

「人形の墓」を読む

ラフカディオ・ハーンと日本の「近代」

牧 野 陽 子

一、『仏の畑の落ち穂』

ラフカディオ・ハーンは一八九〇年に来日し、松江、熊本、神戸、と移り住んで、東京で一九〇四年に歿した。その間、十数冊の日本に関する著作を残したが、その作風と内容はゆるやかに変化している。

来日して最初の作品集『知られぬ日本の面影』（一八九四年）は紀行文を中心に構成されており、晩年の怪奇短編集『怪談』（一九〇四年）は再話作品がほとんどである。そして、ハーンの中期、『こころ』（一八九六年）、『仏の畑の落ち穂』（一八九七年）など熊本と神戸の時代の作品を特徴づけるのは、日本の庶民の暮らしに取材し、その哀歓を描いていることだとされている。松江のころに比べると、町と土地の描写は少なくなり、ハーンの行動範囲も家庭と学校が中心となって、家に入出入りする人々や同僚と学生などに関心が向けられた。そして、身近な

「人形の墓」を読む

「人形の墓」を読む

出来事に取材して、人の心理と行動を浮き彫りにしたもの、つまり日本の「こころ」に迫ろうとしたドキュメンタリー風の短編が精彩を放つようになる。日本文化論と近代化の問題の考察がふえるのもこの時期である。

「人形の墓」(“Ningyo-no-Haka”⁽¹⁾)は、原著でわずか五、六頁ながら、読後に深い印象が残る短編で、来日第四作の『仏の畑の落ち穂』(*Gleanings in Buddha-Fields*)に収められている。豊かなイメージを喚起する表題の作品集である。もちろん、“Gleanings”という言葉自体は、書物の題として、珍しいものではない。そしてこの“Gleanings”「落穂」とは、ハーンが拾い集めた小さな物語や、ささやかなエッセイの類、つまりはこの書におさめられたさまざまな作品のことをいうのだろう。いわゆる、「拾遺集」である。

一方の、“Buddha-Fields”とは、「ブッダが生きて存在している場所」、すなわち浄土を意味する学術用語で、仏典の「仏国土」、「仏土」にあたる⁽²⁾。ハーンは、仏教関係の学術書も読んでいたのである。

だが、この“Gleanings”（落穂）に、“Buddha-Fields”（仏の畑）が続くと、にわかに具体的なイメージが展開する。仏教の国、つまり日本の、稲穂が実る田圃の映像が広がり、秋の収穫が終わったあと、畑の土に目をやれば、いくばくかの落ち穂が残っている。その落ち穂の方に光があてられていく、そういう情景がタイトルから浮かび上がる。

そして、あるいはこの書が刊行された当時の読者は、表題から一枚の絵を連想したかもしれない。ミレーの『落穂拾い』(*Des Glaneurs*, 1857)である。「晩鐘」(1857-59)とともに、当時から広く知られ、好まれたこの絵では、午後の傾きゆく光のなか、収穫後の畑に落ちている麦の穂を拾う貧者の姿が描かれている。遠くには、麦の山を

運ぶ村の賑やかな様子が見える。「晩鐘」もまた、農夫とその妻が畑で夕方の祈りをささげている場面だが、どちらも田園の静かな広がりの中に、庶民のつましい暮らしと敬虔な信仰が描かれている。そしてミレーの絵と同じように、ハーンの『仏の畑の落ち穂』が主題とするのも、名もない人々の質素な日々の営みとその心だといえるだろう。⁽³⁾

このように奥行きのある表題の書に収められた「人形の墓」は、緊張感と不思議な余韻をもった作品で、『仏の畑の落ち穂』のなかでも傑作と評されてきた。

二、「人形の墓」 門つけの娘

物語は、語り手の「私」の家に、門つけの少女が現れるところから始まり、その少女が、「人形の墓」という風習にまつわる一家の悲劇を語る、という構成をとっている。次が冒頭のところである。

Manyemon had coaxed the child indoors, and made her eat. She appeared to be about eleven years old, intelligent, and pathetically docile. Her name was Iné, which means "springing rice;" and her frail slinness made the name seem appropriate.

When she began, under Manyemon's gentle persuasion, to tell her story, I anticipated something queer from the accompanying change in her voice. She spoke in a high thin sweet tone, perfectly even,—a tone changeless and

「人形の墓」を読む

「人形の墓」を読む

unmentional as the chanting of the little kettle over its charcoal bed.

(万右衛門はその子をなだめすかして家の中へ呼び入れると物を食べさせた。子供は十一歳くらいで利発そうで、哀れなほど素直だった。名前はイネといったが、田圃の稲の意味で、ほっそりときゃしゃな感じがいかにもその名をふさわしく思わせた。

万右衛門に優しく勧められて、その子が身上を語り始めた時、私は彼女の声音が急に変ったので、何か奇妙な話なのではないかと感じた。娘は高く細い優しい調子で話し出したが、まったく一本調子で、まるで炭火にかけた小さな鉄瓶が歌う音のように、何の変化も感情もなかった。⁽⁴⁾)

女の子は、「There were six of us at home;」(「家は皆で六人でした。」)と、淡々とした声で、語り始めた。表具屋の父、髪結いの母、祖母、兄、妹とともに、平穩に暮らしていた、という。ところが、夏の暑いさなかに、父が急死し、母親もその八日後に亡くなってしまつ。すると、隣近所から、すぐに藁人形を棺に入れて、「人形の墓」をつくらないといけない。そうしないと家から三人目の死者がでる、と言われた。だが兄は、すぐそうせずに、先延ばしにしていた。すると、母親の四十九日に兄は熱を出し、亡き母親が呼んでいる、と諭言を言いながら、息を引き取った。その冬、老祖母も亡くなり、幼い姉妹は、別々に引き取られていつて、かくして家は絶えたといつ。

娘が語り終わると、みな、一瞬しずまりかえつた。そして娘がお辞儀をして立ち去ろうとしたとき、その子がすわっていたところへ行くこととした。「私」に、娘ははつとして、万右衛門を通じて、畳をたたいてからすわるよ

うにと、言う。そうしないとそこに座っていた人の不幸が入ってきてしまうから、と。だが「私」は笑ってそのまま畳にすわり、万右衛門の、「旦那様は人の苦しみを分かちあいたいと考えている。だから恐れなくてよいのだよ。」という言葉で、「人形の墓」は終わる。

「人形の墓」は、これまでも指摘されてきたように、⁽⁵⁾まずは、民俗学的観察と、共感の姿勢が根底にあるという点で、ハーンらしい作品だといえる。

不幸の連続をさけるための作り物の小さな墓、畳をたたく風習、門つけ、四十九日の意味といった日本の庶民の風習や信仰を軸に構成されており、娘イネの哀しみへよせる作者ハーンの優しさが最後に添えられる。

また、「人形の墓」にまつわる、「お墓はいつでも三つ」という説明や、母親の四十九日に母の霊が袖を引っぱる、と兄がうなされる場面など、怪談じみた怖さも哀愁のなかに緊迫感をただよわせる。⁽⁶⁾

この物語のもとになったのは、「熊本で雇い入れた梅という名の子守の身の上話」(田部隆次⁽⁷⁾)であり、話に登場する老僕の万右衛門とは実際はセツ夫人のことだったとされている。また、「人形の墓」をつくるのは熊本地方の習慣で、人の座ったあとの畳をたたいて座るのは出雲の習慣だと田部氏の解説にある。作品中の「私」は、「その人形の墓ってなんですか?」と口をはさみ、ついで万右衛門が異国の民俗を説明するのだが、ちなみに、柳田国男の『葬送習俗語彙』をみると、「スラバカ」という項目に、「阿蘇の黒川村では、一家に二人つづけて死人がある、三人つづかぬやうに人形をつくって葬式する風があるといふ。同宮地町ではかかる際には、スラ墓といふ作り墓を造る(葬號)」。空言をスラゴツといふ所だから、多分スラ墓であらう。⁽⁸⁾とある。そして「葬號」

「人形の墓」を読む

「人形の墓」を読む

と挿入があるため、柳田の記述が、『旅と傳説』「誕生と葬禮號」（昭和八年七月）に掲載された全国各地の報告文のうち、熊本懸宮地方の葬禮についてまとめた八木三二という地元(9)の人の記事に依拠したものだと思われる。あるいは、ハーン(10)の雇った梅という子守も、阿蘇の黒川村か、宮地町の出身だったのかもしれない。そしてハーンに、その身の上を話したのだろう。

だがハーンは、「人形の墓」という作品では、家の子守の話を、門つけの娘の語りという形にした。名前も、梅からイネに変えている。なぜ、このように変えたのか。子守りの身の上話でも、十分、物語の哀感(9)は伝わっただろうし、日本の娘の名前としては、イネより、梅の方がかわいいとさえ思えるのに、である。

まず、梅は、きれいな名前ではあるけれど、お菊、お花、お蝶さんなどとともに、エキゾチックな趣味に彩られているようにハーンは思っただろう。実際、ピエール・ロティは『お菊さん』(Madame Chrysantheme、一八八七年)の続編のような、『お梅さんの三度目の春』(La Troisième Jeunesse de Madame Prime、一九〇五年)という作品を出している。

それに対して、イネ(稻)はもちろんで、西洋の妻に対応する。日本の主要作物である。ハーンが「神々の国の首都」の冒頭で松江の朝を、夜明けを告げる米の杵つきの音で描いたことをここで思い出しにくいかもしれない。そしてハーンは、そのイネの名前の意味を、導入部で、“springing rice”と説明していた。次々と spring するつまり、芽生える稻なのである。『古事記』にいう「青人草」をも連想させるような、日本の大地に青々と生育する若い稻のイメージが、娘の名前に託されているのだらうと思われる。

そして、そういう名の娘が語り手の「私」の元に門つけとして現われ、物語を語り、去っていくのである。も

ちろん、周知のようにハーンは、さまざまな民衆の語りの芸能に関心があった。すでに、「門つけ」という作品も書いているし、そのような遊行の芸人の語りを採集もしている。特に門つけは、その来訪によって、普段の家の中が一瞬、日常とは異なる空間に変貌するところにも魅了されたのではないかと思う。

たとえば、先に引用した導入部分で、娘が話し始めたとき、*“She spoke in a high thin sweet tone, perfectly even, a tone changeless and unemotional as the chanting of the little kettle over its charcoal bed.”*（高く細い優しい調子で話し出したが、まったく一本調子で、何の変化も感情もないところが、炭火にかけた小さな鉄瓶が歌う音に似ていた。）とハーンは記している。続いて、日本では人は落着いた平坦な声で、悲劇的な体験や恐ろしい話をするが、それは語り手が自分の気持ちを抑えていることなのだという、ハーンが「日本人の微笑」でも展開した説明がある。つまり、鉄瓶の音の描写は娘の声の平坦さのたとえにすぎないのだが、この一文があることで、語りの場は、イメージが具体化し、色づき、生命をふきこまれる。

娘は勝手口から土間に入ってきて、部屋むらの畳たたみの縁へりに、浅く腰かけたのだらう。その後ろには、囲炉裏があり、赤い炭火の上に鉄瓶がかかっている。季節は、秋か、冬か、春先か。夏でないことは確かだらう。冬に祖母が亡くなり、妹と離ればなれになったということだから、早春のころと考えていいのかもしれない。鉄瓶の湯が湧き、白い湯気が上がって風のような音を奏で、蓋がカタカタと低音部の拍子をとる。その音を、*the chanting of the little kettle*、*つまり the song*、あるいは *the music*、*いわんや the noise* などといわず、*the chanting* と表現することで、あたかも教会のカウンタータのような、静かな音楽がかすかに流れた。ハーンをはじめ、家のものたちは、囲炉裏のそばにすわり、静かに娘の話に耳を傾ける。そして、柔かな、おそらくは北側の光が窓の棧かこしに

差し込む。ほの暗い土間の空間が語りの舞台として、読者の脳裏に設定されるのである。そしてこのほの暗い空間で語られる物語は、亡き母親の四十九日のくたりに緊張感を増す。三日前から不調を訴えていた兄が朝、熱にうなわて、うわごとを言いだしたため、家族はぎょっとする。

It was the forty-ninth day after mother's death, the day the Soul leaves the house; and brother spoke as if mother was calling him:—'Yes, mother, yes!—in a little while I shall come!' Then he told us that mother was pulling him by the sleeve. He would point with his hand and call to us:—'There she is!—there!—do you not see her?' We would tell him that we could not see anything. Then he would say, 'Ah! you did not look quick enough: she is hiding now;— she has gone down under the floor-mats.'

(ぢぢぢぢぢぢぢぢの四十九日ぢ、母ぢぢの魂が家を離れる日ぢぢぢだ。兄ぢぢは母を呼んでいるように話して来た。『はい、お母さん、はい、じきに私も参ります。』それから兄ぢぢは私ぢぢに母ぢぢが自分の袖を引張ると言いました。そして手で指さして『ほの母ぢぢがそこにいる。』そうだ。おまえぢぢを見えないか?』などと言いました。なにも見えないと言いました。『あ、おまえぢぢは隱図だから見損なつた。いま母ぢぢは隠れたよ。畳の下へ行つたもの。』などと言つた。)

四十九日は魂がこの世を離れる日だという説明は、日本のことを知らない英語の読者のために挿入されたのだろうが、この一文があることで、それまでは死者がこの世にとどまっていること、四十九日目に死者がこの世に

旅立つということがアリリティをもって確認される。だから一層、熱につなされる兄が「母さんがそこに来ている。袖を引っぱっている」と言い、「ほら、畳の下に今かくれた」と指さす場面の恐怖が増すのである。兄は、「母さんが袖を引っぱる」と言い続け、夕日の沈む頃、息をひきとる。兄の死に至る一日の緊張感が、朝のうわごと始まり、真昼、祖母の嘆きをピークに、次第に潮がひくように静まって、日没とともにすべて終わるところは、まるで、一日のうち事件の発生から終結までをおさめる古典劇のようだともいえる

このくだりで印象的なのは、兄、祖母、母の霊、それぞれの動きである。祖母は床を荒々しく踏みつけて、母の霊を大声で叱りつける。なぜ今、この子を連れて行くこととするのか、それでは家が絶えてしまうのではないか、あまりにひどいと。床を踏みつけるのは、霊が床下に消え潜んでいるからで、太陽の力をもって、地下の霊を封じ込めようとする土俗的な、一種呪術的な行為とも思える。だが祖母の抗弁空しく、母の霊の無言の力が勝り、夜と死の闇のなかに兄は引き込まれていく。

祖母が縷々述べる怒りと嘆きの言葉の多弁ぶりとは対照的に、兄の心中については言及がない。霊となって、一人息子を道連れにせざるをえない母親の心理や葛藤も、ここで語られることはない。

“When the sun went down, he died.” 11のちの兄の死が語られ、その結果

“So the third grave was made,—but it was not a ningyô-no-haka;—and that was the end of our house.” と結ぶ簡潔な表現が、“There is a saying. Always three graves.” “11でもお墓は三つ” という迷信が迷信ではなく、不可避の運命であること、その重なりつづきを際立たせている。

三、明治の青年の物語

周知のように、民俗学的観察は、紀行文やエッセイなど、ハーン作品の大きな特徴でもあり、魅力でもある。ハーンの紀行文には、土地の習俗についての記述がちりばめられているし、エッセイでも、民間信仰を多く取り上げている。

そういうなかで、熊本の葬送の慣習にまつわる「人形の墓」の特筆すべき特徴は、人々の生活描写の点景として、ただストレートに民俗、慣習が描かれているのではない、ということだろう。

たとえば、「ある女の日記」(『骨董』、一九〇二年)の主人公は、出産の僅か二日後に、赤子を失う。赤ん坊(男の子)は、早産だった。そして、墓所に建てた卒塔婆を逆さにすれば同じことは起こらない、と人に言われて、その通りにする。逆さ卒塔婆も、「人形の墓」同様に、不幸の連鎖を止めるための葬送儀礼であり、主人公が慣習通りの埋葬を行ったことが、さりげなく記されていることで、まさに作品に深みを与えているといえる。

だが、「人形の墓」は、そうではない。ここでは、慣習は守られなかった。ここに描かれているのは、慣習を軽視したことの結果、その後日談なのである。つまり、「人形の墓」が描くのは、人々のあいだに伝わるものとしての慣習自体ではなく、そのような古来の民間信仰に対する、人々の対応の方だといえる。

娘の一家の悲劇について、たとえば柳田国男の『故郷七十年』に記された、ある飢饉の年の炭焼きの親子をめぐる貧しさゆえの陰惨な事件を引いて、同じくらい「数奇で深刻な」「およそ救いようのない陰惨な物語」だと

の指摘⁽¹²⁾もあるが、その悲劇を貧しさや社会の理不尽など結びつけるような言葉は、ハーンの記事にはない。娘は、こつ語っていた。

Father and mother did well: mother made even more money than father. We had good clothes and good food: and we never had any real sorrow until father fell sick. (父ちゃんも母ちゃんもよく仕事して、母さんの稼ぎは父さんより多いくらいでした。皆きれいな着物をきておいしいものを食べていました。本当に困るような目にあったことは父さんが病気になるまではなかった。)

つまり、一家は、働き者の両親のおかげで、きれいな着物に美味しい食事、何不自由ない暮らしをしていた。本当に悲しいことなど、何もなかった、というのである。父親が亡くなり、母親が倒れた後も、

He was very skillful in his business, and had many friends: therefore he could maintain us. He made thirteen yen the first month;—that is very good for a seal-cutter. (兄さんは、仕事は大変上手だし、知合も友達も多くて、御蔭でなんとか暮らしも立ちました。最初の月には十三円稼ぎました。これは印形屋としてはなかなかの稼ぎです。)

判子屋として自立していた兄の稼ぎが良かったので、十分家族を養うことができた、という。

ハーンは、この一家が経済的には何ら困っていないことを強調している。むしろ、一家の悲劇が庶民ゆえ

「人形の墓」を読む

の貧しきや社会の不合理に原因があると捉えられないように、警戒して予防線を張っているかのごとくにも思えぬ。

貧しきゆえではないとするや、何が悲劇をひき起こしたのか。もちろん、原因は、「人形の墓」をたてなかった兄の行いにある。娘は「My brother said they were right, but he put off doing what they told him. (兄さんは本音でそつだなど言つたけれど、先延ばしにして、その通りにしなかつた。)」という。兄はなぜ、周囲のいうことを聞かなかつたのか。娘はならにこう語つていた。

My brother was nineteen years old. He had finished his apprenticeship just before father died: we thought that was like the pity of the gods for us. He had become the head of the house. (兄さんは十九才、父さんが亡くなる少し前に年季奉公を了えてました。きつと神様の御慈悲だと有難く思いました。兄さんが家を継いでいたのです。)

兄は、父親の死後、十九歳にして一家の家長になった。少し前に職人の修行を終えて一人前になっていたから、長男として家を継ぐことができ、母親が亡くなる前から、すでに兄が家長だったのである。この後に、先に引用した、「兄の仕事の腕は良く、支えてくれる友人も多く、十分に家族を養えた。最初の月に稼いだ十三円は、破格の額だった。」という文が続く。つまり、兄は、ふた親を亡くしつつも、祖母と妹たちを支えるだけの甲斐性があったといふことになる。本人も自信にあふれ、前途を悲観することなどなかつただろう。

としたら、そのような若者にとって、隣近所の、「人形の墓」を建てよという助言など、昔の人間の繰り言に

聞こえたのではないか。取越し苦労にすぎない、と頭の隅で軽んじた。だから、「わかっているよ」といつつ、聞き流して、実行しなかったのだろう。

つまり青年は、先祖代々の慣習・価値観・伝統を、いわば、前近代的なものとして、否定したということになる。この点において、「人形の墓」の兄には、「ある保守主義者」(“A Conservative”, *Kokoro* 『心』、一八九六年)の主人公と相通じるものがあるのではないか。

「ある保守主義者」の主人公の青年は武士の子として厳しく育てられるが、列強の力を前にして、西欧文明に傾倒、キリスト教に改宗する。だが、やがて近代西洋文明の矛盾や負の側面を知るにいたる。幻滅した主人公は、最後に、西欧から故郷日本に戻ってくる。船の上から、暁の荘厳な富士山の姿を仰ぎみる場面に、主人公の精神的な日本回帰が象徴的に描かれていることは、あまりにも有名である。また、主人公の目を通して見た西欧社会の描写にも多くの頁がさかれており、ハーンの西欧近代主義批判の主張が明確に打ち出された作品であることも、周知のとおりである。

その主人公が、ようやく日本に近づき、富士山をみたとき、「彼の心の眼に見えたもの、それは古き日本であった」⁽¹³⁾とハーンは記す。長い間かたくなに閉ざしていた記憶の中から、「一旦は捨て去ったものの面影」が激しく揺さぶられ、亡くなった人々の顔が浮かんだ。そしてまだ幼いころ、緑が映える庭から明るい日が差し込む部屋で、畳のおもてに映る木の葉の影のゆらぎをみて遊んだ日々へと戻っていく。「ある保守主義者」は、次のように終わる。

「人形の墓」を読む

Once more he felt the light touch of his mother's hand guiding his little steps to the place of morning worship, before the household shrine, before the tablets of the ancestors; and the lips of the man murmured again, with sudden new-found meaning, the simple prayer of the child.

(ふたたび彼は母親の手がそつと自分の手を握つたのを感じた。毎朝毎朝、神棚の前、御先祖様の御位牌の前へ幼い足取りの自分をお詣りに連れて行つてくださった母親の手を。するといま大人のこの人の唇が、突然新しく見出した意味に新しく心打たれつゝ、幼い日々何気なく唱えたあの単純な祈りの言葉をふたたびそつと低い声で繰り返したのであった。)

「ある保守主義者」の青年には、「人形の墓」の兄と同じく、名前はない。物語のなかで、*He* (彼) とよばれる主人公の人生は、旧い日本の否定、西洋への傾倒、挫折と苦悩をへて、その後の日本回帰という、日本近代の精神遍歴のひとつの典型的なパターンをよく表している。「人形の墓」の兄の行動も、身分の違いこそあれ、自らの意思で旧来の伝統・慣習に従わなかったという点で、エリート青年の物語のヴァリアントといえる。ともに、明治日本の近代化途上の青春群像だといつても良いだろう。

そして物語のなかで、ふたたりが最後に感じるのが、亡き母親の手の感触だというのも、印象的である。

「ある保守主義者」の主人公は、畳が木漏れ日を映す部屋で、母に手を引かれて神棚にお参りした懐かしい子供の日の情景に安心して戻っていく。「人形の墓」の兄は、畳の下から姿をあらわす母の亡霊に袖を引かれて、「墓はいつでも三つ」とする地下世界へと、観念したかのように無言のまま沈んでいく。一見、明と暗、母親の

感觸の両面性を象徴するかのような、対照的な場面である。だが、どちらの母親も、近代の論理でははかれぬ、失なわれゆく魂の領域へと、息子を連れ戻すことには変わりない。

西洋近代と対峙せざるをえなかった明治という時代を生きたひとりの若者の姿というモチーフに焦点をあてた場合、「人形の墓」は、日本の近代化の問題について「ある保守主義者」のような、明確なテーマ性と主張を全面に押し出すわけではない。

だが、「人形の墓」は、「イネ」という名の女兒の存在によって、より陰影に富んだ、興行きのある展開になっている。そこに、日本の「近代」にかかわるハーンのさらなる考えを読み取ることができると思つ。

四、「イネ」への言葉

「人形の墓」を締めるのは、畳の迷信をめぐる「私」と娘のやりとりである。分量にして作品全体の約三分の一を占める。

「私」(ハーン)は、イネの座つた場所に、畳をたたかずに、そのまま座る。そして、万右衛門が、ハーンは「他人の苦しみ (the pain of other people) を理解したい」と考えている、だから、*“you need not fear for him, he”* (イネ、恐れなくて良いのだよ。)とイネに向かつていう。この最後の場面に、ハーンの深い人情味が表れていると、これまで指摘されてきた。そういう作者だからこそ、「旧日本の庶民の哀歎を作品に結晶させることができた」⁽¹⁵⁾と平

「人形の墓」を読む

「人形の墓」を読む

川祐弘は述べた。

一方で、この「私」の行為を、「娘への同情と憐みのジェスチャー」だとして、「安っぽいセンチメンタリズム」だという受けとめかたがあるらしいこと⁽¹⁶⁾も、指摘しておいていいだろう。

どちらも、最後のやりとりによって、ハーンが娘の悲しみを全身的に受け止めてあげたことに重点をおく見方である。そして娘の不幸に心を寄せるハーンの姿勢に温かさを（あるいはわざとらしさを）みいだすのである。⁽¹⁷⁾

もちろん、他者に対する共感的理解能力⁽¹⁸⁾がハーンの作品の根本にあることは、その通りである。だが、この「人形の墓」という作品において、はたして娘イネは、共感の対象にすぎないのだろうか。その語るところを理解しても、らうだけの存在にすぎないのか。

もし「私」（ハーン）の共感を余韻として添えることが主眼なら、娘の前で、わざわざ座って見せる必要はない。娘が家を出て行ったあとで、ただ黙って、その場所にすわればよい。そのほうが、「安っぽいセンチメンタリズム」などと読者に受け取られる危険性もないだろう。

では、この最終場面にこめられた意味はなにか。
ここで「人形の墓」という作品の構造を、もう一度確認すると、作品の語り手の「私」がいて、その記述の枠のなかで娘がその身の上を語るといふ、いわば二重の一人称、二重の枠組みの中で、物語が進んできた。それが最後の、娘と「私」とのやりとりで、二つの「私」の対話の形になる。はじめて二つの視点が向き合う場面である。

そして、その対話のキーワードが、「fear」（恐れ）と、「other」（他者）なのである。

まず娘がハーンに対して、恐れ懸念を伝えた。人が座った場所にそのまま座ることは、そこに残っている温みを通して、“to take into one’s own life all the sorrow of that other person”、つまり「他者の悲しみ」を自分の人生に引きこむことなのだ。それに対して、(ハーンが)“(He) takes your sorrows upon him. He wants to understand the pain of other people.”つまり、その「悲しみ」を引き受けよう、「他者の痛み」を理解したいから、と返し、最後に、“you need not fear”と述べる。“fear”という言葉は、たとえば“you need not worry”というよりはるかに強い。しかも、子供にむかって“need not”という表現は、“don’t have to”などと異なり、文語的であり、改まっている。そしてこの“fear”という言葉の緊張感が、“other”という言葉に向けられたものであるのは明らかだろう。

最後の対話のなかで、娘と、ハーンと、恐れの対象たる悲しみという、三者の構図が浮かびあがる。二つの視線が交差するなかに、娘の語った兄たちの物語が他者として対象化される、といってもいい。そしてこの構図のなかで、ハーンの行動と言葉は、娘に対して向けられた。それが、重要な意味をもつのではないか。それまでの娘の語りに対して、ハーン側の“you need not fear for him.”という、言外に“or, for yourself”との意味をこめた言葉が同じ重さをもって、答えとなつてつりあうことになるのである。

では、ハーンが最後に向きあう、イネとは、どついつ存在なのか。

作品のなかで、イネは、冒頭で“the child”と呼ばれていた。なかほどで中断した語りを再開する箇所でも、また最後にイネが座っていた場所を言う箇所でも同様である。ハーン作品には、子供が点描として登場するものが少なくない。特に、来日初期の、『知られぬ日本の面影』には、子供にまつわる記述が非常に多い、とかつ

「人形の墓」を読む

て指摘したことがある。⁽²⁰⁾

ただ、ハーンが登場させる子供は、男の子が多い。たとえば、『知られぬ日本の面影』のなかの、「鳥取の布団の話」の幼い孤児の兄弟、「小豆橋の怪談」でも、「持田の百姓」でも、父親のせいで命を奪われるのは、男の子である。一方、「阿弥陀寺の比丘尼」、「ある女の日記」のなかの男児は、優しい母親に愛されながら幼いまま亡くなってしまう。「門つけ」の女が連れてくるのも、「君子」が最後に会いに行くのも、男の子。こうした男の子の姿には、ハーン自身の幼児体験が投影されているだろうことは、容易に想像がつく。どれも、母に愛され、父に振り回される、受け身の存在といえる。また一方、「日本人の微笑」や「子供の死霊の洞窟にて」などでは、お地蔵さまのお顔の優しい表情に、子供のあどけない笑顔を重ねているが、それも、男の子である。男児の微笑みに、菩薩像の無垢な神々しさを見出すのである。⁽²¹⁾ どちらも、時間の流れの中で静止した存在として男児のイメージが捉えられているといえるだろう。片や自らの永遠の幼時の記憶の投影として。そして片や、幼子イエスのように、時間を超越した存在として。

このような、ハーンの分身のような男の子たちや無垢な男の子たちに比べて、女の子が出てくるものは、数が少なく、また出てきても、与えられた役割は男の子の場合のようには一貫していない。

もちろん、大人の女性ならば、ハーンの作品の中で担う役割は大きく重要で、性格も明確である。女の情念や愛情、嫉妬にまつわる数多くの怪談をはじめ、「君子」「ハル」⁽²²⁾「ある女の日記」など、ハーンが作品のなかで描くのは、十九世紀西洋がとらえた「日本女性」の美徳の体現のような女たちである。

だが、これが女兒という存在になると、大人の女とも、子供の男の子とも異なっていて、何か手探りの部分、不明

確な部分が残っていて、輪郭がはっきりしなくなる。そのほんやりとした感じがよく現れているのが、『知られぬ日本の面影』の「地蔵」の中に現れる女兒の姿だといえる。

「地蔵」は、また横浜についたばかりのころに、ハーンがお寺めぐりをして、地蔵菩薩の仏像や、お地蔵様にまつわる伝説や民間信仰について記したエッセイだが、このなかでハーンは不思議な経験を記している。ある寺の墓地を出たところで、どこからともなく、混血の少女が現れるのである。

All at once I become aware of a child standing before me, a very young girl who looks up wonderingly at my face; so light her approach that the joy of the birds and whispering of the leaves quite drowned the soft sound of her feet. Her ragged garb is Japanese; but her gaze, her loose fair hair, are not of Nippon only; the ghost of another race—perhaps my own—watches me through her flower-blue eyes. (その時ふと私は、目の前に子供が立っているのに気がした。とても小さな女の子で、私の顔を不思議そうに見上げている。あまりに軽やかにそっと近づいてきたので、そのやわらかな足音は、小鳥たちの楽しげな囁りや木の葉の囁きにすっかり掻き消されてしまったらしい。身にまとっているのは、ぼろぼろの日本の着物である。だが、その眼差しと、おかつぱの明るい色の髪の毛は、日本のものだけではない。別の おそらく私と同じ 人種の亡霊がその青い花のような瞳を通して、私を見つめている。⁽²³⁾)

女の子は、一言も話さない。ただ行んで、ハーンをみつめる。しかも混血の女兒である。なぜ混血なのか、横浜という開港地が舞台ではあるが、何か唐突で違和感があり、それだけに印象的な場面となっている。そして、

「人形の墓」を読む

この子が何を意味する存在なのか、はっきりしない。ハーン自身明確につかめていないのだから。

だが、お地蔵さま信仰にまつわるエッセイのなかに、脈絡もなく、無言の混血の女児が現れることは、日本古来の信仰、民間宗教、つまり魂に関わる分野に、西洋の血が混じってくることに、いわば一種のクレオール性の象徴だといえなくもない。日本の文化の未来を暗示するようなイメージ、それが小さな女の子の姿をとっているのではないか。

そして、その数年後の作品である「人形の墓」では、やはり、「人形の墓」をたてるという土俗的な信仰に関わる領域で、近代西洋の思考が一人の青年の意識の片隅に介入した結果を、十一歳の女の子がみずからの運命として背負うことになる。

その娘に、今、ハーンは向き合っているのである。ハーンが最後に、いねに「恐れなくていい」と言うのは、未来へ向かう、その運命、ただし、過去の上になりたつ運命のことなのである。

「人形の墓」の兄も、「ある保守主義者」の主人公も、ちがいにこそあれ、それぞれに西洋近代と葛藤し、傷ついた男たちだといえる。そういう男たちの悲しみや無念を、理解し受けとめることを、娘は躊躇しなくていいのである。そしてハーンが、わざわざ娘の前で、畳の場所にそのまま坐り、みずから行動で強く示してみせたのは、それは、悲しみを引き受けるべきはハーンではなく、娘の方だからなのではないか。つまり伝統、慣習、哀しみ、無念、そのすべてを包み込んで、受け止めるべきは、「他者」である外国人のハーンではなく、未来を担うであろう、イネという次の世代だからだ。ハーンは、そう考えたのではないのか。逆にいえば、イネに対して、わざわざ「恐れなくていい」と伝える必要があるということは、イネのなかに、伝統と民俗に対する「他者性」の

萌芽の気配を予感したからだということなのかもしれない。

すでに述べたように、ハーンは、娘の名前を梅からイネに変え、“仏の畑”日本の大地に根ざして青々と生育する若い稲のイメージを、その名前に託した。ハーンは、そのような、イネという名の少女に、「恐れなくてよい」と、最後に言う。

門つけの物語という形をとったことが最も効果を發揮するのは、この最後の場面なのではないか。門つけの娘は物語を語り終えた後、ふたたび、外の世界へと出ていく。語りの空間から、現実世界へと戻っていくのである。だからこそ、ハーン最後の言葉は、生きる。その言葉を受けてイネは変容を遂げうるからである。

「人形の墓」という小品は、すたれゆく古き慣習にまつわる、落穂のような小さなエピソードを、ハーンが拾い上げて作品化したものである。悲哀と、緊迫感と、温かさをあわせもったその魅力について、再三指摘されてきた。だが、ハーンが加えた趣向のなかに、ハーンの根本的な問いとして読み取れるのは、西洋近代と遭遇した日本の行く末の問題なのではないだろうか。

落穂から、やがて芽吹く新たな命のように、物語の担い手は“近代”に翻弄された一人の青年から、その妹へ、イネという名の娘へ最後にシフトする。そして物語を読み終えた読者の脳裏に想像されるのは、土間のほんのぐらゐ空間から、外の早春の日の光のなかへと、歩み出ていくイネの姿だろつ。しっかりとした足どりで、*“you need not fear.”*「恐れることは、何もない」という言葉をかみしめながら。

「人形の墓」を読む

[注]

- (1) 『Ningyo-no-Haka』, *The Writings of Lafcadio Hearn*, vol. VIII, p. 97-102. Houghton Mifflin Co., 1922.
- (2) 『小泉八雲事典』、五八〇頁、竹内信夫「ハーン」ニルヴァーナについて、「国文学 解釈と鑑賞」平成三年十一月号)
- (3) 表題の全体は、『仏の畑の落ち穂 手と魂の研究』(*Gleanings in Buddha-Fields—studies of hand and soul in the Far East*)である。副題が意味するのは、『落穂拾い』の絵に描かれたような庶民の日々の営み、作業と、そこに宿る魂ということにならうか。なお、この副題の意味について、「手と魂」は作者であるハーンの花術家としての「技と良心」のことであると説がある。(遠田勝「手と魂 『仏の畑の落ち穂』の副題について」、『大谷女子大学紀要』第一九号第二輯、一九八五年一月)
- (4) 平川祐弘訳「人形の墓」、『日本の心』、講談社学術文庫、平成二年。平川訳を土台にし、一部変更した箇所もある。以下同様。
- (5) 平川祐弘氏は、「(まさに)民俗学の手法をもって民間の信仰や芸能を了解したハーンが、その知識を共感により十分に生かして芸術作品に組み立てた」見事な作品であると評価した。(平川祐弘「小泉八雲 西洋脱出の夢」一九八一年、講談社学術文庫(一九九四年)、三七二頁。)
- (6) 歴史学者の森銑三は、若い時にハーン作品に夢中になったことを回想のなかに記していて、「今一人の江戸川乱歩』『ももんが』昭和三十八年六月号、『森銑三著作集 第十二巻』中央公論社、四九九頁)、ハーンの花術談を多数翻訳している。そのひとつが「人形の墓」(雑誌『帝國民』大正八年五月号掲載)である。後に、「乳母桜」「十六桜」「雪女」など十数篇が、『十六桜 小泉八雲怪談集』森銑三・萩原恭平訳(研文社、一九九〇年)として刊行された。
- (7) 田部隆次『小泉八雲』北星堂、一九八二年、二二三頁

- (8) 柳田国男『葬送習俗語彙』昭和十二年、国書刊行会（昭和五十年）、一五六頁
 なお、『綜合日本民俗語彙』（平凡社、昭和三十年）の「スラバカ」の項も、同文の説明である。
- (9) 『旅と傳説』「誕生と葬禮號」（昭和八年七月）、三元社、一八三頁。
- (10) 後の民俗学の研究によつて、全国各地に類似の習俗があることが明らかになっている。民俗学者の松崎憲三成城大
 学教授から、下記の資料についても、あわせてご教示をいただきました。
 松崎憲三教授と、成城大学民俗学研究所の茂木明子氏に御礼申し上げます。
 神野善治「人形の葬式」、『西郊民俗』第八十三号、西郊民俗談話会、昭和五十三年六月
 潮地悦三郎「人形の葬式の資料若干」、『西郊民俗』第八十四号、西郊民俗談話会、昭和五十三年九月
 同 「人形の葬式の資料若干の追記」、『西郊民俗』第八十五号、西郊民俗談話会、昭和五十三年十一月
 同 「人形の葬式の資料若干の追記（続）」、『西郊民俗』第八十六号、西郊民俗談話会、昭和五十四年三月
 成城大学民俗学研究所『郷土玩具展 子守りの人形・玩具 解説・目録』二〇〇四年十月。
 神奈川県川崎市でつくられていた、「三つ目の人形」のスケッチがある（同目録、十九頁）。
- (11) ハーン自身、註を添えて、「この奇妙な迷信について詳しくは知らないが、『仏の畑の落ち穂』のなかで取り上げた
 不思議な慣習と同種のものだろう」と記している。
- (12) 遠田勝「鎮魂と慰霊の語り手、小泉八雲 夢幻能との比較をてがかりに」、『異文化を生きた人々』
 三九九頁
- (13) 平川祐弘訳「ある保守主義者」、『日本の心』（同前）、一八一頁
- (14) *The Writings of Lafcadio Hearn, vol. VII, p. 422*
- (15) 平川祐弘、前掲書、三七一頁
 「人形の墓」を読む

「人形の墓」を読む

(16) 遠田勝、前掲書、三九九頁

(17) また、娘の語りが悲惨な死を遂げた者たちの霊を蘇えらせ、それをハーンが受けとめることが、霊たちにとって慰めとなり供養となったのであり、「人形の墓」という作品は夢幻能の「鎮魂と慰霊の劇的構造」を備えているから感動的なのだとする解釈もある。(遠田勝、前掲書、四〇一頁)。老祖母の嘆きの場面に「能のシテが最後に舞をまつて、激しく床をふみつけるような緊張感」をみて、「坐って両手に顔を伏せて泣くさまは能舞台さながらの終りである」とした平川祐弘氏の評価からヒントをえたという。ただ、この解釈においては、老祖母の狂乱の場面が物語の山場であり、娘は、老祖母の苦悩を伝えるための口寄せとしての語り手だとされる。だがそれでは娘の存在が透明な希薄なものになってしまうのではないだろうか。

(18) 岩井洋は、さらにこの点を、「*the*」の体のぬくもりを自己の体内に受け入れることにより、「*the*」の全不幸を、その人の経験や形而上学的靈性、その存在の深い意味を、自らの体に全的に引き受けようとする。ハーンの他者に対する大らかで細やかな気遣いと、内面からの他者との深い真の交感への意志が表現されている。」と言葉をつくして述べた。(L・ハーンの世界感覚と近代的視覚の問題 日本的自然観研究の観点から、「*the*」、『酪農学園大学紀要』第三十四巻二号、二〇一〇年4月、九三頁。)

(19) “the spot where the child had been kneeling.”と描かれる。

(20) 拙著『ラフカディオ・ハーン 異文化体験の果てに』、中央公論社、一九九一年、第一章。

(21) この点を中心に論じたものとして、次の論がある。

劉岸偉「子供の詩 ハーンの世界感覚を読む」、『文学』十巻四号、岩波書店、二〇〇九年七月号

(22) ハーンを描く女性についての論として下記をあげるが、他にも数多くある。

白神宋子『ラフカディオ・ハーン研究 愛と女性と』旺史社、一九九三年。

(23) *The Writings of Lafcadio Hearn, vol. V, p. 57*

拙訳「地蔵」、小泉八雲著、平川祐弘編『神々の国の首都』、講談社学術文庫、五九頁

「人形の墓」を読む