

異世界へつながる境目 ——「雪おんな」と「夢十夜」における「水」のイメージについて

秦 裕 緯

はじめに

周知のように、近代作家ラフカディオ・ハーン（1850—1904）と夏目漱石（1867—1916）の間には、共通点が数多く存在する。ハーンは熊本の第五高等学校（現在の熊本大学）で英語を教え、1894年に退職した。漱石はその二年後に第五高等学校で、同じく英語の教師を務めていた。そのあと、ハーンは東京帝国大学で英文学を担当し、日本文化を西洋に紹介する第一人者と称されるようになった。その教職を受け継いで、「国民作家」と呼ばれたのは、漱石である。ハーンは漱石より17も年上である。ハーンはもと西洋人であり、漱石も、西洋社会での生活経験がある。また、二人とも、英文学者である。漱石の作家としての最初の小説『吾輩は猫である』¹の中には、主人公の苦沙弥が「僕のも大分神秘的で、故ハーン先生に話したら非常に受けるのだが、惜しい事に先生は永眠されたから」と一箇所、ハーンについて語ったところがある。なお、ハーンの『心』²という随筆集に対して、漱石には『ころ』³という同名の長編小説がある。二人は、新宿区を終の住処として代表作を書き、その生を終えたのである。

二人の作家は生活経験が類似するだけでなく、作品にも共通する部分がある。ハーンは欧米に日本文化を紹介する著書を多く著した作家である。近代日本の西洋文化を無批判に受け入れようとする時代の主流から逸脱し、日本の伝統文化に関心を持ち、異界の要素を生かし、その独特の再話作品によって、日本伝統民話伝説を蘇らせた。再話作品集『骨董』（1902）と『怪談』（1904）の中、「幽霊滝の伝説」「茶碗のなか」「おしどり」「雪女」「天の川綺譚」と「鏡の乙女」各章は、「水」が異界につながるメタファーとして頻繁に描かれた。漱石は英文学者でありながら、漢文学と俳句への造詣が深く、時代の合理主義的風潮に配慮していた。当時社会を背景にした著作を数多く著しながら、非合理的で異世界に関する物語を創作した。『濛虚集』（1906）と『四篇』（1908）において、西洋中世のアーサー王伝説に基づいて作成された「薙露行」「幻影の盾」二篇と、夢の異世界を取り上げた「夢十夜」がある。この三作にも、「水」が異世界への境目としても多数登場していた。

ハーンと漱石は、西洋文化をしっかりと理解した上で、異界の要素に関心を持ち、「水」を異界の重要なモチーフとして頻繁に扱っていた。本文は、『怪談』と「夢十夜」の二作を取り上げ、「水」のイメージを中心として考察する。

1. つながりの水

ハーンの作品における魅力は、その想像力の源である聴覚と言われる。河野 (2009)⁴によると、ハーンの日本の「音」への関心は、松江に辿り着いた初日に遡る。

The first of the noises of a Matsue day comes to the sleeper like a throbbing of a slow, enormous pulse exactly under his ear. It is a great soft, dull buffet of sound — like a heartbeat in its regularity, in its muffled depth, in the way it quakes up through one's pillow so as to be felt rather than heard.” (*The Chief City of the Province of the Gods*, 129)⁵

松江の一日で最初に聞こえる物事は、緩やかで大きな脈拍が脈打つように、眠っている人のちょうど耳の下からやってくる。それはものを打ち付ける太い、やわらかな、鈍い音であるが、その規則正しい打ち方と、音を包み込んだような奥深さと、聞こえるというより寧ろ感じられるように枕を伝わって振動がやってくる点で、心臓の鼓動に似ている。

——「神々の国の首都」⁶

また、『怪談』の名作「耳なし芳一」も、作品における聴覚によって構成された「聴空間」が作品の大きな魅力の一つになっていると言われ、「聴覚の怪談」と称される。「聴空間」は、聴覚を通して行われる方向や距離などの弁別、認知に基づいて成立した空間である⁷。空間知覚に対する聴覚の役割は、一般的に視覚ほど大きくないと認識されるが、ハーンの作品で、特に目に見えない異界を感知するには重要な役割を果たしたと考えられる。「雪おんな」において、雪女の登場と退場のシーンを一例として取り上げる。

The old man almost immediately fell asleep; but the boy, Minokichi, lay awake a long time, listening to the awful wind, and the continual slashing of the snow against the door. The river was roaring; and the hut swayed and creaked like a junk at sea. It was a terrible storm; and the air was every moment becoming colder; and Minokichi shivered under his rain-coat. But at last, in spite of the cold, he too fell asleep.

…

… by the snow-light (yuki-akari), he saw a woman in the room, — a woman all in white.

… Even as she screamed, her voice became thin, like a crying of wind;—then she melted into a bright white mist that spired to the roof-beams, and shuddered away through the smoke-hold... Never again was she seen. (*YUKI-ONNA*, 109)⁸

年よりの茂作は、横になると、すぐ眠りにおちてしまったが、また年のいかない巳之吉は、恐ろしい風の音や、しきりなしに戸に吹きあてる雪のしまく音を聞きながら、長いこと寝つかれずにいた。河の水がごうごうと物すごく鳴って、小さな小屋は、まるで大海にうかぶ木の葉舟のように、みしみし揺れきる。すさまじい大吹雪で、夜気は刻々に冷えてくる。巳之吉は、蓑の下でぶるぶる震えていたが、それほどの寒さにもかかわらず、やがて、これもいつとはなしに眠り込んでしまった。

(中略)

(前略) 雪明りに、一人の女が小屋の中に立っている。

(中略)

こう叫んでいるうち、お雪の声は、次第に風の響きのように細くなってゆき、やがてその姿は白くきらめく霧となって、屋根の棟木の方へ登っていく……お雪の姿は、再び見るができなかったのである。

——「雪おんな」⁹

お雪(雪おんな)は、人間の前、即ちこの世でずっと人間の姿のままであった。元の姿に戻ったのはわずか最後の一瞬である。その結末における「白くきらめく霧」だけの視覚からのイメージだけではなく、雪おんなの姿は、最初に巳之吉の耳に伝わってきた「雪のしまく音」「川の水」の「ごうごう」の鳴き声、またその音によって引き出した、小屋が「大海に浮かぶ木の葉舟のように、みしみし揺れきしる」という恐怖でありながら奇妙な体験を合わせて構成されるものである。その中、水の音で溢れた聴空間のほうが、雪おんなの力が最も具体的に表現されたシーンと言える。音の表現によって、読者の想像力がこれ以上広がる余地がある。目ではなく、耳から雪おんなは単なる雪より、きらめく霧、湧いてくる川の水ないし海の一滴まで様々な姿があり、変幻自在の水の精であるメッセージが伝わってくる。

ハーンの母国アイルランドは、ヨーロッパのキリスト教宗教圏におけるわずかなケルト宗教信仰を文化として保存してきた地域である。ケルト教の信仰は、キリスト教信仰が普及する以前にケルト遊牧民族に広まった原始宗教であり、キリスト教に相反する多神教である。「自然は霊的な力を持つ」というアニミズムであるケルト教信仰は、日本の伝統信仰である神道と共通点が多い。ハーンの「万物は一つになる」思想にも影響があるという。西(1999)¹⁰によると、浦島が亀を逃がしてやる行為は、「放生」など動物愛護精神のためではなく、水神の一種として畏れ、「アニミズムの庶民信仰」であると指摘した。

ハーンは、日本の民話伝説のなか、水と水を象徴する「水の神」が固定的なイメージではなく、様々な顔、複数の形態をもつことを深く理解し、意図的に強調していたことは、「浦島太郎」¹¹の再話からも読み取れる。西(1999)は、ハーンが「浦島太郎」において、海中に住む異類を「龍神」Dragon God、「海神」Sea Godと「龍王」Dragon Kingなど名称を併用したことを指摘した。また、亀も水の神であること、ひいては中国の「龍」の「雲」を起こし「雨」を呼ぶ特徴にも注目していた。¹²「夏の日の夢」の最後、開かれた手篋の中身について下記のような描写がある。

Instantly, without any sound, there burst from it a white cold spectral vapor that rose in air like summer cloud, and began to drift away swiftly into the south, over the silent sea. (*The Dream of a Summer Day, II*)¹³

すると、たちまち、手篋の中からは、一団の夏の雲に似た白い冷たいけむりが、はっと空へ立ちのぼった。と見るまに、そのけむりは、静かな海の上をかすめて、南の方へとたなびき流れた。

——「夏の日の夢」¹⁴

「夏の日の夢」におけるハーンの再話は、『日本書紀』と『万葉集』を参考にした作品と考えられる。

『日本書紀』と『万葉集』における「蓬莱」を「the land where summer never dies (常夏の島)」と表現した点に対して、ハーンが暖かい南の島に深い愛情があり、夏で「人生の盛り」を象徴すると指摘された。¹⁵ それに対して、死に向かう瞬間の「a white cold spectral vapor (白い冷たいけむり) は死をもたらす冬の象徴物であることが分かる。「like summer cloud (夏の雲に似た)」の比喩は非常に興味深い。原典も日本語訳も同じく「けむり」と書くが、ハーンの再話で使用した「vapor」はけむりだけでなく、水蒸気も意味する。水は夏の「雲」から冬の「冷たいけむり」への変容により、浦島太郎の生命に何百年も続いていた夏の終わりを告げる。ハーンの再話した「浦島太郎」における海、雲、雨、龍と亀など複数の形態によって構成した水と水の精のイメージは、「雪おんな」にも受け継がれていた。水によって季節感と生死を隠喩する表現は、「雪おんな」にも存在する。冒頭の巳之吉と雪女の初めて出会うシーンにおいて、「冬」で季節を示すのではなく、暴風、河と吹雪だけで季節を示している。それに対して、二度会ったときだけ意識的に「冬」の言葉を使って季節を強調する(全文唯一の「冬」である)。最後に雪おんなの離れる季節も明確に示していないが、牧野(1989)は、霧として、風に伴って消えていった雪女の退場シーンを、「冬の気のような、非常に透徹した雰囲気」と解釈する。¹⁶ 全文は、雪を中心とする様々な水の形態によって、圧倒的な厳冬のイメージを描いている。

「雪おんな」は水の精として、複数の形態がある。ゆえに「雪明りに」、巳之吉の前に現れたのは、静かに立っている白衣装の女性お雪であるが、それは雪おんなの一瞬の姿に過ぎず、脆い約束が破られてしまうと、すぐに姿を変えて、人間の目に見えないところに消えていく。水の精である雪おんなは人間に比べ、極めて強い存在であり、人間はその真の姿を直視すらできず、耳で認識するしかない。逆に、お雪の姿である雪おんなは、巳之吉の一言で、大切な子供と別れなければならない、無力な存在である。故に人間と雪おんなは、同じく水の循環の一環として、平等で、共存する関係と言える。

巳之吉は水の姿の雪おんなを視覚で認識することはできない。吹雪姿の雪おんなは人間に死をもたらす妖怪で、両者は共存することができない。人間の個体は時間とともに衰えていくが、水の精である雪おんなは永遠に若さを保つ。この人間と遙かに異質の存在である妻とともに生活する巳之吉は、最初の約束を破ってしまい、或いはお雪の正体を見破るのは当然なことで、二人の婚姻は長く維持できないのも必然と言えるだろう。この点からみると、水の存在は二人、或いは人間と異類を隔絶する境界線と言える。しかし、雪おんなのイメージには、雪、河、海、人間と霧など複数の姿が共存しており、互いにつながりながら転化していく。人間もその循環の一環として存在している。故に、雪おんなが巳之吉と別れ、「Never again was she seen (再び見るができなかった)」のは、恐らく人間の姿で、人間の男女として再び会うことはないが、ほかの形によって共存する可能性がまた残っているのではないか。

お雪は人間とは遙かに異質な存在であるが、子供たちが寝てから針しごとをする普通の優しい母である。人間の姿で残した最後の言葉は、夫の裏切りに対する恨みを表すより、子供の将来を考慮する言葉と考えられる。ハーンは幼少期母から永遠に離れた不幸な経験がある。その経験はハーンの創作に深く影響があると認識される。ハーンは来日以前、長編小説『ユーマ』(1890)を創作し、子供を守るために自己犠牲への道を歩んだ「母」(乳母)のイメージを描いた。来日後の諸作ほど評価の高い作品とは言えないが、ハーンの理想的な女性像と「永遠の女性」のテーマに深く影響を与えたと一般的に認められている。ハーンは「子供を決して見捨てることのない母のイメージ」¹⁷を求めている。

人間の目に見える世界から姿が消えることであるが、母親としての雪おんなは水の様々な姿で人間につながり、子供を見守っていたのかもしれない。水の存在は雪おんなと巳之吉の縁を切った、越えられない境界線であるが、母としてのお雪が水の姿によって、子供を見守り続ける。故に水は、雪おんな母子、即ち異世界と人間世界をつなげるものでもある。

2. 隔絶の水

「夢十夜」「第四夜」は「自分」が一人で、「とうとう上がって来なかった」爺さんを待ち続けるシーンで終わった。爺さんが川の中に入る場面は、自ら死を求める行為で、「真っ直ぐに」「玄」へ帰一し、即ち死によって「様々な生の意義」を探求する行為と坂本(1979)が指摘する。¹⁸ 仲(2001)は「第四夜」における川を「死の暗闇」のメタファーと見なし、爺さんは死によって母胎へ回帰すると分析する。また、最後に一人で眺め続けていた「自分」は、作家の「生の根源を求める」姿に重なりと認識する。¹⁹ 「第四夜」における死生観の主題に着目した先行研究が数多く存在しているが、上記諸説のように、爺さんが川に入る行為を自殺行為との認識を前提とした説は主流と言える。

「夢十夜」「第四夜」は水に関する一連のメタファーによって終始貫かれている(爺さんは酒を飲む→神さんは水を汲む→爺さんは川に向いていく→爺さんは川の中に入る→「自分」は川辺で待つ)が、水を中心として描くことはなかった。それに対して、爺さんは「第四夜」の中心人物として描かれていた。

爺さんは始めに神さんと会話している間、「頬張った煮メを呑み込んで」「茶碗のような大きなもので酒をぐいと飲んで」「また茶碗のような大きなもので熱い酒をぐいと飲んで」の三ヶ所の描写がある。そこから爺さんの豪飲ぶりを読み取れる。爺さんの服装に対する描写を見ると、「浅黄の股引を穿いて、浅黄の袖無を着ている。足袋が黄色い」と「浅黄の手拭」から、全体的に「浅黄」のイメージと「袖無し」は特徴的に見える。また、「第四夜」において、何度も繰り返して歌われた「蛇になる」は非常に印象的な言葉であるが、手拭きは最後まで蛇にならなかった。爺さんの「豪飲」「袖(腕)無し」「蛇になる」の特徴をまとめると、日本伝統神話におけるオロチとウワバミのイメージに辿り着く。蛇は古来、脱皮をすることによって再生できるイメージを持ち、冬眠期間に長い間餌を食べなくても生きている生命力などにより神と見做されることが多く、崇める対象となっている。中国神話において、上古の神女媧は、人類創造と水を操る²⁰ 神と称され、一日に七十の姿²¹ があるとされる。日本では、上述オロチとウワバミだけでなく、邪馬台国の女王卑弥呼も同時に蛇神の姿があり、川の流れや天候を支配する水神として信仰されている。²² また、己の尾を啜って環となった蛇のシンボルは、エジプト、中国、ギリシア、北欧などの神話に広く伝わり、始まりも終わりも無い「完全なもの」を象徴し、「ウロボロス」と呼ばれる。²³ 蛇は不死の象徴とも思われ、その無限に再生するイメージは水の循環にも結びつけられる。

爺さんの外見に対する分析から、爺さんは水神の蛇である結論を引き出せるかもしれないが、最初の部分神さんと爺さんの会話から、異なる暗示が読み取れる。

「御爺さんはいくつかね」と聞いた。

(中略)

「いくつか忘れたよ」と澄ましていた。

(中略)

「御爺さんの家はどこかね」と聞いた。爺さんは長い息を途中で切って、
「臍の奥だよ」と云った。

(中略)

「どこへ行くかね」とまた聞いた。

(中略)

「あっちへ行くよ」と云った。

「真直かい」と神さんが聞いた時、ふうと吹いた息が、障子を通り越して柳の下を抜けて、河原の方へ真直に行った。

——「夢十夜」²⁴

臍は爺さんだけの「家」ではなく、あらゆる人間の根源である母体につながる場所を指す。それに対して「あっち」は死後の世界を意味する。この会話では、神さんの質問に対して、爺さんの回答は日常からはるかに離れていた。具体的な年齢は分からず、最初の「家」と最期の行く場所、即ち生命の誕生（開始）と死亡（終結）の関連性と必然性だけを強く意識し、「真っ直ぐ」にそれを自ら証明しようとする。水の神である「蛇」は死なない故「あっち」には行かない。臍帯は哺乳類の人間の胎児と母体の繋がりであるが、蛇にはないものである。この会話から、爺さんは自分が人間であることを強く意識して、死によって証明しようとするのが分かった。

しかし、前文の述べたように、爺さんは「蛇になる」の意欲を強く表した。作品のはじめに、爺さんの外見描写「顔中つやつやして皺と云うほどのものはどこにも見当たらない。ただ白い髯をありたけ生やしているから年寄りと云う事だけはわかる」から、それは蛇のように「脱皮」で無限に再生できることである。また、顔が若いことと年齢が答えられなかったことから、爺さんは確かに望んだものを手に入れ、もう脱皮によって何度も再生したことが分かる。しかし、脱皮によって再生するのは「臍」との関連を切ってしまう、人間としての「生」ではない。人間に「死」がなければ「生」とは言えないことを意識し、「あっち」に行くことを決意し、「真っ直ぐに」行こうとした。しかし、川に入ると、「とうとう上がって来なかった」。「蛇になった」爺さんは、不死の能力を得て、人間のように川を渡って「あっち」の世界に行くことができない。脱皮で再生し、年を忘れ、「臍」との関連を失ってしまい、人間として生者の世界に戻ることもできない。生者と死者の世界の境目である川の中に留まるしかない。

「第四夜」と同じく、「第七夜」においても、水が死生を繋がる重要なメタファーとして存在している。「第四夜」における河と同じ、「第七夜」の水も背景として存在していて、物語を終始貫いている。「第四夜」と「第七夜」を構成する重要なプロットとして、主人公は他人と言葉を交えるシーンがある。また結果として、「入水」の行為は同じくこの二章の最後に行われた。しかも、主人公自ら水の中に身を投げる。上記「第四夜」と「第七夜」の流れが「水」のメタファーに従ってまとめると、類似性を読み取れる。

坂本（1979）によると、死は「夢十夜」の重要な主題の一つとして頻繁に現れている。「夢十夜」全文において、様々な死が描かれたが、「直接死を中心主題としたものは「第五夜」（捕虜）と「第七夜」（船中）だけで、それ以外のものは、様々な死を描くことによって、逆に生の意義を強調しようとしている」²⁵と指摘する。「第七夜」の黒い海は、「第五夜」の淵と同じく、多くの研究者に注目される「死」

のメタファーである。「第四夜」と「第七夜」は同じく主人公が自ら水の中に入り込むシーンがあるが、「第七夜」における「死」への実感は「第四夜」よりはるかに強い。その原因を追究すると、「第四夜」に、「自分」が爺さんの帰還を信じ、待ち続けた場面で終わることに対して、「第七夜」は「自分」自ら恐怖と悔しさを感じながら、無限に死に近づいていく瞬間で止まったのは要因の一つかと考えられる。他人の角度から眺めるのは、決して第一人称で死に直面する衝撃力には及ばないだろう。また、岸で待つ「自分」（「第四夜」）の存在も、ある程度「復活」の可能性を強めたと言える。

上述終わりのシーンの相違点以外、入水する前、「生きていた」爺さんと「自分」（「第七夜」）の存在状態に対する描写も極めて重要な原因と言える。前文で分析したように、爺さんは蛇のように脱皮によって永遠に不死の存在になったが、「臍」とのつながりがなくなったため、人間として生きていたわけではなく、不生不死の存在となっていた。「第四夜」の中、爺さんは他人と話すことがあったが、常識的、或いは積極的に対話したわけではなく、感情の表現もなかった。爺さんは普通に生きていた凡人（神さん）の生活から逸脱し、人間の日常的な質問に興味がなく、「真っ直ぐに」死に向いていた。それに対して、「第七夜」の主人公である「自分」は、人間として、「生」を一生懸命悩んでいた。自分の存在する船の行方と上陸時間に関心を持ち、取り急ぎ「船の男を捉まえて聞いて見た」。船の男の答えが分からなかったとき、つい「大変心細くなった」。「大変心細くなった」（原文の中二回も現れた）気持ちから抜け出すことはできず、初めて「死んでしまおうかと思った」。女の悲しみに共感を持つようになり、同類がいてほしい人間の感情を持っていた（船の中「たいていは異人のようであった」ことと「悲しいのは自分ばかりではない」ことに敏感）。甲板とサロオンなどに行き、他人に接し、人間の宗教、科学、芸術によって精神的な救いを求めようとした。残念ながらどっちにもその精神の不安を抑えられなかった。こうして何回も必死にもがいていた結果、不安は消せなかった。「まるで頓着していない様子であった」「船に乗っている事さえ忘れている」ような人にもなってみたかったのかもしれないが、人間として最初の質問はどうしても忘れられず、最終的に死を選んだが、死の瞬間に悔しくなる。「爺さんの歌いながら妙に入水する非合理的な「真っ直ぐ」の行為に比べ、「自分」（「第七夜」）が最終的に死を選んだ原因に対して、非常に具体的で繊細な心理描写がある。「自分」は敏感で感情豊かな性格の持ち主でありながら、臆病者で消極的な人でもある。自分なりに執着を持ち、「船に乗っている事さえ忘れている」ような人間になりたくない誇りもある。「ますますつまらなくなった」人生を捨てようとする決意した、複雑で平凡な人間の一人とみられる。「生」の大船に乗ったが、人生の不可知の神秘に「大変心細くなった」、目的のない毎日に「ますますつまらなくなった」と感じ、「死」の海へと飛び込んだ。「自分」の生きていたときの悩みと苦しみ、自殺しようとする絶望感、乃至死ぬ直前後悔する滑稽でみじめな姿までも、人間性が強く感じられる。「第四夜」の爺さんより、人間として「生きてきた」実感がある。生きてきたものであるからこそ「死」への恐怖と悔しさがある。「自分」の「生」の船での生き様は、「死」の海のイメージを強化する根本的な原因ではないかと考えられる。

「第四夜」と「第七夜」の二章において、水は二人の主人公にとって同じく巨大な存在と言えるだろう。「第四夜」における河は、生者はその川から水を汲み、死者は渡って彼岸へ行く、生者の世界と死者の世界の結びつきと言える。しかし同時に「始まりも終わりも無い」ウロボロスのような閉ざされる循環であり、生者の世界にも死者の世界にも属していない、蛇の脱皮によって「死」の世界を捨てた爺さんは、同時に「生」も失い、生と死両方から隔絶された。「第七夜」の「自分」は、爺さ

んとは逆な存在で、ごく普通の人間であり、「生者」の船に乗っていた。他人と同じくそのまま乗ればいいかもしれないが、感受性の強い性格で、自分の生の意義に「大変心細くなった」「ますますつまらなくなった」と感じていて、生を捨てようとして決意した。即ち、爺さんは死と決別してから死の意義を意識し、求めようとしたことに対して、「自分」（「第七夜」）は、生を捨てた瞬間から生の意義を意識し、後悔し始まった。ここから見ると、「第四夜」と「第七夜」は人間の死生を象徴する双子のようなものに見える。またこの二章の最後、終わりの時点で、二人とも生と死の間に挟まれた状態であり、不生不死の水の中に入り込むか、死の水に無限に近づいていくのである。この現実人間が体験できない抽象な存在状態は、謎めく「水」のメタファーによって描き出すことになると言えるだろう。

3. 矛盾性を内包する水

3.1 水の空間

ハーンと漱石は、同じく水を重要なメタファーとして、「雪おんな」と「夢十夜」における人間の世界と異世界を繋げる。前章の分析によって、「雪おんな」と「夢十夜」の水のイメージは、各々の性質によって、独特な空間を構築していた共通点が存在することが分かる。「雪おんな」に最も際立つ水の空間は、雪女の初登場に、巳之吉の聞いた水の音であふれる小屋の外の世界であるが、この時点で、水の暴れる異世界はまた小屋の中の人間世界とははっきりと隔絶されていて、水のつながりはまた構築されていなかった。人間世界と異界のつながりである水の空間がその役割を担い始めたのは、巳之吉とお雪の別れた瞬間と考えられる。巳之吉と縁を切った雪おんなは、もう妻としての姿を捨て、水の精に戻った。それに対して、人間の世界に残された子供たちだけを心配していたのは、母親の心は捨てなかったためである。お雪と巳之吉の子供たちは、いずれも水の精である母親の性質を持つ「色の白い子」である。雪の象徴で、人間の子と区別する「白」は、雪の精の母からの遺伝でもあり、親子の証とも言えるだろう。ハーンは「子供を決して見捨てることのない母のイメージ」を求めている。たとえ二つの世界に隔てられていても、必ず子供を見守っている。親子の証としての雪の「白」と前章の分析した水の変幻自在な性質によって、異界と人間の世界を繋げる雪おんな母子だけの空間が構築された。

「夢十夜」「第四夜」と「第七夜」にも類似する水の空間が存在している。それは、河の中の空間と海の中の空間である。しかし、「雪女」における母と子の間の空間とは異なり、「第四夜」と「第七夜」における水は、主人公の意識から独立し、死生のメタファーとして存在している。故に、この二つの「水」の空間は始めも終わりもなく永遠で不変なもので、「第四夜」と「第七夜」全文を貫いている。「雪おんな」における母子の「情」によって構築された水空間に対して、「夢十夜」における水の空間は主人公の意識と関係なく、死生の「理」によって構築されたと言えるだろう。

3.2 具象的な水と抽象的な水

ハーンは自然界の水の様々な姿、特に雪の精のイメージを描いた。また、自然物を女性に擬人化し、「美術的なもの、官能的なもの」を求める西洋「万有女性観」²⁶を回避し、雪おんなの雪の精としての一面を描くとき、野性的な性格を十分に表現した。水の精として乱暴で中性的イメージを持ちながら、人間の女性として母性の一面も描かれていた。「雪おんな」において、水のイメージは変幻自在

でいくつかの具体的な姿によって込められたものである。姿が変わるとき、その性質も性格も変わっていく。身近で存在する具象的な「水」そのものである。

「夢十夜」「第四夜」と「第七夜」における水のイメージに対して、「雪おんな」のような繊細で具体的な描写は見られなかった。「第四夜」には、河に対する描写は完全になく、「第七夜」にも、「黒い波」でしかなかった。ハーンと同じく水のメタファーを使用した。漱石は水そのものに関心を持たず、逆に「水」の概念をできる限り抽象化し、最低限の情報でその存在を表し、日常的な人間世界と隔絶する未知の異空間として捉えたと言ってよいだろう。

終わりに

「雪おんな」と「夢十夜」両作において、「水」は同じく異界につながる境目として、プロットの流れを繋いでいる。「雪おんな」における水は雪おんなのイメージで登場し、凶暴で異質な姿もあるが、子供を見守る母として人間世界を結びつく存在ともいえます。「夢十夜」「第四夜」における「水」は生者と死者の世界の間の川で、二つの世界の繋がりであるが、蛇の脱皮によって死を捨てた爺さんにとっては、同時に人間としての生も失い、生者の世界と死者の世界とのつながりが切断され、両世界から孤立された空間となっている。また、生の意味を疑い、自ら生を捨てようとした「第七夜」の「自分」にとって、無限に近づいてくる死の恐怖を意味する未知の空間でもある。この三作において、水は変幻自在な姿でありながら、果たした役割に共通する部分存在する。これまでの考察によって、ハーンと漱石の作品における、水の「異界へのつながり」としてのイメージを一部分析した。日本伝統文化と西洋文化両方とも深く関心を持つ近代作家ハーンと漱石は、水という古来多く扱われてきたメタファーを生かし、日本と西洋文化の融合で、また新たな物語を作り出し、より多くの可能性を引き出した。これからもハーンと漱石の異界に対する理解を追究したいと思う。

注釈

1. 夏目漱石の長編小説。1905年1月、『ホトトギス』に発表され、翌1906年8月まで継続した。
2. ラフカディオ・ハーンの小説とエッセイなど15編の短編集。1896年出版された。
3. 夏目漱石の長編小説。1914年4月20日から8月11日まで、『朝日新聞』で「心先生の遺書」として連載された。
4. 河野龍也(2009)「ハーンの視聴覚描写と日本理解—紀行・怪談から『日本—一つの解明』まで」『講座 小泉八雲〈2〉ハーンの文学世界』平川祐弘, 牧野陽子(編集)新曜社
5. Lafcadio Hearn. Edited and with an Introduction by Donald Richie Lafcadio Hearn's Japan An Anthology of his writings of the Country and Its People, Charles E. Tuttle Publishing. 1997
6. 小泉八雲(1990)『東の国から・心』平井呈一(訳)恒文社
7. 『日本大百科全書』(1994)小学館
8. Lafcadio Hearn. KWAIDAN Stories and Studies of Strange Things. Tuttle Publishing, 1971
9. 小泉八雲(2009)『怪談・骨董他』平井呈一(訳)恒文社
10. 西成彦(1999)『ラフカディオ・ハーン再考 続』熊本大学小泉八雲研究会(編)恒文社

11. 小泉八雲(著) 平井呈一(訳) (1990)『東の国から・心』恒文社
12. 「ハーンと浦島」『ラフカディオ・ハーン再考——熊本ゆかりの作品を中心に〈続〉』熊本大学小泉八雲研究会 (1999) 恒文社 p.41
13. Lafcadio Hearn. Out of the east. Boston and New York, Houghton, Mifflin and company, 1895.
14. 小泉八雲 (1990)『東の国から・心』平井呈一(訳) 恒文社
15. 梅本順子 (2000)『浦島コンプレックス』南雲社 p.148
16. 牧野陽子 (1989)「ラフカディオ・ハーン『雪女』について」Seijo University economic papers (105) pp.89-125
17. 梅本順子 (2000)『浦島コンプレックス』南雲社 p.176
18. 坂本浩 (1979)『夏目漱石—作品の深層世界』明治書院 p.199
19. 仲秀和 (2001)『漱石—『夢十夜』以後—』和泉書院 p.11
20. 『春秋繁露』「雨不霽、祭女媧」董仲舒(漢) 周桂鈿(訳)『春秋繁露』(2011) 中華書局出版社
21. 『山海経・大荒西経』「女媧人頭蛇身。一日七十化」方輅(注)『山海経・大荒西経』(2011) 中華書局出版社
22. 富来隆 (1990)『卑弥呼—朱と蛇神をめぐる古代日本人たち』学生社
23. 高橋康也 (1980)『ウロボロス—文学的想像力の系譜』晶文社
24. 夏目漱石 (1994)『漱石全集』第12巻 岩波書店
25. 坂本浩 (1979)『夏目漱石—作品の深層世界』明治書院 p.200
26. 小泉八雲(著) 平井呈一(訳) (1990)『東の国から・心』恒文社

参考資料

1. 岸元次子 (2014)『漱石の表現 その技巧が読者に幻惑を生む』和泉書院
2. 鎌田東二, 鶴岡真弓 (2000)『ケルトと日本』角川学芸
3. 石崎等 (1989)『漱石の方法』有精堂
4. 伊藤宏見 (2012)『夏目漱石と日本美術』国書刊行会
5. 坂元昌樹, 福澤清, 西槇偉(編集) (2012)『ハーンのまなざし—文体・受容・共鳴』熊本出版文化会館
6. 中村完 (1993)『漱石空間』有精堂
7. 高木大幹 (2004)『ハーンの面影』東京図書出版会
8. 坂元昌樹, 西槇偉, 福澤清, 田中雄次(編集) (2010)『漱石文学の水脈』思文閣
9. 熊本大学小泉八雲研究会(編集) (1993)『ラフカディオ・ハーン再考—百年後の熊本から』恒文社
10. ラフカディオ・ハーン(著), 平井呈一(訳) (1977)『心—日本の内面生活の暗示と影響』岩波書店
11. 野網摩利子 (2012)『夏目漱石の時間の創出』東京大学出版会
12. 戸田由美 (2011)「漱石『夢十夜』考I—「第一夜」の示唆するもの—」『西南女学院大学紀

要』Vol.15、pp.127-134

13. 徐貴淑, 河邊聡 (1996) 「境界的空間が持つ意味についての考察 漱石の『草枕』に見る四つの境界的空間」『日本建築学会計画系論文集』第45号, pp.227-235
14. 高瀬彰典 (2007) 「小泉八雲の異文化理解」『島根大学教育学部紀要』(人文・社会科学) 第41巻, pp.87-103
15. 横山純子 (2004) 「ラフカディオ・ハーンの『チタ』における海の意味」『欧米文化研究』(11), 広島大学大学院社会科学研究科国際社会論専攻 pp.19-31
16. 伊野家伸一 (2007) 「ラフカディオ・ハーンと浦島伝説: アイルランドとの繋がり近代化との対比においてみる他界観」『島根大学外国語教育センタージャーナル』2, pp.123-134

The connection and boundary to another world
— The images of water in Yuki-Onna and Yume-juya

Yuwei Qin

There are a lot of similarities between Patrick Lafcadio Hearn and Natsume Soseki. These two authors are known for both their similar work and experiences. The focus of this study is the images of water in Hearn's retold ghost story Yuki-Onna and Yume-Juya (which is also called Ten Nights Dreams), a series of short pieces by Soseki. The image of water appears frequently and plays an important part in both the two works. However, the expressions of water are different in both stories. There are two similar spaces consisted of the image of water existing in these two stories, which also acts as the connection and boundary to another world. Water plays opposite roles in marriage and mother-child relationship in Yuki-Onna and simultaneously, is an important metaphor between life and death in Yume-juya. This study compares the similarities and differences by analyzing the two images of water in these two works and tries to clarify how and why they are shaped in these ways.