

〈涙〉の趣向・脚色しくみの変容

『二人比丘尼色懺悔』論

馬場 美佳

尾崎紅葉の出世作『二人比丘尼色懺悔』（明治22・4、以下『色懺悔』）について必ずといってよいほど言及されるのは、作者自身がいうところの「一風異様の文体」である。特に近代叙述文体の成立というコンセプトにおいて論じられる場合、登場人物の一人（芳野）が身の上を語るといふ体裁をとりながら、一人称ではなく語り手主導の三人称を使用したことが問題になるという。そしてその結果、「小説作法の未熟ゆえに視点人物が定まらなかつた」として構成破綻の原因とされるか、あるいは逆に男主人公（浦松小四郎守真）の「秘めた思い」を記し、二人の女にとつて男が「他者」であつた悲劇を描くために必要であつたと積極的に評価されるかのどちらかといふことになるのだが、いずれも作品世界の整合・不整合を問う近代リアリズム文学が解釈コードになつている点で変わりはない。しかし『色懺悔』の時代において、人物中心のプロットによる創作方法が果たしてどれほど浸透していたであろうか。確かに、小説改良の火付け役ともいふべき坪内逍遙『小説神髓』（明治18・9～19・4）が、「脈絡通徹」を主張し、そのため「主人公」の設定が必要だと説いたところに、人物中心のプロットを追求する姿勢

をうかがうことができるし、それはそれで近代小説の標準を作りあげてきたものでもある。だが、『小説神髓』が馬琴の稗史七法則を援用し、さらに「趣向を設くるに当りて些も原則なきに於ては」〈前後錯乱して脚色すぢ整はず〉と、「趣向」と「脚色」といふ伝統的な創作概念を借用して小説改良を推進したこともまた事実なのであり、このことは近代小説をめぐる制度化以前の状況が、我々に見えているよりもずっと複雑で豊かなものであつた可能性を垣間見せてくれる。つまり、近代主義という色眼鏡を外すことで、作品を捉える別の視座を見出すことができるのではなからうか。

たとえば紅葉は、「作者曰」として第一に「此小説は涙を主眼とす」というテーゼを掲げている。だがこれは、作品の感傷性を示唆する以上のものではないとされ、創作方法の問題として正面から取り上げられることはなかつた。しかし本篇を読むにあつた際の留意点を巻頭に付すという行為は、山田美妙や須藤南翠など、当時小説の改良を標榜した多くの作者たちがそうであつたように、自作の試みを世に問うことの強い意思表示なのである。そこで、このテーゼが何ゆえ設定され、さらに作品

内でどのように実現されているのかという問題について改めて考えてみることに、それを一見不整合とされてしまう『色懺悔』を読み解く糸口としてみたい。もちろん、性急に結論を述べるのは慎まねばならないが、『色懺悔』の構成は、近代小説が前提としているプロットに促されているというよりは、むしろコラージュ的に配された場面中心のものではなかったか。従って、それぞれの場面で用いられている趣向が同時代においてどのように受容されていたかという、いわばヤウス『挑発としての文学史』(一九七〇)の言う読者の〈期待の地平〉を明らかにする必要があり、さらにそれを作者(紅葉)がどのように差異化し、独自性を打ち出そうとしていたのかを見据えねばならない。そして、それが我々に読むべく要請されているものなのではないかと考えている。

一

『色懺悔』の四つの巻で用いられている主な趣向を見ると、『奇遇の巻』では山中の庵で出会った二人の比丘尼(若葉と芳野)の義姉妹の誓いと互いの身の上話、『戦場の巻』ではまさに戦場で繰り広げられる若武者(守真)の活躍と、守真と伯父との邂逅、『怨言の巻』では守真に対する芳野のクドキ、『自害の巻』では夫婦(守真と若葉)の別離、そして守真の自害という具合になるだろうか。このように列挙し、同時代に流布していた作品群の中に据えてみると常套的な趣向の集積と見ることもできるだろう。しかし、『色懺悔』が何ゆえ時代に受け入れられた

のかを考えるには、この趣向ごとに焦点を合わせる事が最も有効な方法であると思われる。

発端が「奇遇の巻」と題されていることから、芳野と若葉の出会いが何らかの意味で〈奇遇〉なのだということがあらかじめ示されていることになる。〈奇遇〉とは、この時期の小説で非常に好まれていた趣向らしく、基本的には主人公やそれに準ずる人々が親兄弟・恋人と出会うある種の因果律であり、物語を展開させるために意識的に用いられていたものである。おそらく東海散史『佳人之奇遇』(明治18・10・30・10)の成功も刺激となつているのだろう、明治十年代から二十年代前半にかけて〈奇遇〉を題名や角書に用いたものが多出しており、章立てに〈奇遇〉を使う例に到っては枚挙に遑がない。リアリズムを志向する坪内逍遙にして、『読三嘆当世書生氣質』(明治18・6・19・1)で守山の言葉とを借りながら、〈同胞対面〉や〈才子佳人の奇遇〉を〈大方仮作話で、現実にあるのは稀〉と、多くの作品が〈奇遇〉を御都合主義的に用いていることを暗に批判しつつ、その大団円は〈嗚呼十余年の星霜を経て、親と子、兄と妹〉とがめぐり会うといった作者自らも〈奇異なるをや〉としか言えないような設定に頼らざるを得なかったのである。一方、そうしたリアリズムから自由であった紅葉は、むしろこうした設定を主体的に取り込むことで、いわば何ゆえに二人の出会いが〈奇遇〉なのかを読者に解説するよう要請しており、従来の使用例とはレベルが異なる展開が企てられているといえるよう。

そして庵の主である若葉は、尼姿となった理由を〈夫の討死

ゆえと語り、客である芳野も、（頼む夫に死別れ。味気ない身の浮世を覗じ。仏の御弟子となりまして。）と出家遁世した経緯を語る。そして二人が夫と呼ぶ人物が実は同じ守真だったということは、以下の巻で明らかにされていくのだが、こうした展開については、題名からも察せられるとおり、先行する懺悔物語との交渉が容易に想像できる。既に同時代においても『色懺悔』を読んだ内田魯庵が、『三人懺悔冊子（三人法師）』（御伽草子、室町後期成立）と鈴木正三『二人比丘尼』（仮名草子、寛永九）に思いが及んでいる。前者は法師の懺悔を扱ったもので、二人の法師が語る女性が実は同一人物だったというもので、後者は夫に先立たれた若い比丘尼の住む庵に、討死した夫への愛着ゆえにその跡をたずね歩く女性が訪れ、互いに慰め合つて菩提を弔おうとするもので、確かにこれらを『色懺悔』の種本と見ることに問題はあるまい。しかし、魯庵の指摘でより大切なのは、この種の物語について「誰も知てるが」という前置きが付されていることであろう。つまり、こうした懺悔物語が、当時の読者にとってなじみの深いものだったということなのである。だとすれば紅葉が「自序」において、

そも色懺悔を題にして妙齡の比丘尼二人が山中の庵室に奇遇し。古を語り今を慕なみあふといふ脚色

とわざわざ記すのも、そうした読者の記憶を喚起しておきたかったからではなかったか。いわば先の『二人比丘尼』、あるいは七人の尼がそれぞれに懺悔して行く『七人比丘尼』（仮名草子、寛永初年）、そして西鶴『好色一代女』（貞享三）等、連綿と書き継がれてきた男女の愛執を語る比丘尼たちの物語の流

れに『色懺悔』をおいてみせているわけである。だからこそ芳野と若葉とが、『二人比丘尼』の女たちのように、慰め合つて共に暮らそうとするのは懺悔物語の展開として自然だといえるだろう。だが、二人が身の上を語り合うとき義姉妹の誓いをするのが問題になる。というのは、石橋忍月の（互ひに懺悔物語をした後にすべき）であつたという意見を筆頭に、同時代評の多くが槍玉に挙げ、その不自然さを批判しているのである。

忍月は、この義姉妹の誓いをする場面が結末にあるほうが相応しいと考えるわけだが、それは『色懺悔』を懺悔物語の型にあってはめて読もうとしているからであろう。逆に言えば、『色懺悔』が懺悔物語という（期待の地平）を逸脱するきっかけになるのが、この趣向なのである。その上で、義理の兄弟姉妹になるということが、先行作品においてどのような役割を担つて用いられてきたかを見てみると、いわゆる罪業の告白と結びついた趣向であることに気が付く。たとえば河竹黙阿弥『三人吉三廓初買』（安政七初演）の「大川端の場」に、吉三と名のる三人の白波が互いの罪を共有し、血の杯を酌み交わして義兄弟になるとあり、これはそれぞれの秘密を明かした上でものである。一方、三遊亭円朝『累ヶ淵後日怪談』（安政六初演、後『真景累ヶ淵』）のように、義兄弟の誓いをする事で相手の秘密（殺人）を聞き出そうとするものもあり、その場合には、互いに天涯孤独の身の上だということが前提となっている。『色懺悔』は『累ヶ淵』の使用例に近いといえ、この後芳野が、へもう此からは他人では御坐りませぬ。お互ひに打明て。お話しが致したう御坐ります。』というように、若葉の秘めた想いを吐露する身の上

話へと発展する状況を作り出しているのである。もちろん、ここに批難が集中する一因には、詳しい身の上を明かし合う前に、頼る者のない二人が相手の中に自分を見、同情し合う想いが感極まるといった劇的な〈涙〉の場面に紅葉が仕上げてしまっていることもあるのだろうが、ただし、それは共に語る相手を持つことのできた至福の時が、一夜限りのものでしかないという《あわれ》な結末を強調する方向に機能しているのである。

従って、二人の比丘尼にとつてより問題となるのは、出家した今でもなお尽きぬ夫への想いを身の上話として打ち明ける相手を持つことであつた。つまり、『色懺悔』は、序で読者に想起させた懺悔物語としての展開を逸脱する気配をみせるのである。身の上話という設定自体は、『小説神髓』で〈小説の脚色中にて、忌まざるべからざる病ひ〉として取り上げねばならぬいほど当時流行し、逍遙は〈人物をして屢々長き履歴を語らしむる事〉について、頻繁な使用を避けるべきと主張しているものの、〈省筆の一法なるのみか、また趣きあるもの〉とその有効性を認めてもいる。『色懺悔』もこうした時流の方法を受け止めているかに見えるのだが、ところが面白いことに、「奇遇の巻」において若葉の後に身の上話として語られるはずの芳野の物語は、示唆されながらその後展開されることなく、彼女が尼になり行脚する原因となつた守真の物語の方が、続く「戦場の巻」以降に前景化するという構成になっている。つまり、〈(左様ならお聞下さります。かういふ訳でござります)〉という芳野の言葉で「奇遇の巻」は終わるのであり、芳野自身の身の上話か、あるいはその内容を再現した場面が次に期待されるとこ

ろであろう。そうした展開を裏切らない作品に、XYZ(丸岡九華)『芳季』(明治23・2)がある。これは普仏戦争を舞台に女丈夫・芳季というドイツ女性の活躍を描いたものであり、捕虜になつた恋人を助けるべく敵地に潜入した彼女が、そこで見張りの敵兵士の話を立ち聞きする場面がある。敵兵士の「まあ聞いてくれたまえ」という言葉で場面は切り替わり、本来彼の語りによつて再現されるべき話が、その後具体的な物語として展開されていくのである。語りを予想させながら、それが裏切られるという点では『色懺悔』の手法と同じといえるが、『芳季』ではあくまでも豪傑物語を臨場感をもって伝える実況性に力点を置いたがゆえの方法であり、無論、それは語り手たる敵兵士の回想という枠組みが堅持されている以上、物語の連続性が断ち切られることはない。しかし、『色懺悔』では、芳野自身が続く「戦場の巻」に登場しないばかりか、芳野が示唆する身の上話とは無縁な守真中心の場面に切り替わる。芳野の物語は、その後の展開に托され、乃至は溶かし込まれていくのであり、二人の比丘尼が再び登場するのは、おそらく芳野が身の上を語り終えた直後なのであろう、互いの素性を知つた瞬間なのである。魯庵が「一夜の物語とせられしはお手際、無類無類」と称賛する新奇さもわからないではないが、それにしてもこのような構成法をどう捉えたらよいのだろうか。宇佐美毅氏は紅葉の初期作品について「語る」者と「語らせる」者との関係は、基本的には告白の枠組みとしてしか機能しない」と指摘しているが、それならば、芳野の一夜の身の上話という大枠だけが必要だつたということ、言い換えれば、芳野が若葉に語

るといふ事実さえ提示してしまえば、あとはそのことに束縛されることなく物語が進行していくという場面の構成が問題なのではないだろうか。要するに語り手（芳野）すなわち物語世界の統率者という公式が成立していない状態にある作品なのであり、これでは作品の論理性を重視する近代小説的な解釈では到底扱えまい。それを従来不整合という断案を下してきたわけだが、むしろコーラージュ的に場面が構成されていると考えた方が、はるかに作品の現実にくすくすしているといえるのではないだろうか。

二

第二の「戦場の巻」では、主に若武者（守真）の活躍と、義理の親ともいべき伯父（芳野の父）との邂逅が描かれている。戦場を舞台としたもので当時話題になったものに山田美妙『武蔵野』（明治20・11）があるが、その冒頭は「武蔵野」という戦場が担う意味を解釈することから始まっている。「武蔵野」は、「死骸」が散在し「戦国の常習」という無秩序性によって支配される場であり、「矢玉の雨に砕かれて異域の鬼となつてしまつた口惜しさはどれ程だらうか」と語り手が同情を見せる点がなくはないのだが、決して涙をもつて語ろうとはしない。このことは「死骸」の「臍腑」やそれに集まる「蠅」「蛆」などといったグロテスクなものを捉える眼差しに端的に表れており、「戦国の常習」といふ觀念に囚われている非情な語り手の設定によって、二人の武士が、突然現れた敵兵に斬殺されたり、夫を

追つて飛び出した女主人公、忍藻が能に遭遇して食い殺されたりという突発的な悲劇が可能になっているのである。一方、『色懺悔』はこうした美妙の作品を意識して構想されたといわれているが、そこでの戦場はどのような場として描かれているだろうか。

戦場の習なまらとて。親は子をすて。子は親を思ふ暇なく。人の心は剛に流れ。寄手の松火に目さまし。胡笳こか枕にいぬるま。で。やさしき言葉は。かけられも。かけもせず。かゝる時なれば金瘡の血を嘗る。大将の慈悲の舌には。惜むべき一命も物かはし棄る気になるぞかし。

「戦場の習」とは、人情の自然を規制するものだという。ゆえに戦場では、へ大将の慈悲に身を任せるしかない、つまり忠義という公的で制度的なものが、私情という人情の自然に優先されるのである。しかし、こうした觀念に支配される守真の前に義理の親ともいべき伯父が現れ、「戦場の習」を無視するかの如き行動を要請する。どこまでも「温言」の人にして涙の人たる伯父は、「忠義一徹」の若武者の行動規範を狂わせ、その結果、守真は戦場であるにも拘わらず、伯母や芳野への「不義」を涙ながら詫び、さらには依田学海が作品の「疵」と批判する「主の為に義を立ながら敵の家に寄寓して創を養う」といふ事態に陥つてしまふのである。つまり、伯父に促されたとはいえ、守真は戦場で私情に流されてしまふ人物として描かれており、『色懺悔』が『武蔵野』とは逆のベクトルを持つ作品であることがわかるのである。

それにしても、悲劇的設定としてありふれているにも拘わら

ず、何ゆえ戦場が使われたのであろうか。そもそも明治二十年代は歴史小説がさかんに書かれた時期でもあった。それゆえ、

『武蔵野』は太平記の時代を背景とし、同じ美妙による『蝴蝶』(明治22・1)もまた壇ノ浦の戦いの後日譚なのであり、確かに歴史的な事に配慮した作品になっている。しかし『色懺悔』

はというと、作者自身が「時代小説」と呼びながらも、それは「時代を説かず場所を定めず」(「作者曰」)というものであり、ゆるやかな時代設定すら排除してしまっている。いかなる意味

でも歴史小説を志向したわけではなく、あくまでも戦場を舞台とした、いわば時代がかつた小説としかいいようのないものなのである。だが、いかに既存の趣向を差異化しつつ新しい悲劇

を生み出そうとしたかという視座で捉えれば、公私の葛藤が情、あるいは私的な感情へと回収されていく最もドラマティックな

場の要求が戦場を描定していったといえるだろう。公私の葛藤に端を発した守真の悲劇は、義理人情の対立というレベルにまで後退していくわけで、従つて、すべては情の問題なのであり、

最終的に「涙」に回収されるのも必然なのである。

続く第三の「怨言の巻」は、芳野が、いまだ尽きぬ想いを守真にかき口説く場面が中心となっている。内に秘めた女の情念

がことばとなつてほとばしる姿は、これより先「奇遇の巻」で、若葉が亡き夫(守真)への想いを思わず芳野相手に吐露してしま

うときにも見出せるものであつて、それは竹田出雲他『仮名手本忠臣蔵』(寛延元初演)で勘平に死なれて嘆くお軽のクド

キの如く、愛する夫を失った哀切な女心を表出したものとなつている。では、「怨言の巻」の芳野の場合はどうであるか。許

婚である自分以外の女性と結婚した守真に対し、涙ながらに恋

ゆえの怨みをかき口説くとき、芳野は守真に「貞操」という道徳を突きつける。だが守真は、「忠臣は二君に仕へず」という

意味での「貞操」へと話をずらしてしまふのであり、伯父の家に身を寄せた不徳を自ら責めてみせるのである。芳野の恋は忠

義という別問題にすりかえられ、女の歎きが空転してしまふというわけだが、むしろここで注目すべきは、発話として提示さ

れる芳野の口説きに対し、地の文において「いかに芳野」と呼びかける守真の苦しい胸の中が説明されていることであり、この二人のそれぞれの想いがクライマックスを迎えるとき、

(いッそ死たう御座ります)

(死にたい…)

(はい楽ない命を長らへて。こんな苦勞を致すより…)

(惜からぬ身をいつまでも…口惜しい日を送るより…)

不思議に見合す顔。見合す間もなく背ける顔。芳野は涙を拭ひ。守真は眼を閉づる。

と、歌舞伎という割りぜりふが応用された見せ場となっていることであろう。この多分に技巧的な構成は、一方は恋、他方は忠義という別々の問題に発した二人の想いが、もはや死という次元でしか共鳴し合うことができない悲劇のみならず、共に死

ぬことさえ許されないといい亀裂を現出している。「作者曰」には「対話は浄瑠璃体は今時の俗話調を混じた」とあるが、歐

文式の記号「…」で発話の余韻を表わしていることもリアルな感情の表出を目指しているといえ、やはり、「涙」というテ

ゼと密接な関係にある表現法といえそうである。

第四の「自害の巻」は、守真が若葉との別離を回想するといふ形をとりながら、守真が知り得ない若葉の心境までも描かれる点が矛盾しているとされ、構成の破綻が最も著しいといわれている箇所である。しかし、同時代においては、古木山人〈新夫婦生別の段、佳絶妙絶です〉、魯庵〈離別の段は圧巻〉、忍月〈離別の段は妙〉と絶賛されている部分でもある。ただ、諸家共通して〈段〉なる語を使っていることからわかるように、この場面は〈台帳〉的なものとして捉えられており、それゆえ近代批評の代表株である魯庵に〈ドラマチック、フアクトにして小説としては無理〉と指摘されかねない趣向でもあった。それでもほぼすべての同時代評がこの場面を支持するのは、『色懺悔』を巻ごとに把握し、登場人物の発話や動きに注意を向ける伝統的批評方法が、プロットや作品のテーマを読もうとする近代批評とゆるやかに共存しているからである。その中で唯一構造に重点を置いて批判した忍月は、〈第四回中夫婦別離の段は之を第一回若葉の物語中に写し出す可き〉と、あくまでも視点人物中心の筋の運用を問題にしてみせる。確かに守真の回想場面であるからには、若葉の嘆きを守真が知り得る道理はない。しかし、場面中心の創作方法、いわばコーラージュ的構成の作品として読めば何ら不思議はない。というのは、去っていく夫を妻が陰から見送るといふ趣向が、当時効果的に悲哀を醸し出すものとして広く流通していたからである。たとえば、戸田欽堂

『民権義情海波瀾』（明治13・6）には、佐倉宗五郎の芝居の一部である〈婦郷訣別ノ一段〉が劇中劇として仕組まれているが、最後に去っていく宗五郎を見送る妻と子の姿が、

婦ハ涙ヲ揮ヒ、小兒ヲ抱キ、大兒ト共ニ起テ窓間ヨリ宗五郎ノ去路ヲ望、限無キ別離ノ情況綿々トシテ尽クル期無シ。

と描かれている。『色懺悔』以降の作品にも、母子・夫婦・恋人との別離の場面を挿入する作品は多く、松の家みどり『優姿貞操佳人』（明治22・3）、錦襄逸人『磯馴松』（同22・11）、大橋乙羽『情囚』（同22・11）、石橋忍月『辻占売』（同24・6）、『訥軍曹』（同27・7）などに同じ手法を用いた場面を見ることができる。すなわち、別離の瞬間までの夫婦それぞれの想いを描き、さらに「去っていく夫（守真）を背後から見送る妻（若葉）の姿」を描くことがこの場面の目的なのである。そしてその新しさとは、〈桃色に暈上る皆重げに。何を見む目的もなく。見語る瞳は少しも動かず。〉と見送る若葉の〈涙〉の表情が写し取られたことだろう。そして忍月もまた、この趣向の持つ魅力に抗えない一人であった証拠に、〈若し此段を第一回挿入すれば斯る無理不都合なくして順序円満なり〉といったような解決案を出すのであり、あくまでも場面そのものの整合性に対しては無頓着であつて、たとえば別離の場面を守真の視点に限定して描けば〈円満なり〉などとは毫も考えないのである²³。一見近代小説的な読みをしてみせる忍月も、実は〈全篇中の上出来〉と感じてしまうのであり、この趣向の伝統的なダイナミズムを否定することができないでいる。つまり、この時代の解釈共同体とでもいふべきものの要請する趣向に、忍月も

また牽引されているのである。自害の前に一人懊悩する守真の姿に、別離の場面がコラージ的に重ねられることによつて、悲劇が立体的に描き出されることになる。少なくとも、守真の別離の辛さは、見送る若葉の辛さを描かずしては成立し難いものだったのである。となれば問題はあくまで類型化し定着した場面を効果的に描き、それを守真の情にそくして再構成しようとするところにあるのであり、それこそがこの場面の主要な企図だったということになるはずである。

そして守真の自害については、伝統的人物評をしてみせる依田学海も「情の為にせしに似て死せしも総て忠義の為に益なき」と見ており、また先の忍月も「つまらぬ時に自害するなまくら武士」と批難しているが、ある種の伝統的な若武者像を前提とした玄人評的なものという点では両者共通している。語り手が「虎は病めども虎」（戦場の巻）と守真を理想的な若武者として提示しながら、そこから守真の行為が逸脱していくため、結果的に読み手側に違和感を与えてしまっているのだが、その大きな原因は、守真の自害という行為が、表面きは公的な死であるにも拘わらず、私的な死という意味が緋い交ぜられたものになっていることにあると思われる。たとえば、自害直前の守真の心中は、養い親である伯父・伯母、そして若葉、芳野への尽きせぬ想いが横溢し、「味方の総敗軍」ゆえの自害であるはずが、あまりにも多くの私的な言葉で占められている。しかし若葉が、「人伝に聞きますれば、武士の手下と成様な。それはく目覚しい働きを致して果てたとの事。」（奇遇の巻）と言っていることから、公的には守真の天晴れな若武者としての死

のイメージが守られていることがわかる。ところが、自害の場面に重層的に表出される守真の心から露頭しているのは、二人の女性をめぐる葛藤の果ての、極めて情死的色彩の濃い死なのである。それは私的な感情、すなわち『小説神髓』がいうところの「百八煩惱」を描き出すべきというこの時期の文学思潮に促された結果、こうした趣向になった可能性があると思われる。このような自害の意味の差異化は、斎藤緑雨『若武者』（明治23・4）の最終場面にも見られる。主人公の若武者・知行が、味方が劣勢に傾いた戦場へ馳せ向かい目覚しい活躍を見せるも空しく落城し、「君寵渥き知行も君いまさねばこの世に用なし」と、恋人・衣笠と共に自害するその最期は、

南無と流石の知行も名残をいたむ経一口弱る心を励まして
打てば打散る花衣笠の色は嵐に消えて行く屍に我れも伏重
りて二世の路連れ腹一文字衣笠は年廿一知行は廿六髑髏を
こゝの霜に封じぬ、

と描かれており、殉死が主張される一方で、その実知行と衣笠の「二世の路連れ腹一文字」というような、まさに近松もどきの心中が行われているのである。やはりこの作品も公的であるべき自害に、男女の情死的意味が緋い交ぜられている作品の一つといえよう。

さて、我々は最後にもう一度二人の比丘尼を目にすることに
なる。それは共に夫と呼ぶ相手と同じ守真であったと気付いた
瞬間であり、「こはくとはかり呆れ果て。互ひに顔。」という
姿であった。だが場面はそのまま断ち切られてしまうのであり、
その唐突さゆえに「戯画的な場面」といわれかねないものでも

ある。もし、この作が二人の比丘尼に焦点があてられた懺悔物語であったなら、その締め括りとして期待されたのは、やはり仏教的救済であろうか。たとえば『三人懺悔冊子』の法師たちが奇縁を喜び合い仏道に励むとしたように、守真をめぐる縁を仏の導きとし、共にその菩提を弔うという設定にもできたであろう。同時代においても、川上眉山『墨染桜』（明治23・6）のように、横恋慕された相手に恋人を殺害されたために出家したという経緯を語る若い比丘尼が、男たちの菩提を弔うという形で結末を迎えているところ、懺悔の結びとして仏教的救済が意識されているし、また紅葉も、後の『伽羅枕』（明治23・7・5～9・23）でそうした懺悔物語の型を踏襲しているのである。

だが、いかなる意味においても『色懺悔』は懺悔滅罪といった浄化のモチーフに回収されるものではない。たとえば、若葉は、〈仏様とも神様とも思ひますは夫ばかり〉（「奇遇の巻」）と身の上話の中で打ち明けているのであり、つまり、二人の比丘尼について前景化されているのは、作中何度も「一念」と表現される尽きせぬ恋であり、守真への想いを涙ながらに掻き口説き真情吐露する姿なのである。ただし、そうした彼女たちの恋を支えているものが美德であることに注意しておきたい。このことは、『色懺悔』刊行以前からの道徳ブームとおそらく無関係ではないだろう。たとえば流鶯散史『學術奇談中原の鹿』（明治21・10）では道徳の人・知恵の人・金満家という三つの価値を体現した人物を登場させ、道徳の人（情の人でもある）を作品の中軸に据えることで、道徳の相対的優位を主張してみせる。また田辺花圃『藪の鶯』（明治21・5）でも、帰朝した男主人

公・篠原に、

歐洲に遊歴して見ると。中々こゝで想像して書籍中にもとめたとは。大にちがつたところがある。豁然通悟したところがあつて。なんでも人間は道徳が大事だといふことなきがついた。

と言わせているように、「知」のみが先行する欧化主義への反省といったコンセプトで道徳を立ち上げようとする作品が見られるようになる。『色懺悔』の若葉や芳野の場合、「奇遇の巻」「怨言の巻」で繰り広げられる激しい感情の表出は、妻として、許婚としての愛を貫こうとする一途さを美しく謳い上げること、に繋がっており、それはいうまでもなく貞操の美德という觀念に支えられているわけだが、この道徳こそが、『色懺悔』の時代にとってリアルタイムな課題だったことを考慮する必要があるだろう。つまり、恋によって支えられた妻や許婚としての美德が称揚され、理想化されはじめていた時期なのであり、それゆえ、そうした理想の体現者である彼女らに何らの救いも与えられない結末は、作者が『色懺悔』を〈悲哀小説〉（自序）と呼ぶ何よりの証しといえるのではないだろうか。

四

以上見てきたように、『色懺悔』の個々の趣向は、〈此小説は涙を主眼とす〉というテーゼに則しているといえる。しかし既述のように、従来の研究では、このテーゼは読解の鍵とされてはこなかった。無論、〈涙〉に注目した論がないではないが、

その場合も尾形国治氏のように〈初期の紅葉の場合、特に「人情」が短絡的に「涙」に結びつく傾向があった〉⁵⁾といった論調になってしまふ。いうまでもなく氏は紅葉に『小説神髓』の影響を見ているわけだが、それはあくまでもこの書を「人情」(心理)を描くことを主張した近代小説の指南書とのみ見なしての話であり、それでは「色懺悔」の〈涙〉が逍遙のいう「人情」を矮小化して理解したものと、いう結論になるのは当然であろう。しかし、『小説神髓』の影響という点から見れば、この書には「小説の裨益」という読者への啓蒙的効果から小説を価値付けようとする半面があることを忘れてはなるまい。たとえば、小説の間接の利益について逍遙は次のように述べている。

それ小説は人間の肉欲に供する物にあらず、其風流の嗜好に投じて娛樂を与へむと望むものなり。しかして風流の嗜好、美妙の感情は、もつとも高尚なる情緒にして、文華発暢し、開化進達せる国人ならでは、決してこの情緒を有することなし。

典型的な進化論者であつた逍遙にとつて、小説は、読者が〈高尚なる情緒〉を獲得する必要からも顧みられていたのであり、そのため読者に〈一種微妙の感覺をは抱かしむる〉こと、すなわち感応の効用が求められたのである。そしてこうした文学観は演劇改良にも波及し、依田学海は劇本『吉野拾遺名歌謠』(明治20・1)の末尾「作者忽評」で、〈必しも勸善懲惡の意を。あらハに示さずして。自から心に感ずる所あらしむるを妙とす〉と言つており、このような主張が、同時代において既に常套・類型表現であつた趣向を活性化させるといふ事態を招来

したのではないだろうか。そうでなければ、斎藤緑雨の『涙』(明治21・6)や『紅涙』(明治22・3)のような題名を持つ作品が登場し、しかも前者の内容が仇討物でありながら、〈うつけみの世ハ幾千度遷るとも憂てふことの絶せずバ涙ハ何日か尽ぬべき(略)噫憂き世かな涙かな浮世ハ涙の海なる哉〉といった〈涙〉尽しの序文を持つといふ事態も、小説に感応の効用が求められた時代を念頭に置かなければ理解し難い。また、感応への関心は文章の問題にも及び、内田魯庵「詩文の感応力」(明治22・7)では、〈情を以て主としたる詩歌の感応力〉に必要なのは文章が粗雑でもそこに風情が備わることであり、〈詩文の感応は専ら風情にありて風姿にあらず〉⁶⁾と言ひ、『色懺悔』刊行直前まで紅葉が連載していた『風流京人形』(明治21・5、22・3)の第八回を取り上げ、〈平俗の文字をもて言外の哀怨を含ませ〉たことを絶賛している。その場面とは、女主人公・辰巳永代が不始末をした侍女をかばひ、周囲の涙を誘うというものなのである。この時期、文学(小説)に求められていたことの一つは、感応によつて読者を高尚にすることであり、『色懺悔』のテーゼもこうした思潮と同一線上に発想されたものと推測できよう。いうまでもなく、そのためにこそさまざまな〈涙〉の趣向が必要だったのである。ただしそれは単に既存の趣向を掻き集めるというのではなく、この時代の思考、感情に基づいて変容されたものとなつていたのであつて、『色懺悔』で極めて女性的な涙を見せる若武者が描かれたのも、それゆえであろう。

ちなみに『色懺悔』といふ〈悲哀小説〉の登場を境に、新聞

等に掲載される作品の宣伝にもそれを誹い文句にしたものが見られるようになる。さらには、『舞姫』論争に端を発し、悲哀戯曲におけるアリストテレス「罪過論」の応用如何を問うた森鷗外と石橋忍月の応酬が行われたり、心理学的見地から悲哀に言及した大西祝の「悲哀の快感」(明治24・3)などが発表され、文学に感応を要求する思潮は、明治二十年代前半の文学世界を席捲して行くのである。

さて、確かに紅葉には小説の改良という近代意識があった。ただし紅葉が、創作の場において伝統的な趣向をいかに効果的に差異化するかが問われていた時代、すなわち読者の〈期待の地平〉をどう凌駕するかが作家たちにとって最も主体的な問題であった時代に生きていたことを忘れてはなるまい。「怨言の巻」を描きつつ涙を流したというエピソード⁽⁶⁾は、彼がまぎれもなくそうした時代の作者だったことを示している。それゆえ、「色懺悔」以降、西鶴やゾラを受容して新たな創作方法の開拓を目指しながら、同時代作品の差異化を目論んだ作品群が生産されていくのである。たとえば、南翠『新編破魔弓』(明治23・1)に対して『此ぬし』(明治23・9)、露伴『縁外縁』(明治23・1、後『対欄樓』)に対して『巴波川』(明治23・12)、さらには自作『二人比丘尼色懺悔』を明らかに想起させる『新色懺悔』(明治23・2)が書かれるのであり、こうした事實は、若き日の紅葉がたえず文壇と共にあったこと、すなわち、理論ではなく、あくまでも実践的な改良を志していたことを何よりも物語っているのではなからうか。

【注】

- (1) 木谷喜美枝「尾崎紅葉―二人比丘尼色懺悔」の試み―(近代の文学)所収 平成5・8河出書房。また、十川信介「解説(紅葉全集)第一巻 平成6・3岩波書店」も構成の乱れに注目しているが、氏は〈紅葉がめざしていたのは、物語外にある「作者」の整理・整合よりも物語内で対象を生き生きと写す語り手の存在だったはず〉とし、「色懺悔」以降に〈不整合への反省〉があったとみている。
- (2) 安田孝「二人比丘尼 色懺悔」の場合(『日本文学』昭和56・1)。
- (3) 菅聡子「噴出する「物語」―紅葉初期作品を読む―」(『淵叢』平成5・3)。
- (4) たとえば、高山居士「改良小説著作法」(明治22・5)は「小説神髓」に影響されたものといえるが、「小説の結構」中の〈趣向の変転法〉という項目において、やはり小説の結構に於て前後の脈絡貫通することが大事であり、〈章ごと其趣向を變転して同様なる出来事の重複せざるやうなきざるべからず〉ともいつており、この場合の「結構」は逍遙及び本論で言及する紅葉の「脚色」と同義であり「趣向」に対して発想されている。ちなみに、徳富蘇峰「近來流行の政治小説を論ず」(『国民之友』明治20・7)の批判点は、〈脚色は有れどもなきか如し〉(意匠の変化少なし)であり、ここでは「趣向」ではなく「意匠」が用いられている。いずれにしてもこの時代において「脚色」(「結構」とは作品の筋・大枠を指し、それを具体的に支えている素材・場面等が「趣向」(意匠)なのだといえる。
- (5) ただし、同時代における新鮮なインパクトという点から「色懺悔」に描かれた「悲哀」は肯定的に言及されてきたものではある。たとえば本間久雄「新訂明治文学史」下(昭和24・10東京堂)は〈その中心興味は読者の涙を誘つて哀切な悲哀感を起さしめるにある〉とし、また平岡敏夫「日本近代文学の出発(昭和48・9紀伊国屋書店)は悲哀、悲恋によって「人情」の深化をはかったものであり、若い女性を「悲哀」のなかにおとしいれるという構造を持つ作品だと指摘している。
- (6) 〈奇遇〉を書名に持つ『色懺悔』前後の作品を概観すると、明治十五

- 年「月夜奇遇艶才春話」(菊亭香水)、十六年『奇遇物語』(無署名・因縁奇遇雨梨花春史「操竹女史」、十八年「佳人の奇遇」(東海散史)、十九年「福聚奇遇玉照物語」(醒々堂烏有)、二十年「因縁奇遇霞浦月夜の曙」(柳亭友彦)・「通俗佳人之奇遇」(石心鉄腸子)・「通俗佳人之奇遇」(大東萍土、続編有)・「奇遇の幻燈」(香夢樓主人)・「才子佳人奇遇之夢」(原作者不明、中村柳塘訳)・「哀別奇遇誠之鏡」(シエイクスピア著、赤司新三郎訳)・「改良小説奇遇魯国美談」(ドンペイ著、大石高德訳)、二十一年「才子佳人夢中之奇遇」(夢中庵)・「波斯奇談奇遇夢物語」(原作者不明、横山峰一訳)、二十四「父子奇遇白波艶話」(リットン著、小川漁史訳)・「散紅葉奇遇之仇」(荒川藤兵衛)といった具合になる。以上、国立国会図書館蔵本・高木健夫編「新聞小説史年表」(昭和62・5国書刊行会)等を参照。
- (7) 内田魯庵(藤の屋)「紅葉山人の『色懺悔』」(『女学雑誌』明治22・4・20)4・27。以下、断わらない限り魯庵からの引用はすべてこれに拠る。
- (8) 石橋忍月(福洲学人)「新著百種の『色懺悔』」(『国民之友』明治22・4・22)5・2。以下、断わらない限り忍月からの引用はすべてこれに拠る。
- (9) 宇佐美毅「小説表現としての『近代』―美妙と紅葉をめぐって―」(『中央大学文学部』『紀要』平成9・3)
- (10) 依田学海(百川)「百川依田先生の書翰」(『響庭簞村』『掘出し物』附録)「色懺悔批評」所収 明治22・5。以下、断わらない限り学海からの引用はすべてこれに拠る。
- (11) 柳田泉「歴史小説研究」(『日本文学講座』第十一卷 昭和2・10新潮社)
- (12) 古木山人「色懺悔批評」(『新婦人』明治22・4)。引用は注(11)同様「色懺悔批評」所収のものに拠った。
- (13) この場面を守真中心に描くべきと主張する唯一の同時代評に、三宅雪嶺(三宅生)「紅葉山人の色懺悔を評す」(『日本人』明治22・5)がある。雪嶺は、若葉が守真を見送る部分を削除し、「いふも嗚咽声」以下純粹の想像に入り、自他愛情の激烈なる波動を力を極めて書き頭はすべきと言っている。

(14) 注(1) 木谷論文。

(15) 尾形国治「尾崎紅葉『二人比丘尼色懺悔』」(『解釈と鑑賞』平成4・5)

(16) 丸岡九華「二十年前の紅葉君」(『新小説』「紅葉山人追憶録」明治36・12)

(ばば みか 筑波大学大学院博士課程)

文芸・言語研究科 日本文学)