鏡花「少年もの」の表現構造
—回顧的な語り—と—中継的な語り—

大野 隆之

一、はじめに
明治二十年代の終わりごろ、鏡花は観念小説から少年をモーティフとした作品へと関心を移している。[本稿では便宜的にこれらの作品を「少年もの」と呼ぶことにする。初期鏡花が何作か書いている少年向けの「少年小説」を区別するためである。この件については、「あさしまし草」紙上において「化銀杏」（明二八・一）が圧倒的な評価を以て迎えられたことが、しばしば指摘されるように、以上二つの要素が重視されることもまた無視できないことだと思われる。镜子に別の方で論じたように「化銀杏」においては、作品すべてを作者の自覚的な言葉によって統御しようとする、観念小説における原則は、大きな揺さぶりを受けているのである。「少年もの」についても、新たなモーティフとしての「少年」、という大きな発見を並行的に、様々な表現構造の実験の場としての意味合いも持っていた。以下本稿では少年という世界に対する接し方をめぐる鏡花の表現構造の推移を、回顧的な語りから中
二、（回顧的な語り）

「たけくらべ」は鏡花に、自らの少年時代、すなわち愛される側の軸に調和的に生きるようになることの出来た自己課題に対峙する必要はない。同時代評にもあるように、これはある意味では現実逃避であるといえよう。

人々の社会構造の歪みを直接的に引き受けるを得なかった「たけくらべ」の主人公たちはあまりにも安穏としている。しかし現実的な枠組みからの逃走を、鏡花のひとつその本質として押さえならば、それは必ずしも容易とのみならず、逆に紛れであっても大きな逃走の端緒としてとらえることができる。それら大いなる逃走の端緒としてとらえることができる。

「少年」というイメージに接する最初のあり方は「回顧的な語り」であった。これは、「の一之巻」（明三〇）の連作において試みられている。「回顧的な語り」とは語りのありようのうち最も一般的なもののはとついて、特定の現在（とみなされ得る位置）から自己の過去の経験（とみなされる内容）を語るタイプの形式である。

十一の時母みなかり給ひその。年十四の春のはじめ、其の命日に当たりし日なりき。
これは「一之巻の冒頭である。《回顧的な語り》とはこのような形式である。語りの現在こそ明示されていないが、語り手は少年時代を鳥瞰的に把握しきる位置に立っている。ただし、この作品における語りの現在時、基本的には表達されている。それは過去の自 giàに対しても、批評的に関わる此は無」という意味である。
「一之巻」の最後に、「子」が「お秀」という年上の少女と将棋を指す場面がある。「子」はわざと負けてやる。それを側にいた「富の市」という盲人に語いであると指摘されている。「子」はそれに反し、ひどく恥じることがあるのだが、その感性はその時点のその場面におけるものであり、語りの現在時におけるものである。少年の「子」は、まだ鵥母の存在を知らない。そのため鵥母が声をだすことが信じられず、「お秀」が声を出しているのだと思う。お秀は疑いを解くために「あたらしいの口をお圧へますっていつしかいない」という。
ときどき、蓼あしおの白きことよ。掌は早露を弾うた。
雪は戸越に降りしきる。

そこで成長した語り手の感性は表現されていない。というより語る現在の位置は殆ど消失し、少年がその場で感じたことの再現であるかのようにみえる。これは内容上ある程度然然なること、この場面における成人男子の感性が介入すれば読者に受け取る叙情性は大きな変質を受けることになるだろう。この原則は作品を通じてほぼ貫かれている。

ただし一方ではこの場面が成立するために、表現構造上は語り手の位置が不可欠であることも指摘されねばならない。すなわち語り手が大人であり、したがって少年にとっては現在時から一定の距離を持っているという点は、重要な機能を持っているのである。

まずは一点目は語彙の問題である。「海」「後毛」「懐かし」等の語彙のすべてまたはいくつか少年のもののない可能性が高い。この場面では少年の触覚が中心的なモチーフとなっているが、それを読者が視覚的なイメージとして受容し得るのは、大人の語彙の客観性である。「鶴時計」に対して同様であり、語り手、「秀し」、さらには読者に共有されている常識的な「鶴時計」に対する知識が、「子」のみに与えられていないことであれ、二点目は距離によって成立する構成の問題である。すなわち、引用最後の「雪は戸越に降りしきる」という視覚イメージが、その時点、その場における「子」にとってどの程度の必然性を持っていたのかという点について考えたともする。この問題はなかなか難しい。この部分は「秀し」の白い懐かしとイメージ的に連続するものにより視覚的な効果をあたえる。

二人の閉ざされた空間を強調し、さらに少年時代の純粋無垢を象徴すると考えられる。
多様な意味を持つ表現となっている。しかし、それぞれはこの場面を外側からみたときに言えることであって、このような表現が突然、外に向けられる必然性はそれほど高くないと考えられるのである。語り手は直接的な批評こそ逃さないが、このような配置において、きわめて暗示的で少年時代に関わっている。

三点は文体の問題である。この作品は非常に典雅な文語文であり、少年の意識が直接反映したものではない。少年の受け取ったイメージは、もっと曖昧な輪郭しか持たない印象の羅列だったはずであり、それが文語

文に変換される中で、芸術化されている。

以上のようないより手の機能を整理するならば、語り手は現時点の具体的な感性を何ら顕在化すること無しに、より広範な知識と、鳥瞰的な視点と、様式的な表現力によって、いわば純粋に言語的な存在として作品に関わっているかのようにみえる。この性質は、少年の過去を語る一人称形式よりも、むしろある人物に焦点化した三人称形式に近い面がある。実際この作品は「予」の部分を「新次」という名前に改め、唯一語り手の感情の様式的なあらわれである。「絵」等の敬語表現を外せば三人称化はそれほど困難ではないだろう。何度か繰り返したようにこの作品の語り手は、語る現在時からの直接的なコメントをほとんど発さないもの。実は全編にわたって一つのメッセージを発し続けているからである。それは少年時代に対する懐かしさと喪失感が出来事と主体との、連続性と距離の対立から生じる感覚である。「回顧的な語り」は不可逆的な時間という冷厳な距離の認識において成立している。我々は通常どんなに懐かしく思ったようにこの作品で、かつこのような表現構造で出発したという点は重要であると思われる。後述するように、これ以降鏡花は「回顧的な、距離を伴わない方向に
三、中継的な語り

「二之巻」（明治二九・六）、「三之巻」（明治二九・八）との間に発表された「蓑谷」（明治二九・七）、および、「五之巻」（明治二九・一〇）と「六之巻」（明治二九・一二）とはさまざまな「龍潭譚」（明治二九・一二）は、共に禁じられた魔所に少年が迷いこみ、そこで神女とも魔女ともつかない幻想の女と出会いという点で共通しており、「高野聖」（明治三三・二）との関わりで論じられることが多くある作品である。「少年」という装置が、作品内に幻想を導入する機能を持っているという点で、伝的色彩の強い「一之巻」から「誓之巻」への連作とは異ったレベルを見せている。ただし、モーティフにおける類似に反して、一つの作品は表現構造の上で、重大な差異を持っている。
つきしかた心地をする」と結ばれているからではなく、その末尾に到達すべき準備されているからである。

全集でわずか六頁の掌編であるということもあり、この作品は冒頭から「怪しの姫」と出会い、その中から始まる。しかもその面は一時戦闘を含んでおり、そこには至るまで成り行きが挿入される。この構成により、読者は作中人物とは一定の距離を持った、語り手の存在を感知することができ、表現が煩わとなる。「龍潭譚」は、文体の上では「糸巻」に同様であるが、表現構造上、まったく異質なものとなっている。

日は午前。あら、木のたらく坂に樹の陰も無し。寺の門、植木屋の庭、花屋の店など、坂下を挟みて

町の入り口にはあたれど、のほるに従ひて、ただ畳ばかりとなれり。番小屋めきたるもの小髪き所見ぬ。

これが冒頭部分である。語り手は完全に作品内の時空に拘束されており、体験しつつある作中人物としての「われ」と、それを回想する語り手という距離は存在しない。作品内の時間はほぼ継続的な秩序に従っており、

語る時間の痕跡は見られないのである。その意味でこの作品は、「文の体」（雅俗折衷体）で書かれているもの、表現構造上、少年の言葉による口語体小説「化鳥」（明三・四に）にきわめて近いといえる。この作品の「中歴的表現」は、いわば今そのも

を基調にしつつ、部分的には文章に「き」が加えられるなど厳密に方法化されているとは言えず、特に結
末において唐突な大きな侵害をうけている。結末部では少年が迷いこみ、女と一夜を過ごした谷が、激しい暴

風雨のために淵となったことが語られる。そしてその後急速に時が流れ、次のような末尾に連なるのである。

若く面赤き海軍の少佐候補生は、薄暮暗碧を渦へといる淵に臨みて肅然とした。

そもそも『中継的な言葉』がどの程度の方法的自覚を以て採用されたのかは明確でない。すなわち失われた
時を単に回顧することに飽き足らず、少年の今を表現において生きようという明瞭な方法意識に基づくもの
のか、それとも少年の感性をよりリアルに再現しようとした結果、半ば偶発的に全く新たな表現構造を生み出
してしまったのか、という問いに対して断定的に答えることは難しい。しかしあえてこのような末尾を付した
ところをみれば、後者、すなわちそれほど明瞭な方法意識を持っているなかったと考えるのが自然かもしきらない。

唐突に三人称化するこの末尾には自らが生み出してしまった新たな表現構造に対する、鏡花の戸惑いをみるこ

との出るのではないか。

この『中継的な言葉』は、鏡花の表現方法に大きな転機を与えたと考えられるのだが、その問題について考
察する前に、読むことと書くことをめぐる若干の原理的考察を行なうことによりしたい。
外側に立っているのだから、仮にこの関係を垂直的な関係と呼ぶことになる。
読者という行為も一義的に
は作品世界の外側にいる読者が作品世界に接しているわけであり、やや垂直的な理由のため、この関係を成り立つためには、仮
は仮想的に作品世界内部を生きているのであり、この時のテクストと読者との関係を水平的な関係と呼ぶことになる。

ペラペラの関係とは作者とテクストとの間に非常に然然的に生じる。
作者は紙、現代ではディスプレイスとしてグラスの立場に移っていくと言われる方が、同時にその行為を通じて、作品世界内に移り変化が起こる。このペラペラの関係が成立するメカニズムは、波プット縁の指摘する「作者が観念的に自己分裂して他
人の立場に移っていく」という有り様であり、いわば小説論語の本質である。

以上は小説というメッセージ形態の両端、すなわち「作者の行為」と「読者」の行為とが同一性においての簡単な整理である。ただしこで注意すべき事は、読者論の言う「読者の能動性」という概念の重要性を十分評価するとしても、やはり「書く」と「読む」ことと「読む」こととは大きな隔たりがある、というごく常識的な事実である。

まず第一に時間の問題である、個人差はあるが、「読む」より早く「書く」ことが出来る時間は稀である。
完全にメディアの持つ時間に拘束された映画や音楽とは異なり、「読む」行為はかなりの自由度を持つが、そ
それでも通常は何度かの中断を挟みつつ、ほぼ線状的に推移する行為である。これに対し線状的に進む《書く》行為はきわめて例外的な幸福とみて良いだろう。作者は何度も流れるさかのぼり、あるいは一ヶ所で長く立ち止まり、いったん書き終えた跡も何度も推敲することになる。

第二の問題は《書く》ことへの必然性に《読む》ことを含むが、逆はきわめて稀であるという点である。批評あるいは《作品論》というきわめて特殊な行為を営むために、批評家や研究者はしばしばメモを取るが、これは通常の《読む》行為に比して、非常に不自然な職業的行為である。特殊な実験をのぞき、ある瞬間の作者はテクストの全権を握ってはいない。ラングの拘束、伝統の拘束、同時代のパラダイムによる拘束、といった巨視的な拘束以外を振り切ってはいない。作者は絶えず、自らがそれまで書き綴った言葉に拘束されている。もちろんこれからまで書きはしたすべての原稿を破り捨てるのは不可能である。しかし新たに書きなおすとき、彼は再び、自らの言葉に拘束されていくだろう。これは《書く》行為に与えられた宿命的な垂直的な《読む》という行為が、自らの《読む》行為においては両者は葛藤しないか、するとしてもほとんどの問題にならない。理想的な《読む》という行為は、《垂直》性と《水平》性のきめ細かな対立関係のどこに自らを定位置するかという、絶えざる闘争の場なのである。
五、中継的な語り・II

（回顧的な語り）と（中継的な語り）は、いずれも作者が書いた言葉である。しかし（書く）行為とは構造的な関わりから分析するとき、両者は大きな違いがある。単純化するなら、（回顧的な語り）は、（書く）行為と構造的に相似的である。ということもである。なぜなら（回顧的な語り）における語り手は、（書く）行為に対する垂直性を前提として、その地点から（水平性）的な関係へと入っていく。それゆえ作者の意識において、現在書きつつある行為と、テクスト内で仮構的に演じられる行為とは、間の観点はほとんど無い。もちろん、（回顧的な語り）における語り手は、語られる語の（書く）像である。しかし両者は構造的に相似であるため、いわば（回顧的な語り）のように語るのである。

ここでは（回顧的な語り）と（中継的な語り）を比較しているため、（書く）行為との構造の相似性を（回顧的な語り）の特有の問題であるかのように論じているが、ここで見た（回顧的な語り）の特性は、おそらく三者の形式のかなりの部分について言えることである。すなわち小説言語における（垂直性）と（水平性）と（回顧的な語り）の葛藤を、（書く）という行為において統合する自然な在り方を、より超越的な位置から語る三人称か、一人称のいずれかの形式をとるのには、ごく自然な成り行きである。

これに対して、（中継的な語り）は、作者の（書く）位置に相当するような位置ではない。あるのは他者人物を視点とする（水平性）的な広がりだけである。それゆえ（書く）という行為の持つ（垂直性）はテクストから隠
開かなければならぬ。この表現構造からくる要請は、少なくともこの時期の鏡花によっては革命的な意味を持つていた。

いわゆる観念小説時代の鏡花の表現上の特徴として、末尾に置かれた読者への呼び掛けがある。観念小説の背後にある鏡花の分裂的な状況について述べているので、本稿に関連のあるポイントだけを示すならば、末尾の呼び掛けにしては「書く」行為に対する執着のあらわれであり、本稿に即するならば、「垂直」的な自意識の突出である。「龍潭譚」末尾には、「おそらく鏡花にとって観念小説におけるのとは別な、内在的な必然性があった。一つは「一之巻」、「誓之巻」の連結、あるいは「観谷」が抱えていた、少年時代そのものである、あるいはそれはそ

れと同時に現在の現実から隔たった幻想世界と、現に書きつつある自己との距離の感覚である。もはや戸れない世界への愛着と喪失感というモチーフが、鏡花のなかでまったく消滅したとは思えない。後述するように作

品自体の構造が、それに伴なっていないものへと変容してしまったということである。我々は今日に生きている現在を含めることには出来ない。そのためには一定の距離が必要で、末尾の三人称はその距離感を形成するた

めの、いわば苦肉の策となっている。文

章の性質そのもののは「回顧的な語り」の場合と大差ない。それゆえこの作品においては、構造的に未分化である語り手（大人）と主人公（子供）が、文体のうえではまったく分離しているということになるのである。実際的な読者の立場にたって、このことはさほど不自然に感じられない。前節で検討したとおり、理想的な環境で行われる読書行為においては、「垂直」的な意識をカッコにくることはそれほど困難ではない。
読者は作者に比べ、より容易に作品世界と『水平』的な関係を持ち得るからである。仮に、「この物語は子供の『今・ここ』の視点で書かれているにもかかわらず、文体は大人のものである」という意識を持つ読者が述したのを私たちはそれを表 Vulnerabilityが記述していたのかとよく納得するということになるだろう。なぜそのようなケースは、現実には考えにくい。通常はむしろ逆で、文体に対する意識（『水平』性）がほど透明化し、少年の立場に立っていた（『水平』性）読者に対して、三角化化はきわめて唐突で不自然な印象を与えるはずである。换言すれば通常の読者が不自然と感じるであろうことを、あえて鏡花は行なったわけである。この時の鏡花にとっては、なぜ、ある

いはどこで、少年の意識が文脈文に変換されたのか、という根拠がどうしても必要だったのではないか。末尾の三角化化は、いわば『水平』的な作品世界に『垂直』にふりおろされた一撃と言えべきものだったのである。

モノクロの映像は、我々の現実の視覚経験から見れば不自然である。しかし我々はしばしばそれを意識せず、映像そのものへと取りていくことが出来る。メディアとしてのモノクロ映像が透明化するように、メディアとしての文脈文も透明化するのである。しかし作り手の側は決してそうはならない。かつてカラー映像が技術的に不可能だった時代も、そして現在あえてモノクロ映像を用いる作家ならならさらのこと、制作中、自分がある限定的なメディアをもちいていうという意識を消すことはないだろう。同様のメディアに対しての強い意識は、小説家においても成り立ち、論理的な問題だと思われる。
何を描くかだけでなく、どのように描くか。鏡花にとって、小説が言語という形態をとるという本質的な原理、そしてその言語は最終的には「垂直」的物理的な「書く」行為から発するのかという事実に対する強いこだわりがあった。このことは後年の談話や、よく知られている文字フェティシズムなどからも伺うことができる尾と、そのような表現意識の装態の一と見ることが出来るものである。

逆に言えば、同じ意識が、「化鳥」という、少年の言葉による直的研究には、「垂直」的な痕跡をほとんど見せない「中継的ない境り」を生み出す母体になったとも考えられる。表現構造と文体にずれが生じた場合の対処法は、二つある。一つ目は文体にあわせるために、構造を変更するためにであり、成功しているのは言うのに、「龍潭談」がそれにあたる。もう一つは構造に即する文体を採用することであり、「化鳥」がまさにそのようなであった。

六、「むかうまかけ」と「中継的ない境り」

今回取り上げた作品群から十年の時を経て、鏡花は「むかうまかけ」（明四一・二二）という談話を発表し、『鏡花』『春暦後刻』（明三九・一〇・一三）や『草迷宮』（明四一・一〇）など、著名な傑作をすでに発表した『鏡花調』を確立したのちの談話である。このようなとりとめのない談話はしばしば拡大解釈される傾向があるが、素朴に読むならば、「むかう」とは、作品の「水平」的な秩序、という程度のものである。
ここに語られているのは「垂直」的な行為の規制をゆるめ、あるいは出来る限り無化し、『水平』的な作品世界の自立性に任せようという方法意識である。この方法について、鏡花は「私はずつと以前より今日まで一旦した心持ちで書いて居るのです」と述べている。「ずっと以前」というのは微妙な表現であるが、実際の作品に即する限り、少なくとも鏡花小説期には遠えないものと思われる。さらには（回想的な語り）も、これには当てはまらない。現実にこのような方法意識が確立するのは、かなり後になってからであり、これまで見てきたように、明治三〇年前後において、『垂直』的な統御の意識が、観念小説期におけるきわめて強い統御意識、すなわち作品を自己の自意識に重なる語り手によって隅々まで監視しようと言う執着から逃れるために、自ら現在書いているという意識からヘだったテクスト生産のシステムが必要だった。その一つが『作中人物の語り』であり、もう一つが、作品世界内部に言語主体を定義する『中継的な語り』だったのである。もちろん『龍潭譚』において見られたように、初期的には容易に『垂直』的な侵害を受けるものでしかなかった。しかし、『中継的な語り』は、この後も幾多の実験を試み、（鏡花）への入り口とも言える「化鳥」は既に目前に入ったのである。
注

森鴎外は「われ詩を読むと予期しつつ、図らず三条の法医学的記事を読みたるを悔ゆ」と批判して
いる。「化銀河」『なきし草』・明治二九年一月

摺稿「鏡花における作中人物の語り」および「化け銀河」を中心に

学文学部紀要（国文学篇）平成七年一月

ジェラール・ジュネック 講談社現代新書
昭和四九年四月。

關明子 『幻想の論理』 講談社現代新書
花輪光十和泉涼一訳、書肆風の薫
一九五五年。

少年の意味の再現をめざした「化鳥」の重要性について
摺稿「鏡花調」の成立・I（語文論
実現しようというものである。小説など、言語を媒介とするジャンルでは、それがあくまで観念的
生じる。次注参照。

三浦つとむ『日本語パラダイム』講談社
昭和四〇年八月。

ウォルフガング・イーダー『行為としての読書』巻田収訳、岩波書店一九八二年。

ミハイル・バフチンの概念で、ロシアフォルマルマリズムが詩的言語の自立性の
みを重視したのに対
し、小説の言葉は、それを取り巻くすべての領域の言葉と対立葛藤することによつて成立すると

この考えは日本の近代小説において当てはまるとは思えないが、少なくとも鏡花の作品にはきわめて妥
当である。「作者と主人公」（斎藤俊雄、佐々木寛訳、新時代社、一九八四年）など。

バーチャルな、現実における言語主体で、小説言語から読者が読みとる観念上の主体との違いを強調し、小説に表れるのは「人間そのものの像ではなく、ほかでもない言語の像なのである」（小説の言

もちろん例外も少なくない。ことに明治四〇年代以前に行なわれたさまざまなタイプの語りについては、十分な吟味が必要である。

拙稿「語りの抑圧」（鏡花の観念小説」、「論樹」第五号、東京都立大学大学院、平成三年九月。わかりやすいアナロジーのためモノクロを取り上げたが、カラーにしたところで事情は変わらない。

我々の視界は長方形ではないからである。