

吉井勇脚色「高野聖」の上演をめぐる

市川祥子

はじめに

泉鏡花「高野聖」は吉井勇脚色、久保田万太郎演出により、昭和二年（一九五四）六月に大阪歌舞伎座で、八月に歌舞伎座で上演された。上演の紹介記事に（明治三十七年岩崎舜花の脚色で藤沢浅二郎（宗朝）河合武雄（娘）「略」によって一度上演されたことがあり、ここでは二度目の上演だが¹）とあり、この点は戸板康二「かくれ里の美女」（昭29・8）他の筋書に載る文章でも繰り返されている。明治の初演から五十年を経て、それ以来二度目との意識の下に制作されたものである。

大阪歌舞伎座公演は六月五月初日。市川寿海を座頭に、昼の部「草摺引」「妹背山婦女庭訓」「椀屋久兵衛」「高野聖」、夜の部「お国と五平」「鎌倉三代記」「楼門五三桐」「曾根崎心中」。坂東蓑助（八代目坂東三津五郎）が「高野聖」の宗朝、谷崎潤一郎「お国と五平」の友之丞を勤める。例えば、「三世井上八千代追善井上流舞踊会」（南座、昭25・10）に谷崎作詞「蓬生」と吉井作詞「春信」があり、第八十回「都おどり」（祇園甲部歌舞練場、昭28・4・5）の吉井考案作詞「謡曲六佳撰」に谷崎作「狂言 墨塗平中」が挟まれるように、興行に京都在住の二人の作家を並べるのは常套と言え、二つをともに手掛ける点に蓑助の自負が窺える。

「高野聖 五場」は吉井、久保田の他、福田蘭堂作曲、梅屋勝之輔

作詞、藤間勘十郎振付、織田音也装置、篠木佐夫照明。配役は、高野の僧宗朝・蓑助、老爺雁兵衛・沢村訥子、富山の葉売熊五郎・実川延二郎、白痴の男次郎・市川雷蔵、千代丸と呼ばれる猿・中村栄治郎、百姓伊作・嵐璃瑠、狐師猪太郎・市川寿美蔵、女房雪路・中村扇雀。歌舞伎座公演は八月一日初日。関西大歌舞伎として同じ座組で、第一部「白縫譚」「箕輪の心中」「独楽売」「心中天網島」、第二部「高野聖」「心中天網島」「楼門五三桐」「伊勢音頭恋寝刃」。前年「曾根崎心中」で好評を得た雁治郎、扇雀による「心中天網島」（第一部の河庄と第二部の炬燵・大和屋で続き）と、新作「高野聖」が呼び物である。「高野聖 五場」は、主なスタッフと配役は六月のまま、次郎が市川権三郎に、百姓が寿美蔵に、狐師が市川市十郎に変わる。次郎の交代については、雷蔵がこの時期に大映所属となることに関連して、六月公演での次郎の役のみという処遇がそれを促したともされている³。本稿ではこの上演に関して、吉井が脚色を担った背景、上演の意図と意義について考察したい。また、俳優名は上演時を用いる。

1 吉井勇による脚色、坂東蓑助による上演

吉井勇は「高野聖」脚色の前年、「紅声窩漫筆」¹（昭28・6）において盛行する文芸作品の映画化を擁護している。岡崎義恵「古典の鉞脈を荒す山師 日本文芸の映画化」²が、文芸を映画化する際の（思い

切った刈込み)、〈流行思想への追隨と大衆化〉を批判するのに反駁したものである。岡崎は、映画「源氏物語」で光源氏が、女たちが去った後に紫の上に変らぬ愛を語り、自分を裏切った淡路と恋人との愛の自由を認めること、映画「波」で、原作の、行介が性の本能に支配される関係への懐疑から昂子とも寂しく別れる結末を、結ばれる予感で終わらせること、原作の、行介が自分の子と確信できない息子を社会の子として容認する心情を、個人的な愛の成熟として描いていること等を挙げ、〈物のあわれを現代風に人情化して、ヒューマニズムの調子を帯びさせている〉(源氏)、〈心温まる〉とか、「後味のよい」とかいった、おきまりの通俗的態度で統一しようとしている(波)と批判する。対して吉井は、「雨月物語」の映画化に向けた川口松太郎の小説を新たな創作と捉え、「蛇性の姪」「浅茅が宿」を〈巧みに換骨奪胎して、現代の大衆にも分るやうに構成してある〉と称賛し、それに基づく依田義賢のシナリオを評価している。〈芸術の世界はもつと自由であるべきだ〉と主張し、「大菩薩峠」映画化における著作権についても、シナリオ作家が原作に変更を加える権利を支持している。「西鶴一代女」(昭27・4公開)に監督で、「雨月物語」(昭28・3公開)に作詞で参加する身にとって、岡崎の批判は看過できないものであったろう。

そして、映画「雨月物語」については以下のようにある。

さういふ秋成の神秘的な一面を、川口君の小説も依田君のシナリオも、かなり強く出してゐたが、この映画を成功させた最も大きな功績は、溝口健二君の監督としての芸術的にすぐれた演出力にあるのではないだらうか。それにもうひとつこの映画の音楽を担当した早坂文雄君が、全部日本の楽器ばかりを使った創意が、一種の天才的な思ひつきとして、この作品の芸術的価値をどの位高めてゐるか知れない。殊に朽木屋敷になつてから屢々用ひられてゐた、長く余韻をひびかせた鉦の音などは、おのづから観るも

のの魂を、この妖気ただよふ神秘の世界に誘ひ込まずにはゐなかつたのである。

ここでは芸術的価値を高めたものとして(全部日本の楽器ばかりを使った)音楽を挙げ、それが観る者の魂を(この妖気ただよふ神秘の世界に誘ひ込まずにはゐない)とする。映画では、(全部)ではないが、箏、横笛等の和楽器が多用され、屋敷で若狭が源十郎を口説くシーンでは横笛と鉦のみの冴えた響きが魔物の妖気を感じさせている。これに続くシーンで吉井作詞の今様が舞われているので、特に強い印象を受けたものだろう。吉井脚色「高野聖」は(唄と音楽)になる部分を持つ(後述)。ここで映画に指摘した音楽の力は、上演の舞台上にも期待されたものと考えられる。

「高野聖」に主演の坂東蓑助は、武智鉄二演出の歌舞伎再検討公演いわゆる武智歌舞伎(昭24・12、27・2)に演技指導、演出を担いつつ出演。武智から盟友と呼ばれる存在である。「高野聖」上演は、昭和二十年代に限つても、「破戒」(南座、昭23・6、丑松)、「お国と五平」(大阪歌舞伎座、昭24・4、友之丞)、「お艶殺し」(中座、昭25・1、清次)、「父帰る」(南座、昭25・8、賢一郎)、「少将滋幹の母」(大阪歌舞伎座、昭26・6、国経)、「恐怖時代」(南座、昭26・8、鞠負)、「青銅のキリスト」(大阪朝日会館、昭28・4、裕佐)等に取り組んできた彼が、これら文芸の歌舞伎化の経験をもとに、武智と自身の下で成長した若手を率い、吉井の脚本を得て挑んだものと捉えらる。

吉井と蓑助は大正期の市村座以来の親交があり、この時期はともに京都に住んで往来がある。吉井は後援会である蓑助会(昭25・5発足)の顧問に谷崎とともに名を連ね、再開された坂東流舞踊大会(昭26・9)には舞踊曲「風神雷神」も提供している。吉井はこの時の公演に「浪華俳優名鑑」(『六月興行大歌舞伎』筋書、大阪歌舞伎座、昭29・6)、「歌舞伎の夢」(『八月興行大歌舞伎』筋書、歌舞伎座、昭

29・8)の歌を寄せているが、前者に「高野聖のことを語るに簀助の鏡花ごのみはわれに劣らず」、後者に「高野聖書きつつ思ふ番町に鏡花先生居ませしころを」(簀助の僧の唱ふる陀羅尼より飛驒山霧は湧けるならむか)がある。好学、読書家として知られる簀助の(鏡花ごのみ)が、「高野聖」上演を推し進めたものと推測される。

公演前月の記事に(簀助というと、前年NHKの放送で、高橋誠一郎氏が、彼が昭和初期「源氏物語」を私財をつぎこんで上演の計画をしながら、禁止になつた。それを近年菊五郎劇団が手軽にやつてのけたのは、簀助としてはどんな気持がしているであろうかといわれたのは同感した。運不運、幸不幸といつてこれ程の不運不幸は例がなく、鳶に油あげ以上であろう)とあるように、この時期の彼には「源氏物語」の上演禁止がついてまわる。昭和八年(一九三三)十一月、簀助が自身の劇団「新劇場」で企画した「源氏物語」は初日直前に中止に追い込まれた。(「源氏物語」の上演こそ、出来るべくして出来なかつた終生の恨事ともいふべきもの)である。一方、菊五郎劇団の「源氏物語」(舟橋聖一脚色、谷崎潤一郎監修、久保田万太郎演出、光君・市川海老蔵、藤壺・玉鬘・女三の宮・尾上梅幸)は、昭和二六年(一九五一)三月、一〇月に第一部、昭和二七年(一九五二)五月、六月に第二部、昭和二九年(一九五四)五月、六月に第三部が歌舞伎座で上演され人気を博した。「高野聖」上演はその第三部と重なっている。「源氏物語」上演では、桐壺の更衣の輦車は(この間フェネラル・マーチのやうなメロディーの音楽の内に)花道を行き、御門が四の宮を抱擁する時には(藤壺の藤の色さへ及びなき)君が袂に吹きわたる)からの(唄、きこえる)(第一部、昭26・3)。夕顔が息絶えた河原の院を光君が去る時には録音盤の鶏の声に続いて(へ)たまきはるいのちをかけて(この契り 木深き院に(夜更けてぞ)(第一部、昭26・10)からの唄が、(物の怪におそわれてより夜明けするまでの光君を象徴的に男声で表わす)。この舟橋脚色「源氏物語」は(音楽が相当な役割を受持つ)のであり、演出補は以下のように述べている。

従つて、劇全体のムードを非常に支配する全体の作曲については、箏曲を中心に編成し、これには山田でなく、生田流で行く、さうすれば宮城道雄に、といふ線が出ます。北山の場合「舞踊劇に書かれている…稿者注」は、清元栄次郎に之迄の清元を離れて作曲して貰ひ、富崎さんの箏をあしらひに使ふこと、なほ前者の唄は宮城社中と洋楽の唄ひ手、合唱団を起用する。但し日本の和声で表現する。後者は清元流の男声で行き度い。

箏に弦楽器を合わせた曲によつて全体のムードを創出し、洋楽の歌手と合唱団の影から付ける唄によつて心情の表現を助ける。洋楽の(中途半端(どつちつかず)の使い方には異議もあり、そもその(無理に音楽劇のワクに入れた)脚色と演出、(舟橋氏もそうらしいが、これからの新歌舞伎が音楽劇であるのを、世間は、恰も必然的であり、当然としているようである)という傾向には疑問も呈されているが、公演は画期的な興行成績を収め、この時期の新作歌舞伎の音楽劇への志向を後押しすることになった。「高野聖」上演もこの流れの中にあると言え、同時期には木下李太郎「南蛮寺門前」(歌舞伎座、昭29・6、長順・海老蔵、白萩・梅幸)が、山田耕筰に師事した大中寅二の作曲によつて、大正三年(一九一四)一月の初演以来四十年振りに上演されてもいる。

「高野聖」上演の紹介記事には以下のようにある。

主人公の旅僧宗朝には坂東簀助、娘雪路に中村扇雀、「略」が出演、それに音楽を福田蘭堂氏が編曲し原作にある神秘なふん囲気を舞台にただよわせようというのがねらいである。

久保田氏は演出意図を次のように語った。

五月菊五郎劇団が上演した「源氏物語」もそうだったが、近ごろ音楽を豊富に流し込む芝居が流行している。「高野聖」も西

洋音楽で包みこんだ感じのものになるだろう。吉井勇君の脚本もほとんど原作とちがわなしい結局芝居でも魔法の幻想的な美しさを出すつもりだ。^①

洋楽によって〈神秘なふん囲気〉を醸し出し〈魔法の幻想的な美しさ〉の表現を助ける。〈琴に絃楽器、それに歌というとか新らしい感覚の様であるが、実は『源氏』等で相当使い古されており、今度も楽器の編成で特に目新しい点のないのは残念であつたが、福田蘭堂氏作曲の音楽を終始興味深く追つて行つた^②〉との評もあるように、その音楽の質は「源氏物語」上演の延長線上に受け止められるものであつた。

「高野聖」上演の音楽は福田蘭堂。前年に人気を博したNHKのラジオドラマ「笛吹童子」の音楽で知られ、これは彼の担当のまま昭和二年（一九五四）三月に歌舞伎座で上演されている（萩丸・梅幸、菊丸・尾上九朗右衛門）。〈この芝居では洋楽を使ひ、ハモンドオルガンまで使つてゐますが、〈今度のやうに本格的にオーケストラや合唱を使ふのは、これが最初でせう〉という試みながら、音楽劇として不徹底であり、また、観客の違和感は大きく、〈客席が暗くなつた途端「ひやりひやりこゝ」である。入れ込みのざわめきに途切れ勝に聴える下座の鳴物に馴れてしまつた我我は、この大きな音にまず驚かさされたのだ〉、幕切れに菊丸を見送つた娘が淋しげに立つと〈ここで又歌が入る―拡声器で…〉、〈なにより困るのは、音楽である。この音楽が明治二十九年に歌舞伎劇に採用されたのであつたら、まだ啓蒙運動の意味もあつたかもしれないが、昭和二十九年の今日ではモチもサゲもならない超アナクロニズムであるとしか考えられない〉と受け止めは否定的である。評判はそれとしても、「高野聖」での起用はこうした実績を踏まえるものである。しかし、上演の音楽は〈馬のいななき、足音は大へんまずい。滝の音も。コオラスも。ああそしてあの作曲…〉^③と嘆かれており、以下の評もある。

ところが演出である。久保田万太郎は鏡花の世界に通じていて、誤つたところはなさそうなのに、それ「配役が当を得ていること…稿者注」を押し出すよりも、スペクタクルの仕掛けに気をとられ過ぎ、しかもそれを不熟のままに放任したようなところに誤算があつた。殊に福田蘭童にまかせた音楽面に失敗があつた。その音楽も、もつと内容にマッチしているならば効果をあげられべきだが、あれでは、ただ芝居を安っぽくするほかに何の効果も上げられなかつた。あれでは、音楽がない方がましであらう。もつと擬音的な効果で行くべきだつた。^④

〈こちら（東京）でも「高野聖」が出てゐますが、大阪での初演の時はどうも反響があまり良くなかつたのに、こちらではさう評判は悪くないやうなので、一先づ安心といつた形ですが、これには大阪では録音でやつてゐた斉唱を、生でやつてゐるため効果が違ふ点も、ものをいつてゐるかも知れませんが^⑤〉とあるので、大阪公演の斉唱が録音であつた点も、〈芝居を安っぽくする〉との印象に影響したのだろう。

文芸作品の歌舞伎化が音楽劇を志向する中で、「高野聖」上演は、和楽器を取り入れた洋楽、斉唱、リアルな鳴き声等の音楽、効果を採用したが、それらは観客に幻想空間を感じさせるには至らなかつた。一方で、劇の流れに唄を挟むことは、早くから、出来事を記した後にそれへの感慨を籠めた歌を置くという歌物語と称する形式を持つていた吉井にとつては自家薬籠中の物と言え、この時期には舞踊等に多く脚本を提供しているが、そうした内に楽劇「幻平家物語」^⑥（昭27・11放送）がある。ラジオドラマで、寿海が清盛を勤め、白木義信作曲、関西合唱団、関西交響楽団によつて、十月下旬に録音された。〈出演者は配役のみで二十数人に上り、オーケストラは琴、鼓などの和楽器を加えた新編成で白木氏自らこれを指揮する^⑦〉ものである。「第一祇王祇女」「第二清盛地獄変」「第三大原行幸」からなり、各章のはじめに〈運命〉を思はする如き壮大なる音楽^⑧が鳴り、運命を司る陰

陽師の冷厳な声が響いた後、「第一」ならば、「声終ると同時に、哀調を帯びたる合唱の声しめやかにひびき来る」とあって「祇園精舎の鐘の聲／諸行無常の響きあり」の唄となり、「唄次第に遠ざかる。やがて、榮華を思はする如き賑やかなる音楽」と続く。祇王らが清盛邸を追われる時には「別離の悲しみを述ぶるが如き音楽」が鳴り、「音楽は更に悲愁の情調を加へ来ると同時に、惆悵堪へがたき唄の声聞こえ来る」とあって「叢菊ふたたび開く他日の涙／孤舟一つにつなぐ故園の心」の唄となる。白拍子が唄を歌って舞うのはもちろん、その上に、場面の情調と人物の心情を表すための音楽、唄が入れられており、形式面で「高野聖」脚色に先駆ける作品として挙げることができ

る。さて、この吉井脚色「高野聖」は、原作の敦賀の宿で僧が語るという外枠を除き、若き修行僧が山中の魔女に遭遇する物語のみを扱っている。その幻想譚を、観客の眼前の舞台に、生身の俳優の身体で展開することの難しさはあり、企画自体の限界も指摘されている。

泉鏡花原作の「高野聖」は、最近民放の名作アルバムで、新派の人達で放送されたのをきいた。^⑧一応纏まつていた。

声だけによる想像の世界だからで、文学に肉迫していた。然しこれは舞台で現実化される場合、作品価値が半減される。

吉井勇氏の脚色もよく出来ているし、久保田万太郎氏の演出も恐らく誰がやつてもこれ以上の効果はあげ得ないだろう。俳優もこういう作品だけに、大へんに力がいっていることが分る。それでいて文学には遠く及ばず、放送にすら一歩も二歩も勝ちを譲らねばならぬ。寵児扇雀の妖艶さを売物にしようとする企画なら邪道であり、悪趣味であり、扇雀を毒するものではない。^⑨

それでも俳優の奮闘は認められ、扇雀の女は人間ばなれせず、かなりな色気を出しているが、岩上で髪をくしけずるのが浮世絵の名作

を思わせて最も印象的だ^⑩との評があるように、特に扇雀の姿は注目された。人間的な造形のためか、谷川での裸体が関心を集めている。

ただ、扇雀が裸になる場になると、どこどかと女の人が見に来たのから推測すると、どうも扇雀の裸姿がおもしろく評判だという風に思えるのでした。

扇雀がストリップをするという、変な宣伝をしたものですから、この芝居のポイントが狂つてしまいました。ざんたい的に見て、「高野聖」は決して不成功とは思えません。簀助の僧が、こうした役には適役です。扇雀の雪路が嫌らしくなく、女とちがつた色気を出すと同時に、女らしい身体の線も見せて好演し、延二郎の葉売りがなかなかよくやっています。「略」役者の側からみれば、皆悪くはないのですが、今度の脚色や演出では、ちよつとこれ以上発展することはできないでしょう。要は、根本的な態度如何にしたいと思います。^⑪

一方簀助は、八月の歌舞伎座公演では「延二郎の葉売に最も明治色があり、簀助の僧も清澄でい^⑫」、^⑬「簀助の僧は、小心なのが気がかりだが、原作の意を出していたようだ^⑭」と、「小心な」様子が保留されつつも、端正な演技が評価されている。しかし、六月の大阪歌舞伎座公演では「主役の僧の簀助のあの白塗りの軟弱さは許すとしても、障怪をしりぞける高徳ありとは絶対に見えず^⑮」、^⑯「簀助の僧が、女に愧じらうのはわかるにしても、この場「谷川の場面…稿者注」でも、後の一軒家にしても、終始おどおどし過ぎてい^⑰る。まだ修業の達していない若い僧だから、かなり心は動かしてしながら、一所懸命に堪えているのでなければならぬが、あれでははじめから女の魔性を知って怖れているように見える。「略」簀助としては考え過ぎた誤算でもあらうか^⑱」と、演技に疑問が呈されている。

簀助は宗朝の役作りのため頭を剃った^⑧。初日が明けてから異議が出た髪にしたのだが、この顛末を聞いた戸板康二は、(しかし、その涙ぐましい発心も、実際の扮装では、結局かつらを着けることになったため、一般にわからなかった)、(これは、いろいろな意味で、簀助を論ずるのに、適当な材料のような気もする)として以下のように言う。

明治以前の歌舞伎のリアリティーは、坊主になるために、髪をおろして、地頭で出るというようなことは、無関係だった。大正から昭和にかけて、新歌舞伎のほうに、そういう心がけが役を成功させる例が、時折出て来た。簀助は、躊躇なく、地頭のリアリティーを、みずから採用しようとしたのだ。そのことが新しいのか、あるいは実は古くさいのか、軽々しくいえない^⑨。

坊主頭で出るようなリアリティーの重視は、心理の表現にこそ発揮される。大阪歌舞伎座公演への批評のように「高野聖」を(高德)の、道心堅固な僧の受難の物語と捉えれば、宗朝は、誘惑して破戒させようと襲いくる魔物の攻撃に(堪え)えて切り抜けねばならず、それに求められる姿はその時の演技とは遠いものだろう。しかし吉井の脚色でも、夫婦の寝間を覗き(魔女)の様を見るまで、彼は婦人が魔物であることを知らない。その間をも簀助は(おどおど)した、(怖れている)と映る演技で通していた。若い修行僧が山中で蠱惑的な女性に出会い、白桃の花と漏らすような時、彼が抗わねばならないのは彼女に惹かれる心、内側からつき動かしてくる何かである。彼は、魔物の女ではなく、意識上にせよ意識下にせよ、否応なく生じる自身の欲望に脅かされている。簀助の演技には、こうした心理を読むことができる。簀助が(説上の共鳴)^⑩があるとする武智鉄二は、歌舞伎の新たな演出について、(演出の基本的方針は古典演劇としての正しい伝統を踏越えて、その上に社会的リアリズムの線に沿った、心理学的に根拠ある人間葛藤の世界を展開して行きたい)とし、(人間葛藤

の深層心理学的展開を試みる)^⑪としている。演技間の有機的な連関、それを支える内面描写の合理性、一貫性を重視し、フロイトの深層心理学を援用しつつ潜在意識、無意識の存在を指摘して、それを表現に反映させる必要を説く。例えば簀助は、武智による、「野崎村」の久作が妻の連れ子のお光に(色気があるのだ)との発言に、(勿論これも潜在意識でね。久三の小助も潜在意識でお染にほれているね)^⑫と応じている。「高野聖」の宗朝における簀助の演技には、高僧の物語としての寓話的な造形を離れた、人間的な葛藤、潜在意識の表現を見ることができよう。それが六月には、観客に伝わるものとして実を結ばなかったということになる。

2 吉井勇「高野聖」《五場》(泉鏡花の原作に據りて)

吉井勇「高野聖」《五場》(泉鏡花の原作に據りて)^⑬(昭29・7)は大阪歌舞伎座公演の脚本を雑誌掲載して戯曲としたもので、本文は概ね脚本と等しい(違いは後述)。五場からなり、(唄と音楽)の指示の後七五調、四句の唄を入れる部分を持つ。敦賀の宿で語る外枠を除き、若き日の飛驒越えのみを扱い、時代は徳川末期とされている。原作との比較も含めて確認したい(原作の引用には《》を用いる)。

第一、飛驒越えの山路。新道、旧道の分岐点にある檜の老樹の前。獵師から旧道の危険を聞いた葉売りに、遅れてきた宗朝が追いつく。朝方に麓の茶屋で流行病を恐れると擲擻された件を振り返りつつ、宗朝は道づれを断り、葉売りは腹癒せもあって旧道に入る。続いて、百姓から十三年前の洪水と人死、旧道の危険を聞いた宗朝が(念仏を唱へる身として見棄てることも出来ぬ)と言って後を追ひ、(唄と音楽)になる。彼の行く旧道では大蛇が鎌首をもたげ、山蛭が降り、山嵐が聞こえる。唄は蛇、蛭に遭遇した宗朝の恐怖を表現している。

人も通はぬ深山路は
地獄へ通ふ黄泉よみの道

身もくちなはとなりぬらし

山蛭の雨降るままに

第二、山中の一軒家。深山の崖上の朽ちかけた一軒家、絶えず水音が聞こえる。宗朝は縁側の次郎に声をかけ、登場した婦人（雪路）から十三年前の洪水と三人が生き残った事情を聞く。原作で《都の話》を聞く《ことであつた婦人の禁止は、へいろいろの生きものがまゐります。それにお驚きなさらぬやう》に変わっている。厩の馬を馬市に出そうとするが、宗朝を見た馬が荒れるので、婦人は老爺に馬子唄を聞かせて落ち着かせることを頼み、自分も言葉をかけて観念させる。原作では谷川から戻った後にある馬との件がその前に移され、婦人が馬の前に立ち《丈もすらくと急に高くなつたやうに見え》て《神か、魔かと思はれる》時の、《深山の気》を集めた姿が《別天地》を感じさせる光景や、《兎は躍つて、仰向けさまに身を翻し》という、婦人が馬の下を抜ける、性交渉の隠喩と読める動きが削られている。代わりに老爺の《お嬢様のひと言の方が、この馬にはよく利く》の台詞がある。

第三、山中の淵。遠くに女滝男滝の見える、谷川に臨む岩場。十三夜の青白い月光が射し、水の音、梟の声、遠くの猿の音が聞こえる。崖道を下りてきた婦人と宗朝に猿（千代丸）が近づき追い払われる。婦人は、滝が、山嵐の音の源、十三年前の洪水の源であることを語る。婦人が恥じらう宗朝の帯を解き、水をかけて蛭の傷痕をさする時（唄と音楽）になる。唄は陶然とする宗朝の感覚を表現している。

玲瓏たりや山の水

身もたましひも恍然と

なりていつしか夢現

呼吸もほのかに匂ふらむ

着物を脱いだ婦人が肌を寄せ、驚いて水に落ちかけた宗朝を抱く。この時の彼の台詞に《何だか背中に呼吸が通つて、微妙な薫りの花びらに、体中暖かく包まれたかと思ひますと、思はずうつとりとして、（足、腰、手、肩、襟首から頭と、ぼおつと靄がかかつたやうに思はれたのが不覚のもと）がある。原作では後日の宗朝が振り返つて語る感覚が、当時の言葉として入れられている。そして二人は淵の水に浸る。着物を着けて谷川から上がる際、婦人には《今夜はあなたと御一緒に》、《それでも肌を触れた仲。もうあなたからは離れませぬぞえ》の台詞と、《雪路は宗朝の手を取つて色つばい思入》の指示があり、《唄と音楽》になる。《宗朝と雪路とは艶めかしい思入》となり、二人に先程の猿が絡む。唄は宗朝に寄せる婦人の思いを表現している。

かたみに寄せし現身うつみの

触れてうれしき肌と肌

かりそめならぬ情かと

思へばいとど子どもなや

第四、山中の一軒家（再び）。家には青白い月光が射し込み、風が吹き、水の音、梟の声、遠くの猿の音が聞こえる。宗朝が炉端で櫓火に手を翳し、婦人が食事の支度に奥の間に入る時（唄と音楽）になる。唄は水浴を経て、婦人への煩惱に苦しむ宗朝の心情を表現している。

迷悟の境いまここに

修行の旅の果ながら

いまなほ残る煩惱の

心の闇のおそろしや

猿が来て宗朝に逃げることを促すものの、婦人に妨げられる。婦人は濁り酒を強く勧めるが、宗朝も心が動いて、思はず杯を取り上げやうとした時、酒をねだる次郎が割つて入るので果たされない。彼の本曾節に落涙する宗朝を見て、婦人は「あなたはほんたうにおやさしいお方」と言つて控える。婦人が次郎を介抱して奥の間に入り、宗朝が一人炉端に残された時（唄と音楽）になる。唄は宗朝の、婦人に惹かれる心（なつかし）と自分への戸惑い（怪し）を表現している。

ただかりそめの夜の宿、

仮の縁の身ながらも

夢かとはかり思はれて

怪しなつかし身にぞ染む。

戻つた婦人は（誘ふやうに）あなたお一人でお寂しいでせう、（後程まるくも知れませんが）と言ひ残して再び奥の間に入り、宗朝が（法衣のまゝ床の上に坐つて考へ込んでゐる）時、（唄と音楽）になる。唄は婦人の誘惑（色相界の妄執）を断ち、ここを去る宗朝の決意を表現している。この時の蝙蝠等の襲来を考えれば、妄執は婦人のものと取るべきだろう。

色相界の妄執は

魑魅魍魎となりて来ぬ

逢魔が時しめやかさ

破りてわれは帰らまし

（大きな蝙蝠が飛び出して来て、宗朝に挑みかゝり、真つ黒な魑鼠が飛び込んで来て、宗朝に迫つて来るやうな氣勢を示す）。奥の間からは奇怪な鳥獣の鳴き声に続いて婦人の叫び声（何んだねえ、今夜はお客様があるんじゃないか）が聞こえる。それで鳴き声が止んだ

中、宗朝は（清らかに澄んだ声で）陀羅尼を誦し、奥の間を覗いて婦人の（魔女）の様を見、さらに鳥獣が襲い来るところを逃げ出す。

宗朝はそれを誦し終ると、不図立ち上がつて襖の間から奥の間を覗く、宗朝はびつくりして床の上に戻り、唯わなわなと震へる。

宗朝（怖ろしさうに）まさしく魔女。

この時どつと凄まじい風音が起り、ぐらぐらと家が揺れ動くと同時に蝙蝠や魑鼠が今度は数を増して襲ひかかつて来る。

宗朝はしどろもどろの足取で、これ等の魑魅魍魎に追はれるやうに崖道づたひに逃げ出してゆく。

第五、信濃に近い山路。樹木の生い茂つた山路、下手には大きな滝が落ち、鳥、茅蝸の声、水の音が聞こえる。日射しの中、宗朝が心配そうに後を振り返りながら、岩づたいに出て来る。そこで老翁に会つて煩惱を指摘され、婦人の正体をあらためて知らされた時には、（魔神輩下の鳥獣が、若しや追手に来はせぬかと、それが心配でならなかつた）、（ても怖ろしい魔性の女。実はわたくしも隙見をして、正体がわかつて膽を潰し命からがら逃げ出して来ました）と答えている。さらに宗朝は（思はず身ぶるひをして）ほんにまあ怖ろしいお話、思へば身の毛がよだつやうな気が致します」と言い、老翁と世には不思議があることを言い合つて、陀羅尼を誦しながら花道へかかる時（唄と音楽）になる。唄は宗朝の、なお残る婦人への思いと法の道との葛藤を表現している。

四大のあらびゆゆしかる。

羅刹の怒号後にして

いまこそかへる法の道、

さはいへ残る君が面。

道具が廻つて現われた岩の上で、婦人は（名残惜しげに宗朝を見送り、千代丸も雪路の傍から手招きをする）。宗朝は（引き戻されるやうに舞台の方へ来る。雪路と顔を見合はせたがどつと吹き起る山嵐の音にわれに返り一心に陀羅尼を唱へながら向ふに入る）とあつて、幕となる。

この戯曲と原作との違いは山中の婦人の造形にある。

原作では、一軒家にいる間、宗朝は婦人の正体を知らない。原作には、谷川で《石に尻餅を搦いて、足を水の中に投げ出したから落ちたと思ふ途端に、女の手が背後から肩越しに胸をおさへたので確りつかまつた》とあるが、川べりで恥ずかしがつて着物を脱がない青年に対して、遠慮しないやうにと手を貸し、背中を流し、水に落ちかけた時に抱き留めること、また、その脇で自分も汗を流すことは、深山での年長の婦人の振る舞いならば特別なものでもない。まとわりつく藁、猿に話しかける点は奇妙かもしれないが、人に会わない山家の暮らしならばないことでもあるまい。《いゝえ誰も見て居りはしませんよ》の言葉は意味深長ではあるが、抱き留められた姿が誤解を招くという宗朝の恐れに対してだとすれば不審でもない。婦人の態度は若い修行僧に対するものの範囲を際どいところで逸脱しておらず、そのため、全ての言葉、しぐさの意味は、宗朝の解釈に委ねられている。

原作では、一軒家を魔物が圍繞する場面は、《戸の外にももの氣勢がして来》て、羊、牛、むささびの鳴き声、鳥の羽音、化け物の囁き声が聞こえる。

暫くすると今其奴が正面の戸に近いなと思つたのが、羊の鳴声になる。

私は其の方を枕にして居たのぢやから、つまり枕頭の戸外ぢやな。暫くすると、右手の彼の紫陽花が咲いて居た其の下あたり

で、鳥の羽ばたきする音。

むさゝびか知らぬがきツ〜といつて屋の棟へ、懸て凡そ小山ほどあらうと気取られるのが胸を圧すほどに近いて来て、牛が鳴いた、遠くの彼方からひた〜と小刻に駆けて来るのは、二本足に草鞋を穿いた獣と思はれた、いやさま〜にむら〜と家のぐり取巻いたやうで、二十三十のものの鼻息、羽音、中には囁いて居るのがある。恰も何よ、それ畜生道の地獄の絵を、月夜に映したやうな怪しの姿が板戸一重、魑魅魍魎といふのであらうか、ざわ〜と木の葉が戦ぐ気色だつた。

《怪しの姿が板戸一重》《ざわ〜と木の葉が戦ぐ気色だつた》とあるやうに、宗朝は家の中にあつて、戸の外の魔物の姿を気配と音から感じて居る。納戸の内から声の聞こえる婦人の姿についても同様である。鏡花の描く人物にとつて、肉体の置かれて居る世界と、思い描いた世界とのいずれにリアリティーがあるのかは別に論じなければならぬが、ここでは、この時の宗朝が、見えていない、想像したのみの姿の实在に確信までは持たなかつたことを確認すれば足る。気配、音から思い描いたものは、婦人、この世界の眞の姿かもしれないが、とどまるのかもしれない。陀羅尼は、魔物を退散させるためであるが、その魔物は自分の邪念が生んだ妄想かもしれないのである。訝しさは残つたかもしれないが、それでも翌朝食事を終えて旅立ち、老爺の話聞くまで、彼が婦人の正体を疑うことはない。もちろん、疑われないこと自体を魔物の仕事と取ることは可能である。それだとしても、彼が《其手と手を取交すには及ばずとも、傍につき添つて、朝夕の話對手》と期待できていたことに変わりはない。

一方戯曲では、婦人の言葉、しぐさは明確に誘惑するとわかるものである。谷川では、感謝する宗朝に対して《何を仰しやる。水くさい方》と言つて《雪路は宗朝の体をつねつて色つばく笑ふ》と嬌態を示し、あなたから離れないとも言つていた。一軒家では酒を勧めてもい

る。そして、宗朝が去ることを決意すると、魔物の眷属であろう魍魎が実体として襲来し、彼ははつきりと婦人の「魔女」の様を知って逃げ出すのである。山を下りる宗朝には、魔物に襲われるという恐怖があり、その上で婦人への未練がある。最後に舞台上に婦人の姿が現われるのは、ここで背景の紗をすかして、またくしけずる美女を見せるのは僧の未練を表わした工夫であろう」とも、一方、後述するように、この境涯から救われることを願う婦人の心情を表すとも取れるものだろう。

上演の脚本が雑誌掲載の戯曲とされる際には、台詞、動きの指示にいくらかの変更が加えられている。「そんなこと、お仰しやらずに」(脚本)が「そんな水くさいことをお仰しやらずに」(戯曲)となるように、変更は意味をより明確に伝えるためになされたと考えられる。台詞に大きく文が追加されるのは二箇所である。老爺の最後の台詞には「世の中は何時まで不思議だらけぢや」が入れられた。直前の宗朝の台詞「世の中にはまだかう言つた不思議なことがあるのでございませぬ」を受けて、山中での出来事を再度「不思議」の語でまとめ、その終わりがいいことを言つたものである。そして、馬にかける婦人の台詞には「いづれあの世では一蓮托生、一緒になつて上げるからね」が入れられた。この言葉は、売られることを馬に納得させるための方便ばかりではあるまい。

雪路 仕様がなないねえ。世話が焼けるつたらありやあししない。

(馬の傍に寄つて) さあもう覚悟を極めて、おとなしく往つて来るんだよ。いづれあの世では一蓮托生、一緒になつて上げるからね。

馬は悲しさうに嘶き、雪路に顔を摺り寄せる。

雪路はそれを振り払ふやうにして、待つてゐた宗朝の傍に寄る。

雪路 さあ、あなたまゐりませう。

戯曲において婦人は「魔女」であり、次々に男を誘惑して鳥獣に変えている。山中は「魔神」(「羅刹」)の世界である。しかし同時に彼女は「かりそめならぬ情かと思へばいとどしどもなや」と宗朝を好ましく思い、この縁を頼みにする。次郎の木曾節に宗朝が涙し、婦人が感じ入ることも原作のまま残された。婦人は魔物として男を襲いつつ、その身の上に苦しんでもいる。「あの世では一蓮托生」(一緒になつて上げる)の言葉は、この境涯を脱した時に、葉売り、一軒家の全ての鳥獣とともに、同じ蓮の台に生まれ変わりたいとの願いを表すのではないだろうか。それが、念を押すように加えられたのである。

戯曲における婦人の造形について謡曲「山姥」との関係を考えている。研究史では「高野聖」の素材として言及される「山姥」であるが、ここでは、山中の婦人を解釈する際に想像力を与えた面を取り上げる。

「腰より已下に皮有りて膝を蓋て群行して夫を覓む。毎に男子に遭へば男子必ず負去て合ふを求む。嘗て健夫の為殺されて死す」(和漢三歳図会) 卷四十「寓類 恠類」 「野女」(「野女」)といつたイメージを纏う山姥は、謡曲「山姥」では越中越後の境、境川を遡つた山中に鬼女の姿となつて現われる。山姥は、この鬼女の名であり、かつて都でこの女の身に起きたことなのだろう。嵐の夜に男に誘われて家を出てしまひ鬼に喰われたという出来事を謡う曲の名であり、今、信濃の善光寺を指して山越えをする、都ではその曲の舞で評判の高い遊女の名(百上山姥)である。山姥は、愛欲に纏わる罪業への悔いを抱え、なお妄執にとらわれて、六道を輪廻するかのよう山廻りを続けている。遊女に会つて苦惱を語り、妄執を晴らし極楽に至ることを願つて山姥の曲舞を望み、月光の下、遊女とともに舞つた後、それでも輪廻を離れ得ぬ、妄執の雲の塵が積つて山姥となつた鬼女の姿を見ているかと問ひながら消えて行く。簀助は「東西の役者を通じて、簀助ほどお能(本行もの)をよく知つてゐる者はないことは、自他ともに許してゐると

ころ)^⑤とされ、松本長、片山博通をはじめとする能役者と交際があり、数々の能がかりの狂言、近くは「狸々」(新橋演舞場、昭28・8)を演じている。彼が「高野聖」を扱う時、「山姥」が想起されることはなかっただろうか。

「高野聖」脚色に関連する資料として、京都府立京都学・歴史館「吉井勇資料」には、A：吉井とは異なる筆跡で、一枚目に「高野聖(脚本構成)」とある原稿用紙(20字×10行)七枚、B：吉井の筆跡で、表紙に「草稿 道成寺絵巻 比良八講 高野聖(上)」とあるA五判一二〇頁の草稿ノート、C：表紙に墨書で「泉鏡花原作 吉井勇脚色 高野聖 五場 訂正本^⑥」とあり相聞居印のある謄写版の脚本がある。

Aの「高野聖(脚本構成)」の原稿用紙は、ペン書きで、鉛筆による異なる筆跡の書き込みがある(引用ではその部分に傍線を付す)。(一)飛驒越えの山道 (二)山中の魔所 (三)山中の一軒家 (四)山中の池 (五)再び山中の一軒家 (六)上人の立立^⑦の場があり、はじめ第二場に独立して蛇、蛭に遭遇する内容があったものを、書き込みが第一、第二を一つに合わせて全五場に変えている。成立した脚本の場割りには、第一〜四場は書き込みの通りであり、第五場のみ、僧が一軒家で立立の支度をするところに馬子が帰って来る(上人の立立)から、僧が心配そうに後を振り返りながら岩づたひに街道へ出て来て老翁と会う(信濃に近い山路)(脚本)に変わっている。脚本構成の案は、第一場の(季節は夏、或年の大洪水の為、大樹の倒れている処、道が二筋に岐れている。爰に富山の薬売が立つて、松本え行く近道を考えている体。跡から上人が出て来て、平坦な道を選べと云う)に始まり、(以上の六場をグルグル廻しにして、一軒家はセリ上げ等を用い、場毎に舞台面を替えて行く趣)で終っている。場それぞれ舞台面や、人物の動き、台詞とすべき言葉が短く綴られたものである。

これへの鉛筆による書き込みは、(鉄砲の音)(狷師)(薬売と茶屋

の女)(馬子唄)、池へ下りた時に(全裸の方よし)、(飯を食ふ時酒をすすめる)、一軒家から(逃げ出す方がよろしかるべし)、夫婦滝の近くへ(後を振りかへりつつ来る)、女が(猿を従へて追ひかけて来る)、(女を見て陀羅尼を唱へる。女たじろぐ)等であり、多くが脚本にそのまま生かされている。また、筆跡からも、吉井によるものと推定できる。一方、楯目のペン書きは、脚本以前に舞台面を含めた提案が可能であること、(女は上人の手を引いて、危き橋を渡り清水の池え下りて、上人の行水を手伝い、此処を半舞踊劇のように取扱う事にいたしました)のような演出面での要望を出す立場であることから、箋助によるものと推定できる。前に吉井の歌から箋助による企画の主導を推測したが、この資料からは、はじめに箋助が構成案を示し、吉井が大枠ではそれに沿いながら、舞台装置、人物造形を作り直し、唄を加えて脚本を成立させたことがわかる。そして書き込みは、婦人が全裸であること、酒を勧めること、宗朝が家から逃げ出すこと、婦人が街道まで追って出て陀羅尼で退散させられることなど、婦人の、妄執に囚われたという姿を打ち出すものであった。その造形については、吉井の意向も働いたものと推測される。

Bの「高野聖(上)」の入る草稿ノートには、後半三三頁分に(高野聖(松竹)がある。唄の予定箇所を(唄)として数行空欄にした状態で、終盤(才一信濃に近い山路)の、(樹木の茂つた山路)からの四行でノートが終っている。各場の名は、第三場が(山中の池)である他は脚本と等しく、この草稿から脚本に移ったものと推定できる。この草稿の内、原作になく、また、脚本にも残らなかった箇所一つに注目したい。草稿には登場人物に(万吉(若旦那))(およね(茶屋の女))があり、(才一飛驒越え)のはじめに、駆け落ちの二人が檜の老樹の前を過ぎる。ここでは(下手から富山の商家の若旦那万吉と茶屋女のおよねとが、歩き疲れた様子で出て来て、万吉に(まだ富山からは七八里の道程、追手につかまつたらそれまで)の台詞がある。脚本では(下手から商家の若旦那らしい男と茶屋女らしい女とが

歩き疲れた様子で出て来る。女が休まうといふ素振りをするのを、男は無理に引き立てるやうにして上手に入る」と、無言で通り過ぎる人物に変わっている。夜の部「お国と五平」が旅路に疲れた二人連れ登場という同様のシーンで始まることから、簡素化された可能性が考えられるが、草稿ではなぜこの二人の遣り取りが入れられていたのだろうか。

吉井は昭和二〇年（一九四五）二月から一〇月に富山県婦負郡八尾町で疎開生活を送った。越中富山の城下から飛騨、たとえば現在の飛騨市までは、神通川に沿う飛騨街道で山を越えて約七〇km。八尾は、その裏街道として発達した二ツ屋街道の富山側の起点である。疎開時に吉井の暮らした寺と家は、飛騨街道とも呼ばれるその道に面しており、道は峠に向かって飛騨に続いている。彼は富山飛騨間の人物流を肌で感じており、草稿では、原作でもそれゆえに設定されたはずの富山の葉売りの登場に先立って、そうした道を上って来た人物を置いたものと考えられる。同時にそこには、「山姥」との近さを考えれば、海に面した越中から山を越えて内陸の信濃へ向かうという、都からの遊女が辿るのと同じ空間の移動を意識させ、舞台となる山中の一軒家に、鬼女、魔女が出現するのに相応しいという意味を付与する意図を見ることができよう。

吉井脚色「高野聖」、及び、その脚本を掲載した戯曲は、山中の婦人を魔女とし、宗朝がそれを知って一軒家から逃げるとした点に特色がある。簗助、吉井の素養を考えれば、その造形には謡曲「山姥」が参照された可能性を指摘することができる。そして、明治以来「二度目」の「高野聖」上演としては、唄によって人物の心情を表現し得るという形式上の利点を生かしつつ、一つの明確な婦人像を提示した点に、その意義を見ることができるのである。

3 吉井勇と泉鏡花

吉井勇の泉鏡花への言及を、昭和期を中心に確認したい。

「鏡花礼讃」(大14・5初出)には十首がある。鏡花の思い出に挙がる作品は「龍潭譚」「風流線」「化銀杏」「婦系図」。現在の、鏡花に接した印象とともに詠んでいる。

おもひでと云へば鏡花の文ふみにある九つ餅くだまなつかしきかな

斑猫に似しものまへを飛び交ひぬ鏡花を読みしのちのまぼろし
うま酒のくがだち酒のたぎち酒鏡花小史に酒たてまつる

春の夜は障子にあかき灯もさゝむ風流線の作者の家も

おもひでのなかに河童の多見次ゐるいまもをりをりわれにもの云
ふ

番町の鏡花の家の格子戸のあく音聴こゆ秋の夜更けに

しみじみと化銀杏など読みしころ世のかなしみを知り初めしころ
緑郎と鏡花をかたる京の夜も更けてかなしくせせらぎを聴く

かにかくに忘れぬひとのおもかげを婦系図のなかにみるかな
夜はいつか鏡花の国となりにけり夢見ることきともしびのいろ

「鏡花礼讃」は『鸚鵡杯』(昭5・4)収録の際、第四首が「番町は風流線の作者より草双紙めく夜となりぬる」に変わり、第六、七、八首が削られ、第九首の「ひと」(みる)が「人」(見る)に、第十首の「夜はいつか」が「夜となれば」に変わり、最後に「梟のこゑか鼓を打つ音か鏡花の文を読めば聴こゆる」が加えられて八首となっている。

『生ひ立ちの記』(初版、昭3・6)はみずからが歌物語と呼ぶ形式である。前半は「自叙伝めいた」もので、そこに挙がる作品は「龍潭譚」「照葉狂言」。『斑猫に』の歌は「鏡花礼讃」と等しい。「世を厭ふところ」に囚われる中で、物語が「われを忘るる美しき世界にさそ

ふ)ことを詠んでいる(第二篇第二章「夢の女」)。

さうして数多くの物語に親しんでゐるうちに、そのうち私の目には永遠の女性と云つたやうな美しいものゝ姿が見え出して来た。それは最初は、目瞬きをすれば消えてしまふやうな、はかない幻に過ぎなかつたけれども、しまひにはそれが明かに私の目の前に美しい女として現はれて来るやうになつた。高輪の祖母の家で見た草双紙からはじまつた私の夢は、今ではもう私の現在住んでゐる世界となつた。私は夜ばかりでなく、白日も夢みてゐなければならなかつた。

斑猫はんねこに似しものあまた飛び交ひぬ鏡花を読みし後のまぼろし野衾のやまもおそろしからず夢ながら照葉狂言見にかゆかまし

ともすればわれを忘るる美しき世界にさそふものがたりかな
何ゆゑに世を厭ふやと問ひたまふひともなくしてわが秋はゆく
世を厭ふころはをかし夜となればしみじみとして涙ながせる

「鏡花先生追憶」(昭14・11初出)は末尾に(以上謹んでわが鏡花先生を弔するの言葉に代へる)とある、その年九月に亡くなつた鏡花への弔意を籠めたものである。そこに挙がる作品は少年時に貸本屋で出会つた「三枚続」「照葉狂言」。紅葉祭の遺族への接し方に感服したこと、震災後の三越の会で一緒だったこと、(最後に先生にお目にかかつたのは何かの会の帰りだつたと思ふが)として(七八年前)に里見弴、水上瀧太郎と番町の家を訪ねて蕎麦をご馳走になつた思い出を記した後、「鏡花礼讃」からの四首を入れて注を加えている。

泉先生の追憶は先づ私が芝の高輪に住んでゐた少年時代に始まるといつてもいい。といつても親しく泉先生の風貌に接した訳ではないけれども、二本榎の通りに小さな貸本屋が一軒あつて、不図したことから毎日のやうにその店へ通つて往つてゐるうちに

「三枚続」を読んだのがきつかけで、それ以来すっかり鏡花心酔となつてゐたのだつた。「照葉狂言」などを読んで、自分からの美しい物語の中に住んでゐるやうに思ひ、恍惚としてわれを忘れてゐた、少年の頃の楽しさを思ひかへすと、年老いて夢の失はれたことが、いまさらのやうに寂しくなる。

古い歌集を出して見ると、それには「鏡花礼讃」として、数首の歌が載せてある。もとより先生の文藻を讃へるにしては、甚拙いものではあるけれども、ここに再び採録して、いささか註を加へて見よう。

おもひでといへば鏡花の文にある九つ餅なつかしきかな
「九つ餅」といふのは「臍物語」の中の一節で、少年時代の思ひ出の歌である。

斑猫に似しものまへを飛び交ひぬ鏡花を読みしものまぼろし
「斑猫」の出て来る小説は何であつたらうか。

うま酒のくがだち酒のたぎち酒鏡花小史に酒たてまつる
泉先生の熱爛といへば有名なもので「泉爛」なる名前さへ親しいものの中には生れてゐた。

おもひでのなかに河童の多見次ゐていまもをりをりわれにももの
言ふ

「河童の多見次」といふのは「風流線」の中に現はれて来る遊俠人で、この小説が「国民新聞」に連載された時分から、私の好きな鏡花的人物の一人だつた。

ただし、(九つ餅)は「臍物語」にはない。「鏡花礼讃」の『鸚鵡杯』収録時の追加にも見られるように、吉井は鏡花と臍とを結びつける傾向がある。

「回想の書簡 泉鏡花先生へ」(昭23・1)は、「鏡花先生追憶」と同じく紅葉祭のことを記し、(その後番町のお宅へお伺ひ致すやう

になりてよりのことも、何くれとなく忘れがたく、今も猶玄関の格子戸の中に吊るしありし、香の図の紋つきし釣り燈籠など、時々ふつと目にうかびて」とあって、次の十首を置く。

君すでに世におはさねばなつかしき番町夜講聴くよしもなし
おもひ出でて先生このむ文鎮の小兎の目を愛しみにけり

夜ふかく伊勢路の旅をおもひぬ歌行燈を読みかへしつゝ
先生の家のまへなる簾夏来ることになつかしと思ふ

こやかに煙管を取りて煙草吸ふみすがたいまも目交にあり
先生は怪を信じてあやしますまことしやかに言ひ継ぎたまふ

日本橋のいまの姿を見ましなはいかばかり君の歎きたまはむ
先生の逝きたまひたる年いつかわれ超えむとす寂しき事かも
蛇多く住むふる寺にわれありと告げなはいかに面や変へます
露肆のことを書きたる随筆をわれはよろこぶ小説よりも

鏡花の年を（いつかわれ超えむ）、（蛇多く住むふる寺に）とあるが、吉井はこの時還暦を過ぎ、住まいの石清水の宝青庵には他にも庭の蛇の歌がある。「鏡花先生追憶」では「鏡花礼讃」の再掲であった歌を新しくしており、鏡花の書斎を訪れた際の思いを中心に詠んでいる。その印象は深く、正岡容『荷風前後』（昭23・11）の吉井による「序歌」にも（番町の鏡花先生おもふとき兎の文鎮目にうかび来る）がある。歌には鏡花『番町夜講』（大14・1）の名が織り込まれている。鏡花は、吉井が田中純、久米正雄、里見弴と編輯にあたった「人間」（大8・11、11・6）に「売色鴨南蛮」（大9・5）、「定九郎」（大10・1）、「七宝の柱」（大10・7）を提供し、また、「露宿」（大12・10）には、震災後、吉井が水上瀧太郎とともに番町の鏡花宅を見舞ったことが記されている。『番町夜講』所収の「きん稲」「光籃」は「随筆」（大12・11、13・12）に発表されたが、吉井は同誌でも肩を並べる。彼は晩年、「人間」廃刊後の私は、結婚の失敗やら何やらで、

生活は乱雑荒廃をきわめ、多くは旅で過ごす流離三昧、遂には文壇からも疎くなって、だんだん落魄の道をたどっていくようになった」と回顧している。吉井が鏡花の書斎を訪れていた時期と、彼が流離、落魄する以前の、文壇にあって充実していたと振り返る時期とが重なっており、番町夜講、鏡花の書斎での夜話は、そうした日々の縁となる言葉でもあるのだろう。

戦後の『生ひたちの記』（改版、昭24・1）では、初版の自叙伝的部分を残して章立てをあらたにし、その最後の第二篇第五章「即興詩人」（初版）を、第四篇「悪の巷」の第一章「即興詩人」（改版）と変えて、その後に第四篇第二章「寄席通ひ」、第三章「或る転機」を加えている。その「即興詩人」「寄席通ひ」では、悪友とつるみ中学校を変わった「私」は、女役者に心を奪われ、折から出版された森鷗外訳『即興詩人』に陶醉して（自ら即興詩人アントニオを以つて任ずるやうになつた）。そして、何に触れても（すべてこの美しい南欧の物語の中の夢幻的な情景を想起しずにはゐられなかつた私は、その女歌舞伎の一座の中の一を、直ぐにもう私のアヌンチャヤだと極めてしまつた）として夢中になつた様を記した後、以下のようにある。

かうして寄席通ひを続けてゐるうちにも、私の文学に対する熱情は、だんだん深く高まつて往つた。私は学校の往きかへりには、きつと二本榎の通りにあつた小さな貸本屋に寄つて、新しい小説の出るのを待ちかねるやうにして借りた。中でも鏡花の「照葉狂言」は、書かれてあることが女歌舞伎に似通つた世界であるだけに、私はまるで自分がその物語中の人物であるやうな心持がして、夢中になつて読み耽つた。しかし何といつても「即興詩人」から受けた感銘は、他のどんな小説よりも強く、「略」

木戸あかり下足の札の音にさへ胸ときめかす吾なりしか
寄席通ひ夜ごとにしたりわが鏡花多く世界に住めるここに

夕戸出の夢見^①、ここに聖坂伊皿子坂をくだりけるかも

しみじみと照葉狂言読みたるも身につまさるることあればこそ
君が名のあらざる寄席の看板はさびしきものか冬雨も降り

ここでは「照葉狂言」の、小親を慕い、庇護もされる貢に我が身を重ねている。初版では鏡花の女性の姿を夢に見るとするのにとどまるが、改版ではさらに、作中人物に自己を投影して「ゑがく世界に住めるここに」としている。前に「鏡花先生追憶」で「その美しい物語の中に住んでゐるやうに思ひ、恍惚としてわれを忘れてゐた」とした心情を詠んだものである。そして、一座が去り寄席通いが止んだ後にも「私の文学に対する熱情だけは、さうやすやすとは消え去らなかつた」としている。作品ではこの後、中学卒業後の平塚、鎌倉での療養生活の寂しさ、不安の中で、読書、歌作に夢中になつたことを言い、それが人生の転機であつたと振り返る。吉井が文学を志す契機については、「昔の愛読書 即興詩人」(昭18・1)にも「顧みて私の今日までの、悔ゆること多きわびしい生涯を振り返つて見るのに、第一の転機はこの「即興詩人」を読んだことにあるといつてもいい。これを読んだことによつて、私の文学に対する熱情は、急に勢ひを加へて来て、ほとんど狂信的な心持で、「詩といふ神のめづらしき賜」のためすべてを忘れて没頭するやうになつて往つた」とあるように、「即興詩人」との出会いが大きく語られてきた。ここではそれに並べて、鏡花に耽つた経験が置かれているのである。

また、鏡花の李長吉愛好への共感も特徴的である。

「落漠抄 落漠誰家子」(昭11・3)には、北原白秋の描く吉井像に

李長吉「落漠誰家子、來感長安秋」の賛があつたこと、白秋から李長吉詩集を譲られたことがあり、鏡花全集の月報を見ると、小村雪岱君が「泉鏡花先生と唐李長吉」といふ一文を書いてゐる」で始まる「李長吉」(隨筆、昭17・5)には、白秋から鏡花の愛読を聞いたことがある。

さういへば鏡花先生の作品から感じられる、凄まじいやうな鬼気を帯びた幽幻深秘な味ひは、何処か一脈李長吉の詩と相通するものがあるやうな気がする。

今から数年前、昭和六七年頃のことだつたらうか。まだ私が相模野閑居時代、「短歌研究」の大橋松平君と一緒に北原白秋君をたづねた時、酒間白秋君は「短歌研究」に掲げるために、私の醉態を幾図となく描いてゐたが、そのうちそれに賛をするといつて取り出して来たのがその李長吉の詩集なのであつて、その時私は白秋君から、はじめて鏡花先生がこの詩集を愛読されてゐるといふことを聴いたのだつた。

「李長吉」(歌、昭17・2)ではその詩と鏡花を結びつけている。

九月二日、秋天暗くして心鬱するままに、李長吉の詩集を取り出して読む、この詩は亡き泉鏡花氏の常に好んで愛誦せるもの

秋の夜の文字の凄さにおどろけはおのづから鳴る歌の骨かも
すさまじき秋の心をうたひたる李長吉集読めばかなしも

読みさしてしばし目を閉ぢおもひぬ蘇小の墓に置ける夜露を
うつし世に鏡花先生亡きことを寂しみつつも李長吉読む
落魄といへる文字まづ目につきぬものを読めども秋はわびしき

両者に通じる要素を説くことは多く、『泉鏡花作品集』第五卷「解説」(昭27・7)のはじめには「李長吉」(隨筆)と同様の文章が入り、「泉鏡花先生の作品」(昭32・9)にも以下のようにある。

私は近頃になつていよいよ深く泉鏡花の文学には、唯その表現は

かりでなく内容に於ても、李長吉の詩が強く影響してゐることを感ずるやうになつた。文字に現はれた上で、最はつきり分るのは、その色彩感覚であつて、その例は枚挙に遑がない位多い。「略」「婦系図」の久能山あたり、「紅雪録」の名古屋駅のあたり、「歌行燈」の桑名の町あたり、「光なき昼の星よ」とうたひ、「薄ら蒼き火の暖炉」を描き、「掛行燈が疎らに白く」と写し、その色彩の鮮やかなることは、若し読者が李長吉の詩集を読んでもたならば、直ぐにその間相通ずるものがあることを知るであらう。

吉井は鏡花を敬愛し、折に触れて思い出し出している。少年時代、青年時代に貸本屋で見つけた鏡花の作品に夢中になつたことは度々文章に上り、大正期後半の交際で接した、書齋での鏡花の姿は繰り返し歌に詠まれている。吉井は鏡花の作品全てを手にして読み込んでいく読者ではないが、限られた作品から大きなものを汲み取っている。鏡花没後には、追憶の文章、歌が続く。吉井が望み、故人を知る者として、求められるものでもあつたらう。その中で、李長吉の影響を見ることが含めて、吉井にとっての鏡花像が形成され、発表された。特に、「照葉狂言」に耽った経験は、自身の文学的な出発点に位置づけられている。また、今回扱えなかつた、鏡花作品の上演をめぐる歌も多い。昭和二十年代の吉井は、鏡花の理解者を以て任じ、そう目されてもいたのであり、この点も「高野聖」脚色を担う背景となつてゐるのである。

注

(1) 「幻想的な美しさを 張り切る『高野聖』の舞台稽古 久保田、吉井両氏を迎え」(毎日新聞(大阪))夕(2)、昭29・6・2。話題の「高野聖」初演は明治三十七年九月、本郷座。関係者が初演の内容を知るための材料には、久保田であれば容易に触れられたであろう新派の資料の他に、泉鏡花「本郷座の高野聖に就て」、芹影「本郷

座の菊月」(歌舞伎) 54、明37・10・13)がある。

(2) 戸部銀作「感情的必然性」(演劇評論) 219、昭29・9・1)には、「高野聖」は、衣裳や宗朝の髪が変り、飛騨の山中の場が一場加わつた以外、大阪初演の時とは、余り変りがないようだ」とある。

(3) 桂田重治「問題の芝居『高野聖』」(幕間) 917、昭29・7・1)には「だが、雷蔵は気の毒である。白痴で最初から最後までお乳をなぶる役―昼夜を通じてこれが一ト役、それも投げずに真面目に勤めている点、俳優はこうある可きだ」とある。また、八月公演の次郎は当初坂東鶴之助に振られたようで、武智鉄二(扇雀ブーム以後)、『武智歌舞伎』、文芸春秋新社、昭30・10・20)には、「三馬鹿事件」とは、鶴之助に割り当てられた役が「白縫譚」の馬鹿な若様と、泉鏡花の「高野聖」の馬鹿の亭主の役と、「伊勢音頭」の三枚目のお鹿という少し足りない役と、三つの役がふりあてられたことに対して、鶴之助が休演を申し入れた事件を指す)、(市川寿海の養子の雷蔵は、鶴之助のあつかわれ方を見て、自分が現にその前の月の七月興行で「高野聖」の馬鹿亭主の役一つだけをもたされたという苦い経験をなめていたので、鶴之助のような腕のある役者でさえあのようなあつかいをうけるのだから、自分のようなものは歌舞伎にいたつて到底駄目だと見切りをつけて、さつさと大映で映画をとる約束を結んでしまつた」とある。

(4) 「改造」3417、昭28・6・1。

(5) 「朝日新聞」朝(6)、昭28・4・16(a)。また、岡崎義恵「源氏物語の現代化」(心) 512、昭27・2・1)は、同様に、昭和二十六年の「源氏物語」の歌舞伎化、映画化を批判する一方、映画「羅生門」を「藪の中」を包容した(原作の新解釈といふ意味)で認めている。この時の応酬は長く岡崎の心に留まり、吉井没後の「吉井勇の短歌形式」(『近代文芸の美』、宝文館出版、昭48・11・20、初出「短歌研究」2519、昭43・9・1)には、「私は直ぐこれに対する反駁と弁明とを吉井に送つたが、何の返事もなかつたので、今でも遺憾に思つている」、(吉井はその随筆の中で、岡崎は学問と芸術とを混同しているといひ、芸術家は古典をどのように取扱つても自由

であると論じているが、私は芸術家にだけ古典の冒瀆が許されるとは思わない」とある。

(6) 児井プロダクション・新東宝制作、東宝配給、溝口健二監督、吉井勇監修、依田義賢脚本、昭27・4・17公開。シナリオは「映画評論」911、昭27・1・1。岡崎は注(5a)で、映画の「西鶴一代女」で女が大名の子を生んで母性愛を強調すること、「雨月物語」で蛇性の妖女であるべき女が、滅亡した武將の娘と設定されて人間の時に叶わなかった夫婦の契りを結ぼうとすること、「瀧の白糸」で二人が結婚する結末であること等を、「流行思想への追従と大衆化」の例に挙げている。吉井は「西鶴一代女」に関して、「好色二代男」が親子のモチーフを持つ点を根拠に反論している。

(7) 大映制作・配給、溝口健二監督、川口松太郎・依田義賢脚本、吉井勇作詞、早坂文雄音楽、昭28・3・26公開。和楽に望月大明吉社中。

(8) 坂東三津五郎(六代目坂東義助)「吉井先生と私」(「聞きかじり見かじり読みかじり」、三月書房、昭40・9・25)には、「吉井先生に初めて逢ったのは、私が七、八歳の頃、丁度今の八十助と同じ位で、その頃市村座の仕切場(事務所)へ毎日のように遊びにみえていた。〔略〕中でも吉井、小山内、岡村の三人は市村座の田村寿二郎さんと親友でもあり、呑み友達でもあり、私はこの人達に特に可愛がられ、《私がいろいろ持ち込んで頼みすると、快よく箱書をして下さったが、ある時蓮月の書を持って行ったら、だまって奥から蓮月の短冊を二、三点持って来られて私の前に出された。私の持つて行ったのは駄目な事が私にも一目で判った》等がある。吉井はこの時期、養父七代目の『坂東三津五郎舞台写真集』(舞台すがた社、昭27・11・3)にも、「そのむかし、市村座ありし頃をおもひ、さまざまの感慨をこの人で詠める」として、「棒しばりの作者いま亡き寂しさをまことに知るは君と二人か」(「髑髏尼の烏男のころならむ君を親しと思ひ初めしは」)他の「三津五郎讚」を寄せている。田口章子『空前絶後の人 八代目坂東三津五郎』(ミネルヴァ書房、平25・8・10)には吉井と義助の、市村座や、「プランメーカ―の会」(義助、井口海仙、片山博通、武智鉄二の会、鴻池幸

武、吉井も参加)をはじめとする、戦中戦後の京都での交際に言及がある。

(9) 歌舞伎座、昭26・9・28、雷神・三津五郎、風神・義助、テキストは「舞台展望」114、昭26・10・1。

(10) 三宅周太郎「義助・仁左・時蔵・寸描 ほがらかな三人」、『京都新聞』夕(4)、昭29・5・6。

(11) 坂東義助「源氏物語」と私、「舞台展望」112、昭26・8・1。義助はこの年「源氏物語」(大阪歌舞伎座、昭26・11、舟橋聖一脚色、谷崎潤一郎監修、久保田万太郎演出、光君・寿海、藤壺・富十郎)で海竜王を勤めている。

(12) テキストとして「戯曲源氏物語」(「婦人公論」407、昭26・4・1)、「戯曲源氏物語 歌舞伎座十月上演台本」(「演劇界」9110、昭26・10・1)を用いた。

(13) 岡崎玲子・小林元江「いま使われている歌舞伎の音響効果(三)」、「幕間」611、昭26・11・1。

(14) 吉川義雄「源氏物語」演出余話、「演劇界」914、昭26・4・1。第一部(昭26・3)筋書には、演奏・宮城道雄社中、弦楽四重奏ヴァイオレットアンサンブル、詠唱・長門美保、栗本尊子、合唱・長門美保歌劇団とある。また、大阪歌舞伎座での「源氏物語」(昭26・11)は、菊五郎劇団の第一部(昭26・10)と同様の場割り、演奏・宮城道雄社中、松竹管弦楽団、詠唱・長門美保、岩井真吾、合唱・アサヒコーラスとある。

(15) 市川海老蔵、尾上梅幸、戸部銀作「鼎談『源氏物語』の上演をめぐる」(「幕間」614、昭26・4・1)における梅幸、戸部の発言。

(16) 浜村米蔵「三月の歌舞伎座」、「幕間」614、昭26・4・1。

(17) 注(1)。「源氏物語」第三部(昭29・5・6)筋書には、演奏・宮城道雄楽奏社中、独唱・酒井弘、小船井八千代、坂本好子とある。

(18) 西川幸江「高野聖」を見て(「投稿」、「幕間」919、昭29・9・1)。

(19) 尾上梅幸「新作『笛吹童子』のこと」、「幕間」914、昭29・4・1。

- (20) 西川幸江「バック音楽の事」(投稿)、「幕間」9-6、昭29・6・1。
- (21) 武智鉄二「ぼやきどうしの芝居見物」、「演劇評論」8、昭29・4・1。
- (22) 富田順三「音楽劇の創造」(投稿)、「幕間」9-8、昭29・8・1)には「高野聖」上演について、(しかし歌舞伎芝居の中に洋楽が挿入されると今更の如くかけはなれた気分であるのに驚く。「高野聖」の開幕前の音楽は、それ迄の情緒本位の下座音楽の気分を壊してしまう。あまりに強烈なのだ)、「戦後滝口入道の恋の登場から源氏物語、或いは東おどり、各種舞踊会など音楽劇と云つたものが時代の好みとして花々しく登場して来ており、舟橋聖一はもとより、久保田万太郎、大谷社長らも力を注ぎたいと云つておられるのは頼もしく)、「高野聖」はその音楽はむしろ失敗であつたが、あえて拍手を送つておいた」とある。
- (23) 青江舜二郎「ひろいもの『伊勢音頭』」、「演劇界」12-9、昭29・9・1。
- (24) 北岸佑吉「みんな好演なのに!」、「演劇評論」2-7、昭29・7・1(a)。北岸「充たされぬ食欲」(「演劇界」12-7、昭29・7・1)(b)にも(福田蘭堂の音楽による新風カブキ仕立にした久保田万太郎の演出には期待が外れた。スペクタクル劇としても物足りぬものになつていた。折角の企画を薄つべらにしてしまつた感じである)、「蘭堂の音楽は失敗。男声・女声の独唱が入ると、劇の気分を出すというよりも、芝居を安つばいものにする。洋楽伴奏がカブキの舞台にならずまぬせいばかりではない」とある。
- (25) 中村扇雀「小春が苦しい」、「幕間」9-9、昭29・9・1。
- (26) ラジオ京都、昭27・11・25放送、テキストは「心」6-1、昭28・1・1。吉井にはこれ以前に、文楽に提供した「佛源氏物語夕顔の巻」(昭27・3、大阪文楽座、テキストは「舞台展望」2-3、昭27・3・1)があるが、「高野聖」脚本とは形式が異なる。
- (27) 「芸術祭に競うKHKの作品」、「京都新聞」(6)、昭27・10・10。「悲愁の唄、焦熱地獄『幻平家物語』」(「京都新聞」(4)、昭27・11・25)も参照した。
- (28) 昭和二八年五月から二二月、ラジオ東京/朝日放送では(一部は他局でも)、新派による鏡花作品のラジオドラマ(一回十五分)が放送されている。二社のOAは「歌行燈」(5・2~24/5・5~28、全8回)、「日本橋」(5・30~6・14/6・2~18、全6回)、「註文帳」(6・20~7・5/6・23~7・9、全6回)、「起誓文舞袖」(7・11~8・9/7・14~8・13、全10回)、「湯島の境内」(8・15~16/8・18~20、全2回)、「葛飾砂子」(8・22~30/8・25~9・3、全4回)、「瀧の白糸抄 月の卯辰橋」(9・5~6/9・8~10、全2回)、「高野聖」(9・12~27/9・15~10・1、全6回)、「白鷺」(10・3~25/10・6~29、全8回)、「辰巳巷談」(10・31~11・22/11・3~26、全8回)、「照葉狂言」(11・28~12・27/12・1~31、全10回)。
- (29) 桂田・注(3)。
- (30) 北岸佑吉「最上の配役もややコク不足」、「朝日新聞(大阪)」夕(4)、昭29・6・16。北岸・注(24a)には、扇雀について(なまじ妖気を出すことばかり考えたら、收拾つかぬ愚劇になつてしまつたろうが、それを避けて、成熟しかけた女の色気を出していたのは当を得ている)とあり、三宅周太郎「紙治」と「真」好演(「毎日新聞」夕(4)、昭29・8・7)には、東京公演は(大阪の初演よりはキズがないが)、「扇雀の美女は、ストリップより幕切れのポーズにその才分が出るが、もう十年後にやらせたい役であつた」とある。
- (31) 本多裕「幻想と現実と」、「幕間」9-9、昭29・9・1。
- (32) 安藤鶴夫「涼しい狂言ぞろい」、「読売新聞」夕(4)、昭29・8・11。
- (33) 戸部・注(2)。
- (34) 沼艸雨「艶冷きわまる扇雀の「お初」」、「読売新聞(大阪)」夕(4)、昭29・6・14。
- (35) 北岸・注(24a)。
- (36) 「頭髮をそつて大喜びの簀助」(「京都新聞」夕(4)、昭29・6・11)には、簀助について(劇中の宗朝そのままを地で演じようとケイ古の最中に床屋をよんで頭をテイ髪して聖となつてしまつた)これには演出の久保田万太郎氏も感激の拍手をおくる有様)とある。ま

- た、坂東簀助「原作の味にはまだまだ」〔幕間〕9・7、昭29・7・1)には「芝居と小説と、手段は違ふにしてもやつぱりそこに、原作の味、原作のよき、といふものを演技によつて或る程度出したいとも思ひますし」、(これを私は、白粉も薄くし頭も今度この芝居のために髪を切つた地頭で出たいと思ひましたが、初日にそれを大谷さんが見られて、それでは宗朝でなく、生の簀助になつてしまふ、といふ御意見なので、白粉も厚くし、坊主カツラも使ふことになりました)とある。
- (37) 戸板康二「坂東簀助」、『わが人物手帖』、白鳳社、昭37・2・25。同論には「簀助氏とは、学生時分から話をしてゐる。ぼくの記憶でいうと、最初にあつた時に、犬田卯という作家の近作について語つてゐた。戦後の時には丸本の話が出、そのあとでフロイトの話が出た。まず俳優も多い中で、「話の泉」に出てもうろたえないだけの、博識の持ち主で、読書範囲も広い」ともある。
- (38) 「20の質問 坂東簀助の巻」(『演劇界』10・7、昭27・6・1)における「武智歌舞伎に就いてどう思ひますか」への答。簀助の武智への評価には変遷があるが、「高野聖」上演時はこれと等しいと考へる。
- (39) 武智鉄二「歌舞伎再検討公演演出者の弁」「歌舞伎の再検討」、『歌舞伎の黎明』、青泉社、昭30・6・25。初出『歌舞伎再検討 関西実験劇場第六回公演 花形青年歌舞伎』パンフレット、昭24・12。「歌舞伎再検討について」、『幕間』4・12、昭24・12・1。
- (40) 「実験歌舞伎を語る」、『歌舞伎の黎明』、青泉社、昭30・6・25。
- (41) 「改造」35・7、昭29・7・1。
- (42) 脚本として京都府立京都学・歴史館「吉井勇資料No.二七〇二、高野聖五場(訂正本)(a)」を用いた。この資料には×が数箇所引かれてゐる。第三場の、谷川へ下りる道で、婦人が飛び出して来た猿を追い返し、流れの際で大滝からの音と十三年前の洪水を語る部分、婦人が宗朝に唾の巢を通つたのだと教える部分、婦人が落ちかけた宗朝を抱いて水に浸つた後の、彼の身体を手拭いで拭おうと申し出、また自分も身体を拭う部分である。上演で割愛された部分の可能性が高いが、身体を拭う動作が削られれば、宗朝は婦人から後ろ抱きにされた状態で「白桃の花」と言うことになる。また、脚本には「高野聖・五場/泉鏡花原作・吉井勇脚色」(早稲田大学演劇博物館蔵、昭和三〇年一月一日松竹株式会社より寄贈)があり版が異なるが、内容に大きな差はない。これには一頁に(編成14名指揮1名ピアノ1名C8名チェロヴァイオリン琴②)の書き込みがあり、×が引かれた箇所はない。
- (43) 北岸・注(24b)。
- (44) 「高野聖」における「山姥」の撰取に関しては高田衛「山姫幻想の系譜―鏡花への私注」(『女と蛇―表徴の江戸文学誌』、筑摩書房、平11・1・10、初出『文学』51・6、昭58・6・10)を参考にした。「山姥」に関する指摘は手塚昌行「高野聖 成立考」(『泉鏡花とその周辺』、武蔵野書房、平1・7・14、初出『解釈』5・11・12、昭34・12・1、同6・1、昭35・1・1、同6・7・8、昭35・8・1)等に見られる。
- (45) 片山博通「簀助と本行もの」、『幕間』6・6、昭26・6・1。
- (46) 「吉井勇資料No.二三六一、高野聖」。資料の一枚目一行目に「高野聖(脚本構成)」とある。
- (47) 「吉井勇資料No.二四四三、吉井勇「道成寺絵巻」「比良八講」等草稿」。館データに記載はないが「高野聖(上)」が入る。その(下)は未確認。
- (48) 注(42a)。
- (49) 「新小説臨時増刊 天才泉鏡花」30・5、大14・5・1。「鏡花礼讃」の再録については渡辺一考「鏡花論集成解題」(『鏡花論集成』、立風書房、昭58・9・1)に詳しい。同書の吉井勇「鏡花礼讃」には鏡花に触れた歌が集められている。
- (50) 太白社、昭5・4・20。
- (51) 初版、不二書房、昭3・6・25。作中には他にも「御伽噺からだんく」進んで鏡花の小説に親しんでゐた私には、雪を見るときつとその美しい物語の中に現はれて来る、哀れな北国の女が思ひ出された)や、獺が亡妻に化けると聞いたことについての(或ひは私がその頃読んでゐた鏡花の小説の影響から、多少は自分の空想が加はつてゐるかも知れない)(第二篇第四章「獺の話)」がある。この『生

ひ立ちの記』の自叙伝的部分は、はじめ「痴人伝」の題で「人間」に連載された(大9・5)。『斑猫に』『野衾も』の歌のある第二篇第二章は「人間」315(大10・5・1)に、鏡花の影響を言う第二篇第四章の前半は、「七宝の柱」も入る「人間」317(大10・7・1)に載る。これらの号が鏡花に届く時の吉井の心境を思いやりたい。また鏡花は、吉井が主宰した「相聞」に俳句「二日月夜」六首(相聞 113、昭4・8・1)を寄せている。

(52) 「短歌研究」811、昭14・11・1。後、『洛北随筆』(甲鳥書林、昭15・4・10)、『歌境心境』(改版、弘文社、昭22・9・10)に収録。『歌境心境』(改版)は、『歌境心境』(初版、湯川弘文社、昭18・1・20)(a)に「思ひ切つた増補と削除とを加へた」もので、初版と同じく「私の歌に関する随筆の集成」(巻後に)とされている。「鏡花先生追憶」は、「旧友」「小せんの唄」「秋江回顧」等の『洛北随筆』に収録されていた一群とともに改版に加えられた。

(53) 吉井は「婚礼座談会」(三越)2119、昭6・9・1、座談会開催は8・11、於両国亀清楼で鏡花、里見、水上と同席している。

(54) 河童の多見次に関しては、吉井は他にも、本郷座の記憶を語る中で「直ぐに目に浮んで来る、或る役者の或る役がある」として喜多村緑郎の「泉さんの「風流線」の河童の多見次と云ふ役」を挙げ、「如何云ふ訳だかこの喜多村の河童の多見次だけが、くつきりと浮き出すやうにあたしの目に残つてゐます」(劇場の追憶)、『娑婆風流』、岡倉書房、昭10・7・18)としている。明治四〇年七月の本郷座での「風流線」上演で、喜多村は龍子と多見次の二役。「喜多村の河童の多見次、絞りの浴衣を片肌脱にして、立膝で酒を呑んでいる様子は、本文の「まくり手の色の白い眼の鋭い、勇な奴」らしく見えました。この舞台面が如何にも茅屋で、夕陽の差込んだ色から、蟬の声、軒に吊した虫籠の虫の音なども好く出来、遠く何かの囃子の聞えるのも調合が好うございました」(芹影「本郷座の「風流線」」「歌舞伎」88、明40・8・1)との評もある。

(55) 「PHP」211、昭23・1・1。

(56) この随筆は「縁日商品」(『夜の東京』、文久社出版部、大8・9・7)と推測される。(つづいて「縁日小品」。文字通りの小品で

はあるが、此亦、三誦四誦に足る珠玉の文学で、此は師、吉井勇も激賞してゐられた) (正岡容「泉鏡花小史」、『荷風前後』、好江書房、昭23・11・20)(a)があるためである。「縁日商品」は京橋具足町の清正公の縁日に並んだ露店を舞台とする。春陽堂、岩波書店の全集では小説の巻に入るが、『夜の東京』は「詩化されたる夜の東京の表現」(「口上」)を求めたもので、作者を思わせる「私」の一人称で書かれ、田山花袋「銀座の夜」、上司小剣「夜の公園」日比谷、芝、上野II、「縁日商品」、長田幹彦「屋敷町の夜」と、土地を描くことに重点を置いた文章の並びに納まる印象からは、これを随筆と呼ぶこともあり得よう。吉井は続編『夜の京阪』(文久社出版部、大9・8・17)に「京阪百首」を寄せている。

(57) 吉井は昭和二〇年一〇月から二三年八月、京都府下綴喜郡八幡町月夜田の宝青庵に住んだ(「吉井勇年譜」、『吉井勇研究』、番町書房、昭53・10・10)。(すべて山城国八幡町月夜田の里に閑居せる時代に得たるもの)という『残夢』(創元社、昭23・12・15)には、「蛇苔を走る」に「いつとなく気やも衰ふ庭苔のうへ走る蛇にののくわれは」(夕庭の苔のうへ走る蛇見れば夢愴然となりけるかも)他があり、また、「月夜梟」に「梟の鳴くこゑ聴けばいまは亡き鏡花小史の思はるるかな」、「町の葉茶屋」に「古びたる葉茶屋の障子灯にうるみ鏡花の文のなかにある町」がある。折に触れて鏡花が思い出されていることがわかる。

(58) 正岡・注(56a)。

(59) 改造社、大14・1・11。『番町夜講』の表紙には源氏香「花宴」の図があらわされている。後年、鏡花の書齋には両脚に螺鈿で「花宴」の図が細工された「紫檀の文机」が置かれた(『鏡花の書齋「幻想」の生まれる場所』(慶応義塾図書館、平28・10)を参照、「木製文机」に代えてこの机の新調を昭和一〇年頃と推定している)。「花宴」の図には、それが「源氏物語」で「紅葉賀」の次の段であることから、紅葉を越えることがない、後に続く者である等の含意を読むことができる。吉井が訪れた時の会話に源氏香をめぐる話題があったとすれば、それを掲げる同書は、兎の文鎮と同様に、書齋での歓談の記憶の縁となるものであろう。

- (60) 拙稿「吉井勇『蓮月』の成立と上演―『売色鴨南蛮』『日本橋』の引用に触れて―」(『群馬県立女子大学紀要』42, 令3・2・20)では、戯曲「蓮月」に鏡花追善の意識を見るに際して、「売色鴨南蛮」の引用を、蓮月脚本の当初の依頼主である溝口健二の「折鶴お千」の想起を期待するものと推測したが、吉井の「人間」への愛着を考慮すれば、同誌に鏡花から大きな作品を提供された思い出を込めたとも考えられる。
- (61) 鏡花は「随筆」に「雨ばけ」(大12・11)、「傘」(大13・1)、「きん稲」(大13・4)、「鯛すくひ」(大13・9)、『番町夜講』収録時「光籠」に改題)を寄せる。吉井は同誌に「松庭閑居」(大12・11)、「焉馬と句楽(一幕)」(大13・1)、「酒場往来(歌)」(大13・9)他がある。
- (62) 「露宿」には「何うしました。」と、はぎれのいゝ声を掛けて、水上さんが、格子へ立つた。私は、家内と駈出して、ともに顔を見て手を握った。「略」―途中で出あつたと言つて、吉井勇さんが一所に見えた。これは、四谷に居て無事だつた。が、家の裏の竹藪に蚊帳を釣つて難を避けたのださうである―とある。吉井の鏡花への思いは、結核性の病気で入院した折の歌で、亡師を慕う(うつし世はさびしきかなやわれは病み与謝野の大人はすでにるまさず)に並べた、(髪すこし白みたまへどすこやかに鏡花先生おはしけるかも) (『病臥消息』、「読売新聞」朝刊、昭10・4・27)にも見ることが出来る。
- (63) 「吉井勇」、『私の履歴書』8、日本経済新聞社、昭34・4・10。
- (64) 改版、白井書房、昭24・1・5。『生ひ立ちの記』の初版では編年体の自叙伝的な「第一篇 童心」「第二篇 水のほとりに」に続いて、後半の「骨牌の思ひ出」「はげあたま」「いさな船」「酔狂録」「緑の窓帷」「髑髏の絵」「明降行」「亜刺比亞人形」が置かれるが、改版では「骨牌の思ひ出」の一部を自叙伝的部分に入れ込んだ他は後半部分を削除し、章立てを「第一篇 童心」「第二篇 少年の悲み」「第三篇 蘆のそよぎ」「第四篇 悪の巷」に変えて、全体を自叙伝的な文章で完結させている。「第四篇 悪の巷」は、初版では第二篇第五章であつた「即興詩人」と、新たに加えられた「寄席通
- ひ」或る転機」からなる。
- (65) 注(52a)。
- (66) 『わびずみの記』、政経書院、昭11・3・15。後、注(52a)に収録。ここには(そのうちの一枚が「短歌研究」に載つた「勇像」であり、他の一枚が今私の旅靴の中に収められてゐる「落漠誰家子」と云ふ賛のあるものなのである)、(この白秋訪問の時からして、私の流離の旅が始つたのであつて、この時白秋君から乞ひ請けて来た「李長吉集」の中に挿んで来たのを、書冊もろともに靴に入れて来てしまつたのである)とある。この時の絵は小杉放庵「林間独酌の人」(『短歌研究』217, 昭8・7・1)に添えられた北原白秋画「勇像」を指す。
- (67) 『相聞居随筆』、甲鳥書林、昭17・5・20。また、小村雪岱「泉鏡花先生と唐李長吉」、『鏡花全集月報』2、岩波書店、昭15・5。
- (68) 『わが歌日記』、甲鳥書林、昭17・2・10。
- (69) 創元社、昭27・7・15。「婦系図(前篇)」「婦系図(後篇)」「紅雪録」「続紅雪録」を収録。「解説」では李長吉の話題の後に、「婦系図」が(鏡花先生御自身夫妻と、その師である尾崎紅葉山人との間に起つた葛藤の経緯を題材として)いること、「紅雪録」が(鏡花先生自身の経験を潤色して得たものやうに仄聞してゐる)ことを言い、(その主人公はすべて作者自身の実際に経験した事を、巧みに鏡花先生一流の浪漫的空想の中に溶け込ませて、そこに一篇の美しい物語を作り出してゐる)とまとめている。『泉鏡花作品集』(創元社)「解説」は、第一巻(昭26・10・15) 楠木清方、第二巻(昭26・10・30) 第三巻(昭27・3・31) 日夏耿之介、第四巻(昭27・5・31) 久保田万太郎。
- (70) 『京の歌よみ』、ダヴィッド社、昭32・9・25。他にも、「九月のことば」(『京都』2、昭25・9・1)には、「李長吉」(歌)の歌を振り返つて、(私がまだ洛東北白川の疏水の近くに住んでゐた時分で、あのあたりには木屋が多く、夕方銀閣寺から、山の方面を散歩すると、よくあの胸に染みわたるやうな強い香りに出会つたものであつた。今考へて見ると李長吉集を読んで鏡花先生をしのぶ歌を作つたのも、両者の詩と文章とは、何処かこの木屋の香に似たや

うな、凄艶哀絶の気が流れてゐたためではなかつたらうか」とある。

※吉井勇の作品には初刊の発行年月を付し、必要な場合に初出とした。
引用にあたっては旧字を新字に改めルビを取捨した。泉鏡花の引用は
岩波書店版『鏡花全集』に拠った。

付記

本稿にあたっては、京都府京都学・歴彩館、早稲田大学坪内博士
記念演劇博物館に資料閲覧の許可をいただきました。記して感謝
申し上げます。