

誤算の闇：菊池寛「藤十郎の戀」試論

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2010-05-31 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 木村, 小夜 メールアドレス: 所属:
URL	https://fpu.repo.nii.ac.jp/records/124

〔研究論文〕

誤算の闇

―菊池寛「藤十郎の戀」試論―

木村小夜

はじめに

己の芸に行き詰まりを感じた役者坂田藤十郎は、人妻に偽りの恋をしかけてみせることで、密夫の演技を体得する。屈辱を受けた女が自害する一方で、彼の舞台は一層評判が上がっていくことになる。

この、あまりに人口に膾炙した短篇「藤十郎の戀」の成立過程には、第四次『新思潮』に菊池寛が草田杜太郎の筆名で投稿して不採用となった戯曲形式の原稿「坂田藤十郎の戀」(一九一六へ大正五〇年一月二〇日以前に脱稿)¹⁾、連載小説「藤十郎の戀」(大阪毎日新聞)夕刊、一九一九へ大正八〇・四・三(一三三)、小説好評につき同年一〇月から二ヶ月間上演された大森痴雪の脚本、およびそれを参考に菊池自身が改作した同表題の戯曲(『藤十郎の戀』一九二〇へ大正九〇・四、新潮社)、という四種のテキストがある。以下、日高昭二氏の名付けに従い、これらをそれぞれ、原

稿、小説、台本、戯曲、と呼ぶこととする。また、最初の原稿には原拠があり、一種の翻案であることも明らかになっている。²⁾

管見に入った主たる研究としては、藤十郎が演技に腐心する狂言として史実をあえて枉げて近松の「大経師昔暦」が採られた事情を中心に考証した箕野聡子の論考³⁾、作品の成立と周辺事情に注目した片山宏行の論考⁴⁾、歌舞伎の趣向になぞらえた小説冒頭の分析から始まり、近代的恋愛観に対する作者の懐疑にまで広く視野をとった日高昭二の論考⁵⁾がある。

自作への自己言及や評論的記述の多い作家の作品研究にある程度共通する情況とも言えようが、とりわけ菊池寛の場合、テーマ小説という名目の下、作中で明白に語られる主題や作者の解説の枠外に意味を見出そうとする傾向は希薄である。そうした先行研究の中で、「生活を離れた「恋」という幻想の危うさ……を、藤十郎のみのエゴイズムにとどめることなく、女房をも含めた「相互行為」＝「相互越境」の危うさとしてとらえ直してみせた」という日高氏の指摘は、現時点での最前線の読みと考えられよう。

ここでは小説を中心とした解説を目指す、まず、習作である原稿との差異から、より完成された小説におけるお梶藤十郎の場面の内実を分析し、ついで小説にはない戯曲中の末尾部分の参照ならびに台本との比較によって読みを補強する、という手続きを踏む。痴雪の台本が今のところ閲覧不能とされるため、菊池がこれをいかに利用したか厳密には不明な戯曲ではあるが、少なくともそれを自作として発表した以上、戯曲全体に菊池の意志が及んだ作品と見て差し支えない、とここでは考える。なお、痴雪の台本代わりのテキストとしては、片山氏の紹介した柴崎林左衛門、松長照夫、霞亭による記録がある。とりわけ、前二者は上演された「藤十郎の戀」の詳細な再現となっているので、折に触れてこれらを中心に参照する。

一 原稿の問題点

既に再三、諸論で言及されていることではあるが、順序としてまず、菊池（草田）による初発の原稿が原拠「賢外集」中の次の短い記述をいかに翻案したか、というところから確認しよう。

坂田藤十郎祇園町ある料理茶やの。くわしやに恋をしかけ。やがて首尾せんと思ふに。件の妻女。おくの小座敷へ伴ひ。

入口の灯をふき消たり。時に藤十郎すぐさま逃帰りけり。其翌朝右の茶やへ行。妻に打向ひ。御影にて替り狂言の稽古を仕たり。此度の狂言は。密夫の仕内なり。つひに左様の不義

を致たる事なければ。甚此仕内にこまり。此間太夫元よりはやく初日を出し申度と。再三せがまれ。日夜此事にあぐみ。

密夫の稽古を男に会合もらひては。其情うつらねば。ひとつも稽古にならず。我願ひ成就致けいこ仕たり。今朝太夫元へ。

初日明後日御出しと申遣したりと一札申されし。一座の人々扱々名人と呼ぶ、人の心がけは。凡慮の外なる事と手を打ぬ

原稿では、「一」で藤十郎のおかれた苦境を示す会合場面が補われた後、「二」では「離座敷」にて原拠とほぼ同様の事態が生じる。ただ、原稿には「灯をふき消」すという女のふるまいは採用されず、また原拠では藤十郎の「一札」は「翌朝」であるところ、原稿では、おかんが藤十郎の思いを言葉で受け入れた直後、藤十郎が告白と共に許しを請うが、そのままおかの自害に至るという急転回を見せる。さらにその後、「藤十郎の芸の裡に末代迄も生きて行く仕合せの女」と「独白」させ、それを場の三人は「驚いたやうに」聴いている。これら一連の書き換えについては、菊池自身の原拠への憤懣の反映があったとの自己言及がある。女の怒りの台詞の中には「芸の人柱」といった表現もあり、「藤十郎は、……長く芸術至上主義の代名詞のように扱われてきた」というのは、原稿の段階からも言えそうなことであろう。「テエマが面白いのにも関わらず、無暗に友禪縮緬のやうな台辞が多くつて」と批評した「新思潮」同人の一人芥川が間もなくまさにその「芸術至上主義」を「テエマ」とした「地獄變」（『大阪毎日新聞』一九一八（大正七）・五・一（二二））を発表し、更にその後、同紙に小説「藤十郎の戀」が連載されたのも、周知の事実である。

同人達の酷評については先行研究に紹介されているので、ここでは繰り返さない。むしろ原稿の発見された今となつては、彼らの印象批評とは別に、小説の完成度から逆に原稿の欠点が見えるようになったこと、更には、そこから翻つて小説の解釈が明確になつていくこと、に意義がある。

例えば「一」において、会合に集まつた面々の眼前で藤十郎はおかんと共に場を去るのであり、末尾の藤十郎自らの「独白」もまたおかんの自害と藤十郎との関連を隠すどころか周囲にさらしている、といった点など、一読しても話の奥行きなどはいくらでも挙げることができよう。「結果的には二人の心理があらさまに吐露されることで、おかんの悲劇性、藤十郎の悪魔性、舞台の緊張感などがまったく半減してしまつている」(片山氏)との指摘も既にある。

が、より致命的な欠陥は次の点に尽きる。

原稿は小説とは違い、原拠と同様、藤十郎の口説きが偽りであつた事実は後で本人によつて明かされるため、それをしかけることがどの段階でいかに決意されたかは、「(表情で言葉を裏切りながら)」程度の符牒にとどまり、演技や台詞にさして盛り込まれずともよかつたかも知れない。しかし一方で、「貞女」との評判を取るおかんがなぜ口説きに心を許してしまつたのか、そこに至るまでの葛藤は読み手に十分納得されるように描かれねばならぬであろう。これは、おかんがどの程度藤十郎の演技性を意識していたのかということと関係してくるが、この点が原稿では曖昧なのである。

おかんの藤十郎への姿勢を「もう云ふて下さりまするな。」から「そなたの望きかうわいな。」へと急変させた殺し文句は、

世上の人は藤十郎こそ一代男の世之介にも勝つた色果報の男
じやと申しまするが、例へ百千の女の恋を受くるとも、おの
れが仕懸けたたつた一つの恋に破れては恋の叶ふた村若衆に
も劣りまするわい。

つまり、天下の藤十郎が本気の恋に破れたという台詞であつた。では、それまでの藤十郎の言葉をどう聞いていたのかといえは、彼が人気役者であることをおかんも決して忘れてはおらず、それを思い返させようとする返事を繰り返している。「藤様のお傍に一人居てはきつう恨まれるわいな。」といった台詞はその一例であろう。彼の演技に「(つい釣り込まれたやうに)」なり、役者としての藤十郎に夢中になつたことを無邪気に告白した後、「急に
ある危険に気がついた如く」「あなたの事を思ふて居るのは私ばかりではありませぬわい、」と一般論で、或いは「そつと云ふて下さつたら白髪になる迄待つたものを、」と諧謔的に、相手の口説きをかわそうとしていたのだ。役者藤十郎を「百千の女の恋を受くる」特別な男であるとこれほどに意識していたおかんが、先の藤十郎の台詞一つになぜ心を許したのか、その内面を追うことができないのである。

のみならず、それまでの口説きが「手段」であつたと知らされた後も「そなたに口説かれて落ちぬ貞女があつたなら、鴨の水が逆さに流れますわいな。」といった台詞がおかんの口からは出てくる。日高氏もここを「芝居がかつている」と見ているが、確か

にこれでは依然として、藤十郎の演技に「釣り込まれた」ままの舞台上の演技さながらである。百歩譲ってこれが戯曲形式のゆえであると考えたにしても、偽りと告白された後までもおかんにそれ以前と同様の役者的な印象がまわりついては、その苦悩は曖昧になり、物語の眼目が消失してしまう。「無暗に友禪縮緬のやうな台辞が多く」という先の芥川の批判が批判たり得ているとするなら、こうした意味においてであるべきだろう。

二 藤十郎という役者 ―小説へ―

原稿では、偽りの恋、女の動転、男の告白、女の自害が時を移さず一気に展開し、しかも男女ともに心の変化の契機も不明瞭であった。これが小説形式で描かれると、内面への立ち入りが可能となつて明快さを持つてくるのは当然だが、とりわけ新聞連載小説という形態は、前回までの進行を前提として把握しつつ次回へと読者を読み進ませる技術を要し、そのためにも書き手自身も各々の段階を明確に自覚する必要がある。「観客たちの小説体験の（刷り込み）のうえに浪花座の「藤十郎の恋」は成立していた」（片山氏）と受け手側からの説明も可能だろう。が、むしろ原稿の戯曲からいったん連載小説へと書き換えられることで、芝居そのものと劇中劇の区別なども含めて原稿では不明であった骨格が作者により自覚されたからこそ、痴雪もまた二ヶ月間にもわたる上演に耐え得る台本を綴れたのであろうし、更には確信を持つて

菊池自身が戯曲にも仕立て直せただけである。たとえ、演じるこ
とがいかに困難であつたにせよ。¹⁴

片山氏は、「藤十郎の戀」は「舞台化することを想定した場合、
はなはだ厄介な素材」であり、「小説にこそもっともふさわしい
題材」だった、その観点からすれば原稿も戯曲も「同じ弱点を内
在している」という意味で、本質的にさしたる径庭はない」とし、
その「弱点」を痴雪がいかに工夫したかについて、柴崎・松長ら
の手になる周辺資料を紹介している。しかし、氏の指摘はあくま
でもジャンルの違いにのみ注目した抽象的なレベルにとどまっ
ている。次節以降で見えていくように、作品内容に立ち入れば、まず
原稿と小説との間には本質的な差異があり、さらにその横に小説
を戯曲化したものを補完してみることで、原稿と戯曲の間には「技
術的な巧拙」（片山氏）を越える差異が存在すること、小説と戯
曲には、原稿にはない明確な構造が内包されていることが認めら
れる。

小説はまず、春の京の風物、人の往来の描写に始まる。これが
歌舞伎の趣向に乗っ取つたものであり、ついで、そこに「口性な
き京童」の噂の役割が浮上してくる点は、日高氏が着目する通り
である。東西二人の役者の優劣を比較する形で世間に評判は流れ
るが、藤十郎自身はこれを比較の問題ではなく、「われらの見る
所は、また別ぢや。少長どのは、まことに至芸のお人ぢや。われ
らには、怖ろしい大敵ぢや。」とより本質的に自分の危機と認識
する。ここに噂とは別次元の孤独を抱え込む役者の苦悩が生じ、
それこそが物語を起動させていくのだが、世間の噂は再び最後に

も現れる。この物語が無責任な噂で成り立つ世間とその世間の決して与り知ることのない世界という対比を持つていることを、先取りして確認しておこう。

原稿の「二」の部分と比較して七、九章を読むと、事後の種明かしがない分、藤十郎が演技に意識的になる段階は明快に追うことが出来るように描かれている。俳優としての焦燥ゆえにそれまで意識しなかったお梶の人妻という立場に敏感になり、藤十郎は人妻への「不思議な物狂はしい情熱」をまずは生身の男として一瞬感得するが、「貞女」との評判からこの最初の「慾情の妄動」は抑えられ、入れ替わるように「悪魔的な思付」へと転化して行く。

以降、冷静に自他を観察しながらの演技が始まるわけだが、ここで現実の坂田藤十郎や当時の歌舞伎俳優の役割に目を移すと、主役級の役者は同時に演出家でもあり、相方霧波千寿への演技指導なども藤十郎の役割であったことが窺える。相方になったことのある芳澤あやめの「藤十郎と狂言する時は。ゆつたりとして大船に乗たるやうなり。」（「あやめくさ」）といった証言が残り、こうした評判記を受けて、作中で千寿自身も言っているように、「藤十郎の指図のまゝに、傀儡のごとく動くのが、彼の演技の凡てであつた」といった記述があるのだ。

また、「狂言は常を手本とおもふ故。けいこにはよく覚え。初日には忘れて出るとなり」（「耳塵集」）ともあり、自身の台詞を一度忘れてから舞台に立つ、と言った程に演技自体を内面化させる役者として藤十郎は抜きん出ているとされる。¹⁵と共に、その演技

の中心は時に冗長すぎるとさえ言われた長台詞にあり、そこで過去を追憶するという個性をも持っていた。¹⁶確かに原稿でも小説でも、口説きに入る準備段階として過去の二人を懐かしむ物言いがあり、現実に残る藤十郎像を菊池はかなり忠実に反映させている。作中で近松作品「大経師昔暦」についての史実を歪めたと批判された「藤十郎の戀」だが、藤十郎の造型に関しては史実に忠実であろうとし、長台詞も昔語りもプロットを成立させるためには有効だったのである。「身ぶりは、ろのあまりにして。よるこびいかるときは、おのづからその心身にあらはるゝ。」（「耳塵集」）と内側から芝居を作っていく藤十郎の方法ならば、偽りの恋の始まりに過去の追憶を語りつつ自身の心に思慕を宿らせていく、というのはごく自然な過程である。

ある側面では原作者以上の権限をも持つ程の、こうした演出家の役割が彼に課せられていたからこそ、「そなたの所作、そなたの目付、また二つにはおのれが心のどよめきを知らんがため」と原稿で思惑を吐露した通り、彼としては、人妻との恋がもたらす心境を知り、自らの台詞が自他に与える効果を計りながら、周到に観察する必要があつた。彼が演じようとしている近松作品の実際において、おさん茂兵衛の密通は人違いで生じてしまうものであつて、藤十郎の演じた口説きに類する場面はない。それでもなおこの作品を菊池が採用した事情については箕野氏の考察に譲るが、その事情を視野の外に置いて、この口説きが藤十郎という固有の役者の演技を成り立たしめるものとして描ければ、作品としては十分完結しているのである。

三 藤十郎の誤算 ― 原稿と小説 ―

さて、先に原稿で確認したのと同様、小説にあつても、お梶に変化と覚悟をもたらすのは、凡人でなく特別な男としての自分が「振られ」た、という自己言及であつた。しかし、この後、小説と原稿とは大きな隔たりを見せていくことになる。

「藤十郎の切ない恋を、情なくするとは、さても気強いお人ぢやのう、舞台の上の色事では日本無双の藤十郎も、そなたにか、つては、たわいもなう振られ申したわ。」と藤十郎は、淋しげな苦笑を洩した。

と、今迄泣き俯して居た女は、ふと面を上げた。

「藤様、今仰つた事は、皆本心かいな。」

女の声は、消え入るやうであつた。その唇が微かに痙攣した。

「何の、てんごうを云うてなるものか、人妻に云ひ寄るからは、命を投げ出しての恋ぢや。」と、いふかと思ふと、藤十郎の顔も、さつと蒼白に変じてしまつた。浮腰になつて居る彼の膝が、かすかに顫ひを帯び始めた。

必死の覚悟を定めたらしいお梶は、火のやうな瞳で、男の顔を一目見ると、いきなり傍の絹行燈の灯を、フツと吹き消してしまつた。

原稿では、同じ箇所が次のようであつた。

藤十郎。(全く舞台の上に於ける演技の如く、表情充分に)

……世上の人は藤十郎こそ一代男の世之介にも勝つた色果

報の男じやと申しまするが、例へ百千の女の恋を受くるとも、おのれが仕懸けたたつた一つの恋に破れては恋の叶ふた村若衆にも劣りまするわい。

おかん。(大なる感情の転覆に逢つた如く無言で居たが、遂に心死的に) 藤様！ そなたの望きかうわいな。

藤十郎。(全く不意を打たれた如く) え、つ。

おかん。京洛中の女子達が命迫もと思付くあなたを嫌ふては女冥利が尽きるわいな。

藤十郎。(ある昏睡から醒めた如く、蒼白な顔をして茫然として居る) ……………。

おかん。承知したが何ぞ不足かえ。

藤十郎。(全く蒼白になつてしまつて) ……………。

二作品で藤十郎の顔に「蒼白」の生じる情況の違いは、重要である。

小説の藤十郎が「蒼白」になり「顫ひ」始めるのは、お梶に「本心か」と問われたことに対して「命を投げ出しての恋ぢや。」と答えた直後からである。その手前で「淋しげな苦笑を洩した」ところまでは辛うじて演技を意識しているが、「蒼白に変じてしまつた」、「膝が、かすかに顫ひを帯び始めた」は、明らかに演技が彼のコントロールから逸脱していることを示す。即ち、この時の藤十郎は、恋に破れたと嘆きつつ「淋しげな苦笑」でもつてそろそろ芝居を終わらせるつもりであつたところへ、まさに「本心」を衝かれたために、却つて芝居を降り損ね、凶らずも演技を引き延ばさざるを得なくなつたのである。

藤十郎の思惑としては、お梶が「貞女」である以上、「振られ」することも予測できようし、危険な状況には結局踏み入らぬまま、自分が欲するものだけ得てこの場を終わらせられる、という確信があつたであらう。「貞女」への信頼が迂闊であつたと言うよりも、役者としての自分にのしかかる重圧から、相手にしていたのが生身の人間であることを忘れ、「貞女」との評判に都合よくりかかったことが問題なのだ。或いは、いつもの千寿相手の芝居と同様、相手を「傀儡」の如く意のままに操れるという錯覚が働いていたかも知れない。いずれにせよ、いかに終わらせるかを考へ抜かないまま恋の身振りを始めてしまったこと、それを始めるということが自他にとつていかなる意味を持つかに思い至らなかつたことが、偽りの恋の偽りたる所以、否、それ以前に、恋の恋たる所以である。

かたや原稿では、恋に破れたと嘆く藤十郎の台詞は、態勢を変えはしたものの、「全く舞台の上に於ける演技の如く、表情充分に」とあるように、それまでの芝居の延長上で、依然演技に没入しており、そこから降りる気配はない。だからこそ、おかんに本気になられてから彼は「全く不意を打たれ」て突然慌て始め、「蒼白」になり、おかんに責められる形で、全てを告白し始めるのである。このとき、藤十郎は「つかうか」と気が乗り、口説の言葉に実が入つて、心にもないそなたの返事をひき出したのは皆藤十郎が誤りじゃ」と言う。「心にもない」と言うことで、おかんを都合よく「貞女」の範疇に押し込めたとも、先程のおかんの動転をなかつたことにしようとしたとも読めるが、小説にあつ

ては「心にもない」ところまで返事しているのはむしろ藤十郎であり、彼は自身で信じていた程には演技と実際の間を自在に綱渡りできているわけではなかつた。この段階で、「心にもない」返事の代わりに芝居から降りて原稿の如く率直な告白を始めれば、「灯をふき消」すというお梶の意思表示もなかつたはずで、ここで芝居から降り損なつたことが、お梶にとつては致命的だったのである。

一連の場面を、今度は女の側から見よう。

……此の美しい男の口から、自分達の華やかな青春の日の、想出話を聴かされて、魅せられたやうに、ほのぐと二つの頬を薄紅に染めて居たが、相手の言葉が、急な転回を示してからは、その顔の色は刹那に蒼ざめて、蹲くまつて居る華奢な身体は、わなくと戦き始めて居た。

……一旦蒼ざめ切つてしまつた色が、反動的に段々薄赤なると共に、その二つの眼には、熱病患者に見るやうな、直ぐにも火が点きさうな凄じい色を湛へ始めた。

原稿のおかんとは対照的に、小説のお梶は口説きが始まつてからここに至るまで一言も発してはおらず、ひたすら「顔の色は、彼女の心の恐ろしい激動を宛らに、映し出し」ながら、その言葉に聞き入つていた。その注意深さは、「藤十郎の切ない恋を」云々の言葉から、恋を語るそれまでの芝居がかつた台詞との異質さを敏感に読み取つたに相違ない。実際、彼はここで芝居から降りようとしていたのだから。「今仰つた事は、皆本心かいな。」とは、それまでの半信半疑に確信を与えるべく、最後の一言に至るまで

の口説きを溯り、その全てを、舞台から降りた、役者としてでないあなたの「本心」として聞いてもよいのか、否、そのように聞きたい、という切実な問いであり、願いであった。「藤十郎の顔も、さつと蒼白に変じてしまった」のは、「薄紅」から「蒼ざめ」、再び「薄赤く」なったお梶の顔色が藤十郎の「本心」と偽り（芝居）のあわいにおかれて困惑する心情と同質の反映となつて、ことを受けており、彼自身もまた自らの言葉によって、自分がかけたはずの「本心」と「てんごう」の境界にからめとられているのである。

「てんごう」を云うてなるものか」という答えを聞いた後、お梶が行燈の灯を吹き消し、「恐ろしい沈黙」の末に、藤十郎は何の説明もせず、去る。男が芝居を降りようとしたときにこそ、女の本題は始まった。女にとっては「本心」が全てであったが、男にとっては舞台が全てであった。「本心」で愛し愛されることを望む者と、芸の達成を目指すために恋を手段とする者——従来、このように物語は読まれてきただろう。ただ、描かれたのは実はその各々ではなく、この二つの間にこそ恋の身振りの実体というものがあったはずである。そうでなければ、藤十郎までもが先に見たような境界に足を掬われることはない。恋と演技が演じる本人にとってそこまで不可分であるとすれば、果たして恋に「本心」と偽りの区別をつけられるのか、という問いもまたここには見え隠れしているようである。

四 闇の中の藤十郎

やや先廻りになるが、ここで浪花座の公演記録に目を向けよう。これらの記述には、灯を吹き消す前後に関し、小説の解釈にも通じる様々な見方が示されている。霞亭は、

「それは本心か」と真面目に問はれ「本心ともく」と答へながら、や、怯気付いて来る処、お梶が行燈を吹き消して、と記した。これは小説の「浮腰になつて居る彼の膝が、かすかに顫ひを帯び始めた。」に対応しており、先述の解釈とほぼ同様に舞台を見ていたようである。一方、柴崎の記述はこれとは対照的である。

『……舞台の上の色事では、日本無双の藤十郎も、そなたにかかつては他愛もなふ振られ申したわ』

藤十郎はまだ自分の工風の足らぬ為め相手の心を動かすにたらぬと思つた、……

『今仰しやつたことは、皆本心でござるかえ』

かすかに鐘がひびいて来た。藤十郎もグツと落着いた。

『何のてんごうを云ふてよいものか、……』

又も鐘は響いて来る、藤十郎もお梶も、二人とも一生懸命である、……

ちなみに、松長は「何の戯談を云つてよいものか」以下の台詞を、「別な意味でジロリと睨んで……云ひ切つた。」と表現した。

「別な意味」の指すところは如何とも判断し難い。

芝居の演出が日によって多少変更されていることは、見聞記の

比較から窺える。とりわけ、口説きの場面には様々な工夫がなされたようで、藤十郎が「突然お梶の手を取った」り、煙草に「一服つけてお梶に渡す」やりとりがあったり、或いは、藤十郎が「泣き伏し」たお梶に「どうせお気には入りますまい。悪い事を云ひ出しました、お聞入れがないとすれば、我身で断念するよりほかはござりませぬわい、と云つて持つてゐた、扇をポンと力なく放り出した。」(以上、松長)、などと記されたこともあった。日々演出の異なっていたであろう芝居に対して、更に個人の解釈が入り込んでいるこれらの記述は、たとえ小説を参考にしたとしても、お梶藤十郎の内面を克明に追うことがいかに困難であるかを物語っている。¹⁹⁾

小説の解釈に戻ろう。

例えば、中田易功子は藤十郎の態度の「変化」の段階で「芸が完成した」、「偽りの恋が完全に、本物として成就した」、と見ており、「藤十郎は、面を上げたお梶の仕種の中に、最も手に入れたかった芸の極意を見て取った」とした。藤十郎のその時の主観に即せば、確かにそうであったかも知れない。しかし、藤十郎の目指す芸は果たして明々とした灯の下で本当に完成されるのか。或いはそもそも、芸とはそのように一瞬で成就されるものだろうか。先廻りして言えば、芸の完成後に灯が吹き消されたのでは、お梶の死とその芸の完成には何の関係もないことになるのではないか。

前節で述べたように、お梶への試みの一切は必ずしも藤十郎の思惑通りに進んでいるわけではなく、その意図を越えた展開とな

っている。このことを前提として後を読んでいけば、これに続くお梶の灯を吹き消す行為こそが、物語にとって不可欠の段階であることがわかる。

藤十郎が「灯」の吹き消される直前に見た「男の顔を一目見」た時の「必死の覚悟を定めた」お梶の「火のやうな瞳」こそ、彼女が女の心を感じ得るべくして見た最後のものではあつた。これは言うまでもなく、その手前の「その二つの眼には、……直ぐにも火が点きさうな」という状態を受けている。言い換えれば、「火」を見るためにはそれに続く「灯」が消されるという行為が不可欠であり、その後、実現されなかつた行動、あり得たもう一つの現実が初めて「闇」の中に浮かび上がるはずだった。

尤も、藤十郎はそこまで行かずとも自分によって不貞へと追いつめられるお梶を灯の下で存分に観察すれば事足りりと思つたからこそ、その手前の段階で芝居を降りようとし、実際にそれだけでも「無智な見物」を納得させる程度の芸は成り立つたかも知れない。現に、彼は「灯のない闇を、手探りに廊下へ出たかと思ふと、母屋の灯影を目的に獣のやうに、足速く走り去」り、宴席に戻って「此度の狂言の工夫が悉く成り申したわ。」と千寿に告げている。「闇」の手前で「工夫」は成立したと思つているのだ。真の「獣」ならば闇の中でこそ「獣」そのものになり得ようが、そうした意味での「獣」になり損ねた「地獄の亡者」はいったん「闇」から目をそらして「灯」に向けて遁走し、「人間の面とは思へないほどの、凄じい顔」をさらすわけである。かたや、終始「人間の女性」たるお梶は「闇の中に取残された」。

しかし、繰り返し返すが、藤十郎が危険を冒してその後までも見届けることを望んでいなかったにしても、女が灯を吹き消すことで招来される「闇」なくしては、藤十郎自身が満足しうる本当の芸に向かつて完成していくことはなかった。

灯を吹き消すという決定的行為ゆえにお梶は「罪の恐ろしさ」に苛まれることになり、さらに藤十郎の本意が噂として耳に入っただことで、「万太夫座」の「楽屋」での自殺へと追い込まれていく、それが恐るべき芸の完成に連なっていくのであるから。「闇」は、現実化しなかった幻影の想像を可能とし、同時に、女を殺す罪に藤十郎を至らしめ、最終的に芸を完成へと導く場である。

ただし、藤十郎がそのことに気づくのは、実際の舞台が始まったからであった。

お梶が、死んで以来、藤十郎の茂右衛門の芸は、愈々冴えて行つた。彼の瞳は、人妻を奪ふ罪深い男の苦悩を、ありく／＼と刻んで居た。彼がおさんと暗闇で手を引き合ふ時、密夫の恐怖と不安と、罪の怖しさとが、身体一杯に溢れて居た。

其処には、藤十郎が茂右衛門か、茂右衛門が藤十郎か、何の差別もないやうであつた。恐らく藤十郎自身、人の女房に云ひ寄る恐ろしさを、肝に銘じて居た為であらう。

もちろんここに至るまでに、芝居に対する世間の評判は高まっていた。

「興行の評判に連れて」、藤十郎が偽りの恋をしかけてそこから逃れたという噂が流れ、その「噂迄が、愈が上に、此の狂言の人気を唆つた。」とあるように、「噂」と「人気」は相乗的關係に

あり、それは「お梶が、楽屋で縊れた事までが万太夫座の人気を培つた。」まで続く。二つ目の「口性ない噂」である、お梶自害の「死因に就て」と、先の偽りの恋をめぐる噂という二つの結びつきを遮断するのは、またしても「貞淑の聞き高いお梶」という評判で、世間はどこまでもお梶の「闇」に触れることができない対極にある。

しかし、先に挙げた末尾の語りは、それまで世間の「人気」や「評判」を代弁してきた語りとはやや位相を異にする。ここで語り手は、他の役者と比較してでもなく、世間の人気を裏づけとするでもなく、芸の完成の根源に罪があることを藤十郎その人の内側から刻印した。ひとたびは逃げ出した「闇」に再び引き戻され、罪に苛まれるほどに芸が「冴えて行」く、という螺旋状の地獄。「彼がおさんと暗闇で手を引き合ふ時」こそ、その演技は最も光彩を放つた、と記される所以である。舞台上の「暗闇で」のふるまいは観客に見えるように演出されるであろうが、その裡には、藤十郎とお梶の他には誰も与り知ることのない「闇」が広がっている。

原稿では採用されず小説・戯曲では生かされた、原摺の「入口の灯をふき消たり」という行為とそれのもたらす情況の意味を組み込んで、物語の趣旨を次のようにまとめ直そう。

「灯をふき消」されるといふ局面に立ち至つた藤十郎だが、彼の心づもりとしては既に欲した「工夫」は手中にある以上、その「闇」からだだ逃亡しさえすれば事態をなかつたことにはできなはずであった。しかし、舞台上で再現された「暗闇で」彼は、一時

的な逃亡ではすまされない事態と引き替えに、「小手先の芸の問題ではな」い「もつと深い大切な」次元での芸を獲得しつつあることに初めて気づく。それは、お梶を前にした芝居から降り損ねて「闇」を招いた彼にふさわしい見返りであった。

芸術至上主義の勝利乃至挫折という狭義のテーマで括ろうとするのは、一連の成り行きが一応藤十郎の思惑通りに運んだという前提あってこそだが、事実はそうではなく、この事件は男女二人が互いに相手に向けて狂暴なまでの力を及ぼし合う、その関係の容赦なさを示すものであった。

五 千寿の手 — 台本から戯曲へ —

舞台上、「おさんと暗闇で手を引き合ふ時」、藤十郎が現に対峙している相手は千寿である。小説ではこの相方は結末でも「おさん」として登場するにとどまる。しかし、その後成った戯曲の第三場では、偽りの恋をしかけたという噂とお梶（の自死）とを結びつける者が他に誰一人いない中で、千寿のみがそれに思い当たるなど、小説にはない役割が彼には振り当てられている。

千寿の行動をめぐっては、痴雪の台本から菊池が明らかに意識的に変更した箇所がいくつかあり、小説に潜在していた物語の趣旨を引き継ぐ意志が、戯曲への改作段階にあったことを窺わせる。それを誘発したのが痴雪の台本で、千寿の役割がこれによって却って明確にされたことは興味深い。

まず、痴雪の台本では、お梶の自殺直前、お玉役の役者に藤十郎が演技上の注意をする件がある。

《松長》

「……入口から表を見て顔を見合はすところな、あすこは唯ひと通りの驚きやうとは違ふのぢやによつて、もそつと腹の底から絞り出すやうに受けてくれねばならぬ、思はずあツと声が出て、足も身体もふるえるやうにな」と注意する。

「ようござります、今日はもそつと力強う、一生懸命な氣でやつて見まする」
（柴崎もほぼ同記述）

この後、お梶の亡骸を凝視して呆然となる藤十郎を我に返らせたのが、千寿であった。⁽²¹⁾

《松長》

上手の室の方から、おさんに扮した千寿が出て来て、いきなり藤十郎の手を取つて連れて行かうとした。藤十郎は物怪にでも抑へられたやうに、吃驚して振払つた。

《柴崎》

おさんの千寿は……上手から藤十郎の手をとつた、藤十郎は思はず自分にかへつた。

『何ぢや』と千寿をねめつめた。

『出で御座ります』千寿はやさしく言ふた。藤十郎は成程舞台へ出なければならぬと云ふ理性にかへつた、……

『サア』と千寿は下手へ廻はつた、さうして藤十郎の手をとつた、其かたちが宗清のお梶と手をとつたと同じ姿のやうに藤十郎の胸にひびいた、ハツと思つて手を放した。……

『なんの藤十郎の芸の為には、一人や二人の女の命は……』と幾度か力強く繰り返した、さうしてお梶の亡骸を全く見捨て、千寿に手をひかれて舞台へ去つた。

ここで、藤十郎が千寿にお梶の幻影を感じて一瞬怯えるのは、行燈が吹き消された後に「廊下へ出やうとして双方の手が合ふ」（柴崎）、「お梶が……その手を小脇に抱へこむ」（霞亭）と記されているように、闇の中でお梶と手が触れ合ったことが響き合ったため、これはこれで一貫した演出である。千寿はその闇の中の記憶を甦らせると共に、そこから藤十郎を連れ戻す役割を果たしている、と記録者達は読み取っているようだ。柴崎の記述に至っては、「上手」と「下手」でその意味の区別までも書き取っている。

しかし、菊池の戯曲では、先の演技指導の箇所がまず次のように、千寿に対するものに変更された。

藤十郎（千寿を顧みて）千寿どの。あの闇の中で、そなたと初めて手を取り合ふとき、今少し逆上した風を見せてたもらぬか。女はあのやうなときは、男よりも身も世もあらぬやうに逆上するものぢやほどのう。

千寿（素直に）あいのう、合点ぢや。今日は作者の門左衛門様も、御見物ぢやほどに、一段心を籠めて見ますわいのう。

そして、お梶自害の後、

藤十郎（黙つて死骸を見詰めて居たが、急に気を更へて）何の心配な事があるものか。藤十郎の芸の気が女子一人

の命などで傷つけられてよいものか。（千寿の手をとりながら）さあ、千寿どの舞台ぢや。

千寿（真実の女の如くやさしく）あいのう。とあつて、幕となる。台本とは逆に、主導権はあくまでも藤十郎にあり、千寿は彼自身が言う通り「傀儡」のままではなくてはならないのであつた。

台本のように、千寿に手を引かれることが、藤十郎にお梶の面影を想起させ、また我を取り戻させる、という二重の役割を負っているとすれば、千寿の姿を借りてお梶は藤十郎を極限まで怯えさせ、それが反転して芸を完成させていく、つまり藤十郎に全てを教えた犠牲者お梶はきわめて逆説的な形で藤十郎の中に永遠に生きる、といったことになろう。しかし一方、このような形で千寿に導かれるままの藤十郎ではどこか心許なく、その舞台の成功が必ずしも約束されないように感じられることも確かである。小説と同様の芸の「芽え」を予感させ、強い意志の形を与えるためには、千寿の二重の役割よりもやはり藤十郎の相手に対する主導権の方が強調されねばならなかつた。

ただし、戯曲における千寿の役割が台本に比してただ後退し、受動的とされたというわけではない。

偽りの恋をめぐる噂の場で、台本の千寿は、宗清の夜、宴席に戻つた藤十郎の様子を「さも嬉しさうに笑ふて、大きな盃で四五杯も干された」（松長による。柴崎もほぼ同記述）と話す、戯曲では同様の箇所が「平生の藤様とは思はれぬほどの恐れ顔附ぢやつた」と書き換えられた。千寿は少なくともここで何かを直感し、

真実を垣間見ているのである。

また台本では、お梶に対して千寿が「早速口を切つて」（松長）、或いは「第一の矢を放つて」（柴崎）故意に噂の話をしかけ、これに対して「藤十郎さまから恋を仕掛けられたなら、三国一の果報者ぢやと……」（松長による。同前）とお梶は苦しい受け答えを強いられる。これは、小説では「艶めいた京の女達」の噂として伝えられた内容であった。これに対して戯曲では、噂話の只中に姿を現すお梶を見て、千寿はむしろ「口をつぐむ」。代わりに弥五七がどこまでも冗談として「狂言の稽古の相手は貴女様では御座りませぬか。」とあからさまな問いかけをし、お梶の答えを傍らで聴いている千寿は「や、取りなすやうに」「貞女の噂」を持ち出すことでその場を収めようとする役に廻っている。さらにこの後、お梶自害の件では、「ふと気が附いたやうに、藤十郎の方を振り返る」といった卜書きや、「ほんに、楽屋に死に、来ないでも。（ふと、藤十郎の顔を見て黙る）……………」といった台詞が続き、千寿はお梶の苦渋とそれへの藤十郎の関与を直感する唯一の人物として登場しているわけである。

台本のようにお梶に鋒先を向けて追いつめる千寿像を消去し、むしろお梶を気遣う側に立たせたのは、千寿がその立場——密夫に誘惑される人妻——を擬似的に受け継ぐ者であったからに他ならない。藤十郎に演技を導かれる千寿は、「闇の中」での立ち居ふるまいを知る者であり、それはあり得たかも知れないお梶の姿であった。先に見たように、「闇の中」の場面が藤十郎の指導という台詞の中に先取りされた直後、お梶自害によって「闇」と罪

が結びついた時点からこそ、藤十郎の舞台は始まる。

台本では、お梶自らがかつて語った「お梶どのは仕合者ぢや、あのやうな美しい藤様と、一つ舞台に手を取り合ふて、女子の冥利ぢや、名聞ぢやと」（柴崎）という過去の夢と妬みの噂との重なりは、お梶の死後までも続く噂をあたかも先取りしたかのようである。その一縷の夢さえ、菊池は容赦なく、戯曲では小説同様に「二人一緒に、連舞を舞うたことがあるのを、よもや忘れはしやるまいなあ。（ちつとお梶の顔を見詰める）」と藤十郎の偽りの台詞の側に再度戻し入れた。そして、ただ舞台上の千寿のみが、藤十郎の演技指導の下、「闇の中で……手を取り合ふとき、今少し逆上した風を見せ」ることを許されたのである。

おわりに

原稿、小説、台本（芝居の記録）、戯曲、とテキストを順に追って見えてきた相互の関係と各々の役割を今一度まとめることで、結びとしよう。

原稿から小説への改変段階で浮上してきたのは、原拠の「灯をふき消」す行為の復活に端的に表れた通り、藤十郎の芸の成立にとって「闇」が不可欠であるというプロットであった。「闇」は藤十郎の偽りの恋の誤算が招いた事態であり、降りることのできない芝居と罪とがそこで出会うことで、彼の芸は完成されていく、という構図がここには成り立っている。更に、痴雪の台本には、

結末で相方千寿が藤十郎の手を取るといふふるまいが付加されていたが、そこにこめられた役割を踏まえつつ、戯曲にあつては、千寿はもう一人のお梶として位置づけ直され、「闇の中で」藤十郎と向き合う女として再登場することになる。それは、元々小説にあつた「闇」と芸の成立についての因果関係をさわめて皮肉とも無慈悲とも言える形で裏づけ、またその構図を顕在化させていくのである。

菊池寛の作品には、小説と戯曲という異なる形式で書かれた同一の物語が多数ある。菊池自身の演劇論を初めとした自己言及に依存するのでなく、可能な限りこれらを物語内容に即して比較し、形式による改変の事情を再検討する時期が来ていよう。そうした方向性を念頭に置くと、「藤十郎の戀」は、小説から戯曲へ向かう途中に他の作者の手になる台本が分け入り、これをさらに記録者の解釈も含めて読まざるを得ない、という特殊事情が際立つ。しかし、こうした一種のプリズムの存在は逐語的・機械的なテクスト比較を許さぬだけに、却って物語の意味そのものに注目させ、新たな解釈の可能性へと私達を導くようにも思われる。

《注》

- (1) 片山宏行「菊池寛「藤十郎の恋」生成考」『研究叢書』一四号、二〇〇〇・三、青山学院大学総合研究所人文学系研究センターによる。

- (2) 日高昭二「差異の劇場―「藤十郎の恋」『菊池寛を読む』二〇〇三・三、岩波書店
- (3) 「歴史小説論 三、歴史小説の第一の場合」(『文芸講座 四』小説論各論 一九二四へ大正一三・一一、文藝春秋社)で菊池が原拠を「耳塵集」としたのを、片山氏は「賢外集」の誤りである、と指摘した。
- (4) 箕野聡子「菊池寛「藤十郎の恋」研究―戯曲を中心に―」『文化論叢』一号、一九九一・五
- (5) (1)に同じ。
- (6) (2)に同じ。
- (7) 柴崎林左衛門(芝居見たま、〜藤十郎の戀 1浪花座十月十一月狂言)『演芸画報』一九一九・一二
- (8) 松長照夫「初日前の藤十郎」『新演芸』四卷一三三号、一九一九・一二
- (9) 霞亭「浪花座の『藤十郎の戀』」『演芸画報』一九一九・一二
- (10) 守随憲治校訂「役者論語」一九三九・一、岩波書店 による。以下引用する「耳塵集」『あやめぐさ』も同書による。
- (11) (3)「歴史小説論」。
- (12) (4) 箕野氏。伊藤整『近代日本人の発想の諸形式』芸術至上主義と立身出世思想(『思想』一九五三・二〜三)の記述を挙げつつ、述べられている
- (13) 芥川龍之介「あの頃の自分の事」『中央公論』一九一九・一
- (14) 岩次「浪花座の楽屋」(『演芸画報』一九一九・一二)中で、『お梶には難儀してまんのや』原作にいろ／＼難かしいト書を書いておますのやけれど、其通り舞台で出来しまへんやろ。…こない旨い事心持がたまつしやるか』とお梶役福助の「不安相な」感想が語られている。
- (15) 藤崎周平「役と演じる役者の関係について」『日本大学芸術学部紀

要』四五号、二〇〇七・三 による。

(16) 守随憲治「坂田藤十郎の写実劇に対する考察」『国語と国文学』一卷六号、元禄文学号、一九二四・一〇 より多くの示唆を得た。

(17) (3)「歴史小説論」に記述あり。

(18) (15)に同じ。

(19) この他、解釈の一例として、太宰治「女の決闘」『月刊文章』一九四〇(昭和一五)・一〇六に、「本当の恋を囁いてゐる間に自身の芸術家の虫が、そろそろ頭をもたげて来て、次第にその虫の喜びのほうが増大して、満場の喝采が眼のまへにちらつき、はては、愛慾も興覚めた、といふ解釈も成立し得ると思ひます。」という記述がある。

(20) 中田易功子「藤十郎の恋」の成立『愛媛国文研究』四三号、一九九三・一一

(21) (9) 霞亭はこの件を「相手の千寿が来て「出でござんす」と注意するを手真似で「行け」と命じて、」と記述しており、二者とは全く違っている。

《附記》

・原稿「坂田藤十郎の戀」は『文学界』一九九九・一二、その他の菊池作品本文は『菊池寛全集』(一九九三・一一)二〇〇三・八、高松市菊池寛記念館)に拠った。なお、作品表題を除いて旧字は新字に改め、ルビは省略した。

・引用文中の傍点は作者、傍線は木村による。……は中略を示す。

・発表年は、作品に関してのみ元号年を併記した。

受付日 二〇〇九・十一・二

受理日 二〇〇九・十二・十六

所属 福井県立大学学術教養センター