

Plays of Hatakazu Kayano published in *Mita Bungaku*
and *Subaru* at the end of the Meiji era: *Kanawa*,
Kiyohime, and *Father and Mother*

MATSUMOTO, Katsuya

Abstract

This paper focuses on Hatakazu Kayano (Torahiko Koori), who has been positioned as a minor poet in the history of Japanese literature. At the end of the Meiji Era, the theater was taking a new turn, and Hatakazu Kayano was an active playwright during this period. In this paper, I revisit the plays written by Hatakazu Kayano from the perspective of his contemporaries, focusing on plays published in *Mita Bungaku* and *Subaru*. The paper is organized as follows.

Chapter 1 presents the gaps in our knowledge and other problems based on a review of previous studies.

Chapter 2 analyzes the evaluation of the works Kayano published before he began writing plays. Chapters 3 and 4 discuss how the plays Kayano wrote were evaluated. With these plays, Hatakazu Kayano had come to be regarded as the standard-bearer of the Neo-Romantic movement by 1907.

For Chapter 5, I survey and analyze the criticism of *Dojoji* and discuss its possibilities and limitations, and then summarize this paper.

明治末年の『三田文学』『スバル』掲載萱野二十一戯曲

—「鉄輪」・「清姫」・「父と母」

松 本 和 也

—

明治末年、劇壇の新機運を語る言説が隆盛をみたが⁽¹⁾、それは次のように概説されるものであつた。

明治四十年代は文芸協会、自由劇場の他に、新社会劇団、新時代劇協会、試演劇場、演劇同志会、土曜劇場等の群小新劇団による新劇運動が澎湃として起り、これら新劇団の主たる演目は西欧の翻訳劇であつたが、これはわが創作劇にすぐれたものが極めて乏しかつたが故であつて、翻訳劇は結局仮物であり、わが近代劇運動乃至新劇運動にとつて創作劇の上演こそが究極の目的であることは云ふまでもなかつた。小山内薫の自由劇場が明治四十三年五月第二回試演のとき、翻訳劇の他に鷗外の「生田川」を所演したのを最初に、その後若き劇作家長田秀雄、秋田雨雀、吉井勇、郡虎彦等の創作劇に脚光を浴びせたのも、さうした意図のあら

はれであつた。何れも試作的な一幕物であつたが、兎も角も、日本人の書いた近代戯曲を探りあげてゐるこ
とは、若き劇作家を奮起せしめた。⁽²⁾

こうして劇壇の状況と若き劇作家の動向に論及していく秋庭は、つづいて『『白樺』派の作家にして明治末期
に戯曲を発表したのは武者小路実篤、有島武郎、郡虎彦等であつたが、武者小路と有島の戯曲が認められたのは
大正期に及んでからであり、『白樺』初期の劇作家と目されたのは郡である⁽³⁾』と指摘しており、注目される。

確かに、郡虎彦（筆名／本名は萱野二十一、明治末年には萱野二十一名義で作品を発表していたため、本稿の
地の文においては「萱野二十一」を用いる）は『『白樺』同人であり、事典記述においても『『白樺』』の第一年目
には戯曲を多く書き、「スバル」「三田文学」「朱鸞」にも寄稿、とくに自由劇場第六回公演のための戯曲『道成
寺』には執念のムードがたちこめ、「白樺」の異色作家として耽美派形の人びとに大いに迎えられた⁽⁴⁾』と紹介さ
れるように、文学史的には『白樺』との関連から説明されることが多い。

ただし、パンの会に参加し『スバル』などに戯曲を発表していた木下李太郎が正しく指摘するように、『郡君
の趣味は白樺に於ける主潮とは少し異つてゐた』。また、『『白樺派』と云へば、ひと口に「人道主義」と極めつ
きになつてゐるが、発頭人の武者にしても、その呼び声によつて連想されがちな、コチン／＼の実践哲学者では
なかつた』という里見弾が指摘するように、『さういふなかでも、殊に際立つて異色のあつたのが郡』であり、
『芸術至上主義的、理想主義的、浪漫派的、詩人肌、デカダン風、ボヘミアン好み、そんな呼び名の、どれにも
あたるところを、いくぶんかづつでももつてゐた』存在として注目されていた。

また、この時期の萱野は西洋文学への親炙と同時に、謡曲からのアダプテーションにも積極的に取り組んでおり、こうした二面性については石沢秀一が次のように整理・考察している。

サウルとダビデをかき、キリストの御受難をかき、或いは十字軍時代のアンチオキア（『THE SHAM HERO』但し人形劇）をかき、又ロベスピエールの死を書く（『腐敗すべからざる狂人』）、同時に能に取材して『鉄輪』『清姫』『道成寺』をかき、又『THE TOILS OF YOSHITOMO』をかく意識には、ある意味で、白秋が『邪宗門』を詩作し、李太郎がいわゆる一連の南蛮物をかいたなど、当時のスバル系新進作家に強くみられた一種の異国趣味の傾向を、外面にみることが出来ようが、虎彦の内面に立入ると、当時、非常に外国かぶれといわれたほど、西欧作家の影響をうけたに拘らず、意外にも在來の牢固たる日本の美意識を外國かぶれした彼の作品の根柢に発見しうる。⁽⁸⁾

してみれば、この時期の萱野を考えるためには、謡曲のアダプテーション作品の検討も必須である。

また、『日本近代劇の草創期に新人として登場し、劇壇の一部に於いてその特異な作風を認められたが、間もなく渡欧の途につき、英國を中心に歐洲を転々として英文で數種の戯曲を著し衆目を集め、前途を嘱望されながらも病疾のため大正十三年三十五才の若さで客死した』⁽⁹⁾と紹介されるように、萱野は日本文学史上においてはマイナーな存在として位置づけられてきた。こうした状況にくわえ、謡曲の現代劇化といった創作手法の共通点もあり、萱野を論及対象とする際には、劇作家・三島由紀夫による再評価がしばしばもたらされてきた。⁽¹⁰⁾しか

し、近藤周吾がていねいに説くように、こうした評価の仕方には問題が多い。

改めて、明治末年の近代演劇史を先行研究から確認しておけば、『明治四〇年代になると、イプセンをはじめとするヨーロッパ近代戯曲の翻訳紹介が活発となり、それらを手本としながら、若手作家たちが競って戯曲創作にあたり、新劇運動の開始とあいまって、新戯曲がさかんに発表されるようになった』という概況につづき、ネオ・ロマンティシズムの動向を体現した氣分劇・情調劇について、次のように劇作家・作品名があげられていた。

「イプセンやハウプトマンの影響下で展開された社会劇に対する」一方、メーテルランク初期の神秘主義的戯曲やシュニッツラーの世紀末的な閉塞的な情調劇の影響を受けた新浪漫派の戯曲は〈氣分劇〉と呼ばれ、この時代、多くの作品が生まれた。『午後三時』『浅草觀音堂』（明42）の吉井勇、『南蛮寺門前』（明42）『和泉屋染物店』（明44）の木下李太郎はその代表作家であり、『道成寺』（明45）の郡虎彦や『暮れがた』（明45）の久保田万太郎もその系列につらなつていた。筋や構成よりも、感覚や絵画的情調を重視し、異国情調・南蛮趣味・江戸情趣などへの回帰もその特徴であった。しかし、しだいに外国作家の影響を脱しながら、近代戯曲は次第に着実に展開していった。^{〔12〕}

このように、明治末年における氣分劇・情調劇流行の一翼を担つた郡虎彦は、『ロマンティックな作風で知られる劇作家の中で一番極端なのは郡虎彦（一八九〇—一九二四年）』とも評される存在であった。ただし、『彼〔郡虎彦〕は『白樺』の最年少者で、而も新進戯曲家として世間的に早く知られたもの、大正期に入つて海外

に雄飛、その名はわが国よりも外地に於て知られてゐた》、《これがために大正期のわが劇壇とは疎遠であつた^{〔14〕}》。そのような萱野については、武者小路実篤が追悼文において次のように論評しており、注目される。

郡は一部の人から天才のやうに思はれてゐた。その後日本に出た人を見ると、郡は矢張り鬼才とでも云はれていゝ、人間になれた素質があつたのかとも思ふ。僕達がもう少しおだてゝやればよかつたのだと後悔もされる。

郡のやうな才能は賞賛を食はないと生きてゆけない種類の才能かとも思はれる。日本へ帰つて働かして見たかつた。惜しい気がする。

郡が日本へ帰つて来て四五年働くことが出来たら、日本の文壇の一部の代表的な作家になれたらう。そして日本に今ゐる新しがりの芸術家に比較して郡の方がどんなに進んでゐるかわからない。郡はそれ等の人には尊敬されて、今の日本なら随分よろこんで元気に生活が出来たやうに思ふ。惜しい気がする。(大正十二年十一月^{〔15〕})

どのような根拠に即して武者小路が右のよう述べたのかは詳らかではないが、里見弾にも《今ごろ日本に帰つてゐれば、そのいゝところを、そつくり出しきつてゐたかも知れない^{〔16〕}》といった発言がある。つまり、日本での大成をみると渡英した萱野について、日本にいれば開花したであらう才能が惜しまれてゐるのだ。近年も、郡虎彦作品を《絢爛たる美に彩られた世紀末氣分の横溢する世界》と評す辻邦生が、《それは志賀直哉や武者小

路実篤が主流となつてゆく大正人道主義の時代精神には理解されない主題であり、雰囲気であった⁽¹⁷⁾と論じている。こうした評言は、明治末年の萱野作品群が示した成果一ポテンシャルを評価したことだろう。

そうであれば、やはり萱野については、劇壇の新機運のなか次々と発表していく戯曲を、同時代の観座から再検討すべきである。すでに同様の問題関心から『白樺』掲載戯曲を論じたが、それにつづく本稿では主に『三田文学』、『スバル』に掲載された戯曲に注目し、その受容－評価について調査－分析－考察していく。

二

本節では、「松山一家」⁽¹⁹⁾で注目を集めた萱野二十一が、本格的に戯曲に取り組む以前に発表した作品のうち、少なからぬ同時代評でとりあげられた「お玉坊」と「幻想曲」の同時代受容について検討しておきたい。

先行研究において『虎彦にはめずらしく明るい身辺小説』⁽²⁰⁾と評される「お玉坊」（『白樺』明43・12）は、年岡長汀「十二月の小説界」（『芸文』明44・1）において、『大坂から弟夫婦が上京して末娘のお玉を連れて帰る、九人もある小供だから淋しくはないさ思つて居たら案外淋しい』⁽²¹⁾五日目に電報が来ると父は急いで迎に行く」と紹介される小品である。年岡は同作について『松山一家に置ける様な天才的な面影は認められない』、『生氣もない』、『勝れた作ではない』と否定的に評価している。ただし、年岡は同時に、『短いものではあるけれど性格は明瞭に出て居る』（379～380頁）という評言によって、同作から作家性を見出している。これは一定の評価をしているものとみてよいだろう。宮本生も「十二月の小説」（『ホトトギス』明44・1）において同作の筋をまと

めた上で、『只それ丈のものであるが軽浮なところがなく且つ氣取らない処がうれしかつた』とやはり紙背からうかがえる作家の姿勢を評価しつつ、『文章と会話には更に一段の苦心を要する』(51頁)とその瑕疵についても言及している。ここまで萱野の作風について、『白樺』創刊の年の作品は、『松山一家』をのぞいて、郡虎彦らしい特色が、まだ萌芽の段階にあつたといつていいと捉える杉山は、つづいてその後の展開を『翌(一九一
一)年の『幻想曲』を発端として、ようやく彼独自の個性が濃厚になつてゆく』⁽²¹⁾と論じている。

「幻想曲」(『白樺』明44・1)は先行研究において、『散文詩風のものだが、抒情的な風情の作品ではなく、人殺し、月夜、女、蛇、ヒ者などをめぐる異状なファンタジーや展開されているが、物狂わしい病的な感じがことばだけのものとなり、強められておらず、あくまでも小品の域を出ているものではない』⁽²²⁾と紹介されている。また、同作について杉山は、『あきらかに不オ・ロマンティシズムの西欧文学の情調に強い影響を受けた作品だが、暗い情念の表出には、選びぬかれた詞句がちりばめられていて、まぎれもなくひとつ劇的世界を構築しているといつてよい』⁽²³⁾と高く評価している。

「幻想曲」を『色々な幻想を集めたもの』とまとめる砂邱生「新年の作物(一)」(『都新聞』明44・1・1)では、『何物を覗つたのか分らない』、『一体が女の肌に通つてる血に興味を有つて、其れを鋭利な刃物で切つて其血を見たいと云ふやうなものであるが、捕へ処も何もない』(1面)と、書かれたモチーフ(の特異性)は伝わつたものの、作品としての評価にはつながっていない。胡刀子「正月の小説」(『国民新聞』明44・1・14)においても、同作は『月光と美女とヒ首といふ様な連想から感興を喚んで、断片的に幻想を描き、ローマンチックの凄惨な色彩を出さうとしたもの』としてモチーフは注目されたものの、『斯く制約なく喚び起される幻想にどれ

丈けの権威があらうか、疑問だ》（1面）と、企図までは汲まれるもののが想頼みの点が難じられていた。

同時代思潮との関わりからは、梅村「最近創作界の傾向」（『芸文』明44・2）において、「幻想曲」は『此傾向「ネオローマンチック」を持つて居る』、『甚だしくシンボリッシュな作』（165頁）だと位置づけられている。²⁴⁾

とはいえ、作品としては、前田晃「新年文壇の一瞥」（『文章世界』明44・2）において、『筆に魅力がなくて、傍から／＼批判を加へ得る余地が十分にあつたので、馬鹿馬鹿しくのみ思はれた』（18頁）と酷評されてもいる。やや好意的な同時代評としては、宮本生「新年の小説」（『ホトトギス』明44・2）があり、「幻想曲」について『目先きが変つてゐる』、『殺した恋人の屍体を四疋の蛇がノロ／＼這つてきて取巻くあたりが面白い』といった評言がみられたが、『全体として氏の筆が強くない為めか物狂はしい病的な凄い感じが食ひ足りなかつた』（50頁）と、作品全体の評価には繋がらなかつた。櫻生「二月の小説」（『学生文芸』明44・2）は最も好意的な同時代評で、「幻想曲」を『種々な幻想を集めたもの』、『近代人の頽廃した神経と、通常の人の常識との対話』だと捉えた上で、『短かい四つのファンタジア』のうち『最後の一節が取りわけ面白い』と賞賛し、全体についても『柔らかな情味のある筆で、何処かに新らしい匂がある』（90頁）とやはり最新の文芸思潮に共振した作風が注目されてもいた。

総じて、「松山一家」でデビューした萱野二十一は、次第に『白樺』による若い書き手であることが認知され、モチーフや作風が同時代のモードと共に振るところに一定の評価が積みあげられていった。

三

海外文化の紹介文、小説（対話形式のものも含む）などを書きついできた萱野二十一は、「鉄輪」に至つて、戯曲に取り組んでいく。そのように書き始めた戯曲の傾向については、長田秀雄に次の証言がある。

郡君の作品は、白樺やスバルにのつたものが、二三篇あつたと思ふ。道成寺が何と云つても、もつとも苦心の作であり、また出色のものだつた。唯美主義的な傾向の強かつた同君としては、あ、云つた作品を残し、また当時としては可なり奔放な生活を送つて居たのも、ふかく同君の性格に根ざしたものとしてうなづかる。

然し、何と云つても、まだまだ、当時の郡君は、修業時代であつた。後年、英國にわたつて、いよいよ完形成しやうと云ふ時に急逝されたのは、日本の文学にとつても、随分大きな損害であつた。

わづか二十一歳で、道成寺や鉄輪のやうな戯曲を書いたと云ふ点から考へても、郡君が一種の早熟な天才肌の人であつた事はよく分ると思ふ。⁽²⁵⁾

つまり、『白樺』同人でありながら『スバル』や『三田文学』にも作品を発表していく萱野二十一は、自然主義以後の文学を目指す若い世代に共通する問題意識を抱えながらも、『唯美主義的な傾向』が強く、それは同

時代思潮からいえば不オ・ロマンティシズム、劇作でいえば氣分劇・情調劇を志向・表現していくことになる。

萱野二十一「戯曲『鉄輪』」(『スバル』明44・2⁽²⁶⁾)について、先行研究では次のように紹介されている。

この作品は、謡曲「鉄輪」に材を得たものであるが、ストーリーの展開は大きく異なる。謡曲の中での晴明は生靈と化した女から男を救う役割を演じている。男は前妻と別れて新しい女と契りを結んだ。そのことを恨んだ前妻は、鬼になつて男を呪い殺そうとする。男は連續して悪い夢をみたことから、晴明に夢判断をしてもらいにゆく。晴明は男をみて、女の恨みを深く受けている者であることを見抜き、一度は救うことはできないというが、男の必死の願いで命を転じ替えることにする。謡曲「鉄輪」と郡の「鉄輪」とでは、結末部分が異なるのである。ともあれ、郡の作品における恨みの言葉を吐きながら男を呪う女の姿はすさまじい。⁽²⁷⁾

ほかにも石沢秀二に『虎彦の鉄輪』は人物、場所と共に劇構成の方法までも謡曲に拠る⁽²⁸⁾という指摘もあるように、「鉄輪」同時代評価においても、謡曲との比較は論点の一つだが、タイトルに「執念三部試作の第一」と添えられたこともあり、執念や恐怖といった主題、上演した場合の効果などが注目された。

以下、新聞評から検討していく。

ABC「二月の文芸(十二)▲戯曲『鉄輪』と歌劇『蓬蕃』」(『時事新報』明44・2・16)では、まずその概要が『頃は人皇第五十二代嵯峨天皇の御宇、処は山城国鞍馬山貴船神社の境内、そこへ顯はれるのが橘元清仇し女に心を寄せて罪もない妻の葵を逐出したので女の一念、生きながら此世の鬼となつて貴船の神に一七日の呪詛、

それが満願の七日目の夜、夢見に怖ぢて元清は此上たよるは陰陽師の阿部晴明より外はない、と、大雷雨の中を鞍馬山へと駆け上り苦しき胸を開けての嘆願も、既に落ちたる生命の星、今は奇蹟も役には立たぬと一言の下に刎ぬつけられ、愁嘆の最中、上手より元清の前妻葵、長なる髪を二つに分けて、角につくり戴きたる鉄輪の三つ葦に火を点じ、満面朱をそ、いで立現はれ、恨の五寸釘で元清と後妻をのろひ殺すといふ怖ろしい大時代物で、暗黒なる舞台より響く鐘の声、一杵また一杵夢の如く丑の刻を報ずる鐘の音に幕が下りると紹介される。その上で、ABC評で「鉄輪」は『読んでも面白いが、舞台の変化もあり、立ちまわりもあり、芝居にかけたら屹度面白からう』（1面）と高評価で、言葉によつて書かれた色や音のイメージにくわえ、舞台装置や動きも含めて上演への期待が表明された。逆に、HTM「二月の雑誌（五）」（『読売新聞』明44・2・8）においては、『一通り読み終つてそれから眼をつぶつて考へて見た』、『その内容から考へる時には氏の出さうとした者と、読み終つて得られた者とに相違があるのでないかと思つた』と、作者の描こうとした世界が十分に描かれていないと判じられ、『会話にも注意すべき点があらう』（5面）と、難解なレトリックを多用したセリフも批判されていた。萱瓶「二月の戯曲」（『東京朝日新聞』明44・2・17）においては、『風雨烈しく、雷鳴がはためいたり、暗く成つたり明るく成つたり、鐘の音が聞えたりして、舞台上の効果を大ならしめやうとした苦心は明かに観取された』と一定の評価が示された上で、逆に上演を前提としているがゆえの、自律した戯曲としての不完全さが次のように難じられていた。

只それが為に役者よりも離方や道具方の手腕に俟つ処が多いやうな氣がするのは是非もない。それに此一篇

の内容をつくつて居る女の執念や陰陽師の御託宣などが今の見物に恐怖の念も神秘の感も起させるものではない。勿論作者は只それ等のものを材料として一種の美しい絵画と音楽とを与へやうとしたものと見なければならない。能楽の「鉄輪」を寂の着いた古画だとすれば、是は只それを油絵具で書直さうとしたものに過ぎない。

全体的に「鉄輪」は、右のように否定的に捉えられているが、それでも『美しい絵画と音楽』を現出させようとしたという象徴劇のエッセンス自体は看取されていた。ただし、蒼瓶評では、本作の基盤に関わる謡曲「鉄輪」のアダプテーション自体も失敗と判じられた上で、『若し真に現代の平板な写実に飽いて、超自然の渴仰や恐怖を表はしたいとならひとり中世の伝説に奇蹟や神秘を求める必要はない』、『奇蹟は近代人の間にもある』、『我等が眼と眼を見合せ膝と膝とを交へた中にも、恐ろしい神秘があらうではないか』（3面）と付言して、モチーフの特異性に頼つた創作姿勢を難じつつ、異様な情念でさえも現代劇として書くべきだという見解が示されていた。同様の見方は、楽堂生「戯曲 今年も三月末」（『東京朝日新聞』明44・3・31）でも示される。『「鉄輪」に至つては全然氣の毒といふ言葉で尽きる』、『何にもあそこまで種を発き出さなくつてもあの女の執念は出される』と「鉄輪」の試みを根本から批判する楽堂生評では、次のように謡曲と蒼野二十一作とが比較されていく。

近い話が能の鉄輪を御覧なさい。蒼野氏の「鉄輪」に書いた様な文句は一言も出てゐないが、あれ丈の意義は遺憾なく出でゐる。あれには何處にも別に新しい意味を書き抜い処が更に無い。能では怨靈は仕舞にきつ

と成仏するものだが、鉄輪ではまた怨みに出るぞと捨てゼリふをいつて引っこむ。猛烈な執念は明治四十四年を待たずして五百年以前にもつと上手にもつと手綺麗にやつて退けてある。旧いものを立てるのもよい。然し拙い許りで変り栄えのしないのは實に下らないものである。（3面）

つまりは、明治末年において、改めて謡曲「鉄輪」を書き直した意義がみられないというのである。

つづいて、雑誌評も検討していく。

生田蝶介は「二月の雑誌」（『文章世界』明44・3・1）において、『苦心の跡は充分に見えるが静かに見て居ると物足らない何物か』ある（127頁）と、作者の『苦心』を評価しながらも、手放しでの評価は留保している。無署名「二月の文壇概観」（『早稻田文学』明44・3）においては、『謡曲のそれ「鉄輪」』から脱化し、人間の執念の恐ろしさを現はさうとしたものとして作者の企図を汲んだ上で、『舞台で見ても気持の悪いものであらう』、『新らしい解釈は殊に陰陽師の上にあると思つた』と、上演した際の効果やアダプテーションの意義に一定の評価を示しつつも、『落雷と言ふ一つのチャンスは余りに不自然だ』、『不自然な歴史もしくは伝説を、不自然の儘で通さうとするには、作中の人々の心持をも昔の儘に解釈した方が無難であらう』（18頁）と原曲からの改変点に無理を見出し、結局のところ『昔「謡曲「鉄輪」」の儘』の方がよいとして、萱野作「鉄輪」の限界を指弾している。

このように歯切れの悪い批評が大勢を占める中、「鉄輪」を高く評価した同時代評が二つある。一つは榎生「二月の小説」（『学生文芸』明44・3）で、「鉄輪」を『凄惨の氣の充ちた脚本』と評した上で、『舞台面物恐ろ

しく、鬼女葵の凄惨なる活動面白し》、《割合にムダがなく、引締つて出来て居る》と賞賛し、さらに《場に登せたら、相応の成功を見るであらう》(71～72頁)と上演した場合の《成功》までを予言している。もう一つはW「最近文芸概観」(『帝国文学』明44・3)であり、「鉄輪」を《ネオロマンチイクの戯曲》だと捉えつつ、《近來有数の作の一つ》だとまで絶賛する。もつとも、《抒情詩の脈が勝ち過ぎたのと、劇的動作がモノトナスなことはどうしても欠点として挙げなければなるまい》と瑕疵も指摘するが、《此戯曲の短さと音樂的技巧とは、舞台に上せる場合には、充分上に云つた欠点を補ふであらう》と、それが上演時には解消されるものだとして不間に付される。そればかりか、W評では《読む脚本》としての「鉄輪」の長所が次のように詳論されていく。

読む脚本としては陰鬱な空気の出た莊重な画と、巧妙な抒情詩的な詞とのために、ひどく魅せられてしまふ。それからまた感傷の表現の非常にコンクリイトなことも賞讃の価値がある。最後の葵の獨白などには殊にさう云ふ所が見える。たゞ前にも言つたやうに初めから終りまで同じムウドであることは劇としてあまり単純に過ぎはしまいか。その上獨白が多く、劇的發展の様式がメカニツクなことも欠点と云へるだろう。とに角、早稲田あたりに芽生えてゐる古いロマンチイクに比べれば、全然段違ひの感がある。(86～87頁)

こうして、謡曲との比較などの争点から賛否両論に包まれた「鉄輪」ではあるが、(おそらくは劇作家が企画したように)上演を想定した象徴劇として読まれることもあり、こうした場合は好意的に受けとめられていた。つづいて萱野が発表したのは「執念三部作の第二」と付された「清姫 若くは道成寺」(『スバル』明44・6)

である。同作については先行研究では次のように紹介されている。

執念三部作のひとつたつたこの作品は、清姫の執念が三十年後も、若い僧をかくまつた遊成寺の住職に祟り、その執念の炎は、和尚に孕まされた女鐘鑄師に祟り、ついには、邪姫の響をたてる鐘を鉛のようになかしてしまったという物語である。これは、翌年四月、自由劇場六回公演のため、補訂され、『スバル』誌上に『道成寺』として掲載された。ドラマチックに人物がからみあい、葛藤しあうというよりは陰鬱凄惨な情調的な雰囲気が濃厚な劇であり、淡白を愛好する日本人気質とは異なり、猛烈な執念を、正確にいえば執念的ムードが舞台いっぱいにまきちらかされる。ちみつに計算された近代心理劇ではないが、この執念のムードは、まきこむような一種の清新な魅力を発散する。この種の執念を戯曲のなかに大胆に持ちこんだ功績は特筆大書してしかるべきであろう。⁽²⁹⁾

こうした解説からも明らかなるように、「清姫」についても、「鉄輪」同様に謡曲「道成寺」のアダプテーションである⁽³⁰⁾といふばかりでなく、そこで主題とされた『執念』も「鉄輪」の延長線上にあるものとみてよいだろう。以下、新聞評から検討していく。

月旦子「六月の文芸（二）▲「浮世絵の夢」と「清姫」（『時事新報』明44・6・7）に、次の批評がある。

若い人だけに折々尽さぬふしはあるが、それでも新しい観方と取扱ひ方をしてをると思つた、氣分も可なり

によく出てゐる。台詞の如きは思切つて現代語を用ふるやうにしてゐるが、それでも可なりに調和が保たれて、空氣も相応に出てゐる。で、今はこの作家の将来に多少の望みを囁して、敢へて其自重を要めて置く

（1面）

ここでは、若い劇作家による新しい見方が好意的に捉えられ、それが作品の『氣分』や『空氣』の理解へとながり、将来性に対しても期待が表明されている。また、セリフのレトリックも『調和』と判じられている。もつとも、青島「六月の雑誌」（『読売新聞』明44・6・9）では、『読み行く中別に感興を喚起しもせなかつた』（5面）と切り捨てられており、「清姫」に至つて萱野評価が一挙に好転したというわけではない。

それでも、雑誌評をみれば、全体的に評価が高まりつつあつたことも確かなようである。

白石實三は「雑誌月評」（『文章世界』明44・7・1）において、『清姫』の執念が三十年後までも若い僧をかくまつた道成寺の住持に祟り、新く錆る鐘に祟るといふのである」と「清姫」を要約しつつ、『清新で而も魅力の強い氏の筆致には何時もながら推服する』と、近作とあわせて萱野の『筆致』を評価している。また、白石は同時に『この作に限らず、従来氏に依つて示された戯曲の大抵が概ね情緒的のものばかりであるのは何所か飽足らない』（99頁）と難じてもいるが、萱野が当時のモードに共鳴・共振しながら氣分劇・情調劇を目指していた以上、白石の評価軸からすれば右の表現は批判となるが、同時に『情緒』がよく書かれていたことを承認するものである。したがつて、氣分劇・情調劇を是とする評価軸から読めば、「清姫」とは、次に引く生田蝶介「小説戯曲（六月）」（『白樺』明44・7）が評したように、成功した氣分劇・情調劇として映じてもいたはずなのだ。

恐ろしい執念の、あらゆるものを見ひ滅さんとするすさまじい力は読者の心に暗いビリ／＼したおびえを持つてせまる。雪がポタ／＼と心の中に積つてゆくやうに、それが幾程かの後には消えて了ふとしても、その当座は必ずヒヤ／＼する重い感じで压しつけるやうに何物かの影を心の中にのこして行く。（135頁）

つまり、萱野の企図に即した評価軸からすれば、同時代においても「清姫」は優れた戯曲と評価されていたのだ。ここにいう評価軸とは、右の生田評や「鉄輪」に対するW評で示されたような、（ポスト自然主義の一潮流である）ネオ・ロマンティシズムという同時代モードにおける、気分劇・情調劇という劇作の志向性である。

四

明治末年の萱野二十一の戯曲としては、本稿の主要検討対象である謡曲からのアダプテーション作品群（「鉄輪」、「清姫」、「道成寺」）や異国の大奇譲チックなモチーフをとりあげた作品群（「腐敗すべからざる狂人」、「夜潮のどよみ」、「タマルの死」）が唯美主義的な恐怖や情念を扱つており劇作家像にも合致するが、「道成寺」公演評をのぞけば、同時代に最も論及されたのは「父と母」一幕喜劇」（『三田文学』明44・8）であった。

萱野二十一「父と母」は、先行研究では次のように紹介されている。

一幕喜劇「父と母」は、郡には珍らしい現代劇である。父と母が、それぞれに秘密にこしらえた男の子と女の子を家に入れているうちに、やがて成長し、不倫にも互いに愛はじめる。それが契機で両親の秘密が判明、ふたりはじつは兄妹でなかつたことがわかり、結婚を許されるというやや手のこんだドラマである。題材自体は、取りあつかいようによつては、『白樺』⁽³²⁾特有の重苦しい運命悲劇的な材料なのだが、郡は、比較的淡白に處理している。

確かに「父と母」は、『現代劇』であること、『軽いタッチの喜劇』⁽³³⁾であること、登場人物たちの感情に大きなうねりがないことなど、この時期の萱野二十一作品群の中でも（ユニークというよりは）珍しい一作である。

また、近藤周吾は「父と母」を作品論として論じている。近藤は同作について『不義の子どうしが結婚する話にすぎず、メロドラマとしてはありがちな、陳腐な物語』⁽³⁴⁾だとしつつも、『構造の強度は、戯曲としては比類ないものがある』と捉える。『父と母』という題名は、幕開きの時点では、それが俊一とよし子のことであるように見せかけながら、最終的には大村とくに子のことを指しているというイロニー含みのもの』だつたと近藤が解き明かすように、『『父と母』が、実は「父と母」でないというふうに観客の無意識、いわば幻視した家族を脱臼させたり整復したりしてみせる』点にこそ『この物語の中心的な構造』⁽³⁵⁾があり、それが『強度』をもつていると いうのだ。

「父と母」同時代評価の多くにおいては、右にいう『構造』とも関わる家族の秘められた真実が梗概として示されつつ、喜劇とは何かというジャンル論や、それを書く劇作家の態度が問われていた。

以下、新聞評から検討していく。

『父が芸者に生した男と、母が姦通して生んだ娘とが同じ家に女は娘といふ境遇で其男を恋し、男は書生といふ位置で女を慕ひ、密通するので一家の秘密を悉く分り、始めて光明ある人生が来るといふ一幕物、喜劇とさへ銘を打つたもの』と「父と母」を要約する無署名「文壇批評 八月の創作（一）」（『東京日日新聞』明44・8・8）では、『新しいポイントに立つてゐる作者の態度は受取れるが書足らない作』（7面）だと劇作家の態度には一定の評価が示されつつ、作品評価は今一步というものであった。青島「八月の雑誌」（『読売新聞』明44・8・8）も、「父と母」の筋を手短に紹介した後、『其の後に、大きな皮肉が或る』、『併しその皮肉は甚だ鋭い物ではないが兎に角機知の多い喜劇の内でこの篇の如きは真面目な作である』（5面）として、結末のアイロニーを指摘しながら、劇作家の態度を『真面目』と捉えて評価している。月旦子「八月の文芸（八）▲「父と母」と「母親」」（『時事新報』明44・8・11）では、やはり「父と母」の筋が説明された後、『舞台上の知識があるだけ人の出し入れにも無理がなく、言葉が真面目な意味で書かれてある為、随分考えねばならぬ人生のいたましい有様を見せられた』と、上演を念頭に置きつつプロット進行、表現、主題が評価され、さらに『之を喜劇といふならば、在来の喜劇の改良の第一歩と云つてもよい位』（1面）だと、喜劇というジャンルからみた新味についてまで顕揚されている。ジャンルについて集中的な言及をしたのは、已の字「八月の小説と戯曲（其四）」（『東京朝日新聞』明44・8・15）であり、同作について『一口に云へば、日本の仁輪加から可笑しみを抜いた様な喜劇』であり、『筋のいやに入つて居る』点、『其に入つた筋を読者だけ知つて居て、作中の人物が知らずに居る』（3面）点も、仁輪加に近いと捉えている。こうした中、最も高く「父と母」を評価したのは、「新作月評」

（『読売新聞』明44・8・16）の片上伸である。片上は「父と母」に『多少緊張を感じさせる力がある』と指摘した上で、そのゆえんを『作者が巧みに局面をこしらへてゐるにも依るか、それとも人物の内部の動乱に対する作者の理解が一層密であるからだ』（5面）と捉え、作品全体にいきわたつた劇作家の姿勢ゆえにもたらされた『緊張』を顕揚している。

つづいて、雑誌評も検討していく。

無署名「八月の小説と劇」（『三田文学』明44・9）は、「父と母」について『こんな題材はよく昔からありふれて居る』とモチーフの凡庸さを批判し、さらに『作者は近代人の思潮をうたひ自覚に入つた生活を描写したのだと云ふならば尚更ら益々恐縮する次第である』（161頁）と近代性を書こうとした劇作家の企図を忖度しては皮肉を呈している。これが花菱生「八月の脚本」（『歌舞伎』明44・9）に至ると、『拘へものにも程があると自分は可笑くなつて来た』として、次のように「父と母」のモチーフから作家の姿勢までを厳しく難じていく。

忌しい現実、不倫な事実を穴ぐり求める事すら自分には堪へられぬ、まして恁した破倫不徳な事件を編出して芝居に拘へると云ふ点に至つては、新しこ云ふ作家が馬鹿にされても為方があるまいと思ふのみならず、習俗と戦つて進まふとする新しい作家の名折れであるやうな気がする。殊に喜劇と云ふ銘を打てある事などが作家が芝居と云ふ事に対する頭脳を自分は深く疑らずに、居られない。（51頁）

さらに花菱は、『技巧の点から見ても、極めて不自然な未熟なものである丈、切に作者の反省を促がして、真

面目な道を歩いてほしいと思ふ》(52頁)と、同じ劇作家として萱野への批判－要望は尽きない⁽³⁶⁾。

これに対し、ほぼ同じ論点に注目しながら、正反対の評価を示したのは「小説と戯曲（八月）」（『白樺』明44・9）の生田蝶介である。『一幕喜劇としてある』、『しかし私は、はりつめた心で読まなければならなかつた』という生田は、『喜劇としたらば笑へない喜劇「」真の人生を語る喜劇、悲痛な喜劇』と捉え、『これがほんとの喜劇の行くべき道かも知れない』とまで述べて、喜劇というジャンルからも「父と母」を顕揚していく。生田によれば、『実際人生を眞面目に一つ／＼見て行けばとても笑へるものではないから』(173頁)だということになると、こうした評言は、「父と母」の具体的な内容に即して倫理的・技巧的な批判を展開した花菱評に対し、書かれた内容を抽象化・普遍化した上で、『眞面目』にそれぞれの『人生』に照らすことによつてもたらされたものだろう。

総じて、「父と母」は、この時点までに発表された萱野二十一戯曲のなかでは、最も同時代評が多く、また、賛否が大きく割れた作品であった。花菱評をのぞけば、喜劇として「父と母」によつて萱野は、人生に眞面目に向きあう劇作家として承認されていった。このことは、この時点での劇作家・萱野二十一の位置をも示している。傍証として、この時期の劇作一般については、たとえば次に引く、無署名「六月の文壇概観」（『早稻田文学』明44・7）のような批判がみられた。

エキゾチックの匂ひのする物か、さもなければ、古い時代の伝説に魂を入れて見やうとする風が劇の創作界の一部の傾向のやうである。劇を活人画にしたり詩にしたりするには至極結構ではあらうが、眞の自覺に到

達した作者に取つては恥かしい事では無いか。宿かり主義胡麻化し主義はなるべくやめて貰ひたい。(275頁)

これは、とりもなおさず、右に指摘した二系統のモチーフが當時よくとりあげられていたことを証し立てているが、萱野とはこの双方のモチーフを戯曲として書き継いだ、(よくも悪くも) いわば時代の表徴のような劇作家でもあつた。その同時代評価については、前稿・本稿の検討にくわえ、以下の議論をくわえておきたい。

萱野二十一「タマルの死」(『白樺』明44・9) をとりあげた無署名「最近文芸概観 小説・戯曲」(『帝国文学』明44・10) には、次の論及が見られる。

この作家のは確かにその感覺から出立しその心持から芽生へたコンクリイトな掘み所がある。語の裏には空虚でなくして眞実が横はつてゐるのだ。〔略〕この作家の趣味と感受性が日本式でないやうにまたその戯曲に使用してゐるネオロマンチックなエキスプレッショニも「日本」といふグロオブな国とは調和しない。清姫と云ひ鉄輪といひ人物の幻影とその白とは充分結びついて来なかつた。それがエキゾチックな材料を捕へたものではしつくりと合つてゐるのである。この意味に於てもまた戯曲的技巧の上から云つてもタマルの死が最も進歩してゐるといふことは許されると思ふ。もし新浪漫派といふものが日本に認め得られるなら、その先頭にこの作家を置け。吉井秋田の二君は既に乗り越されてゐるのだ。(89~90頁)

右の引用末尾の二文は、ともすると過褒にもみえるが、(評価は措くとして) この時期の萱野とはそのように

位置づけ得る劇作家であり、それを具体的にいいかえれば、ネオ・ロマンティシズムの旗手にして、吉井勇・秋田雨雀をも乗りこえた気分劇・情調劇の書き手、ということになる。別言すれば、自由劇場で『道成寺』が上演される以前に、萱野は限られた範囲からではあるにせよ、すでに劇作家として一家をなしつつあつたのだ。

そのことを別の角度から捉えようとするならば、『戯曲家としては萱野二十一氏が独り強い筆を持つてゐる』と萱野に言及する、次に引くXYZ「後繼文壇の顔触」(『文章世界』明44・10・15)が示唆的である。

氏の筆の跡を辿つて行くと、どうやらこんな感じがする。磨き澄ました鋭利な鑿のやうな切物でぐいぐいと腕に力を籠めて、えぐつて進んで行つたやうな。近作『タマルの死』などにしてもさうだ。あんまり強過ぎはしないかと思ふ迄に、気持のよい印象を残して行く、たゞ舞台に上せるとして見て考へると、かうした強い気分の連続では観者が疲れてたまるまいと思ふ。なんぞと余計なことを心配したものさ。(220頁)

右にいう『(強い) 気分』とは、気分劇のそれであると同時に、創作に際する自我(の強度)ともとれる。もとより、そこには、萱野もくわわつていた『白権』による、文学・美術・演劇を包みこんだ新しい芸術への胎動も重なる。⁽³⁷⁾ 右のXYZ評においても、注目すべき『白権』の動向について、次のような論及がみられた。

一体にいふと、『白権』に連中の作物を見る毎に、私は其の根柢に何物か、はつきりとした形は分らぬけれど、一種の意義が彷彿として動いてゐるのを認めるのである。まだ製作品としては幼稚であり、未成品で

あるといふやうな批評を受けつゝあるこの一派の人々の間に、新らしい芸術の一つの基礎となり得ようと思ふ何物かの動いてゐるのを私は殊に喜ばしく思つてゐる。(221頁)

耽美派としての一面もあわせもつ萱野は、ほかににも『スバル』、『三田文学』にも作品を発表していたが、『白樺』も含め、それらはいづれもポスト自然主義の新しい機運を表現していく雑誌であった。

そうした言説動向の中、萱野自身は「製作について（一）～（六）」（『時事新報』明45・2・15～20）を書いている。「製作について（一）」（『時事新報』明45・2・15）において萱野は、自らの立場を『自分は製作の歓喜を願ふ』、『果实が秋の日を浴びて豊熟を求める様に、自分の心は製作と歓喜との興奮の中に、生の充実を求めて行き度いと願ふ』と、『生』という鍵語を用いつつ言明していた。重ねて、萱野は『我々の文人等の所謂徹底自然主義やあきらめや乃至あそびの、早計な悟道に侮蔑するものである』と前代・同時代の他の生き方を相対化批判しながら、『自分は人生を痛感し度い、言ひ換へれば生命の精髄を摑み度い』（1面）と断じる。

こうした声は、『白樺』同人も含め当時の新進作家に珍しいものではないが、萱野にも右の発言があつたのだ。それとあわせて、金子筑水『生活の芸術家』（『太陽』明45・3）も参照しておきたい。『近頃文壇の一部に、「生活の芸術化」といふ新熟語が用ひられてゐる』（18頁）ことを指摘する金子は、その具体例として片上天弦『十四年文壇の記憶』（『文章世界』明45・1）、相馬御風『芸術家としての永井荷風氏』（『新潮』明45・2）、相馬御風『生を味ふ心』（『早稲田文学』明45・2）をあげた上で、『我等は、所謂「生活の芸術化」は、今の文壇の中心問題（少なくとも中心問題の一）であることを予想せざるを得ない』（20頁）と捉え、次のようにつづけて

いく。

眞の「生活の芸術化」といふ態度は、現実生活が感じさせる必至的運命や必至的情調に堪へられず、又それを満足することが出来ず、先づから現実生活にぶつ、かつて、如何にかして何等か新しい生活情味、何等か新しい意味の生活を見出さうとする切実な試みに外ならない。（22頁）

さらに、金子が『内的生命にさへ力が有れば、どんな乾燥無味な生活の中にも、どんな平凡な日常生活の中にも、常に新しい情味と生活とを見出だすべき筈ではないか』（25頁）と言を重ねるとき、これが「製作について」と近似していることはもちろん、大正生命主義へと至る自我－生命を重んじる言説動向の一例でもある。つまり、萱野の作品－人生は、ネオ・ロマンティシズム－大正生命主義とも併走する創作実践でもあつたのだ。

五

明治四五年には、「自由劇場第六回試演用台帳」（『三田文学』明45・4）として、モオリス・マアテルリンク／小山内薰訳「タンタザイルの死」と並んで、萱野二十一「道成寺」が発表された。両作品は、明治四五年四月、二七、二八日に自由劇場で上演された。前後する時期の萱野については、水上瀧太郎が次のように回想している。

四十四年八月の『三田文学』には『父と母』といふ一幕物を発表し、四十五年の四月号には『道成寺』が出了。これが自由劇場第六回試演の際舞台に上つたので、萱野二十一の名は一層広く文壇に知られるやうになつた。郡君の最も得意の時代だつたであらう。⁽³⁸⁾

本稿では上演時の公演評⁽³⁹⁾についてはふれないが、戯曲としても先行研究に複数の言及がみられる。

秋庭太郎は「道成寺」について、『清姫』の如く清姫を舞台に登場させずにして却て無気味な世界を描いてゐるが、や、晦⁽⁴⁰⁾であると評しているが、描かれた特異な世界を評価しつつ、レトリックの難解さを難じるのは、以後も「道成寺」評価の最大公約数だといえる。『道成寺』を『女の執念の深さを不安と妖氣と怪異の雰囲氣でつゝんで描いたロマンティックな戯曲』だと捉える大山功も、『ねちねちとして晦⁽⁴¹⁾な憾みはあるが、作者の稟質を最もよく発輝した異色作で作者の代表作といえる』と、やはり両義的な評価をしている。作品のメカニズムをていねいに解きほぐす川崎明は、まずは萱野作「鉄輪」も参照しつつ、戯曲との異同から説いていく。

「道成寺」（明45・4三田文学）は、戯曲にその題材を得た「鉄輪」などと一系列をなし、その構成も戯曲に似て五段に分れている。この系列に属するものは、戯曲の四番目の所謂鬼女物に典拠を有し、戯曲の内容を一層複雑化し、異様な情景と、怪奇淒愴な氣分を醸し出している。充たされぬ情欲、逃げられざりし恋の一念が、嫉妬、復讐の幽鬼に変貌し、妖しい幻想世界の中で執拗に迫つてくるという構想である。⁽⁴²⁾

その上で、川崎は同時代を呼吸した萱野の読書遍歴をふまえて、次のようにその構成要素を解析する。

「道成寺」の成立を概括すれば、この作品は、作者が生来愛好していた夢幻劇としての能に、当時流行のホーフマンスタイル的戯曲との親近性を感じ（全集別冊の田村雨村などの追憶文がそれを裏書する）、謡曲的主題を一層強化し、ホーフマンスタイル的手法、情調を右の主題に謳うよう按配して創作されたものであるとい、得る⁽⁴³⁾。

さらに川崎は、こうした同時代のモードから、氣分劇－情調劇として「道成寺」を定位していく。

近代の悲劇的世界の一角に於いては、観念的な、内奥の分裂した二つの精神の普遍的葛藤を描く悲劇、つまり外的行為が極度に簡易化されて内面的行為として心靈の舞台に移行された戯曲（マーテルリンクなど）も存していたのであり、「道成寺」も結局このような悲劇的形態を覗つたものといえるから、確かに一顧の価値がある⁽⁴⁴⁾。

こうした川崎の議論をうけて、松田存は『清姫』を改作し、自由劇場の試演本となつた「道成寺」の方が、舞台の蔭で悲鳴、絶叫、苦悶の声を聞かせるなどして恐怖の重層化が意図され、明らかに技巧的である⁽⁴⁵⁾』と、舞台上の効果を想定しつつその技巧を顕揚している。このように、萱野の作品世界をそれとして受け入れた論者に

とつて「道成寺」は、言葉の技巧を凝らした傑作と映じる。杉山正樹も、「道成寺」を次のように絶賛している。

暗黒と血の色に彩られた作品の情調は、世紀末文学に通底しているが、女の執念を隈取り深く怪奇に彫り上げており、修辞の端探しにまで虎彦独自の個性が色濃くにじみ出でていて、これは、一幕物の小品ながら、まぎれもない傑作だといつていいだろう。⁽⁴⁶⁾

このように、萱野の戯曲として「道成寺」は、先行研究での論及が多いばかりでなく、その評価が最も高い作品といつてよい。ただし、その発表時における評価を探るとなれば、同時代評も少なく、評価 자체も高くない。

自由劇場公演にふれずに戯曲のみを評した、無署名「四月の創作」（『劇と詩』明45・5）には次の一節がある。

何處かマアテルリンクの「タンターデルの死」に似た情味をもつた作で、舞台上の気分など云ふアートが大分苦心を要することであらう。洗練された獨白とその無い仕草との調和に、円みを与へた作ではあるが内容全体に亘つて、割合に新しみも深みも少ないのは残念である。（105頁）^マ

全体的な評価は決して高くないものの、右の同時代評で「道成寺」は、マーテルリンクとの近似性、アートとしての気分劇である点など、明治末年の劇作界のモードが刻印された戯曲として受容されていたようである。少し時間があくが、エステ生「日本の現代戯曲作者」（『趣味』大3・1）に「道成寺」への論及がみられる。

『かなり厳しい敦朴と皓潔な純一と、之れは氏の芸術家としての稟性の異色です』、『此尊いものは氏の芸術を衰滅から防ぎ、望みある未来へと引張つてゆく』（19頁）と萱野の特徴を指摘するエステ生は、「道成寺」公演評における『攻撃』（批判）にふれ『道成寺』の失敗は決して優人の技の劣等からではない』と断じて、次のように論じていく。

君の現出せんと欲したあるものの本体が不当な許りではない。より近い源は方法が当を得て居なかつたに起因するのです。君の現はさんとした芸術的人生は君の欲求する醇化せられたる宇宙たるべく余りに君は反省を惜しみ過ぎた、考察を擲つた気味があります。従つて君の任なる改造に因て出現すべき芸術の世界の本体は製作当初から非合理的に朧朧たる握み所のないものであつたに違ひないのです。

同論の正確な読みとりは難しいが、要するに萱野の企図は買うが、その表現方法に問題があつたというのだ。エステ生は『加之、日本語の使用法に於て君はある因習的方法をとつたに因て、君自身済度すべからざる余りに偏失的に誇大せられたる感情の流出が初まり終に君が夢想したる境致とは似而非なる俗惡の芸術に化して了つたのに違ひない』と判じて、具体的に日本語の表現方法に問題があつたと指摘する。

とはいえ、エステ生は必ずしも萱野二十一「道成寺」を否定的に捉えていたわけではなく、次のようにそのボテンシャルを評価すらしていた。

芸術上態度として君の醇真は余りに幼稚です。然しわたしは君の態度、に同感を発見します。高調激情の世界を表現するのに君は只方法を誤りました。それは日本語その物がある芸術的傾向——特に詩と戯曲との——表現に絶望的なのと悲しむのは君許りではない様です。此場合芸術家は他の国へ転籍するより外道がないだらうか。君の努力は注心すべき未来を持ちます。(20頁)

こうして、日本語によらざるを得ない芸術・創作環境が、萱野が書こうとした『高調激情の世界』に適していないことを指摘するエステ生が提示する具体的な解決策は、『他の国へ転籍する』ことであつた——。

その言にしたがつたわけではないだろうが、その後 萱野は詩として『幸福』(『朱鸞』大1・9)、「婦徳」(『朱鸞』大1・10)、戯曲「一人の死」(『白樺』大1・10)などを発表するものの、東京帝国大学を中途退学した大正二年八月にはヨーロッパを目指して日本を離れることとなつた。それでも、萱野二十一が明治末年から大正にかけての文壇・劇壇で活躍した軌跡とその歴史的・文学史的意義は、本稿で検証してきた通りである。

『注』

- (1) 拙論「明治末年における劇壇の新機運——自由劇場を中心とした言説史」(『人文学研究所報』令4・9) 参照。
- (2) 秋庭太郎「明治近代戯曲のあゆみ」(『明治文学全集86明治近代劇』筑摩書房、昭44)、389頁。
- (3) 注(2)と同じ、392頁。
- (4) 紅野敏郎「郡虎彦」(『日本近代文学大事典 第二巻』講談社、昭52)、22頁。

- (5) 野田宇太郎「日本耽美派の誕生」(河出書房、昭26) 参照。
- (6) 木下空太郎「郡虎彦君」(『郡虎彦全集 別冊』創元社、昭11)、76頁。
- (7) 里見弾「鴻ノ巣と麦とろ」(『郡虎彦全集 別冊』前掲)、79頁。
- (8) 石沢秀二「郡虎彦論」(『新劇』昭33・10)、45頁。
- (9) 川崎明「郡虎彦の戯曲的機構」(『文芸研究』昭57・10)、35頁。なお、同論で川崎は『その「郡虎彦の」豊麗な想像力、官能の鋭敏性、就中濃厚な感覚的表現は當時にあっても斬然他にぬきんでて居り』(35頁)と評している。
- (10) 大橋裕美「郡虎彦と三島由紀夫の劇作法——「道成寺」・「火宅」・「地獄変」——」(『文学研究論集』平18・2) ほか参照。
- (11) 近藤周吾「三つ巴の構造——萱野二十一の戯曲「父と母」」(『富大比較文学』平26・12)に付録として再録された「評価・再評価・再々評価——なぜ萱野二十一／郡虎彦なのか——」参照。
- (12) 藤木宏幸「近代戯曲の形成Ⅰ社会劇と氣分劇」(『日本文芸史——表現の流れ 第五巻・近代Ⅰ』(第四部 文学の制度的確立)第五章 近代劇の誕生) 河出書房新社、平2)、336頁。
- (13) ドナルド・キーン／角地幸男訳「日本文学の歴史18近代・現代篇9」(中央公論社、平3)、147～148頁。
- (14) 秋庭太郎「明治三、四十年代の劇作家」(『日本新劇史 下巻』理想社、昭31)、67頁。
- (15) 武者小路実篤「郡虎彦」(『郡虎彦全集 別冊』前掲)、3頁。
- (16) 注(7)と同じ、82頁。
- (17) 辻邦生「郡虎彦因縁ばなし——『郡虎彦 その夢と生涯』をめぐって——」(『図書』昭62・7)、15頁。
- (18) 指論「明治末年の『白樺』掲載萱野二十一戯曲——「腐敗すべからざる狂人」を中心に」(『文芸研究』平30・3)。
- (19) 同作に至るまでの萱野二十一の文業については、指論「郡虎彦(萱野二十一)の出発——「松山一家」を中心に——」(『国語国文』平19・9)にて検討した。
- (20) 杉山正樹『郡虎彦 その夢と生涯』(岩波書店、昭62)、90頁。

- (21) 注(20)と同じ、91頁。
- (22) 紅野敏郎「郡虎彦——白樺派作家論——」(『學術研究』昭39・12)、113頁。
- (23) 注(20)と同じ、92頁。
- (24) 同文は、『現今文壇に表はれて居る傾向を見ると旧派のローマンチシズムス、イデアリズムス、リアリズムス、ナチュラリズムス及び新傾向の五つである』、『一時盛んであつた自然主義に対して人かは何等が新しい試と云ふのは前にも云つたやうにローマンチツクの傾向を帶びたものである』、『決して断言は出来ないけれども今暫しの間文壇は此方向に向つて進みはすまいかと思はれる』(168頁)とつづく。
- (25) 長田秀雄「郡虎彦君」(『郡虎彦全集 別冊』前掲)、66頁。なお、『白樺』以前の同人雑誌『桃園』を菅野と一緒に出していた柳宗悦も「郡と私」(『郡虎彦全集 別冊』前掲)において、『著作は體に一異彩を有つたものだと思ふ』(64頁)と評価している。
- (26) なお、菅野は同様のモチーフを「鉄輪(改作)丑の時詣りの小戯曲」(『白樺』大2・3)として発表後、*Kanawa: The incantation*として自身で英訳、大正六(一九一七)年には倫敦で上演した。鈴木曉世「郡虎彦「鉄輪」における改作と自己翻訳」(『日本近代文学』平27・5)参照。
- (27) 志村有弘「解説」(志村有弘編『安倍晴明 隅陽師 伝奇文学集成』勉誠出版、平13)、347～348頁。
- (28) 注(8)と同じ、48頁。
- (29) 注(22)と同じ、114頁。
- (30) 杉山は注(20)・前掲書で、「清姫」を『怨靈となつた清姫が和尚に怨承の呪言を吐きかける情景に特色があるのを除けば、『道成寺』のための習作という感が強い』(109頁)と評し、自律した作品とみなしていない。
- (31) ネオ・ロマンティシズムをめぐる同時代の言説については、高野奈保「鈴木三重吉「小鳥の巣」論——新ロマンチシズムとの関係から」(『日本近代文学』平17・10)参照。
- (32) 注(22)と同じ、114頁。
- (33) 注(20)と同じ、94頁。

- (34) 近藤周吾「三つ巴」の構造——萱野二十一の戯曲「父と母」(『富大比較文学』平26・12)、71頁。
- (35) 注(34)に同じ、73頁。
- (36) ただし、後に川村花菱は「一月の脚本界」(『歌舞伎』明45・3)において、『自分は、本月の「白樺」と、『ザムボア』の二つに、努力の結果を発表せられた萱野二十一氏の作品に對して黙つて居るのが、心苦しいので是丈の事を附言して置く——』(56頁)と、「夜潮のどよみ」(『白樺』)、「海草の影に」(『ザムボア』)を書いた萱野を評価する文脈で(具体的な評言はみられないものの)論及している。
- (37) 抽論「生の芸術」論争・再考——山脇信徳『停車場の朝』をめぐる言説(『人文学研究所報』令4・3)参照。
- (38) 水上瀧太郎「倫敦時代の郡虎彦君」(『郡虎彦全集別冊』前掲)、31頁。
- (39) この問題領域については、いずれ公演評の調査・分析に即した考察を試みる予定である。
- (40) 注(14)に同じ、66頁。
- (41) 大山功「近代戯曲の発生」(『近代日本戯曲史 第一巻』近代日本戯曲史刊行会、昭43)、559頁。
- (42) 注(9)に同じ、35～36頁。
- (43) 注(9)に同じ、36頁。
- (44) 注(9)に同じ、38頁。
- (45) 松田存「郡虎彦の戯曲作品をめぐつて」(『論究(二松学舎大学)』昭63・3)、35頁。
- (46) 注(20)に同じ、115～116頁。その後、大橋裕美が前掲論文・注(10)で示した『怪しい夜の暗闇と月の光、そして血と焰の赤で彩られた戯曲』(40頁)という概括も、阿部由香子が『道成寺』の森——郡虎彦と象徴主義——(『大正演劇研究』平10・12)において示した、『執念の恐ろしさ』という目に見えないものを舞台上で表現するという困難な作業は、明治四十年代の戯曲として新たに切り開いていくべき境地であった。『心』や『霧雨氣』という目に見えないものを感覺的に伝えること、それが郡の『道成寺』の試みであった(46頁)という指摘も、同作の象徴主義的な表現に注目した考察だといえる。