慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	ふたつの過去をめぐる<物語>：泉鏡花「白花の朝顔」を中心として
Sub Title	A study of "Shirahana-no-asagao"
Author	松田, 顕子(Matsuda, Akiko)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2003
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.85, (2003. 12) ,p.25- 43
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00850001-0025

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ふたつの過去をめぐる〈物語〉

――泉鏡花「白花の朝顔」を中心として

松田　顕子

一、はじめに

「白花の朝顔」は、昭和七年四月『週刊朝日』の春季特別号に掲載された。鏑木清方の手による挿し絵が数葉添えられ、また、同月の編集後記には、以下のような言が載っている。

二大創作直木三十五氏の『大槻伝蔵の立場』と泉鏡花氏の『白花の朝顔』前者は油の乗り切つた作者が例の加賀騒動を、張本人の立場から書き分けたもの、巧手とはかゝるものをいふか。後者は巨匠が久闊振りの力作、ゲラになつたのを更に真赤になるまで朱を入れられた……と云へば、作者が此作に何れ程心魂を傾けてゐるかが知られるでせう。

新進気鋭の直木と老熟の鏡花を並べたこの称賛の中には、同時に、稿を書きあぐねてか、鏡花がかなり校正の斧鉞を加えていた事実が隠見されるだろう。

鏡花が同年発表の小説は「菊あわせ」のみ。明治二十六年に筆を執ってから、たゆまず筆耕に精出してきた鏡花の量的な衰えはこれよりも早くに始まっていた。既に還暦に近い年齢で、推敲を重ねて書いた小説が「白花の朝顔」である。ただ、「白花の朝顔」の細部に目を配れば、結構が整っていなかったり、物語を語り出す切り口も何処か生硬で、決して名作の誉れ高い訳ではない。

だが、ここで「むかうまかせ」（明治四十一年十二月）という鏡花の談話を考え合わせてみたい。

私はずつと以前から考へて置く一箇の材料が有りますと、それへ何か新らしく感じたことか、偶然に起つた事件かがあつて、丁度甘い塩梅に連絡りました時、初めて書いてみようといふ心持になります。畢竟取つておきの古い材料と、新らしい材料とがふとした動機に、思ひもよらず宜い工合に結び合つて、稍纏つた一箇の面白い脚色が成立つ……と、書きたくなる。――どうしても筆を執らずには済まされぬ心持になります。

鏡花自ら、物語のコラージュについて語っているわけだが、この言を裏付けるのに「白花の朝顔」は好個の例だろう。基本的な「白花の朝顔」の構造は、お絹を伴った前半とお洲美を伴った後半とに截然と分ける事が可能だ。この転調は五章の間隙に発生し、これを主人公に引きつけて云えば、前半部を過去、後半部を大過去とする事ができるが、鏡花に還元すると、前半部を京都旅行の記憶、後半部分を紅葉門下当時の記憶としても読み換えられる。また、このことは

「白花の朝顔」が、構成上、基本的には二つの《物語》から成り立つ、とも言い換えられるはずだ。一つは「楊柳歌」（明治四十三年四月・六月）「祇園物語」（明治四十四年七月）の流れを組むお絹との《物語》であり、もう一つは「薄紅梅」（昭和十二年一月五日～三月二十五日）の時間を背負ったお洲美との《物語》である。

ここにおいて、過去はふたつの意味に分断されるのだろう。つまり、作家レベルの事実関係と、《物語》レベルでの主人公の記憶の二つである。そして、この二つの《過去》は、唇歯輔車の如くきっちりと噛み合って「白花の朝顔」の構造の基底を支えている。

それゆえに《物語》の転換を論じる事は単純に鏡花の記憶の筐底を探る事になるが、同時にそれは、京都から続いた物語と過去から続いた物語の構造を探る事にも繋がる。ちょうど物語の始点から高まる波と物語の終点から高まった波が中間に鬩ぎ合った局面では、鏡花自身の実体験よりも、「白花の朝顔」の構成上の問題が浮上する事だろう。

無論、一通りの事実関係の確認作業は必要とされよう。改めて言うまでもなく、作品と作家を必要以上に結びつける作業は、作家と作品で相殺させて、テクストの持つ諸相を恣意的に閉じこめる事にもなり兼ねない。それでも尚、「白花の朝顔」の場合には、鏡花という中継地点を通過して、明治末期に鏡花が上洛した記憶を召喚し、またそこを過ぎて、作家としての原点附近まで遡行せねば、解明されない問題を残す。まずは、《物語》の基底としての、そして鏡花の記憶としての、過去の事実関係を洗い出していく事にする。

二、明治四十三年、鏡花上京の周辺――「楊柳歌」について

鏡花が京都を舞台に取って筆を染めた小説は、「楊柳歌」（明治四十三年四月・六月）「祇園物語」（明治四十四年七月）

と明治末年近くに数本続く。大阪に舞台を移して「南地心中」が書かれたのは明治四十五年一月であるから、この時期、鏡花は積極的に畿内を目指しており、孰れの作品においても鏡花の実体験が執筆の直接的動機となっていた。

既に弦巻克二「『楊柳歌』私注」（『国語国文学ことばとことのは』／平成二年十一月）に指摘されているところだが、この上洛は「白花の朝顔」にとっても重要な意味を持つので、改めてその経緯を辿りなおして置きたい。

鏡花自身が上洛について書いたものとして、単行本「白鷺」の序文（明治四十三年二月）などを挙げることができるが、抑もその京都行きは、親交の深かった喜多村の懇望によって実現したものらしい。そのいきさつを知るためには、大江良太郎「喜多村緑郎聞書／「白鷺」の初演まで」（『新派―百年への前進』／大手町出版／昭和五十三年十月一日）が詳しい。ここには徹宵の酒宴、喜多村の紹介で京都観光に伴われたらしい芸妓など、作と共通する事実が散見でき、見物の傍らに原稿に校正を入れる鏡花の様子は、「白鷺」序文にも通じるだろう。二月京都南座に加わった喜多村に鏡花が随伴した形での上京だったことも明言されている。

『新派年表』（劇壇新派／大手町出版／昭和五十三年十月一日）によると、昭和四十三年二月二日、京都南座での新派公演は演目が「想夫憐」と「曾我の体面」であった。春木町本郷座での「寄生木」「曾我」「木曽の夜桜」の公演は三月十二日となっている。因みに、この公演後の四月十日に、同じく本郷座で喜多村が当たり役・小篠を得た「白鷺」が初演された。

遺された上演記録や大江の記述からすると、二月二日開幕後に鏡花到着という前後関係と見えるようだが、田中励儀「祇園物語」の成立過程―泉鏡花と京都」（『泉鏡花文学の成立』／双文社出版／一九九七年十一月二十八日）に、一月二十八日付の〈京都西石垣の千もとから〉届いた鏡花と緑郎連名の葉書が紹介され、つまり、鏡花は一月末に既に入洛

していたことと判明した。氏の見解に従って、京都行きが明治四十三年一月二十八日から二月七日までの十一日間であったとすれば、斯様な記憶を参照しながら、明治末年近くに「楊柳歌」と「祇園物語」が書き下ろされ、時を経て再び「白花の朝顔」に記憶が蘇ったものと見て、まずは大過あるまい。

明治期の二作については、既に先学の指摘もあり、特に「楊柳歌」では女形の役者・蓑山清之助が芸者を伴って京都観光をするなど、執筆に臨んで、実体験が踏まえられたことは想像に難くないだろう。

他方、「白花の朝顔」においては、京都への再訪があったとは確かめられず、専ら記憶を頼りにしながら自ら記した物語を繙書したものと推測される。このことは、女形の好意での京都旅行に加え、帰京後、本郷座に掛かった芝居などの経緯からも察せられよう。

「楊柳歌」を通して言えば、お桐との道行きは、清之助がその日の夜に京都を発つという瀬戸際にあり、同様に「白花の朝顔」の境も〈晩には、東京へ帰らうとする朝でした。〉(二)という出立間際にお絹に出逢っているので、細部での平仄も合っている。こうした設定の共通性は、偶然と捉えるより、過去を参照した作家の態度によるものと考えた方が妥当だ。

尤も、虚実を織り交ぜて書かれた「楊柳歌」や「祇園物語」に対して、実体験から遠ざかった「白花の朝顔」では、鏡花の記憶の屈折点を探る事はさして大きな意味を持たないかも知れない。しかしながら、「楊柳歌」と「祇園物語」を通過しながら、やがて時代が下って、昭和七年四月に再び「白花の朝顔」で京都行きの記憶が鮮やかに甦っている事には何らかの意味が見いだせる。しかも、それは必ずしも、先立つ《物語》達の正確な蘇生だけを意味するものではなかった。

まずは、その様相をテクストに立ち返って調べる必要性があるだろう。

留意しなければならないのは、「楊柳歌」が東京から京都へ、という方向性の物語であるのとは逆しまに、「白花の朝顔」には京都から東京へ、という物語の流入が見られることだ。単に鏡花実体験がテクストの根底に蟠踞していて、そこへ降りていく事によって共通点を探るのではなく、実際にはベクトルの違いが正反対である事に於いて、二つは切り結んでいる。つまり、「楊柳歌」では京都に対して東京が対置され、「白花の朝顔」は京都での記憶を東京に呼び戻そうとしている点で、「楊柳歌」と「白花の朝顔」は読み合わすことができるのである。

「白花の朝顔」に於いて、お絹と境の辿った行程は、京都観光を東京に繰り返す諧謔に始まっていた。〈京では北野へ案内のゆかりがある。切通しを通るまへに、湯島……その鳥居をと思つたが、縁日のほかの神詣、初夜すぎては如何と聞く。……壬生の地蔵に対するものは、此の道順には一寸ない。〉（四）というから、北野天神から壬生の地蔵尊、清水寺を巡った道筋の再現を志向しているのが分かる。即ち、上野清水寺を京都清水寺に擬す時、東京の地理は京都に読み替えられるのである。

同時に、これは「楊柳歌」で〈清之助は、お桐の導きで、今日は北野から壬生へ廻つて、大廻りに電車で前刻の処まで来た。〉（三）というのにも一致しよう。しかも、その間に鮒売りに出逢ったという挿話までも「白花の朝顔」は「楊柳歌」と軌を一にしているのである。京都を辿り直す道筋は、反面では「楊柳歌」を目指すものでもあった。

他方、「楊柳歌」に於いても〈あのな、麻布の其の娘はんが、綺麗な御小姓に逢やはつた言ふ、三枚橋は、上野から見て此の辺の処どすか。〉（十八）と〈振袖火事〉の伝説に魅入られたかに尋ねるお桐に対し、清之助は〈三枚橋から、黒門の石段は、まだ間がある。……第一もつと賑かです。……誰もいない、寂しいね〉（十九）と答え、二人はこの時

既に東京を京都の中に読み込もうとしていた。

それは、作中、桜に於いて最も顕著に現れている。

〈山の手の麻布辺から駕籠で遊山に出た娘が、上野の三枚橋。あゝ、然う言へば、其処にも清水、此の堂のうつしがある。……其の傍に、秋色桜と云つてね、一寸お前さんが元禄髷に結つたやうな女が、何んとか云ふ短冊を其の枝に結んだと云つて名高いよ。今度来たら案内しようね。〉（十八）と清之助が言った秋色桜は、「白花の朝顔」にも登場する。これは『江戸砂子』に〈秋色桜＝清水の堂のうしろ、井のはたにある大般若さくら也。小あみ町菓子屋のむすめ、おあきという者、十三歳の時、花見に来りて、〝井戸ばたの桜あぶなし酒の酔〟女、秋色。此句いかゞしてか宮の御聴に達し、御感ありしと也。此小女、後秋色というて俳諧の点者となれり。誰いうとなく此さくらを秋色桜と呼来れり。ひとえに俳歌の徳と人いえり。〉と紹介された枝垂れ桜のことで、今は何代目かの若木で枝振りも楚々たるものだが、かつて江戸・上野の名桜であった。

この秋色桜に対応する京の桜が、車輪桜である。

「楊柳歌」から「祇園物語」を経て、再び「白花の朝顔」に幻現されるこの桜は非常に興味深い。何故ならば、この名桜は、鏡花の作品にしか存在しえない幻の桜であるからだ。

弦巻論にも夙に論じられているように、この名を負った桜木は京都にはない。円山公園に見事な枝振りを誇る祇園の夜桜は全国に名高いが、これとは別になるので、鏡花の創作としておくのが穏当だろう。

「白花の朝顔」では、本郷座での舞台を〈で、この間、枝ぶりを見て返つたばかりの名木の車輪桜が、影に映るまで満開です〉（三）と思い起こす光景の中に、幻の桜が聳立している。花輪桜が車輪桜に変化しているものの、鏡花は彼

の愛読者にしか分からない桜を通じて、「白花の朝顔」と「楊柳歌」の通路を露わに開いていた。

詩趣に富んだ銘のこの桜は、鏡花の脳裡にしかない。しかし、殊更、両者を鏡花で結び合わせなくとも、「白花の朝顔」と「楊柳歌」が同じ幻の京都の地理を共有している事は、諒解できるだろう。

ここでの問題とは、鏡花の体験ではなく、作中、舞台となっている土地の有り様なのである。単純に喜多村緑郎に誘われた上京の経緯を踏まえた事実関係というよりは、寧ろ京都と東京の対照性に目を配るべきだろう。そして、ここで秋色桜と車輪桜が東京／京都の重複として際だつ事は、テクスト全体に波及させられる。但し、それはあくまでも重複であって、「楊柳歌」のように互いを批評し合う東京／京都の対比ではない。

先に引いたように、清之助はお桐を東京へ招待しているのだが、この言葉は、彼の意図せざるところで、お桐が京都を離れると途端に病みつく体だという話へと続いてしまった。そこで清之助は、東京によって京都を批評することで、お桐が芸者として駕籠の鳥であるという以上に根深く、京都という旧弊な土地に縛られているという内実を露呈させ、更には、単純な地理の対称という位相を離れた気風という意味でも、〈京の人は、私は知らん、旅他国のものが見ると、いや、見る方で極りが悪い。江戸ぢやないね。〉（十三）と評して、京都を東京、特に江戸によって糾弾するのだ。

しかし、「白花の朝顔」は、異質な土地を呼び込む事によって、土地気質に対しての批評性を獲得している訳ではない。東京は浸食を受けるだけで、それを堰き止め、押し返すだけの力を持たないのである。

境の京都の印象は、まるで華胥の国に遊んだ記憶のように朦朧とし、現前する風景の中に織り込まれているのは、〈東京の山の手で、祇園の面影を写す〉（一）が如き、甚だ心許ない京の景であった。無論、舞台があくまで東京であるから致し方ないことなのだが、「楊柳歌」や「祇園物語」に見られるような京都への批評性はなりをひそめ、こうした

朧気なイメージ、取りも直さずそれが過去であることの美化によって、「白花の朝顔」は東京に京都の滲出を許していくのである。

境の言葉に従えば、元々が〈時に、重ねていふやうですが、三月のはじめです。三月といへば弥生です。桜は季節でありますけれども、まだ何処にも咲いては居ません。処が、どうした事か、これから宵、夜、夜中に掛けて、話を運びます、春木町の、その頃の本郷座。上野の山内、清水の観音堂。鶯谷という順に、その到る処、花が咲いて居たやうに思います。〉(二)というのであるから、根元的に風景は境の心象によって支えられている。

この時、満開の桜は境の心緒に密接に結びついており、祇園の舞台から連なる桜とは、つまりお絹から感じる誘惑の無意識の反照であった。記憶の空間を埋める桜は、京都を韜晦するための化粧であり、同時に境の心緒、そして誘惑への抗いがたさを象徴していたと考えられる。

言い換えれば、京都の流入は、浸潤する誘惑の示唆であり、その背後には、前二作で示されたような柔弱な京女の、清之助がかろうじて避け、「祇園物語」の旅僧が敢えて避けなかったような、彼女たちの牽引力の言いしれぬ強さが漉かし込まれている。お絹にはそれだけの力も意図もないのだが、無意識にも境はその誘惑を享受しており、境によって語られる《物語》に、その止めがたい影響が色濃く反映されるのは、一種当然の事だった。

しかしながら、桜花はそれだけの縁で繰り返し追想されるのでもないだろう。

京都の清水寺を桜の名所・上野に詣でたり、折しも本郷座に掛かった芝居の舞台は祇園の桜、歌われるのは謡曲「鞍馬」のひと節であることは象徴的に機能している。

〈花咲かば告げむといひし山寺の…〉(三)とは、花見の席で披露される小謡であり、この「鞍馬」の一節こそが記憶

に花を満開に溢れさせ、架空の桜を媒体にしながら、洛中の風景が広げていくのだろう。そして境が謡曲「鞍馬」の一節を口誦さみ、歌舞伎の「大森彦七」が擬されて、舞台は上野清水のお堂にしつらえられる。

描かれるイメージの氾濫は、京都と桜が東京の舞台の中に侵入する過程で緊密に結びついており、舞台上で路之介が桟敷にいる境辻三を〈境さん〉と呼ばわった時、京都や桜を契機の一つにして、舞台が現実の側に雪崩れ込むのである。津山と境の間で、お絹を〈京人形〉と呼んでいるのも、歌舞伎「京人形左小刀」を下敷きにした諧謔であり、現実と芝居は極めて高い親和性を示していた。

そして、こうした桜を仲立ちにした芝居の配置は、後の〈術を以て対すれば、俳優何するものぞ。たゞしその頃は、私に台本、戯曲を綴る気があつた。〉（八）という気概に繋がり、並列的に描かれていた桜と京都と芝居から、特に芝居だけが抜き出されてゆく。その芝居は境の技芸である深く筆に関わっていた。五章にさしかかり、同門のお洲美の介在を通して、潜在していた芝居を《物語》が境の文筆という問題として顕在化する時、その京都の幻想が破られると共に、誘惑も霧散するのである。

三、明治三十年代初期への遡行——「薄紅梅」について

「楊柳歌」に於いて、京洛の殷賑に背を向けるように、うら寂れた清水の境内に道行きの果てがあった如く、「白花の朝顔」でも清水の寂寞とした舞台へ《物語》は揺曳されていく。ものみなが静まり返った闇の清水は、殆ど京都と交じり合って、文色を分かたない。ところが「楊柳歌」の道行きが途絶したように、お洲美の介在によって、京都を漸増させながらお絹から放たれていた誘惑は消え、語りの中での現時から更に遡行した、別の《物語》が開かれる。あくまで

も「楊柳歌」のイメージを背負った京の女のいざないに、楯となるのがお洲美との《物語》である。

「楊柳歌」の京都では、清水までの道すがら、その水先案内を務めたのは死であった。お桐が不断に語る死への願望である。「白花の朝顔」に先んじた京都もの二篇は、自ら呪わしい生を辞す女達の物語であり、女達の死に否応なく巻き込まれる男の物語である。京の女が、無意識にも他者の生命を危うくする存在であることは、一環して作られてきた文脈であるとしても、「白花の朝顔」はあくまでも誘惑を避け得た男の物語であり、この錯落は抜きがたく横たわっているだろう。

一方、境とお絹の歩いた道は、数日前に、お絹と共に辿った京都の道を、東京に辿り直そうとする戯れであり、金のかからない物見遊山にすぎない。但し、その反復は、京都において仄めかされた〈同行二人〉(二)という二人組を予め想定していたが故に、もう一度繰り返される事には、その関係の深化を不可抗力として付随していた。その〈同行二人〉を受けて、境が〈巡礼結構〉(二)と返せば、そこには必然的に〈が、串戯ではありません、容色、風采この人に向つて、つい〈巡礼結構〉といった下に、思はず胸の迫ることがあつたのです。――〉(二)という心情が吐露されて、この〈巡礼〉は、〈私は巡礼…もうこの間から、とりあへず仙台まででも、奥州を巡礼してゆきたい気がするんです〉(七)と語ったお洲美との記憶を反復していくことになるのは道理であった。しかも〈のちの祇園のお絹を東京にしたやうな人〉(六)として、お洲美の容貌は恰もお絹に対する鏡面を為している。

「白花の朝顔」の基本構造は反復にあると言って良いだろう。それは、鏡花にとっては、京都旅行の記憶の巻き戻しであり、紅葉門下時代の回想であり、作品史に立てば、「楊柳歌」の反復であり、そして、それに従うように、「白花の朝顔」は反復や重複によって《物語》を推進していく。よって、京都がなだれ込む東京の有様も、京都旅行を東京に反

復しようとする意図の上では、お洲美の《物語》への帰趨を促すものであった。それは〈巡礼〉という一語に於いて反復される。

反復は繰り返される事によってその振れ幅を大きくしながら、《物語》のダイナミズムを形成する。それは、京都では禁忌を感じなかっただろうお絹に境が惑わされることの根本的な力ともなり、抑止力としてのお洲美との記憶も、それが思い出される事によって反復されて初めて、力を持つ事になった。

そして、このお洲美の《物語》は後に「薄紅梅」に結晶するものでもあった。ここで再びテキスト外の事実関係について確認しておく必要があるだろう。

「薄紅梅」は老境を迎えた鏡花が、近代文学の草創期の時代風景を写し取って、昔日を懐古する趣の強い作である。「薄紅梅」のモデルは、作中で依田学海や樋口一葉などの実名が載り、麹町九段の硯友社周辺を舞台としている以上、主人公辻町糸七は鏡花に読み込むのが穏当だろう。そうなれば上杉映山を紅葉に重ねるなどは容易に看取できる。「薄紅梅」論の多くは、作家個人に立ち入った事実関係を穿鑿しており、概ね、お京を北田薄氷、矢野弦光を矢沢弦月、青鱗を梶田半古として共通の見解を見る事ができる。

その上で、閨秀作家・月村京子が、同門の辻町糸七に心を寄せながらも、師・上杉映山の媒酌によって糸七の最も嫌う野土青鱗の元に嫁ぐ下りが、「白花の朝顔」で、お洲美が密かに境を慕っているにも拘わらず大野木に嫁した経緯と合致しているとするならば、「白花の朝顔」は、「薄紅梅」を通す事によって、同様のモデル論を展開する事が可能であると考えられるだろう。

つまり「薄紅梅」に於いて、糸七は、〈大学法学科出の新学士〉である、友人・矢野弦光の恋慕を遂げさせようとして、その仲立ちを引き受けたという話は、〈その男が、私を通じて、先生まで申出てくれと頼まれたものだから…〉（七）という境の狼狽によって「白花の朝顔」にも伺い知れるだろう。そして、このことを端に発して、二人の女の清怨は一心に主人公を目指す。お洲美が〈名はいひますまい、売れッ子ですよ。私たちのお弟子なかまではありません。別派、学校側の花形で、あなたのお友だちの方に――わかりまして……私を、私をよ、嫁に、妻に世話しようとなすつたのは誰方でした。〉（七）と怨んだのは、将に「薄紅梅」の京子が〈あなたが、あなたが、私を――矢野さんにお媒酌なすつた事を聞きました口惜しさに――女は、何をするか私にも分かりません　あなたが世の中で一番お嫌ひだといふ青鱗に、結納を済ませたんです〉（四十）と畳みかけるのと全く同一の心理へ続き、〈え、、無理です、乱暴です。だから、私、すぐそのあとで、それまで人をかへ、手をかへ、話があるのを断つてゐた――よござんすか――私も、あなたが大嫌ひな、一番嫌ひな、何よりも好かない、此家へ縁付いて了つたんです。〉（七）と溜飲を下げるのである。

当然、「白花の朝顔」は「薄紅梅」に先立つテクストということになるから、それ自身としても薄氷を下敷きにした独自の設定が施されている。事実関係を現実の鏡花に回収することに関しては、薄氷の側に鏡花への思慕を裏付けるような逸話が残されていないため、無闇な憶測は控えねばならないが、薄氷が半古との結婚から三年の後、明治三十三年十一月に二十五歳という若さで他界した事実は、「白花の朝顔」で、〈お洲美さんは――水木藻蝶の年も待たず、三年めに、産後で儚くなりました。〉（七）という訃音とも一致している。また、「白花の朝顔」中、お洲美の父は大蔵省辺の退職役人という事になっているが、轟栄子『北田薄氷研究』（双文社／昭和五十九年三月十九日）によれば、薄氷の父、正董は後藤象二郎の元で食客となり、警察事務の主管、弁護士を経て、やがて法曹界を辞した後には政界へと打って出

た人物として紹介されている。他方、夫の半古は、「金色夜叉」の挿し絵を担当した絵師で、明治三十二年十一月には岡倉天心の推薦もあって、富山県立高岡工芸学校に招聘され、薄氷を伴って高岡に赴任している。これは作中で大野木が仙台へ赴任するという下りに反映されているのだろう。

鏡花によって微妙にずらされてはいるものの、作中のお洲美から薄氷への後戻りが或る程度までは可能であるから、「薄紅梅」を経由せずとも「白花の朝顔」単独で、お洲美に紅葉門下の北田薄氷を、薄氷の夫・大野木には半古を想定する事ができる。そして、これらの事実を参照する事によって、「白花の朝顔」中の時間を明治三十一年頃として仮定すると、作中でもお洲美との思い出の回想が、お絹と上野清水寺に詣でた時点を〈――その時から、やがて八九年前になります〉(十六) として始まるため、明治四十三年の関西行きから遡っても、お洲美との対面は明治三十年代初めを逆算でき、作中の整合性に対して背馳するところはない。

ここには、様々な記憶を縫合して、一つの《物語》を創出している方法が特徴的であり、「薄紅梅」自体が明治期文壇の活況を描くなど、雑多な過去を突き合わせて成立している様相とも相俟って、鏡花作品の過去の引用による成立が伺える。しかしながら、「薄紅梅」での記憶の引用は回顧録としてそれそのものが要請され、且つ過去の再現が目指されていたのに対し、「白花の朝顔」では、回想はあくまで《物語》全体を構成するための道具立てであって、目的とは言い難い。故に、「白花の朝顔」がふたつの記憶の再構成の先にどのような《物語》を予期していたのか、と考える時にこそ、鏡花自身の記憶とは異質の因果律・プロットが浮上するだろう。

これに関連して、「薄紅梅」には「朝霧」という未発表の自筆原稿が発見されていることを合わせて考えてみたい。「鏡花自筆原稿解析　四」(岩波版『鏡花全集』別巻・月報二十九／昭和五十一年三月) に於いて、松村友視氏の解析で

は、原稿用紙の使用から「開扉一妖帖」（昭和八年七月）と近接する時期に「朝霧」執筆が始まり、「斧琴菊」（昭和九年一月）脱稿以降、約三年間の創作上の空白期に成ったものと推測されているので、昭和七年四月の「白花の朝顔」が、昭和九年以降の「朝霧」を通過して、昭和十二年の「薄紅梅」に流入する様相が指摘できる。また、「朝霧」には「薄紅梅」での、女の髪が首に纏わるような怪異譚が見られないことなども報告されているが、一方の「白花の朝顔」では、お洲美との対話をお絹との淡い思い出の中に引用するために、怪異を用いていた。三度、同じ筋を用いていながら、怪異への距離が三様に異なることは注目に値する。

「白花の朝顔」は、前半でお絹の《物語》を配置しており、死者を召喚するためにいくつかの怪異を挿入している。これは、ひとつには事実を仮構するために必要な手続きだったとも言えるだろう。

しかし、四章でお絹が幻視する顔が、確かにお洲美であったかと云うと、甚だ心許ない。お絹にしてみれば先に藍川館で見た〈路之介のおかみはん〉（六）であったのだろうが、二人の見ている幻の相貌は異なっている。

抑も、境が幽霊を見たかどうか、というと、おそらく彼自身は直接に見ていないのであるから、少なくとも「白花の朝顔」は境にとっては怪異譚にはなり得ない。お絹が藍川屋の二階で見たという、ナイフを持った生き霊の映像は、結局境に共有される事はないし、八章に於いて、俥屋に〈「わあ、大きな燈籠の中に青い顔が、ぎゃあ。」〉と叫ばれても、俥屋が見た青い顔の持ち主に心当たりはありながら、その青い顔を境も幻視したのではないのである。〈怪しき巨人に襲はるゝ、森の恐怖にふるへつゝも、さめ〴〵と涙を流した、石灯籠が泣くやうに。……〉（八）という喩えですら、〈怪しき巨人〉は、お絹が〈大き大き顔が出てな。〉（四）と震えたのを知っていたからこそ起こる連想であり、ここでの燈籠は、お洲美が鶏頭を笠に差した姿を春日燈籠の向こう側に見た記憶と重なる訳であるから、俥屋の見たらしい霊

を境も幻視した謂いとは断定できない。

こうした曖昧な記述や齟齬などとも相俟って、「白花の朝顔」の最終段は忽卒な幕切れとの謗りを免れないように見えるだろう。しかし、本作の主意は、そうした雰囲気の中に境の記憶を抱き取る事にあっても、怪異自体を描ききる事にはなかったと言うべきである。前半に伏在していた怪異は徹底されるに至らなかったが、鏡花が筆を染めた多くの怪異譚とは異なり、「白花の朝顔」では、主人公・境にとっては降りかかる危難の性質が全く別なのだ。

「白花の朝顔」四章の最後で堂の額から擦り下がってきた菅笠は、〈あれ…白い顔。〉〈上から覗かはる……どうしようねえ。〉（四）という形で、異様な描写が施されているが、これは怪異というより、「白花の朝顔」にとっては物語の転換点を明確に示すことに要諦があり、その転換は「楊柳歌」で清之助の技芸が命を救ったと同様、境辻三の文筆を守る、という主題を前景化するのでもあった。

清浄な清水のお堂から菅笠が落ちかかって来た事は、一種、不思議な霊異や加護として境には受け止められている。お洲美が肉色の筆を取って、乳房を象った白花の朝顔を菅笠に描き、それを境が清水に奉納した記憶は、官能的に脳裏に蘇っていながら、同時に誘惑を避けきった守り札でもあった。菅笠がお絹との間に顕現した事は、〈ふと、演出にあたつて、劇中の立女形に扮するものを、路之助として、技の意見、相背き、相衝いて反する時、「ふん、おれの情婦ともしらないで。……何、人情がわかるものか。」と侮蔑されたら何とする！？……〉（八）という危惧に見られるように、お洲美によって作家の筆が守られたと同じことなのである。同時に、最終段、〈あゝ、お洲美さん、ありがたう〉（八）とは、路之介の情婦に惑わされて、自らの〈術〉に瑕瑾が付いたかも知れない所を、お洲美に救われた事への心からの感謝だった。

抑も、お洲美と境の間には、一方的な恋愛関係の上に、同じ師に付いた弟子同士の感情、同門のコミュニティーの意識がある。大野木が憎まれるのは、本質的にはおそらく、性格の不一致や空咳や咨嗇のためだけではない。生理的な嫌悪感を裏打ちしているのは、〈或は、あなた方、先生の教えは、芸に熱して、男女間は淡泊、その濃密膠着でなく、あつさりといふ方針でもおあんなさるか〉（六）という師への侮辱に対する反発なのだと考えられる。つまり、最終的に境が意識しているのは、師を仲立ちにした、お洲美との関係なのである。そうであればこそ、恋愛や肉欲の問題は解消され、〈術〉を守る事が適って、〈術を以て対すれば、俳優何するものぞ。〉（八）と見栄を切る作家の潔白と矜持は守られたのである。

観音と巡礼者の同行二人は、お絹と境の遊山から、同じ師を頂く者同士、芸を守護するお洲美と境の同行二人に置換されて、色恋からは乖離していく。その根源にあるものは、〈草稿持ち込みで食つて居る人間が煮豆を転がす様子では、色恋の沙汰ではありません〉（一一）という述懐であり、それ故にこそ、冒頭で境の倹しい暮らしぶりや路之介の援助に際だって紙面が割かれたのである。

更には、ちょうど大野木にお洲美を預けたまま別れたように、路之介にお絹を引き渡すという――換言すれば、女を別の男に引き渡す――物語が、同型に反復されている事も、反復を基本的な構造としている「白花の朝顔」にとっては、重要な筋立てであった筈だ。但し、孰れにしても、境は女の《物語》に参画してはいない。お絹の懊悩も、お洲美の意趣返しも、窮極のところで境辻三を巻き込まないのである。境の技芸譚は、女の本心の捉えがたさを二度までも体験しながら、逃げ帰ることによって筆名が傷つけられることはなかったという極めて危うい地点に立脚しているとも言えるだろう。だからこそ、「白花の朝顔」を貫く技芸譚的な性格は、消極的なものにならざるを得ず、明確に打ち出されて

いると明言し難い部分が残る。

しかしながら、ふたつの《物語》の結節点では、境の筆業ということが選ばれており、「楊柳歌」が清之助の技芸譚という側面からお桐の運命を語り出すのと同じく、芸術家の態度が侵犯されるや否や、という精神的な危難という問題を介して、「白花の朝顔」は技芸譚としてひとつに結びつけられている。そして、その円滑な《物語》の受け渡しに際して、怪異やイメージが描き込まれていたのだ。こうした処に、作者の実体験から抜け出してテクストが独立するための契機があり、また両断されたふたつの記憶というだけではなく、ひとつの《物語》としての結構が垣間見えるだろう。

また、一章と五章にしか顕在化しないものの、〈此の篇の著者〉（一）の存在が、テクストを実体験から遠ざけるのに一臂を仮している。これも境に置き換えられる現実の鏡花を虚構化するためには必要な措置だったのだろう。

〈著者〉は分身のようにして働きながら境に同化し、境の語りを相対化することを放棄しながら消えて行く。語りの構造が整合性を重要視しなくなることは、物語全体が他者によって書き留められて、承認されることを必ずしも必要としない、という事態である。《物語》は〈著者〉に追認されることなく終わり、語りは「白花の朝顔」全体が帰属している境に対し、他者として据えられた〈著者〉を一顧だにせずして自己完結する。同化という意味に於いては、〈著者〉と境は二人ながらに鏡花の反照とも言えるかも知れない。

しかし、五章に於いて境の言葉が〈著者〉によって問い直されることは、物語の転換を知らしめるのと同時に、語る者（語る境）と語られる者（過去の境）の主客合一の状態から逃れ、過去への没入から覚醒を促す行為だった。語りの装置よりは対話者としての機能が、その一瞬にだけ要請されていたのである。即ち、語りを客観化し、行為者と語り手の意識を弁別するための一言を発する存在として。引いては、行為の時間と語りの時間を切り離すための存在として。

言い換えれば、〈著者〉とは時間的枠組みのことであった。

形式的に据えられた〈著者〉は、境の行為に対して、境の語りを分ける存在であるが、彼に期待される役割とは境の過去を過去として承認する行為であり、時間の積み重ねを明確にしながら、語りに於ける現在を過去に押し遣ることにある。〈著者〉が徐々に消えるということは、語りを書き留めた二重構造が無化されることではなく、相対的な時間軸の緩やかな喪失を示唆していた。この場合、時間が重要な意味を持たなくなるのは、過去二つの《物語》が一つに統合されたことを意味するだろう。そして、統合された《物語》が最終的に何を目指したのかは、既に述べた通りである。

「白花の朝顔」は二つの物語を統合するために書かれた作品だと言えるが、鏡花の大正期を眺め渡してみれば、寧ろ自身の体験を縫合しながら、コラージュ的手法を採用して書いた物語が多いことに気付かされる。その時、「楊柳歌」と「薄紅梅」という二作品の関連に留まらない鏡花文学の有機的な繋がりが「白花の朝顔」の有り様の中に垣間見えるだろう。

付記

本稿は、平成十五年六月二十九日に行われた第三九五回慶應義塾大学国文学研究会での口頭発表にもとづくものである。