

『うたかたの記』論

——「ロオレイ」の図の完成・未完成をめぐって——

田中裕之

1

六月十五日の朝、王の柩のベルヒ城より、真夜中に府に遷されしを迎へて帰りし、美術学校の生徒が「カツフェエ、ミネルワ」に引上げし時、エキステルはもしやと思ひて、巨勢が「アトリエ」に入りて見しに、彼はこの三日が程に相貌變りて、著るく瘦せたる如く、「ロオレイ」の図の下に跪きてぞ居たりける。▽

鷗外『うたかたの記』の終末部における主人公巨勢の姿である。この時、巨勢の前にある「ロオレイ」の図は完成していたのか否か。山田晃氏が完成説⁽¹⁾を、越智治雄氏が未完成説⁽²⁾を提出して以来、数々の論者がこの点に言及してきた。それらの論を概観してみると、未完成説が大方を占めているようであり、特に近年では、三好行雄、増山初子、渡辺千恵子の三氏によって、巨勢が描こうとする「ロオレイ」と現実のマリイとの落差ゆえに「ロオレイ」の図は完成し得ない、とする見解が提出されてきている。

三好氏は、へ巨勢の絵が果たして完成されたかどうかをめぐって、論が分かれている。しかし、ローレイの構図の完成と未成は、実は

問うまでもあるまい。マリイがバヴァリアの女神に変貌したとき、巨勢の構想は同時に、画餅に帰してははずである。▽⁽³⁾と断言切っており、また、増山氏と渡辺氏は、マリイが死に至ったスタルンベルヒ湖での場面と、巨勢が描こうとしていた「ロオレイ」の構図との間に類似を認めた上で、幻想(夢)が現実に裏切られるために、巨勢は「ロオレイ」の構図を完成させることができないとするのである。⁽⁴⁾しかし、果たして「ロオレイ」の図は完成していないのか。本稿では、「ロオレイ」の図の完成・未完成の問題を最終課題として、『うたかたの記』をもう一度読み直してみたい。

2

巨勢は、友人エキステルに案内された「カツフェエ、ミネルワ」で、「ロオレイ」の構図を、次のように説明する。

「我空想はかの少女をラインの岸の巖根に居らせて、手に一張の琴を把らせ、嗚咽の声をさせせむとおもひ定めなき。下なる流にはわれ一葉の舟を泛べて、あなたへむきてもろ手高く挙げ、面にかぎりなき愛を見せたり。舟のめぐりには数知られぬ、『ニツクセン』、

『ニユムフェン』などの形波間より出で、挿掄す。》

「遠きやまとの画工」である彼は、六年前に窮状を救ったすみれ売りの美しさが忘れられず、その姿を「無窮に伝へむと思ひたち」、この構図を構想した。そして今、それを完成させるため、六年ぶりにミュンヘンを訪れたのである⁶⁾。

『うたかたの記』には、この「ロオレイ」の構図と通い合う場面がいくつか見られ、この引用部分を含めた、「カツフエ、ミネルフ」での巨勢の告白の場面も、その中に数えることができる。すみれ売りの少女への思いを、また「ロオレイ」の構図への情熱を語る巨勢の姿は、「ロオレイ」に手を差し伸べる画中の巨勢の姿と相似形を描いているし、「冷淡に笑ひて聞居たりし」エキステルをはじめ、マリイの問い掛けに、「我すみれうりの子にもわが『ロオレイ』の画にも、をり／＼たがはず見えたまふはおん身なり。」と答えた巨勢も、「声高く笑」う「美術諸生」達は、「波間より出で、挿掄す」る「ニツクセン」「ニユムフェン」にはかならない。

巨勢の告白を聞いたマリイは、「我を誰とかおもひ玉ふ。」「われはその董花うりなり。君が情の報はかくこそ。」と語り、巨勢の「額に接吻」する。この騒ぎに乗じて「美術諸生」の一人がマリイの「腰をかき抱」くと、彼女は、「さながら凱旋門上のパワリアなりと思はれぬ」「威厳」を示してその手をふりほどき、彼らに「冷たき接吻」を浴びせかけ、その霧の下で、「時の絵画をいやしめたる、諷刺」の演説を行う。

「ロオレイ」の構図にへ巨勢の無意識のエロスの表象をを読み取り、マリイはそれを拒否するのだといった見方が、渡辺千恵子氏によっ

て提出されており⁶⁾、小森陽一氏は、それを踏まえて、「美術諸生」を罵り、冷水を吹きかけるマリイの行爲を、へあの「ロオレイ」の構図から「ニツクセン」「ニユムフェン」の群れを排除する宣言でもあった⁷⁾と論じている。しかし、マリイはむしろ、彼女の姿を「ロオレイ」として永久に残そうとしていた巨勢の姿勢を、喜びをもって迎えたのではなかっただろうか。

マリイの巨勢に対する接吻が、六年前の「君が情の報」であるとともに、「救ひ玉はりし君をまた見むとおもふ心を命にて、幾歳をか経」てきた彼女の、再会の喜びの率直な表現でもあることはもちろんだが、これは更に、あの出来事が、そしてまた自分が、巨勢にとっても、「ロオレイ」の構図を構想させ、ひいては再びミュンヘンに足を運ばせるほどの重みを持ったものであったことを知った喜びの表現でもあろう。マリイは、この接吻に先立って、「さては画額ならぬ我姿と、君との間にも、その花うりの子立てりと覚えたり。」と言っているが、この言葉にしても、「ロオレイ」の構図の中に描かれようとしている「花うりの子」とは、実は自分なのだ、と巨勢に知らせようとしているものではあっても、「ロオレイ」の構図を批判・拒否するものではない。

マリイが他の「美術諸生」に浴びせる「冷たき接吻」や罵りの言葉も、彼女が、「ロオレイ」の構図と、それに対する巨勢の情熱とを否定的に捉えてはいないことを示している。「かゝるえり肩にミネルフの唇いかで触れむや。」として行われる「冷たき接吻」が、巨勢の額への接吻に対照されていることは明らかであり、それはつまり、「時の絵画をいやしめたる、諷刺」の言葉が、巨勢だけには向けられ

ていないということもある。マリイにとって、「一朝大勇猛心を奮ひおこして、わがあらむ限の力をこめて、此花売の娘の姿を無窮に伝へむと思ひた」った巨勢は、彼女の恩人という理由だけにとどまらず、「ロオレイ」の構図を構想したという点からも、「美術の継子」「えり肩」として罵られる他の「美術諸生」とは一線を画されるべき存在なのである。

マリイは「ロオレイ」の構図を拒否してはいない。マリイはただ、「ロオレイ」の雛形である少女が六年前の自分であることを、巨勢に認めさせたいのである。しかし、ことはそう簡単ではない。現在のマリイは、六年前のマリイではない。巨勢が再会した彼女は、「美術諸生」達から「敵し」き「女主人」と評される人物であった。そのため、「初此まとるに入りし時、己に少女の我すみれうりに似たるに驚きし」巨勢は、「話に聞きはれて、こなたを見つめたるまなざし、あやまたず是れなりと思」いはするものの、彼女をかつてのすみれ売りだと確信するまでには至らない。そればかりか彼は、マリイの姿から「凱旋門上のバワリア」の姿を想起するのである。

周囲の目には「狂人」とも映るこの「バワリア」のイメージは、後のマリイの告白から明らかになるように、おのれの身を守るために彼女が身に纏ったものであった。

「美術家ほど世に行儀悪しきものなければ、独立ちて交るには、しばしも油断すべからず。寄らず、障らぬやうにせばやとおもひて、計らず見玉ふ如き不思議の癖者になりぬ。をりくは我身、みづからも狂人にはあらずやと疑ふばかりなり。▽

彼女が防衛的な戦を司る女神⁽⁶⁾「バワリア」のイメージを身に纏っ

たことには、モデルとして身を立てる以前の、母が国王に襲われそうになった事件や、両親の死後に彼女を引き取った裁縫師に謀られ、スタルンベルヒ湖において男に襲われなかった事件も、深く係わっている。彼女は、弱き者として危険にさらされかねない自己を守るために、仮面を付けたのである。そしてこの仮面は、「救ひ玉はりし君をまた見むとおもふ心を命にて、幾歳をか経にけむ」という言葉が明らかにするように、何よりも、巨勢との再会が果たされるまで、自身の純潔を守るべく身に付けられたものにほかならなかった。しかし、先の引用に見られるように、マリイが身に纏った「バワリア」の（それはまた「狂人」の）イメージは、いつしか自己防衛のための仮面の範囲を越えて、「をりくは我身、みづからも狂人にはあらずやと疑ふばかりなり。」というほどに内面化されてしまったのである。

小森氏が、へあの「ロオレイ」の構図から「ニツクセン」「ニュームフェン」の群れを排除する宣言でもあったとするマリイの行為からは、むしろ、巨勢に、「ロオレイ」の構図の中に描かれようとしているすみれ売りと現在の自己とを同一人物として認めさせたいにもかかわらず、その欲求を裏切る結果となる「女神バワリアに似た」「威敵」を、「行儀悪しき」「美術家」に対して図らずも示してしまうマリイの姿をこそ読み取るべきであろう。元来は巨勢のために身に纏ったはずの「バワリア」のイメージが、皮肉にも、巨勢の認識を阻んでしまうのである。

マリイが「ロオレイ」の構図を拒否していないことは、この再会の一週間後に、彼女が巨勢のアトリエを訪問した場面からも窺うことができる。

巨勢がアトリエを借りたその日に行われたこの訪問は、「我画かくにもようあるべきものなり。『アトリエ』とくのはむ日には、来よと伝へたまへ。」という巨勢の要請に従ったものであった。つまり彼女は、巨勢が自分を「ロオレイ」のモデルに望んでいることを知った上で、アトリエを訪ねたのである。もちろん、このことが直ちに、彼女がモデルの役割を承諾していたことを意味するわけではない。しかし、以下に続くのは、いまだにマリイをすみれ売りと同一人物として見ない巨勢を前にして、再度その事実を告げ、その直後、「俄に色を正して」、「おん身は我を信じたまはず、げにそれも無理ならず。世の人は皆我を狂女なりといへば、さおもひたまふならむ。」と語るマリイの姿である。これは、あくまでも、「ロオレイ」の雛形であるすみれ売りが自分であることを訴える姿であり、その訴えが容易に届かないことに苦悩する姿である。この苦悩は、彼女が現在の自己像を自覚するがゆえに、いっそう深い。このマリイの姿から、「ロオレイ」の構図に対する彼女の批判や拒否を見出すことはできない。むしろ彼女は、自分がすみれ売りの少女と同一人物であることを巨勢に認めてもらっていたなら、喜んで「ロオレイ」のモデルを勤めたことであろう。そして、続くマリイの身の上話も、この苦悩の中から語り出されるのであるから、渡辺氏のように、へマリイの過去が回想される必然性は、「ロオレイ」の構図にエロスの対象としてあらわれた自己像を拒否し、正しく一個の人間として認められたいというマリイの無意識の願いにある⁽⁴⁾とか、小森氏のように、へ巨勢に向けられたマリイの一人称の物語は、性的欲望の対象として、男を魅惑する存在である「ロオレイ」としての自己像を、はっきり彼の前で拒否す

る宣言でもあった。⁽⁵⁾と解するのは当たるまい。マリイの告白と、それに続くスタルンベルと湖への旅は、竹盛天雄氏が指摘するように、へすみれ売りの少女時代の「おも影」に回帰し、「狂」の仮面によって疎外されているものを奪い戻す⁽⁶⁾ためのものなのである。もっとも、マリイの「狂」は、既に述べたように、もはや仮面の域を越えて内面化されてしまっているのではあるが。

3

マリイの告白によって、彼女が「狂人」とも見なされる「バワリア」のイメージを身に纏わねばならなかった理由が明かされる。前節で見た通り、彼女は、自己防衛のために「バワリア」のイメージを身に纏ったのであり、いつしかそれが内面化されていったのである。その彼女の話の聞いている時、また聞き終わった時の巨勢の状態は、次のようであったとされている。

△少女が話聞く間、巨勢が胸には、さまざまの感情戦ひたり。或ときはむかし別れし妹に逢ひたる兄の心となり、或ときは廢園に僵れ伏したるエヌスの像に、独悩める彫工の心となり、或るときは又艶女に心動され、われは墮ちじと戒むる沙門の心ともなりしが、聞きをはりし時は、胸騒ぎ肉顫ひて、われにもあらで、少女が前に跪かむとすつ。▽

渡辺氏が指摘するように⁽⁴⁾、「むかし別れし妹に逢ひたる兄の心」は、六年前の出逢いの時の、巨勢のすみれ売りに対する感情に、「エヌスの像に、独悩める彫工の心」は、ドレスデンの画堂の額を模写しようとするものの、すみれ売りの面影が「障礙」となり、その「業」

を成し得なかつた時の巨勢の感情に、それぞれ対応していよう。しかし、次の「艶女に心動され、われは墮ちじと戒むる沙門の心」とは、氏の解するようなへ対象に性的欲望を抱いて関わってしまった巨勢の無意識の自己告白^①などではなく、「カツフエエ、ミネルワ」での一件以来、マリイの主張に「半信半疑」であつた巨勢の、マリイを疑う側の感情を表すものであろう。マリイの話を聞く間に巨勢の胸に浮かんだ「さまざまの感情」は、作中にはっきりと示されていた、六年前からこれまでの、このような巨勢の感情の推移と、その順序のままに、正確に対応しているのである。

それでは、マリイの話を聞き終わった時の、「胸騒ぎ肉顫ひて、われにもあらで、少女が前に跪かむとしつ」という巨勢の状態は、何を意味しているのだろうか。この状態が、マリイの告白によって引き起こされたものであることは言うまでもないが、その告白は、既に述べたように、巨勢に「ロオレライ」の雛形であるすみれ売りと自身自身とを同一人物として認めてほしいという願いと、それが容易に成し得ない苦悩の中から語り出されたものであつた。そしてそれは、巨勢の内部に、六年前から今日までの彼の感情を、変形された形としてではあれ、生々しく呼び起こしたのである。マリイの告白によつて、巨勢が、六年前のすみれ売りとの出逢いの時の感情までも蘇らせたのであれば、「聞きをはりし時」の「胸騒ぎ肉顫ひて」という状態は、彼が、目の前で語るマリイこそがあのすみれ売りであつたのだ、と認めたことに由来する感動を示すものにほかなるまい。それが彼を、「われにもあらで、少女が前に跪かむと」させたのであつただろう。

そして、この巨勢の「跪」くという姿勢は、木谷喜美枝氏が指摘し

ている^②ように、「かなたへむきてもろ手高く挙げ、面にかぎりなき愛を見せたり」という、「ロオレライ」の構図の中における巨勢の姿と通い合つてもいるのである。更に、巨勢の姿勢だけではなく、巨勢の目前で苦悩の色を表しながら語るマリイの姿も、構図の中の「嗚咽の声を出」している「ロオレライ」の姿に通い合う。マリイの告白は、巨勢に、「ロオレライ」の構図に描かれようとしていたすみれ売り^③と現在のマリイとを同一人物として認めさせ、彼をマリイの前に、すなわち、彼にとつての「ロオレライ」の前に「跪かむと」させたのである。

この巨勢を、マリイは、「いかでとおもふおん身に、真心打明けてきこえむもこゝにてこそと思」うスタルンベルと湖へと誘う。マリイにとつて、スタルンベルと湖は、「むかし我命喪はむとせしも此湖の中なり。我命拾ひしもまた此湖の中なり。」というように、九死に一生を得た場所であり、それはまた、彼女が「バワリア」のイメージを身に纏う出発点に、すなわち、すみれ売りマリイから「バワリア」マリイへの転換点に当たる場所なのでもあつた^④。マリイは、おのれの「真心」を巨勢に伝える場所として、自己の転換点であるスタルンベルと湖を選んだのであり、それは、彼女が、「バワリア」のイメージを身に纏う以前の自分に立ち返つて巨勢に思いを伝えたい、と願っているからにはかならない。

再び竹盛氏の言葉を借りるなら、マリイは、へすみれ売りの少女時代の「おも影」に回帰し、「狂」の仮面によつて疎外されているものを奪い戻す^⑤ために、スタルンベルと湖に巨勢を誘つたわけである。しかし、何度も述べてきたように、マリイの「狂」(それはまた「バ

ワリア」のイメージでもある)は、単なる仮面ではない。へすみれ売りの少女時代の「おも影」に回帰するのための行動を実行に移させるのは、むしろこの「狂」なのである。出発に当たって、「巨勢が共に行くべきを、つゆ疑はず」と思われたマリイに、既にその気配は現れており、何よりも、馬車の中での、「被りし帽を脱棄て、こなたへふり向きたる顔は、大理石脉に熱血跳る如くにて、風に吹かるゝ金髪は、首打振りて長く嘶ゆる駿馬の鬃に似たりけり」という姿や、「けふなり。けふなり。きのふありて何かせむ。あすも、あさても空しき名のみ、あだなる声のみ。」「御者、酒手は取らすべし。疾く駆れ。一策加へよ、今一策。」という叫びに、それは顕著である。ここでマリイは、おのれの「狂」の力を借りて、「狂」を身に纏う以前の地点にまで立ち返ろうとするという、微妙な状態にある。そして、一方の巨勢は、既に、マリイがかつてのすみれ売りであることを認めているために、「ロオレイ」に向けて「もろ手高く挙げ、面にかぎりなき愛を見せ」る面中の自己像のように、マリイに魅惑されて「唯母に引かるゝ穉子の如く従」い、馬車の中では、「心は、唯そらにのみやなりゆ」き、「夢のこゝち」を味わうのであり、また、それゆえに彼は、マリイの姿から「彼凱旋門上の女神バワリア」を再び連想しても、それを受け入れることができるのである。

かくして、ここに、「あはれ二人は我を忘れ、わが乗れる車を忘れ、車の外なる世界をも忘れたりけむ。」という至福の状態が訪れる。そして、やがて二人は、スタルンベルヒ湖畔の町、レオニに到着する。

レオニに到るまでの二人の様子は、大まかには今見た通りであるが、より詳細に見れば、二人の関係は、徐々に変化している。馬車に乗っ

てまもない頃までは、「少女は伸びあがりて、(略)右手に巨勢が頸を抱き、己れは項をそらせて仰視たり。巨勢は絮の如き少女が肩に、我頭を持たせ」というように、出発時以来の、マリイが主で巨勢が従という両者の関係はそのままに保たれている。しかし、続いて訪れる至福の時にあっては、「マリイは諸手を巨勢が項に組合せて、身のおもりを持たせかけたりしが、木蔭を洩る稲妻に照らされたる顔、見合せて笑を含みつ」となり、更に、レオニに着いた時には、マリイは「巨勢が腕にもろ手からみて、縋るやうにして歩」むことになるとうように、この関係は徐々に逆転しているのである。つまりマリイは、スタルンベルヒ湖に近づくにつれて、確かにへすみれ売りの少女時代の「おも影」に回帰しつつあるのだ。

これ以降、巨勢にすぎるマリイ、言い換えれば、マリイを守護するかのようにつき添う巨勢という図式は変化しない。この直後、二人は舟でスタルンベルヒ湖へ漕ぎ出すことになるのだが、その際も、「巨勢は脱ぎたる夏外套を少女に被せて小舟に乗らせ、われは櫂取りて漕出で」るのである。そして悲劇は、この湖で訪れる。

4

二人の乗った舟は、狂人となった国王ルウドキヒ二世が住むベルヒの方向へと漕ぎ進められ、マリイは国王と邂逅する。

舟にては巨勢が外套を背に着て、蹲まり居たるマリイ、これも岸なる人を見居たりしが、この時俄に驚きたる如く、「彼は王なり」と叫びて立ちあがりぬ。背なりし外套は落ちたり。帽はさきに脱ぎたるまゝ、酒店に置きて出でぬれば、乱れたるがね色の髪は、白

き夏衣の肩にたをくとかゝりたり。岸に立ちたるは、実に侍医グツデンを引つれて、散歩に出でたる国王なりき。あやしき幻の形を見る如く、王は恍惚として少女の姿を見てありしが、忽一声「マリイ」と叫び、持ちたる傘投棄て、岸の浅瀬をわたり来ぬ。少女は「あ」と叫びつゝ、その儘気を喪ひて、巨勢が扶くる手のまだ及ばぬ間に僵れしが、傾く舟の一揺りゆらるゝと共に、うつ伏になりて水に墜ちぬ。▽

マリイの容貌に、「望なき恋」の対象である母マリイの姿を認めた国王は、マリイのもとへと歩み寄ろうとし、それを見たマリイは、氣を失つて湖に落ちてしまう。先に、スタルンベルと湖へ近づくにつれて、マリイが確かにへすみれ売りの少女時代の「おも影」に回帰しつつあることを見たが、この湖上において氣を失うマリイは、まさしく、弱きすみれ売りとしてのマリイであつて、「バワリア」のイメージは、ここにはない。千葉俊二氏は、このマリイの姿について、へ花売りのマリイよりも女神バワリアのイメージにどれほど近いかはいうまでもないけれど、また肩に「たをくとかゝ」つた「かね色の髪」によつてロオレイのイメージも髣髴されようゝと述べているが、この姿が「ロオレイ」を髣髴とさせることは頷ける⁽⁴⁾にしても、ここに「バワリア」のイメージを見ることは当たらない。千葉氏の見解は、おそらく、「帽はさきに脱ぎたるまゝ、酒店に置いて出でぬれば、乱れたるかね色の髪は、白き夏衣の肩にたをくとかゝりたり。」というここでのマリイの姿と、馬車の中での、「破りし帽を脱棄て、こなたへふり向きたる顔は、大理石脈に熱血跳る如くにて、風に吹かるゝ金髪は、首打振りて長く嘶ゆる駿馬の鬣に似たりけり」という姿

との間に類似を認めることから得られたものであろうが、「バワリア」のイメージというのは、単に外見のみからではなく、内側から溢れ出るものからも形成されていたはずである。この二つの姿を比較してみても、湖上のマリイには、馬車の中のマリイのような激しい感情の迸りは認められない。迫り来る国王に脅え、氣を失う寸前のマリイからは、すみれ売りマリイのイメージを見ることはできても、防衛的な戦を司る女神「バワリア」のイメージを抽出することはできない。マリイは、国王に対して、いかなる防衛的行為をも為し得てはいないのである。また、マリイがスタルンベルと湖に巨勢を導いた理由や、それに正しく沿っていることまでのマリイの変化を考えてみても、ここで再び「バワリア」のイメージが強く現れる必然性はない。

「むかし我命喪はむとせしも此湖の中なり。我命拾ひしもまた此湖の中なり。」というスタルンベルと湖で、へすみれ売りの少女時代の「おも影」に回帰しようとしていたマリイは、それを成し遂げた時、かつての暴行未遂事件と母親の事件とをともに想起させることとなる。湖（この場所と状況は暴行未遂事件を想起させる）での国王（母親の事件を想起させる）の登場によつて、「われにもあらで、水に躍入」つたかつての事件以上の衝撃を受け、氣を失ってしまったのである。マリイの死の直接の原因は、国王との邂逅にあるわけだが、巨勢に再会し、巨勢の前でへすみれ売りの少女時代の「おも影」に回帰しようとしたマリイは、それを成し遂げたがために、悲劇的な死を迎えてしまったのだとも言えよう。

マリイがへすみれ売りの少女時代の「おも影」に回帰していたことは、次に引用する文章からも窺うことができる。

△舟には解けたる髪の毛にまみれしに、藻屑かゝりて僵れふしたる少女の姿、たれかあはれと見ざらむ。▽

巨勢が、湖中から引き上げたマリイを舟に乗せて、マリイの育ての親である漁師夫婦の家へ向かう時の様子である。「泥水にまみれ」て横たわっている「あはれ」なマリイの姿は、六年前に「カツフェエ、ロリアン」で「泥土に委ね」られたすみれの花と呼応する。マリイは、可憐なすみれの花をも思わせる少女として、死を迎えたのである。

5

では、いよいよ、「ロオレイ」の図の完成・未完成について考えてみなければならない。

巨勢が、漁師ハンスルの家で、「老女と屍の傍に夜をとほして、消えて迹なきうたかたのうたてき世を啣ちあかし」た時、彼の脳裏には、「カツフェエ、ミネルワ」での再会から、スタルンベルと湖での悲劇までのマリイの姿が蘇っていたはずである。巨勢は、かつてのすみれ売りが自分にはかならないことを訴えるマリイの姿を、また、巨勢に「真心」を伝えるべく、彼をスタルンベルと湖へと誘ったマリイの姿を思い出したのである。マリイは、巨勢の前でへすみれ売りの少女時代の「おも影」に回帰しようとしたのであり、そのために命を失ったのだとも言える。そうであるなら、マリイを失った今、巨勢の行くべきことは、マリイのためにも、六年前のすみれ売りを雛形とした「ロオレイ」の図を完成させることであるだろう。そうする以外に、マリイの鎮魂はありえない。もちろん、マリイが「ロオレイ」の構図を拒否していたなら話は別だが、既に見たように、そのような事実

はない。巨勢の心情を推し量ってみれば、むしろ巨勢は、「ロオレイ」の図の完成に向かったと考えられるのである。最初に引用した、へマリイがバヴァリアの女神に変貌したとき、巨勢の構想は同時に、画餅に帰していたはずである。▽という三好氏の断定⁽⁹⁾は、マリイが巨勢の前で「バワリア」からすみれ売りへと回帰しようとし、スタルンベルと湖上においてそれを成し遂げるといふ事実を無視したものであり、性急にすぎる。また、「ロオレイ」の構図とマリイの死の場面との類似から出発し、「ロオレイ」の図の未完成という結論を導く見解⁽¹⁰⁾は、「ロオレイ」の雛形である六年前のすみれ売りが自分にはかならぬことを巨勢に訴えていたマリイの姿や、巨勢の前でへすみれ売りの少女時代の「おも影」に回帰しようとしたマリイの姿、更には、マリイを失った後の巨勢の心情を、軽視し過ぎたもののように思われる。

アトリエに帰った巨勢は、おのれの当初からの目的のためよりも、むしろマリイの鎮魂のために、「ロオレイ」の図の完成へと向かったであろう。とはいえ、これによって、「ロオレイ」の図の完成が保証されるわけではない。したがって、完成・未完成の判断は、巨勢の最後の姿を記した箇所そのものから、もしくはそれ以降の箇所から為されなければならない。

エキステルが目撃した巨勢は、「相貌変りて、著るく痩せ」て見えたといい。この巨勢の相貌から、これまで多くの論者が、巨勢の苦悩を読み取ってきた。しかし、ここからは、苦悩だけでなく、「狂」のイメージを認めることもできるのではないだろうか。

マリイは、巨勢への告白の中で、次のようにも述べていた。

△これにはレオニにて読みしふみも、小し崇をなすかとおもへど、若し然らば世に博士と呼ぼるゝ人は、抑々いかなる狂人ならむ。われを狂人と罵る美術家等、おのれらが狂人ならぬを憂へこそすべきなれ。英雄豪傑、名匠大家となるには、多少の狂気なくてははぬことは、ゼネカが論をも、シエ、クスピアが言をも待たず。▽

「カツフェエ、ミネルフ」での再会の場面、マリイが「美術の継子」「えり屑」としての他の「美術諸生」達と巨勢との間に一線を画していたことからすれば、ここで批判されている「狂人ならぬ」芸術家の中に、巨勢は含まれてはいまい。清田文武氏も指摘しているように、「ニツクセン」「ニユムフエン」に揶揄されながらも「もろ手高く挙げ、面にかぎりなき愛を見せ」る自己像をも取り込んだ「ロオレイ」の構図を構想した巨勢に、また、その構図への情熱を熱く語る巨勢に、マリイは幾許かの「狂気」を見たのであり、それが彼女に、芸術家巨勢を評価させたのであつたろう。逸早く『うたかたの記』をへ狂主眼の小説と見、へ偽狂へ真狂へ学問狂への三種の狂を書き別けしものゝと論じたのは、石橋忍月であつた⁽⁸⁾。マリイをへ偽狂と切り切っていることや、巨勢にへ学問狂という名を与えることが妥当であるかといった問題はあるものの、確かに巨勢にも、「狂気」という属性は与えられていたのである。彼は、マリイや国王の「狂」の世界から疎外されるべき人物ではない。『うたかたの記』における「狂気」は、自分自身の追い求めるものを、徹底的なまでに追い求めるがゆえのものと言ふことができようが、「相貌変りて、著るく瘦せ」て見えたという巨勢の姿は、愛のために「狂気」を生きたと言えるマリイと国王ルウドキヒ二世の死を目の当たりにした彼が、

マリイの死後、芸術家としての「狂気」を発露させて、再び「ロオレイ」の図に向かったことを示しているものとも考えられるのである。そして、エキステルが目撃した巨勢は、「ロオレイ」の図の下に「跪」いてもいた。巨勢がこの姿勢をとるのは、マリイの告白を聞き終わった時に、「われにもあらで、少女が前に跪かむとし」たに次いで、二度目である。一度目の姿勢については、「ロオレイ」の構図の中における巨勢の姿と通い合つてもおり、巨勢は、彼にとつての「ロオレイ」であるマリイの前に「跪かむとし」たものと考えられた。つまりこの時、「跪」く巨勢の前には、「ロオレイ」の姿があつたのである。「跪」くという姿勢を重視するなら、作品終末部でこの姿勢を取っている巨勢の前にも、やはり同様に「ロオレイ」の姿があつたと考えられてくるのである。

巨勢は、芸術家としての「狂気」の発露によつて完成させた「ロオレイ」の図の下に「跪」いていたのではないか。終末部における巨勢の姿を、このように解するなら、巨勢の最後の姿を目撃するエキステルの役割も、単なる目撃者・証人といったものを越えた、まさしく作品の結末を飾るにふさわしいものとなつてくる。

エキステルは、他の「美術諸生」達が、国王の死によつて騒然となり、「新に入し巨勢がゆくへ知れぬを、心に掛くるものなかりし」という状態にあつた中で、ただ一人「友の上を気づか」つた良き友人ではある。しかし、一方で彼が、マリイに「美術の継子」「えり屑」「愧づべき」といった言葉で罵られる「美術諸生」の一員でもあつたことを忘れてはなるまい。エキステルが、これら「美術諸生」達の代表としてこの終末部に登場していると見て初めて、彼が、単なる巨勢

の案内役兼友人として語られるのではなく、「カツフェエ、ミネルワ」での巨勢の告白を「冷淡に笑ひて聞」く人物として、また、マリイを「ロオレイ」のモデルに望む巨勢に、「されど十三の花売娘にはあらず、裸体の研究、危しとおもはずや。」と述べる人物として語られていたことが意味をもってくるのである。

つまり、「ロオレイ」の図・巨勢・エキステルによって構成されるこの作品終末部もまた、「ロオレイ」の構図と通じ合っているのであり、それはまた、「カツフェエ、ミネルワ」での巨勢の告白の場面の変奏でもあるのだ。「カツフェエ、ミネルワ」での場面同様、ここの巨勢とエキステルも、はっきりと対比させられているのである。エキステルが巨勢のアトリエで見たものは、「美術の継子」たる彼からは遠く隔たってしまった相貌の巨勢であり、おそらくは、その前にある完成された「ロオレイ」の図であったのだ。「ニツクセン」「ニムフエン」の代表でもある彼は、しかし、ここではもはや、巨勢を揶揄することはできない。彼に為し得ることがあるとすれば、それは、巨勢の姿と完成された「ロオレイ」の図に打ちのめされて、他の「美術の継子」達のもとへと帰っていくことだけであろう。

このように見てくれば、作品終末部における巨勢は、芸術家としての「狂気」の発露によって、「ロオレイ」の図を完成させていたものと考えられるのである。

もっとも、巨勢が「狂気」の相貌で「ロオレイ」の図に向かったとしても、彼の脳裏には、かつてのすみれ売り以上に、彼に一途な愛を捧げようとした、再会後のマリイの姿が焼きついているがゆえに、彼は「ロオレイ」の図を完成し得ないと見るむきもあるかもしれない。

い。しかし、巨勢はそもそも、まだ六年前のすみれ売りと同じ人物であると認めてはいなかった「バワリア」のイメージを持つマリイをモデルとして、「ロオレイ」の図を完成させようとしていたのだ。したがって、かつてドレスデンにおいて「すみれ売のかほばせ」が巨勢の「業」の「障礙をなし」たと同じように、六年後のマリイの姿が「ロオレイ」の図の完成を阻む要因となった、とは考え難い。巨勢は、やはり「ロオレイ」の図を完成させていたのであり、エキステルが目撃した巨勢は、その完成された図の下に「跪」いていたものと考えられるのである。

では、鷗外が『うたかたの記』に与えた「空像記」という表記、もしくは別名については、どのように考えるべきであろうか。山田氏⁽⁶⁾と越智氏⁽⁷⁾の見解の相違も、そもそもこの「空像」の解釈の相違に端を発したものであった。

この問題については、佐々木充氏が、へ「像」には「似すがた」の意もあるが、基本的には「人の姿」という意を優先させるべきだと思おうからであり、巨勢がマリイの死骸を前に「消えて逝なきうたかたのうたてき世を啣ちあか」すと、作者も明瞭に記しているからである。へ「理由から、へはかなく消え去った佳人の姿に対する哀怨の思いを述べたもの」であるとの見解を提出している⁽⁸⁾。「空像」が「うたかた」に当てられた表記であるなら、氏が指摘するように、へ巨勢がマリイの死骸を前に「消えて逝なきうたかたのうたてき世を啣ちあか」すと、作者も明瞭に記しているへ以上、鷗外が、何よりもへはかなく消え去った佳人の姿に対する哀怨の思いへを込めて「空像」という字を当てたであろうことは、十分に考えられる。そして、そうであるならば、氏

は、へもし「空像記」に、巨勢の絵の未成の意が籠められておるとすれば、それは、一つのダブルイメージとしてであって、マリイの死と絵の未成とを重ねてみる時だけであろうが、それも前者が主、後者は従の比重においてでしかないと思ふ。∨との譲歩を示しているものの、筆者には、「空像」にへ巨勢の絵の未成の意∨を読み取る必要はないように思われる。また、「空像記」が『うたかたの記』の別名であるなら、「空像」には、以下のように、完成された「ロオレイ」の図の意味が込められていると解することもできる。

「ロオレイ」の図は完成された。しかし、もはやマリイは戻っては来ない。たとえ「ロオレイ」の図が見事に完成され、それがマリイの鎮魂を為すとはいっても、それは、へ実像∨としてのマリイを失った巨勢の悲しみを解消させるものではない。彼が手にしたものは、空しき像としての「ロオレイ」だけなのである、と。

「空像」という表記、もしくは別名は、必ずしも巨勢の絵の未完成を保証するものではないのである。となれば、もはや、未完成説を採用する理由はないように思われる。これまで見てきたことからしても、「ロオレイ」の図は完成していたと見ることが妥当であろう。

とはいえ、筆者は、「空像」を完成された画中の像と見て完成説を提出した山田氏ほどに、「ロオレイ」の図の完成に積極的な意味を見るものではない。氏は、へ巨勢はマリイによって芸術家としての勝利をえ、マリイは巨勢によって美としての永生をえた。∨とする¹¹⁾のだが、佐々木氏も指摘するように、いくら画学生であるとはいえ、巨勢は、へ再会直後のマリイが、あっけなく眼前に生を失ってしまったこと∨こそを深く嘆き悲しんでいたはずである¹²⁾。そのような巨勢に

とっては、完成された「ロオレイ」の図も、先にも触れたように、もはや空しきものでしかなかったであろう。そしてまた、「ロオレイ」の図を完成させた巨勢は、その完成された絵を目前にする一瞬毎に、悲しみを反芻することにもなったであろう。彼は、その絵の中に、「うたかた」のように消え去った、もはやけっして手の届くことのないマリイの姿を見ることになるのだから。

「ロオレイ」の図の完成は、作品の持つ悲劇性をどれほど弱めるものではない。マリイに即して言うなら、絵の完成は、自らの求める愛に生きようとした直後に、その愛のために命を落としたとも言える彼女の「あはれ」を、いかほど和らげはしない。そして、巨勢に即して言うなら、絵の完成はむしろ、失われたマリイの姿を現前させ、彼の悲しみを一瞬毎につのらせるという意味において、悲劇性を強めるものでこそであろう。

ともあれ、以上見てきたように、作品の終末部において「跪」く巨勢の前には、完成された「ロオレイ」の図があったと考えられるのである¹³⁾。

『うたかたの記』は、「国王の横死の噂に掩はれて、レオニに近き漁師ハンスルが娘一人、おなじ時に溺れぬといふこと、問ふ人もなくて已みぬ。」という一文によって閉じられる。世の注目を集めた国王の死に対して、マリイの死は、巨勢という「遠きやまとの画工」の手による絵の中にその痕跡を残したのみである。しかし、その死が巨勢に残したものは、国王の死がそれを語る者に残したものよりもはるかに重い。そしてその重さが、巨勢を終わらなき悲しみへと誘うことになる。その後の巨勢が再び絵筆を持つことがあったかどうか、作品は

何も語ってはいないのである。

注

(1) 「鷗外の『伝説』——『うたかたの記』小論」(『古典と現代』昭46・5)、「『うたかたの記』小論ならびに補説」(『青山語文』昭46・12)。

(2) 「学会時評——近代」(『国文学』昭46・11)、「うたかたの跡」(『文学』昭47・11)。

(3) 「『うたかたの記』について」(『鷗外と漱石 明治のエートス』力富書房、昭58・5)。

(4) 増山初子「鷗外『うたかたの記』の世界」(『日本文芸研究』昭57・3)、「渡辺千恵子『うたかたの記』論——『ロオレライ』の構図をめぐって——」(『成城国文学』昭60・3)。

(5) このミュンヘン再訪の背景には、加藤潤氏(『鷗外』うたかたの記)考、『文芸と批評』昭54・2)、佐々木充氏(「『うたかたの記』『文づかひ』論——初期三部作をどう読むか——」『千葉大学教育学部研究紀要』昭53・12)が指摘するように、これまでに絵を完成させることができなかった巨勢の、すみれ売りの少女との再会の願いを想定することもできよう。

(6) 注(4)前掲論文。木谷喜美枝氏も、「『うたかたの記』論——初期三部作のへ狂気——」(『和洋国文研究』昭50・10)において、「ロオレライ」の構図に巨勢のへ野心を、マリイはへ「ロオレライ」の図へと自分を転象していった巨勢への失望を味わうのだと論じている。

(7) 「人称的世界の生成——鷗外ドイツ三部作における文体と構成——」(『文学』昭60・11)。

(8) ブルフィンチ『ギリシア・ローマ神話』(野上弥生子訳、岩波文庫、昭53・8)に拠る。

(9) 「『うたかたの記』の想像——鷗外のロマンチズム——」(『現代文学講座・明治の文学I』至文堂、昭50・2)。

(10) 注(6)前掲論文。ただし筆者は、木谷氏のように、この「跪く」という姿勢を、へ実際には手に落ちぬもの前で野心を示す姿勢とは解さない。また、この姿勢は、言うまでもなく、作品終末部における巨勢のそれと同一でもあるのだが、この点については後述する。

(11) 既に述べたように、マリイが「バワリア」のイメージを身に纏ったことには、スタルンベル湖での事件に先立つ、母と国王との間の事件も深く係わっているわけだが、この事件は、あくまでも間接的なものである。我が身に直接ふりかかったスタルンベル湖での暴行未遂事件によって、母の事件の記憶が、自らのそれと重なる生々しい意味を持つものとして、マリイに捉え直されたのであっただろう。

(12) 「けふなり。」という叫びからは、重松泰雄氏が「『うたかたの記』を読む」(『文学論輯』昭57・3)において指摘しているように、へ「舞姫」のエリスに比べても、はるかに自己の境遇に自覚的だと言えるマリイの、へ外つ国びとであるへ巨勢との至福の日々がしよせん「一弾指の間」しか続きえぬことへの自覚を見ることができよう。

- (13) 「鷗外の『うたかたの記』について」(『日本文学』昭53・12)。
(14) 作品中には、「ロオレイ」の髪の様子を表した箇所はないが、

幾つかのバリエーションがあるらしい「ロオレイ」伝説の中で、鷗外が間違いないと知っていたであろうハイネ「帰郷」中の「ロオレイ」を詠んだ詩には、次のような箇所がある。

へかあなたの岩にえもいえぬ／きれいな乙女が腰おろし／金のかざりをかがやかせ／黄金の髪を梳いている。(引用は『ハイネ全詩集第一巻』井上正蔵訳、角川書店、昭47・10に拠る。)

また、これを鷗外が見ていたかどうかは定かではないが、中井義幸氏が「鷗外文学の淵源(その二) E・T・A・ホフマン―『うたかたの記』の謎解き・下段の二」(『鷗外』昭60・1)で紹介している、現在ミュンヘンのシャック美術館にあるというスタインレの「ロオレイの図」(一八六四)は、巨勢の語る構図中の「ロオレイ」の姿に似通っており、その「こがね色の髪」は、「肩にたをくとかく」っている。なお、清田文武氏も、本作品中の「ロオレイ」への、ハイネ、スタインレの影響を指摘している(「森鷗外『うたかたの記』の世界(上)」『新潟大学教育学部紀要』昭63・3)。

- (15) 注(14)前掲論文。

- (16) 「うたかたの記」(『国民之友』明23・10)。

(17) 注(5)前掲論文。なお、氏は、ヘマリイなくして巨勢の画の完成は決してありえないとするが、筆者は、巨勢は芸術家としての「狂気」を発露させて「ロオレイ」の図の完成へと向かったと考えるので、このようには解さない。

- (18) 念のために付け加えておくが、巨勢が「脆」いているのが「ロ

オレイ」の「図」の下であって「画」の下ではないという事実から、絵の未完成を読み取ることはできない。「うたかたの記」では、「図」という言葉は、「汝たちもその図見にゆけ、一週が程には巨勢君の『アトリエ』と、のふべきに」というように明らかに未完成の絵を指す場合と、「ドレスデンにゆきて、画堂の額うつすべき許を得て、エヌス、レダ、マドンナ、ヘレナ、いづれの図に向ひても、不思議や、すみれ売のかほばせ霧の如く、われと画額との間に立ちて障礙をなしつ。」というように完成された絵を指すと考えられる場合との、どちらにも用いられている。一方の「画」という言葉もまた、「『ピナコテイク』に懸けたる画」というように完成した絵を指す場合にも、「我すみれうりの子にもわが『ロオレイ』の画にも、をりくたがはず見えたまふはおん身なり。」というように頭の中に描いている絵を指す場合にも、また、「今入りし少女に『ロオレイ』の画を指さし示して」というように未完成の絵を指す場合にも用いられている。「図」と「画」とは、必ずしも明確な使い分けが為されているわけではないのである。

○『うたかたの記』本文の引用は、『鷗外全集第二巻』(岩波書店、昭46・12)に拠った。引用に際して、旧字体は新字体に改め、傍線は省略した。