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

Title	批評としての幻想 : 鏡花文学の認識風景をめぐって
Sub Title	Fantasy as criticism
Author	松村, 友視(Matsumura, Tomomi)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2016
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.110, (2016. 6) ,p.122 (149)- 140 (131)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	2015年度藝文学会シンポジウム「幻想と文学」 開催日: 2015年12月11日 (金) 場所: 慶應義塾大学三田キャンパス北館ホール 冊子には前からの通しページあり
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01100001-0122

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.

2015 年度藝文学会シンポジウム「幻想と文学」

批評としての幻想
── 鏡花文学の認識風景をめぐって ──

松村友視

I

「批評としての幻想」というタイトルを付けておきました。その副題にあるように、泉鏡花についてお話しようと思います。

ドイツ文学者の種村季弘氏に、次のような有名な鏡花論があります。その評論を種村氏は、下線部のような言葉で締めくくっています。

> 鏡花は「王様は裸だ」といった子供のように、ありようは存在するはずのない水膜をカレンダーをめくるように剝ぎとった。（中略）それからほぼ一世紀を経過したが、この無垢な眼と天真な心が発見した単純な真理は、依然として時代遅れの戯作者の衒奇的な韜晦としか見做されてこなかった。ただ一人、鏡花と同様その被投企という世界感情からして人間をつねに機械仕掛の人形のようにいっかな存在と一致することのないギクシャクと作動する不条理として描きつづけ、中公版「日本の文学　尾崎紅葉・泉鏡花集」の解説において掌を指すように鏡花の秘密を解いてみせた作家三島由紀夫を除くならば。鏡花は新しい。その新しさを云々することがまだ早すぎると思えるほど新しいのである。
>
> （種村季弘「水中花變幻」昭 47・1『別冊現代詩手帖』思潮社）

この文章が書かれたのは昭和 47 年、すなわち鏡花生誕から百年後のことです。それからさらに 40 年が経過していますが、この言葉は、恐らくまだそのままに活きています。

種村氏はその直前に、同時代における鏡花の唯一の理解者といった意味で三島由紀夫の名前を挙げていますが、その三島は、次の澁澤龍彦との対談で下線部の

ように語っています。

澁澤　「天守物語」とか、「山吹」とか、「戦国茶漬」とか、「海神別荘」とか、「紅玉」とかみんなシュールレアリズムですね。結局、鏡花は理想主義者かなあ、天使主義者かなあ……ニヒリストじゃないでしょう。

三島　ええ。ニヒリストの文学は、地獄へ連れて行くものか、天国へ連れて行くものかわからんが、鏡花はどこかへ連れていきます。日本の近代文学で、われわれを他界へ連れていってくれる文学というのはほかにない。文学ってそれにしか意味はないんじゃないですか。

（三島由紀夫／澁澤龍彦　対談「泉鏡花の魅力」昭 44・1 中央公論社『日本の文学』附録）

しかし、鏡花文学の本質は、「どこかへ連れていく」という点にあるのではなくて、どこに連れて行くのか、というその先の問いにあるように思います。

鏡花に、たとえば次のような言葉があります。

僕は明かに世に二つの大なる超自然力のあることを信ずる。これを強ひて一纏めに命名すると、一を観音力、一を鬼神力とでも呼ばうか、共に人間はこれに対して到底不可抗力のものである。（中略）

僕は一方鬼神力に対しては大なる畏れを有つて居る。けれども又一方観音力の絶大なる加護を信ずる。この故に念々頭々彼の観音力を念ずる時んば、例へば如何なる形に於て鬼神力の現前することがあるとも、それに向つて遂に何等の畏れも抱くことがない。されば自分に取つては最も畏るべき鬼神力も、又或る時は最も親むべき友たることが少くない。

（「おばけずきのいはれ少々と処女作」明 40・5）

私は思ふに、これは多分、この現世以外に、一つの別世界といふやうなものがあつて、其処には例の魔だの天狗などといふのが居る。が偶々その連中が吾々人間の出入する道を通つた時分に、人間の眼に映ずる。それは恰も、彗星（はうきぼし）が出るやうな工合に、往々にして見える。（中略）

昔から言伝への、例の逢魔が時の、九時から十一時、それに丑三といふやうな嫌な時刻がある。この時刻になると、何だか、人間の居る世界へ、例の別世界の連中が、時々顔を出したがる。

（「一寸怪」明 42・10）

明治末年という時代に、鏡花は、この世には「観音力と鬼神力」という大いなる力があるとか、この世には現世とは異なる別世界というものがあるといったことを、衒いなく語っています。鏡花にとっての世界像は、「現世」と「別世界」とが境を接して並立する光景だと言えます。発表タイトルの副題に掲げた「認識風景」というのは、そういう内部の認識が投影された世界の見え方を意味しています。

この「現世」という実在と「別世界」というもうひとつの実在とが合わせ鏡のように互いに反照し合うところに鏡花の「幻想」が生み出されるということができます。その意味で「幻想」は、放恣な想像力が生み出す虚妄ではなくて、むしろ、そうした「認識風景」の具体的表現と見ることができます。

ただし、しばしば言われるように、鏡花が非合理な迷信を信じる前近代的な心性のうちにあったことをそれはただちに意味するわけではありません。

真の問題は、その「もうひとつの実在」の内実とは何か、という問いにあるように思います。

Ⅱ

その問いへの足がかりとして、鏡花の幻想小説の最も早い時期の作品である「化鳥」と「三尺角」を取りあげます。

いずれも岩波文庫の『化鳥・三尺角　他六篇』に採録して解説もしている作品ですが、この時期の鏡花は後年の作品にまして「幻想」の本質について自覚的であったという意味で、あえてこの二編を対象とすることにしました。まず最初に、明治 30 年に書かれた「化鳥」を取り上げます。

この作品は一人の少年の一人称の独白体で語られます。次は作品の冒頭部分です。

> 愉快（おもしろ）いな、愉快いな、お天気が悪くつて外へ出て遊べなくつても可いや、笠を着て、簑を着て、雨の降るなかをびしよ〳〵濡れながら、橋の上を渡つて行くのは猪だ。
>
> 菅笠を目深に被つて、澁（しぶき）に濡れまいと思つて向風に俯向いてるから顔も見えない、着て居る簑の裙が引摺つて長いから、脚も見えないで歩行（あるい）て行く、背の高さは五尺ばかりあらうかな、猪としては大きなものよ、大方猪ン

中の王様が彼様三角形の冠を被て、市へ出て来て、而して、私の母様の橋の上を通るのであらう。

トかう思つて見て居ると愉快い、愉快い、愉快い。

寒い日の朝、雨の降つてる時、私の小さな時分、何日でしたつけ、窓から顔を出して見て居ました。

廉という名前のこの少年は、川に架けた仮橋の袂の番小屋に母と二人で住んで橋を通る人から橋銭を取って暮らしているのですが、彼は人間を、ことごとく動植物に見立てるという奇妙な視線をもっています。これは、幼い時から母親によって、人間と動植物とは何も変わりはない、ということを教え込まれているためですが、少年の語りは一方で同時代に共有される「実景」を鮮明に浮き彫りにしてもいます。

少年が小学校の教師について母親に語る言葉があります。

此間ねえ、先生が修身のお談話をしてね、人は何だから、世の中に一番えらいものだつて、さういつたの。母様、違つてるわねえ。（中略）

だから僕、さういつたんだ、いゝえ、あの、先生、さうではないの。人も、猫も、犬も、それから熊も、皆おんなじ動物だつて。（中略） 僕ね、あのウだつてもね、先生、人だつて、大勢で、皆が体操場で、てんでに何かいつてるのを遠くン処で聞いて居ると、何をいつてるのか些少も分らないで、ざあ〳〵ツて流れてる川の音とおんなしで、僕分りませんもの。それから僕の内の橋の下を、あのウ舟漕いで行くのが何だか唄つて行くけれど、何をいふんだかやつぱり鳥が声を大きくして長く引つぱつて鳴いてるのと違ひませんもの。ずツと川下の方で、ほう〳〵ツて呼んでるのは、あれは、あの、人なんか、犬なんか、分りませんもの。（中略）母様が僕、あかさんであつた時分からいひました。犬も猫も人間もおんなじだつて。ねえ、母様、だねえ母様、いまに皆分るんだね。

「修身」の時間に教師が語るのは、進化論的かつ人間中心主義的な世界像です。これに対して母親は次のように言います。

あれ、だつてもね、そんなこと人の前でいふのではありません。お前と、母様のほかには、こんないゝこと知つてるものはないのだから、分らない人にそんなことといふと、怒られますよ、唯、ねえ、さう思つて居れば可いのだから、いつてはなりませんよ。

母と子の間には、ほとんど排他的な共犯関係が成立しています。近代国家が国民に与えようとした共有の「認識風景」が学校教育だとすれば、これと真っ向から対峙する母と少年の視線は、ほとんど反時代的、反社会的な意味を帯びることになります。

ところで、その母親の「認識」は、ある痛切な体験から生まれたものです。そのことを少年の語りは次のように語ります。

> だけれども今しがた母様がおいひの通り、こんないゝことを知つてるのは、母様と私ばかりで、何うして、みいちやんだの、吉公だの、それから学校の女の先生なんぞに教へたつて分るものか。
>
> 人に踏まれたり、蹴られたり、後足(あとあし)で砂をかけられたり、苛められて責(さいな)まれて、煮湯を飲ませられて、砂を浴びせられて、鞭うたれて、朝から晩まで泣通しで、咽喉がかれて、血を吐いて、消えてしまひさうになつてる処を、人に高見で見物されて、おもしろがられて、笑はれて、慰にされて、嬉しがられて、眼が血走つて、髪が動いて、唇が破れた処で、口惜しい、口惜しい、口惜しい、口惜しい、畜生め、獣め、と始終さう思つて、五年も八年も経たなければ、真個(ほんたう)に分ることではない、覚えられることではないんださうで、お亡んなすつた、父様とこの母様とが聞いても身震ひがするやうな、さういふ酷いめに、苦しい、痛い、苦しい、辛い、惨酷なめに逢つて、さうしてやう〳〵お分りになつたのを、すつかり私に教へて下すつたので。(中略)
>
> だつて母様がおろそかに聞いてはなりません。私がそれほどの思をしてやう〳〵お前に教へらるゝやうになつたんだから、うかつに聞いて居ては罰(ばち)があたります。人間も、鳥獣も草木も、昆虫も、皆形(みんな)こそ変つて居てもおんなじほどのものだといふことを。
>
> とかうおつしやるんだから。私はいつも手をついて聞きました。

一方、その痛苦とともに獲得されたまなざしがどこから来たかは、少年の言葉が鮮明に語っています。

> 八九年前のこと、私がまだ母様のお腹ん中に小さくなつて居た時分なんで、正月、春のはじめのことであつた。
>
> 今は唯広い世の中に母様と、やがて、私のものといつたら、此番小屋と仮橋の他にはないが、其時分は此橋ほどのものは、邸の庭の中の一ツの眺望(ながめ)に過ぎなかつたのであつたさうで。今、市(まち)の人が春、夏、秋、冬、遊山に来

る、桜山も、桃谷も、あの梅林も、菖蒲(あやめ)の池も皆父様(みんなおとつさん)ので、頬白だの、目白だの、山雀だのが、この窓から堤防(どて)の岸や、柳の下(もと)や、蛇篭の上に居るのが見える、其身體(からだ)の色ばかりが其である、小鳥ではない、ほんたうの可愛らしい、うつくしいのがちやうどこんな具合に朱塗の欄干のついた二階の窓から見えたさうで。今日はまだお言ひでないが、かういふ雨の降つて淋しい時なぞは、其時分(そのころ)のことをいつでもいつてお聞かせだ。

今ではそんな楽しい、うつくしい、花園がないかはり、前に橋銭を受取る笊の置いてある、この小さな窓から風がはりな猪だの、希代な蕈(きのこ)だの、不思議な猿だの、まだ其他に人の顔をした鳥だの獣だのが、いくらでも見えるから、ちつとは思出になるといつちやあ、アノ笑顔をおしなので、私もさう思つて見る故(せる)か、人があるいて行く時、片足をあげた処は一本脚の鳥のやうでおもしろい。人の笑ふのを見ると獣が大きな赤い口をあけたよと思つておもしろい。

つまり、かつて楽園の時代にあって、愛すべきものとして自然を「見る」まなざしをもっていた母親は、ある激越な体験によって――すなわち「人に高見で見物され」「慰みにされる」という決定的に「見られる」体験によってすべてを失うのと引き替えに、反転した形で「見る」視線を獲得したと言えます。言いかえれば、母と子が見ているのは、失われた「楽園」の陰画(ネガ)の風景ということになります。

では、父と母に決定的な痛苦を与え、かつての「楽園」を破壊したのは誰か。あるいは何か。――そのことをこの物語は具体的には語っていません。しかし、少年の語りは、少年自身の知らない母の痛苦の意味を示唆的に語っています。橋銭を払わずに行こうとする俗物紳士が自分の権威を示すために名刺を差し出す場面があります。

「かういふものぢや、これぢや、俺ぢや。」

といつて肩書の処を指(ゆびさ)した。(中略)

手にも取らないで、口のなかに低声(こごえ)におよみなすつたのが、市内衛生会委員、教育談話会幹事、生命保険会社社員、一六会会長、美術奨励会幹事、大野喜太郎。

初出では肩書きの中に「大日本赤十字社社員」が加わっていましたが、これらの肩書きなどから、物語の現在は明治 20 年代初頭と推定されます。梅林や桃谷

などの「花園」が存在していたのは、それよりさらに「八九年前」、少年が「まだ母様(おつかさん)のお腹ん中に小さくなって居た時分」とされます。つまり、「楽園」の喪失を伴う母の激越な体験は明治 10 年代前半の出来事ということになります。明治 10 年のエドワード・モースによる東京大学での進化論講義が我が国への進化論導入の端緒になったように、それは近代日本の成立という急激なパラダイム転換の起こった時代にあたります。すなわち「楽園」の喪失は近代社会の成立と正確に重なっています。少年自身にとっては、母親の胎内という一種の楽園からの出生がこれに重なります。母親と少年が近代的な世界観を根底から否定して、同時代の人々に否定的な視線を向ける理由がそこにあります。

人間を動植物に読み替える母の視線は、3 年後に書かれることになる「高野聖」(明 33・2) で、飛驒山中に迷い込んだ男たちを動物に変える女に引き継がれることになります。さらにその先には、北陸七道を大洪水に沈めて人間たちをことごとく魚に変える「夜叉ケ池」(大 2・3) の白雪がいます。これらの幻想小説や幻想劇の起点に、「化鳥」の母のまなざしは位置しています。

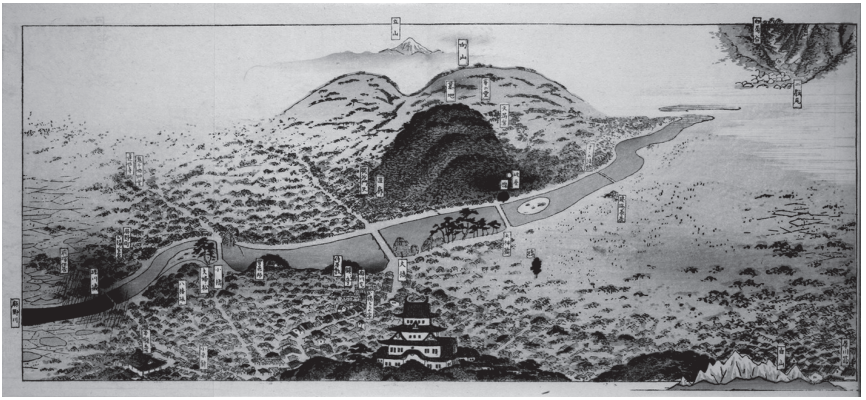
仮橋の番小屋の窓から「市(まち)」に向けて投げかけられる母と子のまなざしは、「幻想」が、同時代の世界像とは論理構造を異にする明晰な「認識」であることを鮮明に語っています。「もうひとつの実在」とは、そうした異質な論理に裏打ちされた認識が投影された風景ということができます。

物語の後半で、少年は、かつて楽園だった梅林のたそがれの中で、自らが鳥に化す幻想にとらえらえることになります。その部分は時間の関係で省略しますが、ひと言でいえば、母から与えられた「認識」がウロボロスのように少年自身の存在をも包み込んでしまう事態といえます。

ところで、「化鳥」に登場する川は、金沢の鏡花生家付近を流れる浅野川を想定しています。先行研究で指摘されていることですが、浅野川には、江戸から明治にかけて、橋銭をとる「一文橋」と呼ばれる仮橋が複数かかっていました。

大正期に書かれた「由縁の女」という鏡花文学の集大成のような長篇を『ゆかりのをんな 櫛笥集』(大 10・8 春陽堂) として単行本化する際、鏡花は自ら下図を画いて、浅野川流域をめぐる作品の舞台を画家の小村雪岱に描かせています。(口絵図参照)

言わばこれは、鏡花文学の原風景であり、鏡花世界の曼陀羅図でもあります。図の中央一番奥の立山連峰と右手手前の白山山系はいずれも鏡花文学にとって重



小村雪岱画『ゆかりのをんな　櫛笥集』口絵

要な意味をもつ山々ですが、それらのあいだに金沢の町が広がっています。その中央を、城のある市内と、真中にこんもりと見える卯辰山を切り分けるように浅野川が流れています。この卯辰山と町を結ぶ橋が「天神橋」です。

これもすでに先行研究で指摘されていることですが、この橋もかつては「一文橋」でした。「化鳥」はこの橋の卯辰山側の袂に親子の番小屋があるという設定と考えられます。梅林や桃谷などの花園も、かつて卯辰山に実際にあった風景に基づいていますが、その卯辰山の山頂の墓地に、鏡花の亡き母が葬られていました。

鏡花にとって、卯辰山を中心とする川の対岸の世界は、金沢城や近代都市の中心機能をもつ「市」と鮮明に対置される異質な価値と論理をもつ領域であり、その中心に「母」の存在があったと言えます。

鏡花文学といえば「母」のモチーフがついて廻りますし、その母は、鏡花九歳の折に亡くなった実在の母のイメージに重ねられます。しかし、鏡花文学にとって重要なことは、実在の風景との対応関係ではなく、その実景に重ねられる鏡花の認識のありようです。つまり、鏡花の作品中の「母」は、実在の母では決してないということを確認しておく必要があります。その起点にあたる「化鳥」の母の姿が鮮明に示しているように、それは、同時代のパラダイムとは明確に異なる論理そのものであり、いわば「批評原理」とでも呼ぶべきものです。むしろ、同時代社会を律している論理を根底から批評する原理として、永遠に失われた非在としての「母」が召喚されたということができます。

ただし、幻想は「母なるもの」にだけ託されたわけではありません。

Ⅲ

「批評としての幻想」のもう一つの形として、「化鳥」の二年後に書かれた「三尺角」を見ておきます。主人公は深川の木場で木挽の仕事をしている与吉という青年です。

次は作品の冒頭に近い部分です。

> 其の木挽の与吉は、朝から晩まで、同じことをして木を挽いて居る。黙つて大鋸をもつて巨材の許に跪いて、そして仰いで礼拝するごとく、上から挽きおろし、挽きおろす。此度のは、一昨日の朝から懸つた仕事で、ハヤ其半を挽いた。丈四間半、小口三尺まはり四角な樟を真二つに割らうとするので、与吉は十七の小腕だけれども、この業には長けていた。（中略）
> 与吉が身體を入れようといふ家は、直間近で、一町ばかり行くと、袂に一本暴風雨で根返して横様になつたまま、半ば枯れて、半ば青青とした、あはれな銀杏の矮樹がある、橋が一個。其の渋色の橋を渡ると、岸から板を渡した船がある、板を渡つて、苫の中へ出入をするので、此船が与吉の住居。

与吉は、巨大な樟の古木を挽く作業をしています。その巨木は、翌年の「高野聖」の舞台になる飛騨の山奥の原生林から切り出してきたという設定です。その「巨材の許に跪いて、仰いで礼拝する如く挽きおろし、挽きおろす」という姿は、おのずから、巨木に対する拝跪の構図に重なります。

その与吉は、木場の堀割にもやった船を住まいとしています。船の中には、年老いた父親の与平が余命いくばくもない病の体を横たえていますが、その周囲の風景も、いまや滅びの様相を呈しています。

> 折曲ると灰色をした道が一筋、電柱の著しく傾いたのが、前と後へ、別々に頭を掉つて奥深う立つて居る、鋼線がまた半だるみをして、廂よりも低い処を、弱々と、斜めに、さも〳〵衰へた形で、永代の方から長く続いて居るが、図に描いて線を引くと、文明の程度が段々此方へ来るに従うて、屋根越に鈍ることが分るであらう。
>
> 単に電柱ばかりでない、鋼線ばかりでなく、橋の袂の銀杏の樹も、岸の柳も、豆腐屋の軒も、角屋の塀も、それ等に限らず、あたりに見ゆるものは、

門の柱も、石垣も、皆傾いて居る、傾いて居る、傾いて居るが尽く一様な向にではなく、あるものは南の方へ、あるものは北の方へ、また西の方へ、東の方へ、てんゞばらゞになつて、此風のない、天の晴れた、曇のない、水面のそよゞとした、静かな、穏かな日中に処して、猶且つ暴風に揉まれ、揺らるゝ、其の瞬間の趣あり。ものの色もすべて褪せて、其灰色に鼠をさした湿地も、草も、樹も、一部落を蔽包むだ夥多しい材木も、材木の中を見え透く溜池の水の色も、一切、喪服を着けたやうで、はかなく哀である。

永代橋の対岸には、日本橋や銀座があります。その近代都市の中心部の方から、次第に「近代文明」に浸食されつつある風景がそこには広がっているのですが、「滅亡」は消滅を意味しているわけではありません。

けれども、滅びるといつて、敢てこの部落が無くなるといふ意味ではない、衰へるといふ意味ではない、人と家とは栄えるので、進歩するので、繁昌するので、やがて其電柱は真直になり、鋼線は張を持ち、橋がペンキ塗になつて、黒塀が煉瓦に換ると、蛙、船虫、そんなものは、不残石灰で殺されよう。即ち人と家とは、栄えるので、恁る景色の俤がなくならうとする、其の末路を示して、滅亡の兆を表はすので、詮ずるに、蛇は進んで衣を脱ぎ、蟬は栄えて殻を棄てる、人と家とが、皆他の光栄あり、便利あり、利益ある方面に向つて脱出した跡には、此地のかゝる俤が、空蟬になり脱殻になつてしまふのである。

すなわち、木場の風景の「滅亡」とは、「光栄」「便利」「利益」という価値に代表されるような近代的な発展の姿でもあります。つまり、「三尺角」は、近代文明の進歩と繁栄の陰で滅んでいく風景の挽歌という意味をもっています。それは同時に、やがて死に行くであろう「与平」らの運命とも結びついています。

その与平が魚を食べないことを気遣って、与吉は仕事小屋に行く前に、柳屋という豆腐屋に立ち寄って女将のお品に、魚の入った豆腐はできないか、という相談をもちかけます。

お品との会話を見ておきます。

「何故父上は腥をお食りぢやあないのだね。」

与吉の真面目なのに釣込まれて、笑ふことの出来なかつたお品は、到頭骨のある豆腐の注文を笑はずに聞き済ました、そして真顔で尋ねた。

「えゝ、其何だつて、物をこそ言はねえけれど、目もあれば、口もある、

それで生白い色をして、蒼いものもあるがね、煮られて皿の中に横になつた姿てえものは、魚々と一口にやあいふけれど、考へて見りやあ生身をぐつ〳〵煮着けたのだ、尾頭のあるものの死骸だと思ふと、気味が悪くツて食べられねえツて、左様いふんだ。

詰らねえことを父爺いふもんぢやあねえ、山ン中の爺婆でも塩したのを食べるつてよ。

煮たのが、心持が悪けりや、刺身にして食べないかツていふとね、身震をするんだぜ。刺身ツていやあ一寸試だ、鱠にすれやぶつ〳〵切か、あの又目口のついた天窓へ骨が繋つて肉が絡ひついて残る図なんてものは、と厭な顔をするからね。あゝ、」といつて与吉は頷いた。

つまり与平は、料理された魚の中に「人間と同質の死」をよみとっています。言いかえれば、魚の中に「人間と同質の命」を読みとっていることをそれは意味しています。滅びゆくものが、同様に滅びゆくものに対して抱く共感と言うことができます。その共感は、その延長線上で「自然と人間の等価性・等質性」という思想に至り着くはずです。その点において、「化鳥」の親子の世界観にそれは結びついています。

ただし、死につつある与平に見えているものが、若い与吉やお品には見えていないのですが、与平の言葉の意味にいち早く気づくのは、お品の方です。

片頬に触れた柳の葉先を、お品は其艶やかに黒い前歯で銜へて、扱くやうにして引断つた。青い葉を、カチ〳〵と二つばかり嚙むで手に取つて、掌に載せて見た。トタンに框の取着の柱に凭れた浅黄の手絡が此方を見向く、うら少のと面を合はせた。

其時までは、殆ど自分で何をするかに心着いて居ないやう、無意識の間にして居たらしいが、フト目を留めて、俯向いて、じつと見て、又梢を仰いで、

「与吉さんのいふやうぢやあ、まあ、嘸此葉も痛むこつたらうねえ。」

と微笑んでみせて、少いのが其清い目に留めると、くるりと廻つて、空ざまに手を上げた、お品はすつと立つて、しなやかに柳の幹を叩いたので、蜘蛛の巣の乱れた薄い色の浴衣の袂は、ひらひらと動いた。

お品が店先の柳の葉を嚙んだとき、店の奥にいる妹のお柳と面を合わせます。お柳は、親のために身を売った果てに重い病を得て姉の許に身を寄せているので

すが、「嘸、此の葉も痛むこつたらうねえ」と言ったとき、お品は、「痛み」という感覚を介してお柳と柳とを重層したイメージの中でとらえています。

このあと仕事場に向かう与吉と入れ違いにお柳宛の郵便が届きます。その郵便の中身は最後に明かされます。与吉は近くの仕事小屋で先日来の樟の木挽き作業をするのですが、そのさなかに次第に「幻想」に取り付かれていくことになります。以下にその経緯を辿っていくことにします。

まず、次の部分では、樟の材木の大きさに対する与吉の小ささが強調されています。

> 巨大なるこの樟を濡らさないために、板屋根を葺いた、小屋の高さは十丈もあろう、脚の着いた台に寄せかけたのが突立つて、殆ど屋根裏に届くばかり。この根際に膝をついて、伸上つては挽き下ろし、伸上つては挽き下ろす、大鋸の歯は上下にあらはれて、両手をかけた与吉の姿は、鋸よりも小さいかのやう。

やがて与吉は、仕事場の周囲の静寂の中で、樟の木屑の音を聞きます。

> 其他(そのた)にここで動いてるものは与吉が鋸に過ぎなかつた。
>
> 余り静かだから、しばらくして、またしばらくして、樟を挽くごとにぽろ〳〵と落つる木屑がはつきり聞える。
>
> (父親(ちやん)はなぜ魚を食べないのだらう、) とおもひながら膝をついて、伸上つて、鋸を手元に引いた。木屑は極めて細かく、極めて軽く、材木の一処から湧くやうになつて、肩にも胸にも膝の上にも降りかゝる。トタンに向うざまに突出して腰を浮かした、鋸の音につれて、また時雨のやうな微な響が、寂寞とした巨材の一方から聞えた。
>
> 柄を握つて、挽きおろして、与吉は呼吸(いき)をついた。
>
> (さうだ、魚の死骸だ、そして骨が頭に繋がつたまま、皿の中に残るのだ、)
>
> と思ひながら、絶えず拍子にかゝつて、伸縮に身體(からだ)の調子を取つて、手を働かす、鋸が上下して、木屑がまた溢(こぼ)れて来る。
>
> (何故だらう、これは鋸で挽く所為(せゐ)だ、) と考へて、柳の葉が痛むといつたお品の言(ことば)が胸に浮ぶと、また木屑が胸にかゝつた。
>
> 与吉は薄暗い中に居る、材木と、材木を積上げた周囲は、杉の香、松の匂に包まれた穴の底で、目を睜(みは)つて、跪いて、鋸を握つて、空ざまに仰いで見た。
>
> 樟の材木は斜めに立つて、屋根裏を漏れてちら〳〵する日光に映つて、言

ふべからざる森厳な趣がある。この見上ぐるばかりな、これほどの丈のある樹はこの辺(あたり)でつひぞ見た事はない、橋の袂の銀杏はもとより、岸の柳は皆短い、土手の松はいふまでもない、遥に見えるその梢は殆ど水面と並んでいる。

然も猶これは真直に真四角に切(きつ)たもので、およそ恁る角の材木を得ようといふには、杣(そま)が八人五日あまりも懸らねばならぬと聞く。

那(そん)な大木のあるのは蓋し深山であらう、幽谷でなければならぬ。殊にこれは飛驒山から廻して来たのであることを聞いて居た。

枝は蔓(はびこ)つて、谷に亘り、葉は茂つて峰を蔽ひ、根はたゞ一山を絡(まと)つて居たらう。

其時は、その下蔭はやつぱりこんなに暗かつたか、蒼空に日の照る時も、とさう思つて、根際に居た黒い半被を被た、可愛い顔の、小さな蟻のやうなものが、偉大なる材木を仰いだ時は、手足を縮めてぞつとしたが、

(父親(ちやん)はどうしてるだらう、)と考へついた。

このとき与吉は、唐突に「父親(ちやん)はなぜ魚を食べないのだらう」と考えます。与吉の識閾下では、恐らく樟の木屑と父親の言葉が結びつきはじめています。そして木屑がこぼれるのは自分が鋸で挽くせいだ、と考えたとき、「柳の葉も喰いきると痛む」というお品の言葉が思い浮かびます。そうして、この樟の巨木が聳えていた飛驒の原生林の風景を想像します。さらに、与吉の中で「与平の言葉」と「お品の言葉」とが結びつくことで、自分が挽いている材木の中に次第に生命性が見出されていきます。次は作品の末尾の部分です。

(父親(ちやん)は何事もないが、何故魚を喰べないのだらう。左様(さう)だ、刺身は一寸だめしで、鱠(なます)はぶつぶつ切りだ、魚の煮たのは、食べると肉がからみついたまゝ、頭に繋つて、骨が残る、彼(あ)の皿の死骸に何うして箸がつけられようといつて身震をする、まつたくだ。そして魚ばかりではない、柳の葉も食切ると痛むのだ、)と思ひ〳〵、又この偉大なる樟の殆ど神聖に感じらるゝばかりな巨材を仰ぐ。

高い屋根は、森閑として日中(ひなか)薄暗い中に、ほの〴〵と見える材木からまたぱら〳〵と、ぱら〳〵と、其処ともなく、鋸の屑が溢れて落ちるのを、思はず耳を澄まして聞いた。中央の木目から渦(うづま)いて出るのが、池の小波(さゞなみ)のひた〳〵と寄する音の中に、隣の納屋の石を切る響に交つて、繁つた葉と葉が擦

合ふやうで、たとえば時雨の降るやうで、また無数の山蟻が谷の中を歩行く跫音のやうである。

与吉はとみかうみて、肩のあたり、胸のあたり、膝の上、跪いてる足の間に落溜つた、堆(うづたか)い、木屑の積つたのを、樟の血でないかと思つてゾつとした。

今まで其上について暖だつた膝頭が冷々とする、身體(からだ)が濡れはせぬかと疑つて、彼処此処(あちこち)袖襟を手で拊(はた)いて見た。仕事最中、こんな心持のしたことは始めてである。

与吉は、一人谷のドン底に居るやうで、心細くなつたから、見透かす如く日の光を仰いだ。薄い光線が屋根板の合目から洩れて幽かに樟に映つたが、巨大なるこの材木は唯単に三尺角のみのものではなかつた。

与吉は天日を蔽ふ、葉の茂つた五抱もあらうといふ幹に注連縄(しめなは)を張つた樟の大樹の根に、恰も山の端と思ふ処に、しつきりなく降りかゝる翠の葉の中に、落ちて落ち重なる葉の上に、あたりは真暗な処に、虫よりも小な身體(からだ)で、この大木の恰も其の注連縄の下あたりに鋸を突さして居るのに心着いて、恍惚(うつとり)として目を睜つたが、気が遠くなるやうだから、鋸を抜かうとすると、支(つか)へて、堅く食入つて、微かにも動かぬので、はつと思ふと、谷々、峰々、一陣轟(ぐわう)！と渡る風の音に吃驚(びつくり)して、数千仞の谷底へ、真倒(まつさかさま)に落ちたと思つて、小屋の中から転がり出した。

「大変だ、大変だ。」

「魚と人間」という形態的な相似性と、「柳と人間」という痛みという感覚の相似性とがさらに結び合わされることで、一段高い次元の結びつきが生じたとき、木屑は樟の「血」のイメージを帯び、その巨木が聳えていた原生林の音が聞こえ出します。すなわち一本の材木は、生命をもった巨木のイメージを甦らせ、さらに注連縄を張った神木としての聖性を帯びることになります。

幻想に取り付かれて、「材木に葉が茂った」と叫びながら与吉が小屋を飛び出したちょうどそのとき、近くの柳屋では、お柳が息を引き取ろうとしていました。それは先ほど届いた手紙が、「そこらの材木に枝葉が栄えるようなことがあったら夫婦になってやる」という恋人からの遠回しな縁切り状だったために生きる気力をなくしたからですが、与吉の幻想は、死に行くお柳の耳に最後の福音として響きます。

ここに登場する与吉も与平も、お品もお柳も、同時代社会を動かす思想や体制

とは無縁な世界に生きる名もなき人々です。「三尺角」はその意味で、近代文明によって滅びゆく風景の中で、文明を支える論理とは無縁な人々によって、「滅び」と引き替えに、同時代を律している論理とは異質な認識風景が見出されていく物語といえます。

「楽園」の滅亡と引き替えにするように固有のまなざしを獲得した「化鳥」の母と子が、これと同様の位置を担っていることは明らかです。しかし、一層重要なことは、その固有の認識風景が、近代科学のように、見る側の一方的な権力性によって対象を物象化し、世界を限りなく分節していくのとは逆に、異質なものを結び合わせ、統合していく認識の体系だということです。その意味で、「幻想」とは、境界を越えて、異質なものを異質なままに結び合わせていく論理だということができます。

グレゴリー・ベイトソンに『精神と自然── 生きた世界の認識論──』(Gregory Bateson, *MIND AND NATURE: A Necessary Unity*, 1979　佐藤良明訳、昭57・11、思索社）という著書があります。その冒頭近くで「われわれ人間に固有の知ではなく、もっと広い知」についてベイトソンは次のように語っています。

> とりわけ私はこの中に、〝進化すること〟を含めた。進化も学習も同一の形式的規則性── 世間で言う〝法則〟── の下に収まると考えたからである。つまり、『学校の生徒……』で説明しようと思った概念を、われわれ人間に固有の知ではなく、もっと広い知、ヒトデやイソギンチャクやセコイアの森林や人間の団体組織をつなぎ合わせる共通分母としての知識について考察するために使い始めたわけである。(中略)
>
> 人間を何か特別なものとして囲っているあの境界性を、私は超えつつあった。つまり書き進んでいくにつれて、「精神」というものに、思考する人間の外側にある自然界の大きな部分、数多くの部分が映し出されてきたのである。

また、生物間の相似性と言語の関係については次のように語っています。

> 生物間の形態の類似に人々が着目したのはずっと古い話であって、その歴史は少なくとも言語使用開始期にまで溯る。言語を使うということは、私の〝手〟とあなたの〝手〟、わたしの〝頭〟と魚の〝頭〟をそれぞれ同一の

クラスにまとめ上げることに他ならないのだから。（中略）古代の ── いや、ルネサンス期でも ── 思索的な人間であれば、生物形態の類似の背後にはあの結びつきが、存在の大いなる連鎖が、見えたはずである。

与吉の父親が、生命への共感として「私の頭」と「魚の頭」を結び合わせていたことと、それはつながります。

ベイトソンの言う「生きた世界」というのは、あらゆるものが結びあった統一的な世界を意味します。そして、そうした「美的統一」の喪失こそが、我々にとって最大の認識論的過ちだったと述べています。

生物世界と人間世界との統一感、世界をあまねく満たす美に包まれてみんな結ばれ合っているのだという安らかな感情を、ほとんどの人間は失ってしまっている。われわれの経験する限られた世界の中の、個々の些細な出来事がどうであろうとも、より大きな全体がいつでも美をたたえてそこにあるという信仰を失ってしまっている。（中略）

美的統一感を失ったとき、われわれは認識論上の大きな誤ちを犯した。この考えが私の思索の根本にある。昔の認識論にもいろいろと狂ったところはあったが、そのどれと比べても美的統一感の喪失の方が重大な誤りだと私は信じている。

「生きた世界」としての「美的統一」の喪失は、「化鳥」の楽園の滅亡・喪失と正確に重なる事態だといえます。ベイトソンはそうした人間の認識論的矛盾について次のように語ります。

現在も支配的な旧式の認識論、ことに人間についての認識論は、今ではすたれた物理学の反映であり、「生きた世界」についてわずかばかりではあるがわかってきた事柄と並べてみるに、そこに何とも奇妙な矛盾が見えてくる。（物質的である以上に）精神的で、（独自性よりも）互いのつながり方が卓越している生物界にあって、ただヒトという種に属するものだけが完全に物質的で、完全に孤立した存在であるという奇妙な矛盾が。

さらに人間の認識の不確定性の証として、たとえば次のような例を挙げています。

真実というものが、われわれが行う記述とそれによって記述されるものとの間の厳密な一致を意味する、あるいはわれわれの抽象と演繹の全ネットワークと、外界に関する理解との厳密な一致を意味するとしよう。そのような意

味における真実は、われわれはけっして手にすることができない。（中略）絶対確実な知識を手にすることは、どんな事柄に関しても永遠に不可能なのである。（中略）

2, 4, 6, 8, 10, 12

この数列で次に来る数は何か？　恐らくみなさんは「14」と答えるだろう。

そしたら私はこう答える。「残念でした。次に来る数は 27 でした。」みなさんは最初の 6 例だけから得たデータに基づいて、これが偶数の数列であるという一般化を行った。そして、その一般化が誤りだった（あるいはおよそのものでしかなかった）ことが、次に起こった出来事によって判明したわけである。

この数列をもっと長く伸ばしていこう。次の例で私の言わんとするところを確認していただきたい。

2, 4, 6, 8, 10, 12, 27, 2, 4, 6, 8, 10, 12, 27, 2, 4, 6, 8, 10, 12, 27

ここで次に来る数字を聞いたとすれば、みんさんは恐らく「2」と答えるだろう。2 から 27 までの繰り返しが三度も続いたのだから。「2」という答が出てくるのは、みなさんが、優れた科学者のすべてがそうであるように、オッカムの剃刀と呼ばれる前提に影響されているからである。またの名を倹約則というこの規約は、事実に適する諸仮定のうち、最も簡単なものをベストとする規約である。われわれはこの単純さの原則に基づいて次に起こることを予測する。しかし事実というものは、まだまだ続いていくかもしれぬ連続の、すでに与えられた部分の中にしか存在しないのである。

「オッカムの剃刀」――つまり無数にある解のうちで最も単純なものを是とする原則の上に、自然科学も我々の思考も成り立っています。

ところで、最初の数列と二番目の数列のように異なる論理的階層をベイトソンは「論理階型」（Logical Types）という概念で語っています。一例を引きます。

一つの独立した個に関する供述と、それらをまとめた類に関する供述との間には、大きな隔たりが存在するのである。両者は異なった論理階型に属するのであり、一方から他方を正確に予測することはできない。「この液体は沸騰している」というのと、「この分子が最初に出て行く」というのは、異なった論理階型に属する供述なのである。

今述べたことは、歴史を語るとき、進化を語るとき、あるいはより広く、

われわれの生きるこの世界を理解しようとするとき、さまざまな形で関わってくる問題である。

自然科学は最も低い最も単純な「論理階型」の上に成立しているのですが、一方、ベイトソンはこの論理階型の層を幾重にも包摂し、いわば論理階型同士を結び合わせるようにして新しい認識論を打ち立てようとしています。

たとえばそれをベイトソンは「物語」という概念を用いて説明しています。

お話＝物語とは、関連 *relevance* という名で呼ばれている種に属する結びつきが、複数個つながってできでたものである。（中略）ＡとＢとが同一の〝物語〟の部分あるいは構成要素である限り、Ａはそのようないかなる Ｂに対しても関連をもつ、こう考えてよいはずである。（中略）

物語で考えるということは、何も人間だけの特性ではない、人間をヒトデやイソギンチャクやヤシの木やサクラソウから切り離すものではないということである。もし世界が結ばれあっているのなら、もし私の論が根本的に誤ったものでないとするなら、物語で考えるということを、すべての精神が――われわれの精神のみならず、セコイアの森林やイソギンチャクの精神も――共有しているはずである。

ひとつの「物語」自体が relevance によって成り立っているのですが、ここで問われているのは、異なるレベルの論理階型の「物語」をつなぎ合わせて、さらに大きな「物語」を見出す作業と言ってよいと思います。その中で見えてくるのは、「自然界を充たす精神」という風景です。

論理階型をめぐって、ベイトソンは、また、次のようにも言います。

人間が大昔から因果の堂々巡りとあれほどまでに戯れてきたのは何故だろうか。私はそこに論理階型づけに関わる問題を前にした時の人間の好奇心と恐怖を見る。（中略）論理には因果関係を捉えることはできない。そのような貧弱なモデルで、あらゆる事を処していこうとする人間の企て、またそうする他はないという論理への強制が、論理的アプローチの崩壊を仄めかされただけで恐怖するという人間の和らげ難い性癖をつくり出しているのではないか。（中略）

われわれ人間は自分たちの論理が絶対であることを望むようだ。論理の絶対性を前提として行動し、その絶対性を脅かすような現実をちょっとでも垣間見ると、パニックに陥るようだ。（中略）

論理の完璧さがちょっとでも崩れるのを見ると、個人も文化も超自然主義の錯綜の中へガダラ人の豚さながらに、まっしぐらに突進していく。

論理の絶対性にとって、非論理的なるものは「超自然」的なカテゴリーに入れられることで排除されます。「幻想」という言い方は、実は、論理的思考の側から、論理階型を越える了解不能なものに対して与えられる「排除の記号」とも言えます。

次に挙げるのは「三尺角」の同時代評です。

a．森鷗外「三尺角（鏡花）」（明 32・1「雲中独語」『めさまし草』）

この話説の核心となれるは、おろかなる少年の錯視 (Illusion) なり。作者の奇を求むる心は、これを獲て満足したるにやあらん。

b．兜庵「猪毫緑」（明 32・1『よしあし草』、注、「兜庵」は中村春雨＝中村吉蔵の別号）

鏡花子の「三尺角」は、到底精神病者の日記として一種不可思議なる感想を与へらるゝ以外何等の詩興をも催すこと能はざる也

c．「批評」（明 32・1『帝国文学』）

余輩は三尺角を読みて一種の迷語を解せしを覚ゆ、索然として何の興味をも感ずるなかりき

鷗外は当時、自然科学と人間の精神についてきわめて意識的な発言をしていますが、その鷗外でさえ、「三尺角」を「おろかなる少年のイリュージョン」とみなしています。ほかの二人に至っては、「精神病者の日記」「一種の迷語」と片付けています。

「幻想」とは、固定化した認識からより高次の「論理階型」に向けて越え出ること、あるいは、それらを境界や階層を越えて結び合わせる認識のありようだと言えます。その意味で「幻想」は、固定化した認識に対する根源的な批評性を担っています。

「化鳥」「三尺角」が書かれてから、百年以上が経っています。

この百年の間に何があったかを考えると、鏡花の「新しさを云々することはまだ早すぎる」のかもしれないと思えますが、その「新しさ」の意味を問い直す時間が残されているとしたら、それは今をおいてほかにないというふうにも思われます。