

鏡花作品の表現構造と謡曲

—『売色鴨南蛮』の場合—

田 中 励 儀

はじめに

鏡花作品と謡曲との関係については、古く吉田精一氏^①が先駆的な業績を残したあと、村松定孝氏^②をはじめ多くの人々が折りに触れて言及している。最近では三瓶達司氏の論考^③がめだっているが、氏はその中でまず吉田・村松両氏が指摘する鏡花の能楽的表現を次のようにまとめている。

1. 能楽の序破急五段の強調漸層方式に、鏡花作品もかなっている。
2. 能楽も鏡花作品も、現在から過去へさかのぼり、再び現在にかえる手法を用いている。
3. 能楽も鏡花作品も時間的構成がきわめて小さい。
4. ワキの登場、前シテの登場、語り、後シテの演舞という夢幻

能の形式が鏡花作品に用いられている。

実に的確なまとめでこれに加えるものはないが、氏はそれに対して「作品の構成とか趣向とかに、能楽が参加していることは存外少ないように思われる。」と述べ、むしろ黙阿弥劇や戯作文学との関連を重視し、個々の項目について反証している。しかし、氏といえども「物語りの中の人物が、現実の人間と二重写しになって再生」するという点では能楽との関係を認められているようである。

この三氏の説を検討して気づくことは、いずれも鏡花作品と謡曲との関係を作品構成の観点から論じているということで、思えば従来の研究の多くはほとんど外形的な構成に終始しがちだったようである。もちろん、そのこと自体は重要な問題で、決して否定するものではないが、そのうえにより本質的な問題として表現構造の類似ということが検討されてもよいのではないか。蒲生欣一郎氏は、鏡

花の金沢時代は明治維新後の能楽の崩壊時代に重なり、演能の機会がほとんどなく、したがって鏡花も能をみることは皆無に近かったということ、それに対して素謡熟は盛んで、鏡花もこれには親しんでいたであろうということから、鏡花作品を〈能楽的〉とは呼ばず、〈謡曲的〉と呼ぶべきだと主張するが、そういう側面からいっても、鏡花作品と謡曲それぞれの詞章を文字に表現されたものとおして分析する必要があると思われる。すなわち、作品構成ひいては文学作品そのものを基底で保持する表現構造について、少々考察してみたいというのが本稿の主旨である。

注

- ① 吉田精一『近代日本浪漫主義研究』第三篇…中期浪漫派、第二章…泉鏡花論、一八一～二〇四頁（東京修文館、昭18・3）
- ② 村松定孝『泉鏡花』§26…鏡花文学に現われた謡曲の影響、二一九～二三〇頁（寧楽書房、昭41・4）
- ③ 三瓶達司「鏡花作品におけるいわゆる謡曲的表現について」『近代文学の典拠―鏡花と潤一郎』所収、四四～六五頁、笠間書院、昭49・12）
- ④ 蒲生欣一郎『鏡花文学新論』第二章…鏡花の映像的思考、二一〇～二二二頁（山手書房、昭51・9）

一

まず、表現史的側面からみていくと、鏡花は伊藤整^⑤・三島由紀夫^⑥らによって、もっぱら森鷗外と両極を分けもつものとして定位された。それは主に表現されたものを受動的に評価したものであったが、これに対して表出過程を重視する吉本隆明氏は逆に鷗外の嫡子とみ、^⑦「自然主義的な指示表出とは異なる、鏡花流自己表出の重層的つらなり」を指摘し、田山花袋との対比を試みた三田英彬氏に支持された。この全く異なる二つの立場からの見解にみられるように、鏡花の文章は表現されたものとその内的生命に複雑な要素を持っており、一概にはいえないが、ここではこれを単に明治以後のいわゆる近代文学の中だけで把握するのではなく、それ以前の流れを含めたより広い視野に立って展望してみたい。そのために、いま少し研究史を整理してみよう。

鏡花の表現は、よく「一つのを確固と指示するかはりに、読者を一種の快い純粹持続にさそひ込みます。」^⑧といわれるように、「純粹表現」「修飾的印象主義」等の語をもって表わされることが多く、これらの用語から何か茫漠とした抽象的表現のように捉えられがちである。ところが、実際の各部分はきわめて現実的であり、かつ克明である。伊藤整が「（鏡花は）現実を感覚によって抽象す

るやうな特殊な散文を作った。」というように、現実への関心、凝視の積み重ねによって鏡花特有の虚構空間が現出することになるのである、川端康成のいう「詳悉的な文体」もこのあたりから生み出されてきたものであろう。

この鏡花と現実の関りについては、古くは田岡嶺雲が「鏡花は」現実なる卑俗なる事実をも、詩的に神秘的に描写するの手腕を有す^④と述べ、斎藤信策が「一方は、現実の世界に執着しながら、他方ではロマンチックの幻の世界に到るべき綱を握って居る、云はゞ空中に懸って十分に活動もし兼ねて居る。」と述べている。これらは鏡花と同時代の批評であり、かつ、表現と同時に作品素材及び内容を含めた論究なので的確とはいいたいが、現実への執着、という点は鋭い洞察として評価せねばならない。またあまり注目されていないが、坂本義男氏は鏡花作品を浪漫主義の本流と写実主義の細流に分け、後者を「細流どころか、小説における鏡花の浪漫主義の母胎であるかもしれない。」と述べ、きわめて示唆的な指摘をしている^⑤。さて、鏡花死後の評論では、「妖怪や亡霊の描写にも、十分その独自の写実手法を用ゐることは忘れなかった。」と評した日夏耿之介をはじめ、川村二郎氏は鏡花の現実描写力を強調し、「現実への拘泥が、彼の作品を、構造的に、超現実の方向へさしむけている^⑥」と指摘した。また笠原伸夫氏は「浮世絵的視覚性」を指摘し、

かつ『女仙前記』（明35・1「新小説」）『きぬぐく川』（明35・5「新小説」）に触れて、「部分、部分は克明、細緻であり、それでいて全体を俯瞰すると、異想とも狂想ともみえてくる。」^⑦ところに鏡花的怪異幻想の特質を認めている。

今、川村・笠原両氏の論により、鏡花は超現実世界を描くにあたって、現実を克明に描写することが判明したが、そうはいっても、鏡花の場合は通常のリアリストのそれではなく、独特の方法をとることになる。笠原氏が紀行文「城崎を憶ふ」^⑧（大15・4「文芸春秋」）をテキストとして考察しているように、風景そのものではなく、それが鏡花の内面をとり、鏡花的イメージに変形されて描出されてくるという構造をもつのだ。つまり、鏡花は風景を描くと同時に己の内なる心象風景を描いたということになる。このことはまさに鏡花の本能的な感性からでているようで、自身で文章化しない座談会でも、鉄橋を「中空の體にさつと黒髪が靠いて居るやうに見えますよ。」などと独特の表現をするのである。一篇の紀行文や座談会での発言ですらこのとおりなのだから、これが小説作品となると、作品世界の展開に重要な機能を果たすであらうことは容易に想像できる。同じく笠原氏は「春昼」（明39・11「新小説」）『春昼後刻』（明39・12「新小説」）に触れ、作品中の叙景部分が「単なる叙景ではなく、それが同時に心的風景でもある」^⑨点を指摘

し、島田謹二氏も感想程度だが、同様の見解をのぞかせている。^④ところが、両氏とも『春昼』『春昼後刻』を中心に扱い、他作品への論及はきわめて少ない。私には鏡花の表現におけるこの方法は、作品世界の形成にとって最も重要な位置を占めるものと思われ、さらにその中には笠原・島田両氏が指摘した以上の意味が含まれていると考えるので、他作品を扱うことによって論究を深化させ、同時にその源流を探ってみたい。

その前に鏡花の作品世界の構造に少し触れておくと、その外形の類型性と内質の複雑さから、従来、有効な分析に乏しかったようだが、そんな中で笠原伸夫氏は、先にあげた『泉鏡花―美とエロスの構造』の序章…鏡花的空間で、きわめて明快かつ大きな説得力のある分析を行っている。氏は「現世的なものの方に幻想的なものが流れこみ、あるいはその逆ということも起りうる」ことを認めたうえで、基本的構造として、現世的世界を描いたものと幻想的世界を描いたものとに大別し、前者は時間軸が水平にひらき、ドラマティックな起伏に富み、後者はそれが垂直にたち、スタティックでイメージが凝縮する方向に向かうことを指摘した。すなわち、鏡花の作品世界には、現実界と神秘界、顕界と冥界といった対照的な世界が存在し、それらがときには対立し、また融合しあって独特の空間を形成しているというのである。

鏡花作品の表現構造と謡曲

注

- ⑤ 伊藤整『小説の方法』一二…日本の方法、二三二～二六三頁（河出書房、昭23・12）
- ⑥ 三島由紀夫『文章読本』第三章…小説の文章、四三～七二頁（中央公論社、昭34・6）
- ⑦ 吉本隆明『言語にとって美とはなにか第Ⅰ巻』第Ⅳ章…表現転移論、一八九頁（勁草書房、昭40・5）
- ⑧ 三田英彬『泉鏡花の文学』3…泉鏡花の文体、五二～七三頁（桜楓社、昭51・9）
- ⑨ 三島由紀夫前掲書、四九頁
- ⑩ 三田英彬前掲書、1…表現の芸術性を支えた構図、一六頁
- ⑪ 波多野完治「鏡花の文体——文章心理学的スケッチ——」（『解釈と鑑賞』第8巻第3号へ昭18・3）所収）
- ⑫ 伊藤整前掲書、二三五頁
- ⑬ 川端康成『新文章読本』第九章、九八頁（新潮社、昭29・9）
- ⑭ 田岡嶺雲「鏡花の近業」（『天鼓』第3号へ明38・4）所収）
- ⑮ 斎藤信策「泉鏡花とロマンチック」（『太陽』第13巻第12号へ第13号へ明40・9～10）所収）
- ⑯ 坂本義男「『斧琴菊』と鏡花の浪漫主義」（『明治文学研究』

第1巻第6号〈昭9・6〉所収)

①7 日夏耿之介『明治浪漫文学史』第八章…『高野聖』の比較文学的考察、三九九頁(中央公論社、昭26・8)

①8 川村二郎「瞻視された空間―泉鏡花」(『銀河と地獄』所収、六四〇六五頁、講談社、昭48・9)

①9 笠原伸夫「泉鏡花―反時代的美の様式」(『変貌する伝統』所収、二七八〇二八三頁、桜楓社、昭46・5)

②0 笠原伸夫「泉鏡花、美と怪異幻想」(『芸術倶楽部』第1巻第2号〈昭48・8〉所収)

②1 笠原伸夫「泉鏡花―反時代的美の様式」、三一四〇三一六頁

②2 「復興大東京座談会」(『文芸春秋』第8年第3号〈昭5・3〉所収)

②3 笠原伸夫「泉鏡花―美とエロスの構造」第四章…夢と超自然、4『春昼』の方法、二四八頁(至文堂、昭51・5)

②4 島田謹二「『春昼』・『春昼後刻』について」(岩波新版「鏡花全集月報10」〈昭49・8〉所収)

さて、鏡花作品の表現構造を分析するにあたって、ここでは『売

色鴨南蛮』(大9・5「人間」)をとりあげたい。この作品は、鏡花が上京後の紅葉に出逢う前の貧窮生活が反映しているとして、伝記研究の資料に使われることが多く、また一般に、『女客』(明38・6、同、11「中央公論」)国貞がく(『明43・1「太陽」)と共に「虚構と誇張のない、鏡花作中でのすなおで、レアリティックな佳作」^②と受けとられているようである。これを前の笠原氏の分類にあてはめると、「現世的世界を描いたもの」の範疇に入るのであるが、ここでとりわけ、このような作品を選んだのは、鏡花作品と謠曲の関係は、構成のみが類似しているのではないということを強調したいためである。すなわち、構成面からいえば、三瓶氏がとりあげる『薬草取』(明36・5・16〃5・30「二六新報」)や『眉かくしの霊』(大13・5「苦楽」、村松氏がとりあげる『縁結び』(明40・1「新小説」)等の幻想的性格の濃いものが、いわゆる夢幻能との類似を指摘しやすいだろうが、表現構造の類似を問題にする場合、幻想的作品はもちろん、現世的性格の濃い作品でも同様なことが指摘できると思えるからである。

『売色鴨南蛮』は全部で十章から成り、作中の時間は、主人公秦宗吉が出世して医学博士となっている現在と、学資もなしに無鉄砲に国を出て、行くところもなかった貧窮の青年時代である過去との二つに分けられる。そのうち、前者は一章から三章前半及び九章末

尾から十章という作品の冒頭と末尾に該当し、その他の章の過去の時間をつつみ込む形になっている。ここでは作品内の現在の時空から過去の時空へいたる過程を、順を追って跡付けていきたい。

はじめ、目に着いたのは一些と申兼ねるが、一とに角、緋縮緬であった。其の燃立つやうなのに、朱で處々ばかしの入った長襦袢^⑤で。

という鮮烈な「緋」のイメージではじまる第一章は、降りしきる雨のうす暗い情景の中にひときわめだつ色彩を点出することによつて、作品の印象を強めている。

柳はほんのりと萌え、花はふっくりと吝むだ、昨日今日、緑、紅、霞の紫、春の將に爛ならむとする気を籠めて、色の濃く、力の強いほど、五月雨か何ぞのやうな雨の灰汁に包まれては、景色も人も、神田川の小舟さへ、皆黒い中に、紅梅とも、緋桃とも言ふまい、横しぶきに、血の滴る如き紅木瓜の、濡れつゝぱっと咲いた風情は、見向ふものの、面のはてるばかり目覚しい。…

女の緋縮緬の「緋」を描写するにあたって、実際のはなやかな春の光景を雨の灰汁の彼方へ追いやり、このどんよりした背景の中に「緋」を紅梅でも緋桃でもない「血の滴る如き紅木瓜」の風情としておし出してくる表現は、「血」「緋」のイメージで、冒頭からだならぬ気配を漂わせる。つまり、後に出てくる青年時代の宗吉が

思いあまって自殺を考えた時の剃刀、医学博士である現在の宗吉が狂女となつたお千に握らせる剃刀、といった「剃刀」「血」のイメージと重なって、危機的な状況を予感させるのである。「この小説の主題は〈緋〉〈貧〉〈狂〉の三語によって構成されている。」^⑥といわれるように、「緋」のイメージは実に作品を支配する重要な鍵となっているのだ。この部分の描写は、決して平面的、類型的なものではなく、作品展開に有効な機能を果たす緊密な描写であることはいうまでもない。

さて、その後、宗吉の紹介があり、一章末尾では、

…其處で、ハタと打撞つた其の縮緬の炎から、急に腫を傍へ外らして、横状にブラットフォームへ出ようとすると、戸口の柱に、ボンと出た、も一つ赤いもの。^⑦

と、「緋縮緬」の赤から「赤帽」の赤を導き出し、その赤帽に大雨による電車の不通を告げさせる。このあたり、鏡花一流の状況設定である。

そして、いよいよ第二章から宗吉の動きに視点は集中する。まず、大雨に降り込められた停車場のようすは、次のように叙せられる。

(A) 恁る群集の動揺む下に、冷然たる線路は、日脚に薄暗く沈んで、いまに霧が釣れるから待て、と大都市の泥海に、入江の如

く湾曲しつゝ、伸々と静まり返って、其の瘁底光のする齒の土手を見せて、冷笑ふ。^{おもむ}⑩

陸上の光景が泥海と化し、あたかも水中であるかのように描写され、先の緋縮緬もすぐこのあとで、「緋鯉が躍ったやうである。」と叙せられる。泥海の底の暗鬱な情景、線路が「齒の土手を見せて、冷笑ふ」擬人法的な描写は、既に主人公宗吉の心に暗いかげりを投げかけている。この叙景は先に笠原氏が「城崎を憶ふ」で証明したように、作者鏡花の内面をとおし、鏡花的イメージに変形されて描出されてきた表現であることはもちろんで、それが紀行文などとは異なる小説作品内に位置している以上、同時に、登場人物である宗吉の心境を叙する部分でもあるわけだ。

そんな中で、宗吉は待合室から神田明神の森を見、ふと緋縮緬の女もそちらを見ていることに気がつく。そしてその女の面影に見覚えがあるような気がする。とりわけ「美しく優しく、然もきりゝとした」「類なき其の眉」は、「宗吉の思ふ、忘れぬ女と寸分違はぬ」ものであった。この神田明神の森は、かつて宗吉が貧窮のあまり死のうとしてお干に助けられた場所であり、その「場」を緋縮緬の女が凝視していることから、またその美しい眉から、しだいにその女がお干であることが明らかにされる。この「眉」については、第五章で、一人の医学の落第生がお干の襟脚を剃る前に、宗吉の顔でためし

剃りをしようとした時に、お干が「危いわ、く。おとなしい、其の優しい眉毛を、落したら何うしませう。」といって止めに入った場面と微妙に呼応している。お干のみならず、宗吉もまた美しく優しい眉を持っており、このことが両者の心の通い合いを暗示しているようである。このように、しだいに謎とかがされる方法は「推理小説的手法」^⑪とか「なぞかけの展開法」^⑫とか称されるものであろうが、注意せねばならないのは、それが登場人物の心理の展開に即しているということだ。

したがって、つづいての神田明神の森付近の描写も、宗吉の心象風景と重ね合わされて叙されることとなる。

(B) ∷ 森のめぐりの雨雲は、陰惨な風色の隈を取った可^{まづい}恐^{おそ}い面のやうで、家々の棟は、瓦の牙を噛み、齒を重ねた、其の上に二處、三處、赤煉瓦の軒と、垂^{トラン}鉛星根の引刺^{ひくさし}が、高い空に、赫と赤い齒茎を刺いた、人を喰ふ鬼の口に髣髴する。

(C) ∷ 其の森、其の樹立は、∷ 春雨の煙るとばかり見る目には、三ツ五ツ縦に並べた薄紫の眉刷毛であらう。死なうとした身の、其の時を思へば、其も逆^{さか}に生えた蓬^{せう}々の髣^{おそ}々である。(傍点引用者)

雨の中の家々の描写である(B)は、雨雲を「陰惨な風色の隈を取った可^{まづい}恐^{おそ}い面」、家々の屋根を「人を喰ふ鬼の口」と表現し、宗吉の自

殺未遂の場の鬼気迫る情景を描いている。これはもちろん宗吉の心に映じた風景であり、先に引用した(A)の線路の暗鬱な叙景をうけて、一層宗吉の内部に深く重く沈潜してきている。だから、(C)の森や樹立の描写は、お千の美しい眉の連想から「薄紫の眉刷毛」と叙され、それさえも宗吉の目には「逢々の髻」と映じるのである。これは貧窮の過去を想う宗吉の不安定な心理状態の表現であり、(A)↓(B)↓(C)と徐々に深化されてきた暗い感情のひとつの極点となっている。すなわち、(A)における暗鬱な表現は宗吉の心の不安を語るものではあっても、その実体ははまだ現出せず、重苦しい悪夢の予感として存在するにすぎないが、「美しい眉」や「森」を媒介とした(B)では、具体的な死のうとした「場」の表現となり、さらに(C)では「死なうとした身の、其の時を思へば、…」と、今まで漠然としか認識できなかった悪夢の予感を実体として把握し、何か分からなかったものの存在が判明するにいたるのだ。それと同時に、宗吉の想念は、しだいに地位も名誉もある平和な現在から、自殺まで思いついた不遇な過去の時空へ拉致されていく。

あゝ其の女？

と波を打って轟く胸に、此の停車場は、大なる船の甲板の廻るやうに、^{ふとし}舳を明神の森に向けた。

手に取るばかり尚近い。[◎]

鏡花作品の表現構造と謡曲

停車場全体が明神の森の方へ大きく転回し、廻り舞台のようなダイナミックな展開で、宗吉も、また物語全体も完全に過去の時空にはまりこむ。これがもちろん、単に時間的に過去であるばかりでなく、同時に超現実空間の様相を帯びたものでもあることは言を待たない。さもないと、お千が飛ばした折鶴が落ちたところで宗吉が拾われたという詩的描写(九)や、狂女に剃刀を持たせ、その胸に顔を埋めて潜然と泣く宗吉の狂気(十)を理解することはできない。ここからも、この作品が現実軸に沿って展開されている要素が強いとはいふものの、吉田精一氏がいうような「虚構と誇張のない、鏡花作中でのすなおで、レアリスティックな」作とは断定しがたいことが分かるだろう。それよりもむしろ、「構成への意志がイメージのつくりにもごとにくずれ去っている点、実に立派なものです。」と述べる篠田一士氏の見解が生きてくる。イメージが構成をのりこえるとは、何も構成の破綻を意味するものではなく、本稿で詳細に述べてきた過去の時空へいたる道程と重なり合うものであるう。つまり、外面描写が同時に内面描写となり、その深化に伴ってしだいに内面世界に没入する、そして、その世界では、時空は過去から現在へという現実の時間の流れに左右されない超現実空間と一体化するという表現構造をさし示すものといえよう。なお、ここでは比較的現世的性格の濃い『売色鴨雨笠』を取り扱ったが、今まで述べて

きたようなことがらは、『由縁の女』(大8・1)大10・2「婦人画報」や『縷紅新草』(昭14・7「中央公論」)をはじめ、おそろく、ほとんどの鏡花作品にも該当するような、基本的構造であるといってもよい。

注

- ②⑤ 村松定孝『ことばの錬金術師泉鏡花』第二章..鏡太郎の文学の出發、七三〇七四頁(社会思想社、昭48・7) 他
- ②⑥ 吉田精一 新潮文庫『歌行燈・高野聖』解説、二四六頁(昭25・8)
- ②⑦ 岩波新版『鏡花全集』、卷二十、二三八頁。以下『全集』と略す。
- ②⑧ 全集卷二十、二三八〇二三九頁
- ②⑨ 笠原伸夫「鏡花的美の方法」(『虚構と情念』所収、一六七頁、国文社、昭47・9)
- ③⑩ 全集卷二十、二四〇頁
- ③⑪ 全集卷二十、二四二頁
- ③⑫ 蒲生欣一郎『もうひとりの泉鏡花』第三部..見過ごされてきた技法、三九七〇五頁(東美産業企画、昭40・12)
- ③⑬ 三田英彬前掲書、10..『由縁の女』と鏡花文学、二一一二一八頁

- ③⑭ 全集卷二十、二四四頁
- ③⑮ 全集卷二十、二四五頁

- ③⑯ 篠田一士・寺田透・川村二郎「鼎談・ことばの魔術師鏡花」(『別冊現代詩手帖』第1巻第1号(昭47・1)所収)

三

それでは、このような表現構造の源流はどこに求められるであろうか。私は、中世文学とりわけ謡曲との類縁関係を指摘したい。まず、叙景が同時に登場人物の内面描写となるという点については、謡曲における代表的な叙景部分、道行文をとりあげてみよう。たとえば『敦盛』の道行文は、

九重の、雲居を出でて行く月の、雲居を出でて行く月の、南に巡る小車の、淀山崎をうち過ぎて。昆陽の池水生田川、波ここともとや須磨の蒲、一の谷にも着きにけり、一の谷にも着きにけり。^{③⑰}

と地名を列挙して場面の移動を示している。ところが、これは単なる地名列挙に終わるのではなく、もう少し詳しくみてみると、「雲居を出でて行く月の、南に巡る小車の、」はワキが都を出ることと月が雲間を出ることを兼ね、ついで月が南に巡ることから巡る小車を導き出し、小車は憂世の輪廻のさまに思いをいたらせるといった構造をもっていることがわかる。敦盛を討ったことによって世の無常を

感じ、出家したワキ連生であってみれば、そこに輪廻思想が芽生えてくるのは当然であり、一の谷下向の際に、その感情が奔出して不思議はない。単なる名所見物ではなく、菩提という目的を持った旅を反映して、この道行文には地名列挙の裏にワキの心情が息づいているのである。この『敦盛』などは、地名列挙と登場人物の心象風景とが折り重なり、作品主題と有機的連関を保っているものの一例であるが、他にも地名を少しも入れぬ変った道行文を持つ『清経』などがあり、これは「心理劇的な特色」^⑧として評価されている。

この叙景と内面描写の一体化は、さらに構造的に現在から過去、現実界から神秘界への移行も伴っている。『売色鴨南蛮』では宗吉の意識の深化と内面世界への没入について論証したが、今度は夢幻能の傑作として評価の高い『井筒』を例にとって論証し、鏡花作品と謡曲両者の類縁関係を明らかにしたい。

『井筒』は、在原寺を訪れたワキ僧の前に井筒の女の化身が現れるところから始まる。里の女の姿をした前ジテは、冒頭「サシ」で次のようにうたう。

(a) さなきだに物の淋しき秋の夜の、人目稀なる古寺の、庭の松風更け過ぎて、月も傾く軒端の草、(b) 忘れて過ぎし古へを、忍ぶ顔にていつまでか、待つことなくながへん、(c) げになにごとも

鏡花作品の表現構造と謡曲

思ひ出の、人には残る世の中かな。^⑨

この叙景の部分が「状況をたくみに説明して、舞台装置も背景もない能舞台をたちまち在原寺に思い描かせてしまう効果を持っている」^⑩ことは確かだが、それと同時にシテの内なる心をもうたっていることを見過ごしてはならない。仮に(a)(b)(c)に三分してみると、(a)の古寺のもの寂しい風景が(b)のはかない昔の思い出を導き出し、生きながらえてもしかたがないと思いがながらも、(c)のあきらめられないこの世に対する執着心に思いたるという形になっていることがわかる。荒寺の光景は物理的な状況を示すだけではなく、シテの荒涼とした心象をも表現している。そしてこの後、ワキとの問答を終えて、「上デ哥」ではふたたび、

(d) 名ばかりは、在原寺の跡古りて、在原寺の跡古りて、松も生ひたる塚の草、(e) これこそそれよ亡き跡の、ひと叢薄の穂に出づるは、いつの名残なるらん。(f) 草茫々として、露深々と古塚の、まことなるかないにしへの、跡懐かしき気色かな、跡懐かしき気色かな。^⑪

と荒寺の風景が叙されるが、ここでも「サシ」と同様のことがいえる。すなわち、(d)の在原寺の寂しい風景につづいて、(e)で業平の墓が提示され、それらが総体として(f)の「跡懐かしき気色かな」という感懷を導き出すのである。

このように(a)↓(b)↓(c)、(d)↓(e)↓(f)とそれぞれが叙景から心象世界の描写へ徐々に移行する形は、さらに大きくみれば「サシ」から「上ゲ哥」への過程でも捉えられる。「サシ」では単に「古寺」と称されていたものが、「上ゲ哥」では「在原寺」と示され固有性を与えられていることからわかるように、シテの意識の深化がはっきりみてとれるのである。小さくは(a)↓(b)↓(c)、(d)↓(e)↓(f)、大きくは「サシ」↓「上ゲ哥」という二重の展開で、外面描写が同時に内面描写となり、その深化に伴ってしだいに内面世界に没入するという、『売色囃南蛮』と同じ表現構造がみられるわけである。したがって以後の小過去や大過去の自在な展開も、内面世界のできごととして、きわめて自然に理解できよう。またこれらを時間的側面からいえば、現在からしだいに業平との恋の時点である過去へ移行していることになり、それはまた超現実空間でもあるわけだから、後場の業平と井筒の女の一体化も可能となるわけである。

ここまでみてくれば、鏡花作品の表現構造と謡曲の表現構造がいかに深い類縁関係にあるか明瞭であろう。両者は単に構成の類似だけではなく、それを支える表現構造自体がここで述べたような内質を持っており、これこそが鏡花作品が謡曲の世界と共同している本質的な要素なのである。鏡花作品と謡曲の類縁はこのような観点からみる時、最も重要かつ明白なものとして指摘できよう。

注

③⑦ 岩波日本古典文学大系『謡曲集上』、二三四頁。以下、大系本と略す。

③⑧ 金井清光『能の研究』第二部・作品研究『清経』四八四頁（桜楓社、昭44・10）

③⑨ 大系本上、二七五頁

④⑩ 戸井田道三『鑑阿弥と世阿弥』IV・世阿弥元清、一九〇頁（岩波書店、昭44・6）

④⑪ 大系本上、二七七頁

④⑫ 戸井田道三『能―神と乞食の芸術』演劇の東西と能の位置、二五〇頁（せりか書房、昭48・8）他

おわりに

これまでの論述で、鏡花作品と謡曲の表現構造の類縁について少しは明らかにしたと思われるが、一方では、映画^{④⑬}、演劇^{④⑭}、歌舞伎^{④⑮}等の評が与えられている事実も無視することはできない。これらの評は、部分部分をとってみればうなずける部分も多く、鏡花作品がそれだけ豊富な内質を秘めていることを表わすことにもなるのだが、私には核となるべき本質的な部分は、やはり謡曲ひいては中世文学にあるように思われる。

たとえば、井沢淳氏は『歌行燈』（明43・1「新小説」）にオーバースラップやナラタージュの手法を見出し、映画的だと規定するが、これは謡曲『井筒』でも同様の指摘ができ、だとすれば大きな視野に立ってみれば、鏡花作品は中世的なものに収束されそうである。

また、同様に朝田祥次郎氏は、謡曲との関連は発想のうえで考えられるまでで、具体的直接的には歌舞伎の演技演出の様式にならっていると述べているが、氏が指摘する個別的な部分ではある程度いえるとしても、本稿で論証するように、より本質的な部分では謡曲を中心とした中世文学につながっていることは確かである。それは歌舞伎が能を祖先とした芸能史の流れの中に位置するのと同様、鏡花の方法も根元的には中世につながっているのである。鏡花作品と謡曲との関係は少なくとも「発想の上」だけのものではなく、総体として緊密な関係を持ち、近代^④が切り落とした、しかし、無視することのできない表現構造を保持しているのである。

なお、ここでは何度もうり返しいわれる父は彫金師、母は葛野流の鼓打ちの娘などの伝記的側面にはあえて触れず、作品に密着した方法で論を展開し、外形的な構成についての分析から一歩奥へふみこんだつもりである。

以上述べてきたように、鏡花作品の場合、先行文学とのつながりは単に構成を中心にした表面的なものだけではなく、それを支える

鏡花作品の表現構造と謡曲

表現構造、及びそのような表現構造をとらせる時代を超えた人々の心的体験の共同性で結びついており、「すぐれたる文学はつねにどこかで民族の根底的心性とか生活感情につながっているものである。」^⑤とすれば、鏡花作品はまさにそれに該当する。したがって、前代との交渉も書承関係だけで捉えるわけにはいかず、本稿で言及した中世文学との関係も、より広く深い内面的なつながりで把握しなければならぬ。つまり、鏡花は意図的に道具として謡曲を中心とした中世文学を利用したのではなく、想像力の共通基盤^⑥に立脚したうえで、自ずと中世からの流れをくみとったのである。三田英彬氏は「綜合し抽象することを知らず、個物を個々に主観の働き、つまりは感覚によって処理するという日本人の伝統的なものの考え方を鏡花はそのまま継承している。」と述べており、これは一例にすぎないが、鏡花と先行文学との関係はこのような質的連関として認識すべきである。こう考えてはじめて、今まで述べてきた叙景と内面描写とその展開等の要素が歴史的視野に立つて俯瞰できるのであり、古代から現代を結ぶ連続線上に、中世文学の位置、鏡花の位置、そして現代の我々の位置を見極めることができるのである。それらは決して断絶されたものではなく、したがって、鏡花も謡曲も「古い」といって一蹴しきすることは誰にもできないはずである。その意味でも今日の鑑賞に耐えうる充分な内質を持っていることは間違いない。

ない。我々が鏡花文学から汲みとるべきものはまだまだたくさんある。
うである。

注

- ④③ 井沢淳『『歌行燈』における映画的表现』(『解釈と鑑賞』第14巻第5号(昭24・5)所収) 他
- ④④ 奥野信太郎「湯島詣と葛飾砂子」(『文学みちしるべ』所収、一三〇二二頁、新潮社、昭31・12)、大岡昇平『現代日本文学館3』(『幸田露伴・泉鏡花』解説、四三二頁(文芸春秋社、昭43・10) 他
- ④⑤ 鈴木満『歌行燈』(『比較文学読本』所収、一一八頁、研究社、昭48・1)、落合清彦『泉鏡花と歌舞伎』(岩波新版『鏡花全集月報20』(昭50・6)所収) 他
- ④⑥ 井沢淳前掲論文
- ④⑦ 増田正造『能の表現』第二章..生と死の美学、六六〇六九頁(中央公論社、昭46・8)
- ④⑧ 朝田祥次郎『『歌行燈』句釈・鑑賞I』(神戸大学教育学部研究集録)第23集(昭35・3)所収)
- ④⑨ 林屋辰三郎『歌舞伎以前』(岩波書店、昭29・11) 他
- ⑤① 寺木定芳『人・泉鏡花』(武蔵書房、昭18・9)、村松定孝『泉鏡花』(河出書房、昭29・7)、福田清人・浜野卓也『泉鏡花―人と作品』(清水書院、昭41・11) 他多数

- ⑤① 松原純一「鏡花文学と民間伝承と」(『相模女子大学紀要』第14号(昭38・2)所収)

- ⑤② 佐竹昭広「文明開化と民間伝承」(『文学』第43巻第10号(昭50・10)11)所収)の概念による。

- ⑤③ 三田英彬前掲書、2..泉鏡花の位相、三二頁

※なお、本文引用にあたっては、ルビを簡略化し、適当に現代表記に改めた。