

# 泉鏡花『陽炎座』再考 — 鎮魂の様式性 —

種田和加子

1

十九歳、厄年で丈なす髪までも語り草になる美しいお稲が心に決めた縁談が阻まれて狂い、衰弱して死んだ。松崎が妻から一部始終をきいたのは、お稲の葬式の日である。『陽炎座』の物語はそれに端を発している。ただし、十六から二十章にかけての松崎の回想がさしはさまれる、いわゆる錯時法による物語言説によってそれがあきらかになる。

十九厄年の娘。人生の逢魔が時であるこの年齢にこだわった作者は、その談話ではつぎのように語っている。

私は親類にも友人の処にも十八九の娘がないから別段詳しい観察は出来ません。……中略……併し此の頃は私の考へてる所謂十八九の娘と云ふものが殆どありません、成程年齢の十八九の女は幾らもあるが、それは娘ぢやない。一体娘と云ふものは譬へば花の盛りのやうなもので、言語挙動態度、総てに於て初々しい云はば天真爛漫でなければならぬ。同じ身繕

ひをするにしても薄化粧をして、高島田に銀の平打釵でも挿込んで、長い振りの袖に日傘でも翳して、何の苦勞もなく浮世を面白く可笑しく暮らしてゐて貰ひたい、必ずしも風俗が、然うでなくも暢気に初々しい気持ちであつてほしいのです。又、女は生涯に一度は惚うした娘の時代があつて然るべきだらうと思ふ。然るに此頃の女学生と云ふ庇髮の女は、唯、理屈ばくばかりなつてゐるから、形がくすんで、少しも伸びした十八九の娘らしい処がない。……中略……十八九と云ふ花の時代は若々しくさへあればよい筈です。決して老人らしい理屈の必要はなからうと思ふ。私は或種の女学生なるものを見ると外国入だか日本人だか解らないやうな気がする、従つて大嫌ひ。日本橋あたりで江戸式の若い娘を見ると親類のやうな気がするが、女学生に出会すと、他人の感じがする。……中略……私は以前から途中で十八九位の娘に出逢つても何の感じもしない、路傍に咲いてゐる花を見るのとは異りはありません。……

傍点引用者

「一度は惚うした娘の時代」一九〇九（明治四二）年六月

この談話からは、厄年としての十八九の不吉さへの認識は微塵も感じられない。しかし、『葛飾砂子』（一九〇〇年十一月『新小説』）における十六歳の少女がさしせまった必然性もなく入水する「オフィーリア・コンプレックス」の例をはじめとして、少女から娘へのうつろいが、いかに危機的であるかを知っていた作者であるからこそ、「娘」時代の短い華やきを切望した、といえるだろう。『女仙前期』（一九〇二年一月『新小説』）、湯湧谷のお雪は、十九で焦がれ死にした娘として親仁の口から語られる。鏡花晩年の大作『山海評判記』（一九二九年七月～十一月『時事新報』）における「いらたか」の章ではオシラ神ののろいをうけてはやり風邪で亡くなったり、大川で身投げしたり、家出をしたりする娘がすべて十九歳であり、「十九になるものは気をつけろ」と界限では警戒する、という文脈がある。厄年は過渡期の身体性についての共同幻想であった。『草迷宮』（一九〇八年一月、春陽堂）では、未婚の若い娘が「丑年の丑待ち」の儀式をして、前世からのさだまった縁のある男のまぼろしを見る、あるいは、それをしたために、ふいと神隠しにあつてしまうといったことが、さりげなく織りこまれていたが、われわれの生が連続しているという觀念自体が幻想であると、これらの女の物語はいいたげなのだ。

引用したエッセイでのべられている女学生「庇髮」と娘「高島

田」の対比は、十八、九の娘の時間が近代的な学校制度の時間に埋没してみえなくなってきたことを突いていると読むことができる。お稲<sup>おいな</sup>さんは、長唄などの芸の素養もあり、庇髮で「御茶の水」（東京女子高等師範学校付属高等女学校と思われる）に通った、と語られる。卒業後結納を取り交わすばかりにすすんでいた縁談は兄弟夫婦の欲で破談にされてしまう。一九二二（明治四十五年六月）には平塚雷鳥を中心とする「青轆社」が結成され、「新しい女」の到来は目の前にきていた。しかし、お稲さんは時代の表層における新しき女性によせる期待の地平とはかかわりなく、死んでいく。『青切符』（一九〇二年十一月『女芸』）に描かれた典型的な（生意気な）女学生と同類ではなく、嫁ぐ日待ち娘として生きるお稲はおのれの心身の残酷な破たんを抱えた存在であり、厄年という危機的な時間に殉じた存在だった、とおさえることができる。

そのお稲の狂気に決定的にふれたのが、ほかならぬ噂のもとである女髮結<sup>おな</sup>いである。

松崎の妻は、お稲の御用いの日以下のように語っていた。

「……髮結さんが、隣家の女房へ談話なんです。  
おなじ

同一のが廻りますからね。

隣家と、お稲ちゃん許と、同一のは、そりや可いけれど、まあ、飛んでもない事……其の法学士さんの家が、一つ髮結

さんだつたんでせう。だもんだから、つい、其の頃、法学士さんに、余所からお嫁さんが来て、……箱根へ新婚旅行をして帰つた日に頼まれて行つて、初結ひをしたつて事を……可「ごんすか……お稲ちやんの島田を結びながら、髪結さんが話したんです。」

「あ、悪い。」

と春狐は聞きながら、眉を蹙めた。

同じやうに、打撃んで、蘭菊は、つげの櫛で髪の毛をぐいと撫でた。

「……気を附けないと……何でも髪結さんが、得意先の女の髪を一條づつ、取つて来て、内證で人のと人のを結び合はせて藏つておいて御覧なさい。」

世間は直ぐに戦争よりは余計乱れると、私、思ふんですよ。お稲さんは黙つて附向いて居たんですつて。左挿しに、毛筋を通して銀の平打を挿込んだ時、先が突刺りやしないかと思つた。はつと髪結さんが拔戻した発奮で、飛び石へカチリと落ちました。……

——口惜しい——とお稲ちやんが言つたんですつて。根柢へ自慢で緊めたばかりの元結が、ブツツリ切れ、背中へ音がして颯と乱れたから、髪結さんは尻餅を突きましたとさ。

(一九)

松崎の女房が話して聞かせるお稲の悲恋の痛ましい行く末に、

今、引用したパラグラフに登場した髪結がいかにもがまがしく関わっているかがわかるであろう。

『黒猫』(一九〇五年六月・七月『北国新聞』)や『七本桜』(一九〇七年十一月『新著月刊』)の髪結いお島やお欽は自らを犠牲にして男女を結びつける。しかし『陽炎座』の場合の髪結いは、噂の伝播を役割とし、その波紋については無自覚だったようだ。島崎藤村の『家』上巻(一九一〇年一月・五月『読売新聞』)に登場する髪結の存在を思い浮かべてもよい。口のきけない女髪結の手のフリによって、「女でなければ穿鑿してこないような町の出来事を知り得る」——大勢の使用人を取りしきる家刀自のお種にとつてのほとんど唯一の情報源がこの髪結だった。それはとくに無意識の悪意として作用するだろう。隣の女房から松崎の女房へと伝わるお稲の話。「本結が切れる」とは、髪に意識が上りつめたあげくまさに、神経をつなぎとめていた一本の糸が「切れる」状態となったことを意味する。髪結いの話は、ふれてはならないものにふれたのだ。

作品の末尾で語り手は、松崎が厄年をのりこえられなかったお稲さんのあまりのはかなさに亀井戸詣の帰途に界限の巫子にくちよせをしてもらい、その記念に二筋、三筋の黒髪が残される、と思わせぶりに述べる。松崎と妻が話す居間の乙女椿にまだ靈氣を残すお稲さんの葬式と、本所の狸囃子に導かれて三人の男女が遭遇する子供芝居のゆくたてはどのような論理を形成しているのか、

問われるべきはその点なのだ。

(三)

2

作品の主たる舞台となるのは都市の周縁性を鮮明にあらわす本所界隈である。

「此処だ、此の音なんだよ。」と「狸囃子」の音に反応した「ヤングゼントルマン」の発話で作品ははじまる。

「松崎」が「江東橋から電車に乗らうと、水のぬるんだ、草萌の川通りを陽炎に連れて来て、長崎橋を入江町に掛る頃から、何処ともなく、遠くで鳴物の音が聞こえはじめ」、江東橋の停留所にたどりついた、その場所を指し示す。「本所の七不思議」のひとつ、「狸囃子」の音は、文明の加速的進展をあらわす汽車の響きにも埋もれずその鳴物のもとへと、松崎と「美しい女」、その連れの男を本所区花町の裏町の路地まで招きよせた。

町は其処から曲る。

と追分で路が替つて、木曾街道へ差掛る……左<sup>ま</sup>右<sup>み</sup>戸毎の軒行燈。

此処にも、其処にも、ふら／＼と、春の日を中へ取つて、白く点したらしく、間昼浮出て朦と明るい。いづれも御泊り木賃宿。

『日本の下層社会』<sup>(5)</sup>の記述に「今日木賃宿免許地と定めあるは……このうち木賃宿の最も多きは、本所花町と浅草の浅草町となり……」とみられるように、木賃宿は、工場労働者はもとより、遊芸人、日雇人夫、宗教的漂泊者などに仮の宿りを提供した。同じ章においてかつての遊女の源氏名を屋号にした木賃宿が立ち並び、「猿曳きが猿に着せる」とおぼしき絶壁に干されている「ずた／＼の襦袢」、青ざめた瘦せた男（後に登場する屑拾いの男も含めてよい）は、横山源之助のルポルターージュによる貧困のありさまを裏づけるのみならず、『三尺角』（一八九九年一月『新小説』）以来、都市の周縁を物語装置とすることに執着する作者の意志をみてとることができよう。

祖父の代から煉瓦積み職人の家に大正初年（五年ごろか）に花町十七番地に生れ、一九三二（大正十二）年四月に緑町小学校に入学した宮下喜代編の『本所区花町、緑町』（一九八〇年三月、国立国会図書館蔵）で、編者は花町の裏町を回想し、花町から「入江町から三ツ目通りまでのあたり、木賃宿が軒並みにある……木賃宿には女のひともいた。……とその日の賃労働でくらす人々のなかに身を売る稼業の女がいたことも付け加えている。

寺門静軒『江戸繁盛記』（一八三一年～一八三六年、天保二～七）では、本所を武家屋敷と岡場所が同居するいかがわしさのう

ちに記述し、「長岡坊と云ひ、吉岡坊と云ふ。：是れは即ち極めて賤貨、品流下等に属す」とあり、この記述に対応する原墨田区緑四丁目、石原町四丁目は切見世や夜鷹の巢窟としてもっぱらそこに蝟集する人々のあからさまな生熊がうかがえる。近代にはいつては水利の便を生かし、開かれた産業地域となり、ガラス、ほうろう、ゴム、石けん、マッチ、セルロイドなどの工場、煉瓦、家具、洋傘職人のなりわいを支える労役の供給のためにも裏町の木賃宿は必要とされた。『陽炎座』では「何の家も、軒より、屋根より、これが身上、其の昼行燈ばかりが目に着く。」「滅びた白昼の廓に斉しい。」とある。この寂れた一帯は「木賃の国、行燈の町」(四)と把握された。江戸の残響をかかえ持つ路地の隠微なエネルギーを象徴的にとらえた表現だ。「吉野、高橋：」と江戸以来の遊女の名を「屋号」にした「木賃宿」の路地、一時は全盛を誇っても長くはいきられなかったかもしれない多くの遊女をしのばせる界限、『陽炎座』の子供芝居がわいて出るのはこういう場所であった。

さらに、松崎がくちよせを頼んだその名譽の巫子がくすみきつたその界限で「土御門家一流易道」の「真赤に目立つた」看板が出ているその場所そのものなのかどうかは、確定できないが、子供芝居を見物する二人連れに椅子を差し出した古女房が「頬被りした」男に「巫子の幸取」といわれているところから、子供芝居を指図する幕の奥の声が、その巫子であるかもしれないとの暗示

はなされていく。明治新政府による占い、神おろしなどの魔術の禁止や巫子の取り締まり、太陰曆から太陽曆の採用による巷の陰陽師の衰退については以前に論じたので繰り返さないが、松崎が訪ねた「名譽の巫子」は、芥川龍之介が『妖婆』(一九一九年)に登場させたお島婆さんように人のうわさのなかで頼みとされる存在だっただろう。柳田國男が「明治初年の力強い禁令が出るまでは、いわゆる巫女・修験の輩もまた、一種境遇の異なつた祭りの奉仕者には相違なかつた」(『日本の祭』<sup>10</sup>)とのべるように国家神道によつて認められず淫祀邪教とそしられる「神との交流者」は依然としてそれを必要とする人々には支持されていた。

お稲さんの十九で頂点をみた生のもつとも悲痛な部分に関わつたのは、「合理」の時代の到来によつてなりわいが危機に及んでくる都市における影の住人であった。

## 3

松崎が「木賃の国、行燈の町」にふみこんだことによつて、行われたのが少年を尸童<sup>やうま</sup>とし「神おろし」を中核とした、子供芝居である。この芸能化の主体を松崎そのものとする亀井秀雄の見解(『陽炎座』のからくり、『国文学』学燈社、一九九二年八月)は二十五座神楽の座附き作者である松崎と作品が二十五章になつている符号を考へても示唆に富むが、残念ながら決め手がない。

『春昼』(一九〇六年十一月「新小説」)において客人が囃子の音に導かれて運命を決める不可解な祭祀に遭遇したように『陽炎座』の場合、子供芝居と対峙する人々が一步ふみだしたのは囃子の音が奇縁だった。「子供芝居」がそもそも、「いつから」始まったのかさえ判然とせず、「音」によってひきよせられた松崎、美しい女、ヤングゼントルマンは、冒頭から子供芝居の地点へと誘導されており、どこから「六堂の辻」(四章から顕著になる)の芝居に参入するのか、語り手は明示してはいない。松崎は語り手によって焦点化されながら、はじめから陽炎や、囃子の音に幻惑された主体としてあり、芝居の作者がみずから仕掛けた芝居に終始翻弄されつづけること自体「作者」の領分を越えているだろう。お稲さんを不幸においやった「俗物的なヤングゼントルマン亭主に一泡吹かせる」(種村季弘『泉鏡花集成』6、解説 筑摩書房一九九六年)ことのみが目的ならば松崎を作者としての意趣返しともいえようが、「美しい女」の存在や芝居への関わり方は松崎の予測を超えたものだ。子供芝居で行われることと松崎の回想に含まれるお稲さんの物語、「美しい女」の後妻の物語は、相互に反映、侵犯することで、意味づけがなされていく。テキストは錯綜、逸脱、混沌、逆転の契機をしかけとしてもっており、不協和音をも多分に含んだ対話性(関係と類推の論理)、すなわちカーニヴァルの言語世界として立ち現れる。

たとえば冒頭の一パラグラフに予告される律動の促しと情報の

送りこみのねじりは、カーニヴァルの言語世界の一端をあらわすものだろう。

「此処だ、此の音なんだよ。」

帽子も靴も艶々と光る、三十ばかりの、然るべき会社か銀行で当時若手の利けものと云つた風采。一ツ、容子は似つかはしく外国語で行かう、ヤングゼントルマンと云ふのが、其の同伴の、——すらりとして派手に鮮麗な中に、扱帯の結んだ端、羽織の裏、袂はづれ、目立たないで、ちら／＼と春風にちらめく処々に薄りと蔭がさす、何か、もの思ひか、惱が身にありさうな、ぱつと咲いて浅く重なる花片に、曇りのある趣に似たが、風情は勝る、花の香は其の隈から、幽に、行き違ふ人を誘うて時めく。薫を籠めて、藤、菖蒲、色の調ふ一枚小袖、長襦袢。そのいづれも彩糸は使はないで、ひとへに浅みどりの柳の葉を、針で運んで縫つたやうに、姿を通して涼しさの靡くと同時に、袖にも袂にもすら／＼と寂しさの添つた、瘦せぎすな美しい女に、——今のを、ト言掛けると、婦人は黙つて頷いた。

が、最う、打額く喉の影が、半襟の縫の薄紅梅に白く映る。

あれ見よ。此の美しい女は、其の膚、其の簪、其の指輪の玉も、とする端々透き通つて色に出る、心の影がほのめくら

しい。

(二)

「此処だ、此の音なんだよ」における「こ」の反復、押韻と、三字、八字の語調は、会話にリズムをもたせると同時に、J・ジュネットのいわゆる「後説法」の挿入をもちいる物語言語において物語の時間の起点をあらわすパロールでもあることに注意しておきたい。このパロールを居合わせた者が耳にすることで『陽炎座』は発動するのだ。

この、言表の主体が何ものであるかを説明する数行は、五行目の「——」によって、「其の同伴」の説明へときかえられる(筆者注 自筆原稿には「——」はない)。そして十四行目の「——」まで同伴の女性の描写がつづき、ふたたび、ヤングセントルマンの側の発話行為にふりもどってくる。二人づれのうち「男」のほうは「帽子も靴も艶々と光る……」といういささか皮肉な口調で当世風であること印象づけられ、逆に女のほうは、「何かもの思ひか、悩みが身にありさうな……」袖にも襟にもすら／＼と寂しさの添つた、やせぎすな美しい女」とこの男と連れ立っていることになにかわけがありそうな様子であることが暗示される。仔細に見ればこの二人が心理的にびったり寄り添っているわけではないかもしれないという状態が「艶々」(男)、「心の影」(女)の対照的な表現にうかがえる。このパラグラフは二つにわけさえすれば

秩序だった言表になり、読者に二人についての情報が順番にはいつてくるが、「ー、ダッシュ」は男／女の非対称性、なんらかの葛藤の痕跡、別々の物語を志向しかねない複数性への契機を示している。まさに冒頭から文体は不穏な「対話性」を帯びている。そういった単一ではない言語のしかけは、四章、「看板」とそこに描かれた絵のありさまにも顕著である。

屋台の正面を横に見せた、両方の柱を白木綿しろもめんで巻き立てたは寂しいが、左右へ渡して紅金巾をひらりと釣つた、下に横長な掛行燈。

ー……………ばんどう坂東よせ銅たぬ おのへてんぶら尾上天懸羅 ねだ大谷おそは

……………略……………  
名の上へ、藤の花を末濃すそこの紫。口上のあと余白の処に、赤い福面おかめ女に、黄色な瓢箪ひょうたん男、蒼い般若の可恐い面。黒の松茸、浅黄の蛤……略……………

松崎は看板に描かれた役者の名前のみならず、「此処に木賃の国、行燈の町に、壁を抜出た葉がきの如く、陽炎に頭れて、我を諷するが如き浅黄の頭巾は?」と反応する。彼の職業が「二十五座の座附きで駆出しの狂言方」であることはここではじめてあき

らかになる。二十五座につきもののおどけた面の絵は松崎にたむれかかり、これからより鮮明になる子供芝居が里神楽を多分にパロディ化したものであるとの予兆となる。本文で「浅黄の頭巾」を示すものはどこにもみあたらないが、松崎がそれを連想するのは狂言の「井杭」(「居杭」)の頭巾や、小アドであれば、なおその予兆性はたしかであるかもしれないと付け加えておく。十四章での「異類異形」の踊りが「トツピキ、ひやら、ひやら、テケレンドン」と馬鹿囃子をなぞっているのも二十五座の「もどき」であろう。『陽炎座』に頻出する擬音語、擬態語、さらなるそれらの反復、韻をふんだセリフがつくりだす律動は、「――迷兒の、迷兒の、お稲さんやあ……」(七章)にもあらわれ、「――必ず此の事、此の事必ず、丹波の太郎に沙汰するな、此の事、必ず、丹波の太郎に沙汰するな」(十四章)といった力行音、サ行音、タ行音のこだまにも見いだせるが、このような「原記号的欲動」(ル・セミオティック)に突き動かされながら立ち上る顕在化した意味世界である「ル・サンボリック」(象徴界<sup>15</sup>)から抽出しなければならないのは、子供芝居Ⅱ陽炎座に立ち会う人々が芝居の場面と競合しながら何かを明らかにされる――していくその構造である。

種村季弘は少年女形が「……島田ばかりが房々と、呀、目も鼻も無い、のつべらぼう」(十二)であらわれたところに注目する。ここで少年女形嵐お萩が演ずる「のつべらぼう」の雪女が、のつ

べらぼうであるがゆえに「げんにそこに居合わせた三人の男女がたまたま共通に知っていた、狂死または自殺した若い娘の顔、というよりは子供を憑巫にした娘の物語が、まざまざとのつべらぼうの上に現れてくる」といっている。(前掲『鏡花集成』6、解説)この少年女形が、「のつべらぼう」であることで、顔から表情などの意味を消去した、零度の顔をもち、それをみる者たちが逆に意味づけを余儀なくされていく契機となることの重要な指摘だろう。舞台上の少年「お稲」は化粧によって雪女へとその顔貌性を変容させる。意味作用が書きこまれるのを待ち、いまだ誰という主体ともいえない「のつべらぼう」は、ドウルーズのいう「顔貌性」<sup>16</sup>の一つの軸としての「ホワイト・ウオール」をなぞるかのようだ。

注意したいのは、のつべらぼうの顔だけでなく、お稲Ⅱ少年女形に伴う鏡の存在だ。松崎が「――お稲です」と云つて、振り向いた時の、舞台の顔は、刺へ、凝へたにせよ、向つて姿見の真蒼など云ふ行燈があらうではないか」(二十)と思うのは、十六章に挟まれた回想において化粧するお稲と鏡の取り合わせが重みをもっていたことと照応する。女房は語った。「……くつと取詰めて、気が違った日は、晩方、髪結さんが来て、鏡台に向つて居た時ですつて。夏の事でね、庭に紫陽花が咲いていた所為か、知らないけれど、その姿見の蒼さつたら、月もさ、なかつたつて云ふんですがね。……」(十九)、舞台上のお稲をひき出すために「行燈」



に青い紙を張って姿見に見立てる儀式が必要とされた。「舞台上に姿見の着い時よ」、十一章、鏡は「美しい女と向合わせに据ゑられ、少年女形は「背後むきに」化粧する。ついに名のり出る「お稲」は「春の月の凄きまで、真青な、姿見の前に、立ち直」(十五)る。その一連の所作において、松崎は「冑たととは辻哉」と舞台上の少年女形をお稲そっくりだと思ひこんだ。これは、対象としてのお稲には還元できない、お稲のイメージそのものだ。宮川淳は「鏡について」の評論において、イメージの問題を鏡の作用に重ねて思考し、つぎのようにいう。

…なぜ鏡はあれほどしばしば、それをこわしたいというある凶暴な欲望にひとびとを駆り立ててきたのだろうか。それが真実を偽るから、それが映し出す虚像のかけに真実がかくされているように思えるからだろうか。そうではない、似ていること、このイメージの原初の危険な魅惑のおそれからなのだ。一略—わたしが断定するとき、すでにそこには同じ断定が先取りされていて、わたしの断定がわたしのものであることを蝕んでしまう。このわたしとわたしの間のずれ。わたしはわたしと言う力を失う。わたしは見ているが、それはもはやわたしの見る可能性によってではなく、非人称的な見ないことの不可能性のなかにとらえられているからにすぎない。

鏡は、「私が見る」という能動性を虚構だと暴くのだ。その表面を覗かずにはいられなくし、似ているにすぎない像を不安ながらも自己とうけとる。鏡とは非人称性の領野だということだ。宮川は、こうして「非人称性を人称化すること、似ていることが対象の再現になり、イメージとは対象の不在を通して、なおその不在の対象について語ることをわれわれに許す」という地点にくる。この論理は「イメージに対する対象の存在論的な優位」を空無化し「イメージそのものの再現」に向かう現代絵画に言及するが、今は宮川の論に照らして『陽炎座』の子供芝居は、松崎が見たわけでもない、聞いたにすぎない、対象としては不在のお稲さんが化粧をする所作を少年女形が反復することで、根源の非人称性を忘却させるほどの強い人称化の作用をもったということを確認したい。神楽の狂言方松崎と芝居の奥の声だけの存在の六道の辻の狂言方、お稲と狐の文字上の組み合わせなど、イメージとイメージの照応はテキスト上にふんだんに見られる。「見ないではいられなくさせる鏡の作用」は松崎をとらえるお稲の様子に限らず、「行燈が、かゝみに化ける」段(十)で、舞台上の鰻鮎屋のセリフに応じて「美しい女」が「私……行燈だよ」と言い「美しい女」が舞台上の役者に作用し、立場が逆転するなら、子供芝居は、一方的な関係ではなく、互いに互いが映し出される関

係で成り立っているとみるべきだろう。子供芝居の前提になる場所としての「行燈の町」(二三)から、舞台上で鏡に化ける行燈、それを「私、行燈だよ」(十)という「美しい女」というように「行燈」自体が意味を変容させ、物語内容に関与する。互いに互いを排除しないこの対話性は「カーニバルというスペクタクルには演者と見物人を分かち脚光がない」(クリステヴァ)というありようそのものだ。松崎は、少年女形をお稲さんと「同じ瞳、面影」と思うし、「美しい女」は「あ、お稲さん」と「恰もその人のやうに呼びかけ」る。しかし、若い紳士は「お稲荷、稲荷さんと云ふんだね、白狐の化けた処なんだらう」(十三)と反応し、あくまで合理的であろうとする。舞台上の「のっぺらぼう」が、複数の意味を書きこまれるように、カーニヴァル性の作用をうけてこの「美しい女」も(連れの紳士も、松崎も)個人にとどまらず複数化にむかう論理の範囲にある。

ヤングゼントルマン、あるいは、「紳士」と呼ばれるこの男は、「美しい女」の夫とも、お稲の兄ともとれる箇所があることは赤間氏が指摘するとおりだ。(19)二十四章では「鱧髭」が法学士をさし、二十章では、妹を餌に、鱧が滝登りをするというお稲の兄ともとれる記述がある。赤間氏のいうように「美しい女」の言葉には「法学士の文脈と、お稲の兄の文脈とが混同されて」いる。そして、その混同された文脈で「兄とも法学士」ともとれる者への批判をする「美しい女」は誰か。連れの男によって「品子」「品子

さん」「妻」と微妙に呼ばれ方は変わるが、語り手は、一貫して彼女を「美しい女」と呼ぶ。「美しい女」は一義的な存在ではなく、複数の顔へと広がりをもっていく。彼女は、少年女形に近づき、舞台に上がり、物語の決着をつける資格を与えられており、何者かはわからないために何者にもなりうる存在だ。二十三―二十四章で彼女が同伴者を他人だといひ、そういわれた若い紳士は妻が発狂したという混乱は誰にも調停できないものだ。「美しい女」について、気になるのは次のような箇所だ。

……でも悪魔、変化ばかりではない、人間にも神通があります。私が問うたら、お前さんは去つて聞けと言ひましたね。

私は即座に、その二度添、其のうはなり、その後妻に、今こ、で聞きました。……

お稲さんが亡く成つてから、あとのその後妻の芝居を、お前さんに聞かせませうか。

(二十四)

「知れたことぢや。……肝心の其の二度添どのは何うなるいの。」

聞くにも耐へじ、と「美しい女」の睨が上がつた。

「え、廻りくどい！私ですよ。」

(二十五)

「美しい女」は、現在問題になっている後妻が自分であるとス

トレートに言わず、「その後妻に、今、ここで聞いた」と迂回して自分を名指す。鏡に自分を映し、そこに映る自分と、見る自分の「距離」なくしてはこういう表現は成立しない。宮川という非人称性の人称化の論理がここに働いていると見られる。後妻と呼ばれる自分を鏡に映し、映している自分との関係を意識的に選ぶとつたのが「私」という一人称である。さきに指摘した舞台にすえられた「鏡」（行燈）が「美しい女」と向き合う形になっていたのは、彼女と「品子」がある距離をもって存在することを示すためではなかったか。

お稲の話が芝居になるだけでなく、後妻の話も「芝居」なのであり、松崎の回想にある妻と春狐の会話も芝居、現実らしいこともすべて芝居だと批評する。「幕の奥の声」の特権的なふるまいも否定し、お稲対後妻といういつけん対立するかに見える関係も脱構築する。「美しい女」は十九の女としてならば、お稲にも、品子（ヤングゼントルマンの妹役、法学士の妻、お稲の義理の姉）にもいかようにもなつてみせそうな可能性があり、お稲さんが噂のなかでイメージされ、それを少年女形が反復する（似ているとみえる）ように「美しい女」と品子は等号で結ばれるのではなく換喩的文脈でつながっているのだ。

そのうえで二十一章から二十五章までは、「幕の奥の声」と「美しい女」の力関係は魔道と人間の関係に収斂していく。「幕の奥の声」はお稲の生まれ変わりを予言しながら、「美しい女」

に地獄の物語として語つてきかせ、挑発する。

「そして、後は、」と美しい女は白い両手で、確と紫の襟を  
 庄へた。

「死骸に成つての、空蟬の藻脱けた膚は、人間の手を離れて  
 牛頭馬頭の腕に上下から掴まれる。や、其処を見せたい。其  
 の娘の仮髪ぢや、お稲の髪には念を入れた。……鳥田が乱れ  
 て、糸も切もか、らぬ膚を黒く輝く、吾が天女の後光のやう  
 に包むを見さい。末は踵に余つて曳くぞの。」

鼓草の花の散るやうに、娘の身体は幻に消えても、其の黒  
 髪は、金輪、奈落、長く深く残つて朽ちぬ。百年、千歳、失  
 せず、枯れず、次第に伸びて艶を増す。其の髪千筋一筋つ、  
 獣が食へば野の草から、鳥が啄めば峰の花から、同じお稲の、  
 同じ姿容と成つて、一人づ、世に生れて、又同一年、同一月  
 日に、親兄弟、家眷親属、己が身勝手な利欲のために、恋を  
 せかれ、情けを破られ、縁を断られて、同一思いで、狂死す  
 るわいの。あの、厄年の十九を見され、五人、三人一時に亡  
 せるぢやらうがの。死ねば思ひが黒髪に残つて其の一筋が又  
 同女と生れる、生さかはるわいの。死にかはるわいの。

其の誰もが皆揃うて、親兄弟を恨む、家眷親属を恨む、人  
 を恨む、世を怨む、人間五常の道乱れて、黒白も分かず、日  
 を蔽ひ、月を塗る……魔道の呪詛ぢや、何とー魔の呪詛を見

せますのぢや、其処をよう見さつしやるが可い。

お稲の髪の毛、乱れて靡く所をなう。」

(二十二)

「幕の奥の声」が狂死する厄年の女のシンボリックな表現としてお稲の髪が靡く様を語るのは、伊藤晴雨ばりの「責め場」を思わせる。「お稲の髪」にこだわってみせる魔道の声が不気味なのはまず、松崎の妻のいった「髪が結びつく」と世間はいくさより乱れる」というその場限りの会話を「人間五常の乱れ」へと悪意をもつて翻訳していることだ。その翻訳には、松崎が妻によって伝えられた「髪結い」のふるまい、「でも、髪結さんはあの娘の髪の毛ばかり言つて惜がつてるさうですよ。…死骸を病院から引取る時も、恚う横に抱いて、看護婦が二人で担架へ移さうとすると、背中から、ずツとか、つて、裾よりか長うござんしたつて」(一九)との声が反響し、髪を惜しむ髪結いや松崎の妻や近所の女房の聲が吸収され、ねじまげられ、黒髪から同じ女が生まれ変わる欲望へと変容させられている。魔道の声は髪結いの無意識の悪意を積極的な悪意に見立て、お稲をいたむ女たちが黒髪のフェティシズムにのみ囚われているように語ってみせる。魔道の声、「いろ／＼の魂を瓶に入れて持つて居る狂言方」は松崎や女房たちのお稲を惜しむ気持ちすらあざける。

さらにつのる「(お稲は)雪女と成つての、三つ目入道、大入

道の酌など伽なとせうぞいの」(二十五)という言葉にたいし、「美しい女」はどう対峙しているか。「私も女だよ、十九だよ…お稲さんと同じ死骸に成るんだけど、誰が、誰が、酌なんか、…可哀相にお稲さんを——女はね、女はね、そんな弱いものぢやない。私を御覧」と言い返す。魔道の声は、先に述べた「木賃の国、行燈の町」で屋号にされた遊女たちの系列にお稲が連なることをありありと呼び覚ますが、「美しい女」は、「死骸」になつても「酌」などしないといいかえす。ここでも松崎の回想の中の気になる一つの文体が想起される。

が、思ひ当る…葬式の出たあとでも、お稲はその身の亡骸の、白い柩で行く状を、あの、門に一人立つて、さも恍惚と見送つて居るらしかつた。(十八)

お稲が自分の亡骸を見送る、というのは不思議な文体だ。松崎の思い入れによつてお稲の面影がそうさせている、と読むのが自然かもしれない。ただし、黒髪を惜しがられる我が身が、そのフェティシユ化の彼方に行き、「亡骸」という自分では触れえぬものを見送る、と読むことができないだろうか。死はつねに他者の死である。お稲が見送るのは自分であっても、すでに他者の側に送られる死である。己の死を死ぬことの不可能性、つねに他者の認識によつて「死」が「死」として完結するのなら、お稲にとつ

て他者と化すべき存在になりかわって、死を受け止めているのが「美しい女」ではないか。『陽炎座』を身体論の立場から論じた数内聡は、「美しい女」の「私を御覧」という言葉について「ここでは「聞かせ」るのではなく、もはや語ることを停止して、「私を御覧」なのであり、私自身で私を指す力強い指示、能動的に自身を喚起させていく志向は、身体性を直接的に発露させる言葉だと言える。：「お稲さんと同じ死骸に成る」という品子の言葉―行為によって、品子はお稲の身体と述語的な統合を成す。」と意味づける。「美しい女」と品子の同一視を除けば、述語的統合という把握は正確だ。だから松崎の眼に「美しい女」は「舞台のお稲其のまま」に見えたのだ。松崎が知覚するのは種村が評するように「：「美しい女」が羽織を着せてやると、お稲の死骸はよみがえって、たましいごと当の美しい女に憑依してしま」ったその結果といえるが、その「憑く」「憑けられる」関係は死という誰も体験しえないものとの葛藤の痕跡を強く示唆する。

身勝手な法学士の「後妻」の屈辱をうけていた「美しい女」の立場の重要性は「幕の奥の声」にむかつて六堂の辻に迷うお稲さんの側の「地獄」をむしろ、この世の地獄として逆に照射することにある。この世の地獄とは、「行燈の町」<sup>(2)</sup>において「屋号にされた遊女達」が味わった、その歴史に支えられている。お稲の死とともに鎮魂されるべきは「この場所」でもある。黒髪フェティシズムにあらがう、死骸の論理、この闘争のなかでこそ、お稲の

死は鎮められる。

「美しい女」の「私を御覧」の言葉で子供芝居は解体した。魔道の論理が「記念」<sup>(1)</sup>に残したのが、松崎の手に残った「美しい女」―お稲の黒髪であり、「法学士の新夫人の、行方の知れなく成った」という「事実」だ。身体を補充し、身体を乗っ取りかねない危険な代補である黒髪は比喩のレベルを超えて、生まれ変わり、いくたびも回帰する亡霊の時間を予感させてやまない。松崎が「迷いの巷」に置き去りにされるのは、直線の時間につきささる、亡霊の時間をありありとみたらだろう。お稲さんの十九厄年の物語が、普遍的な精神史になるためには、見世物の囃子に交じって聞こえる本所の「狸囃子」を聞き分け、亡霊の時間に参入する松崎のような人物を必要とする。カミ（死者の霊）を呼び出し、その声に共振し、この世を一時的に転倒する、「祭り」の本質的な意味は「陽炎座」という作品において関東大震災前の都市の片隅で、ささやかにしかし、過激な死の祝祭として蘇ったのだ。

## 注

- (1) 柳田國男は「母の手鞠歌」(『定本柳田國男集』第21巻 筑摩書房、一九七〇年)という随筆で、柳田の母親が娘時代の短さを述懐し、手鞠に娘の思いを託した、ということから、娘の時間の意味を見いだしている。

- (2) 東髪、えび茶袴の女学生が近代の時空間にどのような足

跡をのこしたかについての風俗史から文化史への展望は、本田和子『女学生の系譜』(青土社、一九九〇年)に詳しくい。

- (3) 『江戸東京学事典』(三省堂、一九八七年)「髪結」の項によると、明治の末年に東京市中で女髪結は約三万人、そのうち九割が鑑札をうけていないモグリであるとのべられている。

- (4) 一九〇〇(明治三十三年)六月『新小説』に発表された「狸囃子」というエッセイがある。本所の七不思議への鏡花の関心の深さがうかがえる。

- (5) 横山源之助著(教文館、一八九九年)

- (6) 花町十七番地に生まれ、大正十一年四月に小学校に入學した著者は、煉瓦職人の家に育った界限の回想で花町の裏通りに、木賃宿が多く、肌の荒れた女たちもいて、一種独特の頹廢的な雰囲気充ちていたとのべている。

- (7) 市村弘正「都市の周縁」(名づけの精神史)みすず書房、一九八七年)は、『四谷怪談』を江戸深川の辺境性との有機的関連において論じた論文で、多くの示唆をうけた。

- (8) 一八七三(明治六年)一月『郵便報知新聞』には「従来梓巫女並憑祈禱狐下ゲ等ト相唱へ、玉占口寄セ等の所業ヲ以テ、人民ヲ幻惑セシメ候儀、自今一切被禁示候條、此旨嚴重相達候事。右教部省ヨリ御達アリ。」と早々と禁止が

くだった記事がある。一八七二(明治五年)年八月京都府令で「卜占類一切禁止」のお達しがあり(『新聞集成明治編年史』第一卷)、また、一八七六(明治九年)年十二月二十一日大阪府達式註違条例第20条では、「売卜又ハ辻占ト唱へ吉凶ヲ卜フ者」を禁じている。東京のみならず、地方にも、呪術排除への傾向はきびしくなってきたことがわかる。

- (9) 拙論「『陽炎座論』—都市・音・鏡—」(『論集泉鏡花』第二集所収、有精堂、一九九一年、新装版、和泉書院、一九九九年)。陰陽道に関しては、『日本陰陽道史総説』(塙書房、一九八一年)、遠藤克巳『近世陰陽道史の研究』(豊文社、一九八五年)等参照す。

- (10) 一九四二(昭和一六年)、『柳田國男全集』13、ちくま文庫、一九九〇年

- (11) 森井マスキは「陽炎座」の子供芝居」において陰陽師と芸能の関係を指摘している。(『論集泉鏡花』第四集、和泉書院、二〇〇六年)

松崎の関わる二十五座神楽について、中村規『江戸東京の民俗芸能 1 神楽』(主婦の友社、一九九二年)によれば、江戸の神職吉田家の管轄であったものが、明治維新の神仏分離令、一八七二年歴法改正で基盤がゆらぐ。一八八四(明治七年)年に中教院の指示で里神楽の演目が二十五座

に整理された、とある。吉田神道、陰陽道の近代における断絶が松崎の職業や行動のありかたからうかがえる。

『東京風俗誌』上、(平出鏗二郎、一八九九(明治三十二年)十月、国立国会図書館蔵、八坂書房、一九七五年)「祭礼」においては、「神楽は神子の舞あれども、多くは神楽師を聘して演奏せしむ。概ね二十五座より七十五座の多きに至る。：中に馬鹿というものあり。諺浪、力めて痴態を演じて、観者の嘲笑を買う。因つて俗に馬鹿踊といい、その囃子を馬鹿囃子といえり、醜陋に失して見るに堪えず」とあり、神楽の音曲が卑猥という受け止められたをさされている例である。

(12) 初出、全集収録の章をさす、『弥生帖』収録作品は二十六章。

(13) 『記号の解体学 セメイオチケ』原田邦夫訳、せりか書房、一九八三年、原著一九六九年、翻訳一部変更。

(14) 一章「亀井戸よりの町中」、鉛売りの「石版画」に義士の「鍛頭巾」とあり、イメージの連想か。

(15) ジュリア・クリステヴァ『詩的言語の革命』原田邦夫訳、勁草書房、一九九一年、原著一九七四年

(16) 『千のプラトー』宇野邦一他訳、河出書房新社、一九九四年、原著一九八〇年

(17) 『鏡・空間・イマージュ』白馬書房、一九八七年

(18) 作品集『弥生帖』(一九一七年四月、平和社刊)に「陽炎座」と題して収録されたものには、「少い紳士は扱はお

稲の兄であつた」と明記されている。

(19) 赤間亜生「方法としての芝居—泉鏡花「陽炎座」論、『日本近代文学』第56集、一九九七年五月p28

(20) 「美しい女」が「病身らしく」見える、と語られるとき、病んでいるお稲の義理の姉のことも含まれる可能性がある。

(21) 「泉鏡花「陽炎座」論—空間・言葉・身体」、『国文学論叢』、二〇〇四年二月

(22) 藪内聡は、注21の論文なかで、「芝居小屋」の場所が「悪場所的空間」であると重要な指摘をしている。

(23) 芥川龍之介は、一九二七(昭和二)年五月『毎日新聞』に「本所両国」を執筆し、震災後の本所の変貌を記している。その際、「緑町、亀沢町」の章で、緑町二丁目「寿座」という歌舞伎劇場があつた、といっている。実際その名で一八九八(明治三十一)年に開かれ、建物は第二次大戦まであつた。子供芝居を上演したという記録はないようだが、「陽炎座」の舞台の花町、入江町の近くでもあり、作品の発想のヒントになっているかもしれない。

※引用は『鏡花全集』(岩波書店)により、旧字体は新字体に改め、ルビを省略した箇所がある。

付記

『陽炎座』については、すでに、拙論『陽炎座』論―都市・音・鏡―（『論集泉鏡花』第二集収録、有精堂、一九九一年）がある。本論は、同作品の全面的な再考を意図するものであるが、必要としたかぎりにおいて旧論を引用し、文脈の重複する箇所があることを申し添えておく。

へたねだ わかこ／本学教授