

綺譚綺景

——泉鏡花「高野聖」にみる幻景——

高橋 康雄

一 プロローグ——パノラマの世紀

古来、イザナギとイザナミあるいはオルフェウスとエウリディケにおける冥府探訪の禁忌（覗き見のタブー）にみられるごとく、この世には「見るな」の禁忌がいたるところに張りめぐらされているわけだが、それだけ人間は「見る」ことへのあくことなき執念を持っているものだということを証明している。なかんずく、「怖いもの見たさ」はけっして夏の定番というだけではなく、『学校の怪談』や『トイレの花子さん』などホラーといわれる領域の

元になる語り手が小学生であったりするように、その裾野は広く、なかなか廃れたりする分野ではないことをしめす。

そんなさまざま見たさを充たす視覚装置の「発明」に工夫をこらすのは当然である。西洋では十八世紀末あたりから目ざましいのだが、日本の場合でもけっこう古く、T・スクリーチの『大江戸視覚革命』といったレンズと覗きからくりなどを明かした一冊があることでもはっきりしているように、明治時代に入ると、新文明のいつせい開化にともない、ますます好奇心を引きつける分野が広がっていった。写真という複製文化の普及は、いながら

にして「見たさ」を充足させたし、複製技術の最大の功労者ともいべき印刷文化は寄席に足を運ばずとも円朝の怪談を目で読むことを可能にした。また鉄道網の発達により旅が容易になり、それにともない情報提供の紀行家が生まれ、活字媒体に寄せられた紀行文によつて読者は遠隔地の名所旧跡と一体感をむすぶことができた。おのずと旅への憧憬をそそる結果となる。この時期、眼の増殖がいたるところに見られたのである。

そんな見ることの欲望充足が限りなく広がるにつれ、視覚メディアは万能の眼を要求する。レオナルド・ダヴィンチは「目に命じて作らせたものは無限である」と述べているとおり、望遠鏡などがつきつきと発明されていったのは必然の流れだった。十五世紀にイタリアのブルネレスキが遠近法を発明したのも時の流れであろう。

イギリスの画家ロバート・パーカー（二七三九〜一八〇六）は、眼下にエディンバラを眺望できるカールトン・ヒルを散歩しているときに目撃した素晴らしい光景をまえにして、円周状の絵にまとめたら、切れ目のない風景の全貌を収めることができると思いついた。一七八八年、その風景を描いたカンバスを円形にならべて展示したのだが、これがパノラマの由来である。

そもそも「パノラマ」とはいかなることを指すのか。『パノラマ

の世紀』の著者ベルナルド・コマンは著書の冒頭に『建築用語辞典』（パリ、一八八一〜一八八二、第三巻）の「パノラマ」の項目をエピソードとして引用しているのでそのまま借用して説明しようとおもう。

「パノラマ 絵画をいわゆるパノラマ状に、つまり、丸天井ないし円錐形の屋根を載せた円形ホールの内壁に描き、展示する建物。／この種の絵画はある場所の眺めを三六〇度、目の届く限り遠くまで本物に似せて描いたものである。そのため見物客の立つ場所は、円形ホールの中央に位置する、塔を模した円形の観覧席や回廊である。光は屋根の下側に取りつけられた曇りガラスから降り注ぎ、画面だけを照らす。骨組みに吊るされた大きなパラソルはその下にある観覧席より直径が長いので、観客を薄暗がりで見こむと同時に、光源を隠してしまう」（『パノラマの世紀』）

これにヒントをえたダゲールとブートンは光の操作を加えてジオラマを考案、画像に迫真性を増した。

同じような着想から生まれたものにカメラ・オブスクラがあるが、それを通してパノラマの光景を一望したり、その影響を受けて誕生したカメラ・ルシードの小さなファインダーから大きな部屋を視野に収めるなどの眼の欲求とその視界の領域はかぎりなく広がっていった。パノラマはきつちりと遠近法に支えられ

て人びとの心に浸透していったのである。

人びとがなべてアルゴスの眼を持つとうとする素地がここに生まれる。アルゴスすなわちパノプテス (all eyes) たらんとして眼のアンテナを張りめぐらす。つまりピーピング (覗き見) あるいは俯瞰といった機能を手に入れていくのである。

ギリシア神話の『全能の眼』のパノプテスはゼウスがはじめて愛した人間の女ニオペーの子孫である。ゼウスとニオペーとの間に生まれたアレストールがパノプテスの父ということになる。祖父のアルゴスは孫にアルゴス (パノプテス) の名前をあたえた。

さて、恋多きゼウスがイクナス河神とメリアとの間に生まれたイオと恋におちる。女神ヘラの目をくらますため、ゼウスは雲に化けて彼女と床をともしにするが、天上のいずこにも姿を見せぬ、ただならぬ雰囲気を察したヘラは夫のゼウスを探して問い詰める。

そのときゼウスはイオを真つ白な一匹の牝牛に変えていた。ヘラーは騙されたふりをしてゼウスにその牛を自分に贈るよう求め、まんまと手に入れる。さらに抜かりなく恋仇を万能の眼の持ち主パノプテスに監視させる。

パノプテスは「パノラマ」(すべてを見る)と同じ語源であるように全体を見渡すという「俯瞰」の意味を持つ。監視役のパノプ

テスは全身に百の眼を持つ巨人である。それらの眼は同時にふたつずつ交代で眠り、残りの眼は寝ずの番をつとめる。彼がいかなる恰好をしていようとイオの姿を見逃すことはなかった。しかし、夜になると、パノプテスは彼女をとじこめて、綱につないだ。イオは昼間は、よく遊びにいったことのあるイナクスの河辺に足を伸ばした。そこで父や姉妹と出会うが、彼らとてほどこす術もなく撫でたり可愛がったりするだけであった。やがて言葉が使えなかったので足で地面に文字を書くことによつてかなしい秘密をあかすのだが、父の嘆きようといつたらなかった。

そんな具合にイオの苦しみをなんとかしようとする父親やアルゴスの王たる兄ポロネウスの苦境に同情したゼウスは、ヘルメスを呼んでパノプテスを退治することを命じた。伝令の杖とつばの広い帽子をかぶったヘルメスは、天の王宮から地上に降り立ち、帽子をぬぎ、足の翼をはずし、杖だけそのまま牧人に身をやつした。道すがら羊を集めて葦笛をつくって吹きならした。

パノプテスは珍しい笛の音がたいそう気に入り、ヘルメスに氣をゆるした。パノプテスは心地好い笛の音になんども眠りそうになったが、一生懸命にこらえた。いくつかの眼は眠氣にたえられなくなったが、残りの眼は必死にたえ、葦笛の由来をヘルメスに聞かせてほしいと願った。

あとはオウイデイウスの語るがままに記そう。その魅惑をそそる葦笛こそ衆目を引き、あまたのものにあとをつけまわされたというイオのごときある乙女のなれのは、であつたからである。パンの口説きをふりほどいてみずから葦笛に変身してしまつたのである。恋されるものの宿命という一点で、ひとりの乙女は牛になり、ひとりの娘は葦笛へと変じた。

『アルカディアの冷たい山々に住むノナクリスのハマドリユアスたちのなかに、ひとときわ衆目を引くひとりのナイスがおりました。妖精たちは、この乙女のことをシュリンクスとよんでおりました。かの女は、自分のあとをつけまわすサテュルスたちや、小暗い森や豊饒な田野に棲む神々を、一度ならずこぼんだことがありました。かの女は、仕事の上からだけでなく、処女性という点からも、オルテュギアの女神を崇拜していたのでした。ディアナにならつてかの女も帯をしめていましたから、かの女のもつ弓が角製でなく、ディアナの弓も黄金の弓でなかつたとしたら、人びとは、かの女をてつきりラトナの娘とおもいこんだことでしょう。それでも、かの女は、よく間違われました。ある日、かの女がリュカエウスの山から帰ってくる途中、頭に松の葉冠をいただいたパンがそれを見つけて、こう話しかけました……』メリクリウスは、まだこの先を話すつもり

であつた。すなわち、シュリンクスは、パンの口説きに耳をかさず、道なき原野を突つ走り、砂の多いラドンのしずかな流れのほとりまで逃げてきたが、水のために逃げ道をさえぎられたので、水のなかにいる姉妹たちにむかつて、どうか自分の姿を変えてくれるようにたのんだ。それで、パンがシュリンクスをとらえたとおもつたとき、それはもはや乙女の中からではなく、ただ数本の沼地にはえる葦を抱きしめていただけであつた。おもわずかれの口から歎息がもれたとき、葦の茎のなかで振動した空気が嘆きの声に似たかすかな音を発した。牧神は、このふしぎな現象と妙なる音色に恍惚となつて、『おまえとのこのつながりをいつまでも持ちつづけるようにしよう！』とさげんで、さまざまな長さの葦をあつめ、それをたがいに蠟でかためあわせて、せめてそれに乙女の名前をとどめたのであつた(オウイデウス『転身物語』)

ゼウスとイオとの愛の関係と同工異曲の小物語を挿入することによつて怪物の耳をくすぐり、眠りの世界へといざなつていく。もちろん、笛の威力もさしもの怪物をぐにやぐにやにしている。ヘルメス(メリクリウス)は魔法の杖をもつて重たくたれたパノプテスの瞼のうえをなでると、間一髪を入れず怪物の首ねっこに剣を打ちおろした。

パノプテスの眼はたちまち光を失ったが、ヘラは彼の眼をあつめ、彼女の愛する孔雀の羽に星のような眼で飾ったのである。

危機を脱したかにみえたイオだが、怒りに燃えさかるヘラのエリュニウス（孔雀）の姿をとった報復を受け、ナイル河のほとりまで追い回された。ゼウスに哀願するイオ。ゼウスはたまらず妻のヘラに謝罪し、ようやくイオは解放されるのだった。たちまちイオの全身から毛がおち、角が消えてもとの乙女へともどつていった。そこでイオはエジプトの豊饒神イシスと同一視されることになる。

さて、小稿の前置きとして「見る」ことへの強い欲求がパノラマという見せ物を生み、パノラマという俯瞰の可能性を獲得していき、絵画や文学の表現に深く浸透していったことをまず述べたいわけだが、そこから先は眼の全能と太刀打ちする「物語」の存在とそれと共演する葦笛の魔笛ぶりを『高野聖』を詳説する過程で展開することになるだろう。パンの笛とも呼ばれる葦笛はモーツアルトの歌劇『魔笛』のパパゲーノが吹く笛がそれである。

パノプテスの「すべてを見る」眼はいつの時代にあっても人間の限らない願望とつながってきた。「見る」ことの願望の強さの象徴的なものとしてパノラマは出現する。この論考は一連の「風景の弁証法^{*}」として展開してきたものと深くかかわる一編だが、一

応、日本の国の立場に限定していきたい。すでにふれたようにヨーロッパにおけるパノラマは十八世紀末にイギリスで巨大な装置をほどこした、見るものを眩惑した仕掛けをもって最初とするが、たちまちヨーロッパ中をとりこにしたことはいうまでもない。眼の集合的無意識の結合体としてパノラマという出来事が結実したといってもよからう。パノラマはそれぞれの眼の文化的結晶と言い換えてもよい。一種のカレードスコープの大型化ともいいうる。人は眩惑を好み、めくらましを喜ぶ。眼のリァリティーとは言いながらも眼が気分よく翻弄されることを必ずしもいとわないのである。パノラマの持つ迫真力によって気圧された挙げ句、人びとは過剰なイメージをも受容することになる。

その好例としてロベルトソンの『回想録』（一八三一、一八三三）に記されているファンタスマゴリアという幻燈により怪奇幻想の世界を現出したという事実をあげることができる。東京都写真美術館では「イメージという魔術」というコーナーでそれを再現する試みをしていた。幻燈を二台駆使するなどすれば悪魔の跳梁ぶりも真に迫ったものになる。それはいわば暗闇の領域に似つかわしい。球状または円筒状の鏡にグロテスクな画像を映しだすアナモルフォーズという幻像との戯れが生まれる背景がある（逆もある。映っているのは正常な画像だが、もとの本体が歪んでいる）。

十七、十八世紀における絵画に盛んに用いられているが、ダ・ヴィンチの「子どもの顔」と題するアナモルフォーズは文字通り「目」が「手」に命じたものだった。

アナモルフォーズ (anamorphosis) の [ana] は「反対」「逆」という意味があるから〔モルフォーズ〕の「形態」「形を作る」の「裏返し」ということになり、つまり「畸形」あるいは「歪んだ像」というふうに理解できる。容易に三次元の世界を切り開くことがゆるされる。絵画でいえば「だまし絵」であり、小説でいえば「幻想小説」となるだろう。

明治維新の直前、直後にヨーロッパに使節旅行にむかった多くのものがパノラマに感動して帰国しているが、実際に導入されたのはまさに天皇制明治国家が日の出の勢いで強化されつつある明治二十三年（一八九〇）五月である。東京の上野と浅草の両地にパノラマ館が開館されたのである。上野のパノラマ館は矢田虎吉の描いた「戊辰戦争の白河口の激戦」であり、浅草公園のパノラマ館のほうは大倉喜八郎、渋沢栄一の大物財界人の肝入りでできたのだが、フランスの画家にたのみ「米国南北戦争の図」を展示した。いずれも戦争が素材になっていることに気付くが、国威高揚という一点で一致していることはいうまでもあるまい。明治二十二年二月十一日、大日本帝国憲法が公布されるが、時の文部大

臣森有礼はその当日、国粹主義者によって暗殺された。同じ年、新橋―神戸間の東海道線が開通したというのも東西の主要都市の連結という点で不思議をおぼえる。明治二十三年は明治天皇の名のもと国民道徳の根源、国民教育の基本理念を盛り込んだ教育勅語を發布した年でもある。図らずもパノラマ仕たての戦争図の出現は帝国憲法・教育勅語・鉄道といった国威の形態が整えられたピークに符合したことになる。

森鷗外に「『パノラマ』の事に就きて某に与ふる書」があるが、これはパノラマの作り方を教示した文なので明治二十三年以前に用意したものと思われる。鷗外の「舞姫」はくしくも明治二十三年作であるが、パノラマという文字は使っていないくも近景と遠景を意識した通景をとらえており、前田愛が指摘するとおりウンテル・デン・リンデンの大通りから眺めたパースペクティブを描き、「鷗外はパノラマの視角を文学の技法として意識的に活用した最初の明治作家」（パノラマと『舞姫』）は当たっているだろう。その鷗外がドイツに留学していた明治十七、八年頃にはすでにヨーロッパではパノラマは大流行していた。バルザックの『ゴリ才爺さん』（一八三四年）には「最近発明されたディオラマはパノラマの場合よりもさらに高度な目の錯覚をひきおこすが、この発明をきっかけにあちこちの画家のアトリエでは、言葉の語尾にラ、

マ、をくつつつけて話す冗談が流行したものだ。」(一)と描かれており、「例のかわいい健康ラマはいかがですか」といった言葉遊びに発展していった様子がうかがわれる。同じ一章には青年がゴリオ爺さんの部屋の一部始終を鍵穴から覗く光景も描かれており、へ見るゝことの執着のすさまじさを物語る。

「ゴリオ爺さん」よりしばらく遅れて、ヘンリー・ジェイムズは『ある婦人の肖像』(一八八〇年)を書くが、その「序」に興味深いことを記している。さながらパノプテスの百眼を意識しているかのようだ。「要するに小説の家には一つの窓があるのでなく、百万の窓がある——いや、窓になりうる部分が数え切れぬほど存在すると言ったほうがよいのであろう。家の広い正面から見ると、窓の各々は、個々の作家のヴィジョンおよび個々の作家の意志の圧力によってすでに開かれたものであるか、あるいはこれから開くことが可能になっている。(中略)しかし、窓それぞれに一人の人物が立っていて、その人物は一对の眼か、少なくとも双眼鏡を持つているのだが、この双眼鏡は人間の営みを観察する度ごとに比類のない道具となって、それをを用いる人をそれぞれに、他とは違う印象を与えるように保証されている」とある。眼の万能を約束するのである。

そんな過程のなかでわが国の風土のよさを顧みようとしたのが

志賀重昂の『日本風景論』であったことはすでに小稿「風景の弁証法」に記したとおりである。国中が外へ外へと向かうのに対して重昂は内省の契機をあたえようとしていた。

重昂は必ずしもパノラマを意識したわけではなからうが、登山を勧めるなかで無意識のうちに俯瞰の構図を展開している。この新しい展望を提供しようとする姿勢は体外宇宙に新宇宙があると錯覚する、物質文明としてのヨーロッパ志向に揺り戻しをかけようとする試みとも言いうる。すなわち文明開化に浮かれているうちに失いつつあった体内宇宙とでもいうべき小宇宙を取り戻す契機を付与してくれたのである。

「楼に登りて下瞰す、なほかつ街上来往の人を藐視するの概あり、東京愛宕山に登りて四望す、なほかつ広遠の氣象胸中より勃発するを覚ゆ、何ぞいはんや嵯峨天に挿むの高山に登るをや」(『日本風景論』)

この「四望」によるゆたかな展望を説く態度は文学においても同様な傾向をみせつつあった。一例をあげると、田山花袋の作品に出てくる。

「小山と小山との間に一道の谿流、それを渡り終つて、猶其前に聳えて居る小さい嶺を登つて行くと、段々四面あたりの眺望がひろくなつて、今迄越えて来た山と山との間の路が地図でも見るや

うに分明^{はつきり}指点せらるると共に、この小嶺に塞がれて見得なかつた前面の風景も、俄かにパノラマにでも向つたやうにはつと自分の眼前に広げられた。

上州境の連山が丁度屏風を立廻したやうに一帶に連り渡つて、それが藍でも無ければ紫でも無い一種の色に彩られて、ふはくとした羊の毛のやうな白い雲が其絶頂からいくらかも離れぬあたりに極めて美しく靡いて居る工合、何とも言へぬ。そして自分のすぐ前の山の、又その向ふの山を越えて、遙かに帯を曳いたやうな銀^{しろがね}の色のきらめき、あれは恐らく千曲の流れで、その又向ふに続々と黒い人家の見えるのは、大方中野の町であらう。と思つて、ふと少し右に眼を移すと、千曲川の沿岸とも覺しきあたりに、絶大なる奇山の姿！

何と言ふ山か知らん……と自分は少時^{しばらく}その好景に見惚^{みと}れて居た」(「重右衛門の最後」明治三十五年)

この美しい光景は花袋が手放してほめて居るわけではないことは言うまでもなく、物語の構成のうえでは依然として不朽の水をたたえる自然、太古を秘める山々といえども歴史習慣をはなだ重んじる山中の村の悲劇性と対比せざるをえないのである。四面を見渡す好景はそのなかに収まる悲劇性を宿す山中の村を包含しているそれである。パノラマの眺望を通してたんなる自然描写に

陥ることなく、重右衛門の先天的な不具の境遇をあぶり出して居る点、評価すべき作品である。しかし、パノラマを素直に受容するのではなく、重右衛門の素性を明かすために活用し、人間を一個の自然としてとらえた場合の展開となつて居るところはなかなか思弁的だすぐれて居るものの、花袋の小説上の理が表面化しているきらいは否めない。自然児たる人間の自己矛盾を描くために理屈を述べざるをえなかつた花袋の技量不足を露呈している作品といわざるをえない。

そんなパノラマ隆盛のまっただ中であつて理に走ることなく、目玉をひっくり返してもしたかのようにアナモルフォーズの領域を開拓していたのは泉鏡花にほかなるまい。物理的な視野の広さなど意に介することなく、不可視の領域に眼を凝らすのであつた。これはもはや眼とはいつてもマグリットが描いた「偽りの鏡」という目玉の白目のところに雲が浮かぶ一枚の絵に近接する領域である。見る主体の物(対象)へのかかわり具合と相応に変化する内容である。パノラマという全貌を見ることによつて写実を心がけるといった趣とはまったくちがうものである。

そもそも鏡花は国権伸張の動向を苦々しくおもつていた節がある。「化鳥」(明治三十年)には少年に鮫鱈博士とあだ名をつけら

れた気取り屋が登場し、名刺に刷り込んだ市内衛生委員会・教育談話会幹事・生命保険会社社員・一六会会長・美術奨励会理事とれいれいしい肩書を口のなかで小声で読み上げて、はした金の「橋賃」を払わずにすまそうとする。もうひとつ、鏡花の初期作品の少年物「金時計」（明治二十六年六月）や「大和心」（同二十七年八月）では外国人の横暴への憤りを表出しようとしている点、鏡花は明治時代の鹿鳴館的な欧米心酔の傾向への反感はもとよりのこと、何か身分・立場を取り違えることへの異議申し立てをしているふうに見える。同じ頃の「鐘声夜半録」（同二十八年七月）では宣教師ハレスから猥褻な刺繍を依頼された吉倉幸が貧困ゆえに断りきれず入水の悲劇になる場面を折りこむが鏡花の差別意識への反発がはたらいている。そんな欺瞞的な人間の営みを知れば知るほど写真の限界が横たわっていることを自覚したのも鏡花であった。神が零落すれば鬼になるの理からいえば、神と鬼の境界はいかなる状態を呈するであろうか。西洋かぶれの紳士はいったいどちらに所属するのか。神を伝導する宣教師や神父という人たちはつねに紳士たりうるのか。鏡花が疑わずともあまたの人たちも同じ観念をいだいたにちがいないのだが、鏡花はそれを指摘するために紳士たちを落ちぶれた神々として描きたかったのだろう。射程距離としては当然、えせ紳士も神の零落の末端につらな

る種族といえるからである。

偽善・欺瞞を看破した作品「貧民倶楽部」（明治二十八年七月）といったことを含めると偽りを見抜く鏡花の眼力は鋭い。

そして、そんな人間の自己矛盾をリアルに描く方法はどんなものがあるだろうか、と考えてみるのも一興である。そんな観点から鏡花の作品を眺めてみるのもひとつの方法であるだろう。そこにおのずと開かれる道が見えてくるからである。

二 メンタル・マップへの幻想

社会原理への異議申し立てをする作風を築いていった鏡花が社会の骨格をなしつつあった鉄道の発達の目撃者たる資格は十分あった。しかも、鉄道敷設というきわめて現実的な進行を異界への「鉄橋」とした節がある。鏡花が金沢から東京に出てきたのは、明治二十三年（一八九〇）である。先に記した教育勅語発布の年と重なる。要するに日本国家が近代国家としての体裁を整えつつあった状況を目撃すべく上京したことになるのである。しかし、当然のことながら中心からはずれた金沢はまだ国権伸張の区域にははいつておらず、敦賀まではどうしても腕車か徒歩で山越えをしなければならなかった。後に詳しく鉄道敷設の歴史を記すが、

敦賀まで出れば米原經由で東海道線に乗ることができたのである。いずれにしても新橋―神戸間の鉄路はみごとに開通、ほちほち旅行のムードは盛り上がりつつあった。翌二十四年十月、鏡花は牛込横寺町の尾崎紅葉を訪ね、ただちに入門をゆるされ玄関番として住み込む。二十五年十一月、金沢大火のため生家焼失、帰郷し、年末に再び上京する。このときも敦賀までしか汽車はなかった。二十六年八月、脚気をわずらい帰郷。鉄路はまだ伸びていなかった。同年十月、京都を遊覧中の紅葉と会い、汽車賃の援助を受けて三たびの上京となった。二十七年一月、父が病没したため帰郷。この年は一家は困窮し、しばしば自殺を考えたという危機の年であった。師の紅葉の激励を受け、九月に祖母と弟を残して上京。

この間、鏡花はどのような経路で上京ないしは帰郷をしていたのか必ずしも明確ではないが、作品のはしばしに記述しているところから可能なかぎり復元してみたい。

漱石は汽車を「二十世紀の文明を代表するもの」と述べながら「おさき真闇に盲動する汽車はあぶない標本の一つである」とも記し、さらに「轟と音がして、白く光る鉄路の上を、文明の長蛇が蜿蜒のたぐて来る。文明の長蛇は口から黒い烟を吐く」と『草枕』（明治三十九年）に書く。それより先に鉄道を蛇とみなしていたのは鏡

花である。「風流線」（同三十六年十月〜翌年三月）では蛇蝎のごとく嫌う対象を「風流線」といったふうに置き換えて逆に鉄道の成り立ちに恐怖をいだく巨山という人物の存在が浮かびあがる。ただし、ここでの現実の「風流」は水上規矩夫を中心とする北陸線敷設の工事人夫の集団「風流組」に由来し、人夫は「風」と「流」と染めぬいた半被はっぴを着用していた。ここにおける「風流」を王朝時代から戦国時代にかけて芸能の新しさ・転生をうながしてきた背景でとらえるなら、連中のアナーキーな姿勢、精霊鎮送の儀礼などが浮き彫りされてくるだろう。悪霊を振り払うために踊られた風流踊りが將軍家の上覧を得るようになっていくことによつて鑑賞する芸能の道が開かれるが、もとより信長の天正時代、荒廃した京都に土木工事が盛んになり、諸国にも築城の機運がおこると、同時に風流が華やかに催され、地搗きに踊りや石引きや木引きの風流が加わったことと切り離して考えるわけにいかない。鏡花は土木工事と「風流」が無関係でなかったことを熟知していたにちがいない。もちろん、作品のなかではおまじないなこと、儀式などはなにもないが、登場人物の一人に小松原龍子という水の龍を命名し、白山の荒ぶる神として悪の巨魁・巨山を鎮静せしめる働きをさせているあたりさすがというべきだろう。

鏡花は「夜叉ヶ池」（大正二年）に龍神を夜叉ヶ池に封じ込めた

大徳泰澄を登場させているが、泰澄は白山中に三千匹の悪蛇が横行したとき、そのうちの最悪の一千匹を切り殺して蛇塚に埋め、つぎの一千匹を白山山頂の千蛇ヶ池に封じ込めて万年雪の下に永久に出られぬようにし、最後の一千匹を刈込池にとじこめたという。³この伝承は蛇体の鉄道の線路に擬せられている。「風」と「流」のハッピを着て凶暴なるエネルギーを封鎖しなければおさまらないわけである。「風流」という言葉は反権力の記号もまもっているが、それよりも龍・蛇の両義的な面のうちの荒々しい部分を鎮静させる働きとして神話的な記号を強くもって機能していたというべきだろう。つぎに鏡花が描くとおり、まぎれもなく蛇の様相を鉄道は呈していた。

鏡花が「風流線」に描く鉄道は北陸線をさすが、「何と可恐しい、二条の鉄の線は、ずる／＼と這ひ込んで、最うそれ、昨日一昨日のあたりから此の川上で舌なめづり、丁ど貴女が行かれるといふ、鞍ヶ嶽の麓は、鎌首を擡げる処ぢや、私の留めるのは此の事だ、はい」(四)、「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、涎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らう」(三十七)と書くのだが、鉄道というものが作品の構成のなかでいささか過剰気味な屈折した情念として露出しているところが興味深い。金権的な連中はまさに鎮静すべ

き怒りの対象であったからである。

「風流線」に描かれる北陸線は敦賀―福井間のそれであり、明治二十九年(一八九六)七月十五日に開通するからその数年前の出来事として読むことができる。そのときすでに金ヶ崎―敦賀―長浜間は開通していた(同十七年四月)。同二十二年七月には長浜―米原間が開通し、東海道線に結びついた。同三十年九月、福井―小松間開通、ついで同三十一年四月、福井―金沢間、翌三十二年三月、金沢―富山間といった具合に北上していく。鎌倉時代や江戸時代の権力者たちに征夷大將軍という名前が尊重されたごとく、東あるいは北へと進出するのが国権の性である。富山以東の北陸線の開通は四十年代から大正初めまで持ち越す。難区間の富山―直江津間が開通するのは大正二年であった。

鉄道敷設を誰もかも手放しで喜んでいたわけではない。鏡花や漱石が蛇体とみなしたごとく、もう一人の諷刺の力を持った作家・内田魯庵もまた鉄道に異議申し立てをしていた。「鉄道国有」(明治三十三年五月)は明治三十年頃、私鉄側の要請にもなつて軍部と財界の要求が一致した結果、鉄道国有化の動きがおこったことをもとにした作品なのだが、特定の個人や団体が株の買いあさりややるなど利益追求になつていく様子を諷刺する。高潔を売り物にしている上流階級の人物もその醜怪さがあばかれる。この

へんは「風流線」の鏡花のタッチと似ている。しかし、実際の国有化案は何度が国会に上程されながら頓挫しつづけ、日清戦争、日露戦争の国威高揚の洗礼を受けた直後の明治三十九年（一九〇六）にようやく実現、十七鉄道会社が国有化される。

鏡花が上京・帰郷を繰り返しているあいだに眺めた風景はどのように映ったのだろうか。いかなる経路で行き来したのか実に興味深いのだが、期日が記憶通りに書き進められているか必ずしもさだかでなく、およその概略を把握するぐらいのつもりで再現してみたい。

「貴婦人」（明治四十四年十月）は栃木峠とちのきを経由したときの作品だが、「十有余年崇拜する、都の文学者某君の許へ、宿望の入門がかなって、其のために急いで上京する次第」とあること、「其の年、烈しい暴風雨があつて」「最う霜が下りるのよ」といった背景からいって明治二十五年の十一月に金沢大火のため生家を焼失したときに帰郷した折りの上京がもとになっているようだ。霜ということころをみると、年末にかかっていたようだ。「宿望の入門」という新鮮な気分は入門を許されたばかりの二十四年の一年後の事情を重ねたほうがよからう。鉄道の不通は敦賀から米原へ行く途中か、米原まで不通だったのかもしれない。宿を取りながら駕籠で師の紅葉のもとへ急いでいるのである。この作品は旅行記としても当

時の旅籠や茶店の様子を細かく描いていて名品である。

また宿の女が一人で切り盛りしており、お化けが出るといつてみたり、眠れずに廊下を歩いていると部屋の水が待ってましたとばかり声をかけた。机のうえの一冊は師の作も入っているシリーズのものであった。艶やかな口のほころびの凄さ。出された栃の実の餅の形も世間のものとは大違い。女は本当のことを言うといつて、その口からこぼれた言葉は「私は人間ではないの」だった。オウムの化身だという。別れるときは「それでは、よく先生にお習ひなさいよ」と励ましてくれるのだった。凄味のある終わり方で、旅の難所がだぶつてくる趣だ。

「背戸口は、早みちみちや充滿た山霧で、岫しゅうの雲を吐く如く、幹の半ばを其の霧で蔽はれた、三抱四抱の栃の樹が、すくくくと並んで居た。

名にし負ふ栃木峠よ！ 麓から一日がかり、上るに従ひ、はじめは谷に其の梢、やがて崖に枝組違へ、次第に峠に近づくと、左右から空を包むで、一時路は真暗な夜と成つた。……梢の風は、雨の如く下闇の草の径を、清水が音を立てて蜘蛛手に走る。

前途めくてを遙に、ちらくくと燃え行く炎が、煙ならず白い沫しぶきを飛ばしたのには、駕籠屋が打振る昼中の松明であつた。（中略）

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。其の年、烈しい暴風雨があつて、鉄道が不通に成り、新道とても薬研に刻んで崩れたため、旅客は皆こゝを辿つたのであるが、其も当時だけで、又中絶えして、今は最う、後れた雁ばかりが雲を越す思ひで急ぐ。……」（「貴婦人」）

明治二十五年十二月の上京を材料にした作品に「怪語」（明治三十年七月）があり、こちらは敦賀湾の海岸を大良から歩いたことになつてゐる。「貴婦人」の場合、もし同じときを前提としてゐるのであれば、話を変えていることになる。栃木峠を通る場合は敦賀に出ないからである。そうなると、「貴婦人」のほうは別の年か、違ふ日の旅をしめしている可能性もある。

「文科大学の学生上杉新次、以前の経歴は爰に説かず。明治二十五年師走中旬大雨の日、上京の途に就きて、今や石川県石川郡松任より粟生までの途にあり、腕車の母衣の中より（中略）車輪は前途に向つて転じたり。東京までは行程凡そ二百三十里。汽車は越前金ヶ崎より新橋まで万里一條の鉄、但敦賀に到るの間、春日野峠の嶮あり。大良より海岸六里の難あり。一朝雪の来らむには、雪類、粉吹雪、山崩、随つて起るもの、皆人命を

絶つに足る。車上の旅客 奚ぞ前途に杞憂なからむ。粟生に着して茶店に憩へば、火鉢を隔てて一人の旅僧あり」（「怪語」）
ここからさらに旅は進む。蓮如の教化を受けた加賀というだけあつて門徒の盛んな様を鏡花は見逃さず描く。ずいぶん活気があつたことがわかる。

「行くこと十里、日暮大聖寺に着す。之は加賀越前の国境なり。雨少しく晴れて寒威愈々加はり、天色暗澹として雪将に來らむとす。

偶會西京本願寺の上棟式参観の帰途なる老若男女の門徒、多人数此宿に落合ひて、旅店の混雑一方ならず。渠等一種の順礼は、加賀能登越中越後の地より数千百人群を為し、長途を徒歩して参詣せるが、順線に帰り来りて、霜月の半ばより往来引も断らざりし。唯一心に到彼岸を願ふ順礼の如き輩は、先んじて帰国し終り、今日此頃帰り来るは、見物を兼ねたる田舎紳士ななどの懐中暖き連中なれば、宿泊多くは上中の旅店を占む。されば纔に二三の劣等旅店所謂木賃宿を余せるのみ。上杉新次は漸く町尽に一軒の木賃宿を得たり。薄汚穢き一枚の蒲団を被り、爐辺に転びて未だ安眠を得ず」（「怪語」）

早朝に大聖寺を男は車を仕立てて出発。足を進めると加賀越前の境に掲示板が出ている。「越前街道に盜賊出没す、旅行者宜

しく注意すべし」とあり、警察の署名は墨で塗抹されている。盗賊自身が立てたものなのである。積雪意外に深く、坂道で車夫は悲鳴をあげてしまう。上杉は歩くこととする。丸岡で一泊。翌日は鯖江を経て武生で一泊を余儀なくされる。春日野の山越えは出直さなければむりなのだ。武生屈指の旅宿に泊まることになる。

明治二十五、六年頃の執筆といわれる「蛇くひ」（原題は「両頭蛇」、明治三十一年三月）は草双紙的なテンポのよい作風とアナーキーな「応」という巨魁の存在が不思議な世界を現出させる物語。往時北越名代の佐々成政の別業の旧跡・郷屋敷田畝が舞台で、四神相應の風水論に一致はしないが、「西は神通川の堤防を以て画とし、東は町尽まちはずれの樹林境を為し、南は海に到りて尽き、北は立山の麓に終る」の一行が山水の佳景を映し出す。ここでの神出鬼没の「応」の動向をリアルにみせるため、都人に呼びかける。

「都人士もし此事を疑はば、請ふ直に來れ。上野の汽車最後の停車場に達すれば、碓井峠の馬車に揺られ、再び汽車にて直江津に達し、海路一文字に伏木に至れば、腕車十銭富山に赴き、四十物町あへものちやうを通り抜けて、町尽まちはずれの杜を潜らば、洋々たる大河と共に漠々たる原野を見む。其処に長髮敝衣の怪物を見とめなば、寸時も早く踵くびすを回されよ」（「蛇くひ」）

明治二十一年（一八八八）十二月、直江津田一輕井沢間の鉄道が開通したが、それより先（同十六年）に横川・碓井地区の道路の整備計画がすすめられており、同年五月には高崎―上野間が全通した。同十八年十月、高崎―横川間が開通、ほとんど同時に有名な横川の駅弁も売り出された。そんな背景を踏まえて鏡花は現実と非現実とをなймаぜにした作品をこしらえた。執筆の推定が相当初期に該当するとなると、鏡花の特質ははじめから幻想的作風としてとらえることができる。ここに出てくる鉄道網は旅の経験とは無関係に、作品のリアリティーを裏付けんがために上野のほうから富山方面に向かって都会人士を乗せようという魂胆であり、なにか見せ物の呼び込み屋的な語りかけの様相を感じずおれない。

明治二十七年一月、父の危篤で鏡花は郷里に帰った。そのときの帰途を記している。

「処で——父の……危篤……生涯一大事の電報で、其の年一月、節いまだ大寒に、故郷へ駈戻つた折は、汽車で夜をあかして、敦賀から、俤たけふだつたが、武生までで日が暮れた。道十一里だけども、山坂ばかりだから抄取はかどらない」（「麻を刈る」）
同じ年の九月、師の激励の手紙に鼓舞されたのか、意を決して

上京。このときは敦賀とは反対の直江津まで船をつかった。実際は船賃は高くつくから利用しないのだが、このたびは無料だという噂である。金沢から十三里、越中伏木港まで向かうが、そこまですぐでたいへん。徒歩で森下・津幡・石動を経て俱利伽羅にかかると、新道天田越の峠で力餅を食べたかつたが、渋茶でがまん。大きな庄川の橋のところまで弱っていると、船頭が船にのせてくれた。船頭の弁当によだれが出んばかりであったが、こちらががまん。流れにまかせそのまま伏木に無事着き、その日はそこで一泊。汽船の無料の宣伝には裏切られたが、直江津まで九銭、昼の弁当もつき、一日がかりで直江津に上陸した。この航路も難儀なところで、約六十里あり、親不知・子不死の沖を渡り、時には風で元にもどされることもあるほど。乗り継ぎの汽車は長野止まり。一泊して上野へと向かった。牛込の紅葉のところへ帰ったのである。

そのときの川下りの船中の景色がよかつたらしく、「忘れられない」と好感をもつて鏡花は記している。

「船が下流に落ちると、暮雲岸を籠めて水天一色、江波渺茫、遠く蘆が靡けば、恋々として鷺が佇み、近く波が動けば、ア、鱸か？ 鵜が躍つた。船頭が弁当を使ふ間、しばらくは船は漂蕩と其の流るゝに任せて、やがて餉を澄まして、ざぶりと舷に洗ひ状に、割籠に掬むとて掻く水が、船脚よりは長く尾を曳い

て、動くもののない江の面に、其船頭は悠然として、片手で櫂を繰りはじめながら、片手で其の水を飲む時、白鷺の一片が舞ひながら下りて、舳に留まつたのである」（「麻を刈る」）

この海路のほかには暑中休暇の学生たちの冒険に近い上京の方法があることを鏡花は同じエッセイのなかで紹介している。飛騨越えて松本に向かつたり、白山を裏づたいに夜叉ヶ池の奥の美濃路へ渡つたり、佐々成政のさらさら越を訪ねたものもいたという。

「さらさら越」（明治三十五年）に描かれる場所であるが、冬は「此径のみ前なる海面より吹上ぐる風と、高嶺より吹おろす風と相撃つて、冲天に渦き、轟然として舞去る吹雪のなかに」（一）云々とあるような難所である。

ついでに江戸時代の健脚ぶりを飛脚の歴史を通して紹介しているので引用しておく。

「頃日聞く——当時、唯一の交通機関、江戸三度と称へた加賀藩の飛脚の規定は、高岡、富山、泊、親不知、五智、高田、長野、碓氷峠を越えて、松井田、高崎、江戸の板橋まで下街道、百二十里半——丁数四千三十八を、早飛脚は満五日、冬の短日に於てさへこれに加ふること僅に一日二時であった。常飛脚の夏（三月より九月まで）の十日——満八日、冬（十月より二月

まで)の十二日——満十日を別として、其の早の方は一日二十五里が家業だと言ふ」(「麻を刈る」)

なお、北前船の盛んだった海路の国・加賀とあるだけに越前敦賀港から加賀の金石(金沢の最寄り港)への船便はごく当り前だったが、門徒真宗の信徒と法華僧が乗り合わせたことで縁起をかつぐ人たちは慣れない船に乗ることで心中穏やかでなかった。船旅は汽船というほどのものでなかったのだからやむをえまい。

つぎの引用は明治二十八年(一八九五)十月、父亡きあと戸主を相続して上京したときの模様を描いている。台風シーズンのあとということの水害の道は危険きわまりない。そんな危ない山野を山駕籠に身をあずけるのだった。困窮の時を過ごしたあととあつてからの調子は思わしくなかったにちがひなく、「病後」という句が出てくる。金沢から敦賀まではまだ汽車が走っていない句がいつか出てくる。こちらは駕籠が旅の足だった時代を彷彿させられる。

「敦賀までの坂道危険なりといふまゝ道を中の河内に取りつ。今庄よりいたどりといふ処にいたりて病後の身の余りつかれたれば山駕籠を一挺雇ひぬ。栃木峠にかゝる頃は斜になりたり。のぼり急なれば駕籠は太く傾きて、のりたる身は恰も仰向けに

寝たるが如くなれど名にし於ふ樹立なれば路程一里に余りてもなほ日の光を見ず、秋のはじめなれば肩寒くなりぬ。谷河の音のみならで、水はひたくと坂を流れつ」(「ひとつふたつ——山駕籠」明治二十九年八月五日)

当時、北国街道は金沢から鯖江・武生・今庄・落合・板取・栃木峠・中河内を経て近江へ抜けた。こちらは東近江路ともいった。今庄からはもうひとつの西近江路があり、二ツ屋・木ノ芽峠・葉原を通つて敦賀へ向かう。正確には北国街道の分岐点は旧道・新道あわせてあと二つある。旧道は四郎丸から入り、塚原を通り、春日野隧道を抜け新道と交わる。新道は武生の南方の常久から妙法寺を通り、春日野隧道を抜けるかたちになる。その後は新道、旧道いずれも大良・大谷・大比田を経て敦賀にいたる。

そんな新道・旧道の街道の様子をつぎの文章は示す。雪の季節の山越えである。

「越前武生から三里十町、かすがの村から手を立つたやうな急坂、昇天する龍のやうに蜿り上つて麓から十八町、たゞし武生からずつと爪先上りの道で、此坂から忽ち打つかるやうに峻しくなる。

上り尽すと休茶屋から斜に遠く隔つて隧道が一つある。三十五七間もあらう。別に名はないので、唯、かすがのの隧道とい

ふのだけれど、土地のものは、理わけは分らない。まんぶ、万夫と号するので、或はこの絶難の峠に隧道を抜いた大工事に人夫が、万とでもいふのか知れぬ。

この隧道を抜けるとまた坂になる。十二層といふ谷間の寒村まで二里半の下り、それからまた十六町の上りで大良に着くと、あとは海に臨んだ山腹の崖道六里一なだれの下り坂で、まつしぐらに敦賀金ヶ崎に着するので、この坂も、山も、谷も、峠も、武生も、敦賀も、福井も、遙に加賀、越中、能登から、飛騨、越後へかけて、たゞ一面の雪である。「山中哲学」明治三十年十二月）

冬季は海路が役に立たないので陸路で荷担夫たちが活躍した。同じ道を難儀しながら重荷を背負って行く様子が記述されている。この時期は明治二十六年の雪中紀行に基づくものと推測すさされているが、本文中に隧道がいつできたかという質問に「新道が開けました時で、七八年経ちませうか」とあるところから推定すると、春日野隧道が開通したのが明治二十一年（一八八八）だから二十八九年のこととなる。新道の工事は十八年四月から始めていたので、そこから起算すると、二十六年もありうる。

もう少し年代があとになってもいぜんとして難所は難所、特に北陸路の冬はきびしい。「雪の翼」（明治三十八年一月）には日露

戦争の旅順陥落の吉報が寄せられた直後、海軍少尉の夫が予後不良ということと鎮守府の病院を見舞うために実家の福井から出かける途中の描写が出てくる。明治三十七年の出来事を素材にしている。

「冬の日の、山国の、名にしおふ越路なり、其日は空も曇りたれば、漸く町をはづれると、九頭龍川の川面に、早や夕暮の色を籠めて、暗くなりゆく水蒼く、早瀬乱れて鳴る音も、千々に碎けて立つ波も、雪や！其の雪の思ひ遣らるゝ空模様。近江の国へ山越に、出づるまでには、中の河内、木の芽峠が、尤も近きは目の前に、春日野峠を控へたれば、頂の雲眉を蔽うて、道のほど五里あまり、武生の宿しゆくに着いた頃、日はとつぷりと暮れ果てた」（「雪の翼」）

急なのでソリは間に合わず、腕車を二台たのんだ。車夫は四人がかり。それぞれ引つ張るものと後押し係である。美人を乗せたせいか三里の道を八九時間かけて武生の宿から峠の麓、春日野村にたどり着いた。相変わらずの難儀である。

そろそろ金沢・福井近辺の峠越えの難所は越えたことにして話題は転じたほうがよからう。ここで「高野聖」のイントロといった趣で鏡花が北陸に旅行をしたときに「化銀杏ばげいようの旅店？」と問わ

れよ」という謎めいた話を長いが引用しておく。摩訶不思議な話を不自然にはなく、すつと入っていきけるように用意する鏡花のお手並を拝見することになるだろう。この妖しい風景こそが鏡花の幻視したものである。尋常でない内面を抱えた人を鏡花は弱者や被差別者をないがしろにしなかつたと同じく作品上に登場させ、まさにメンタル・マップに刻印していく。ともかく精神民俗学というか、文化地理学というか、それは新しいマップである。お化けにならざるをえない人間群を抜きなく鏡花は作品に蒐集していく。それを北陸への旅を案内しながら記すのである。

「諸君、他日もし北陸に旅行して、次手ありて金沢を過りたまはむ時、好事の方々心あらば、通りがかりの市人に就きて、化銀杏の旅店？と問はれよ。老となく、少となく、皆直ちに首肯して、其道筋を教へ申さむ。すなはち行きを一泊して、就褥の後に御注意あれ。

間広き旅店の客少なく、夜半の鐘声森として、凄風一陣身に染む時、長き廊下の最端に、登然たる足音あり寂寞を破り近着き来りて、黒きもの颯とうつる障子の外なる幻影の、諸君の寢息を覗ふあらむ。其時声を立てられな。もし咳をだにしたまはば、怪しき幻影は直ちに去るべし。忍びて様子をうかがひ給はば、すつと障子をあくると共に、銀杏返の背向に、あとあし下

りに入り来りて、諸君の枕辺に近づくべし。其瞬時真白なる細き面影を一見して、思はず悄然とし給はむか。トタンに件の幽霊は行燈の火を吹消して、暗中を走る蹠音、遠く、遠く、遠くなりつゝ、長き廊下の尽頭に至りて、其まゝハタと留むべきなり。

夜はいよく更けて、風寒きに、怪者の再来を慮りて、諸君は一夜を待明かさむ。

明くるを待ちて主翁に会し、就きて昨夜の奇怪を問はれよ。主翁は黙して語らざるべし。再び聞かれよ、強ひられよ、なほ強ひられよ。主翁は拒むこと能はずして、愁然として其実を語るべきなり」(「化銀杏」十五)

主は一室に案内する。密室に銀杏返の狂者となった女、つまり夫を殺害した妻が密室に閉じ込められていた。夫殺しの顔を見られまいとして暗室に身をゆだねていた結果、光を厭い、旅客の部屋の明かりを消した事情がはじめてわかる。これこそもう一人の人間の存在を明かす証拠ではなくてなんであろうか。幽霊とばかり片づけてすませないだろう。もののけといったとき「物の怪」とも「物の気」とも書くが、「物」とは「霊」や「魂」をそなえた存在だったはずなのだが、いつしか顧みられなくなつてその「霊」や「魂」の抜け殻として条理に合わない「わるさ」を働くように

なる。人との一体感をなくすにつれて魂を持っていたはずの物も「物の怪」に属してしまう。しかし、その「物の怪」として気がケガレて一瞬、「霊」と「怪」との交換をしているに過ぎないと考えたら、ただ怪しいあるいは妖しいものとして排除ばかりしていいとは限るまい。怪物に霊をそそぐ契機を思慮すること、それはイメージを増殖することではないのか。幻影をそれぞれの胸に飼い慣らすこと、見えないものを既成のマップのうえに見出すことによつて可能になるだろう。メンタル・マップと呼ぶゆえんである。

鏡花は見捨てられ、忘却の淵に追いやられたものたちにひたすら思いをいたす。そんな感受体としての鏡花にはかぎりない広がりがある。

三 異界への誘い、マップ上に屹立する幻の風景

鏡花の作品の多くは旅の趣が濃く、リアルな風景の遠景にポカッと穴があいたかのごとく、さながらアリスの世界よろしく朦朧と風景が現れ、やがてそこは別世界となつて読者を誘つてくれる。鏡花は幻想的作家として定着しているが、けつして風景を描きしなかつたり、事実を拒んでいたわけではない。実に丁寧な風景を書き込むし、郷里の金沢の地形なども何か意図でもないかぎ

りはリアルに描き、格別、歪んだ手法を駆使したりしている傾向などないのである。その方法は幻想的リアリズムと呼んでいい。

「高野聖」（明治三十三年）はマップを引きがねとして異界をなんの違和感もなく提起したことでは、その作品中でもみごとな出来ばえとして賛嘆されつづけてきたことはいまさら言うまでもなからう。そんな内実をさぐってみたい。

冒頭は有名な箇所である。

「参謀本部編纂の地図をまた繰開いて見るでもなからう、と思つたけれども、余りの道じゃから、手を触るさえ暑くるしい、旅の法衣ころもの袖をかかげて、表紙を付けた折本になつてののを引張り出した」（一）

旧日本陸軍はその最高統括機関である参謀本部を明治十一年（一八七八）に設置、そこに地図課を設けると、川上冬崖が主になつて洋風地図製作の道を切り開いた。同本部の測量部は明治時代に入ると、精力的に未踏の山に入り込み、地形観測をし、五万分の一の地図をつぎつぎと作製していった。これらは道案内として見ると不親切であり、陸軍の大雑把な把握という点ではある程度満たしているにちがいないが、山中どれだけ役に立ったかという点疑問である。

そこは飛騨から信州へ越える深山の間道。そこで図面を見た

語るのには「高野聖」の語り手の「私」の道連れになる旅僧である。五万分の一の地図を手にしている上人は「傲然として物を見ない質の人物」と看破される。「物を見ない」質の人物と細密な地図の取り合わせが妙である。しかし、作者は秘密の花園への手引きをしていく。あたかも「お前は見たことを秘密にしておきなさい。まだその日は遠い」(『ダニエル書』8・26)とでも暗示しているかのごとく——。そんな傲然とした僧にも心の動揺というものがあることは後に明らかになるだろう。迷いなどふつきっている人物に仕立てて物語を開始し、後で難渋する話になるからである。地図の存在そのものもそんな目くらしを予測せしめる扱われ方に見える。

このときの汽車は新橋を夜の九時半に発つて、掛川(ここから上人は乗り込んだ)を経て、名古屋で正午だったので二人ともそれぞれ一折の鮎を買い求めた。上人は高野山に籍を置くので派は違ふのだが永平寺に向かうという。「私」は若狭に帰省するところであった。ともに敦賀で一泊ということになる。そのあとの描写は旅の風景として珍重されるだろうから抜き出しておく。だんだん夕方へと暮れなずむ。

「岐阜ではまだ蒼空が見えたけれども、後は名にし負う北国空、米原、長浜は薄曇、幽かすかに日が射して、寒さが身に染みると

思ったが、柳ヶ瀬では雨、汽車の窓が暗くなるに従うて、白いものがちらちら交つて来た。

(雪ですよ。)

(さようじゃな。)といったばかりで別に気に留めず、仰いで空を見ようともしない、この時に限らず、賤ヶ岳が、いつて、古戦場を指した時も、琵琶湖の風景を語った時も、旅僧はただ頷いたばかりである。

敦賀で棟毛おぞけの立つほど煩わしいのは宿引の悪弊で、その日も期したるごとく、汽車を下ると停車場の出口から町端まちばなへかけて招きの提灯、印傘の堤を築き、潜抜ける隙もなく旅人を取り囲んで、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って、へい難有う様で、を喰わす、頭痛持は血が上るほど耐え切れないのが、例の下を向いて悠々と小取廻しに通抜ける旅僧は、誰も袖を曳かなかつたから、幸いその後つに跟ついて町へ入って、吻ほっという息を吐いた(二)宿の客引きといった通俗描写を抜き取りやっている。

「地図」といえば「高野聖」の前年に発表した「さらさら越」(明治三十二年二月)では狼をする男がかくしの中から一葉の絵を取り出すという光景があり、同様な意図を反映させたのだろう。

「此山中の図なるべし。白紙に鉛筆もて縦横に細き線を敷きたる

に、処々朱もて円き点つけたるを、立ちながら渠は左右の手をのばして開けり」「さらさら越」一)

「高野聖」の冒頭の参謀本部編纂の地図の話は上人と「私」が床についてからのものであって、そのあとしばらく旅の途中の話題が挿入される体裁である。鏡花は「地図」というものを信憑性の梃として幻想的世界に命を通わせようとしている。しかし、その幻想領域のみをとらえてロマンチズムといった範疇に封じ込めるのはいかなものだろうか。鏡花ほど現実の背景をそのロマンという評価の中に封印していることをけっして忘れてはなるまいと思う。ジョーセフ・キャンベルの著書の題名に『生きるよすがとしての神話』というのがあるが、『生きるよすがとしてのロマン』と言い換えてもよいし、そのまま鏡花の伝承的基盤を了解している向きにはロマンよりは神話のほうが落ち着きがいいというひともいるかも知れない。参謀本部編纂の「地図」をわたしは、鏡花編纂の神話」と言い換えたい衝動にかられる。旅僧が語る物語の世界はまさに神話的様相を帯びているからである。それはけっして空想物語を意味しない。その神話的世界はメンタルの中から取り出したマップの体裁をなしており、無意識の領域がきめ細かにマップ上に刻印されてリアルさに事欠かない。神秘的な異界の出来事はたんなるロマン的世界を映し出しているのではなく、現

実を照射しているといえるし、あるいは現実を反転させているともいえるし、現実そのものと断定してもけっして間違っていないかもしれない。ロマンの範疇を夢物語というふうに限定するのは鏡花を小さく、狭くしばませてしまうだろう。

そこで予め先にあげたキャンベルの発言を借りて述べていきたい。

「このようなインチキ芝居は今日でも効果的であり、人間の肉体、祭礼の衣装や、壮麗な石の建築などの助けを借りて、夢の世界の神話的イメージを現実の世界に投影しています。こうしたイメージは、覚醒時の経験から生まれたものではなく、私たちが現在無意識と呼んでいる心の深みから生まれたイメージです。そして、そのようなイメージは見る人の心に、夢のような、そして理性を超えた反応を起こさせます。つまり、儀式によって再現される神話的テーマやモチーフの典型的な効果とは、個人を超個人的な目的や力に結びつけることなのです。生物の世界では、種族意識が優先するような場合——例えば求愛行動や、求愛競争など——型にはまった儀式的なパターンが動物の行動を支配します。そういう行動は動物種に共通するすでに確立された順序に従って行なわれる。そのことは、動物行動の研究者たちによってすでに観察されています。同様に、人間の社会的

交流の分野においても、儀式化された手順は主体者たちの個性を奪います。人間は自分のレベルを落とす、あるいは上げることによつて、自己から脱却するのです。そうすると人々の行動は、もはや自分自身の行動ではなく、種族の行動、社会の行動、階級の行動、あるいは職種の行動ということになってしまいます」（『生きるよすがとしての神話』第三章）

旅の僧は文字通り出家というレベルで世俗を脱却している。人々は上人あるいは和尚様と呼び、坊様と語りかける尊称を持つたひとである。ところが、冒頭の章において「私」は単純に「聖」という見方にためらいを感じる。いったんは「高野山に籍を置く僧」と見ているのだが、奥歯にものがはさまったような見解を披瀝する。「俗」にも見えてならないのだった。作者の読者を誘導する技量といつてよいが、出家のレベルの位相が「私」によつてもう一ランク格下げされたのである。「私」の視線からは僧侶イコール聖にはならない見識が放たれている。なぜかは明確である。ここにいわゆる小説の描写が生きてくる。鏡花のリアリズムがもつともよく発揮される場面である。

「渠は高野山に籍を置くものだといった、年配四十五六、柔らかな等の奇も見えぬ、可懐しい、おとなしやかな風采で、羅紗の角袖の外套を着て、白のふらんねるの襟巻をしめ、土耳古形

の帽を冠り、毛糸の手袋を嵌め、白足袋に日和下駄で、一見僧侶よりは世の中の宗匠というものに、それよりもむしろ俗か

(一)
寒い北国に向かうとあつて少しは防備しているのだが、その分、「私」にはなにやらめかし込んだふうに見えたのだろう。墨衣の質素な感じがないだけ「宗匠」にみえたり、「俗」にも見えたりしたのは仕方なからう。儀式化すれば個性を奪うとはキャンベルの言いつだが、個性がなくなれば得体が知れなくなるのは当然であり、逆に洒落たりした分、見るものの判断を狂わすこととなる。それだけでなく民間伝承には狸が和尚に化けた話などあちこちにあることは柳田国男の「山の人生」に「大和尚に化けて廻国せし狸のこと」(十二)とあるとおりである。

各地を遍歴する高野聖は夕方になると、宗朝のように宿主と馴染みになつて旅宿をさがす苦勞のない場合はよいが、村の辻に立つて「ヤドウカ」(夜道怪)と大きな声で叫んだものだという。もとよりこういう宿借聖の姿は末期的症状であつた。したがつて「高野聖に宿かすな、娘取られて恥かくな」(柳田国男「山の人生」)あるいは「おかた(人妻)取る高野聖」(五来重「高野聖」といった噂が広まつたのは仕方のないことで、高野聖が古代末期から中世まで隠者文学の唱導という大きな役目を果たしたことなどどこ

かへ消し飛んでしまっていた。そんな事情だから宿借聖は信長によって成敗され、高野聖の宿借りは歓迎されなくなっていった。自称高野聖が遊行して狸の騙しあいみたいになってしまっただけは制圧されるのは当然かも知れない。

仏教的な因果を説く場合、滅罪意識のいかんによって善行の度合いが大きくもなり、小さくもなる。唱導のたくみさが罪ほろぼしの善行に大きく影響したという。因果の説法の典型は景戒の『日本靈異記』ということになるが、その説法のあり方は社会的問題にもなったようだ。「聖の唱導がたくみであればあるほど、これを大きく者は現在の禍や来世の地獄の責苦におののいて、それからまぬがれるために作善をせざるをえない気持になる」（五来重『高野聖』）のであった。罪障を消滅させようとする善行志願者たちはこぞって聖の勧進による道路工事や架橋の作業に参加することになる。

聖の世俗化は芸能化と一体になって進んだ。有名な『花月』の彦山山伏の子の花月は諸国をめぐるながら寺々の縁起を曲舞くせまいに仕立てて謡った。衆生を悟りに導くための舞であったものが、芸能の技量のおもしろさが尊重されるようになるにつれ、聖と芸能は分離していく。「近世初期に小歌念仏踊を歌舞伎化した出雲お国も、出雲大社の勧進をする唱導の巫女であった」（五来重、前出同）

という。越中各地は念仏が盛んな土地柄だったので踊念仏系の願念坊踊として残った。時がたち、高野聖はもはや消滅したのだが、鏡花のイメージのなかで復元していったとしても不自然ではない背景がある。

結論を先にいうと、「俗」とみなされた僧は後に聞いたところでは「宗門名誉の説教師で、六明寺の宗朝という大和尚」であることが詳らかになり、さまざまな試練をくぐり抜けて「俗」を克服する物語となることは申すまでもなからう。最後は「高野聖はこのことについて、あえて別に註して教を与えはしなかつたが、翌朝袂を分つて、雪中山越にかかるのを、名残惜しく見送ると、ちらちらと雪の降るなかを次第に高く坂道を上る聖の姿、あたかも雲に駕して行くように見えたのである」（二十六）と、「私」（作者でもよい）は僧の振る舞いを認めることによって「宗匠」か「俗」に見えるといった前言を取り消して「高野聖」「聖」として敬い、相応の記述をすることになる。作品全体の主要なモチーフがここにあることは否定しがたい。

「高野聖」の題名は文字通り「俗」から「聖」への通過儀礼を描いた神話的世界であることを明かしている。僧の僧たる存在証明をすることによって題名は成り立つ。この作品の最後にいたってはじめて高野聖・聖がそれぞれ一度出てくる。題名に「高野聖」

がつけられた消息がわかるのは実に最後にいたってからである。

もし僧の年齢がせめて三十代でもあれば成人式のイニシエーションとも言いいたところだか、四十も半ばを過ぎているとなれば、やがて「高僧」になる切符を手中にしたであろうと予告するのが礼儀かも知れない。ロマンと片づけるには惜しい民俗的な要素、現実克服のレベルアップの行動を脈々と反映させた通過儀礼の一作であることを認めずにはおられない。

ついでだから言うと、「俗」の俗たる人物が登場していたのを思い出していただけるだろう。同宿することになっている「私」と同郷の若狭の塗り物の旅商人は「若いが感心に実体な好い男」と僧に見込まれるが、飛驒の山越えで一緒になったという富山の薬売りのほうは「富山の売薬という奴あ、けたいの悪い、ねじねじした厭な壮佼わかいもので」と手厳しい。このあと売薬の細かな描写が出てくる。人物造形の裏付けにおいて実手がこんでいる。

「ここに居て、先刻さっきから休んでござつたのが、右の売薬じゃ。このまた万金丹の下廻と来た日には、ご存じの通り、千筋の単衣に小倉の帯、当節は時計を挟んでいます。脚絆、股引、これはもちろん、草鞋わらじがけ、千草木綿の風呂敷包の角ばつたのを首に結えて、桐油合羽を小さく畳んでこいつを真田紐で右の包につけるか、小弁慶の木綿の蝙蝠傘を一本、お極だね。ちよいと

見ると、いやどれもこれも克明で分別のありそうな顔をして」

(三)

江戸末期には二千人前後の行商がおつたという。得意先に一定の薬を置き、再度たずねたときに補充する。柳田国男が「気仙や本吉では大和越中の売薬商をトウジン又はトンジンサマと謂つて居る」(「行商と農村」と述べているように売薬たちは一般的には富山の人と誤解されている向きがあるが、「唐物」「唐人」と深い関係があつた。宮沢賢治の「山男の四月」には「支那人といふものは薬にされたり、薬にしてそれを売つてあるいたり気の毒なものだな」とあるようにトウジンという理解は浸透していた模様だ。

医者・薬剤師・看護婦などというものは今日では白衣がトレードマークである。裁判官の法服も同様である。これはパスカルに言わせれば「もし法官たちが真の正義を持ち、医者たちが真の医术を持つていたなら、角帽などに用はなかつただろう」(「パンセ」の範疇におさまる。売薬とて同断であつて、ぱりつと決めないことには薬効がなさそうではないか。きざきざなくらいでないかと商売はあがつたりとなれば上から下まで粹に決め込まなければならぬ職業はつらい。薬九層倍とも言うように薬はなかなか信用を得るのがたいへんであり、出で立ちにパターンが出来たのだろう。衣装は社会的な過剰な記号を付与することによって成り立ち、虚栄

と素朴さとの間には大きな隔りがある。その均衡感覚の有無によつて一見、立派そうにみえてもたちどころに「えせ紳士」に転ずるのは避けがたい。近代社会は総じておたがいに「えせ紳士・えせ淑女」に底上げし、背伸びすることに対して寛容にならなくなゆえに、ややもすると「本物」と「えせ」の見分けがつかなくなっている。

science はラテン語の scientia に語源を持ち、「知識」という意味をしめすのだが、このほかに scire という語源とつながり、「分け」という作業があつて成り立ったことを教えてくれるだろう。だから、sciolism には「知ったかぶり」「えせ学者」の意味があり、sciosophy に「えせ知識」の語義があるのは当然の理屈である。知識主義に陥ると、「えせ」の温床になるという教訓である。本来の「分ける」という実務を怠つたぶんツケがまわってくるという始末をご理解いただけるだろう。

このような知識偏重と区別することの見分けのつかない個性喪失のパターン化に無頓着な格好付けの連中には往々にして裏がある。鏡花は予測するとおり「これが泊に着くと、大形の浴衣に変わつて、帯広解で焼酎をちびりちびり遣りながら、旅籠屋の女のふとつた膝へ脛を上げようという輩じゃ」（三）と裏読みするのは当然の成りゆきである。

これに対して物語の大半は僧の宗朝の試練克服からみごとレベルをアップして帰還することに費やされる。薬売りと僧との両者を対照的に物語を展開していく。

四 幻獣たちの風景

僧・宗朝は物語の途中では、破戒僧か聖僧か正体不明だから高野聖とも聖とも呼ぶわけにいかないもので、ここでは簡略に僧としておこう。一方の売薬は僧を「法界坊」などと歌舞伎狂言『隅田川続佛』などに登場する鐘勧進の乞食坊主・破戒僧とみなして替めてかかっている。売薬は商売人らしく人を凌ぐしのぐことにかけては僧の何倍も上手であつた。人を出し抜こうとするすばしこさが売薬の売り物であるようだ。欲のかたまりのような売薬は僧の行動と拮抗して消されることはない。作者は両方を注目して物語についていくことを要求しているのである。

売薬は勝手を知っているとでもいうように「茫然ぼんやりしてると、木精こだまが攫さらうぜ、昼間だつて容赦はねえよ」（四）と言う。

木精は木霊とも書く。宮崎駿の『もののけ姫』にマスコットのよう出現する、宿命を背負つて生きるアシタカという少年を森の奥へと道案内をするコダマは初めての図像的なイメージ化だろ

う。最後は生命の授与と奪取を行う神獸シ神が滅ぼされるときにパラパラと墜落死するコダマは小さいものたちであるだけに実に切ない。木霊はすだま・もの・ぬしなどと同じく、精霊をさすが、映画のなかの少彦名神の分身のようなコダマの死は絶滅なのではなく、妖怪へと転身したはずである。シ神の存亡を分岐点にして可憐なコダマは鬼に退転してしまったのだ。売薬のセリフ中の「木精」はおそらく悪心を抱く鬼の仕業である。その鬼は人のそれぞれの心に棲むもの。

なにか人を出し抜こうとばかりしていた売薬は五十年前に歩いていた旧道に迷いこんでしまったらしい。迷路に巻き込まれる売薬の存在は「なあ姉さん。おい、それだつても無銭じゃあ不可えよ、憚りながら神方万金丹、一貼三百だ、欲しくば買いな、まだ坊主に報捨をするような罪は造らねえ、それともどうだお前いうことを肯くか」(三)といった罪つくりなセリフを恥も外聞もなく言い放つ助平そのものであり、僧はそうそうにその場を逃げ出たにきまつている。まるで欲望がむきだしで、山や川の自然な営みの中に割って入る強引さがこの男の身上である。僧に対する決めた態度は「異なことをいうようだが何かね、世の中の女が出来ねえと相場が極って、すつぺら坊主になつてやつぱり生命は欲しいのかね、不思議じゃあねえか、争われねえもんだ、姉さん

見ねえ、あれでまだ未練のある内がいいじゃあねえか」(三)という厭味な軽口をたたくのに苦労はないわけだ。僧は川の水が流行病のもとではないかと思ひ、飲むのをためらっていたのである。

僧は売薬と別れ別れになつてから不案内な道が心配になり、途中で会つた百姓にきくのだった。とても往来はむずかしいところだという。僧は別に菩薩心をおこしたわけではなく、快くないと思つたからこそそのまま見捨てるのは故意にするようなので旧道のほうへ売薬を引き戻しに向かうのだった。飛驒越えでは七里歩いて一軒、十里歩いて五軒の家があればよいとされる。山が両方から迫ってくるようなところである。

そこは「名代の天生峠」だという。地図上にはない架空の地名だとされるが、鏡花は別の文章にも天生峠を書き記している。これは一体どういうわけであろうか。「一夏は一人旅で、山神を驚かし、蛇を踏んで、今も人の恐るゝ、名代の天生峠を越して、あゝ降つたる雪かな、と山蛭を袖で払つて、美人の孤家に宿つた事がある。首尾よく岐阜へ越したのであつた」(「麻を刈る」と。まさしくエアポケット。僧の語り口もにわかには別天地を語る趣。「ちよどここの上口の辺に美濃の蓮大寺の本堂の床下まで吹抜けの風穴がある」という。「世の譬えにも天生峠は蒼空に雨が降る」「神代から杣が手を入れぬ森がある」といわれたという。存在しない

はずの天生峠に諺まであるとあつてはますます怪奇である。この大森林は人の踏み込まない、地図などに載りようのない伝説の場所なのだろう。だから諺だけが独り歩きをしていたのかもしれない。地図とは征服の証以外のなものでもないから便宜が最優先し、神秘体験や秘境的な要素から遠ざかるのが原則である。鏡花の眼は見えざるものへと接近する習性を持っているから天生峠を設定できたのである。すでに述べてきたように鏡花は実際にいくつかの峠の難所を越えているが、未だ越えていない山々のどこかに深山幽谷がありそうだと夢想したとて不思議はない。江戸期、飛騨路には何カ所にも籠の渡しがあり難所を越したという（宮本常一『山の道』）。ひとつやふたつ秘境があつても不思議はなかつた。

まず蛇が出現する。天生峠は蛇の棲家かと思われるぐらい歩きたびに蛇に出くわす。道も大蛇がうねるようで難儀を強いる。毛虫がいる。大鳥の卵がいくつもある。頭に入っている地図にはどこにも記していない。僧は無意識に参謀本部の絵地図を開くが、意味がないと思ひ返し、「難儀さも、蛇も、毛虫も、鳥の卵も、草いきれも、記してあるはずはないのじゃから、さっぱりと畳んで」懐に入れてしまった。出番を失ったマップはすでにメンタル・マップに道を譲っているからである。天生峠を探すが出来ないの

は鏡花の企みなだから当然である。地図の上に吹き起こる穴なのだから。

天生峠は幽谷であるばかりでなく、「生得大嫌、嫌というより恐怖い」（六）蛇に飛びのいたり、跨またいだり、目をふさいだりして危難をのがれた。一難去つてひと安心していると峰も山もいっせいに揺らいだ。おぞけをふるって立ちすくむ。涼しさが身にしむ。気がつくとも山おろし。心細さのがれようもなかつたが、修行の積みぬ身には「こういう暗い処の方がかえって観念に便りが宜い」（八）と悟つたように語るところが印象に残る。ここには社会的な過剰な記号の付与がそがれていて脱俗の気分を早く達成させてくれる。何者とも渡り合うことが避けられている。

そんな感覚を土壤として成立している世間に対して天生峠は微妙な自然の相をしめしていた。二者択一では測れない位相を呈している自然。

「しばらくすると暗くなった、杉、松、榎の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ろう、青だの、赤だの、ひだが入って美しい処があつた。

時々爪尖に絡まるのは葉の雫の落溜つた糸のような流で、これは枝を打って高い処を走るので。ともするとまた常磐木が落

葉する、何の樹とも知れずばらばらと鳴り、かさかさ音かしてぱつと檜笠にかかるともある、あるいは行過ぎた背後へこぼれるのもある、それらは枝から枝に溜^ちっていて何十年ぶりではじめて地の上まで落ちるのか分らぬ」(七)

ここはたんなる自然描写であるとすればあらずもがなであるが、そうではないだろう。ここは人跡未踏の天生峠のひそやかな空間に宇宙の広がりを感じている光景であり、作品のモチーフに大きくかわる。命名の系譜からまぬがれた、封鎖的な暗い世界にも「太陽」とか「日」と崇められることがなくても何かかすかな「天上の存在者」が感受できるものを鏡花はこの数行の自然描写にこめている。

「天生」とは「天」が「生^なる」あるいは「生^ある」の義であり、『古事記』中の「高天原に生れる神」と同じく「生まれ出る」「出現する」の意味と解釈できる。そこにたどり着いた僧はヘブライ語のエロヒムつまり「天空より飛来した人々」の一人となって祝されている。それは最終行で「雲に駕して行く」姿に映った聖の前段階の約束された姿なのである。吹き抜けのような番外地が即「視野広き見者」の処遇を受けている。もちろん、鏡花の造形にかかるとは申すまでもない。

「土の色が皆黒い」は四神相応の風水論に照らすと、この森林の

山岳地帯は北の玄武(黒)をかたどっているといったらよからう。やがて難所を過ぎれば人里があるはず。山から里(朱雀・南)へと向かい、川(青龍・東)もあり、道(白虎・西)も整っているにちがいない。必ずしも相応しなくてもよい、そんな安堵の土地が約束されての話の展開だと思われてくる。

しかし、そんな安らぎは東の間の約束。木の実でもあろうかしらと思つてさわつたものは蛭だと判明。

ただの蛭ではなかった。恐怖をいだけば強迫観念が首をもたげ、とめどなく恐怖がふくらみ、終末観すら頭をかすめるのだった。

「およ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なければ、大海が押被さるのではない、飛驒国の樹林が蛭になるのが最初で、しまいには皆血と泥の中に筋の黒い虫が泳ぐ、それが代がわりの世界であろうと、ほんやり」(九) そんな中、^{ひぐらし} 蝸がばかにしたように鳴いている。日は斜め、谷底はもう暗い。芝居であれば幕がおきて、つぎの恐怖に出番をゆずる場面の設定。けばけばしい血なまぐさい^{どんちやう} 緞帳が夕暮れの帳と一緒になっておりる。

古代人はそんな蛭をヒル、ヒヒルといっていたのだが、その由来をさぐると、ヒラヒラと揺れ動く^{ひる} 蒜やからだを波打たせて水中を泳ぐ蛭や羽をヒラヒラさせて空を飛ぶ^が 蛾や蜻蛉をひつくるめて

その形状に「靈力の活動（靈ル）を感じ取った」（土橋寛「賀茂のミアレ考」）からだという。鏡花は蛭の活動を通して「それが代がわりの世界」とみているごとく蛭を通して世界観の轉換をイメージしている。騙し絵を期待させる契機となっている。カラストロフィー（破局）がカタルシス（浄化）を招く原理をしめしていると言ひ換えることも出来る。

そのとき聞こえたのはヒイインという馬の嘶いななき。ただならぬ音響は場面を轉換させてくれる。人里と縁があると心をはげます僧。やがて一軒の山家にたどりつく。そこにいるのは口のきけない、白痴のような男。二十二三であろうか、ぼつちりした目、小児のような風情。これから蛙にでもなろうとするような少年に見えた。いくら言葉をかけても通じないので何度も「ご免なさいまし」「ちよいとお願い申します」と伺いをたてているうち、「どなた」という応答。再び馬の嘶く声が出た。

僧は山越えをして信州に行きたいのだが、どのくらいあるかと聞いた。すると、八里ほどだという。しかし、宿るほどの家はなという。困った僧はどこでもいいからと一夜の宿を願った。

婦人おんなはつと身を起こして立つて言った。「お坊様、それでござんすがちよつとお断り申しておかねばなりません」と。僧はびくびくものであった。「いいえ、別のことじゃござんせぬが、私は癖と

して都の話聞くのが病でございます。口に蓋をしておいでなさいましても無理やり聞こうといたしますが、あなた忘れてもその時間をかして下さいますな、ようござんすかい、私は無理にお尋ね申します、あなたはどうしてもお話しなさいませぬ、それを是非にと申しましたもたつて仰おつしや有らないようにきつと念を入れておきますよ」（十一）と子細ありげなことを言った。

この一文は「都人士もし此事を疑はば、請ふ直ちに來れ」（「蛇くひ」といったふうに語りかけることで鄙の出来事の信憑性を都会人に確信をもつて訴えるのとは逆で、都会の話聞きたくてしようがないというのである。

女は都会の話をも無理にも聞きたいのだが、しかし、「それを是非にと申しましたも断つておっしゃらないようにきつと念を入れておきますよ」と禁忌を課す。「見るな」の禁忌はイザナギがイザナミに黄泉国を訪ねてくるなといわれても破つてしまったこと、豊玉姫が出産にあたつて彦火火出見尊に見るなを禁忌を課したにもかかわらず破つたので八尋鰐となつて故国の海に帰つてしまったこと、ほかに鶴女房、羽衣伝説など世界中に類話が多い。禁忌を破つた場合、豊玉姫は鰐に変貌し、女が鶴になる鶴女房、女が蛇になる蛇女房といったいくつかのバリエーションがある。そうすると、『高野聖』における女の「宣告」の背景にはそれを犯した

ときの変身の暗示が秘められていることになるだろう。

もちろん、禁忌とはいつても破らなければ何も起こらない場合がある。「姫君の御前にて、この世馴れたる物語など、な読み聞かせたまひそ。みそか心つきたるもののみすめなどは、をかしとにはあらねど、かかる事世にはありけり、と見馴れたまはむぞゆゆしきや」(『源氏物語』 虫巻)などは禁忌というより教訓めいたもの。『宇津保物語』の清原俊蔭は長い漂流から帰ってきて、なん風・はし風ふかというふたつの琴を一人娘に伝え、「人には見せてはいけない」と遺言する。幸いあれば幸いの極まるときに、禍いがあったときはその極まるときに、この琴をかき鳴らせという。そのとおりにしたので何事もおこらないのだが、禁忌を守ればそれ相應のご褒美はあるという話であろう。

高橋康雄

作品にもどうだろう。川で水浴をしているとき女の腰に抱きついたものがある。「畜生、お客様が見えないかい」とか「お前達は生意気だよ」と女はいうのだが、不思議な風景である。蟄つと蝙蝠ふと猿が悪戯の元凶である。

すると、あのヒヒヒンと嘶いた馬の正体は？ 蛭むしに生き血を吸われて溶けたのでなければ――。読者はこの作品の最大の謎めいた話題を想像するだろう。女は「貴僧ここへいらっしやる路で誰にかお逢いなさりはしませんか」と問いかけた。上人は富山の反

魂丹売に逢ったが、この路にひと足先に入ったと答える。すると、女は「ああ、そう」と会心の笑みをもらし、「およそ耐らなく可笑しいといったはしたない風采で」と語られると、この男の運命は予測がついてくる。

馬と婦人の交流ぶりが描かれるが、助平馬と色じかけの女の関係性がきわだつてくる。そんな女の嬌態を見てみると「神か、魔かと思われる」のである。この場面は明らかに上人の回想として語られているのだが、心持ち作者の筆致が目立ってくる。ちなみにその記述ぶりに目をやってみよう。語りというよりは描写の趣が濃い。虚構のなかの事実性を無視することは出来ないからである。物語の筆法といえよう。伝承の「声」による伝達の重さを鏡花は承知していたから上人の語るがままに全体を統一しているのだが、上人の語りのなかに描写を挿入したと同じ手法を導入している。

つまり「語り」の領域は伝承の系譜に属するのだが、幻想・綺譚を許容することと同じである。語り手の上人と聞き手の「私」との間には共有する「共同幻想」がもとになって存在していることを、もちろん、前提とした「語り」である。語られる場では事実性を問うことはないのだが、それは両者が共通基盤の上に成り立っているからである。上人の語りが特にエロスがからむ場面で

描写の口調を貫くには作者鏡花の高度な理由がある。なぜなら、それは自らを三人称的に客体化し、事の展開に新たな時間性を付与しているからである。伝承というたんなる過去の時間を回想するのではなく、現在性として語る（描写する）ことは臨場感をもたらず。肌と肌の触れ合いを肉感的にあしらうことより視線の効果に託している。草双紙的作家としてさげすまれることもないではなかった鏡花のたくまざる力量の発揮を感じるところである。秘部を明かすのに近代的な小説作法をみごとに生かしている。そんなエロスを描くことにおいて鏡花の右に出るひとはいるだろうか。

「生ぬるい風のような氣勢がすると思うと、左の肩から片膚を脱いだが、右の手を脱して、前へ廻し、ふくらんだ胸のあたりで着ていたその単衣を円げて持ち、霞も絡わぬ姿になった。

馬は背、腹の皮を弛めて汗もしとどに流れんばかり、突張った脚もなよなよとして身震をしたが、鼻面を地につけて一擡の白泡を吹出したと思うと前足を折ろうとする。

その時、頤の下へ手をかけて、片手に持っていた単衣をふわりと投げて馬の目を敵うが否や、

兎は躍って、仰向けざまに身を翻し、妖気を籠めて朦朧とした月あかりに、前足の間に膚が挟ったと思うと、衣を脱して掻

取りながら下腹を衝と潜って横に抜けて出た」（十九）

エロチックな場面ゆえに客観描写のほうがりアリテイーをもたらすようだ。自分で濡れ場を語ったとしても厭味になりかねない。文体の工夫を鏡花は考えている。

やっと馬は従順になって馬子唄に引かれて月夜を遠ざかっていった。

馬と人との交情はオシラ様の馬娘婚姻譚に脈絡を持つように富山の売薬が婦人に惚れ、かつ婦人が馬と化した売薬のなれの果てと睦んだとしても少しも不思議はない。男は都会の話をするより先に婦人の背中に手をまわしたのかもしれない。「かもしれない」ではない、谷川の水がカギである。

「地体並のものならば、嬢様の手が触つてあの水を振舞われて、今まで人間で居よう筈はない」（二十五）

富山の売薬は上人が川の水を飲むのをためらっているとき、命が惜しいかなどと嘲ったほどだから、妖女の手から水とをいただけるとあれば、ほいとばかりに飲み干したにちがいあるまい。売薬の運命はついに明かされる。婦人にまとわりついた猿も蝨も蝙蝠も兎も蛇も嬢様によって「谷川の水を浴びせられて畜生にされたる輩！」（二十六）なのだ。水を媒介にして他界につながる。

「何と、おらが曳いて行った馬を見さしたろう、それで、孤

家へ来さっしやる山路で富山の反魂丹売に逢わしたというではないか、それ見さっせい、あの助平野郎、疾に馬になって、それ馬市で銭おしになって、お銭が、そうらこの鯉こいに化けた。大好物で晩の菜になさる」(二十五)

この売葉が馬になり、銭になり、鯉になった輪廻転生を聞かばこそ上人として反省もできようものだが、直前までは若い男としてご多聞にもれず、俗の俗、男と女のエロスの空想の世界にまどろんでいたのである。鯉は悪夢で知られるが、その鯉を食べる婦人おんなは何の化身か。

「その手と手を取交すには及ばずとも、傍につき添って、朝夕の話對手、輩の汁でご膳を食べたり、私が楯たてを焚いて、婦人おんなが鍋をかけて、私が木の実を拾って、婦人が皮を剥いて、それから障子の内と外で、話をしたり、笑ったり、それから谷川で二人して、その時の婦人が裸体はだかになって私が背中へ呼吸いきが通って、微妙な薫の花びらに暖に包まれたら、そのまま命が失せても可い！」(二十四)

上人は修行をやめて孤家に引き返して婦人と一緒に生涯を送ろうと思ひ、そんな妄想をいだいたのだ。もちろん、「紫の袈裟をかけて、七堂伽藍に住んだ処で何程のこともあるまい、活仏様じゃというて、わあわあ拜まれば人いきれて胸が悪くなるばかりか」

(二十四)と思つたうえでのこと。こうなると「本物」にせもの見分けのサイエンス(分ける方法)はあるのだろうか。ともかく鏡花には表向きの人間の存在には疑いばかりいだいてることがわかる。いたずらに正義をふりかざすことだつて危険だと知っているから「神か魔か」という境界のボーダーライン上を微妙に揺れている人間の心情を吐露したり、描いたりすることになるのだ。

しかし、ひたすら右往左往するだけでは小説は成り立たない。婦人への同情は深まる一方だが、やおら意を決して山越えをしようとする。親仁おやじがいみじくも言うように「お前様それでも感心に志が堅固じゃから助かったようなものよ」(二十五)ということになる。通過儀礼の高いハードルをつぎつぎと克服して、「俗」から「聖」へと脱皮することが出来たのである。

幻獣への変身の類型を求めると、「板橋の三娘子」(作者不明)とアプレイウスの『黄金のろば』(鏡花が読んだといわれているのは森田思軒訳『金驢譚』、『郵便報知新聞』明治三〇年一月一八日〜二月二日)があり、いずれも驢馬への変身をするが「高野聖」への直接的な影響関係は希薄である。日本には変身をお手のものとする忍術使いがあり、西洋にはギリシア神話のゼウスの変幻自在な変身術をはじめ、魔法の杖で自在に何でも変えることが出来

る魔法使いの物語やメルヘンがいくらである。仏教では輪廻転生を説き、『日本霊異記』などにも因果応報で牛などになった話が出てくる。アプレイウスの驢馬は後に元のルキウスに戻り、難儀に耐えたとして通過儀礼の物語の様相を呈する。その点は上人が俗っぽさを脱却して聖へと転身する「高野聖」と重なるが、「高野聖」に関しては鏡花独自の構想のもとに展開されたものと考えておいたほうがよさそうだ。

ちなみに、『金驢譚』を『黄金のろば』と対照すると、前者は抄訳になっているのだが、『黄金のろば』巻の一から巻の十一のうち、「アシケーとクピドー」に該当する巻の四の一部と巻の五、巻の六は完全に省かれている。ろばの姿で虐待されるルキウスの遍歴では生れも品位も学識も役に立たず、最後になってようやく休息の場面がやってくる。この光景は『金驢譚』には欠落しているが、バラの花を食べて人間にもどる場面でそう感じるものも多いだろう。そこに成長物語を鏡花が読み取っていたとするなら、もはや影響というよりは鏡花の才能のしからしむところと脱帽するしかない。ところで思軒訳からは完全に省略されているが、完訳ではルキウスはイシスの女神に出会うことになっている。イシスとはあのパノプテスに監視されていたイオの化身である。ルキウスとイオの出会いとは百眼のパノプテスをかいくぐって成長するメタ

ファーであろう。

幻獣たちの風景は高野聖自身の内的風景と重なっていたことがわかる。幻景でも、奇景でもないメンタル・マップの上に記された標識のようなものである。己の内的風景を映し出すと見えてくはずの。

五 水的作用、白痴的作用

上人には蛇との「格闘」の場面から天生峠における試練との闘いが始まるが、その俗から聖への超克の過程を「水」の存在を通してながめ直してみたい。

「まあ、女がこんなお転婆をいたしましたして、川へ落ちちたらどうしましょう、川下へ流れて出ましたら、村里の者が何と見ましようね」と上人に問いかける。と、上人は「白桃の花だと思えます」と何の気もなしに言うと、二人の顔が合い、さも嬉しうにっこりして、そのときだけはういういしく歳も七つ八つ若やいで、処女の羞じを含んで下を向いた。

上人が婦人おんなと別れを惜しむときにも「白桃の花」の話題になった。「白桃の花」は婦人にとって、また上人にとって何なのだろうか。気になるところである。

「殊に今朝も東雲に袂を振り切つて別れようとする、お名残

惜しや、かような処にこうやつて老朽ちる身の、再びお目には
 かかれまい、いささ小川の水になりとも、どこぞで白桃の花が
 流れるのをご覧になつたら、私の体が谷川に沈んで、ちぎれち
 ぎれになつたことと思え、といつて惨れながら、なお深切に、
 道はただこの谷川の流れに沿うて行きさえすれば、どれほど遠
 くても里に出らるる、目の下近く水が躍つて、滝になつて落つ
 るのを見たら、人家が近づいたと心を安んずるように、と氣を
 つけて、孤家の見えなくなつた辺で、指しをしてくれた」(二十
 四)

高橋康雄

この別れこそ「高野聖」中のエロスの白眉というべきだ。「白桃
 の花」とは上人が言った言葉。上人がそう思っているのである。
 それを受けた婦人も嬉しくなつて「白桃の花」を字義どおり受け
 止めてお返ししている。歌垣のやり取りのように。

婦人は男を手玉にとることが可能だ。「仔細あつて、あの白痴に
 身を任せて山に籠もつてからは神変不思議、年を経るに従うて神
 通自在じゃ、はじめは体を押つけたのが、足ばかりとなり、手さ
 きとなり、果は間を隔てていても、道を迷うた旅人は嬢様が思う
 ままはツという呼吸で変ずるわ」(二十六)というのに、上人はそ
 れを免れている。おそらくいままで術を免れた唯一の人物なのか

もしれない。

上人の婦人への評価はすこぶる高く、憧憬のようなものをいだ
 く。

「優しいなかに強みのある、気軽に見えてもどこかに落着きの
 ある、馴々しくて犯し易からぬ品のいい、いかなることにもい
 ざとなれば驚くに足らぬという身に応のあるといったような風
 の婦人、かく嬌瞋を発してはきつと可いことはあるまい、今こ
 の婦人に邪慳にされては木から落ちた猿同然じゃ」(十七)

かくも憧憬の対象となつてしまふ。修行の身なのだが、「白桃の
 花」と言つたあとに感じている優しさなのだ。蛭に血を吸われて
 ほうほうの体でたどりつき、その傷を癒すのに川の水がよいとい
 うので川に手引きされたときから、上人は法衣を人前で脱いだこ
 ともないのに脱いで婦人の水の洗礼を受けたのである。口を利く
 さえ、まして手足のあがきも出来ず、背中を円くして、膝を合わ
 せて、縮かまるありさま。「ひたと附ついてゐる婦人の身体で、私
 は花びらの中へ包まれたような工合」(十五)であつた。これは母
 のお腹の中の胎児の姿そのものだ。包み込む偉大なる母性、包み
 込まれる胎児——。そして「水」は「羊水」なのだ。このときの「花
 びらの中」こそ「白桃の花」の喩にむすびつく契機であつた。さ
 らに山の氣と女の香が上人を包んだのであるが、それを喩として

「白桃の花」と託した。婦人もまた上人の挙動を看破しており、「貴僧はほんとうにお優しい」（二十二）と単なる男女の性的結びつきのエロスを超越した共感を抱く。わが子、わが母の心地でつながる二人は無意識のうちに結ばれたも同然である。母性と胎児の関係をシンボライズしながら描いていく心の通い路を作品中のエロスの極致といたいゆえんがここにある。

婦人の白痴ばかに対する愛着は上人に対したときとまったく同じである。虚像を持ち込む男に対しては「呼吸いき」ひとつで暮にでも猿にでもしてしまうが、白痴の男と一緒にたつたときから「神通自在」の力を得たということは、自然を受け入れた結果、自然の力用から神の力をいただいたことになるだろう。昔の人は山越えをするときなど「まひなひ」といって花を手向けたり、何か贈り物をさざげたりしたものらしいが、自然の賜物を受容すること自身も逆に「まひなひ」に通じるはずだ。人が誰も顧みない白痴の男を受け入れたとたん、神の力を婦人は得たのである。修行僧の上人はそれを感じているから彼女を「優しい」云々と見抜いているのである。肌に触れられた感触でのみ判断しているわけではない。白痴の描写はこれまた手抜きなく細密である。負の世界の受容としか言いようのない婦人の態度が浮かびあがってくる。

「首筋をぐったりと、耳を肩で塞ぐほど顔を横にしたまま小児こども

らしい、意味のない、しかもぼちりした目で、じろじろと門に立ったものを瞻みめる、その瞳を動かさずえ、おつくうらしい、気の抜けた身の持方。裾短かで袖は肱より少い、糊気のある、ちゃんちゃんを着て、胸のあたりで紐を結えたが、一ツ身のものを着たように出ツ腹の太り肉、太鼓を張ったくらいに、すべすべとふくれてしかも出臍でべそという奴、南瓜かぼちゃの蒂へたほどな異形な者を片手でいじくりながら幽霊の手つきで、片手を宙にぶらり」

(十)

上人と婦人の人に折衝する姿勢を見ると、富山の売薬のような出で立ちの決め方で人格を誇示できると錯覚している類からもっとも遠い様相を呈していることがわかるだろう。これを被差別者への眼差しなどと短絡させてはなるまい。差別など眼に見えるとは限らない。不可視の領域を受容する能力は一種、マゾヒズムと隔てのない千人力を必要とする神業に属するといったほうが適切だからである。そんな臂力りよくを婦人は秘めている。

人跡未踏の大滝には不思議な風が吹く。天生峠独特の風であり、その風は天生峠の聖域の再生のためのハラエの役目を果たす。婦人は山に籠もったきりであるが、再生空間を媒介するはずの土も火も無縁で、その再生空間は川であり、水を媒介としてミソギの役割を果たす。そんな浄化装置をインプットしているがゆえに婦

人の人を受け入れる許容度が大きくなるのであり、そのミソギの力用の度合いも深くなる。

この作品では上人が主人公、出家の身は出世間の証をたてなければならぬ。世間とは差別の義、出世間（出家）はその差別社会の加害・被害の入れ子状態から突出してしまうこと。いったん婦人に憧れのようなものを抱いてしまった上人はいささか未練も残るのだが、意を決して山を下りる。上人にとって未練の残る聖域もまた俗世間に属する。俗にあつて「白桃の花」となることは困難な業。そう、婦人のもとに戻れば多分、禁忌を犯し、都会の話をしてしまうかもしれない。言葉を失った白痴のほうが輝いてみえる。語りという手法は「声」の文化の性質上、多弁を特色とするわけだが、白痴の存在が饒舌な言葉の余りを適宜に削いでくれる。沈黙と饒舌の間を振り子が揺れて、ある種の静謐を保っている。そこに上人の悟りが見えてくる。

上人はふり返るわけにはいかないのだ。出家は再び世間の中に第二、第三の通過儀礼を求めて修行の身とはなる運命である。

婦人は水の精であることに間違いないが、この水は両義的である。上人の蛭に吸われた傷を癒す水であり、邪な心をいなく男たちをたちどころに幻獣に変貌せしめる邪視封じの水である。もちろん、邪な男のエロスに身をまかせた妖女であることを否定する

材料はない。妖女は「うまれつきの色好み」（二十六）、特に若いのが好みとある。「やがて飽かれると尾が出来る、耳が動く、足がのびる、たちまち形が変ずるばかり」（同）なのが婦人にまわりつく幻獣の実体である。そんななか、上人は五体満足に上人そのものとして天生時の聖域を脱出できたのである。卍とは「二匹のへびが交合する象徴」（安田喜憲『蛇と十字架』）だとすれば、上人はあやうく蛇体の妖女の卍固めをまぬがれたことになる。

十三年前の洪水が美女の運命を変えたように十三夜の出来事は土地のものたちが言い伝えているように「国が世がわり、代がわりの前兆」とみているとおりかも知れない。ここに偶然とは思えない秘数として表されるという数字を注視してみたい。13は魔法や黒魔術との関係が深いことは定説であり、12という一年のサイクルあるいは12宮といった太陽を軸とした数字の体系から逸脱する数字である。夕食に13人の客を招くことはタブーとされたり、死神は13人目の子どもの名付け親であるといったことでもわかるようにおおむね敬遠される数字である。しかし、エントレスとシメンルの共著によれば古代マヤ文明やヘブライの伝統では13という数字は吉兆の数であったという。古代マヤ文明では13は「生命・太陽・男性」をしめし、夫婦の神（主と貴婦人）が最上位界（13番目）に据えられている。

上人と婦人は夫婦の契りこそ結ばなかったが、「白桃の花」として合体していたとすれば13の数字は二人のために用意されたというほかない。

同書は「13は転換点を表し、その象徴は蝶であった」と記す。「代がわり」とはこのことを指す。蝶はプシケー（心）のシンボルであり、それこそアプレイウスの『黄金のろば』中に描かれたプシケーとクピドーの物語につながっていく。鏡花が何をテキストにこの「高野聖」を書いたかなどといった関心よりも、比較文化という視点から至高の愛のあり方をなめたほうがよほど豊かな想像力を与えてくれるかしかない。ギリシア神話と日本の思考がウロボロスの輪のごとくつながっており、二人の愛は二人の間にとどまらず、万人の再生をイメージした「新しい人間を創造する」営みであったことを読み取ることが出来る。

ある王と王妃との間に生まれたプシケーは美貌にめぐまれておったが、上の二人の姉が片づいているのに人に愛されないのが大きな悩みであった。その優れた容色をひとめ見んものと宮殿には人が引きもきらないありさまであった。そんな事態を天上の美の女神たるアフロディテが見逃すはずはなかった。せがれのクピドーを呼ん、世界一卑しい人間と盲目の恋に陥るようしておくれ、と命じるのだった。その間、王と王妃も娘の行く末を案じて

アポロンの神様に御託宣を願うことにしたのだが、高い山の峰に乙女を犠牲として捧げるよう言われたのである。

やがてプシケーは天の宮殿のようなところに運ばれてたいへんなもてなしを受けるのだった。夫と名乗る人は声ばかりで、姿を見せない。それも夜にならないと現れない。姿を見たいというのだが、二度と姿を見たいというな、と厳しい禁忌の掟。ある夜、プシケーはクピドーの寝姿を見てしまった。すると、約束を破ったといってクピドーはプシケーのもとを立ち去ってしまった。

反省したプシケーは国々の巡礼の旅に出ることにし、旅先でクピドーの姿を捜すのであった。クピドーはクピドーでアフロディテの命令を守らなかつたということと責められ、監視つきで外出を禁じられた。それから旅の神ヘルメスに頼んでプシケーを指名手配し、彼女をさがしたヘルメスは彼女をアフロディテのところに入れていった。

アフロディテに無理難題を突きつけられるプシケー。最後の難題は冥界に行って小箱を取ってこいというもの。ただし、覗いてはいけない、の禁忌。しかし、好奇心の強いプシケーはまたしても「見てはいけない」の戒律を犯してしまった。屍のように眠りこけるプシケー。たまりかねたクピドーは天の王ゼウスにプシケーとの愛を告白して結婚を認めてもらう。

「高野聖」では男と女は逆になるが、上人はプシケーの立場で「しゃべるな」の禁忌を守り、エロスの交歓を回避し、聖域への滞在の希望を捨てる。いわば巡礼の旅をこなしたも同然である。婦人はクピドの立場で一糸まとわぬ姿で上人に水の洗礼を浴びせたが、誘惑にのらない上人に脱俗の、出家の志を読み取っている。まさしく「プシケー」（英語ではサイキ、心）の脱皮を遂げて、心のありようの理想の高みに達することが出来たのだ。

婦人の白痴に対する愛も「惚れたはれた」の愛ではないことは申すまでもなからう。類的な愛というべきものが基盤にあり、いわゆる個人的な男女の愛の位相と異なる水準にある。婦人の父親が医者としてみていたときの患者の一人が白痴である。医者は手術を失敗してあわや命が危ないという始末であったが、神の助けか、命は取りとまった。足をひきずり情けなそうにする白痴をもてあます医者、それに対してあわれがつて抱き上げたりする娘。やがて白痴の父親が迎えにくるが、「何分小児が娘の手を放れようといわぬ」（二十六）ので医者は娘に小児を家まで送るようにさせた。娘は一日二日、ついほだされて逗留、五日目から大雨が降り出した。大雨に大風、やがて洪水となり、不思議にも生き残ったのは娘と小児とそのとき村から供をした親仁。

娘の父の医者的身内もことごとく途絶えた。「代がわりの前

兆」といわれるゆえんである。「かような美女」といわれた娘の何気ない白痴への思いやりが、また白痴自身の娘への愛着が、運命を分けることになった。「代がわりの前兆」という言い伝えとおり、美女が一個の荘に捧げられた趣があり、さながら神殿に犠牲となったプシケーの運命と何か似ているようでもある。婦人の相手は大蛇。洪水のかかわりから見れば、ノアの洪水のとき泥の中から生れたのが「危険」の象徴としての蛇であった。上人も終始おびやかされる。それもまた課せられた試練のひとつか。

ともに美女である。プシケーは最初のうちはいろいろ嘆きもしたが、娘のほうは心得たもので甲斐甲斐しくゆき届いた世話をして、「いまになるまで一日もかわりはない」のである。それはプシケーの巡礼の旅に匹敵する。ともにたいへんな試練を克服してその絶世の容貌を内面的に磨きあげていく。「高野聖」の婦人は好色を相殺するに値する魂の遍歴を経ている。

婦人には無意識のなかに白痴との共同体を結ぶことのもたらす吉兆の予感があったかも知れない。いや、無くてもかまわない。打算ではない、蕩尽といってもよい、みずからの振る舞いなのだから。いや予感があったはず。「白痴は死んで後に必ず鯨に生まれ変わり、流れ寄って土地を富ませてくれると信じて、これを優遇し悦ばせて置くことを心掛けたのである」（柳田国男「笑いの文学

の起源」という北国の事例は恵比寿信仰めくが、鏡花も知っていたに違いない。

好色と慈悲が対立しないのが、この婦人。普通の人は慈悲だとか、情けだとかかこつけて自分を美化するが、一気に不具・白痴への共同体を結んだものにはそんな美化は何の役にも立たない。親仁が述懐するように「あの白痴殿の女房になって世の中へは目もやらぬ換にやあ、嬢様は如意自在、男はより取って、飽けば、息をかけて獣にするわ、殊にその洪水以来、山を穿ったこの流は天道様がお授けの、男を誘う怪しの水、生命を取られぬものはないのじゃ」(二十六)と神の自在な振る舞いをゆるされたかのようだ。それに上人をひとかどの人物と見込む心眼はたんなる好色と言ってよいだろうか。

婦人の白痴との共同体といっているのは、婦人の器量のみノウエイトをかけて言おうとしているのではないことをお断りしたい。婦人と白痴は一体として見るのである。白痴は彼女に一方的に世話を受けているようにみえるが、白痴の存在そのものが婦人にテレパシーを授けている。白痴へ愛情を注いだぶん、彼女は無言の白痴から自在如意の魂の働きを授かっている。

ここまで述べてきたついでだが、「高野聖」をポーモン夫人の『美女と野獣』のヴァリアントとして位置づけることができると言っ

ても不自然ではないだろう。むしろ鏡花の場合、美女と白痴のペアなのだが、好色な男どもはたんなる野獣の地位に墮落せしめられて王子様にはなれないところに手のこんだ構図があることがわかる。手軽なパターンに押し込めていないからである。『美女と野獣』自身は世界各地に多くのヴァリアントを持つものであり、ベツツイ・ハーンは『美女と野獣』(テキストとイメージの変遷)においてアプレイウスの『黄金のろば』中の「クピドーとプシケー」挿話を紹介していることからすれば、わたしが見当違いをしているのではないことをわかっていただけだろう。

「高野聖」において婦人に手もなく幻獣に墮落せしめられた、富山の売薬をはじめ、あまたの男たちは「美女と野獣」の野獣のように突如、脱皮して王子の片鱗をのぞかせるということにはとうていならないのである。『黄金とろば』のルキウスもろばから人間にもどつてその魂の成長を神々にほめられるのだが――。

しかし、「高野聖」と「美女と野獣」がモチーフを同じくするところは成長物語、変身譚、通過儀礼物語といった要素においてであるから、幻獣が人間に復活しなくても目くじらたてるほどのことではない。

「クピドーとプシケー」のプシケーが王家の姫でありながら、しかも天下に知れ渡った美貌ながら妃にしたいというものがないと

いう前提であったのに対して「美女と野獣」の主人公ベルの場合、父が商売に失敗して財産を失う羽目になったにもかかわらず、つぎからつぎへとお嫁にしたいという申し込みがあった。姉たちはいずれにあつても高望みばかりしている点で共通である。

やがて商人にチャンスがめぐってきた。ベルは土産に何もねだらなかつたが、姉たちはドレスやら髪かざりやら高級なものばかり頼んだ。ベルは父親に何かほしくないのかね、と聞かれてやつと「バラを一本」と言うのであつた。ところが、商人は港に行つてみたところ、商品のことで訴えられるありさまで、またしても無一文。愕然としながら家路を急ぐのだが、途中、大きな森に入つて迷つてしまう。明かりを求めていくと、人っ子ひとり見当たらない屋敷にまぎれこむ。お腹がぺこぺこなので勝手に食事にありつき、家を出たところでバラの花を見つけた。ベルからのたのまれたバラの花のことを思い出し、一本を折つたところ、ものすごい音とともにそこに現れたのはおそろしい顔つきをした野獣。

「おまえというやつは、なんていう恩知らずだ」と野獣は商人に言った。道に迷つたのを救つてくれたのはこの野獣らしい。命を助け、城へ迎えてくれたのにもつとも大切にしているバラを盗んだことを許せないという。「このあやまちを償うには、死んでもらわなければならぬ。けれども、神にお許しを乞う時間を、ただ十

五分だけ待つてやろう」と言った。

商人はひら謝りに謝つた。「ただわたくしの娘のひとりがバラを欲しがつていたので」というと、「おまえの娘のうちだれかひとりが、おまえの代わりに喜んでここへ来て死ぬ、というのなら、おまえを許してやつてもいいぞ。グズグズ言わずに早く行け、そして、もしおまえの娘たちがおまえの代わりにに死ぬのが嫌だと言つたら、三カ月後に必ず戻ってくると誓うんだ」と致命。商人はそのとおりにすると誓つた。すると、休んだ部屋には大きな箱があつて、なんでも好きなものを好きなだけ持つていってよいという。

許されてお土産までいただいて宮殿をあとにした商人だが、宮殿に入つてきたときの喜びと同じくらい悲しみにみちていた。

商人とベルのためのお土産のバラの花を持つていたが、事の一部始終を重々しく言わなければならなかつた。「ベルや、サアこのバラをお取り。でも、このバラは、おまえの不幸なお父さんには、ずいぶん高価たかいものにつくだらうな」と。

二人の姉は涙ひとつみせないベルをさんざん悪口を言った。しかし、ベルは父を死の危険にさらすなんてまっぴらだと言ひ、みづから野獣のもとに行くという。

商人は野獣からもらつた金貨の箱のことをすっかり忘れてお

り、ベルにだけこの秘密を打ち明けた。ベルはその金貨を姉さんと二人の貴族の結婚費用に使ってくれ、と頼んだ。

いよいよベルが父親と一緒に出発することになった。二人の姉は玉ねぎで目をこすって涙を流していた。兄たちは父と同じように本当に悲しんで涙を流していた。二人は宮殿へと向かった。

宮殿には二人の食事が用意してあり、そろってご馳走を食べるのだが、食事がすむと、ものすごい音がした。商人は最後の別れと思い、思わず娘に「さようなら」と言ったほどである。

野獣はベルに向かってここへ喜んできたか、とたずねた。ベルは「はい、喜んでまいりました」と答えた。すると、「おまえはなかなか優しい子だね」と野獣は言った。

商人とベルは寝室へいったが、二人とも床へつくやいなやすぐ眠ってしまった。ベルの夢の中にひとりの貴婦人が現れ、「おまえの優しい気持を知って、わたしはとても嬉しいんですよ。ベルやおまえのお父さまの命を救おうとして、自分の命を犠牲にするなんて、おまえのしたことは、まったく見上げたおこないですよ、いつかはよい報いがありますからね」と語りかけた。

父と別れたベルは城のなかを歩いてみようと思つて見物に出かけた。大きな鏡があつてそこに悲しそうに顔をゆがめている父の顔と厄介な妹がいなくなつて喜びを隠せずにいる姉とが映つてい

た。

野獣はベルに「おまえはわたしがずいぶん醜いと思つていだろうね？」と聞いた。「ほんとうですわ」とベルは正直に応じた。野獣は「でも、わたしは醜いだけじゃあない、その上に知恵もないんでね。自分でもよくわかるんだ、わたしはただのバカにすぎないんだ、ということがね」と言う。ベルはそんなことないと、「愚かなひとつて、自分じゃそんなぜつたいわからないものですわ」と慰めた。

そうしているうち、野獣はベルとうちとけた仲になり、「ベル、わたしの妻になつてくれないかね？」と聞いた。さすがのベルもこのときばかりは仰天、「いやです、野獣さん」と応じなかった。野獣は寂しそうにベルに別れを告げて去つた。

その後も毎晩のように野獣はベルのもとを訪ねてきた。いつしか野獣の醜さにもなれているのであつた。しかし、寝室へ行くまえにいつも野獣に妻になつてくれる気はないかと尋ねられるのに困惑するのであつた。決まって「いやです」と言わなければならぬからである。

ある日、例の鏡のなかにベルがいなくなつたため憔悴しきつてい

なさいという。

朝、目が覚めてみると、ベルは父親の家にいた。ところか、姉たちはとても不幸な結婚をしていたのである。上の姉はともハンスムな若い貴族と結婚したのはいいのだから、彼は自分の容貌にたいそう自信を持っていて朝から晩まで妻の美貌など軽蔑していた。二番目の姉は才気煥発の男と結婚しており、才気を振り回すのはいいのだが人を傷つけるようなことばかりするのだった。特に自分の妻を傷つけて平気であった。

高橋康雄

そんなふうな姉たちなので昔よりずっと美しくなったベルに対する嫉妬ぶりといったらなかつた。挙げ句のほうは、二人の姉は策略を講じてベルにうんと優しくして野獣のことなど忘れさせる計画を練るのであった。

ついつい長居をしてしまったベルは野獣に申し訳ないことをしたと思ひ、テーブルの上に指輪を置いた。そうすれば宮殿に戻してやると言われていたのである。

ベルは宮殿に戻ったのはいいが野獣の姿が見当たらない。ベルは隅から隅まで探しまわり、やつこのこと運河のそばに眠っている野獣を見つけた。運河の水をくんでその頭に注ぐと両眼を開いた。ベルが約束を破ってしまったので、その悲しみから断食して死のうとしたというのである。そこでベルは「あなたは死にませ

ん」といい、「あなたの妻になります」と約束した。

すると、途端に宮殿にはパツと明かりが灯り、花火が上がリ、音楽が聞こえ、お祭りのようににぎやかになった。ベルは野獣のほうを振り返るとそこには野獣の姿はなかつた。ベルのかたわらに横たわっているのはクピドーなどよりもっとハンサムなひとりの王子であつた。

王子は仙女によつて、だれか美しいお嬢さんが結婚するのを承諾するまで野獣になつていなさい、と命じられたのだという。野獣の心をわかつてくれた唯一の人がベルであつたのである。才気よりも立派な心を選んだベルはきつとすばらしい女王さまになると期待された。二人の姉は仙女によつて石像におなりなさいと命じられた。悟る日がくれば二人とも元の姿にもどれるというのだが、仙女は生涯、石像のままにしていることになりそうだねと冷たかつた。

『美女と野獣』の物語はベルの気立てのよさがためされていると同時に野獣自身には仙女からためされている通過儀礼であつた。野獣は自分で結婚の相手を選ぶことが出来ず、お嬢さまが結婚を承諾してはじめてもとの姿にもどれるのであつた。「自分の頭を働かせてもいいけない」という禁忌を課せられていた。『黄金のろば』のルクウスもまた知識を役立てようのない逆境に追いやられたの

も同じ流れである。「高野聖」の富山の売薬などはさしづめ「自分の頭を働かせてもいけない」のタブーをいとも簡単に犯した張本人の一人になる。野獣はそれを守った。同様に「高野聖」の上人も「都会の話を喋ってほしいと言われても喋ってはいけない」という禁忌を守り、過不足のない言葉のなかで無事に帰還する。

ベルの優しさは父親思いに表れ、父の不幸にいつも同情を寄せると同じく高慢で焼き餅焼きである。あれこれ頭をはたらかせるくせに妹のことなど何も考えていない。したがって、物語の最後になつて仙女によつて「石像におなりなさい」と命じられ、あれこれ悪い機転をはたらかせる自由をまったく奪われる。しかも「あなたガの気持ちだけはもとのままでいるのです」と厳しくあしらわれ、妹ベルの宮殿の入口にさらしものになる羽目になる。「高野聖」の売薬や好色なものたちが幻獣に変貌せしめられたのと同じ図式である。

変身譚が出現する根拠は変化の模様の幅のおもしろさなどにはなく、人間模様のヴァリエーションの多彩さをしめすためにある。幻獣や石像はわれわれの目前にいやになるほど溢れているし、かくいう自分だって幻獣と石像との間を振幅しているくらいがある。喩としてイメージできる存在であることを認めざるをえない

のである。「りっぱな心」などといった場合、言葉のうえで「ごもっとも」と言うほかに何の異存もないのは当然だが、それをじかに感触で受け止める機会はきわめて稀である。現実言葉のほうで優先しがちであり、行動はなかなかそれについていけないものだ。そのジレンマを「高野聖」も「美女と野獣」も「クピドーとプシケー」も心理（サイキ）の幾々の動きを通して描いたのである。「シンデレラ」物語のままっこいじめも同じ通過儀礼物語、成長物語に属する。継母という存在は仙女の役割を演じているのであつて、継母そのものを摘発しようという意図はこの物語にはない。

そういえば鏡花には継母ものに金沢地方の伝承をもとにした「お銀小銀」（明治三十三年）があるが、「高野聖」の直後の作品である。お銀は継母の苛めに合うのだが、こちらは妹にあたる継母の連れ子が優しさを発揮し、山に捨てられたお銀救済の援助者となる。そして父親が助けてやった猪がお銀の窮地を助ける恩返しでハッピーエンド。小銀の気立てのよさが主題となる。「シンデレラ」のヴァリアントに属するが、鏡花は継母物の過酷さを通して再生の物語をつむごうとする意図を強く持っていたといえよう。

「お銀小銀」を挙げたからには、お銀小銀の逸話を折り込んだ同じく鏡花作の「照葉狂言」（明治二十九年十月）を参照しないわけ

にいかないだろう。こっちのほうがお銀小銀を最初に生かした作である。母をなくした貢という少年の隣家に朝な夕なに琴を弾く広岡のうつくしき姉上と昔話好きな三十ばかりの女房が住んでいた。

その日、貢は女房からお銀小銀の話を聞いていたのだが、石の下穴に閉じ込められて水責めに会うお銀のところに行ってきた手のほどこしようのない小銀。小銀は「お銀さん、お姉さん」といったきり泣きくずれる。そのとき貢は思わずわつと泣いてしまった。そのとき、突然、貢の名前を呼んで入ってきたのは隣の広岡のうつくしき君。実は貢が泣いたのはこの姉上の母が継母だという噂を誰かに聞いていたからでもあった。またその継母は貢に物をくれたが、渋い柿だったりして欲しいものをくれたことがなかった。そんなことが重なって継母の場面で泣き出してしまったのである。貢はいつも垣根越して姉上と顔をあわせた。表から行くと、継母がよき顔をしない。

そんなふうに半ば姉上を慰めるつもりで垣根にむかうのだが、貢より三つばかり上の国麿という旧藩の有司の子が立ちはだかり邪魔をした。「黒の冠木門のいと厳しきなかにぞ住ひける」と鏡花が嫌悪する見掛け倒しの扱いを受けて登場する人物。「門閥」に屈する仲間を引き連れている。貢を女々しい、ともに遊べとそその

かす。仲間に加わらないので軒にかけた提灯につぶてを投げて口々にののしつたりする。国麿は狂言の小屋でも女の能は乞食だといって能役者が敷いてくれた座蒲団に座っていた貢をへこまそうとする。「おりゃ土族だぜ」といったセリフを吐いてしきりに擬勢をしめす。そこに能役者の小親が来て助け船を出してくれる。その小親との会話に貢は継母の話題をはさむ。広岡の姉上よほど同情的なのだ。

「照葉狂言」の半ばにさしかかると、「仮小屋」の章になり、貢は久しぶりに郷里に帰ったことになる。国麿は東京で軍人になるうとして勉強中だとか。貢は伯母が賭け花がるたで警察に捕まったあと音信がなくなった直後から小親のもとで養われていた。伊予の松山で興行して八年ぶりにお国入りしたのである。

貢は姉上を案じて家のまえまで行くと、姉上の継母に会う。姉上は内気なくせに継母のまえで寄ると触ると貢の話でもちきりであったといい、それが羨ましくて継母は貢につれなくしていたのだと告白した。しかし、今は婿がいてたいそう苛められているらしく、貢と会わせたらどうなるか、と心配そうにいう。

「照葉狂言」の終章に迫るところは、「井筒」「重井筒」と『伊勢物語』引例の歌をもとに語り進めるのだが、当時まだインファントであった貢が今では昔の姉上の身の上を思いやる立場に立つの

だが、今、やっかいになっている小親もまた姉、弟の関係ながら世間の後指さされまいとしながら貢に恋心をいだいている節がある。小親は姉上を慕う貢を理解したいと思うが、自分もまた貢への愛情があり、複雑な気持ちである。貢もそんな事情を察してジレンマの中で心が揺れる。

「井筒」の「筒井つの井筒にかけしまろがたけ過ぎにけらしな妹見ざるまに」の歌は一葉の『たけくらべ』（明治二十九年四月）にも基調となっている『伊勢物語』の挿話であり、「照葉狂言」の終幕にままならぬ恋の道行の喩として用いられる。子どもたちが昔、井戸のところで遊んでいたときは無邪気であつたけれども、大人になつてしまった今は男も女も恥ずかしく思うようになるという、インフアントと大人との境界が描かれる。美登利と信如との並行線をたどる恋心はインフアントな領域に属するが、結局は美登利は大鳥大明神（鷲大明神）へ捧げられる犠牲いけにえにほかならぬ。

「井筒」「重井筒」の章から最終章は「峰の堂」に変わると、夢幻「松風」の世界。姉上の家になにやら異変か？ 鳩が猫に食われたのではないか、と貢が言い、同じように小親もそう見えたという。猫が鳩をくわえて井戸に飛び込んだようにみえたのである。それとも養子の婿の残忍な仕打ちにでもあつていいのかしら？ 気が気でない貢は夜半の道を歩いていた。やや行くと、謡

が聞こえてきた。「松風」である。松に注連縄を張つてある。謡が風そよぐ松の梢に聞こえてきた。堂があるのでそつと覗いてみたところ、四五人いて、そこで謡をやっているのだった。

「松風」はなにゆえ最後に飾っているのだろうか。「松風」における松は「いわれのある松」である。松風村雨といつて二人の海士の旧跡、つまり二人の姉妹の「恋人」への恋慕の高まりが込められている曲である。姉妹は昔、貴人行平ゆきひらに愛された日の思い出を語る。姉妹は亡霊となつて生前と同じく汐をくむ。いつ音信があるとも知れず、恋がかなうとは思えず、二人は涙で袖をぬらすのだった。恋しい人の面影は起きても寝ても思い出される。貢は最後に語りかけた。「聞け、彼処にある者。わが心さだまりたり。いでさらば山を越えてわれ行かむ。慈み深かりし姉上、われはわが小親と別るゝ斯の悲しさの其をもて、救ふことをなし得ざる姉上、姉上が楓のために陥りたまひしと聞く、其境遇に報い参らす」と。

「松風」では最後は旅僧の「妄執の夢」であつたことがわかる。「照葉狂言」のほうも「井筒」「重井筒」の章にかかると妄執の夢めいた井戸に飛び込む音やら猫が鳩を捕らえた光景やら妖しげになつていのに気付く。ここでは貢や姉上、小親の顛末よりもインフアントの貫徹ともいふべき通過儀礼の様相が消えたり浮かん

だりするのを眺めておればよいのかも知れない。

「高野聖」中の上人と婦人の間に交わされる恋心、エロスはまさに「松風」の姉妹の行平への思いと重なり、「照葉狂言」の貢と姉上、小親との間の思いやりあう慕情と符合する。苦しみもがくことによつて浄化していく姿を見ることができるのである。

「高野聖」の婦人は母親が目尻の下がった、鼻の低い、俗にさし乳というあの毒々しい左右の胸の房を含んでどうしてあれほど美しく育つたものかといわれたが、それがもとで「昔から物語の本にもある、屋の棟へ白羽の征矢が立つか、さもなければ狩倉の時貴人のお目に留つて御殿に召出されるのは、あんなのじゃと噂が高かった」(二十六)とあるように大蛇の人身御供として拉致されたとも言える。その点、一葉の「たけくらべ」の美登利は金の亡者たちの熊手族に金で買われる身分となる運命から「大鳥大明神」への犠牲にささげられたに等しい。犠牲になった櫛名田姫を救済するスサノオはありやなしや。八岐大蛇を退治して成人式を通過するスサノオの話はある部分では「高野聖」の上人が蛇の橋を渡り、美女のエロスにくらむことなく、天生峠の魔所をつつがなく乗り越えたことに脈絡があるといつてよい。しかし、女性たちは櫛名田姫がそうであるように、「高野聖」の婦人がそうであるように、「たけくらべ」の美登利がそうであるように、人身御供として

転生せざるをえない。性によつて贖うとすれば皮肉だが、櫛名田姫はスサノオの妻となり、婦人は男どもをなで切りにするかのごとく墓におとしめ、蛇や猿に変貌せしめる性の交換をする。美登利は熊手族からご利益の分け前を性をひさぐことによつて奪い取る。彼女に同情するようだと、明治時代の婦女解放的思想の域を出ないが、おはぐろどぶの泥水に咲く蓮へと転身していくことを空想することは許されぬことではあるまい。「白羽の矢」は人身御供・犠牲に行き着くと決まっている。

クピドーの恋の矢はアフロディテがもくろんだ、人に好かれないうプシケーを最低の男と結ぶどころか、人間の女としてはじめて神の宮殿にあがることになった元ではないか。通過儀礼の賜物は美登利にも恵まれるにちがいないのである。社殿を遷座するときなど闇夜の虚空に白羽の矢を放ち、その矢が落ちてきたところに社が立ったという伝説がある(柳田国男「伝説と習俗」)。「高野聖」の人身御供説に該当する白羽の矢は柳田国男の採集した伝説にも加えられており、それでいくと「高野聖」の、婦人は水の神の大蛇にささげられたことになる。「大蛇が白羽の箭を立て、いわゆる人身御供に美しい女を要求し、或ひは人の娘の所へ押し掛け駕にやつて来たなど、いふ類の話は、殆ど古い池や沼の数だけくらゐあるやうだが、自分は必ずしも祭に人を殺した旧慣があつたと

いふ証拠に、そんなものを援用せんとするのではない」「一目小僧その他」と述べるとおりでであろう。

「高野聖」にもどろう。おそらく試練を回避し、俗世界的な序列や物質的願望のみを満たそうとすると、幻獣や石像になった見栄っ張りの連中と同列なのだ。いずれの物語においてもこの一点を揺るがせにしていけないのに気付くだろう。そして忍従ともいべき遠回りの道をいとわず、優しさに徹する、しかも含羞も十分持っているような気立てのよさが、つねに目配りとして生きてくることを示唆してくれる。「高野聖」の上人はもとより、白痴をいつも変わらず大切にしぬく婦人もしかり、『美女と野獣』の父親思いに発する野獣との約束の履行、プシケーの愛の貫徹のためにいとわぬさまざまな難問への挑戦、禁忌をも犯してのひたすらなる愛、といったふうにはじめから姿・形の決まったところからスタートするのではなく、自分のスタンスや歩幅がおだやかなリズムをなしており、棚ぼた的な僥倖には砂上の楼閣として見向きもしない。

六 「白痴」の美学

われわれは「知識」(知恵)と「えせ知識」の判別を困難にして

いるわけだが、人間を物的に見るようになったぶん有徴性に重きを置きがちであり、無徴性を持った絶対的な心身像を忘失しているかもしれない。その意味では「高野聖」の白痴の存在は出臍に象徴されるように胎児的であり、同情を誘うもの、有徴性の意義を思い出しにくいものかもしれない。われわれの時代は父権的な屹然としたポーズに寄りかかりすぎて弱々しさ、同情を誘うものを排除してきたといえないだろうか。柳田国男が「涕泣史談」で述べたことをまともに取り上げたひとを知らない。「泣き虫」として排除されてきた領域を顧みようとする柳田の試みはさりげないのだが、そこにはむしろ継承すべき課題を満載している。『美女と野獣』におけるベルの姉たちの「空涙」、父と兄の「本気の涙」との隔たりは小さくない。それだって同じ枠にはまった風景にちがいないが、位相はまったくちがうのであって、判読を自在に変化させなければならぬ。泣くな、が社会の不文律になってしまったことよって泣くことを女の代名詞にしてしまった罪も大きく、泣くことの微妙な差異を気にしない性質を一般に植えつけてしまったのは文化の様相を左右していることも疑いない。涙の種々相があったこと、また涙があたりまえの時代ではその見分けがついていたことは、つぎの柳田国男の引用を読めば腑に落ちるはずだ。

「たとへば子供の泣くといふことなどは、至つて単純なもの、やうに考へられがちであるが、彼等が一切の表現を之に託する期間は寧ろ短く、少しく大きくなるともう他の動機がまじり、それに従つて泣く声にも変化が起る。親やしたい者は、可なり綿密に其声を聴き分けて、それぐに之に対応する処置を取れば、一方も亦之に対立して、無邪気ながらもやはり若干の計略を廻らす。たとへば自分の願ひはさう容易に叶へられる様な性質のもので無いと気づいてからも、或ひは爰でもう一ふんばり強調して見たら、希望を達するかも知れないと思ふときに、子供は又別な調子で一泣きして見る。是を全国弘い区域に互つてジレルといひ、又さういふ挙動をジラとも謂ふ。東京などのジレル・ジレットタイは、もう又少しちがつた意味に使はれて居るが、起りはすべて一つで、古語のシレ者、即ち知りつゝ道理のないことを言ふことである」（『涕泣史談』七）

「空涙」など「シレ者」という扱いを受ける羽目になることは理の当然である。そんな豊かな反応あるいは道理のないことへの敏感な判別の姿勢などをみていると、文化のなかで衰退した領域からなし崩しにわれわれを鈍くしてしまうものが増殖しているように思われてならない。

「涙のある風景」をもう一度再生しなければならぬ。涙をこら

えることに徹した生き方、哲学などすべて再生を余儀なくされてはいるはずだ。これまでは涙するものなど置いてけぼり、とばかりに強さのほうばかりに向いているのが現状であつた。

「高野聖」は上人が聖に生まれ変わつていく転生をモチーフにしたものにちがいないが、副産物は実にそれを上回るほどである。なかならず、婦人が白痴ばかの小児に見込まれて、孤家ひとりごへと送つていくところで大転換が起る。白痴をポイントにしたことが作品中の言葉でいうと、「代がわりの前兆」ともいうべき浄化作用をもたらしている。浄化とはすなわち雨をもたらすことではなく、涙をもたらすことである。

しかし、明治時代以来、世の中は一般に涙することを笑つたり、禁じたことによつて「真実」から遠ざかる道を選ぶことになった。虚栄は涙を忘却したところに生まれる。涙あるところに嘘がまぎれることはない。もちろん、空涙という大嘘が背中合わせになっていることも涙の宿命である。先の『美女と野獣』のベルの姉たちのごとく「玉ねぎ」で催した涙か否かを判定する材料もここに展開されている作品の構造を考慮に入れれば見えてくるはずだ。

弱者に対する思いやりとか優しさが説かれる趨勢は高まる一方であり、安易に人権とか福祉とかいう政治的言葉を口にして平然としているのはいかがなものかと思うのだが、手垢のついた言葉

のうえにあぐらをかいている状態は必ずしも健全ではない。鏡花は富山の売薬を冷たく観察しているところに見られるとおり、受けねらいの営みにはきわめて厳しい見方を持っている。慈善家の欺瞞などに厳しいのは「風流線」にみられるとおりである。中国には「団」といったものどちよつとちがうニュアンスの「幫」(中国読みではバン)という横のつながりを持った文字通り「助け合い」の組織があるという。表には出てこないものだという。政治的お題目になってしまふことは、取りも直さず、弱者の人権を守れ、弱者に暖かい手を差し延べよ、といったふうになりかねない。主張したぶん報いがあるのであればこの世は簡単である。しかし、偶像崇拜によって大善や聖なる行為をあがなうことができるとの錯覚にもとづくものに再生の道は閉ざされていることも確かである。

ここに紹介している物語はそれを取り越えるために作られたものである。観念を振りかざすのではなく、むしろそんなものはオモチャにしてしまふべきだろう。

ベルの優しさは「高野聖」の婦人おんなの優しさと重なってくる。ベルにとつての野獣は、婦人にとつての白痴ばかに当たる。野獣は、才気などひとかけらもなく、心の優しさが光るベルのためにならなくてもするというが、婦人は同じように何の高望みもしない白痴

のため、上人のため心から尽くそうとする。ここには泣かずとも涙の作用があるといつてよい。

白痴の小児には言葉がない。infant(インファント)というラテン語に由来する言葉はだいぶ親しまれているが、おおよそ幼児・子どもをしめすものとして理解されている。アンファントとも発音され、コクトーの『怖るべき子どもたち』はアンファント・テリブルによる。もともとは「話をする事ができないもの」あるいは「言葉なきこと」といったことを意味している。その「言葉なきこと」が言葉を獲得するにつれて「話す」のだが、こちらはfatiという。このfatiはエミール・バンヴェストによればfabula(fable)つまり神話・伝説・作り話に、結びつくもので噂や評判などの没個性化した表明の「話す」につながる。

インファントを引き合いに出して何を言おうとするかという、古代ローマでは家庭教育がしっかりしており、乳幼児期には母親が徹底して面倒をみ、七歳を過ぎると父親の手にゆだねられるのが普通であったという。ギリシアでは教育に熱中しすぎる父親は嘲笑の対象になったことはアリストパネスの『雲』に明らかである。父親が子供に向かつて「こつちへ来い、少々教育をしてやるから」とか「学問がどんなによいものか見ろ」というが、当の子供は親父の「乱心」「錯乱」と受けとめ、どうしようかと考え

る始末。教育というのは新しものがり屋の代名詞だったのだ。

幼児の教育に女性がふさわしいことはニーチェも述べるところである。

「女性たちは男性よりも、子供たちをより良く理解する。ところが、男性は女性よりも、子供に近くできている。

真の男性ならば、かれのなかには子供が隠れている。それは遊戯をしたがる。さあ、女性たちよ、男性のなかの子供を発見してごらん！」(『ツァラトゥストラはこう言った』)

ギリシアの人たちが男性の教育への関与を嘲ったのがよく理解できるだろう。男性原理は明治時代以後に顕著になるにつれて効率中心の経済的成長を遂げるのに大いに役立ったかもしれないが、子どもを理解する点では大いなる負債を負ってしまったことは誰しもが認めるのではなからうか。

「高野聖」中でも白痴は医者に預けられるときに「やれ泣くでねえぞ」としんみり言い聞かされる。村の言葉はろくに知らないが、「伶俐な生れで聞分がある」(二十六)と描かれているとおりの言葉においてインフアントな状態である。しかし、感情は敏感に反応した。例の馬がいなないて前足を翻し、親仁がもんどりうって倒れると、おかしそうに笑った。「白痴にもこれが可笑しかったろう、この時ばかりじゃ、真直に首を据えて厚い唇をぱくりと開けた、

大粒な歯を露出して、あの宙へ下げている手を風で煽るように、はらりはらり」(十八)

上人が食膳につくと、その膳をながめて指をして(うううう)といい、「情ない顔をして口を曲めながら頭を掉った」(二十)のである。それだけでなく、客のまえで駄々をこねる。婦人は言い分を聞き出すように語りかけるのだが、通じないとみえ、(うむ、いや、いや)と言って肩腹を揺すり、ペそをかいて泣きそうになる。実に感情豊かに婦人と交流をしている。

白痴というと本質的な領域を除外して考えがちだが、この作品ではけっこう細かい遣り取りを見逃さずに描いている。その会話のやりとりには微妙な感情の起伏を表している。「ヴァルナラブル(vulnerable)つまり攻撃されやすい一群があるということであつて、それはルネ・ジラルルなどが「病氣、狂氣、先天的な不具、事故による身体の損傷、または身体障害一般は、迫害者に狙われやすい」(『身代りの羊』)と言うとおりであるが、それだけ感情表現が直接的であるにもかかわらず、理解をえにくく、本人たちはもどかしさを覚えのも道理である。

そうした傷あるものに祝福を見ていた作家に稲垣足穂がいる。「人間の真相なんて外部から窺えるものではない。そしてどつちかと云うと、人に軽視された場合にはたいい良い結果を招

くものである」(「戸塚抄」)

「先日、人から軽蔑されるのは祝福のしるしだつてあなたが
おっしゃったので……フッフフ……」(同)

「われわれに家あり、交友多く、今明日になんら差しさわりのない場合、各賢人のおしえは好箇の教養的題目である。けれどもいったん蹉跌し、人に見放され、侮辱され、ひとりぼっち、貧窮、病身、不具、致命的傷痕と絶望的欠陥を身に負うて、自らを放棄せんとするときにも、然り、断頭台に立ったときですら、なおさらさわやかに頭上に照り出する御顔の笑として、胸とどろく約束と甘美なる祝福をもたらす所以のものは、絶対に、かれら異教的指導者の上には見られない。一言にして云うならば、かれらは、恋人を、父を、すなわち真を拝すべき神を持っていない」(「実存哲学の余白」)

この疎外されたものたちが抱く「祝福」はけっして観念的な同情にもとづいていないことは彼ら不遇なる人々が己なりの達成感を持つていることに依拠しているからである。もちろん、恨み(ルサンチマン)という負の方向へ下降する精神の存在を知らないわけではないのだが。柳田国男の『遠野物語』にも白痴の持っている潜在能力に感嘆する例文が出てくる。予知能力を持っていたという点、存在そのものが「祝福」である場合があるのかも知れない

いという思いを導いてくれる。婦人が白痴を送っていったことで医者の一家の運命はふたつに別れた。傲慢な父親は傲慢ゆえに制裁されたとはとても思えないが、マイナスのカードを受け持った娘のほうに運命の女神は加担してくれたのである。大きなマイナスは恨むどころか感謝すべき材料である。

「遠野の町に芳公馬鹿とて三十五六なる男、白痴にて一昨年まで生きてありき。この男の癖は路上にて木の切れ塵などを拾い、これを捻りてつくづくと見つめまたはこれを嗅ぐことなり。人の家に行きては柱などをこすりてその手を嗅ぎ、何ものにてても眼の先きまで取り上げ、にこにことしておりおりこれを嗅ぐなり。この男往来をあるきながら急に立ち留り、石などを拾い上げてこれをあたりの人家に打ちつけ、けたたましく火事だ火事だと叫ぶことあり。かくすればその晩か次の日か物を投げつけられたる家火を発せざることなし。同じこと幾度となくあれば、のちにはその家々も注意して予防をなすといえども、ついに火事を免れたる家は一軒もなしといえり」(『遠野物語』(九六))
これは馬鹿といわれた人物が異能のひとつであった証明である。「高野聖」の白痴にも優れた力があつた。婦人がはげますように勧めたところ、首を曲げて臍をもてあそびながら「木曾の御岳山は夏でも寒い……」と歌いだした。それは「不思議や、唄った時の

白痴の声はこの話をお聞きなさるお前様はもとよりじゃが、私も推量したとは月龜雲泥、天地の相違、節廻し、あげさげ、呼吸の続く処から、第一その清らかな涼しい声という者は、到底この少年の咽喉から出たものではない。まず前の世のこの白痴の身が、冥土から管でそのふくれた腹へ通わして寄越すほどに聞えましたよ」(二二二)というほど絶品だった。白痴の負を相殺してあまりある価値を人はそれぞれ秘めていることを鏡花は言いたいのだ。

白痴にとって通過儀礼はない。成長物語も欠落している。彼のみがケガレを知らぬ神なのだ。祝福を存在そのものを受けている神なのだ。ニーチェの言う「幼な子は無垢である」(『ツアラトゥストラ』)や日本の児童観にある「罪も穢れもない子ども」ということを白痴に認めよというわけではない。そんな手放しで認めるものは神ではなく、神格化にほかならない。まぎれもなく有徴性・ステイグマ(聖痕)を持ったことによる神なのである。

国木田独歩の「春の鳥」(明治三十七年)は鳥になってしまった白痴の少年の物語であるが、彼は「白痴教育」といった言葉が記すようにいろいろ考えていた形跡はある。しかし、「白痴となると、心の啞、聾、盲ですから殆ど禽獣に類して居るのです。兎も角、人の形をして居るのですから全く感じがない訳ではないが普通の人と比べては十の一にも及びません」あるいは「泣くも笑ふも喜

ぶも悲も皆な普通の人から見ると調子が狂つて居るのだから猶哀れです」と記すことになる、鏡花の作風とはよほど違うことが明らかである。これが正当か否かを論じる立ち場がないのでこのまま感想を控えるが、鏡花にはむしろ人が成長したりする通過儀礼と存在そのもので祝福される立ち場というものがあるとの確信があつたようにみえる。インファントということで鏡花はかなり重要な仕掛けをほどこしている。僧の内面的なところにインファントな面をすでに付与して通過儀礼をまっとうする性分としている。それは「寝るとき、上人は帯を解かぬ。もちろん衣服も脱がぬ、着たまま丸くなって俯向形に腰からすっぽり入って、肩に夜具の袖を掛けると手を突いて畏まった、その様子は我々と反対で、顔に枕をするのである」(二二)のところ、まさに胎児の姿勢、幼児の寝姿のイメージである。このシンボライズはこの作品全編中の白眉といつてもよい個所である。

七 〈声の文化〉の中の視覚としてのパン

「高野聖」は全部で二十六章から成り立っている。上人による「若狭へ帰省する『私』」への回想譚の体裁をとっている。その章のうち、冒頭の二章は書き出しということで「序」に該当するからい

きなり回想に入っていないか、状況設定をしているが、「(五)で一行」と宗朝はやはり俯向けに床に入ったまま合掌していった」が入るだけで、「(三)から(二十二)まで回想がつづく。「(十)」と「(十一)」はまたがった形になっている。「(二十三)」の頭は「この折から下の廊下に登音がして、静に大跨に歩いたのが、寂としているからよく。／やがて小用を達した様子、雨戸をばたりと開けるのが聞えた、手水鉢へ柄杓の響」とあり、数行は「ト書き」のついた会話、そしてあとは例のとおり回想に入っていく。「(二十四)」「(二十五)」も上人独壇場の回想、最後の「(二十六)」は「高野聖はこのことについて、あえて別に註して教を与えはしなかったが、翌朝袂を分つて、雪中山越にかかるのを、名残惜しく見送ると、ちらちらと雪の降るなかを次第に高く坂道を上る聖の姿、あたかも雲に駕して行くように見えたのである」で締めくくり。

それ以前の鏡花の作風も語りの要素が濃密であるが、伝承性を強く出して小説の語りを支援する形になっている。もともと草双紙的な語り口調が特色の鏡花の文体を入れ子の工夫で重層性をもたらし、鏡花自身の物語と対になっている伝承性が相乗効果をもたらししている。

語りは小説の常道であるが、随所の回想の中に「描写」を折り込んでいることは先にも挙げているようにこの作品を成功に導い

ている。回想の中に別人の回想が入ってくることによって単眼が時間を獲得して複眼の視線を得、空間の背後が反映する。たんなる描写を守るだけでは直接性しか浮上してこないが、間延びや饒舌を感じさせずに「今の地形」や「今の様子」が浮き彫りされる。まず、「描写」の挿入とおぼしき場面を例示してみたい。

「見送ると小さくなって、一座の大山の背後へかくれたと思うと、油早の焼けるような空に、その山の巔から、すくすくと雲が出た、滝の音も静まるばかり殷々として雷の響」。

藻抜けのように立っていた、私が魂は身に戻った、其方は拝むと斉しく、杖をかい込み、小笠を傾け、踵を返すと慌しく一散に駆け下りたが、里に着いた時分に山は驟雨、親仁が婦人に齎らした鯉もこのために生きて孤家に着いたろうと思う大雨であつた」(二十六)

回想という点からすると、細密な風景描写的なことをしないはずだが、これは敢えて小説の構想上に選んだ手法だからである。こんな感じの情景描写が適宜に配置されているので視線の効果は実に生き生きとしてくる。語るものの描写なので窮屈な単眼的な制約をまぬがれている。

こうなると、おどろおどろしい小説の成り立ちに幻想的情景を挿入しても違和感がないという事態になる。いわゆるリアルな情

景描写が綺景（幻想的風景）を併呑してしまう。

蛭の光景を眺めてみたい。この異様な空想的な場面が回想という安全弁を通過していることによつて読者に反発感を起こさせないのに気付くだろう。そのうえ、空想が混入してきても不自然でない。つぎの一文はそんな例文である。

「これはと思う、右も、左も、前の枝も、何の事はないまるで充満^{いっばい}。

私は思わず恐怖の声を立てて叫んだ、すると何と？ この時は目に見えて、上からぼたりぼたりと真黒な瘦せた筋の入った雨が体へ降かかつて来たではないか。

草鞋^{わらじ}を穿いた足の甲へも落ちた上へまた累り、並んだ傍へまた附着いて爪先も分らなくなった、そうして生きてると思うだけ脈を打って血を吸うような、思いなしか一ツ一ツ伸縮をするようなものを見るから気が遠くなつて、その時不思議な考えが起きた。

この恐しい山蛭は神代の古からここに屯^{なんぐ}をしていて、人の来るのを待ちつけて、永い久しい間にどのくらい何斛^{なんぐ}かの血を吸うと、そこでこの虫の望が叶う、その時はありつただけの蛭が残らず吸っただけの人間の血を吐出すと、それがために土がとけて山一ツ一面に血と泥との大沼にかわるであろう、それと同時に

ここに日の光を遮つて昼もお暗い大木が切々に一ツ一ツ蛭になつてしまふのに相違ないと、いや、全くの事で」（八）

回想はすなわち語りかけの文体となるから（声の文化）の系譜に属する。主題を統御しながら語りを進めていくやり方に「口承文学」独特の展開がある。

この対極にあるのが冒頭に引き合いに出されている参謀本部の地図である。測量という裏付けはすべてを記号化する。記号は寸分の誤解もゆるさない。不明の余白を例外とするほか何ひとつ偽りのない平面である。しかし、普遍的な記号で図面化された領域にどろどろした地層が眠っていることまでは記してはいない。したがつて、地図というパノプテスの威力をもつて数量化した一枚の図面の絶対性は誤読のしようがないものだが、それゆえに図面に書き込まれていないものから囁かれているものや、語りつがれているものに耳を傾けることがことさら要求されていることをしめしはしないだろうか。

鏡花は「昔から物語の本にもある」といったふうに伝承を基盤にして無意識の深層^{おもしろ}に錘を下ろそうとしている。それには語りを武器にするに限ると思つたにちがいない。

「照葉狂言」の夢幻劇の象徴的な描き方から「化鳥」（明治三十年）の口語体小説に至るまで回を追うごと鏡花は象徴化（簡略化）

と話体の妙味を会得していったようにみえる。

回想のなかに汽車の車窓から移りゆく光景を眺めるごとく、「語り」（もうひとつの回想）も「描写」も「象徴」（喩）も自在に折り込むことができたようにみえる。「象徴」とは謡曲になじんだ鏡花の専売特許である。簡略な省略的文体・結構をもって想像をかきたてる。間合いが実によく、テンポも快適である。天賦の才であることは言うまでもないだろうが、「高野聖」によって回想形式の最高傑作の一種を生み出したといつてよい。

それは回想といつても事と事とのつながりが脈絡を持ち、映像がぱつぱつと移動する感じだからである。つまり映画におけるパンという手法が「高野聖」の話の展開に感じられるのである。パンニング (panning) はパンとも呼ばれるが、パノラマを短縮したものがパンである。だからパノラマと言い換えてもよい。語りのなかに眼が居座っている。しかし、その眼は語り手の采配のもと自在に動き、移動する。カメラが何台もあるかのような表現力を獲得している。回想の語りで過去の時制を再現する場合があるが、これはフラッシュバックという過ぎた時間を新たな場所に移す役目になっっている。回想の語りはナレーションということになるから全体が映像的に出来ているといえなくはない。もちろん、わたしはこの時期に映画が出現していないことを知らないで述べて

いるわけではない。

窓がまるで実物の窓のように横方向に動くのがパンである。鏡花の回想のナレーションは中に映像（描写）を折り込んでいるため、さながらパンの映像方法を用いているかの効果をあげている。カメラの移動はなんでも馬が走るときの大地从り離れる瞬間をとらえるのが目的だったとか。写真の先駆者エドワード・マイブリッジと馬の持ち主リランド・スタンフォードの二人が賭けをしたものらしい。撮影機を車輪の上で走らせ、馬のひづめの動きをとらえようとした。動きを把握することが第一義になったのである。「カメラがドリーやトロッコ、クレーンに乗って移動する場合、窓の縁は前や後、あるいは横へと動く。ドリーによる撮影は、よく知られているように、対象に近寄ったり遠ざかったりする方法で、それによって関心のある対象が窓いっぱいになり、対象の全体的な配列が窓に入ってきた。ズームレンズという、視野を广角から狭角に、狭角から广角へと変えることのできるレンズが、ドリーによる撮影に代わるものとして、今日広く用いられている。ズームレンズを用いても、確かに接近や後退の感じが生じるが、できるならばドリーによる撮影の方が望ましい」（ギブソン『生態学的視覚論』）は鏡花が映画手法を先駆的に駆使した裏付けとなるだろう。

親仁が婦人^{おんな}と白痴^{ばか}との出会を語る光景は、映画のカット・バックの方法である。上人の回想の中に親仁の回想が組み込まれている個所である。

このほか、回想の語り手の〈声〉というものにもっと注目しなければなるまい。一体、声とはどういう性質のものだろうか。ジャン・フランソワ・リオタールの弁を聞いてみよう。

「すなわち、声のあるところ声は誰かの声であり、ことばを換えれば、この誰かは、この声を手段として自分の言おうとすることがわかっている。また、声のあるところ声は誰かへとさし向けられている、ということ。——そして、やはり強いイデオロギー性の刻印を帯びた、次のような見方もこれを補っているだろう。すなわち、声をもつこの誰かは同時にまた生をもつ、この生はこの声によって自らを語る、ということ」(『インファンズ解読』)

鏡花の作品上の回想には作中人物のみではなく、鏡花自身の〈生〉が機能しているというわけである。すなわち、人は鏡花の作品を簡単にロマンチズムの範疇に閉じ込めてしまったり、ちよつと理が働いているときは観念小説のなかに分類したりするのはその〈生〉の働きを主軸にすえるのではなく、小説の文体・表現意識・口調をいかに感じたかで違った見方になっているから

である。鏡花の場合、観念小説とみなされたものの多くは鏡花の異議申立てを内在しているものなかで特にそれが露出してケースがそのように指摘されるといつてよい。たとえば樗牛や抱月らによつて観念小説の世評を得た「夜行巡査」(明治二十八年)の巡査は「怪獣の眼の如し」といつたふうに手厳しく描かれて登場するのだが、その姿勢を描くとき、何か当時、文壇でさわがれていた「観察」といつた写真のあり方を非難するふうにも見える。巡査は文学上の「観察」一辺倒の連中を笑うかのようにみえるからである。「凶徒あり、白刃を揮いて背後より渠を刺さんか、巡査はその呼吸^{いき}の根の留まらんまでは、背後に人あるということに、思い到ることはなかるべし。他なし、渠は己が眼の観察の一度達したる処には、たとい藕糸^{くわし}の孔中といえども一点の懸念をだに遺し置かざるを信ずるに因れり」(「夜行巡査」と。そんな巡査に結婚したい意中の女がいたが、生憎と、その女の伯父は彼女の親に恨みがあることから逆恨みして結婚はまかりならぬと命じた。ところが、その伯父は酔っぱらつて足場をあやまり水にざぶんと落ちてしまった。それを見ていた巡査は「職掌」との一点張り飛び込んだ。泳ぎをしないのに。命を捨てる羽目になるのだが、愛も捨てることになる。これに似た構図を持つのが「外科室」(同年)。麻醉をうつと謔言^{うたげごと}をいうといけなからと麻醉をうたずに手

術したいという伯爵夫人。何か隠しごとでもいだいでいるかの言
いぶりである。その手術に立ち会った医師に夫人は痛みをこらえ
た。「痛みますか」の問いかけに「いえ、あなただから」という。
「あなたは、あなたを、私を知りますまい！」と。医学士は「忘れ
ません」と。九年前に話はさかのぼる。小石川植物園で二人はす
れちがいながら出会って見初めた秘めた愛をいだいた間柄だった
のである。手術はうまくいかず夫人はなくなるのだが、医師もま
た同じ日に命を断つ。最後の矛盾をはらんだエロスの高揚は鏡花
の潔癖のしからしむるところかもしれない。この〈死〉の儀礼を
伴う手法は一年後の「照葉狂言」へと地つづきである。「高野聖」
になって生還の儀礼となる。ただ、鏡花の愛の儀礼、エロスの高
まりはいわゆる男と女の〈性〉の交換の領域にではなく、愛に殉
ずるところにピークは置かれる。

観念小説と呼ばれた作品は映画でいうと、ショットという瞬間
の動きにポイントを当てた悲劇によるカタルシスの表出の謂と
いつてもよさそうだ。余韻や奥行きというものが欠けるが、だら
だらと饒舌な観察主義にはない歯切れよさがある。

「高野聖」は口語体をとっているが、雅俗折衷体のこの語り口
調・音調が名残として少なからず残っている。

対句的表現を並べることによって音律をもたらずのそのひと

つ。

「天狗道にも三熱の苦惱、髪が乱れ、色が蒼ざめ、胸が痩せて
手足が細れば、谷川を浴びると旧の通り、それこそ水が垂るば
かり、招けば活きた魚も来る、睨めば美しい木の実も落つる、
袖を翳せば雨も降るなり、眉も開けば風も吹くぞよ」(二一六)
婦人が水を取れば「怪しの水」に変貌すると思いきや、功德だっ
てあるというのであるが、こういう場合、描写ではないから鏡花
独特の持つて生まれた音律を聞かせてくれることになる。近代小
説では饒舌な余計な遊びが加わっている印象をあたえる箇所であ
るが、さりげなく文語調を音として聞かせてくれる。

それはJ・オングが分析してくれているリズムということにな
る。

「声の文化にもとづく思考は、それが長くつづくときには、定
型詩でない場合でも、非常にリズムミカルになる傾向がある。と
いうのも、リズムは、生理的にみても、なにかを思い出すのを
たすけるからである。ことばを口に出すときのリズムの型、息
のつきかた、身ぶりが、左右対称性と密接なつながりをもつこ
とを、ジュスは、古代アラム語とギリシア語のタルグム(旧約
聖書の抄訳)において、そしてまた古代ヘブル語において明ら
かにした」(『声の文化と文字の文化』第三章)

ちなみに鏡花の文章にはもともと読点が多いが、文章を途切れないように連んでいる証拠である。たとえば、

「何をしてござる、御修行の身が、これくらいの暑で、岸に休んでいきっしやる分ではあんめえ、一生懸命に歩行かっしやりや、昨夜の泊からここまではたった五里、もう里へ行って地蔵様を拝まっしやる時刻じゃ」(二十五)

眼・視線が重要視された背景には写真という観察を主体にした書き文字の文化への変容があった。逆も真なりで、活字文化が盛んになるにつれて写生・観察がひとしきり叫ばれることになり、一点に集中するあまり、そこから少しでもはずれた領域を捨象することになる。直接的なものを重んじるあまり、そこに連鎖するものを排除してしまい、余韻を消してしまう。オングはさらに「声の文化」を贅嘆するのだが、鏡花が映画を知らずしてパンの方法を応用していたあたりのことを、オングが知ったら首肯するにちがいない。つぎの一文はさながら鏡花へのオマージュのように聞こえるではないか。

「声の文化のなかで生きていく人びとは、あるものをぐつと押せば、押したことが原因となつてそれが動くことを十分に知っている。たしかにかれらは、さまざま原因を入念に結合し、それを分析的にひとすじの連鎖のかたちで組み立てることはで

きない。そうした連鎖をつくることは、テキストのたすけがあつてはじめてできるものだから。かれらがつくり出している長い連鎖、たとえば系譜のようなものは、分析的ではなく、累積的なものである。しかし、声の文化は、驚嘆するほど複雑で、知的で、美しい思考と経験の組織をつくり出すことができる。声の文化がどのようにしてそうしたものをつくり出すのかを理解するには、声の文化に特有な記憶のはたらきについて多少論じることが必要だろう」(右同)

対句的用法や畳みかける言葉の連動性や反復などは記憶のはたらきを助けるものであり、鏡花の表現にはそれが多用されている。夏目漱石の『吾輩は猫である』にも「声の文化」の名残が顕著に表出されていることは拙著『吾輩は猫である・伝』(北宋社)で展開しているのでここではふれない。「……だそうだ」という伝聞の働きは雑音として人に作用し、脳を複雑に刺激する。声の文化はまさにその力用を持っているのである。

鏡花は後期の大正、昭和に入ってから作品でもリズムに関しては守りつづけている。

「と妙に砕けて、変に勢まよって、しよげて、笑って、すばすば」
 「薄紅梅」昭和十四年

「舐めちゃ取り、舐めちゃ取り、蚤だか、虱だか捻ねっています」

(同)

「私には硝子盃で……枴もやるか、面白い。枴で一升——あとはお燗かんにしておくれ」(「山海評判記」昭和四年)

「蛇が居たと言うんだね、それは居たろう。今の時節だから、合あひ飲の樹へ這わないとは限らない。……続いてその顔を覗かないとも限らない。しかし首を捲むいていたと思ったのは、それは布きれだ。首を包んだ彩布いろぬめで、風に煽ふつていたかも知れない。——切れた、布だと一口にいうものの、それは扱あうもの……神は扱あうは少々失礼だけれど、もし並木の間へ飾かつた、とすれば、それは扱あうと言いたい」(同)

「必ずこの事、この事必ず、丹波の太郎に沙汰するな、この事、必ず、丹波の太郎に沙汰するな」(「陽炎座」大正二年)

最後の引用はカ行・タ行・サ行で連鎖していく。これは囃方のセリフだが、鏡花作品はセリフの口調が主調といってもよいほどだ。大道芸的な話術でもあるが、(声)の文化の典型としてのリズムに鏡花はこだわっていたのである。

能・狂言にはこの調子の繰返し、くどい言い回しが頻繁に出してくるが、つねに言葉を頭のなかに駆け巡らせていた声の文化の賜物である。鏡花は伯父に能役者(松本金太郎)をもっていたこ

ともあつて能に親しんでいた。たとえば「照葉狂言」に引き合いに出されている「松風」のなかのシテツレが「……なほ執心の閻浮の涙、再び袖を濡らしさむらふ」というと、ワキが「なほ執心の閻浮の涙とは……」といった相手の言葉をもう一度ころばす手口は常套手段である。狂言になると、さらに掛け合いの要素が強まり、滑稽味を増す手段としている。しつこいほどその反復を繰り返して笑いを起こす場合もある。

能のねらいということで「説話そのものにはなく、寧ろその説話の上に浮び上つた何らかの情趣の舞台的表現にある」(本田安次『能及狂言考』)といった指摘は鏡花の望むとおりの発言といえる。

そんな情趣を表すために音律を作品に徹底して封じ込めたのが鏡花である。師の尾崎紅葉のある種の影響も見逃せない。描く人物への同情や人情というものが濃厚に感じられるのだが、やはり紅葉もそのことを心がけていたとみえる。田山花袋は「尾崎紅葉とその作物」のなかに「人の心を動かすような筆、それを紅葉は人情とか同情とかいう境から得て来て居た」と書くが、鏡花の場合、「高野聖」の婦人おんなと上人の交流を實に行きつ戻りつしながら簡単には言い表せない心情や表情を微細にとらえる消息を追っていくと、やはり人情とか同情の根柢をすこしも揺るがせにしないところに強い印象の遠因があると思わざるをえない。そして両者に

共通する点は文章の調子であろう。文章即文体と考えていた紅葉は文章のまづいものはぶいと見向きもしなかつたという。その紅葉の作品を掲載した読売新聞を老いも若きも競って読んだのはなぜかということを経花は「我が尾崎紅葉観」のなかでとらえているが、「章句調律自から微妙なる音楽と成つて」と述べるように音

としての文章を心がけていたことを明かす。それはそのとおり鏡花に引き継がれ、発展させたといつてよい。紅葉の写実は観察一辺倒の田山花袋が保証するように「『写実』ということは、兎にも角にも、紅葉其人の旗幟であつた」（「尾崎紅葉とその作物」というとおりであるが、鏡花は事実の観察といつたことは否定はしないけれども、感情というものを基本とし、眼で読んだり見たりというよりも字義や言葉の由来など知らずとも耳に入ってくるかどうか肝心であると考えていた。伯父を能楽師にもつ鏡花は、金沢で見たり聞いたりした、能の舞台、謡曲というものが持つていく特質を小説に実にみごとに生かし、近代小説のなかで突出していく背景となつている。耳の文化の活字化という『オデュッセウス』の時代のホメロスたらんと言えは妥当であろうか。鏡花が意識したわけではないが、無意識に伝承作家として立つたことは疑いない。明治・大正・昭和にわたる日本のホメロスと評価したらおかしいだろうか。

鏡花が音律に賭けた背景をつぎの一文からさぐつてみる事ができる。

「前に言ひし文章の音律とは、今の小説では、十七八の娘だとの地に文に書いてあるから、其会話が十七八だと思つて見るが、これは眼に見せる文章で、十七八の娘とも何とも断り書をしなくとも、読んで十七八の娘だと聞えなければいけない。眼を閉いで会話を読むのを聞くと、十七八の娘か六十幾歳の老婆か分らぬなどは心細い。当りさほりがあるから例は出さぬが、ひどいのは、口に出して読んで見ると、男か女か分らぬのさへある。予は文章は見るべきものでなく、読むべきものだと思ふ。口に出して分らぬやうなのは好く無い。会話のみを云ふのでは無い、例へば『雨が降る』と云つても、雨の音が聞えなければならぬ。文章でいかにも雨が降つてると感じさせねばならぬ。『雨が降る』といふ文章を見て、其の感の無いのは眼に訴へるので、書いてあるから、雨が降つてるとなどは宜しく無い。つまり、耳に聞かす注意がないからである。『ユツタリと……』とか『悠然として……』とか書いても、其文の音律が没却されてゐては、読んで見ると悠然でも何でもない、文字には悠然として何とか書いてあるに拘らず、其悠然が駈つこしてゐるなどがある」（「文章の音律」明治四十二年）

オング理論の核心にある「視覚は分離し、音は合体させる」(『声の文化と文字の文化』)を鏡花はみずから実践していたことを証明する。音は統合することによって新たに知識を組織する役割をはたす。「文字は人を殺し、霊は人を生かす」(『コリント人への第二の手紙』第三章六節)というのも同じことである。「高野聖」の「山靈感応」(七)とは文字の世界ではなく、自然のリズム(音律)の世界にかかわるものであり、霊として働くのはそんな音であり、声である、否、言霊(ことだま)と呼ぶにふさわしいものだ。ヘルメスがパノプテスに葦笛の由来を説く、その物語のざわめきのなかでまどろむパノプテス。物語はある意味で神の託宣に脈絡をもつ声、天の声。それはさしもの百眼の王たりといえども陶酔をまぬがれなかった。鏡花の音律把握の力は眼の観察する領域をはるかに超越して、ノイズをも呑みこみ、波動の作用をまねくものであった。バンヴェニストの述べるように「言(話す)は神の言葉、伝承・噂・神話などさまざまな形態をとるもので、横へ横へと連動する言葉の数珠つなぎ現象をしめす。それに音が伴うから祝言の趣をもって語り伝えられる言霊となるゆえんである。

九 十三夜の月と水の精

「高野聖」のつぎのふたつの文をよくよく対比してみたい。最初の引用をみれば、如意自在は男を手玉にとるだけではなさそう。雨も風も思うように起こすことができる。二番目の引用の大蛇の所作振る舞いは風を起こす光景、これは白羽の矢が立った女性が蛇からお呼びがかかるとすれば、神なる蛇の仕業か。それとも婦人の化身か、山の霊か。男を自在に扱えるなら、自分だって変幻自在かもしれない。そのように読むことができそうである。

「あの白痴殿の女房になつて世の中へは目もやらぬ換りにゃあ、嬢様は如意自在、男はより取つて、飽けば、息をかけて獣にするわ、殊にその洪水以来、山を穿つたこの流は天道様がお授けの、男を誘う怪しの水、生命を取られぬものはないのじゃ。天狗道にも三熱の苦惱、髪が乱れ、色が蒼ざめ、胸が痩せて手足が細れば、谷川を浴びると旧の通り、それこそ水が垂るばかり、招けば活きた魚も来る、睨めば美しい木の実も落つる、袖を翳せば雨も降るなり、眉を開けば風も吹くぞよ」(二一六)

「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ように密つと通行いたしまする。

「ご覧の通り杖も棄てました。」と我折れしみじみと頼んで額を上げるどぎつという凄じい音で。

心持余程の大蛇と思つた、三尺、四尺、五尺四方、一丈余、段々と草の動くのが広がって、傍の溪へ一文字に颯と靡いた、果は峰も山も一斉に揺いだ、恐毛を震つて立竦むと涼しさが身に染みて、気が付くと山嵐おろしよ。

この折から聞えはじめたのは哄どろという山彦こだまに伝わる響、ちようど山の奥に風が渦巻いてそこから吹起る穴があいたように感じられる」(七)

(二十六)の風も(七)の山嵐も蛇の化身たる婦人の仕業である。白羽の矢の説話は蛇に限るわけではない。「年経た猿丸が人の屋の棟に白羽の矢を立て、娘をさし出さぬと崇りをするといふ話は、幾つかの小説の趣向となり、又今以て民間にも伝承せられて居る」(柳田国男「昔話覚書」とあるように猿の例もある。この作品の文脈では水の神としての蛇が妥当であろう。

(七)で「ご覧の通り杖も棄てました」というところが興味深い。杖の伝説も実にさまざまある。杖の優れた呪力は日本の弘法大師の奇瑞をもたらした杖伝説をはじめ、ヘルメスの杖、ギリシア神話のポセイドンの三叉杖などあるが、なんといつても土地の中心の柱のシンボルとしてトポスの神霊を帯びる杖というのがここで

は問題になっている。上人はその杖を根づかせてこの地にとどまろうなどと考えていないことをしめそうとしたのである。もちろん、僧の身分として杖をもつて水の神を前にして井戸を掘つたり、占つたり、呪力を駆使しようなどと考えていないという点も証明したのである。そんな事情は折口信夫や柳田国男が記しているとおりであるが、折口の文を紹介しておく。土地の神があるところでは杖を持つていることは無用なトラブルを生みそうな消息を十分伝えており、上人がそれを承知していて慣習にしたがったのである。昔の人は山に入るときは「まひなひ」をしたものだという。礼儀・感謝を怠らないというのが常道であった。神でなく、修行の身とあつては「杖を置く」ことは道理にかなつているのである。後に「聖」として名をあげる大きなポイントをかせいであるのはこのへんにあるかも知れない。

「削り掛け類の、棒・杵・柱は、元は山人の杖である。日本の古い所の信仰では、——神道の哲学的方面ではなく、理論ではなく、我々の生活に、直接、関係の深い実際である——神は杖を持つて居たのである。此杖については、殆、長い記憶が近代になつてふり棄てられた様になつてゐるが、柳田國男先生などによつて、大分原型が再現せられて来てゐる。万葉にある『玉ぼこ』『玉づさ』等は、皆棒の名で、神の意を受ける人も、神も皆

杖を持つてゐる。——翁の発生（全集第二巻所収）参照——わが国の邑落生活が海岸から、山野の生活に移つた頃から、海から来る神は、山から来ると言ふ様になつた。即、離れた山から、神、或は神の代表者が、山の木の杖をついて村の祝福に来るのである。平安朝の日記類に見えるうづゑも、この一種である。

伊勢大神宮では椿のほこで、地方によつては、柊・栢など、木に限りはない様だ。とにかく、山の神は杖をついて来て、其杖で地を衝く事によつて、其土地の精霊を圧へ付け、そして最後に神の来た徴に、杖を立て、行くのである。此逆杖について、一晚の内に、杖に根が生えたとか、枝や花が咲いたとか、言ひ伝へられてゐる。此については、柳田先生のお説もあるが、私は、私の考へを述べる。ある時期を経れば、根を下す様な木を選んで、例へば柳・桑などの様な、根のつき易いものをついて来て立てることもあつたのだと考へる」（「鶯替へ神事と山姥」さて、そんな蛇の化身かと思われる婦人の背後に光るのは十三夜の月。

「そこから下りるのだと思われる、松の木の細くつて度外れに背の高い、ひよろひよろしたおよそ五六間上までは小枝一ツもないのがある。その中を潜つたが、仰ぐと梢に出て白い、月の形はここでも別にかわりは無かつた、浮世はどこにあるか十三

夜で」（十三）

（十三）がちょうど十三夜とは細工をしたものである。月は「累々たる巖を照らす」（十四）照明灯。ただし、この十三夜は陰曆九月の十三夜ではない。「戸外はあたたかも真昼のよう、月の光は開け拡げた家の内へはらはらとさして、紫陽花の色も鮮麗に蒼かつた」（二十一）と夏の模様をしめしている。したがつて八月十五夜の芋名月に対して豆名月もしくは後の月見といわれる九月十三夜は紫陽花の月ではなく、秋の季節である。

すべては月下の出来事。上人の眼には婦人の一糸まとわぬ姿、月を浴びて「薄い煙に包まれながら向う岸の澱しどけに濡れて黒い、滑かな大きな石へ蒼味を帯びて透通つて映えるように見えた」（十六）のである。馬の砂塵が月夜に舞う（十八）。これは意味あり、親仁のことをきかないのは婦人に何かねだつていゝのではなく、上人と婦人との間を焼いていたものらしい。それは親仁の思わせぶりのセリフに注目したい。「嬢様勘違いさっしやるな、これはお前様ではないぞ、何でもはじめからそこなお坊様に目をつけたつてよ、畜生俗縁があるだつていわざ」（同）と。上人も「俗縁は驚きたい」とおどろく。月の下で揺れる無意識を見破られたふうである。これで内心はつとしたにちがひあるまい。その眼前で展開しているものは裸身を月夜にさらす神か魔かと疑うばかりの

恍惚とした婦人と放心状態の馬の交歓。婦人は「月下の美女」(十九)。馬へのエロスのサーピスぶりは「妖気を籠めて朦朧とした月あかりに」(十九)云々と描かれ、「兎は躍つて」と婦人は兎に変身するのだが、これは月夜のなかでの演出、月から兎がまかり出たかの錯覚を起こさせる。やがて売られる運命と知ったかどうか、馬は「空の月のうらを行くと思うあたり遙に馬子唄が聞えた」と舞台は整えられる。馬は今生の思い出をつくつて去っていく。十三夜の月の照明を得て事は運ぶのである。

月は憑くの意があるようにルナティック(狂気)のもとである。月夜の出来事は俗なるか聖なるか、朦朧として境界は曖昧。裸形を月夜にさらしたとたん背後から婦人に抱きつくものあり、「畜生、お客様が見えないかい」と声を荒らげる婦人。丸太の松の木肌が鱗のようであらうわばみに見える。崖には月あかりに歴然と胴長の長虫が頭と尾を草に隠している(十七)。

ワイルドの『サロメ』には「そう、お月さまは処女なのだ。いちども身を汚したことはないのだ」とあるが、そんなサロメの賞嘆をよそに月は死人たちを探している。いわば犠牲を探しているのだ。リーランドの説によると、魔女たちは満月の光に全身を照らされながら呪文をかけたという。しかし、「高野聖」の十三夜における月は映画の銀幕として幻想幻景を映し出す仕掛けにほかな

らず、月そのものは照明の役目。

「そこは早や一面の岩で、岩の上へ谷川の水がかかつてここによどみを作っている、川幅は一問ばかり、水に臨めば音はさまざまにもないが、美しさは玉を解いて流したよう、かえつて遠くの方で凄じく岩に砕ける響がする。

向う岸はまた一座の山の裾で、頂の方は真暗だが、山の端からその山腹を射る月の光に照し出された辺からは大石小石、栄螺さざえのようなの、六尺角に切出したの、剣のようなのやら、鞠の形をしたのやら、目の届く限り残らず岩で、次第に大きく水に蘸ひたつたのはただ小山のよう」(十三)

二人は石の盤に立った。切穴の形になって、その石を嵌めたような詠え。川上も下流も見えず、さながら母親の胎内にあるかのよう。石の盤は骨盤を思わせる。僧の蛭から吸われた傷跡をなでるように流してくれるのだった。

つぎの佐藤惣之介の文章がよく特徴をとらえていると思うが、十三夜の月は後の月のさびしさもなければ、満月のキン色の月でもない、安定した感じを持っている。それは当然だろう、旅の僧がミソギの場に臨む場面の引き立て役を担うのだから。

そこを照らす月は、はにかみもせず、嫉妬もせず、穏やかなもの。惣之介の言うような「安らかな明るさ」がふさわしい。

「十三夜、明治の味である。『たけくらべ』を思ひ出す。春は温泉のけむりを、花の谿を、港の帆柱を、潮の巖を、草の野川を、そして町中のさびしい、然し安らかな明るさを感じる。後の月といふとさびしい。別れて年老いたる女を思ひ出すやうな匂ひがする。そして色彩からいふと、清親の線だ。私はどういふものか、芭蕉の、市中ははものの匂ひや夏の月とか、蛸壺の句は十三日あたりの月のやうな気がする。そして私の旅情は、いつも琉球で尾類の蛇皮線聞いて、泡盛をやつてゐるやうな微薰を感じてゐる」(「月に就いて」)

そんな安定した、人の気持ちを見守るやうな十三夜の月。馬に変身させられた反魂丹売が売られていく日でもあるが、僧のミソギの晴れの日でもある。人間は生まれて「産湯」を浴びるが、その「湯」は「齋」(ゆ)であり、禊みそぎの意をもつ。それは水につながる。そして死ぬときは死水という。水でケガレを清める。生まれても死んでも水を欠かすことはない。月は欠けても水は欠かさない。水を浴びせてもらいながら僧は婦人を嬢様などといっているのだが、そうすると嬢様は嬉しいのか、自分のことを叔母さんなどと言ひ換えて喜ぶ。そのスタンスは限りなくエロチシズムの方向へなだれ込んでいく。

さて、『万葉集』の時代には月の夜は逢引のチャンスであつたら

しい。「闇ならばうべも来まさじ梅の花咲ける月夜に出でまさじとや」(八巻)とあるが、「闇の夜ならば来ないのはもつともであるが、こんなに梅の咲いている、月の照っている夜なのにお出でなるまいとするのですか」といった意味である。本来、月の夜は神の時間に属し、月光にあたるのは禁忌であつたが、人が神婚をまねて逢引をすることはゆるされた。すると、「高野聖」の婦人と上人の水浴の世界の恋の儀礼はなんの支障もなく成立することになる。

この「水」と「月」の両方を含んだ歌がある。「天橋も長くもがも。高山も高くもがも。月読の持てる復若水をちみずいとり来て、君に獻まっりて、をち得しむもの」(『万葉集』十三巻)「お月様の持つている若返りの水を取つて来て、思慕する方に差し上げて年を若返らせたいものよ」というのである。

婦人おんなは上人を誘つて水辺に行ったのだから「変若水」(復若水)をもつて「蘇生」の儀式をとりおこなつたのではなかつたか。婦人は自然そのものであるからその水を「変若水」だとかもつたいぶる必要はない。水で上人のからだを流すだけで十分である。婦人は月読の女神として「変若水」を司つたのであろう。これは母性に還つた婦人が背を円める胎児の上人を守っている姿とも等価である。

月夜の婦人の上人への甲斐甲斐しきは、ギリシア神話における月の神セレーネーを思い出させる。彼女もまた恋多き女神であり、涼しい岩屋で休んでいたエンデュミオンにこっそりキスをしたということを重ねてみると、婦人の上人にたいする愛着、逆に上人の婦人への恋慕が彷彿としてくる。

エンデュミオンはゼウスに不死と永遠の若さをあたえてくれるように願うと、永遠に眠りつづけることを条件に願いをかなえてやる。セレーネーは毎夜、エンデュミオンのところにやってきて、眠っている恋人を黙ってじつと見つめるのが日課となった。月の光が人間たちの眠りを優しく見守る女神としてエンデュミオンは語られる。婦人と上人の間もなんかそんな願いで結びついているような錯覚をもつ。

高橋康雄

十 風景の分岐点——旅にみる漂泊の哲学

鏡花の作品を読んでいると、旅の仕掛けが組み込まれている場合が多いことに気付く。それはことさら『東海道中膝栗毛』を愛したせいということより、鏡花の作家としての登場が、近代的な旅行意識の芽生えと同時に始まったことによるのであり、しかも本来の旅の本質を熟知していたことがあってそれを触発したもの

と思われる。日本の古代にあつて放逐されてスサノオは蓑笠をまとつて漂泊の旅に出たことはよく知られているが、あるとき富める蘇民将来の兄に一夜の宿を求めたところすげなくされ、弟の蘇民将来は貧しいながら宿を貸し、饗応をしたことが『風土記』の「備後国編」に出てくる。宿を乞う立場と宿を貸す立場との関係によつて原初の旅は始まつたのである。弟の蘇民将来はスサノオに幸せを約束されたという。歓待（ホステイリティー）にたいする報いである。異人の旅人はすげなくされることもあるにせよ、マレピトとして神の待遇を受けた時代もあつたのである。

「一寸法師」はいくら育てても大きくならないので、スサノオよろしく爺さん婆さんの家から追放されてしまうが、都のある立派なお邸で置いてくれるという。それにちゃんと相手をつとめたお姫さまが一寸法師が鬼退治をしたあと、鬼の忘れた打ち出の小槌をお姫さまがふると、ぐんぐん背が伸び、二人は結ばれたという話だつて、歓待のご褒美話である。放浪者、あてどなく彷徨さまようものへの手厚いもてなしは精神のあり方にかかわるが、今日ではあまりにも福祉だとか人権だとか環境に優しくだとか観念のみが先行・横行してはいしまいかと懸念するのはわたし一人だけであらうか。

健気な歓待の精神には言葉が光そのものであつた時代の面影が

あるように思う。いまや言葉が觀念になるまえの光そのものであった時代を懐かしむしかないのだろうか。先にすでに記したが「話す」(fari)には神の言葉の消息があったはずだ。没個性つまり個人ばらばらの勝手な振る舞いではない、万人に共通の幻想があった時代の名残を鏡花の場合、引きずっている。「初めに言があった。言は神と共にあった。言は神であった。この言は初めに神と共にあった。すべてのものは、これによってできた。できたものうち、一つとしてこれによらないものはなかった。この言に命があった。そしてこの命は人の光であった。光はやみの中に輝いている」(『ヨハネによる福音書』第一章)は文字通り言葉が光であった、霊が感応した時代の言説である。

さて、異界は異人・異言語・異文化の謂であるとすると、言葉は実に怪しげな存在であるが、しかし、異人の異なる言葉というのではなく、存在そのものとして接触した場合、何かがつたわるであろう。それを光というのではないか。蘇民将来の弟がスサノオに感じたものはそれであろう。無縁の一個人への歓待はマレピトを迎える己の中にある神への誠であろう。誠あるものは光に感応する。J・E・ペーレンという人が興味深い事例をおしえてくれている。

「光Lichtというこの語は、音LautとロゴスLogosという語

と同じに、原語根leimにまでさかのぼる。この語根からほかにも無数の語が(Lux, lychne, lucere, leuchten, lex, lesen, legein, religioなど)が出ている。嘘言Lugもそれから派生しているのだ。光とロゴスと音と嘘言が、同じ原語根から出ているということは重要である」(『世界は音』)

ペーレンはカンディンスキーの「言葉は内なる音のひびきだ」という発言を引いている。音は理解をされて言葉となるわけだが、事態や事柄に接近して解説しようとするとき、ペーレンの言うように最終的には音を通して理解しようとするかもしれないだろう。蓑笠の風体の人物をいかにあしらうか、そこにかもし出す音つまり光(それは陰影と言い換えてもよい)を見抜くことでしかないだろう。風景のことを光景というように「光」は存在そのものを指す。風景もまた固定したイメージからではなく、混沌とした状態から読みとるべきなのだろう。蓑笠という記号から古代の人々は人情の発露の発端としたとすれば、言葉に陶醉するわれらの時代はどれほど後退しているかわかったものではない。

しかし、時代が下るにつれ、一夜の宿を得るのも容易ではなくなる。音も光も怪しげになってしまったのだろうか。それともそれぞれがなすすべなく殻に閉じ籠もって貝の沈黙を守ったとでもいうのだろうか。謡曲の「松風」には一夜の宿を求め様子が出

てくる。乞われた側は見苦しいからとひらに断るが、たつてのお願いといわれると、「出家のことに候へばひらに一夜を明かさせて給はり候へ」と助け船を得て、なんとか宿を借りることができると、「出家」というの言葉も多少は殺し文句になったのだろう。旅の宿泊形態のはじめは野宿の時代を経て、「宿を借りる」という形をとつていく。野宿の場合でも柳田国男の『遠野物語』にあるように「ある夜中山にて小屋を作るいとまなくて、とある大木の下に寄り、魔除けのサンズ繩をおのれの木めぐり三囲引きめぐらし」(六二)といった山の神に対して礼を尽くしたものである。「まひなひ」といった儀礼もそうであり、アイヌ民族は今でも山に入るときは火を焚き、お祈りの儀式を踏んでからする。神事というのではなく、自然な発心にもとづく。カムイに祈ると同時に自分の心にも祈るといふ。偽りの心をもってカムイに祈っても仕方ないという。下北半島の霊場にいるイタクはアイヌ語でイタク(言葉)オイナ(託宣)の短縮形というふうに理解されているが、ペーレンの述懐に脈絡をもち、神の言葉につながる、命をもつたものなのである。古代にあつては旅をするものの初心は少なくとも自然とのアニミズム的な共感関係にあつたことはまちがいない。

ところが、近代ツーリズムに巻き込まれるにつれて、だんだんとお仕着せの名所旧跡をありがたがる傾向に拍車をかけることに

なる。そこに今日のバカンス的な気分やパック旅行が優先するようになる。本来の旅行のあり方など説いても誰も受け付けなくなる根拠がある。ブランド物の買物やグルメや名所見物のセツトで万事休す。

「高野聖」の天生峠の一带はミソギの再生の舞台とすれば、そこは僧の高野聖にとつては従来の魂を回復する、霊魂と一体の「信仰的な名所」であるが、今日の理解の仕方では物見遊山の「観光名所」という程度にあしらわれるのがオチだろう。霊とのかかわりが差し引かれており、そのぶん、たんに名所を踏むことに意義をもとめ、土地の霊性などを顧みる余裕はないのである。そこにはその土地にあやかろうという意図すらないのかもしれない。

旅の発端をながめると、日常のケガレを清めたり、祓つたりすることにつながる漂泊の意図が濃密であり、日常の付着物と訣別する、新たな脱皮をめざすものであつたはずだが、その漂泊はいまや日常の延長に位置し、我を忘れるどころか我そのものが移動する体裁となつている。漂泊は精神文化史から遊離してしまい、たんなる移動に置き替わつていくにすぎない。鏡花における旅の要素の導入はそんな安易な置き換えをゆるさない、漂泊のもつ癖性や孤高性や非日常性の時間・空間を探究するところに魅了されてきたからであろう。特に旅を描く意図がなくても旅の要素を

入れて、旅のもつ本来の清潔などを活用している。ともかく、「肩かくしの霊」（大正三年）などは弥次・喜多調で始めているが、「声の文化」としての掛け合いの調子もさることながら汽車の車窓の眺めはパン（パニング）の趣として重宝だったはずだ。

「高野聖」は僧の水辺でのミソギの儀式から色好みなどの我欲を克服していく過程を骨格にもつものであり、仮にあの聖域が桃源郷などと呼ばれようともそこは拒絶しなければならないものであった。定着は出家のさまたげになるとすれば、僧はさらに行脚の旅をつづけなければならぬ。永平寺に向かっている途中でもある。修行とはよく言ったもので、エンド・マークがなく、いつでも「過程」であり、エンドレスな「漂泊」にさらされている運命である。

山に源をもつ川はやがて里へとつながるが、女がもし川へおっこつたら何と見立てるかとの設問に僧は「桃の花」だと答える。それは「霊水」（十六）の力用によって僧の傷を清め、癒してくれたミソギへの返礼の「贈答歌」でもあるが、女の汗が桃花水となつて「薄紅」を漂わせて流れようが、流れまいが、そこは魔所から一転して桃源郷に変貌した聖域となる。そんな場はそれぞれに記憶の奥につながっているはずだが、凡人は名所とやらに託（たか）つけないと始まらないのだ。

「高野聖」の地図上での舞台は美濃につながる飛驒の山中、飛驒は重昂の『日本風景論』中にも特別な紙数がさかれている名所だが、そこはあるかなきかの天生峠を境にしている異界。「桃の花」が流れるというイメージには桃太郎の桃やお椀の水源と思われる「隠れ里」や「マヨイガ」の伝承がはたらいている。想像をふくらませられる「秘境」である。

修行に対して修業という言葉があるが、その意味は同根である。修業を描いた白眉はなんといっても鏡花の場合、『歌行燈』（明治四十三年）を思い出さざるをえない。鏡花の枕頭の書『膝栗毛』中の文句を口ずさむ光景が冒頭をかざり、桑名に下りた旅客を描き出す。年配六十二、三の気ばかり若い弥次郎兵衛ともうすぐ七十になる老人のコンビだが、弥次さんは相手を喜多八では年上でそりが合わないからと、稔平（ねいへい）さん、と呼ぶ。この物語はそんな冗談ぽい会話で始まるが、内容は暗い軒行燈の灯の色のがなしさに能楽師たち（弥次郎兵衛は能楽の名人恩地源三郎・稔平は小鼓の名手雪叟）や芸人（門附の恩地喜多八）の世界を重ね、謡や博多節の流しをただよわせた音曲全体のイメージを構想して題名に歌行燈と名付けたのだろう。

この作品は鏡花の集大成といつてよい特色をもつ。この章で重要な課題になっている「音」の領域をあつかっている点ではこの

問題を考えるのに最適なテキストである。音と音はまったくちがうというのは当然だが、芸は音を聞くもの、ましてや雑音（ノイズ）に身をゆだねるわけではない。そんなテーマを話題にすればもってこいの出来事がこの物語の発端となる。門附に身をやつす男は源三郎の甥で養子恩地喜多八。三年前に叔父とともに伊勢参宮の帰途、土地の按摩が同流の上手を名乗り、こともなげに宗山と号する厚かましさに業をにやして挑発し、謡を所望し、その間、相手の呼吸を崩す、相伝の膝拍子を繰り出す。屈辱を受けた宗山は遺書を残して自死。喜多八は叔父の逆鱗にふれて勘当。謡を口に出すことまかりならぬとの命令。そんな過去を懺悔する場面が描かれる。

門附すなわち漂泊の旅である。謡を歌うなかれ、すなわち「見るな」の類につながる禁忌である。「見るな」ならがまんできようが、能楽師の有望株にとって「歌うな」のタブーは手枷足枷に等しい。

しかし、そんな禁忌をよそに作者は言葉の調べを練り上げていく。つぎの引用は夕行とカ行の活用のひびきが耳に鼓の音色のように広がるテンポのよい心地よさだ。

「はた雪叟が自得の秘曲に桑名の海も、トドと太鼓の拍子を添へ、川浪近くタタと鳴って、太鼓の響に汀を打てば、多度山の

霜の頂、月の御在所ヶ嶽、鎌ヶ嶽、冠ヶ嶽も冠着て、各座に並ぶ氣勢あり」（「歌行燈」△二三三）

うどん屋の店先で酒をあおりながら夜空にひびく按摩の笛におびえる旅芸人の若者。同じその頃、再び桑名にやってきた弥次さんと喜多さんではない、弥次さんと稔平は芸妓お三重を旅宿湊屋にあげて身の上話を聞き、その舞いを所望する。師匠は誰かと聞くと、世間では天狗様に誘い出されたといっているらしい。それはもちろん、門附の男のしわざ。五日間の特訓のすえ、舞って座敷をつとめよ、と舞扇をくれたという。無芸とのしられてきた女にとって晴れ舞台。

そこで初めて弥次さんと稔平の両大御所に喜びがもどる。やがて「お三重さんが、私は嫁と思うぞ」との源三郎の声。改めてひとさし舞うお三重さん。名家の二人のうち一人は謡い、もう一人は鼓をたたく。うどん屋でそれを聞いた雲隠れの男・喜多八、湊屋に駆けつけ謡に合わす。先に引用した△二三三の光景は舞いと音曲の昂りをしめす。よろめくお三重、宗山の名を言うとともにうづくまる喜多八。

流しの門附の放浪の旅では半数以上は野宿という喜多八、能楽界の鶴といわれた才人の貴種流離譚を彩る最後の協奏曲。日常的なもろもろの煩惱を付着することなく、芸ひと筋を貫いた喜多八

を鼓舞することになったであろう、お三重の出現。こちらもどん底から上昇した鶴の女房を約束される。「高野聖」の僧の「桃源郷」にもとどまらぬ漂泊意識が高く高く、雲に駕していく姿となったように、青年能楽師もまた流浪の旅に磨いた魂を芸の世界に反映し、持って生まれた氏素性を天下にしめすのである。

漂泊の旅は帰還したものを光をもって包んでくれる。そんな風景の弁証法を回復する手立てをこの作品は示唆してくれる。最初から約束された名誉には輝きが欠けるが、試練の旅を経たものには誰もが懐かしく寄りたくなる有終の美がある。へにせものゝとへほんものゝの決着のつくまでの過程と結末がついたあと終幕の瞬間こそが「風景の弁証法」をみたしてくれる唯一の本当の風景なのかも知れない。そんな楽しみを求めるのは望蜀というものだろうか。ここではパノプテスはヘルメスの敵ではなく、ヘルメスの葦笛に陶醉する客である。ヘルメスは招かれざる客をもてなす歓待の係。眼は音曲にまどろむ。耳はそれでも何かを聴いているのだろう。眠りもまた静寂の音の世界——。そしてそれは束の間の休止符。新たな旅の始まりを内蔵しての。巡りゆくものの中に誠の音は聞こえるだろう。内面は幾層にもわたる螺旋階段、果てしない漂泊の持続のみに恵みはもたらされる約束。通過儀礼のセレモニーはつねに「通過」の旅の途上にあり、いつだって「始め」の

準備にある。そこにこそ本当の幻想という風景が広がっており、懐に「始め」を持っているひとに聞こえてくるものだ。見えるものではないから聴き耳の持ち主の特権である。いかなれば感觸の領域である。肌が拒むか、認めるかの領域。頭に教えこむものではない。旅はいつも実感に支えられているのだから知識や地位などの助けはなんにもならないのは仕方なからう。鏡花の確立した風景はそのような揺れうごく世界にたえまなく漂泊しているのに気付く。霊は固定した物や名所といった評価の上には宿らない。めいめいが霊を通わせるしかないことを自覚しなければ旅もまた主体を失い、他人まかせの無責任なものになるだろう。旅とは己に勝る自然への畏敬にささえられて成り立つもので、発見の喜びもそこに付随するものだろう。

旅に果てがあるとすれば、それは流謫^{りゅうたつ}あるいは獄中しかあるまい。そこは運ぶ足は奪われ、手もなすすべなく、心身が不在にみえる夢想の領分、幻夢が独り歩きするところである。鏡花の作品に描かれる魔界・異界も夢の空間に属するが、夢想の恍惚境をこともなげに生み出したのは、鏡花が流謫にあつた時代といつてよい。それは師の紅葉を失い(明治三十六年十月)、三十八年夏に逗子に転地療養、ひと夏の仮住いのつもりが約四年におよんだ時期をさす。その間、文壇は写実主義的傾向やゾライズムが主流

を占めつつあり、島崎藤村が『破戒』（明治三十九年）をひっきりで登場すると、島村抱月はヨーロッパにおける「近世自然派」に系譜をもつ作品として評価、自然主義の代表作家としての地位を確立した。ついで田山花袋は『蒲団』（同四十年）を発表、愛欲の赤裸々な告白として注目をあび、自然主義文学運動の中心的役割をはたすことになる。隠忍自重の鏡花は明治三十九年十一月、十二月にわたって「春昼」「春昼後刻」の二作を問うた。「両方谷、海の方は、山が切れて、真中の路を汽車が通る」（「春昼」とあるが、この年三月、鉄道国有法がようやく公布されたのであった。

この二作に夢という言葉を探すのは不毛であり、むしろ作品の構造が幻想的だというべきだろう。昼下がりの風景が描かれるが、その風景を見る主体・眼は「散策子」という人物に託されているかにみえて、そうではなく、ときおり語り手の眼が作用しているのに気付く。現在進行形ですすんでいた風景が突然さけ目をみせ、過去時制にもどるときもあり、フラッシュ・バックの風景となる。しかし、どう読んでも異次元世界への誘いであると思うことをこぼすことができないのだが、過去形を用いているのが不思議である。つまり心象風景にリアリティーをもたすための鏡花独自の語りなのだ。すでに触れてきたように自然というか、神というか語り手の背後にはいくつもの眼が配置され、耳が聴耳をたてている。

客人とみ、をとの不思議な夢の交換を可能にしていくことになる。この作品では「偶像」という言葉にたいするやりとりも興味深い。いわゆる偶像への先入観を払拭してかかっているからである。

「春昼後刻」には「夢」について語った箇所があるが、夢とうつの命脈がたわわってくる。夢の風景へと鏡花は傾斜しているのである。

「夢と言えば、これ、自分も何んだか夢を見ているようだ。やがて目が覚めて、ああ、転寐うたたねだったと思えば夢だが、このまま、覚めなければ夢ではなからう。いつか聞いた事がある、狂人と真人間は、ただ時間の長短だけのもので、風が立つと時々波が荒れるように、誰でもちよちよいは狂気だけれど、直ぐ、風ぎになつて、のたりのたりかなで済む。もしそれが静まらないと、浮世の波に乗つかつて我々、ふらふらと脳が揺れる、木静まらんと欲すれども風やまずと来た日にや、船に酔う、その浮世の波に浮んだ船に酔うのが、立処たちどころに狂人なんだと。／危けい険けん々々ん／ト来た日にや夢もまた同一おんなじだろう。目が覚めるから、夢だけれど、いつまでも覚めなけりや、夢じゃあるまい。／夢にやら恋人に逢えると極れば、こりゃいつそ夢にしてしまつて、世間たれそれで、誰某たれそれは？と尋ねた時、はい、とか何んとか言つて、蝶々二つで、ひらひらなんぞは悟つたものだ」（「春昼後刻」二十四）

もとより鏡花は心象風景を描くテクニクを獲得していたのだが、自然主義の隆盛のさなか、拮抗するかのごとく、みごとに「春昼」という「ものうく眠りを誘われる昼の春」という意義を反映させた作品で対抗している。まどろむどころか、夢をゆりさます作用となっている。そしてそこには鏡花の奥にひそんでいた俳諧の精神・風流の精神が露出してきた感じがする。

さて、結論が出たようなものであり、屋上に屋を架すようだが、その「夢は自在に美しかった」と賞嘆する柳田国男の鏡花評価は誰のものより最適だと思ふゆえ、引き合いに出しておきたい。柳田は鏡花の後継者として歩んだといたいほどだ。鏡花に民俗伝承への関心が強かったゆえにいうのではないのはもとよりのことだが、滅亡するものへの「いとおしみ」、黄昏のかそけき時空における転換のあわいへの「洞察」、結語を急がぬとはいいなながら古代的なものへの錘の降ろし方はどこまでも深く、フラグメントを散りばめるかのようなコロージュ的文章の触発の作用は抜群であり、しかも文章家として双壁というべき突出した「聴き耳」派であること、そんなことでわたしは柳田と鏡花の関係を無視してこの章をしめくくるわけにいかないと思うのだ。

旅の態度からして柳田国男と鏡花は共通のものをもっていたようにみえる。鏡花にとって旅は定着（とどまる）ものではなく、

無限に転々と漂泊する趣があるように、柳田の場合も旅先の安穏な気分を紀行文をまとめる類には陥るまいという決意を感じる。旅を回想することはあつたにせよ、おそらく両者とも遊覧気分であつたためしはあるまい。柳田のつぎの発言にそれが表れている。名所旧跡に関しては筆者とまったく同じ視点である。

「蓋し旅行は技芸であると同時に、又一種の修養であり研究であつた。伴を誘ひ酒を載せて揺蕩して漸く到るといふ類の遊覧者に、帰つて人に伝ふべき何者も無いのは当然と言つて宜しい。此種たゞ評判の名所旧跡ならば、列挙する迄も無く既に煩はしいほど日本には充ちて居る。もとく骨惜しみの見物左衛門である以上は、成るべく京阪近くの汽車近くの、行き易いので間に合わせようとするだらう」（「をがさべり——男鹿風景談——」昭和二年）

柳田は「前の代の愛読者」として「いつでも出て証人に立ち得る」との固い決意で鏡花を支持してきた様相がある。そんな思いがひしひしと伝わってくる一文である。

「おもん惟みるに鏡花はそれ時代の精、かりそめに形を塵の世に示現するものではあるまいか。凡夫我々の上代に対する思慕は、悲しいかな繫留気球の様なものであつた。

現実の大地に頑丈な錨を打って、いつも紐の高さを忘れる事

がないために、如何なる場合にも白い雲より向うを、遊んであるくことが出来ぬ。そうして又見る限は、見たくないものまで見たのである。せめて芝居だけとは思つて見ても、やはり岩藤は尾上をいじめ、八汐は千松を疑い、九太夫は縁の下に匿れて人の手紙を読み、吉備津の王藤内は四つ這になつて斬られて殺される昔の人生の醜くさほど、遺瀨無いものは無い。斯うもしたらと考えたところで、もう改良が間に合わぬからである。鏡

高橋康雄

花が世のさまざまの香の中から、うきも歎きも恋も憎みも、必ず澄み徹つて美しいものばかりを、尋ねて集めようとした蜜蜂の如き執着は、取りもなおさず千万の心の底に、潜めて言葉にし得なかつた大きな願望の、凝りてたまたま此筆と為つた事を、証するものであるかも知れぬ。悠々たる玉依姫の神代から移り廻つて大正のひさご花に至るまで、時代は鏡花にとつてはただ一箇の光ある円珠であつた。之を貫くに鮮紅の緒を以てすれば事足りぬ。必ずしも史家に随逐して、江戸桃山安土室町などと云う、刻み目を問うことを要しなかつたのである。「這箇鏡花観」(大正十四年)

柳田は消えゆくものへの探究をもつて民俗学を打ち立てたが、彼は「内省の学」と称して内的風景を追いつづけた。鏡花の多くの作品も境界のさだかならぬ薄暮的な様相を俎上にのせ、かつて

は存在した、あるいは存在したはずの異境を手元に引き寄せるのであつた。その小説はそのための技巧であつた。かつての栄華の名残をとどめぬ化け物屋敷として「草迷宮」を描き、「春昼」も「星女郎」も「沼夫人」も没落のイメージに彩られている。他の多くも芝居が終われば畳まれしまわれる大道具小道具の趣をもつて描かれる。滅びたものの証をさぐろうとすると自ずとそうならざるをえない。

かくして鏡花は柳田国男の民俗学へと結実する種を蒔く役割になつたわけだが、柳田が、マクルーハンならばクールなメディアアとして賞賛するであろう、断片をつなぎあわせたカラージュエ手法の『遠野物語』(明治四十三年)を表すと、鏡花はすぐさま「遠野の奇聞」(同年九月、十一月)で応え、さすがに聴き耳のひとだけあつて「経立」^{ふたたち}のひびきを話題にしている。鏡花はこのときの最良の理解者であつたことは疑いない。柳田が自ら体験もした「神隠し」については鏡花は「龍潭譚」(明治二十九年)で先鞭をつけていることでも口碑伝説にひたつて育つた消息を生かしているのである。

鏡花自身からして金沢の尾張町(旧下新町)の裏小路の彫金家のもとに生まれ、浅野川を隔てた川向こうの地子町にある馬場小学校へ通い、浅野川の橋を結節点として身分制や金沢特有の封建

遺制をながめることになる。川の清らかな水はそれを映す鏡、生き証人であった。上下を隔てる身分構造の町は、いい意味でも、わるい意味でも鋭い感受性の持ち主の鏡花には容易に一望できたパノラマ的風景であり、原風景であった。もちろん、鏡花にとつて全面的に受容すべき土地でもなく、真つ向から拒絶すべき家郷でもない。時には懐かしみ、時には「龍潭譚」の少年のように家郷をこぼみ、異境のほうにしか原風景を認めぬ立場をつらぬく。すべての流れはここに発している。

注

- *1 高橋康雄「風景の弁証法——パノプテスを脅かすヘルメスの牧笛——(上)」『比較文化論叢 1』一九九八年三月/同「風景の弁証法——『遠野物語』の幻景のひびき(下)」『比較文化論叢 2』一九九八年七月
- *2 小笠原恭子「若衆芸と建築事業」(『かぶきの誕生』明治書院、一九九七年)
- *3 村松定孝「作品解題——(十三)」(『泉鏡花全集 別巻』岩波書店、一九七六年)
- *4 五来俊次「『謎解き』聖書」徳間書店、一九九八年

参考文献

T・クリーチ『大江戸視覚革命』田中優子・高山宏訳、作品社、一九九八年

オウイデイウス『転身物語』田中秀央・前田敬作訳、人文書院、一九六六年
 ベルナル・コマン『パノラマの世紀』野村正人訳、筑摩書房、一九九六年
 吉田光邦「戦争と視覚メディア——パノラマから映画へ——」人文學報第53号、京都大学人文科学研究所、一九八二年三月
 木下直之『美術という見世物』平凡社、一九九三年
 伊藤俊治『ジオラマ論』ちくま学芸文庫、一九九六年
 吉見俊哉「視覚メディア論の構図」(『神奈川大学評論』一九九七年27)
 バルザック『ゴリオ爺さん』水野亮訳(『筑摩世界文學大系 29 バルザック II』筑摩書房、一九七三年)
 ヘンリー・ジェームズ『ある婦人の肖像』行方昭夫訳、国書刊行会、一九八五年

森鷗外『パノラマ』の事に就きて某に与ふる書(『鷗外全集 第二十二巻』岩波書店、一九七三年)

前田愛『パノラマと『舞姫』』(『前田愛著作集第四巻 幻景の明治』筑摩書房、一九八九年)

マックス・ミルネール『ファンタスマゴリア』川口顕弘他訳、国書刊行会、一九九四年

種村季弘・高柳等『だまし絵』河出文庫、一九八七年
 バルトルシャイティス『アナモルフォーズ』高山宏訳、国書刊行会、一九九二年

『国木田独歩・田山花袋集 現代日本文學大系11』筑摩書房、一九七〇年

越野格「鏡花のへ越前もの——その地誌を中心にして——」(『福井大学教育学部紀要 第1部 人文科学』第44号、一九九五年三月)

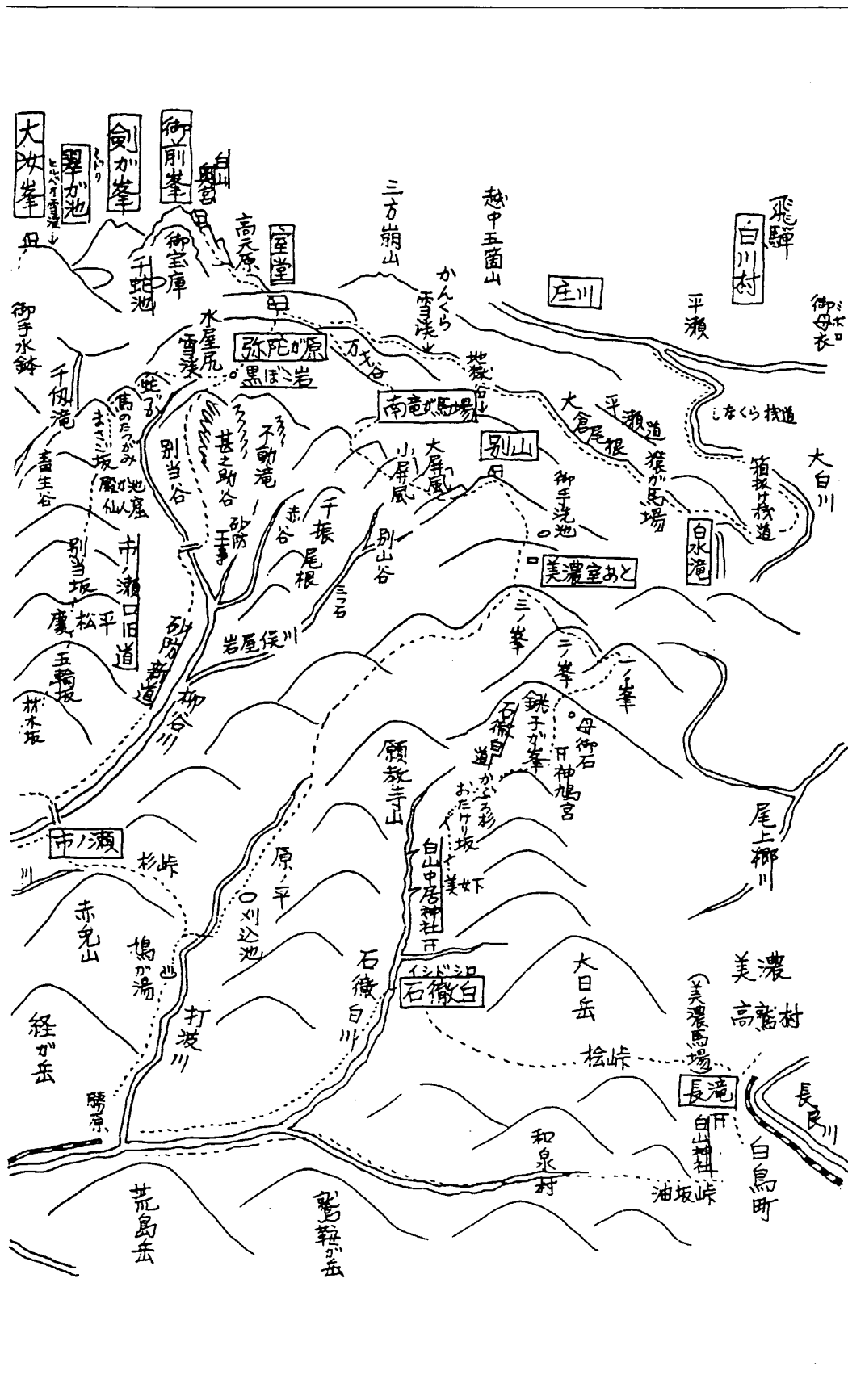
広瀬誠『立山と白山』北国出版社、一九七一年
 泉鏡花「風流線」「続風流線」(『泉鏡花全集 巻八』岩波書店、一九四〇年)

- 小笠原恭子「風流から歌舞伎へ」(『文学』一九七五年一月)
 同「芸能と風流——室町期」(『文学』一九七三年十一月)
 上田正行「『風流録』の背景」(『金沢大学文学部論集 文学科篇』第七号、一九八七年)
 運輸日報社編『明治運輸史 上巻』原書房、一九九一年
 内田魯庵「国有鉄道」(『太陽』一九〇〇年五月)
 『日本国有鉄道百年史』日本国有鉄道、一九七二年
 泉鏡花「貴婦人」(『三越』一九一二年七月、『泉鏡花全集 卷十四』岩波書店、一九七六年)
 泉鏡花「怪語」(『太陽』一九九七年七月、『泉鏡花全集 卷三』岩波書店、一九四一年)
 泉鏡花「蛇くひ」(『泉鏡花全集 卷四』岩波書店、一九四一年)
 泉鏡花「麻を刈る」(『泉鏡花全集 卷廿七』岩波書店、一九四二年)
 泉鏡花「さらさら越」(『泉鏡花全集 卷五』岩波書店、一九四〇年)
 泉鏡花「山中哲学」(『太陽』一九九七年十二月)
 泉鏡花「ひとつふたつ」(『北国新聞』一九九六年八月五日)
 泉鏡花「雪の翼」(『泉鏡花全集 卷六』岩波書店、一九四一年)
 宮本常一編著『山の道 旅の民俗は歴史8』八坂書房、一九八七年
 ジョセフ・キャンベル『生きるよすがとしての神話』飛田茂雄他訳、角川書店、一九九六年
 柳田国男「山の人生」(『遠野物語・山の人生』岩波文庫、一九七六年)
 五来重『増補・高野聖』角川選書、一九七五年
 網野善彦「中世の旅人たち」(『日本民俗学文化大系6 漂泊と定着』住社会への道』小学館、一九八四年)
 柳田国男「行商と農村」(『定本柳田国男集 第一巻』筑摩書房、一九六八年)
 パスカル『パンセ』前田陽一・由木康訳、中公文庫、一九七三年
 土橋寛「賀茂のミアレ考——日本のフェティシズム——(上)」(『文学』一九八七年十月)
 作者不詳「板橋の三娘子」竹田晃訳(『中国幻想小説傑作集』白水社、一九九〇年)
 アプレイウス『黄金のろば』上・下、呉茂一訳、一九五六年、五七年、岩波文庫)
 F・Cエントレス/A・シンメル『数は何を語るのか』橋本和彦訳、翔泳社、一九九七年安田喜憲『蛇と十字架』人文書院、一九九四年
 柳田国男「笑の文学の起源」(『定本柳田国男集 第七巻』筑摩書房、一九六八年)
 ベツツイ・ハーン『美女と野獣』(テキストとイメージの変遷) 田中京子訳、新曜社、一九九五年
 ボーモン『美女と野獣』鈴木豊訳、角川文庫、一九七一年
 柳田国男「涕泣史談」(『定本柳田国男集 第七巻』筑摩書房、一九六八年前之国幸一郎「古代ローマ人の子ども観——Eneas概念の成立をめぐる——」(『青山学院女子短期大学紀要』第三十八輯、一九八四年)
 エミール・バンヴェニスト『インドヨーロッパ諸制度語彙集II』王権・法・宗教』前田耕作監修、言叢社、一九八七年
 アリストパネース『雲』高津春繁訳、岩波文庫、一九五七年
 ニーチェ『ツアラトゥストラはこう言った』上、水上英廣訳、岩波文庫、一九六七年
 ルネ・ジラルール『身代りの羊』織田年和／富永茂樹訳、法政大学出版局、一九八五年
 稲垣足穂『戸塚抄』(『東京きらきら日誌』潮出版社、一九八七年)

- 稲垣足穂「実存哲学の余白」(『実存哲学の余白』潮出版社、一九七五年)
 柳田国男「遠野物語」(『遠野物語・山の人生』岩波文庫、一九七六年)
 泉鏡花「お銀小銀」(『幼年世界』一九〇〇年五月)
 『謡曲集 新潮日本古典集成』下、新潮社、一九八八年
 ギブソン『生態学的視覚論 ヒトの知覚世界を探る』古崎敬他訳、サイエン
 ス社、一九八五年
 ジャンルフランソワ・リオタール『インフアンズ解説』小林康夫他訳、未来
 社、一九九五年
 泉鏡花「夜行巡査」(『泉鏡花集成 1』ちくま文庫、一九九六年)
 W・J・オング『声の文化と文字の文化』桜井直文他訳、藤原書店、一九九
 一年
 泉鏡花「薄紅梅」(『泉鏡花集成 10』ちくま文庫、一九九六年)
 泉鏡花「山海評判記」(同)
 泉鏡花「陽炎座」(『泉鏡花集成 6』ちくま文庫、一九九六年)
 本田安次『能及狂言考』能楽書林、一九八〇年
 泉鏡花「我が尾崎紅葉観」(『現代日本文学大系3 尾崎紅葉・内田魯庵・廣
 津柳浪・齋藤緑雨』筑摩書房、一九七〇年)
 田山花袋「尾崎紅葉とその作物」(同)
 泉鏡花「文章の音律」(『鏡花全集 卷二十八』岩波書店、一九四二年)
 柳田国男「昔話覚書」(『定本柳田国男集 第六卷』筑摩書房、一九六八年)
 折口信夫「爲替へ神事と山姥」(『折口信夫全集 第十六卷』中公文庫、一九
 七六年)
 乗岡憲正「杖と語部と」(『古代伝承文学の研究』桜楓社、一九六七年)
 オスカー・ワイルド『サロメ・ウィンダムミア夫人の扇』西村孝次訳、新潮文
 庫、一九五三年

- リーランド『ジプシーの魔術と占い』木内信敬訳、国文社、一九八六年
 佐藤惣之介「月に就いて」(『佐藤惣之介集 随筆篇』桜井書店、一九四三年)
 『折口信夫全集 第四卷 口譯萬葉集(上)』中公文庫、一九七五年
 『折口信夫全集 第五卷 口譯萬葉集(下)』中公文庫、一九七六年
 J・E・ペーレン「世界は音」大島かおり訳、人文書院、一九八六年
 泉鏡花「歌行燈」(『泉鏡花集成 6』ちくま文庫、一九九六年)
 村松定孝『泉鏡花研究』冬樹社、一九七四年
 泉鏡花「春昼」(『泉鏡花集成 5』ちくま文庫、一九九六年)
 柳田国男「をがさべり」(『定本柳田国男集 第二卷』筑摩書房、一九六八年)
 柳田国男「這箇鏡花観」(『現代日本文学大系5 樋口一葉・明治女流文学・
 泉鏡花集』筑摩書房、一九七二年)
 『境界線上の文学——鏡花世界の原郷』(対談・前田愛・山口昌男『國文學』
 一九八五年六月号)

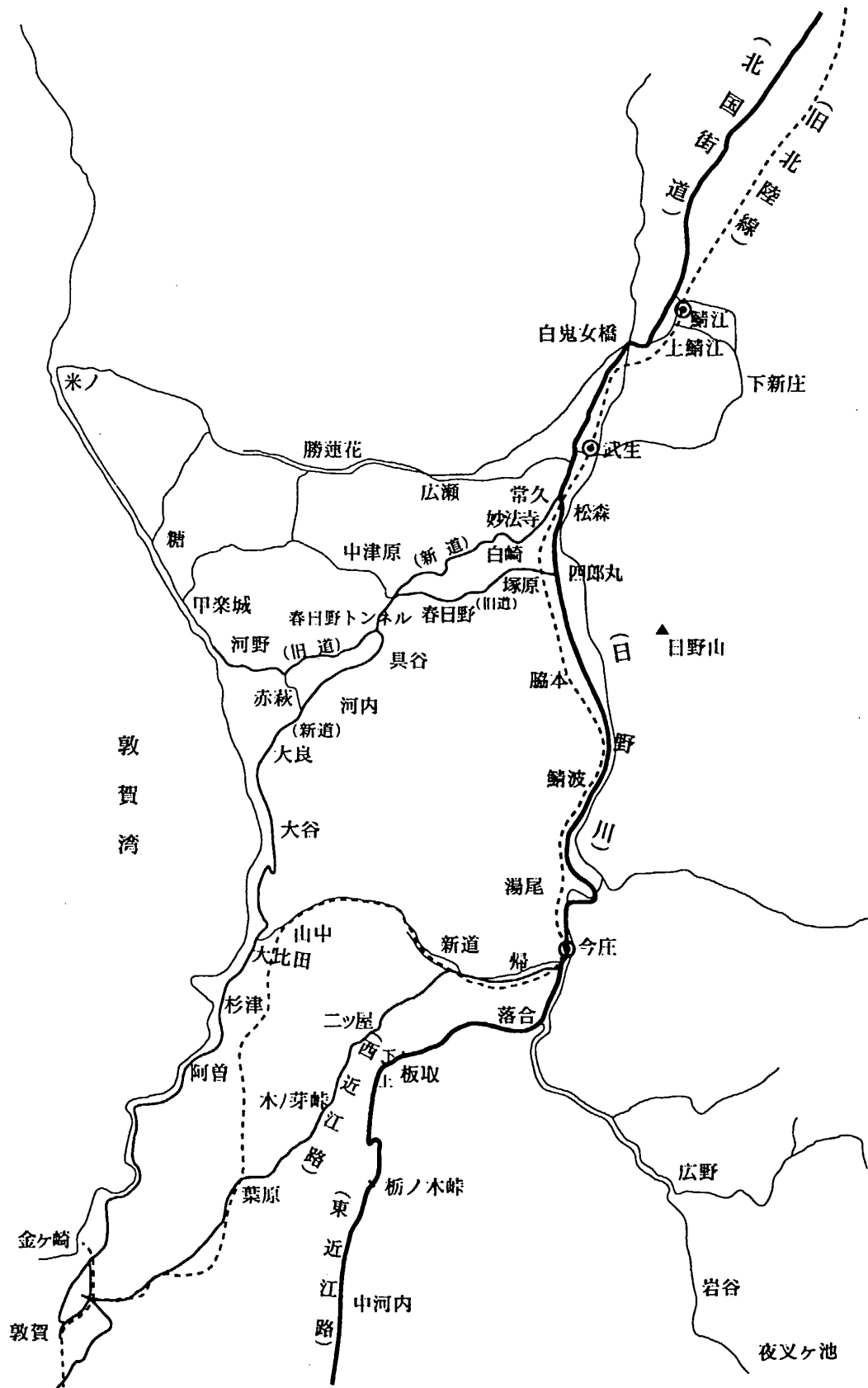
*なお、本文中の「高野聖」の引用は『泉鏡花集成 4』(筑摩書房、一九九
 五年)によった。鏡花全集からの引用にあたって旧漢字は新字に改めた。



山また山である。(広瀬誠『立山と白山』北国出版社より)



右上に「飛驒」があるが、そこにたどり着くまでが険阻な



越野格「鏡花の〈越前もの〉(1) — その地誌を中心にして —」
 (『福井大学 教育学部紀要 第I部 人文科学』第44号、1995年3月より。
 鏡花からの本文引用文の地名を参照する手がかりとして重宝な地図である。)

○限出船 英領船「セント・ポール」の定期は、明日午後八時、大田町へ出航す。同日午後二時、大田町へ出航す。同日午後四時、大田町へ出航す。同日午後六時、大田町へ出航す。同日午後八時、大田町へ出航す。

○限出船 英領船「セント・ポール」の定期は、明日午後八時、大田町へ出航す。同日午後二時、大田町へ出航す。同日午後四時、大田町へ出航す。同日午後六時、大田町へ出航す。同日午後八時、大田町へ出航す。

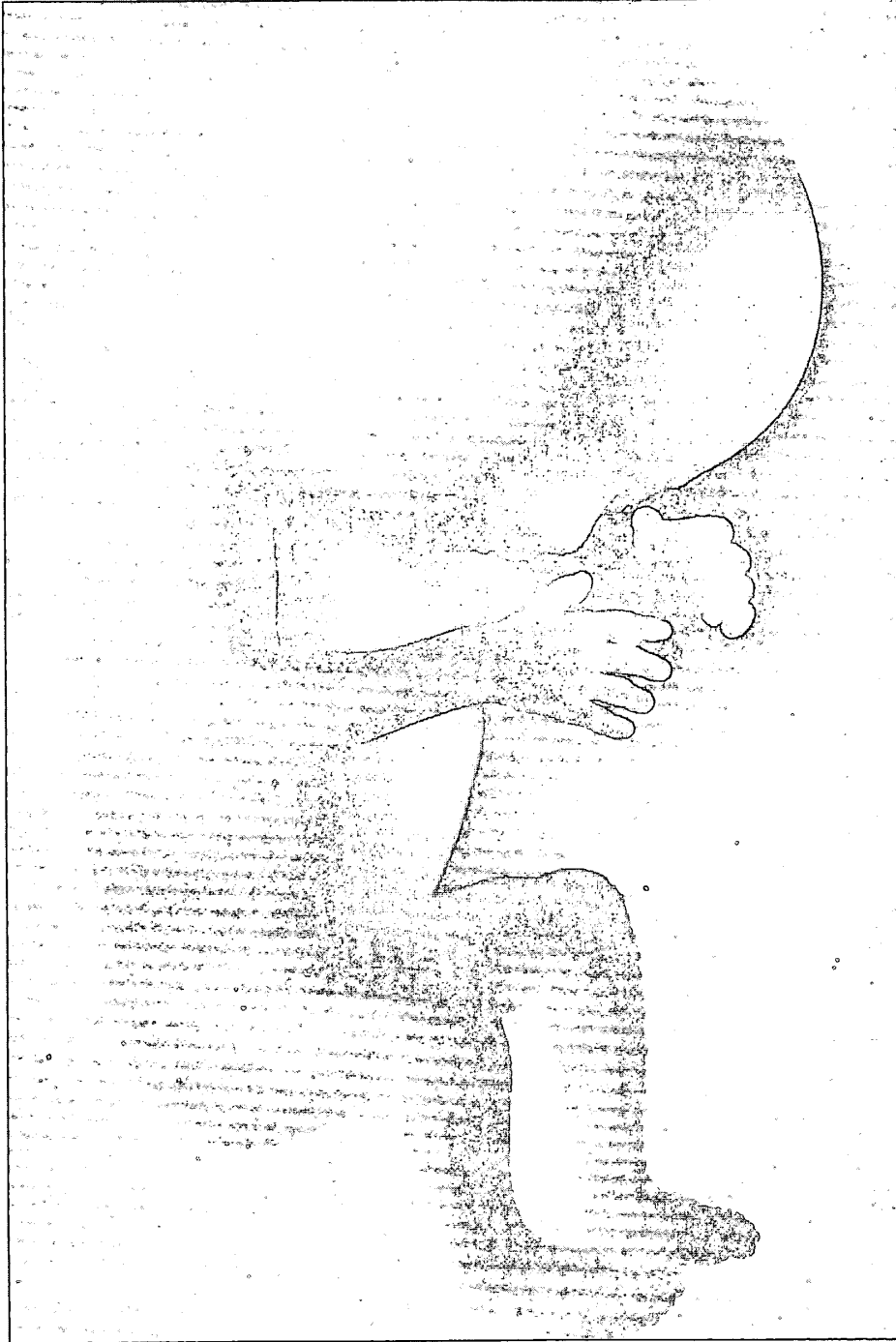
○限出船 英領船「セント・ポール」の定期は、明日午後八時、大田町へ出航す。同日午後二時、大田町へ出航す。同日午後四時、大田町へ出航す。同日午後六時、大田町へ出航す。同日午後八時、大田町へ出航す。

○限出船 英領船「セント・ポール」の定期は、明日午後八時、大田町へ出航す。同日午後二時、大田町へ出航す。同日午後四時、大田町へ出航す。同日午後六時、大田町へ出航す。同日午後八時、大田町へ出航す。

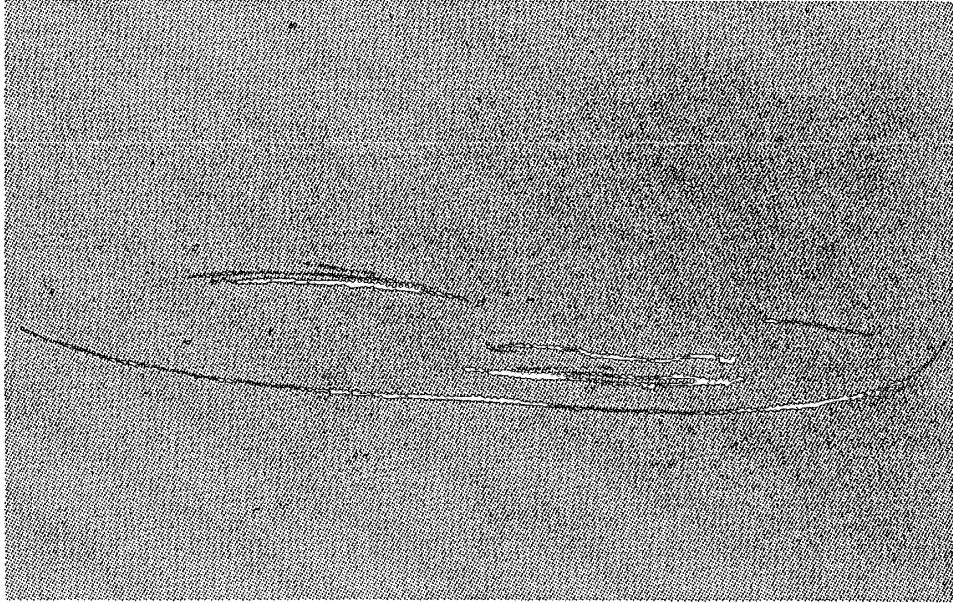
○限出船 英領船「セント・ポール」の定期は、明日午後八時、大田町へ出航す。同日午後二時、大田町へ出航す。同日午後四時、大田町へ出航す。同日午後六時、大田町へ出航す。同日午後八時、大田町へ出航す。

郵便報知新聞の配達地域一覧表。各町名とその郵便番号や配達区画を示す。例：東京、神奈川、愛知、大阪、京都、福岡、北九州、北海道、東北、関東、中部、近畿、中国、四国、九州、沖縄。

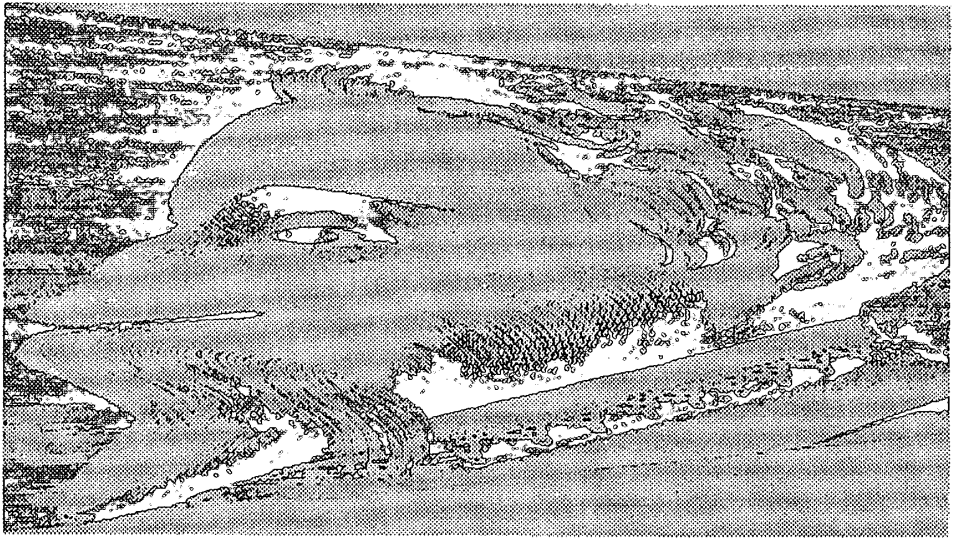
不語軒主人（森田思軒）訳「金瓶詞」を掲載した「郵便報知新聞」



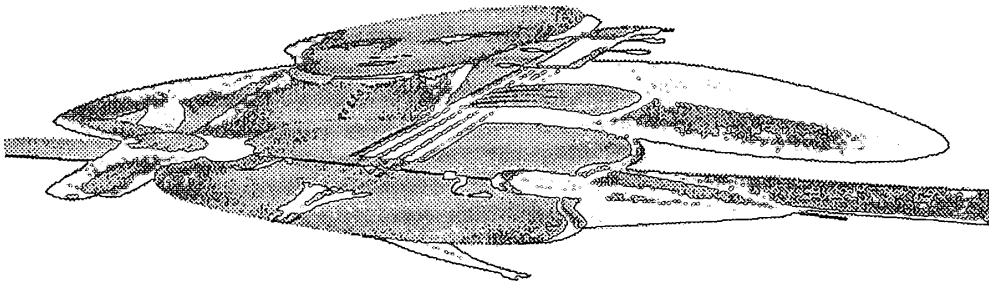
100日目の胎児（『DOLMEN／(2) 特集 胎児の生命記憶』
1990年の三木成夫「胎児の世界とくいのちの波」より 本文34ページの
僧の仕ぐさはかくあったかと思われる。同じく52ページ参照。）



レオナルド・ダ・ヴィンチによるアナモルフォーズ「子どもの顔」

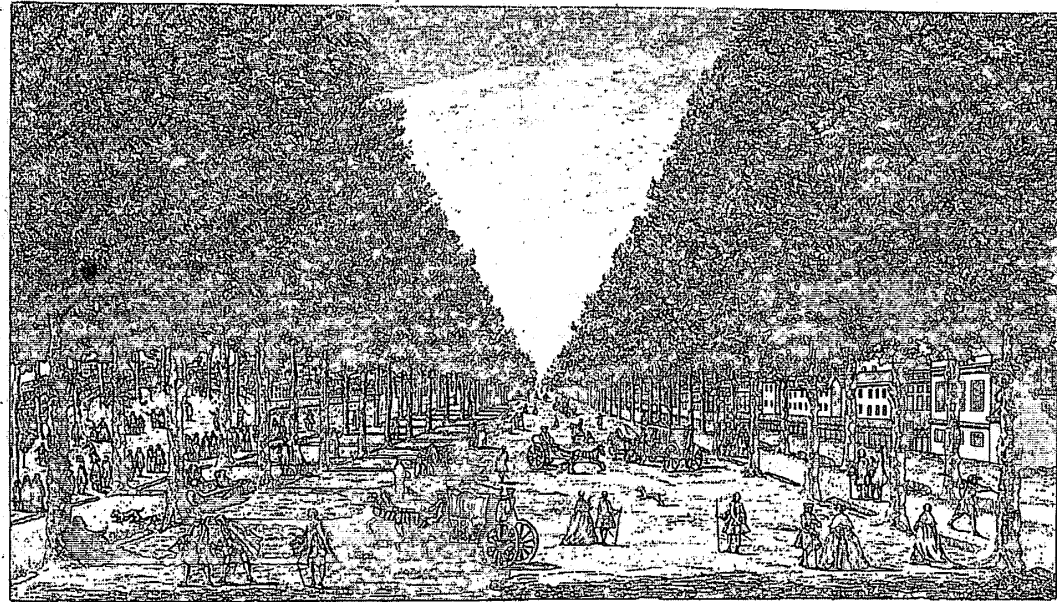


「バビエール公爵」J・ストメル（16世紀末）



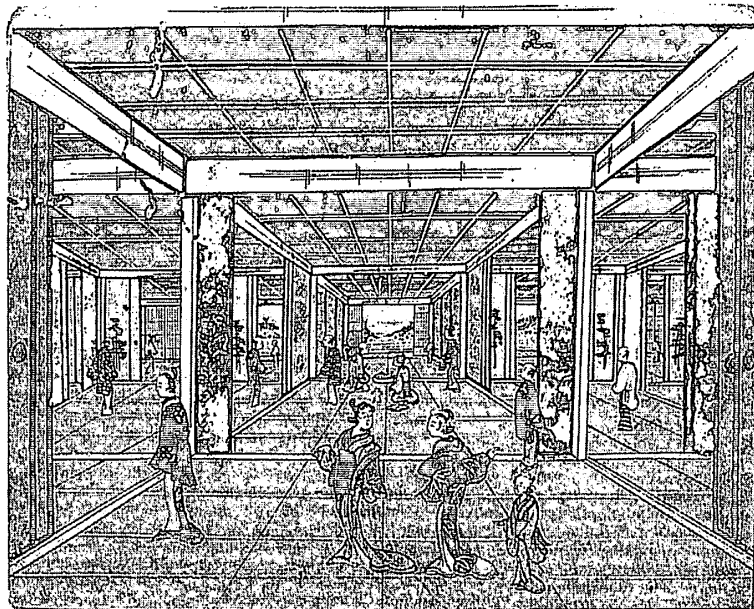
「音楽家」作者不詳（1868年）

（いずれも種村秀弘・高柳篇『だまし絵』河出文庫より。本文5～6ページ参照）

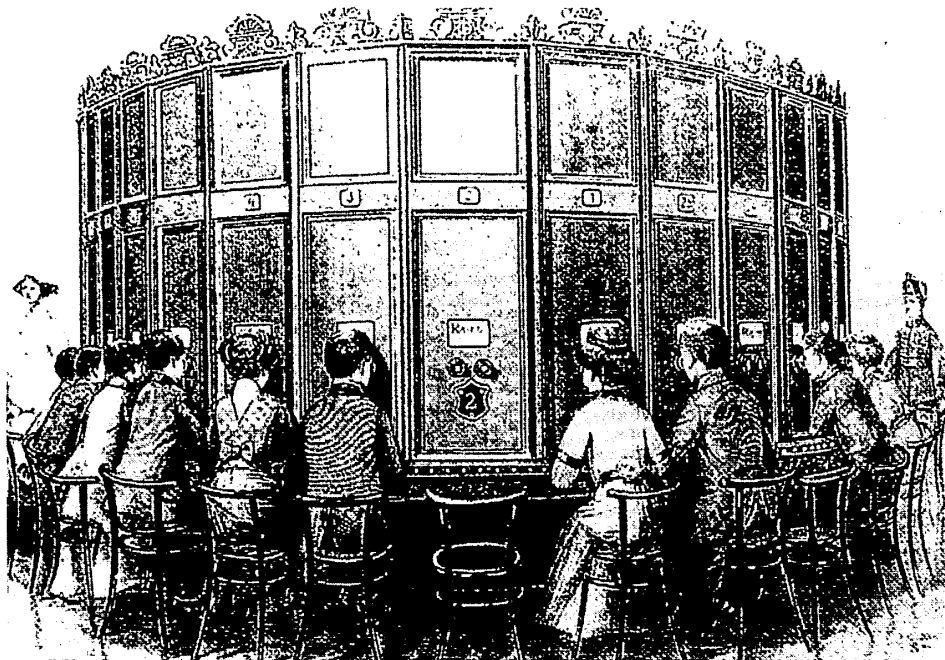


*1^{re} Vue des Boulevards près de la Porte St. Antoine
ouverts au Public qui cette Ville est grande pour être vue au naturel dans l'Opus*

作者不詳（フランス）《サントアントワヌ門から見た大通り》



作者不詳《千畳敷》（上方泥絵）
（遠近法の影響は早い時期からみられた。
上下とも東京都写真美術館／北海道函館美術館編
『寫眞渡來のころ』カタログより）



アウグスト・フーアマン作のカイザーパノラマを覗く観客



パノラマ館内部の観覧台。1880年代にアムステルダムで公開された
J・ガルニエ作の「コンスタンティノープルのパノラマ」。
(見ることの欲望は果てしない。上下いずれも
ベルナール・コマン『パノラマの世紀』筑摩書房より)