙、鷗外という二大家の作が東京の大劇場で上場されたのは偶然ではなく「劇界の暗流が知らず／＼表面に姿を現した」からだと述べる。青々園がこのとき感じていたのは、劇界の停滞した空気であり、名優に頼らずとも優れた劇の上演を可能にするような脚本の必要性であつた。団菊について初代市川左団次も明治三十七年に亡くなり、歌舞伎界は一つの区切りの時期となる。後年、青々園は団菊の死後の劇壇を「団菊以後」という言葉で表し、歌舞伎の転換期であつたと述懐する。そして「桐一葉」が上演されても、されていなくても、「劇界の情勢は門外文士の作を演ぜねばならぬ機運に向つて居た」という^{*28}。

青々園はさらに右の記事で、雑誌や新聞で脚本の懸賞募集が頻りに行われようになり、「文壇にも出版界にも脚本熱の盛んとなつたは矢張時勢が要求する自然の結果」だと述べている。そして、今後このような「脚本熱」はしきりに高まっていくものであり、「此の点に於て明治三十七年は頗る記憶すべき年」であると記す。歌舞伎からみれば名優を失つた時期であつたが、一方の新派劇は歌舞伎をしのぐ人気を誇つていた。右の引用で青々園がいうように、雑誌・新聞が新作脚本を募集するようになったのもこの頃で、新派では『大阪朝日新聞』の懸賞当選作である大倉桃郎「琵琶歌」(大阪朝日座、明38・3)や明治四十年一月の『都新聞』の懸賞脚本当選作である佐野天声の「大農」(本郷座、明40・9)が舞台

にかけられ、話題になっている。

ここで鏡花について触れる前に、坪内逍遙を中心とした脚本改良の流れをおおまかにみてみたい。

末松一派の演劇改良会解散後、明治二十二年九月に新しく組織された演劇改良の団体たる日本演芸協会の文芸委員の一人となってから逍遙の動きは自然と活発化した。協会の目的は詮ずれば演劇改良脚本改良であったから、逍遙ばかりでなく協会の他の文芸委員たち、例へば依田学海・尾崎紅葉・山田美妙・饗庭篁村等も劇作熱を煽られ、所謂改良脚本の執筆に熱中したものの何れも失敗、逍遙執筆の史劇も未完に終わった。結局、この脚本難が命とりとなって同協会も二十四年末に解散となった。新脚本が痛切に待望されたわけで、小説界の進歩発展に比較して脚本界の歩みは実に遅々たるものであった。同協会の解散後も劇部局外の文学者によって新脚本といふ意気込みで種々の作品が発表されたが、みるべきものはなかった。かうした不振の脚本界も漸く明治二十八年に至り逍遙によって「桐一葉」が『早稲田文学』に発表完結され、ここに明治脚本の近代化の第一歩が踏み出されたのであるが、これは演劇界より文学界に於ける反響が大きかった^{*29}。

右の文章で秋庭太郎がいうように、坪内逍遙は、末松謙澄らが中心となった「演劇改良会」が解散したのちに発足した、「日本演芸協会」の文芸委員になったことで、演劇改良に対する熱意が次第に高まったとされる。この日本演芸協会とは、極端な写真や活歴、西洋劇化ではなく「飽迄も国劇の特徴を保存しつゝ芸術としての向上を図らう」との趣旨で設立された団体である。「日本演芸協会」の活動期間は短いのだが、先に触れたように逍遙が演劇に本格的に取り組むきっかけをつくった点、また文芸委員に尾崎紅葉や山田美妙ら硯友社作家の名前がみられる点が注目される。逍遙を中心とした演劇改良に関わっていたのは鏡花ではなく、尾崎紅葉であった。紅葉は「日本演芸協会」だけでなく、その後も坪内逍遙らと「青葉会」で観劇、批評をしたり、『歌舞伎新報』や『読売新聞』に劇評を書いたりしている。硯友社の同人とともに素人劇の催しを開いたことは広く知られるところであろう。

弟子の鏡花の側からみると、紅葉のこれらの取り組みは次のように回想されるものであった。

私は十九の年の九月に紅葉先生のところへ上つて、それから四年ばかりお世話になつて居た。(中略) 何しろ客は多いし、その取次ぎやら、使ひやら、朝晩の掃除やらで、なか／＼のんきに遊ぶ暇などはない。ある時などは、巖谷さんや、石橋さんや、川上さんや、中村さんなどが来られて、何か芝居の稽古をするんだとかで二階はドン／＼ガタ／＼といふ大騒ぎ、其処へまた客でもあると、玄関には下駄が十四五足も並んで居るのに、留守だと言へ、で、大に困つたことなどがある。

(中略)

…ある時先生が匿名でモリエールの喜劇を翻案されて、春陽堂から出されたが、それには筆者を言ひ中てる懸賞であつた。その時の原稿も私が清書したので、先生の作といふことは、先生と私と、春陽堂の主人の外は誰も知らなかつた。其時私が固く秘密を守つたので、非常に先生の信用を篤くした。

(「紅葉先生の玄関番」『文章世界』第4巻第12号 明42・9)

右の文章のなかで鏡花は、硯友社の芝居の稽古のほか、紅葉の「夏小袖」の清書をしたことを回想している^{*30}。モリエールの喜劇「守銭奴」を翻案した作「夏小袖」(春陽堂、明25・9)は明治年間に新派劇で上演され人気を博した演目である。たとえばシェイクスピアやイブセンの翻訳の上演を目指すのではなく、翻案という方法で成功した劇に、鏡花が作家としての出発点において関わっていたことも注目される。紅葉門下の鏡花は、硯友社同人の演劇に対する自由な取り組みや、日本の劇の特徴を生かしながら新しい演劇を創作しようという緩やかな改良のなかに身を置いていたのである。

再び明治三十七年に目を向けてみると、この年は演劇界では坪内逍遙の『新楽劇論』(早稲田大学出版部、明37・11)と『新曲浦島』(早稲田大学出版部、明37・11)が発表され話題になっていた。日露戦争中、戦後経営の事業の一つとして提言された『新楽劇論』のなかで逍遙は、「第一党の文明国」と肩を並べた日本が、海外の民心を感化し得るような「国劇」を持たず、「団、菊なき後の我が国劇は逆も此の俛では世界に示すに足り」ないという危惧を抱いたと述べる。そして新しい「国劇」は「数千年もしくは数百年来蘊蓄し涵養して来つた其の国固有の要素を根本とし、さて其の特質を開展し醇化することを主とするものでなくてはなるまい」とする^{*31}。明治三十九年には文芸協会(前期)が発足、吉田昌志

の指摘があるように、鏡花は賛助員に名を連ねており、会員に送られてくる『早稲田文学』によって、この時期の演劇運動の内容を知り得ていた⁸²。

作品そのものが演劇的であるという評価、三十年代に鏡花の作品が再演を繰り返していたこと、そして新しい脚本がもめられる時代であったことは、鏡花に自負の念を抱かせたのではないだろうか。明治三十九年に鏡花は『愛火』（春陽堂、明39・12）という戯曲を発表しているのだが、自筆の広告で次のように述べる。

現今の脚本界に於ける、無味乾燥と稚氣と生硬と不調和の欠点通弊を打破して、結構縦横、技巧自在、言々琴線を鳴らし句々世潮に触る、凡そ吾人の言語の如何に壮麗に、靈妙に、幽玄に、悽愴に、はた自然の音律に合うて立処に文たり歌たり得るものかを見よ。閑を貪りて筆を賊し、力及ばずして労を盗む、所謂筋書なるものにあらず、著者多年思を潜め、秘して語らず、興来り、機の熟するを待ちたるもの、この篇一たび出でて文壇の惰眠を覚し、読者の睡魔を駆らん也。即此生粹の国詩純正なる日本劇、今の劇壇に演じ得べきや否やを知らず、彼の劇曲といふは、それ恁の如きものならずや。

右に引いた『愛火』広告の「生粹の国詩純正なる日本劇」という言葉は、逍遙のいう新しい「国劇」をつくろうという機運に呼応したものはなかったか。明治四十年は「沈鐘」共訳の年となるが、このときまでに日本の作家による優れた戯曲が求められており、『愛火』を執筆しようとした時期、鏡花は、自ら新しい劇に参加しようという意欲を持っていたのである。

此頃脚本流行で、ずっと前に書いた私の脚本でさへもぼつぼつ出るさうである。

元来脚本は単独では權威はない、昔から台本と言はれるくらゐで、脚本は即ち舞台と関連してこそ価値があるのであつて、詩歌俳句或は小説がそれ自身独立した芸術であるのとは訳が違ふ。

〔作の苦心〕『青年文壇』第2巻第7号大6・7

一般に脚本とは上演台本に近いものを指し、戯曲は作者の書いた文学作品であることに重きを置く言い方とされる。ギリシア語のドラマーン（行・行為するの意味）の訳語である「戯曲」の語は、は明治年間を通じて次第に定着し、大正期に創作戯曲の流行期を迎えるに至ってより一般化した。明治三十七年に『文芸倶楽部』に掲載されたのは「脚本深沙大王」、大正六年に刊行されたのは『戯曲日本橋』であり、作品名には「脚本」「戯曲」の両方の語が用いられている。しかし「脚本は即ち舞台と関連してこそ価値がある」という文章を読んでもわかるように、鏡花は脚本と戯曲を同じ意味で用いており、脚本は「単独で権威はない」といつているように、レーゼドラマを目指したわけでもなかった。あくまでも鏡花が考えていたのは、上演を念頭に置いた戯曲である。現代においても、たとえば河竹登志夫が、戯曲とは「演劇性と文学性の二律相反的なものではなく、比重の問題であって、むしろこの両性が表裏一体をなして相補つてはじめて、戯曲というものが成立する」^{*33}と述べるような認識を鏡花は持っていたのではないか。

以上より本論文は、演劇と文学は異なる二つの領域なのではなく、作家のなかで言葉を紹介して重なり合い、影響を与え合う関係にあると考える。また新派劇は、何らかの理念の実践を目指すよりは、上演のなかで研鑽を積み、その輪郭が徐々に形成された劇である。新派のなかでの脚本の制作も同様に、上演を通じた試行錯誤のなかで徐々につくられたのであり、鏡花は変容しながらも定型をもとめる演劇の取り組みに、脚本を通じて携わったのである。本論はそのような前提に立ち、泉鏡花の文学作品に現れる演劇性を次の三つの段階に分けて分析する。

第一部の「文学のなかの演劇——明治三十年代の小説を視座として——」では、鏡花の小説の持つ演劇性がいかなるものかについて、作品の分析を通じ論及する。第二部では「小説の上演と戯曲の成立」として、鏡花がじっさいの舞台上演と次第に深く関わる、その過程で脚本の形式での表現を試みており、一方で小説のなか上演を意識した表現がみられるようになったことを、上演資料と小説・戯曲の分析から論じる。さらに第三部の「演劇の生成の場と鏡花の文学——大正期の上演をめぐる——」では、鏡花が新派劇と舞台の制作に携わりながら、変化する状況に応じて創作を行ったことを確かめ、舞台での表現が作品世界を拡張していくことについて論じるものとする。

- *1 三島由紀夫「解説」『日本の文学 4 尾崎紅葉・泉鏡花』（中央公論社、昭44・1）／『決定版三島由紀夫全集』35 新潮社、平15・10）
- *2 澁澤龍彦「城——専制君主の夢（最終回）」（『新劇』第24巻12号 昭52・12）／『澁澤龍彦全集』17 河出書房新社、平6・10）
- *3 村松定孝「解説」『現代文豪名作全集15 泉鏡花集』（河出書房、昭28・10）
- *4 村松定孝「大正時代の戯曲活動」『泉鏡花研究』（冬樹社、昭49・8）
- *5 伊原青々園は、『早稲田文学』の「彙報」欄に批評が転載されたのをきっかけに坪内逍遙に面会し、「日本演劇の沿革といふやうなものを書いて見ないか」、そしてそのような研究は今後必要となるから「一生の事業として遣つては何うだ」と言われ（伊原青々園「劇評家としての二十年」『演芸倶楽部』第1巻4号 明45・7）、『日本演劇史』上下（早稲田大学出版部、明37・3）、『近世日本演劇史』（早稲田大学出版部、大2・6）、『明治演劇史』（早稲田大学出版部、昭8・11）の三部作を著したという。なお青々園は、早い時期から新派に関心を持っており、明治三十五年二月から十一月にかけて『新小説』に発表された「壮士芝居の歴史」のなかで、壮士芝居の流行は俗受けを狙ったにしても「随分久しき流行」であり、明治という新しい時代の潮流のなかで、青年である壮士と書生の芝居が生じたのは必然だったと述べ、壮士芝居が流行し、定着しつつあることに意義を認めている。
- *6 秋庭太郎『日本新劇史』上巻（理想社、昭30・12）
- *7 大笹吉雄『日本現代演劇史 明治・大正篇』（白水社、昭和60・3）、および大笹吉雄『正統なる頽廢』（河出書房新社、昭53・1）を参照した。
- *8 神山彰「まえがき」『近代演劇の水脈 歌舞伎と新劇の間』（森話社、平21・5）
- *9 河竹繁俊『日本演劇全史』（岩波書店、昭34・4）
- *10 河竹繁俊『日本戯曲史』（南雲堂桜楓社、昭39・2）
- *11 山田肇「劇壇」『風』パンフレット『PNEUMA』（昭43・10）／『山田肇演劇論集』白鳳社、平7・7）
- *12 小川幹雄『舞台監督』（翰林書房、平22・11）
- *13 西村博子「日本の近代戯曲 一八七九〜一九四五」日本近代演劇史研究会『20世紀の戯曲——日本近代戯曲の世界』（社会評論社、平17・6）

*14 注6に同じ。「新派劇の発展」章で、明治二十年末から三十年代当初「十数年来の演劇改良論によつて旧演劇の欠点は挙げ尽くされてなほ依然として改められるところがなく、新演劇も亦新聞物を脚色するか、涙香あたりの通俗な翻訳小説の焼き直しかで行詰」つており、逍遙の史劇活動も演劇界で脚光を浴びることなく中絶していたと述べる。

*15 永平和雄「近代戯曲史序説(上)——再検討のためのノート——」(『文学』第33巻1号 昭40・1)

*16 永平和雄「鏡花戯曲序説」(『岐阜大学国語国文学』第14号 昭55・2/永平和雄遺稿集刊行会編『近代文学を視座として』ユニテ、平17・3)

*17 野村喬「鏡花劇の今日」(『心』昭52・10)

*18 越智治雄『鏡花と戯曲』(砂子屋書房、昭62・6)

*19 笠原伸夫「大正期の鏡花文学」『鏡花全集月報17』(岩波書店、昭50・3)

*20 吉田昌志「泉鏡花と演劇——新派・新劇との関係から「夜叉ヶ池」に及ぶ——」『泉鏡花素描』(和泉書院、平28・7)

*21 河竹登志夫は「戯曲は、俳優によつて創造される演劇の筋立て、ないし上演台本としての性質(演劇性)と、一個の独立した文学作品としての性質(文学性)をあわせもっている」(「本質的要素」『演劇概論』東京大学出版会、昭53・7)とする。

近年では「演劇性」とは、「リズム・音声・音韻・文体が同じでも、読者とつくり手(つまり観客)とでは受け取り方は決して同じにはなりえない。言葉の響きは、舞台作品の演劇性と読書の演劇性という、異なる演劇性を生み出す」(クリスティアン・ビエ、クリストフ・トリオー 佐伯隆幸日本語版監修「演劇のテクストを読むこと」『演劇学の教科書』国書刊行会、平21・3)ものであり、文学・演劇双方の演劇的な表現を示し得る語として用いられている。イリニ・ツアマドゥージャコベルジュ「ギリシア起源の語を通して考える演劇性概念」(宮信明・大久保遼編『演劇と演劇性』文部科学省「特色ある共同拠点の整備の推進事業」早稲田大学演劇博物館演劇映像学連携研究拠点、平26・1)によれば、現在「演劇性」の語を充てている「theatricality」の語が現れたのは一八三七年、フランス語「theatralité」が一八四二年であり、「演劇性」の語は構築途上にある新しい語であり、多様な意味の広がりの可能性を持っている。本論文は、小説・戯曲が喚起する舞台の性質、あるいは表出された舞台上演の要素を総称し「演劇性」の語を用い、その展開の様相を読み取るものである。

*22 安部亜由美「泉鏡花と歌舞伎——「通夜物語」を中心に——」(『文学』第5巻第4号 平16・7、8)

*23 注20に同じ。

*24 寺木定芳「南榎町、神楽坂、逗子」(『図書』5巻50号 昭15・3 / 『鏡花全集』月報6) 岩波書店、昭49・4)

*25 鈴木啓子「鏡花受容とロマンチック」(『国語と国文学』第83巻第11号 平18・11)

*26 東雅夫『遠野物語と怪談の時代』(角川学芸出版、平成22・8)

*27 丸井不二夫編「新派九十二年年譜」(『新派』大手町出版社、昭53・10)によれば、明治三十四年二月の大阪朝日座での「不如帰」上演の頃から、歌舞伎を「旧派」、新演劇を「新派」と呼ぶようになった。大江良太郎は「壮士芝居」「書生芝居」を「新演劇」とみなし、「はつたりの壮士芝居、青臭い書生芝居」から、「扮役の個性を心理的に掘み出したくなった」ために興じた、喜多村緑郎らの「成美団」(大阪角座、明29・9)、伊井蓉峰・河合武雄らが始めた近松研究劇(真砂座、明35・3)の二つが、「新派正統の演技系図」(『成美団物語(その一)』『演劇界』第十二巻第一号 昭29・1 / 劇団新派編『新派百年への前進』大手町出版、昭53・10)ではないかとする。秋庭太郎は『日本新劇史』(注6)において、角藤定憲以前にも同様の演劇の旗上げがあり、角藤のみを新派の祖とすることはできず、「新演劇即新派の祖はそも／＼何人であるか、にわかには之を断定し難い」とする。大笹吉雄は『日本現代演劇史』(注7)のなかで、壮士芝居に始まり、音楽的な要素を切り離し、台詞劇として「正劇」を目指すに至った川上音二郎の拓いた一つの分野を「新派」と区別し、「新演劇」とする。また神山彰は『近代演劇の水脈』(注8)において、壮士芝居を「新派」の濫觴とみなすことにも問題提起し、伊井蓉峰をその源流とみるが、伊井の取り組み自体が多面的であり、また伊井だけに起源を求めるとできないと述べ、広範な時代の要求に応じた演劇の領域として「新派」を捉える。このように演劇史においても「新派」の語が示す演劇の範囲は一定しない。

*28 伊原青々園『団菊以後』(相模書房、昭12・4)

*29 秋庭太郎「演劇改革者としての坪内逍遙」『坪内逍遙研究資料』第二集(新樹社、昭46・3)

*30 拙稿「滑稽小説」から「喜劇」へ——尾崎紅葉「夏小袖」論——(『日本語と日本文学』第45号 平19・8)

*31 坪内逍遙『新楽劇論』(早稲田大学出版部、明治37・11 / 『逍遙選集』第三巻 第一書房、昭52・6)

*32 注20に同じ。

*33 河竹登志夫 「ドラマの地位と劇作家」(注21に同じ)

第一部 文学のなかの演劇——明治三十年代の小説を視座として——

第一章 声の文学の演劇性——「湯女の魂」論——

はじめに

現代に至るまで、くり返しその作品が舞台化されてきた泉鏡花だが、自ら演じた体験は、おそらく明治三十三年十一月、硯友社の同人が中心となって開かれた講談会での口演が唯一のものである。この講談会のために鏡花は、自身の「蝙蝠物語」を「湯女の魂」という作へと書き換えている。講談と演劇は別の芸能であるのだが、ある場面での人物の語りをつないで声色を変えながら語り進める講談は、テキストとしてみると人物の台詞で成る脚本によく似ている。序論でも引いた「劇となりたる鏡花氏の小説」で、小山内薫は「一体鏡花氏の小説を愛読する人の心持は丁度巧い講釈師の話を聴いて居る人の心持と同じで、話し方が巧いので偽うそな事もつひ真ほんとに聴かれるのだ」（小山内薫「劇となりたる鏡花氏の小説」『読売新聞』明41・6・21）と述べており、鏡花作品内の講釈師のような巧みな語りを、劇中の台詞に近いものとして読んでいる。鏡花の小説は、たとえば「註文帳」『新小説』第6年第4号 明34・4・1の作平の語りに対する「講釈師が怪談を聞くがやう」（月曜会「月曜文学」『読売新聞』明34・4・22）であるという評をはじめとして、講談のようだと、ともいわれてきた。物語りながら自ら演じるような登場人物の台詞は、鏡花作品の演劇性の根幹にあつたのではないか。

講釈師の語りのような鏡花作品の特徴は、新進作家時代の自作の音読によって培われたようである。鏡花は「旧作の回顧」『新潮』第10巻第4号 明42・4のなかで、「冠弥左衛門」『日出新聞』明25・10・1〜11・20の頃、自作は印刷前に必ず同門の小栗風葉や柳川春葉に音読して聞いてもらい、相手の反応を窺いながら作品を修正したと述べる。このような鏡花の音読の習慣は身近な人々も記憶しており、同門の徳田秋聲は『湯島詣』（春陽堂、明32・11）の頃、「書く前に思構を人に聞いてもらはないと安心できず、書いてからも弟の斜汀に読んで聞かせるのが習慣となつてゐた」ことを、夕方になると講釈の寄席によく誘われたという、寄席通いの記憶とともに記している^{*)}。

若い時、舎弟豊春君斜汀君が同居してゐた頃は、出来上つた原稿全部を、斜汀君と奥さんの前で、よく読んでかかしたものだつた。誰

でも先生を知ってゐる人は御案内だが、先生の座談のうまさといふものは、一寸類のないものだった。ちよつとした話でも、先生の舌の先に踊ると、実に面白く、凄く、あんまりうまいので、きいた其の俛、真似をして自分が人に話して見ても、誰もふんと鼻であしらはれる位、大した話でもない事が再三あつた。

だから、先生が自分の原稿を読むと、実にうまいもので、作中の人物、いづれも、ひとり／＼生きて動いてゐるやうだった。若い時、紅葉塾の連中で、一日、自分の作物を講談風に読み上げる会をやつた事があつた。其の席で、先生は、あの凄艶な『湯女の魂』を自作自読した。非常な評判で、その時分から話術に対する先生の才能が、相当に買はれてゐたんだが、人の前で講演するなんて事の、大のきらひな遠慮ぶかい先生は、筆と共に益々引込思案になつて、其の才能を埋木のやうにしてつた。

右に引いたのは寺木定芳の言である⁸⁰。寺木はつづけて「斜汀さんが別居してから、奥さん一人ぢや張合がないのか、此の出来上つた原稿を讀んで聞かせる事は、いつともなしにやめになつた」と記す。鏡花、秋聲、寺木の言をあわせると、音読の習慣は「冠弥左衛門」を執筆した頃から、春葉や風葉、弟の斜汀ら親しい者を聞き手として、少なくとも「湯女の魂」(『新小説』第5年第6巻 明33・5)の頃までは続けられていたようである。延広真治は鏡花が幼いころから講談に親しみ、作中でも講談の表現や構成法を用いていることを指摘するが⁸¹、新進作家時代に創作の過程で音読を重視していたことが、講談を聞くような文章に関わつてゐるのではないか。

「湯女の魂」は、講談会の口演を書き取つた口演筆記、その後書かれた雑誌『新小説』掲載のための原稿を参照すると、『新小説』に掲載されるまでに大きく加筆されていることがわかる。口演から雑誌掲載の〈読み物〉として自作を書き改めたとき、身体表現としてあつた語りが、文学作品としての語りに近づいたのではないか。本章は鏡花の創作が講談の体験を経て、いかに変容したかを具体的に検証し、とくに怪異が、知覚を通して感じられるような書き方へと変化したことについて論じるものである。

一 文学者による講談会

明治三十三年五月『新小説』臨時増刊号「春鶯囀」に掲載された「湯女の魂」は、同年三月十一日に川上眉山宅で小説家たちが自作の講談を

披露した講談会での口演がもとになっている⁸⁰。この講談会がどのような趣旨で開かれたかを知るために、まず明治三十二年十二月に、高田早苗・坪内逍遙らが中心となって開催された文学者による講談会について確かめたい。

高田早苗の『半峰昔ばなし』（早稲田大学出版部、昭2・10）によれば、発端は坪内逍遙の講義だった。高田は逍遙が早稲田中学の倫理の講義で、身振り声色を使いながらソクラテスになりきって授業をするのを目にし、「あんな風によれば私の講談改良の目的が達せられる」と考えた⁸¹と述べる。高田が早速尾崎紅葉に話すと、紅葉は大いに乗り気になり、硯友社の連中を集め、素人講談をする運びになった。「開会の趣意」によると、高田は講談は歴史上の知識を授けており、「通俗的教育の手段」であると説く。

唯だ普通りの歴史物語をやつて居ないでも材料が世界的になつて居るから、同じ歴史物語であつても、世界中の歴史を材料として話をする⁸²ことが出来る、又科学上の智識を進める為に發明家の伝記を話しても宜しいし、社会の趣味を進める為に文学者の伝記を読むでも宜しい、詰り材料ハ非常に豊富になつて来たのであるから、それを宜い具合に料理して講釈をすることになれば、昔の講釈師が世の中を感化したよりも、一層広く強く感化するだけのことハ確に出来るのである。

（「口演百譚」『読売新聞』明33・1・1）

右の高田の言によれば、従来通りの歴史を材料にした講談だけでなく、世界の歴史や科学者や文学者の伝記を材料にした新しい講談を用いれば、一層強く世の中を感化できる。つまり高田の考える新しい講談とは、多くの人にわかりやすく知識を教授する手段だった。

またこの文章のなかで「講談改良の目的」を持っていると述べているように、高田はそれ以前にも講談の改良に取り組んでいた。たとえば岡倉天心らと発足した「日本演芸協会」は、明治二十二年十月に演習会を開催し、三遊亭円遊が「素人洋食」（山田美妙作）、談洲楼燕枝が「江戸氣質」（饗庭篁村作）、桃川如燕が「再会一対武者風」（関根正直作）の口演に取り組んでおり、文学者の新作落語講談の、プロによる口演はすでに試みられていた⁸³。したがって明治三十二年十二月の講談会は、文学者が自ら口演する、という点に新しさがあったといえる。

ところで逍遙の授業を範とした講談会の第一回は、早稲田中学の生徒を対象としたものだった。明治三十二年十二月九日に早稲田中学の講堂で開かれた最初の講談会には、このとき中学一年生で、のちに社会学者となり、大衆娯楽について『民衆娯楽問題』（同人社書店、大10・7）等

を著した権田保之助が参加しており、その様子を詳しく書き残している。権田によればこの講談会は一年級の組長を務めた者が参加することができた中学の「組長慰労会」であった。

それは学校の大講堂を会場にし——これは以後、毎回さうですが——、坪内逍遙博士の開会の御挨拶に始まりましたが、博士のは単なる挨拶だけで済まさず、それに続けて、博士独特の軽妙洒脱な話法で、ソクラテスとクサンティペとの夫婦喧嘩の一節を紹介されたやうに覚えてゐます。所が次いで壇上に現はれたのが尾崎紅葉氏で、『武蔵の名香、亜刺比亜の林檎』と題する未発表の物語を私達中学生の前に初めて発表されました。幾分蒼みがかつた明哲な顔、テーブルの上□肩胛をついて、それに支へた長い髪を持った頭、渋いがはつきりと齒切れのいい江戸前の弁、今でも尚ほ私の心に消えないでゐます。(中略)紅葉に次いで登壇したのが巖谷小波で、小波はあの軽妙流暢な弁で、お伽噺『大法螺先生』を面白可笑しく話し終つて、低学年の私達を狂喜させました。一中学の組長会に、逍遙博士さへえらい話なのに、當時文壇の中心勢力を占有してゐた硯友社の同人の、しかも総帥紅葉を首としての出馬は實際驚異に値するものがあつたわけで、逍遙、紅葉、小波の顔合せ講演会といふやうなことは、全く空前絶後と云つて差支へないと思ひます。これほど贅沢な組長会は、蓋し全国に絶無と云つていい位のものであつたのです*6。

このときの演目は、

高田早苗 「講談改良の必要」〔「開会の趣意」〕

坪内雄蔵 「孔子とソクラテス」〔「孔子とソクラテスの教訓法」〕

長田秋濤 「セントヘレナとナポレオン」〔「大那翁の臨終」〕

尾崎紅葉 「昔の日本のある小説がアラビアンナイト中の一話によく符合せるを対照して」〔武蔵の名香
亜刺比亜の林檎東西短慮の刃〕

巖谷漣 「某男爵の大冒険談(法螺物語)」〔「架空旅行」〕

*7

というものである。これらの口演を掲載した『読売新聞』の「口演百譚」欄によって内容を確かめると、逍遙の「孔子とソクラテスの教訓法」は「孔夫子は身の丈九尺六寸、長人と云ふ紳名が付いて居たと云ひます、九尺六寸、余程大きなもので、此席で一番背の高いお方ハ高田さんであらうが、其上へ一年級の組長さんを一人乗けた程の高さにならうか」（『口演百譚』『読売新聞』明33・1・1）といった調子で、幼い聴衆の反応を窺いながら語る逍遙の様子が伝わってくる。長田秋濤の「大那翁の臨終」は「決して想像的だとか、小説的だとかいふ様な御話とハ違つて」（『口演百譚』『読売新聞』明33・1・12）いると断っているように、ナポレオンの伝記を紹介したもの、小波は逍遙に倣つて昔の人に「乗移つて貰」つて、ドイツのミュンヒハウゼンという法螺吹き男になり切つて、豆の大木を登つて月に行つたり、エトナ火山に飛び込んで火の神に会つたりしたことを語つた「架空旅行」。尾崎紅葉は錦文流の『本朝諸士百家記』（宝永六年刊）のなかの「武蔵国花房李之丞短慮の事」と「アラビアン・ナイト」の「三つの林檎」を、類話として併せて語つたもの。前者においては隅田川に流した名香「雪の下水」が拾われたこと、後者においては林檎が奪われたことによつて妻が不義を疑われる話であるため、『読売新聞』掲載時には、「武蔵の名香
並制比並の林檎東西短慮の刃」と題している。このようにみると、高田早苗はおもに歴史を学ぶ手段として講談を用いることを説いていたが、小波の作が「法螺吹き男爵」をもとにしていくことをはじめ、演者はそれぞれが得意の分野で創作を披露しており、語り方も講談らしくあることが強く意識されたわけでもないようである。

高田や逍遙、硯友社のメンバーが中心となつて始まつたこの講談会は、以後牛込清風亭で月一回ほどの割合で定期的に関われ、その筆記が『読売新聞』の「口演百譚」欄に掲載されている。これらの口演会の日時・演者・演目は、須田千里、吉田昌志両氏によつて調査され、明治三十三年六月十六日まで六回が確認されている*。鏡花が「湯女の魂」を口演した川上眉山宅での講談会は、吉田が指摘するように「高田早苗発起の講談会に加わつた硯友社の面々が別に催した会」⁸⁸だつたと考えられる。「春鶯囀」の広告には「諸大家に親炙して、その風手に接し、其の快弁高談を聴くの思ひあらん」（『新小説』第5年第4巻 明33・3）とあり、講談の教育的な役割が謳われていた『読売新聞』の催しと比べると、さながら著名な作家たちを目前にして、その語りを聞いているかのように書かれた〈読み物〉であることに重きが置かれていた。また顔ぶれを見る限り、「日本演芸協会」の高田早苗、坪内逍遙、尾崎紅葉といったメンバーが重なっている。逍遙を中心とした新しい演劇運動の流れのなかにある活動に、鏡花は新進作家時代、おそらく本人が意識することなく参加していたのである。

以降で「湯女の魂」の内容に対して考察を加えていきたいのだが、それに先だつて、口演された内容と、雑誌に掲載されたテキストについて「口演速記」として速記者の名がついていても、口演から雑誌刊行までの間に、作者が加筆している可能性があることに注意しなければならな

い⁹⁾。たとえば口演がうまくいかなかったと感じた紅葉は「おれは話し方は下手かもしれないが、筆で書きや、決して人には負けないつもりだ」といふ大気焔で、忽ち筆を呵して」（前掲『半峰昔ばなし』、「茶碗割」を書き上げたときとされる。江見水蔭は『自己明治文壇史』（博文館、昭2・10）のなかで、硯友社の講談会で卓上の水の代わりに酒を用いたので、何を言ったかわからず速記が出来なかったため、「独眼龍將軍」は自記であったと述べており、じつさい水蔭の作品は広告で予告されていた演目とも口演した演目とも異なっている。川上眉山に至っては「恥含んで、到頭口演をせず」「自記で間に合せた」（前掲『自己明治文壇史』）とされる。したがってこれらの作品は、口演筆記の体裁をとっているが、程度の差はあるものの、雑誌掲載までに加筆修正（もしくは最初からの創作）の過程を経ている。鏡花の「湯女の魂」も口演筆記と初出原稿を見比べると大きく加筆されており、その推敲の過程からは、いかに口演らしい文章にするか、そして語りのなかでいかに怪異の表現が感覚に迫るものになるかを模索していることが読み取れる。

二 「寝物語」と声色

鏡花の「湯女の魂」は次のような物語である。越中を訪れた学生・小宮山良介は、友人の篠田にお雪という美しい湯女がいると教えられたことから、小川温泉の柏屋に宿泊する。柏屋に着いてみると、お雪は病で伏せており、宿の者によれば、毎夜同じ時間に魘されて眠れないのだという。そして小宮山は異類異形が寝間にいるようだと怖れる宿の者のかわりに、お雪が眠れるよう一晩付き添ってくれないかと頼まれる。小宮山の部屋で枕を並べたお雪は、毎晩同じ時間にやってくる女に孤家に連れて行かれることを話す。語り終えてお雪が眠ると、部屋に大きな蝙蝠が現れ、お雪を連れ出していく。後を付けた小宮山はお雪の話にあった孤家に辿り着き、女に会う。小宮山は女にお雪の魂を預けると告げられ、気が付くと柏屋の部屋にいる。すぐに宿を出た小宮山だが、一人であるはずの自分の周囲にお雪の気配があることに気付く。そして東京に着き篠田の所を訪ねると、篠田はお雪が今来ていたところだったと話す。その後柏屋に手紙を送ると、お雪はすでに亡くなっているとの返事がくる。

「湯女の魂」は鏡花の「蝙蝠物語」（『新文壇』第2巻3、5、6号 明29・3、5、6）を原拠にしたことが、坂井健によって指摘されている¹⁰⁾。内容面の違いをおおまかに述べると、「蝙蝠物語」の語り手の「予」は一人で宿を訪れたのではなく、友人の時之助と白谷温泉の糸屋に宿泊すること、糸屋には「湯女の魂」のお雪にあたる雪野という時之助の恋人がいるのだが、十日ほど前から行方がわからず、二人が着いたときには

宿にいないことが挙げられる。したがって「予」と同室で寝るのも、やがて現れた大蝙蝠に連れて行かれるのも時之助である。

「予」による一人称で語られる「蝙蝠物語」に対し、むろん「湯女の魂」の大きな特徴といえるのは、講談を意識した語りである。「誠に差出がましく恐入りますが、暫時御静聴を煩はします」という口上で始まり、柏屋に宿泊し不思議な体験をした小宮山から話を聞いた語り手が、講釈師として聴衆を相手に物語る形式なのである。

さらに「湯女の魂」の講談としての語りに着目すると、たとえば、お雪が登場してくる場面が挙げられる。

「お雪さん、嬉しいでせう。」

亭主までが嬉しさに、莞爾々々して、

「能くお礼を申上げな。」

と言ふのであります。別けて申上げますが、是から立女役が総て女寅が煩ツたと云ふ、優しい哀れな声で、ものを言ふのであります。春葉君だと名代の良い処を五六枚、上手に使ひ分けまして、誠に好都合でありますけれども、私の地声では、些も情が写りますまい。其辺は大目に、否、お耳にお聞溢しを願ひまして、お雪は面気に、且つ優らしく手を支へ、

「難有う存じます、何うぞ……………」

とばかり、取継るやうに申しました、

(「湯女の魂」)

女寅とは歌舞伎俳優六代目市川門之助(文久二〜大正三年)のこと。門之助は「壺坂靈験記」のお里などを当たり役とした、当時広く知られた女形である。「内輪で生真面目で、そして何ンとなし暖味とゆかしみのある女形らしい女形」(棕右衛門「大正役者芸風記 故市川門之助」『演芸画報』第8年 第10号 大3・10)、そして「細い声、情のある声音」(二宮敬子「女の観た女形」『演芸画報』第2年 第2号 大4・2)だったとされる。語り手は立女形の女寅のような優しい哀れな声色で演じたいのだが、柳川春葉のようにはうまくいかない、と断っており、聴衆を相手にした(講釈師・泉鏡花)であることを前提にしているのである。

さらに「湯女の魂」は二人の人物による対話の場面をつないで物語が進行することにも特徴がある。先に示した口上につづいて始まるのは、泊の茶屋の主人と小宮山の対話であり、到着した柏屋では小宮山と柏屋の主人金造の対話、次に小宮山と女中の対話が続く。このように順に二

人の人物が話す場面が続くのは、二人の人物の声色を使い分けながら語り進めようとしたためだといえそうである。生田長江が「作家としての氏が、如何にまことに富めるかは、塩原での間貫一と女中との対話を、「湯女の魂」の中なる同様の会話に比べてみた人の、十分に言ひ得べきところであらう」（『鏡花氏の小説』『新小説』第16年第6巻 明44・6）というように、対話の場面は、十分に鏡花の力を發揮しうる所でもあった。だが、短い台詞で進行していた他の場面と比較すると、小宮山とお雪二人の「寝物語」の場面でのそれぞれの台詞はいささか長い。

考えてみれば、「寝物語」の場面そのものが不自然でもある。女中は、小宮山は東京の人間である上に「お妖怪と云へば先方で怖がります、田舎の意気地無し」とは異なり、「那樣怪しげな事を爪先へもお取上げ遊ばすやうな御様子は無い」から、一晩お雪を隣で寝かせてやってほしい、と依頼する。この女の言い分に対して、小宮山は、

「そりや何しろ飛だ事だ、私は武者修行ぢやないのだから、妖怪を退治ると云ふ腕節はないかほりに、幸ひ憶病でないだけは、御用に立つて、可いとも！望みなら一晩看病をして上げやう。左も右も今の其の話を聞いても、其の病人を傍へ寝かしても、何うか可恐しくないやうに思はれるから。」

（「湯女の魂」）

と答える。小宮山がいうように、講談でよく語られる武者修行中の侍であったなら、旅先で異類異形が出るとの相談があれば、退治するのが相場であろう。現に「湯女の魂」の典拠の一つとされる「岩見武勇伝」も、主人公岩見重太郎の大蛇退治や狒々退治で知られる。だが小宮山が頼まれたのはお雪の隣で寝ることであり、小宮山も自分は憶病ではなく、迷信に惑わされない近代的な知性の持ち主であるから、迷いを晴らすことこの役に立つと、この役目を買って出るのである。

お雪は部屋に来て枕を並べると、自身に起きた不思議な出来事を語り出す。病で寝ていた十日ばかり前の日の夜、美しい女が現れ、病を治してやるといって破屋に連れて行かれる。そして女は、男を思い切るよう迫りながら、嫉妬で狂い死にした女の肋骨でお雪を打擲する。

（お雪や、是は嫉妬で狂死をした怨念だ。是を此処へ呼出したのも外ぢやない、お前を復して遣る其の用に使ふのだ。）と申しましてね、お神さんは突然袖を捲つて、其の怨念の胸の処へ手を当て、ずうと突込むだ、思ひますと、岸破と口が開いて、拳が中へ。

（「湯女の魂」）

右の引用では、お雪が女の声色を真似ていることになる。(講釈師・泉鏡花)が語る物語内で、登場人物が別の人物の声色を真似た語りから始まっているのである。

さらにこの場面における登場人物による語りは、お雪による一方的なものではない。話を聞いた小宮山は「皆そりや熱の所為だ」といって、お大名の奥でお小姓を勤めていた女が、怪しい老婆につきまとわれたところに若い侍が現れて、その老婆の襟首を取って投げた、という話を始める。

遮つてゐた婆は、今娘の登つて来るのを、可恐しい顔で睨め付けたが、ひよろ／＼と掴つて、冷い手で咽を占めた、あれと、言つたけれども、最う手足は利かず、講談でもよく言ふがね、既に危き其処へ。

(「湯女の魂」)

右の小宮山の話は、心の持ち方次第で惑わされないことを説こうとしたもので、「講談でもよく言ふがね」とあるように、自身の語る物語の主人公を、化け物退治をする講談の主人公に重ねている。語る小宮山自身もまた、講談の主人公に自分の置かれた状況を重ねているわけだが、柏屋で目覚め、孤家での出来事が夢だったと気付いたときに「お雪の病気を復すにも怪しいものを退治るにも、耆婆扁鵲に及ばず、宮本武蔵、岩見重太郎にも及ばず、たゞ篠田の心一つである」と、お雪が毎夜魘される原因は小宮山の友人・篠田への恋心にあることを悟ることになる。この小宮山の話も、(講釈師・泉鏡花)が語る物語のなかで、さらに登場人物が講釈の語りを意識して語る部分である。

新講談で文芸ものを扱った大谷内越山も「湯女の魂」をかけており、越山の「湯女の魂」を一度だけ聞いたことがあるという有竹修二は、越山の「湯女の魂」は鏡花の原作以上に妖気が濛い圧巻だったと記す。注目したいのは有竹が、越山は、小宮山が語る、お小姓が老婆につきまとわれる怪談は枕として話していた、と述べていることである。³³このことは小宮山の話が「湯女の魂」の物語のなかに置くには、独立した物語としての要素が強かったことを示しているよう。小宮山の話は本筋から切り離しても差し支えがないように思えるのだが、そのような物語があえて場面を設けて語られているのである。

ここで考えてみたいのは、一般の速記本が聴衆(読者)を意識した講釈師の語りであるのに対し、「湯女の魂」は作中の人物が台詞として講釈師のように語り、それを聞く聞き手が設けられていることである。かつて笠原伸夫が「入れ子型」という言葉で表現したことをはじめ、鏡

花の作品内に登場人物による語り場面があることは広く知られるところであろう。「高野聖」(『新小説』第5年第3巻明33・2)が、雪の夜の敦賀の宿で高野聖・宗朝が若き日に体験した物語を「私」に語るように、多くの鏡花作品は作中に「語る——聞く」という関係をつくることのできる二人の人物を置き、語り場面を設けている。笠原はさらに、「高野聖」において、語り手の宗朝が聞き手の「私」に体験を語る雪の夜の敦賀の宿の静謐があつてこそ、宗朝の語る物語が生きたとも述べている。同様のことは「湯女の魂」においても指摘できるのではないかと。つまり「寝物語」の場は不思議な体験を語る場として準備されたのではないかと、ということである。病の湯女と同室で寝て欲しいという風変わりな依頼は、静かな宿の一室での語り場面を設けるためのものだったのではないかと。そしてこのような場面を設けたことは、鏡花が笠原のいうような静謐な語りの場の効果を多分に意識し、創作をしていたことを示している。だが考えてみれば、語り手も聞き手も物語の登場人物であれば、それは小説の方法だといえるのではないかと。「湯女の魂」は、講釈師の語り口で物語ろうとしながらも、小説の方法で物語の世界を構築しているのである。

三 湯女歌と百万遍念仏

「湯女の魂」が口演を経て成った作であつたと冒頭で述べた。三では「蝙蝠物語」から「湯女の魂」までの記述の違いを追い、「湯女の魂」が目指したものを考えたい。「湯女の魂」は、慶應義塾図書館に、口演筆記(慶應B稿)および『新小説』原稿(慶應A稿)が残されており、慶應A稿への書き入れは『新小説』に掲載された「湯女の魂」に反映されている。だが慶應B稿は『新小説』の「湯女の魂」と比較すると、分量として四分の一ほどで、『新小説』掲載のために大きく加筆されたことがわかる⁴⁵。以下「蝙蝠物語」から慶應B稿(*以降「口演筆記」と記す)を経て『新小説』掲載の初出「湯女の魂」に至るまでに作品がどのように変化したかを確かめたい。

「湯女の魂」の原型である「蝙蝠物語」と「湯女の魂」を比較すると、魔術を使う女の家の置かれた場所が、両者で異なることに気付く。女の家は「蝙蝠物語」では「此白谷に流れ出づる笹川の上流」にある「世に恐ろしき魔所」であるのに対し、「湯女の魂」では、「零余子^{むかこ}などを取りに参ります処で、知つて居りますんでございますが、那様家はある筈はございません」が、そこに見慣れない家が現れたのだとお雪は話している。つまり世間と隔てられた「魔所」が存在する「蝙蝠物語」とは異なり、「湯女の魂」の女の家は日常の空間に突然現れたものなのである。孤家の置かれた場所に限らず、「湯女の魂」は怪異と現実との境が曖昧に感じられるように描かれており、そのような傾向は「蝙蝠物語」、口演、初出と次第に強められていくことが、それぞれの原稿の比較からいえる。

小宮山の体験する怪異の予兆は、小宮山とお雪が語りを終えた場面から感じられる。

山中の温泉宿は、寂然として静り返り、遠くの方でざらり／＼と、湯女が湯殿を洗ひながら、歌を唄ふのが聞えます。

此の界限近国の芸妓などに、たゞ此の湯女歌ばかりで呼びものになつてゐるのがありますくらゐ。怠けたやうな、淋しいやうな、然うかと云ふと冴えた調子で、間を長く引張つて唄ひますが、是を聞くと何となく睡眠剤を服まされるやうな心持で、

桂清水で手拭拾た、
是も緒川の温泉の流れ。

などゝ云ふ、況んや巖に滴るのか、湯船へ落つるのか、湯気の凝つたのが湯女歌の相間々々に、ぱちやんぱちやんと響きまするに於てをや。

〔湯女の魂〕

「寝物語」が終わると、静かになつた部屋では周囲の音が際立つて聞こえる。小宮山は柏屋の部屋で、湯殿に滴る水の音と湯女歌を聞いているうちに、「睡眠剤」を飲まされたやうな心持ちになつてくる。この眠りを誘うやうな湯女歌に続いて、百万遍念仏が聞こえてくる。

これへ何と、前触のあつた百万遍を持ちましたらうではありませんか座中の紳士貴婦人方、都育のお方にはお覚はないのであります。が、三太やあい、迷イ児の迷イ児の三太やあいと、鉦を叩いて山の裾を回る声だの、百万遍の念仏などは余り結構なものではありませんな。

南無阿弥陀仏……………南無阿弥陀……………南無阿弥陀。

〔湯女の魂〕

百万遍念仏とは、先亡の追善、農耕や疫病に対する祈祷などを目的とし、十人以上の人々が寺院もしくは在家で、大念珠を繰り、一顆をくるごとに念仏を唱和して、参加者の唱えた念仏の総和を百万にする行事である^{*16}。柏屋で聞こえる百万遍念仏は、主人が小宮山に前もつて次のように話していたものだった。

それに何と、如何いかにに秋風が立つて、温泉場が寂れたと申しましても、まあお聞き下さいまし。飛とでもない奴等、若い者に爺婆交りて、泊さんねの三衛門が百万遍を、何うでござりませう、此の湯治場へ持込みやがつて、今に聞いて被在とい隣宿で始めますから、けたいが悪いぢやござせんか。此節あ毎晩だ、五智ごちで海豚いるかが啼ないたつて、那麽あんな不景気な声は出しますまい。

(「湯女の魂」)

秋風が吹き始め、寂しくなつた温泉場に響く念仏は、気味が悪いものだど主人は話す。その不気味な念仏が、眠りを誘うような湯女歌につづいて聞こえてくるのである。百万遍念仏に関する記述は「蝙蝠物語」には全くなく、先の宿の主人の台詞は口演筆記には次のようにある。

それに気味が悪るいちやありませんか、隣家では近所の者が集つて百萬遍を繰り返す、

(口演筆記)

初出掲載時の、「まあお聞き下さいまし」「飛んでもない奴等」「けたいが悪いぢやござせんか」等、聞き手に語りかける、いかにも講談らしい口調は口演筆記にはみられず、台詞は「読み物」として書かれた初出本文の方がむしろ饒舌である。このような傾向は登場人物の台詞全体にみられるもので、用向きを述べるだけだった簡単な台詞が、ユーモアを交えながら語る長い台詞へと書き換えられている。

また湯殿から聞こえる水音に「南無阿弥陀仏」の声が重なる点は口演も初出も同じだが、口演筆記はそれに続く湯女歌に関する記述がない。

其中に「湯」のある方ではサラ／＼湯を洗つて居る、パチヤン／＼温泉の溢れる音、隣家では百萬遍

南無阿弥陀佛／＼／

(口演筆記)

表現が簡略であるのは口演筆記全体にいえることだが、「睡眠剤」のような湯女歌は『新小説』原稿以降に用いられている。したがって口演

において（講釈師・泉鏡花）の声としての効果が確かめられたのちに、さらなる効果音として女の声による湯女歌が加えられたのである。読み手にしてみれば、湯女歌、百万遍念仏が同時に聞こえてくる初出は、湯女歌によって夢と現の間にいるような感覚を抱かされ、さらに百万遍念仏の声によって不吉な予感を抱かされることになる。語りの場の静寂は意識的につくられたことを前章で確認したが、そこに響く音も、怪異をかたどる要素として試行錯誤されているのである。

さらに百万遍念仏に関する記述を追っていくと、物語の随所で用いられていることに気付く。

「お頼み申す、お頼み申す！、お頼み申す!!」

と続けざまに声を懸けたが、内は森として応がない、耳を澄すと物音もしないで、却つて遠くの方で、化けた蛙が固つて啼くやうに、南無阿弥陀仏々々々々々々、南無阿弥陀仏々々々々々々、と百万遍。

（「湯女の魂」）

お雪が連れて行かれた孤家の前で聞こえる念仏は、「化けた蛙が固つて啼くやう」な不気味な音であることに加えて、柏屋と女の家が同じ音を聞くことができる距離にあることを示している。念仏の声は女の家が宿からさほど離れていないことを感覚的に知らせ、夢としての孤家の体験と現実世界の柏屋とを結び付ける役割も担っているのである。百万遍念仏は、口演筆記と初出、ほぼ同じ場面で用いられているのだが、柏屋の主人が部屋を去るとき「大方時刻の移るのに従ふて、百万遍を気に為るのでありませう」という言及と、右の引用の箇所は口演筆記にはなく、初出掲載時に改めて強調したことになる。

また女の家での不思議な出来事は、小宮山が目覚めることで終わるわけだが、念仏の声は、この怪異から覚める部分でも聞こえている。口演から順に示す。

すると蝙蝠がスーッと来て小宮山の懐へ入ったから驚いて飛び上がると同時に元との柏屋の座敷、腕拱をして蒲團の上へ起上った、四辺を眺めると、障子が一枚雨戸が一枚開いて月が映して居る、見るとお雪は今息を吸い取られたと同様な形になつて、死んだか活きたか分らな

い、小宮山はホッと息を吐くと汗はたらく、百萬遍の声は「南無阿弥陀佛」

(口演筆記)

喫驚仰天は之のみならず、蝙蝠がすつと来て小宮山の懐へ、ふわりと入りましたので、再びあつと云つて飛び上ると同時に、心着きましたのは、旧の柏屋の座敷に寝て居たのであります。

大息を吐いて、蒲団の上へ起上つた、小宮山は、自分の体か、人のものか、能くは解らず、何となく後見らるゝやうな気がするので、振返つて見ますと、障子が一枚、其外に雨戸が一枚、明らさまに開いて月が射し、露なり、草なり、野も、山も、渺々として、鶏、犬の声も聞えませぬ。何よりも先づ氣遣はしい、お雪はと思ふ傍に、今息を吸取られて仆れたと同じ形になつて、生死は知らず、姿ばかりはありました。

小宮山は冷い汗が流れるばかり、南無阿弥陀仏々々々々々、南無阿弥陀仏々々々々々々々、と隣で繰り進む百萬遍の声。

(「湯女の魂」)

孤家の女は、小宮山にお雪の魂を託すと告げて大蝙蝠に変身し、嘴でお雪の口から息を吸うと小宮山の懐に飛び込んでくる。右に引いたのは、懐に蝙蝠が入ったことに驚いて小宮山が目を覚ました場面で、口演も初出も、小宮山が気がついてあたりを見回し、今までのことが夢だったと氣付く、その背後で念仏が聞こえている。小宮山の様子や周囲の描写は初出の方が詳しいが、どちらも一連の流れは同じである。夢から覚める場面で百万遍念仏の音が聞こえ続けているために、聴覚にだけ女の家に行ったときの感覚が残り、現実と夢とが錯綜するような効果が生じる。「睡眠剤」のような湯女歌が取り入れられたことは怪異が夢であったことを示すが、一方で現実と夢で同じ念仏の音が聞こえ続けていることによつて、怪異が現実をも浸食しているような感覚がもたらされる。「湯女の魂」は、音の効果を用いて現実に迫る怪異を描こうとしており、そのような傾向は口演から初出へと書き改められるにしたがつて、次第に強められているのである。

四 神農の掛軸

夢と現実と同じものを置くことで、その境界を曖昧にするような方法は、視覚的な事柄にも用いられている。「湯女の魂」の随所に描かれた神農像の掛軸もまた現実の世界である柏屋と、女の家を結ぶ役割を果たしている。

掛軸はまず小宮山が通された柏屋の部屋に飾られており、部屋に入るとまず目に入る。

「此方へ。」と婢女をんなが、先に立つて導きました、奥座敷上段の広間、京間の十疊で、本床附、疊は滑るほど新らしく、襖天井は輝くばかり、誰の筆とも知らず、薬草くはを啣くはへた神農様の画像の一軸、之を床の間の正面に掛けて、

(「湯女の魂」)

神農とは中国太古の伝説上の存在で、農耕の始祖、あるいは百草を嘗めてその効能を確かめたことから医薬の神とされる。日本では七世紀ごろ中国の医学や本草学が移入されたときに伝えられ、漢方医や薬種問屋は神農図を祀るようになる。小川温泉のある越中は売薬が盛んであったため神農信仰があり、神農は掛軸や木像で親しまれていた。「湯女の魂」に描かれた神農も「薬草を啣へた神農様の画像の一軸」という、広く知られた草を嘗める姿である^{*17}。

さらに宿の者たちが部屋を去り、小宮山とお雪が二人きりになった場面には次のようにある。

笑ふやら、喚わめくやら、ばたばたと云ふ内に、お鉄が障子を閉めました。後の十疊敷は寂然ひっそりと致し、二筋の灯心は二人の姿と、床の間の花と神農様の像を、朦朧と照します。

(「湯女の魂」)

宿の者たちが去ったあとの部屋で、神農像が朦朧と照らし出され、その前で小宮山とお雪の語りが始まる。この柏屋にあるものとよく似た、草を銜えた神農像は孤家の部屋にも掛かっている。

密と四辺を洵あたりとみまわしますと、塵一ツ葉も目に遮らぬ此の間の内に床が一つ、草を啣くはへた神農様の像が一軸懸つて居りまするので、

(「湯女の魂」)

「蝙蝠物語」には神農像についての記載はなく、部屋に通された「予」の様子は以下のように記される。

：家の内は唯森として、鼠の音も聞こえざるに、転た寂莫の情に堪へず、待て／＼かういふ時にこそ、些宛屋捜しに懸るべきなれ、もしかの婦人に見咎められむか、「戸まどひいたし候、」にて、天窓を搔けば済むことなり。其よ／＼と座を立ちて、先づ我が居たる左手の襖を一重押開きて、内をすかせば、我が部屋と同じほどなる一室なり。足を浮かして忍び入り、また其室の襖を開けて次を覗けばまた同一これも一個の部屋なりけり。

恁て其次また其次と凡て七八回おなしことを繰返すに、いづれも違はぬ一間なれば、こは筍を剥ぐ様なり。見懸けに寄らぬ室の数かな、不思議々々と呟きて、不図心着けば煙草盆を座の片隅に扣へたる、原の予が部屋に他ならねば、眼を睜りて呆然と座中に立ちてぞ呆れける。

(「蝙蝠物語」)

通された部屋から女が去ると「予」は家の中を探り始める。もしも女に見つかつても迷つたと言えば済むと、隣の襖を開けると、先ほど自分がいた部屋と同じような部屋、さらに襖を開けるとまた同じ部屋——筍の皮を剥ぐように「予」はいくつも部屋を通り抜けるのだが、気が付くと「煙草盆を座の片隅に扣へたる、原の予が部屋」と、もとの部屋に戻ってしまった。呆然していると女が現れ、無駄なことをしていないで「天が其機を授くる」までおとなしく待つように告げる。

この同じ部屋が続く怪異は、「湯女の魂」の口演・初出にも取り入れられており、次のように記されている。この部分は異同が少ないため、初出のみを引く。

阿房宮より可恐しく広いやと小宮山は顛倒して、手当り次第に開けたく。幾度遣つても筍の皮を剥くに異ならずでありますから、呆れ果て、挫と尻餅、茫然四辺を眺しみますると、神農様の画像を掛けた、曩女が通したのと同じ部屋へ、おや／＼おや。又南無阿弥陀仏々々々々と耳に入ると、今度は小宮山も釣込まれて、思はず南無阿弥陀仏、南無阿弥陀仏。

(「湯女の魂」)

「蝙蝠物語」と比べると、小宮山が襖を「手当り次第に開けたく」と、次々に開け、しまいに「挫と尻餅」をつき、茫然とあたりを見回す様子が滑稽に語られている。行き着いた部屋と、もとの部屋が同一であることの目印が、「蝙蝠物語」では煙草盆であるのに対し、「湯女の魂」では神農像の掛軸である。先に記したように神農の掛軸は柏屋の部屋にも掛かっていたから、相似形の部屋が果てしなく続いている感覚は柏屋の部屋から漠然と抱かされていた。見方によっては、この不思議な出来事全体が神農の画の前で始まり、神農の画の前で終わっているともいえるだろう。つねに神農の画の前に戻ってくることで一連の体験が一睡の間と神農の画の前に集約され、時間の流れも空間的な隔たりもなかったような感覚が生じる。こういった視覚的な手法もまた、口演の段階から試みられ、加筆を重ねるにしたがって深められているのである。

五 孤家の女

「蝙蝠物語」から「湯女の魂」にかけて、怪異と現実の境が聴覚的にも視覚的にも曖昧に感じられるように書き改められたことを確認した。随所に書き入れられた念仏や掛軸は、統一的なイメージを導くよう、効果的に用いる場所が探られたのである。

さらに「蝙蝠物語」から「湯女の魂」にかけて、魔術を使う女の姿が大きく変化したことが指摘できる。「蝙蝠物語」、「湯女の魂」に登場し、男を思いきらない雪野（お雪）を、打擲するのは、それぞれ「草の屋」の「艶婦」、「孤家」の「お神さん」である。「湯女の魂」の「お神さん」は「蝙蝠物語」の「艶婦」を原型とするのだが、三品理絵が、前者を「報われぬ男たち」の思いの代行者」、後者を「どうしても思い切れない思いのようなもの」を最終的には守るために責め立てる「打擲する女」であると述べたことをはじめ、先行研究においては性質の異なる存在だと考えられてきた^{*18}。たしかにいくら打ち据えても男を思い切らない雪野に「思ひ切らせて置くべきか」と毒々しく呟く「蝙蝠物語」の「艶婦」

と、「それならそれで可いやうにして上げやうから」とお雪に言い聞かせる「湯女の魂」の「お神さん」とは、質の異なる存在である。「蝙蝠物語」から初出に至るまでに、女の姿は変化するのだが、それは描き方を変えたというだけでなく、魔術を使う女と物語との関わり方の変化を意味するのではないか。異界を司る女の変化は、作品世界の変質も意味する。

まず「蝙蝠物語」の「艶婦」は「身の丈高く瘦ぎすにて、少なけれども頭髮黒く、凄艶極る容顔に、一種陰険の相を帯べる」そして「身には純白なる衣を纏ひつ、物ありげな扮装」であった。「湯女の魂」の口演筆記では、魔術を使う女は老女である。「丈の高い顔に劔のある老年の女」「出て来た婆はお雪の話の怪しい奴、大伴の黒主が世話になつたと云ふやうな風をして」とあり、謡曲「草子洗小町」や歌舞伎「積恋雪関戸」などで悪役として知られる大友黒主が「世話になつた」ような妖婆というから、口演筆記の段階では魔術を使う女の妖しさを表現することに力が注がれており、女の容貌もそれにふさわしいものであった。

これらの描き方と比較して「湯女の魂」の孤家の女の姿は次のように記される。

寝られせん目をばち／＼して、瞶めて居りました壁の表へ、絵に描いたやうに、茫然、可恐しく背の高い、お神さんの姿が頭れまして、私が夢かと思つて、熱と瞶めて居ります内、足音もせず壁から抜け出して、枕元へ立ちましたが、面長で険のある、鼻の高い、悽いほど好い年増なでございますよ。それが貴方、着物も顔も手足も、稲光を浴びたやうに、蒼然で判然と見えました。

（「湯女の魂」）

口演筆記では、妖婆は「妾の寝て居る部屋へ参りまして」と、お雪の部屋に突然に現れていたが、初出では、お雪が見つめる壁の上に絵のように浮かび上がったのち、壁から抜け出してくる。背の高い瘦せた女であることは「蝙蝠物語」以降変わらないが、「悽いほど好い」という「蝙蝠物語」の「凄艶」に近い美しさへ引き戻され、口演で老女だった女が「年増」となる。また右の引用で「稲光を浴びたやうに、蒼然」とあることをはじめ、「緑晶で鑄出したやうな、蒼い女」「鼻の尖つた、目の鋭い、可恐しく長の高い、蒼い色の衣服を着た、悽い年増」と、着物の色を含めて、女が蒼い色であることが強調されている。その「蒼」も、稲光や「緑晶」のような無機的なものにたとえ、人の肌の青白さとは異なる、冷たい神々しさを持った「蒼」であることが示されている。

「蝙蝠物語」における蒼い光は、「艶婦」の持つ蠟燭の色であった。女が「予」を「開けよ、壁。」の声で開く隠し部屋に連れて行くとき、女の顔を「真蒼き光」を放つ蠟燭が宙を浮いて前を照らす。「湯女の魂」でも「真蒼な光」「青色の其の灯火」として用いられるこの蒼い灯は、須田千里によって典拠となったアプレイウス作、森田思軒訳の『金驢譚』（『郵便報知新聞』明20・1・18〜2・20）からの撰取であり、初期の習作「白鬼女物語」「飛縁魔物語」や、「処方秘箋」（『天地人』第50号 明34・1）にも取り入れられていることが指摘されている^{*19}。蒼い灯はいずれの作でも魔術を使う女を照らす灯の色であり、女の魔力を象徴する色とってよいだろう。

蒼い灯は「湯女の魂」でも口演の段階から取り入れられている^{*20}。

山手の方へ十八町ばかり、小さな家が一軒ある、其家へ妾を引つ張つて往きました、見ると薄暗い小さな部屋、四辺には何もなく、燻つた
佛壇には」青色の燈火が點いて居て、

（口演筆記）

孤家で通された部屋にともっている灯は、慶應A稿には次のようにある。

破家が一軒、それも茫然して風が吹けば消えさうな、其處に住居なんぞございませう。青色のお神さんは私を引入れましたが、内へ入り
ますと、（中略）隅の方に、お神さんと全じ色の、真蒼な灯が、ちよろ／＼と點れて居りました。

（慶應A稿）

初出原稿である慶應A稿と初出本文は概ね一致するのだが、この部分では「青色のお神さん」「お神さんと全じ色」の灯、と女と灯の色が近いことが記されている。重複を避けたのか、初出ではこの「青色の」が抹消され、「お神さん」だけになっているが、孤家にともる灯と女の放つ光が同じ色であることをいかに印象づけるかを探っているのがわかる。さらに女が蝙蝠に変身する前に体に塗る薬の瓶の色は、口演ではただの「瓶」だが、慶應A稿以降「青色の壺」であり、細部に至るまで、蒼（青）をどこに用いるかを模索しているのである。

憶せず後に継くと、割合に広々とした一間へ通す。灯火はありませんが暗いやうな明るいやうな、畳の数も能く見える、一体其の明がと云ふと、女が身に纏つてゐる、其の真蒼な色の着物から膚を通して、四辺に射寛がるやうに思はれるのであります。

(「湯女の魂」)

女は蒼い色の着物を着ているのだが、その「蒼」は「膚を通して」光が広がっていくようである。初出に至るまでに灯火の「蒼」は、女の着物の色、さらに女自身が放つ光の色へと統合されている。

一方「蝙蝠物語」で「蒼」が用いられるのは、先に指摘した灯の色と怨念に対してである。「蝙蝠物語」では「艶婦」の様子は詳しく記されず、詳述されるのは女が魔術で呼び出した怨念である。「黒き衣を纏ふたる、三十ばかりなる婦人」は、次のように記される。

年紀の頃は三十四五、色白く、肥太りて、雪野の姿のすらりとして華奢なるには似ざりける、顔備へも亦異なれり。際立ち見ゆる美人なれども、眼血走り、眉逆立ち、頬瘦せ、頤細りつゝ、真黒に染めたる前歯以て、下唇を噛みしめたる歯の痕破れて口中より血はたら／＼と流れつゝ、蒼然たる其顔色、憂悶憤怒の相ありて、一眼見るだに凄じかりき。

(「蝙蝠物語」)

「嫉妬もて憤死なしたる婦人」は、魔術を使う「艶婦」が着る白い衣と対照的な黒い衣を着ており、「憂悶憤怒の相」ではあるが「際立ち見ゆる美人」である。そして血が流れるほどに唇を噛み、死者であるためか「蒼然」とした顔色をしている。この「蒼然」の段階で、魔術を象徴する色としての「蒼」を用いる意識があつたようにはみえず、むしろ「蝙蝠物語」の女の具体的な描写は、生前の女の姿を思わせるものである。

口演筆記では、亭主に「浮氣されて嫉妬で死んだ怨念」は「眼の逆立つた色の青い鼻の尖つた女」とだけあり、憤怒の相、顔色の青い点は「蝙蝠物語」と重なるものの、詳述されない。「湯女の魂」の怨念の姿は、「おどろのやうな髪を乱して、目の血走つた、鼻の尖つた、瘦つこけた女」とあり、「蒼然」をはじめ、女についての具体的記述は徐々に削られている。したがって怨念が抽象化されていく一方で、孤家の「お神さん」

が蒼い光を放つ神聖な存在へと変化していることになる。このような変化からは魔術の不思議を銜うのではなく、女の魔術が聖なる側面を持つて物語に関わることを、視覚的に表現しているといえるのではないか。

六 魂の行方

「蝙蝠物語」との比較において「湯女の魂」を読むと、孤家での出来事に目が向くのだが、小宮山が体験した怪異はそれだけではない。むしろこの作品の要となるのは、東京で体験したもう一つの怪異であろう。

小宮山は柏屋で目を覚ますと、直ちに東京へと帰って行く。自分が孤家の夢を見るまでは、女に責められるのも「神経」のせい、「縮平しゅっぺい」して気を確に「持つていけば大丈夫だと受け合っていたが、この怪異の原因が、お雪の篠田への執心にあつたことを悟ったからである。

もともと「蝙蝠物語」において問われていたのは、雪野の魂のありようであった。育ての親への義理のために「骨なし」の男を夫とする雪野は、女に打擲されると「淫慾の器となりて良人につかふる其切なさ」に比べれば、女に打たれることなど「ものゝかずにも侍らぬを」と応じる。それを聞くと女は、雪野が学ばずして「肉体と、靈魂とを、二つに分けて別個とする」術を得たと呟く。そして雪野は「浮世の義理に死なれぬ身の、人手に因りて死するを得ば、魂のみ心のまゝとなりて、恋しき人に添ふよ」——義理があつて自ら死ぬことはできないが、殺されたのなら魂だけは心のままに恋人の時之助に添つてみせよう——と女に言い放つ。現在確認できる「蝙蝠物語」はここで中絶しているため、鏡花がこのあと「蝙蝠物語」をどのように展開させようとしていたかを知ることができない。しかし「魂のみ心のまゝとなりて、恋しき人に添ふ」ことをいかに描くかは、その後も問われ続けていたのではないだろうか。それゆえに同一の素材を用い、なおかつ身体を離れた湯女の魂が、東京にいる恋人のもとを訪ねる、という結末を付した「湯女の魂」を創作したはずである。

小川温泉を発つた後、小宮山は東京に戻る汽車の窓に映る自分の顔の隣に、お雪の顔が映るのを目にし、さらに一人で湯島新花町の下宿に向かう途中、後ろからきた車夫に、まるで連れがあるかのように「姉さん、参りませうか」と声をかけられる。そして篠田の下宿を訪ねると、篠田は「君が連れて来て一足先へ入つたお雪が、今まで此処に居たのに、何処へ行つたらう」と辺りを見回してお雪を探るのである。

車夫が男に連れ添った女の幻を見る怪異は、同時期に書かれた「幻往来」〔『活文壇』第1、2号明32・11、12〕にもみられる。「幻往来」は、友人の橋から不思議な話を聞いた「私」が語る物語で、小宮山から話を聞いた語り手の語る「湯女の魂」と、形式の上でもよく似ている。医学

生の橘は、治る見込みのない結核の娘・お民を見初め、思い詰めるうちに吉原の遊女に彼女の面影を見る。その後、人力車でお民の住居の近くを訪れ、辺りを窺ったのち帰ろうとすると、先ほどの車夫に「姉さんは何うなつたんで」と問われる。車夫の話によれば、相乗の車に橘と一緒に「櫛巻で、色の抜けるほど白い、病上りのやうな凄惨い姉さん」が乗っていたという。幻を見るほどに執心があるのは男の側だが、「魂が、道端の柳にも、屋根瓦にも、車にも、月にも奪はれず体に着いて居た」で結ばれる「幻往来」は、身体を離れた魂がいかに現れるかを描いた作の一つだといえよう。

「幻往来」について西尾元伸は、医学生生の橘が近代医療に見放された民に車前草おんぼこのまじないを試み、女の幻を見ることをふまえ、ゆらぐ「近代知」の上に怪談が語られると指摘する¹⁾。「湯女の魂」もまた、小宮山の抛る近代的な合理性では晴らすことのできない迷いがあり、そのためにお雪の身体から魂だけが離れてゆく。そしてお雪の心が招いた怪異は、小川温泉の宿の一夜の夢にとどまらず、東京の現実にも及んでいる。それは思う相手に対する執心の強さが、合理的に解明できる世界を凌駕することを示しているよう。そのような物語にとって、怪異が現実を浸食する様をいかに語るかが問われたはずであり、知性や合理的な解釈で怪異が説明されてはならなかった。そう考えると「寝物語」の場面は静かな一夜の語りの場であると同時に、近代的な知性の側に立つ小宮山が怪異を説明するかにみえて、異界の原理にのまれていくことを示す場面でもあったことになる。また、そのような物語のなかでの魔術は、ただ不思議で妖しい術ではなく、ある種の神聖さをもった女が救いのために用いるものであり、女の司る孤家は現実と隔てられない場所にあるべきであった。口演から初出までの書き方を比較すると、鏡花は現実に迫る怪異を感じ取る要素をどのように置くかを模索しており、それは異界の原理を現実のなかにいかに描きうるかを探る試みであったはずだ。

文学者による講談会は、講談を意識した各作家の創作披露の場であり、鏡花にとっては「蝙蝠物語」から「湯女の魂」への書き換えを促し、自身が描く怪異の可能性を再考する契機となった。そして対話で物語を進行させ、背後に音や視覚的な効果を取り入れるような語りの演劇性が、文学において実践し得ることに気付かされたのではないか。

- *1 徳田秋聲「亡鏡花君を語る」〔『改造』第21巻第10号 昭14・10／『徳田秋聲全集』第二十三巻 八木書店、平13・7〕
- *2 寺木定芳「鏡花と執筆」『人、泉鏡花』（武蔵書房、昭18・9）
- *3 延広真治「鏡花と江戸芸文——講談を中心に——」〔『国文学』第30巻第7号 昭60・6／東郷克美編『日本文学研究資料新集12 泉鏡花・美と幻想』有精堂出版、平3・1〕
- *4 この文学者による講談会は、「小説口演会」「学者講談会」「文士講談会」などの呼び方があった。
- *5 神山彰「歌舞伎の「改良」と「保存」——岡倉天心と「日本演芸協会」前後——『近代演劇の来歴——歌舞伎の「一身二生」』（森話社、平18・3）によれば、日本演芸協会は、演劇改良会、日本演芸矯風会のあとを受け、明治二十二年に発足。会長は土方久元、岡倉天心・高田早苗が中心となって活動した。日本演芸協会の第一回演習会の演目は、松本伸子「日本演芸矯風会と日本演芸協会」『明治演劇論史』（演劇出版社、昭55・11）を参照した。
- *6 権田保之助「安部先生と私——解説ならぬ解説として——」安部磯雄『地上之理想国瑞西』（第一出版、昭和22・5）による。判読できない字は□で示した。
- *7 早稲田中・高等学校史編纂委員会『百年の軌跡』（早稲田中学校早稲田高等学校、平7・10）を参照し、「」内に『読売新聞』『口演百譚』（明33・1・1〜2・5）掲載時のタイトルを記した。『百年の軌跡』には記されていないが、「口演百譚」によれば、そのほかに徳川家で正月の御膳に出される兎の吸い物の由来を語った池田晃淵の「兎の吸物」があったはずである。
- *8 須田千里「解題」『紅葉全集』第八巻（岩波書店、平6・5）、吉田昌志「泉鏡花「年譜」補訂（十六）」〔『学苑』第903号 平28・1〕
- *9 雑誌『新小説』における「春鶯囀」の予告記事、眉山宅での講演会、「春鶯囀」掲載の作品を以下に示す。眉山宅での講演会の演目、口演の順については、注8 吉田論に拠った。

<p>広告『新小説』(明33・3)</p>	<p>尾崎紅葉「茶碗割」 巖谷小波「墓辺の薔薇」 川上眉山「五十年」 江見水蔭「旅順の虐殺」 泉鏡花「湯女の魂」 長田秋濤「首の焼酎漬」</p>	<p>眉山宅での講談会</p>	<p>江見水蔭「別子銅山変災視察談」 泉鏡花「湯女の魂」 京の藁兵衛「久振」 巖谷小波「墓辺の薔薇」 長田秋濤「血鬪體」 尾崎紅葉「茶碗割」 (川上眉山「五十年」)</p>
<p>『新小説』臨時増刊「春鶯囀」</p>	<p>尾崎紅葉口演・木川忠一郎速記「茶碗割」 巖谷小波口演・小宮八十二速記「薔薇縁」 泉鏡花口演・木川忠一郎速記「湯女の魂」 川上眉山「五十年」 江見水蔭口演「独眼龍將軍」 京の藁兵衛君口演「一分線香」 長田秋濤口演・小宮八十二速記「血鬪體」 幸堂得知述・佃速記事務所員速記「穢多の大望」 幸田露伴口授・神谷鶴伴筆記「不安」</p>		

*10 坂井健 『蝙蝠物語』から『湯女の魂』へ(『日本文学』第41号 平4・6)

*11 最初は坂東秀之助、嵐鱗枝、市川福之丞、明治二十一年二代目市川女寅を襲名、明治四十三年に六代目市川門之助を襲名した。

*12 坂井健 『高野聖』と講談——『湯女の魂』と岩見武勇伝を中心に——(『京都語文』第1号 平8・10)

*13 有竹修二『講談・伝統の話芸』(朝日新聞社、昭48・5)に拠る。なお鏡花の「湯女の魂」は、女流嘶家・若柳燕嬢が口演していたこと、「風流線」は講師師・大川新により牛込大和亭でかけられていたことが、吉田昌志により指摘されている(「泉鏡花「年譜」補訂(九)」『学苑』第

855号 平24・1)。また吉田は「湯女の魂」中で小宮山が蝙蝠に連れられて行く場面が伊原青々園の「吉原新比翼塚」(『都新聞』明34・4・22〜12・

6)劇に嵌め込まれて上演(演技座、明34・7)され、さらに「吉原雀」(京都明治座、明42・5)との改題上演があったことを指摘する(「泉鏡花と演劇——新派・新劇との関係から「夜叉ヶ池」に及ぶ——」『泉鏡花素描』和泉書院、平28・7)。

*14 笠原伸夫「高野聖」『泉鏡花——美とエロスの構造』(至文堂、昭51・5)

*15 慶應義塾図書館蔵A稿（和紙八十枚・墨書）、B稿（罝入り和紙四十五枚・墨書）（秋山稔「自筆原稿所在目録」『新編泉鏡花集』別巻二 岩波書店、平18・1）、このうちB稿は、講談会の筆記とされ、他筆である。筆記者は木川忠一郎かと思われるが不明（檜谷昭彦・長谷川端・三田英彬「泉鏡花文庫自筆原稿目録——慶應義塾図書館蔵——」『国文学論叢 第五輯 近代文学研究と資料』至文堂、昭37・9）。なお小宮山良介は、慶應B稿では「小宮山龍助」である。

*16 仏教大学民間念仏研究会編『民間念仏信仰の研究』（隆文館、昭41・2）

*17 神農五千年刊行委員会編『神農五千年』（斯文会、平7・3）を参照した。

*18 三品理絵「泉鏡花と打擲する女——『貧民倶楽部』から『湯女の魂』へ——」（『阪神近代文学研究』第2号 平10・3）

*19 須田千里「鏡花における「魔」的美女の形成と展開——『高野聖』を中心に——」（『国語国文』第59巻第11号 平2・11／『泉鏡花』『高野聖』作品論集』クレス出版、平15・3）

*20 「蒼」「青」両方の表記がみられるが、「湯女の魂」では同一の色を指すと考えた。なお口演筆記は他筆であるため、表記の違いを問うことはできない。

*21 西尾元伸「泉鏡花『幻往来』の東京——〈怪談〉と〈近代知〉をめぐって——」（『帝塚山大学文学部紀要』第39号 平30・1）

第二章 演じる姿を描く——「舞の袖」論——

はじめに

明治二十年代後半から四十年代にかけて、神田三崎座を中心に女性だけで組織された「女役者」の一座による歌舞伎が、人気を博した。演劇史からみれば一時の流行であった女役者の活躍だが、それは一部の作家に鮮明な印象を残し、創作を促した点において注目される。小栗風葉『鬢下地』（春陽堂、明32・9）、広津柳浪「乱菊物語」（『二六新報』明33・2・11～9・19）は、女役者・沢村紀久八が舞台で発狂したという同じ事件に材を採る¹⁾。当時話題となった事件を取り入れたこれら二作に特徴的なのは、女主人公の悲哀を役を演じる姿をとおして描いたことである。

小栗風葉、広津柳浪、二人の作家は、演技によって物語が喚起される演劇の性質を、演じる姿を作品に書き入れることで取り込んでいた。

風葉、柳浪の創作は、女役者の存在に刺激を受けたものだったが、少なくともそれは、観客として女役者を見、風聞を聞く立場であった。一方で、同じ硯友社系の作家である泉鏡花は、風葉や柳浪らと女役者への関心を共有していただけではなく、市川九女人という女役者と直接関わりを持っていた。怪異の表現をめぐる二人は意見を交わしており、鏡花はその交流から刺激を受け、「舞の袖」のヒロインの造型に九女人の面影を重ねている。さらに「舞の袖」は、作中で村芝居が上演されるために、語りに認められていた鏡花作品の演劇性に、演技による視覚的な要素が加わっている。

一 女役者と文学

小栗風葉『鬢下地』は、「鬢下地は春陽堂より出せる単行小説にして女優を主人公となせるもの三年目にして漸く稿を終へたりと伝へらるゝ風葉氏最も苦心の作なり」（「新刊批評」『大阪毎日新聞』明32・10・13）と報じられており、相応の準備期間を経て刊行された新作であったこと

が窺える。『鬘下地』の梗概を以下に示す。

女役者の一座・沢村座の立女形・阪東染八は、別れた愛人の鶴沢伝糸のために背負った借金に窮している。そこへ、那珂お周ちかという鬘貞が、借金を肩代わりすると申し出て、染八を紙漉橋の自宅に引取る。女株屋として知られるお周は、五年ほど前に色欲転倒性精神病という病にかかり、口のきき方から歩き方まで男のようになっていた。お周は芸者買いや花札といった道楽までもが男と同じで、沢村座の女役者を鬘貞にしていたのもそのためだった。染八はお周の家に移り住むと、やがてお周と寝室を共にし、夫婦同然の生活を送るようになる。

一方、お周には、織衛という名前の養子がいる。文学士である織衛は、現時の文壇で名を知られた批評家である。那珂の家で顔を合わせていた織衛と染八は、お周が賭博の現行犯で逮捕され、留守宅を預かっている間に懇意となり、染八は妊娠する。染八は、生まれてくる子のために役者稼業をやめて堅気になることを誓うが、一方の織衛は、女役者であった染八の経歴や芸人めいた振る舞いをうとましく思い始める。やがて論文の執筆に没頭する織衛と染八は疎遠になり、監獄から戻ったお周が激しく二人に嫉妬したこともあって、那珂の家に来て一年たらずで、染八は子を残して沢村座へと戻る。

沢村座に戻った染八の帰新参目見えの盆狂言の初日、染八是那珂の家に置いてきた子が、広島に里子に出されたと知る。やがて幕が開き染八は「恋女こいじょう房染ぼうせん分手綱わけたづな」の「重の井子別れ」を演じるが、三吉役の子役が去る場面で我が子の名を呼び、花道で放心し泣き崩れ、その舞台を最後に消息を絶つ。

『鬘下地』創作のきっかけとなった出来事は、単行本冒頭で次のように記される。

をとゝしの夏とぞおぼえし、三崎座のたてをやまに岩井紀久八といふありけり、みめやうだい花やかにねびとゝのひて、芸さへをさ／＼つたなからぬに、あまねき人氣は座がしらだけにおさるべう時めき、この女としごろいひかはしぬる男ありて、ゆくりなう梨園の春なかばに、緑葉のうらみもあさからぬ柏木の葉もりが庭にこそとつぎしか、姑なる人のひが／＼しきそねみを念じがたくて、われてふたゝび三崎座にいでけり、そのかへり新参のめみえに浅間岳の時鳥をなんつとめたる、我もひと日みにまかりぬ、はじめのほどこそあれ、例のほととぎすころしの場となりて、生けみ殺しみ、ねたみのかしやくに人ごゝちもなう打ふしゝ女は、とみに気はひかはりて、かたき役なるなでし

この方のすねにひしとかみつ、怪しうもいとも狂ほしくて、すなはちに幕はひかれつ、

一 昨年の夏、三崎座の立女形の岩井紀久八（*正しくは沢村紀久八）が、「としごろいひかはしぬる男」のもとに嫁いだ。しかし「姑なる人のひが／＼しきそねみ」に耐えきれずに再び役者にもどり、三崎座で「そがもようたてしのしよぞめ曾我綉俠御所染」^{*}の時鳥役を演じる最中、「時鳥殺し」の場で、「かたき役なるなでしこの方のすねにひしとかみつ」いた、というエピソードが『鬘下地』執筆の契機になったという。風葉はさらにこの序文のなかで、そのうち市川九女八の「重の井」を見たこと、そして「さる女優」の「きはことなりたるさが」が創作を促したことを記している。

序文では、沢村紀久八、市川九女八、二人の女優者の名が挙げられていた。沢村紀久八（元治元年〜昭和六年）は、本名山本めぐり、武士の子に生まれ、四代目沢村源之助に入門、女優者きつての美貌の持ち主で、三崎座の花形であった。風葉が見たと考えられる明治三十年五月の三崎座出演のあと^{*}、巢鴨病院に入院、三年後に復帰し、明治三十三年頃から栄座や寿座に、明治三十八年には再び三崎座に戻り、その後、大正十五年に引退するまで舞台上に立ち続けている^{**}。

一方の市川九女八（弘化三年〜大正二年）は、江戸神田の生まれ、本名守住桂、幼少の頃より踊りの才能を發揮し、男子禁制の大奥や諸大名の屋敷に向いて舞踊や歌舞伎を演じる、お狂言師と呼ばれた芸人の流れを汲む坂東三枝八に入門、桂八と名乗った。その後、八代目岩井半四郎の弟子となり、岩井条八として女優者の一座を組織、寿座、吾妻座、三崎座、常磐座といった小芝居で人気を博す。立役もこなし、団十郎張りの演技で知られた条八は、九代目市川団十郎に入門を許され、はじめは市川升之丞、のち九代目の九の字を貰った九女八という名を与えられる。同時代の劇評家たちも絶賛した九女八は、依田学海より月華の俳名を貰い、守住月華の名で新派劇にも出演している^{**}。

『鬘下地』創作のきっかけとして、風葉は市川九女八、沢村紀久八、二人の女優者に言及しているわけだが、この時期、女優者のなかで随一とされていたのは、市川九女八である。踊りの名手であり、団十郎にも認められた九女八の経歴に人々は関心を寄せていたようで、『文芸倶楽部』には「市川九女八身上談」と題した文章が掲載されている。

お狂言師坂東三津枝の弟子で、赤城明神社内で踊りの師匠をして居た三枝八と云ふのが有た。毎日格子に搦つて一心に踊の稽古を見て居る七歳ばかりの女の子が有て、何にも熱心らしいから内へ呼込で、踊つて御覽と云ふと、臆面も無く踊つたが、手を把て教へた者と些とも違

は無いから、三枝八も此子は急度踊(マユ)の名人になるだらうと、無月謝で稽古をした。此女の子が女団洲市川九女八だ。

(嘯月生「市川九女八身上談」『文芸倶楽部』第5巻第6編 臨時増刊梨園の春 明32・4)

『文芸倶楽部』記事はさらに、九女八が十二歳で名取りとなり、「近所の女の子に踊の稽古をして糊口(くちぐち)をして居た」こと、三枝八の師匠坂東三津枝のもとで「お狂言師の下回り」を始め、十六歳のとき「狂言の初段」を持ったこと等が記されている。こういった記事によって九女八の経歴は知られていただろうし、記事の掲載時期からみて風葉が参照したことも考えられる。

ところでこの「市川九女八身上談」は、九女八を女優者のなかでも別格として紹介する一方、「女俳優(やくしや)の内幕ほど醜悪なるものは無い」「舞台へ出ると俳優、座敷へ呼ばれると淫売(ぢやく)」と女優者全般の品行を非難している。明治三十年代は、依田学海らにより男女混合演劇が催され、女優の採用が叫ばれて久しい。しかし〈女〉の〈役者〉はまだまだ異質な存在であり、その周囲では常に醜聞が囁かれていた。彼女らをめぐる噂の全てが事実ではなかったにせよ、女優者を「淫売」とみなすようなまなざしは、多くの人が共有するものだった。

『鬘下地』では、登場人物のそれぞれが抱いている演劇観、とりわけ女優者に対するそれが随所で示される。新進気鋭の批評家である織衛もまた、女優者に対する偏見を捨てきれずにいる。たとえばそれは興津へ避暑に来た織衛が、宿で染八の二上り新内を耳にする場面に端的に示されていよう。

我にもあらず振仰ぐ三階の彼方より、遙に落来る糸の音(ねじめ)は冴え、四辺(あたり)も森と水を打ちたるやうなる夜の空気を透して、嘘に涙の出るなれば、冴えし月夜に、と唄ひ出せし二上り新内の身に沁む如き一節は誰ぞ。這は染八の吭(のど)なるよ。正しくも染八が声音なるに、浅ましとばかり、織衛は暫し得塞がざりける口の舌打ちと与(とも)に、急ぎて己が居間に到りて見れば、正でに染八が調ぶるにありし。

『鬘下地』

興津に避暑に訪れていた織衛と染八は、海で「我の恁(た)くて在らん限りは、死ぬとも浪などの手には遜(わた)さじ」「此方様と諸与なれば何厭ふべき」と誓い合っていた。ところが織衛は宿で染八の唄う「二上り新内の身に沁む如き一節」を聞くと、「浅まし」と舌打ちする。二上り新内は花柳

界を中心に広く唄われた俗曲で、文学作品では広津柳浪の「今戸心中」(『文芸倶楽部』第2巻第8編明29・7)で、吉原の遊女吉里と恋人の別れの場面で用いられる。「今戸心中」では、はかない遊里での逢瀬に、背後で流れる二上り新内によって哀調が加わるのだが、『鬘下地』の織衛は、二上り新内を唄う染八が堅気の女と見えぬことを苦々しく思っている。当代きつての知識人である織衛だが、「我国の女役者と謂へば、然ながらに技ある私窩子とやうに認めらるゝも鈍ましく、且は様放れたる粧ひを万客に曝さんは、如何に芸術の上なればとて、婦徳の際より見たらんには嘉すべき事にもあらじ」「技術の品位など然る難しき論ひは措きて、己が妻をば他し楽みの贅なる生業の、夫たる身が外の聞こえを影護くもあるよ」と、つまり女役者が芸術を担つてるといふ議論はさておき、粧つて人に楽しみを供する女役者は卑しい職業であり「婦徳」において劣る存在であるから、夫である自分の外聞も悪い、と考えているのである。同時代評をみると、『女学雑誌』には「小栗風葉が新小説『かつら下地』こそ、釣合わぬ縁組の末遂げぬ悲しき手本として、心得あらん人の胸に秘めべき教訓なれ」(「かつら下地」の女役者)第497号明32・10)とある。『鬘下地』は、学士と女役者という時代を映す二者と、その「釣合わぬ縁組」の行きつく悲劇として読まれていたのである。

ところで先に引いた『鬘下地』の序文には、「例のほど、ぎすころしの場となりて、生けみ殺しみ、ねたみのかしやくに人ご、ちもなう打ふし、女は、とみには気はひかはりて」、つまり実際の事件のとき、紀久八は「時鳥殺し」の場で「ねたみのかしやく」のため狂つたとされている。『時鳥殺し』とは歌舞伎「曾我綉侠御所染」のなかで、奥州の大名浅間巴之丞が都在番中に後室百合の方が妾の時鳥を惨殺する場面である。『鬘下地』冒頭の説明に従えば、百合の方のねたみによって殺される時鳥に、紀久八は「姑なる人のひが／＼しきそねみ」のなかに置かれた自身の境遇を重ねていたことになる。

柳浪「乱菊物語」において、紀久次が舞台上で狂い出すときに演じているのは、「妹背山婦女庭訓」のお三輪である。恋人の烏帽子折の求女のあとを追って三笠山御殿に行つたお三輪は、そこで大勢の官女になぶられ、馬子唄を歌わされる。「乱菊物語」では、このお三輪を紀久八をモデルにした紀久次が演じる。勘十郎とお竹親子に騙され嫁ぎ先を追われて三崎座に戻つた紀久次は、「紀伊国屋ア／＼と降掛る様な喝采」と、飯田町に嫁ぎ後家のお勘に虐げられて役者に戻つたことを揶揄する「いよ飯田町、いよう後家勘などとの悪喝采」の両方を浴びながら舞台上立つ。そして「竹に雀の馬士の振」のとき、踊りながら舞台の上に出て、土間にかつての夫の勘十郎と姑、勘十郎の妻の三人が見物していることに気づき、ことに「お竹は顔を見合した時、冷な笑を浮めて、勘十郎を見返りながら何か囁いた」のを見る。

紀久次はもう勘十郎には真から愛想を尽して、途中で出会ふとも語も交くまひと思つて居たのだが、斯う三人揃て、面当がましく——と云ふよりは恥辱を与へる為に見物に來たのかと思ふと、扮して居る役は嫉妬に狂ふお三輪の情を見はさうと我を忘るゝ迄に成つて居るのであるから、彼此の情が一時に激して、三人を屹度睨んだ形相の凄じさ、大向からは又しも、紀の国屋ア、後家勘、飯田町等の声が、一時に掛るのである、紀久次はあつと云ふや背後に倒れ様としたのを、官女の一人が早速に支へたから、倒れる事は免がれたが、其俣口惜げに眼を睜つて齒を切ばつて悶絶して了つた。

(「乱菊物語」)

紀久次は、かつての夫と姑が「恥辱を与へる為に見物に來た」と思う。そして現在の我が身を思い激昂した瞬間と、「嫉妬に狂ふお三輪の情を見はさうと我を忘るゝ迄に成つて居」た瞬間とが重なつたために、「齒を切ばつて悶絶し」たのであつた。中丸宣明は、広津柳浪の「乱菊物語」と風葉の『鬢下地』において、典拠となつた紀久次狂乱の噂の扱い方の相違について、柳浪は「うわさ——新聞記事」をもとにした「巷談街説的物語」であり、実際の事件に近い内容であるのに対し、風葉『鬢下地』は、「うわさ——新聞記事」を相対化し、物語を展開しているとする*。『乱菊物語』で紀久次が演じるのはお三輪役であり、実際の事件のとき紀久次が演じた時鳥役とは異なる。中丸の指摘するように、それはメディアから得た情報作家がどのように扱つか、ということを示している。だが、嫁ぎ先で妬まれ、冷遇に耐えかねていたという原因にあたるものは、いずれも事件の内容をふまえていたといえる。

一方の『鬢下地』序文は、市川九女八の「重の井子別れ」に対し、「あはれかばかりのたへなる技をしいだきて、かゝる緞帳のいふかひなき男役者がむれにたちまじらひつゝ、さしも匂ひもあだしにせ紫にけたれがちなる、むげにわりなしや」と記し、クライマックスで染八に「重の井子別れ」を演じさせていた。『鬢下地』の染八狂乱の場面は以下のようにある。

直ちに箱八の駅路になりて、鈴音を配へば、幕外の三吉は更に曇りし声を張り揚げて、坂は照る／＼鈴鹿は曇る、土山間の、間の土山降る雨よりも、身を知る雨にぞ悲しき節の途絶え勝なる。恸くて鞭を片手の方六法は花道半を踏み了へて、漸く向ふ幕に入らんとする此時、暫しと呼び留めて、幕内より氣立ましく駆け出でたるあり。然りや妙なる技に酔へりし満場の見物も、率爾に幻の影をし破られて目を歎むれ

ば、駆け出でたるは御守殿姿の重の井なりけり。可愛の朝一、可懐の我子、能くぞ広島を遁げ帰り給ひし、など口走りつゝ、打笑らぐも物狂ほしく、三吉役の引込みたるを見て、忽ち又花道の真中に泣き顔ほれし染八が目は、怪しうこそ逆釣りしか。

『鬢下地』

「乱菊物語」は「妹背山婦女庭訓」を取り込むことで、姑に苦しめられた紀久次の姿を前景化する。一方の『鬢下地』が「重の井子別れ」によって強調するのは、我が子との別離の場面である。いうまでもなく二つの作で異なるのは、女の狂乱の原因が「ねたみ」にあるか「子別れ」にあるかであろう。しかしここでは、いずれの作も広く知られた歌舞伎の役を通して、それを演じる女の情を示そうとした点に着目したい。小説内に女役者の演技を書き入れることによって、読者は舞台を見る観客の視点を共有する。つまり読者は女の演じる物語と女自身の物語とが重なることを、狂乱の姿を読むことで視覚的に想起するのである。そしてこのような作の骨子を支える部分は、実在する女役者をめぐる言説と女役者の演技から形作られていた。

二 泉鏡花と市川九女八

泉鏡花の「薄紅梅」(『東京日日新聞』『大阪毎日新聞』夕刊 昭12・1・5〜2・23)という作品には、「こゝへ点出しようといふのは、件の中坂下から、飯田町通を、三崎町の原へ大斜めに行く場所である」「裏表、露地の処々から、三崎座の女芝居の景気幟が、茜、浅黄、青く、白く、また曇ったり、濁ったり、その日の天気、時々空の色に、ひら／＼と風次第に靡くのが見えた」と三崎座のある風景が描かれる。そして物語の背後では「遠くの橋を牛車でも通るやうに、かたなかたんと、三崎座の昼芝居の、つけを打つのが合間に聞え、囃の音がシヤラ／＼と路地裏の大溝へ響く」と三崎座の囃子の音が響く。

「薄紅梅」は明治二十九年五月から三十二年秋にかけて、新進作家だった鏡花が、小石川大塚町に住んでいた「大塚時代」の明治文壇を回想した小説とされる。若き日の鏡花自身が投影された辻町糸七という小説家と、同じ紅葉門下の閨秀作家・北田薄氷をモデルとした月村京子の秘めた恋を軸とするこの作は、樋口一葉、依田学海らが実名で書き入れられ、「上杉映山」(尾崎紅葉)、「月府玄蟬」(小栗風葉)、「弁持十二」(柳

川春葉 等、紅葉とその門下生とおぼしき人々も登場する。

この「薄紅梅」内の時間は、風葉の『鬢下地』構想の期間に重なる。冒頭で引いた同時代評に、明治三十二年に刊行された『鬢下地』に対し「三年目にして漸やく稿を終へたりと伝へらるゝ風葉子最も苦心の作」（前掲『大阪毎日新聞』）とあった。また明治三十年五月の紀久八狂乱の舞台から刊行までの期間を考えても、風葉が『鬢下地』の構想を練り作品を書いたのは、明治三十年から三十二年にかけてであると推測できる。大塚時代の鏡花は紅葉の門下生たちと多くの時間を過ごしており、三崎座のある風景は風葉と共有した部分もあったろう。

鏡花最晩年の作である「薄紅梅」創作の背後には、関東大震災後に本格化した明治文学研究や文壇回顧の動きがあったとされる^{＊7}。また「薄紅梅」はあくまでも小説であり、なかに描かれたのは長い時を隔てた記憶のなかの風景である。したがって鏡花が意識的に三崎座を、辻町糸七の物語の背後に置いたことも十分に考えられる。しかしそうであるならなおさら「薄紅梅」からは、晩年の鏡花において三崎座と女優たちが、大塚時代の記憶に呼応する存在としてあざやかに甦っていたといえはしまいか。

「薄紅梅」内の回想のなかの風景に限らず、鏡花は同時代の作品にも女優者を描いている。明治三十三年に発表された「月下園」（三井呉服店『夏模様』明33・6）は「四季折々の花を殊に卯花を以つて聞えた月下園と、知る人ぞ知る女優市川満寿美が独棲の隠家」が描かれる短編である。「月下園」と呼ばれる市川満寿美の家に、留守居の婆が親の決めた結婚から逃れてきた若い男女をかくまっている。巡業から戻った市川満寿美はそれを聞き、かつて恋人だった男が大成するまでは自分が支えようと誓っていたことを思い出し、「野暮さへ入れない」月下園に二人を置くことはできないと憤る。この「月下園」については、弦巻克二によって主人公の「市川満寿美」という女優者は九女人をモデルにしており、「月下園」という題は、九女人の俳名「月華」をもじったのではないかという指摘がなされている^{＊8}。「月下園」からも明治三十二年の『鬢下地』三十三年の「乱菊物語」と同じ時期、鏡花もまた女優者に関心を持っていたことがみえてくる。

鏡花はさらに市川九女人と直接交流があった。「月下園」発表の二年後の明治三十五年、鏡花は市川九女人に「さんじゅうさんげんどうむなぎのゆらい三十三間堂棟由来」（新富座、明35・10）のお柳役についての助言を求められている。

先頃園部君が見えての話に、今度新富座で九女人の柳のおりうを演ずるに就き、同優が種々苦心して、初手の別は工夫が着いたが、二度目の出と引込とが、一体脚色は幽霊で無いのだから、今までのやうにすつぽんへ消えたり、宙釣に成つたり、焼酎火を燃したりしたくない、

外に考案は有るまいかとの事。

(鏡花生「柳のおりうに就て」『文藪』寅之十明35・11)

なぜ九女八が鏡花の意見を求めたのか、詳しいいきさつはわからない。『二六新報』記事には、

本日より新富座に演ずる九女八のお柳は嘗て大阪にて演ぜしより前後三回目なるが今度は特に様々の工夫を凝し顧問役たる園部紫嬌子をば怪談小説家の目ある泉鏡花氏の許に至り氏が所説を得て発明する点ありしにやと薄ドロ宙乗等も凡てけれんを用ゐず専ら技倆の上に其凄味を映じ出さんと勤むる由

(「歌舞伎櫃」『二六新報』明35・10・13)

とある。「怪談小説家の目ある泉鏡花氏」との記述から、九女八は鏡花の描く怪異に何らかの共感を持ち、お柳役への助言を求めたと考えられる。では鏡花の作品と、「三十三間堂棟由来」で九女八が演じた役とは、どのような接点があるのか。

泉鏡花には「三尺角」(『新小説』第4年第1巻明32・1)、「木精」(『小天地』第1巻第8巻明34・6)という作品があり、久保田淳が指摘するように、この二作には「三十三間堂棟由来」の影響がみられる*9。「三尺角」は深川木場の少年与吉が通う豆腐屋「柳屋」の娘お柳の物語である。「人に血を吸はれた」つとめの後病身となったお柳は、「材木に枝葉がさかへるやうなことがあつたら、夫婦に成つて遣る」という恋人からの手紙を受け取り、失意のうちに息を引き取る。その死の間際、材木に枝葉が茂る幻を見た木挽の与吉が「小屋の材木に葉が繁つた」と驚き叫ぶ声が、「福音」としてお柳に伝えられる。「木精」は「三尺角」から一年半を隔てて発表された作で、「三尺角拾遺」との改題が示すように*10、「三尺角」の続編であり、お柳臨終の瞬間に起きた怪異を、恋人の学士の側から描いている。学士はお柳と肩を並べ闇の中で池に臨み、朦朧とした灰色の池に現れる草木の靈魂を見る。そして唱名の声、輪の音、線香の香りに我に返り、小石川の自邸で目を覚ます。

「三十三間堂棟由来」で九女八が演じたのもお柳という名の女である。「三十三間堂棟由来」に登場するお柳は横曾根平八郎に救われた柳の精で、人間の女に姿を変え、平太郎と夫婦になって、一子緑丸をもうける。しかし、柳の木は三十三間堂の棟木となることが決まり、柳の木に

斧が入るとお柳は苦しみ出し、平太郎と緑丸に自分の本性を告げて去る。

この女主人公の「お柳」という名前が共通するだけでなく、「三十三間堂棟由来」と同様、鏡花の「三尺角」でも、傷付けられた木が苦しむ、という発想が見られる。お柳の姉のお品は、無意識にひきちぎって嚙んでいた柳の葉と病身の妹の姿を見比べて、「嘸此の葉も痛むこったねえ」と言っているし、与吉も自身が切った木の木屑が積もったのを見て、木が流した血ではないかという錯覚に陥っている。

歌舞伎「三十三間堂棟由来」では、お柳が平太郎に自分が柳の精であることを告げ、立ち去る場面が眼目となる。たとえば九女八が明治二十七年大阪浪花座で演じたお柳は、以下のように評されていた。

(頭取) 糸八のは何でござります(見巧者) 此優のは恰幅からしてお柳には打てつけの瘦ぎすにて夫平太郎が柳を伐るとき、打惰れての出より柳によそへて我身の別れを惜む処さすがに女の名優だけに大いに情があつて得心しました(中略)(浄瑠璃通) この優のお柳は一度消えてまた現はれ例の色烟花いろはなびを使うて凄みを見せ物語のあるを非難する人あれど浄瑠璃には『散りくる柳の葉隠れに形は消えて失せにけり』とあつて後にまた『又も引かる、執着心形はしをる、青柳の云々』とありて二度消える事に書いてあれば糸八のは其本文に拠たのであらう但し色烟花の処は何ともはや(半可) 動作もどうやら幽霊じみて拙せつなどは今一つ感服しかねやした

(ふじの屋主人「三座柳競」『大阪朝日新聞』明27・2・16)

右の記事を見ると、「お柳は一度消えてまた現はれ」てから後、「色烟花を使うて凄みを見せ」ところが問題となっている。この大阪上演の劇評と「柳のおりうに就て」を見比べると、大阪上演での問題点について、九女八は鏡花に助言を求めていたことがわかる。

先の『二六新報』記事によれば、九女八は「薄ドロ宙乗等も凡てけれんを用ゐず専ら技倆の上に其凄味を映じ出さん」と考えていたとある。「柳のおりうに就て」の鏡花の言もこの点への九女八の相談に応じる形を取る。鏡花は「元来凄味と云ふものは、余程気を着けぬと、悪くすると滑稽に成る」、だから「幽霊に限らず、何でも出入は当り前に人の為るやうでなくつてはいけません」「おりうは如何にも木精こだまなのでですから、焼酎火で出没するのは可笑なものです」と、柳の精であるお柳が「人の為るやう」であることで凄味を出すべきだとしている。

東郷克美は鏡花の小説「木精」について、「池の上に出没する奇怪なものたちは草木の靈魂すなわち木精(樹精)の顕現」であり、お柳もま

た木精であるとする^{*1}。東郷のいうように、お柳は木精であり、小説「木精」のなかで学士が見たお柳との別れは、いわば木精が消える怪異であつた。

「お柳、」と思わず抱占めた時は、浅黄の手柄と、雪なす頸^{うなじ}が、鮮やかに、狭霧の中に描かれたが、みる／＼、色があせて、薄くなつて、ぼんやりして、一体に墨のやうになつて、やがて幻は手にも留^{とま}らず。

放して退ると、別に塀際に犇々と材木の筋が立つて並ぶ中に、朦々^{おぼろ}ともものこそあれ、学士は自分の影だらうと思つたが、月は無し且つ我が足は地に釘づけになつてるのにも係^{かゝ}らず、影法師は、薄くなり、濃くなり、薄くなり、濃くなり、ふら／＼動くから我にもあらず、

「お柳。」

思はず又、

「お柳、」

といつてすた／＼と十間ばかりあとを追つた。

「待て。」

あでやかな顔は目前に歴々^{ありく}と見えてニツと笑ふ涼い目の、うるんだ露も手に取るばかり、手を取らうとすると何にもない、掌^{たなせこ}に障^さつたのは寒い旭の光線で、夜はほの／＼と明けたのであつた。

(「木精」)

村松定孝は「木精」を評して「夢幻能を見るような詩的発想」があるという^{*2}。現世への心残りを伝える異類の幻の現れる夢幻能のようだと印象は、同時代の読者も抱いていたのではないか。木精との別れの場面には、異類と人が邂逅する怪異を別離の悲哀とともに描く必要があつた。その点において小説「木精」は成功していたといえる。さらに「木精」末尾の「あはれ草木も婦人も靈魂に姿があるのか」という一文は、「三十三間堂棟由来」の主題にも通じるだろう。九女人がこれらの鏡花の作品を読んだか、確かなことはわからない。が、少なくとも九女人にとって鏡花は、「お柳」という木精の本質を捉え、木精をめぐる怪異を表現することのできる作家と考えられていたことが、十分にいえるので

はないか。

三 泉鏡花「舞の袖」

前節までにおいて、女役者を描いた小説は狂乱によって演じている物語と女の物語を交差させており、そのような書き方は実際の女役者の姿に触発された創作であることを確認した。さらに泉鏡花においては、風葉や柳浪のような、観客の立場での創作にとどまらず、市川九女八に演技上の助言をしていた。そして鏡花が意見を求められた背後には、泉鏡花が木霊という異類と人の交感を深く理解し、描くことのできる作家であるとの認識があったからだと考えた。

泉鏡花の逗子を舞台にした「逗子もの」と呼ばれる創作のなかに、「起誓文」(『新小説』第7年第11巻 明35・11)、「舞の袖」(『新小説』第8年4巻 明36・4)がある。これら二作は鏡花の同棲生活に材を採った作の一つと考えられてはいるものの^{*13}、これまであまり取り上げられてこなかった。「起誓文」は日本橋檜物町の芸妓・お静が、恋人の数夫を追って訪れた相州逗子の二十六夜の晩を描く。ようやく一緒になった二人だったが、この晩数夫はお静に留学の決意を語る。「舞の袖」は「起誓文」の半年後、パリに画を学びに行った数夫の留守を守って、数夫の老父母と月ヶ岡で暮らすお静の様子が描かれる。この「舞の袖」に踊りの「保名」が取り入れられ、女主人公のお静によって演じられることに注目したい。

そもそも「舞の袖」は小説全体が、段取りや舞台裏を含めた村芝居全体を示すように書かれている。章立てをみると、数夫の家の隣の駒田が招いた「華族の姫様」に披露する改良剣舞の準備をするのに始まり、村人が稽古をする音が聞こえる「下稽古」章、若衆頭の鉄造が老母お竹に説明するかたちでその日の演目が示される「番組」章と続く。そして「推参」章では、観客となる「姫様」が到着し、舞台裏や観客席を含めてその日の芝居が組み立てられる。

この「舞の袖」内で村人が騒々しく準備しているのは改良剣舞だが、むしろ作中で眼目となるのは「岩井の名取りの若師匠」だったお静が舞う「保名」である。「保名」とは、義太夫「あしやしちまんおうちかがみ 芦屋道満大内鑑」のなかの「小袖物狂の段」を脚色して清元の曲に仕上げたもので、三代目尾上菊五郎が所作事として文化十五年三月江戸都座で「みやまのはなとしがねえだがり 深山桜及兼樹振」四季七変化の春の部「小袖物狂」として初演した。以来ながらく絶えていた

のを、九代目市川団十郎が復活させ、その後大正十一年（帝国劇場、三月）に六代目尾上菊五郎が新演出で演じ、今日舞踊として知られるところとなった。

このように説明すると、明治期に「保名」はほとんど演じられなかったと受け取られるかもしれないが、九代目団十郎が復活させてから大正に入るまでの間にも、「保名」はしばしば舞台にかけられている。明治三十年代で目につくのは、明治三十年（歌舞伎座、七月）の五代目尾上菊五郎による上演であろうか。

大切保名の狂乱、蝶に戯るゝ所詩趣あり、菊五郎の保名、六十近き役者が扮装としては艶なり、たゞ予輩素人には、総じて日本の踊に意味と伴へる進行なく、終に倦怠の感を起こさしむる弊あるが如し、此等は我が趣味の修養足らざる為か、はた踊其の物の到らざるに由るか、

（抱月、青々園、逍遙「歌舞伎座一見評」『早稲田文学』明30・8）

と評価は芳しくない。

本稿で言及してきた市川九女八という女役者も、「保名」を得意としていた。九女八は「保名」をしばしば演じており、たとえば『新小説』（鷲群堂主人「女優守住月華」第9年第8巻 明37・7）のなかでは、「保名と狂者の様」について「総別狂者は眼で見せるのでございますが、師匠の堀越は肩と眼とで見せるといふ事で」「狂者は手もなく病人と同じなのでございますから、幾らか疲れがなくつちやいけませんので、それでこの肩息を使ひます」と「狂者」の演じ方について語ってもいる。

ところでお静の経歴は「起誓文」内で以下のように記されていた。

故あるかな、涼傘^{ひがさ}さして当流の大師匠ながしが、横町の舞台へ通ふ、夕暮の其の七ツ八ツの頃ほひより、踊には天稟の妙を得て、年紀十七の時疾く流儀^{はや}の免許を得た。岩井静馬という名を其のまゝ、お酌の時から押通^{おつとほ}して、（中略）就中、名題「深山桜及兼樹振」、「保名の物狂ひに神を会して、紺泥に銀で秋草の乱れ咲を画いたる舞扇、衝と疊について片膝を立つる時は、席にあるもの襟を正して、地に立つたるは、いかなる上手も、音^ねに汗^{あせ}を握りしとかや。

〔岩井静馬〕「起誓文」

お静は十七歳のときに名取りとなり「岩井静馬」を名乗る。この岩井の名は、九女人に由来するものではないか。岩井半四郎門下で踊りを学んだ九女人は、団十郎の門下として市川を名乗るまで、岩井糸八として広く知られ、多くの弟子を持っていた^{*14}。この時期すでに老優だった九女人と、「二十か一」のお静を直接結びつけるのは難しい。しかし天性の踊りの才能を持ち若くして名取りとなった、という伝記的な事柄がすでに知られており、さらに「起誓文」発表の前月に、鏡花は九女人に「三十三間堂棟由来」について問われ接点があった。これらを併せ考えると、お静の造型には、九女人という女優者の面影が重なっているように思えるのである。

舞踊「保名」では、恋人の袖の前の死を悲しみ、形見の小袖を抱いて菜の花が咲く春の野辺をさまよい歩く安倍の保名が演じられる。「起誓文」はこの保名の姿を、恋人の数夫と離れていることを思い悩むお静へと結び付ける。

随分身^{しんしん}上^{じょう}のためになつて、小さいが蔵も立てたお前のこと、思ひ切つて相談しようよと、こゝではじめて知つて、おや／＼、姿もいつか乱髪と云ふのかい、今時古風な何のこつた、しかも去年の桜時から、然^さう、そして此頃は旅の空で、そんなら、お前もおつかけて草を敷寝にするが可^いい。(中略)もしか、内があげられぬと、これでしばらく逢はれまい。久しくお前の踊も見ぬ。静ちゃん一ツお名残に、おはこの保名を立たないか。——菜種の畑に狂ふ蝶、翼交して羨しいねえ。

〔岩井静馬〕「起誓文」

右に引いたのは、「起誓文」内のお静の抱え主の言葉である。数夫を思つて病になつたお静に、抱え主は「姿もいつか乱髪」「去年の桜時から」「旅の空」「草を敷寝」という「保名」の詞章を重ねる。そして店を出て数夫の許へ行くようお静を促すと、「菜種の畑に狂ふ蝶、翼交して羨しいねえ」と二人を双蝶に擬える。

「舞の袖」は、前作「起誓文」でお静の経歴を語るなかで示された「保名」を作の中心に据え、物語を展開する。それは終局でお静が舞う「保名」に向けて、作中にさまざまなかかけがめぐらされていることからいえる。先にも記したとおり、保名は菜の花の咲く春の野を歩くわけだ

が、「湯がへり」章では、町の湯から帰るお静の袂には蝶がひらひらと舞い、お静と数夫の老母が話す背後では「奥は山の裾から、此方は菜種の畠から、廂に迫る夕霞、ものの隈々朧くまぐわになる」とあり、背景が次第に準備される。そして「白い胡蝶の漾ふ長閑さ」のなかにいた蝶は、

菜種の畑はたに狂ふ蝶、

と弾いて、地ちがガツチリと支つかへたので、蝶の姿をじつと見ながら、

口で、

「ツルンテ、チリンチ、チレチレチン、チチチンチン、」

チン、翼かはして羨し、野辺の陽炎春草を、素袍袴に踏みしだき、

狂ひ／＼て来りける。……

(「青海波」「舞の袖」)

と、そのまま小道具となる。

村松定孝は「舞の袖」について、「小説の最期の高調した場面を舞いの情景によって結んでいるのは、後作「歌行燈」にも見られる鏡花独自の手法」と述べる^{*15}。しかし「舞の袖」のこの場面にみられるような、女主人公が演じる物語と女自身の物語が交錯し、双方の高調の場面が一致する手法は、女役者狂乱の場面としてすでに風葉の『鬢下地』や柳浪の「乱菊物語」で試みられていた。

これらの点に加えて、狂乱が作中で果たす役割について考えてみると、「舞の袖」は、『鬢下地』や「乱菊物語」とは正反対の意味を付与しようとしていたことがわかる。『鬢下地』で染人は嫁ぎ先を出て、家も子供も失った末に子別れを演じ、狂乱に至っていた。「乱菊物語」では「子別れ」は描かれないものの、紀久次は嫁ぎ先での冷遇により狂乱に至る。つまり狂乱の前提には、家や子との惜別があったのである。ところが「舞の袖」でお静の舞う保名の狂乱は、女の狂乱がそれまで持っていた意味を反転させている。村人たちは「人身御供」であるとして、お静に「姫様」の前で踊るよう執拗に迫る。お静が嫌がるのを見かねた義父の正左衛門は「お静が此の村にさへ居りませねば、おつきあひも人身御供も何もあつたものではござりますまいな」、「因つて今すぐ東京へ帰しましよ」と申し出る。それを聞いたお静は「いつまでも此村に置いて下さ

いまし」と「保名」を舞う。つまり「舞の袖」のお静は保名の狂乱を演じきることで、数夫の老父母のいる月ヶ岡の家にとどまったのである。それは芸を持つことで家や子と離れていくのではなく、芸によって家と女主人公が確固たる絆を持つことを意味する。結末でやや唐突に「世を兼ね身を恥ぢて人に逢ふのを厭ふたのも是、病も是、数夫の胤は早や五月」とお静の妊娠が明かされるのだが、それは芸を持つ女の運命が悲劇に終わらない結末を印象づける。

さらに芸人の境遇を描いた小説の系譜の中に置いたとき、「舞の袖」が新たな方法で物語を描こうとしたことがより明確になる。泉鏡花は女の芸人を主人公にした小説をいくつか発表している。しかし「義血侠血」(『読売新聞』明27・11・1〜30)の白糸にしても、「髯題目」(『文芸倶楽部』第3巻第16編 明30・12)の小燕にしても、芸で身を立てる女たちは、一時華やかにもはやされはしても、やがて悲惨な末路を辿る。見方を変えれば、そのような女たちの境遇が物語を支えていたのである。一方で「舞の袖」は、悲劇的な結末を迎える作品ではなく、芸人を主人公とした小説のなかでも目新しい作品であった。また結末の舞台の場面向けて準備の段階から村芝居を描いており、『鬢下地』や「乱菊物語」より意識的に、舞台を見た観客の抱く情感を引き出そうと試みていたことがいえる。そしてそれは語りに見出されていた鏡花の演劇性に、演じる姿の持つ視覚的な要素が加わったことでもあった。女役者をめぐる創作や、「柳のおりうに就て」といった言にも目を向けたとき、鏡花が劇空間や演技の演劇性を文学作品のなかに取り込もうとしていたことがみえてくるのである。

*1 越智治雄は「侠艶録」前後（『文学』第39巻第4号 昭46・4 / 『明治大正の劇文学』塙書房、昭46・9）において、『侠艶録』に素材を与えた作として『鬘下地』『乱菊物語』を取り上げる。佐藤紅緑『侠艶録』（本郷座、明39・10初演 / 新潮社、明45・1刊）も紀久八の狂乱を材とするが、前二作を下敷きにしており、刊行の背景も大きく異なるため、本論は考察の対象としない。また中丸宣明は「紀久八狂乱——広津柳浪「乱菊物語」と小栗風葉「鬘下地」——」（『国語と国文学』第87巻第5号 平22・5）で、女役者のスキヤンダルを物語化する方法が、柳浪、風葉という二人の作家において異なることを指摘する。

*2 河竹黙阿弥作だが、原拠は柳亭種彦の読本『浅間嶽面影草紙』である。

*3 紀久八狂乱の舞台については、注1の中丸論において指摘されている。

*4 平山蘆江、三橋章八、平山清郎『女優展望』（世界書房、昭22・11）、高嶋雄三郎『日本女優史』（川柳新聞社、平1・7）、および「沢村紀久八けさ死す」（『東京朝日新聞』夕刊 昭6・6・19）、吉田昌志「泉鏡花と演劇」（『泉鏡花素描』（和泉書院、平28・7）等を参照した。

*5 との字「名家真相録（其七）市川九女人」（『演芸画報』第1巻第9号 明40・9）、「市川九女人追憶録」（『演芸画報』第7年第9号 大2・9）、守随憲治「市川九女人伝聞記」（一）（『実践文学』第42号 昭46・3）、「市川九女人伝聞記」（二）（『実践国文学』第2号 昭47・9）等を参照した。

*6 注1中丸論による。

*7 吉田昌志「鏡花のなかの一葉——「薄紅梅」を中心として——」（樋口一葉研究会編『論集樋口一葉』おうふう、平8・11 / 注4『泉鏡花素描』）

*8 弦巻克二「鏡花の描く「女優」」（『叙説』第31号 平15・12）による。

*9 久保田淳「悪所と魔界——泉鏡花の「深川物」を例として——」（『国語と国文学』第70巻11号 平5・11）において、鏡花の「三尺角」「木精」に「三十三間堂棟由来」の影響がみられることが指摘されている。

*10 『鏡花集』第一巻（春陽堂、大4・10）収録のさい、「三尺角拾遺」と改題された。

- *11 東郷克美校注「三尺角・木精」および「木精の力——『三尺角』『木精』と『高野聖』をつなぐもの」、いずれも『新日本古典文学大系明治編 20 泉鏡花』（岩波書店、平14・3）による。
- *12 村松定孝「鏡花小説・戯曲解題」『泉鏡花事典』（有精堂、昭57・3）
- *13 吉田昌志「泉鏡花・逗子滞在と「起誓文」「舞の袖」」（岡保生編『近代文藝新攷』新典社、平3・3／注4『泉鏡花素描』）
- *14 山浦慎吉編『日本舞踊流派細見』（新芸能新聞社、昭45・3）には「八代目岩井半四郎の弟子の双璧として、岩井糸三郎と岩井久米八は舞踊の名手として名高く、その名声は東京一円に広がって」おり、「岩井久米八はその頃、三百名余りの弟子を教え」ていたとある。
- *15 注12に同じ。

〔付記〕

本文引用は、小栗風葉『鬢下地』（春陽堂、明32・9）、広津柳浪「乱菊物語」（『二六新報』明33・9・17）を用いた。

第三章 長編小説の方法

——河竹黙阿弥「黄門記童幼講釈」と「風流線」の対比から——

はじめに

泉鏡花「風流線」は、明治三十六年十月二十四日より『国民新聞』に連載された[※]。村松定孝が「さながら水滸伝を思わせる構想の豊かさ」と伝奇性の豪快壮絶さは他に類例を見ない」と評したのをはじめ[※]、先行論では、その構想を支える謡曲や草双紙などの古典作品の影響が指摘されてきた。同時に「風流線」は、華厳の滝で投身自殺をはかった藤村操を思わせる青年が登場したり、横山源之助のルポルタージュの影響が見られたりと[※]、鏡花の時事への関心が窺える。

「風流線」は恋人を追って鞍ヶ岳へ向かうお龍と、芙蓉湯のひとりにある巨山五太夫の邸へ巨山夫人・美樹子を訪ねていく幸之助が、茶屋で出会う場面から始まる。お龍はその後鞍ヶ岳へ向かい、華厳の滝へ身を投げたのち行方不明になったいた村岡不二太と再会し、村岡が煩悶の末に悪魔になる決心をしたことを告げられる。やがて二人は手取川上空を飛ぶ魔物となって、ならずものの鉄道工夫の集まりである風流組の信仰の対象となる。風流組はリーダーを得ると、慈善家・巨山五太夫の悪事をあばき、鉄道技師・水上規矩夫の慕う巨山夫人・美樹子を奪うために、巨山に戦いを挑むことになる。一方冒頭の茶店の場面でお龍と別れた幸之助は芙蓉湯に着く。そこで幸之助は巨山夫人に、巨山が救小屋で養う人々を牛馬に見立て酷使していることを打ち明けられ、夫人の願いで養子となって邸にとどまることになる。物語は芙蓉湯の巨山邸と手取川という二つの場所を中心に、村岡とお龍、美樹子を慕う幸之助と水上、それぞれの恋が描かれ、さらに絵師狩谷秀岳とその妻のお妻のエピソードを取り込む。

鏡花は「風流線」に対して、「偽善を憎むと言ふのが主眼」（「犯罪と小説」『明治評論』第12巻第9号 明42・9）であったと自身の意図を語っており、それはたとえば秋山稔が「偽善者及びその一派と、それに対立するに故郷に怨恨を抱く指導者を仰ぐ鉄道工夫の集団を配置する」の「この作品の基本的な構図」とした点とも重なる[※]。同時進行で展開する複数の物語と、多様な典拠が喚起する過剰なイメージは、ともすれば

物語を破綻させてしまいそうである。だが様々な内容を織り込んで展開する「風流線」は典拠によってイメージを膨らませながらも、登張竹風が「麗しく織り成せる一編の錦」（『泉鏡花の「風流線」』『読売新聞』明38・12・10）と評したように、一つの物語としての調和を保ち、かつ全体で大きな主題を示し得ている。

そのような鏡花の長編小説の構想を支える方法を探っていくと、黙阿弥「こうもんきおさなごうしやく黄門記童幼講釈」との共通性がみえてくる。「風流線」は、偽善者巨山五太夫と悪党の集団・風流組の対立が軸となって物語が展開する。鏡花作品に対する黙阿弥の影響としては、舞台「婦系図」の「湯島の境内」の場に、「くもたまごうえのはな天衣紛上野初花」（新富座、明14・3）の直次郎・三千歳の再会場面で知られる清元節「しのびあうはるのゆきどけ忍逢春雪解」が使われたことが知られる。だが本章では、そういった上演を通じた影響関係ではなく、白浪作者と呼ばれた黙阿弥の作と、「悪」の性質、登場人物の造型、場面、「神」のモチーフや謡曲の使い方の相似を分析し、鏡花の小説が持つ演劇性を具体的にあきらかにする。

一 黙阿弥「黄門記童幼講釈」と「風流線」

先にも述べたように、長編作品である「風流線」は手取川と芙蓉瀉を軸として別々に話が展開する。これらの物語全体を結び一つの流れに導いているのは、「河童」の異名をもつ男の語りである。ここではそれぞれの場所で起きる出来事に関わり、すべてを知った上で語り手としての役割を果たす「河童の多見次」に着目したい。越野格は「風流線」の登場人物は、人物が名を体する「名詮自性」の働きを持っているとし、多見次について「多く見て語る、との名詮自称でもあろうか」と断った上で、「その活動の幅が両生類的な幅の広さを持っている」と述べる⁸⁰。越野のいうように、「風流線」のなかで多見次が特異なのは、たとえば工夫の捨吉が、村岡不二太と瓜二つの容貌であり、村岡の身代わりになって死ぬ、という明白な役目を持つているのに対し、その活動の幅が広く、すべての場所で起きる出来事を把握している点にある。

自分の打ち付けた杭に船を繋いで仰向けに寝ていて、空を飛ぶ村岡不二太とお龍の姿を最初に見つけたのは多見次である。また旅画師多見五郎に扮して巨山の邸・芙蓉館に忍び込み、水上のために巨山夫人・美樹子を連れ出そうとしたり、警部長十時と特務巡査大曲を騙して船に乗せ散々に翻弄したりと、多見次は風流組の中心となって活躍する。そして結末では巨山に捕らえられたお龍を救うため、炎上する芙蓉館の隠し部屋へと飛び込んでおり、風流組の巨山攻撃に最初から最後まで関わっている。

河童の多見次は、妹が芸者に出なければならぬほどに「可い加減に飲潰し」た放蕩者で、ならず者の工夫たちの集まりである風流組に入つて、鉄道工事に携わっている。「浪裡白跳」——『水滸伝』の張順——と称される多見次は、文字通り泳ぎを得意とする「水の手の豪傑」であるため、芙蓉瀉にある巨山邸を攻める「水軍」の「驍将」として頭角を現してゆく。

同時に多見次は、能役者の幸之助と絵師狩谷秀岳の妻・お妻という弟妹がいる。二人とのつながりから、多見次は幸之助と美樹子が密通していること、秀岳が巨山に美人画を頼まれたいきさつなど、物語全体の因果を知ることができる立場にある。「みだれ髪」「七箇の池」「銀河」の各章で、多見次は語り手となり、「いざといふ大事な場合に、ハタと出撞でつぐしたのが、弟野郎、幸之助ツて奴だもの、いや驚いたの候の」「あのめっかち 眇めっかち はね、私等が妹です、お妻の奴が、お館へ参つて、唯酒に酔つて、欄干を踏みはづして、湖に溺れておめでたくなつたんぢやねえ。どうして死んだつてことを知つてました」と、弟の側、妹の側、それぞれから知り得た出来事を結び付け、会話によって提示する。「目の鋭い俠な奴」で「小粋に棹をうて、稲妻の閃くやう、水脚を颯と切」る様子、粋で勇み肌、洒落を交えながら軽妙に語る口調は、どうみても江戸っ子のものである。手取川から金沢にかけて、鏡花の故郷である石川の地理をもとにした「風流線」のなかで、多見次は弟妹ともにこの土地の人間であるはずだが、あえてこのような造型にした理由は、その語り口にあるのではないか。色白、という点で参照されたのは『水滸伝』の張順であろうが、多見次の造型はむしろその「河童」である部分に負うところが大きいのではないか。従来から「河伯令嬢」(『婦人倶楽部』第8巻第4号 昭2・4・5)、「貝の穴に河童の居る事」(『古東多万』第1年第1号 昭6・9)など、鏡花の作品には河童が登場し、柳田国男との交流や『遠野物語』(聚精堂、明43・6)をはじめとした民俗学との関係が論じられてきた。だが水練に長けた「河童」である多見次は、こうした妖怪の河童とは印象が異なる。むしろ以降に示す河竹黙阿弥の「黄門記童幼講釈」に登場する「河童」の名を持つ男に通じるものがあるのである。

河竹黙阿弥「黄門記童幼講釈」のなかには「河童の吉蔵」という水練に長けた男が登場する。ここで多見次と吉蔵、二人の「河童」の類似について考察を加えたいのだが、その前にまず、「黄門記童幼講釈」について記したい。

「黄門記童幼講釈」(*以降「黄門記」と略記)は、明治十年十二月、新富座での上演のために、九代目市川團十郎、五代目尾上菊五郎、初代市川左団次、つまり団菊左と呼ばれた当時の名優にあてて、黙阿弥が書き下ろした作である。

「黄門記」は、徳川幕府の御用船安宅丸解体の話が下敷きになっている。大型軍用船安宅丸は將軍家光の命によって建造され、深川御船蔵に置かれた。しかし伊豆で造られた安宅丸は、夜な夜な「伊豆へ行こう伊豆へ行こう」と鳴いたという。「黄門記」はこの安宅丸解体にまつわる

伝承を、「生類憐みの令」制定下の綱吉の時代に置き換え、解体の原因を大老織田筑後守らが、私腹を肥やすためであったとしている。大老は水練に長けた「河童の吉蔵」という男を雇い、安宅丸の近くに潜らせ、「伊豆へ行こう」といわせる。船が鳴くのは不吉だという理由で安宅丸は解体されることとなり、大老は安宅丸に使われていた金銀を懐に入れ、解体を請け負う大工や道具屋、下金屋からも多額の賄賂を受け取る。水戸黄門・徳川光圀配下の山辺主水は、飴売りに身をやつして安宅丸解体の真相を探り、稲波石見守は殿中松の間で大老を斬り殺す。忠臣の働きにより、悪人は成敗され、光圀を裏切っていた藤井紋太夫も光圀自身の手により斬られる。

後年の文章ではあるが、鏡花は「深川浅景」(『東京日日新聞』夕刊 昭2・7・17〜8・7)で、安宅丸の伝承に触れ、以下のように記している。

「あゝ、黙り黙り。——あの高橋たかばしを出る汽船は大変な混雑ですとき。——この四五年浦安の釣がさかつて、沙魚はぜがわいた、鰈が入つたと、乗出すのが、押合、へし合。朝の一番なんぞは、汽船の屋根まで、真黒に人で埋まつて、川筋を次第に下ると、下の大富橋、新高橋には、欄干外から、足を宙に、水の上へぶら下つて待つてゐて、それ、尋常ぢや乗切れないものですから、そのまんま……そつとでしやうと思ひますがね、——それとも下敷は潰れても構はない、どかりとだが、何うですか、汽船の屋根へ、頭をまたいで、肩を踏んで落ちて来ますつて。……こ奴いづが踏みはづして川へはまると、(浦安へ行かう、浦安へ行かう)と鳴きます。」

「串戯じやうだんぢやあない。」

「お船蔵がつい近くつて、安宅丸あたけまるの古跡ですからな。いや、然ういへば、遠目金を持つた気で、……あれ、御覧じろ……と河童の児が回向院の墓原で悪戯あくごをしています。」

「これ、芥川さんに聞こえるよ。」

「深川浅景」は、関東大震災後の東京各所を、その地にゆかりの深い作家・画家が訪れる『東京日日新聞』の企画「大東京繁昌記」中の、深川を担当した鏡花の文章である。右の引用で「私」は「案内者」に連れられて被災した深川を歩いている。そこで「案内者」は「私」に、大漁続きの浦安うらやすに皆が行きたがっていることを、安宅丸が「伊豆へ行こう」といったことにかけて、押し合つて川へ落ちた者たちが「浦安へ行こう」

と鳴くのだといっているわけである。つづけて御船蔵と河童、そして河童から芥川龍之介へと話題が移る。回向院の河童とは、同じ「大東京繁昌記」で、芥川の担当が「本所両国」であることをふまえた表現であるが、御船蔵と安宅丸の遺跡から「河童」へと結びつく、その連想の背後には「黄門記」の「河童の吉蔵」があるのではないか。

話を「黄門記」に戻し、明治十年の初演の配役を団菊左の順に記すと、団十郎（黄門光圀卿、稲波美濃守、水戸の重蔵）、菊五郎（稲葉石見守、藤井紋太夫、河童の吉蔵、小稲波の音蔵）、左団次（織田筑後守、魚売久五郎、織田の左九郎）である。場割を以下に示す⁸⁷。

序幕 神田明神境内の場、御船蔵向川岸の場

二幕目 織田邸郊外犬殺の場、三筋町魚屋内の場

三幕目 東両国広小路の場、石見守邸拷問の場

四幕目 呉服橋内土手の場、丹前風呂二階の場、小石川伝通院の場

五幕目 稲波本家茶室の場、同分家奥殿の場

六幕目 小石川黄門館の場、同家中藤井宅の場、同能舞台ノ鏡間の場

七幕目 下馬先供侍喧嘩の場、殿中松ノ間刃傷の場、同大広間評定の場

好評だった初演を受けて、明治期には十一年一月新富座、二十二年十一月歌舞伎座、三十四年三月歌舞伎座、三十六年九月東京座で上演されている。そのうち二十二年の上演は歌舞伎座の開場公演であり、福地桜痴が台本に手を加え「俗説美談黄門記」と題された⁸⁸。「風流線」の掲載時期に近い明治三十六年の上演は「一番目の『水戸黄門記』は、水戸義公の銅像建設に今度の興行が関係して居る処から」（三木竹二「東京座の九月興行」『歌舞伎』第41号 明36・10）とあり、光圀の銅像建設という話題性のなかで選ばれたようである。

では「河童の吉蔵」とはどのような役であったのか。「黄門記」書き下ろしのさい、黙阿弥はそれぞれの役を俳優にあてて書いていたが、吉蔵の役だけは決めていなかった。伊原敏郎『市川団十郎』（エックス倶楽部、明35・12）によれば、「黄門記」の本読みのもと、団十郎、菊五郎、左団次のそれぞれがこの役は自分がやりたい、と黙阿弥に申し出たのだという。真偽の程はわからないが、「河童の吉蔵」という役はそれほど

重要で、かつ俳優を惹きつける魅力があったのであろう。じっさいには菊五郎が演じた初演の「河童の吉蔵」は好評で、二十二年には同じく菊五郎、小団次、三十四年が菊五郎、三十六年には左団次がそれぞれ務めている*。

「餓鬼の時から博奕が好きで、勘当同様追出され、流れ／＼て江戸に参つて今船乗をいたして」いるという「河童の吉蔵」は、雇われて大老の企みに荷担してはいるが、陰謀を暴露するといつて大老配下の黒崎伴右衛門をゆるすという一筋縄ではいかない悪党である。

吉蔵 あなたの方ぢや、憚ることだが、わつちの方ぢやあ構はねえから、ついうっかりと言ひました。(ト四辺あたりを見て尻をまくつて腰を掛ける、見世物の音楽のやうな鳴物になり、) 去年伊豆の下田からお船蔵へ引いて来た安宅丸あたけまるに精があつて、伊豆へ行こう／＼と毎晩啼くくのが噂になり、御大老の織田さまが船の啼くのは御当家へ、甚だ不吉と言立て船を解いたが一つの計略、太閤様が奢りに長じて拵こぎへた船ゆゑ金銀づくめ、其金物の金高は何万両だか知れやあしねえ、織田様はいふに及ばず船の毀しに拘かゝつた黒崎さまもしつかりだろ、其の狂言の種回しは毎晩河へ潜つて居て、伊豆へ行こう／＼と、此の吉蔵が言つたからだ。褒美の金は千両ひとばかすくなくとも四百両と、思ひの外たつた百両、あんまり吝な褒美だけれどわつちの命があらん限り、織田様の御厄介になる積りで、貰つて置いたが、遣ひ切つてしまつたから、又御無心を申すのだ。どうぞお前さまから殿様へ、さう仰しやつて、もう百両わつちに貰つておくんなせえ。

(「黄門記童幼講釈」)

大胆不敵ではあるが、吉蔵は義理堅い一面も持つていて、悪事が露見し捕えられても、決して雇い主の名を言わない。どうしても答えられないのなら、郷里の母を拷問にかけねばならない、「よしなき義を立て天下の主人の朝廷や將軍職へ不忠をなすは、五常に欠けたる畜類同然」という夏目主膳の言葉を聞くとうやくやく自白を始め、話し終えると舌を噛み切つて自害する。主膳は「悪に強きは善にも」と吉蔵を讃え、その死を無念がる。

岡本綺堂は、黙阿弥の作中に登場する悪人について、以下のように述べる。

黙阿弥の作中であらわされてゐる人物に、真の悪人らしい悪人は殆んど無い。口でこそ「餓鬼の折から手癖が悪く」などと云つてゐるが、真の先天性犯罪者と認められるものは無いと云つてよい。その悪人等はみな義理をわきまへ、人情に富み、義血侠血を多量に所有してゐる者共ばかりで、かういふ人物がなぜ悪事を働いてゐるのかを怪まれるやうなのが多い。

(「黙阿弥の世話物三十種」『早稲田文学』第258号 昭2・7)

吉田弥生が黙阿弥の描く白浪たちの犯罪の「痛快さ」を指摘しているように^{*10}、黙阿弥作品の魅力の一つは、その悪人の造型にある。母への孝心から心を改めて、悪事を暴露した「善にも」強い吉蔵は、こういつた黙阿弥描く悪人の一人である。また「河童の吉蔵」という人物は、縦横に水のなかを行き来して悪事をはたらき、改心するやことのいきさつを流暢に語つてみせることで、出来事の裏側を知り、かつ提示する役割を果たしていた。

一方「風流線」では先に記したように多見次は、弟妹との関係から巨山の内情を知ることのできる立場にあつた。

「まあ、何しろ世話場だぜ困つたもんだな。真個^{まご}によ、そんな中で、こんな心配をして呉れちや気の毒だ。

昨夜^{ゆうふべ}中ツからぐつと伸して、今朝はしら／＼に此内^{こつち}へ飛び込んだといふもんだから、そら寝が足りないや、草臥^{くたびれ}れちや居るし、何だか汝の顔を見たら、久しぶりで、死んだ阿母^{おつか}の懐へ入つたやうな気がしたらう、人情の会釈もなし、腑が抜けて、ぐつすり寝込んだ。目が覚めて、ぼつと熟^{ほて}つた処へ、此の又ピンと利く奴を冷して置いてくれた処なんざ、こりや阿母にや出来ない仕事だ、南無お妻さん大明神よ。」

(中略)

「あゝ、涼しくなつた。時に何は、婿さんは未だ帰^{けえ}らねえのか、今朝ツから見えねえやうだぜ。折角溶いた、汝の絵具が乾くだらうに、と何となく親身になつて、多見は差覗くやうにする、お妻は思はず慄然^{ぞつ}として、ほろ／＼と落涙した。

「紅を溶いたり、胡粉を溶いたり……兄さん。」

「むゝ、」

「それが待人になりましたつけ、頃^{このころ}日ぢや何時帰つて来るか分らなくなりました、真個^{まご}に便がないんですよ。」

「はて、そりや又何ういふもんだ、それに幸之助も居ねえぢやねえか。」

〔繪具皿〕「続風流線」

右に引いたのは「風流線」の「繪具皿」章で、妹のお妻の家を訪れた多見次が、姿の見えないお妻の夫・秀岳と弟幸之助について尋ねている。そこでお妻は、巨山に美人の画を頼まれた秀岳が、巨山夫人以上に美しい女を描くことができないうために窮乏しているのだと話す。またお妻は弟の幸之助を巨山夫人のもとに使いにやり、密通するようけしかけたことも打ち明ける。

巨山五太夫と対立する「風流組」は、手取川、芙蓉瀉といった水辺で活躍する。放蕩者で流れ者、大胆に悪事を働くが義理堅いという悪党としての資質と、河童のように水練に長け水中を自在に行き来する能力は、複数の場所で展開する物語に関わり、それを〈見る〉役にうってつけである。多見次は結末の「銀河」章でも、豎川昇と果たし合いをした捨吉の最期、お龍と水上の川原での婚礼、その後の手取川の大水、とすべての顛末を美樹子に話す。

前刻、お庭の四阿で、幸と内証ばなしをなすつた時、誰もきいて居ねえと、思ひなすつていらしたらう。

ですが、水の中で、魚が聞くとまではお心がつかねえでさ。

私ア人間だか獣だか、魚だか分らねえんで。

〔銀河〕「続風流線」

「銀河」章で、水上に再会させるために巨山邸から美樹子を連れ出すときの右の多見次の台詞は、この人物の性質を端的に示していよう。手取川、芙蓉瀉という水で結び付けられる地形で展開する物語で水中を自在に行き来できることは、物語に多面的に関わることを意味する。江戸っ子のような軽妙な語り口、そして誰よりも多く〈見る〉、「魚」のような存在は、長編の構想を支えているのである。

二 病鬼と劍

「河童」の存在だけではなく、作中に謡曲が取り込まれているという点でも「風流線」は、「黄門記」と共通する。

「風流線」には、挿入された謡曲に登場人物自身のそれぞれが、恋に悩む姿が重ねられる場面がある。章題でいうと「綾の鼓」から「紫しらべ」にかけてで、幸之助と巨山夫人の「松風」と「綾鼓」の鼓の音と謡を挟んで、芙蓉湯のほとりで邸のようすを窺う村岡と水上の会話と、邸の中の幸之助と巨山夫人の会話が交互に記される。

「同一処だ、綾の鼓……彼処に言句がある、謡がある。」

「何といふのかね。」

「明を。」

声に応じて、一人が瓦斯灯を取つて宙に釣ると、他は其の下へ手帳を開いた、鉛筆の青い色、白紙との上へ、斉しく四ツの目を注いだ顔は、村岡と水上であつたことは謂ふまでもない。

工学士は、打進む鼓とともに、しなやかな指で、すら／＼と手帳の面へ、

綾の鼓とは知らずして、老の衣手力そへて、打ども聞えぬは、もしも老耳の故やらむと、聞けども／＼、池の波、窓の雨、いづれも打つ音はすれども、音せぬものは此の鼓の、

と記しかけて手が戦いて、仰いで、高樓を屹と見たが、

「失敬な！」

（「綾の鼓」「風流線」）

「綾の鼓」は、筑前の国木の丸の皇居の庭掃きの老人が女御に恋をし、それを聞き及んだ女御が、老人に桂の池のほとりの桂の木にかけた鼓を打つて、音が御所まで聞こえたならば、老人の前に姿を現そうと約束する、という内容である。一心に鼓を打つ老人だが、鼓には皮ではなく綾がはつてあるため、音はしない。老人は思い悩んだすえに池に身を投げる。ちょうど水上と村岡が聞いているのは、老人が鼓を打つても音が

せず、「老耳の故やらむ」、耳を澄ましてもやはり音が聞こえない、という箇所です。水上は身分違いの巨山夫人に恋をした自分と老人を重ね、「失敬な！」とつぶやくのである。つづく「鶯籠」章は、邸の中が描かれる。

「幸之助さん、もう一度、綾の鼓の一調を。」

いざと少年も膝を構へて、斉しく白い手が閃いて、トンと同時に打ち初めた。

(中略)

「いゝえ、をかしくはありませんか。」

「何うして？」

「私の鼓は鳴りません。」

「何為ですな。」

(中略)

此の折から、門の外なる橋を隔てて、宵闇の小松原に、工学士と村岡と、身を忍んで居ただけだけでも、素より夫人の、夢にもおもひがけぬ次第であるから、身に染みしたのは、湖を渡る風の音信であつたと見える。

(「鶯籠」「風流線」)

幸之助と鼓を打つ美樹子が、自分の鼓の音が聞こえないと話している、ちょうどそのとき、水上と村岡が宵闇に潜んで鼓の音に耳をすませている。久保田淳は「風流線」のこの場での謡曲の使われ方に関して、「同じ謡を使って同一時刻の建物の内と外とを描く手法」で、「行平の中納言」に対する深い思慕、狂乱にまで駆り立てる妄執」のある松風と「綾鼓」の女御に美樹子が、行平の中納言と女御を慕って鳴らぬ鼓を打ち続ける「綾鼓」の老人に水上規矩夫が重ねられていると述べる。久保田の言に付け加えるならば、鳴らぬ鼓を打ち続け、ついに池に身を投げるといふ「綾鼓」の結末をふまえると、華嚴の滝に身を投げた村岡不二太もこの老人に重ねられているといえよう。「綾の鼓」は、叶わぬ相手への思いに悩み、芙蓉湯や華嚴の滝という水に臨んだ「風流線」の青年たちの謡なのである。

ところで「風流線」は、とくに前半において、三つの流れに別れて展開する。一つ目は華嚴の滝で自殺した村岡不二太とお龍を中心とし鞍ヶ岳から手取川を舞台とするもの、二つ目は芙蓉館にいる巨山夫人美樹子と幸之助を中心とするもの、三つ目は北陸線を設計した水上規矩夫と美樹子を中心としたものである。個別に展開していた物語だが、「綾の鼓」章に、謡曲「綾鼓」が挿入されることで、池のほとりで思い悩む老人の姿と青年たちの姿が結びつけられる。つまり謡曲「綾鼓」は、謡を挟んで邸の内と外を描き、なおかつ女御に思いを寄せる老人の姿によって、人物に統一的なイメージを持たせ、物語全体を統合するような役割を果たしているのである。

一方「黄門記」には、謡曲の「皇帝」が取り入れられている。「皇帝」の概要は次のようなものである。唐玄宗が楊貴妃の病を案じているところへ、老人が忽然と現れる。老人は鍾馗という者で、かつて進士に落第したことを嘆いて自殺したが、官を贈り厚く葬ってもらったから貴妃の病を平らげよう、という。鍾馗に教わったとおりに明王鏡を楊貴妃の枕元に置くと、果たして病鬼の姿が映る。玄宗は剣を抜いて立ち向かうとするが、病鬼は柱の影に隠れてしまう。そこへ鍾馗が現れ、鋭い剣で病鬼をずたずたに斬り捨て、守り神となることを約して消え去る。

「黄門記」で「皇帝」が用いられるのは、第六幕である。この幕は光圀を裏切り、大老に荷担していた藤井紋太夫を光圀が手討ちにする部分である。光圀の邸で開かれる能の催しで、光圀は自身で鍾馗を務め、紋太夫はワキを務める予定だった。しかし紋太夫は風邪を理由に現れず、光圀の茶には毒が盛られている。紋太夫の叔父の丈左衛門は、紋太夫の悪事が露見していることを告げ、切腹を迫る。光圀の邸に呼び出された紋太夫は、「能舞台鏡の間」で「赤頭金の唐冠共切狩衣鍾馗のこしらへ」の光圀と対面する。すでに紋太夫は腹を切っており、光圀は面を床に打ち付けて割ると、紋太夫を秘蔵の面を割ったという理由で手討ちにするという。

光圀 やあ我が秘蔵の小べしみの面、打割つたる無礼者、手討ちにいたす覚悟なせ。誰そあるか、刀を持って。

主水 はッ。(ト奥より主水刀を持ち出る。紋太夫思入れあつて、)

紋太 すりや、我が君のお手討ちに。

光圀 師弟の誼、罪は問はぬぞ。

紋太 はッ。(ト有難き思入、光圀惜しき思入にて、)

光圀 あ、可惜若者、(ト兩人顔見合せ、名残りを惜しむ思入よろしく、光圀主水を見て心付き刀を取つて抜放し) 憎い奴めが。(ト首を打

落す、詔へ似顔の切首出る、光圀刀を主水に渡し、上手の幕に向ひ、お幕。

ト多膳左近幕を引揚げる。此の向う橋掛りの書割。

謡へ抑々そも是は武徳年中に贈官せられし、鍾馗大臣の精霊なり。

ト橋掛りへ出る思入、主水死骸へ毛氈をかける。此模様右皇帝の鳴物、木なしにてよろしく、

幕

(「黄門記童幼講釈」)

「黄門記」のこの場面は劇中の見せ場である。光圀の役を持ち役とした団十郎も「水戸中納言光圀卿(団十郎)紋太夫を伏罪させて手打とし抑も是はと謡になりての幕切まで得意の渋味旨い事〜」(「歌舞伎座劇評 明治二十二年十二月」『竹の屋劇評集』東京堂、昭2・10)と紋太夫の切腹に気付いてから謡までの演技がとくに賞賛されている。同時にこの場面では謡曲の物語をふまえた鍾馗と、奸臣を斬る光圀が重なり、幕を挟んで二つの物語が交差するところが、眼目でもあった。劇中劇としての謡曲は、二つの物語を結び付け、統一的なイメージを持たせる役割を果たしている。明治三十四年の上演は九代目団十郎最晩年の舞台となるが「小ベシミの面を受取る時紋太夫の切腹なし居るに心付き、流石はと涙を呑込み面を打割つて「手打ちに致す、憎い奴めが」と気を替へる刹那の妙は、筆も詞も及ぶ処ではありません」(頭部野白人「歌舞伎座 三月狂言 今昔比較評」『歌舞伎』第11号 明34・4)と絶賛絶賛されていた。

謡曲の使い方だけではなく、気にかかるのは「皇帝」の内容が「風流線」と重なることである。

「風流線」は痛烈な金沢批判が込められた作である。鉄道工事を指揮する水上の故郷への思いは、水上の竹馬の友・法学士唐沢新助に次のように語られていた。

草木は国の肉である、山岳は皮膚である、川の流は血汐である。但人たは其の靈魂である。あゝ故里ふるさとは美人に似たり。然も白山の俊秀、手取川の端麗、常磐木の緑、雪の装よそはひあつて、容姿、風丰、人界に超絶して、神媛しんゑん仙妃せんひと称よつべく、其の尊さ、懐しさ、慕しさは、正に恋人と同断である。

水上は故郷の美しさを美人に擬え、恋人を愛することく故郷を愛するのだという。しかし唐沢の語りによると、そこに住む人間の魂は、「故郷の生命を奪はんとするパチルス」であり、そのために故郷は病となつてゐる。「我意中の人病めり矣」と唐沢は水上の言葉を伝える。実際に水上が慕うのは巨山夫人・美樹子であるのだが、秋山稔が美樹子は「加賀の国の自然の美にたとえられる存在」であり、「水上にとつて「美人」とは、このような自然の美であると同時に巨山夫人美樹子をもさしている」と指摘するように^{*13}、美樹子は故郷金沢そのものを象徴する。つまり故郷を蝕む偽善者を夫に持つ美樹子は、病んだ故郷を体現する存在なのである。

謡曲「皇帝」で鍾馗が斬るのは楊貴妃に似た病鬼であり、「黄門記」で鍾馗に扮した光圀が藤井紋太夫を斬ることは、私腹を肥やす筑後守を大老に持ち、「たゞ犬のみを愛せられ、暗君なりと世の嘲り」を受ける腐敗した綱吉の治世の病を斬ることを意味している。国土の病を美人の病に擬える発想において「風流線」と「黄門記」は通底し、なおかつ美樹子の住む邸は楊貴妃の形容に用いられる「芙蓉」の語をあて、「芙蓉館」と名付けられてもいる。

「風流線」内には、わずかではあるが「鍾馗」の語も見られる。

やい、五月のお節句にや、鍾馗様に搦んで出る、珍畜類の笹葉鬼、手前探偵の癖に、彼の赤鬼が、お救小屋からお露ツて娘を掴み出して、頬辺をシヨコ舐めようとしたのを知つてるか。

〔浪裡白跳〕「風流線」

風流組が巨山邸を襲撃したために、北陸線建設工事で風流組を指揮する水上規矩夫に嫌疑がかかり、警部長十時猛連と特務巡査の大曲は手取川の架橋点まで水上を探しにやってくる。二人は水上に会わせまいとする風流組の工夫たちにさんざんからかわれ、翻弄されたあげく、棹のない舟に残され、川に流されてしまう。右に示したのは、風流組の工夫が二人を罵った言葉で、鍾馗に斬られる「赤鬼」「笹葉鬼」と、二人が擲擧されている。ここで鍾馗が引かれる背後には、物語内の時間が五月末と考えられ^{*14}、端午の節句に飾られる幟や五月人形で知られる鍾馗か

らの連想であったことが、第一にいえる。ただし地元の名士や警察を抱き込んだ巨山の権力の下にいる警部長、特務巡査とは、いわば巨山一派の小者にあたる。彼らを「鬼」とみなす発想の根幹には、風流組がこれらの「鬼」を斬る鍾馗と捉えられていたといえはしないか。

また作中で風流組は「邪気凝こつて神しんを顕あすやうな工夫くわふども」と、彼らを率いて悪事を行う村岡不二太は「工夫くわふどもの悪気あくきの凝こつて形かたちに顕あれたもの」「悪しき神の偶像」と、いずれも悪が転じた「神」とみなされている。

「僕は迷に迷を重ねた結果、思ひ切つて悪魔、外道になつたのです。

村岡は死ぬに死なれず、生きるにも生きられず、横にも縦にも身を置くに処なく、煩悶に煩悶して、死しても到底、解脱を得、慰安を求むることが出来ないから、生きながら悪魔になるのだ。

あらゆる罪を犯す、為し得る限り不法を働く。悪逆、無道、酷薄、残忍、人を殺す、」

(中略)

「其の結果、僕は何等かのものに滅されるんですな。罪悪は必ず滅亡しなければならんです。鬼を制するのは神、邪を破るのは正、魔を封ずるは仏、罪を正すは法、暗黒を照らすのは光明でせう。…」

(「鞍ヶ岳」「風流線」)

叶わぬ恋の煩悶ゆえに華嚴の滝で自殺した村岡不二太は、鞍ヶ岳まで追ってきたお龍に自身の決意を右のように語っている。自分の学んだ哲学からは煩悶への答えが見出せないことから、悪の限りを尽くす悪魔となり、自分を滅ぼす者をもって光明とするのだという。

もともと鍾馗とは、科擧の試験に落第したことを悲嘆して自殺した男であった。理由はそれぞれ異なるが、「神」となる発端に自殺があった点で鍾馗と村岡は重なっている。もちろん村岡は「悪しき神」であるわけだが、「鬼を制するのは神、邪を破るのは正、魔を封じるのは仏」という村岡の定義にしたがって、巨山をはじめとする「偽善」を倒せるものを想定するならば、それは何らかの悪、ということになり、「偽善」を倒せる「神」とは「悪しき神」に他ならない。

巨山五太夫を中心とした金沢の名士たちの会合である「仮名倶楽部」で、風流組の悪事的首謀者として、鉄道建設を指揮する水上規矩夫の名

が挙がると、唐沢は水上を弁護して彼の北陸線設計のいきさつを説明する。唐沢は、水上は北陸線を設計することで、病んだ故郷に鞭打とうとする意図があったことをあかし、「怨恨を一刀の下に酬つて、県を両断にするのである」「一刀ではない、さらば二棍の鉄鞭を挙げて、金城の土を鞭打つのである」と鉄道工事を剣にたとえ、以下のように語る。

私は婦女子のやうな迷信は持たない。けれども、鉄道を敷設する工学士の精神が、そんなだから、剣を鍛へるにたとへたら、神の宝にしたり、世を治めようと念じたり、人の守護にしようと考へたのぢやなく、一心に、仇を斬らう、敵を滅ぼさうというふ、精神の籠つたものです。彼の狂言にある、所謂籠釣瓶的悪剣に齊しいから、携ふるもの、用ゐるもの、是に対するものの思慮の如何に因つては、随分恐るべく忌むべきものであらうと思つて、最初から、私は、故郷のため、此の金沢のため、又皆様のために、内々危んで居たのであります。

（「柳の糸」「風流線」）

水上規矩夫が怨みの下に設計した北陸線の工事に対して唐沢が抱いていた不安は、風流組の悪行として現実になる。右の唐沢の言葉で、工夫たちはさらに「籠釣瓶」という刀にたとえられる。「彼の狂言にある」と唐沢が断つているように、「籠釣瓶」とは、吉原百人斬りを仕組んだ歌舞伎「籠釣瓶花街酔醒」のなかで使われる刀で、水もたまらぬ切れ味から「籠釣瓶」の異名をとる。

明治四十一年四月の『演芸画報』記事にしたがって、佐野次郎左衛門が愛想づかしをされた遊女八つ橋を斬り、そのまま女中や止めに入った店の者を次々に斬つていく場面を記すと次のようにある。

「よくも先頃兵庫屋にて、私に恥をばかゝせたな」「キエー、其んなら心の解けたと云ふのは偽かいなア」「今日は怨みを返しに来たのだ」「アレ」と、逃げかゝる桂の裾をシツかり踏んで述べ立てる怨言の数々。「種々訳のあること」と言訳するのを耳にもかけず、床に置いた一刀スラリと抜いて「タア」肩先深く斬りつける。（中略）

立花屋の障子を開けて次郎左衛門、血刀を掲げて出るを、若い者組つく、屋根の上へ出て立回り、斬つて落す。鳶の者大勢出て押へようとするのを追い払ふ。下手の二階から榮之丞と権八出てかゝるのを斬つて捨て、面白い立回りがあつてドゥ押へられる。（幕）

この「籠釣瓶」で、佐野次郎左衛門が次々に人を斬っていく場面も、「風流線」のなかに取り入れられている。

けれども、アリヤ／＼と舞台に並ぶ、捕吏とりてについては語らない、渠等かれらの多くは、好い若い者である。中には年配、妻子もあらうと思はるゝものも少なくない。然も一人として、未だ神人しんじんの怒りに触れて、死すべき罪悪を犯したといふ事実を知らぬに、なんすれぞソレ左団次の一太刀にばら／＼と斬倒されて、中には目の球の飛び出する、無慙むざんの最後さへ遂ぐるに到るや。

(「寄手」「風流線」)

唐沢の言葉によれば、悪が転じて「神」となつた村岡不二太と風流組は「悪剣」である。先に記したように村岡が病鬼を倒す鍾馗であるならば、工夫たちは彼の持つ剣ということになるだろう。「寄手」章で示された水上率いる工夫たちは、怒れる「神人」であり、より具体的に「籠釣瓶」の佐野次郎左衛門を当たり役とした市川左団次(初世)の立回りが引かれている。鉄道工事と悪事とが病んだ故郷に鞭打つことになるという、一見不可解な風流組のあり方だが、剣を振るう舞台での立回りと二重写しになることで、それが一つの「神」の姿として説得力を持つものとなるのである。

三 「小屋もの」の語る内情

「黄門記」は、先に記した安宅丸解体にまつわる内容の他に、「生類憐れみの令」制定下の綱吉の治世で、献上する魚を犬に盗まれ、取り戻すために誤って犬を殺した魚屋の久五郎が光圀に助けられる、というエピソードが絡んでいる。盲目の父親玄碩を養いつつ魚屋をしている久五郎は、得意先で頼まれた鯛を犬に取られ、取り返そうとしたはずみに犬を殺してしまう。禁令を破った久五郎は死罪となるのだが、玄碩が光圀に願ひ出たために釈放される。

この久五郎にまつわるエピソードのなかに、玄碩と合長屋の娘お蝶が、帰らぬ久五郎の身の上を案じているところへ、「小屋者」の「非人の五郎七」が訪れる「三筋町魚屋内の場」がある。

五郎 日勸進でござい〜。

お蝶 もし叔父さん、日勸進が来ましたよ。(ト玄碩後を振り返り、)

玄碩 おゝその笹の中に銭があるから、出して上げてくれ。

お蝶 あい〜。(ト、お蝶内へはひり、笹の銭を出してやる。)

玄碩 まあこつちへはひつて、一服呑んで行きなさるがい〜。

五郎 毎度有難うござります、小屋者の悲しさは斯うして方々歩きましたも、お茶や火を貸して下さるのは、こちらのお家たつた一軒、左様なら一服お貰ひ申します。

玄碩 煙草の火を出したら、茶をついでやつてくれ。

お蝶 あい〜。(トお蝶煙草盆と茶碗へ茶をつぎ持つて行き、)

もし日勸進さん、こつちへはひつてお茶をお上り。

五郎 有難うござりますが、お内へはいつては済みませぬ。

玄碩 なに、済むも済まぬも入るものか、構はずこつちへはいるがい〜。

五郎 左様ならお許しなされて下さりませ。(ト五郎七内へはひり下手へ住ふ、)

玄碩 構ふことはねえ、もつと此方へ来るがい〜。どういふ訳でいやがるものか、まあ早い話しが是だ。(ト有合ふ団扇太鼓を取り、)穢れを嫌ふ神仏で使ふ太鼓は新町で、みんな出来た品ではないか。何で差別を附けたものだか、こんな分らねえ話はねえ。

五郎 さう言つておくんなさると御遠慮なく内へはひり、お茶もお貰ひ申しますが、実に穢多や非人といふと人間ではないやうに、世間で人に嫌はれますが、素人衆にも十本の指があればわつち等でもやつぱり十本ありますのに、畜生同様言はれるのが、実に情なうございます。

お蝶 そんならやつぱりその人でも、指が十本ありますかえ。

五郎 常談を言つちやいけませぬ、この通あります。(ト五郎七両手を出してお蝶に見せる。)

お蝶 やつぱりみんなと同じやうに十本の指が揃つてゐるのに、なぜみんなに厭がられるだろう、斯ういふことなら此の次からわたしの家

へも寄つておいで、お茶や火を貸して上げるよ。

玄碩 いや口は利かうものだ。お前も一軒得意が殖えた。

五郎 お陰様で有難うござります。お子供衆でも当節は、皆お利口でござります。

(「黄門記童幼講釈」)

玄碩の家を訪れた五郎七は、玄碩の家以外でお茶や火を貸してくれる家がないと嘆じ、玄碩はそのような差別がいわれのないことだと話す。それを聞いていたお蝶は、穢多や非人には「指が十本ありますかえ」と尋ね、自分たちと同じように指があると知ると、なぜ彼らが皆に厭がられるのか、と不思議がる。何気ない会話のなかだが、「非人の五郎七」が同じ人間であるのに「畜生同様」に扱われている実態、それが不当なものだという玄碩の考えと、周囲にならつて偏見を抱いていた若いお蝶が、非人も同じ人間であることに気付く台詞が織り込まれる。この場面の五郎七の日勧進の由来について、條野採菊は次のように取り上げている。

孝蔵の勤めし日勧進の由来を御咄申さん非人頭松右衛門といふ者一戸一文づゝ勧進の事を家康以来許容され配下の小屋頭をして毎戸一文宛勧進せしむ之を日勧進と云へり彼の罪人の中より畚に乗すべき病人は多く浅草溜とて今千束町二丁目牛肉店平野亭あたりの所に車善七の支配なす病人牢ありて此処より奉行所へ出づ送り迎ひを為す者は松右衛門配下の小屋ものなり。

(「黄門記に就て」『演芸世界』第2号 明34・4)

非人は牢から奉行所まで罪人を送り迎える役目を担っており、五郎七はこの場面で玄碩と知己になったために、玄碩を息子の久五郎に会わせるようはからう。「三筋町魚屋内の場」は親子の再会場面に先がけた、五郎七と玄碩の出会いの場面でもある。渡辺保は、黙阿弥は非人に関

心を持っており、「単に風俗やドラマをつくる手段として非人を扱ったのではなく、どん底の生活の非人のなかにかえってつよい人間的な氣質を見」ており、非人の実態を記したメモを取っていたことを指摘する^{*15}。「三筋町魚屋内の場」は黙阿弥独自の関心のもとに書かれた一場であった。

この「三筋町魚屋内の場」とよく似た場面が、「風流線」にもある。同じく「小屋もの」の老人と多見次の妹・お妻が話す以下の場面である。

「お爺さん、お爺さん、おいでな、お茶をおあがんな。」と縁側に立つて生垣越に、隣の空地に草を取る、よぼけた老人を招いたのは、水にこそ数入れたれ、白地の小瀟洒した浴衣がけ、縹子の帯を引かけ結び、衣紋寛かに小股の緊つた束ね髪の中年増。団扇を片手にすらりとしたのは、蛩に、月に配すべく、軒の蜘蛛の囿、草いきれ、日盛りには風情過ぎたる、これなむ幸之助の姉にして落魄不遇の浮世絵師狩谷秀岳が内縁の、名さへお妻といふのである。

(中略)

「真個でござります、はい、辞儀挨拶をいたしますやうな、身体ではござりません。さもしいことをいふと思召しませうが、飲むにも食べるにもがつ／＼して居りますで、お隣の草筆りに雇はれましてから此の何でござります、二三日な、恚うやつてお内方でお茶を下さりまするが何より楽みで、はい、張合になりまして、何分か其の苦勞も忘れまする、はい、はい、難有いことでござります。」

(「草いきれ」「続風流線」)

「風流線」のこの場面では、お妻が「生如来」と呼ばれ敬われている巨山を呼び捨てにすると、老人は「虚気呼棄てに出来るわけではござりませんが、御新造様が、あの巨山の、とおつしやるにつけて、申すまいことも申します」と気を許し、世間の評判とは裏腹の巨山の「救い小屋」の実情を語り出している。老人は世話になる「救い小屋」が、貧者を容赦なく酷使する場所であると明かし、世間への見得で巨山へ寄附をするよりも、「本気で小屋ものが不便といふなら、表向きではなうて、恚う、蔭で差向いになりました時、茶の一杯も振舞ふてくれたが可いのでござります」と話す。そして「小屋ものと見れば汚らはしきうに、戸外で逢うても遠くから避けるやうにしますなり、内で仕事をさせた処で、直接には快く熱い湯も飲ませませぬ」と、「小屋もの」が蔑視の対象となっていることも打ち明ける。

「黄門記」、「風流線」ともに「小屋者」の老人と一杯の茶を飲みながら話をする場面である。むろん「風流線」の「小屋もの」とは、巨山五太夫という慈善家が困窮者を救うために建てた「救い小屋」の「小屋もの」である。巨山は、自分の救い小屋の「小屋もの」たちを、牛馬に見立て「救小屋非人控」に記している。風流線のクライマックス、北陸線が開通する場面では、

われはじめて死すべきと、巨山夫人を善知識として、不二太は短銃ピストルを口に含んだ。

屍は、非人小屋を壊こぼちたる、屋根、柱を以て焼けよとて。

（「大水牛」「風流線」）

とあり、「風流線」でも「小屋もの」とは非人を念頭に置いていることがわかる。上田正行は「非人、動物にアクセントを置いて見れば、収容者を被差別部落民視していることにもなる」「見方によれば加賀藩が設けた非人小屋の非人ともとれる」と述べる^{*16}。「風流線」の「小屋もの」が、上田の指摘するように封建的な呼称を指すのならば、「善」を主張する声ばかりが大きい近代の「慈善」のなかで庇護される人々に取って用い、この事業への皮肉を込めているといえよう。「風流線」の「小屋もの」は、牛馬に見立てられるという意味でも「非」人であるから、黙阿弥が嘆じた非人への差別よりも、さらに人々の深部に潜む善意の裏の差別意識を戯画化し、揶揄しているのである。鏡花自身が「風流線」において意図したのは、「偽善を憎む」という主眼を示すことであつたと先にも述べた。「風流線」のなかの「小屋もの」の語りは、巨山の小屋の実情を内部から告発させ、偽善者の「偽」をあばくために設けられた。そして「風流線」は、そのような強い批判さえも、黙阿弥が「黄門記」で非人を描いたその方法と同じ、座敷での一服の場面の対話で示しているのである。

四 「風流線」の上演

ここまで鏡花の「風流線」と、黙阿弥の「黄門記」の類似を見てきた。「風流線」は、複数の物語に関わる「河童」の語りと、登場人物に重ねた謡曲のイメージで物語を統合し、大きな流れへと導いている。さらに「小屋もの」の心情吐露の場によって、「偽善を憎む」というテーマ

が、穏やかな対話の場面で説明されており、そのような表現のしかたは黙阿弥の「黄門記」の方法に通じるものであることを確かめた。「風流線」と黙阿弥作品とのこれらの類似も、演劇的な部分の重なりであると認めてよいのではないか。

ただし、じっさいに上演されてみると、そういった面とは異なる演劇性も現れる。四では明治四十年七月本郷座で上演された「風流線」を参照し、原作と比較する。穴倉玉日は「風流線」の初演^{※16}でこの上演を調査し、同時代において風流線の魅力は「詩的描写」に見出されており、上演において「文章の妙を空間に写すことは到底不可能だった」と述べる^{※17}。だが、ここまでを確認してきたように、「風流線」には多様な演劇性が認められるのである。上演において、何が引き出されたのかを以下で確かめたい。

まず、このときの上演の場割を以下に示す^{※18}。

- 〔第一〕 小松原邸園遊会
- 〔第二〕 鞍ヶ^{（つと）} 獄の麓傾斜地蔵堂前
- 〔第三〕 巨山妾お篠の宅
- 〔第四〕 仮名倶楽部門前団子茶屋
- 〔第五〕 仮名倶楽部饗宴
- 〔第六〕 絵師秀岳の住居
- 〔第七〕 芙蓉館の奥殿
- 〔第八〕 松原啜札の辻
- 〔第九〕 黒髪谷の辻堂
- 〔第十〕 芙蓉館の秘密室
- 〔大詰〕 手取河畔の七夕

構成の上で特徴的なのは「何分にも長編なる上に、普通の小説とは違って、事件が多様多端である為に、随分器用には縮めた」（柿山伏「本

郷座見物」『京二六新聞』明40・7・29）と指摘されたように、極力原作の内容をすべて取り込もうとした点にある。「風流線略筋」（明治四十年七月本郷座筋書）をみると¹⁹、たしかに、村岡不二太、水上規矩夫、幸之助、あるいは絵師秀岳のエピソードをすべて「器用に」「縮め」て取り込んでいる。このような脚色は、同時期に上演された「婦系図」（新富座、明治41・9）が、脚色者の柳川春葉によって、前編・後編に大きくわかる長編の内容のうち、前編に比重を置いて脚色されたことと対照的なやり方だったといえる。

また小説「風流線」には、謡曲はじめさまざまな典拠が認められるが、それらは削ぎ落とされ、時系列に沿って出来事が矛盾しないように並べられている。多彩な内容を含む原作「風流線」に対して、これを切り離さずに取り入れたのは、村岡不二太が華厳の滝に投身自殺したという一件である。伊原青々園が「此の作に意味があるとすれば文明と偽善を呪つたのでもあらう」（『都新聞』明40・7・27）と評するように、舞台「風流線」は、誰もが知る青年の華厳の滝への投身自殺のエピソードを用い、世相を反映しようとした上演だったのではないか。

配役を挙げると、村岡不二太（藤澤浅二郎）、水上規矩夫（青木千八郎）、幸之助（山中新三郎）、巨山五太夫（中野信近）、巨山夫人美樹子（木下吉之助）で、見所となったのは一座の立役者である喜多村緑郎が、お龍と河童の多見次の二役を演じていたことであろう²⁰。喜多村の多見次・お龍の二役は、多見次の方の台詞が聞き取り難いとの批判もあるが、

喜多村の小松原龍子華族の令嬢の大お跳おほにて書生村岡に恋してあからさまに愛を語り村岡の暗号にて其の死せざるを知るや邸を脱て单身鞍ヶ岳に來たり村岡に遭ひて一所に世の中を無茶苦茶に掻き回して仕舞はんといふ狭きはひのところ原作者得意の源之助張の女主人公氣持よし二役多見次是もイナセにてよし

（竹の屋主人「本郷座の風流線」『東京朝日新聞』明40・7・26）

とある。小説「風流線」で多見次は「河童」として水辺を自在に行き来し、同時進行で起きる複数の出来事の全体像を知ることができるゆえに、物語全体を統合する語り手として機能していた。一方、舞台「風流線」では、華族の令嬢でありながら「風流組」を率いるお龍と、俠氣に富む多見次が、表裏のものとして俳優・喜多村緑郎を介し、結び付けられている。

三で触れたように、小説「風流線」には「小屋もの」の老人とお妻の対話があった。この場面は上演でも「第六 絵師秀岳の住居」として取

り入れられている。原作でもそうだが、秀岳の家の場面は、老人が去ったあとの、お妻と多見次のやりとり面白かった。

「一番色仕掛けで取り込んだな、密通くつけ、といつて遣りましたかね。」

「其がね、」と口籠くちかる。

仰山に、

「いや、此奴こいつア話せる、隣の空地に茄子なすびはねえが、此方の畠は瓜の蔓だ、面白狸となりました。ふう、こりやあ飲める、慥たう姉御、一杯景気よく酌ついで呉くんねえ。」

「あい、」

とお妻はふさいだ風采とりなり、河童しき頻りに浮上り、

「おつと、おつと、いたゞき横丁の裏木戸だ、何でも世の中は、然さう来なけりや異おでねえ。其処そこで何ういう狂言だ、いづれ、巨山の屋台骨を根こそぎとか何とかいふ、」

(中略)

「ぢやおお婿さんは、何の事はねえ、弁天様に、こんがら童子を、けしかけたんだ、幸こうの野郎といふのが又人間の雄おにしちや、些ちと出来すぎた容子ようすだからな。」

(「絵具皿」「続風流線」)

とある。多見次は妹のお妻から芙蓉館に幸之助がいる理由と、秀岳が巨山に美人画を頼まれたいきさつを、洒落を交えながら聞き出していく。先に記したように多見次の軽妙な語りが、複雑な物語を解き明かす役割を果たす場面であるが、上演においてはその多見次の語り口は台詞回しに生かされたのである。竹久夢二は秀岳宅の場面について、「心持のいゝ程よかつた特に画工の家でのお妻との白も申分のない出来であつた」(『読売新聞』明40・7・25)と記している。里見弴も後年、女形の喜多村緑郎が珍しく演じたこの立役について「『風流線』の河童の多見次なんぞは喜多村の立役の中でも傑作の部」と述べる^{*1}。もともと多見次は、黙阿弥作品のなかの小悪党によく似ていた。舞台ではそういった側面が引き

出され、際だったものとして記憶に残ったのである。小説「風流線」からみれば、その演劇性の一部に焦点を当てて劇化されたといえよう。

「風流線」は、主題とする偽善批判を、「風流組」による偽善者の攻撃という明確な図式で示す。そして小気味よく自身の悪事を語る「河童」、巨山に抑圧される身の上を語る「小屋もの」の場面を挟み、「偽善」の裏面を効果的に説明する。一方「黄門記」は、謡曲「皇帝」を取り入れ、病んだ楊貴妃と国の病、さらに楊貴妃を救う鍾馗とその剣という事物を作中に効果的に配しており、そのような方法は「風流線」での謡曲の扱い方に通じる。したがって長い物語を破綻することなくつなぎ、主題を明示する「風流線」のやり方は、黙阿弥「黄門記」に重なるのである。だが「風流線」における「偽善」批判は、同時代の「慈善」に対するものであるし、謡曲で結び付けられる青年の苦悩も、人生は何かと自問し煩悶するこの時代の青年たちのものである。「風流線」の方法は、この時期すでに旧時代の狂言作者とみなされていた黙阿弥のやり方とよく似ているのだが、強く時代性を打ち出してもいるのである。

長編小説「風流線」と同様に、鏡花の作品は多様な演劇性を有しているわけだが、小説が喚起する演劇的なものと、現実に舞台に表現されるものは当然異なる。しかしそうであるからこそ、鏡花の作品は、汲みきれなかった演劇的なものを求めて、繰り返し舞台化がはかられていくのではないか。

- *1 「風流線」『国民新聞』（明36・10・24～37・3・17）、「続風流線」『国民新聞』（明37・5・29～10・5）、ただし「続風流線」は第六十五回「黒髪谷」で中断。『風流線』（春陽堂、明37・12）、『続風流線』（春陽堂、明38・8）として春陽堂単行出版の際に、「黒髪谷」以降が書き足され、完結する。本論では「風流線」「続風流線」併せて「風流線」と呼ぶものとする。
- *2 村松定孝「鏡花小説・戯曲解題」『泉鏡花事典』（有精堂出版、昭57・3）
- *3 秋山稔「風流線」の一考察——巨山五太夫のモデルについて（『三田国文』第4号 昭60・10）
- *4 注3に同じ
- *5 越野格「『風流線』の構造——名詮自性を軸にして——」（『文学』第51号 昭58・6）
- *6 のち『大東京繁昌記』下町編（春秋社、昭3・9）に収録。
- *7 『黙阿弥全集』第十三卷（春陽堂、大14・8）による。
- *8 国立劇場芸能調査室『^{通し}黄門記童幼講釈』（日本芸術文化振興会、平9・10）を参照した。
- *9 注8に同じ。
- *10 吉田弥生「黙阿弥劇——その美学と遺産」『江戸歌舞伎の残照』（文芸社、平16・9）による。
- *11 久保田淳「『風流線』とその背後にあるもの（下）——文学の流れを遡る——」（『文学』第6巻第2号 平7・春）
- *12 後年のことであるが、鏡花は「木の子説法」（『文芸春秋』第8年10号 昭5・9）のなかで、「奸賊紋太夫を抜打に切つて棄てる場所」に触れており、この場面については歌舞伎もしくは講談をとおして知っていたようである。
- *13 秋山稔「湖のほとり」から『風流線』へ（『論集泉鏡花』第二集（有精堂、平3・11））
- *14 冒頭「祝詞」章が「五月晴」で始まること、「芙蓉館」章でお辻が「此の間粽が済んだばかり」と言っていること、「うたがひ」章で五月十七日にお露が巨山の邸を抜け出していることなどから推定した。
- *15 渡辺保「七代目団十郎の「江戸」——閻魔小兵衛」『黙阿弥の明治維新』（新潮社、平9・10）

*16 上田正行『風流線』の背景（『金沢大学文学部論集 文学科篇』7号 昭62・2／『鷗外・漱石・鏡花——実証の糸』翰林書房、平18・6）

*17 穴倉玉日『風流線』の初演（『金沢大学国語国文学』28号 平15・3）

*18 「明治四十年七月本郷座番付」（早稲田大学演劇博物館所蔵）を参照した。ただし「大詰七夕の幕を前に回して秘密室を結末に改む」（『時事新報』明40・7・24）とあり、第十と大詰が途中で入れ替わっていたようである。

*19 注18に同じ。

*20 穴倉玉日が『風流線』の初演（注17）、吉田昌志が『泉鏡花と演劇』『泉鏡花素描』（和泉書院、平28・7）で指摘するように、この上演での一人二役は喜多村だけではない。藤澤浅二郎は、村岡不二太・大斧の捨吉・法学士唐沢新介の三役、中野信近は巨山五太夫・眇目の三太、青木千八郎は水上規矩夫・三太の母おかん、五味國太郎は塚原伝内と一番槍の力松（配役は注18「明治四十年七月本郷座番付」を参照）を持っている。

*21 里見弴「新派と私」『新橋演舞場筋書』（昭45・1～10／『里見弴隨筆集』岩波書店、平6・4）。なお吉田昌志「泉鏡花「年譜」補訂（十九）」（『学苑』第95号 令2・3）において、このときの上演を久保田万太郎、吉井勇が観劇し、いずれも多見次が印象に残ったと述べていることが指摘されている。

〔付記〕

「黄門記」引用には『黙阿弥全集』第十三卷（春陽堂、大14・8）を用いた。

第二部

小説の上演と戯曲の成立

第四章 小説上演のはじまり

——明治三十年代における「瀧の白糸」と「辰巳巷談」上演を中心に——

はじめに

鏡花小説の劇化は、明治二十八年十二月の「瀧の白糸」に始まる。鏡花の「義血侠血」〔読売新聞〕明27・11・1～30)をもとにしたこの作は、「瀧の白糸」との改題が示すように、「予備兵」〔読売新聞〕明27・10・1～24)の筋を取り込むなど、大幅な改変があつたことでも知られる。この初演「瀧の白糸」の脚色は、原作に忠実ではない、という視点から批判的に見られがちである。だが初演の劇評を追っていくと、原作とは異なる解釈を評価する記事も多く目につく。

たとえば『都新聞』は、金を奪われた白糸が夫婦を殺害する場面を殺し場として取り上げ、「殺人を犯して思はず慄とする気合頼へながら雨椽に飛上らんとする処などイヨ書生役者の秀調やまとやと褒めるも鬘貞目のみにあらざるべし」(「浅草座川上演劇」明28・12・12)と記す。また『国民新聞』(「浅草座師走狂言」明28・12・12)評は、「二幕目片原町母子生別おやこわかれの場は当狂言の見勢場」と「片原町母子生別の場」^{*1}という「義血侠血」「予備兵」のどちらにもない場を取り上げている。同記事が記す内容に従えば、「片原町母子生別の場」とは、人力車と競つたために馭者の職を解雇された欣弥が、東京に行き法律を学ぶよう母親に説かれ、家を出る場面である。一人残される母の身を案じながらも家を出た欣弥は、門口で仕返しのために待ち構えていた車夫に殴られる。一瞬殴り返そうとする欣弥だが、自分が上京した後に残される母を頼む、とだけ告げて去る。『国民新聞』評は、壮士得意の立回りのなかに母子の情を描いた点が目新しいとして、「平ついとほり凡ついとほりで行くとコ、では一寸勇しい立回でもありて幕にするが通例なるに脆く敵にあやまる所を見せたるは作者も天晴な手際川上も上々の出来」と述べる。

もとより小説上演のスタイルが定まっていたわけではない。右の評に示されるように、「瀧の白糸」は壮士芝居や歌舞伎の枠を借りて演じられ、受け入れられていた。明治二十八年の初演以降、鏡花の小説は次々に脚色上演されていく。その背後には「不如帰」「金色夜叉」をはじめとした明治三十年代の小説の脚色上演の全盛期がある。この時期、改作は公然と行われていたのだが、一方でそれが原作に忠実であるか、とい

う（原作らしさ）も問われるようになる。本章では明治三十年代の「瀧の白糸」と「辰巳巷談」の上演を追うことで、鏡花小説の劇化と再演をめぐり、小説と劇作と、その間にある（原作らしさ）を模索した時代に対して考察を加える。

一 「辰巳巷談」の上演

先に確認したように、初演「瀧の白糸」は原作「義血侠血」の内容を大幅に変えた内容となっていた。当時、小説の脚色上演が原作とかけ離れた内容になることは珍しくなかったが、小説「辰巳巷談」（『新小説』第3年第2巻 明31・2）の明治三十年代の上演を追うと、脚色以前に作品に対する理解が問題となることがみえてくる。「辰巳巷談」は、たとえば、のちに鏡花物の演目として知られることになる「通夜物語」（『大阪毎日新聞』明32・4・7～5・8）の初演が明治三十五年八月であり^{※3}、「白鷺」（『東京朝日新聞』明42・10・15～12・12）の初演が明治四十三年四月であるのに対し、明治三十年代前半から繰り返し上演されているため、初期の鏡花作品上演の実態を知る上でも欠くことのできない演目である。

ここでは、とくに早い時期にあたる明治三十二年七月（横浜蔦座）と明治三十三年六月（川上座）の上演について触れたい。両上演とも沖津は初演で白糸役だった藤澤浅二郎で、川上座上演の脚色者には「瀧の白糸」の脚色者ともいわれる根本吐芳の名がみられ^{※4}、「瀧の白糸」の制作に関わった人物が中心になっている。蔦座上演の場割を以下に示す^{※5}。

上の巻 洲崎仲之町氷店の場

古石場乞食集合の場

中の巻 入舟町夕涼の場

同お重住家の場

汐見橋喧嘩の場

下の巻 富岡門前沖津内の場

波除堤刃傷の場

萬座上演は番付以外の資料がなく、詳しいことがわからないのだが、そのあとの川上座上演でも、沖津（藤澤浅二郎）、お君（日野健一郎）の配役が同じで場割もほぼ同じであることから[＊]、川上座上演は萬座上演を引き継いだものと考えられる。「瀧の白糸」初演で、殺しや立回りを評する声があったが、「辰巳巷談」にも「汐見橋喧嘩の場」「波除堤刃傷の場」という、殺し、立回りの場が設けられている。川上座上演は、東帰坊（幸堂得知）の劇評が残されている。

二番目ハ泉鏡花氏の作を根本吐芳氏が脚色したりといふ辰巳巷談、是ハ佐野次郎左衛門を船頭に直したやうなもので一番目とハ氣が替り一寸面白し中野の船頭宗平ハ此狂言の主人公にて自分の嫌はれて居る娼妓を媒酌なかつちの女に欺されて受出し不平に堪兼て当りちらし後に媒酌の女を殺すといふ筋、むきみやの場の乱暴と洲崎海岸の殺しに巡査の見回りを避んとて心にも無き都々一を唄ふ所頗るよし、

（東帰坊「川上座劇評」『東京朝日新聞』明33・7・7）

右の劇評をみてまず気付くのは、得知が「辰巳巷談」を「佐野次郎左衛門を船頭に直したやうなもの」と捉えていることである。「佐野次郎左衛門」とは、「吉原百人斬り」を仕組んだ歌舞伎「籠釣瓶花街酔醒かじつるべさとのえいざめ」に登場する人物である。吉原で遊女八ッ橋を見染めた次郎左衛門は、八ッ橋身請けの相談をするが、八ッ橋に恋人がいたために愛想づかしをされ、名刀「籠釣瓶」で八ッ橋を斬り殺す。明治二十一年五月千歳座で初演、次郎左衛門を市川左団次（初代）が演じ、あばた面の鬢と見染めの場、八ッ橋殺しの場などが好評だった。

さらに右の評で得知は宗平を「主人公」と捉え、「媒酌の女に欺されて受出し不平に堪兼て当りちらし後に媒酌の女を殺す」と「媒酌の女」、小説「辰巳巷談」の登場人物でいうところのお重が、宗平を欺したという理由で殺される、と記している。小説「辰巳巷談」の結末は、自分に靡かないお君（胡蝶）を宗平が刺したところへ沖津が駆けつけ、沖津はお君に自分が鼎の母親であると伝えてとどめを刺し、自分も宗平の罪を被って自刃する、というものだった。しかし舞台「辰巳巷談」は、お君を宗平に取り持った「媒酌の女」、お重が宗平を欺した悪人として殺されている。舞台上演は宗平中心の筋であり、最後に殺されるのが悪人のお重であるという懲悪の物語となっている。

このお重が宗平に殺される、という筋の改変は初期の上演に限らず、のちの上演まで引き継がれていた。明治三十六年九月（宮戸座）の番付をみると*7、「洲崎海岸お重殺」という場があり、明治四十年九月の真砂座上演のときの『歌舞伎』記事には、

宗平はお重に己れを欺して胡蝶を芸妓に売る目算があると聴いてお重を殺し、更に胡蝶をも殺さうとする処へ沖津が来て、鼎の我が子である事を告げ、宗平の罪を自分の身に引受けて自殺し、その代り胡蝶を鼎に譲つて呉れと頼む、宗平も始めて悔悟し沖津の恩を謝するのが結局だ

（三木竹二「九月の劇壇」『歌舞伎』第90号 明40・10）

とある。さらに明治四十四年六月（常盤座）の上演の筋書には*8、女が男に殺されそうになっている所へ別の女が駆けつける、という構図の挿絵が描かれている。刃物を持った男が宗平、先に刺されている女がお重、ちょうど男に肩をつかまれているのがお君、駆けつけている女が沖津と考えることが可能で、そうなると舞台「辰巳巷談」は、宗平がお君を殺し沖津が自殺する、という小説の結末とは異なった内容のまま、初期の上演から明治末まで引き継がれていたことになる。

吉田昌志は小説「辰巳巷談」は、汐見橋の上で、一度は鼎と宗平の間に入って、二度目はお君と宗平の間に入って、沖津が「留女」となるために、二つの「留女」の場面が対照となって構成されていると指摘する*9。「留女」が登場することで知られるのは、歌舞伎「鞘当」であろう。「鞘当」のなかで「留女」の役割を果たすのは、諍いのいきさつを知る茶屋女房である。「辰巳巷談」でこの役に該当する人物があるとすれば、鼎とお君の関係を知り、かつ宗平にお君を取り持ったお重がふさわしい。しかし小説「辰巳巷談」内で、お重の述懐がある章の章題は「三枚目」とあり、お重は「留女とめをんななんざ少いわか内だ、老人とじよつては金子かねの事」と考え、お重は「三枚目」役に徹している。ひとまず小説「辰巳巷談」は、お重に代わって「留女」役となった小間物屋の沖津に焦点を当てた物語と考えることが可能である。ところが「籠釣瓶花街酔醒」も「鞘当」も、遊女をめぐる男たちの諍いが物語の主軸となる。小説「辰巳巷談」は、沖津という「留女」に焦点を当てた作であったのだが、劇化したとき女をめぐる男の物語の方が、より鮮明に浮かび上がることになったのではないだろうか。脚色者が宗平中心に筋を書き換えたのも、舞台を見た幸堂得知が佐野次郎左衛門を思い起こしたのも、広く知られた歌舞伎の場面が記憶にあったからではないか。

のちに久保田万太郎が脚色した「辰巳巷談」で中心となるのは、お君・沖津といった女たちである¹⁰。しかしそのように女中心の物語となるのは、久保田万太郎の演出が、新派劇が女形の芸を中心に確立したあとのものだったからであろう。小説「辰巳巷談」に関して、村松定孝は鏡花が「お君に執着する船頭の宗平の煩惱の哀れさをえがくのに筆を惜しまない」と述べる¹¹。同時代評でも「生命がけで思つたんだから男の身体で買はれたと思つて、不足なは知れてるけれど、我慢して、我慢して胸をきめてくんねえ」という台詞が「宗平と云ふお君を思ひ込んだ無頼漢の最後の悲愴なる声」（門外生「鏡花子の辰巳巷談」『読売新聞』明31・2・28）として取り上げられている。お君を思う宗平の台詞は小説の段階で共感と呼んでおり、原作が宗平を中心とした物語として読まれていたことも十分に考えられるのである。二節以降でも触れるように、小説の劇化がさかんに行われていくなかで、原作に忠実な脚色が求められていくようになる。しかしどのように上演することが原作に忠実であるかは、何よりも小説の解釈に関わる問題であつたのではないか。

二 〈原作らしき〉の追求——「瀧の白糸」の再演——

越智治雄が「瀧の白糸」をまとめあげ定型化させた人物として女形の喜多村緑郎の名を挙げて以来、喜多村が白糸役を持ち役としながら、その原型を築いたと考えられてきた¹²。だが「瀧の白糸」に関する越智の論考は、自身も認めているように明治三十年代の調査を欠いており、その経緯の把握には検討の余地が残されている。しかしこの明治三十年代こそ、原作が文学作品であることをより強く意識した再演が積み重ねられた「瀧の白糸」劇の生成期であつた¹³。以下にその様相をあきらかにしてみたい。

ここではとくに初演「瀧の白糸」に参加した俳優が中心となつた、明治三十三年十二月改良座、および三十四年十二月の宮戸座上演を扱いたい。改良座上演は、初演で馬丁と南京出刃打役だった原沢新三が村越欣弥、欣弥母と妹の二役だった石田信夫が白糸で、宮戸座上演は、初演・改良座と竹中於菟介役を務めた中野信近が欣弥、千歳米坂が白糸となる。両上演の場割はほぼ同じで、改良座の番付をみると、

序幕 敷島河原見世小屋の場

利根橋上相遇の場

二幕目 村越欣弥宅の場

三幕目 墨田堤強奪の場

桐田家の裏門の場

同奥庭桐田夫婦殺害の場

大詰 地方裁判所公判廷の場

となる。^{*14}「利根川橋」「墨田堤」といった地名や、「若旦那丹次郎」「茶屋娘お京」といった脇役の名前など細かい点も重なることから、二つの上演は同じ脚本であったことも考えられ、後述するように宮戸座上演の脚色は花房柳外なので、改良座上演から柳外が関わっていた可能性もある。

八幕十九場あった初演と比較すると、二つの上演は格段に短くなっている。削られた場面は、冒頭で触れた「片原町母子生別の場」、それから「予備兵」をもとにつくられた「金沢公園銅像前の場」、加えて欣弥の妹・おのぶが隅田川に身投げする「向島三囲堤投身の場」「墨田川短艇救助の場」^{*15}、欣弥が白糸との関係を告白して自殺する大詰「村越欣也自殺の場」である。欣弥と白糸が越中高岡から石動までの道中で出会う「加州福岡棒端松並木の場」「石動駅立場茶屋の場」という原作をもとにした場面もないが、削られた場面のほとんどが原作にない増補部分である。

場面を削り、短くした理由のひとつは、通し狂言であった初演に対し、両上演とも他の演目との兼ね合いから、時間を短縮する必要があることが挙げられる。しかし穴倉玉日によれば、「瀧の白糸」住吉座、中村座の上演は「多少の差異はあるものの両者の場面展開はほぼ同じといえ、場割の上でもかなり類似しており、後者（植田注*住吉座、中村座）はいわば川上版を省略したような形」であったという。^{*16}短くするにしても「省略」という構成もありえたことを考慮すれば、改良座・宮戸座上演で、初演にあった増補場面は意図的に削られたとみてよい。「予備兵」の登場人物、野川清澄の名が改良座上演から、曹長竹中於菟介の名が宮戸座上演からそれぞれ無くなっていることを考え合わせても、少なくとも「予備兵」に関わる部分を削ろうとしていることが見て取れる。

ところで、初演、改良座、宮戸座と「瀧の白糸」上演に続けて参加した俳優に、曹長竹中於菟介を持ち役とした中野信近がいる。宮戸座上演

は、中野を中心に組織された「愛嬌会」によるものだったことに特徴がある。

ぼくの、生れ、そして育つた「浅草」といふ土地には、「浅草座」といふ劇場があった、「常盤座」といふ劇場があった、「宮戸座」といふ劇場があった、「開盛座」といふ劇場があった。いづれも東京での二流、三流の小さな小屋だったが、しかもその小屋のどれもが、ぼくの中学生だった明治三十七八年のころ、そろつてみんな「新派」を……といふよりも、じつはまだ「新派」以前の「新演劇」をかけていたのだ。とくに公園の「常盤座」には水野好美によつて統率された奨励会という一座が、七軒町の「開盛座」には中野信近を盟主とした愛嬌会といふ一座が、じやうびつたり根を生やしてゐた。

(久保田万太郎「序にかへて柳君に」)^{*17}

右に引いた久保田万太郎の文章からは、新派が確立する以前、小芝居の取り組みのなかで、常盤座の「奨励会」や開盛座の「愛嬌会」が^{*18}知られた一派であったことが窺える。「愛嬌会」の脚色者であった花房柳外が記した『「己が罪」劇の比較』(『新小説』第8年第9巻 明36・8)という記事を見ると、「愛嬌会」とは菊池幽芳原作の「己が罪」上演を第一回上演として、「文学上の作物を奨励するといふ趣意で、当時在京新俳優中の精鋭を選抜し」た一派だったとある^{*19}。

「愛嬌会」が取り上げた文学作品のなかには、尾崎紅葉の「金色夜叉」もあつた。伊臣眞は中野信近が「金色夜叉」の上演許可をもらうため紅葉のもとへ通つたことについて、中野以前に「金色夜叉」を手がけた川上音二郎は、原作者に葉書一枚の通達で済ませていたが、中野は「斯んな小芝居でも演らせて頂けませうかと再三脚を運んで懇願したから、江戸ツ子の紅葉山人が悉皆肌を脱いで指揮をしてやつた」という^{*20}。そして紅葉と「金色夜叉」上演をめぐる関わつたことから、「風葉の恋慕ながし、鏡花の瀧の白糸等も先生の半命令で原作者何れも身銭を切つた大馬力で俳優も力限り奮闘した」と記している。宮戸座で実際に上演されていた演目を確認してみると^{*21}、「金色夜叉」は明治三十五年一月、「瀧の白糸」が三十四年十二月だから、「瀧の白糸」の方が先になる。ただし、十二月、一月とたてつづけに鏡花と紅葉の作品を手がけており、風葉の「恋慕ながし」(『読売新聞』明31・9・5〜12・5)も三十五年二月に上演されているから、宮戸座で紅葉とその門下生の作が舞台にかけられた背後には、紅葉と中野のつながりがあったと考へてよいだろう。序論でも触れたように、「瀧の白糸」初演のさい、川上音二郎の無断上

演を難じた紅葉だったが、もともと演劇改良の流れを受け、硯友社同人で素人劇を上演したり、『読売新聞』や『歌舞伎新報』に劇評を執筆したりと、劇作に対する関心は高かった。紅葉の日記『十万堂日録』には、^{*22}宮戸座の「瀧の白糸」と「金色夜叉」観劇に鏡花が同行していたことが記されている。鏡花の初期の「瀧の白糸」上演は、尾崎紅葉が肩入れした「愛嬌会」のような取り組みによっても支えられていた。

では、「文学上の作物を奨励するといふ趣意」で発足した「愛嬌会」上演の脚色とはいかなるものだったか。柳外は、先に触れた『己が罪』劇の比較」のなかで、自身で脚色した「己が罪」について、その前の大阪上演のとき、「宣教師モリソンの強請、お島殺し等の場を補欠せられたが、全く蛇足たるを免れなかつた」ため、次の宮戸座上演では「大阪に於ける不自然な点は悉く省いた」、つまり書き足した増補を削つたと述べており、原作に抛らない場面を設けない、というのが柳外の方針であったことがわかる。このような柳外の脚色は当時としては画期的で、とくに「金色夜叉」は、秋庭太郎によつて「真面目な芝居の「金色夜叉」は、これが最初」とされるものだった。^{*23}尾崎紅葉も後年、数ある「金色夜叉」上演のなかでも宮戸座上演を高く評価しており、^{*24}柳外による脚色は原作者の意に合う内容でもあったようである。原作が文学作品であることを意識し、〈真面目な〉上演を試みようとした「愛嬌会」という小芝居の動向のなかに置くと、「瀧の白糸」再演は初演の内容から小説に忠実な部分を抜き出すことで〈原作らしさ〉に近づけようとするプロセスを経ていることがわかる。

劇評をみると、「瀧の白糸」宮戸座上演は川上による初演と比較され、演技の熟練が認められている。とくに注意したいのは、白糸役の子蔵米坡の演技である。児島文衛の代役として白糸を演じた米坡は、「此優の科は兎角旧劇染みて児島なりせばと思はれた節が多く、其れに厭な見得などが屢ばあつて大に恐縮した」（華生「宮戸座の昼夜」『中央新聞』明34・12・17）といわれてはいるものの、「法廷にて裁判の進行中、椅子に掛けたる俣震への止まざる働（マユ）作細く、舌を噛んでの落入まで、少し芝居過る難を除ては、此前の藤澤のギス／＼したるに比して雲泥の差あり」（紫葉松の舎「宮戸座の餅搗芝居」『歌舞伎』第20号 明35・1）とあり、初演の白糸と比較して格段に向上したものとみられている。紅葉の宮戸座観劇に同行していた鏡花も『歌舞伎』誌上に、このときの所感を記している。「中野の欣弥は信近に過ぎ、千歳の白糸は米坡に過ぎ」とくに米坡は「妹の難を救はむと決する処も、私の達引を見ておくれといふ心の内頭はれたり、即ち情のために事を為さず、見得のために為すが如きをいかむ」（「瀧の白糸」について原作者泉鏡花君の談）『歌舞伎』第20号 明35・1）という。欣弥の妹に関わる筋は原作にない部分だが、その点には触れず、鏡花は舞台の上に情緒が現れていないこと、とくに千歳米坡の演技に白糸の情が現れていないことを難じている。この鏡花の評が、物語の内容に触れたものではなく、芸の細部に触れたものだったことに留意が必要だ。次章でも述べるように、鏡花の言は、原作者の立

場から（原作らしさ）を提示したものとして尊重されていくからである。「瀧の白糸」再演で意識されたのは、小説にない内容を盛り込まないことであり、最も（原作らしさ）を知る鏡花は、立ち現れた舞台の上に小説の情緒を求めていた。前の上演から増補を切り離し、残された内容に洗練を求めているようにした「瀧の白糸」の方向が、このときから徐々にみえ始めているのである。

三 「瀧の白糸」新富座上演

明治四十年三月、伊井蓉峰、河合武雄らによる「瀧の白糸」新富座上演は、内容面においても、芸の習熟の上でも、そして人気の上でも一つの到達点だった。新富座は「つや物語」上演に続く大入りであったために、「久しく寝入つて居た此座が、正月の『つや物語』と云ひ、また今度の興行と云ひ、初日以来毎日々々の大入続きで、芽を吹きかへしたのも、全く伊井と河合両優のおかげだと、太夫元は陰で拝んで居るとやら」（蝶二「新富座の伊井河合劇」『萬朝報』明40・4・4）との記事がある。このときは、とりわけ河合武雄が好評で、竹の屋主人は「此の狂言は書生芝居には早く仕組まれ随分大勢が手にかけてしものなるべけれど河合の瀧の白糸に及ぶ太夫はあらざりしなん」（「新富座劇評」『東京朝日新聞』明40・4・1）と、伊原青々園は「二番目の「瀧の白糸」は河合に切つてはめたる役、優が第一の出来なり」（「新富座の伊井河合」『都新聞』明40・4・10）と賞賛し、これまでの白糸のなかで最高のものと認められている。

「瀧の白糸」は、この新富座上演の前に、歌舞伎俳優らによる二回の上演が確認できる。明治三十六年一月（真砂座）と、明治三十七年八月（宮戸座）の二度の上演で、どちらも欣弥が沢村訥升（三代目）、白糸が沢村源之助（四代目）である。この歌舞伎俳優による「瀧の白糸」の真砂座上演には、欣弥の妹お君役で河合武雄が出演していた^{*25}。河合は新派の演目を上演することに意欲的だった沢村訥升^{*26}、あるいは番付の一番目「人来鳥」と中幕「野崎村」に名のある、歌舞伎俳優である父・大谷馬十を通じて一座に入ったのだろう。また、白糸役の沢村源之助は伝法肌の女の役を得意とし、河合が私淑していた俳優である。岡村柿紅によれば「敢て源之助の身振声色を真似る程度迄」（「源之助の模倣から」『演芸倶楽部』第3巻第2号 大3・2）の傾倒ぶり^{*27}で、河合は源之助の模倣の上に自身の芸風を確立したのだという。脚色面で（原作らしさ）と認められた部分の内容が引き継がれた可能性を述べたが、白糸を通じた演技の継承も、沢村源之助と河合武雄の間にあつたのではないだろうか。

場割をみていくと、歌舞伎俳優による上演も新派の内容と変わらなかったことがわかるが、二十七年の宮戸座上演は「敷島河原水芸興行の場」がなく、「利根橋月夜の場」が、最初にきている^{*27}。このことが目についたのか、芹影小山内八千代は、劇評で「見世物小屋の処がありません」（宮戸座の瀧の白糸）『歌舞伎』第54号 明37・10）と述べている。利根橋ではなく「浅野磧天神橋」だが、同じく冒頭に橋上での再会場面を置いた、伊井・河合による新富座上演の筋書にしたがって内容を記すと^{*28}、

橋の袂に苦学生村越欣也は馭者をして傍ら勉強して居るも志しを達せず意を決して金沢へ来り歩行勞れて茲に寝て居る所へ浅野川原に興行の水芸の太夫瀧の白糸帰りがけに通掛り顔を見て以前越中高岡にて暴馬の為に危き難を救はれた恩人なる事を知りゆり起して志しを尋ね今後学資を助成する事を約し東京へ出してやる

とある。原作「義血侠血」では馭者を解雇された欣弥が橋の上で寝ているところに白糸が通りかかるのだが、右の筋書では欣弥は勉強のため金沢に向かう途中で疲れ果てて寝ている。原作と設定を変えているのだが、欣弥が学資に困っていることを前もって説明し、白糸が援助を申し出るこの後の展開を先取りする内容である。加えて、白糸と欣弥が出会うきっかけも、「暴馬の為に危き難を救はれた」時となっており、馬車と人力車の競争のなかでの出会いという原作の状況よりもわかりやすくなっている。筋書からは、この場に再会以前の「義血侠血」の内容を集約し、二人の対話で簡潔に説明しようという意図があつたことが読み取れる。

橋上の再会場面は初演のときから評価されており、真砂座上演のときには「源之助の白糸は嵌役、殊に橋の上での欣弥との出会が見せ場なり、訥升の欣弥も此場が大出来」（東帰坊「真砂座劇評」『東京朝日新聞』明36・2・11）と、すでに見せ場として確立していた。宮戸座上演は「利根橋月夜の場」を最初に置き、見せ場を中心に物語を集約する方向を示した上演だったといえる。先に挙げた芹影評は、「私の家とは、見世物小屋を指す時、奥の欄干に寄つて見物人は後向に川向を欣弥に示す形は、米坡の時の泉先生の御意見が用ゐられたのでせう」とも記す。泉先生の意見とは、宮戸座「愛嬌会」上演の際に、鏡花が「観世物小屋を指さす処、正面に歩み出て、二人ともうしろ向きになり、見物を背にして橋の彼方を教ゆる方、情に於ても、景に於ても、一段の趣味ならからずや」（前掲「瀧の白糸について原作者泉鏡花君の談」と述べたことを指す。内容を新派の演目から受け継いだ「瀧の白糸」で見所となるのは、歌舞伎俳優の芸であつたらう。沢村訥升、源之助らは、前の上演を念頭に

置き、この場を丹念に演じていた。「義血侠血」での白糸欣弥の再会以降へと場面を絞り込み、細かな情緒を演じることで（原作らしき）の肉付けをしていこうとしたことが、歌舞伎俳優による上演からみえてくる。

再び、新富座上演に戻りたい。新富座上演は、番付、筋書が残っており、内容を確認することができる。場割は

序幕 浅野磧天神橋上之場

二幕目 金沢公園水芸小屋之場

同霞ヶ池強奪之場

三幕目 六勝亭桐田堀外之場

同庭内夫婦殺害之場

四幕目 高岡駅立場茶屋之場

同裏道杉林争闘之場

大切 金沢裁判所法廷之場

となる^{*29}。宮戸座上演までであった「利根橋」や「上野御隠伝」という場が、「義血侠血」と同じ金沢を中心とした地名へと戻されている。またこの新富座上演の特徴として、欣弥住居の場が削られていることが挙げられる。

初演の「欣弥宅壮士談判の場」は、越智治雄によって、鏡花が大正四年に書き下ろした「錦染瀧白糸」（おひざめたまきのしらいと）『趣味之友』第1巻第2号 大5・2）中の「村越欣也住居」の原型となったとされる^{*30}。細部までは確認できないが、たとえば明治三十七年の宮戸座番付には、「村越欣也内の場」があり、欣弥宅と思われる座敷で、お君と名前の記された女が、壮士役の大岡、神田、二人の男に取り囲まれている絵が描かれている^{*31}。初演と変わらない内容であれば、養家を抜け出して欣弥の家に来た妹のお君が、養家が雇った壮士に、家へ帰らないなら今までの養育費を払うよう迫られる場面で、立ち聞きしていた白糸は、お君の養育費を肩代わりすることを申し出、さらにお君の養父母を殺してしまう、という内容である。この欣弥住居の場に該当する場面は、ここまに取り上げた改良座から真砂座上演に至るまで確認できる。しかし新富座上演になると、白糸の殺

人は偶然で、殺されるのもたまたま入った家の夫婦と、原作の設定に戻され、欣弥の妹「お君」にまつわる筋は削られている^{※2}。あとから俳優のために書き足された「高岡駅立場茶屋の場」「同裏道杉林内争闘之場」を除くと、天神橋での二人の再会から、白糸の殺人、検事代理となった欣弥による白糸の裁判という、欣弥と白糸の二人に焦点を絞った内容であり、原作にはない設定は省いている。再演のなかで原作にない部分を削ることで認められた〈鏡花らしさ〉を集約した形が、この新富座上演のときにあつたといえるのではないか。

ところで、浅野川天神橋以降の欣弥と白糸の物語、というと、いかにも新派の定型にはまったように聞こえるかもしれない。しかし鏡花小説を劇化した演目すべてが、このような変容を遂げたわけではない。一章で触れたように「辰巳巷談」も再演を繰り返しているが、「忌み狂言」と呼ばれただけあつて^{※3}、新たな脚色の機会に恵まれず、宗平がお重を殺す、という結末のまま、明治末まで引き継がれている。「辰巳巷談」のような演目と比較すると、「瀧の白糸」が、俳優、脚色者、あるいは原作者の提言によって練られてきた演目であつたことがいえるだろう。

河合の白糸が最高のものと認められ、興行的にも成功を収めた新富座上演だったが、「二番目『瀧の白糸』ハ、殺しの場、喧嘩の場、法廷の場など旧時代の壮士劇で、今日の見物には些と不向き」(前掲「新富座の伊井河合劇」)と、殺し、喧嘩等、初演で好評だった場面が時代遅れとされはじめている。つづく大正四年に、鏡花が「錦染瀧白糸」を書き下ろしたとき、前の新富座上演で、欣弥の妹役を削っていたにもかかわらず、川上貞奴のために撫子という役を設け筋を書き加えたため、「瀧の白糸はいざくり回した為に緊張^{※4}した味を欠き」(「新富座の新派」『東京朝日新聞』大4・12・6)との批判を招いている。こういった評者の記憶には、増補を切り離し、余計な設定を省いた新富座上演があつたのではないだろうか。

原作に忠実な脚色を試みようとするなかで、「瀧の白糸」に対してまず行われたのは、原作に拠らない内容を削ることだった。そして、天神橋での再会の場という、原作をふまえ、かつ見せ場として定着していた場面を中心に物語を集約していった。こういった内容面での修正に加え、俳優たちは演技を磨き、情緒を加えていこうとした。前の上演で原作に基づかない部分を削るということは、〈原作らしさ〉として認めた部分を残すことでもある。新派の演目が定型化していく一因には、前の上演を引き継ぎつつ、改めた内容に、俳優の演技によって情緒を加えていくような脚色方法があつた。

明治三十年代に、「愛嬌会」をはじめ、幾度も再生され〈原作らしさ〉と向き合う舞台上演に、鏡花は立ち会っていた。こういった体験は、劇作に対する鏡花の姿勢の原点となつたのではないだろうか。また、鏡花自身の考えた〈原作らしさ〉も、こういった小説上演の動向に近い所

にあった。ときに小説そのものが、演劇的であるとみなされる鏡花の作の背後には、舞台に上げることで見いだされ、再演によって積み重ねられてきた〈鏡花らしさ〉が関わっているのではないか。

*1 「瀧の白糸」の場割は、柳永二郎『絵番附・新派劇談』（青蛙房、昭41・11）所収の「瀧の白糸」番付による。以降、初演の配役・場割に言及するときは、この番付に拠るものとする。

*2 管見の限り「辰巳巷談」の明治期の上演は以下のとおり。

〔「辰巳巷談」明治期の上演〕

初日	劇場
明治32年7月1日	蔦座（横浜）
明治33年6月22日	川上座
7月14日	開盛座
8月2日	演伎座
9月11日	深川座*「深川男」 <small>ふかがわつこ</small>
明治34年5月25日	常盤座（京都）
明治35年2月29日	音羽座（名古屋）*「深川ツ児」
明治36年6月18日	末広座
8月31日	本郷座
9月10日	宮戸座

明治37年7月14日	国華座
明治40年9月6日	真砂座
明治44年6月21日	常盤座

「たつみ巷談」「巽巷談」「辰巳巷談」の外題で調査し、異なるものは「*」で示した。日付は初日、不明のものは月までを記す。以降上演に言及する場合は、座名で記す。深川座、名古屋音羽座については、吉田昌志「泉鏡花「年譜」補訂（十八）」（『学苑』第927号 平30・1）を参照した。右表に示した上演のほか『都新聞』によれば、明治三十五年九月に仙台森徳座（明35・9・11付）、明治三十六年九月に秩父大宮座（明36・9・4付）での上演予告が報じられている。

*3 吉田昌志「泉鏡花作「通夜物語」のかたち」（昭和女子大学女性文化研究所編『女性文化と文学』第六集 御茶の水書房、平20・3／『泉鏡花素描』和泉書院、平28・7）によると「艶物語」の外題で常盤座で上演されている。

*4 前掲『絵番附・新派劇談』に、「この時の脚色者は、花房柳外ともいい、根元吐芳と広岡柳香が書いたともいうが、白糸を演じた藤澤浅二郎が加筆したものであることはたしかのようだ」とある。

*5 「明治三十二年七月横浜蔦座番付」（早稲田大学演劇博物館所蔵）

*6 川上座での上演のさいの場割は、「洲崎仲の町水屋」「古石場大道演説」「入船町夕涼」「お重住家」「汐見橋喧嘩」「富岡門前沖津内」「宗平内」「波除堤殺しの場」（『二六新報』明33・6・19）となる。

*7 「明治三十六年九月宮戸座番付」（早稲田大学演劇博物館所蔵）

*8 「明治四十四年六月常盤座筋書」（早稲田大学演劇博物館所蔵）

*9 吉田昌志校注「辰巳巷談」『新日本古典文学大系 明治編20 泉鏡花集』（岩波書店、平14・3）

*10 昭和二十五年七月、新橋演舞場上演のための書き下ろし。『久保田万太郎全集』第八卷（中央公論社、昭42・12）による。

*11 村松定孝「鏡花小説・戯曲解題」『泉鏡花事典』（有精堂、昭57・3）

*12 越智治雄「瀧の白糸」『鏡花と戯曲』（砂子屋書房、昭62・6）による。

13 管見の限りにおける「瀧の白糸」の明治期の上演を、以下に示す。「瀧の白糸」の外題で調査し、異なるものは「」で示した。日付は初日、

不明のものは月までを記す。以下上演に言及するときは座名で示すが、重複する宮戸座に関しては上演年も記すものとする。住吉座、中村座については、穴倉玉日「旅する「白糸」」(『国語国文学』第45号 平18・3)を参照した。

〔「瀧の白糸」明治期の上演〕

初日	劇場
明治28年12月4日	浅草座
明治29年2月	住吉座(小樽) * 「検事の自殺」
5月	中村座(青森) * 「検事廻自殺」
6月1日	常盤座(京都)
12月1日	角座(大阪) * 「是又意外」
明治33年11月12日	南大劇場(大阪)
12月31日	改良座
明治34年11月19日	末広座 * 「法庭の自殺」
12月10日	宮戸座
明治35年4月20日	寿座
明治36年1月31日	真砂座
11月15日	天満座(大阪)
明治37年8月25日	宮戸座
明治39年5月15日	深川座
12月1日	柳盛座
明治40年3月22日	新富座
明治43年2月23日	繁荣座(大阪)

- *14 「明治三十三年十二月改良座番付」（早稲田大学演劇博物館所蔵）
- *15 飯塚恵理人『予備兵』『義血侠血』から『滝の白糸』へ——川上音二郎の上演をめぐる——」（『稿本近代文学』13集 平1・11）によれば、この二場は番付にはあるものの、実際には上演されていなかった可能性がある。初演「瀧の白糸」の内容に関しては、飯塚論に負うところが大きい。
- *16 注13 穴倉論による。
- *17 柳永二郎『新派の六十年』（河出書房、昭23・12）
- *18 久保田が、「愛嬌会」の拠点を開盛座と記しているように、「愛嬌会」は明治三十七、八年頃には、宮戸座から開盛座にその活動拠点を移していたようである。
- *19 「宮戸座は森操、柴田善太郎、中村秋孝、深沢恒蔵、中野信近、児島文衛等の大一座にて愛嬌会と云ふを組織し十日初日にて昼夜興行にて昼の部菊池幽芳作『己が罪』七幕『刺客の公判』、夜の部『未来の紳士』六幕なりと」（『芝居だより』『中央新聞』明34・10・10）、「宮戸座は予て記せし通り新演劇革新の目的を以て組織せし愛嬌会の大一座にて開演続々文学的作物を場に上す筈なり」（『歌舞伎壇』『二六新報』明34・10・9）との記事もある。
- *20 伊臣眞「新派劇」『観劇五十年』（新陽社、昭11・10）
- *21 小宮麒一編『歌舞伎・新派・新国劇上演年表』第六版（小宮麒一、平19・2）等を参照した。
- *22 尾崎紅葉『十千万堂日録』（左久良書房、明41・10）の明治三十四年十二月十五日、三十五年二月十一日の記述、および「年譜」（『新編泉鏡花集』別巻二 岩波書店、平18・1）を参照した。
- *23 秋庭太郎「小説の脚本化と新派劇作家」『日本新劇史』上巻（理想社、昭30・12）による。
- *24 「今度の金色夜叉は、筋立に於ては、中野が宮戸座でしたのより劣つて居る」（『東京座の金色夜叉を見て』『歌舞伎』第38号 明36・7）、あるいは「『金色夜叉』は度々新俳優がやつて居るが、近く宮戸座で演つた中野信近の貫一と、東京座でやつた高田実の荒尾は一寸目に附いた」（荷葉生記「故紅葉大人談片」『新小説』第9年 第1巻 明37・1）との記事がみられる。

*25 「明治三十六年一月真砂座番付」(早稲田大学演劇博物館所蔵)

*26 「川上音次郎が洋行土産に演じたる「武士的教育」の桜田重吉をも勤めたるが、優の新演劇ハ却つて川上よりも巧なりき」、また「女房殺」を出したときにお柳役を勤める俳優がいなかったため、「然らば馬十の俵を引上ぐる方宜しかるべし」と談合の上、河合武雄を加えたる」(「現今の俳優」『都新聞』明36・6・17)との記事があり、「瀧の白糸」に限らず河合を一座に入れることがあった。

*27 「明治三十七年八月宮戸座番付」(早稲田大学演劇博物館所蔵)

*28 「明治四十年三月新富座筋書」(早稲田大学演劇博物館所蔵)

*29 注28に同じ。ただし筋書と番付で記述に違いがある。筋書では、序幕「浅野川天神橋」、二幕目「水芸師の楽屋」、三幕目「公園地螺堂の辺り」(「六松亭桐田宅」、四幕目「高岡駅の立場」)「杉林内の争闘」、大詰「裁判所の公廷」となる。

*30 注12に同じ。

*31 注27に同じ。

*32 佐相勉『溝口健二・全作品解説9「瀧の白糸」』(近代文藝社、平24・10)によれば、大正六年八月宮戸座で欣弥妹が登場する「瀧の白糸」が上演されている。佐相はそれ以降の「瀧の白糸」に、欣弥妹が登場するものと、撫子が登場するものがあることを指摘し、「瀧の白糸」は二つの系譜に分けられると述べる。

*33 花柳章太郎は『わたしのたんす』(三月書房、昭38・8)で、「辰巳巷談」が「忌み狂言」とされてきたことに触れる。

[付記]

尾崎紅葉『十千万堂日録』は『紅葉全集』巻十一(岩波書店、平7・1)に、随筆・談話の引用は『紅葉全集』第十巻(岩波書店、平6・11)に拠った。

第五章 小説から戯曲へ——「深沙大王」の成立——

はじめに

泉鏡花の戯曲創作は明治三十七年の「脚本深沙大王」(『文芸倶楽部』第10巻第13号 明37・10)に始まる^{※1}。以降明治末から大正にかけて「夜叉ヶ池」(『演芸倶楽部』第2巻3号 大2・3)、「天守物語」(『新小説』第22年第10号 大6・9)と今日でも広く知られる戯曲が発表された。鏡花が演劇と関わるようになったきっかけとして、「瀧の白糸」にはじまる鏡花原作の小説の脚色上演が挙げられる。繰り返される自作の上演を通して、鏡花はその主な担い手であった新派劇との結び付きを強め、やがて自ら脚本を書き下ろすようになる。

社の物の怪が引き起こす怪異を描く「深沙大王」は、伝助が幻の水のなかで婚礼を挙げる松三郎・お俊の姿を見ることから、後年の「夜叉ヶ池」の系譜に連なる作である^{※2}、さらに「頭界と魔界との併存」「俗物に迫害される恋人たち」「情愛の倫理の危機の瞬間に出現する超自然の力」といった「後年の幻想劇に展開される様々な構図」が不十分ながらも現れた作であると考えられてきた^{※3}。たしかに洪水の幻を見る「深沙大王」の幕切れは、水中に沈んだ鐘に寄り添う百合と晃の姿で終わる「夜叉ヶ池」や、海中の異界を舞台にする「海神別荘」(『中央公論』第28年第14号 大2・12)を想起させ、後の戯曲の萌芽をこの作にみる考えは首肯できよう。しかし先行研究によって後年の「幻想劇」への端緒を開いたとされているが、「深沙大王」の創作方法に対する考察は十分になされてきたとは言いがたい。「深沙大王」がいかに成ったかという考察は、以降の戯曲を論じる上でも欠くことのできない視点である。

「深沙大王」は小説「水鶏の里」(『新小説』第6年第3巻 明34・3)をもとに、明治三十七年九月の新派合同劇(本郷座)の二番目狂言として書き下ろされた。この時期「深沙大王」は書かれるべくして書かれた印象がある。というのは、たとえば「彼が小説の何となく、劇に似通ひたるもの多きを見、鏡花が奇才あるひは、劇作者として意外の効果をうべきやを収め疑ふなき能はざるなり」(芝峯「泉鏡花の三枚つゞき」『帝國文学』第8巻第2号 明35・2)との記事が見られ、また小山内薫は「辰巳巷談」や「高野聖」、「風流線」等の上演を回顧して、かつて「今の小説で最も劇に近い——従つて最も劇にし易い——のは鏡花氏の小説だ」から「誰か早く鏡花氏の小説を劇にして見せて呉れ、ばい、」(『劇と

なりたる鏡花氏の小説』『読売新聞』日曜附録 明41・6・21)と考えていたと記しており、「深沙大王」執筆のころ、鏡花の小説が演劇を喚起するという認識が共有され、鏡花作品の演劇的な部分を舞台で観ることを望む読者が少なからずいたことが窺えるからである。むしろそれまでに上演された「瀧の白糸」などの演目の記憶もあつただろうが、鏡花の新作脚本に取り組むことは清新な取り組みであつたはずだ。演劇と文学の交差のありようを読み解くという意味においても、「深沙大王」への考察は欠くことができない。

本章は初出「水鶏の里」「深沙大王」および「深沙大王」自筆原稿を比較し、小説「水鶏の里」から「深沙大王」がつくられた過程を検証する。これらの初出、自筆原稿を比較すると、それまで小説を書いていた作家が同時代の演劇を通して作品を再構築し、劇中での表現を獲得していく過程が読み取れるからである。この検証は泉鏡花という一作家を対象としたものだが、「深沙大王」の足取りは、近代戯曲成立期の創作の一つの証左でもある。

笠原伸夫は大正二年に物の怪が登場する戯曲が多数執筆されたことについて、「戯曲という形式による怪異の表現はいかにして可能か、という問いが通底している」と述べる³⁰。笠原の指摘は「深沙大王」以降の戯曲に関するものだが、明治三十七年の本郷座上演は、一番面狂言「フランチェスカの悲恋」(松居松葉作)の幕数が多すぎたために、「深沙大王」は「高野聖」に差し替えられ、なお怪異を扱った演目であつたことから、穴倉玉日は「怪異の場面を見せ場とすることがこの公演の目的」だつたと指摘する³¹。穴倉のいうように、鏡花の戯曲において、いかに怪異を表現するか、という問いは、たとえそれが新派劇からの要請だつたにしても、最初の「深沙大王」ですでに胚胎されていたのではないか。

一 「水鶏の里」から「深沙大王」へ

「深沙大王」は「水鶏の里」という小説をもとにしている。「水鶏の里」は越前国武生の水鶏の里という地の、深沙大王の社の翁の面や狐の像、紙雛、床下の鼯や蛇が、日暮れてのち動き出す怪異を描いた短編である。簗村の豪農・白痘痕の伝助は、昼間、骨董を漁りに訪れ、深沙大王の堂を荒らしていた。夜になると、堂内の翁の面や紙雛は動き出し、伝助を口々に罵って、なんとか仕返してできないものかと算段する。が、いずれの物の怪も通力が足りず、頼りの兀^{はげぼや}仏も首を抜かれたまま口をきかないために諦め、皆でこの地を去ろうと決める。そして月下に「一幅百鬼の活図画」のごとく一同が集まったとき、「白痘痕^{しろあばた}を活けて置く和尚かい、手並みを見る」と兀^{はげぼや}仏の声が聞こえ、呵々と笑い声が響く。

物語はそこで終わり、「かほどの霧は都会にあつても中に何様なことを包むか知れぬ」と社を包む深い霧が記される。

一方「深沙大王」は、物の怪たちが伝助を罵る古社ふるやしろの場面を中心に、前後に伝助に虐げられる、お俊・松三郎という男女の物語を書き加えている。「深沙大王」の場割は次の通りである。

序幕 上 縁の糸

下 萩すゝき

二幕目 上 ふるやしろ

下 草の露

三幕目 上 忍び松明

下 大洪水

「深沙大王」は全体で三幕六場、そのうち四角で囲んだ二幕目上「ふるやしろ」が「水鶏の里」の内容と重なる。「水鶏の里」では古社の物の怪のやりとりによって伝助に社が荒らされた経緯が説明されていたが、「深沙大王」は出来事が時系列に沿って並べられ、書き足されたお俊・松三郎のエピソードに挟まれるかたちで「ふるやしろ」がある。「深沙大王」の構成からは、出来事を順番に並べてわかりやすくし、かつ「ふるやしろ」を「深沙大王」の中心に置いたことがいえる。

さらに自筆原稿を参照すると、「ふるやしろ」が全体のなかで最も早い段階で書かれたことがあきらかになる*。自筆原稿全体に目を通してま
ず気付くのは、二幕目上「ふるやしろ」だけが他筆で書かれ、その上から鏡花の筆跡で修正されていることである。

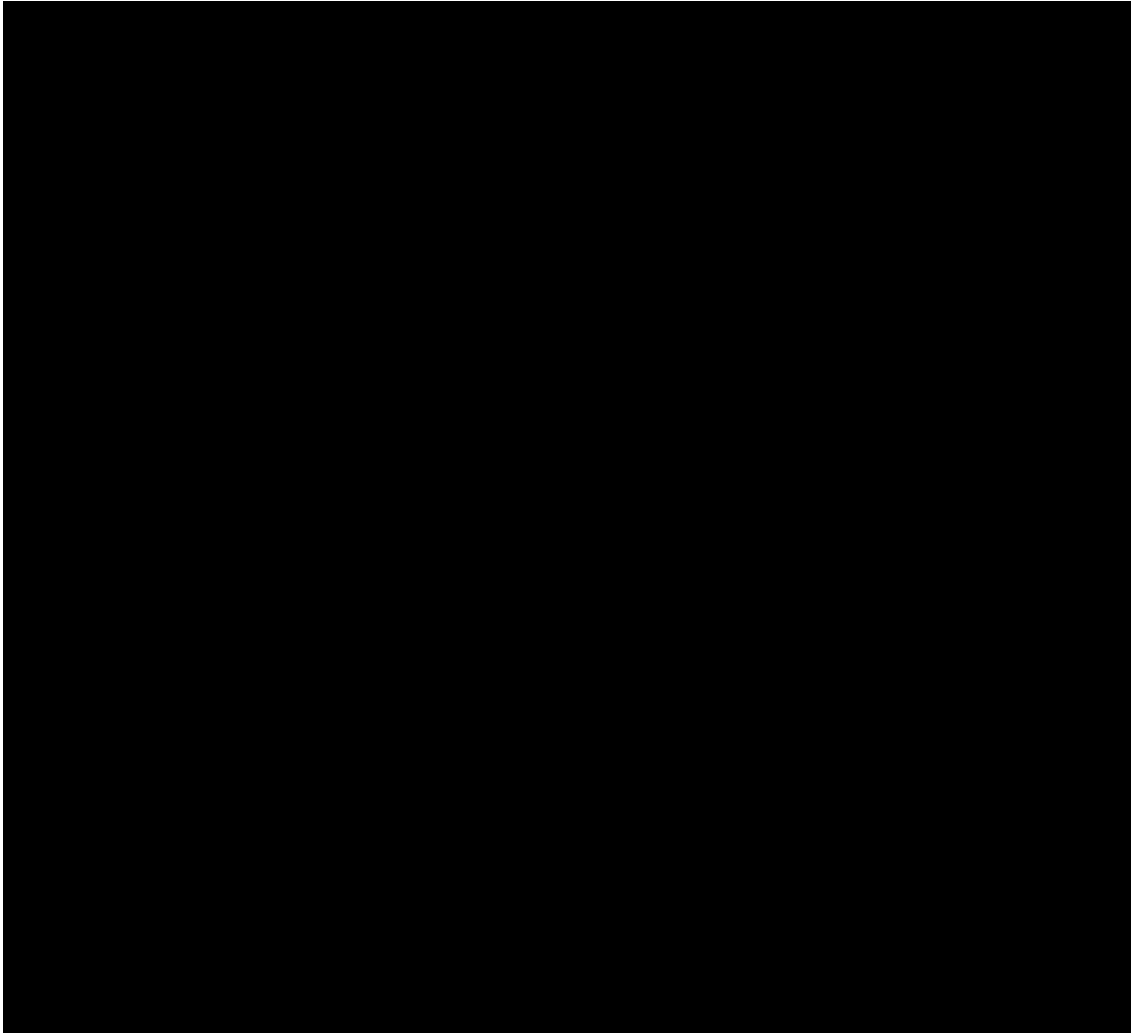


図
1

二幕目上「ふるやしろ」

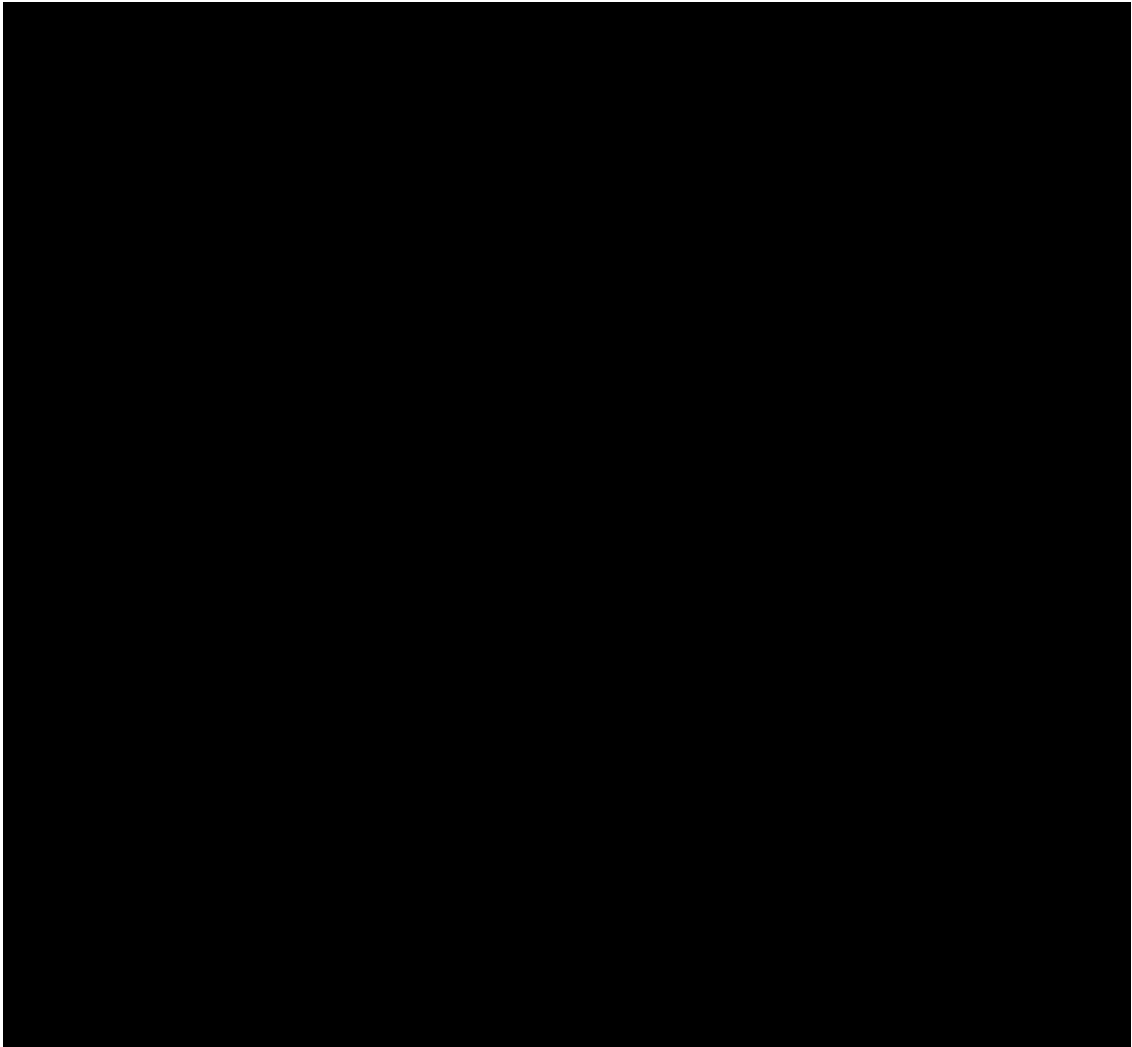


図2

序幕下「萩すゝぎ」

たとえば図1にみられるように、他筆で書かれた「ふるやしろ」では、「水鶏の里」で伝助が連れている壮士の名前を引き継いで、伝助の家の名を「正次」と書いている[※]。「ふるやしろ」全体にわたって「正次」と書いた跡があるのだが、すべての「次」の字を抹消し、その上から「太」の字に直している。「ふるやしろ」以外の幕には「正太」と書かれているから、「正次」の名前は前後の幕に合わせて訂正されたことになる。反対に「ふるやしろ」を除く鏡花の筆跡の部分は、図2に見られるように台詞すべてに「」（かぎかっこ）を付け、消去した跡がある。しかし「ふるやしろ」一場だけは「」の抹消跡がなく、最初から「」なしで台詞を書いており、前後の幕とは別の書き方である。

こういった推敲の状況からは、「ふるやしろ」が他の幕とは別に、そして他の幕に先立って書かれたことが推測できる。後述するように他筆部分はそのほとんどが、小説の文章を脚本の形式に直したものである。のちの鏡花と新派との関わりから考えても、鏡花の自筆原稿全体の傾向からみても、他筆部分は原作者と演劇の制作現場との合議の上でつくられた部分だと考えるのが妥当である[※]。したがって演劇の制作現場と話し合っ書かれた下書きにあたるのが他筆部分、鏡花は前後の幕を書き下ろしたのち「ふるやしろ」を書き改めたと推測できる。

原作小説の内容をふまえた「ふるやしろ」が全体のなかで一番最初に書かれたことは、限られた期間で脚本をつくることを考えれば自然な成り行きだといえる。しかしなぜ新たに書き足した（お俊・松三郎の悲恋）ではなく、怪異を扱った部分が物語の中心になったのか。「二番目脚本は藤澤が特に泉鏡花氏に依頼し同氏得意の理想的妖怪ものを仕組みたる新脚本」（『東京朝日新聞』明37・9・8）との予告記事が諸新聞に見られることや、差し替えとなった「高野聖」の筋書に「脚本主任識す」として「二番目は泉鏡花氏が得意の霊筆を揮はれたる小説高野聖にして、其奇想にしてしかも幽艶なるは世の読書家の悉知する処」とあることから[※]、穴倉の指摘するように本郷座上演が鏡花作品の怪異の部分の舞台化を目指していたことが窺える。

では怪異はどのように舞台化し得ると考えられたのか。以降「水鶏の里」と「ふるやしろ」を比較し検証する。

二 小説を演劇に——「ふるやしろ」の方法——

まず小説をどのように変化させ「ふるやしろ」が書かれたのか、小説「水鶏の里」と「深沙大王」を比較し具体的な方法を探りたい。先にも確かめたように、「水鶏の里」は回想として伝助・正太のやりとりを語る。したがって「深沙大王」では語りの中にあつた伝助と正太の対話は、

台詞とト書きとして切り離される。まず初出「深沙大王」を引く¹⁰。

(伝助) さて、恚^{いか}う見渡した処、別にはと云ふものもない、此の太鼓^{たいこ}なぞも、ものになりさうで、一向^{いこう}駄目だ。

と下駄で蹴る。

(正太) しかし新刀以前でせうな。

(伝助) 太郎どんの犬の皮だい。

(正太) はゝゝゝ思ひの外で、古い瓦^いも見付^みかりませんぞ。

時に伝助、柱を撫で、

(伝助) 是を見ろ、惜い木目だが破^{やぶ}が入った。

(正太) 成程、此の木^き地^ぢで何^{なに}ですな、亀裂^{かみ}がなく満足だと、屋台骨^{やたいぼね}を崩しても、只置く代物^{ただおくしろもの}ぢやないでせう。

(伝助) すぐに引こぬいて茶座敷^{ちざしき}でも立てやうものを。焼つけ同然^{どうぜん}の蒲鉾^{かまぼこ}小屋^{こや}だ。

と伝助、振向き様、纒^{つむぎ}かに一二尺^{いちにじふ}を残したる欄干^{らんかん}の横木^{よこぎ}を、ボンと蹴飛ばす、ポロリと折れる、傲然^{ごうぜん}として、

(伝助) 余り詰らん、せめて神酒徳利^{かみさけとくり}の奇^{あま}らしいのでも転が^まつちや居らんか、

(二幕目上「ふるやしろ」「深沙大王」)

引用文中の実線部が「水鶏の里」との一致箇所、破線部が「水鶏の里」の文章を使つてつくられた表現を示す¹¹。たとえば「水鶏の里」では伝助の台詞の一部だった「古い^{ふるい}が氣に入^いつた瓦^わもないぞ」を正太の台詞に書き換え、話し手を変えても小説の文章をそのまま使つて二人の台詞とト書きをつくっている。また「欄干^{らんかん}の横木^{よこぎ}を蹴飛ばしたり」とあつた動作の描写もほぼそのままト書きに利用しているほか、「新刀以前でせうな」という正次の口癖も取り入れており、「水鶏の里」の文章を極力用いようとしていることがわかる。反対に「太郎どんの犬の皮だい」という「水鶏の里」にはない台詞もあるが、原作小説にない表現を訂正するというわけでもなく、鏡花は、新たに書かれた内容を認めつつ筆を進めている。

一方伝助・正太らが去つたあとの物の怪の対話は、「水鶏の里」でも「」つきの台詞であつた。これらの対話は変えられることなく小説か

らそのまま「深沙大王」で用いられる。

(狐) これで夜があけて、村の奴が来て見ると、回廊へ血が溢れて居る位が落となった日にや、兀殿のみじめさ。暴風雨の年に母屋を取られて、伝助が許の門番になった、仏眼寺の仁王以来と云ふものだ。あゝ、ああ、七百年目で、とう／＼此の祠も御運の末か。と言つて歎息をする。

(猿) 何にしろ棄て置けぬぞ。畜生、唯事でない。増長慢め、一通ならぬ奴だ。全体、此の方等が夜中に遊びに出て虎杖へ入ると、屹度難儀をするといふも、皆伝助が根性からだ。汝、先祖伝来旧家の印を見得にして、表つきの森の枝のよ、往来へ被さつた尖を、五尺が処も払ひをらぬ。

(二幕目上「ふるやしろ」「深沙大王」)

「水鶏の里」、「深沙大王」自筆原稿、初出「深沙大王」の間で「虎杖」等の地名に変更があるのだが、台詞として小説にあった箇所と、その後の人物の動きはそのまま抜き出される傾向にある。この引用に続く狐と猿の対話も「水鶏の里」では長文の馳の台詞だったものを、二つに分けて二役に割り振っており、話し手を変えても原作小説の言葉をそのまま用いる方法は、先の伝助と正太の対話と同じである。

「深沙大王」は「水鶏の里」の回想部分の地の文から台詞と書きをつくり、最初から対話として書かれていた部分はそのまま使って、小説を脚本に組み替えている。このようなやり方ならば、配役に応じて比較的容易に小説を脚本に直すことができるのではないか。自筆原稿の他筆部分はこのようにして作られたと考えられる。

初出、自筆原稿を比べると、小説を脚本にするときの基本的な方針がわかるが、一節で確かめた通り、自筆原稿には鏡花の筆跡での書き入れが多数存在する。とくに正太と伝助の動きの多くに抹消跡があり、鏡花の筆跡で書き改められている*12。

南十度下

(兩人) わッ。

と云つて驚^め「く、中^{ちゆう}目^めともいはず、口^{くち}ともいはず、鼻^{はな}ともいはず、むら〜」煙^{けむり}は咽^むせもや^りな^り本^{ほん}レ「と煙^{けむり}たちかゝる、ト目^めつづしを食^くつてワツと咽^むせ、」作^{さく}レ、顔^{かほ}を蔽^{おほ}ひ、じだぐらを踏^ふ「んで」ぬ、傳助^{でんすけ}は「手にした」首^{くび}を床^{とこ}の端^{はし}よりしき處^{ところ}に叩^{たた}きつけ、「く」ぬるくる「と煙^{けむり}に追^おはれて入^{はい}る。」舞^まを^{して}、後^{あと}をも曳^ひがばた〜と〜入^いる。〱正次^{せいじ}は一^{いつ}旦^{たん}たりと床^{とこ}の上^{うへ}に下^{くだ}りたばりた〜も後^{あと}、^まぬと^{した}ながら、帯^{おビ}の折^をを^根レ^は立^た上^ある。處^{ところ}を又^{また}落^おちたる糞^{くそ}頭^{かぶ}盧^ろの首^{くび}仕^し掛^かに^ても^の如^{ごと}く^も躰^たに^つく^事あり^再び^膽レ「正太^{しょうた}続^ついて^驅け出^だす」と、^ま浴^{よく}や^{して}わ^た〜と可^か笑^{せう}味^{あじ}あり、震^{ふる}ふ本^{ほん}レ^がぬ、揚^{よう}幕^{まく}へか〜も。此^こ時^{とき}周^{しゅう}章^{しょう}と、腰^{こし}の袋^{ふくろ}レ^杖の中^{なか}へ落^おち^して^行く。

(自筆原稿)

骨董を探し堂を荒らしていた二人は、銘を確かめるため元仏の首を抜く。抹消部分には飛び出してきた虫に怯えた正太が床の上に座り込むと、床に落ちた元仏の首がもとの位置に戻り、驚いた兩人が震えながら腰の袋を落として逃げ去る、という一連の動きがあった。しかしこれらは消され、採用されたのは「煙に追はれて入る」「続いて驅出す」という簡潔な表現だけである。

右の引用部分以外にも、「ふるやしろ」には登場人物の細かい動きや台詞の修正跡がある。これらに着目すると、伝助の造型が変化していることに気付く。

正太「太」〔いやどうも〕何處も「お」怪我はありません^レ本^{ほん}か、何しろ大垣、一代の失策、何とも申譯^{まを}が^しご^ざい^ませ^ん、え〜、
 など、前後左右にま〜と立^た働^{はたら}いて、袖^{そで}、裾^{すそ}などの砂^{すな}を拂^{はら}ふ。

傳助「苦中^{くるちゆう}り切^きつて、」^此虎^こ餅^{もち}を^のい^たま^ま、^だら^をを^押あ^や〜^もに^躰を^ゆす^ぶり^なが^ら、
 (傳助) ^まと^し、^ゆば^らと^本東^{とう}去^き譯^{やく}なん^か何^{なに}り^でも^い〜^や、^一旦^{いつたん}某^ま處^{ところ}に^ある^下駄^{げだ}を^出せ、

と大喝する。

(正太「太」)はつ。

と膝行るやうにして、^まと^し傳助^{でんすけ}の前^{まへ}へ^下駄^{げだ}を^取り^て揃^{そろ}へる。

傳助、帯^{おビ}の折^をを^根レ^は立^た上^あり、^少し^面持^{もち}を^和は^ら〜

(傳助)「氣をつけろい。」~~まあ、何たる事だ~~

(正次「太」) 何とも早。

~~正次「太」はまあ、さして、じり退進、甘め氣味。~~

~~傳助、ぶつと、おの中へ、おの口を去りて、傳助不機嫌不斜~~

(傳助) チヨツ身躰が「これが」落ちか、~~もうさても~~ / 馬鹿な顔、~~飯も~~、る！

と言ひなら、~~庫に連はれるやうな形で嘴~~ / 段へかゝる。

(自筆原稿)

右に引いたのは、正太に肩車をして天井から下がる鰐口を見ようとした伝助が、バランスを崩して尻餅をつく場面である。「水鶏の里」では「二人は苦笑をして、獲物のないのを不平らしく」堂を去ろうとするだけだったが、原稿には伝助が体を揺すぶったり、弓の折を杖に立ち上がったたり、ぶつぶつと小言を言ったり、あるいは「面持を和げ」たりと、表情に至るまで細かい動きが記されていた。これらの動きはおそらく俳優の動きを想定したものであるが、細かい記述は削られ、「苦り切つて」「大喝する」という動きや、「下駄出せ」「氣をつけろい」という台詞が残されている。修正前の伝助からは小心で滑稽な挙動が読み取れたが、短い台詞と緩慢な動きで短気で傲慢な人物に変化し、さらに「傳助不機嫌不斜」という書き入れて伝助の不機嫌さが強調される。冗長な部分が削られているのだが、不機嫌で傲慢な伝助の姿を簡潔な表現で印象付けようとしているのである。

他筆部分は小説の表現を極力用いようとしているし、鏡花は必要に応じて原作にない表現を認めていた。したがって他筆部分は原作に忠実であろうとする方向でつくられ、一方の鏡花は原作者であるゆえに、むしろ自由に新たな物語に沿った伝助を造型しようとしている。そして書き改めた傲慢で不機嫌な伝助であればこそ、「ふるやしろ」の前の村山松三郎住居で老母を足蹴にし、後の幕では心中に失敗したお俊を石灯籠に縛り折檻するような、「深沙大王」の伝助と結び付くのである。小説をもとにした脚本への共鳴の先に立ち現れたのが、鏡花作の「^{脚本}深沙大王」だったのである。

三 伝助の造型

泉鏡花は明治三十七年本郷座での「高野聖」上演のさい、「本郷座の二番目に就て」(『歌舞伎』54号明37・10)という文章を発表し、その中で上演に至らなかった「深沙大王」にも言及する。

最も劇道に通ぜぬを承知なりとて、今回の脚本を誂へられ、新派合同につき、四人の座頭の柄にはまるやうとの事ゆゑ、最初そのつもりにて立案いたし、略すぢだけ話して見申し候ところ、一人にはまれば一人に向かず、やうく俳優の方が納まれば、道具方に故障あり、(中略)其処で深沙大王をおもひつき候次第にござ候、(中略)拙作中、倉持伝助と兀はげぼけ仏は高田に、村山松三郎と翁の面の変化へんげとを藤澤に、お俊といふ婦人と紙雛せいの精とを河合に、新聞記者がござ候、それと白狐とを佐藤に、あとは飛入勝手次第、

この文章によれば、本郷座用の脚本は「新派合同につき、四人の座頭の柄にはまるやう」依頼されていた。それゆゑ倉持伝助と兀仏を高田実に、村山松三郎と翁の面を藤澤浅二郎に、お俊と紙雛を河合武雄に、新聞記者と白狐を佐藤歳三に割り振る予定だった。つまり座頭格の四人の俳優はそれぞれ人と物の怪の一人二役を演じるようになっていた。むろんこの一人二役の面白さが發揮されるのは、「ふるやしろ」であつたらう。(お俊・松三郎の悲恋)を演じていた俳優たちが一変して物の怪の姿となり、正太・伝助が荒らしていた社は物の怪の集う異界に変わる。

ここで注目したのは、高田実が演じる予定だった、兀仏と伝助である。「頭領株は夫れく受持を定め高田は主として舞台技芸上の事を掌り、佐藤は俳優主任となり藤澤は脚本全部を受け持つ」(『楽屋すゞめ』『東京朝日新聞』明37・9・4)との記事が示すように、高田は本郷座上演で中心的な役割を果たしていた。また伝助という人物は、先に記した「深沙大王」で中心となる四人の(人間)役のなかで、唯一「水鶏の里」から引き継がれた人物でもあるから、「水鶏の里」をもとに四人の俳優による一人二役が考案されたとき、(兀仏・伝助)の一人二役を劇の中心に据えようという考えが先行していた可能性もある。

二節と同様に「水鶏の里」と「深沙大王」を照らし合わせると、「水鶏の里」で物の怪たちが伝助を罵って言う「白痘痕しろあばた」という言葉が、「深沙大王」全体で「増長慢」に置き換えられていることに気付く。

棄て置けぬぞ、畜生、唯事でない、白痘痕め、一通ならぬ奴だ。

〔水鶏の里〕

（猿）何にしろ棄て置けぬぞ。畜生、唯事でない。増長慢め、一通ならぬ奴だ。

〔二幕目上「ふるやしろ」〕「深沙大王」

あるいは、

牛鍋を突いた壮士どもが多いから、白痘痕め

〔水鶏の里〕

（猿）（中略）牛鍋を突いた壮士どもが多いから、増長慢め、

〔二幕目上「ふるやしろ」〕「深沙大王」

「増長慢」という言葉は「つけ上つて、乱暴狼藉、憎長我慢」（「水鶏の里」）や、「つけ上つて乱暴狼藉、増長我慢此の上なし」（「深沙大王」）などの物の怪の台詞に由来し、伝助の傲慢さを指す言葉である。^{*13} 「水鶏の里」で物の怪たちは「白痘痕」という言葉で伝助の外見を揶揄していたから、「深沙大王」で「増長慢」という言葉を用いることは、伝助の特徴を外見からその性質へと焦点を移したことを意味する。「増長慢」の語は自筆原稿ですでに用いられているから、伝助の性質が定められたのち、我侬で傲慢な人物としての動作が試行錯誤され、「深沙大王」中の伝助がつくられたことになる。

一方翻って「水鶏の里」をみると、伝助は、ただ傲慢な悪党だったわけではなく、様々な素養を持っていた。

伝助は学者である、学者も物識ものしりといった側の人物である、千字文を識つて居る、唐詩選を読む、猶専ら諸家の随筆をあさつて、考証の癖があるから、嘉永は安政の以前で、元正、天和は我朝の戦国で、豊臣秀吉は尾張の国、中の中村の生なることも識つて居る、

〔水鶏の里〕

「学者」とはいえ「物識」なだけで、浅薄な学問だとの皮肉が込められていようが、伝助は「一粒いちりゅうぶ」という俳号も持つ村一番の知識人である。

このような「水鶏の里」の伝助の造型の背後には、書画・刀剣・骨董の趣味三昧に暮らした、吉野左衛門の従兄・吉野泰之助がモデルとして存在していたことが挙げられよう^{*14}。小説「水鶏の里」の伝助は、実在する人物が念頭にあったゆえに、性格により具体的な肉付けがなされていた。

一方「水鶏の里」での伝助は、神仏を恐れず社を荒らす乱暴ものであり、社の物の怪たちに忌み嫌われていた。さらに「深沙大王」では（お俊・松三郎の悲恋）が書き加えられたために、伝助は相愛の男女の仲を裂く嫉妬深い悪漢役も担うことになった。したがって「深沙大王」の物語全体を見渡すと、伝助は（社の物の怪の復讐譚）と（お俊・松三郎の悲恋）という二つの物語の間に立っていることになる。そう考えると、社の物の怪たちの世界も、お俊・松三郎の憐れさも、傍若無人に振る舞う伝助の悪行によって結びつけられ、前景化されているのである。伝助の傲慢さを強調することは、「水鶏の里」の伝助から「深沙大王」の伝助を創出するための欠くことのできないプロセスだったのである。

さらに「深沙大王」の「ふるやしろ」の描き方と、それ以降に書かれた鏡花の戯曲における異界の描かれ方に目を向けたい。たとえば鏡花の戯曲作品中、「海神別荘」では「海底の琅玕殿」、「天守物語」では白鷺城の天守の五重というように、人間の世界と明確に区切られる世界が設定されている。そして禁忌の空間であるこれらの場に人間が立ち入ることによって、物語が導かれていた。先行研究においては、杉本優が「天守物語」は天守閣の五重を魔界とし、「海神別荘」は海上に頭界、海底に魔界が位置すること等を挙げ、「上下の空間構成の強調は、幻想世界という非日常の空間を印象づけるために有効に機能している」と述べたことをはじめ^{*15}、非日常の空間を舞台にどのように位置付けるかが鏡花の戯曲の重要な構成要素であると考えられてきた。

一方「深沙大王」に目を向けると、物の怪たちの空間である「ふるやしろ」は村人に恐れられてはいるものの、骨董を漁りに来た伝助と正太に易々と立ち入られている。祠に物の怪が集まっている様子も、「廊下に前幕の新聞記者小山田実、後姿で羽目の穴から、本堂を覗いて立ちかゝつて居る」と、羽目の穴から覗かれている。「ふるやしろ」をみる限り、「深沙大王」では舞台を利用して、人間の世界と厳然と区別される世界を立ち上げようという意識は薄かったと言いきださる。むしろ「深沙大王」中の物の怪の世界は平面的で、後の戯曲に見られるような——天守の下層や海の内側に常に別の世界を意識するような——奥行きが読み取れないのである。

そう考えると、改めて個々の役が負ったものの重さがみえてくる。とりわけ「深沙大王」三幕目下「大洪水」は、新聞記者・小山田実が兀仏を呼ぶと、かねて復讐の機会を窺っていた物の怪たちが伝助の邸に押し寄せ、同時に伝助には洪水の幻が見え始めるという、この作の見せ場で

ある。鏡花の「本郷座の二番目に就て」によれば、元仏と伝助が一人二役だったから、実はこの場面では一人の俳優が幻を引き起こす役と、その幻に追われる役の両方を担っていた。

四 大洪水の幻

ではなぜ元仏と伝助が一人の俳優に集約されたのか。再び「水鶏の里」に戻り、その構想の原点を確かめたい。

「水鶏の里」において、元仏が言葉を発するのは末尾の次の箇所だけだった。

霧は次第に近いて、(中略)「一幅百鬼の活図画、あはや動かむとした、恰も其時、

霧を裂いて罅に響けと、世にも奇異なる声して高笑をしたものがある。

「馬鹿な奴等、白痘痕を活けて置く和尚かい、手並を見ろ、」といったのは奇尊者の落ちたる首で、(中略)フツト付着いて又呵々と笑った。

(「水鶏の里」)

伝助に首を抜かれた元仏は、不満を並べる社の物の怪たちの前で一言も発しない。だが物の怪たちが列をなし社を去ろうとしたとき、伝助を「活けて置く和尚かい」と言い呵々と笑う。元仏が動くのは末尾のこの部分だけだが、不敵な「呵々」という笑い声は、「深沙大王」において傲慢さを強調された伝助と確かに呼応しているようにみえる。

さらに伝助と元仏を演じるようになっていた高田実という俳優に目を向けると、元仏と伝助が劇中の役へと変容する過程が見えてくる。高田実(明4〜大5)は「新派の団十郎」と呼ばれた俳優で、伊臣眞によれば「堂々たる長身とその瘦軀、疍高で力の入った声、品格は第一位で何か思慮ありげに見え」という^{*16}。高田が「深沙大王」のころ注目を集めた役といえは「金色夜叉」の荒尾謙介である。とくに明治三十六年六月の東京座上演は、原作者尾崎紅葉とその門下生だった鏡花との関わりからも看過できない^{*17}。紅葉は『歌舞伎』誌上の劇評で、脚色を酷評するものの、高田の荒尾については「聞きしに差はぬ上手で、荒尾の出来は百点の満点を与へて差支ない」(『歌舞伎』第38号 明36・7)と絶賛し

ている。

では「金色夜叉」の荒尾とはどのような役だったのか。零落した荒尾が宮と偶然出会う「芝公園荒尾、宮邂逅」の場の荒尾の型を引く^{*18}。

荒尾が屋台店に凭れかゝつたまゝ横向になり（中略）頭は長く刈込をせぬ散髪で、（中略）かゝるそぼろな体で居り乍ら、何処かに毅然とした荒尾譲助の佛の見える処が極めて妙だ。（中略）先づ左の手の瓶をトンと店の端に置き、並べてある菓子を見て、右の手を菓子箱へ掛け、左の袂へ手を突込み、一掴の銭を掴み出して、音をさせて店の上へ明^あげ、「菓子」と一言叫んで、菓子箱を取上げ、それを監督の前へ突付ける。

（三木竹二「高田の荒尾譲助」『歌舞伎』第38号 明36・7）

屋台店で酒を飲む荒尾の背後から、監督に連れられた孤児院の子供たちが、唱歌を歌いながらやってくる。すると荒尾は袂から金をつかみ出し、菓子を与えるように言う。伊原青々園は「孤児院の生徒に菓子を施し其の行列の跡を見込んでの高笑ひは此の優の専売」（東京座の「金色夜叉」『都新聞』明36・6・25）と、貧しい身なりでありながら、無造作に出した金で孤児に菓子を与えて高笑ひする姿が、いかにもこの俳優らしいと評する。荒尾役のほか、高田は「不如帰」の片岡中将など、磊落な人物を演じることに定評があった^{*19}。こういった演技の先に「呵々と笑う元仏は置かれたのである。

さらに「深沙大王」の頃の高田は、「己が罪」の作兵衛役でも評価されていた。どのような役だったかを次に引く。

高田の作兵衛。「奥さま、玉坊はやつぱりおつ死んだのだねえ。」と言ふ処、子爵に詫びられて横向に腰を掛けた膝頭へ頭をつけて泣いている形、悲しみの極発狂して「玉坊生きた。玉坊生きた。」の時の笑ひ等、誠に好う御座いました。

（芹影女「本郷座の己が罪」『歌舞伎』第39号 明36・8）

作兵衛は引き取って育てていた環の子が海で死ぬと、嘆き悲しんだあげく「玉坊生きた」と叫び笑い出す。この狂乱の姿が芹影・小山内八千代に称賛されている。やや時代が下がるが、花柳章太郎の回想によれば、「奇縁」（大阪朝日座 明44・1）という演目でも、高田は子の幻に追わ

れて逃げ回り、幻影を追い払おうと振り上げた鎌で自分の腹を刺す、という一人芝居をしている。花柳は幻を相手に三十分以上この場を一人で演じたことに「一幕三十分の長丁場をただ一人で演ずる芝居がこれまでにあっただろうか」と記す^{※9}。いずれも幻を相手に狂乱する一人芝居が好評であった。

先にも記した通り、クライマックスの「大洪水」に迫真性が感じられるか否かは、〈元仏・伝助〉の二役にかかっていた。以下伝助がお俊と松三郎を打ち据えようとするのを見かねた新聞記者・小山田実が、深沙大王の名を呼ぶところから後を引く。

(小山田) 深沙大王、深沙大王、深沙の社の元仏、手並を見せずやツ!

と呼はると、宇宙に数百の人声一斉に、

「おう!!!」

風の如く水の如く波の如く物凄く陰に籠つて四方にひびく。

トタンに伝助、足を爪立て、衝と退り、眼を据ゑて、

(伝助) 水だ、洪水だ、

と叫んで、座敷へドンと躍り上る。

(中略)

(伝助) えゝ、床を越した、畳が流れる、襖へついた、あれゝゝ、

といひゝ泳ぐ手つき、ふツと顔を撫でゝ水を吹くなど、狂ひまはつて扉の上。

(中略)

(伝助) やあ、十里一面、田も見えん、家もない、樹も山もない、泥の海、逆巻く浪は天を浸すわ、階子が動く、根がゆらぐ、

とわなゝきながら下をのぞき、

(伝助) 南無三、お俊め、松三郎め、水の底で婚礼しをるな、汝、

といふと声がゝはり、元仏の音調して、

(元仏) 手並を知ったか、倉持伝助、様を見やあがれ。

わはゝゝはゝ、

呵々と高笑ひをすると斉しく、真倒。まつさかさま

異類異形皆消える。

(二幕目下「大洪水」「深沙大王」)

小山田の声に「宇宙に数百の人身」が一斉に「おう!!!」と応じ、伝助だけに洪水の幻が見え始める。そして伝助は幻の水の中を「狂ひまはつて」扉の上に逃れ、下を「わなゝきながら」のぞく。その一方で「声がゝはり」「手並を知ったか」と勝ち誇る元仏の声がする。この一部始終を高田が「音調」を変えて演じ分けることになっていた。〈元仏・伝助〉の二役は俳優の演技の見せ所であったし、幻の水は二役あってこそ成立し得たのである。

実際には「深沙大王」は中止となり、高田による一人二役は実現しなかった。小山内薫は「深沙大王」について、「この脚本に忠実なるには俳優が余程無理な早業をしなければならぬので、中止になった」(前掲「劇となりたる鏡花氏の小説」)と記す。小山内の言う「無理な早業」とは、あるいは元仏と伝助が同時に話すこの部分を指すとも考えられる。実際に新派劇で「深沙大王」(大正三年四月、明治座)が上演されたときには、元仏を伊井蓉峰が、伝助を井上正夫が演じているから、〈元仏・伝助〉の一人二役は現実的には難しかったのかもしれない。しかし実現しなかったゆえに、脚本「深沙大王」には現実の舞台以上にこのとき志向されたものが残されている、と考えることもできる。高田の演技である以上、演劇の制作の現場の意向もあった可能性もあるが、「本郷座の二番目に就て」によれば〈元仏・伝助〉という二役を考案したのは鏡花であり、「伝助が洪水だ、と呼ぶ、この意気さへ、ちやんと合へば」あとは別段矛盾も起こらない、とも述べているから、幻の水を前にした伝助の狂乱は鏡花のアイデアだったのだろう。したがって鏡花は、演じられた狂乱を通して舞台上の幻影を共有する、という方法で怪異を現出しようとしていたことになる。

さらに洪水が起きる瞬間を描いたという点において、「深沙大王」は鏡花作品のなかでも特異であるといわねばならない。広く知られるように、鏡花の作品において水のモチーフは作品をかたどる重要な役割を果たしてきた。しかしたとえば「龍潭譚」(『文芸倶楽部』第2巻第13編

明29・11)で九ツ罅を水の底に沈めた嵐は「其一夜の風雨にて、くるま山の山中、俗に九ツ罅といひたる谷、あけがたに柚のみいだしたるが、忽ち淵になりぬといふ」と伝聞の中に組み入れられているし、「高野聖」(『新小説』第5年3巻 明33・2)でも孤家の女の村を流した洪水は「八日を八百年と雨の中に籠ると九日目の真夜中から大風が吹出して其風の勢こゝが峠といふ処で忽ち泥海」と親仁の口から語られる。しばしば洪水の瞬間は現実とのあわいに出現するものであり、語り伝えられるものであった。

小説で語りを通して描かれてきた洪水と「深沙大王」における洪水が異なるのは、それが物の怪の引き起こした現象として、物語の高揚する瞬間に描かれる点である。小説においては伝え聞いた出来事として物語の後景に退いていた洪水の瞬間が、「深沙大王」では悪漢に悔悟を迫る物の怪によって引き起こされる、という因果も含め明白に示される。こういった怪異の描き方は、演劇を通し、現実の空間ですべての事象を表現しようとする事によって可能になったのではないか。

「深沙大王」は怪異を扱った「ふるやしろ」が契機となって物語がつくられた。「深沙大王」の成立には、その上演を目指した演劇側の事情を汲んだ部分もあったはずだが、泉鏡花は原作者であるゆえに小説の言葉にとらわれることなく舞台での表現を模索している。また小説を演劇へと書き換えることは、小説の語りを用いずに現実の空間の中で作品世界を再構築することだった。とりわけ現実には起こり得ない怪異を現実の空間で展開しようとする事は、小説の枠を超えた創作を促した。「深沙大王」を起点として、人間の世界の片隅ではなく、物の怪の理を中心とした異界を舞台の空間に獲得していくことで、鏡花の戯曲は生成されていくのではないか。

*1以降「深沙大王」と記す。

*2 小林輝治「夜叉ヶ池」考（『北陸大学紀要』第2号 昭53・3／『水辺彷徨 鏡花「迷宮」への旅』梧桐書院、平25・3）

*3 杉本優「泉鏡花の幻想劇——「夜叉ヶ池」の復権——」（『国語と国文学』第689号 昭56・8）

*4 笠原伸夫「なぜ妖怪か」『評釈「天守物語」——妖怪のコスモロジー——』（国文社、平3・5）

*5 穴倉玉日「本郷座の『高野聖』に就いて——泉鏡花『深沙大王』の成立と上演見送りの背景——」（『国語国文学』第37号 平10・3）

*6 石川近代文学館所蔵「^{本脚}深沙大王」自筆原稿（和紙百五枚、墨書）

*7 初出、自筆原稿での人名の違いは以下の通り。なお「小山田実」は『鏡花全集』十四卷（春陽堂、大15・6）、『鏡花全集』卷二十五（岩波書店、昭50・11）では、「小山田透」である。

「水鶏の里」（初出）	「深沙大王」（自筆原稿）	「深沙大王」（初出）
なし	芸妓小照↓お俊	お俊
なし	村山松三郎	村山松三郎
なし	小宮山保↓小山田実	小山田実
江島伝助（一粒）	倉持伝助	倉持伝助
井上正次（三鴉）	笹原武雄↓大垣正太	大垣正太

*8 たとえば越智智治雄『鏡花と戯曲』（砂子屋書房、昭62・6）は、「白鷺」（明治四十三年四月、本郷座）上演台本に鏡花が参与していること、あるいは「湯島の境内」の成立に携わったこと、「錦染瀧白糸」（『趣味の友』第1巻第2号 大5・2）を書き下ろしたことを指摘する。檜谷昭彦・長谷川端・三田英彬「泉鏡花文庫自筆原稿目録——慶応義塾図書館蔵——」（『国文学論叢第五輯 近代文学 研究と資料』（至文堂、昭37・9）を参照すると、鏡花の自筆原稿に他筆での書き入れがあるのは、師・尾崎紅葉による添削を除くと、「看守物語」（『日刊世界之日本』明30・2・3〜7）の清書、「沈鐘」（『やまと新聞』明40・5・5〜6・10）の下訳、『^{戯曲}日本橋』（春陽堂、大6・5）といった限られた作品のみである。

『^曲日本橋』は、同名の鏡花の小説の上演台本をもとにした作品で複数の人物の筆跡が確認でき、越智治雄は原作者や俳優らを交えた「作者部屋」でつくられたと指摘する（前掲『鏡花と戯曲』）。『^曲日本橋』より早い時期ではあるが、「深沙大王」の成立事情は『^曲日本橋』に近く、演劇の制作の場との共同で成ったと考えられる。

*9 「明治三十七年九月本郷座筋書」（松竹大谷図書館所蔵）

*10 「水鶏の里」「深沙大王」ともに初出本文を比較する。

*11 「深沙大王」の引用については、以降も同様に実線で「水鶏の里」との一致を示し、破線で「水鶏の里」の言葉を用いてつくられたことを示す。なお漢字の読みが同じであれば一致とみなしている。

*12 自筆原稿の校正は初出に反映されている。

*13 「増長慢」は仏教語の「増上慢」の誤用と考えられるが、芥川龍之介「俊寛」（『中央公論』第37年第1号大11・1）の「おれ一人衆苦の大海に、没在してゐると考へるのは、仏弟子にも似合わぬ増長慢ぢや。」という俊寛の台詞、幸田露伴の随筆「震は亨る」（『東京日日新聞』大12・10・3〜5 夕刊）の「人と甚だしく侮り、自ら智なりとし、自ら大なりとし、貴重なる経験を軽視し、所謂好んで自ら小智を用ゐて、而も揚々として誇る、高慢増長慢等、慢心熾盛の外道そのまゝであった」等、用例がみられる。引用は『芥川龍之介全集』第八卷（岩波書店、平8・6）、『露伴全集』第三十卷（岩波書店、昭54・7）に拠る。なお『芥川龍之介全集』の注によれば、この台詞のあとに続く「増長驕慢、尚非世俗白衣所宜」は「仏本行経」からの引用である。

*14 市川祥子「泉鏡花の〈越前もの〉と東京——「水鶏の里」江島伝助のモデルから——」（『日本近代文学』第60集 平11・5）

*15 注3に同じ。

*16 伊臣眞「新派劇」『観劇五十年』（新陽社、昭11・10）

*17 最晩年にあたる明治三十六年の「金色夜叉」東京座上演を紅葉が病床で気にかけていたことが、とくに明治三十六年六月の日記・書簡から窺える。紅葉から和達瑾子に宛てた書簡には、紅葉から「おんふみのつぎへ何か書けとおふせ」があったとして、鏡花は「金色夜叉」の配役を書き添えている（「明治三十六年六月十日和達瑾子宛書簡」『紅葉全集』十二卷 岩波書店、平7・9）。東京座上演は鏡花も観劇して（明治三十六年六月十七日／「年譜」『新編泉鏡花集』別巻二 岩波書店、平18・1）、三木竹二によれば、「芝公園荒尾、宮邂逅」の場で荒尾が往來をよ

ろめきながら歩いていて人力車にぶつかり、「「まてッ、こらッ」と叫ぶが、此意気を泉鏡花君が褒めて居られた」（前掲「高田の荒尾譲助」という。

*18 場割は、「明治三十六年六月東京座番付」（早稲田大学演劇博物館所蔵）を参照した。

*19 柳永二郎『新派の六十年』（河出書房、昭23・12）、関肇『新聞小説の時代 メディア・読者・メロドラマ』（新曜社、平19・12）等を参照した。

*20 花柳章太郎『かくや緋』（美和書院、昭31・10）

第六章 舞台上演と小説の交差——「白鷺」の初演——

はじめに

泉鏡花の小説「白鷺」は『東京朝日新聞』（明42・10・15〜12・12）に連載され、翌明治四十三年二月に単行出版（春陽堂）された。単行出版と同時期の四十三年四月には、伊井蓉峰（勝田孝・伊達画伯）、喜多村緑郎（小篠・伊達未亡人邦子）、藤澤浅二郎（稻木順一）らの俳優によって初演（本郷座）されている。

初演「白鷺」の脚色者は柳川春葉である。だが「一番目の「白鷺」に原作者鏡花氏は日日稽古場に来り柳川春葉氏と注意を加へ居り」（『志バゐとゆうげい』『都新聞』明43・4・9）とあるとおり、原作者泉鏡花も関わっていた。鏡花は初演の後、台本の一部と思われる文章を「かきぬき」（『新小説』第15年第5巻 明43・5）として書き下ろしている。この「かきぬき」は越智治雄によって「春葉脚色とされている台本のために用意されたものと断定することは可能」とされるものである³⁶。越智は、舞台「白鷺」の制作の場に泉鏡花が加わって、脚色者や俳優たちと初演台本を練り、さらに泉鏡花の新たな作として「かきぬき」を書いただけでなく、他にいくつかある「かきぬき」や台本にも鏡花が参与していると指摘する³⁷。そして「鏡花に「かきぬき」として残ったもの以外に、新派劇の台本の中に溶け込んでしまった仕事が多いことは逸してはなるまい」と述べる。越智のいうように、新派劇の台本に鏡花が関わった点に疑いはない。しかしながら、小説「白鷺」の演劇性はどのように上演と結びついたのか、という点に対する考察はまだなされていない。

本章は、小説「白鷺」と、舞台上演「白鷺」を比較し、鏡花が舞台上演を自身の作品にしようとしたその方法を探り、小説と演劇という異なるメディアがどのように結び付けられたのか、その様相を探ることを目的とする。「白鷺」が発表された明治四十三年は、近代劇運動が高まりを見せるなか、鏡花は演劇と関わりを持ちつつ、戯曲創作に意欲を見せていた。戯曲の方法が模索されていたこの時期に、舞台上演とも文学とも深く結びついていたこの作家の創作のあり方を探ることは、この時代の文学の実相の推移をあきらかにすることでもある。

小説「白鷺」は、若くして亡くなった小篠という芸妓の物語で、孟蘭盆の夜更けに弟の孝が姉のお稲に語って聞かせる形式をとる。孟蘭盆の

迎え火を焚いた夕、孝は煙のなかに小篠らしき女の姿をみる。夜にかけて家のなかに小篠の気配があることを家人がそれとなく感じるなか、お稲が急病になる。お稲は、夫の順一のなじみだった小篠の霊が訪ねてきたことを察し、枕元で看病する孝に小篠について話して聞かせるように頼んだため、枕元で孝の語りが始まる。

浜町の料理屋の娘だったお篠は、稲木順一の師で日本画の巨匠である伊達先生の三周忌で小篠と出会う。そのときはお互い名乗ることもなく別れたが、女中となったお篠は、商家の主人・津川が築地砂子で開いた宴会で順一と再会し、伊達先生の思い出を介して親しくなる。その後お篠は家が没落したために芸妓の小篠となり、毛嫌いしていた五坂を旦那に取るよう迫られ、万能鉋ウニゲイムで喉を突いて自殺する。

先行論では松村友視が「意味の宙づり（サスペンス）によって、冒頭の意味への回帰の志向がつねに孝の語りへの傾聴を促すという演繹的な構造」があると指摘したことをはじめ、³³同じエピソードを幾度も振り返り往還する孝の語りが問題とされてきた。この孝の語りを舞台上演と引き比べると、それがただ物語内の時間を複雑にしているのではなく、語って聞かせる（小篠と順一の物語）を舞台を見るような視点から提示していることに気付かされる。また劇化によって小説「白鷺」の世界は変質するわけだが、それは小説と演劇という表現の差異だけに還元される問題ではない。演劇の制作の場に泉鏡花が加わり、上演の後押しをしていたことを探ると、原作小説も演劇と結びついていたことがみえてくる。このような意味においても小説と演劇を比べることは有効な方法だと思われる。

一 初演「白鷺」

小説「白鷺」と舞台上演「白鷺」の内容を比較していくに先立って、以降で用いる資料について確認することから始めたい。本章は初演「白鷺」の内容を確認するにあたって、書抜と呼ばれる台本の一種を中心に扱う。書抜とは文字通り、すべての俳優の台詞やト書きが記された一般的な意味での台本から、ある俳優の台詞だけを抜き出したものである。³⁴管見の限りにおいて、「白鷺」初演の書抜は二つある。一つは喜多村緑郎文庫のもの（*以下「喜多村台本」と記す）、もう一つは松竹大谷図書館のもの（*以下「松竹台本」と記す）で、後述するように松竹台本は喜多村台本を筆写したものと考えられる。喜多村台本の方は、先に触れた越智の「泉鏡花の「かきぬき」」中で用いられた資料なのだが、松竹台本については、これまで詳細な報告がなされてこなかったため、両台本が、いつ、どのように作成されたものなのかを検討することから始

めなくてはならない。

まず、新派劇におけるこの時期の台本とはどのようなものだったのか。喜多村緑郎門下で下積み時代にあった花柳章太郎は、子守お常役で初演「白鷺」に出演しており、著書『かくや緋』のなかで、大正二年六月の新富座の「大将の家」（伊原青々園作）上演の頃の台本について、「作者が一冊もっているだけ、高田、喜多村のような大幹部でも書抜だけで稽古した」ことを回想する[※]。この記述だけでは大正期以前の台本の状況がわからないが、幸い五坂熊次郎役で出演していた井上正夫も著書『化け損ねた狸』で新派劇の台本について触れている。井上は明治三十三年頃の台本について「その頃、中央の新演劇ではもうとうに台本を使つてゐたさうですが、地方巡業の劇団では、まだ口立てで狂言を仕組んでゐました」と記している[※]。「白鷺」上演はちょうど花柳・井上の回想の間の時期にあたる。二人の回想を参考にすると、「中央の新演劇」といえる「白鷺」を上演した劇団は、伊井や喜多村、藤澤などの中心メンバーは自身の台詞を抜いた「書抜」は所持していたと考えられる。

喜多村台本、松竹台本は、ともに喜多村緑郎の小篠（お篠）役の台詞を抜き出した書抜で、ほぼ同じ内容である。喜多村台本は裏表紙に「お篠緑樹」「庚戌年四月興行本郷座」「柳川春葉脚色」の書き入れがあり[※]、台本の前に本郷座の明治四十三年の「白鷺」の筋書が綴じ込まれている。「白鷺」上演を追っていくと、喜多村緑郎が小篠役をつとめたのは、初演明治四十三年四月（本郷座）、同年五月（角座）、および昭和十五年一月（新橋演舞場）となる[※]。そのうち柳川春葉脚色であるのは明治四十三年の本郷座、同年五月の角座上演であることから、喜多村台本は初演で使われたものと考えてよい。

一方の松竹台本をみると、台本のお篠役の台詞の前に、明治四十三年の本郷座初演の筋書を書き写したページが続き[※]、そのあとに喜多村台本とほぼ同じ台詞が記されている。

両台本を比較していくと、以下のような部分もみられる。

— ぢやお近い中に

小しのひな子、おとりは送り出す。

— 御きげんよう

福島木村這入る （喜多村台本／松竹台本）

*10

喜多村台本と松竹台本の一致箇所、線で示した部分に人物の動きが役ではなく俳優の名前で書き入れられている。初演「白鷺」のおとり役が福島清、雛子役が木村操であるから、この場の動きは初演の配役と一致する。

さらに喜多村台本と松竹台本を比較していえるのは、喜多村台本での推敲のあとの決定部分が、松竹台本に採用されていることである。たとえば、傍線で消し、上書きした文字が松竹台本で清書された以下のような例が数多くみられる。

— おとりさんの内縁ひびの御事ごとが書画が好きだから (喜多村台本)

— おとりさんの人が書画が好きだから (松竹台本)

喜多村台本には、稽古をしながら台本に台詞を書き足していったと思われる部分があり、ときに用箋数枚に及ぶ台詞が貼り付けられ、補足されている。二つの台本の違いを示した以下の部分を参照したい^{*)}。

篠 あの、はじめまして貴方、御遠慮を遊ばさないで、何うぞ、こんな芸妓なんかして居りますものが、お金子を差上げます《なん》ぞ、出過ぎました失礼ですがね、もうね、自分の苦しいのにつけましてもお察し申します。貴方、御新姐さんがお産をなすつたんです「つてね。どんなに恚いしうて「恚いうして」他国に居らつしや「つて、どんなにかお困りでございませう。私も親や難儀をして居りますから「」お恥「か」しい事ですが「が、」指を切つても、それはねえ、稲木さんから頂きましたお金なんですよ。けれどもね、《此の稲木さんの御師匠さんで伊達さんとおつしやるね、私なんぞも神さまのやうに思つて居ます。其の方の御気前ぢや》、之な馴染なじみの女より、朋ともおともだちの義理ぎりに「よう□「だて」なさいます方が其の方のお心に叶ふんです「~~小中、某の~~」。

松竹台本をもとに「」で喜多村台本の記述を記してある。また《》の部分は、喜多村台本において用箋に書かれ欄外に貼り付けられた台

詞で、松竹台本では《》がはずされた状態で記されている。このような記述からは、松竹台本は喜多村台本を清書し、書き写したものであることが推測できる。

ではなぜ同じ役の書拔が二つ存在するのか。はるか後年の話となるが、大江良太郎の回想が一つの参考となるので以下に引く。^{*12}

それが七十年に近い慣れで、台本を受けると喜多村先生は必ず自分で書拔を作る。用紙は小判の原稿紙、自分の台詞は青インキで書き、ト書きと動きと役の心境を克明に赤インキで記入する。自役の出場以外は省略してあるのが、明治の俳優らしくて面白い。

再演の場合でも、前回気に入らなかった箇所を工風して新しく新たに書き留めるのだから書庫に書き拔き(マヤマ)が一杯になっている。

相手役は大変だ。いち／＼喜多村の自家本に従って台本改訂の書き込みをしなければならぬ。

第二次世界大戦後の「菊若葉」「梅ごよみ」の稽古中に、喜多村による台本の改訂が続いたため、相手役の大矢市次郎と花柳章太郎は「遂に二人とも用箋を取り出して喜多村訂正本の筆記を始めた」という。「白鷺」の喜多村台本も、喜多村が稽古をしながら改訂を重ねたことを窺わせる台詞の訂正や消去のあとが数多くある。こういった改訂に相手役の俳優が合わせなければならなかったのは、後年であろうと、初演「白鷺」の頃であろうと変わらなかっただろう。

以上より稽古をしながら書き込みをしたのが喜多村台本、松竹台本は、喜多村の台詞を知る必要のあったいずれかの俳優か、あるいは喜多村自身が書き込みを整理し筆写させたもので、両台本とも本郷座での初演と、引き続き行われた角座上演で用いられたもの、そして喜多村台本、松竹台本の順に作成されたと考えることができる。したがって松竹台本が上演内容に近いと考えられるため、引用には松竹台本を用いている。^{*13}

二 「原作通り」の舞台

先に確認したとおり、喜多村台本、松竹台本はともに小篠役の書拔であった。そのため台本への収録は小篠の登場する場のみである。以下に台本に収録されているのが初演全体のどの部分なのか、場割との対照を示した。

初演「白鷺」の場割

『都新聞』(明43・4・6) 記事 ^{*14}	松竹台本
紅葉館の画会	序幕 紅葉館画会
木挽町の往来	二幕目 木挽町往来の場
五坂熊次郎邸	なし
風月楼上	三ノ二 風月楼上
待合於登利 築地川岸	四幕目其の一 待合お登利の場 第四幕目其ノ二 築地河岸の場
天王寺墓畔	五幕目 天王寺墓畔之場
待合当世内	大話 第一 待合当世の場 第二 待合おとりの場 ^{*15}
於登利内の場	第三 待合当 吉の場 (待合当世の場続) 第四 待合おとりの場 第五 待合当 吉の場

初演「白鷺」の場割からいえるのは、「桜之実^{さくらんぼ}」のエピソードの晩である「待合於登利」の場を劇の中心に据え、小篠と稲木順一が会合う「紅葉館の画会」を冒頭に、小篠の自殺を大話に置いて、孝が語った〈小篠と順一の物語〉を時系列に沿って並べ直していることである。また原作に基づく「紅葉館の画会」「風月楼上」といった場が取り込まれているのに対し、〈小篠と順一の物語〉が語られる孟蘭盆の稲木順一の家の場面がないことに気付く。筋書・番付等を確認すると、小説中で孝の語りの聞き手となっていたお稲の役もないことから、語りの場そのものが削られていたことがわかる。

柳川春葉によれば、「白鷺」脚色にあたっては、以下のことが意識されていた。

其れから此の狂言は全編を通じて、殆ど原作通りではありませんが、大体が伊井君の役の勝田孝の物語から組立てられてゐるのと、泉氏一流の小説として、場面の往つて来いが多いので、取り纏めて場面を作るのに自分の苦心した処ですが、併し白は無論原作に依つてゐるのです。

只困難したのは、場面が内ばかりで、見た目が変わらないから、止むなく木挽町の往来とか浜町河岸といったやうに原作の話から取つて来たのです。大詰の前へ本郷座式の大道具を見せる為に、天王寺の墓の大道具を飾ることにして其の場で孝が姉に話す件が小説中にある其の意味を取つて、伊達画伯の未亡人を出して、小篠の身受の金を未亡人が出してやることにカセを付けて、其の金を大詰へ持つて来ると、最早小篠は死んでゝ間に合はない、気の毒にも惜しい事といふ見物に印象を与へる為に、無駄でもなからうと思つて挿入れたので、原作以上に長くなつてゐるのです。其れから孝が五坂へ痰呵を切る処も長くなつてゐるので、或所まで泉氏が筆を執つたのを、芝居になるやうに書き直したのです。

(柳川春葉「本郷座楽屋訪問記」「白鷺」の脚色について『歌舞伎』第119号 明43・5)

右の文章にしたがえば、初演「白鷺」は、春葉のいうところの「殆ど原作通り」である。ではどのような点が「原作通り」なのかといへば、「白は無論原作に依」る点、原作にある場所に従つて場を作つてゐるという点であつたと記されている。そして原作にない場面である「木挽町の往来」「浜町河岸」(場割では「築地河岸」)は、「原作の話から取つて来た」と、「天王寺墓畔」は、大道具を見せ、伊達未亡人が小篠の身請けの金を出すエピソードを出すためのものだつたと断つてゐる。小説と台本を比較してみると、小説の台詞の多くを採用し、小説内に描かれた場所から場を作つてゐることが確かめられる。

以降、台本の記述を具体的に追つてみる。まず、小説の台詞がそのまま採られた部分のみをみたい。たとえば三幕目其二の風月でのお篠と順一のやりとりには、小説「食箋」章の台詞の多くが引かれる。

籬 夫に 順々に不可なくなつてね、此頃ぢやね、 お宝を使ふ事を覚へて困るは。

稲木 買喰をするのかね。

籬 イエ、買喰はさせません。何を買つてもね屹度袋ごとうちへ持つて帰るんです。この間もね、年朮ちゃん小供がお宝を持つとねおまわりさんに叱られるからついでいふとね嘘ですよ。おとなりの美イ坊ちゃん銀貨のを持つてくれどね。それだつてねお巡査さんに叱られはしませんよ、なんて高曼な口を聞くの（と嬉しさう）でも可愛いぢやありませんか、護謨のボン／＼一ツでも私のだつて取つておいて姉ちゃん上げませうつて私が径けば直ぐにくれます。そりやいゝけれど、氷を呑んで困るのよ。

（台本）

「白鷺」のなかで孝が語る〈小籬と順一の物語〉は、小籬が「桜之実」を小さい妹にやりたいと泣いた「桜之実一件の晩」を語るために始められていた。作中の時間は前後しながらもこの「桜之実一件の晩」へと引き戻され、収斂されていく。借金に苦しめられる小籬の心の拠り所は小さな妹であり、妹を思う小籬の姿は、料理屋の娘から女中、そして芸妓へと凋落していく彼女が失わない美点でもある。幾度も語りが「桜之実一件の晩」へと戻つていくことは、妹を思う小籬の姿を照らし出すことでもある。「食箋」章で、小籬が小さい妹について語る部分が台本へそのまま取り入れられているのは、芸妓としての勤めに苦しみながらも、妹のことを無邪気に語るこれらの台詞が、小籬の造型に欠くことのできないものと考えられたからだろう。後に述べるように、小籬の造型は「白鷺」劇特有の部分がある。しかし、このような小籬像は小説「白鷺」から引き継がれたものだった。

原作から場面と台詞をそのまま引いた場がある一方で、伊達先生の三周忌の画会で受付をしていた順一とお籬が出会う序幕の「紅葉館画会の場」は、場所は紅葉館であるものの、築地砂子いさごで小籬と順一が再会した場面を一つの場にまとめている。二つの場面は、「紅葉館の画会」で受付をする順一に「御酒でも差上げ」ようかと考えていたと後に小籬が語った言葉を使って、この場で実際に酒を頼むことで、小宴の場に結び付けられている。

お籬 否え妙な事を伺ふ様ですが先刻この受付をして被在った方は何と仰在るんです。（中略）

お篠 それには及びませんが寒い処をかうして受付をして被在るのはさぞお骨折でムいませうから、お茶代りにお酒でも出して下さいまし、お肴も何ぞ見つくろつてね。

(台本)

この台詞以降、二人が再会した築地砂子での対話となり、やがて砂子で二人を引き合わせた津川も登場する。

篠 貴方後生ですから画の話しをして下さいな。

稲 画の話？ (中略)

篠 ですからこの御紋の方の 伊達先生の話をして聞かして下さいな。

順一はお篠の何者なるかを聞く時、津川登場。

津川 特にこの人とは御別懇でな。

篠 嘘です、御別懇なは私ぢやありませんよ。(ト、につこり)

稲 豫て風説に聞きました。辰巳屋の娘さんなら確しに

津 お篠さんといふ。

篠 お轉婆ものですわ。

(台本)

小説では、順一が短冊を書き上げたあと「何か懐しげに、足早に衝と豊を来るのが、やがて、打解けてもの言ひたさうな素振に見えた時、……カイト式場で木が入る」とあって、お篠は「打解けてもの言ひたさうな素振」であっても、「式場で木が入」つた後、人々が押し寄せたため、順一に話しかけることができなかつた。しかし「白鷺」台本をみると、お篠は「貴方後生ですから画の話をして下さいな」と順一に話しかけ、順一がお篠が誰なのかを尋ねたタイミングで津川が登場し、そのまま砂子での宴会の夜、雨に降り込められ「三鼎に成つた時」の対話となる。

このように台本では、小説の台詞がそのまま引き写された部分と、話の流れに沿うように台詞を作った部分があることがわかる。春葉のいう「白は無論原作に依せりふ」るといふのは、このようなやり方であったことが、一部ではあるが具体的に確認できたかと思う。

三 ト書きと孝の語り

小説中の言葉の引用は、台詞だけでなく、ト書きにも及んでいる。たとえば以下の文を小説と比べてみたい。まず小説「白鷺」を引く。

「大事な先生だもんだから、」

とお篠は向直つて、気を入れた頬は、尚ほ細りと、

「貴方は然うやつて言ひ訳を仰有るけれど、だつて、自分の情婦いろをんなの話しをなすつて、それが惚話でないツて事があるもんですか。ねえ、津川さん。」

「然れば、……稲木さん、如何いかんでせうな。」

(「銀砂子」「白鷺」)

小説内で、「とお篠は向き直つて」と動きが示されているわけだが、この部分はそのままた台本に引かれている。

篠 大事な先生だもんだから。(向直つて気を入れた頬は細りと) 貴方はそうやつて言訳を仰有るけれど、自分の情婦の話しをなすつて、夫の惚話でないツて事があるもんですか。ね……津川さん。

津 されば稲木さん如何でせうな。

(台本)

このように小説での人物の動きがそのまま台本に反映された理由としては、台本を作ったときに、台詞とともに動きまで小説から書き写したことが考えられる。しかしここで問題となるのは、上演台本のト書きではない。上演に先行する小説「白鷺」の方に、台本の動きを先取りするかのように「とく」で始まる文章で人物の動きが記されていたことである。たとえば次のような部分もある。まず台本から引く。

稲 夫ぢやア真個？

篠 真個です！ 貴下、気をおつけなさいよ。謹んで惚話を承つたりなんかして、ホ……（はなやかに笑つた）

稲 イヤ……。〔ト稍やうちとけた科あつて…〕 思つたら、怪しからん事です…。

（台本）

右の引用は築地砂子での会話を用いた台本の台詞で、小説の次の箇所をもとにしたと考えられる。

「真個？」

「真個さ！ 貴下、お気を付けなさいよ。謹んで惚話を承つたりなんかして。」と、はじめて花やかに笑つたのである。

「いや、」

と云ふ時、膝を崩して、順一は扇子の真中を取つた。

………私は、見ないが、そんな場合、不断を知つて略想像が付かぬでもない。

（「銀砂子」「白鷺」）

「はなやかに笑」う、膝を崩す「うちとけた科」が小説から台本へと引き写されたことがわかると同時に、台本に先行する小説の方で、すでに人物の動きがト書きのように記されていたことに気付かされる。小説「白鷺」における砂子での台詞と人物の動きは、孝によつて劇中の一場面を見るように語られていたのである。

一方でこの場についてよく考えてみると、そもそも孝は砂子での様子を順一から伝え聞いたこととして語っているはずだった。しかし右の文章をみると、孝は「〜と」と状況を説明するうちに、砂子で順一が無意識にしたと思われる「と云ふ時、膝を崩して、順一は扇子の真中を取った」動きまで説明してしまっている。順一が自分の体験を語ったとき、自分の動作まで説明したはずはない。その点について語り進めながら孝自身が気付き、説明の不自然さを「そんな場合、不断を知つて略想像が付かぬでもない」と弁明しているのである。

誰から誰が聞いた話なのか、と合理的に語り手と物語の関係を説明しようとするれば辻褃の合わないことであろう。しかし孝の語りはそういった点を差し置いて、この場での人物の台詞と動きとを余すことなく説明しようとしているといえよう。そしてそれは、劇中の出来事のように（小篠と順一の物語）を提示することに力を注いでいたからではないのか。

語り手が劇中の場面であるかのように語りを進める箇所は他にもある。先に示した春葉の「白鷺」の脚色について「中に、小説「白鷺」には「場面に往つて来いが多い」とある。（行つて来い）とは、場面から場面へ行つて帰つてくることを意味する大道具の用語で、回り舞台が多く使われる。春葉は「白鷺」全体について言及したのであるが、ここでは特に小説「白鷺」内の「回舞台」章に注目したい。この章において孝は、場面が章題通りの回り舞台として映るような視点から語っているからである。少し長くなるが、孝の視点に注目しながら小説「白鷺」を確認する。

腕車はね、五坂を下ろすと、直ぐ引返して了つたとき。こりや急には帰らない、と思ふのが最う彼は十二時でせう。尚気が気ぢやない。隣の壁越に氷りついて立つて居たが、堪らないから密と行つて、通り越して、又引返して、二三度迂路々々しながら、例の其のね、硝子戸の、亀裂が入つた機関のやうに破れた処から、内証で覗くと、寂然として、五坂のは固より、今小篠が自分で出した、其の駒下駄まで影も見えなかつたのには慄然とした。

それは未だ可い。土蔵腰へ投首で又立つと、カタ／＼、蹙音が三和土に鳴る。あゝ、帰るのか、と思へば、沢ちやんが、顔を出して、通りの両方を覗いた後を、掛金を、ガチリ……は何うだらう。（中略）

さら／＼と音がして、雨垂れが、……其の土蔵腰と、於登利の軒灯の間に、忍び返しが付いた、見ると一間ばかりの木戸がある……其の木戸へ沁込んだやうに聞えると、密と開いて、姿が横に成つて出たと思ふと、ひたと身返しをして、すた／＼と跣足で駈出すのが小篠ぢや

ないか。

(中略)

(何うした。)

(助かりました、影身に添つて下すつたわね。)

(可いかい、一人で。)

(其処から車で、あゝ、話がして居られません。追掛けて来ようも知れない。然うすると見つともないから。)

(ぢや、急いで、車まで履いといで。)

で、びたりと其のまゝ下駄を脱いで、小篠より真先へ順一が駈出す。

(稲木さん。)

(……………)

(御機嫌よう。)

と、うるんだ声を、聞棄てに……………

これだもの？ さあ、自分、順一さんは憑物がしたやうに茫乎したり、そはくしたり、何だかきよとついて居ただらう。姉さん、堪忍して聞いてお遣り。

(「回舞台」「白鷺」)

右は、五坂から逃げるために於登利の裏から抜け出した小篠が、順一と外で落ち合う部分で、木戸から現れた小篠と順一が再会し、その後の二人の台詞を語る孝の語りは劇中の一場を説明するかのようである。ここで、どこかに章題どおりの「回舞台」を示す舞台の転換が欲しいところだが、二人が出会ったあと、場面は語りの場であるお稲の枕元へと戻ってしまうため、この章が「回舞台」である理由が判然としない。しかし舞台上演と引き比べると、孝の語りによつて説明しようとしていた場面が浮かび上がる。以下、台本より引用する。

五坂 早くせい〜

と、三人絡み合つて奥へ入る。

順一は表にて気をもむ。

その中に女中おさはいで来り格子戸へ掛金を卸ろす。

順一は煩悶する。

静かなる相方。暫らくあつて下手の木戸を内より明け、小しの上草履のまゝにて忍出でそのまゝ花道へ逃げ入らうとする

順一 小しのぢやないか。何うした

一 助かりました。かげ身に添つて下すつたわね。

と、双方ニツコリする。

――道具廻る――

第四幕目 其ノ二

築地河岸の場

小篠 あゝびつくりした。

順一 うろ〜してゐたんだ。

小篠 よくうろ〜して下さいました。

私貴方が居て下すつたんで、どんなに嬉しかつたかしれません、ですが、貴方も急にやつれたわね。

(台本)

台本では、小篠と順一が会つたところで道具が回り、「築地河岸の場」になる。舞台上演では、於登利を抜け出したお篠の姿を追うため、回り舞台が使われていた。同様に小説「白鷺」においても、舞台を見るような視点と劇中でなされるような場面転換が意識されていたのではない

か。そうなると小説の段階で、考えられていた「回舞台」の構想が読者（観客）に伝わる形で実現したのは、初演「白鷺」であったことになる。続く場面を、小説から引用する。

（まあ、もう一合爛つげやな。）と調子に乗って飲んでる処へ、二人が悄然しんぱりと出てきたがね、灯あかり先さきで透かすと、手を曳ひいてる。お篠さんの方が、恚いか……凭懸よりかった工合かあでね。——順あにき一きめ箍たがが弛ゆるんだぜ。辰巳屋のお篠さんもやきが回まわった——何事なにごとです。が、見付みづかつちや可笑をかくないから、ひよいと暖簾あしから向うへ回ると……

（や、来きましたね。）

つて屋台の背後の灯の蔭へ、及腰わきに成なつておでん屋が面おもてを出す。

（「迷の辻」「白鷺」）

語り手である孝が、実際に〈小篠と順一の物語〉に関わった数少ない場面である。どのようないきさつで二人を目撃することになったのか詳しく書かれていないが、孝はおでんやの影に隠れて二人の様子を窺うかがっていて、「見付みづかつちや可笑をかくないから」「ひよいと暖簾あしから向うへ回まわ」つている。つまり孝自身が移動することで、暖簾あしの向こうからの視点を読者に示していたことになる。ではこの場面は、どのように舞台化されたのか。

舞台の中央に小さな橋が架かつて、その上手におでんやの店が出てゐる。舞台の後方は一面土塀どべで見切る。おでん屋の屋台店の脇わきにインバネスを着き□孝がしやがんでゐる。おでん屋の亭主ていしゅ（藤井六輔）がそれを探偵と間違へて、『お捕物とらで』など、訊きく。

舞台が半回はんかいになる。橋が上手の方かたに行いつて屋台店はずつと奥おくの方かたへ引込ひ込む。下手てから稲木いなぎと小篠こしのが出てくる。

（中略）

と、その暗い方かたから妹のお年ねん（喜多村一）が子守こもりに伴たねられて出て来る。（中略）

道具たぐいが元もとへ戻る。孝は悲しい二人の話を聴きいて頻しばしばりと眼まなこを摩こる。孝をば飽迄探偵たんていだと信じてゐるおでん屋は、可哀想あはれなだから見遁みぬしてやつ

てくれと懇願する。道具が又元へ戻る。

(反魂香「芝居見たま」 白鷺(本郷座四月狂言)『演芸画報』第4年第5号 明43・5)

右の記事によれば、小説内で孝がおでんやの後ろに回ることで提示していた順一と小篠の様子は、回り舞台によって観客に示されていたことになる。

以上より小説「白鷺」は、初演「白鷺」と比較すると、語り手であり、かつ自身の語る(小篠と順一の物語)の登場人物でもある孝を介して、読者に舞台を見るような視点を提示することに成功していたといえるだろう。

初演「白鷺」には孟蘭盆の夜語りの場面がなく、孝の語りの聞き手であるお稲も登場しない。しかし小説内での孝の役割が、(小篠と順一の物語)を舞台を見るように説明することだったのなら、夜語りの場面を削るのは舞台化の当然のプロセスであろう。一方、語り手としての役目が不要となった舞台上演において、孝は物語に直接関わる部分が増えている。越智治雄は、初演で孝の役割が重くなったのは、一座の立役者である伊井蓉峰が演じたからだとする。むろん立役者への配慮もあつたであろうが、物語に直接関わる人物としての孝の比重が、伊井演じる役として拡張されたことは、「白鷺」の小説から演劇への転換においていは必然の方法であつた。

ところで、台本の記述のように小説を書くことは、必ずしも目新しいわけではない。たとえば坪内逍遙が以下の「台帳其の物」と呼ぶ旧来の小説がある。

：若しそのころの小説が、泰西列国の諸稗史の如く、又は元禄期の浮世草子の如く、全く演劇とは風がはりの別種の読みものにてありたらんには、幾らか新作かきおろしの台帳類も、世間の歓迎を博せしならんが、文化文政度の読者に取りては、二者は殆ど同一物にて、台帳と小説とは、少くとも趣向の上、着想の上、結構の上ほどには、何等のいちじるき差別もなかりき。例へば所謂稗史よみほん(即ち京伝、馬琴、種彦、春水等の稗史)は、所謂幕と場とを巻と回とに改め、道具立、鳴物等を、叙景状物の文に改め、トガキを叙事の筆に移し、セリフを少しばかり雅文体に引直したる台帳其の物に外ならず、就中、京伝、種彦の或作には、所謂仕出しさへも書き添へてあり、其の事件の輻輳して変化波瀾の目まぐるしき、其の人物の錯綜せる、其の目に訴ふる條のおびたゞしき、到底泰西の小説中には、此類を見いだすこと能はざるなり、

鏡花の小説については草双紙との関係が指摘されており、「台帳」に近いという特徴は鏡花の小説全般にいえることかもしれない。また「白鷺」が旧来の小説に後戻りしたのだといいたいわけではない。「白鷺」は舞台を喚起させる部分があるが、鏡花が想定した演劇が当時の現代劇である新派劇であることは、単行出版後ただちに上演されていることからいえるだろう。また後述するように「白鷺」は草双紙ではなく、日本画の色彩のなかに描かれている。読者が舞台のイメージを喚起しやすい小説であるから、読者は舞台化を期待したろうし、小説も上演からの影響を受けやすかったはずである。小説「白鷺」は舞台を喚起するような書き方をしており、語り手を使った、いわば演出に当たるものの一部は、忠実に舞台上演に反映されていた。このことは、鏡花のなかに、小説・戯曲という区分で分けられない作品世界があったことを意味するのではないか。

四 江戸児の情婦

ここまでで作者のなかでの演劇と小説の重なりについては確認できた。だが小説を劇化したことによって、「白鷺」に変化は生じなかったのか。本節では、上演によって変化した部分、とくに小篠の造型に着目したい。

初演の劇評をみていくと、「心中で慕ふて居た伊達画伯が死んだ後、其弟子が定紋をつけた羽織を着て居たので、床しくなり親しくなりて遂にうつり行く処があまり現はで、只死んだ先生の变りに弟子で我慢して置かうと云ふ事で、何んとなく縁を引くといふ妙味を味はれない」(『演芸界』『趣味』第5巻第5号 明43・5)と伊達先生の縁で弟子の順一に惹かれる「妙味」が薄れたとの評がある。原作の情緒が失われたという批判は、小説の脚色上演につきものだが、初演「白鷺」は、この評で指摘されるように、小篠が伊達先生を慕っていた側面を切り離し、小篠の造型を「白鷺」劇特有のものへと導いていた。

先にも確認したとおり、序幕の後半は小篠の築地砂子での会話をそのまま用いている。しかし同じ台詞でも小説と舞台上演とでは印象が異なる。以下、砂子からの帰り道にあたる「後朝」章と、同じ台詞が引かれた序幕を比べる。小説をみると、

「遊びにおいでなさい。雑司ヶ谷の私ん許へ。」

「可ようござんすか。」

「可いいんですとも。」

「だつて……奥様に悪いでせう。」

「馬鹿なことを！家内にも話しましたよ。おいでなさい、歓迎するから。」

(「後朝」「白鷺」)

つづいて、

「一寸、真似をして行らつしやい。」

「はゝゝ、」

と津川が噴飯ふきだす端に、順一あにはつか／＼と引返した、其のお篠の手を取って、

「其の内……直ちかに来るよ。」

お篠は急に身動きして、袖を顔に、片側の蔵の白壁に、半ば月を浴びて、はつと其の面を隠した。が、其のまゝ消えさうに見えて可哀あはれであつた。

と順一は云ふ。――

(「後朝」「白鷺」)

とある。ふつた芸妓に別れ際に「直に来るよ」といった伊達先生の言葉を順一が真似ると、小篠は「はつと其の面を隠し」ている。小篠が順一に伊達先生の面影を重ねているのはあきらかだが、台本ではそういった小篠の姿はみられない。

稲 雜司ヶ谷へいらつしやい歓迎しますよ。

篠 だつて奥様に悪いんでせう。

稲 何かまふもんですか。

(中略)

津 形勢大不穩／＼ 稲木さん帰りにはおごらせませぬ。

(台本)

序幕は津川の冷やかしの台詞の後で幕が下りており、「可哀」な小篠の姿はみられない。

右の引用に限らず、小篠が伊達先生を慕う側面は削られる傾向にあつた。以下の台詞をみたい。まず小説の方は、

「真個に、其方はね、万人の中に一人もない、粹で上品で、と口にこそ言ふけれど、何処を探したら、そんな人に逢へるでせう。品がよくつて、捌けて居て、鷹揚で、気が利いて、鋭い中に円味があつて、凜として、恐くもあるし、優しいし、可懐しくつて、好いたらしい、背丈なら、顔立なら、着こなしなら、何処に非の打ちやうもない、ちやき／＼の江戸児よ。だから俠氣があつて、訳知りで、情があつて、淡泊して、最うね、随分男の方も知つてるし、宴会の大一座に、百人五十人と並んでも、一ヶ所肖たやうな人もいない、そりや……真個に見せ
たかつたわ。」

と言ひ淀みもせず奮んだが、また寂しさうに莞爾した。

(「銀砂子」「白鷺」)

とある。築地砂子で、津川と順一の間で伊達先生の思ひ出話をするなか「言ひ淀みもせず奮んだ」小篠の言葉で、同じ台詞は台本中でも用いられるのだが、順一や津川のような伊達先生ゆかりの人々の間ではなく、待合で小篠に執拗に迫る五坂に対してである。

お篠 有難う、ぢや五坂さん妾たくさんのみますよ。

五坂 さア

お篠 卍そのかはり、お酒をのむ代りに、妾チトのろけを云はして貰ひたいの。

小千代 お奢んなさいよ。

お篠 奢りますとも、お汁粉はどうです。

小千代 お汁粉位ぢや。

お篠 ぢや、何んでも奢るわ（ト、向きなほつて。）ほんとうに伊達先生と云ふ方^{かた}はね、万人の中に一人も無い程、粹で人品で、と口こそ云

ふけれども、何処を探したらあんな人に逢へるでせう、品がよくつて、捌けてゐて、鷹揚で、氣が利いて、鋭い中にも円みが有つて、

凜として、こわくもあるし、やさしい、なづかしくつて好いたらしい、せい丈けなら、顔たちなら、着こなしなら、何処に非の打ちど

ころもない、チャキ／＼の江戸ッ児よ。

五坂 下らんことを。

お篠 いゝぢやありませんか、約束ですよ、ねえ小千代姐さん、豆ちゃんも金太郎さんも、お聞きよ、伊達先生と云ふ方はね、俠氣があつ

て、わけ知りで、情があつて、さつぱりして、もうね、随分男の方も知つてるし、宴会の第一座^{ごとう}に百人百五拾人と並んでも一ヶ所似

たやふな人もありやしませんよ。

(台本)

伊達先生を追想して並べた言葉は「チャキ／＼の江戸児」でない五坂に向けられることで皮肉に変わる。「白^{せりふ}は無論原作に」同じでも、異なつた状況で使われることで、意味するところは大きく変わる。

同様のことは人物の動きについてもいえる。先に触れた序幕「紅葉館の画会」は、小説の築地砂子から多くの台詞を引き写しているが、お篠が巻蓑を吸う仕草も小説からそのまま台本に用いている。だが同じ仕草であっても、台本と小説を見比べると、それぞれ異なる小篠の姿が浮か

び上がる。

「あゝ、予て風説に聞きました、辰巳屋の娘さんなら、確か……」

「お篠さん。」と津川が言ふ。

「……のなれの果てですわね。」——と寂しさうな色をした。頬が痩せたやうに偶と見えたが、胸をも伏せず薄い衣紋を凜として、順一が其処に差置いた、巻蓑を静に吸ひつゝ、

「貴下、風説にお聴きなすつたのは、和歌吉さんの事でせう……先生が内で始終お呼びなすつた、」

(「銀砂子」「白鷺」)

ここでの小篠は、「辰巳屋の娘」から女中へと転落した我が身を憂いながら巻蓑を吸い、芳町芸妓の和歌吉が「余り思つて居て、察するから」「私が首尾をして逢はした事さへある」と話している。

「其は怪しからん、私は唯先方で思つて居たばかりだ、と思つたら……怪しからん事です。」

「怪しからん事です。」

とお篠は、順一が其言種と拳動の、あどけないほどに見えたのを、嬉しさうに莞爾したが、正的に向いた、巻蓑が口許に短くなつて、煙が立つたので、婀娜に眉を擡めて目を伏せた。

「お墓詣りをなさる時、沢山然う言つておあげなさい、真個、怪しからん事です、ほゝゝゝ。」

と溢れたやうに灰を落す。津川はサソクに其の顚の下を平手で掬つて、

(「銀砂子」「白鷺」)

さらに小篠は、和歌吉と伊達先生の話の聞いて憤る順一を見て笑い、「溢れたやうに灰を落」している。台本で同じ台詞が引かれた部分を見る

と動きまで書き写されているが、巻頁を吸うタイミングが異なっている。

篠 言い訳をしたって不可ませんよ。

丁ちやんと私は知つてますもの。和歌ちゃんが余り思つて居てさつしるから現にね、私が首尾をして逢はして上げた事さへある。

ト、言ひかけて。

一本頂戴――

ト、順一の巻たばこを貰つてのむ科

(中略)

稲 イヤ……。 (ト稍やうちとけた科あつて…) 思つたら、怪しからん事です……

篠 怪しからん事です。

ト、お篠は順一の挙動を見て嬉しそうに「にっこり」したが、正まとも面まへもに向いて

お墓参りをなさる時、たんといつておあげなさい、まつたく怪しからん事です。ほ……。

ト、こぼれたやうに灰をおとす。津川はさそくにその頤の下を平手ですくつて、

(台本)

「怪しからん事です」という言葉に微笑んで順一の方を向き、笑いながら巻頁の灰を落とす、そして津川が頤の下をすくいながら言葉を継ぐ、という一連の動きは小説と一致している。しかし小篠が巻頁を吸い始めるのは、自分の身の上話をし、和歌吉と伊達先生の仲を取り持ったことを話した後で「一本頂戴」の台詞の後になる。わずかな違いだが、前者からは零落した身の上を憂いながら伊達先生の思い出を語る小篠の姿が、後者からは思い出を語りながらも和歌吉と張り合う小篠の姿が浮かび上がる。

また小説において「江戸児の情婦いっふ」である小篠は、同郷の近田に金を立て替えてやるようにと影ながら「私に寄越すと其の方たちに上げるのと、どつちが可いか、聞いて御覧なさいまし、伊達先生は何ておつしやる？」と諭していた。しかし台本には、「あのはじめまして貴方 御遠

慮を遊ばさないで、何うぞ、こんな芸者なんかして居りますものが、お金子を差上げますなんぞ、出過ぎました失礼ですが、もうね、自分の苦ししいのにつけましてもお察し申します」とあり、近田に直接金を渡している。このような行動が書き足された理由として、一つには控えめな小篠が自分のための金を近田に用立てたことをはっきりと観客に伝えようとしたことが考えられる。しかし「天王寺墓畔」で示されているのも、喜多村緑郎が二役で演じる伊達未亡人が「可哀想に……お篠さん、伊達が臍原にした人を、死ぬほど嫌ふ田舎ものに玩弄物にさして可いものですか」「かきぬき」と小篠のための金を工面する場面である。喜多村の役だけでなく、大詰で伊井蓉峰演じる孝も「江戸前とりたてのお兄さんは、鏡花にとっては舞台上での人物は気前を見せたり、啖呵を切ったりすることがふさわしいと考えていたことが窺えるのである。小篠の造型が変化したのは、脚色者や俳優の意向であったと考えるべきかもしれない。しかし舞台の上の小篠もまた、もとの小説の言葉と新たな加筆の先で一つの像を結んでおり、やはり鏡花の描いた人物に他ならないのである。

五 〈明るさ〉の変化

先に触れたとおり、小説が演劇のようであることは、語りと関わっていた。一方、語り手が必要としない舞台において、孝は伊井蓉峰が演じる役として拡張されている。それは越智のいうように俳優に合わせた改変であったのかもしれない。しかし小説を演劇のようにみせるように機能していた語りも、劇化されたことでその役目を終えたため、初演「白鷺」の物語を補完するために用いられたと考えることもできる。同じように、小説内で小篠の姿を視覚的に提示するために用いられた「明るい」という言葉も、劇中に用いられることで、異なる意味へと変化している。

小説「白鷺」を読むと、物語全体が朦朧と霧のかかった風景のなかにあるような印象を受ける。それは語られる物語が孝の記憶であるからであるが、雨が降り、煙った風景のなかで物語が進行していくからでもある。小説「白鷺」において、霧のかかった背景のなかの小篠の姿は、白鷺と桔梗の花に擬せられるとおり、白く浮かび上がるものであった。

全体の色調は、盂蘭盆の迎え火を焚く冒頭の場面で決められている。

煙が一幅、心細く行く路に、其ればかり色のある桔梗の花の白い影に、墨絵で描いたやうに竹垣が見えた。其の垣根の、内ともつかず、外ともなしに、すらりと立つた姿があつた

(「立姿」「白鷺」)

「白地の姿が、ほんのりと見える」ほどの薄暗さの中、桔梗の花のようなお篠の姿が浮かび上がる。以降、たとえば築地砂子の宴会の日は「昔から定まらぬに極まつた秋の空で、大粒なのが、袂にばら／＼と来たり、糠雨がしつとり降つたり」、「蕪村の化傘」のある場面では「然までの名画でもあるまいに、其処へ坐る、と最うばら／＼」と、物語の背後では雨が降り続いており、「白鷺」は薄闇のなかに描かれていることが読み取れる。

この雨の日の薄闇のなかの白の対極にあるのは赤い色である。そして赤い色で示された事物は、白く曖昧な記憶の中の指標となつて、孝の語りを導いている。孝は小篠の妹の好きだった「桜之実」についての説明から始め、小篠の持つ伊達先生の蚊遣りの火を描いた形見の絵、順一と煙草の火の口を合わせた「火の接吻」章、順一が紅葉館で見た「紅一筋、燃立つばかりの緋の背負上」と「背負上の端から端」の関係にある「二階の癩」章と赤い色を辿つて語り進める。孝の語りが錯綜してみえるのは、時間を順に追うことよりも、赤い色で導かれる視覚的事象を追うことに力が注がれているからだといえるだろう。したがつて薄闇の明暗のコントラストは、伊達先生と順一の描く日本画の薄墨の色に他ならず、「白鷺」は日本画の色調で描かれているといえよう。小篠は姿の白さが繰り返し強調されることで、絶えず背後の画のなかへと回帰しているのである。

明暗のコントラストのなかの赤い色を辿り、視覚的に場面を導くような方法は、順一が描く画を幽霊となつた小篠が見る終局に結びついていく。

潮時か、脈に響いて、血が迸るばかりなのを、口へ屹と嚙んで、筆を含んで、衝と走らす、と鮮かに炭団を染めて、吹けば動きさうに火が彩られた。(中略)

「真個に……伊達先生の、あの蚊いぶしの火に肖然ねえ。精出してお勉強なさいよ……最う何んの事も思はない。」

其のまゝ緊乎しつかと手を取った。

「あゝ、明いわね、……余りまばゆい。」

とすつと立つたが、帯ばかりか、と胸が薄い。帯留の金具がカチリと音した。ずるりと背負上げの、麻の葉絞りの水色なのを引出して、上へ、電灯の周囲へ、一つ掛けて、下から巻いて綾にかけたが、ぶら下る端を、と圧へた時、月影に立つたやうに、お篠の姿は蒼く成った。

（「なよ竹」「白鷺」）

田中励儀のように「白鷺」を稲木順一の芸術への開眼の物語と読むのならば、伊達先生の画が小篠を通じて順一の描く画に重なった瞬間ともいえよう。この場面で「白」い存在として描かれてきた小篠は、順一の描いた画のなかの炎の鮮明さとは反対に、闇に重なる「蒼」い色へと変化している。物語を導いていた赤い火は小篠の存在と表裏のものであり、「あゝ、明いわね、……余りまばゆい」という言葉のなかの（明るさ）とは、幽冥の境にいる小篠にとっての現世の（明るさ）でもある。

孝の語りを切り離し、語りそのものを必要としない舞台上演では、語りを導いていた明暗のコントラストは小篠の造型に結び付けられている。まず、小説との一致箇所からみたい。

順一 ウム。

お篠 うまいわね。

順一 いつ来たんだ。

お篠 今来た所なの……やつの思ひで……分わつたわ、察して下さいな、先生のあの蚊いぶしの火に、そつくりね、勢だしてお仕事なさいよ、……もう何も思はないわ、あゝ明いわね、……あんまり眩しい（顔を見合わせる。）

（台本）

右は大詰からの引用で、この部分において「あゝ明るいわね、あんまり眩しい」という台詞はそのまま用いられている。が、台本と小説の差異を追っていくと、この「明るい」という言葉は、台本では小説とは異なる位相で強調されていることに気付く。以下台本から二箇所引用する。

小篠 まア、待つて下さいよ。染々顔も見たいけれど、何方へ向いても八方塞り、明るい所へ出て行つちや分かれるのが早くなる、私はいつまでも暗い所を出たくない。

あるいは、

順一 人通りがない。

小篠 お天道様のお情けです、序に何卒いつまでもあかるくなりません様に。

順 仕方がない。

小篠 ほんとうに、瓦斯燈なんかつけな~~い~~けりやいゝのね。憎らしい人たちだ叩よ。何所からか風が吹いて来て、私たちの行く前を、さつくと、吹消してくれゝばいゝ。

順一 無常の風だ。

小篠 稲木さん冥途つて云ふのは暗いんでせう。

順 あたりまへさ。

小篠 もう私や一層二人で冥途へ行きたい邪広な人目も、うるさい事もなくて、どんなに嬉しいか知れやしない。

順一 どうした。

小篠 そつちへ行くのはいや。

順 なぜ。

小篠 だつてそつちは明るいわ、人通りが多いんだもの、いけ好かない。

右の引用部分をみると、小篠にとっての〈明るさ〉とは、芸妓という身分のために憚るもの、「人通り」に結びつく、人目や世間のようなものと捉えられる。画のなかから抜け出してきた「白」い女として映るよう、視覚的な効果のあった〈明るさ〉は、小説のなかの言葉ではあるのだが、舞台「白鷺」での小篠の造型へと引き寄せられているのである。

以上小説と初演「白鷺」を比較することで、小説で孝の語る〈小篠と順一の物語〉から伊達先生のエピソードを切り離していたことが認められた。「白鷺」劇はただ時間軸に沿って〈小篠と順一の物語〉を並べ、小説から引いた台詞をはめ込んでいったのではない。女中から芸妓へと凋落しながらも小さな妹を思う部分は、原作から変わらず引き継がれる一方、和歌吉と張り合い、嫌う五坂を撥ね付ける姿や、困っている相手に気前よく金を渡す「江戸児」らしさが前景化されている。小篠は初演「白鷺」において、順一ひとりを相手と決め、芸妓としての意地や張りをはつきりと見せる舞台の上の小篠になった。そしてそれは、俳優や柳川春葉による改作だったわけではなく、鏡花なりの演劇性の展開の一つの方法だったのではないか。

一方、初演「白鷺」から翻って小説「白鷺」をみたとき、孝の語りは〈小篠と順一の物語〉を劇中の出来事のように読者に説明しようとしていた。たとえば「風流線」の「小屋もの」の語りの場面が黙阿弥作品と似通っていたように、鏡花が描く小説の世界は舞台に近かった。「白鷺」も同様に、舞台のような物語の空間を、鏡花は小説のなかに構想したのである。小山内薫は「劇となりたる鏡花氏の小説」〔読売新聞〕日曜附録 明41・6・21)で、鏡花作品の上演は「原作の心持を伝へたものは一つもないし、原作を離れた一つの劇としても賞讃を価するものはない」という。小山内のように原作を脚色する近代の演劇からみれば、小説と演劇とが重なり合う鏡花の作品は、演劇のようであって、その再現が困難な不可解なものなのだろう。だが鏡花作品の演劇性とは、小説、戯曲、あるいは舞台上演を横断し、自由に発揮し得るものだったのではないか。

*1 越智治雄「泉鏡花の「かきぬき」」(『東京大学教養学部人文学科紀要』第67輯 昭53・3 / 『鏡花と戯曲』砂子屋書房、昭62・6)
 *2 『鏡花全集』巻二十五(岩波書店、昭50・11)、巻二十六(昭50・12)に「瀧の白糸」「通夜物語」「湯島詣」「日本橋」「白鷺」の「かきぬき」が収録される。「白鷺」は『新小説』掲載のもの他、越智が昭和十四年二月新橋演舞場での再演時に書かれたと考えられる「かきぬき」の存在を指摘している。

*3 松村友視『『白鷺』——語りの構造——』(『国文学解釈と鑑賞』第54巻11号 平1・11)

*4 注1の越智論で指摘のあるところだが、鏡花の「かきぬき」は、一般的な意味の「書拔」とは異なり、場の一部を切り取ったもので、すべての役の台詞が書かれている。

*5 花柳章太郎「遠出」『かくや緋』(美和書院、昭31・10)

*6 井上正夫「旅役者の下回り」『化け損ねた狸』(右文社、昭22・9)

*7 「緑樹」は喜多村緑郎の俳号。明治四十三年は庚戌である。

*8 現在までの「白鷺」上演は、以下のとおり。日付は初日である。

(「白鷺」の上演 初演〜現在)

初日	劇場
明治43年4月10日	本郷座
5月3日	角座(大阪)
昭和14年2月1日	明治座
3月1日	歌舞伎座(大阪)
昭和15年7月5日	新橋演舞場
昭和16年12月1日	有楽座

昭和23年8月5日	東京劇場
昭和27年3月2日	新橋演舞場
昭和29年4月5日	明治座
昭和41年11月2日	新橋演舞場
昭和44年10月1日	歌舞伎座
昭和51年6月4日	国立劇場
昭和57年9月1日	明治座
12月1日	歌舞伎座 (大阪)

右に示した上演のほか、『松竹百年史』（松竹株式会社、平8・11）によれば、昭和二十七年五月に地方巡業されたとある。

*9 「明治四十三年四月本郷座筋書」（早稲田大学演劇博物館所蔵）の記述と松竹台本の前半の記述は一致する。

*10 小篠の台詞の書抜であり、小篠の役名は省略されている箇所があるため、「一」で示す。本論文の以降の引用もこれに準じる。

*11 二つの台本の大きな違いは、小篠の妹お年と小篠の対話末尾に「第四幕目築地河岸の場」として、小篠の妹お年と小篠のやりとりの部分のお年役（喜多村一の役）の書抜が付されていることである。

*12 大江良太郎「新派の三人 その二 喜多村緑郎のこと」（『演劇界』第19巻第1号 昭36・1）

*13 二節以降の引用文の「台本」は松竹台本を指す。

*14 「明治四十三年四月本郷座筋書」（注9に同じ）によれば、

序幕 懐中絵具／二幕目 火の接吻／三幕目（其一）無念（其二）食箋／四幕目（其一）緋のしごき（其二）連れびき／五幕目 天王寺／大詰（其一）銀煙管（其二）電話（其三）万能鋏（其四）炭団（其五）若鮎

という小説の章題を用いた場割が記されているが、内容面から考え『都新聞』記事と一致する。新聞記事にあるような場を示した場割の方が一般的であるため、論文中では『都新聞』記事に記された場割を用いるものとする。

*15 大詰第二は「待合おとりの場」との記載だが、内容面からみて第一く第三は同じ場であること、第三に「待合当世の場続」とあることなどから、「待合当世の場」の誤記と考えられる。

*16 田中勸儀は「白鷺」小論（『芸術至上主義文芸』9号 昭58・11／『泉鏡花文学の成立』双文社出版、平9・11）で、「白鷺」は「江戸兎」の伊達画伯を慕った江戸の女お篠をとおして、「地方出身の青年画家稲木順一の、芸術開眼へ至る過程を描いた作品」とする。

第三部 演劇生成の場と鏡花の文学——大正期の上演をめぐる——

第七章 書き換えにおける鏡花の位置——「深沙大王」の上演——

はじめに

第二部第五章でも触れたように、泉鏡花最初の戯曲「深沙大王」(『文芸倶楽部』第10巻第13号 明37・10)は、明治三十七年九月本郷座の新派合同劇の二番目狂言として書き下ろされた。鏡花作品の怪異の部分の上演に取り組んだ画期的な戯曲であったのだが、このとき「深沙大王」は上演されず、かわって「高野聖」が舞台にかけられた。じつさいに「深沙大王」が上演されたのは、大正三年四月明治座である。このとき本郷座の「高野聖」で中心になった藤澤浅二郎が参加しているのだが、そのほかの俳優は伊井蓉峰、喜多村緑郎、井上正夫らであり、書き下ろし時に予定した顔ぶれとは大きく変わってしまった。そのため明治座上演は、書き下ろしの「深沙大王」を脚本として用いながらも、いくつかの改変を加えている。

泉鏡花は明治三十七年、「本郷座の二番目に就て」(『歌舞伎』54号 明37・10)のなかで、上演に至らなかった「深沙大王」について、高田実・河合武雄・藤澤浅二郎・佐藤歳三という「四人の座頭の柄にはまるやう」書くように依頼されていた。それゆえ高田に悪党の伝助と深沙大王の祠の元はつもと 仏、河合にお俊と紙雛、藤澤に松三郎と翁の面、佐藤に新聞記者小山田と白狐というように、座頭格の俳優に人と物の怪の一人二役を割り振っていた。つまり「深沙大王」は初演の配役に支えられた内容だったのである。脚本である以上、当初の想定との食い違いを避けることはできないが、泉鏡花は書き下ろし時との相違をどのように受け止め、反応したのだろうか。以下、具体的に上演内容を追って書き下ろし時との差違に触れたいと考えるが、その前に、どのような経緯で「深沙大王」が上演されたか上演史を確認することから始めたい。

一 大正二年大虎座上演

管見の限り確認できた「深沙大王」の上演は、次の二回のみである¹⁰⁾。

〔一〕大正二年五月（二日初日、京都大虎座）

ゆく春・深沙大王・所有権・女優劇

龍田錦、井上時子、松井二葉、中島正玉、白木秀夫、竹内芝雀

〔二〕大正三年四月（七月初日、明治座）

当流小栗判官・深沙大王・恋飛脚大和往来

伊井蓉峰、藤澤浅二郎、喜多村緑郎、井上正夫、福島清

まず〔一〕の京都大虎座上演から確認したい。『近代歌舞伎年表京都編』によれば、この上演は新派俳優ではなく「喜劇大虎会」と称する教師の一座によるものであった¹¹⁾。右の配役以外、大虎座上演の詳細について記した資料を見付けることはできなかったが、大虎座の俄興行がどのようなものかを知ること、「深沙大王」大虎座上演のおおよその内容を推測したい。

大虎座は明治二十年四月、京都の新京極に小林寅吉によって創建されて以来、大正三年六月に活動写真館になるまで、俄の興行を続けた座である。

では、大虎座の俄とはどのようなものだったか。

……大虎座の初めは玉翁・新玉・新蝶・東玉・正子・東寿等でここで二十五年程ニワカで続演しました。明治三十八年には新玉・尾半・市丸・東玉・新蝶・団五郎・団治（後の初代天外）等私達の知っている連中ばかりです。いり込みと初幕は必ず軽口で馬鹿人と東玉のコンビで、最後は「加賀見山」の草履か「新町橋出入の港」「忠臣蔵七段目」等がよく出ました。（中略）大寅座は新聞種を俄に仕立てて新聞ニワカとして人気を呼び、十八年にコレラの猖獗しました時「コレラと不景気退治」、「髪結お政」が惨殺されたのもスグ、ニワカにされ「河内

の十人斬」も大人気でした。(中略) 衣装は旧劇の通りですが鬘はハリボテ(紙を張つてその上から黒く塗り髪飾をつけ、男女共に)で作り、紅白粉は一切用いず、女形でも素顔のままです。

右に示した田中緑紅の『新京極今昔物語』によれば、大虎座の俄は、歌舞伎や新聞の三面記事を脚色した演目で、ハリボテの鬘で素顔で演技したという。明治中期頃、京都の俄は賑わっていたようで、『新小説』にも紹介の記事が見られる。

…先づ入口には年増女が台の上で、おいでやす、おはへりやす、と無意味に云ひ続けてゐる其調子のだるさは、春の暖い日などは眠気がさす位だ、表看板は芝居同様で、中に入れば構造も芝居の小なるもので、棧敷もあり花道もあり、舞台も回舞台である、演ずる事柄は、忠臣蔵とか廓文章などの旧劇を揉つて落をとるのもあれば、情死とか惨殺とか新聞雑報の重なるものを種として布演したのもある、大抵俄師中の最醜男が、女に扮して可笑味を添へる、大道具小道具も凄まじいが、一寸した道具立もある、滑稽とは云へ、つくじつて笑はせる側で、其卑猥なものには到底教育のある者の見るに堪へない、

(藍水生「京都の新京極」第5年第7巻『新小説』明33・5)

表入り口に角行灯とランプを置き、左右に女性が立つて「新聞俄おはいりやす」と往来に行く人に声をかけたという記述は、たとえば「名大寅座の俄」(『京都日出新聞』大3・1・4)などにも同様に見られるから、『新小説』で言及されているのは大虎座と考えてよいだろう*1。記事によれば、俄の劇場には棧敷や花道、回舞台もあった。そして演じられていたのは「醜男」が女に扮して笑いを添えるような内容の喜劇で、藍水生は「其卑猥なものには到底教育のある者は見るに堪へない」ものだと記している。

さらに明治四十年十二月の『演芸画報』記事には、このときに大虎座に所属していた俄師の名前として、「深沙大王」にも名が見える正玉の名が記されている。以下は『演芸画報』同号の記述である。

……大虎座東玉、馬鹿人、岩神座鶴家一連は醇然たる二〇加風を存し滑稽の仕草時代に見ゆ、各座とも例月三回芸題を替ゆるにより、其の

作者の多忙なるは察するに余あり、作者は各座とも抱へにて、(中略) 大虎座には笑亭しのぶ子あり、

(霞蝶園主人「京都の演劇界」『演芸画報』第1巻12号 明40・12)

右の記事によれば、京都の俄は抱えの作者によって月に三度、芸題を替えていた。また俄の一座のなかでも大虎座は「醇然たる二〇加風」であつたとある。そのため明治末期に俄流行が下火になると、大虎座の俄師たちは時流に見合った俄を模索し始める。

……大寅座の連中は京都十数年来のお馴染でまだ軽口のあつた時代から正玉馬鹿八芝雀などは顔馴染だ曾我廼家起り楽天会起つても恬として顧みず超然として吾に主義ありといった態度で大阪の故鶴団一派と好対照であつたが近年頻りに新しい方面を望んでゐるらしい、而し多年所謂俄調子で仕込んだ芸はまだ全々調子が抜けてゐない、所々で臭ひがする、要するに大寅座には又大寅座の趣味があるらしい

(「大寅座の桃李会」『京都日出新聞』明43・10・22)

記事名にあるように大虎座では「正玉馬鹿八芝雀」が「桃李会」というグループを組織していた。「桃李会」は曾我廼家や楽天会などによる新しい喜劇が起こるなかで、「近年頻りに新しい方面を望んで」いたものの「多年所謂俄調子で仕込んだ芸はまだ全々調子が抜けてゐない」と評されており、なかなか旧弊を脱することができなかったようである。この「桃李会」は大正二年三月に「大虎会」と名を変える*。 「大虎会」もまた俄の新しい方向を模索しており、たとえば大正二年に渡辺霞亭の新聞小説「渦巻」(『大阪朝日新聞』大2・7・26〜大3・2・15)が大ブームになると、大虎座で俄版「渦巻」を上演しているし、大正二年の「深沙大王」の上演のあとも、森鷗外の戯曲を脚色上演している*。しかし大正三年六月、大虎座での俄興行は打ち切りとなり、座頭だった芝雀は楽天会に加入、正玉は活動写真館で滑稽専門の活動写真の弁士となつてゐる*。

泉鏡花がこの一座と関わりをもった形跡はなく、「深沙大王」上演はおそらく、原作者に無断であつたのだろう。また鏡花の「深沙大王」の上演と銘打つてはいるものの、「深沙大王」を脚本として用いたかも定かではない。先にも触れたように、抱えの作者がいたのだから、俄版の脚本が作られたと考えるのが自然である。しかしながら、新派劇が新しい脚本をもとめるなかで鏡花に着目し「深沙大王」が書き下ろされたよ

うに、目新しい演目としてこの作品に取り組んだ点において、俄もまた同時代の劇界と同じ流れのなかにあったといえるだろう。換言すれば、俄の興行に至るまで、新しい演劇の可能性を鏡花の作品に求めようとしていたのである。

二 「深沙大王」と藤澤浅二郎

「深沙大王」書き下ろし時の新聞記事をみると、

本郷座次興行は予期の如く藤澤が復帰し高田実、河合武雄等之に加はり大阪より五味山田外数名走せ参じ数名合同したる大一座にて頭領株はそれ／＼受持を定め高田は舞台技芸上の事を掌り佐藤は俳優の主任となり藤澤は脚本を受持つ事となりたり

『日出国新聞』明37・9・4

とあり、藤澤が「脚本を受け持つ」と、脚本の作成に何らかのかたちで関わっていたことがわかる。また穴倉論で指摘のあることだが、『文芸倶楽部』掲載の「深沙大王」末尾には「興行権所有藤澤浅二郎」との記載があり、藤澤が「興行権」を所持していた。後述するように書き下ろし時に参加していた俳優のなかで、大正三年明治座の実際の「深沙大王」上演のとき、鏡花が当初想定した役を演じたのも藤澤だけである。さらに鍋木清方『こしかたの記』には、「深沙大王」の表看板作成依頼のために藤澤が清方のもとを訪れたとの記述があり[※]、この上演のための藤澤の尽力が窺える。藤澤浅二郎は、泉鏡花に「深沙大王」執筆の契機をつくり、その上演に大きく関わっていた。

藤澤浅二郎は慶応二年京都の生まれ、紫水と号した。雑誌『活眼』や『東雲新聞』の記者を経たのち、中江兆民の勧めにより壮士芝居の一座に加わる。御歌所の大口鯛二の弟子で和歌も詠んだ藤澤は、文筆の才を認められ、初期の川上音二郎一座の脚本を担当、「板垣君遭難実記」や「経国美談」は藤澤が書いたとされる。また藤澤は脚本の芸術的価値を高めようと、率先的に文学作品の脚色に目を向け、文壇と接触をはかろうとした。藤澤自身も立役・女形両方をつとめ、「目黒巷談」の晋太郎、「金色夜叉」の間貫一等を当たり役とする[※]。さらに藤澤は後進の育成にも力を注いでいる。東京俳優養成所を開いたことは広く知られるところであるし、近年では中国人留学生らで組織された「春柳社」の指導に

あたったとの指摘もある^{*10}。「深沙大王」に限らず、藤澤は早い時期から鏡花作品の上演に関わっており、鏡花作品上演の嚆矢「瀧の白糸」（浅草座、明28・12）では白糸、「白鷺」（本郷座、明43・4）では稲木順一として、いずれも初演に参加している。また藤澤は鏡花の師・尾崎紅葉とも関わりがあり、紅葉の日記『十千万堂日録』（左久良書房、明41・10）や、いくつかの書簡に藤澤の名が見られ^{*11}、石橋思案による『十千万堂日録』の「序」には、原本は藤澤が所持していたと記されている。紅葉の方でも明治三十六年六月二十日、東京座において藤澤浅二郎、高田実らによって上演された「金色夜叉」を観劇しているし^{*12}、藤澤は紅葉没後の紅葉会に招かれてもいる^{*13}。

「深沙大王」上演を考えていくとき気にかかるのは、大正三年明治座の「深沙大王」上演中に藤澤が舞台上で狂気に陥ったと言われていることである。大江良太郎の喜多村緑郎からの聞き書きには、このときの藤澤の様子が詳しく記されている。

藤澤の神経衰弱傾向は半年ほど前からあり、一座の者は気がかりで休演をすすめたりしていたところだった。然し本人は出演を望んで止まない。会議の結果、とにかく希望を入れ「深沙大王」の幕を開けようじやないか、ということになった。ところが此処でもいけなかったのである。絶句してしまつて台詞が出ない。黒衣の文芸部が、「その声が嵐のように響いて来る。」と台詞をつけても、鬼気迫つた顔で唇をふるわせ、何にも言えない。見物が湧きだしたので、藤澤の恋人役をやつていた喜多村が傍へ寄り、耳もとで口うつしをした。すると大声で、「山から風が吹いて……」と言つた。なる程、嵐は山から風が吹く。「深沙大王」でも途中で「幕、幕」の騒ぎになつた。こうして藤澤浅二郎は一時精神病院へ送られる身となつたのである^{*14}。

藤澤は「深沙大王」上演の半年ほど前から神経衰弱の傾向があり、周囲に休演を勧められていたのだが、無理をおして舞台に立っていた。聞き書きによれば、上演の初日、藤澤は「深沙大王」の前の「当流小栗判官」で台詞を忘れ、いきなり刀を腹に突き立てようとして、あわてて幕を引く騒ぎとなる。その様子を見ていた泉鏡花は「藤澤君の目は尋常一様ではない。恐いから私の芝居には出さないでくれ」と頼んだという。一座の会議の末、結局「深沙大王」の幕を開けたが、やはり藤澤は顔面蒼白となり台詞を言えなくなつてしまつた。

ではこの上演でいったい何が起こつていたのか。

明治座の初日に小栗判官の館の場で藤澤の後藤左衛門が日々書抜きを袖口からソツと出しては饒舌つて居たが忽ち見物が気が付いてワイ／＼騒ぎ出すと藤澤愈々面食ひ遂々滅茶々々になつたので楽屋へ戻つても頻りと頭を捻りながら『こんな筈ぢやなかつた』

（「えんげい」『時事新報』大3・4・9）

『時事新報』の揶揄まじりの記事を鵜呑みにはできないが、喜多村の聞き書きと見比べても、観客から見た様子などは事実に近いのではないか。さらに翌日の『都新聞』には、

明治座へ出勤せしも白を片つ端から忘れ築地の山田博士の診察を受けたるが終に当興行は舞台を休む事となれり

（「しばるとゆうげい」『都新聞』大3・4・10）

とある。初日の舞台で藤澤は台詞を「片つ端から忘れ」てしまい、それは観客の目にもあきらかだった。「当興行は舞台を休む」ことになったのだから、不調であることは疑いが無い。ただその後の記事を追っていくと、藤澤が「深沙大王」への出演をとりやめたわけではなかったことがわかる。

折しも大正三年四月十一日、皇太后が崩御し、歌舞音曲停止として、四月十二日から十四日までの三日間各座が一斉に休場している。明治座ももちろん例外ではなく、三日間の休場ののち、四月十五日に開場している^{*15}。

明治座は明日の御停止明けと共に返り初日を出すことに極まつたが病氣中であつた藤澤も元気が回復したので引続いてずっと出勤する。

（「演芸風聞録」『東京朝日新聞』大3・4・14）

とあり、休業あけに藤澤も復帰している。

なお付け加えると、このときの回復は一時的なものであり、藤澤は大正五年には俳優を廃業し、化粧品店を開業し静養していたが、大正六年

には病状が悪化し、三月三日に死去している。^{*16}

松居松葉によれば、藤澤は「新派劇の君子」で、終始人と人との仲介の役割を果たした人物であった。^{*17} 喜多村緑郎のように俳優としての功績が認められなかったせいか、今日まであまり言及されていないが、早くに文学作品の上演に着目し、文学と演劇を結びつけようという試みを長きにわたって続けた人である。文学作品の上演とは、文学作品と演劇の、あるいは文学者と俳優の仲立ちとなった、藤澤のような俳優によっても支えられていた。

三 「深沙大王」大正三年明治座上演

では大正三年明治座の「深沙大王」とはどのような内容だったのか。番付には「増訂深沙大王」とあり、『文芸倶楽部』掲載の「深沙大王」に手を加えたと考えられる。^{*18} この明治座上演については鏡花が書き入れをした初出『文芸倶楽部』の切抜きが残されており、^{*19} 上演資料と照らし合わせることで、おおよその内容を知ることができる。

先に触れた「本郷座の二番目に就て」で鏡花は、「深沙大王」が四人の座頭格の俳優に嵌まるように書いたと述べていたが、当然明治座上演では俳優の顔ぶれが大きく変わっている。書き下ろし時に「本郷座の二番目に就て」の中で鏡花が想定した配役と、明治座上演の配役を比較し、次に示した。

〔「本郷座の二番目に就て」と明治座上演の配役の比較〕^{*20}

小山田実	佐藤歳三	大正三年明治座上演
村山松三郎	藤澤浅二郎	藤澤浅二郎
お俊	河合武雄	喜多村緑郎

倉持伝助	高田実	井上正夫
兀仏	高田実	伊井蓉峰
紙雛	河合武雄	喜多村緑郎
翁の面	藤澤浅二郎	福島清
狐	佐藤歳三	中村秋孝

右の表に示したように、伊井蓉峰は新聞記者小山田実と兀仏、喜多村緑郎はお俊と紙雛の二役、藤澤浅二郎は村山松三郎のみ、そして高田実の役だった倉持伝助を井上正夫が、佐藤歳三の役だった狐を中村秋孝が割り当てられており、第二部第五章でも触れたように、書き下ろし時に考えられていた配役と変わらないのは、藤澤の村山松三郎役のみとなる。また明治座上演では新たに「百姓娘お秋」という役が設けられ、石川新水に割り振られている^{*21}。

この書入れによる大きな変更点としては、新たに書き加えられたこの「百姓娘」の台詞の加筆が挙げられる。たとえば以下は序幕「縁の糸」の村山松三郎の老母の台詞である。ゴシック体で鏡花による初出雑誌への書入れを示した。

娘(老母) えゝ、もう(もう)蛇体、大な蛇で、おいでなさりますげなわと申しませぬ。云ひますだよ。(中略)

(娘) 又つひな、一昨年の夏でも、わしら同一村方の六蔵といふ親爺が、心願をかけたして、大王様に、日参をいたしましたでよ。七日目の暮方に、をがんでぬかづいて居りますと、天窓あたまの上の鰐口から、ちぎれくの緒を伝ふて、大きな蜘蛛が下りまして、其の蜘蛛が濡れた足で、壇へかなはぬ、とな、糸を曳きますやうに仮名で書いて見せましたゆで、落胆がっかり気を落して、首を縊くりましたですよ。彼それも、中でも誰も居まはりへは参りませぬほど、お堂は猶更荒果てましたでござりませう。

(序幕上「縁の糸」「深沙大王」)

右の引用は、松三郎の老母が新聞記者小山田実(に)深沙大王(に)まつわる噂を語って聞かせる部分で、書き入れを見ると、長文の老母の台詞の一部を書き換えて娘役の台詞を作っている。このような加筆からは、配役の変化に応じた台詞の修正も鏡花が担い、当初の作品の構想と内容がずれた部分も自身で修正していることが見て取れる。

こういった上演の都合に合わせた調整にとどまらず、鏡花は明治座上演の際の「増訂」で「深沙大王」の作品世界を深めようともしていた。初出『文芸倶楽部』と大正三年の上演の場割の比較を示すと次のようになる。

〔初出と明治座上演の場割の比較〕^{*22}

初出『文芸倶楽部』	大正三年明治座上演
序幕 上 縁の糸 下 萩すゝき	第一 花野の蝶
二幕目 上 ふるやしろ 下 草の露	第二 穂に出づる神 露
三幕目 上 忍び松明 下 大洪水	第三 霧のしづく しもと 火の見はし(り) 幻の波

『文芸倶楽部』への書き入れを見ると、序幕では、伝助と松三郎のやりとりの一部と、松三郎とお俊のやりとりのすべてを抹消し、二人が出会う場面を削っている。序幕の上・下は松三郎の老母が営む茶店を、小山田、お俊、伝助が次々に訪れる場面だから、台詞を削ることで短くし、一幕にまとめている。このように一部圧縮するような形での変更はあったが、全体として明治座上演も大まかな流れは書き下ろし時と同じであ

る。

一方で表の上段と下段を見比べると、場につけられた題が異なることが目に付く。なかでも明治座上演の三幕目が、初出で「忍び松明」とあったのが、「霧のしづく」に変えられていることに注目したい。「深沙大王」は、霧深い村の物語である。たとえば初出「深沙大王」では次の松三郎の台詞に「霧」についての言及があった。

(小山田) したゝかな、我まゝだな、何しろ、恐しい霧ぢやないか。

(松三郎) 此の辺は一体に霧の深い処ですが、今夜は又格別で、しとく／＼霰がかかりますので、袖も袂もびツしよりになりました。

(三幕目上「忍び松明」「深沙大王」)

明治座上演はさらに「露」や「霧」という語句を書き入れて、それらと怪異との結びつきを明確にしようとしている。たとえば深沙大王の祠の物の怪たちの百鬼夜行の場面にも次の加筆がある。

(元仏) やあ、おのさたち、目にも口にも尻尾にも、水を持って、**霧を起して**、出直せ〜、

これにて行列、ぐるりと輪になつて引返す

(元仏) どれ、久振りで、腕を見せうか。

(二幕目上「ふるやしろ」「深沙大王」)

加筆前のままだと、なぜ物の怪たちが「水を持って」出直すのか分かりにくい。しかし「霧を起こして」を書き入れることで、連れ立って歩く物の怪が、その水で道すがら霧を引き起こしていることがはっきりする。

さらに、入水しようとするお俊を探しに行く松三郎と小山田のやりとりには次の加筆がある。

(松三郎) しかし俊が死にましては、なほの事伝助が、たとへ活きやうといたしても、私を助けては置かんです。又助からうとも思ひま
せんが、女を殺して私ばかり、のめく活きては居られませぬ。お見免しを願ひます。

(小山田) 其のたとへにも云ふ五里霧中、此の霧の中をさまよつたつて、婦人のせうそく知れますか。其の女口にも、とも角、伝助の邸へ
行けば、一番分る次第です。又伝助の事柄も、思はず木について私に考があるといふに。
ときつぱり、

(二幕目下「草の露」「深沙大王」)

小山田は「五里霧中」「此の霧の中をさまよつたつて」という言葉を使って周囲に「霧」があることを強調する。

また同じとき、伝助は、入水し気を失っていたお俊を川から引き上げ、部下の正太に担がせて自分の邸へ向かっている。着いたとき伝助の邸
は深い霧に覆われている。

(伝助) 仰の彼のといた内は、最り来たぞ。や、こりや俺の内だ。

(正太) ほう、まるで霧で見えんです。せりや馴れた処でもないぞ、一足も歩行けるんぢやありませんな。

伝助手さぐりで、木戸を叩き、

(伝助) 開けろ、

(三幕目上「忍び松明」「深沙大王」)

伝助の台詞は「最り来た」から「こりや俺の内だ」に変えられたことよつて、いつの間にか着いたのではなく、先の見通しがつかない深い
霧の中を歩いて帰ってきたことになる。正太の台詞も、初出通りの「まるで見えんです」であると、伝助と正太の周囲が見えない理由がはつき
りせず、日が暮れ暗くなったからだと考えてしまう可能性もある。しかし「霧」とはつきり書き入れることで、濃霧が視界を遮っていたことが
明確になる。前場ではちょうど深沙大王の祠の物の怪たちが、一泡吹かせようと「水を持つて」霧を起こしながら、伝助の所へ向かっていた。

伝助の邸の周りが霧に覆われていることは、物の怪の気配に伝助の邸が囲まれていることを意味し、これから始まる怪異を暗示する。これら「霧」に関する加筆からは、霧と怪異との関係をあきらかにし、その因果関係を台詞で説明しようとする意図が読み取れる。

四 「深沙大王」上演と泉鏡花

二幕目上「ふるやしろ」は、「深沙大王」の社で怪異が起こる、この劇の眼目といえる場面である。初出「深沙大王」には次の加筆がある。

(正太) ころ、此の呼吸だ、覚えて置け。

とへらず口、ぶるぐもので立寄ると、元仏の首抜いてほうり出した処に其まゝ。正太這ふやうに腰を引き、長く手を伸ばして、弓の折のさきで、こつこつと突くと、又仕かけで其首、スウト上へ上る、きやつといつて百姓ともぐ一散に遁げて入る、~~サカサ~~
~~連幕~~ 暗轉。

~~幕の内~~ 暗中に、馬の嘶く聲あり。

鰐口自然からの音を発す、ごんど、がん、がん、大勢声を揃へて、

(〇) 元仏、元仏、元仏。

と呼ばゝりながら。連幕切つておとす。舞台~~ト~~あらはる。同じ場面前幕の連幕にて、夜。爰に、元仏、あたまも、顔も手足も、胴も、破れ法衣も、ドス赤くまだらに白く元げたるこしらへ、ぐつたり首を垂れて居る。

(二幕目上「ふるやしろ」「深沙大王」)

右の引用はちょうど、祠への侵入者を懲らしめるために、引き抜かれた元仏の首が浮かび上がる箇所である。この部分はただ不思議なことが起きるというだけでなく、人間の世界から物の怪の世界へと話がる境界にあたる。そのため舞台上で違和感なく異界が現出するよう注意が払われたのではないか。書き入れによると、「道具幕」であった所が「暗轉」になり、闇の中の物の怪の気配が書き加えられている。この訂正に

は、見えないことで怪しいものの気配を際立たせ、恐怖が増すようにする意図があったのではないか。

ところで鏡花作品の上演のなかで、闇の中で生き物の気配がするという演出は、これが初めてではない。本郷座の「高野聖」においてすでに試みられていた。

藤澤の宗朝は総て家の場はしんみりしてゝ宜かつてよ。然れどもあの恐ろしい夜半の足音を聞いた時御経の本を出すのは可笑しいと言つた人があるけれど全くね。十三夜の月で字は読めますまい。そして坊さんだのに一々本を出すにも及ばなさうなものね。まして此様な場合ですもの。此何ともしれぬ物音は実に／＼凄かつてよ。そして、ピ、ピ、ピ、ピ、と言ふ鳥の声がね、際立つて利いたの。夫に釣れて女が所魔れる声、次太郎の声が混つてた様でしたが、はつきりせぬ丈恐かつたわ。

（芹影「本郷座の菊月」『歌舞伎』第54号 明37・10）

右は芹影による本郷座の「高野聖」の山中の孤家の場面への言及で、原作において宗朝が夜半「畜生道の地獄の絵を、月夜に映したやうな怪しの姿が板戸一重」に感じられる部分で、芹影は十三夜の闇の中の「何ともしれぬ物音」が「凄か」つたと記している。「高野聖」においてもこは、宗朝がこの家の不思議な気配に気付く、いわば現実世界と異界が交錯する部分である。「深沙大王」上演のとき、こういった怪異の現出の効果が鏡花の記憶にあつて、示唆を与えたのではあるまいか。先行論において穴倉が鏡花小説の「怪異的側面」の劇化が望まれていたと指摘するように、鏡花自身もまた怪異を舞台上で表現することへの意欲があり、説得力のある表現を模索していたのではないか。

このような試行錯誤に加えて、明治座上演において特徴的なのは、先にも触れた、お俊役の喜多村緑郎の台詞の追加である。

第二は「深沙大王」といふ鏡花氏のもの、井上の倉持は強情な捻くれ者の性格がよく現はれて痛快である、喜多村の妾お俊は大詰の火の見梯子に登つて半鐘を鳴らして里中村中国中の人を集め倉持の非道を訴へやうかと気焰を吐くところは一流の芸風を十二分に發揮して氣持が宜い、伊井の新聞記者小山田は伊井式を見せたまで深い味はなく深沢の大垣正太はあの柄がその人らしく肥満つた身体も偶には役に立つ事もあるものだ

この記事を読むと、お俊が「火の見梯子に登つて半鐘を鳴らし」「倉持の非道を訴へやうかと気焰を吐く」部分に喜多村の芸風が発揮されており、劇中の見せ場にもなっていたことになる。しかし初出「深沙大王」に、このような場面はない。

伝助一味とお俊が対立するこの部分を『文芸倶楽部』書き入れによつて確認すると、次のようにある。

（伝助）吐した木、木垣、打下、

といつて伝助帯の折を振り出す。

（正木）お俊君、あやまり給人よ、え、あやまり給人といふに。

（お俊）知りません、

お申を覗む。

（伝助）打たぬか。

（中略）

伝助。お俊、許さんぞ、何うしたん□□□か、云つたへ。

お俊、何うしたつて御存じの□□□なんです通りです□。

私や死なうとしたんですよ。だけれど、水へ抱着いたんぢや、いゝ人の胸に縋るやうな心持には成れません、たあいがなくつて力がなくつて、一人で死ぬのはいやに成つた処なんです。男と一所でなくつては水をのむのは、□□（くろかみをふる。）くるしいものねえ。

伝助。うぬ、おれの前で、うぬ、いゝ人とな、何だ男とは、□男とは何だ。

お俊、旦那あなたの事ですよ、ほゝ、世間も義理もありませうが、一所に死なして下さいなね。

伝助。打て、打て。大垣。（とあせる）

伝助に責められても「知りません」と「目を瞑」っているだけだった初出「深沙大王」のお俊の台詞は抹消され、お俊は松三郎との関係を公言し啖呵を切ってみせる勝気な女へと変わっている。

(伝助) **来せをつた**、其奴遁がすな、一所に縛れ。

(正太) お、

(水地) お、

と声をかけて、壮士二人いきなり松三郎に踊りか**かる**。かり、組み合つて一揉揉**ル**下**む**。撞と**庄**へる。

(中略)

(お勘) お遁しでないよ、お遁しでないよ、此奴が一番悪いんだから**下**。 **お**。

~~お勘自分の下締を解いて出すと、これにて松の樹に縛りつける。~~

~~お俊うつとり、熟と申下~~

(お俊) おん、松まん。**(と身をかへして駈出す)**

~~松三郎) 堪忍してくれ、死におくられた、~~

~~おまじろつむ。~~

~~お俊、はじめて小やと泣き伏す。~~

(お勘) ~~此奴はよ、ほんとは此奴の所為だよ、旦那、此奴は私が打ちますよ。~~

~~あれ、お俊が。~~

伝助。遁がすものか。一同おつかく。道具廻る。

松三郎が捕まったのを見て「ハアと泣き伏」していたお俊の姿は抹消され、「身をかへして駆け出」したお俊は、続けて劇評にあるように、「火の見梯子に登って半鐘を鳴らし」「倉持の非道を訴へやうかと気焰を吐」いたのだと考えられる²³。明治座上演の三幕目下が「大洪水」から「火の見はしご」に変えられたのも、このような内容の変化に依拠していることだろう。喜多村の芸風を意識しての加筆であることは疑いがなく、お俊という人物の造型は大きく変化したと言わざるを得ない。

「深沙大王」の執筆は、文学と演劇を結びつけようとする流れの中で、劇界あるいは文壇に新たな機運をもたらすことを期待して、泉鏡花に依頼された。上演を追っていくと、鏡花は書き下ろし時だけでなく、その後の上演においても配役の変化や俳優の役柄に応じて脚本を改めていたことがわかる。そしてその変容のあり方は、鏡花が劇を上演する側の事情に譲歩し作品内容を改めたというよりは、変化する事物からも作品世界への示唆を得て、内容を深めようとしたといった方がいいだろう。鏡花は周辺の人物や旅先での体験などさまざまな現実的体験を創作の糧とした作家だが、演劇もまた現実と作品の糸口となり得たのではないか。殊に文学において、作品の改変を要求することは原作を損ねることと捉えられ兼ねない。しかし鏡花にとっては状況に応じてテキストが変化しても、その変容が物語世界との結びつきが途切れることを意味しなかったのではないか。むしろ相互の作用の中で生み出されるものもまた自身の文学のかたちであり、そのような意味において様々に変容する劇のなかでの創作も、泉鏡花という作家の作品の一つのあり方であったといえるだろう。

- *1 吉田昌志「泉鏡花「年譜」補訂(十三)」『学苑』869号 平25・3)等を参照した。
- *2 国立劇場調査養成部芸能調査室・近代歌舞伎年表編纂室編『近代歌舞伎年表京都篇』六卷(八木書店、平12・3)を参照した。「大虎座」については「大寅座」の表記も見られたが、「大虎座」で統一した。ただし引用文中は原文の表記に従うものとする。
- *3 田中緑紅『新京極今昔物語 その三』(京を語る会、昭37・12)
- *4 田中弁之介『京極沿革史』(京報社、昭7)、『新撰京都叢書』第一卷 臨川書店、昭60・2)、京都府立総合資料館編『京都府百年の資料 九芸能編』(京都府、昭47・9)、および^{物名}「大寅座の俄」(『京都日出新聞』大3・1・4)等を参照した。
- *5 『大阪朝日新聞(京都附録)』(大2・3・29)による。
- *6 「五月末の喜劇(上)」『大阪朝日新聞(京都附録)』(大2・5・25)
- *7 「たのしみ」『大阪朝日新聞(京都附録)』(大3・6・27)
- *8 楠木清方『こしかたの記』(中央公論美術出版、昭和36・4)
- *9 柳永二郎『新派の六十年』(河出書房、昭23・12)、秋庭太郎『日本新劇史』上(理想社、昭30・12)、『久保田万太郎全集』第十三卷(中央公論社、昭42・7)、「泉鏡花と演劇」『泉鏡花素描』(和泉書院、平28・7)等を参照した。
- *10 飯塚容『中国の「新劇」と日本 「文明戯」の研究』(中央大学出版部、平26・8)等を参照した。
- *11 『十千万堂日録』(佐久良書房、明41・10)の明治三十四年二月二十二日、六月三十日に藤澤の名がみられる。『十千万堂日録』は『紅葉全集』第十一卷(岩波書店、平7・1)を参照した。そのほか『紅葉全集』第十一卷所収の「日記断片」「見舞人署名帳」にも藤澤の名が見られる。『紅葉全集』第十二卷(岩波書店、平7・9)所収の巖谷小波宛(明34・3・10)、水落露石宛(明36・6・4)の書簡に藤澤の名がみられる。また『読売新聞』(明34・11・28)に藤澤浅二郎から紅葉に宛てた手紙が掲載されている。
- *12 「年譜」『紅葉全集』第十二卷(岩波書店、平7・9)による。
- *13 「年譜」『新編泉鏡花集』別巻二(岩波書店、平18・1)の明治三十七年十月三十日の項による。

- *14 大江良太郎「真山青果新派入り（喜多村聞き書）」『演劇界』第14巻第5号 昭31・5）による。
- *15 木村錦花「明治座興行年表」『明治座物語』（歌舞伎出版部、昭3・3）等を参照した。
- *16 『大阪朝日新聞』夕刊（大6・3・4）を参照した。
- *17 松居松翁『劇壇今昔』（中央美術社、大15・5）による。
- *18 「大正三年四月明治座番付」（早稲田大学演劇博物館所蔵）、『文芸倶楽部』切抜b（注22参照）、諸新聞記事を参照した。
- *19 「編修資料目録」『新編泉鏡花集』別巻二（岩波書店、平18・1）の「深沙大王」の『文芸倶楽部』切抜bにあたる。切抜bは同書で「大正三年四月明治座での初演台本の書き入れ原稿か」とされているが、後述するように新たに設けられた娘役の台詞が加筆されており、それが大正三年上演の配役と一致すること、書き加えられたお俊の台詞が劇評の内容と重なることは、この推測を裏付ける。
- *20 「明治座番付」（注18に同じ）を参照した。
- *21 『文芸倶楽部』への書き入れは「お夏」であったが、書き足された娘役は「百姓娘」の役であることから、同一の役の名前を変更したと考えた。
- *22 初出及び「明治座番付」（注18に同じ）を参照した。
- *23 岩波書店所蔵の切抜bは、この後の一枚（109〜110頁）が欠けている。

第八章 舞台の表現と鏡花の文学——『戯曲日本橋』の成立——

はじめに

大正六年五月に春陽堂「戯曲選集」四巻として出版された『戯曲日本橋』は、同名の小説『日本橋』（千章館、大3・9）の舞台化（本郷座、大4・3）のさいの上演台本がもとになっている。越智治雄があきらかにしたように¹⁾、この台本は座付作者の真山青果、お孝役を務めた女形の喜多村緑郎らの俳優と泉鏡花の共同制作によって成った。それゆえに越智が「作者部屋」と称した原作者、座付作者、俳優の制作の場での推敲が反映されている。『戯曲日本橋』は同時代の劇界の状況、鏡花物と呼ばれた一連の鏡花作品の脚色上演の傾向を引き継いでもいる。越智の論は喜多村台本の推敲の状況を追うものだが、本章では同時代の演劇をめぐる状況を捉え直した上で考察を加えるものとする。

一 鏡花小説上演への批判と舞台「婦系図」

『戯曲日本橋』を論じるに先立って、大正四年の初演「日本橋」までに、新派劇を中心になされてきた鏡花小説の舞台化が明治四十年以降、いかに評価されていたかを確認する。煩雑ではあるが、評価の推移をみるために、石橋思案が鏡花作品の舞台上演を観劇し、その所感を記した『文芸倶楽部』の「本町誌」欄を順に追っていききたい。このなかで思案は「通夜物語」（新富座、明40・1）、「瀧の白糸」（新富座、明40・3）、「白鷺」（本郷座、明43・4）、「婦系図」（新富座、明41・9／明治座、大3・9）の観劇に触れている。

〔一〕「通夜物語」新富座、明治四十年一月

昨日曜は新富座の伊井河合々同演劇の「つや物語」と喜劇「写真」とを観に行つた。今更事新しげに喋々するまでもないが、鏡花泉君の作

を脚本として場面上するのは、絶対的に間違つて居る事実を、また確めたのである。(中略)劇に上せて見ると、人物の性格が矛盾撞着を免れず、如何にしても首肯されぬ筋が際立つて目に着く。が是等の矛盾撞着を伊井、河合の両君が両々相俟つて、兎も角も観者をチャアムさせる手腕は、真個に歎服するに足ると思ふので、尚の事、脚色された原作者の迷惑を、左こそと僕は領かぬ訳には行かぬのである。

(思案外史「本町誌」『文芸倶楽部』第13巻第3号 明40・2)

右は明治四十年一月新富座の「通夜物語」評である。一般には人気を博した舞台だったが、思案は筋や人物が不自然であるために、鏡花の作品は上演に向かないと述べている。

(二)「瀧の白糸」新富座、明治四十年三月

昨日曜は午後四時から「新富」の伊井河合々同演劇を見に行つた。(中略)二番目の瀧の白糸は、是迄所々で扮し慣れた事として、河合君の白糸は流石にお手に入つたものと感服したが、此の前の「つや物語」の時にいつた通り、鏡花君の作物を劇に上ぼすのは間違つてに居ると、初めて此の狂言を拝見した僕は、又其の感を新たにしたのである。

(思案外史「本町誌」『文芸倶楽部』第13巻第5号 明40・4)

次に思案が感想を述べているのは、同じく伊井荅峰、河合武雄らによる、明治四十年三月新富座での「瀧の白糸」についてである。こちらも第二部第四章で確認したように、一般には好評で、これまでの「瀧の白糸」上演のなかでももつとも完成された形であった。だが思案は「お手に入つたもの」と感じてはいるものの、やはり鏡花の作品が上演に向かないと述べている。

(三)「婦系図」新富座、明治四十一年九月

帰途「婦系図」を見るべく、新富座へ寄つた。二夕幕目の返し柳橋小芳の家で、独逸文学者とかいふ酒井俊蔵が、現在自分と小芳との仲に、嫁入り盛りの妙子とか呼ぶ娘がありながら、其の弟子の早瀬主税が、抱へのお蔭を牛込辺に困つて置くのを、聞き苦しきまでに罵倒し、遂

に縁を切らせる作意が、如何に考へ直しても不条理千万で、(中略)到底常識のあるものには、観て居られず。

(思案外史「本町誌」『文芸倶楽部』第14巻第15号 明41・11)

次に思案が取り上げたのは明治四十一年九月の「婦系図」である。この記事では、現在も知られる、酒井俊蔵が早瀬主税にお蔭との縁を切らせる場面が「不条理千万」であると述べている。

〔四〕「婦系図」明治座、大正三年九月

午後三時から明治座の「婦系図」を見に行く。(中略)伊井君の早瀬と河合君のお蔭とが湯島天神境内ベンチで別離に泣く一と場は河合君の巧妙なる特技を發揮し、聊か繊細な嫌ひはあらうが、新旧両派を通じて、是れ程にこなせる人は無からうかとさへ思はれ、此の場ならもう一度拝見しても可いと思つた程、近来での面白い芝居を見せられた。(中略)「婦系図」は、例の鏡花君一流の挺変な、……擦つたいやうな台辞やら仕草やらで、時々眉根を寄せせしめるが、また他人の企て及ばぬ面白味もあつて、九月開場中の当たり狂言だと思はれた。

(思案外史「本町誌」『文芸倶楽部』第21巻13号 大3・10)

注目されるのは、この大正三年九月明治座の「婦系図」評である。思案のこのときまでの鏡花作品の劇化に対する評価は、人物や筋の不自然さが際だつてしまい、俳優の「お手に入った」芸をもつてしても覆い隠せないというものだった。だがこの上演では「湯島境内」の場をとくに取り上げて賞賛し、「近来での面白い芝居」であつたと述べる。そして今まで劇化に向かないと思つていた鏡花の作品だが、「婦系図」は「他人の企て及ばぬ面白味」があるとしている。思案は明治四十一年新富座の「婦系図」と大正三年明治座の「婦系図」を観劇しているわけだが、二つの評価が大きく異なっている。いったい新富座の「婦系図」と明治座の「婦系図」再演の間に何が変化したのか。

この時代において鏡花作品の上演には当然批判的な見解もあり、とくにその欠点とみなされたのは、思案が指摘していた、登場人物や筋の不自然さである。そしておよそどのような舞台上演においても論点になることだが、原作の情緒を出し得ていないことが問題となつていた。

鏡花さんの作が面白いといふ事は、言ふまでもなく其小説の部分に就て評せられる語^{ことば}です。ところがあの絢爛な地の文がまるで棄てられて了つた芝居は、殆ど鏡花さんの長所の大部分を棄てた事です。そして元来が性格描写でないあの作を、舞台上に上せる暁には、どの人物も甚だ曖昧なものになつて、類型の範囲に入るほどの人物はよくよくいい部なのですから、新派の芝居として稍^や善い物たらしめるには、チト考へものです。

(足立朗々「明治座の伊井河合劇」『演芸倶楽部』第3巻第10号 大3・10)

右の足立朗々の評でも、欠点を人物の性格の矛盾に求め、加えて上演することで原作の魅力の一つである地の文が失われると指摘している。一方、舞台化によつて鏡花作品の情緒が失われるという批判に対しては、次のような主張があつた。

本郷座では鏡花の白鷺を出した。鏡花物は芝居に掛けたからとて、鏡花の色が出なければならぬなんて、鹿爪らしい顔をするのは愚だ。鏡花の小説はぼんやりとして捉へ所のないやうな所に面白味がある。芝居で茫邈不鮮明な場面ばかりを出したら、大向ふが承知しない。夢幻を現実に見せなければならぬ。而も明々地に活躍させて見せなければならぬのである。小説と芝居をゴタクタにしては困る。

(無逸「演劇」『帝国文学』第16巻第5号 明43・5)

『帝国文学』の評では、芝居は不鮮明な部分も明確にして観客に見せなければならぬものとして、小説と同列に論じることが難じている。しかし「ぼんやりとして捉へ所のないやうな所」があることを認めつつ、それを「現実に見せ」ることこそが鏡花作品上演の難しさであつた。また鏡花小説の舞台化は、たとえば「白鷺」上演(本郷座、明43・4)のとき、「大概な人は筋を知つてゐて、原作ではどうのと話あつてゐました」(岡田八千代「四座合評」『新小説』第15年第5巻 明43・5)という記述に示されるように、観客層においても読者に支えられていた。したがつて筋をよく知り、かつその「ぼんやりとして捉へ所のないやうな所」を好む、〈観客∥読者〉の期待に応えるような表現がもためられていたのである。

このように評される鏡花作品上演のなかでも「婦系図」は成功したものと考えられ、また当時広く行われていた流行小説の劇化とも一線を画

する新しい演目として認められていた。伊原青々園は「婦系図」初演のときには「性格や筋に不自然な所が沢山ある」（『都新聞』明41・10・15）と評していたものの、大正三年の再演では「恋愛本位、成金退治、江戸つ子気質鼓吹、それへチヨツピリ怪談を交ぜ、始終警句沢山であつと言はせ」「ザラにある新派劇とは変つた味ひがある」（『伊井と河合』『都新聞』大3・9・10）と述べ、際立った存在感を示していたと記している。このような印象は冒頭に引いた思案の「本町誌」記事とも重なり、劇化された鏡花の他の演目と比較しても、また他の作家の作品の上演と比較しても、大正三年明治座の「婦系図」は注目されており、鏡花小説の上演に批判的な評者の目にも耐えうる上演であったことがわかる。

「婦系図」は、思案や青々園が評価した大正三年明治座上演までに四回の上演が確認できる。この四回の上演を通して「婦系図」劇化の枠組みは多くの評者が認めるものになったのではないだろうか。以降でこれら四回の上演を追い、「婦系図」舞台化の方法とその評価を確かめ、「日本橋」との関連を考えてゆく。

二 「婦系図」の変容

小説「婦系図」（『やまと新聞』明41・1・1〜4・28）は、新聞連載中である明治四十一年二月に前編が、さらに六月に後編がいずれも春陽堂から単行出版され、その半年後に舞台化されている。広く知られる作品であるが、梗概を以下に示す。

独逸文学者・早瀬主税は、静岡の名家の息子で友人の河野英吉と、早瀬の師・酒井俊蔵の娘の縁談が持ち上がり、そのために河野家が酒井の家や娘の妙子の身上調査をしていることに憤る。一家一門で優れた人物を揃えて、一族の繁栄を望む河野家の考え方に早瀬は反対で、「惚れたからは、癩なでも肺病でも構はるのでなくつちや」相談はさせないという。また早瀬は芸妓のお蔭を落籍し、ひそかに所帯を持っていた。酒井はそれを知ると激高し、早瀬とお蔭を別れさせる。ちやうど早瀬は掏摸を助けたことが新聞で取り沙汰されていたこともあり、お蔭との所帯を畳み、静岡へと移り住む。静岡で早瀬は、河野家の娘で、島山理学士夫人である菅子と親しくなる。また静岡で河野の父・英臣の妻が、夫の留守中に不義をして生んだ娘が河野家の長女・道子であることをつきとめる。そのころ東京に残されたお蔭は、早瀬を思いながら次第に衰弱し、死んでしまう。一方の早瀬は日蝕を背後に、道子の出生の秘密と菅子は夫がいながら自分と密通していることを暴露し、英臣を追い詰める。

すでに指摘のあるように*²、お蔭と早瀬の悲恋を扱った単行本の前編にあたる東京を舞台にした内容と、静岡に移り住んだ早瀬が「一家一門」

主義を掲げる河野一族を糾弾する後編の内容で、物語全体は大きく二つに分けられる。
 以上をふまえた上で、明治四十一年から大正三年の再演までの内容を確認していきたい。

〔「婦系図」の場合 明治四十一年から大正三年まで〕

明治四十一年十月新富座 ^{*3}	明治四十四年十一月明治座(京都) ^{*4}	大正三年十月明治座(東京) ^{*5}
序幕 早瀬主税の住宅	序幕 私立照陽女塾運動会 早瀬主税住居	序幕 早瀬主税住居の場
二幕 神楽坂毘沙門縁日 柳橋芸者小芳宅 同座敷 同門口	二幕 小石川新阪下縁日 柳橋柏屋小芳宅 同裏口	二幕 本郷四丁目の縁日 柳橋の小篠の家 その裏口
三幕 湯島天神境内	三幕 湯島天神境内	三幕 湯島天神境内の場
四幕 酒井俊蔵宅庭前 同主人居間 同庭前	四幕 酒井俊蔵宅奥座敷 新橋停車場待合 待合嬉野亭座敷	四幕 酒井の家 品川停車場 嬉野の座敷
五幕 八丁堀め組惣助の宅	五幕 八丁堀魚屋惣助宅	五幕 惣助の家
六幕 河野病院 久能山上 早瀬私塾	六幕 静岡早瀬主税私塾 安東村馬丁貞蔵貧家	大詰 私塾 貞蔵の家 惣助の家
大詰 め組惣助の宅	大詰 魚屋惣助宅病床	

右は明治四十一年から大正三年までの上演の場割を表にまとめたものである。明治四十一年の上演は鏡花が「原作では、殆ど管子が女主人公（ぢよしんこう）でお蔭はさし添（そび）と云ふのであるから、二人引受けるとなら格別、お蔭だけでは見せ場はなからう、と思つたが、舞台にかけると案外で、まるでお蔭の芝居になつたり」（『新富座所感』『新小説』第13年第11巻 明41・11）と述べたように、前編にあたる〈お蔭と早瀬の悲恋〉を中心に扱っていた。だが「筋書」（新富座、明41・10）によれば「刑期満ちて報恩の為小使をなす小僧の萬太は過つて物を落す、其の音に熟睡せる主税はハツとして眼を開いて自分の宅なるを知りて病院と久能山の事の夢なりしを知る」とあり、河野病院で早瀬が毒を盛られる小説の「廊下つたひ」「螢」「おとづれ」章にあたる部分と、静岡久能山の日蝕を背後に河野一族を追いつめる「日蝕」「隼」章にあたる部分も取り入れられていた。ただし小山内薫の「河野病院」と「久能山上」とを夢にしたのは「脚色者のはたらきだ」（『婦系図』）と「女歌舞伎」『読売新聞』明41・10・25）との評があるように、「夢」としてである。他の劇評をみると、先に触れたように「性格や筋やに不自然な所が沢山ある」（青々園「新富座の『婦系図』」『都新聞』明41・10・15）、「是を劇として舞台に上すにハ、なほ朦朧として一般の看客にハ分りにくい無理な処がある」（蝶二生「新富座の『婦系図』」『萬朝報』明41・10・5）という筋の不自然さが指摘されている。

加えて劇中で使われる合方についても言及があり、青々園は「色々な俗曲を場処によつて使ひ分けたのは念の入つた事だ」（前掲「新富座の『婦系図』」）、中内蝶二は「新内を合方に使つての別れハ面白いが、ツイ合方に釣り込まれて旧劇臭い形をして見せるのハ感心せぬ」（前掲「新富座の『婦系図』」）、あるいは芹影小山内八千代は「此の場の蔭に清元の「三千歳」を使つた為に大分廉々が旧劇染て居りました」（『新富座の『婦系図』』『歌舞伎』第100号 明41・11）等、合方を場面によつて使い分けたことが評価されているもの、新派劇が歌舞伎のようになってしまふとの批判があつた。

明治四十四年十月大阪中座での上演は詳細が確認できなかったため、表に場割を入れていないが、「中座『婦系図』」は八幕にして、飛鳥山、小石川縁日、柳橋芸妓小芳宅、湯島天神、新橋駅待合、八丁堀魚屋、おつたの宅等意気な場面が多い（『大阪毎日新聞』明44・9・29）という記事から、「飛鳥山」という場がみられること、また「新橋駅待合」の場が新たに設けられたことがわかる。

つづく明治四十四年十一月明治座（京都）での上演のときには、「私立照陽女塾運動会」の場が序幕となっており、この場は「河野文学士（岡本）が酒井妙子を見染る処で東京では出さなかつたしまた原作にもない処」（大槻孤舟「京都に於ける『婦系図』」『歌舞伎』第138号 明44・12）であつた。新富座上演と比べて大きく変わったのは四幕と六幕である。四幕は新富座上演では酒井俊蔵宅であつたから「酒井宅奥座敷、主税と

妙子の情愛を見せ」「酒井が阪田に縁談を拒絶する処」までは重なっているのだが、「新橋停車場待合」「待合嬉野亭座敷」という場が新たに設けられている。「新橋停車場待合」については「別に評する程の事なく」とあるだけで詳細がわからないのだが、「待合嬉野亭座敷」は「喜多村のお蔭が啖呵を切つて妙子を救う」とあり、酒井宅だけで動きの少なかった場面に変化を出したようである。

「待合嬉野」の場面は、中座上演のときに

嬉野亭で酒井の令嬢妙子（英）を救ふ（中略）此場の最後に独舞台、食卓に一人しよんぼりと、自分が情を抑へてしかも情人早瀬を思ふ令嬢の危難を救つた立派な心がけ行為を、眼に見えぬ早瀬に告げる、「早瀬さん賞めてやつて下さい」と一句、俯向ひた処で下座には浄瑠璃のながしが聞える、観客はしんみりとなる時、おつたははんけちを眼に当てる、

（「喜多村緑郎 中座の「婦系図」——新派の合同劇」『大阪毎日新聞』明44・10・14）

という記事もみられることから、すでに取り入れられていたことがわかる。この嬉野亭の場面は小説では章題「小待合」に当たり、河野英吉と昭陽女学校の校長が妙子を待合に連れ込むまでは、小説も劇も同じである。新富座上演では、そこへ啖呵を切つて割り込んでくるのは原作通りの魚屋の惣助で、筋書には「めの物はおつたに向つて河野英吉が妙子を或る待合にて口説けるを見て撲倒したりといふ話をなす」とある*。中座上演以降、お蔭が啖呵を切つて妙子を助け、最後に早瀬を思う心持ちを見せて、涙を誘うというストーリーに変えられている。

明治座（京都）上演については、

明治座の婦系図は前景気宜敷阪神の鏡花会は惣見をして景気をつける斗りでなく東京からも長谷川時雨女史が来京して旺に活動する由

（「えんげい」『日出新聞』明44・11・3）

あるいは「明治座の「婦系図」は原作者鏡花氏自ら稽古場へ臨みて監督をなすさう」（『日出新聞』明44・10・29）とあり、鏡花は劇制作の場に参

加していたことがわかる。越智治雄によれば、湯島天神の場は初演のとき以来あるもので、喜多村緑郎が発案し、当初は口立て同様の形であった。この原・「湯島の境内」の決定稿のようなものとして大正三年に発表されたのが鏡花の手による「湯島の境内」(『新小説』第19年第10巻大3・10)であった。

大正三年の明治座(東京)での上演は、再び早瀬主税住居が序幕となり、縁日、小芳宅、裏口、湯島天神境内、酒井の家、という前半の幕が固定されてきたことがわかる。久保田万太郎「演劇月評」(『三田文学』第5巻第10号大3・10)では新富座上演との比較がなされており、「酒井の家」までの前半六場については「以前の通りだった」あるいは「以前のときの方がよかつた」と評されている。久保田評のなかでは「今度は四幕目の「酒井俊三宅書齋」のあとに「品川停車場待合室」と「嬉野亭奥座敷」といふものがついている、大詰も以前は「河野病院」「久能山上」「早瀬私塾」だったのが、今度は「早瀬私塾」「安東村貞造貧家」といふことになつてゐる」(前掲「お蔭と主税」)とあり、「品川停車場」「嬉野の座敷」、大詰に「私塾」「貞造の家」があることが目新しいものとされている。久保田評で新しい場とみなされたもののうち、「品川」ではないが「新橋駅待合」と「嬉野亭」に関する記述は大阪上演にあり、京都明治座上演では「新橋停車場待合」「待合嬉野亭座敷」が四幕に、私塾と貞造の家の場が大詰にあるから、大正三年明治座(東京)上演は、それ以前の上演において書き加えられた場面を取り入れつつ再構成されたことがわかる。このようなやり方は第二部の第四章で記した「瀧の白糸」と同様である。

嬉野亭の場面は、はじめは魚屋惣助が啖呵を切つて妙子の連れて行かれた待合に乗り込む場だったが、大阪上演でお蔭が啖呵を切つて乗り込む場面へと変わっていたことを先に述べた。喜多村の演技が好評だったこの場は大正三年の明治座(東京)上演でも取り入れられ、「微醺を帯びた勢に乗じて令嬢の危きを救ひ」「最後に布団を敷直して、盃泉に浄めた酒をさし、そこに人あるが如く「褒めて頂戴ね。」と云つたまゝ幕を切」る(林和「婦系図」を評して粹の意義に及ぶ)『新小説』第19年第10巻大3・10)とあり、先に引いた中座上演と同じで、一人になったお蔭がその場にはない早瀬に妙子を救つたことを「褒めて頂戴」と語りかける場面である。新富座上演のときに、鏡花は「まるでお蔭の芝居になつたり」(前掲「新富座所感」と述べていたが、さらに大正三年の再演までに東京を舞台とする前半の幕が固定され、お蔭と主税の恋愛劇へと傾斜していくのがわかる。

では後編の内容にあたる静岡を舞台にし、河野家の娘たち、とくに菅子を女主人公とした(早瀬の河野一族糾弾)の内容はいかに扱われたのか。

大詰の第一場は、静岡の或寺内に於ける早瀬主税の私塾で、掏摸の萬太は改心して僕となつて使はれて居る。此の男が偶然県の豪家たる河野一家の秘密を早瀬に知らせる。それは今死に瀕してゐる馬丁貞造といふものゝ遺書が手に入ったので、河野の娘で今は島山夫人である菅子（石川の役）は、実は此馬丁と河野夫人富子（東の役）との不義の子であることを知つたのだ。（中略）第二場安東村馬丁貞造の貧家で、薄暗い陰鬱な、幽霊でも出さうな鏡花式の舞台装置、貞造は遂に死んで了つた。早瀬はそこで東京にあるおつたの生霊に出会ふ。そこへ河野英臣（中野秋孝）河野夫人富子、島山夫人菅子が来て、令嬢妙子と河野の長男英吉との縁談は、令嬢の実母が芸者である故を以つて断るといふ。伊井の早瀬は茲に初めて貞造の遺書を開いて事の真相を発あはく。英臣が早瀬を切らうとあせれば、菅子は身を以てこれを遮る。早瀬は滔々数百言、紳士の仮面を呪はれた生と、暗黒な社会の半面に隠蔽された罪惡とを明あかみにさらけ出す。舌端焰を吐くがやうに、総ての邪曲は皆伏して了ふ。これを伊井蓉峰の啖呵場と見て好い。

（前掲「婦系図」を評して粹の意義に及ぶ）

新富座上演では小説の章題「廊下づたひ」「蚩」「おとづれ」にあたる河野病院の場面を「河野病院」の場として扱い、「夢」であつたことにしていたが、大正三年の上演では河野病院で起きる出来事全体が省かれており、貞造の臨終では、お蔭の生霊が出てくることになっている。静岡を舞台にした後編の内容は大正三年までに縮小されたといえるだろう。

舞台「婦系図」の枠組みが、次第に固定されていった理由の一つには、俳優との関係が挙げられる。大正三年の上演の「婦系図」広告には、「役者は伊井河合の好一對の夫婦役者にして伊井の啖呵の一品なると同時に河合の艶麗且つ意気張強き女を表す技芸の妙」（『都新聞』大3・9・4）とあり、伊井河合という看板俳優による「夫婦役」として、〈お蔭と早瀬の悲恋〉を際立たせる必要もあつたのではないか。河合のお蔭役は「作者得意の俠芸者を河合が勤めて相変らず派手過ぎるほどの技巧を用ひ、三幕目湯島天神の夫婦別れなどは清元を使つて大芝居、嬉野座敷で妙子の危難を救ふ処、縦横無尽、傍若無人、盛に河合党を唸らせた」（煙亭「明治座の伊井と河合」『萬朝報』大3・9・10）、「主税の恩人酒井先生の娘たえ子を助ける処も河合一流の華美な妙味を極めてゐる」（福来「明治座の伊井河合」『読売新聞』大3・9・10）とある。嬉野に乗り込んでくるのは原作では魚屋惣助だったことは先に述べたが、原作通りではなくてもすべての幕で活躍するお蔭を観客は歓迎した。また合方を使

うことには、新富座上演ですでに批判があったが、「明治座の婦系図の湯島天神の場に於て、清元の三千歳を使ひたるは、新派が後戻りしたものと別るゝ愛の情調を作り出す方便として容赦すべき点も有之候」「而も尚河合の妙技が清元を使ひたる古臭き形式を忘れしめ候為、此一場は比較的醇なる技芸的魅力を感じしめられ申候」（閻太郎「机の上より」『文芸倶楽部』第20巻第13号大3・10）との評もあり、俳優の技芸をもつて「愛の情調を作り出す方便」として許容されている。

早瀬主税の伊井蓉峰に関して、「書き足された大詰で、例の二枚目と違つて来て、河野一家を罵倒する大気焔に見物までが大に溜飲を下げる」（前掲「明治座の伊井と河合」）、大詰で河野英臣といふ一門の榮華に誇る老人に対してタンカを切る処の痛快なものには、東京ツ子は思はず溜飲を下げる」（前掲「明治座の伊井河合」とあり、『新小説』の「婦系図」を評して粹の意義に及ぶ）で「伊井の啖呵場」とされていた河野一門を啖呵を切つて糾弾する場面が、いずれも好評だったことがわかる。

早瀬が河野英臣を相手に切る啖呵とは、原作をふまえると次のようなものである。

子供の頃「隼の力」と呼ばれる掏摸だった早瀬は、酒井の友人である法学士稲坂から財布を盗もうとして稲坂に捕まり、稲坂の親友の酒井俊蔵の家に連れていかれた。酒井の家で稲坂とともに膳を出された早瀬は、改心し掏摸をやめる決意をし、そのまま酒井の弟子として引き取られていたのである。河野英臣の妻と娘の不義を責め、酒井俊蔵の娘・妙子の「身分系図」を調べたこと詫びるように迫る早瀬に、英臣は「騙」^{かたが}「強請」「其でも独逸語の教師か」との言葉をもつて応じる。すると、早瀬は「おい、己を、まあ、何だと思ふ。浅草田畝に巢を持つて、観音様へ羽を伸すから、隼の力と紳名アされた、掏摸だよ、巾着切だよ。」と名告り、勇み肌の小悪党へと変貌する。それまでの独逸文学者の生真面目な口調からうってかわつて、「隼の力」が河野家を糾弾するこの場面は小説でも見所だといえよう。早瀬の役割は、東京と静岡、二つの場所ので展開する物語をつなぎ、悪事をあばく点では第一部の第三章で触れた「風流線」の河童の多見次とよく似ているが、物語の終盤で「隼の力」に変貌する点においては、より変化に富むものである。

後編の内容が縮小されていったと述べたが、なおもこの静岡の場が残った理由の一つに、早瀬主税が啖呵を切る場が、見せ場として欠かせなかつたことが考えられる。

冒頭で石橋思案が明治四十一年の「通夜物語」の観劇以来、劇の内容は批判しても伊井河合の芸をは評価していたが、大正三年の劇評と見比べると、「湯島天神境内の場」「嬉野の座敷」「貞造の家」といった場が二人の芸が發揮された場面であり、これまでの上演の傾向をふまえたう

えで、はずすことのできない見せ場となっていたのではないだろうか。

三 『戯曲 日本橋』の成立まで

では原作を知った人にとっても納得のいく内容であり、かつ当たり狂言となった大正三年の「婦系図」と、初演「日本橋」を比較すると、どのようなことがいえるだろうか。

小説「日本橋」は「春の日永^{ひなが}」に「日本橋に手の届く、通り一つの裏町」で飴を買う芸妓のお千世が、子供たちに「不見手様^{みずてんさま}」とからかわれる場面から始まる。檜笠の僧に助けられ、檜物町の芸妓・滝の家の清葉と行き会ったお千世は、お孝を見舞う清葉とともに稲葉家へ向かう。小説「日本橋」は小説末尾で起きる火事の少し前の時間帯の「春の日永」へと戻りながら、幽霊の出る稲葉家の露地の噂、医学士・葛木晋三とお孝の一石橋での出会い、お孝が現在狂気に陥るに至ったそのいきさつを語りつつ、クライマックスの火事の場面へと進む。

台本	番付	『戯曲 日本橋』(岩波書店版鏡花全集)
序 一 一石橋	序幕第一 一石橋の朧月(同じく妻)	第一幕 (一) 一石橋の朧月(同じく妻) いちごくばし おぼろつき
二 西河岸の縁日	第二 西河岸縁日(横槩賦詩)	(二) 西河岸縁日(横槩賦詩) にしがしえんにち ほんごをよこたへてしをふす
三 一石橋	第三 笛の一石橋(彩ある雲)	(三) 一石橋の笛(彩ある雲) いろ
式 一 待合	二幕第一 桃園はなれ(鴛鴦)	第二幕 待合桃園(鴛鴦) まちあひも、ぞの をしどり
二 稲葉家	第二 稲葉家下座敷(手帖一枚)	第三幕 (一) 稲葉家(手帳一枚) くさかんむり
三 同二階	第三 同じく二階(草冠)	(二) おなじく二階(草冠) くさかんむり
参 一 一石橋	三幕第一 一石橋の雪(罨の筒袖)	第四幕 (一) 一石橋の雪(罨の筒袖) ひんたま つつぞで
二 大学生理学教室	第二 生理学教室(雛祭り)	(二) 生理学教室(雛祭) ひなまつり

三 稲葉家露次 一 水菓子商店 (*「小紅屋」の書き入れ) 二 稲葉家宅 三 滝のや宅 一 稲葉家 二 小紅屋商店 (三) 稲葉家 *台本欠)	第三 稲葉家露地 (怨霊比羅) 四幕第一 檜物町小紅屋店 (檜木笠) 第二 稲葉家表 (柳に銀の舞扇) 五幕第一 滝の家火事 (彗星) 大詰第一 稲葉家奥 (綺麗な花) 第二 小紅屋前 (覚悟) 第三 稲葉家座敷 (虞美人草)	(三) 露地の細路 (怨霊比羅) 第五幕 (一) 檜物町 (檜木笠) (二) お孝の住居 (柳に銀の舞扇) (三) 滝の家の火事 (彗星) (四) 稲葉家 (綺麗な花) (五) 小紅屋店前 (覚悟) (六) 稲葉家 (虞美人草)
--	---	--

右に台本、番付、戯曲の場割に比較を示した。まずいえるのは、これまでに確認してきた「風流線」や「白鷺」などの上演と同様、「日本橋」も、時系列に沿って出来事が並べられていることである。また、台本と戯曲で全体の構成はほぼ変化していない。序幕は葛木晋三とお孝が出会う三月四日の西河岸地藏尊縁日の日である。「婦系図」でも「縁日」の場面は先に取り上げた四回の上演すべてで、序幕もしくは二幕目におかれていた。

…西河岸縁日の場は一寸面白い舞台面です鏡花さんの小説には、よく縁日や夜店が出て来ます。「婦系図」にもやっぱりこんな場があつたと思ひます。

(吉井勇 『日本橋』 十人十首 『演芸画報』 第2年第4号 大4・4)

右の吉井勇の評にあるように縁日の場面は鏡花小説のなかでも頻繁に出てくる場面である。吉井はそのなかでも「婦系図」内の薬師の縁日を目指し起こしている。「僕は縁日を歩く度に鏡花さんの婦系図にある薬師の縁日を思出す」(「読者の舞台」『演芸倶楽部』第3巻第10号 大3・10)という読者の投稿欄にもみられるほどに、縁日の場面は鏡花を(読む)人々にとってなじみの深い場面だった。「婦系図」の縁日では、露店

の灯のなかに、破れ風呂敷を開いて附木を売る貧しい母子や、金齒の煙草屋の亭主、立ち騒ぐ書生たちが、「浮世の影絵が鬼の手の機関で、月なき辻へ映る」と幻灯のように点描される。この闇のなかに艶やかに妙子が、齒切れのいい口調で江戸っ子の酒井が登場する薬師の縁日の場面は、たしかに鏡花の読者が好みそうである。さらにこの投書は「此度の明治座の婦系図を見たが二幕目の縁日を見て失望した」とあり、小説と比較した上で失望したと記している。(読者＝観客)は、縁日の描き方という細かな情緒を比較する目をもって舞台を見ているのである。

先に俳優の見せ場と考えられる場面として、「婦系図」ではお蔭が啖呵を切つて令嬢妙子を救う「嬉野の二階」があることを挙げた。同様に舞台上演「日本橋」にも女形が啖呵を切る場面がある。巡查笠原信八郎から「葛木晋三」の名と並べて「同じく妻」と記した手帳の一枚を渡されたお孝は、今後は葛木の妻として振る舞うと決め、伝吾を稲葉家から追い出そうとする。逆上し、刃物を振り回す伝吾に、お孝は啖呵を切るのである。小説では次のようにある。

お孝は遁じたでないですが。……あの階子は取外しが出来るだでね、お孝が自分でドンと突いて、向うの壁へ階子を突ばづしたもんですだ。(短刀をお抜き、さあ、お殺し、殺しやうに註文がある。切つちや不可ない、十の字を二つ両方へ艸冠とやらに臼をかいて。)とお前ん、……葛木と云ふ字に、突いて殺せ。(名までは辛抱出来まいが、一字や二字は堪へて見せよう。さあ早く。)と洞爺湖の雪よか真白な肌を脱いで、

〔艸冠〕『日本橋』

稲葉家に出入ができなくなってからも、お孝をあきらめられなかった伝吾は、葛木にお孝と別れて欲しいと頼みこむ。啖呵を切るお孝の姿は、愛想づかしをされたときの回想として伝吾から葛木に説明されていた。

『日本橋』の同じ場面を参照すると、次のようにある。

お孝 (つゝと一歩引く。)一寸、昨夜から持ってたかい。

伝吾 この間から持つてゐたわ、阿魔。葛木の事をかぎつけたで、覚悟がある。おのれえ、そのまゝ済まんとは此の事だ。分つたか。(キラ

りと抜く。) 何うだ。

お孝、裳もすそを蹴けて階はしご子口へ。伝吾の猿臂えんび帯際おびぎわをむずと取る。お孝、引かれて後うしろ状じょうに腰こしを支つく。トタンに段おしの圧蓋ふたドンと落ち、遁にげ路みちを我

が手に遮り、静かに居ますまひを直す。伝吾意外のおもひに打たれて驚いて棒立す。

お孝。お殺し、サア切られて上げよう。(背を摺寄す。)

伝吾。汝うぬ。(と一歩退る。)

お孝。殺しておくれ、切れ、切つておくれ。が切られる包ほう丁目ちやうめに註文があるよ。艸くさかん冠かんむりに日ひとするのが葛かつらといふ字の上の方、木の字は一つ、二つ(と掌たなこころで)三つ四つ、四刀よかたなさ。幾いく刀かたなあるか知らないが葛木さんと字の通りに切つて斬つて肉から骨へ刻んでおくれ。皆みんなは堪こら

へられないで息が絶えたら倒れようが、苗字だけは堪へて見せて、名の晋しんさんを切り込むまでは、死んでも目を開いて見てゐるから、さあ、お切り。(摺寄る。)

伝吾 むゝ。(退さがる。)

お孝 刃が立たなけりや、衣服きものを脱ぬがうか。(扱し帯きに手をかく)膚はだを脱ぬがうか、おい、熊さん、鱗うなぎだけは私が自分で、ひかうかね。

(第三幕二「稲葉家の二階」戯曲「日本橋」)

表現として小説をふまえてはいるが、台詞とともに人物の動きが細かく記されていることに、まず気がつく。小説では逃げ場を失ったお孝が開き直つて啖呵たんかを切るといふ流れだが、戯曲では追い詰められたお孝は、まず居ますまいを直し、啖呵たんかを切りながら伝吾に迫つていく。そして「鱗うなぎだけは私が自分で、ひかうかね」と言つて帯に手をかけ片肌を脱ぬごうとしており、女形の台詞回しや、動きまでが伝わってくる。最初の戯曲作品である「深沙大王」も劇の制作の場ばでつくられたが、小説の地の文を切り離してそのまま使つた動作の描き方に、演技の伝わるような迫真性はなかつた。戯曲「日本橋」は、鏡花原作の劇を演じる俳優の姿を想起し、味あじわう作でもあつたのである。

また「婦系図」は合方を使った別れの場面「湯島の境内」が好評だった。「湯島の境内」は三幕目におかれたが、同様に「日本橋」でも、三幕目(戯曲では四幕目)に別離の場面が置かれた。「湯島の境内」成立のいきさつについては、新富座上演でお蔭を演じた喜多村緑郎が、その当時の新派では「月光の下で哀調の尺八が聞こえてくるやうな別離の場はつきもの」であり、「波音をかぶせての海岸が選ばれがち」であつた

ため、常道を避けようと湯島を選んだという⁸⁰。一方「日本橋」では、久保田万太郎が「その上演のためにとくに書き足された「生理学教室」が面白かった」（「喜多村にはじめてあつたとき」『新演芸』第7巻第10号大11・10）と回想するように、「生理学教室」の場面が新たな場面として書き足された。

小説『日本橋』の「生理学教室」は、一石橋で栄螺と蛤を放流していた葛木を怪しんだ巡查の笠原が、葛木の勤務する大学病院を訪れ、生理学教室に葛木が飾った雛人形を目にして、「生理学教室に雛を祭ることに於て、一石橋の朧月一片の情趣」を解する、という部分である。寺木定芳は「生理学教室」は、生理学者の橋田邦彦が在学時代、三月に雛を祭っていたという話をもとにしたのではないかとし、「その葛木が、全然橋田氏だとは言はないが、先生が『日本橋』を書いてゐる時、彷彿として橋田さんの、やさしい雛祭の情景が目には浮かんで、主人公葛木をして生理学教室で雛祭といふ奇抜な構想」が浮かんだのではないかと述べる⁸¹。寺木のいうように、小説の「生理学教室」の場面は、生理学教室という場所と雛人形の取り合わせの面白さから設けられたのであろう。

国手、一個の書架の抽斗、其には小説、伝奇の類が大分帙を揃へて置かれた——中から、金唐革の手箱を、二個出して、其を開けると無造作に、莞爾々々しながら卓子の上へ並べられた。一銭雛ぢやね、土人形五個なのです。が、白い手飾の、あの綺麗な手で扱はれると、数千の操、糸を掛けたより、もつと微妙な、繊細な、人間の此の、あらゆる神経が、右の、厳肅な、緻密な、雄大な、神聖な器械の種々から、清い、涼い、芬と薬の香のする室の空間を顫動させつゝ、伝つて、雛の全身に颯と流込むやうに、其の一個々々が活きて見える……

（「生理学教室」『日本橋』）

一方戯曲では、「生理学教室」には生理学教室に飾られた雛を背景に五人の医学士の会話があり、その後二人の別れがある。先に小説から引いた笠原の台詞にあたるのは、お孝の次の台詞であろう。

お孝　そしてね、其の目に見えない、生命を、魂を、神経を皆貴方が自由にして居るやうに思はれるの。貴方の目の行く方へ、手の指す方へ其の生命だの何かが行くんです、帰るんです、熟ともして居る。……其が、あの、いま貴方が此処を出て行らつしつた後ぢや、此のお

人形さんが、貴方にかはつて、其の生命だの、たましひ 霊だの、血も肉も皆預つて、司つて在らつしやるやうでした。こんな美しい方の御支配をなさる魂は綺麗なのね、優しいのね、美しいのね。

(第四幕二「生理学教室」『戯曲 日本橋』)

葛木が雛の節句に人形を飾るのは、行方知れずになった姉を偲んでのことだった。お孝は生理学教室にも人形たちにも霊性が宿り、それらを司るのは葛木の姉によく似た、島田鬻の人形なのではないか、と話す。二人が話している途中で、葛木の友人五人が部屋にやってきたため、慌ててお孝はテーブルの下に隠れる。

時に四五人の登音静あしおとに、戸をたたく音す。葛木急に電灯を消す。場面、雪洞ぼんぼりを残して暗き中に、お孝、蔽おほひにつままれて卓子テエブルの下に身をかくす。此のうち、しきりにノックす。

葛木 (居場所を転じつゝ高らかに答ふ) お入り。

千場彦七、他に四人、すべて少壮せうさうの医学士、五人。

学士 それ見給へ、果たして此の通りだ。

いづれも、すく／＼と雛の前に立つ。

葛木 何だい、果たしてだなんぞと云つて。(つと来て卓子を庇かばふ) 椅子がある、此方こちらが可い。

(第四幕二「生理学教室」『戯曲 日本橋』)

学士たちが尋ねてきたのは、葛木が行方の知れない姉を慕つて「君がファイと此処を出て行きはしなからうか」という不安に襲われたため、そして伝吾らしき熊の皮を着た怪しい男があたりをうろつき、葛木の教室を毎日のように覗いていることを伝えるためであった。賑やかな医学士たちの去ったあとは、二人の別れの場面がつづく。

葛木 我慢が出来ない。薄情だとも、卑怯だとも、情知らずとも、何とも云へ……俺は實際を打あける。……（ハタと電灯を消す、場面暗き中に、莊さうぢやう重なる声にて）葛木晋三の女房と成るべきものを、何だつて、……あの熊の如き奴を弄んだ。……残念だ、俺が口惜い。
長椅子たふに倒る。お孝泣く。

——暗転——

（第四幕二「生理学教室」『戯曲 日本橋』）

「生理学教室」を読むと、照明の使い方まで書き込まれていることに気付く。「葛木、扉ドアを排ひらき入いり来たり、電灯を点ず。場面輝く」で始まり、それまでは島田鬚の人形の両側に雪洞を置き、「幕あく時、場面此の繪雪洞えぼんぼりの明あかりのみ」で、五人の医学士が来ると葛木は電灯を消し、「雪洞を残して暗き中」お孝はテーブルの下に隠れている。入ってきた医学士のうちの一人の千場が「勝手を知つて電灯を点ず」とあり、また「實際を打あける」のあとで葛木は電灯を消す。さらにお孝が泣き出したあとで、場面全体が暗転しており、雪洞の灯と室内の明かりを生かさうという、舞台らしい配慮が記されていることがわかる。実際の舞台上演と共同の創作であつたからこのような書き方になつたのであろうが、照明の扱い方という舞台の細部にまで鏡花の目が及んでいることがいえる。「湯島の境内」がすでに評価を確立していたことを考えると、「生理学教室」は、合方や女形の芸で表現するのではなく、生理学教室と雛祭という取り合わせや、賑やかに話す五人の医学士、と目先が変わるなかに、葛木とお孝の別離を置く目新しさを狙つた場面だつた。そのような書き方になつたのは、たとえば「柳のおりう」で木精の演じ方を評していた明治三十年代と比べると、演技だけではなく、舞台の空間全体を把握しているからだといえよう。

先に「婦系図」において合方を使った演出に批判がある一方で、俳優の合方を使つての技芸が賞賛されていたことを確かめた。「日本橋」の上演においても、合方が使われている。「一番面白かつたのは桃園の離れの場で、伊井の葛木と喜多村のお孝とが合方を使つての情話は味があつた」（蝶二「三月芝居」『萬朝報』大4・3・11）との評もあり、合方を使つた演出は、むしろ定着し、合方を使うことで歌舞伎じみる、という可否を問う批判に、「此の色合の所で藪八節を聞かしたは珍らしい」（青々園「本郷座の「日本橋」——伊井と喜多村——」『都新聞』大4・3・11）とあるように、使う合方の珍しき、目新しさで応えたことになる。

「待合桃園」（第二幕）は葛木がお孝に、清葉とよく似た姉がおり、自分の学資のために妾になり、その後行方がわからなくなつてしまつた

ことを打ち明ける場面である。

おなじ三月四日の夜、十二時過の二階座敷、とある待合の一室、チャブ台、火鉢など、

葛木晋三、お孝、お千世、寄鍋の卓を囲む。(——園八節鳥辺山の合方あり——)

(第二幕「待合桃園」『戯曲 日本橋』)

園八節は、「芝居での園八節はこれが嚆矢」(「芝居と遊芸」『都新聞』大4・3・5)との記事があり、「日本橋」上演で初めて用いられたものとされる。「大抵は心中道行物又は道行景事物（しんちゆうみちゆきもの みちゆきけいじもの）であつて、拍子本位の所作事物（しよさくじもの）は殆ど無」く、「常磐津や富本や清元に比して劇場用音楽として栄える可き運命を持つて居ないものであるが、それだけまた叙情的の哀艶なる綿々たる趣致を多く有つて居る」(黒木勘蔵「園八考(一)」『邦楽』第3巻5号大6・5)ものとみなされていた園八節を劇中で用いることは、新奇さに加え、四畳半で聞くものとされた園八の情緒が「日本橋」の背後に織り込まれたことでもあった。『戯曲 日本橋』は、物語を引き立てる効果としての音曲も取り込んだ舞台の表現を(読む)戯曲なのである。

四 「日本橋」の変容

『戯曲 日本橋』は初演台本を下敷きにして、鏡花の手によって執筆されているが、台本から戯曲への書き換えのさいに、物語の内容に関わる部分にも変化がみられる。序幕「西河岸の縁日」には台本のみに見られ、戯曲には採用されていない部分がある。台本には西河岸縁日を背景にした水菓子屋の女房お仲と捨松の乳母お巻二人の会話がある*0。この会話のなかでは、清葉が土地一番の芸妓であること、二人の子供がいること、二人の子供のうち一人は学校に通う年頃のお道(お通)という名の娘で、「坊ちゃん」と呼ばれる幼い男児は、捨松という名の通り、捨て子で、清葉に我が子のように育てられていることが語られる。この二人の会話が戯曲に採用されなかった理由としては、捨松の捨てられた時期が時間的に矛盾することが挙げられる。捨松は三幕「一石橋」の五十嵐伝吾の告白から、伝吾の子であること、お孝に稲葉家を追い出され、なりふり構わなくなった伝吾が滝の家の前に捨てたことがあきらかになる。しかし「西河岸の縁日」でのお孝と葛木は出会ったばかりであり、伝吾はま

だお孝の旦那である。したがって「西河岸の縁日」でこの情報を明かしてしまうと、矛盾が生じるのである。

この部分が台本に挿入された理由としては、越智治雄が『鏡花と戯曲』において、「清葉の境遇の説明」あるいは「五十嵐伝吾の境遇の伏線」であると述べているように、それぞれの境遇を説明する意図があった。しかし台本ではなぜ「西河岸の縁日」でこれらを説明しようとしたのか。

お仲　こんなクリ／＼した河愛らしい児を棄てるんだもの、親の身になりやヨクセキの事かあるのでせうか…それにしても好くまア斯うしてねえ、実の児と同じやうに…私や何時も清葉姉さんの美しい心掛けに感心して涙がこぼれるんですよ。媪やさん情は人の為ならずと云ひます、大事にかけて上げて下さいよ。

(台本)

たとえば右のお仲の台詞は捨て子を我が子のように育てる清葉を賞賛する一方で、「親の身になりやヨクセキの事」があるという伝吾の事情をほのめかしてもいる。この台詞を入れることは、先にも記したように物語内の時間の流れに反するわけだが、逆に言えば、早い段階で〈伝吾の子〉についての説明を加えようとした、といえるのではないか。

この点をふまえ、さらに台本から戯曲へと書き換えたさいに変化した部分を考えたい。四幕第一「水菓子商店」(戯曲では第五幕一「檜物町」)には、台本、戯曲ともに清葉の実子・通子と継子の捨松が「すずめ」を歌いながら歩いていく場面がある。やや長くなるが、台本と戯曲両方を引く。

お仲　浅草の観音様へおまゐりに。……今日はお茶湯日でムいます。

お仲　商賣かまけで御無沙汰をして居ります、

成程今日はお茶湯日でしたわね。

お通　乳母や、母ちゃんのお土産は？

お槿 まあ、何でもいます、こんな処で。

捨松 姉さんに、おんぶよう、おんぶよう。

お通 さあ、おいで。

お槿 では学校のお道具は、乳母がお待(マテ)ち申しませう。

お通 捨坊、雀——雀を唱はない。

雀——雀——今日も——また——

お槿 おかみさん、お邪魔をいたしました。

(台本)

右に引いたのは台本である。捨松と清葉の娘・お通、乳母のお槿が水菓子屋に寄り、お仲と話している。やがて捨松がお通に背負われながら「すずめ」を唄いつつ二人で家に帰っていく部分で、台本の記述は以下に引いた戯曲よりも簡略である。

お槿 浅草の観音様へおまわりい。……今日はお茶湯日(ちやたうび)でございます。

お仲 商売かまけて御無沙汰をして居ります。成程今日はお茶湯日でしたわね。

伝吾、此の折から、ぼろぎものに裂けたる三尺、むき出しの胸の底に、緋縮緬(ひぢりめん)の長襦袢(ながじゆばん)の端(はし)を見せて、手に掴みつゝ、影の如く茫然として出で、捨松を見て、もさ／＼と寄る。

お通 もう一杯。

お仲 おや大分いけますね。おい辰や。

と起こしながら汲みに行く。お通乳母、ともに立つ。恰も其の間を、伝吾、乳母の背に髻の着くまで捨松の顔を覗き込む、自然の恩愛相感(おんあいあひかん)じて、捨松、這(しやつら)面に怯えず、にこ／＼と笑ふを見て、齒をむいて、ニヤリと溶ける。お仲、水を持出(もたひ)でお通に渡しながら、これを見て変な顔、——とお通も心着く。

お通 乳母。(と高く云ふ) 行かうよ。

お榎 はい、参りませう。

伝吾のそりと離る。

捨松 姉ちゃん、おんぶ〜。

お通 さあ、おいで。(と背を向ける。)

お仲 坊ちゃん可い事、姉ちゃんにおんぶをなすつて。

お通 重いよ、捨坊。

捨松 あい。

お通 其のかはり、雀——雀——を唄はなくつちや可厭いや。さあ一所に——雀々今日もまた、……

(とうたひ連る。)

お榎 お喧しう。

お仲 毎度何うも。

お通 (捨松とともに——暗い道を唯一人、林の中の竹藪の、寂しいおうちへかへるのか。否いな皆さん、あすこには、とうちゃんかあちゃん

……待つて居る——) かあちゃんばかりだよ。(と入る。)

(第五幕一「檜物町」『戯曲日本橋』)

戯曲では、台本では登場していなかった伝吾が現れて捨松の顔を覗き込んでいる。また同じ「雀」の歌をうたっている。記されている歌詞が長く、「とうちゃんかあちゃん」「待つて居る」のあとに、お通は「かあちゃんばかりだよ」と呟つぶやいている。この場で捨松の父親である伝吾の登場は、伝吾が捨てしまった子を思う情が残っていること、そして何気ないお通の言葉は、伝吾と捨吉の関係をそれぞれ暗示している。

二人の子が水菓子屋に来る場面は、小説『日本橋』では、水菓子屋の女房の口から以下のように語られるだけだった。

女房は念入りに尚一つ頷き、

「お土産の先回り。…莞爾々々お帰りでございました。ですから最う今日は、お持ちに成るに及びません。真個にお坊ちゃんは、水菓子が好きで入らつしやいます事！」

お宅様の直き御近所に、立派な店がございますのに、難有い事に手前どもが御鼻屑で。…小さいお娘様も其の御縁で、学校のお帰りなごに、(小母さんお水を一杯。)なんて、お寄りなすつて下さいませし、土地第一の貴女方に御心安く願ひますので、房州出のこんな田舎ものも、実にねえ、町内で幅が利きますんでございますよ。はい。」

(「手に手」『日本橋』)

この台詞のなかに、二人の子供に関する細かい説明は見られない。小説においては、「尚ほ水菓子が好きだと云ふ、三歳になる男の児の有ることを、前の條に一寸言つたが、此は特に断つて置く必要がある、捨児である」とあったのち、伝吾の子であることは後半、伝吾が葛木にお孝と別れてくれと懇願する「艸冠」章で「二歳に成つた小児は棄て」た、と子供を滝の家の前に捨てたことを打ち明けるまでわからない。

ところで先の台本と戯曲を比較引用したなかで、二人の子供が「すずめ」を歌っていた。この「すずめ」の歌はこの時期に流行した渡辺霞亭の「渦巻」(『大阪朝日新聞』大2・7・26〜3・2・15)でよく似た使い方をされていた。「渦巻」は「近時に於ける通俗文芸趣味を代表する好個の研究資料」(『早稲田文学』第95号大2・10)と評され、渦巻染や渦巻織といった商品を呉服店が売り出し、主人公の名前をつけた嘉寿榮巻とう髪かみの結い方が発案されるほどに大流行した小説である*1)

「渦巻」は、いわゆるお家騒動ものの筋立ての小説で、資産家東大路家の娘・数江を主人公とする。東大路家は後継者がいなかったために、婿養子として高昌を迎えるが、数江の父親が死ぬと、高昌の遊蕩が始まる。数江と高昌の間には娘(喜美子)が生まれるのだが、同じ時期に、芸者を落籍した高昌の妾の政子にも子供が生まれる。政子は生まれてきた子が男の子ならば東大路家を継がせることを高昌に約束させ、数江が東大路家の養子で数江の兄にあたる真造と不義をはたらき、喜美子も真造の子であると偽って、二人を東大路家から追い出してしまふ。政子に生まれた子は実は光子という女児であったのだが、東大路家を継がせるために、政子は従妹の早苗の子・弘と取り替え子をしている。東大路家を追い出された数江と喜美子は引き離され、それぞれ流浪の身となる。

左は母と別れ乳母に育てられている喜美子が、一人で「すずめ」を歌う場面である。

左の手に光子、右の手に喜美子の手を引いて、お鶴はだら／＼坂を上へ昇った、喜美子はもう何事も忘れて、光子と調子を合せながら、「雀、雀今日も又、暗い道を只一人、林の奥の竹藪の、淋しい家に帰るのか、いゝえ皆さんあすこには、父さま母さま待つて居て、楽しいお家がありまする、左様なら皆さんチュツ／＼」

(中略)

「雀、雀」の唱歌を口の中で謡つて居た、雀の子は林の奥の竹藪に、父様母様が待つて居る、楽しい家を持つのであるが、喜美子にはそれが無かつた。只一人乳母を力にして、暗い二階を借りて居る儚ない身分でありながら、まだその悲しみを理解する知識も無かつた、自分よりは幾倍も優つた雀の子の幸福を羨むのではなく、幾度も幾度も同じ歌を謡つて、お鶴の迎ひに来るのを待つて居たが、お鶴は姿を見せなかつた、客来でもあつたのか、他に用が出来て、喜美子の事を忘れたのか、何日まで経つても出て来なかつた

(「渦巻」『大阪朝日新聞』大2・9・26〜27)

妾の政子によって、母親と引き離された喜美子は、転々と住居を変えているうちに、偶然政子の実の娘であり、異母妹にあたる光子と出会う。二人は幼稚園の同級である。

此の話で浪子はやつと二児の関係が分つた。二児は幼稚園のお友達だったのである、春子がまた骨屋町に居た頃通つて居た幼稚園の園児が、此の辺の親類へでも来て居て、こゝで不思議に邂逅たのであると分つた。

「白川さん、もう上るの、又来るの」

「私、知らないの、私乳母が快くなつてから、又行くか知れないの、だけど…」

「私、誘ひに行くわ、雀の歌を謡つて、手を引いて、そして二人で……遊びませうね」

(中略)

二児は竹垣の外に立つて、手を取り合ったまゝ話をして居た。終には話すことも無くなつたらしく、声を揃へて、雀の歌を謡ひ出した、浪子もつり込まれて自然に舌が動いて来た

〔渦巻〕『大阪朝日新聞』

挿入されている「すずめ」の歌詞は次のものである。

すずめ雀、今日もまた、暗いみちを、只ひとり、林の奥の、竹藪の、さびしいおうちへ、帰るのか。

いゝえ皆さん、あすこには、父様母様、まつて居て。

楽しいおうちが。ありまする、さよなら皆さん、ちゆうくくく

*12

喜美子だけではなく、政子の実子の光子も男子ではなかったがために母と離れて暮らしている。喜美子と光子が他愛なく「父様母様、まつて居て」「たのしいおうちが、ありまする」と歌うことで、大人たちの策謀に巻き込まれ、みなし子となった子供たちの悲哀が際立つ場面である。「すずめ」は喜美子が作中でしばしば歌っており、いわばみなし子のテーマソングであった。

新派劇における「渦巻」の上演は、大正二年十一月京都座に始まり、以後大正三年には東京でも上演されている。『日本戯曲全集』第三十八巻現代篇第六輯（春陽堂、昭4・5）は小織桂一郎の台本を底本として「渦巻」を収録するが、「すずめ」が使用されたかは、「窓の外より喜美子と光子の唱歌が聞こえる」との記述があるのみで確認することはできない。舞台「渦巻」に「すずめ」が挿入されていなかったにせよ、大流行した小説であることを思えば、「すずめ」の歌を「日本橋」劇中に挿入することは、みなし子である〈伝吾の子〉の身の上を観客に意識させることになる。

以上のことから、一幕西河岸縁日の二人の女房の会話において清葉の継子の噂をさせ、〈伝吾の子〉をめぐる物語を提示し、かつ四幕の檜物町小紅屋の場面で、清葉の実子と継子の二人に「すずめ」の唱歌を歌わせることは、「渦巻」同様に生き別れた母と子の物語を想起させることになる。さらに台本と戯曲を比較すると、台本の段階から挿入された継子と実子をめぐるやりとりは、むしろ戯曲で推し進められており、鏡花

自身が小説「日本橋」で〈伝吾の子〉をめぐる物語が拡大されていくことに肯定的であったことがわかる。また「すずめ」は鏡花の「龍胆と撫子」(『女性』第2巻第2号〜第4巻第3号 大11・8〜12・9)内でも引かれており、ただ流行を取り入れたのではなく、鏡花が作品世界に見合うものとして選び取ったといえるのではないか。

『日本戯曲史講話』(文学普及会、大3・8)で伊原青々園は、このときまでの新派劇の活動を振り返り、大正三年現在は「沈滞——むしろ衰微の時代」であると定義している。「日本橋」の初演でお千世役を演じた花柳章太郎も大正三年を「往年の覇気を失いわずかに新聞小説の人気にたよって家庭の葛藤を話題にしたいわゆる新派悲劇で終始しており、華やかな歌舞伎の進展と新劇の興隆の間にはさまれて、もはや衰運の兆を示していた」と回顧する⁴³。明治三十年代から四十年代にかけて本郷座時代と呼ばれる黄金期を築いた新派劇だが、明治四十年代に入ると不振が叫ばれ始める。衰退の原因としては、「新派の俳優が十年一日の如く技芸の進歩しないと云ふことや、時代の進歩に相応した好脚本を得ないことや、芸術に対する彼等の新しい研究、努力と云ふやうなことが段々少なくなつて、そして只商売に追はれて、粗製濫造すると云ふやうなこと」(土肥春曙「劇壇の陣形」『太陽』第16巻第13号 明43・10)であった。『演芸画報』では、明治四十五年四月から五月にかけて(第6年 第4号〜5号)、「新派は如何なる、如何なればよいか」という特集を組み、諸氏の見解を掲載している。概観すると次のようなものである。

∴今日の新派劇は脚本が蕪雑である技芸が生硬である。(中略)その外、余り金銭問題に走つて真面目な研究を疎かにする。お互ひの地位や権力を争ひ合つて内輪がびつたり行かない。それから又興行師の罪もある。技芸や脚本で客を呼ぶよりも、役者の人気で客を呼ぼうとする。従つてさしたる必要もないに多数数の俳優を集め、その結果は役もめが始まる。これらに強ひて役を振り当てやうとするので、脚本がふやけて締りのないものになつてしまふ。

という伊原青々園のものをはじめとして、「世間の思潮とは一致しなくなつて来た」(高安月郊)、役者の地位が上がった為に「稽古が不熱心になつて来た」「適当な作者がなくなつた」(小山内薫)等が挙げられる。いずれも「新派」の新しさが技芸の面にも、脚本面にもみられなくなり、興行的に成功する内容を選ぶようになってきたという見解が多く、それは新派劇が人気を獲得し、定着したことによって生じた問題である

といえる。また当時の新派劇の観客は文芸協会や自由劇場などの観客などとは異なり、「ものを食べたり、話をしたり、甚しいのは連れて来た芸妓と戯けながら見てゐる」から、「かう云ふ連中の中へ僅かの目の高い方が交つて御覧になるのだと、どうしたつて満足を与へる訳には行かない」（河合武雄「どんな芝居が見たい？」『趣味』第6巻第1号 明45・6）部分もあった。打開策として考えられたのは、歌舞伎を真似ない「わが国の作家がわが国の生活を題材として描いた創作の所演」（高安月郊）、「俳優自身の覚醒」と「極端まで現代思想を追つた作物」（高須梅溪）、翻案劇の上演（小山内薫）といったものであったが、結局それがどのような演劇になるのかははっきりしない。ただこのときの新派が、これまで積み重ねた成功とそれらの定着によつて、芸術性と通俗性の折り合いをつけられず、時代に見合った劇を模索していたことがいえるだろう。

新派劇は不振とされるまま大正期を迎えるが、「日本橋」上演時に座付作者であつた真山青果は、やはり大正四、五年を「極衰期」であつたとして、以下のように記している。

丁度その頃であつたと思ふ。新富町のさる家で稽古のあつた時、伊井河合君大谷社長土岐君等と居残つて、いろいろ雑談のすゑ、新派の将来についての相談などもあつた。その時、誰であつたか忘れたが、卒然として「新派は世間から嫌はれたのぢやない、飽きられたのだ。飽きられるのは、飽きられるだけの良いところが新派にあつたためだろう。その飽きられた点を捉まへて、もう一度押し手に出たらば、或は今この形勢を挽回することができるかも知れない」と云ひ出したひとがあつた。（中略）座付作者としての私なども、なるほどこれも一つの着眼であるかと考へ直して、その後、大谷氏と興行脚本の選定をするにあたつても、なるべく古いものと脚本を探求め、そのうち見物に喜ばれた急所だけは逃さず掴んで、見た目の形式だけを見物に新しく思はせるやうな脚本の書き方をした。

（真山青果「序に代へて」河合武雄『女形』双雅房、昭12・7）

本郷座時代に代表されるような新派の流行の時期を過ぎ、時代に見合った新しさと、安定的に受け入れられるやうな内容との折り合いは、結局右の文章で青果がいうところの「見た目の形式だけを見物に新しく思はせるやうな」やり方に見いだされていったのである。

「衰微の時代」とされた時期であるが、大正二年に新派劇は「生さぬ仲」（浪花座、大2・2）、そして先ほど言及した「渦巻」（浪花座、大2

・11)、「大将の家」(新富座、大2・6)の三つの演目で当たりを出している。これら三作はいずれも原作が新聞小説であり、脚本の選択方法としては様々な批判を浴びながらも、変わらないやり方をしてきたことがわかると同時に、新派の観客層が相変わらず流行小説を好んでいた状況が示されたことになる。「彼等が唯一の頼みとする処は『新聞小説を演れば見物』は来ると云ふ点である」、「『大将の家』の作者たる伊原青々園氏は却つて『首都の人の趣味の下劣かくの如きは真に日本の恥辱である』といつてゐる」(岡村柿紅「大正二年劇壇史 東京方面は奈何だつた乎」『演芸倶楽部』第3巻第1号 大3・1)という記事にもみられるように、この狂言の当たりに批評家は少なからず失望している。「新派はどこまでも日本の通俗劇といふ処に目標を置く」(前掲「新派は如何なる、如何なればよいか」)べきであると述べたのは土肥春曙であるが、結局時代に見合つた通俗性を、流行小説を取り上げることで補おうとしたのである。

大正二年に「渦巻」とともに当たり狂言となつた「生さぬ仲」は、柳川春葉原作の小説で「温味ある情調を遺憾なく發揮したる好家庭小説」(『中央公論』第28年7月号 大2・7)として広く親しまれた。「生さぬ仲」は、タイトルのとおり、育ての親の情愛が生みの親に勝ることが主題で、「渦巻」と同様、母と子の別離、流浪の後の再会という筋立てである。

ここで話を「日本橋」に戻すと、「西河岸の縁日」台本部分で「土地一番の芸妓」である清葉の美点とは、座敷から帰ると必ず二人の子供と遊ぶこと、捨て子と実子を分け隔てなく慈しんでいることであると、水菓子屋の女房と乳母が話していた。一方、小説「日本橋」の清葉は「日本橋に棲を取つて、表看板の諸芸一通恥かしからず心得た中にも、下方に妙を得て、就中笛は名譽の名取である」とあり、芸事に秀でた芸妓である。この清葉に対して「向こうへ対手に回しては、三味線の長刀、扇子の小太刀、立向ふ敵手の無い、芳町育ちの、一步を譲るまい、後を取るまい」とライバル視するのが稲葉家のお孝であり、「清葉が優しい若衆立で、お孝が凜々しい娘形」という日本橋の対照的な二枚看板の芸妓が物語を支えている。

……私には、小児の親の旦那があります。

何うせ女房おかみさんや子があつて浮気をなさるぐらゐな人、妾てかけは他にもある。珍しくも無い私を、若い妓に見かへないで滝の家一軒世帯の世話をしてくれますのは、棄てる言分がないからです。

〔空蟬〕「日本橋」

清葉には旦那が一人いるが、相愛の相手というわけではなく、姉を身抜けさせるために持った旦那である。清葉はその男との間に子供があり、姉の借金を肩代わりすると養母に約束した義理があるから別れることはできない。清葉は「空蟬」章で、自分の身の上をお千世の祖父・植木屋甚平を相手に語る。甚平は「芸妓とは一概に口では云ひ條、貴女こそは歴乎とした奥方様も同じ事、一人の旦那様にちやんと操をお守りなされば、こりや天下第一本筋の正しい路をお通りなさる、女の手本」であると清葉に説く。葛木にとって清葉は「背恰好、立居の容子が姉に肖然^{そっくり}」で、自分のために身を売った姉に代わる存在であった。同時に清葉は義理を通すためとはいえ、一人の旦那以外の男と関係しないという、葛木にとって是不可侵の存在でもあるのである。

小説『日本橋』の清葉は葛木に思いを打ち明けられても、芸妓としての義理を通すがゆえに葛木を受け入れることはせず、異性に対してある種の潔癖さを持つていえるといえる。このような清葉のありようは、たとえば野口武彦が「失われた母性の「姉」による代償」「鏡花の男性主人公が思慕を寄せる女性との関係においておおむね無性的である」と指摘するような^{*14}、鏡花作品のヒロインの系譜に重なる。しかし舞台化、戯曲化を追うと、清葉はこれらの過程のなかで、姉の面影をもつ不可侵の存在という鏡花側の倫理に拠った人物造型であったものが、継子を持つ母の側面が強調されたがゆえに「家庭の葛藤」（前掲『かくや緋』）のなかで生きる同時代の流行小説のヒロインのひな形へと近づくことになる。つまり『日本橋』における清葉は、舞台化をとおして、お孝と対になる芸妓であることに加え、〈伝吾の子〉をめぐる家庭悲劇のヒロインとしての側面を、鏡花作品の女性の持つ潔癖さをもとに拡張されているのである。『日本橋』は、小説「日本橋」をもとに創作されたわけだが、その書き換えのさいの枠組みは、それまでの新派劇のスタイルを踏まえたものであったし、かつ同時代の当たり狂言の一部を模倣することもなされてきた。その時代の観客層に見合った表現を選び取る過程において、鏡花作品の女性の持つ特性が希薄になることすらあったわけだが、当の鏡花は劇化に伴う変化もまた積極的に取り込んでいたのである。

*1 越智治雄「泉鏡花と新派劇」(『東京大学教育学部人文科学科紀要』第67輯 昭57・3 / 『鏡花と戯曲』砂子屋書房、昭62・6)

*2 手塚昌行「泉鏡花『婦系図』主題考」(『日本近代文学』第8号 昭43・5 / 『泉鏡花とその周辺』武蔵野書房、平1・7)

*3 「明治四十一年十月新富座筋書」(松竹大谷図書館所蔵)

*4 『日出新聞』(明44・10・29)を参照した。

*5 「お薦と主税」(『演芸画報』第8年第10号 大3・10)を参照した。

*6 注3に同じ。

*7 越智治雄「泉鏡花と新派劇」(注1に同じ)にも指摘があるが、伝吾役の小織桂一郎のほぼ完全な台本が松竹大谷図書館に保管されている。

本稿で扱う「日本橋」の「台本」は小織台本を指す。台本の場合、最初のページのメモ書きと台本内の記述を照らし合わせて記した。表では、

小織台本、大正四年三月本郷座番付(松竹大谷図書館所蔵)、岩波書店版鏡花全集所収の『戯曲日本橋』を比較している。

*8 大江良太郎「喜多村聞書 「婦系図」の初演」(『演劇界』第13巻第9号 昭30・8 / 劇団新派編『新派百年の前進』大手町出版、昭53・10)

*9 寺木定芳『人、泉鏡花』(武蔵書房、昭18・9)

*10 「一幕目日西河岸縁日」に関して、松竹大谷図書館所蔵の初演「日本橋」台本と『戯曲日本橋』を比較したさいに、台本のみ以下部分があった。

お仲 おや媪やさん

お巻 おや小紅やのお内儀さん。もうお仕舞でムいますか。

お仲 いゝえ、全く表が賑やかすぎて却つて店は暇ですからこの間に一寸お詣りをお思つて……

捨松 おばちゃん

お仲 おゝおや坊ちゃんメンメが圓うムいますね 偉いまア嬢様も御一緒好くおねむりになりませんね

お道 私母さんが帰つてらつしやるのを待つてるのよ。十二時まで。

お巻 宵に一つきりお炬燵におよつて十時と云ふと必ずお目がさめるんです。母様の方でも御座敷から帰つてお二人と遊んでそれからお休みにならのかとんなにお楽しみと見えてお時間前にはきつと帰つてゐらつしやいます

お仲 其所／＼そのキチンとした所が身上誰にだつてその真似か出来るものぢやない。土地一番の清葉姐さん令夫人奥様と世間から噂されるだけあつて流石に違つたものでゝいます。私共の口から云つちや何んですが 全く芸妓などにお生れなすつた種ぢやない。ハラピンに包んで何々ネーブルと銘でも打つて置きたい位ですわ。

お道 おばさん こないだのバナ、は未だなの 私待ち遠しいわ

お仲 然う／＼今日は外へ出して風を通して置きましたから明日学校のお帰りにはスツカリ色がついて居りますよお／＼それから坊様のお好きなりン／＼も明日は本場の荷を解きます（と覗いてみて）まア可愛らしい目をパツチリあいてらん／＼をして被在る（考へて）ねえ媪さん（この間はお道はからくりの方へひかれゆく、ねえ媪やさん

お巻 え、

お仲 判らないものですね 人の運なんてものは

お巻 へえ

お仲 （腮にて捨松を指して）人の運さ 親は捨てゝも児は育つといふか本当ですえ 誰か見てもこれではお道さんと本当の兄弟のやうだ 斯うは出来るものぢやありませんよ

お巻 （お道をはかりて）お仲さん

お仲 こんなクリ／＼した可愛らしい児を棄てるんだもの、親の身なりやヨクセキの事があるのでせうか……それにしても好くまア斯うしてねえ実の児と同じやうに……私や何時も清葉姉さんの美しい心掛けに感心して涙がこぼれるんですよ。媪やさん情は人の為めならずと云ひます、大事にかけて上げて下さいよ

おまき え、もうそれは……姐さんがあの通りの御気性ですからこのお児もとんだお仕合でゝります

お道 （戻り来りて）媪や 母さんが待つてるだらう 帰らうよ

お仲 おや、これはとんだ長話をして私も店を明けばなしなのに……ではお道さん、明日学校のお帰りにお寄んなさいまし。坊ちゃんあばよ。
捨松 ちばよ。

お仲 ほ、ほ、又来るよ では……（と境内の方に入る）おまき、お道下手の方へ入る時下手より仕事師銀造、源助出で来り おまきと軽るき挨拶して入る。

台本での記述は「おまき」または「お巻」、「お槇」である乳母役が、戯曲では「お槇」に統一され、この場に登場しない。またお通は番付には「清葉長女お通」とあり、戯曲に付された「登場人」にも「お通（清葉の実の娘）」とある。

*11 「十合とか白木とかいふ呉服店では渦巻人形といふのを飾り、飯田呉服店では渦巻染、渦巻織、嘉寿栄織、渦巻形半襟などといふ新模様を売り、女の髪にも渦巻結びとか嘉寿栄巻とか数江久寿しとかふ結びさまが新案され、渦巻に因んだ束髪挿、櫛、花簪など迄ある。これは、この小説が読物として一般におもしろかつたからには違ひなからうが、しかしかうなると、その作の真価などは寧ろどうでもいゝので、作者は呉服店や花柳界のものとしよに、たゞ流行をつくり出す一種の動力のやうなものである。ポピュラ・ノベルとしては、思ひ切つてこゝまで来ないとおもしろくなからう」（『生活と芸術』第1巻第4号 大2・12）

*12 共益商社楽器店編『幼稚園唱歌』（共益商社楽器店、明34・7／『大分県先哲叢書 滝廉太郎 資料集』大分県教育委員会、平6・3）

*13 花柳章太郎『がくや緋』（美和書院、昭31・10）

*14 野口武彦『鏡花の女』（『国文学』第19巻3号 昭49・3）

〔付記〕

渡辺霞亭「渦巻」の引用には『大阪朝日新聞』（大2・11・21）を用いた。

結論

鏡花戯曲の問題とは、戯曲のうちに収まる論点ではない。鏡花の作は初期の小説から演劇に通じる要素を持っており、それが戯曲に限定的に現れるわけではないからである。

本論は、おもに明治三十年代を鏡花が新たな表現を獲得していく時期と考え、戯曲・小説という領域にとらわれずにその変容のあり方について考えてきた。この時期演劇は、それを言葉でどのように捉えるか、ということすら手探りの状況にあった。たとえば三木竹二は、九代目市川團十郎や五代目尾上菊五郎ら江戸最後の名優の姿、芸を記録するために「型」の記録を始めたとされる。竹二の仕事は、戯曲を重視し、客観的な批評基準を打ち立てた近代的な批評の先駆けとみなされるが、翻つてみれば批評でさえも、立ち現れた舞台の何を捉え記録するかを探りつづであった。三木竹二が主筆を務めた『歌舞伎』(第一次)の刊行が明治三十三年、以降『演芸画報』が明治四十年一月、『演芸倶楽部』が明治四十五年四月、『新演芸』が大正五年三月と、明治三十年代以降に主だった演劇雑誌の創刊が相次いでいることから、劇を(読む)ことの定着が一般に広まっていくことが概観できよう。換言すれば明治三十年代とは、新しいメディアを通じて演劇を記録することすら、途上にあつたのである。作品のなかに同時代の劇との関係を読み込むことのできる鏡花の作は、この時代の作家が捉えた演劇の記憶ともいえよう。

本論は第一部では「文学のなかの演劇」として、鏡花が新派劇と関わる前の原体験として、自作の講談を口演したり、女役者と関わりがあつたことに触れ、戯曲を創作する以前の鏡花の文学の有していた演劇性について論じた。

第一章「声の文学の演劇性」では「湯女の魂」を取上げ、原拠となつた小説「蝙蝠物語」、口演筆記、自筆原稿を対照し、声で演じられた語りが文学作品へと変容する過程を追つた。(読む)テキストである初出本文に至るまでに鏡花は「湯女の魂」を、より講談らしい語りになるよう書き換えており、さらに感覚に迫る表現になるよう言葉を探っていた。語りの場を設け、声色を変えながら二人の人物を演じることを想定したこの作は、対話の場面で成り、結果として演劇の表現に近づいていることが確認できた。

第二章「演じる姿を描く」で取り上げた「舞の袖」は、小説全体が主人公が終局で舞う場面に向けて形づくられ、主人公の舞う姿が描かれる。「舞の袖」では、読者は物語内で準備される村芝居へと導かれ、観客の視点に置かれるために、舞台を見るように舞の喚起する情感を抱くこと

になる。「舞の袖」では対話による表現だけでなく、劇を見るような視点をを用いた手法が試みられていることが確認できた。

序論でも触れたように、明治三十年代は鏡花が怪異を扱った作をもって知られ、自身でもその表現を探っていた時期である。講談としてつくられた「湯女の魂」の口演筆記、自筆原稿、初出を比較すると、口演から雑誌掲載の初出までに、視覚表現や音の使い方を工夫して、怪異が感覚に迫るように書き改めていたことがわかった。また「三十三間堂棟由来」の柳の精・お柳について女役者市川丸女人に問われたのは、鏡花が異類と人との交感を表現し得る作家とみなされていたことも示している。読む者の知覚にうったえるような怪異の表現は、より直接的に演劇に関わるなかで獲得したのである。

さらに第三章の「長編小説の方法」では、鏡花の作品には河竹黙阿弥の作品と重なる面があることを、長編作品「風流線」との対比によって論じた。小悪党の語りや「小屋もの」との対話によって出来事の因果や差別の実状を示し、複数の場で展開する出来事を謡曲のイメージで結び付け、一つの流れへと導くやり方は、歌舞伎の、ことに黙阿弥の方法に通じる。そのような点において「風流線」は多様な演劇性を有していたといえよう。黙阿弥はこのときすでに旧時代の狂言作者とみなされていたのだが、鏡花は哲学のなかに人生への救いを見いだせず絶望した青年の行く末や、慈善事業への反発を織り込んでおり、同時代の小説としてその手法を消化しているといえる。

このような鏡花の文学の持つ演劇性は読者の認めるところでもあったため、数多くの上演の機会へと結びついている。そして読者だけではなく原作者・泉鏡花もまた同時代の劇によって〈鏡花らしい〉舞台を想像し、その創作に反映させた。第二部「小説の上演と戯曲の成立」では、小説の上演と鏡花の関わりと、その文学への接続を読み取った。

第四章の「小説上演のはじまり」では、明治三十年代に繰り返し上演されていた「辰巳巷談」と「瀧の白糸」の上演史について論じた。先にも触れたように明治三十年代とは鏡花にとっては、師・紅葉の指導を離れ作家として自立しようとする時期であり、演劇にとっては旧来の劇の影響を離れ近代劇が準備されつつある時期であった。それは、鏡花という作家にとっても演劇という領域においても、積極的に新しいものを求め、創作のなかに取り込み、表現の糧としようとする時期であったことを意味する。「義血侠血」を脚色した「瀧の白糸」の初演は、大幅な改作があったわけだが、再演のなかで原作に忠実であるかが問われるようになる。芸術的な表現を求める足取りは、原作である文学作品に立ち戻ることから始まったのである。だが考えてみれば何をもって原作に忠実であると捉えるかは作品の解釈に関わる問題であり、演じられる〈原作らしさ〉は、上演のたびに異なる。したがって〈原作らしさ〉を完全に再現した舞台など存在せず、立ち現れた舞台はその時々劇の様相を示

していると考えるべきであろう。またどんなに原作に忠実だと考えられたとしても、再演のたびに表現は更新されていく。原作回帰の流れのなかで、鏡花はその原点を知るものとみなされたが、当の鏡花は共同で制作した脚本もまた、自身の作品世界の反映とみなしている。原作者が、変容する作品にも、〈鏡花らしき〉を認めたために、〈泉鏡花の文学作品〉は、内側から揺るがされるのである。ここにおいて、文学の境界そのものもきわめて曖昧であり、作品世界が多様に拡大し得る可能性を持っていることに気付かされる。そして変わり続ける〈泉鏡花の文学作品〉の側からみれば、それを受け止め、再発信するメディアのような役割を果たしているのが、泉鏡花なのである。

第五章の「小説から戯曲へ」では、最初の戯曲「深沙大王」を取り上げた。岡本綺堂は『明治ランプの下にて』のなかで、歌舞伎作者でない「局外者」の劇作が敬遠されたこと、作品を『文芸倶楽部』に持ち込んだものの、「その編集者はそれまで私の小説や小品のたぐいを幾たびか掲載してくれたにもかかわらず、脚本ではどうも困るからこれを小説体書き直してくれないか」「もしこのまま掲載を希望するならば、この脚本がどこかの劇場で上演することに決まった時にしてもらえないか」と言われ、掲載がかなわず、十数年後ようやく発表に至ったことを回想する[※]。鏡花最初の戯曲「深沙大王」が掲載された『文芸倶楽部』に「脚本」欄が設けられ、福地桜痴の「夜の鶴」が掲載されたのが、明治三十年十月、以降『文芸倶楽部』は「小説」「脚本」欄と分けたり、「小説脚本」欄を設けたりして戯曲をしばしば掲載しており、「深沙大王」も明治三十七年十一月の「小説脚本」欄に掲載された。綺堂がいうように、戯曲を小説と並ぶ読み物として発表するのは難しかったのかもしれないが、上演の話題性は、作家に脚本を執筆させ、その発表の後押しをしたという見方もできる。「深沙大王」は鏡花の作を劇化することへの期待から生まれたとあってよく、またそれまでの上演では実現の難しかった怪異の表現に取り組んだ意欲作でもあった。自筆原稿の推敲の跡からは、小説「水鶏の里」をもとにした、物の怪の集う場「ふるやしろ」から、この戯曲が書き下ろされたことが確認できた。幻想的であることにその獨創性が認められてきた鏡花の戯曲だが、怪異の表現は、鏡花独自の関心のもとに書かれたというよりは、作品に共感する外部からのもめに応じているのであり、劇の側の事情を汲み取りながらつくられていたことがわかった。

さらに第六章の「舞台上演と小説の交差」では、小説「白鷺」と初演台本、劇評類を参照し、舞台上演が小説に及ぼした影響を論じた。小説連載の直後に上演された「白鷺」は、原作小説の段階で演劇との接続が読み取れる。小説において上演を先取りするような書き方がなされており、じつさいの舞台上演でそれが再現されているのである。鏡花は間近に控えていた上演を意識して小説を書いたと考えられ、それゆえに小説の表現と、現実の舞台を意識した表現が一つの作品のなかで重なりあっていたことが確認できた。

小説にみられる演劇性が、より具体的な舞台上演を意識したものと変化していく一方で、鏡花は脚本の形式での表現も次第に獲得している。それが新派劇からの要請に応じた創作だったとしても、鏡花は台詞を劇中の人物らしく、舞台を舞台の空間らしく書くようになっていく。「湯女の魂」で話芸の語りのさきに対話が現れていたことを考えると、鏡花にとって台詞を中心にした創作はさほど困難ではなかったと考えられる。戯曲創作で課題となったのは、小説において描いていた土地の古層と響きあうような異界を、舞台の空間で展開させることであつたのではないか。序論で引いた「五層の天守閣」で澁澤龍彦はつづけて、「人間世界のごたごたを、揶揄と侮蔑の眼で眺めおろすことができる特権的な場所、そういう場所に戯曲の舞台が設定されている」と述べる⁸³。たしかに平面的な舞台を天守とみなせば、下界を見下ろす視点を獲得し、人と異類の葛藤を場を置くことができる。怪異は外部からのもじめに依りて描いていたわけだが、舞台の空間で異界を展開し得たことこそが、鏡花戯曲の特質であつたという澁澤の考えに異論はない。

第五章の「小説から戯曲へ」で、最初の戯曲「深沙大王」中の物の怪の集う「ふるやしろ」の場には、「海神別荘」や「天守物語」のように、天守の下層や海の向こう側に常に別の世界を意識するような奥行がないと述べた。羽目板の隙間から覗かれる「ふるやしろ」には、人と物の怪の世界が重なり合いながらも反発し合う、境界の緊張が感じられないのである。そう考えると、戯曲のなかの異界——舞台の空間における異界——は、物語を最大限に活かす場に置かれなければならないことに気付く。むしろ「沈鐘」の影響をすべて否定することはできないが、新派劇との関わりなかで、鏡花は舞台の機構全体を表現の場として捉え得るようになったのではないか。第三部「演劇生成の場と鏡花の文学」では、「深沙大王」「日本橋」の二作について、同時代の演劇を取り巻く状況のなかで、鏡花がいかに現実的な舞台に応じた創作をしようとしたかについて論じた。

第七章の「書き換えにおける鏡花の位置」では、書き下ろし時の上演中止から十年後に舞台化された「深沙大王」について、初出『文芸倶楽部』への書き入れや上演記録を参照し、書き下ろし時とは異なる状況に鏡花がいかに応じたかを論じた。小説から脚本をつくる方法は、「深沙大王」書き下ろしの頃は、小説を台詞と地の文に解体して、抽出した台詞を役に割り振り、地の文をト書きにするようなやり方であつた。だがそれは鏡花戯曲の方法というよりは、新派劇が小説を脚本化する方法である。そのようなやり方に鏡花は次第に飽き足らなくなっていたのではないか。十年後に「深沙大王」上演に携わったときに、鏡花は当初の予定とは大きく変わってしまった状況を踏まえ、なおかつ作品世界を深めるようなやり方で加筆していた。初出時の「深沙大王」の怪異の表現は、幻の洪水を見て狂乱する俳優の演技に頼ったものだった。だが「深沙

大王」上演では、闇のなかで聞こえる音を用いて舞台の空間で表現可能な怪異の表現を考えており、舞台の制約を、むしろ演劇の特質として活かす創作が可能になっていたことがわかった。

さらに第八章の「舞台の表現と鏡花の文学」では、大正六年に刊行された『戯曲日本橋』を取り上げた。『戯曲日本橋』は台詞回しや俳優の細かな所作、小道具や照明の使い方までもが伝わる、現実の舞台を想起できるようなリアリティを持った戯曲である。それは『戯曲日本橋』自体が台本を刊行した読み物であるからだが、そのような作品が成立する背景には、鏡花が細部に至るまで現実的な演劇の空間を捉えていたこと、そして鏡花の言葉から舞台空間を想像し、楽しむ読み手がいたことを指摘できよう。先にいかに劇を言葉で捉えるかという点に触れたが、このような作品の読み手の形成と鏡花が舞台の機構全体を把握していくことは同時期に並行的に進行していた事柄なのである。

「瀧の白糸」という演目一つに焦点をあててもわかるが、おそらく鏡花自身が自覚している以上に敏感に、同時代の俳優や座付作者たちは、あるいは読者でさえも、鏡花作品の演劇性に反応していたのではないか。歌舞伎の模倣、謡曲の引用、台詞回し、人物の所作等、鏡花の作品は直接演劇と関わる以前から、演劇を喚起する側面を持っていた。神山彰によれば歌舞伎は「既に多くの観客の記憶にある劇中人物や伝説や、歴史的故事を、その記憶から巧みに導き出すことによって、多くの作品を紡ぎ出した」、そして新派は歌舞伎をはじめとした「過去の演劇に込められていた豊饒なさまざまな記憶を、巧みに引用して作っていく劇作法」を知っていたという[※]。先行する作品のイメージを巧みに利用するという方法にまで還元して考えれば、古典を作中に巧みに織り込む鏡花もまた同様の手法を得意とした作家である。多くの人の共感を得るやり方において、新派の方法は鏡花と通じるところがあつたのであり、新派劇はその時代の観客層に見合った演劇性を鏡花の作から引き出すことに成功したのではなかったか。三島由紀夫のいうように、新派が鏡花作品を通俗化したというのなら、それは時代に見合った鏡花の演劇性を見だし、自らが演じる劇に重ね、多くの観客の共感を得ることができた点においてである。

明治末から大正期にかけて、演劇を席卷するメディアとして映画が現れ、小山内薫よりやや後の世代の谷崎潤一郎が、演劇よりも映画が「一層平民的」で「時勢に適合した芸術」であり、「高野聖」や「風流線」が映画化に適している[※]、と述べているのは興味深い。序論で触れたように、小山内薫は鏡花の文学に演劇を重ねていたわけだが、谷崎は鏡花を読んで、その視覚的・聴覚的なイメージから、映画を想起しているのである。換言すれば、言葉と知覚を結ぶものとして、より強く演劇が介在していた時期に鏡花は戯曲の創作をスタートさせたのであり、読み手は自分の身体感覚にかなったメディアで、鏡花の作品が再現されることを望んでいるのである。

あるいは溝口健二の、自身の監督作品「日本橋」（昭4）をはじめとした一連の明治物について、鏡花の作品の「庶民的反抗心」へ共感したこと、「その時代に対するノスタルジー」があり、なおかつ「ちやうど軍部が威張っていたところで、何かと検閲がやかましい」「芸道ものというのが、逃げ道だった」との発言も示唆的である⁸⁶。木下千花は、この溝口の言葉をふまえ、「婦系図」はじめとした「芸道物」が、恋愛や親子の情から共感を得ただけでなく、芸道精進の文脈が総動員体制下で自己犠牲のイデオロギー装置の役割も果たし、一方で織り込まれた伝統芸能がそれに携わる人々にも訴えかけ、より多種多様な人々に訴えかける「絶妙なポジションを占めることに成功した」とする⁸⁷。こういった言をみたとき、内容面の変化よりも、読者や観客が、時代によって大きくその様相を変えていることに気付かされるのである。

かく鏡花の作品は、時代の文脈のなかで多様に解釈され得るのだが、一方で戯曲は、鏡花の演劇性の端緒であり、その最大の魅力である「語り」へと回帰する力を持っている。現代における宮城聰演出の「天守物語」（富山県利賀芸術公園野外劇場、黒部市国際文化センター大ホール／平8・10 初演）は、動き手である「ムーバー」と語り手である「スピーカー」による二人一役によって、人形浄瑠璃のように一人の役を演じる。語られる台詞を俳優の身体から切り離し、一方で演じ手が台詞を発することなく演じて一人の人物を立ち上げる宮城の演出は、一人語りが始まり、やがて演じる姿を描き入れていった鏡花の演劇性の展開の過程を逆行するかのようである。宮城のこのような演出に鏡花の作品が適合したことは、鏡花が演劇から刺激を受けながら表現を獲得したプロセスを考えると、偶然ではなかったと思えるのである。

鏡花の作品は、その時代に上演の可能な劇であり、なおかつ芸術性を備えたものとして選ばれ続けてきた。つまり鏡花の作は理想の演劇と、現実的に表現が可能な舞台の交差する地点に置かれ続けてきたのである。そのような鏡花の文学と演劇の関わりは、演劇と文学が共鳴しつつ歩んだ道のりを示しているよう。そのように考えると三島由紀夫の「天守物語」に対する評価が示すものもまた三島の理想とした劇の姿であり、現代の多くが抱く幻想のかたちなのである。新たに作品を書き換える原作者のいない現代において、多様な解釈を生みながらも演劇性の原点へと収斂していく力を持った鏡花の作は、状況に応じた表現を選び取り、再び自身の作品世界に重ね、より豊饒な言葉の世界を編むことで成ったのである。

鏡花の生涯にわたる演劇との関わりと、現代に至るまでの上演のあり方を探り、文学と演劇を求める人々の感性の変容の歴史を読み解くことが今後の課題である。それは作品を読み解き、その生成の過程をあきらかにするとともに、演劇の歴史を、原作の読者や、観客、演劇の制作に携わる人々の側から捉え直すことであきらかになるだろう。

- *1 渡辺保「解説」三木竹二『観劇偶評』（岩波書店、平16・6）
- *2 岡本綺堂「その頃の戯曲界」『明治朗読』ランブの下にて』（青蛙房、昭40・6）
- *3 澁澤龍彦「城——専制君主の夢（最終回）」『新劇』第24巻12号 昭52・12／『澁澤龍彦全集』17 河出書房新社、平6・10）
- *4 神山彰「新派というジャンル——メロドラマの生動感」『近代演劇の水脈 歌舞伎と新劇の間』（森話社、平21・5）
- *5 谷崎潤一郎「活動写真の現在と将来」『新小説』大6・9／『谷崎潤一郎全集』第六巻 中央公論新社、平27・12）
- *6 『東京新聞』（昭25・8・13、20、27／佐相勉編『溝口健二著作集』キネマ旬報社、平25・6）
- *7 木下千花「芸道物考」『溝口健二論 映画の美学と政治学』（法政大学出版局、平28・5）

参考文献一覧

*筆者名の五十音順に記した。

- 秋庭太郎『日本新劇史』上巻（理想社、昭30・12）
- 秋庭太郎「演劇改革者としての坪内逍遙」『坪内逍遙研究資料』第二集（新樹社、昭46・3）
- 秋山稔「自筆原稿所在目録」『新編泉鏡花集』別巻二（岩波書店、平18・1）
- 秋山稔『風流線』の一考察——巨山五太夫のモデルについて（『三田国文』第4号 昭60・10）
- 秋山稔『湖のほとり』から『風流線』へ——『論集泉鏡花』第二集（有精堂、平3・11）
- 『芥川龍之介全集』第八巻（岩波書店、平8・6）
- 穴倉玉日「本郷座の『高野聖』に就いて——泉鏡花『深沙大王』の成立と上演見送りの背景——」（『国語国文学』第37号 平10・3）
- 穴倉玉日「風流線」の初演（『金沢大学国語国文』第28号 平15・3）
- 穴倉玉日「旅する「白糸」」（『国語国文学』第45号 平18・3）
- 安部亜由美「泉鏡花と歌舞伎——「通夜物語」を中心に——」（『文学』第5巻第4号 平16・7、8）
- 有竹修二『講談・伝統の話芸』（朝日新聞社、昭48・5）
- 飯塚容『中国の「新劇」と日本「文明戯」の研究』（中央大学出版部、平26・8）
- 飯塚恵理人『予備兵』『義血侠血』から『滝の白糸』へ——川上音二郎の上演をめぐる——」（『稿本近代文学』13集 平1・11）
- 伊臣眞『観劇五十年』（新陽社、昭11・10）
- 市川祥子「泉鏡花の（越前もの）と東京——「水鶏の里」江島伝助のモデルから——」（『日本近代文学』第60集 平11・5）
- 井上正夫『化け損ねた狸』（右文社、昭22・9）
- イリニ・ツアマドゥウジャコベルジュ「ギリシヤ起源の語を通して考える演劇性の概念」（宮信明・大久保遼編『演劇と演劇性』文部科学省「特

- 色ある共同拠点の整備の推進事業」早稲田大学演劇博物館演劇映像学連携研究拠点、平26・1)
- 岩波書店編集部「編修資料目録」『新編泉鏡花集』別巻二(岩波書店、平18・1)
- 伊原敏郎(青々園)『市川団十郎』(エックス倶楽部、明35・12)
- 伊原青々園述『日本戯曲史講話』(文学普及会、大3・8)
- 伊原敏郎(青々園)『明治演劇史』(早稲田大学出版部、昭8・11)
- 伊原敏郎(青々園)『団菊以後』(相模書房、昭12・4)
- 上田正行『鷗外・漱石・鏡花——実証の糸』(翰林書房、平18・6)
- 大江良太郎「成美団物語(その一)」(『演劇界』第12巻第1号 昭29・1)
- 大江良太郎「喜多村聞書 「婦系図」の初演」(『演劇界』第13巻第9号 昭30・8)
- 大江良太郎「真山青果新派入り(喜多村聞き書)」(『演劇界』第14巻第5号 昭31・5)
- 大江良太郎「新派の三人 その二 喜多村緑郎のこと」(『演劇界』第19巻第1号 昭36・1)
- 大笹吉雄『正統なる頽廢』(河出書房新社、昭53・1)
- 大笹吉雄『日本現代演劇史 明治・大正篇』(白水社、昭和60・3)
- 小川幹雄『舞台監督』(翰林書房、平22・11)
- 岡本綺堂『明治
劇談ランプの下にて』(青蛙房、昭40・6)
- 尾崎紅葉『十千万堂日録』(左久良書房、明41・10)
- 『紅葉全集』第十一卷(岩波書店、平7・1)
- 『紅葉全集』第十二卷(岩波書店、平7・9)
- 越智治雄『明治大正の劇文学』(塙書房、昭46・9)
- 越智治雄『鏡花と戯曲』(砂子屋書房、昭62・6)
- 笠原伸夫「大正期の鏡花文学」『鏡花全集月報17』(岩波書店、昭50・3)

- 笠原伸夫『泉鏡花——美とエロスの構造』(至文堂、昭51・5)
- 笠原伸夫『評釈「天守物語」——妖怪のコスモロジー——』(国文社、平3・5)
- 鏑木清方『こしかたの記』(中央公論美術出版、昭和36・4)
- 神山彰『近代演劇の来歴——歌舞伎の「一身二生」』(森話社、平18・3)
- 神山彰『近代演劇の水脈——歌舞伎と新劇の間』(森話社、平21・5)
- 河合武雄『女形』(双雅房、昭12・7)
- 河竹繁俊『日本演劇全史』(岩波書店、昭34・4)
- 河竹繁俊『日本戯曲史』(南雲堂桜楓社、昭39・2)
- 河竹登志夫『演劇概論』(東京大学出版会、昭53・7)
- 『黙阿弥全集』第十三卷(春陽堂、大14・8)
- 木下千花『溝口健二論——映画の美学と政治学』(法政大学出版局、平28・5)
- 木村錦花『明治座物語』(歌舞伎出版部、昭3・3)
- 共益商社楽器店編『幼稚園唱歌』(共益商社楽器店、明34・7)／『大分県先哲叢書——滝廉太郎——資料集』大分県教育委員会、平6・3)
- 京都府立総合資料館編『京都府百年の資料——九芸能編』(京都府、昭47・9)
- 久保田淳「悪所と魔界——泉鏡花の「深川物」を例として——」(『国語と国文学』第70巻11号、平5・11)
- 久保田淳「『風流線』とその背後にあるもの(下)——文学の流れを遡る——」(『文学』第6巻第2号、平7・春)
- 『久保田万太郎全集』第八卷(中央公論社、昭42・12)
- 『久保田万太郎全集』第十三卷(中央公論社、昭42・7)
- クリスティアン・ビエ、クリストフ・トリオー——佐伯隆幸日本語版監修『演劇学の教科書』(国書刊行会、平21・3)
- 『露伴全集』第三十卷(岩波書店、昭54・7)
- 劇団新派編『新派百年への前進』(大手町出版社、昭53・10)

- 国立劇場調査養成部芸能調査室『通し黄門記童幼講釈』(日本芸術文化振興会、平9・10)
- 国立劇場調査養成部芸能調査室・近代歌舞伎年表編纂室編『近代歌舞伎年表京都篇』六卷(八木書店、平12・3)
- 越野格『『風流線』の構造——名詮自性を軸にして——』、『文学』第51号 昭58・6)
- 小林輝治『水辺彷徨 鏡花「迷宮」への旅』(梧桐書院、平25・3)
- 小宮麒一編『歌舞伎・新派・新国劇上演年表』第六版(小宮麒一、平19・2)
- 権田保之助「安部先生と私——解説ならぬ解説として——」安部磯雄『地上之理想国瑞西』(第一出版、昭和22・5)
- 坂井健『『蝙蝠物語』から『湯女の魂』へ』、『日本文学』第41号 平4・6)
- 坂井健『高野聖』と講談——『湯女の魂』と岩見武勇伝を中心に——』、『京都語文』第1号 平8・10)
- 佐相勉『溝口健二・全作品解説9』、『滝の白糸』(近代文藝社、平24・10)
- 佐相勉編『溝口健二著作集』(キネマ旬報社、平25・6)
- 『里見弴随筆集』(岩波書店、平6・4)
- 『澁澤龍彦全集』17(河出書房新社、平6・10)
- 松竹株式会社『松竹百年史』(松竹、平8・11)
- 鈴木啓子「鏡花受容とロマンチック」、『国語と国文学』第83巻第11号 平18・11)
- 杉本優「泉鏡花の幻想劇——「夜叉ヶ池」の復権——」、『国語と国文学』第58巻第80号 昭56・8)
- 須田千里「解題」『紅葉全集』第八巻(岩波書店、平6・5)
- 須田千里「鏡花における「魔」的美女の形成と展開——『高野聖』を中心に——」、『国語国文』第59巻第11号 平2・11／『泉鏡花』高野聖』作品論集』クレス出版、平15・3)
- 神農五千年刊行委員会編『神農五千年』(斯文会、平7・3)
- 関肇『新聞小説の時代 メディア・読者・メロドラマ』(新曜社、平19・12)
- 高嶋雄三郎『日本女優史』(川柳新聞社、平1・7)

- 田中弁之介編『京極沿革史』(京報社、昭7／『新撰京都叢書』第一卷 臨川書店、昭60・2)
- 田中緑紅『新京極今昔物語 その三』(京を語る会、昭37・12)
- 田中励儀『泉鏡花文学の成立』(双文社出版、平9・11)
- 『谷崎潤一郎全集』第六卷(中央公論新社、平27・12)
- 『逍遙選集』第三卷(第一書房、昭52・6)
- 弦巻克二『鏡花の描く「女優」』(『叙説』第31号 平15・12)
- 手塚昌行『泉鏡花』(『婦系図』主題考)、『日本近代文学』第8号 昭43・5／『泉鏡花とその周辺』(武蔵野書房、平1・7)
- 寺木定芳『南榎町、神楽坂、逗子』(『図書』第5巻第50号 昭15・3／『鏡花全集』月報6』岩波書店、昭49・4)
- 寺木定芳『人、泉鏡花』(武蔵野書房、昭18・9)
- 東郷克美『木精の力——『三尺角』『木精』と『高野聖』をつなぐもの』『新日本古典文学大系』明治編20 泉鏡花』(岩波書店、平14・3)
- 『徳田秋聲全集』第二十三卷(八木書店、平13・7)
- 永平和雄『近代戯曲史序説(上)——再検討のためのノート——』(『文学』第33巻1号 昭40・1)
- 永平和雄遺稿集刊行会編『近代文学を視座として』(ユニテ、平17・3)
- 中丸宣明『紀久八狂乱——広津柳浪「乱菊物語」と小栗風葉「曇下地」——』(『国語と国文学』第87巻第5号 平22・5)
- 西尾元伸『泉鏡花』(『幻往来』の東京——〈怪談〉と〈近代知〉をめぐって——)、『帝塚山大学文学部紀要』第39号 平30・1)
- 西村博子『日本の近代戯曲 一八七九—一九四五』(日本近代演劇史研究会『20世紀の戯曲——日本近代戯曲の世界』(社会評論社、平17・6)
- 野口武彦『鏡花の女』(『国文学』第19巻3号 昭49・3)
- 延広真治『鏡花と江戸芸文——講談を中心に——』(『国文学』第30巻第7号 昭60・6／東郷克美編『日本文学研究資料新集12 泉鏡花・美と幻想』(有精堂出版、平3・1)
- 野村喬『鏡花劇の今日』(『心』昭52・10)
- 花柳章太郎『がくや緋』(美和書院、昭31・10)

- 花柳章太郎『わたしのたんす』（三月書房、昭38・8）
- 東雅夫『遠野物語と怪談の時代』（角川学芸出版、平成22・8）
- 檜谷昭彦・長谷川端・三田英彬「泉鏡花文庫自筆原稿目録——慶応義塾図書館蔵——」『国文学論叢第五輯 近代文学 研究と資料』（至文堂、昭37・9）
- 平山蘆江、三橋章八、平山清郎『女優展望』（世界書房、昭22・11）
- 仏教大学民間念仏研究会編『民間念仏信仰の研究』（隆文館、昭41・2）
- 松居松翁『劇壇今昔』（中央美術社、大15・5）
- 松村友視『白鷺——語りの構造——』（『国文学解釈と鑑賞』第54巻11号 平1・11）
- 松本伸子『明治演劇論史』（演劇出版社、昭55・11）
- 丸井不二夫『新派九十二年譜』『新派』（大手町出版社、昭和53・10）
- 三品理絵「泉鏡花と打擲する女——『貧民倶楽部』から『湯女の魂』へ——」（『阪神近代文学研究』第2号 平10・3）
- 三島由紀夫「解説」『日本の文学 4 尾崎紅葉・泉鏡花』（中央公論社、昭44・1／『決定版三島由紀夫全集』35 新潮社、平15・10）
- 村松定孝『現代文豪名作全集15 泉鏡花集』（河出書房、昭28・10）
- 村松定孝『泉鏡花研究』（冬樹社、昭49・8）
- 村松定孝「鏡花小説・戯曲解題」『泉鏡花事典』（有精堂出版、昭57・3）
- 守随憲治「市川九女八伝聞記」（一）（『実践文学』第42号 昭46・3）
- 守随憲治「市川九女八伝聞記」（Ⅱ）（『実践国文学』第2号 昭47・9）
- 柳永二郎『新派の六十年』（河出書房、昭23・12）
- 柳永二郎『絵番附・新派劇談』（青蛙房、昭41・11）
- 山浦慎吉編『日本舞踊流派細見』（新芸能新聞社、昭45・3）
- 『山田肇演劇論集』（白鳳社、平7・7）

- 吉田昌志「校注 辰巳巷談」『新日本古典文学大系明治編20 泉鏡花集』(岩波書店、平14・3)
- 吉田昌志「年譜」『新編泉鏡花集』別巻二(岩波書店、平18・1)
- 吉田昌志「泉鏡花」年譜」補訂(九)、『学苑』第855号平24・1)
- 吉田昌志「泉鏡花」年譜」補訂(十三)、『学苑』第869号平25・3)
- 吉田昌志「泉鏡花」年譜」補訂(十六)、『学苑』第903号平28・1)
- 吉田昌志「泉鏡花」年譜」補訂(十八)、『学苑』第927号平30・1)
- 吉田昌志「泉鏡花」年譜」補訂(十九)、『学苑』第953号令2・3)
- 吉田昌志『泉鏡花素描』(和泉書院、平28・7)
- 吉田弥生『江戸歌舞伎の残照』(文芸社、平16・9)
- 早稲田中・高等学校校史編纂委員会『百年の軌跡』(早稲田中学校早稲田高等学校、平7・10)
- 渡辺保『黙阿弥の明治維新』(新潮社、平9・10)
- 渡辺保「解説」三木竹二『観劇偶評』(岩波書店、平16・6)

拙稿「滑稽小説」から「喜劇」へ——尾崎紅葉「夏小袖」論——(『日本語と日本文学』第45号平19・8)

調査にあたっては、以下の機関のお世話になった。記して感謝申し上げる。

青山学院大学図書館・女子短期大学図書館

石川近代文学館

岩波書店

大妻女子大学図書館

大宅壮一文庫

国立劇場図書閲覧室

国立国会図書館

慶應義塾図書館

旧京都府立総合資料館（現 京都学・歴彩館）

淑徳大学図書館

松竹大谷図書館

筑波大学図書館

東京女子大学図書館

東京大学大学院法学政治学研究科附属近代日本法政史料センター明治新聞雑誌文庫

東京都立中央図書館

日本大学総合学術情報センター（喜多村緑郎文庫）

横浜開港資料館

早稲田大学演劇博物館

初出一覧

序論 (書き下ろし)

第一部 文学のなかの演劇——明治三十年代の小説を視座として——

第一章 声の文学の演劇性——「湯女の魂」論——

原題 「泉鏡花「湯女の魂」論」(『稿本近代文学』第42集 平成31・3)

第二章 演じる姿を描く——「舞の袖」論——

原題 「女役者をめぐる文学——小栗風葉・広津柳浪と泉鏡花——」(『稿本近代文学』第38集 平25・12)

第三章 長編小説の方法——河竹黙阿弥「黄門記童幼講釈」と「風流線」の対比から——

原題 「〈神〉と〈河童〉の織りなす舞台——泉鏡花「風流線」と河竹黙阿弥「黄門記童幼講釈」との対比から——」

(『稿本近代文学』第35集 平22・12)

第二部 小説の上演と戯曲の成立

第四章 小説上演のはじまり——明治三十年代における「瀧の白糸」と「辰巳巷談」上演を中心に——

原題 「鏡花小説を上演する——明治三〇年代における「瀧の白糸」と「辰巳巷談」上演を中心に——」

(『論集泉鏡花』第五集 和泉書院、平23・9)

第五章 小説から戯曲へ——「深沙大王」の成立——

原題 「泉鏡花「深沙大王」の成立——小説から戯曲へ——」(『日本近代文学』第96集 平29・5)

第六章 舞台上演と小説の交差——「白鷺」の初演——

原題 「泉鏡花「白鷺」の初演」(『日本語と日本文学』第55号 平25・2)

第三部 演劇生成の場と鏡花の文学——大正期の上演をめぐる——

第七章 書き換えにおける鏡花の位置——「深沙大王」の上演——

原題 「泉鏡花『深沙大王』の上演」〔歌舞伎 研究と批評〕第55号 平27・12)

第八章 舞台の表現と鏡花の文学——『戯曲日本橋』の成立——

原題 「『戯曲日本橋』の成立——鏡花小説と新派の方法——」〔稿本近代文学〕第30集 平17・12)

結論 (書き下ろし)