

カタチの呪縛

——『雨月物語』『夢応の鯉魚』と「吉備津の釜」をめぐって——

永 吉 雅 夫

The Appearance as A Spell in "Ugetsu-monogatari"

Masao NAGAYOSHI

これから「夢応の鯉魚」と「吉備津の釜」をとくに對^{たい}にして論じてみたいと思うのだが、こういう組合せはちょっとした思いつきと言えはあるいはそれまでの事かもしれない。しかし、その結果見えてくるはずのものをかりに〈対照的な対称性〉とでも呼ぶとすれば、それをひとつの術語として『雨月物語』全体を、言ってみればその編成論とでも呼ぶべき立場から読みなおすことができはしないか、実はそういう目論見があつてのことなのである。

たとえば『雨月物語』は五卷五冊、九話から成る。そして、その体裁は「そっくり『英草紙』『繁野話』二書にならった形式」とされている。基本的な異論があるわけではない。しかし五卷九話、すなわち一卷二話を基本とする編成のなかで、たとえば『古

今奇談英草紙』が一話一卷をあてたのは全体の中央になる巻三であるのに対して、『雨月物語』が「蛇性の姪」一話で一卷を充たしたのは巻四であった。そして『雨月物語』巻三に位置する「仏法僧」については従来、仏法僧そのもの、またいわゆる玉川の歌についての考証に見られる「知識が知識として露呈せられる」^{（傍点筆者）}点のこりの諸篇とのきわだった特異性がさまざまにあげつらわれてきたのである。しかし、その特異性こそ実は「仏法僧」が巻之三第一話という位置に配されていることと関係しているのではないか、たとえば〈対照的な対称性〉と言うときの、いわば対称軸の一端を構成するものとして。無論、これはそれ自体別稿を用意すべき、あるいはそのために残りの諸篇のあいだでも

対が構成されることの論をさらに積み重ねるべき問題でもあるが、先ずはともあれ「夢応の鯉魚」と「吉備津の釜」はそれぞれ巻之二第二話と巻之三第三話として、全九話のうち「仏法僧」を中へはさんで向かいあっているのである。

註1 小学館日本古典文学全集48 高田衛解説(頁48)
註2 重友毅『秋成の研究』所収『雨月物語』の知識的性格」頁136

(一)

さて「夢応の鯉魚」を読んで不思議な気持ちにさせられるのは、興義の語りのあとで、平の助が「従者を家に走しめて残れる鯉を湖に捨てせけり」という部分である。というのは、今やこうして興義が息ふきかえしているのに、どうして「鯉」が残っていたりするのだろうか。文四が釣り上げ、平の助の館で「鯉」にきざまれた「大魚」が、もし興義の変身した姿であったということなら、このように興義蘇生ののちなお、「残れる鯉を湖に捨てせけり」とは、論理的につじつまが合わないのではないか。起こった事柄の前で、一瞬の銘酹のあと、こんな理屈をこねてみたくなるからだ。もっとも、そんなふうを感じるのは、最後に、はるか後年、興義臨終にあたってその「画く所の鯉魚数枚をとりて湖に散せば、画ける魚紙繭をはなれて水に遊戯す」とあるのに促されてもいるからにちがいないのだが。そして、納得せざるを得ない。とまれ、その「大魚」は興義がどうあろうと「大魚」なので、興義が「夢



醒た」からと言って、消えてなくなったり、はては本来の興義の姿に戻ったりするわけではないことを。「大魚」はそこに在り、一方、興義は、臨終を看取るべく居めぐる人々の視線のなかでやはり興義のまま三井寺の一室に横たわっている。主要な典拠である『古今説海』魚服記には「向殺之鯉、我也」、あれほど典拠をなぞりながら、しかし秋成はこの語句を採用しなかった。そのことは注意されている。

とはいえ、興義がその「大魚」の知覚を自身の知覚としたことは確かである。組板の上で「終に切るゝとおぼえて夢醒たり」、それが興義の語る結びの言葉であった。そして、そのとき「只心のあたりの微し暖なる」以外なんの反応も示さず「三日」のあいだ、三井寺の一室に横たわっていた興義は、ようやく「長嘘を吐きて、目をひらく」。「大魚」の死と興義の蘇生が連続するのである。

してみれば、「不思議のあまりにおのが身をかへり見れば、いつのまに鱗金光を備へてひとつの鯉魚と化しぬ」、この興義の鯉魚への変身譚における変身がどのようなものであったか、そのありようは案外、挿絵にこそ正確に示されているということかもしれない。

前頁に掲げた挿絵を見ていただきたい。画面の奥に屏風が立ててあり、その前の座敷でふたりの男（平の助と弟十郎）が碁盤を囲んでいる。そのそばに男がひとり居り、画面手前では、ちょうど障子が明けひろげられた座敷からつづく縁先に、大きな組板に

のせられた大きな魚に料理人が今にも庖丁をおろそうとしている。組板の手前にももうひとり男がいて、画中のひとびとは皆、身を乗り出さんばかりにして料理人の手の下にある立派な魚にその視線を奪われている。だから、人々には見えないものがある。と言うよりはむしろ、人々のこの視線の集中は逆に、料理人の真魚箸に腮を押さえつけられた魚の口からなにか吹き上げる〈気〉のようなのがあつて、そのなかを左袖を頭上にかざして一座を返り見しながら天翔りに遁れゆく坊主頭の人物に、人々がまるで気づいていないことを、いやが上にも強調するためにこそ要請された構図なのではないか。視線はそれほど見事に坊主頭の人物を無視して、料理人の真魚箸のあたりに集中させられている。むしろ吹き上げる〈気〉のようなのなかを天翔りに遁れゆく坊主頭の人物として我々読者には見えているのは、興義にはかならないが、この興義は物語内部の人々の目には見えない。あえて「この興義」と言う。なぜなら、このとき物語内部の人々は三井寺の一室でこそ興義を見守っているのだから。もっとも、それは「只心のあたりの微し暖なる」以外になんの反応をも示さぬ肉体ではあるが。

もはや厳密に言葉を用いるべきだろう。興義の身体、姿、カタチは見ることができるけれども、精神、意識、知覚、要するにココロは無形ゆえ見ることができない。だが、かりに、魚の口からなにか吹き上げる〈気〉のようなのがあつて、そのなかを左袖を頭上にかざして一座を返り見しながら天翔りに遁れゆく坊主頭

の人物を、この挿絵から消してしまつたとしたら、その挿絵はたして効果的たり得るだろうか——。坊主頭の人物が侏儒として描かれているのは、それは無形のものにカタチを与えるためのデフォルメであるからだ。そして無形のものにカタチを与えないかぎり表現できない世界が、この挿絵によって示唆されているのである。いや、逆である。この挿絵が示しているのは、無理にもカタチを与えないかぎり表現できない無形のものの世界である。それを、ココロがカタチに戻ってきたとき、興義は覚醒するといふふうによれば、精神と身体のあるふれた二元論になつてしまふ。しかし、その二元的構造のたしかに有ることは、まず認めなければならぬ。今度は、興義の述懐のはじめの部分を見てみよう。

我此頃病にくるしみて堪^{たふ}がたきあまり、其死^したるをもしらず、熱きこゝちすこしさまさんものと、杖に扶^{たす}られて門を出れば、病もやゝ忘れたるやうにて、籠^{かご}の鳥の雲井^{うんせい}にかへるこゝちす。山となく里となく行々て、又江の畔^{いづ}に出。

湖水の碧なるを見るより、現なき心に浴て遊びなんとて、そこに衣^きを脱ぎ去て、身^みを跳^はらして深きに飛入^とつと、彼此^{そぞち}に遊めぐるに、幼^{わか}より水に狎^なたるにもあらぬが、慾^{おほ}ふにまかせて戯^{たは}れけり。今思へば愚なる夢ごゝるなりし。(傍点引用者、以下同じ。——注)

まず「其死たるをもしらず」という一句に注目すれば、「其死」

が云々される対象は物語内部の人々が見守っている興義、すなわち興義というカタチであり、それを「しらず」に湖水遊泳に赴くものが何か、この一節全体の主格として設定されている。そして挿絵が描くところの坊主頭の侏儒が同一対象であるからには、それは物語内部の人々の目には無論、見えない。興義というカタチを置き去りにして興義というココロがさまよい出たというわけである。そして、ココロがカタチに戻ってきた「今」となつては、それは「愚なる夢ごゝる」馬鹿げた夢心地であつたと言うのである。

しかし、わたしが問題にしたいのは、その二元的構造そのものではない。むしろ二元的構造に布置しておきながら、なぜ、前掲引用中に傍点を施した部分に明らかなような、身体性が前提されなければならぬのか、ということである。そもそも童幼より水に馴れ親しんだというわけでもないのに、このとき自在な遊泳が可能であつたのは、どうしてだろう。それは、童幼より水に馴れ親しんだわけでもない興義という身体からの解放ゆえではないのか。にもかかわらず、表現としては、それもやはり一つの身体＝カタチにおいてなされる。言葉、文字と絵との違いこそあれ、そのことは、それなくしては十分な意味を発揮し得ない挿絵が、目には見えないはずの興義にとにかくも坊主頭の侏儒というカタチを与えなければならなかつた事実と通底している。そして「不思議のあまりにおのが身をかへり見れば、いつのまに鱗金光を備へてひとつの鯉魚と化しぬ」という一節などは、相俟つてあたかも坊主頭の侏儒の身体に鱗が生じてという連想を誘わんばかりでは

あるが、しかし坊主頭の侏儒というカタチは、物語内部の人々には見えないそのものを、外部の我々読者の理解のなかで興義へと結び付けさせるためのしるしとしての便宜以上のものではない。表現されるべきは、そのカタチではなく、そのカタチを与えられたなにかからである。

(二)

興義というカタチから解放されて今や思いがけなくも遊泳自在なこのなにかを主格とする物語は、さきの引用にすぐ続く部分において「されども人の水に浮ぶは魚のこゝろよきにはしからず。こゝにて又魚の遊びをうらやむこゝろおこりぬ」と展開してゆく。すなわち意識だけがまだ「人」であるこのなにかは、すでにして遊泳自在であるにもかかわらず、水中にあってはこうして魚のカタチを慕わないではいられないのである。その望みに対して、興義のこれまでの放生の功德に報いるべく「海若」の思召しとして「金鯉が服を授けて水府の楽しみ」が与えられることになる。「魚服」を与えられて、このときこのなにかは一尾の鯉魚である。カタチをまとうこと。「魚服」とはそうした事情を伝えていかにも絶妙の語彙だが、無形の遊泳自在が遊泳自在の具体を憧憬する次第は、それはあたかもイデアは存在を慕うとでも洒落てみたくなるような塩梅でさえある。ただし、それが幸福な一致であったかどうかは、またべつの問題である。

事実、「水府の楽しみ」、三島由紀夫によっても絶賛されたこと

ろの、その湖水遊泳を道行文の形式を以て叙した部分は、静謐な美しさに澄んでおり、確かに作品のひとつの眼目を構成しているが、作品はもとより「魚の遊びをうらやむこゝろ」、すなわち「羨魚」のモチーフのそうした幸福な展開に終始するわけではない。「急に^{には}も飢て食^{もの}ほしげなる」こと堪え難きまでの鯉魚が、文四の垂らす「其餌はなほだ香し」き釣針に出くわして、その誘惑にどのように抗い、やがて屈したか。まず始めに思ったことは「我は仏の御弟子なり。(中略)しばし食を求め得ずとも、なぞあさましく魚の餌を飲むべき」であった。ついで、ひもじさに堪えず針にばくついたときにも、文四に対して「もとより他は相識^{しよ}ものなれば何のはばかりかあらん」と、僧侶としての自分を前提している。それは他愛もなく釣り上げられて以後、救いを求めるなかで一層顕著になる。「旁^{かたぐ}等は興義をわすれ給ふか。宥^{ゆる}させ給へ。寺にかへさせ給へ」、あるいは「仏弟子を害する例^{ためし}やある。我を助けよ」。しかし、自身、大声はりあげたはずのこれらの叫びは当然のこと、人々には「其度ごとに魚の口の動くを見れど、更に声を出す事なし」であって、完全に無視されてしまうのである。

これがたんに興義の見た一場の夢におわらないで、人々の現実と結びついてしまう物語として平の助の館に「鱸」はあるわけだが、それは翻って言えば、この苦難が魚のカタチにとらわれたことに起因しているということでもある。そして魚のカタチに囚われた、「人」の、「魚の遊びをうらやむ」こゝろという構造こそ

「魚服」の「魚服」たる所以であろう。問題はここでも、そのカタチではなく、そのカタチを与えられたなにかである。もう少し正確に言うならば、与えられたそのカタチと、なにかとの葛藤である。それをストーリーに即して言いなおせば、自己意識と外貌とのずれということになるだろう。もっとも、自己意識と外貌とのずれとは言い条、しかし、たとえば人において、もしくは鯉魚において自己意識と外貌とが一致するというような場合については、そもそも始めから考慮の外なのである。人における一致は「其絵と俳諧と」にも「天下に聞えけり」という飄逸な人物を生まないし、鯉魚における一致は「魚服」という概念の導くところではないからである。その意味では、もともと興義はまさに自己意識と外貌とのずれによって定義されるほかはない人物として生みおとされているのである。実際いま見たとおり、水中にあって鯉魚の外貌のうちに人としての自己意識を包んでいたとすれば、地上においては僧侶の外貌のうちに魚としての自己意識を蔵していたと言ってもいい。すなわち「絵に心を凝して眠をさそへば、ゆめの裏に江に入て、大小の魚とともに遊ぶ」。

無論「魚としての自己意識」などとは一種の言葉のあや以上ではないが、ここで言うっておかなければならないことは、それにしても現の「ゆめの裏に」すら魚の遊びを果たす魂が、なにゆえに肉体の「羈束をのがれた」自由のなかで魚のカタチにとらわれなければならないのだろうか、たとえばそんなふうに問うのは、およそ無意味だということである。このとき魚のカタチにとらわれ

なければ、この話はたんに興義の見たひとつの夢想としかなりえなかったし、事実そんな話が秋成の興義を引いたのではない。すなわち魚のカタチが体験の現実性を担保するとともに苦難の淵源でもある事、そのことは、この物語世界がこの物語世界として成立していくための、いわば公理であって、その前ではなにゆえにと遡及的に問うのではなく、したがって、そこから導かれ帰結するものを受け入れるのであれば、この物語世界は変質してしまふからである。つまり、魚服記と比較して常に放生と魚の絵を描くことを好む興義という設定から、かりにたとえば、それほどまでに「魚の遊びをうらやむころ」が熾烈であったのだと説明したとしても、それが水中を自由に泳ぎ回る解放感への希求を意味するのであれば、その解放感はずでに獲得済みなのである。また、それが魚になる望みを意味するのであれば、その望みの実現は鱸としての興義の死か、さもなければ興義の蘇生による鱸の消失を結果することになる。いずれにせよ、十分な説明たり得ないことだけが明らかである。かくて、受け入れることだけが合理的なのである。

そうだとすれば、与えられたそのカタチと、なにかとの葛藤とは、それが与えられたそのカタチと、なにかとの葛藤ではなくて、まさに与えられたそのカタチと、なにかとの葛藤であることによって、それ自体ひとつの主題となるだろう。すなわち、そのなにかは何故カタチなしには表現されないのか、あるいは表現するとすれば何故カタチをとらなければならないのか。さらに存在論的な換言

をするとすれば、この世界では何故そのなにかはそのなにかのままで在ることができないのか、と言いなおしてもよい。

そのなにかをカタチに対して広くココロと呼ぶとき、結局「夢窓の鯉魚」が問いかけてくるのは、なんらかのカタチをとることなしにはココロが表現されないことへの苛立たしき、ひいてはココロに対する呪縛としてのカタチ、とでも言い得べきことではないだろうか。

全篇を名人伝の結構にしめくる最後の部分、すなわちはるか後年、興義臨終にあたってその「画く所の鯉魚数枚をとりて湖に散せば、画ける魚紙繭をはなれて水に遊戯す」からは、カタチの呪縛に対する不快の度が強ければ強いかえって終局的な解放の安堵感がたちのぼってくる。「紙繭」に「鯉魚」のカタチにとりこめられたココロが、それこそあたかも存在がアイデアに還ってゆくかのように、興義というカタチの「終焉に臨みて」のびやかに解き放たれる。

註1 三島由紀夫「雨月物語について」

註2 前掲三島由紀夫

(三)

「夢窓の鯉魚」がカタチのココロに対する呪縛としての在り方を明らかにし、しかも名人伝の枠を借りることでその不快からの解放を憧憬した物語であったとすれば、『雨月物語』中、巻之三

第二話「吉備津の釜」にその対照的な対称性を見いだすことは、それほど困難なことではないはずである。すなわち、呪縛としてのカタチという点では共通しているが、それがいかなる結着に導かれるかについては対照的であるような物語。^(注1)

ヒロイン磯良は何故あれほどまでに正太郎によって裏切られ、その愛情をふみにじられなければならないのか。

正太郎と磯良の婚姻には、つとに指摘されているように、いくつかの不自然さと強引さが見られる。中世播磨の豪族赤松氏に代々仕えた井沢家とはいえ、嘉吉の乱を機にここ吉備の国賀夜郡庭妹の郷に移って当主庄太夫に至るまですでに三代、武を捨てて農に従事してきた家の、正太郎は一人息子である。一方、磯良は吉備津神社の神官香央造酒の娘である。井沢家では人あって媒酌の話が出たとき、「香央は此国の貴族にて、我は氏なき田夫なり。門戸敵すべからねば」と家柄、家格の不釣り合いを懸念する。そして、それはこの当時の縁組においてきわめて当然の懸念であると思われるにもかかわらず、媒酌の老人はいかにも自信ありげに一笑に付す。あまつさえ、話を持っていったら、案の定どころか、香央は「よろこび」、その妻に至っては一時も早くと「いさみて」「強にすすむ」ありさまである。ふたつめには、結納をすませ婚儀の日取りまで決めてしまってから、「御金枝」を執り行なうことである。これは事の吉凶につき神意を占う吉備津神社に伝統の神事であり、その神官の振舞いとして、いかにも不自然、いやはっきり順序が逆である。さらには、とにもかくにも執り行

なわれた「御金祓」——それはお湯の沸き上がる際に「吉祥には釜の鳴音牛の吼るが如し。凶きは釜に音なし」、釜の鳴る音に神意をうかがうから釜鳴神事とも呼ばれる——において、この婚礼について託宣が「神の祈させ給はぬにや、只秋の虫の叢にすくばかりの声もなし」であったときの対処の仕方である。さすがに神官香央は「こゝに疑ひをおこし」はするものの、ここでもまた「更に疑は」ぬ「妻のことばに従て」、みずからの「御金祓」の權威をみずから冒瀆することになる。「妻」は巫女ならびに祝部たちの身の不浄が原因で「御金祓」自体が成立しなかったのだと言い、結納をかわしたこの期におよんでの破談は井沢が面子にかけて許さないし、何より破談にしたなら、嫁ぐ娘自身が無分別な事もしかねないほど楽しみに待ちわびていることを主張したのである。

いったい香央の家では、とりわけその妻が、何故これほどまでに娘の婚礼を急ぐのだろうか。おもてむき「十七歳」という年令がその理由であるが、それにしてもたとえば「家系も正し」く、「うまれだち秀麗にて、父母にもよく仕え、かつ歌をよみ、箏に工み」な娘なのだ。にもかかわらず「十七歳」という娘の年令は母はともかく、彼がいかにいわゆる仲人口の達者さに自信を持っていたのだとしても、井沢の懸念に対して、媒酌の翁をして「笑みを作り」て「我かならず」と言わせるまでの自信をもたらずに足るものなのだろうか。まして正太郎は「農業を厭ふあまりに、酒に乱れ色に耽りて、父が掟を守らず」、行状の乱れが甚だしい人物なのである。なにかが伏せられている。

秋成は、発端から、縁談がおこり婚儀とどこおりなく済んで、実際に娘が井沢の家に嫁いでしまうまで、この娘の名前を記さない。個有名を与えられないことで、とりわけ女性にとって婚儀が当人のものである以上に家のものである事情に見合うように、娘は嫁ぐ娘一般のなかに抽象されているが、「婚儀」とのひ、両家の親族氏族、鶴の千とせ、亀の万代をうたひことぶきけり」に至つてようやく、花嫁装束をとくことが具体的な肉体の個有性の開示につながっているのでもあるかのように、さて「香央の女子磯良かしこに往てより」と、秋成ははじめて「磯良」という娘の名前を記すのである。

よく知られていることだが、「磯良」の名は、たとえば江島其磧『けいせい色三味線』（元禄十四年・[10]刊）には次のように用いられている。

むまれつきふつゝかなる（醜い——注）上に、近い比楊梅瘡（顔面に出た梅毒——注）の出た跡一めんにくへて（くずれて——注）、面は一皮むいたやうになって雲紙を見るにひとしく、浜芝居の見世物に出しさふな男と人皆「磯螺大臣」と申あへり。

ここには「元禄十四年春身体に鱗あり貝の付着した男を磯良と称し、大坂道頓堀で見世物にした」事実が当て込まれている。そして、言うまでもなく、この男を指してかく名付ける意識の基層には、神功皇后の三韓出兵に際して自らの容貌を恥じてその姿を現

わさなかつたという醜貌の海神のイメージがあるのである。^(註3)

秋成はそういう娘の名前をふせたまま婚禮をとり行なったのだが、じつは容貌＝カタチこそは、この作品において人々の行動の動機に深い関わりを持つファクターなのである。酒色に溺れ行状のおさまらない正太郎に「良人の女子のかほよきを娶りてあはせなば」、井沢の両親がこう考えたのが事の発端であった。これが、さすがに正太郎をよく知る親の判断であつたろうことは、後段で正太郎が「女君は国のとなりまでも聞え給ふ美人なる」という言葉に心そそられて、そのあとをついてゆく場面によく現われている。一方、磯良自身「佳婿の麗なるをほの聞て」、婚禮の日を待ちわびていたのである。と同時に、磯良自身の容貌については「媒氏の翁」の口を借りて「うまれだち秀麗にて」と言わせているが、それが井沢家に対して言われ、かつ井沢家の尻込みを一蹴する余裕ある文脈にそうしている以上、いわゆる仲人口とでもみなすほかはないだろう。つまりは、それほどに容貌に意味が置かれているということである。

そんななかで、磯良の美点については、はっきりと内面的な、あるいは精神的な価値に限定して、秋成は表現している。

磯良かしこに往てより、夙に起、おそく臥て、常に舅姑の傍を去ず、夫が性をはかりて、心を尽して仕へければ、井沢夫婦は孝節を感じたとして歓びに耐ねば、正太郎も其の志に愛てむつまじくかたらひけり。

唯一、その容貌が語られるのは正太郎が「女君は国のとなりまでも聞え給ふ美人なる」という言葉に期待した当の女が実は磯良であつたという場面だが、そこでは「顔の色いと青ざめて、たゆき眼すましく、我を指たる手の青くほそりたる」と、まさしく死人を思わせる描写がなされている。そして、磯良の活躍はその身が死んで、カタチが超えられるまで待たなければならない。

註1 これをたんに「対照的」と言ってしまうのは、『雨月物語』

編次の全体を括弧することを意図しているからである。

註2 新日本古典文学大系78所収本文 長谷川強脚注35(頁143)

註3 『太平記』巻39、『八幡愚童訓』上など。

(四)

貝原益軒の著で、のちに『女大学』として知られることになる『和俗童子訓』(女子を教ゆる法)には、妻を離縁する七つの理由、「七去」の四番目に「嫉めばさる」という項目が挙げてある。また同書は、嫁入する娘に父母が諭すべき十三の教えをも記しているが、その五には、「夫もし不義あり、あやまちあらば、わが色をやわらげ声をよろこばしめ、気をへり下りていさむべし。(中略)夫不義なりとも、顔色を上げしくし、声をいらげ、心気をあらくして、夫にさからいそむく事なかれ」と述べる。「妬婦の養ひがたきも」に始まる「吉備津の釜」前段の思想も妻の嫉妬に対する厳しい訓戒という点で共通するが、時代のこういう女性道徳という観点からしても、磯良には正太郎に蔑ろにされる理由は

ない。それどころか、彼女は正太郎がよそに囲った袖という女性のために「私に物を飼^うりて、信のかぎりをつくし」てやるのみならず、正太郎が「ねんごろにあつらへけるを」非常に「喜しく」思つて、だまされて、袖をつれて正太郎が駈け落ちする金の工面と手筈をとこのえてもやる。

では、文字どおり妻を袖にして、家を捨てた正太郎は、女性一般に対してそのような放蕩無頼ぶりを示すのかといへば、そうでもないようである。袖の病と死を前にしたときの「食さへわすれて抱き扶」け、「天を仰ぎ、地を敲きて哭悲しみ、ともにもと物狂はしき」様子からは、袖を愛する正太郎の真剣な気持ち伝わつてこよう。袖は軀の津の「妓女」とあるだけでその人物像は定かでないが、正太郎にとって袖なら愛せるが、愛情を一心に傾けてくれる妻であろうと磯良は愛せない。その正太郎における真実の深ければ深いだけ、彼は「おのがまゝの奸^{なまじ}たる性」なる語によって表象されるにふさわしい。

磯良がそういう名前をわざわざ与えられ、内面的には当時の女性道徳にてらして不足なく描かれているとき、この断絶は磯良にとっていかに理不尽であろうとも、磯良が磯良という肉体「カタチ」とじこめられているかぎり超えられないものとして構えられていると言うよりほかはない。

とはいへ、では磯良がそのカタチを超えることがそのココロの願わしい伝達を可能にするかと言へば、果たせるかな、それも疑わしいのである。『源氏物語』に、夕顔はさる廃院で物の怪に

よって命を奪われる。秋成が措辞としては葵の巻をふまえながらも、袖の懊惱と死に「窮鬼といふものにや、古郷に捨てし人のもしやと独^{ひとり}むね苦し」い思いを正太郎にさせるのは、「六条わたりにもいかに思ひ乱れたまふらん、恨みられんに」とある夕顔の巻の趣きである。つまり、このとき正太郎は袖というカタチの内部に磯良のココロを見て、袖のために心を痛めているのである。また、葵の巻には源氏が葵の上に目のあたり六条御息所の生霊を見て「うとましろ」思う場面がある。

慰めたまふに、いであらずや。身の上のいと苦しきを、しばしやすめたまへと聞こえむとてなむ。かく参り来むともさらに思はぬを、もの思ふ人の魂はげにあくがるものになむありけるとなつかしげに言ひて、なげきわび空に乱るわが魂を結びとどめよしたがひのつま とのたまふ声、けはひ、その人にもあらず変りたまへり。いとあやしと思しめぐらすに、ただかの御息所なりけり。

すなわち「初めて妻を「らうたし」とも「あはれ」とも思った次の瞬間に、その妻にとりついた御息所―物の怪の正体と対面することになる源氏の驚き」が示される場面である。正太郎が袖をうしなつた悲嘆にくれながらも、墓詣でに出会つた若い女の「女君は国のとなりまでも聞え給ふ美人なる」という言葉に、例のすき心止みがたく、「はかなくて病にさへそませ給ふよし。おのれもいとをしき妻を亡なひて侍れば、おなじ悲しきをも問かはしまい

らせんとて、推て詣侍りぬ」と、その「美人」を訪ねてゆく件は、その期待の「美人」がじつは磯良であり、けっして「美人」に磯良の死霊が憑依したというわけではないが、しかし、葵の上にそそがれる源氏の愛情を葵の上として知らされた六条御息所とは、そのまま、袖にそそがれる正太郎の愛情を「美人」として聞かさねばならなかった磯良であり、だからこそ「なつかしげに言ひて、なげきわび」とつづけられる六条御息所の言葉の哀切さは、磯良の「めづらしくもあひ見奉るものかな。つらき報ひの程しらせまいらせん」という言葉の、嬌然たるがゆえの恐ろしさにはるかにエコーしているように思われるのである。

が、六条御息所は葵の上でなかったただだが、磯良は袖ではないし、そのうえ「美人」でもない。磯良は二重に疎外されている。そして源氏は正妻葵の上にいまや好感を持つのに対して、正太郎が「かなしき婦」と言い「いとをしき妻」と言うのはじつに袖のことなのであり、「おなじ悲しみを問かはしまいらせん」との優しい言葉が「美人」なればこそ向けられているとき、なにが磯良を隔てているかが明白になるのみならず、磯良を疎外する要因としてのカタチの威力は極限に達する。死顔の描写があたかも磯良の肉体の個性についてのだめを押すかのごとき確認であるかのように、「顔の色いと青ざめて、たゆき眼すさましく、我を指たる手の青くほそりたる」、このただ一度の磯良の容貌の表現は、だから同時に磯良のカタチの超越につながっている。かくて、以後、磯良にはカタチがない。そのココロは「声」として遍満する

ことで世界と等身大になる。

しかし、それは正太郎を恐れさせるばかりである。

正太郎が背より手足におよぶまで、篆籀のごとき文字を書、猶朱符あまた紙にしるして与へ、此咒を戸毎に貼て

このように正太郎がカタチに籠もることで磯良のココロを拒否する以上、磯良の暴力的な拐かしと無形の世界への拉致も、悲しい必然と言うほかはない。

すなわち同じくココロに対する呪縛としてのカタチが扱われながら、「夢窓の鯉魚」にあった解放感には見るべくもなく、それだけ「吉備津の釜」におけるカタチの呪縛は強固なのである。したがって高僧神技の名人伝の枠組に対応する結末、「御釜板」の神託の予言性に対する讃嘆もここではいささかのカタルシスをも生まない。

以上のような対照が承認されるならば、同様にのこりの諸篇にあってもそこに順次対を構成する組合せを確認することによって、「仏法僧」という巻之三第一話すなわち全九話の真中に位置する物語で折り返すような、全体としての対称性が見えて来はしないだろうか。目論見は緒に就いたばかりである。

註1 日本古典文学全集13源氏物語(2) 頁34頭注