

—— 薮君とは誰か？

—— 鷗外『百物語』

論のための予備的考察——

大塚美保

Who Is Shitomi-kun? : A Preliminary Study on Mori Ogai's *Hyaku-monogatari* —————

This paper is a preliminary study on reading *Hyaku-monogatari* [One Hundred Tales], Mori Ogai's short novel which was published in 1911.

First, the paper reveals the hitherto unknown fact that the model for Shitomi-kun is Kawajiri Seitan. It is based on the research result that the contents of Seitan's theater review of Ogai's drama are similar to Shitomi-kun's comment about the protagonist's playbook.

Second, we can find many differences between the novel and its models, including characters, scenes, and events. This fact leads us to the conclusion that the most appropriate way to read *Hyaku-monogatari* is to deal with it as autonomous fiction.

Finally, by reading from this perspective, the new plot emerges from the text. A wandering ghost named Boku [I] follows guests at the *hyaku-monogatari* [ghost stories] gathering. Eventually, he meets another ghost called Shikama-ya. Boku and Shikama-ya are both characterized as "boukansha[bystander]". In the text, "bystander" is presented as being equivalent to "ghost", because it implies not only an attitude avoiding involvement but also isolation from life and vitality. In this context, Shitomi-kun plays the role of a spiritualist who summons Boku as a ghost and lets him go away.

Further analysis will be conducted in my next paper.

1 はじめに

本稿は、森鷗外の小説『百物語』を論ずるための予備作業として、従来不明とされて来た登場人物「葩君」のモデルを明らかにするとともに、先行研究のあり方を検討し、今後の自らの論の方針を明確化することをめざす。

『百物語』本文は『鷗外近代小説集 第五巻』（岩波書店、二〇一三年）に拠る。本文および資料の引用に際し、ルビを原則として省略し、漢字の旧字体を新字体に、異体の仮名を現在通用の字体に改める。引用文中の傍線および「」内注は引用者による。年の表記は、明治期については年号を用いて適宜西暦を併記することとし、それ以外は西暦に統一する。

1・1 『百物語』の概要

『百物語』は明治四四年（一九一一）一〇月、『中央公論』第二六年一〇号に発表された短編である。主人公兼語り手の「僕」が、経験してから「余程年も立つてゐる」過去の出来事を回顧して語る。

予定日を延期して開催されたその年の「川開き」、すなわち東京両国で行われる隅田川の納涼祭の日、「僕」は知人の「葩君」に誘われて、富豪の「飾磨屋」が主催する「百物語」の会に出かける。俗に百物語の最後に「真の化物が出る」と言われるのは、「神経に刺戟を加へて行つて、一時幻視幻聴を起すに至るのではあるまいか」と考える近代的な合理精神の持ち主「僕」であるが、「どんな事をするか行つて見ようと云ふ位の好奇心を出して」出かけて行く。

「僕」は大勢の客とともに「柳橋の船宿」に集合し、迎えの船に乗り込むが、「依田学海さん」を除いて知り人はひとりもない。他の参加者も偶々その場で落ち合っただけの間柄なので、会話が弾まず、人々の間を終始「しらじらしい」空気が支配している。それは「百物語」というものが、誰も幽霊を信じない現代において、もはや「人を引き付ける力」がないためだと「僕」は考える。「客観的には元から幽霊は幽霊であつたのだが、昔それに無い内容を嘘き入れて、有りさうにした主観までが、今は消え失せて」「只空しき名が残つてゐるに過ぎない」「過ぎ去つた世の遺物」、それが百物語だと「僕」は述べる。

一行を乗せた五、六艘の船は隅田川を遡って向島に向かい、木母寺辺りに着岸する。百物語の会場となる「寺島村の誰やらの別荘」まで徒歩で着いた「僕」は、到着早々庭の物置で、今夜の怪談会で使用される等身大の幽霊人形を目にする。「百物語のアワン・ゲウ（前兆）はこんな物かと、稍馬鹿にせられたやうな気がし」たのに続いて、世話人の男たちの会話を聞き、百物語の裏側の「楽屋」事情まで知ってしまう。

座敷に上がると、「僕」をこの会に誘つた葎君と出遭う。葎君に紹介され主催者の飾磨屋と対面した「僕」は、豪遊で知られ「今紀文」の異名をとる飾磨屋の、予想を裏切る「沈鬱」な風貌と、彼の愛人で元芸者の「太郎」が、あたかも「病人と看護婦」のように彼の傍らに付き添うさまに強い関心を抱く。以後「僕」は目を放たず二人を観察し、彼らをめぐる自らの解釈を述べ続ける。人々の輪から離れ、無言で前方を凝視している飾磨屋、「あの目の血走つてゐるのも、事によつたら酒と色とに夜を更かしたためではなくて、深い物思に夜を穩に眠ることの出来なかつたためではあるまいか」、「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、そこへ寄つて来る客の、或は酒食を貪る念に駆られて来たり、「中略」こはい物見たさの穉い好奇心に動かされて来たりするのを、あの血糸の通つてゐる、マリシヨオな、デモニツ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」という具合に。

「僕」は「生れながらの傍観者」を自認している。「僕」は人生において「どんなに感興の涌き立つた時も、〔中略〕その渦巻に身を投じて、心から楽しんだことがない」。「人生の活劇の舞台」に立つ時があっても、ただか「スタチスト〔脇役、端役〕を演ずるに過ぎない。むしろ「舞台に上らない時」、つまり舞台の外から「活劇」を演ずる人々を観ている時こそ、自分本来の「傍観者の境に安んじて」「其所を得てゐる」のだという。「僕」は飾磨屋の中にも自分と同じ「傍観者」を見出す。飾磨屋の身の上を、「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ために、傍観者になつたのではあるまいか」と推測し、彼に対して「他郷で故人に逢ふやうな」「傍観者が傍観者を認めたやうな心持」を抱く。さらに、この飾磨屋に太郎が見返りのない献身を捧げていると考え、彼女の「犠牲」の大きさに驚異の念を覚える。

かくて百物語の会とその主催者に対する「好奇心」が満足した「僕」は、菫君から依田学海が帰つたと聞き、それに倣つて自分も怪談会が始まる前に会場を出る。後日、菫君から、あの後飾磨屋が客たちをよそに太郎を連れて二階へ上がり、先に寝てしまつたと聞き、「傍観者と云ふものは、矢張多少人を馬鹿にしてゐるに極まつてゐるはしないか」という感想を抱く。

1・2 研究史と課題

『百物語』は近年では一九九〇年代末以降の京極夏彦、東雅夫らがリードする「百物語」ブームの中で注目を浴びたが、それ以前から研究者・批評家による森鷗外論の中で取り上げられる機会の多い作品だった。鷗外を論ずるための鍵概念のひとつとされる「傍観者」の語を含むためである。ただしここでは鷗外論全般に亘ることは避け、『百

物語』研究に絞って研究史を整理する。

私見では、従来の『百物語』研究を次の二系統に大別することができる。ひとつは、作中人物のモデル、ならびに作中の百物語会のモデルを明らかにしようとする研究である。その嚆矢は森銃三「百物語」余聞^②であり、そこで森は、作中の「飾磨屋」のモデルが鹿島屋こと鹿島清兵衛^{かしまはるひへ}であり、その清兵衛に落籍され、のちに妻となった芸者ぼん太が「太郎」のモデルであることを指摘した。さらに、鷗外が鹿島清兵衛の主催する百物語に実際に参加したことがあり、その時期は小説『百物語』が執筆・発表された明治四四年（一九一）から遡ること十五年前の、明治二九年（一八九六）七月二五日だったことを、同じ催しに参加した依田学海の日記『学海日録』^③や、催しを報じた『東京朝日新聞』の記事、鶯亭金升の回想^⑤により明らかにした。

つづいて戸板康二^⑥がこの催しに関する新たな同時代資料として『歌舞伎新報』^⑦を紹介し、さらに後続の諸論文が依田学海の妾宅日記『墨水別墅雑録』^⑧や、『毎日新聞』をはじめとする諸新聞の記事等の新資料を順次発掘、紹介した。今日私たちはそれら資料の内容と、研究上のプライオリティのすべてを中島次郎「明治二十九年の百物語―森鷗外「百物語」の周辺資料―」^⑩により一覧することができる。後に本稿3・2で詳しく見るように、これらの資料から再現される明治二十九年の催しは、小説中の百物語の会とさまざまな点で異なっていた。催しへの参加の様態も鷗外と「僕」では明らかに違う。相違は前述の森銃三以来指摘されており、近年では佐藤悟^⑪、中島次郎^⑫、目野由希^⑬らに詳細な論及がある。ただし、この系統のモデル研究は小説本体の読みに踏み込むことがなかった。解釈を示唆することはあっても、小説全体を本格的に論じることはなされて来なかった。

これに対して、小説本体を論じた研究の系統がもう一方にある。そこでは読みの基本線として、怪談も幽霊も不発に終わるこの『百物語』において、「僕」の出会い飾磨屋こそが「真の化物」であるとする三島由紀夫^⑭に始まる

解釈が引き継がれている。その上で、三好行雄¹⁵、浅野洋¹⁶に代表される一群の論は、近代化の進行による社会構造と精神文化の転換期に際会した鷗外の、同時代に対する認識をこの小説から読み取ろうとして来た。また、田中貫子¹⁷に代表される論は、この小説に描かれた近代の百物語を、近世の百物語文化との不連続性、ないしは連続性において捉えようとして来た。有益な議論であるが、いずれも『百物語』を鷗外論または文化史論の一環として取り上げており、独立した小説テクストとして分析するものではない。

そうした中、竹盛天雄の一連の論は¹⁸、モデル研究が明らかにした小説とモデルの間の相違を小説の読みへと繋げ、『百物語』を一篇の小説として精読した稀少な先例である。野村幸一郎¹⁹もまた同様の方針を採りつつ、小説の自律性をより強調し、『百物語』を「現実から聳立した独自の世界を構築し得ている」幻想文学と評した。

稿者は二〇〇〇年以降の最新のモデル研究の成果を包摂しつつ、竹盛や野村のように『百物語』を一個の小説テクストとして読むことをめざす。その予備作業にあたる本稿は、まず次章で登場人物のモデルをめぐる新たな調査成果を報告する。それを踏まえて次々章で、モデルと小説の相違点を確認しつつ、今後の自らの行論方針を見定めて行きたい。

2 部君のモデル

前章で見たように今日高い水準に達している『百物語』のモデル研究だが、なお欠落点がある。「部君」のモデルが不詳であることだ。

『百物語』の主だった登場人物は実在の人物を想起させるよう設定されている。換言すれば、テクストが読者を

誘導し、作中人物に実在の人物を重ねさせる機構が働いている。たとえば、冒頭で語り手「僕」が自分は「此小説」を書いて「作者」だと自己言及することで、読者は彼に鷗外を重ねる。「依田学海さん」「尾崎紅葉君」らは実名で登場する。「飾磨屋勝兵衛」と「太郎」は虚構の名だが、実在の鹿島屋清兵衛、ぼん太に似せた命名であり、同時代にも後代にも読者にとってモデルの特定は困難ではない。そうした中で「菦君」だけが従来モデル不明、あるいはモデルを持たない虚構の人物と見られて来た。「僕」を百物語の会に誘い出し、飾磨屋に引き合わせ、最後に「僕」の一連の体験に締め括りをつける、重要な役割を担う人物であるにもかかわらず、である。

2・1 菦君とは

過去の議論を振り返ると、森銑三は前掲の「『百物語』余聞」で「菦^{ママ}さんという、舞台廻しの役目を勤める人も出るのであるが、これは何人なのやら分らない」と述べ、後年の「閑読雑抄」では「今になつて考へると、それは令弟の三木竹二氏なのであらう」と述べたが、鷗外の弟で演劇評論家の三木竹二（森篤次郎）をモデルと見なした論拠を示してはいない。このほか、「写真を道楽にしてゐる菦君」という本文の叙述から、写真道楽に財をつぎ込み、玄鹿館という名の写真館まで開いて「写真大尺」の異名をとった鹿島清兵衛を、飾磨屋のモデルであると同時に菦君のモデルでもあるとする説、その玄鹿館の館主を務めた清兵衛の弟清三郎をモデルと見る説²¹もある。後述するように稿者は、このうち鹿島清兵衛モデル説に条件つきで同意するが、菦君の属性のうち写真道楽だけを取り上げるとのモデル比定は性急だと主張したい。

では、『百物語』の「僕」は菦君をどのような人物として、また自身とどのような関係にある人物として語っているだろうか。本文を引用する。

僕を此催し〔百物語の会〕に誘ひ出したのは、写真を道楽にしてゐる薮君と云ふ人であつた。いつも身綺麗にしてゐて、衣類や持物に、その時々々の流行を趁つてゐる。或時僕が脚本の試みをしてゐるのを見てこんな事を言つた。「どうもあなたのお書きになるものは少し勝手が違つてゐます。ちよいちよい芝居を御覧になつたら好いでせう。」これは親切に言つてくれたのであるが、こつちが却つてその勝手を破壊しようと思つてゐるのだとは、全く気が附いてゐなかつたらしい。僕の試みは試みで終つてしまつて、何等の成功をも見なかつたが、後継者は段々勝手の違つた物を出し出して、芝居の面目が今では大ぶ改まりさうになつて來てゐる。詰まり振れた、時代を超絶したやうな考は持つてもゐず、解せようとしなかつたのが、薮君の特色であつたらしい。さ程深くもなかつた交が絶えてから、もう久しくなつてゐるが、僕はあの人の飽くまで穩健な、目前に提供せられる受用を、程好く享受してゐると云ふ風の生活を、今でも羨ましく思つてゐる。薮君は下町の若旦那の中で、最も聡明な一人であつたと云つて好からう。

薮君は「写真を道楽にしてゐる」。飯沢耕太郎²²⁾によれば、日本における写真術は明治一〇年代まで写真師の独占だったが、機材の簡易化に伴い明治二〇年代にアマチュア写真家の登場を見、当初は華族、大学教授、高級官僚、豪商などの間で、明治三〇年代に入ると商店主、医師、弁護士、官吏などに裾野が広がつたという。時期により階層の拡がりに差があるものの、総じて明治期の「写真」は富裕層の趣味だった。写真が道楽で、いつも流行を追つた身綺麗な服装をしているという薮君は、間違いなく裕福な、東京「下町」の「若旦那」である。「目前に提供せられる受用を、程好く享受してゐると云ふ風の生活」を楽しむ、「僕」の皮肉な形容によれば「穩健」「聡明」な若きブルジョアである。

さて、「僕」はかつて「脚本」を書いたことがあり、それは従来の「芝居」の「勝手を破壊しよう」とする「試み」

だった。当時その脚本は「何等の成功をも見なかつた」が、演劇界の後継者たちはその後「僕」と同じ方向性を追求し、今日では「芝居の面目」が「大ぶ改まりさうになつて来てゐる」と「僕」は自負する。「僕」がここで描き出す構図によれば、自分と蔀君との違いは、「振れた、時代を超絶したやうな考」を持つてゐるか否か、すなわち、過去・現在・未来を展望しつつ同時代を相対化し、今日の常識と異なる角度からものごとを捉える視点を持つてゐるか否か、にある。持つてゐる「僕」は従来の「芝居」、すなわち近世以来の歌舞伎の伝統の「破壊」を企図する演劇の先駆者である。一方、持つてゐない蔀君は、現在と異なる日本演劇の未来を想像するといふ発想がない。それゆえ彼は「僕」の脚本の歴史的意義を理解せず、既存の「芝居」を基準として「僕」の作劇法に欠陥があると考へ、もつと「芝居」を見て演劇を知ろう「僕」に勧めた。——これが「僕」の提示する蔀君の人物像である。

2・2 川尻清潭の『玉篋両浦嶼』評

蔀君のモデルは若き日の川尻清潭である。そう稿者が推定するのは、「どうもあなたのお書きになるものは少し勝手が違つてゐます。ちよいちよい芝居を御覧になつたら好いでせう」という蔀君の忠告と同じ主旨の劇評を、川尻清潭が鷗外の脚本『玉篋たまげ両浦嶼りやうぼ』^{なまげりやうぼ}に対して書いた事実があるからだ。

明治後期から昭和前期の歌舞伎研究家として知られ、大正末年より歌舞伎座の初代監事室長を務めた川尻清潭（一八七六～一九五四）は、二〇代半ばの頃に鷗外の第三木竹二の知遇を得、竹二が主宰する演劇誌『歌舞伎』（明治三三年一月創刊）から演劇界における自らのキャリアをスタートさせた。すなわち、明治三四年（一九〇一）一月の『歌舞伎』第一八号に「菊五郎の宗七談」を発表したのを皮切りに、歌舞伎俳優の芸談の聞き書きや演劇台評などで毎号に登場し始めたのである。

一方、『玉篋両浦嶋』（以下『玉篋』と略記）は鷗外最初の創作戯曲である。明治三五年（一九〇二）一二月に歌舞伎發行所から刊行され、翌三六年（一九〇三）一月、新派俳優伊井荅峰率いる一座により市村座で初演された。『玉篋』は題名こそ歌舞伎の外題式ながら、浦島太郎伝説にもとづく日本版ファウストともいべき内容で、ギリシア劇のクロスを思わせる舞台上の合唱など、種々の新機軸を導入していた。⁽²³⁾その中で本稿が注目するのは、西洋近代劇に倣った台詞を中心とする作劇法である。鷗外は自作解説「浦島の初度の興行に就て」（『歌舞伎』第三三号、明治三六年二月）で「白を主とする劇の事」と題する一項目を立て、自らの企図をこう述べた。

概して西洋の劇は、我邦のものに比すれば、白に重きを置いて居る。これを演ずるものは、公衆に遺憾なく白を聞せて、その白に相当した表情を示すことを勉めるのだ。その表情が即ち科しぐさなのだ。粗大な科で、人を殺すとか、打ち合ふとか、抱き付くとか、接吻するとかいふやうな類は、一部の戯曲を通じて、指を屈するに過ぎない。その外は二三の人物が舞台に現れたり、舞台より引込んだりして、各白をいふだけだ。（『中略』浦島のやうな種類の脚本は、今迄我邦に殆ど無かつたのだから、これを舞台にかけたのが、随分大胆であつた。（『中略』浦島の比度の興行で、俳優が白を人に聞せることに勤めて居た事は、今迄類のない事として、記憶して置く価値がある。⁽²⁴⁾

このように『玉篋』は、歌舞伎が代表する従来の日本の「芝居」の「勝手を破壊」する新しい「試み」だった。だが、同じ自作解説で鷗外が、「然し公衆がそれ〔白〕に耳を傾けるといふことを知らなかつたので、後には俳優が悪口を恐れて、白の一部を省略するやうになつた」と記したように、同時代の観客が「白を主とする劇」をスムーズに受け入れたわけではなかつた。別の劇評も「伊井〔主役の太郎を演じた伊井荅峰〕は上の巻では、どうしても芝居が出来ませんと云つて、相変らず見物に賞められない、至極損な位置に立つて演じて居ましたが、それでも日を追

ふに従つて、或箇所の白を抜き、動きを殖やして居ましたのは、自然の勢ひで斯くせねば持切れないのでせう」と、同様の事態を伝えている。『百物語』の「僕」の、先駆的にして不成功だったという「脚本」と同様の状況が、『玉篋』に生じていたのである。

初演の翌月にあたる明治三六年二月、『歌舞伎』第三三号は『玉篋』特集を組み、右の鷗外自作解説をはじめ制作側が発信する種々の情報を載せるとともに、識者による劇評・コメントを掲載した。概して肯定的な評言が並ぶ中、珍しい辛口評が「清潭生」と署名された川尻清潭「玉匣両浦島に就て」だった。

清潭は劇評冒頭で、「日本の芝居は只筋書を読んで居るやうなもので、一向趣味に乏しい、さうして団十郎を除くの外は、役者として見るべき者は無いと云ふのが、鷗外子の持論ださうに聞きました。それが為には是迄も多く芝居を見られないのでしたらうが」と、鷗外に観劇経験が少ないという推測を述べ、これに呼応する形で結末を次のように締め括った。

最後に鷗外子に望み升のは、将来日本の演劇改善の為に、脚本に筆を染められん事を願ふのと共に、是からは成るべく芝居を見て戴きたく思ひ升。と申した所で、ナニモ鷗外子をしてお芝居化せしめやうと云ふのではなく、第一に役者のからだを知る事が出来、又向ふへ廻つて見るうちには、果して日本の舞台面と云ふ事に就て得らるゝ所が少からぬ事であらうと信じ升。

このように俳優の身体性や舞台の実際を知るために、もっと「芝居」を見るよう鷗外に勧告した。こうした言い回しで、『玉篋』が日本の舞台の現実からかけ離れていると批判したのである。

清潭の主張を今少し詳しく見てみよう。鷗外が『玉篋』でめざした「白を主とする劇」、それこそがこの脚本の欠陥であり、上演を困難にする根本原因だと清潭は言う。

「私などの考で見ると、此「浦島」の脚本は、文章として又作意として、申さば読む物としては結構此上もないのでせうが、是を舞台に登せると云ふ事に付ては、どうも原作の儘では淋しいと云ふ感じが起り升。それは科がなく変化がなく、上の巻は只座つた儘で長い間白を云ふ計りが命なのですから、「中略」此脚本のやうに極めて科の少ない、只白一方で持切ると云ふ事は実に至難であつて、西洋の俳優は知らず、今日の日本の俳優には、此間が逆も持切れる物でない、「中略」見物の目から見ると、今迄のお芝居を見付けて居る目が地に成つて居るから、間が抜けて仕舞つて、飽が来るから見て居られない、「以下略」

このように、台詞が多く所作が少ない『玉篋』は、レーゼドラマとしての価値はあるにせよ、実際に舞台上演するには動き・変化に乏しく、俳優に演技上の困難を強いるものであると同時に、従来の演劇を見慣れた日本の観客の興味を持続させることができないとした。また、こうした批判の前提として清潭は、

洋劇に通じて居る人は、日本の芝居を知らず、日本の劇に精しい人は、西洋の芝居を知らないと云つたやうな訳で、いづれにも欠けて居る所があり升が、「中略」先づ今日まで目慣て居る、所謂旧お芝居に対する目を以て、自身一個の駄評を試みやうと思ひ升。

と、自らの立脚点が日本の「旧お芝居」、すなわち歌舞伎にあることを言明していた。

以上のように、旧劇（歌舞伎）を基準とした作劇法批判と、その上演を实地に観るよう勧める主旨において、『玉篋』をめぐる清潭の鷗外批判は「僕」に対する部君の助言と一致していた。

2・3 川尻清潭と部君

川尻清潭と部君の一致点は他にも三点指摘できる。

第一に、清潭の本名は「義豊(よしとよ)」、「歌舞伎」記者としての筆名のひとつは「との字(とのし)」であって、「葩(しとみ)」という名と音が共通する。ただし、「飾磨屋(しかまや)」と「鹿島屋(かしまや)」のアナグラムほどの類似がないのは、「僕」が語る前掲の葩君像が軽侮と反感を含むがゆえに、モデルとの直結を避けるための臚化であろう。同様の臚化は「葩君との」交が絶えてから、もう久しくなつてゐる」という「僕」の叙述にも見出せる。実際には『百物語』発表直前の明治四三〜四年当時も、清潭は頻度こそ減つたものの『歌舞伎』に寄稿し続けており、鷗外と清潭はともに同誌の圏内に属していた。

第二に、清潭は葩君と同様、「下町の若旦那」であつた。昭和の清潭に親炙した戸板康二が「明治初年に浅草の蔵前で生れた商家の若旦那の川尻さん」と評したとおり、清潭は明治九年(一八七六)に東京浅草に生まれ、日本橋通油町の老舗鼈甲問屋の養子となつた。養父は同家の第八代主人で劇通として知られる川尻宝琴(ほうきん)である。宝琴は家業を妹婿に任せ、自らは脚本家として『吉野拾遺名歌謠』(依田学海と合作)、『小楠公』(末松謙澄と合作)などのいわゆる改良歌舞伎の新作を数多く残した。清潭自身も幼少から歌舞伎に親しみ、養父から家業と劇界活動の双方を引き継いだ。⁽²⁶⁾

第三に、清潭は葩君と同じく写真術の心得があつた。前述の『歌舞伎』第三三号の巻頭に『玉篋』の舞台と演者を写した写真が六葉掲載されている。「清潭生撮影」と記されており、撮影者は清潭だつた。前掲の劇評「玉匣両浦島に就て」の末尾にも清潭は、

附言 舞台面の写真に就ての講釈。市村座の舞台暗きが上に、雨天の事にて、焦点も見え分かず、成し得べからざるを強て写したるなれば、「度」の数を掛けたり、従つて人物の動きたるは、僕が下手なのではない、成功すべき道理なきものが、まづ／＼出来上(あが)つたのは、寧ろ不思議の結果と言つてよろしいのです。

という撮影苦心談を付記している。

以上を総合して、菫君のモデルを川尻清潭と判断する。さて、次に考察すべきは、菫君をはじめとする『百物語』中の人物や出来事が、いかにモデルと似ていないかである。

3 小説とモデルの相違が指し示すこと

本章では、小説とモデルの間の差異の大きさを確認し、それを小説の虚構性の認定へと繋げたい。「菫君」と「百物語」それぞれのモデルについて検討し、最後にこの小説における「傍観者」の概念について考察する。

3・1 菫君の虚構性

まず菫君について。本稿2・2で見たように、菫君のモデル川尻清潭と鷗外との接点は明治三三年創刊の『歌舞伎』誌、清潭が劇評で鷗外にもっと芝居を見るよう勧告したのは明治三六年のことだった。一方、1・2で言及したとおり、小説中の百物語会のモデルとなった催しは明治二九年の開催だった。総合すると、明治二九年の催し当時の鷗外は、明治三〇年代半ばに接点を持つようになる清潭をまだ知らなかった。小説中の語を用いて言い換えるると、「百物語」当時の「僕」はまだ「菫君」と知り合っていなかった。（なお、清潭自身は明治二九年の催しに参加していない。彼の参加を伝える資料はなく、稿者の調査でも見出せなかった。）このように時期を異にするモデルを共時化し合成して、「菫君」に誘われた「僕」が「百物語」に赴くという『百物語』の発端が創り出された。

菫君をめぐる虚構性はそればかりでない。菫君は川尻清潭を主たるモデルとしつつも、すでに指摘されているよ²⁸

うに飾磨屋のモデル鹿島清兵衛をも想起させる。というのは、清兵衛もまた清潭同様に、いや清潭以上に「写真を道楽」とする「下町の若旦那」だったからである。

清兵衛は慶応二年（一八六六）大阪北富田の酒問屋鹿島屋に生まれ、四歳の時、分家である東京新川の鹿島屋の養子となった。新川の鹿島屋は江戸時代以来有数の酒問屋であり、同家の娘乃婦のぶと結婚した彼は、一五歳の時に養父が没し、八代目清兵衛を継いで莫大な財産を相続した。写真術への傾倒は明治二〇年代に本格化し、海外から高価な機材を取り寄せ、特大サイズの風景写真や歌舞伎舞台写真などの作品を残した。明治二六年（一八九三）に大日本写真品評会を發起人のひとりとなって設立、会の財源の多くを負担した。明治二八年（一八九五）二月に木挽町五丁目に開設した玄鹿館は、撮影用の回り舞台や大光量の電気燈など最新設備を備えた写真館だった。美貌で名高い新橋玉の家の芸妓ぼん太と知り合ったのも、彼女が彼の写真のモデルを務めたことがきっかけだったという。²⁹

清兵衛と清潭、両者に共通する写真道楽と下町の若旦那の要素を備えた薮君は、モデル論的に見て複合的に立ち上げられた人物である。つまり、モデルを持ちつつ虚構的である。

3・2 百物語の会の虚構性

次に百物語の会に目を向け、モデルとなった明治二九年の催しと小説の相違点を整理する。催しの全体像を記述する際の主な依拠資料は次の四点である。

『歌舞伎新報』第一六四七号（明治二九年七月）「歌舞伎新報改良一周年祝」

同 第一六四八号（明治二九年七月）「百物語」

同 第一六四九号（明治二九年八月）「百物語執行」

『東京朝日新聞』明治二九年七月二八日「花火見物と百物語」

右以外の参照資料は注に記す。なお、これら資料の発見は先行研究の学恩に外ならず、小説との相違点の指摘も少なからず先行論と重複するが、本稿ならではの強調点や補足に努めたい。

その催しはもともと明治二九年（一八九六）七月一八日の川開き当日に予定されていたが、雨で川開きが延期されたのに伴い、翌週七月二五日に日を延べて挙行された。その前年の明治二八年（一八九五）、鹿島清兵衛は歌舞伎新報社の経営を引き受け、同社が発行する『歌舞伎新報』は明治二八年八月の第一六一三号より清兵衛の玄鹿館を發行所とし、同時に編集方針と体制を刷新した。³⁰この「歌舞伎新報改良一周年祝」の記念行事として、玄鹿館と歌舞伎新報社が共催で、劇壇・文壇関係者や記者等を招待したのが当該の催しだった。鷗外は『歌舞伎新報』の「特別寄書家」のひとりとして、やはり特別寄書家だった弟の三木竹二とともに招待され、出席した。³¹

小説中では飾磨屋個人の粹狂のごとくに描かれるが、実際は鹿島清兵衛が経営する複数の事業体による催しだった。小説中の「僕」は招待されることなしに会に赴き、周囲に連れも知人もいない状況だが、鷗外の場合は明らかに異なった。しかも鷗外は鹿島清兵衛とこの日が初対面ではなかった。前年の明治二八年一〇月に歌舞伎新報社が催した園遊会に出席しており、そこで清兵衛と会っていたはずだからである。

催しの流れは、まず川開きの花火見物、次に百物語の怪談会、さらに肝試しと続き、宵から翌朝に及んだ。小説の「僕」が描き出すしらけきった「過ぎ去つた世の遺物」とは様相を異にし、派手な商業宣伝とプロフェッショナルな出し物を伴うイベントだった。花火見物用に用意された船は大伝馬船三艘、それぞれに「玄鹿館」「歌舞伎新報」「音楽倶楽部」と書いた大万燈が掲げられた。主催者側は揃いの浴衣を仕立てて着用し、招待客のほか、俳優、新橋の芸妓や幫間、音楽倶楽部の楽師らが乗船した。

右の「音楽倶楽部」について、迂路になるが、従来の研究に情報が少ないため補説する。音楽倶楽部は鹿島清兵衛がパトロンとなって本郷春木町に設立した音楽団体である。創立時期は明確でないが、明治二六年秋から二七年春の間と推定される。³³北村季晴をはじめ、西洋音楽を学ぶ東京音楽学校の学生に春木町の建物を提供し、種々の西洋楽器を購入して練習の用に供した。音楽倶楽部は一般の需めに応じて音楽を教授し、また劇場や集会での演奏を請け負ったが、本来の目的は洋楽と邦楽の融合をめざした研究活動にあった。長唄や常磐津の名手を招いて採譜し、洋楽器による邦楽曲の演奏、洋楽器と和楽器の合奏などを研究した。九代目市川団十郎の協力を得て、明治二七年六月、歌舞伎座における赤十字社慈善演劇で『春色二人道成寺』の伴奏を洋楽器と和楽器の合奏で行った。³⁴そうした活動内容を彷彿とさせるのが、次に掲げる『歌舞伎新報』第一六一三号（明治二八年八月）掲載の「音楽倶楽部広告」である。

当音楽倶楽部は江湖の同志を会して斯道上の楽みを分ち漸次本邦音楽を矯風伸張するを以て目的とし又是等世の需要を充さんが為め有志の諸士へは当部に於てなり或は当部の楽師を派出してなり斯道伝習の便に供し又演劇其他諸集会等の席にて臨んで大に其興を助けんとす。〔中略〕我国の糸竹はさらなり欧米の許多の楽器をも備へて其席其程に叶ひたる楽器歌曲を撰び用ひ専ら我国ぶりに従ひて優にやさしき音楽を奏せんとす。〔中略〕

当部創立以来幸に世の技芸家諸君の賛成を得て専ら斯道の調査研究に従事し来りたる事爰に歳余。〔以下略〕

さて、川開き当日、招待客は築地一丁目の歌舞伎新報社（清兵衛が経営者となる以前からの社屋で、玄鹿館發行所時代には仮分局と称し編集所が置かれていた）³⁵に午後五時に集合し、六時過ぎ頃八丁堀の河岸から前述の大伝馬船三艘に乗船した。船は運河を通って隅田川に出、見物船で混み合う両国で打ち上げ花火を観覧したが、その中には玄鹿館の商標を模した仕掛け花火もあった。この間、六時三〇分頃を期して柳橋の船宿亀清に集合した客の一团³⁶

が小舟で漕ぎ寄せて合流した。(鷗外はこの中にいたと推定される。)九時過ぎて船は隅田川を遡り、亀清の棧橋で帰宅する一部の客を降ろしたあと、さらに遡上して向島に到着した。

上陸後、一行が夜道を歩いて寺島村の喜多川別荘に到着したのが夜中の十二時頃。会場には地獄や幽霊を描いた幅が掛け連ねられ、食事として白木の盆に盛った蓮飯、おまるに盛った稲荷ずし、尿瓶入りの酒、お岩の死体をかたどった菓子などが供された。松林伯知、三遊亭内左らプロの講談師、落語家が怪談を語り、ひき続いて肝試しが行われた。くじで順番を引いた客がひとりずつ暗い庭を通り抜け、離れ座敷へ向かう。その間、本職の歌舞伎の舞台が用意したという怪猫、垂れ下がる人の足、蚊帳の中の幽霊、電気仕掛けで明滅する灯りなどが人を驚ろかした。⁽³⁷⁾ 解散は翌朝五時頃、朝食後、再び船で客を送り届けたという。

催しの内容と時間帯が小説と明らかに相違している。小説の催しは花火見物を含まず、肝試しに関する言及もなく、あくまでも百物語が中心化されている。時間帯も早く、小説の「僕」らは「約束の三時半頃」に船宿に集合し、明るいうちに向島に着き、「僕」が会場を去る頃ようやく「夕闇」が訪れる。物語の大枠に関わる設定がこのように相違するほか、比較的小さな相違点も多々ある。集合・乗船の場所(小説では乗客全員が船宿から乗船し、それも亀清ではなく「多分増田屋であつたか」とある)、供応の食物(小説では過剰な趣向が抑えられ、「湯灌の盥」めいた器に盛ったすし、「関伽桶」に入れた番茶)等である。

実際の催しで鷗外がいつ帰ったのかは資料がなく不明だが、依田学海は小説と違って途中帰宅することなく、翌朝まで参加したことが「徹夜而止。天明余去」という学海日記の記事や、彼の漢詩「鬼趣行」に百物語と肝試しが共に詠み込まれていることからわかる。⁽³⁸⁾ 主人の鹿島清兵衛も先に寝たりはせず、肝試し会場で親しく客の相手をしたことが、劇評家杉廣阿弥の体験記から知られる。⁽³⁹⁾

右のような多くの相違は何を指し示すか。小説『百物語』の中で「僕」が経験する出来事や遭遇する人々は、明治二九年に鷗外が参加した玄鹿館・歌舞伎新報社共催のイベントに基づくことは確かだが、あくまで材を取ったに留まるということであろう。むしろ私たちはそれらをフィクショナルなものとして、すなわち自律的な物語世界を構成する、有機的に関連づけられた諸要素として捉えるべきであろう。

3・3 「傍観者」という「幽霊」

このような読みの方向性の下、今やモデル論的観点を離れ、テキスト内部に焦点を合わせる形で改めて菫君について考察してみよう。全篇を通じて顕著な傾向だが、「傍観者」を自認する「僕」は絶えず人々を観察し、批評する。「僕」の語りは各登場人物の人物像を規定しながら、人物間に一定の構図を描き出して行く。菫君をめぐるは二重の対比関係が見て取れる。

第一は「僕」との対比である。先述のように演劇をめぐる、ひいては同時代の既成の文化や制度にいかに向き合うかという身構えをめぐる、「時代を超越」した考えを持つ「僕」と持たない菫君が対照的に配置され、最終的に「僕」の優越という構図が描き出される。

第二は飾磨屋との対比である。東京の若きブルジョアという共通の背景を持ちながら、一方の菫君は「僕」による前掲の人物評が描き出すとおり、富がもたらす生活の快楽を疑うことなくスマートに享受する「健康」な生活者である。対照的に飾磨屋は、「僕」が繰り返し用いる比喩により「病人」と規定される。かつ、「僕」と同類の「傍観者」と措定される。このようにして語り手「僕」は、飾磨屋を菫君の対極に位置づけ、自らと同じ「傍観者」の極に配置する。

では、この小説における「傍観者」とは何者の謂いだろうか。

僕は生れながらの傍観者である。子供に交つて遊んだ初から大人になつて社交上尊卑種々の集会に出て行くやうになつた後まで、どんなに感興の涌き立つた時も、僕はその渦巻に身を投じて、心から楽しんでやがらない。僕は人生の活劇の舞台にゐたことはあつても、役らしい役をしたことがない。高がスタチストなのである。さて舞台に上らない時は、魚が水に住むやうに、傍観者が傍観者の境に安んじてゐるのだから、僕はその時尤も其所を得てゐるのである。

右に即すと「僕」のいう「傍観」とは、外界の出来事や人間関係のみならず、自分が生きる人生そのものに対してさえも、全面的な当事者性をもつて関与することなく、常にそれらを対象として観察する態度、と言えるだろう。「僕」は自らの傍観者性を「生れながら」のもの、つまり自由意思による選択や変更が不可能な、生まれつきの定めのごときものと言ひ切る。一方で別の箇所においては、かつて西洋で師友であつた「爺いさんの学者」や目の飾磨屋のように、生涯のある時期に「不治の病」や癒えることのない「無形の創痕」を得たために、後天的に「傍観者」になる者もいる、という独自の分類を述べる。後天的傍観者とされる飾磨屋の内面は、「僕」の推定に基づく仮説として語られるに過ぎない。従つて「傍観者」であることがもたらす内的経験を経験主体の立場から伝える叙述は、テクスト中、右の「僕」の自己省察のみである。そこには〈無形の不治の病〉とも呼ぶべき深刻な事態が語られている。

「傍観者」は、生活の一面一面を「心から楽しんだ」と思うことがない。「人生の活劇」の主人公であるという感覚が持てない。人生を生きている、生活している、という手応えを感じることがない。この人物が切り離されている感覚、すなわち人生、生活、生命、活気といった言葉で表されるすべてを包摂する一語は〈生(Being)〉であろう。『百

物語』における「傍観者」とは〈生〉なき者の謂いである。本文中に類語を探せば「幽霊」である。^⑩この世にとどまっているが、この世を生きていない、人の形をした者である。

「幽霊」の飾磨屋はこの世の人々を一隅から凝視する。「幽霊」の「僕」もまた、百物語に集まる人々を一隅から観察し続ける。興味深いことに、百物語に出かけている間の「僕」は、あたかもその場にいない人——まるで霊——のようになり、人からもそのように扱われる。「僕」は船宿で依田学海に挨拶したきり、寺島村の会場で部君と言葉を交わすまで、人と話さず、話しかけられることもない。一度だけ自分から「お酌」に話しかけるが、彼女らは「僕」の方を見てある表情をしたものの、返事をしなかった。世話人の男たちも、玄関に佇む「僕」がまるで目に見えない存在であるかのように振る舞う。「僕」はまた、履いて来た自分の下駄を他人にとられて無くしてしまい、後日飾磨屋が来客の履き物が紛れた償いに全員に新しい下駄を贈った中で、「僕」にだけそれが来なかった。そもそも当日の「僕」は会に招かれておらず、まさしく、いないはずの人だった。

小説『百物語』の「真の化物」は飾磨屋である、という定説的読みは妥当なものだが、一步を進めて次のように言うことができる。これは「僕」というひとりの「幽霊」が生きた人々の後についてさまよい、もうひとりの「幽霊」飾磨屋と出会う物語である。この〈怪談〉における部君は、「幽霊」の「僕」を呼び出し、きつかけを与えて帰らせる、降霊術師の役割を果たす。もし小説中の「僕」が、明治二九年の鷗外のように主催者から正式の招待を受け、連れや知人がいる状況だったら、この〈怪談〉は成立しない。参加者であって参加者でないような、その場に居ながら居ないような、中空に浮かんだごとき「僕」の局外者性があってこそ、物語の機構が成り立ち、起動するのである。

*

『百物語』のモデル研究の成果を、実際は小説と違った、という結論で行き止まらせることなく、次なる議論に

繋げたるためには、それを虚構性の解明に應用するという選択肢がある。以上、その選択肢の有効性を確認した上で、『百物語』を自律的な機構を内蔵した虚構の小説テクストと捉え、その視座から可能になる読みを提示した。だが、いまだその一端に言及したに過ぎない。別稿を用意してさらに委しく論じたい。

注

- (1) のち大正二年(一九一三) 初山書店刊『走馬灯』に収録。執筆時期については鷗外日記の明治四四年九月二四日条に本作脱稿の記事がある。
- (2) 森銑三「『百物語』余聞」『中央公論』第八六年五号(臨時増刊『歴史と人物』)、一九七一年四月。のち「森鷗外の『百物語』と改題し『明治人物閑話』(中央公論社、一九八二年)に収録。
- (3) 『学海日録』明治二九年七月二五日条ほか。学海日録研究会編『学海日録第一〇卷』岩波書店、一九九一年
- (4) 『東京朝日新聞』明治二九年七月二八日「花火見物と百物語」ほか
- (5) 『鶯亭金升日記』昭和四年七月一七日条。花柳寿太郎・小島二朔編『鶯亭金升日記』演劇出版社、一九六一年
- (6) 戸板康二「『百物語』もうひとつの文献」『歴史と人物』第六号、一九七二年二月。のち「『百物語』異聞」と改題し『見た芝居・読んだ本』(あざさ書房、一九八一年)に収録。
- (7) 『歌舞伎新報』第一六四九号(明治二九年八月)「百物語執行」ほか
- (8) 『墨水別墅雑録』明治二九年七月二五日・二六日条ほか。今井源衛校訂『墨水別墅雑録』吉川弘文館、一九八七年。小出昌洋「百物語のこと」(『月曜評論』第八九〇号、一九八八年二月一五日)が指摘した。

- (9) 『毎日新聞』明治二十九年七月二十九、三十日、杉廣阿弥「向島の妖怪屋敷に余が武勇を現はす一条」ほか。『自由新聞』明治二十九年七月二十八日「歌舞伎新報社の祝会」ほか。その他数紙。詳細は中島次郎論文(注10)参照。
- (10) 中島次郎「明治二十九年の百物語―森鷗外「百物語」の周辺資料―」『明治大学日本文学』第三十六号、二〇一〇年六月
- (11) 今岡謙太郎・佐藤悟・伊藤一郎「幕末・明治ネットワーク物語―〈連〉の遊びとメディア戦略―」(『国文学言語と文芸』第一二二号、二〇〇五年十二月)における佐藤悟の報告。
- (12) 中島次郎「森鷗外と百物語―鷗外の参加理由・百物語の招待客―」『芸文稿』第三号、二〇一〇年四月
- (13) 目野由希「鷗外「百物語」と「歌舞伎新報」」『鷗外』第九一号、二〇一二年七月
- (14) 三島由紀夫「鷗外の短篇小説」『文芸臨時増刊号 森鷗外読本』一九五六年七月。「読後、懐愴な主題が急に迫ってきて、飾磨屋その人が倦怠のお化けであったとわかるのである」と述べる。
- (15) 三好行雄「〈共同体〉のレミニッセンス―「カズイスチカ」と「百物語」―」『文学』第四五巻一号、一九七七年一月。のち『鷗外と漱石明治のエートス』(力富書房、一九八三年)に収録。
- (16) 浅野洋「鷗外の夕闇―「百物語」のモチーフ―」『近畿大学教養部研究紀要』第一七巻三号、一九八六年三月
- (17) 田中貴子「百物語の黄昏―近代の百物語小説をめぐって―」『日本文学』第五四巻一一号、二〇〇五年一月
- (18) 竹盛天雄「鷗外その紋様―『藤鞘絵』から『百物語』まで―」「イブセンの所謂幽霊」について」『国文学解釈と教材の研究』第二七巻一・三・四号、一九八二年一〜三月。のち『鷗外その紋様』(小沢書店、一九

八四年)に収録。

(19) 野村幸二郎「存在と非在―『百物語』の生成過程―」『森鷗外の日本近代』(白地社、一九九五年)収録。

(20) 森銑三・小出昌洋「閑読雑抄」(『日本古書通信』第四八巻一号、一九八三年一月一五日)中の森「百物語の菰さん」

(21) 佐藤悟(注11)はモデルの可能性ある人物として鹿島清兵衛と清三郎を、目野由希(注13)は鹿島清兵衛を挙げてゐる。

(22) 飯沢耕太郎「写真大尽」といわれた男 鹿嶋清兵衛」『芸術新潮』第四一巻四号、一九九〇年四月

(23) 『玉篋』の画期性については、金子幸代『鷗外と近代劇』(大東出版社、二〇一一年)第Ⅱ部第三章に詳しい。

(24) 引用は『鷗外歴史文学集 第一巻』(岩波書店、二〇〇一年)による。

(25) 後出の川尻清潭「玉匣両浦島に就て」

(26) 戸板康二『演劇人の横顔』白水社、一九五五年、二〇頁

(27) 以上、川尻清潭・宝岑の経歴は『日本人名大事典(新撰大人名辞典)』(平凡社、初版一九三七年、復刻一九七九年)、『新潮日本人名辞典』(新潮社、第三刷一九九五年)、『新版歌舞伎事典』(平凡社、二〇一一年)ほかによる。

(28) 注21に同じ。

(29) なお、ぼん太落籍や玄鹿館開設等の蕩尽ぶりが親族間で問題視され、玄鹿館・歌舞伎新報社共催の催しの約四ヶ月前にあたる明治二九年三月、清兵衛は手切金二五万円と引き替えに妻と離別、鹿島屋を除籍された。

以上、鹿島清兵衛の経歴は『日本人名大事典(新撰大人名辞典)』(注27)、飯沢耕太郎「写真大尽」といわ

れた男鹿嶋清兵衛」(注22)、注34の諸記事、千谷道雄『明治を彩る女たち―お梅・お須磨・ぼん太・お鯉・妻吉―』(文藝春秋、一九八五年)ほかによった。

(30) 佐藤悟の報告(注11)に詳しい。

(31) 中島次郎論文(注12)に「特別寄書家」の一覧がある。また『毎日新聞』記事(注9)が鷗外・竹二の参加を「田辺太一・依田百川の両翁を始めとし森鷗外・森田思軒・三木竹二などいへる当代の文客雲の如く」と伝えられている。

(32) 中島次郎論文(注12)に詳しい。

(33) 後掲の「音楽倶楽部広告」に、明治二八年八月時点で倶楽部の設立から「歳余」、すなわち一年以上二年未満とある。また鹿島清兵衛の回想談は設立の契機を「或る人が音楽学校を卒業するといふ北村末晴君マサハルに紹介して呉れましたので」(「失落と苦悶」『太平洋』第七卷一〇号、明治四一年五月)と伝える。北村の東京音楽学校師範科卒業は明治二六年。以上により推定した。

(34) 以上、音楽倶楽部に関する記述は、鹿島清兵衛「失落と苦悶」(注33)、無署名「鹿島大尽 鹿島清兵衛物語」(『実業之日本』第一四卷二六号、明治四四年一二月)、金丸重嶺「鹿島清兵衛の舞台写真」(『演劇界』第一五卷一号、一九五七年一月)による。赤十字社慈善演劇については『歌舞伎新報』第一五八二〜一五八四号(明治二七年六月)の「音信」欄および慈善演劇記事による。

(35) 『歌舞伎新報』第一六一二号(明治二八年四月)、第一六一三号(明治二八年八月)の奥付による。前者は旧経営体制の最終号、後者は鹿島清兵衛による新体制になって最初の号である。

(36) 以上二箇所集合場所および時刻は、水沼二郎「百物語の朝」(『森鷗外記念会通信』第一六七号、二〇〇九

年七月）に引用された招待状による。

(37) 以上、肝試しについては前掲の主要資料に加え、『鶯亭金升日記』（注5）および『毎日新聞』記事（注9）を参照した。

(38) 『墨水別墅雜録』（注8）明治二九年七月二五日条に記事が、同二六日条に「鬼趣行」が記され、後者は『歌舞伎新報』第一六四九号（注7）にも掲載された。

(39) 『毎日新聞』記事（注9）。肝試しに出かける杉に、「鹿島大尽下駄穿きにては足元危しとの注意ありて態々福草履一足す、めらる、〔中略〕大尽に導かれてわづかに上手の枝折門をくゞれば」とある。

(40) 本稿と方向を共にする読みの先例として、野村幸一郎は『肉体的には生存しながらも傍観者であることによって感性が枯渇し具体的生から疎外された飾磨屋』（注19、一八二頁）と傍観者飾磨屋の生からの疎外を指摘し、竹盛天雄は「飾磨屋が「亡霊」に他ならぬこと、その正体を顕らかにした「僕」にも「亡霊」的な不気味さがあること」と「僕」をも「亡霊」に含めた上で、「作品の文脈で言えば、「亡霊」とは「傍観者」になっているという意味である」（注18、『鷗外その紋様』五六九頁）と述べた。

