

円地文子「妖」

——娘の巣立った家庭の中で——

高瀬 真理子

日本語コミュニケーション学科
教授

はじめに

「妖」は、昭和三十一年（一九五六年）年、『中央公論』九月号掲載の作品で、文子五十歳のときの作品である。戯曲作家としてデビュー後、戦争を経て昭和二十八（一九五三年）年の「ひもじい月日」で小説家としての評価が確立し、「妖」はその後の初期代表作のひとつでもある。円地文学について「妖」の文学」と呼ばれることもあり、この作品で描かれる「妖」の世界は、円地文学を語る上で見過ごしてはならないものと気づかされる。

古屋照子は、文子の父、上田万年『大字典』の「妖」の項目を紐解きながら、「妖」の正体に迫ろうとする。^{注1}

妖から受ける字感は、おおむね健康な明るさとか善良さではない。むしろその反対の無気味さとか暗い肉感、女の蠱惑的な笑みをこの一字の中にひそめている。そして正体の容易にわからない、およそ言葉で表わし難いあいまいなものながら、

何か恨みを含んだ或る種の美しさを印象させるのだ。

つまり、古屋の指摘するところは、「妖の文学」とは「妖」一作に留まらず、さまざまな作品の中に「心の底に満たされない妄執を抱いて生きて」いる姿が描かれ、「作全体蔽うもやのような陰影を形づくって漂い流れ」る作品を指すことになる。^{注2} そうであれば、「妖」という作品は、その定義を示すような位置づけで作品分析を行う必要性が生ずる。従って、本稿では、「妖」の作品分析を行いながら、そのあいまいなるものの正体を突き止めていきたい。

一、清水坂という立地

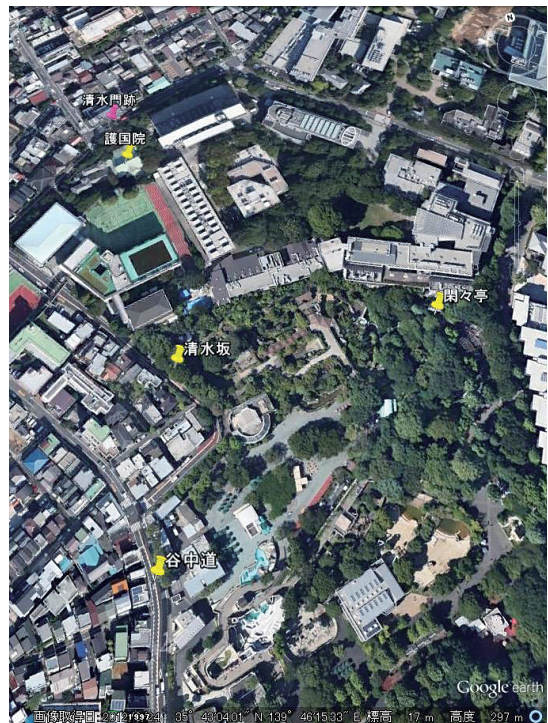
その静かな坂は裾の方で振袖の丸みのように鷹揚なカーヴをみせ、右手に樹木の多い高土手を抱えたまま、緩やかな勾配で高台の方へ延び上っていた。片側には板塀やコンクリート塀が

つづいていたが、堀の裏側は更に急な斜面に雪崩れ込んで崖下の家々は二階の縁がようやく坂の面と並行する低さだった。言わば坂は都心にしては広い丘陵地帯の一边を縁どって低地の人家との間に境界をなしている形である。遠い昔には恐らく台地の一斜面に過ぎなかったのが、いつか中腹に帯のようにひろがった道が人や馬の踏み固めるままに自然の切通しになったものであろうか。

冒頭部は右のような文章が始まる。これが東京のどのあたりになるかは、次の一文で連想できる。

高土手の裾を一間余畳み上げている煉瓦の土止めは、明治の初めにこの丘陵地を占領していた大寺院群が崩壊し公園という西洋風な名で呼ばれるようになった当時に築かれたものらしく、小豆色に湿気の滲んだ長方形のつなぎの面には青さびた苔が群立ち、ところどころに蔓草が這いまつわっていた。

つまり、ここは、上野駅界隈の寛永寺を筆頭とする寺院群から、新政府によって上野公園に作り替えられ、動物園等が整備された地域を指している。山野勝は「清水坂」の章で「坂の中腹に住んでいた作家・円地文子は、小説『妖』でこの坂の光景を克明に描いている。円地家の家は今も脇坂にある」と述べている。^{注3}



Google earth で見る現在の清水坂も作品中で述べられているとおり、振り袖のような形をしている。^{注4}

二、千賀子と坂の事情

千賀子について「子供のころこの近くに住んでいたので坂とは幼馴染であったが、戦災のあと、偶然窪地の古い家を買って住みつき、もう十年この坂の底に沈み込んで暮した」と坂とのつきあいの履歴を描写している。

円地文子は、明治四十四（一九一）年、まだ五歳の九月に「下

谷区谷中清水町（現・台東区池之端）十七番地に新築した家に転居」している。その後大正十五（一九二六）年十二月に小石川区へ転出している。そして、戦災で当時住んでいた中野の家が全焼した後、母の疎開先を経て軽井沢の別荘へ再疎開をし、厳しい冬越しの後、昭和二十一（一九四六）年四月に上京して、姉千代に隣接した谷中清水町十七番地の隠居所に身を寄せている。昭和二十一年から作品発表の昭和三十一年を思えば、「もう十年」になる。今回の「千賀子」はそういう意味で、作者文子の身分的な部分を有している。しかし、円地という作家は、いわゆる私小説は描かない。下敷きに己を隠し、ひそませつつ作品世界を構築する。

その「家の門は坂と反対の側についているので、坂には背を見せて暮らして」いるようなものだったが、坂と親しくなったのは「一年ほど前坂に面した崖地を地形してそこに部屋を増設してからのこと」だという。その「増設」の事情が、夫である神崎啓作との関係や神崎家の家庭環境に象徴的な意味を帯びてくる。

さらに、その「増設」部分が千賀子の得た資金で作られたという事情は重要である。千賀子が坂に背を向けるのを止め、自らの資金で幼馴染みである坂と向き合うように坂側に門扉を付けたことで、夫には味わうことのできない「妖」の世界が拓けたとも考えることができる。

三、千賀子と啓作夫婦のこれまでとこれから

啓作と千賀子夫婦は、「溶け合わない雰囲気」を常に帯びた「うつとうし」い家庭しか作れなかったと千賀子は思っている。長女とは同居の心づもりもあつての増築だっただけに、その普請のできあがる頃に結婚と同時に家を出てカリフォルニアへ旅立った娘のことが気になっている。この夫婦の気質は、常に相容れない。象徴的なのは、娘を送って千賀子がふと発した言葉の返しにも反映される。例えば、千賀子の発した「桐子はもう日本へ帰らないような気がするわ」という言葉に対して啓作は「そんなことはない……四年やそこらすぐたつてしまふ」と応えている。千賀子が夫婦の有り様を憂いて情緒的に言葉を紡いでいるのに、啓作にはその憂いが伝わらず、即物的に病院の契約期間が回答されてしまふ。従って、常になり争うか、会話が途切れるかのどちらかとなる。つまり、残念なことに夫婦の心の通い合いが乏しく、少なくとも千賀子はそのことに不満を抱き続けてきたが、啓介は、そういう心配をしたことすらなさそうな男である。

この作品の現実として流れるのは、長女夫婦の旅立ちを横浜まで送りに行った神崎夫婦の「これから」と啓作が三越へ寄るのに千賀子を誘ったところから思い起こされる夫婦の「これまで」の回想である。先の会話の後にそういったデリカシーに欠ける啓作は、かつてその花瓶をめぐって、どれほど千賀子が娘を心配し、不快な思いを食いしばって対応したかを理解していない。従って平然と次のよ

うな発言をする。

「呉須赤絵の瑞瓢形花瓶……いつか進駐軍のアーノルドの欲しがつた奴だ」

一般的に夫が百貨店に妻を誘うのであるから、気の合う夫婦であれば、楽しい買い物ができるはずである。しかし、啓作は無自覚に千賀子の地雷を踏むような発言をし、千賀子の方は、「いいえ、たくさん」という「にべもな」い拒絶を返している。しかし、啓作には、そのことの本質を理解しようというつもりがない。

千賀子にとっては、逆にこのキーワードを聞き、この花瓶にまつわるこれまでの夫婦関係を回想する糸口となる。つまり、「これで」を振り返る。

啓作には骨董の趣味があつて、勘が良く見分ける眼を持っていた。家庭教師先で褒められたのを機に、独学で「眼を肥やし」てきた。「貧しい家に育ち、大学も検定をとってから」進学しているが、それだけに啓作のこの特技は、戦時中の一家を救う手立てにもなっている。しかし、「つましく生活を切りつめて勤め先の付合いには不義理もしたが、月収の大部分は書画や陶器の蒐集に当てて」いた。「ひもじい月日」と同様に、多少吝嗇な傾向を持つ啓作だが、「これらの蒐集品が」戦後経済の混乱期の「神崎一家の饑渴を救う有力な資源」となるところは、目先の利かない「ひもじい月日」の直吉とは大きく異なっている。

その戦後のGHQの支配下にあつた日本で、啓作はアメリカ人相手にもうけを企む。相棒に「似而非通人^{えんせ}をねらって儲けたがつてい

るイタリー人のブローカーが間にいろいろなアメリカ人を家へ連れて」くるようになった。この背後には、もちろん、戦勝国であるアメリカに対して敗北したイタリアと日本の卑屈な報復が込められている。

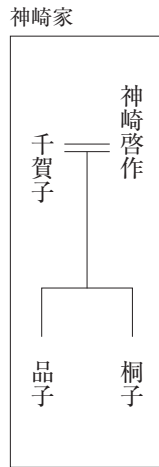
千賀子にも「相手に出てくれ」、つまり、怪しげな骨董を売るための接待への要望が出た。「預金封鎖で現金が動かない」時期であつたので、「停電の多い」中に当時の食事としては高級な「牛肉のすき焼きなどを饗応して」千賀子ももてなしはした。「美しくもあり外地に馴れて英語の会話も上手なのに」千賀子は「愛嬌^{注5}」を付加して売るという発想は、室生犀星にも見られるものであるが、女性作家でそれを自覚しているというところには、注目しておきたい。

「愛嬌」を付加することに抵抗があるのは、夫の骨董品の売り方に不快を感じていたからであつた。啓作が「目の利くままに只のような安値で買い集めてあつた贗作の書画や陶器を、ドミノ（イタリア人ブローカー…注筆者）と口を合わせて、通人ぶった相手にうまく高値で売りつける」詐欺まがいの手口に軽蔑を感じていたからであつた。

その後、「贗物を売りつけたことが問題になつて危うくMPに踏み込まれそうに」なり、その次には、その「MPをなだめてくれたアーノルド大佐」から「啓作の秘蔵している例の呉須赤絵の瓢箪形の」花瓶を所望されてきた。当然、千賀子は、花瓶を手放すべきだと考え、そのように強く主張した。その上、次女の高額治療にも一

息つける要素があった。しかし、啓作はこの花瓶に執着して頑として売ることには応じなかった。

互いに「感情は一層荒立」ち、夫婦の信頼も揺らぎ、啓作は、千賀子がこの花瓶を勝手に処分することを恐れて銀行の金庫に預けるようにさえた。夫婦関係は、信頼関係にも及んで、危機を迎えたと言える事態だった。



四、千賀子への極秘の仕事と経済的自立

そこに介入してきたのが、イタリア人ブローカーのドミノである。ドミノは、啓作の了解を取って千賀子に「春本の英訳」という秘密出版の話を持ってきた。千賀子は、性的な仕事をさせる啓作を軽蔑し、その啓作は、「売春を強いているわけでもなし」と考えていることが千賀子に「やりきれな」さを覚えた。さすがに、啓作はこの話を自分から千賀子にはできず、ドミノに説明させている。

千賀子はそんな夫を心底軽蔑したが、引き受けることで、恥を己の中に食いしめ「て自分の「意地を立」てることにした。彼らの共犯者となり、啓作の領域である「二階の鍵のかかる部屋に籠もって」、千賀子は娘たちに秘密が漏洩するのを防ぎ、家としての体面

も保った。

その結果、この不快に思われた仕事は、実際には思わぬ「副産物」を運んでくる。ひとつは、日本の伝統的な見合いという風習と、神前結婚式と披露宴を済ませて、当時の新婚旅行の行き先のひとつで外国人受けのする箱根と富士という風景をバックに温泉で身を清めて初夜を迎えるというストーリーの中で、啓作という夫ではついぞ得ることのなかった、初夜において男女が心身ともに結ばれるという幸福について、千賀子に考えさせたことであつた。千賀子が己の人生では得られなかったものがあることに気づくきっかけともなっている。さらにこの秘密出版は、金銭的な恵みをもたらしただけでなく、問題の「アーノルド大佐の機嫌を損ねぬ程度の挨拶」ができた上に、その次の仕事として古典文学の英訳という仕事につながった。そのことは、千賀子に経済的自立の道を確立させることになる。

円地文学には、家庭のために生きる女性が、成り行きで経済的自立に成功するものが多く登場する。家庭の主婦であることが当たり前であり、夫を立てて、家族や家のために奔走する既婚女性たちにとって、これは希望のメッセージである。

五、建増しした中二階の家と坂

家のメインの門は、家族の歴史の門と評すべき役割を担ってきた。啓作の「外地からの引揚げ」「次女の結婚と九州行」「長女の結婚とアメリカ行」などである。そして、経済的自立を果たした千賀

子が、貯めた自己資金で建て増ししたのが、中二階である。これが世帯主であろう啓作によるものでなく、千賀子が自分の書斎の領域として建て増し、直接坂に出られるように、坂側に出入り口を付けたことが、娘たちの巣立った後の千賀子に大きな飛躍をもたらす。

坂に出て、そこに立つと、千賀子に過去の坂をめぐるできごとが彷彿と思い出され、あたかも坂を介して過去を振り返るような心持ちになると同時に、それは、古典文学の翻訳という仕事とも結びつき、現実生活を凌駕した別の時空が混入してくる可能性も孕むようになる。

長女である桐子が新郎とともに横浜からカリフォルニアへ船出したのを見送って、啓作との報われない夫婦生活を振り返った後、娘を介して成り立っていた家庭が、直に啓作と向き合うことになり、戸惑いながら、新しい生活を踏み出すのだが、どうしても「呉須赤絵の壺」に象徴される夫婦の歴史が、向き合うことを是としない。

娘を送り出した晩、ヴェルモットで乾杯してみたものの、啓作が初めて骨董品を見る眼と同じ目線で千賀子を見、それが千賀子の髪の薄れを指摘するに至り、千賀子は初めて自分が無自覚に、娘たちの母として過ごした時間に思い至り、老いを眼前に突きつけられて愕然とする。

ヴェルモットの酔いに一旦は「不思議なときめきを胸に感じた」ものの、夫婦関係のこれまでを振り返れば、啓作が「漠然と馴れ寄って来る気配」を「気味わるい」と感じた千賀子は、「家の構造による離別」によって、関係を旧に戻そうと試みる。長女夫婦との

同居を視野に入れ、書斎として建て増した中二階を、これまでの「茶の間」に代わる生活の中心として機能させるべきだと判断するのである。その際、大きな役割を果たしたものは、鏡台^{注6}であった。

鏡台という家具は、いわゆる当時の日本の婚礼調度品の中で、もともと女性が装う時に伴われるものである。これを娘たちがいる間は、茶の間に置いて使っていた。茶の間^{注7}は、一人前になって、婚禮とともに嫁入り道具を揃えて出ていくまでは、母の属性の下にあると考えられる。長女桐子の巣立ちによって、啓作が千賀子の髪^{注8}の薄れに気がつき、鏡台の鏡を眺めているうちに「逐立て^{注9}られているような狼狽」を感じ、急遽、鏡台を家政婦に中二階へ運ばせている。茶の間は、家族の中心的空間であり、団らん^{注10}の場所でもあるので、これまでは、娘たちを念頭に鏡台を共有していたのだが、その存在が家から出てしまえば、鏡台は自分が装うためのものに復帰させねばならない。啓作の千賀子の髪についての指摘は、千賀子に過ぎ去った時間と、自分もひとりの女であることを思い出させると同時に、いくら娘たちが巣立ったとは言え、夫婦としてのこれまでの問題が氷解するものでもないことに思い至り、自分の生活の中心を中二階へ移すと決定したときに、それに従って、鏡台も移動しなければならなくなる。なぜならば、奇しくも啓作が気がついた変化に抗うために、千賀子は、中二階で鏡台と向かい合いながら、迂闊にも見落としていた老いの現象と向き合ねばならないからである。そこで、鏡台はもともとその威力を発揮し、老いを食い止めるためのさまざまな化粧品類が陣取り、老いを食い止めるためのさま

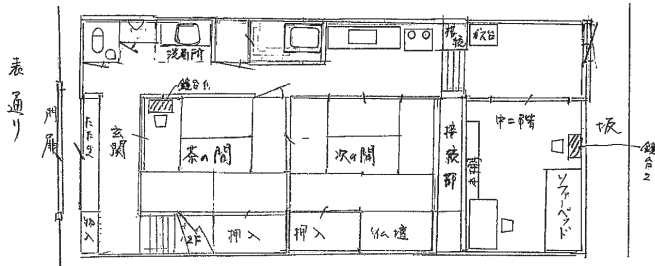


図1 神崎家1階の図面（鏡台の移動を示す）

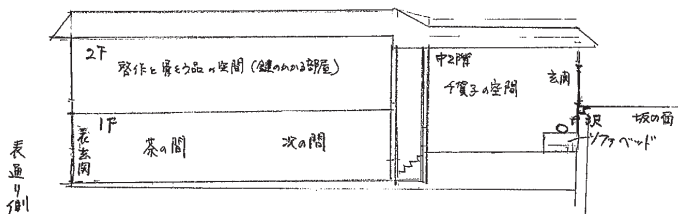


図2 神崎家の断面図（千賀子が中2階を拠点にしてから）
作図のポイント：円地の縁者に隣家に住んでいた分銅惇作邸を
参考に町家風に作成（作成筆者）

さまざまな試みがなされ、千賀子は、その試みとともに坂へ出て、坂と語らう。千賀子は、無意識に過ごしてしまった月日に驚きながら、髪の毛の薄れだけでなく、まつげや眉毛の薄れや、入れ歯になつてしまった口腔に思いをいたし、老眼をいたわる。また一方では、自己の筋力の衰えから設置したソファベッドに横たわり、あたかも亡者がこの世の音を拾うがごとくに、坂を行き来する者たちの音を拾うのである。それがさらなる創作への入口となっていく。

六、遠野滋之という創作への触媒

千賀子は古典文学の翻訳を続けているが、そこには、国文学の助教授である遠野滋之という人物が助力をする日常が示される。この男は家のメイン玄関を使うことなく、坂を上がってきて、直接中二階への出入りが許されている。この遠野は、年齢的には千賀子よりかなり若いにもかかわらず、太平洋戦争の犠牲者のひとりで、学徒動員で満州に派遣されるが、「ソヴィエトに抑留」されて過酷な労働に従事し、「青春を凍結」されて、他の人々よりも遅れて帰国した中のひとりである。それが故に未来への希望や目標もなく、「何か過去にあったことの中に自分を落着けていれはどうやら生きていられそう」という理由で国文学の古典世界の住人として生きている。生活の足しに千賀子の古典文学翻訳の助言者となっている。またこのような遠野という男の設定について、野口裕子は、「千賀子の意識が全体を支配し、その支配が円滑になされるために『自分の知り抜いている土地や家』が必要だったのである」と述べている。作者と主人公が別物であると理解しつつも、「主人公の意識を造形する時、この意識がすべての登場人物の内面を支配するために、その背景を知り抜いた場所であることによってより自由自在に活動できたのである」という。従って、理解し得ない夫の啓作も「千賀子の解釈」により、「内面を支配」していると指摘している。夫の啓作さえも踏み込まない中二階へ直接訪問する遠野は、経済的自立をするに至った古典文学の翻訳についての助力者であるという

だけでなく、古典という過去の世界に拠点を置いているということや、過酷な抑留生活のおかげで千賀子と同様、入れ歯になっているという心身ともに老成した状況、さらには、古典世界の作者たちをあたかも自分の姉や伯母のように話すというその独特の情緒によって、人間としての質が千賀子に近いことが理解でき、千賀子に創作の道を拓く触媒のような存在として機能している一面もある。もちろんそのことは、遠野の想定外のできごとであり、遠野自身も困惑しているが、遠野の存在が坂と相まって、古典世界にまで行き来できる通路となり、古典世界の普遍的なエキスを現代へ豊穣な創作のエッセンスを贈ってくることに気づくようになれば、結局、遠野は千賀子を創作世界へ導いていく先導者として中二階への直接訪問を許される存在であることに納得がいく。

また、インテリで「共產主義の政治教育」もなされたにもかかわらず、そういった情熱をどこにも感じられないほどの傷を負った存在としての遠野を設定する作者の、社会への意識の高さも同時に指摘しておきたい。

七、伊勢物語「つくも髪」が紡ぐもの

千賀子は、中二階に遠野を迎え入れ、坂の途中にいた理由を「恋人を待っていたんですよ」などという気安い会話で楽しんでいる。おそらく夫である啓作とは、決してできない種類の、遊び心と情緒を含んだ会話で、若干色気のある会話ではあるが、仕事上の翻訳が

『伊勢物語』の「つくも髪」の段にある老女の恋の内容であることが背後にあることを了解し、共有しているふたりであればこそ、成立する会話である。

円地文子は、伊勢物語のこの段については、かなり気に入っているようで、ここまでも昭和十四年、随筆集『女坂』〈伊勢物語の女性〉^{注9}、昭和二十八年「伊勢物語―歌のふるさと―」^{注10}、昭和三十年「女の内證ばなし―女流作家の色エンビツ―」^{注11}などに繰り返し記載がある。「伊勢物語―歌のふるさと―」において、円地は『伊勢物語』に口語訳を施しているが、「あくた川」「これたかのみこ」「あづま」「つくも髪」「狩の使」が選ばれており、歌の「つくも髪」には、著者による注として次のように記されている。

「つくもがみ」―藻のやうな短い毛

円地は、この注からも、老いによって変質した女の髪の形状である「つくも髪」にも興味をそそられていたことが分かるが、随筆においては、「後世のものであったら、さぞあくどい後味の悪い物語になったであろうに、『伊勢』の場合には上品なユーモアで、老いた女にも、頼まれてそれと関係する男にも少しも厭な感じがしない」と述べ、結末部の歌のやりとりの場面においても『老いた女の情も幼々しくていいし、それにほだされる男も、鷹揚に、美しく感じられる』と評している。加えて、この段は、『源氏』の源の内侍など、この挿話を取入れられるように思われるが、この物語の老女の

情願は微笑ましくて少しも好色らしい厭味がない」と述べている。

従って、本作品「妖」においても、老いと性の上品な邂逅を語る作品として採用したことが分かる。そして、作中の千賀子は、自分の老いと「つくも髪」の老女を重ねて遠野に質問をかける。遠野が『更級日記』だの『蜻蛉日記』だのの作者を余り叔母さんか姉さんみたいに近々しく話す」影響が、千賀子にこの姿勢を植え付けたという体裁を作り出している。野口裕子は、「伊勢」六十三段の老女の思いを否定したのではない。老女の思いを受け入れながら、実人生ではこの老女のように動いていくことのできない己を見つめ、物語を綴ることで失われようとする『女』としての生の輝きを、その中に留めようとしている千賀子の姿が描かれている^{注12}と述べている。つまり、千賀子の人生において、これまでに得られなかったものの、娘が巣立つまで母として生き、女性としての意識を失っていた日々や、男女の純愛、現実の夫婦関係でしこりとなっているものが、内側から千賀子を揺さぶるようになっていく。千賀子は遠野の助言に従って、古典の翻訳の傍ら、揺さぶられる内側からの思いを創作の形にして語りはじめる。それは、次のようなストーリーとなって著される。

この坂を夜更けて、リードを練習しながら降りていく音楽学生が物語の中では、坂の途中の家の若い人妻と恋して、夜々^{よるよる}坂の入口から彼女の部屋へ忍ぶのである。彼の貧しい生活を助けるために女はさまざまな持ちものを売り、とうとうお終いには

夫の秘蔵している呉須赤絵の花瓶を持出して深夜の坂で彼に渡そうとする。その時抱擁した男の手から箱が落ちて、花瓶は真二つに割れてしまうのである。

ここにおいて、千賀子は、現実では啓作の従順な妻であり、娘たちの母であったが、物語の中では、不快な思いで繋いできた夫婦関係を厭い、現実にはなく認識の世界において夫に復讐する機会を得ているのである。三島由紀夫の「金閣寺」^{注13}が「妖」と同じ年の発表であることを考えるとき、「金閣寺」の溝口（行動者）ではなく、柏木（認識者）の視点に立つ千賀子は、そうすることによって夫への溜飲を下げている。

八、啓作夫婦の微笑みのすれ違い

千賀子は、娘たちのいなくなった家で、茶の間で啓作とふたり食事をするようになって、他にも今まで気がつかなかったことに気がつくようになる。それは義歯で、ものを食べることから発する「麻雀の牌のふれ合うような音」である。歯科医療においてかつては義歯が治療の中心であり、シベリア抑留による栄養失調に苦しんだ遠野も年齢にかかわらず総入れ歯になっている。遠野の義歯について、探究心から踏み込んだ質問をかけ、遠野をして「稲妻みたいにぎらっと来る」と言わしめているが、その元にあるのが、歯による夫婦の食事問題だった。ふたりの歯による馴れ寄り、次のように描

写されている。

昔は嗜好の違っていた啓作と千賀子の間が、いつの間にかどちらからともなく近よっていた。鮑だの烏賊だの、ビフテキだのの好きだった千賀子も、松茸だの筍だの沢庵だのの好きだった啓作もどっちから相談するともなく、豆腐だの、魚の肉だの、軟かい野菜を好んで食べるように変つて来た。それ以上に千賀子を驚かしていることは、他人と会食したりする時の義歯を氣にするために、箸をつけない食物を、啓作とさし向かった食卓では恥かしげもなくカチカチ歯の音を立てて食べられる安けさであった。同じような入れ歯の入った姥口をすばめ合つて、別々の老年が一つの家の中で止むを得ず互いの自我を摩滅させて行くのかと思うと、千賀子は老いることの呪わしさに呻き出しそうな昂奮を覚えたのである。

千賀子は、ここにおいて、夫婦というものが、愛情によつてではなく、ただただ長い年月を共に暮らすという馴れ合いから引き起こされる「安けさ」という事態に「呪わしさ」を感じている。決して相容れないものであるはずのものが馴れ合うことに強烈な抵抗を覚えていた証でもある。そういうある日、千賀子は、創作中の恋人たちを思いながら寝入ってしまった。ところが、深夜一時頃、選りに選つて、坂の途中である千賀子側の扉のベルが鳴り出した。いつもは来ない啓作が二階から降りて、千賀子の中二階の扉へ寄つてく

る。啓作が扉を開け、「怒気をこめた老人じみた声」で「誰だ！」と叫んだときに見たものは、「若い女の白いブラウスと男の開襟シャツの背が、街灯の灯にふわふわ浮いて見え」というものだった。ラストでは、この夫婦は次のように描写されている。

狐につままれたような呆けた顔で、寝間着の啓作と千賀子は雨後の濡れ光る坂道の真中に立っていた。顔を見合わす又何とも言えぬ奇妙な笑いが、二人の同じようにすぼんだ口のあたりに浮んでいた。

食物の好みや老いゆく姿を長年一緒に暮らすという気安い理由で発生している馴れ合いに対して、啓作と千賀子夫婦は、満足しながら同じ笑顔を向け合っているのか。この二人の「奇妙な笑い」は、表面は、食事と同じように馴れ合っているが、その裏の認識の部分では異なっていると考えられる。啓作は、深夜の訪問者が、坂で逢い引きする男女の「キス」から引き起こされたという照れくさいような事情に対しての「奇妙な笑い」であり、千賀子の方は、自分の生み出した創作の男女がまさしく眼前に顕現したかのような出来事に対する「奇妙な笑い」である。

千賀子は、家の構造に合わせて夫婦の体裁と体面を保ちながら、茶の間での食事時の「安け」き馴れ合いに戦慄しながらも、己の自我をしかと守って行くであろう。己の人生で生ききれないさまざまを、「自分は動かないで棺の中にいるようなのに……色んなことや

色んな人間がとても生き生き動き出して来て困るの……」という「妖」＝「創作の生まれるところ」に身を置きながら、綴りながら生きていくと考えられる。その点において、この作品は、円地の代表作の一つであり、これまでの多くの先行文献が指摘するように、他作品を考える上でも重要な位置づけを持つということができるだけだろう。

注

注1 古屋照子『円地文子——妖の文学』沖積舎、平成八（一九九六）年八月 P 174—180

注2 前掲書の中で古屋が挙げている作品は、

注3 山野勝『大江戸坂道探訪——東京の坂にひそむ歴史の謎と不思議に迫る』朝日文庫、二〇一四年六月 P 243—244

注4 松本崇男『江戸坂見聞録』坂学会ホームページ
<http://www.sakagakukai.org/edosaka/shimizakabumi>（閲覧日二〇二三年十一月二十日）

注5 室生犀星『切ない人』昭和三十六年一月『週刊朝日』41号などには、明確な描写があるが、この作品は「妖」より後になるので、これらの発想の源については課題としたい。

注6 鏡台は、『デジタル大辞泉』によれば、「嫁入りするときに持つていくタンス・鏡台などの道具類」を指し、『世界大百科事典』によれば、次のように書かれている。

（鏡台は、大正に入ると…注筆者）上部の鏡が70〜80センチメートルの縦長形となり、台も平山、片山、両山と各種つくられ、使いやす

いものとなった。これは姿見ともよばれ、これが大正、昭和を通しての和鏡台の代表的なものである。また、これを小形にし、漆塗り風に塗った姫鏡台がある。大正末には西洋の影響で三面鏡台がつけられたが、当時は普及せず、昭和30年代からき年代にかけて大流行し、椅子（いす）式鏡台が初めて使われた。

注7 『日本大百科全書（ニッポニカ）』によれば、茶の間について、次のように書かれている。

明治期に2〜6畳ほどで北側にあった茶の間は、生活改善運動などの影響を受け、大正〜昭和初期には家族生活の中心として座敷に続く南側の六畳程度の部屋となり、掘りこたつがつくられることもあった。北海道では椅子（いす）式の茶の間もつくられている。敗戦後はダイニングキッチンが増え、茶の間は少なくなった。

注8 野口裕子『円地文子の軌跡』『伊勢物語』九十九歳の女の力——「妖」の構造と手法』二〇〇八年七月 和泉書院 P 70—72

注9 随筆集『女坂』（伊勢物語の女性）（人文書院 1939（昭和14）年2月）『円地文子全集』第一巻 P 455—458

注10 『伊勢物語——歌のふるさと——』（『文芸』1953（昭和28）年7月）

注11 「女の内證はなし——女流作家の色エンピツ——」『文藝春秋』1955（昭和三十）年一月

注12 前掲書 野口裕子著 P 83

注13 三島由紀夫『金閣寺』は、1956（昭和31）年1月〜10月『新潮』連載、単行本は10月限定版と同時刊行。

本文は、基本『円地文子全集』を底本とし、引用時に適宜、円地文子『花食い姥』（講談社文芸文庫）講談社、Kindle版も参照している。

Fumiko Enchi's "Shadow spirits"
— In a Family Where Daughters Have Left the Nest

TAKASE Mariko

Abstract :

The phrase "Spirits" is used not only as the name of Enchi's work, but also to mean a work that is typical of Enchi. For this reason, it is necessary to thoroughly decipher the true nature of the "spirits" depicted in this work.

Subsequently, we analyze the work and discuss "spirits" from the perspectives of the slope, dressing tables, aging, and creativity.

For Enchi, the slope becomes a passageway between the present and her past, and by extension, the classical world, a rich creative world, and a space and time in which she can achieve what cannot be achieved in reality.