

小次郎法師の物語

——泉鏡花『草迷宮』論——

魯 惠 卿

一

明治四十一年一月に、春陽堂から書き下ろしの単行本として出版された『草迷宮』は、当時の自然主義文学の隆盛のさ中であつて、評価されることもなく、その後、久しく等閑視されてきた作品であつた。だが、発表後約七十年を経た昭和五十年代に入り、笠原伸夫氏（『泉鏡花17』草迷宮）、「解釈と鑑賞」40巻6号、昭50・5）や澁澤龍彦氏（『思考の紋章学1・ランプの廻転』、『文芸』14巻6号、昭50・10）らによる再評価を受け、それ以後、鏡花の優れた作品の一つとして、多方面からの研究がなされている。『草迷宮』をめぐる問題のうち、作品に引かれた怪談やわらべうたの典故考証^①、および構成、文体、表現の特徴^②に關しては、研究の進展が見られるのに対し、登場人物の造型、語りの性格、主題などについては、なお解決すべき問題が少なくないと思われる。例えば、その一つに、作品における小次郎法師の位置付けが挙げられるであろう。多くの先行研究では、葉越明が自己の体験を語る主人公として受け取られ、小次郎法師は、姥、明、魔界の美女の語りの聞き手、または物語の

進行役として理解されてきた。確かに、小次郎は、『草迷宮』全四十五章のうち、冒頭の第一章と幕間狂言^③とでもいふべき第六章から第二十章までを除いて、すべての章に登場するものの、前半部（二章〜十五章）では、姥の話の聞き手として、後半部（二十一章〜四十一章）では、明、美女の話の聞き手として存在することは否めない。しかし、同時に、作品において小次郎法師が自己変化を遂げる登場人物として描かれている点も、注意されてよい。その変化は、主に、姥、明、魔界の美女の語りを撰取することにより起こった変化であり、しかも、作品の展開と密に關わる点において看過し難い変化だといえる。

本稿では、小次郎法師の自己変化の様相や、作中における役割を考察することによって、小次郎法師の位置付けおよび、作品の語り手のありようを明確にしていきたい。

二

無人称の語り手によつて語られる『草迷宮』の第一章^④に続く、第二章から第十五章までの話は、日本全国を行脚する修道僧、小次郎法師が三浦街道の茶店の姥から聞く、秋谷村周辺にまつ

わるエピソードである。姥は小次郎法師に、三浦、葉山一帯に産出する丸い石を授かった夫婦は子供に恵まれるという「子産石」の伝承を聞かせるが、話を聞く小次郎法師の態度は、真摯とはいいい難い。小次郎法師は「それではお婆さん業隠居だ。孫子が無大勢あんなさううね。」と小次郎法師は、話を聞き、子産石の方を覗きたれば、面白や浪の、云ふことも上の空。」(四章)と幾分軽々しくさえ見える。しかし、姥の話が村の若者・嘉吉が発狂したこと、村のもと庄屋で、代々長者の鶴谷喜十郎の別宅・黒門邸から五人の死者が出た悲劇へと進むにつれて、小次郎法師は次第に姥の話にのめり込んでゆく。そして姥の長い話が終った後、法師は尊い説教を聞いたような気持ちだと感想を述べながら、途中で会った村の娘をからかった自分の落度を明かす。さらに、法師は姥の話一つ一つに対して「嘉吉とかを聞くにつけても、よく気が違はずに済んだ事、とお話中に慄気としたよ。黒門の別荘とやらの、話を聞くと引入れられて、気が沈んで、しんみりと真心から念仏の声が出ました」(十五章)と、話を聞いているうちに自分の心境が変化したことを述べる。その結果、小次郎法師は黒門邸の死者たちのために念仏を唱えることを決意するに至るのである。

死者たちを供養するために黒門邸を訪ねた小次郎法師は、先客の葉越明と対面する。黒門邸での体験談が、取り留めのない話であるとして語るのをためらう明に対し法師は、積極的な話を聞き出す一方で、自分の身の上の事や体験を述べたりする。何処と云つて三界宿なし、一泊御報謝に預る気で参つたわけ。なか／＼家づきの幽霊、祟、物怪を済度しようなど

と云ふ道徳思ひも寄らず。実は入道名さへ持ちませせん。手前勝手、申訳のないお託びに刺つたやうな坊主。念仏さへ碌に真心からは唱へられんでございまして、御祈禱などと思はれましたは、第一、貴下の前へもお恥かしうございませう、如何でございませう。(二十七章)

右の引用文は、小次郎法師が明に黒門邸に泊まりたいという旨を伝える場面であるが、ここでは自分が入道名さえ持つていない青道心であると語りながら、出家した動機も付け加えている。小次郎法師は、これに続く第二十八章では一章全体にわたつて、黒門邸に足を踏み入れてからの自分の行跡を語る。ここに見られる小次郎法師は、草と花が繁茂している庭で女性の気配を感じ取ったり、誰もいないはずの式台に向かつてあいさつするなど、黒門邸に満ちている「異様な」ものの存在を意識し、畏怖の念を抱いている人物として描かれる。

第二十一章以降第三十二章まで、明が小次郎法師に聞かせる話は、明が黒門邸に逗留して以来遭つた怪異の数々と、手毬唄を探し求めて旅立つた、自分の身の上話である。「草迷宮」が持つ特徴の一つとして怪談的な性格を挙げ得るならば、それは、明によつて語られるさまざまな黒門邸の怪異に由来するところが大きい。また、手毬唄が作品の重要なモチーフであることを考えると、手毬唄を求め続けている明が作品内において重要な位置を占めていることは間違いない。しかし、小次郎法師に話し終えた後、すなわち第三十三章以降作品が終盤に近づくにつれて明の行動が積極性を失つていくことを見逃すわけにはいかない。

第三十三章から第三十七章にかけては、第十六章から第二十章までの話の続きであり、幸八が鶴谷家の使用人・仁右衛門や中学の訓導とともに再登場し、ここで幸八ら、脇役三人の話が一応の完結を見る。第三十三章の内容は、幸八が、同行していた訓導と仁右衛門が途中で帰ってしまった経緯を語るものとなっているが、ここから明による語りはいたって少なくなり、明の語り手としての役割はほぼ終わつたといえよう。第三十四章から第三十五章にかけて登場しているのは小次郎法師と幸八であり、明の姿は見えない。続く第三十六章と第三十七章において各人物の行動は無人称の語り手の語りによって伝えられ、登場人物の生の声は聞こえてこない。さらに第三十八章からは、明は連日のような化け物の出現で疲れきつて眠つた状態にあり、物語の中で積極的な役割を担うことはない。

一方、小次郎法師は幸八の手燭に送られて手洗いへ行くが(三十四章)、人の出入りが途絶えたはずの手洗いの手水鉢にはきれいな水がなみなみとあり、真新しい手拭いが濡れていることから、何となく「異様な」ものの気配を感じ、ひやりとする。すでに小次郎法師の周りには怪異が出現し始めたのである。小次郎法師は、明が寝入つた後、目が冴えて眠れないでいるが、そのような小次郎の寢床にだけ幻の雨が降る。

「あ、よく寝られた。」と熟と顔を見ると、明の、眦の切れた睫毛の濃い、目の上に、キラ／＼とした清い玉は、同一雨垂れに濡れたか、あらず。……来方は我にもあり、但御身は髪黒く、顔白きに、我は頭蒼く、面の黄なるのみ。同一世の孤児よ、と覚えすはふり落ちた法師自身の同情の

涙の、明の夢に届いたのである。(三十八章)

右の引用文からも知られるように、小次郎法師は、明が自分と同じく寄る辺のない境遇であることから、共感を覚えると同時に自分自身の境遇も顧みるようになる。作品からは今一つ、小次郎法師の「来方」がどんなものであるか詳しく知ることはいきない。ただし、「申訳のないお詫びに刺つたやうな坊主」(三十七章)という何か訳がありそうな出家の動機や「例の、其の幻の雨とは悟つたものの、見す／＼ひやりとして濡るゝのは、笠なしに山寺から豆腐買ひに里へ遣られた、小僧の時より辛いので、堪りかねて」(三十九章)と小僧の時を回想することなどから、それほど坦々たるものではなかつたことが推測される。小次郎法師はこの時点で、自らをどこにも安住できる場所がない「世の孤児」と思っている。小次郎法師が孤独な自分の境遇を自覚するのは、より根源的な自己を求めようとする願望の上になり立っていると見えよう。この願望は、魔界の美女の出現によって果たされることになる。

小次郎法師の孤独な存在としての自己意識や、そこから起因した明の境遇への共感は、法師の忘れかけていた記憶の再生へと帰着する。法師は魔界の美女から毛毬唄と明の未来についての話を合掌しつゝ聞きながら、「其の人、其の時、はた明を待つまでもない、此の美人の手、一度我に触れなば、立処に其の唄を聞き得るであらう」(四十四章)と思う。今まで明の願望としてあつた手毬唄がいつのまにか小次郎法師の願望として表現される。加えて、法師は魔界の美女との関係を自覚し、その関係に対して自分自身で意味付けを行う。すなわち、今まで手毬唄

とは無縁のように見えた法師は、明を媒介しないで、美女と自分との接触によって唄が唄われると思うのである。この一文に見られる法師と美女との直接的な関係は、これまでの明を介した間接的關係に比して、両者の間に緊張感を引き起こす。この關係の持つ意味は、美女が「明さん」に一式のお愛想に、手毬をついて見せませう」（四十五章）と言いつつ、小次郎を前にして手毬を突く場面においてより一層明らかになる。法師は、手毬が乱舞する中で唄われるわらべうた「京へのぼせて狂言させて」を聞きながら、昔の故郷の涅槃会で手毬突きが行われていたことを想起する。と同時に、法師は、再現された手毬突きの際、光景を目の前にしながら、故郷の涅槃会で鐘撞堂に隠れて見た、際立つてきれいだつた娘を思い出すのである。この時、法師は、
其だ、此の人は、否、其の時と寸分違はぬ——と僧は心に
——大方明も鐘撞堂から、此の状を、今視めて居る夢であらう。何かの拍子に、其の鐘が鳴ると目が覚めよう、と思ふ内……（四十五章）
と明が慕っている女性菖蒲と重なり合う点が多い人物・魔界の美女と自分の記憶に残っている娘とを同一視する。この段階において小次郎法師と美女との間には、法師の記憶を介しての關係が見出されるといえよう。それだけではなく、法師は、明も鐘撞堂から手毬突きの光景を眺める夢を見ているだろうと、取り戻した自分の記憶と明の夢とを交錯させているのである。ここにおいてはこれまでの明を媒介とした法師の記憶の再生という構図が反転し、法師の視点から明の状態が規定されている。つまり、この反転によって明と小次郎法師との位置關係は逆転

したといえるであろう。

三

手毬唄を探し求める明は、なぜ魔界の美女の出現間際に眠ってしまったのか。この疑問はこれまで何人かの論者が取り上げ考察してきたが、寝入った明の代わりに、小次郎法師が美女と対面するのは、一つには、美女の描かれ方が関係しているのではないかと思われる。作品の後半に登場する魔界の美女については多くの先行論文で菖蒲とし、その上で、「明神様の侍女」、「御大家の嬢様」、「余所の婦人」やその他、作品に登場する女性たちとの關係において把握しようとする傾向が強かった。

その中で遊澤龍彦氏（前掲論文）は、美女を誰だというふう具体的に限定する必要はなく、明が母への思慕の情を懐きつづけるかぎり、時空を越えて遭遇せざるを得ない「母としての女の原型」であると説く。また、小森陽一氏（泉鏡花―草迷宮・円の連鎖」、「国文学」第33巻3号、昭63・3臨時増刊号）は美女について「菖蒲であつて彼女ではない存在、迷宮的物語に登場するすべての女たちのイメージを結びあわせつつ、その中の誰でもないという現象なのである」という見解を示す。確かに、美女は、作品のいたるところに登場する女性たちのイメージを合わせ持っている。この女性は、菖蒲のような、とはいえずとしても、菖蒲その人ではない。彼女は作品前半の「明神様の侍女」および菖蒲や「余所の婦人」など、複数の女性のイメージを重ねて造型した女性ではないかと考えられる。種村季弘氏以降の先行研究ですでに言及しているところの「丸いもの」

のイメージの連鎖も、美女の人物造型に見られるようなイメージの重層的な表現と同じものとして捉えられよう。ここで、考え合わすべきは、作品の冒頭、第一章の表現である。無人称の語り手による大崩壊周辺についての語りには、動物や金属のイメージが目立つ。例えば、第一章の冒頭で、「見も馴れぬ獣の如く」と呈示された大崩壊の魔所としての面貌は、同章の末尾で再度取り上げられ、「紺青の波を踏んで、水天の間に絲の如き大島山に飛ばんず姿へ中略」青銅の獅子の俤あり」と動物のイメージに結びつくものになっている。大崩壊周辺の渚と沖の対照的な景色も「鶏の羽たぐ音」と「牛の吼ゆるが如き声」、「白帆の鷗が舞ひ」と「沖を黒煙の龍が奔る」といった表現によって描写されている。また、第一章の水死の逸話は、

一夏激い暑さに、雲の峰も焼いた霞のやうに小さく焦げて、ばち／＼と音がして、火の粉になつて覆れさうな日盛に、是から湧いて出て人間に成らうと思はれる裸体の男女が、入交りに波に浮んで居ると、赫とたゞ銀銅鉄、真白に溶けた膏の、何処に亀裂が入つたか、破鐘のやうなる声して、「泳ぐもの、濡れ。」と叫んだ。此の呪詛のために、浮べる輩はぶくりと沈んで、四辺は白泡となつたと聞く。

と、さまざまなイメージの連続によつて成り立っている。逸話の叙述は、内容的には激しい暑さと海上に浮んでいた男女が、空からの「破鐘」のような呪いによつて沈んだということを意味するだけであるが、その表現は、「火の粉」↓「金銀銅鉄」↓「亀裂」↓「破鐘」と金属のイメージを連想させる言葉と、「雲の峰」↓「真白に溶けた膏」↓「白泡」と白のイメージを持つ

ている言葉や「焼ける」↓「焦げる」↓「溶ける」という類似の連想を呼び起こす言葉でつながっている。

イメージを重層的に表現すること、そして、その重層化されたイメージを一つの心情として収斂させることが、作者泉鏡花の志向であるとするならば、ここで問題となるのは、このような作者の志向を作品中の言葉に定着させる際の条件であろう。

第一章の大崩壊の描写が、動物や金属などの充溢した、しかも重層的なイメージで描かれながらも、大崩壊、ないしその周辺の景色に見合った表現として真実らしさを失わないのは、大崩壊が物語の世界において儼然と実在する場所であり、しかもその場所が異常な場所・「魔所」であるという、冒頭の設定に保証されているからであろう。つまり、動物や金属のイメージは、あくまでも、大崩壊やその周辺の景色の比喩としてあるのであり、「魔所」という設定がそのような表現を可能ならしめたと考えられる。また、物語の随所に出てくる「丸いもの」についても、同様のことがいえよう。すなわち、「団子」(二章)、「子産石」(三章)、「洋傘」(四章)などがプロットの展開とともに物語の世界に存在する事物であることによつて、「丸いもの」を媒介にした連鎖的なイメージの付与が可能になっていると思われる。

姥の語る「蛍」と「簪の蒼い光つた珠」(十四章)との関係については、今述べてきたことは若干性格を異にする。ここでは、鶴谷家の嫁が黒門邸へ出産しに行く場面、姥の目の前にあった「蛍」が、明神様の侍女を自称する女性が嘉吉に渡したという「簪の蒼い光つた珠」と結び付けられ、「簪の蒼い光

つた珠も、大方蛩であらう(十四章)と村人たちに噂されるが、「蛩」は「簪の蒼い光つた珠」の比喩ではなく、蒼い光つた珠そのものとして捉えられている。そのように捉えるのは、姥および姥周辺の人々、すなわち、嘉吉の一件と姥の見た「蛩」、そして鶴谷家の嫁と「御大家の嬢様」の二人の女性の死という現実を共有する者達であるからこそ、結び付けることができるのである。「蒼い光つた珠」『「蛩」という関係は、姥やその周辺の人々が共有する体験、あるいは、伝え聞いた話の記憶によって支えられている。要するに、その噂を話す者と聞く者とが共有する体験によって支えられるイメージの重層性であり、その中に聞き手である小次郎法師も含まれることになる。

魔界の美女の造型についても、この姥の「蛩」と同様のことがいえる。先にも触れたように、美女を作品中に登場する複数の女性のイメージが重層化して造型されたと見るならば、作品の終結部で、この女性に對面するのが、明ではなく、小次郎法師であることも、故なしとしない。

明が求めている女性は、彼が幼少の頃出会った幼なじみ菖蒲である。明は、母の唄った手毬唄を菖蒲が知っており、その唄を聞けば亡くなった母の顔が見えてくるだろうと思っている。美女は、自分と明との関係について、「此の方の、母さんのお知己、明さんとも、お友達」(四十三章)と言いつつも、実際は菖蒲その人ではなく、菖蒲のなれの果てでもない。それは、明が最後の部分で起き上がり、彼女に飛び付こうとする限りにおいては問題ないが、もし実際彼が起き続けて、彼女と對話を交わすことにならば、過去のことと未来のことを自在に話す彼

女と、明の求め続ける女性、かつて実在し、幼い頃の明と一緒に遊んだ女性である菖蒲との間の齟齬は大きくなると思われる。もちろん、明が起き続けて魔界の美女と對面するという形も十分想定できるが、しかしその場合、美女はより幻想的な存在として明の前に現われることになるだろう。だが、聞いた話を事実として自分の中に蓄積していく小次郎法師にとっては、嘉吉に關係した女性も、難産で死亡した二人の女性も、また明の話した三人の幼なじみも、みな伝え聞いた女性であり、彼らの像を自由に組み合わせることにさほどの抵抗感を感じないで済むであろう。姥が「蒼い光つた珠」と「蛩」とを結び付けたように、小次郎法師の中では、これらの女性たちが結び付けられることも可能である。小次郎法師の前に、作品に登場する女性たちのイメージを合わせ持つ魔界の美女が登場したとしても、小次郎法師にとっては違和感を持つことがない。本節の冒頭で提起した、寝入った明の代わりに、小次郎法師が魔界の美女に對面するという問題には、その女性の真実らしさを保証することが關係していると考えられる。小次郎法師は、姥や明の話や、直接読者に伝えるのではなく、全面的に真実として受け入れられる人物として造型されることによって、物語の現実性を保証する役割を担っているのである。小次郎法師のかような在り方は、小次郎が小僧の時に涅槃会を見た少女が、魔界の美女であると想起することによって、より確かなものとなる。一見、幻想的に見えるこの女性も、小次郎浜法師にとっては、かつて実在し、かつ現在の目の前に実在する女性である。小次郎自身が思い出し、幼少の頃出会った女性が目の前にいる美女であると認識するこ

とにより、美女は小次郎法師にとつてより存在感のある人物となると同時に、小次郎もまた聞き手ではなく、積極的に行動する登場人物として、物語の展開に関与することになる。

四

小次郎法師を前にして語られた美女の話は、明が目覚ますと同時に中断され、美女は、魔界の一同とともに黒門邸から去ろうとする。

「やあ、」と、蚊帳を払つて、明が翻然と飛んで続つた。――袂を支ふる旅僧と、押揉む二人の目の前へ、此時つか、と頭はれた偉人の姿、(中略)大音に、「通るぞう。」と一喝した。(中略)其の後を水が走つて、早や東雲の雲白く、煙のやうな激、庭の草を流るゝ中に、月が沈んで舟となり、軸を颯と乗上げて、白粉の花越しに、すらくと漕いで通る。大魔の袖や帆となりけむ、美女は船の几帳にかくれて、(此処は何処の細道ぢや、細道ぢや、天神様の細道ぢや、細道ぢや、少し通して下さんせ……)最切めて懐しく聞ゆ、とすれば、樹立の茂に咲と風、木の葉、緑の瀬を早み……横雲が、あの、横雲が。(四十五章)

右の引用文は作品の終結部である。ここで、まず留意すべきは、末尾の一文「最切めて懐しく聞ゆ、とすれば、樹立の茂に咲と風、木の葉、緑の瀬を早み……横雲が、あの、横雲が。」が、無人称の語り手の心情の表現になっていることであろう。「草迷宮」における無人称の語り手による語りは、その大部分が、登場人物の心情、動作に関する描写である。また、大崩壊の描写(一

章)、幸八の紹介(七章)、および黒門邸へ至る川沿いの風景描写(十八章)などには、語り手の視点も見られるが、しかしそのいずれも、語り手自身の心情の表現とはいひ難い。

作品の構造からしてみれば、作品の終わりに、語り手がこれまで保ってきた語り手のスタイルから離れて、語り手自らの心情を吐露することは、小次郎法師が、眠りから覚めて美女に追いつがるうとする明を引き留めようとして行動することと無関係ではあるまい。前節で見たように小次郎法師が、姥、明、美女などの話の受け手として、姥や明の話の評価したり、また各々の話を関連づけたりして物語の展開を担い続けてきたことと考え合わすならば、作品末尾の語り手の心情の表出には、このような小次郎法師の役割の変化が関連しているともいえよう。つまり、この心情の表出は、小次郎法師が今までの聞き手であることをやめ、一登場人物として物語の展開に主体的な役割を演じた後になされていくのである。とはいへ、この心情表現の方法は、冒頭の大崩壊の描写の手法と基本的に変わらない。末尾の表現の「横雲」は上の引用文の「東雲の雲」を受けた言葉であるとして見てもよからう。ただし、「横雲」と「東雲の雲」とは、作品中の「十四日の月」が「舟」と変わり、秋谷悪左衛門の「袖」が「帆」となるのとは異なるのであり、先に見たようなイメージの連鎖として捉えるべきである。「あの、横雲が」の「あの」を指示語として解するにしても、その指示する内容は、すでに文脈から求められる「東雲の雲」からは離れた、あるいはそれを超越した語り手の脳裏にあるイメージに求められ得る。

かような語り手による心情の表出に、作者泉鏡花の方法意識

を認めることも可能である。ここで、鏡花が、『草迷宮』の執筆と同時期（明治四十一年十二月）に「むかうまかせ」という談話で、

然し、私は書く時にこれといふ用意は有りませんが、茲に、一つ私の態度ともいふべきことは、筆を執つていよ／＼と書き初めてからは、一切向うまかせにするといふことです。といふのは出来得る限り、作中に私といふものを出すまいとするのです。

と述べていることは参考としてよからう。『草迷宮』では、作中に「私」というのを出さない代わりに、作中人物の小次郎法師が物語の展開を担っていた。そして、小次郎法師という聞き手に対する、姥、明、美女の語りの中に、作者の充溢したイメージが巧みに織り込まれている。してみれば、作品の終結部において、小次郎法師が一登場人物として積極的に行動することが、「私」を表現する契機であり、その表現効果の落差に作者の方法を認めてよいであらう。

末尾の心情の表現は、もはや物語の世界内に位置付けることは難しい。かろうじて、『横雲』が、美女の話の中の、明の母がいる天上の高楼を囲む「雲」を想起させるに留まる。鏡花の亡き母への憧憬の強さは広く知られているところであるが、末尾の心情の表現にも、母への思慕は認められる。この思慕の直接的な表出は、小次郎法師が姥などの話を自分自身の中に取り込むことよって変化を遂げ、さらに魔界の美女との出会いを契機として自己の記憶を取り戻し、その結果、聞き手としての役割から抜け出ることよって可能となった。そして、母への思

慕の情が託されている末尾の、独白にも近い語りの内容は、作者の分身である小次郎法師が、自己を顧み、美女を自分の記憶の中に位置付けつつ、自己を回復していく過程と相俟つて、『草迷宮』という物語の中で作者の行き着いた、動かしがたい場所として捉えることが可能であらう。

注

(1) 相馬御風（風葉鏡花二氏の近業）、『早稲田文学』第三十号、明41・5は、『草迷宮』の表現において、鏡花が自分の特徴を乱用し過ぎた結果、「厭味」な表現となつたとし、作品の内容も非現実的であると批判している。

(2) 笠原伸夫氏（前掲論文）は、「鏡花における魔的空間の特質、あるいは想像力の動きをあますところなく示したものの、『草と水と樹』による迷宮感覚を濃密に吐露している」と評価した。また、澁澤龍彦氏（前掲論文）は、『草迷宮』の構造について、秋谷村の前身、葉越明の幼年期の物語の時間、および秋谷屋敷の現在、という三つの時間が同心円状に重なっており、その中心に秋谷屋敷があると捉え、さらに『草迷宮』における化け物の叙述に平田篤胤『稲生物怪録』の影響が存することを指摘した。その他にも、泉鏡花の「内なる心象」に作品解釈の糸口を見いだそうとした中谷克己氏「鏡花へのアプローチ『草迷宮』論」（『帝塚山学園春秋』19、昭56・12）、作中に見られる童謡の意味の解明から「菖蒲」の性格を推察し、「菖蒲」と「明」の関係について新しい見解を示した小川武敏氏「泉鏡花の『草迷宮』に関する試論」（明治大学「文芸研究」53、昭60・3）などがある。

(3) 小林輝治氏（『草迷宮』の構造―穂灯幻視譚―）、『鏡花研究』4、昭54・3は澁澤氏の説を受けて「稲生物怪録」と『草迷宮』に出てくる怪事とを詳細に比較し、また作品のモチーフとして手毬唄を取り上げ、その唄の典拠について考証した。唄に関しては、三瓶達司氏の研究（『鏡花の湘南物における素材について』、『近代文学の典拠―鏡花と潤一郎』

昭49・12、笠間書院)の他、種田和加子氏(『草迷宮』—魔的世界の断面—、「立教大学日本文学」45、昭55・12)や吉田昌志氏(『泉鏡花「草迷宮」覚書—成立の背景について—、「緑岡詞林」7、昭58・3)らによる論考がある。

(4) 種村季弘氏(岩波文庫版『草迷宮』「解説」、昭60・3)は作中に見られる円形の物の構図を論じ、また、野口武彦氏(『日本語の世界13—小説の日本語』昭55・12、中央公論社)は小説言語の視点から作品を捉える。

(5) なお、高桑法子氏(『草迷宮』論—鏡花的想像力の特徴をめぐって—、「日本文学」32、昭58・10)は、小次郎法師の有する聞き手としての性格をさらに発展深化させ、小次郎を、作品の構造としてある三本の軸(秋谷村の軸、葉越明の軸、魔界の軸)を吸収する物語の「場」として位置付けている。

(6) 寺田透氏(『鏡花小説—戯曲選集六』「解説」昭56・7)は第十六章から第二十章までを「現在進行形で語られる脇役勢揃いの幕間狂言」と規定している。

(7) 第一章は「三浦の大崩壊を、魔所だと云ふ」の一文で始まり、作品の舞台となる三浦海岸周辺を魔的な空間として位置付ける。すなわち、第一章は、第二章から十五章にかけて茶店の姥が語る秋谷村周辺の場所の性格を魔的なものとして規定し、第十六章以後の作品の舞台となる黒門邸の性格の基調を「魔所」という言葉で表すことによって、黒門邸の怪異性へと繋げる役割も果たしている。

(8) 先行研究の多くは、明の夢を幼時(母胎)退行の夢とし、明はその夢の中で手毬唄を聞く可能性があると見ている。また、眠り込んでいる明の代わりに小次郎法師が美女と対面する理由について、小川武敏氏(注②)前掲論文)は、葉越明に「草迷宮」の発表当時文壇において追い込まれていた作者の姿を読み取ろうとし、「現実を拒否して幼時黄金時代に帰属したい願望を明に具象化し、一方では正常なる小次郎法師を配して鏡花内面の成人としての意識を示すことによってバランスをとったのか」と述べる。また、小野良子氏(『泉鏡花「草迷宮」の構造』、長崎大学「国語と教育」14、平元・12)も明と小次郎を一人の人間の意識

と無意識を象徴する存在として捉えているが、さらに、「明の無意識の願望(母子相恋)が小次郎法師という媒体を通して解き放たれた」と解する。

(9) 菖蒲と「余所の婦人」とのイメージの類似については小川氏の指摘(注②)前掲論文)がある。

(10) 種村氏の他にも小森陽一氏(前掲論文)、鈴木道男氏(『草迷宮』論—聴き手の設定と作品世界の融合について—、「東北大学「日本文化研究所研究報告」25、平元・3)、小野良子氏(注⑧)前掲論文)が「丸いもの」のイメージの連鎖に注目している。その中で小森、鈴木両氏は「丸いもの」のイメージの連鎖がさまざまな層の物語を結び付ける役割を担っているとする点で見解が一致している。

(11) 鈴木道男氏(注⑩)前掲論文)は「横雲が、あの、横雲が」の最初の横雲を、「東雲の雲」のことであると、「あの、横雲が」の横雲に關しては、まず、「あの」を指示連体詞と捉え、明の母親がいる高樓を隔てる雲を指すものと見ている。

付記 本稿は、平成四年度提出の修士論文に、加筆訂正を施したものである。稿を成すに際して、終始、新保邦寛先生の御指導をいただいた。

(ノ) ヘギョン 筑波大学大学院博士課程文芸・言語研究科)