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

Title	反転する吉原の価値 : 泉鏡花「恋女房」における「人」と「魔もの」
Sub Title	
Author	鈴木, 彩(Suzuki, Aya)
Publisher	慶應義塾大学国文学研究室
Publication year	2013
Jtitle	三田國文 No.58 (2013. 12) ,p.19- 32
JaLC DOI	10.14991/002.20131200-0019
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00296083-20131200-0019

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

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

反転する吉原の価値

――泉鏡花「恋女房」における「人」と「魔もの」――

鈴木　彩

一、〝幻想的戯曲〟の系譜と「恋女房―吉原火事―」

一九一三（大正二）年は、泉鏡花の戯曲作品史上、最も発表数の多い年である。この年に発表された戯曲は「夜叉ヶ池」（三月／『演芸倶楽部』二巻三号）、「紅玉」（七月／『新小説』一八年七巻）、「海神別荘」（一二月／『中央公論』二八年一四号）、「恋女房―吉原火事―」（一二月／単行本『恋女房』、鳳鳴社）、そして小説「南地心中」を戯曲化したものの一部である「公孫樹下―南地心中―戯曲―一齣」（四月／『台湾愛国婦人』五三巻）の五篇であった。このうち「公孫樹下」は一場面のみを描いたテクストであり、完結した戯曲ではないためここでは措き、先に挙げた四篇の戯曲に注目したい。

一九一二（明治四五／大正元）年以前に発表され、かつ完結している鏡花の戯曲はいずれも、自身の小説の中に共通するモチーフや展開を有する作品があり[1]、それらを元にして書かれたと考えられる。しかし「夜叉ヶ池」以降はそうした傾向が弱まり、これら四篇もはじめから戯曲として書かれたものと推定される。四篇のうち、鐘楼守の夫婦と夜叉ヶ池の魔物の物語が交錯する「夜叉ヶ池」、三羽の烏が登場し、人間たちの様子を眺める「紅玉」、海底の公子と陸の美女が結婚する「海神別荘」は、その集大成として「天守物語」を配置する〝幻想的戯曲〟の系譜に連なるものとして論じられてきた[2]。一方で作品集『恋女房』の表題作として発表された「恋女房―吉原火事―」（以下「恋女房」）は、それとは異なる系譜に位置づけられている。笠原伸夫[3]は「ごく大まか」な構想という前置きのもと、鏡花の戯曲に「幻想劇」と「風俗劇」という二つの系譜を想定し、前者に「夜叉ヶ池」「海神別荘」「天守物語」を、後者に「稽古扇」「恋女房」「戦国茶漬」を配する。そして、

> 「稽古扇」や「恋女房」が鏡花自身の脚色になる風俗劇の水準を大幅に超えるものでないのに対して、「天守物語」にきわまる反風俗劇の諸編は、奇異妖変の超自然物語のエッセンスを汲みあげつつ、同時にそれをつきぬけて新しい世界をきりひらいている。

と「幻想劇」の方面に高い評価を与えている。ここで「鏡花自身の脚色になる風俗劇」といわれるのは「湯島の境内（婦系

図―戯曲―一齣）」（一九一四・一〇／『新小説』一九年一〇巻）、「錦染瀧白糸」（一九一六・二／『趣味之友』一巻二号）などの、小説から新派劇に脚色された作品の一場面を、鏡花が書き改めたテクストである。それらは怪異や幻想とは関わりの薄い作品であることから、笠原のいう「風俗劇」とは、主に日常の世界を舞台にした物語と考えられる。これに対して永平和雄[4]は「風俗劇」に分類されたものにも幻想性が認められると指摘し、

> 誰しも「風俗劇」に数えてきた「恋女房」であるけれども、吉原の墓地や焼跡と根岸の家、赤魔姥と槇刀自、場面も人物も対照と重層の妙を尽して、風俗の中から幻想の劇的空間が紡ぎ出されてくるおもしろさを見ることができるのではないか。

と「風俗」と「幻想」が併存するありように「恋女房」の独自性を見出している。近年では市川祥子[5]が、実際の吉原大火（一九一一年）や大火後を描いた鏡花の小説「池の声」（一九一一・六／『太陽』一七巻八号）との関連を論じ、作品の主題の一つとして「魔物、俗物に対するお柳の「意地と張」、二人の「人の心」の勝利」を挙げた。また市川は「劇中の世界には魔物がいること、そして、その姿が人間には見えない」という趣向、および「赤魔姥が刀自に乗り移ったこと」を観客のみが知るという趣向を指摘し、「観客と登場人物との見えるものの差を用いた、戯曲であることの可能性を十分に意識した表現」であると、示唆に富んだ論究を行っている。

「恋女房」の第一、第二、第四幕は、お柳および吉原の人々と、お柳の嫁ぎ先である根岸の人々という、「人」の社会における対立を中心に描いている。この対立を描くために多くの台詞が費やされ、分量の面では「恋女房」の主たる部分をこの「人」と「人」との対立が占めているといえる。だが要所において、吉原を灰塵に帰した「赤魔姥」という「魔もの」が登場し、第三、第五幕では、その「魔もの」とお柳たちが対決してもいる。笠原、永平が述べた「風俗」と「幻想」という分類を、日常の出来事と、怪異などの非日常的な出来事の区分だと解釈するならば、「恋女房」にその両者が含まれていることは確かである。だが、その併存がなぜ行われ、それによってどのような主題が導かれたのかという点については、まだ分析の余地がある。そしてそれを考察した時、「観客と登場人物との見えるものの差」を利用した表現にも、物語構造との関係を踏まえた意味を付与することができるのではないだろうか。

管見の限り、「恋女房」が戦前に上演されたという記録はない。『鏡花全集』の解題には「本作の初演は昭和三十二年五月、久保田万太郎の演出で新橋演舞場にて上演。[6]」とあるが、それは久保田の手によって「序幕の〝三輪浄閑寺〟だけ独立しての一幕物が作られ[7]」た「井筒屋のお柳」という作品であり、厳密には「恋女房」ではない。全幕を通しては、水谷良重（現・八重子）が「週刊誌で「小さな劇場で鏡花の作品をやりたい」と語り、それが縁になって渋谷のジァン・ジァンで初演された[8]」という、一九七九（昭和五四）年四月の上演が最初のものである。「恋女房」は、上演に供するという観点からは長らく注目されず、生前の鏡花もその上演を見ることはなかったと思われ

る。だが「人」と「魔もの」が交錯する「恋女房」の物語は、戯曲という形式によって提示されている。その形式を用いることで、何を描き出すことが可能になったのだろうか。本論では上演についてこれ以上触れることはしないが、代わりにテクストとしての「恋女房」を分析することで、鏡花の戯曲作品における表現手法と主題の関係について一考察を試みたい。

二、日常世界における対立―吉原と根岸―

「恋女房」に描かれた対立のうち、冒頭から強調されているのは吉原と根岸の対立である。第一幕には遊女の墓を蹂躙する岩造たちと、それに反発する治助、源太らの諍いがあり、第一幕から第二幕にかけては、根岸に暮らす槇子や樫子が吉原に生まれ育ったお柳を嘲弄する。両者の対立軸は、吉原という場に対する認識にある。「湿けた処に、ぐしゃ〳〵と、骨をさらけ出したやうな塔婆、蒼黒い胴中がむくんだと云ふ石碑の立つた……」（岩造）、「寧ろ此奴あ醜態ですな。（中略）肉を切つて鬻いだ奴等です。」（小一）など、遊女の墓を醜いものとして語る岩造たちや「浦松の家の掟ぢや。悪所売女の類とは、表向き交際ふ事成らんでの、」（槇子）、「矢張りお育ちがお育ちだから、其で人が馬鹿にするのね。」（樫子）とお柳に厳しく当たる槇子や樫子は、吉原を侮蔑している。反対にお柳、治助、源太など吉原との距離が近い人々は「まことに、お気の毒な人たちでござります。」（治助）、「可哀相に、投込みの遊女衆をつかめえてな、蛆だわ、蠅だわ、人間の芥溜だと然う云つてよな、」（源太）、「恋と情に、身体も生命も、遣放しの馬鹿ばかり、馬鹿だが嬉しい人ばかり、」（お柳）と遊女たちに同情を示す。

これに加えて、吉原と根岸にはもう一つの対立軸が存在する。それは近代的事物に対する愛着および嫌悪である。岩造たちは「自動車」で浄閑寺を訪れ、「き様いま僕たちが門へ乗着けたのを見て吃驚したらう。あの自動車に乗せて遣らうと仰有るんだが、うむ、何うするな。」（小一）と「自動車」を知らない治助を嘲る。また槇子と樫子も「妹の奴は勿論、年寄が、あたまから自動車に惚込んで居るんだからね、」（重太郎）と「自動車」を好む人物である。一方で吉原の人々は「自動車で焼跡の見物をしやがつたんだ。」（源太）、「日本堤へ、ぶう〳〵よ、変な臭気を吐掛けやがつて、此処へ自動車で廻つたんだぜ。」（丈吉）と、それを忌み嫌う。「私、沢山です。階子乗の方が結構。」と自動車を忌避するお柳も、源太らと同じ価値観を持っているといえよう。そして近代的事物への愛着は吉原への侮蔑と結びつき、岩造たちの次のような論理を導く。

岩造　（中略）国家の体面を汚す……暗中の恥を明地へ電灯で曝し居つた、芳原の、あの状を見い。（中略）やがて又た焼けて野原に成るぢやろ。……其処へ工場が立つ。……即ち、国家の対面を保つ事が出来る、ト同時にぢや。……鮒や蜆は滅びて了ふわ。はツはツはツ。（ママ）

気三　真個ですな。凡て醜悪汚穢なものは、一炬にして焼いて了ふに限るですな、はあ。……

小一　其の通り、古いものは焼くに限りますよ。其処に新しき生活の花が咲くんだ。

近代的事物である「工場」が、いずれ「国家の体面を汚す」、

「醜悪汚穢」な「古い」吉原に取って代わる。彼らにとって吉原は、そのように近代においては滅びるべき場として認識されている。「工場」の増加をもたらす「殖産工業」には、岩造と槇子も「（槇子は―引用者注）私（わし）などとも提携して、壮（さかん）に新事業を起し、国家のために殖産工業の大道を、以来自動車で駆廻るんぢや。」（岩造）とあるように関係している。そして近代的事物と緊密に結びつく岩造たちの台詞に示された、醜く古い場という吉原像は、テクストが発表された当時、実際の社会でなされていた吉原存廃論の言説とも響き合うものだった。

「恋女房」の広告に「吉原の大火を題材とす。」[9]とあるように、この作品は一九一一（明治四四）年四月九日に発生し、大きな被害をもたらした吉原大火をモデルにしている。吉原は近世から度々火事に見舞われていたが、この年の大火の折には焼失後の進退に注目が集まっていた。『東京朝日新聞』に連載された「吉原善後策」という記事には、以後の吉原に対する各方面の意見が掲げられている。そこには「公開の醜業窟が火災のために全滅したる機会を利用して之を廃止し得ないのみならず、其移転だに断行せしめ得ぬとは情ない」（救世軍大佐　山室軍平）[10]、「吉原と云ふ様な大きな公娼の市場を罷める事が出来たら、何んなに人の心持を新しく健かに致すか知れなからうと存じます、（中略）又どちらかと云へば恥を明るみへ出さない私娼の方が兎に角文明的だと考へます」（与謝野晶子）[11]、「如何に絶滅を期するといふとも事実は如何ともすることが出来ぬ、唯だ政治の実際に於ては之に侮辱を加ふるの必要がある、之を暗所に葬り去つて明みに出られぬやうにする必要がある、」（島田三郎）[12]などの吉原廃止論がみられ、「暗中（くらやみ）の恥を明地（あかるみ）へ電灯で曝し居つた」と述べる岩造らの認識と重なる。[13]鏡花がこの記事を参照したかは定かでないが、吉原を否定的に捉える見方は、同時代において珍しいものではなかったといえよう。

しかしテクストは、根岸の浦松家を「魚軒（さしみ）の残りもの」をぬたに拵える吝嗇な家風に設定し、槇子を「婿が工場持、大事業家と云ふ処で、尚ほ此の上にも身代の為にするつもりらしい。」と婚姻によって今以上の金を得ようとする人物に、岩造を財産相続のために重太郎やお柳を見殺しにする人物に描いている。同時代において唱える人の少なくない、吉原に否定的な言説を語る者は、「恋女房」においては俗悪な敵役となるのである。その敵役が近代的事物に愛着を持つ人物であることから、ひとまずは「恋女房」を、近代の到来によって失われようとする吉原という場を称揚したテクストと解釈することは可能だろう。

だがテクストにおける吉原は、お柳や源太らから擁護されはするが、必ずしも全面的に肯定されてはいない。源太は「泣かせるぜ。……はかねえ苦界の意気事だ。」「うつかり出合つた大門が、地獄の仲町の入口（えりぐち）だつて」と「苦界」「地獄」という言葉で吉原を語り、お柳も「初手から野の末、山の奥、……棄札までの望もない、情づく、義理づくなら、投げに出す身体だもの。（中略）頭（かしら）、野晒の死骸にや、犬と烏はつきものだよ。」と「野晒の死骸」となることを前提とする遊女のありかたに言及している。お柳が遊女たちの無縁塔に向かって「廓は野原に成りました。……悲しいわねえ。……いゝや、其とも、嬉しくツておいでか知ら。」と問いかけるのも、遊女たちが吉原の焼失

を喜ぶ可能性があることを認識しているためだろう。彼らは遊女たちに同情し、吉原を擁護するが、そこが哀しみを湛えた場であることも理解している。そして同時に「鮒だよ。」「蜆貝さ。」（源太）、「私たちには嬉しいけれど、世間の目には馬鹿ばかり。蛆だ蠅だと言はれます。」（お柳）と、吉原が「世間」では侮蔑の対象となることも知っている。テクスト内の「世間」において吉原は下位に位置づけられており、その「世間」の眼差しを誇張しつつも代表しているのが岩造たち、槇子、樫子らである。そして吉原に暮らす、または暮らしていた人々も、侮蔑的な眼差しを向けられることを一面では理解し、「世間」の眼差しを内面化している。

テクストがいかに吉原を侮蔑する人物を俗悪に描き、吉原を擁護する人物を肯定的に描いても、テクスト内の「世間」において吉原が蔑まれ、その眼差しと大火とによって存続の危機に晒されるという構図に変わりはない。こうした状況は実際の社会の様相を反映している。大火以前から廃娼運動は存在したが、特に大火後には「救世軍は茲に態度を一変して進撃的に全遊郭の廃止の為めに立たうと企てゝゐる」[14]と活性化し、運動の全国団体「廓清会」も発足して「廓清会は愈々其の目的を遂行すべく先づ第一着として吉原遊郭に引札を配り着々歩武を進めつゝありし」[15]など積極的な活動を開始した。「恋女房」の吉原も、「人」によって構成される日常の世界においては、侮蔑と浄化の対象という位置を逃れられない。だが「恋女房」では、もう一つの対立、すなわち吉原と「魔もの」という非日常的な存在の対立が介在することで、この構図に変化が生じる。次項では作中の「魔もの」・赤魔姥の性質について検討することから始めたい。

三、もう一つの対立―吉原と「赤魔姥」―

「恋女房」において、吉原に大火をもたらしたのは「魔もの」である赤魔姥とされる。その存在について最初に言及されるのは、お柳が、火事で亡くなった姉の見た「頭まで真赤な、緋色の被布を着た婆々で、七十余りと見えるのがね、赤い杖を突張つて、片手の掌へ火を乗せて、ふう〳〵吹きながら出て行」く姿を語る場面である。この時「魔もの」が実在するかどうかは判然としないが、お柳はもし実在するなら、それは「廓にも、姉にも仇」だと述べる。大火が偶然の産物ではなく「魔もの」の意志による時、吉原を滅ぼそうとした「魔もの」と、お柳や吉原の人々の間には吉原をめぐる敵対関係が生じる。物語の中心となる人物に敵対するというありようは〝幻想的戯曲〟の系譜に位置づけられてきた、他の戯曲における「魔もの」とは異なる。「夜叉ヶ池」の「魔もの」・白雪は洪水によって村を沈めるが、村人に贄にされそうになった百合と、彼女を救うため鐘を壊した晃を、自らの世界に迎える。「天守物語」では富姫と出会い、兜を持ち帰った図書之助が階下から追われる時、富姫はそれを迎え入れ、ともに階下の人間たちと対立する。そこでは、テクストにおける「人」の社会に馴染まない人物を受け入れる場として「魔もの」の世界がある。しかし「恋女房」の「魔もの」は、お柳たちの故郷を滅ぼそうとする存在であり、根岸の人々と同様、お柳たちにとっての敵役である。

前掲・市川論文は「恋女房」の趣向の特徴として「戯曲であることの可能性を十分に意識した表現」を挙げ、その例として赤魔姥が「火」にも見えることと、赤い衣装を着た槇子の姿が赤魔姥と重ねられることに言及している。赤魔姥とそれに付き従う「童男童女」が「魔もの」であると同時に「火」でもあるという二重性はこの戯曲の特徴の一つである。「姉を殺した、廓を焼いた……あゝ魔ものか、畜生。」（お柳）、「お婆さんと見て、夢かと思へば、や、お柳に聞いた。……悪魔だな。」（重太郎）というように、それを「魔もの」と認識する人物もいるが、多くの登場人物は赤魔姥と童男童女を「火」と見る。第一幕では治助が赤魔姥を見て「わあゝ、火柱。」と叫んでおり、第三幕でも「赤魔姥の腕を引つか」む（源太）、「童男童女の投げかける紅き球をたゝき払」ふ（消防夫）、「源太と、赤き杖をひき合ひながら、片手にて、無数の糸を一同に投掛くる」（赤魔姥）という争いの動作がト書きに記されながら、「消防手（しぼうしゅ）一同、＝水を、水だ、＝と口々に叫ぶ。」「源太　ちよろ〳〵火だい。水が要るか。引掴んで掴み消せ。」と消防夫らは赤魔姥を「火」と語る。この行動と台詞の齟齬が、観客の目前に展開されることと登場人物が認識することの差を示す。だが、このように観客に見えるものと、舞台上での認識が異なる例は、「夜叉ヶ池」で洪水が起きる場面において、観客に見えるものが夜叉ヶ池の眷属が人々を「屠り殺す」様子であったように、これ以前の作品にもみられる。一方で、槇子の姿が赤魔姥と重ねられるという趣向は、日常と非日常の出来事が併存する「恋女房」において、二者を接続する役割を果たしている。

赤魔姥と槇子が重ねられる趣向は「魔もの」と「火」の二重性とは性質が異なる。簡潔に述べるならば、それは赤魔姥が「魔もの」であると同時に「火」ではあり得るが、槇子ではあり得ないという差異である。中村哮夫[16]は「恋女房」の演出について「槇子刀自と赤魔姥は同一女優が二役で演ずるべきだろう。鏡花はそう指定していないがお柳の目にそう映るのだから、そのダブルイメージを尊重すべきだと思う。」と述べているが、第一幕で槇子が去った直後に赤魔姥が登場するこの作品は、必ずしも一人二役を要請していない。また、お柳が赤魔姥と槇子を重ねる二つの場面でも、両者の外見が同じであることは必須の条件ではないと考えられる。その一つ、お柳が槇子に花環を捧げることを拒否する場面（第二幕）では、お柳は赤い衣装を着た槇子を赤魔姥と重ねるが、この時点でのお柳は赤魔姥の姿を見たことがなく、姉が「緋色の被布を着た婆々」を見た話を聞いたにすぎない。槇子と「婆々」は真赤な衣装を媒介として、お柳の意識において繋ぎ合わされるのみである。お柳以外の登場人物はもちろん、第一幕で赤魔姥の姿を見、かつお柳が赤魔姥を見ていないことを知っている観客も、ここでは槇子と赤魔姥を同一体と認識するよりは、それはお柳のみの認識だと解釈する可能性が高いだろう。それゆえにこの時、槇子と赤魔姥が同じ俳優という全く同一の外見をもつ必要はない。

もう一つの、吉原の焼け跡でお柳が赤魔姥を槇子と勘違いする場面（第三幕）も、槇子と赤魔姥の外見が同じであることは必須条件ではない。なぜならこの場面でお柳に赤魔姥を槇子だと認識させるのは、赤魔姥による、槇子を演じるという行為だ

からである。このことを分析するには、まず舞台上の時間設定に注目する必要がある。第三幕の赤魔姥は「お柳の背後に出て、赤き杖を取直して、ハタハタと敲いて、箱提灯の灯をばつさり消」している。その後、お柳と赤魔姥が「何しにおいでなすつたんです。……又、看板を消しにかい。」「過ぎた夜さりは、あの夜はな、主が面目なからうと、な！　情の取越ぢや、灯を消した。」という会話を交わすことから、これは第一幕で槇子が「平扁き猫のやうな顔をぐツと低く、箱提灯の上へ出して、舐めて取るやうにフツと消」した場面の反復であることは間違いない。そして第一幕のそれは、千蝶の「（此の間、手探りにはら〳〵して、うろ〳〵搦む。）」「（声をしるべに）もし、……（と寄る。）」という動作や「浄閑寺の墓場ぢや宵闇だし、あの騒ぎで、顔どころか、背格好も見なかつたから」（重太郎）という回想から、薄暗い時刻の場面であることが窺える。すなわち第一幕で槇子がお柳を折檻しながら、「これ、重太郎、荒い事をすないの。お主、柳やを打ちはせぬかいの。」「それ、痛いと云ふがの、重太郎、柳やを何故打つぞいの。」と言うことは、薄暗さを利用して実際の行動とは乖離する言葉を語ること、つまりお柳を折檻せず、重太郎を諌める姑を演じることを意味していた。ただし「蒼くなりつゝ、空を掴むやうにして捜す手と、重太郎、暗中に手を犇と取合ふ」というお柳の動作があるため、ここでのお柳はそれが演技であると知っていることになる。そしてこのト書きは同時に、観客にも槇子の演技すなわち言葉と実際との乖離が提示される予定であることを示している。

第三幕も「太郎様で、狐火が燃えさうな晩だ事……」（お柳）とあるように夜の場面であり、箱提灯を消された空間は闇に包まれる。だからこそ赤魔姥が「過ぎた夜さり」という槇子の経験を語り、槇子を演じることが可能になる。お柳が赤魔姥を「あゝ魔ものか、畜生。」と認める瞬間が「赤き光一閃」した時であることからも、闇という空間と赤魔姥の演技のために、お柳は勘違いをしたと考えられる。そしてここでは「お柳の背後に出て」と赤魔姥が灯を消す前に観客に姿を見せることがト書きに示されているため、観客のみがお柳と対話するのは槇子ではなく、赤魔姥であることを理解しながら場面を受容する。「恋女房」における闇は登場人物の演技を可能にする空間であり、そこである者が別の者を演じていることは、観客にも伝達されるという特徴がある。

「魔もの」と「火」の二重性は、一つの存在が二つの性質を合わせ持つことであり、槇子と赤魔姥の重ね合わせは、別の存在が登場人物の視点において同一、またはそれに近いものと認識されることである。「恋女房」では、この二重性と重ね合わせを知る唯一の視点として観客がいる。語りの視点を通さず、受け手（観客）が目前の言葉と動作によって物語を受容する戯曲という形式だからこそ、これらの趣向が実現できたことは確かだろう。鏡花が同じ吉原大火をモデルに描いた小説「池の声」にも、火事を起こす「婆々」が登場するが、それは緋鯉と蛙の回想に語られるものである。賀の祝いのために真赤な衣装に身を包んだ老婆が、吉原を練り歩くうち「陽気と人だかりにくわつと逆上せて、婆さん、汗みづくに目が据つた！（中略）

早く顔出しの挨拶を済まさうと、それ、杖を鳴らして、すた〳〵駈はじめたと思へさねえ。」という情景が話題に上り、蛙はそれを「昔から廓を狙つて、フイと出て来る婆あ様！」「此の要害で狙つて居て、それ、時が来た、と翻然、賀の祝ひの身体へ乗移つて、」と魔物の仕業だとする。しかし「池の声」の場合、その情景や、魔物が乗り移ったという解釈は蛙と緋鯉の視点を通した語りによってのみ伝達される。このため「婆さん」と「火婆々」は前者に後者が乗り移った同一体だったのか、または蛙がそのように認識しているだけなのかは明確にならず、テクストには両者の可能性が残される。一方「恋女房」では、赤魔姥が「魔もの」と「火」の二重性を持つことと、登場人物の意識において赤魔姥と槇子が重ねられることは明確に観客に示され、舞台上には赤魔姥（および槇子）を通して、同時に二つの異なる意味が立ち現われる。前者の趣向は「火」という舞台に持ち込めないものを表現することに役立ったと考えられるが、後者はどのような意味を持っているだろうか。「恋女房」で進行する二つの物語を検討しながらそのことを考える時、赤魔姥という「魔もの」の役割も、単なる敵役以上のものとして浮かび上がってくる。

四、二つの物語―お柳の変化をもたらすもの―

第三幕で赤魔姥が槇子を演じる際に「日頃の事は悪かつたれば、己が詫るに、婆々が詫るに、あやまるに、根岸の里へ帰れえの、己が迎ひに来たのぢやわいの。」など帰宅を促す台詞を多く述べることから、赤魔姥が演技をする理由は、お柳を吉原から遠ざけるためだと考えられる。だがここでのお柳は既に吉原へ帰ることを決意しており、その謝罪にも動かされない。その姿は第一幕から第二幕半ばまでにみられる、お柳のありようとは異なっている。

この変化は、その名に冠された「柳」のモチーフが作中で象徴しているものの変化を追うことでも確認できる。第二幕では槇子や樫子に冷たく当たられるお柳に、重太郎が柳の枝を見せ、「お前の名ぢやないか。何事も柔順に、柔順に、な、逆らうな、風に靡けよ、雪に折れるな。」と諭す。困難を受け流すことで自らを保つこの態度は、第一幕で既にお柳のものとして表れていた。諍いを止める「突つくわ、嗅ぐわといつて、其を気にして追居た日には、此方が案山子に成るぢやないか。」「此の人たちが倒した墓なら、あとで私たちが起さうし、手向けの花を拐つたら、又供へればいいじゃないか。」などの台詞がそれである。重太郎は今までのお柳のありかたを確認し、宥めているのであり、お柳が家を出る前の「柳」とは、他者からの攻撃に逆らわないことで生き延びるお柳の姿の象徴だった。だが第二幕の半ばで家を出た後、第三幕でのお柳は、源太に向かい「井筒屋の土に芽を萌して、散つても柳に成るつもり。……風も吹け、雲も降れ、袖は濡れても、袂は裂けても、此処を一寸でも動きやしないよ。」と語る。この強い決意は、「柳」にそれまで託されていたもの以上の意味を付加する。それは「見返柳」のように吉原を象徴する「柳」の性質である。赤魔姥との対決の後、お柳は病院へ運ばれる前に「土手の、あの、見返柳も焼けたかねえ。」と問い、千蝶が柳の枝を見せると「御覧な

さい、柳は焼けはしないんだよ。」と喜ぶ。テクスト後半でお柳が「成る」と述べる「柳」は、吉原の見返り柳と重ねられ、吉原の象徴という役割を果たすようになる。「柳」が象徴するものはお柳が家を出る前後で異なり、それは家を出て以降のお柳の存在が、見返り柳に代わって「吉原八丁八百軒、お前の気象で建直るぜ。」（源太）といわれるような、滅びない吉原の象徴へと変化したことを示している。

この変化をもたらしたのはお柳が家を出たことだが、その家を出る契機には、お柳が槇子と赤魔姥を重ねたことが影響している。吉原を焼いた「魔もの」を想起させる槇子の姿を見て、お柳は「同じ真赤な、お婆様の背後（うしろ）に立つて、現在、姉の妹が、仲之町で育つたものが、花環を持つのは辛うございます。（中略）此ばつかりは勘弁して、何うぞお察し下さいまし。」と花環を持つことを拒絶する。これはそれまでの「お前さんの笑顔を見れば、どんな事でも忘れられる。」と重太郎のために苦難に耐えていたお柳にはみられない明確な拒絶であり、「分つたらう、それ。（と切なさうに莞爾して見せる。）」と重太郎が諭しても覆されない。そして樫子に「せり詰め、すりつけ、お柳のすさるを、縁側におしつけ」られたことを直接のきっかけに、お柳は啖呵を切り、家を出る。それは重太郎と根岸で暮らす喜びよりも、吉原を滅ぼした「魔もの」に花環を捧げることへの嫌悪感が上回った結果といえよう。お柳はその意識において槇子と赤魔姥を繋げることで、槇子らに反発する力、すなわち根岸の家を出る力を獲得したことになる。

そして第三幕になると、お柳は吉原で生きる決意を固めている。その決意は、槇子を演じる赤魔姥との対話を通して、赤魔姥の主張に対する反論という形で披瀝される。まず赤魔姥は槇子を演じながら、「重太郎が家出をして、根岸の家は何うなるぞ。」と「家」の存続という観点からお柳を責める。お柳はそれに対して「私たち二人一所に暮せば、何だつて構やしません。」と、重太郎と二人での生活が最上のものだと返答する。そうした考えを、赤魔姥は「何と、先づ、世間を知らぬに程のある……それは主の我まゝぢやぞな。」「や！　主がやうな我まゝさせて、世間で許すものかいの、許さぬぞい。」と「世間」という枠組みを用いて批判した。また吉原という場を批判する際にも、以下のように「世間」の眼差しを用いている。

赤魔　（中略）みだらな、汚れた、朽ちた、腐れた、爛れた、……いちじくが潰え、腐柿が挫（ひしや）げて、栗の花の蒸し蒸すやうな、廓が焼けて灰に成たは、な、それをこれは、世界の心ぢや、望みぢやと思はされ。（中略）己をはじめ世間の目には、それ何ぢや、コナ提灯。棺桶の前に立つて、早や主の其の散り際の、柳の葉を待つやうぢや。な、今の間に心を直いて、花環を取つて、婆々に捧げや、な、其の捧ぐるを、婆々一人にすると思ふまい。世間の心、目上の言葉に従ふ印ぢや。（後略）

これは「浦松の家の掟ぢや。悪所売女の類とは、表向き交際ふ事成らんでの、」と「家」を重視し、「世間」では「悪所」と見做される吉原を侮蔑する、槇子の価値観を模倣した発言だといえよう。だが、お柳はその「世間」の価値観を「其の我まゝがしたいために、焼あとへ帰つて来ました。世間の事は存じま

せん。」と無視することによって、赤魔姥に対抗する。「根岸ぢやない。何処だと思ふ、お柳ちゃんの縄張うちだ。」という台詞からは、お柳が吉原を、「世間」の価値観が重視される根岸とは異なる場と見做していることが窺える。お柳は「世間」を超越した「我まゝ」が可能になる吉原へ帰属したことを、赤魔姥との対話を通して宣言するのである。

この宣言は、家を出る前のように、吉原を下位に位置づける「世間」の価値観を内面化して生きるのではなく、「世間」とは違う自らの価値基準に基づいて生きる覚悟を定めたことを示す。第三幕の赤魔姥との対話における「其の貴老（あなた）、投込み墓が、私大すきなんだから、些とお困んなさいなね。」というお柳の台詞を、第一幕の「何うせ、私なんかも、末は無縁の投込みに成る身体。」という台詞と比べても、無縁墓という行く末をより肯定的な言葉で語るようになったお柳の姿を見出すことができる。テクスト冒頭から描かれてきた吉原と根岸の対立は、ここでお柳の考えの変化という一つの解決に到達する。吉原に生きるお柳は「世間」すなわち「人」の社会では下位に位置づけられ、侮蔑の対象となる。しかし第三幕でのお柳は上位・下位という階層に囚われず、たとえ「世間」では下位に置かれる場であっても、吉原に生きることを肯定している。吉原で生きる決意とは、「世間」の価値観を超越したところで生きる決意であった。そしてお柳は、槇子を演じる赤魔姥の批判に応える形で自らの価値基準を披瀝し、決意の内容を具体化してゆくのである。

ここでは、お柳と赤魔姥の対話を通して二つの物語が進行している。一つは実際にお柳と対話している赤魔姥が、吉原の復活を阻むためにお柳を遠ざけようとする「魔もの」と「人」の物語である。もう一つは、赤魔姥が槇子の価値観を模倣してお柳に強いる「世間」という枠組みに、お柳が反発する「人」と「人」の物語である。この二つの物語は、槇子と赤魔姥が重ねられるもう一つの場面、すなわちお柳が家を出る第二幕でも既に同時に進行していた。お柳が、吉原を焼いた「魔もの」の姿を拒絶し、反発を示すという「人」と「魔もの」の物語がある傍ら、槇子らが自分たちに反発を示すお柳を批判し、家から追い出そうとする「人」と「人」の物語も展開している。その時、お柳は槇子の姿から赤魔姥を想起することで、それまでになかった家を出る力を獲得する。また吉原の焼け跡では、槇子を演じる赤魔姥と対話することで、「世間」の枠組みを超越する決意を具体化し、宣言する。それは赤魔姥が意図した変化ではなく、むしろ意図に反する変化ではあるが、お柳を吉原に生きる覚悟を有した人物に変えることに赤魔姥は深く関与している。吉原に生きるというお柳の決意が、赤魔姥を契機として生じ、強化されてゆく逆説的な様相が「恋女房」にはある。「人」と「魔もの」の物語が「人」と「人」の物語を動かし、様相を変え、進行させるのである。お柳の意識において赤魔姥と槇子が重なるという趣向は、「人」と「魔もの」、そして「人」と「人」の物語を同時に進行させ、さらに前者が後者に影響する様相を描くことを可能にした。そして最終幕に至ると「人」と「魔もの」の物語は、また「人」と「人」の物語に新たな変化をもたらす。第三幕では「世間」の階層性を超越するお柳の価

値観が示された。さらに最終幕では、この根岸と吉原の階層性が、テクスト内の価値づけのレベルで突き崩されていく様子が看取できるのである。

五、吉原が焼かれる理由
―赤魔姥と価値の反転―

第二幕から第三幕にかけては、お柳の価値観の変化という形で、吉原と根岸の対立に一定の解決がもたらされていた。一方お柳以外の吉原の人々と、根岸の人々の間にみられた対立がある種の解決に至るのは、第四幕においてである。それは源太、治助、消防夫らが浦松家を訪れ、放火を仄めかしながら、お柳と重太郎の療治を病院へ任せるように脅迫する場面だった。その時、彼らが持って来た莚の中には「包みの長いは一束の古卒塔婆。短きは石塔」があり、彼らは「畳にずらりと其石塔を並べ、襖に塔婆を立て掛」ける。単に火をつけると脅すのではなく、浄閑寺の卒塔婆や石塔を持ち込んだ上で放火しようとすることは「此の屋台骨を一斉に浄閑寺の無縁墓だ。」（源太）というように「人」の社会においては上位に位置づけられ、かつ下位の吉原を侮蔑していた根岸の浦松家を、下位とされる吉原遊女の無縁墓へ変貌させようとする行為である。それにより、浦松家は自らが下位と見做してきたものの位置へと転落させられることになる。この脅迫の結果、「岩造（槇刀自と目を見合せ、わなゝきながら、帳場すゞりにて証書を認む。）／槇刀自（びたりと印を捺ぶる。）／樫子（黙つて出して渡す。）」と三人は療治を病院に任せるという要求を呑むため、この試みは源太らの勝利に終わったといえる。しかしここでは「人」の社会において吉原遊女の無縁墓は下位に置かれる、という「世間」の階層構造はそのままに、根岸の浦松家を下位の存在に見立てる行為がなされている。源太や消防夫らは「世間」の階層構造に対して反発こそしているが、ここではその枠組みを利用して浦松家をやり込めるのであって、その構造を突き崩すことまでは行っていない。

それに対して、お柳・重太郎と赤魔姥による「人」と「魔もの」の対立は、テクスト内の階層構造そのものを変質させる可能性を孕んでいる。赤魔姥は第三幕で「赤き光」を発して本来の姿を露わにする直前に「意地と張と、コナコナ、恁る婦が、まだ此の地にある上は、一夜の内に、又もとの、廓は極楽浄土と成らう。（中略）此の婦一人打棄て置いては、地軸を揺つて虚空に放つた、猛火、劫火の効がないわ！　……それでは己の役目が済まぬ。」と語っている。この「役目」がどのようなものかは明確な言及がなく、赤魔姥が吉原を焼いた理由はテクスト内にはっきりとは述べられない。しかし、姿を明らかにするにあたって赤魔姥は、お柳の「意地と張」に対する危機感を表明している。そしてこの「意地と張」の否定は、赤魔姥がお柳と重太郎を焼こうとする際にも「や！　おのれ等、世の教に従はず、雨、風、炎に逆らうて、情よ、恋よと、意地張の我まゝ気まゝを働くものの、それ、滅び行く状を見たか。」と繰り返されている。第三幕の赤魔姥は、槇子を演じつつも自らを「己」と称するなど、槇子とは異なる部分もあり、その台詞のどこからが、赤魔姥そのものの考えかを明確に分節することは

困難である。しかしこの「意地と張」への言及は、本来の姿を露わにする直前と、露わにした後にのみなされていることから、赤魔姥そのものの言葉である可能性が高い。そこで赤魔姥が忌むものが「意地と張」であることを鑑みれば、赤魔姥が嫌悪し、焼こうとしているものはこの「意地と張」だと推定できる。そしてテクスト内での「意地と張」は、お柳や重太郎だけの特質ではなく「廓の意気張、色恋は、三階二階のありなしで、汐のさし引はありやしないよ。」（お柳）と語られるように、吉原という場そのもの、そこに生きる人々そのものが有する特質だった。

そして赤魔姥が焼こうとしたものは、最終場面で別の表現に言い換えられる。この最終場面も戯曲ならではの表現手法により、「人」と「魔もの」の物語と「人」と「人」の物語が同時に進行する場面である。舞台は「隅田川」と設定され、ト書きには「今戸のあたり白髭の背景、月、玲瓏として、蒼き水澄」み、「隅田川の中流に屋根船一艘」が浮かぶ情景が記される。しかし同時に「白衣（びやくえ）、雪の如き、うつくしき看護婦一人、うしろ向きにて艪を操る。」と看護婦が付き添い、もう一人「胴の間に附添ひ居」た看護婦が「三日目で、はじめて口をお利きなさいます。……お二人さん、御病気はもう大丈夫でございますよ。」と語りかけることから、これが現実の隅田川で展開された光景でないことは明らかだろう。現実でのお柳と重太郎は、源太が「冷蔵庫」と称する「器械」によって治療を受けていると考えられる。この情景は、源太らが根岸の人々から勝ち得た治療の権利を行使するという「人」と「人」の物語の結末を示しながら、お柳と重太郎が赤魔姥に勝利する「人」と「魔もの」の物語の結末も、象徴的に表現しているのである。

ここで赤魔姥はお柳と重太郎に火を放つが、二人を焼くことができないと知ると「無念や、御身たちは滅びぬな。……人の心はまだ火に焼けぬわ。」と告げて立ち去る。「まだ火に焼けぬ」という言い方から、ここで赤魔姥が焼こうとしたものは「人の心」だったことが示される。第三幕で赤魔姥が焼こうとしたものが「意地と張」だったことを思い起こせば、お柳や重太郎、そして吉原が持つ「意地と張」とは、赤魔姥にとって「人の心」と同義だったことがわかる。第五幕でそれが示されることで、お柳と重太郎は「人」を代表する性質を持つ人物となり、「魔もの」が焼こうとする「人の心」は、吉原にこそ存在していたことが明らかになる。

そのように考えれば、赤魔姥が根岸という空間には、ほとんど働きかけないことの意味もみえてこよう。千蝶の話によれば「真赤なものが、踞んで居て、私たちの自動車が駆抜けようとする前へ、ちよろ〳〵と出たと思ふと、あつと云ふ間に、車輪（わ）にかゝつて廻りました。……轢殺した、あれと云ふ間に、影もなしに消えたんです。」と赤魔姥と思しき存在は岩造たちの車に轢かれているが、岩造たちがそれを気にかけないのと同様に、赤魔姥もそれを気にかける様子はない。赤魔姥が攻撃する場所は常に吉原であり、根岸はその対象とはならない。それは近代的事物と緊密に結びつき、俗悪な性質を持つ根岸の人々に赤魔姥が滅ぼそうとする「人の心」は、もはや存在しないことを示唆している。

「恋女房」には吉原と根岸、吉原と「魔もの」という二つの対立の物語がある。しかしその対立軸は、異なる次元にあったといえよう。前者は「世間」の価値観に基づいて吉原を侮蔑する根岸と、それに反発を表明する吉原という「人」の社会の階層構造を基盤とした対立であった。だが後者は「人」を代表する性質を持つ吉原と、それを滅ぼそうとする「魔もの」の関係を基盤にした対立である。赤魔姥の吉原への攻撃、そして最終場面での「人の心」という言葉によって、「人」の社会では侮蔑や浄化の対象となる、古く醜いものとして下位に置かれてきた吉原は、「魔もの」との対立という文脈では「人の心」を有する場となり、それを持たない根岸よりも上位に置かれる。ここに「人」の社会において構築されていた階層構造は反転するのである。もしも「恋女房」が人間の登場人物のみで構成される物語だったならば、下位に置かれる吉原の肯定的な資質を描くことは可能でも、「人」の社会における階層構造を突き崩すことはできない。赤魔姥が登場し、「人の心」を有するがゆえに「魔もの」に焼かれる吉原が描かれてこそ、この反転を描くことが可能となるのである。最終幕で示される、「世間」で下位に置かれていたものが「人」を代表する価値を有するという反転こそ「恋女房」の主題であり、それは二つの対立の物語を、赤魔姥と槇子を重ね合わせるという手法を用いながら併存させることによって、表現し得たものだった。「恋女房」は戯曲ならではの手法を用いて、日常と非日常の物語を同時に展開させることで、吉原が「世間」の階層構造とは異なる位置を与えられるという、価値の反転を描き出した作品である。

※　泉鏡花作品の引用は、断りのない場合は『鏡花全集』（一九四二、岩波書店）に拠る。旧字体は新字体に改め、特殊な読みを示すルビ以外は省略した。また本論を著すにあたっては松竹大谷図書館に並々ならぬご協力をいただいた。この場を借りて厚く御礼を申し上げる。

注

（1）　小説「水鶏の里」を元にした「深沙大王」（一九〇四・一〇／『文芸倶楽部』一〇巻一三号）、未発表の小説「新泉奇談」を元にした「愛火」（一九〇六・一二／単行本『愛火』）、小説「うしろ髪」を元にした「稽古扇」（一九一二・二・九～同・三・二／『中央新聞』）がそれである。一九一二（明治四五／大正元）年以前に発表され、かつ元となる小説を持たない戯曲形式のテクストも存在するが、未完の戯曲「隅田の橋姫」（一九〇四・一〇／『時代思潮』一巻九号）と新派劇〈白鷺〉の一場面と考えられる「かきぬき　白鷺の一二節」（一九一〇・五／『新小説』一五年五巻）は完結した戯曲ではないために、「沈鐘」（一九〇七・五・五～同・六・一〇／『やまと新聞』／翌年九月に単行本にて完訳版を出版）は、ハウプトマンの戯曲を登張竹風と共訳した翻訳作品のために、例からは外した。

（2）　郡司正勝は「鏡花の劇空間」（『国文学　解釈と教材の研究』三〇巻七号／一九八五・六）で異界と人間界が交錯する鏡花戯曲について述べ、

　鏡花劇の空間は、異界と人間界を、別空間といっても一つの空間の中に存在させ、そこに一つの結界がおかれる場合と、二つが同時に重なりあっている場合があるようである。「深沙大王」「夜叉ヶ池」「紅玉」などの作品が二重の空間の重なり合いであり、考えようによっては、一つの空間のなかの二つの世界設定でもある。

と二つの世界が重なり合う戯曲として「深沙大王」「夜叉ヶ池」「紅

玉」を挙げる。また前者の異界と人間界を「一つの空間の中に存在させ」る戯曲の代表には「天守物語」を挙げている。

(3) 笠原伸夫「「天守物語」の成立」『国文学　解釈と鑑賞』四〇巻一〇号（一九七五・九）

(4) 永平和雄「鏡花戯曲序説」『岐阜大学国語国文学』一四号（一九八〇・二）

(5) 市川祥子「「恋女房―吉原火事―」―怪談との関わりから」『国文学　解釈と鑑賞』七四巻九号（二〇〇九・九）

(6) 村松定孝「作品解題」『鏡花全集』別巻（一九七六、岩波書店）

(7) 大江良太郎「観劇の栞に代えて」『新橋演舞場　プログラム』（一九五七・五、松竹大谷図書館蔵）

(8) 依光孝明「可能性を秘めた女優」『三越劇場　プログラム』（一九八〇・一一、松竹大谷図書館蔵）

(9) 「『恋女房』広告」『鏡花全集』二八巻（一九四二、岩波書店）

(10) 山室軍平「市外に移転せしむべし」『東京朝日新聞』（一九一一・四・一三）

(11) 与謝野晶子「禍を福にする法」『東京朝日新聞』（一九一一・四・一七）

(12) 島田三郎「暗所に葬り去れ」『東京朝日新聞』（一九一一・四・一八）

(13) これらの記事には吉原存続を肯定する意見もあるが「欧州諸国にも公娼を許したるあり一方公娼を見ざる多くの都市には私娼盛にして夜陰市中に横行し淫靡の風却て国家の体面を汚すもの多し」（尾崎行雄「今の場所は適当」／一九一一・四・一三）、「然し一軒の家には必ず雪隠が必要であります、又雪隠は素より不潔の場所でありますから之を可及的清潔にする必要があります、」（稲本楼主人「優美な点を存置したい」／同・四・一四）、「例令賤しい稼業をして居るものでも今度の様な機会に全廃だの何ぞと申すのは実に不憫に堪へぬと存じます」（三輪田真佐子「立派な遊女を養成」／同・四・一五）など吉原は「不潔の場所」で娼妓たちは「賤しい」存在であるという認識においては、存続派も廃止派もほぼ同一の地平に立っている。

(14) 無署名「昨今の廃娼運動」『読売新聞』（一九一一・六・一五）引用箇所は山室軍平の談話として掲載された部分である。

(15) 無署名「廃娼の火の手揚る」『読売新聞』（一九一一・一〇・二七）

(16) 中村哮夫「恋戯曲「恋女房」」『テアトロ』四三二号（一九七九・二）