The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

| | |
|---|---|
| Title | 泉鏡花『深沙大王』の演出 ： 〈廻り舞台〉の前後を中心に |
| Author(s) | 西尾, 元伸 |
| Citation | 阪大近代文学研究. 2014, 12, p. 19-31 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://doi.org/10.18910/68329 |
| rights | |
| Note | |

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

# 泉鏡花『深沙大王』の演出
## ――〈廻り舞台〉の前後を中心に――

西尾 元伸

### はじめに

『深沙大王』（明治37・10）は、泉鏡花の初めての戯曲作品である。三幕ものとして、鏡花の小説『水鶏の里』（明治34・3）と同様、越前武生虎杖在にある水鶏の名所の、深沙大王を祀った祠にまつわる怪を作品化している。

村山松三郎はかつての名主家の出身ではあるが、その村山家は現在では零落している。許嫁であったお俊は、継母によって藝妓に出され、身うけされて土地の地主・倉持伝助の妾となっている。あるとき、医者へ行こうとしたお俊が村山家に立ち寄り、暑いので、二枚重ねにした襦袢を一枚脱いで預ける。お俊が立ち去った後に伝助が村山家へ立ち寄り、襦袢を肩に掛ける松三郎を見つけて、「姦夫」と呼び、供をする大垣正太に引き倒させる。伝助はその後、骨董品を探して深沙大王の祠を物色し荒らす。さらに後、先の襦袢を証拠として、伝助はお俊と松三郎を責めようとするが、そのとき深沙大王の力による洪水の幻があらわれ、かえって伝助が深沙大王の眷属の異類異形らに成敗される。作品の梗概は以上のようなものである。作中で目をひくのは、伝助が深沙大王の祠を荒らした後に、深沙大王の眷属の異類異形らが伝助について評定をする場面である。また、その評定を目撃する小山田透という新聞記者がいる。小山田は藝妓時代のお俊を知っており、この地を銃猟のために訪れて、村山家で松三郎の老母に深沙大王の祠の話を聞いたのであった。

この作品が洪水によって結末を迎えることについては、鏡花の後年の戯曲『夜叉ヶ池』（大正2・3）との類似性が夙に指摘される(1)。また、『深沙大王』は明治三十七年の本郷座での新派合同公演のために書かれた作品だが、実際には上演は見送られ、同公演の演目は『高野聖』に変更になる。この『深沙大王』の脚本依頼から、主に他演目との配役や上演時間を調整するため見送りとなるまでの経緯には、穴倉玉日氏の詳しい考察がある(2)。作品の成立をめぐってはさらに、

市川祥子氏によって、扁額の文字がよすがとなって深沙大王の霊力が顕れることが指摘され、その背景に鏡花が東京調布の深大寺（深沙大王を祀る）を訪れた体験があったことが明らかにされている[3]。また、越野格氏は、同じ題材を扱った小説『水鶏の里』と戯曲『深沙大王』との対照から、日常の世界と異類異形の世界とを繋ぐ存在として小山田なる新聞記者が創出されたことを述べている[4]。本稿は、これらの先行研究をふまえながら、『深沙大王』という鏡花初の戯曲作品の、小説とは異なる形式の中で試みられた表現方法について考察しようとするものである。

先行論の指摘するとおり、『深沙大王』という作品は新派合同公演のため、つまり上演を見据えて書かれている。詳しくは作品本文を具体的に検討する中で明らかにしたいと考えるが、そのためもあって鏡花は、劇場の空間を意識し、舞台装置を描き、演じる役者の姿や所作を描いているものと思われる。それは言い換えると、横暴な伝助と松三郎・お俊との対峙や、深沙大王の霊験という内容面の要素だけから作品が構成されているのではないということである。さらに、劇場の空間を視野に入れるならば、舞台上の役者に注がれる観客の視線をも見遁すことはできまい。こうした戯曲ゆえの諸要素へ目を向けることを、考察の足懸りとしたい。

## 一

あらためて劇場空間の中に描かれたものとして見てみると、『深沙大王』が、さまざまな舞台装置を駆使する形で描かれていることに気がつこう。

序幕の前半「縁の糸」の場は、松三郎の侘住居の場面からはじまる。冒頭に「舞台に茅屋の一構、小家の半ば、煤け障子をしめ切りて、こゝが納戸のこしらへ、半分を店にして、炉を切り、茶釜をかけ、傍に駄菓子の箱二ツ三ツ」とあるように、松三郎の老母は家の表半分を茶店として商いをしている。ここへ新聞記者の小山田が立ち寄り、水鶏の名所の深沙大王の祠の話を聞く。そして、祠を訪ねようと店を出るときにちょうど訪れたお俊とすれ違う。お俊は小山田に声を掛ける。

お俊　おなつかしう存じます、まことにしばらく。

と嬉しさうにいふ。

小山田　藝妓が堅気になつてからは、前の知己は要らないもんだ。

といひずてに衝と過ぐる。お俊思入あり、うつむく。此時舞台廻る。件の納戸の障子をあけると、小さな机を置き、本が四五冊、傍に寝床をまうけ、松三郎、色のあせた紺がすりに、兵児帯のくる〳〵巻、やつれた姿、柱につかまり、立つて居て熟とお俊を視め

る。

老母は静かに糸車。

この場面の「舞台廻る」の前後に注目したい。すると、小山田とお俊が会話をかわしたとき、松三郎が納戸からお俊の姿を見つめていたことが見てとれよう。〈廻り舞台〉は同じ時間のふたつの場所を観客席に見せることができる。この場面では、障子によって仕切られた納戸の内と外である。

「うつむく」所作で感情を示すお俊の〈思入〉の間に小山田は出て行き、入れ違いにお俊が店に入る。いくらかの会話をかわした後、二枚重ねの襦袢の一枚を納戸に入って脱ぎ、預けることになる。このとき、納戸の外では静かに対立が起こる。お俊の世話をするお三という女が、その実、伝助によるお俊の監視役であるらしいからである。お三は、お俊が店へ上がろうとすれば「お急ぎなさいませんと」と急かし、老母が「御苦労にござりますの」と声を掛けても「ツンとする」。またお俊は、老母が「伜が又福井へ行つて、衣類やら、お金子やら、沢山お世話に……」と言いかけると、「目で知らせて、おさんを見せる」。お三は、心を許せる相手ではない。お俊が襦袢を脱ごうとしたとき、老母が帯を解いたお俊に向かい「納戸へ行つて支度をさつしやい」と言う。老母とお俊が「二人で顔を見合せ」たのは、納戸の内に松三郎がいることを諒解しあったためであろう。お三は「透見の構へ」で「障子に寄る」。老婆が「茶を参れ」と「大く」言い、お三を障子から遠ざけようとする。

この場面で表現されようとしているのは、〈廻り舞台〉によって出現したふたつの空間の違いを、台詞だけではなく、役者の所作をも含めて仄めかし、浮かび上がらせることである。納戸の外はふたりの仲を許さず、内はそうした束縛から一時的にせよ逃れることのできる空間である。

お俊は、襦袢を置いて医者へと立ち去る。

老母　お出かけか。あゝ、それでは先生様に、よく容体をいふんだよ。

お俊　はい、

とうれしさうにほろりとして、片足駒下駄にかけながら、

お待遠だつたねえ。

お三　どういたしまして！

と仰山にいふ。

おさん、つか〳〵とさきへ立つ。お俊はあとに心残り、うしろ髪を引かるゝ仕打で、間ほどよく隔る。

松三郎、又障子を細目に見送る。机にもたれた、肩に、今脱いだ胴ぬきの下着、派手に媚かしく、しをらしいのを着せかけたり。

ト目を見合はせ、松三郎ぐッと其の下着を被つて、がつかりと横に寝る。お俊急いで入る。

松三郎の家を後にするとき、早足で歩くお三と、「うしろ

髪を引かるゝ仕打」のお俊との間にできる隔たりは、松三郎に思いを寄せ続けるお俊の心をあらわしていよう。また、肩に襦袢を掛けて、障子の内からお俊を見送る松三郎の心も同様であろう。障子によって仕切られたふたつの空間は、心を通わせつつも結ばれないふたりのありようを象徴している。

また、女性が自分の着衣を男性に着せかけるしぐさは、樋口一葉『われから』（明治29・5）[5]での、奥様（お町）が書生（千葉）に羽織を掛けてやる場面を思い出させよう。お町は「勉強家は気が引ける、懶怠られては困るけれど、煩はぬやうに心がけてお呉れ」と書生を気遣う言葉をかけ、羽織を着せかける。

私は行つて寝るばかりの身体、部やへ行く間の事は寒いとても仔細はなきに、構ひませぬから此れを着てお出、遠慮をされると憎くゝ成るほどに何事も黙つて年上の言ふ事は聞く物と奥様すつとお羽織をぬぎて、千葉の背後より打着せ給ふに、人肌のぬくみ背に気味わるく、麝香のかをり満身を襲ひて、お礼も何といひかぬるを、ようの似合のうと笑ひながら、雪灯手にして立出給へば、

女性の体温が残る衣服を、「ぐッと」被るか、嫌悪するかは、そのまま男性の抱く思いの差である。しかし、男性の身体を気遣う行為であることは共通していよう。『われから』の書生と同じように、松三郎も「学問」をする身であり、かつ、お俊は藝妓であった頃には仕送りをして松三郎の「学問」を支えた。その松三郎が「おこり」で「熱のさしひきが酷」く、「塩梅が悪うて寝て居る」ところを、お俊は訪ねている。松三郎の病を気遣うのは当然であろう。だが、そのような気遣いも、お俊には納戸の内でしか許されていない。

この直後に、伝助とその供をする正太が茶店を訪れる。近辺で骨董を物色する途中、休憩に立ち寄ったのである。しかし老母の対応に腹を立てた伝助は、松三郎の家をも正太に物色させ、納戸の中で女性の襦袢を掛けた松三郎を見つける。「姦夫」と罵られ引き倒された松三郎は、立ち去った伝助と供の正太を、刀を手にして追いかける。ここで、〈廻り舞台〉が回転し、後半「萩すゝき」の場に転換する。

道具廻ると小川べり、堤防路田圃の遠見。一面の薄にして、伝助、正太が、深沙大王の社に行く途中となる。

正太　先生、今だからいふんですが、御寵愛の、お俊君は、福井で藝妓をして居られた時分から、小遣よし、衣よし、松三郎の奴に、学資を貢いで、勉強をさせて居たんだといひますぜ。

正太は、お俊が松三郎に「愛情を捧げて居る」ことを言い、「監督と、警戒を」厳重にしなくてはならないと進言し、さらにそのような女性を「強ひて御自分の物になさる」理由を問う。伝助は冷笑さえしながら、お俊が「松三郎に添ひたいといふのを」「思ふまゝにはさせん」ためだと答える。そし

て、当地の名物の鮎料理にたとえ、「今度のやうな不埒を働けば、働くほど、己の口にも最も旨い、地獄おとしといふのにする」と宣言する。（なお、「地獄」という語は、前場で松三郎が引き倒された際の老母の台詞にも「此処は、地獄かいの、えゝ、娑婆かいの」とある。後に伝助がお俊と松三郎を縛って打擲させる、いわゆる〈責め場〉が展開するが、これらの「地獄」はそのことを予想させる語であろう。）そこへ、松三郎が追いつき刀を抜いて斬りかかるが、一刀流を名乗る正太に一打ちにされ気絶する。〈廻り舞台〉には、すばやく場面を転換し、これらを一連のものとして観客に見せる効果がある。

さらに、気絶した松三郎のもとへお俊がやって来る場面が続く。

花道からお俊、急ぎ足、気のせく様子で、あとさきを見まはしながら、

お俊　何為恁う胸騒ぎがするだらうねえ。

すぐにばた〳〵と舞台に来て、先づ抜身を見て打驚き、松三郎の倒れたのにハッとして、自分の下着を見て吃驚。

ここでは、気絶した松三郎を残して立ち去った伝助らと入れ替わりに、お俊が〈花道〉から舞台に登場する場面が描かれている。そして、ふたりが手を取りあって、（松三郎）「活きがひもない松三郎だ、活きちや居らんぞ」、（お俊）「どんな事があッたつて、貴下ばかりは殺しませんよ」と覚悟を決めるところで〈幕〉となる。

ここまで、序幕二場を〈廻り舞台〉を使った演出を中心に、やや詳しく見てきた。作品の展開から整理するならば、思いを寄せ合う松三郎とお俊、それを妨げる伝助、伝助に切りつけるも返り討ちに遭う松三郎、死ぬ覚悟をともに決める松三郎とお俊、という順になる。善人の松三郎、お俊らが敵役である伝助に苛まれ、後に第三幕に至れば〈責め場〉が描かれるという展開は、世話物歌舞伎さえ思わせるような類型的な演出である。ここでは、それが〈廻り舞台〉〈花道〉といった舞台装置の上に描かれていることに留意しておきたい。

## 二

先述したとおり、『深沙大王』が本郷座での上演を意識して書かれたものであることは多くの先行研究が明らかにしている。上演を予定していた本郷座は、明治六年に奥田座として開設され、その後、春木座と改称、元は主に歌舞伎を上演した劇場であった。二度の類焼を経て、明治三十五年に本郷座と改称している。明治三十二年に再建された当時の劇場にはまだ椅子はなく、場内はすべて桟敷席であった(6)。

鏡花が『深沙大王』という作品を描こうとしたときに、本郷座の舞台装置を利用するのは自然であり、またそれに制約されたことも想像に難くない。鏡花自身が『深沙大王』の執

筆経緯と、実際の明治三十七年本郷座公演の演目が『高野聖』に差し替えられた経緯について説明する「本郷座の高野聖に就て」(7)という文章の中に、次のような箇所がある。

元来小生芝居に暗く、お囃子のある方が上手にや、義太夫を語る方がしも手にや、桟敷の東西さへ能くは存ぜず、お茶屋の草履を穿いたまゝで、つか〳〵と木戸を入り、上り口で出方に叱らるゝ事再三、道具のまはるといふべきを舞台が廻ると思ひ違へ、其の廻つた処が、すぐに引返し、と心得、此の間の脚本にも然やうに記した箇所候ひしが、文藝へ掲げるにつき、挿画を木挽町の好男子に頼み候、原稿を披見して、同氏心着けくれられ、南無三宝にて訂正いたし候始末、(略)

『深沙大王』が「文藝倶楽部」に掲載されたときの挿絵画家、鏑木清方とのやりとりが披露されている。ここからは、鏡花が「芝居に暗く」と言いつつも、〈廻り舞台〉その他の舞台装置、あるいは桟敷(観客席)を含めた劇場の空間を意識していることが窺える。

第二幕には、〈廻り舞台〉が演出において、より重要な役割を果たす箇所があると考えられるが、まずは前半「ふるやしろ」の場から確認してみたい。

舞台正面、少し奥まりて深沙大王の祠、板の透いた廻廊、形ばかり階段あり、壁は落ち扉も失せてからりとして、右手に小な稲荷の堂。段の上に朱塗兀まだらで、欠損じた賓頭盧の形の木像一つ朦朧として、傾いた額に翁の面。水干烏帽子を着た一頭の猿が馬を曳いた絵馬一面、砕けた瀬戸物の香炉、太鼓の胴など、それ〴〵よろしき配置。梁の上に、黒く、錆びたる鰐口ぶら下る。隅々に蜘蛛の巣見え、階段の上に深沙大王と仄に読まるゝ扁額、青と白を切交ぜの幣束等、総て雨に朽ち、風に破れた模様、周囲は参差と枝をまじへた、松の林、昼なほ暗き体、枯草の中に苔蒸したる御手洗、常夜灯など、黄昏の色を籠めて、爰に倉持伝助、大垣正太の両人、前幕のこしらへにて立懸り居る。

「ふるやしろ」冒頭は、深沙大王の祠へ伝助と正太が到着するところからはじまる。伝助と正太が、「前幕のこしらへ」のままであることから時間的な連続性がわかる。ふたりは骨董蒐集のために、ここに描かれた祠のさまざまなものを物色する。このとき、伝助は「新刀以前」か否か、つまり慶長以前か、以後か、によって判断する。すなわち、伝助にとっての価値は「何しろ古くなくつちや不可ん」と時代の新旧を見るだけのものである。祠に置かれたものたちは、実は魂を宿した付喪神であるが、伝助は新旧だけが関心事であり、古物の魂などに見向きはしない。伝助は「せめて神酒徳利の奇らしいのでも転がつちや居らんか、捜せ。構ふものか、百姓共は蛇体だと云つて震へ居るが、たかが物置の青大将だ。誰に遠慮がいるものか。先祖代々、人に頭を下げない己だ。深沙

大王、へむ、甘い大王」などと言う。しかし、伝助が「新刀以後」と意に介さなかった「たかが物置」に捨て置かれたものたちは、深沙大王の眷属として伝助に制裁を加える評定をする存在となるものである。「増長慢」である限り、伝助にこの祠の本質を窺い知ることができないのは確かであろう。

後の評定の中で、紙雛は「伝助にかさなる怨は、砂の数ほど尽きぬ」と言う。それに答えて、翁が「思ふ事があつて此処へ来る、界隈の百姓達が、屈託といふ屈託の起は残らず伝助」と言い、伝助の「心懸が酷い」ために「此願事が叶ふか何うぢやと、一心になつて此処へ来るのに、かなはぬと蜘蛛の糸で、書いて見せねばなるまいがの」と、祠が「禍の神」と呼ばれる事情を述べる。第一幕「縁の糸」での松三郎の老母の話によれば、願事を抱えて祠に日参していたのは六蔵という男であり、「かなはぬ」の文字を見てすぐに首を縊ったのだという。だとすれば、「禍の神」と呼ばれて寂れゆくほどにこの祠は、命を絶たねばならぬほどの人の願いを怨恨に換えて堆積させる場所になると言えよう。さらに紙雛は、「伝助の祖父がね、金の威光を振りまはしてさ、身分のあるのは、五百石取の女から始め、軽いは炭焼の女まで、年紀は十五と云ふのばかり、三十人と取りかへ、引きかへ、床に活けたり、庭に植ゑたり、なぐさんだ女には、残らず、其二の腕へ、紅い絹糸を結ばせた乱行がござんす」と伝助の祖父の代にまで「増長慢」をさかのぼる。多年のうちに堆積した、遣りきれぬ人の恨恨を知っているのが、付喪神たる祠の異類異形らである。

ただし、検討が前後するが、伝助と正太が物色するもののうち、兀仏と呼ばれる賓頭盧の木像に、演出上の〈仕掛〉がしてあることには注目しておきたい。

伝助　然うだ。恁う云ふのはよく腹の中に、刻んだ奴の銘がうつてあるもんだ。

と、掌を広くして、大く、すつぽりと仏の天窓へ被せ、くりぬきの首を抜く、と同時、両人顔を突寄せ、うつろの腹の中を覗く。

仕掛にて、腹の中、恰も血汐の迸る如く、黒煙颯と立つ。

両人　わッ。

と驚く、目ともいはず、口ともいはず、鼻ともいはず、むら〳〵と煙たちかゝる、目つぶしを食つて、ワッと噎せ、顔を蔽ひ、ぢたゝらを踏んで、伝助は手にした首を叩きつけ、くるくると煙に追はれて入る。

正太続いて駈け出すと、向うより百姓一人、粗朶を背負つて、出て来るのに思はずばつたりと突当る。

「仕掛にて」とあるとおり、この賓頭盧の木像には「黒煙」の〈仕掛〉がしてある。この〈仕掛〉は、舞台上の伝助、正太の「両人」を驚かすが、同時に観客の視線を意識し、それ

をも驚かすものであろう。伝助が立ち去った後、正太は偶然にぶつかった地元の「百姓」を連れて、恐いもの見たさから、恐れ震えながらも、黒煙の立った賓頭盧の正体を見きわめようとする。

正太　こら、此の呼吸だ、覚えて置け。

とへらず口、ぶる〳〵もので立寄ると、兀仏の首は、抜いてはふり出した処に其まゝ。正太這ふやうに腰を曳き、長く手を伸ばして、弓の折のさきで、こッ〳〵突くと、又仕かけで其首、スウと上へ上る。きやつといつて百姓ともぐ〳〵一散に遁げて入る、――

道具幕。

さらに「仕かけで」木像の首が上方へ飛び上がる演出がなされている。それに驚き逃げ去るときの正太は、伝助が先に言った、深沙大王を「百姓共は蛇体だと云つて震へ居る」という言葉と大差あるまい。第二幕前半「ふるやしろ」の場は、序幕で演じられた世話物的な世界の「金の威光」を脅かすように、異類異形の世界が存在していることを示している。

そして、〈道具幕〉の間に、舞台の上は完全に異類異形の世界へと転じる。

幕の内にて、

鰐口自然から音を発す、ごん〳〵、――がん、がん

大勢声を揃へて、

○　兀仏、兀仏、兀仏。

と呼ばはりながら、道具幕切つておとす。舞台、前幕の道具にて、夜。爰に、兀仏、あたまも、顔も手足も、胴も、破れ法衣も、ドス赤くまだらに白く兀げたるこしらへ、ぐッたり首を垂れて居る。紙雛、下げ髪、うちぎ、紅の袴。翁、尉のきつけ也。猿、幣束を手に持ち、水干烏帽子。狐、よれ〳〵の麻社衩。紫の手綱したる白馬など、それ〴〵好みのこしらへにて、社の床と廻廊の辺に、件の兀仏をとりまいたる体、よろしく並び居る。

ト先づ猿がものをいふ。

「先づ猿がものをいふ」とあるように、〈道具幕〉が切って落とされたとき、舞台の上では唐突に、祠の中の木像や人形たちが演じられはじめる。つまり、先ほどまでとは変わって、異類異形の世界が観客席の前に展開し、観客らはそれを観ることになる訳である。作品の結末では、この異類異形たちが、「増長慢」な言動をし続けた伝助らに制裁を加える展開となっていく。人間の世界と異類異形の世界とが交錯し、人間世界の「金の威光」を、異類異形たちの力が圧倒するのである。これを挟んで後、舞台上で異類異形たちが演じられるこの〈道具幕〉は、作品の大きな転換点であると言えよう。

ただし、深沙大王の祠に済む異類異形たちも、絶対的な「通力」を持っている訳ではないとされている。この場面での異類異形たちの会話は、（猿）「兀仏、兀仏、えゝ、兀仏、いや

もう、ぐうの音も出せぬかい」、（狐）「見ろ、見ろ、何と云ふ通力の無い事だ」という嘆きからはじまっている。松三郎とお俊も、（翁）「伝助の嫉妬我慢のために、心中をしようとする、あはれな男女」と評定の話題にのぼるが、「何とかして助けまいか」と言葉を向けられた紙雛は、「何うぞ助けてやりたい」と言いつつ「近ごろの勢では」と力の及ばないことを嘆息する。評定は、伝助に「蹂躙られて、力及ばずと極つた」からには祠を出て「立退」するべきだという結論に一度はまとまりかける。そのときに「頼むは兀仏ばかり」と言われていた兀仏がようやく動きだし、「増長慢の伝助、活けて置く和尚かい、今夜を過さず泡を吐すわ」と宣言する。

兀仏　どれ、久し振りで、腕を見せうか。

と大欠伸、天井まで伸を打つて、あは、はゝゝゝゝ、呵々と笑ふ。

此見得にて道具まはる。

兀仏の〈見得〉の後に〈廻り舞台〉がまわり、次の場へ転じる。注目しておかなくてはならないのは、兀仏が「今夜を過さず」と言ったところで第一場「ふるやしろ」が終わることである。兀仏の〈見得〉は、今まさに「増長慢」の伝助が成敗されるべく展開していることを印象づけよう。

さて、続く「草の露」の場は、あらためて舞台上を人間の世界として、新聞記者・小山田の様子を描くところからはじまっている。小山田は、深沙大王の祠を訪れ、異類異形らの評定を見ていたのである。

道具がまはると、松の立木、寂とした暗夜の林の中に、破れた羽目を見せ、折れ朽ちた欄干など、深沙大王の祠の裏。廊下に前幕の新聞記者小山田透。後姿で羽目の穴から、本堂を覗いて立ちかゝつて居る。しばらくうごかず、熟として、やがて前の場の妖怪を残らず見届けた思入。

小山田　はてな、

と向直つて小首を傾け、腕組をする。

〈廻り舞台〉が回転して場が転換すると、小山田はまず「後姿」であらわれ、「はてな」と「向直つて」首をかしげている。小山田の「後姿」をとらえるのが、舞台に向けられている観客席の視線であることは理解できよう。そして小山田が「向直」るのは観客席の方へである。後ろを向いているとき、小山田の視線は、祠の内側を覗いている。〈廻り舞台〉はここでも同じ時間のふたつの場所を見せる。前場で観客が見ていた祠の内側と、外からそれを覗いている小山田である。つまり、小山田が祠を覗いて見たものは、前場において観客の視線がとらえたものと同じものである。すなわち、異類異形の世界を覗くという、観客と共通の体験を持った存在として、小山田は舞台からこちらを向いていることになる。

先行論にも述べられたように[8]、小山田という人物は異類異形の世界を覗き、後には「倉持伝助が残忍酷薄、傍若無

人、天、人ともに許しちや置かん、深沙大王霊験あり」と言って、それと人間たちの世界とを結びつける存在である。そのとき、この小山田の言葉が説得力を持つのは、彼が観客と同じものを見ているからと言えよう。とすると、この小山田が異類異形らの評定を目撃した場面は、二重の意味で重要な意味を持っている。この場面は、ふたつの世界を結びつけるために不可欠であると同時に、〈廻り舞台〉の演出を用いて、観客たちが前場を観ることで得た印象をそのまま舞台上の登場人物のものに移し替える機能を持っているからである。

続いて、〈下座唄〉として「恋と世間は二筋道よ、わかれ〳〵に身を果す」という在郷唄が歌われ、松三郎が登場する。「わかれ〳〵に身を果す」という詞は、ともに死ぬ覚悟を決めた松三郎とお俊を思い起こさせるものであろう。そして詞どおりに、松三郎は刀を抜き自害しようとする。それを見た小山田が、制止して理由を問う。松三郎は、世間への申し訳から別々の場所で自害をする約束をお俊としたこと、お俊が堤か川へ身投げをしたこと、すべてが倉持伝助のために起こった次第であることを告げる。それを聞いた小山田は、すこしの〈思入〉の後、松三郎とお俊が助かるものと判断する。

小山田　可し、其の伝助の事ならば、
　と本堂の方に目を注ぎ、
小山田　僕に思ふ仔細がある。兎も角急いで君、其の伝助の内へ、僕をこれから案内なさい。屹と、助けてあげようから。

小山田が「本堂の方に目を注」ぐのは、異類異形たちの評定を思い起こしているからである。前場において、賓頭盧の兀仏が「今夜」の行動と宣言したことから、小山田はふたりが助かると判断できたのであろう。小山田は松三郎を連れて伝助の屋敷へ向かう。次の幕の伝助の屋敷において人間の世界と異類異形の世界が交錯することを予想させて、第二幕は「幕を引く」のである。

## 三

第三幕「忍び松明」の場は、小山田と松三郎が伝助の屋敷へひそかに潜伏するところからはじまる。伝助の屋敷は、暴風雨で倒れ再建ができなくなった寺から牛十頭で曳かせたという仁王像を、門番と称して据える大きな構えで、塀に囲まれている。小山田と松三郎は、塀を乗り越えて庭へと潜む。

小山田　お待ちなさいよ。
　と裏木戸をおして試みると、開かず、引返してあたりを見ながら、火の見の階子に目をつけて、
むゝ、
　と頷き、松明を落して踏消すと、するりと階子を伝うて塀の屋根。
小山田　一所に、一所に、
　とひそかにいふ。

松三郎猶予ふ仕打。
小山田　来たまへといふに。
と強くいふ、これにて松三郎も攀じ上り、齊く塀を越して見えなくなる。
一見、何でもないように見えるが、こうしたところにも観客席の視線は内包されていよう。塀を越したふたりの姿が「見えなくなる」のは、観客席から見た場合だからである。そして、この塀の向こう側に伝助の屋敷はひろがる。
ふたりが塀を越えて庭に潜んだ後、伝助と正太が帰宅する。深沙大王の祠では思うような骨董を手に入れることができなかったが、代わりに、身投げしたお俊を引き上げ、それを正太が担いで連れ帰る。伝助の屋敷では、主人の帰宅をお俊の継母であるお勘が出迎える。
伝助　開けろ。
ドン〳〵〳〵、
伝助　開けろ、開けろ、今帰つた。
お勘　はい〳〵、唯今あけます。
と婦人の声がして舞台が半分まはると、正面に一段高く座敷あり。舞台は豪農の庭のこしらへ、松の植込、石灯籠などよろしくあるべし。
ここでも〈廻り舞台〉が回転することで、今までは見えなかった塀の内が観客席の前にあらわれることになる。
そして始まる「大洪水」の場で、この庭にまず展開するのが、伝助がお俊を、そして小山田に手を曳かれて姿をあらわした松三郎を捕らえて縛り上げ、正太らの食客に打擲させる〈責め場〉である。伝助はやがて「まだろッこいわ」としびれを切らし、自らもお俊を打擲する。ここに至って様子を伺っていた小山田がようやく動き、「深沙大王、深沙大王。深沙の社の兀仏、手並を見せずやッ！」と声をあげると、「数百の人声」が「おう!!!」と響いて、洪水の幻が伝助を襲う。
小山田　む、洪水だ〳〵〳〵、水だ！
この声に、お勘と正太、よろ〳〵しながら、やがて二人ともばつたり倒れる。
伝助　えゝ、床を越した、畳が流れる、襖へついた、あれ〳〵、
といひ〳〵泳ぐ手つき、ふッと顔を撫でて水を吹くなど、狂ひまはつて塀の上。
伝助　やあ水だ、ひどいぞ、仁王の肩を越した。
と荒波に追はれる形で、火の見の階子へ駈け上る。
ト舞台が半まはしになる。
其時、前幕の異類異形、する〳〵と練つて出て、狐、猿、翁、太鼓、紙雛など庭を廻つて雀躍する。誰の目にも見えずと知るべし。
再び「半まはし」になった舞台の上に異類異形たちがあらわれ、人間の世界と異類異形の世界が交錯する。ただし、「誰の目にも見えずと知るべし」とあるように、この異類異形た

ちは声は響くけれども、舞台上の人物らには見えていない。また、洪水も伝助の他には見えていない。小山田は「我慢の角を折らぬか、強欲の心を撓めぬか。（略）睡をさまして眼を開けば、影もない、形もない、溢れたほどの水もないぞ」と改心を促している。しかし、伝助は耳を貸さず、かえって「何をほざく、生意気な、村一統己が奴隷だ」と言って洪水から逃れるように火の見階子を高く登っていき、そして、兀仏の「手並を知つたか」という高笑いと同時に「真倒」に落ちて命を落とす。そこで異類異形たちは姿を消す。

この一連の場面において、人間、異類異形、双方の姿をとらえているのは、観客席の視線だけである。松三郎やお俊は何が起きているかを理解していないであろう。小山田にしても、深沙大王の力を想起しつつ伝助の様子を見ることで、洪水の幻が伝助を襲ったことを判断したものであろう。登場人物たちの目に見えないものをあえて舞台上に登場させるのは、この戯曲が観客席からの視線をもその一部として機能させていることを示していよう。人間の世界と異類異形の世界との交錯のありようを映した光景は、観客席からの視線だけがとらえるものとして確かに存在しているのである。

## おわりに

先述の「本郷座の高野聖に就て」という文章の中で、鏡花は次のようにも述べている。

拙作中、倉持伝助と兀仏は高田に、村山松三郎と翁の面の変化とを藤澤に、お俊といふ婦人と紙雛の精とを河合に、新聞記者がござ候、それと白狐とを佐藤に、あとは飛入勝手次第、但全篇を通して演者は余り真面目に過ぎず、特に古社のあたりは幾分か滑稽の趣味を含む事、兀仏がうワッと眼を開いて、待て〳〵、と呼ぶ処と、新聞記者が、やあ、深沙の社の兀仏手並を見せずや、と呼ばるゝと、空で、おうゝゝと答へる、伝助が洪水だ、と呼ぶ、こゝの意気さへ、ちやんと合へば、あとは泣いて居やうが、笑つて居やうが、別段大なる矛盾は起らず、（略）

鏡花は、主要な俳優の配役について、人間世界の誰かと、異類異形たちのうちの何かを、ひとりの俳優が演じると想定していたようである。クライマックスの場面で伝助が洪水の幻に追われて火の見階子を登りながらも「増長慢」な台詞を言い、そこで「声がかはり、兀仏の音調して」「手並を知つたか」という台詞が響くなどは、伝助と兀仏を同じ役者が演じることで実現する演出であろう。また、上演にあたって鏡花が重要視した箇所としては、異類異形たちが登場する場面や、その力を顕現させる場面の「意気」などが挙げられる。鏡花が異類異形たちの世界に存在感を持たせようと注力したことが窺えよう。

『深沙大王』は、旧来の類型とも言える場面と、異類異形らの活躍する幻想的な場面とが組み合わされた作品である。

類型的な場面において、本郷座の舞台装置が効果的に用いられるのは当然でもあろう。一方で、〈廻り舞台〉を用いて、異類異形を見る体験を、観客席と登場人物とに共通したものにするための演出がある。また、観客席からしか見えないものを舞台上に登場させる演出もある。本作品の演出は、観客席からの視線を内包した形で成されている。ことに異類異形の世界のリアリティは、舞台上のものとして描かれた役者の姿やその所作と、観客席からの視線とが緊密に関わりを結ぶことで成り立っていると言えよう。『深沙大王』において、舞台の上に異類異形の世界を成立させようとする鏡花の目論見は、観客の視線をも戯曲の一部として機能させることにより達成されているのである。

**注**

（1）村松定孝「鏡花小説・戯曲解題」（『泉鏡花事典』／有精堂／昭和57年3月）ほか。

（2）穴倉玉日「本郷座の『高野聖』に就いて――泉鏡花『深沙大王』の成立と上演見送りの背景」（「国語国文学」第37号／福井大学国語学会／平成10年3月）

（3）市川祥子「「深沙大王」と深大寺――〈文字の技巧〉論の緒として」（『論集泉鏡花』第3集／和泉書院／平成11年7月）

（4）越野格「『夜叉ヶ池』（論）への道（1）――『水鶏の里』から『深沙大王』への転移」（「国語国文学」第45号／福井大学言語文化学会／平成18年3月）

（5）『樋口一葉全集』第二巻（筑摩書房／昭和48年9月）。なお、『われから』のお町が『深沙大王』のお俊と似通ったふるまいをしていることについては、出原隆俊氏のご教示を得た。

（6）『特別展 本郷座の時代――記憶のなかの劇場・映画館――』（文京ふるさと歴史館編／平成8年10月）

（7）『鏡花全集』別巻（岩波書店／昭和51年3月）所収。初出は、『歌舞伎』第54号（歌舞伎発行所／明治37年10月）。『深沙大王』を論じる際の基礎的な文献として、度々先行論にも引用されてきたものである。

（8）（4）に同じ。

※『深沙大王』の引用は『鏡花全集』巻二十五（岩波書店／昭和50年11月）に拠った。漢字は適宜通行の字体に改め、ルビ等は省略した。傍線は論者の付したものである。

（にしお・もとのぶ／本学大学院博士後期課程修了）