HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	泉 鏡花論
Author(s)	越野, 格
Citation	北海道大學文學部紀要, 28(2), 1-105
Issue Date	1980-03-29
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/33442
Type	departmental bulletin paper
File Information	28-46_PR1-105.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

泉鏡花論

越野格

泉鏡花論

越野格

第一章「孤兒の相ある二十二三の美少年」考

―鏡花における小説の方法(1)―

(1)

明治二十九年一月、旧冬より病を推して、起稿したる「海城発電」「琵琶伝」「化銀杏」三篇、一は太陽に、一は国民之友に、一は青年小説に出づ。世評皆喧し、褒貶相半ばす。否、寧ろ罵評の包囲なりし。

自筆年譜にこう記す鏡花にとって、明治二十九年は確かに一転機の歳であった。「一時旭と昇りし泉鏡花の名声は、今や漸く落ち行きて、早や西山の陰に沈まんとし、渠の四面には楚歌の声のみ盛んにして、一人の渠を扶くるものあるなし」[1]という評まで現われたのである。そして、この後、鏡花が『一之巻』(明29・5)～『誓之巻』(明30・1)『照葉狂言』(明29・11～12)、更に『龍潭譚』(明29・11)『化鳥』(明30・4)と、所謂観念小説的作風を脱してい

った時も、文壇の反響は必ずしも鏡花に好意的ではなかった。苛酷な批判を加えながらも観念小説の持つ矯激性を評価する者が多く、上記の作品群をそれからの変節と捉えたのである。

例えば、明治二十九年十二月の「太陽」において、荒川漁郎（戸川秋骨）は「最近の創作界」と題して次のように述べる。

> 鏡花は何故にその単純にして爽明なる思想を捨てたるか。簡潔にして直截なる文字をやめたるか。一の巻を出すや、人ひそかに露伴が微塵蔵に私淑するの危きを笑ひたりき。須らく己が技倆と境地とに考ふべしとぞ、太陽記者がさしでロとも思ひし。然るにこの一の巻を出して一度指をその繊弱の地に染むるや、たゞに記者がこの言をして先見の誉あらしめしのみならず。その文字は迂余曲折して蛇の行くが如く、繊巧軟弱見るに堪へず、その会話は徒らに婦女子が喃々の低聲痴調をうつして嘔吐を催さしむ。

引用文中の〈太陽記者がさしでロ〉とは、同年七月の「太陽」の「片々」中の言葉を指すと思われるが、恐らく、同年十一月の「文学界」の「時文」欄の「六佳選と初陣揃」も戸川秋骨の筆になると推定され、同じ論調でその〈平静温和の材と軟弱の辞〉を語気激しく難じている。

又、鏡花の『外科室』（明28・6）に「文章簡錬叙事勁抜」の評を送り、[2]『海城発電』に対しては、その不自然に驚きつつも、世界主義と国家主義との撞着に筆を染めた功を認めた[3]宮崎八面楼にとって、鏡花の作調の変化は許し難いものであったらしく、同年十一月の「国民之友」第三二四号で「小説六佳撰」と題し、『龍潭譚』を次のように難じ

ている。

鏡花は曾て、其の題目と主張に適したる時文を有ちたりき。外科室の文の如き、海城発電の文の如き、渠の無意識が自然に其の思想感情を吐露するために撰択したるもの、渠に取りては最善の文体なりき。何の惑か渠をして是を捨てゝ渠を取るに到らしめたる。渠の師宗とする所の文、源氏物語なるか、徒然草なるか。その捏くりたる、廻りくどくしたる節奏なき、何ぞ一に斯の如くなるや。渠は晦渋といふことを作文の第一義に置き、達意といふことを最後に置きたるものゝ如し。

この宮崎湖処子の言は、図らずも「国民之友」に拠っている彼自身の文体観を語るものになっている。森田思軒の所謂周密体に擬したとされる鏡花の観念小説の文体を、〈思想感情を吐露する〉ために〈最善の文体〉であるとする湖処子にとって、〈捏くりたる文、故らに廻りくどくしたる文、節奏のなき文〉では、何が表現されているのか理解できなかったのである。だから、湖処子は続けて「脳病持の吾人は遂に『龍潭譚』の一篇を排却し去らざるべからざるの不幸」に陥り、いつものようにこの「説話の綱領を抜くこと」ができないと述べるに至るのである。

恐らく「めざまし草」（明30・4）の「雲中語」の『化鳥』評中の〈人間〉が言う如く、「鏡花も化銀杏などからこの化鳥まで、余程変てこに化けて来たやうだ。この上はどこまで化けるか分らぬ。どうか早く本体を顕して真人間に戻つて貰ひたいものだ」という戯語が文壇の大勢であったようだ。

このような文壇の動きに反して、鏡花の一連の作品に好意的な評を送った者もいる。例えば田岡嶺雲である。この

嶺雲に対しては鏡花自身も、後年、「実際私には恩人の心持がします」[4]と語り、「実に眼のめえる奴でねえ」「こはい奴だつたよ」[5]と述べている。鏡花が恩誼を感じたという明治二十八年五月の「青年文」の『夜行巡査』評は、実は嶺雲の手によるものではなかったようだが、同年七月の「泉鏡花」では、「峭抜の想に富み、深酷の筆を奮ひ、其観察は人間の皮相を徹して複雑なる人情の機微に達し、着眼は奇警にして、能く旧思想の窠臼を出で、別に小説界に一生面を開きたる」と、『夜行巡査』『外科室』を称讃している（但し、その後に書かれた同傾向の『海城発電』『琵琶伝』に対しては〈またいふに足らず〉[6]と一蹴しているが）。この『一之巻』以下の一連の作に対しても、「生硬なる彼が筆は漸く円熟に臻らんとし、険奇なる其想も亦漸く自然に近かんとするを見る」（「鏡花の進境」[7]）、「往日の険詭なくして、文に霊活あり、言々句々、皆詩趣を帯びて、余韻揺曳す」（「雷同者鏡花の真面目を知らず」[8]）、「一毫卑俗の気を帯びず、尋常作家の旧套に落ちずして、仙話的の方面に一新境を拓く、其筆致想とゝもに縹緲」（「化鳥」[9]）と、終始鏡花に好意的な評を送っている。これら一連の嶺雲の評は時代の大勢とはならなかったが、その後の鏡花の文学的営為は、この嶺雲の評の適確さを証して余りある、と言わねばならない。

しかしながら、この嶺雲の批評眼の正しさ、作家に対する虚心さは認めるにしても、私の論の端緒もやはり戸川秋骨らと同様なある種のこだわりから発しなければならない。観念小説家という世評が出来上っている新進作家が、何故その安定した作調を振り捨てて新しい作家的冒険を犯したのか、それを明らかにするのが本論の狙いなのだが、換言すると、その作家的孤立を賭けさせたものがある種の人間にとって極めて〈不快〉に感じられるという問題、これを鏡花の〈小説の方法〉との関連の中で見ていこうと言うのである。鏡花の作品は繰り返しの中に微妙な言い替えが多く、そこに作中人物なり鏡花なりの意識の揺れが表出されているので、これを解読するのも本論の目的に適うこと

になる。そのため勢い引用が長くならざるを得ないことを予めお断わりして置きたい。

（2）

鏡花が新生面を開いたと言われる『一之巻』～『誓之巻』の連作は一体如何なる世界を物語っているのだろうか。「亡母への憧憬から処女の曇りない愛に温まろうとする少年の弱々しい純情の世界を、印象的に叙述した」[10]とされる『照葉狂言』とともに、「純粋に女性を美化しようとするフェミニズムによって裏づけられて」おり[11]、「常に母性を求める幼児の心を詩の源泉として成立」[12]していると言われることに大筋で同意するとしても、戸川秋骨が〈婦女子が喃々の低聲痴調〉と言い、宮崎湖処子が〈晦渋〉と言うような、ある種の〈不快感〉をどのように考えればよいのか。この連作が単なる少年の世界の出来事ではなく、七・八年の時間的経過があるにも拘わらず、それに対する鏡花の描写上の顧慮がないとするならば、私達は改めてこの鏡花の主人公設定の意味を探って見る必要があるだろう。

『一之巻』は「十一の時母みまかり給ひつ。年紀十四の春のはじめ、其の命日に当りし日なりき」で始まる。父の代りに墓参に赴いた上杉新次は「松の根に倒されて、台石ばかり残りた」る母の墓を前に、唯、「其の墓石を掻抱き、旧の処に直し据ゑむ」とするばかりである。鏡花は「幼心に力を料らず、押せばとて、曳けばとて、如何して動くべきにと描写する。鏡花は新次の造型を十四歳の少年としてでなく、真に幼児のそれとして捉えている。だが、優しく声を掛けてくれた娘、深水秀に対する新次の様子を、「其美しさ気高さに、まおもてより見るを得ず、唯真白なる耳朶より、襟脚にかけ、頬にかけ、二筋、三筋、はら〳〵と、後毛の乱れかゝりたる横顔を、密と見たるのみ、はなじろみぬ」と描写する時、鏡花は確かに新次の繊細な傷つき易い心を語っているのだが、新次の眼は先程の幼児性を急

激に失い、真に男の眼—女を肉感で捉える眼に変化している。このような新次の幼児性と青年性の造型の分裂は、『一之巻』の「将棊」、『二のまき』の「留針」「山鳩」の章を顕著として至るところに見られる。確かにこの連作に窺われるのは、鏡花の執拗なまでの新次に対する純粋化への希求であり、受動性の強調である。しかし、このような新次に対する鏡花の願望にも拘わらず、新次の十四歳の感情は、鏡花の意図とは絶えず抵触し始める。深水秀を見る新次の眼は、もはや鏡花の手を離れ、男として自立し始めようとするのである。

この新次の造型の二重性は、七・八年後の『三之巻』～『誓之巻』に至っても本質的に変化はない。例えば、『六之巻』の「母上」の章は、ミリヤアドが新次の母となり、新次はミリヤアドの子となって、二人は擬制の中に退行する。「高津は莞爾と笑ひながら予がつむりを撫でぬ。「大きな坊やが泣虫だねえ、どれおめざを持つて来てあげませう」」。「ミリヤアドは、あはれなる其児の額に接吻せり」。しかし、幼児に退行している上杉は、その一瞬、退行の中から二十一歳の男としての感情を増幅させる。「つめたき髪は予が額にふれてあたゝかく柔かなる其白き胸は、躍りたる予が動悸をおさへぬ」「跫音したれば身を分てり」。確かに新次は受身で弱々しい。だが、それを〈少年の弱々しい純情の世界〉と捉えるには、余りにも大人のあざとさが見え隠れしていないだろうか。大人のあざとさとは、女に愛されているという形をとろうとする、少年（青年）の自己欺瞞ということである。いかに鏡花が少年（青年）の行為を幼児性で以て糊塗しようとも、女に対する少年（青年）の心情まで律し切れないのである。上杉新次の恋の苦しみは幼児の世界からはみ出さざるを得ない。憧憬というには新次の煩悶は強すぎる。次第に上杉の本来の青年の部分が自己増殖し始め、その煩悶がこの連作の基調となってくるのである。(13)

この『一之巻』～『誓之巻』に対応する作品、『飛剣幻なり』が書かれたのは昭和三年八月であった。

「東京の大学の先生で歌よみ」の相沢蕭吉が、母の墓参と、ある夫人に再会する為に三十数年ぶりで故郷を訪れる。故郷に向かう汽車の中で蕭吉は「段々に嬰児になるやうな気」に成ってくる。母の墓参を済ませた後、「あの人が容色望みで、十万石へお嫁に貰はれると、夜夜中、べそをかきながら、卯の川辺をうろ〳〵して、死損つたのは、一寸誰？…　おまけに十六七でさ、いけすかない、ませの色気つたらありやしない」と従姉（目細照がモデルであるが、この従姉という設定の意味は重要で、のちほど詳しく触れる）にからかわれながらも、蕭吉は卯木町の名川須賀の許を訪ねる。母の面影に通う摩耶夫人に似たこの繊婉蒲柳の〈椎の木御殿の御台様〉も、今は夫に捨てられ落魄していた。蕭吉は、夫人の口から盲人脂丸貞治（『一之巻』以下の連作の富の市に通う）の自殺を聞かされる。「畜生、横丁が暗くなると、それまで、ぴつたりと内懐に押つけて貯蔵したお須賀さんの指のふくみと、移香を、汗と、膏であへたので、頬から頤へかけて撫廻はして、ふん〳〵と嗅いだあとを、べろりと舐る。此奴を、親からたまはつた大な瞳で、内證で見て、畜生！　だが、裁縫屋の小悴と、金看板の若旦那とでは太刀打がむづかしい。蕭吉は、浅間しがり、口惜しがつた。いや、羨しがり、嫉しがつたのであらうも知れない」。今、そのお須賀を蕭吉は東京に誘うのである。「小家一つ借りて差上げますほどの効性はありません、が、二階一室二室は何うにか成ります。水道の栓を捻つて、お好きな茶をめしあがつて、暖い処、涼い処、明い処で、…さうして、お気に入つた新聞の続きものでもお読みなさいますほどの事はおさせ申します。決して、御心配なく―申しては如何ですが…間違つた了簡は出しません―実は家内も存じて居ります」。こう語る蕭吉の前にお須賀は夫から求められていた離婚状を出し、自分に代って捺印してくれることを頼む。「あゝ、今では、もう晴れて、此の御本」と一冊の歌の本を出す。詠者は相沢蕭吉であった。「名だけでも人妻で居ますうちは、目が曇つて分りません、待ちこがれました今夜からでも」。この歌集には「露

骨に、猛烈に、面前の人が歌つてある」のだ。

突如、物語はカタストロフィを迎える。魔神の出現である。「魔火でござる。魔縁、魔性のなす処、千年百年、修羅の炎、瞋恚の焔。虚空三界に燃えに燃ゆる、祭らざる悪霊、虐げられたる怨念、侮られ嘲けらるゝ、天狗、鬼、水なき亡者、飢ゑたる幽霊。尽く、悪執を八千坊、九万堂の大魔神。—われら魔縁の頭目に托せて、即ち暴威を働き申す」。但し、「美しく、優しく、神もおん慈みの、あの奥方、貴女にして、館に返住まうならば、毛を捌いて塵を分け、焔を摑んで投げ散らし、風を乗挫いで、一棟ありのまゝに助けうと、大魔神の内意」。しかし、須賀は、「此のお客様。—此のお方と、屹としたお約束申しました。つい今しがたまでは、あの、名ばかりも椎の樹に縁があつたのでございますけれど」と、この魔神の好情を断る。その夜、暁かけて家数凡そ三千余軒、火の海に。十万石の館も焼け落ちた。

三十余年の歳月は鏡花の作調を微妙に変化させた。『誓之巻』で、「名を揚げよといふなり。家を起せといふなり。富の市を憎みて殺さむと思ふことなかれといふなり。ともすれば自殺せむと思ふことなかれといふなり。詮ずれば秀を忘れよといふなり」と書いた鏡花は、今、この『飛剣幻なり』では、修羅の炎、瞋恚の焔の中に、落魄した貴夫人と東京の大学の先生を幻想的に浮かび上がらせる。燃え盛る炎は、お須賀の決心の昂りを示すとともに、三十年来の男女の秘められた想いを一気に奔出させたかのようだ。鏡花は、上杉新次の煩悶を三十年かけて解決したのである、と言ってもよい。

話はまた『一之巻』以下の連作に戻るが、最初、鏡花はこの『一之巻』を〈情懐自伝〉と題した。この原題を抹消して〈一の巻〉としたのは紅葉であり、〈体裁このとほりにすべし〉との書込みもある。[14] この原題の〈情懐自伝〉の

〈情〉とは一体何を意味するのか。私は二つの〈情〉を考えている。勿論、一つは亡母に対する情である。これは今まで多くの研究者が触れてきたことではあるが、強調して強調し過ぎることはない。だが、母に対する子の想いとは確かに違う別の〈情〉も存在している。深水秀を見る新次の眼は幼児の眼ではなかった。新次の幼児性は著しい特色なのだが、その幼児性の背後にある秀に対する激情は蔽うべくもない。私は先にそれを新次の人物造型の分裂として捉えてきたのだが、一方の極に深水秀、つまり実在の人物、金沢市尾張町四十七番地の時計商湯浅善二郎の妹茂を置くことにより、その分裂の意味が明らかになる。鏡花の〈情〉が亡母と秀とに分断されているのである。時には両者は二重写しになり、そのゆえに深水秀は亡母の形代に過ぎないとも言えるが、富の市に対する怖れ、嫌悪感、再三にわたる夢・幻覚を起こさせるものは、単なる母恋しの感情ではなく、秀に対する新次の煩悶であったはずだ。その煩悶ゆえに時として亡母に縋らなければならなかったのである。

私はここにこの連作の〈自伝〉としての意味があると思う。鏡花の湯浅茂に対する慕情は、従来から指摘されてはいたが、それは飽くまで〈慕情〉であり、〈郷愁に似た想い〉[15]でしかなかった。湯浅茂の方からもそれは否定されていた。「わたくしはしげ女宛の手紙を数通見せてもらった事がある。これはかなり調子づいた書きぶりで、鏡花の心中を伝えるものとして深い感銘を受けたが、同女の話しぶりにて鏡花が考えていた程の事はなく、当時のしげ女の胸中に鏡花のイメージは意外に稀薄であった事を知った。これは作品の上ばかりでなく、本心的にも鏡花の独相撲であったのである」との殿田良作氏の報告[16]が示す通りである。私には両者の間に明確な恋愛関係があったとは断言し得ないが、たとえそれが鏡花の〈独相撲〉であったとしても、それは鏡花の意識の上で、新次のように紫谷辺を徘徊するほどのものであった、と捉えたい[17]。私がこだわるのは、事実かどうかの問題ではない。殿田氏の指摘するように、湯

浅茂と鏡花との意識の落差が明白だとしても、それにも拘らず鏡花が一生涯にわたって湯浅茂（的な人物）との間に、ある種の男女関係を設定し続けたという作品上の事実を問題にするのである。それは結局、鏡花の小説の方法に関わっている。先に私は、検証なしに『一之巻』以下の連作と三十年後の『飛剣幻なり』を重合わせ、鏡花は上杉新次の煩悶を三十年かけて解決した、と断定的に述べて置いた。今、この三十余年の歳月を作品に則して埋めて見たい。

（3）

明治三十年七月の「太陽」に発表された『怪語』という作品がある。これは、岩波版鏡花全集「自筆年譜」明治二十六年の項に「八月、重き脚気を病み、療養のため帰郷。十月京都に赴く。同地遊覧中なりし、先生に汽車賃の補助をうけて横寺町に帰らむがためなりき。時小春にして、途中大聖寺より大に雪降る。年末にこの紀行に潤色して、「他人之妻」一篇を作る。年を経て発表せし、「怪語」は其の一齣なり。余は散佚せしのみ」とあるように、二十六年の暮には既にその草稿が書かれていたと思われる。『一之巻』以下の連作に先立つこと三年である。この『怪語』の登場人物である上杉新次、水野秀（草稿では紫谷秀）、盲人の三者の関係は、完全に後の『一之巻』～『誓之巻』の上杉新次、深水秀、盲の富の市に重なる。

この『怪語』の新次には〈絶望の痛苦〉がある。意中の人が〈他人之妻〉であることが絶望なのであり、この痛苦を癒すものは唯死のみである。その新次にとって旅僧の死の予言は寧ろ天恵ですらあった。

旅僧の予言を信じて、「前述に死あり」と仮定して、然る後奈何せむ。死を冀ふ、と心の或る者は道ひ、然れど

爾には親あり、死すべからず、と他の者は道ふ。然らば帰らむか。進まむか。爾時更に答ふる者無し。途端に耳辺に声ありて「他人之妻 他人之妻」と喋く。「ふむ、其では行かう。絶望の痛苦を癒すものは、宇宙間唯死あるのみだ。死を禁る心は叫べり、人の子たる義務を奈何するかと。死を教ゆる心は曰く、自殺は不可なり、然れども自然の死—天が此世より取去るは可し。喋きたる者は、然り、と同ぜり。(草稿)

旅の途次、偶然に一所になった宿で、上杉は、邪な恋に狂った盲の依頼で、盗賊達がある婦人を誘拐する相談をしているのに出会う。その婦人が秀であるとは思いもよらない新次は、駕籠に乗った秀に行き会い、偶然その声を聞く機会を得るも、〈精神の迷ひ〉と打消してしまう。次の宿場で宿帳に吾名を記す時、そこに〈紫谷秀〉の名を見いだし、かの婦人がこの秀であったことに思い至り、慄然とするのである。次の場面である。

然り、婦人の姓名あり。石川県(金沢市)…町…番地紫谷内(水野)秀(眼はまづ呼べり「他人之妻」)耳に絶叫するものあり「他人之妻」！精神は黙首ぬ。噫嗄々「他人之妻」と。上杉新次は蒼くなりぬ。次室の襖を屹と見て(卒然として)躍り越てり。(が)また戦慄して跌蹉と後退りして、自己が室の障子を開き(て)、つと縁側に走り出で、欄に倚りて帳然と天を仰ぎ奮然として、地を睨して、誓ふが如く呟きたり。(以上、草稿からの引用。以下は欠丁のため活字本に拠る)「賊徒、渠を奪はんと欲する賊徒、叱！聞け、新次あり。」思へらく、「幾百の兇賊皆我が死敵、然り正に前途に死あらん。」過日丸岡に於て冷然として目送せる三人曳の車中の人、先刻には殆ど介意せざりし武生街道の輿中の客、今や上杉が死を以て隠然保護すべきの地位に立てり。渠はた何者ぞ。

去つて隣室を窺へば、婀娜たる一個の美婦人の肅然として坐せるを見る。渠は意中の人なりき。

このように、上杉が賊徒の奸計に立ち向かい、秀を保護すべき立場に立つ時、かの旅僧の予言〈前途に死あり〉は、截然として〈他人之妻〉と結びつく。上杉は絶望の淵から一挙に意中の人たる紫谷秀の保護者にその立場を逆転させるのである。この破滅への大団円は、上杉新次に自己を仮託した鏡花に最上の快感を呼び起こし、日ごろの鬱積を登場人物とともに浄化させる方法であった。このことは後で詳しく触れるつもりであるが、少なくとも、上記のような結末は『鐘聲夜半録』(明28・7、但し執筆は27・4頃)の末尾、「読者如他日予が死を聞かれなば、直ちにハレスが存亡を問はれよ。同月同日同所に於て、醜虜も同時に死すべきなり」との高調に通じるはずであり、それが『夜行巡査』や『外科室』のかの末尾と続く、鏡花の所謂観念小説の一つの型であったことは疑いない。(18)

この観念小説臭の強い『怪語』は二十六年の暮に書かれたと推定されるが、『一之巻』以下の連作になると、新次の〈他人之妻〉に対する〈絶望の痛苦〉意識は表面上は薄れ、逆にその幼児性が強調されていたことは既に述べた通りである。それが結果として新次像の分裂—形象の不安定さを生んできたことにも触れた。ところが、この連作にも〈草稿〉段階では未だ〈他人之妻〉的な意識が残っていたことも事実である。例えば『一之巻』の序章「墓参」は、活字本では、「「それではね、待つておいでなさいましよ。」と行きかけて、また見返りぬ」で終わっているが、草稿ではこの後に〈恋人よ、あはれ、姉上よ、いな恋人よ！　いな〳〵姉上様。〉という一条が続く。小説として読むならば、この「墓参」の章から『一之巻』が始まるのであり、しかも、初対面の名も知らぬ娘に対して〈幼心〉の新次が叫ぶ言葉としては、〈恋人〉は勿論のこと、〈姉上〉でさえも不自然である。しかしながら、この〈恋人〉〈姉上〉

と叫ばねばならなかったところに、鏡花の気の逸り、〈他人之妻〉的意識を読みとることができるのである。

又、『四之巻』の「紫垣」の末尾には次の文章が抹消されている。〈予が手一たび渠に縋らば秀は直ちに抱くべし、予が口一たび開かれなば秀は直ちに肯むずべし。予は固くみづから信ぜり。然れども予が心は渠知らず、ものありて渠を動かさざれば渠は予が名も忘れたらむ。予は低回して立去りぬ〉。しかし、この新次の叫びが出てくる必然が果して作中の深水秀と新次の交渉の中にあったのだろうか。秀は何を〈肯むず〉というのか。夫と子供を捨てて新次の許に走るというのか。この部分が仮りに活字化されていたならば、〈哀切水より清い〉というこの連作の世界は一気に瓦解しかねないのである。(19)

しかし、たとえ活字化するに当たって（或いは推敲するに際して）これらの部分を鏡花が抹消したとしても、この連作は〈哀切水より清い〉世界ではありえなかった。抹消という、或いは新次の幼児退行化という鏡花の顧慮によっても、尖鋭化された上杉の情念―〈他人之妻〉との恋―は蔽い切れなかったのではなかったか。

（4）

明治三十年十二月「太陽」に『山中哲学』が発表された。この作品は、『怪語』や『一之巻』以下の連作と違い、資料的に自伝的要素を示唆するものは何もない。が、ほぼ、『怪語』の背景になった二十六年の雪中体験を基にしていることは一読して明らかである。しかしながら、『怪語』のような〈他人之妻〉に対する嬌激な観念の迸りも、『一之巻』以下の連作における鏡花の幼児退行化への配慮―少なくも〈婦女子が喃々の低聲痴調〉もない。それだけにより〈虚構化〉された作品と言ってよい。

登場人物は、〈御新姐様〉である信乃、「御新姐様に執心をかけて取着きさうな」盲、それに、信乃から「三さん」と呼ばれる鉄道技師である。注意したいのはこの技師の人物像である。「眼の涼しい、色の白い、面長で、そして口の緊つた、好箇白面の一少年。年紀は二十二三であらう。但眉宇の間に一種憂鬱の気の溢れて居る、晴々しくない、曇りがちな、孤児の相がある—そんな顔備」。孤児の相がある二十二三の少年。このように〈二十二三〉の年齢と〈少年〉が臆面もなく結びつくところに、鏡花の主人公設定の独自性がある。これも一種の〈幼児退行現象〉の一つであると言ってよいかも知れない。しかも、この技師の〈一種憂鬱の気〉は、直接には説明されていないが、〈他人之妻〉に対して深く強く懐く恋。鏡花の意図は余りにも明らかである。

技師としての立場からトンネルの崩潰を百パーセント予知しつつも、何か〈因縁ごと〉のように歩を進める技師と信乃。

「それでは参りませう。」と、信乃は意を決したやうである。信乃の先刻の様子といふものが、たゞ盲人がさきへ通つたといふから、いやなものと道で一所にはなりたくない、とばかり好嫌をする、単にわがまゝでいつたやうな、さやうな軽々しいのではなかつた。更に技師が隧道を危ぶんだのは、其安否を疑ふといふやうなことではない。一歩でも踏込めば自分の生命を奪はれるのが何かの因縁にでもなつて居るかのやうに、それほどまでに其の危険を信じて居るので、いまこれを諾するとすれば、死を決するのである。否、たゞ死を決するといふ容易いのではない。(略)…死に赴くといふものである。それほど大事なことだのに、唯一言さそはれたために、忽ち

其色の動いたのは蓋し怪むべきことではないのか。技師は顔の色をかへながら、呼吸ぐるしい、おもい調子で、「参りませう。」と、いつて、真蒼になつた。

鏡花はこの作の中で、〈孤児の相ある二十二三の少年〉たる技師の、〈他人之妻〉に対する恋を声高に叫んでいる訳ではない。しかし、私達はやはりこの技師の〈憂鬱の気〉を〈怪むべき〉なのである。技師と信乃の秘められた〈因縁ごと〉が、一瞬の隧道の崩潰の中に永遠に封じ込められる、その結構に注意を払うべきなのである。

〈他人之妻〉と〈孤児の相ある二十二三の少年〉との秘められた恋、そして〈他人之妻〉に邪恋を抱く盲人、この三者の構図と言えば、明治四十年一月、「文芸倶楽部」に発表された『霊象』がある。

この小説の舞台は監獄署前である。夫殺しで刑期を終えた、「市に随一の貴夫人だつた、美波子といふ、豪商山名の令夫人」の姿を見ようと見物人が市をなしている。その中に金持ち然とした盲がいた。この盲は美波子が夫殺しで捕縛された時、「姦夫は手前で」と偽って自首し、色情狂め、と太目玉で放免された滝山沢夫であった。沢夫は美波子が山名に嫁ぐ以前から彼女に纏いつき、美波子が夫殺しを犯し、未だ共犯者が捕っていないのを幸いに自首し、〈淫婦姦夫〉と呼ばれ同罪になることで積年の執心を晴らそうとしたのであった。美波子は夫殺しと呼ばれたが、実は夫と心中を図りながらも自分だけ思い止まったのである。自殺を思い止まったのは、服毒用の茶の湯の水を汲みに出て、偶然幼馴染に出会ったためであった。その現場を偶居合わせた刑事に目撃され、二人は夫殺しの嫌疑をかけられたのである。姦夫として逮捕された「学生上りの清げな若もの」は、「此度新に東京から、当地工業学校絵画部の教頭として就任した、西洋画家、然も以前は市の貧民の孤児で、謂はば故郷へ錦を飾つた、與津志乃吉」であった。志

乃吉は係官の取調べを受けて、その日の橋の上の邂逅を語る。

丁ど十年ぶりで逢ひましたが、睫毛の濃いのも見忘れません。一晩も夢に見ない事のない方なんですから。（略）単に見忘れないばかりではありません。俤も十年前に少しも変らず、同一十七に見えたのです。唯髪の形が違ひましただけです。最後に見ましたのは、山名へ縁組が、お極りになつて、結納の祝の時、島田に緋手絡を掛けて居たのでした。（略）あの晩（最うお別れですから、）と言ふのを聞きました時、呼吸が留まつたやうになつて、其までに年とともに積つた一切の事を皆忘れて了つたんです。不孝な兒は、何うして育つたかさへ覚えなくなりました。習つた事も忘れました。ものの味も忘れました。それから唯目に見るまゝ絵に描いて、描いたものの色が映るだけの事をして活きて居たのです。（略）私は美波さんは、然やうな罪悪を犯す人でないと信じて居りますけれども夫人が、もし実際其の夫を毒殺する意志があつて、私に手を貸せと云ふ相談がありましたとすれば、断じてそれを肯はなかつたか何うか、断言は出来ません。……

このように志乃吉の美波に対する想いを描写する鏡花は、今度は裁判長の尋問の形をとって美波子の心の中に執拗に分け入っていく。そして最後の言質を引出すのである。

「支度は済みました。主人も飲みました。私もと存じますと、志乃さんが引返して来て、門にお立ちのやうでなりませんから、せめて、一度顔を見て、と立たうかといたしましたけれど、主人が丁と坐つて居ります、其の内に…」（略）「万一、それが興津で、其場へ参つて、お前の死を止めたら、何うしたか。」「否、志乃さんではない

でございます、それは、あの…唯私が然う思ひましただけで、あの方は何にも御存じはござんせん。」「唯仮にぢや、仮に然うしたらぢや、」（略）「思ひ留ります。」（略）「何、思ひ留まるか。」「留めてくれました其の方に、罪がございませんければ。」「自殺を留めるに罪はない。が、罪がなければ、思ひ留まるか。」「は…い。」「被告、お前の夫は傍に死んで居たのぢや、それでもか。」

志乃吉は無罪となるも姿を消した。美波子は罪名は夫殺しではなかったが、〈世間〉は夫殺しの痛罵を浴びせた。今、刑期満ち出獄する美波子を待ち構えているのは、「犇々と詰懸けた公衆」と、「某男爵とかの後室で、渾名を勲章婆々」と称える幹事に引連れられた仏教団の一団、そして矯風会・正義団と称する壮士の歴々。〈社会の制裁〉は未だこの夫人を許さないのである。〈公衆〉は、毒婦と叫び、淫婦と呼び、殺せと喚く。杖に縋れと勲章婆々は迫る。壮士は前後に躙り寄る。

突如としてアラビアの象つかいに導かれた大白象。夫人は去られ象の上。象の背なる丈夫は興津志乃吉。「地平線上に一顆夕日の紅玉落ち、湿ひたる雲の桃色美しき並木の中、青田の末に海を劃つて、東海道の空に入る、浪なす一帯の山脈に、白象は其の白き滑かなる背を並べて、松と松との奥深く、一団の霞となり行く」。高らかにアラビア人の蛮歌が響き渡る。…たとひ人目があらうとまゝよ、二人顔さへ見ればよい。脚が四つと誹らば誹れ、姿二つに気はひとつ。何とそんなもんぢやないかないか象よ。死んで蓮の花借ろよりも、象の背中の四畳半。…

作品はこの後、片田舎の山国で猟師達が〈怪物〉を銃撃した場面を挿入し、次の一条で終わる。「但盲人の、其の日故郷を出た切、未だ帰らぬのは実である。恐らく長に続くべき奇怪なる新婚旅行のあとを追うて、睦言を聞いて憤

死するまで、今もとぼ〳〵と歩行いて居よう」。

以上のような梗概からも判るように、この『霊象』には、今まで触れた来た三作と違い、鏡花と茂女の実像を示唆するものは一切ない。ただ、人妻と幼馴染の情念が屹立するばかりである。それは、二人の関係が、単に盲人の執念の妨害を受けながら出口を見出せないまま自虐的な破滅に向かうというのではなく、道徳的な煩悶―姦通意識と対になった社会的迫害の中に、被害者としての真実な愛が浮かび上がるという、作品の広がりに裏打ちされているからである。そしてそれは、単なる母と子、姉と弟といった、失われた関係の補償行為に止まるのでも、男と女の至純な愛の讃歌に終わるのでもなく、人妻との愛という決定的な負い目として常に存在し続けるのである。盲人は単なる二人の妨害者に止まらず、二人の精神的（道徳的）な負い目の顕在化されたものと捉えることも可能で、〈奇怪なる新婚旅行〉が終世〈とぼとぼ歩いている〉盲人の影に付き纏われる所以である。

このように、『一之巻』以下の連作→『怪語』（或いは執筆順序から言ってこの逆）→『山中哲学』→『霊象』という作品の流れは、具体的な自伝要素の稀薄化、逆に言えば作品の物語的・伝奇的要素の増大化に対応するとともに、〈母と子〉〈姉と弟〉的な人間関係から〈姦夫淫婦〉的な男女関係への移行過程である、と言うことができる。この流れの幅が鏡花の作品のバリエーションになってくるのである。

上記の四作品は二人に盲人が絡むことで共通していたので詳しい考察の対象にしたのだが、この他にこの流れを埋める作品としては、『波がしら』（明35・3）『伊勢之巻』（明36・5）『卯辰新地』（大6・7）『由縁の女』（大8・1～10・2）『手習』（大8・9）『道陸神の戯』（大14・1）などを挙げることができる。但し、これは飽くまで上杉新

次十深水秀（鏡花…湯浅茂）的な閲歴を背景に持った、〈孤児の相ある二十二三の美少年〉と〈他人之妻〉との恋愛に限定した上での作品例である。この中では『由縁の女』が最も重要な作品であるが、論の展開上後で詳しく触れるので、今は『伊勢之巻』に言及してこの節を閉め繰りたい。

『伊勢之巻』を敢えて取り上げる理由は、主人公の、〈母と子〉・〈姉と弟〉と〈淫夫姦婦〉との両者に揺れ動いている様が歴然としているからに他ならない。

「年の頃二十八九、眉目秀麗、瀟洒な風采」の彫刻師・立花と、病院長・銀行株主夫人の里見稲子は、「不義であるが思ふ同士」。伊勢に参宮し旅館に泊まっている稲子の許に忍び込み、人気のなくなるまで押入れに隠れている立花。

人の妻と、恁る術して忍び合ふには、疾く我がためには、神なく、仏なく、父なく、母なく、兄弟なく、名誉なく、生命のないことを悟つて居たけれども、唯世に里見夫人のあるを知つて、神仏より、父より、母より、兄弟より、名誉より、生命よりは便にしたのであるが。

押入れの黒暗の中で次第に幻覚に陥り、意識が混濁していく。侍女に迎えられ四阿の中、テーブルの上には将棋盤。この将棋の場面は、私達に『一之巻』の同じ場面を思い起こさせる。

「私からはじめますか、立花さん…立花さん…」正に此の聲、確に其の人、我が年紀十四の時から今に到るまで一日も忘れたことのない年紀上の女に初恋の、其の人やがて都の華族に嫁して以来、十数年間一度も其の顔を

見なかつた、絶代の佳人である。（略）「立花さん、これが貴下の望ぢやないの、天下晴れて私と此の四阿で、あの時分九時半から毎晩のやうに遊びましたね、其通りに恁うやつて将棊を一度さゝうといふのが。然うぢやないんですか、あら、あれお聞きなさい。あの大勢の人聲は、皆、貴下の名誉を慕うて、此の四阿へ見に来るのです。御覧なさい、あなたがお仕事が上手になると、望みもかなふし、然うやつてお身体も輝くのに、何が待遠くつて、道ならぬ心を出すんです。恁うして私と将棊をさすより、余所の奥さんと不義をするのが望なの？　（略）もしもの事がありますと、あの方もお可哀さうに、もう活きては居られません。あなたを慕つて下さるなら、私も御恩がある。然ういふあなたが御料簡なら、私が身を棄ててあげませう。一所になつてあげませうから、他の方に心得違をしてはなりません。」

操は二人とも守り得た。誰れにも知られず別れゆく二人。

作品の結構としては、初恋の人の諫めで人妻との不義は避け得たことになる。それは確かに初恋の人の人妻に対する勝利という形にはなるが、しかし、初恋の人とて立花との関係において人妻であるという立場に変わりはなく、緊張をはらんだ男女関係に至る契機を常に持っているのである。しかも、一人の男を二人の女で争う構図と捉えることも可能で、以上のような意味から、この『伊勢之巻』の立花の置かれている位置は、鏡花の主人公達の位置を象徴的に語り得ていると思われる。

（5）

前節で述べてきた、〈鏡花―茂女〉の軸を背景にした、〈孤児の相ある二十二三の美少年〉と〈他人之妻〉との恋と

いう関係は、単にそれに止まるものでなく、その幅で、様々な枢軸を派生させた。〈鏡花―目細照〉、〈鏡花―叔母(伯母)〉、〈鏡花―放浪時代(帰郷時代)の娘たち〉、〈鏡花―妻すず〉、〈鏡花―樋口一葉・北田薄氷〉といった枢軸である。これらの枢軸の上に鏡花は虚構の花を咲かせていったと言える。これらの軸に拠る女たちは、〈鏡花―茂〉の枢軸に及ばないながらも、その一部を代替していった。少し繁雑になるが、これらの軸にそって今少し鏡花の小説の方法を見ていこうと思う。

先ず、〈鏡花―照〉の枢軸である。目細照は鏡花の祖母きての実家、針製造販売業目細家の家つき娘で、きて(次女)の姉の娘の娘、鏡花にとって又従兄妹に当たる。照の母は『由縁の女』に拠ると夫の弟と不義を犯し出奔したことになっており、照は祖母に育てられた我儘娘であった。しかし家業再建のため、若くして目細家に永く勤めた職人と結婚させられており、鏡花にとっては歳下(鏡花は明治六年生、照は七年生)であっても〈姉〉的な人であった。作品の多くにも〈従姉〉、〈姉さん〉として登場する。ただ、いろいろな作品から勘案すると、泉家と目細家とは何かの理由で絶交状態になっていた時期もあったらしく、現実的な場(生活の場)で両者の間に〈姉と弟〉の関係が十分機能していたかは明らかでない。しかしながら、茂女の場合に比較すると、鏡花が作品の上で姉的な役割をこの照に与えていた事実は動かしようもない。

最初にこの照がモデルとして登場するのは『さゝ蟹』(明30・5)である。この『さゝ蟹』は、「彫刻師広常歿してのち、三月春寒き頃、渠が生前に使ひし一切の道具売物になりて人手に渡りたり」で始まるように、明治二十七年一月の父清次の死を背景にしている。鏡花は金沢の地で『予備兵』(明27・10)『義血侠血』(明27・11)『鐘聲夜半録』を始めとして様々な習作を紅葉の許に送るが、当然ながら原稿料で生活を維持する迄には至らず、煩悶の日々を送る

ことになる。この時期の鏡花の生活を窺わせる作品として他に『鐘聲夜半録』『桜心中』（大4・1）『縷紅新草』（昭14・7）などがあり、後に少し触れるつもりであるが、一体、この『さゝ蟹』にはどのような〈姉と弟〉が描かれているのでろうか。

「家には一人の男兒ありしかど、亡き人の記念を散ずるを、坐して傍にありて見るに忍びずとて、出でて其の日は帰らず。年紀六十にあまりたる、広常の母なる媼、一人居て留守したりき」。この老いたる祖母は広常の位牌に額づきこう語る。

広常や、決して悪く思はないで下さいよ、道具を売つたとて、お金子さへ出来ればまた何うともなる。孫に働のないのぢやあない、まだあれは小兒ぢや、あゝ見えても小兒ぢやから堪忍してやつておくれ。そしての、好このんで出あるきをするのぢやない、内にぢつとして居ては心に済まぬのであらうから、いまにたしなむ。私も楽になりませう、憂慮うておくれでないよ。

数え年二十二歳の男（鏡花）は祖母の口を通ることにより孫に退行し、現実的な問題、父親亡き後の一家の経済問題から逃れることになる。しかし、この退行は勿論観念上の操作なのであるから、何ら問題は解決する訳ではない。この金銭的な側面をお京（照）が負うのである。お京は名代の糸屋の細君で二人の子持ち。養子の亭主は、「些少夜遊びでもするやうだと可いけれど、朝から晩まで、ちやんとござつて、お金の番よ」。広常の遺作のさゝ蟹の置き物は夜な夜な走り回る。注文主に渡さなければならない悲しさ。代替の金もない。

む、皆揃つたね。（略）私やね、盗賊をするからね。（略）兼さんたァ私や再従兄妹さ。だから親類、可いかい、親類とは交情をよくするものさね。（略）だからまた、兼さんともなかよしです。なかが可いつたつて、何も不思議なことがないぢやあないか、（略）なかが好いのに、なかをよくするのに、別に何ぢやあないか、私にさ、兒があつたッて構ふもんですか、人の女房だッて構ふものか。（略）其のなかよしの兼さんに、九死一生といふ困ることが出来たんだ、皆知つて居よう、（略）昨日も金が出来ないッて、水も呑まないで駈けまはつて、なかよしの兼さんが、狂気のやうになつて、お濠へ飛込んだ夢さへ見ました。たッた二十円。（略）生れてから、はじめて人に頭をさげて頼んだのに。内の人は肯いてくれないで、知つてる通り、アノ喧嘩さ。親類一同と相談をして、良人の頬辺を打つた仕置をして貰はうッて、出懸けたんだから。（略）皆でやつて来て、私や、真中に取ツちめられて、口惜泣きに、泣死をしつちまふんだね。ね、私の親族といつたら、をばさんと、兼さんばかり、あんな弱虫だもの、何うして力になるものかね、真個のことですが、次郎さん。（略）あの兒も年紀がゆかないで、沢山お前さんにやあ口惜い思をさせられたわ。（略）見ておいで、次郎さん、長さん、お霜、よく見ておいでよ。お京が皆の前で盗賊をします。きつちり二十円、この簞笥からね、亭主の金を盗むんだ。

「ソレといふ、手に剃刀を引ッそばめて、逆に取つて片膝立て、寄らばとばかり身構へたり」と、些か芝居掛ってこの『さゝ蟹』は終わっているが、この結構の高まりが鏡花の小説の一つの型になっている。改めて繰り返すまでもないが、それは作られた〈姉と弟〉という関係の中に現実的な己れを解消する方法であった。

この〈姉〉としての役割を持つ〈目細照〉的人物は、『女客』（明38・6）『月夜』（明44・8）『町双六』（大6・1）

『卯辰新地』（大6・7）『由縁の女』『卵塔場の天女』（昭2・4）『飛剣幻なり』『古狢』（昭6・7）『縷紅新草』など、多くの作品に見られる。姉に現実的な問題解決を委ね、己れはその庇護の中に退行するこの構図は、当然ながら、〈母と子〉のバリエーションに他ならない。だから、『海の鳴る時』（明33・3）『お弁当三人前』（明39・7）『新通夜物語』（大4・4）『身延の鶯』（大11・1～3）などに見られるような、〈鏡花―叔母（伯母）〉の構図とも当然重なる訳である。

しかしながら、母の姉妹である叔母（伯母）との関係は、飽くまで母の思い出に繋がっているものであり、それゆえに母の形代に過ぎないけれど、この従姉（又従姉）の立場はもっと微妙にならざるを得ない。叔母達とは違い、女としての側面―道徳的に許容される範囲での―が依然としてこの従姉に残っているからである。姉（母）と女（人妻）との間の微妙な揺れ、それがこの〈従姉〉（又従姉）の立場に他ならない。確かに、『卯辰新地』『由縁の女』『飛剣幻なり』などのように、従姉が、（湯浅茂＝）初恋の人（＝他人之妻）と同時に存在する場合、この従姉が従弟に取り入る余地はない。従姉は帰郷した従弟のために、我が家を仮りの宿りとして提供し、進んで初恋の人との仲立ちを勤めなければならない。しかし、それは従姉の本意ではない。従弟にとって従姉は従姉でしかあり得なくとも、従姉にとって従弟は愛の対象であり得るのだ。ここにこの〈鏡花―目細照〉の枢軸の独自性がある。

例えば、この従姉の肉体の呻きを『女客』で見ることができる。

実際私は、貴女のために活きて居たんだ。而して、お民さん。（略）切迫詰つて、いざ、と首の座に押直る時には、たとひ場処が離れて居ても、屹と貴女の姿が来て、私を助けて呉れるッて事を、堅くね、心の底に、確かに

信仰して居たんだね。（略）お庇で活きて居たんですもの、恩人でなくッてさ、貴女は命の親なんですよ。

私も矢張。貴下は、もう、今ぢやこんなにおなりですから、私は要らなくなつたでせうが、私は今も、今だつて、其の時分から、何ですよ、同じなんです、謹さん。欲にも、我慢にも、厭で〳〵、厭で〳〵死にたくなる時がありますとね、然うすると、貴下が来て、お留めなさると思つてね、それを便りにして居ますよ。

謹にとつてお民は〈恩人〉としての〈信仰〉の対象でもあつたが、お民の心は謹に〈今も、今だって、其の時分から〉揺れていたのだ。それは最後のところで〈母親〉としての禁忌が働くけれど、従弟と持った〈姦通〉への昂りは、謹と別れた後のお民の生を支える筈だ。

このお民の情念が更に尖鋭化すると『町双六』のお鶴になる。

「（略）兄さん。貴方は、今日のお墓参りを済ますと、すぐに東京へ帰るんでせう。」

「今、そんな事を。」

「否、何うしても、何うしても私は分れるのが可厭に成つたから、屹と分れないやうに覚悟して、先刻家を出る時に、土蔵の中へ火を伏せて、燃えるやうにして来たんです。―何です、……何だ！　あんな蔵。……私が赤い半襟で、かくれて兄さんに逢つた度に、継母や、後見人が、（お鶴おいで。）然う云つちや、押込んで、ぴしりと鍵を掛けた土蔵だもの。あゝ嬉しい。」

お鶴の禁忌は破られた。「雪の顔、緋の唇、由紀が知つたお鶴の姿に、かばかり美しかつた事はない」。しかし、この場面は幻想である。禁忌は破れそうで破れない。破らない。

『卵塔場の天女』の橘八郎と従姉お悦の関係もそうだ。

「二人は雌雄の鬼だが……可いかい。」
「大好き。」
「家は？」
「駢指を切るんです。」
「世間は？」
「青めりんすを打撲くんです。」
「—姉さん、尼さんは愛意かね。」
「小屋の爺さんとも。」
「行かう。」
「行きませう。」

と、谷内谷内と云う処の尼寺の焼場に落ち行く二人。しかし、最後に、お悦の娘お雪に「谷内谷内の野三昧で、兄さんと死骸を焼くんでせう。其は真個で、さうして、それだけだらうと思ひます」と言わせるのである。鏡花のこの用

意はかなり意味が深い筈だ。従弟にとって従姉は恋の対象であり得ても、同時に畏敬の対象でもあり、恩人でもなければならなかった。この従弟の心の幅に対して、従姉の、〈今も、今だつて、其の時分から〉嬌激な情念を秘めている構図。その情念が迸る幻の〈姦通〉劇。〈従姉〉ゆえに〈姉〉(母)の役割しか勤まらない女の悲しみは深い筈だ。それは〈従姉〉という設定の如何に拘わらぬ、女としての悲しみであろう。鏡花はこの女の肉体の呻きを既に『照葉狂言』で語っていたのである。

お前さんは何にも知るまいけれど、何うせ、何うせ、姉の役ッきやあ勤まらない私だけれど、姉だッて、よ、姉だッて、人に後指さされたり、些でも、お前さんと恁うやつて居ることの、邪魔になるやうな人が私に有つては厭だから、そりや随分出来にくい苦労もしたもの。何にも恩に被せるんぢやあない。怨をいふんぢやあない。不足を云ふんぢや無いけれど…貢さん、広岡のお嬢さんの顔が見られるやうになりさへすりや、私や、私や、何うなつても可いのかい。よ、よ、私や何うなつても、可いのかよう。

〈姉〉(母)としての役割と、〈女〉としての性との間に揺れ動く〈従姉〉たち。この小親の姿が、叫び声が、〈鏡花—目細照〉の枢軸に咲いた女たちの、究極の、それゆえに象徴的な姿であり、声であった。

(6)

〈湯浅茂〉や〈目細照〉の枢軸の上に咲いた女たちには、〈孤児の相ある二十二三の美少年〉との間にある種の共

感が保持されている。一方は初恋の人であり他方は姉的な存在であるという違いはあっても、究極のところ亡母に繋がる態のものである。しかし、その置かれている現実的な男女の位相には〈姦通〉への昂りが秘められている。その〈姦通〉の劇は様々な形をとろうが、大根のところ、〈湯浅茂—鏡花〉の軸では〈少年〉の昂りが大きく、〈目細照—鏡花〉の軸では〈従姉〉の昂りが大きいと言える。所詮、〈従姉〉は〈少年〉にとって第一の人たり得ないということであろうが、鏡花の倫理が〈他人之妻〉と〈血族〉という二重の禁忌を犯すことを許さなかったのではないか、虚構といえども実在の人物の揺曳する〈従姉〉に〈姦通〉の劇を演じさせることはできなかったのではないか、と私は考える。それだけに、〈他人之妻〉との恋＝〈姦通〉への期待に満ちた〈少年〉の心の高揚とは逆に、〈姦通〉への期待の中で投げ出された〈姉従〉の、より象徴的な存在である〈小親〉の悲しみが際立ってくる。

〈湯浅茂—鏡花〉、〈目細照—鏡花〉の両軸には、亡母憧憬を背後に持った〈姦通〉への幻想劇が描かれていたが、〈放浪時代（帰郷時代）の娘たち—鏡花〉の軸には、それが殆ど見られない。『風流後妻打』（明34・1）『手習』（大8・9）『売色鴨南蛮』（大9・5）『木の子説法』（昭5・9）『雪柳』（昭12・12）、それに『鐘聲夜半録』『桜心中』『瓜の涙』（大9・10）『縷紅新草』などに見られる女たちに共通するのは、存在それ自体の非力、非力ゆえの至純、である。〈少年〉は彼女たちから〈こころ〉を貰った。〈生命（いのち）〉を貰った。

私はまた鏡花の年譜上の事実を述べ、そこから〈臆測〉を始めてみたい。全体、明治の作家は漱石、鷗外、藤村など、ごく少数の作家を除いて年譜的な不備が少なくないが、「自伝」や日記を残さなかった鏡花は、確かに生活的な〈事実〉に不明な点も多いが、それに反してほぼ完全な「作品」を残した稀有な作家であると言ってよい。作家としての鏡花の偉大さを誇るより、私は素直に大正の「鏡花宗」の作家達の全集編纂の功を喜びたいのだが、この、作品

だけが残った作家、作家としての本懐を遂げた鏡花の作品の中から瑣末な伝記的事実を抜き出し、作品を不当に歪める愚は批判されてしかるべきだろう、とは思う。が、敢えて私はこの愚を犯したい。それが鏡花の小説の方法を闡明する一視点となることを信ずる以上は。

これらの作品は、明治二十三年十一月（一説には同七月以前）[20]の上京から、紅葉の玄関番として入門が許される二十四年十月までの約一年間の放浪時代、それに、父の死による明治二十七年一月の帰郷時代が背景となっている。明治二十七年の帰郷時代については先に少し触れ、父を喪うことで生じる経済的な責任を、幼児に退行することで回避しようとする〈少年〉と、それを庇護する〈姉〉（母）的な側面を強くもった〈従姉〉との間に、幻の〈姦通〉劇を生みだす鏡花の小説の方法に言及してきた。〈少年〉像に限って言えばそれは本質的にこの放浪時代でも変わりはない。

特にこの放浪の一年間は空白の一年間とも言われるが、私の理解によれば、それは何も分っていないというだけの意味ではない。年譜的事実は一応分かっているのである。現に鏡花自身、岩波版鏡花全集の年譜にはこう記す。

明治二十三年十一月二十八日、此の日発程。陸路越前を経て、敦賀より汽車にて上京。予て崇慕渇仰したる紅葉先生の門生たらむとのみ志ししが、ながく面接の機なく、荏苒一箇年間。巷に迷ひ、下宿を追はれ、半歳に居を移すこと十三四次。盛夏鎌倉にさすらひし事あり、彼処も今は都となりぬ。或時は麻布今井町の寺院より、浅草田原町の裏長屋に移りし事あり。

勿論これだけではなく、春陽堂版鏡花全集の年譜では更に具体的にその頃の生活が語られる。〈はじめて汽車を見、汽車に乗〉ったこと、〈先輩によりて、おでんの立喰ひ、麥とろ、牛鍋の味を覚え、花合、寄席通ひの指導をうけ、質屋の便利を知〉ったこと、〈吉原を見物〉したこと、〈煙草を買ふ銭も無く、とろゝ昆布を代用する有様〉だったこと等々。

志を持って（作家たるべく）上京した田舎出の若者が、広大な都会に驚きながらもその実態に触れていく、これは万人共通のものであろう。例えば、私達は同時代の作家では田山花袋の『東京の三十年』（大6）の録弥少年を知っている。しかし、この九歳で上京した録弥少年に比して、これらの年譜から窺われる鏡花像には決定的に欠落しているものがある。それは生活力である。生活力の欠如。鏡花はこの放浪の一年間をほぼ食客として過ごした。ここに臆測が生まれる余地が生じた。鏡花男妾説である。

以下に引用するのは柳田泉氏の〈臆語〉である。[19]氏のこの話は鏡花の竹馬の友細野燕台に拠っていると言う。上京後、肉体的な仕事のできない鏡花は漸く別荘番という仕事にありついた。別荘番というのは名義だけで、実はもともと借家であった空家の留守番である。

ところが、そのうち、そこに甚だ妙でないことが始まった。家主の中婆さんというのが、元来がそういう好色なたちであったのか、それとも少年鏡花の可憐な姿をみて、急に母性的な愛欲心を動かしたのか、その辺はわからないが、やがて鏡花に対して、表向きの別荘番というおつとめ以外に、婆さんの性的要求を満足させるという別のおつとめを強要した。そうして、そこに何ういう取引きがあったか、おどかしがあったか、想像する限りでは

ないが、とにかく両者間に、此のおつとめへの合意も成り立ったのである。婆さんは大満足で、借家見廻りにかこつけては、しばしばこのおつとめ励行の催促にやってくる。始めは時々であったものが、次第に間をおくのが短かくなって、ついに一日に二度も三度もやってくるやうになった。もちろん、そうなると、婆さんの方でも一層この頼り身よりのない少年が可愛くてたまらなくなったと見えて、くる度に、何か御馳走をもってくる。といっても、ただの御馳走ではない、鏡花はまだ少年だから、餅菓子とか羊かんとかいうものの方が食べたかったのかも知れないが、婆さんはそんなものはもって来ない、もっぱらその特別のおつとめの方に効果的と考えられるものを運んで来た。卵だとか、牛蒡だとか、人じんだとか、そんなものを手料理してもって来た。それが、鰻とか牛肉とかまでいかないところに、借家でくらしを立てている中婆さんのそろばん心が見えていて、可笑しいところだ。（略）そのうちに、婆さんがこうして一日に二度も三度も見廻りにやってくる。いくら卵や牛蒡を沢山たべさせてもらっても、とても婆さんの要求には追いつかない。さすがの鏡花も、生命があっての物の種と、折角の別荘番を捧にふって、とうとう無断でそこを逃げ出してしまった。

この後、柳田氏は「だが、よく想像してみれば、わたしには、どうも鏡花文字の生きた一ト場面のような気がするのだ。空家にとじこめられて手も足も出ぬ美少年、それをとじこめた醜い魔女めく中婆さん、その婆さんが、白昼、好色のひとみをかがやかして、美少年のいる空家にやってくる、そうして、手も足も出ない美少年をわが心のままに十分に性的にいじめまわす。少年のおびえとおそれ、婆さんのゆがんだ満足そうな笑い顔のすさまじさ」と述べ、「空想の底には、いつでも事実と経験があるのだ。鏡花文字の神髄であるあのロマンチックな妖気の底には、こんな現実

の醜怪なものがひそんでいたのであった」と結論づけている。些か長い引用になったが、私にはこの柳田氏の〈臆語〉を裏づける何ものもない、が、私も鏡花の文字の底にはこのような〈事実と経験〉があったと捉えたい。勿論、それから〈虚構〉までの逕庭は大きいのだが、その浄化の方法、飛躍の幅、〈孤児の相ある二十二三の美少年〉を演じ続けること、それが鏡花の小説の方法であった。

私は先に〈鏡花―放浪時代（帰郷時代）の娘たち〉には、〈姦通〉の劇が見られないと述べたが、それは正確ではない。『雪柳』などにはそれが見られ、確かに〈姦通〉の劇が成り立つ素地はあるのだが、それに向かうエネルギーが最早この女たちには残され（許され）ていないのが一般なのだ。固より「人妻を恋ふる羞恥と恐怖」（『手習』）に襲われている〈少年〉には、更にもう一人の〈人妻〉を恋うるエネルギーはない。ただ、〈駈落もの〉〈妾奉公〉の女たちの境遇を悲しむばかりである。その女たちの境遇は『雪柳』の「魔道伝書」の挿絵が象徴している。

若い、優しい女が裸体、いや、裸体ぢやないが、縁の柱に縛られた、それまでのかよわい抵抗、悩乱が思はれる。帯も扱帯もずり落ちて、絡つた裳も糸のやうに搦んだばかり。腹部を長くふつくりと、襟の亡つた、柔かい両の肩、其の白さ滑かさといふものは、古ぼけた紙に、ふはりと浮く。……が、もう断念めたのか、半ば気を失つたのか、聊かも焦躁苦悶の面影がない。弱々と肩にもたせた、美しい鼻筋を。……口を幽に白歯を見せて、目を睜いたまゝ恍惚して居る。それを上目づかひの頤で下から睨上げ、薄笑をして居る老婆がある。

美女緊縛の図。打擲することが快感なのか、打擲されることが快感なのか、鏡花の場合は微妙だけれど、この恍惚

境。女たちの悲惨な境遇の描写が、単なる加害者（社会）の告発に終わるのではなく、虐げられる女を書くことそれ自体から生まれる鏡花の精神の高揚、この二重性がこの女たちの描写に窺われる。

この女たちは己れの身を滅ぼすことによって〈少年〉に上昇機運を与える。かつての〈少年〉は今では成功者であるのだ。鏡花の主人公が画家や技師や教師である所以だ。

「宗ちやん—宗ちやん。」

振向きもしないで、うなだれたのが、気を感じて、眉を優しく振向いた。

「……」

「姉さんが、魂をあげます。」—辿りながら折つたのである。…懐紙の、白い折鶴が掌にあつた。

「此の飛ぶ処へ、すぐおいで。」

ほつと吹く息、薄紅に、折鶴は却つて蒼白く、花片にふつと乗つて、ひら〳〵と空を舞つて行く。…此が落ちた大な門で、はたして宗吉は拾はれたのであつた。

（『売色鴨南蛮』）

（7）

帰郷時代の女たちとして先に「さゝ蟹」のお京に触れたが、『鐘声夜半録』以下の作品では鏡花は一人の女（お幸

↓初路）に関心を集中させる。〈少年〉に〈生命（いのち）〉を残して自ら滅びゆく女たち。

『鐘聲夜半録』は重要な登場人物四人が全員死に向かう異様な作品で、死ぬことへの歓喜に満ちている。紅葉もこの作品を読み、鏡花の自殺を懸念したらしく、〈巻中「豊嶋」の感情を看るに常人の心にあらず一種死を喜ぶ精神病者の如し〉と述べている。[22] 続けて紅葉は、〈かゝる人物を點出するは畢竟作者の感情の然らしむる所ならむと私に考へ居候ひしに果然今日の書状を見れば作者の不勇気なる貧寠の為に攪乱されたる心麻の如く生の困難にして死の愉快なるを知りなどゝ浪りに百間堀裏の鬼たらしむを冀ふその膽の小なる芥子の如く其心の弱きこと孚殻の如し〉と述べるが、この書簡から当時の鏡花の精神の有様が浮かび上がってくる。鏡花の当時の精神状態を反映した男、死に取り付かれた男、これが豊嶋であった。

この豊嶋の前に、現に死に赴く娘幸が現われる。女工お幸が貧しさのために、女教師定子から周旋されて作った、宣教師ハレスの望んだけしからぬ絵の刺繍入りハンカチ、その淫らな図案のために幸は新聞で攻撃される。己れの行為が〈国辱〉にあたり〈悪い事〉だと悟った幸。〈人様に顔向〉が出来ず〈政府（おかみ）〉にも申訳が立たない。そのハンカチの返還をハレスに哀願するも、無体にも足蹴にされる。この屈辱に至孝貞淑の娘は色をなし、矜持と名誉を守るために自殺しようとする。女教師定子が自殺したのは、幸子の自殺の原因がその仕事を周旋した自分にあると判断したからだ。自分の行為の責任を死で贖ったのである。篠原の自刃の理由は、ハンカチを取り戻すとの幸との約束を果たせなかったためであり、同じ日本人であるハレスの従僕たちに嘲笑された、その屈辱ゆえであった。これら三人の死を眼前にして主人公豊嶋は如何なる態度をとったか。彼は、「聞くが如くんば女教師は死すとも可なり。斯る事情を聞きても、尚彼が死を留むる如き仁者は、予のかはりに此処に斃らざりしは、或は天公渠に死罪を命じて活かさざ

らむことを欲せるならむか。一方より観れば、彼は甚だ不幸なるべし。然りといへども妨害を受けずして、潔く死を遂ぐるは決死の人の本意ならずや」と定子の入水を黙許する。彼にとって「意中の人」であり「片時も忘るゝ能はざりき」人であった幸子の場合でも、「予は実に其死の已むを得ざるを知りて、万物を賭するも、之を留むべき口実なし」と腕を拱くばかりであった。しかし、三人の死を傍観した彼も、「読者如他日予が死を聞かれなば、直ちにハレスが存亡を問はれよ。同月同日同所に於て、醜虜も同時に死すべきなり」と、確実に死に向っていく。(23)

このような、〈死〉への没入を通して自己の〈生〉の燃焼を図ろうとする人物像の背後には、〈百間堀裏の鬼たらむ〉とする鏡花自身の、〈生の困難〉と〈死の愉快〉が横たわっていた。

しかし、後年同じ題材を扱った『桜心中』や『縷紅新草』になると、それが生き延びた男の回想の体裁をとることとも関係があろうが、単に、娘を入水に追いやった〈世間〉に対する直接の糾弾であるよりは、滅びゆく娘の悲しさ、気高さ、そして、死に切れなかった男の、死んでしまった娘に対する愛惜の念を描写することに、その主意が注がれているように思われる。

如何にも寂しく、それが、この桜から抜出して、月に向つて、うしろ姿で一人行く、衣服の縞目も宙に浮いて朧な其の人自分の影に誘はれて歩行くらしいのが、哀に、果敢なく、世にも便りなささうに見えて、そして余り静で、跫音が聞えなかつたのです。(略)それ以来、死を覚悟した人の姿ほど、端麗で、正粛で、侵すべからざる、威のあるものはないのではなからうかと思ひますくらゐ、其の姿の動くに連れて、其の空ばかり、却て雲を払つて、月も冴えるやうだつたんです。

(『桜心中』)

―恥を知らぬか、恥ぢないか―と皆でわあ〳〵、さも初路さんが、そんな姿絵を、紅い毛、碧い目にまで、露呈に見せて、お宝を儲けたやうに、唱ひ立てられて見た日には、内気な、優しい、上品な、着ものの上から触られても、毒蛇の牙形が膚に沁みる……雪に咲いた、白玉椿のお人柄、耳たぶの赤くなる、もうそれが、砕けるのです、散るのです。遺書にも、あつたさうです。―あゝ、恥かしいと思つたばかりに―

（『縷紅新草』）

死に場所を求めていた「色恋や何かなら可し、意気地のない、弱い、だらしのない、しかし実際活くる道のない、貧困骨に徹して糧の得られないために、死場所に魔誤ついて居た」（『桜心中』）〈少年〉は、娘の自殺によって死に遅れてしまった。娘の死が彼に〈生命（いのち）〉を賚したと言ってよい。この滅びゆく娘達の哀歌を鏡花は様々な形で謳った。そして、〈少年〉はこの娘たちから〈生命〉を貰った。

この〈鏡花―放浪時代（帰郷時代）の娘たち〉の軸は、当然ながら〈鏡花―妻すず〉の軸とも重なる。売られゆく娘たち、色を売ることで〈生〉を支えている娘たちの群れ、風俗小説の枠である。父を喪って故郷に帰って来た〈少年〉の見た風景の中にも、売られていく娘たちの一団があった（『瓜の涙』）。この遊里の娘たちと〈少年〉の造型は一体如何なるものであったのか。

周知のように、鏡花の妻となったすずは神楽坂の芸妓桃太郎で、鏡花は「年譜」に〈明治三十二年一月、伊藤すゞと相識る〉と記す。だが、〈明治三十六年三月、牛込神楽町に引越す。五月、すゞと同棲。その此を得たるは、竹馬

の郷友、吉田賢龍氏の厚誼なり〉と記したすずとの〈同棲〉は、紅葉の許すところとならなかった。

夜風葉を招き、デチケエションの編輯に就いて問ふ所あり。相率て鏡花を訪ふ。(匿妓を家に入れしを知り、異見の為に趣く。彼秘して実を吐かず、怒り帰る。十時風葉又来る。右の件に付再人を遣し、鏡花兄弟を枕頭に招き折檻す。十二時頃放ち還す。疲労甚しく怒罵の元気薄し。(明36・4・14)

風葉秋声来訪。鏡花の事件に付き、之より趣き直諫せん為也。夜に入り春葉風葉来訪、十一時迄談ず。(明36・4・15)

夜鏡花来る。相率て其家に到り、明日家を去るといへる桃太郎に会ひ、小使十円を遣す。(明36・4・16)

「十千万堂日録」に見られる以上のような紅葉の姿は、読むものをして様々な感慨に誘うが、後年、鏡花がこれらの〈体験と事実〉を基にして『婦系図』(前編明40・1～4、後編41・6)を書いたことは断るまでもない。この魔訶不思議な小説は稿を改めて詳細に論じたいのだが、今はお蔦主税のモデルがすずと鏡花であることが分かればよい。この他に、『辰巳巷談』(明31・2)『通夜物語』(明32・4～5)『湯島詣』(明32・11)『三枚続』(明33・8～9)『紅雪録』(明37・3)『白鷺』(明42・10～12)『日本橋』(大3・9)など、鏡花の代表的な風俗小説には、すずを始めとして幾人かのモデル(らしき人)が指摘されている(寺木定芳『人、泉鏡花』昭18)。ただ、私は寺木定芳が「極言すれば、先生の作物中、奥さんとの結婚当時から御他界まで、どの作品にもすべて奥さんが現はれてゐないも

のはないといつてもいゝ位だ。（略）すべて先生のイデオロギーに奥さんが現出してゐるのだ。然しその現れ方も、やはり時代〳〵に順応して、奥さんの感化が、いろんな色彩で先生の生涯に変化しながら光つてゐる。つまり鏡花のモデルは奥さんだけだ、と極言してもいゝくらゐなのかも知れない」と述べるように、〈鏡花―妻すず〉の軸で風俗小説の女たちを代表させたいのである。

風俗小説の主人公の造型にはやはり鏡花独自のものが見られるが、〈二十一二の色の白い細面の少年〉（『辰巳巷談』の鼎）〈眉目俊秀なる一個白面の好男子〉（『通夜物語』の二十二歳の清）〈内気な、世訓れない、心弱い美少年〉（『湯島詣』の二十五歳の梓）などと、先に触れてきた他の軸における〈少年〉像と大差なく、明治二十年代後半から三十年代前半にかけてこの少年像が確立されたと言ってよい。その鏡花の理想とする〈少年〉たちを彩る女たちの風俗劇。そこに描かれている〈少年〉と女たちの〈劇〉を見るために、寺木定芳の言に従って、『湯島詣』『婦系図』『白鷺』を取り挙げたい。何故ならば、「先生が自分の周囲を私小説的に、其儘らしく大膽に書いたものでは、結婚直前を代表して『湯島詣』結婚直後を代表して『婦系図』、それから所謂倦怠期時代らしい『白鷺』であつて、此の三傑作は堂々たる三部作をなし、是こそ後世に先生の恋愛観、人生観、処生観から、師に対する敬虔極致の弟道観に至るまで、一切鏡花を知らうとする、最も意義ある文献として、史家の唯一の参考書ともなるべきもの」（『人、泉鏡花』）であるからである。

（8）

定木定芳が言うところの三部作、『湯島詣』『婦系図』『白鷺』は、その間に文字通りの意味で三部作としてのテー

マの反覆発展、或いは登場人物の類似がある訳ではない。だから、これからの考察の対象にこの三作品を選んだことには先に挙げた以上の理由はなく、これ以外の作品を選択することによって様々な作品論・作家論が成り立つ可能性を否定するものでもない。寧ろ、問題は何を選択したかではなく、任意に選んだこれらの作品の中での比較、或いは共通項の抽出が果して可能か、という論者側の方法の可否である。この三つの作品は〈鏡花―すず〉の軸上にあるとは言え、明らかに多くの違う要素を含んでいる。鏡花・すずというモデルをとっても、そのウエイトが個々の作品では全く違うのである。『湯島詣』の神月梓と蝶吉は作の中心であったが、『婦系図』の（早瀬主税と）お蔦は前篇の重要人物に過ぎず、『白鷺』の（稲木順一―）お稲に至っては、単なる〈聞き役〉の勤めしかない（だから、『白鷺』は順一―小篠で捉えなければならない）。又、『湯島詣』は「写実派の立派な標準」と言う者がいた位であるが、[24]『婦系図』は伝奇的要素が強く、『白鷺』は〈語り〉的要素（手法としての話者の存在）を含んだ怪異譚としても読める、という具合である。にも拘らず、これらの作品で構わない理由は、これらの作品で十分にこれから述べようとする―述べてきた―鏡花の小説の方法（タイプとしての小説構造）を闡明できると考えるからに他ならない。

これらの風俗小説における男性像は、例えば『湯島詣』の神月梓が二十五歳の〈内気な、世訓れない、心弱い美少年〉であった如く、先に触れてきた他の軸の〈少年〉像と大差はない。ただ、この〈少年〉を巡る男女関係には、他の軸におけるような〈少年〉と〈他人之妻〉との〈観念の姦通〉劇は存在しない。限定された遊里という枠内にあって、売買の関係にある男女には、最初からこの〈姦通〉意識がないのである。神月梓や稲木順一が、龍子やお稲という妻がありながら、蝶吉や小篠と関係を持つこと自体に罪悪感を持っていない所以である。その男女関係が龍子やお稲から見て理不尽であっても、それを糾弾する立場から書かれている訳でなく、龍子やお稲の無視、或いは反発によ

って成立つ男女関係なのである。しかし、そのような遊里に限定された男女関係であっても、彼らの関係が、制度としての男女関係—金銭の上に成り立っている男女関係に止まってはいない。この、色の売買という大枠にいながら個としての愛人関係にあるという矛盾、これが彼らの男女関係である。

しかし、遊里において金さえあれば女は万人のものであるから、固より個としての愛が許されている訳ではない。このような女が最初生きる梃子としたのは、「情けないものを、辛いものを、慰めてこそくれずとも、売婦だといつて突転がした町の奴等」(『湯島詣』)に対する〈満腔の不平〉である。

皆手前達が甘やかされて、可愛がられて、風にもあてず育てられた、其ほどの果報にも飽き足らず、にきびの出る時分には其の親に泣を見せて、金を摑んで、女をもてあそびに来せるためだ。蹴飛ばして遣らう。おのれ、見返して遣らう、おのれ誰して遣らう、騙つて遣らう、死ぬやうな目にあはして遣らう。泡を吹かせずに置くものか(略)。

地は清元で、振は花柳の免許を取り、生疵で鍛へ上げて、芸にかけたら何でもよし、客を殺す文句まで習ひ上げた蝶吉だ、さあ来い！

(『湯島詣』)

〈怨と僻と憤〉とを以て世間を見、復讐的に世の〈遊冶郎〉を活殺して己れの精魂の痛苦を癒そうとする蝶吉。しかし、この蝶吉だとて、「世間と、義理と、金子と、無理酒と、苦界の勤めに、心を痛め、胸を傷つけ、身を悩んだ」『白鷺』の小篠や、「着換も無くしてまで、借金の方をつけて、夜遁げするやうに落籍」された『婦系図』のお蔦と、

その置かれている状況に大差ある訳ではない。〈私はね、仲之町で育つたんです〉、この田舎者に対する江戸兒の意気、空しいアナクロニズム、それだけが彼女たちの支えであった。だが、『白鷺』の五坂熊次郎のような、已ればかりが東京だと思っている田舎育ちの成り上がり者や、『婦系図』の河野一族のやうな、「地位もあり、財産もあり、学位もある」見識ぶっている人間たちには、彼女たちの意気も通じない。苦界に身を沈めた原因が金なら、彼女らの作り上げた〈精神の張り〉を空しいものにしてしまうのも金だ。固より、神月梓や早瀬主税のような〈文学士〉にも、稲木順一のような〈画家〉にも彼女らを救う手立てはない。「遊びの金子に詰つた」(『白鷺』)彼らだったのである。彼らとてかつては孤児であり掏摸であった。彼らの師匠である真砂町の先生や伊達先生だとて、「品がよくつて、捌けて居て、応揚で、気が利いて、鋭い中に円味があつて、凛として、恐くもあるし、優しいし、可懐しくつて、好いたらしい、肯丈なら、顔立なら、着こなしなら、何処に非の打ちやうもない、ちやき〳〵の江戸兒」(『白鷺』)というような、〈江戸兒〉としての側面でお篠たちに捉えられている限りでは彼らの間に濃密な情調が漂うが、それが制度として〈遊ぶ〉という形をとっている以上、結局、〈近代そのもの〉である五坂たちの金力の前に無力ならざるを得ないのである。

この、金と世俗的な名誉を媒介にして成り立つ遊里的男女関係と、個としての愛に成り立つ人間関係との錯綜する構図は、『湯島詣』では、玉司子爵夫人龍子—蝶吉—神月梓として捉えられ、『白鷺』では、五坂熊次郎—小篠—稲木順一(伊達先生)として捉えられるが、『婦系図』では、妙子を巡る家族主義(河野一族)と個人主義(早瀬主税)の角逐として現われる。孰れにしても、この構図は鏡花の風俗小説(鏡花の多くの小説)の基本である。そして、河野一族や五坂熊次郎などの〈仇役〉に対する批判は、奇妙なアナクロニズムを含み、通俗的な型に堕すこと、或いは、

早瀬主税のようなアナーキー的呪詛に流れることも多いけれど、同時代―二十世紀初頭の文明批評になり得ていることは疑いない。

ただ、問題は、三者の構図によって浮かび上がる批判の背後に隠された、〈少年〉像の内部矛盾に鏡花自身が気づいていたかどうか、だ。女達の〈仇敵〉は、何も河野一族や五坂熊次郎などの〈世間〉だけではなく、彼女らが全幅の心を寄せていた〈少年〉や〈江戸兒〉にもあったのではないか、と言うことだ。つまり、彼女たちの置かれている状況に対する本質的な顧慮が、〈少年〉や〈江戸兒〉の師匠、それゆえ鏡花自身に、決定的に欠けているのである。その欠如の上に男女関係の讃美が謳われていると言ってよい。それは『婦系図』の酒井俊蔵に端的に表われている。

「兄弟一家一門を揃へて、天下に一階級を形造らう」との野望の下に、娘たちを〈学士を釣る餌〉にする河野英臣。その長男英吉の妙子の身元調べに、「惚れてよ、可愛い、可憐いものなら、何故命がけになつて貰はない」と激昂する主税の言葉に嘘はない。その主税に、「俺を棄てる歟、婦を棄てる歟」と迫る酒井。その酒井の芸者（売女）に対する認識が今問題になる。

> 意気も不意気も土百姓の知つた事かい。これ、河野はお前のやうな狐憑ぢやないのだぜ。学位のある、立派な男が、大切な嫁を娶るのだ。念を入れんで何うするものか。検べるのは当前だ。芸者を嫣々にするんぢやない。
>
> おい、芸者を何だと思つて居る。藪入に新橋を見た素丁稚のやうに難有いもんだと思つて居るのか。馬鹿だから、己が不便を掛けて置きや、増長して、酒井は芸者の情婦を難有がつてると思ふんだらう。

芸者を情婦に持つことは許しても、妻にすることは許さない〈世間体〉。〈間をせいたつて処女ぢやない〉との認識。酒井がこの〈世間体〉から逃れることができない限りは、河野一族や五坂熊次郎の〈売婦〉意識と大差なく、彼らに対する本質的な批判者となり得ない。五坂であろうが酒井であろうが〈客〉の中に遊里の女たちの救いはないのである。この酒井俊蔵には勿論先に引用した日記に窺われる紅葉の面影が揺曳している。紅葉の保守的な「恋愛問答」[25]の影響下にある。しかし、その酒井俊蔵をして後篇で謝らしめ、実生活において紅葉の意に反してすずと結婚した鏡花にさえ、この売女たちに対する本質的理解があったとは思われない。たとえあったにしろ、関心は別のところにあったのである。そう判断するのは、『湯島詣』の神月梓と蝶吉の〈別れの理由〉からである。

神月梓が蝶吉と別れたのは蝶吉の堕胎ゆえであった。

可哀さうだな、お前は不幸に生れて来て、何にも世の中の事といふものが分らないんだから、私は何にも咎めやしない。(略) 成程薄着ですらりとして、そりや姿は可いだらう。ものが間違つて、馬鹿げて居て、仇気ないのが可いとして、故とさへ他愛ないことをいふやうに為込まれる位だささうだッてな、字引と首ッ引で、四角い字、難かしい理窟ばかり聞いてた耳に、お前が、訳の分らない、他愛のない、仇気ない、罪のないことを言つてくれるのが嬉しかつた。何面白かつたんだ、面白いといやあ慰だ。それが段々嬉しくなつて、可愛らしくもなり、つい恁云ふことにもなつたんだが、他愛なさも、仇気なさも、お肚を……可いかい、政府へ知れりや罪人だぜ。人にや交際も出来ないやうなことをしながら、赤飯を食べさせられて、酔つて来るやうになりや沢山だ。(略) お蝶さん、お前は訳が分らないから、何にも世の中のことは知るまいがね、凡そ堕胎といふことをした者は、之が

罪とも恥とも知らないでした事にしろ、心は腐つても、人間といふ目鼻だけの、切めて皮でも被つてる中は、二人竝んぢや居られやしない。

通常の〈遊人〉のように、〈玩弄（おもちや）〉にするために通ったのではなく、「お前を立派な女だ、姫様だ、女房さんだと心から思つて」付き合ったという梓。無知ゆえに犯した蝶吉の堕胎。それを聞いて、もはや「人にや交際も出来ない」という梓の〈政府（おかみ）〉意識、〈世間体〉。

これが遊人とか、町内の若い衆とかいふなら知らず、些たあ身分もあるものに本当に惚れられた芸妓といつちやあ、まあ、お前一人だろう。それを思出にして、後生だから断念めておくれ。

この独善意識。梓は無意識のうちに〈客〉の立場で物を言っているのである。

梓と別れて荒れる蝶吉、責まれる蝶吉。

生意気な、文句をいふなら借金を突いて懸るこッた、分が何だい、憚ンながら大金が懸つてますよ。然うさ、また仲之町でお育ち遊ばしたあなただから、分外なお金子を貸した訳さ。しッ越もない癖に、情人なんぞ拵へて、何だい、孕むなんて不景気な、那様体は難産と極つてるから、血だらけになつて死なないやうにとお慈悲で堕して遣つたんだ。商売にも障ります、此方や何も慰に置くお前ぢやあない、お姫様も可い加減にして置くが可い

や、狂気。

この待合いの主人の言葉は、単なる主人側の論理の強弁なのではなく、遊里というものの正しい認識である。そこに置かれている女に〈世間体〉を持ち出す梓。

しかし、責まれながらも神月の名を呼び続ける蝶吉。

悔しい、悔しい、悔しい、悔しい、皆で私を、私を何うするのよ。何うせ死ぬんだから、さあ、殺してお了ひなさいなね。さあ、さあ、(略)殺さなくッたつて可いのよ、可いのよ。厭なら止せ、私何うせ死ぬんだから。そうして、あの皆神月さんに言付けて遣るから覚えて居るが可い。私誰も構つちやあくれないんだもの、世間にやあ、鬼ばッかり。

半狂乱になって交番に保護された蝶吉。〈色狂気の亭主〉との言葉を警官から聞いて、〈絶望〉する梓。二人は心中した。だが、蝶吉の〈絶望〉と梓の〈絶望〉は微妙に食い違うのではないか。

男は顔を両手で隠して固く放さず、女は両手を下〻で鳩尾に巻きしめて居た。

このなにげない一条に神月梓の人間像が表われている。〈色狂気の亭主〉と呼ばれて〈絶望〉した梓は、最後まで〈身

分あるもの〉としての〈世間体〉を気にして、〈顔を両手で隠し〉たのではなかったか。男と女のこの逕庭。二十五才の〈内気な、世訓れない、心弱い美少年〉は本質的に彼女を救い得ないのである。

鏡花の風俗小説（全ての小説）が今私の指摘したような形にまで進み得るのか極めて疑問である。だから、主人公（男性）像の軟弱さを批判するのは作品に対して些か見当はずれということになるかも知れないが、そのような欠点を含みつつ、寧ろ、その〈少年〉を巡っていかに女たちが達引いたか、いかに女たちが責まれたか、その死の道行きを描くことに鏡花の関心があったのである。女は死ぬことで一切から解放された。

未来で会へ、未来で会へ。未来で会つたら一生懸命に縋着いて居て離れるな。已のやうな邪魔者の入らないやうに用心しろ。屹度離れるな。先生なんぞ持つな。

（『婦系図』）

（9）

前節は風俗小説を〈鏡花―夫人すず〉の軸の上で捉えたのだが、私見によると、風俗小説は『婦系図』『白鷺』あたりがピーク（水々しい作品は明治三十年代前半に集中していると思う）で、大正時代も『日本橋』（大3・9）を過ぎると魅力的な作品が少なくなってくるように思われる。その理由として、私は、後年鏡花にとって夫人すずに匹敵するようなモデルが出現しなかったこと、又、そのすずも大正以降は風俗小説のモデルとしての発条を失ってしまったこと、この二つを考えている。第一の理由は、明治三十年代前半に風俗小説の傑作が集中している現実、つまり、

すずとの交渉による鏡花の精神的高揚・花柳界的知識の摂取と小説空間の増大（風俗小説の出現）との関係を考えれば十分に説明できる。第二の理由については、図らずも先に触れた、『湯島詣』→『婦系図』→『白鷺』の移行過程における、モデルとしての重要度の減少に表われているが、その後も『爪びき』（明44・12）『彩色人情本』（大10・1～11・2）以外、〈虚構〉のモデルとしての重要作品はなく、寧ろ、『薺』（大10・1）『蝶々の目』（大10・3）『楓と白鳩』（大11・7）『磯あそび』（大12・3）『駒の話』（大13・1）など、ほぼ日常に材を取った私小説的作品の中に現われるようになる（私小説的作品といっても鏡花の場合は、作中の〈私〉が〈筆者〉に語り、〈筆者〉が読者にその話を間接的に紹介している、といった〈語り〉の形式を取ることが多く、鏡花の警戒ぶりが窺われる）。これらの作品に現われるすずは、鏡花とともに、洒脱な初老の夫婦といった形であり、その洒脱な遊びの中に〈母と子〉としての退行的な振舞いが見られるのは興味深い。現実の場でも、すずと鏡花は遊びとしての〈母と子〉を演じていたのではなかったか、と思うのである。それは老境に入って洒脱な遊びとして浄化されているけれど、二人が老境にあるだけに、すずと鏡花の結びつきを考える上で、重要な問題を提示していると思われる。風俗小説を〈鏡花―すず〉の軸で論じることの正当性―つまり風俗小説の源泉としての〈妻すず→母すず〉の重要性―が端なくも証明されたのではないか。私はいよいよ様々な枢軸の総合として『由縁の女』に触れなければならない。

『由縁の女』に触れる前に、先に挙げた枢軸中、未だ言及していない〈鏡花―樋口一葉・北田薄氷〉に簡単に触れてみたい。

鏡花にとって一葉は大変重要な作家で、そもそも『一之巻』以下の連作が書かれた動機が一葉の『たけくらべ』（明29・4一括掲載）に拠るといわれる位である。[26] これは周知な事であるが、鏡花は「明治大正文学全集」第十二巻『泉

鏡花篇』（『誓之巻』小解）で次のように述べている。「一二三四五六の巻より続けて、新年の「文芸倶楽部」に、誓の巻を稿せしは、十一月下旬なりき。また一しきり、また一しきり、大空をめぐる風の音。此の凩、病む人の身を如何する。「みりやあど。」「みりやあど。」目はあきらかにひらかれたり。また一しきり、また一しきり、夜深くなりゆく凩の風。樋口一葉の、肺を病みて、危篤なるを見舞ひし夜なり。こゝを記す時凄じく凩せり。此の凩、病む人の身を如何する。稚気笑ふべしと言はば言へ。当時ひとり、みづから目したる、好敵手を惜む思ひ、こもらずといはんや」と。これはミリヤアドの人物造型に一葉が反映していることの証左であるが、このことについては更に次のような事実がある。『誓之巻』の原稿に拠ると、その原題は〈ひと葉の巻〉であり、又、「石段」の章も原題は〈ひと葉〉である。これらの題名によって、散り行く木々の姿、たった一枚だけ散り残った、それゆえに余命幾許もないミリヤアドの姿を象徴していると思うが、〈ひと葉〉が〈一葉〉に通じていると考えることもできるのではないか。[27] 一葉＝ミリヤアド＝ミス・ポートルは動かない事実であろう。

ところで、一葉に宛てた鏡花の文面の中に、〈ちとあそびに来たまはずや〉[28]などとあり、二人はかなり親密な間柄であったようだ。ところが一葉の日記を徴しても、〈我れつら〳〵世のさまをみるに泉鏡花の評判絶頂に達せし時われはしめて一げきを加へつるより名声とみに落て又泉鏡花あるなしといふさまに及へり〉との斉藤緑雨の意地の悪い言葉を記すのみで[29]、鏡花に言及した個所は見当たらない。残っている鏡花の手紙から見ても、鏡花が一葉を訪問していないことはないのだから、奇妙な現象と言わなければならない。無視することが逆にライバル視の証左にもなろうが、このような一葉を鏡花はどのように作品に〈虚構〉化していったのか。

仮りにミリヤアド＝一葉とする（勿論ミリヤアドはミス・ポートルでもあるが）と、(2)で触れたように、ミリヤア

ドは新次の母になり、新次はミリヤアドの子になるのであるから、両者の間には〈母と子〉の擬制が生じたことになる。又、秀を忘れよと言わしめていることから、秀に対する対抗馬（勿論、初恋の人には決してなれない）として、新次との間に三角関係を設定していることになる。つまり、鏡花は一葉に〈母と姉〉と〈恋人〉と、この二つの役割を負わせていることになる。（勿論、この恋人としての〈姉〉は新次の心を捉えずに死に行くのであるが。）

又、後年の『薄紅梅』（昭12・1～3）に表われた一葉像は、「失礼な、うまいなり、いゝえね、余りくさ〳〵するもんですから、湯呑で一杯…てつたところ…黙つてて頂戴」という、些か鉄火な女になっている。鏡花は「おいらんの心中などを書く若造を対手ゆゑの、心易さの姐娘の挙動であつたらうも知れぬ」と書くが、一葉は、若造（鏡花）に対する〈姐娘（あねご）〉であったのである。このような一葉像の〈虚構〉化は、恐らく、〈特に御婦人といふ心にてはかきにくゝ候まゝこれは男のともだちなみに書いたる手紙にござ候〉[30]という鏡花の心理と無縁でなく、男女関係を〈男ともだち〉母・姉（姐娘）〉と〈若造・子〉と捉える一つの見本となっている。

北田薄氷の場合は、鏡花との関係が如何なるものであったか詳しく分かっていない。「薄氷と鏡花のひと知れぬ恋も考えられなくはない」と言う[31]。これは勿論作品からの逆照射で、それを示唆する手紙類が現存している訳ではない。北田薄氷がモデルと考えられる作品は『X蟷螂鰒鉄道』（明29・12～30・1、4）『白花の朝顔』（昭7・4）『薄紅梅』で、特に後者二作品が重要である。村松定孝氏の「解説」に拠ると[32]、『白花の朝顔』の境辻三・清瀬洲美、大野木元房、『薄紅梅』の辻町糸七、月村京子、野土青麟は、それぞれ鏡花、北田薄氷、梶田半古がモデルだと言う。

あなたが、あなたが、私を—矢野さんにお媒妁なすつた事を聞きました口惜しさに—女は、何をするか私にも分

りません—あなたが世の中で一番お嫌ひだといふ青麟に、結納を済ませたんです。（略）辻町さん、よく存じて居ります、知つて居たんです。お嫌ひなさいますのも、お憎しみも分つて居ます。居ますけれど、思ふ方、慕ふ方が、その女を余所へ媒妁なさると聞いた時の、その女の心は、気が違ふよりほかありません。

（『薄紅梅』）

この二作に表われた鏡花と薄氷の関係が〈事実〉かどうか分からないにしても、〈「祖母さん…」なき父、なき母〉という辻町糸七の退行現象から考えて、私は、これをこれまでしばしば触れて来た、〈少年〉と〈他人之妻〉との恋、そのバリエーションと捉えたい。〈他人之妻〉の〈少年〉に対する恋の告白、と言ってもよい。

孰れにしても、その男女関係が〈事実〉に基づいているか否かは問わず、自己を〈少年〉に限定し、己れを巡ぐる女性との間に観念の母子劇（姦通劇）を演じるのが、鏡花の小説の方法だったのである。

(10)

これまで触れて来た鏡花とそれを彩る女性たちとの関係は、言わば、喪われた母子関係の補償作用であった。鏡花は『一之巻』～『誓之巻』から『縷紅新草』に至るまで、常に〈孤児の相ある二十二三の美少年〉を演じ続けて来たのである。ただ、その〈美少年〉の喪われた〈母〉の形代としての女性が、時代とともに微妙に変化していっただけである。

〈少年〉を彩った女性たち、茂、照、すず。大雑把に過ぎるが、初期の茂、照、中期のすず、後期の茂、それがそ

の時代の小説の原動力になった、と言える。初期は短かった。上京した〈少年〉は病を得、故郷に帰ってきた。茂との感応の中、照の庇護を受け、再び上京したのである。中期のすずの時代は長かった。そこで妻を得、田舎（故郷）を捨てた〈少年〉は〈江戸兒〉になり切ったのである。そこは詩の源泉としての母の生れ故郷でもあった。しかし、〈少年〉は老境に入り、母の改墓を契機に再び故郷に帰ってきた、今度は成功者として。

〈少年〉における故郷金沢と〈江戸〉との揺れ、これが女性たちの背後に流れている。その両方に跨るのが〈亡母〉だったことは言うまでもない。しかし、究極的に母の形代に過ぎないとしても、〈少年〉の現実の位相で屹立するのは初恋の人（茂）の姿である。作品の上で恒久的に変化しないのは、亡母と初恋の人の姿、〈少年〉の〈子〉としての亡母に対する憧れと、〈他人之妻〉に対する姦通意識とである。亡母（すず）と初恋の人（茂）、母と〈他人之妻〉、〈少年〉にとって、この両者の重なりと揺れ—母との姦通—が、究極の、秘められたテーマになったのではないか。『由縁の女』（大8・1～大10・2）はそういう契機を含んでいる。

大正期に入った鏡花の作品には、それまでの花柳界を背景にした風俗小説の勢いがなくなり、日常的な瑣事や幼児期の回想に材を取ることが多くなった。勿論、それらの作品が直接「私小説」や「客観小説」の体裁を取っている訳ではなく、伝奇的要素や怪異的要素が消えた訳でもない。ただ、落ち着きや洒脱さが加わり、作者の小説が老境（悪い意味ではない）に入ったことを思わせる。しかも、その肉体の衰えとは逆に、一層の感覚の冴えが見られ、同時に、母の改墓を契機に、望郷の念を込めた作品が多くなる。このような時期に書かれたのが『由縁の女』である。

ここに登場する〈少年〉の由縁の女たち。お光、露野、お楊。そして、お橘。川端康成はこの女たちの印象を次のように述べる。[33]「櫛笥集には、お光、露野、お楊の三人の女性が主要人物として登場する。と云ふことはつまり、美

しい女性の三つの型をあしらつて、美しい一枚の模様を描いたと云ふことである。お光は任侠艶冶、露野は可憐繊麗、お楊は崇高清楚と云つた風に。そしてそのどれでもがこの世ならぬ美しさである」と。笠原伸夫氏はこの三人に加えて、お橘を〈意気恬淡〉と呼び、『由縁の女』の世界を「女たちの〈四辺形の構図〉のうえに組み立てられた壮麗な虚構空間」とみなし、その「対角線の交点に、主人公礼吉が微妙に揺れうごきながら場を占めている」と捉えている。(34)私もこの見方に賛成である。一体全体、私はこの笠原氏の『由縁の女』論に敬服しているので、これからの論述が屋上に屋を架す結果になることを恐れているのだが、今までの論法に従ってこの作に触れて見たい。

確かに、針屋のお光は〈任侠艶冶〉であった。だが、その独自性は、その〈任侠艶冶〉が麻川に向けられたものであり、〈任侠艶冶〉の背後にある意識の戦きを隠している所にある。「あの手を確乎取つて、駈落がしたかつた」↑↓「あれ、私は何を思つて居る」、女であることと〈他人之妻〉であり〈従姉〉であることとの揺れ、これがお光の置かれている位置である。しかも、その意識の障りは〈少年〉に受け止められることはない。しかし、「あれ、私は何を思つて居る」という現実認識が彼女にある限り、お光はお橘と共に日常的な世界に止まることができる。この日常性というのが、礼吉の妻、お橘の強みであり弱みであり、彼女の総てだ。これは軽い意味ではない。「其、其、其様な其の男でも、縁あつた亭主と思へば、留守守る女房」。麻川が非現実世界の全てに拒否された時、〈生れたまゝの江戸兒〉の帰つていくべき所は、お橘の許でしかない。このお橘が、お光とともに麻川の遺骨を抱いて箱根を越える処に、彼女の役割が歴然と語られているのである。

露野の〈可憐繊麗〉は、「恋を失ひ、父に別れ、活計を知らない孤兒」のエゴイズムの上に成り立つ。〈少年〉が〈可憐繊麗〉を受け止めることがないということで、一層それが浮かび上がると言ってもよい。露野はその名のよう

な女で、存在感がない。それは確かに「月に溶け、草に散つて、其のまつ消えさうな風情」と書かれているのだが、「七つの年に身を売られ、十五の年から勤めして、いつか二十は越したれど、いまだ定まる夫はない……(略) 露も涙の千萬せん」との鞠唄のように、かつては龍内の湯女であり、今は大郷子の思者である彼女には、元々、現実的な肉体を所有することは許されていないのだ。それは先に触れてきた、放浪時代の娘たちや風俗小説の女たちの現実であった。迸るのは情念だけだ。その〈想い〉が幽かに彼女らの〈肉体〉を支えているのである。しかも、彼女の〈想い〉が、その〈想い〉の対象である〈少年〉に受け止められないという状況、露野の死が運命づけられている所以である。

小説の中における露野の役割として、それはそうなのだが、私は、先に『湯島詣』の神月梓の〈顔を両手で隠した〉その〈世間体〉に感じた不快を、この麻川礼吉にも懐くのである。それは単に麻川礼吉の問題でなく、鏡花の小説の持つ致命的な欠陥と言ってよく、鏡花の小説の方法にその原因が由来している。例えば、「月影の霜。雪のむかし。紫の花」と題した〈六十一〉である。この〈六十一〉は、「月に溶け、草に散つて、其のまゝ消えさうな風情」の露野の、非現実的幻想的な性格が浮かび上がり、『由縁の女』全体の中でも重要な、そして見事な個所になっているのは言を俟たない。しかし、鏡花は「藍子は空拳にして此の月下の美女を、我がものに、親しき友に、妹に、肉親の如くなし得るは、余りに冥加が思はるゝ」と、麻川の〈冥加〉を強調し、露野との間に相思の状態を描写して置きながら、続けてある娘との〈回想〉談を記す時、「あゝ、其の娘が、此の露野にあらずや。露野とすると、恁う易々と手を携ふるのは、天地の約束に背くのである。我が運命に逆するのである」との一条を予定された如く挿入する。露野との交歓を哀切を持って描きながら、〈易々と手を携ふる〉ことができないのが〈天地の約束〉であり、易々と実現さ

れた露野との仲は〈我が運命〉でない、と臆面もなく語る麻川の人間性。露野は次善の人に過ぎない、こういう底意を行間に散りばめながら、それにも拘らず、「露野さん、真個に、一所に東京へ来るかい」・「一層、東京へ帰らないで、お前さんと二人、前塚田圃へ引込まうか」、と語る麻川の言葉の空しさ。勿論、トリビアルなことに拘わって空しがっているのは論者で、確かに露野は、「夢にでも然うなりますと、どんなに嬉しうございませう」・「勿体ない、そんな事が」なのである。作者の底意と無関係に織り上げられる空しい緊張感。露野と〈少年〉との哀しいまでの純愛劇が、実は〈少年〉にとってそれほど大切でないのだという底意を同時に見せながら続けられている瞞着性。鏡花の意図は、あくまで〈少年〉と第一の人—お楊との交感を描くことにあったのだから、これは理不尽な批判とも言えようが、しかし、鏡花が〈孤児の相ある二十二三の美少年〉を描き続けている限り、露野のような境遇の女の哀しさや、それを含めた人間という虚実を決して剔抉できないのは紛れもない事実である。

私は少し先走り過ぎたが、露野は所詮、礼吉にとって第二の人に過ぎない。「不思議な人に逢はうとすると、前に大きな水がある」との認識がこの作を支配する限り、「無慙にも、大川の洲に一人凍着いたやうに成つて、力なげに弱腰を倒して、草に俯向けに黒髪を伏せた」露野は、既に作の中心ではなく、このあと、「露野は礼吉を慕つて、あとを追つた。…町を離れた人なきあたりで、凌辱を加へようとした大郷子等一類と、かの姫を守る隠亡等と格闘した。其の修羅道は、身を以て脱れて、単身白菊谷にあこがれたが、あはれ、二股尾の悪路にして、多人数の土方のために捕へられて、露野は身を淵に投げて、真日中に消えたのであつた。…」と簡単にその最期が記されているが、それは予定された無惨な死であった。この露野に代わるお楊こそ〈少年〉が求めていた〈人妻〉である。お楊の作品の量に占める割合は少ないが、この人妻との交感がこの作の主意で、それまでの露野を巡ぐる大郷子との活劇は、その長い

序章に過ぎなかった。

この作におけるお揚の位置は次の場面で十分明らかだ。

お揚の容は、さながら満地の白菊を唯大なる輪にして、其の一輪の蕊であつた。かよわき肩に、よう支ふる、品よき円髷にも擬ふ、房やかなる黒髪を櫛巻なる、眉の匂はほのめきながら、袖を置く手もすんなりと、膝もなよやかに、さしうつむいて居たのである。

「お母さん。」

「はい。」

胸を打つて、あとの声が続かなかつた。

呼吸をのんで、

「姉さん。」

「えゝ、礼ちやん。」

ついで出すべき言もなく、

「奥さん。」

と言つた…

「あゝもう、礼吉さん、」

この一節に、この作の主意は固より、『一之巻』～『誓之巻』以来の、〈鏡花―湯浅茂〉の枢軸における〈少年〉と〈女性〉との間の微妙な関係が露呈している。お母さん↑↓姉さん↑↓奥さん、この三者の移行過程は、〈少年〉の意識の上で過去↑↓現在に対応し、この三者の性格を同時に具備すること、それが鏡花の作品における完全な女性像になる。お楊である。

しかしながら、このお楊に付与された性格のうち、〈お母さん↑↓姉さん〉と〈奥さん〉との間には、かなりの逕庭があると言わなければならない。お楊の、〈はい〉↑↓〈えゝ、礼ちやん〉と〈あゝもう、礼吉さん〉との間の微妙な心理の揺れが、それを証している。麻川の意識が過去に向かっており、〈お母さん↑↓姉さん〉の性格をお楊に求めている場合、亡母の形代としての女性と、子であるところの〈少年〉との間には観念の〈親子〉劇が成立する。又、麻川の意識が現在におかれており、お楊との間が〈奥さん〉＝〈他人之妻〉との恋として認識される場合、それは屹立した〈姦通〉劇として存在する。だが、引用部分に表われたこの麻川とお楊との関係はその両者の法を越えたところに渾然と存在している。この二つの劇が同時に存在しようとする時、〈母（姉）〉と〈他人之妻〉とが重なる時、当然ながら、母との姦通という契機を含まざるを得ない。寧ろ、『一之巻』～『誓之巻』以来、鏡花は母との合一に向かって己れの作品を書き続けてきたとも言えるのである。

母との合一とは言っても、それが失われた母に対する子の想いである限りは、当然ながら現実的に成就する瞬間はない。成就することがないことが、却ってこの想いを屹立させることにもなるのだが、鏡花はかって、〈少年〉からでなく〈母〉からの想いとして、この〈少年〉と〈母〉との恋を示唆したことがある。

一言も交はさずに、唯御顔を見たばかりでさへ、最愛しさに覚悟も弱る。私は夫のござんす身体。他の妻でありながらも、母さんをお慕ひ遊ばす、其お心の優しさが、身に染む時は、恋となり、不義となり、罪となる。実の産の母御でさへ、一旦此の世を去られし上は—幻にも姿を見せ、乳を呑ませたく添寝もしたい—我が兒最惜む心さへ、天上では恋となる、其の忌憚で、御遠慮遊ばす。況して私は他人の事。

この『草迷宮』(明41・1)の一条がそれだ。〈天上では〉という歯止めがある限り、現実界ではこの恋は実現しない。しかし、それなら死んで一層のこと〈天上で〉、という嬌激性をも否定するものではない。母との観念の姦通劇が成り立つ素地は十分にあるのである。

だが、現実界でこの法を越えようとする時、待っているものは死である。一途に、母、姉、人妻の三者を兼ねるお楊を恋い慕う礼吉が具体的な行動を取った時、甚次郎の一撃が待っていた。「項は折れて、頭が離れたと思ふ渠の首は、しかし首ばかり、最後の一念を籠めて、お楊の胸に縫つた。が、首には縋るべき両手がない。……と現に直覚した其の首は、口で縋つた。離れまいとして食入つた唇は、柔かい白い胸に届いて、いまは世に思置くこともあらずと思ふと同時に、我が頭は、頭赤く羽黒くして髯ある毒虫に殆ど其のまゝであるかに迷つた」。このお楊に対する想いの一念と、その逆の、「麗色を汚し、爛らした」という意識との相剋。〈母〉を持ち出すまでもなく、姦通に対する鏡花の禁忌意識は既に見てきたところである。私が観念のと断わる所以でもあるが、それにも拘らず姦通劇を演じようとするところに鏡花の独自性がある。

(11)

私のこの稿の端緒は、先に述べた如く、『一之巻』～『誓之巻』を読んで感じたある種の不快感である。戸川秋骨は、それを「婦女子が喃々の低聲癖調」と表現したのであろうが、私もこの連作に、「少年の弱々しい純情の世界」とか、「純粋に女性を美化しようとするフェミニズム」とか言った美辞麗句では済まされない、ある〈混濁した感じ〉を受ける。その〈混濁した感じ〉を私なりに解析してみると、究極的には同じことなのだが、虚構の内容に関わることと、虚構の方法に関わることとと、この二つの側面があるように思われる。内容に関わることとは、新次の母恋いに嘘はないだろうが、その母恋いの背後に別の情念が揺曳していることからくる混濁である。即ち、新次（鏡花）と深水秀（湯浅茂＝他人之妻）との恋が、新次の母恋い、或いは幼児退行という形で糊塗されているのである。それは、鏡花と茂との関係が事実であり、それがそのままこの連作に反映しているという意味ではない。その恋が事実であるか否かを問わず、この連作を読む上で、母恋いの情とは別に、そのような男女の情が書かれていることを見落してはならない、と言うことである。そして、この新次と亡母、新次と秀、或いは新次を巡る亡母と秀という構図そのものの中に、あるいやらしさがある。それは構図そのもののいやらしさと言うより、その構図を作り、その構図を取り続けようとする作者の意図に感ずる不快さと言った方が正確のようだ。だが、これは逆に言うと、主人公が〈孤児の相ある二十二三の美少年〉であらねばならない処に、鏡花にとっての小説の意味がある、と言うことだ。常に〈孤児の相ある二十二三の美少年〉を演じ続けること、亡母を憧憬する〈少年〉に自己を仮託し、作中で観念の親子劇・姦通劇を展開すること、これが鏡花の小説の方法であった。

私はその諸相を、鏡花とモデル達との実生活上の〈事実〉との対比の上で展開してきたのだが、断わるまでもなく、それは、鏡花の小説の源泉としてのモデルの重要性を指摘するためではなく、飽くまで実生活と虚構との幅を確認するために必要な、一つの方便であった。鏡花にとって〈事実〉とは何も実在のモデルとの交渉である必要はなく、通り過がりの光景でも、[35]執筆中に聞こえてきた鐘の音でも[36]構わないのである。鏡花は既にこのことを明確に語っていた。[37]

> 要するに、事実に向つても、事実其物ばかりを視詰めて居ては、十分に是を研究し描写し得るものではない。所詮は作家の心が其事実に向つて居れば好いので、其事を咄つて居る自然人生を見廻して、其内から事件に適応した背景や、點綴人物又は挿入事象などを選み出して舞台を作り、其上で事件を展開せしめる。其処に事実と着想に関する、作家の枝倆が伺はれるのであらう。

この「舞台を作り、其上で事件を展開せしめる」という言葉に着目して、夙に鏡花の〈虚構〉の意味を検討した人に、三好行雄氏がいる。三好氏は「泉鏡花における「虚構」の意味」(「国語と国文学」昭26・3)において、北村透谷との対比の上で鏡花の〈虚構〉の方法を探るのだが、「もとよりここでいう「舞台」にしろ「選み出す」という操作にしろ、最も常識的な意味での小説作法の問題としてのみ理解する事は妥当ではない。それをめぐる自然人生の中で、事件を事件としてそのまゝ展開せしめるのではなく、まづ事件の展開すべき場としての舞台が、現実的素材を選択取捨する作業を通して築かれねばならなかつたのである。おそらく鏡花にとつては、舞台をつくる事が作品の成立

を支える必須の条件だつたに違いない。いわば彼における舞台とは、事件の展開の為に、従つて作品の造型の為にも、まず何よりも必要な前提だつたと推定できる。逆にいえば、鏡花は作品の場を舞台に限定しつゝ造型しているのである」と述べ、自我伸長の場としての〈舞台〉の設置に鏡花の〈虚構〉の本質をみている。「事件が展開する舞台は、同時に鏡花にとつては、自我を救済する芸術の謂にほかならない」のだが、「西欧的な近代精神とは完全に無縁」な鏡花が、たとえ「自我（略）の真に近代的な主体性についても、充分疑われるにたる弱さなり未熟さなりをもつていた」としても、「現世の昏さに敗北するロマンチストの自我を解放する作業」であったことに変わりはない、と言うのである。

私の論も、結局、この三好氏の着目した「舞台を作り、其上で事件を展開せしめる」という、鏡花の小説の方法の核心を突いた一文に逢着せざるを得ない。ただ三好氏が、先の私の引用した個所に〈私のこのような推定は、鏡花の作品自体の分析を通しても證明されるのは勿論である。だが此処では省略した〉との断り書きを付けながら、結局それ以降、具体的な〈作品自体の分析〉のないままに鏡花への興味を急激に失ったという〈研究史上の事実〉は、やはり鏡花にとって不幸な出来事だったろう。それならばこそ、鏡花の〈事実〉は如何に選択され舞台化されていたのか、具体的な作品分析によって確認しながら、改めて作家論へと進んでいく作業が今の鏡花研究には必要だろう。私なりの作品解析の結果、〈現世の昏さに敗北するロマンチスト〉と三好氏が概括した鏡花像の妥当性を、再検討し、或いは修正する試みとならざるを得なかった。その〈舞台〉化に際しての自己韜晦に—寧ろ、自己解放と言った方がよいのかも知れない—、通常芸術至上主義者に言われるような、芸術の中に魂を解放する事で、現実の束縛に耐えようとした側面を見るよりも、寧ろ、鏡花のある特種な心情を汲み取るべきであると思う。その特種な心情とは、究極

のところは亡母憧憬ということになるであろうが、その現実の位相―〈虚構〉上の表われ―では、〈他人之妻〉との姦通願望ということであり、この亡母憧憬と姦通願望との揺れに様々な〈舞台〉を〈選み出し〉ていったのではないか、そう私は考えるのである。勿論、鏡花の全作品がそうだと云うのではなく、鏡花をめぐる湯浅茂や目細照たちとの現実―所謂〈事実〉から〈選み出〉され、〈舞台〉化されたのが、私の言うところの親子劇・姦通劇である。

註

(1) 「泉鏡花」時文記者「青年文」明29・2
(2) 「泉鏡花作『外科室』」八面楼「国民之友」二五七号明28・7
(3) 「海城発電」八面楼主人「国民之友」二八〇号 明29・1
(4) 「処女作談」「大阪日報」 明40・1・1
(5) 長田幹彦『文豪の素顔』(昭28・11)中の「泉鏡花」に引用されている鏡花の言葉。
(6) 「時文 柳浪」「青年文」明29・2
(7) 「時文」「青年文」明29・7
(8) 「時文」「青年文」 明29・12
(9) 「時文」「文庫」 明30・5
(10)・(11)・(15)・(26) 「「照葉狂言」と「誓之巻」」村松定孝氏『泉鏡花研究』(昭49・8)所収。
(12)・(32) 岩波版鏡花全集「別巻」「作品解題」村松定孝氏 昭51・3
(13)・(17)・(19)・(27) 拙稿「鏡花における〈虚構〉の意味―「情懐自伝」と「ひと葉の巻」の示唆するもの―」「国語国文研究」第57号 昭52・2
(14) 鏡花全集「別巻」「泉鏡花自筆原稿目録」 昭51・3
(16) 「泉鏡花の実際と作品」 殿田良作氏「国語国文」 昭38・7
(18) 拙稿「「観念小説論」のための序章」「国語国文研究」第56号 昭51・8
(20) 「鏡花新出書簡考―上京時をめぐる年譜への疑問―」新保千代子氏 「鏡花研究」創刊号 昭49・8
(21) 「鏡花憶語」柳田泉氏 『心影書影』(昭39・6)所収。
(22) 明27・5・9付鏡花宛紅葉書簡。
(23) 拙稿「鏡花の観念小説―その人間像をめぐって―」「日本近代文学」第24集 昭52・10
(24) 田山花袋『近代の小説』(大12・2)に紹介されている後

藤宙外の言葉。

(25) 紅葉「恋愛問答」『唾玉集』(明39・9)所収。

(28)・(30) 明29・5・6付一葉宛鏡花書簡。

(29) 「ミづの上日記」明29・7・22の項。

(31) 村松定孝氏『ことばの錬金術師 泉鏡花』昭48・7

(33) 「『櫛笥集』なぞ」「新小説」大14・5

(34) 『泉鏡花、美とエロスの構造』 昭51・5

(35) 「泉鏡花年譜」で説明されている『親子そば三人客』『紅雪録』等の作品、或いは「小説に用ふる天然」(明42・1)の中で述べられている『三尺角』や『葛飾砂子』等の作品。

(36) 「むかうまかせ」明41・12

(37) 「事実と着想」 明42・10

第二章 「停車場(ステイション)」から「異界」へ

――鏡花における小説の方法(2)――

(1)

仮名垣魯文の『牛店雑談安愚楽鍋』(初編明5)の中に、「西洋好の聴取」として、〈蒸気車〉を始めとして様々な生噛りの西洋の風物が語られているが、そのような単なる文明開化の風俗としてでなく、明治の青年たちの精神のありようと深く結びついた、青春の象徴としての〈汽車〉が文学作品に表われて来るのはいつ頃からだろうか。恐らく、それは全国的な鉄道網の整備とも関係があるはずだが、何よりも田舎から都会へという志向を持った青年の一群に深く関わっていると思われる。それも、当然ながら維新の元勲を始めとした明治時代の基礎を築いた「父」の時代ではな

く、明治という新時代に生まれ育った二世代の人々、「子」の時代の現象であるはずだ。夏目漱石は、この青年たちの精神の発揚と〈汽車〉との関わりを巧みに文学作品に織り込んだ作家である。

『三四郎』（明41）の青春は東京へ向かっている〈汽車〉の中で始まった。「是から東京に行く。大学に這入る。有名な学者に接触する。趣味品性の具つた学生と交際する。図書館で研究をする。著作をやる。世間で喝采する。母が嬉しがる」といった漠然とした未来を持った三四郎にとって、〈汽車〉の中で会った女は新しい世界の女であった。「別れ際にあなたは度胸のない方だと云はれた時には、喫驚した。二十三年の弱点が一度に露見した様な心持であつた」。女ばかりではない。「日本人ぢやない様な気がする」「偉大なる暗闇」の男にも会った。「熊本より東京は広い。東京より日本は広い。日本より…（略）日本より頭の中の方が広いでせう。（略）因はれちや駄目だ」。この言葉を聞いた時、三四郎は「真実に熊本を出た様な心持がした」のである。三四郎の、この〈汽車〉の中での体験は「驚き」の初めで、「凡ての物が破壊され」、「凡ての物が又同時に建設されつゝある」都会の〈現実世界〉の動きに、ただ驚くばかりであった。そして、「自分の世界と、現実の世界は一つ平面に並んで居りながら、どこも接触してゐない。さうして現実の世界は、かやうに動揺して、自分を置き去りにして行つて仕舞ふ」という不安に駆られるのである。「明治十五年以前の香」がする過去の世界と、「燦として春の如く盪いてゐる」現実界とを結ぶ通路、三四郎の精神の変革は、真に東京へ向かうこの〈汽車〉の中で始まったと言える。『青年』（明43～44）の小泉純一も、「東京方眼図を片手に」、「小説で読み覚えた東京詞」を使う、「何から何まで新しい」田舎ものであった。彼の青春の彷徨も「新橋」から始まっている。そして、都合の中での「迷羊（ストレイシープ）」、これが彼らの青春の姿である。

固より、田舎から東京へ、その精神の変革の契機としての〈汽車〉が、必ずしもこのような方向性だけを持ってい

た訳ではない。東京から田舎へ向かう〈汽車〉の中にも、失意の中、新たなる決意を秘めた青年の姿があったのである。この青年には、恐らく、宮崎湖処子の『帰省』（明23）に見られる側面――都会生活を送ることによって初めて知った現実界の裏面、その立身主義に対する批判とその反面としての故郷美化――や、露伴の『突貫紀行』『酔興記』（明26）などに見られる紀行文としての側面――遠くは西行や芭蕉と結びつく、旅を人生ととらえ、そこに自己修養を図る―が裏打ちされている。藤村の『春』（明41）はそういう作品である。

汽車が白河を通り越した頃には、岸本は最早遠く都を離れたやうな気がした。寂しい降雨の音を聞きながら、何時来るとも知れないやうな空想の世界を夢みつゝ、彼は頭を窓のところに押付けて考へた。『あゝ、自分のやうなものでも、どうかして生きたい。』斯う思つて、深い〳〵溜息を吐いた。玻璃窓の外には、灰色の空、濡れて光る草木、水煙、それからシヨンボリと農家の軒下に立つ鶏の群なぞが映つたり消えたりした。人々は雨中の旅に倦んで、多く汽車の中で寝た。復たザァと降つて来た。

結末の部分の、〈夜汽車〉で都を離れるこの岸本捨吉の姿には、田舎ものの三四郎や純一の味わった「迷羊」的な意識を更に反転―田舎から都合へ、更に都合から田舎へ―させることによって生れた、より複雑な心理の綾を読み取ることができる。

よく知られているように、「自分の第四の詩集を出した頃、わたしはもつと事物を正しく見ることを学ばうと思ひ立つた」[1]、小諸での〈饑ゑ渇いた旅人〉である藤村は、それまでの伝統的美文的な叙景文からの脱却を図り、自然描

写のスケッチから勉強を始めた。画家のように、目に見えぬカンバスを立て、雲を始めとして刻々と移り行く自然の有様を、文章で以てスケッチしようとしたのである。それは前後して小諸に来た水彩画家三宅克己の影響もあったであろうが、ラスキンの『近世画家論』を携えて小諸に向かった藤村には、最初から期するところがあった筈である。これは藤村に限らず、自然主義文学を目差す国木田独歩や田山花袋、或いは写生文を唱える正岡子規らも同じで、自然をありのままに描くこと、自然描写のスケッチから、それぞれの「スタディ」を始めたのである。都会から田舎へ向かう〈汽車〉の中には、このような〈饑ゑ渇いた旅人〉や〈水彩画家〉も多く交っていた。

ところで、このような〈饑ゑ渇いた旅人〉や〈水彩画家〉という新しい主人公を乗せた〈汽車〉が文学作品に表われるのはいつ頃からだろうか。当然ながら、蘆花の『自然と人生』(明33)の文壇的成功という時代を経た後の、田舎が文学の舞台となることが多い自然主義文学の興隆と軌を一にする筈で、藤村にも『水彩画家』(明37)という作品がある。

アメリカでの一年の留学を終え、田園画家として静かな生涯を送るために故郷の停車場へ帰って来た伝吉を迎えたのは、出立の際には見送りは愚か別れの言葉さえ掛けてくれなかった、薄情者、追従者の群れであった。

新しい生涯は開けた。過去を考へると、自分の境遇は悲惨で、貧しい寂しい月日を送つて居た為に、伸したいと思ふ羽も伸すことが出来なかつた。新しい家庭、新しい交際、新しい画室、新しい制作—何といふ美しい思想だらう。現世の歓楽の香を放肆に嗅ぐ時は、今到着した。斯う考へて、伝吉は此山家に帰つて来たのである。

しかし、都会から帰って来た青年は、「いつまでも昔の挨拶と私語との小諸」の中では結局〈異郷の客〉と自らを意識せざるを得ない。この作品の結末部分の、〈上り〉の一番列車を見送る伝吉の姿には、古い因習と自らの芸術的野心と人間関係（女性関係）との相剋に悩む、新しい主人公像の象徴的な位置が語られている。

この〈水彩画家〉は、故郷を出て洋行し、そして希望を抱いて故郷へ帰ってくるも、結局精神的に故郷に住むことができないという、言わば〈故郷喪失者〉の意識を持つに至るのだが、田舎（故郷）→都会→田舎（故郷）という図式のうち、前半部分を欠落させ（或いは持たず）、乾いた眼で（都会人の眼で）田舎を見詰める〈旅人〉も当然いた筈だ。藤村の「事物を正しく見ること」とは、結局この乾いた〈水彩画家〉の眼を持つことに他ならない訳だが、『水彩画家』を始めとする藤村の諸作品には、未だ〈饑ゑ渇いた旅人〉的な側面が色濃く漂っている。国木田独歩の諸短篇はそれに比してやゝ冷静だが、〈乾いた眼〉とは言えまい。田山花袋の大正期の作品には、移り変わり行く生活を淡々と捉えている作者の無常感といったものが感じられるが、国木田独歩と同じように、それには、滅び行く者への作者の感動が示されていて、冷徹な眼とは言えないようだ。

小説の結構として、乾いた〈水彩画家〉の眼を主人公に要請した作品に漱石の『草枕』（明39）がある。主人公が〈画工〉に徹することによってこの作品は成り立っている。画工の〈非人情〉が「則天去私」と言った哲学的、宗教的境地と繋がるものであるかどうかはここでは措くとして、少なくとも文学観、描写論であることは間違いない。即ち、「此旅中に起る出来事と、旅中に出逢ふ人間を能の仕組と能役者の所作に見立て」、「有体なる己れを忘れ尽して純客観に眼をつくる」時、この物語は作られたのである。

（2）

私は今までこの第二章の意図を明らかにしないままに、都会から田舎へ向かう〈水彩画家〉の眼を持った『草枕』の画工に逢着したのだが、今改めてこの章の目論見を述べて見たい。

私は第一章で、〈孤児の相ある二十二三の美少年〉に主人公を限定することによって、様々な〈舞台〉を〈選み出す〉鏡花の小説の方法について触れて来たのだが、この章では、それらの自伝的要素を多く含んだ小説群と並列している、怪異小説の方法について言及したい。後に具体的に触れて行くが、その作品解析の鍵となるのが、〈汽車〉（或いは停車場）と、都会から田舎へ向かう〈画家〉（或いは彫刻家・技師・文学者など）なのである。しかも、この現象は鏡花の怪異小説の枠に止まらず、先に触れて来たように明治文学（自然主義文学前後）に通じる現象でもあり、そういう広い視野の下で鏡花の怪異小説の方法の独自性と共通性とを闡明したい、というのが私の願いである。

（3）

漱石の『草枕』が鏡花の作品の影響を受けていることは、夙に板垣直子氏が指摘している。(2)

婆さんに教えられた志保田の宿屋に、画工は、ちょうど夜の八時頃ついた。ところが屋内の様子が、何から何まで薄気味がわるく、妖怪じみて思われた。漱石がここの描写に泉鏡花をまねていることがよくわかる。そして、

その宿屋に泊ることになって、ちょっと眠ったときにも、画工は、長良の乙女とお嬢さんとオッフェリアがごっちゃになっての悲恋の夢におびえるのであった。そして、夢からさめた彼の耳に、弱々しい、女の歌声がきこえてくる。そして、障子を開くと、月の照っている庭に、背の高い女の影法師がすぎていった。というふうに、鏡花調がなおしばらくつづくのである。

現在でも、小林輝冶氏[3]や岡保生氏[4]の論考がこの関係に触れているが、確かに興味のある問題である。それは、鏡花より漱石研究の側で重要な意味を持ち、特に『漾虚集』（明39）や『夢十夜』（明41）の解析に繋がる問題を含んでいる筈だ。今はその場ではないので、単に鏡花文学を浮かび上がらせる鏡として、漱石と鏡花の関係に触れて見たい。

漱石の初期作品の同時代評を紐解くと、意外にも鏡花と比較して論じられている場合が多いのに驚かされる。その早い例として田岡嶺雲がいる。嶺雲は一章でも触れたように鏡花を考える上で重要な批評家だが、漱石については次のように述べる。[5]

> 氏の文は則ち精緻にして而かも含蓄あり、幽渺にして而かも周匝なる所、蓋し氏が独擅の長処なり、殊に其幽渺窈冥の景象を描く処鏡花に似て、而して鏡花の妙は其着筆軼宕飄逸なるを以て勝れど、氏は其森厳深刻なるを以て勝る也。

又、鼎浦生は、夢幻派の鏡花と漱石、として次のように述べる。[6]

夢幻派の特質はと言はゞ、世の所謂ロマンテックの語最も適当に之が答解たらん、空想を重んじ、情意を重んじ、超現実的の観想自ら読者の感興を駆りて、夢幻の場に翔らしめつゝも、深く人生の真実に触るゝ所ありて、何とはなしに、沈痛の消息を伝ふる所、蓋し夢幻派の本領にして、泉鏡花と、夏目漱石とは、共に此種の不可思議なる、詩魂と才筆とを有する人也。（略）而して彼の情調は鏡花の如く濃艶ならず、豊麗ならず、寧ろ簡素の色を帯び、閑寂の韻を含めるは、自ら俳趣の流露なるべし、彼が独特のユーモアも亦本来の俳趣味に依つて久しく涵養せられし者か。兎に角に鏡花と彼と相同じからざる者あるに拘らず、或は空想を趁ひつゝ、或は直覚を辿りつゝ、現実の中に奇異を観じ、夢幻の間に真実を観るところ、確かに同類項中の作家と謂ふべし。

漱石作品の批評の上で、このような鏡花との比較は他にも数多く見られるが(7)、これは確かに両者の置かれていた当時の文壇的な状況を十分に勘案しなければならないとしても、かつて文学史において見落されて来た重要な問題が含まれているとも言える。明治三十年代の文学を自然主義文学の前期的段階と捉える見方に対して、鏡花―漱石を繋ぐ浪漫主義文学を対置する必要があるのではないか。或いは、三十年代後半の漱石文学の享受のされ方に多大の影響を与えたのは鏡花の文学である、と言ってもよい。相馬御風の「既に鏡花子の作物に於て満足する事が出来なくなつて居た、ロマンチッチ（ママ）趣味の飢渇を、こゝで再び充たす事の出来たのを嬉しく思つ」(8)たとの言葉を再認識したいのである。漱石が文壇の寵児になった理由の一半には、御風の述べるように、確かに旧来の小説に飽いた読者界の存在があった筈である。

明治四十二年八月二十七日、鏡花は初めて漱石を訪ねた。「朝泉鏡花来。月末で脱稿せる六十回ものを朝日へ周旋

してくれといふ。池辺不在故玄耳へ手紙をつけてやる」と漱石は同日の日記に記している。

月末に脱稿せるものとは、四十二年十月十五日より同十二月十二日にかけ「朝日新聞」に連載された、『白鷺』を指す。鏡花はこの辺の事情を、大正六年一月の「新小説」臨時号「文豪夏目漱石」で「夏目さん」と題して詳しく述べているが、その訪問の目的は「月末の件」だと言う。鏡花の狷介さから言って、一面識のない人の処に借金の申し込みに行くことは、やはり異常なことである。それが夏目漱石であったということも今の私達に納得できることではない。一歩譲って、当時の漱石の「朝日」文壇における発言力の強大さと、その逆の、谷崎潤一郎が『饒舌録』（昭2）で語るような、[9]鏡花のおかれていた自然主義勢力からの圧迫状態と、その両者の力関係から二人が結びつくとしてもよいが、それにしても私達を驚かせるのは、漱石に対する余すところない鏡花の心情吐露である。漱石の、金さんという音の響が好きであった、とは如何にも鏡花らしいが、その傾倒ぶり、親愛ぶりは何に起因するのだろうか。

鏡花には漱石の作品を具体的に語ったものは無い。ただ、大正十四年四月の「新潮合評会」で、「あなたは夏目さんのものを何を初めにお読みになりましたか」との久保田万太郎の質問に、「『草枕』が初めでせう」と答えている。同合評会で、「自然主義は真つ平だよ…弱つたね」という鏡花を考える上で、「吾々の敵国とした人かね、さう言はれると困るが、矢張り夏目さんなんぞ敵国にしたらうね」との同席した田山花袋の言葉を無視する訳にはいかない。鏡花の漱石接近は、それぞれの文壇状況を色濃く反映するとは言え、確かに両者の文学観に関わってくるのである。

漱石が、

私の『草枕』はこの世間普通にいふ小説とは、全く反対の意味で書いたのである。唯一種の感じ―美しい感じが

読者の頭に残りさへすれば良い。それ以外に何も特別な目的があるのではない。さればこそ、プロットも無ければ、事件の発展もない。

（「余が『草枕』」明39・11）

と書き、『幻影の盾』（明38）の序に「一心不乱と云ふ事を、目に見えぬ怪力をかり、縹緲たる背景の前に写し出さうと考へて、此趣向を得た」と書いた時、漱石は明らかに「世間普通にいふ小説」とは違う文学観を語っていた筈である。この漱石が述べたと同様な文学観を私たちは鏡花の中からも見出すことができる。

私は、自分の書いたものを、芸術として読者の目を煩はすからには、少くも其作品は読者を喜ばせ、読者を楽ませ、普通の人の感じ得ない感や、美しいところを感じさせなくてはならんと思ふ。

（「ロマンチツクと自然主義」明41・4）

漱石が、「批評家の立場」（明38・5）「戦後の文界の趨勢」（明38・8）「人工的感興」（明39・10）「余が『草枕』」「家庭と文学」（明40・2）「『坑夫』の作意と自然派伝奇派の交渉」（明41・4）などで繰り返し述べている事は、漱石の文学的立場、即ち創作態度の表白であった。特にそれを強調している訳ではないが、自然主義文学観と微妙に喰い違っていることだけは疑いない。鏡花がこれらの漱石の文学論を直接読んだか否かは明らかに出来ないが、あたかも漱石の文学観を受け継ぐかのように、談話の形で次々と己れの文学的立場を明白にしようとする。「ロマンチツクと自然主義」を始めとして、「むかうまかせ」（明41・12）「怪異と表現法」（明42・4）「芸術は予が最良の仕事也」（明

42・5）「文芸は感情の産物也」（明42・6）「事実の根柢、想像の潤色」（明42・7）「事実と着想」（明42・10）「平面描写に就きて」（明43・3）等々、僅か二三年の間の多数の創作態度の表白は、鏡花の文壇的立場の逼迫化以外の何ものでもないだろう。真に「泉鏡花なんかの小説をのせてはいけないといふ脅迫状が、ほう〳〵の新聞や雑誌へ廻つてゐる」[10]状態であったのである。このような状態の中で、自然主義文学の「敵国」の漱石が、学識ある江戸兒の金さんとして鏡花の眼に映っても不思議ではないと思われる。

ところで、漱石は鏡花に対してどのような感情を懐いていたのであろうか。公に発表されたものに『銀短冊』（明38・4）評がある。[11]

> 鏡花君の『銀短冊』は草双紙時代の思想と明治時代の思想とを綴ぎはぎしたやうだ。夢幻ならば夢幻で面白い。明治の空気を呼吸したものなら、また其空気を写したので面白い。唯綴ぎはぎものでは纏つた興趣が起らない。然し確かに天才だ。一句々々の妙はいふべからざるものがある。古沼の飽くまで錆にふりたものだと見たものが、鯰の群で蠢動めいてゐるなどは余程の奇想だ。若しこの人が解脱したなら、恐らく天下一品だらう。

ところが、この『銀短冊』評が公にされる以前に、漱石は野村伝四に次のような口吻を漏らしていた。[12]

> 鏡花の銀短冊といふのを読んだ。不自然を極め、ヒネくレ（ママ）を尽し、執拗の天才をのこりなく発揮して居る。鏡花

が解脱すれば日本一の文学者であるに惜しいものだ。文章も警句が非常に多いと同時に凝り過ぎた。変挺な一風のハイカラがつた所が非常に多い。玉だらけ疵だらけな文章だ。僕抔のいふ事は門外漢の言葉として彼等は首肯しないだらう。然し僕はあの人々の才が悪い方へ向いて居るのを非常に残念に思ふばかりで一寸君に洩らすのさ。君のは正路だから結構だ。

前者に比べて後者は私的なだけに漱石の感情が生々しく吐露されているが、〈解脱〉すれば「天下一品」だ、「日本一の文学者だ」という評価に変わりはない。〈解脱〉という言葉に漱石特有の創作態度が見られるであろうが、鏡花は何から〈解脱〉してどのような境地に達すれば日本一の文学者になれるのだろうか。

『銀短冊』は漱石にとって余程印象的な作品であったらしく、『吾輩は猫である』（明38～39）の第六章でも「然しこんな詩的な話しになるとさう理窟にばかり拘泥しては居られないからね。鏡花の小説にや雪の中から蟹が出てくるぢやないか」と暗に『銀短冊』を指し示している。この他に、私的な書簡[13]や本の書き込み[14]などに漱石の鏡花評が散見するが、かつてこの漱石の鏡花評を問題にした人に佐藤春夫がいる。『漱石の読書と鑑賞』（昭12）に拠ると、春夫はゴーティエの場合に鏡花を引合に出して鏡花を一口と狂想と断じ去るのに同意するためには、もつと説明が聞きたい気がする。僕は「海異記」を幾分ヒステリー的なものとは感じたが、「美しき奇想」と思ひ、「主意明晰幽遠」の趣きがあつて、怪に陥つたとは決して感じなかつた。幾分ヒステリー的なものこそ鏡花文学では常態の美であらうとさへ思ふのは、おそらく僕の「天性の趣味」が鏡花に近いのかも知れない。かう考へて来ると、漱石

は寧ろ趣味としては鏡花に与せぬながら、その才分と力量を認めざるを得なかつたやうに見へる。

と述べている。この春夫の評は、漱石の『The Dead Leman』の書き込みの一節、「鏡花ノ如キハ狂想デアル」と、森田草平宛書簡中の『怪異記』（明39・1）評とを混濁させてしまったものであり、明らかに誤読に陥っているが、様々な示唆に富んでいる文章である。

鏡花に与せぬ漱石の〈天性の趣味〉とは一体なる如何ものであったのか。確かに「趣味」という言葉は、漱石の人世観・文学観に関わるキー・ワードになっている。「文学は矢張り一種の勧善懲悪であり」「作者は幾分でも文学を以て世道人心に裨益した」[15]いのであると述べる漱石は、又、「本来文学なるものは、趣味の向上と云ふこと以外に目的を有たぬ」と、「趣味教育者としての文人の任務」[16]を強調する。このことは、明治三十九年の「断片」の中にも多く語られ、その一部は殆どそのまま『野分』（明40）の白井道也の「解脱と拘泥」という論文に再生されている。漱石はもともとこの『野分』を〈現代の青年に告ぐ〉という主意の下に発表したのであり、[17]それだけにそこに表われている「趣味」論、文学論は、鈴木三重吉宛書簡中の、[18]「僕は一面に於て俳諧的文学に出入すると同時に一面に於て死ぬか生きるか、命のやりとりをする様な維新の志士の如き烈しい精神で文学をやつて見たい」という、漱石の文学者としての覚悟に直接繋がっていくように思われる。

ところが、その「趣味」論は漱石の一面で、「維新の志士の如き烈しい精神」と相反する「俳諧的文学」である『草枕』では、〈非人情〉を標榜する「趣味専門」の画工を登場させる。この画工の述べる詩とは、「世間的の人情を鼓舞する様なもの」ではなく、「俗念を放棄して、しばらくでも塵界を離れた心持ちになれる詩」である。「出世間的の詩

味」が大切である。即ち、〈解脱〉した詩である。画工はこの〈詩境〉を直接に自然から吸収し少しの間でも「非人情の天地に逍遙」する為に旅に出るのである。しかも、この「非人情の天地」は画工にとって、同時に、第三者的な立場に立つこと、徒らに他人の心理作用に立ち入ったり、人事葛藤の詮議立てをしないことをも意味する。芸術的な方面からの観察を専らにするのである。とすれば、先程の『野分』の「趣味」論とこの『草枕』の「趣味」論とは若干の径庭があるように思われる。前後関係から言えば、明治三十九年の末を境に、漱石は〈非人情的趣味〉論から〈維新の志士的趣味〉論に変化した—つまり文学者としての自己確立を成し遂げたと言えそうだが、漱石も述べるように、この二つの「趣味」論を二つながらに保持しているのがこの時期の漱石であった、と捉えた方が正確なようだ。

論議を先の漱石の鏡花評に戻すと、漱石が『銀短冊』や『怪異記』に与えた、「若し、この人が解脱したなら」とか「天性の趣味の相違」とかいう言葉は、時期的には〈非人情〉的趣味論に関わってくる。漱石の鏡花評中の言葉を使って言うならば、漱石の意味する趣味のある解脱した作品というのは、作意の上からも文章の上からも〈自然〉なものということになる。この〈自然〉の意味する内容をもう少し具体的に触れるためには、漱石の鏡花評が書かれた野村伝四や森田草平宛書簡の背景を詳しく考えて見る必要がある。

漱石は『猫』を書き続けていく一方で、それとは色調の異なった『倫敦塔』『幻影の盾』『薤露行』『草枕』などを発表している。これらの作品の一ページは屁のような議論の続く『猫』の五ページ位に当たると言う[19]。又、「俳句抔作る折の考にて」文章を作るとも述べている[20]。その苦心の跡は様々な書簡から窺えるが、その自作の厚化粧に対する得意と失意のアンビバレンツに[20]比べて、他作に対する批評では一転して確乎たる指針を示している。例えば、「虚子の石棺は奇な代りにどこか不自然で嫌味がある。今の人はとかくあゝ云ふものをほめる。僕の倫敦塔をほめてくれる

のも全くその為である」[22]、或いは、「元来今の新体詩と云ふ奴は言葉許り飾つて何を云つてるのか分からないのは閉口します。あんなものより。平々凡々調で趣味のある嫌味のない事を歌ふ方が洒落て居ますよ」[23]と言う評に窺われるのは、漱石の〈自然〉の尊重である。特に漱石の心を動かしたのは伊藤左千夫の『野菊の墓』（明39）で、漱石は、「自然で、淡泊で、可哀想で、美しくて、野趣があつて結構です。あんな小説なら何百篇よんでもよろしい」[24]と左千夫に書き送り、「君の程自然も野趣もないが亡人の墓に白菊を手向けるといふ点に於て少々以て居りますから序によんで下さい」と自作の『趣味の遺伝』（明39）を薦めている。又、草平や三重吉を始めとする多くの弟子たちに「うつくしい愉快な感じがします」とこの『野菊の墓』を読むことを勧めている。そして、明治三十九年一月十日、草平に宛てた手紙の中で、「牛乳屋の主人の方が大学の講師よりも気韻があると思ふ。顔も頗る雅な顔ですよ。あんなものがかけさうでもない」と左千夫に触れた後に、先程から述べて来た『怪異記』の評が続くのである。

> 二三日前鏡花の海異記とか云ふものをよんで驚ろいた。どうも馬鹿々々しいと云ふ感より外に起らなかつた。それから彼の文章のかき方がいやに気取つて居て嫌だと云ふ感じがあつた。警句は無論沢山ある。あれをなぜもつとうまく繋げないのかと思ふ。かう感ずるが僕は鏡花に対して憎悪心も何も有して居らん寧ろ好意を以て迎へよむのである。こんなのは矢張り天性の趣味の相違でありませう。

従って、漱石の意識の上に、鏡花の『銀短冊』『怪異記』などの諸作に対置した作品として、左千夫の『野菊の墓』や己れの諸作があったのはもはや明白であろう。しかし、書く上での〈趣味〉と批評する上での〈趣味〉が必ずしも

一致していないので、漱石の鏡花評には混濁があるが、批評する上での〈趣味〉は「ホトトギス」の立場に立っていると思われる。それは先に触れた〈自然〉という言葉や、或いは「虚子は今迄の所で小説家でも何でもない然し彼の小説に対する標準で現今の小説に対する考を遠慮なく云はせると小説らしい小説はないと思つて居る。（略）彼等の注文に応ずる小説のないのは当人等自身がかゝない否かけないのでも分り切つて居る。然し世の中が鏡花をほめ風葉をほめ其他の小説家をちやほや云ふのに彼等が振り向いても見ないのは彼等が全然浚趣味か又は一見識あるかに相違ない」[25]と述べることからも説明がつくからである。それにも拘わらず、「鏡花が解脱すれば日本一の文学者であるに惜しいものだ」「僕は鏡花に対して憎悪心も何も有して居らん寧ろ好意を以て迎へよむのである」との錯綜せる心理は、結果として漱石の自作に対する自信、〈天性の趣味〉に対する自信を示していることになる。『草枕』はこのような背景の下で書かれている。それは板垣氏の述べるように、単に〈泉鏡花をまねている〉のではなく、鏡花的世界を批判的に（漱石の天性の趣味にそつて）書いたのが『草枕』なのである。『草枕』は〈常に冷かである〉[26]漱石の、鏡花の〈天性の趣味〉に対する文学的挑戦である。私は、漱石のこの前後の作品傾向、鏡花の作品に対する批評態度からそう結論づけざるを得ない。

なぜ、『草枕』は〈鏡花をまねている〉と言われるのか。私はいよいよ本題に入っていかなければならないのだが、『草枕』は鏡花の怪異小説の雛型である、先ずこれを説明することから本論を始めたい。先に私は鏡花の作品の批判の上に『草枕』は書かれたと述べたが、その結構は鏡花の怪異小説の典型的な形を踏襲している。それは〈汽車〉から始まり〈汽車〉で終わっている。〈停車場〉から始まり〈停車場〉で終わると言ってもよい。固より、『草枕』は〈停車場〉から始まっている訳ではない。しかしながら、「山路を登りながら、かう考へた」画工は、真に書かれざ

る部分で麓の〈停車場〉に着いたのである。〈停車場〉から山路を登り、そして山路を下って〈停車場〉に着くまでの空間、これがこの『草枕』の物語空間である。茶屋の婆々、寺の和尚、宿の女、古さびた沼、それらがこの空間を支えている。真に鏡花的怪異の世界である。それは、又、都会から田舎へ来た人間の異界体験譚である、と言ってもよい。ただ、『草枕』の世界が鏡花的世界と決定的に異なる所以は、作品の大部分が現実界から隔離された山中での出来事にも関わらず、結局その山の中にも現実の波が押し寄せているという認識を作品が示していることである。これは結果としてその後の漱石の歩みを象徴的に語っているのだが、作品が〈現実世界へ引きずり出された〉のである。「汽車程二十世紀の文明を代表するものはあるまい」その久一を乗せた〈汽車〉が、「吾々を山の中から引き出した」のである。『三四郎』が『草枕』の後に書かれた所以である。

（4）

鏡花は「おばけずきの謂れ少々と処女作」（明40・5）で自らを迷信家と称している。漱石が『文学論』（明40）などで語る超自然は、鏡花にとっては単なる〈文素〉として「学徒研鑽の労に価するもの」「東西文学の資料」[27]などではなく、真に〈観音力〉〈鬼神力〉と鏡花が呼ぶような〈御幣を擔ぎ〉〈信ずるもの〉であった。〈迷信〉という言葉使いに、真に時は近代でありながら、（高い聲では申されませんが）幽霊も一寸出る…[28]と書かずにいられない鏡花の錯綜せる心理が窺われるが、確かに鏡花の小説の怪異は単に怪異譚として書かれることも多いけれど、驚くほど近代的衣裳を纏っていることも見逃すべきではない。それは、鏡花が〈迷信の一例〉としてポスト強迫を語り、「迷信の深淵に陥つてゐた時代」として、「心身共にこれが為に縛られて仕舞ひ、一日一刻として安らかなることはなかつ

た。眠らうとするに、魔は我が胸に重りきて夢は千々に砕かれる。座を起たうとするに、足或は虫を踏むやうなことはありはせぬかと、流石殺生の罪が恐しくなる。こんな有様で、昼夜を分たず、徐々寝ることもなければ、起きるといふでもなく、我在りと自覚するに頗る朦朧の状態にあった」[29]と回想することからも窺うことができるように、ある心的朦朧の状態、これも〈迷信〉と称した。つまり、鏡花の怪異小説は、ある心的朦朧状態に応じて物凄さを描いているということ、恐しい事実より恐しがるという心理状態を描いているということである。錯覚・連想からも怪異に陥るのである。「要するにお化は私の感情の具体化だ」[30]と自ら言うように、このようなある精神的な変調を背後に持ちつつ、「幼ない折時々聞いた鞠唄などには随分残酷なものがあつて、蛇だの蝮だのが来て、長者の娘をどうしたとか、言ふのを今でも猶鮮明に覚えて居る」[31]という鏡花の共同体的な幻想—土俗的文化に対する共感性—が具顕化されたもの、それが鏡花の言う〈迷信〉であり怪異小説であったということになる。

土俗的文化に対する共感性と言っても、鏡花の怪異小説が必ずこの〈感情〉に裏打ちされていると言うのではない。怪異が深山幽谷のみに現われるのではないからだ。鏡花自ら「いつも誰かから「君お化を出すならば、出来るだけ深山幽谷の森厳なる風物の中へのみ出す方がよかろう、何も東京の真中の而も三坪か四坪の底へ出すには当るまい」と言はれた事がある。が然し私は成るべくなら、お江戸の真中電車の鈴の聞える所へ出したいと思ふ」[32]と述べているように、怪異が心理的なものであり、「自然主義も好し、ロマンチックも悪くは無い、表象主義でも無論構はぬ、要は只渾然たる作品を得たい事だ、完全なる作品に接したい事である」との「予の態度」[34]がある限り、怪異は近代的なビルディングの中にも現われるのであり（例えば『開扉一妖帖』昭8・7）、それだけに怪異小説は様々な形態をとらざるを得ない。ただその中でも、伝説や口碑に支えられた〈感情〉や想像が具現化された作品が、鏡花的怪異小説

の典型であると言ってよいかと思われる。

鏡花の怪異小説の方法を説明するために、それぞれの時期の代表作である『高野聖』（明33・2）『歌行燈』（明43・1）『眉かくしの霊』（大13・5）に触れて見たい。固より『歌行燈』は怪異小説ではない。ないが、怪異小説的方法で書かれた作品ということで考察の対象にする。

地方が小説の舞台となることが多い紀行文学は、『万葉集』などの歌集、或いは『土佐日記』などの日記文学にその源流を発するであろうが、特に江戸時代の『おくの細道』を始めとする紀行文・俳文、『東海道中膝栗毛』、それに各地の「名所図会」などがその代表と言うことができる。明治に入っても、先に触れた宮崎湖処子や幸田露伴、そして田山花袋の諸作がある。文学的な要素は少ないが野崎左文の『日本名勝地誌』や志賀重昂の『日本風景論』などもあり、それらの紀行文は、旅中における作者の感慨に色彩られながらも、静かな自然そのもの、或いはその中に平和に息吐く山村の消息を伝えるもので、その月並みな美文調から脱し、「事物を正しく見ることを学ぼう」という姿勢を持った時に、新しい自然主義文学が始まったと言える。鏡花の典型的な怪異小説も、この紀行文の体裁を取っている。ただ、その関心は地方の「事物を正しく見る」ことになく、柳田国男の『遠野物語』（明43）に見るような地方の〈奇聞〉に遭遇することにあった。それは都から田舎へ来た男の異界体験譚であった。東京から田舎の停車場までが現実界で、停車場を一歩離れると魔界が始まる、この他界意識が鏡花の怪異小説の根底にある。

〈新橋〉を発った〈汽車〉の中で〈私〉と知り合った『高野聖』の〈旅僧〉は、〈私〉に「新しい世界」を齎してくれたのだが、それは三四郎の体験したような「現実世界」ではなかった。

敦賀で悚毛の立つほど煩はしいのは宿引の悪弊で、其日も期したる如く、汽車を下りると停車場の出口から町端へかけて招きの提灯、印傘の提を築き、潜抜ける隙もあらなく旅人を取囲んで、手ン手に喧しく己が家号を呼立てる、中にも烈しいのは、素早く手荷物を引手繰つて、へい難有う様で、を喰はす、

この都会の延長のような停車場の喧噪を後にした二人はとある旅籠に着く。

雪は小止なく、今は雨も交らず乾いた軽いのがさら〳〵と面を打ち、宵ながら門を鎖した敦賀の通はひつそりして一条二条縦横に、辻の角は広々と、白く積つた中を、道の程八町ばかりで、唯ある軒下に辿り着いたのが名指の香取屋。

床にも座敷にも飾りといつては無いが、柱立の見事な、畳の堅い、爐の大いなる、自在鍵の鯉は鱗が黄金造であるかと思はるゝ艶を持つた、素ばらしい竈を二ツ並べて一斗飯は焚けさうな目覚しい釜の懸つた古家で。

僧の懺悔話はこの香取屋の床の中で始まるのだが、喧噪の現世〈停車場〉を離れた二人の辿る雪道や香取屋のたたずまいが、既に「諸国を行脚なすつた内のおもしろい談」を語るに相応しい舞台となっている。

この『高野聖』での〈近代〉の相貌は、この〈停車場〉と、この物語の冒頭の一句〈参謀本部編纂の地図〉とに端的に表わされている。特にこの〈参謀本部編纂の地図〉云々の一節をこの物語の冒頭に据えたことには、僧の語る懺悔話の時間的推移からいって〈七〉に当たる部分（『高野聖』は二十六に分けられ、冒頭の部分は七と一致する）が

冒頭に来る必然性はないので、鏡花の深い配慮が示されていると思われる。(34)

参謀本部編纂の地図を又繰開いて見るでもなからう、と思つたけれども、余りの道ぢやから、手を触るさへ暑くるしい、旅の法衣の袖をかゝげて、表紙を附けた折本になつてるのを引張り出した。飛驒から信州へ越える深山の間道で、丁度立休らはうといふ一本の樹立も無い、右も左も山ばかりぢや、手を伸ばすと達きさうな峰があると、其の峰へ峰が乗り、巓が被さつて、飛ぶ鳥も見えず、雲の形も見えぬ。道と空との間に唯一人我ばかり、凡そ正午と覚しい極熱の太陽の色も白いほどに冴え返つた光線を、深々と戴いた一重の檜笠に凌いで、恁う図面を見た。

「正午と覚しい極熱の太陽」の下、「丁度立休らはうといふ一本の樹立も無い」切立った山狭いの間道は、確かに〈参謀本部の絵図面〉を開いて見ても、「何矢張道は同一で聞いたにも見たのにも変はない」ので、「心遣りにも何にもなら」ないのである。「固より歴とした図面というて、描いてある道は唯栗の毬の上へ赤い筋が引張つてあるばかり」で、「難儀さも、蛇も、毛虫も、鳥の卵も、草いきれも、記してある筈はない」のである。この〈参謀本部の絵図面〉という最先端の〈近代〉が無化されている状態、その自ら増幅する自然に対して、旅僧は「誠に済みませぬがお通しなすつて下さりまし、成たけお午睡の邪魔になりませぬやうに密と通行いたしまする」と、「じり〳〵する地に両手をついて」「「我折れ染々と頼」まなければならないのである。しかもこの間道は異界のとばロに過ぎず、魔の女が住む一つ屋に至るためには、更に「大森林」を通過しなければならない。

今度は蛇のかはりに蟹が歩きさうで草鞋が冷えた。暫くすると暗くなつた、杉、松、榎と処々見分けが出来るばかりに遠い処から幽に日の光の射すあたりでは、土の色が皆黒い。中には光線が森を射通す工合であらう、青だの、赤だの、ひだが入つて美しい処があつた。

僧が入口で見透した「大森林」はこの様な変哲もない姿で現われている。それは〈水彩画家〉の眼で捉えた自然と大差ないであろう。しかしその「大森林」に一歩踏み入れた途端、樹の枝からぽたりと笠の上へ落ちたものがある。

この恐しい山蛭は神代の古から此処に屯をして居て、人の来るのを待ちつけて、永い久しい間に何の位何斛かの血を吸ふと、其処でこの虫の望が叶ふ、其の時はありつたけの蛭が不残吸つただけの人間の血を吐出すと、其がために土がとけて山一ツ一面に血と泥との大沼にかはるであらう、其と同時に此処に日の光を遮つて昼もなほ暗い大木が切々に一ツ一ツ蛭になつて了ふのに相違ない（略）。凡そ人間が滅びるのは、地球の薄皮が破れて空から火が降るのでもなければ、大海が押被さるのでもない、飛騨国の樹林が蛭になるのが最初で、しまひには皆血と泥の中に筋の黒い虫が泳ぐ、其が代がはりの世界であらう

魔界へ至る試練としての「大森林」、隧道を抜けたようにそこを出ると、「遙に一輪のかすれた月」が拝まれる。「あたりの山では処々茅蜩殿、血と泥の大沼にならうといふ森を控へて鳴いて居る、日は斜、渓底はもう暗い」。へたそがれ〉が近いのである。旅僧は魔界に踏み入ったことになる。「一間ばかりの土橋」を渡ると一軒の山家の前。この「一

輪のかすれた月」や「日は斜」や「土橋」には鏡花の用意が行届いている。それは魔界の顕示のための舞台装置なのであり、〈たそがれの味〉なのである。鏡花はそれを次のように述べる。

> たそがれは、夜の色ではない、暗の色でもない。と云つて、昼の光、光明の感じばかりでもない。昼から夜に入る刹那の世界、光から暗へ入る刹那の境、そこにたそがれの世界があるのではありますまいか。
>
> （「たそがれの味」明41・3）

この「たそがれ趣味」「東雲趣味」は単に夜と昼との関係の上ばかりでなく、「宇宙間あらゆる物事の上」にあると説く鏡花は、この「一種中間の味ひ」を世の中の人に伝えたいと言う。真に『高野聖』の魔界はこの「たそがれ趣味」の上に顕示されている。

ところで鏡花の描いた「大森林」は〈水彩画家〉の見た森林と様相を異にしている。〈水彩画家〉の見た森林（自然）とは、例えば独歩の『武蔵野』（明31）に描かれた森林である。

> 「朝、空曇り風死す、冷霧寒露、虫声しげし、天地の心なほ目さめぬが如し」「秋天拭ふが如し、木葉火の如くかゞやく」「月明かに林影黒し」「午後林を訪ふ。林の奥に座して四顧し、傾聴し、睇視し、黙想す」「天晴れ、風清く、露冷やかなり。満目黄葉の中緑樹を雑ゆ。小鳥梢に囀ず。一路人影なし。独り歩み黙思口吟し、足にまかせて近郊をめぐる」

独歩の逍遥した「武蔵野」は森というより林で、「則ち木は重に楢の類で冬は悉く落葉し、春は滴る計りの新緑萌え出づる其変化が秩父嶺以東十数里の野一斉に行はれて、春夏秋冬を通じ霞に雨に月に風に霧に時雨に雪に、緑蔭に紅葉に、様々の光景を呈する其妙は一寸西国地方又た東北の者には解し兼ねるのである」と述べる独歩には、「林といへば重に松林のみが日本の文学美術の上に認められて居て」、「元来日本人はこれまで楢の類の落葉林の美を余り知らなかつた様である」との認識がある。独歩にこのような「落葉林の美」を解するに至らしめたのは、先に引用した〈林の奥に座して四顧し、傾聴し、瞰視し、黙想す〉の一節で明らかな如く、二葉亭四迷の『あひゞき』(明21)に負う処が大きい。「鳥の羽音、囀る声。風のそよぐ、鳴る、うそぶく、叫ぶ声。叢の蔭、林の奥にすだく虫の音。空車荷車の林を廻り、坂を下り、野路を横ぎる響。蹄で落葉を蹴散らす音」など、刻々と変化する自然の妙を文章で「スケッチ」すること、それがこの『武蔵野』の主意であった。このように、白日の光の下で〈水彩画家〉の目で以て「スケッチ」された「森林」は、あるがままの姿として小説の中に再現されるけれど、たとえ〈木葉火の如くかゞやく〉と描写されていても、自然自身が〈火の如く〉自己増殖を始める訳ではない。それは飽くまで〈四顧し、傾聴し、瞰視し、黙想す〉る〈水彩画家〉の〈観念〉の反映として静止しているものであった。鏡花の〈森林〉(自然)は、このような〈水彩画家〉個人の「詩趣」や「美感」や「自己の生のありよう」を見る鏡として捉えられてはいない。作者の〈観念〉の道具として使われている〈自然〉は『高野聖』にはないのである。鏡花の「大森林」は自己増殖する「魔術の場」[35]として顕示される。

〈魔界〉としての「森林」が自己変容を始めると言っても、それはマニエリスム的な歪みが森林に生ずるという意

味ではない。寧ろその変容の予感は人間の側に醸成される。〈水彩画家〉の〈観念〉とはまた違う、ある〈現実〉側の認識が色濃く反映されている、と言ってもよい。柳田国男が『遠野物語』や『山の人生』（大14）で仮説化したように、ある共同体の間にそれから疎外された別の共同体（隠れ里）の存在が意識された時に、彼らの視める「森林」は〈魔界〉の相貌を帯びざるを得ないのである。『高野聖』の旅僧もこのような「魔界」の存在を信ずる人間だったのである。〈参謀本部の絵図面〉が既に無化されていると気づいた時、彼が「山の霊」に額づいた所以である。

「魔界」は何もこのような「森林」の奥だけに息吐いているのではない。旅僧の泊った香取屋が既に町の中の〈異界〉であったように、二つの世界を繋ぐ、〈一種中間の世界、一種中間の味ひ〉を設定し得る時に怪異は出現するのである。

宮重大根のふとしく立てし宮柱は、ふろふきの熱田の神のみそなはす、七里のわたし浪ゆたかにして、来往の渡船離なく桑名につきたる悦びのあまり……と口誦むやうに独言の、膝栗毛五篇の上の読初め、霜月十日あまりの初夜。中空は冴切つて、星が水垢離取りさうな月明に、踏切の桟橋を渡る影高く、灯ちら〳〵と目の下に、遠近の樹立の骨ばかりなのを視めながら、桑名の停車場へ下りた旅客がある。（『歌行燈』の冒頭）

木曽街道、奈良井の駅は、中央線起点、飯田町より一五八哩二、海抜三二〇〇尺、と言出すより、膝栗毛を思ふ方が手取早く行旅の情を催させる。こゝは彌次郎兵衛、喜多八が、とぼ〳〵と鳥居峠を越すと、日も西の山の端に傾きければ、両側の旅籠屋より、女ども立出でて、もし〳〵お泊りぢやござんしないか、お風呂も湧いて居づ

に、お泊りな〳〵（略）。…と思ふと、ふと此処で泊りたく成つた。停車場を、もう汽車が出ようとする間際だつたと言ふのである。

（『眉かくしの霊』の冒頭）

特にそれを勘案してこの二つの作品を考察の対象としたのではないが、この『膝栗毛』と鏡花との関係は作品の構造を考える上で極めて重要である。鏡花は「何篇でも読んで飽きないと云へば、外のものもあきないけれど、幾ら繰返してもイヤにならなくて、どんなに読んでも頭痛のする時でも、快い気持になるのは、膝栗毛です」[36]と言うほど『膝栗毛』を愛読し、又、笹川臨風を弥次さん、己れを北多八に擬して名を呼び合い、手紙のやりとりをしている。この『膝栗毛』のパロディと呼んでもいい冒頭の一節は、単にこのような鏡花の江戸文学からの影響を指摘できるのみならず、更に小説の方法としてかなり意識的な設定であったと考えることもできる。物語の内部で、登場人物の性格に滑稽本的な側面が賦与されていると共に、作品の外形的枠組にこの『膝栗毛』が重要な影を落としている、と言ってもよい。外形的な枠組とは、物見遊山の旅行者に付与された視点ということである。つまり、怪異が怪異であるためには（或いはその土地の風俗が新しい相貌を帯びるためには）、その土地の者でない「旅人」の眼が是非必要だ。旅人に顕現された風俗がその土地の人間にとって生活そのものである限り、怪異への予兆はあっても（古人の体験譚として伝えられ、禁忌として避けたり、逆に全く無視することはあっても）、怪異として眼前するものではありえないのである。特に東京から来た旅人という外形的な枠組は、鏡花の「怪異もの」（語りもの）に欠かせない設定で、それが〈時世なれば〉、近代的衣裳を纏ってその旅は〈汽車〉で始められなければならないのである。そして、〈停車場〉までが〈現実〉（実像）で、枠の中の世界が〈影〉（異界）なのか、それとも鏡花にとって〈影〉そのものが〈実

像〉なのか、孰れにしても、両世界の並存、「一種中間の世界」、これが鏡花の怪異小説の世界である。

先に触れた『高野聖』の香取屋がそうだった如く、停車場から宿屋までの道は「異界」への通路でもあった。『歌行燈』は特に怪異小説とは言えないけれども、この「異界」への通路が、朦朧とした夜の隈の中、月光に照らされ〈糸のやう〉に浮び上がる。

「湊屋だえ、」「おいよ。」で、二台、月に提灯の灯黄色に、広場の端へ駈込むと…石高踏をがた〳〵しながら、板塀の小路、土塀の辻、径路を縫ふと見えて、寂しい処幾曲り。やがて二階屋が建続き、町幅が糸のやう、月の光を扉で覆うて、両側の暗い軒に、掛行燈が疎に白く、枯柳に星が乱れて、壁の蒼いのが処々。長い通りの突当りには、火の見の階子が、遠山の霧を破つて、半鐘の形活けるが如し。(略)寂しい新地へ差掛つた。轅の下に流るゝ道は、細き水銀の川の如く、柱の黒い家の状、恰も獺が祭禮をして、白張の地口行燈を掛連ねた、鉄橋を渡るやうである。

そして、その新地に「たゞ影法師のやうにイむのがあつた」。今は門附けに落ちぶれた恩地喜多八である。更に、「影か、影か、阿媽、真個の按摩か、影法師か」、宗山の〈影〉を負った按摩の出現である。鰒鈍屋と湊屋とで別々に進行していた物語が結末で一つになる。

小夜更けぬ。町凍てぬ。何処としもなく虚空に笛の聞えた時、恩地喜多八は唯一人、湊屋の軒の蔭に、姿蒼く、

影を濃く立つて謡ふと、月が棟高く廂を照らして、渠の面に、扇のやうな光を投げた。舞の扇と、うら表に、其処でぴたりと合ふのである。

〈うら表〉にぴたりと合ったのは、喜多八の謡いとお三重の舞いだけではない。「「背を貸せ、宗山。」と言ふとともに、恩地喜多八は疲れた状して、先刻から其の据に、大きく何やら踞まつた、形のない、ものの影を、腰掛くるやう、取つて引敷くが如くにした」。この一節で、〈影〉が〈影〉を〈腰掛くるやう、取つて引敷く〉ことによって、喜多八に対する宗山の恨みが解消されたことを示すとともに、作品世界そのものが一瞬のうちに二つの〈影〉の重なりのままに凝縮されるかのようだ。(37)

『眉かくしの霊』では『歌行燈』ほどその異界への道は鮮かではない。だが、境賛吉も古い旅籠屋を訪ねた。

旅のあはれを味はうと、硝子張の旅館一二軒を、故と避けて、軒に山駕籠と干菜を釣し、土間の竈で、割木の火を焚く、侘しさうな旅籠屋を烏のやうに覗込み、黒き外套で、御免と、入ると、頬冠をした親父が其の竈の下を焚いて居る。框がだゝ広く、爐が大きく、煤けた天井に八間行燈の掛つたのは、山駕籠と対の註文通り。階子の下の暗い帳場に、坊主頭は面白い。

〈異界〉への外的条件は整った。雪の降る中、「さら〳〵さら〳〵と水の音が響いて聞える」。この伏線があり、この水音が境賛吉の神経を脅かす限り、桔梗ヶ池の奥様に間違えられて鉄砲で撃たれ、雪を枕に谷川の枯水の上に倒れ

たお艶が、湯殿を通って怪異として出現するのは予定された出来事と言わねばならない。

（5）

『高野聖』『歌行燈』『眉かくしの霊』などの怪異小説的作品の外枠として、上述したような部会と田舎を繋ぐ〈汽車〉の存在を無視する訳にはいかない。田舎の〈停車場〉は魔界と人間界の接点になるが、そもそも鏡花に、〈近代〉の占めている部分は単なる線に過ぎないとの認識があるかぎり、これとても物理的な腑分けに過ぎないとも言える。

『高野聖』でそうだったように、新道が出来ることによってかつて栄えていた旧道が魔界になることがある。旅行者によって生計を立てていた街道筋の人々の生活は、その街道の興隆に深く関わっている。だから〈汽車〉の出現は旅そのものの形態を変えただけではなく、このような人々の生活を根底から覆した。

峠で力餅を売りました、三四軒茶屋旅籠のございました、あの広場な、……俗に猿ヶ馬場——以前上下の旅人で昌りました時分には、何が故に、猿ヶ馬場だか、頓と人力車の置場のやうでござりましたに、御存じの汽車が、此の裾を通るやうになりましてからは、富山の薬売、城端のせり呉服も、碌に越さなくなりまして、年一年、其の寂れ方と云ふものは……それこそ又、猿どもが寄合場になつたでございます。

（「星女郎」明41・11）

このような、「峠越の此の山路や、以前も旧道で、余り道中の無かつた処を、汽車が通じてからは、殆ど廃駅に成つて、猪も狼も又戻つたと言はれる」（「貴夫人」明44・10）自然空間をたどる物好きな旅人が自ら怪異に遭遇するのは（或いは怪異と錯覚するのは）極めて当然である。それだけにこの〈汽車〉（停車場）という外枠は怪異小説においては重要な構成要素と言わねばならない。ただ、この〈近代〉そのものの〈停車場〉だとて、新停車場が出来れば元の狐狸の住処とならざるを得ない。旧停車場跡の一つ家に「何か珍しいことを話してくれませんか」と訪ねてくる都会の男もいるのである（『二世の契』明36・1）から、この〈停車場〉もまやかしの〈近代〉に過ぎないと言えようが、異界へのとばロであることは認めてよいように思われる。

そして、この怪異小説的手法は特に大正時代以降の作品の著しい特徴で、それが同時に〈語り〉の手法をとっている場合も多い。作品によって濃淡はあるけれど、例えば、『魔法饅』（大3・1）『革鞄の怪』（大3・2）『浮舟』（大5・4）『柏奇譚』（大5・5～6）『峰茶屋心中』（大6・4）『唄立山心中一曲』（大9・12）『龍膽と撫子』（大11・8～12・1）『みさごの鮨』（大12・1）『鷭狩』（大12・1）『鎧』（大14・2）『隣の糸』（大15・4）『河伯令嬢』（昭2・4～5）『山海評判記』（昭4・7～11）『神鷺之巻』（昭8・1）『燈明之巻』（昭8・1）などがそうである。これらの作品は、外的な枠として田舎の停車場（或いは更に停車場から古い旅籠へ）に着いた東京からの旅人の異界体験譚という形をとり、そしてその土地の、例えば、明神、摩耶夫人、弁財天、白山の神などの「神社仏閣」、「名所古蹟」などの訪問が物語の核や発端となる場合が多い。又、〈汽車〉が田舎に着く前に車中で幻視に襲われる場合もある（例えば、『雪霊記事』『雪霊続記』ともに大10・4、『銀鼎』大10・7、『続銀鼎』大10・8、など）し、赤冒や乗務員を切っ掛けとして物語が始まる場合もある（例えば、『やどり木』明35・8、『紅雪録』明37・3、『続紅雪録』

明37・4、など)。

大正以降に特にこのような怪異的な物語が多いのは、前章で触れたように、風俗小説を生み出す発条としての新たなモデルが現われなかったことにもよろうが(鏡花は水上滝太郎との関係などから大阪や京都を旅行しているが、その体験を基にした『楊柳歌』明43・4、6、『祇園物語』明44・7、『紫障子』大8・3～4、『白花の朝顔』昭7・4、など、新たな風俗小説としての〈祇園もの〉が十分成功しているとは思われない)、何よりも、母の墓の改葬を切っ掛けとして実現した故郷再訪[38]や、他の理由に拠る大きな旅を経験したこと[39]が決定的だったように思われる。それは恰も明治四十二年十一月の伊勢・名古屋方面への講演旅行と翌年一月発表の『歌行燈』との関係に似ている。鏡花の小説の基本構想に決定的な位置を占めるとは言わないが、前章でも述べた如くイメージの源泉としての〈事実〉の重要さはやはり指摘してもよいだろう。

この〈事実〉と鏡花の性癖が渾然となった時作品は生まれる。性癖とは、先に触れた〈迷信家〉(「おばけずきのいはれ少々と処女作」)ということだが、『由縁の女』の礼吉の次のような姿は鏡花そのものだったのだろう。

> 礼吉が弱虫の信心家なので――友人たちが旅行すると、土産に贈る火伏、疫除、病気、蛇除、厳なるは雷除、優しいのは諸人愛けうの御守。伊勢の大廟を初めとして、南都興福寺金堂の御本尊、清水寺の観世音、住吉の歌の神、水天宮、金毘羅様、厳島の弁財天、太宰府の梅の花、肥後本妙寺の清正公。尾張に八剣熱田の宮、東国には下総両宮、下野の本宮、二荒山虫除の御守、北に白山比咩神社。……宮、社、御寺の仏、神の名の、字も尚ほ像のやうである。

鏡花のこのような信心深さは、寺が多い金沢という町自体の雰囲気や父親からの影響によるであろうが、「年譜」にある〈明治十七年六月、父にともなはれて、石川郡松任、成の摩耶夫人に詣づ。逕の流に合歓の花咲き、池に杜若紫なり。なき母を思ひ慕ふ念いよ〳〵深し〉の記述のように、亡母憧憬と摩耶夫人信仰の重なりのうちに強められた。『無憂樹』（明39・6）『峰茶屋心中』『夫人利生記』（大13・7）などにその跡が顕著である。そのような〈信心家〉の鏡花が、旅で「神社仏閣」を訪ねるのは当然で、しかもその「神社仏閣」の参詣が〈物語〉の核や発端となるのである。ここに鏡花の一つの小説の方法が示されている。この小説の方法は確かに大正時代以降の小説に顕著に表われているのだが、明治三十二年八月下旬の会津旅行によって参詣した宇賀神社の白虎隊の像から、『弓取町人』（明33・1）や『白羽箭』（明36・11）を生み出したように、かなり早い時期からの手法でもあった。

この種の怪異小説は言わば都会から来た男と土地祇との交感を描いていることになるのだが、鏡花の小説の中の〈汽車〉は、このような異界の相貌を垣間見せるだけでなく、勿論〈近代〉の一断面をも露呈させる。ただ、「小サイ、日本勝ツ、大イ、脳髄。大イ、ロスキイ負ける、小サイ脳髄」（「外国軍事通信員」明37・7）といった日露戦争下の乗客風景を示したり、「左右の客を見まはしたけれども、席を譲つて立つものはなかつた。娘の容子は、はじめから、聊かも可憐でなかつたから。あはれ、うまれつきではない。渠は此の頃の試験に、一番で及第した所為である」（「青切符」明35・5）といった、直接時代を諷したりする作品は余り多くなく、寧ろ、〈停車場〉によって開かれた「新開地」を舞台に、旧弊な土地の人間（その上に立つ為政者と更にそれを牛耳っている町の金権家たち）と、何らかの理由（嫁入りや保養など）で都会から移り住んで来た者との間の活劇という形をとる場合が多い。『起誓文』（明35・11）『舞の袖』（明36・4）『柳小島』（明37・9）『少年行』（明38・7）『頬白鳥』（明41・4）『柳の横町』（大8・5〜

7）などがそうである。又、その「新開地」が新風俗としての「海水浴場」となる場合も多い。『胡蝶之曲』（明38・10）『春昼』（明39・11）『春昼後刻』（明39・12）『色暦』（明43・10）『桜貝』（大4・1）『磯あそび』（大12・3）などで、やはり都会から来た人間達の眼で以て新たなる世界が描かれている。前者の場合、田舎といっても町と隣接した「新開地」だけに、怪異小説の舞台としての田舎とは様相を異にしていて、第一章で述べたやうな〈風俗小説〉の構図のアナロジーとして描かれる。後者の場合、場所が海岸で、特に「年譜」に「七月の末より九月上旬まで、逗子桜山街道の一軒家にあり。胃腸を病めるなり。すゞ台所を手伝ふ」（明35年）「七月、ます〳〵健康を害ひ、静養のため、逗子、田越に借家。一夏の仮すまひ、やがて四年越の長きに亙れり。殆ど、粥と、じやが薯を食するのみ」（明39年）と記すように「逗子」を舞台にとることが多いので、海の怪異が出現する契機となった。だから近代的な相貌を帯びるといっても前述してきた怪異小説と根本的に異なることはない。ただ、孰れにしても「新開地」としての〈停車場〉が微妙に意識されているのである。例えば『春昼』の次ぎのような一節である。

「大分町の方が賑ひますな。」
「祭礼でもありますか。」
「これは停車場近くにいらつしやると承りましたに、つい御近所でございます。停車場の新築聞き。」
如何にも一月ばかり以前から取沙汰した今日は当日。規模を大きく、建直した落成式、停車場に舞台がかゝる、東京から俳優が来る、村のものの茶番がある、餅を撒く、昨夜も夜通し騒いで居て、今朝来がけの人通りも、よけて通るばかりであつたに、はたと忘れて居たらしい。

岩殿寺から見れば〈停車場〉は既に「町の方」に当たる訳だが、この「規模を大きく、建直した落成式」での村人の喧噪をよそに、「散策子」と玉脇みをとの交渉が始まる。みをを恋うる青年のドッペルゲンガー体験やみをの自己存在感喪失感・外界疎隔感[40]は、このような〈停車場〉の喧噪の中で一層鮮かに浮かび上がる。又、諸国を遊行する角兵衛獅子なればこそこの「町の方」に与しない訳で、みをの「ことづけ」を獅子頭に封じたまま溺れ死ぬのも当然である。この三人の死が少しも「町の方」に意味をなさず、それだけに〈停車場〉の落成式とは無縁な人間たちの感応の物語が屹立する。次の一条で二つの世界に与えた鏡花の意味は明白である。

ハヤ二三人駈けて来たが、いづれも高聲の大笑ひ、「馬鹿な奴だ。」「馬鹿野郎。」ポク〳〵と来た巡査に、散策子が、縋りつくやうにして、一言いふと、「角兵衛が、はゝゝ、然うぢやさうで。」

死骸は其の日終日見当らなかつたが、翌日しら〳〵あけの引潮に、去年の夏、庵室の客が溺れたとおなじ鳴鶴ケ岬の岩に上つた時は二人であつた。顔が玉のやうな乳房にくッついて、緋母衣がびつしより、其雪の腕にからんで、一人は美にして艶であつた。玉脇の妻は霊魂の行方が分つたのであらう。

（「春昼後刻」）

（6）

今まで指摘して来たのは、怪異小説を始めとする鏡花の小説における、枠としての〈汽車〉（停車場）の持つ意味の重要性なのだが、或いは、そういう外在的な小説の方法の指摘より、小説の内部における〈汽車〉の〈影〉を指摘する方がより本質的なことであるかも知れない。初めて〈汽車〉を見た人間の抱くある種の畏れに通ずるもの（それ

だけに明治の人々の意識の層に沈澱しているもの）と思われるが、その〈影〉とは、〈汽車〉の持つ物理的な破壊力とその形態からくる連想である。〈汽車〉の持つ破壊力は、明治の人間に〈轢死〉という甚だ〈近代的な死〉を齎した。又、その形態は、〈蛇〉の持つ不気味さをこの〈汽車〉に付与した。この〈蛇〉と〈死〉との影を持った存在、これが鏡花の小説の内部における〈汽車〉のイメージである。

前節で触れた『春昼』なども不完全な形でそれが表われているが、『神鑿』（明42・9）はそんな〈汽車〉のイメージが見事に形象化されている作品である。

> 熟と視詰めて、茫乎すると、並べた寝床の、家内の枕の両傍へ、する〳〵と草が生えて、短いのが見る〳〵伸びると、蔽ひかゝつて、萱とも薄とも蘆とも分らず……其の中へ掻巻がスーと消える、と大な蛇がのたりと寝て、私の方へ謙首を擡げた。ぐつたりして手足を働かす元気もない。首を締めて殺さば殺せ、で這出すやうに頭を突附けると、真黒に成つて小山のやうな機関車が、すゞずと天窓の上を曳いて通ると、柔いものが乗つたやうな気持で、胸がふは〳〵と浮上つて、反身に手足をだらりと下げて、自分の身体が天井へ附着く、と思ふとはつと目が覚める、……夜は未だ明けないのです。

これは、飛彈の温泉に遊山に来た〈都人〉の香村雪技が妻浦子とはぐれ（実は城の天守に住む土地祇の魔ものに攫われたのである）、その安否を案じながら一夜を明かす場面である。妻の死を恐れる雪技の不安定な神経が、〈蛇〉→〈汽車〉→〈死〉という連想を起こさせたのである。ただ私にはこの場面における、連想の端緒である〈蛇〉の意味が未

だ十分理解できない。

鏡花の作品における〈蛇〉は、『蛇くひ』（明31・3、執筆は更に遡り、最も初期に属する作品であると思われる）『春昼』『尼ヶ紅』（明42・2、4）『南地心中』（明45・1）『絵本の春』（大15・1）などでは重要な構成要素となり、或いは、他の様々な作品の中にも、そのイメージによる比喩や連想が散見する。それは鏡花の作品世界を内部から支えるイメージの核として存在しており、他の同じような〈水〉とか〈火〉とか〈鳥〉とかいったものと一所に、改めて次章以下で検討していかなければならないので、今はこの章の主題である〈汽車〉との関係を指摘するに止める。ただ、一章との関わりで言えば、この〈蛇〉↑↓〈汽車〉という連想は鏡花の〈姦通意識〉と微妙に繋っているようだ。それらは単に病的な神経ゆえの連想に止まらず、ある禁忌を破るものと、[41] そして禁忌を犯した者を処罰するもの、といった矛盾した両面を持っている。それは〈汽車〉によって引き起される深層心理で、或いは〈蛇〉に関係ないのかも知れない。一応議論をこの章の主題である〈汽車〉に戻して〈姦通意識〉との関わりを探っていくことにする。例えば、『沼夫人』（明41・6）である。

> 汽車が二三度上下した。此の汽車だが…果しの知れない暗闇の広野——迚も爾時の心持が、隅々まで人間の手の行届いた田圃とは思はれない。野原か、底知れぬ穴の中途——其の頼りなさも、汽車の通るのが、人里に近くつて嬉しかつた。其が——後には可悪い偉大な獣が、焔を吹いて唸つて来るか、と身震をするまでに、成つて了つた。
>
> （略）

老へて見れば怪しい。はじめから其の覚悟をすれば、何も冷え通るまで畦に踞んでるにも当らず。不断見れば掌ほどの、あの踏切田圃を、何に血迷つてたんだか、正気では分りません。平時の幻と言ひ、をかしなものに弄ばれてでも居たかと思ふ…尤も其の堪へられない水の中でも、時々変に恍惚となると、何故か雲にでも乗せられたやうな気がする、其時は、あの人と然うしているのが嬉しかつた。畢竟ずるに、言訳沢山の恋かも知れん。其の罰です。後は御存じの通り、空を飛ぶやうな心持ちで、足も地につかず、夢中で手を曳合つて駈出した処を、阿と云ふ間もなく、終汽車で刎飛ばされた。

少し長い引用になったが、小松原立二の姦通意識と〈汽車〉との関係が、〈水女郎譚〉を背景に鮮かに示されている。改めて敷衍する必要もないけれど、出水に会って〈果しの知れない暗闇の広野〉である田圃に立ち迷った二人にとって、最初、〈人里〉を通る〈汽車〉は近代そのものとしてポジティブな相貌を見せるが、「最う恁う夜も遅くなつては、何事もなく無事に家に帰るとして、唯二人で今までなんだから、女中はじめ変に思はう。特に出征中の軍人の夫人だ。然うでもない、世間ぢや余計な風説をして居る折からだから憂慮はしい」との意識が二人にある限り、後に〈汽車〉は〈可悪い偉大な獣〉に変わらざるを得ない。その〈終汽車に刎飛ばされた〉ことを、立二自ら「畢竟ずるに、言訳沢山の恋かも知れん。其の罰です」と捉えている。確かに、人妻を恋うる禁忌を犯した人間に対する、処罰としての〈汽車〉であり、その〈汽車〉は〈俗世〉そのものでもあろうが、傷癒えて後で回想する立二に（更に、二人の起こした事件を見る俗世の人間の側に）、〈或婦人と心中しようとした男〉〈鉄道往生を為損なつた〉男との意識があるところを考え合せると、一概にそうとばかり言えない。つまり、事実は〈刎飛ばされた〉―〈汽車〉が〈世間〉

に代って姦通を犯した（犯しつつある）男女に鉄槌を下したのだが、二人の恋を永遠に封じ込めるために自ら進んで〈汽車〉に飛び込んだ、と考えられなくもないと言うのである。引用した個所に「其の堪へられない水の中でも、時々変に恍惚となると、何故か雲にでも乗せられたやうな気がする」とあるが、この立二の感覚は、単に恋する人妻と一所に居ることから来る嬉しさによって生じるのではなく、民俗譚にあるような水女郎との感応が背後にあるのである。立二には「何時頃からかは能く分らんが、床に入つて、可心持に、すつと足を伸す、背が浮いて、他愛なく恁う、其の華胥の国とか云ふ、其処へだ——引入れらさうになると、（略）。何でも、すつと陽炎が絡る形に、其の水の増す内が、何とも言へない可い心地で、自分の背中か、其の小兒の脚か、其に連れて雲を踏むらしく躍上ると、土手の上で、—此処が可訝しい—足の白い、綺麗な褄をしつとりと、水とすれ〳〵に内端に掻込んで、一人美人が行む、と其と自分が並ぶんで……此処まで来ると最う恍惚……」という夢体験があり、現実界の夫人の「薄り路へ被つた水を踏んで、其の濡色へ真白に映つて、蹴出し褄の搦んだのが、私と並んで立つた姿」が、そのいつも見る夢に重なり、そしてそのゆえに、「蒼沼の水は可恐しい、人をして不倫の恋をなさしむるか」という意識に至る。〈轢死〉とは、二人をそのような夢の世界（民俗譚の世界）に永遠に重ねる方便でもあるのだから、〈汽車〉の相貌は錯綜せざるを得ないだろう。

この姦通意識を背後に持った錯綜せる〈汽車〉の相貌が、更にアナーキーな呪詛を帯びたのが、『風流線』（明36・10～37・3）『続風流線』（明37・5～10）の世界である。北陸線敷設の技師水上規矩夫の怨恨はその故郷〈金沢〉に向けられた。〈金沢〉は呪詛われたのである。

水上は、安からざる色を表し、恥ぢたる態度で、否、我が此の事業たる、以て満腔の不平を洩さうとするのである。怨恨を一刀の下に酬つて、県を両断にするのである、待て、一刀ではない、さらば二梃の鉄鞭を挙げて、金城の土を鞭打つのである。我が鉄道の線路を役して、故郷の人の肉を破り、血を流さんと欲するのである、と答へた。言語道断、何故か、と問ふと、水上は問に応じて、自分は故郷に対して大いなる不平がある、怨恨がある、恰も不倶戴天の仇敵の如き感がある。其の不平を洩し、怨恨を霽し、仇を報いむと思ふのであるから、一度鉄道が渠等の眼界に顕るゝ時は、渠等故郷の人々は、恐るべき大蛇が、蜿々として山野を圧して、巨頭其の頭に臨むが如く感ずるであろう。又敵の一個人に取つては、毒ある針が、其の心臓を刺し貫くが如くに感ずるのであらう、といふから……何の怨恨、何の不平がある、君を産したものは北陸の地ではないか、と難じた。水上、又答へて、否、自分が故郷の地を愛すること、なほ父母に斉しい、唯憎むのは彼処に住む、一切の人類である。草木は国の肉である、山嶽は皮膚である、川の流は血汐である。但人は其の霊魂である。あゝ、故里は美人に似たり。然も白山の俊秀、手取川の端麗、常磐木の緑、雪の装あつて、容姿、風丰、人界に超絶して、神媛仙妃と称つべく、其の尊さ、懐しさ、慕しさは、正に恋人と同断である。けれども、彼処に棲み、其処に宿る、魂は、心は、其人間は、如何なるものか！

（「続風流線」）

水上の呪詛は、故郷の人間たち、特に初恋の人美樹子の夫、県下の住民から活仏と崇められる慈善家大巨に向けられる。風流組の旗の下に集まった〈異類異形の怪物〉たちが、その大巨一派の偽善者ぶりを露いていくのが一篇の主意だが、それにしても、この水上の故郷の人に向けられた呪詛や、或いは、〈母と子〉（美樹子と共之助との間の擬

制)、〈父と娘〉(大巨とお龍との間の擬制)の間の相姦への昂り、「活きながら畜生道、地獄へ堕ちる思ひ」は一体何を意味するのだろうか。

(7)

親子相姦への昂りは、既に一章で述べて来たように、鏡花の小説の根幹に関わる大きなテーマであった。そして、この水上の金沢に対する呪詛も、鏡花自身の故郷意識に他ならない。「士族への反感」[42]を始めとしたこの呪詛は、既に『予備兵』(明27・10)で表われ、『湖のほとり』(明32・4)で明確な形をとり、『由縁の女』(大8・1~10・2)『卵塔場の天女』(昭2・4)に至るまで鏡花作品に揺曳している基本的なモチーフであった。〈故郷を追われた〉(と意識している)男が、後年功なりて故郷に凱旋するも、必ず「東京から来た」との断わり書きをつけなければならないところに、鏡花の帰郷小説の独自性がある。

このように、小説の内部で、姦通への昂りと故郷呪詛と、そして象徴としての近代が微妙に交錯しているのが鏡花の〈汽車〉(停車場)だとすると、この一章の眼目であった怪異小説の外枠としての〈汽車〉は、更に重い意味を帯びざるを得ない。〈汽車〉によって顕現されるのは何も怪異小説の世界だけなのではなく、鏡花の小説世界の全体像がこの〈汽車〉というものによって浮び上がって来るのである。

「三四郎」が故郷の母やお光さんの世界を「明治十五年以前の香」がする過去の世界としたのとは違い、鏡花は寧ろ意識的にその「明治十五年以前の香」がする世界を辿り始めたのである。奇しくもこの「明治十五年」という歳は鏡花の母すずが死んだ歳でもあった。しかしながら、〈停車場〉に着いた〈都会から来た男〉は、その「故郷」すら

〈異界〉と意識せざるを得ない。亡母の面影を「故郷」に求めながらも、現実の「故郷」からそれを拒否された男が、現実の「故郷」の背後に隠見している「魔界」に心引かれるのも道理で、鏡花の小説の怪異現象とは、結局、喪われた過去の世界の補償行為の現われに他ならない。この喪われた過去の世界を求めて、様々な相貌を帯びた鏡花の〈汽車〉は走り続けている。

註

(1) 「『千曲川のスケッチ』奥書」「定本版藤村文庫」第三篇『早春』奥書　昭11・4

(2) 『漱石文学の背景』　昭31・7

(3) 「漱石から鏡花へ――『草枕』と『春昼』の成立――」「鏡花研究」創刊号　昭49・8

(4) 「『春昼』前後」「学苑」　昭53・6

(5) 「作家ならざる二小説家」「天鼓」　明38・5

(6) 「神秘派と夢幻派と空霊派と(上)」「帝国文学」　明39・2

(7) 例えば、「帝国文学」(明40・5)の滝川寄の「雑報」、「中央公論」(明41・3)「現代人物評論(二)」「夏目漱石」の中の片山孤村や小栗風葉などの漱石評、或いは、「新小説」(明45・2)の生田長江の「夏目漱石氏を論ず」など。

(8) 「中央公論」(前出)の「漱石氏の作風」

(9) 谷崎潤一郎は『饒舌録』(昭2)で、鏡花の言葉として「いや、書いたものゝ悪口を云はれるどころではありません。何処でも私の原稿などは買つてくれないのを、やう〳〵のことで或る本屋を見付けて、そこから単行本を出さうとすると、自然主義の人たちが徒党を組んでその本屋へ押し掛けて行つて、君の店ではなぜあんなものを出版するんだと、抗議を持ち込むと云ふ始末です。だからしまひには出版屋迄が手を引くやうな有様で、これには弱つてしまひました」と述べている。

(10) 「新潮合評会」(大14・4)中の久保田万太郎の言葉。

(11) 「批評家の立場」(「新潮」明38・5)中の「近作短評」

(12) 明38・4・2付野村伝四宛書簡。

(13) 明39・1・10付森田米松宛書簡。

(14) 『The Dead Leman』及び『The Venus of Ille』

(15) 「文学談」明39・9

(16) 「家庭と文学」　明40・2

(17) 明39・10・17付高浜清宛書簡。
(18) 明39・10・26付書簡。
(19) 明38・12・4付高浜清宛書簡。
(20) 明39・3・2付横前敏亮宛書簡。
(21) 例えば、明37・12・19、同22、38・1・19、同20、同23などの書簡。
(22) 明38・3・14付野村伝四宛書簡。
(23) 明38・7・17付若杉三郎宛書簡。
(24) 明38・12・29付書簡。
(25) 明38・6・27付野村伝四宛書。
(26) 生田長江「夏目漱石氏を論ず」「新小説」 明45・2
(27) 「マクベスの幽霊に就て」「帝国文学」明37・1
(28) 「『白鷺』予告」「朝日新聞」 明42・10・11
(29) 「おばけずきの謂れ少々と処女作」 明40・5
(30)・(31)・(32)・(33) 「予の態度」 明41・7
(34) 笠原伸夫氏『泉鏡花　美とエロスの構造』(昭51・5)の「高野聖」論は様々な示唆に富み、私のこの論も負うところが多い。
(35) 菅原孝雄氏「魔術の場の森へ「妙の宮」「蛇くひ」(両頭蛇)以前のこと」(「別冊　現代詩手帖」昭47・1)は、鏡花の「森」を論じた秀れた論考である。
(36) 「いろ扱ひ」明34・1
(37) 笠原伸夫氏「「歌行燈」の空間構成」(「語文」昭52・1)はこの〈影〉と「小説の空間」との関係を論じて鮮かだ。
(38) 種々の年譜には大正15年と昭和4年の帰郷しか触れていないが、いろいろな作品から勘案して、明治42・43年頃、大正5・6年頃にもあったと思われる。
(39) 大正7年の大阪、大正10年の平泉、大正13年の大阪、昭和2年の十和田湖を始めとしてしばしば旅行を試みている。
(40) 吉村博住氏『泉鏡花　芸術と病理』 昭45・10
(41) 協明子氏は『幻想の論理　泉鏡花の世界』(昭49・4)で「蛇」を「規範を越えた存在」として捉えているが、少なくとも『風流線』は〈蛇〉より〈汽車〉の側面が強いのであるから、一概にはそう言えないと思う。孰れにしても、次章以下で詳しく論究するつもりである。
(42) 蒲生欣一郎氏『もうひとりの泉鏡花　視座を変えた文学論』昭40・12

以上、この章終了、本稿未完。(昭54・10・31稿)