主　論　文　要　旨

No.1

報告番号	甲　乙　第　　号	氏　名	鈴木　彩

主 論 文 題 名：　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——

（内容の要旨）

本論は、小説と戯曲という二つの表現形式によってテクストを発表した泉鏡花が、それぞれの形式において何を表現し得たのか、また鏡花にとって、その二つの形式はどのような関係のものとして意識されていたのかを明らかにするものである。

「泉鏡花」の名で発表された戯曲形式のテクストのうち、約半数は小説と密接な関わりがある。たとえばそれは、先行して発表されていた小説の登場人物や展開を用いた戯曲であり、または小説が舞台化される時に、原作者自ら脚色に携わって発表した数場面のテクストである。本論では後者に属するテクストを中心的に扱う。原作の小説と、脚色された上演の間には、場面の追加や省略、構成の変化など、様々な必然的差異が生じる。多くの場合、鏡花が発表したテクストは上演の中の一部の場面にあたるものだが、その場面が置かれる文脈は原作とは異なっている。その変化する文脈の中で、いかなるテクストが提示されたかを分析することは、小説と演劇という二つのメディアを鏡花がどう捉え、その特質をどのように利用したかを理解することにつながる。

考察にあたり、本論で扱うテクストが同時代に上演された場合には、劇評や上演に用いられた台本、配役や梗概を示した各種資料を用いて、可能な限り上演の様態を明らかにした。その文脈を踏まえた上で、原作にあたる小説と、戯曲形式に脚色されたテクストを分析し、二つの表現形式の関係を問う。

加えて、先に述べた、先行する小説を利用して作られた戯曲や、元となる小説を持たない戯曲も視野に入れ、それぞれの表現形式において、どのような表現が選択されていったのかを多角的に検証する。

第一部「語り手と視点人物のゆくえ」では、「深沙大王」「かきぬき—白鷺の一二節」「公孫樹下（南地心中—戯曲—一齣）」「鳥笛（南地心中—戯曲—一齣）」を取り上げる。これらの作品には、小説から戯曲への移行の過程で、語り手または視点人物が大幅に変質したという共通点がある。小説中で語られる内容は、語り手や視点人物の視点に限定されることがあり得るが、戯曲は舞台を俯瞰的に眺める観客の眼差しを前提とする。第一部は、小説／戯曲におけるこの大きな差がどのように対処され、その結果、いかなるテクストが形作られていったのかを探るものである。

【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——」】

戯曲「深沙大王」の第二幕前半には「水鶏の里」と同様の内容が含まれている。「深沙大王」は上演を前提として書かれ、観客の眼差しや俳優の演技を意識した作品と考えられてきた。だが元となった小説「水鶏の里」は語り手と読者の関係を前提に、限定的な視点と曖昧な視覚の中に怪異を揺曳させるという、戯曲とは相容れない

表現を用いたテクストであった。

「水鶏の里」の冒頭で聞こえる声の主の正体は、最後まで明らかにならない。それは地の文の語り手が、視線の動きや視野を伴う、限定された視点の持ち主だからである。語り手に見えない領域は語られないため、読者も見えない領域を有したまま物語を受容する。この見えない領域が登場するのは、怪異たちが動き出す時間の出来事を語る時に限られる。曖昧な視覚の中に怪異たちが蠢くことが、怪異の幻想性を支えているのである。

「水鶏の里」を元にした「深沙大王」の二幕目にも、怪異が登場する場面に、観客の視線を遮断しようとする試みがある。それは小説の方法を踏襲したものだが、観客が舞台上の出来事を目撃する演劇の場合、見えない領域を作る趣向を再現することは、小説と同じ効果をもたらすことにはつながらない。また「深沙大王」の各所には観客の特権的な視点を想定した部分がある。特に人間界の物語が展開する際には、観客は登場人物の見ることのできないものを見る、特権的な視点を持つ。だが、怪異の登場する場面では、観客にさえ見えないものを小山田と伝助という二人の登場人物が目撃する。これによって、怪異は観客にも見えない領域を作り、観客の特権性を超越する存在になり得る。こうした手法は、戯曲における怪異の幻想性を、観客の視点を踏まえつつ保証する試みだったと考えられる。「深沙大王」には「水鶏の里」の視点を再現しようとする部分と、観客の視点を前提とした表現が混在していた。

そしてこのテクストは、語り手や視点人物の限定的な視点から語られる小説を、いかに戯曲形式に変えていくかという、後の「白鷺」「南地心中」の舞台化に通じる問題を孕んでいる。

【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――」】

「かきぬき　白鷺の一二節」（以下「白鷺の一二節」）は、鏡花が自作小説の脚色の一部を自らの名前で発表したテクストの嚆矢にあたる。このテクストを構成する「連引の一節」「天王寺」「若鮎の一節」は原作にない場面であり、その全てに、脚色で根本的な変化を被った人物・勝田孝が登場する。小説における孝は、登場人物であると同時に、地の文を語る一人称の語り手でもあるが、上演の際はこの語り手の役割は果たさず、劇中人物の一人となった。

小説の地の文には、孝が姉のお稲に語る〔お稲に向けた語り〕と、それ以外の〔読者に向けた語り〕の二種があり、それらはそれぞれ、孝が経験したこと／後に孝が義兄の順一から聞いたことの二つに分類できる。孝はそれらの語りを通して、義兄の順一と、既に亡くなっている芸妓・小篠の恋を、出来事の生起順を入れかえつつ回想する。〔お稲に向けた語り〕では順一の妻であるお稲への配慮から、二人は順一の師である伊達を慕う者同士の絆で結び付いたと強調する一方、〔読者に向けた語り〕では二人の関係を「恋」と述べる。それは小篠と順一の関係の表裏であり、孝は二人の関係を二つの視点から眺め、語っている。

一方で、上演にはお稲が登場しない。また回想の構造もなく、出来事は生起順に提示される。〔お稲に向けた語り〕のように伊達の存在を強調する文言は、孝の知人の津川が、伊達の未亡人に語る台詞に採り入れられ、上演における孝は〔読者に向けた語り〕の、二人を「恋」と捉える眼差しを引き継いだ。原作の要素は採り入れられているが、このように異なる形・異なる文脈に変化したことで、原作と異なる意味を持つ場合もある。小篠は望まない相手に身を任せることを拒み、命を絶った。小説の孝は小篠の死後、その結末を知りながら二人の物語

を回想している。芸妓は色を売ることもやむなしという彼の言葉は、小説では小篠の悲劇を経験した上で導かれた感慨だが、上演では物語の結末を知らない孝の価値観を示す言葉に変わる。そしてそのような孝の価値観は、上演末尾で、金銭によって小篠を芸妓から解放しようという彼の行動を根拠づける。

原作の要素を採り入れようとしたテクストでも、語り手や回想構造の消失という変更に伴い、その要素が原作とは異なる意味を持つことがある。「白鷺の一二節」は、この時期の鏡花が、原作への志向と脚色に伴う変容とがせめぎ合う事態を経験したことを示唆している。

【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――」】

「鳥笛（南地心中―戯曲――齣）」「公孫樹下（南地心中―戯曲――齣）」（以下「鳥笛」「公孫樹下」）は小説「南地心中」の舞台化の際、鏡花が脚色に関与して成立したものとみられる。

小説「南地心中」の前半は「初阪もの」と称される大阪へ旅行に来た男と、彼を案内する「俳優（やくしや）部屋の男衆」の対話を中心とする。この「初阪もの」は作品の主要人物である芸妓・お珊、彼女の旦那の丸田官蔵（通称丸官）、お珊が思いを寄せる多一、多一の許嫁のお美津らの印象を語るにあたり、様々な古典文芸および歴史上の人物に言及する。中でもお珊には、淀君ら大阪夏の陣で滅びた女たちの「怨恨」のイメージと、『今昔物語集』「俵藤太物語」に登場する人間ならざる女のイメージを付与する。それはお珊がかつて舞ったという「道成寺」の蛇体の女ともつながり、お珊の人物像は〈執着する、人間ならざる女〉へ導かれる。「初阪もの」は実際に目撃したお珊の、旦那に反発し得ない弱々しい様子には興味を示さず、この人物像を形成する。小説の後半になると「初阪もの」はいないにも関わらず、多一とお美津を毒害するお珊の姿に「道成寺」のイメージや、人間ではない女のイメージが重なる。「初阪もの」の語った人物像は、その時は目に見えなかったお珊の性質を示唆していたのであり、「南地心中」はこのように、現実とそれを語る言葉の関係を追究したテクストだといえる。

上演では、現実のお珊の姿が舞台上に具体化され、観客の眼差しに晒される。そこに出来事を眺め、語る人物の眼差しが入る余地は少ない。それを意識してか、上演に「初阪もの」は登場しない。上演の序幕・第二幕にあたる「鳥笛」「公孫樹下」にも古典文芸や歴史への言及があるが、それは登場人物の目に見える挙動や立場に沿った像を示し、現実の人間関係を補強する。たとえばお珊と丸官が重ねられる淀君・秀吉は権力者のイメージを付与し、多一が言及する「冥途の飛脚」の一節は、金を持たない弱者としての多一とお美津の立場を示唆する。

だが「鳥笛」「公孫樹下」では、お珊とお美津の金銭を基準とする強者・弱者の関係は、多一をめぐる情を軸とした関係に変化していく。それもまた対立関係ではあるが、その過程でお珊は、丸官に反発し得なかった現実の境遇に抗う行動を示す。目に見える現実が前景化される演劇において、人物像は「初阪もの」のような他者の言葉によってではなく、人物が現実に置かれた境遇と、その中での行動によって構築される。「鳥笛」「公孫樹下」の表現は「南地心中」の人物描写の方法に固執せず、観客の存在を踏まえながら作り出されたものだった。

第二部「重なり合う虚構と現実」では小説「陽炎座」と戯曲「紅玉」「恋女房」を扱う。これらの小説と戯曲に原作／脚色の関係はないが、上演という場に生じる虚構と現実の二重性や、それを捉える観客の眼差しという

共通の観点から分析できる。上演が行われる時、観客は、舞台の上で起きることは虚構だということを、当然のこととして信じる。そこには、劇場の中で俳優が演技をしているという現実と、その演技によって提示される虚構が二重になって存在し、その虚構は、それを見ようとする観客の眼差しによって成立する。観客の眼差しという点で第二部は第一部の各章とも通じるが、ここでは特に演じるという行為に着目し、演技がもたらす虚構と現実の二重性を、観客がいかに捉えるかを論じる。

【第四章「劇場空間と怪異――「陽炎座」が描く観劇体験――」】

「陽炎座」は、劇場という空間がもたらす安心感が崩壊し、俳優と観客、虚構と現実の境界が曖昧になる状態を描いた小説である。この作品の視点人物である松崎は、作中で子供芝居（子供たちが演じる芝居）を観る。この子供芝居の小屋では、舞台と楽屋の間に幕があり、その幕は異界と現実の区切りという役割を持つ。幕の裏には死者たちの魂が入った、冥界に通じる瓶と思われるものが置かれているが、松崎はこの小説の末尾までそれを知ることはない。

作中の子供芝居は拙く、子供たちは上演の最中、度々演技を中断して素の姿を見せる。だが松崎を始めとする観客は、拙い芝居の延長線上に、本来あるべき物語を観ようとする。物語に没入する意識を遮られると同時に、あるべき物語を観ようと努力する過程で、観客は、舞台上の物語は虚構にすぎないと意識する。こうした認識のもとで、松崎は当初、舞台上で起きる怪異も仕掛けによるものと推察していた。上演されているのはお稲という女性の物語だが、途中で彼女を演じる子供俳優の顔が、松崎の知っている、既に亡くなったお稲にそっくりになる。この時、虚構だったはずの舞台上の出来事は日常につながり、観客としての安心感は崩壊する。

松崎は以前、妻からお稲の死をめぐる噂を耳にしたが、それは嘘＝虚構だろうと考えていた。だがこの後、幕の裏から聞こえる「狂言方」の声と、観客の一人で、実在のお稲に関わる人物と考えられる「美しい女」の対話によって、この噂も真実味を増す。噂で語られていた出来事を自らの体験として語り直す「美しい女」のありようは、虚構と見做されていたものを揺るがせる点で、現実につながる物語を上演する子供芝居の「狂言方」に通じている。

「陽炎座」では観客が、舞台上の出来事を虚構と見做し、安心して消費するさまが描かれた後、その虚構性が否定される。一方で、噂の中のお稲の物語を「芝居」に譬えていた松崎とその妻も、噂に虚構の可能性を感じることで、その物語を安心して消費する人々であった。劇場において、観客が虚構と見做した物語を安心して消費するという事態は噂の消費に重ねられ、作中ではそのような物語の消費のあり方そのものが問い直されている。

【第五章「「紅玉」が描く「見立て」と「真似」の力学」】

「府下郊外の原野」を舞台とする「紅玉」は、日暮里にある野原で野外劇として上演された。これは新派劇のマンネリズムに飽き足らないものを覚えていた俳優・井上正夫と劇作家の山本有三、演出家の桝本清を中心に企画された上演である。上演当時の彼らの言説からは、人工の装置ではない、本物の野原の中で演じることで、現実のような「自然」な演技が実現されるはずだという認識が窺える。もちろんその演技は現実そのものではなく、

作られた芸術であることも彼らは意識していたが、その上で現実らしく見える表現を目指していた。

しかし、三羽の烏が登場し、それらが烏の仮装をする「侍女」と同じマントを被っているとされる「紅玉」は、現実らしく見える表現という彼らの目的との間に、ずれを孕んでいる。そして「紅玉」というテクストに潜む論理もまた、野外劇が価値を置く、現実らしく見える表現とは異なっていた。「紅玉」には、登場人物が自分と異なる存在を「真似」し、そのものとして振る舞おうとする姿が繰り返し登場する。たとえ「真似」る対象が現実の自己とはかけ離れた姿でも、彼らはその虚構の設定を守ろうとする。また、あるものを別のものになぞらえる「見立て」も頻出し、その時にも「見立て」たものを実際にそのもののように扱う意識が伴う。

だがそれは、人間たちに限られた行為である。後半に登場する烏たちは、人間が指環を虹の目に「見立て」たことを理解せず、本物の虹の目だと勘違いする。また人間の「真似」は、その虚構の設定を通して自分が属する現実を超越しようとする意志の発現だが、烏たちの「真似」にそうした意思はない。烏は、自分たちに見えるものが見えない、不十分な認識を持つ人間を蔑む。だがそうした不十分さを抱える人間だけが、存在しない虚構を見出し、求めることを通して現実を超越しようとする「見立て」と「真似」が可能な存在として描かれている。

この「見立て」と「真似」は、戯曲テクストの外部で行われる、観客と俳優の行為と相似形を成す。「紅玉」では後半まで、烏の仮装をした「侍女」と同じ格好の三体が、烏であると明らかにされない。だが、だからこそそれが明かされた時、観客はそれを烏として認識し、そう扱おうという態度を構築する。それはテクストに描かれた「見立て」と同じ行為である。「紅玉」は、現実らしく見える表現かどうかに関わらず、虚構として示されたものをそのものとして捉えようとする人間の特性を、テクスト内に描くことと、それをテクスト外部の観客と俳優の行為に重ねることとで、浮き彫りにしている。

【第六章「反転する吉原の価値――「恋女房」における「人」と「魔もの」――」】

戯曲「恋女房」には、二つの対立が描かれている。一つはお柳を始めとする吉原の人々と、根岸の人々という「人」同士の対立である。根岸の人々は近代的事物への愛着を示し、吉原を醜く古い場として侮蔑する。それはテクストが発表された当時、実際になされていた吉原存廃論における廃止論者の言説と響き合う。ただし作中で吉原を否定する人物は俗悪な敵役であることから、「恋女房」は失われつつある吉原を称揚したテクストとひとまずは解釈できる。だが作中の吉原の人々も、吉原を下位に位置付けるという「世間」の認識は内面化している。

「人」によって構成される日常の世界では、吉原は侮蔑と浄化の対象という位置にあり続けるが、もう一つの対立、つまり吉原と「魔もの」の対立が介在することで、この構図に変化が生じる。吉原で起きた火事の後に亡くなったお柳の姉は、火事を起こした「魔もの」を見たと話していた。それが赤い着物を着た婆（赤魔姥）である。作中では、お柳の姑にあたる槇子に赤魔姥が重ねられる場面が二カ所ある。一つは喜寿の祝いの赤い衣装を着た槇子を、お柳が赤魔姥と重ねる場面、もう一つが吉原の薄暗い焼け跡で、お柳が赤魔姥を槇子と勘違いする場面である。前者ではお柳の認識の中で両者が重ねられ、後者では赤魔姥が槇子を演じている。その時、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れる。

お柳は槇子と赤魔姥を繋げて認識したことで、槇子らに反発し、根岸の家を出る力を獲得する。そして、槇子を演じる赤間姥と対話する中で、吉原を下位に位置づける「世間」の価値観を離れ、自らの価値基準に基づいて吉原で生きる覚悟を定めたことを語る。そこでは「人」と「魔もの」の物語が「人」と「人」の物語を動かし、変質させ、進行させている。

この赤魔姥が焼こうとしたものは、作中で吉原の特質として語られる「意地と張」であり、それは「人の心」と言い換えられる。それによって「人」の社会で下位に置かれてきた吉原は、「人」を代表する性質を持った場に位置付けられる。この「魔もの」との対立を通して浮上する、「人」の社会における階層構造の反転こそ「恋女房」の主題である。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で併存させることによって表現し得たものであった。

第三部「「新派悲劇」と原作の距離」では、「湯島の境内（婦系図―戯曲――齣）」「錦染瀧白糸―其一幕―」「戯曲日本橋」について論じる。小説「婦系図」「義血侠血」「日本橋」は、新派劇に脚色されることで、原作とは異なる通俗的なメロドラマに変えられたと評価されてきた。確かに新派劇の〈婦系図〉〈瀧の白糸〉〈日本橋〉は長い上演史を持ち、その中で独自の脚色を形作ってきた。しかし初演または泉鏡花が関与していた同時代に立ち戻り、鏡花が上演にあたって執筆した上記三つのテクストを分析することで、新たな側面が浮かび上がってくる。その側面とは、原作との関係である。ここでは原作小説と脚色の、接近または離反の様相を追った。

【第七章「新派劇〈婦系図〉と原作テクスト――「湯島の境内」を視座として――」】

小説「婦系図」が新派劇で初演された際、湯島の境内でのお蔦と主税の別離という独自の場面が加えられた。鏡花は後にそれを「湯島の境内（婦系図―戯曲――齣）」（以下「湯島の境内」）として書き改めている。

従来「婦系図」の新派劇化は、河野家に対する主税の反発の物語よりも、お蔦と主税の恋物語に焦点を当てたものとされ、鏡花による「湯島の境内」の書き改めは、その変化を容認し、それに追従するものと考えられてきた。だが実態はそうとはいいきれない。再演を繰り返す過程で、新派劇での脚色がお蔦と主税の恋に中心化されていくことは事実だが、初演では河野家の物語にも複数の場面が割かれ、原作が意識されていた。初演の書抜（俳優が自分の台詞を中心に抜き書きした台本）には原作の台詞がほぼそのまま引用され、地の文がト書きとして利用されるなど原作の再現が志向されている。そのような原作を志向する場面の一方で、初演には湯島の別離や、原作とは異なるものに変容したお蔦の臨終場面など、原作とは異なる場面も同時に存在していた。

鏡花が書き改める以前の、湯島の別離の場面では、お蔦は別れを拒絶し、主税を責めるなど、原作にない振る舞いを見せたが、鏡花の「湯島の境内」にそうした箇所はない。また「女房」としての位置づけや、河野家への反発など、原作のお蔦の性質が付与されている。鏡花による書き改めは、新派劇に独自のものであった湯島の場面を、原作を元にした他の場面と円滑に接続するものであった。

また鏡花の「湯島の境内」では、主税が別離を嘆く様子が強調される。このことを小説「婦系図」の初出／初刊テクストの間にみられる異同の問題と結びつけて考えると、この主税の立場は初刊テクストのそれに接続され

る。小説「婦系図」の初刊テクストには、河野家の不義や、夫ある女性たちと主税の不義を否定する「早瀬の遺書」の追加、不義を明言する箇所の曖昧化という修正が施されている。この初刊テクストの場合、主税は初出とは異なり、自らは不義という「罪」を背負うことなく、河野家に反発する立場となる。一方でお蔦との関係は酒井から非難され、小説においては主税が「後暗（うしろめた）さ」を感じるものとされている。非難されるようなお蔦との秘密の関係を断ち切って別れ、かつ不義の「罪」も犯していない初刊テクストの主税は、河野家の欺瞞を批判するに足る一貫性を獲得している。「湯島の境内」において、別離を嘆き、葛藤を抱えながらもお蔦と別れる主税の姿が提示されることで、お蔦との関係を断つ瞬間は強調される。そしてこの別離は、後の場面で河野家を批判していく主税の一貫性をより確保するものになった。「湯島の境内」の主税の造形は、初刊テクストの方向性に添い、それを強めるあり方だったと考えられる。

さらに、鏡花による「湯島の境内」が初めて上演された一九一四（大正三）年の上演では、河野家の「不義」を否定する「早瀬の遺書」がない状態で、上記のような一貫性を持った主税が造形されたことになる。この構図は、一九二五（大正一四）年に「早瀬の遺書」の部分だけを削除するという改訂を施された、新たな小説「婦系図」の様相に重なる。後の「婦系図」のテクストに近いものが、上演の中に、既に存在していた可能性があるのである。

【第八章「〈瀧の白糸〉上演史における「錦染瀧白糸」の位置」】

「錦染瀧白糸―其一幕―」（以下「錦染瀧白糸」）も、小説「義血侠血」が新派劇〈瀧の白糸〉として初演された時に加えられた独自の場面を、後に鏡花が書き改めたものである。〈瀧の白糸〉の初期上演では、その時々によって原作にない筋が加えられ、それは三つに分類できる。原作にはいない欣弥の妹が登場する筋、鏡花の別の小説「予備兵」の筋、〈瀧の白糸〉以前に上演されていた別の新派劇〈意外〉の筋である。

上演史を辿ると、次第に原作にない筋は失われていくが、最も長く残存したのが、欣弥の妹の登場する筋である。その中には白糸が、欣弥と妹が暮らす家を訪れて、妹を欣弥の恋人と勘違いして怒り、家を飛び出す場面があった。だがその直後に、白糸は彼女が妹であることと、彼女を救うためには金が必要であることを偶然に立ち聞いて、金を用立てようとする。

「錦染瀧白糸」は一九一五（大正四）年に上演された同題の新派劇の一部であり、上記の、白糸が欣弥の家を訪れる場面を元にしている。ただし、そこで欣弥の妹は旅芸人の撫子という少女に変更された。南京出羽打の芸人一座で的にされていた撫子は、嗜虐的趣味を持つ夫妻の元に売られようとしていたところを欣弥に救われ、欣弥の元に引き取られる。そして彼女もまた欣弥に思いを寄せる。白糸はそれ以前の上演と同じように撫子への嫉妬を示すが、彼女を救うために金が必要なことを立ち聞き、金銭を用立てる。欣弥の肉親ではなく、同じく思いを寄せる女性という対立する立場にある撫子のために、白糸が金を用立てる理由には「錦染瀧白糸」で欣弥が示す態度が関係している。

家を訪れた白糸に対し、欣弥は彼女を「恩人」に位置づけ、感謝の思いを述べる。台本資料を元に「錦染瀧白

糸」の場面を含む上演全体の文脈をみると、後の場面で白糸は、欣弥がこの時に自分に述べた感謝を「恩人」以上の存在に対するものと認識して、金策を試みている。このような二人の認識の懸隔は「義血侠血」にも胚胎していた。「義血侠血」での白糸は、「他人ではない」関係を結びたい思いから金を送るという「責任」を負い、欣弥はその「報恩」として「他人ではない」関係を結ぶと言う。だが白糸のいう「他人ではない」は、より近しい関係を意味し、それに対して欣弥は最後まで「恩人」として白糸を思っている。

「錦染瀧白糸」にもこの「義血侠血」の構図が反映されている。「錦染瀧白糸」および新派劇〈錦染瀧白糸〉は、それまでの上演の筋を尊重しながら、そこに「義血侠血」の要素を融合させていく試みであり、その上演に携わった鏡花もまたこの方向性を支持していたと考えられる。

【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――」】

「戯曲日本橋」は、鏡花が関与し、自らの名前で発表した小説の脚色作品の中で、唯一、序幕から大詰までの全体が刊行されたテクストである。これは「日本橋」が脚色上演された際、鏡花自らも関わった上演台本に修正を加えたものだが、上演台本の段階では複数の脚色者が関わっていた可能性もある。鏡花はそのようにして成立したテクストを監修・承認する形で「戯曲日本橋」というテクストを発表した。

「戯曲日本橋」は、多くの部分で小説「日本橋」の台詞をほぼそのまま採り入れ、地の文を卜書きとして活用している。ただし「日本橋」は、芸妓・お孝が狂気に陥っている段階から始まり、回想によって彼女が医学士・葛木と出会い、別離を経て狂気に至るまでの展開が明かされるのに対して、「戯曲日本橋」に回想構造はなく、幕切れにも区切りの良いカタルシスがある。こうした点から「戯曲日本橋」は「日本橋」を理解しやすい作品にしたものと評価されてきた。確かに「戯曲日本橋」は「日本橋」の複雑な構造を単純化した側面がある。だが、その単純化によって開かれた物語の可能性もまた存在する。

「日本橋」の冒頭では、お孝と、幽霊となったと噂されるお若という女性が重ねられることで、お孝の狂気もお若の怨念によるものという、怪異譚としての因果関係を読み手に推察させる。小説が進むごとに、お孝の狂気の理由には葛木との別離や、彼女に執着する五十嵐伝吾の存在という具体化なものが提示されるが、怪異譚としての解釈可能性は作品に通底している。だが「戯曲日本橋」にお孝とお若が似るという設定はなく、回想構造の消失によりお孝が狂う理由をより合理的に解釈し得るようにもなっている。「戯曲日本橋」は背景にあるお若の挿話を捨象し、怪異譚としての解釈可能性を後景に退かせている。このように大枠の展開は同一でも、「日本橋」と「戯曲日本橋」の物語の性質は異なる。

また小説「日本橋」には、人物同士のイメージが複雑に重ねられるという重層関係があったが、「戯曲日本橋」ではそれが減少し、特定の重ね合わせに焦点化された。それは葛木が行方知れずになった姉を、形見の人形や清葉に重ねるというものである。そこで葛木は希求する姉の代替として、人形や清葉を捉えている。小説にない場面である「生理学教室」では、この人形が姉に重ねられることで、不在の姉は人形を通して眺められる。また葛木と姉が似た存在として語られることで、葛木の存在を通して姉が眺められるという事態もみられる。「戯曲日本橋」はこのように、舞台上のモノや人物を通して、姉という不在の人物の像を具体的に浮かび上がらせている。

この姉の具体化は、「戯曲日本橋」における、お孝の「女房」という立ち位置にも関係している。小説「日本

橋」には、お孝が葛木の「姉」になろうとする志向と「妻」になろうとする志向の両方が描かれるが、姉の存在が具体化されている「戯曲日本橋」では「姉」への志向へは展開しない。「生理学教室」や末尾の場面で姉（に仮構された人形や清葉）に対峙することで、お孝は「女房」の位置を獲得する。それは「日本橋」にない新たな人物同士の関係の構築である。「戯曲日本橋」は原作のテクストを大幅に利用しながら、重層関係の単純化を通して、原作とは異なる物語を生み出した。鏡花によって監修され、承認されたのは、原作に基盤を置きながら、その先に新たな物語を展開させるテクストだったといえる。

Thesis Abstract

No. 1

Registration Number:	□ "KOU" □ "OTSU" No. *Office use only	Name:	Aya SUZUKI

Title of Thesis:

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――

Words in Novels and Words in Plays: Izumi Kyōka's Consciousness of Two Expressive Modes

Summary of Thesis:

Among the plays written by Izumi Kyōka, roughly half are closely related to his novels. For example, he made use of narratives and characters from previous novels when writing new plays, and contributed to the dramatization of his work by adapting specific scenes from his novels to the stage. Novels and plays are two different modes of expression. This thesis examines the author's consciousness of these two different modes.

My first chapter explores the points-of-view available to narrators and specific characters in the novel. In general, the particular points-of-view established in the novel limit the reader's access to the work. In the theater, however, it is a given that the audience of a play has a full view of the stage. This chapter examines the play *Shinja Daiō*, based on the novel *Kuina no sato*, and two performances based on the novels *Shirasagi* and *Nanchi shinjū*. In *Shinja Daiō*, two expressions coexist; one tries to reproduce the viewpoint of the narrator of the novel and the other is conscious of the viewpoint of the audience. *Shirasagi* is written in the first person and in the past tense, but on stage, neither of these structures persists. Therefore, even though the words are the same as in the original, their meaning has changed. Building on these experiences, during the dramatization of *Nanchi shinjū,* Kyōka no longer limited himself to expressions particular to the novel, but rather chose expressions suitable to the stage.

The second chapter focuses on the relationship between acting and the audience. Naturally, the audience believes that what occurs on the stage is fiction. But in the novel *Kagerōza,* the boundary between fiction and reality blurs when events that occur onstage overlap with those that take place in the real world. This is a form of expression that is unique to the novel. On the other hand, in the play *Kōgyoku*, characters repeatedly imitate one another and compare things that are not alike. These acts of imitation overlap with the actions of the actors and also those of the audience, thereby reminding them that they are watching a play. Also, in the play *Koi nyōbō*, a demon that controls fire (*Akamanba*) pretends to be a human, leaving only the audience aware of her true identity. In this way, two separate meanings are conveyed to the audience at the same time.

In the third part, I discuss Kyoka's participation in the dramatization of three novels, *Onna Keizu*, *Giketsu kyōketsu*, and *Nihonbashi*. All three have been critiqued for assuming a vulgar, melodramatic quality on stage, which supposedly differed from the tone of the original work. But

different aspects of these works appear when analyzing scenes that Kyōka penned for their performance. In the case of *Onna Keizu* and *Giketsu kyōketsu*, he rewrote scenes that had been added to his stories during their initial adaptation by other playwrights. In these scenes, the personalities of characters and their relationships come closer to the original, which does not mean, however, that the original work is posited as the authoritative text. Rather, these scenes display an attempt to fuse the original work with the adaptation. For example, when Kyōka rewrote *Nihonbashi* as a play, although he quoted extensively from the original novel, when the story was actually staged, it became an entirely different work. By fusing the original with the adaptation, he created a new text.