

仕舞と対談「鏡花と能楽～名作『歌行燈』を中心に～」

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-10-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/2297/28182

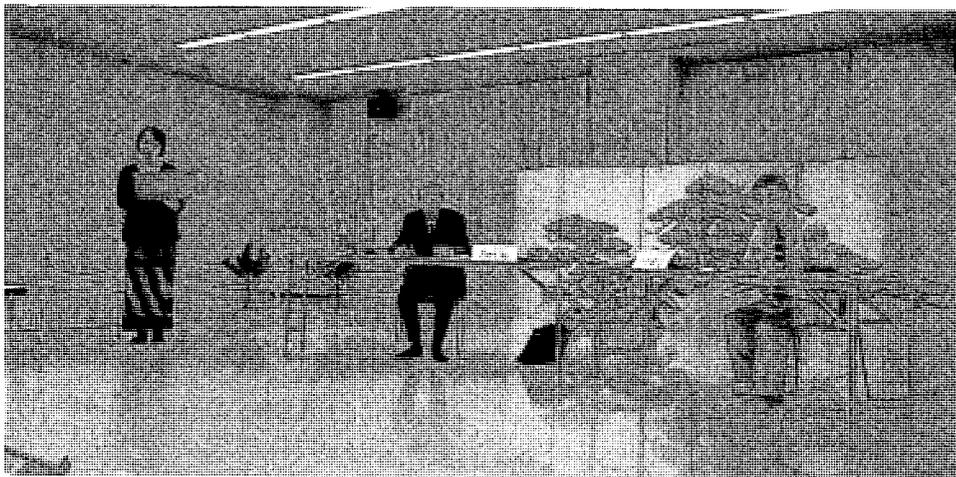
b. 対談「鏡花と能楽～名作『歌行燈』を中心に～」

吉田昌志（昭和女子大学教授）

西村 聡（金沢大学教授）

司会：穴倉玉日（泉鏡花記念館学芸員）

穴倉：続きまして「対談鏡花と能楽」の方に移らせていただきます。先ほどもお話しいたしましたが、今年『歌行燈』という鏡花の〈能楽もの〉の代表作が成立 100 年を迎えます。それを記念しまして、泉鏡花記念館と金沢能楽美術館は現在、共同企画展として「鏡花と能楽」展を開催させていただいています。今回はそれに関連するイベントとしまして、泉鏡花の研究をご専門とされております昭和女子大学の吉田昌志先生と、能楽史研究と謡曲研究をご専門とされております金沢大学の西村聡先生に、いろいろとお話をうかがいたいと思います。まず、先ほどのすばらしい、渡邊茂人先生と松田若子先生の玉の段を御覧になってのご感想からうかがいたいと思います。吉田先生、いかがでしたでしょうか。



吉田：演じられた後に西村先生のインタビューがありましたので、玉の段のことも演じられたお二人から解説していただいて、とても良く判りました。それにもましてやはり、われわれが鏡花を読む場合、文字を通して読んでいくのですけれども、演能は演技、パフォーマンスですので、体の動きとかそれから謡の声とか、人の身体、肉体を通して言葉が出てくる、肉体による芸術表現であることが、はっきりしました。つねづね、鏡花の作品には、他の作家に比べて言葉が非常に華麗に使われているばかりか、血の通った言葉がそこにあるという実感があったのですけれども、今日は血の通った言葉を、実際に謡と舞という肉声と肉体を通して表現していただき、そのすばらしさを痛感した次第です。

穴倉：続きまして西村先生、先ほどインタビューをしていただきましたが、改めていかがでしょうか。

西村：吉田先生が演者の側の肉体を通してというお話をなさいましたが、我々観客の側も観客の

肉体として舞台の演技を体で受け止められる、能楽堂でも普段そのようにしているつもりではありますが、こうした、能楽堂よりは狭く、閉じられた部屋で拝見、拝聴しておりますと、我々観客の側の肉体に、舞台の演技がより強く伝わってきたように思います。それから、仕舞という何となく、序ノ舞とか中ノ舞とか、〈海人〉で言いますと早舞というのが入りますが、抽象的な舞事、狭い意味の舞事を連想したりしますが、今日、玉の段を拝見しておりますと、一つ一つの所作が言葉の一つ一つに対応していて、非常に具体的で写実的な演技を、玉の段は特徴としているという感じがしました。こういう演技を演じ所とか見せ場に行っているのは、〈海人〉という作品の成立の古さとも、おそらく関係しているのだと思います。〈海人〉は世阿弥の作ではなくて、金春権守という、狭い意味の舞が舞えなかった、古風な役者が演じた能らしいのですが、そういう成り立ちとも関係している特徴かも知れないと思いました。

穴倉：先ほども粗筋を少しご紹介しましたが、『歌行燈』は無芸の芸者・お三重が数日という奇跡的な日にちで玉の段を会得しまして、それを見事に舞うというストーリーになるのですが、女性がお能の舞を舞うということについて、是非この機会に吉田先生の方から西村先生にお聞きになりたいことがあるそうですが。

吉田：私は能楽の専門の研究者ではないので、普通に常識的にこの段を読んでいたわけです。これはしゃれを言うのですが、仕舞が作品のおしまいにあり、そういう最後に、クライマックスに持ってきているのがこの玉の段なのだろう、と思うのですが、その仕舞について、それにどのような意味があるのか、ということについていつも考えているのです。たとえば能楽は常識的に考えて「男」のものだと、『照葉狂言』の中にも、士族の息子の国麿が貢に向って言う言葉があります。本来、能は男のものなのに、なぜ女性が仕舞を舞うのか、それはいつ頃から始まったのかという点、さらに、能の仕舞自体が能楽の中でどのような意味を持っているのかという点です。あともう一つはその仕舞を、さきほど演じていただきました渡邊先生、松田先生のようなプロの能楽師ではなくて、お三重という芸者が舞うことにはどれぐらいのリアリティ、現実味があるのか、ということについて疑問に思っていて、以上の点を西村先生に教えていただけたら、と思っています。

西村：中世には女猿楽と呼ばれる人たちがいたことは事実ですが、これは中世のことです。基本的には能楽は男芸の世界ですので、そこに女性がどんなふうに関わってゆくか、ということとはなかなか歴史をさかのぼって、記録を探すのはむずかしいので、当面お答えのできる部分で、つまりなるべく『歌行燈』に近い時代の状況で、何かお示しできないかと資料も作ってみました。私の資料1頁目の中ほど、(2)「明治の女性が仕舞をすること、その受け止められ方」の《A》「金剛謹之助・観世清廉・観世元規作成「能楽規約書」」を御覧ください。これは明治27年の作成ですから、まだ『歌行燈』よりも十数年前ですが、「能楽規約書」という、金剛謹之助以下3人の人の間で取り決めたようなものがあって、それが後に、明治36年に『毎日新聞』に掲載されました。その第17条を見ましても、「能楽は婦女子をして勤務せしむべからざること」という一条がありまして、これが明治27年当時の基本的な考え方であったように思われます。吉田先生も先ほど少し触れられましたが、江戸時代の終わり頃には泉鏡花の『照葉狂言』に描かれるよ

うな今様能狂言、女性が舞台に出たり、三味線が入ったりという、本来の能楽とは形を変えた今風な能狂言、その走りのような変種の能楽が、江戸時代の終わり頃には各地で行われました。その一つに、明治の16年に金沢で亡くなった林寿三郎という、寺町五丁目の極楽寺にお墓のあります、その林寿三郎が熊本で腰元の女性が仕舞とか謡・囃子を演ずるのを見て、これをヒントに女性を舞台に登場させる能狂言を思い付いたという言い伝えがあります。その林寿三郎が各地を回って金沢に来るのが明治2年ですので、江戸時代の終わり頃ぐらいには、女性がそういう形で男芸の能楽の世界に交わることがあったと言えます。しかしまだ、一般化したということではないですし、花柳界のこと、芸者・芸妓のことは、歴史の表面には出にくいでしょうから、はっきりいつ始まったと言うのはむずかしいです。正式に玄人の女流能楽師が誕生しますのは、資料の3頁目の《E》の続きの*印のところに金森敦子著『女流誕生』という文献を記載しています。その本には、観世流の津村紀三子という人が昭和23年に能楽協会の会員に認められたのが最初であるとされています。正式には戦後のことですが、明治時代に話を戻しまして、明治も45年まで続きますので、明治維新时期とか、先ほどの「規約書」の書かれた20年代とか、また『歌行燈』の40年代では、ずいぶん様子が違ってきます。それで明治40年代になりますと、資料1頁の《B》「関西の謡曲界」（『東京毎日新聞』明治40. 9. 21）とか、2頁の《C》「名古屋の能楽界 五、貴婦人社会の流行、謡曲芸者、名古屋紅裾連、自由か墮落か」（『扶桑新聞』明治41. 2. 3）、さらに《D》「貴婦人と謡曲」（『時事新報』明治41. 6. 28）など、読み上げる時間はありませんが、上流社会の社交界においては貴婦人たちの嗜みとして、明治40年代、まさに『歌行燈』の時代ですが、仕舞や謡や囃子を習うことが流行していたことが分かります。それから芸者が仕舞をするということのリアリティですが、これは資料2頁の今見ました《C》とか、3頁目の《E》「広島・芸妓の能狂言」（『中国新聞』明治43. 4. 15）を見ますと、芸者が仕舞や謡を習って芸の幅を広げておく、そうすると、嗜みのあるお客が来た時に、大勢いる芸者の中で目立つ、自分を売り込む武器になる、そういう風潮が、東京や名古屋、大阪、神戸、そして広島、ではあったということです。もっと古い時代のことはよく分かりません。江戸時代の「女芸者」の起源説については、資料4頁目の《E》に、山崎美成の『三養雑記』という随筆を挙げて置きました。私自身はまだよく勉強しておりませんが、こんなところが自分の勉強のきっかけになるかなということをお答えしておきたいと思います。

吉田：どうもありがとうございました。やはりわれわれ鏡花研究者ももう少し調べていかないとはいけませんが、ただ今のお話を聞いて、女性の仕舞、芸妓の仕舞に、ある程度のリアリティがあったということが納得できました。特に鏡花の場合は、作品の内容が荒唐無稽だと言われることが多く、書かれている事柄が現実的でないというのがいつも作品の批評の常套としてつきまとっているのですけれども、そういう批評に対して、芸妓が仕舞をしても必ずしも不自然ではないということが、今のお話でよく分かりました。

穴倉：今、芸者さんがお能を嗜まれるということが一つの売りになるというお話がありました。鏡花の京都を舞台とした小説、やはり芸者さんが登場する『祇園物語』でも、こちらはお能ではなくてお茶を点てるという場面があって、やはり嗜みとして一つ売りになるものがあるというこ

とと重なるのではと思ったのですけれども、西村先生のお話の中でお囃子の方も明治40年代から女性の方が嗜まれるということがありました。泉鏡花の母親は江戸時代の生まれで、明治15年に28歳で亡くなっていますが、この鏡花の母鈴の遺品の中にも鼓の稽古帳というものが残されていますよね。写真が現在の企画展で泉鏡花記念館・金沢能楽美術館の両館で展示されています。ほかにも鏡花の作品では『風流線』という明治36年発表の小説の中で女性が小鼓を打つという場面がありますが、こういった鼓などの楽器の方を女性が嗜むということについては、何かお話いただけることはありますか。

西村：資料3頁目の(3)「明治の女性と囃子の稽古」というところに資料をいくつか挙げてあります。やはり『歌行燈』の書かれる明治40年代には、仕舞と同様に、囃子の中で特に小鼓を習う女性が増えたようです。《A》「幸五郎の小鼓談(『時事新報』明治42.12.22)や先ほど御覧いただいた(2)の《D》などからうかがえることは、夫が謡を習い、妻が小鼓を習って、娘が仕舞を習う、そんなふうに習い事をするという「能楽一家」の像が、明治40年代の上流社会のステータス・シンボルであったかのように、これは《A》では幸流の小鼓方の家元が、そう語っています。それから、鏡花の母、鈴の稽古帳のことですね。鏡花の母方の祖父は、あとでも話題になると思いますが、中田万三郎(猪之助・豊喜)という大鼓の役者です。万三郎の娘、鏡花の母である鈴も、鼓の稽古をしたことが、ただ今御紹介のありました、写真が展示されている稽古帳の存在から知られます。能楽の囃子方、まだ男芸の世界で女流のいなかった、表面には出てこない時代ですので、鏡花の母の鈴が、何を目的に大鼓の稽古をしたのか、今後考えてゆきたい問題です。資料3頁の(3)の《B》の「■問題=祖父(中田万三郎)は母(鈴)になぜ鼓を習わせたか。」というところに、少しメモを入れておきました。それから問題ということでは、すでに幾人の方が指摘されている問題があります。(3)の《A》の「■問題=『歌行燈』二十で雪叟(辺見秀之進・捻平)は小鼓の緒を締めて火鉢の火に高くかざす。…」というところに書いておきましたが、『歌行燈』の中に雪叟という小鼓の名人が登場します。この雪叟が小鼓を火鉢にかざすという場面があって、本来、火鉢の火で革を乾燥させるのは小鼓ではなくて大鼓です。小鼓の方は、舞台を見ている、小鼓を打つ人が、唾とか息とかで革を湿らせます。湿らせる小鼓を、『歌行燈』では火鉢で乾燥させている、これはおかしい、という指摘がなされています。そんな初歩的な間違いを鏡花がするのか、疑問に思われる方は少なくないようです。ただ間違いであるとしても、それは小鼓の扱いの間違いであって、鏡花は祖父の本職の大鼓の扱いを間違えたわけではありません。ここは区別して考えないといけないところであると書いておきました。もう一つ面白い問題としては、先ほど名前が出ました鏡花の作品『風流線』には、〈綾鼓〉という能が取り込まれています。(3)の《C》の「■問題=能〈綾鼓〉は〈恋重荷〉への翻案の前には〈綾太鼓〉と呼ばれた…」と、そして《D》の「泉鏡花「対の鼓」」に書いておきましたが、実は能の綾の鼓は小鼓ではなくて太鼓です。撥で打つ太鼓を指しますが、いつの間にか曲名が〈綾太鼓〉から〈綾鼓〉と変わり、舞台の小道具としても小さく美しいので、何となく小鼓のことだと混同したり、誤解したりされるようです。意図的かも知れませんが、鏡花自身がそういう小鼓の扱いをしていますし、三島由紀夫の例も怪しいということを書いておきました。それ

から同様に、これも展示されていますが、資料4頁(3)の《E》「弟豊春宛て鏡花書簡」に、鏡花自作の俳句が書かれています。これも伯父の中田惣之助、孫惣という人を大鼓の名人と称讃するのに、「タ、タンポポ」という小鼓の音の表現を使っています。大鼓も小鼓も一体のものとしている例として挙げておきました。

穴倉：『歌行燈』は〈能楽もの〉の代表作というふうに言われているのですが、鏡花がどれだけ能楽に精通していたかという問題も含めて、いろいろ興味深い点がありそうですね。それでは作品のストーリーをたどりながら、両先生のお話をうかがっていきたいと思います。まず『歌行燈』ですが、資料として『歌行燈』から適宜引用したものをご用意しています。ここにありますように、『歌行燈』の冒頭は「宮重大根のふとしく立てし宮柱は、ふろふきの熱田の神のみそなわす、七里のわたし浪ゆたかにして、来往の渡船難なく桑名につきたる悦びのあまり」というふうな形で、『東海道中膝栗毛』の冒頭から始まっているわけですが、まず最初に『膝栗毛』に出てくる弥次郎兵衛と喜多八のうち、弥次さん気取りの老人と、もう一人さらに年上らしい老人と、二人で桑名駅に降り立つ場面からこの物語が始まります。この鏡花と『膝栗毛』の関係ですね、なぜ『歌行燈』の始まりが『膝栗毛』の引用であったかというようなことも含めて、少し吉田先生からお話をうかがいたいと思います。

吉田：はい。鏡花一代の名作といわれている『歌行燈』ですから、お読みになった方も多いと思いますけれども、端的に言ってこの作品は一度読んで、すんなりとストーリーが頭に入るようには書かれていないのが実情です。そこで、資料に、野口武彦さんが作られた『歌行燈』のストーリーの展開図(角川書店版『鑑賞日本現代文学③泉鏡花』昭57・2、より引用)が示してあるのですけれども、これを見ますと、二人の老人の筋とそれからうどん屋の門附の若者の筋と、それぞれが交互に出てくる、そういう小説です。芝居の「廻り舞台」のような展開の物語ですね。この図はたいへんよく出来ていて、判りやすいのですけれども、一番上の書き出しの「某年某月某日夜・桑名」というのは間違いで、本文の3行目に「霜月十日あまりの初夜」と書いてあるように、この作品は十一月が物語の始まりです。だから「某月」ではなく「霜月」ですけれども、十一月の月の冴えきった晩、この季節感があってこそ、『歌行燈』の物語が生きてくる、と思うのです。

それともう一つ、やはり冒頭に『膝栗毛』の本文がしきりに出てくるところに、現代の読者にとって違和感があるのではないかと思います。なぜ『膝栗毛』なのか。それは鏡花にとって、この『膝栗毛』が非常に大切な本だったからなのです。鏡花がいつごろからこれを読み始めたのか判っていないのですけれども、この『歌行燈』を書く数年前、明治38年に発表された「小鼓吹」という文章の中に愛読ぶりが語られていて、「月を経、年を重ねるにしたがうて、いつの間にか寝ながら道中をするやうになつた」という言葉があります。つまり読みながら、寝て読みながら弥次喜多といっしょに道中をするようになった、それほど愛読する本であるといっている。ですから鏡花がこの旅を舞台とするこの作品に『膝栗毛』を使うのは、作者の側に必然性があったといえるわけです。そこで、『膝栗毛』の中の桑名なんですが、今、鉄道が非常に発達していますので、あまり実感がないかもしれませんが、この『膝栗毛』という、『東海道中』が最も

有名な『膝栗毛』での一番の目的地、弥次喜多がどこへ行くのかというと、お伊勢参り、伊勢参宮が大切な目的なのです。そして、この桑名は伊勢路の入り口です。本文の冒頭にも書いてあるとおり、「七里のわたし」、名古屋の側の宮という所から、昔は大きな河には橋が架かっていないので、伊勢湾を渡し船で桑名にやって来るわけです。つまり桑名に着くと、そこから伊勢路が始まる、そういう伊勢の旅路の入り口としての桑名というのが、ここに設定されているわけです。引用された『膝栗毛』の五編は文化3年、1806年の刊行だと言われているので、今から約200年前、作品の発表された明治43年からだと104年前、104年前に刊行された本を老人がまず読み始めて、この物語が始まる。今年たまたま『歌行燈』が発表されて100年ですから、今わたしたちが『歌行燈』を読むのと、ほぼ同じぐらいの時間的な隔たりが『膝栗毛』と『歌行燈』の物語の「現在」との間にある、そのような感じですね。

まとめますと、『膝栗毛』は鏡花の愛読書だったから、その愛着から作品の冒頭にその本文が引用された。『膝栗毛』とともに、二人の老人は伊勢路に入るわけです。しかし、作品発表の当時としても『膝栗毛』が引用されるのは、やはり時代が古い、この老人の旅はやや時代がかった旅である、そういう印象を読者に与えようとしているのだと思います。その点が、やがてさらに『膝栗毛』より時代をさかのぼって、中世に発生・成立した能楽がモチーフとして立ち上がってくる物語の後半の重要な前提になっている、と私は考えています。

穴倉：その時代がかった旅を思う存分満喫しようという弥次郎兵衛気取りの老人については、モデルがすでに指摘されていますね。

吉田：モデルについては、横綴じの資料の2頁目に系図があって、系図の左側に写真が出ています。この「六十二三の、気ばかり若い弥次郎兵衛」を気取っている老人、これがやがて恩地源三郎だということが判るのですけれども、このモデルとして源三郎を写真一番下の宝生流の家元宝生九郎だと指摘したのは吉田精一さんで、これが多分一番古い説だと思いますが、さらに九郎だけではなくて、これに伯父の松本金太郎を加えたのが、鏡花研究のパイオニアである村松定孝さんです。源三郎のモデルはこの二人を合わせたものではないかということで、松本金太郎は発表当時、数えで六十八歳、宝生九郎は同じく七十四歳でした。ですから、本文の記述よりは兩人とも、もう少し年上ではあったのですけれども、鏡花と直接血のつながる人、それからその血縁の属している流派の家元、それらの人々が、モデルとして想定できるということです。

穴倉：ここで一度、泉家の系図を確認しておきましょう。鏡花は加賀象眼の彫金師である泉清次とその妻の鈴を父母として生まれましたが、その鈴の実家は太鼓方として加賀藩のお抱能楽師を代々世襲した中田家であり、鈴は3代中田猪之助の娘でした。そういった関係で、泉鏡花の母方の家系には能楽師、しかも加賀藩や当時の宝生流において大変重きをなしていた人物がいたほか、他の能楽師との交流も認められています。例えば今の吉田先生のお話にもあったように、源三郎という登場人物には宝生九郎と松本金太郎という二人に能楽師がモデルとして指摘されていますが、能楽史の方面からその二人について、もう少し西村先生の方からご説明いただきたいと思います。

西村：資料5頁の(1)に宝生九郎のこと、(2)に松本金太郎に関する資料を載せてあります。

宝生九郎知榮という人は、江戸時代最後の宝生大夫で、数えますと16代目の家元ということになります。この九郎の父が15代目の宝生友于です。最晩年を金沢で過ごしまして、紫雪という号で金沢の人々に慕われました。それは父親のことですが、御本人の宝生九郎の方は、梅若実や桜間伴馬と共に、能楽界の明治の3名人と称讃された人です。資料5頁の《A》「能楽案内」(『日本新聞』明治37.5.10~30)には、これがどれだけ信憑性があるか分かりませんが、明治維新の際、非常に苦勞をして、宝生九郎が芸者屋を始めたという伝説が載っています。その記事の続きには、松本金太郎にも触れてありまして、松本金太郎は宝生九郎を補佐して宝生流の杖とも柱とも頼まれているとか、あるいはその性格評や酒好きなことに言及しています。それから、(2)の松本金太郎に関する《B》の宝生九郎口述『謡曲口伝』ですが、これは渡邊容之助先生御所蔵本が今回、展示されています。この『謡曲口伝』を見ますと、中田金太郎が松本弥八郎家へ養子に行くことはよく知られていますが、松本家へ行く前に、志村忠右衛門という謡好きの人の家に養子に行った時期があって、志村忠右衛門が亡くなって、金太郎はいったん中田家へ戻ってきて、そこから宝生九郎が口を利いて松本家へ行ったとのこと。宝生九郎自身がそう証言しているという資料です。

穴倉：近年、鏡花と能楽というテーマ、それも鏡花の母方の中田家に係わる非常に重要な資料が金沢の旧家で確認されましたね。

西村：今の続きの資料6頁の(3)「中田猪之助家」を御覧ください。この中田家に関しましては、長山直治先生のお仕事を参照しますと、鏡花の母方は大鼓方の加賀藩御手役者の家柄です。鏡花の祖父の万三郎、猪之助・豊喜と改名しますが、鏡花の祖父で大鼓方の3代目という家です。この中田万三郎(猪之助・豊喜)と大鼓の世界で兄弟弟子に当たるのが、金沢の大鼓役者、4代飯島六之佐という人です。この飯島家は、今回の展示にも多数、資料を御提供いただいておりますが、加賀藩時代の町役者の初代から数えて今日まで、大鼓の家芸で10代続く家です。加賀藩時代から続く能楽の家は、明治維新後、東京に出る家があったり、能楽から離れてしまう家も、共に少なからずありました。そういう時代を経て、今日、金沢にとどまって、能楽の家芸を継承し続けている唯一の家ということになります。そして貴重な古文書類を大量にお持ちでありまして、資料6頁の《A》にお名前を記載してある長山先生が資料の整理をされまして、資料に基づいて、飯島家の歴史の記述をまとめられました。その御研究の成果の中から、泉鏡花の祖父に当たる中田万三郎(猪之助・豊喜)に関する部分の要点を、簡単にまとめておきました。息子の4代惣之助も、明治維新後は孫惣と改名します。明治維新で江戸から金沢へ移住した後の、豊喜・孫惣の金沢での出演番組が、年次不明のものも含めて、いくらか残っておりますので、これはこれで整理したいと考えております。また、これは司会の穴倉さんから御教示いただいたことですが、東山の全性寺にあります中田家の墓石には「新地中」という文字が刻まれていて、これは鏡花の母、鈴の大鼓の稽古とも関係してきますが、金沢移住後の中田家と芸妓の世界との接点が認められるものようです。

穴倉：今お話にありました中田猪之助と飯島六之佐との間で交わされた書簡が、現在、泉鏡花記念館と金沢能楽美術館で展示されております。今いろいろな能楽師の方のお名前が挙がりました。

鏡花のお祖父さんである猪之助は鏡花が幼い頃に亡くなっていますけれども、先ほど名前の挙がりました宝生九郎や松本金太郎と鏡花との接点としては、具体的にはどのようなことが指摘されているのでしょうか。

吉田：鏡花が能楽について話した談話、『歌行燈』発表の翌年明治44年の「能楽座談」の中には九郎の名前も出てきますから、鏡花は九郎の舞台は確実に見えています。けれども、やはり家元ですので、おそらくそれほど個人的な、親しいつきあいはなかったろうと思いますし、伯父さんの金太郎や従弟の長などを介して、間接的な接触はあったと思いますが、直接的な交流はまだ確認できていません。鏡花は明治23年に上京してから、一年間の放浪のあと明治24年に尾崎紅葉のところに入門しますけれども、入門した翌年に伯父を訪ねて神田の猿楽町の金太郎の家に出掛けています。これも西村先生の資料の5頁《C》「父清次宛て書簡」に文面が出ています。全部は読めませんが、一番最後のところ、「種々御馳走になり、自分のウチと申うてアマエに來い、とおふせられ候」と、お父さんの清次に宛てて書いています。大変な感激ですね。単身東京に出てきて憧れの尾崎紅葉に入門したものの、身寄りのない鏡花にとって、伯父さんが神田猿楽町にいて、立派な能役者として活躍しているのだということを知り、東京で唯一の血縁を確認して、鏡花は非常に心強かったのだらうと思います。ですから、またのちほど作品でたどりましますが、鏡花の作品の〈能楽もの〉の多くに、登場人物としての伯父・甥という関係、『歌行燈』の源三郎と喜多八も伯父・甥の関係ですが、そういう伯父・甥の関係が何回も〈能楽もの〉に出てくるというのは、これは鏡花の血縁に関する思い入れ、伯父に対する強い気持ち、さらに言えば、金太郎の甥であることの誇りや喜びがこめられているからだと思います。伯父と甥の関係が、人間関係の基盤になっていて、そこからいくつもの物語が動いていくということは是非、覚えておいていただきたいことでもあります。その出発点が紅葉入門の翌年の明治25年ということになります。金太郎とは、その後明治34年の年末から翌年正月にかけて、一緒に小田原、箱根、熱海、静岡を旅行し、それが鏡花の旅の原点になっているのですが、もし時間が許せば後で詳しくお話しします。そして九郎は家元として、芸に厳しいことで有名なのですが、養子に迎えた子供を、病弱ではあったのですが、あまり稽古を厳しくしたので、十六歳で死なせてしまったと伝えられている人です。芸に厳格な九郎、そして厳しいだけに破門される弟子も多かった、そういう弟子を預かって面倒を見てあげるのが、伯父さんの松本金太郎の役割ですね。温情家で洒落でお酒の好きな金太郎、というイメージは鏡花もしっかりと作品の中に取り入れています。芸に厳しい、一方で洒落、磊落な源三郎という人物像のモデルに、九郎と金太郎が想定されるのは、このような理由に因るのだと考えられます。

穴倉：今、お話にありました鏡花の母方の伯父にあたる松本金太郎に鏡花が上京して初めて会った際の様子を、郷里金沢の父清次に宛てて書いた葉書というのは、今の葉書よりも一回りほど小さいものなんですが、何行ぐらいでしょうか、びっしりと細かい字で上から下までぎゅうぎゅうに書いてあるうえに、それでも足りなくて余白にとぐろを巻くようにぐるっと書き続けられているという、大変面白い有名な葉書です。この葉書は石川近代文学館の所蔵資料で、今回の「鏡花と能楽」展では泉鏡花記念館・金沢能楽美術館の両館で期間を分けて展示させていただき、現在

は双方写真での展示となっていますが、金太郎と初めて会った時の感激が非常に深かったということが書面から現れていますよね。鏡花はその後、父親を亡くしていますし、性格的にも頼れる伯父さんということで、そういう意味でもこの松本金太郎と、そしてその息子でやはり能楽師であった松本長とが鏡花の〈能楽もの〉の重要人物となったようです。

ところで、今、弥次さんを気取っている恩地源三郎のモデルとして松本金太郎的なところがあったり宝生九郎的なところがあったりというようなお話をいただいたんですが、吉田先生、弥次喜多の喜多さんの方はいつ出てくるのでしょうか。

吉田：この『歌行燈』を読む時には、『膝栗毛』の世界をよく知っていると、とても物語が面白く読めるという点をさきほど申しました。さらに進んで言いますと、まず弥次郎兵衛を気取っている老人が出てきますけれども、相方はその老人よりも年上の「捻平」と呼ばれる老人です。しかし、おなじみの『膝栗毛』の道中からすると、弥次郎兵衛の相方、コンビは、「弥次喜多」と言うとおりの、捻平ではなくて喜多八ですね。とすると、最初からこの物語は、弥次郎兵衛が出て来て、大事な相方の喜多八が出てこない、そういう仕組みになっているわけです。ですから読者が弥次郎兵衛の相方の喜多八は、いったいどこへ行ってしまったのかなあと思いながら読んでいくうちに、もう一方の場である、うどん屋の中に入ってきた門附の男、この男の語りの中で、放浪の身の上がだんだん明らかになって、実はそれが喜多八だったのだ、という話ですね。そうした「語り」のプロセスが、大変うまく出来ているなあ、と思うのです。鏡花の語り口の巧さですね。けれども、『膝栗毛』の世界を知らないと、一読だけではなかなか判りにくいのです。当然、喜多八にもモデルがあるわけで、さきほどちょっとご紹介しました「能楽座談」という、『歌行燈』の発表された翌年、明治44年の9月に出た談話の中で、瀬尾要という人が家元九郎から破門された、芸芸が達者なのに残念だということを鏡花が述べていて、最初はこの瀬尾要がこの作品で源三郎に破門された喜多八のモデルではないか、と長らく言われてきたのです。しかし、九郎は芸に厳しいですから、その他にも九郎の門人で何人か破門された人はいるわけで、木村安吉という人がモデルではないかという説も唱えられたりしています。つまり、九郎の周辺には破門された若者が複数いて、伯父の松本金太郎を介していろいろな情報が鏡花のところに入り、このような物語が出来上がったのではないかと思います。この『歌行燈』の中に喜多八を語って「能楽界の鶴なりしを、雲隠れつ、と惜まれた」と書いてありますが、この「能楽界の鶴」というような言い方には、私は金太郎の息子（次男）で従弟の松本長の投影を認めたいと思っています。長の写真が系図の横にあります。宝生九郎が亡くなった後、宝生流の家元に推挙されて辞退した名人で、むろん九郎から破門されたことはありませんけれども、芸の品格が高かったといわれ、宝生流の将来を嘱望された長のイメージが強いかと思います。それともう一つ、さきほど申しました伯父・甥の関係で、しかも師弟の関係だということからしますと、鏡花自身が能楽に対して抱いていた夢や憧れ、そういうものも反映されているので、この作品の喜多八は、破門された若者たち、それから金太郎の息子の長、それからもとより鏡花自身、それらが複合し、混ざり合って、出来上がっている人物ではないかと考えます。だからある特定の人物を当てはめてしまうのではなく、作者当人も含めた複数の人物のさまざまなイメージをミックスして一つの人物

像を作り、そこへ豊かな感情を盛り込んでいく、そういう鏡花の作品の特質がたいへん良く出ているものだと思います。

穴倉：今、破門という言葉ヒントに様々なモデルが指摘されているというお話がありました。私たちから見ると破門というのはすごくきびしい感じを受けるんですが、こういった事件というのはけっこうあったのでしょうか、そしてそれはどういった理由で起きたことなのでしょう。

西村：これもやはり歴史の表面に出にくい性質の問題なので、資料を多く集めるには困難な面もありますが、いくつか例を挙げてみました。その前に、資料6頁の「三 恩地喜多八とその勘当の「モデル」論のために」で、まず『歌行燈』の中で喜多八に触れた部分を抜き書きしておきました。そこに喜多八の年齢が「二十八九」という年齢が示されています。それから、喜多八の伯父の源三郎に鏡花の伯父金太郎が重なり、喜多八の母親と鏡花の母親も似たところがあります。やはり喜多八には鏡花自身が投影している部分もあるように見えます。一方で、『膝栗毛』を捧げ持って読み上げる伯父の源三郎、これも鏡花自身がそのようにしたと伝えられていますから、伯父にも甥にも、両方に鏡花自身が投影しているわけです。そして、『歌行燈』の中では、「破門」ではなくて、「勘当」という言葉が使われています。「立処に勘当だ」という喜多八の受け止め方は、今後一切、謡を口にしてはならない、という源三郎の命令を「勘当」と受け止めたこととなります。源三郎にも喜多八を思いやる気持ちが、その後の桑名の夜の気分の沈みよう、喜多八を失った悲しみ、などにうかがえますので、互いに公式に流儀として破門する、されるというより、個人的に私的に勘当する、されるというニュアンスのようです。その点に、今後注意してゆきたいと思います。

さて、『歌行燈』の抜き書きに続く資料としては、《A》「大阪の生一庸に対して観世宗家から破門の通知」と、先ほど吉田先生が紹介された、宝生流木村安吉の破門事件を《B》に、この二つの例を挙げておきました。《A》の例は『歌行燈』に近い明治41年のことです。生一庸がなぜ破門になったかという点、芸妓が仕舞を演じた時に地を謡ってやった、それが本当の原因かどうか、当時としても分からないけれど、原因の一つには挙げられている、という新聞記事でありまして、『歌行燈』の問題にも関わる部分があります。資料の最初に見ました明治27年の「能楽規約書」に照らせば、そのいくつかの条文に抵触する、芸妓と同じ場において地を謡うということが、規約と抵触するのではないかと思われます。しかし、「能楽規約書」は明治27年当時の考え方で、古い考え方であるだけに、よりきびしい内容であろうという視点も必要でしょう。明治41年の《A》の記事では、これが原因で破門になるのは根拠が薄弱だという同情的な見方も、新聞記者は加えて書いていますので、この頃には、先ほど見ましたように、芸妓が仕舞や謡を習う実態はありましたし、能楽師が芸者に芸を伝授するのは絶対にだめ、ということでもなくなってきた時代のようなようです。『歌行燈』で喜多八がお三重に芸を伝授したり、源三郎が桑名でお三重の仕舞に地を謡い、雪叟も小鼓を囃していますが、そういう振る舞いも古い能楽師倫理からすると、源三郎や雪叟も破門に相当する。二人には当然その意識があって、してはいけないことを、しかし思い切っている覚悟でいる。しかしまたその一方で、絶対的な非行でもなくなりつつある時代だという、この両方のことを頭に置くべきかも知れない。そういうことに気づかせてく

れる点で、注目してよい資料であると思われます。

それから《B》には、宝生九郎が木村安吉を品行不良を理由で破門したということが書かれています。さらに瀬尾要につきましては、その消息をできるだけ詳しく把握したいと思ひ、雑誌の『能楽』から、瀬尾要に関する記事を集めてみました。一つ一つ御紹介する時間はありませんが、それぞれ興味深い記事です。資料7頁の⑧のあと、しばらく演能記録が途絶えます。中絶の間、瀬尾要が何をしていたかという、北海道へ行っていたことはすでに指摘されていますが、⑨の記事によりますと函館の会に出演していることが分かります。鏡花が瀬尾要の芸を惜しむ⑩の談話をはさんで、⑪の記事で瀬尾要の宝生会への復帰が認められます。桑名の喜多八の年齢は二十八九という設定ですが、瀬尾要の破門とそれによる放浪はずっと若く、十代の終わり頃の二年余りでありました。その少し前の⑦には声変わりをして艶麗を欠いたともあり、これなどは、世阿弥の『風姿花伝』年来稽古条々の十七八歳の条を連想させるところがあります。あとで御覧いただければと思います。

穴倉：今、喜多八はどこへ行つたという話で、実は恩地源三郎が数年前に勘当した、流派から除く、二度と謡を口にするなということで破門にも等しいという表現がされるわけなんですけれども、そういった非常に烈しいというか厳しい過去が生み出された原因としては、『歌行燈』の中でも大変読み応えのある場面だと思いますけれども、過去に喜多八と源三郎、甥と伯父がこの地を訪れた時に、謡上手を鼻に掛けた按摩の宗山という人物を喜多八が若気の至りで打ち負かしてしまう、それに非常に衝撃を受け、激昂した宗山が自害をするという大変烈しい事件が起きてしまひまして、それが原因で喜多八は伯父から勘当されてしまうわけなんです、この宗山という人物、これも大変興味深いキャラクターなんです、この宗山については何かモデルのようなものが指摘できるのでしょうか。

吉田：これまでの鏡花研究では、源三郎・喜多八、それから捻平すなわち辺見雪叟、彼らを中心に、モデルは誰か、今までお話ししてきたような人たちの名前が挙がっていたのですけれども、なぜか宗山については特定のモデルは無いのではないかと思われてきました。しかし私が調べましたところ、宗山に当たる人物ではないのですが、そうした事件があったのではないかと、ということが判つたのです。それは、ちょうど松本金太郎が明治42年の10月に佐渡へ出かけ、帰ってきて「佐渡土産」という談話を発表します。なぜ「佐渡土産」かといえば、佐渡には古くから宝生流の本間という家があって、代々流儀を受け継いできたのですけれども、それに対抗して金子柳太郎という人が本間家の支配から独立して自分の流派を作ろうと、いろいろな活動をはじめ、そこで本間家は家元宝生九郎の顕彰碑を建て、その記念に金太郎を東京から呼んだんですね、この時の記事が「佐渡土産」なのです。つまり、宝生流の流派内の「邪道派」を退治、牽制するために金太郎が佐渡に行った、しかもそれが『歌行燈』執筆の直前だったということが判つたわけです。『歌行燈』の中の宗山は謡の上手を鼻にかけ、「江戸の宗家も、本山も」「一人で兼ねた」、という勢いで宗山と名乗っている、だから、それに反発して喜多八が退治に出かける。西村先生の資料に詳しく出ていますが、金太郎が退治に出かけた佐渡の宝生流の邪道派の存在が、宗山を発想させたのではないかと私は考えたのです。

それともう一つ、これは従来言われていることですがけれども、鏡花には按摩とか盲人に対する、非常な恐怖、と同時に興味、あるいはこだわりがありまして、皆さんご存じかもしれませんが、金沢を舞台とした初期の『北国新聞』に載った「黒猫」という作品や「誓の巻」連作の中に富の市という盲人が出てくる、さらにいえば「夜行巡査」の中にも八田の恋人お香の伯父で片目のつぶれた男が出て来ます。そうした存在を繰り返し描いていますので、それを宗山のイメージに使ったのではないかと。ですから、他の登場人物だけでなく、宗山についても、何かしら鏡花を刺激するような出来事や存在があったことは確実だろうと思います。

穴倉：宗山についてもいろいろと興味深い指摘があるというわけですね。「歌行燈」では、その宗山を打ち負かしたことが伯父の怒りに触れ、喜多八は勘当されて流浪の身となる。その流浪の身となった後に、運命のいたずらといいますか、宗山が亡くなったために、その娘のお三重が芸者に出るといふ身の上になった、ただこのお三重が謡天狗の娘だった割には全くの無芸で、何をやっても覚えられない。そういうことで非常に苦しい思いをするわけなんです、そのお三重に巡り会って、喜多八は玉の段を伝授する。彼女はそれだけが神がかり的にできる女性として描かれるわけですが、このお三重がさきほどの松田若子先生と渡邊茂人先生への質問にもありましたけれども、数日で玉の段を会得して、それを源三郎と巡り会った際にかつての甥の姿をほうふつとさせるように非常に見事に舞うという場面があります。鏡花の研究をしている人間にとっては、こういう常識を超えた部分も含めて「歌行燈」は大変すばらしい、重要な作品ということになるんですが、西村先生は最初にお読みになった時の率直な印象はいかがでしたか。

西村：今から 30 何年か前の学生時代に、『歌行燈』を読みかけたのですが、実は最初の数頁で読む気をなくして、投げ出してしまいました。つまり『歌行燈』に挫折したわけで、その原因を考えると、自分の限界はともかく、『歌行燈』の特徴が少し見えてくるかも知れません。まずは文章のむずかしさに歯が立ちませんでした。今読んで、装飾的な、何か典拠がありそうな、ありそうなのに探せない、そういう言葉がたくさんちりばめられていますし、それから内容的にも芸事の世界で、経験のない若者にとっては、知らないことばかりです。しかも老人二人の掛け合いで地味に始まる。これが若者には耐えられなかったのだと思います。

穴倉：あの、お若い頃の西村先生が、ですね。

西村：そうです。はい。理解のむずかしい表現と、そして『膝栗毛』ばりの軽妙な語り口のバランス、これがとてもうまく出来ていて、まさに能の詞章を思わせるところがありますし、構成も非常に緻密です。やはりこれは、一度読んで分からないのは当然で、何度か繰り返して読むうちに、やはり名作だと納得するようになります。全体が見え始める前に、筋の流れや全体がまだ把握できなくても、ここはいいと、人に勧めたくなるような部分、部分の魅力の発見ができればと思います。『歌行燈』の中では、源三郎と雪叟を乗せた車が湊屋へ向かう夜道の描写などが、それに当たります。月に照らされた道を水銀の川に見立て、柱の黒い家々に地口行燈が掛かっているのを鉄橋に見立てる、そのあたりを読みますと、部分にしびれる出会いもある、というのが 30 何年か後の、今の実感です。「率直な印象」と言われるのは、お三重が三味線も覚えられない芸無しののに、数日の特訓でむずかしい玉の段が舞えるようになった、それは「率直な印象」と

しては不自然だ、ということが期待されていますでしょうか。そういう議論はありますね。今、考えてみますと、芸無しのお三重は、玉の段以外の曲だったら、たぶん舞えなかった。玉の段だから覚えられた、ということではないかと思えます。なぜ玉の段かといえば、その内容が海の中へ潜って行って、玉を取り返してくる内容です。お三重も、玉取りではありませんが、男たちの慰みに、鳥羽の海に沈められて死にそうになりました。こういう体験は、お三重以外にはほとんど誰も体験しないことです。お三重は自分だけが体験したことですから、海に潜る写実的な演技を実感を伴って出来たのではないか。お三重の身の上話を聞いた喜多八も、何か教えてやれるものがあるとすれば玉の段しかない、そういう選択を喜多八もしたのではないか、と考えております。

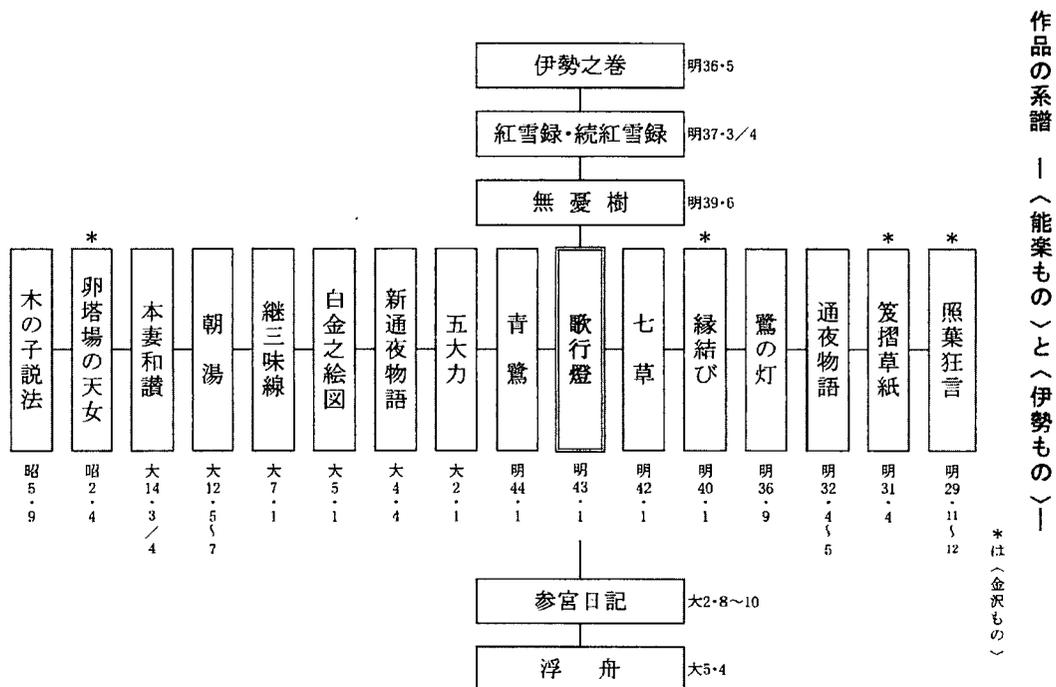
穴倉：そういうふうなことで玉の段を伝授する。それが数日だけの短期間で出来たというところで、喜多八の天才ぶりと言いますか非凡さも表現されているのかも知れませんが、残念ながら時間がなくなってきましたが、何といても『歌行燈』のすばらしいところというのは、そういう源三郎・喜多八、そしてお三重、そしてすでに死んでいるんですが喜多八の心の中に重くのしかかっている宗山の存在というものが、最後に桑名の夜に一気に凝縮されて、それがお三重が喜多八から伝授された舞を舞うことで、何かこう一種、一つ上のところに昇華されると言いますか、そのあたりの表現が大変すばらしい作品なので、皆様是非お読みになっていただきたいと思えます。文庫本もたくさん出ておりますので。

ちょっと残念ですが時間が迫ってまいりましたので、最後に吉田先生に『歌行燈』の成立について、さきほど伯父と甥という鏡花の中で特別な意味を持つ関係についての御指摘もあったんですけども、明治43年の1月というタイミングで『歌行燈』が発表された背景についてお話をうかがいたいと思えます。

吉田：さきほど西村先生がご自身の『歌行燈』体験をお話しになったので、あまり時間はありませんが、私の『歌行燈』体験を簡単にお話ししてみます。私もやはり判らなかつたですね。資料のような展開図があつたら、もっと良く判つたかもしれないですけども、言葉の意味とか、物語の筋も、ほとんど判らなかつたと思えます。それでも、読んで何が良かったかといえば、博多節の門附に身を落とした男が、桑名に流れて行く。そして得体の知れない、滑稽な老人が二人、何かいわくありそうだなと思って読んで行って、最終的に、門附の男が勘当された喜多八であり、それから、二人の老人の一人がその叔父の能役者、片方が鼓打ちの名人であるとわかる。歌舞伎でいう〈やつし〉と〈見あらし〉ですね、身をやつしていた人たちの正体が現れてくるプロセスが、非常に、私自身としては心地よかつた。人物の正体が少しずつ明らかになって、最後のお三重の舞の場面がたいへん統一的というか、クライマックスが一気に盛り上がる小説です。ただそのことだけが心地よかつた、読んでいて気持が良かった、カタルシスがあつたので、それで鏡花の世界に近づいて行つたんだと思えます。ですから細かい部分が理解できたわけではなくて、ただそういう流れがよどみなく自分の中に入ってきたということが、最初にありました。

さてそれで、さきほどの『歌行燈』の成立に関するご質問にお答えします。鏡花の作品は書いてある内容があまりに荒唐無稽で、それからまた幻想的であつたりするので、現実離れしている

から、何か鏡花の頭の中ですべてが想像で書かれたように思われがちです。世に「天才鏡花」という言葉がありますので、その「天才」によって、想像で書かれたかのように理解されることが多いのですけれども、私の考えでは、鏡花という作家は思いのほか自分自身の体験や、あるいはまた先ほどお話のあった血縁ですね、そういう血のつながりというものをとても大切に作家だと思っています。ですから、この『歌行燈』も、全くの想像からいきなり出来たのではなくて、鏡花がこの作品を明治43年1月に発表する、その前の年の11月に文芸革新会という、これは当時盛んだった自然主義に反対する会に加わって、親友の後藤宙外や、笹川臨風などの人たちと一っしょに、名古屋・伊勢へ講演旅行に行った。そして鳥羽二見浦と宇治山田に泊り、伊勢参宮をしてから、桑名にきました。桑名に着いたのは、11月21日の午後10時45分だったことが判っています。ということは、この『歌行燈』の源三郎・雪叟の二人が桑名に降りたほぼ同じ時刻に、鏡花も夜の桑名に降り立っているわけです。そういう鏡花自身のかげがえのない実感が、この冒頭の文章を裏から支えているのだということを理解しておいていただけたらと思います。しかも鏡花はこの時が伊勢に来た最初ではなくて、明治35年の1月から2月にも、紅葉門下の柳川春柳といっしょに名古屋と伊勢を訪れている。ですから2回目です。2回目に来た文芸革新会の旅行で同行だった親友の笹川臨風に、鏡花はのちに『歌行燈』の自筆原稿を進呈しています。今はそれが石川近代文学館の所蔵になっていて、今回の記念館の展示に出ていましたから、ご覧になった方もいらっしゃると思いますが、原稿の一枚目には臨風の蔵書印が押してあるものです。鏡花は自分の旅の形見、記念に出来た作品の原稿を、一緒に旅をした親友に進呈したわけです。それが金沢にあるのは大変意義深いことだと思うのです。



もう時間が無くなってきたので、言及していない作品に触れますと、横長の資料の一番裏の6頁目、穴倉さんに頼んで作ってもらいましたが、「作品の系譜」という図があります。鏡花にはいわゆる〈能楽もの〉の作品がこれだけあるのです。『照葉狂言』に始まって、『木の子説法』まで、発表順に右から左へ並べました。そのうち〈金沢もの〉には「*」を付けてあります。これを一つ一つ説明してゆくと何日も、いや何年もかかってしまいますから、こうした作品があるのだということをご承知いただいた上で、鏡花の故郷金沢にお住まいの皆さんには、ぜひ、一作一作これらを、連続して読んでいかれると良いと思うのですね。『歌行燈』だけではなくて、まず〈金沢もの〉の『照葉狂言』から読み始めて『木の子説法』まで読んでいただくと、鏡花の作品の系譜がいかに豊かなものであるのか、〈能楽もの〉だけでこれだけですからね。並べてみると判りますけれども、特に新年をことほぐかのように、〈能楽もの〉が雑誌の正月新年号に載っているんですね。なかでも『継三味線』には、万三郎、鏡花のお祖父さんの名前がそのまま出てくる、万三郎遺愛の大鼓の胴をめぐる物語、そういう作品もあります。その前の『白金之絵図』は、小林輝治先生が詳細な作品論を書かれていますけれども、ここにも狂言師が出てきますし、やはり近代作家の中では、こうした〈能楽もの〉、能楽を題材にした作品を書き続けた、第一人者ですね、鏡花は。他の追随を許さないと思います。

それともう一つ指摘しておきたいのは、この『歌行燈』は、同時に伊勢を舞台にした〈伊勢もの〉でもあるわけで、『伊勢之巻』から始まって『浮舟』まで、伊勢・名古屋の作品の系譜を作ることができます。そうしますと、ちょうど〈能楽もの〉と〈伊勢もの〉の交わったところにこの『歌行燈』があるのだということです。さらに言えば、鏡花にはこの『歌行燈』のように誰でも知っているすばらしい名作ありますけれども、それにも増して、鏡花の最大の特質は質量ともに備わった作品の「豊かさ」ですね。明治、大正、昭和の三代を通して、作品を書き続けたということです。そういう稀有の作家をこの金沢が産み出したことを、地元の皆さんは誇って良いのです。誇るためには、連続していくつかの系譜で読んでいただく必要がある。連続して読むことによって、鏡花の世界を理解していただけたらなあ、と思うのです。今日、謡と仕舞を見せていただき、では『歌行燈』を帰ってあらためて読もうかな、とお思いになった方もきっと多いと思いますが、『歌行燈』だけで終わらずに、この図の全作品を読んでいただきたい、判るものも判らないものも、とにかく読んでみる、とそこに鏡花世界の豊かさが皆さんの前に立ち現れてくるにちがいないと思います。時間が無くて意を尽せませんが、以上です。

穴倉：今、お話にありましたように、1カ月に1冊はちょっときついな、と思う方は是非1年に1作品でもお読みになっていただきたいと思います。『歌行燈』の方は〈能楽もの〉の代表作と言われていますが、金沢を舞台とする〈能楽もの〉も数々あります。例えば『卵塔場の天女』ですね、こちらは金沢ではむしろ冒頭に近江町市場で蟹を売っている場面が出てくるということで、よく引用されたり、紹介されたりします。泉鏡花記念館でも冬になると必ず、この『卵塔場の天女』の冒頭を映させてほしいということでテレビ局の取材が来たりするんですが、実はこちら〈能楽もの〉としても大変すばらしい作品で、今回の「鏡花と能楽」展でも8月7日からの後期展の方で、両館で展示させていただいています。尾山神社の能舞台とお庭が登場する物語です

が、尾山神社では能舞台は現存しておりませんがお庭の方は今も残っておりまして、そのお庭の造形の一つ一つを作品の文章をたどってみていきますと、本当に鏡花というのは夢と幻想を描きながらも、こういったいろいろなところで、リアルな、実際に即した表現というものが、随所に現れているんだということがよく分かる作品です。こちらの方も面白い作品ですので、是非お読みになっていただければと思います。本当にたくさんの興味深いお話をうかがってまいりましたが、残念ながらもう時間の方も過ぎてしまいましたので、これで終わりにさせていただきたいと思います。今回は鏡花研究と能楽研究の両面からお話いただくという、これまでにない試みで、両先生には大変細かく準備をしていただいて、大変だったと思います。本日はほんとうにありがとうございました。

3. 「鏡花と能楽」関係論考

「新通夜物語」覚書	穴倉玉日 (四〇)
『歌行燈』を能楽で読む	西村 聡 (一三)
泉鏡花「照葉狂言」縁起—巖谷小波、高濱虚子のことなど—	吉田昌志 (一)