

〈論文〉

鏡花文学にみる文芸思潮パラダイムからの相対と統合

黄 旭 暉

札幌国際大学観光学部観光ビジネス学科

How the writer-Kyouka Izumi relativized and integrated from the paradigm of Modern literary thought in his own fictional world

Hwang Hsu-Hwei (Department of Tourism Business, Faculty of Tourism, Sapporo International University)

What are the characteristics of Romanticism? "Irrational, Imaginative, Spiritual, etc" are all its concepts, for example. On the other hand, Naturalism, which has become the trend of thought in the Japanese modern Literature from the Meiji 30s to the early 40s, tends to use the concepts like "Realistic, Rational, and Scientific, etc" to deny the Romanticism. The paper is studying on the writer-Kyouka Izumi to explore that how he integrated and visualized Modern Literature thought in his own fictional world and how he created a special novel expression which is different from the naturalistic novels based on his own unique literary point of view. Moreover, the paper discusses that how he integrated Naturalism and Romanticism into the world of fiction and what its content looks like.

キーワード：泉鏡花 近代文学 文芸思潮 パラダイム

Keywords : Kyouka Izumi Modern literature literary trend paradigm

1、はじめに

浪漫主義文学の特徴と言え、例えば笹淵友一が言う「非合理的、想像的、精神的、個人的、主情的、情熱的等の諸傾向」¹⁾が挙げられることは周知されることである。それらの特徴からも理解できる通り、個人の主観的な経験から集約されるものは、所謂“感受性”であり、中でも身を焦がすような情熱や、パトスとしての直観的な感性と強調する共感覚に基づく形容表現が物語を含めた空想世界において時に演出術の一環として大胆に投げ出されたりもする。そういった浪漫主義の理念的な方向性を示す認識地図から考えるならば、“感性対理性”いう対立概念として位置づけられる自然主義の理念の図化の解明が急務となろう。とりわけ、個人の感受性を排し、脚色やアレンジを施すことなく、あるがままを描出するという話題に際し、上記に提示した浪漫主義文学の諸特徴や傾向を否定してロゴスに依拠する“自然”のアンベイル、即ち正体探しを試みるというのは必然のことである。

明治30年代から40年代初頭にかけてフランスから入ってきた自然主義の流れを受け²⁾、忠実再現という普遍的な原理原則に則った芸術制作の態度が取られることになった日本文学の世界では、吉田精一が「現実的、実用的、具体的、合理的、科学的、相対的精神」³⁾と指摘するように、無媒体的、直接的に捉えるといった時流に投じた理念により浪漫主義を否定する傾向が強くなった。一方、自然主義の理念的枠組みを持ちつつも、そのよう

な方向性に収まることなく、むしろ自然主義のその現実暴露といった主題によってもたらされる頑なな価値観や倫理観から離れた地点においては、修正主義的な整合性ある様態も表面化しているのである。こうした修正主義的傾向の背景には、現実を暴き、そして虚妄を否認するという自然主義のその文芸上の理想、即ち“真”と、現実を看取し、そこから非現実的な理想を見出そうという浪漫主義の希求する“美”が同時に併存しているが、それがどのように物語のジャンルを動かしていくのかを検討する必要がある。

四方田犬彦は、泉鏡花の実作『義血侠血』を検証し、その表現の特質について「単に日本人の儒教道徳と西洋的な法の概念の相剋を描いていただけではなかった」⁴⁾と高く評価し、この作品が東西それぞれのモラルの相違や、両者の体系化されたイデオロギーの決定的な対立といった深刻な思想的確執、そしてエクレクティシズムへの接近を基調としているものであると指摘している。氏の以上の理論的言説や観点を下支えとし、本稿では、特に思想的対立を超克しようとした、いわば観念の統合形象化を措定しようと生涯をかけて取り組んだ泉鏡花を取り上げる。特に、鏡花の創作表現上における明治という時代の文芸思潮との関わりを取り上げて検討する。鏡花は、実作群から当時の文壇で隆盛を極めていた本流（自然主義）・支流（浪漫主義）という時代思潮に拘ることなく、むしろ本流に縛られた定型的な表現に反発するかのよう、自らの文学観に準拠した独自の表現様態を確立したが、それが如何にして一つの物語空間の中に整合されているか、換言すれば、本流・支流それぞれの欠陥を

補い合う関係にあると思われるエクレクティシズムがどのように小説テキストを通して読み取れるかについて考察してみたい。

鏡花文学には、福田清人が「常識的な眼から見て、滑稽感さえ与えられる。たしかに異常である。この異常さが、鏡花世界では、当然の次元なのであり、この次元をふんでの作品が、一般に異常にみえるのは当然であろう⁵⁾と述べたように、諸々の幻想的でグロテスクな場面が見られることがしばしば指摘されるが、このように、泉鏡花の趣味趣向に由来する愛執が関係していると想察されることはある意味、当然の結果と言えよう。それでもなお、勝本清一郎が「芸術作品の本質には、むしろ常に、一つの新芸術傾向の先駆・完成たと同時にその裏に前代の旧芸術傾向の完成・成熟の任をもあわせて果たしている現象がある⁶⁾と述べていることから明らかなように、一つの芸術作品を完成させるには「新旧融合」といった創作の根源的概念が必要となる。また、「近代化の一環である高度成長が一段落した日本にあって、それに疲弊した一部の文学者が前近代の遺物に心理的慰安を求めたとき、「幻想」の一語が合い言葉となった⁷⁾という指摘もなされており、それは、マンネリ化に繋がる物語とその表現様式が創作の新たな展開に伴い、前時に回帰していくという創作表現上の一傾向であると同時に、古典教養を背景にした泉鏡花の、既述の「常識的な眼から見て、滑稽感さえ与えられる」幻想性と怪異感溢れる観念的な作品を産出する文学的姿勢からすれば、当然の帰結であると言えよう。

また、吉田精一は鏡花の趣味趣向を生成させる要因に注目し、「彼はその時代の知的、文化的可能性のなかから、保守的な方向を採択し、知らず〜のうちに趣味の限界に彼自身を封じ込めた⁸⁾と評している。つまり、鏡花がノーマル時代への対応に向けての想像力を働かせるには「限界」を感じ、更なるメタの創造力を生み出そうとすることが「保守的な方向を採択し、」それとの統合を説くエクレクティシズムを導く背景となっている。そして、「趣味の限界に彼自身を封じ込めた」ことで、より深く高き「当然の次元」、即ち「保守対革新」や「伝統対近代」などを通して同時代の文学を問い直しながら、対立図式を如何に乗り越えられるかを自らの文学的営為の主要命題として追究していると考えられる。

これまでのプロローグに当たる議論の導入部を総括すると、凡そ次のようになる。即ち、近代文学作品の背景にある時代思潮に関する理解が一連の思潮の大きな流れ、中でも浪漫主義から自然主義へと流動する時に起きた、本稿の研究対象となる作家泉鏡花の思潮自体に対する態度はもとより、実作における物語の主題やその形象化の具体的な手法、更に中心的な話題に託された企図を読み解く上での不可欠な要件となることが確かめられた。そして、鏡花の文芸思潮パラダイムからの相対と統

合への試行を通して映し出されたエクレクティシズムとは如何なる渾融ぶりなのかについて、その新たな思想領域を生成させる要因ともなる「趣味の限界」の様態を確かめることにより鏡花文学の中で非均質化された特徴的な表現を追究するに当たっての有効的な視座を獲得することができると考えられる。これまで物語世界の構造としての、いわばある時代思潮の本・支流をめぐる統合形象化を問題にした研究は決して多くはないが⁹⁾、ここでは、あえて泉鏡花一流の文学観、中でもその観念に独特な特徴を持つアプリオリ性を視野に入れつつ検討し、近代思潮変動下の理想の文学がどのように描かれていくのか、彼の同時代における物語文芸の表現史の思想的位置づけを解明したい。

2、社会・芸術シリーズ作品における “現実対理想”とその統合のあり方

浪漫主義文学の本格的な展開は、言うまでもなく近代明治になってからである。明治後期から昭和初期にかけて文壇で活躍した泉鏡花は、明治中期の文学における共通概念として主流となっていた写実主義から大正、昭和初期における日本の文壇で大勢を占めた自然主義へと受け継がれた主要な時代思潮の慣習的表現の技法にとらわれず、「私は自然主義でも何でも關はぬ。作をする時に何主義に依つて描かうと思つた事は無い。」¹⁰⁾と語った。それは、鏡花が小説作法の、特に思想的繋がりを持つ系譜的表現に注視し、自然主義文学という一定の方向性を持つ慣習性の高い表現構造を好ましくないものとして捉えた排他的な自我表現だったと言える。鏡花は、一方で『外科室』や『海城発電』などに認められる社会性を持つ短編小説、そして『歌行燈』や『照葉狂言』のような芸術至上主義的な力作、更に『婦系図』の如き人情味溢れる作品までの多様性を示す小説群を産出している。他方では、『高野聖』や『春昼』『草迷宮』などの通俗性・現実性を保ちつつ、怪奇味溢れる幻想作品も発表している。「完全な藝術を作り上げる爲には、ロマンチックであらうが、乃至自然主義であらうが、少しも差支へない筈だと思ふ¹¹⁾という泉鏡花は、実作においてリアリスト的姿相を持ち、現実の人間や社会の様態などを微細に描出することにより真実に迫ろうとしたのである。しかし、現実との同一作品化を理念的に極北としながら、現実から遊離した不気味さを伴う非現実的な幻想場面を日常ではありえない世界の形象化に用いるという表現方法から見ても、浪漫主義への志向が顕著に示されていると言える。そういった独特な表現形態を基調とするところに鏡花文学ならではの特質を見出せるのである。

鏡花小説に最も端的に表現されているエクレクティシズムが如何なる表裏の関係で作品中に形象化され、統合されたのか、その具体的な内実について、例えば『夜行

『夜行巡査』における次の語りかけが示しているように、語り手による二項対立的評価からその根本的なアポリアに触れることで作者泉鏡花が如何にエクレクティズムに強い関心を示していたかがよく窺える。

あわれ八田は警官として、社会より荷える負債を消却せんがため、あくまでその死せんことを、むしろ殺さんことを欲しつつありし悪魔を救わんとて、氷点の冷、水凍る夜半に泳を知らざる身の、生命とともに愛を棄てぬ。後日社会は一般に八田巡査を仁なりと称せり。ああ果して仁なりや、しかも一人の渠が残忍苛酷にして、恕すべき老車夫を懲罰し、憐むべき母と子を厳責したりし尽瘁を、讃歎するもの無きはいかん。

観念小説の代表作として位置づけられる『夜行巡査』は、その物語の内部に二つの気質の対立、即ち“仁愛対忠義”という相反するものの内的闘争を描いたものである¹²⁾。この二つが相互補完的に社会秩序と思しきものを維持している、つまり、浪漫主義文学に必須とされる作品の基盤要素の一つとなる「個人的、主情的」な思いやり、即ち“仁愛”と、“コンサバ思想”の連想を基軸としながら、諸々の現実的な出来事に対応することにより現前した規律正しい振る舞い、即ち“忠義”という対蹠的な主題のせめぎ合いがこの小説の主軸となっているのである。『夜行巡査』の趣旨や内容をより詳説すれば、凡そ次のようになる。

紀律や秩序を重んじ、機械のような人物として造形された巡査・八田義述が社会的には劣位に置かれる人力車の老車夫、悪天候の中、身の置き場のない母子に対し、温情のない忠義ぶる一面を見せている。しかしその一方で、庇護すべき恋仲のお香に対して無条件の家族愛を注ぎながらも、「三代崇る執念」からお香への悪意の返報を一方的に繰り返した、恰も「悪魔」の如き存在であった伯父を救助するため、「社会より荷える負債を消却せん」とする八田が独りよがりの正義感に駆られた挙句、「生命とともに愛を棄てぬ」というように、自ら命を絶つという“容赦なしの愛情表現”を示してもいるのである。

こうして、『夜行巡査』に織り込まれる上記の2大モチーフの内的対立の様相を並置することによって写実主義から自然主義へと展開されるにもかかわらず、それに伴う物語の基本構造の単線的な一類型とは異なる複線的な表現作法が看取される。そこから作者泉鏡花が「私は、自分の書いたものを、藝術として読者の目を煩はすからには、少くも其作品は読者を喜ばせ、読者を樂ませ、普通の人の感じ得ない感や、美しいところを感じさせなくてはならんと思ふ」¹³⁾と語るように、作中に世間一般で寛容と称されるような道徳律を捉えようとする立場に立ちつつも、同時にその道徳律を切断し、職務に対しての忠実義務、更にそれから派生した“忠誠心葛藤”とも言ふべき、“仁愛”/“忠義”のバウンダリーを問い直すよ

うな脱ジャンルの表現の内実、且つ枠組み的拘束を持たない「美しいところ」を感じさせることは想像に難くない。「読者を喜ばせ、読者を樂ませ」る時代倫理、そして超越論的視座から捉える「普通の人を感じ得ない」価値規範に思索をめぐらす泉鏡花は、常に創作過程において用いられる基本的な位相的概念、即ち本流に対する支流の位置づけというものの相対化、表裏一体の関係性の構築、更に感性与理性の渾融、浪漫と現実の並立・併存へという芸術至上主義的な発想に相即している。そして、「藝術」に立脚し、実作を通して独創性のある物語内容と物語世界を展開し、そこに、例えば、吉田昌志が「作者のまなざしの焦点が「光荣」や「便利」の方面、すなわち文明化や近代化をおしすすめるのとは反対の方向に向かって絞り込まれるようになる。江戸に対する憧憬もまた、それが滅びゆくである限りにおいて、鏡花の視線の先に浮かび上がってきたのである。」¹⁴⁾と指摘しているように、古往今來の近代人としての自身の価値を発見しようとしている。異常な潔癖症で知られた泉鏡花のその生涯を通じて紡ぎ出された浪漫と幻想の世界においては、現実的な一面(=「光荣」)と浪漫的な一面(=「便利」)をめぐる日常の中の思考が常に展開されている。こうした鏡花ならではの思考の独自性がパーフェクショニズムの流露とも言うべき純然たるものを追求するストイックな思想傾向の基礎になったと考えられよう。

芸術至上主義の影響下にある物語の作法としては、『夜行巡査』に見られる“容赦なしの愛情表現”“忠誠心葛藤”という2大モチーフの使用の他、社会性の強い『外科室』に当時の社会に浸透した常識的感覚判断や、生命主義的救済観を基軸とした生命尊重という健全な道徳的心情等を反映させるという傾向が見られる。その一方で、情愛が必ずしも遂げられるわけではない現実社会の過酷さ、残酷さに打ちのめされ、無条件的愛情希求という価値観でそれを割り切ることもせず、既成の人間関係や社会的に規定されている自分が脱却すべきあり方として「天なく、地なく、社会なく、全く人なきがごとくなりし」世界を希求することにネガティブな傾向があったようにも見受けられる。この二つのテーゼは『外科室』の中で繰り返し描かれるが、このように、健全な生命尊重/不健全な変形浪漫という重大なテーゼに創作の独自性が認められる点で更に物語を概観すると次のようになる。画家の「予」の視座から捉えた、担当医・高峰とその患者・伯爵夫人に纏わる悲劇的な結末に終わる悲恋物を想定しつつ、殉死志願者の如き伯爵夫人が自らの衝動的な非行行動を阻む世俗の理知的健全な行動規範や、「周囲によって相手が決められる婚姻のあり方」¹⁵⁾として定式化された人倫観念から脱し、自己犠牲の積極的止揚としての唯美主義的な愛情表現で現実的には到達出来ぬ浪漫的憧憬に没入しようとする不条理の主題がこの作品実践を通じて展開されている。「外科室の中央に据えられたる手術

台」から病難患者を救命することは「今にはじめぬことながら、ほとんど我国の上流社会全体の喜憂に関すべき、この大なる責任」である。しかしながら、伯爵夫人は「私はね、心に一つ秘密がある。麻酔剤は謔言を謂うと申すから、それが恐くってなりません、どうぞもう、眠らずにお療治が出来ないようなら、もうもう快らんでも可い、よして下さい。」と語り、社会的「大なる責任」に投企的に関わることから脱却しようとする一方、「意中の秘密を夢現の間に人に呟かむことを恐れ」る煩惱が生成してやまず、結局、自らの思いが伝わることはなく「死をもてこれを守ろうとする」ことになる。

貴船伯爵の奥方であり、上流貴族と見なされる伯爵夫人には、何かと言えば、「かよわげに、且つ気高く、清く、貴く、美わしき病者の俤を一目見るより、予は慄然として寒さを感じぬ」という恰もドラマシーンの新たな表現領域を切り開いたかのような先駆的な言葉で形容される存在として世間一般と対照的に理解され、そして周囲から重宝されるということが日常的に行われている。ただし、このような高嶺の花の如く近寄り難き貴婦人と称されるエレガントな女性の存在との共通性を単に強調するならば、作者泉鏡花の独自性ありきパティキュリズムへの接近を看過することに繋がると思われる。『外科室』に対する読解コードとしての旧来の伝統と現実社会の“整合性の保守”と、浪漫という名の“感情的知性”をいささか先走って言えば、この小説テキストは上述してきたような現実主義的な理性・合理性への志向と深く重なり合う性格を持ちつつも、同時にそうした志向とは真逆の、浪漫的思考による個性的個人の理想主義者気質が垣間見えるといった側面をも併せ持っているのである。

『外科室』に限らず、同様の異化の作法は『照葉狂言』¹⁶⁾にも仕掛けられ、主人公の被恋慕者は好意を寄せられる複数の恋慕者に対して示した、従来の価値観や倫理観に基づく合理的配慮や道徳規範と、それに対置した逃避的浪漫性を提示してみせたが、後者の“異色”情緒を漂わせる無責任の自由を配置しながらも、現実の読み手には多岐にわたる解釈も含めた多様な感受性が示されることになる。つまり、芸術系小説として位置づけられている『照葉狂言』においても単に親を亡くした孤児としての主人公・美少年貢が姉のような年頃の美貌のヒロイン二人（小雪と小親）に愛おしがられながら、生きてきたその成長記たるものを見るだけではさほど意味がないことは論を俟たないことである。この小説では、例えば「鞠唄」における阿銀/小銀の姉妹ネタを巡る悲惨物語、「狂言」におけるヒロイン・小親の社会的弱者である貢への献身的な庇護、「夜の辻」における国麿と貢との強弱真向勝負や、「井筒」における小親/貢をめぐる両者の正負感情の役割など、各登場人物の具体的な境遇設定について創作当時の社会的価値観や倫理的感受性が各パートのモチーフ構成の前提となっていることが認められる。し

かし、物語終盤の展開と結末は、主人公・貢の語りで進む視点が恰も読み手の期待を裏切るものであり、予期せぬ出来事との直面と苦渋の決断を示す戦略的挿話を挟み込む形で織りなされ、プロットの分節化を展開させていくのである。この回を簡単に整理すれば、凡そ以下のようになる。まず、

心太く惑いて脳の苦しきが、いずれか是なる、いずれか非なる。わが小親を売りにて養子の手より姉上を救い参らむか、はた姉上をさし置きて、小親とともに世を楽しく送らむか、いずれか是なる、いずれか非なる。あわれわれこの間に処していかにせむ…

と悩みもがいた貢が、相反する境遇のヒロイン二人から無償の愛を注がれながら「いずれか是なる、いずれか非なる」という、「是」を「非」と関係づける反語的接続句の繰り返しを通じて更なる疑問へと分析的思考が移行していくことになる。「あわれわれこの間に処していかにせむ」と呟いた貢が二人の女性に対し、重ねて提起したこの言葉の背後は既に「あわれ」の情調で染め上げられ、かつて小雪と小親に愛された客観的な事実全てが彼女らへの憐憫と悲哀に満ちた心的基調で覆われている。

そして、もはや外的対象を失えば、自我追及を伴うという、自らの心情表象に転化していく内面的な分裂が現れた状態で二者択一を迫られた貢は結局、難問に満たされた深い混迷の内にひたすら悲しい現実から脱却しようと、

襟を正して曰く、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この悲しさのそれをもて、救うことをなし得ざる姉上、姉上が楓のために陥りたまいしと聞く、その境遇に報い参らす。

と決意を胸に己の境遇の移転を望むことになる。「しらじらと立つ霧のなかより、麓の川見え、森の影見え、やがてわが小路ぞ見えたる。」とは、即ち「霧のなか」に向かいゆく中で、トレードオフという二律背反的關係、或いは文中の「苔深き墳墓の前に、桔梗やらむ、萩やらむ、月影薄き草の花のむら生いたるのみ」というディスクールが示しているように、「墳墓」「生いたる」といった、いわば彼女らの死/生を成り立たせる形式の束縛から「麓の川見え、森の影見え、やがてわが小路ぞ見えたる」という方向性が示唆される、あらゆる拘束から解放される現実逃避的な無責任な自由になるという意味での自己意識の顕現としてあると言えよう。

ここまで見てきたように、鏡花小説におけるモチーフ内モチーフで展開された物語のベクトル及びそのクライマックスは、例えば『夜行巡查』『外科室』のような社会性に富んだ小説群に見られた、恰も無機的社会に抗うかのような残虐性の自己犠牲、また『照葉狂言』の如き芸術系小説における現実性と人間性という枠組みには収ま

らない、消極的浪漫を題として仕掛ける対立図式が見て取れる。それらの鏡花作品の物語世界に共通する表現構成の軸をなす設定においては、まず、読者、或いは「一人称といわゆる語り手が絡んだ独特の文体が特徴の一つである」¹⁷⁾ 作中語り手、即ち語り手の機能を担う主人公、または従属主体化ともいふべき副次的作中人物を配置しながら、各作中人物の前方照応的な語りを前景化しているが、特にテキスト構造上、物語の終盤に当たる主要構造部から展開される物語中物語は看過できない。一つの時間軸で展開される物語が悲劇の主人公自身の個別の具体的な境遇を踏まえつつ進行していき、物語の終盤にかけては、その主人公が次第に厳しい現状への洞察に基づいた新天地移転を渴望することになり、更に自己中心性バイアスを多分に反映していると思わせるような不健全な思惑が語られた上で、ネガティブな異界という“自由”を求めるといった結末を迎える仕組みになっているのである。つまり、物語の本筋からの“脱線”に登場する数多の枠筋からなる、言わば補助枠組みで前景化される“外的現実”は、感性的な直観による消極的浪漫の展開に伴い、後景に退却していく。一方、主要構造部に設置される“外的現実”と相対化された消極的“哀愁浪漫”では、例えば背徳感溢れる“内的自由”、簡単に整理すれば、「生命とともに愛を棄てぬ」（『夜行巡查』）という“容赦なしの愛情表現”の提示傾向、や「死をもってこれを守ろうとする」（『外科室』）という自己犠牲の積極的止揚として耽美主義を追求する儂い浪漫的憧憬への心中吐露、更には独善的な主観で自己責任の自覚が欠如した、無謀且つ無責任な行動展開に言及するような言葉「いでさらば山を越えてわれ行かむ」（『照葉狂言』）といった内観的な記述が散見される。

以上を踏まえ、泉鏡花の社会シリーズ作品、わけても「愛の有無に関わらない社会制度としての婚姻の問題に鏡花の目が向けられている」¹⁸⁾ 問題作や芸術系小説ジャンルにおいてテキスト構造上、設置された“外的現実世界/内的浪漫風景”の分節化と真逆の視点による逆説的統合、及び背理的一致の問題が看取できた。注目すべきは、対照的な近代文学の二大思潮、即ち「ロマンチックであらうが、乃至自然主義であらうが」を内包と外延共にする物語内容全体の構造のモデル化を図った作者の創作意識である¹⁹⁾。それは、一方で前景化される外界の自然や事物、更に単なる時局的な話柄を伝統的、且つ現実的な出来事として明確に対象化する主人公の俯瞰的、客観的位置を示している。だが、主人公のその何ら変哲もない位置の初期設定が常に保持されているかと言えば、実はそうではない。他方では、物語が次第に大詰めに近づいていくにつれ、物語の分節化が進められていき、かつて人間関係や社会的に規定されてある自我を阻むあらゆる現実的な拘束から脱し、もはや他者との関係に拘泥しない自意識の行動に没入するという、言わば自我意識

の展開である。換言すれば、絶対的現実から他者を遠ざけるのが己の相対的現実の具現化である。

ドイツの哲学者・G・W・F・ヘーゲルの言葉に「理性的なものは現実的なものであり、現実的なものは理性的である。」というものがある。それにかかわる認識と軌を一にするものとして福田清人の「人と文学」において語ったものがあるが、その語った鏡花文学の位置づけは次の通りである。

鏡花世界という言葉がある。泉鏡花の文学の放つ独特の境地を意味する。神秘、幻想、艶美、脱俗、非合理といった浪漫的、超現実的境地である。一般的な現実と別の次元にある世界である。²⁰⁾

先にも触れたが、泉鏡花が実作の社会シリーズ作品や芸術系小説を通じて理性的であり、現実的でもある写実主義から自然主義へと向かい、近代的文芸思潮の更なる広まりを試みようとしたのは、単一の理性的・現実的な事象に対し、背反する「脱俗、非合理といった浪漫的、超現実的境地」を提示することで、「理性的、現実的」事象/「浪漫的、超現実的」境地を相対化する“近代の超克”を現実の読者に仕掛けていこうとしたからではあるまいか。いわば、異化の作法であると考えられる。理性、現実性、合理性だけでは既に読者の心が動かず、しかも一本調子で進行する物語の時系列・時空間に身を置かれた主人公が自主自立した己の解放を追い求めるという点でもはや「近代化」という小説ジャンルの新たな類型の必然的な成立をも示唆できるのではなからうか。そこで更に時局に即応した物語の登場人物の構成と主要作中人物の性格世界の設定状況によって現実の事象がどのように現前し、その帰結としてこれまで安定した主要作中人物の物語世界に対する限定的な視点が如何に転換されるのか、またその語り行為の位置関係は変化し、攪乱されてしまうのかを泉鏡花の「神秘、幻想」部類の小説を対象に次の節で検証してみる。

3、幻想・怪奇シリーズ作品における芸術性追求の実態

前節で論じたように、泉鏡花は自らの創作シリーズにおいて、あるがままの事実を前提としてその事実から乖離できず、あるがままに受け入れるという観点に立脚する同時代の写実主義と、それに通底する自然主義に支配される人間的なあらゆる作為や観念からの離脱を目指している。そしてまた、作中に意匠化した仮想的な物語世界の空想的な出来事を想定し、その世界に生きる現実の、尚且つ現実から脱却すべき存在としての主人公のあり方に改めて視線を向け、例えば松村友硯が「社会原理の拒絶を前提にしつつ葛藤・矛盾を作品世界に仮構し、最終的に反語の形で拒絶の正当性を主張する」²¹⁾と指摘しているように、「完全な藝術を作り上げる爲」の「拒絶の正

当性」を目指し、新たな異化の作法の獲得を多様に図っていく。

既に前節に挙げた福田の所説からもうかがえるように、泉鏡花のその「神秘、幻想、艶美、脱俗、非合理」への満ち溢れる思索は、例えば松村定孝が「泉鏡花は紅葉から受け継いだ物語性を墨守するところに、すぐれたロマンの創造を可能にした」²²⁾と述べていることから明らかな如く、師匠の尾崎紅葉との出会いが一つの重要な契機であったと言える。自説の「読者を喜ばせ、読者を樂ませ」と語った鏡花が自作の幻想や怪奇入りシリーズに「神秘、幻想、艶美、脱俗、非合理」を喚起させる理念的インセンティブ、または抽象度の高い作法への接近を志向したことは、人を樂しませる娯楽が最大の目的となる大衆小説の要素を多分に取り入れた擬古典主義者・尾崎紅葉の流れを受け継ぐ立場にあるものとして当然の結果であったとも言えるであろう。文芸評論家・東雅夫に「戦後日本における幻想文学の出発点」と位置付けられた三島由紀夫自らの評論エッセイ『小説とは何か』において「言語芸術においてこそ、われわれは、夢と現実、幻想と事実との、言語による完全な等質性に直面しうる」とあるが、「夢と現実、幻想と事実」を起源とする対立図式に目を向けることの重要性を逸早く訴えたのが泉鏡花であろう。鏡花が

私は前に何の主義に依らうと、その作品さへ勝れて居れば可いと言った。醜を書いても差支へ無いと言った。然し醜を只醜としてのみ書くのなら、それは無価値だと言ひたい、醜を通して更に力ある何者かに觸れたいと云ふのは私の希望である。(中略) 詮ずる所、私は主義も何もあつたものでは無い。藝術家の行方は理論では無い、創作だ。(中略) 重ねて言ふ、自然主義も好し、ロマンチックも悪くは無い、表象主義でも無論構はぬ、要は只渾然たる作を得たい事だ、完全なる作品に接したい事である。²³⁾

とするとところから示唆されるように、彼の、特に主観的創造作用を主眼に置くべき「藝術家」に対する認識は、人間の生得的モジュールとしての自己探求、生来持つ直感力や感受性、更に独自の世界観といった、個人の個性そのもののベースとなる諸性質の独特な表象による主観主義的な自己実現において人間性のありのままに飾り気のない表現に向かうといった意味での自然主義とはそもそも異質なモノであるということは明白である。前節の検討では触れなかったが、鏡花は己の小品群、中でも社会シリーズ作品を通して目指そうとしている「渾然たる作」「完全なる作品」そして「完全な藝術」を、例えば大岡信が

超現実と現実とを人間の解放に絶えず結びつける思想、このいかにも抽象的にしか聞きとれない概念、永遠の革命にしか通じないように見える理念の具現こそが問題なのである。²⁴⁾

と述べているように、現実にも悩み苦しむ親しい者のために超現実へ没入するという、言わば犠牲の死を遂げることによって「人間の解放」を求める物語の主人公を通し、自らの観念的な思索世界にまで深く入り込む「永遠の革命」の現象体として捉えていると考えられる。そこには超常現象や、不思議で不気味さの感覚が伴う怪奇と心中の憂悶を織り交ぜた、究極の界面で生じた出来事も内包されており、現実の自然とそれを超越する一種の絶対的現実、言わば超現実の世界とは「永遠の革命」であるということにおいて通底しているのである。

泉鏡花の超自然的なモチーフを扱う作品群の中で幻想・怪奇小説の金字塔と称されるほどの、既に彼の代表作となり、「三重の入れ子型構造をもっている」²⁵⁾『高野聖』では、現実の自然と超現実の世界の境界線²⁶⁾を視覚、或いは共感覚を通じて鏡花独特の異化作法、及び彼本来のあるべきダイズムから派生した神秘思想に接近する意匠表現が、例えば次のように呈されている。

もう所詮叶わぬと思ったなり、これはこの山の霊であろうと考えて、杖を棄てて膝を曲げ、じりじりする地に両手をついて、(誠に済みませぬがお通しなすって下さりまし、成たけお午睡の邪魔になりませぬように密と通行いたします。(中略))と我折れしみじみと頼んで額を上げるとざっといって凄じい音で。心持余程の大蛇と思った、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、恐毛を震って立竦むと涼しさが身に染みて、気が付くと山風よ。この折から聞えはじめたのは咲という山彦に伝わる響、ちょ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。何しろ山靈感応あったか、蛇は見えなくなり暑さも凌ぎよくなったので、気も勇み足も捗取ったが、程なく急に風が冷たくなった理由を会得することが出来た。
…(7)

説教師として名高い高野山の旅僧こと六明寺の上人宗朝が飛驒の山越えを敢行した際に遭遇した未曾有の体験を主人公の要望に応じて語って聞かせるというのが『高野聖』の粗筋である。上記に示された場面描写の前景部は、「難儀さも、蛇も、毛虫も、鳥の卵も、草いきれも、記してある筈はない」という、手元の地図に詳細な情報が表示されていないとてつもない境遇に苦悩を抱える旅僧が信州への旧道で目にした己の相対的現実や、あくまでも怪異の権化とされる諸多の自然動植物、中でも蛇を好ましくないものとして絶望に思いを馳せ、更には自分の抛り所のなさに途方に暮れる姿が浮き彫りになるのである。その煩悶ゆえに、「これはこの山の霊であろうと考えて」いる宗朝は、異次元空間の存在を含む擬人化対象にまでも希う思いが募るのである。また、自らの諸感覚を働かせ、体験を通した自然現象を対象にする場合も、

例えば「余程の大蛇」に焦点が置かれる「山嵐」の流動という展開が織り込まれ、尚且つ、変容が加えられることによって「温気で蒸殺されるばかりじゃ」から触発された「涼しさ」への渴望が生み出す極めて直感的であり、焦心苦慮とした心境を鎮静化するための絶好の支持体を前方照応的に捉えている。「何しろ山霊感応あったか」と語らせたのは、蛇などに対する苦手意識を積極的に克服し、更に「山の霊」のような超越的存在に対する「永遠の革命」の革命原理へと昇華することを切実に希求する姿勢というよりも、むしろ万事穏やかに進めたことを幻想的に擬えられた光景と見なす眼差しであると考えられる。

また、不愉快極まりない蛇騒動への語りを受け継いだ宗朝は、現実の自然への譲歩の中で山間部の住居がない旧道を更に辿り続け、今度は日の当たらぬ森の中に生息する蛭の大群に襲撃されるという恰も悪夢かと思われるような想定外の出来事に遭遇した際、次のように考えている。

およそ人間が減びるのは、地球の薄皮が破れて空から火が降るのでもなければ、大海が押被さるのでもない、飛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。

至る所に横行する「筋の黒い虫」、即ち蛭に支配された自然界では「人間が減びる」、「それが代がわりの世界」になるという、理知でも自意識でもなく感性自体で象徴的に捉える宗朝は、相変わらず相対的な現実を見守り続ける立場にあると言える²⁷⁾。上の事象叙述からも看取されるように、意識の中では何一つ主張しようとはしない、ただ波瀾に満ちた悲運としか言いようのない心的基調で覆われた宗朝のその主観の表出が自らの無力さを痛感しているといったことを端的に物語っているのである。そして、「既に目も眩んで倒れそうになると、禍はこの辺りが絶頂であった」といった言葉は単なる苦悩の表象ではなく、死が迫りつつあるという意識の体験としてあると言える。この幻視によって幻想的に書かれる記述が対自様体から対他様態へと向かう「知死期に近いた」世界の表現化であることには消極が遍満される。つまり、蛭に攪乱された自然界の事物は宗朝の心境表象として転化を遂げたことは消極であると捉えられる。そしてまた、その後の一連の流れを記述する内容も宗朝の予期を裏切る消極的事象の統一的なトーンに関わっている。「助かるまい、ここで取殺される因縁らしい」ことを明瞭に指し示しているように、死の虚構性も無視できなくなる現実としての野垂れ死にの覚悟と態度を窺わせる言葉が加わることで、上記の蛇騒動以上に観念的・ネガティブな情動を呼び起こさせる。ここで不気味さが漂う恐怖と絶望感とに縁取られた宗朝自身の自覚そのもの、およびその生と死で揺れる心の葛藤が読み取れるのではあるまい

か。次に、「どの道死ぬるものなら一足でも前へ進んで、世間の者が夢にも知らぬ血と泥の大沼の片端でも見ておこうと、そう覚悟が決まっ」た宗朝は、いつか彼岸に渡るかもしれないと直覚した、言わば生死の臨界に触れるような地点で強度の絶望感を味わいつつも、抑えられない未知の世界への好奇心を胸に陰と陽が交錯する数奇な運命に翻弄される柔らかな命の延命・救命の可能性を見出すことまでを目指そうとしている。上人は、飛驒から信州に辿り着くのが修行の最終的な目標であることを放棄しないまま、能動的な生存意志の回復により、「代がわりの世界」から拘束された地点で期せずして「隧道を抜けたように、遙に一輪のかすれた月を拜んだ」のである。思わず出てきた「月」は、そこに目をやる宗朝の視線によって「生」を連想させるもの²⁸⁾と化し、生きること自体が目標達成に向けての貫くべき信念であると見なされる。このように、『高野聖』では、留意すべきは、上人宗朝の生に深く繋がる展開に関連があると思われる「月」、または「お命も冥加なくらい」⁽¹⁵⁾といった如く、神仏との共存関係から派生した神仏習合の思想と強く結びついた超自然的な事象の表現であると言える修辞を伏線として仕掛けることに重点を置く表現構成が垣間見えるということである。売薬を救助するため、旧道を逡巡せずに断行した宗朝が、目の当たりにした諸々の超現実的事象が消極的なものと意味づけられる。同時に、生の希望を与える媒介者として捨象化される「月」の返照や「冥加」の恩恵などの浪漫的な自然表象によって彼岸までの僅かな距離から決定的に転脱でき、宗朝の生きる姿勢に積極性が付与されている点を見落としてはならない。

生の表象に特化した超自然的な存在の布置により、積極性ゆえの延命を成り立たせることのフェードが肯定的な自己像と否定的な環境との比例関係において意味作用を果たしていくという対概念の逆説的統合が鏡花文学におけるパラダイムの相対化を考える上で重要となってくる。こういった水面下の力学の機能を最大限に発揮する役回りを担う「表象」の領域を対象とした、言わば時空反転対称性表現が『高野聖』に仕掛けられていることが明らかになったが、泉鏡花の幻想怪奇小説の系列の中に、例えば

現実を次々に夢化してゆく鏡花のこの小説の方法は、鏡花自身の意志の関わりをこえて、おそらく一種の狂気とも名づけなければおさまらぬほどの、芸能様式への強い衝動に支えられている。²⁹⁾

と評されるほど、「一種の狂気」が生み出した傑作『春昼』及びその続編である『春昼後刻』でも流れてきた物語中の安定した局面の中の不安定な世情における殉死者らしき作中人物に複雑に纏わりつく切ない悲恋に他ならないドラマチックな表現が挿入されている。そこには男女関係の割り切れない複雑さを象徴するモチーフが描かれ、その男女双方の表裏関係の表現機構としての一連の表象

のディスクールを形成する記号「○△□」が夢想的、且つ幻想的な現象の写実として仕掛けられ、殉死者の定かに語りえない内面のあり方を照らし出すという隠喩的意味作用が付与されている。

『春昼』『春昼後刻』における、例えば上記でも触れた、テキスト内の意図的に分節化された記述は、主人公の「散策子」が感じ考える自身の身の回りで生じたことを、ヒト・モノ・コトに触発されつつ、複合的過去への繰り返り言や現実からの逃避などを回想的に語るという言辞ではない。これら『春昼』『春昼後刻』は、『高野聖』同様に、あくまでも当て所もなく漫ろ歩く主人公とその主人公とは縁もゆかりもない他人（山寺の住職）との邂逅によって主人公はその他人から、恰も申し合わせ相果てたように心中したと思しき男女の登場人物に纏わる摩訶不思議な話を一方的に語られるという物語中物語の仕掛けを物語の核心に据えて構築された作品なのである。³⁰⁾

返子の町を散策中に出くわした岩殿寺の出家から「散策子」への語り掛けの内実を詳細に辿るには、稿を改める必要があるため、紙幅の都合上割愛するが、ここでは本稿の議論で取り扱う問題圏、即ちパラダイム相対化/統合化という範囲で検討する。出家が「散策子」に語って聞かせた心中事件と想定される顕在的な物語の残酷な事実は、その時間的前後関係及び関連如何に至り、男女間のなんら因縁のある関係が結ばれているわけではないように思考・認識されている。つまり、庵室の客の男とその一目惚れから始まる運命的な横恋慕の対象者、即ち玉浦みをとの関係は、言わば『外科室』における“担当医・高峰/患者・伯爵夫人”の如く、他者と共有し得ぬ当事者同士にしか分からない秘事のあることが示唆されない不明確な曖昧性を持つ関係が構築されていると言えよう。そしてまた、最後に客の男と玉浦みをが背後に希望の見えぬ未来と漠然とした不安の同一化による不可解な出来事の謎を残したまま、一連のやり取りの帰結として悲劇的な結末を迎える展開が繰り返し織り込まれるのも『外科室』とモチーフ的にはほぼ同一系統であり、それは現実的な逃避先としての彼岸へ没入的に投入することを通じて浮かび上がらせる無責任な自由といった消極的“哀愁浪漫”を具現化したものとみなすことができる。このテキスト内テキストのプロット設定と構図決めも鏡花文学に見られる現実的宿命的なジレンマの系譜の中に、特に悲劇的（ドラマチック）ゴシックロマンが醸し出す文学的な効果を、「藝術本来の目的を遺憾無く果たす爲に、技巧の爲に骨も折れば、技巧を重じもするのだ。」³¹⁾という作者の感興が語られる創作の究極芸術のイメージと合わせてみれば、方法的自覚を深めていく創作者・泉鏡花にして可能になる営為であることが理解できる。

このように、『春昼』『春昼後刻』では現存と幻想、また自然と浪漫との両立・併用を図りながら、自覚的な折

り合いの中に相反する両命題が意識的にせよ、無意識的にせよ、重層化された複雑怪奇な図式が繰り返されている。ただし、作中においては脱慣習的な表現上の試みもなされ、この一点だけに作者は総力を傾注している観がある。即ち、己の思い入れを込めた心内象徴という一定の方向性を持つ記号、またはペダンチズムが含蓄された和歌や漢詩を通路とした男女相互の漠然と立ち現れてくる関係、不可視な感情の伝達が多面的に描出された悲恋の形象化表現を消極的“哀愁浪漫”の核に据えて試みているということである。具体的にはまず、「○△□」という絵記号は、「この円いのが海、この三角が山、この四角いのが田圃だ」（『春昼後刻』三十三）というように、記号の形と自然田園の形象を組み合わせるインプレッションニズ的な表現、また「○い顔にして、□い胴にして△に坐っている、今戸焼の姉様だと思えばそれでも可うございます、袴を穿いた殿様だと思えばそれでも可いでしょう。」というように、トポロジック的発想から自然に誘発されてくる対他的な想像を掻き立てる被投性的な表現によって、ロマンに満ちた色彩を帯び、また視覚的な効果をもたらしている。

次に、当事者男女の心中や人知れぬ紐帯の中に纏わる不透明な事柄への意味的表象からは、「寒入罽毼殿影昏、彩鸞簾額著霜痕。」（訳：夜更け過ぎに寒気が格子扉を抜けて入り込み、御殿は暗闇に包まれているが、貴方の情愛を象徴する鸞鳥が施された御簾はまばゆく光を放っている。『春昼』十七）や「君とまたみるめおひせば四方の海の水の底をもかつき見てまし」（『春昼後刻』三十四）といった、男女相思相愛の認識を、読者の個性や感性も反映され得る要素を持つ詩歌の表現を通じて示す脱構築的痕跡読解が浮かび上がってくる。恋愛対象への叶わぬ恋ゆえに、苦悩する両想いの男女それぞれの愛の告白を、過去/既存の現実的な意味から切断された新たな時代の中に詩歌という形式で表出することを考案した原初的な営みであり、例えば「鏡花の文学は自然派の最も排撃する架空・虚構・幻想の上にその地盤を持ち、上田秋成の神秘性、曲亭馬琴の伝奇性を色濃く受け継いでいる。」³²⁾という指摘のように、当時まだ成り立ち期にあった日本自然主義文学の思潮、特にその慣習的表現の座標軸から外された新たな芸術の創造に繋がる「神秘性」「伝奇性」を帯びた文学的営為であったということは否めないであろう。つまり、『春昼』『春昼後刻』は、鏡花文学の独自性やオリジナリティ生成と連携しながら価値付けられているということである。

このように、外的な視覚情報から内的な表象のイメージ投影へと転移させていくという力学の働きを持つ記号や詩歌は、それまで進行してきた枠物語の語りの中に明確に言語化された説明や情報が付与されない他者（出家、「散策子」および読者）をその力学圏内に引きずり込みながら、そこに仕掛けられた消極的“哀愁浪漫”というテ

クストの内在的なモチーフを背後から提示すると同時に、男女をめぐる相互関係の内実を間接的かつ濃密にほめかす理解のコードとして他者と共有しているのである。金井美恵子は「不可視でありながら、不可視ゆえに作品の現実として見えてくる夢の視覚として、鏡花の作品世界は存在する」³³⁾と指摘している。大筋では首肯すべき見解と思われるが、本稿の趣旨に照らし、且つ、氏の所説に加え注目したいのは、物語空間において作者が外在化した可視の「作品の現実」とは差異化された不可視の「夢の視覚として」の浪漫を内在的に成り立たせるという次元の異なる命題相対化の表現形式を軸に据え考えるならば、『春昼』『春昼後刻』とは記号や詩歌などの方法的な試行による痕跡読解の通路を通じて、作中の虚構内現実に対する報復という形の相次ぐ殉死を遂行する“哀愁浪漫”で枠物語が終焉するといった、この既に事前的に存在する作者泉鏡花独自の観念として措定される“現実対浪漫”という図式をテキストの中に取り入れることは当時としては認めないものであったことは注目するに値するところであり、「芸術上の一つのイズムに忠実すぎてその純粋性が抽象性にまで達すれば、その作品は死物である。二流以下の作品の方がしばしば或るイズムの純粋見本の観を呈する」³⁴⁾ 明治、ひいては近代文学の表現史上の新たな定位を試みるテキストということにもなろう。このようにして、現実（理性）と浪漫（感性）との過不足がないよう良きバランスに向けて「渾然たる作」「完全なる作品」、そして「完全な藝術」の作品化へと至り着いた時、『高野聖』や『春昼』『春昼後刻』などのような、一貫した創作意図で形作られる幻想・怪奇シリーズの表現機構は、言わば各文芸思潮の特質を集約した多角的な観点から取り組み、更に近代の思想的な超克の境に至る道筋を捉えた“命題越境型テキスト”となり得るのである。

4、おわりに

柄谷行人（2005）は思想の形成、およびその性質について次のように述べている。

「思想」は全く個人の内部においてのみ問われるので、現実的諸勢力関係によるのではない。もし現実的諸勢力関係が働きかけるとすれば、それは各個人がどれだけ現実の中で相対化に耐えられるかという形でのみ迫るのである。自己検証を最初から持たぬ思想は、意識されると否とに拘らず、「転向」に追い込まれるが、実はそれは思想的にみて不毛なものだ。³⁵⁾

オリジナリティのある「思想」というものが、氏が述べているように、時勢に左右されない「全く個人の内部においてのみ」形成される独自のものであると考えれば、確かに、文学理念と創作表現において明治40年前

後の文学界を席卷した自然主義のその自然という現実を映す様式化された表現のマンネリズムに陥ち込むことになかった一人の文壇エトランゼ、泉鏡花の「現実的諸勢力関係」に振り回されず、「現実の中で相対化に耐えられる」独自性を持った文学にもエクレクティシズムへの志向が高まっていたことが本稿のこれまでの検討において明らかになった。

鏡花文学は、文壇によって「観念小説」と呼ばれ、確固たる地位を築いた『夜行巡査』や『外科室』のように、“忠義型”“道徳的規範”といった過度に肯定的なバイアスを示すテキストシリーズ、また、『照葉狂言』の如く社会的現実と排他的な人間のエゴという枠組みを介した消極的浪漫の造形性を追求する芸術系小説といったように、自然主義の下で理想化される倫理的な価値観と、作者の文学的イデオロギーのパラダイム変換によって生じた、それとは相反するような仮想の精神的な価値観、即ち、全く異質のもの、対立するものを併存させている。そして、テキストにおけるモチーフ内モチーフで展開される“哀愁浪漫”とでも言うべき不健全な疑似恋愛関係が描き出されているが、そこからは、背徳のねじれ問題、また“忠誠心葛藤”とでも呼ぶべき正義感に駆られた結果の容赦なき愛情表現としての自己犠牲という行為と美德との関わりなど、いくつかの倫理的問題が浮かび上がってきているのである。

枠物語が織り上げられていくに伴い、相思相愛の男女における当然の成り行きを読み手に期待させていくが、想いと宿命的な現実の落差の中を生きる男女は、結果、現実の不条理さに対する何らの説明も施されない状態で不可解な行動を取ることとなり、その行動が示す異常な事態は隠蔽されたままテキストは幕を下ろす。別言すれば、道徳的葛藤、倫理的ジレンマに苛まれる男女の遂げた死や、繰り返される現実逃避といった無責任極まりない自由への欲望に主眼が置かれた枠物語は、実現可能な相対的・否定的な理想や到達不可能な超越的・究極的な夢が無定形の現実によって打ち碎かれるという方向へと展開されていくのである。思い通りに願いを叶えられない男女は自閉的な内面世界で自己完結するばかりであり、苦渋の選択を迫られることになるが、その時の思いたるやいかばかりであったことか。無力感、絶望感に満ちたものであったらう。

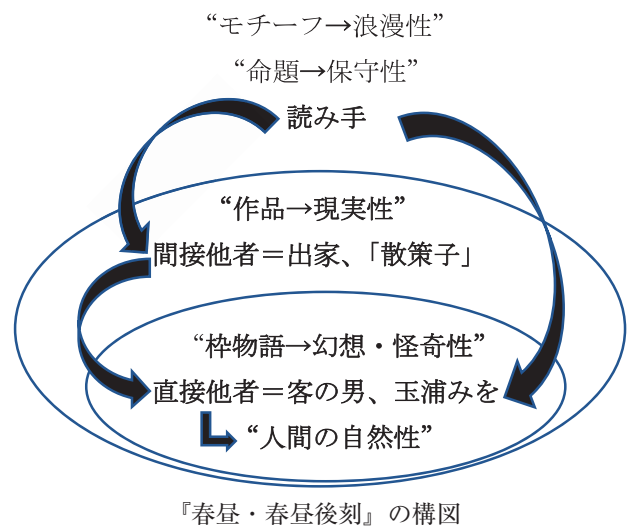
また、超自然的なモチーフを扱う幻想・怪奇ジャンルの小説、中でも代表作とされる『高野聖』における枠物語は、自然風景との調和を図ることなく、日常的な諸現象を驚くべき事柄として異化した鮮明、且つ多量の自然動植物の提示を含めた超常現象の次元で生死の境界を彷徨う実存的虚無感を成立させると共に、花鳥風月を「延命」、つまり「生」の表象に特化した超自然的な存在として情緒的な自然観を成り立たせようとする複数の視点から展開される、いわゆる虚実皮膜のパフォーマンスイ

ティであると言ってよからう。

『高野聖』に続く幻想・怪奇小説の系譜に列なるものと捉えられる『春昼・春昼後刻』においては、創作モチーフ的には『外科室』に伍することから、一生命の人が順守すべきモラルと自らの倫理観に基づく愛情至上主義が併存するという二律背反のジレンマ、言わば社会的倫理と個人的価値観との“対立”という主題へと枠物語が収斂されていくテキストのあり方である。既に触れてきたように、次の『春昼・春昼後刻』の構図にも示している、作中における、読み手を視点とした所謂“間接他者”(=出家、「散策子」)、また読み手および“間接他者”を視点とした所謂“直接他者”(=客の男、玉浦みを)について、“間接他者”は、「○△□」という隠喩的意味を持つ絵記号や、和歌、漢詩といった高次元の世界を彷彿とさせる言語記号の読解作業を通じて、それらの統括的な役割を担う視覚記号に託された“直接他者”の内的、且つ哀愁的浪漫風景を出来る限り追込み、“仮想=現実”という状況を解明しようとしている。こうした“直接他者”を抽象的/限定的把握に傾かせる非言語的/言語的な視覚記号とは、約言すれば、“直接他者”がモラルや、それを現実を支える道徳律に基づく固定観念を拒み、誰にも打ち明けられることの出来ない自己の内面を託すものであるが、そういったことを想定して構成したり、華麗なる詩・歌へのオマージュを綴ったりする一つの仕掛けであるということが出来る。無論、視覚記号に隠された作者の意図も読み解く必要があるが、それは言うまでもなく、何らかの物語的事実について視覚記号から誘発されてくる何かしらの問題事象の原因となっている事象が何であるのかを読み手に想像、および推理させようとしているといったことだけではない。また、視覚記号からもたらされる印象効果も“直接他者”の言動や中心的な話題に関しては、深く印象付けられるものの、一部引用といった射程範囲の狭さは枠物語の全体像を捉え難くさせており、実態解明の視座から読み手の更なる想像を促さずにはおかない。むしろ、現実に存在するありのまま主義への執着から離れた、徹頭徹尾貫き通してきた仮想のものに文学的・美的な効果を与える柔軟な表現こそを志向しているのである。

泉鏡花の創作意識といった、テキスト、中でも枠物語からあまり注目されることのない「現実的諸勢力関係」との「相対化」を図る認識も、あくまで自身を規定し、また自ら希求する「渾然たる作品」「完全なる作品」そして「完全な藝術」のための、自然主義的な事柄を単純化・類型化する表現様式に対する、「**「転向」に追い込まれる**」独自の美意識や価値観を正当化する表現作法として導入されているものに他ならない。「ロマンチックであらうが、乃至自然主義であらうが、」「作をする時に何主義に依つて描かうと思つた事は無い」ことを強調した鏡花がベクルトの違う二つの文芸思潮を何らかの表現形式に

よって密接に関連させるという自己表現に独自性は認められないかもしれない。ただ、これまで縷々述べてきたように、本稿の命題要素である「文芸思潮パラダイムからの相対と統合」についての議論が全体として示す指向性の中でその論理及びメカニズムが示されたというのは極めて興味深いことである。確かに、突飛な議論や脱ジャンルの創作表現は、文壇の主流を占めた自然主義とは必ずしも合致しないが、鏡花文学の特質について強いて集約して示すならば、例えば勝本清一郎が「真の芸術作品は生きものがそうであるように、純粹な抽象的存在ではありえない。複雑な性格、幾つもの側面を持たざるを得ない」³⁶⁾と指摘している如く、その特質を左右する不可分にして不可欠の共通のファクターとして“モチーフの浪漫性”、“命題の保守性”、“作品の現実性”、“物語の幻想性・怪奇性”、更に個々の人間の自然本性としてのフュシス、即ち“人間の自然性”を挙げることができ、それらが構成する「完全な藝術」の境地とも言うべき文学的・美的次元へと昇華させようとする態度に終始していることも柔軟な表現志向と照応するものであると考えられる。



参考文献

- 泉鏡花 (1966) 『泉鏡花集 明治文學全集 21』 筑摩書房
 (1996) 『泉鏡花集成 1～14』 筑摩書房
 (2001) 『明治の文学 第8巻 泉鏡花』 筑摩書房
 (2002) 『泉鏡花集 新日本古典文学大系 明治編 20』 岩波書店
 大岡信 (1965) 『超現実と抒情』 晶文社
 尾崎紅葉／泉鏡花 (1970) 『日本文学全集 2 尾崎紅葉／泉鏡花集』 筑摩書房
 片岡良一 (1967) 『浪漫主義文学研究』 法政大学出版局
 小原彩 (2013) 『「高野聖」研究—泉鏡花作品の幻想性—』 『日本文学ノート 第四十八号』 宮城学院女子大学日本文学会
 勝本清一郎 (1980) 『近代文学ノート 4』 みすず書房

- 金井美恵子 (1970) 「視線に響く言葉」『日本近代文学大系 第7巻 泉鏡花集』角川書店
- 亀岡泰子 (1993) 「文学における都：泉鏡花「夜行巡查」註文帳」にふれつつ『岐阜大学国語国文学 vol. 21』岐阜大学教育学部
- 柄谷行人 (2004) 『思想はいかに可能か』インスクリプト
- 木村洋子 (1981) 「泉鏡花「歌行燈」論」『語文論叢 第9号』千葉大学文学部日本文化学会
- 黄旭暉 (2016) 「夏目漱石のパラドキシカルな浪漫観の構造」『日本語日本文学 第四十五輯』台湾輔仁大学
- 越野格 (1980) 「泉鏡花論」『北海道大学文学部紀要、28(2)』
- 笹淵友一 (1958) 『浪漫主義文学の誕生』明治書院
- 佐藤春夫 (1999) 「日本精神」『定本 佐藤春夫全集 第31巻』臨川書店
- 四方田犬彦 (2001) 「解説 鏡花、新派、日本映画」『明治の文学 第8巻』筑摩書房
- 鈴木啓子 (2012) 「泉鏡花の洪水幻想—「高野聖」「龍潭譚」など—」『城西国際大学日本研究センター紀要 7号』
- 相馬庸郎 (1981) 『日本自然主義再考』八木書店
- 千葉俊二/坪内祐三 (2003) 『日本近代文学評論選 明治・大正篇』岩波書店
- 日本文学研究資料刊行会 (1975) 『自然主義文学』有精堂
- 福田清人 (1970) 「人と文学」『尾崎紅葉・泉鏡花集2日本文学全集』筑摩書房
- 松村定孝 (1970) 「泉鏡花集解説」『日本近代文学大系 第7巻 泉鏡花集』角川書店
- 松村友硯 (1990) 「明治二十年代末の鏡花文学」『国語と国文学』
- 福原恵美子 (1990) 「泉鏡花『高野聖』論—異界の二面性を中心に—」『国文研究 第36号』熊本県立大学学術リポジトリ
- 峯村至津子 (2021) 「泉鏡花「愛と婚姻の再検討」」『女子大國文 169巻』京都女子大学国文学会
- 宮内淳子/福島理子 (2014) 「泉鏡花『春昼』論—花をめぐる付合的発想について—」『帝塚山学院大学研究論集 第49集』
- 森英一 (1982) 「作家・泉鏡花の誕生—明治三十年代文学研究の二三」『金沢大学教育学部紀要 (社会科学・人文科学編) 第31号』
- 吉田昌志 (2002) 「解説『琵琶伝』『照葉狂言』『辰巳巷談』」『泉鏡花集 新日本古典文学大系 明治編20』所収、岩波書店
- (2011) 「泉鏡花「照葉狂言」縁起：巖谷小波、高濱虚子のことなど」『金沢大学日中無形文化遺産プロジェクト報告書 10巻』金沢大学人間社会研究域
- 吉田精一 (1943) 『近代日本浪漫主義研究』東京修文館
- (1955) 『自然主義の研究 上巻』東京堂出版
- 5) 『自然主義の研究 上巻』、東京堂出版、1955、P. 3
- 4) 「解説 鏡花、新派、日本映画」『明治の文学 第8巻』所収、筑摩書房、2001、P. 409
- 5) 「人と文学」『尾崎紅葉・泉鏡花集2日本文学全集』所収、筑摩書房、1970、P. 460
- 6) 『近代文学ノート4』、みすず書房、1980、P. 19
- 7) 四方田犬彦「解説 鏡花、新派、日本映画」『明治の文学 第8巻』所収、筑摩書房、P. 408
- 8) 『近代日本浪漫主義研究』、東京修文館、1943、P. 157
- 9) 時代思潮に関連する議論をめぐって、例えば吉田精一は自らの論において「鏡花は、柳浪が好んで描いた家族制度や、眉山の題材とした恋愛にもとづかぬ結婚に対する憎悪を、「婦系図」(四十年)や「卵塔場の天女」(昭和二年)などに描き、(中略)彼の文学にしばしば近代以前の古さを感じさせる。ことに修飾の多い美文調の表現と、非現実的な誇張とは、のちの自然主義の作家のもつとも敵視し、反抗しようとした三十年代文学の筆頭となつたのである。」(前掲『自然主義の研究 上巻』P. 73)と語っているように、泉鏡花の置かれた時代の思潮統合問題への言及は何もなされていないものの、伝統的家庭制度やマンネリ化恋愛結婚としての古典浪漫型と、非現実的、且つ創造的な恋愛結婚を否定する即物的な態度としての自然主義型とを区別し、飾り重視の「嗜虐」や「幻想」の観念を背負う泉鏡花を古典浪漫型に当たるものとしている。また、片岡良一の論では、人を知性的と見なす自然主義に比し、新たな人としてのあるべき姿を希求するものは「新理想主義」に当たるとした上で、自然主義に懐疑的な立場を取る泉鏡花の如き浪漫主義者を批判し、「鏡花が、いかにもはっきりした浪漫主義者らしい感じ方を持っているのであることは、極めて明瞭なのであり(中略)、そういう浪漫主義の或る意味では安易に過ぎる自己(人間)肯定に対して、知的な反省が生まれたところに、後の自然主義文学成立の一契機があったので、だからこそそれは、自己(人間)吟味を一つの主要な特質として、そこから人間再建を目ざして立上る新理想主義への転機としての過程を、不十分ながらもせよたどることになったのである。」(『浪漫主義文学研究』、法政大学出版局、1967、PP. 341~348)としている。
- 10) 明治期の主要な文学思潮に対し、冷ややかな態度で否定的な発言を行った作家には泉鏡花の他、異端者たらざるを得なかった作家夏目漱石もいるが、漱石は「自分は自分であるという信念を持ってゐる。さうして自分が自分である以上は、自然派でなからうが、象徴派でなからうが、乃至ネオの附く浪漫派でなからうが全く構はない積である」と宣言している。漱石の時代思潮に対する現実認識に関し、自らの孤高意識に陥った中において如何に文学的自己を形成しようとしたかについては、拙稿「夏目漱石のパラドキシカルな浪漫観の構造」(『日本語日本

注

- 1) 『浪漫主義文学の誕生』、明治書院、1958、P. 843。
- 2) 明治期のフランス自然主義文学の受容ぶり及び両者の性格については、例えば勝本清一郎が次に評しているように、明治時代の場合は外来フランス自然主義文学を鵜呑みにはせず、創作の対象範囲を主に都会地域に絞るフランス自然主義文学に対し、農村的自然環境豊かな地で活

- 文學 第四十五輯」、台湾輔仁大学日本語文學系、2016、PP.59~78)を参照されたい。
- 11) 「ロマンチックと自然主義」『泉鏡花集 明治文學全集 21』所収、筑摩書房、1966、P.350
 - 12) 観念小説と呼ばれる『夜行巡査』は既に次の指摘もあるように、主要登場人物の設定にも生真面目で律儀なはずの実体的存在ではなく、一種の観念的存在としてなされているとひとまずは言える。「鏡花の『夜行巡査』(明28・4)での主人公八田義延の性格は義務観念に取り憑かれたデモーニッシュな人格設定とされ、そのカリカチュアライズされた非現実性が観念小説という呼称をこの小説に対して与える結果になったというのが現在の文学史的な定説だろう。」(亀岡泰子「文学における都：泉鏡花『夜行巡査』」『註文帳』にふれつつ『岐阜大学国語国文学 vol.21』所収、岐阜大学教育学部、1993、PP.71~72)。しかし、時代思潮の転換点に、相対する思潮主流/支流を統合する可能性を問うところにおいて人物の性格が必ずしも一様一律ではないにせよ、予想される「仁なりと称せり」主人公八田義延のあり方ともどこか異なるずれた所のある「社会より荷える負債を消却せん」とする警官として殊更に形象化されている。
 - 13) 同注11。
 - 14) 「解説『琵琶伝』『照葉狂言』『辰巳巷談』」『泉鏡花集 新日本古典文学大系 明治編20』所収、岩波書店、2002、PP.477~78、
 - 15) 峯村至津子「泉鏡花『愛と婚姻の再検討』」『女子大國文 169巻』所収、京都女子大学国文学会、2021、P.9
 - 16) 吉田昌志は、「泉鏡花作の『照葉狂言』(初出『読売新聞』明29・11・14-12・23。初刊春陽堂、明33・4・27)は、その生涯を通じて連綿と書き続けられた『能楽もの』の嚆矢であるとともに、能楽という伝統芸能のうち、すでに廃滅してしまった芸能(今様能狂言)を題材とする唯一の作品である点において、格別の位置を占める」(『泉鏡花『照葉狂言』縁起：巖谷小波、高濱虚子のことなど』『金沢大学日中無形文化遺産プロジェクト報告書 10巻』所収、金沢大学人間社会研究域、2011、P.1)ものとし、テキストの題材に「能楽という伝統芸能」や「すでに廃滅してしまった芸能」を見出した点に注目している。本稿では、「能楽もの」や「今様能狂言」を直結させるのではなく、伝統による従来のモラルという表現形式がどのように用いられているのかという視点で臨む。
 - 17) 森英一「作家・泉鏡花の誕生—明治三十年代文学研究の二三」『金沢大学教育学部紀要(社会科学・人文科学編)第31号』所収、1982、P.144
 - 18) 峯村至津子「泉鏡花『愛と婚姻の再検討』」『女子大國文 169巻』所収、京都女子大学国文学会、2021、P.8
 - 19) 佐藤春夫が「日本精神」(『定本 佐藤春夫全集 第31巻』所収、臨川書店、1999、P.143)で指摘するように、従来の日本文学は「我々の文学史を瞥見するとき、我々は少くとも二つの異つた特色を発見する。それは凡ゆる形式の文学にも、また、如何なる時代の文学にも現はれてゐる要素で、その第一のものは「天皇に対しての忠義」であり、第二のものは「自然に対しての愛」である」傾向が顕著である。つまり、明治時代に引き継がれる文学理念としての現実性のある「忠義」と、理想性を持つ「愛」という、あえて両者の対立及びその渾融を試みる泉鏡花の創作戦略が浮き彫りとなっている。
 - 20) 『日本文学全集2 尾崎紅葉／泉鏡花集』所収、筑摩書房、P.457
 - 21) 「明治二十年代末の鏡花文学」『国語と国文学』所収、1990
 - 22) 「泉鏡花集解説」『泉鏡花集 日本近代文学大系7』所収、角川書店、1970、P.11
 - 23) 「予の態度」(前掲『泉鏡花集明治文学全集21』所収)、P.356
 - 24) 『超現実と抒情』、晶文社、1965、P.29
 - 25) 鈴木啓子「泉鏡花の洪水幻想—「高野聖」「龍潭譚」など—」『城西国際大学日本研究センター紀要 7号』所収、2012、P.21
 - 26) 鏡花作の一連の幻想・怪奇小説シリーズの中で語り手の紡ぐ物語の世界は、例えば小原彩が「鏡花は度々物語に人と人ならざる者との境界線を生み出した。例えば『夜叉ヶ池』で言うならば、妖と人間を隔て、百合と白雪姫を繋いだ池のように、『高野聖』では山(飛驒山)、さらに言えば宗朝が薬売りを追いかけたあの分かれ道が、人間と女との境界線ではなかったか。」(『「高野聖」研究—泉鏡花作品の幻想性—』『日本文学ノート 第四十八号』所収、宮城学院女子大学日本文学会、2013、P.16)と述べているように、主に「人と人ならざる者との境界線」を介して表象される。
 - 27) 『高野聖』の登場人物同士の関係性や、特に主人公・旅僧宗朝がヒロインと対比的に語られている点については、例えば福原恵美子「泉鏡花『高野聖』論—異界の二面性を中心に—」(『国文研究 第36号』所収、熊本県立大学学術リポジトリ、1990)の次の指摘がある。「鏡花の理想の女性像を託された婦人に好意を持たれる僧も、年を重ねて適当な明るさと人間の厚みを持つ高僧も、鏡花の望む男性像であると思われる。」
 - 28) 鏡花文学において作品を印象付ける表現技法の一つとして定着している連想問題に関しては、例えば宮内淳子/福島理子「泉鏡花『春昼』論—花をめぐる付合的発想について—」(『帝塚山学院大学研究論集 第49集』所収、2014、P.20)における以下の指摘がある。「鏡花を読むことは、ことばの豊饒な世界に遊ぶことであるが、その物語はことばの連想によって紡がれていく。そしてその連想とは、(中略)付合的発想と呼ぶべき、共有された教養—一言うなれば、文学的約束ごと—に基づくものなのである。」
 - 29) 木村洋子「泉鏡花『歌行燈』論」『語文論叢 第9号』所収、千葉大学文学部日本文化学会、1981、PP.14~20
 - 30) 越野格「泉鏡花論」(『北海道大學文學部紀要、28(2)』、1980、P.6)の次の引用部に見られるような、鏡花個人の創作の特質の一つとしての重複表現に対する評語は非常に的確である。「鏡花の作品は繰り返しの中に微妙な言い替えが多く、そこに作中人物なり鏡花なりの意識の揺れが表出されている。ただし、重複性モチーフや慣用表現となる重言用法を備えた作品は、イメージ効果を上げるといふことにおいて、それ以前、また同時代の小説

ジャンルとは異なる新たな性格を示していると言ってよいのではあるまいか。

- 31) 同注 11。P. 351
- 32) 同注 22。P. 12
- 33) 金井美恵子「視線に響く言葉」『日本近代文学大系 第7巻 鏡花集』所収、角川書店、P. 98
- 34) 勝本清一郎「フランス自然主義と日本文学」(前掲『近代文学ノート4』所収)、P. 19
- 35) 柄谷行人『思想はいかに可能か』、インスクリプト、2004、P. 9
- 36) 同注 34。

