

泉鏡花『婦系図』／演劇性と音楽性

——明治大正流行小説の研究（七）——

一、モデルと通俗性

真 銅 正 宏

泉鏡花の『婦系図』（明治四〇年一月一日～四月二十八日、『やまと新聞』）は、主人公早瀬主税とお蔭の悲恋物語の側面が強調され、読者も概ねそのように受け取っているようである。「切れるの別れるのツて、そんな事は、芸者の時に云ふものよ。……私にや死ねと云つて下さい。蔭には枯れる、とおつしやいませ」という台詞の印象がよほど強いのである。しかしこの台詞は原作にはない。また、明治四一年九月の柳川春葉の脚色による初演⁽¹⁾（新富座）脚本にもなかつた。大正三年九月の再演⁽²⁾（明治座）に際し、鏡花自身が「湯島の境内」（大正三年一〇月、『新小説』）の一幕を書き加えた。大恩ある師であり育ての親でもある酒井俊蔵の退引ならない命令に、早瀬がお蔭に、望みもしない別れを切り出す場面である。

この小説は、早瀬主税に鏡花自身、お蔭に桃太郎ことこのちのすす夫人、そして酒井俊蔵に尾崎紅葉の影が重ね合わ

されて、花柳界を背景とした悲恋の半自伝小説と見られることが多い⁽³⁾。しかし、たとえそのように主人公たちの人物像を読むにしても、半自伝の要素だけで作品ができ上がっていないことはいうまでもない。むしろその側面を強調し過ぎると見誤る点がある。それは作品全体の組み立てである。手塚昌行氏は『婦系図』といえば反射的にお蔭主税と口をつく程であるが、この小説は鏡花も言っている如く、封建的な一家一門主義への反抗が主題なのである。その主義は、河野家の妻や娘たち等に対する主税の攻撃で壊滅する。だからこそ鏡花は題名を女たちの系図という意味でつけたのであり、お蔭主税をとりまく花柳情話に力点を置くことは、表題を無視し主題から逸脱することで正しい読み方ではない⁽⁴⁾。『花柳界』昭和五十六年七月、『国文学解釈と鑑賞』と述べている。ただし氏は同論考のなかで、それでもなおかつお蔭主税と読まれることにこの小説の主題を圧倒する魅力があったとも付け加えている。

この一家一門主義への反抗の主題と、花柳情話の二つの要素の存在⁽⁴⁾については、次のように言い換えることもできよう。すなわち、この小説には、少なくとも二つの系のストーリーが存している。一つは、独逸語教師早瀬主税のお蔭との恋愛物語、もう一つは掬摸である孤児「隼の力」の、一家一門の力を標榜する河野家への社会的復讐ストーリーである、と。そしてこの二つの物語の交錯点に位置する人物が、「隼の力」を拾って育て、独逸語教師早瀬主税に育て上げる酒井俊蔵である。この構造は、その主人公の命名法によって読者に明示されている。早瀬と隼は対句的であるし、主税と力も、赤穂浪士の大石主税が『仮名手本忠臣蔵』において大星力弥という名に変わるのと全く同じ趣向である。そしてこの「A実はB」という、歌舞伎や草双紙に頻用されるどんでん返しの手法が、作品全体の組み立てに関して実に重要な役割を果たすものと考えられるわけである。

この場合、早瀬と隼の二つの人物像の間の懸隔が大きければ大きいほど、そのどんでん返しの効果は大きい。ただ

しかもろんこれは、下手をすると陳腐な趣向に墮し、通俗性のマイナス面を代表することともなろう。また人物像の分裂は、一般に、近代小説が好まないものである。ここに『婦系図』の評価の分かれ目が存するわけであるが、いずれにしても、この二層化された主人公の人物像が、この作品の大きな特徴であることに変わりはない。したがって、そのうちの一つである早瀬主税の恋愛ストーリーを必要以上に誇大視すると、作品の読みに変化が生じてしまう。

例えば、作品にクライマックスを想定するとして、これをお薦の死に見ることもできようし、また久能山上での河野英臣と主税の対決に見ることも可能である。また主税に配されるヒロイン設定についても、前篇において、お薦に限らず妙子にも十二分の可能性を匂わせているし、後篇に至っては、菅子がそのほとんどを占め、その姉の道子も主税に接近する。鏡花自身も「新富座所感」（明治四一年一月、『新小説』）のなかで、お薦を演じた喜多村緑郎について、「一体原作では、殆ど菅子が女主人公で、お薦はさし添と云ふのであるから、二人引受けるとなら格別、お薦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、まるでお薦の芝居になつたり」と述べ、むしろ菅子がヒロインであつたと明かしている。もちろんその死の場面に至って、お薦がやはり重要な位置を占めることも確認されるものの、新派劇ほどにはそれが中心化していかない原作の構造の問題は、やはり無視できないのである。

それでもなお、例えば吉村博任氏の「しかし、この『婦系図』がその背後にあつた事実の重さに報復され、それによつて裏切られた結果を示している以上は、これまでどおりその有名な事件に依存する立場を捨てるわけにはいかない」（『婦系図』における妻の投影——『婦系図』と『愛と婚姻』——、昭和五〇年二月、『国文学解釈と鑑賞』）という発言に代表されるように、モデル性に作品読解の重点が置かれてきたのがこれまでの作品受容の主たる方向であつたといえよう。それはまた、一般読者の読みの傾向を反映したものであつた。

確かに読者は、モデルが明らかである場合、それへの興味に誘導されて作品に引き込まれる場合がある。これは、作品の全体像や作品を一貫する論理などとは別の形式による、作品への牽引力である。『婦系図』が流行した原因には、やはりこのモデルへの興味による通俗性を数え上げねばなるまい。しかし『婦系図』は、ちょうどこの頃文壇において勢力を誇っていた日本自然主義の作品群や、ややのちに流行することになる私小説の作品群などと、その傾向を異にしていることも明らかであり、むしろこの作品のモデルによる牽引力は、それらリアリズム小説群のような、作家の属する現実空間と近い作品ではない行き方の作品でありながら、たまたまそこに、作家やその周辺の人物に似た登場人物が認められるという点にあるとすべきであろう。したがって、読者のモデルへの興味は、あくまでこの作品の牽引力の一部を構成するものにすぎず、より大きな牽引力は、作品全体の組み立てに関わるものとして想定されるべきであろう。

結論を先に云えば、その牽引力が、この作品の演劇性という性格に基づくものと考えられるのである。ただしここにある演劇性とは、新派に劇化された際の脚本との共通性格についていうのではなく、小説自体に内包されていた作品の特質の謂いである。むしろこの演劇性の捻れにこそ、『婦系図』の真の特徴が見て取れるであろう。

二、演劇的要素とその効用

演劇性の捻れとは、換言すれば、本来この作品が持っていた演劇性が、実際に新派に劇化されることにより、別の性格のものになってしまった事実を指す。

例えば、新派に劇化されることにより、この作品のモデル性の側面が拡大され、享受者に印象づけられたことは否めない事実であろう。しかしこの新派劇化は、一方で或る制約を用意する。それは、花柳情調を見せ場とするために、世話物的にならざるを得ないという制約である。鏡花と桃太郎ことすず夫人の間柄をよく知る享受者が、さらに生世話的に、短絡的に作品世界と現実世界を交通させることは十二分に予想されるところである。そしてこの作業に享受者の興味は集中し、それと引き換えに、主税が実は掏摸の「隼の力」である、という設定の印象は薄まってしまふ。なぜなら、主税を泉鏡花に重ねる読者に、掏摸の姿は入り込みにくいからである。

この点、原作の小説形態はより自由であった。河野家の話は、冒頭部から早くも、「め組」によって早瀬にもたらされ、読者にも提示されている。読者がこの河野家に関わる謎および後ろ暗い印象を常に脳裡に抱えながら作品を読み進めることは明らかである。このように、『婦系図』は最初からサスペンス仕立てである。このサスペンスを楽しむために、もし、すずをめぐる鏡花と紅葉との関係というモデル性が邪魔であるならば、そのように読む必要はない。またたとえ鏡花と紅葉とのすず夫人をめぐる経緯を知らない読者にとつても、この小説が楽しいわけではもちろんない。ところが当時の観客の暗黙の要請からか、ドラマトゥルギーからか、新派劇に組まれた時点から、本来の作品構造が組み替えられ、恋愛ストーリーを中心に中心があるかのようになっていたのである。しかしこれはあくまで脚本『婦系図』の世界である⁵⁾。したがって、原作について前編のお蔭主税ストーリーと後編の河野家ストーリーのバランスがとれていないなどの議論を為すことは、本末が転倒している。また、お蔭主税ストーリーを、作品における本来の重要度にとどめ置き、読むテキストとしてこれを見直しても、決して分裂した作品ではない。

このことは、作品の演劇的要素に照明を当てればいっそう明らかになる。『婦系図』の演劇性は通常お蔭主税の

悲恋ストーリーに主として属していると考えられていようが、演劇的手法は実は作品全体にまんべんなく見て取ることができるのである。

その用法は、大きく二つに分けることができる。第一は、作中人物レベルのもので、直接的な台詞や表現を以て、作中で芝居の見立てをする場面である。例えば主税を訪ねてきた河野の母親が帰る場面で、隠れているお蔭が、「め組」に帰ったかどうかを確認するところは、次のような会話が交わされる。

「まだ、花道かい？」

とお蔭が低声。

「附際々々、」

と最う一息「め組」の首を結める時、先方は格子戸に立かけた蝙蝠傘を手に取つて、又候会釈がある。

「思入れ沢山だ。いよう！」

〔見知越〕

また、主税が坂田礼之進から、お妙の縁談で酒井先生への橋渡しを依頼された場面では、これを知ったお蔭について、「かくまつてあつた姫君を、鐘を合図に首討つて渡せ、と懸合はれたほどの驚き加減。可愛い夫が可惜がる大切なお主の娘、成らば身替りにも、と云ふ逆上せ方。凡てが浄瑠璃の三の切を手本だが、憎くはない」(「道学先生」)と書かれている。静岡に落ちることになった主税の家を整理してきた「め組」が、「梅坊主の由良之助、と云ふ思入で、城を明渡して来ましたがね」(「菓立の鷹」)というのも同様である。さらには、その静岡へ向かう汽車の中で、河野一族の菅子と出会った主税が、彼女を田舎稼ぎの「女俳優」に見立てたのを受けて、菅子自身が、「場末の小屋がけ芝居に、お飯炊の世話場ばかり勤めます、をやまですわ」と軽口を続ける場面も、芝居気たっぷりである。果て

は主税自身が、靜岡では、「若竹座へ乗込んだ俳優」か「千鳥座で金色夜叉を演ると云ふ新俳優の、あれは貫一に扮る誰か」だと見られたのである。

第二の用法は、作中人物のそもその設定自体に関わる用法である。いわば作者レベルのもので、演劇の手法に類似した方法を小説作法として用いることなどがそうである。

例えば、妙子が実は小芳という芸者が生んだ子であるということが明かされる次の場面などは、実に劇的であると同時に、演劇的である。すなわち本来的な意味でドラマティックである。

「我慢が出来ない、我慢が出来ない。我慢が出来ない。あんな可愛いお嬢さんにお育てなすつたお手柄は、真砂町の夫人だけれど、産……産んだのは私だよ。私の子だよ、お薦さん、身体へ袖が触る度に、胸がうづいて成らなんだ、御覽よ、乳のはつたこと。」

と、手を引入れて引緊めて、わつとばかりに声を立てると、思はず熱と抱き合つて、

「あれ、確乎おし、小芳さん、癩が起ると不可いよ。私たちは何の因果で、」

芸者なんぞに成つたとて、色も諸分も知抜いた、いづれ名取の婦ども、処女のやうに泣いたのである。

〔お取膳〕

この部分は、淨瑠璃の文句に極めてよく似ている。特に「と、手を引入れて引緊めて、わつとばかりに声を立てると、思はず熱と抱き合つて、」などは、そのまま三味線に乗りそうである。また後半の、台詞から地の文へ享ける書き方も、淨瑠璃太夫の呼吸とそっくりである。

また、酒井の仕種も、概ね芝居がかつている。

「是も非も無い。さあ、たとへ俺が無理でも構はん、無情でも差支へん、婦が怨んでも、泣いても可い。憧れ死に死んでも可い。先生の命令だ、切れつ了へ。

俺を棄てる歎、婦を棄てる歎。

む、此の他に文句はないのよ。」

(何うだ。)と頗で言はせて、悠然と天井を仰いで、くるりと背を見せて、ドンと食卓に眩をついた。(柏家)

ここなどは、演技の手順をなぞるような書き方である。

このような人物設定に関わる演劇性のうち最大のものが、「早瀬主税実は「隼の力」という、主人公の劇的な転換であろう。久能山で、河野家の総大将河野英臣と対決する主税は、それまで自らのことをいう場合でも「強請です。畜生です。而して河野家の仇なんです」と、まだ丁寧な物言いを続けていたのであるが、英臣に「無礼だ。黙れ、小僧。」と一喝されると、急に言葉遣いを変える。

「おい、己を、まあ、何だと思ふ。浅草田圃に巢を持つて、観音様へ羽を伸すから、隼の力と綽名アされた、掏摸だよ、巾着切だよ。は、は、は、是から其の気で附合ひねえ、怒う、頼むぜ、小父さん。」(隼)

そうして、ここから、歌舞伎のツラネのような台詞を滔々と述べる。河竹黙阿弥の「弁天小僧」「白浪五人男」

『青砥稿花紅彩画』などの有名なものと同様、自らの経歴を声調子よく述べ上げるのである⁽⁶⁾。

歌舞伎には、特に時代物において、クライマックスに至つて、例えば敵役と見えていた役が、実はわけあつてそのふりをしていただけであつた、という演出法がある。悪玉から善玉に返る場合、演出用語でそれは「戻り」と呼ばれ、かなり常套化した方法である。代表的なものとしては、『義経千本桜』のいがみの権太や、『摂州合邦辻』の玉手

御前などが挙げられる。ところが、黙阿弥の世話物などでは善悪が逆転し、善玉から悪玉、ないし、小悪党に変わるような設定のものと多く用いられるようになった。そこには、白浪物で観衆がその小悪党たちの生き様に、むしろ痛快なものを見るようになった世情の背景が認められる。そしてこの黙阿弥の小悪党のように、早瀬も氣つ風のいい江戸っ子言葉を列ねるのである。この先駆には、鶴屋南北の『桜姫東文章』の、桜姫が女郎になってから、伝法言葉を使うようになるという演出などを見て取ることもできよう。

このような、劇途中での全く別の人物像への変化の醍醐味こそ、歌舞伎というジャンルから観客が得る楽しみの大きな一つであった。早瀬の転身ぶりは、この用法の魅力を踏襲しているとみてよい。

今尾哲也氏は、歌舞伎における「変身」の行動について、「久野昭的表現を用いれば、実体の、存在規定からの、質的限界をこえての、当為への超越にほかならない」として、その行動状況を、次のように説明している。

いまかりに、実体と当為との関係を、すでに用いた主体と仮体なる言葉に置きかえてみれば、主体から仮体への超越（やつし・怨霊・狂乱・二人く・にせく・作りく・女装・男装・早替り・身代り・双子・取替り）、および、その間の過程を捨象した仮体から主体への逆超越（見顕わし・名のり・もどり・蘇生・白化け）という、二つの形によつて、それが示されていることが知れよう。

（『変身の思想』昭和四五年六月、法政大学出版社）

そしてこれら行動状況によつて示される変身の思想について、「それはなにもまして、現実からの脱出・超越の思想である」とするのである。これによると、変身という行動状況の設定が、歌舞伎劇の非現実的特性を代表するということになる。これに倣えば、早瀬主税が実は「隼の力」であったという設定も、早瀬が例えば泉鏡花その人、といったような現実的存在でないことを積極的に主張していることになる。

思えば、先に見た、河野の母親の引つ込みを芝居の花道に見立てる手法も、現実を様式化することにより、敢えて非現実的なものとして提示する用法と捉えることもできる。これらに共通する、現実的存在から出発してそれを超越するという歌舞伎の様式化は、観客や読者をして、現実空間からの遊離の心地よさを留意する。これが、モデルへの興味にも増して、読者をより強く牽引する原動力となつていゝものと考えられるのである。

三、音と音楽の効果

『婦系図』には、演劇性の他にも、読者を牽引する仕掛けとおぼしきものがいくつか認められる。その一つとして音と音楽の書き込みがある。

この小説は、お蔭が酸漿を鳴らすのに、溝板の下から蛙が応じて鳴く、印象的な場面から始まる。

ククと吹く、カタ／＼、ククと吹く、カタ／＼、蝶々の羽で三味線の胴をうつかと思はれつつ、静かに長くる春の日や、お蔭の袖に二三寸。

「おう、」と突込むで長く引いた、遠くから威勢の可い声。

来たのは江戸前の魚屋で。

(鯛、比目魚)

このように、酸漿の音はやがて「め組」という渾名の「名代の芝ッ児」の声へと受け継がれ、さらにさまざまの音に彩られながら、物語は進んでいく。それらは、ただの音でありながら、小説のための効果音である以上、そこに計算された音楽性を認めることもできる。それは舞台芸術などに常套の手法である。

またあらゆる音楽自体も、演劇には欠かせない要素である。この作品は、これら音と音楽が数多く書き込まれていることからだけでも、演劇的作品と呼ぶことができよう。

日本の演劇には、殊に三味線音楽がつきものであるが、この小説にも、三味線の音色が何度か流れてくる。主税と酒井先生が柏家に向かう道行の場面でも、「大構の料理店」から「三味線の音が、チラ／＼水の上を流れて聞え」（「柏家」）てきているし、また、お蔭が、病気になったお蔭を訪ねてくる場面も、次のように書かれている。

真砂町の嬢さんが此の辺へ来るのは、旅行をするやうなもので、野山を越えて遙々と……近所で温習つて居る三味線も、旅の衣はずゝかけの、旅の衣はずゝかけの。

（「思ひやり」）

ここには、『勸進帳』の長唄の文句もそのまま書かれている。このような聴覚的要素は、その再現を試みる読者にとって、極めて場面喚起力が大きいものであろう。歌舞伎に親しい読者にとつては、読みながら三味線の音が聞こえたり、その唄の詞が口をついて出ることには、ごく自然なことであろう。そのために、作品に対する親近感もたれ、場面のリアリティーが確保される。

また、この小説の登場人物たちも、音曲に関わる譬喩をもつて語られることが多く、その譬喩により、具体性を与えられている。まずお蔭が、酒井に、やや当て付け気味に「彼よ、一寸意気な、清元の旨い、景気の可い、」（「柏家」）と評されているし、主税の買った三世相の本にある絵から、酒井先生に、「見ろ！ 野郎は、素裕のすつとこ被よ。婦は編笠を着て三味線を持った、其の門附の絵のある処が、お前たちの相性だ」と、決め付けられている。芸者であるから当然ではあるが、このようにお蔭には、良くも悪くも三味線の印象がつきまとう。

「宵闇」の章で、主税の手引きで、臨終の床にある実の父のもとに忍んδειこうとする道子の姿についても、主税

は「不可い、不可い、尚目立つ。貴女、失礼ですが、裾を端折つて、然う、不可んな。長襦袢が突丈ぢや、矢張清元の出語がありさうだ」と見立てるのである。

これらの指示内容はともかく、いずれ選ばれた言葉が清元や三味線であるかぎり、作品空間から音の要素は消えない。これら聴覚的な表現が、視覚的な描写と相俟つて、人物の輪郭をより明確にするのである。

さらにこの作品において特に印象的な音楽的要素に、先に見た威勢のよい台詞がある。いわば啖呵の魅力である。これも人物描写のための特殊な方法であると考えられる。

現代、この小説がさほど喜ばれなくなったことの背景には、おそらく、この人物描写に関わる音楽的説明の内実が、ほとんど読者に伝わらなくなつてしまつたという変遷が挙げられよう。当時の作品でも、音楽の譬喩に多くを委ねず、例えば視覚的な描写を主としている作品などの場合は、その後の読まれ方について、風俗史上の音楽状況の変化の与える影響も少なからうが、『婦系図』のような作品の場合には、音楽に関わる時代の変化が直接的に作品の流りに影響を与えることとなる。したがつて、作品の流行性を云う場合には、内容の変遷に加えて、聴覚的であるか否か、などの、そこに採られた方法面的特徴をも論じる必要がある。言い換えれば、作品の流行を決定する要因は、内容の同時代性と、それに見合った手法の選択との、掛算によつて測らねばならないのである。

四、演劇性と流行性

例えば「柏家」の章に、酒井俊蔵が早瀬主税に、娘のお妙の縁談の件で詰問する場面がある。河野がお妙のことに

ついで探りを入れようとしたことについて、主税が不意気だからと不都合を称えたことについて、酒井は次のような啖呵を切る。

「意気も不意気も土百姓の知つた事かい。これ、河野はお前のやうな狐憑ぢやないのだけ。」

學位のある、立派な男が、大切な嫁を娶るのだ。念を入れて何うするものか。検べるのは当前だ。芸者を媽々にするんぢやない。

また己の方ぢや、探捜を入れて貰ひたいのよ。さあ、何処でも非難を為て見ろ、と裸体で見せて差支への無いやうに、己と、謹とで育てたんだ。

何が可恐い？ 何が不平だ？ 何が苦しい？ 己は、渠等の検べるのより、お前が其処等をまごつく方が何のくらくらる迷惑か知れんのだ。

仮令ば、奴等に、身元検べを為れるのが迷惑とする、癩に障るとなりや、己が丁と心得てる。此の指一本、妙の身体を秘した日にや、按摩の勢揃ほど道学者輩が杖を突張つて押寄せて、垣覗きを遣つたつて、黒子一点も見せやしない、誰だと思ふ、おい、己だ。」

〔柏家〕

これについても、芝居的な歯切れの良い台詞にまず魅力が集中するであろうが、ここは、もう一つ別の実に複雑な要素を抱え込んだ場面でもある。それは、この場に同席している小芳にとつてのこの台詞の意味合いである。

後に明らかにされるように、お妙は、実は小芳の生んだ子である。すなわち、芸者の生んだ子なのである。これは、調べられるとやはり平気な事実ではあるまい。そこに、この酒井の小芳を前にしての主税への言葉の二義性がある。

このような設定は、一般的に、最初から明かされているとさほど劇的効果は望めないし、物語がかなり進展してから急に明かすと、出来すぎといった作り物の印象を必要以上に強く与えがちなものである。主税の設定についても同様である。主税はもと揣摩であつたものが、独逸語教師になつてゐる。少なくともこれは、一人の男の変容ぶりとして常識的な取り合せではない。このような設定を見る時、やはり読者は、その奇抜な取り合せに目を見張るであらう。しかし、あまりに両者の間がかけ離れている場合には、今度は作り物らしさを強く感じすぎ、作品世界から離れてしまう。

あらゆる劇的な設定は、いかに事実即した設定であらうと、読者の共感を得るために、その展開について周到な準備を必要とする。殊に新派劇のような世話物が中心の演劇においては、現実味を失うことは致命的である。しかしこの困難な設定も、それが世話物的世界でさえなければ、さほど違和感も与えないであらう。『婦系図』の場合、そのやや非現実的な世界を扱う「演劇らしさ」が、この設定を可能にしたと想定される。やや極端な表現を用いれば、脚本『婦系図』は、原作が、時代限定さえ取り払えば、歌舞伎の時代物にすべきような内容をもちながら、劇化の際にむりやり世話物にされてしまった、いわば演出法を間違えた作品と考えられるのである。

原作の目指す方向性は、少なくとも近代リアリズムの手法による小説ではなく、荒唐無稽さを抱え込む、構図の明確な、様式的な作品であらう。それは往々にして非現実的な作品にはなるうが、価値観の尺度を変えれば、そのことは問題にならないはずである。要するにそれは、ジャンルの種別の問題である。

しかしここに、流行性に関し、無視できない現実性の問題が存する。それは、お蔭や小芳といった、芸者という境遇から、好きな男との恋を全うできない女を登場人物にもつこの作品を、現実の花柳界の女たちが読む場合の現実性

についてである。いわば「身につまされる」読者層が、そこには存在したのである。

例えば矢崎弾は、『三代の女性』（昭和一七年一〇月、若い人社）のなかで、お薦について、次のような見解を示している。

お薦には主税とお妙とのあひだがらもわかつてゐた。知つてゐたばかりでなく、二人のためなら潔よく一さいを諦める覚悟さへしてゐた。彼女は主税と世帯を持ちたいために自分の着換へから持物をみんな借金のかたにしてまで一緒にすることを楽しんでゐながら、やうやく愛人と借家住居の生活ができる境遇になつて、離別をいひだされれば苦情ひとつ言はないで別れて悔ひない女なのである。

彼女の生きたは習俗にとらはれた無抵抗の態度であり、その諦めのうちに充実した心理をかんずる女であつた。

（第一章）

ここに指摘されたお妙と主税の間柄については疑問が残るが、ともかく、矢崎が見て取つたのは、お薦の、封建時代的な、古風な忍従の態度であり、また諦めの美学とでも名づくべき人生観である。これは、花柳界という特殊な世界に生きる女性たちにとっては、実に身近な例となつたであらう。というよりも、矢崎のようにその是非を論評するためにこれら忍従と諦めの態度を読むのではなく、一種の処世術として切実に読んだものと考えられるのである。

これについては、芸者たちの、歌舞伎など諸ジャンルの演劇の鑑賞法にも通じるものがある。やや時代は下るが、林田雲梯の『新芸者論』（大正七年八月、建文館）に次のような興味深い記述が見られる。

お芝居は嘗て見物に遊女買ひの型を教へたばかりでなく、集つて来る芸者に、張や意気地や、達引や、憂い辛い詰開き、謂はゞ芸者通を教へたもの、殊に今日のやうな殺風景で身も蓋もない棒切見るやうな時世に、まだ幾分か

芸者らしい芸者が残つてゐるのは、謂はゞ芝居の棧敷で受ける精神教育のお蔭であると謂つても可からう。この意味からいふと、今日新派の芝居などで、口説くがままの軒の柳、曳くがま、の渚の小舟、どつちこつちの方角なく其日其日の出来心、節操上の今日主義にちやらんばらんの日を送る日傭取か電車のやうな芸者の標本を、観客の目を悦ばずつもりか何かで観せるのは、それが写真とか、現代的とかいふのではあらうが、表面道楽真堅実の極意を得て居た江戸の芸者通のためには余り賞めた仕打ではない。

ここに書かれていることと符合するかのようには、お薦や小芳は、新派になつたものより、小説の方に、むしろ現実の芸者たちにとつて、古風な手本となるべき姿が書かれている。「切れるの別れるのツて、そんな事は芸者の時に云ふものよ。……私にや死ねと云つて下さい、薦には枯れる、とおつしやいまして」という台詞についても、同じ鏡花の手になるものではありながら、原作の『婦系図』にはややそぐわないようにも思われる。なぜなら、酒井先生の意を受けて早瀬と心一つにして忍従する態度を見せるのが原作のお薦の一貫した役割だつたはずだからである。先にも挙げた鏡花の「新富座所感」の「お薦だけでは見せ場はなからう」の予想も、原作のお薦像から判断してのものと考えられる。

いずれにしても、このように、お薦や小芳の像に、芸者としての一つの生き方を見て取る読みは、当の芸者衆にとつては、それがどれだけ非現実的で、ありえない設定のもとにあつても、やはり高い現実味を帯びたものであつたはずである。

ここに、この作品の読者層の分裂が窺える。歌舞伎などにもよく見られることであるが、作品の論理とは別に、或る特別の人々のみ、当てる書かれる楽屋落ち的な部分を持つわけである。演劇的であることの内実には、この享受

層の二層化をも数え上げるべきであろう。そして作品についても、どんな時代物の中にあっても、当てて書かれた部分にだけは、全く別に、極めて高い同時代の現実味が与えられているのである。

また、独逸語教師実は掏摸という設定についても、現実空間におけるほどの荒唐無稽さが無い。この現実味の差異についても、小説独特の論理が働いているようである。

鏡花は、デビュー後間もない明治二六年六月に発表した「金時計」（『少年文学』叢書第一九篇、尾崎紅葉『侠黒兎』附録、博文館）という作品においても、掏摸に対してさほど悪意の無いような書き方をしている。作品は、「あーさー、へいげん」という英国人が、落としてもしめない金時計を落としたと偽り、拾った者には金百円を与えるという広告を出して、家の周りの雑草刈りを土地の者にただでさせたが、その企みをたまたま聞いた三郎という少年と大助という従者が、偶然出会った掏摸を捕まえ、この掏摸の罪は問わず、彼に「あーさー、へいげん」から金時計を掏らせ、これをもとに悪事を暴き、取った賞金の百円を一同に分配する、という作品である。やや排外的で単純な善悪構図の作品ではあるが、ここに描かれている民衆側に、掏摸も確かに位置している。

放免すると逃げてしまうという大助の言葉に対し、三郎からその復讐の意図を聞かされた掏摸は、次のように描かれている。

「こう、情無いことを謂ひなさんな。私やこんなものでもね、日本が大の蟲屑さ。何の赤髯、糞でも喰へだ。え、其金時計は直に強奪つて持つて来やす。」

（中）

このように、少なくとも鏡花作品においては、一般的なイメージとは違い、掏摸と独逸語教師の距離は近かったようである。しかしながら懸隔がないということではない。要するに、演劇らしさという枠を与えられた際に結びつく

ことの出来る、いわば限界距離に位置していた。

このような限界距離をうまく操作した作品は、当然のことながら、読者の興味をもうまく導くであろう。そしておそらくこれが、この小説を当時流行させた原因の一つである。しかしながら、読者の常識に関わる限界距離は、時代とともに変化していく。例えば拘模と独逸語教師のイメージの変化などの領域の移動が、現在のこの小説の読み方も規定してくる。ここに、現在のこの小説の受けとめ方の要因が認められる。

演劇性と流行性については、例えば或る小説が流行するか否かが、そこに劇化されるような要素があるか、あるいは演劇的であるか否か、などだけの問題に還元できるといような単純なものではない。そこには、小説作法に関わる演劇的要素が、読者との間に、どのような限界領域を作り上げ、そのぎりぎりの綱引きで読者との往還関係を保つか、というより重要な要因がある。流行の問題は、やはり作品内部に求めているも答えは出ない。それはあくまで、関係性の問題なのである。

註

(1) 早瀬を伊井蓉峰、お鳶を喜多村緑郎、酒井を村田正雄が演じた。

(2) この時は、早瀬はやはり伊井であったが、お鳶は河合武雄が演じた。

(3) 内田亨氏は、『婦系図』のモデル（昭和四一年一〇月、『学士会会報』）という文章のなかで、河野家のモデルについて、自ら内田家であるとしている。また、これ以前にモデルに触れた主な論考としては、次のようなものがある。

寺木定芳「鏡花とモデル」（『人、泉鏡花』所収、昭和一八年九月、武蔵書房）

勝本清一郎「泉鏡花作『婦系図』（昭和二六年三月、『図書』）

吉村博任「徳田秋声の見た泉鏡花——『婦系図』と『和解』とをめぐって——」（昭和三三年三月、『明治大正文学研究』）

泉鏡花『婦系図』／演劇性と音楽性

村松定孝「『婦系図』の早瀬主税」（昭和三八年五月、『国文学』）
村松定孝「泉鏡花と伊藤かず」（昭和四〇年八月、『学苑』）

- (4) これについては、松村友視氏も「お薦・主税系統の話と河野家系統の話という主要な二系統の筋立てが相拮抗して併立している」とし、「前編が東京を後編が静岡を舞台とする形ですでに地理的な懸隔を抱え込んだ作品構造」をもつことを、「『婦系図』の背景——（静岡）の意味するもの——」（昭和五八年六月、『文学』）において指摘している。本稿において「二つの系」とするのは、ほぼこれと同じものを指すが、重点を早瀬主税と「隼の力」の変身構造に置くための用語として用いる。

- (5) これについては、久保田万太郎も、「『婦系図』」（大正一四年五月、『新小説』）のなかで、彼が市村座の舞台の稽古を引き受けるようになった際に、次のような制約を受けたことを明らかにしている。

条件として、前に開幕劇とつけ、あとに二番目を添へる時間の関係上、出来るだけ簡潔にして呉れといふこと、従来の段取を出来るだけ残して置いて貰ひたいといふ肚は、もしやわたしの手によつて原作に即し、「婦系図」といふ芝居の折角の出来上つてゐる面白さを毀してもされては事だといふのにあるらしかつた。

ここからも、すでに演劇『婦系図』が原作から離れて、一人歩きしている様子が窺えよう。

- (6) いずれも有名なものではあるが、類似を見るために、ここに三幕目の弁天小僧の台詞と、四幕目の日本駄右衛門の台詞を例として挙げ、主税の台詞を並べておきたい。歌舞伎の台詞は周知のとおり上演ごとにやや違っている。ここでは、昭和三年八月刊の岩波文庫本（『弁天小僧・鳩の平右衛門』）を用いた。

弁天 知らざあ言つて聞かせやせう、浜の真砂と五右衛門が歌に残せし盗人の種は尽きざる七里ヶ浜、その白浪の夜働き、以前を言やあ江之島で年季勤めの児ヶ淵、江戸の百味講の蒔銭を当に小皿の一文子、百が二百と養銭のくすね銭せえだん／＼に悪事はのぼる上の宮、岩本院で講中の枕捜しも度重なり、お手長講を札附にたうとう鳥を追出され、それから若衆の美人局、こ、やかしこの寺島で小耳に聞いた祖父さんの似ぬ声色で小ゆすりかたり、名さへ由縁の弁天小僧菊之助といふ小若衆さ。

（三幕目 雪ノ下浜松屋の場）

駄右 問はれて名乗るもをこがましいが、産れは遠州浜松在十四の年から親に放れ、身の生業も白浪の沖を越えたる夜働き、盗みはずれど非道はせず、人に情を掛川から金谷をかけて宿々で、義賊と噂高札に廻る配附の盃越し、危ねえその身

の境界も最早四十に人間の定めは僅か五十年、六十余州に隠れのねえ賊徒の首領日本駄右衛門。

(四幕目 稲瀬川勢揃の場)

「おい、己を、まあ、何だと思ふ。浅草田圃に巢を持つて、観音様へ羽を伸すから、隼の力と絆名アされた、掏摸だよ、巾着切だよ。は、は、是から其の氣で附合ひねえ、恠う、頼むぜ、小父さん。」

「己が十二の小僧の時よ。朝露の林を分けて、罫を與山へ出たと思ひねえ。蛙の面へ打かけるやうに、仕かけの噴水が、白粉の禿げた籍げた姉さんの顔を半分仕切つて、酒壺と出て居ら。其処の釣堀に、四人連、皆洋服で、未だ酔の醒めねえ顔も見えて、帽子は被つても大童と云ふ体だ。芳原げえりが、朝ツばら鯉を釣つて居るぢやねえか。(後略)」

(一筆)

(7)

例えは「岩淵庵室の場」で、見世物師因果勘六に対して桜姫は次のような台詞を述べる。

桜姫 何しにいずれへ行くものぞ。便りしるべもない身の上、少しも早う、戻つてもや。

勘六 戻つてくるよ。あれ聞かっしゃい。あの通りの大風だ。

ところが、「山の宿町の場」では、「風鈴お姫笑ハ桜姫」という役名で、次のようにせりふつきもすっかり変わっている。

桜姫 判人衆のためにヤアなるが、亭主のためには妾はならぬかえ。コレ、自らが鞍替えより、アレ、あの女はどつから連れて来たのだ。コレ、口広いこつたが、主の下齒と決まった女子は自らよりほか、この日の本に二人とあつていゝものかな。その上にまだいとけなき、見りゃア、あの女の子が。とっけもねえ、お乳や乳人に抱かせて、養育あらばいざ知らず、自らなぞは子供は嫌いだよ。エ、しみつたれな。好かねえ事を、よしねえな。

(トこのうち権助よく〜聞いていて)

権助 勘六どんや。ちつとのうち行つてゐる間に、せりふはよつぽど仕込まれたと見えたが、どうしてもまだ、お姫様が抜けねえわえ。

そしてさらには、桜姫に思いを残し、化けて出た清玄の幽霊に向つて、女郎となつた桜姫は、次のような啖呵を切るに至るのである。

桜姫 (略)

コレ、幽霊さん。イヤサ、そこへ来ている清玄の幽霊どの。つきまどう程な性があらば、ちつとは聞き分けたがい、わいな。自らが先々を鞍替えするのも、そなたの死霊がつきまどうゆえ、馴染の客まで遠くなるわな。エ、人の稼ぎの邪魔

泉鏡花『婦系図』演劇性と音楽性

をするのか、妨ぐるのか。最初はこの身に怖気立ち、いとしゃとも、不愍なども、因果の道理と思いに、毎夜の事ゆえ慣れっこになって、怖くないよ。(略)今こうしたしがねえ身になっていると思つて、自らを見くびつて、壁に見たゆえつきまとうか。世に亡き亡者の身をもつて緩急至極。エ、消えてしまいいねえよ。

なお引用は、一九九〇年七月、白水社刊の「歌舞伎オン・ステージ」5『桜姫東文章』の本文によつた。

※なお本論考は、一九九六年度同志社大学学術奨励研究「日本近代文学における音読と黙読の問題および音楽的効果について」の成果である。