

# 森鷗外における「耳」の表現

——その戯曲、小説に響く「音」②——

錦 織 な な 子

はじめに

本論文の前部分となる拙稿「森鷗外における『耳』の表現——その戯曲、小説に響く『音』——」では、鷗外の戯曲処女作『玉篋兩浦嶋』（明三五、一二）と『日蓮聖人辻説法』（明三七、三三）における観客の「耳」にはたらきかける詩体や音響の表現をみたが、本論ではその試みが明治四二年以降の小説、戯曲にいかに取り入れられ、波及していくか見分していきたい。

日清、日露戦争を経て明治四二年三月に発表された『半日』は、鷗外の本格的文壇復帰のきっかけとなる作品であるが、戯曲的雰囲気をもつこの作品が以後の小説における「音」の表出のきっかけともなる。『半日』は「鷗外が言文一致によって書いた最初の小説」であり、「文壇再出発のきっかけ」ことなる作品と言われている。『日蓮聖人辻説法』の後、小倉時代を経て『朝暎』（明三九、三三）と『有楽門』（明四〇、二）を写生文風の文語体で発表しているが、それから二年の間鷗外の文芸活動は翻訳活動のみとなる。磯貝英夫氏

は「鷗外の文体——言文一致体の確立を中心に——」三において、「鷗外が、きつぱりとすべてを断ち切るかたちで言文一致に転ずるのは、明治四二年である」と述べ、鷗外が明治四一年に翻訳した七編の小説において言文一致への文体の移行がなされており、「『半日』はその延長線で成立した」と指摘している。また磯貝氏は戯曲についても明治四〇年の『我君』（二〇月）と『短剣を持ちたる女』（二月）を経て、やはり明治四一年から完全な現代語体が發揮されると言及している。

磯貝氏が文体の変転期と指摘する明治四〇年から四一年の間に、鷗外は一七編の小説（二〇編 および戯曲（七編）の翻訳をなしており特に明治四一年半ばからは翻訳戯曲が多く、また明治四二年に至るとほとんどすべての翻訳作品が戯曲に集中している（二一編中九編）。鷗外の文壇復帰の年となる明治四二年は『ブルムウラ』（二月）で幕を開けており、四月には初めての現代劇『仮面』がかかれ、一〇月には史劇でありながら現代口語でつづられた『静』がその上演のために創作された。また対話文の『建築師』（七月）『団子坂』（九

月『影』『影と形』(二月)も発表されており、海外戯曲の旺盛な翻訳活動は明治四二年の創作戯曲の表現に転用されていく。これは山崎國紀氏が「この時期、鷗外の文芸意識は戯曲(ほとんど翻訳物)にあった」<sup>四</sup>と述べている通りだが、山崎氏はさらに「『半日』は、鷗外の文芸的関心が最も戯曲に集中されていたとき執筆されており、「『半日』が、自然に戯曲的性格を帯びたとしても不思議ではあるまい」と言及している。この点に関して竹盛天雄氏も『半日』に対して「いわば一幕物のシチュエーションが応用されているようなものだ」<sup>五</sup>と同じ指摘をしている。

『半日』の冒頭には舞台上を説明する「書割りの描写」<sup>六</sup>が置かれており、山崎、竹盛両氏の論述どおり鷗外が小説に先駆けて創作していた戯曲の雰囲気は漂っている。私は第一章で『玉篋兩浦嶋』『日蓮聖人辻説法』における音響の効果的使用や、詩と「白」の中に「音」を取り入れる試みを経て、その「耳」にはたらきかける戯曲の手法を用いることで、次の鷗外文壇復帰前後またはそれ以後の作品における「音」の効果的表出につながる」と既述したが、『半日』には「音」によつて「耳目を籍りて心を娛ませる」戯曲的手法が大いに活かされている。この節では戯曲を経た上で『半日』という小説作品において読者の「耳」にはたらきかける「音」の表出がいかになされたか、『半日』を契機に他の小説、戯曲へと音がいかにか広がっていくか検証したい。

## 一 戯曲と『半日』との関連

鷗外は「目の人」と評されることが多いが、その反面「耳」に関しては「作品の上でも、実生活の上でも、音楽に関して特別の関心を示したことはなかった」<sup>七</sup>や「視覚に優れた鷗外が、その分だけ、音にたいしてはあまり敏感な感受性をもたなかったと考えられる」<sup>八</sup>と評されるなど、音楽や「音」に対する関心が低く「視覚に優れた」分、かえつて「音」に鈍感だとされ、「目の人」として見られることはほとんどない。しかし、『半日』においては、山崎國紀氏によつて「鷗外は、『半日』執筆に際し、細かい工夫を用いていることを指摘しおきたい。それは<音>の意識的導入である」<sup>九</sup>と言明され、さらに清田文武氏も「『半日』では、構成的にも、心理的にも声響を効果的に盛り込んでいる」<sup>一〇</sup>と、その「音」や「声響」が意識的に導入され聴覚的に重要なはたらきをしていることが論じられ明らかにされている。『半日』における音について山崎氏と清田氏が注目する点をまとめると、一つは作品の「首尾照応の構成」であり、二つ目は、姑の声に文句を言う嫁の声響の中に挿入される「ひっそり」とした「間」に響く「置時計の音」についての考察である。

戯曲的な舞台説明の後、はじまりとなる一月三〇日の午前七時を上げられると、役者たちが音を契機に以下のような流れで次々に登場する。

↓ 西北の風が強く吹いて、雨戸が折々がたがたと鳴る

↓ 一間を隔てた台所では下女が起きて、何かことごとと音をさせている。

↓ その音で主人は目を醒ました。

台所で、「おや、まだお湯は湧かないのかねえ」と、鋭い声で云うのが聞こえた。

↓ 忽ち奥さんが白い華奢な手を伸べて、夜着を跳ね上げた。

奥さんは、「まあ、何という声だろう、いつもあの声で玉が目  
を醒ましてしまう」と云った。

↓ お嬢さんの玉ちゃんは、台所の声よりは、お母さんの声が耳に  
はいつたので(略)お母ちゃん譲りの黒い目をぱっちり開いた。

このはじまりにおいて、主人は下女の立てた音、奥さんは母君の声、  
玉ちゃんは奥さんの声、とそれぞれが誰かの「音声」によって目を  
覚ましていくが、母君だけは「autosuggestion」によって音が必要  
とせず自ら目を醒ます。本篇において母君は奥さんと博士の対話の  
中に出てくるのみで舞台上に姿を見せないが、そのような母君の家  
族からの孤立的扱いははじまりの音の組み立てから疎外的措置がは  
じまっているように考えられる。しかし、母君の孤立は以下のような  
結末が用意され未来形で解消することが示唆される。

その中に台所の方でことごと音がして来る。午の食事の支度  
をすると見える。今に玉ちゃんが、「papa、御飯ですよ」と云  
って、走って来るであろう。今に母君が寂しい部屋から茶の間  
へ嫌われれに出て来られるであろう。

冒頭の朝の場面と右記の結末の昼の場面とは、「ことごと」という

同じ音のきつかけで登場人物たちが次々に動き出すという対的構図  
になっており、幕明けと終幕とが「音」によってつながり、ルーブ  
的な構図をとるにより繰り返される日常が連想され普遍的な広  
がりをもたらしている。この冒頭と結末の構図について、山崎氏は  
「鷗外は明らかに様式化を意識しているとみてよい」と指摘して  
いる。また、清田氏は「音声は作品の首尾照応の構成だけでなく、  
その展開相においても重要なはたらきをする」と述べ、この冒頭  
と結末部の間に展開される「声音」について論及している。

『半日』の中央部では、まず、姑の音が嫌だと「rehanの如くに  
繰り返す」す奥さんと母親を庇う博士との問答が途切れると、玉ち  
ゃんに焦点が当たり「一間の中はひっそりとし」「時々置時計の音が  
耳に入る」という流れがある。そして、再び夫婦で意見の衝突が始  
まりそれが途切れると玉ちゃんに焦点が当たり、「一間がまたひっ  
そりし」「時々置時計の音が耳にはいる」。しばらくしてまた奥さ  
んの不満が上がるが、奥さんが黙ると「一間はまたひっそりし」「ま  
た置時計の音がする」というように、「声」に関する嫁姑問題の  
喧騒が止み、「声」のない「ひっそり」とした中に「時計の音」だ  
けが響くという構図が三度くり返しされる。清田氏は「一間の静寂  
とその中の時計の音とを点綴し、次に二人の心理をたどるとい  
う、極めて構成的な展開になっている」と指摘し、山崎氏はその心理に  
ついて「『一間』の『ひっそり』に<音>を反響させることにより  
陰湿でやり切れない心理的葛藤を伺わせる」と述べている。二人の  
心理について追記するならば、はじめの二回においては「ひっそり」  
とする前に、「玉ちゃんは絵に見入っている。外は風が吹き歌んで  
日の光が障子に当る」「玉ちゃんは頬つぺたをお父さんの胸に押し

附けて、目を半分開いてお父さんを見て、すうすうと息をしている」というほつと息をつかせるような玉ちゃんの愛らしい姿の描写が挿入されており、この「ひっそり」とした間は喧噪の「風が吹き歌んだ夫婦の間の静かな休地点として置かれていとも考えられる。

『半日』では、朝から昼までの間に喧騒と「ひっそり」とした静寂が「refrain」され、刻々と時間が過ぎていく。その中で響かされる「置時計の音」は「半日」という制限された時を操る象徴的なものとして意識的に配置されている。そして、その「音」の前に「ひっそり」とした空間を留意することにより、山崎氏の指摘する通り「置時計」の＜音＞を一層効果的<sup>1)</sup>にしている。『半日』における以上のような「音」の表出は、この作品全体を戯曲的に様式化し、その効果的音響によって「耳」にはたらかける小説とならしめている。芝居において必要とされた「耳目を籍りて心を娯ませる」文体への工夫は、戯曲の創作を経て、この『半日』という小説作品につながり、「耳」へ伝える「音」の効果的表現はこれ以後の小説、戯曲へと波及していく。

## 一一 『半日』と他作品との「音」的つながり

『半日』において登場した音の中で特に「ひっそり」と「時計の音」は以後の小説から多用されはじめる。

「時計の音」が表れるのは『仮面』『金貨』（明四二、九）『蛇』（明四四、一）である。『仮面』における「時計の音」については次の節で、『金貨』については第三章において触れる。『蛇』は「鷗

外の母と第二の妻との不和を背景にして『半日』の主題をさらに展開させた」三作品であると言われているが、この作品においても「女のべつにしゃべっている声が、少しもと切れずに聞こえている」と「声」が響かされている。そしてその「狂人」のような声の向こうで、「遠いところでぼんぼん時計が鳴る。懐中時計を出して見れば、十時である」と「時計の音」が不気味に鳴らされる。「十一時の時計が鳴った」時も「主人の血走った目」を注がれた主人公の己は「ぞっと」しており、その恐怖感に「時計の音」が共鳴するように響いてくる。そして結末において奥さんを「狂人」となした根源である蛇を棲家の仏壇から己が引きずり出した後、「丁度時計が十二時を打」ち、この怪奇的な作品を締めくくっている。「時計の音」は己が訪れた旧家の秘密を知っていく段階に一つずつ差し入れられ、『蛇』においても作品全体をまとめる構成とともに、登場人物と読者の心理に挿し響くはたらきをなしている。

続いて「ひっそり」についてだが、それまでの作品では「音がしない」「音もなく」とかかれていたところを『半日』以降は「ひっそり」が用いられはじめる。特に鷗外の実生活に関わる作品に多く現れ、『追儼』（明四二、五）『キタ、セクスアリス』（明四二、七）『金毘羅』（明四二、一〇）『独身』（明四三、一）『里芋の芽と不動の芽』（明四三、二）『青年』（明四三、三〜四四、八）『普請中』（明四三、六）『身上話』（明四三、一一）『妄想』（明四四、三〜四）『雁』（明四四、九〜大二、五）『灰燼』（明四四、一〇〜大元、二二未完）『かのやうに』（明四五、一）など鷗外作品全体に見られる。そしてそれらの作品の中で「ひっそり」は『半日』と同じく家の中の様子を言い表すときに使われ、「内はひっそりしている」（『キタ、セクスア

リス』)「家はもうひっそりしていた」(『金羅羅』)「客が帰った跡は急にひっそりした」(『独身』)「ひっそりした家」(『青年』)「いつもひっそりしていた家」(『雁』)「家は大抵戸を締めて、ひっそりしています」(『かのやうに』)とどれほど静かな家なのかと思われるほど「ひっそり」とした家が多数出てくる。この「ひっそり」した家に関して、鷗外の娘森茉莉の「幼い日々」<sup>二</sup>という随筆に描かれた、鷗外と暮らした千駄木の家の描写に注目したい。

冬はしんとした木立に囲まれ、夏は烈しい雨のやうな蝉の声に包まれた千駄木の家

下の部屋部屋はいつも静かだった。(中略)何処の部屋も、静かだった。ミンミン蝉、つくづく法師、ジージーという油蝉などの混った降るやうな蝉の音が、青い木立から湧き、庭中に鳴って、大きな家を細かな音の籠のやうに包んでゐるが、その声は烈しければ烈しい程家の静かさはしんとして、深かった。

硝子戸は透徹つて硬く、水の飛沫や、恐ろしい水の音を遮り、しんとして、静かだった。部屋の中は黄色く明るくて、なんの音もなく、誰もゐなかつた。

このように、鷗外の住んだ千駄木の家はいつも「しんとして、静かだった」ようである。そのあまりに静かで音のない様子が『半日』『青年』『雁』など実生活とつながりのある作品に「ひっそり」と特徴的に点出されている。鷗外作品の「音」が乏しいというイメージ

はあまりにもこの「ひっそり」とした空間の描写が多いせいなのかもしれないが、そこには『半日』における「時計の音」のように「ひっそり」したことによって強調される音が付随している。以下に各作品からその一例を抜き出してみる。

「機を織つてお出でなさる音が、ぎいんとぎいんと聞える」  
「椽の音のみが、ひっそりしている家に響き渡っている」「やかましい程鳴く蝉の声が聞こえる。(中略)内はひっそりしている」「蝉が盛んに鳴く。その外には何の音もしない」(『キタ、セクスアリス』)

「客が帰った迹は急にひっそりした。旭町の太鼓はいつか止んでいて、今まで聞えなかつた海の鳴る音がする」(『独身』)

「余り物音も聞えない。只早川の水の音がごうごうと鳴っているばかり」「度々寝返りをする音」「夜に入つて一際高くなつた、早川の水の音が、純一が頭の中の乱れた情緒の伴奏をして、昼間感じたよりは強い寂しさが、虚に乗るやうに襲つて来る」(『青年』)

「外はひっそりとして、鈍い、低い海の音に、清い、高い虫の音が交つて聞える」(『身上話』)

これらの音は「ひっそり」した空間の中で響かされることにより、読者の「耳」にその音を際立たせ伝えている。また、『独身』では

客が帰り、太鼓の音もいつか止んでいて「急にひっそり」とした中で聞こえる「海の音」が、独身である主人公の孤独感を漂わせ、そこで冷静となり下女を女として見られるかいなか考えさせる一瞬の隙間を与えている。『青年』での「早川の水の音」もまた、物思いにふける主人公の「心理的葛藤」が「物音も聞こえない」中で一際高く響く「水の音」によって表現されている。このように、「ひっそり」が音の前に置かれることによって、音の心理へのはたらきかけがより効果的になっている。

以上のように、鷗外作品の中で多く登場し、時に「音」に対して効果的にはたらく「ひっそり」であるが、そもそも鷗外が「ひっそり」を使うようになったきっかけとは何であつたのだろうか。この章のはじめに、『半日』は鷗外の戯曲に対する関心が非常に高い時期に書かれた作品であり、「戯曲的性格を帯び」、「一幕物のシチュエーションが応用されている」との山崎氏と竹盛氏の指摘をあげたが、この「ひっそり」においても戯曲の「間」とのつながりが見いだせる。

本章の第一節において、言文一致体への変化期である明治四〇年から四一年には精力的な戯曲の翻訳活動創作戯曲があり、それを受けて明治四二年に多くの創作戯曲が執筆されたと述べたが、この時期の戯曲には文体の変化に加えて「間」の出現とその変容が見受けられる。明治三〇年代に書かれた『玉篋兩浦嶼』と『日蓮聖人辻説法』には「間」が置かれていない。しかし、それから五年後の明治四二年一月に発表された『ブルムウラ』においては台詞の合間に（間。）というト書きが一、二個置かれ、『ブルムウラ』の次の戯曲である『仮面』においてはさらに増え一八個と、そのシリアスな場

面において既に「間」が登場人物の内面の動きを表すのに効果的に多用されている。「間」はもともと音楽、舞踊、演劇用語または能楽用語であり、音と音との間隔を表している。また、リズムそのものないしリズム感覚の意味ももち、「いい間だ」「間が悪い」などと使われる<sup>15)</sup>。そして、劇の表現にも重要な意味をもち、「間」は人間の内面の葛藤や信条の推移などを、微妙な時間経過によって処理する技巧をいう<sup>16)</sup>。この「間」のはたらきは、鷗外が『半日』などの作品において使用した「ひっそり」の置かれた場面とよく似ている。「間」とは音と音との間の音のしない部分ともいえるが、小説ではその音のしない「間」の空く部分に「ひっそり」が挿入され、「人間の内面の葛藤」を「微妙な時間経過によって」表現している。小説に「ひっそり」がもたらされたのは戯曲において使用される「間」の代用としてではないかと論者は考えるが、『ブルムウラ』において登場した「間」は明治四〇年から明治四一年の海外の戯曲翻訳の中からもたらされている。この章のはじめに磯貝氏の指摘する翻訳戯曲の文体の変化期について、明治四〇年のシュルツ『我君』(一〇月)とシュニツラー『短剣を持ちたる女』(二月)を経て、明治四一年から完全な現代語体が發揮されるとかいたが、この文体の変化とも関係して『我君』と『短剣を持ちたる女』において「間」の登場と変化が表れている。

『我君』は国王とその元師である学者のベルヒとの対話で構成されているが、「早口の詞遣」で話す国王に対しベルヒは「詞付重くろし。物語の間に適当なる詞を需め、且思想を纏めるといふ事が見物に解る様にす。一語一思想は必ず明瞭なる写像を起し、随つて己の發せし語に依りて、挙措を左右せらるゝ人物なり」と指示されて

いる。主義思想の違いをもとに袂を分かとうとしている二人の対話が進められていく中で、「詞付重」く、「物語の間に適當なる詞を需め、且思想を纏めるといふ事が見物に解る様にす」るために用いられるのが「間」である。二五頁中六三回と「間」がたいへん頻繁に使われており、特に話の深刻性の増す結末部では「間」のために一行がとられ、(長き間。 )や(極めて長き間。 )という風に「間」の間隔の長短の変化も丁寧につけられている。この作品において「間」は「人間の内面の葛藤や信条の推移などを、微妙な時間経過によって処理」するために重要なものとして使われており、鵜外はその必要性を十分に意識して翻訳したことがうかがわれる。

明治四〇年一〇月に「歌舞伎」に掲載された『我君』の初出においては「間」は使われず、「詞暫く切れる」「詞少し切れる」「詞切れる」「切れる」「間を置く」「暫くして」などを使っているが、明治四二年六月に易風社発行の単行本『一幕物』に収める際には「間」は(間。 )とト書き一文字に統一されている<sup>二八</sup>。『短剣を持ちたる女』とウエデキントの『出発前半時間』(明四一、五)でも初出ではすべて「間を置く」と書かれているものが(間。 )になり、その後ヘルマン、パールの『奥底』(明四一、七)は初出から(間。 )が使われ、これ以降鵜外の戯曲の中ではこの(間。 )が定着していく。以上のような明治四〇年から四一年にかけての翻訳戯曲における(間。 )の使用を受けて、『ブルムウラ』『仮面』以後、鵜外の創作戯曲においても(間。 )が用いられることとなる。翻訳作品および『ブルムウラ』において台詞の合間に挿入された「間」は、戯曲的作品である『半日』の「声響」の狭間に「ひっそり」と形を変え置かれ、その音と音との間隔によって「人間の内面」の動きを表現

している。また、「間」や「ひっそり」を置くことによって、次に鳴らされるだらう音や台詞に読者は「耳」をすますことになるが、そこに効果的に「音声」を響かせることにより、その音や台詞の意味はより強調され聴人の耳に届くこととなる。

『ブルムウラ』のあとに書かれた鵜外初代の現代劇『仮面』では「間」の構成にさらなる工夫がなされており、前半部分に一回しか現れなかった(間。 )が後半、自分が結核だと知った学生が博士と対話する場面になると一気が増え、結末までに一七箇所も使用される。学生の混乱し揺れる心情の動きがことばとことばの間に挟まれる(間。 )によって、より深刻に表わされている。また自らも結核であったことを学生に告白し、善悪の彼岸<sup>二九</sup>を語る博士の言にも(間。 )が多く使われ、学生に対して何を言うべきか思想をまとめながら話す間隔を挿入している。

また、『仮面』には『半日』において重要な働きをなした「時計の音」が再び構成的な役をもって設置されている。「置時計」がまず「十時を打つ」と、「おや、もう十時になりました」「山口君も最う見えるでしょう」と学生登場の合図となる。続いて佐吉という危篤患者が運ばれ息を引き取る場面になり、「一同暫く無言」となったときに「置時計十一時を打」ち、息を引き取る最期の瞬間に象徴的にその音が響かされている。そして後半部での博士との対話において「勇氣と今後の生き方の示唆」<sup>三〇</sup>とを与えられた学生が、博士に導かれ歩み出す結末を迎えたとき「号砲鳴る。置時計十二時を打つ。博士と学生と立ち留まる。学生は帽を左の脇に挟み、二人共兜児より時計を出し、竜頭を巻く」とかかれ、この終幕において号砲とともに最後の「時計の音」が響かされる。結核を隠し「仮面」

をかぶつて生きて行かんとする意志を同じくした二人が、その時を刻む時計のねじをともに巻くことによつてこれから続いていくだろう二人の未来を予期させるような形で幕が閉じられる。この作品において「時計の音」は人の死と生を暗示するように鳴らされ、「間」とともに効果的なたらしきをなしている。

以上のように、戯曲における「間」と小説における「ひっそり」によつて、他に音のない間隔を作り、そこに響かされる音をより効果的に表出させてあるが、『平日』『仮面』の後の戯曲には「間」に加えて音と音との間隔を表す三つ目の要素が用いられ始める。それは、『団子坂』（明四二、九）『静』（明四二、一〇）『影』（明四二、一二）『生田川』（明四三、四）において見られる「黙る」または「無言」という特に「音声」に対して音のない間隔を空けさせる指示である。次の章においては、「間」とともに「黙る」「無言」という「ひっそり」とした空けられることによりどのような効果が生じるのか、各戯曲作品の音響的表現とともに考察していきたい。

### 三 戯曲における「ひっそり」——（間。）と無言劇

『団子坂』という短編においても「間」は構成的に重要な役割を果たしている。この作品は男学生と女学生二人の会話のみで構成された対話文であるが、その対話において女学生の視線が唐突にそれまでの会話とは関係のない外へと向けられ、その後はそれまでとは違った話の展開が進行する転換点がいくつか設けられている。そこに挿入されるのが「間」である。以下に参考としてその転換点とな

る部分を抜き出す。（□は論者が付したもの）

女。まあ、あなたなんぞがそんなことを。（間。）おや、もう橋の処へ来ましたのね。〔転①〕

男。（間。）藪下の方へ行きませうか。

女。どつちでも好うございますわ。あつ。あぶない。だしぬけに駈けて来て。もう少しでぶつ付かる処だつた。〔転②〕

女。（突然笑ふ。）おう。剛いこと（中略）わたくし本当は剛くもなんともなくつてよ。（間。）あら、御覧なさい。紅葉屋の看板が逆になっていますのね。〔転③〕

女。わたくし尋ねて行くわ。（間。）あら、真直に行つておしまひなされるの。〔転④〕

また、『団子坂』の前半部において二人の対話は「御迷惑でせう」「僕は迷惑だと思えば」、「秘密よ」「その秘密ですが」、「不可能だと思ふ」「不可能だと仰やるのは」というようにことばとことばが反復、連鎖され、美しい流れ、軽快なリズムをもつて「団子坂」を転がっていく。冒頭に置かれた「violin」が、対話文全体の音楽的イメージ、シンボルとなり「autological」＝「同じことばの反復」する連なりをみた際、カノンか輪唱のようだと感じられる。そのような前半部の動きと相反するように後半部になると、同じ言葉の反復、連鎖がなくなり、例えば男の「歩くにも歩けやしない」に対し

て女の「打つ附かつたつて、子供は憎くはありません」や、男の「情緒の薄明で見てある」に対して女の「残酷に分析してしまひたくはない」など、反対の意見、ことばをぶつけ合ひはじめる。前半部では、さまざま話題が交わされ、それらが連鎖し、軽快なリズムが生じていたものが、後半部に入ると、展開していく対話のテンポが一気にダウンする。その話の深刻性と、対話のテンポダウンを象徴するのが、「間」と「黙る」という表現である。前半二箇所だった「間」は後半五箇所が増え、最終局面において男はことばを發さず「黙る」という行為を繰り返す。この男の「黙る」という無言の空間の後には女の突然の強い意志の發露があり、「間」とは別にことばを無くして「黙る」という無言の間隔を台詞の間に挟むことにより、その後に響く女の決意のことばを効果的に強調している<sup>二〇</sup>。

『団子坂』の翌月に發表された『静』は『玉篋兩浦嶼』『日蓮聖人辻説法』と同じ史劇であるが現代口語が使われおり、これまでの史劇とは趣を異にしている。これは鷗外自身も「歴史劇に現代語を用いることも問題になった。あれは僕の『静』が始めだらう」<sup>二一</sup>と述べており、また同時代評においても「史劇に極端なる現代語を用したと云ふ事が、わが文壇未曾有の試みである」（相馬御風「十一月の小説界」『早稲田文学』明四二、一二）とかかれていますように、当時の戯曲において革新的な文体の試みであったことがうかがえる。だが、時代物において必要であった「楽劇」的装置はこの『静』においても受け継がれ、『玉篋兩浦嶼』『日蓮聖人辻説法』の冒頭で歌われていた唱歌が『静』では幕引き場面に再び用いられている。少女たちが歌い終わった後にその歌詞を踏まえた怪しき少女のことば

によつて幕は閉じられるが、清田文武氏の「少女たちの歌う『よしの山——』の哀調と『怪しき少女』のことばとによつて、作品世界に余韻と象徴的ともいふべき情調を招来する」<sup>二二</sup>という指摘通り、「情を画く聲」（『答評劇者某論夢幻劇書』）である音楽がこの作品の最後に響かされたことにより、「余韻と象徴的ともいふべき情調」が作品世界にもたらされている。

次は、この作品の第一場と第二場それぞれの冒頭部分に注目したい。第一場の冒頭は波打際の漁師の会話が「低く沈みたる調子」で以下のようにかわされる。

○風がない。 ○波がない。 ○その癖漁がない。 ○もう幾日になるだらう。

○十日かなあ。 ○なに、二十日あまりだ。 ○いや、丁度一月になる。

○閏年なんといふものゝある年は直なことがない。 ○いや、めでたい年だ。 ○いや、悪い年だ。（略）

○しつ。 ○一同低く笑ふ。暫く黙す。（）

右記のように対句のようなことばをテンポ良く並べ、そのあと「しつ」と場を静かにさせてから不気味に「一同低く笑」い、また「黙す」というパターンがもう一度繰り返され、その後「○風はない。○波もない」というフレーズをリフレインして会話が終わる。この冒頭の会話について越智治雄氏は「幕開きの会話からして、直截的な現代語でありながら詩的に組み立てられていて、詩劇に近い」<sup>二三</sup>

と述べ、また田中千禾夫氏もまた「漁師たちの雑談は『ない』の脚韻をふんでいる」「『風がない』『波がない』の対句、リフレインもあり、詩劇としての格調が高い」<sup>二</sup>と指摘しており、両氏ともにその詩劇的な「白」の組み立てに注目している。「静」は他の戯曲に比べて「間」が入ることが少ないが、「間」がない分この「黙る」という台詞と台詞の間隔によって「微妙な時間経過」が表わされ、「白」の韻律に作用している。一方、第二場の冒頭の「優しく低き声にてなす」少女の会話もまた「○」を用いた同じ形態の文章でテンポ良く交わされたのち「一同低く笑ふ」を二度繰り返すという漁師の会話と同じ構図が取られている。

この漁師と少女の会話について大山功氏が「第一場（由比の浜）では多くの漁夫を出して不気味な雰囲気を作り上げ、第二場（旅館の座敷）では美しい乙女たちを点出して華やかな空気をかもし出して対照の妙をみせ」ている<sup>三</sup>と、同じような詩的構成で書かれている第一場と第二場の対照性について言及しているが、第一場の漁師と第二場の少女との違いをその人物像と雰囲気以外にあげるとすれば、「黙る」という行為の有無があげられる。第一場の漁師の会話において最も不気味に感じるのは「しつ」と黙らせたあと、「一同低く笑ふ。暫く黙す」という部分であり、それが繰り返されることにより感じる得体の知れない薄気味の悪さ、不可解さである。この「黙る」という行為によって強調される第一場冒頭の奇怪で不穏な雰囲気は、言葉少なに淡々と子供殺しをなす第一場全体の暗澹とした事件性の背後へと波及していく。一方、第一場の沈鬱たる雰囲気とは反面「美しい乙女たちを点出して華やかな空気に」よってほじまる第二場においては、悲劇的な事件から二月を経て子供のことを

思い返しながらも、自害を選ばず誰をも恨まず生きていく静の姿がいっそう清廉な魅力をもって描き出されている。

話は少しそれるが、この『静』の漁師と少女の会話の文体と構図にとともよく似た翻訳がアンドローエフの『人の一生』（明四三、一〇五）においてなされている。奇しくも第一幕は『静』とは逆に赤ん坊が生まれる「人の誕生」の場面であり、そこに登場するのが老女の会話である。『静』と同じく「○」で区切られたリフレインが多くテンポのいい会話で、その合間には「老女等徐に笑ふ」と「沈黙」とが幾度も挿入される。また、その後に出てくる青年の会話でも「○」を文頭につけた台詞の狭間に「青年二人同時に吹き出す」という指示が三度繰り返され『静』と非常によく似たパターンをなしている。また、第三幕には『静』の幕切れと同じく曲の楽譜が用意されており、この点でも『静』との類似性を見出さずにはいられない。第五幕の主題は「人の死」であり、再び老女が登場し第一幕と同じく会話の中で「徐かに笑ふ」と「沈黙」とを繰り返す。そして第一幕に生まれた赤ん坊が第五幕においてその生涯を終えていく。この作品が翻訳執筆されたのは『静』よりも後だが、二葉亭四迷によつて明治四〇年一〇月に「訳文引用をも混へて比較的詳しく紹介」されており<sup>四</sup>、鷗外が『静』執筆の前にそれを読み『静』の構想につなげたことも考えられる。『人の一生』の冒頭にある「お前たちの目の前に、人の一生の水の流が、喜怒哀楽の色々に、遙な、物怪じみた音響のやうにぐんぐん流れていくだらう」という啓示は『静』だけではなく『仮面』や『影』『生田川』に描かれた人の生と死の物語に通じるような呼びかけである。

『静』から半年後の明治四三年四月に発表された『生田川』は、鷗外自身が「新脚本『生田川』について」（『歌舞伎』明四三、四）で「第二回の自由劇場で試演したいから、時代物を時代語で書いて貰ひたいといふ話があつたから、兎に角書けたらといつて、書いたのが『生田川』」と述べているように、発表の翌月に興行される自由劇場第二回上演『モ』のために、『静』で試みられた現代語の文体ではなく時代語で書かれた作品である。大山功氏が「これはロマンティックな色調に彩られた情緒的、象徴的な作品であり、静の美をたたえ均整のとれた新古典主義の戯曲である」二八と評し、「彼の戯曲中もつとも傑作として世評の高い」二九といわれているように、戯曲として完成度の高い作品となっている。さらに、鷗外は『生田川』について以下のように語っている。

乙女は極美しくして欲しく、料は地味にしてゐれば好いので、総別ゆつたりして演れば好いものだ。見物は余り短くて呆気ないといふかも知れないが、此のゆつたりとして呆気ないといふうちに、何か一つの印象を与へる事が出来れば、それで好いと思ふのだ。（『新脚本『生田川』について』）

右記の著述について清田文武氏が「鈴木春浦筆記のこの談話文に關しては後に鷗外自らによる訂正があつたが、引用部分は（鷗外の）意思をよく表していると思われる」三〇と指摘するとおり、鷗外がこの作品において地味な料や「短くて呆気ない」表現のうちに「何かひとつ印象を与へようとしたことが、その必要最小限の動作の指示や簡潔に表わされた台詞の構成にうかがわれる。このような『生

田川』についての鷗外のことばは第一章にて既出した以下の鷗外の演劇評論を思い出させる。

粗大な料で、人を殺すとか、打ち合うとか、抱き付くとか、接吻するとかいうような類は、一部の戯曲を通じて、指を屈するに過ぎない。その外は二三の人物は舞台に現れたり、舞台より引込んだりして、各自をいうだけだ。公衆はその白を聞いて、白の意味を味つて感動する。そこに戯曲の評が生ずる。その白の言い様、これに伴う表情の有様が、人物それぞれの性格に適合して居るか、居ないかを公衆が見る。そこに劇の評が生ずるのだ（「初度の興行に就て」四、白を主とする劇の事）

右記のように鷗外は「粗大な料」や「目を射ること甚しき場面の裝飾」（「再び劇を論じて世の評家に答ふ」）を嫌い、「二三の人物は舞台に現れたり、舞台より引込んだりして、各自をいう」簡潔な「白の劇」を望み、公衆は「その白の言い様、これに伴う表情の有様」を見て、「白の意味を味つて感動する」ことを理想としていた。『生田川』においてはまさにその表現をなさんとしたことがわかる。そして、永平和雄氏が「簡素な舞台装置を背景にして静かに動く少数の登場人物が、表面の静けさの裏に強烈な劇的雰囲気醸し出す」、「単純素朴であるゆえに、そして前篇格調ある美しい台詞で統一され、あくまでも平静に運ばれているだけに、このいわば三角関係の劇は、すぐれた悲劇としての感動を投げかけるものになっている」三三と指摘するように、その理想は『生田川』における「美しい台詞」の響きとその「白」の内にある意味によって、「感動をなげかける」

作品となり得ている。

また、この劇における「白の言い様」の中で特に注目されるのは、作品の後半で処女の運命が託された鴿が撃たれる場面で用いられる「間」の多さと、その後が続く「無言」の効果である。以下にその場面を抜き出す。

処女。あら。

母。なんだい。

処女。白い鳥が大きくなりましたわ。(間。)羽を広げたので

ございませうか。(間。)又小さくなりましたわ。(間。)

船が出ますの。(間。)鳥が流れますわ。(間。)鳥の方に

船がまゐりますわ。(間。)人が二人乗つてゐますわ。(稍

長き間。)舟に鳥をいれますわ。(間。)こちらに漕いでも

どりますわ。(稍長き間。)鳥に矢が立つてゐますわ。矢が

二本。

母。なんとお云だえ。矢が二本鳥に立つてゐるといふのかい。

処女。え。(間。)舟が着きましたわ。

(母も処女も暫く無言。処女はちつと窓の外を見てゐる。)

二人で鳥を中に置いて、動かずにお出なさいませう。

母。(心配らしき様子。)まだ何か見えるかい。

処女。え。(間。)いつ迄も動かずにお出でなさいませう。

(長き間二人無言。処女はちつと窓より見てゐる。鐘の音。窓

の外次第に夕映にて赤くなる。此時僧墨染の衣、受糧器を持

ちて登場し、戸の外に立つ。)

清田氏は「台詞が短く、『間』、『沈黙』が重要な意味を持つ」<sup>三</sup>と指摘しているが、右記のように処女が外の様子を見つめつつ(間。)を用いてことばを区切りながら話すため、刻々と変わる状況がありありと映し出されている。そして、「無言」の空間によって運命が決する時が待ち受けられる。『生田川』における「間」「無言」の効果的使用によつて「人間の内面の葛藤」が「微妙な時間経過」で表され、その間隔の中に「白の意味」が内包されている。また、その「無言」の空間に象徴的に響かされる「鐘の音」は処女の運命を予感せしめる僧の登場を告げ、その鐘の響きのなかで処女は自らの身の上が極まったことを悟りその運命へと自ら身を賭していく。僧の経は処女が運命に向かったことで役目を終え、「鐘の音」によつて終わりが告げられる。『生田川』において用いられた「間」「無言」そしてそのひっそりとした空間に響く「音」の効果的表現は、「耳を通じて心を動かす」劇の創造に結実している。

最後に海外作品からの影響が濃い『影』については「無言」の表現も含めて作品間での音のつながりを比較的にみていきたい。『影』は森田草平の依頼を受け執筆され、明治四三年二月に刊行された『煤煙』第一巻の序として掲載された。この作品は『煤煙』の下敷きとなっているダナンチオの『死の勝利』の翻案物であり、『死の勝利』で心中したジョルジョとインポリタ(『影』ではジョルジョとヒポリタと表記されている)が死した後「影」となり互いに胸のうちを語り合い、日本の「生息子」と「処女」に生まれ変わることを約す、という対話劇となっている。また、『死の勝利』<sup>三</sup>の訳者、野上素一氏は前書きにおいて、ダナンチオの叙述に「常に音楽的リズムを

有し、しかもいつでも不吉な死を暗示する打楽器の響きがその中に混っているような印象を読者に与える」と記しているように、作品全体に用いられた音響効果が「暗示的な感動的な働き」<sup>三〇</sup>をなす作品品である。

『影』で音響として用いられている、「波の音、芋を打つ音」は『死の勝利』で登場するものが転用されている。しかし、「波の音」と「芋の打つ音」とはそれぞれ別々の場面で使われており、鷗外はそれらを抽出してきた上で、『影』にて混合させて繰り返し使用している。『影』で「波の音、芋を打つ音」は単純に数えると、冒頭に一回、中盤に二回、終盤に一回、幕前に一回、計五回表記されているが、冒頭で「対話の間、芋を打つ槌の音のアドリアの浪に和するを聞く」と説明されているように、対話の間中絶えず二人の背後で響いている音だと考えられる。『死の勝利』において「波の音」はあらゆる感情を浮かべ、無限の音を奏で、呼吸し、心臓が脈打つようにに鼓動する、生命の音である。その低く、単調な音は「静寂の中」で響かされることによって、「波の音」だけが静の中の動としての音となり、作品世界に効果的にその神秘のリズムを広げている。『影』においても、対話の間「芋を打つ音」と和す「波の音」は、二人が「無言」になったとき印象的にその「単調なる寂し」い音を響かせる。『影』でも黙り、「無言」になるといひつそりとした間隔に音が響かされ、効果的な音響となっている。

『死の勝利』において波はジョルジョとイッポリタの生命の最後が投じられる先である。すべての生命を内包する波の中に、二人の人間の男女がその生命を委ねていく。波は「母性と死」の意味とともに、「肉体的、精神的新生」を表す<sup>三一</sup>。『影』にて絶えずジョル

ジオとヒポリタを包む「波の音」は、二人の生命の最期の時をもの寂しく語るとともに、その生命の音によって、二人の「新生」を予感させる。波は「子宮」<sup>三二</sup>でもある。「母性」「子宮」である「波の音」に包まれている二人は、「次なる生命」<sup>三三</sup>。「要吉と朋子への転生を待つ胎児」となることが隠喩されている。胎児への転生は「波の音」と「芋を打つ音」の中に挿入された「けたたましく泣く赤子の声」によっても暗示的に示されている。先に生まれ出た「赤子の声」は、死した時のことを感傷的に語るだけの二人を、新たな生の意識に向かわせる役割を担い、その後二人は生まれ変わりについて話し始める。『影』は「波の音」で始まり「波の音」で終わる。『影』のジョルジオとヒポリタの死と再生の物語は、「波の音」という音響によって表されているのである。

「芋の打つ音」は『死の勝利』では「麻打ち機の音」と書かれており、最終話の第六部でいよいよ死に向かうジョルジョとイッポリタが頻繁に耳にする音である。また、はじめに「麻打ち機の音」を聞いたヒッポリタは、「石工が一日じゅう窓の下で敷石をたたいていた」音を思い出しており、これは「麻打ち機の音」と同じ音の働きをしている。『死の勝利』でジョルジョとイッポリタが心中するオルトナーの岬に聞こえてくるのは、この「麻打ち機の音」<sup>三四</sup>。「芋を打つ音」だけである。岬に向かう前、「麻打ち機の音」や「石屋の舗石を槌でたたく規則正しい連続音」は「波の音」ではなく「時計の振子の動く音」と和して鳴らされ、その「二つの異なった拍子をもった音」はジョルジョに「時間の経過の迅速性」や「時のはかなさ」を意識させ、「不安な恐怖感」をもたらしている。「麻打ち機の音」と「時計の振子の動く音」とが和する音は、彼らに迫る生

命のタイムリミットのカウントダウンの音であり、「波の音」と同じく「静寂」の中で、その音だけが二人に迫ることで、「不安感」や「恐怖感」はより煽られ、死の時へ向かう二人の物語の展開を、その音によって読者にドラマチックに予感せしめている。そして、とうとう二人が死から逃れられない岬という場所に辿り着くと、カウントダウンは○を迎え、「時計の音」は鳴り止み、そこには遠くの「麻の打つ音」だけが、二人の死を悼むように「ものさびし」く響いている。彼らに残った、トン、トン、トン、という「麻打ち機」の「一定の調子をもった打音」というのは彼らの鼓動の音と重なるように感じられる。その音さえ聞こえなくなつたとき、彼らは死すのである。鷗外は『影』で、『死の勝利』の二人の最期のこの場面と場所をそのまま受け継いだ、岬において聞こえてくる単音だつた「麻打ち機の音」＝「苧を打つ音」には「波の音」を加えた。「波の音」の音響効果によって、舞台である岬の臨場感を高めるとともに、「苧を打つ音」のもつ鼓動のリズムに、「波の音」のもつ生命力を与え、二人を魅らせている。『死の勝利』では「麻打ち機の音」は「時計の振子の動く音」と和し、死への「不安」「恐怖」「苦惱」を表していたが、死から解放された二人が、『影』で「苧を打つ音」を耳にし感じるのは、「寂しさ」だけである。二人が対話する間和して響く「波の音」と「苧を打つ音」は、生へのカウントダウンの音に転じ、『影と形』の要吉と朋子に生まれ変わる二人を最後まで見送っている。

『影』における「波の音と苧を打つ音」は、「無言」の中に暗示的な音の調べが響かされ、その音響によって登場人物の心象、また

は作品そのものが表現されている。鷗外は「西樂と幸田氏と」三七で以下のように述べている。

感納の度少く進めば、人能く施行ゴロイ(旋律)を味ひて、未だ婉諧ヘレモイ(諧調、和聲、協和音)を味ふこと能はず。施行は音曲の波の表にきらめけるものにして、婉諧は其の底に潜めるものなり。施行は遞變して相尋ぎ、婉諧は協和して相保つ

鷗外は、『影』にて「相尋」ぐ「苧の打つ音」と「波の音」によつて「メロヂイ」を「音曲の波の表にきらめ」かせただけではなく、「協和して相保つ」「ハルモニイ」として、波の「底に潜め」ている。「協和」された音は「耳を通じて観客の心を動か」し、読者の「感納の度」を高めている。

以上のように、『半日』の「ひっそり」と『ブルムウラ』『仮面』の「間」の登場後の戯曲作品で用いられた「黙る」「無言」という音のない間隔の挿入は、各作品において「人間の内面の葛藤」を「微妙な時間経過によって」表す効果的な音響表現の一部となっている。また、「間」と「黙る」「無言」によって際立たされた「音声」は、作品の主題や登場人物の心理に差し響く音となり、「耳目を籍りて心を娛ませる」戯曲世界を作り上げている。

## おわりに

まず鵲外は戯曲において読者、観客の「耳目を籍りて心を娛ませる」ための音響的を意識し工夫を凝らし始めた。戯曲の初期作品である『玉篋兩浦嶼』『日蓮聖人辻説法』において観客の「耳」を意識した音響の効果的使用や、「白」の音便に凝らされた工夫は、衆人の「耳」を「悦ばせ」、その「音」によって劇的展開や聴人の感応を増す結果を得られた。この初期の創作戯曲において試みられた「耳」にはたらきかけ衆人の「心を動かす」戯曲の手法は、次の鵲外文壇復帰前後またはそれ以後の作品における「音」の効果的表出へつながっていく。その中心的作品となるのが『半日』であった。

戯曲における「白」と「白」とのやりとりや音響的效果は、戯曲の様式をもつ『半日』において「声響」の中に挿入される「ひっそり」とした「間」に響く「置時計の音」の表現に発展的に取り入れられ、効果的にその音声を響かせている。また、この『半日』で用いられた「ひっそり」と「時計の音」はそれ以後の小説作品においても活用されることとなる。

『半日』以後の戯曲において「ひっそり」という音のない間隔は「黙る」「無言」に変化し、その台詞と台詞との空間は「間」とともに「人間の内面の葛藤」を「微妙な時間経過によって」表す効果的な音響表現の一部となっている。そして、「黙る」「無言」の空間に鳴らされる「音声」は効果的に際立たされ、作品の主題や登場人物の心理に差し響く音として「耳」にはたらきかける戯曲世界を作り上げている。

本論においては、戯曲から『半日』へ、『半日』からその後の小説、戯曲へ衆人の「耳」にはたらきかける「音」のつながりを辿っ

たが、戯曲的作品である『半日』『仮面』、『団子坂』『影』、『生田川』の間には鵲外作品の中でも特に「音」が鳴らされること頻繁で、かつ効果的に表出されている小説作品が登場する。明治四二年八月に発表された『鶏』と『金貨』、明治四三年一月の『電車の窓』『木精』がその作品である。鵲外はこの四作品において『半日』や戯曲における音響的表現を踏まえた上で「音」の新たな表現を試みている。これに関してはまた別稿にて詳しく検証していきたい。

- 一 磯貝英雄「鵲外の文体—言語一致文を中心に—」（『森鷗外の近代文学六』有精堂、一九八四、一一）
- 二 長谷川泉「増補 鵲外文学の位相」（明治書院、一九七四、五）
- 三 『森鷗外 日本近代文学六』（有精堂、一九八四、二）
- 四 「『半日』の構造—その擬装性と『追難』の意味—」（『森鷗外研究一』和泉書院、一九八七、五）
- 五 竹盛天雄著「鵲外 その文様」（精興社、一九八四、七）
- 六 山崎國紀「『半日』の構造—その擬装性と『追難』の意味—」（『森鷗外研究一』和泉書院、一九八七、五）
- 七 安川定男「作家の中の音楽」（桜楓社、一九七六、五）
- 八 山崎正和「鵲外闢う家長」（河出書房新社、一九七二、一一）
- 九 山崎國紀「『半日』の構造—その擬装性と『追難』の意味—」（『森鷗外研究一』和泉書院、一九八七、五）
- 一〇 清田文武「鵲外文芸の研究 中年期篇」（有精堂、一九九一、一）
- 一一 山崎國紀「『半日』の構造—その擬装性と『追難』の意味—」（『森鷗外研究一』和泉書院、一九八七、五）
- 一二 清田文武「鵲外文芸の研究 中年期篇」（有精堂、一九九一、一）
- 一三 稲垣達郎「森鷗外作品辞典」（『森鷗外必携』、一九六九、四）
- 一四 「藝林間歩」一九五四、九（『近代作家研究アルバム 森鷗外』（筑

- 摩書房、一九六四、一〇)
- 二五 郡司正勝「間」(『演劇百科大事典 第二巻』平凡社、一九六〇、六)
- 二六 今尾哲也「間」(『歌舞伎事典』平凡社、一九八三、一一)
- 二七 『森鷗外全集 第三巻』(岩波書店、一九七二、一) 調べ
- 二八 『我君』後記(『森鷗外全集 第三巻』岩波書店、一九七二、一)
- 二九 稲垣達郎「森鷗外作品辞典」(『森鷗外必携』、一九六九、四)
- 三〇 拙稿「森鷗外『団子坂』論―対話する坂―」(『比較文学論集』第一号より)
- 三一 「一幕物の流行した年」(『新潮』明四三、一一二)
- 三二 清田文武『鷗外文芸の研究 中年期篇』(有精堂、一九九一、一)
- 三三 越智治雄「鷗外と近代劇」(稲垣達郎編『森鷗外必携』文栄社、一九六九、四)
- 三四 田中千禾夫「静」(田中千禾夫編『劇文学 近代文学鑑賞講座二』角川書店、一九六七、六)
- 三五 『近代日本戯曲』(近代日本戯曲史刊行会、一九六八、一〇)
- 三六 小泉桂一郎「森鷗外―文業解題(翻訳編)」(岩波書店、一九八二、三)
- 三七 菟会壮士を市川左団次が演じ、「出発前半時間」およびチエホフ作小山内薫の「犬」とともに有楽座において上演された。鷗外の明治四三年五月二八日の日記に「有楽座にゆきて、出発前半時間と生田川を観る」翌二九日の條に「母上於菟と有楽座に行かせ給ふ」とある。(『鷗外全集 第六巻』岩波書店、一九七二、四)
- 三八 大山功『近代日本戯曲』(近代日本戯曲史刊行会、一九六八、一〇)
- 三九 永平和雄「森鷗外の戯曲―多彩と不毛の性格」(『近代戯曲の世界』東京学出版会、一九七二、三)
- 四〇 「『生田川』の世界」『鷗外文芸の研究 中年期篇』(有精堂、一九九一、一)
- 三一 永平和雄「森鷗外の戯曲―多彩と不毛の性格」(『近代戯曲の世界』東京学出版会、一九七二、三)
- 三二 「『生田川』の世界」『鷗外文芸の研究 中年期篇』(有精堂、一九九一、一)
- 三三 ダヌンツィオ作、野上素一訳『死の勝利 上下』(岩波書店、一九六三、七〇八)
- 三四 「フランチェスコ、パオロ、ミケッティに捧ぐ」(ダヌンツィオ作、野上素一訳『死の勝利 上』(岩波書店、一九六三、七)
- 三五 アト、ド、フリース『イメージ、シンボル事典』(大修館書店、一九八四、三)
- 三六 アト、ド、フリース『イメージ、シンボル事典』(大修館書店、一九八四、三)
- 三七 「めさまし草」明治二九年三月