

鈴木 彩君 博士学位請求論文 審査報告

論文題目：小説の言葉・戯曲の言葉

——二つの形式をめぐる泉鏡花の表現意識——

論文審査担当者

主査	慶應義塾大学教授（文学部） 文学研究科委員	佐藤道生
副査	慶應義塾大学名誉教授	松村友視
副査	群馬県立女子大学教授（文学部）	市川祥子

論文要旨

本論文は、泉鏡花の小説と、これを自ら戯曲化した作品を主たる対象として、双方のテキスト分析を基軸に据えつつ、数多くの上演記録、上演時の番付・筋書・劇評、現存する上演台本等の関係資料を網羅的に調査し、小説と演劇という異なる形式に対する作家の表現意識と、小説が戯曲化される際の力学を多角的に論じたものである。

本論文は以下のように構成されている。

序論

第一部 語り手と視点人物のゆくえ

第一章 「深沙大王」の交錯する視点 —— 「水鶏の里」の視覚の遮断から ——

- 一、「深沙大王」に包含された小説
- 二、「水鶏の里」の見えない領域
- 三、観客にも見えない領域

第二章 「かきぬき 白鷺の一二節」の機能  
——新派劇化に伴う語り手の変容について——

- 一、原作にはない三つの場面
- 二、〔お稲に向けた語り〕・〔読者に向けた語り〕
- 三、新派劇〈白鷺〉と、原作を代替する試み
- 四、物語の統括者から、劇中人物へ
- 五、芸妓からの解放—〈白鷺〉の新たな展開—

- 第三章** 「南地心中」と「鳥笛」「公孫樹下」の人物描写——お珊への眼差し——
- 一、新派劇〈南地心中〉における視点人物の消失
  - 二、〈執着する、人間ならざる女〉という像
  - 三、目に見えるもの／目に見えないもの
  - 四、金銭をめぐる権力関係と、その変質

## 第二部 重なり合う虚構と現実

- 第四章** 劇場空間と怪異 ——小説「陽炎座」が描く観劇体験——
- 一、「劇場」は私たちに何をさせるか
  - 二、幕の裏に隠された異界
  - 三、拙い芝居を観ることの意味
  - 四、虚構が、虚構であることをやめる時
  - 五、物語の消費者への問い——噂と演劇——

- 第五章** 「紅玉」が描く「見立て」と「真似」の力学
- 一、「わが国初の野外劇」として
  - 二、二つの「自然」——装置と俳優——
  - 三、「見立て」と「真似」の論理——人間と鳥の差異から——
  - 四、人間にできること・観客と俳優にできること

- 第六章** 反転する吉原の価値 ——「恋女房」における「人」と「魔もの」——
- 一、「幻想的戯曲」の系譜と「恋女房—吉原火事—」
  - 二、日常世界における対立——吉原と根岸——
  - 三、もう一つの対立——吉原と「赤魔姥」——
  - 四、二つの物語——お柳の変化をもたらすもの——
  - 五、吉原が焼かれる理由——赤魔姥と価値の反転——

## 第三部 「新派悲劇」と原作の距離

- 第七章** 新派劇〈婦系図〉と原作テキスト ——「湯島の境内」を視座として——
- 一、小説、新派劇、そして原作者による書き改め
  - 二、意識される原作——初演〈婦系図〉の構成——
  - 三、引用される原作——初演〈婦系図〉と初刊テキスト——
  - 四、お蔭の造形——泉鏡花「湯島の境内」とそれ以前の書抜——
  - 五、主税の造形——泉鏡花「湯島の境内」と初刊テキスト——

- 第八章** 〈瀧の白糸〉上演史における「錦染瀧白糸」の位置
- 一、「錦染瀧白糸」に対する従来の評価
  - 二、〈瀧の白糸〉に加えられた「欣弥妹」の物語
  - 三、新派劇〈錦染瀧白糸〉という文脈
  - 四、「欣弥妹」から「撫子」への変化がもたらす影響
  - 五、「錦染瀧白糸」「義血侠血」における白糸と欣弥の関係

- 第九章** 原作「日本橋」のその先へ ——「戯曲日本橋」の単純化が有する意義——
- 一、監修者としての泉鏡花
  - 二、「戯曲日本橋」は、理解しやすい作品になったか
  - 三、怪異譚としての「日本橋」の可能性
  - 四、葛木の眼差しへの焦点化——姉の代替としての人形と清葉——
  - 五、原作から、新たな物語へ

## 主要参考文献一覧

## 論文の概要

泉鏡花は数多くの小説の一方で、未完作品を含めて約二十編の戯曲を発表している。中でも近年は「夜叉ヶ池」(1913)「天守物語」(1917)などオリジナルの幻想劇が注目されているが、鏡花の発表した戯曲の半数は自作小説を脚色した新派劇の上演に際して書かれたものであり、本論文が主として対象とするのもこれらの戯曲群である。

原作小説と、それを脚色した戯曲テキストは、登場人物、物語の展開などに高い同一性を有する一方、語り手の有無を含む叙述の装置の違い、時系列の扱いをめぐる構成の改変など、両者のあいだには様々な差異が生じる。その意味で、原作者自身による変容の過程を分析することは、小説と演劇という二つのメディアを鏡花がどのように位置づけ、その特質をどのような形で反映させたかを明らかにし、二つの形式とその関係をめぐる表現意識を鮮明に浮き彫りにすることにつながる。

このような論点に基づき、本論文は三部九章で構成されている。

第一部は、異なる系統の作品としてこれまで同列に論じられることのなかった初期の三つの戯曲を取り上げ、小説から戯曲への移行過程における語り手もしくは登場人物の質的变化の意味を論じる。

第一章では、小説「水鶏の里」(1901)と、これを戯曲化した「深沙大王」(1904)を対象として取り上げ、語り手によって物語が展開する小説と、語りの装置をもたない演劇の間にある距離の問題を、作中の視点・視覚の差異に着目して分析している。小説「水鶏の里」では、語り手の提示する情報しか読者が受け取れないこと前提に、語り手に見えない領域として怪異が描かれるのに対し、「深沙大王」では、舞台上の霧によって観客の視覚を遮断しようとする試みに加えて、登場人物に見えないものを見られる演劇特有の観客の特権性を複合的に用いることで、原作における怪異の幻想性を担保する試みがなされているとする。

語り手によって語られる小説をいかに演劇に脚色するかという問題を語り手自身の変容という視点から論じた第二章では、小説「白鷺」(1909)の脚色上演に際して鏡花が一部を戯曲化した「かきぬき」が取り上げられる。小説「白鷺」は主人公の弟による語りによって展開するが、鈴木君は、過去と現在を自在に行き来するその語りに、〈主人公の妻に向けた語り〉と〈読者に向けた語り〉の二つの層があることを指摘する。一方、『都新聞』の劇評、本郷座上演の際の筋書、上演記録等の資料調査を踏まえ、新派劇では弟が登場人物の一人となることで「語り手」の存在がなくなると同時に自在な回想構造も失われ、物語が生起順に進行することを検証した上で、戯曲化に際して鏡花は、小説の語りの二つの側面を異なる人物の台詞に分散して再現するほか、小説の語り手が既に完結した男女主人公の関係に新たな評価の枠組みを与えるのに対し、舞台では、両者の関係の意味の変容をめざして行動する人物として設定されていることを指摘する。そして「かきぬき」としての参加は、自作小説の脚色に関わり始めた時期の鏡花に、原作への志向と脚色による変容とがせめぎ合う経験をもたらしたと意味づける。

第三章では、小説「南地心中」(1912)を脚色した新派劇の前半二場を戯曲として執筆した「鳥笛」(1914)「公孫樹下」(1913)を対象に、視点人物の消失という観点から論じる。大阪を舞台とする小説「南地心中」の前半は、東京から初めて大阪に遊山に来た「初阪もの」と呼ばれる人物を視点人物として展開する。初阪ものは、そこで出会った女性主人公に、坪内

逍遙の戯曲「桐一葉」「沓手鳥孤城落月」をふまえる「淀君」や、『今昔物語集』『太平記』の伝承中の瀬田の橋姫、道成寺伝説の清姫など、関西を舞台とする物語のイメージを重ねる役割を果たすのだが、新派劇にはこの視点人物の機能はない。鏡花が執筆した「鳥笛」「公孫樹下」は、初版ものの視点に基づく小説前半にあたるが、舞台上の女性主人公は他者から与えられる物語的イメージをもたない一方、自らの自己認識として淀君などとの重なりを示すことになる。「鳥笛」「公孫樹下」において近松門左衛門の心中物との関わりが新たに加わることで金銭をめぐる要素が前景化することも、これと連動する。すなわち、視点人物をもたず舞台を俯瞰的に眺める観客の眼差しを前提とする上演においては、登場人物たちが置かれた境遇とその行動自体が物語を展開する原理になる。その意味から「鳥笛」「公孫樹下」は、「白鷺」上演時以上に、小説と戯曲との表現の差異に本質的な部分で向き合った成果と位置づけられる。

これを受けて、第二部では、いずれも大正二年(1913)に発表された異質な系統の三作品を対象に、小説と演劇における「虚構」と「現実」の二重性の問題が論じられる。

第四章で取り上げられる幻想小説「陽炎座」は対応する戯曲のない単独の小説だが、ここでは、作中で演じられる子供芝居の物語世界と観客たちの現実との分節が溶解する事態が起きる。通常、劇場空間において観客は幕によって舞台と隔てられ、舞台上の虚構を現実と切り離して享受する。しかし、にわか作りの「陽炎座」の子供芝居には観客席との間に幕がなく、むしろ背景としての幕が舞台と裏の楽屋とを隔てるのだが、この幕には異界と現実との境界という機能が与えられている。鈴木君は、実際に上演された子供芝居の歴史を確認し、子供芝居と歌舞伎劇との関係を指摘した上で、「陽炎座」の子供芝居が拙さゆえにしばしば中断されることで舞台上の虚構性が認識される一方、舞台上で演じられる娘の死後の苦衷が実在の娘の現実をなぞることが明らかになるにつれて舞台・楽屋・客席の分節が無化される事態が生まれるとする。その上で、舞台上の出来事を虚構と認識させる「劇場」という装置と、それを虚構と認識する主体としての観客が果たす役割を分析し、演劇空間で生じる虚構と現実の二重性の問題を捉えて、これを続く二章につないでいく。

第五章では、わが国初の近代野外劇として上演された戯曲「紅玉」が取り上げられる。この上演を企画した山本有三には、自然の中で演じることによって芝居自体もまた「自然」になるという意図があったが、鈴木君は、この戯曲が野外劇を前提に書かれたとは考えにくいとした上で、両者の論理的な懸隔を論じている。「紅玉」には、ある邸の人間たちと、それを取り巻いてさまざまに批評する妖怪めいた三羽のカラスが登場する。しかも邸の住人の一人もまた、ある理由から自らカラスの衣装をまといカラスの仕草を模倣するなど、人間たちはそれぞれの理由から自分とは異なる存在の「真似」を演じる。さらにこの戯曲には、ある事物を異なるイメージで扱う「見立て」も頻出する。人間たちは、この「真似」や「見立て」によって現実とは異なる虚構の関係を結ぶのだが、三羽のカラスはそうした人間の眼差しを共有せず、むしろそうした人間たちの姿を蔑む。他方、舞台上で俳優が演じるカラスをカラスとして了解・認識する観客は、虚構を虚構として志向する人間たちの「見立て」と同様の行為をすることになる。鈴木君は、「紅玉」のこうした虚実の重層構造と山本らの目論見との論理的な背馳を指摘する一方、小説「陽炎座」のように舞台上の虚構と観客の現実とを地続きにすることができない演劇空間において、鏡花は、登場人物の認識と観客の認識との重

層の中に虚構と現実の境界を超える意志を託したとし、虚構と現実をめぐる既存の概念の問い直しのモチーフをそこに見出している。

つづく第六章では、戯曲「恋女房」が取り上げられる。明治四十五年(1912)以前に発表された鏡花戯曲は自身の小説とモチーフや展開を共有していたが、大正二年(1913)の「夜叉ヶ池」以降は独立したオリジナル戯曲に傾く。「紅玉」同様、「恋女房」も当初から戯曲として書かれたが、同作には新派劇的な「風俗」の要素と、「夜叉ヶ池」などにつながる「幻想」の要素が混在しており、そこに、鏡花戯曲における虚実の関係をめぐる新たな試みが捉えられる。「恋女房」には、吉原に生まれ育った女性主人公お柳の嫁ぎ先である根岸の邸と吉原遊廓との鮮明な対立構図があり、明治四十四年(1911)に実際に起きた大火で焼けた吉原に同情するお柳らに対して、近代的な事物への好尚を鮮明に示す根岸の邸の人々は吉原をあからさまに蔑視する。これに加えてこの戯曲には、現実の吉原と、その吉原を焼いたとされる魔ものの老婆との対立軸がある。しかもこの老婆はお柳の姑になりすますことで「風俗」と「幻想」とを接合する役割を果たしてもいる。老婆が姑を演じるという重層は観客だけに了解されるのだが、こうした構造を鈴木君は、舞台上に現前する物語を観客が直接看取する戯曲特有の趣向と位置づけている。その上で、老婆との対立の中でお柳が示す「意地と張」が魔の手にも滅びぬ吉原の象徴としての役割を担うことで、人間社会の差別的な階層構造をも反転させる契機になると意味づける。

第三部では、新派悲劇の演目として著名な「婦系図」「瀧の白糸」「日本橋」を取り上げ、初演時もしくはそれに近い上演時に鏡花自身が脚色や上演に関わっていた状況を資料に基づいて跡づけた上で、戯曲化に際しての鏡花の主体的な関与のありようを論じる。

第七章は、「婦系図」再演(1913)に際して鏡花が新たに戯曲として書き与えた「湯島の境内」(1914)の場を対象とする。この一場は原作小説にはなく、初演に際して上演者が付け加えたものであり、この場面が加わることによって「婦系図」は原作を離れて新派悲劇へと変質したとされる。鈴木君は、初演時の筋書、日本大学・喜多村緑郎文庫に所蔵される初演時のかきぬき、小説「婦系図」(1907)の初出、初刊本文の比較等に基づき、初演時の台本が初刊本テキストから台詞や地の文を引用しつつ成立しており、原作の再現が意識されていた一方、従来の新派悲劇の典型たる「不如帰」などの型を踏襲する形で原作にない「湯島の境内」の場が加えられたことを指摘する。その上で、初演・再演時のかきぬきや同時代の観劇記事などの資料調査を踏まえ、原作における主人公男女の関係を反映させた鏡花による「湯島の境内」の場の再戯曲化は原作に忠実な場面との接続を円滑にする機能を果たしており、「原作への回帰」の方向性をもつとする。

第八章で論じられるのも原作にない場への鏡花の関与である。小説「義血侠血」(1894)を脚色した「瀧の白糸」は川上音二郎一座による上演以来、何度か舞台化されているが、喜多村緑郎が主人公の白糸を演じる新派劇「錦染瀧白糸」として大正四年(1915)に上演された際、鏡花はその一場面を執筆する形でこれに関わった。従来の研究では「錦染瀧白糸」は原作小説から距離を有するものとして位置づけられてきたが、これに対して本論文では、鏡花執筆部分を上演時の台本全体の中に位置づけた上で原作小説との関係が改めて考察される。鈴木君は、泉鏡花の自筆原稿や上演台本を含む複数の資料を基に、白糸と男性主人公との「恩義」と「愛情」をめぐる意識の差を描く原作の意図が戯曲にも反映していることを踏まえ、鏡花

は自身の執筆部分のみでなく上演の構想全体を認識していたとする。その上で、新派劇「錦染瀧白糸」は、従来の「瀧の白糸」ものの型を踏襲しながらも本質において原作小説に接近しており、鏡花もまたその方向を支持する形でこれに関与していたと結論づける。

第九章では、小説「日本橋」(1914)と、これを脚色した「戯曲日本橋」(1917)が取り上げられる。この戯曲は、大正四年の新派初演の際、小説「日本橋」から多くの台詞や地の文をほぼそのまま引き写す形で成立したものであり、その後、序幕から大詰までの全篇が泉鏡花の著作として発表された。鈴木君は、松竹大谷図書館所蔵の初演台本、日本大学・喜多村緑郎文庫所蔵のかきぬき、慶應義塾図書館所蔵の鏡花自筆原稿等の調査を踏まえ、監修者としての立場での鏡花の関与のありようを論じる。時間を複雑に往き来する回想形式の小説に対し、生起順に展開する「戯曲日本橋」は、構造的な分かりやすさや原作との結びつきの強さゆえに副次的に位置づけられることが多かったが、鈴木君は、原作との差異の中に戯曲独自の意味と機能を見出している。両者の差異としてまず注目されるのは、原作の主人公である芸妓にまつわる怪異のイメージが戯曲では消滅している点であり、鈴木君は、物語が生起順に展開する戯曲では、錯綜した構成が生む怪異を後景に退かせ、合理的な解釈を前景化させているとする。また、小説における登場人物同士の複雑なイメージの重層が戯曲では特定の結びつきに焦点化され、原作小説にみられた古典文芸中の人物とのイメージの重層も見られないことを指摘する。他方、これに代わって戯曲に加わった「生理学教室」の場は男性主人公に聖性を附与するという新たな重層を生んでいるとし、原作の設定をほぼそのままに利用しながら成立した「戯曲日本橋」は、時間構成や人物をめぐる重層関係を単純化させる一方で、その先に新たな物語世界を自律的に構築していると結論づける。

## 審査要旨

近年、「夜叉ヶ池」「天守物語」などの幻想劇によって注目される泉鏡花は、かつては「婦系図」「日本橋」などの新派劇の原作者として知られていた。本論文は、新派劇の上演に関与する形で執筆された戯曲を主たる対象とし、原作小説との間に生じる差異と変容過程の分析を通して、二つの形式に対する鏡花の表現意識を浮き彫りにする。

原作とその翻案は、一般に、「オリジナル」とそれに基づく「二次的創作」という形で差別化されるが、鈴木君は、リンダ・ハッチオンの「アダプテーション」概念を踏まえ、オリジナルを中心化する評価規準を離れて、戯曲群を新たなテキストの創出として位置づける立場を選択している。また、一般的な意味でのアダプテーションが、既存の小説を他者が脚色するという形式であるのに対し、本論文は泉鏡花という一人の作家による脚色に着目することによって、二つの表現形式とそれに対する表現意識の本質的な差異を鮮明に浮き彫りにしており、この点は本論文の第一の特質と位置づけられる。

本論文の第二の特質は、上記の主題を検証するにあたって、数多くの上演記録や上演時の番付・筋書、新聞雑誌に掲載された同時代の劇評、俳優や批評家の著作・証言に加え、松竹大谷図書館に現存する上演台本、日本大学の喜多村緑郎文庫に所蔵されている喜多村の書き込みのある「かきぬき」台本（俳優が自身の台詞部分だけを抜萃した稽古用台本）、慶應義塾図書館に所蔵される泉鏡花自筆原稿に至るまで、関係資料を網羅的に調査することで、舞台化を前提として小説が戯曲化される際に生じる諸相を多角的な観点から論じている点にあ

る。

演劇は舞台上で俳優の身体を以て演じられる時間芸術であり、かつ、舞台装置や演出手法、俳優への役配分等の要素が複合した表現として、上演の都度に一回限りで消え去るものであり、過去の上演舞台を正確に復元することは不可能である。鈴木君は、資料を通じて可能な限り上演時の様態を明らかにすることを試みた上で、最終的に小説および戯曲のテキストと文献資料を対象とすることによって論述の客観性を保つことを期しており、演劇を論じる際の限界を踏まえた妥当な措置といえる。

この点と関わって本論の第三の特質として挙げるべきは、原作小説と戯曲の双方をテキストレベルで綿密に比較分析することで、両者の形式上の差異とそれに託された表現意識を精緻に捉え得ている点である。

リンダ・ハッチオンは、「語る形態」である小説から「見せる形態」である演劇への変化には形式の差による困難が付きまとうと述べているが、両者の差異の最大のものは、語り手や特定の視点人物の視点に焦点化し得る小説に対して、演劇は、舞台を俯瞰する観客の視点を前提とする点にある。わけでも、小説における「語り手」の機能が演劇・戯曲には見られない点は、二つの表現形式の本質的な差異といってよい。

本論文の第一部はこのテーマを主として扱うが、問題はさらにいくつかに分節される。その第一は、小説において読者は特権的な語り手の提供する情報をしか受け取ることができないのに対し、すべてを舞台上に俯瞰し得る演劇において、観客は、登場人物には見えないとされるものをも見る特権性を与えられており、その差異が表現上の差異としても現れる点である。この問題を扱う第一章では、テキストの詳細な比較分析により、小説において語り手に見えない領域として描かれる怪異を演劇化するにあたり、観客の視点の特性を活かす形で幻想性が保持されていることが論じられる。

語り手をめぐる問題の第二は、小説の語り手が、回想形式など時間の前後を往き来する自在性をもつものに対し、演劇的時間が生起順の展開を基本とする点である。本論文の第二章でこの問題が論じられるが、ここにはさらに、小説で語り手の役割を担う人物が、これを脚色した演劇では舞台上の人物として登場するという変化が加わっている。本論文は、小説の語りのもつ異質な二側面を異なる人物の台詞に分散するほか、これに伴って人物の行動原理自体に変容が見られることなどが指摘され、上演を前提に戯曲の一部を執筆する形での関与を通じて演劇特有の表現方法が実践的に試みられる経緯が具体的に辿られる。

問題の第三は、小説において「語り手」もしくはこれに準ずる「視点人物」の眼差しを通して与えられる固有のイメージが、演劇においては機能しない点である。第三章で扱う小説「南地心中」では、視点人物の視線を通じて女性主人公に古典文芸の登場人物のイメージが複合的に重ね合わされ、それが物語展開の力学として機能するが、これを脚色した演劇では視点人物は必然的に消去される一方、主人公たちの自己意識としてこれらのイメージが表出され、登場人物たちの意識と行動自体が物語の原動力となっていることが指摘される。

以上のように、原作小説と、これを脚色した演劇とをテキストレベルで詳細に比較分析し、演劇化の過程での変容を具体的に跡づけることで、「小説」と「演劇／戯曲」という異なる表現に対する作者の表現意識を明らかにしている点が本論文の第一の成果だが、これに加え、こうした作業を通じて、それぞれの表現形式自体の本質的な差異を相互反照的に浮き彫りに

していることは、本論文のもうひとつの重要な成果といってよい。

小説と演劇との差異として次に取り上げられるのは、それぞれの表現形式における「虚構」と「現実」の錯綜した関係の問題である。第二部第四章で対象とされる「陽炎座」は対応する戯曲をもたない単独の小説だが、鈴木君は、作中で演じられる子供芝居に着目し、観客席との空間的な差異が生み出す舞台上の虚構性の一方、物語の展開にしたがってそれらの差異が取り払われてしまうという事態の中に出現する怪異と幻想との重層に、劇場空間という虚構の装置の安定性への問い掛けを読み取っている。

この問題は、第五章の「紅玉」、第六章の「恋女房」において、「真似」と「見立て」という自覚的な虚構意識の問題として異なる角度から論じられる。そこでは、小説「陽炎座」のように時空の層を自在に往還しえない演劇における「虚構」と「現実」の関係が、登場人物の認識と観客の認識との差異および重層の問題として捉え返される。こうした視座から析出される「小説」と「演劇／戯曲」における「虚構」の質の差を浮き彫りにしたこともまた、二つの表現形式をめぐる根本的な成果たり得ている。

第三部にあたる最終三章では、新派の代表的演目として知られる「婦系図」「瀧の白糸」「日本橋」を対象に取り上げ、上演に際する鏡花の関与のあり方が具体的に検証されている。鈴木君は、各種資料の調査分析を踏まえ、原作小説にない場面を自ら戯曲として書き与えた「婦系図」「瀧の白糸」の舞台が、従来の上演の型を踏襲しつつも、自身の小説の本質に接近する「原作への回帰」の志向をもつものに対し、原作小説の台詞などをほぼそのまま流用して戯曲化された「戯曲日本橋」が、原作小説の錯綜した構成や叙述を単純化する一方、むしろ原作とは異なる物語世界を構築していることを指摘する。上演に対する鏡花の関与が、原作小説をめぐる必ずしも一定方向にのみ働くものではないことをそれは示しているが、むしろそこに見出されているのは、上演に際して主体的・自律的に関与する鏡花の姿勢といつてよい。

以上のように、本論文は、作者自身の表現意識の差異を鮮明に提示するだけでなく、二つの表現形式のもつ本質的な特質を具体的に析出しており、鏡花研究の新たな分析視角としてだけでなく、文学における表現形式の意味を問う視座を提供している点でも評価できる。

ただし、その一方で問題点も指摘される。

新派上演に際する鏡花の関与は、戯曲の一部執筆という事実や、上演時の資料、関係者の証言等によって具体的に跡づけられているが、戯曲の総体や上演舞台全体を見渡したとき、そのどこまでを鏡花の関与と認めるかは厳密には確定し難く、したがって、原作との距離の問題に関しても、鏡花の意図を超えた要素が介在し得ることは、なお考慮されねばならないだろう。

小説と演劇における「虚構」と「現実」の問題に関して本論文で演劇固有の表現とされているものが、劇場という限られた空間や装置が必然的に課す制約ゆえのやむを得ざる趣向であるのか、本来的に演劇固有の特性であるのかを分節することは必ずしも容易ではなく、これを演劇固有の表現形式として一義的に論じることには慎重であるべきだろう。

また、たとえば「陽炎座」が、小説形式の中にあえて劇中劇を設定することで現実と異界の境界への問いを示していること、あるいは「紅玉」等に、舞台上の登場人物が異なる存在を演じ模倣するという錯綜した構造が与えられていることには、表現形式の問題を超えた作



者の批評性が託されているはずであり、その意味で、表現形式の差異の問題を、それに託された文学的モチーフとの本質的なつながりの中で問うことも求められる。このことは、小説における「語り手」のさらなる外部にいる「作者」の位置への問いとしても示し得る。

上記のような問題点はなお残るが、本論文は、同一作者による小説から戯曲への変容過程を比較対照するという斬新な視座に立ち、資料の精査と分析をふまえて表現形式と表現意識の本質的な差異を鮮明に浮き彫りにした点で、表現史的な視野においても今後参照されるべき成果として評価できる。

よって、審査委員一同は、本論文が博士（文学）の学位授与にふさわしいものであると判断するものである。

以上