

# 森鷗外と口承文芸

## 「百物語」を中心に――

工藤 茂

一

森鷗外の「青年」は明治四十三年三月一日発行の『昂』第二年第三号から、翌四十四年八月一日第三年第八号まで、十八回にわたって連載された小説である。その付記に「書かうと企てた事の一小部分しかまだ書かず、……」とあるところをみると、作者の意図が十分には表現されることのなかった小説だったと考えられる。その「二十四」章の中ほどに、よく引用される次のような部分がある。

純一が書かうと思つてゐる物は、現今の流行とは少し方角を異にしてゐる。なぜと云ふに、その *scene* は国の亡くなつたお祖母あさんが話して聞せた伝説であるからである。この伝説を書かうと云ふことは、これまでも度々企てた。形式も種々に考へて、韻文にしようとしたり、散文にしようとしたり、叙事的に Flaubert の三つの物語の中の或る物のやうな体裁を学ぼうと思つたこともあり、Maeterlinck の短い脚本を藍本にしようと思つたこともある東京へ出る少し前にした、最後の試みは二三十枚書き掛けた儘で、谷中にある草包の底に這入つてゐる。あれはその頃知らず識らずの間に、所謂自然派小説の影響を受けてゐる最中であつたので、初めに狙つて書き出した *Archaisme* が、意味の上からも、詞の上からも途中で邪魔になつて来たのであつた。こん度は現代語で、現代人の微細な観察を書いて、そして古い伝説の味を傷つ

けないやうにしてみせようと、純一は工夫してゐるのである。長谷川泉は『増補森鷗外論考』（明治書院 昭41）において「この箇所には、純一をおしのけて、鷗外自身のマスクがのぞいている。」と言ひ、唐木順三は主人公小泉純一を大村とともに鷗外の一分身と見てゐる。（『鷗外の精神』筑摩書房・昭49・の六三ページ）換言すれば、両者ともにここに表現されたものを、鷗外自身の表白と考へてゐるのであつて、この見解は今日ほぼ定説となつてゐる。唐木はさらに同書において、鷗外の「歴史其儘と歴史離れ」の次の箇所を引用して、この伝説を小説化したのが「山椒大夫」であることを推定してゐる。（同書六六ページ）すなわち、

まだ弟篤二郎の生きてゐた頃、わたくしは種々の流派の短い語物を集めて見たことがある。其中に粟の鳥を逐ふ女の事があつた。わたくしはそれを一幕物に書きたいと弟に言つた。（略）粟の鳥を逐ふ女の事は、山椒大夫伝説の一節である。わたくしは昔手に取つた儘で棄てた一幕物の企を、今単篇小説に蘇らせようと思ひ立つた。山椒大夫のやうな伝説は、書いて行く途中で、想像が道草を食つて迷子にならぬ位の程度に筋が立つてゐると云ふだけで、わたくしの辿つて行く線には人を縛る強さはない。わたくしは伝説其物をも、余り精しく探らずに、夢のやうな物語を夢のやうに思ひ浮べて見た。

「青年」の小泉純一が祖母から聞いた伝説は、このようにして鷗外

の小説「山椒大夫」として結実するのである。そこで、小泉純一の体験を鷗外に還元して考えてみると、幼時鷗外は祖母清子（明治三十九年没）から、この伝説を語り聞かされたのではないかと推定される。子供が祖母の語る昔話や伝説に耳を傾けていた事例は、テレビやラジオの普及した現代からは想像もつかないほど、その当時は多かったのだから。もっとも鷗外が「山椒大夫」を書くにあたって、直接参照したものは寛文七年五月刊、太夫未詳『さんせう太夫』（山本九兵衛板）という説経節正本ではなかったか、と尾形仿は推定している。（「森鷗外の歴史小説」・国文学・第七巻第七号・学燈社・昭37年6月）

山椒大夫伝説は、説経節、浄瑠璃として記録される一方では、伝説として口から耳へと伝承されてもきた。説経節もそのもとを尋ねればそのような口承文芸であった。

## 二

口承文芸という名称は、昭和七年、柳田国男が「口承文芸大意」<sup>(1)</sup>を書くにあたって初めて使用したものである。一九一三年、フランスの民俗誌家 Paul Sébillot が「Le Folk-lore, Littérature orale et Ethnographie traditionnelle」という著書を書いた。これは文字によって表現された文学のほかに、文字の力を借りずに、口から耳に伝えられる文学のあることを説いたものであった。柳田国男はこの著の *literature orale* を「口承文芸」と訳し、新名称として日本に移入した。それが現在ではすっかり定着して、昭和五十二年五月、口承文芸学会の設立を見るに至っている。

ところで、その「口承文芸大意」において、柳田国男はその伝承の方式が一定しないことから、伝説は厳密には口承文芸とは言い難いと述べ、命名技術、新語、新句法、諺、譬へ、格言、謎、あかしもの、唱へごと、童言葉、手毬唄、子守唄、仕事唄、踊とくどき、舞の本、

芝居のもと、昔話、ハナシ等を、口承文芸として説いている。しかし Paul Sébillot は前述の著の *Littérature orale* の中に「説話、伝説、民謡、謎、唱え言の五項目を立てているし、一九一四年、イギリスの民俗学協会の会長 Miss Burne の書いた「The Handbook of Folk-lore」ではフォクロアの領域を三部に分け、その第三部口承文芸の項に、説話（神話、伝説、民譚）、歌謡と譚歌、諺と謎、諺語的韻語と地方的言い慣し等を含むしている。（『民俗学辞典』民俗学研究所編・東京堂・昭27）従って、現在は伝説も、民謡、童唄、語り物、昔話、などと同様に、口承文芸の分野に含めて研究の対象としている。昭和三十六年、白田甚五郎先生は「口承文芸の世界」（『解釈と鑑賞』第二六巻第五号・至文堂）を書かれ、柳田国男、折口信夫の説を視野に収めた上で、「口承文芸」の定義を一步進めて次のようになされた。

「口承文芸は、口頭で伝承された文芸である。もっと正確にいうならば文芸意識を持たない文芸・文芸以前・非文芸を含めてある」ものであってその要件は、「口頭で表現される」「伝承的経過で保持される」文芸、つまり、「口頭で民俗的に伝承された文芸」である。

山椒大夫伝説は、まさに以上のような要件を具備した口承文芸であった。鷗外はこのような口承文芸を *Story* として、小説「山椒大夫」を書き上げたのである。

かつて私は「口承文芸の片影——近代・現代の文学をめぐって——」（『口承文芸の展開』、桜楓社・昭50所収）という序説めいたものを書いた。近代文学と口承文芸の接点を探る意図で書いたものであったが、力足らずで意に満たないものとなった。この小論はそのテーマを追った各論の一つのつもりである。ところで、その序説において、私は口承文芸と近代文学との交渉を追求する手段として、二種類のフィクタを用意した。一つは、作者がその作品を書こうとする時、意図的に口承文芸またはその諸要素を作品の趣向、あるいはモチーフとして

使用し、そうすることによってその作品に一つの味つけをしようとしたもの。もう一つは、作者そのものの内部に、口承文芸の語り手としての要素が色濃く存在しているもの。(つまり、その発想が既に口承文芸のそれであるような作家、または、その作者の作品の中に、作者の意図の有無に関わらず、民俗的、口承文芸の世界が創り出されているもの。)そして、森鷗外の「百物語」「山椒大夫」「最後の一句」を前者の系列に属せしめた。厳密に言えば、鷗外には口承文芸という概念はなかった。しかし、伝説という概念は持っていた。今日の眼から見ると、伝説は口承文芸のジャンルに含まれる。そういった意味において、「青年」の純一が伝説を *Sage* として書こうとした小説が、鷗外の「山椒大夫」として形象化したのであってみれば、「山椒大夫」を前者の系列に置いたことは妥当であったと考えられる。ただ鷗外は「歴史其儘と歴史離れ」において言及しているように、登場人物の一人梅津院を藤原師実<sup>ふじのわら</sup>に替え、物語の年立をした上で時代考証をなし、この伝説を一篇の歴史小説——歴史的事実にあてはめた作り事——に仕立てあげてしまった。おそらく鷗外の科学者としての合理的精神がそうさせずにはおかなかったのであろう。この合理化が後に賛否両様の評価を生む原因となるのだが、日本文学の伝統の一つである貴種流離のモチーフはこの小説に残り、簡潔明晰な文体と相俟って、今日なお「山椒大夫」ファンを作っている。

(なお、阿部正路は「近代日本文学論序説」(『国学院大学紀要』第七巻・昭44・2・5)において、「近代の幾人かの作家の精神形成史の中に与えている民俗の照り翳りや、近代文学の中に垣間見られる民俗のたまたまを探りあててゆくことによって、日本の近代文学の一領域を明らかにして見たい」との意図のもとに、「近代の、日本文学民俗の領域と展開の姿」を究明するという先駆的な仕事をなし、その論文の中で、森鷗外については「山椒大夫」「歴史其儘と歴史離れ」「蛇」「百物語」などを近代民俗文学として位置づけている。ま

た、松原純一は「鏡花文学と民間伝承と」(『相模女子大学紀要』十四・昭38・2・15)「森鷗外『山椒大夫』論」(『同大学紀要』十八・昭39・6)などで、その各論を展開していた。)

### 三

「山椒大夫」が発表されたのは大正四年一月の『中央公論』であるが、「最後の一句」が発表されたのも同年十月の『中央公論』であった。この年は鷗外の引退騒ぎ(大正四年九月十六日の日記)があった年でもあり、その事件が「最後の一句」の主題に微妙な影を投げかけていることは周知のとおりである。その原拠となったものは、内容の類似と、明治三十一年四月二十六日の日記にその購入の記事があることから、大田南畝の「一話一言」にはば相違あるまいと推定されている。(同書はまた、「ぢいさんばあさん」(大4)の原拠ともなっている。)

ところで、長谷川泉の『増補森鷗外論考』(前出)によると、その原拠と見られるものが三つ上げられている(三五九ページ以下)。すなわち、

- (一) 根岸肥前守鎮守(やすもり、とも)の『耳囊』
- (二) 松崎堯臣(白圭)の『窓の須佐美、追加』
- (三) 大田南畝の「一話一言」

長谷川はこれら三つの内容を記した上で、「最後の一句」の記述が最も密着している点で「一話一言」は原拠として無視することはできない。(三三四ページ)と述べ、その内容を詳細に検討している。そこで私は別な観点から、このことについて検討してみたい。

第一はそこに記載されている年にずれがあること。(一)においては「享保の頃」となっているのに、(二)と(三)の本文では元文三年となっている。(三)の見出しに「天文三年」とあるのは元文の筆のあやまりか。)もっとも享保(一七一六年六月二日～一七三六年四月二八日)と元

文(一七三六年四月二十九日—一七四一年二月二十七日)は隣り合せの年号なので、大きな隔たりはないが、かえって書写による書き誤りとは考えにくい。

第二はその内容に微妙な相違があること。(一)と(三)はほぼ同内容であるが、(一)と(二)の間に大きな相違がある。たとえば(一)には登場人物の名前が記されていないのに、(二)にはそれがある。また太郎兵衛の罪の内容にも違いが見られる。

第三に、それにもかかわらず孝心を賛美するという主題は(一)(二)ともに共通していること。

以上のことから考えて「最後の一句」の原拠となったものは、当時評判となつて人々に語り伝えられていた世間話を、三者が三様に書き留めたものと考えてよからう。とすれば「最後の一句」はそのような説話がもとになつて書かれた小説と考えられる。ただし鷗外はその主題をがらりと変えヒロインの性格を創り上げることに成功した。

以上見てきた小説以外にも、その原拠となったもの、あるいは小説の構成に、口承文芸、あるいはかつては口承文芸であつた説話の投影を見ることが出来る作品がある。たとえば大正五年に発表された「高瀬舟」。この小説について鷗外は「高瀬舟縁起」(大5・1)を書いてその原拠を明示している。その原拠となつた神沢貞幹の「翁草」の「流人の話」を読んでもみると、登場人物の名前がない。「翁草」は諸書の書抜きを集めた随筆だということから、他の書を写したものであろうが、登場人物の名前が一切ないことは気になることである。大岡昇平は「歴史小説の問題」(文芸春秋社・昭49)で、囚人の心理と当時の背景との乖離を指摘し、「高瀬舟」を歴史離れの小説だ(一六八ページ)と評している。しかし、もともとその原拠は歴史というよりも、世間話、あるいは説話に近いものではなかったか。それを「山椒大夫」や「最後の一句」と同じ操作によつて、歴史小説に仕上げた作品であつたとも考えられる。

そのほか、お金が一度はどのお客にも語るといふ語り形で、川柳かわやなぎという料理店であつた心中のことを描いた小説「心中」(明44)、岡田という医学生友人である僕が、明治十三年の出来事として語る形式で書かれた小説「雁」(大4)にも説話の型は採られている。たとえば「最後の一句」のいちの女性像、「高瀬舟」の囚人の心理、「雁」の登場人物などに、それは顕著である。

#### 四

鷗外の戯曲「玉篋両浦嶋」は浦島伝説の再構成であつた。しかし、「新浦島」(初出「新世界の浦島」明22)はワシントン・アービングの「スケッチ・ブック」の独語訳(レクラム文庫)所収「リップ・ヴァン・ウインクル」の再訳である。また、大正四年国民文庫第八冊として同刊行会から出された「諸国物語」も、その書名は江戸城大手門の下馬所で、諸国の大小名の侍がたむろして諸国のいろいろな咄をする、その咄を集めた奇談集として西鶴が書いた「諸国ばなし」をもじつた形を取りながら、その内容は翻訳短編小説集であつた。ここには、鷗外における日本の口承文芸と外国文学との奇妙な融合が見られる。これから述べようとする「百物語」もまた、ある意味ではこのような作品である。

「百物語」は明治四十四年十月一日発行の「中央公論」第二十六年第十号に鷗外の署名で掲載され、後大正二年七月五日、硯山書店発行の単行本「走馬燈・分身」(二巻を一箱)の「走馬燈」に収められた作品である。筋らしい筋のない作品だが、その梗概を述べてみると次のようになる。

ある年の夏、「僕」は飾磨屋の催した百物語に出かけた。増田屋という船宿に行くと、知らぬ男ばかりの中に依田学海がいた。やがて一行は舟で案内されて会場に着く。そこで、今紀文だと評判せられてか

ら久しい飾磨屋に会う。飾磨屋には東京で最も美しい芸者と云われた太郎が付き随っている。「僕」は敷居の上で、障子のはずされた柱に背をもたせたまま、奇抜な催しをする飾磨屋を興味を持って眺めていた。そのうち、飾磨屋も自分と同じように傍観者であることを発見する。そして、自分は生まれながらの傍観者であるけれども、飾磨屋はそうではなく、何かの契機があって、人生の途中から傍観者になったのだろうと考える。なおも観察を続けているうちに、その男が始終なんだか人を馬鹿にしているという感じを心に持って、百物語は聞かずに帰ってくる。

まとめてみるとこれだけの内容である。ところがこの作品は発表當時から、その評判は悪くなかった。『森鷗外必携』（学燈社・昭和44）から当代評を引用すると、

（前略）百物語に行つた時のことを、鷗外さんのあの巧な筆ですら〜とかきのけて行つてゐる、しかもその飾磨屋と太郎とがいかにも沈んで見えたと云つてゐるあたりは、その筆に魅せられて、何とも云ふことのできないやうなさびしい感じを味はせられた、人はしらん私はよい作であると云ふことに躊躇せぬ。

（無署名・「最近文芸概観」のうち「小説・脚本」より「帝国文学」一七ノ一一（明治四四・一一））

（前略）この作には氏の傍観者としての面目が大分發揮せられてゐる、そして其の傍観者を暗に弁解してゐる、そこが面白い。

（宮本和吉・「十月の小説」より「新小説」一六ノ一一、明治四四・一一）

といった評がなされていた。また大正二年八月十九日付の広瀬雄宛の芥川龍之介の書簡にも、走馬燈中の「百物語」「心中」などを「面白く」読んだということが見えている。

ところで、右に引用した当代評に代表されているように、「百物語」

はその後、飾磨屋を化物として描き出しているという点と、傍観者としての鷗外の位置という点から論じられてくることになる。前者は当然作品論となつて、三島由紀夫、井上靖、などの鷗外論(3)にその姿を見せ、後者は石川淳の「森鷗外」（角川文庫・昭28・ただし初出は昭16）、渋川驍の「森鷗外」（筑摩書房・昭39）、中野重治の「鷗外、その側面」（筑摩書房・昭47）、山崎正和の「鷗外 闘う家長」（河出書房新社・昭47）、唐木順三の「鷗外の精神」（筑摩書房・昭49）などにおいて論じられていく。（もっとも、石川淳、渋川驍、山崎正和の場合には、作品論と作家論との両者にまたがった論になっている。）

三島由紀夫は、「淡々とした叙述で、ただ目録のやうに見えるながら、読みつてしばらくすると、凄愴な主題が瞭然と迫つて来る。その好例が『百物語』である。」（鷗外の短篇小説）と言ひ、「何事も起らない百物語の一夜の抒述だけで終るこの短篇は、肩すかしを喰わす効果では『追儺』と同じであるが、人生に何の興味もない今紀文と言われる主人役その人が、実は生ける化物だといふこの荒涼たる説後感はいかに比肩するものを見ない。」（日本の文学2解説）と評価する。井上靖の「百物語」に対する評価もこれとほぼ同等であるが、彼はさらに、芸者というものの詩的本質を、飾磨屋とその情人を、病人と看護婦の關係に見たてたところに見、そういう作品は「百物語」ぐらいしかないのではないかと述べている。（六人の作家）

一方、その作品を「強い骨格を持った」ものではなく、「むしろ薄手の作品といったほうがよい。」と評価しているのは、渋川驍の「森鷗外」である。彼は「飾磨屋の考えや心理は遠くから眺めただけでは分らなかつただろう。それがこの作品を内面に立ち入ったものとすることができず、また立体的な深さを欠かした理由であろう。」と推定し、ただ鷗外の哲学（傍観者という考え方）が織りこまれていくという点で、軽視できない作品だと述べている。確かに後述するように、作中の「僕」が飾磨屋について思いめぐらすものは極めて主観的なもの

のである。それはある意味で飾磨屋という鏡に写った「僕」の姿であつて、飾磨屋ではない。そして、ここにこの作品を解くもう一つの鍵があると考えられるのである。

さて、この両者の中間に位置するのが石川淳の『森鷗外』ではなからうか。彼は同書の「傍観者の位置」において、「(略)非凡な鷗外の手にとつては、『百物語』といふ作品はついに失敗を知らないであらうところの、確実な(それだけ安易な)約束に乗つてゐる。こんなふうに出て来た上つた作品のことを、世間では完璧だと思つてゐるであらう。だが、今日われわれはかかる完璧ぶりをさう大して珍重がらない。」と述べ「『百物語』はその絶妙にも係らず、或る人々が至高だと信じこんでゐるほどのものではないと云ふことだ。」といった屈折した評価を与えている。しかし、石川淳のこの評は、「百物語」の真価に迫るものではないかと思われる。

次に鷗外が生まれながらの傍観者であつたかどうかという問題、つまり作家論的な立場からの鷗外論を眺めておきたい。石川淳は「諸国物語」(森鷗外)において、「『諸国物語』の世界をめぐつて、訳者がその中からしつかり酌み取つたものは空虚でしかない。」と言ひ、このような人物は傍観者とも言つて可いであらう。才幹抜群な「正直な傍観者であつた。」と、鷗外のことを信用している。これに対して中野重治は「傍観機関」の傍観者は、「百物語」のなかの「生まれながらの傍観者」とは違ふと反論している。先に掲げたその他の人々も鷗外が生まれながらの傍観者ではなかつたことを、鷗外の論争を例にしながら証明しようとしている。その中で山崎正和は「妄想」を引用しながら、鷗外が外国文学から学んだ「自我」を、鷗外自身の内部に発見できなかったことを指摘し、そこから必然的に招来される傍観者の位置について述べている。注目すべき指摘である。

「百物語」は、これまで展望してきたような問題を含み持つて、そこに存在しているのである。

## 五

「百物語」は鷗外の虚構になるものか、それとも実際にあつたことなのか。先ずその点から考えていきたい。現存する鷗外の記事には当該記事が見当たらない。しかし、梗概に記しておいたように、作中に依田学海が見えている。この依田学海の日記にあつて「鷗外と学海」(『鷗外全集』「月報」18・昭27・11)を書いた森銃三が、その中で次のようなことを書いてゐる。

「廿五日(同二十九年七月)、晴、炎暑やくか如し。汗出てやまず。歌舞妓新報社の招に応じて両国の火花を観、遂に墨水に至り寺島村の喜多川荘に遊び、妖怪百物語をき、終りて園中の奇怪の装物をみる。これらいと興あり。されとも兎戯たるをまぬかれず。」

明治四十四年に成つた鷗外の短篇百物語はこの時のことを書いたものらしい。(略)

なほその翌日の記事の中に關係のある事実が見えてゐる。鷗外とは相触れないが、序に抄出して置かう。

「○廿五日の夜観烟花船にて我のれりし舟と浅草座の書生併優の舟と争闘起れり。彼より石なと飛ばしたりき。いかなるゆゑにや解しかたかりしに、今日佐藤歳三より書ありて、かれ等か新報社の雑誌及び同乗せし松居松葉に怨みありてせしか、余か乗船せしとき、行に愧恥してこれを謝せし也。歳三俠気ありておもしろき男なりき。」

これに拠れば鷗外等と百物語に赴いた人の内に松居松葉もあつたのである。

鷗外が「百物語」の中で、「余程年も立つてゐるので、記憶が稍おぼろげになつてはゐるが……」と書いてゐることや、依田学海を作中に実名で登場させてゐること。さらに、舟で百物語の会場へ行つたことが、右の学海の記事の内容と一致すること、などから考えて、「百

物語」は鷗外が実際に体験したことに基づいて書かれていると考えてまず問題はなさそうである。従って作中の「僕」は、ほぼ鷗外自身がモデルであると考えてよい。百物語の主催者飾磨屋は、関良一によると鹿島清兵衛がモデルであるという。〔森鷗外全集2〕筑摩書房・昭和40〕鹿島は写真師で能狂言の笛の名手。日露戦争の好景気に会い、今紀文と称せられるほど豪遊したが、後、落魄した人であった。飾磨屋に付き随っていた太郎のモデルは、同じく関良一によると新橋の玉の家の名妓初代ぼんたで、鹿島に落籍され、後、落魄した夫によく仕え、貞女ぼんたと称されたという。以上のことを総合すれば、「百物語」はいよいよ事実立脚して書かれたことがはっきりする。だがそれで問題が片づいたわけではない。むしろ逆に問題になってくるのは、これらの事実や人間が作中でどのように扱われたかということである。

「百物語」の主人公は、三島由紀夫や井上靖が指摘しているように、鹿島清兵衛がモデルとなった飾磨屋である。なぜならば「百物語」が終った後に浮かび上がってくる化物は飾磨屋なのだから。そこで、作中で扱われている飾磨屋の姿を追ってみる必要があると生じてくる。

飾磨屋は常に「僕」の目をとおして表現されていく。

(略) 格子窓の下の所には、外の客と様子の変わった男がある。しかも随分込み合っている座敷なのに、その人の周囲は空席になつてゐる(略)年は三十位でもあらうか。色の蒼い、長い顔で、髪は刈つてから大ぶりが立つてゐるらしい。地味な縞の、鈍い、薄青色の勝つた何やらの単物に袴を着けて、少し前屈みになつて据わつてゐる。徹夜をした人の目のやうに、軽い充血の痕の見えるる目は、余り周囲の物を見ようとせず、大抵直前の方向を凝視してゐる。

最初に「僕」の目にはいつてきた飾磨屋の姿である。「僕」の想像とは異なつて沈鬱な人物がそこにはいた。「僕」は飾磨屋の私的な事情は一切知らない。ただ自分の考えだけで思いをめぐらすだけだ。そ

して「此人が何かの原因から煩悶した人若くは今もしてゐる人だと云ふことは疑がないらしい。」と推定し、「あの目の血走つてゐるのも(略)深い物思に夜を穩に眠ることの出来なかつた為めではあるまいか。強ひて推察して見れば、この百物語の催しなんぞも、主人は馬鹿げた事だと云ふことを飽くまで知り抜いてゐて」そこに寄ってくる客を「あの血糸の通つてゐる、マリシヨオな、デモニックなやうにも見れば見られる目で、冷かに見てゐるのではあるまいか」と一方的な想像をめぐらすのである。それ以前「僕」は一座にただようしらしらしさを感じ取り、百物語の空しさについて述懐している。そんな「僕」と、「僕」の想像する飾磨屋の態度には一種の共通項がある。

前に見ておいたように、百物語の催しがなされたのは明治二十九年七月二十五日のことであつた。しかし、「百物語」が実際に書き上げられたのは、鷗外の日記によると、明治四十四年九月二十四日である。この間に、明治三十二年六月八日から明治三十四年の年末までの小倉左遷の期間が挿入される。この小倉体験は鷗外を「傍観機関」の鷗外から、別な傍観者に変えている。そして「百物語」の「僕」のモデルは彼自身なのである。

つまり鷗外は「僕」の目をとおして、飾磨屋に写つた自分の姿——百物語から十五年後の自分の姿——を透視させているのである。換言すれば、飾磨屋は鷗外の合せ鏡の役割を果している。だから「僕」は飾磨屋の私的なことには興味を示さず、自分の思いだけを、想像だけを飾磨屋の身の上をめぐるだけなのだ。それが決定的になるのは「僕」が生まれながらの傍観者であることを、深く深く考え、「今飾磨屋と云ふ男を見てゐるうちに、僕はなんだか他郷で故人に逢ふやうな心持がして来た。傍観者が傍観者を認めたやうな心持がして来た。」というところである。ここで二人の態度は完全に重ね合わせられる。しかし、それでは二人の個性が没して去って、短編の面白味が消えてしまう。そこで作者は、最初に「僕」の目をとおして書いた飾磨

屋の姿のように「僕」（鷗外）と飾磨屋とを描き分けようとする。それがその後展開する次のような「僕」の想像となる。

察するに飾磨屋は僕のやうな、生れながらの傍観者ではなかっただらう。それが今は慥かに傍観者になつてゐる。併しどうしてなつたのだらうか。（略）飾磨屋は、どうかした場合に、どうかした無形の創痕を受けてそれが癒えずにゐる為めに、傍観者になつたのではあるまいか。

この少し前の部分に、「僕は飾磨屋の前半生を知らない。」とある。このような表現は、それまでも一度ある。「僕」のこのような態度は、その渦中に身を投ずることなく傍観者の境に安んじている、生れながらの傍観者にとっては必然である。だがそれゆえに、（飾磨屋の前半生が暗闇に閉ざされるがゆえに）飾磨屋はますます百物語から十五年後の鷗外に近づいてくる。そして、飾磨屋が今宵のような催しをする理由を「丁度作家が同時に批評家の眼で自分の作品を見る様に、過ぎ去つた栄華のなごりを、現在の傍観の態度で見ているのではあるまいか。」と想像する時、それは「僕」を超えて鷗外と重なってしまうのである。

「舞姫」に象徴される帰国体験。小倉左遷に見られる精神の屈折。山崎正和の指摘する「自我」不在の認識に発する二様の態度（内面の空白を凝視する不安から来る座學的な自己表現と極端な自己抑圧）。これらのことを総合して考え合わせると、むしろ「僕」よりも前述した飾磨屋の傍観者としての姿が、鷗外のそれと重なっていくように思われてならない。つまり、「百物語」が生み出したお化けは、飾磨屋に形象化された鷗外の内部構造だったのである。そしてこれは山崎正和の「鷗外 闘う家長」によって言及されているように、西洋の光によって照らし出されたものであった。

ところで、「百物語」という題名は極めて象徴的である。鷗外は作中で、「百物語」とは「多勢の人が集まつて、蠟燭を百本立てて置く

て、一人が一つ宛化物の話をして、一本宛蠟燭を消して行くのださうだ。さうすると百本目の蠟燭が消された時、真の化物が出ると云ふことである。」と説明している。ここにおける語りと多数の人々が参加する場とは、まさに口承文芸の趣向である。「僕」は「百物語と云ふものに呼ばれては来たものの、その百物語は過ぎ去つた世の遺物である。遺物だと云つても、物はもう亡くなつて、只空しき名が残つてゐるに過ぎない。」と百物語を否定している。これはその年に翻訳したイブセンの「幽霊」に登場するアルキング氏未亡人の科白（『鷗外全集』第九卷・岩波書店・昭47・7の六四ページ）の裏返しであろう。しかし、鷗外は「僕」とは逆に、口承文芸の趣向——百物語という題名とその場——を作品に与えることによって、西洋からの光によって鮮明になった自己の内部に潜む怪物性を、そこに現出させたのであった。

（テキストとしては、昭和四十六年十一月二十二日から刊行された、岩波版『鷗外全集』を使用した。ただし印刷の都合上、漢字は当用漢字体に直したものが多。）

#### ▲註▼

(1) 昭和七年四月、岩波講座『日本文学』。後に「口承文芸とは何か」と改題して「口承文芸史考」に収められた。現在「定本 柳田国男集」第六卷（筑摩書房）に収められている。

(2) それ以外にも私の目に触れたものには、阿部正路「伝説と近代文学」（『解釈と鑑賞』第三一巻一三三号・昭和41・11・至文堂）、荻久保泰幸「民話」（『解釈と鑑賞』第三二巻一二二号・昭42・11・至文堂）、野村純一「近代文学と口承文芸」（『国学院雑誌』第七五卷一—号・昭49・11・15・国学院大学）、野村純一「『夢十夜』と口承文芸」（『朝日新聞』昭52・1・14夕刊の「研究ノト」欄）その他がある。

(3) 三島由紀夫「鷗外の短篇小説」（『鷗外全集』別巻・筑摩書房・昭

- 46・10・5）、『日本の文学2・森鷗外(一)』解説（中央公論社・昭和41・1・5）
- 井上靖「森鷗外」（『六人の作家』河出書房新社・昭和48・4・30）以上のほかに、
- 稲垣達郎編『近代文学鑑賞講座・第四卷・森鷗外』（角川書店・昭和40・10・30）
- 昭和女子大学近代文学研究室『近代文学研究叢書20』（昭和女子大学・昭和38・11・15）などの作品論。