

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

Title	鏡花戯曲における『沈鐘』の影響
Sub Title	The influence of Die Versunkene Glocke on Kyoka's plays
Author	松村, 友視(Matsumura, Tomomi)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1979
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.38, (1979. 2) ,p.1- 19
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	<a href="http://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00380001-0001">http://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00380001-0001</a>

# 鏡花戯曲における『沈鐘』の影響

松 村 友 視

泉鏡花が書き遺した三百余篇の作品のうち、戯曲は「かきぬき」類を除いて一六篇<sup>(1)</sup>、岩波版鏡花全集(以下「全集」と略す)で二巻分に相当する。年代的には明治三七年一〇月の「深沙大王」に始まり昭和十一年一月の「お忍び」に至るもので、これを時代別にみると、明治期に五篇、大正期に九篇、昭和期に二篇が執筆されている。半数余の九篇が大正期に集中していることが第一に注意されるが、さらにこの九篇のうち五篇までが大正二年に書かれているのは注目すべき点である。

ここで鏡花戯曲のすべてを次のように四項に分類してみる。

- (一) オリジナル戯曲……夜叉ヶ池、紅玉、海神別荘、恋女房、天守物語、山吹、戦国茶漬、多神教
- (二) 小説を脚色したものの、もしくは小説と同題材を扱ったもの……深沙大王、隅田の橋姫<sup>(2)</sup>、愛火、稽古扇、公孫樹下、鳥笛、日本橋、お忍び<sup>(3)</sup>
- (三) 翻訳戯曲……沈鐘
- (四) かきぬき類……省略

右の分類を概観したとき、オリジナル戯曲八篇のうち七篇までが大正期に書かれており、一方小説に基づく戯曲七篇のうち四篇は明

治期に書かれている点が注目される。前述したように大正期の九篇のうち五篇は大正二年の執筆だが、うち四篇はオリジナル戯曲である点も問題となろう。しかし最も主要な問題は、各作品の検討作業の過程に浮かびあがる、翻訳戯曲「沈鐘」とオリジナル戯曲群との間に認められる影響関係の確認であろう。即ち明治四〇年から四一年にかけて発表された「沈鐘」の構想的乃至は思想的影響が、その後執筆のオリジナル戯曲を中心として、しかもオリジナル戯曲の殆んどに互って顕著に認められること、これである。この影響の様相についてそれぞれの戯曲を検証しつつ考察を進めることが本稿の目的である。

「沈鐘」(五幕)は Gerhart Hauptmann (1862—1946) の *Die versunkene Glocke* (1896) を登張竹風・泉鏡花が共訳したもので、原作は、ドイツ自然主義の潮流のうちに出発した Hauptmann が、オキナホヤがて新浪漫主義の傾向に転じて書いた戯曲の一篇である。わが国における「沈鐘」の翻訳は竹風・鏡花共訳によるものが最も早く、明治四〇年五月五日から同年六月一〇日にかけて『やまと新聞』に第二齣までが連載され、中断ののち翌四一年九月に春陽堂から完訳が単行出版された。但し共訳といっても厳密には竹風の翻訳した本文を鏡花が独特の文体で仕上げたもので、この間の事情は長谷川天溪の批判に反駁した竹風の「沈鐘の翻訳について」(明治40・7・新小説)、竹風宛鏡花書簡(5)下書、鏡花自筆原稿等に窺うことができる。また、天溪の酷評に強く反論した「あひ／＼傘」(明治40・7・新小説)にみる鏡花の姿勢は、単に竹風の弁護や自己の責任意識だけでなく、翻訳作業そのものに対する並々ならぬ熱意を窺わせるものである。

「沈鐘」の梗概は左のとおりである。

山の妖精達と麓の村人は対立関係にある。村の鑄鐘師ハインリヒ(翻訳名、埴生理非衛)は山中で事故に遭い、運搬中の鐘は湖底に沈むが、これを契機に美しい妖精ラウテンライン(朗姫)と恋に陥る。ところが村から僧・校長らが来て彼を連れ帰ってしまう(一幕)。悲しんだラウテンラインは、妻マグダ(玉木)の熱心な看病の隙をついてハインリヒを連れ戻す(二幕)。山にあるハインリヒの許へ僧が来り彼の罪を説くが彼はこれを拒絶する(三幕)ため、僧に煽動された村人の襲撃を受ける。村人を退けた彼だが、夢に二

人の愛児が現われ妻の入水を告げるや、我を忘れてラウテンデラインを罵り、その制止を振切つて山を下る(四幕)。しかし彼は村人に追われて再び山に戻つて来る。ラウテンデラインが池の精に嫁したことを聞いて落胆した彼は、自らの生命と引換えに一目彼女に逢うべく山姥に懇願し、今しも昇る太陽を見て「お、太陽……日の出、日の出!——あゝ、夜は長い。」(Die Sonne……: Sonne Kommt! — Die Nacht ist lang.)と言いつつラウテンデラインの腕の中で息を引取る。

ここで「沈鐘」の基本構造を確認しておく必要がある。山の妖精界と麓の人間界とを対比的・二元的に設定し、山と麓との間を振子のように往復する中間存在として主人公を配置することで、個人的自由と現実的社会的束縛との間における近代知識人の内的葛藤を象徴的に表現するのである。ハインリヒは単に麓から山へという単一の指向を示すのではなく、価値の差こそあれ等量の比重をもつ両世界間を往復する存在であり、この往復、という行為自体の象徴するところが即ち「沈鐘」の中心主題と考えてよい。ただ結局ハインリヒは、その思想的脆弱と意志薄弱のゆえに悲劇的結末を辿るのであり、価値転換の黎明は結末の太陽に象徴されることになる。このような構図には、ニーチェの超人思想の影響が指摘されている。<sup>(6)</sup>

明治三三年一〇月及び一二月の『帝國文学』に掲げた「ハウプトマン」と題する文の中で竹風は、「沈鐘」にニーチェの影響を認めると共に次のような作品理解を示している。即ち、妖精界を「自由なる藝術」「自由なる戀愛」の世界、あるいは「個人的自由の仙郷」とし、ラウテンデラインをその象徴・保護神ととらえ、麓の人間界を「個人を繫縛窘束する桎梏」「因襲久しき道義慣習の繫縛」と把握する。要するにこの作品の基本構造を「自由」と「繫縛」という対立概念において理解するわけだが、「沈鐘」が竹風と共訳されたことを鏡花作品との関連で考える場合、竹風のこうした作品理解がその是非を超えて動かし難い意味をもつてくることはいうまでもない。

厳密な意味で共訳とはいえないにせよ、「沈鐘」翻訳作業は鏡花にとつて西欧近代戯曲との唯一の直接的接点であり、このことのもつ意味は大きく、同時に、ニーチェ主義者であった竹風の思想的影響も多大であったと考えられる。事実鏡花は「あひ／＼傘」の中で、「竹風君に伺つた處でも、原書の對話は、鑄鐘師ハインリヒの住居のやうな、古代の獨逸の風ではない、篇中の思想と共に近代のもの

ださうだ。」と述べており、この一文からも、共訳にあたって鏡花が竹風から「沈鐘」に盛込まれた思想に関する説明を受けたことは想像に難くないのである。

ところで「沈鐘」と鏡花戯曲との影響関係については、すでに村松定孝氏が『「沈鐘」と泉鏡花』(昭和38・2・学苑)で、「大正期に書かれた彼の戯曲には、『沈鐘』の換骨脱胎が顕著に見出されるし、それら幾つかの作品が書き次がれゆくうちに次第にハウプトマンの影響が自家菜籠中のものとなり、独自の成果を示しゆくプロセスが十分に辿りうる。」と述べ、影響の顕著なものとして「夜叉ヶ池」「紅玉」「海神別荘」「天守物語」の四篇を挙げておられるが、鏡花戯曲における「沈鐘」の影響は鏡花文学の本質に関わる重要な問題を含むと思われ、氏の論考に加えてさらに詳細なアプローチが必要ではないかと思う。また笠原伸夫氏は「天守物語の成立」(昭和51・5・『泉鏡花美とエロスの構造』至文堂)で「沈鐘」の影響の大きさを述べると共に、「天守物語」の天守五層を「現世と対峙する空間」と見、『夜叉ヶ池』から『海神別荘』へと展開する幻想劇の基本は、夢と現、他界と現世の対立点をつねに内にかかえもっているものであり、それはまちがいがなく『沈鐘』によって喚起されたものといえた。」と述べておられる。示唆に富む論考であり、本稿の論旨の一端ともこれは重なるのだが、この点に關しても詳細に検討してゆきたい。

以下、影響の認められる戯曲として、まず「夜叉ヶ池」「紅玉」「海神別荘」「天守物語」の四篇について論述してゆくことにする。なお、全集本からの引用については末尾に算用数字を付して頁数を示した。

## 二

「夜叉ヶ池」(一幕、大正2・3・演芸倶楽部)はオリジナル戯曲最初の作品である。

時、現代。越前国琴弾谷には伝説がある。鐘楼守萩原兎・百合夫婦の守る鐘は、定刻に撞かぬと峯の夜叉ヶ池から洪水が起こるといふのだ。一方、夜叉ヶ池の主・白雪姫は白山千蛇ヶ池の若殿に恋焦れているが、洪水なしに逢瀬はままならない。ところがその夏、村は早つづきで、村人は雨乞いのため百合を夜叉ヶ池の龍神への人身御供にしようと、神官・村長らを先頭にやって来る。彼等との争い

のうちに百合・晃は自殺し、ために鐘を撞くべき刻限が過ぎて洪水が襲い、鐘は水中に沈没、村人は悉く死して魚に變ずる。自殺した夫婦は新たにできた「鐘ヶ淵」の主となる。

百合を襲う神官・村長らが「沈鐘」に登場する僧・校長らに共通することなど、すでに指摘のあるように「沈鐘」との類似は極めて顯著だが、重要な点として、「沈鐘」の基本構造である対比的な二元的構図が、夜叉ヶ池の妖精界と麓の人間界とに共通してみられることがあげられる。但しこの二つの世界は対比的な設定にかかわらず結末を除いて何ら接触せず、しかもハイインリヒに相当する萩原晃は妻百合と共に両世界の中間に固定されて往復という行為を示さない。殊に百合は白雪姫に共通する性格をもっており、むしろ彼等は妖精界の庇護下にあつて最終的に妖精界へ移行する存在として提示される。つまり「夜叉ヶ池」には「沈鐘」におけるハイインリヒの妻マグダや愛児のごとき現実への牽引力が欠如しており、それゆゑ妖精界は人間界に対し一方的に優位を占め、人間界は専ら否定的に描かれるのみである。こうした構図に本質的意味での葛藤や象徴性が生じ得ないのは、いうまでもない。

「夜叉ヶ池」は明らかに「沈鐘」の強い影響下にありながら、鏡花はここにその概略的構図を取入れはしたものの、中心思想を明瞭な形で導入するには至らなかつたといえるが、ただ、思想的影響が別な形で現われていることは指摘できる。晃が友人学園に語る鐘の伝説に出る龍神の言葉「我が性は自由を想ふ。自在を欲する。氣まゝを望む。」(63)は、その世界が本来「自由」の論理をもつことを暗示するが、これは龍神の後継たる白雪姫の意識にもあらわれる。

義理や掟は、人間の勝手づく、我と我が身をいましめの繩よ。……鬼、畜生、夜叉、悪鬼、毒蛇と言はるゝ私が身に、袖とて、棲とて、戀路を塞いで、遮る雲の一重もない！ (625)

義理も仁義も心得て、長生きしたくは勝手におし。……生命のために戀は棄てない。(626)

諸神、諸佛は知らぬ事、天の御罰を蒙つても、白雪の身よ、朝日影に、情の水に溶くるは嬉しい。五體は粉に碎けようと、八裂にされようと、戀しい人を血に染めて、燃えあこがるゝ魂は、幽な螢の光と成つても、劍ヶ峰へ飛ばいで置かうか。(626)

白雪姫の意識は、激しい恋情の側面であると同時に確実に恋愛至上主義に裏打ちされた「自由」の論理である。ここで、竹風が「沈

鐘」の妖精界を「自由なる戀愛」の世界と把握していたことを憶い起こすのだが、「沈鐘」では個人主義的自由の象徴であった妖精界を、鏡花はその象徴性を幾分か減却することで恋愛至上主義的自由の世界に転化させたといえるのである。但しここで注意すべきは、白雪姫の意識の根底に、実は人間界に対する深い怨恨の存在することである。かつて龍神の犠牲にされようとして池に入水した里の処女白雪は明らかに白雪姫の前身であり、白雪姫の自由の論理や、妖精界と人間界との対立構図は、そうした怨念を基盤にもつとみてよい。そして百合も白雪と同様の経過を辿って淵の主になるのであり、「人は、心のまゝに活きねばならない。」(935) という見もまた同じ論理の側に立つ存在なのである。

これに対し人間界は、個人の自由を阻害するもの、社会的束縛・因習といった形をとって否定的に描かれる。代議士穴隈鑛蔵は晃にいう。

苟も國のためには、妻子を刺殺して戦争に出ると云ふが、男兒たるものの本分ぢや。且つ我が國の精神ぢや、即ち武士道ぢや。人を救ひ、村を救ふは、國家の爲に盡すのぢや。我が國のために盡すのに、一晚媽々を牛にのせるのが、然ほどまで情ないか。(938)

「愛」という個人的事象に対し「國家」という社会的事象を重大事としてもち出すこの論理は、そのまま個人主義の裏返しになっている。このように、「沈鐘」における「個人的自由」と「社会的繫縛」との対比が、些か転化・縮少されながらも「夜叉ヶ池」に導入されていることは看過できない点である。

ここで「沈鐘」以外の要素にも触れておく必要があるが、いまは簡単な列挙に留める。

一、「近江國輿地誌略」によれば、実在の夜叉ヶ池(別名戸羅池)には、雨を降らす代りに安八太夫なる富者の娘を手に入れた龍神の伝説があり、これは「夜叉ヶ池」の内容と類似する。<sup>(7)</sup>

二、結末の洪水で出現した淵の名「鐘ヶ淵」は、日本各地に広く分布する同地名が多く背後にもつ沈鐘伝説に依ると考えられる。

三、旅僧学園に諸国一見の僧の位置を見、晃・百合が最初に着けている白髪の鬘の趣向に前ジテ後ジテの変化を見るならば、作品の粹

組に能の様式が取入れられていることを指摘できる。

鏡花は、「沈鐘」の作品世界を実在の池の龍神伝説を基盤として移行させ、それを古来よりの沈鐘伝説と結びつける一方、全体の枠組に能の手法を取入れたと考えられるのである。

いままで私は「夜叉ヶ池」の非現実世界を「沈鐘」との関連で〈妖精界〉と呼んできた。これは、その性格及び鏡花の用例からみても〈魔界〉と呼ぶに相応しい。以下、本稿では鏡花戯曲における非現実世界を、ひとしく〈魔界〉と呼ぶことにする。

さて、「夜叉ヶ池」に次ぐオリジナル戯曲「紅玉」(一幕、大正2・7・新小説)になると、やや趣が異なってくる。

展覧會に落選した画工が登場、酔いに任せてその場に寝込む。続いて登場したある屋敷の主人は、妻と若い男との恋の経緯を侍女から聞き出す、それによれば夫人の指輪を鳥が銜くわえて飛去ったのが発端という。「衣兜やぶしには短銃ピストルがあるぞ」と言いつつ主人は屋敷に入る。以前からこれを窺っていた三羽の鳥は自分達の悪戯から起った人間界の出来事を様々に揶揄批評する。舞台暗転。一人残った画工の画布に三羽の鳥が浮かび出る。凝視して画工はいう。——「繪か、其とも實際の奴等か。」

現実と非現実が錯綜しており、初演を観た山宮允(8)の評を借りれば「餘りファンタステイックで」「眞實性の不足を感じ」させ、些か理解の困難な作品ではあるが、画工の位置などから推せば、舞台の中心部分全体が画工の夢の世界と考えられ、三羽の鳥は一面において、現実現実に不満を抱く画工自身の意識の表出と理解できる。つまり画工の現実と意識下の世界との二重構造をもつわけである。

「紅玉」は「夜叉ヶ池」ほどには「沈鐘」の影響が顕著ではないが、例えばメルヘン風の構想自体に類似は見られるし、芸術的に失敗し現実に不満を抱く画工はハインリヒに類似し、彼の「あゝ、日が出た、が、俺は暗夜やみだ。」(二) という寝言はハインリヒの最後の台詞と共通する。しかしより本質的な点として、三羽の鳥の世界と指輪をめぐる人間界の世界とに「沈鐘」と同様の対比的な二元構造をみることができる。三羽の鳥は〈魔界〉の眷属のごとき存在と考えてよい。

全体を画工の夢とする二重構造には一種の批評性をみることが可能だが、直接的には、三羽の鳥の台詞に人間界に対する批評が窺える。一羽の鳥はいう。



俺たちが見れば、薄暗い人間界に、眩しい虹のやうな、其の花のバツと咲いた處は鮮麗だ。な、家を忘れ、身を忘れ、生命を忘れて咲く怪しい花ほど、美しい眺望はない。(中略)人間の黒い手は、此を見るが最後掴み散らす。當人は、黄色い手袋、白い腕飾と思ふさうだ。お互に見れば眞黒よ。人間が見て、俺たちを黒いと云ふと同一かい、別して今來た親仁などは、鐵棒同然、腕に、火の舌を擲めて吹いて、右の不思議な花を微塵にせうと奇つて居るわ。野暮めがな。はて、見て居れば綺麗なもの、仇花なりとも美しく咲かして置けば可い事よ。(21)

色には、戀には、情には、其の咲く花の二人を除けて、他の人間は大概風だ。中にも、ぬしと云ふものはな、主人と云ふものは、淵に棲むぬし、峰にすむ主人と同じで、此が暴風雨よ、旋風だ。一溜りもなく吹散らす。あゝ、無慙な。(22)

引用中の「花」が「恋」を意味することは明白である。この台詞は極めて恋愛至上主義的な論理をもち、かつ人間界に恋愛における自由はない、と批評する。事実、屋敷の夫人には恋の破局が予想されるので、魔界はここでも人間界より優位の立場にあり、その「恋愛至上主義的自由」の論理は人間界の「繫縛」の論理と対比されるわけである。そして重要なのは、「夜叉ヶ池」が、基本的に、魔界の優位性と主人公の魔界への移行という形でしか批評の方法をもち得なかつたのに対し、「紅玉」では、「恋愛」を通しての個人的自由への志向と、それを束縛する人間社会への批評とが、より積極的な形で表出されていることである。ただその批評が魔界からの傍觀的な形に終始し、しかも結局は画工の夢の出来事であるという作品構造自体は、必ずしも成果を齎したとはいえない。その点、次の「海神別荘」(一幕、大正2・12・中央公論)では対比的設定と意図がより明瞭になっている。

時、現代。莫大な財宝と引換えに心ない父親によつて海に沈められた美女が海底宮殿の公子に興入れする。彼女は一旦故郷に帰りたいと望んで漸く許されるが、その身が蛇身に変じたことを知つて戻り、悲しみの余り公子に自分を殺せという。しかし剣を構えた公子の姿に向つた瞬間、その気高さに打たれ、故郷を忘れることを約し、終生を誓う。

この作品は明らかに浦島伝説を背景にもつものであると同時に、先に略述した「近江國輿地誌略」に見たごとき龍神伝説の一形態を、龍神の側を舞台に描いた作品といえる。海底宮殿の魔界と陸の人間界との対比が極めて明瞭であると同時に、両世界は相互に交渉

をもつに至っているし、魔界と人間界との間の恋というモチーフがここではじめてあらわれる。さらに、海底に來た美女は人間界との間に明らかな往復の行為を示しており、前二作に見られなかった葛藤の意識をそこに見出し得るのだが、但しそれは、魔界の絶対的優位性という設定によって解消されてしまっている。

「海神別荘」には、近松「大経師昔曆」の一節（全集五〇頁四〜一〇行）、及び西鶴「好色五人女」巻四の四の一節（同五一頁四〜一三行）が引用されており、後者に関しては公子に次のことき台詞がある。

其はお七と云ふ娘でせう。私は大すきな女なんです。御覧なさい。何處に當人が歎き悲しみなぞしたのですか。人に惜まれ可哀あはれがられて、女それ自身は大満足で、自若として火に焼かれた。得意想ふべしではないのですか。何故其が刑罰なんだね。(51-53)云々

公子はお七やおさんの行為を女の業としてとらえるのではなく、恋にすべてを賭して死んだことに無条件の讚美を贈るわけで、つまりは海底宮殿もまた明確な恋愛至上主義の上に成立しており、人間界はこの論理を基盤に否定され批評されるのである。

ところでこれと前後して「紅玉」及び「恋女房」（大正2・12・作品集『恋女房』鳳鳴社）にも、八百屋お七に関する語が出る。

鈴ヶ森でも、此の薫は、百年目に二三度だつたな。(紅玉 52)

鈴ヶ森のお仕置で、火あぶりに成つた時、あの、お七が、見物の田舎者を怨んだらうか。何の未練な、怨むものかね。(恋女房 52) これら三篇が、同じ大正二年に、戯曲としては連続して書かれていることを考えれば、単なる暗合として看過できぬものがある。

以上の例証から、「夜叉ヶ池」「紅玉」「海神別荘」における非現実世界が、共通して恋愛至上主義的自由の論理をもち、かつ人間界より一方的に優位を占め、その対比の中で人間界への批評が試みられるという基本的パターンを抽出できる。ひとしく「沈鐘」の影響の導入という方法を取りながら、しかも作品形態を変化させつつ書き継いでゆくに従って、鏡花はそこに彼自身の戯曲の原型を發展的に成立させてきたのである。そしてこの原型をより明確なものにすると共に、日本の古伝承を基盤とすることで生み出された名作が、次に述べる「天守物語」（二幕、大正6・9・新小説）である。

封建時代。白鷺城の天守五重に棲む美しい妖女富姫の許へ妹分の亀姫がやって来る。富姫は土産に城主の白鷹を奪い与えるが、暫くして凶書之助と名の若侍が主命で鷹を捜しに登って来る。富姫は再び来ることを禁じて無事帰すが、凶書之助は途中で灯を消されて引返す。一旦は怒るが却って彼に恋心を覚え「帰したくなくなった」という富姫に、凶書之助は恋情を感じつつも、決心ができぬと眼を告げ、富姫から記念の兜を受けて帰る。ところがこれがために彼は秘蔵の兜を盗んだ謀返人とされ、討手に追われて逃げ戻る。富姫は彼と共に獅子頭に隠れるが獅子の両眼を突かれて共に失明する。討手を退散させた二人が悲歎にくれていると、近江丞桃六<sup>(10)</sup>なる老彫刻師が現われ、鑿<sup>(11)</sup>を獅子の眼に当てるや二人の目も開く。

「天守物語」の素材として「老嫗茶話」<sup>(11)</sup>があることは村松定孝氏によって既に指摘されているが、中でも「播州姫路城」の一話は「天守物語」に極めて類似し、その骨格をなしている。——姫路城主の兒姓森田図書が「四の時天守七層へ登ると、三四、五の気高い女がおり、凶書に印として兜のしころを与えた。凶書が戻って城主に見せたところ、それは城主の兜のしころであった、という話だが、重要なのはむしろ「播州姫路城」が「天守物語」に移行する過程で鏡花が創作により新たに添加した部分といえよう。そのうち主要な点を列挙すると、第一に、天守の妖女と若侍との年令差を縮少し両者に恋愛関係を生ぜしめたこと。第二に、妖女と城主とを対立関係に置き、それぞれの世界を明確な対比に基づいて設定すると共に、中間存在として凶書之助を配置したこと。第三に、若侍が人間界に戻る結末を、最終的に魔界へ移行する形に改変したこと。第四に、獅子頭を要所に据えることで魔界に劇的な奥行きを添加した<sup>(12)</sup>こと。以上四点のうち、はじめの三点に「沈鐘」の構想の影響を認めることができる。内容的に「夜叉ヶ池」と一部連関があることはいうまでもない。

「天守物語」における二つの世界は同一空間における上下関係として設定され、かつ利害的にも対立し、この点で「沈鐘」の設定と効果とを兼備するといえる。さらにハイシリヒに相当する凶書之助には明らかな往復の行為がみられるほか、その行動パターンはハイシリヒと同一であり、そこには富姫に対する恋情と、封建の主従関係や現世への未練との間の葛藤が見てとれる。——「迷ひました、姫君。殿に金鐵の我が心も、波打つばかり惱亂をいたします。が、決心が出来ません。」<sup>(18)</sup> という台詞はこれを端的に示すもので

ある。かくて「天守物語」は、「沈鐘」の基本構造を基本的にではあってもはじめて完備した作品だということになる。

まず、時代設定は「不詳。ただし封建時代。」とある。即ち限定された時代・年代は問題でなく、鏡花の関心は「封建時代」という点にあるので、このことは作品中にみられる封建的束縛への批判と当然関連する。次は、図書之助が切腹を命じられたと聞いた富姫と図書之助との対話である。

夫人 何、鷹をそらした、其の越度、其の罪過、あゝ人間と云ふものは不思議な咎を被せるものだね。(略)

圖書 主と家來でございます。仰せのまゝ生命をさし出しますのが臣たる道でございます。

夫人 其の道は曲つて居ませう。間違つたいひつけに従ふのは、主人に間違つた道を踏ませるものではありませんか。

圖書 けれども、鷹がそれました。

夫人 あゝ、主従とかは可恐しい。鷹とあの人間の生命とを取かへるのでございますか。(483)

封建的倫理に対する富姫の批判は明白だが、さらに、「翼あるものは、人間ほど不自由ではない。」(426)といった富姫の台詞を考え合わせれば、これらは単なる封建倫理批判ではなく、むしろ人間の形式倫理や社会的束縛に対する普遍的な批判を、その典型たる封建制を借りることで表現したのだと理解してよい。天守下の武士達が「沈鐘」における僧以下の村人達に照応することは当然であろう。

白銀、黄金、珠、珊瑚、千石萬石の知行より、私が身を捧げます。腹を切らせる殿様のかはりに、私の心を差上げます、私の生命をあげませう。貴方お帰りなさいませう。(484)

……千歳百歳に唯一度、たつた一度の戀だのに。(中略)前世も後世も要らないが、せめて恠うして居たうござんす。(496)

右のごとき富姫の台詞には、前述の戯曲とひとしく恋愛至上主義の意識が感得されるが、同時に彼女には、「夜叉ヶ池」の白雪姫同様、前世における非業の死に関わる人間界への怨念が背後にあることを見落とせない。獅子頭の由来にまつわる落人の貴夫人の死は富姫の前身を暗示しており、天守の魔界と人間界との対立構図の原点はここにあるといえる。通観すれば、「夜叉ヶ池」の白雪姫・百合、「海神別荘」の美女、「天守物語」の富姫は、ともに現世における非業の死を通過することで魔界の存在となっており、主人のピスト

ルによつて死に至ると予想される「紅玉」の夫人は、まさに魔界直前の存在といつてよい。やや対立性を弱めた形で萩原晃や図書之助も同様に扱えよう。彼等はすべて現世を棄てた人間達であつて、その現世棄却自体がすでに痛烈な批評なのであり、それはラウテンデラインの腕の中で迎えるハインリヒの終局と連繫する側面をもつのである。こうして、富姫の怨念が単に城主個人への復讐劇に終らず、普遍的批評の形態をみせていることの意味は小さくないのである。

以上四篇のオリジナル戯曲を概観した場合、これらは鏡花に身近な素材を作品基盤として「沈鐘」の影響を導入しつつも、その象徴的深みに達しているとはいえない。しかし鏡花は、現実と非現実とを対比的二元的に設定し、非現実世界の優位性を基盤として相対的に現実を批評するというドラマトゥルギーを獲得したのであり、そのフィクチャーは「恋愛」ではあつても、個人的自由と現実的社会的束縛との相剋の問題に触れ得ているのだ。鏡花は「沈鐘」からかかる視座と方法を獲得し、新たな作品世界を創造したのである。それはとりもなおさず鏡花の「沈鐘」理解の形だった。再構成の方法だった。

次に、△魔界▽の性格を考えてみたい。

### 三

△魔界▽に共通する属性として、以下の三点を指摘できる。

- 一、死を通過した世界であると同時にその中心存在が現世で悲劇的死を遂げていること。
- 二、擬人化された動植物が眷属として登場し、人間が動物に変身するモチーフがあること。
- 三、恋愛至上主義の論理と怨の成就のモチーフがあり、その中心存在が人間界への対立意識の一方で特定の人間に対し庇護もしくは救済の意識をもつこと。

これらの属性を、先行の幻想小説、例えば「龍潭譚」「高野聖」「きぬく川」などにみられる幻想世界と比較すると、多分に共通する要素があり、前後関係に即していえば、魔界は上記の幻想世界を継承したといえる。と同時に、上述三点の属性のうちの幾つかが、

小説の幻想世界に共通して欠落していることに気づくはずである。第一に「死後の世界」の屬性が欠如している<sup>(13)</sup>、さらに、論理的基盤たる「恋愛至上主義」がみられず、また幻想世界の女達には「現世における悲劇的死」という過去が欠落している。つまりこれらの要素は「沈鐘」影響下の戯曲に至って提示されたものであり、このことを考える為には、作品にみられる鏡花の現実認識を分析することから始めねばならない。

現実を舞台とする鏡花小説の多くが悲劇的恋愛を主題とすることが示すように、鏡花の現実認識は多く恋愛を通して把握され、しかも極めて悲観的なものといわざるを得ない。逆説的にいえば女主人公たちの恋は、現実のカタストロフと表裏において死によってのみ成就するのであり、死は一面救済でもあるのだが、遣り場のない敗北感を払拭することはできない。一方には前述の幻想小説の系列があるのだが、その幻想世界はいわばこうしたカタストロフから逃避した世界である。

ところがこれとまた別に、現実の悲劇を直接反映した形で出現する非現実の世界がある。「註文帳」「白鷺」等、鏡花の所謂「理由のある怪談」<sup>(14)</sup>がそれであり、ここに登場する「幽霊」は、恋愛の悲劇的結末を超えて確実に救済の姿を示すのだが、そこにも現世への敗北感は免れない。だがここで私たちは、小説の幻想世界に欠落していた魔界の屬性の幾つかが、むしろこの「理由のある怪談」の性格に近いことに気づくはずである。魔界とは現世の悲劇の彼岸なのであり、それは敗者の救済の場であると同時に現世への怨念を内に秘める者たちの存在領域でもあり、その図式は、自由の論理や人間界との対立のそれである。魔界は、幻想小説の幻想世界を基本的に地盤とし、そこに現実認識に基づく反現実の論理を添加することで新たに創造された別空間といえる。

此岸から彼岸へ、という敗北の論理でなく、彼岸から此岸へと論理の方向を転換することで、魔界は確実に現実批評の方法を獲得する。それは、「観念小説」をはじめとする鏡花小説の多くが現実への敗北を悲劇として描き出すこと自体のもつ逆説的な批評性とは確実に異質である。この視点の転換は、現実と非現実を同一空間に併存させ、非現実に視座を据えつつこれらを相対化することで生み出されたものであり、かかる視座を鏡花に与えたものこそ「沈鐘」の構想であり個人主義思想だったのである。さらにそれは、設定された舞台上に視座を固定せざるを得ぬ演劇形式を以てしてはじめて獲得されたものであり、こうして、「沈鐘」の齎したものは多大であっ

た。

以上が四篇のオリジナル戯曲にみる「沈鐘」の影響の概略だが、影響はここにとどまらず、以下の二篇のオリジナル戯曲「山吹」「多神教」にも、やや異なった形で認められる。

#### 四

「山吹」(一幕二場、大正12・6・女性改造)の梗概は次のとおりである。

温泉に逗留中の画家は散歩の途中、婚家から逃れて来たという夫人に出会い、仮の夫婦になってくれと懇願される。しかし彼が拒絶したため絶望した夫人は、居合わせた老人形使に何でも望みを叶えることを約し、老人の望む儘に彼の身体を打つ。画家は見兼ねて制するが、老人は、過去の罪障の苦しみから逃れるには美しい女に折檻される以外なく、今後も夫人の折檻を受けたいと語る。承諾した夫人は、画家が自分の初恋の人であると告白したのち、その場で老人と婚礼の儀式を挙げ、「世間へ、よろしく。……然やうなら」と告げて老人と共に山中に消える。舞台は一人残された画家の次の台詞で閉じる。——「うむ、魔界かな、此は、はてな、夢か、いや現実だ。——え、おれの身も、おれの名も棄てようか。いや、仕事がある。」

鯉の死骸に我が身を譬える夫人の絶望感、恋情を秘めた最後の願いを画家に拒絶されることで決定的となる。このとき老人が死骸を拾い上げることが結末を暗示するのはいまでもないが、老人が「魔の如し」(510)と表現されることを思い合わせれば、死を覚悟した夫人と共に彼の行こうとする世界が、すでにみた魔界Vとほぼ等しい世界であろうことは予測されるはずである。現実に対する夫人の憎悪、諦念と、老人の罪障滅却の望みとは、現世を超えた魔界Vにおいて合致するのであり、その意味で二人の婚礼の儀式は極めて象徴的である。二人が腐った鯉を食することは、両人の同類意識の確認であると共に、日常世界の棄却、現世への告別の儀式であり、「死」の通過に類似した意味をもつ。少なくとも二人はこの常軌を逸した行為によって確実に日常的現実から遊離した存在となるのである。あるいはそこに、芸能者もしくは漂泊者としての非日常世界を二重映しにしてもよい。

「旦那様」「奥方様」と夫人を呼び、彼女を背に腰掛けさせて「馬に成つてお供をするだよ。」(531) という老人は、魔界の眷属の位置にあり、従つて二人の婚姻は「沈鐘」におけるラウテンデラインと池の精ニッケルマンとのそれに近い性格をもつ。老人の目には「美女で以て夜叉羅刹のやう」でいて「天人、女神を其のまゝに、尊く美しく」(529) 映る夫人は、白雪姫・富姫同様、魔界の中心的存在たる美女の位置を担うのである。

現世で非業の死を遂げた女が行く場所が魔界であるとすれば、老人の罪によつて死に至つた美しい女——彼女は老人によつて天人や鯉に譬えられる——は魔界の女と同質であり、彼女の代りに老人を打つ夫人は、自身が現世に敗北し怨恨を抱きつつ死を覚悟している点で、まさにその女と同化するのである。夫人と老人の行く手にあるのはもう魔界だけだ。「世間へ、よろしく。」という夫人の最後の言葉は、まさしく現世への訣別の辞なのである。

一方、画家は、ト書きの多くが共通して彼の冷静さを描出するように、世事への介入を拒む知識人として設定される。彼が共に帰る以外自分の覚悟は変らぬという夫人に対し、彼は次のように答えるしか術を知らない。

是非善悪は、さて置いて、それは今、私に決心が着きかねます。卑怯に回避するのではありません。私は自分の仕事が忙しい。いま分別をしている餘裕が、——人間の小さいために、お恥かしいが出来ないのです。(531)

これは前引の図書之助の台詞と共通し、明らかに葛藤の意識を示すものだが、図書之助と異なるのは彼が現世に留まる点だ。最後の台詞「えゝ、おれの身も、おれの名も棄てようか。いや、仕事がある。」は、彼が結局現実を捨て得ぬ存在であることを意味していた。「仕事」とは、夫人の所謂「世間」と同様、「日常的現実」そのものであり、彼は魔界の入口から再び現実に引返すことになる。

現実を捨て得ぬ点で、画家はハインリヒの現実の一面の性格を帯びている。ハインリヒが結局は妖精界と人間界の中間で悲劇的死を遂げ、一方前述した四戯曲の主人公がすべて現実を捨て魔界に移行する（もしくはそれが予期される）という比較に限つていえば、画家はむしろ最もハインリヒに近く、もはや魔界は人間界に対して絶対的優位性を失っている。そこにあるのは、鏡花自身を包含する日常的現実に対する新たな認識であり、日常世界と彼岸の世界との隔絶の意識に他ならない。ここで鏡花は二つの世界を客観的に対比す



ることにより、現実及び人間の内質を描き得ているのである。こうして、「山吹」は、「沈鐘」のもつ思想性を鏡花の方法の中で咀嚼しつつ、独自の認識に基づく作品世界を構築したと考えてよいのである。

最後のオリジナル戯曲は「多神教」(一幕、昭和2・3・文芸春秋)である。

時、現代。美濃・三河国境の白寮権現の社の森で、薄情な男を呪い殺そうと丑の時参りを続けていたお澤は、満願の日に神官や里人に発見され、様々に責め苛まれる。その時社殿の扉が開き美しい媛神が現われ、お澤に魔の矢を与えて本望を遂げさせる。一方神官や里人は梟に変身しはじめる。時あたかも丑の上刻、大空に幽かな楽の音が聞える。

ここに登場する神官や里人が「沈鐘」の僧以下の村人を継承するものであることは明らかである。一方お澤は丑の時参りの呪術によって魔界に繋がっている。<sup>(16)</sup>魔界が、自らを「邪な神」と呼ぶ媛神を中心とする世界であることは無論である。お澤自身、媛神に類似する要素を備えており、この点で彼女は「夜叉ヶ池」の百合の位置に近い。

一方媛神は、「石垣を堅めるために、人柱と成って、活きながら壁に塗られ、堤を築くの埋められ、五穀のみのりのための犠牲として、俎に載せられた」(623)者達の同類であり、「夜叉ヶ池」の白雪姫に極めて近い存在である。この発想を敷衍すれば、既述した戯曲の主人公達はすべて、人間あるいは社会の形式秩序や因習・俗性に捧げられた犠牲者たちであり、従って魔界は、彼ら社会の犠牲たちが「死」を通過することで形成した八反人間界Vの世界ともいえるのである。

現世で本望を遂げるため、お澤は魔界に移行はしないが、彼女による恋ゆえの殺人は魔界の恋愛至上主義的論理を基盤とした行為であり、個人の情念の自由に基づく殺人を許容することで鏡花は社会秩序に痛烈な批評を浴びせようとする。心情面における極端な個人主義的発想といつてよい。魔界は、個人の情念の自由を確実に保証する世界なのだ。

戯曲創作にみる鏡花の批評的意識性は、「山吹」を頂点として既述の作品群に発展的に認められるが、「多神教」では作中の「備考」にそれを極めて明瞭に窺うことができる。媛神によって神官・里人が梟に変身しはじめる場面で、鏡花は、「備考、此の時、看客或は哄笑すべし。敢て煩はしとせず」(634)と記す。そのあと馬が梟の鳴声をするので媛神がたしなめると馬は高く嘶くのだが、ここで再

び備考として、「——此の時、看客の笑聲或は静まらむ。然らんには、此の戯曲なかば成功たるべし。」と記している。実際の上演における効果は描くとして、鏡花の意図は舞台空間における人間の価値低下が観客自身の価値低下に繋がることによって、観客自らが批評の意味を自覚するところにあつたと解釈できる。観客を批評の対象として認識した鏡花がそこにはいたのである。「沈鐘」影響下の戯曲が、舞台空間に非現実世界を設定し、その視座から批評を投げかける観客席とは、あるいは八人間界∨そのものではなかったか。

ところで「多神教」の素材として謡曲「鉄輪」を指摘するのは妥当だろう。ともに男への怨みを丑の時参りて晴らそうとする女の執念を描く点をはじめ、満願の日という設定、神官の位置、女が共に河を渡つて社に詣でる点など、幾つかの類似がみられるが、これを踏えた上で、両者が正反対の結末をもつことに注意せねばなるまい。呪詛の不成就に終る「鉄輪」の結末を、鏡花は、情念の自由を保証する魔界の論理によって成就する形に改変したのであり、ここに鏡花の批評がある。

お澤を能における前ジテとすれば、現世において犠牲いけにえとなり、かつ、お澤の怨みを晴らさせる媛神は、その後ジテの役割を演ずるので、さらにいえば、現世に敗滅し非業の死を遂げた者たちは、「死」を通過することで後ジテへと変貌する。この意味で戯曲における八魔界∨とは、現世の悲劇と死を超えた後ジテの世界といえるのだ。夢幻能が非現実の空間をもつ演劇形式であることから、「沈鐘」影響下のこれらの戯曲がすべて一幕ものである事実も、謡曲との関連でとらえられるのである。

明治から昭和に及ぶ多様な文学界の中で、唯一特異な浪漫的文学の孤塁を守つた泉鏡花の作品は、確かにその存在自体がひとつの批評ではある。先にみた六篇のオリジナル戯曲が、そうした特異な美を構築する一方で我々に投げかけてくる批評は、しかしこれとは意味を異にする。

「愛」を主体とする情念を究極的基盤として、個人の自由を現実社会と対比させてみるという構図は、文学的出発の当初から鏡花の方法の基本にあつた。しかし「沈鐘」を契機とし、演劇という表現形式を通じて、鏡花はそこに批評を帯びた論理性を付与するに至っており、各作品の創作過程には、すでにみたように確実な発展経路を読みとることができるのである。人間の情念の自由な解放が浪漫

主義の最大の本質とすれば、鏡花作品の浪漫性の基盤もここに認めることができるのだが、既述の各戯曲におけるそれが、△批評を内在させた浪漫性▽であることは注目し値する。従来の鏡花認識とはまた別の、新たな鏡花像を私はそこに見出したいと思っている。

注

- (1) 「公孫樹下」(大正2・4・台湾愛国婦人)及び「鳥笛」(大正3・1・同)は、小説「南地心中」(明治45・1・新小説)を脚色した同一戯曲の各部分と考えられるので、これらを合わせて一篇とみなした。
- (2) 朝田祥次郎氏は「鏡花の橋姫」(新版全集月報5)で、「隅田の橋姫」は「南地心中」に発展する要素を含むと述べておられるが、むしろ「式部小路」(明治39・1・大阪毎日新聞)に類似点が見出せるのではないかと思う。未完の上、断片にすぎないので厳密には不明とすべきだが、便宜上(二)に分類した。
- (3) 「絵本の春」(大正15・1・文芸春秋)と題材の類似が認められる。
- (4) 「沈鐘の翻訳」(明治40・6・太陽)
- (5) 新版全集別巻所収書簡下書15
- (6) 森鷗外は『ゲルハルト・ハウプトマン』(明治39・10・春陽堂)の中で「沈鐘」にニーチェの影響を指摘している。
- (7) 白雪姫の慕う若殿が棲むという白山・千蛇ヶ池にも、一千の悪蛇を僧泰澄がこの池に封じ込めたという伝説がある。(広瀬誠『立山と白山』北国出版社)
- (8) 「井上会の野外劇を観て」(大正2・12・帝国文学)
- (9) 公子の姉は「乙姫」と呼ばれている。浦島伝説を用いた鏡花作品には「海戦の余波」(明治27・11『幼年玉手函』博文館)があり、「海神別荘」との類似点もみられる。
- (10) 近江丞桃六は鏡花の父政光のイメージを負うと共に、鏡花自身の創作者意識の具現化とみることができる。
- (11) 『近世奇談全集』(統帝国文庫47・明治36・3)所収。
- (12) この点については、前掲「天守物語の成立」などに指摘のあるように、「神鑿」(明治42・9・文泉堂書房単行)との共通点がある。
- (13) 野口武彦氏は「鏡花の女」(昭和49・3・国文学)で「高野聖」の女に「一種の死の儀式」を通過した存在をみておられるが、

必ずしも「死」と考える必要はあるまい。

(14) 因縁話・怨霊をさす。「一寸径」(明治42・10 『怪談会』) 参照。

(15) 「草迷宮」(明治41・1・春陽堂単行) に登場する「魔界」の女が、丑待ちの呪術によって現世を棄て「魔界」の存在となったのに共通する。

(16) 子供達や仕丁はお澤を「おつかひ姫」「媛神」と錯覚し、神職らは彼女を「女夜叉」「魔の女」などと呼ぶ。

(17) 「多神教」には謡曲「道成寺」も一部使われているが、これも恋に破れた女の執心を描く四番目物であり、お澤はまなごの莊司の娘とも共通点をもつ。