

鏡花の作品における自己像幻視と分身像

比較文学的アプローチ

篠田知和基

鏡花をホフマンと並べて論ずる例は日夏耿之介や斉藤信策の昔から枚挙にいとまがない。近くは笠原伸夫氏が「分身」妄執をひとしくすると説く。鏡花における「分身」のテーマについても数々の論考がある。

なかでも「春晝」と「春晝後刻」における吉村博任氏の「自己像幻視」の症状の指摘は名高い。^(一)一方、ホフマンにおいては、たしかに「分身」のテーマがいろいろな形であらわれ、登場人物や事件の構成はもとより、その世界観にまで影をおとしている。^(二)

しかし、病理学的な「自己像幻視」と文学的な人物像としての「分身」を比較することはいささか問題である。また一般的に鏡花とホフマンを並べることに疑問がある。あえて比較するなら「超自然」を描くにあたっての二人の筆法と、その妄執の文学化の過程を接近させてみることで相異をきわだたせる対照法がとられよう。「分身像」のあり方のちがいもそこからなら浮かびあがろう。

ただし、それはあくまで、双方の文学に通底するところがあるとしてのことである。通底といっても、同じものを描いたというだけでは十分ではない。たとえば井上ひさし風の巧みな戯作家クロード・クロッツの『ドラキュラ親子』とその大元とはいささか比較のしようが

ない。シルフィードとの恋を描いたと言ってもアナトール・フランスの『鳥料理レーヌ・ペドック』とカゾットの古典とは叙法に根本的な相異があつて比較を不可能にする。

もちろん限りなく遠く見えるものを近づけてみてそこに意外な共通性をみいだすときには、たんなる影響研究などの及びもつかない成果を文学の世界に与えるものであり、たとえばマルト・ロベールの『古いものと新しいもの』などはその好例であろうが、ホフマンと鏡花とみると、これは比較言語で言う「偽の友達」で、似ているように見えるのがくせもの、本当はまるでかけはなれているのかもしれないのである。

「似ている」と言うのは、まさに二人とも「超自然」を描いたというところであろうが、「超自然」を描くとは、たとえば「恋」を描くといったことと同様、その描き方も千差万別、さまざまな流派があつて、その中でホフマンは、こんにちでは「幻想文学」として分類される書き手である。ホフマンには「幻想」の近縁ジャンルとしての「フェアリー」と「ゴシック」にそれぞれ接した部分もないわけではない。しかしそれらの部分をもって彼の文学の本質とすることはためらわれる。ホフ

マンはやはり近代文芸用語の意味での「幻想作家」である。その根本的なきめ手は作品の論理の現実侵犯性である。フェアリーの世界は現実をおびやかさずにその傍らに「付加」される。ゴシックも裏返しのフェアリーである。

そのようなホフマンの作品と比較するには比較可能な世界観をもち、そこから出発する作品でなければ、いたずらに相異のみきわだつことになる。すなわち鏡花のある種の作品について言われる「怪奇譚」という規定もゴシックとフェアリーの境にあつて、日常世界に対する超自然の論理の侵犯性を告発するものとするなら、西欧の、そしてホフマンの文脈における「幻想」と比較対照することも不可能ではない。しかし、そもそもそのような規定が可能なのだろうか。たしかに鏡花には超自然の要素が介入する作品が少なくない。しかしその描き方には告発よりは陶醉があまりはしまいか。怪異を描いてもその目はどこか親しげではないだろうか。

日本と西欧の文学風土、精神風土はおのずから感触を異にしているから、西欧の分類基準に従って編纂した『日本昔話集』(小沢編)は西欧の学者からは昔話ではなく伝説の集成であるともみなされた。ホフマンと鏡花は、いかに相同的な作品を並べても、あるいは特定の妄執を重ねあわせても、その本質的なところで大きくくいちがってはいないだろうか。

鏡花の妖美世界を「怪奇」と言い、あるいは「幻想」と言っても、それは西欧の文脈におけるそれとはかなりへだたつていよう。その中

では「高野聖」などはゴシック性を持っているとも言え、接点がないわけではない。しかし問題の「春晝」となるとそうはいかない。

他に、よく引かれる「化鳥」、「繪本の春」、「草迷宮」なども、ただちに「幻想」とも言いがたいし、「怪奇」ではさらにない。^(五)

つまりホフマンと鏡花では作品の質も種類も必ずしも比較に適した近縁性を持っているかどうか疑わしいのである。

わが国でホフマンに比較される作家では百がある。鏡花と百閑では、ネルヴァルとの対比でも並んで名前をあげられて、百閑のほうが近いと言われる。^(六)ネルヴァルはドイツ・ロマン派の継承者としての面を持つていて、またホフマンの翻訳者でもある。^(七)百閑がネルヴァルに近いと言うときには、その文学的偏執のみならず、語り口や作品形態における近縁性も指摘できなくはない。

百閑については、そのいわゆる「俳諧趣味」に識者も目をくらまされて、いかにも日本的な「ぶきみさ」を描いたものとされることが多いが、その「怪異」の種は案外に西洋仕込みである。もともと「冥途」は世紀末調で、「山高帽子」は精神分析派好み、日本の世紀末である大正期の雰囲気につかつた初期の作品はホフマンの時代まではさかのぼらない。ただ、その、「怪異」になじみ、物怖れする心を「フモール」で包んだ後期の世界には、漱石以上の「猫」派のおもかげがある。ここであえて「フモール」と言つて「ユーモア」とも「ユムール」とも言わないのは、なんととっても百閑が独文育ちであるからだ。もうひとつ「猫」派と言つても「青猫」や「猫町」の猫ではなく、「冥途」は

むしろそちらの「猫」だが、「ムル」の流れを言う。ムルをさかのばればさらに「長靴をはいた猫」、すなわち由緒正しいカラパス家の血筋があるが、日本文学の西洋かぶればそこまで血統をさかのばれない。百閑にはまたホフマンを読んでいた形跡もあり、気質や趣味の点でもさして遠くはない。ネルヴァルは読んでいなかったとしても、ネルヴァルに吸収され、来たるべき世紀末的、神経症的雰囲気の色づけされたホフマンは百閑の世界にふしぎに似通ったところを持つている。

それに対して鏡花ではホフマンの直接的影響はまずありえないし、作品の質や形でもあまり重なりあうところはない。またその叙法の性格や文学的感性でもむしろ二人は対蹠的であると言ってもいい。たとえばホフマン的フモール、あるいは自己嘲笑の動きにしても、鏡花の「しゃれ」や被虐趣味とは、自己の対象化の動機と方法において根本的に相異しているとみられよう。^(九)

モーツァルト狂のホフマンの音感、文体にも、あるいは「音楽的怪異」の表現においても、たとえば「サラサテの盤」の百閑のそれに通ずるところを持つていようが、鏡花においては「春晝」の地底のお神楽、「春晝後刻」の唐獅子の小鼓といったところで、むしろ視覚的な芝居の世界の添えものとしてしか「音楽」は機能しない。^(十)

「歌行燈」は音楽ものというより、いわゆる芸道もの、名人ものであり、盲人を描いても、百閑の「柳校の小閑」のごとき音感の妙を伝えることはできない。

「分身」を描いた作家としては、近代西洋ではホフマンのほかに、

鏡花の作品における自己像幻視と分身像——(篠田)

ドストエフスキーもボーもあげられる。時代が下ればレオ・ペルツの『最後の審判の神』や、ジュリアン・グリンの『地上の旅人』もある。影の分離や動きだす肖像、二重人格や、他人の体に入りこむ話など類話は数しれない。ネルヴァル、ゴーチエ、シュオップ、モーパッサンにもある。「二重の魂」というテーマならゲーテらしい、むしろこれを扱わなかった作家のほうが珍しい。ところがそれが日本に来るとたんに類例が少なくなる。その中で例外が百閑と鏡花であるのはたしかだ。「歯車」はすでに他で論じたように真正の分身幻覚とは認められない。しかし「分身」の描き方でも百と鏡花はずいぶんちがっている。

そもそも吉村氏は「春晝」の例の場面を「自己像幻視」と言って「分身」とは言わない。

ちなみに村上仁氏は「自我が二つに分離している」という意識は「統一性の異常」、二重人格や憑依状態での「変身感」は「連続性の異常」、自我の喪失感や離人症における「能動性意識の異常」として、いずれも「自我意識の異常」の下位区分とし、それと「自己像幻視」を区別して、後者をセネステジックなもの、すなわち「身体意識の異常」であるとしている。氏によれば「ドッペルゲンゲル」「影の病い」はこの後者である。^(十二)

「山高帽子」において描かれた、手がひとりでに動きだす感覚は「能動性の異常」になろうし、外からじっと見つめられているように思う意識は、見るものと見られるものへの「自我の分裂」にあたろう。百

関ではこの種の、「視線」の恐怖が、道の曲り角でふりかえった猫や、軒の雀の目によって与えられ、淋しいお堂の中のちろちろと燃える灯明の火には、悔恨の心が宿る。目と鼻の先の揺れる地面から飛びたつ鶴は彼の魂をさらっていつて、残った肉体は亡魂のぬけがらだ。すなわち離人症の感覚や二つの自我の相剋は描かれたが、自己像幻視は描かれない。

『冥途』はほとんどが、なんらかの「自我意識の異常」を描いたが「自分の姿」を見る場面はない。その点、「自己像幻視」のあった、そしてそれをそのまま描いた鏡花とは一線を画する。

逆に、ペテルブルクの雪の夜、暗い河面をのぞきこむゴリヤートキンの傍らにすっと立った「もう一人の」ゴリヤートキンは、たとえば「道連れ」や「土手」には、すくなくともその「気配」としては描かれよう。現実よりは幻に属し、描写よりは暗示に近いとしても百には西欧的分身の影は最後までつきまとう。死んだ兄弟、死んだ友、いなくなつた猫への追懐の情には奇妙な「罪」の意識がからみあう。百関の分身は死者である。生きている主人公は死に損なつた心中の片われである。

鏡花でも「縷紅新草」などでは「生きながらえた」「罪」がほのめかされないわけではないが、「死んだ自分」が「罪」の清算を求めにつきまとうという構図はいままで指摘されていない。

一方、西欧近代小説の文脈の中での「分身」は、その「分身」造出の源には作者の「自己像幻視」があったとしても、ゴリヤートキンⅡでも、メダルドウスにとつてのヴィクトリンでも、それはなによりも

まず「人物」であり、現実世界に生きている「他者」としての性格と役割を強く持っている。^(十二)

ウィリアム・ウィルソンでも、その「分身」は「良心」の投影であることはもちろんであり、その出現を幻とみなすこともできなくはないが、一応、書きだしは同姓同名の二人の人物がいたという設定である。『オーレリア』の分身でさえ、はじめは同じ留置場に入れられていた現実の他人である。^(十三)

逆に「影」や「映像」の自立の物語でも、はじめは実在しなかった分身も、やがては小説的登場人物の一人の役割を果たすようになる。文学的なテーマとしての「分身」は他人の空似から影武者、あるいは映像、さらには亡霊等々と、さまざまな形をとつても、いずれも「登場人物」としての役割、機能を果たすものと考えよう。

それに対して鏡花の「星あかり」や「春晝」舞台の場、あるいは「肩隠しの霊」終段は登場人物がまさに自分自身の姿を自分以外のところに見た「幻覚」であつて、幻覚は一瞬後には消える。「分身」として人物の機能を物語の上で果たすことはできない。

しかし、その「星あかり」その他において鏡花世界の語り主体によつて目撃され認識された「自己像」が、その後の三人称作品の人物構造の中に西欧幻想文学の「分身」に似た存在として投影されていないとは限らない。自己像幻視者の「分身」妄想が確実に存在する以上、その文学化された人物像もあつてもふしぎはない。それがはたしてホフマンの人物に一致するのか、それともほかの文学的分身像により近

いか、あるいはどのようなか、問題をどのように整理しながら考へながら、さまざまな「分身」派生のプロセスを考へてみることは、文学における人物創造のメカニズムの解明にとって必ずしも無用のことではあるまい。

そもそも「分身」と言つても近代的な意味においては、所詮、自我意識の問題である。ヨーロッパにおいてもそれはゲーテ以降のテーマであり、善悪二元論やプラトンの二重性の議論はここでは含まない。昔ばなしにおいて主人公の「影」の部分が対立的な道づれとして随伴するというフォン・フランツの解釈も分身論ではない。ランクの古典的分身研究においても第四章、影についてのフォークロアの部分は分身の歴史的背景とみるにとどめたい。クレマン・ロッセの最近の分身論も、「アムピトリオン」などの古典劇や、カストールとポルックスなどの双生神話をよりどころとする部分の議論は除外する。^{十四}

近代的自我の成立以前には、自我の輪郭があいまいで、転生や亡霊の遊行が信ぜられていたなら、一人の人間の魂が他人の肉体に入った、影とともに逃げ去ったり、同時に二人の人間にひとつの魂が宿ったりすることも必ずしも現実の論理を侵犯することではなかったろう。魔術世界においては孫悟空の分身の術の如き幻術も考へられよう。それに反して一個の社会的人格、ひとつの名前に対してひとつの「魂」しか認められなくなつてから、自分が自分でなくなることの恐怖が生じ、反社会的欲望を抑圧・排除された欲望の鬼子が、無意識の暗冥で成長し、宿命の四つ辻に立ちほだかるようになったのである。^{十五}人間

鏡花の作品における自己像幻視と分身像——（篠田）

が、「文明」の仮面をかぶつたときから「森」の本性が復讐の機会をつねづねうかがつてはいたものの、「自然」と共存しえていた時代には「森」の報復もさほど目立ったものではなかった。ジギルも十九世紀ロンドンでなければハイダの欲望を自由に発散させていることができたかもしれない。作者スチーブンスンもタヒチへ逃れなくともすんだかもしれない。

わが国においても、日本的な伝統が、西洋的な自我認識を迫られてもだえ苦しみつつ、少しづつ近代的な社会構造の中の間意識を獲得してゆく過程が近代文学の歴史であるなら、自我のドラマは、ひとり「カルマ氏」のドラマではない。漱石でも鷗外でも、そして三島でも大江でも「我」と「他」の拮抗のうちにその文学が築きあげられたはずである。

しかし西欧近代小説世界の二元論的人物構造のかわりに、「我」と「他」の問題が作者と主人公のあいだの「だましあい」構造に吸収される「私小説」的雰囲気においては「主人公は作者の分身である」という通俗認識が、作者にとつても読者にとつても優先して、人物相互間の同一性の獲得競争は生じなかった。「エンマは私だ」と言うのは単純な逆説である。あるいは部分をもって全体をさし示す提喻である。それを日本の「自然主義」的雰囲気や字義通り受けとつたのは、これまた明治以来の性急な近代化の過程の誤解のひとつであった。が、それは同時に、読者の意識も含めた日本の文学、すくなくとも近代文学の特性を示すものでもあった。文学者は作中人物の言行に責任を持た

ねばならない、「理想主義者」にも「無頼派」にも、強い倫理感を持った私小説作家同様に、それが求められてきた。日本近代文学の小説の主人公は大なり小なり、みな作者の分身である。あるいは代弁者であり、ときには人質的な保証である。作者は自分を投影した全体的な人物像をひとつ設定し、それを特定の状況の中に置いてみて社会との関わり方、人生への対処のしかたを考えてきた。どんなに顔形がちがっても主人公は作者の身替りなのだから、その彼が主体意識を混乱させて分裂しだしては作者の責任がどこかへ行ってしまう。したがって日本の近代小説には物語の中で善悪に別れて争う分身は稀で、おおくは、作者の非分裂的な影像としての単一分身しかみられない。

それに対して西洋近代小説の世界の人物像は、二元論的分裂抗争を含めて、作者の世界観をあらわすものだった。エンマだけがフロベールなどではなく、フロベールの中にはエンマを理解する部分があり、それがたえずオメー的部分、シャルルの部分と抗争している。分裂した自我の統一をめざす戦いは「カラマーゾフの兄弟」を典型例として、西欧近代社会の中の自我の意識のあり方、あらわれ方である小説世界に展開されてきた。「親殺し兄弟同盟」が一神教的権力をくつがえして、そのあとでいかにして秩序を回復するか、あるいはだれに親殺しの罪をかぶせて犠牲にするか、それを互いにさぐりあう社会の中での複雑な自我の姿を追求するものが西欧近代小説であり、その中でもっとも実験的に問題を抽出したのが分身譚であった。

一方親殺しにせよ兄弟殺しにせよ、あるいはひろく畜殺、狩猟を出

発点とした殺し合いにせよ、さらには残酷な一神教にせよ、そういった「抗争」の原理のないところでは「分身」の問題も外へ向かわずに内へ向かうとしてもふしぎではないかもしれない。

しかし、近代日本の文脈の中にも「抗争」の原理がなかったわけではない。たとえば西欧的近代合理主義や自我の問題と日本の伝統的思考や感性との拮抗があった。主体意識や伝統への固着が強い作家においては、西欧こそまさに対決すべき「親」になったのであり、(その逆に伝統のしがらみからの脱却が親殺し意識を生むこともありえようが)、それまでは大抵の外来の思想も神も自己の風土に同化してきたのに、はじめてここで容易ならざる敵に出会って、ようやく「自我」の問題が目ざめかけてもきたのである。

それはまさに主体意識の強弱にかかわっていた。鏡花は一見なよなよとした、自我の弱い人間のように見えるかもしれないが、そのヒステリーじみたわがままぶりや、病癖や、利己心や、マニーは相当なもので、さらにそのうえに伝統や風土にも、必ずしも洗練されたやり方ではなくとも固執していた作家だった。彼は物わりのいい西洋理解派とはちがって、いささか独断と偏見に支えられながらも、日本の地方文化に住みついた幽霊妖怪たちの追いつめられた心性を大いに擁護したのである。「親殺し兄弟同盟」に対して彼は「日本幽霊同盟」の旗印をかかげた。そしてその偏執狂的対立の構造が逆説的に、彼に西欧的対立の理論を理解させたのである。

もうひとつあえて言うならば、「西欧近代合理主義」とは近代兵器

を積んだ黒船を送りだした帝国主義にほかならず、西欧のそれは体制的表看板ではあつても、文化的精神状況に合致したものではなかつた。世紀末においてはまさに「合理主義」が破綻に瀕していた。その、自国では通用しなくなった「合理主義」をかかげて植民地獲得に乗りだしてきた「西欧」に、風土的な幽霊たちや妖魔を糾合して立ちむかつた鏡花には、かえつて西欧でも体制に反抗していた芸術家、学者、文人に通じあうところがあつたのである。たとえば当時の西欧世紀末的精神状況の中でラフカディオ・ハーンはけつして特異な現象ではなかつた。

近代以前と評され、江戸戯作文学の不器用な継承者とされる鏡花が、しいたげられた日本の幽霊への同情と共感をもって物質主義やいわゆる日本「自然主義」に対立し、夢幻や民間俗信の世界に不合理性の復権を求めて戦つたことはアナクロニスムではなく、むしろ異文化吸収への積極的な主体確立努力であつたかもしれない。

近代と伝統との戦いは「婦系圖」などにも見るように、むしろ鏡花の基本的な主題である。普遍的理性の強制への抗議は、たとえば健常者に対する障害者（「高野聖」の白痴）や被差別者（「龍潭潭」の隠れ里）の権利の擁護としてあらわされる。山中の秘境に追いこまれた妖怪は地方的伝統の怨霊である。

鏡花の信念にしたがえば俗世の向こうに異郷がある。可見世界は不可見世界に裏打ちされている。夢や思い出がその両世界の交渉の糸口をつけるばかりか、超越界からはときおり「五彩の玉」が流れ出ても

来る。現実の事象も二重の意味を持つていて、夢のお告げに従えば木の葉も錦、そこには象徴の意味と具象の意味がある。そういつた「もうひとつの世界」、「もうひとつの価値」への信頼、二重世界の観念、西欧的合理社会と伝統の霊的世界の対立の構図が鏡花世界の基本にあつた。

もうひとつ彼が近代日本文学の中である程度の特異性を示した点は「物語」性、ないし物語の論理への信頼であつた。江戸戯作以来の、絵双子の、他愛もなく荒唐無稽な「物語」も、現実の体制的、合理的論理と、意外性を拒否する保守的現実観から見て荒唐無稽なので、偏見のない幼な子にとつて血湧き肉おどる、あるいは哀切きわまりなき物語の華麗で、正義感にすらぬかれた世界に嘘はあるはずがなかつた。現実にはおこるはずのないことが物語ではおこるとしても、ひとつには大人の現実が嘘なのだし、物語は象徴の世界なのだし、要は世界の見方、感じ方だとたとえば「化鳥」の少年は思っていた。

ところでそのような単純明快な善悪二元論と、冒険の超越的論理、それに小道具の象徴的配置とは騎士道物語の発展の究極としての西欧十九世紀小説の基本構造でもあつた。

西欧近代小説は、その伝統的な多元的物語構造の上に立つて社会と個人の葛藤を描く。鏡花は、同じような物語の論理に立脚しつつ、俗世と異郷との対立を描く。描いてゆくものはちがつてもその構造が平行的であれば、そこから人物創造における相同的な構造、すなわち「分身派生」的人物配置の共通性が考えられる。それに対して、「近代

的自我」という主題においてのみ西欧化した他の作家には、人物構造にむしろ日本的特質が見られた。

また鏡花は、その物語の論理への信頼から、容易に現実を離脱して物語世界に没入することができた。書きだしは作者の代弁者による観察や過去の回想という形で、きわめて作者的な人物を描きながら、一旦、物語が始動するとその物語の論理が自動的に人物を動かしていつて作者的現実には思いも及ばない世界をつくりだしてゆく。自分の引きうつしであったはずの人物が、物語の酔いに身をまかせているうちに自分とは似ても似つかぬものになってゆく。

物語の酔心地の中では、真実しか描かないとか、論理的に考えられることしか描けないといった窮屈な制約はなくなり、作者が作品世界のモラルに責任をとらなければならないなどという倫理感も働かない。ときおり作者の意識がめざめても、もうその意識が化肉するべき人物は別人になってしまっている。事件の進展にあわてふためく作者像がそこにあらわれる。そこには離人症的人物創造があると言ってもいい。

※

鏡花の離人症的人物創造は三人称作品群にのみあるわけではない。

むしろそれが顕著なのが初期の一人称作品である。ただし一人称と言っても現在の自己を誠実に分析するという一人称ではない。幼時の

回想の態をとったまったくの虚構である。異郷にさまよって美姫に抱かれる夢を「臆面もなく」語る。語り手が夢に酔って「我を忘れる」。その一人称もはじめから出てくるわけではない。はじめは客観的に一人の少年の姿を描く。しばらくしてからそれが自分であるとあかす。しかし物語が異郷にふみこめば、視点も語りもその少年に移行し、語り手が姿を消す。時間も物語の時間になり、描写は幼い主人公が見たまま、感じたままを批判をまじえずに語る直叙になる。しかしその子供らしい夢幻の雰囲気と超現実性が物語の論理に従って発展して現実の論理とはなはだしく矛盾するようになると、突然、最初の話者が我にかえって客観人称と間接的な時制がもどってくる。そこにはしかし、過去を回想する主体と過去の主人公とのあいだに位相の転換がはつきりで行われるわけではない。話者も読者も、主人公の姿を見ているうちについてふらふらと主人公の身の上に乗ろうとして、どこからはじまってどこで終るのかわからない夢に漂う。主体意識の混乱はむしろ夢からの出口に生じる。「化鳥」における時制の混乱、例の「母様が在らつしやるから。母様が在らつしやつたから」もそのひとつであり、「龍潭潭」最後の「面清しき海軍少尉」もそれである。幼時体験の回想は、つつじ咲き乱れる丘をどこまでも行くうちにしだいに夢の異郷に誘いこまれる。そんな夢をたしかに昔も見たのかもしれない。しかしどこまでが現実でどこからが夢なのか、どこまでが回想でどこからが小説なのか自分でもわからなくなる離魂の酔いに、語り手は意識的にのめりこんでゆく。現実の論理への反抗のように、彼は理性の

制御をふり払って夢に溺れる。非在の過去を再構成する。架空の伝記に酔うばかりか、そのまわりの世界の構造も論理も夢にふさわしく作りかえる。そしてそのような異郷体験が現実にあったのだと自分自身を言いくるめようとする。しかし最後に、その架空の過去と現実の現在とを接続させようとするとき、自己の中の批判機能が目を覚ます。

あるいは夢が現実によつて裏切られる。動詞の過去形と現在形、同一人物の時間を異にした二つの相が、そこでひとつの文章、ひとつの場面に混在する。むしろ話者の意識がそこに意外な自画像を見て混乱する。

空話癖、空想癖のある離人症患者が「私小説」を書く、「本当」の自己の歴史を語る。語るにつれ語りの魔力が話者の魂を異郷にさらっていつて思いもかけない物語を作りあげる。それが自分だ、自分はたしかにそこにいて摩耶夫人にたしかに抱かれた、そうささやきつづける語り手の意識があり、その傍らにしかし自分はいつたいだれなのだろう、なんとという夢物語を語っているのだろうと自問する小説家の意識がある。語りの誠実さを要求する文学者がいる。日本の「自然主義」文学隆盛期の文学者としては、いかにその「主義」の信条や手法には反撥しても否定も脱却もできない「真実」崇拜の極端がある。

鏡花の夢幻回想もの、すなわち異郷譚には、夢の中の語り手と現実の語り手との二重構造、あるいは葛藤がある。それを夢幻能の語り^(十七)の構造とか、枠物語の枠のほころびと見てもいいが、人物の構成から言えばあきらかに分身構造と言ってよい。

鏡花の作品における自己像幻視と分身像——(篠田)

「星あかり」で「其は自分であつた」と名ざされた対象は、そこでは束の間の自己像幻視で、意識は次の瞬間、その自己像の中に戻って、「蚊帳の外」の「自分の姿は」もうない。分身は動きだもしなければ言葉も発しない。しかしつぎに「繪本の春」で、

「其奴は、……私だ」

と名ざされた対象は、そのまま、その時間、その存在を生きはじめ、「とつぷり日が暮れて……のも、そいつは知らないらしい」

というところまでは語り手の意識がありながら、物語は語り手を無視して発展し、主人公を呑みこんでいつて、やがてそれも一人称に移行して、しかしそのあげくはまた

「私は今でも、不思議に思ふ」

と現実の語り手に戻ってくる。^(十八)

回想がときに過去形、ときに現在形と、語りの調子につれて自由自在に変化するのには別に珍しいことではないが、語り手の意識はそのつど、ふらふらと異時間をさまよう。人称も一人称と三人称を往復し、そこにはたしかに二人の自分がある。

「其奴は、……私だ」

と言ったとき、「私」はたしかに背後からその姿をみつめられる視線を感じている。見つめているのは「小母さん」でもあるが、またいまそれを語る「私」、「まさしく」と其の景色が目^(十九)に浮ぶ」という「私」でもある。見つめられているのは「頭の圓い小柄な小僧の十餘りな……」であつて、「新坊」であり、「巢から落ちた木菟の雛ツ子」で、突つば

なして描かれた他人のような人物であり、せいぜいが遠い昔の自分でありながら、語り手の意識はその「新坊」の目となって土塀の破れ目から中を覗いている。

人物と意識が主体と対象のあいだを往復する入子構造なら、その中で、たとえば少年が覗いている塀の中に、もう一人の自分の姿があったとしてもふしぎはない。「春晝」の自己像幻視の場がそれだが、「繪本の春」でも、「私」は覗いているだけでなく、塀の中へ入って美しい女から絵双子を貸してもらったことになっている。女はもちろん、昔そこで殺された女の霊である。中へ入ったのは、覗いているところをみつかったこの場面より前である。後ではない。であれば勝手知った塀の中を及び腰で覗きこむのは理にかなわない。

言うまでもない。少年はこの破れ塀という「結界」を越えたことはない。中で女に、云々、と言うのは覗き屋の幻覚である。惨劇の伝統がその女をありありと見させた。女の相手は自分である。彼は自分の姿を欲望のファンタズムによって「原光景」の中に見た。見ながらしかし、その姿を見られている不安におびえていた。禁じられた光景を見るのが、その姿を超自我に見られている恐怖と、目の前の光景の主人公になりかわりたいという欲望とのふたつの動きによって、両方向に分身を派生した。その一方が、「其奴は、……私だ。」と言った話者であり、他方が、塀の中で女とともに祠の中に入った幻の自分である。その二つの視線のまんなかには、「頭の圓い小柄な」彼がいる。

ただここには分身同志の対決の構図はない。自己同一性についての

疑いはあるが、その確立と獲得をめぐって二人以上の存在が争うというホフマン——ドストエフスキー——ポーの構図はない。

語り手の主体が語りの枠を越えて行き来して二つの意識の交換を示す構造は「化鳥」においても同じだが、ここには多少「嫉妬」や「戦い」の可能性があらわれる。「嫉妬」の対象は「美しい羽の生えた姉さん」である。前オイディプス期の自我は父親の存在を抹殺している。父親は死んで不在である。抹殺とは言ったが、「父殺し」はそれほど自我意識に影を落していない。超自然との戦いまで問題が進行していないから、まずは母親を専有することだけ考える。母一人子一人である。子供は母親を専有しているようにも見える。しかし母親には謎がある。半ば放心したような母親は全的な母親ではないように感じられる。その欠陥を埋めるべきものが「羽の生えた姉さん」である。少年は川に溺れたときにその天女に抱かれた。母は天女との同一性を否定する。母が天女と合一して全的な母親になるには、少年がもう一度川に溺れなければならない。ところで川に溺れたときには少年も意識を失っている。日常生活の中でもこの少年は外界の論理の通用しない夢、ないし狂気の世界に生きていて、社会的な人間たちとは「別な」人間だが、さらに生死の境をふみこえようとするときには、もう一人「別の」存在になる。生きたままではその状態には入れない。ルネ・ドーマルは致死量の麻酔剤を吸飲することによって生と死の境を垣間見る実験をくりかえしたが、幻覚剤の経験もない鏡花にとって、生死の境は「魂が肉体を離れ」て別の存在に移行する瞬間以外ではない。天女はその

「別の存在」によってのみ認められる。しかし、天女の実在はそれを垣間見た少年にとつて疑うことはできない。天女が実在するならば、その天女に抱かれる「もう一人の彼」、死のかなたの彼も実在するのである。いま目の前の母が天女としての実体を欠いた影でしかないのなら、その母の前の自分も、天女に抱かれていた、そしていまも抱かれてゐるもう一人の自分の「影」である。そこに嫉妬があり、もう一度死んでみようとする誘惑があり、そして最後の「母様が在らつしやるから、母様が在らつしやつたから」という「時制の混乱」がある。死んだ母は天女と合一した。少年のほうは天女に抱かれたもう一人の自分とついに合一することができないまま年をとつて別人になつてしまつた。

一人っ子に双子児コンプレックスがあることはザッソ——ソリアノによつてすでに示されている。兄弟があることをふつうの状態と考へ、一人っ子は兄弟を殺してしまつたから一人っ子なのだと考へる。分身在冥界にいる。そこで彼より幸せなのだ。生きている彼は天上の摩耶夫人の懐から追放され地上におとされた流謫者、廢謫者なのである。地上の母は永遠の母の影でしかない。全的な包容愛で愛してくれるかわりに、父親への愛の余白において片手間にかまってくれる「悪しき母親」でしかない。

その母と父の問題を問いつめていけば「原光景」と「父殺し」にたどりつくであろうが「化鳥」の少年にはまだ「もう一人の」自分へのあこがれにも似た嫉妬しかない。もちろん「父」の存在は隨所に暗示

はされているだろう。川へ落ちるときのきつかけとなるつながれた猿、そしてその猿使いの老人、あるいは川の中の釣人、川向こうの梅林のものと所有者、そしてさらに言えば、小さな橋番小屋の覗き窓から世間を覗いている母子は、鍵穴から覗いた原光景の中の父と母にほかならない。^(十八)しかしにもかかわらず、それらの父親像は不安をかもしだすことはなく、分身派生の直接原因も一人っ子における不在の兄弟、あるいは異時間の自分である。父親の問題はまだ頭在化しない。父親は、より激しい戦いの場であれば出てこない。

それがたとえば「驚花徑」である。ここには父殺し、兄弟殺しのテーマが永遠の母への憧憬を包みこんで語りの表面にうかびあがつてくる。

主体意識の混乱はここでも時制と人称の錯綜から導きだされる。さらには「化鳥」、「清心庵」の延長として、錯乱した精神が自我意識を喪失しているところから語りだされて、意識がよみがえってくるとともに、別の人格に移行すると言つてもいい状態が描かれる。神がかりの異郷体験や、夢幻の中の放心状態に、ここではつきりと「錯乱」という解釈が与えられて、魂の彷徨の軌跡がたどられる。狂つていた少年と意識をとりもどした少年は別人である。さらには狂気によつて断ちきられたそれ以前は、さらに別人だ。少年の意識の中の回想でありながらそこには「坊や」という「人称」が使われる。

そしてそのいくつもの別人格としての時間に、さらにそれぞれの分身が登場する。そもそも父も母も複数である。あるいは偽ものであり、

あるいは狂って別人となった存在であり、あるいは「鬼」である。「坊や」としても二人いる。一人は吉之助といって隣りの子だったが彼の身替りに殺された。彼の養母になろうというのが、その吉之助の母である。

いわゆるファミリーエンロマン、自分の生いたちを事実とはちがつたように空想し、貴顕紳士の落胤であるかのように想像するファンタスムのひとつとして、自分は実子ではなくもらい子であり、そこには血なまぐさいドラマとふしぎなえにしがあるのでと考える傾向は、これまた一人子にとっては珍しいことでもない。そして、そこに兄弟殺しのコンプレックスと、「悪しき母」、「偽の母」への屈折した気持ちからみると、こんなメロドラマができあがる。

ちなみに、おそらくここではじめて「悪しき母」の影がちらつくのが注目される。圧倒的な恋慕の情に隠されてはいるものの、冒頭、「束髪、毛のさきのもつれたのが……頸にひやひやと」触れたというところ、これはけっして、あの鏡花世界通例のたおやかな美女のステレオタイプではない。「日本橋」のお考も気が狂うが、あの風俗劇では狂女も美しく狂乱する。それに引きかえ、ここで病気で寝ていて汚れたまま洗いもしない髪がほつれて、じつとりして、それに触れるとひやっとするのは、清潔マニヤの鏡花ならずとも思わず身を引き離したくなるところかもしれない。その女が夜空を焦がして燃える山火事を見て「坊や、きれいだね」と言う。

たしかに夜の山火事はきれいかもしれない。空襲の夜の火も凄絶な

美しさだったかもしれない。しかし「きれいだ」とは、そういったおりに幼い子にむかって言う言葉ではない。狂気の炎がこの女の心をゆらめかしている。病は肺であろうが、寝たつきりになって「めったに笑いの出たことは」ない。好きな歌を歌ってきかせようとして、寒さに声がふるえると「折角聞かうといふものを」と、気を悪くして夜具を引きかぶる。そのような病人の利己主義を幼児はどこまで理解するだろう。もちろん食事の支度などもできはしない。「雪の中を跌足で」帰って来た父親がそのまま台所で食事の支度をして子供にも食べさせる。子供が鬼子母神の社で遊んでは、門の釘の頭を鬼子母神のお乳だといって吸っていたというのも「悪しき母親」への欲求不満のあらわれである。

その女になりかわろうとする殺された子供の母親も、はじめは「鬼」としか理解されない。父親に抜身の力で追い回された恐怖から錯乱の地獄をさまよって、その間の恐ろしさを鬼に魅入られたせいと考えたその延長ではあるにしても、「頬べたから身體中の血を吸はうとする」とか、「朱盆の様な口を開いて針を植えたやうな齒」を見せられるとか、力いっぱい抑えつけられて手が「折れまがるやうで疼くてならぬ」といった感覚は、その養母の顔をまともに見たあとでも容易なことでは消えないはずだ。消えないからこそ、そして実の母ではないという遠慮があるからこそさらに恋慕うふうを装う。

養母のほうでも、実の子供が身替りになった相手だと、思ってはならないという気持ちがあればこそ「かわいくつてならない」と人にも

言い、自分にも言い聞かせる。しかし心の底では抑えつけられた怨みが燃えさかる。すくなくとも彼を抱くのは実の子供を抱けないかわりだ。

身替り同志、偽もの同志の芝居には、養父になるはずだった男も加わっていた。彼もまた母を失くして、いらぬ母恋しさに「ぶら／＼病」、「時々故とらしく笑つたり、急にまた沈んだり」、その母の身替りに少年の養母を求めたのだから、みんな自己を喪失して同一性の迷路に迷いこんだ気違いばかりである。そこにさらに吉之助の妻の父親で乞食の男が、少年に対して「親だといつてもいゝ奴」として引きあわされるといっておまけまでついて、しかし話はどうやら少年が、死んだ母親を恋いるあまりに実父を狂わせ、吉之助を殺し、いままた乞食男に毒をのませ、養父をも狂い死にさせて、すべてのライバルを殺して「母親」を一人占めしようという物語と読める。

「母親」は前の母親と新しい母親、悪しき母と善き母、死んだ母と生きていた母、実体と影、表と裏とがあわさって完全になる。

吉之助は身替りである以上に、新しい母を占有するための第一の障害であった。養父は亡き母を恋ふる心において少年と同じで、ライバルであるとともに年代を異にした分身でもある。荒寺の本堂の下にうづくまる乞食たちは心の闇に巢食う欲望の姿であろう。フォン・フランクの言う「影」である。そしてこのあたりが一番西歐風の二元論的自身の相貌に近いところだが、そうは言ってももちろんここにはまだ本当の分身は出てこない。分身的な人物構造があるだけである。

鏡花の作品における自己像幻視と分身像——(篠田)

本当の分身と言ってもまだその定義をしていないのだが、考え方の基準としてゴリヤートキンとウィリアム・ウィルソンをあげておく。ペーター・シュレミールからドリアン・グレーに至る系列とその末裔^{まがた}は民話における「影」の独立として「準分身」としよう。自己像幻視や二つの魂の意識は文学的分身像の起源ではあっても「人物」としての分身ではない。ある評家は分身の加減乗除を考えたが、分類はおいにおいでいこう。双生神話や瓜二つの替玉物語は、やはり近代的分身派生の原型と見るにとどめたい。分身のあらわれ方としては友好的なものとの敵対的なもの、相対的なものとの対比的なものがありうるから、分身は必ずしも瓜二つである必要はない。ただ相手を自分であると認めるか、あるいは社会的に同一人物と認められるものでなければならぬ。^(二)

幻覚ではなく現実の存在がもう一つの存在と同一であるということが現実の論理においては承認されない。しかしそのありえないことが少なくとも暗示されるときに「幻想の論理」が現実を侵蝕しはじめる。幻想文学はそれをどのように「現実的」に描くかに死命をかける。鏡花においては「幻覚」や「気分」がどこまで「人物」になっているか、そしてそれがどのように西欧的分身と異っているかがここでは問題となる。

鏡花の「自己像幻視」はまちがいない。作品の中でも直接、間接にいくどか描かれる。それが自我意識の混乱となって、「夢」に漂う少年の心となり、あるいはその少年をはたして自分だろうか他人だろうか

かといぶかる意識と目が、語り手のそれと重なりあう例はいままでに見た。これからは、鏡花の三人称作品世界で、そのような「前分身」がどのような代弁者を見出すか、あるいはどのような人物構造をとるかを見る。

※

鏡花の自己像幻視が三人称的人物構造に投影される第一の作品は、やはり、その幻覚の描写自体でも問題とされる「春畫」前後篇である。主要人物は男二人、女一人。物語は前篇と後篇で同じ恋の二つの顔を描く作品とも見られる。男二人は同一時間内に共存はせず同じ役割を引継ぐ存在だが、互いに「自己像幻視」的幻覚を持つ。

その二人を同じ一人の女を争う西欧的分身であると考えすることは多少困難だが、物語と人物の二重化の世界における鏡の裏表としての「分身」と見ることは、さほど無理ではない。二人は「瓜二つ」である。

さらにロマネスクな人物創造においては、象徴的人物にも日常的相貌による隠蔽、ないし偽装がなされよう。であれば表面的にはあらわれない抗争的分身もどこかに、たくみに姿を変えて登場している可能性もある。すくなくとも「恋」と「欲望」の主題には障害や禁忌、あるいは抑圧や補償的人物派生がともなわう。また、もうひとつの主題が死と彼岸、あるいは「靈魂の行末」であるなら、この世とあの世の橋渡しをする仲介的存在も必要とされよう。友好的分身は往々にして

両世界の仲介者、ないし守護天使のような役を演ずる。作中、劇中劇や、物語の中の物語が織りこまれ、語りや舞台の二重化がもう一つの種類の分身を派生する。超越界の消息を語る巫女的存在もその演技の度合に依じて、表現されるものの分身となりえよう。

すなわち寺の住職、角兵衛獅子の少年、あるいは舞台には出てこない存在ながら、女の亭主なども、それぞれの分身的役割を演じうる存在である。客観的三人称小説であってもその世界はきわめて主観的で、話者の妄想の外在化ともみられるからである。

そしてそれ以上に、たとえば話者の抑圧された欲望の隠喩として使われた蛇や馬にも、ある程度の「人物性」、すなわち「分身性」を見ることができるかもしれない。この物語の高度の象徴性は天地自然の風物にもそれぞれの役割を荷わせている。

すなわち二匹の蛇と馬は物語冒頭の舞台設定において「奇怪なる地妖」を構成する。「蛇にも心がある」とは任職の言である。動物寓意譚的な「化鳥」において猪や猿が父親的人物像であった以上に、蛇と馬はここでは主人公の欲望の化身としてあらわされる。

行手の雑木林の中から「むくむくと湧いて出た」胴に胴が重なった馬の列は、「山海評判記」では娘を手ごめにしようとする荒くれの馬方の一行である。「高野聖」の僧の道連れが変じた馬はあまりに有名であり、養蚕起源説話における馬もあるだろう。^(二二)

赤蛇は「繪本の春」では荒屋敷の女妖の変化である。ここでも「若い婦女の衝と投げた梭」が変じて草の中へ逃げこんだ。

もう一匹の青大将は、さきほど女世帯の湯殿のあたりを覗きこんでいた淫獣である。散策子はそれを見て異様な胸騒ぎを覚えた。というのも、その覗きの姿にふと思ひあたるところがあつたのではないか。破れ垣の隙間からあやしい女の姿を覗いていた「繪本の春」の少年、それが自分の姿であれば、いま女世帯の湯殿を覗いていた蛇も自分である。

「蛇」と言つたのは迂言法である。散策の途中、女世帯らしく、なんとなく気になつている家の湯殿のほうをふと見ると、あたかも獲物をねらう蛇のように壁に身を寄せて中をうかがつている男がいる。それがふり返つたのを見れば、なんと自分だ。^(三三)

あとで話に聞けば、その女に魂を奪われて「蛇の矢倉」に身を投げた男がいて、それが彼に瓜二つ。恋に狂つて死んだ男の霊は蛇になつてつきまとう。散策子はそこに己が姿を見た。

男はそもそも蛇の矢倉で、一年後の自分の姿を演ずる舞台を見ていた。はつと思つと舞台はずり下がつて地の底、あくる日、彼は、見てはならない未来の夢をもう一度結ぼうと蛇の矢倉へかけて、海へまですつているという水たまりにはまつて死んだ。

舞台の上の姿は一年後、散策子と女とのあいだにそのまま再現された。客人の幻視が予兆となつて物語的分身構造に展開する。三角と四角と丸の符謀も同じである。しかし符謀は角兵衛獅子に託され、入水の結末はその角兵衛獅子と女との組み合わせで実現される。散策子は、「ふらくくと脳が揺れる」状態で、いまにも狂気の海へ引きずりこま

れる、同一性の迷路に溺れる、自分が自分でない気持ちで、女ともども前年の身投げ男と一体化しようとする錯乱の一步手前で踏みとどまつて危うく身をかわした。角兵衛獅子は彼の「危険な遊び」の身替りになつた。少年の死に対して散策子の責任は精神的には軽くない。女と抱きあつて岩頭に打ちよせられた死にざまに対して嫉妬の思いも薄くはない。

これは唯一の自己同一性をめぐつて争う分身譚ではない。死んだ男は三角と四角と丸の符謀によつて、己が愛を散策子に託したのだ。^(三四)散策子は散策という傍観者の態度を捨てて、そこで、死に至る愛を生きた男の魂を引きうけなければならなかつた。離魂症の患者が失われた自己をとりもどす機会であつた。あるいは狂つた女を救うために、自分こそ前年の男の転生した分身であると名乗るべきときであつた。

しかし散策子はクモの糸をつかみそこねて、真実の生からも愛からも見放された彷徨をまたつづけねばならない。そもそも春の日をあてもなく歩き回る心には、人生の目的も生きる意志も見失つた焦燥、憂悶があるであろう。いわば影を失つた男のように、心の中は空っぽのぬげがらなのだ。彼の存在には分身に去られたあとの空隙がぼつかりと穴をあけている。前年の客人は彼自身ではなかつたとしても、彼の過去にはそれと同じようなドラマがあつた。それゆえに彼は客人の運命を身につつまされて、引きこまれるように聞いたのだ。「眞個なら、其處で死ななければならぬでした」とは彼自身のせりふである。しかし彼は死ななかつた。命をかけて愛することも、ぎりぎりの局限まで

生きることも彼はしなかった。そしてその生と死の選択の場で、心中のかたわれを見殺しにしたか、身替りを死なせて自分は逃れたか、いずれにもせよ、彼は真実を犠牲にして生きのびた。^(二五)

いま聞いた客人の死は、死ぬべき責任を彼にかわって引きうけた分身の死と聞こえた。その死のもととなった女のもとへ向かうときは、「鬼が出る宇治橋の夕暮を、唯一騎、東へ打たする思がした」。それでいてそれだけの覚悟が、女の描いた三角、四角、丸の狂気の符牒を見るや、他愛もなくぐらついた。彼には日常言語の論理のきずなを断ち切る勇気がない。その結果はふたたび女と、彼の身替りの角兵衛獅子を死なせることになった。決断をひとつしそこなうたびに分身がまた一人死んでゆく。彼の存在の影がそれだけ薄くなってゆく。臆病心から汚すことを恐れた手に気がついてみればふいてもとれない血のみがうかぶ。こんな種類の分身譚もあっていけない法はない。同じ人間が二人舞台にそろうドラマもある。そのかたわれだけがうろうろとさまようドラマもあろう。

そういえば鏡花の主人公はすべて失われた過去、失われた自己を求めてあてのない旅にさすらう漂泊者ではあるまいか。欲望とあこがればかりは人一倍ありながら行動と決断のできない非力な書生、馬方連に愛する女が手ごめにされようとするとき、なにもできずに手をこまねいているどころかその腕を噛んで血を流すという見当ちがいない自己犠牲しかできず、あまつさえ、彼のためにこぼした目をつぶって馬方たちの言うことを聞いてくれと頼む、そんなことは味の悪い支那料理を

食べるようなことだからと言いくるめる小説家(「山海評判記」)。好きな芸者の部屋に忍びこんで雷がこわくて震えているところへその芸者の旦那に踏みこまれて腰を抜かす貧乏学者(「萩薄内證話」)、等々、優柔不断の色男であるばかりか、むしろ卑劣なひとりよがりの、実意と良心に欠けた「腑抜け」ばかりではあるまいか。ちなみに「腑抜け」を西欧の文脈では魂を悪魔に売り渡して半人前になった分身のかたわれと呼ぶのである。

そしてそのような否定的人物像の傍らには当然、対蹠的な、本能に従って生きる人物が配されるのであり、その典型は「日本橋」の橋の途中にうずくまる熊男、痴情に狂った殺人鬼である。ここでは作者の筆は貧乏学者のほうに同情的であるようにも見えるが、偽りの恋に引きずられてゆく主人公より、熊男の一途な恋のほうが純粹であることは言うまでもない。求めるべきものを忘れて、行きずりの女の誘惑に身をまかせていたとき、橋の途中でぶつかった黒い塊は、それまで失っていた本当の自分自身である。いらい彼は迷夢より醒めて、お孝を捨てても、本来の目標をたずねようとする。しかしそれは彼自身口にする行方知れずの姉ではない。姉がいて母がいた、幸せだった子供時代の、そのときいらい失ってしまった自己である。それはまた、幼い日に聞いた手毬唄をたずねて歩く「草迷宮」の明でもある。

明にしてもどうやって暮らしてゆくのかわからない遊民だが、自らも創作をしてみる手毬唄の探索を「ことばの狩人」たる創作者の修業の道と見れば、これは逗子に不遇時代の病を養った作者自身の姿と重

ねあわされるのは常識的であろう。そして明も作者もともに「ことば」を通して求めるより直接的なものは言うまでもなく失われた幼時の自己である。オイディプス期を尋常に経過せずに年をとって、一人前の大人にもなれなければ、かといって純真な少年でもなくなった自我喪失者、いな、はじめから自我を形成しなかったものの、出直しの契機を求める旅である。であれば、手毬唄のきれぎれのふしが導く道々、出会うのは、人生のさまざまな場面で、統一した自我を形成できずに離ればなれになっていったそのときどきの自分の断片的な姿である。手毬唄の断片ひとつに過去の自己の断片ひとつが対応し、そのつど、それは行きあう人の姿に投影されよう。

故郷の町で、いまは人妻となつた幼なじみをたずねて手毬唄を聞いたときには、学校の校長をしているその夫から詰問を受けた。秋谷の屋敷では、やはり幼なじみの一人の女性がいまは鬼界に入つて仕えている魔王にもおびやかされた。このあたりには父親の影がありそうだが、明の反応のしかたは「化鳥」の少年と同じ、痴呆にも似た天真爛漫さで、やはり父親の問題にはまだたどりつかないものと思われる。

しかし秋谷の、まさにその化物屋敷で、彼はもう一人の人物に出会う。「日本橋」の法師にも似た小次郎法師である。この法師がなにを求めているのかはわからないが、「日本橋」なら、節句の雛人形をたよりに捜す行方知れずの姉である。小次郎法師にも、なにも言わないながら同様な探索、同様なインファンテリスムがあるだろう。すくなくとも「高野聖」の修業者ぐらゐの色気はあるにちがいない。天下

の魔所の茶屋に白痴がいて、それにかかわりのある凄美の魔物がいるという書き出しは「高野聖」と同じである。

法師といつても僧侶とか牧師・司祭といった父性的なものではない。年も若そうである。「春晝」の僧も遊魂の手だすけをする生臭坊主で、超自我然たるところは少しもなかったが、こちらも麦畑の「十八九の色白な娘」に「男ばかりで兒が出来るか」などとかからう坊主で、明とさし向かいで化物屋敷で夜を過ごすときは「二人で、海山のお物語が」などと言われる年配である。明と同年配といつてもいい。

ところでその法師を明は夢で殺す。明がその「分身殺し」の夢を見ているあいだ法師はうつつに、故郷の鐘撞堂から覗いた美女の嬉戯の図を思い出し、そのときの己が「覗き」の姿をありありと見つつ、「大方明も鐘撞堂から、此の状を、今視て居る夢であらう」と思う。「うつつに」とは言ったが、やはりこれも現実ではない。うつらうつらとしかかるきわの入眠時幻覚であろう。それが夢の層を一段深く下りれば、そこでは分身殺しが行われる。二人の夢の感応というより、同じ夢の二つの時間でもあらうか。

法師は「夢うつつ」に、明の恋いこがれる女人を見た。女は法師の回想の女に一致した。夢の海底に一段深く引きこまれたところでその女をめぐる分身同志が殺し合いを演ずる。法師にとって明は回想の女にめぐりあうための霊媒である。明的状態に魂を同化させることによって、彼自身、永年、そうと知らずに捜し求めてきたものにめぐりあったのである。そもそも、この物語の主人公は明ではない。物語の

冒頭で紹介されて、いろいろ化物屋敷で妖怪に出会うところまで話者によって追跡されている法師こそ主人公である。法師は失われた自己を求めての遍歴の途次、妖怪屋敷で、自分と夢を共有する分身の「幻」に出会って、己れの業をさとった。分身を見た「春晝」の客人は死なねばならぬと口走った。「草迷宮」の主人公は同じ状況で、殺される夢を見た。

夢のつづきで妖貴女は蚊帳の中の明をさして、これから幾年か遍歴行脚のすえに、いまいちどこに舞い戻って、恋に狂って、仇し婦を抱きしめようと「予言する」。すなわちそれは、いまそこにいる法師の身の上だ。蚊帳の中の明は「星あかり」に見た「自分」であり、自分の幾年か前の懊悩の姿である。

ところで、不義の恋に閉じこめられた女の、あこがれる魂が手毬となって川に流れて云々とは「予言」ではなく現在の怪異の説明であろう。法師は意識の層のどこかでは未来の明であり、別の層では現在の明に嫉妬し、また別の層では、明と共通の過去の幻を見ている。しかし現在未来の同じ時間の中では夢を共有できる間ではなし、そんな夢でもない。女の手が触れれば、法師の口にも禁断の歌が立ちのぼる、その手が思わず動きだす。「此の美人の手、一度我に觸れなば、立處に……」。蚊帳をはらって女においすがろうとする明と僧は、分身殺し僧殺しの明の夢のつづきのまま激しくつかみあう。その「押揉む二人の目の前へ」仁王立にあらわれた大魔神、そこにはじめて父性的去勢脅迫者があらわれて分身抗争に真の意味を与えるのだろうか。女は

魔神にさらわれて去る。ここまで来てようやく鏡花の分身世界はホフマンないしはゴシックの世界に近くなる。近くはなるが、しかし分身殺しが夢に限られていること、禁断の愛も「予告」にとどまっていることにゴシック小説としては物足りないところがある。^(二七)

「手を汚す」ことを恐れた「春晝」の散策子にくらべれば、化物屋敷まで乗りこんだ法師も明もかなり参加の意志は示している。しかし「高野聖」にしても同じことだが、鏡花の人物はまだ罪と悪の深淵にとびこむ勇気がない。そこまで追いこまれないうちに身をかわす。このあと「夢」と「予言」が現実となって、超自然の「警告」にもかかわらず宿命の呪いに引きずられて兄弟殺しと母子相姦というカインとオイディプスの、すなわち人間であることの罪をとことんまで引きうけ、現実世界の倫理に「背反」し、墮獄の苦しみを味わって、その試練の中に絶望的な救いを渴望するようになれば、幻想ないしゴシックの構造が成就する。^(二八)

メダルドゥスも、ヴィクトリン殺し、ヘルモーゲン殺しを経、教会秩序への反逆と社会道徳からの追放を知って、聖女凌辱の欲望に身をこがす中で、真の分身抗争と自己の発見を行うのである。法師と明は、いわばその「地獄下り」の戸口にいる。法師と明の分身関係もまだ明確には意識されない。もちろん鏡花は時代錯誤的ゴシックロマンスを試みたわけではない。彼が描こうとしたものはゴシック的恐怖や戦慄とは別なものなのだし、悪と罪もキリスト教論理とは別の体系の、より寛容な論理によって考えられている。恋のほむらに身をこがす「地

獄の聖女」と、母性愛の権化たる天上の母とのあいだには絶望的な懸隔はない。秋谷悪左衛門も人間の本能の闇に巢食う悪の具現であるよりは、たんに超越的な自然霊のように思われる。物語の最後でその「悪霊」が「通るぞう」と大音一喝して「通りぬける」ところにそれは象徴的にあらわれる。東北の民話で鮭の神が、川のぼりをさまたげようとした人間たちを一喝して通ってゆくところと同じ、人間の力では阻止できない自然の大きいなる力を現わしたもので、そこには罪も罰も地獄もない。神に対立する「悪」ではないのだ。であれば当然、神と悪魔の抗争の縮図としての人格の分裂と抗争も劇的な緊張は呼びおこさない。

「日本橋」の熊でさえ主人公と話しあつて理解しあう中途半端な「悪」である。むしろ純情な「善人」である。ゴシック的冒険を日常生活の戸口から踏みだして異郷においておこなつても、「龍潭譚」の母性的妖女は言うまでもなく「黒百合」の驚にしているから悪や邪欲のあらわれであるとはいいがたい。「海異記」の妖怪は恐ろしいが、そしてその海上の怪異の描写はきわめてゴシック的であるが、それも人間本性の根源的な悪であるよりは自然霊であらう。究極は「海神別荘」のファンテジーの世界、すなわち現実の論理を侵犯するかわりにそこに付加されるだけの「驚異」の世界、あるいは「天守物語」の象徴世界にたどりつく。風俗劇において示した善玉、悪玉の常套的対立は、より文学的な世界においては美意識によつて包みこまれて対立を解消してしまふ。フロイト的な「罪」はユング的な「あこがれ」にすりかわる。「悪」

鏡花の作品における自己像幻視と分身像——（篠田）

は「影」になり、対立は裏打ちになる。分身劇は劇的な展開を見ることなない。分身は欠落感、喪失感によつて指示され、原初的なものに包みこまれるときに解消する。原初的なもの持つ恐怖や呪いと戦つてそれを克服してゆくホフマンの世界と、それは似ても似つかない。善悪の対立が尖鋭的でなくとも、まず愛の場においてライバル同志の戦いがあり、その原型として母親を占有しようとするときの、他の兄弟、そして父親の障害があり、その父親に対してはカインとアベルのように、エサウとヤコブのように、相続・継承の問題があるだろう。はじめに兄弟を殺し、ついで父の地位を継承するために父を殺さなければならぬ。家庭内の幼児が社会的な自我を獲得してゆくためには父と母の問題を克服する過程で分身抗争を経るのである。

ところが鏡花の世界では主人公はいずれも（通俗劇をのぞいては）家庭内葛藤や愛情を知らずに育つていよう思われる。戦うにも相手がいないか一人っ子、母なし子、あるいは父なし子、あるいは家庭をも含めた社会的葛藤すべてから逃げだした放浪の遊民、そんな広い意味での「みなし児」であり欠落と流離がその本質であるような存在である。

鏡花にはもちろん早く失つた実母への憧憬がある。しかし父や「家」、あるいは「家族」の問題はその実生活からけつして切り離されてはいなかった。分身妄想を派生させるに好適とさえ思われる同業の不幸な弟もいた。（ユゴの分身妄想が狂死した兄に起源を持つことは知られている）。しかし彼は好んで家族関係から切り離した人物を描いた。

父や兄弟を否認して貴種落胤でもあるかのようにファミリーエンロマンを構築するときには「親殺し」がどこかで行なわれる。彼の人物の根本条件としての「欠落」(すなわち分身喪失による欠落)には自然の欠落のほかに願望充足型の、「親殺し」的欠落がありえよう。その点をふたたび「鶯花徑」について見る。

幼くして失くした母とともに失われた「自己」を捜し求める物語の原型とも見られるこの作品は、すでに見たようにその「母恋い」症状に「狂気」という規定をしていること、そして自己同一性の混乱には分身殺しや父殺しがかままっている点できわめて示唆に富んでいるが、それ以上にその分身妄想の処理、解決のしかたにも鏡花に特有のものを見ることが出来る。

この連鎖的身替りドラマで特徴的なものはまず第一にその「行きあたりばったり性」である。女が子供を連れて鬼子母神に詣でた。そこで偶然出会った男にいきなり子供をあずけて母親になりかわる芝居を演じた。子供のほうもそれまで「鬼」だと心をかたくなに閉ざしていたのに、この場ではもうどうでもいいような気分で「おつ母さん」と言う。それが母親でないことくらいよくわかっているのである。いくらか放心状態だったといっても、ついいましがたも、かつて一緒に山火事を見、そしてその枕許で歌を歌った母親のことを思いだしていた。それを思い出の母親とはまるでちがう女に、「行きあたりばったり」「おつ母さん」と呼ぶ。男のほうも「お父つさん」になる。男も亡母恋しさの淋しさに、女に向かって「行きあたりばったり」にプロポーズする。

そう言えば「日本橋」の「春で、臙で、……」にしても「行きあたりばったり」である。「鶯花徑」に戻って吉之助が殺されたのも偶然なら、乞食が「新坊」をさらって逃げるのも、とっさの策略と言うよりやはり「行きあたりばったり」だ。

というのもしかし、すべてを喪失したものにはそれより方法がない。生きる意志を失ったように茫然としていた男にしても、持てるものはすべて失った乞食にしても、あるいは乞食に犯されて捨てられて、さらに子供を殺された女にしても、生きてゆくための口実になるのならなんでもいい、行きあたりばったりに運をためてみたいのである。そうでもしなければ生きてゆく力さえわいてこない。そして少年にしても、思い出のよすがとなるただひとつの目印の一本松も焼けたいま、いったい自分は死んでいるのか生きているのかさえわからない。殺されたのは吉坊で、いま「おつ母さん」と呼ぶ女はその吉坊のおつ母さんで、彼女もふと彼を「吉坊」と呼ぶかもしれず、そうなれば、いったい自分はだれなのかもうわからない。現実はずらゆらと揺らぐ。思い出をたどろうとすれば「あたまがぐわらぐわ」といふ。生家の光景はぎらぎら光る刀を抜いた父親に追われて「暗い間の中をぐるぐる廻つて遁げ」ている地獄のメリーゴーランド。

あれかこれかではない。世界はぐるぐると回転し、悪鬼羅刹の顔がめくるめくように踊り狂う。その中のなんでもいい、記憶なり現実なりの断片にすがりついて、「其が自分だ」と言ってみる。確信があるわけではない。むしろ本当の自己の分身に出会うことを恐れて行きあ

たりばつたりの面影にすがりつく。

第二の特徴は不完結性と連鎖性である。メリーゴーランド性と書いてもいい。あるいは反復性。分身をひとつ派生しても、その分身と正面から対決して問題を解決するわけではないから、分身がさらに分身を派生して、互いにぐるぐるを逃げまどう。身替りの父と母が見つかつてすべて落着するかというところではない。実は、という打ちあけ話の最中に少年は乞食にさらわれる。そしてそこにいるのが「親といつてもいい奴」。それもどうにかおさまって、新たな「しるしの松」を植えようというとき、少年の口について出てとまらなくなるのが、かつて実父を狂わせた同じせりふ、そしてくりかえされるのが同じ状況。そのあとで、今度は養母が言う。

「お前はもう、父上ちやうじやうつていふことをいつちやあなりません。今度は父上々々つておつしやるとね、母様を氣ちがいにしてしまひますよ」。

狂気は狂気を、分身は分身を生み、悲劇は終ることなくくりかえされる。しかもその分身と思いのメリーゴーランドは求存的に存在の深奥に下りてゆくかわりに、思いがけないイメージと結びついてはさらにとめどなく迷走の輪をひろげる。山の一本松は揺れる視覚の中で二つになり三つになり、そのつどそのまわりに渦まく山火事の火、思(三〇)い出の走馬灯は、長円形になり、複心円になり、三つ輪三つ巴になり、そこに幻の「しるしの松」が加わって世界は狂気的大海へ流れこむ。

世界認識の中心が感覚の酔いにまかせて分裂増殖し、そのつどシユルレアリスティックな意外なイメージが派生される。

鏡花の作品における自己像幻視と分身像——(篠田)

限りなく遠いものを近づけて、そこにひらめき渡る閃光の美を求めること、そのシユルレアリスムの綱領のひとつは、イメージの自動記述とならんで鏡花の狂乱美の世界を構築する。(三一)

「繪本の春」、破れ土塀の覗き見は遠い怪異伝説と感応して、そこに妖艶な美女を現出させ、美女は少年に絵双子を与え、絵双子は大水の水に流れて、島田の女になり、赤い蛇になり、蛇は海に流れて、白浜一面に鎌首をもたげてカタ／＼カタと鱗を鳴らす怪異となった。その変化のメリーゴーランドの、連続的な回転は酔いを、突然の飛躍は驚愕を与え、自分の姿も蛇に巻かれて流されると思うとき、思わず我れにかえって手あたりしだい、近くの松の木にしがみつくと、そこにいる少年に「其奴が自分だ」と言っ(三二)てすがりつく。

「星あかり」でも、大波の幻に胆を冷やして逃げだして、手あたりしだいにとびこんだ家の中、そこに寝ていた人間に「其が自分だ」と言っ(三三)てすがりつき、怪異の恐怖をのがれようとする。自分の宿に帰って自分の寝床にもぐりこもうとしていたら、そこには別の自分が寝ていたというよりは、帰る家をまちがえて他人を自分と誤認しているおもむきがなくもないが、そこに至るまでの幻覚の波の高まりぐあいを見れば、はじめはただの酔興でぶらりと外へ出たのがだんだんに遠くまで行ってしまつて後に戻れないところにはまりこむ。墓原の花筒の腐れ水に星が映っているのを見れば、それが浜辺の漁船の舟底にたまつた水となり、その水が一拳にふくれあがつて彼を呑みこむ大波となり、大波は浜辺と、はるか遠い山ぎわの寺とを一拳に短絡して、

寺に駆け戻る主人公のすぐ後ろに襲いかかる。

「春晝」で、山中の「蛇の矢倉」に身を投じたらはるか遠い浜辺に打ちあげられたというのもそのひとつで、水たまりが海を喚起すると、比喩が現実化し、海と山が短絡し、小さな井戸に吸いこまれるようにしていた自我が、めまいにとらえられたと思うと、あとはもう大津波が世界を洗い流す壮大なメリーゴーランド、その中で点滅するライトのように、自我が瞬間瞬間に目を覚ましては、目の前の妖怪異相を指さして、「其が自分だ」と口走る。

イメージの発展、接合には現実の論理による必然性はない。蛇と馬が魔法の地理を構成したと言うのも性的ファンタスム以外に説明はつかない。海にはまった角兵衛獅子が手紙を託した女と抱きあうように絡まって打ちあげられたのにも理屈はない。あえて言えばもうひとつの世界の論理が因縁断のような帰結を導いたということで、たしかに耳をすませば地底のおはやしが聞こえる。三角と四角と丸の符牒にも日常言語の知らない彼岸の超越の論理があるのかもしれない。そのような超越の論理を日常の論理は「反対概念の結合」とか「不可能の一致」とか言う。日常の論理では広い世界に同じ人間は二人はいない。超越の論理では、海と山がつながり、生者は死者の転生で、現実が過去の無限にくりかえされるコピーの一枚で、時間は無になり、山中の洞穴を下りていけばお祭りの隠れ里があり、そこで昔の自分が乳母に背負われて踊りを見ていて、そのすべてのイメージが渦巻状の走馬灯で、日常世界もかしそこには閃光のようにきらめいては通りすぎる。そ

こを鏡花の分身の「幻」が行きすぎる。

すべてが夢であり、戯れであり、主体意識のかかわらないイメージの自動展開である。自分を追いつめることを避けて、行きあたりばったりの他人に分身性を仮託して「其は自分だ」と言ってしまうえば、本当の自分を名指すべき痛みも苦しみもありはしない。名指された分身ももとより自分ではないのなら彼に対していかなる責任を問うこともない。

しかし、分身は分身を生んでゆく。夢魔のメリーゴーランドは思いもかけない土地に人を連れてゆく。そこで行きあたりばったりの他人を分身に擬したつもりが本当の分身に行きあたる恐れはないだろうか。戯れのつもり、芝居のつもりがつい本物になる、田舎芝居の舞台と思つて気軽に見ていたら、実は舞台の上の人物は自分自身で、演じられているのは本心のドラマ、見ている自分のほうが心を偽った嘘の人生、それは「春晝」の舞台の幻の場でもあれば、「陽炎座」などの虚実の境の見きわめがたい芝居の話でもある。

人生の中の一つの枠の中の芝居、見えない人生を映しだす鏡、未来をすかしてみる窓、鏡の中にも自分がある、そして見ている自分と見られている自分のどちらが本物なのかしだいにわからなくなってくる世界、それは分身との戦いのうちに自己同一性をとりもどそうという西洋近代小説の分身譚の世界ではなく、幻覚の酔心地を楽しんでいるものであるけれど、その幻覚の自動性に身を委せる酔には多分に「意識的錯乱」（ランボー）めいたところがあり、夢魔のメリーゴーランド

とは言っても、その演出には細心な技巧がある。さらには、その感覚の酔いをおおる心の底には原光景の偏執、恐れと誘惑がある。地底の都を覗きこむ戯れは、これまた一種の「危険な賭」ではないか。

※

「ふら／＼と脳が揺れる」、「あたまがぐあらく／＼といふ」、その離魂の酔いは、いったん走りだせば幻を自動派生してとまらないシユルレアリスティックなメリーゴーランドだが、その舞台を設定するのは嗜虐的な話者の意識だ。あるいは虚実の境をことさらにあいまいにした劇中劇を物語の中にはめこんで、合せ鏡の中に無限反復の自己像を投影するときに、その演出者には「分身」という「靈魂の行末」を見さだめる一途な決意がある。はたの目も計算も度外視して、永遠の恋に身を捧げる女にも似たひたむきさが、劇中劇のまわりの世間、現実をことさらに切りすてさせ、意識の暗冥にスポットをあてて、そこだけ浮かびあがった「原初の舞台」にみずからすいこまれてゆくような憑依的自己暗示の世界がある。

夢魔とのたわむれははじめは「行きあたりばったり」で「遠心的」な、偽似自我像の無限増殖にも見える。しかし、その意識的な偶然的「賭け」(「戯れ」、演技)、(田)が、避けようとしつつも引きよせられていた夢魔の標的にあたったときは、思い出の渦は一挙に観客を地底の地獄に引きさらってゆく。そこに失われた自己の分身が待っている。

鏡花の作品における自己像幻視と分身像——(篠田)

る。

危険な淵のまわりをさまよっていた散策子の意識は、つと足を踏みはずして角兵衛獅子となつて大海の母胎に吸いこまれた。客人のあてのない憧憬とさすらいは見てはならない原初の光景に行きあたって、無意識の洞穴に呑みこまれた。寺の住職の無償の語りも、その「劇中劇」に散策子と「首たお方」を描きだしているうちにのつびきならぬところにはまりこんだ。それももとはと言えば、見てはならないものを見ようとした「覗き」の罪である。覗きからくり、劇中劇、昔語りのたわむれは、合せ鏡の無限反復の迷路のはてに「禁じられた光景」を映しだす。

覗いている意識が覗き穴のむこうに吸いこまれてしまう瞬間から、そこは現実の論理が夢魔の論理に服従する世界だ。魅惑と不安の原点としての淵のまわりの「危険な賭」には、まだ現実の岸にとどまっていようという意識が働いて、遠心的なイメージの拡散で、深淵への滑落をくい止めようとしている。しかしいったん足を踏みはずしたら、入眠幻覚は夢の地底にさらわれる。責任回避の虚構がそのあととは逆に「狂気」を亢進する。

「虚構」の中の「虚構」が無意識に避けていた存在の原点に意識をひきさらっていつて、恐るべき真実の自己像を映しだす構造は、「春晝」につづいては、まず「山海評判記」に見られよう。主人公の矢野は小説家である。彼は己れの出でくる小説を姪に口述する。作中の「小説」は作家の過去から説きおこし、現在を叙して、ときに未来をも占おう

とする。そのとき「小説」のあとを追う現実とは想像世界の「影」となり、すべては予定され、予感され、現実の論理に対して虚構の論理が優先する。

あるいは虚構だと思っている世界がいつのまにか現実にとつてかわる。矢野の「小説」は過去の舞台に身をおいた生々しい回想であり、目の前の娘をくどく身の上ばなしである。過去は現在と微妙にからみあう。かつて憧れた女、ともに争った男たちが、その「語り」の傍らで、あたかも「語り」の魔力によって過去から呼びおこされたように現実のドラマを組み立てる。自分の「小説」に酔っている矢野は、その「小説」が現実になって彼のまわりに畏をしかけていることにははじめは気がつかない。

話の冒頭、思い出をたずねる(そして創作のための)旅の宿で呼んだ按摩が、ふと語りだしたそのあたりの民譚、「長太狸」の物語は、矢野にとつてはじめて聞く話ではない。それどころか、昔、その話を聞かせてもらった「きれいな町内の娘」が、いまその和倉のあたりにいると伝え聞いて心を騒がせていた、失われた過去をとりもどすよすがに、もしかその娘に会うことはかなわぬであろうかと、それも旅の目的のひとつだった。その彼の、だれも知らないはずの「心」の中の現実が、いま按摩の口から手にとるように語りだされる。盲者の透視力によるのか、物語が現実である世界に入りこんだのか、いずれにしても「語り手」である按摩は、なにげなく語りだした昔話がまさに聞き手の心の現実と合致していたとは知るまい。しかしどうやら現実

物語に包みこまれていくらしく、按摩も矢野も永遠の物語の操り人形でしかないらしい。その証拠に按摩が去ったあとの夜更け、廊下からまさに昔話とまったく同じ、「長太居るか」という声が聞こえ、それとともに、世界は一挙に妖異の雰囲気包まれる。矢野は思わず返事をした。

虚構世界の声に返事をした矢野は、現実と虚構の境をふみこえたのだが、同じとき、廊下のむこうでは、例の按摩がもう一人の泊り客の子連れの軍人と悶着をおこしていた。軍人の妻は、「良寛宗」とでも言うか、わらべ唄を歌いつつ諸国行脚をしながら教えをひろめる宗派の伝道師で、まさに良寛という名の男と駆けおちをした。軍人が折しもその憎い男の名を口にしてるところへ、たまたま同じ名の按摩がとおりかかって、というのがいざこざのもとで、ここにも虚実の錯綜、名が体に優先する虚構の論理の優先がみられる。

そしてまた同じころ、矢野を慕う娘季枝も東京で、ふしぎな紙芝居の芝居に引きつけられつつ、胸を騒がせていた。紙芝居屋は能登の出で「長太狸」の故郷から来たという。紙芝居のほうは、三羽の雀が井戸に落ちる、学生がそれを拾いあげて助ける、そこへ巫女があらわれて、その雀は願をかけた三人の女の魂だと言う。雀が犠牲にならなければ願がかなわない。季枝はあとを聞かないからそのあとはわからない。しかし雀を殺すか、さもなければその目をつぶすかと追る巫女は不気味である。季枝には学生が矢野に見えていた。

ところで矢野がしばらくして運転手に話す思い出話に、そっくり同

じ話が出てくる。矢野はその後三人の女の呪いにつきまといられる。そしていま和倉の宿にも井戸を覗きこむ三人の巫女があらわれる。^(三三) 芝居はふしぎに現実と感応しながら、いまや虚構の枠をふみこえて、現実を侵犯する。

矢野の「小説」、「長太狸」の民譚、そして三羽の雀の紙芝居は、現実を超えた世界の論理によって、現実の事象に象徴的意味を与えつつ、その現実を再構成し、さらには演出し、矢野をふしぎなからくりの糸にからみこんでゆく。劇中劇の中にもう一人の自分の姿を見ていたつもりが、現実がより壮大な芝居の中の一挿話になっていた。^(三三)

たがいになんの関連もなさそうな事象に象徴的連関を与え、さまざまな場所、さまざまな時間の登場人物たちをいま一堂に集めて、大いなる謎を開示しようとするのは「おしらさま」信仰を復興して、現身の姫神を奉じ、白山をその象徴とする結社の論理である。

紙芝居もその結社の信仰を巷間にひろめる手だてであり、その姫神と信者たちは、実はかつて矢野も加わっていて、しかしのちにそこから追放された文学結社の面々である。

青年時代の過去を回想する矢野の「小説」は、しらずに、いま彼らをややつている組織の濫觴を語っていた。過去は生きていた。そのとき矢野が捨ててきたつもりの分身たちがいま目の前に立ちほだかる。民話のせりふも紙芝居的一幕も子供だましの戯れではない。

現実が偶然に支配された世界なら、民話や芝居の世界は、偶然性を排除した象徴の世界だ。ところで「世界は劇場」であるのなら、そこ

鏡花の作品における自己像幻視と分身像——(篠田)

に登場する事物にも人物にも、みなことごとく象徴的役割があるであらう。一見偶然と見えたものが、もうひとつ上の論理から見れば微妙な連関の糸につながれている。ところでその世界は時の停止した一枚の画面ではない。幾層もの過去と未来とが「物語」の論理によって連関、対応し、重ねあわされた複層画面であり、物語の時間によって展開する動く画面である。一人の人間が舞台の上ではいくつもの時間の中に分光して投影されて、その画面の積層がフィクティブな演劇時間を構成する。視線と視覚が入れかわれば同じ人物も主体と客体とに入れかわる。観客としての意識が俳優としての意識とかさねあわされる。過去の場面での意識が現在の意識に入りこむ。舞台を虚構として演出し、創作しているつもりの意識ももうひとつの舞台であやつられる意識だ。

駅頭で子雀が鳴いている。そのなんでもない光景を見ている自分がいつのまにかもう一人の自分によって見つめられている。それはたんに井戸に落ちた小雀を見つめていた昔の自分の回想ではない。それは他人によって脚色され創作されて紙芝居になった芝居の中の自分だ。それは自分で作りだした芝居かもしれない。あるいは自分で作ったつもりで、実は他人の作った芝居の中にはめこまれた芝居かもしれない。自分はその芝居の中にもいれば外にもいる。そしてその自分がまた「おしらさま」一党の仕組んだ芝居の中の人形だ。ところでその大きな芝居も、昔、彼が雪の中の試練に失敗せずに文学結社にとどまっていたなら自分自身で構想し、組立てた芝居だったかもしれない。目の前を

通りすぎた紙芝居屋、あるいは彼のあとを血塗りの原稿を持ってつけ回すへば文士、さらには女房に逃げられて幼い娘とさし向かいの宿屋の膳をかこむ軍人、そのいずれもが、「芝居」としての彼の「小説」の中で構想され、そして彼自身がその役を演じそこねた虚構の人物としての〈分身〉たちだ。はたして自分はいつたいだけなのか。これから行く先には何が待っているのか。創作者としての意識はそれらの問いにも当然答を持っているはずである。はじめての町も既知の町のように、未来も前世の幻のように見えるだろう。しかし、その「創作者」は作る先から自分の作った人物たちに裏切られ、かえって自分が操られる「作家」という劇中人物だ。

劇中劇的現実意識、現実が芝居であるように見える離魂の状態での主体意識の混乱と、そこでの戯画化された自己像の跳染を前にした現存意識の不安は、もうひとつの自分の生い立ちを夢想したファミリールンロマンの妄想よりも、ここでは、もつと受身の、無力な観客としての偏執的画面の妄執から来ているだろう。舞台の上の自分、井戸を覗きこむ自分、それは現に三人の女のあやしげな姿を覗きみる自分の姿に結びつく以上に、その根源にある偏執の光景と結びつくはずだ。劇場の夢は意識の根源に検閲によって封じこめられた禁じられた部屋にスポットをあてる。いま見ているのは見えない光景、それをたぐれば、幼い日に覗いた禁断の光景にたどりつく。偏執の現在と源とのあいだに幾重にも立ちはだかる抑圧や排除や検閲や夢の作業や解釈のプリズムが、存在の根源の謎への探求をほかへそらすことに成

功すれば、舞台は夢魔のメリーゴーランド、そこで、それは自分だという、行きあたりばったりに投げたせりふがたまたま的にあたれば、舞台は一挙に暗冥の底、その深い底に一点の光がともって、そこには恐しいと同時に引きつけられるようなふしぎな光景が展開する。展開していた。展開したと思った。

創作も予感も、実はその隠された禁断の灯を求める手さぐりの釣糸だ。彼を慕って和倉まで来た姪を車に乗せて、おしらさまの女体権現の宿る白山の方角へむかう道中、矢野の心を脅かす不安は、未来ではなく過去へ向かう不安である。

山の峠道の角を曲がったら、まっ白な大女の裸体が道いっぱい寝ていたという「長太狸」の話、それが実は狸で、それを退治したら今度は牝狸が夫の仇をとりに来る、その牝狸も長太にとりおさえられる。その、冒頭に置かれて全編の怪異の雰囲気を用意した物語は、いま、車が山の峠道にさしかかるところでいよいよその象徴的な機能をあきらかにするだろう。

狸の夫婦は無論、原光景の両親である。第一場は裸の大女、すなわち幼児にとつての母親を犯した場面、第二場、とたんに父親があらわれて父と子の対決、父殺しののち、母親が完全に征服されるとともに、「妖怪」の謎と素性がオイディプスの謎のように明かされる。

いま車で進んでゆく山は大母神の宮居であり、あるいは女神そのものである。道を曲がれば踏みこえねばならぬオイディプスの試練が待っている。その山が「おしらさま」信仰の靈山なら人馬通婚の言い

伝えが思いおこされる。原光景の一方の役は馬によって演じられるかもしれない。矢野の予感はある。車は峠道で荒くれの馬方たちに囲まれて、娘がごめになろうとする。

そこで馬方たちを、禁じられた欲望を代行する分身と見ることは、その前夜、娘に語った話の中で、彼に原稿を見てくれと頼んでつきまとう文士志願の男、作家に対する偽作家としての分身を「馬方」と呼んだことでも暗示されているかもしれない。いずれにしても彼はその娘を抱きたいのに、近親姦の禁忌と母親コンプレックス、それにおそらくは知識人コンプレックスに災いされて抱けないでいる。娘に人形あそびのまねで寝かしつけてもらおうと、もう手も足もでない。それでいてふとしたことで娘がとり乱して気を失ったときには、あらわになつた肌を見て舌なめずりをしていた。その欲望がいま、馬と材木にはさまれて動くに動けない苦しい悪夢のような峠道で、まさに馬と馬方とに乗りうつって、娘に迫る。一方の矢野本人は、なにもできずに車の奥でぶるぶると震えている。事態が進めば、彼は「禁じられた光景」を見つめなければならない。いや、彼の欲望は、自虐的な無力感とともに、その場面をすでにありありと見ている。^(三四)

場面はまず、四角い自動車の中で身をすりよせる男女、それを外から覗きこむ男たち、ここでは主体は覗かれる側だが、彼はすでにその「禁じられた部屋」に閉じこめられて手も足も出ないことを感じている。

ついで男たちが女を要求する。矢野は目の前で娘がつぎつぎに荒く

れものたちのなぐさみものになってゆくさまを想像する。「原光景」の思い出がその想像を刺激する。

そして最後に、俳優が入れ替わったが「白山のお使者」を名乗る女がひらりと馬上に立つたかと思うと「馬の背に、一文字に寝て、鞍を抱いて腹這ひになつた奇異なる艶媚の態」で馬を倒す。おしらさま起原の人馬通婚の故事の思い出以上に、あからさまな結合両親像の思い出である。それを見ているのは欲望に身をこがしながら快楽を禁じられた少年である。馬、あるいは馬方は、彼がなりかわりたいと思つた父親である。筆を持つべき右手を噛みきつたというヒステリーの行動は覗きに対する去勢処罰である。彼はこのとき、自ら罰するものであり、また罰せられるものでもあつた。

オイディプス期をうまく経過しないで大人になつた矢野には、妻にも、姪にも、人形あそびをまねて寝かしつけてもらうインファンテリズムがある。自分が人形になるとき、女は母親である。母に床の中で優しく抱いてもらうこと、それに執着するのは、原光景の偏執を脱しきれず、そのときの欲望の幻影のまま、主体と客体の混乱が引きつづいているからだ。一人は人形となつて寝かせてもらう、一人は馬方になつて女を嗜虐的に責めさいなむ。そのいずれもが無力な覗き屋の分身だ。

欲望の禁止が代替的欲望逐行者を生み、かつ意識の客体化を生む例は、その前の宿屋の相部屋の場ですでに示されている。

叔父と姪が枕を並べて寝ているところを覗いていたのは魚釣りの青

年である。はじめは青年は海に糸を垂れて「あたり」をさぐっている。暗い水面の下で、魚がうまく餌にかかる。竿をあげると手ごたえがある。ここは男女和合の隠喩である。それを満たされない思いの娘が見ている。叔父はまだ寝ている。

娘は釣れた「かれい」を買って洗面器に入れてまた寝こむ。青年がそれを覗く。「かれい」はここでは青年の欲望をあらわそう。まもなく魚ははねあがつてふとんの裾にとびだしてくる。女は胆をつぶして立ち騒ぐ。魚は女の裾に入って、女は氣を失う。

叔父は目をさまして、衣をはだけた娘の裸身を見る。魚は海へ投げ返される。青年の釣竿は波間に漂っている。

寝ている二人の足もとに置かれた「かれい」は二人の欲望と夢の象徴である。洗面器を子宮、魚を胎児と見るなら、その構図はムンクに瀕出する。画面の隅の胎児模様はピアズリーにも好まれて、彼の倒錯性欲(姉弟愛)の呪いのしるしとなる。^(三五)その「かれい」が娘の足もとにもぐりこむところは暗示が執拗にすぎよう。二人寝ている部屋に生ぐさい魚が置いてある、いや、部屋の外で魚を釣っている男がいる、それだけで暗示としては十分なところだ。

もちろん、魚≡胎児、そして欲望の魂は、分身の中のもっとも原初的なものだ。百閻の報告した例では、水を呑みたい魂がねずみになって水のところまでとびだして行った。ここではそれが魚釣りの青年になり、性の禁止の状況は、波にさらわれた釣竿になる。

矢野は禁じられた性の部屋の、いまは中にいながら、昔、その外に

いて父母の姿を覗いていた姿を思いだす。それが翌日は、部屋は車に、魚は馬に、釣師は馬方に変わった。

もともと矢野は娘に対して覗き屋の姿勢しか取れないことは承知はしている。「浮世繪の女神の堂守が、化粧の部屋を覗いて追出された形」というのが自嘲的な自画像である。「よく覗く男だ」とも言う。「井戸覗き」というのは章の題である。その井戸を覗きこむ三人の女の姿を、これまた隠れ場所から矢野が覗いている。むこうではそれを知っている。何年も前の井戸端の怪を思いださせようという魂胆なのだ。矢野が出てくる紙芝居になったその場である。それを見てみると「此方の足が……妙に搖れる」。

「場所は一體、和倉なのか、何處か、……前世の幻か」。

そして自分はいったいだれなのか。

もちろん原光景偏執の原像はめったに意識されない。狼男においてもその病症のもとをつきとめるのには分析治療が長期にわたってつづけられなければならなかった。鏡花においても、ある種の隠蔽された記憶、特定の光景や状況の偏執の奥に結合両親像の謎があることはついに意識はされなかったであろう。しかし彼における「洞窟幻影」「劇場幻影」の文学的追及は、読者に彼の、そして我々すべての、心の奥に秘められた「禁じられた光景」の輪郭をいつか浮かびあがらせる。数々の民話や神話において、繰しかえし暗示されてきた「見てはならない」禁忌、生命の根源の謎、そこには創世記や失樂園神話を卑小な形において個体史の中でくりかえす原初の記憶、その罪と罰とが包み

こまれている。

性の秘密、自己の起源の謎、それに対する圧倒的な答として幼児期に与えられた「知恵の美」は、欲望に形を与えると同時に意識の暗冥に押しやられ、不安と誘惑の源としてつねに機能しながらも、その本質は知覚されることを拒否して、「名づけえぬもの」として自己認識の中の黒い穴として日々成長をつづけてゆく。禁じられた部屋は心の中にとりこまれて、心の中の禁断の小部屋になる。そしてあるとき、無意識を映す鏡としての虚構の小宇宙、自分の人生の中の劇場の幻をつくりあげて、そこに映った姿を見れば、それが自分だ。不可解な、後ろめたい姿をして、摒の節穴に目をあてている少年、それが自分だと気がつく。しかしそれは正確で全的な自己認識ではない。

記憶を問いつめていったらそこに覗き屋の自分がいる。覗き屋は覗きながら、その姿をだれかに見られていることに気づいている。節穴のむこうはかすみがかかったように茫漠としてなにも見えなくともいい。ただ、見てはならないものを見ている醜悪な姿を、もう一人の自分、将来の自分であり、現在の父であり、去勢処罰者である超自我によって見つめられていると意識しただけで、すでに「原光景」は形成されたのだ。

中の光景がはっきりしていればもちろんそこにも父親がいる。幼児は母親の傍らに在るべき地位を奪われたことで父親を嫉妬しよう。できれば父親になりかわりたいと思う。いや、すでにそこにいるのは自分自身なのだ。欲望のエクストリズムとしての自分なのだ。そのとき

彼は二つの視線の中央にあって、見られるものであると同時に見るものとしての両義性を意識し、二つの視線のそれぞれの対象点にあって欲望と罪との二つの実現の形を見、そしてさらに、そこで見た光景の不可解な暴力性によって、魅惑と同時に死の恐怖、あるいは去勢恐怖とを感じている。

原光景妄執はまさにその認識の両義性によってすぐれた劇中劇的な子構造（紋章学に言う深淵構造）を持っている。一枚の鏡なら等身大の像が映る。合せ鏡なら鏡の中の鏡は無限に小さく後退してゆく子宮還帰的自己像を映しだす。「銀短冊」の湖上の幻、蜃気楼の中のもうひとつの湖と、その湖の中の小舟に乗った自分たちの姿、それはただの鏡像であるよりは遠い昔の舞台の思い出であり、原光景妄執が思い描かせた光景だろう。

ちなみに「銀短冊」には「父殺し」の主題が原光景の帰結として明瞭に描かれる。すなわち年上の人妻との恋と、その夫との対決という場面は、ひとつは主人公の弟の状況において、ついで湖上の舟遊びで彼を「お父さん」と呼ぶ子供の存在によって、最後に物語の現在と、熊殺しによって二重三重にくりかえされる。妄執の原点は子宮をあらわす湖上の「親子」の舟遊びであり、そこでの鉄砲の暴発に幼児の欲望の形があらわされていた。

幼時の思い出の物語化であるその場面が、主人公への主体意識の転化によって、今度は女の夫との対決になり、それをすりかえた熊殺しになる。そのような物語の二重派生的すりかえが、湖上の自己像幻視

というエピソードで始動させられる。しかし言うまでもなく遠い湖の上の小舟の中の光景は記憶の底にしまいこまれていた恐ろしい原光景の歪曲投影図である。そこで子供は殺された。覗きは去勢処罰を受けたのだ。

夢現に見た遠い光景は、記憶の奥底の禁じられた光景へさかのぼる自我探求の想像力に始動のインパクトを与える。偶然の出会いによって構成されたように見える現実に、原光景的想像が解釈の鍵を与える。創作者の意識から言えば、現実の奥座敷に、無意識の領域から投影された画面が、人物創造のキーポイントになる。主人公(「銀短冊」)のふとした出会いに子連れの人妻をからませ、いくつものレベルにおける父と子の葛藤を派生させ、熊殺しの冒険を構想させるのはすべて原光景の隠蔽された蜃気楼の幻、舞台の上の自分の姿を見るような自己像幻視の場景であり、そこにおける主体意識の二重化の感覚が、主人公の傍らに不幸な弟の恋物語を二重投影させることにもなる。

舞台の幻が現実のコピーであるばかりか、現実の隠された構造を開示するものであることは「陽炎座」においてあきらかに示される。主人公の女は偽りの生の内奥に真実を覗きみようとしている。女の「分身」にあたるのが、夫のかつてのいいなづけ。「分身」娘は兄夫婦のエゴと、いいなづけの弱気の犠牲になって狂死する。その娘の身替りと思ってくれと言われた女ははじめて事情を知って、二人の女の心をふみにじった男たちへの仇討ちに、死んだ女の兄を誘惑し、二つの家庭を破壊してやろうと、うわべは純情そうな一人二役の芝居、いまし

もその二人が来かかると、うどん屋が路地に幕を張りめぐらした仮小屋の子供芝居。いかにも白昼に狸が化けたか狐につままれたかというような、見ているほうの意識が搖らぎだしそうな田舎芝居や紙芝居が鏡花にあつては分身派生の好個の舞台である。風が吹けば飛んでしまふ。雨が降ればたたんで片づける、人生はそんなかりそめのもつても言うのか、あるいはこれも幼児期の記憶の偏執か、ともかくその舞台の上の主役はお稲、狂死した「妹分」と同じ名前、そして筋立てもなにからななまで現実におこつたとおり。女は思わずひきこまれ、「そして、後は」としきりに問う。女は自分の行末が知りたい。しかし雷鳴がとどろいて幕、気がついてみるとなにもない広場、最後に「實は……巫子を尋ねて、其のくちよせを聞いたのであつた」と言うのは、とりとめのない夢に対する言い訳であろう。遠くに聞こえたおはやしの音にさそわれた一場の夢幻の舞台なら「春晝」と同じ気の迷いでもあろう。夢に、遠い昔の日の子供の頃の田舎芝居の光景がよみがえつたのなら「草迷宮」の夢でもあろう。であればこれこそ鏡花の心にとりついて離れなかつた夢の原型にちがいない。夢によみがえるのは、絵双子や、祭りの日の舞台の思い出で、いずれも現実ではないフィクションの世界であるなら、現実を厭って虚構の夢をつむいだ幼い日の心が、いまだに見果てぬ夢をおっているだけと言えましょう。しかしその夢の中に現実がふしぎに影を映して、大人の世界の嘘偽りの裏側を、現実の分身たちによって織りなして見せるなら、鏡花にとつての現実の意味もおのずとあきらかになるであろう。鏡花の人物たち

は、いずれもこの世では心を偽り、浮世のしがらみにとらわれて、真実の生から遠い虚構を生きている。人はみな影である。道りすぎる人の姿に目をこらせばみな「空蟬の藻脱けた」殻、「心の影」が透いてみえる。心の影は影絵芝居に、夢幻の舞台に、それぞれの分身像を投影し、幼い日に失った愛をそこでだけ紡いでいる。鏡花が描こうとしたのはそれだ。紳士淑女の仮面の下に隠した思い出の影絵芝居、それが、現世のめまぐるしいメリーゴーランドの幻影のひまひまに浮かんで消えてゆく。それを、そのつど、「其は自分だ」という呪文や、芝居や小説という覗き窓を物語の中に切り開くことによって、束の間、固定し、人生の隠された意味をうかがおうとする。本当の人間たちの姿を素樸な信仰や、原初の記憶をよすがに夢幻のスクリーンに映しだし、現実の透視図のように呈示しようとする。

しかし夢はまもなく消えるであろう。「其の後は」と問いつめようとも、そのあとは「臙氣ちや、冥土の霧で臙氣ちや」と幕の内と言う声も陰々と消えがてで、地底に思い出の隠れ里があると思っても、遠いおはやしの音も消えかかる。冥途のからくりを見究めようとする「おしらさま」一党の見霊、招魂の術者の行も、秘儀入信をはたせなかった俗人の目には不可思議な妖術としか見えるまい。鏡花の人物はいかに世を捨てようとしても秘儀の深奥には至れない凡夫である。高野聖も、山中の妖女に愛される白痴の身分を羨んでも結局はこの世を捨てきれずに山を下りるだろう。

思い出の世界、精霊の世界からはときに五彩の手毬が流れたし、と

鏡花の作品における自己像幻視と分身像——(篠田)

んば、かげろうが飛び来たって、その「超世界」の実在と、そこでの「もう一人の」自分の生とを確信はさせられても、「きぬぎぬ川」をたどる道は霧にとざされて、あこがれだけがいやますばかり。その中で、たとえば「甲乙」は現実の視力を失うことで透視力を得た女を描いたが、目をつぶれば自分の姿がありありと見えるというこの女の世界に、語り手はあわれみともどかしき以外に持つべき感情もない。「三人の盲の話」でも、盲になって透視力を得た人物は語り手の分身ではあるものの、語り手自身はそのあとについて四人目の盲にはなりはしない。なることもできない。そうなるべき未来は、すでにこの盲目の分身によって先どりされてしまっているからだ。盲の「予言」によれば、警告を無視していけば、自分と同じ運命、やがては盲となるよりほかはないと言うけれど、ここは人間の内奥の本然の姿がそこに盲目の分身となつて開示されたということであり、偽りの人生を生きてゆくかぎり、予告は比喩としてしか表現するまい。語り手も、鏡花も、ときに超自然の警告を聞いても現実のありようを変えようとしな^(三六)いであろう。超自然はそこに惑溺してしまえば、現実に対する対立原理としての価値を失い、一方、現実^(三七)に執着するときには、超自然は絵空事、とりとめのない妄語として切りすてられる。

※

過去への郷愁と、そこから出てくる離人症的自我喪失感、流瀆感

は、前向きな統一回復のための分身抗争より、子宮還帰的方向をたどる。^(三七)しかもその過去への溯及は、父殺しによる母親の全的所有ではなく、障子に穴をあけて(「山海評判記」)禁断の光景を覗き見、覗き見を見とがめられればただちにあわてふために身を隠す「覗き者」^(三八)のそれであり、まさに欲望の遂行を禁じられた「覗き」において彼の分身の原像が生まれていた。

彼における主体意識の混乱は、すなわち永遠の窃視者のそれであって、行為者のそれではなかった。それに対してメダルドゥスが分身を見るのは兄弟殺しの悔恨の中においてであり、あるいはアウレリエの寝室に押し入って彼女を犯そうとする「罪」のさなかにおいてであり、ウィリアム・ウィルソンがもう一人のウィリアム・ウィルソンの登場におびえるのも、いかさま賭博で友人を破滅においやったときである。ドン・ファン伝説において誘惑者が自己の埋葬(あるいは女の埋葬)の幻を見るのも「行為」のあとではないとしても、すでに「行為」に乗りだしたときである。彼らはまた往々にして淫乱のはての異腹兄弟の中に分身を見る。(メダルドゥス及びカラマーゾフの兄弟たちはその典型であろう)。それも父の行為の結果であり、父と子の身分的一体関係の中では、やはり行為による分身派生とみられる。

それに対して、殺人者でも誘惑者でもないのに、心の中の罪におびえて、「罪に先行する悔恨」によって裁かれるものたちは、これまた往々にして閉塞状況に閉じこもる孤独者、一人っ子である。一人っ子が、存在しない兄弟を殺した妄想に苦しめられるカイン型妄想は、また心

の中を見すかしている「見えない目」の妄執にも苦しめられよう。心の中の罪と裁きが孤独な密室の壁に分身を投影し、あるいは荒野の蜃気楼となつて行く手に立ちふさがる。

ゴリヤートキンのばあいには一人っ子の性格があるようでいても、やはり父殺し同盟^(三九)としての近代法制社会の中の自我意識の混乱である^(四〇)と見られる。社会によりよく参加するために代替可能な他人、没個性の機械的人間になつて、誇りも尊厳もかなぐりすててゴマすりとルーチンワークに徹しなければならぬ。そこで日常の慣例のくり返しを逸脱しようとすれば、その叛逆に對する罪として分身が派生する。彼も舞踏会や役所のドアの外で「覗き」の姿勢をとりはするが、それは、本来中にいた人間が、個別化という逆行行為によつて外へはおりだされたからであり、機会さえあれば中にもぐりこもうとする能動的な覗きである。事実彼は、招かれない舞踏会に闖入してスキヤンダルを引きおこす。一方役所のほうでは彼が外をうろついているあいだもう一人のゴリヤートキンが彼の席に座つて身替りをつとめている。はみだした方がどう思おうと、これは「身替り聖母型」分身である。^(四〇)

ゴリヤートキンのケースをきわだたせる指標としては「鏡」がある。彼が朝起きてまっさきに駆けつけたのが鏡の前である。そこには夢の中の人物ではなく、八等官としての社会的人物であるゴリヤートキン氏が映っている。世間でゴリヤートキン氏として通っている顔である。ところが鏡にむかいあつたゴリヤートキン自身のほうは、どこまでその外見、すなわち社会的人格に忠実かというところ、それがはなはだ心許

ない。今日、彼は自己に対する謀叛をくわだてている。役所に行くかわりに、盛装をして市内を馬車で乗り回そうという。夢、あるいは妄想のつづきである。しかし鏡についてはいつものとおりの彼が映っている。のちのち役所へ行っても、表面的にはなんの屈託もないゴリヤートキン氏が存在をつづけ、それに対して、夢を追いつづけるもう一人のゴリヤートキン氏がそのまわりをうるちよろするだろう。

原始的な心性においては鏡は魂を吸い取るものとされる。鏡像段階以前の幼児は鏡に映った姿を自分とは認めない。それに対して近代的な意識においては鏡は他人の目である。社会内人格がそこに映っている。近代人は鏡像を自分であると認め、しかし、それは魂のない形骸であると考える。社会的人格と個人とがときに鏡の前で乖離する。

社会内人格が存在しないところでは、鏡像ははじめから他人である。精神病院の個室に閉じこめられていれば、鏡は外出の前の身づくろいのための道具という機能を失い、孤独を慰めるための幻燈器となる。類話が多いが、たとえばロダンバックの「鏡の恋人」の主人公は、鏡の中に美しい異性の姿を見る。自分を他人と誤認するナルキッソス型分身譚である。

メダルドゥスは他人（ヘルモーゲン）を自分であると誤認した。ゴリヤートキンは他者の中の自分と自分の中の自分を分離した。肖像の分離はこのタイプである。そしてナルキッソスは自分を他人であると思う。

ナルキッソスのばあいは逆に言えば自分以外に他者がいないのだ。

鏡花の作品における自己像幻視と分身像——（篠田）

「オーレリア」の主人公も閉塞的な狂気の中では「他者に興味を持つ」ことができず、自己世界の狭い輪の中をぐるぐる回りしていた。むしろ他者と対決することが恐ろしいからそれを否定して、自己のイメージから「他者」をつくりだしていたと言ってもいい。したがって彼の見る鏡には彼の姿は映らない。（あるいは波立つ水面に映った洗面の反映が見える）。あるときは大きな姿見から、かつて愛した女が抜けてくるのを見た。もちろん鏡と向かいあって立ったのである。そこには自分の姿が映っていたはずである。しかし彼はそれを他者だと思った。ネルヴァルは「シルヴィ」でも何度か鏡を描いたが、そのどれにも語り手の姿は映っていない。初期のいささか類型的な狂人もの「ラウール・スピファム」でも、主人公は鏡にむかっておじぎをしている。「オルラ」の狂人も鏡の中に自分の姿のかわりに未知の怪物の姿を見た。

それは、社会的自我意識の強弱の度合より、その歪みの度合、つまりは「狂気」の度合にかかっているだろう。ドストエフスキーの人物たちは鏡に映った姿をじっと見つめては自分はいったいなんなのだろうと考えはするが、鏡像を他人だとか妖怪だとか思っただけで恐れたりはない。ムイシュキンは刃物屋の店先でガラス窓に顔をおしつけて中をのぞきこんでいる自分の姿を、そのガラスの表に認めてはつとずる。どんな異相であってもドストエフスキーの人物たちは鏡像を否認することはできない。ドリアン・グレイでさえ狂っていない証拠に、鏡を見て、こんな自分は本当の自分ではないと、その鏡を地面に叩きつけ

る。といつても自己誤認ではない。本当の彼は老いさらばえた醜貌の
はずである。永遠に若い鏡像は他人をあざむく偽りの仮面であること
を承知している。

分身物語に常套的に用いられる鏡を、以上のいくつかの例に従つて
分類すると、鏡花の鏡は、その筆名からも考えられるとおり、自分で
外的ものを映す鏡で、それはナルキッソスの狂気の鏡か、あるいは
シャーマニズムやオカルティズムにおける還魂呪法の鏡である。^(四一)例外
はある。しかし、「山海評判記」でのぞきこんだ井戸の中には自分
の姿は映らずに三人の女の生首が浮かんで見える。「註文帳」の鏡は
亡魂を映しだす。「眉かくしの霊」で鏡台にむかつて化粧をしている
幽霊も、その怨霊が鏡面に呼びだしているものは自分の姿ではあるま
い。池のみぎわに鏡台がうかんで、それにむかいあつた女が見えた
という「幻覚」で、その鏡はもちろん水鏡の幻である。池にむかいあつ
た心が、そこに自分の鏡像ではなく、心の中の憧れや不安が投影され
るのを見た。終段、座敷が一面の水になるところを見ても、物語は終始
舞台としての池の上の幻であり、池は鏡であり、心の中の風景がそこ
にうつっていたことがわかる。「陽炎座」とそれは同じ幻である。

憑霊的世界では、心の中や死者の魂をうつしだす「鏡」は必ずしも
現実の鏡である必要はない。「甲乙」の狂女は、鏡のないところでも、
目をつむりさえすれば自分の姿が不在の鏡にうつしだされるのを見
る。それは盲者の透視力であり、霊的世界の優越の証拠であり、鏡花
の鏡が日本の霊的伝統を必ずしもシステムティックではないとして

も十分に受けついで、人間の隠された姿、見えない「分身」を映しだ
すものであることを示している。^(四二)

もっとも、「甲乙」の哀れな女が、はたして盲者なのか、シャーマ
ンなのか、あるいは狂女なのか、その超能力や魂の遊行はどこから来
るのかと言うと、一方では鏡花の通俗常識観は、そこに「狂気」の名
を与えることをためらわない。「狂気」と言つてもそれを忌避するど
ころか、あえてそこにのめりこむのだし、「鶯花怪」でも見られるよ
うに、いわば隠された真実を見ることを「狂気」と呼ぶのだが、まさ
にそこに鏡花の世界観の根本がある。

視姦者、日本の幽霊の代弁者、物語世界への非批判的傾倒、シユル
レアリスムのイメージの自動派生、そのいずれをとつても「前分身」
的な妄執の人物への凝結はありえようが、にもかかわらず、はっきり
したメダルドウス・ヴィクトリン型分身抗争が文学化しなかつたこと
ろ、そこにはまさに鏡花流の「狂気」の問題があつた。意識が人物に
収斂するだけの集中力の欠如があつた。狂気といつても分裂病ではな
い。精神が夢現の境に漂いだす、まさに「離魂」の病である。荒唐無
稽の物語を作りだす空話症である。河野英臣をして「發狂者」と診断
せしめる早瀬の「虚構崇拜」である。現実の社会と自我との拮抗、抗
争より、虚構の世界をでっちあげて、それをもって、意のままになら
ぬ現実に置きかえる心である。「狂気」というのは、夢や虚構や、あ
るいは芸者やスリや乞食坊主たちの「欄外」の生における「真実」を
現実より優先させる異端の論理だ。

それはなるほど「婦系圖」ではどうしようもない荒唐無稽となったが、「山海評判記」では若干の真理を含み、《湘南夢幻物》では、より説得的な「欄外の視覚」を示唆した。人物像としては分身抗争図を描ききれなかったが、世界の二重性の暗示においては「もうひとつの世界」、「もうひとつの論理」と俗世の論理の対立は描きえた。「狂人」とみずから嘲ける否定的話者像の造出によって、「狂気」の論理を開示した。

鏡花の作品には出来のいいものも悪いものもある。通俗的なものも神秘的、象徴主義的なものもある。しかしそのすべてを通して彼はわれわれの偽善的現実に対立する広い意味での「もうひとつの世界」を描いた。その中にわれわれすべての妖魔の分身、欲望の鬼子、怨念の魂魄たちがうごめいている。幻の舞台に己が姿を見た「春晝」の客人とは、すなわち鏡花の虚構世界を前にして、その大仰な仕草に辟易しながらも己れの隠された姿を見るわれわれの姿である。

すなわち鏡花世界がそもそも、一場の幻である現実という虚構の舞台に開いた劇中劇、覗きからくりであり、そこで言う「分身」とは、次元と時間を異にした合せ鏡の中の妖怪たちである。鏡花の鏡は社会を映す写実主義者の鏡ではない。心の中の妖魔の構図を透かし出す魔法の鏡であり、その鏡の中にまた鏡が見え、作者と読者と双方の「夢」は、ずんずんとその鏡と鏡の深井戸に引きこまれてゆく。地底に遠いおはやしの音。

ちなみにそれは日常世界の意識の片隅にいた無意識の地底への入

鏡花の作品における自己像幻視と分身像——(篠田)

口を下りてゆく世界、その深井戸の底で、隠された自分の素性、本念の姿、忘れられた思い出に会おうのなら、それはホフマンやドストエフスキーの平面的対立分身の世界とは構成の原則を異にしている。「婦系圖」にさえ道端の古井戸に「地獄が開けた、大いなる口」があられている。「春晝」にも「草迷宮」にも同じ深淵が口をあける。山の洞穴、△○□の世界。

その下降的「分身世界」は、まったく異相のものながら運動の方向においてはたとえば『オーレリア』の「地獄下り」に比せらる。いままでも鏡花は断片的には数々の西欧作家たちに比較されてきたものの、その「深淵幻想」と、妖魔の威力への心服と、本質的な反社会的視点とは、シュルレアリスムの手法との類似ともども、より精神的な、闇夜の彷徨者たちにごを比較されるべきであった。地底の闇こそ自己像幻視の導くはてであるのなら。

註

- 一、「ホフマンと鏡花と幻想」ユリイカS50。
- 二、「泉鏡花、芸術と病理」金剛出版新社S45。
- 三、フロイトは「ぶきみなもの」において、ランクは「分身論」において、それぞれホフマンの「砂男」や「聖シルヴェステルの夜」の《分身》を論じている。ほかに「悪魔の妙薬」は《分身物語》の最大の古典とみなされよう。
- 四、ホフマンを「幻想文学」に分類することについては、近代的幻想文学理論の提唱者であるカステックスにおいても、その見直しを求めたトドロフにおいても異論はない。たとえばベッシーエルは「狂気と理性の微妙な均衡が幻想性への到達を可能にする。このテーマがホフマンの全作品を貫通

している)「不確実性の詩学」(一九七四)として、「幻想性」が彼の全作品にあらわれると見る。

五、これらの作品を積極的に推賞した脇明子氏も、語りと語られる物語の二重構造に「幻想の論理」を見ても、必ずしも鏡花世界を「幻想文学」と言っているわけではないし、とりわけ一人称世界には「幻」への飛翔を期待させるものしか見ていない。

六、「ネルヴァルと日本文学」(「カイエ」2、一九七九)

七、「聖シルヴェステルの夜」と「悪魔の妙薬」一部の訳がある。

八、大和資雄は「婦系圖」に鵲外訳「玉を懐いて罪あり」の影響を見ている(「鏡花と西歐浪漫派」)「解釈と鑑賞」(S 18)ほか、日夏耿之介は「竹風などから獨逸浪漫派小説の荒節を聴かされたのが自作の構成の楔子になった」と推定した(『明治浪漫文学史』中央公論社S 26、二七五頁)が、近年は鏡花における西洋文学の影響はメリメについて富田仁氏が指摘するくらいで、ほとんど問題とされない。むしろ民話その他の口承文芸とのつながりに、たとえばかつてはドイツロマン派的とみなされた「高野聖」などの成立史をたどるほうがふつうであろう。島田謹二氏は「春畫」について「離魂やドッベルゲンゲルや、能の形而上學を、ドイツロマン派や、マールリンクの黙劇などから悟入したらしい新手法で描き出した」と言う(全集月報10)が、マールリンクについては裏付けがほしい。さらに、ここでも言及されたドイツロマン派については鏡花の評者の固定観念の観もある。似ているのはむしろシューとかヴェルヌではあるまいか。

九、弦巻克二「虚構の意味」(『國語国文』S 49・12)は「江戸戯作の系統に立脚する洒落、滑稽」を指摘、ほぼ常識的なところであろうが、勝本清一郎は、鏡花は「江戸ッ子らしくはなかった」(『國文學』S 24・5)と言う。江戸戯作を模倣したところはあったが、「洒脱」には遠かったかもしれない。三田英彬氏は「諧謔の余裕」という表現をあえてする。(『泉鏡花の文学』桜楓社S・51、一七七頁)。文章が達者になってくるにつれ余裕が出てきたのもたしかであろう。とりわけ「山海評判記」などで小説家矢野の腰抜

けぶりを揶揄するところが目立つが、ホフマン的な自己嘲笑の徹底には遠い。見えすいた卑下、たいこもち的へつらいの雰囲気があり、読者は不快感を味わっても可笑はわき起こらない。

十、鏡花にとつての音楽は、もちろん謡曲かあるいは三味線であろう。むしろ浮世絵調の視覚型作家であったことは三田の指摘をまつまでもない。

十一、「異常心理学」改訂版(岩波・一九六三、一六八頁他)。ちなみに安斎千秋氏はその分身論(『佛蘭西文藝』3)で、河合隼雄氏の分類を援用するが、ここではユング派の説はとらない。

十二、メダルドゥスにつままとつた「分身」は実は異母兄弟のヴィクトリンであった。ヴィクトリンを死んだものと思ひこんだ彼は、その彼に瓜二つの姿を自己の「分身」としてしか考えない。一方ヴィクトリンのほうは、崖から落ちて脳に異常をきたしてしまい、自分がメダルドゥスだと思ひこみ、メダルドゥスの役を演じ、本物のメダルドゥスを彼自身であると思う。メダルドゥスのほうは、やがて謎が解明されるが、狂ったヴィクトリンは最後まで「自分はほんとうに修道士である、自分の自我はたがいに敵視しあう二つの生きものに分裂した」(中野孝次訳)と信じつつける。したがってヴィクトリンのほうが本当の分身妄想を生きていたことになる。しかし「悪魔の妙薬」にはさらに二種類の分身があらわれる。ひとつは祖霊フランチェスカでありまたひとつは理髪師ベルカンポである。フランチェスカは悪魔との契約の罪を贖いつくすまで死ぬこともできずにさまよわねばならない。彼の罪は子孫によつて反復され、それぞれが罰を受けることで少しずつ贖われてゆき、いまやメダルドゥスとヴィクトリンの最後の試練によつて完全に贖われる。メダルドゥスの臨終のときその病室から出てきた紫衣の男は、それまでも危機的状況のたびに姿をあらわした「老巡礼」あるいは「異国の画家」である。もちろん超自我性分身であった。一方のベルカンポは狂気と理性の二人三脚によつてメダルドゥスに影のごとくつき従つて、その贖罪の成就に手をかし、最後には彼も修道士となつてメダルドゥスの死んだ僧院に入った。友好的分身、守護霊、あるいはよき忠告

をする道化であり、良心である。ヴィクトリンのほうは罪と欲望の外在化であった。

十三. この「他人」が夢に入つて（分身）となる。もつともここでも友好的分身と敵対的分身の二相があり、最後にその仲介によつて救いを得るとされる分身は現実界に存在する同じ病院の患者である。したがつて逆に言えば、現実の分身は明らかな「他人」であり、それを「分身」であるとみなすのはやはり夢の中だ。現実一人の人間からもう一人の人間が分離するという「怪異」は「影の喪失」という「寓意」をのぞいては近代の幻想にはあらわれない。一方、夢ではどんなことでもおこりうる。ただネルヴァルのばあい、その夢が「白屋に流出」し、現実と分かちがたくまざりあうところで、人格の混乱を生じる。これは鏡花のばあいにも「劇中劇」や「過去」が現実の現在とまざりあうことにおいてみられるが、その原因と形態はネルヴァルとはことなつていよう。鏡花においては現実や自我についての意識が明確ではなく、回想や想像に淫するうちに「ふらく」と自我意識が非現実界にただよい出でしまう。ネルヴァルは夢や無意識を体系的に探険しようとしたところがある。自我を禁じられた境界外までつきつめてゆく冒険で、異常な光景を目撃する。

十四. ここでヨーロッパの分身論をあげておこう。

Rank, Otto : Der Doppelgänger, in Imago, III. Jahrgang, 1914

Zazzo, René : Les Jumeaux, le Couple et la Personne, 1960, P.U.F.

Rosset, Clément : Le réel et son double, Gallimard, 1976

Milner, Max : La fantasmagorie, P.U.F. 1982

Rohm, Géza : The Gates of the Dream, International Universities Press, 1952

ちなみにゲーテにおいては「詩と真実」Ⅲ・Ⅺの道のみこうから馬に乗つてやつてくる自分の姿を見たところと、「ウィルヘルム・マイスター」Ⅲ・Ⅹで、変装したウィルヘルムを伯爵が自己像とみなすところがあり、いずれも鏡花的な自己像幻視である。

十五. 「二重性はつねに、そしてだれによつても、抑圧された内容の表現である」(ローハイム)

十六. 「時制がいずれとも決めがたいところに……不可思議な超自然の誘いの囁きの、抗しがたい魅力がある」(由良君美「鏡花における超自然」國文學S 49・3)。同氏は「繪本の春」についても「時制の混乱」を指摘する(「解釈と鑑賞」S 54・9)。野口武彦氏も「ひとりの人物の現在と過去とが、別々の存在として、同一の場所に居合わせる」世界を指摘(「泉鏡花」角川S 57・五三頁)。しかしそれはいずれも異次元空間の造出の工夫と見ている。ここではむしろ自我意識、現実意識の混乱として考える。

十七. 鏡花作品の夢幻能構造は吉田精二「鏡花の表現」(「季刊明治文學」S 9・3) いろいろくわえし指摘されている。

十八. ロッセは、「それこそまさしくそれであった」という常套的表現は「認識と同時に否認をあらわす」と言う。「其奴」と「私」という対立は同一性の認識によつても消え去りはしない。

十九. ファンタスムの中の視覚の相互可逆性について、あるいは夢の言語の裏返し性についてはあえて言うまでもない。小屋と覗き窓は、両親の寝室と鍵穴(障子の覗き穴)の原イメーシの主客転倒した転化である。猿と老人も父子像を思わせるとともに、父を猿にしてそれを縛つてこづきまわしたいという欲望の表現でもある。猿はすぐれて性的父親像の表現となる。

二〇. ジャック・ゴフマル&ロラン・ストラグリアチ、「分身譚」序文、プレス・ポケット一九七七。

二一. ロッセは「分身の正確な定義は、同時に同一人物であり、かつ他者であること」とする。

二二. 横合から雪の腕、緋の襟で、つと爪尖を反らして足を踏伸ばした姿が、眞黒な馬に乗つて、蒼空を翻然と飛び」というのは「夢魔の馬」である。

二三. 蛇婿、三輪山説話等、蛇との通婚の話は馬以上に多いが、ここには異類婚説話に共通の「見るな」の禁忌が相互可逆的に機能する。異類女房の

部屋は覗いてはならない。覗けば女はもとの姿に戻って去ってゆく。ここでの湯殿ももちろん見えてはならないところだ。見る主体のほうが蛇にかわったが、散策子の視線がその蛇を見ていることも忘れてはならない。蛇は覗きの欲望の具現であるとともに覗かれる対象でもある。

二四・丸、三角、四角はいかようにも読める。山田有策氏は「国文学」S 56・7で「具体的に何を意味するかは不明だが、姦通の象徴であることは確実である」と言う。しかしここで思いだされるのはルネ・ゲノンの言う、あらゆる秘儀信仰に共通の山中の洞穴の至聖所である。イスラエルの五陵星は山をあらわす三角に穴をあらわす逆三角が組みあわさったもので、「ンロモンの玉璽」と呼ぶ秘法の印である。入門志願者は、その宇宙の子宮であり墓廟である洞穴で儀式的な死を経て永遠の生を獲得する。ここでも山中の深井戸に身をおどらせば母なる大海に身ははこばれて新生を得るという信念をあらわしたものであって読めなくはない。三角が山で丸が海とは女も確認している。四角は田圃と言ったところで、女には謎が解けない。したがって男の魂の行末がわからない。男がその三角、四角と丸を書いたのは山中の矢倉の舞台の上である。矢倉、すなわち横穴だが、鎌倉あたりの谷戸のそれは角穴である。舞台も四角で、さらには二人の拘束状況、宿の庵室も四角なら、女の住まいの「家」も四角。山をのぼりつめて、その四角な状況をとことんきわめつくせば、そこは丸い大海に通ずる深井戸である。それを散策子は「世間外には、はた世間のあるのを知つて……幽冥に趣いた」と解する。四角い世間のむこうに霊山がそびえ、山のかなたに無辺の浄土がひろがる。散策子が「思はず海の方を」見ると「水平線上雪山一山」。山は白山でもいい。矢倉は「黒百合」の洞穴でもいい。鏡花にとつての霊域はゲノン説を裏打ちするように、霊山山中の奥座敷、そしてまたローハイムや折口の説を付加するなら妣の国は海のかなた、水を渡った先である。「春畫」の評家はふしぎに巻末の「雪白な霞を召した山の女王」を無視しているが、この物語の背景には海上にそびえる白い山がある。もちろん第一義的には、これは狂気の言語であり、夢の感応の符牒である。

しかし同時に、あえて錯乱をかきたて、狂気のにめりこんでゆくような言語世界のトポロジーとして「山海評判記」におけるような海を渡った先の白い山の、さらにその中の岩屋(「黒百合」)、あるいは「高野聖」にあるような、変若水にとりかこまれた山中の一軒家が想像されていること、そして山から海に通ずる「反対概念の結合点」として、ひとつの神域の、岩屋の中の神楽舞台があるということも、参考にされてもいいだろう。

鏡花における神秘主義の図像学はそれほど積極的、体系的には追及はされていないとしても、まさに「山海評判記」における(四角い)井戸をのぞきこむ三人の巫女や、衣桁形の台座に据えられたおしらさまの神体としての女の生首には、たとえば三種の神器の象徴的形態の連関にも似た形態の偏執があると言つてもいいかもしれない。

「春畫」でも庵室の客人は、たんにかなわぬ恋にこがれて死んだだけではなく、死のかなたの生、山の中の海、海底の都の浄福に到達すべき神秘的恍惚を獲得して、この世に、魂の行末を暗示する符牒を残して消えたのである。そしてその靈魂の見えない導きによって散策子は、大地の神が海にむかって口を開いた結界点で、「奇怪な」三角形の地妖に閉じこめられたのだ。あるいは女は玉(玉脇)であり散策子は三角子であり、と言つてもいいが、これはやはり客人がはじめ、「遠目金を嵌めたやうに圓い海になつて富士の山が見える」浜辺の屋敷で、女が座敷牢にでも閉じこめられているかと想像したその地点を出発点として、ついで、魂になって女のもとへ通おうと山中にその対応点をさがしてついにみつけた矢倉の地形図であり、あとを追うべき女に書きのこしたよみ路の地図であるだけ見えておこう。解釈は読み手によっていくらでも可能であろうが。

二五・「縷紅新草」の状況はここでは、大なり小なり、あらゆる場面において見られよう。「散策子」は人の生き死にを手をこまねいて見ているだけである。しかしその「無作為の罪」、バルシファルの罪が、彼のかわりに窮地の美姫を助けるヒロイックな分身を夢みさせる。

二六・この場面はあとも考えるが、これほど卑劣な主人公は小説の世界で

は例がない。多勢に無勢でも、一応抵抗のまねごとでもして組みふせられて縛りあげられた上でなら、目の前で愛する女が凌辱されてもまだ救われる。ところがこゝは、自分のためにどうか犠牲になつてくれと頼むのである。その犠牲にふさわしいことはなにひとつする気もない。たとえば「脂肪の塊」で、女をプロシャ軍の将校に人身御供にさしだすエゴイストたちにもそれは比較されようが、それでもまだ、彼らにとって「見ぬもの清し」で、目の前で女が犠牲になるのを見つめてはいいわけではない。似た状況はサンドの「笛師の群れ」にもある。男女の旅人が夜の森で荒くれの驛馬使いたちにとりかこまれる。男女には案内人がついていて、交渉をしていくあいだじつとしていようと言ふ。しかし男は不安にいたたまれなくなつて女を連れて逃げだす。それがただちに見つかつて最悪の事態を招く。その難局を毅然たる態度で切りぬけたのが案内役の男で、恋人役の男のほうは、保護者の役のはずながら恐怖心から約束に背いて失態を演じ、あとで大いに非難される。これが実は語り手である。語り手が「悪役」になるのはやはり珍しいが、しかしここでも逃げだしたのは一人ではなく、女を連れて逃げていけるのだから、臆病ではあつても卑劣ではない。女に向かつて、いま目の前で男たちの言いなりになつてくれ、そんなことはなんでもないことだと言ふ人物が作者の投影像である主人公であるというのは西洋的な倫理感からはとうてい考えられないだろう。

ちなみに川村二郎「銀河と地獄」講談社S48は、鏡花世界の「作家を含めて男たちの、……この世のものとも思われぬおどろおどろしい醜さ、みじめさ」を指摘する。通俗作品には一見さつそうたるヒーローが登場する。それに対して芸術とは自己嗜虐であると鏡花は感じていたのか、あるいは人間の観察と分析を旨とすべしと「自然主義」文学観にしろすしらずに毒されてきたからか、「純文学」作品には卑小卑劣な主人公が描かれる。もつとも「山海評判記」は新聞小説である。ここにはもうひとつ、作者の年齢の問題があるかもしれない。晩年の作になるほど自己陶醉の度が弱まる。

二七・前記川村論文は鏡花における「超越の欠如」を斎藤信策に従つて指摘

鏡花の作品における自己像幻視と分身像——(篠田)

したあと、それに対するドイツロマン派には「現実の欠落」があると云う。すなわち「生きた人間像の造形」がないと言ふのだが、これはバルザックやディケンズに比較すればの話で、鏡花とたとえばホフマンだと、どちらにより「現実」があるかは微妙だし、すくなくとも「分身」について言えばメダルドゥスにとつてのヴィクトリンほどの「現実性」は鏡花の夢幻的分身にはない。鏡花の現実については吉田精一の常識論「人物の木偶化」、「心理描写(の欠如)」(「國文學」S18)を否定する必要があるまい。

二八・「野望」警告——背反——呪い」が「幻想文学」の基本構造だとレモン・ロジェが言うとき(「幻想譚」ラルース、一九七七)、それはむしろゴシック小説の構造を示している。カイヨワは幻想文学には救いはないと言つたが、それも同じ発想であり、こんにちでは結末のみによつては幻想性の有無を判断できないとするのが通説である(ジ・フイネ他)。しかし超自然の力の開示としての「警告」と、それ、及び現実の論理への「背反」、そしてその結果の苦しみの中の戦いは「幻想文学」の規定にとつて必要であろう。鏡花には「警告」はあるが、「背反」(罪)はない。したがつて分身派生においても罪と裁き(罪)、過去と悔恨というタイプは少ない。「草迷宮」では、「其の崇り、其の罪です」という言葉があるが、「罪」は手毬を拾つたことではない。

二九・吉村博任「夢魔のレトリック」(「解釈と鑑賞」S52・8)は「全く思いがけないときに、思いがけない場面や光景が、思いがけない仕方での奥の方から姿をあらわして来る」と言ふ。夢の自動性について言うわけだが、意識的な「行きあたりばつたり」性もあると見たい。

三〇・「同瞬間の不意の視覚は、時として、ものを三つにするらしい」(鏡花全集V24・二〇三頁)

三一・鏡花世界を笠原伸夫氏は好んで「ダリやエルンスト」に比較するが、ダリの通俗フロイト解釈や末端肥大症的画面よりはまだエルンストの硬質なタッチとカラージュ風のコンポジションがより近いだろう。例の丸、三角、四角はキリコだが、その妖艶美はベルメールをも思わせよう。しかし、

手あたりしだいにシウルレアリスム前後のイメージを並べるより、吉田精一の評言「恍惚として天地の間に狂い舞う詩的乱舞」(「解釈と鑑賞」S18)をもって要を尽くしていると見たい。

ちなみに「限りなく遠いものの結合」はルヴェルディ(「接近させられた二つの現実の關係が遠く、かつびったりしていればいるほどその喚起力は強い」)、そしてブルトン(「できるかぎり遠く離れた二つの対象を比較し、あるいはその他の方法によって突然、衝動的に描くこと」)によって、いわゆる「瘵撃的な美」の原動力とされていることは周知のとおりである。三二、三人の魔女のいたずらは「悪戯篇」では、より凄惨に、より魔術的になる。

三三、冒頭の怪異譚は、「眉かくしの靈」のそのように、たんに全編の妖異の雰囲気準備する布石のつもりが、全編の論理を怪異の側に引きさらってゆくプログラムになつてしまう。現実がその挿話をとりこむことに失敗して、その後の現実のほうが「長太狸」の挿話、ないし解釈篇になる。

三四、「女体を恋いつつ、しかし侵犯することを禁欲した者は、しばしば視姦者たらざるをえない」(藤本徳明「研究資料」有精堂S55・八七頁)

三五、河村錠太郎「ピアズリーと世紀末」青土社S55参照。

三六、能登の山中であれ湘南の海岸であれ、所詮は異郷である。そこでどんなことがおころうと此岸の生活は乱されない。「草迷宮」辟頭、「眞白に溶けた雪ゆきの、何處に亀裂が入ったか、破鐘のやうなる聲して」彼岸の警告の聲が聞こえ、「此の呪詛のために、浮べる輩はぶくりと沈んで」となるのだが、そこまでは聞き伝えの伝説の部で、物語の現実では法師も明もまづは命をなげらえる。「春晝」でも大地の神のかつと開いた口だの、僧による警告だのがある、そこが超自然と現実の接する「魔所」であることはわかったが散策子の身の上にはついになにごともおこらない。つまりは現実を、否定しなければならぬ虚構であると本当に思ひこんでいないところがある、身の安全が保たれればまずは大平楽なのである。「龍潭譚」でも彼岸を見た少年の心を抹殺してしまうことに作者はなんのためらいも

示さない。彼岸のほうが真実であり、大人の論理をくつがえして、身の危険を冒してもふたたび九ツ筋に赴かねばならないとは言いはらない。

三七、あるいは母なるものに抱かれる死、井戸にしる洞穴にしる孤独な密室での、他者との戦いのない安心感の渴望である。

三八、覗きの至福感に乏しかったであろう。そこからは「父なるもの」の潜在が指摘されてもふしぎはない。もとより「父なるもの」が鏡花の世界で完全に消し去られているわけではない。銀短冊には軍人の夫が出てくる。主人公が射ち倒した熊はその身替りである。湖上の舟遊びで暴発した銃はその父親的人物造りにつながっている。ちなみに、この湖の舟遊びの場、厩気楼でもうひとつの沼とその中の小舟と、小舟の中の彼ら三人の姿が見えた。「あゝ、彼處にも私たちが」。すなわちそれは覗き見た光景である。

三人とは女とその子であり、子供には男を「父様」と呼ばせている。舟が傾いて水中に投げだされたとき男は子供を見殺しにして女だけ助けた。「父殺し」の陰画である。

三九、フロイト「トーテムとタブー」参照。

四〇、西欧伝説、民譚中数多くの類話を見る。「聖器室係修道女の伝説」(ペアトリーチェ尼伝)。恋に走つて修道院を抜けた女のかわりに聖母がその女になりかわっていた。悔いあらためて修道院へ戻ったときには、だれも彼女の失踪を知らなかった。ゴリヤートキンについても、彼の不在や二重化は社会的には存在していなかったかもしれない。

四一、「鏡花の諸作品の背景に、日本文化史の底流に隠れるシャーマニズムの要素を指摘することは、あなたがち飛躍した見方だとは考えられない」(藤本徳明「母胎のロマン」『鏡花研究』一号S49)シャーマニズムについては吉村博任「夢魔のレトリック」(前出)にも指摘がある。

四二、「闇が呪的なイメージを描きつづけた時代、靈界を他界を日常的に意識させた時代は近代以前、膨大な歴史的時間の推積のうちにある。庶物崇拜の民譚、神話、仏教説話、そしてそれらの影を引くさまざまな物語、先蹤文芸、劇、絵画等の世界が、彼には、彼のものとしてあった。(三田英

彬「鏡花における幻想と美」『解釈と鑑賞』S 48・2)

※ さいごに蛇足ながら文学にあらわれた〈分身〉を分類すると

A. 自己像幻視

B. 二元論的世界観

C. 人物の二重化

の三つになる。「分身を見るのは死の前兆である(ネルヴァル)」といった〈分身〉はAの幻視に入ろう。「人間には二つの魂がある(ゲーテ)」というのはBの分身的世界観である。夜と昼、死と生、善と悪といった二元観によって世界も人間も二つに分かれる。「夢は第二の人生である(ネルヴァル)」というのがその典型だ。ロッセは予言が現実になるたぐいの「出来事の二重性」を考えるが、それもこの分類に入ろう。蠟人形に呪いの釘を打つのもこれであろう。それらに対して、ともかく二人の登場人物がひとつの物語の中で同一の役割を奪いあうものが真の文学的分身、すなわちCのカテゴリとしたい。

しかしCにおいても社会的、客観的に二人の人物が存在する二人のウィリアム・ウィルソンのタイプの「対立分身」(C・1)と、外見的には二人の人物がいても実は一人ではないジキルとハイド型の「二重人格」(C・2)、それになんらかの超自然的存在の影響によって一人の人間が他者にすりかわる「身替り分身」(C・3)があろう。ベアトリーチェエニの不在のあいだの代役をつとめた聖母がこれにあたる。

正統的な〈分身〉とみなされるのが(C・1)だが、ウィリアム・ウィルソンIIが良心の化身ならヴィクトリンは罪の化身であり、ゴリヤートキンIIは内的人格に対する社会的人格である。ネルヴァルの描いたカリフ・ハーキムにとつてのユースフは欲望の化身であり、カラマゾフの兄弟たちはそれぞれ罪や欲望や贖罪の代行者たちである。これを分身派生の原因によって下位区分すれば、殺人によって分身を派生させるカイン型分身と、超自我に脅かされるドン・ファン型分身、それに欲望と禁忌にひきまかれ

るオイディプス型分身になろう。

C・2は「影の分離(霊肉分割)」や「二重の騎士(ゴーチエ)」を含むだろう。すなわちヤヌス型と離脱型、そしてその他があろう。C・3ではラヴィンスキーの肉体に忍び込んだオクターヴ(ゴーチエ)や、かぶと虫になる変身や、変装して他人になりかわったものと当の本人との鉢あわせ、あるいは「フラハの学生」のように行く先々に先回りして隠れた欲望を代行する悪霊もいよう。エルクマンIIシャトリアンの「法官の時計」や、その他多くの狼狂譚のように夢遊状態で獣的本性を発揮するケースもこれに入ろう。身替りをするのが聖母ではなく悪魔であればゴーチエの「二人一役」になる。一般に演劇空間にはこの種の人格の混乱が生じやすい。それは憑霊空間とも同じであり、自分を愛の対象に転化させるナルキッソス型分身もここに入ろう。もちろん身替り聖母、悪魔の代役、先回り悪霊は同種のもので、それと変身、転生、憑霊は別だし、ナルキッソスはさらに別である。仲介天使、守護霊、座敷わらし等が同じ姿であらわれるのは身替り聖母型に入れよう。

以上の分類で鏡花の〈分身〉がC・3に入ることは言うまでもない。C・1が社会的、すなわちレアリスムの、C・2が精神的、心理的であるのに対し、C・3はシャーマニズム的、あるいは物語的、あるいは夢魔的であり、すなわち「無意識的」であって、C・1よりかえって「狂気の現代」に通じるところを持つている。その線から考えると鏡花世界はドイツロマン派の観念論よりフランスの夢と狂気の文学と似たところにあるのかもしれない。

※ 鏡花のテクストは岩波版全集により、引用にあたっては作品名の指摘だけで頁数は省略した。作品名は単行初出、雑誌初出の別なく一重括弧のみで示した。