

泉鏡花研究-近代小説における異相の言葉-

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2015-08-07 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 吉田, 遼人 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/17495

明治大学大学院 文学研究科

2014年度

博士学位請求論文

泉鏡花研究

——近代小説における異相の言葉——

A Study on Izumi Kyōka:

The Distinctive Expressions in Modern Novels

学位請求者 日本文学専攻

吉田 遼人

目次

序論

はじめに

一、鏡花の「写生」言及

二、子規「叙事文」と鏡花「星あかり」

三、本研究の構成

1

第I部 泉鏡花の表現方途

第一章 「春昼」「春昼後刻」——「うつつ」と写生——

はじめに

一、作品風土をめぐって

二、主体のゆらめく散策子

三、表現史における位相

16

第二章 「露肆」——感性の彩る写生文——

はじめに

一、「露肆」に織り込まれる写生文

二、充溢する音声／感性

三、鏡花のリアリズム

34

第三章 「露肆」——漠とした一人称、その可能性——

はじめに

- 一、漠とした一人称
- 二、「小春」、「青鷺」における一人称
- 三、一人称不在の効果
- 四、写生文から小説へ
おわりに

.....
43

第四章 「菫蕪本」——わが身に迫る恐怖——

はじめに

- 一、桔梗屋の白露
- 二、発狂の原因
- 三、語りの構造
- 四、喚起される恐怖

.....
59

第Ⅱ部 近代を揺り動かす

第五章 「縁結び」——〈継承の織物〉として——

はじめに

- 一、受け継がれる容貌
- 二、古典をめぐる断絶と継承
- 三、記憶に宿る古典
- 四、面影をわたす

.....
78

おわりに

第六章 「艶書」——成立契機を中心に——

はじめに

- 一、「残酷」な観念
 - 二、泉鏡花と志賀直哉
 - 三、「艶書」生成の一契機
- おわりに

第七章 「みさごの鮎」——大正十二年初月の離背——

はじめに

- 一、〈取り違え〉のドラマ
 - 二、読者の側での〈取り違え〉
 - 三、親鸞流行の時代に
- おわりに

第八章 「眉かくしの霊」——二重化というふるまい——

はじめに

- 一、現世への執着
- 二、怪異の転位
- 三、二重化のふるまい

結び

.....

参考文献

.....
159

序論

はじめに

明治、大正、昭和と三代にわたって三百篇以上もの創作を手がけ、〈鏡花世界〉と称される美と幻想の文学世界を築き上げた泉鏡花。もっぱら文壇の中心から遠く離れ、独自に物語を綴っていた印象をまとうこの作家を、「日本近代文学主流の対蹠点に立つ最高最大の天才⁽¹⁾」と見なすことに、異論の声はほとんどあがらないだろう。それほど、そうした鏡花像は一見したところ、誰の眼にも自明と映る。

しかしながら、近代文学史の上でそのように鏡花の所在を求めるとは、はたして妥当であったのかどうか。さしあたり、「最高最大の天才」という形容については措くとしても、「日本近代文学主流の対蹠点に立つ」といった把握には、留意する必要があるであろう。引つかかっているのはもちろん、「日本近代文学主流」が何を指し、その「対蹠点に立つ」とはどういった意味合いを含むのか、という問題にほかならない。

ひとつ目の問いに対して、答えとなるのはいうまでもなく、リアリズム文学の水脈であろう。坪内逍遙『小説神髓』(明治18・9) 19・4、松月堂)、二葉亭四迷「小説総論」(『中央學術雑誌』明治19・4)が掲げる写実主義に端を發し、島崎藤村『破戒』(明治39・3、自費出版)、田山花袋「蒲団」(『新小説』明治40・9)らの牽引する自然主義へと流れてゆく大きなリアリズムの水脈こそが、「日本近代文学」の展開を支え、「主流」を形成していたのだ。では、その「対蹠点に立つ」鏡花の姿とは、単純に、リアリズムを意に介しなかった作家と眺めておけば事足りるのだろうか。

鏡花と「日本近代文学主流」とのあいだには、確かに径庭がある。たとえば鏡花と自然主義文学との対立関係も、その径庭の一面を告げるものである。とはいえ、このような事実を受けたとき、鏡花をただちに反リアリズムを標榜する作家と断じてしまうことは控えるべきに違いない。重要なのは、双方の文学表現において一体何が懸隔をもたらしており、どういった相違が生じていたのか、その内実を測定することのほうだと思われるためである。

こうした考察を進める足がかりとしては、写実主義から自然主義へと至るリアリズムとは別様の、「リアリズムの源流」なるものをも視野に入れておくことにしたい。「もう一つのリアリズム」⁽³⁾とも称されるそれは、写生文のことを指している。写生文とは、正岡子規が「叙事文」(『日本附録週報』明治33・1・29、3・12)において「或る景色又は人事を見て面白しと思ひし時に、そを文章に直して読者をして己と同様に面白く感ぜしめんとするには、言葉飾るべからず、誇張を加ふべからず、只ありのまゝ見たるまゝに其事物を模写するを可とす」と提唱したものであり、主に雑誌『ホト、ギス』を中心に展開され、やはり「日本近代文学」を下支えするリアリズムの一端を担った散文の試みである。鏡花文学の輪郭を求めようとするにあたり、たとえば自然主義文学と対置させるばかりでは見慣れた構図に収まってしまふ懸念があるが、この「リアリズムの源流」ないし「もう一つのリアリズム」たる写生文との対照は、従来ほとんど問われておらず、いまなお検討の余地が残されているといえる。

こうした観点から、以下では、リアリズム文学に対する鏡花の表現特性に迫ることを試みたい。

一、鏡花の「写生」言及

雑誌『ホト、ギス』で推奨されていた「写生」の技法をめぐり、鏡花は、間接的ながら幾度か言葉を残している。まずは、鏡花による三つの談話のうちからその「写生」言及を拾い、「日本近代文学」を支えたリアリズムへの眼差しを確認しておこう。

事実を事実として書くことになると、或る意味で云ふ写生の様なことになる。今或るスケッチを取つて歩くと仮定する。処がそのスケッチを見て、絹地に着色して書かれた絵より、却つて鉛筆で彩色も何もなく書かれた絵の方に面白味が見出せる場合がある。それは充り見る方で自由勝手に其簡略な絵に想像を加へ、自分の好きな着色をして見るから自分の考で其スケッチを完全にして面白いのである。(中略)

で、同じ自然を見ても、その目に映る自然以外に作者の想像が働いてその自然が非常に美しく見えることがある。之れは即ち想像力で、私は、芸術的作品には、何うしても此の想像力と云ふものを排斥することの出来ぬ

は云ふまでもなく、単に事実ありのまゝを書くのみでは作品とすることが出来ないと思ふ。(傍線引用者、以下同)

右は、「単に事実を事実として書いて、果してそれが立派な作品となるか何うかと云ふことを疑ふ。更に果して事実ありの儘を描き得られるものか何うかを疑う。」と、「今の或る一派の人々」に対する反駁が試みられた「事実の根柢、想像の潤色——「事実と想像」——」(『新潮』明治42・7)中の一節である。「今の或る一派の人々」とはむろん、当時の文学界を席捲し、鏡花を窮境に追いやった自然主義者たちが念頭に置かれており、ここでは、「想像」や「空想」を忌避するその「事実」偏重の創作姿勢に疑義が呈されているのであつた。この文脈において「写生」は、「事実を事実として書く」という手法と重なるものとして言及されていた。自然派に対し、「想像」を排しては「作品」は成立しないことを主張する鏡花にとって、対象の直写をこころざす「写生」の技術もまた、受け容れがたい筆法として眺められていたようだ。

次いで、「描写の真価」(『秀才文壇』明治42・7)に眼を移そう。

描写には、ありのまゝの眞実を描くと却つて、虚偽に見えることがある。ありのまゝを有りの儘に描写せず、その間に作者の想像——畢竟虚偽を挿入すると却つて実際に見える場合がある。(中略)描写に底光りのすると云ふのは、唯不用意な投遣りな写生と異ふ所以だと思ふ。即ち其処へ感情が流込まなければならぬ。感情が行きわたらなければだめだと思ふ。

やはり「作者の想像」力の働きを重要視する立場から、「ありのまゝを有りの儘に描写」することに異が唱えられている。「底光りのする」「描写」には、「その作者の人格とか品位とかいふもの」、すなわち「感情」が浸透していなくてはならない。そしてそれは、「ありのまゝの眞実を描く」ことを理念とする「唯不用意な投遣りな写生」とは「異ふ」ものだと言明されるのである。

最後に、「平面描写に就きて」(『新潮』明治43・3)を例に取る。平面描写とは、田山花袋によって提唱された「聊かの主観を交へず、結構を加へず、たゞ客観の材料を材料として書き表はすと云ふ遣り方」であり、「単に作者の主観を

加へないのみならず、客観の事象に対しても少しもその内部に立ち入らず、又人物の内部精神にも立ち入らず、ただ見たまゝ聴いたまゝ触れたまゝの現実をさながらに描く」ことを「主眼」とする描法である（『生』に於ける試み）『早稲田文学』明治41・9）。鏡花はこの平面描写に対して、次のように反論していたのだった。

唯、観たまゝを書けば好いと云つたところでその観たまゝを書くことと工夫が必要なのだ。（中略）固より、作者の想像を加へたり、工夫を凝らしたりして書くよりも、只、見た儘を書くのは却つてやさしいことである。絵を描くのにも、満更の素人では駄目であるが、少し絵心のある者は、何の形でも一通りはその通りに写生する。要するに、平面描写と云つても、立てて見たり、寝せても見たりして工夫をせねば、見たまゝに書いて、有り
のまゝに書けるものではない。

花袋の平面描写を相手取った一文中にも、「写生」への言及が現われている。それはここでは、「観たまゝを」「有り
のまゝに」「書く」描法として、すなわち、「作者の想像を加へたり、工夫を凝らしたりして書くよりも」「却つてやさ
しいこと」として捉えられていたようだ。これらの引用例から、鏡花が「写生」技法をどのように受けとめていたか、
そのおおよそを見て取ることが可能だろう。自然主義の表現姿勢に反駁する文脈に置かれた「写生」言及は、鏡花が、
「只ありのまゝ見たるまゝに其事物を模写する」（子規「叙事文」／前掲）という写生文の方法意識に与さず⁽⁴⁾にいたこと
を間接的に伝えていたのである。その意味では確かに、鏡花には「新しい写生の文体がなによりも体質に合わなかった」
といえるのだろう。けれども、「写生などに見むきも」しなかつたとさえ述べられる鏡花が、創作において、リアリス
ムを顧慮しない表現を選んでいたというわけでは決してない。上述の談話にも表明されていたとおり、鏡花はどうや
ら、自然派とも、そしてホトトギス派とも異なる別のリアリズムを把持していたようだからである。このとき、鏡花
を一概に「日本近代文学主流の対蹠点に立つ」リアリズムの作家とは見なせないことが明らかとなる。

では、「日本近代文学」に流れるリアリズムと鏡花文学が立脚するそれとは、具体的にどのような相違を含むもので
あったのか。この問題について踏み込むにあたり、鏡花作品の表現を、「リアリズムの源流」ないし「もう一つのリア
リズム」たる写生文と対置させてみることにしたい。

二、子規「叙事文」と鏡花「星あかり」

鏡花作品と写生文において表現の性格が異なるだろうことは、前節で確認した鏡花の「写生」言及からも容易に察しがつけられる。ところが、そうした予期に反して、興味深い分析が提出されている。「語ること書き記すこと自体が本来この上もなく幻想的である」という視座に立つ渡部直己は、正岡子規が写生文を提唱した「叙事文」中の文例を取り上げ、「写生文」なるものがその本質において、泉鏡花の方法に通ずる（幻想文学）的性格を秘めていることを説得的に論じ、わたしたちに強い衝撃を与えた⁽⁶⁾のである。のみならず、「見たものをそのまま写している」と素朴に信じられている「写生文」じたいがすでに、筆紙のまぼろしを許してしまう⁽⁸⁾（傍点原文）という事態の一例として、鏡花の短篇小説と「正岡子規の「写生文」」との親近性を説いてみせもしたのだった。このとき並べられた鏡花の一篇とは、「小説とか物語とか呼ぶにはあまりにも短すぎ、むしろエッセイに近いとも言えるような作品」たる「星あかり」⁽⁹⁾（原題「みだれ橋」『太陽』明治31・8）である。

なるほど、「ともに夜の浜辺を主たる背景とし、話者がその浜辺と宿とを往復する、かかる虚構の外郭を共有しながら、あの「写生文」と等しくこの「随筆」ふうの一篇においてもやはり、テクストはしきりと（1・1）の規範（「オノマトペと対句的語法の頻出、寄せ返す波のリズムを揺曳するかのように類似し反射しあう映像のいくつもの一対・反復」——引用者註）に委ねられようとしている⁽¹⁰⁾といった運びは確かに、たがいの共通要素として析出することが可能であり、そうした鏡花小説と「子規の「写生文」」との同調具合は、散文表現史の観点から眺めてもきわめて注目に値する。その意義は決して忘れてならないが、一方で、両篇にもう少し細かく迫ってみるとどうなるか。親近性が指摘された鏡花「星あかり」と「正岡子規の「写生文」」とのあいだには、やはり決定的な相違点が浮上してくるのでないか。いま、鏡花文学の表現特性を照らし出そうとするにあたって注意を傾けてみたいのは、その差異のほうこそにはかならない。鏡花の短篇小説「星あかり」と近寄せられた「正岡子規の「写生文」」、すなわち「叙事文」中の文例とは、「須磨の景趣を言はん」とした次のようなものであった。

夕飯が終ると例の通りぶらりと宿を出た。燬くが如き日の影は後の山に隠れて夕栄のなごりを塩屋の空に留て居る。街道の砂も最早ほとぼりがさめて涼しい風が松の間から吹いて来る。狭い土地で別に珍しい処も無いから又敦盛の墓へでも行かうと思ふて左へ往た。敦盛の墓迄一町位しかないので直様すくさま行きついたが固より拝む気でも無い。只大きな五輪の塔に対してしばらく睨みくらをして居る許りだ。前にある線香立の屋台見たやうな者を手で敲いて見たり撫でゝ見たりして居たがそれも興が尽きて再びもとの道を引きかへして「わくらはに問ふ人あらば」と口の内で吟じながらぶら／＼と帰つて来た。宿屋の門迄来た頃は日が全く暮れて灯が二つ三つ見えるやうになつた。けれどもまだ帰りたくは無いので門の前を歩き過ぎた。街道の右側に汽車道に沿ふて深い窪い溝があつて、そこには小さな花が沢山咲いて居る。それが宵闇の中に花ばかり白く見えるので丁度沢山の蝶々がとまつて居るやうに見える。溝には水は無いやうであるから探り／＼下りて往て四五本折り取つた。それから浜に出て波打ち際をざく／＼と歩行いた。ひや／＼とした風はどこからともなく吹いて来るが、風といふべき風は無いので海は非常に静かだ。足がくたびれたまゝにチヨロ／＼チヨロ／＼と僅に打つて居る波にわざと足を濡らしながら暫く佇んで真暗な沖を見て居る。見て居ると点のやうな赤いものが遙かの沖に見えた。いさり火でも無いがと思ひながら見つめて居ると赤い点は次第に大きく円くなって往く。盆のやうな月は終に海の上に現れた。眠るが如き海の面はぼんやりと明るくなつて来た。それに少し先の浜辺に海が掻き乱されて不規則に波立つて居る処が見えたので若し舟を漕いで来るのかと思ふて見てもさうで無い。何であらうと不審に堪へるので少し歩を進めてつく／＼と見ると真白な人が海にはいつて居るのであつた。併し余り白い皮膚だと思ふてよく見ると、白い著物を著た二人の少女であつた。少女は乳房のあたり迄を波に沈めて、ふわ／＼と浮きながら手の先で水をかきまぜて居る。かきまぜられた水は小さい波を起してチラ／＼と月の光を受けて居る。如何にも余念なくそんな事をやつて居る様は丸で女神が水いたづらをして遊んで居るやうであつたので、我は惘然まうぜんとして絵の内に這入つて居る心持がした。

須磨に逗留中の（我）が日暮れ時に散策する様子を描いた写生文である。「作者を土台に立て作者の見た事だけを見たとして記さん」と書かれた一文だけに、主観を極力排した行文となつて見ることが見て取れよう。これが「泉鏡花の方法に通ずる（幻想文学）的性格を秘めていること」（相馬庸郎）を詳しくたどる余裕はないが、その同調の具合は

ともかく、相違をめぐって取り上げてみたいのが、傍線部分、〈我〉が「波打ち際」を歩き進んでいる箇所である。その様子は、全体の割合から見ても、いかにも簡素に「波打ち際をざく／＼と歩行いた」と叙述されていた。この、一見取り立てるまでもないような描写が、実は問題を抱えている。というのも、先にも引用した鏡花の談話「描写の真価」のなかには、こんな一節が書き込まれていたからである。

背後から風が吹いて来るとか、前から景色が迎へるとかいふのは、描写する場合別に骨も折れないが、若し茲に一人の人があつて、波打ち際を行くとする。此場合、人と波とは横向きになつて、斜面の形をなしてゐる。こんな時は、在来の習慣上、「人が波打際に行く」とさへ云へば宜いことになつてゐるが、私から云はせると、唯「人が波打際に行く」だけぢや、波と人との描写にはならぬと思ふ。一波一寄せて来るその調子と、人の歩いて行く調子とが浮いて来なければ駄目だと思ふ。が、これは余程その作者の技倆を要する場面であつて、波も人間も両つながら活躍させるといふことは余程至難しい。

鏡花のこころざす描写がいかなる質のものであつたか、その一端を垣間見させる言述といつてよいだろう。鏡花は「一人の人があつて、波打ち際を行くとする」場合の描写として、「人が波打際に行く」という「在来」の表現をしりぞける。なぜならその描写では、「一波一寄せて来るその調子と、人の歩いて行く調子とが浮いて来」ず、「波と人との描写」にはなっていないからである。そう鏡花が否定する一種の常套表現に、子規の記した「波打ち際をざく／＼と歩行いた」はあまりにも酷似している。もちろん、明治四十二年に鏡花が「描写の真価」を語つたそのとき、およそ十年前の子規「叙事文」中に見当たる一節が直接に念頭に置かれていたはずはない。とはいえ、鏡花のこの「描写」をめぐる表明からは、立脚するリアリズムの性格が自然派のみならず、ホトトギス派とも異なつていただろうことがあらためて伝わってくる。

では、そんな鏡花ははたして、「一人の人があつて、波打ち際を行くとする」場合、その状況をどのように描写するのだろうか。その相違を際立たせる興味深い一例が、「星あかり」のうちに見出せる。

奇怪な自己像幻視とともに、「波に対する異様な恐迫観念」の描かれた作として知られる「星あかり」において、〈自

分)は夜更け、寄宿している妙長寺から由井ヶ浜へと足を運ぶことになる。たどり着いた由井ヶ浜の「浪打際」は、まず次のように描出されていた。

浪打際は綿をば束つかねたやうな白い波、波頭に泡を立てて、どうと寄せては、ざつと、おうやうに、重々しう、翻ると、ひた／＼と押寄せるが如くに来る。

子規によつては簡素に「波打ち際」と書かれるだけであつたそれを、「星あかり」の鏡花は右のように、寄せては返す「波」の運動を活写するかたちで映し出す。波打ち際に向けられていている眼差しは、双方のあいだでかくも異なっているのである。この点、直後に連なる次の叙述へも注目しておかなくてはならない。

妙長寺に寄宿してから三十日ばかりになるが、先に来た時分とは浜が著しく縮まつて居る。町を離れてから浪打際まで、凡そ二百歩もあつた筈なのが、白砂に足を踏掛けたと思ふと、早や爪先が冷く浪のさきに触れたので、昼間は鉄の鍋で煮上あげたやうな砂が、皆ずぶ／＼に濡れて、冷ひやつこく、宛然網の下を、水が潜つて寄せ来るやう、砂地に立つても身体が搖ぎさうに思はれて、不安心でならぬから、浪が襲ふとすた／＼と後へ退のき、浪が返るとすた／＼と前へ進んで、砂の上に唯一人たゞやがて星一つない下に、果のない蒼海の浪に、あはれ果敢はかない、弱い、力のない、身体単個ひとつ弄ばれて、勿返はねされて居るのだ、と心着いて悚然ぞつとした。

「浪打際」に身を置く(自分)は、「波」の寄せ返すリズムに支配されたかのごとく、「浪が襲ふとすた／＼と後へ退のき、浪が返るとすた／＼と前へ進んで」しまう。「果のない蒼海の浪」に「身体」が「弄ばれて、勿返はねされて居る」、と自覚する(自分)がここに姿を見せているのである。こうした(自分)の存在様態が、近代の所産といえる確固たる主体の像を結んでいないことに注意しよう。その事実を取りも直さず、鏡花の「星あかり」においては「波打ち際をざく／＼と歩行いた」や「人が波打際を行く」といった描写とは異なり、人物が(主)であり、波打ち際が(客)にとどまるような静的な関係性は整えられていないことを意味しているはずである。

なお、「星あかり」の〈自分〉をめぐって近代的というべき主客の関係性がぐらつく様子は、次の一節からも伝わってくる。

其の寂寞を破る、蹙音が高いので、夜更に里人の懷疑を受けはしないかといふ懸念から、誰も咎めはせぬのに、拔足、差足、音は立てまいと思ふほど、なほ下駄の響が胸を打つて、耳を貫く。

何か、自分は世の中の一切のものに、現在、慙く、悄然、夜露で重くなるしい、白地の浴衣の、しほたれた、細い姿で、首を垂れて、唯一人、由井ヶ浜へ通ずる砂道を辿ることを、見られてはならぬ、知られてはならぬ、気取られてはならぬといふやうな思であるのに、まあ！廂も、屋根も、居酒屋の軒にかかった杉の葉も、百姓屋の土間に据ゑてある粉挽臼も、皆目を以て、じろじろ睨めるやうで、身の置処ないまでに、右から、左から、路をせばめられて、しめつけられて、小さく、堅くなつて、おど／＼して、其癖、駆け出さうとする勇氣はなく、凡そ人間の歩行に、ありつたけの遅さで、汗になりながら、人家のある処をすり抜けて、やう／＼石地藏の立つ処。

由井ヶ浜までの途次、夜更けの「寂寞を破る」自身の「下駄の響」を〈自分〉が異常に気にかけている一段である。〈自分〉はなぜか「世の中の一切のもの」に「現在」の姿を「見られてはならぬ、知られてはならぬ、気取られてはならぬといふやうな思」を抱え込んでおり、「廂も、屋根も、居酒屋の軒にかかった杉の葉も、百姓屋の土間に据ゑてある粉挽臼も、皆目を以て、じろじろ睨めるやう」に感じられる体験に身をすくませている。この不気味な情景を想像させる一節については、つとに〈自分〉の「被害的で注視妄想ともいふべき病的傾向」が診断されたり、「〈自分〉の罪悪感や罪の意識とはなべての人間の生の奥底に歴史的かつ社会的に堆積されてきた巨大な罪に由来すると考えざるを得ないではないか。」とも論及されたりしている。とはいえ、このとき生じているのは何よりもまず、本来は見る側の主体たる〈自分〉が、見られる客体に一転してしまう事態である。〈自分〉の身において主客の関係性が攪乱を受けるありようはもちろん、先述の「浪打際」の場面にも響くものであったし、視点の鮮やかな切り替えを伴う自己像幻視が現象する一篇の末尾とも無関係ではなかった。ちなみに、〈自分〉のその自己像幻視とは、由井ヶ浜から妙長寺まで「跣足で一文字に引返し」てきた直後、次のように待ち受けていた一瞬間の出来事である。

引き息で飛着いた、本堂の戸を、力まかせにがたひしと開ける、屋根の上で、ガラ／＼といふ響、瓦が残らず飛上つて、舞立つて、乱合つて、打破れた音がしたので、はつと思ふと、目が眩んで、耳が聞えなくなった。が、うツかりした、疲れ果てた、倒れさうな自分の体は、……夢中で、色の褪せた、天井の低い、皺だらけな蚊帳の片隅を掴んで、暗くなった灯の影に、透かして蚊帳の裡を覗いた。

医学生は肌脱で、うつむけに寝て、踏返した夜具の上へ、両足を投懸けて眠つて居る。

ト枕を並べ、仰向になり、胸の上に片手を力なく、片手を投出し、足をのぼして、口を結んだ顔は、灯の片影になつて、一人すや／＼と寝て居るのを、……一目見ると、其は自分であつたので、天窓から氷を浴びたやうに筋がしまつた。

ひたと冷い汗になつて、眼を睜き、殺されるのであらうと思ひながら、すかして蚊帳の外を見たが、墓原をさまよつて、乱橋から由井ヶ浜をうろついて死にさうになつて帰つて来た自分の姿は、立つて、蚊帳に縋つては居なかつた。

もののけはひを、夜毎の心持で考へると、まだ三時には間があつたので、最う最うあたまがおもいから、其まゝ黙つて、母上の御名を念じた。——人は憐ういふことから気が違ふのであらう。

「星あかり」に造型された（自分）とは、見てきたとおり、外界にある「一切のもの」から睨まれるような恐怖感を覚えたり、「浪打際」で「果のない蒼海の浪」に「身体」が「弄ばれて、勿返されて」しまつたりし、果ては自己像幻視を経験してしまうほど、危うい主体の持ち主なのだった。それは、自律的に生きる近代的個人とはとても見なすことのできない存在様態を示すものである。そして、こうした確固たる自己の輪郭を欠いた主体の造型が、おそらくは「星あかり」一篇にかぎらず、異質なリアリズムに立脚した鏡花文学を支えるひとつの要となつていたのではないだろうか。

相馬庸郎は、正岡子規の写生文をめぐつて、「それは、ただ物理的に作者の網膜にとびこんでくる風物をいわゆる「ありのまま」に写したものだでは決してない。強烈な緊張を持続させている主体が外在的な対象にぶつかり、それを

個性的に所有してしまう、きわめて意識的な行為」に基づいた散文表現であると述べており、「描かれる対象」に臨む「描く主体」については「人間中心的・個人主義的文学主体」と把握していた。⁽¹⁴⁾ここでの「描く主体」とはいうなれば、近代的と形容するに相応しい観察者を指すに違いない。一方、鏡花の「星あかり」には、そのような近代的な観察主体の姿はなかった。「自分」は、「外在的な対象」を「個性的に所有してしまう」ような、主客二元論的な対象把握を行なうのではなく、むしろ、客体たる外界のさまざまな事象に揺らいだり、感応したりするようなふるまいこそを引き受けていたからである。

この点で興味深く思い合わされるのが、「描写」に際しては「奈如なる場合にも、自然と人間とは融和しななければならぬと思ふ。」「何処までも両者融合せねばならぬと思ふ。」「(描写の真価)／前掲)などと、鏡花が語っていたことである。主体と客体とが取り結ぶべき関係性について鏡花は、一方的な「所有」という対象把握のあり方を採らず、「融和」「融合」の方向こそを理念に据えていたようだ。そのことを証するように、「星あかり」の「自分」においては、外界の対象との主客二元論的な向き合いが突き崩されているのであった。

こうした「星あかり」の「自分」のような、近代にあつておよそ歪^{いびつ}と映る主体の像に対し、リアリズムにそぐわないものだとといった批判を浴びせることなどは、容易であるに違いない。けれども、鏡花が一概に反リアリズムの作家と見なせなかったのと同じく、その文学世界に造型される特異な主体の姿も、ひとえに近代の枠組みから逸脱するものではなかった可能性がある。その存在様態が近代リアリズムの規範に合致していないのは事実だとしても、むしろそれを相対化しうる豊かな視角を、鏡花の創出する主体ひいては表現様式は、内在させているように見受けられるからである。そうとすれば、そんな泉鏡花の文学世界こそは、いまや自明視されがちな近代という時代、そしてその所産たる小説表現をあらためて見つめ直すうえで、重要な契機を担うはずである。

三、本研究の構成

このような問題意識のもと、第Ⅰ部「泉鏡花の表現方途」と第Ⅱ部「近代を揺り動かす」によって構成される本研究では、泉鏡花が手がけた数篇の小説作品を組上に載せて、それぞれが異相の近代小説として含み持つ意義を検討し

てゆく。

第Ⅰ部では、近代リアリズムの支える小説様式が整えられる過程にあつて、鏡花がいかなる表現世界を築いていたかを考察する。序論に引き続き、写生文の展開や、漠とした主体の造型に着目しながら、近代リアリズムを見据えつつもそれに与さず、独自の表現を紡いでいた鏡花の姿を映し出したい。

第一章では、「春昼」「春昼後刻」(『新小説』明治39・11〜12)を取り上げる。まずは物語の作品風土や散策子の存在様態について考察し、続いて連作の表現史的位相をめぐって、紀行文や写生文の展開をふまえた上で素描する。

第二章と第三章では、ともに「露肆」(『中央公論』明治44・2)を俎上に載せる。第二章では、『ホト、ギス』に掲載された複数の写生文との対照から、鏡花のリアリズムに迫ることを目指す。第三章では、明治四十年代に〈写生文を基礎とした小説〉が模索されていた只中、「露肆」がどのような位相を呈する一篇であったかを明らかにする。

鏡花文学と写生文とをめぐる前章までの議論に連なる第四章では、「菟蕪本」(『ホト、ギス』大正2・6)を考察の対象に据える。発狂の連鎖という怪異表現を分析しながら、本作が『ホト、ギス』に寄せられたことによる効果についても論及する。

リアリズムの問題を中心とした第Ⅰ部にくらべて、第Ⅱ部ではより多様な観点から、近代小説ひいては近代という時代に、鏡花がどう向き合っていたかを探る。

第五章では、文学界を席捲しつつあった自然主義に対し、「縁結び」(『新小説』明治40・1)がいかなる小説として現われ出ていたか、近代における〈文化の継承〉という問題関心のもとで浮かび上がらせることを試みる。

第六章では、鏡花と志賀直哉が結ぶ文学的關係をふまえながら、「艶書」(『現代』大正2・4)成立のひとつの契機へと迫る。ここで見詰め直したいと思うのは、近代にとりわけ重視された〈独創性〉や、それを脅かすものと忌避された〈影響〉である。

第七章では、伏在する主要モチーフとして「みさごの鮎」(『新小説』大正12・1)にちりばめられた〈取り違え〉を拾い、それとの連繋から錯雑な表現構造の意義に迫る。その上で、読み手をも巻き込まずにはおかない〈取り違え〉のドラマの帰着に、同時代的批評性を求めてゆく。

第八章では、「眉かくしの霊」(『苦楽』大正13・5)を取り上げ、お艶の幽霊はなぜ境賛吉の前に姿を現わすのか、先

行研究のなかで十分に解き明かされていないこの問題と向き合う。その検討をふまえつつ、一般的な近代小説とは異なる本筋の構成原理についても言及する。

小説表現を含むさまざまな制度が硬直化してゆく近代に対し、そこに身を置きつつも、異相の言葉をもって絶えず揺り動かしていただろう泉鏡花。本研究では、その幾つかの側面へ光を当ててみたい。

註

- (1) 中条省平「第二章 泉鏡花——内面を拒む神秘神学」(『反Ⅱ近代文学史』平成14・9、文芸春秋／初出は、『文学界』平成12・7)三五頁～三六頁
- (2) 江藤淳「I／リアリズムの源流——写生文と他者の問題」(『リアリズムの源流』平成元・4、河出書房新社／初出は、『新潮』昭和46・10)
- (3) 相馬庸郎「写生文の持つ可能性——もう一つのリアリズム」(『子規・虚子・碧梧桐 写生文派文学論』昭和61・7、洋々社／初出は、『文学』昭和48・10)一〇頁
- (4) 荒川法勝「第十一章 再び逗子生活」(『泉鏡花伝 生涯と作品』昭和56・7、昭和図書出版)一四四頁
- (5) 山田有策「第三部 組み替えられる言葉／古典語の再生」(畑有三・山田有策編『日本文芸史——表現の流れ』第五卷・近代I、平成2・1、河出書房新社)一六三頁
- (6) 渡部直己「序章 幻想文学論序説」(『泉鏡花論 幻影の杼機』平成8・7、河出書房新社／初出は、『早稲田文学』昭和55・9)九頁
- (7) 相馬庸郎「『事実』の時代——明治三、四十年代別見——」(『国文論叢』第三十一号、平成13・12、神戸大学文学部国語国文学会)六二頁
- (8) 渡部直己「第四章 杼機と傀儡」／註(6)前掲書、一六五頁
- (9) 山田有策「鏡花文学における自己像幻視」(『深層の近代 鏡花と一葉』平成13・1、おうふう／初出は、中

- 西進編『日本文学における「私」』平成5・12、河出書房新社）一一三頁
- (10) 渡部直己「第四章 杼機と傀儡」／註(6)前掲書、一六五頁〜一六六頁
- (11) 笠原伸夫「第四章 夢と超自然／3 波のオブセッション」(『泉鏡花 美とエロスの構造』昭和51・5、至文堂／初出は、『解釈と鑑賞』昭和50・3)二二〇頁
- (12) 吉村博任「三 ろまんの病理／影の病」(『泉鏡花 芸術と病理』昭和45・10、金剛出版新社)二九〇頁
- (13) 山田有策／註(9)前掲書、一一五頁
- (14) 相馬庸郎「創始期の写生文」(『子規・虚子・碧梧桐 写生文派文学論』昭和61・7、洋々社／初出は、『現代文学講座 明治の文学Ⅱ』昭和50・3、至文堂)四二頁〜四三頁

◆鏡花作品の本文引用は、『鏡花全集』(昭和48・11〜昭和51・3、岩波書店／第二版)に拠る。ただし、漢字は新字に改め、ルビは適宜省略した。

第 I 部

泉鏡花の表現方途

第一章 「春昼」「春昼後刻」

——へうつつと写生——

はじめに

泉鏡花の最高傑作とも称美される連作小説として、「春昼」「春昼後刻」がある。前篇「春昼」は明治三十九年十一月に春陽堂の発行する『新小説』へ、後篇にあたる「春昼後刻」は翌十二月、同じく『新小説』誌上に掲げられた。

この連作のドラマは、「春の日の青麦と、菜の花まじ雑りに桃の花が咲いて野も山もはては海も一株マヤの霞にぼかされて、唯空にも地にも蒼い薄い光の漂うて居る夢の様な景色」によって引き立てられた、「尤もロマンチクを極めた昼」（齋藤信策「泉鏡花とロマンチク」『太陽』明治40・9・10）のなかに熟してゆく。だが、自然主義思潮が隆盛の一途をたどる只中において発表された物語ということもあり、「春昼」「春昼後刻」は当初、さしたる反響を呼び起こすには至らなかった。

最初に、同時代評を確認しておこう。まず眼に入ってくるのは、「詞藻の技巧は、その行文の筆路と共に確に散文詩とまでいはれるほどの練熟である。」「例にいふ小説ならぬ一篇の散文詩として、鏡花の進境を示したものである」（豹子頭（角田浩々歌客）「没羽箭／鏡花の近業」『読売新聞』明治39・11・11）といった好意的な評価である。ただし実のところ、この評言は、「文はさすがに手に入ったもので、はや円熟の域に達したものと言はれようが、小説としてはどうも熱がない、読んで気乗りがせぬ。這人は何処までも叙情詩人であつて、小説家ではない、小説家としての鏡花は既に過去に属した」（市野虎溪「文芸時評／片々録」『早稲田学報』明治39・12）という批判的な眼差しと、ほとんど重なるものだろう。ともに、当時に顕著であつた「〈小説〉家鏡花の無視、〈文章〉家鏡花の消極的認知」という評価軸のなかに収まるものといえるからである。「春昼」「春昼後刻」の連作は、今日では鏡花の代表作となつていながら、その発表時点における評価は決して芳しくなく、「其文、温き事風呂の如し」（うたよみ「緩調急調」『新声』明治40・1）と、「〈文章〉

家鏡花」の要となるはずの「文」まで揶揄されもしていたのだった。

もつとも、「氏の筆が我を美はしい夢の国にさそつて呉れる」と、そうした当時にあつても「鏡花氏の作を常に愛読して居る」者の数が決して少なくなかつたことは確かだろう（瞥見生「新刊瞥見記（六）」『文庫』明治40・1）。そんな「春昼」「春昼後刻」の享受の一例として、とりわけ興味深く思われるのは、ほかならぬ鏡花当人から「雪岱」の雅号を授かることになる小村泰助の場合である。明治四十一年、東京美術学校の卒業制作として手がけられた一枚の絵は、題して『春昼』⁽²⁾。描出された「お堂の周りを蝶が舞う幻想的な光景」は、「鏡花の同名の小説にインスピレーションを得たと考えられる」ためである。雪岱はのち、「名作「春昼」」（『泉鏡花先生と唐李長吉』岩波書店版『鏡花全集』月報第二号、昭和15・5）といった言葉を残した。

また、さらに眼を惹く評言としては、久保田万太郎の書き記した次の一節も落とすことはできない。

もし、先生についての何んの知識も持たない読者あつて、一たい鏡花といふ作者は、どんな文章を書く作者か、どんな感覚をもつ作者か、どんな思想に終始する作者か、と聞いて来たら、わたくしは、こゝに収めた「春昼」及び「春昼後刻」を、まづして、試みに読ませるだらう。それほど、この連作には、先生の文学の特質が打出されてゐる。

（「解説」『泉鏡花作品集』第四卷、昭和27・5、創元社）

残念ながら、「先生の文学の特質」の内実は具体的に明かさねぬものの、右のような実感はおそらく、鏡花に馴染んでいればいるほど確信を持つて共有することができそうだ。「この作品に、鏡花の美があらゆる面において完璧に輝き出ていると信ずる」川村二郎もまた、「鏡花の作風の特徴的な傾向」が集められたこの連作小説に、絶賛を惜しんでいなかった（「解説」『春昼・春昼後刻』昭和62・4、岩波文庫）。

こうした「春昼」「春昼後刻」をめぐるのは、すでに数多くの論考が重ねられており、そのなかでは鏡花文学の「特質」や「特徴的な傾向」が明らかにされるばかりでなく、作品読解も相当に深められている。その一方で、いまなお究明の余地が残されていると思われるのは、この連作の同時代的な位相についてである。これまでは主として、作品の成立に夏目漱石「草枕」（『新小説』明治39・9）からの触発が見出されたり、作中における宗教問答の一段が、当時

の時代情勢を反映させたりしている点に注目が集められてきた。はたして、「春昼」「春昼後刻」は、同時代とどのように入り結び側面をさらに有していたのだろうか。本章では、「春昼」「春昼後刻」の同時代的な作品相を、表現史の上で探ることを試みたい（以下、前後篇を併せて適宜『春昼』と表記する）。

一、作品風土をめぐる

まずは、物語の作品風土を見定めるところから着手したい。

「お爺さん、お爺さん。」

「はあ、私けえ。」

と、一言で直ぐ応じたのも、四辺が静かでは誰も居なかつた所為であらう。然うでない、其の皺だらけな額に、顛巻を緩くしたのに、ほか／＼と春の日がさして、とろりと酔つたやうな顔色で、長閑かに鋏を使ふ様子が――あの又其の下の柔な土に、しつとりと汗ばみさうな、散りこぼれたら紅の夕陽の中に、ひら／＼と入つて行きさうな――暖い桃の花を、燃え立つばかり揺ぶつて頻に轉つて居る鳥の音こそ、何か話をするやうに聞かうけれども、人の声を耳にして、それが自分を呼ぶのだとは、急に心付きさうもない、恍惚とした形であつた。

(一)

『春昼』はこのように、散策子と名指される視点人物が、老いた農夫に声をかける場面から書き起こされる。右の冒頭箇所をめぐるには、山田有策や中条省平、近年では兵藤裕己によつて細かな分析が施されており、近代に主流となつた口語文体からは隔たる、異様とも映る文章構造が着目されている。確かに、ここでの老いた農夫の描写は、複雑な構文によつてもたらされているものだ。その「長閑かに鋏を使ふ様子が」「恍惚とした形であつた」という様子を示すあいだに、鮮やかなイメージがさまざまに盛り込まれ、行文も直線的に整理されていないためである。なかでも、「紅の夕陽」の喚起力は鮮烈といえ、だからこそ、読者はしばしば物語内の時間感覚も狂わされてきたのでないか。

三十五章立ての作品半ば、「未だ昼前」(十九)といった時間指標が見当たるにも拘らず、『春昼』はその冒頭から(「昼さがり」)の情調に浸り切っている、と錯覚されることが多いのである。実際、そうした思い違いも無理ないほど、右に引いた書き出しは、のっけから読者を幻惑しにかかっていると捉えることができるだろう。

この、容易には判読しがたいような冒頭の一節をめぐって、春の日なかに「現前」する実景と「幻出」する夕景との織りなす光景に作品の「基本構造」を読み取ったのは、笠原伸夫である。(6)「外観の風景を克明に追いながら、それがいつしか内的な心象の景に転移している」叙述の運びに、『春昼』の主題を抽出しようというのである。こうした指摘はなるほど、散策子が「ぶら／＼歩行」の道すがら、「左手の岬の緑なものも、向うの山の青いものも、偏に此の真黄色の、僅に限あるを語るに過ぎ」ない菜種畑を目の当たりにした直後の一節からも、妥当のように思われる。

あゝ目覚ましいと思ふ目に、ちらりと見たのみ、呉織文織は、恰も一枚の白紙に、朦朧と描いた二個の其の姿を残して余白を真黄色に塗ったやう。二人の衣服にも、手拭にも、襷にも、前垂にも、織つて居た其の機の色にも、聊も此の色のなかつただけ、一入鮮麗に明瞭に、脳中に描き出された。(三)

散策子は眼前の菜種畑に見惚れるなかで、直前に見かけていた「機を織る婦人」の姿を思い起こし、「脳中」に「画」を描き出す。これに加えて、散策の途次に出くわした「曲角の青大将と、此傍なる菜の花の中の赤棟蛇と、向うの馬の面とへ線を引くと、細長い三角形の只中へ、封じ籠められた形になる。」と、「奇怪なる地妖」を浮かび上がらせるひとコマも思い合わせてよいだろう。こうした場面を拾ってゆくと、確かに『春昼』では、視点人物たる散策子における「外界を見る行為が、同時に心象の景を紡ぎだす行為」になっていると受けとめられ、そこに「内と外にむかつて同時にひらく散策者の(眼)」を見出すことが可能といえる。(7)

けれども、本来は眼に映らないはずの不可視の領域を、散策子の内界、すなわち心象風景にすべて求めることはできない。そのことは、たどり着いた岩殿寺で、そこかしこに貼られている「巡拝の札」をめぐる次の一節からも明らかであるだろう。

されば是なる彫金、魚政はじめ、此処に靈魂の通う証拠には、いづれも巡拝の札を見ただけで、どれもこれも、女名前のも、略々其の容貌と、風采と、従つて其の挙動までが、朦朧として影の如く目に浮ぶではないか。(五)

ここには、「巡拝の札」から、それぞれの「容貌と、風采と、従つて其の挙動までが、朦朧として影の如く目に浮ぶ」という散策子の姿が見当たると。この場合など、散策子は、自身の内側には不可視の「靈魂」に感応していると思われる。したがって、こうした運びを含めて『春昼』の「基本構造」を探り当てようとするのであれば、不可視の領域を、散策子の「心象の景」よりも広く捉える必要が生じてくるだろう。そこで参照したいのが、「へうつつ」という概念である。その定義については、坂部恵のものに準ずることにしたい。

「へうつつ」は、たんなる（現前）ではなく、そのうちにすでに、死と生、不在と存在の（移り）行きをあらわしており、目に見えぬもの、かたちなきものが、目に見え、かたちあるものに（映る）という幽明あいわたる境をその成立の場所としている。そこに（移る）という契機がはらまれている以上、「へうつつ」は、また、時間的にみれば、たんなる（現在）ではなく、すでにないものたちと、いまだないものたち、来し方と行く末との関係の設定と、時間の諸構成契機の分割・分節をそのうちに含むものでもある。

冒頭部いらい幾度も繰り返される「恍惚」や、ドラマを支える小野小町の恋歌「うたゝ寐に恋しき人を見てしより夢てふものは頼みそめてき」の起句とも音を交わし合う「へうつつ」——『春昼』は、この「へうつつ」の情趣に充ちた物語であるといつてよい。書き出しから象徴的にたびたび示されていたとおり、散策子は眼に見えないものをしきりと捉え、『春昼』の「へうつつ」なる作品風土をかたちづくってゆく人物として造型されていたのだった。この点を確認する上で興味深いのは、「山一ツ越えた彼方と思ふあたり」からは耳に届くはずのない「笛太鼓の囃子の音」を、「うつゝの音楽のやうに」散策子が聴きとる場面（十九）であるだろう。視覚反応ではなく聴覚反応の例であるが、このとき散策子は、不在であるはずの「音楽」を確かに耳にしており、そこに「うつゝ」の語も興味深く現われている。「へうつつ」はまた、散策子のみならず、作中に登場する客人や玉脇みをの言動からも醸成されるものといえ、そのよ

うにして一篇の作品風土を決定づけているのである。

二、主体のゆらめく散策子

本節では、『春昼』に「へうつつ」なる作品風土をもたらす人物たちのうち、散策子に焦点を絞って考察を進めたい。素朴な疑問からはじめると、どうして『春昼』には散策子の一人称語りを採用されなかったのか。

本作の叙述形式には、散策子を焦点人物に据えた三人称体の「語り」が設定されている。ただし、「一応三人称の形ではあるが、情景などは、すべて、いったん彼（散策子——引用者註）の眼を通過したものが描かれている」⁽⁹⁾ため、その三人称体の「語り」は、「事件にかかわる当事者の証言であるというリアリティ」⁽¹⁰⁾をまとった一人称叙述とも見紛う様相を呈するものとなっていた。『春昼』を支える小説話法をこのように確認するかぎり、全篇を通じて散策子の一人称語りが採択されていたとしても、何ら差し支えなかったような印象を受ける。それほどまでに、叙述主体は、ほとんど散策子に癒着している状態なのである。にも拘らず、この小説には散策子とは別に語り手が用意され、結果として三人称小説の様式に収まることとなった。語り手の役割まで散策子に担わせては、『春昼』という物語世界の存立に何かしら不都合が生ずるとでもいうように。

ここで問題となるはずの「語り手と散策子の関係」（傍点原文）に内在する「わかりにくさ」は、つとに一篇の「迷宮性としての魅力」⁽¹⁾を支えるひとつの構成要素と目されてきた。しかしながら、本作における叙述形式が担う意義は、読者を幻惑させる表現効果のみに限定されてはいなかったと考えられる。

ところで、仮に『春昼』が散策子の一人称語りによって展開されていた場合、「散策子」は現状よりもはっきりとした輪郭を持たざるを得なかったであろう⁽²⁾との推測に、疑いを容れる余地はないだろう。裏を返すまでもなく、「現状」の散策子はどこか存在の「輪郭」が茫漠としていたのである。そのことはすでに、「ぶら／＼歩^{ある}行」に身をまかせる「浮遊する感性」⁽³⁾や外見上にとどまらない客人との「同人異形的」⁽⁴⁾な造型などから確認されている。ただし、散策子の漠とした存在状態については、さらに付言すべき事柄がある。その幾つかに言及し、『春昼』の叙述構造にも新たな意義を見出したい。

まずは、散策子が紫煙をくゆらす仕草を形容した、「清々しく一吸して、山の端の煙を吐くこと、遠見の鉄拐の如く」(六)という見立てに眼を向けよう。ここに呼び込まれる「鉄拐」とは、中国の八仙のひとりにはかならない。この直喩からはおのずと、明兆や雪村など室町時代の画僧の手がけた絵姿、明治三十年代にあっては橋本雅邦の筆になる画が思い起こされてくる。鏡花作品中、同様の修辭は、「龍胆と撫子 続篇(未定稿)」(紫の旗(五))／『女性』大正12・2(9)に見当たり、また、師・尾崎紅葉の「紫」(『読売新聞』明治27・1・15・2・16)からも、「鉄拐仙人といふ見得で煙草を輪に吐く。」(八)といった用例を拾うことができる。なお、橋本雅邦の描いた『鉄拐』は「其図意描法ともに陳腐に属し今日の絵画として少しも仕出したる所なきを奈何せん」(無署名)○美術院絵画共進会所見『時事新報』明治36・11・2、(五面)と難じられてしまっていた。とすれば、紅葉や鏡花が自作に織り込む見立てのほうも、もはや「陳腐」な定型表現にすぎないのかどうか。その実態については今後の調査を要するが、仮に「陳腐」と切り捨てられるたぐいとしても、次の事実は看過することができないだろう。散策子の形容に用いられた修辭には、単なる直喩以上の表現機能が働いているためである。というのも、さりげなく描き込まれた煙草の「煙を吐く」仕草は、「鉄拐」の姿と重なるように一種の予徴めいて、『春昼』を彩る自己像幻視ひいては分身のモチーフと響き合うことになるのである。いうまでもなく「鉄拐」とは、「予がフーツと口から息を嘘くと予の身軀から最う一躰鉄拐が出現んだ」とみずから説明することく、「一身分軀の術」を操る仙人であった(禽語楼小さん(二代目柳家小さん)口演・酒井昇造速記「鉄拐」『百花園』明治23・1・22(3・5)。とすると、そんな「鉄拐」仙人の姿とあえて重ね合わせる見立ては、主体がゆらめく散策子の存在様態を早々にほのめかすひとつの細部たりえていたと受けとめることができるのである。

そして、散策子の主体のゆらぎ、ひいては分身のさまは、ただ見立てのうちに暗示されるばかりでなかった。「夢と言へば、これ、自分も何んだか夢を見て居るやうだ。やがて目が覚めて、あゝ、転寐だつたと思へば夢だが、此まゝ、覚めなければ夢ではなからう。(後略)」と、夢と現をめぐる思惟に耽っていた直後において、散策子の二重化は実際に起こってしまうのである。

と考へが道草の蝶に誘はれて、ふは／＼と玉の緒が菜の花ぞひに伸びた処を、風もないのに、颯とばかり、横合から雪の腕、緋の襟で、つと爪尖を反らして足を踏伸ばした姿が、真黒な馬に乗つて、蒼空を翻然と飛び、帽子

の廂ひさしを掠かすめるばかり、大波を乗つて、一跨ひとまたぎに紅くれなゐの虹を躍り越えたものがある。

はたと、これに空想の前途ゆくてを遮られて、驚いて心付くと、赤棟蛇やまかぶしのあとを過ぎて、機はたを織る婦人をんなの小家こいへも通り越して居たのであつた。

(二十四)

色鮮やかな幻影に、読者も眼を奪われがちなくだりである。しかし、散策子の幻視体験も重要ながら、いま注目したいのは、直前に見える「ふは／＼と玉の緒が菜の花ぞひに伸びた処」という描写のほうである。筋書きの上では「散策子が菜の花の中をうっとり物思いに耽りながら歩いている」様子さえ見届けておけば事足りる一節であるものの、その実、素朴にそう片付けてしまえぬほど、散策子の身はただならぬ状態に置かれていることが読み取れるのではないだろうか。「玉の緒」とは、魂の緒である。おそらく問題の描写には、自身の魂を体外に漂わせながら歩みを進めている散策子の奇態な姿を読み取るべきで、とすればそのとき、散策子の身の上にはまさしく字義どおりの Doppelgänger が現象されていることになる。客人の場合とはいささか趣を異にするが、どうやら散策子もまた、分身氣質の持ち主として作品世界に生きていたと考えられる。なお、主体のゆらめくその Doppelgänger 状態は、散策子の無意識裡にもたらされていたものであった可能性が非常に大きい。なぜなら、「ふは／＼と玉の緒が菜の花ぞひに伸びた」とき、散策子は「うたゝ寐の歌」を口ずさみつつ、「夢と言へば、これ、自分も何んだか夢を見て居るやうだ。」にはじまる思惟に耽っていたからである。そうした状況を考慮するなら、『春昼』の三人称叙述の意義は、みずから意識しない水準における（それゆえに、いつそう危うい）散策子の主体の揺蕩ぶりを映し出してみせる一面にも新たに求めることができるはずだ。

以上のような観点のもと、さらに結末部分へと眼を転じたい。散策子とは別の語り手が『春昼』に必要とされた理由は、静謐に満ちたその大尾から、おそらく最も端的に伝わってくると思われる。

其紫そのの深張ふかばりを帯のあたりで横にして、少し打傾うちかたむいて、黒髪かしらの頭おもげに見送つて居た姿を忘れぬ。どんなに潮うしほに乱れたらう。渚なみの砂は、崩しても、積つもる、くぼめば、たまる、音もせぬ。たゞ美しい骨が出る。貝の色は、日の紅くれなゐ、渚の雪、浪の緑。

(三十五)

全篇のこの終幕に至り、散策子の存在感は、ほとんど散失してしまっている。いまは亡き玉脇みをに思いを馳せる「どんなに潮に乱れたらう。」までの前半部こそ、散策子の存在はかろうじて感知できるのに対し、「渚の砂」の移ろいと鮮やかな「貝の色」とを映すばかりの最後の二文中にはもはや、彼の息づかいを聴きとることは難しい。こうして、ついには読者の眼前からも、散策子の姿は遠のいてゆくことになる。そうした散策子の存在状態の覚束なさが浮き彫りになるや、『春昼』が散策子の一人称語りでなく、三人称小説として組み立てられた必然性もおのずと明白に違いない。主体ひいては実存がきわめて稀薄であった散策子には、物語を紡ぎ出す特権的な資格を割り当てようにも、とてもかなわなかったということになる。

三、表現史における位相

ここまで、『春昼』の作品風土や、散策子の存在状態ひいては叙述構造の問題に焦点を絞って、考察を進めてきた。そんな『春昼』の表現史的位相を照らし出そうとするにあたり、しばしば繰り返されてきたように島崎藤村『破戒』（明治39・3、自費出版）や田山花袋「蒲団」（『新小説』明治40・9）などが牽引する近代小説との径庭を目測するだけならば、これ以上の論述は、もう必要がないだろう。詰まるところ、「時代を超越したやうな作品で、一種独特」（徳田秋声「わが文壇生活の三十年（其五）」『新潮』大正15・6）といった評価が上塗りされるだけだろうからである。

そうした行き詰まりを避けるためには、作品世界の結構を分析するにとどめず、自然主義小説との対照に縛られるかぎり見失われるたぐいの表現特性へも注意を傾ける必要があるに違いない。そもそも、発表時点にあたる明治三十九年は「文章界」が「全然旧態維持ではなかったがなほ依然として動揺時代」に陥っており（無署名）「三十九年文章界概観」『文章世界』明治40・1）、その混迷は、ほかの散文表現と入りまじりながら様式が確立されようとする小説ジャンルそれ自体にも及んでいたものであった。当時のこの表現状況を意に留めるならば、『春昼』一篇の位相を探る上で用意すべきは、近代小説が併呑してゆくほかの散文表現の支流をも顧慮する視角であるだろう。そこで以下では、自然主義が牽引していく近代小説の形成に寄与するところの大きかった紀行文や写生文の展開をたぐり寄せながら、『春

『春昼』の位相について素描を試みることにしたい。

小説の序盤、散策子が岩殿寺へと詣でるまでの運びには、「避暑地案内」として書かれた同じ作者の雑記「逗子より」〔『新小説』明治39・8〕の叙述を思い合わせる事が可能である。この親近性が告げるのは、雑記の「紀行文的要素」が『春昼』導入部に織り込まれていた事実にはかならない。『春昼』はいわば、紀行文めいた調子を伴って幕が上がっていたわけである。そこでまずは、そうした紀行文調を支えるひとつの要素、散策子の「ぶら／＼歩行」を検討してみることにはしたい。

「日本近代の言説における歩行」の文脈に注意を促す持田叙子によれば、一方には「散歩の系譜」と称すべき「新しい世代を担う青年の覇気と知性の表象としての歩行」が、いま一方には「跋涉の系譜」と呼ぶべき「むしろ夢想家であることを志向する」、いわば浪漫主義的色合いを帯びた歩行の流れ」が浮かび上がる。この見取り図を参照すると、「夢想的感性の持主」たる散策子は一見、後者のほうと足並みを揃える、ということが出来る。ただし、その後者の歩調とは実は、「明治三十年代を中心として隆盛する『紀行文の時代』の一翼を担い、なおかつ紀行文と青年の内面を描く小説とを接続させるもの」、すなわち、国木田独歩や田山花袋らによって志向された足の運びにはかならなかった。散策子の「ぶら／＼歩行」は、その方位において図らずも、「夢想」的、「浪漫主義的色合いを帯びた」独歩や花袋らの歩調と通い合っていたわけである。この双方の足どりの同調性はやや意外な印象を与えるが、鏡花と自然主義者たちとの見慣れた対立構図から脱する上で、きわめて重要な契機を担うと推測される。

もつとも、近代小説を牽引する自然主義文学へと向かう独歩や花袋らに対し、散策子／鏡花はもちろん、同じ地平の上を歩まない。〈近代的な風景〉に背を向け、Doppelgängerをも現象させる散策子の「ぶら／＼歩行」は、自然主義文学とはおよそかけ離れた異様な作品世界へ深く踏み入ることとなる。その実情は、散策子の眼中に飛び込む景物からも明確に見届けられるだろう。というのも、近代小説を下支えしてゆく明治三十年前後以降の紀行文の特徴は、自然風景の「科学味乃至精細な西歐式描写」が「略ぼ実現せられた」点に求められていた。それに対して、『春昼』の叙景は「精細」ながらも、「茅屋の窓は、山が開いた眼に似て」(二)といった具合に妖異な見立てが施されたり、「奇怪なる地妖」(三)がたちどころに浮上したりするたぐいだったからである。

この点、『春昼』における一見して変哲もない路傍の花々さえ、蔑ろに眺めることはできないだろう。「物語の基本

(23) 色調」と指摘される菜の花にくらべては控え目とはいえ、「紫雲英」(一)、「紫羅傘」(三)、「螢袋といふ、薄紫の差俯向いた桔梗科の花」(四)らがさりげなく散策子の眼に入っていたことは決して、菜の花との補色調和がもたらす作用とは片付けてしまえぬようなのである。思い起こすべきは、後篇に至って散策子の前に姿を現わす玉脇みをが、「紫色の蝙蝠傘」(二十五)、「紫紺の半襟」(二十六)、「薄色の手巾」(二十七)と紫色を身にまとっていた事実であろう。この設定を勘案すると、春景色に彩りを添える何気ない「紫雲英」、「紫羅傘」、「螢袋」の向こうには、にわかには怪異な気配がほのめき立ってくる。散策子の「ぶら／＼歩行」を通じて点描されるそれら紫の花々は、彼の行く手に待ち受ける妖しい美女の影をちらつかせる予徴たりえていたと思われるのである。

散策子の「ぶら／＼歩行」は、一面では確かに独歩や花袋らと足並みを揃えつつも、明治三、四十年代の紀行文が傾斜を深める写実的リアリズムに馴染まない風景を開示する足どりとして、躍動していたのであった。

次いで、そんな「ぶら／＼歩行」とも相即していた散策子の視覚反応を俎上に載せて、『春昼』の「写生」問題へと踏み込んでみたい。ただし、不可視のものをしきりに捉える散策子の眼差しを問うに先立って、まずは玉脇みをの「ノオトブツク」を覗いておくことにする。

一目見て散策子は蒼くなった。

大小濃薄乱雑に、半ばかささしたのもあり、歪んだのもあり、震へたのもあり、やめたのもあるが、○と□△ばかり。

「ね、上手でせう。此処等の人は、貴下、玉脇みでは、絵を描くと申しますとき。此の土手へ出ちや、何時までも恚うして居ますのに、唯居ては、谷戸口の番人のやうでをかしうござんすから、いつかつからはじめたんですわ。

大層評判が宜しうございますから……何ですよ、此頃に絵具を持出して、草の上で風流の店びらきをしようと思ひます、大した写生ぢやありませんか。

此の円いのが海、此の三角が山、此の四角いのが田圃だと思へばそれでもようござんす。それから○い顔にして、□い胴にして△に坐つて居る、今戸焼の姉様だと思へばそれでも可うござんす、袴を穿いた殿様だと思へ

ばそれでも可い(よ)でせう。

それから：：水中に物あり、筆者に問へば知らずと答ふと、高慢な顔色(かおつき)をしても可い(い)んですし、名を知らない死んだ人の戒名だと思つて拝んでも可い(い)んですよ。」

(三十三)

『春昼』研究史の上では、前篇「春昼」の妖艶な山場にも現われる○□△の解読が、玉脇みをの誘いかけに応ずる具合に主要な論点を形成してきた。けれども、目下の関心は、「無数のシニフィエが存在し、類似した形態であれば何でも代入(25)できる」○□△の新しい解釈を提出することではなく、むしろ、右の一節におよそ不調和ながら「写生」の語が呼び込まれていた点のほうにある。この場面で、対象の写実的再現をこころざす表現技法である「写生」が失調を来していることは、誰もが認めるところだろう。そしてここで検討を試みたいと思うのは、その「写生」の失調が、「所詮人の工夫した表現・表象で「リアルな」ものは写し/映(26)しきれない」といった事態を示すばかりでもなかった問題にほかならない。

そこで再度、玉脇みをの「ノオトブック」に眼を戻そう。すると、叙述に反して、その紙面を埋めるのが決して「○と□△ばかり」でなかった事実気づかされる。「大小濃薄乱雑に、半ばかきさしたのもあり、歪んだのもあり、震へたのもあり、やめたのもあるが、」という記述に明示されるとおり、そこには、○□△の形を結ばない描線もまた、幾条も走っていただろうからである。紙面に定着されたそれらの描線はいうまでもなく、現前する何かをありのままに「写生」した結果の「絵」などを構成するものではない。では、その描線は一体何を意味するのか。振り返っておけば玉脇みをは、「此(こ)の土手へ出ちや、何時(いつ)までも」物思いに耽る姿が「此(こ)処(こ)等(ら)の人(ら)たち」から訝(いぶ)しまれぬようにと案じて、「ノオトブック」を携えて「写生」のふるまいを演じていた。そうした配慮を察するかぎり、「○と□△」やその形を結ばない描線が紙面に定着せられるのは、「恋しい懐しい方があつて、そしてどうしても逢へないで、夜も寐られないほどに思ひ詰めて、心も乱れれば気も狂ひさうになつて」(二十九)日々を送る彼女が、おのれの心事とひとり向き合う只中でのことであつたと思われ。つまり、紙面に「鉛筆」が走るとき、玉脇みをの眼は四圍の外界などではなく、自身の内界こそに向かつて開かれていたと考えられるのではないか。

もつとも、そのような状況確認の結果として、「ノオトブック」に描かれたものを、玉脇みをの「胸中」を掻き立て

る「悩乱」の忠実な「写生」画などと見定めるつもりはさらさらでない。なるほど、「乱雑」に書きつけられた描線は一見、胸奥の「悩乱」ぶりの一斑を映し出していたようにも見受けられるものである。けれども、彼女自身が持ち出す「朝顔の葉」(二十八)の例を敷衍するならば、視線の届きえない胸の「裏」に「ふつくり」と宿っているものは、「薄つぺら」な「表」へと難なく外化されてこない⁽²⁷⁾。それは当の本人でさえ、「何んとも言へない心持」なのである。そうとすれば、「心の内」にわだかまり、それと指し示すことも不可能な対象を前に、どうして事物の写実的再現を主眼とする「写生」の技法が有効に機能するだろう。この意味でも、先に引用した場面での「写生」は、失調に落ち込むほかなかつたと受けとめられる。

玉脇みをの「ノオトブツク」上において、「写生」が失調を来す事態——「心の内」という不可視の領域と大いに関わり合ったこの事態にも、『春昼』の表現史的位相を照らし出すひとつの契機が潜んでいる。「何も写生といつて、狭い範囲に自らを限つて、人物をも自然の景色の一点景としてのみ見ずに、寧ろ心の景色、即ち人の心理状態を写生的に描き出すのも、また写生文の一体として面白からう」(二葉亭四迷「写生文に就いての工夫」『文章世界』明治40・3)と提言されていたような、在来の「写生」技法が大きく揺り動かされる表現情勢への響応が認められるからである。なお、文学界における時代の主要な関心は、「写生を基礎とせる小説の製作」(片上天弦、島村抱月「彙報 文芸界」『早稲田文学』明治40・6)、すなわち「写生」技法を取り込む新たな小説話法の模索に据えられた。自然派、ホトトギス派などの多くの作家たち⁽²⁸⁾とともに、鏡花もその困難な模索に参与していたひとりといえる。ただし『春昼』の鏡花は、自然派やホトトギス派が傾注した小説話法上の問題とは別の角度から、不可視の対象たる「心の景色、即ち人の心理状態を写生的に描き出す」表現課題を引き受けていたふしが見当たる。

この点、玉脇みをが「春の日の日中の心持」を滔々と吐露するくだりは見逃せない。

「此の春の日の日中の心持を申しますのは、夢をお話しするやうで、何んとも口へ出しては言へませんのね。何うでせう、此のしんとして寂しいことは。矢張、夢に賑かな処を見るやうではござんすまいか。二歳か三歳ぐらゐの時に、乳母の背中から見ました、祭礼の町のやうにも思はれます。

何為か、秋の暮より今、此の方が心細いんですもの。それで居て汗が出ます、汗ぢやなくつて恚う、あの、暖

かさで、心を絞り出されるやうですわ。苦しくもなく、切なくもなく、血を絞られるやうですわ。(後略)」「(三十)

注意深く眺めるべきは、こう語り起こされた「ぬきさしならぬ、宿命的な言葉」(久保田万太郎「解説」/前掲)が不意に中断される直後のことだ。はたして、散策子の瞳にはそのとき何が映っているだろう。

「慫かう申しても矢張やっぱりお気に障りますか。貴下あなたのお姿を見て、心持が悪くなつたと言ひましたのを、未だ許しちや下さいませんか、おや、貴下何うなさいましたの。」

身動みじろぎもせず聞き澄んだ散策子の茫然とした目の前へ、紅白粉べにおしろいの烈はげしい流ながれが眩い日の光で渦うずまいて、くる／＼と廻まつて居た。

(三十)

不思議な形象の正体は作中で明かされることなく、これまで検討される機会も持つてこなかった。そんな形象にあえて着目したのは、「くる／＼と廻」る「紅白粉の烈しい流」が、ひとえに玉脇みをとめどない言葉によって惹起されていたためである。その事実を重んずれば、散策子が明視するそれは、玉脇みをの「胸中」に「ふつくり」と醸成されている「心持」と無縁でないと考えられる。

ところで、たとえば十年前の自作「化銀杏」(『文芸倶楽部』明治29・2)において鏡花は、「一人でものを考へてる時は、頭の中で、ぐる／＼／＼／＼、(死ねば可い)といふ、鬼か、蛇じやか、何ともいはれない可恐こはいものが、私の眼にも見えるように、眼前めさきに駈かけまはつて居る」(十三)と告白する、ひとりの女性を造型した。この「化銀杏」の例を照らし合わせる場合、散策子の視覚が把握していたものは、玉脇みをの言葉に「身動みじろぎもせず聞き澄んだ」散策子自身の「心持」の形象と見なすべきかもしれない。けれども、それを散策子の心境と結びつけてよければ、その不思議なものはやはり、玉脇みをの「何んとも言へない心持」の形象でもあったと考えることができる。問題の場面において散策子は、玉脇みを本人も「何んとも口へ出しては言へません」と述べざるをえない彼女の「心の内」に、明確に感応しえていたようだからである。そう推断できる理由として、次の二点を挙げるのが可能である。すなわち、不思議な形象を認めた直後、散策子の口から「何んだか、私も変な心持になりました、あゝ、」(三十/傍点引用者)と声が洩らさ

れることと、さらには玉脇みをが嬉々と「身を震は」すほど、散策子が彼女の「厭な心持」に同調してみせたこと（三十一）の二点である。これらの例は、玉脇みをが「言ひたく」とも「言はれな」い「心の内」に、散策子が確かに感応し、寄り添いえていたことを物語る。そうしたふたりの心的状態を洞察すれば、散策子の視覚が捉えた不思議な形象の正体も、突きとめられるだろう。散策子が明視する「くる／＼と廻」る「紅白粉の烈しい流」は、彼の胸裡を介して映し出されてきた、玉脇みをの「何んとも言へない心持」の形象であつたに違いない。へうつつなる作品風土のなかで不可視のものをしきりに捉え、主体のゆらめく存在状態を示す散策子であつたからこそ、他者である玉脇みをの「心の内」に視覚的、身体的に同調することができていたのである。

そして、以上のような考察をふまえると、散策子その視覚反応のうちに、「人の心理状態」という不可視の対象へと迫る「写生」のひとつの新生面が切り拓かれていたことにも思い至る。玉脇みをの「厭な心持」に対する散策子の感応は、終局で「玉脇の妻は靈魂の行方が分つたのであらう。」といった述懐を用意する契機を孕み、筋書きの上でも重要な転換点を構成する。が、そこにはまた、「何んとも言へない心持」に絡め取られた玉脇みをの現在の（生）が、「くる／＼と廻」る「紅白粉の烈しい流」と形象化されて散策子の眼前に（写）し出される瞬間も見届けられるからである。

「ノオトブツク」の紙上には決して「写生」されえない玉脇みをの「心の内」を、それに感応しえた散策子が視覚的に捉えてみせること。影響関係が見定められて久しい夏目漱石「草枕」の終局を髣髴させるこのひとコマを挿み込んで、『春昼』の鏡花は、写生文ひいては近代小説の進展に課せられた「心の景色」を「写生的に描き出す」という時代の重要案件を引き受けていたのだと考えられる。

「春昼」「春昼後刻」をめぐる本章ではまず、へうつつなる作品風土を確認し、また、叙述様態の意義、散策子の主体像について考察した。そのような物語構造の分析を経て、次いで、散策子の「ぶら／＼歩行」と視覚反応を取り上げながら、紀行文脈や写生文脈を汲んだ散文表現史における一篇の位相、自然主義との対立構図からは窺い知ることのかなわぬ境位について素描した。

ここまでの考察からもわかるとおり、明治三十九年に産声を上げた「春昼」「春昼後刻」には、文学界の新時代に臨

むひとりの作家の表現手法がまざまざと刻印されている。自然主義思潮の興隆とともに、近代小説の様式もようやく確立されようとしていた最中であって、「春昼」「春昼後刻」は、「動揺時代」(無署名)「三十九年文章界概観」/前掲)に身を置く泉鏡花の文学的姿勢が如実に表明された連作として手がけられていたのである。

註

- (1) 越野格「泉鏡花文学批評史考(1)——鏡花文学における読者の問題——」(『北海道大学文学部紀要』第四十八号、昭和56・3)二二八頁
- (2) (無署名)「出品作品一覽」(『小村雪岱とその時代一粹でモダンで繊細で』平成21、埼玉県立近代美術館)一〇四頁
- (3) 山田有策「春昼」「春昼後刻」の構造」(『深層の近代 鏡花と一葉』平成13・1、おうふう/初出は、『解釈と鑑賞』昭和56・7)
- (4) 中条省平「第二章 泉鏡花——内面を拒む神秘神学」(『反Ⅱ近代文学史』平成14・9、文芸春秋/初出は、『文学界』平成12・7)
- (5) 兵藤裕己「泉鏡花の近代——夢のうつつ、主体のねじれ」(『文学』平成24・11)、「泉鏡花と柳田國男」(『アホリッschuss国文学』第二号、平成25・3)
- (6) 笠原伸夫「第四章 夢と超自然/4 「春晝」の方法」(『泉鏡花 美とエロスの構造』昭和51・5、至文堂/初出は、『解釈と鑑賞』昭和50・4)二四八頁
- (7) 笠原伸夫/註(6)前掲書、二五五頁
- (8) 坂部恵「2 うつし身」(『仮面の解釈学』昭和51・1、東京大学出版会)一九五頁
- (9) 脇明子「第一部 幻想の論理/自己の文学」(『増補 幻想の論理』平成4・11、沖積社/初出は、『幻想の論理』昭和49・4、講談社現代新書)九三頁
- (10) 安藤宏「第I部/第三章 一人称の近代」(『近代小説の表現機構』平成24・3、岩波書店/初出は、『文学』

- 平成 20・9) 六四頁
- (11) 山田有策／註(3) 前掲書、一〇〇頁
- (12) 大野隆之「鏡花「春昼」の表現構造——様式の複合と多層的柔構造」(『沖縄国際大学日本語日本文学研究』平成 10・3) 一八九頁
- (13) 東郷克美「II / 散策・地妖・音風景——「春昼」に夢の契はあったか」(『佇立する芥川龍之介』平成 18・12、双文社出版／初出は、『国語と国文学』平成 12・2) 一七四頁
- (14) 野口武彦「第六章 想像力の言語空間／一 幻想の意味論——泉鏡花——」(『日本語の世界 13 小説の日本語』昭和 55・12、中央公論社) 二二九頁
- (15) 橋本雅邦の『鉄拐』は、第十五回日本絵画協会／第十回日本美術院／連合絵画共進会(明治 36・10・10) 11、谷中初音町日本美術院) に出品された作である。
- (16) 国田次郎「春昼」「春昼後刻」への和泉式部伝説、その他の民話の影響」(『鏡花研究』第十号、平成 14・3、石川近代文学館) 八九頁〜九〇頁
- (17) 水守亀之助「明治の随筆及紀行文学」(福田久道編『明治文学研究』昭和 8・7、成光館書店) 一七六頁
- (18) 持田叙子「青年、歩行、紀行文」(『花袋研究学会々誌』第十八号、平成 12・3) 五頁
- (19) 東郷克美／註(13) 一七四頁
- (20) 持田叙子／註(18) 前掲論文、六頁
- (21) 松村友視「『春昼』の世界」(泉鏡花研究会編『論集 泉鏡花』昭和 62・11、有精堂)
- (22) 高須芳次郎「明治の美文と紀行文」(『日本文学講座』第十二卷、昭和 9・4、改造社) 二六二頁
- (23) 菅原孝雄「第一章 菜の花」(『泉鏡花と花 その隠された秘密』平成 19・11、沖積社) 二二四頁
- (24) 『春昼』の「写生」問題は、つとに川村二郎によって注意が促されていた(「睽視された空間 泉鏡花」『銀河と地獄 幻想文学論』昭和 48・9、講談社／初出は、『群像』昭和 45・10)。
- (25) 須田千里「山中異界のイメージ——『黒百合』『薬草取』『春昼』の材源——」(泉鏡花研究会編『論集 泉鏡花』第三集、和泉書院、平成 11・7) 五一頁

- (26) 高山宏「4 庭のように世界を旅する——ピクチャレスク遊学篇／夢てふものは——『春昼』の風景」(『新人文感覚1 風神の袋』平成23・8、羽鳥書店／初出は、『ユリイカ』平成12・10) 五四五頁
- (27) レフ・ヴィゴツキーの「内言」と「外言」をめぐる議論を念頭に置いている(第七章 思想と言葉)／柴田義松訳『新訳版 思考と言語』平成13・9、新読書社)。
- (28) たとえば永井聖剛『自然主義のレトリック』(平成20・2、双文社出版)、生方智子『精神分析以前 無意識の日本近代文学』(平成21・11、翰林書房)など。
- (29) この問題については、第四章で考察している。

◆鏡花作品の本文引用は、『鏡花全集』(昭和48・11〜昭和51・3、岩波書店／第二版)に拠る。ただし、漢字は新字に改め、ルビは適宜省略した。

第二章 「露肆」

——感性の彩る写生文——

はじめに

泉鏡花と写生文との取り合わせは、いかにもちぐはぐに映る。尾崎紅葉の文学的血脈を受け継ぐ稀代の幻想作家に、正岡子規が硯友社流の美文に抗して打ち出した、リアリズムを基調とする散文はそぐわぬようだからである。

こうした印象が少なからず漂うなか、かつて川村二郎は、「ひなびた土地の光景を描いても、ささやかな身辺の風物をうつしても、詠嘆調を旨としているようでいて、意外に的確かつ綿密に対象を捉えている」鏡花の姿を指摘し、その行文については「しばしば月並な文飾だけの修辭に流れるかと見えながら、実は、偏執的に正確をもとめ、後にある種の私小説の文体を決定した禁欲的な写生文と、多くの懸隔を見ないのである。」と言明した。⁽²⁾一見相容れぬ鏡花と写生文との接点を求めるこの見解の妥当性は、たとえば明治四十年四月、通俗作文全書の一冊として刊行された福田琴月『写生文範』（博文館）が支えてくれるに違いない。写生文を「事物を誇張したり作者の理想を交へたり形容詞を沢山使つたりせず、見た儘聞た儘を写生する文章」と規定する同書「文例」には、「黒百合」（『読売新聞』明治⁽³⁾32・6・28）や「三枚続」（『大阪毎日新聞』明治33・8・9）⁽⁴⁾といった鏡花小説の一節が収められていたからである。

対象をまざまざと現前させる鏡花の文章と、事物の直写をこころざす写生文との近接——写生文というジャンルへ鏡花が意識的に足を踏み入れる機会はおそらくなかったと推測されるが、このような親近性を求めるかぎり、鏡花文学から写生文を擲き上げる作業はさほど困難とはならないはずである。

とはいえ、鏡花の文章と写生文の親近性は屈折を伴いもし、それはたとえば「露肆」⁽⁵⁾（『中央公論』明治44・2）という小説に見受けることができるだろう。ならば、「露肆」に見出された写生文とはいかなるものであったのか、本章ではその内実の追究をとおして、鏡花の表現手法の一端に迫ってみたい。

一、「露肆」に織り込まれる写生文

「寒く成ると、山の手大通りの露店よみせに古着屋の数が殖ふえる。」と書き起こされる「露肆」は、日常風景を切り取るように夜店の賑わいを映し出していく小説である。ただしそれに終始するわけでなく、物語世界は無愛想な「手遊屋おもちゃの婦をんな」の登場によって転調を迎えることになる。間もなく、この「婦」には「片手が無い」事実が明かされるだろう。そうした不穏な細部を引きずりながら、一篇は、前夜に「まるでお話しに成らん」出来事に見舞われた臍をっせい臍せい売りの次の言葉をもってやや唐突に結ばれる。

「何や云うて、彼や云うて、まるでお話しに成ならんのですが。誰が何を見違へたやら、突然いきなりしらべに来て、臍せい臍せいの中を捜すんですぞ、真白な女の片腕があると言うて。」……
(十)

本作を時評で取り上げる際、写生文を引き合いに出したのは月旦子と小宮豊隆であった。ふたりの評言は、「この作を一種の写生文として見てからが、余り細工に過ぎた、強て通がつたり、気取つたりしたものだ。」(月旦子「二月の文芸(四)」『時事新報』明治44・2・8)、「氏独特の世界から露肆を覗いた写生文である。」(小宮豊隆「二月の小説」『新小説』明治44・3)といった具合である。このとき、両者がいかなる意味合いで「写生文」を対照させていたかは判然としなものの、田山花袋の小説「町より山へ」(『早稲田文学』明治43・1)を「叙景的写生文である。小説ではない。」と断じたことのある小宮豊隆(「新年の小説」『ホト、ギス』明治43・2)の評からは、「露肆」が小説ではなく写生文と受けとめられた可能性すら引き出せるかもしれない。小説に通常求められるドラマの展開はないとはいえ、たとえば内田百閒「東京日記」(『改造』昭和13・1)などと地続きであるような「露肆」を写生文と捉える眼差しはにわかには信じがたく映るが、幻想に流れる写生文の系譜を思い合わせるかぎりでは、そうした受容も一応は頷くことができよう。

対象を緻密に描出しつつも「現実世界を離れて幻めいた境へのめりこんで行く」(川村二郎)鏡花の文章であってみれば、「露肆」の位相を探るにあたり、幻想に傾斜する写生文の系譜にも興味を惹かれはするのだが、ここではさしあ

たり、夜店の情景描写に焦点を絞って考察を進めることにしたい。問題をこのように設定すると、月旦子と小宮豊隆は、夜店の情景を立ち上げる鏡花の筆致に風変わりな趣を感じとっていたことになる。だからこそ、「露肆」の叙述をひとえに写生文とは見なさなかつたのだとすれば、鏡花の立ち上げる夜店の情景は一体いかなる写生文によって支えられていたのだろうか。手がかりとなるのは、「海の使者」(『文章世界』明治42・7)を「鏡花風写生文」と見なす吉田昌志の指摘である。氏によれば、その「鏡花風写生文」の特徴は「表現の主体が五感のすべてを使って写生をこころざしている点に求められ」という。この見解は、はたして「露肆」にも敷衍できるだろうか。できるとすれば、鏡花ならではの写生文の特質はどのような面に現われ出ていたであろう。

この問題を探るにあたり、まずは、「露肆」に写生文との類縁を確認するところから始めたい。

此の次第で、露店の間は、何うして八尺が五尺も無い。蒟蒻、蒲鉾、八ツ頭、おでん屋の鍋の中、混雑と込合つて、食物店は、お馴染のぶつ切飴、今川焼、江戸前取り立ての魚焼、と名告を上げると、目の下八寸の鯛焼と銘を打つ。真似はせずとも可い事を、鱗焼は気味が悪い。

引続いては兵隊饅頭、鶏卵入の滋養麵麴。……かるめら焼のお婆さんは、小さな店に鍋一つ、七つ五つ、孫の数ほど、ちよんぼりと並べて寂しい。

茶めし餡掛、一品料理、一番高い中空の赤行燈は、牛鍋の看板で、一山三錢二錢に鬻ぐ。(二)

作中、「おでん屋の鍋の中」とも重なる「混雑と込合つた「食物店」の様子が、見事に活写された箇所である。一方、写生文を推奨する『ホト、ギス』には、たとえば次のような夜店の情景を見出すことができるのだった。

博労町を南へ折れて植木屋が並んで出て居る。四ツ角の向側には蛍売が大きな蛍籠を二ツ荷の前に吊るして中には蛍がウジャ／＼と金砂子を蒔いた様に灯して居るのが見える。此方側には角を引廻して北へ瀬戸物屋が藎の上へずらりと列べて店を出して居る。南隣りの家の門には香具師が太い蠟燭を高く掲げて何だか書物の様なものを見せ廻つて大声に喋つて居る。蛍屋とは斜に向き合つて飴屋が大きな傘を拡げてこの暑いのに篝を焚いている。

飴を列べた銅張りの台板に篝が映つてキラ／＼と美しく輝くので飴が旨さうに見える。

(聴秋声「夜店」『ホト、ギス』明治41・7)

写生文で重視された(細叙)という面から単純に比較してみても、「露肆」の一節は何等ひけをとっていないと判断される。それゆえ、「露肆」の行文を写生文と認めることは充分に可能であるだろう。本作を取り上げ、「山の手の露店の光景」を「活躍」させた鏡花の「筆力」を大いに評したのは安倍能成(二月の小説「『ホト、ギス』明治44・3)であつたが、この賛辞がほかならぬ『ホト、ギス』上に見られる事実は、そうした判断を強く促すことにもなるはずだ。

二、充溢する音声／感性

鏡花の写生文にあるのは「事物の写生ではなく、感覚本位の写生」(吉田昌志)と目されていたように、「露肆」で印象に残るのは精細な視覚的描写ばかりでない。そこで着目したいのは、「救世軍とか云へる人物」の口上が置かれた「二」章末尾の箇所である。

「向うから遣つて来たものがある、誰ぢやらうか諸君、熊手屋の待つて居る水兵ぢやらうか。其の水兵ならばぢや、何事も別に話は起らんのぢや、諸君。然るに世間と云ふものは爰が話ぢや、今来たのは一名の立派な紳士ぢや、夜会の帰りかとも思はれる、何分か酔うてのう。」

この部分がなぜ印象的といえるのか、その理由は続く「三」章冒頭を見ると明らかである。そこには、「皆さん、申すまでもありませんが、お家で大切なのは火の用心でありまして、其の火の用心と申す中にも、一番危険なのが洋燈であります。(後略)」という別の露店商の口上が響いているのであつた。「世間と云ふものは爰が話ぢや」という(物語)始動の合図に無関心を装うかのように、知覚主体は「救世軍とか云へる人物」の前から移動したことが伝わってくる。「露肆」の展開を念頭に置く場合、そうした感性も決して軽視すべきでないが、いまは、それによつてもたらさ

れている口上の羅列のほうに注目しておこう。同じような箇所は作中に複数見受けられる。視覚が優位を占める近代にあつて、「露肆」の知覚主体におけるこのような聴覚の際立ちは、十分に写生文の新たな側面にふれるものであつたかもしれないのだ。

もつとも、聴覚を意識した写生の試みは決して珍しいものでなく、正岡子規には「夏の夜の音」(『ホト、ギス』明治32・7)があるし、『ホト、ギス』写生文募集には「言葉を写生せよ」(明治36・7)といった課題も用意されていた。そして「大道商人を写生せよ」(明治36・8)という課題に際しても、「露肆」の知覚主体と似通う声の写生を確認することができるのである。

四十位の滑稽面の男が茶碗や皿の少しばかりいびつなの、やきゝずのあるの、不揃のなどを法外な安い値で売り飛ばして居る。

「こんどは皿ぢや、こんなきれいなやつが五つ揃つてこれで大枚五銭、安いもんぢや、さあ買はんか、高いか、高けりやいくらでもまけたるぞ、よし大きな井二つきばつてやれ、これでも五銭ぢや、まだよう買はんか、よく／＼銭のない先生たちぢやなア、そんならしかたがない、四銭と、さあ誰が買う」

「オイ／＼四銭」

「なか／＼如才のない奴じや、ロハみたよな値ならすぐ様ぢや、イヤどうも」(以下略)

(漕舟「大道商人を写生せよ／其二」)

ここでもやはり、「茶碗や皿」を売る商人の口上と、その客とのやりとりは写生されていた。ただし、右の写生文において、観察者が最後まで同じ商人の前に佇みながら耳を傾け続ける姿勢には注意が必要であるだろう。そこでは、露店の並ぶ空間に飛び交うはずのさまざまな声が聴き逃されてしまっている事実は否めない。それにより、この写生文においては、誰もが想起しうるあの特有の猥雑さに包まれた空間を立ち上げるには至っていないのである。そこまでは「大道商人を写生せよ」という課題に要求されていなかったかもしれないが、こうした事態はたとえば阪本四方太「榎町」(『ホト、ギス』明治36・3)、あるいは先に引いた聴秋声「夜店」においても大差ない傾向だったといえる。

一方の「露肆」には、

「何とも譬へやうがありません。唯一分間、一口含みまして、二三度、口中を漱ぎますと、齒磨楊枝を持ちまして、ものの三十分使ひまするより、遙かに快く成るのであります。(後略)」

「此の砥石が一挺ありましたらあ、今までのよに、盥ぢやあ、湯水ぢやあとウ、騒ぐにはア及びませぬウ。(後略)」

といった具合に、異なる露店商の口上、あるいは客とのやりとりが次々と並べられていた。『ホト、ギス』の写生の例とは異なつた聴覚の反応がここに端的に示されており、こうした表現から、読み手は「露肆」の叙述に音声の充溢を感じとることになるだろう。『ホト、ギス』の写生文が立ち上げられていなかった夜店の並ぶ猥雑な空間を、鏡花は直接話法によって再現する音声の列挙法というべき表現を用いることで見事に構築しえているのである。

「雑多に集まつた露店の有様を描き出した技倆に感服した。」(AIM「二月の小説」『国民新聞』明治44・2・16)と評されていたとおり、「露肆」における夜店の情景は、精細を極める視覚的な描写に加え、読者の聴覚に直接訴える表現によつても鮮やかに立ち上げられることとなる。そのように、いわば感性に彩られた鏡花の写生文は、作中にちりばめられた多くの擬音語・擬態語といった感覚表現や他に類を見ない独特の見立て、そして「遠くで凄まじく犬が吠えた」ことに「軒の辺を通魔がしたのであらう」と特異な反応が向けられる場面(六)などからも強く印象づけられる。この点、鏡花の(語り)の特質に「クオリア」的表現の豊かさを擲き上げる鈴木啓子の見解が思い合はされるが、「露肆」の行文は、そうした特徴を顕著に伝えるものとなつていたのでないか。

三、鏡花のリアリズム

本章で引用してきた「露肆」諸場面には、視覚や聴覚によつて捉えられた「事物のモザイク的な配列」を確認することができる。和田敦彦の指摘するとおり、こうした「モザイク的な連鎖」は、「事物が次々と「目の前を展開してゆ

く」かのような印象」を読者にもたらすことになる。⁽⁷⁾この「印象」こそ物語世界の現前を支えるものにほかならないが、それをさらに補強する要素として、「露肆」の文末表現に過去形がほとんど見当たらず、実況中継的な語り口となつている点にも留意しておいてよいだろう。これらの相互作用によつて、読者は読書行為の過程で、露店の並ぶ猥雑な空間を実際に歩いていくような臨場感を抱くことになるはずである。

こうした「露肆」のありようには、「空間的の景色でも時間的の動作でも其文を読むや否や其有様が直に眼前に現れて、実物を見、実事に接するが如く感ぜしむる」(正岡子規「ホト、ギス第四巻第一号のはじめに」『ホト、ギス』明治33・10)写生文との共鳴を確認することができるのだが、ここではあえて、一年半ほど前に発表されていた談話「描写の真価」(『秀才文壇』明治42・7)中の一節と響き合わせておくことにしたい。

若し茲に一人の人があつて、波打ち際を行くとする。此場合、人と波とは横向きになつて、斜面の形をなしてゐる。こんな時は、在来の習慣上、「人が波打ち際を行く」とさへ云へば宜いことになつてゐるが、私から云はせると、唯「人が波打ち際を行く」だけぢや、波と人との描写にはならぬと思ふ。一波一波寄せて来るその調子と、人の歩いて行く調子とが浮いて来なければ駄目だと思ふ。が、これは余程その作者の技倆を要する場面であつて、波も人間も両つながら活躍させるといふことは余程至難^{むづか}しい。

明治四十年代、鏡花は多くの「談話」をとおして自身の信ずる文学論を展開しており、ここでの言述も、彼がどのような「描写」をこころざしていたのかを端的に伝えるものとなつてゐる。独自の「描写」観の表明は、「在来の習慣」を相手取るかたちでなされてはいた。しかし、このときの鏡花の念頭には、みずからを窮境に追いやる自然主義文学の「描写」が当然あつたに違いない。ちやうど、花袋の提唱した平面描写——「聊かの主観を交へず、結構を加へず、たゞ客観の材料を材料として書き表はす遣り方」(『生』に於ける試み『早稲田文学』明治41・9)——が論議を呼んでゐた時期である。鏡花は、直接的には「総て世の中の事どもは、平面描写——即ち、単に観たまゝに、自分を加へず書き並べて行つたところで、その形が、読む者の前に、はつきりと現れるものではないと思ふ。」(「平面描写に就きて」『新潮』明治43・3)と疑問を向け、みずからのリアリズムを呈示することになるが、先の談話に記された「描写」観も、

鏡花が立脚していたリアリズムの一翼を担うものと見なして差し支えないだろう。

鏡花の「描写」観は、「人が波打ち際を行く」という「在来の」表現を斥ける。そこには「一波一波寄せて来るその調子と、人の歩いて行く調子とが浮いて来な」いたためである。では、「波も人間も両つながら活躍させる」「描写」とはいかなるものでありうるのか。「露肆」の読者には、もはや自明であるだろう。すでに確認してきたとおり、そこで of 行文は、「波」にあたる夜店の猥雑な情景の「調子と、人の歩いて行く調子」とを見事に浮かび上がらせることに成功していた。とすれば、それを支える感性に彩られた筆の運びこそ、鏡花のこころざす「底光りのする」「描写」であったと見なしうる。このとき「露肆」という小説は、鏡花の「描写」が顕著に立ち上がった一篇として眺めることができるだろう。

このように考えてくると、「露肆」に織り込まれた写生文をひとえにそれと受けとめられなかった同時代のためらいには、日本近代小説に流れるリアリズムとは毛色の異なった鏡花のリアリズムへのとまどいを通い合わせずにはいられなくなる。

註

- (1) たとえば荒川法勝は、「鏡花にとって新しい写生の文体がなによりも体質に合わなかったということ」を指摘している（「第十一章 再び逗子生活」『泉鏡花伝 生涯と作品』昭和56・7、昭和図書出版、一四四頁）。山田有策もまた、「言文一致という方向性とは全く逆行する」文体を駆使した鏡花は「写生などに見むきもしなかったと述べている（「第三部 組み替えられる言葉／古典語の再生」畑有三・山田有策編『日本文学史——表現の流れ』第五卷・近代I、平成2・1、河出書房新社、一六三頁）。
- (2) 川村二郎「睜視された空間 泉鏡花」（『銀河と地獄 幻想文学論』昭和48・9、講談社／初出は、『群像』昭和45・10）七〇頁
- (3) 「三枚続」からは、次のような一文が「文例」として採られていた——「鳳仙花の、草に雑つて二並ばかり紅白の咲きこぼるゝ土塀際を斜に切つて小さな築山の裾を繞ると池がある、此の汀を蔽ふて柵の上に蔓り

重る葡萄の葉蔭に、未だ薄々と開いたまゝ、花壇の鉢に朝顔の淡きが種々、恰もその大輪を被いだやう、絹の羅に紅の襦袢を透して、濃いお納戸地に銀泥を以て水に撫子を描いた繻珍の帯を、背に高々と、紫菱田鹿の子の帯上を派手に結んだ、高島田で品の可、縁側を横にして風采四辺を払ふのが、飛石にかゝると眩くお夏の瞳に映じた、机を置いて之に対し、浴衣に縮緬の手繰を占めて、肱をつき、仰けざまの目を眠るが如く開いて控えたのは、即ち是れ才子の御方（二十五）の冒頭に該当）。

(4) 吉田昌志「解説」『新編 泉鏡花集』第五卷、平成16・3、岩波書店）四八五頁

(5) 佐々政一『新撰叙事文講話』（大正5・2、育英書院）は、「露肆」の三章から四章を取り上げて、「観察点の移り方が面白い、この文は描写の真に迫る外、この点に於て優れた作品」と注記していた。

(6) 鈴木啓子「伝説の一人称——泉鏡花「唄立山心中一曲」の表現機構——」（『文学』第九卷第五号、平成20・9、岩波書店）七一頁

(7) 和田敦彦「第二章 読書行為と言語の効力——ナラトロジーの領土を越えて——／二・四 ナラトロジーの領土を越えて」（『読むということ——テキストと読書の理論から——』平成10・10、ひつじ書房）一〇八頁

◆鏡花作品の本文引用は、『鏡花全集』（昭和48・11、昭和51・3、岩波書店／第二版）に拠る。ただし、漢字は新字に改め、ルビは適宜省略した。

第三章 「露肆」

——漠とした一人称、その可能性——

はじめに

泉鏡花が明治四十年前後に書きついで自然主義への反駁のうち、田山花袋の提唱した平面描写論を相手取ったものがある。花袋みずから説くように、平面描写とは「聊かの主観を交へず、結構を加へず、たゞ客観の材料を材料として書き表はすと云ふ遣り方」で、「単に作者の主観を加へないのみならず、客観の事象に対しても少しもその内部に立ち入らず、又人物の内部精神にも立ち入らず、たゞ見たまゝ聴いたまゝ触れたまゝの現象をさながらに描く」（『生』に於ける試み）『早稲田文学』明治41・9）ことを「主眼」とする。自然主義文学を代表し、いふなれば近代小説のリアリズムを担う描写法としてあつたこの平面描写に、鏡花は次のようにして反論を浴びせた。

平面描写と云ふことを目的として遣るにしても、総て世の中の事どもは、平面描写——即ち、単に観たまゝに、自分を加へず書き並べて行つたところで、その形が、読む者の前に、はつきりと現れるものではないと思ふ。或は縦にしたり、横にしたり、又裏から書いて見たり、表から書いて見たりして、其処に初めてその物が、明瞭に現れて来るのである。

自分と云ふものを挟まないで、観たまゝを書くことと云ふのには、余程の工夫がないと書きこなされるものではない。（「平面描写に就きて」『新潮』明治43・3）

独特の「喩へ」を交えながら自身の描写観を伝えてゆくその言述は、「文字其物が已に或意味に於て一種の技巧である。」（「ロマンチックと自然主義」『新潮』明治41・4）、「単に事実を事実として書いて、果してそれが立派な作品となるか

何うかと云ふことを疑ふ。更に果して事実ありの儘を描き得られるものか何うかを疑ふ。「事実の根柢、想像の潤色——「事実と想像」——『新潮』明治42・7」といった異議同様、自然主義的リアリズムに与さない鏡花の姿勢を端的に告知するものだ。いまなおそうであるように、総じて鏡花は「リアリズム」に無頓着な作家と眺められ、たとえば「文壇は大海だ、リアリズムの浪が立ち、自然派の風がすさぶ。定見といふ舵を持たぬ船子達は其浪風のまに／＼押し流される、そして流されながらに叫ぶ声が進歩だ！新思潮だ！！イヤ誠に忙しいことだ。草迷宮は、此の忙しき舟人の体を学ばざる鏡花の筆になつたものだ。」（無署名）「新著紹介 ▲草迷宮」『新潮』明治41・4」という書評が、その証言の一例となるだろう。しかし、「自然派」との反目構図のみをもって、鏡花を「リアリズム」に無縁な作家と結論づけるわけには当然ゆかない。上述までにも伝わるとおり、鏡花自身は、花袋／自然主義とは相容れぬリアリズムを把持していたのだから。

ここで、小宮豊隆「文芸に於ける真の四種」(『ホト、ギス』明治42・2)を参照しつつ、鏡花と花袋／自然主義における描写観の相違に踏み込んでみたい。小宮はこの論述のなかで、「材料即ち内容の真」とともに、「取り扱ひ方即ち描写の真」をめぐるふたつの立場に言及する。一方は、「描写の真と云ふのは、物の有りの儘の姿を、有りの儘に写し出す処に存するのだと主張する」立場、つまり「描写せらるべき物には、物それ自身に単独なる存在があつて、十人が十人、百人が百人見て変らない性質を有して居る(中略)それだから、描写せんとするものを、写真が物を写すやうに、描き出すことが真だとせられる」立場であり、他方は、「我を離れて物の存在はない、自己の感覚機関を透して感受した印象即ち、感覚だとか、情緒だとか、情操だとか、要言すれば自己の意識活動が唯一の実在であると云ふ考へから出立する。だからして自己が感受した印象を、其儘に描き出す処に真が存すると主張する」立場を指している。

「描写の真」をめぐって衝突するこれら二様の立場のうち、前者を花袋／自然主義の描写観、後者を鏡花の描写観に対応させて差し支えないとするならば、それぞれは具体的にどう相違するのか。このとき、本章で取り上げる小説「露肆」(『中央公論』明治44・2)中の「長靴は烟突の如く、すぽんと突立ち、半靴は叱られた体に畏つて、ごちや／＼と浮世の波に魚の濠風情がある。」(一)と夜店で売られる古靴を捉えた一節が、恰好の判断材料となってくれよう。主観を極力排する態度を基調としながら「写真が物を写すやうに」「物の有りの儘の姿を、有りの儘に写し出」

そうとする花袋／自然主義の描写であれば、表現に凝らず、もつと平板に古靴を描出したに違いない。対して、素朴実在論的ともいえるそのリアリズムに与さない鏡花は、対象を描写する際、「自分と云ふもの」（小宮の表現だと「自己の感覚機関」）をとおすことで、その現前性が確保されると信じていた。だからこそ、「烟突」や「叱られた体」といった見立てを用い、「ごちや／＼と浮世の波に魚の濼ふ風情」と独特の印象を重ね合わせながら古靴の様子を映し出すのであったはずだ。

とすれば、主観的／感覚的な叙述に虚構世界の鮮やかな現前を託していただであろう鏡花が、「語り」の技法を多用したのも頷ける。鏡花の描写を支える表現意識は、「語り」というかたちをとるとき、ひとときわ光彩を放つことになるからだ。その点、「鏡花一人称体小説」において読者を物語世界に捲き込むことになる「語り」の特質に「クオリア」的表現の豊かさ⁽²⁾を指摘する鈴木啓子の見解が示唆に富んでいる。以下では、そのような「語り」の特質を手がかりとしつつ、さらに別の角度から「鏡花一人称体小説」に潜む表現の可能性を探ってゆく。考察の対象にはこれまで研究の俎上に載ることの少なかった「露肆」を選び、本作の叙述技法を明らかにすることで、鏡花と自然主義（とりわけ花袋）とにおける小説表現の相違についても併せて検討を試みたい。

一、漠とした一人称

「露肆」^{ほしみせ}は、「山の手大通りの露店の店びらきから筆をおこして、店じまいする時刻までのさまざまな露店商人たちの客を呼ぶ情景をつぶさに叙した小品」（村松定孝編著『泉鏡花事典』昭和57・3、有精堂）という紹介どおり、全篇を通じて下層社会に生きる大道商人たちの躍動を活写する小説である。発表時に黙殺された鏡花作品が少なくないなか、明治四十四年二月に『中央公論』へ掲載された本作を取り上げた文芸時評は数多い。もつとも、「一時全くのけ物にせられて居た鏡花氏が、文壇の最新流行に追隨するを勉めて居る中央公論に出たことは、何だか時代の逆行を思はせる様な現象である。」（能成（安倍能成）「二月の小説」『ホト、ギス』明治44・3）という反応と並んで、「批評の限りにあらず」（記者「最近文芸概観」『帝国文学』明治44・3）、「相変らずのもの、斯う云ふより外はない。斯る作品を書いて満足してゐられる作者の幸福を嗤ふばかりだ。」（無署名）『新潮』明治44・3）などと酷評が眼につくことにもなるのだが、そう

した時評のうちで興味を惹くのが、「この作を一種の写生文として見てからが、余り細工に過ぎた、強て通がったり、気取つたりしたものだ。」（月旦子「二月の文芸（四）」『時事新報』明治44・2・8）、「氏独特の世界から露肆を覗いた写生文である。」（小宮豊隆「二月の小説」『新小説』明治44・3）といった評言である。なぜ風変わりな「写生文」がこの小説に感じ取られたのか、その一因は、外界の事象を映し出す手つきに求めることができるだろう。前章で述べたとおり、「露肆」における写生は、視覚や聴覚の鋭い反応に加え、擬声語や特異な見立ての多用など、個性的な感覚表現に支えられていたからである。独特の主観が色濃く滲んだこの行文は、対象の直写を理念に掲げる写生文のあり方におよそ似つかわしくないのであった。

ところで、「クオリア表現に充ちている」（鈴木啓子）と形容できるこの「露肆」の叙述からは、当然ながら、特徴的な感性を担うひとりの観察主体が強く印象づけられる。その存在は、「主人はと見れば」（一）、「引捻れた四角な口を、額まで闊と開けて、猪首を附元まで窺める、と見ると、仰状に大欠伸。」（五）といった箇所で見え、視覚反応を引き受ける視点人物が用意されていない点から感知され、また「手遊屋の婦」の描写が、

年紀は六七……三十に先づ近い。姿も顔も寡れたから、些と老けて見えるのであらうも知れぬ。綿らしいが、銘仙縞の羽織を、なよ／＼とある肩に細く着て、同じ縞物の膝を薄く、無地ほどに細い縞の、これだけはお召らしいが、透切れのした前垂をべめて、昼夜帯の胸ばかり、浅葱の鹿子の下べなりに、乳の下あたり膨りとしたのは、鼻紙も財布も一所に突込んだものらしい。

雑と一昔は風情だった、肩掛と云ふのを四つばかりに畳んで敷いた。其を、褌は深いほど玉は冷たさうな、膝の上へ掛けたら、と思ふが、察するに上へは出せぬ寸断の継填らしい。火鉢も無ければ、行火もなしに、霜の素膚は堪へられまい。

（六）

などと主観的印象を重ねた表現によってなされている点も、そう判断する主体を浮き立たせることに一役買う。さらには、露店の並ぶ空間を実際に移動しながらの実況中継を思わせる話法も手伝って、読者はおのずと一人称的な視点と想定した上で物語を読み進めてゆくはずである。とはいえ、特異な感覚表現を駆使する観察主体の把握を試みると

き、私たちはたちまち当惑せざるをえない。なぜなら、一人称現在形の語り口をとおして独特な感性の持ち主を感知しているにも拘らず、その実体が漠として捉えがたくある事実に気づかされるからである。この要因のひとつには、「私」といった語り手の自称詞が「露肆」に一切書き込まれていない点を挙げられる。つまり本作では、一人称体といえる叙述が展開しながらも、そのとき、一人称の不在というべき現象がもたらされていたのである。この文体表現は、同時期に刊行され、執拗に「自分」を繰り返して止まない武者小路実篤『お目出たき人』（明治44・2、洛陽堂）と並べてみると、より際立って映るだろう。

二、「小春」、「青鷲」における一人称

むろん日本語文法の特徴と照らし合わせるかぎりでは、一人称不在の事態をことさら取り立てなくともよいかもしれない。「日本語のセンテンスは必ずしも主格のあることを必要としない。」とは谷崎潤一郎（『文章読本』昭和9・11、中央公論社）の謂であり、三島由紀夫も書きつけるとおり、「日本語は人称をはぶくことの容易な文章」（『文章読本』昭和34・6、中央公論社）だからである。だが、「露肆」が『鏡花全集』で三十五頁にわたる小説だった点もさることながら、前月に発表された「鏡花一人称体小説」の表現手法を引き合いに出すと、やや事情は異なってくるのではないか。そこでまず眼を向けたのは、遊歩といった行為の先に怪異が待ち受ける運びにおいて「露肆」と似通い、「春昼」（『新小説』明治39・11）と「陽炎座」（原題「狸囃子」『新小説』大正2・5）をつなぐ一篇とも見なせる「小春」（『学生文芸』明治44・1）。題名そのままに小春日の散策を綴る物語は、次のように書き出されていた。

代々木に訊ねる人があつて、其処へ行くのに、甲武線の電車に乗つたが、午餉を済まして間も無い、硝子窓は熱いばかりの好い天気、巻蓑を喫むと唇が燥いで逆上せるほどの小六月。

大きに飽倦むまで降つた年で、こんな日和は数へるばかり、殊には出不精、近頃一向に歩行かぬ。

好い折から、此の序に、と思ふと、冬も半ばの日の短かさ。其の知己の家に用達して帰途にすると、枯枝に霜を散らす、夕月の曠野は凧と成らう。

行きがけに、と其処で千駄ヶ谷で電車を下りた。

(一)

「冒頭は主格の「自分」を絶対に出さないようにして書きはじめている。」とは夏目漱石「坑夫」(『朝日新聞』明治41・1・1〜4・6)を例に取った猪狩友一の発言だが、それはそのまま鏡花の「小春」にも当てはめることができるだろう。言い添えれば、この「小春」では冒頭にかぎらず、ほぼ全篇にわたって「私」といった主格は伏され続けている。漱石の場合、「しばらく一人称を出さない」物語展開は「坊っちゃん」(『ホト、ギス』明治39・4)や「草枕」(『新小説』明治39・9)などにも見受けられ、初期にさまざまな一人称小説を発表したこの作者であってみれば、「そのやり方」が「意識的」であった可能性は非常に大きいといえるだろう。では、「小春」の場合はどうなのか。このとき注目したのは、作中で実は一度だけ語り手の自称詞「自分」が引き出される箇所である。それは、路傍に転がる「古靴一片一方」を「気にするとも無く熟と視め」る次のような場面であった。

余り面と向つて居るので、気にするとも無く熟と視めた。

爾時、はじめは、腰に敷いた藁束が、他愛なく中崩れがする、其の響きが身体に伝はつて、自分の方が揺れるのだ、と思つた。手にした嫁菜が幽に震へて。

見直すと矢張動く、靴の方が動く。……びく／＼と皮を戦かして、蚯蚓が干乾びて絡ひついたらと見える、あのだ、と紐を、ひくりと遣る。

(四)傍線引用者、以下同)

「自分」という自称詞が唯一導かれるのは、いかにものどかな小春日の風景にひびを入れる、怪異現象に遭遇したこの瞬間なのだった。それまで何ら疑っていなかつただろう自己の存在は、日常の秩序が揺らぐや慌てて確認されるのである。「小春」にはこうした自称詞の効果的な運用を認めることが容易であり、いまひとつの「青鷺」(『毎日電報』明治44・1)の一人称表現も概ね同様に受けとめられる。その語り手がただ一度「私」を表示するのは、「水が満々とあつて、実際よりも余程渺として見えた」「大池」(一)に臨んだ際であった。「池」がそう眼に映つたのは、「雨続きで溢れた所為」、殊に黄昏だったから」という外的要因のみならず、「福井の町を離れてから、二里不足の間、唯畝々

した田畝道で、処々小橋があるばかり、目につくのは、湯の広告の黒旗と、石地藏と、藁葺にした肥料の溜桶のうしろに、灸点の、これも旗が立つて居る、それくらゐなものだつた」ためののだが、重要なのは、それゆえ、「池を見た時は宛然別天地へでも出たやうな気がした。」(一)と告白されることにある。「小春」、「青鷺」それぞれの一人称表現からおのおのずと気づかされるとおり、語り手はある特別な状況下に身を置いたときのみ、あたかも自己の実存を抱きとめるかのようにして「自分」や「私」をたぐり寄せていたのである。両篇へのこうした一人称をめぐるドラマの伏在は、取りも直さず、当時の鏡花が一人称表現の扱いに自覚的であったことを匂わせる要素となつていよう。そう考へてよいなら、翌月発表の「露肆」における一人称不在の事態も、日本語の特徴と割り切つてしまえない、ある表現意識に支えられていた可能性が生じてくる。

三、一人称不在の効果

一人称が示されない「露肆」の叙述上、語り手の実体性は漠として捉えがたくあり、その印象は具体的な身体感覚の表現が抑えられていることによつても助長される。この、〈私〉と名乗るような表現主体が眼に入らない叙述からは、虚構世界がより間近に迫る臨場感とともに、物語への確固たる視座が求めにくい不安定感とがもたらされるといえるだろう。けれども、読者はこれらを感じ取るばかりで「露肆」の叙述をやり過ぎすことはできない。本作における一人称の不在は、以上のような一般論に解消されない問題をさらに含み持つているからである。

それまで夜店の賑わいを映し出してきた「露肆」が新たな局面を迎えるのは、無愛想な「手遊屋の婦」が登場し、彼女の許へ「自から称して技師と云ふ」(七)露店商の男がやってくるときである。「露店中の愛嬌もの」という設定にふさわしく、この技師は登場するなり知人でもない「婦」の隣に座り込むと、「何て、寒いでせう、おゝ寒い。」と金切声を出して、ぐたりと左の肩へ寄凭る」のだが、

……体の重量が、他愛ない、暖簾の相撲で、ふはりと外れて、ぐたりと膝の崩れる時、ぶる／＼と震へて、堅く成つたも道理こそ、半纏の上から触つても知れた。

げつそり懐手をして一寸も出さない、すらりと下つた左の、其の袖は、何も支へぬ、婦は片手が無いのであつた。
(八)

この事実には読者もまた緊張を強いられるが、いま問題としたいのは、これを受けた次の場面にほかならない。

時に手遊屋の冷かに艶なのは、

「寒い。」と技師が寄凭つて、片手の無いのに慄然としたらしい其の途端に、吹矢筒を密と置いて、唯其だけ使ふ、右の手を、すつと内懐へ入れると、繻子の帯がきりりと動いた。其のまゝ、茄子の挫げたやうな、褪せたが、紫色の小さな懷爐を取つて、黙つて衝と技師の胸に差出したのである。

寒くば貸さう、と云ふのであらう。……

挙動の唐突な其の上に、又ちらりと見た、緋鹿子の筒袖の細いへりが、無い方の腕の切口に、べとりと血が染んだ時の状を目前に浮べて、ぎよつとした。

何うやら、片手無い、其の切口が、茶袋の口を糸でしめたやうに想はれるのである。

「其には及ばんですよ、えゝ、何の、御新姐。」と面啖つて我知らず口走つて、ニコチンの毒を説く時のやうな真面目な態度に成つて、衣兜に手を突込んで、肩をもそ／＼と揺つて、(後略)
(九)

「婦」に「片手が無い」ことを覚つた技師は、不気味な想像を働かせ、動揺を露わにする。彼女の「緋鹿子の筒袖の細いへり」が、鮮血にまみれた片腕の断面を否応なく連想させてしまうのだ。このグロテスクなイメージは読者の脳裡にも焼きつき、その眼を奪おうとするだろう。だが目下の関心は、技師の想像内容そのものではなく、それを記した傍線部分が、一人称現在の語り口では本来不可能な叙述だったことのほうにある。自身の感覚器官を通じて外界を認識するらしい観察主体にも拘らず、ここでは、不可視の対象である他者(技師)の心中までもが描出されているのである。むしろこの視点のゆらぎに(語り)の破綻を見届けるのはやさしいが、ここではそう片付けることを控えた。おそらく重要なのは、本来なしえぬはずの叙述行為が読書過程でことさら不自然に映っていないことのほうだ。

うからである。そうした見地から眺め返せば、引用部二行目から三行目の「技師が寄凭よりかつて、片手の無いのに慄然ぞとしたらしい其の途端に、」という記述もまた地の文であるものの、実際には「婦」の意識に基づく叙述だったと思に至る。語り手はすでに「ぶる／＼と震へて、堅く成なつた」技師の姿を捉えている以上、「慄然ぞとしたらしい」とは「婦」が向けた推測としか考えられないためである（この叙述に際しては、もちろん「手遊屋おもちゃの冷ひやかに艶えんなのは、」という一節の主部が利いている）。これらの箇所から伝わるとおり、「露肆」の観察主体はさも自然に他者の心中を洞察しえていたのである。

ここで、夏目漱石「吾輩は猫である」(『ホト、ギス』明治38・1、明治39・8)の次の一節を想起しよう。

吾輩は猫である。猫の癖にどうして主人の心中をかく精密に記述し得るかと思ふものがあるかも知れんが、此位な事は猫にとつて何でもない。吾輩は是で読心術を心得て居る。いつ心得たなんて、そんな余計な事はきかんでもいゝ。ともかくも心得て居る。

(九)

猫は他者の内面を洞察するに、「読心術を心得て居る」という弁解を忘れなかった。一個の身体を有する猫が「どうして主人の心中をかく精密に記述し得るかと思ふものがあるかも知れ」なかつたからである。当然、「露肆」の語り手の行為も同じ疑念を誘因するものであつたらう。それなのに、本来あつてはならない叙述はそういった疑念を生じさせぬほど不自然に目立っていないのだ。それは一体なぜなのか、理由を探る上で着目したいのは、傍線部直前の「寒くば貸さう、と云ふのであらう。……」という記述である。この一文は、「寒い」とこぼす「技師の胸に」、「小さな懷爐くわいろを」「黙もつて衝つと」差し出す「婦」のしぐさに向けられた、ここまでの叙述主体の推測と見なして差し支えない。しかし、そう捉えるばかりではいささか不充分でもある。というのも、傍線部の直後には「其それには及ばんですよ、え、何の、御新姐。」という技師の発言が置かれているからであり、この発言が成立するには、技師もまた、「婦」の動作を「寒くば貸さう、と云ふのであらう。」と解釈していなければならないのだ。一見すると語り手の推測と映った一文が、同時に、技師の意識が近接した箇所ともなっていた事実に気づくのはこの瞬間である。問題の一文は、語り手の観察と技師の内面をなめらかに接続させる緩衝装置として機能しえており、だからこそ、続く技師の内面をおした

叙述の連接が不調和に陥らずに済むのである。付言しておけば、「……」という空所も、こうした（語り）の位相の変容を予告する作用を担っていたようだ。

かかる表現を根底で支えるのが、一人称がついに明記されず、知覚主体の顕在化しない叙述であったことはいまでもない。その性格を大いに利用することで、「露肆」の語り手は、不自然な印象を与えることなく他者の内面描写を平然とやつてのけるのである。では、数ある近代小説のなかにあつてこの叙述の様態を特化しうるとするならば、「露肆」の技法には表現史の上でいかなる意義を見出すことができるだろうか。

四、写生文から小説へ

近代小説における一人称表現の変遷を跡づける安藤宏は、そのポイントのひとつに「明治三十年代の半ばから四十年代にかけて写生文が普及していく時期」を挙げながら、「写生文の一人称」は、「ほどなく「かつて―そこに―あつた」世界をいかに提示するか、という課題に突き当たり、次第に自然主義の「描写」論（三人称のよそおい）に取つて代わられていくことになる。」⁽⁴⁾と言及を添えている。このような見取り図をふまえつつ、「露肆」の特異な叙述の意義を検討してゆきたい。

「或る景色又は人事を見て面白しと思ひし時に、それを文章に直して読者をして己と同様に面白く感ぜしめんとするには、言葉を飾るべからず、誇張を加ふべからず只ありのまゝ見たるまゝに其事物を模写するを可とす。」（「叙事文」『日本附録週報』明治33・1・29〜3・12）という一節がその指針としてよく知られているとおり、写生文とは、対象の直写をこころざす方法意識を散文に適用しようとした正岡子規によつて創始されたものである。子規の高弟、高浜虚子は、「写生文の歴史はホトトギスの文章の歴史であります。（中略）写生文はホトトギスに芽生えしてホトトギスで成長したのであります。」（「文章入門」『ホト、ギス』大正元・11）と説くものの、その実、「写生文の歴史」を単線的に捉えるこの言明は必ずしもあつていない。子規の提唱以来、写生文は、近代小説を支える散文表現として実に多彩に分岐していたからである。

そんな写生文の進展過程の只中にあつた明治四十年三月、博文館発行の雑誌『文章世界』は特集「写生と写生文」

を組んでいる。寄稿者は高浜虚子、二葉亭四迷、島村抱月、三宅克己、柳田國男、長谷川天溪、柳川春葉、島崎藤村、黒田清輝の九名。「写生と写生文とは、今の文壇を動かしつゝある一問題である。」（記者）という認識のもとに組まれた本特集は、写生文が抱え込むひとつの課題を浮かび上がらせた点でとりわけ興味深く読める。たとえば、「今日の写生作家には先きに何か欲しいといった、写生以外の或るものを深く研究しようとしてゐる傾向が生じた。或る者とは何か、人間である。」と述べる高浜虚子は、「人間の研究」をとおして写生作家が「小説の方面にも、力の及ぶだけ、手を伸して見るのも、また面白からうと思ふ。」と弁じていた（「写生文の由来とその意義」。「二葉亭四迷もまた、「私にかう思ふ。何も写生といつて、狭い範囲に自ら限つて、人物をも自然の景色の一点景としてのみ見ずに、寧ろ、心の景色、即ち人の心理状態を写生的に描き出すのも、また写生文の一体として面白からうと。」（「写生文に就いての工夫」と提言する）とおり、写生文の発展の可能性がやはり「人物」への関心に示唆されるとともに、いわゆる（風景）としての人間の写生にとどまらず、不可視の対象である「心理」をも写生するよう催促されていたのである。その点では、漱石「野分」（『ホト、ギス』明治40・1）が「従前の坊ちやん等の作よりは筋も複雑になり心的描写も加はつて来て居る」ことに「写生文と小説との接近に力めて居る傾向を」看取する柳川春葉の言及（「写生文と小説の接近」）も、同時代の表現問題に反応した例のひとつに数えられる。

ただし、当時の写生文に「人の心理」の描出までもが要請されていたとはいえ、実況中継的に外界の事象を言語化してゆくような写生文の語り手にとって、その作業はむしろ容易ならぬ。だからこそ、猫が「読心術を心得て居る」と告白する先の引用場面について、安藤宏が「言文一致において実況中継の視点と統括的な語りの視点をどのように折衷させていくかという、試行錯誤⁵⁾」の表われに注意を喚起する所以なのだが、その難儀を解消させ、写生文の進展に新たな小説表現を託そうとする気運は確実に醸成していた。その様子は、片上天弦と島村抱月が伝える「写生を基礎とせる小説の製作を内外より要求せるの事実」（『彙報 文芸界』『早稲田文学』明治40・6）からも明らかである。すなわち、「ホト、ギス」派以外の人々が写生文に対して要求するところは、其の客観の自然に専らなるより転じて人間を描き、更にその内面生活の写生をも試み、更に進んでは写生文といふ習作的筆法を小説の上に用ひて完成せる芸術品製作を企てんことであ⁶⁾り、そうした表現意識が「在来の写生文作家の間」にも芽生えてきている、というのである。写生の筆を他者の内面にまで及ぼすこと、それは取りも直さず、一人称表現に立脚した写生文によって三人称の

小説世界を構築しようとする試みであつたらう。では、ここで模索される〈写生文を基礎とした小説〉は一体いかに成し遂げられてゆくものなのか。

写生文から小説へ、といった話法上の試行錯誤において重要な役割を担うのは、安藤宏もいうように「自然主義の「描写」論」であつたらう。「自然主義の「描写」」といえど決して一概にはできないが、さしあたり鏡花との対立構図が目立つ田山花袋の「描写」に焦点を絞ることとする。やはり花袋も、「作者（観察者）の感情は少しは言へるが、書いてある人物の腹の中は書けない。書くとは不自然となるやうな気がする。」と「写生」の限界を承知した上で、「恋を書くにしても、外形に顕はれた会合のさまとか握手とか会話とかばかり書かずに、その恋するふたりが別々に腹の中で思つて居ることをも忌憚なく正しく観察して書き給へ。」（「写生といふこと」『文章世界』明治40・7）と提言するように、時代の趨勢に敏感に反応を示すひとりに違ひなかつた。その花袋は明治四十四年四月、『早稲田文学』に「描写論」をまとめており、「記述」（「歴史の文章、科学の文章、哲学の文章、それから下つて、吾々が今日新聞雑誌に見るところの」、「説明」を主眼とする文章）に対し、「描写」の目的を「眼から頭脳に入つて生々として居る光景をそのままに文の面に再現させて見せようとする」こと、「かうであつたと説明せずに、かうであると描いて見せる」ことに求めながら、「梅が咲いて居る。これでは記述であつて描写ではない。白く梅が見える。かうなると、いくらか描写の気が出て来る。吾々の前に咲いて居る梅の状態が分明と眼の前に見えるやうになつて顕はれて来るように心懸けるが描写の本旨である。」と唱えていた。小説の文章として優位が置かれるのは、もちろん「記述」ではなく「描写」のほうである。

平面描写が試みられたという「生」（『読売新聞』明治41・4・13、7・19）の分析から、花袋の説く「描写」の特徴を「主体を空白にしたまま知覚し、描写する働きそのもの」と摘出するのは曾根博義であつた。たとえば「白く梅が見える。」といった叙述の場合、それは誰の知覚に基づくのか判然とせず、たしかに「知覚の主体が空白のままに残されてい」といえる。そして、そのように知覚主体の居所にぽっかりと「空白」ができてくるからこそ、「作中人物が次々とその空白を埋めて行くと、その都度、その人物の言葉で描写することが可能にな」ところに、花袋の「描写」の意義は求められていたのである。いわゆる〈自由間接話法〉として機能することになるこの「描写」法をめぐる、その生成過程をたどつた永井聖剛の論考を次に参照すれば、そこで鍵とされるのが、「知覚的発見や気付きが基調となる写生文」の文体にほかならなかつた。花袋の模索する「地の文が、〈わたし語り手〉のものであり、なおかつ、〈わ

たし「作中人物」のものであるような複層的な文体」／「自由間接話法」は、「写生」的な「…見ると、くが見える」文体の作中人物の視点への適用」によってもたらされるといえるのである。このとき、表現史における花袋の「描写」を新たに捉え直すことが可能となる。その「描写」は、「写生文の手法を用ひて小説を成さんとす」目的を遂げる表現としてあったのだ。

〈写生文を基礎とした小説〉模索期のなか、花袋の用いる「描写」表現をひとつの応答と受けとめた上で、「露肆」の叙述技法に眼を戻したい。すでに確認したとおり、一人称が明記されず知覚主体の顕在化しないこの叙述は、その性格を利用することで本来不可能な他者の内面描写を遂行しえていた。こうした特質を考慮するかぎりでは、「露肆」にも写生文の抱えた課題の克服を認めることができそうだ。実際、花袋の「描写」表現を支える「主体を空白にしたまま知覚し、描写する働きそのもの」といった特徴は、「露肆」の叙述の性格と同調するようでさえあり、とすると互いに反目していた鏡花と花袋だからこそ、小説表現をめぐるこの足並みの揃い具合はいっそう興味深く受けとめることができる。もっとも、双方の表現には決して同調しえない側面も厳存しており、その相違は小説形式の面において最も顕著に現われ出てくる。花袋の「描写」が〈自由間接話法〉として機能する点に証されるとおり、〈写生文を基礎とした小説〉はもっぱら三人称小説のかたちをとりがちだったのに対し、「露肆」は一人称体小説の態を維持していたからである。鏡花と花袋の場合にかぎれば、こうした対照には冒頭で触れた描写観の相違を思い合わせることが可能なのかもしれない。いずれにせよ、すでに表現史における「露肆」の位相は鮮明に見えはじめてきている。同じく〈写生文を基礎とした小説〉でありながら、花袋三人称小説を支える「描写」とは異なる方向から立ち現われている点で、鏡花の「露肆」は表現史上にとどまるに足る一篇となりえるのである。むしろ近代小説を牽引していくのは花袋／自然主義の「描写」であったに違いない。だが、物語をいかに語るか、小説表現をめぐる試行錯誤の渦中において、「露肆」の叙述もまたひとつの可能性を胚胎した技法となっていたのである。再度確認しておけば、鏡花が「露肆」を発表したのは明治四十四年二月であり、花袋が「描写論」をまとめるのはその二ヵ月後のことだった。この同時性もいま、表現史における「露肆」の位相を一段と浮き立たせることになるだろう。

おわりに

「本質的には、鏡花は地の文の客観的な叙述と、登場人物の主観的な語りを区別しませんが、⁽⁸⁾と区別できません。」といった言明も見当たるとおり、鏡花の小説作法上、いわゆる三人称小説であっても、その虚構世界の立ち上げは独特の感性豊かな語り手にゆだねられることになる。「露肆」もまたそうした一篇と見なす場合、その叙述は鏡花が終生変えずにいた語り口のひとつに収まり、別段取り立てる必要などなかったことになるかもしれない。では、「露肆」における叙述技法は、鏡花文学のなかにあつてまったく特別に眺めることができぬのか。たしかに、後続する同時期の鏡花小説にかぎってみても、「築地両国」(『万朝報』明治44・3・4・6)や「妖術」(『太陽』明治44・5)には「露肆」と酷似した叙述を見受けることができる。けれども、一見似通っているとはいえ、それらの叙述の仕様に明白な差異が含まれてあることは注意しておいてよいだろう。「築地両国」の場合、「乗合の中には、さてはエホバの智慧と云ふのは、羅馬字の事か、と思つたのが居る。」(二)といった叙述がその指標となり、この内面描写の手つきにおいて、「露肆」との相違が明瞭に浮かび上がっている。「妖術」では、冒頭付近に示された「丁ど、其処に立つて、電車を待合はせて居たのが、舟崎と云ふ私の知己——其から聞いたのをこゝに記す。」(一)という一節に「露肆」との相違が判然とする。もともと、そのような設定にも拘らず、三人称体を前提とするはずの叙述は舟崎一帆の一人称的な「語り」にすべり込んでゆくものとしてあり、「語り」の融合作用⁽⁹⁾というべきこの事態が、質を異にする「露肆」の叙述との親近性を支えていたのであつたらう。

「小春」、「青鷺」、「築地両国」、「妖術」といった同時期の小説表現と照らし合わせるかぎり、そのいずれとも合致しない「露肆」の叙述技法は鏡花文学中にあつてもやはり異彩を放つ、と受けとめることができるはずだ。そして付言しておけば、その叙述にはなお著しい特徴を看取することができる。一読すぐに気がつくところ、物語のなかには複数の空白部があからさまに仕掛けられているからである。たとえば読者の脳裡に焼きつけられた「婦」の片腕欠損もその理由はついにわからず仕舞いなように、「露肆」において、読書過程で生起する疑問や謎がそのうち解消されるだろうという慣習的な期待はことごとく裏切られてゆくのである。したがって、物語を締めくくる脳臍売りの言葉が新たな疑問を植えつけるのも自然ななりゆきかもしれない。脳臍売りは不機嫌な理由を訊ねられ、前夜に見舞われた出来事についてこう口を開くのだ——「何や云うて、彼や云うて、まるでお話しに成らんですが。誰が何

を見違へたやら、突然^{いきなり}しらべに来て、膾炙^{いざな}膾^い膾^なの中を捜すんですぞ、真白な女の片腕があると云うて。」(十)。ここに出現する不気味な照応を残して、「露肆」の幕は下ろされる。

ドラマの発端となるに相応しい細部がただ散在するばかりのありように、「読み了つてウンザリした、どれが主人公だか、どれが復主人^{ママ}公だか、頭も尾^{しっぽ}もないやうな小説だ。」と月旦子が批判したのも無理はない。ただし、「露肆」に内在する錯雑さは、作中に映し出される夜店の猥雑さと明らかに共鳴し合いつつ、のみならず鏡花作品史の上でも興味深い要素として眺めることができるものだ。なぜならその様相は、前年の「歌行燈」(『新小説』明治43・1)における精緻な構成ときわめて対照的に映るとともに、結末を迎えても解消されない謎が目立つ「革鞆の怪」(『淑女画報』大正3・2)や「眉かくしの霊」(『苦楽』大正13・5)など大正期鏡花小説の表現機構に通じてゆくだけだからである。その意味でも「露肆」は、小説表現の新たな可能性を探っていただろう当時の鏡花の姿を如実に伝える一篇となっている。

註

- (1) 鏡花の表現意識の成功は、この一節を例にとつた安倍能成の、「其の言ひ方に旧式な所はあるとしても、兎に角光景を躍動させて居る所があると思ふ。」(『ホト、ギス』明治44・3)という評価に支えられる。
- (2) 鈴木啓子「伝説の一人称——泉鏡花「唄立山心中一曲」の表現機構」(『文学』第九卷第五号、平成20・9、岩波書店)七一頁。これまでの「鏡花一人称体小説」へのアプローチは、山田有策「言語空間の呪術——文体と語りの構造」(『深層の近代 鏡花と一葉』平成13・1、おうふう、初出は、『国文学』昭和60・6)、越野格「鏡花における語りの形式——その一人称小説の構造について(1)——」(『国語国文学』第三十九号、平成12・3、福井大学国文学会)、魯恵卿「一人称による語りの可能性——泉鏡花「黒壁」「豊の一心」を中心——」(『日本語と日本文学』第四十七号、平成20・8、筑波大学日本語日本文学会)など、鏡花文学における(語り)の形成をたどる試みがなされていた。
- (3) 猪狩友一・鈴木啓子・日比嘉高・佐藤秀明・安藤宏「座談会 一人称という方法」(『文学』第九卷第五号、

- 平成 20・9、岩波書店) 二九頁
- (4) 安藤宏「第 I 部 / 第三章 一人称の近代」(『近代小説の表現機構』平成 24・3、岩波書店 / 初出は、『文学』第九卷第五号、平成 20・9) 七〇頁
- (5) 安藤宏「第 I 部 / 第二章 「言文一致」のよそおい」(『近代小説の表現機構』平成 24・3、岩波書店 / 初出は、『文学』第八卷第六号、平成 19・11) 五三頁〜五四頁
- (6) 曾根博義「「描写」と「語り手」——田山花袋の描写論とその実際」(中西進編『日本文学における「私」』平成 5・12、河出書房新社) 一六四頁
- (7) 永井聖剛「序章 ——自然主義のレトリック——」、「第六章 写実から描写へ——明治三十年代の写実表現と田山花袋」、「第七章 〈虚子の写生から小説へ〉の意味——「文章世界」の「写生と写生文」特集から」(『自然主義のレトリック』平成 19・2、双文社出版)。なお、花袋「描写論」に言及する註(4) 前掲安藤論文では、「知覚動詞を用いることによって、さりげなく叙述主体の主観や判断を滑り込ませていくこの種の技術——三人称的世界観と一人称的世界観との重層化——にこそ、おそらく自然主義小説の「描写」の成否がかけられていた」(七八頁) といった見解が示されている。
- (8) 中条省平「I 記述と描写 / 状況を説明する 泉鏡花『風流線』」(『文章読本 文豪に学ぶテクニク講座』平成 15・10、中公文庫、五〇頁、初出は、『小説トリッパー』一九九八夏季号)
- (9) 山田有策 / 註(2) 前掲書、四九頁

◆鏡花作品の本文引用は、『鏡花全集』(昭和 48・11〜昭和 51・3、岩波書店 / 第二版) に拠る。ただし、漢字は新字に改め、ルビは適宜省略した。

第四章 「菟蕪本」

——わが身に迫る恐怖——

はじめに

明治四十二年二月から没する昭和十四年九月まで番町に居を構えていた泉鏡花は、いわゆる「番町もの」と称される作品群を遺している。そのうちの一篇、「菟蕪本」は、大正二年六月に雑誌『ホト、ギス』へ掲げられた怪異小説である。なお、鏡花が『ホト、ギス』に寄せた作品は、この「菟蕪本」にかざられる。

題名は、遊女を扱った内容にちなんで選ばれた、近世の洒落本の異称とされる。後年に発表された小品「番茶話」(『時事新報』大正11・5・23〜31)中の「蛙」の章によれば、同じ紅葉門下の友人であった谷活東の体験が「菟蕪本」着想の契機となっていたようだ。

或時、小店で遊ぶと、其(谷活東の——引用者註)合方が、夜ふけてから、薄暗い行燈の灯で、幾つもの、あらゆるキルクの香を嗅ぐ。……あらゆると言つて、「此が恵比寿ビールの、此が麒麟ビールの、札幌の黒ビール、香竄葡萄酒、牛久だわよ。甲斐産です。」と活東の寝た鼻へ押つつけて、だらりと結んだ扱帯の間からも出せば、袂にも、懷中にも、懷紙の中にも持つて居て、真に成つて、真顔で、目を据ゑて嗅ぐのが油を舐めるやうで凄かつたと言ふ……友だちは皆知つて居る。

この挿話と、志賀直哉から伝え聴いた「狂気の如く鉛筆を削る奇人」の話から、鏡花は「——不束で恐れ入るが、小作菟蕪本の蠟燭を弄ぶ宿場女郎」を「思ひ着いた」と明かすのである。また、座談会「旅行笑話」(『女性』大正13・8)で告白された「私は石炭の臭ひが好きなんだ。金を出しても嗅いで居りたい位好きですね。」という鏡花自身の嗜好が、

白露という女郎の造型に反映していた可能性も充分に考えられる。そんな白露に魅せられた男たちが、次々に発狂していくさまを描くのがこの「菟藟本」という物語である。

鏡花にとつての大正期はしばしば（戯曲の時代）と称され、本作の前後にも「夜叉ヶ池」（『演芸倶楽部』大正2・3）や「海神別荘」（『中央公論』大正2・12）など、現在でも舞台化される作品が相次いで発表されている。やはりそちらが目立つためか、「菟藟本」はこれまでほとんど顧みられる機会を持たず、管見のかぎりではまとまった論考も橋正典によるものしか見当たらなかった。橋論文では主に白露の存在に照明を当て、その人物像の把握が試みられているが、本章で特に問題としてみたいのは物語末尾でより強く刻印される発狂の連鎖のほうである。「怪むべし、其の友達が、続いて——また一人。……」と一篇が締めくくられるとおり、発狂の連鎖こそがこの物語を支える怪異と映るからである。男たちが狂気に陥っていく理由について橋論文ではまったく問われていなかったが、この怪異表現を取り上げるにあたり、その経緯を探る必要があるだろう。

ところで、怪異とは本来、多かれ少なかれ人々を震撼させるものといえるはずだ。しかし鏡花の描出する怪異となると、そこに見出されてきたのは不気味さや恐怖というより、たいていは美しさであったように思われる。たとえば奥野信太郎は、恐怖をもたらす怪談の作者として三遊亭円朝に言及したあと、以下のように続ける。

ところがここに恐怖と関係がなくてすぐれた怪談の作者がもう一人ある。それはいうまでもなく泉鏡花である。鏡花を怪談の作者と称することは、あるいは不当かとも考えられるが、もしそれならば「鏡花の小説に出てくる幽霊」と訂正しておいてもいい、とにかく鏡花はある程度幽霊や怪異の存在を信じていたといわれているが、その小説に現れてくるそれらは、けっして恐怖感は唆らないけれども読者の魂を比類稀な絢爛たる詩情の雰囲気のなかに深く包み込んでしまう。だから鏡花の小説のなかに現れてくる幽霊なら、怖しくはないけれどぜひ一度あつてみたいと思うようなのは多い。

（「円朝・鏡花の世界」『文学みちしるべ』昭和31・12、新潮社）

このような印象が生まれる一因として、鏡花の怪異というとおのずと、装飾的な語を多くまとった幽霊や妖怪らに注目が集まっていたことが挙げられよう。つまり、読者はもっぱら妖艶な美女に眼を奪われてしまうことで、鏡花が

描く怪異の孕むおぞましさは看過されてきた向きが窺えるのだ。⁽¹⁾とはいえ、はたして鏡花の怪異は本当に恐怖心を掻き立てることがないのだろうか。本章ではこうした問題について、妖艶な女郎の存在のみならず、発狂の連鎖という怪異表現にも重点を置いて検討してゆきたい。

なお、鏡花は本作発表のちに「第二菟蕪本」〔『新日本』大正3・1〕を執筆している。が、内容に直接的な関連はないといえるので、ここでは「菟蕪本」を独立した短篇として扱うこととする。

一、桔梗屋の白露

燃えさしの蠟燭をもらいに来たために放火犯の疑いをかけられた進藤延一という男は、刑事を装った下塗の欣八への釈明として、みずからの過去を打ち明ける。その回想談のなかに登場する女郎が、桔梗屋の白露である。

この白露を、鏡花がたびたび描いた「奈落に生きる落魄芸人や芸者たちの一つの極北の姿と考え」、「まるで自分の存在自体に対するような深い罪障意識と恐怖心が付与されている」と指摘したのは橘正典である。氏は、「鬼だか蛇だか知らない男と一つ処……せめて、神仏の前で輝いた、あの、光一ツ暗に無うては恐怖くて死んで了ふのですもの。」

(十)という白露の台詞に着目した上で、頭に絵蠟燭を立てた彼女を「丑の時参詣」をする女と重ね合わせ、「他人を呪う恰好をした女自身が、同時に、自ら男という釘で釘打ちされる呪詛の対象に擬した呪人形になる」ことによつて「己れの罪障意識と恐怖から脱れようとしている」と論ずるのである。⁽³⁾もつとも、「丑の時参詣」の連想は進藤延一によつてほのめかされたにすぎず、白露自身がそのような意識を抱いていたかは定かでない。むしろ、進藤もその連想をすぐに打ち消し、彼女に「巫女の美女」を重ね合わせていたのではなかったか。いずれにせよ、そうした白露の様子が「此で見えるくらゐ又、白露の其の美しさと云つてはない」(十)と進藤に語らせるものであった以上、彼女が自身をより魅力的に映す術を心得ていた可能性が十分に想定される。

この点、白露が進藤から「消さないかい」と促されても拒んだ一本の蠟燭が「水天宮様の御蠟」(十)であった事実にも注意しておく必要がある。水天宮は、安産や水難除けだけでなく、水商売に対しても御利益があることで広く知られているが、桔梗屋の御職女郎、すなわち最も人気のあった白露がその蠟燭に商売繁盛の願をかけていたとしても、

何ら不思議なことではないだろう。これらの細部から、白露に女郎屋で働くことへの積極的な姿勢さえ看取できるとすれば、彼女に「深い罪障意識と恐怖心」を見出すのは甚だ疑わしいといわねばなるまい。橘氏の呈示する白露像には議論の余地がありそうだが、それでは、彼女は一体どのような存在であったのだろうか。

進藤と車夫とがかつて交わしたやりとりから、白露のいる桔梗屋があるのは四谷大木戸の近くだと推定できる。江戸時代におけるこの近辺一帯は内藤新宿にあたっており、江戸四宿のひとつとしてまさに江戸の内外を仕切る境界に位置する場であった。その当時は物資の流通や花街などで大分賑わったというが、もちろん現代の副都心としての新宿の繁華さとは雲泥の差がある。本作発表時である大正期においても、やはりそのあたりは東京の中心部から外れた辺境の地にすぎなかったようだ。田山花袋は『東京の近郊』（四 郊外の古駅）／実業之日本社、大正5・4のなかで往時の江戸四宿にふれ、「昔の宿場は全くその地方の田舎町になって了った」と書き記した。花袋の眼に「東京の真中では味ふことの出来ない、ある古い衰へた複雑した匂ひを嗅ぐことが出来る」「場末の町」と映った新宿の情景は、定期的に「莚蕪本」発表時のそれと大差ないだろう。そのような辺鄙な地に、桔梗屋は建っていたことになる。進藤のいう「蹴ころ同然な掃溜」（八）とは、身を落とした遊女の境遇を指していたかもしれないが、「樓なり、場所柄なり」という判断や「家中穴だらけの障子の紙」（五）が物語るように、桔梗屋はまさしくみすぼらしい「安店」として設定されているのである。

進藤は「牛鍋のじわ／＼酒に、夥間の友だち」（八）から白露の「噂」を伝え聴く。そこから明らかになるのが、「一度燃えたのですから、其の香で、消えてから何のくらい経ったかが知れます」と「何処の、何うした蠟燭だか、大概分」るほど「生命がけで」燃えさしの蠟燭の香を好むという彼女の奇癖である（九）。この情報を得た進藤は、「おいらんの土産にしようと思つて」蠟燭の燃えさしを携え、「火取虫と云つた形で」桔梗屋の白露の許に引き寄せられてくるのだった。ところで、進藤に伝わったこの「噂」は、ある程度すでに流布していたものと考えられる。なぜなら、白露はこのときまでに、男たちから贈られたはずの多くの蠟燭を手に入れていたからである。彼女は、「車夫の看板」の蠟燭を「水天宮様の御蠟」と偽つた進藤に対し、本物の「水天宮様のお目に掛け」るばかりでなく、「此は、下谷の、此は虎の門の、飛んで雑司ヶ谷のだ、いや、つい大木戸のだと申して、油皿の中まで、十四五挺、一ツづゝ消しちや頂」き、その上「……扱帯の下に五六本、襟の裏にも、乳の下にも、幾本となく忍ばして」もいた（十）。進藤の

訪れが「度かさなるに従つて、数を増し、燈を殖して、部屋中、三十九本まで、一度に、神々の名を輝かすことさえするのであった。

このような描写から、進藤延一のほかに多くの男たちが蠟燭を持って白露の許へ通う姿を想像するのは難しいことではない。進藤の場合には、「成田へも中山へも、池上、堀の内は申すに及ばず。——根も精も続く限り、蠟燭の燃えさしを持つては通ひ、持つては通ひ」(十)、その回数「何十度」と述べられるが、こうした行為はほかの男たちも同様であつたらう。このとき桔梗屋は、四谷大木戸という場末の空間に店を構えているにも拘らず、「噂」を耳にした多くの男たちによって目指されるべき場として立ち現われるのだ。その結果ここには、場末にすぎなかつた空間の一点が中心化されるといふ特異な現象が発生することになる。

桔梗屋のような「安店」にはいるまいと思われるほど「容色と云ひ氣質と云ひ、名も白露で果敢ないが、色の白い、美しい婦」(七)は、右に記した現象を引き起こす点からも、特異性を付与された存在として眺めることができる。特殊な空間にいる怪しげな女性という点、男性を魅了する点においてもたとえば「高野聖」(『新小説』明治33・2)に登場する妖女がたちまち想起されるが、ただし白露は、人間を動物に変えてしまう魔力の持ち主のように非現実的な存在とは映らない。実際、男たちの発狂が白露の意思に関わるのかどうかも不確かなのである。とはいえ、白露に関わつた男性が狂気に陥るのは明白な事実としてあり、この点がさらに彼女を特徴づけることになる。では、男たちの発狂は一体何に起因するのだろうか。

二、発狂の原因

部屋へ入ると、廊下を背後にして、長火鉢を前に、客を待つ気構えの、優しく白い手を、しなやかに鉄瓶の蔓に掛けて、見るとも見ないともなく、ト絵本の読みさしを膝に置いて、膚薄さうな縞縮緬。撫肩の懐手、すらりと襟を迂らした、紅の襦袢の袖に片手を包んだ頤深く、清らかな耳許すつきりと、湯上りの紅絹の糠袋を皓齒に嚙んだ趣して、頬も白々と差俯向いた、黒繻子冷たき雪なす頸、此が白露かと、一目見ると、後姿でゾツとする。

白露は、こうして眼前に現われる。一読して明らかなおと「雪」にも重ねられるその肌の「白」さは、「紅の襦袢」や「黒襦子」と並べられることによって十分に際立たせられている。このような「白」はたしかに御職女郎である白露の妖艶な魅力を引き立てる要素に違いないが、一方ではそれと同時に、彼女の性的な純潔さをも示唆しているかのようだ。

癡言を吐け、とお叱りを受けようと思ひますのは、娼妓で居て、宛然、其の婦が素地の処女らしいのでございませう。え、他の仁には先づ兎に角、私だけには真個でございませう。

(七)

「私だけには真個でございました」という進藤の告白が、「娼妓で居」ながら「素地の処女らしい」という印象に向けられるのはもちろんだが、他方でその言い回しは、二人のあいだに性的交渉が一切行なわれなかったことをほめかしているともとれる。実際、進藤が関係を結ぼうとして蠟燭の火を消すよう促すと、白露はそれを拒み、そうしてさらに絵蠟燭にも火を移すのであった。火を点ける意の動詞「ともす」には、「男女が交合する」という意味も含まれている。一見すると舞台は整っているように思われるが、しかしそれにも拘らず、どうも二人のあいだには性的交渉が結ばれていないようなのだ。白露の特異性、そしてそれに伴う男たちの発狂は、不自然に映るこの点と関わるように考えられる。

何と絵蠟燭を燃したのを、簪で、その鬚の真中へすくりと立てて、烏羽玉の黒髪に、ひら／＼と篝火のひらめくなりで、右にも成れば左にも成る、寝返りもするのでございませう。

——恠うして可愛がつて下さいますなら、私や死んでも本望です——

と此で見ると、森で丑の時参詣なればまだしも、あらたかな拝殿で、巫女の美女を虐殺しにするやうで、笑靨に指も触れないで、冷汗を流しました。……

それから悩乱。

因果と思切れません……が、

——まあ嬉しい——

と云ふ、あの、容子ばかりも、見て生命いのちが続けたさに、(中略)身も裂き、骨も削りました。(十/傍線引用者)

「菟蕪本」を「神秘的作品の上乗なもの、鏡花式技巧の極致である」と称える山田櫛榔が「全く悩乱々々。凄いと
も凄い。久し振りで鏡花のマジックに陶醉させられてしまった」(『七月の文壇』『帝国文学』大正2・8)と述べる右のひ
とコマや、のちの場面においても蠟燭は灯されていたに拘らず、白露と進藤のあいだに性的交渉が結ばれたような気
配は窺えない。それどころか、進藤は眼の前に横たわる白露をただ眺めるばかりで、彼女の身に指一本触れられない
という様子を表わしてさえいるのである。以前に白露を「対方あいかた」に選んだ「他の仁」も同様の態度でいたとすれば、
まさに彼女は「素地きぢの処女むすめらしい」という印象そのままに性的に無垢な存在であるのかもしれない。しかし、彼女が
御職女郎である事実を考慮すると、その推測は奇妙に映らざるをえない。「他の仁」が実際どのようなようにふるまっていた
かは分からないが、いずれにしても、どうして進藤は白露を視覚的に捉えるのみで、みずからの性的な欲望を抑え込
んでいるのだろうか。

「恋する男は、自分自身の欲望の屈辱的な姿を、愛する女に見せることを恐れるよりほかに方法はない」と指摘し
たルネ・ジラールは、その具体例を次のように述べている。⁽⁵⁾

ジュリヤンは、マチルドが自分の腕の中にやつと落ちこんだ時、彼女の意識をどんなになくしてしまいたかった
ことだろう。《ああ、こんなに青ざめたこのほっぺたに、お前の気づかぬように、思うぞんぶん接吻がしてやれた
らなあ!》(中略)プールの物語の語り手は、眠り、こんだアルベルチーヌの傍らでしか快樂の一瞬を知ること
がない。ドストイェフスキーの恋人たちにおいては、愛する女の視線を抹殺し、抵抗も意識もない女をわれわれ
に引きわたしてくれる殺人が、絶え間ない誘惑となるのだ。

(傍点原文)

女性の頭在的な意識や眼差しが男性の欲望を抑圧するというルネ・ジラルルの見解が、すべての男性に当てはまるとはもちろん断じがたい。だが少なくとも「菟藟本」の進藤は、例示された男性らと類似の性格を引き受けている。先の引用箇所を振り返ると、「凝ちつと視られた瞳は濃し」とも描出される白露の眼差しは蠟燭の灯火によって常に感受され、加えて、白露の意識がはつきり保たれているからこそ、進藤は彼女の「笑あぐほ靨ほに指も触されないで」いたと眺められるのである。

別の場面には、ちょうど裏側の視点から同じことが表われている。進藤が白露と対峙した際の回想を伝え終え、欣八に対し「懺悔だ、お目に掛けるものがある」と押し入れのなかから引き出したのは、白露のものらしい「緋の長襦袢」をまとわせた、色の真つ白な蠟人形であった。もちろん蠟人形に意識などあるはずがなく、「つるりと」した顔には視線を向ける瞳もない。そこには男性の欲望の達成を阻むものは何も存在しないのだ。進藤はその蠟人形を「膝へ横抱き」して、「蠟燭の心へ、火を移す」と、

人前も構う事か、長襦袢の肩を両脇へ巻込んで、汝てめえが着るやうに、胸にも脛からにも搦からみつけたわ、裾がずる／＼と畳へ曳く。

自然とほてりがうつるんだってね、火の燃える蠟燭は、女のぬくみだツさ、奴が言ふ、……可ようがすかい。頬辺を窪くぼますばかり、齒を吸込んで附着ちつけるんだ、串戯じやうたんぢやねえ。

やゝ少時しばらく、魂が遠く成なつたように、静ちつとして居ゐると思ふと、襦袢の緋が颯さつと冴さえて、揺れて、靡ないて、蠟に紅い影が透とつて、口惜くいか、悲あはれなか、可哀あはれなか、ちら／＼と白露を散らして泣く、そら、とろ／＼と煮えるんだね、嗅かぐさ、お前さん、べろ／＼と舐なめる。目から蠟燭の涙を垂らして、鼻へ伝はらせて、口へ垂らすと、せい／＼肩で呼吸いきをする内に、ぶる／＼と五体を震はす、と思ふとね、横倒なれに成なつたんだ。さあ、七顛八倒、で沼見ぬみたいな六畳どろ／＼の部屋を転摺のめずり廻る……炎が搦からんで、青蜥蜴あおとかげの腕打のたうつやうだ。

(十)

白露の肌を連想させる真つ白な蠟燭の火照りに「女のぬくみ」を感じ取るように、この情景には進藤と白露による構合の暗喩を読み取ってよいだろう。このとき、進藤の抱えていた欲望は果たされ、白露との関係に見られた違和感

も解消する。しかしそれは同時に、進藤を狂気に陥れるものでもあった。

かつて白露は進藤に向かつて、「せめて神仏の前で輝いた、あの、光一ツ暗に無うては恐怖くて死んで了ふのですもの」や、「慙うして可愛がつて下さいますなら、私や死んでも本望です」と告げた(十)。この白露の言葉は、「生命がけで好きな」蠟燭をとおして性行為と死を結びつけるものである。一方、進藤はそのような白露に対して「巫女の美女を虐殺しにするやう」な思いに駆られたため、関係を結べないでいた。進藤の欲望は白露を「虐殺しにする」ことではなく、彼女の意識や眼差しのないところで初めて果たされるたぐいのものであったからだ。本作においては性行為と死が強く引き合わされているようだが、そうとすれば、先の引用箇所における二人の性的交渉の暗喩のうちにも白露の擬似的な死が見出せるのではないだろうか。

そこで、進藤の抱く蠟人形に着目してみよう。生身の白露が蠟燭の香りに包まれていたように、「緋の長襦袢」をまとって彼女の形代となる蠟人形も、もちろん同じ匂いを漂わせる。この蠟人形が実は、死んだ白露の代替物となっている。江戸川乱歩が人形への愛に「死姦」の「心理が混っていないとはいえずぬ」と告白したように(「炉辺物語／人形」『東京朝日新聞』昭和6・1・14(19)、人形は少なからず人間の死体を連想させる面を有するが、実際に近世イタリアで作成された始めた蠟人形は、死体の正確なコピーを目的とするものだった。もともと、そのような事実には拠るまでもなく、そもそも蠟人形は死体と縁縁関係を結んでいる。蠟人形は、すぐさま屍蠟と称されるものを引き寄せるからである。屍蠟とは、「水中や水分の多い土中であって空気との接触が断たれ」たために蠟様に変化した死体のことだ(『日本国語大辞典』第二版)。かくして屍蠟と蠟人形が互いに通い合うとき、進藤の抱く蠟人形は「視線」や「意識」を有していないのみならず、白露の死体そのものを模していることになる。とすると、先述の情景において、「緋の長襦袢」をまとった蠟人形は白露の死体と見立てられ、先の乱歩の告白と結ぶなら、それと絡み合う進藤には屍体愛好癖を垣間見ることができのではないだろうか。

欣八の発狂に関しても、同様のことがいえそうだ。

唯一人の女房の、寝顔の白い、緋手絡の円鬘に、蠟燭を突刺して、じり／＼と燃して火傷をさした、其から発狂した。

(十一)

欣八の妻が白露と重なるこの場面においても、「視線」や「意識」はしつかりと取り除かれている。白露と対照的に、欣八の妻は「緋手絡の円髻に、蠟燭を突刺^{つっさ}」されても気がつかないほどぐつすり眠り込んでいた。だからこそ火傷を負ってしまったのである。意識の一次的断絶から睡眠が一種の死と見なされるように、このときの欣八の妻は、蠟人形と同様に白露の死体をかたどっていたことになる。加えて、眠り込んだ女性の横で性的恍惚を感じる男を描いた川端康成「眠れる美女」(『新潮』昭和35・1と昭和36・11)の構図を想起すれば、欣八にも屍体愛好を窺うことが容易といえる。さらには、ロラン・バルトが「眠れるアルベルチーナを前にした語り手」にみずからを重ねて、「不活性な状態」にある「愛する肉体を長々と吟味」するとき、「わたしは、あきらかに死体をフェティッシュにしようとしている」と述べていたことも留意しておいてよいだろう。進藤と欣八の例から帰納すると、性的な欲望の対象に白露を据えたとき、男たちは屍体愛好癖^{ネクロフィリア}に絡め取られてしまうようだ。屍体愛好癖^{ネクロフィリア}を異常性愛と認識する者らにとって、その性癖はまさに狂気の沙汰としか映らない。このような意識をそのまましるしづけるように、本作では異常性愛者に発狂がもたらされるのである。発狂を擬似的な死と捉えれば、性行為と死を結びつける白露の言葉は、皮肉にも相手の男たちによって体现されるものであったことになるだろう。

三、〈語り〉の構造

明治末から大正初期にかかる日本の文化には、西洋の世紀末芸術が色濃く反映している。そこに登場するファム・ファタルの影響はしばしば夏目漱石の描く女性像に看取されるが、佐伯順子は「鏡花作品の女性像にも」ファム・ファタル⁸としての同時代的共鳴⁸を認めている。蠱惑的であるがゆえに男たちを破滅へ導く点において、白露もまたファム・ファタルのひとりである。各地の蠟燭が白露の許へ運ばれる動きが示すとおり、多くの男性を惹きつける白露は、まさに求心力を持った女性として描かれていることが明らかだ。

一方、その求心力と呼応しながらもまったく正反対といえる遠心的な動きを見せるのが、流布する白露の「噂」と、それに伴う発狂の連鎖である。本作において、伝達行為の連続が物語の骨格をなしており、それはまた、発狂の連鎖

という怪異を支えている。したがって、その怪異表現の考察を進めるために、まずは「菟藟本」の〈語り〉の構造をおさえておきたい。

物語の全体は、最も外枠に立って地の文を担う語り手の統括下に置かれており、白露と出会った進藤の過去時を呈示する「四」章から「六」章もむろん同じ語り手によって展開される。ただし留意すべきは、「七」章冒頭にある「慙う云ふ事をお話し申した処で、」という進藤の台詞である。その言葉によれば、物語内において過去時を語るのは、進藤自身であったことが明らかとなる。この進藤の存在を、大外枠に立つ語り手に対して、表出しない潜在的な語り手と捉えたい。過去時において、「夥間の友だち」から白露の存在を伝え聴いた進藤は、現時では、欣八を前に白露を語る語り手となっているのである。

聴き手から語り手へとその立場が変化する様子は、欣八において、より顕著に窺うことができる。次に引くのは、「十」章半ばで唐突に現われるその欣八の台詞である。

「大変だ、大変だ。何だつて和尚さん、奴も其れまでに成つたんだ。気の毒だと思つて其の女がくれたんだらうね、緋の長襦袢を何うだらう、押入れの中へ人形のやうに坐らせた。(以下略)」

これは進藤が狂態を表わしたことにより、彼の「小屋」から「夢中で逃出し」てきた欣八が、「大変だ、大変だ」と「和尚さん」や「友達」に語り散らす台詞とも見受けられる。ただし、「其の女」という表現に着目すると、そうした把握が誤りである可能性に気づかされるだろう。ここまでの内容を逐一たどってきた読者にとっては特に違和感を与える表現でないものの、「和尚さん」や「友達」にとつて「其の女」が誰を指すのかはまったく不明である。そもそも欣八は、燃えさしの蠟燭をもらいに来た進藤に放火犯の疑いをかけて彼のあとを追いかけたのだから、突然の「女」の登場は話の聴き手に戸惑いを与えずにはいけないはずだ。にも拘らず、そのような描写は見当たらない。「其の女」という表現をこのとき成立させるためには、すでに桔梗屋の白露について相手に伝えている必要があるだろう。こうした前提条件を重視すれば、欣八が仲間と別れてから進藤と接触する「三」章以降の内容がすでに語られていたと考えられるほうが自然といえるのではないだろうか。つまりこのとき、進藤の場合と同じく、それまで表出していなかった欣

八の声が物語の大部に響いていることに気づかされ、それにより、鏡花作品の大きな特徴といえる重層化した（語り）の構造が鮮やかに浮かび上がってくるのである。

本作において、もしも欣八の（語り）のなかに語り手としての進藤が登場するという形式がとられていれば、それは川村二郎が「春昼」（『新小説』明治39・11）を対象にして指摘したような、「小管の中にまた同じ形のひとまわり寸法の小さい小管が蔵められている、といった入子鉢の趣を呈している」（10）のような（語り）の構造と一致するものであったろう。しかし実際にはそうでなく、読み進めるうちに明らかになるのは、進藤の（語り）が、あとに示される欣八の（語り）に内包されているというまったく正反対の表現構造である。川村氏の言葉を借りて換言すれば、「菟蓐本」は「小管の外にまた同じ形のひとまわり寸法の大きい小管」が存在することに気づくような（語り）の構造を有しているといえよう。そしてこの表現構造は、ある人物において聴き手から語り手へと立場の変換を強く促すものである。

話の聴き手であった者が次の語り手となってほかの者へ伝達していく流れこそ、「噂」の流布を象徴する運びにほかならない。聴き手が次の瞬間には語り手になりかわる運動の連鎖によって、白露の存在は「夥間の友だち」から進藤にもたらされ、その進藤から欣八に、さらに欣八を経由して彼の「友達」へと次々に伝えられていく。このような運動のなかで、白露の情報を得た者が桔梗屋へ向かい、先に確認したとおり、発狂の連鎖に組み込まれていくことになるのだろう。

四、喚起される恐怖

以上の読解をふまえ、本節では、発狂の連鎖という怪異表現を物語の読み手と関連させたとき、「菟蓐本」が何を突きつけるかを考察していく。

橘正典はいわば定型とも映る物語の末文、「怪むべし、其の友達が、続いて——また一人。……」を受けて、「発狂の伝染は無限につづくことになる」と指摘しながら、「いや、もうこの三人目の段階までに読む方にも鏡花の毒が廻り、狂おしくなる」と言明する。そのような印象は、伝達行為によって伝えられていく白露が、「菟蓐本」という小説をとおして読み手にも届くことと関わっているのかもしれない。だが、この物語の結末部が投げかける印象を「鏡花

の毒」という一語で片付けてしまうのはやや物足りないだろう。また、「菟藟本」を「読む方」も「狂おしくなる」と述べられているが、氏の文脈から察するに、その読後感は一種の心地よさのようである。読み手が得られるのは、本当にそうした気分ばかりであったのだろうか。

作品末尾については吉田昌志も「念の入った怪談の凄みを効かせた結末になっている」と指摘するが、ここで留意しておきたいのは「怪談」として読まれうる「菟藟本」のありようである。というのも、たとえば楠見孝は「物語理解全体と共通するが、(中略)とくに、怪談の場合、読者は当事者でないので興奮できる」と述べ、「本を閉じれば現実の安全な世界に戻れるのであって、実際に生命や身体への危険はない」という安心感に怪談享受の前提を据えているからである。人々がそのような虚構性を前提とするのは、恐怖に対して絶対的な距離を置くこと、すなわち虚構と現実とのあいだに明確な境界線を画定することによって、自分の安心を確保しようとする意識の表われといえるだろう。「怪談は真の恐怖との間に距離をおいて恐ろしさを楽しむもの」⁽¹⁴⁾なのだとすれば、この「菟藟本」も、読者に直接的な恐怖を投げかけはしないことになる。が、はたしてそうだったろうか。

この問題を考えるにあたって、まずは本作発表時と同時代に生き、小説の描写を現実の状況そのものと認めうる読者の存在に眼を向けよう。「菟藟本」の冒頭部では、頻繁に発生する火災により、人々の苛まれる様子が描かれていた。

羽目も天井も乾いて燥いで、煤の引火奴に礫が飛ぶと、其のまゝチリ／＼と火の粉に成つて燃出しさうな物騒さ。
下町、山の手、昼夜の火沙汰で、時の鐘ほどジャン／＼打つける、其処も彼処も放火だ／＼、と取り騒いで、夜廻りの拍子木が、枕に響く町々に、寢心の扱て安からざりし年とかや。

(一)

この「安からざりし年」を本作発表年である大正二年と指定する。実際にこの年の東京における火災の発生は、例年とくらべて多くあった。⁽¹⁵⁾物語内の現在時とほぼ同時期の『読売新聞』(大正2・3・12付朝刊三面)にも、「火事の季節」として「風が吹く、火が恐しい」と各自用心に怠りなきにも拘はらず警鐘の声夜となく昼となく市民の耳を破り、いつになつたら火事騒ぎがなくなるだらうと心細くてならぬ」といった記事を見つけられる。もつとも、空気の乾燥したこの時期には毎年そうだったのだろうが、注目しておくべきはその約一月前の二月二十日に「東京西神田に、大正

時代を通じ関東大震災を除いて最大の大火が発生し⁽¹⁶⁾ていたことである。こうした事実があるので、火災に対してより敏感になっていた当時の人々の心情は「二七の不動尊の縁日」当日も「引続いた火沙汰のために、何となく、心々のあわたゞしさ」から、「九時と云ふのに屋敷町の塀に人が消えて、御堂の前も寂寞^{ひっそり}とした」と叙述されたとおりであったに違いない。本作において、「昼夜の火沙汰」に苛まれるという時代を反映させた設定が、現実と虚構とのあいだに開いた溝を埋めることになる。もちろん、現実世界と物語内容の事象とを安易に同定してはなるまいが、「菑蕪本」に描かれた世界が現実世界と嵌合し合い、虚構世界の虚構性が稀薄になってしまふとき、この怪異小説は新たな様相を見せ始めるのである。

というのも、明確に画定されていたはずの虚実の境が曖昧となる結果、そこには「フィクションだと思って読んでいる読者の側に、虚実のあわいから怪異が不意打ちをくらわすような怖さ⁽¹⁸⁾」が生じてくるだろうからだ。このような虚実の揺らぎがもたらす恐怖に着目する東雅夫は、一方で、怪異の連鎖にも言及している。

その話をうっかり読んでしまった読者の身に（何か）が起こらないという保証はどこにもないのだ……と、怪談小説は読者の理性にブラフをかける。読む者をして恐怖せしめることを身上とする怪談小説は、しばしばそのようにして作品の外へ、読者の属する現実の側へと逸脱をもくろみ、隙あらば読者に（取り憑いて）やろうと、虎視眈々とうかがっているのである⁽¹⁹⁾。

すでに虚実の境界が揺らいでいる「菑蕪本」において、「読者の身に（何か）が起こるのでは……」という不安は、怪異の連鎖性を孕む物語の延長に容易に意識させられてしまうに違いない。

そして、こうした効果にはまた、本作が『ホト、ギス』に発表されていた意味合いもうかがえるように思われる。『ホト、ギス』は明治三十年代前半より写生文が主として推奨される場となっており、それは周知のとおり、「空間的の景色でも時間的の動作でも其文を読むや否や其有様が直に眼前に現れて、実物を見、実事に接するが如く感ぜしむるやうに」（正岡子規「ホト、ギス第四巻第一号のはじめに」『ホト、ギス』明治33・10）書くことが目指された散文であった。いわば『ホト、ギス』の誌上では、写生文を通じて、描き出される世界とその読者との隔たりを無化させることが企

図されていたわけである。「菟蕪本」を『ホト、ギス』に寄せる鏡花には、そんな写生文の目論見が少なからず意識されていたのではないだろうか。だからこそ本作には、描かれた怪異表現の延長に読者が連なってしまうような物語設定が、周到に用意されていたのだと思われる。

もつとも、たとえば同時代性を共有しない現代の読者に対しても、本作の結末がある気味の悪さを投げかけるのは明白な事実だろう。なぜなら、怪異の孕む連鎖性は、根源的な恐怖心を刺激するものであったからだ。

平安時代の法典『延喜式』にはケガレの伝染に関する記述があるが、このように連鎖・伝染によって直接わが身が脅かされうることへの恐怖心は、たとえば「不幸の手紙」に対する嫌悪というかたちで現代人のうちにも容易に見出せる。このチェーン・レターのたぐいは「既に明治期には日本に入ってきていたと言われる」⁽²⁰⁾から、当時の読者もより視覚的なレヴェルで自身に迫る恐怖を連想できたはずである。

そして伝染する恐怖としていつの時代にも私たちの最も身近にあり、かつ深刻なものとは、さまざまな病原菌であろう。それらの恐怖も、進藤が息苦しそうに繰り返す「内へ引く、勢の無い咳」や「しやがれた咳」をとおして、「菟蕪本」から喚起される。この進藤の「咳」は、彼がかつて「小石川」の「造兵」に勤めていた事実から判断すると、それこそ死の恐怖を蔓延させるものであった可能性が窺える。「踰踰々々」と歩き、喋るにしても「一言づゝ、呼吸を吐くと、骨だらけな胸がびく／＼動く、其処へ節くれだつた、爪の黒い掌を岸破と当てて、上下に、調子を取つて、声を揉出す」彼の様子に、「次第に消耗し、衰弱していく病氣」と認識されていた結核の疑いを読み取ることができるからである。日本の産業革命に伴い、明治時代には結核の蔓延が爆発的に広まり、その死亡率は大正七年まで上昇を続けた。明治後期には「女工の結核」が大きな問題となっていた一方で、男子工員や軍隊における結核の問題も決して小さくなかったことが青木正和によって指摘されている⁽²¹⁾。当然、「結核がある程度進展すれば労働には耐えられず、退職を余儀なくさせられる」のであり、進藤が現在職を退いているのはそのためと見てよさそうだ。もちろん伝染病の恐怖は過去の遺物などではなく、現代においてもなお人類を脅かし続けるものにはかならない。発狂の連鎖という怪異からは、以上のように、現実的な恐怖がまざまざと浮かび上がることになる。

すなわち、写生文を推奨する『ホト、ギス』という媒体に相応しく手がけられていたであろう「菟蕪本」は、結果として、時代を問わず読者におぞましさを体感させる一篇にもなりえているのである。

- (1) 『鏡花と怪異』(平成18・5、平凡社)を上梓した田中貴子も「可憐で美しい幽霊」を描くことに「鏡花の怪異観」が表わされると結論づけ(「終章 鏡花にとって怪異とは何だったのか」一二九頁)、本著に対する書評のなかで伊藤氏貴も、「鏡花の怪異は怖くない、という今までの印象をさらに強めただけだった」と感想を記している(「キモカワイイ」怪異」『文学界』平成18・8、二一六四頁)。
- (2) 橘正典「第二章 雛人形と蠟人形——『雛がたり』『菟菘本』」(『鏡花変化帖』平成14・5、国書刊行会) 四八頁〜四九頁
- (3) 橘正典／註(2)前掲書、五三頁
- (4) 岡本五郎も「全く震災前の新宿は、場末の街に見る寂寞さであった。表通りは兎に角も、一步裏通りに踏み込めば、バラツク建てのやうな裏棚の連続で、これが幾年かの後に、鉄筋コンクリートの行列にならうとは、神ならぬ身の知る由もなかったものだ」と回顧している。(「江戸から東京への新宿」『江戸と東京』昭和14・2、江戸と東京社)
- (5) ルネ・ジラル／古田幸男訳「第七章 主人公の苦行精神」(『欲望の現象学』昭和46・10、法政大学出版社) 一七八頁
- (6) 荒俣宏「トロンプユ、蠟人形——テクノロジーとしての悪趣味」(『芸術新潮』第四十四卷第六号、平成5・6、新潮社) 五九頁〜六〇頁。十六世紀末のイタリアで人体の精巧な蠟細工が作成されたのは原則として人体解剖が許可されていなかった当時、腐敗せず「永遠に利用できる」「死体のだまし絵」が必要になりつつあった」からだが、一七八〇年頃に完成した女性の等身裸体像「メデイチの解剖ヴィーナス」は「解剖蠟人形を性器露出趣味へと方向転換させる原動力となった」という。蠟人形は死体の再現だけでなく、性的な眼差しの向けられる対象ともなっていたのである。
- (7) ロラン・バルト／三好郁郎訳「あの人の身体」(『恋愛のディスクール・断章』平成2・4、みすず書房)

一〇七頁

- (8) 佐伯順子「第二章『夜叉ヶ池』——映画と漫画による展開」(『泉鏡花』平成12・8、ちくま新書) 一三二頁。「フラム・フアタル」は「男の人生を破滅させる魔性の女性」と規定されており、その例として挙げられているのが、「葎蕪本」より三カ月先立つ「夜叉ヶ池」の百合である。
- (9) 初出時には一行のアキがあり、視点の転換が表わされていたといえる。
- (10) 川村二郎「瞳視された空間 泉鏡花」(『銀河と地獄 幻想文学論』昭和48・9、講談社／初出は、『群像』昭和45・10) 七三頁〜七四頁
- (11) 橘正典／註(2) 前掲書、五六頁
- (12) 吉田昌志「解説」(『新編 泉鏡花集』第四卷、平成16・8、岩波書店) 四八三頁
- (13) 楠見孝「物語理解における恐怖の生起メカニズム——怪談とメタファー」(『表現研究』第八十二号、平成17・10、表現学会) 一九頁
- (14) 石井明「怪談とは何か」(『ユリイカ』第三十卷第十一号、平成10・8) 三四頁
- (15) 東京の消防百年記念行事推進委員会編『東京の消防百年の歩み』(昭和55・6、東京消防庁、六〇七頁〜六〇八頁)によると、月間の火災件数までは定かではないが、過去五年間で火災件数は最も多く、大正二年は前年と比べて七十四件多い八四七件の火災が起こっていたことが分かる。
- (16) / 註(15) 前掲書、一一九頁
- (17) 「黒頭巾」こと横山健堂は、「此の春は、火事の春ともいふ可かりし。」(『書齋より』『現代』大正2・4)と述べていた。
- (18) 東雅夫・福澤徹三「虚実皮膜と夢の記憶」(東雅夫編『ホラー・ジャパネスク読本』平成18・3、双葉文庫) 一六三頁
- (19) 東雅夫「すべての怪談は不幸の手紙から始まる！」(別冊宝島編集部編『伝染る「怖い話」』平成11・8、宝島社文庫) 三五〇頁。「本質的に haunt story ——つまり作中人物や読者に「取り憑く」物語」(註(18) 前掲書、一六二頁)という「怪談小説」として挙げられているのは、小松左京の「牛の首」(『サンケイスポ

「ツ」昭和40・2・8）や「くだんのはは」（『話の特集』昭和43・1）、鈴木光司の『リング』（平成3・6、角川書店）である。

(20) 奈良崎英穂「心霊からウイルスへ——鈴木光司『リング』『らせん』『ループ』を読む」（『ナイトメア叢書1

ホラー・ジャパネスクの現在』平成17・11、青弓社）八〇頁

(21) 青木正和（「第一章 理解しにくい病気 結核概説」『結核の歴史』平成15・2、講談社、一九頁）によれば、「肺結核などの典型的な結核については、紀元前のギリシア時代の医書にもフチージス（Phtisis）という病名でかなり正確に記載されている。その後、英語ではコンサンクション（Consumption）、ドイツ語ではシュビンドズフト（Schwindsucht）と呼ばれてきた。中国ではずっと後の隋の時代になって著された『病原候論』（六〇四年）に肺労という病名で出てくるのが最初であり、「ギリシア語のフチージスという言葉は、「疲れ、消耗し、衰弱する」という意味の言葉である。英語に訳されたコンサンクション、あるいはドイツ語のシュビンドズフトも、当然同じ意味である。肺労の「労」はやはり「疲れる」という意味であつた。ちなみに、伝染病の恐怖としては大正七年に大流行したスペイン風邪の影響も看過できない。そのときの恐怖は、「菑蕪本」が大正十三年四月に『苦楽』の別冊付録『近代情話選集』に再録されたときに、改めて思い起こされたことだろう。

(22) 青木正和「第三章 爆発的蔓延 明治から昭和初期」／註（21）前掲書、一一一頁

◆鏡花作品の本文引用は、『鏡花全集』（昭和48・11、昭和51・3、岩波書店／第二版）に拠る。ただし、漢字は新字に改め、ルビは適宜省略した。

第Ⅱ部

近代を揺り動かす

第五章 「縁結び」

——〈継承の織物〉として——

はじめに

とある旅館の一室で、ひとりの泊まり客が「胡坐あぐらで火鉢に頬杖して、当日の東雲御覽しのゝめごらんといふ、一寸変ちよつとつた題の、土地の新聞を読むで居た」。その紙上、「二の面の二段目から三段へかけて出て居る、清川謙造氏講演、とあるのが此の人物」のことである。そこへ女中が「襖を開けて」、来客を取次ぐために「旦那」と声を投げかける。時刻は、「今や是午後二時」(一)。

泉鏡花の短篇小説「縁結び」は、このような設定をもって幕が開く。明治四十年一月、春陽堂発行の『新小説』に掲載された作である。郷里で「講演」を行なった清川謙造の造型には、明治三十七年五月、金沢・第四高等学校生の私塾「三々塾」にて講壇に立った、数えで三十二歳の作者自身の姿が投影されていよう。「三十ばかり」(一)という年齢や、かつて「故郷の家が近火に焼けた」(四)その境遇はたしかに鏡花の等身大に近いといえ、キョウカワの響きがキョウカに通ずるあたりも決して偶然ではあるまい。

それにしてもなぜ、およそ二年半前の経験が材に採られたのか。その一因であれば、明治三十九年十二月発兌の『文章世界』誌上に求められるかもしれない。「原稿のさまざま(其五)」と題された写真版の一頁には、明治三十七年の金沢からの帰京の様子をうかがわせる「国外軍事通信員」(『文芸倶楽部』明治37・7)冒頭の原稿が寄せられていたからである。当の原稿がそこに選ばれた経緯はこれまた未詳であるものの、この件が、「縁結び」構想段階で当時の記憶を呼び戻すひとつの契機たりえていた可能性は充分に考慮できるだろう。

鏡花そのひとを髣髴させる清川謙造が「両親ふたおやの墓」に「参詣おまわり」をするひとコマ(十)を含む「縁結び」は、鏡花文学の初期から最晩年までをつらぬく〈墓参小説〉の系譜に連なり、かつ「絵草紙調の濃厚な作品の系列」に並ぶ一篇

でもあつた⁽²⁾。そんな本作をめぐってはつとに、「露骨」なまでに「同じテーマ、同じパターンのくり返し」という蒲生欣一郎の指摘がある。なるほど、発表直後に続出した酷評のうちから拾つても、「例の通りの作物」(無署名)「彙報新年の小説界」『趣味』明治40・2)、「いかに千篇一律の作者でも、これでは其のまた千篇の復習をやつてるやうなものだ」(紅雪楼「二月の小説界」『日本及日本人』明治40・2)などと、代わり映えのしない陳腐さが難じられていた。しかしながら蒲生氏は、明治四十年に発表されたこの小説の、「惰性」の産物とも見なせるありようこそを積極的に価値づけてみせる立場をとる。愛読者たちの需要を満たす「鏡花文学のテーマ・表現形式の「固定」」は「自然主義文学全盛の時期にあつて、鏡花がその文学を存続させたカギ」となり、「縁結び」はその上に成立している点で、(墓参小説)の系譜ひいては数多ある鏡花作品のうちでも重視すべき一篇であると説いたのだ。

一面、正鵠を射てはいるだろう。けれども、すっかり首肯することもできない。この「縁結び」の小説世界は、「絵草紙調」や「墓参」にともなう回想(蒲生欣一郎)をもつて「千篇一律」と目されるほど個性に乏しいわけではなく、また、自然主義が文壇を席捲しつつあつた趨勢下の本作の位相を充分に照らし出すためには、より念入りに一篇の表現機構へ迫る必要も求められるはずだからだ。そこで以下、(文化の継承)という問題関心のもとに「縁結び」の読解を試み、この鏡花小説の文学史的位置づけを再考してみたい。

一、受け継がれる容貌

女中が取次いだ謙造への来客は、「昨夜の宴会の余興にとて、催しのあつた熊野の踊に、朝顔に扮した美人」(二)、お君という名の芸妓であつた。前夜のその席上、謙造は彼女を目にして「あゝ、肖て居る、肖て居る」とつぶやくも、「他所の方が、誰に肖て居るとお尋ね」したのに対して「恚ういふ処で話をする事ではない」とひと言、すぐに話題を打ち切つていた。お君は、聴けず仕舞いとなつた「其の肖たといふ事の次第」をうかがうべく、宿泊先の旅館まで、謙造を訪ねて来たのである(三)。

誰かと「そっくり」であるという(類似)を発端として、全篇の主筋が動きはじめようとしている。この設定は、鏡花が同じ雑誌にあいだを隔てず先行させていた「春昼」「春昼後刻」(『新小説』明治39・11、12)の進みゆきを引き継

いでいる、といっても過言でない。ところが、物語の糸口はたしかに似通っているものの、「春昼」連作と「縁結び」とに用意された〈類似〉はいささか差異を含み持つ。「春昼」連作を動かす〈類似〉は他人の空似であったのに対し、「縁結び」の場合、お君と「肖て居る」のは謙造が「お向うの姉さん」と慕い続ける女性であり、そのひとは実は、二十年前に産後で亡くなったお君の生母にほかならなかった。つまり、本作のドラマを発動させる〈類似〉は、親から子への「遺伝」現象によって支えられていたわけだ。

「遺伝」という現象は「環境」の状況設定とともに、エミール・ゾラの文学理論を支える一要素であったことを思い返したい。その、いわゆるゾライズムの影響を受けて日本自然主義も芽を吹き、たとえば小杉天外は『はやり唄』（明治35・1、春陽堂）を、永井荷風は『地獄の花』（明治35・9、金港堂）を手がけるに至る。これら前期自然主義に類別される諸作から島崎藤村『破戒』（明治39・3、自費出版）までをあえて視野に収めれば、いずれも「遺伝」の悲劇によってドラマが組成、「主人公の運命を支配する「血」の呪い」に染まっていた。いま、物語要素としての「遺伝」に焦点を絞るかぎり、それが筋書きの上で骨子を担う点は「縁結び」も大差ない。けれども、ドラマの帰着する趣は、自然主義の小説とくらべておよそ異なった様相を示す。同じように物語の動因として「遺伝」が取り込まれているが、鏡花の「縁結び」では親から子へ受け継がれた容貌の〈類似〉は悲劇を招来することなく、娘と亡母とをめぐり逢わせる機縁となつては一篇を情感豊かに仕立て上げるためである。題名にはむろん、見失われていた母娘の〈縁〉が〈結び〉直される意も含まれていただろう。とまれ本作には、おそらくは夏目漱石「趣味の遺伝」（『帝国文学』明治39・1）などと同調するようにして、自然主義的「遺伝」に対峙する鏡花の表現意識を付度することが可能といえる。

二、古典をめぐる断絶と継承

自然主義の小説と鏡花「縁結び」との径庭は、「遺伝」現象という物語要素の扱いばかりにとどまらず、古典文化との距離においても明確に看取することができる。

かつて正宗白鳥は、「自然主義時代には、もつと激しく古典が擯斥された。」（『読書雑記／源氏物語——翻訳と原作』『中央公論』昭和26・8）と振り返っていた。「自然主義時代」とは「縁結び」が発表された明治四十年前後を指し、「もつ

と激しく」とは、近代小説の表現を模索する坪内逍遙によつて『小説神髓』（明治18・9、19・4、松月堂）が刊行され、文芸革新が推し進められた明治十年代後期と比較しての形容である。日本に確立した自然主義とは取りも直さず、西欧の現代小説を模範に見据え、自国の古典文化との断絶をはかった文学思潮なのだ⁽⁴⁾。そうとすれば当然ながら、鏡花と自然派の作家らとは相容れるはずがなかったろう。「鏡花の中に、連歌的な発想、非常にわがままでダイナミックな文体などいろいろあるんです。お能がある、浄瑠璃もある。それが日本の近代文学では、他に全く継承されなかった。鏡花だけにそれがずっと流れ込んでいる。」⁽⁵⁾と三島由紀夫も強調してやまないとおり、泉鏡花こそ、自然主義が断ち切ろうとした日本文学の伝統を濃密に受け継ぎつつ文学表現を営むひとりであったからだ。そのような鏡花の表現者としての特性は、もちろん「縁結び」からも掬い取れる。

まず、「熊野」^(二)への言及が示唆するとおり、「お能がある」。謡曲との結びつきは、「序破急の運び」⁽⁶⁾で進行する物語構造からも疑いを容れない。また、作中でとりわけ鮮やかな印象を残すのは、「綺麗な本の小倉百人一首」に合本された「女用文章」^(三)の「挿画」である。結末部では、「高髻に結つた、瓜核顔で品の可い、何とも云へないほど口許の優しい、目の清い、眉の美しい、十八九の振袖が、裾を曳いて、婀娜と中腰に立つて、左の手を膝の処へ置いて、右の手で、筆を持った小児の手を持添へて、其の小児の顔を、上から俯目に覗込むやうにして、莞爾して居ると、小児は行儀よく机に向つて、草紙に手習の処」^(四)を描いたこの「挿画」が、ひときわ光彩を放つ展開となる。『太平記』に記述された大森彦七の挿話も本作を大いに彩る一要素であり、さらに言い添えれば、お君の造型に『源氏物語』夕顔の反映を指摘する声もあがっている⁽⁷⁾。

こうした概観からも明白なように、「縁結び」の小説世界は、古典芸能や古典文学を多分に包摂しながら成立している。数々の古典が縦横に引用されたありようは、「事件も、人物も文章も皆廿世紀のものでない。」⁽⁸⁾（忘憂子「文芸時潮」『読売新聞』明治40・1・27）、「芸者に、寺男に、幽霊に、山寺に、もう古い古い」（紅雪楼「一月の小説界」／前掲）といった批判を誘発することになったろう。しかしながら、それがいくらか批判を浴びる要因となろうとも、鏡花は日本古典に背を向けぬ創作手法こそを選びとった。古典芸能や古典文学の引用はたとえば、みずから手がける物語に奥行きを付与する方途のひとつであったのだ。鏡花を読む、という場合には、細部まで行き渡っているそうした表現意識に対して無頓着ではいられない。さもなくば、お君が幾度か「花」^(一、二、八)に見立てられる比喻表現もくすんでし

まう。一見すると「美人」を形容する陳腐な修辞でしかないが、その実それは、母恋いのモチーフが通ずる謡曲「熊野」への響応を引き立ててもいただろうから。

親から子への「遺伝」、古典と鏡花との結びつき——。ここまで、ともに〈継承〉の問題圏に収まるこれらの要素に着目しながら、自然主義文学とは懸隔を呈する鏡花「縁結び」の様相を確認してきた。けれども、〈継承の織物〉と見なすべき本作の輪郭は、まだ一端しか浮かび上がっていない。

三、記憶に宿る古典

「縁結び」と古典とのつながりを、鏡花の小説作法とは別の角度からも検討しておこう。作中人物たちもまた、その胸に古典を宿らせて物語世界を生きているふしがあった。

謙造が「其の肖たといふ事の次第」を述べるうち、いまは亡き「お向うの姉さん」とお君との母娘関係が明らかとなる。「貴下は、よく私の両親の事を御存じで居らつしやいます、せめて、其の、其の百人一首でも見たうござんすのにね。……」とは、母の生前をわずかながら耳にしえたお君の吐露。彼女がそう思いを告げるのは、件の「挿画」の女性の「顔容」が、「挿画が真物だか、真物が絵なんだか分らないくらゐ」亡母と瓜二つであった事実を聴き知ったからである。しかし「其の百人一首」もすでに焼失してしまった今や、彼女には「突俯して泣く」ことぐらいしかできなない。やがて謙造は、「余りの事の御気の毒さ。肝心の事を忘れました。貴女、貴女、」とお君を引き起こし、窓から見える「山」を指さして、「彼処にね、私の親たちの墓があるんだが、其の居まはりの回向堂に、貴女の阿母さんの記念がある。」と教え示す(六)。ふたりはすぐに連れ立って、その「回向堂」へと歩みを急ぐことになる。それはまた、「最う東京へ発程」(三)時刻の迫りつつあった謙造が、汽車に象徴されるたぐいの近代的な時間から身を離れた瞬間だった。作中にはこのあたりから、物理的に進行する一方の時間に組み込まれない、異質な時が流れ出す。

山頂への道すがら、「額堂」で雨宿りをする彼らの前に、「仁右衛門と云つて、いつも同一年の爺」(八)が顔を見せる。この「峰の回向堂の堂守」が、古典を記憶のうちに宿らせているひとりである。それは、「額堂」にかかる「絵」の題材を「もみぢ狩」と勘違いしていた謙造に、「これは似たやうな絵ぢやが、余吾將軍維茂ではない。(中略)大森

彦七ぢや。」(八)と誤りを正すひとコマから伝わってくる。大森彦七の名をみずから口に出したその直後、仁右衛門はしばし滔々と、彦七の登場する『太平記』(主に、巻第二十三)の一節を諳んじてみせるためである。その举措は、いかにも「太平記を拾ひよみに諳記でやるくらゐ話がおもしろい爺様」(十)らしく眺められよう。

ここにもうひとり、『太平記』を記憶に潜ませている者がいた。仁右衛門の暗誦を契機として、唐突にも謙造の胸中に、『太平記』本文の続きが「二ノ眼ハ朱ヲ解テ。鏡ノ面ニ洒ゲルガ如ク。上下齒クヒ違テ。口脇耳ノ根マデ広ク割ケ。眉ハ漆ニテ百入塗タル如ニシテ。額ヲ隠シ。振分髪ノ中ヨリ。五寸許ナル鬢ノ角。鱗ヲカヅイテ」(九)といった具合に、瞬時に喚び起こされてくるのである。『太平記』の当該箇所では、彦七の連れていた女性が「長八尺の鬼」の化身であったことが判明する。そんな場面ゆえ謙造は、仁右衛門の語りに臆病なお君が怯えはしないかと「汗を流して聞いて」おり、そのとき不意に、『太平記』の気がかりな詞章が噴き出すように想起されてくるのであった。謙造の胸に『太平記』が潜在していなかったならば、こうした事態は生じえない。

「縁結び」に取り込まれた『太平記』をめぐる問題はあらためて後述することにしたいが、さしあたってはその引用が、一篇の小説世界に奥行きをもたらす効果のほどを測定しておこう。汲みとりやすい例を挙げれば、お君を連れ立っての「峰の回向堂」への道程が、大森彦七と女／鬼との道行と重なって映りはじめることにある。「一体、私の背に負んぶをして、目を塞いで飛ぶ処だ。」(九)とお君に声をかける謙造自身に、彦七は強く意識されている。加えて、この道行に身を預けているお君の心情も閑却できない。『太平記』本文中、女／鬼は「道芝の露打払人もなし行べき方を誰に問はまし」(露深いこの道を案内してくださるようなお方がいないのです。どっちへ行つたらよいのか、どなたに尋ねたらよいのでしょうか)と嘆いて、彦七の注意を惹いていたが、この一首には、『狭衣物語』で詠まれる「たづぬべき草の原さへ霜枯れて誰に問はまし道芝の露」(せめて墓所だけでも訪ねようと思っているのに、その目印の草さえ霜枯れて、いったい誰に問うたらよいのだろうか、行きずりの露のかたみを)がふまえられている。(八)両歌に漂うあてどのなさが、生母について「何にも」(六)知らぬまま生きてきたお君をも包み込んでいたはずの感慨である点は指摘するまでもない。この照応へも謙造が思い至っていたかどうかは定かでないが、少なくともお君は自覚のないままに、古典の登場人物を追体験するようなふるまいを引き受けていたことになる。そして、これと同様の例は、謙造の前にお君が姿を現わす冒頭近くにも求められる。前夜の記憶も手伝って、お君は謙造の眼に、「片手に文箱を捧げぬばかり、天晴、風采、池田の宿よ

り朝顔が参つて候」(二)と映っていたからである。

「縁結び」に生きる人物を介して、作中現実と古典世界とが似通い、二重写しとなる事態——この注目すべきなりゆきが、物語終局をも引き立てる。その場面を彩るのは、「今でも、其の絵が目に着いて居る」(四)と謙造に述懐された例の「手習の処」を描いた「挿画」が、かつて現実化していたかの瞬間にほかならない。それはおよそ二十年前、謙造の「母親」の「新盆」(十)の折りに出来た。彼の追憶に耳を傾ければ、「挿画」の女性と酷似した「お向うの姉さん」はそのとき、「私を其の机の前へ坐らせて」、「すらりと立つて、背後から私の手を柔かく筆を持添へて……／おつかさん、と仮名で書かして下さい」った、という。かくして、「挿画」を形取ったような昔日の一瞬が鮮やかに想起されるに至り、謙造の記憶は、厚みを増して一段と精彩を放つ、豊かな表象となつて再定位されることになるだろう。しかしながら、「縁結び」の幕はまだ下ろされない。謙造の胸裡に生動するそうした記憶表象が、お君に受けわたされるか否か——本作のドラマの主眼はこの点にこそ据えられている。「縁結び」とは、謙造の胸に宿る「お向うの姉さん」／お君の母の在りし日の面影を、お君へ伝えるひとつの(継承)が賭けられたドラマなのだった。

四、面影をわたす

ここで、お君の人物設定を振り返つておこう。彼女は「熊野を踊ると、後で屹と煩らふ」ゆえ、「瓢箪のやうな」シテにくらべて「芸も容色も立優」りながらもツレの朝顔(熊野の侍女)に扮していた芸妓であった。宴会の席上、謙造はお君が「煩らふ」理由を、「然せる境遇であるために、親の死目に合はなかつたからであらう」と聴かされる(二)。けれども、彼女は「親の死目」にあえなかつたどころか、その墓所も、お絹という母の名さえも知らない身の上だった。「親の死目に合はなかつた」ことが「熊野を踊ると、後で屹と煩らふ」理由となりうるならば、思慕すべき母について一切「何にも」知らない境遇のほうがむしろ重く響きそうだ。「縁結び」の大尾では、そんなお君に対して謙造が、自身の胸に宿るお絹の面影を受けわたそうと奮い立つ。

もつとも、事はそのひとの生前を伝え聴くばかりで果たされなどしない。「額堂」にかかる鬼の「絵」が「見ないとなほ可恐い、気が済まない」(七)対象であったように、お君は亡き母の姿を実際に「見ないと」とても「気が済ま

ない」だろう。「せめて、其の、其の百人一首でも見たうござんすのにね。……」と洩らしていたとおり、お君は母の「顔」や「姿」を目の当たりにすることを切望していた。その念の深さを知るからこそ、「記念」の「机」を前に「突俯した」お君に、謙造はこう言葉をかける。

「ね、だから其が記念なんだ。お君さん、母様の顔が見えたでせう、見えたでせう。一心にお成んなさい、私が屹と請合ふ、屹と見える。可哀相に、名、名も知らんのか。」

と云つて、ぶる／＼と震へる手を、緊乎と取つた。が、冷いので、阿呀と驚き、膝を突かけ、背を抱くと、答へがないので、慌てて、引起して、横抱きに膝へ抱いた。

(十)

物語は極度に緊張したまま、その大尾へと差しかかる。面影／記憶表象の授受という通常はありえぬ出来事は、はたして訪れるだろうか。謙造は、「慌しい声に力を籠めつゝ、／＼「確乎おし、確乎おし、」／＼と涙ながら、其のまゝ、じつと、抱しめて」――、

「母様の顔は、姉さんの姿は、私の、謙造の胸にある！」

と熟と見詰めると、恍惚した雪のやうなお君の顔の、美しく優しい眉のあたりを、ちら／＼と蝶のやうに、紫の影が行交ふと思ふと、堇の薫が発として、やがて縫つた手に力が入つた。

お君の寂しく莞爾した時、寂寞とした位牌堂の中で、カタリと音。

目を上げて見ると、見渡す限り、山は其の戸張のやうな色になつた。が、やゝ艶やかに見えたのは雨が晴れた薄月の影である。

遠くで鼻が啼いた。

謙造は、其の声に、額堂の絵を思出した、けれども、自分で頭をふつて、忝しく莞爾した。

其時何となく机の向が、かはつた。
襖がすらりとあいたやうだから、振返へると、あらず、仁右衛門の居室は閉つたまゝで、たゞほのかに見える散

れ松葉の其の模様が、可憐い百人一首の表紙に見えた。

(十)

一篇がこう結ばれるなか、「恍惚した」表情を見せたのち「寂しく莞爾した」ばかりのお君の眼に、母・お絹の「顔」や「姿」が映ったかどうかを叙述は明示していない。それでいて、たとえば村松定孝は、「謙造の昔語りの中から」浮かぶ「姉さん」の幻想」が「お君につたわ」った、と洞察している。この点、「国木田独歩がこの小説を読んで、こんな美しい出来事などは、現実の世の中にはないと憤慨したといふエピソード」(森銑三「泉鏡花の『縁結び』』『ももんが』昭和47・2)も興味を惹くが、問題にせざるをえないのは、村松氏の呈示するような解釈がいかに支えられるかだろう。そこでまず、謙造とお君が「回向堂」へ到着した場面を振り返りたい。

と不思議な事には、堂の正面へ向つた時、仁右衛門は掛金はないが開けて入るやうに、と心着けたのに、雨戸は両方へ開いて居た。お君は後に、御母様が然うして置いたのだ、と言つたが、知らず堂守の思違ひであつたらう。

(九)

直前には「紫羅傘」を「菖蒲」と見誤るお君がおり、さらに眼を戻せば、『紅葉狩』の「余吾將軍維茂」と『太平記』の「大森彦七」とを取り違えていた謙造がいた。このように連なる「思違ひ」の挿話のうち、右に引いた一件のみ趣がどうも異なっている。そもそも、「雨戸は両方へ開いて居た」という事実に対し、仁右衛門が「思違ひ」をしていた確証は拾い出せない。結果、「不思議」は推測表現を伴った説明では決して解消されぬまま、否応なくその実在感を感じたままに立ってしまうのだ。ことによると、お君の明断するとおり、本当に「御母様が然うして置いた」のかもしれない。ここで何より留意すべきは、「不思議な事」をそう意味づけるお君の認識にはかなるまい。それまでと異なり、のちのお君が「御母様」の存在を身近に実感しうるまでになつたのは、物語末尾の時間を経て、「現実には知ることのなかつた母を感じ」ることができていた証左となるはずである。

もう一点、〈移り香〉というものへも充分に注意を払いたい。本作ではその書き出し近くから、ある香りが馥郁と物語空間に立ちこめている様子が印象づけられていた。「フン、フン、フン」、旅館の女中が「突然川柳で折紙つきの、

(あり)といふ鼻をひこつかせて、／「旦那、まあ、あら、まあ、あら良い香ひ、何て香水を召したんでございます。フン、」(一)といった具合である。その仕草は「かぐ鼻はまゆをひそめて言上し」(『誹風柳多留』二篇、明和四(一七六七)年、三十三丁ウラ)などの句を連想させるが、続く二章でも「又フンと嗅いで、／真個にどうしたら、こんな良い句が、」と再び話題にされるとおり、漂う香りは読者にとつても微弱でない。叙述を鵜呑みにするかぎり、女中の嗅覚は、いつのまにか傍に控えていたお君の「香」(二)に反応していたようである。そう受けとめておいて何ら差し支えないものの、にも拘らず、「良い香ひ」はやはり謙造の許からも――より正確には、彼の「紙入」からも――漂い出ているはずだった。その「紙入」には、「一昨日」両親の墓参をした際、「墳墓の土に、薫の良い、薫の花が咲いて居たから、東京へ持つて帰らうと思つて、三本ばかり摘んで、こぼれ松葉と一所に」(十)収められていたからだ。一篇の末尾を「薫の薫が発と」包み込んだのも、謙造の懐中に「紙入」があったためだろう。自筆原稿、初出(『新小説』明治40・1)、初刊(『鏡花集』第三卷、明治43・8、春陽堂)の際までの「縁結び」には、現行の末尾に続いて、作品集『照葉狂言』(大正5・4、春陽堂)への収録時より削除される次の一文が並んでいた。

謙造が、最う一ツ心の定まつたのは、其時薫を摘んだ紙入が、二人の胸に挟まつて居た事である。(初出本文)

一方にはお君の母・お絹の面影が湛えられ、いま一方にはそれが欠けていた「二人の胸」。そのあいだに、芳香を放つ「薫を摘んだ紙入」が「挟まつて居た」構図は目下、あまりに象徴的な事実と映る。冒頭から印象強く描き込まれた「薫」の香気は、いまや謙造の「胸」からの〈移り香〉となつて、お君の「胸」に染みわたる。面影／記憶表象の受けわたしは、謙造からお君へ伝うこの〈移り香〉にも託されて、読者に見届けられていたはずだ。そう考えてよいのなら、「薫の薫が発と」香つたその直前、「蝶のやうに」ちらついた「紫の影」にも眼を惹かれざるをえない。「影」は、作中の語を用いれば「倂」と解すべきだとすると、そこで「ちら／＼と」見え隠れしていたのは、お君が切望してやまなかつた母・お絹の「顔」や「姿」こそであつたらう。そのように母の面影がお君の眼に映じたとき、「襖」の「散れ松葉の其の模様が、可懐い百人一首の表紙に見えた」と、謙造の視覚を通じて舞台背景も示唆深く整つていたことを言い添えておきたい。

おわりに

本章ではここまで、複数の〈継承〉をめぐる問題——母と娘との「そツくり」な容貌を支える「遺伝」、鏡花と作中人物それぞれにおける古典文化との結びつき、謙造の抱える面影／記憶表象がお君へ受けわたされる筋立て——を俎上に載せながら、「縁結び」の表現機構を解きほぐそうと試みてきた。その結果、自然主義とのあからさまな対峙を示す位相とともに、本作が〈継承の織物〉として特徴づけられる側面も浮かび上がらせることができたと思う。この小説は、蒲生欣一郎が説いたような、自然主義の隆盛下にかろうじて作者を延命させたたぐいの一篇ではない。そうではなく、むしろ、窮境にありながらも自然派の向こうを張る鏡花の揺るぎない意思につらぬかれた作品と見定めるほうが相応しい。

最後に、前言のとおり『太平記』撰取の問題へと眼を戻しつつ、この〈継承の織物〉たる「縁結び」に編み込まれた、さらなるひと条を摘んでおく。

作中に『太平記』を取り込んだ「鏡花のねらい」として、岡保生は「百鬼夜行ともいうべき妖怪の跳梁する中世の怪異世界を、いわば桃源境ふうの美しい幻想の世界へと一転せしめる」⁽¹²⁾点に着目、その表現技巧を称賛した。ここでたぐり寄せてみたいのが、小杉未醒に宛てた国木田独歩の書簡である。「縁結び」読後の印象がしたためられた文面は、「実に浅間しく感じたり、これ無意義なり、これ器用なる男が気のきいた色を巧みに配合して描きたる錦画也。」⁽¹³⁾にはじまる辛辣な批判で埋まっていた。〈配色〉の比喩を用いての酷評は、自然派とは相容れぬ鏡花の古典引用の手法を念頭に置いていたようにも推し量れる。その場合、あまりに絵空事めく「美しい物語」ゆえに「憤慨したといふエピソード」⁽¹⁴⁾（森銑三「泉鏡花の『縁結び』」／前掲）も伝わる独歩にとって、『太平記』引用こそがとりわけ癩に障る一因となっていた可能性が考慮される。

問題の『太平記』は、鏡花が齢「三十四」のところに「思ひに思つて手に入れた嬉しき」を、四十年を経た「今でも忘れられません」と告白するほどの愛書であり（三十銭で買った『太平記』『日本文学講座』第一巻、大正15・11、新潮社）、自作へ引用してみせる頻度も決して低くなかった。ただし、「縁結び」⁽¹⁵⁾における『太平記』撰取は、ほかの例と等し並み

に扱えないのかもしれない。その当時、自身を「正面の敵」（『新潮合評会』での田山花袋の発言／『新潮』大正14・4）と見据える自然主義者への反駁の、実作を通じた一例たりえていたようなのだ。「縁結び」が反駁を意図する相手は、「遊芸的分子を芟除して、真実体を發揮したるもの、これ正に将来の芸術たらざるべからず。（中略）何等の裝飾も技巧も要なし。」と唱える長谷川天溪「幻滅時代の芸術」（『太陽』明治39・10）であったろう。その声明では、詩、散文、劇に次いで「日露戦争当時の通信」を引き合いに出し、「新聞記者が、三国志、太平記などより字句を借用し、種々の形容、譬喩を用ひたる記事」と「修辭法も知らぬ一兵卒の書翰」とを比較、前者を彩る「遊芸的分子」・「修辭」が厳しく排斥されていた。『太平記』が槍玉に挙げられた文脈でこそないものの、⁽¹⁶⁾「借用」というレトリックへの批判にその書名がことさら明記された点は、はたして鏡花の眼にどう映ったか。鏡花が愛読の書『太平記』の世界を「借用」しつつ織り上げた「縁結び」は、天溪のその評論からわずか三カ月後に発表された小説であった。この事実から垣間見られるのは、天溪／自然主義の非難を真っ向から相手取った鏡花の姿に違いない。とすると、本作を扱き下ろした独歩には、かかる対立構図が見えていたようにも疑われる。

ところで、鏡花の如上のふるまいは、『太平記』への私的な愛着ばかりに由来するのでもなさそうだ。「尾崎君は門下の誰彼に文章のために太平記を湛読せよと教へた」（三田村鳶魚『書生氣質』の発行方法『早稲田文学』大正14・7）という逸話のとおり、『太平記』は鏡花の師・尾崎紅葉にとつても思い入れの深い一書であったためだ。その消息は、紅葉自身かつて「日本諸名家六十余名之嗜好書目及其書翰書目十種」（『国民之友』明治22・4・22）において、『太平記』を筆頭に掲げていたことからも伝わってくる。紅葉が病に歿したのは明治三十六年十月、その死を境に、文壇はまもなく自然主義によって席捲されてゆくことになる。時代のそうした趨勢下、鏡花は「紅葉の衣鉢」（谷崎潤一郎「永井荷風氏の近業について」）「つゆのあとさき」を読む『改造』昭和6・11）を継ぐ意識を誰よりも明確に抱えていた。その自覚と、『太平記』を「縁結び」に取り込む手つきはおそらく無縁と切り捨てられない。この点、見せ消ち的ながら、『太平記』引用を導く「もみぢ狩」（八）にもひときわ興味をそそられる。鏡花は作中にあえて、師の名も刻み込んでいたのである（鏡花には「もみぢ」に「紅葉」の漢字を宛がうことを慎んで控える習いがあり、本作が春陽堂版『鏡花全集』（巻六、大正14・7）に収録された時点より、自筆原稿からずっと通されてきた「紅葉狩」の表記は「もみぢ狩」に改められた。この改変には、師の名の強調を読み取りたい）。さらに思い合わせてよいのは、清川謙造の造型に与った鏡花の「三々塾」での講演が「談話は多く故紅葉山人の逸話

なりき⁽¹⁷⁾」(『三々塾日誌』明治三十七年五月三日の項)と録される内容であったこと、「縁結び」が師を想起しながら手がけた「婦系図」(『やまと新聞』明治40・1・1〜4・28)や『愛火』(明治39・12、春陽堂)などと前後して発表された一篇でもあったことだろう。これら諸点は間違いなく、師・紅葉への念^{おも}いが「縁結び」に伏流していた事実を証する。

鏡花のその意識はもちろん、「近代小説史における異端の覚悟に裏打ちされ」た「紅葉を継承する意志」⁽¹⁸⁾に直結するものといえる。そして、そういう「意志」は実のところ、本作のドラマを支える主要モチーフの上にも顕著に現われ出ていたと思しい。「縁結び」を読む者は、紅葉の作中、鏡花が「最も感服する」傑作(『樗陰生(滝田樗陰)』[△]見[△]諸[△]大家[△]の紅葉山人の傑作」『中央公論』明治40・8)と讃えたあの長篇、「多情多恨」(『読売新聞』明治29・2・26〜6・12および9・1〜12・9)との〈類似〉を認めるだろうからだ。

ある午後のこと、その家の下女が「扉を啓ければ」、目当ての者は「窓の好い日向で新聞を見てゐる」(前篇(五)の三)。この描写自体、やはり「硝子窓へ照々と当る日が、片頬へ赫と射」すような「縁結び」冒頭の情景とほぼ一致していたが、より注意を向けたいのは、すでに亡い女性に「いやもう肖たとは未」^{おろか}、「生写!」(後篇(一))の芸者が「多情多恨」でも姿を現わす点にある。全篇の主人公は「その可愛い可愛い妻の類子」を喪ったばかりで悲嘆に暮れ、「追慕の渴を医する」ために「一日に二度も墓詣」をしようとする寡夫(前篇(一))、「最愛の妻の面影は始終眼前に隠^{ちらつ}頭^つてゐる」驚見柳之助にほかならない(前篇(二))。親友の葉山誠哉はある晩、「披露をした」ばかりのひとりの芸者と顔を合わせた。その芸者が、柳之助の亡妻と「瓜二つ」であったわけだ(後篇(一))。けれども、葉山の眼には「類さんに生写の其芸者」を、柳之助は「肖てゐぬと見た」(後篇(二))。これより以前、類子の妹の容貌について「姉様には些^{ちつ}も肖てゐない」(前篇(六))の二)と話題にのぼせていたふたりながら、その実、柳之助と葉山がそれぞれ胸に抱く類子の「面影」はことごとく食い違っているらしい。彼らのあいだの齟齬は、「ピンヘッド」という「莨」の「中絵」(前篇(三))の二)にはじまり、先の芸者の一件、さらには柳之助が依頼していた「お類の立姿を七分の半身に写した油画の肖像」(後篇(五))の二)をめぐって繰り返し強調されるところだった。

「多情多恨」と「縁結び」との連繋は、こうした幾つかの挿話から印象づけられる齟齬のうちに、密やかに浮上してくることとなる。柳之助と葉山が抱懐する記憶表象はおよそ似ても似つかぬとはいえ、そのズレがたがいに認められる運びこそは、「縁結び」と同様の輪郭に「多情多恨」も収まっていた事実を告げるためだ。すなわち、絵画や生身

の顔を介すること、一方の胸裡に宿る故人の「面影」がいま一方にいつそう確実に伝わる物語が「多情多恨」では構成されていたのである。いまは亡き女性との（類似）を負った芸妓ばかりか、面影／記憶表象の受けわたしたなどの響き合いをふまえるかぎり、「縁結び」を手がける鏡花は師の「多情多恨」から、少なからぬ物語要素を（継承）していたように思われてくる。

このとき、鏡花と同じく「多情多恨」を「先生の苦心惨憺して出来上った傑作」（樽陰生「△諸大家の見たる紅葉山人の傑作」／前掲）に挙げた柳川春葉の「文の便」（『新小説』明治39・1）へも注意を欠かすことはできない。それは、ひと組の夫婦と彼らの叔母との関係を描いたささやかな物語であるが、自作「海異記」と誌上で隣り合っていた春葉のその短篇を、はたして鏡花も次のように読んだろうか——「先づ『多情多恨』の葉山とお種が再生したと云つべきだ。差詰め叔母さんと云ふが柳之助の役廻りである」（羚羊子（森田草平）「新年の小説」『芸苑』明治39・2）。仮にそんな推測が許されるとすれば、「縁結び」の創作契機をまたひとつ掬い上げることが可能となる。そこには、紅葉一代の傑作と名高い「多情多恨」の（継承）をめぐって、同門と張り合う鏡花の氣勢さえ垣間見られるようだからだ。春葉「文の便」に遅れることちょうど一年、同じ『新小説』に掲載された鏡花の「縁結び」は、紅葉そして「多情多恨」と結びつくひと条もが編み込まれた（継承の織物）なのだった。

記名なしゆえにかえって時代の声とも映ろうが、「明治三十九年の文章界」は「紅葉山人」歿して以来の「乱脈の中」にあり、「全然旧態維持ではなかつたがなほ依然として動揺時代であつた」という（無署名）「三十九年文章界概観」『文章世界』明治40・1。「空想的美文家としては、縦に文壇を独歩したが、小説家としては、漸くその価値を危ぶまれ初めた」鏡花が（継承の織物）たる一篇を世に送るのは、「文学上の新気運が起ること繁き」で、近代小説の表現様式がようやく確立されようとしつつあったこの翌年初月のことにほかならない。「縁結び」には、如上の「動揺時代」に身を置き、自然主義が文壇を席捲していく「新時代」を生きる泉鏡花の、さまざまな（文化の継承）に支えられた確固たる創作態度が如実に表明されている。

- (1) 松田章一「泉鏡花と西田幾多郎―明治三十七年鏡花金沢帰郷―」(『北國文華』第五号、平成12・6、北國新聞社)にて紹介される『三々塾日誌』(石川近代文学館所蔵)のほか、三々塾編『三々塾創立四拾周年記念誌』(昭和14・11)収録の堀田相爾「三々塾の追想」、浅賀長兵衛「思ひ出」から、鏡花来塾の様子をうかがうことができる。
- (2) 蒲生欣一郎「第三部 見過ごされてきた技法」(『もうひとり泉鏡花』昭和40・12、東美出版)三五三頁
- (3) 佐藤三武朗「島崎藤村『破戒』から学ぶ 文学的意匠として「遺伝」をどう読むか」(秋山正幸編『知の新視界 脱領域的アプローチ』平成15・3、南雲堂)九九頁
- (4) 吉田精一「序論 近代における古典の連続と断絶／三 自然主義と古典との断絶」(『現代文学と古典』昭和36・10、至文堂／初出は『解釈と鑑賞』昭和33・1、36・10)、塩田良平「古典と明治以後の文学」(『岩波講座 日本文学史』第十四卷、昭和34・5)
- (5) 三島由紀夫・澁澤龍彦「鏡花の魅力」(『日本の文学4 尾崎紅葉・泉鏡花』付録60、昭和44・1、中央公論社)九頁
- (6) 村松定孝「26 鏡花文学に現われた謡曲の影響／附 「縁結び」草稿と刊本の異同」(『泉鏡花』昭和41・4、文泉堂出版)二二八頁
- (7) 国田次郎「夕顔とお君―『縁結び』の美的考察」(『鏡花研究』第七号、平成元・3、石川近代文学館)
- (8) それぞれの歌の現代語訳は、『太平記③ 新編日本古典文学全集56』(平成9・4、小学館)、『狭衣物語① 新編日本古典文学全集29』(平成11・11、小学館)を参照した。
- (9) 村松定孝／註(6) 前掲書、二二〇頁
- (10) 村松定孝／註(6) 前掲書、二二九頁
- (11) 「かぐ鼻」とは、「見る目」という男首とともに「地獄の閻魔大王に、亡者の罪状を報告する」女首であり、複数の川柳に詠まれている(「視目嗅鼻」石川一郎編『江戸文学俗信辞典』平成元・7、東京堂出版)。
- (12) 岡保生「鏡花雑考―『太平記』との関連など―」(『国語と国文学』平成2・1)一〇頁。ただし、小

林弘子「縁結び」から「由縁の女」へ——この世ならぬ「姉さん」との結縁こそ」（『泉鏡花 逝きし人の面影に』平成25・11、梧桐書院／初出は『鏡花研究』第七号、平成元・3）も仮設するとおり、本作に「美しい幻想の世界」が顕現していたかどうかは疑問が残る。

- (13) 「書簡補遺／補八（年月不明・推定）四十年 小杉未醒宛 千葉県銚子より」。発信の年月について、『定本 国木田独歩全集』第五卷（平成7・7増補版、学習研究社）の「解題」では「四〇年春カ」と推定。この書簡を受け取った小杉未醒は後年、「国木田独歩在世の頃、鏡花を愛読して居ると云ふ話から、大きに論となつて、遂に負けた。友人とは云へ兄分見たやうなもので、頭から吞まれたから、負けは負けたが、承服は出来ぬ。」と振り返っている（『泉氏の芸』『新小説』大正14・5）。

- (14) 註（13）における小杉未醒宛書簡には、この「エピソード」を裏づける文言は見当たらない。

- (15) たとえば大森彦七の挿話は、「白花の朝顔」（『週刊朝日』昭和7・4）にも引かれている。もともと、ここで念頭に置かれていたのは福地桜痴の舞踊劇『大森彦七』（明治30・10、東京・明治座）のほうだろうが。

- (16) 明治三十九年当時、『文章世界』の「文範」欄には、『太平記』から「義貞北国落」（四月）、「後醍醐帝隠岐遷幸」（十一月）が採り上げられている。

- (17) この記述は、松田章一／註（1）前掲論文から引用。

- (18) 鈴木啓子「正統と異端の転覆——鏡花における古典撰取の方法と精神——」（『文学・語学』平成23・11）一三五頁

◆鏡花作品の本文引用は、『鏡花全集』（昭和48・11／昭和51・3、岩波書店／第二版）に拠る。ただし、漢字は新字に改め、ルビは適宜省略した。「縁結び」自筆原稿の閲覧をお許しいただいた慶應義塾図書館に厚く御礼申し上げる。

第六章 「艶書」

——成立契機を中心に——

はじめに

泉鏡花を「独創的な天才」と呼び、「明治以後の日本文学の唯一、人の天才かもしれない」とまで讃美したのは三島由紀夫であった。⁽¹⁾ 鏡花はいかにも、「独創」性の豊かな「天才」作家であるといった印象を色濃くまとっているひとりに違いない。そして、そうした印象が、ときに鏡花を、周囲からどこまでも隔絶した表現者のように映してしまいうことにもなるのだろう。けれども、いくら孤立して創作に専念していたように見えるとはいえ、鏡花はむろん、同じ時代にもともに身を置くほかの作家らとも決して無縁にあつたわけではなかった。ならば、鏡花は、誰といかなる文学的関係を結び、そこからどのような作家らとも決して無縁にあつたわけではなかった。ならば、鏡花は、誰といかなる文学的関係の一面について、本章では「艶書」の場合を手がかりとしつつ検討してみたい。

「艶書」は、大正二年四月、現代社の発行する雑誌『現代』に寄せられた短篇小説である。この掲載誌は、表紙に「国民雑誌改題／現代」と明記されていたとおり、山路愛山が主宰する『国民雑誌』（明治43・12〜大正2・1）を前身に持ち、大正二年二月、「黒頭巾」の号で名高い横山健堂が引き継ぐに際して改称された雑誌であった。そんな新興の雑誌ともいふべき『現代』に「艶書」が発表された機縁は、鏡花と健堂との交誼に求めることができそうだ。「加賀」をめぐる「文壇人国記（五）」⁽²⁾（『文章世界』明治45・7）のなかで「鏡花に最も多く紙数を費し」、⁽²⁾ 好意や称賛をもって鏡花評を綴った「黒頭巾」こと健堂は、『現代』創刊号（大正2・2）の巻頭言「書斎より」において、「吾輩、嘗て、鏡花と細談すること数尅、趣味は趣味を煽りて時の移るを覚えず。」と述懐していた。ここに垣間見られるふたりの親しい間柄が、健堂を主筆とする雑誌への鏡花小説の発表につながったことは疑いを容れない。

この点に関わって見過ごしがたく思われるのは、かつて健堂が、鏡花の「文章」を「飽くまでも怪奇の趣味あり。」

譬へば、甚だ複雑して変化の多様な光線劇を見るが如き乎。」と評し、その行文の特徴を「花や、人や、背景や、必ずしも其の正体を明示せず、転々、生滅し、移りゆくやう見えて、実は、其の裏に聯絡あり。」（『文壇人国記（五）』^マ前掲）と捉えていたくだりである。ここから伝わってくるのは何も、ともすると筋道が見失われやすい鏡花の「文章」を味読する健堂の姿勢ばかりではなからう。「人や、背景」に先立って「花」の語がまず書きつけられるとおり、どうやら健堂は、鏡花の物語世界における「花」の存在感を強く受けとめていたようなのである。こうした健堂の性向を念頭に置くと、彼を主筆とした『現代』に寄せられた鏡花小説が「艶書」の物語であった事実には、ことのほか興味を惹きつけられる。なぜなら「艶書」は、「至上の美の象徴であり、と同時に死の象徴でもある」ような「魔の花の香りをひときわ濃くはなつ作品」³⁾と享受されもするごとく、いわくある花々がドラマの核心に鮮やかに据えられた一篇だったからである。

そんな「艶書」は、のちに作品集『乗合船』（大正2・10、春陽堂）、『愛艸集』（大正7・8、春陽堂）に収録されることになるものの、発表当時に反響を呼んだ形跡は見当たらず、鏡花研究の上でもほとんど注目を集めてこなかった。作中に用意された印象的な設定こそ、鈴木清順監督の映画『陽炎座』（昭和56）の冒頭に組み込まれたが、小説そのものは今日まで表立たぬままとなっている。そのような「艶書」評価のなかにあつて、「白日の現実界に生きている人間の深層心理の至極至妙な隠頭のさまが描かれていて、それが読者に鋭い衝撃をあたえる」点、「鏡花のすぐれた短編の一つ」と称賛をしていたのは山本洋である。⁴⁾この論評の際にはすでに、一篇を支える「近しい人への呪詛」というモチーフ⁵⁾がほかの鏡花小説——「化銀杏」（『文芸倶楽部』明治29・2）や「鯛」（『現代』大正10・1）に認められることも併せて指摘されており、傾聴すべき見解といえる。ただし、「近しい人への呪詛」として括り出される「モチーフ」の概念規定はやや曖昧といわざるをえず、注意を要する。「艶書」に織り込まれた「近しい人への呪詛」について、何より等閑に付せない一面は、そこに明確な殺意が内包されていない点に求められるだろう。たとえば「黒壁」（『詞海』明治27・10、12）や「多神教」（『文芸春秋』昭和2・3）には丑の刻参りで相手を呪い殺そうとする意思が際やかに描き出されるが、「艶書」からは、同じほどに積極的で能動的な「呪詛」を掬い取ることはできないのだ。したがって、「近しい人への呪詛」は殺意の込められた呪いと切り離しておきたいが、そのような「モチーフ」であればこそ、「艶書」を「化銀杏」や「鯛」と結ぶことには、鏡花作品史の上での連繫を照らし出すのみならず、さらに重要な意義も含ま

れていたと思われる。なかでも「艶書」の背後には、鏡花とひとりの作家をつなぐ興味深い文学的關係が潜んでい
たように考えられるためである。以下では、しばしば「独創的な天才」と目されがちな鏡花において、「艶書」一篇が
どのように生まれえていたのか、そのひとつの成立契機へ迫ることを試みる。

一、「残酷」な観念

「艶書」の物語は、五月半ばのある日中、赤十字病院へ向かう「坂の上り口の所」で、見舞い帰りの男が、これか
ら主人を見舞おうとしている「中年増の艶かしいの」とすれ違つてすぐ、「あゝもし、一寸。」と呼びとめる場面から
幕を開ける。男の名前は、旗野礼吉。彼が婦に声をかけたのは、坂の途中に「砂利を擱んで滅茶々々擲附け」てくる
狂人のいることを「注意」するためであつた（一）。その狂人はどうやら「病院の土塀を狙つて」おり、礼吉ははじめ、
「年紀は少し……許婚か、何か、身に替へて思ふ人でも、入院して居て、療治が届かなかつた所から、無理とは知つ
ても」、何でも病院の越度と思つて、其が口惜しさに、もの狂はしく大な建ものを呪詛つて居るんだらう（二）と判
断する。けれども実際は、狂人は「病院を怨んで居る」のではなく、「婦に怨恨のある奴」だつた。このように、謡曲
とも無縁ではなからう「土蜘蛛」にさえ見立てられる狂人を登場させることで、「艶書」にはさつそく（呪詛）が点描
される。ただし、「近しい人への呪詛」というモチーフが支える一篇の眼目は、ここに据えられてはいない。

狂人について婦との会話を続けていた礼吉は、「遺失した」とさえ気づかなかつた大切な「手紙」を、彼女が偶然に
も拾つていたことを知る。すると途端に礼吉は、婦が「もと／＼封の切れて居る手紙」の中を読んだかどうか執拗に
問い訊ね、「……何、私は構はない。私の身体は構はないが、もしか、世間に知れるやうな事があると、先方の人が大
変なんです」などと切迫した「忙」りようを示す。何しろ「書いてある事柄が事柄だけに」、「昨日の晩方、受取つて
から以来、此を跡方もなしに形を消すのに屈託して」、一睡もできなかつたほどなのだ。その「手紙」は、題名の由来
となる「主のある方」からの艶状だつたためである。礼吉は、不義密通という（秘密）の露頭、「事の破滅」を何より
も憂慮する者として造型されているのであつた。

さて、狂人の放つ（呪詛）と、礼吉の抱える（秘密）——。これらを配した上で、「艶書」は、いわば（秘められた

呪いを映し出す。問題となる花々は、婦が「肱に掛て」いる「濃い桔梗色の風呂敷包」のなかにある。中身は「盛花の籠」らしく、その「風呂敷包」からは「大輪の杜若の花」、「緋牡丹」、「白百合」などが顔を覗かせている。「いづれ病院へ見舞の品であらう」。けれども、叙述によつて構成されるこうした予期は、終局に至つて裏切られることになる。婦は、密通が露顕して「事の破滅」に至る事態を怖れる礼吉に「貴方の秘密が、私には知れましても、お差支えのない事をお知らせ申しませうか」と告げるや、思いがけない事実を口にするからだ。

「斯う見舞の盛花を、貴方何だと思ひます——故とね——青山の墓地へ行つて、方々の墓に手向けてあります、其中から、成りたけ枯れて居ないのを選つて、拵へて来たんですもの、……」

貴方、此私の心が解つて……解つて？

解つて？……

そんなら、ご安心なさいまし。」

(七)

婦は「莞爾」としながら、入院中の主人に贈る「見舞の盛花」を、青山墓地の「方々の墓に手向けて」ある「成りたけ枯れて居ない」供花を抜き取つて「拵へて来た」ことを明かす。およそ常軌を逸したふるまいに、礼吉が「慄然」とするのも無理はない。そして衝撃的な告白に續けて、彼女は「此私の心」がわかるかと礼吉に問うてみせるのだつた。作中では省筆される婦の「心」を忖度するに、「夫への不実」や「悪意」を指摘するばかりでは嫌らないう。背徳的というほかない行為をもたらす「心」の内実にいっそう踏み込んでみるならば、そこには山本洋も読み取るように、婦の抱く密かな「希求」が浮かび上がってくる。それは、病者の「死を願う」という「希求」である。このように「艶書」の物語には、早く夫が死ねばいい、という呪詛を募らせている婦の観念が埋め込まれているのであつた。

ところで、鏡花の読者であれば、そのように夫の死を「希求」する妻の存在に見覚えを感じずるに違いない。先例は、「艶書」より十五年以上も前に手がけられた「化銀杏」(『文芸倶楽部』明治29・2)に見出せた。泉鏡花の名を世に知らしめた観念小説群の掉尾に位置する「化銀杏」においてすでに、夫・時彦に対し、「(疾く死ねば可い)」という一念を抑えきれない妻・お貞が造型されていたのである。もっとも、密かに積み重ねられるその「希求」を明確に言い表わ

すか「見舞の盛花」で効果的に匂わすか、という表現方法の違いも見て取れるように、問題となる「死ねばいゝ」という観念のモチーフは、「化銀杏」から時を隔てての「艶書」執筆に際して、単調な繰り返しに陥ってはいなかった。そこで、両作の相違する点を眺めておこう。たとえば「化銀杏」のお貞は、「何時頃から」か「旦那が、何うにかして」「死んでくれりやいゝ。死んでくれりやいゝ。死ねばいゝ。死ねばいゝ」という「念」を制御できず、「肺結核」で伏せる夫を手厚く看病するうちにも嵩ずるその観念に、みずから追い込まれてゆく。それはひとえに、「あゝ、罪の深い、呪詛ふも同一だ」という良心の呵責によるばかりでない。むしろ、募らせる「思ひが届」き、夫を「呪詛殺す」ことになる事態を避けんがため、また、「私の胸にあることを、人に見付かりやしまいか」と「恐しい了簡」の露頭を怖れるゆえに、「死ねば可い」といふ、鬼か、蛇か、何ともいへない可恐ものに苛まれていたのである。同じように夫の死を「希求」しながらも、「艶書」の婦は不敵に「莞爾」してみせるのに対し、「化銀杏」のお貞は「煩悶」のうちに身を置いていたのだった。

「艶書」と「化銀杏」との対比は妻の性格設定のみにとどまらず、「死ねばいゝ」という観念が、お貞の心中を見透かした時彦によって、「彼は憎い、憎い奴だから殺したいといふことなら、吾も了簡のしやうがあるが、（死んでくれりや可い。）は実に残酷だ。」（十五）と、鋭く糾弾される点にも求められる。では、このとき夫はなぜ、「死んでくれれば可い」と思ふ」ことは「人殺よりなおひどい」と、妻の「残酷」な観念を難ずるのか。その言い分に耳を傾ければ、

「（前略）人を殺せば自分も死なねばならぬといふ先づ世の中に定規があるから、我身を投出して、つまり自分が死んで懸つて、而して其憎い奴を殺すのぢや。誰一人生命を惜まぬものはない、生きて居たいといふのが人間第一の目的ぢやから、生命を打棄てて懸るものは、もう望を絶つたもので、こりや、憐むべきものである。」（十五）

けれども、「お前のはさうぢやあない」。「精神的に人を殺して、何の報も受けないで」、「人の死ぬのを祈りながら、あと／＼の楽しみを思うて居る」——そう断ずる時彦は、〈個〉としての主体性を消して事の責任を回避しようとするお貞の横着さ、狡猾さを面詰していたのである。実際、夫は妻に、「太い」、「虫の可い」、「ずるい」と痛烈な批判を浴

びせかける。

このように、「化銀杏」において「人の死ぬのを祈」ることは、近代に生きる一個の主体が持つべきでない非「人間」的な観念として映し出される。もちろん、「(死んでくれれば可い)と思ふ」ことを「人殺よりなおひどい」と断罪する時彦の倫理感覚もまた、「世の中」の「定規」から少なからず逸脱している点で、注意を向ける必要がある。見方によっては充分に特異と思われるその倫理感覚からは、主として婚姻制度への批評性のみをもって観念小説と受容されてきた「化銀杏」から、別の批評性さえ汲みとることができるかもしれない。時彦の価値観から眺めるかぎり、「残酷」な観念を野放しにしている「世の中」の「定規」は、大いに疑問の対象となるだろうためである。とまれ、こうした時彦の倫理が、「死ねばいゝ」という「希求」を、「法廷で論ずる罪」ではなく「報のない罪」たるゆえに、「人殺よりなおひどい」「残酷」な観念として際立たせることになる。

一見したところ、「艶書」の作品世界には、「化銀杏」の場合のように「死ねばいゝ」という思いを咎める倫理的な眼差しは欠けている。けれども、青山墓地の供花で「見舞の盛花」を拵える当の婦自身には、そのふるまいはやはり「報のない罪」と自覚されていたと思しい。婦の胸に「秘められた呪い」は、不義密通という「秘密」の露頭を怖れる礼吉を「安心」させるために打ち明けられており、そのなりゆきは、婦の「心」が姦通相応(あるいは、それ以上)に罪深いものと認識されていたことを暗に示すからである。このとき、かつて「化銀杏」に描き出された「報のない罪」である「残酷」な観念が、「艶書」に装いを変えて再来していたとわかるが、その過程で強調されたのは何よりもまず、婦の悪女ぶりといってよい。そのことは、物語の結末、追いかけてくる狂人から逃がれるべく礼吉と婦が「急いで電車に乗った」あとのひとコマからもうかがい知れる。

此電車が、あの……車庫の処で、一寸手間が取れて、やがて発車して間もなく、二の橋へ、横揺れに飛んで進行中。疾風の如く駈けて来た件の狂人が、脚から宙で飛乗らうとした手が外れると、づんと鳴つて、屋根より高く、火山の岩の如く匆上げられて、五体を砕いた。

飛乗る瞬間に見た顔は、喘ぐ口が海鼠を銜んだやうであつた。

(七)

続く叙述にて、狂人は「此の婦のために気が狂ったもの」だということが告げられる。四章において礼吉は、狂人について「年少な田舎の大旦那が、（中略）婦に引掛つて酷く費消過ぎた……とでも云ふのかと見える様子」（四）と述べていたのに対し、婦は「それは／＼……」と「軽く」返しながら「異つた意味の笑顔を見せた」。坂の途中にいる狂人が誰か、すぐに思い当たつたのだろう。とはいえ、婦が終局の電車事故の惨劇に何らかの反応を向けた様子は示されない。その叙述のありようには、事故を何ら気に留めない婦の悪女ぶりを一段と印象づける効果を受けとめることができる。礼吉が露頭を怖れて執拗に言葉を重ねる「手紙」についても、「何の企謀を遊ばすんではなし、主のある方だと云つて、たゞ夜半忍んでお逢ひなさいます、其のあの、垣根の隙間を密とお知らせだけの玉章」（七）といつてみせ、姦通など大した罪とは思っていないかのようだ。自分はずっと罪深い行為をしている、という自覚があるゆえだろうか。なるほど、「化銀杏」では夫の死を願つた妻には罪障感や発狂が用意されていたのに対し、「艶書」の婦は、罪障感に苛まれてなどいなかった。「化銀杏」から「艶書」への経過をたどると、「死ねばいゝ」という「罪の深い」「残酷」な観念は、いっそう強調されるかたちで主題に据えられていたように見受けられる。

ちなみに、鏡花文学においては、このようなことは取り立てて異例とは映らない。たとえば絶筆となつた「縷紅新草」（『中央公論』昭和14・7）には、最初期の「鐘声夜半録」（『四つの緒』明治28・7、春陽堂）以来、折りにふれて取り上げられるモチーフが確認できるように、以前の自作と陰に陽に連繫する作品が新たに手がけられる運びは決して稀有ではないためだ。

とはいえ、それにしてもなぜ、「化銀杏」を特異な一篇たらしめるモチーフが、大正二年四月に発表された「艶書」に再び現われ出てくるのか。その当時に、「（死ねばいゝ）」という「残酷」な観念を呼び覚ませる何かしらの契機が存在したのだろうか。このような問いに対し、「鏡花の心底にとどまっていた」モチーフが内発的に浮上した結果なのだと推察することは可能である。鏡花をひとえに「独創的な天才」と眺めるのであれば、外発的な要因を求めないほうが都合よくさえあるだろう。けれどもいまは、かつて鏡花が自作に織り込んでいた「死んでくれりやいゝ。死ねばいゝ。」という観念を「艶書」に呼び戻させる一契機として、ひとりの作家が介在していた可能性を想定することにした。ここで注目する人物こそ、鏡花の「化銀杏」に深い感銘を覚え続けた志賀直哉にほかならない。

二、泉鏡花と志賀直哉

泉鏡花と志賀直哉——、文体はもとより「余りの作風の違⁽⁹⁾」が容易に見届けられるだけに、およそ対極的な小説家と映るふたりに違いない。鏡花には、「ロダンやトルストイのおせわにならないことを私はほんたうに喜んで居る」と記した色紙も遺されている。この挑発的な文言なども、ひとり志賀との隔たりばかりか、鏡花と『白樺』同人たちとの径庭を強く印象づけてやまないだろう。しかしながら、先学によってすでに指摘されているとおり、『白樺』の同人に鏡花文学への親炙を深くした者は多く、志賀直哉も決してその例外ではなかった。

『白樺』の中心的な同人たちのうち、さしあたっては木下利玄と里見弴の場合を一瞥しておきたい。周知のとおり、『白樺』同人のなかで鏡花本人といち早く対面したのは木下利玄である。また、創刊から間もないころの『白樺』「消息」欄（明治43・7）においては、京都旅行から戻ったばかりの利玄の創作意欲が、いずれもその地を舞台とした「風流懺法」「楊柳歌」の向ふを張り度がつてゐるんださうだ。（「閑人のすさび」生）と報じられていた。この「消息」からは、高浜虚子「風流懺法」（『ホト、ギス』明治40・4）とともに、鏡花の「楊柳歌」（『新小説』明治43・4、6）にすぐさま触発を受けていた様子も伝わってくる。そんな利玄の鏡花熱を裏付ける資料として、「木下はどう云ふ手づるからか、泉さんの雑誌に出た作品を製本さしたものに題簽を書いて貰ったりしてゐた」（志賀直哉「泉鏡花の憶ひ出」／原題「泉さん」『文芸春秋』昭和14・10）という私製本の存在がある。その「鏡花自筆題簽付の私製本」については、神奈川近代文学館主催の「泉鏡花展——水の迷宮」（平成7・4〜5）に出品のあった「薄茶の和綴本十冊」が吉田昌志⁽¹¹⁾によって言及されており、同館での「生誕140年記念 泉鏡花展——ものがたりの水脈——」（平成25・10〜11）では新たに、「鏡花による「曲水」の題字に加え、鏡花本の『田毎かゞみ』を思わせる装幀が施されている」「鏡花作品の切抜帳」（切抜集「曲水」・キャプション）も確認することができた。

（大正の鏡花）と称されもした里見弴については、贅言を要しないだろう。弴は、「まだほんの十四五の時分から、私は先生の御作の愛読者」であり、「白樺」を始めないづつと以前の「書物」は「全く御作の口真似」で、「その後、自分も小説家でやつて行かうと思ひ定めましてからは、まづ第一にその筆癖を除くことを心掛けなければならない程で」あつたと述べていた（鏡花氏の
の新作『幻の絵馬』合評／私の望むこと』『中央文学』大正6・5）。鏡花「愛読」の様子は、「易い

追儼」(『白樺』明治45・1)や「君と私と(前篇)」(『白樺』大正2・4)など、自作のなかにもはっきりと書き込まれている。

このように、木下利玄と里見弴には、とりわけ鏡花熱の高さをうかがうことが可能である。とはいえ、ふたりの鏡花文学への親炙は、ある人物から感化を受けた結果にほかならなかった。「私の影響で泉さんの愛読者になったのは木下利玄、それから里見弴であった。」(「泉鏡花の憶ひ出」／前掲)と回想するその「私」こそ、志賀直哉であったのだ。実際、志賀による鏡花作品への言及は、『白樺』誌上にはわずかに二例とほとんど見当たらないものの、その日記や書簡、手帳などには枚挙にいとまのないほど散見する。なかでもひとときわ眼を惹くのが、吉田昌志も注意を促すように、「手帳5」に「鏡花全集」と題して、「誓の巻」以下六十作品の名が挙げられ、「手帳10」には、これを増補し、「鏡花集」と題して作品八十三篇、^{マヤ}単行本十九冊の名が列記されている⁽¹²⁾。箇所である。吉田氏の推定するとおり、⁽¹³⁾時期的に見て「手帳中の「鏡花集」「鏡花全集」は、出版社の全集ではなく、志賀の鏡花作品コレクションに対して自ら与えた名前」なのだろう。木下利玄のごとく「鏡花自筆題簽付の私製本」を持つまでには至らなかったと思われるが、志賀が鏡花を愛好していたことは、この「鏡花作品コレクション」からも明らかである。また、里見弴と重なるように、志賀には「鏡花の文体を真似て書いてみた時期もある。勿論「白樺」などを出す以前の話だが。」(「中野好夫君にした話」『文学』昭和27・1)という告白も残っている。「泉鏡花の世界を思わせるようなところがある」と指摘される未定稿⁽¹³⁾39「山の水車」(「明治四十一年五月廿八日」)さえ見当たる志賀直哉は確かに、木下利玄と里見弴に熱を伝染させるほど、鏡花に傾倒した一時期を過ごしていたようだ。

後年、「⁽¹⁴⁾風流線」あたりまでは此著者のものを一つ残らず読んだ。」と「泉鏡花」への「熱中」ぶりを振り返った志賀は、「自分が実母を失った経験から鏡花の亡き母親を憶ふ物語には心を惹かれた」ことも明かしている(「愛読書回顧」『向日葵』昭和22・1)。もともと、そんな志賀の胸中に深くとどまり続ける鏡花作品を推測するならば、それはいわゆる「母恋いもの」ではなく、観念小説として数えられる「化銀杏」であっただろう。前述した「愛読書回顧」、「中野好夫君にした話」のほか、「書き初めた頃」(『文学の世界』昭和22・5)、武者小路実篤との対談「交友半世紀」(『文芸春秋』昭和37・1)等で繰り返し言及されるとおり、鏡花の「化銀杏」は、志賀にとって「妙に記憶に残った」(「中野好夫君にした話」／前掲)一作となっていたからだ。この事実のうちに早くも、ふたりの稀有な文学的関係の側面が認め

られる。鏡花は、「私の作に対する希望」のひとつを「読んだ後でも、何か深い印象を残したい。」（『芸術は予が最良の仕事也』『文章世界』明治42・5）と述べたことがあったが、まさにその「希望」どおり、「化銀杏」は志賀に晩年まで続く「深い印象を残し」ていたわけだ。鏡花と志賀には何よりもまず、明治二十九年の発表作「化銀杏」を介した「深い印象」の授受があった。

それでは、鏡花の「化銀杏」は何ゆえ、志賀に深い感銘を覚えさせたのか。志賀は、鏡花追悼文「泉鏡花の憶ひ出」の書き出しにこう記している。

十三四の頃「化銀杏」を読んだ。「殺すよりも死ねばいゝと絶えず思つてゐる事の方が遥かに残酷ではないか」と云ふ事があつて、それが妙に頭に残り、全体としても印象が強く、後までこれを覚えてゐたが、子供のことで作者が誰れかといふ事には無関心だったから、それが泉さんのものである事は知らずにゐた。後年、泉さんのものに心酔し、「化銀杏」は泉さんのものであつた事を知つた。恰度武者小路が倉から文芸倶楽部を探し出して来て、それにそれが載つてゐたので、再読して矢張り感心した。（傍線引用者）

振り返つておこならば、鏡花の「化銀杏」には、夫に対して「其死の速かならむことを欲する念」を募らせる妻が登場していた。「十三四の頃」の志賀の脳裡に強烈に焼きついたのは、「化銀杏」を観念小説群の一篇とする婚姻制度への批判ではなく、鏡花の文学世界を抒情的なものに転回させる「本意なき少年」水上芳之助の印象的な姿でもなく、妻・お貞を糾弾する夫・時彦の、「世の中」の「定規」に合致はしない倫理感覚であつたことになる。このとき何より注目したい事実がある。みずからは告げずにいたものの、志賀は、特異ともいふべき倫理が描き込まれた「化銀杏」をただ「後まで」「覚えてゐた」わけではなかつた事実である。つとに大石修平によつて指摘されていた「殺すよりも死ねばいいと絶えず思つてゐる事の方が遥かに残酷ではないか」という「化銀杏」の観念は、ほとんど、一箇の公理のごとくに、そのまま直接な形で、志賀直哉の文学過程の裡に運ばれ、「濁つた頭」と「范の犯罪」では主人公の犯す情婦殺しや妻殺しの惨劇、「或る男、其姉の死」では父子間の不和における息子の家出という破局、のそれぞれの場合の行為の動機を説明する有力の観念として、志賀直哉の作品の表にくり返し引用され、掲げられている「た

めだ。

もつとも、些末な点に留意しておくならば、確かに「或る男、其姉の死」（原題「或る男と其姉の死」『大阪毎日新聞』大正9・1・6（3・28））には「鏡花といふ小説家が昔「化銀杏」と云ふ短篇でこの事を書いて居ます。」といった一文さえ書き込まれているのだが、問題となる観念が「姿をあらわす」のは「そのまま直接な形」ではなく、「死ねばいい」と願ふ心は殺さうと思ふ心より感じが遙に惨酷です」（二十七）という具合であった。すなわち、「殺すよりも死ねばいい」と絶えず思つてゐる事の方が遙かに残酷ではないか」という「化銀杏」の倫理にとりわけ深く感銘を覚えたらしい志賀直哉は、中篇「或る男、其姉の死」では、「殺す」という行為ではなく「殺さうと思ふ心」つまりは殺意こそを、「死ねばいい」と願ふ心」と対置させていたのである。

実際、「死ねばいい」と願ふ心」を「殺さうと思ふ心」と並べ、「心」の中身を秤に掛ける志賀の手つきは、「濁つた頭」（『白樺』明治44・4）や「范の犯罪」（『白樺』大正2・10）から変わらずに保持されていたものだった。「濁つた頭」の津田清松が抱くのもやはり、「人の死を願ふと云ふ、殺さうと考へるよりも恐ろしい心」（五）なのである。なお津田は、「そんな事を願ふ位なら、お夏に対してどんな無情な事を仕ようと幾らまじ、だか知れない」（傍点原文）といった自省を示してみせもするが、ここでは、「殺す」ことが「人の死を願ふ」「心」よりも「まし」だと判断されているのではない。その「無情な事」のうちには「自身手を下してお夏を殺すことまでは含まれていないからである。また、「范の犯罪」の范も、「妻を殺さうと考へた事はなかつたか？」との審問に「其前に死ねばいいとよく思ひました」と、「死んでくれればいい、そんなきかないいやな考を繰返して」（傍点原文）いた旨を供述していた。

これら三篇の志賀小説にあって、鏡花「化銀杏」に見えた倫理感覚の影が確かに差し込んでいるとはいへ、「死ねばいい」と願ふ心」は「殺す」という行為ではなく、もっぱら「殺さうと思ふ心」と対置されて描かれていたとわかる。この傾向から判断するかぎり、志賀は、「化銀杏」の特異な倫理を、個人に宿る意識裡の問題として照明を当て直していたと受けとめることが可能だろう。もちろん「化銀杏」にも、「人の死ぬのを折」という「残酷」な観念と殺意との明確な対比は見えていた。夫は妻に、「憎い奴だから殺したいといふことなら、吾も了簡おれのしやうがあるが、（死んでくれりや可い。）は実に残酷だ。」と非難をぶつけていたからである。ところが、それでいて鏡花のほうは、「世の中」の「定規さだめ」を引き合いに出し、「法廷で論ずる罪」とは相對する「報のない罪」として「残酷」な観念を際立たせ、

「艶書」に展開させていく。一方、志賀のほうはむしろ、「化銀杏」では点描されるにとどまった自己意識内における殺意との対照を、自作に引き継ぐことになる。こうした「残酷」な観念のモチーフをめぐる扱い方の相違からは、観念小説家らしく「世の中」の「定規」^{さだめ}を視野に収めていた鏡花と、個人の心的葛藤のドラマに重点を置いている志賀、それぞれの文学者としての資質の差が照らし出されるようでもある。確かに志賀には、鏡花が「化銀杏」では「人殺」と、「艶書」では姦通といった犯罪行為と並べて「死ねばいゝ」という観念を引き立てたような手つきは見出せない。

ここまでに見てきたとおり、志賀は、鏡花の「化銀杏」という短篇を、そしてそこに描かれた「殺すよりも死ねばいゝと絶えず思つてゐる事の方が遥かに残酷ではないか」と云ふ事」を、ただ「後まで」「覚えてゐた」だけでなかった。作家としての出発期から中期にかけて、鏡花の関心とは違った方位において、すなわち、ひとりの人間の内面心理における問題に重点を置いてモチーフを引き継ぎ、「人の死を願ふ」観念をさまざまに人物に抱懐させたのである。たとえば、やはり感銘を覚えたらしく「小説らしい小説は、泉鏡花氏の「化銀杏」が始めだつたかと思ひます。」（『文学好きの家庭から』『文章倶楽部』大正7・1）と回顧する芥川龍之介には、「僕は度たび他人のことを死ねば善いと思つたことがある。その又死ねば善いと思つた中には僕の肉親さへゐないことはない。」（『僕は「驢馬』昭和2・2）といった告白が残されてこそのもの、「死ねば善い」という観念をモチーフに創作が手がけられることはなかったようだ。この例から推しても、鏡花「化銀杏」に対する志賀の響応ぶりは、他に類を見ないといつて構わないだろう。

三、「艶書」生成の一契機

それでは、如上のとおりに際立つ志賀の存在と、鏡花が「化銀杏」から十七年を隔てて「死んでくれりやいゝ。死ねばいゝ。」という観念を呼び戻した「艶書」の生成とのあいだには、どのような接点を探ることができるのか。

まずは、「人の死を願ふ」観念の織り込まれた志賀直哉の小説が、鏡花に「艶書」を執筆させる誘い水となつた可能性を検討しておきたい。前述した一連の志賀作品のうち、「艶書」以前にすでに発表を見ていたのは「濁つた頭」のみである。ここにさらに、「自分の死期が待たれると考へる事は流石に堪へられなかつた」という「彼」の登場する「老

人」(『白樺』明治44・11)や、「葬儀社はしても考へてならぬ事があらう」と強い非難を抱く「私」の姿がある。「祖母の為に」(『白樺』明治45・1)を付け加えてもよいだろう。ならば、「人の死を願ふ」観念がたちを変えつつ見え隠れするこれら志賀の小説から刺戟を受けて、鏡花は「艶書」を手がけるに至ったのか。残念ながら、そうであるとはやや考えにくい。いずれも『白樺』誌上に掲げられたその三篇は、鏡花にとつて、たとえ読んでいたとしても印象に残る小説とはならなかったようだ。「創刊頃の「白樺」の、諸家、種々の作、感想を読んだ中にいつまでも忘れないのが二つある。」(「煙管を持たしても短刀位に——里見弴氏の文章」『文章俱樂部』大正7・3)といつて鏡花が「その面影」を伝える二作は、志賀直哉「剃刀」(明治43・6)と里見弴「河岸のかへり」(明治44・5)だったからである。この述懐をふまえるかぎり、「濁った頭」や「老人」、「祖母の為に」といった志賀の小説が「艶書」着想の呼び水たりえていた形跡をうかがうことは難しい。

そこで次には、志賀による鏡花追悼文へと眼を戻し、文学作品間ではない別の交点を尋ねたい。

泉さんに面と向かつてお逢ひした初めは、日比谷の議事堂の中の、虎の門に近い建物を借りて、白樺で泰西名画の写真の展覧会を開いた時、それを見に来られ、何でもゴッホの絵を並べたところで、初めて挨拶をした。(中略)

その後、里見に連れられて一度、番町のお家にお訪ねしたことがあった。

(中略)

その時、鷗外さんの訳か何かで、ウィーソンの作家であつたか、鉛筆を見ると他人のものでも何んでもどうしても鉛筆削りで削らずに居られないといふモノメニアのことを書いたものがある話をする、泉さんは新宿の女郎でビールのコルクを矢鱈に集め、独りで、その匂ひを嗅いでゐるといふ女の話をされた。後にそれが何か作品か、随筆になつてゐたのを読んだやうに思ふ。私が泉さんと少し落着いて話をしたのは後にも前にも此時一度である。三十年程前の事だ。

「虎の門」の議員倶楽部で『白樺』同人主催の「第六回美術展覧会」(大正2・4・11〜20)が開催されたのは、大正

二年四月であった。志賀の回想にしたがえば、そのときが「泉さんに面と向かつてお逢ひした初め」となっており、「その後」の鏡花宅への訪問も、ほとんど直後の時期であったろうと推定できる。後半部に言及された「作品」が、小説「菟蓐本」(『ホト、ギス』大正2・6)に該当するためである。ここで、「艶書」の発表時期が大正二年四月であった事実を思い起こしたい。それは奇しくも、鏡花と志賀が「初めて挨拶をした」とされる時点に重なっていたことになる。とすれば、当然ながらすでに執筆されていたはずの「艶書」生成に志賀の介在を探ることには、やはり無理を認めなくてはならなくなってしまう。

しかしながら近年、弦巻克二の報告により、鏡花と志賀との初会がさらに一年以上も前に見直せることが確認された。木下利玄の日記、明治四十五年二月二十五日の項に、『白樺』同人主催の「第四回美術展覧会」(明治45・2・16〜25、於・赤坂区靈南坂下三會堂)に「夕方鏡花も来た、志賀や伊吾などが氏と話した。」(『白樺』誕生100年 白樺派の愛した美術』平成21・9、読売新聞大阪本社)と書きつけられていたためである。ちなみに鏡花が「展覧会最終日に会場へ赴いた」理由については、同日付『東京朝日新聞』「●ロダンの彫刻三ツ」という記事に「動かされた公算が大きい」と考えられている。ただし、届いた「案内状」に誘われるところもあつたのではないだろうか。志賀は弾との対談(「柚子より酢橋」『甘辛春秋一九六八年・秋の巻』昭和43・10)にて、鏡花を「尊敬してたから、案内状を出したんだ」と振り返っていた。

それでは、志賀が鏡花と「面と向かつてお逢ひした初め」の時点が木下利玄の日記のとおりになるとすると、「その後、里見に連れられて一度、番町の家にお訪ねした」日は、いつと見据えられるのか。手がかりとなるのは志賀の日記、明治四十五年五月十二日の項に「夜伊吾と鏡花氏訪問 不在。」と見当たる一節である。弦巻氏もこの記述に着目し、「近所の有島邸にいる里見を、伝言を聞いた鏡花が無視するとは考えにくい」という判断を加えて、「志賀と里見が、再度鏡花の家を訪ねた日」を翌十三日か十五日と「予想」を立てていた。両日ともに、志賀日記の記述は「全⁽¹⁹⁾面抹消」されており、「予想」の当否は確かめがたい。とはいえ、鏡花が不在であった五月十二日からそう離れずに、志賀が「泉さんと少し落着いて話をした」機会が訪れていたとの推測は、穩当と目されるはずである。里見弾は、「展覧会」で鏡花と「顔を会わせて自己紹介しちゃったから、もうしめたもんだと思つてね、その後間もなく泉邸をお訪ねすることができた」と回顧していたが(「素顔文人」『インタビュー』第三回 泉鏡花『海』昭和52・3)、そうとすれば志

賀は、そんな「里見に連れられて一度、番町の家にお訪ね」していたことになるだろう。

こうした泉鏡花と志賀直哉の交点をふまえ、志賀が「泉さんと少し落着いて話をした」機会を契機に生まれた鏡花小説は、「菑蕪本」一作のみにかぎられるのかと問うてみたい。「その時」の様子として志賀の鏡花追悼文が伝えるのは、「菑蕪本」着想につながるやりとりのほか、鏡花から「兎の玩具」おもちゃ「収集のいわれを教えられたり、「変な将棋」を指したりしたことばかりであった。したがって、いま立てた問いに答えるための確証は、直接的には拾えない。けれども、その機会が大正二年四月以降でなく明治四十五年五月ごろには訪れていたのだとすると、ひとつの可能性が確度を備えて見えてくるのではないか。そこでの志賀との対話が、鏡花に「化銀杏」のモチーフを呼び覚ませることになった可能性である。

繰り返しておけば、「その時」鏡花に面していた志賀は、「十三四の頃」以来「化銀杏」の「印象」を強烈に抱え込んでいる読者であり、その「人の死を願ふ」という「残酷」な観念のモチーフをすでに自作に取り入れている小説家でもあった。「死ねばいい」と願ふ心」の持ち主たちを志賀は以後も造型するし、「化銀杏」に覚えた深い感銘そのものは、老齡に達しても重ねて言及されるところとなる。こうした諸点から容易に察せられるとおり、志賀が「その時」すでに鏡花へ、「妙に頭に残」って離れない「化銀杏」について語り伝えていた可能性はきわめて高いといえるだろう。「心酔」していた作家と「少し落着いて話をした」折りに、一読者の立場から思い入れの強い篇について告げるなりゆきは、至って自然だからである。参考までに、久保田万太郎の例を思い合わせておこう。万太郎もやはり、鏡花を生田長江に紹介してもらってから「一年ほど」経ったのちにその番町宅を訪れたとき、「先生のおぼけの出る小説よりもおぼけの出ない小説のほうがより結構だということはい」、「女客」(『中央公論』明治38・6、11)を含む数作を挙げていたのだった(『先生と私』岩波書店版『鏡花全集』月報20、昭和16・9)。同じように、鏡花を前にした志賀にも、「化銀杏」について口にするひとコマがあったろうことは充分に考えられてよい。鏡花は「その時」、志賀によつて、かつての自作「化銀杏」を呼び戻されていたのでないか。だからこそ、大正二年四月という時点に発表を見る鏡花作品に「報のない罪」たる「(死ねばいい)と思ふ」観念が再来するのだとすれば、この点に、鏡花と志賀が「少し落着いて」語らった「その時」からほどなくして、「化銀杏」と連繋する「艶書」が手がけられた一因も求められるはずである。

ここで、「艶書」と「菑蕪本」との親近性にも注意を喚起しておきたい。「艶書」は何よりもまず、志賀の介在が明らかでない「菑蕪本」とわずか二カ月しか隔てずに世に送られた作だった。両篇の成立がともに志賀の存在をひとつの契機としていたならば、その発表時期の近接も興味深く受けとめられる。この二作が対となるような関係は、蠱惑的というべき女に男たちが魅了される物語構図を共有している点にも支えられよう。「艶書」において、狂人が「婦のため」に気が狂ったもの「だとは結末で明かされるところだが、おそらく礼吉も、この婦にすでに魅惑されている。たとえば七章では、礼吉みずから、「貴女……気障きざはりでせうが、見惚れたらしい」と告白し、「貴女とお話をするうちは、実際、洞忘どうわすれに手紙のことを忘れて居ゐました」と、あれほど憂慮していた密通の手紙も念頭から去っていたことを明かすめだ。加えて、婦が青山墓地の供花で「見舞の盛花」を「拵そへて来た」と聴くと「慄然ぞつとしながら」も、「其それでも青山の墓地の中を、青葉がくれに、花を摘む、手の白さを思つた。」とまで、すでに婦の「艶めかしさ」に心が囚こわれている様子なのである。その点、「艶書」の婦は、「菑蕪本」で客を次々と狂気に落とし込む御職女郎と重なり合っている。また、両作に共通して狂人が登場する運びをめぐっては、「狂人が好き」（「閑人のすさび」生「消息」／前掲）だと知られる志賀の影が気にかかりもするが、いずれにせよ、「菑蕪本」との発表時期の親近性は、「艶書」成立に志賀の介在を採る上でのひとつの傍証として興味深いところだろう。

おわりに

以上、鏡花が「艶書」に十七年前の自作「化銀杏」のモチーフを呼び戻している問題について、そこに志賀の介在があった可能性を提起しようと試みた。「人の死ぬのを祈」という「報のない罪」が「艶書」に再来する事態には、外発的契機のひとつとして志賀が与りえていたふしがあったように考えられるのだ。もちろん鏡花と志賀には、「罪の深い」「残酷」な観念そのものか、それが惹起する倫理的な問題か、小説家としての資質や関心の所在に確かな相違が見受けられもする。とはいえ、このときのふたりははたして、いかなる文学的關係を結んでいたことになるのだろうか。それはいうまでもなく、鏡花から志賀へ「化銀杏」の特異な倫理が引き継がれた場合と違い、単純な影響関係には収まりがたい様相を呈するものに違いない。また、「艶書」に垣間見えるふたりの関係にかぎっては、「影響が必ず

しも先輩から後続へと一方的に及ぼされるものでない⁽²⁰⁾。事例のひとつとして数えることも相応しくはなさそうだ。そもそも「艶書」の鏡花にとつて、「(死ねばいゝ)と思ふ」という「報のない罪」のモチーフは、志賀から新たに得たのではなく、自身の内側より再出してくるものだった。そうした事実を重視するかぎり、ひとえに授受が前提とされるような通例の影響関係によつて鏡花と志賀とを結ぶことは、適切ではないのである。

周知のとおり、「化銀杏」は、鏡花が観念小説から抒情的な物語世界を織るようになる過渡期に手がけられた一篇だった。おそらくはその作風の転換とも関わつて、「罪の深い」「残酷」な観念のモチーフはいったん鏡花の裡に沈潜したのでらう。そういうモチーフをのちに鏡花が志賀から呼び覚まされるような関係性をめぐつては、ひとまずアンドレ・ジツドの「影響」概念を思い合わせておくことにしたい。ジツドは、近代という「個人主義」の時代にあつて「忌はしいもの、身の為にならぬもの、個性を冒瀆するもの、といふ風に考へられて」いる「影響」を弁護しながら、次のように提唱していたからである——「影響は何ものも創造しなただ目覚ませるものなのです⁽²¹⁾。まさしく、眠つていたものを「目覚ませる」という意味での「影響」を受けて、「化銀杏」に描き込まれた「罪の深い」「残酷」な観念が、より際立つかたちで再来する「艶書」は生まれていただろう。このとき「艶書」は、泉鏡花と志賀直哉を新たな文学的關係で結びつけるばかりでなく、近代にとりわけ重視された「独創」性や、それを脅かすものと忌避されがちな「影響」を見つめ直すための一篇としても受けとめることが可能である。

ところで、鏡花が受ける志賀からの文学的「影響」は、「艶書」の場合に限られなかったかもしれない。

「艶書」が発表されて五カ月ののち、大正二年九月に「范の犯罪」を手がけた志賀は、およそ一年後の「(大正三年十月十八日夜)」には草稿³¹「死ね／＼」を擱筆する。志賀によつて鏡花の「化銀杏」が初めて明示的に引用されたこの草稿は、六年後の大正九年、一月から三月にかけて『大阪毎日新聞』夕刊に連載された「或る男、其姉の死」の一部として結実を見る。新聞読者の前に、先にも引いた「鏡花といふ小説家が昔「化銀杏」と云ふ短篇でこの事を書いて居ます。」という一文を含む章が現われるのは、三月九日付(発行は八日)の夕刊紙上のことだった。はたして、それから一年とあいだを空けずに鏡花が「鯛」を発表する運びは、単なる偶然にすぎないのだろうか。大正十年一月、大日本雄弁会講談社発行の雑誌『現代』に寄せられたその短篇小説にも、嫁をいびる厭らしい姑を「死ねばいゝ」と

思っていたと打ち明ける人物の姿が描出されているのである。

「或る男、其姉の死」と「鯛」の発表時期の近接をめぐって注目されるのは、両篇にあってひとの死を願う観念が、志賀および鏡花のそれまでの作品と異なり、ただ嫌忌される対象とは描かれていない点だろう。草稿「死ね／＼」以来、志賀は、その「残酷」な観念を「自然に湧いて来る気持なら仕方がない」と、「或る程度には」「同情出来る」（「或る男、其姉の死」／二十九）ものとも設定するに至っていた。一方の「鯛」でも、扱いは明らかに明らかな変化が見て取れる。「出入の魚屋」の友七は「刺抜」の「禁厭がじやうず」で、「よし、よし。」とさえ言えば、「如何に、念入な刺も、言下、立処にするりと抜ける」。ところが、「大資産家の御新姐」お洛をいびる姑の咽喉に鯛の骨が刺さったとき、「骨はツイと抜けた。が、しかし咽喉を抜けて、胃を傷つけて、グサと腸に刺さった」のだった。結局、姑が「もだえ死に死んだ」のち、「艶麗なる細君と、出入の魚屋の若いの」がともに「姑が死ねばい」と思つた」ことを「白状」したため、ふたりは「あるまじき密通、尚ほ其の上に姑殺」のことで磔刑に処せられる間際となつてゐる。そして、終局へと向かう叙述には、「これが遠山左衛門、おいらんの所謂、金さんだと、計ひやうがあつたかも知れません。が、此のお奉行は正しいお方で、意気な人ではなかつたのでございます。」と、司法を担当した町奉行への皮肉が交えられるのである。「鯛」の語り手も、「死ねばい」という思いをひとえに「罪の深い」「残酷」な観念と扱わず、それを抱いた作中人物たちに寄り添う姿勢を示している。

志賀の「或る男、其姉の死」と鏡花の「鯛」との同調具合は、どのように捉えるべきだろうか。「或る男、其姉の死」での「化銀杏」引用について、鏡花自身が直接『大阪毎日新聞』の紙面で眼にとめたとは考えにくく、また、「大正四年の頃」より「凡そ二十四五年、泉さんとは一度もお眼にかからなかつた」（「泉鏡花の憶ひ出」／前掲）志賀本人の口から聴かされることもなかつた。だから、もしも鏡花がそれを知るとすれば、人づてに聴いたことになる。むしろ、志賀に対する鏡花の応答をうかがわせるものが充分に見据えられるとはいへ、「鯛」が「或る男、其姉の死」に近接して現われ出したことは本当に偶然にすぎないかもしれず、「艶書」掲載誌と同名の『現代』という寄稿先が「死ねばい」という観念を呼び戻す契機となつた可能性も捨てられない。今後の課題となるが、「化銀杏」からおよそ二十五年後の時点にも「影響」関係が見据えられるのかどうか、泉鏡花と志賀直哉それぞれの小説に流れる「残酷」な観念の水脈をめぐっては、さらなる慎重な調査を心がけたい。

- (1) 三島由紀夫「解説」(『日本の文学4 尾崎紅葉・泉鏡花』昭和44・1、中央公論社) 四九六頁
- (2) 柴田宵曲「雪嶺・鏡花」(『紙人形 近代文学覚え書』昭和41・9、日本古書通信社) 一六〇頁
- (3) 持田叙子「百合は、薔薇は、撫子は」(『泉鏡花 百合と宝珠の文学史』平成24・9、慶應義塾大学出版会) 二二五頁
- (4) 山本洋「第2章 泉鏡花の“恐怖小説”」(『考証論究 近現代文学』平成16・11、日本図書センター／初出は、『高野山大学論叢』昭和51・2) 三九頁
- (5) 村松定孝「鏡花小説・戯曲解題」(『泉鏡花事典』昭和57・3、有精堂) 一一〇頁
- (6) 持田叙子／註(3) 前掲書、二二七頁
- (7) 山本洋／註(4) 前掲書、三七頁
- (8) 山本洋／註(4) 前掲書、三七頁
- (9) 安部亜由美「鏡花を愛した人たち／志賀直哉」(『別冊太陽 泉鏡花 美と幻想の魔術師』平成22・3、平凡社) 六二頁
- (10) 紅野敏郎「木下利玄論(下)——新資料による「白樺」前史——」(『文学』昭和56・1)、吉田昌志「鏡花を「編む」「集める」」(『文学』平成15・9)、吉田昌志「泉鏡花作「通夜物語」のかたち」(昭和女子大学女性文化研究所編『昭和女子大学女性文化研究叢書 第六集 女性文化と文学』平成20・3、御茶の水書房)、弦巻克二「泉鏡花と志賀直哉」(『叙説』第三十八号、奈良女子大学日本アジア言語文化学会、平成23・3) など。
- (11) 吉田昌志「鏡花を「編む」「集める」」／註(10) 前掲論文、一六〇頁
- (12) 吉田昌志「鏡花を「編む」「集める」」／註(10) 前掲論文、一六一頁
- (13) 須藤松雄「I部 麻布の文学／三章 明治四十一年(26歳)の文学」(『志賀直哉——その自然の展開——』昭和60・3、明治書院) 五一頁

- (14) 「風流線」(『国民新聞』明治36・10・24、明治37・3・12)、「続風流線」(『国民新聞』明治37・5・29、10・15)。単行本の出版は、『風流線』(明治37・12、春陽堂)、『続風流線』(明治38・8、春陽堂)。
- (15) 大石修平「殺されたる范の妻」(『感情の歴史 近代日本文学試論』平成5・5、有精堂／初出は、『日本文学』昭和35・5)二三七頁
- (16) 大石修平「鏡花の方法——その錯覚主義について——」(『感情の歴史 近代日本文学試論』平成5・5、有精堂／初出は、『日本文学』昭和38・12)二一五頁、二一六頁
- (17) 弦卷克二／註(13) 前掲論文
- (18) 吉田昌志「泉鏡花「年譜」補訂(十)」(『学苑』第八五七号、平成24・3)五三頁
- (19) 紅野敏郎によれば、「新書版全集に収録するに際して、人に迷惑を及ぼすと考えられた部分などは、墨で抹消された」(「後記」『志賀直哉全集』第十二巻、平成11・12、巖波書店、三五二頁)。
- (20) 吉田昌志「広津柳浪と泉鏡花——『親の因果』と「化銀杏」の関係——」(『日本近代文学』第六二集、平成12・5)二七頁。本論文では、「化銀杏」が広津柳浪『親の因果』(明治30・7、村井兄弟商会)に「影響を与えた」問題が論じられている。
- (21) アンドレ・ジッド「文学に於ける影響に就いて(一九〇〇年三月)」(『小林秀雄全訳』昭和56・7、講談社)三七一頁、三八一頁
- (22) 「相手の死を望む心」を「もうひとつの殺意」と規定する小川竜紀は、「或る男、其姉の死」の「兄」において「もうひとつの殺意」は少なくとも不可解で「異常」なものでは決してなく、理解可能なものとなっていることを指摘している。なお、「異常」なものではしかなかった「もうひとつの殺意」が「段階的に「異常」なものから理解可能なものへと変わっていった」その「起点」となった作としては、「祖母の為に」に着目している(「或る殺意の言説——志賀直哉の場合——」『九大日文』05、九州大学日本語学会、平成16・12)。

◆鏡花作品の本文引用は『鏡花全集』（昭和48・11）51・3、岩波書店、第二版）に、志賀作品の本文引用は『志賀直哉全集』（平成10・12）平成14・3、岩波書店）に拠る。ただし、漢字は新字に改め、ルビは適宜省略した。

第七章 「みさごの鮎」

——大正十二年初月の離背——

はじめに

対自然主義の構図が引き出しやすい明治後期を経て、時代が大正に移ると、近代文学史における泉鏡花の所在はとたんに把握しがたくなる観がある。今日では吉田昌志作成の精細な「年譜」(『新編 泉鏡花集』別巻二、平成18・1、岩波書店)にあたれるものの、にも拘らずなお、そうした印象を拭い去ることはかなわない。その一因には、大正期に発表された鏡花作品の多くが久しく軽視の憂き目にあい、研究の俎上に載せられる機会も乏しかった事情が考慮されるだろう。

大正期の泉鏡花といえば、概して、芥川龍之介や里見弴など「今日流行の花形」から「崇拜」される作家(近松秋江「正月文壇評(九)」『東京日日新聞』大正9・1・22)であったり、当時の文学活動が新たな表現形式として数多くの戯曲や長篇小説の取り組みに彩られていたりする点などが想起される。その事実から、鏡花の大正期が一般的に(円熟の時代)と認識されているのも素直に頷くことができる。ただし、鏡花の円熟期がそういった諸点からだけでは到底推し量れないほど多彩であったろうことも想像しやすく、その全容は、たとえばこれまで言及の機会に恵まれなかった作品たちにも光を当てることではじめて見えてくるのだろう。こうした問題意識のもとで、従来顧みられてこなかった「みさごの鮎」に着目し、その考察をもって大正期鏡花文学の位相を探る糸口としてみたい。

「みさごの鮎」は大正十二年一月、春陽堂発行の『新小説』に「鵜の鮎」の題名で発表され、作品集『愛府』(大正13・11、新潮社)収録時に現行のとおり改題された短篇小説である。本作を時評で取り上げた西村濤蔭は、「例の鏡花一流の描き方で、随分と読み悪いものだ。(中略)何処までもお芝居染みたもので、博士と下女と芸者と若旦那、こんな取合せが一種の悲劇に運んで行く。私は現代画の中へ古い錦絵が飛び込んで来たやうに思った。」(『新春小説界』(五)

新小説』『やまと新聞』大正12・1・13」と、ただただ批判的に受けとめた。鏡花批判の定石どおり、本作もまた「読み悪い」、「古い」と切り捨てられた様子が伝わってき、とりわけ後者の難点など、「芸者で無くとも赤い蹴出しを引き擦つて居る女がまだ多い日本だから、かうした代物にも興味を感じずるものもあるだらうが、それは時代相に乗らない錦絵とも云ふのに外ならない、錦絵を見る余裕はまた別の事柄である。」と語を接がれ、鏡花の古色が大正期にますます眼につくようだったことを窺わせる。実際、「この作者はもう吾吾とはゼネレーションに於て没交渉なものになつて居る」(△○□「創作の印象」『やまと新聞』大正6・9・25)、「骨董愛玩者に作品も作者も遣つてしまつたらいゝ。」(豊後農頭三郎「人間を土台として(三)」『時事新報』大正8・9・19)といった評言はさらに拾うことができるだろう。

けれども、「現代画の中へ古い錦絵が飛び込んで来たやう」とまで見下げられたこの「みさごの鮎」は、本当に「時代相に乗らない」といった批判に甘んずる一篇だったのだろうか。本作の執筆時、鏡花は本当に同時代と隔絶したところに佇んでいたのだろうか。本章ではこうした疑問を端緒とし、「随分と読み悪い」と難じられた表現機構の問題も検討しながら、「みさごの鮎」が発表当時に担いえた批評性を探つてゆく。その考察をおして、いまだ不明瞭さの残る大正期鏡花文学の位相の一端にも迫つてみたい。

一、〈取り違え〉のドラマ

「みさごの鮎」は、筋書きの上からいえば明らかに意表を突く終局が用意され、いかにも支離滅裂な印象を抱かせる小説となっている。取つて付けたような結末が、一篇の瓦解をもたらすように見えるのだ。しかしそれなら、なぜそんな結末がわざわざ採り上げられたのか。こう問うとき、一見破綻の因由と思しき終局の一場こそ、実は「みさごの鮎」の要であった可能性が浮上してくる。問題の場面では、端役に置かれた「盲目の爺さん」が突如として舞台の中心に躍り上がり、それまでの展開からは思いも寄らない転向劇を披露する。浄土真宗に帰依していた爺さんが一転して信仰を手放すことになる事態、本章ではこのひとコマにこそ一篇の要を見据えたい。とはいえ、その結末に至るまでの、ほぼ全篇にあたる物語を無視するつもりはさらさらしない。そこでまずは、破綻とも映りかねない結末を支えるために、それまでの物語が一体何を胚胎していたかを解き明かすことからはじめよう。

「旦那さん、旦那さん。」

目と鼻の前に居ながら、大きな声で女中が呼ぶのに、つい箸の手をとめた瘦形の、年配で——浴衣に貸廣袖を重ねたが——人品のいゝ客が、

「あゝ、何だい。」

「何うだね、おしいかね。」

と額で顔を見て、其の女中はきよろりとしてゐる。

客は余り唐突なのに驚いたやうだつた。

(一)

こう書き出される「みさごの鮎」は、物語前半こそ「加賀山代温泉の近江屋に宿泊する大学教授・榊三吉と、純朴剛毅な女中・お光の軽妙なやりとり」を軸とするものの、「芸妓・小春とふとしたことで知り合った三吉は、放蕩卑劣な夫・治兵衛に心中を無理強いされる小春を思いとどまらせるが、そのため夫の恨みをかう。」という展開からひとつの悲劇が導かれることになる。榊と小春の姦通を疑う治兵衛が、見誤ってお光を刺してしまうのだ。

犬ほどの蜥蜴が、修羅を燃して、煙のやうに颯と襲つた。

「おどれめ。」

と呻くが疾いか、治兵衛坊主が、其の外套の背後から、ナイフを鋭く、つかをせめてグサと刺した。

「うゝむ。」と言ふと、ドンと倒れる。

榊橋の婆さんが、まだ火のない屋台から、顔を出してニヤリとした。串戯だと思つたらう。

「北国一だ——」

と高く叫ぶと、其の外套の袖が煽つて、紅い裾が、はら／＼と乱れたのである。

(八)

治兵衛の見間違いは、初めて出会ったときの榊の身なりが脳裡に焼きつけられていたことに起因する。「誰を見ても、

若いものにも、老人としよりにも、外套を着たものは一人もなかった（四）ほど暖かな「陽気」に、紳は「唯一人、帽子も外套も真黒」という恰好をしていたのだったから。その印象も手伝い、「飛んでもねえ嫉妬野郎」（七）の治兵衛の眼には、「長い外套の裾をずる／＼と地に曳摺ひきず」り、被ったのも「小児こどもの鳥打帽であつた」（九）お光との差異を識別することができなかつたのである。⁽²⁾

クライマックスのひとつとなるこの場面と照らし合わせて、題に付された〈みさごの鮎〉を判ずるのは村松定孝であつた。「題名の意味は、鵜が岩陰などに貯えておく魚類に潮水がかかって自然に鮎の味となつたものをいう。鮎にあらざるものが鮎に似るというたとえを、本作中の紳の外套を貰つて着たお光が彼の身代りとなつて治兵衛に刺されることに通わしたもののか。」（『鏡花小説・戯曲解題』『泉鏡花事典』昭和57・3、有精堂）——本作を読むかぎり、「彼の身代りとなつて」と言明できるかは疑わしいものの、題名をめぐる推断は概ね妥当と目される。ただしその場合でも、「鋸のこぎり、鉄鎚かなづちの賑かな音。——また遠く離れて、トン／＼トン／＼と俎を打つのが、ひつそりと聞えて訝こたまする……と御馳走に鵜つぐみをたゞくなく、（一）と期待を膨らませていた紳が、「物置の戸口に、石屋が居て、コト／＼と石を切る音が、先刻期待した小鳥の骨を敲たたくのと同一であつた。」（二）と自身の聴き間違いに気づくくだりなどには注意を向けておきたい。この聴き間違いは、のちの治兵衛の見間違いと明確に対応し、〈みさごの鮎〉と響き合う一挿話となつていたからである。題名が匂わせる主要モチーフとしての〈類似〉は、こうした反復に支えられることになる。

その一方で、これらふたつの挿話にはさらに注意を要する。なぜなら、そこにはともに、〈類似〉の招来する別の要素が内在していたためである。ドラマを生起させるという点では、そのもうひとつのモチーフにこそ比重を置くべきといつても決して過言ではないだろう。それは、AにあらざるものをAと間違えるといった身ぶりが端的に表わしている、近代の理知のありようからは遠い〈取り違え〉のモチーフである。その点、音の聴き間違いに気づいた紳の口から「——涙も此これだ。」（二）という言葉が洩れていたことは注目に値する。直前に「雑貨店」で応対を受けた女性（小春）が泣いていた理由について紳は、「煩らつて居ゐるのかも知れない。或は急に埃あゐひなどが飛込んだ場合で、その痛みに泣いて居たのかも分らない。」（二）などと想像をめぐらしていた。彼のつぶやきは、そうした想像を思い違いだらうと打ち払うものであつた（実際、思い違ひだつた）。と同時にそれはまた、〈取り違え〉のモチーフの伏在に読者の注意を引きつける機能を果たすものとも読み取ることが可能である。振り返れば、お光の刺される場面には「獺

橋の婆さんが、まだ火のない屋台から、顔を出してニヤリとした。串戯だと思つたらう。」といった記述が見当たらず、
そもそも治兵衛の襲撃も、榊と小春の關係に姦通を誤認したところに端を發するものだった。

以上のように「みさごの鮎」にはどうやら「取り違え」がちりばめられているのだが、それを支える要素として見
落とすべきでないのは、物語空間が「暗さ」におおわれている点だろう。治兵衛の襲撃場面が「もう、十二時を過ぎ
た」夜陰に包まれていたのはいうまでもなく、榊と小春が初めて顔を合わせる「紙屋」もまた「鐘詰だの、石鹼箱は
ぴか／＼するけど、じめ／＼とした」「陰気な雑貨店」(二)であり、「山のかぶさったやうに暗い」、「冷い穴蔵」とい
う見立てが用いられる場にほかならなかつた。この「紙屋」がいかに暗かつたかは、のちの場面で、榊がすぐに小春
を認識できなかった点からも推測される。そして、榊が宿泊しようとした「近江屋」も、「辛じて黑白の分るくらゐ」
「陰気」な「座敷」や、「崖下の庭は暮れるものを、何時までも電燈がつかない。」(六)という叙述のとおり、「暗さ」
の際立つ空間と設定されていた。ちなみに、このように物語をおおう「暗さ」は、「俄盲目の爺さん」の登場や、死
に際に「旦那さん、顔が見たいが、もう見えんわ。」と訴えるお光の視覚衰弱とひそやかに通い合うものとなっている。
さて、「近江屋」の「暗さ」は冒頭部から強く印象づけられており、それは、給仕するお光の「何うだね、おいしい
かね。」という「素朴な、実直な、しかも要するに猪突な質問」に対し、榊が「あゝ、おいしいよ。」と答えながらも
思わず彼女の顔を見返す場面に明らかである。

これを更めて見て客は気がついた。先刻も一度其の(北国一)を大声で称へて、裾短な脛を太く、臀を振つて、
ひよいと踊るやうに次の室の入口を隔てた古い金屏風の陰へ飛出して行つたのが此の女中らしい。

(中略)

実は小春日の明い街道から、衝と入つたのでは、人顔も容子も何も分らない。縁を広く、張出しを深く取つた、
古風で落着いただけに、十畳へ敷詰めた絨毯の模様も、谷へ落葉を積んだやうに見えて薄暗い。大きな床の間の
三幅対も、濃い霧の中に、山が遙に、船もあり、朦朧として小さな仙人の影が映すばかりで、何の景色だか、こ
れは燈が点いても判然分らなかつたくらゐである。

(一)

明るい場所から暗い場所へ移動したとき、その変化に視覚はすぐに順応できない。「小春日の明い街道から」ほの暗い「近江屋」に到着したばかりの榊もこの事態に陥ったのであり、「人顔も容子も何も分らない」上に、「薄暗い広間へ、思いのほかのものが顕れるから女中も一々どれが何だか、一向にまとまりが着かなかつた」(一)との叙述が導かれてもいる。こうした状況設定に基づき、「目と鼻の前に居」る女中のひとりや同定しはじめの冒頭部が用意されたのだとすれば、その導入は、これから展開しようとする〈取り違え〉のドラマにいかにも相応しい幕開きとなっていたように見受けられる。そして以後、物語内には複数の〈取り違え〉が描き込まれていくのである。

たとえば「卓上電話」(二)をめぐる挿話では、お光とのやりとりから、榊はおそらく外線用と内線用とを勘違いしていたと察しがつく。のちに小春と再会する場面での彼女のけたたましい「笑声」(四)も、榊の〈取り違え〉を誘因するものとなっていた。「おほゝゝゝゝ、おほゝゝゝ、おほゝゝゝ、おほゝゝゝゝ。」と執拗に響く小春の「笑声」が自分に向けられていると気づいた榊は、まず「おや、顔に何かついて居る？」と自問する。続いて、「此の陽気に外套を着たのが可笑いのであらうと思つた」ものの、すぐさま「否、蜻蛉釣だ。／あゝ、それだ。」と自分の幼染みた挙動が笑われていたのだと思ひ当たる。この推測については、「御免なすつて、旦那さん、赤蜻蛉をつかまへようと遊ばした、貴方の、貴方の形が、余り……余り……おほゝゝゝ。」という小春の言葉との照応を確認することができる。けれども、この場面の直後に無理心中の件が告白される点や、「あゝ、真個に笑つたな——もう可し、決して死ぬんぢやないよ。」(五)という榊の返答に留意するかぎりでは、小春の「笑声」は「心中の相談」(四)の場に居合わせた榊に救いを求めているのだった可能性が高まる。そう考えられるなら、榊は、自身が笑われていた理由をその時点ではやはり捉え損ねていたといわねばならない。このほか、榊がお光に外套を渡す場面も、それは榊の「半ば串戯」(九)が取り違えられていたのだったし、「爺さんをお前さんの父親、小兒を弟に、不意に尋ねて来た分に、治兵衛の方へ構へるが可い。」(九)と小春を思いやる榊が家族の仮構をしかける運びもまた、AにあらざるものをAと取り違えることの変奏と捉えることができるだろう。

類例を挙げてゆけばきりがなが、上述まででも「みさごの鮎」に〈取り違え〉のモチーフが貫流していることが窺い知れる。登場人物たちは折々に〈取り違え〉を引き受けながら、物語世界を生きていたのである。しかしながら、〈取り違え〉に見舞われるのは何も彼らばかりではなかつたかもしれない。というのも、〈取り違え〉のドラマは、

私たち読者をも巻き込まずにはいないようなのだ。

二、読者の側での〈取り違え〉

いま一度、お光が刺される場面に眼を向けよう。そこでは治兵衛とともに読者もまた、お光を榊と誤認しないわけにはいかなかったはずである。「八」章において治兵衛が眼をつける人物は「外套」という換喩表現で描出されており、それゆえ読者も、その人物が榊であると疑わずに物語世界をのぞくことになるからだ。お光が榊から「外套」を譲り受ける経緯は「九」章で明らかにされ、筋書きの上からいえば、ここでは錯時法が非常に効果的な働きを見せる。刺された「外套」が実はお光だったという衝撃が、事件の予感に緊張していた読者にもたらされるのである。

ところで、作中における錯時法はこの一箇所のみに限らなかつた。「みさごの鯨」では、継起的な進行を故意に避けるように、やや特異な時間構造が選びとられているのである。「随分と読み悪い」といった西村濤蔭の批判は、この大きな特徴にこそ向けられていただろう。「みさごの鯨」の行文について「一呼吸宛を引きちぎって、一行一行横にならべて見たらと思はれるやうな、厳密に律語的な表現は、相変らずといふよりも寧ろ、愈々益々律語的になつて来てるやうである。」と評価する生田長江も、

バラツドか、劇にでもするのならば格別、苟くも小説の形式で行く以上、第一あんなに時間的關係や空間的關係を、人工的におき換へて取扱ふ必要がない。単に必要なのみならず、ああして事件の進行を呑み込みにくいものとし、幻像の連続を切り刻んでしまふのは、少からず全体の効果をそぐものである。少くとも、部分々々の小さな効果を高めるために、全体的な大きな印象や力を犠牲にするものである。

(「新年の創作(四)」『報知新聞』大正12・1・10)

と論難して⁽³⁾いた。このような批判を招く表現構造は、「この頃(「ちようど大正十二年の関東大震災のころ」——引用者註)の作品を見渡すと混乱した奇妙なところが目につく」という脇明子(「運命の女との訣別」フナム・フアタル岩波書店版『鏡花全集』月報22、

昭和50・8)の指摘もあり、当時の鏡花小説に見受けられる特徴のひとつではあったろう⁽⁴⁾。とはいえ、ここではそのような傾向の一例と据え置くのではなく、「みさごの鮎」に錯雑な物語構造が用意された意味を立ち入って検討してみたい。はたして物語の読解に、その表現様式はいかなる効果をもたらすものであったのか。

先に引用したとおり、一篇はお光の問いかけに榊が応ずるところから始まった。お光のその「唐突」さと響き合いもするよう、読者を唐突に物語の只中へ放り込む導入部は、鏡花のよく用いる手法といって構わない。そして、前後不明でいわば宙吊りの現在時が呈示された直後、「それは次のやうな場合であった。／客が、加賀国山代温泉の此の近江屋へ着いたのは、当日午少し下る頃だった。」(一)と過去時が振り返られることで、不安定な物語時空間の輪郭が明確になるといふ運びも、鏡花の読者には馴染み深いものである。「四」章において「昼飯を済せ」た榊が「そぞろ歩行でぶらりと出」る場面転換の際も、こうした冒頭部と同様の展開として自然に受けとめることができる。むしろ、この種の時間の置き換えであればことさら取り立てるまでもない。問題とせざるをえないのは、現在時に対して過去時が呈示されたそのあとに、より現在に間近な過去時が挿入されるという点のほうにある。その特異な時間構造を確認するため、ここで冒頭付近を整理しておきたい。榊の昼食場面に始まる「一」章では、続いて過去時が振り返られ、彼が宿に到着し、「昼飯の支度」を眺めるまでの出来事が描かれていた。ここに立ち上がる継起的な時間軸に疑いを挟む読者はいないはずで、この時点で、宙吊り感のあつた物語現在時も安定したように見えた。ところが「二」章に入ると、引き続き昼食場面が描かれるなかで「客は、此より前、一寸買ものに出たのであった。」という一節が挿入され、「一」章で見定めた時間の流れ――「先刻」昼食の注文をし、いまその席に着いているという時間の流れ――のあいだに実は別の出来事が組み込まれることが判明する。こうした叙述により、読者はこのとき物語に流れる時間を再構成せざるをえなくなるのである。類例は、小春を伴って榊が宿に戻ってくるところを描いた「五」章と「六」章においても見てとれる。これらの箇所での錯時法の効果は、治兵衛がお光を襲う場面とくらべて皆無に等しく、たしかに生田長江が批判したとおり、徒らに「事件の進行を呑み込みにくくするばかりの印象を与えずにはおかないものだ。だが、一篇が〈取り違え〉のドラマといった様相を呈すことに無頓着でない読者であれば、線状性に囚われない時間構造を支える表現意識を積極的に受けとめることが可能なのではないだろうか。つまり、このとき「みさごの鮎」に接する読者もまた、物語時間の流れを把握し直すという読解反応をもって、その〈取り違え〉のドラマに参加してい

たことになるのである。かつて「山海評判記」(『時事新報』昭和4・7・2〜11・26)を「読者の想像力を手玉に取つた傑作」(「山海評判記」再読(下) 岩波書店版『鏡花全集』月報26、昭和50・12)と評したのは福永武彦だが、読者の読解反応に注意深い鏡花であるなら、「みさごの鮎」にやや異様な時間構造を生む叙述の選ばれた理由もそうした表現意識に求めることができるだろう。本作の叙法は、読者の側に、作中人物を取り巻く(「取り違え」を体感させる性格を帯びたものとなっていたのである。その上でさらにいえば、読書過程に付きまとう読者の側での(「取り違え」は、時間構造の面のみにとどまっていない。

そこで次に、「串戯じょうたんではない。紙屋で治兵衛は洒落ではないのか。」(二)という榊の台詞が引き寄せる、近松門左衛門『心中天の網島』(享保五(一七二〇)年初演)との関係に着目したい。「みさごの鮎」が『心中天の網島』の世界を包摂していることは、「小春」という芸妓の存在および治兵衛との無理心中の計画といった点から自明であり、ふたりのあいだに入る榊三吉の名も治兵衛の妻「おさん」に通じ合う。のみならず、一度失敗に終わっていた治兵衛の襲撃場面(六、七)が『心中天の網島』「上之巻」後半に見られる構図と似通う上、物語時間が陰暦十月六日から十五日にかけて営まれる浄土宗の法要「お十夜」(三)の時期で共通することも、ふたつの世界を密に結びつけている。そうした共鳴をふまえるかぎり、「いんしん不通」、「隠元豆、田螺」、「いんきん、たむし」(二)といったお光の駄洒落も充分示唆に富んでいよう。年齢を訊ねられた際に「三歳みつっ」と名前に引っかけ、「二十はたち」と「鼬いたち」とを並べもするお光の言葉遊びから思い起こしたいのが、本作改題の件である。「鶯うぐいす(表意文字)から「みさご」(表音文字)への変更が言葉の音へ一層の注意を促すと見る場合、お光にならって「鶯/みさご」からたぐり寄せるべき言葉のひとつは「ひさご」なのだろう。というのも、近松の心中ものなかでも印象強くあるとおり、「首に畏を引つ掛くる。寺の念仏も切中回向へ・有縁無縁乃至法界・平等の声を限りに、樋へルの上より・一連托生、南無阿弥陀仏と、踏みはづし、しばしフシ苦しむ/生瓢地ハル、風に揺らるゝごとくにて、次第に絶ゆる呼吸の道、息堰き止むる樋の口に、この世の縁は切れ果色てたり。」(「下之巻」/本文引用は小学館版『新編日本古典文学全集75』に拠る。)と、治兵衛の縊死体は「生瓢なりひじょう」に見立てられていたからである。

お光の駄洒落に誘われれば、本作の題名がすでに『心中天の網島』の世界に響いていた。当時の読者であってみれば、随所から指し示される両世界の共鳴は決して読みとりにくくはなかつたろう。なぜなら、大正十一年は翌年に(近松門左衛門二百年忌)を控えており、記念興業として原作そのままを売りに複数の芝居

がかかるなか、『心中天の網島』も十月に大阪・中座で、十一月には東京・新富座で上演された。また、掲載誌『新小説』の前号を見れば高野斑山「近松曾根崎心中譚」が眼に入るとともに、その発行元・春陽堂は『近松門左衛門全集』（大正11・8、大正13・1）を刊行中でもあった。このような近松をめぐる周辺事情から、「みさごの鮎」の読者が『心中天の網島』を想起できた可能性は決して小さくなかったはずだ。はじめに見た「何処までもお芝居染みたもの」といった批判も、こうした推測を強く支えてくれるだろう。ともあれ、『心中天の網島』の包摂によって、「みさごの鮎」が心中譚という悲恋物語の予感を漂わせることは否めない。実際に心中が起きることはなかったものの、そういった悲劇の色調は、袖を想う恋情が結果的にお光の死を招いてしまう筋書きによって助長される。「旦那さん、——お光さんが貴方の、お身代り。」（九）という小春の言葉も、悲恋物語の色合いを一段と濃くさせることになる。（五） そのように悲恋ものの連想を促す細部としては、「玄宗皇帝が同じ榻子いすに、楊貴妃ともたれ合つて、笛を吹いて居る処」（一）を描いた「金屏風」も注目されてよい。「くどいやうだが」（三）と序盤で繰り返し言及されるこの「金屏風」も、単に楊貴妃とお光の美醜を対照させるばかりでなく、白居易の「長恨歌」を喚起し、悲恋物語を暗示させる機能を担っているからだ。

以上からも明らかかとおり、「みさごの鮎」が悲恋物語を読者に期待させる小説となっていたことは疑いえないはずである。しかしそれでいて、物語は思いもよらぬ終局を迎えることになる。「博士と下女と芸者と若旦那」が織りなす「悲劇」といった略述では取り落とされる大尾に臨むとき、読書行為に付いて回る読者の側での〈取り違え〉が、物語構造の面だけでなく、小説の趣をめぐるまで誘発されることに気がつくのである。

三、親鸞流行の時代に

前節までに、作中人物と読者とがそれぞれに引き受ける〈取り違え〉の機微を浮かび上がらせた。それらの作り上げる〈取り違え〉のドラマの帰着点となるのが、終局の一場なのである。

結びの場面では、重傷を負ったお光が担ぎ込まれた病院でいまにも息絶えようとしている。そのいまわの際で、お光は駆けつけた袖に「旦那さん、顔が見たいが、もう見えんわ。」と告げる。そのとき、「ありなしの縁に曳かれて」

居合わせた「盲目の爺さんが、竹の杖を、お光の手に、手さぐりで握らせるやうにして、／＼持たつしやれ、縫すがらつしやれ。ありがたい仏様が見えるぞい。」と声をかけ、「あゝい、見えなく成なつた目でも、死ねば仏様が見られるかね。」と返すお光に、さらにこう続ける。

「おゝ、見られるとも、なう。ありがたや阿弥陀様。おありがたや親鸞様も、おありがたや蓮如様も、それ、此の杖に蓮華の花が咲いたやうに、光つて輝いて並んでぢや。さあ、見さつしやれ、拝まつしやれ。なま、なま、なま、なま、なま。」

「そんなものは見たうない。」
と、ツト杖を向うへ匆はねた。

「私は死んでも、旦那さんの傍みに居て、旦那さんの顔を見るんだよ。」
「勿もつ体たいないぞ。」

と口のうちに呟おやちいて、爺おやぢが、黒い幽霊のやうに首を伸して、杖に縫ぬつて伸上つて、見えぬ目を上ねむりに見据みゑたが、

「うんにや、道理もつともぢや。俺おらも阿弥陀仏より、御開山より、娘の顔が見たいぞいの。」

と言ふと、持もつた杖をハタと擲なげた。其その風采や、さながら一山いつさんの大導師、一体の聖者の如く見えたのであつた。
(九)

棄教した爺さんがかえつて聖人と重ね合わされるといふ屈折を孕んだ結びによって、一篇の趣に大きな変化が訪れる。『心中天の網島』や「長恨歌」などが湛えてきた悲恋物語の雰囲気は急速に退き、代わりに宗教小説的な色彩に染め上げられてしまうのだ。末尾の一文など「高野聖」(『新小説』明治33・2)を髣髴させさえるやうで、こうした唐突な転調が、物語の破綻を印象づけることにもなるのだらう。しかしあるいは、それを導く伏線を引き上げることが不可能でなかったかもしれない。たとえば、無理心中を思いとどまらせた榊いづさに対して、小春の口からは「貴方は神様です。仏様です。」(五)という言葉が洩れており、その榊三吉の苗字や「京の某大学の仏語の教授」(二)という身分

には「神」や「仏」が埋め込まれていたことから明らかのように、宗教色を帯びた細部なら少なからず拾い出せるからである。それらの点をふまえた上で想起したいのは、倉田百三『出家とその弟子』（大正6・6、岩波書店）に始まり、賀川豊彦『死線を越えて』（大正9・10、改造社）、松岡譲『法城を護る人々』（大正12・6、大正15・5、第一書房）などへと至る、大正時代に刻まれた宗教文学の流行である。千葉正昭によれば、当時の宗教文学の精神風土の醸成には、『六合雑誌』（明治13・10、大正10・2）、『新人』（明治33・7、大正12・8）などキリスト教主義のジャーナリズム、西田幾多郎『善の研究』（明治44・2、弘道館）や西田天香『懺悔の生活』（大正10・7、春秋社）の思想、そしてベルクソンの生命哲学やトルストイの流行が与っていたことになるのだが、そのように相互の反響から立ち上がる時代の風土に、「みさごの鮎」もまた寄り添う物語として眺められるのかもしれない。

ただし、卒然と宗教小説への傾きを窺わせる筋書きにあって、このとき何よりも注意を払うべきは、いうまでもなく爺さんの意中の変転である。その内実は、「ありがたや阿弥陀様。おありがたや親鸞様も、おありがたや蓮如様も、それ、此の杖に蓮華の花が咲いたやうに、光つて輝いて並んでぢや。さあ、見さつしやれ、拝まつさしやれ。」との呼びかけをお光が斥けるや否や、「俺も阿弥陀仏より、御開山より、娘の顔が見たいぞいの。」という告白が導かれる点に明らかだ。この爺さんの声明は、自身が「見えなく成った目でも」見たい対象を抑圧していた（あえて取り違えていた）ことを露呈するばかりでなく、同時に、一篇の趣をも大きく変化させる素因にほかならない。このとき爺さんの存在は、作中出来事と読書行為それぞれのレヴェルに流れていた（取り違え）のモチーフの交錯する場と見据えられ、支離滅裂を思わせたその転向劇には「みさごの鮎」に仕組まれた（取り違え）のドラマの帰着を見届けることができるのである。だが、この箇所が一篇の要として問題となるのは、貫流するモチーフを収束させる側面のみにとどまらない。「阿弥陀様」、「親鸞様」、「蓮如様」と浄土真宗に帰依していた爺さんが一転してそれらを斥ける事態にも注意を喚起したいのは、「みさごの鮎」発表の時点では、「御開山」こと親鸞の存在がひとつの流行現象をかたちづくっていたという事実による。

大正十一年の文学界を回顧する記事では、「親鸞物が非常な流行した。」（平林初之輔「文壇の一年間／＼」宗教文学）『解説』大正11・12、「特に目立った現象としては、親鸞を題材にしたる投機的創作の輩出である。」（田中総一郎「戯曲総勘定——特異なる傾向二三——」『新潮』大正11・12）との報告がなされた。当時の文脈を掘り起こすに、まず大正十年時か

ら振り返れば、のちに軍事冒険小説を多く手がけて人気を博する山中峯太郎が「親鸞上人と日本女性」(『婦人公論』大正10・4)、「親鸞の出家」(『中央公論』大正10・8)を発表しており、その傍らでは石丸梧平が「人間親鸞―恋の歌―」(『大観』大正10・11)、「山を下りた親鸞」(『東京朝日新聞』夕刊、大正10・11・26)大正11・1・9)を書きついでいた。石丸の諸作は加筆を経て大正十一年一月に『人間親鸞』(蔵経書院)として刊行されるが、この著作が時代の潮流に大きく荷担することになった。五月十三日付で五十三版にも達する売れ行きが如実にそれを物語っており(明治大学図書館所蔵の奥付を参照)、続篇『受難の親鸞』(大正11・6、日本図書出版)も劣らず話題を呼んだ。

大正十一年、江原小弥太の戯曲「親鸞」が巻頭を飾った『新小説』三月号では、近角常観「人生と親鸞」や山中「親鸞と地上生」も誌面を賑わし、寺島真佐志「信仰生活実験物語／(一) 淪落青年が親鸞の愛に救はるゝ迄」という告白録の載った『主婦之友』三月号では、やはり山中による「親鸞」の連載が開始されている。山中峯太郎は『婦人世界』七月号でも「親鸞上人の懺悔」を発表しており、婦人雑誌で親鸞を積極的に取り上げた存在だったようである。『解放』が「親鸞と現代社会」特集を組んだ七月には、三浦閑造『親鸞』(京文社)、村上浪六『親鸞』(明文館書店)が世に問われてもい、八月刊の茅場道隆『戯曲 親鸞』(耕文堂)、十一月刊の松田青針『人間苦の親鸞』(春陽堂)、山中『戯曲 親鸞聖人』(警醒社書店)など後を絶たない。このころ、植村宗一編『親鸞全集』(大正11・6、人間社・二松堂書店)、可西大秀・蓮沼文範編『訳註愚禿親鸞全集』(大正11・9、磯部甲陽堂)といった「全集」のたぐいも刊行された。流行は文学界にとどまらず、十一月二十六日から十二月二日まで本郷座で、翌三日から七日まで市村座で映画『大親鸞』(模範活動写真株式会社)が上映され、やはり盛況を博していた。時流のほんの一端を切り取ったに過ぎないが、「みさごの鮎」の発表がいかなる状況下にあったかはここから充分に察せられる。それにしても、この時期なぜこれほどまでに親鸞熱が高まりを見せていたのだろうか。その理由については、いくつかわ推測を向けることができそうだ。

たとえば、「今年の宗教界で最も注目すべき事項は、前年から引きつづく親鸞思想の流行であらう。親鸞の名を冠する創作や著書や、雑誌が送迎に違のない程現はれて、その賑やかな事は恐らく空前であつたらう」と述べる木村毅(大正十一年の宗教界―備忘録―)『早稲田文学』大正11・12)は、日露戦争時代を引き合いに、世界大戦という「動揺の後に平静を求め、物質的な無味乾燥に墮した世界を、精神的な色彩や湿ひのある世界に築き直さうとする努力なり要求なりが、一方に凝つて親鸞崇拜と云ふ形に現はれたのではあるまいか。」と推論を立てていた。このように「時代傾向

の必然的制約」と目される一方で、福島和人は『出家とその弟子』が大正「八年から十一年にかけ、京都を皮切りに各地方に上演が続くに及び、ブームは表面化し、親鸞に関心のある多くの人たちが持て囃すようになり、新聞、雑誌上でも批評を受けるに至った」点に着目、「その雰囲気や土壌として、親鸞を題材とする小説や戯曲が雨後のたけこの如くに現われ、「親鸞風邪の大流行」とよばれる数年が続いたのである。」と断じた。⁽⁸⁾また大正十年には、親鸞の妻、恵信尼が娘の覚信尼に綴った書状が発見され、翌十一年には一般公開に至っている。これを契機に、それまで実在さえ疑問視されていた親鸞への関心が急速に高まった点も考慮に入れておける。実際のところ、親鸞熱の高まりはこれら複数の要因の所産と見るべきだろうが、いずれにせよ当時は「……君倉田百三氏の『出家と其弟子』はえらい評判だね時に石丸梧平氏の『人間親鸞』を読んだかい兎も角も此節の親鸞ばかりときちや恐しいものだね……こんなやうな話で近来の読書界が持切つて居る。」（無署名）『読書界 出版界／親鸞とアインシュタイン』『讀賣新聞』大正11・2・6）ほどであったようだ。とはいえ、皆が皆、無批判に親鸞流行の時代に身を置いていたわけでは当然なかった。一方では、そうした時流に対する苦言も数多く眼に入る。

親鸞を描けば多く売れるという「不純な心持」に「不愉快」を隠さなかったひとりには田中総一郎（前掲「戯曲総勘定——特異なる傾向二三——」）だが、その種の批判は「親鸞成金」（無署名）「レポツカ」『讀賣新聞』大正11・7・9）という一語に集約されていくだろう。時流を評した内村鑑三も、「今や宗教は日本人中の大流行となつた、変りも変つた者である、（中略）今や最も良く売れる本は宗教本である」（『本當の宗教』『聖書之研究』大正11・5）と安易な国民の心性を冷ややかに眺めていた。これらとは異なる角度からの不満も相次ぎ、松原至文が「近ごろの創作に描かれたる親鸞が、真実の親鸞とは全く本質を異にする」（『流行親鸞の幻影（一）』『讀賣新聞』大正11・8・22）ことを喝破する傍ら、岡本一平からも「随分本質を誤られてはしないか」（『本年流行もの十七種の考察／親鸞』『新小説』大正11・12）との声があがったように、親鸞を題材とした創作に「本質」を衝いた疑問を投げける識者も決して少なくなかったことが推察される。また、倉田百三を人道主義の墮落と断罪する『近代の小説』（『五十八』／大正12・2、近代文明社）の田山花袋も、その「弊害のひとつ」として「此頃」の文学界に流れる「宗教的傾向」に眉を顰めていた。以上の考察により、親鸞をめぐるの喧喧囂囂たる様相が明らかとなるだろう。時代はまさに親鸞一色といっても過言でなかった。

親鸞の躍る時代相を概観した上で、「みさごの鮎」に眼を戻したい。先述のとおり本作末尾では、浄土真宗を開いた

親鸞（「御開山」）より「娘の顔が見たい」との声明が唱えられていた。爺さんのこの言辭は、時流に付いて回った数多の不満と同根のようでいて、その実、およそ質を異にするものと見える。なぜならそこでは、親鸞の存在が「娘の顔」に比して劣位に置かれ、「持った杖をハタと擲げた」行為が象徴するように、信仰そのものが手放されていたからだ。親鸞熱の高まっていた時代のさなか、なぜこのような否定的言辭を鏡花は「みさごの鮎」に書き込むに至ったのか。その態度をめぐって手がかりとしたのは、川村二郎の次の言及である。氏は、「五大力」（『新小説』大正2・1）で「南無阿弥陀仏」が「陰々滅々」と響き渡る川施餓鬼の場面を引き合いに出しつつ、「鏡花の家の宗旨は法華宗である。金沢は浄土真宗の牙城だから、法華宗は少数派である。真宗への反感は、たとえば『梟物語』（明治三十一年）あたりに、かなり露骨に表出されている。」と説く。⁽⁹⁾この見解は有名な「加賀ツぼ」嫌悪（「自然と民謡に——郷土精華（加賀）——」『日本及日本人』大正4・10）を想起させるが、そんな鏡花は「みさごの鮎」発表の二カ月前、「石川県に旅行中」（無署名）『学芸たより』『東京朝日新聞』大正11・11・10）と報じられていた。実はこの大正十一年十一月には、東本願寺の法主、大谷光演も祖師親鸞の遺跡を偲ぶべく北陸巡教中で、八日に金沢の東別院に入っている。当日の『北國新聞』夕刊は「⁽¹⁰⁾三千の参詣者」、「光演法主を迎へて／随喜に咽ぶ善男善女」といった記事を掲げたが、はたしてその様子を鏡花はいかに眺めたか。残念ながらそれを知る術はなく、また、明治四十年前後には自然主義への抵抗が表明された多くの「談話」等を見ても、「真宗への反感」が明記された例を拾い出すことは難しい。だからたとえば、「鏡花が作品中に経文を引用するのは圧倒的に『法華経』が多⁽¹⁰⁾」⁽¹⁰⁾という事実を重んずるほかないのだが、ここではさらに、川村二郎の言及した「梟物語」、「五大力」と並んで、例証に数えられる作品を添えておくことにしたい。早い時期のものである、「髯題目」（『文芸倶楽部』明治30・12）。題名は、村松定孝も述べる⁽¹⁰⁾とおり、「鏡花も信仰した日蓮宗の南無妙法蓮華経の題目の俗称で、文字の筆端を髯のように撥ねて書」（前掲「鏡花小説・戯曲解題」）いたものを示している。この小説には、背に「一天四海」、「皆帰妙法」と「文身⁽¹⁰⁾をして居た」⁽¹⁰⁾「女俳優」（⁽¹⁰⁾十七）が真宗の講で「恥辱⁽¹⁰⁾をうけ」（⁽¹⁰⁾二十三）の一場が用意されているのであって、そうした場面を作るところに鏡花の態度が透けて見える。同様に、「夜叉ヶ池」（『演芸倶楽部』大正2・3）も想起されてよいだろう。この戯曲に登場する「本願寺派の坊主」山沢学円には、真宗大谷派に籍を置く吉田賢龍が投影されている。⁽¹¹⁾鏡花が「自筆年譜」に「竹馬の郷友」と記し、「高野聖」成立にも与った点で広く知られる人物である。この賢龍を投影させた学円の造型自体に「真宗への反感」は感じられないものの、こ

ここで耳を傾けておきたいのは、その学円の次の台詞である。「此の国は真宗門徒信仰の淵源地ぢや。諸君のなかには同じ宗門のよしみで、同情を下さる方もあらうかと思つて云ひます。(中略)：：何分願ひます、雨乞の犠牲はお許しを頼む。」——「夜叉ヶ池」にふれている者なら、この嘆願が聞き入れられなかったことを知っている。その事実から眺め返すとき、学円の言葉は「真宗門徒」の非情さを逆説的に浮かび上がらせずにはいないものとしてあつた。

こうした点を顧慮するかぎり、「真宗への反感」の反映を疑わせる鏡花作品を数え上げることが決して難しくはないはずだ。そしてそのとき浮かび上がる系譜に、「みさごの鮎」もまた位置づけられることになる。しかも親鸞熱の高まつていたさなかだけに、浄土真宗からの転向声明で幕を閉じる本作は「真宗への反感」がより濃く織り込まれた一篇だったとも見なすことができる。もちろん、親鸞思想に踏み込んだ検討や鏡花文学全体への配慮など課題は多く残されるが、鏡花と浄土真宗の問題を探る端緒として「みさごの鮎」を眺めるとき、特筆しておきたいのは、「現代画の中へ」「飛び込んで来た」「古い錦絵」と見立てられはこの小説に、親鸞流行の「時代相」に対する離背が認められる事実にほかならない。なるほど、「みさごの鮎」は「時代相に乗らない」物語であつたらうが、それは決して「古い」という意味においてではないはずである。

なお、掲載誌上には石丸梧平「受難に対する親鸞の心境」が寄せられており、そして何より「みさごの鮎」が世に送られた大正十二年は〈親鸞聖人開宗七百年〉を記念する年にあつてゐた。これらの事実も、本作が発表時点に担いえた批評性を一層鮮明に際立たせるものとなる。

おわりに

以上の考察では、伏在する主要モチーフとして「みさごの鮎」にちりばめられた〈取り違え〉を拾い上げ、それとの連繋から錯雑な表現構造の意義に迫つた。そして、読み手をも巻き込まずにはおかない〈取り違え〉のドラマの帰着に当時の親鸞流行に対する離背が認められるところから、本作が充分に同時代的批評性を備えた小説であつたことを読み解いた。鏡花から反立性を掬い上げる結論はいささかありふれたものに違ひなからうが、同時代と隔絶した作家と目されがちな鏡花の、その径庭の内実は、ここまで論じてきたように逐次克明にされる必要があると信じた。

そうした作業によってのみ、大正期とかぎらない鏡花文学の輪郭が鮮明となるだろうからである。

最後に、鏡花作品史の観点から、これまで言及の機会に恵まれなかった「みさごの鮎」を眺めておきたい。登場人物名が榊三吉と境賛吉で似通う点のみならず、姦通疑惑の支える三角関係が物語に埋め込まれたり、見間違いによる悲劇がもたらされたりする展開など、本作には大正期の傑作とも称される「眉かくしの霊」(『苦楽』大正13・5)に直接通じる要素が散見する。「眉かくしの霊」に「彩色人情本」(『新演芸』大正10・1)大正11・2)が折りたたまれたことはすでに知られるところだが、その物語世界の構築に際しては「みさごの鮎」の存在も新たに付け加えておくことができるだろう。本作に流れる視覚をめぐる問題も、「眉かくしの霊」のお艶や「甲乙」(『女性』大正14・1)のお由紀など、のちの登場人物に色濃く影を落とすことになる。そして次の記述もまた、注視せざるをえない一節として眼に入る。

客は、陽の赤蜻蛉に見惚れた瞳を、ふと、畑際の尾花に映すと、蔭の片袖が慄然とした。一度、しかとしてみても、拱いた腕を解いて、やゝ震へる手さきを、小鬢に密と触れると、喟然として面を暗うしたのであつた。

日南に霜が散つたやうに、鬢にちら／＼と白毛が見える。

(四)

ここには、自身の「白毛」に過剰な反応を示す榊が点描されている。別の場面では、「婦人の手に水をかけたのは生れてからはじめてだ。赤ん坊になつたから、見ておくれ。お底で白髪が皆消えて、真黒に成つたらう。」(六)と表情を明るくする姿も捉えられていた。作品の展開上はまったく不要と思われるものの、それほど唐突に老いへの意識が書き込まれることで、こうした細部は余計に際立つものとなる。このとき想起されるのは、「菊あはせ」(『文藝春秋』昭和7・1)を論じた三品理絵があらためて剔出した「鏡花文学における「老い」の問題である。「とりわけ後期の、鏡花自身が老境を迎えていく時期の作品世界では、そのより複雑な様相を問題にしなければならぬだろう。」との提言は、五十歳に差しかかった年の「みさごの鮎」にも響くものにほかなるまい。こうした問題には稿を改めて取り組まねばならないが、上記のようにほかの鏡花作品との連関が少なからず見受けられる点からも、ほとんど黙殺されてきた「みさごの鮎」を読み返す理由には事欠かない。

- (1) 須永朝彦監修「鏡花曼陀羅——全作品ガイド」『幻想文学』第三十五号(平成4・7、幻想文学出版局)。「みさごの鮎」の項を担当したのは東雅夫。
- (2) 「あ、あれ、先刻さつきの旦那さん。」「外套を被つて、帽子をめして、……見違へて、おほ、失礼な、何うどしませう。」(四)という小春の台詞に明らかかとおり、「外套」と「帽子」は(取り違え)を誘う衣装として用意されていた。
- (3) 山田有策氏から、小春の笑いの執拗な描出場面と同様の例が「売色鴨南蛮」(『人間』大正9・5)にもあり、音声表記に関して鏡花の意識に戯曲との混同があつたのでは、との指摘を受けた。生田長江の批判と通い合わせれば、この時期の鏡花小説には、戯曲作家としての筆致が混じり込んでいた可能性が強く窺える。
- (4) 同時代的な傾向に眼を向ければ、辻潤「ダダの話」(『改造』大正11・9)、山岸光宣「新独逸の新文芸運動」(『表現』大正11・10)などがダダイズムや表現主義といった形式破壊の文芸思潮を紹介していたさなかであり、図らずも(?)新しい文芸思潮との同調を窺わせる点は興味を惹く。
- (5) 小春のひと言は、お光の死を、愛する男の身代わりと印象づける役割を果たす。ここではあえて(取り違え)がなされており、それゆえに本作の主題を支える台詞となりえている。ところで、この小春の言葉が、「(自己犠牲)物の一篇」(東雅夫/註(1)前掲)、「女性の慈悲の、鏡花風にいえば「観音力」のはたらきによる男子立身の物語」(種村季弘「解説 水源の女神」『泉鏡花集成7』平成7・12、ちくま文庫)といった把握を促してきたのだろうが、以上のように受けとめるかぎり、そうした認識は的確といえないように思われる。
- (6) 千葉正昭「大正期宗教小説の一断面」『宮城工業高等専門学校 研究紀要』第三十六号(平成12・2)
- (7) 福島和人「第四章 大正文学上の親鸞——『出家とその弟子』にみる親鸞像——」『近代日本の親鸞』(昭和48・5、法蔵館)に多くを負った。なお、同書二二二頁では「石丸や三浦の作品は数回にわたって、上演

をもみている。正に大正後半期の宗教文芸界は、「親鸞」に明け暮れの数年間であったという。」と述べられてもいる。

- (8) 福島和人／註(7)前掲書、二五七頁
- (9) 川村二郎「十三 カロン」『白山の水 鏡花をめぐる』(平成20・9、講談社文芸文庫)二二八頁〜二二九頁(初出は、『群像』平成12・1)
- (10) 須田千里「童女と摩耶夫人——鏡花における仏教」『國語國文』第六十六卷第六号(平成9・6、中央図書出版社)一二頁
- (11) 吉田昌志「泉鏡花「瓔珞品」の素材(一)——吉田賢龍のことなど——」『学苑』第六八三号(平成9・1、昭和女子大学近代文化研究所)
- (12) 三品理絵「第七章 問いつめ、引き裂く花——『菊あはせ』考」(『草叢の迷宮 泉鏡花の文様の想像力』平成26・7、ナカニシヤ出版／初出は、泉鏡花研究会編『論集 昭和期の泉鏡花』平成14・5、おうふう)二一九頁

◆鏡花作品の本文引用は、『鏡花全集』(昭和48・11〜昭和51・3、岩波書店／第二版)に拠る。ただし、漢字は新字に改め、ルビは適宜省略した。

第八章 「眉かくしの霊」

——二重化というふるまい——

はじめに

明治二十年代半ばから昭和十四年に歿するまで、泉鏡花はおよそ半世紀にわたって「鏡花世界」と称される独自の文学世界を構築していった。その間、十年一日の如しと咎められもする鏡花文学は、しかしながら、決して千篇一律であったというわけでない。そのことは、明治二十八年の鏡花が観念小説家として時代の寵児となっていたにも拘らず、翌年には作風を抒情的なものに一変させた事実からもうかがい知れるところだろう。

「罵評の包囲」(『年譜』『現代日本文学全集第十四編 泉鏡花集』昭和3・9、改造社)という事態を誘発したその明治二十年代末に比較すれば、いくぶん地味に映るかもしれないが、同じような「鏡花文学の一つの転換期」として、「大正末期」に注意を向けるひとりに清水潤が¹⁾いる。氏の指摘するとおり、粹物語の設定が有効に機能していないといった「表現構造の不安定性」が当時期の鏡花作品に共通して内在する点において、その小説表現をめぐる創作意識に、何らかの変化を推し量ることは難しくない。そしてもちろん、そういった性格は、個々の作品内部においてもさまざま問題を引き起こすことになるだろう。そこで本章では、「表現構造の不安定性」ゆえにいまひとつ氷解しない問題を抱え込んでいる一篇、大正十三年五月、プラトン社発行の雑誌『苦楽』に掲げられた「眉かくしの霊」を考察の対象に据えることとしたい。

「筆者の友、境賛吉」が奈良井の「停車場」^{ステーション}に降り立つところから始動する「眉かくしの霊」は、彼の宿泊先での奇妙な体験を軸に展開していく怪異小説である。二泊目の晩、境は料理番の伊作から「昨年」の「変な姦通事件」^{まをど}を発端とする「柳橋」の「芸妓」・お艶の事故死を聴かされるが、伊作の話が(おそらくは)終盤に差し掛かったそのとき、ふたりの眼前に伊作の分身とお艶の霊が姿を現わすことになる。

「(前略) 旦那、旦那、旦那、提灯が、あれへ、あ、あの、湯どのの橋から、……あ、あ、あゝ、旦那、向うから、私が来ます、私とおなじ男が参ります。や、並んで、お艶様が。」

境も歯の根をくひしめて、

「確乎しろ、可恐くはない、可恐くはない。……怨まれるわけではない。」

電燈の球が巴に成つて、黒くふはりと浮くと、炬燵の上に提灯がぼうと掛つた。

「似合ひますか。」

座敷は一面の水に見えて、雪の気はひが、白い桔梗の汀に咲いたやうに畳に乱れ敷いた。

(六)

物語は、極度に緊張した状態のまま結ばれる。「読み手の前には途中で切断されたやうな境の体験のみが、境の解釈も「筆者」のそれも全く下されなままに投げ出され」るため、結果として「眉かくしの霊」における怪異、あるいは物語そのものが、不条理性を強く印象づけることになるのである。

ここで、「わが国在来の怪談はあまりに辻褄が合ひ過ぎる」と苦言を呈した岡本綺堂の言及を思い起こすと興味深い。綺堂は以下のように続ける――「たとへば甲が乙を殺したが為に、甲又は甲の眷族が乙の幽霊に悩まされると云つたやうな類で、勿論それには因果応報の理も示されてゐるのであらうが、余りにその因果の関係が明瞭であるために、却つて凄味を削減される憾がある。所詮怪談といふものは理窟の判らないところに凄味もあり、興味もあるのではあるまいか」(「むづかしい怪談劇」『演芸画報』昭和3・7)。晩年の鏡花が折口信夫に語った、「私は長い間お化けを書いて来たが、恨みを持たぬお化け、怨霊でないお化けを書こうとして来たが、それが書けなかつた」という発言を真に受けるかは別として、「成程怪談といへば種々紙とか合巻本とかには殆んど附物で、それがまた遺恨だの憤怨だのといふに限られて居るのも太だ面白くない」(『旧文学と怪談』『時事新報』明治42・12・27)といった鏡花の意識は、綺堂のそれと響き合う。因果律に支配されないように見える「眉かくしの霊」はこのとき、鏡花と綺堂、ふたりの「怪談」作者

が求める「怪談」たりえていることにもなるのだろうが、そのような「怪談」であればこそ、かえって読み手は、不条理性の解消に意識を強く惹きつけられてしまってもいいのではないか。

実際、すでに多様なアプローチが試みられている「眉かくしの霊」研究⁽⁴⁾において、読後も決して解消されない、「境が、末尾のお艶の霊の出現を含めて一連の不可解な現象を体験する必然的な理由」⁽⁵⁾をめぐる疑問が論点のひとつとなってきた。しかし、従来の見解が十分に説得力を持ちえているかという点、疑わしい。その理由は、一篇の主人公と見なされるゆえをもつてただちに特別視されがちな境賛吉の扱いに問題があったためではないだろうか。そこで以下では、境の特異性を再考しながら、彼の前にお艶の霊が出現する理由の解明を試みる。なお、結末部での「怨まれるわけではない」という境の台詞に注目するかぎり、別の問題も避けることはできない。境の言葉どおり、お艶が「遺恨」や「憤怨」を抱えていないのであれば、そもそも彼女の霊はなぜ現世にとどまっているのだろうか。まずは、この疑問から検討することにしよう。

一、現世への執着

物語の舞台となるのは、長野県南西部に位置する奈良井宿。その地にある鎮守の社の背後には「桔梗ヶ池」と呼ばれる「大池」が広がっており、そこには「お一方^{ひとり}、お美しい奥様が在^いらつしやると言ふ」(四)。お艶が「石松と言ふ獵師」に撃ち殺されてしまうのは、この「桔梗ヶ池の怪しい奥様」と見間違われた結果である。悲劇を招くことになった両者の〈類似〉に加え、結末部の「座敷は一面の水に見えて、雪の気はひが、白い桔梗の汀に咲いたやうに畳に乱れ敷いた。」という見立てから、最終的にお艶と桔梗ヶ池の奥様とを同一視して捉えようとする声は少なくない。「お艶の死は、彼女が桔梗ヶ池の奥様、すなわち〈水^{ミヅ}の精^{セイ}〉に変容するためのイニシエーションなのである」と言明するのは中谷克己⁽⁶⁾であり、鈴木啓子も同様に、『「眉かくしの霊」が語るお艶物語を、細君に代わって男の嫌疑を晴らしにやってきた女が不運にも命を落とす悲恋物語としてではなく、桔梗ヶ池の新しい女主に選ばれた女が、見事に新奥様として変身を遂げる「代替わり物語」として読み替え』⁽⁷⁾ようとする。また、桔梗ヶ池の奥様を「山王の男神の妻である」「泉の神」(玉依姫)と規定する石塚陽子は、『「奥様」に同化していく』お艶に「山王の男神との婚姻」を認め、本

作を「一つの〈丹塗矢説話〉」として受けとめた。⁽⁸⁾

現時点ではこのように、お艶と桔梗ヶ池の奥様の同一視は多くに支持される見解となっている。⁽⁹⁾ 松村友視もそのひとりであるのだが、氏の論考で特に注目されるのは、「怪異」を、「生きられぬまま失われた〈虚の時間〉の回復への意志としてたちあらわれる」と規定していた点だろう。⁽¹⁰⁾ その上で氏は、「お艶の〈虚の時間〉は、まさに伊作の〈物語〉によって生成・回復されたのである」と説くのである。もともと、「生きられなかった〈虚の時間〉」の「生成・回復」をめぐる物語として鏡花文学の一面を規定する松村氏の見解をふまえるならば、「眉かくしの霊」における「〈虚の時間〉」（すなわち、「〈あり得ない時間〉」の「生成・回復」は、「怪異」が発現する場面にかぎられないようにして、「高等な円鬚」を結つた姿で登場していたからである。こうした点を念頭に置きつつ、お艶が現世に残している未練を探っていくことにしよう。ただしその際、「語り」の構造には注意しておく必要がある。お艶は、伊作や境の〈語り〉のなかにしか存在せず、その内面は主に伊作の推測によって補われていた。⁽¹¹⁾ この事実が示唆するのは、お艶の心情を抽出する作業の困難さであろう。彼女自身の言葉である「したゝめもの、かきおき」も、伊作が〈美の競合〉というモチーフを読み込むために輪郭がぼやけてしまっている観があるのは否定できない。とはいえ、その「したゝめもの、かきおき」に見られるお艶と「画師」の「細君」との対話だけは忠実な再現になっていると考えられ、このやりとりを書き遺した行為自体、「画師」の「細君」に対するお艶の意識を明瞭にうかがわせるものといえる。それでは、ここから浮かび上がるお艶の意識とはいかなるものでありうるのか。

「昨年の丁ど今頃」、奈良井宿一帯を「変な姦通事件」が騒がせた。ひとりの「画師」と、彼の友人の「若夫人」とのあいだに「不義」が疑われたのである。これは中絶した鏡花の自作「彩色人情本」〔新演芸〕大正10・1〜大正11・2）を引き受ける展開となっているが、実は、嫌疑のかかった「画師」の「情婦」であるのが「柳橋の蓑吉」／お艶なのだった。お艶が奈良井へ出向く経緯は、「したゝめもの、かきおき」に記された「画師」の「細君」とのやりとりのなかに見て取れる。

（お艶さん、私は然う存じます。私が、貴女ほどお美しければ、「こんな女房がついて居ます。何の夫が、木曾街

道の女なんぞに。」と姦通呼はりをする其の婆に、然う言つて遣るのが一番早分りがすると思ひます。(え、何よりですともさ。それよりか、尚ほ其上に、「お妾でさへ此のくらゐだ。」と言つて私を見せて遣ります方が、上に尚ほ奥さんと言ふ、奥行があつて可うございます。——「奥さんのほかに、私ほどのいるがついて居ます。田舎で意地ぎたなをするもんですか。」婆に然う言つてやりませうよ。そのお嫁さんのためにも。)—— (六)

お艶は「画師」の嫌疑を晴らすため、「奥さんのほかに、私ほどのいるがついて居ます。田舎で意地ぎたなをするもんですか。」という台詞を用意して奈良井にやつて来たことになる。だが、お艶の意図がそのとおりであつたなら、奈良井を訪れた彼女が既婚者の象徴となる「高等な円鬘」を結っている必要などないのではなかつたか。実際、「しかし奥様と申すには、何処か媚めかしさが過ぎて居ります。其処は、田舎ものでも、大勢お客様をお見かけ申して居りますから、直きにくろうと衆だと存じましたのでございまして、」という伊作の判断は、「円鬘」が既婚者の記号であることを伝えるとともに、ひと目で「くろうと衆」と認識されるのを拒むかのようなお艶の態度を浮かび上がらせもするだろう。とすると、お艶の真意は別にあつたのではないかと疑われてくる。

この疑念に対しては、「画師」の「本妻」の言葉が手がかりとなるかもしれない。「私が、貴女ほどお美しければ、「こんな女房がついて居ます。」と「言つて遣る」——「男を寝取つた情婦」に対して異様に響きもするこの「本妻」の言葉は、「正妻というものに対するコンプレックス」を抱えていたはずのお艶にとっては残酷に響きもしたに違いない。いくら美しきで勝つていても、お艶は「本妻」の立場には手が届かないからである。現実には叶わない「画師」の「本妻」として生きる時間を、お艶にとつての「虚の時間」と見なすならば、奈良井で「画師」の「女房」に扮する行為は、そのような「へあり得ない時間」を「生成」させる試みだったことにもなるはずだ。

しかし、彼女の試みは伊作に「直きにくろうと衆だと」看破されることによつて潰えてしまう。「円鬘」でカムフラージュしたところで、お艶はやはり「芸妓」である自己を隠しおおせていなかったのである。こうした現実から、のちに「眉をおとして在」という桔梗ヶ池の奥様の存在を耳にしたお艶が「なぜか、悄乎とおうつむき」になつた理由も推し量ることができるよう思われる。伊作は、お艶の態度の背景に、桔梗ヶ池の奥様とくらべて「自分の容色の見劣りがする段には、美しきで勝つことは出来ない、と云ふ覚悟だつた」という「美の競合」への意識を当てはめて

いた。もちろんそれを否定するつもりはないが、さらに付言できるとすれば、桔梗ヶ池の奥様によって自身の偽装の脆さを痛烈に意識せざるをえなかった点も考慮してよいのではないだろうか。だからこそ、「円鬘」という象徴のほかにも、桔梗ヶ池の「魔」を「奥様」と特徴づけている剃り眉、さらには「一寸歯を染め」という前時代的な風俗までもまとい、お艶は必死で「奥様」への変身をなしとげようとするのだろう。お艶が身にまとう「奥様」の記号は率直にいつて現実味が稀薄であるが、それゆえにより一層、彼女の抱く「本妻」への執心が印象づけられることになる。

なお、お艶の扮装を補強する剃り眉には、伊作の眼差しに留意すると、興味深い一面を見出すことが可能である。伊作はお艶の印象について、「目の覚めるやうだと申しましてでも派手ではありません。婀娜な中に、何となく寂しさのございます、二十六七のお年ごろで、高等な円鬘でおいででございました。——御容子のいゝ、背のすらりとした、見立ての申分のない、しかし奥様と申すには、何処か媚めかしさが過ぎて居ります。」と語っていた。「円鬘」を結いながらも「何処か媚めかしさが過ぎて」いるため、「奥様」には見えなかった、というのである。ここで、「呂」に「キツス」と洒落にルビをふるほど「文字の形象に異常な関心をも」つ鏡花（濱野英二「文字と先生」岩波書店版『鏡花全集』月報19、昭和50・5）に寄り添って気をつけたのが、「媚」の一字である。「媚」が女偏に眉という旁から成り立つ漢字であることは確認するまでもないが、その構成をふまえれば、眉を落とす行為は「媚」から旁の「眉」を取り除くことにもつながっていく。本文にあるとおり、「媚めかしさ」こそが「奥様」への扮装を妨げる要素だったわけだから、「円鬘」や鉄漿同様、既婚者を示す記号のひとつとしてあつた剃り眉は、お艶の場合、自身に付された「媚めかしさ」を打ち消す機能をも担いえていることになる。「文字の形象」に対する鏡花の「異常な関心」を思い合わせるかぎり、お艶の剃り眉をこのように表記のレベルにも響くものとして捉えることは、あながち間違いではあるまい。

以上からも、「奥様」の扮装に対するお艶の強い意識は明白に読み取れる。だが、先の伊作の推察どおり、桔梗ヶ池の奥様に「美しさで勝つ」ことが念頭を占めつつあるのなら、お艶にはわざわざ既婚者の扮装を試みる必要などなかったようにも考えられる。最終的には「奥さんのほかに、私ほどのいろがついて居ます」と言えれば、充分に用が足りるからだ。にも拘らず、「画師」の「奥様」を演じようとするお艶には、「こんな女房がついて居ます。」という台詞こそが意識されていた可能性が強くある。この言葉は、「生成」される「虚の時間」に強度を与えるものにほかならないためである。そこで次に、印象的に繰り返される「似合ひますか」という問いかけに着目してみたい。

「金の吸口くちで、烏金しやくごうで張つた煙管きせるで、一寸ちよつと歯を染めなさつたやうに見えます。懷紙くわいしをな、眉まゆにあてて私わたしを、おも長ながに御覽ごらんなすつて、

——似合にあひますか。——」

(中略)

「(えゝ、勿体もったいないほどお似合にあで。)と言いふのを聞いて、懷紙くわいしをおのけに成なると、眉まゆのあとがいま剃立はての真青まゐで。

……(桔梗ききやうヶ池いけの奥様おくさまとは?)——(お姉妹あねい……いや一倍いちべいお綺麗きれいで。)

(六)

お艶おえんがみずからの扮装はんさうについて伊作いさくに問う「似合にあひますか」は、従来、(桔梗ききやうヶ池いけの奥様おくさまのまねなどして)という意味いみに受け取とられてきた。⁽¹⁵⁾しかし、似合にあうという伊作いさくの返答へんたうを聞いて、「(桔梗ききやうヶ池いけの奥様おくさまとは?)」と比較ひかくの問といを重ねている点てんに注意ちゆういすれば、實際じつじは、「芸妓げいぎ」でありながら既婚きこん女性にょせいのまねなどして「似合にあひますか」という意味いみ合いに受けとるほうほうが自然じぜんといえるのではないだろうか。題名だいめいにも付つかれた「眉まゆかくし」のふるまいが「江戸えどの女おんなたちの妻つまになることへの願望がんぼうの所作しよさくであつた」という吉村きちむら博任はくにんの指摘しうさくをふまえれば、なおさらである。そしてここで重要なのは、何なによりもまず「似合にあひますか」と訊きね、既婚きこん女性にょせいの扮装はんさうに対する懸念けんねんをお艶おえんが示ししていたことであろう。この点てん、橘正典たちばなただのりは「石松いしむらに誤殺ごころされたとき彼女かのじよに残のこつたのは、眉まゆを落おとし歯はを染ぞめた姿すがたにやつしても現実げんじつにはなれなかつた正妻せいさいへの執心しよくしんであつた」と述べているが、お艶おえんの「執心しよくしん」の対象たいさうを、単ただに立場たてばたとしての「正妻せいさい」に求めてしまえるかどうかは疑問ぎもんである。氏うぢの指摘しうさくするとおり、たしかにお艶おえんは「人妻ひとつまに化くさんとする一人芝居ひとりしばいの競艶きやうえん」(傍点原文)において、もはや「代官婆しろくばも」「池いけの女おんなも無視むし」しているようではある。ただし、「奥様おくさま」の扮装はんさうがそもそも「画師えがし」の「細君こまぎみ」になりきろうとするための手段しゆだんだったことを想起しゆきすれば、お艶おえんの意識いしやくから「画師えがし」の「細君こまぎみ」までが消え失せるとは考えにくい。そのお艶おえんが死後しごも続く未練みれんを残のこすとすれば、それはやはり「画師えがし」の「本妻ほんつま」として生きられなかつたことに対してであつたはずである。そして、お艶おえんの霊たまが過去の一時点いちてん、すなわち死しの直前ちかの時間じかんに執着しよくちやくしているように見えるのは、それが虚構きよこであつたにせよ、自身が「画師えがし」の「細君こまぎみ」としてふるまえる時間じかんにほかならなかつたからであり、そのような「(虚きよの時間じかん)」の「生成せいせい」が死ししてなお目論めづまれていたのだろう。「似合にあひますか」と確認

を促し続けていることが証左となるように、自身が「画師」の「奥様」としてふるまえる時間への執着が、晴らすべき「遺恨」や「憤怨」など持っていないお艶の霊をこの世にとどめていたと考えられる。

二、怪異の転位

本節では、そんなお艶の霊が境の前に出現する理由を考察する。

「画師」の嫌疑を晴らすという明確な目的を抱えていたお艶とは対照的に、境賛吉が奈良井の地を踏むのは、「膝栗毛」中の「弥次郎兵衛、喜多八」に「不思議な縁」で結ばれた親近性を感じ、「ふと此処こゝで泊りたく成なった」からにすぎない（一）。こうした偶然性こそが、結末部における霊の出現を不可解なものにさせているのである。⁽¹⁸⁾ どうして無関係なはずの境の前に、お艶の霊は姿を現わすのか。境は、その事態に相応しい人物として設定されていたのだろうか。なるほど、「他界との境界に立つこと」を示唆する「境」という名称や、「旦那のやうな方に試みて頂けば、おのづと変な事もなくなりませう」（四）という宿の従業員らの眼差しからは、境の特異性がうかがえなくもない。ただ後者に関していえば、「旦那のやうな方」がいかなる人物を指しているのか、作中から読み取ることが不可能である。したがって、それをもって境を霊との遭遇が定められた人物と眺めるだけの充分な要素とするのは難しい。

お艶の霊の出現理由を検討するにあたっては、早くから諸氏の指摘があるとおり、やはり本作の要となっている伊作の「語り」をひとつの手がかりとすべきであろう。伊作の物語行為は「境が体験した数々の予兆の意味」を「いわば裏側から次々に解説」⁽²⁰⁾していくことから当然重視されねばならないが、ただしここでは、それに耳を傾けている境のほうにも十分な注意を向けておきたい。いうまでもなく境の特異性には、「数々の予兆」を感取してきた点に加え、伊作の「語り」の聴き手という立場も大きく関与するように見受けられるからである。この問題について、境が宿で体験する「不思議な事」をふまえつつ、考察を進めることにしよう。

境の宿泊した旅籠屋では「時々、不思議な事」が起こるために、「新館の」「湯殿」や「離座敷のやうな十畳」は使用が停止されていた。「湯殿」での「不思議」とは、誰もいないはずなのに二度にわたって「婦人」の気配が漂うというものである。女中・お米の怯えようから不審を抱いた境は、「……久しくつかひません湯殿ですから、内のお上さん

が、念のために」との説明を受けて、納得させられる。このとき「不思議」は、お米の勘違いと処理されるわけである。境はたびたび水を流す「離座敷に近い洗面所」の「三ツの水道口」をも頻りに気にかけていたが、事の「仔細」は宿の「池の水が干ようとする」のを防ぐためだと説明され、ここでも「不思議」はひとまず解消されることとなる。もつとも、お艶が「二度」湯を浴びていた事実や、境が眼にした「二つ巴の紋」の「提灯」に対する「湯殿に提灯を点けますやうな事はございせんが、――それとも、へーい。」という伊作の困惑、また、「三條」流れる水の音「さら／＼さら／＼」はお艶が撃たれることになる。「細谿川が、寒さに水涸れして」いたときの音と同じで伊作も不気味に感じており、さらには死にゆくお艶の「唇から糸のやうに、三條に分れた血が垂れ」ていた点が明らかにされたとき、旅籠屋での「不思議な事」は否応なく輪郭を際立てることになる。とすると、各々の事象に向けられた旅籠屋側の説明には、宿泊客の体験した「不思議」を揉み消そうとする姿勢が読み取れるはずである。

では、「離座敷のやうな十畳」に泊まった客が遭遇する（眉かくしの女）についてはどうであつたらうか。

――頭からゾツとして、首筋を硬く振向くと、座敷に、白鷺かと思ふ女の後姿の頸脚がスツと白い。

違棚の傍に、十畳のその辰巳に据ゑた、姿見に向つた、うしろ姿である。……湯気に山茶花の消れたかと思ふ、濡れたやうに、しつとりと身についた藍鼠の縞小紋に、朱鷺色と白のいち松のくつきりした伊達巻で乳の下の縊れるばかり、消えさうな弱腰に、裾模様が軽く靡いて、片膝をやゝ浮かした、棲を友染が微り溢れる。露の垂りさうな円鬘に、桔梗色の手柄が青白い。浅葱の長襦袢の裏が媚かしく搦んだ白い手で、刷毛を優しく使ひながら、姿見を少しこぐみなりに覗くやうにして、化粧をして居た。

（中略）

衣摺れが、さらりとした時、湯どのできいた人膚に紛ふ留南奇が薫つて、少し斜めに居返ると、煙草を含んだ。吸口が白く、艶々と煙管が黒い。

トーンと、灰吹の音が響いた。

屹と向いて、境を見た瓜核顔は、目ぶちがふつくりと、鼻筋通つて、色の白さは凄いやう。――気の籠つた優しい眉の両方を、懐紙でひたと隠して、大な瞳で熟と視て、

「……似合ひますか。」

と、莞爾にっこりした齒が黒い。唯、莞爾しながら、褻とを合せ状さまにすつくりと立つた。

(三)

直後にある「炬燵でハツと我に返つた」との描写どおり、境自身によってこの一場は夢であつたと自覚される。これが過去の再現である事実を知る者はその場に立ち会つた伊作以外におそらくおらず、この夢の光景を女中らに伝えたとところで、それこそただの夢として片付けられてしまふ可能性が強くある。以上のことから、意図的か否かを問わず、「不思議」を排除／隠蔽することと日常生活の秩序を保とうとする旅籠屋側の対応が、「不思議な事」に遭遇した宿泊客になされていたものと推測できよう。

ここで注意しておきたいのは、伊作の「語り」がなされる以前、「湯殿」での「婦人」の気配も「さら／＼さら／＼」と音を立てる「三ツの水道口みづぐち」も、「眉かくしの女」でさえも、単に「不思議な事」としてしか認識されていないことである。この時点ではまだ、前節で確認したお艶の執着と「不思議な事」とは切り離されており、つまり作中人物の認識レヴェルにおいて、伊作が過去を語る以前にお艶の霊はどこにも存在していないということができるはずだ。にも拘らず、この点はすでに境の体験を遡及的に眺められる眼を持った読み手に見落とされがちになるのだが、そうした読解姿勢こそが、境賛吉をいたずらに特異化する事態をもたらしていたように思われてならない。思い起こせば、旅籠屋の「不思議」を体験するのは境ひとりだけでなかった。作中に直接登場しないため等閑視されがちな、怪異に遭遇したほかの宿泊客も当然同じように「不思議」に遭遇していたに違いなく、それゆえ「不思議な事」に関するかぎり、この時点での境賛吉は他の宿泊客と何ら変わらぬ一介の客にすぎないと考えられる。

では、ほかの宿泊客と境とのあいだにある明らかな相違は何かといえ、それは境が伊作と懇意な間柄を有している点に求められる。境が奈良井を訪れた晩、鶴の注文に関して、座敷に「失礼ではございますが、一寸お伺ひに出」てきたのが料理番の伊作であつた。境が「不思議な事」に遭遇するのはその翌日だが、伊作の言葉から察するに、料理番は怪異に遭遇した客とのあいだに本来接点を持つことはなかったのだらう。まして、「一杯、ゆつくりつき合」い、

そんな伊作の語りに耳を傾ける境は、夢と自覚していた情景が過去の再現であつた事実には、言葉を失うのである。

「些と変な気がいたしますが。——え、ざつとお支度済で、二度めの湯上りに薄化粧をなすつた、めしもの藍鼠がお顔の影に藤色に成つて見えますまで、お色の白さつたらありません、姿見の前で……」

境が思はず振返つた事は言ふまでもない。

「金の吸口で、烏金で張つた煙管で、一寸歯を染めなすつたやうに見えます。懐紙をな、眉にあてて私を、おも長に御覧なすつて、

——似合ひますか。——」

「む、む。」と言ふ境の声は、氷を頬張つたやうに咽喉に支へた。

(六)

伊作の（語り）に対して境が最も大きな反応を示したまさにこのとき、旅籠屋で起こる「不思議な事」はお艶との関連で認識されるに至る。換言すれば、境は「不思議な事」にお艶の「生前の固有名詞や個性、個人史」を付与すること、特定の（すなわち、お艶に関わる）怪異に転位させてしまっているのである。こうした転位の認識が、伊作の（語り）を聴きえない他の宿泊客には不可能であることはいうまでもなく、それゆえ、この点にこそ境の特異性は求められるべきだろう。また、ここで想起したいのが、前述の「湯殿に提灯を点けますやうな事はございませんが、——それとも、へーい。」という伊作の口ぶりである。この発言は、伊作が旅籠屋での「不思議な事」を直接体験していない可能性を想像させる。とすれば、気配を漂わせる（女）をお艶として見つめられる者は物語内ではただひとり、境賛吉のほかにはありえないということになる。

こうした境の認識は、怪異現象に名づけを行なうことと類似する。田中瑩一によれば、「日常生活ではときとして説明のつかない奇妙な出来事Ⅱ得体の知れぬ何ものかに（中略）名付けがなされると、そのものと日常との関係がとりあえず定位され、ひとまずの安定が図られる」、なぜなら「その説話を伝承する社会集団においてそれぞれの妖怪への対処法もあわせて伝承されているので、その対処法に従うことで「恐怖」は解消され、日常的な安定状態が回復される」ためという。しかし、「眉かくしの霊」の場合、少なくとも現時点ではそうした見解を適用することは難しい。お艶の霊に対する「対処法」など誰も持ち合わせておらず、眼の前の怪異にただただ戦慄し、「歯の根をくひしめ」るし

か手立てがないからである。

境の認識（名づけ）はお艶の霊を見出すばかりで、「日常」に「安定」をもたらす機能を有しえていない。「眉かくしの霊」においてはむしろ、旅籠屋側の操作によつて「不思議な事」が日常生活中に埋没させられていたにも拘らず、境が、そのような日常生活に認識（名づけ）という切れ目を入れて、おおい隠されていたお艶の霊を発見してしまうことになるのである。そもそも、「名づける」とは、物事を創造または生成させる行為であり、そのようにして誕生した物の認識そのものであ⁽²⁴⁾った。ここから、境はお艶の霊を生み出す人物であったとも見なすことができる。

お艶の霊の「生成」は、怪異の転位が起こるそのとき、すなわち伊作の（語り）を聴きえた境によつて「不思議な事」がお艶の霊との関連で認識されるに至ると同時に、果たされることとなった。この運びにこそ、これまで見落とされてきた境とお艶の霊とを結ぶ糸は求められるはずである。

三、二重化のふるまい

前節で確認したように、お艶の幽霊は、境賛吉による怪異の転位があつて初めて姿を現わす。この点で示唆に富むのは、「料理番伊作の話を聞いていた境賛吉の前にお艶の霊が現われる」理由について、「伊作の語りの力に境が感応したためではないだろうか。」と推察して⁽²⁵⁾いた須田千里の指摘である。それまでもっぱら重視されてきた「伊作の語り」の力とともに、それに「感応」する聴き手としての境の存在に注意を促した見解であり、首肯すべきであると思われる。繰り返すまでもなく、旅籠屋での「不思議な事」をお艶にまつわる怪異へと転位することができた境の特権的なふるまいもまた、物語を伝える伊作への「感応」なくしてはもたらされな⁽²⁶⁾いたためである。

須田氏は論及していないが、たとえば本作の末文は、伊作に「感応」している境の姿を暗に示した描写となつたのでないか。伊作の分身とお艶の霊とが並んで登場するその場面では、「座敷は一面の水に見えて、雪の気はひが、白い桔梗の汀に咲いたやうに畳に乱れ敷いた。」と、宿の一室が桔梗ヶ池を思わせる光景と重なってしまう瞬間が描出されていた。「眉かくしの霊」は境賛吉を視点人物として進行する構成を備えており、その構成をふまえれば末尾の描写が映す光景もやはり、境の眼が捉えたものといえるだろう。とすると、そのときの境は物語の聴き手として、伊作

の感性に同調していたらしいことがうかがえる。伊作の〈語り〉に耳を傾ける以前、境が〈眉かくしの女〉と対面するひとコマを振り返れば、そのときの境は当然ながら、まだ桔梗ヶ池の存在も知らず、幻影を眼にすることはなかった。対して、生前のお艶が懐紙を眉にあてて「似合ひますか。」と問いかけたとき、「暈のへりが、桔梗で白いように見えまして。」と桔梗ヶ池の光景を呼び寄せてしまう人物こそ、料理番の伊作であった。一篇の末尾で同じような情景が反復されるのも、この、お艶を桔梗ヶ池の奥様に重ね合わせてしまう伊作特有の感性に、境が同調していたゆえであったと考えられる。宿の一室が桔梗ヶ池の光景と二重写しになる裏で、伊作と感性を共有する境も、「感応」が支える一種の二重化を引き起こしていたのである。

「眉かくしの霊」の物語をこのようにたどるとき、一篇の主人公らしからぬ境賛吉の特異な存在様態が浮かび上がってくる。境は、確かな輪郭を備えた一個の人物として生きておらず、むしろ、他者に容易に「感応」する主体として眺めることができるのである。自覚の有無に拘らず、誰かほかの者と二重化してしまふようなふるまいは、鏡花の文学世界に身を置くひとりとしていかにも相応しく映るものといえるが、そうした境の存在様態はそもそも、物語の冒頭から確認できるものなのだった。あらためて振り返っておくならば、境が舞台となる奈良井の駅に降り立つのは、みずから「膝栗毛」の「弥次郎兵衛、喜多人」になぞらえたためにほかならず、そしてその契機を導く前夜においてすでに、彼は二重写しを体験する者となっていたことがわかる。奈良井に到着する前夜、松本の旅館で彼が冷遇されたのは、かつて「旅籠代を滞らして、草鞋銭」まで貰った「画家」と重ね合わされていたためである。このほかに、同じ一章において境は、「岩見重太郎」や、ある宴会の席で「鶉の話」をした「芸妓」の姿をみずから引き合わせる事となる。

「眉かくしの霊」は、「登場人物の内的性格に必然的に基づいた物語展開という（近代）小説」の一般的な通念からすれば、「小説」と呼ぶことの妥当性さえ疑わしい⁽²⁶⁾と受けとめられる一作である。そんな小説らしからぬ一篇の物語を立ち上げてゆく大きな役割を担うのが、境の「内的性格」というよりも、誰かと二重化してしまふような心性のほうであったことは疑うまでもない。とはいえ、物語を支えるのは、境ひとりの心性にかぎるものでもなかった。二重化のふるまいは、境以外のほかの人物によっても引き受けられているのである。

物語の末尾で実際に自己の分身に対面してしまう伊作や、「画師」の「本妻」としてふるまおうとし、ついには桔梗

ヶ池の奥様と間違えられて射殺されるお艶をめぐるのは、あらためて確認するまでもないだろう。ここではさらに、代官婆と、獵師の石松といった登場人物に注目してみたい。このふたりはともに、『仮名手本忠臣蔵』（寛延元（一七四八）年初演）とひそかに結びついた者たちといえる。「眉かくしの霊」では、旅籠屋の「二つ巴の紋」をめぐる、「大星だか由良之助だかで、鼻を衝く、鬱陶しい巴の紋」という境の認識が点描されていた。境がどうして大星由良之助を嫌悪しているのか、その理由は明かされないもの、そうした言及によって、本作に明示的に『仮名手本忠臣蔵』の世界が呼び込まれる次第となる。その事実には導かれるならば、憎らしい代官婆が「六十九歳」であったことも、「鼻を衝く、鬱陶しい」「二つ巴の紋」と響く設定と見なしうるのではないか。「六十九」は数字で示せば（69）で、その形象は、大星由良之助の家紋「二つ巴」と通い合っているためだ。加えて、一章にある「二つ弾丸」という言葉も見逃せない。その語はおのずと、『仮名手本忠臣蔵』の五段目、「恩愛の二つ玉」を連想させるからである。のみならず、その「恩愛の二つ玉」では、早野勘平が猪と間違えて斧定九郎を射殺する出来事が描かれるが、それをなぞるようにして、「眉かくしの霊」においては、獵師の石松がお艶を「桔梗ヶ池の怪しい奥様」と見誤って撃ち殺してしまうのだった。お艶の命を奪う（取り違え）のモチーフは、前章で扱った「みさごの鮎」とも共通する要素であるが、「眉かくしの霊」の場合は『心中天の網島』（享保五（一七二〇）年初演）ではなく、『仮名手本忠臣蔵』が念頭に置かれていたと考えられる。

ちなみに、こうした作中人物の二重写しはほかに、掲載誌『苦楽』の読者であればこそ気づきうる例もある。たとえば、「眉かくしの霊」が発表された『苦楽』の前号、大正十三年四月号を見てみよう。すると、三人の「名もない田舎まはりの旅役者」が「淋びれた土地」の旅籠屋で「離れ」の座敷におおされ、幽霊に遭遇するという長尾豊「宿屋の怪」が眼に入ってくる。落とし嘶めいたきわめて短い物語で、趣はまったく異なるものの、「宿屋の怪」の設定は「眉かくしの霊」における境賛吉の身の上を先取りしていたようにも受けとめられる。また、境は、誰もいないはずの「湯殿」に女の気配を二度も感知していたが、同じく『苦楽』前号には、湯屋の休日に三助が「女湯に人の姿」を見てしまふ「怪談」が紹介されてもいた。翌月に「眉かくしの霊」に接した『苦楽』の読者は、はたしてそうした設定の類似に気づくことができたのだろうか。さらにさかのぼってみれば、大正十三年一月発行の『苦楽』創刊号には、池部鈞「これからの女」という記事が見当たると。注目したいのは、姿見の前に腰をおろし、化粧中に振り返っている女性の

挿画が掲げられていることである。その構図はいうまでもなく、「眉かくしの霊」におけるお艶の印象的な姿態と重なり合っている。もちろん、その構図は日常にごくありふれたものに違いなく、強いて「眉かくしの霊」と結びつける必要はないのかもしれない。先の二例にしても、「怪談」の一種の定型をなぞるたぐいであるだろうし、そもそも『苦楽』前月号の掲載内容を「眉かくしの霊」を執筆する鏡花が知りえていたとも考えにくい。その意味で、いずれの類似も単なる偶然の可能性が否めないが、「眉かくしの霊」を支える作中人物の二重化の例が図らずも、掲載誌『苦楽』という範囲からも拾えることは興味深い。

とまれ、見てきたように、さまざまな水準における登場人物の二重化が、「眉かくしの霊」の物語展開を彩っていたことになる。泉鏡花の文学世界では、自律した確固たる主体というべき近代的な個人ではなく、ほかの者らと「感応」する人物たちがドラマを織りなす。そうとすれば、そのひとつの極致に相応しい表現世界を、「眉かくしの霊」は呈していたといえるだろう。坪内逍遙『小説神髓』（明治18・9～19・4、松月堂）は、「小説に必要な脈絡通徹」を担い、物語を統括する役割を負う「主人公」の重要性を説いていた。近代小説においては、物語の「脈絡」は「主人公の運命や言動や心情」⁽²⁷⁾、「主人公の内面」⁽²⁸⁾によって支えられる、というのである。一方、そうした意味での「主人公」らしき人影が見当たらない「眉かくしの霊」には、先述のとおり、いわゆる近代小説とは異なる構成原理が見受けられるのであった。本作において、ドラマは「主人公」を中心にして生起するのではない。近代にあつて「小説」の新たな可能性⁽²⁹⁾を模索し続けていただろう泉鏡花は、「眉かくしの霊」では作中人物たちのさまざまな二重化のふるまいを組み合わせ、物語を織り上げる手法を選び取っていたのである。

註

- (1) 清水潤「大正末期の鏡花文学——「眉かくしの霊」を中心に——」（『都大論究』第三十五号、平成10・5、東京都立大学国語国文学会）三六頁。越野格も、「関東大震災時、新興の、多くは短命に終わったこれらの雑誌（引用者註——『サンデー毎日』、『女性』、『苦楽』、『随筆』）に漸く発表機会を得た鏡花は、お化作家を脱しなかったものの、短編、隨筆、紀行と作品も多く、隨筆にして小説、あるいは私小説仕立て、語り手

の「私」「筆者」の作品内登場など、鏡花なりの新傾向の「中間小説」で変化を示し「たと述べている（『大正末・昭和初期の鏡花―文壇ジャーナリズムの扱いから―』『国語国文学』第四十三号、平成17・3、福井大
学国語学会、二二頁）。

(2) 清水潤／註(1) 前掲論文、四二頁

(3) 池田彌三郎「幽霊と妖怪」(『日本の幽霊』平成16・12、中公文庫) 五五頁

(4) 物語内部の掘り下げはもちろんのこと、舞台となった長野県奈良井の実地調査に基づく鈴木啓子「『眉かくしの霊』再攷―注釈からの物語―」(『淵叢 近代文学論集』第一号、平成4・3、淵叢の会) や、女性雑誌『苦楽』に掲載された点に着目し、メディア戦略の反映を読み取る清水潤「模倣される「美」―泉鏡花「眉かくしの霊」とその周辺」(『論樹』第十四号、平成12・12、論樹の会) など、本作のコンテクストに眼を向けた論考も多く提出されている。

(5) 清水潤／註(1) 前掲論文、四二頁

(6) 中谷克己「『眉かくしの霊』―性なるものへの顕現をめぐる―」(『泉鏡花―心象への視点―』昭和

62・4、明治書院) 二四五頁〜二四六頁

(7) 鈴木啓子「泉鏡花『眉かくしの霊』―暗在する物語―」(『解釈と鑑賞』平成3・4) 七一頁

(8) 石塚陽子「泉鏡花『眉かくしの霊』論―深層構造としての山王の神々の物語―」(『國文』第八十五号、平成8・7、お茶の水女子大学国語国文学会) 七一頁

(9) だが、やはり等閑にできないのは、桔梗ヶ池の奥様が奈良井宿における「人身御供」の歴史と結びついた存在でありうる点だろう。そのような桔梗ヶ池の奥様に「同化」する者として、一介の「芸妓」にすぎないお艶が選ばれるのはなぜなのか。同様のモチーフを持つ「夜叉ヶ池」(『演芸倶楽部』大正二年三月) などに比べても、その必然性はいささか曖昧な部分が多い。もしお艶と桔梗ヶ池の奥様との同一視に疑念を差し挟むとすれば、小松和彦が「幽霊」と「妖怪」を区分するために挙げた「生前の固有名詞や個性、個人史」の有無を手がかりとしてよいかもされない(『幽霊 解説』小松和彦編『怪異の民俗学6 幽霊』平成13・2、河出書房新社、四四九頁)。

- (10) 松村友視「時間 時間の物語」(『國文學』平成3・8) 八二頁〜八三頁
- (11) 野口哲也も「鏡」としての物語——「眉かくしの霊」論——(泉鏡花研究会編『論集 泉鏡花』第四集、平成18・1、和泉書院、一〇六頁)において、「物語の主題として神格化された〈女〉は、個としての「女」をまさに「顔のない女」として一元化・類型化することで導かれているが、そうした語りを共有するのは伊作や境といった〈男〉である。〈女〉がそうした〈男〉の語りには存在していないことに注意を向けておくべき」と述べている。
- (12) ちなみに「彩色人情本」において、「柳橋」の「お蓑さん」は「円鬘」をトレードマークとする「芸妓」であったが、「眉かくしの霊」ではそのような記述がないことをふまえて、以下の考察を行なう。
- (13) 香取英敏「泉鏡花「眉かくしの霊」について」(『かながわ高校国語の研究』第三十集、平成6・10、神奈川県高等学校教科研究会国語部会) 四六頁
- (14) 石上七鞆「眉の文芸(四)——歴史と民俗」によれば、「既婚者(人妻)の剃り眉は、他の男に媚をうらないことを誓う貞操の証しとして行なったものだと考えられている」(『化粧文化』第六号、昭和57・5、ポラ文化研究所、七三頁)。
- (15) 石崎等「眉かくしの霊」(『解釈と鑑賞』昭和48・6、一二四頁)など、お艶は桔梗ヶ池の奥様を模倣しているとする見解は枚挙にいとまがない。
- (16) 吉村博任「「眉かくしの霊」異聞」(『鏡花研究』第十一号、平成19・3、石川近代文学館) 四頁
- (17) 橘正典「第四章 剃刀と眉——『註文帳』『売色鴨南蛮』『眉かくしの霊』」(『鏡花変化帖』平成14・5、国書刊行会) 一一九頁
- (18) 早くから、伊作の物語行為を手がかりとする考察がなされている。吉田精一は夢幻能との類縁から霊の出現に説明を与え(「解説」『日本文学全集3 樋口一葉・泉鏡花集』昭和38・5、新潮社)、その指摘の延長線上には、三田英彬「「眉かくしの霊」考——想像力と表現——」(『泉鏡花の文学』昭和51・9、桜楓社/初出は、『國學院雑誌』昭和49・11)や富永絵美「泉鏡花「眉かくしの霊」論」(『福岡大学日本語日本文学』第八号、平成10・12、福岡大学日本語日本文学会)といった論考がある。一方、それとは異なるアプローチとし

ては、『眉かくしの霊』における男達にとって、自らを贅として魔性の者の前へ身を晒す」「被虐の構図」から考察を試みる高桑法子（「性の処罰の淵から——『眉かくしの霊』」『幻想のオイフォーリ』 泉鏡花を基点として）平成9・8、小沢書店、一一〇頁／初出は、『國文學』昭和56・7）や、物語結末部に「二度めの主題」の結実を指摘する萩原一彦（「眉かくしの霊」における構造の一貫性について——だらしのない絵かきのモチーフによる「二度め」の主題の反復——）『上智近代文学研究』第二集、昭和58・8、上智大学日本近代文学会、八四頁）の論考、あるいは、本作を「代替わり物語」と読む鈴木啓子によって、境を「新女主誕生の確認者・一年目の誕生祝いの参列者」と捉える見解（註（7）前掲論文、七二頁）が呈示されている。

(19) 東郷克美 『眉かくしの霊』の顕現（『異界の方へ——鏡花の水脈』平成6・2、有精堂／初出は、『文学』昭和58・6）一四三頁

(20) 東郷克美／註（19）前掲書、一五二頁。ちなみに霊の出現については、「予感が充溢すれば、霊はひとりだけでやって来る」（一四六頁）と言及するにとどまるが、その過程について、以下に詳しく踏み込んでいきたい。

(21) たとえば、「夢中に出現した女の「霊」とは、じつはお艶のことであった」（石崎等／註（15）前掲論文）、「すでに幽霊が出現してしまったにもかかわらず、物語はさらに料理番によって語られるもうひとつの話を準備しにかかる」（萩原一彦／註（18）前掲論文）、「振り返った座敷の中に、この作品のヒロイン、お艶の霊を目の当りにする」（石井和夫「漱石に寄せる挽歌——『白鷺』から『眉かくしの霊』へ——」『文芸と思想』第六十三号、平成11・2、福岡女子大学文学部）、「（引用者註——湯殿での「婦人」の気配について、女中から説明された境は）お艶の亡霊が出たのでは、という疑念を打ち払う」（木村美幸「泉鏡花「眉かくしの霊」——技巧の考察——」『国文学報』第四十四号、平成13・3、尾道短期大学国文学会）といった具合である。「不思議な事」とお艶との関連を問う以前に、気配を漂わす（女）が「霊」であるとも境には明白でなかったはずだ。

(22) 小松和彦／註（9）前掲書、四四九頁

- (23) 田中瑩一「民話における恐怖の表現」(『表現研究』第八十二号、平成17・10、表現学会) 三頁
- (24) 市村弘正「名づけ」の精神史」(『増補「名づけ」の精神史』平成8・6、平凡社ライブラリー) 一三四頁
- (25) 須田千里「反自然主義文学を越えて——近世文学の受容、谷崎潤一郎との類比」(『解釈と鑑賞』平成21・9)、七六頁
- (26) 清水潤／註(1)前掲論文、四五頁
- (27) 亀井秀雄「第三章 主人公と構造」(『小説論 『小説神髓』と近代』平成11・9、岩波書店) 八九頁
- (28) 石原千秋「第三章 なぜ主人公が必要なのか」(『近代という教養 文学が背負った課題』平成25・1、筑摩選書) 六九頁
- (29) 清水潤／註(1)前掲論文、四五頁

◆鏡花作品の本文引用は、『鏡花全集』(昭和48・11〜昭和51・3、岩波書店／第二版)に拠る。ただし、漢字は新字に改め、ルビは適宜省略した。

結 び

泉鏡花は、他に類を見ない文学世界が端的に告げているとおり、日本近代小説の書き手たちのなかでもとりわけ異彩を放つ作家のひとりである。その特質の一面はたとえば、古典の記憶が文体のみならず物語の深層にまで流れて表現を支えている点、すなわち近代の文芸との密接な結びつきに求めることができる。また、ときに現実的な景色から自由に飛翔する幻想性の色濃い作風をおしても、稀有な存在感は際立ち、こうした側面からは、近代に対して背を向ける意思、反近代的な姿勢が伝わってくる。

そこに近代の影を見届けるか、反近代の精神を汲みとるか、いずれにしても泉鏡花は、近代の枠組みから大きく逸脱した小説表現を紡ぐ特異な作家と眺められているわけだ。その様子は、「小説界の邪道だ。」（無署名）「六号活字」『文庫』明治39・9）といったたぐいの、枚挙にいとまのない批判からも察せられるところである。

もつとも、こうした文脈において想定されている近代小説なるものは、写実主義から自然主義、さらには私小説へと至るリアリズム文学を中心に据えた系譜のもとに、かたちが見定められているものにほかなるまい。そんな、いかにも自然に受けとめられがちな近代小説の輪郭に縛られてしまいかぎりでは、それからただ遠く隔たるように映る鏡花小説の位相は、正しく見えてこないように思われる。

断るまでもなく、泉鏡花もやはり、近代に身を置いて文学活動を営むひとりに違いなかった。とすれば、本来は多様な可能性を内包したはずの近代小説のひとつのかたちとして鏡花の個々の小説を眺め、そこにいかなる異相の言葉が生動していたかを探る試みが、何よりもまず重要になってくるはずである。そのようにして鏡花の生み出していた表現に寄り添いながら、いまや自明視されがちな近代小説、ひいては近代という時代をあらためて見つめ直すところ。これが、本研究における大きな問題意識であった。

以下、各章を簡単に振り返っておきたい。

序論ではまず、日本近代文学の主流を形成するリアリズムの対極に佇む作家、と見なされがちな鏡花の文学表現が、

その実、独自のリアリズムに立脚していた点を確認した。そして、そんな鏡花文学の表現特性を照らし出すべく、正岡子規によって提唱され、写実主義や自然主義とは別様にやはり近代のリアリズムの一端を担った写生文との対照を試みた。具体的には、鏡花の「星あかり」（原題「みだれ橋」『太陽』明治31・8）と子規が「叙事文」（『日本附録週報』明治33・1・29、3・12）中に記した写生文の文例とを並べ、「一人の人があつて、波打ち際を行くとする」（鏡花「描写の真価」『秀才文壇』明治42・7）場合の描写表現の相違などを検討した。鏡花の描写においては、たとえば子規のそれとは異なり、主客二元論的に対象を把握するような世界観は採られておらず、「主」と「客」のあいだに静的な関係性は整えられていなかった。ここでは、主体はおのずと、確固たる輪郭を欠いた危うい存在状態を呈することになるだろう。実際、「星あかり」に姿を見せる（自分）は、外界の事象に感応したり、見られる客体の立場に追いやられたりし、果ては自己像幻視まで体験してしまう。こうした主体の造型が、鏡花の文学世界を彩るひとつの特質であるとともに、日本近代文学に流れるリアリズムとの質的差異をもたらしていたと考えられる。

この序論を受け、第I部「泉鏡花の表現方途」では、近代リアリズムの支える小説様式が整えられる過程にあつて、鏡花がいかに独自の表現世界を築いていたか、その実態の一面に迫った。

引き続き、写生文の展開や特異な主体像へ着目しながら、第一章で取り上げたのは「春昼」「春昼後刻」（『新小説』明治39・11、12）である。幻惑的な冒頭部に象徴されるように、この連作世界には（うつつ）の情調が充ちており、その作品風土の形成に与るひとりに、物語の視点人物たる散策子がいた。散策子はまた、随所で主体のゆらめく存在状態を示すのであり、その特徴は、三人称小説の様式に収まる連作の叙述構造とも無縁でなかったと考えられる。こうした物語構造の分析に加え、近代小説の確立を支えた紀行文や写生文の展開をたぐり寄せながら、「春昼」「春昼後刻」の表現史的な位相についても素描を試みた。散策子の「ぶら／＼歩行^{あるき}」は、明治三、四十年代の紀行文が傾斜を深める写実的リアリズムに馴染まない風景を開示する足どりとして躍動しており、不可視のものを頻りに捉えるその視覚反応も、写生文ひいては近代小説の進展に課せられた「心の景色、即ち人の心理状態を写生的に描き出す」（二葉亭四迷「写生文に就いての工夫」『文章世界』明治40・3）という表現課題を独特な形で引き受けていたといえる。作中には、玉脇みをの「何とも言へない心持」に耳を傾けながら、不思議な形象を受けとる散策子の姿が見えるからである。（うつつ）なる作品風土のなかで不可視の対象を頻りに眼に映し、主体のゆらめく散策子であったからこそ、玉脇み

をの「心の内」に身体的に同調し、視覚的に把握することができたのだらう。こうした一場を含む連作には、明治三十九年という文学界の新時代に身を置くひとりの作家の表現手法が刻印されていたようだ。

第二章と第三章では、ともに「露肆」(『中央公論』明治44・2)を俎上に載せた。第二章では、この小説に風変わりな写生文が読み取られていた点を糸口とし、その特質を、雑誌『ホト、ギス』に掲げられた複数の写生文との対照から探った。鏡花は、『ホト、ギス』の写生文が立ち上げられていなかった夜店の並ぶ猥雑な空間を、精細な視覚的描写に加え、直接話法によって再現する音声の列挙法というべき表現を用いることで見事に構築しえていた。その行文はさらに、擬声語や特異な見立ての多用などにも支えられている。すなわち、客観的な対象描写をこころざす写生文とは一線を画し、鏡花のそれは、独特な感覚表現に充ちた叙述となつていたのである。「露肆」に織り込まれた鏡花ならではの写生文は、いわば感性に彩られている点を特徴として備えており、そこにはまた、日本近代文学に流れるリアリズムとは異相のリアリズムへの立脚を見届けることができるのだった。

第三章では、第二章をふまえつつ、一人称体小説という観点から「露肆」の叙述技法を探り、自然主義文学(とりわけ、田山花袋)とにおける小説表現の相違について検討した。一人称現在形の語り口で進められるこの小説には、(私)といった自称詞は一切用いられていない。日本語文法の特徴と照らし合わせるかぎり、別段取り立てなくともよいかもしれない一人称の不在という現象は、前月に鏡花が手がけた「小春」(『学生文芸』明治44・1)、「青鷲」(『毎日電報』明治44・1)に着目すると、ある表現意識に支えられていた可能性がうかがえるのだった。明治四十年前後、眼前の事物を写實的に再現しようとする写生文に、不可視の対象である他者の内面の描出までもが要請されはじめていたが、それは、一人称表現に立脚した写生文によって、三人称の小説世界の構築を目指す試みであったといえる。この課題に、「露肆」の鏡花は、漠とした一人称表現によって応答していたようなのである。いわば(写生文を基礎とした小説)を、花袋のほうは、自由間接話法として機能する「描写」法を用いて手がけるに至る。その花袋の「描写」と同様の性質を、「露肆」の叙述にも指摘できるものの、仕上がる小説のかたちは対照的だった。「露肆」は、一人称体小説の態を維持した(写生文を基礎とした小説)と受けとめられるからである。この点に、近代の小説表現をめぐる試行錯誤のなかにあって、本作がひとつの可能性を胚胎していたことを確認した。

第四章では、雑誌『ホト、ギス』に掲載された唯一の鏡花作品である「菟薺本」(『ホト、ギス』大正2・6)を取り上

げ、この小説が描く発狂の連鎖という怪異表現を問題にした。作中に登場する御職女郎の存在や、彼女に関わった男たちが次々に狂気に陥ってゆく経緯について、まずは作品読解をとおして検討するとともに、聴き手であった者が語り手へと転ずる「噂」の流布を象徴するような「語り」の構造も明らかにした。また、「菑蕪本」における怪異の連鎖性は、作中人物のあいだのみに見届けられるものでなく、その延長に、読者もが巻き込まれてしまうような印象を与える側面を含み持っている。物語が虚構であるという「怪談」享受の前提となる安心感を打ち消す設定も用意され、虚実の境界を揺るがせたところに、怪異が表現されているのである。こうした効果がねらわれた一因は、写生文を推奨する『ホト、ギス』という雑誌の性格が鏡花の念頭に置かれていたため、と考えられる。写生文では、描き出される世界とその読者との隔たりを無化させることが企図されてもいたからである。もちろん、発狂の連鎖という怪異表現は、時代を問わず読者にある気味の悪さを投げかける。この点から、もっぱら美的に受容されがちな鏡花の描く怪異には、おぞましさも孕まれていることを指摘した。

第Ⅱ部「近代を揺り動かす」では、リアリズムの問題を中心とした第Ⅰ部にくらべ、より多様な観点から、近代小説ひいては近代という時代に向き合う鏡花の姿を照らし出そうと試みた。鏡花の小説世界にはやはり、自律した一個の近代主体らしからぬ者たちが生きており、さまざまなドラマを織りなしてゆく。近代リアリズムを見据えつつもそれに与さずにいた鏡花の小説は、はたしてどのような展開を見せ、そのとき紡がれる異相の言葉からは、いかなる批評性を掬いとることができるのか。

こうした問題意識のもと、第五章では、自然主義が文壇を席捲しつつあった趨勢下に手がけられた「縁結び」(『新小説』明治40・1)を読み解いた。近代における「文化の継承」という観点から眺めると、この小説は、母と娘との「そっくり」な容貌を支える「遺伝」、鏡花と作中人物それぞれにおける古典文化との結びつき、登場人物のあいだで面影／記憶表象が受けわたされる筋立てに彩られていたことがわかる。そして、それらの諸要素からは、「縁結び」が自然主義小説とのあからさまな対峙を示す位相とともに、「継承の織物」として特徴づけられる側面も浮かび上がってくるのだった。ここにさらに、師の尾崎紅葉を継承しようとする鏡花の揺るぎない意思を確認することもできる。「縁結び」は、散文表現の「動揺時代」に身を置き、自然主義が文壇を席捲していく「新時代」を生きる鏡花の、さまざまな「文化の継承」に支えられた確固たる創作態度が表明された一篇だったのである。

第六章では、しばしば「独創的な天才」と目されがちな鏡花において、「艶書」(『現代』大正2・4)がどのような生まれえていたのか、そのひとつの成立契機へ迫ろうとした。この小説には、ひとの死を願うという観念のモチーフが見受けられる。それは、鏡花の自作「化銀杏」(『文芸倶楽部』明治29・2)に織り込まれていた、近代に生きる主体が持つべきでない非「人間」的な観念と同様のものであつたらう。およそ十七年前に描かれていたモチーフが「艶書」にあらためて現われ出てくる問題について、以前のモチーフを鏡花に再来させるひとつの契機として、志賀直哉の介在があつた可能性を提起した。鏡花と志賀は、一見すると文学的資質がおよそ対照的なふたりと映る。ただし、両作家は決して無縁に同時代を生きていたわけではなく、たとえば志賀のほうは少年時から晩年まで、鏡花の「化銀杏」に深い感銘を覚え続けた。そんな両者の浅からぬ文学的関係のうちに新たな一面を探るべく、「艶書」を取り上げ、かつて自作に織り込んだモチーフを志賀から呼び戻される鏡花の姿を想定した。このような考察を通じて、近代にとりわけ重視される「独創」とそれを脅かすものとしての「影響」について、見つめ直そうと試みた。

第七章では、発表当時に古さ、読みにくさが難じられた「みさごの鮎」(『新小説』大正12・1)を取り扱い、鏡花が本当に同時代と隔絶したところでこの小説を手がけたのか、表現機構の問題も検討しながら、一篇が担いえた批評性を探った。本作における登場人物たちは、理知的な近代主体らしからぬ「取り違え」を繰り返す。その「取り違え」のモチーフが、悲劇的なドラマを彩っているのであつた。また、錯時法が少なからず用いられる叙述構造や、二百年忌を控える近松門左衛門の『心中天の網島』を包摂する物語世界に対しての読解反応から、読者も「取り違え」のドラマに参与してゆくことになる。そして、そのように形成される「取り違え」のドラマの帰着には、本作発表の時代をおおう親鸞流行への反動的な応答を認められる。こうした点を解き明かしながら、「みさごの鮎」が十分に同時代的批評性を備えた小説であつたことを述べた。

第八章では、物語が途中で断たれたような不安定な表現構造を有する「眉かくしの霊」(『苦楽』大正13・5)について考察した。研究史の上で大きな論点となっているのは、お艶の霊が境贊吉の前に姿を現わすことになる理由である。そこでまずは、お艶の霊がそもそもなぜ現世にとどまっているのか、この問題から取り組んだ。「画師」の情婦であつたお艶には、少なからずその「奥様」、すなわち本妻への願望がうかがえる。お艶の霊が、死の直前の時間に身を置き続けているように見えるのは、それが、「画師」の「本妻」としてふるまえる時間だったからだと思われる。また、前

年のお艶の事故死の顛末を、宿の料理番・伊作から聴くことのできた境には、それまで「不思議な事」としてしか認識されていなかった現象を、お艶にまつわる怪異へと転位することができた。この運びにこそ、お艶の霊と境との結びつきが求められてよいはずであるが、そのとき、伊作の〈語り〉に境が聴き手として感応、同調していることも見逃せない。「眉かくしの霊」は、冒頭部より幾度も反復される一種の二重化のモチーフによって支えられていたのであって、鏡花の文学世界におけるひとつの極致を示してもいた。そこには、〈主人公〉の内面によって物語が統括される近代小説とは異質な構成原理も見届けることができるのである。

もちろん、ここまでの論述によって、鏡花文学の表現特性がすっかり明らかになってきたわけではない。俎上に載せることのできた鏡花の小説はわずか数篇であるし、考察の対象として視野に収めえたその活動時期もかぎられている。また、各章で取り落とした問題も少なくないので、ほかの鏡花作品への目配りとともに、本研究における考察をひとつの足がかりとしながら、今後さらなる検討を深めたい。そうした作業を重ねることによって、次第に鏡花世界の輪郭は鮮明となり、その核心部へも近づけるように思われる。そのとき、ひとえに前近代的あるいは反近代的とは見なしたい異相の言葉を、近代において鏡花が生み出すに至った文学的土壌も、より明確に浮かび上がってくるはずである。

参考文献

- 青木正和『結核の歴史』（平成15・2、講談社）
- 安部由美「鏡花を愛した人たち／志賀直哉」『別冊太陽 泉鏡花 美と幻想の魔術師』（平成22・3、平凡社）
- 荒川法勝『泉鏡花伝 生涯と作品』（昭和56・7、昭和図書出版）
- 荒俣宏「トロンプリーユ、蠟人形——テクノロジーとしての悪趣味」『芸術新潮』第四十四卷第六号（平成5・6、新潮社）
- 安藤宏『近代小説の表現機構』（平成24・3、岩波書店）
- 猪狩友一・鈴木啓子・日比嘉高・佐藤秀明・安藤宏「座談会 一人称という方法」『文学』第九卷第五号（平成20・9、岩波書店）
- 池田彌三郎『日本の幽霊』（平成16・12、中公文庫）
- 石井明「怪談とは何か」『ユリイカ』第三十卷第十一号（平成10・8）
- 石井和夫「漱石に寄せる挽歌——『白鷺』から『眉かくしの霊』へ——」『文芸と思想』第六十三号（平成11・2、福岡女子大学文学部）
- 石上七輔「眉の文芸（四）——歴史と民俗」『化粧文化』第六号（昭和57・5、ポララ文化研究所）
- 石川一郎編『江戸文学俗信辞典』（平成元・7、東京堂出版）
- 石崎等「眉かくしの霊」『解釈と鑑賞』（昭和48・6）
- 石塚陽子「泉鏡花『眉かくしの霊』論——深層構造としての山王の神々の物語——」『國文』第八十五号（平成8・7、お茶の水女子大学国語国文学会）
- 石原千秋『近代という教養 文学が背負った課題』（平成25・1、筑摩選書）
- 市村弘正『増補「名づけ」の精神史』（平成8・6、平凡社ライブラリー）
- 伊藤氏貴「「キモカワイイ」怪異」（『文学界』平成18・8）

- 生方智子『精神分析以前 無意識の日本近代文学』（平成21・11、翰林書房）
- 江藤淳『リアリズムの源流』（平成元・4、河出書房新社）
- 大石修平『感情の歴史 近代日本文学試論』（平成5・5、有精堂）
- 大野隆之「鏡花「春昼」の表現構造——様式の複合と多層的柔構造」『沖繩国際大学日本語日本文学研究』（平成10・3）
- 岡保生「鏡花雑考——「太平記」との関連など——」『国語と国文学』（平成2・1）
- 岡本五郎「江戸から東京への新宿」『江戸と東京』（昭和14・2、江戸と東京社）
- 小川竜紀「或る殺意の言説——志賀直哉の場合——」『九大日文』05（平成16・12、九州大学日本語学会）
- 笠原伸夫『泉鏡花 美とエロスの構造』（昭和51・5、至文堂）
- 香取英敏「泉鏡花「眉かくしの霊」について」『かながわ高校国語の研究』第三十集（平成6・10、神奈川県高等学校教科研究会国語部会）
- 亀井秀雄『小説論 『小説神髓』と近代』（平成11・9、岩波書店）
- 蒲生欣一郎『もうひとりの泉鏡花』（昭和40・12、東美出版）
- 川村二郎『銀河と地獄 幻想文学論』（昭和48・9、講談社）
- 川村二郎『白山の水 鏡花をめぐる』（平成20・9、講談社文芸文庫）
- 木村美幸「泉鏡花「眉かくしの霊」——技巧の考察——」『国文学報』第四十四号（平成13・3、尾道短期大学国文学会）
- 楠見孝「物語理解における恐怖の生起メカニズム——怪談とメタファー——」『表現研究』第八十二号（平成17・10、表現学会）
- 国田次郎「夕顔とお君——『縁結び』の美的考察」『鏡花研究』第七号（平成元・3、石川近代文学館）
- 国田次郎「「春昼」「春昼後刻」への和泉式部伝説、その他の民話の影響」『鏡花研究』第十号（平成14・3、石川近代文学館）
- 紅野敏郎「木下利玄論（下）——新資料による「白樺」前史——」『文学』（昭和56・1、岩波書店）
- 越野格「泉鏡花文学批評史考（1）——鏡花文学における読者の問題——」（『北海道大学文学部紀要』第四十八号、昭和56・3）

越野格「鏡花における語りの形式——その一人称小説の構造について(1)——」『国語国文学』第三十九号(平成12・3、福井大学国文学会)

越野格「大正末・昭和初期の鏡花——文壇ジャーナリズムの扱いから——」『国語国文学』第四十三号(平成17・3、福井大学国語学会)

小林弘子『泉鏡花 逝きし人の面影に』(平成25・11、梧桐書院)

小松和彦「幽霊 解説」小松和彦編『怪異の民俗学6 幽霊』(平成13・2、河出書房新社)

佐伯順子『泉鏡花』(平成12・8、ちくま新書)

坂部恵『仮面の解剖学』(昭和51・1、東京大学出版会)

佐藤三武朗「島崎藤村『破戒』から学ぶ 文学的意匠として「遺伝」をどう読むか」秋山正幸編『知の新視界 脱領域的アプローチ』(平成15・3、南雲堂)

塩田良平「古典と明治以後の文学」『岩波講座 日本文学史』第十四卷(昭和34・5)

柴田宵曲『紙人形 近代文学覚え書』(昭和41・9、日本古書通信社)

清水潤「大正末期の鏡花文学——「眉かくしの霊」を中心に——」『都大論究』第三十五号(平成10・5、東京都立大学国語国文学会)

清水潤「模倣される「美」——泉鏡花「眉かくしの霊」とその周辺」『論樹』第十四号(平成12・12、論樹の会)

菅原孝雄『泉鏡花と花 その隠された秘密』(平成19・11、沖積社)

鈴木啓子「泉鏡花『眉かくしの霊』——暗在する物語——」『解釈と鑑賞』(平成3・4)

鈴木啓子『『眉かくしの霊』再攷——注釈からの物語——』『淵叢 近代文学論集』第一号(平成4・3、淵叢の会)

鈴木啓子「伝説の一人称——泉鏡花「唄立山心中一曲」の表現機構——」『文学』第九卷第五号(平成20・9、岩波書店)

鈴木啓子「正統と異端の転覆——鏡花における古典摂取の方法と精神——」『文学・語学』(平成23・11)

須田千里「童女と摩耶夫人——鏡花における仏教」『國語國文』第六十六卷第六号(平成9・6、中央図書出版社)

須田千里「山中異界のイメージ——『黒百合』『菓草取』『春昼』の材源——」泉鏡花研究会編『論集 泉鏡花』第三

集（和泉書院、平成11・7）

須田千里「反自然主義文学を越えて——近世文学の受容、谷崎潤一郎との類比」『解釈と鑑賞』（平成21・9）
須藤松雄『志賀直哉——その自然の展開——』（昭和60・3、明治書院）

須永朝彦監修「鏡花曼陀羅——全作品ガイド」『幻想文学』第三十五号（平成4・7、幻想文学出版局）

相馬庸郎『子規・虚子・碧梧桐 写生文派文学論』（昭和61・7、洋々社）

相馬庸郎「「事実」の時代——明治三、四十年代別見——」『国文論叢』第三十一号（平成13・12、神戸大学文学部国語国文学会）

曾根博義「「描写」と「語り手」——田山花袋の描写論とその実際」中西進編『日本文学における「私」』（平成5・12、河出書房新社）

高桑法子『幻想のオイフォーリー——泉鏡花を基点として』（平成9・8、小沢書店）

高須芳次郎「明治の美文と紀行文」『日本文学講座』第十二卷（昭和9・4、改造社）

高山宏『新人文感覚1 風神の袋』（平成23・8、羽鳥書店）

橘正典『鏡花変化帖』（平成14・5、国書刊行会）

田中瑩一「民話における恐怖の表現」『表現研究』第八十二号（平成17・10、表現学会）

田中貴子『鏡花と怪異』（平成18・5、平凡社）

種村季弘「解説 水源の女神」『泉鏡花集成 7』（平成7・12、ちくま文庫）

千葉正昭「大正期宗教小説の一断面」『官城工業高等専門学校 研究紀要』第三十六号（平成12・2）

中条省平『反Ⅱ近代文学史』（平成14・9、文芸春秋）

中条省平『文章読本 文豪に学ぶテクニク講座』（平成15・10、中公文庫）

弦巻克二「泉鏡花と志賀直哉」『叙説』第三十八号（平成23・3、奈良女子大学日本アジア言語文化学会）

東郷克美『異界の方へ——鏡花の水脈』（平成6・2、有精堂）

東郷克美『佇立する芥川龍之介』（平成18・12、双文社出版）

富永絵美「泉鏡花「眉かくしの霊」論」『福岡大学日本語日本文学』第八号（平成10・12、福岡大学日本語日本文学会）

- 永井聖剛『自然主義のレトリック』（平成19・2、双文社出版）
- 中谷克己『泉鏡花―心象への視点―』（昭和62・4、明治書院）
- 奈良崎英穂「心霊からウイルスへ―鈴木光司『リング』『らせん』『ループ』を読む」『ナイトメア叢書1 ホラー・ジャパネスクの現在』（平成17・11、青弓社）
- 野口武彦『日本語の世界13 小説の日本語』（昭和55・12、中央公論社）
- 野口哲也「『鏡』としての物語―『眉かくしの霊』論―」『泉鏡花研究会編『論集 泉鏡花』第四集（平成18・1、和泉書院、一〇六頁）
- 萩原一彦「『眉かくしの霊』における構造の一貫性について――だらしない絵かきのモチーフによる「二度め」の主題の反復―」『上智近代文学研究』第二集（昭和58・8、上智大学日本近代文学会）
- 畑有三・山田有策編『日本文芸史―表現の流れ』第五卷・近代I（平成2・1、河出書房新社）
- 東雅夫「すべての怪談は『不幸の手紙』から始まる！」別冊宝島編集部編『伝染る「怖い話』』（平成11・8、宝島社文庫）
- 東雅夫・福澤徹三「虚実皮膜と夢の記憶」東雅夫編『ホラー・ジャパネスク読本』（平成18・3、双葉文庫）
- 兵藤裕己「泉鏡花の近代―夢のうつつ、主体のねじれ」『文学』平成24・11、岩波書店）
- 兵藤裕己「泉鏡花と柳田國男」『アナホリツシュ国文学』第二号、平成25・3、響文社）
- 福島和人『近代日本の親鸞』（昭和48・5、法蔵館）
- 松田章一「泉鏡花と西田幾多郎―明治三十七年鏡花金沢帰郷―」『北國文華』第五号（平成12・6、北國新聞社）
- 松村友規『『春昼』の世界』『泉鏡花研究会編『論集 泉鏡花』』（昭和62・11、有精堂）
- 松村友規「時間 時間の物語」『國文學』（平成3・8）
- 三島由紀夫・澁澤龍彦「鏡花の魅力」『日本の文学4 尾崎紅葉・泉鏡花』付録60（昭和44・1、中央公論社）
- 三島由紀夫「解説」『日本の文学4 尾崎紅葉・泉鏡花』（昭和44・1、中央公論社）
- 三品理絵「問いつめ、引き裂く花―泉鏡花「菊あはせ」論」『泉鏡花研究会編『論集 昭和期の泉鏡花』』（平成14・5、おうふう）

- 水守亀之助「明治の随筆及紀行文学」福田久道編『明治文学研究』（昭和8・7、成光館書店）
- 三田英彬『泉鏡花の文学』（昭和51・9、桜楓社）
- 村松定孝『泉鏡花』（昭和41・4、文泉堂出版）
- 村松定孝編著『泉鏡花事典』（昭和57・3、有精堂）
- 持田叙子「青年、歩行、紀行文」『花袋研究学会々誌』第十八号（平成12・3）
- 持田叙子『泉鏡花 百合と宝珠の文学史』（平成24・9、慶應義塾大学出版会）
- 山田有策『深層の近代 鏡花と一葉』（平成13・1、おうふう）
- 山本洋『考証論究 近現代文学』（平成16・11、日本図書センター）
- 吉田精一『現代文学と古典』（昭和36・10、至文堂）
- 吉田精一「解説」『日本文学全集3 樋口一葉・泉鏡花集』（昭和38・5、新潮社）
- 吉田昌志「泉鏡花「瓔珞品」の素材（一）——吉田賢龍のことなど——」『学苑』第六八三号（平成9・1、昭和女子大学近代文化研究所）
- 吉田昌志「広津柳浪と泉鏡花——『親の因果』と「化銀杏」の関係——」『日本近代文学』第六二集（平成12・5）
- 吉田昌志「鏡花を「編む」「集める」」『文学』（平成15・9、岩波書店）
- 吉田昌志「解説」『新編 泉鏡花集』第五卷（平成16・3、岩波書店）
- 吉田昌志「解説」『新編 泉鏡花集』第四卷（平成16・8、岩波書店）
- 吉田昌志「泉鏡花作「通夜物語」のかたち」昭和女子大学女性文化研究所編『昭和女子大学女性文化研究叢書 第六集 女性文化と文学』（平成20・3、御茶の水書房）
- 吉田昌志「泉鏡花「年譜」補訂（十）『学苑』第八五七号（平成24・3）
- 吉村博任『泉鏡花 芸術と病理』（昭和45・10、金剛出版新社）
- 吉村博任「「眉かくしの霊」異聞」『鏡花研究』第十一号（平成19・3、石川近代文学館）
- 魯惠卿「一人称による語りの可能性——泉鏡花「黒壁」「聾の一心」を中心に——」『日本語と日本文学』第四十七号（平成20・8、筑波大学日本語日本文学会）

- 脇明子『増補 幻想の論理』（平成4・11、沖積社）
- 和田敦彦『読むということ ―テクストと読書の理論から―』（平成10・10、ひつじ書房）
- 渡部直己『泉鏡花論 幻影の杼機』（平成8・7、河出書房新社）
- レフ・ヴィゴツキー／柴田義松訳『新訳版 思考と言語』（平成13・9、新読書社）
- アンドレ・ジッド「文学に於ける影響に就いて（一九〇〇年三月）」『小林秀雄全訳』（昭和56・7、講談社）
- ルネ・ジラール／古田幸男訳『欲望の現象学』（昭和46・10、法政大学出版局）
- ロラン・バルト／三好郁郎訳『恋愛のディスクール・断章』（平成2・4、みすず書房）
- 『小村雪岱とその時代一粋でモダンで繊細で』（平成21、埼玉県立近代美術館）
- 東京の消防百年記念行事推進委員会編『東京の消防百年の歩み』（昭和55・6、東京消防庁）