

「高野聖」論

——構造と〈侵害〉——

大野隆之

「高野聖」(明33・2)の研究・批評において、現在ではほとんどかえりみられることのなくなつてしまつたといつてよい、次のような読み方がある。

本作は、筆者をしていわしむれば、あくまで旅僧を主人公とした記行文的写実小説で、山の家の老僕の会話の如きは間狂言の粹狂として聞き流す程度の手法として挿んであるのであつて、山の家の女は魔女でも何でもない。参謀本部の五万分の一の地図を頼りに旅する現代に魔女は存在しない。ただ、一夜の宿を借りた深山の孤舎の美女の魅力に修業の足がにぶつたのを、老僕のつくり話に戒められ、山を下つた、旅日記の一齣として鑑賞すべき性質の小説なのである。(傍点大野)

傍点部分を近代合理主義的なきめつけとして、この読みを批判することは手易いことかもしれない。しかしそうした批判もまた、ある制度化したところからとらえられた一面的な読みかもしれないといふことを否定できるだろうか。

この村松定孝の見解を一概に看過することができない理由は次の二点である。一点目は、この見解が孤立した読み方ではないといふことである。「高野聖」の寓意譚的側面に対する批判は同時代評に始まつており、戦後にも寓意譚めかした箇所を取り除くべきだといふ主張がある。二点目は本文のみを忠実に読んだ場合、村松の見解を否定する決定的な証拠を見出しがたいといふこと、すなわち、村松が呼んだように「記行文的写実小説」として読むことが依然として可能だといふことである。

それでは村松以降の、「高野聖」を「幻想小説」として評価す

る立場からは、村松のいうところの「つくり話」はどのような
とらえられるのだろうか。

わたしの考えではやはりここで書かれている女の説明(老人の話す女の来歴・村松の「つくり話」に対応する。大野註)は重要であり、むしろ問題はこういう形でしか現実との接点をつくり得なかったフィクションとしての破れ目にあるだろう。ここに女のイメージで支えられたこの小説の超現実時空に破れ目があらわれて、すべてはお話であるという形でおかれることになり、重要な女のイメージが真のフィクションに支えられた小説独自の時空のなかにおさまることもできずに終っているし、真の諷刺として超現実が逆に現実に深く喰いこむ作品の力を獲得できていない恨みがある。

この竹内泰宏の主張は老人の話の意義を認めつつも、虚構の破れ目として(へ負)の側面を見るときに代表的な見解である。

ここで女を魔女、あるいは鏡花自身のことにはひきつけて「鬼神力」「観音力」の二面性を有する超常的存在としてみなすことが、「高野聖」論の前提となっている現在、今さら「紀行文的写実小説」説をむしかえすのは一種のアナクロニズムととられるかもしれない。しかし一つの作品をめぐる全く対極的な二つの読み方が存在したのは事実である。そして仮にその二つを論理的につきつめていくと、老人の話が「つくり話」であるのか、虚構内現実であるのかという押し問答に、われわれが立ち

つづけなければならぬということだ。

神話的構造、慈母、水の幻、胎内回帰、異界……、それらはどれも鏡花の作品を理解するための重要な要素である。そしてそれらの諸要素は村松に代表される読み方を相対化したところ論じ得たということは否定できない。また諸要素は「高野聖」という一作品を超えて、鏡花の諸作品をつらぬくモチーフ群として有効であった。しかしその一種の要素還元主義的な読みが行き過ぎると、本来諸作品から抽出されたはずの諸要素が、逆に規範として作品を規制するようになるのではあるまいか。例えば「高野聖」においては「女も僧も水辺の幻の意味を正しく荷なっていない」とする松原康子の見解などは、その一例ではないだろうか。

はたして「高野聖」はこうした諸要素群や「基本構造」に還元しつくせるものだろうか。それが本稿の課題である。そしてこの問題を考える上で、冒頭にあげた村松の読み方は「高野聖」のある一面をとらえたものとして、再検討に値するものであると思われる。

1

「高野聖」には二つの構造が内在しているということ、それが本稿の前提である。一つは異界に迷い込んだ旅人の物語、これを便宜的に(説話的構造)とよぶことにする。(説話的構造)は現在ではほとんど「高野聖」の唯一の面であるかのようにとら

えられがちであり、そこから読みとりうるさまざまな意味について、多くの詳細な研究がなされている。もう一つは美しく孤獨な女と、修行僧の物語、こちらを「小説的構造」とよぶことにしよう。

一人の作中人物が、復数の構造において復数の機能を担わなければならぬということ、さらには線条性という原理を背負っている言語表現に復数の構造が内在していること、それが具体的にどのような問題を孕んでいるかをここでのみみていくことにする。第一の問題は「継起性」である。

些とお話もちがちから、先刻はことを分けていひませなんだが、昨夜も白痴を寝かしつけると、婦人が又爐のある所へやつて来て、世の中へ苦勞をしようより、夏は涼しく、冬は暖かい、此の流れに一所に私の傍においてなさいというてくれるし、
(二十四)

継起性にしたがうならば、この部分は二十三章の前半におかれるべきものである。それがなぜ後まわしにされたのか。「お話もちがち」だったのはなぜなのか。ここに二つの構造を並立させるために逆行した時間を見ることができよう。

魑魅魍魎の出現と、それを陀羅尼だらかにによって静めるエピソードは、明らかに「説話的構造」の中に位置づけられる。一方では、この道に入つてはならないという百姓の言葉「禁止」に「違反」したための「結果」のうちのひとつであるし、また後の女の来歴「答」に対応する「謎」のひとつでもある。

二十四章から二十五章前半は、「小説的構造」が全面的に支配している部分である。そこでは不幸な女に対する同情が次第に高まりついに女と暮らす決意に至る過程が描かれている。その過程を一括して語るために引用部分を後回しにした、というのが時間の逆行のひとつの理由であろう。と同時に二つの構造を並立させるためには不可欠の要因が認められる。

「小説的構造」と「説話的構造」は本来相入れない独立したものである。しかし線条的な語り場においては語り手である僧において統合されていなければならない。ここに問題がある。

仮に継起性に従つて出来事が語られたとしよう。その場合、まず「私の傍においてなさい」という女の言葉からうける、僧の気持ちのゆれが語られる。山を下りた時点で、ひきかえし女と暮らす決意をするまでに至るためには床に入った後、相当な葛藤が生じているだろう。そのような心理状態にいるうちに、急に外がさわがしくなるのである。そして孤独で哀れな女が、「お客があるよ」という謎めいた言葉を繰り返す。この時僧は「葛藤」と「恐怖」という二つの構造からの圧力を同時に体験しなければならず、さらに厳しい二者択一を迫られることになるだろう。すなわち、外のさわぎをものともせず、女と自分とのことを考えるか、葛藤など消しとんでしまふ程の恐怖に直面するかどうか。そしてその二者択一は、テキストのあり方を一義的に固定するはずである。先にとりあげた二つの読み方のうち一方は確実に不可能になるのである。

実際のテキストでは時間の逆行により以上のような事態は巧妙に、そしておそらくは意図的に避けられている。葛藤と恐怖

は別々の場所で独立して語られ、テキストは多義的なまま先送りされていく。

2

「高野聖」の構成上の特質として、笠原伸夫は〈入れ子型構造〉というモデルを提示した。雪の夜の宿という語りの場を外枠とし、その内側に孤家を中心とする「魔の森」、さらにその内側に「洪水伝説」が挿入されている。そして「入れ子型構造」の枠が内側になればなるほど、幻想性・怪異性は強まり、超自然の様相が濃くなる」と笠原は述べている。笠原論の線にそって、それらの枠をそれぞれ外枠・中枠・内枠とよぶことにしよう。

構成上の特質に関して、〈入れ子型〉という指摘自体には問題がない。しかしこの〈入れ子型構造〉という考え方は拡大された後の研究史を決定づけてしまう問題を孕んでいた。

構造としての〈入れ子〉が把握されるためには、作品全体が共時的にとらえられることを前提とする。この場合作品は読み終えた時点から、ふりかえって把握されるわけであり、多くの論者は内枠を「説話として独立させるまでには至っていない」としながらも、作品の解釈において特権的な地位を与えたのである。すなわち女が魔女であるというのとはや議論の余地のない事実であり、そうした情勢の中で、村松のな素朴な読み方はなしくず的に忘れさられていったのである。

いうまでもなく現実の読書行為は時間にそった一連の経験である。ある部分が今まさに読まれている時に与える印象と、読

み終えた時点からふりかえられたその部分の意味とは、必ずしも同一ではない。小説において伏線やオチが積極的な意義を持ちうるのはそのためである。いま読書の過程で生起する印象を〈期待〉とよぶことにしよう。そして内枠前後の表現がどのような〈期待〉を生み出すのか、またそれらの〈期待〉はどのよう实现され、また裏切られていくのかをたどることにしよう。二十三章で、僧は得体の知れないものにかこまれ、陀羅尼を呪すことによりようやくその事態からのがれる。ここで読者はその正体が説明されることを〈期待〉するだろう。しかし二十四章では突然「翌日又午前頃」になってしまっており、〈期待〉は宙づりにされてしまう。孤家の場面ではきわめて短い幅で交替していた〈説話的構造〉と〈小説的構造〉が二十四章以降かなりの長さで持続されるためである。これは両方の構造が、それぞれのクライマックスをむかえることに対応している。

先に見た女のひきとめによって動き始めた僧の心は、孤家での経験のうち〈小説的構造〉に属する内容だけを喚起する。そして山を下りて、男滝と女滝を前にした時に、女の弱さ美しさは頂点に達する。女の弱さ美しさ、そして僧の男としての倫理と愛、これら〈小説〉のテーマが、力強い滝と繊細な滝との二つの流れを隠喩的な媒介として一つに統合されるのである。ここでの女は、男としての僧にとっての〈女〉であり、様々の動物をしかりつけ、馬を軽々と扱い、「お客があるよ」という謎めいた言葉を繰り返す、不思議な存在としての側面は一切捨象されている。「あはれにも優しい女滝」なのである。ここで新たな〈期待〉が生まれるだろう。そしてそれは実現しかかる。

滝に身を投げて死なうより、舊の孤家に引き返せ。汚ららしい欲のあればこそ憐うなつた上に躊躇するわ、其顔を見て聲を聞けば、渠等夫婦が同衾するのに枕を並べて差支へぬ、それでも汗になって修行をして、坊主で果てるより余程僧ぢやと、思切つて戻らうとして、石を放れて身を起した、

(二十五)

こうして僧の内面でのみ転開していた「小説」的側面が行為のレベルに関与しそうになつた時、すなわちテキストが「小説的構造」のもとに統合されかけたとたん、「説話的構造」の側から問題の老僕があらわれるのである。

お嬢様を一体何ぢやと思はつしやるの)

私は思はず遮つた。

「お上人？」

(同)

この瞬間あえて捨象されてきた孤屋の不思議な出来事が一気に「謎」として喚起される。「小説的構造」への一元化にともなつてはぐらかされるようになっていた「期待」は満たされ始めるのである。ところが僧の葛藤によりそう形で生れた「小説的構造」への「期待」は不意打ちをくらひ、裏切られることになり。このような「期待」の成就と裏切りがひとつの表現において同時に実現してしまうという点を、線条的な読みの過程に生成する「高野聖」のダイナミズムとして指摘しうるだろう。読

者代表としての「私」のそれ自体としては作品内容と無関係な「お上人？」という叫びは、「入れ子」というスタティックな枠組を垂直につきぬけていくのである。

3

いわゆる内枠は単なる「絵解き」として中枠におさまり、中枠のすべての出来事の種を明しているのではない。テキストの線条性の重要なターニングポイントとして読まれるべきなのである。そしてさらにその平板性・間接性をおして、より重要な意義を持つている。

先に引用した竹内泰宏の「フィクションの破れ目」という指摘、超現実にはのみ価値をおく論者達からはその間接性において批判され、一方村松定孝らの「紀行文的写真小説」として「高野聖」を読む立場からは「けずるべきだ」として貶しめられてきた内枠は、両方の構造を認める立場に立つとき、どのように読みなおされるのだろうか。

ここで竹内の「破れ目」にかえて「侵害」という概念を導入することにしよう。

T・トドロフはラクロの「危険な関係」を分析する中で、作中人物の行動を律してきた作品内の独自の秩序が、結末において同時代の因襲的な秩序によって介入をうける事を指摘した。この介入を彼は「侵害」とよんでいる。また「危険な関係」とは逆のケース、すなわち展開において社会的な秩序を明示し、結末部に新しい、その作品固有の秩序が導入される例として、

ディケンズの作品をあげている。

内枠を「侵害」としてみなしうるのは、どのような意味においてなのか、またその「侵害」はどのような作用を生成しているのか、それが当面の課題である。

孤家の出来事から、「夫婦滝」にかけての表現を、「説話的構造」から「小説的構造」が顕在化し、自立していく過程として読むことができる。一点目は、女の人間化、である。水浴の場面以前の女は、「何事も別に気に懸けて居らぬ様子」(十二)、「私は慥気として面を背けたが婦人は何気ない体であった」(同)というように、あたかも内面を持っていないように描かれている。それが水浴の場面の「処女の羞」(十六)をとおして徐々に変質していく。

(何でございませうか、私は胸に支へましたやうで、些少も欲しくございませんから、又後程に頂きませう、)(二十一)
(貴僧は真個にお優しい)といつて、得も謂はれぬ色を目に湛へて、ぢつと見た。私も首を低れた、むかうでも差俯向く。(二十二)

二点目は僧の内省化である。僧の語りは出来事中心の叙述から、自己の内面の告白へと移行していく。

三点目は「説話的構造」の潜在化である。

池上嘉彦はプロップの研究をより簡略化することにより、民話の基本構造のひとつとして、「禁止」―「違反」―「結果」と

いうモデルを提示した。例えば「夕鶴」において、その構造は次のように具体化する。

〈禁止〉——機織の最中部屋をのぞいてはならない
〈違反〉——がまんできずに部屋をのぞいてしまふ。
〈結果〉——女は鶴となり飛び立っていく。

「高野聖」においても、僧が農民の「この道を行くな」という「禁止」に「違反」し、「結果」として蛇の道や、蛭の森を体験することになる、という点を指摘しうる。しかし問題は次の部分である。

(否、別のことぢやござんせぬが、私は癖として都の話を聞くのが病でございませう、口に蓋をしておいでなさいませうも無理やりに聞かうといたしますが、あなた忘れても其時間かして下さいませう、可うござんすかい、私は無理にお尋ね申します、あなたは何うしてもお話しなさいませぬ、其を是非にと申しましても断つて仰有らないやうに屹と念を入れて置きますよ。)(十一)

これは女が宿を貸す条件であり、執拗な念の入れ方からいって、「禁止」としての機能を十分になしうると思われ。しかし「違反」―「結果」に対応する箇所は見あたらない。

仮に「違反」が実現するとすればどの時点だったか。無論これは推定にすぎないが、話の展開からみて、夕食後の談話中が

適當であると考えられる。まず女が白痴である夫との生活を中心に、自分の身のまわりの話をする。それは夫が謡を唄い終えたところで一段落するので、仮に僧の方から都の話をするとしたらここである。ところが謡を聞いて感動した僧は落涙し、話をするところではなくってしまっている。

(おや、貴僧、何うかなさいましたか) 急にものはいはれ
なんだが漸々

(唯、何、変つたことでもござりませぬ、私も嬢様のこと
は別にお尋ね申しませんから、貴女も何も問うては下さり
ますな。) (二十二)

表現がさししめず内容からいえば〈違反〉が行なわれる場所
はここしかないが、表現自体の秩序は、もはや〈説話的構造〉
の圧力から大幅にずれてしまっているのである。すなわち女と
僧の対的な関係の中に、共同幻想的なモチーフは解消していっ
てしまっているのである。

以上のような一貫した秩序形成過程に、全く逆行する形であ
らわれるのが、〈侵害〉としての内枠であろう。内枠は、笠原伸
夫が最新の研究で明らかにしたように、きわめて伝統的な「神
話的」な構成を持っている。さらに語り口自体もきわめて伝統
的である。「何でも飛驒一円当時変つたことも珍らしいこともな
かつたが」に始まり、「土地のものは言ひ伝えた」に終る語り口
は、「今は昔」から「となむ語り伝へたる」という伝統的な形に
対応している。問題はその独立した部分が、男を獣に変えてし

まうというモチーフとほとんど無関係だという点である。つま
り「洪水伝説」の中の女は、専ら「聖」ないしは「善」という
面しかもっておらず、旅人を獣に変えるくだけは「洪水伝説」
から独立して語られている。

然も生まれつきの色好み、殊に又若いのが好きぢやで、何
か御方にいうたであらうが、それを実とした処で、応て飽
かれると尾が出来る、耳が動く、足がのびる忽ち形が変ず
るばかりぢや。 (二十六)

孤屋で僧が体験する怪異を〈謎〉とするならば、〈答〉として
それをうけているのはこの箇所であろう。しかしこの対応関係
だけで先に見た〈小説的構造〉が生み出したものを解消させる
力を持っているとは考えられない。また洪水伝説は女的多義的
なあり方を説明しつくしてはいない。すなわち内枠は「絵解き」
として見た場合には、従来の批判通りきわめて不十分なものだ
といえる。しかし線条的な語りの中にあらわれた〈侵害〉とし
てとらえるとき、内枠のより積極的な意義を見出すことが可能
になる。それは二つの距離の生成である。

一つめは僧と女との距離である。つまり〈小説的構造〉にお
いて対的幻想の対象、僧にとつての個別的な存在として立ち現
われてきた女は、ここで再び共同幻想的な世界に回収されてし
まう。「喪失」というモチーフの生成である。

二つめは僧の自分自身との距離である。この距離は語る行為
と語られる内容との距離に対応している。「夫婦滝」の部分で

は、それらは全く重なり合っていた。それが老僕のことばによって引き裂かれてしまう。この問題は「高野聖」全体の解釈と講成にきわめて重大な影響を与えているのである。

4

「高野聖」と既に何度も比較されている「龍潭譚」（明29・11）という作品がある。ここでは両者を「侵害」という一点にしばって比較することにする。

「龍潭譚」では、少年が禁じられた魔境に迷い込み、山姫のような女に抱かれた後、狐つきのような状態で帰宅する、という物語がえがかれる。その後僧達の祈禱により、少年は以前の状態に戻るのだが、読者は結末にいたって奇妙な表現に出会う。

あはれ礫を投ずる事なかれ、うつくしき人の夢や驚かさむと、血気なる友のいたづらを叱り留めつ。年若く面清き海軍の少尉候補生は、薄暮暗碧を湛へたる淵に臨みて肅然とせり。

それまで「われ」という一人称で語られていた者の数年後の姿が、この少尉候補生なのである。つまり何の伏線も、一見何の必然性もなく、唐突に数年間が過ぎてしまっているのであり、それまで語りの作りあげてきた秩序は、突然の「侵害」をうけるのである。これに対して脇明子は次のように述べている。

うねうね続くつつじの丘の中にとじこめられた少年を、簡単にとり逃してしまつたように、彼（鏡花のこと・大野註）はしばしば破局へと高まりつつある緊張を無駄にしてしまふ。

この評は脇の鏡花作品に対する基本的な姿勢から必然的に得たものである。脇は鏡花の物語のあり方を幻想へのベクトルによつてのみとらえようとする。従つて作品の結末が非日常的な幻想で終るものについては高く評価するが、そうでないものは切り捨ててしまふのである。

「龍潭譚」が失敗作であるという点については認めざるを得ない。しかしそれは「侵害」があつたこと自体がまずかつたのではなく、そのされ方に問題があつたのである。「龍潭譚」における「侵害」は何をめざし、そして挫折したものであつたのか。

「一之巻」から「誓之巻」への連作（明29・5、明30・1）、あるいは「照葉狂言」（明29・11、12）やこれもいわゆるプレ「高野聖」として扱われる「蓑谷」（明29・7）など明治29年から30年にかけて書かれた一連の作品は、きわめて多様な形をとつてはいるが、ひとつの共通点を持つている。それは「喪失感」とでもいふべきモチーフである。論者によつては「成長」という面から読もうとするが、「成長」とはいつても「成長による自立」などといったポジティブな要素は少しもない。鏡花の作品において「成長」とは「喪失」と同義なのである。その根本原因が生母の早逝であつたとしてもよいが、それはむしろ具体的な母の死をこえた、生の欠如感とでもいふべきものである。

かつては持っていた調和的世界、それはラカンのいう鏡像段階のように具体的で、かつ矛盾を孕んだものではない、理想世界。鏡花の作品はそれに対する二つの系譜をもつ。ひとつは喪失をかみしめるものであり、もう一つは一瞬のエロティシズムの中で、それを再現するものである。脇の論は後者を考える上できわめて示唆に富むが、前者が決定的にぬけおちているのである。幻想の成就による調和的世界を再現するという点で、鏡花は近代における希有の作家であるが、調和的世界を「喪失」してしまった痛切な思いも、鏡花の重要なテーマなのである。

「龍潭譚」の結末における〈侵害〉は「喪失」という面からはじめて理解しうる。作品内の秩序は幻想を形成していく方向にむいていたのに対し、その「喪失」にはどうしても現実的な視点が必要だからである。脇も指摘している通り「龍潭譚」ではきわめて巧妙にエロティックな幻想が形づくられていく。ところが〈侵害〉はあまりにも唐突で作品内の秩序に応えるべき水準に達していない。この不均衡が読者の〈期待〉を一方的に裏切るだけに終わってしまったのである。

これに対し「高野聖」における〈侵害〉はより巧妙でありかつ複雑である。

其手と手を取交すには及ばずとも、傍につき添つて、朝夕の話対手、葷の汁で御膳を食べたり、私が楯を焚いて、婦人が鍋をかけて、私が木の実を拾つて、婦人が皮を剥いで、それから障子の内と外で、話をしたり、笑つたり、それから谷川で二人して、其時の婦人が裸になつて私が背中

へ呼吸が通つて、微妙な薫の花びらに暖に包まれたら、其ま、命が失せても可い！
(二十四)

このプラトニック・ラブの世界、〈小説的構造〉の自立にともなつて生み出された幻想が「高野聖」における調和的世界であつた。それは「汚ららしい欲」さえ捨て去れば実現するはずのリアルなイメージであつた。しかしそんなイメージも、内枠の〈説話的構造〉に支配される言語秩序によつて無慚にも解体されてしまふ。しかも「龍潭譚」の場合と異なりこの〈侵害〉は中枠において、あらかじめ周到に準備されたものだったのである。しかしこれで問題が解決したわけではない。

いや纏で、此の鯉を料理して、大胡坐で飲む時の魔神の姿が見せたいな。
(二十六)

これが最終的に与えられる女のイメージである。それでは淫庵をかじる夫から羞しげに目をそらし、あるいは僧の涙のわけを理解しきしうつむいた女の態度は、すべて「好色」を目的とした演技だったのか。おそらくここに内枠を老僕の作り話だったとする村松らの立場が生まれる。また、あるいは、と考えることができる。これは魔性の女が唯一度だけ体験した真実の恋だったのかもしれない。と。しかしいくら考えても無駄であろう。それらは結局恣意的な読み、単なる想像の域を出ない。どれも等しく真実であり、また誤っていることだろう。さらにわからないのは僧自身の内枠の解釈、また僧自身の心境の変化で

ある。二十六章において、僧が自分の内面を語るのは、わずかに次の箇所だけである。

あはれ其時那の婦人が、暮に絡られたのも、猿に抱かれたのも、蝙蝠に吸はれたのも、夜中に魑魅魍魎に壓はれたのも、思ひ出して、私は犇々と胸に當つた。

滝を眺めながらあれほど自己の内面に饒舌だった僧は、もはやこれだけしか語らない。しかもこの部分は、中卒の怪異と内卒との対応を確認しているにすぎない。

藻抜けのやうに立つて居た、私が魂は身に戻つた、其方（狐屋の方・大野註）を拝むと齊しく、杖をかい込み、小笠を傾け、踵を返すと慌しく一散に駆け下りたが、里に着いた時分に山は驟雨、親仁が婦人に齎らした鯉もこのために活きて孤家に着いたらうと思ふ大雨であつた。

最後に与えられているのは、この外面だけである。「お上人？」と「私」がささぎった時、僧は「いや、先づ聞かつしやい」（二十六・傍点大野）と言つた。しかし内卒を老僕のことばで語つた後「此のことについて、敢て別に註して教へを与へはしな」（同）いま後姿だけを見せ去っていく。かつて狐屋に戻ろうと決意するまでの僧の内面はそうである水準でとらえることが出来たが、もはやそうらしい水準でしかとらえられない。「魂は身に戻つた」これは村松らがいうようにつくり話にさとされた

いうことを意味するのか、それとも異界にひきつけられていた精神が近代の空間に戻つたという意味なのか、等々。

これら様々の解釈は、「侵害」によってへだてられてしまった語り手としての僧と、語られる対象としての僧との距離に起因している。つまり語られる内容＝作品世界の性質を一義的に決定する権利と義務を有する僧は内卒以降それらを放棄してしまつたのである。そしてこのことにより「高野聖」はスタティックな諸要素に還元しきれない、多様な意味を生産するテクストとして、鏡花の代表作のひとつとしての地位を勝ちえているのである。

最後に「侵害」が、僧という語り手の存在を可能にしているという点についてふれることにしよう。仮に僧が獣に変えられてしまつたとしたら、語り手・僧が不可能になつてしまふという点は既に指摘されたことがあるが、同様にして、僧が女のもとへ帰つてしまつたとしたら、やはりこの物語が語られることは不可能になつてしまふ。「夫婦滝」の場面での決意は「小説的構造」のクライマックスとしてどうしても必要なものであつたが、同時にそれは語りという形にとつては重大な危機であつたという点も見落されはならない。すなわち女が魔女としての側面も、「女」としての側面も失ふことなく、しかも僧が語り手として、聞き手である「私」の前に現われるためには、他者の語りによる「侵害」が不可欠であつたのである。

*

作品を諸要素に分解して、それぞれの意味を追求すること、それは鏡花作品を理解する上で重要な作業であることはいまでもない。そして近年のさかんな研究により、その方面では様様な点が明らかになっているように思われる。しかし一方鏡花作品をささえている諸要素が一つの作品で具体的にどのようになら組み合わせられているか、という点も無視出来ない問題であるように思われる。鏡花の作品において繰り返しあらわれるモチーフが数多くあるのは確かである。しかしそれらは一作ごとにその作品特有のつながり方であらわれていることも忘れてはならない事実である。反近代の作家と呼ばれてはいるが、安定した「今は昔」的な世界をさげ、あくまでも同時代にこだわり続けた鏡花が、一作ごとにどのような問題に直面し、その度にかなる作品世界を作りあげていったのか。そのように考える時、鏡花作品は近代文学というものをとらえなおすための、きわめて重要なテクストとなるであろう。

注

〈1〉村松定孝「鏡花文学批評史考」、『泉鏡花事典』有精堂昭・57
〈2〉例えば無署名「鏡花氏の『高野聖』」、『中央公論』明・33・

3など

〈3〉例えば坂本浩「高野聖」、『解釈と鑑賞』昭・24・5など

〈4〉竹内泰宏「東洋的幻想と泉鏡花——アジアの中の日本文学」、『文芸展望』昭・48・7

〈5〉松原康子「高野聖」、『日本の近代小説Ⅰ』東京大学出版会
昭・61・6

〈6〉笠原伸夫「泉鏡花 美とエロスの構造」至文堂P.180
〈7〉T・トドロフ／菅野昭正・保莉瑞穂訳注『小説の記号学』
大修館昭・49・p.108

〈8〉池上嘉彦「ことばの詩学」岩波書店昭・57・p.246

〈9〉笠原伸夫「高野聖」の神話的構想力』文学昭・62・3
〈10〉脇明子「幻想の論理」講談社現代新書昭・49・p.82