

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

Title	泉鏡花の箱根もの：旧街道と新道の物語 『紅葛』
Sub Title	
Author	小柳, 滋子(Koyanagi, Shigeko)
Publisher	慶應義塾大学国文学研究室
Publication year	1995
Jtitle	三田國文 No.23 (1995. 12) ,p.10- 37
JaLC DOI	10.14991/002.19951200-0010
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00296083-19951200-0010

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.

泉鏡花の〈箱根もの〉

——旧街道と新道の物語『紅葛』べにかづら——

一、舞台の成立——箱根新道と自動車

泉鏡花が小説の舞台に箱根を取り入れたことは生涯に三度あるが、それらは大正三年と四年に集中している。大正三年十二月一日発行の「中央公論」に発表された『紅葛』、大正四年五月一日発行の創刊号から同年十二月一日発行の第八号まで「女の世界」に連載された『星の歌舞伎』（箱根の場面は六月一日発行号掲載分と七月一日発行号掲載分とに跨がっている）、そして同年七月一日発行の「新小説」に発表された『箱根三妓』（大正六年四月に作品集『弥生帖』に収録の際『蒔絵もの』と改題）である。

この〈箱根もの〉三部作の素材や構想に直接関わる旅を確定できる資料はないが、鏡花は明治の末から大正初めにかけて少なくとも二度（五月と七月と）箱根を訪れていることは、幾つかの記録から推定できる。

明治四十四年五月に第九回鏡花会（これが最終回となった）が塔之沢の玉の湯で開かれた。大正十一年十月に「東京朝日新

聞」に載った随筆『入子話』の中に、この折りのことを指すと思われる『箱根の青葉の頃』を回想した一節がある。明治四十四年二月から四十四年五月まで住まった麴町土手三番町の庭にあった八重咲きの卯木を、麴町下六番町へ引っ越す時に一枝持って来て背戸へ挿し芽にしたのが、去年十年目で初めて咲いた、というのに事寄せて、十一年前に箱根で見た卯の花の印象を蘇らせている次のような件りである。

ある年、箱根の青葉の頃、早川で瀬を流す、白い森のやうな其の姿に、成程、雪だの、月にまがふのと、人の言ふのは此の事よ、とはじめて知つた。温泉宿の寛にさした真白な枝にも、此のためには、時鳥も、河鹿も、したひ寄つて鳴くだらうと頷いたほどである。

この〈箱根の卯の花〉の印象は『星の歌舞伎』の中にも使われている。初出誌「女の世界」に拠って引用してみる。

小柳 滋子

麓は卯の花、風祭のあたりから、背戸、垣根、今年竹の中にさへ。湯本、塔の沢、崖も渚も雪を散らしたやうに咲く。其の丈の高いのは、峯に降積るかと思はるゝ、温泉の宿の窓も床の間も、谷川を引く手水鉢にも折添へて、真白な雫を漲らす。

中腹なる大平台、宮の下、底倉のあたり宮城野かけて、紫陽花の山である。滑かな紫の雲に崖の茅屋の半は埋れて見えるのさへある。滝を包み、簾を染め、軒に掛けた燈籠に昼も浅黄の灯を点す……

台ヶ嶽、冠ヶ嶽、峯は遍く緑である。そして山々が頂く中空の宝冠は白百合の花を鏤むる。

麓の雪、中の紫、峰の緑、この装は、やがて一山を往来する雲の色とも見られやう。翻り、煽り、渦巻き、鳥の羽搏くが如く巖を打つて谿間を流るゝ、早川の水の面影にも擬ふ、箱根の夏は美しい。

時は《七月、孟蘭盆過ぎた頃》と設定されており、卯の花が紫陽花や白百合と一緒に挙げられているのも時季的なズレを感じさせるが、あるいは五月に訪れた際の嘯目と暑中に訪れた時の嘯目とを合成して、広い意味での《箱根の夏》の美の再構成を意図したものであろうか。

『星の歌舞伎』の成立に関わる暑中の箱根行き的事实を裏付ける資料としては、年月未詳の長嶋隆二宛の手紙の下書き（岩波書店版全集別巻・書簡下書49）がある。左に全文を掲げる（傍線は引用者）。

かさねてはとにかく此のたびはたゞ一夜おじやましたし一昨日は朝のまにと存じをり候ところ景色のわかれともなさと御懇情にあまへ長居仕り恐縮に存じ候おかげにて思ひがけず白糸の滝堂ヶ嶋さへ見物いたし紫陽花をたわゝに提げて丸木橋を渡り候谿流の趣にも接し申候水車もおもしろく沢蟹もをかしく近ごろ楽み申候いゝ心持に寝忘れ候ところを女中に起され候へば時間さしせまり何かあわたゞしくわしく御礼も申上げずまかりたち失礼仕り候七時五分国府津発にて九時半飯京いたし候かへりがけに乗りて参り候車夫なかゝげんきにて宮の名峯の名など駆けながら案内いたしくれ候

白百合や明星ヶ嶽宮ヶ嶽

紫陽花の空ある如し滝の奥

山王様のあたりにて路ばたに嶋の居たるもなつかしく候一寸参りて湯本塔の沢をかぞへて宮の下底倉堂ヶ嶋と湯の五つを見宮城野の初萩に遊びたるは御厚意は申すまでもなくわれながら手柄にこれあり又小生にして令嬢がたにこわがられず一所に遊べ候は大手柄と家内も喜び申候昨日は御帰京の事と存じ候暑さかくの如くにござ候当日も小田原あたり夕日夕風の電車の中国府津の停車場、見渡す限り扇の動く列車内にて今更ながら山の涼しさを覚え候

とりあへず御礼まで後便万繰敬具

二十三日

鏡太郎

永嶋様 御許に

日付の《二十三日》は、箱根の紫陽花の美しい盛りというところから推して、七月二十三日と断定して間違いなからう。《宮城野の初萩》も七月下旬の情景として頷ける。つまり鏡花は七月二十日から二十一日にかけて早川のほとりの宿に一泊したわけである。

引用中傍線を付した部分の幅目情景は『星の歌舞伎』の中の箱根の場面に悉く取り入れられているが、中でも《紫陽花をたわゝに提げて丸木橋を渡》った鏡花自身の姿から、工学博士夫人・清川照樹と画工・前原辰馬が初めて出遭う場面の着想を得たと思われるのは興味深い。明星ヶ嶽を眉近く望むヶ島の、早川の浅瀬に架けた丸木橋を半ば渡り掛けた照樹は《其の肩を包むばかり、片手に一束、浅黄に藍に紫に花を重ねた一つを十ウヅゝ六七十輪、三枝四枝紫陽花を手に提げて居る》(引用は「女の世界」に拠る)と描かれるのである。また《七月、孟蘭盆過ぎた頃で、湯治場には、そんなに客が籠まぬ》(同前)という時間設定も七月二十日・二十一日とまさしく重なる。箱根の場面は「女の世界」六月一日発行号掲載分の後半と七月一日発行号掲載分の前半に当たるので、鏡花の箱根行きが執筆の前年(大正三年)の夏かそれ以前の夏に遡ることまでは判るのである。

それでは「紅葛」の成立を促した旅はいつのことであろうか。作中の季節は《霜月の二十日前後》と設定されているが、これに重なるような箱根行きの事実を伝える資料は管見に入らない。唯一手掛かりとなるのは、物語冒頭の記述自体がある史実を踏まえていることであるが、その部分を初出誌「中央公論」に拠つ

て引用する。

霜月の二十日前後、山は早や錦葉と云ふのに、——谿河に架けた橋に近い湯宿に居ても、雷の嫌ひなのが、あの、ごろくくと陰に響く車の音を、余り気にしないで可くらゐ、箱根は夏も雷鳴が少いと云ふのに、——其の夜は雨に風さへ激しく、殆ど天変であつたと言ふ。

天変と云へば人妖に庶幾からう。……江府津の会社が自動車をはじめてから、こんな時間に唯一人は……汽車を出ると、然も馴れた体に、澄まして、づゝと来て、

「宮の下まで。」

まだしも湯本と云へばだのに。

会社員が恭しく、

「御一名で？」(中略)

此処からは五里あらう、箱根峠の真中へ、雨を切つて、黒雲に乗つて行く……と思ふと、旅客に馴れた停車場の駅員らも怪しい音と凄じい燈の、唸を生して、並木へ飛ぶのを、風に吹かれて見送つた。

掲載されたのが大正三年の十二月号であることに着目するならば、この《霜月の二十日前後》の夜の国府津駅頭の場面には、明治二十年代以来の箱根の交通機関近代化の歴史の上で節目となつた一つの画期的な事実が投影されている。大正初年から相次いで起こつた乗合自動車会社および貸切自動車会社の創設の最後のもの、箱根山中に本格的な自動車時代の到来を齎したと

言われる富士屋自動車株式会社の開業が、まさにこの大正三年の、それも『紅葛』発表の三箇月前、八月のことだったのである。^①

箱根における自動車事業の嚆矢は、大正元年（七月三十日改元）、湯本の松本安太郎によるエム・エフ商会の設立である。^①大正元年十一月二十二日付「横浜貿易新報」第三面（「横須賀十一郡」欄）の「箱根方面」欄に「自働車と道路」の見出しで「箱根地方は近頃自働車の来往頻繁となり加ふるに湯本村松本安太郎出願の乗合自働車も運転を開始し又近く小田原電鉄出願の乗合自働車も運転を為さん模様あり」という記事が載っている。^②そしてこの時出願中だった小田原電気鉄道株式会社の乗合自動車事業とは、翌大正二年三月に同社がこれと同様に電鉄の付帯事業として、米国製五人乗り自動車四台・三人乗り一台の合計五台で貸切自動車事業部を開設するのに先立って始められたものであることが、大正二年七月四日付「横浜貿易新報」第三面（「横須賀 十一郡」欄）の「箱根方面」欄の記事から判明する。「小田原電鉄自働車 俵よりも却つて廉也」という見出しで、乗合自動車に加えて新たに貸切自動車も運行が開始されたと報じられており、その営業区域および料金が紹介されている（傍線は『紅葛』の女主人公が仮にこれを利用した場合に相当する区間料金であることを示す）。

小田原電気鉄道会社にては過般來運轉の乗合自働車の外に此頃国府津、小田原、湯本を基点として中郡大磯町足柄下郡箱根町間に貸切自働車の運轉を開始したるが何れも五人乗りに

て各所への賃金左如

国府津より	片道	往復
小田原	四円	六円
風祭	五円	七円
湯本	七円	十円
塔の沢	八円	十一円
宮の下	十一円	十六円
小湧谷	十三円	十八円
強羅	十三円	十八円
芦の湯	十五円	廿一円
箱根町	十九円	廿七円

（賃金一覽以下省略）

以上に就て見るに近距離は俵と大差無きも遠距離に於いては俵より頗る廉なり例へば湯本宮の下間は上りには二人輓を要し其賃金一円五十銭以上（規則は一円なるも實際は行はれ難し）なるに自働車は片道四円之を五人に割当れば一人八十銭往復にても六円即ち一人一円廿銭にて殆ど俵賃の二分の一に過ぎず去れば多人数にて箱根上りの際には自働車の方迅速便利愉快且つ廉価なり但し時間を要する場合には相当待賃を要すること勿論なり

これに続いて、宮之下の富士屋ホテルの第三代社長・山口正造が富士屋自動車株式会社の設立を出願、大正三年一月に許可が下り、オランダ公使の帰国に際し売却希望の出ていたフィアット七人乗り幌型車一台を購入したほか、ランプラー号車二台を

借り入れ、合計三台で貸切自動車の運行を開始したのが同年八月のことである。開業当時の営業区間および料金は、

宮之下―横浜

四十円

宮之下―国府津

五十分

十円

宮之下―湯本

二十分

四円

(夜十時以降および大雨の時は二割増し)

であった(傍線は『紅葛』の女主人公が乗った区間に相当する)。富士屋ホテルの宿泊客の送迎専用以外にも、閑散時に限り一般客の求めにも応じたというが、仮に『紅葛』の女主人公がこの三台の中の一を借り切つて宮之下の温泉旅館新屋(モデルは奈良屋^③)まで乗り着けたとした場合、『霜月の二十日前後』が紅葉の見頃も過ぎ、欧米人の避暑客を迎える夏に較べて富士屋ホテルが閑散時にあつたと見れば、このフィクションは史実の枠に適っている。

以上のように辿つてみると、『江府津の会社』が自働車を始めてから』とあるそのモデルは、国府津―宮之下間に貸切自動車業を創業してまだ三箇月にしかならない富士屋自動車か、既に創業一年八箇月になる小田原電鉄の貸切自動車事業部か、ということになるであろう。しかし宮之下を基点とする富士屋自動車が、国府津駅構内の広場に自動車置場設置の許可を受けて構内営業権を得るのは、翌大正四年のことであるから、大正三年十一月の時点で『江府津の会社』という呼び方を適用するには、小田原電鉄の貸切自動車事業部の方が相応しいかも知れない。

いずれにせよ、これが実地の取材に基づくのだとすれば、鏡花は大正二年か三年の十一月二十日前後に箱根を訪れたことに

なるが、あるいは、先に述べた(大正三年の七月かそれ以前のある年の七月)に取材した『箱根の夏』をもとに、季節を十一月二十日前後にずらして晩秋の彩色を施し、新聞報道または知友からの伝聞によるエム・エフ商会、小田原電鉄の乗合自動車と貸切自動車、富士屋自動車の相次ぐ開業に関する知識の中から、小田原電鉄あるいは富士屋の貸切自動車のことを極めてタイムリーな形でいち早く作品に取り入れて読者に供した、という可能性もあり得る。このような仮定があながち当て推量ではなからうと思えるのは、『霜月の二十日前後』、山は早や錦葉と云ふのに』という記述からして既に不自然である(当時の『横濱貿易新報』の「箱根方面」欄の記事を拾っていくと、それより一箇月も前の十月二十日過ぎには箱根は紅葉蘭である)のに加えて、夏の名残はとうに消え去っているはずの十一月二十日前後にしては似合わしからぬ光景が一箇所混入しているからである。やはり「中央公論」に拠つて引用する。

さすがに燈火の店を開け連ねた、路傍に、籬に、軒に、紅い花を選つて植えた、大平台を駆抜ける時は、ダリヤ、サルビヤの流るゝ紅が、燦と照つて、珊瑚の枝の乱るゝ中へ、藍碧の雨の潮の如く注ぐを視た。

夏咲きの洋花を植えてるのは明らかに欧米人の避暑客の目を楽しませる為のサーヴィスであろう。また、『谿河に架けた橋に近い湯宿に居ても、雷の嫌ひなのが、あの、ごろ／＼と陰に響く車の音を、余り気にしないで可くらゐ、箱根は夏も雷鳴

が少いと云ふのに」という挿入句の形でやはり《箱根の夏》が織り込まれているが、これが雷恐怖症の鏡花自身の実感に基づくものだとすれば、『星の歌舞伎』の成立に直接関わった七月二十日・二十一日の箱根滞在は、箱根山中に自動車音が聞かれるようになってからということになる。エム・エフ商会開業以前の明治四十五年当時の箱根山は、僅かに横浜在住の欧米人が小型自動車で折々宮之下・芦之湯あたりまで姿を見せる程度であつたというから、鏡花の箱根一泊旅行は大正二年七月か大正三年七月のいずれかである可能性が高い。そしてその《箱根の夏》の囑目が、大正三年十二月号掲載の『紅葛』と、翌大正四年六月号・七月号掲載分の『星の歌舞伎』との、双方に共通の下敷きになつたと考えられるのである。

なお、『箱根三妓』（『時絵もの』）は季節を《初秋》《冠ヶ嶽の初錦葉》の頃に設定した小品だが、これは謡曲『紅葉狩』からの翻案と思われるので、鏡花が『紅葛』の《山は早や錦葉と云ふ》時季に実際に箱根を訪れた可能性を傍証することにはならない。『紅葉狩』の季節は《長月二十日あまり》即ち陽暦の十一月月上旬に当たり、舞台は信濃國戸隠山、平維茂が山中で《やごとなき上臈の、暮うち回し屏風を立て、酒宴の半ばと見えて候ふ》という《不思議》な光景に出遭い、《この世の人とも思はれ》ない女（実は鬼神の化生）の美しさに惑ひ、勧められるままに杯を受け酔い微睡むという筋立て（『日本古典文学大系謡曲集 下』に拠る）を、《時、現代》の箱根山中に移し、序破急最後の段の凄みを踏まえて《本歌取り》したのが『箱根三妓』である。十八、九歳と二十歳余りの世にも美しい女二人が、

緋毛氈を敷き時絵の重詰めを置いて酒宴をしている《人なき境にや、凄い》光景の傍らを通り掛かった漂泊の青年が、引き留められて酒肴を勧められ、《恚うした処に、思ひも掛けない綺麗な御婦人が二人きりでおいでなされる》のを《実に、妙と言へば妙、希有な、不思議な事》に感じているうちに酔い惑う。青年が謡いながら鼓を打つ真似を始めると、女二人もこれに和して鼓を打つ仕草をし、謡い、舞い始めるが、芸の心得ある女二人の気韻と場所柄とが相俟つてそれは《山姥凄き姿》と映り、青年は気絶する。そこへ娘たちの連れの二行が来て、《果して怪しんだらう……美人が二人、ふと、こんな処に居ると云ふのは、不思議に凄い、——人間らしくないものなんだから》と言われた娘たちの方が却つて戦慄する——という筋である。この娘二人と《高等な丸髻に結つた、黒の羽織の姫蕨の紋もなやかな美女一人》と男二人という構成で《五挺の駕籠に駕籠舁が十人》の一行は、『紅葛』の十八歳の娘を真ん中にして《駕籠で上る、五人連》に通う趣向であり、《三妓》中の二妓の《姿を包んだ薄の穂、ちらりと搦んだ緋の蕨》や、残る一妓の着衣の《姫蕨の紋》というように、ここでも《紅葛》が重要なモチーフになっており、《十年以来、漂泊の宿なしの身》だという自虐的な青年像も『紅葛』の画工を髣髴させるなど、『箱根三妓』は『紅葛』執筆の余滴が謡曲『紅葉狩』の上に零れ落ちたものであつて、『紅葛』の外伝と位置づけることができよう。

ところで、乗合自動車会社や貸切自動車会社の設立は取りも直さず、当時全盛にあつた人力車や、その人力車に圧されて早

晩亡びゆくべきものとなりつつあった箱根名物の山駕籠や、馬車や乗用馬などといった従来の交通手段に対する脅威にほかならなかつたわけだが、そうした当時の社会状況、亡びゆくものと滅ぼすものという対立項を踏まえて『紅葛』を読む時、自動車を描写する筆致と山駕籠を描く筆遣いとの対照に思いを致さざるを得ない。『紅葛』冒頭で自動車は恰も《天変》の申し子、《人妖》を乗せて似合わしい乗り物の如くに、《怪しい》《凄い》《通魔》のイメージで、あるいは《山姥の首途》と表現されて、終始電光雷鳴とともに暴風雨の中で描かれる。文明科学の精華が却つて《天変》《人妖》に最も近い位置にあつて怪異として働く、という一種の逆説に対して、山駕籠の描かれ方には晩秋の箱根路に本来あるべき姿としての安定した美しさがある。

『紅葛』を読み解くに当たつて、箱根という舞台に根差したこの作品の、それも大正三年十二月発表時における同時代性を的確に蘇らせようとするならば、この自動車と山駕籠という対照を、言い換えれば箱根新道と旧街道という対照を、一篇の構図の要に据える必要があるだろう。

箱根の新道開削工事は明治八年七月に着手され、明治三十七年五月に全区間完了したが、それは人力車の登場により山駕籠が明治二十年を境として急速に凋落するという亡びの歴史でもあった。その人力車もやがては乗合自動車・貸切自動車・登山電気鉄道・ケープルカーなどに取つて替わられるのだが、明治二十年代から大正八年頃までは人力車全盛時代であった。にもかかわらず鏡花は大正三年の時点で、人力車という中間項をとばして、既に前時代の遺物と化してはたはずの山駕籠と、来た

るべき新時代のまだ先駆けに過ぎなかつた貸切自動車という、稀少同士の両極端を対比させているのである。このことは鏡花が、山駕籠と自動車という歴史的時間距離を、物語内時間の距離——三年前の秋の末に、昼日中の光に透く紅に染まつた木の葉を眺めつつ、山駕籠に揺られて旧道を上つて行つた十八歳の《娘》が、三年を経た霜月二十日前後の今宵、風雨雷電の夜陰を切つて自動車を疾駆させ新道を上つて行く《婦人》となつて、再び箱根へ回帰してゆくこと——と等価に置こうとしたことを意味している。

このように鏡花が自動車を物語の結節点で効果的に使つてゐるのは、大正期に入つてからの作品に特有のことで、『紅葛』以外では『星の歌舞伎』と、大正七年六月に書き下ろし単行出版された小説『鴛鴦帳』の二つが注目すべき例であろう。

『星の歌舞伎』の最終回は、異界の女たちが前原辰馬を迎えに来て異界へ連れ去るその往還の乗り物に自動車が使われるという異色の幕切れをなしている（大正五年八月の単行本化に際してこの後に「附記」として後日譚が加筆された）。自動車の速度がそのまま近代文明社会の速度であるとするならば、それは、異界へ救拔されて行つた女たちの物語の連鎖の上を流れる時間の速度とは、もとより測り合う術も持たない異質の速度である。彼女たちが司る時空では、過去の反復が物語の現在を映し出すといった関係が未来永劫繰り返されてゆくからである。しかしここでは、俗界の才智の利器たる自動車の速度を異界の女たちがむしる逆手に取つて、異界への通い路を往還する魔性の乗り物の魔性の速度に転換させているわけであり、この逆説

的とも思える擬装こそ、異界へ逃れて行った女たちがこの世に向けて投げ返した痛烈な嘲弄の一瞥にほかならない。その意味で『星の歌舞伎』でも自動車は『紅葛』におけると同じく《怪しい》『通魔』のイメージで用いられていると言える。

しかしこの頃の鏡花が、自動車の姿態や音や光や速度に、激しい情念の火を乗せてこの世の遺る瀨なさを切り裂いて行く魔的な力だけを見ていたわけではないことは、『鴛鴦帳』で自動車を、箱根の山駕籠の場面と対極に位置するのではない、むしろ同極の旧時代から手繰り寄せた情趣の色糸に絡めて、月の光や隅田川の水音にも映る素材に転化させる手腕を見せていることから窺える。

八年越しの恋、それも互いの苦界時代を耐え忍び合った上に悲しい中絶えを経て五年ぶりに漸く巡り遭ってここに二年、しかしこの次に逢う時はそれぞれに自裁せねばならぬ運命であることが、今夜以心伝心で黙解された二人にとって、この世での逢瀬もあと一度、互いの死を見届け合う時にしか残されていないという時、女は《しばらくの別れに》《玉が降りさうな良い夜だから、月見がてら》《同じ車で、途中を送らう》と言って女中に自動車を呼ばせる。

お勢（引用者註「女中」）は籠行燈を提げて、尾花の露の中を送った、水に濡らしたやうである。

「御機嫌よう。」

ひらりと台にのる助手の影は、空から鳥が下りたやうに見える。

隅田の水の絹漉に、玉を灌いだ秋の花、流るゝばかり月清し。「品のいゝ奥様、立派な旦那様——まあ、夢のやうな。」ちつと胸を抱いて見送った、お勢の姿も、薄い霧。土手を行くのが白々と橋のやうで、流につたふ、自動車の響も、音も、宛然銀河を漕ぐ、雁を蒔絵の船の、楫の声か、と聞えたのである。

このことは例えば、明治三十五年一月・五月に「新小説」に発表された連作『女仙前記』『きぬく川』における白山比咩神信仰の土壌に依拠した《仙界対俗界》の設定が、『星の歌舞伎』に至って大正の東京へと移し替えられていることも根底で結び付いている。この時期になると、救拔された女が次なる女を救抜して行く異界は、近代文明社会を象徴する大都會の日常の時空間に《白昼と暗夜を繋ぐ黄昏の如く》潜入し、これを侵蝕してゆくのであって、そこでは日常の時空間と表裏を成して存在する非日常の時空間が薄膜一重を隔てて透視されている。そうした日常から非日常への結節点を横切るものとしての自動車という新たな《手段》が獲得されたことは、まさにこの異界の設定の問題と同じ展開であって、大正期の鏡花のまなかいにはもはや自動車にさえもあの《鬼神力》と《観音力》の両相が顕現していたのである。

二、〈箱根もの〉の男と女

謡曲『紅葉狩』の本歌取りとも言うべき小品『箱根三妓』（蒔絵もの）はさて措き、前章で結論づけたように物語舞台

の成立時期から見て同じ根生いの〈箱根もの〉である『紅葛』と『星の歌舞伎』には、箱根という場の設定の在り方にある共通の意味を読み取ることができる。それは、旧来の湯治場としての歴史の上に西欧人によって見出された近代日本の避暑地という性格をも帯びるようになった箱根が、この両作品において、隅田川の水を包摂する〈江戸から続いた明治〉の面影のなお色濃い大正初めの東京の街全体（山の手も下町も含めて）とのコントラストの上に描かれている——謂わば〈東京を反転させた場〉として位置づけられている、ということである。箱根という場が生み出す物語と東京という場が生み出す物語とは、向かい合った一対の鏡のように相互に因果を映し出す。隅田川の水音の響く向島の月影で結ばれた因縁が、時を隔てて箱根の山気水霊に触れて蘇るのであり、また逆に、箱根の谿川の飛沫から生まれた因縁の行方は、やがて東京の広汎な生活空間の其処彼処に穿たれた闇の裡に吸い取られる。箱根の夏や秋の風光が清澄透明に描かれているのは、東京の夜の影や白昼に穿たれた闇といった〈暗〉が反転された〈明〉として読むことができるだろう。未完であるため本稿冒頭では敢えて言及しなかったが、やはり〈箱根もの〉の一つに数えてよい戯曲、明治三十七年十月に「時代思潮」に発表された『隅田の橋姫』にもこのことはおそらく当て嵌まる。

塔之沢から湯本へ向かう山路を、深川木場の材木問屋の若後家お蘭・若御新造お町・若旦那三之助（但し小僧から直された養子ゆゑ、自分の女房に対しても、言葉遣ひ丁寧なり）の一行が通り掛かる。先頭の駕籠のお蘭は若夫婦の駕籠が後れて

いるのが気に懸かつてならないといった様子で行き過ぎる。お町は徒歩で随いて来る夫を氣遣うのだが、この若夫婦はそれぞれの立場から若い姑の胸中を畏れる余り、日頃から表立って睦み合うことの許されない仲であるらしく、お町は萼紫陽花を眺めるふりをして駕籠を停めさせ夫を待つ。優しく労って仕えてくれる夫がお町には傷ましくて駕籠を替わろうとするが、三之助は固辞して《避暑とやら、湯治とやら、箱根へおともをしますさへ、阿母様には、勿体ないと存じます》と言つて《お蘭に對して遠慮といふ思入》をし、《また道くさでもくつて居ると、（阿母様に）思はれてはなりません》と駕籠昇を急がせる。《貴郎あなたが然うしておひろひでは、私やほんとに遺瀨がなくなつて、背中が痛うございます》と《しんみりいふ》お町の様子を見て、それとなく何かを察してか駕籠昇が、この山清水の汀で休んで行くよう勧める。三之助はお町の駕籠に寄り添い《何となくさしうつむく》、お町はその顔をさし覗く——。前後に展開する物語の構想は推測すべくもないが、題名からして《隅田の》橋姫ではあり、《深川木場の材木問屋》の家に胚胎しつつある異常な三角関係が保養先の箱根に持ち越されて来たことだけは明らかに読み取れる点、この作品においても〈東京⇨隅田川の水〉と〈箱根の夏⇨萼紫陽花の蒼い影を宿す山清水〉という二つの〈水の場〉が、コントラストを反転し合い、因果を映し合う鏡となり、互いが互いの物語を吸い取つてゆくといった構図が予想されてよい。『星の歌舞伎』の場合と同じく、カラストロフィはおそらく帰京の後に起こるであろう。〈箱根の水〉は人倫に叛く禁忌の恋に束の間の解放と擁護を恵む山媛神の霊水

であり、その恋に破局（死、あるいは死と等価な救済としての、異界への失踪）を与えることで永遠にその恋を成就させるのは、旅客である彼らが帰って行く〈隅田川の水〉だからである。隅田川水系で起こるカタストロフィとは即ち禁忌の恋の永遠の勝利のことである。

論の対象を『紅葛』と『星の歌舞伎』に戻すと、箱根で邂逅する男と女は共に東京に生活基盤を持つ旅客同士であり、都人士の保養地である限りにおいて箱根は東京そのものの延長と言つてよい。例えば飛驒や木曾や逗子を舞台とした作品のように、外部から〈客人〉として異郷を訪れた男が、その地の地霊地妖の呪縛の圏内に取り込まれている女と交渉を持つ、という図式はここでは成立しない。仮に白山権現における白山比咩神に通ずるものを求めるとすれば、箱根権現には木花之開耶姫尊このはなのきやひめのみことという女体が祀られている。しかし箱根の山霊水霊が物語を触発する媒体となつてはいても、女は男と同じく〈客人〉であつて、箱根の山水と共に息づく女ではない。敢えて言うならば、女が山水を背景にして美しく佇む時、男の視覚世界の中で、男の主観が女に山神の女体を擬装させるのである。

こうした〈箱根もの〉二作に特有な男と女の関わり方は、例えばその少し前の時期に集中して執筆された〈上方もの〉三部作——『楊柳歌』（明治四十三年四月・六月）『新小説』・『笹色紅』（明治四十四年七月）『文芸倶楽部』・大正七年七月に作品集『愛艸集』に収録の際『祇園物語』と改題）・『南地心中』（明治四十五年一月）『新小説』——の殊に前二作〈京都もの〉における男と女の関わり方と対照させることによつて際立つ。

『楊柳歌』も『笹色紅』（『祇園物語』）も、初めて京の地を踏んだ東京の男が、彼をもてなそうとする当地の男の配慮の下に、祇園の芸妓を案内役として当てがわれたことにより、京の風物を外側から眺める〈東の男〉の観察眼に物語展開の視座が据えられ、そこに映し出される京の女の心模様がある凝結点を求めて次第に昂揚してゆき、やがてはこの行きずりの旅人に過ぎない〈東の男〉が、京の女の命運に関わりを持たされ、女が赴こうとする死生の境界地へ諸共に引きずり込まれて行く——という共通のプロットを持つている。〈歩行（道行き）〉と〈会話〉の力によつて喚起され演じられる〈擬似恋愛〉の中に、女は死に処を求めて魂の救済を得るが、女の魂の物語の部外者である男は、受け身としての〈客死〉の淵に立たされることになるこれら〈京都もの〉に対して、〈箱根もの〉の男と女は、それぞれに魂の危機を抱えて東京（〈暗〉の場）から箱根（東京の〈暗〉を反転させた〈明〉の場）へ逃れて来た者同士、相互に均等なエネルギーで惹き合ううちに、いつしかお互いの魂の危機を救い合っている。早川の水が画工と工字博士夫人に世間の柵を離れた心安らかな交際（禁忌の恋の解放）を齎すものである一方、隅田川の水が後に二人を引き裂く舞台となつていつた『星の歌舞伎』では、この構図は事件の継起する時間の流れを逆行する形で組み込まれていると言ふべきだが、『紅葛』の方はまさにこの構図そのままが一つの主題を成している。

『紅葛』の男と女とが最後の場面で交わす鋭利なダイアローグ——女主人公を隅田川の水筋から箱根山中へ一夜の逃避行に駆り立てた〈語られない物語〉を語るための符牒めいた言葉の

応酬——は、箱根という場の設定そのものに収斂される、救済し合う力の均衡から生まれたものであつて、鏡花の他作品には類を見出し難い。この男と女は、お互いの生の営みの流れ（旅）から切り取られた限定的な時と場での一度限りの〈出会い／別れ〉であることを前提とした上で心を近づけ合う〈客人〉同士である。しかし例えば、会話の喚起力による〈擬似恋愛〉が夢の境界を溢れ出して現実の領域へ流れ込もうとした刹那に、沈黙が夢を冷やし、現実の別れに繋がる覚醒が訪れてその〈試み〉が終わる、というのとは異なり、覚醒の後の現実へと繋がつてゆくはずの〈約束〉によつて物語の幕は閉じられる。『紅葛』の持つ不思議な近代性（大正三年十二月における現代性）は、秋の上野の文展や箱根の貸切自動車といった〈仕組み〉に由来するものではなく、対等な一個の孤独な女と一個の孤独な男との一夜の連帯——相互の魂が救済され合う時間——を描いて見たところにあるのではないだろうか。

ではこの連帯、この相互救済は、物語の時間に沿つてどのような軌跡を辿りつつ、最後のダイアログに行き着くのか。そしてそこに、第一章で述べた新道と旧道——自動車と山駕籠——の対照がどのように関わつてくるのか。

三、へ転落する画工」という系譜

箱根の一夜から遡ること三年の秋の末。旧道を宮之下から大湧谷の方へ駕籠で上る五人連れ一行の中にいた十八歳の娘・砧は《切立の唾へ、横生えに成つた榎の樹》に《細い蔦が、可愛く色を染めて、それはく美しく搦んで居》るのを見て、根ご

と欲しい、と先棒の駕籠舁にねだつた。美しい娘の頼みに意気込んだ先棒が、足を滑らせて千仞の断崖へ落ち、辛くも枝に縋つてぶら下がつたまま進退窮する。

……蒼く成つた顔を颯と真赤にすると、先棒が、臨終の願望だ、何うか、お嬢さんの紐を解いて頂いて、その端を樹に結んで投げてくれ。……それに縋る。尤も切れよう、助るまい。が、決して思ひ置く事はない。何うせ、ひと呼吸の間も堪らない、腕が抜けて落ちる——と言ふ。

娘は帯を解いたんです。

棒組が、ふるへながら、樹の幹へ、扱帯の端を結着けるのを、熟と視て、小塚山、金時、足柄を前に、神の山、大ヶ嶽を背後に、上強羅の唾に立ちましたつけ。……娘は、目に一杯涙をためて、

——切れて落ちたら、私も飛んで死んで上げます。駕籠屋

さん、確乎おし、——

冷い風は、燃立つような木の葉を揺つた。

ところが命の助かつた駕籠舁は現金な男で、つい今しがたの非日常的局面などもう忘れてしまつたかのように平気な様子で、あっさりと日常世界の住人に戻つてしまふ。真剣な娘心は置き去りの目に遭い、真に受けて裏切られた口惜しさに娘は《わがねて、白い両手に血のやうに戴いて、あとの其の扱帯を、同じ谷へ、風にまかせた投げた》。

その後おそらく東京へ帰つたはずの砧の与かり知らない所で

緋の扱帯は独り歩きを始め、旧道沿いに新たに生み出された伝説の核と化し、もはや砧という「個」の思いを超越した普通の時空間の中で神格化されてゆく。

さあ、其の時は、赤い鳥が隠れるやうに、断崖の木の葉に消え込んださうですが、後で日を代へ、月を代へ、年を経、時を違へて、彼方、此方、所々、場所を定めず、其の下締を爺（引用者註）事件の一部始終を目撃して、後にこの伝説を画工・秋山謙介に物語った《背負梯子で薪を背負つた山袴の爺》も見掛ける。……

霞の中に山桜の枝に掛る事もあり、紫の山藤と共に枝垂る、折もあり、燃ゆる躑躅に色を焦せば、月草の清水に丈を冷す。解けて撫子と添伏しすれば巖石の角に朝日を結ぶ。山から、夕月夜。

風が乗せる時もあらう、水が誘ふ時もあらう、山鳥が尾に引いても行かう、兎が耳に掛けても飛ばう。（中略）

一所に死なうと誓つた情で、其の美しい人が、義のために、駕籠屋に捨てた、血です。真紅の玉の緒です——名所の魂です——山神の装飾、女体の帯である。活きた山の主である。

『紅葛』の物語世界は、この《娘》砧の緋の扱帯の伝説の誕生にまつわる箱根旧街道での一小事件に始源を持ち、同時にまたそこを最終的に帰着点とする円環の中に、《箱根へ死なうとして来た》芸妓・砧の片恋の物語と、不遇な転落を重ねた末に箱根路をさ迷う画工・秋山謙介の物語とが、箱根新道で交差し、

宮之下の温泉旅館で扇面の表裏の如く重なり合うのである。

伝説の誕生から三年後、舞台は東京へ。陰暦八月十五夜の向島・白鬚橋奥の紅夢園の晩を境に、世間との《共通言語》を喪失してしまった（逆に言えば、世間には通じ得ない《異言語》を悟得してしまった）がために、世間から転落してゆかざるを得なくなつた画工・秋山謙介の物語から見てみよう。

第八回文展の日本画部門に出品を志して製作に余念がなかつた間、画工の絵筆が探り求めていたものはおそらく、《文部省主催の官設公募美術展覧会》という近代国家日本の文化界に通ずる《公用語》としての近代日本画であつた。浮世の塵埃とは世間を異にする雲上の美術界というこれもまた一種の世間に、受容され得る《共通言語》を以て描かれるべき絵画を、謙介も意図していたはずである。半年掛かりで完成間近だつたその絵から、一夜にして意味を剝奪し去つたもの、それは、雁が渡る影と見紛う《女の袖》の影の幻に招き寄せられて迷い込んだ紅夢園の、《四五人で調子を取つて、唄を唄つてゐるらしい》《若い女の声》《軽く砧を打合す足拍子》と、その唄の主たちが《月を前にし、背後にし、影を透し、光を浴びて、同じくらゐる背恰好、腰の細いのが髪を、黒く、爪尖を真白に、庭下駄のなりで、すらりと七人、袂を揃へて踊つて居る」という夢幻の絵であつた。

此だ、此の影が、流るゝ白銀の糸のやうな月の光に誘はれて、雁の姿に宿つて、萩、薄、蘆を渡つて靡いたんだ。（中略）向うに踊る女たちは袖の運びの一人々々、順に胸へ、影染む

乳へ、其の月を抱く。……縋る。……招くんです。……あ、何の唄も恋であらう。恚うした時は遺瀬がなからう。春の花に結んだ心は、秋の月に解けて、白銀の光に流れて、膚も消えて、大空に魂ばかりあこがれる、其の魂が雁の影を遠くへ映して、萩より柔に、薄よりも細く靡く。帯ばかり、袖ばかり、衣服ばかりが踊ると見える。

一夜明けると画工は昨日までの絵が《忽ちに可厭に成つて》、《感興神来》《天意を受けた》とばかりに《あの雁の影に誘はれて、女の魂が月に流れて、姿が冷かな光に溶けて、氷蠶の錦、袖六尺。五つの木の薫を散らして、空蟬の衣ばかり。七ふり揃つて、花野の中に舞ふ処》を再現しようとするが、その《言語行為》自体がもはや妻にも世間にも通じない（《気が狂つたと、人には笑はれ、魔が魅した、と女房には泣かれ》る）ものであつたばかりか、謙介が《手も足もない。衣類ばかりで七つ舞ふ。これを墨で淡く、月夜にひらくと映る雁の羽が、舞踊る衣類の影に成る。此の影の方を極彩色で、首は雪よりも白く翼は虹よりも濃いのです。蒼空の月は、舞ふ女の、恋です、愛です、憧憬です。薄雲の靨、それ等一つ一つは、女の七つの魂でした》と絵絹に訴えた《言語》は、美術界にすらも意味の通じない《異言語》として響いたのである。文展の審査では嘲笑を浴びて落選し、妻には実家へ逃げ帰られ離縁される。一家を成す市井人としても、前途に望みを抱く画工としてもその生命を断たれた秋山謙介の転落が始まる。

ところでこの秋山謙介の姿は、『紅玉』に先立って明治四十

五年七月に「新小説」に発表された小説『歌仙彫』の主人公の彫刻家と、大正二年七月に「新小説」に発表された戯曲『紅玉』の画工に、同じく文展を繞つてその夙い原型を求めることができさる。

『歌仙彫』の、美術学校出の矢的三千枝は、若く美しい令夫人から、文展に出品するという無期限の約束で花桐を授かり、二年越し生活費の仕送りを受けているが、未だにその花桐に刻むべきものを見出せず、懊惱の挙句神経衰弱に陥っている。寂しい生涯と儂い命を三千枝の文展入選に託しながらも決して催促しない令夫人が、三千枝の寓居を訪れた時、手着かずの花桐に優しく目を遣ると《黙つて脱いで、美しい、派手なが何処かヒヤ／＼と身に染むやうな桔梗色の羽織を、すらりと桐の上へ掛け》たのを今も忘れない三千枝は、《夫人の、桔梗紫の羽織が掛つた、其のまんまを、あの木材に刻んだ方が佳ささうだ》《其よりか、羽織を借りて、正のものを、其れなり包んで掛けて》今秋の文展に出品しよう、《もし、審査員が許したら、木材に羽織を被せて、熨斗だけは附けないで、ズツと出して見せう。審査員が許さないでも、夫人が差支へさへないと云へば、構はず、羽織を借りて被せて、床の間の板を引剥がした奴を台に着けて、展覧会へ背負つて出る、が無論許可には成りやしません》と思う。また、夫人と二人で目黒を散歩した時、《背中合はせて、明るい麦島の青い中で、薄り虹のやうにかゝつた蒼空の、白い暖い雲を見》ながら《花の霞む上に聞いた》《目に見えない雲雀が囀る》《譬へば昼の星が、笛を吹きつゝ、くる／＼舞つてるやうな声》を花桐に彫り込みたいとも思うが、

《其の心持が、女能ぢや、此の腕が堅くつて敲出すわけに行か
んのです……然うかといつて、柔い、寂しい、美しい、鳥の羽
を刷毛にしたのでは、木を削れませんものね」と言う。《其の
心持》を自らの芸術に翻訳し得た至福と引き換えに世間との
《共通言語》を喪失しなければならなかつた秋山謙介に對して、
矢的三千枝の物語は芸術的解決の擱めない逡巡の中に終わつて
いるが、《其の心持》を、夫人との想い出を、夫人の魂を宿し
たような桔梗紫を、花桐の上に《言語》化し得た時、その至福
と引き換えに三千枝もまた、《女の魂》を絵絹に写し得た時に
謙介が近代芸術の殿堂へと通ずる階梯から転落したように、お
そらく文展の世界から転落していくことになるだろう。秋山謙
介は矢的三千枝の《後の姿》である。

また《文展に落選した日本画家》の造型としては『紅玉』の、
初冬の東京郊外の停車場の方から《柀張のまゝ、絹地の画を、
やけに紐からげにして》背負つて来た画工の《落第々々、大落
第》《生命がけて、描いて文部省の展覧会で、平つくぼつて、
洋服の膝を膨らまして膝行つてな、いゝ図ぢやないぜ、審査所
のお玄閨で頓首再拜と仕つた奴を、紙鉄砲で、ポンと撥ねられ
て、ぎやふんとまゐつた》という破綻の姿が、そのまま秋山謙
介の《縮切の日に持込む途中、雨に逢つたが、暴風雨のはじま
り。——いや、素晴しく落第です。打棄つてくれるのが情だけ
れども、落第した絹地は、会場の芥埃で、掃除をする小使が迷
惑します。仕方なしに骨を拾つて、塔婆握りに上野の山から擱
んで帰る》という転落の始まりの姿へと引き継がれる。

このように矢的三千枝から『紅玉』の画工を経て秋山謙介へ

と、文展にまつわる主人公の類型が継承されていることに留
意する時、『紅玉』を読み解く上での一つの謎を解く端緒が啓
けるのである。宮之下の新屋で砧と謙介と広沢伯爵が独楽賭博
をして遊ぶ場面があるが、これはその遊戯に何らかの意味が託
されているというよりも、その玩具が《六歌仙》であることが
重要なのではないか、ということである。《遊戯は古歌の六歌
仙、六首かながき六角で、簪の耳くらゐ、象牙細工の小さな独
楽》《業平、小町、喜撰法師、其の六人を六つの札の、おなじ
象牙の彩色絵で、一組に、女の中指を切つた程な、白い小函に
紅柀で入つたのを、婦人は蝦夷錦の娘らしい紙入の中から出し
て》とあるのはあるいは、『歌仙彫』の題名の由来となつた

《萌黄だの、紫だの。中でも赤いのは、白い胡粉の顔が見えた、
可愛らしい彩色をした木彫の人形》《此方で視めて、一ツ一ツ
刻んだ眉も口許も分りました、業平、小町、喜撰、遍照、……
あの絵の通りの姿をしたのが、六個あつて、其の御僧、人形が、
六歌仙》を想起させるものであり、令夫人に對する遣る瀬なき
と作品が出来ない苦い紛れにその人形を手内職に拵える矢的三
千枝の《転落》を予感させる姿を、秋山謙介の転落の上に重ね
合わせるものではないか。この時期、六歌仙の彩色絵、な
いしは六歌仙を象つた小さな玩具というものに対して、鏡花が
何らかの一貫性のある意図を籠めようとしていたとは考えられ
ないであろうか。——というのは、大正二年八月二十八日から
十月一日まで『京城日報』に連載された小説『二挺鼓』（大正
三年一月の単行本化に際して『参宮日記』と改題。なお、冒頭
の数章は明治四十四年八月に『太陽』に『森の中』と題して発

表された)にも《木彫に彩色した、小町、遍照、業平、若衆、藤娘、桜、橘、梅、柳、六歌仙と大津絵を選んで刻める小人形》が描かれているからである。これは文展を繞る物語ではないが、小遣い稼ぎに小人形を捨てる大矢三千枝は『歌仙彫』の矢的三千枝をさながらの、製作すべきものを見出せない懊悩を抱えた木彫家であつて、なおかつこの《伊勢》の物語は、その原型を明治三十六年五月に「新小説」に発表された小説『伊勢之巻』の彫刻師・立花における《令夫人との禁忌の恋》と美術家の精進との絡みに遡ることで『歌仙彫』との結び付きが更に深まる。つまり『参宮日記』は『伊勢之巻』をその夙い原型と見ることによって二重の意味で『歌仙彫』と繋がってくる作品と言える。《伊勢》の物語はまた『星の歌舞伎』の《根》の物語Ⅱ《原物語》でもあるなど、《六歌仙》を軸として《人形》および《伊勢》の問題は鏡花の一連の美術家の物語に影を落としている。——六歌仙独楽のシンボル性については第四章で再び触れることになるだろう。

箱根の旧道に姿を見せた緋の扱帯の《娘》の、その後の物語についてテキストは無言であり、三年後に《娘》は《婦人》となつて隅田川の水筋に、更にまた箱根の新道に姿を現す。隅田川水系から画工の転落の物語が始まると同時に、女主人公・砧の物語が再びテキスト表層に立ち顯れる。しかしこの《婦人》の内面のドラマを窺わせるべくテキストが提供するところもまた寡言である。砧は名取りの踊りで立つ芸妓であり、その姉は貴族院議員の伯爵の寵愛を受けて羽振り良く、元はある人の別

荘だったのを譲り受けた紅夢園の女主人として、寮住居を兼ねた貸席を経営し、新橋辺りに抱妓の幾人かも持つほどの全盛ぶり、この姉の威光と、《お兄さん》と慕い《きぬちやん》と可愛がられる間柄の伯爵の財力とに保護されて砧は、芸妓の身ながらまだ苦界を知らない恵まれた身の上、それを語り手は《婦人》という尊称に籠めている。紅夢園の十五夜の段階で既に隅田川水系に砧の物語が存在していたことを証すのは、《姉への義理で、伯に我が思の叶はないのに、身をはかなんで居》るという一事のみである。紅夢園に惹き寄せられた画工が、七人の女たちの唄声と足拍子と踊る袖の夢幻に《女の恋、愛、憧憬》を聴き取り《女の魂》を視取つたのは、蓋し《お月様に浮かれ出して、出たらめ踊の音頭取は私だったの》と言う砧が月に向かって投げ掛けた——かつて上強羅の断崖から、遣り場のない《娘の魂》を恰も山神の女体に向かって託けるかの如く、緋の扱帯を投げ掛けた時と、同じように投げ掛けた——《伯に我が思の叶はない》遣る瀬なき、砧の《女の魂》に、画工の詩魂が感応したことを意味する。つまりこの時点で画工は、砧の片恋の物語の受け留め手として選ばれ、《女の魂》の託かり手として資格づけられ、やがては緋の扱帯の伝説のメッセンジャーとして白羽の矢を立てられたのであり、それは現世的な意味からすれば取りも直さず謙介という男を転落へと誘い導くことにはかならない。

隅田川水系で一瞬を共有して別れた秋山謙介の物語と砧の物語は、二箇月の時を隔てた十一月二十日前後の同じ日に箱根へ惹き寄せられるのであるが、謙介を導くのは須雲川沿いの旧道

であり、砧を運ぶのは早川沿いの新道である。文展落選の後千葉県の中学校の図画教師に雇われた謙介が、上級生徒の秋季遠足に随行して《今朝塔の沢を出発して旧道をずつと……蘆の湖から、権現の御宮を廻つて、大涌谷を越えたのは、午後二時頃》

《大涌谷から先発して、すた／＼岨路を故道づたひに此の宮の下をさして下つて来》た昼間の道筋は、その夜の新道で二人の物語が再び出遭うのに先立って、隅田川水系における砧の物語以前に存在した《三年前の秋の末》の《娘》砧の物語の時間へ謙介が廻行し、砧の過去の物語の中で緋の扱帯の伝説の誕生に謙介が立ち会うための、謂わば時間を逆行する道程であつたと言えよう。しかしそれはかつて砧が通つて行つた道筋そのものを辿ることではなく、《同じ此の間道を、大涌谷の方へ、之は宮の下から駕籠で上》つて来た《娘》と、上強羅の峠を中にして差し向かう反対方向から謙介は、砧の過去の時空間に近寄つた形である。そこに謙介が見たものは、大勢の女人たちの白い膚を髣髴させる、世にも美しい薄の群叢であつた。

揺れるのが、ものを云ふ、靡くのが、歩行くらしい。……：一つつゝ、活きて、呼吸して、豊艶したのが乳かと思へば、滑らかなのが胸かと思へば、細りとしたは、咽喉です、頸です。長みを持つたのは円い肩です。そして残らず顔です。皆裸体です。

中には白粉刷毛を持つたのがある、紫の花を翳したのがある、真紅の玉を飾つたのがある。(中略)

池の水を浴びるのでせう。それへも、ちら／＼と姿が映つ

て、その膚に、湯の煙かとも思ふ、冷い、薄い靨が靡いて見えました。(中略)

其の池の縁に、薄の根に、いましがた何の胸を沁つたらうかと思ふ、扱帯が一条。燃ゆる錦、真紅な蔓で、池の影に紅を解きます。

既に紅夢園での《女の魂》との出遭いが画工から世間の《言語》を剽奪し、世間と交通し得ない《異言語》へ画工の五感を啓かせたあの最初の転落があつた以上、謙介はもはや薄の群叢にも、紅夢園の夢幻にそのまま通じる、魂ある女たちの肢体を幻視しなければならず、従つて《薄原に落ちてゐる緋の扱帯》は、生きた彼女らの胸の温もりを留めたもの、《女の魂》の宿りとして謙介の前に出現するのである。《観音経を手に読みながら頭れ》た山爺が《もく／＼、と日南で其の魂の穂が女に成つて、ほろ／＼と白く遊ぶ、……大勢の薄の前で、現に緋の絞の一条に向つて》語る物語の力は、既に《女の魂》に捉われている謙介を、《娘》砧の時空間に取り込む。やがて宮之下の新屋での一夜の語らひに際して謙介は、《三年前の秋の末》という過去と、旧道の上強羅の《峠の上》という場所とを、《婦人》砧との間に共有することができるのである。

《一所に死なうと誓つた情で、其の美しい人が、義のために、駕籠屋に捨てた、血——真紅の玉の緒——名所の魂——山神の装飾、女体の帯。むざと手を着けてはならない》と言う山爺と謙介の言葉を《武士道のない国の話》だと嘲笑し、緋の扱帯に暴行を加えて、恰も《女の魂》を凌辱しようとするかの如き

《非職上りの陸軍中尉で、体育の教師》と、彼が率いる《猛者も健児も英雄も多い》生徒たち（発火演習用に装葉がしてある銃を持ち武装して行軍中）の手から、身を挺して緋の扱帯の神聖を庇護した謙介は、即ち《女の魂》を守護したがために、中学校の図画教師という地位からもまた転落する。《婦人》砧の魂が舞う紅夢園に次いで、《娘》砧の魂の今なお宿り続ける薄原が謙介を再度——更にもう一段階——世間から転落させるのである。その代償として謙介は、軍国男児らが彼を置き去りにして行った後、薄の女人たちの内緒話を耳に解する特典を与えられるのだが、緋の扱帯の物語を受け付けない俗世間の耳には届かないこの《異言語》は、謙介が《女の魂》を絵絹の上に写して文展に落選したあの視覚的《異言語》と、対を成していると言えよう。画工の胸裡にはこの時、《紅夢園の月夜》と《薄原の白昼》という二曲一双の《女の魂》の屏風絵が成就したかも知れない。

《一軒家の燈をちらりと見る心で》緋の扱帯に思いを残しつつ薄原を後にした謙介は、そのまま《三島へ越えて、すぐに東海道へ流れようとする足許を取違へて、塔の沢へ転がり、雷鳴と稲光に襲われて図らずも新道へ迷い出、折から《箱根へ死なうとして来た》砧の自動車为国府津から宮之下を目指して新道を上って来るのと出遭う。二人の物語が新道の《塔の沢に、早や遠く、大平台もまだ遙な、上りの半途》の地点で交差した時の、女主人公・砧の物語の在りようはどうであったか。

四、非恋愛小説「紅葛」

謙介が旧道の薄原に緋の扱帯を見出し、《娘》砧の物語の時間空間に立ち会ってその神聖を守護した刻限に、砧は東京にあって魂の危機を迎える。この日砧は《芸の事で舌を嚙切りたくらる口惜しい事があつた》、即ち《伯の政敵の何某に、其の名取りの踊を、侮り嘲けられた》。それを宮之下の新屋に逗留中の《お兄さん》広沢伯爵に愁訴しに行くべく《自棄半分に、飛出して来た》のだという、表向きは芸妓の意気地の物語の裏に、紅夢園の十五夜に繋がる砧の片恋の物語が読み取れる。砧は《予て師への義理で、伯に我が思の叶はないのに、身をはかなくて居た折から》、座敷での一件が死への激情の引き金となり、実は《箱根へ死なうとして来たのであつた》。しかし砧の箱根行きは心理を分析してみたところで、この作品に対してはさして意味を成さないであろう。問題の所在は、明治四十四年の秋の末に、白昼の旧道を山駕籠に揺られ、連れの四人に前後を守られつつ通り過ぎた十八歳の《娘》が、大正三年のほぼ同じ季節に、《夜の箱根を唯一人乗って打つ車中の婦人》となつて帰して来たことにある。《娘》砧の道中は次のようなものであつた。

三つ目の真中の駕籠に、美しい娘が乗つたが、石ころ道を仰向けに、真俯向けに、急な上り下りで駕籠が揺れて、着崩れがしたのか、斜違に雁に行く乗物を落ちて、緋縮緬に菊の花の縫模様、長襦袢の片袖が、まるで八つ口から這つて、しつとりと、地摺れに薄を行き、木の葉を通ぶ。

人数は、しかし汚い駕籠舁の揃へた十本の息杖は、たゞ

一つ其の片袖を漕いで、大空に行く權のやうで。

《ともすれば駕籠舁どもの肩に隠れ、毛脛に紛れる、其の美しい片翼》^{かたはね}に対して、《婦人》砧の道中は、第一章で触れたやうに《箱根峠の真中へ雨を切つて、黒雲に乗つて行く》——《怪しい音と凄惨い燈の、唸を生じて、並木へ飛ぶ》——《鉄の船に車輪の舞ふ通魔が、と軋つて通つて》——《峰と峰とが砧を籠めて、風雨に雷火を取交はす。……輝く草樹は白き骨の縛るゝ如く、谿川の暗闇に血の走る、暴風雨の山を、音なき、大車輪は軋り行く》——といった激烈なものである。それが砧のこの夜の悲痛の象りであるのは言うまでもないとして、二つの道中のコントラストはそのまま、僅か三年の間に砧が己れの心から何かを剥落させ、何かを享け容れることで《娘》から《婦人》に変じなければならなかつた、その魂の歷程の短く急な傾斜を測るものになっている。第一章で述べたやうに鏡花は、山駕籠から貸切自動車に至る箱根交通近代化四十年の歩みを、一人の女の十八歳から二十一歳までの年月の重みに凝縮させて見せたが、これを逆に言えば、十九歳を挟んでそのこちら側の《娘》の世界と、越えた後の向こう側の《婦人》の世界とが隣り合う《境界の物語》としての三年間の展がり、つまり、緋の扱帯から紅夢園までの間を繋ぐ物語内時間の距離が、歴史的時間距離の四十年間に増幅されているわけである。上強羅で受けた初めての衝撃と同種の傷手はおそらくその後も形を変えて砧の上に反復されたはずであつて、そうした《語られない三年間》の空白、十九歳という《境界の物語》が『紅葛』の中には隠さ

れている。ここでは十九の初厄とは、娘の美しい片袖を乗せて大空を漕いで行く舟（＝山駕籠）を、一瞬にして、暴風雨と雷鳴と稲光の夜闇を切り裂いて飛ぶ通り魔（＝自動車）に転換させ得るほどの、危うい境界の時間なのである。

《死ぬための箱根入り》をするコースとして《女の魂》の危機と深く結び付けられた新道から、《女の魂》の救済と再生を担う始源的なトポスとしての旧道へ向かう回帰のベクトルに貫かれる『紅葛』は、その回帰、新道から旧道への転換の結節点となる、画工と婦人の邂逅場面から書き起こされる。

「助けて下さい。」

然矣、此の聲の為に、夜の箱根を唯一人乗つて打つ車中の婦人が、電光よりも真白な指で、激しく硝子越に其の運転手の背を敲いて、車の進行を停めたのであつた。（中略）

婦人は、其の若造の怪しい風采を視て、一寸言葉を送切らした。が、電光の又閃く影に、沈んだ落着いた様子である。

（中略）

「お車へ乗せて下さい。」

と、差寄せて面を上げた時、其の若造を熟と視る……婦人の瞳は大きかつたが、

「お乗んなさいまし。」（中略）

「宮の下へ行くんです、構ひませんか。」と婦人が言つた。

「え、何処へでも、地獄へでも。」

山中には人も知つた、大湧谷、小湧谷、硫黄の地獄の名どころがある。其があるからまだしもであらう。

この冒頭場面で謙介が繰り返す《助けて下さい》は、二つの魂が相互に救済し合う物語を啓くのに相応しく、二重の意味を帯びて象徴的である。男が助けを求めた相手こそが、彼をこの転落の果てに至らしめた《女の魂》を浮遊させたまさにその女であるという構図に立つて読む時、この《助けて下さい》は、雷恐怖症という日常性を超えて、漂泊する魂の危機という非日常レベルからの発語であるかのように——即ち、男の二度の転落によって二度とも守護され続けてきた《女の魂》に向けて発せられた、贖罪を促す言葉であるかの如くに響くのである。そしてこの促しに女が応えた時——電光に洗われた紅夢園の男の面影を車中に救い取った時、その地点から新道は、死を以てその終着点とする一条の路程ではなくなつて、男を助けた女自身の救済と再生の場としての旧道に繋がる円環を描き始めたのだと言つてよい。

この円環の上で新道が旧道とまさに触れ合おうとする地点・宮之下の、新屋の座敷に伯爵と芸妓と画工が会して一夜を過ごすという『紅葛』の大枠の設定は、一人の女を囲む二人の男」という「三人」の奇妙な均衡によつて支えられているのだが、ここで注目されるのは、夜が更けるに従つて「三人」の関係に、均衡は保たれたまま明瞭な組み替えが起つていゝること、そしてそこに、『洋装した栄華物語』と併せて自動車時代を象徴する《小型のトランプ》と、山駕籠時代の名残を留める六歌仙独楽という、対照的な二種類の玩具がシンボリックな関わりを見せていることである。

伯爵、さら／＼と雪を散らすが如く骨牌を捌くのが、音のない、声のない、一種虞美人草の譜を、手尖で巧に奏づるかと思える。記号の黒いのは、ちら／＼と、それは蕊である。紅なるは、其の花片である。(中略)

若い婦人は熟と視ながら、フト忘れたやうにトランプの彼方此方に指さしをするのが、齊しく温泉に霑つた唇の色が手に染んで、骨牌の記号の紅にこぼれて、囁いて揺れて、ものを言ふ。……すると、黒い艶やかな点々は、伯の清らかな瞳が無言の聲に答へて動くやうであつた。(中略)

「温室の花の、夢に蝶がものを云ふのを聞いて居ますやうな心持です。……トランプの記号でお話が出るのですか。」
「あの、維也納とかで、侯爵夫人のお仕込ですとさ。私のは、ほんの、スベイトとハアトの平仮名、ダイヤとクラブの片仮名まじりで、どれも、ほんの、いろはなのよ。……お兄さんの方は、此でどんな秘密な込入つた事でも、主人の居る前で、其の奥さんと、忍び場所の約束でも、お政事ごとでも。」

トランプの記号は、広沢伯爵に《我が思》を伝えることの許されない砦がたつた一つ、伯爵との間で親密に共有できる言語空間であつた。しかし、非日常的感情の自然な発露に向かつてどのようにも可能性が開かれていてよい唯一の共有物に臨んですら、伯爵への禁忌の思いを解こうとしない砦と、もとより彼女を親愛な《妹》とのみ見る伯爵とによつて、ここでトランプは、主人側の広沢伯爵・砦《兄妹》と、そこから疎外された客

人謙介、という対立項の形に「三人」を括るためのコードとしての意味を与えられながら、かといって、砧の《女の魂》を伯爵の魂と真に結び合わせるコードとは成り得ていない。

その一方で六歌仙独楽は、初め主客三人を一括りにする遊戯（とはいえ伯爵と砧が申し合わせて、金貨の《金米糖》と銀貨の《薄荷》を謙介に進上するために仕組んだ、つまりこれも主人側「兄妹」対客人、という形で始まった遊戯なのだが）から、漸次伯爵を脱落させ（伯爵は砧に謙介の相手を任せて一人先に寝入ってしまう）、ついに砧の《女の魂》と画工の魂とを結び合わせて、一夜限りの「三人」の関係を新たな「二対一」へと組み替えるコードとして機能している。即ち「砧と広沢伯爵／秋山謙介」から「砧と秋山謙介／広沢伯爵」へ。この移行の過程には、伯爵と砧を聴き手とし謙介を語り手とする「物語り」の時間——二箇月前の十五夜の向島白鬚橋奥と、この日の昼間の箱根旧街道の薄原と、三年前の晩秋の旧道沿いの上強羅の峠上という、三つの時と場所に出現した三通りの《女》の面影を再生してゆく時間——が横たわっている。

謙介の「物語り」によって「婦人」砧は、彼女が十九歳の「境界の時間」の向こう側に投げ棄てて来なければならなかった《娘》砧の魂、命の行方を確認した。そこは、広沢伯爵の心が砧の《女の心》と共に歩いてくれることのあり得ない認識世界、「言語」世界なのである。

「お約束の、私と地獄へ行く途中、……あすは、その薄原の扱帯しじまを見せて下さいな。」

「願ひませうね。私も一所だと可いが、実は、今日です、お話の道筋一巡りして帰つたばかり、御覧なさい。沢山路草をしながら。」（中略）

床の花瓶に、野菊、竜胆、此の貴公子の鳥兜、狩衣なるべし、藤袴。

謙介と同日ほぼ同刻に同じ旧道を歩いてきた広沢伯爵は、緋の扱帯しじまとそれになつわる物語に（即ちそれを語る山爺やまおやじに）出遭わなかつた。謙介の「物語り」を聴いた明日になつてもおそろく緋の扱帯は伯爵の前には顕れないのであつて、伯爵が明日同行しないのは、伯爵と緋の扱帯とが元々決して出遭うことのない得ない関係にあることを予め意味している。《婦人》砧が《娘》砧の物語の時空間を《お兄さん》と共有する可能性はついに閉ざされたままであろう。伯爵の持ち帰った山苞が薄ではなかつたこと、しかも、あの薄原の薄とは無縁のまま野菊竜胆と一緒に生けられている鳥兜と藤袴が、広沢伯爵の《清らかな》人柄と容姿の象かたちりとして映ることは、即ち、伯爵が薄の群叢に女人たちの面影を視ず、囁きを聴くことがついにないのを物語っている。それ故に砧は、三年前の秋の末の旧道の山駕籠の娘、緋の扱帯しじまの伝説の女が自分であると《お兄さん》には明かさず、ただ《弟に添臥す如く、可愛げに、伯の優しい寝顔を覗いて、はらくと》落涙するしかないのである。

しかし、砧の《女の魂》の託あづかり手となつてくれた謙介には、彼女の片恋の物語の受け留め手として全てを打ち明ける。新道を貸切自動車で疾駆する《婦人》と、謙介の「物語り」の中の

三つの場所・三つの時に出現した三通りの《女》の面影を、女が自ら、語り手の男の目の前に、一つに結んで見せるのである。

「先生。……お化け。」(中略)

「薄のお化けに見えないこと?」

と、白雪の、鼓を纏る紅の調。一本薄に掛る緋の葛。婦人は、伊達巻の紅梅を、はらりと頸に掛け、腕に捲いて、片端を銜へてイむ、夜霧に、乳房がすぎ透つた。

「私なのよ……駕籠屋に解いた下締は。」——

玉は溶けて、滑かに湯の脈に染む。……溢るゝ煙は婦人を誘うて、純白な玉の緒の穂が揺れて、流るゝ如く影を導く。

芸妓の片恋の物語と画工の転落の物語はこの瞬間から、旧道の緋の扱帯の伝説にまつわる《共犯関係》の下に寄り添い合う。そして、先述のトランプおよび六歌仙独楽と相俟つて、宵から深更に至る間に《三人》の関係がここまで移行してきたことを跡づけるもう一つのコードとして、《入浴》を纏る構図がある(「紅葛」は自筆原稿では初め「はこねのゆ」という仮題が用意されていた)。——最初は《女中が附いて、二人(広沢伯爵と砧)温泉に行く》。謙介は一人後に残る。《前後して湯殿から続いて帰る、伯と婦人に入交はつて、秋山は遅ぐるが如く入浴に》。謙介を待つ間、伯爵と砧はトランプで話し合う。謙介の《物語り》の後、六歌仙独楽の遊戯を始める前に《三人が一度温泉に浴した》。遊戯半ばに伯爵が寝入り、なおも遊戯を続けながら砧は謙介に《もう一度湯に入りたい。……一所に来て頂

戴、可恐いから》と言ひ、謙介と砧は《連立つて「猿の湯」へ》。ここで砧は《私なのよ……駕籠屋に解いた下締は》と明かすのである。

こうして完成されるこの夜の《一人の女を囲む二人の男》という《三人》の奇妙な関係は、ついに次のような形をとつて終わる。

伯は、胸泰らかにすやくと眠つて居る。夢は維也納の麗姫であらう。

「兄さん、唯今。」

婦人は跪いて、襟を叩いて、そして来た。……

別の座敷の、襖の隔を左右に開いて、伯と枕合はせに、同じ衾を並べたのである。

《伯と枕合はせに》《同じ衾を並べ》る謙介と砧の間に結ばれた明らかな《共犯関係》が、緋の扱帯の物語を共有しない広沢伯爵の存在を決して否定するものではなく、思慕と憧憬と敬愛を以て、《言語》を異にする世界に棲む人である伯爵の存在を保留しておくものであることから判るように、ここで男の魂と女の魂の二つの孤独を結び合わせるものはしかし《恋愛》ではなく、回帰して行くべき時間と空間を共有することの默契なのであって、「紅葛」の男主人公と女主人公の間に《恋愛》は成立せず、語り明かす二人の時間は《擬似恋愛》の試みですらなく、箱根旧街道というトポスが仕掛けた《連帯》の成立が描かれているのにほかならないのである。

「紅葛」の終局は従つて、《明日》旧道の《薄原》と《岨の上》で、女の魂の再生に立ち会ふことを女に約束する画工自身の魂の再生をも同時に予感させるものとなっている。十九歳の境界以前の《娘》の時間を《明日》辿り直すことで《今日》の危機から救済されようとしている《婦人》砧の、《三年前》（旧道の山駕籠の物語の時間）と《今日》（新道の自動車の物語の時間）と《明日》（旧道の物語の時間の回復）を見つめる《傍観者》であつてなおかつ《共犯者》（緋の扱帯によつて繋かれた）でもある謙介が、その《傍観》と《共犯》の危うい均衡の中から、芸術の神聖を守護することと《女の魂》を庇護することが殆ど等価である状態のままに箱根の山々の神々の気配の裡に抱き取られ、芸術と自然界が混淆し交感する境地を、転落と漂泊の果てに得た天与の解答として受け留め、取り敢えずはそこに憩らおうとするのである。第二章の終わりで触れておいた最終場面のダイアローグを、やや長くなるが引用する。

二つばかり盃をやりとりして、更めて、謙介が名を尋ねた時、（中略）

「砧。」

硝子戸越に、端山の雁がね。

婦人の名は砧であつた。

谿川の音も、ふと絶ゆると、七つの棟は、皆眠つて、名が聞こゆる名が聞こゆる。仙石の里の遠砧か、否、月は細し、丑満時、宮ヶ嶽には神遊ぶ、銜を返す鼓であらう。

「明日は彼処へ行きませうね。」

彼方の床なる鳥兜を、藤袴を、其の竜胆を、——其の狩衣の、紫に交る野菊の白さは、伯の寝顔を装つた。

「何処へでも。」

「地獄へでも？……」

「お易い事です。」

「岨の上へは？」

深い淵へ臨むが如く、瞳の下に酌を受けつゝ、

「勿論。」

「貴方、駕籠屋さんぢやなくつて？」

「……………」

「まあ、私の云ふのは、其の時、岨へ落ちた駕籠屋なんて

すよ。」（中略）

「十八だつたわ、私、口惜しかつたわ。私のために谷へ落ちて——其の紐を解け、おもひ置く事はないつて——自分では可笑いけれども。……何よ、もしか、それが切れて落ちて了つたら、私、真個に一所に飛込んで死んで遣るつもりだつたんですのにね、……………」

瞳の露は夢を見た、……あの狩衣の裾を視た。

「女の心ツて徹らないものね。」

「真個、死なうと思ひましたか。」

「え、何時でも。」

「然う容易く？」

「直ぐでも」

「其の時は……しかし、——不断また何だつて、そんな突詰めた氣に成ります。」

「何時か、話しませう、……明日は屹とよ？」

「何処へでも。」

「地獄へでも——」

「あら、其処の事よ、駕籠屋さんは口惜いッて云ふのは。

成程、先刻はふつとした発奮で、女の心を、魂を、燃ゆる思を、緋の扱帯の色を、身体で庇つて下すつたけれど、直きに又忘れてお了ひなさるんでせう。」

「砧さんの発奮と思ふ。」

「発奮で死ぬのよ、色も発奮だわ。でも忘れません。」

「私も忘れない。」

と、ふと目を外らすと、枕頭の二枚折、張交ぜに小野小町、芥川、浅妻船、名家の映写の色紙に交つて、短冊に（親和）とあつて、

駒とめて袖打払ふ蔭もなし

佐野のわたりの雪の夕暮。

謙介は思はず、手酌して、杯の裡に、谷を想ひ、山を想ひ、峰を想つた。

隅田川の夜を合わせ鏡の如く反映した箱根の一夜物語の残像は、再び隅田川の水面に映し替えられるのであろうか。《何時か話しませう》という女の言葉が、物語は《明日》の旧道回帰では終わらず、箱根の晩秋を反転させた冬の隅田川水系の物語が啓かれつつあることを暗示しているのだとすれば、《雪の夕暮》の和歌（新古今和歌集 巻第六 冬歌 六七一番 藤原定家）は計算の上に置かれた布石であろう。自筆原稿と初出誌の末尾

は、この短冊に目を遣つた謙介が《思はず手酌して、杯の底に、谷を想ひ、山を想ひ、前途を想つた》との一句で結ばれていた。このことから『紅葛』一篇は、芸妓の片恋と画工の転落という、互いの別々の孤独の意味を因縁によつて分かち合い、各々の魂の危機を共にひとまず乗り越えた男と女が、再びそれぞれの孤独な旅を生きて行くべく冬の東京へ帰ろうとしている《前途》を想定させつつ擱筆された、鏡花には稀有の《非恋愛小説》だったと言えるであろう。

この《非恋愛小説》の主人公二人が仮にこの後東京の日常へ戻つて行くのだとすれば、その道は《三島へ越えて、すぐに東海道へ流れようとする》ルートではなく、乗合自動車や貸切自動車の走る新道でなければならぬ。箱根新道とは、そして貸切自動車会社とは、鏡花が描き出した男主人公・女主人公にとつて、限りなく東京の日常の延長でありながら、芸術家の詩魂を真に発動させ得る唯一の力である《女の魂》の情念を無傷なままに温存する始源のトポスを囲い込む箱根旧街道への、円環的回帰の道程であった。しかもそれは、《緋の扱帯の物語》の意味を無化する《近代》そのものが産んだ往還にほかならないというパラドックスを、小説世界の内に抱き取るることによつて初めて、現出し得た回帰路だったのである。

註

(1) 『箱根温泉史——七湯から十九湯へ——』（箱根温泉協同組合編

昭和六十一年 ぎょうせい）および『小田原近代百年史』（中野敬

次郎著 昭和四十四年 形成社）を典拠とする。

(2) エム・エフ商会についての記事が次に見えるのは大正三年八月二

十日付「横浜貿易新報」第三面（横須賀 十一郡）欄の「箱根方面」欄である。「自働車三枚橋に落つ 乗組軽傷一人を生ず」の見出しで「箱根湯本村松本安太郎方自働車第七十三号」が「小田原へ向け同村字三枚橋の道路に差蒐さしあ」った所で起こした転落事故を報じたものだが、この文面から、エム・エフ商会は「湯本村在任の松本安太郎」という個人による自営業的色彩の濃いものであったと想像される。

(3) 慶應義塾図書館蔵の自筆原稿では、本文中に二度出て来る「新屋」の最初の方にはルビがなく、後の方には「あらや」というルビがある。初出誌「中央公論」と作品集「蜻蛉集」（大正十年二月）のルビは「あらや」、春陽堂版全集と岩波書店版全集のルビは「しんや」となっている。執筆時点では「ならや」をもじつての命名だったのであろう。なお、「星の歌舞伎」には奈良屋が実名で使われているほか、底倉の鳶屋と思しき《貸浴衣に鳶の葉を染めた》温泉旅館も出て来る。

(4) 風雨雷電の中のサルビヤは、鏡花が箱根ではなく麴町下六番町の住居の庭に眺めた経験に基づく可能性もある。明治四十四年十二月に「文芸倶楽部」に発表された小説「爪びき」では、鏡花の自画像めいた主人公が住居する番町の家書齋の前庭の《花壇にはサルビヤがひらくと赤い》。それへ雷を配した趣向——《はた、がみ頻に大雨に風添ひ、火の矢、宛然篠を乱して、漆の暗を、糞の如く、黄に蒼に射通す中を、沈み行く帆柱の、大波に巻かる、状して、庭の面の草の揺るゝに連れて、船の最後の暗号に似た、血の色したるサルビヤの衝と鮮血を迸らす……》が、「紅葛」の大平台的《ダリヤ、サルビヤの流るゝ紅が、繆と照つて、珊瑚の枝の乱るゝ中へ、藍碧の雨の潮の如く注ぐ》光景と通い合う。

(5) 小田原—湯本 明治八年七月着工、明治十三年九月完成。
湯本—塔之沢 明治十二年着工、明治十四年前後に完成。
塔之沢—大平台—宮之下 明治十九年十一月着工、
明治二十年末に完成。

宮之下—底倉—木賀—宮城野 明治二十二年着工。

宮之下—芦之湯—元箱根—箱根町 明治三十五年三月着工、
明治三十七年五月完成。

(6) 大正八年六月一日、小田原電気鉄道株式会社が湯本—強羅間に登山電車を開通。同じ日に富士屋自動車株式会社が国府津—箱根間に乗合自動車の運行を開始。大正十年七月、小田原電鉄が小湧谷—箱根町間に乗合自動車の運行を開始。同年十二月一日、小田原電鉄が強羅—早雲山間にケーブルカーを開通。大正十一年七月、富士屋自動車が宮之下—仙石原間に乗合自動車の運行を開始。大正十四年九月、御殿場まで延長。同年十一月、仙石原—湖尻間に乗合自動車運行開始。
（参考文献は註1に同じ）

(7) 「紅葛」の《紅夢園》の設定は「鴛鴦帳」の《江月園》の設定と共通項が多い。前者は《元は或る人の別荘だったのを、貴族院議員広沢頼基伯爵の愛妾なる名妓（ヒロイン砦の姉）が女主人となって寮住居を兼ねつつ経営している、向島・白鬚橋奥の貸席》であり、後者は《向島水神の森のあたり、庭に池あり、舟もあり、桜が下は落葉して、萩の枝折戸、芙蓉の袖垣、寂びたる中に艶のある、江月園として、新橋の芸者秋島家照吉、本名お新が、貸席を兼ねた寮住居》《風流一代の俠才子、白鬚に別荘のありしがために、名を水神伯と云つた貴公子が、お新を寵して、竜に鳳凰の翼を添へた。伯はわか死して、江月園は、其の別荘のあとと聞く》となつているのみならず、庭園内の佇まい（萩・芙蓉・池・築山・四阿などの配置）や籠雪洞かごせつどうの小道具に至るまで両者は酷似している。「鴛鴦帳」の「序」に《此の新篇一冊を書肆さんに約束したのは、昨年の九月の事で、（中略）腹案は七八年前から、世帯持の懐中にも此ばかりは暖めてあつたのでございますから、早速折りめのつかない処を取からうといたしますと》とあるので、「紅葛」執筆時には既に構想が成つていた「鴛鴦帳」の道具立ての中から、夙に「紅葛」にも応用したものであろう。

(8) この自動車の問題に加えて、冒頭で清川照樹が丸籥を掴み壊される事件の起こつたのが電車の中であること、そしてその乱れた黒髪

が引き金となって彼女がその夜失踪し異界へ入って行った、その道
行きの乗り物が人力車であること、の二点を考え合わせる時、「紅
葛」が「自動車と山駕籠の物語」であるならば「星の歌舞伎」を
「電車と人力車と自動車の物語」という視点から読むことも可能だ
ろう。

(9) 「南地心中」もやはり、東京から来た「おのほり」を自称する男
のまなざしを通して上方の芸妓の運命が彩色されてゆく作品で、南
座に出演中の旧知の役者に招待されて「大阪の地へ初見参」した
「初阪もの」の東京男が滞在中に見聞して、南新地の芸妓の恋と自
害の顛末を描く。しかし「京都もの」二作とは異なり、「東の男」
と阪地の女との接触がある一念を抱いて死生の境界地へ赴こうと
している女の命運に何らの影響も及ぼさず、男は女の情念に巻き込
まれることなく、むしろ物語半ばから語り手によって閑却され、自
然消滅させられた形になっている。但しこの点については、天理図
書館所蔵の自筆原稿を閲覧・調査された田中勳儀氏が「『南地心中』
の成立過程——泉鏡花と大阪」(『日本近代文学』第35集 昭和六十
一年十月十日)の中で「原稿には結末に二分分の付加がある。(初
坂は東京へ販る時、其の友だちと、鎖された逢坂の辻の餅屋を覗いた
た。(完))——この文章は、現行本文の末尾に一旦は記された
《(完)》の文字を抹消し、新たに付け加えられたものだが、初出誌
に掲載される段階でふたたび削除されている」と報告しておられる
ので、原稿の段階では「東の男」が最後に再び登場して物語の外枠
を閉じる結構も用意されていたことになる。

(10) 文展は「文部省美術展覧会」の略称で、「公設美術展覧会」ある
いは「官設展覧会」などとも呼ばれた文部省主催の公募美術展覧会。
明治四十年から大正七年まで十二回に亘って毎年秋に東京上野で開
かれた。日本画・西洋画・彫刻の三部門があり、出品は審査委員に
よる鑑査を通過したものに限ること、但し、審査委員および前回に
一等か二等を受賞したものは無鑑査とされていた(「文展の名作
1907〜1918」序文 児島薫 東京国立近代美術館 一九九
〇年五月十八日〜七月八日)。「紅葛」が執筆された大正三年秋との

共時性を尊重するならば、秋山謙介の応募・落選は第八回文展とい
うことになる。明治三十四年(文展開設の六年前)から鏡花と親交
のあった鍋木清方も、第一回文展に二十九歳で「曲亭馬琴」を応募
し落選、第三回に「鏡」が入選したが「世評もパツとせず、受賞も
褒状の末席に留まり、第四回に至って漸く「女歌舞伎」が「鑑査
無関門」も同然に入選し「三等賞の主席を勝ち得た」(鍋木清方
「こしかたの記」中公文庫 昭和六十一年)。清方や池田輝方・榎
原蕉園らとの交遊によってこうした世界を外側から間近に見ていた
鏡花の作品に、文展出品に苦惱する若い美術家が屢々描かれたのに
不思議はない。

(11) この彫刻家と令夫人の間に揺曳する抑制された恋愛の影は、三年
後に「星の歌舞伎」の画工と工学博士夫人によって、人倫に叛く恋
の明確な形をとることになるだろう。矢の三千枝が「夫人と云ふの
は、胸が切ないといつて、紙入は腰揚の中へ入れて居ます」と語る
女は、後に前原辰馬によって「貴女が其の帯の下——妙な癖だけれ
ども以前から——衣服のお端折りに成つた合目の中……例に依つて
其のお端折の中から、二折の紙入をお出しなすつた」と語られる女
と同趣向の造型である。同じ根生いの「紅葛」「星の歌舞伎」いず
れにも「歌仙彫」から流れ込んで行ったものが認められるわけで、
三作品の有機的な繋がりを指摘することができる。例えば「転落」
のモチーフは「星の歌舞伎」の前原辰馬の場合も同様で、「夏夏
或る学校の卒業試験の休暇を此処(箱根)に遊んで、底倉に宿つた」
前途有為の幸福な青年だったはずの前原辰馬もまた、清川照樹との
邂逅、照樹の「女の魂の危機」を預けられ共有し見届けたことによつ
て「転落」する。五年後の彼の姿は「団扇の絵だの、頼まれた写真
ものごとをして、一月を過すだけ稼いだ、と思ふと、あとは、ぶ
ら〜寝たり起きたり」(「仕事可厭だ。が、何かしないと暮せな
い。箔の内職はないか、探して見てくれ」という有様で、これは矢
的三千枝が「六歌仙は小遣取。ごまかしの巾着銭です」(「苦い酒で
も打倒れるまで飲まずには、我慢にも辛抱がして居られない処から、
苦し紛れに飲たを拵へるんです」と歌仙彫職人に身を窺す姿とも重

なる落魄である。矢の三千枝・秋山謙介・前原辰馬、三人ともに、美術の世界に志す青年の詩魂を揺さぶるミューズ的な役割を持って現れた女との出遭いが、むしろこの世での彼らの芸術家生命を断つことになるという不条理を生きた後、市井の営みからも転落してゆく男として造型されている。

(12) この精巧なミニチュア玩具は、江戸の織細工芸を伝えた四代目礫斎・小林夏太郎（角細工を家業とする三代目礫斎を父として明治十七年に浅草馬道一丁目に生まれ、昭和三十四年に歿した）の世界を思わせる。大正八年にイギリス皇太子エドワード八世が来日した際の献上品として宮内省が礫斎（当時三十五歳）のミニチュア玩具を贈ったことから考えて、この大正三年当時が既に礫斎の活躍時代にあつたと言つてよいのではないか。礫斎が生涯に作ったミニチュア玩具は六百種類にも互ると推定され、同一種類のものも相当数作っている（江戸の織細工芸——小林礫斎の世界——協田耕三郎「別冊太陽 日本のごころ 35 江戸の粹——東都文物往来——」昭和五十五年 平凡社。従つてその中の一つが、広沢伯爵というパトロンのいる芸妓・砧のような金銭に不自由のない庶民の手に渡つたとしても不思議はないだろう。大正五年五月から十二月まで「朝日新聞」に連載された夏目漱石の「明暗」の第四十六回にも、礫斎の作を思わせるようなミニチュア玩具が、（来年二十一になる継子に取つて、処女の空想に神秘の色を遊戯的に着けてくれる無邪気な装飾品）として出て来る。それは「黒塗の上へ篆書の金文字で神籤と書いた」（長さ二寸五分幅六分位の小さな神籤箱）の中に「象牙を平たく削つた精巧の番号札が数通り百本納められてゐる」て、附属品として「箱の大きさど釣り合ふやうに出来た文句の折手本」と《其所に書いてある蠅の頭ほどな細かい字を読むため》の「小さな虫眼鏡」とが《羽二重の裏をつけた更紗の袋》に入つて添えてあり、全体が《映入》になつてゐるもので、お延と津田が《玩具としては高過ぎる四円近くの代価を払つて》浅草仲見世で買ったと書かれてゐる。（引用は岩波書店版『漱石全集』に拠る。）

(13) 《転落する美術家》の系譜としては本文に取り上げた以外にも、

明治三十二年四月一日から五月八日まで「大阪毎日新聞」に連載された小説『通夜物語』の画工・玉川清、明治四十二年九月に書き下ろし単行出版された小説『神鑿』の彫工・香村雪枝、大正七年七月七日から十二月七日まで「やまと新聞」に連載された小説『芍薬の歌』の浮世絵師・三浦柳吉、大正十一年一月から六月まで「良婦之友」に、八月から翌十二年一月まで「女性」に連載された小説『竜胆と撫子』の彫工・鶴樹難吉、大正十二年一月に「サンデー」に発表された小説『鶯狩』の画工・稲田雪次郎などが挙げられる。殊に『鶯狩』の稲田雪次郎は『紅玉』の画工や『紅葛』の秋山謙介と同類の「文展に落選した日本画家」である。（いくたびも生死の境にさまよひながら、今年初めて……東京上野の美術展覧会に）『湖畔の霜の鶉』という構図で描いて応募したが《突如、わられ》て『落第』した《口惜》さの余り、その絵を《破りも裂きも出来ない》ので、大革袍のなかにたゞき込んで《自棄まぎれに飛出し》《両親には勘当され》たも同然に加賀の片山津の温泉宿へやつて来た雪次郎の《転落》の旅が、旅館の女中お澄の《女の魂》の危機を救はれる。なお、吉田昌志氏は、鏡花が《転落する画工》を描くようになった原点にあるモデルとして、鑄木清方と同じ鳥合会会員の池田輝方かたを考えられ、輝方が同じく鳥合会会員で相愛関係にあつた榎原由理子（蕉園）と婚約中の明治三十六年に、十歳年上の蘭秀画家と失踪し、八年間消息を絶つた後、明治四十四年七月に漸く蕉園と結婚したという事件の影響を重視される。

(14) 大正二年十月二十三日付「横浜貿易新報」第三面（横須賀 十 一郡）欄の「箱根方面」欄に、「学生団と箱根」の見出しで次のような記事が載つてゐる。

「今や天高く気清く旅行には屈強の時季なるが殊に箱根は目下紅葉真盛りなれば遊覧客引きも切らぬに加へて本年は学校生徒の登山するもの多く二十二日には慶應の七百名の衆団あり廿三日は武州熊谷中学生二十四日は茨城県下妻中学生廿五日は同太田中学生の団体来る筈にて宿舎に充てられし旅館は繁忙を極め居り尚紅葉地は洋服

姿の学生にて埋めらるゝ有様なり」

「箱根草（廿一日）」

紅葉に人の出るのは結構だが、何卒紅葉を折取るなどの無い様にしたものである、是れは特に学生諸君に注意しておく」

宮之下の奈良屋をモデルとした新屋の女中が広沢伯爵と砧に「不斯の浴室は、男女両方とも、晩方から、遠足の学生たち四十人ばかりに貸切りに成つて居る。平時は狭いのでお嫌ひだけれども、貸切の方へお召しを」と言つて「猿の湯」へ案内する件りにも、こうした世相が写し取られている。

(15) 慶應義塾図書館蔵の自筆原稿では、薄の女人たちの科白（七箇所）それぞれの下に、本文と同色のインクを用いたペン書きの鏡花の手跡で「此の行活字6に組む」と活字の級数を落とす指定がしてある。初出誌「中央公論」では作者の意向が印刷に活かされており、薄の女人たちのひそひそ声を視覚にも訴えようとした跡が見えるが、作品集「蜻蛉集」（大正十年二月）以降は他と同じ級数で印刷されている。

(16) この他に第一章では「山姥の首途」という表現も挙げておいたが、それは慶應義塾図書館蔵の自筆原稿と初出誌「中央公論」のみに見られるもので、その部分を「中央公論」に拠つて引用すると、「山姥の首途を送るか、さすがに燈火の店を開け運ねた、路傍に、籬に、軒に、紅い花を撰つて植えた、大平台を駆抜ける時は」というものである。

(17) それは例えば大正二年五月に「新小説」に発表された小説「狸囃子」（大正六年四月に作品集「弥生帖」に収録の際「陽炎座」と改題）の、お稻と品子の共に十九歳という設定に明示されている。品子の夫はかつてお稻と許婚の仲だったが、お稻の兄夫婦の世俗慾によつて破談にされると、直ぐに品子に乗り替えておきながら、それが原因でお稻が死の床にあると聞くと気の毒がって、新妻に「お前は二度目だ。後妻だと思つてくれ。お稲さんとは、確に結婚したつもりだ」と言う。「男に取替へられた玩弄は、古い手に摘まれた新しい花は、はじめは何にも知らなかつたんです。清い、美しい、朝

露に、旭に向つて咲いたのだと人なみに思つて居ました。ですが、蝶が来て、一所に遊ぶ間もなかつたんです。お稲さんの事を聞かされました。玩弄は取替へられたんです、花は古い手に摘まれたんです……男は、潔い白い花を、後妻に成れと言ひました」と述懐する品子の場合も、謂わば山駕籠に美しく揺られて来た《娘》が、一瞬にして十九歳の境界を越えた向こうの世界に投げ出されたのであり、そこに見るべきものを見てしまった《娘》は、天変の中を疾駆する自動車上の《婦人》へと変じるわけである。「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」という品子の最後の科白は、「紅葛」の砧の《十八だつたわ、私、口惜しかつたわ》という無念がやがていつか行き着いたかも知れないカタストロフィと、同じ響きを持つている。しかし「紅葛」が一夜の救済の物語である以上、砧は《旧道の峠の上》《薄原の緋の扱帯》へと立ち帰つて行くことによつて、この来たるべきカタストロフィを猶予されるのである。

(18) 明治三十八年九月に「中央公論」に発表された夏目漱石の「一夜」の、《八畳の座敷に髻のある人と、髻のない人と、涼しき眼の女が会して、斯の如く一夜を過した》という《一人の女を囲む二人の男》の構図をも想起させるような異様な設定である。しかし《何故三人が落ち合つた？ それは知らぬ。三人は如何なる身分と素性と性格を有する？ それも分らぬ。三人の言語動作を通じて一貫した事件が発展せぬ？ 人生を書いたので小説をかいたのでないから仕方がない》という「一夜」とは異なり「紅葛」では《一夜》を生むための幾層かの物語空間と物語時間が《三人の《一夜語り》の時間の中に反復され蘇る。更に《三人とも一時に眠くなつたから》《三人は思ひ思ひに臥床に入》つて《三人とも一時に寐た》という「一夜」の閉じられ方に対して「紅葛」では、広沢伯爵が一人先に寝入つた後に残された砧と謙介が互いの魂に魂を寄せ合う時間が、谿と山と峰の夜気の拡がりの中へ果てもなく溶け込んでゆくところで物語が閉じられる。（引用は岩波書店版「漱石全集」に拠る。）

(19) 令室の不義密通（禁忌の恋の解放）を主題とした前出の「紅玉」にもこれに類似の事柄が出て来る。「思つた同士、人前で内証で心を通はず時は、一ツに向つた卓子が、人知れず、脚を上げたり下げたりする、幽な、しかし脈を打つて、血の通ふ、其の符牒で、黙つて居て、暗号が出来ると、何時も奥様がおつしやるもんだから」という邸の侍女の科白がある。

(20) 前出の一人の（女）に収斂される（女たち）を描く点綴描写の方法は、あるの「女仙前記」「きぬぐ川」を最初とし、以来鏡花の特徴的手法の一つであるが、「この点「紅葛」は殊に『女仙前記』「きぬぐ川」の手法の直接的踏襲という性格が濃厚な作品である。同じ根生いの（箱根もの）である「星の歌舞伎」が、主題も含めた物語構図の上で『女仙前記』「きぬぐ川」を踏襲していることとこれは無縁ではなからう。

(21) 『星の歌舞伎』の女主人公照樹の夫・工学博士清川扶道も、この意味では広沢頼基伯爵と同じ位置付けを以て描かれている。箱根の早川のほとりで画工・前原辰馬が照樹に語つた（二十年も昔の幼き日、故郷（伊勢の津）の隣家に住んでいた、扇を折るのと金銀箔を移すのを職にする若い美しい婦人が、草双紙の、大川を隔てた向こう岸に緋の袴を穿いた上臈が七座の星のある扇を翳して立っている絵に託して授けてくれた、両面紺青の地に銀粉を以て北斗の七星を描いた扇）の物語に対して博士は、「会釈と一所に、其の引緊つた唇を解いて、「まことに面白うございました……お伽話ですな。」と、顔を暗く唇に微笑を含む、夏唄の此の陰に瘦せた凜々しい面影である（「家内は、然う云ふ事が大すぎなんです。いや、難有う」一揖する）というように、辰馬や照樹と時空間を共有することのあり得ない、（言語）を異にする世界に棲む人としての端正な反応を示す。しかし博士は後に、この北斗七星の扇を翳す人形のように可憐な大津屋の娘お親と（目を見合ふ）時、「星の影に目を射られて」（敗北）するのである。終始好意的に描かれる広沢伯爵とは異なり、清川博士は明らかに（敗北者）として造型されているが、その母（奥州黒沢尻の刀自）のような俗悪人側に属するものではないといこ

ろ、秋山謙介の心に（清い男性）と映じた広沢伯爵の人物がまだ面影を留めていると言えようか。

(22) 『女仙前記』「きぬぐ川」では、騎兵が（大切に思）う（或る女性）（恋しい婦人）と、（都に名高き侯爵の姫）と、お雪という名の（嬢様）の三人が（あるいは遊女屋跡の怪の（得もいはいれぬ美しい婦人）まで含めてもよい）、令室お雪に生き写しの湯湧谷の（麗人）（女仙）に向けて、小間使い巳代の胸裡で一連なりに繋がりがながらも、ついに明確な焦点を結ぶことがないのと、これは注目すべき相異点である。

(23) 明治四十三年一月に「新小説」に発表された小説「歌行燈」の終局、お三重（お袖）を守護した恩地喜多八の芸道の神域に自然界の神々も交歓する件りに通い合うものを思わせる。

(24) 慶應義塾図書館蔵の自筆原稿では、「否、私は発奮ぢやありません。」となっているが、初出誌「中央公論」の段階で現行のように改められている。本文校異の中でも最も問題とすべき箇所である。

附記

本稿は平成七年十二月二十六日に昭和女子大学に於いて開かれた泉鏡花研究会第二十回例会での口頭発表に基く。その際に村松定孝氏、田中励儀氏、高桑法子氏、吉田昌志氏から御教示を賜つたことに御礼を申し上げます。

鏡花作品の引用は特に断らない場合は岩波書店版『鏡花全集』（昭和六十一年）昭和六十四年）に拠り、新聞資料も含めて引用は全て旧字体を新字体に改め、ルビは適宜省略した。