

泉鏡花「外科室」試論

——「読者」の欲望という観点から

禧美 智章

序

泉鏡花の「外科室」は、明治二八年六月号の『文芸倶楽部』にて発表され、前作の「夜行巡査」^①と共に「観念小説」の代表作として読まれてきた作品である。本作の「観念小説」というジャンル分けは、同時代の島村抱月と坪内逍遙によるもので、以来、今日までその評価はほとんど変わっていない。

近年の研究動向としては、語り手である「予」と貴船伯爵夫人の関係性に注目するものや、当時の外科手術の実際を調査しその典拠を明らかにするもの等、新たな切り口での研究が盛んに行われつつある本作であるが、本稿では「読者」に注目し、「観念小説」という評価について改めて考えていきたい。

一、「観念小説」の命名

まずは、少々煩雑となるが、同時代評を丁寧に追うことによって、「外科室」が「観念小説」と命名、ジャンル分けされるまでの過程を確認していきたい。

a、『帝国文学』時文欄（明治二八年六月）

泉鏡花子は所謂新進気鋭の作家なり。昨は紅葉門下の一なにがし、今は歴々の少壮作者、其想は遙に近欧の最新思想に連り、其文も亦一種得易からざるの気概を含む

鏡花子はよく人生の恨事を知れり、而して此恨事が常軌の道徳を以て抑圧すべからざるを知れり、人間の胸の内にも澎湃たる激浪のやゝもすれば、理性を溺らせんとするを知れり

b、『青年文』時文欄（明治二八年七月一〇日）

天下が軽浮なる恋愛小説に飽き、浅薄なる俠客小説に飽き、残忍なる探偵小説に飽きて、漸く沈着なる、深峭なるものをもとむるの時に於て出で、峭拔の想に富み、深酷の筆を奮ひ、（中略）「外科室」趣向亦奇抜、殊に其末句（中略）の一語、何等峭絶の語ぞ。唯、氏に撼む所は筆を着くる淡きに過ぎて、作者の理想の凄腕に似ず、比較的読者を慄然たらしむるに能はざるの嫌なき能はず。

c、島村抱月「小説を読む眼」（『読売新聞』明治二八年八月二六日）

此に観念といへるは数年前の観念論者の成語（せいご）を段り用ひたるにて、概念とも理想とも趣意ともいふべし、例へば「人は恋なければ死す」、「運命は時として罪なきものを殺す」、「人間万事を冷了するものは嫉妬なり」などの如き之なり、斯かるたぐひの観念まづ作者の胸中に成りて、さてのち巧に之れに肉を附し皮を附し、一部の小説に仕上ぐるは、此の頃の新流行にて、げに之れまでの小説界の一本調子なりしに比ぶれば、一段の進歩なるに相違なし、（略）

d、『文学会』時文欄（明治二八年七月）

あまりに簡に過ぎて九年間唯一度植物園内の会迄のみにては外科室内の出来事とつり合はぬ心地す学士と婦人との関係の今少し深からば婦人が心に一つの秘密ありと云ふにも高峰が室を持たぬと云ふにも適切なるべしと思はる

e、宮崎湖処子『国民之友』（明治二八年七月二三日）

寸鉄人を殺すの気あり。（中略）読者をして手巻を離す能はざらしむ、渠が外科室は成功せるもの。渠は又浪子の諧謔を能くす。渠は又美の力を識認す、（略）

f、『帝国文学』雑報（明治二八年八月）

只、我一身を擲ちてまで思ひ込みたる貴船伯爵夫人が、わりなき恋の最後を描きながら、何故に、其恋の萌芽と、発達との径行を描くには粗なりしぞ。（中略）単に「見たか」「む、」丈の談話にて止め、跡は、読者をして、尽く其後の恋の成立を想像せしむるなどは、頗る骨惜みの事と云はざるべからず。

g、Y・T（坪内逍遙）「観念派の小説」（『早稲田文学』明治二八年九月）

観念派小説とは何ぞ曰はく或概念或理想を捉らへ来たりてこれを具象にするものこれ也而して今やこの種の小説はやうく我が文学界にふゑゆかんとす吾人はこれにつきては兎や角いはざるべし唯我が文海の一新潮流として又我が文学史上自然的進歩の一階段として之れを歓迎するの外なき也

h、内田魯庵「小説界の新潮流（殊に泉鏡花子を評す）」

（『国民之友』明治二八年九月）

鏡花子の作る如き一箇概念の外は何物をも留めざる野略的の心性組織を有てる不自然なる人間は自然的の小説を決して見るを得ざるものなり。

i、「小説界の潮向」（『青年文』明治二八年一〇月）

『夜行巡査』『外科室』『奔馬』『蝗賣』『黒蜥蜴』等機に投じて大に声あり、為に端なく沈滞なりし小説界に一波動を喚起して其跡を追ふ者多し、曰く何、曰く何、去るも来るも悉くこれ悲惨小説なり。悲惨素より可、大に可なり。否吾人は千篇一律の喜嬉小説時代の末に於て、大いに其異色と進歩とを併せ来るを歓迎す。

j、島村抱月「小説界の新潮を論ず」（『早稲田文学』明治二九年一月）

第一、観念小説とは何ぞや。人は之れを解して、作者が世相に対する一種の概念を作中に現化せるものといふ。鏡花の「外科室」が、疑問に事よせて「地上の罪惡は純愛の前に消滅す」といふ観念をあらはし、眉山の『うらおもて』があらは

に「社会に罪あり」といふの観念をあらはせる類は其の例なり。

k、森鷗外「めさまし草」(明治二十九年二月)

所謂観念小説は狭き世界観若は或る世界観の一片を写せる小説なり。(中略)小説の此の如きをば古来傾向小説テジシロマと名づけられること、世の審美家の知るところなるべし

l、高山樗牛「作家の道念と観念」(『太陽』明治二十九年二月)

敏捷なる「国民の友」の批評家は、近來小説界の趨勢を案じ、眉山、鏡花以下、所謂観念派の新作家の勃興を以て、『排想派』の領袖たりし紅葉一輩の末路を卜し(略)

m、高山樗牛「青年小説を読む」(『太陽』明治二十九年三月)

泉鏡花の『化銀杏』は、「外科室」と共に彼が作中の最も佳なるものとして、推薦するに躊躇せざるべし。(中略)『化銀杏』に於て、彼は慥に一步を進めたり。彼は骨と共に肉を捉へむと試みたり、而して彼が企の幾分は美事に成功したりき。鏡花はたしかに健全なる発達を為したりと謂ふべし。彼は是の『化銀杏』に於て、愛情の一致を欲きたる夫婦の如何に不幸なるものなるかを示し、柔婉なる女子も、其の愛情の自由の爲には、如何に恐るべき決心と、行動とを作為し得べきかを為さむとせり。

n、高山樗牛「泉鏡花に興ふ」(『太陽』明治三〇年六月)

所謂観念派が当時の声名は、従来作家の沈滞不振に対する

一の反動に過ぎざりき。(中略)要するに、君が作は真摯ならざるなり、性情を解せざるなり、人生を観ぜざるなり。徒に筆を駆りて境を作り、清新奇抜を以て名を求めむとするの策は、之を三年前に施すべくして、之を今日に計るべからざるなり。

すでに成瀬正勝氏によつて、「c」の抱月評が「観念(小説)」の命名の契機であることが明らかにされているように、それ以前の「a」「b」評においては、「観念」の語は見られない。「b」の『青年文』時文欄では、従来の「恋愛小説」や「俠客小説」、「探偵小説」ではないとし、「深酷」という語も使われているが、例えば「深酷小説」のように、明確な規定をするには至っていない。当然、当時駆け出しの作家だった鏡花が、すでに固定していた「観念小説」というジャンルを当て込んで執筆したものではないということも明白である。また、このように順に同時代評を確認すると、今日までつづく「外科室」「観念小説」の代表」という評価を決定的なものとしたのは、やはり「j」の島村抱月による評価であることも確認できる。その後、「観念」という語をめぐる、逍遙と没理想論争を繰り広げた鷗外は「傾向小説」という語を使用するも、高山樗牛が「i」「n」で一貫して「観念」の語を使用しており、「観念小説」という語、ジャンルの定着が見られる。

こうした、「外科室」の発表、「悲惨小説」等の仮のジャンル分けを経て、「観念小説」というジャンルの生成、評価という一連の流れからは、発表当初の「外科室」の新しさ、受け手のとまどいといったものも見えてくるだろう。また、逍遙や抱月、鷗外評からは、「観念小説」というジャンルが生成された背景には、「イデア(idea)」の訳語をめく

る論争や、没理想論争などがあったことも窺える。つまり、「外科室」が「観念小説」と命名されるまでの一連の流れは、既存のジャンルでは語れない、既存ジャンルの枠を超えた作品が生まれ、それと平行して模索され、創作された新しいジャンルによって、その作品が規定されていくという過程を示しているといえるのである。その意味で、「外科室」が「観念小説」の代表であるとされたということは、文学史を語る上では重要であるかもしれない。しかしながら、「外科室」の「観念小説」の命名までの過程、「観念小説」の語に込められた意味、そして、その背景が忘れられつつあるいま、ただ単に「外科室」を「観念小説」の代表であるとしてしまうことに、意味はあるのだろうか。また、「外科室」を「観念小説」という枠組みにはめ込んでしまうことによって、「外科室」の読みを制約してしまっているのではないかという疑問も浮かび上がってくるのである。

二、「観念小説」という枠組みの限界

そもそも「外科室」に描かれているという「観念」とは何なのか。抱月は最後の一文に、「地上の罪悪は純愛の前に消滅す」という「作者が世相に対する一種の概念」を読み取ったが、現在ではその対社会的な意義は否定されるにいたっている^⑦。そうした流れのなかで、三田英彬氏は、

発表当時、文壇では、因循な社会やそれまでの「軽浮な恋愛小説」等に対する、正面切った挑戦ととられた。この一文をふくむ「外科室」の出現は、他の「観念小説」と呼ばれるようになった作品とともに、文壇的に論議を巻き起こし、文学史的事件として定着

した。しかし、文学史的事件のもつ意味と、文学作品としての価値はかならずしも重ならない。鏡花の書作品を縦観するとき、作品そのものとしては評価しなおす必要があった^⑧。

と「外科室」には「観念小説」という過去の評価に囚われない「作品そのもの」としての再評価の必要性を訴え、三田氏や笠原氏が相次いで、「外科室」の真価を、純愛対社会という枠組みではなく、「絶対的な美神に対する信仰」や「なまぐさい現世的葛藤を消去し、ただひたすらに根源的な愛のかたちを照射」する鏡花固有のロマンに求めるべしという論を展開している。

ところが、両氏の主張は「外科室」＝「観念小説」であるという強固な定説を覆すには至っていない。成瀬正勝氏は、「すなわち元来に、本質的に、彼の文学は、観念的なのであった」^⑨とし、村松定孝氏も「外科室」は、さきにも述べたように「夜行巡査」の概念的なのに比して、その作風が多分にロマンティックな傾向を帯びている」としながらも、「外科室」の最後の「一語が「夜行巡査」の末尾の「あ、果して仁なりや……」に共通するところであり、観念小説と称されるにふさわしい読者への呼びかけとなっている」^⑩としている。

「作品そのもの」としての再評価を訴えた三田氏も、結局は同著のなかで「外科室」を「その後の数多い作品を通じて、美神（美を絶対的価値とする）に対する信仰がより濃密に結晶してゆく過程を知るとき、その早い現われに留意すべき出世作」である点を確認した上で、その理由を「美を至上価値とする観念が、純愛の相を借りて発現していること」に求めており、笠原氏も、「外科室」の「愛は徹底して、心的な、観念的なものでなくてはならない」^⑪と、結局、「観念」という語によって本作を規定するに至っている。

このような状況を批判しつつ、更なる「外科室」の再評価を企図した鈴木啓子氏でさえ、「外科室」はけっして理屈の先行する観念的な作品には終わっていない」としながらも、高峰の愛は「観念的な恋愛のかたち」であり、「鏡花の描く愛」は「観念的」であるとしている¹⁵。その他では、種田和加子氏が、「観念小説」という評価にとらわれない「外科室」論を展開しているが、最新の泉鏡花作品集である『新編泉鏡花集』の「解題」においても、「外科室」の「観念小説」という評価が変わっていないなど、現在でも、抱月以来の評価が変わっていないというのが現状である。

本稿において、すでに何度か繰り返されてきた問いであるが、果たして「外科室」は本当に「観念小説」なのであるか。鏡花が「外科室」において描いた愛、夫人と高峰の愛は、「観念的」なものなのだろうか。「根源的な愛のかたち」¹⁷、「来世あるいは天上の世界での愛」¹⁸等、従来の「外科室」評で一致しているのは、「夫人は高峰と結ばれることなく秘密を守り抜いた」「夫人と高峰の愛は純愛だった」ということである。「外科室」とよく引き合いに出される作品に田澤稲舟の「唯我獨尊」¹⁹がある。男性の視点で描かれた「外科室」に対して、女性の視点でそれを焼き直したと評される「唯我獨尊」であるが、一方は現在まで読み継がれ、一方は忘れられつつある。両者の違いは何か。それは、貴船伯爵夫人とは異なり、梅園伯爵夫人が最後に、麻酔薬の陶酔の中で医師柳田への想いを思いの丈に叫び、彼との愛を実らせる点にある。文章の巧拙といったことの前に、夫人と医師の愛が純愛かどうかの問題となってくるのである。そして、純愛を良しとする社会の中で、「外科室」は評価され、秘密を守り、死を選んだ夫人の姿は、「絶対的な美神」として神格化され、偶像視され、理想の女性像として礼賛されるようになるのである。そして、「地上」で結ばれることのない

夫人と高峰の物語は、悲恋の物語、メロドラマとして受容される。これが、三田氏らの「外科室」の再評価ではなかったか。つまり、「外科室」が「観念小説」であるという「読み」は、二人の「理想の愛」が「観念」的であって欲しいという「読者」の欲望といつしか深く結びついたものとなっていたということである。

それに対して、鈴木氏は「麻酔を拒否する伯爵夫人の真の目的は、秘密の固守ではなく、高峰の前に晒された自らの身体を性愛の対象へと転換し、冷静に医療に望む高峰を、性的な男女の関係へと引き込むことにほかならないのである」と夫人と高峰の手術のシーンには、「性的な意味合い」が含まれているのだとし、種田氏もそれに同意している。

「高峰様だらうね」「いいよ、痛かかないよ」「殺されても痛かかない」「否、貴下だから、貴下だから」「貴下は、私を知りますまい！」愛する高峰による「痛い」「痛い」麻酔なしの手術に望む夫人の胸中はどのようなものだったのだろうか。

サド・マゾ界に加わっている人々は、マゾヒストと彼を苦しめる者との法的関係を、患者と医者との関係と同じような観点から考える傾向がある。²⁰

という。麻酔なしの手術、それは、夫人にとってマゾヒズム的な行為だったのではないだろうか。

「刀を取る先生は、高峰様だらうね！」
「はい、外科々長です。いくら高峰様でも痛くなくお切り申すことは出来ません。」

「可いよ、痛かあないよ。」

(中略)

看護婦はおどくしながら、

「先生、このまゝでいゝんですか。」

「あ、可いだらう。」

「ぢやあ、お押へ申しませう。」

醫學士は一寸手を舉げて、軽く押留め、

「なに、それにも及ぶまい。」

謂ふ時疾く其手は既に病者の胸を搔開けたり、夫人は兩手を肩に組みて身動きだもせず。

恣りし時醫學士、誓ふが如く、深重嚴肅なる音調もて、

「夫人、責任を負つて手術します。」

時に高峰の風采は一種神聖にして犯すべからざる異様のものにてありしなり。

「何うぞ。」

以上の文章は、問題の手術のシーンの導入部であるが、このシーンは「刀を取る先生は、高峰様だらうね!」という夫人の問いかけ、そして、それに対する高峰の「夫人、責任を負つて手術します。」という応答から始まっている。ところで、ジル・ドゥルーズは、『批評と臨床』の中で、

第一に、マゾッホは苦痛に関する問いを転移させる。それがいかに強烈なものであれ、マゾヒストの主人公がみずからに加えさせる苦痛の数々は、契約に基づいている。それは、事の核心をなす女に服従するという契約である。この契約がマゾヒズムに根ざす

仕方は依然一つの神秘であり続けている。そこではまるで、快樂に結ばれた欲望の絆を断ち切ることが問題となっているかのようだ。つまり、快樂は欲望を中断させてしまふ、したがってプロセスとしての欲望の構成は、快樂を払い除け、無限に斥けねばならない、というわけである。執行人たる女は、苦痛の引き延ばされた波動をマゾヒストに向けて送つてよこし、マゾヒストはその波動を活用するのだが、それはその波動から快樂を引き出すためでは明らかにない。そうではなく、それは、その流れを遡り、そこから欲望の中断されざるプロセスを作り出すためである。事の核心は、充溢としての、肉体的かつ精神的な強度としての待機、あるいは宙吊り状態となるのである。(中略) 終わりなき契約——宙吊りという相互補完性は、マゾッホにおいて、カフカにおける法廷と「無期延期」のそれに似た役割を果たしている。すなわち、遅延された運命、法律万能主義、それも極端な法律万能主義、法と一致することのまったくない(正義)。⁽²⁾

と、マゾヒズムを定義づけている。このようにしてみた場合、夫人と高峰の麻酔なしの手術も二人の契約によるものである。手術の途中、夫人は「高峰が手にせる刀に片手を添へて、乳の下深く搔切り」自害してしまうため、そこで契約が途切れてしまつていゝようにも思えるが、そうすることで、高峰に「永遠に自分を追わせる」という契約を結ばせたとも言えるのではないだろうか。事実、高峰は夫人の後を追つており、そこで物語も「宙吊り」となっている。まさに二人の麻酔なしの手術は、マゾヒズム的な行為だったのだ。

ここまでの検討で明らかとなつたように、婦人と高峰の愛は、純愛を良しとする社会の中で受け入れられてきた「観念的」なものではな

く、非常にセクシュアルで、肉体的なものであったのである。「読者」の欲望から規定され続けてきた「外科室」が「観念小説」であるという評価・規定は、「外科室」の読みを制限してきたのだといえるだろう。

三、「外科室」の「視覚性」

ここまで「読者」の欲望という観点から、「観念小説」という枠組みにまつわる問題項について分析してきた。ここからは、別の側面からも考えていきたい。それは「視覚性」という観点である。すでに拙著⁽²²⁾において鏡花作品の「視覚性」について指摘しているが、鏡花作品は視聴覚芸術化して二次創作を、創作したい／享受したいという「読者」の欲望を刺激するものが多く、事実、現在に至るまで様々なメディア化がされ続けている。「外科室」も一九九二年に映画化されている⁽²³⁾。

監督と脚本を務めた坂東玉三郎は、対談のなかで以下のように語っている。

玉三郎 ええ、「外科室」を撮らせていただきます。

郡 司 えつ、それはもう決まっていたの。

玉三郎 ええ。僕も鏡花先生好きですからね。ただ鏡花先生を僕なりに解釈しようなんて気はないんです。小説に書いてあるとおりに撮っていつて編集すればいいと、ちよつと僭越かもしれないですけど、そう思っているんですよ。だから、鏡花作品を書きなおすつもりは全然ないんです。ただ、画面にしたときにどういうふうにしたら一番小説に近いか、というところには課題はないんです⁽²⁴⁾。

少々乱暴であるが、言い換えるならば、小説を脚本に、映画を撮ったということになるだろう。果たしてそんなことが可能なのだろうか。佐伯順子氏は、「地の文」を省略するという方法で、小説『日本橋』と、戯曲『日本橋』を比較しているが、ここではそれに倣い、「外科室」を「台詞＋ト書き」の脚本形式に書き改めてみたい。

A

「御前、姫様はやう／＼お泣き止み遊ばして、別室に大人しう在らつしやいます。」

伯はものいはで領けり。

看護婦は吾が醫學士の前に進みて、

「それでは、貴下。」

「宜しい。」

と一言答へたる醫學士の声は、此時少しく震へを帯びてぞ予が耳には達したる。其顔色は如何にしけむ、俄に少しく變はりたり。

さては如何なる醫學士も、驚破といふ場合に望みては、さすがに懸念のなからむやと、予は同情を表したりき。看護婦は醫學士の旨を領して後、彼の腰元に立向ひて、

「もう、何ですから、彼のことを、一寸、貴下から。」

腰元は其意を得て、手術臺に擦寄りつ。優に膝の邊まで兩手をさ下げて、しとやかに立禮し、

「夫人、唯今、お藥を差上げます。何うぞ其を、お聞き遊ばして、いろはでも、數字でも、お算へ遊ばしますように。」

伯爵夫人は答なし。

A2「台詞＋ト書き」

「御前、姫様はやう／＼お泣き止み遊ばして、別室に大人しういらつしやいます。」

（伯はものいはで領けり）

（看護婦は吾が醫學士の前に進みて、）

「それでは、貴下。」

「宜しい。」

（と一言答へたる醫學士の声は、此時少しく震へを帯び、其顔色は、俄に少しく變はりたり）

（看護婦は醫學士の旨を領して後、彼の腰元に立向ひて、）

「もう、何ですから、彼のことを、一寸、貴下から。」

（腰元は其意を得て、手術臺に擦寄り、優に膝の邊まで兩手を下げて、しとやかに立禮し、）

「夫人、唯今、お藥を差上げます。何うぞ其を、お聞き遊ばして、いろはでも、數字でも、お算へ遊ばしますように。」

（伯爵夫人は答なし。）

Aは原作、A2は、Aを「台詞＋ト書き」の形式に書き改めたものである。A2において筆者が加筆した部分は一箇所もなく、地の文を少々削っただけで「台詞＋ト書き」の形式に変換することができた。このように、「外科室」をそのまま脚本化するということは、十分可能であったといえる。実際に、映画では原作の台詞はそのまま役者が演じる登場人物の台詞として発声され、地の文である「予」の語りも、ナレーションとしてそのまま採用されている。視覚テキストである映像の長所を最大限に活かしつつも、所謂「原作に忠実な映像化」を試みた作品であるといえる。

また、ナレーション化できない地の文も丁寧に映像化がなされている。例えば、「上」での手術室のシーンである。

ぢつと高峰を見詰めたるまゝ、胸に臨める鋭刀にも眼を塞がむとはなさざりき。

唯見れば雪の寒紅梅、血汐は胸よりつと流れて、さと白衣を染むるとともに、夫人の顔は旧の如く、いと蒼白くなりけるが、

（中略）

三秒にして渠が手術は、ハヤ其佳境に進みつゝ、刀骨に達すと覺しき時、「あ。」と深刻なる声を絞りて、二十日以来寝返りさへも得せずと聞きたる、夫人は俄然器械の如く、其半身を跳おきつゝ、刀取れる高峰が右手の腕に両手を確かと取纏りぬ。

この後、夫人は「永遠に自分を追わせる」という契約を高峰に結ばせるために、自害する。映画では、クロスアップの手法を駆使し、血が流れる様子も、実にリアルに生々しく再現されており、その怖ろしさ、残酷さ、夫人の決意の強さが、十二分に表現されている。また、病院内のシーケンスは原作の描写に従い彩度を抑えたモノトーンの色調で、特に手術室内は「純潔なる白衣」「真白く細き手」「蒼白なる面の頬」と「白」のイメージで統一されているが、そこに夫人の胸から流れ出る「赤い」血は、まさに「雪の寒紅梅」といった様相である。まさに本作の映像的なクライマックスに相応しい演出となっている。これらのことが示すのは、「外科室」が非常にイメージを抱きやすい作品であり、視覚性に溢れた作品であるということである。

四、アダプテーション作品としての映画『外科室』

前章では、小説「外科室」が「視覚性」溢れる作品であり、映画『外科室』はその原作小説を「小説に書いてあるとおり」の映像化を目指した作品であることを確認した。といっても、小説の映画化は、テキストから映像テキストへとという媒材間変形を伴う翻案である。そこにはメディアの違いから来る差異も存在する。ここでは、その差異を確認していきたい。

まず大きな違いとして、映画『外科室』にはオリジナルのシーケンスが複数存在する。例えば、冒頭と末尾に加えられた清長（映画版では「予」に名前が与えられている。以下、映画版の「予」は清長と表記する）と老人（映画版独自の登場人物）の会話シーンである。

原作小説は、「上」と過去回想の「下」からなるシンプルな構造で、

実は好奇心の故に、然れども予は予が畫師たるを利器として兎も角も口實を設けつゝ、予と兄弟もたゞならざる醫學士高峰を強ひて、某の日東京府下の一病院に於て、渠が刀を下すべき、貴船伯爵夫人の手術をば予をして見せしむることを餘儀なくしたり。

という、「畫師」であり語り手である「予」の「見る」ことへの欲望の告白から始まる。「下」における物語の発端を考えてみても、九年前の夫人は高峰を、高峰は夫人を、見るという邂逅から、やはり「見る」という行為から始まっている。「外科室」では、「見る」ということがひとつの重要なキーワードとなっており、物語冒頭でそれが示されているのである。

一方、映画版では、清長が老人に対して、一年前の回想として「上」に相当する夫人の手術の顛末を語り、その後、さらに九年前の夫人との邂逅について語るといふ、いわゆる枠物語の形式を採っているのだ。これは、映画というメディアにおいて、登場人物の一人である清長に語り手の役割を担わせるために必要な手続きである。こうした枠物語化は、映画版『天守物語』にも見られ、まさに映画監督としての坂東玉三郎お得意の演出となっているともいえるだろう。

次に大きな変更が見られるのが、原作の「下」に相当する一連の夫人と高峰の邂逅のシーケンスである。実は映画版には、高峰と夫人の二度目の邂逅が描かれているのである。一度目は、原作同様、小石川植物園で貴船伯爵と夫人一行と清長と高峰が「行き違」うシーンとして描かれる。その後も原作の展開通りに、商人体の壮者の会話シーン、清長と高峰の会話シーンと続くのだが、更に散策を続けた高峰は、池越しに夫人と再びまみえることになる。お互いに池の向こうの相手に気づいた二人は無意識のうちにそれぞれ池の縁にまで歩を進める。そして、高峰を見つめる夫人のクローズアップ↓夫人を見つめる高峰のクローズアップ↓そんな二人を映す引きのショット↓夫人の様子を映す高峰の肩越しショットと映像の語り口に変化はあるものの、二人が見つめ合うシーンが一分間かけて、丁寧に描かれるのだ。

映像は常に時間を伴う芸術であり、一分間の映像には一分間でなければならぬ演出意図がある。とはいえ、一般的な感覚として、このシーンは「長すぎる」という印象を持ってしまう。高山海彦氏も次のように、その冗長さを批判している。

鏡花の原作通りに、メスは血を吹き出させ、映像は或る緊迫感をもって第一部を描いて見せた。だが、その死の謎を含んだままの

第二部で、玉三郎が選んだ答えは、二人の出会いと見詰め合いをいたづらに長々と描いて見せることであった。(中略)そんなものより、映像で何度も脳裏に蘇る美を描いて欲しかった。玉三郎の描く一瞬の美と、鏡花への強引なまでの解釈がなければ、これは、彼の作品とはならない。映像の力と演出、つまりは観客に何を見せたいのか、がなければ、これは映画としては成立しないのだ。⁽²⁸⁾

本シーンの演出意図は何なのか。もちろん、映像メディアたる映画として、役者の顔をたつぷり撮りたいということもあるだろう。しかし、おそらくそれだけではない。

さきほど筆者は、原作におけるこの二人の邂逅を、「夫人は高峰を、高峰は夫人を、見るといふ邂逅」と少々回りくどい言い回しで表現した。当然、「九年前に眼と眼を見交わしただけの男女が再会したその日のうちに情死にいたる」⁽²⁹⁾「一瞥の恋」⁽³⁰⁾といったスマートな言い回しをすることもできる。むしろ、こちらのほうが一般的な読みであろう。しかしながら、すでに種田氏が指摘しているように、「外科室」本文中には、高峰が夫人を見たという記述はあるが、二人が眼を「見交はした」というような直截な記述はないのである。

中なる三人の婦人たちは、一様に深張りの涼傘を指し翳して、裾捌の音いとさやかに、するすると練り来たれる、と行き違いざま高峰は、思わず後を見返りたり。

「見たか」

高峰は頷きぬ。「むむ」

「外科室」は、あくまで「予」の視点で描かれおり、高峰と並んで歩い

ている「予」には、二人が眼を見交わしたかどうかということを知るすべはない。そのため、二人が「見交はした」という叙述がないのも頷けるが、やはり、これは意図的なものと考えるのが自然だろう。つまり、夫人と高峰が眼を「見交はした」かどうかという肝心な点は、読者の想像に委ねられているのである。岡本夢紬氏は「予」が高峰と夫人の恋愛関係を種明かしする〈下〉でも、高峰から夫人に対しての恋愛感情は読み取れないとして、これまで読まれてきた夫人と高峰との間の恋愛の物語は「語り手が「画師たる」がゆえの〈想像〉の産物にすぎない」と主張しているが、「外科室」はそのような読みも許容するテキストなのである。この点をもう一步進めて、映画『外科室』での演出を経由して考えてみよう。

小説を脚本に映画撮影を試みた坂東玉三郎は、なぜ脚本たる原作に変更を加えたのだろうか。このことを考えるためには、本作映画版がアダプテーション作品であるということを押さえておかなければならない。監督である坂東玉三郎は映画『外科室』の制作者であると同時に、小説『外科室』の読者でもあるということである。つまり、「役者の顔をたつぷりと撮りたい」という映画監督としての欲望は、「一瞥の恋」に落ちた二人の、特に恋を知った夫人の恍惚の表情を撮りたいという欲望であり、それは、「外科室」において夫人と高峰との間には「恋愛」感情があつたのだと読みたい「読者」としての欲望に基づくものであるということだ。

純粹に映画・映像テキストとして、最初の邂逅シーンを見た場合、一瞥した二人が恋に落ちたのだということを読み取ることは困難である。場面としては、躑躅の通路を行き違うだけで、原作通り台詞のないシーンである。途中、夫人に見入る高峰の主観ショットに柔らかな質感のフィルターが掛けられており、夫人が高峰の心を動かしたこと

は、後の清長との会話等と合わせて読み取することは可能ではあるが、夫人の側の感情を読み取ることにはできない。原作の同じ場面においても、二人の内面を読み取れないのは同様ではあるが、原作は文字テキストであるがゆえ、結末部の「予」による「ネタばらし」を読んだ後すぐに、「ああ、あのとき……」と邂逅場面を補完してイメージすることが可能となっている。すでに具体的なイメージとして提示されている映像テキストでは、そうした観客による補完は馴染まないため、原作にない二度目の邂逅シーンが加えられているのである。

結び

ここまで、「外科室」＝「観念小説」という枠組みについて再考し、アダプテーション作品である映画版との比較分析を行ってきた。一見、異なる作業のように見える両分析に共通するのは「読者」の欲望であった。

「外科室」は作者泉鏡花の「観念」が描き込まれた「観念小説」である

ロラン・バルトの『作者の死』（一九六七）の登場によって、テクスト論が文学研究シーンを席卷して以降も変わることなく、また疑うこととすらされてこなかったこの強固な通説は、いつしか夫人はこうあるべきだ／「外科室」をこう読みたいという「読者」の欲望を取り込んだものとなっているのである。ここで明らかとなるのは「鏡花が『外科室』に描き込み、抱月が見いだした「観念」とは何なのか」という作家論的・作品論的問いも、「外科室」は「観念小説」であって欲し

い」という「読者」の欲望に基づくものであったということである。原作に書いてあるとおりの映像化を目指しつつも、原作の読者でもある坂東玉三郎の欲望によって、改変せざるを得なかったアダプテーション作品としての映画『外科室』の分析はそのひとつの証左であるといえるだろう。今回の分析はその一例に過ぎないが、「読者」である我々自身の作品に対する欲望に自覚的になって初めて、文学作品の新たな魅力に切り込んでいくことができるのではないだろうか。

注

- (1) 初出『文芸倶楽部』（二八九五年四月）、初刊『菖蒲貝』（植竹書院一九一五年三月）
- (2) 岡本夢絢「泉鏡花「外科室」試論観察、そして解釈―予が画師たる利器―」（『文学研究論集』二〇一九年二月）
- (3) 市川祥子「外科室」論―外科手術の実際から―」（『群馬県立女子大学国文学研究』二〇二三年三月）
- (4) 成瀬正勝「悲惨小説・観念小説の命名について」（『国文学・漢文学』一九六六年一月）
- (5) たとえば、四方田犬彦氏は「観念小説」を取り上げ、「もちろんこの言葉は今日では、国文学科の大学院の入試問題以外にはほとんど意味をなさなくなり、理解不可能なものと化している」と評している。
- (6) 島村抱月「小説界の新潮を論ず」（『早稲田文学』明治二九年一月）
- (7) 「明治名作解題・夜行巡査と外科室」（『文章世界』一九〇七年四月）などでは、「観念小説」の「思想を現す体度」も、「極端なる材料」に着せた「新衣装」にすぎないという指摘がある。
- (8) 三田英彬（『近代の文学』3 泉鏡花の文学）楓風社（一九七六年）
- (9) 三田英彬「泉鏡花の位相―観念小説をめぐる」（『近代の文学』3 泉鏡花の文学）楓風社（一九七六年）
- (10) 笠原信夫「愛のラディカリズム」（『泉鏡花―美とエロスの構造』至文堂一九七六年）
- (11) 成瀬正勝『明治文学全集 泉鏡花集』「解題」（筑摩書房一九六六年）
- (12) 村松定孝『泉鏡花研究』（冬樹社一九七四年八月三〇日）
- (13) 注9に同じ。

- (14) 笠原信夫「愛のラディカリズム」(『泉鏡花―美とエロスの構造』至文堂一九七六年)
- (15) 鈴木啓子「溢れでる身体、そして言葉―泉鏡花「外科室」試論」(『日本近代文学』一九九八年五月)
- (16) 種田和加子「偶像の逆襲―泉鏡花『外科室の問題性』―」(『国文学雑誌』二〇〇〇年七月)
- (17) 笠原伸夫「愛のラディカリズム」(『泉鏡花―美とエロスの構造』至文堂一九七六年)
- (18) 三田英彬『近代の文学3 泉鏡花の文学』(桜風社一九七六年)
- (19) 田澤稲舟「唯我獨尊」(『文芸倶楽部』明治三〇年一月)
- (20) ジョン・K・ノイズ著、岸田秀・加藤健司訳『マゾヒズムの発明』(青土社二〇〇二年一月七日)
- (21) ジル・ドゥルーズ著、守中高明・谷昌親・鈴木雅大訳『批評と臨床』(河出書房新社 二〇〇二年一〇月三〇日)
- (22) 檀美智章『アニメーションの想像力―文字テキスト／映像テキストの想像力の往還―』(風間書房二〇一五年一〇月)
- (23) 五代目坂東玉三郎監督『外科室』(松竹 一九九二年二月八日封切)。脚本は本裕志、吉村元希とともに坂東自らが執筆している。

- (24) 郡司正勝・板東玉三郎「対談…鏡花劇をめぐる」(『国文学 解釈と教材の研究』一九九一年八月)
- (25) 佐伯順子『泉鏡花』(ちくま新書二〇〇〇年八月)
- (26) 郡司正勝・板東玉三郎「対談…鏡花劇をめぐる」(『国文学 解釈と教材の研究』一九九一年八月)
- (27) 五代目坂東玉三郎監督『天守物語』(松竹 一九九五年九月九日封切)では、冒頭に生前の富姫が、獅子頭の前で自害するシーンが追加されている。
- (28) 高山海彦「一瞬の美は五十分を超える」(『幻想文学』一九九二年七月)
- (29) 注15に同じ。
- (30) 藤田愛「泉鏡花「外科室」―李賀と言葉―」(『あいち国文』二〇一三年五月)

付記

「外科室」の引用は岩波書店版『鏡花全集』による。なお、「外科室」本文以外の引用に当たって、漢字は適宜新字体に改めた。また、引用文における傍線は全て引用者によるものである。

(本学文学部准教授)