

日本近代文学

第40集

『今戸心中』論—アンビヴァレントなテキストとして—	宇佐美 毅	1
〈情熱の否定〉と〈非人情〉—明治三十九年の鷗外・漱石—	大石直記	16
大正初期の夕暮と茂吉	山田吉郎	28
息子の転向／父の転向	佐藤健一	41
—あるいは、『村の家』の「母」をめぐって—		
石川淳「白描」試論	杉浦 晋	54
—その〈語り〉の様相と作品改稿との関係について—		
鮎川信夫・詩篇「橋上の人」の位置	山田真素美	68
—〈星のきままっている者はふりむこうとしない〉をめぐって—		
〈小特集〉 近代文学と「東京」		
鷗外の場合	出原隆俊	81
『蟹工船』の空間—テキスト論のための二、三の注釈	日高昭二	93
井伏鱒二の「東京問題」—それでも詩を書く瘦せ我慢—	松本鶴雄	107
幾つかのポイント—宇野浩二と永井荷風—	後藤明生	117
展 望 身体＝書物＝都市を循環する言葉	高橋世織	128
—前田愛『文学テキスト入門』にふれつつ—		
遅まきながら—方法の血肉化を求めて—	沼沢和子	135
中村光夫・瀬沼茂樹両氏の方法と現在	小林一郎	140

日本近代文学会会則

総則

第一条 この会は日本近代文学会と称する。

第二条 この会は本部を東京都におく。また、別則により支部を設けることができる。

第三条 この会は日本近代文学の研究者相互の連絡を密にし、その調査研究の便宜をはかり、あわせて将来の日本文学の振興に資することを目的とする。

第四条 この会は前条の目的を達成するために左の事業を行う。

- 一、研究発表会、講演会、展覧会などの開催。
- 二、機関誌、会報、パンフレットなどの刊行。
- 三、会員の研究発表の場の提供。
- 四、海外における日本文学研究者との連絡。
- 五、その他、評議員会において特に必要と認めたる事項。

会員

第五条 会 員

一、この会は広く日本近代文学の研究者、および研究に助力する者をもって組織する。会員は附則に定める会費を負担するものとする。

二、この会には維持会員を設ける。維持会員の権限、および会費については、附則に別途定める。

第六条 会員の入会は会員二名以上の推薦と理事会の承認を要する。

第七条 会員が定められた義務を果たさないと、またはこの会の目的にふさわしくない行為のあったときは、評議員会の議決によって除名する。

役員

第八条 役 員

一、この会に次の役員をおく。

顧問	若干名	理事	若干名
代表理事	一名	評議員	若干名
常任理事	若干名	監事	若干名

二、顧問は、会務について理事会の諮問に答える。代表理事は、この会を代表し、会務を総括する。理事は、理事会を構成し、評議員会の議決の執行に当る。代表理事に事故があるとき、または代表理事が欠けたときには、理事はあらかじめ定められた順序で、これを代理し、またその職務を行う。

常任理事は、それぞれ総務、編集、運営、財務を担当し、代表理事を常時補佐する。

評議員は、評議員会を構成し、この会の重要事項について審議決定する。

監事は、この会の財務を監査する。

三、評議員は総会における会員の互選により、理事は評議員の互選により、代表理事および常任理事は理事の互選により選出する。監事は評議員会が会員の内より推薦し、総会で選出する。顧問は、評議員会が推薦し、総会

『今戸心中』論

—アンビヴァレントなテキストとして—

宇佐美 毅

1

『今戸心中』⁽¹⁾は、吉原遊廓を舞台に語られる物語である。吉原遊廓が新吉原とも言われるのは、明暦三年（一六五七）のいわゆる明暦の大火によって日本橋の元葛原が焼失し、その代地として日本堤周辺が選ばれたことに因⁽²⁾っている。街道の起点・里程標の原点でもあり制札場でもあった日本橋という土地が、江戸のみならず当時の日本の中心としての意味を担った空間であったことは言うまでもない。そして、江戸から見て東北の方角にあたる日本堤の方向は陰陽道に言う鬼門の方角であって、そこに江戸という大都市のケガレを追いやってしまおうとする意志を見ることはたやすいだろう。そのことは、日暮里の火葬場と小塚原の処刑場という人間の死を扱わねばならないふたつの場所が、いずれもこの吉原遊廓に近接しているという事実からも確認できる。遊廓と人の死……その関係が人々の心のどこかで結びついていることは、たとえば次のような描写に現

れている。

朝夕の秋風身にしみ渡りて上清が店の蚊遣香懐灰に座をゆづり、石橋の田村やが粉挽く臼の音さびしく、角海老が時計の響きもせざる哀れの音を伝えるやうに成れば、四季絶間なき日暮里の火の光りも彼れが人を焼く烟りかとうら悲しく……（「たけくらべ」十）

聴覚と視覚、遊廓の時計の音と火葬場の光が結びつき、そこから「哀れ」「悲し」というイメージを作り出す。前田愛氏が「上野の寛永寺と浅草寺を結ぶ線上に配置された寺院群は、この不吉な空間と江戸城とをへだてる障壁の役割をかねていた」と指摘しているように、この「不吉な空間」は、「寺院群」という日常と非日常の両方の空間を架橋することができる境界線を隔てて、江戸（東京）人たちの「内」の空間から除外される「外」の空間であった。そのことは、江戸から明治へと変わっても一向に変化はない。むしろ、近代とか近代国家とか言われる自負を背負った分だけ、なおさら大都

市のケガレを「外」に排除しようとする意識は、強烈になつていつたに違いない。藤森照信氏は都市計画の面から明治人の「内」と「外」の意識を次のように明らかにしている。

明治一〇年代の前半分をかすめとるようにして、原（市区改正）ともいふべき中央区改正計画の一時期があつた。中央区とていう耳慣れぬ言葉は、いつてしまえば、計画にあたり改良の対象となる中心部と無視すべき周辺地域をまずはつきり区分することからすべてを始めようとする一つの都市計画理念をさす。（略）いわば（囲い込む）こと自体が都市計画の目的にして唯一の手段と化してしまつたような一風変わった主張なのである。⁵⁾

「元来、中心から周辺へとなだらかに広がる生きた都市」（『明治の東京計画』を（囲い込む）ことは、そこに住む者だけを特權的に（囲い込）み、望ましくないものを「外」に追いやろうとする排除の思想以外の何物でもないであらう。

しかし、都市に生活する人々にとつてそれらが「外」に排除された空間である一方、吉原遊廓は、「くるわ」という言葉がもともと囲われた空間を意味しているように、「廓」とも「廓」とも呼ばれる断面とした内部空間でもあつた。周知のように、吉原遊廓には「お齒黒どぶ」と呼ばれる堀がめぐらされ、遊女の出入りには特に厳しく、逃亡を企てた者には苛酷な仕打ちが待つていたといふ。その意味では、遊廓は、金に身を売らねばならなかつた女たちにとつて、決して越えることのできない境界線によつて隔てられた「内部

空間」なのであつた。『今戸心中』の中にもそのことを指し示している部分がある。

一声の汽笛が高く長く尻を引いて動き出した上野の一番汽車は、見る／＼中に岡の裾を繞つて、根岸に入つたかと思ふと、天王寺の森に其煙も見えなくなつた。

窓の鉄棒を袖口を添へて両手に握り、夢現の界に汽車を見送つて居た吉里は、既に煙が見えなくなつても、尚ほ転瞬も為すに見送つて居た。

『あゝ、もう行つて了つた。』と、咳やく様に云つた吉里の聲は頭へて居た。（七）

吉里の姿は、そのまま、吉原という境界にくくりこまれた「内」側から境界の「外」への憧憬と重なり合つて見えてくるはずだ。

「窓の鉄棒」を「両手に握り」「汽車を見送」る吉里の姿とその視線とが、けつして境界の「外」へとは出て行けないにもかかわらずもはや「外」にしか彼女の精神が存在しないといふ、彼女の心と体の引き裂かれた有り様を示している。

だが、この決して越えることのできない境界線は、言わば遊女たちにとつての厳格な境界線として機能していたのであつて、それ以外の者にとつては必ずしも障壁であるとは限らないのである。なぜなら、遊廓に遊びにやってくる客たちにとつて、この「内」と「外」とを隔てる境界線は、いとも簡単に越えられるからだ。彼らが「内」のルールにのつとつて、「客」としてそこにいる限り、彼らの「自由」は保証されている。彼らは、たとえ遊廓の「内」なる空間に足

を踏み入れようとも、彼らは境界によって隔てられた「内」側にいるとは言えない。彼らは空間的には「内」を歩き回ろうとも、存在としては「外部」の生活者であり、「外」からやってきた「客」、いわば「内」なる「外部」というアンビヴァレントな存在としてそこに身を置いているのである。

吉原遊廓の正面には、有名な大門がある。大門をくぐった客は、空間的には遊廓の中に足を踏み入れるが、その時、彼はまだ「内」なる「外部」の存在でしかない。とすれば、そこから茶屋に上がり遊女屋に入り、その中にもまた名代部屋や遊女の部屋といったランクが分かれるという、幾重にも層をなした廓の内部は、単なる遊びのルールといったもののみならず、「内」なる「外部」としての客を、擬似的に「内」に迎え入れたように思わせる錯覚の装置に思われてくる。吉原遊廓内の余りにも整然とした道路と区画の有り様は、その内部を移動する者を見逃さないという管理のシステムであると同時に、逆にその視線から隠れることの意味をも拡大することになる。すなわち、整然とした区画はそれ故に、その背後にそこから逃れる迷宮を生み出す仕掛けとして機能するのである。

遊廓にやってきた客は、「内」なる空間にたたずむ「外部」としてひとまず足を踏み入れた後、彼らの日常の生活感覚をひとつひとつ奪い取るような手続きを経て、擬似的に廓の「内」の存在としての遊女との時間を過ごすことになる。そして、ある時間の後、彼らは再び生活空間としての「外」へと戻って行く。ここに見られる、「外」の生活空間→「内」なる「外部」→擬似的な「内」の時間→再

び「外」の生活空間、といったパターンの中に、遊廓の客たちのごく基本的な物語があると見えよう。

2

『今戸心中』は、吉原内の情景描写から書き出されているのだが、その冒頭部分に対して、辛辣な批評で知られる『三人冗語』が早速異議を唱えている。

殊にはじめの廓の夜景色は、同じ人の或雑誌に出せる深川染のはじめと少しも違はず、大時計鉄棒按摩と、あらゆる物をならべ立たれど、こは唯煩しきのみにて、作者のいふなる淋しきさま見えず。(穿鑿家)

しかし、「穿鑿家」が言うように、この部分は本当に「唯煩しきのみ」であるのか。たとえば、永井荷風は「里の今昔」でこの部分の描写を次のように称賛している。

「今戸心中」が明治文壇の傑作として永く記憶せられてゐるのは、篇中の人物の性格と情緒とが余す所なく精細に叙述せられてゐるのみならず、又妓楼全体の生活が渾然として一幅の風俗画をなしてゐるからである。(略)

一葉が文の情調は柳浪の作中について見るも更に異なる所がない。二家の作は全く其形式を異にしてゐるのであるが、其情調の叙事詩的なることは同一である。今戸心中第一回の敷衍を見るよ。

荷風はこう書いて、『今戸心中』冒頭の情景描写を絶賛している

のだ。はたして、『三人元語』に非難され、荷風によって称賛された『今戸心中』冒頭の描写を、我々ほどのように考えたらいいか。問題になっているのは次のような描写である。

太空は一片の雲も宿めないが黒味渡つて、廿四日の月は未だ上らず、霊あるが如き星のきらめきは、仰げば身も冽る程である。不夜城を誇顔の電気燈は、軒より下の物の影を往来へ投げ居れど、霜枯三月の淋しさは免れず、大門から水道尻まで、茶屋の二階に甲走ツた声のさぐめきも聞えぬ。

明後日が初酉の十一月八日、今年は稍温暖く小袖を三枚重襲る程にもないが、夜が深けては流石に初冬の寒気が感じられる。少時前報ツたのは、角海老の大時計の十二時である。京町には素見客の影も跡を絶ち、角町には夜を警めの鉄棒の音も聞える。里の市が流して行く笛の音が長く尻を引いて、張店にも稍雑談の途断れる時分となつた。(一)

この部分の語り手は、第一段落において、「太空」と「星」を見上げてから「大門から水道尻まで」と吉原全体を見通すように語り始め、続く段落で「流石に初冬の寒気が感じられる」と、外気の冷たさを示して見せる。屋内で火鉢にでもあたって居る者の言葉ではない。外気に触れて、身を吉原の通りにでも置いている者のように語り出している。そして、前の「甲走ツた声」に続けて「角海老の大時計」の音・「鉄棒の音」・「里の市」の「笛の音」と、次々に聞こえてくる「音」に耳を澄まそうとしている。つまり、冒頭の語り手は、自らの視覚・皮膚感覚・聴覚と、人間の持つ五感を最大限

に發揮することで吉原という空間を捉えようと試みているのだ。言い換えれば、この部分の語り手は、見られるもの、を見る者から分離し、固定化されたものを分析的に捉えようとするのではなく、自らの身体をそこに置くことによつて、吉原という世界の体感を獲得しようとしているのである。

そこで問題なのは、テクストの世界に足を踏み入れようとした我々読者が、この時、語り手の言説に導かれて、自らの零点（一定位(中心)）を吉原内部に定め、屋外の外気の中にたたくずむ一人の通り客であるかのように引き込まれていくことだ。日常、我々は常に自らの体を一応の座標の原点と置き、周囲の世界を自らの五感とそこからの位置関係によつて捉えようとしている。『今戸心中』冒頭の表現によつて作品世界へと入りこんでいく際、我々は、語り手の言説によつて、まず吉原の外気の中で自らの五感を活用するように迫られ、語り手と同じように自らの視覚・皮膚感覚・聴覚を活用することによつて、作品内に自らの位置を定めていくのである。そのように作品内に自らの位置を定められた読者は、次に遊廓の中のある店の屋内へと導かれていくのである。

廊下には上草履の音がさびれ、台の物の遺骸を今室の外へ出して居る所もある。遙かの三階からは甲走ツた声で、喜助どんくんと床番を呼んで居る。(二)

「遙かの三階から」と語り手が言うように、まぎれもなく、語り手はここで「三階」を「遙か」と位置づける場所に身を置いている。語り手は冒頭の「屋外」の位置から「屋内」へとその位置を移

行していき、我々は、それに導かれて、共に吉里のいる遊廓の「内」へと入っていく。(14)すると「臍臍いよ。余りしつこい、ぢやアないか。くさく、為ツちまふよ。」と娼妓(吉里)の声が聞こえてくる。誰かと思つて女を見ると、そこには「廿二三」の女がいる。そのような手続を経て、我々は次第に『今戸心中』の語りにも導かれて、作中人物たちの世界へと入っていく、物語を見つめる自らの位置を定めていくのである。残念ながら、『三人冗語』の一人には、こうした冒頭の表現の持つ意味が感覚的にすら全く理解されていなかったようだ。

我々読者を作品の内部に位置付けようとするこのようなテクストの語りの有り様は、もちろん作中人物が登場してからも考えてみることができ、読者の前に姿を見せたこの作品の主人公・吉里は次のように描かれている。

吉里は廿二三にもならうか、今が稼ぎ盛の年輩である。美人質ではないが男好のする丸顔で、而も何処にか剣が見える。腕まはるに凄いな、靦然されると戦付きたい様な、清しい可愛らしい重縁眼が少し催涙で、一の字眉を積だと云ふ塩梅に釣上げて居る。(15)

誰といった特定の作中人物が登場しているわけではないものの、この部分にこめられているのは、遊廓の客であつた不特定の男たちの欲望の視線の総体であると言つてもよいだろう。たとえば、『今戸心中』との類似が度々言われてきた一葉の『にこりえ』で、お力が登場する場面の描写と比較してみれば、『今戸心中』の吉里の描

写がいかに男たちの視線を反映しているか明らかにされる。「男好のする」「戦付きたい様な」といった言説によつて捉えられる吉里の有り様は、既に吉里という遊女に向き合う男の眼差しが作用している。言い換えれば、先に論じた「内」なる「外部」としての遊廓の客たちの視線がまぎれもなくそこに機能しているのであり、読者はそのようにして吉里を男の視線で捉え、「男として読む」ことをテクストから強いられるのである。

読者の視線をある方向に定めようとする同じような語りの機能は、『今戸心中』中のもう少し後の部分にも見ることができ、

善吉は一層気が忙しくなつて、寝たくはあり、妙な心持はする、機会を失なつて、まちく〜と吉里の寝姿を眺めて居た。
(略) 善吉は昵と見下した。

雪よりも白い領の美しくさ。研いだ様で而も白粉を吹た様な耳朶の愛らしさ。匂ふが如き揉上は充血くなつた頬に乱れ掛つて居る。袖は涙に濡れて、白茶地に牛房縞の裏柳葉色を疊らせて居る。島田鬚は全たく根が抜け、藤紫のなまこの半掛は脱れて、枕は不用ものゝ様に突出されて居た。

善吉はやゝ少時転瞬もせず吉里を見詰めた。(16)

横になつた吉里を客の善吉がじつと見つめるこの場面、吉里を描き出す言葉は、そのまま作中人物たる善吉の視線を投影している。眼を閉じて伏している吉里は、その時善吉にとっては彼の前にも、として横たわっている。善吉は、眼を閉じた吉里から見返されて自らが逆に見られるべきものと化すという場面を心配することはな

い。彼は今こそ吉里を所有すべく見つめることに没入している。「頰」から「耳朶」、そして「揉上」から「頰」へと吉里の生身の肌の上を動いていく言葉の連鎖は、語り手による地の文でありながらも、なめるように吉里の寝姿を見つめる善吉の欲望の眼差し以外のものではあり得ない。『今戸心中』前半を統括する語り手の言説は、男の欲望の視線を媒介にして、我々を物語の主人公・吉里に向き合わせようとしているのだ。

3

こうした語りにも導かれた後、我々は遊廓の内部で吉里らの別れ話に立ち会うことになる。小説における地の文が、時には何十年という時間の経過やどんなに広範囲にわたる出来事でも語ることで、また時には実生活では決して知ることのできない他者の心の中までも知り得る、極めて文学的な装置であることは疑問の余地がないであろう。それに対して、作中人物の会話は実生活でも体験する最も一般的なコミュニケーション手段であり、最も日常的な言語体験に根差している表現と言えよう。しかも、語りの速度を自在に取り得る地の文とは異なり、会話における速度は基本的に作中人物の体験する時間と同じものでなければならぬ。『今戸心中』第一章後半から始まる吉里と平田との別れ話は第五章まで続き、更に善吉を含めて第七章までが、このような会話表現を中心に作品が統括されているのだ。冒頭の語りによって次第に吉原内部から店の中へと導かれてきた読者は、そこから吉里らの別れ話に立ち会い彼女ら

の会話を聞いていくことで、作中人物たる彼女たちの時間の流れを共有することになる。作品の大部分を時間的にも空間的にも限定した舞台に設定している『今戸心中』では、特に劇的な事件もないわずか数時間の会話に第七章までが割かれている（全十一章）。我々はその会話の速度を共有することで、次第に吉里らの時間感覚を自らのものとして作品内に身を置いていくことになるのである。

ところが、『今戸心中』という作品の語りの構造は必ずしも単純ではない。と言うのも、こうした吉里らの会話が続く中にも、それを差異化するような表現が所々に見られるのである。先に引用した『三人冗語』の「穿鑿家」は、次のように言っている。

第二回の折から撃つて来た拍子云々、第六回の初会の客に別を惜がつて云々、第八回の他の花魁に見立替をされても云々、第十回の今夜の玉を磨くべき湯の時刻云々等の前後には、まさにいくらぬものを振廻はし居れり。

どうやら「穿鑿家」には、『今戸心中』において吉原遊廓の風俗や慣習がしばしば登場してくるのが気にいらぬらしい。「穿鑿家」にとって、それらは「浅はかなる見聞に誇らんとすること」という、作者柳浪の嫌みな知識のひけらかしとしか映っていないようだ。しかし、冒頭的情景描写の分析からも理解されるように、これら吉原遊廓内外の風俗や慣習を示す様々な言説には、テキスト内における重要な役割が振り当てられているのである。

まず、これらの言説では、冒頭的情景描写と呼応して、作中人物たちの間におこるドラマの時間の経過が示されている。冒頭の「角

海老の「大時計」が「十二時」を鳴らしてから、「拍子木」の音が「二時」を知らせるまでに、吉里と平田の間には、吉里のあきらめきれない恨み言が続けられている。そして、「五時」の知らせで平田は去って行き、それから「上野の明六時の鐘」が鳴り「馴染の客を送出」す声や「又の逢夜を約」する頃まで、吉里は泣き疲れて眠ってしまう。『吉原十二時』にも示されているような、これら時間を指し示す様々の風俗によって、一晚におこる『今戸心中』の劇の進行の枠組が設定されているのである。

しかも、これら吉原の情景が指し示す一晚のタイム・テーブルは、ただ単にドラマの進行を跡付けているのみならず、物語を見つめる我々の視線を方向付けるといふ、もうひとつの重要な機能を果たしているのだ。我々をとりまく時間の流れに対しては、絶対的時間に對置される主観的または身体的時間というものを想定することができる。『今戸心中』のテキスト前半は、冒頭の情景描写による「内」なる「外部」としての視点を導入することから始まって、次第に遊廓内部、吉里の居る場所へと近付いて行き、吉里や平田らの会話の言説へと誘い込まれていく仕組みになっている。第一章後半から第五章まで、吉里・平田・西宮の会話を中心に進行する物語の展開において、我々読者はいつしか絶対的な時間の進行を忘れ、吉里の物語の中に没入してしまいうようになる。しかし、その際にも冒頭に設定された「内」なる「外部」としての視線が、完全に忘れ去られてしまったわけではない。吉里らの会話を見つめる枠組としての視線は、例えば「穿鑿家」が非難したような箇所ですべての都

度確認されることになる。「角海老の大時計の十二時」「拍子木は二時」「五時を報ち」「上野の明六時の鐘」といった、吉原の情景をちりばめながらの時間の示し方は、吉里の意識に即した言わば身体的な時間を機軸に据えた時間の見つめ方ではなく、それらを取り巻く廓のルールとも言うべき時間の無情な進行を指し示している。吉里と平田の別れをめぐる彼女たちのやりとりは、少なくとも吉里にとって、まるで周囲の時間の進行を忘れたかのように交わされるのだが、時に差し挟まれる外部の時間の進行を示す描写は、容赦なく吉里に残された時間を奪っていく。

冒頭の情景描写から次第に吉里らの会話に引き込まれていった我々は、こうした外部の客観的な進行を確認させられ、そのことによって物語の枠組を再確認し、物語を見つめる我々の「零点」は、その都度吉里を中心とする廓の内側の物語から引き離されてしまう。『今戸心中』は、決して我々を吉里らの織り成す悲劇的な物語にのみりこませはしない。我々を導く語りの構造は、しばしば我々をそこから遠ざけ、我々がその物語の「外部」の存在であることを思い知らせるのである。『三人冗語』の「小説通」は、「頻りに作者が涙寧ろ涙といふ文字を振こぼすにも拘らず、何等の感じをもとゞめざる」と非難しているが、「小説通」は、『今戸心中』という作品の題材だけによって、読者に「涙」を求めようとする作品と即断してしまったのではないか。『今戸心中』は、けっして読者に共感の涙を流してもらおうとしている作品ではないのであり、そのことは、題材によってではなく、読者の零点を導くテキストの構造そのものの

『今戸心中』という作品は吉原遊廓という限定された空間を舞台としてゐる。この作品は古くから一葉の『にぎりえ』との類似をしばしば指摘されてきたが、両者の相違の中で最も本質的な違いのひとつは、時空間の限定性の問題である。『にぎりえ』では、源七とその家族についてかなりの分量が割られることによって、お力の世界を相對化する外の世界の存在が明確に示されている。それに対して、『今戸心中』の舞台はほとんど吉原遊廓内から外に出ることはなく、しかもその大半が一晩の出来事、わずか数時間に限定されている。だが、そのような限定された時空を作品世界として描き出す表現の方法は常に流動しながら作品を展開させていくのである。第八章に入ると、それまでの会話表現中心の展開から一変し、作中人物たる吉里の内面表現が内的独白に近い形で展開されることになる。この作品が古くから吉里の行動や心理分析をめぐって意見が出されてきたのも、「思ふ男に別れて思はぬ男と死する」という筋の特異さと同時に、吉里の心理描写の評価が問題となってきたのである。

そこで、吉里の心理描写を含めた吉里の人物造形をめぐる議論に耳を傾けてみよう。更に『三人冗語』にこだわるとすれば、その中の「通がり」「第二のひいき」「わる口」の三者(?)が、いずれも吉里の行動やその性格設定について疑義を呈している。その部分はどうだ。

縦令吉里には濁江のお力が履歴なしとせむも、その氣風とその心中するに至る筋との釣合頗るあやしからずや。(通がり)

第六章の末の、吉里はつと立上つて窓の障子を開けたといへる如き、痴を写して神に入るの妙筆にはあれど、惜哉他の章にあらはれたる吉里とは余りに違ひて見ゆるため、折角の妙処を左迄感ぜずして読み過ごすなど極めて口惜し。(第二のひいき)

風呂場にて衆口やかましく我が上を噂するをきゝたる吉里の心中は成程察するに余りはあれど、平田に別れ善吉にあひしより死に至るまでの間に、吉里の身を死の手に運ぶ車が、これ一つなるは物足らず。(わる口)

確かに、「思ふ男に別れて思はぬ男と死する」という筋立てからして、この作品は日常の極くありふれた題材というものを選んで成り立っているわけではない。しかし、『三人冗語』のこうした非難に対して、『今戸心中』の作者柳浪自身が反論を著している。

『めざまし草』の評家は吉里の性格は矛盾してゐる、始めにはしつかりした女のやうで、後にはめそゝ泣くのは可笑しい、と言つてあつたやうに覚えませんが、私の考では、氣が強い女でも、他の人々や相手の男でもゐれば、我慢をして泣きもしますまいが、表情を吐露して、相談してくれる西宮の前で泣くのは当然であらうと思はれます。若し始めから氣が強いとか、弱いか云ふ型がきまつて、其の以外に動かないものならば、前に話したやうに、嫌つてゐた男と情死すると云ふ不思議な心の変化が出来やう筈はないと思ひます。(21)

柳浪の反論は正論でもある反面、自作に対する思い入れの要素も否定できないし、また、『三人冗語』の批判の内容を必ずしも正確にふまえているわけではない面もある。しかし、柳浪の反論と共通する姿勢というものも、『今戸心中』発表当時の文壇において決して見られないわけではなかった。例えば、田岡嶺雲が「吉里がこのとき善吉に同情を発せしは、寧ろ自然なりと考ふるは非耶⁽²²⁾」などと述べているように、『三人冗語』批評に対する柳浪の反論は必ずしも作者という立場からの弁解に過ぎないものではないし、『今戸心中』内の吉里の人物造形を評価する人々がいたことを示している。しかし、ここで吉里の人物造形が不自然かどうかについて早急に断定しようとするのは、現在『今戸心中』を分析する有効な方法とは思われない。むしろ、それよりも重要なことは、なぜ、吉里の人物造形をめぐって議論がなされてきたかという問いを、テクスト構造の問題として掘え直してみることである。我々はこの問題に答えるために、もう一度作品の内部世界の分析に戻っていかなければならない。

『今戸心中』は、第八章に至って、それまで見せていない側面を我々の前に開示する。「吉里は猪口^{ちく}を受けて一口飲んで、火鉢の端に置いて、昵と善吉を見詰めた。」に始まる語り手の言説は、次第に吉里自身の言葉となって、その揺れ動く内面を吐露していくことになる。この時、それまで作中人物の会話を中心に、作中人物たちの時間を共有してきた物語の時間は、ここで突然その「速度」⁽²³⁾を落とし、吉里の内面世界へと入り込んでいく。それは、テクストの構

造によって導かれてきた我々読者にとって、初めて触れることのできた吉里の内面の世界である。遊廓にやって来る客たちが、いくつかの手續を経て「外」の日常的な生活感覚を忘却していき、やがて擬似的な「内」へと到達していくのと全く同じように、我々はようやくここで吉里の内面へと辿り着く。テクストの構造によって、遊廓の客たちのように「内」なる「外部」の視線から吉里と平田らの会話を見つめてきた我々は、会話の世界へと引き込まれそうになる度に、冷徹な絶対的時間を告げる語り手の言葉に自らの「零点」を確認しながら物語を読み進め、その結果としてこの段階へと到達するのである⁽²⁴⁾。明治二十八・九年は遊廓や遊女を題材とした、いわゆる狭斜小説が数多く描かれた時期であるが、このような吉里の内面表現によって遊女の側の心理の変化を描き出そうとしたところに、『今戸心中』が他の狭斜小説とは一線を画する作品となっている⁽²⁵⁾。所以があると言えよう⁽²⁶⁾。

ただし、そのような吉里の内面表現を子細に検討してみた場合、そこにはいくつかの層が重ね合わされていることがわかる。「吉里は猪口を受けて一口飲んで、火鉢の端に置いて、昵と善吉を見詰めた。」という他者の傍観的な視点から語り始められて、「吉里は平田に再び会い難いのを知りつゝ、別離したのは、死ぬよりも辛い」と次第に吉里の心の中を知り得る表現へと移行し、そのような言説はやがて「も一度逢ふ事は出来まいか。あの人車を引返させたい。逢つて、も一度別離を告げたい。まだ云残した事もあつた。聞残した事もあつた。もう如何しても逢れないか。」といった、短いセンテン

スの連続する吉里自身による内面のつよぶやきの言葉となつて延々と続けられていくのである。そのような吉里の内なる言葉は堂々巡りのように繰り返され、そこで再び「落付くに従つて、一事に就いての妄想が長く且つ深くなつて来た。」のように吉里自身の言葉からやや離れ、他者的な語り方へ戻つていき、そして再び吉里自身の言葉へと移行する。第八章はこうしたいくつかの語りの層を行き来することで、平田に別れた吉里の嘆きと次第に善吉への感情の変化が描き出されているのである。その後、結末部分まで読み進めた読者は、平田と自分の写真を絡げて善吉と死んだ吉里の気持ちを理解するために、第八章のこの内面描写を思い起こさねばならない。その意味では、吉里の「心の変動」に「解釈を試みたい」という作者柳浪の意図はこの第八章を如何に描くかにかかっていると云つても過言ではあるまい。

ここで検討した、吉里の内面を描き出すいくつかの層を考えてみるならば、そこに明らかな語りの方法を指摘することができる。先に検討したような、いくつかの層を行き来する内面表現の方法は、第八章大半を占める平田への恋情を表すのに機能しているものの、吉里の善吉への感情が変化する部分においてはそのような方法はとられていない。そこでは、平田への恋情を語る言葉のような吉里自身による独自の表現がなく、「冷遇てく冷遇抜いて居る客が直ぐ前の楼へ登つても、他の花魁に見立替をされても、冷遇て居れば結局喜ぶべきであるのに、外聞の意地ばかりではなく、真心修羅を焚すのは遊女の常情である。」や「別離と云ふ事について、吉里が深

く人生の無常を感じた今、善吉の口から其言葉の繰返されたのは、妙に胸を刺される様な心持がした。」のような他者的な位置と把握のみが示されているのである。しかも、第八章全体の中で、分量的に見ても、善吉への感情の変化に関する部分は平田への感情を語る部分の約五分の一と、ほとんど平田への恋情の描写が中心であつて、「心の変動」を「解釈」するという柳浪の意図には必ずしも応えていないのである。

もちろん、結末において平田の写真を残す吉里の気持ちは、必ずしも善吉に傾いていたというわけではない。しかし、それまで嫌い抜いていた善吉を心中の相手に選び、なおかつその「心の変動」を「解釈」したいと意図した以上、第八章における内面表現の部分が大半が平田への想いであるのは、作者の意図を十分に実現し得たとは言えないであらう。

また、第八章の内面表現自体をテキストの中から切り離してみれば、地の文と吉里の内面を微妙に往復する見事な描写として捉えられるものの、テキストの全体の中ではやや異質な存在であることも否定できない。すなわち、この部分をテキスト全体の中に位置付け、それまで作品世界の中に身を置いて男としての視線をテキストの語りの構造から強いられてきた読者にとつて、ここで展開される吉里の内面世界は、それまでつくられてきた読む者の零点の位置によつて差異化されてしまう。そこに、吉里の人物造形をめぐつて議論がなされてきた原因がある。

すなわち、吉里をめぐる内面表現自体は柳浪自身や嶺雲らが言う

人物造形として成功しているとしても、テキスト全体の中で形成されてきた吉里を見つめる者の視線からは、唐突に開かれた吉里の内面に引き込まれ戸惑わされてしまう。物語の語りにも導かれた読者の構えは、ここで展開される物語内容と異なる方向性を示してしまうのだ。したがって、吉里の人物造形に関しての議論はその裁定を下すことよりも、それぞれの意見を生み出す必然性がテキスト内に併存していると考えるべきであろう。その時に、この議論は物語内容をめぐる物語言説の構造の把握の仕方、言い換えれば、テキストの語りにも導かれた読者の在り方に関わる議論として読み変えられるのである。その意味から言えば、吉里の内面表現を挿入することによって吉里の「心の変動」に対する「解釈を試みたい」という柳浪の意図するところはある程度試みられているものの、テキスト全体から見れば大きな問題を残してしまつたと言わざるを得ない。「解釈」すべき女の生き方を、この時を除いては「男の視線」によって描き出している語り手の表現姿勢は必然的に作品内における読みの異方向性を導き出し、語りの方は物語内容を裏切ってしまうことになるのである。

5

それでは、吉原遊廓内へと足を踏み入れ、店に上がり、次第に吉里の内面まで達した我々の視線は、その後どのように結末へと導かれていくのか。と言うのも、吉里の内面へと我々を導き入れたテキストは、そこからすぐに反転して再び我々の「零点」を描きぶって

くるのである。

作中人物吉里との距離をほとんど零であるかのように近づけて見せた語り手は、吉里と善吉の会話を聞かせた後、その位置を翻して次のように語り出す。

其日の夜になつても善吉は帰らなかつた。(略)

善吉は次の日も流連りうれんをした。其次の日も帰らず、四日目の朝漸あだやく帰つた。(略)

それから後、多くは吉里が呼んで、三日にあげず善吉は来て居た。十二月の十日頃までは来たが、其後は登楼かどすることがなくなり……(九)

冒頭に「角海老の大時計」が十二時を知らせて以来、物語はわずか一晚の出来事を、それもしばしば時刻の経過をさしはさみながら、綿密に作中人物に密着するように描いてきたのだつた。しかし、ここで物語の時間は急激に「速度」を増し始める。結末の破局へと急速に展開する物語には、もはや吉里ら作中人物の内面へと踏みこんでいく機会は残されていない。だが、そのとき、我々は何処にいるのか。

急速な物語の展開を見通す我々の眼は、もはや吉里ら作中人物の傍らから決定的に離れていく。先の引用の直後の第十章は廓の女たちの「湯」の場面から、第十一章は「煤すす扱はら」の場面から語り出されている。そこでは、女たちの噂話の中に吉里のその後が語られ、我々はその後に登場してくる吉里を、吉里に寄り添ってではなく他の女たちの視線によって見つめるように方向付けられている。我々は、

小万に代表される女たちの視線を共有することで、吉里から離れた位置に「零点」を置くようになるのだ。

そして、そのことは作品の結末に起こる吉里の心中と重要な関係を持つている。平田との別離以後、我々は当の吉里の内面世界からは切り離され隔たった位置に身を置くしかない。そこでは、吉里の心中へ至る心の変化の過程は知るよしもなく、結末において吉里の心中は突然にその結果だけが提示され、我々はその真意を、作品に残された様々な材料から推測せざるを得なくなる。第八章において選ばれていた吉里の内面表現の方法は、それ以後の章では用いられず、明らかに吉里のその後の心の変化の過程を「空所」⁽²⁹⁾とするような語り方が選択されているのである。

しかも、物語の結末へと至る過程で、我々は更に先の小万やお梅ら廓の女たちの視線からも離れていく。吉里が死によってしか廓を抜け出せなかったとすれば、その宿命は小万ら他の遊女たちのものでもある。それならば、吉里の死の結末はそのまま彼女たちによって語られてもよいはずであるし、それによって吉里の死の意味が語られる必然性も十分にある。だが、実際はそうなっていないのである。

次の日の午時頃、浅草警察署の手で、今戸の橋場寄りの或露路の中に、吉里が着て行つたお熊の半天が脱捨てあり、同じ露路の隅田河の岸には、娼妓の用ある上草履と男物の麻裏草履とが脱捨てあつた事が知れた。

けれども、死骸は容易く見当らなかつた。翌年の一月末永代

橋の上流に女の死骸が流着いたとある新聞紙の記事に、お熊が念の爲めに見定めに行くと、顔は腐爛して其ぞとは決められぬが、着物は正しく吉里の着て出た物に相違なかつた。お熊は泣々箕輪の無縁寺に葬むり、小万はお梅を遣つては、七日の香華を手向けさせた。(十二)

物語の結末部分、我々にはもはや吉原の女たちの世界の結末を彼方から見ている。そこに登場する人間たちに寄り添う同伴者としての視線ではなく、吉原遊廓から今戸、そして永代橋、箕輪と、まるで地図の上を走らせるような、彼方からの視線によって物語の結末を見定めようとしているのだ。しかも、その視線の動いていく軌跡は、あたかも吉原遊廓に集まる客たちのたどる軌跡のようだ。遊廓の客たちは、「外」から「内」へとやって来る。しかし、それは「内」なる「外部」であり、そこから擬似的な「内」に導かれ、ある時間の経過の後に再び「外」へと去って行く。とすれば、「今戸心中」のテクストに導かれて我々が現実世界を離れてつかの間の旅をするのも、正にそのような体験なのだ。「初冬の寒気が感じられる」吉原遊廓の中に零点を置くことで「今戸心中」のテクストに足を踏み入れた我々は、やがて建物の中へと導かれ吉里と平田のドラマ、更には吉里と善吉、そして吉里の「内面」へと次第に導かれていく。しかし、そこまで導かれた我々は、またそこから引き離され、遊廓の「外」へと連れ戻されてしまう。その時、我々の視線は再び傍観者のものへと帰らされていき、その時に我々の物語への旅も終わる。

だが、物語の主人公としての吉里が結末でたどる軌跡は、むしろそれとは全く逆のものである。彼女は遊廓という蔽しく囲い込まれた「内」なる空間から死を決することで脱出し、隅田川に沿って永代橋まで流される。永代橋が「内」なる東京の中心ともいうべき日本橋に近い位置にあることは言うまでもないことであろう。そして、おそらくその死体は、再び東京の「外」たる吉原に近い箕輪の浄閑寺に葬られたであろう。したがって、吉里はその命と引き換えに、吉原から永代橋、更には再び吉原に近い箕輪へという死の旅を行き来する。それが、吉里の物語を見つめる我々の体験と全く逆の軌跡をたどっていることは単なる皮肉な巡り合わせではなく、『今戸心中』というテキストが持つアンビヴァレントな性格をよく表している。

同じ空間は異なる立場によって異なる空間としての意味を現している。東京の街と吉原という遊廓の関係は正にそこに関わる者の立場によって逆転する。吉原が東京から排除された不吉な空間であるという意味においては、吉原はまぎれもなく「外」に排除された世界として存在する。だが、吉原遊廓は冒頭にも論じた通り、敢然とした「内」なる空間を造り出している。そして、『今戸心中』というテキストが造り出しているのは、正に吉原をめぐるそのような意味の二重性なのである。吉里という一人の遊女をめぐる物語は、遊廓という「内」なる空間からその命を代償にすることによってしか脱け出せなかった遊女の物語であるにもかかわらず、テキストの語りの構造に導かれていく読者は遊廓を「外」に排除した側に立たさ

れてしまう。我々は遊廓の外から次第に吉里に近づいていき、一時その内面を垣間見たように思われるものの、すぐにそこから引き離され、やがてその吉里の結末を、地図上に視線を走らせるような安全な位置から見届ける。我々はまぎれもなく遊廓の世界を安全な「外」の世界から見つめている「外部」の存在なのである。その時我々にとつて、吉里の死への物語は遠く隔てられ、我々自身によって埋めなければならない「空所」として残される。作中人物の織り成す物語に対して、読者が対験する物語の方向性は全く異質なものである。『今戸心中』はテキスト内にそのような異なる方向性を内包し、読者を導く語りが物語内容を裏切っていくアンビヴァレントなテキストとして我々の前に置かれているのである。

注(1) 『文芸倶楽部』、明29・7。引用は初出によるが、総ルビをバラルビに改めた。

(2) 「新吉原はじまりの事」(『吉原大全』、明和5)、あるいは山本俊一氏『日本公娼史』(中央法規出版、昭58・3)参照。

(3) 『文学界』、明28・1・29・1。引用は『樋口一葉全集』第一巻(筑摩書房、昭49・3)による。

(4) 『都市空間のなかの文学』(筑摩書房、昭57・12)

(5) 『明治の東京計画』(岩波書店、昭57・11)

(6) 武陽隠士『世事見聞録』(文化13)には、脱廓に失敗した遊女に対する折檻の苛酷さが示されている。

(7) たとえば、ナポレオン三世治下のオースマン男爵によるパリ都市改造。W・ベンヤミン『パリ―十九世紀の首都』(ヴァルター・ベンヤミン著作集6『晶文社』、昭50・9)参照。

- (8) 『しからみ草紙』巻之七、明29・7。
- (9) 『中央公論』、昭10・3。『残冬雜記』所収。
- (10) 「私の身体は生活世界における定位の中心(Zentrum der Orientierung)として、ここに位置づけられているが、げんに読みすすめている文学テクストに心をうばわれて行くにしたがって、この現実の身体的な定位の中心はしだいに消失し、テクストのなかにある仮構された定位の中心にとつてかわられる(そのいずれもまさに「零点」であるがゆえに指定的な意識の対象に上ることはない)。」(前田愛氏「空間のテクスト テクストの空間」『現代思想』、昭57・7・9。前掲『都市空間のなかの文学』所収)。
- (11) ここで屋内へと視点が引き込まれることによって、それまでの遊廓の「内」と「外」という対立に対して、廓(みせ)の屋「内」と屋「外」という意味が生じてくる。このように、作品内における空間的意味は常に流動しながら作品を展開させていく。
- (12) 明治三十年代まで張見世の習慣の残っていた吉原遊廓では、遊女たちと客との関係はまず見る者と見られる者(あるいは物)としての関係から始まっていた(もちろん全ての遊女が見世に出たわけではない)。そのことを的確に表現したスケッチにビゴアの「困いの前の値つけ人たち」(『日本人生活のユーモア第4集 娼婦の一日』明32)がある。
- (13) 「お力といふは此家の一枚看板(略)少し容貌の自慢かと思へば小面が憎くいと隣口いふ朋輩もありけれど、交際しては存の外やさしい処があつて女ながらも離れともない心持がする」(「にこりえ」『文芸倶楽部』、明29・9) 引用は『樋口一葉全集』第二巻(筑摩書房、昭49・9)による。
- (14) ちなみに吉里の思う平田についても、「平田は私立学校の教員か、専門校の学生か(略)兎角柔弱たるが金縁の眼鏡も厭味に見えず、男の眼にも男らしい男振であるから、遊女などには別れて好かれさうである。」(一)と、やはり男の眼からの描写によって紹介されている。
- (15) もちろん、そのまま強いられた視線に同化していくか、そこに何等かの葛藤を生じるかは、享受者の次なる問題としてたち現れてくる。
- (16) この点を鋭く指摘しているのが、Wayne C. Booth『The Rhetoric of Fiction』(The University of Chicago Press, 1961)である。
- (17) 初出第七章までの五九〇行中三八二行(約六五%)に会話表現が含まれている。後に問題にする第八章では七六行中わずか一〇行(約一三%)である。
- (18) 石川雅望『吉原十二時』(文化年間)
- (19) たとえばH・マイヤーホフ『現代文学と時間』(研究社、昭49・9)では「自然的時間」と「経験的時間」、川端柳太郎『小説と時間』(朝日新聞社、昭53・10)では「客観的物理的な時間」と「人間の内面的な時間」という形で指摘されている。
- (20) 前掲『三人冗語』。
- (21) 「作家苦心談」(『新著月刊』、明30・4)
- (22) 「今戸心中」の評者に質す(『青年文』、明29・10)
- (23) J・ジュネット『物語の詩学』(風の薔薇、昭60・12) 参照。
- (24) 『三人冗語』の「わる口」は、「風呂場に於て衆口やかましく我が上を噂するをききたる吉里の心中は成程察するに余りはあれど、平田に別れ善吉にあひしより死に至るまでの間に、吉里の身を死の手に運ぶ車が、これ一つなるは物足らず。」と、吉里の死に至る心情が説明されないこと批判しているが、その際にこの第八章の内面表現に触れていないのは疑問が残る。
- (25) たとえば、「彙報・文学界」(『早稲田文学』16、明29・8) 参照。この点に関しては、塚越和夫氏『今戸心中』について(『日本近代

文学』11、昭44・10)にも言及がある。

- (26) 三好行雄氏「写実主義の展開―自然主義以前―」(『岩波講座日本文学史12』岩波書店、昭33・9)に「微妙に屈折する女心のゆらぎをみごとに描きわけ」「悲惨小説の生みえた最高の傑作となった。」という指摘がある。

- (27) 前掲「作家苦心談」

- (28) 『三人冗語』の「穿鑿家」は「第十回の今夜の玉を磨くべき湯の時刻云々等の前後には、まさしくいらぬものを振り廻はし居れり」と言い、「わる口」は「小万と吉里と煤払の日に久しぶりにて語る第十章は、まるで芝居のようにてをかしからず。」と言って、共に十一章の重要性をあまり認めていない。

- (29) W・イーザー『行為としての読書』(岩波書店、昭57・3)参照。

- (30) 清博美氏「吉原残酷物語」(『解釈と鑑賞』、昭47・11臨時増刊)には、無縁の遊女の死体が浄閑寺に葬られていたことが示されている。

〈情熱の否定〉と〈非人情〉

——明治三九年の鷗外・漱石——

大石直記

I 鷗外と写生文

明治二三年（一八九〇）の『舞姫』に対して、〈第二の処女作〉（平野謙）の名で呼ばれる鷗外最初の口語体小説『半日』（明42・3、昂）は、そこに内包された問題、性、本来のもつ深刻さとは裏腹に、それを描き出していく鷗外の筆致そのものには、悠揚として迫らぬ飄逸の趣が備わるに到っている。既に指摘されてきたように、素材自体に作家の実生活との地統きの性格を確かに認め得るにせよ、その独自の芸術的処理は、読者に〈告白〉の悲痛さを決して感じさせることがない。ただし、その飄逸性の播曳は、文壇再活躍以後、とりわけ、四二年度の小説作品に通底する重要な特性（方法）であると見えようか。

かかる特性に着目しつつ、鷗外の散文作品の系列を遡ってみるとき、われわれは、本格的創作活動再開に先立つこと約二年にして作られた二つの小品に辿り着く。すなわち、雑誌「心の花」に掲載を

見た、『朝寝』（明39・11）、『有楽門』（明40・1）の二篇に他ならない。なるほど、初期以来の独特な文語文体の名残をいまだ濃厚にとどめているとは言え、作風自体は、『舞姫』に代表される、かつての厭世観を湛えたロマンティズムとは、明瞭な異質性を示している。われわれは、既にここにおいて、初期作品世界と厳しく対立する、新たな特性の発現を見出すことができる。とするなら、〈文壇復帰〉直後の鷗外に生じた作風一変の淵源は、この二小品が制作・発表された明治三九年という年における、鷗外の文学意識のありようを問うことの中に、自ずと明らかになるのではないか。

ところで、この二作が〈写生文〉として制作されたものであったことは、作者鷗外自身の貴重な証言を含む、例の高浜虚子の一文「鷗外漁史の『有楽門』」（明40・1・14、国民新聞）、それを受ける私たちの、二葉亭四迷のエッセイ「写生文に就いての工夫」（明40・3、文章世界）といった同時代的資料を通じて知ることができる。従って、今かりに、〈飄逸性〉の語で呼んだ、文壇復帰直後の諸作に共

通して認められる特性は、そのまま、写生文的形象の有する性質と等号で結び得るものと見做して差支えない。その点、『半日』を（写生文小説）と規定した三好行雄氏の文学史記述も、首肯すべき妥当性を備えていたと言つてよいだろう。事実、他ならぬ鷗外自身、『鷄』、『金貨』、『金毘羅』（明42・8・10、昴）といった後続する諸作品について、（一切の彫琢を避けたる寫生の試み）（『烟塵』自筆廣告文）と、後に単行本に収録するに際し、その企図したところを明かしてゐるのである。

だが、とは言え、この注目すべき一事を以て、かつて成瀬正勝氏が表示された如くに、鷗外、漱石といった近代文学史上、稀有の諸個性を、写生文運動の滔々たる水脈の中へと、性急に回収してしまうのであつてはなるまい。必要なのは、何故、鷗外もまた、漱石の作家的出発と同じく、写生文的形象に依拠することによつて、変貌する日露戦後の文学状況に相対したのか、との問いを、同時代的コンテキストの内部で試みることでなければならぬ。

II <情熱の否定>

▲早稲田文學が出る。上田敏君杯が藝苑を出す。鷗外も何かするだらう。ゴチャ／＼メチャ／＼其間に猫が浮きつ沈みつして居る。中々面白い。とは、漱石書簡中に見られる一節（明38・12・31、鈴木三重吉宛）だが、戦後文壇の活況の中へと帰還してくる鷗外が、即時、何らかの行動を起すにちがいない、との期待は、漱石ならずとも誰もが抱いたものと想像される。が、そうした予期に反して、

鷗外は（腰弁当）の匿名の下に発表する幾篇かの新体詩や短歌を—先ず措くなら、殆ど目立つた活動を示していないかに見受けられる。

これ以前にも、鷗外は、日清戦役への従軍（明27・10・28・10）、小倉左遷（明32・6・35・3）と、軍医でもあつた、その特殊な境涯が故に、二度に亘つて中央文壇からの離脱を余儀なくされているが、その都度、東京への帰着を果した後、斎藤緑雨や上田敏といった盟友たちと語らつて、「目不醉草」、「芸文」、「万年草」等の同人誌を発刊し、不在の間に生じた文壇との距離を埋めるべく、表立つた行動を起こしている。従つて、この日露戦後もまた、文筆活動再開への積極的意向を何ほどか内に藏していたはずである。しかしながら、大陸からの帰還の遅れ（明39・1・12）は、そうした意向を果し難い、次のような事情を生んでいた。

▲早稲田文學も再興したが、めさ、まし、草の再興は如何ですとの問ひにさう今の處では先ず雑誌は出さぬ積だ早稲田文學は島村君が遣るさうだが坪内君には彼云ふ後継者が出来たから再興も出来たのだ僕等六人の團體は銘々が獨立して行くと、詰り出来兼ねるといふやうな譯で上田敏君なども僕とは久しき提携者であつたが此頃は又藝苑を再興させたのである相棒が出来ねば雑誌も困難だからネ、然し絶対に雑誌を出さぬとも斷言は出来ない歸り勿々方々から出せよ／＼と促して来る模様だが此の上大いに肉迫して來られると又出す氣になるかも知れないのだ
▲（森鷗外氏談片、明39・1・25、東京朝日新聞）

復員後まだ二週間と経たぬ頃の右の談話に明らかなように、日露戦後の鷗外は、変貌する戦後文学状況を前に、言わば、後塵を拝する位置に身を置いていたのである。がしかし、同人誌発刊という形で自己の立場を表明していく方途を逸したとは言え、ただ手を拱いて状況を静観していたのではない。木下左太郎等による「昴」創刊（明42・1）に伴う本格的創作活動再開に到るまでの三年の歳月にも、鷗外は、それなりの文学活動を展開してはいた。

例えば、従軍中に胚胎した詩歌への新たな関心に基づいて、『うた日記』（明40・9、春陽堂）刊行へ向けての準備に着手するとともに、常磐会（明39・6）、観潮楼歌会（明40・3）の発足に尽力し、ことに後者は、後の「昴」同人たちとの出会いの場を形成したという意味で、〈豊熟の時代〉の礎石を築くことになった。更に、明治四〇年暮れから開始され、翌四一年には、計一二篇の多きに上る西欧小説・戯曲の絶え間ない翻訳活動は、〈創作の代替行為〉であるばかりでなく、創作技法摸索及び口語文体獲得のための意識的活動であったとも言える。鷗外は、その間の消息をイブセン戯曲中の人物ソルネスに自らを擬しつつ、次のように語っている。

……ヒルデの昴も新時代の旗の下に立つてゐて、そして僕の處へ来て、色の褪めた僕の記憶を呼び活けてくれたのです。（間）
僕だって平生勉強して、自分丈の家は新築してゐます。塔も立ててある。その塔に足場も掛けてある。併し自分でそれへ登らうとは思はない。塔の尖へのあこがれはあつても、自分で登らうといふ決心はない。それをヒルデの昴が来てそそのかしたの

です。（建築師（序に代ふる対話）、明42・7）

右に言う〈色の褪めた〉（記憶）が、かつて抱いた創作への意欲であることは、言を俟つまい。その発動を促し、再度、創作の筆を執らせたのが、誘惑者（ヒルデ）ならぬ「昴」の若き詩人たちの、芸術への情熱であつたのだ。鷗外は、その機会が訪れるまでに〈自分丈の家〉を〈新築〉し、後はそこに打ち立てられた〈塔〉に登る決意だけを残していたのである。つまり、鷗外は、明治四二年一月以降、数多くの散文作品の創作というかたちで具体化されていくことになる固有の文学観を、それに先立つ三年間の〈沈黙〉の中で、徐々に形成していたのである。それを純粹に文学意識上の問題として晰出していくことは、従来、必ずも行われてきたとは言ひ難い。多くは、作家の実生活上の諸事実から、表現への促しを心理主義的に再構成していく試みである。が、そうした方法の限界は、ことに鷗外のように方法的自覚の勝つた作者の場合明らかである。鷗外は、芸術史の展開過程から自らを切り離れた地点での表現に自足し得るタイプの作家では決してない。その意味で、鷗外が、西欧との同時代性を確保するかの如く、復員後の再出発を、当代ドイツ文界の旗手的存在たるゲルハルト・ハウプトマンの文学的足跡を剋明に辿る作業を以て、先ずは開始していたことに、われわれは、とりわけ、注意を向ける必要がある。

帰国後、僅か三カ月足らず（四月八日）にして行われた竹柏会大会における鷗外二度目の講演に胚胎し、約二カ月に亙る（六月末日の序文欄筆より推定）綿密な補筆修訂作業を経て一〇月、既に編集に

着手していた『うた日記』刊行に先立って、春陽堂より上梓されるに到る『ゲルハルト・ハウプトマン』と題する書き下ろし評伝は、同人詩発刊に代わる鷗外の文学的立場の表明の試みとして企てられたものと推察される。全篇の記述は、諸説を勘案する客観的態度によつて一貫され、その学術的価値は、永く、高い評価を与えられてきた。その一事からも、この著述に傾注された精力のほどは窺い知られよう。が、何にも増して重視されるのは、鷗外自身の立場の周到な表明となつて左の如き結論箇所であればならぬ。

世界の流行詞は三たび變りぬ。自然主義と云ひ、象徴主義と云ひ、又郷土藝術主義と云ふ。此間に立てるHAUPTMANNの徹底自然主義者としての成功は上に記せるが如く、象徴主義者としては、早く端をHANNELEに發ぎ、沈鐘を経て、UND PIPA TANZIに至り、猶新しい道路を開拓せんことを勉むるも、如く、又郷土藝術主義者としても、最初の日出前にSCHLESSENの炭山を書きしより、最初のPIPPAに同じ地方の硝子工場を書けるまで、皆故郷に對する深き根柢にある作たることを失はず。造語に奇ならざるBARTELSが、HAUPTMANNの寫生戯曲に、境界戯曲(MILIEUDRAMA)の名を命じ、又其特色を表面藝術(OBERFLÄCHENKUNST)に歸せしは既に云ふ所の如し。

と、僅か一七年の間に、ハウプトマン戯曲の上を日まぐるしく通り過ぎた、ドイツ文界における急激な思潮の変遷過程を、作品に即しつつ、具体的に辿り続けたことまでの記述に、明快な要約・整理を

加えた上で、ハウプトマンへの批判に集約される、当代ドイツ批評界に如実な表われを示す反動的現象を、次の如く記す。

われはBARTELSもHAUPTMANNの作中に完人(GANZE MENSCHEN)なしとは云はず。只そのたま〜完人あるは好きMODELLありし時に限ると云ふり。之に反してBARTELSはHAUPTMANN作中の人物には、そのたま〜描き得たる完人に就いて見んも、到底眞の情熱(LEIDENSCHAFT)あるを見ずと断定せり。

此断定は、HAUPTMANNに憐むる断定なり、HEBBEL, LUDWIG時代の作に比して、貶黜する意ある断定なり。而して此断定は、ひとりBARTELSに於いてのみならず、STEIGER, BOELSCHE, LIENHARD等に於いても、未來の戯曲に對して完人を要求する聲音の因となれり。完人(GANZE MENSCHEN, VOLLE MENSCHEN)とは、澆季人物(DÉCADENTS)ならぬを謂ふ。貧血ならざるを謂ふ、神經質ならざるを謂ふ、遺傳、境界等より形成せられたる斷片的人物(FRAGMENTARISCHE MENSCHEN)ならざるを謂ふ。情熱ある人を謂ふ。

頑冥なる批評家バルテルス Adolf Barfels に代表される、こうした批判は、一八八九年九月に旗揚げされた自由舞台(劇場) Freie Bühne)でのイブセン劇(『幽霊』)興行に端を發し、その翌月、ハウプトマンの処女戯曲『日の出前』(自由劇場第二回試演・レッシンク座)のセンセーショナルな成功によつて決定的となつた、ドイツにおける演劇革命の結果、各地の舞台を短日月のうちに席捲するに到つた

自然主義的戯曲に対し、再度、古典主義演劇（悲壯劇）へと揺り戻しを図る批評界の復古的動向を顯著に示している。鷗外は、当代ドイツ（文藝界の明瞭なる瞬間図）を、自然主義流入以後の、ベルリンを中心とする近代化現象の急激な進行と、早くも生じた、それへの反動的声言の性急な昂まり、として実に鮮やかに描き出した上で、更に、次の如きメーテルランクの所説を、その独自性を殊更に強調しつつ、きわめて印象深く概括・紹介する。

こゝに MAURICE MAETERLINCK ありて、其重圍中の新戯曲論に、特異の見を立て、おもへらく、古の戯曲は情熱の葛藤より行爲を生ぜしめき。近世問題戯曲の出づるや、情熱と道徳の則との間、快樂と義務との間に葛藤を求めき。而してその解決は眞の解決にあらず、不公平なる自主自尊と狂妄とに近きものなりき。奮然たるのみならず、此新藝術は、その最も進歩せる代表者 イブセン、ビョルンソン、ハウプトマン に於て自滅の兆を呈するに至りぬ。そは人物の意識漸く清澄明徹を加へ、詩人縦ひ深く其中に没せんも、葛藤の機縁に逢着せざればなり。されば未來の劇は、平和の劇、幸福の劇、美の劇たらざるべからずと。是れ殆ど情熱の否定なり。

右引用文中、〈重圍〉とあるのは、一九〇四年（明37）刊行の『Le double jardin』（『二重の庭園』）であり、メーテルランクにとつて、『貧者の宝』（一八九六）、『知恵と運命』（一八九八）、『埋れた寺』（一九〇二）等に続く、哲学的瞑想録とも名付くべき著作である。鷗外が読んだと目される鷗外文庫所蔵本は、当時ドイツ出版界において

ネオ・ロマンティズム運動を主導する役割を担っていたオイゲン・ディーデリヒス社 Eugen Dietrichs Verlag 刊行の独訳メーテルランク全集中の一卷『Der doppelte Garten』であり、やはり、一九〇四年の刊である。更に〈新戯曲論〉とあるのは、同書所収のエッセイ『Das moderne Drama』（『現代戯曲論』）を指す。〈滑稽劇〉と称される独創的ドラマツルギーの開拓者による、この先鋭な戯曲論は、当時（明治四〇年前後）、我が国でも注目を集めた形跡が認められる。イブセン翻訳家として知られた高安月郊による紹介（『メーテルランクの劇詩論を読む』、明39・2、早稲田文学）を嚆矢に、相馬御風による抄訳（明40・7、同）などがあり、更に、後にメーテルランクに傾倒することになる若き志賀直哉の日記（明40・2・13）の中にも、読了の記録が見出される。が、その透徹した理解の故に、特筆されなければならぬのは、右の鷗外によるもの、及び、明治四一年一月と、時期的に稍々遅れて行われる、後述する夏目漱石の談話に他ならない。

鷗外が、このように、復員後第一声たる著作の大尾を、〈未來の劇〉に関するメーテルランクの〈予言〉を据えることで締め括つてみせたのは、故ないことではない。いささか唐突とすら映ずる、このベルギーの神秘思想家の諸説への言及も、小倉時代以来の鷗外の、異例とも言うべき傾倒振りを念頭に置かならば、むしろ、それは、必然の帰結とさえ言うことが可能である。

メーテルランクに対する関心は、我が国にあっては、明治三十年代中葉頃より次第に昂まる機運にあったが、鷗外のそれには、ある

種の傾きが認められる。すなわち、鷗外は、その独特な神秘思想や例の象徴主義的作劇法ではなく、初期戯曲に徹底して追究された、深い決定論的厭世観から、運命を明視する知恵の力によって一転して脱却するに到る、その倫理的転回過程を、へ幸福を求め得る樂天思想」と独自に把握して、そこにこそ、メーテルランクの真骨頂を認めようとするのである（『マアテルランクの脚本』、明36・6、心の花）。

こうしたメーテルランク紹介は、小倉から帰って間もない明治三五年四月三日、竹柏会大会での初度の講演として先ず行われたが、今日、この思想家のコペルニクスの転回の具体化と見做される中期戯曲『モンナ・ヴァンナ』（一九〇二）への、いち早く（独訳刊行へ一九〇三）と同年）、的確な評価となつている点、鷗外の理解の様態及び、その透徹性を雄弁に物語つていけると言える。恐らくは、小倉時代という鷗外の生涯にとつて最大の憂悶の日々が、メーテルランクとの出会いのありようを決定したのに相違ない。かくの如きメーテルランクへの評価は、田山花袋の従軍日記中に記録された陣中における鷗外の言のうちにも、依然として保ち続けられ、興味深い。

……マアテルリンク、あれも近頃は大分評判だが、その評判の原因は何か他にあるのではあるまいかと思ふ。只、あの人、多くの厭世作者の中に、樂天的の思想を有して居るのは、變つた現象には相違ない。（『第二軍従征日記』、明37・4・10の項——園点引用者）

例によって、鷗外一流の慎重な言い回しながら、自らの関心の在処を端的に語つて、貴重な一節であると言える。この一節の暗示す

るものは意外に深い。つまり、鷗外のメーテルランク理解に見られる傾きは、鷗外の実生活上の背景をも越えて、世紀転換期の文学に映し出された厭世思想の蔓延という時代の抱える問題への、鷗外による一般的省察の結果として、更に拡がりをもつて捉えることが可能となるからに他ならない。とすれば、鷗外におけるメーテルランクとは、実に、後期鷗外文学の位相を照射する重要な指標としての意義を帯びる。

ともあれ、へ樂天思想家マアテルリンク」との評価は、日露戦後にまで持ち越され、復員後の第一声を出版・刊行するに際し、明確な史的位付けを伴つて、再度、現われる。すなわち、『ゲルハルト・ハウプトマン』末尾に刻まれたメーテルランク像は、へ近世問題戯曲のへ自滅後、必ずや未来において、へ平和の劇、幸福の劇、美の劇は到来すると、正に、樂天的に、予言してみせるのである。しかも鷗外は、それを、へ情熱の否定の語によつて概括し、鮮やかにテーゼ化する。もはや、言うまでもなく、ここには、日露戦後文学状況に臨む鷗外の、来たるべき文学への期待が、周到に重ね合わされ、表示されていると見ることが出来る。

Ⅲ イブセン以後

さて、この『ゲルハルト・ハウプトマン』末尾には、いまひとつ、看過し難い重要な情報が潜んでいる。われわれは今、この一節の付された意味をメーテルランクに対する鷗外固有の共感に求めた訳だが、その補筆修訂作業が進行していた六月末日を下限とする時期を

考慮に入れるとき、そこには、世界文学的な一事件の投げ掛ける色濃い影が読みとられなければならない。すなわち、五月二三日、ノルウェーはクリスチアニアから発せられ、世界各地に報じられたヘンリック・イブセンの死の報知である。

新聞で今日イブセンが死んだことを知った。これはこの闘士がこの世に與えた最後の打撃である。もし世界が彼の死に驚かないならば、逆に世界の死が、彼を驚かせるだろう。……彼の死によって寂しい空虚が生じた。彼が姿を消したところに悲しい空白がある。それを満たし、あるいは彩るに足る偉大で深遠な者は誰もいない。……〔観想録〕、明39・5・23の条)

その計報がもたらした衝撃のほどは、例えば、当時ワシントン滞在中だった若き有島武郎の日記に、右の如く印象深く記しとどめられ、十分に窺い知ることができる。『ゲルハルト・ハウプトマン』末尾のメーテルランクの〈予言〉には、〈近世問題戯曲〉の〈自滅〉と主題化された、その要約の仕方にも明らかなように、実に、この近代劇の鼻祖の死が、強く投影しているのだ。つまり、ドイツにおけるイブセン戯曲の代表的継承者の一人として出発したハウプトマンの今後を卜する予言として、メーテルランクの〈新戯曲論〉は、効果的に、かつ、きわめて時宜を得て、引用されているのである。

既にイブセンは、七年前の『我等死せし者自覚めなば』(一八九九)以後、創作活動を遠ざかっていたが、その死は、いまさらのように、一つの時代の終焉を象徴し、ドイツ演劇界には、批評家たちを中心に、自ずと反動の機運の昂まりが助長される。しかしながら、鷗外

は、『ハンネレの昇天』(一八九三)以来、ハウプトマンをして〈新ROMANTIK〉へと転じさせたメーテルランクの指し示す方向にこそ、イブセン以後の演劇の進むべき未来があることを暗示しつつ締め括る。すなわち、一九世紀の〈新藝術〉たる問題戯曲の行き詰まりは、徒らに過去へと遡行することによって打開されるのではなく、晩年のイブセン自身が次第に開拓しつつあった方向、意識の深みへと下降していく宮為(激情からの解放)の継承を通じて、初めて切り開かれていくのだ、と。つまり、〈清澄明徹〉にまで達した意識は、全ての〈葛藤〉の淵源をなす〈情熱LEIDENSCHAFT〉の発動を抑止し、その結果として、舞台という舞台から、一切の悲劇は消失する——という作劇法上の更なる因襲打破を唱えるメーテルランク説のもつ可能性が選ばれるのである。

言わば、イブセン・リアリズムが、古典主義的演劇の装飾的旧套を打破しつつ、なおも劇を成立させるために、道徳や義務との対立・葛藤というかたちで残存させざるを得なかった情熱それ自体に、メーテルランクは鋭くメスを入れる。この、劇そのものの存立と引き換えに、平和と幸福と美とを舞台上に実現しようと提唱するラジカルな所説を、〈虚誕 UNDING〉として一蹴する〈MEYER-BENEFY〉に対し、鷗外は、〈未來の劇は未知の劇なり。〉と、判断を留保することにより、その可能性に賭ける自らの期待を暗に表明しているのだと言つてよい。その口吻の背後には、紛れもなく、メーテルランクの楽天思想に対する、小倉時代以来の深い共感が生きている。敢えて言うならば、イブセニズムが〈不公平なる自主自尊と狂妄〉

に陥る他なかつた淵源は、問題性を抛り所に戯曲世界を構築してしまふ、その暗い情熱にこそあつたとされる訳である。

鷗外は、明治三十六年、イブセニズムの代名詞とも称すべき、劇詩「Brand」翻訳に着手し、『牧師』と題して二回に亙り雑誌「万年草」に連載するが、結局、未完に畢わり、以後いづれの単行書にも取めることをしなかつた。後年、翻訳に従つた折の動機を回顧して、
 〈全か無か〉という、その峻刻極まる人生観への共感にあつた旨、告白している（『観潮樓閑話』、大6・10、帝国文学）が、竟に未完に畢つた因由は、或いは、右に述べきつたメーテルランク思想との出会ひにあつたのではないかと推察される。因みに、鷗外が自らの資質を〈アポロ的〉と、ニーチェの芸術概念を巧みに用いて、言わば、ネオ・ロマンティックに規定し始めるのも、この「Brand」翻訳の中絶後間もなく制作された、戯曲『日蓮聖人辻説法』（明37・3、歌舞伎）に関わつてのことである。

『ゲルハルト・ハウプトマン』末尾には、折しも伝えられたイブセンの訃報が契機となつて、小倉時代を通じて蓄えられた文学的意志、すなわち、厭世から楽天へ、の課題が、イブセニズムの境界の超克を図るメーテルランクの〈特異の見〉への共鳴という形をとつて、浮き彫りにされているのだと言へる。とするなら、満を持しての『ゲルハルト・ハウプトマン』刊行の翌月、『そめちがへ』（明30・8、新小説）以来九年振り、初期三部作から教えて、実に一五年の歳月を隔てて執筆された久々の散文作品『朝寝』が、先述の通り、写生的形象によつて制作され、しかも、当時、文壇の一角に確た

る勢力を成していたホトトギス派の中心人物高浜虚子に、さり気なく、その制作意図が語られていたことの意味には、深甚なものが見てとられなければならない。すなわち、そこには、厭世観を必然として結果する、問題劇の世界表象自体を相対化し、克服しようとの意志が伏在していると考えることができる。

メーテルランクの唱える、言わば、楽天の劇への期待の具体的実践を、鷗外は、散文形式によつて独自に試みたということか。確かに、以後の鷗外作品からは、当分の間、悲劇性は表向き払拭されて、先に指摘した如く、一種の楽天性（飄逸の趣）が形象全体を覆うことになる。

IV 漱石——（非人情）

明治三十九年三月二五日、島崎藤村の『破戒』が、「緑蔭叢書」第一篇として自費出版されるや、僅か数カ月のうちに夥しい数の批評文が各誌紙の紙面を賑わすこととなる。なかでも、「早稲田文学」五月号は、『破戒』を評す」と銘打つて、七氏による論評を集載する異例の取り扱いを示すが、その最後尾を飾つた島村抱月の知名の評は、抱月自身の文学観に裏打ちされた注目すべき内容を備えている。すなわち、その抱月の称賛の言葉の背景には、『破戒』刊行の約一月前、自ら担当していた「東京日日新聞」の「月曜文壇」に掲げた、例の『問題的文藝』（2・16）での論調が明らかに響いているのである。抱月は、その中で自ら示した〈我が文藝は是れから眞に歐洲のいわゆる問題的作品に歩を向け來たるのでは無からうか。〉

との予言が、『破戒』出現によつて僅か一月後に鮮やかに実現されたことへの感慨を、その行間に滲ませている。西欧では既にその全盛期を過ぎ、一層神秘的、一層超越的なものへと向う趨勢にあることを知悉しつつ、なおかつ、個人と社會との衝突、科學と宗教との衝突」といった〈深奥の人生問題、社會問題〉に〈触れ〉た問題劇、問題小説の興隆こそが、我が国の文壇にあつては待望されるとした抱月にとり、『破戒』は正にその期待に違わぬ作物であると認識されたのである。

そして、先のイブセンの死の報知は、この『破戒』評の出した五月の二三日に伝えられる。無論、抱月はこの訃報に接し、鋭敏な反応振りを示す。五日後の「月曜文壇」には、「イブセンと社會的哀憐」と題して哀悼の意を表するとともに、〈歐洲近代の所謂問題的文學は要するにイブセン的である。〉とした上で、〈我が國はなほ依然として歐洲の後へについて走つてゐる。我が文藝界は當然是からイブセン期に入るであらうか。〉と述べ、問題的文學を称揚する自らの立場に引き付ける形で、この事件のもつ意義を強調している。このような抱月の論調は、以後我が國に訪れたヘイブセンの季節の性格を強く規定する。つまり、作家自身が、晩年次第に脱却しつつあつた、中期リアリズム問題劇の根底に潜む、暗い、陰鬱な〈情熱〉のうちに、イブセン像を固定することになつたのである。

七月の「早稲田文學」は、このイブセンの死を受けて、先の『破戒』を評すに次いで、復刊(明39・1)後二度目の特集企画を組んでいる。復刊以来の編集方針をめぐる対立者だつた水谷不倒

が、六月に「趣味」を創刊し、分離・独立した翌月であることから知られるように、このイブセン追悼企画には、明らかに抱月の文壇内部における戦略的意図が濃厚に露呈していることと見てできる。

ところで、同企画中の追悼文集成には、「熱烈なる文學」と題する一文を寄せた田山花袋以下、長谷川天溪、柳田國男等七氏が名を連ねているが、その中に、鷗外、漱石いずれのコメントも収められてはいない。先に触れた通り、帰国後まだ表立つた活動を再開するに到つていなかった鷗外については領けるものの、『吾輩は猫である』(明38・1-39・8、ホトギス)の連載によつて、戦後文壇に既に独自の地歩を固めつあつた漱石の名を見出せぬことには、若干の奇異の感を禁じ得ない。が、その欠を補うかの如く、翌八月の「早稲田文學」は、「夏目漱石氏文學談」と称して漱石の談話を単独で掲載する。自ずと話題の中心はイブセンに置かれるが、何より注目される点は、先の『ゲルハルト・ハウプトマン』末尾における鷗外の立場と符節を合するよう、イブセン歿後の文學の行方を、〈問題的文藝〉の今後を占う角度から捉えようとする意識を鮮明にしていることである。しかも、やはり予測不可能と表向き慎重に判断を留保しつつも、暗に〈問題的文藝〉ならざる文學の可能性を仄めかし、抱月が執拗に展開する論調と一線を画し、これを周到に牽制する姿勢を隠さない。それは、同談話の冒頭にさり気なく述べられる。すなわち、抱月が、〈問題的文藝〉の我が國における、最初の優れた達成として称賛を惜しまなかつた藤村の『破戒』に対し、

〈明治文壇の作としてあとへ残るもの〉と一先ず評価を与えた上で、直ぐさま、国木田独歩の短篇『巡查』（明39・3刊『運命』所収）を殊更に取り上げ、〈何といふことではない一寸した作ちよを書いて、唯それだけのもので、面白いもの〉と評し、自らの与するホトトギス派の写生文やドオデエの作との作風の類似性を指摘して、〈こんなのも一種の短篇として存在の価値がある（圈点ママ）〉と、後に〈低徊趣味〉の語で独自に概念化を試みる、もうひとつの文学的価値を対置させることを忘れてはいないのである。

言うまでもなく、この独特の対立図式は、後に高浜虚子の写生文小説を擁護する立場から書かれた『鶏頭』序（明40・12・13、東京朝日新聞初出）で展開される、例の〈余裕ある小説—余裕のない小説〉という二項対立的文学観の萌芽と見做し得るものだが、そうした漱石特有の文学観が、やはり、イブセンの死を契機に既にして形姿を得ている事実には留意せざるを得ない。以後、「近作小説二、三について」（明41・6、新小説）辺りに到るまで、漱石のイブセン言及は主として談話形式によって継続されるが、そこには明らかに、写生文を〈問題的文藝〉ならざる、もうひとつの価値を文学の領域に実現するものとして位置づける一貫したモチーフが底流する。それは変奏・深化され、『鶏頭』序における〈余裕〉論に、文芸批評史上、重要な結実を見ることになる。そこで〈余裕〉という契機キギの指定によって写生文的小説に対立させられてあるのは、紛れもなく〈イブ、セン、戯曲シキョク、したや、う、な、もの〉（圈点—引用者）に他ならない。このことは、明らかに相反する二つの価値が、漱石

内部に拮抗しつつ並存していたことを証するのだと言えよう。

漱石によるイブセン言及史の初発をなす先の「文學談」が行われ七七月末、並々ならぬ意欲とともに、漱石が『草枕』（明39・9、新小説）執筆に着手し始めていたことは、強く関心をそそらずに措かない。漱石は、発表後三月にして「趣味」に掲載した談話「余が『草枕』（明39・11・15）の中で、その執筆の動機を自ら明かす。そこで漱石の〈不審〉の対象とされている小説が実は問題的小説であつたことは意外にも指摘されない。同談話は、イブセンの生きあつた時には問題的文藝が行はれたが、イブセンが亡くなつたら今は何か別のものをやらうといふ氣になるだらう」とした三か月前の「文學談」に示された見地と見事に照応し合っているのだ。とすれば、漱石は、イブセン以後の來たるべき文学を志向しつつ、『草枕』執筆に着手したことになる。

事実、『草枕』には、その大団円に到つて、突如として、イブセンの形象が浮上してくる。厭世家たる画工の心中のモノローグとして描き出される〈北欧の偉人イブセン〉に他ならない。そこでのイブセンは、ひとたび自由を与えた個人を〈檻葬〉の中に〈閉じ籠め〉、束縛する〈二十世紀の文明〉なるものと対決し、個人の真の自由と平和とを実現しようとする〈第二の仏蘭西革命（個人の革命）〉の起こるべき状態に、具な〈例證〉を与える者として形象化される。この、いわゆる〈氣車論〉の論理は、「文學談」中にその原型を見出される。漱石はそこで、イブセンの体現する問題を、最も発達した〈強い烈しい個人主義〉と、それを全体の中へと引き戻

そうとする文明の「レバラン、レバラン平衡的傾向」との間に生ずる矛盾・対立と把握している。「草枕」末尾で、画工が「レバラン瀛車」と表象する「文明」とは、すなわち、この「レバランエリング、テンデンシー」の謂いであり、画工が逃れた「住みにくき人の世」——二十世紀の現実とは、正にこの、解放された個人の自由を「文明」という新たな全体の中へと、再度編入し直そうとする一般的傾向の行き渡った世界である。もとより、「レバラン出世間的詩味」を求める画工の「レバラン非人情」の旅は、そうした世界に生きる者の内面を強く領する厭世主義からの脱出を目的とした。しかもそれは、「レバラン澆季混濁」の現実を離れた別天地では決して実現されることなく、終局において、自覚心の勝った女主人公の意識の底から、「レバラン茫然」たる瞬時の追想のうちに顕現する「レバラン儚れ」、レバラン「神の知らぬ情で、しかも神に尤も近き情」の現出によって果される。「レバラン神に尤も近き情、或いは「レバラン靈の醒覺」(ゲルハルト・ハウプトマン)による厭世の克服——。漱石はその意味で、イブセンニズムの正当性を認容しつつも、その帰結として陥らざるを得ない厭世主義の袋小路から、いかにして脱出するかを『草枕』一篇の主題としたことになる。そして漱石は、『草枕』を「レバラン美を生命とする俳句的小説」と命名し、「レバラン文學界に新しい境域を拓く」西洋にも日本にもなかったもの、と深い自信のほどを語って憚らなかつた(「余が『草枕』」)。

V 結語

漱石は、『吾輩は猫である』において、言わば、自らの黯然たる胸奥を諧謔の文字に反転させたが、そこに高浜虚子の態度の、預っ

て力あつたことは人のよく知るところである。或いはこれを、写生の効用とも言うべきか。続く『草枕』では、更に「レバラン非人情」なるイデーを指定することで、厭世からの脱却にまで、自己に内在するモチーフを徹しく醇化させ、内面の錯雑した状況(アンビヴァレンツ)を鮮やかに形象化してみせた。しかもそこには、自らも避け難く抱え込んだイブセンニズムとの対決と、その克服への希求が明瞭に見てとられる。それを「レバラン美を描く」小説として実現してみせたことは、先に見た『ゲルハルト・ハウプトマン』末尾に呈示されたメーテルランク『現代戯曲論』における主張と暗合する。

既に触れた通り、事実、漱石もまた、明治四一年一月、「趣味」に掲載された談話「愛読せる外國の小説戯曲」の大半の部分を費やして「レバランメーテルリンクの戯曲論」に詳細に言及する。小宮豊隆は、「レバラン少なくとも此所のメーテルリンクの戯曲論の翻訳は、漱石の筆になつたものに違いないのである。是ほどの名文が一雑誌記者に書ける筈がない。」(岩波書店版漱石全集第一六巻解題)と評しているが、むしろわれわれが注目しなければならないことは、メーテルリンクの所説をイブセン論と読み解き、「レバラン大變面白い」と熱心に讀した同談話が、「レバラン余裕」という価値の指定によってイブセンの小説を相対化してみせた、かの『レバラン鶏頭』序(明41・1)における独自のラジカリズムの表明と軌を一にして成っている事実こそある。因みに、『レバラン漱石山房蔵書目録」(岩波版全集第一六巻所収)には、一九〇四年刊行英訳「The Double Garden」(trans. by T. Matos, London; G. Allen)が存する。

〈情熱の否定〉といい、〈非人情〉といい、鷗外、漱石は奇しくも共に、〈否定〉の契機の主張によって、日露戦後の文学状況と対峙する。厭世から楽天へ、イブセンからメーテルランクへ。日露戦後の第二年、明治三十九年（一九〇六）という年、両者の立脚する地平は微妙に契合し、通じ合う——、言わば、〈新 ROMANTIK〉（ゲルハルト・ハウプトマン）として、『草枕』執筆に賭けた漱石の並々ならぬ意気込みも、自らの営みの、西欧との協働性への強い自覚に裏打ちされたものであったと言えようか。

写生文的形象は、ここに、新たな機能を付与され、〈問題文藝〉の世界表象、或いは、人を厭世へと陥れる〈情熱〉を、寛解し、克服する。

注(1) 「日露戦争後の文学」(『日本文学全史5近代篇』、学燈社、昭53)

(2) 「写生文的文学史的価値についての一提言——鷗外・漱石と写生文」

(成蹊国文三、昭45・3)

(3) 〈彼(注、バルテルス)は現在、保守的ドイツが持つもっとも影響力のある批評家である。彼は真面目であり、誠実である。しかし、遠くからでも自由主義や社会主義やユダヤ主義の匂いがする場合には、現代的な諸傾向に盲目的に襲いかかる。〉(L・ヤコボフスキー「郷土芸術二、三の注釈」平井正訳、『ドイツの世紀末第四巻』所収。国書刊行会、昭61)

(4) アーノルド・ハウザー『芸術の歴史 美術と文学の社会史』(高橋義孝訳、平凡社、昭33。p.163、167)

(5) Das moderne に定訳はない。〈モデルネは一九世紀末から二〇世紀初頭の芸術界・宗教界・学界での地殻変動であった〉(上山安敏『神

話と科学』岩波書店、昭59)。

鷗外は早く小倉左遷以前、こうした西欧精神界の新動向を感知し、(現・今主義)「鷗蘭狂」として紹介している。

(6) HANNELE の曲に時代の影響と故郷の影響とあり。時代の影響とは何ぞ。一九世紀の末十年が程に、佛蘭西人の霊の醒覺 (REVEL DE L'AME) と名付けし風潮、MAX NORDAU が新 ROMANTIK と名付けし風潮起りて、全歐洲に横流し、MARTENCK が作品世人に解せらるゝに至りしは、此篇の幻視の段を産むに與りて力ありしこと論なし。(『ゲルハルト・ハウプトマン』)

(7) イブセンは、ドイツ演劇に改新をもたらしたのだ。イブセンはとくに韻文劇から散文劇への転換と、激情からの解放を果したといえよう。(『宮下健三』ミュンヘンの世紀末—現代芸術運動の源流』中公新書、昭60、p.164)

(8) ……鷗外漁史は曩に寫生文を作ったよ、と話された。其は『心の華』の百號に出た『朝寝』であった。(高浜虚子「鷗外漁史の『有楽門』」前出)

(9) 「近作小説二、三について」(明41、6、新小説)の中で漱石は、〈厭世的な〉自然派作家の作物を論評して、〈世の中で悲惨なものだといふ感じは起るが、それがため可憫だといふ感じは起らない。〉とし、その原因を、イブセン戯曲ほどではないにせよ、篇中の人物たちが〈或哲理〉(現代精神(自我發展の傾向))を發揮し、実践するところにある、と説明している。『草枕』中の〈擁れ〉への自註として重要である。

大正初期の夕暮と茂吉

山田吉郎

序

明治末から大正初期へかけての短歌界は、『明星』の浪漫主義に代わって台頭した自然主義短歌が隆盛を見、やがて生活派、象徴主義、耽美主義などをはらみながらアララギの台頭支配へと推移する錯綜した様相を呈していた。そうした時代潮流において主導的役割を果たした何人かの歌人の中に、表題に据えた前田夕暮と斎藤茂吉の名を挙げてでも決して不当とは言えぬであろう。前田夕暮は明治四十三年、処女歌集『収穫』を刊行して自然主義歌人としての位置を確保して以来、『詩歌』の創刊、第二歌集『陰影』（大正元年）、第三歌集『生くる日に』（大正三年）とつづげざまにすぐれた業績を公にし、その第一線歌人としての活躍にはめざましいものがあった。また、当時の斎藤茂吉も処女歌集『赤光』（大正二年）の刊行によって広く第一線の歌人として認められてゆく。このように二人はそれぞれきわだった個性を示しながら、明治末から大正期へかけての短歌

史の中で意欲的な文学活動をおこなってゆくわけであるが、その展開の中でお互いに相当の刺激を受けつつ文学的交流をはかっていたと推測されるのである。たとえば、夕暮の主宰発行する雑誌『詩歌』に茂吉がたびたび寄稿したり、あるいは夕暮がわざわざ茂吉の医長をつとめる巢鴨の精神病院を訪ねて患者の生活を見学したりといった外面的な事実からだけでも、その二人の交流の濃密さがうかがわれるわけであるが、私見によれば両者の文学のもとと深い部分において、二人はお互いに理解を示し、それぞれ影響を与え合っていたと考えられるのである。そして、その二人の活動の実態を明らかにすることによって、当時の短歌史の重要な部分が照らし出されることになるであろうと思われる。本稿においては、題目に示したように大正初期に限定しつつその交流の詳しい考察を行なってゆくことにしたい。

前田夕暮は最初車前草社のメンバーとして反明星派的な立場で文学活動を開始し、明治四十三年三月、処女歌集『収獲』が出るに及んで、『別離』を刊行した若山牧水とともにその自然主義歌人としての地位を確立してゆく。その後、第二歌集『陰影』（大正元年）刊行前後を一つの転換期としてその作風を大きく変えてゆき、第三歌集『生くる日に』、第四歌集『深林』の生命感と光に充ちたいいわゆる外光派的歌風へと移行してゆくのであるが、この作風転換の前後数年間が斎藤茂吉との交流の最も濃密な時期であった。一方、斎藤茂吉は、伊藤左千夫に入門後、明治四十一年には『阿羅々木』の創刊に参加して本格的な作歌活動にはいつてゆき、大学卒業後の四十四、五年頃からは歌壇内外の人々との交流も行なわれはじめ、歌風が飛躍的に発展する。そして、大正二年に待望の処女歌集『赤光』を刊行するわけだが、この『赤光』刊行前後に夕暮との深い交渉をもったと考えられる。以上、前田夕暮と斎藤茂吉について個々に一瞥したが、それでは夕暮・茂吉という二人の歌人の交流はどのようなものであったのだろうか。以下この点について、できるだけ具体的に、今回は夕暮の側に重点を置きつつ年譜を作成してみたいと思う。なお、夕暮と茂吉が最初に出会ったのはいつか、ということも含めて正確かつ詳細な記録を作る準備は出来てはおらず、一応今回は大正元年（明治四十五年）から大正五年までの間の主要な事項をあげるにとどめることにしたい。

〔大正元年（明治四十五年）〕

・六月ころ、『アララギ』六月号誌上の茂吉作品をめぐって書簡の往復がある。

・『詩歌』七、八月号誌上で夕暮は茂吉作品を批評、賞賛の辞を送る。

・九月、夕暮、第二歌集『陰影』を刊行。

・『アララギ』十月号で、茂吉は『陰影』の紹介記事を書く（無署名）。

・『アララギ』十一月号で『陰影』批評特集が生まれ、茂吉もこれに参加。

・この年、茂吉の巢鴨病院当直の夜に牧水・白秋・夕暮らが訪ねてきたという。⁽³⁾

・この年、茂吉は後期印象派絵画に親しむ。⁽⁴⁾

〔大正二年〕

・『詩歌』一月号に、茂吉は「葬り火 黄涙餘録の一」を寄稿。

・『アララギ』二月号で、茂吉はゴッホを引き合いに出しながら夕暮短歌を批評。

・夕暮は『詩歌』三月号に「黎明所感」を発表。「凄味のある芸術に接したい。」「自分を比較的最も理解してゐる人は現代に於て氏（論者注―茂吉）であるやうに思はれる。」と述べる。

・三月十三日、啄木一周忌追悼茶話会に、夕暮・茂吉参加。

・四月、白樺主催第六回美術展覧会が開かれ、夕暮はゴッホ、ゴー

ガンに深く感動する。

- ・『詩歌』五、六月号に、夕暮は美術展覧会の感動に基づく隨筆、短歌作品等を発表。
- ・『詩歌』八月号の「編輯後に」によると、夕暮は丸善でゴッホ画集および『罪と罰』を購入したという。おそらくこのころ夕暮は狂気につよい関心を寄せたのではないか。
- ・『詩歌』九月号のエッセイで、夕暮は向日葵への愛着を語る。ゴッホの向日葵に接することにより、向日葵が一つの文学理念にまで高められたと言えよう。
- ・九月、夕暮は茂吉の勤務する巢鴨病院を訪れて、精神病患者たちの生活を見学。
- ・『詩歌』十月号に、夕暮は精神病院見学の体験をうたった「九月の外光」、茂吉の感化を受けた「万葉短歌私鈔」を発表。一方、茂吉も同号に佳作「おひろ」を寄稿。概して同号は、夕暮・茂吉の華やかな共演の場という色彩が濃い。
- ・十月、斎藤茂吉『赤光』刊行。
- 〔大正三年〕
- ・年末から正月へかけ夕暮は妻と房総を旅行。
- ・一月、茂吉は『詩歌』に名作「一本道」を寄稿。夕暮も同号に「『赤光』を讀みて」を発表、茂吉への深い理解を示す。
- ・二月、夕暮は單身房総を旅行。
- ・『詩歌』二、三月号に、夕暮はいわゆる南総羈旅の歌の大作を発表。これは、茂吉の「海浜守命」(『あらたま』)その他へ影響を与えたと言われている。
- ・三月七日、土岐善麿発起の歌人の会合に、夕暮・茂吉ともに参加。
- ・三月二十日、茂吉は中村憲吉とともに前田夕暮を訪問。
- ・七月四日、「鴻の巣」の歌話会に夕暮・茂吉出席。
- ・『詩歌』八月号巻頭に、夕暮は大作「向日葵島」を発表。巢鴨病院の体験をうたうなど狂気への関心が深い。また、同号に茂吉は「愛誦詩歌篇五人一首」を寄稿。
- ・九月、前田夕暮、第三歌集「生くる日に」刊行。
- ・『アララギ』十月号に、茂吉「海浜守命」を発表。
- ・『アララギ』十一月号に、茂吉は「生くる日」⁷、雑感⁸を書く。また同誌十一、十二月号で「生くる日に」が大いに批評される。
- 〔大正四年〕
- ・この年も、『詩歌』誌上で茂吉の動靜、作品等についてしばしば言及がある。
- ・『詩歌』四月号のエッセイ「六号室」で、夕暮は自身の神経衰弱や巢鴨病院見学の体験を深く見詰め、狂気への理解を示す。
- ・『詩歌』五月号に、夕暮は弟への挽歌「弟を憶ふ」を発表。茂吉の「死にたまふ母」の構成を意識しているか。
- ・『アララギ』五、七、八月号の「切火」の歌合評⁹に夕暮は連続して寄稿。
- ・『詩歌』十月号に、茂吉の評論集『短歌私鈔』を白日社から刊行する旨の報告がある。
- ・『詩歌』十二月号の「白日社出版消息」で、夕暮は『短歌私鈔』を「本書は歌壇空前の短歌研究書」にならうと絶賛している。

〔大正五年〕

・『詩歌』誌上で、毎号のように『短歌私鈔』近刊の報告が出る。とくに四月号の広告には島木赤彦の推薦文が載せられていた。

・茂吉は『詩歌』三月号に「源実朝の歌五首」を、同四月号に「源実朝雑記」を寄稿。

・四月、『短歌私鈔』白日报社より刊行。

・『詩歌』六月号に、『短歌私鈔』の売行がきわめて好調の旨報告がある。

・茂吉は「短歌私鈔補訂」を『アララギ』八、九月号に掲載。

・九月、夕暮、第四歌集『深林』を刊行。

・『詩歌』九、十月号に、夕暮は橋曙覧、狭野茅上娘子に関するエッセイを発表。

・『詩歌』十一月号で夕暮は、来春早々白日报社から茂吉の歌論隨筆集『童馬漫筆』が出版されることを報告（しかし、結局は未刊）。

・同号に『短歌私鈔』再版、『童馬漫筆』近刊の広告が出る。

・『アララギ』十二月号に島木赤彦は突如「歌集『深林』の著者に呈す」を発表し、夕暮を激しく批判。これを境に夕暮と茂吉の關係も疎遠になっていった。

以上、明治四十五年（大正元年）から大正五年までの前田夕暮と齋藤茂吉の交渉について概観を試みた。

ところで、右の年譜考察の上に立ってあらかじめ述べておきたいことが一つある。それは、茂吉にとって前田夕暮は第一線歌人としての自己を確立する上で強力な後押しをしてくれたいわば恩人に近

い人物なのではなかったかということである。すでに夕暮は明治四十四年には『詩歌』を創刊主宰し、多くの著名な寄稿家を得て知己も多く、いわば歌壇的な意味でも有力な存在であった。その夕暮が明治四十四、五年頃から茂吉の作品に関心をもちはじめ、『詩歌』で茂吉作品を推賞したり、『詩歌』への寄稿を茂吉に依頼したり、また夕暮が茂吉を白秋ほか第一線の歌人、詩人に紹介したということもあつたようである。そして、さらに『赤光』を絶賛し、茂吉の『短歌私鈔』を白日报社から発行したりして、夕暮は茂吉の第一線歌人としての形成に大きな働きをなしたのである。以上述べたような親近關係を夕暮・茂吉の基本的なシチュエーションとして考えてさしつかえないと思われる。

さて、五年ほどの夕暮・茂吉の足跡を概観して、その交流におけるいくつかの重要事項を見出したと思うが、その柱として便宜上次の五つの点をあげておきたい。すなわち、第一に「西洋絵画の受容」、第二に「狂気への関心」、第三に「古典への傾倒」、第四に「挽歌への関心」、第五に「海浜羈旅歌への共感」などである。最初の二点がとりわけ重要な柱となるであろうと思われ、そのほかの第三、第四、第五の点とは重要性という面で区別されるべきであろうことをあらかじめことわっておく。なお、紙幅の關係上、主として第一、第二の点を考察し、他は要点のみ言及することにした。

二

第一に、夕暮・茂吉における西洋絵画受容の問題である。これは、

基本的には夕暮・茂吉が個々に『白樺』等を媒介として受容したものであるが、両者のそうした歩みの中で、夕暮が茂吉から学んだもの、あるいは茂吉が夕暮から学んだものもあるだろうと思われる。ただ、本稿では論考上夕暮の側に重点を置き、茂吉のそれは一瞥するにとどめておきたい。

さて、茂吉短歌にゴッホ、ゴーガン等西洋印象派絵画の影響があることはよく知られているが、芥川龍之介にそのことについて述べた有名な一文があり、次に引用してみたい。

あかあかと一本の道とほりたりたまきはる我が命なりけり
り(二首略)

ゴッホの太陽は幾たびか日本の画家のカンヴァスを照らした。しかし「一本道」(論者注―『詩歌』大正三年一月号掲載、『あらたま』所収の茂吉作品)の連作ほど、沈痛なる風景を照らしたこと

は必しも度たびはなかつたであらう。(僻見、原文総ルビ)

このように茂吉短歌におけるゴッホ等西洋絵画受容には注目すべきものがあるが、具体的には次のような作品を例示できるであろう。

- ① どんよりと空は曇りて居りたれば二たび空を見ざりけるかも
- ② あかあかと日輪天にまほりしが猫やなぎこそひかりそめぬれ
- ③ くれなるの獅子のあたまは天なるや廻転光にぬれるたりけり
- ④ ゴガンの自画像みればみちのくに山蚕殺ししその日おもほゆ
- ⑤ 赤光のなかに浮びて棺ひとつ行き遙けかり野は涯ならん

(以上、初版『赤光』)

- ⑥ あかあかと一本の道とほりたりたまきはる我が命なりけり

⑦ ころむなしくここに来れりあはれあはれ土の窪にくまなき
光

⑧ 赤光のなかに染まりて帰る農夫のみな草負へりけり

⑨ にちりんは白くちひさし海中に浮びて声なき童子のあたたま

⑩ かぜむかふ樺太樹の日てり葉の青きうづだちしまし居り

(以上『あらたま』)

右にあげた作品にはゴッホ、ゴーガン等後期印象派絵画の影響がよいが、中でもゴッホのそれに顕著なものがあるのは先の芥川龍之介の言葉によっても明らかであろう。この茂吉短歌における絵画受容の実態については、たとえば②③の歌のようなゴッホの描く太陽の外形的特色をそのまま移入したものもあるが、その本領は、片野達郎氏が『斎藤茂吉のヴァン・ゴッホ——歌人と西洋絵画との邂逅——』で述べているような茂吉の内部生命に根ざす受容であろう。氏は茂吉の①⑥⑦の三首について、それぞれ茂吉自身の言葉を紹介しながら「仏蘭西近代絵画」から暗示を受けその画風を内面化しつつ撰取している状況を論じ、さらに、

真白なるところてんぐさ干す男煙々と照り一人なりけり

(白秋『雲母集』)

向日葵は金の油を身にあびてゆらりと高し日のちひささよ

(夕暮『生くる日に』)

等の作品と比較させて次のように結論づけている。

白秋、夕暮の場合は、絵画の構図、色彩、表現手法など、可視的・表面的なものを直接文芸の世界に移入した傾きがあり、絵

画を視覚的・感覚的な面からのみ受けいれているのである。これに対し、茂吉の場合は、「仏蘭西近代絵画の影響があつた」といながら、絵画形象は痕跡をとどめぬほど咀嚼し尽されておられ、絵画を感覚的な面からのみでなく、その精神を内面的・思想的に体感して、自己内部の深処の生の表出に役立てているのである。

このような茂吉短歌における絵画受容についての見解は妥当なものと思われるが、いずれにしても茂吉の場合は、ゴッホをはじめとする西洋絵画の表面的外形的な面の摂取にとどまらず、その「内部生命」に根ざす形で受容がなされていることは確かである。

それでは、一方の前田夕暮はこの西洋絵画流入に対してどのような受容を示したのであろうか。次にその問題を詳しく考えてみたい。

これについては、夕暮自ら自叙伝『素描』^(て)の中で、「私は、白樺の美術展覧会を見て感激した。(中略)ゴッホやゴッホに素晴らしいものがあり、私は大に亢奮して二度見に行」つたと記し、つづけて「この頃、私はしきりに生命の燃焼といふことをいつてゐた。(中略)これは後期印象派の影響によると批評家もいひ、自分もさうかと信じて、その強烈な感覚的色彩はゴッホあたりからでも享け容れたやうに思つた」と回想している。このように、ともかくも前田夕暮がゴッホ、ゴーガン等印象派絵画の影響を受けつつ作歌していたことは明らかであらう。それでは、具体的にはどのような作品が影響を受けたのであろうか。以下『生くる日に』から抄出してみた。

① 夕日よ、夕日よ、夕日よと心狂ほしく渦巻きて行く空焼くるか
た

② 入日あかし農夫が負へる枯草に火を放ちなば慰むべきに

③ 囚人等輪をなし歩む牢獄のゴッホの絵をばおもひいでにけり

④ あぶらざりたる日光のなか向日葵はわが世の隅に黄にたてりけり

⑤ 向日葵に餘りに近く我が顔をよせければにやみうち燃えぬれ

⑥ 空のもと樹は大揺れに揺れりたり風さらに吹け樹よ渦をまけ

⑦ ムンヒの「臨終の部屋」をおもひいでいねなむとして夜の風を

⑧ 黒き岩はみな触角をもてるごとし夕日あかあか岬にしたたる

⑨ 夕日のなかに着物ぬぎある蚤少女海にむかひてまはだかとなる

⑩ 向日葵は金の油を身にあびてゆらりと高し日のちひささよ

⑪ 右に引いた作品の多くは、夕暮が西洋絵画を意識していたと自ら

記したものであるが、次にそれらの作の特色を整理してみた。

第一に注目すべきは、やはり向日葵をうたった作が多いという事実であらう。これについては、たとえば代表作の⑩の歌に触れて夕暮自身『素描』の中で、「この向日葵といふ花は、ゴッホの代表的な画があり、私が後期印象派の作品から影響をうけたと批評家もいひ、私自身もさう考へてゐるのであるが(後略)」と述べており、影響のあることは確かであらう。この歌の場合、有名な「静物——十四輪の向日葵」をはじめゴッホが描いたいくつかの向日葵の絵画がふまえられていることは明らかであらうが、ただ特定の一作品に

は限定しにくい。しかし、その絵画に込められたあふれんばかりの光と色彩と生命力が投影しているとは考えられよう。なおここで注意すべきは、歌人前田夕暮においてはゴッホの向日葵に共感する独自の地下が十分にあったことである。夕暮が明治四十年に創刊して二号で挫折した雑誌の誌名を「向日葵」と命名していたことから明らかなように、夕暮はゴッホに接する以前から向日葵を愛好し、向日葵のもつ情熱的な生命力を賛仰していたのであった。したがって、ゴッホの影響は借り物ではなく、夕暮の内部生命と呼応するものであった点を認識することは重要である。しかしまた、夕暮生涯の代表作といわれる②の歌が、片野達郎氏が指摘していたように「絵画の構図、色彩、表現手法など、可視的・表面的なものを直接文芸の世界に移入した傾き」があることは事実であり、かえって④⑤などの作に夕暮の内部生命に根ざした向日葵の姿を見出すことができるであろう。当時の夕暮はさかんに本能的な生命の燃焼を唱えていたが、そうした文学理念を具体化する一つの契機的作用を果たすものとしてゴッホの向日葵が存在したのであらうと考えられる。

前田夕暮のゴッホからの影響を推測させるものとして、第二に、太陽（とくに夕日の赤い光線）を素材にした作品が多いことを指摘したいと思う。ゴッホに名作「種まく人」をはじめとしていくつもの太陽光を描いた作品があり、芥川の前掲のゴッホの太陽云々もこの名作に由来しているのかと思われるが、そうしたゴッホの太陽光を想起させる夕暮作品としては⑩⑪⑫⑬などの歌を例示できるであらう。

う。茂吉はゴッホの太陽を「廻転光」と称して歌に詠み込んだが、夕暮の場合も「渦巻く」という言葉で詠み込んでいる。このように太陽をうたうことを通して生命の燃焼という夕暮本来のモチーフを生かそうとしているのである。そして、さらに注目すべきは、茂吉と同様「あかあかと」という表現を多用しているという事実である。「あかあかと」という表現は、ゴッホの太陽が照らしたと芥川が賞揚した茂吉の代表作「あかあかと^{どばん道}とほりたりたまきはる我が命なりけり」をすぐに想起させるが、この「あかあかと」という表現は茂吉の『赤光』中にすでに見られ、夕暮の方がそのあとにつづくので、夕暮が茂吉から摂取した表現手法の一つと推測される。このように、茂吉の感化を受けつつ、夕暮独自のゴッホ芸術の文芸化がはかられているわけである。

前田夕暮の絵画受容に関して第三に指摘しておきたいのは、これも茂吉と共通する面をもつが、ゴッホ、ゴーガン等狂気の画家たちの生涯そのものに対する深い共感が作歌を促したという事実である。茂吉の場合にも④の「ゴオガンの自画像みればみちのくに山蚕殺しその日おもほゆ」のような作が見られるが、夕暮にも⑩の「囚人等輪をなし歩む牢獄のゴオホの絵をばおもひいでにけり」や、あるいは「わが部屋のゴオガンの暗きかけ額のもとにおきたるあま、り、い、す、赤し⁽⁸⁾」のような作がある。ゴッホの耳切り事件に象徴されるような狂気にみちた芸術家の波乱の生涯をおもう意識が下じきにあつて、こうした作がうたわれていると考えられよう。なお夕暮の場合、こうした狂気への関心は次章で述べる茂吉からの影響の

主要な部分とも重なっており、ゴッホ、ゴーガン等西洋画家とともに茂吉の存在を視野に入れる必要がある。したがって西洋画家への傾倒という事実が、今引用した作品だけでなく次章で述べる夕暮の狂気への関心を示した作と深い関連を有することは十分に考えられることなのである。

以上見てきたように、前田夕暮は斎藤茂吉から相当の刺激を受けつつ、西洋絵画の摂取とその文芸化を行っていたと言えよう。

それでは、一方の茂吉は夕暮からどのような刺激を受けていたのであろうか。茂吉も当然のことながら夕暮のこうした作品には関心を示していたようで、たとえば『アララギ』大正三年十一月号の『『生くる日』雑感』では⑫⑳の夕暮歌を引いて、

何といふ佳い歌であらう。かういふスツキリした浮華でない透徹した歌も夕暮氏の特徴であると思ふ。夕暮氏の歌はなかなか西洋流である。その直覚に於てその気分^{ムネ}に於て、従つてその材料の捉へ方に於て西洋詩人西洋画人のそれと流通してゐるものが多い。

と述べている。当時の茂吉も西洋絵画をつよく意識していたわけであり、夕暮の西洋絵画摂取にいち早く深い共感を示しているのである。その夕暮から茂吉への具体的な影響の例については、いま具体的なものをあげる準備はできていないが、前掲の⑳と⑨、⑫と⑧、⑬と⑩の歌などはその影響関係を論ずることがある程度可能な例であらう。

以上、夕暮・茂吉における西洋絵画受容について考察した。この

時代には夕暮・茂吉に限らず、白秋その他にも西洋絵画の濃厚な影響が見られるわけだが、夕暮と茂吉は、当初はお互いが一応個別にその影響を受けながらも、同時代に生きる歌人としてのさまざまな交渉のなかで、お互いに相当の刺激を受けつつ、その受容を深めていったと考えられるのである。

三

前田夕暮と斎藤茂吉との交渉において第二に問題としたいのは、狂気あるいは異常心理への深い関心である。前田夕暮はすでに明治四十五年ころから茂吉の精神科医としての生活をうたった作に注意を払っていたようだが、本格的に茂吉のそうした作に関心を寄せ出したのは、大正二年一月の『詩歌』に茂吉の短歌作品「葬り火 黄涙餘録の一」の寄稿を得たころであらうと思われる。そのころから『詩歌』誌上の夕暮のエッセイや雑文の中に狂気や自殺への言及が目立つようになるからである。そして、そうした精神の傾向は、同年四月の白樺美術展覧会で狂気の画家ゴッホ、ゴーガンらに出会うことによつて一層の深まりを見せていったと考えられるのである。さらにこのころ、ドストエフスキの『罪と罰』を読み深い感動を受けているのも、当時の夕暮の状況をあらわす意味で示唆的である。

ところで、右に述べたような狂気への関心が具体的に夕暮作品としてあらわれる契機をなしたのは、大正二年九月、夕暮が茂吉の勤務する巢鴨病院を訪れ、精神病患者たちの生活を目のあたりにした

体験であろう。この時の体験を、夕暮は自叙伝『素描』で次のように記している。

この頃医学士齋藤茂吉君が医長をしてゐたので、私は同君を訪ねて参観させて貰つた。(中略) 齋藤君は私を案内して院内全部参観させてくれた。一体私は十七八歳時代可成りひどい神経衰弱に悩まされ、一二次上京してある病院で診察を受け、ある場合などは入院して徹底的に治療しようとしたことがあつた。

(中略) 私は一步、ドアを排して暗い廊下に出た時、そこに凝んでゐた強い家畜の体臭に似た匂ひを嗅いだ。その匂ひは私の皮膚に沁み入るやうであつた。

このような精神病院見学の体験をふまえ、夕暮はいくつかの短歌作品を制作している。「九月の外光」(『詩歌』大正二年十月)、「秋の日向」(『詩歌』大正二年十一月)などが主なものだが、歌集『生くる日に』よりその一部を抄出してみよう。

① 長き廊下の彼方の暗き一室の扉がばたりととざされにける

② はたはたと蛙のやうに部屋ぬちをとびあるきたり彼等の一人

③ 「此の男は直きに死ぬる」とまのあたり医員がいへどうごかぬ
腫よ

④ 真面目なる常人の顔をしてゐたり精神病学をよみし彼等の一人

⑤ よくみれば腫の底ひ夜の海の光りをふくむ彼等の一人

⑥ 海底の人魚の群れか一列にくらき廊下に並みて飯はむ

この一連の作は、いわば前田夕暮という一個の人間が全く特殊な世界にはいつて、その世界の特色を歌人の眼で捉えてきたものであるが、その作品価値はどのように考えるべきであらうか。これについては、そうした特殊な世界を日常として生活していた齋藤茂吉の批評「『生くる日』雑感」が的を射ている。

故正岡先生は物の命を捉へよ然らば歌は易々として出来ると云はれた。夕暮氏は此言を実行してゐる。狂院の歌教首、監獄歌教首、向日葵の歌二三首、ゆづり葉の歌、旅行中の歌の一部等を見れば分かる。単純に一本調子に、ありのままを詠じた優秀な歌があるといふ事である。つまり写生歌に優れたのがあつた。

この中で茂吉は、夕暮短歌における写生歌の価値を認めている。ついで茂吉は前掲の①②③の作をはじめいくつかの夕暮歌を引きつつ例証しているが、これらの作品はいずれも事実をあるがままに描いており、茂吉自身の写生観ともふれ合うところがあつて、その価値を高く評価したのであらう。しかし、そのあとにつづけて茂吉が記す次のような言葉は注意すべきである。

その他の狂院の歌は皆いけない。まだまだ徹底しない一種の詩人らしい戯をしてゐる。此事は一種の權威を以て予は断言し得る。

ここで茂吉は、精神病院という特殊な世界の現実をあるがままに捉えるのではなく、歌人自身の主観や想像力をはたらかせて大仰な比喩を用いた空想的な作風のもの否定しようとしているのであらう。具体的には先に抄出した④⑤の歌に見られるような安易で大仰な連想や比喩を非難したのであらう。一方、当時の茂吉は、自ら精

精神病院に勤務し、時には受け持ちの患者の自殺に接して苦悩し、いわば精神病院の現実というものを深く認識しうる立場にいた。そうした真摯な生活の中から、

自殺せる狂者(きやうしゃ)をあかき火(あかきひ)に葬(はな)りにんげんの世に戦(ま)きにけり
としわかき狂人(きやうじん)守(まも)りのかなしみは通草(とうそう)の花の散(ち)らふかなしみ

(『赤光』)

のような深い悲嘆にみちた作品をうたっていたのであり、たつた一度精神病院を見学しただけで作られた夕暮作品の底の浅さ(写生は認めながらも)を見すえていたのであろう。それが、茂吉の「まだまだ徹底しない一種の詩人らしい戯(あそ)びをしてゐる」という断乎とした確信にみちた言葉となつたのであろうと考えられるのである。

以上のように、夕暮のうたつた精神病院の歌は、その写生歌の価値は認められるものの、全体としては、やはり茂吉の歌にくらべ弱く浅いものであつたと言えるであらう。

しかし、ここで注意しなければならないのは、夕暮が茂吉の勤める精神病院を見学したり、その体験をもとに作歌したりしたことが、単なるもの珍しさだけにどどまっていたのではないということである。その心の奥底には、自分自身の青春期の神経衰弱(そのために彼は中学を中退し、以後学歴をもたなかった)の深刻な体験や、幼いころ前田家にいた精神異常の作男のことや、気が狂つて一日中頭をふつてばかりいる頭ふり馬の痛切な思い出がひそんでおり、精神病院を見学したり『赤光』中の狂人守の歌を読んだりする中で、狂気というテーマが夕暮の心の奥底からおのずとわきあがってきたのだら

うと思われるのである。そうした作品を、いくつか『生くる日に』から引いてみよう。

ゆふべなりき暗(くら)き廐(うま)に亡霊(ごうれい)のごとき馬(うま)ゐて頭(かぶ)振りてみき

飼主(かひぬし)も気が狂(ふ)れにしとききにけり臭木(くさぎ)の花の青(あお)じろむころ

大藪(おほのくさ)が渦(うず)をまきあるあらしの日(ひ)わが富蔵(とみざう)の気が狂(ふ)れにけり

富蔵(とみざう)はわがかくれ穴(あな)掘るといひて冬空(ふゆぞら)寒(ひや)く大藪(おほのくさ)をふる

こうした歌は、言つてみれば茂吉の狂人守の歌から触発された前田夕暮の狂人守の歌とすることができようであらう。いずれも、病馬や富蔵を見つめる作者夕暮の心は、深く生命というものの悲劇を感じとっているのである。

このような狂気を見つめる心は、さらに日常生活の中でも歌を生んでゆく。ある時は鉄道自殺をとげた若者(わかざ)をうたい、ある時は家畜(かちく)をいじめめるサディスティックな異常心理(じやうしんり)をうたい、またゴッホやムンクなどの暗い狂気にみちた画家(えい)をうたつたりしている。上述のごとく、斎藤(さいとう)茂吉(しげ)によつて掘り下げられた狂気への深い思いは、夕暮歌集『生くる日に』の重要なテーマを構成しており、当時の夕暮短歌における茂吉短歌の影響の大きさがあらためて認識されるのである。

以上、夕暮と茂吉との交渉を狂気への関心という視点から考察した。

さて、今まで二章にわたつて西洋絵画受容、狂気への関心という二つの視点から前田夕暮・斎藤(さいとう)茂吉(しげ)両者の関係を論じてきたわけだが、この二点が両者の交流の主たる部分を構成していると考えてい

いであろう。本章では最後に、残された第三、第四、第五の点について要点のみ簡単に一瞥しておきたい。

先に第三点として指摘しておいたのは、茂吉から感化を受けた前田夕暮の古典への傾倒であった。具体的には夕暮が『詩歌』に連載した「万葉短歌私鈔」や「橘曙覧の歌」「狭野茅上娘子の歌」などがあげられるが、これらのエッセイは夕暮が茂吉の『短歌私鈔』出版の仕事に取り組みはじめた頃からしばしば書かれるようになったのである。中でも「万葉短歌私鈔」や「狭野茅上娘子の歌」では万葉の本能的な生活をうたった作風を尊重しているし、また夕暮自らも本能に発する歌の必要性を主張している⁽¹⁰⁾。このように見てくると、この時期の夕暮と茂吉は万葉尊重という点で意外に近いところにと考えられるであろう。

第四の視点としては、夕暮が茂吉の挽歌、具体的には『赤光』中の「死にたまふ母」から影響を受け弟の死をうたった連作をなしたのではないかという点を指摘しておいた。「死にたまふ母」には激しい悲傷にみちた生命の流動が見られ、万葉の挽歌を彷彿とさせるものがあることは大方の認めるところであろう。またこの作品は連作の構成という面から見てもきわめてよく出来たものであるが、夕暮は弟の挽歌「弟を憶ふ」(『深林』所収)を制作するにあたって、その構成や激しい悲傷にみちた生命感からかなりの影響を受けていたのではないかと推測されるのである。

最後に第五点の海浜羈旅の歌についてである。前田夕暮の『生くる日に』に「南総羈旅の歌」と呼ばれる南房総をうたった作がある

が、そこから影響を受け、さらに白秋の三浦半島詠にも触発されつつ、茂吉の「海浜守命」等の海浜旅行詠が制作されたと考えられる。夕暮の『生くる日に』、茂吉の『あらたま』では、ともに海浜への旅をうたい、その雄大な海と太陽の光をうたうことによって自己の生命を燃焼させようとしている。白秋も含めてこれらの作品は当時の短歌界に一つの羈旅の歌のスタイルをつくったと思われるが、ともかくも、時期的に見て夕暮の南総羈旅歌が茂吉の「海浜守命」に先行しており、何らかの刺激を与えたとは言いうるであろう。

以上、先に掲げた五つの観点にわたって、前田夕暮・斎藤茂吉両者の交流を考察した。

それでは、この二人の交流は、広く近代短歌史の流れの中でどのような意味をもちうるのであろうか。本章では結論としてその問題を考えてみたい。

四

明治末から大正初期へかけての短歌界は、自然主義短歌が衰退し、啄木も死に、また大正歌壇を支配したといわれるアララギ派もまだ微弱な中であって、おのおのの歌人が新たな作風の創出を企図した時代ではなかったろうか。すなわち、北原白秋・吉井勇らの耽美派や、土岐哀果の生活派、太田水穂の象徴主義、夕暮・牧水の自然主義、あるいは茂吉も含め島木赤彦・中村憲吉・古泉千樫らのアララギ派というふうさまざまな主義主張がおこなわれた時代であったろうが、そうした中でも、全般的に、自然主義的潮流にかわっ

て理想主義的あるいは耽美主義的な潮流がしだいに強められていった時代ではなかったろうか。前田夕暮は自然主義、斎藤茂吉は正岡子規流の写生主義というふうには、ともに現実主義的な位置から出発しながらも、今述べた時代潮流の中で、具体的には文壇の白樺派の運動（西洋絵画の紹介等）に触発されたり、北原白秋・山村春鳥・萩原朔太郎ら詩壇、歌壇の顔唐派と交流しながら、しだいに官能的、象徴的な表現を全面に押し出した生命主義的な作風を示すようになるのである。先に夕暮・茂吉の交流を示すものとして指摘した五つの柱も、いずれも本能に発する生命の燃焼という大きなテーマに貫かれており、まさにその点に両者の交流の共通基盤が存したわけであるが、それはさらに個性の発展をめざす当時の理想主義的な潮流とも呼応するものであったと考えられよう。

また、同時に注目しなければならないのは、この時期の夕暮・茂吉がいわば外からの多大な刺激の中にあつて混沌とした作風を示し、多分に実験的な作品を生んでいる点である。こうした混沌とした作風、とくに後期印象派の絵画をそのまま移入したような作風に対しては、しかし二人ともやがて反省の念を起し、夕暮の『深林』、茂吉の『あらたま』後期に至ると、そうした実験的な作風からぬけ出し、一種の完成へと向かつてゆくのである。その意味では、大正初期の夕暮と茂吉の交流は、西洋との強烈な出会いに巻き込まれた未完成な実験の季節であつたとも言えようが、一方、食欲に他からの摂取を志し、多分に新傾向の前衛的な作風を追い求めた若々しい生命の燃焼が認められ、そこに今なお人々の注目するゆえんが存す

るのだらうと思われるのである。そうした観点から、大正初期の夕暮と茂吉の交流は、完成よりも可能性を追い求めたものだと思えることもできよう。

しかし、やがて大正五年の末に至ると、島木赤彦の『深林』批判をきっかけとして夕暮と茂吉との間は遠のき、その後まもなく茂吉は長崎へ赴任し、夕暮もまた『詩歌』を廃刊して歌壇を去り、奥秩父の山林事業に没頭してしまふ。こうしてお互いの生命の燃焼を志し、可能性を追求した熱い交流の季節にピリオドが打たれ、短歌界はいわゆる島木赤彦を頂点とするアララギの歌壇支配の時代へと推移してゆくのである。

注(1) 従来、夕暮と茂吉の関係を論じたものに、本林勝夫「前田夕暮と斎藤茂吉——『若くして歌に励みし幾年』——」（前田夕暮全集刊行会

編『前田夕暮研究』、昭48・5、印美書房）、前田透『評伝前田夕暮』（昭54・5、桜楓社）その他がある。本稿においては、そうした先行文献に教示されつつ、とくに夕暮の側に視点を置いた基礎的な概観を試みた。

(2) 前田透『評伝前田夕暮』では、夕暮の歩みを五回の作風転換を軸にして説明しているが、外光派的歌風への転換は第二回の作風転換にあたる。

(3) 藤岡武雄『新訂版 年譜斎藤茂吉伝』（昭62・10、沖積舎）による。

(4) 注(3)に同じ。

(5) 『女性改造』第三巻第三号（大13・3）掲載。引用は岩波書店刊『芥川龍之介全集』第六巻（昭53・1）による。

(6) 昭61・2、講談社刊。

- (7) 昭15・12、八雲書林。自叙伝体短歌選釈。
- (8) 夕暮「裸足にて土ふめる」(『詩歌』第五卷第四号、大4・4)所収。
- (9) 嗜虐的な異常心理をうたった作は茂吉の『赤光』にも見られ、影響関係が存在するであろうと考えられる。詳しくは別稿によりたい。
- (10) 夕暮「自己主張と説明」(『詩歌』第五卷第五号、大4・5)参照。

〔付記〕

夕暮・茂吉作品の引用は、特記したものを除き、それぞれ『前田夕暮全集』(全五卷、昭47・7、昭48・5、角川書店)・『斎藤茂吉全集』(全三十六卷、昭48・1、昭51・7、岩波書店)に拠った。

息子の転向／父の転向

——あるいは、『村の家』の「母」をめぐって——

高畑孫藏と勉次。これから、この父親と息子について語ろうとして、私は、次のような挿話を前置きとして述べてみたい。少し長くなるけれども、『旧約聖書』の『創世記』第二章から。

アブラハムよ、愛するひとり子イサクを、燔祭として献げなさい。燔祭を求める、超越的なもの、神の言葉である。

神の示すモリヤの地の山へ、燔祭の薪を負ってアブラハムと共に向かうイサクは、「父よ」と呼び掛ける。「燔祭の小羊」はどこにいるのですか。そう尋ねた息子イサクに、父のアブラハムは、「神みずから燔祭の小羊を備えてくださるであろう」と答えた。その時イサクは、それは「畏」だ、というような感じ方は、勿論していない。しかし、問いを発したところに、イサクの懐疑の念が存在していたかも知れない。だが、重ねて問いを発しなかつたイサクの無垢は、神との契約に従おうとしているアブラハムを、この場面では、対息子との関係で救っていたとも言えるだろう。

そして燔祭の場面。父のアブラハムが、息子のイサクを縛って祭

佐藤健一

壇の薪の上に載せ、刃物を手に執った時である。「わらべを手にかけてはならない。また何も彼にしてはならない。あなたの子、あなたのひとり子をさえ、わたしのために惜しまないので、あなたが神を恐れる者であることをわたしは今知った。」という天使の声。

息子イサクの無垢は、イサク自身の命をも救ったのである。

こういう読み取りが可能だとして、では、燔祭の中止を赦されたアブラハムにとって、息子を殺さずに済んだことが救いということになるだろうか。こんな問いを持つのは私が宗教を持たないせいかも知れないが、もし天使がやって来ずに、アブラハムがイサクを殺して燔祭に捧げていたならどうであったか、そのように考えるからである。たぶんアブラハムは、その場合でも、「神を恐れる者」として、全能の超越者との対関係で救われるはずだ。しかも、殺されたイサクの方も、彼が懐疑を口にしなかつたことで救われる父を媒介として、超越者の元へ救われるであろう。燔祭が実行されても、それが中止されても、それを求め、それを赦す神のもので、アブラ

ハムとイサクの父と息子は共に救われるのである。そうであれば、ここに語られたのは、赦す声を発する主体の絶大な超越性そのものだ、ということになるだろう。

息子の勉次に筆を捨てると言って、その文学者生命を断とうとした父親の孫蔵は、しかし、イサクではない勉次の懷疑と拒否の声によつて、アブラハムのように、救われることも赦されることもかなわなかった。たとえ懷疑の念を持ったとしてもそれを口にしないイサクと違って、父親の言葉に「畏」を感じてそれを拒否しようとした勉次は、父親孫蔵を、アブラハムとは逆の方向に救い出そうとしたのではなかったか。そのように、中野重治の小説『村の家』を読むこと。これから語ることは、その試みである。

—

中野重治の『村の家』(一九三五・五「経済往来」)は、「転向小説」と呼ばれている。息子の勉次は転向文学者で、その息子に、転向したからには筆を折れと語り終える、父親孫蔵の長い話が小説の後半にある。孫蔵の長い話の前で、勉次が黙り込んでいるというせいもあるだろう、何と言っても、孫蔵の長い話とそのキャラクターをどう捉えるかというのが、読みのポイントにされてきたように思う。その点を大まかに振り返っておきたいが、その前に、筆を捨てて百姓しろと語る孫蔵の「どうするか」という最終的な問い詰めめ言葉に揺れ動く、勉次の内面が語られた部分を引いておきたい。

勉次は決められなかった。ただ彼は、いま筆を捨てたらほん

とうに最後だと思つた。彼はその考えが論理的に説明されうらと思つたが、自分で父にたいしてすることはできないと感じた。彼は一方で或る畏のようなものを感じた。彼はそれを感じた。彼は自分で恥を感じていない証拠のような氣もした。しかし彼は何か感じた場合、それをそのものとして解かず、他にのものと押し流すことは決してしまいと思つた。……自分は肚からの恥知らずかも知れない。しかし畏を畏と感じることを自分に拒むまい。……「よくわかりませんが、やはり書いて行きたいと思ひます。」

「そうかい……」

孫蔵は言葉に詰つたと見えるほどの侮蔑の調子でいつた。

勉次が「論理的に説明」しなかつた「考え」および「畏」とは何か。ここに最大の難問を見定めた『村の家』論の歴史。それを大まかに整理するなら、父親の言説の背後にある超越的なもの——超越的なものとは、この場合、天皇ないし権力的な支配構造としての天皇制ということになるが——、それを畏と感じ取つた息子が、それに組み込まれることを嫌つて、父親の筆を折る勧めを拒否する話が語られた小説、として読まれていっていいかと思う。

そういう読み方には一応根拠があるわけで、父親孫蔵が、転向した息子の勉次を「家のことである話もある」と言つて帰省させた。にもかかわらず、孫蔵はその「家の話」をなかなか始めない。勉次してみれば、それを「一方では恐れ、一方では聞いてしまいたい」と思っている。そういう状態で、一週間ちかく孫蔵は「同じ

話」を続けたというのだが、その中に、次のような言葉があったという。「共産党が出来るのは当りまえなこと、しかしたとえレーニンを持つてきても日本の天皇のような魅力を人民に与えることはできぬこと。」

このような孫蔵の意見を手がかりに読めば、筆を捨てて百姓せよと迫る孫蔵の言葉に「畏」を感じてしまう勉次を、擁護するにしても批判するにしても、延々と続く孫蔵の語りの背後に、読者は超越的なものを見てしまうという訳である。そういう読み方は、最近の大江健三郎『村の家』論(『最後の小説』一九八八・五)まで引き継がれているように思える。少し読んでみることにする。

「畏とはなにか? 『地方』(上)——『地方』(下)のタテの関係は、家での家長——息子の関係に直接かさなっている。勉次のなかに、それを肯定する感じ方があるのでもある。」

「土地の生活感情に根ざした——それにもっとも敏感な母親は、勉次の二度目の逮捕後、畑に出られない——『地方』の倫理感に、勉次は反対でない。父親の体現するものとしてのそれを、尊敬しさえする。しかし、あえて父親の倫理に抵抗せぬことが、天皇——支配構造(それはかれを力で屈服させた裁判長・検事を末端においている)——『地方』(上)——『地方』(下)への屈服にほかならぬことになる。となれば、それは畏、をしかけられ、畏にはまることである。」

「勉次としては畏、を拒まねばならない。」(傍点原文)

大江健三郎が「読みとりの手つづき・仕組み」として登場人物に「構造的な記号」をつけるのは、江藤淳の『村の家』論が「意識

してあやまった方向へ、レトリックとして、読みとり、をみちびこうと」しているように見え、それを有効に批判するためだった。

では、批判された江藤淳はどう言っていたか(『村の家』への裏切り——昭和の文人Ⅳ——一九八五・九「新潮」)。やはり、勉次が孫蔵の言葉に「畏」を感じてしまう箇所について、江藤淳が言っている部分を読んでみることにする。

「この屈折をきわめた表現の背後に隠されているのは、父親に対する再度の裏切りの決意にほかならない。『論理的に説明』しようと思えば説明できる『考え』を、『父にたいして』だけは説明できないというの、それが『父にたいして』顔向けのできない『考え』だからにちがいない。」

「この決意の側に立ってみれば、筆を捨て、百姓に戻って、『日本の天皇』に忠誠を誓う立場に立ち帰った人間にふさわしい、謹慎の態度を世間に対して示すべきだという父親のすすめが、『ある畏のようなもの』に感じられるのは当然といわなければならない。(中略)が、それにもかかわらず、そう『感じることを恥』じる感情が生じるのは、父親の言葉のなかに、踏みにじられた息子への信頼に傷つきながらも、なおも息子が『まっとうな人の道』を取り戻すことを期待する、切なる真情がこめられているからである。」

江藤淳の読みの特徴的なのは、孫蔵を全面的に肯定していることである。勉次への批評は鋭くても、孫蔵への批評は一片もない。つまり、彼は、父親の視線で作品世界を見渡しているのだ。だから、この息子は、相手が父親だから「論理的に説明」できなかったのだ

はないか、とは考えてみようともしない。「自分で父にたいしてすることはできないと感じた。」という表現には、まさにこの「父」の息子である「自分」、という勉次の自意識が働いている。それは明らかである。私たちは、肉親であるゆえに言えないこと、言ってはならないことを抱えてしまうこともあるのだ。そういう感受性を失った鈍感な、ときに醜態にさえる。

それはともかくとしても、江藤淳は、父親の視線で黙りこくる息子に苛立ち、批判し、その批判をそのまま作者批判に持つてゆく。「勉次はこの老父をいかにむごたらしく、私利私欲のために、ほんとうに私利私欲——妻をも父母をも蹴落とすような私利私欲のために駆りたてたかを感じていた。」勉次のこういう反省を、江藤淳は、そう書いた「作者中野重治は、明らかに意識的に、虚偽を述べ」ていると徹底的に批判する。「なぜなら、『正しい』と思うことをおこなおうとする者が、それを単に『私利私欲』のためにおこなうはずはないから」だと言う。しかし、「正しい」と勉次が思うのは、筆を捨てずに「書いて行」くという転向後の生き方にかんする自分の意志であって、「私利私欲」の反省は、転向してしまいうまでの自身の生き方を振り返っているのだ。「天皇への忠誠」を軸に、転向前と転向後とを峻別して、転向したにもかかわらず「天皇への忠誠」を示さない勉次に苛立つ江藤淳が、ここで転向前と転向後とを連続させて、作者が「虚偽を述べ」ていると批判するのは、それこそ「虚偽」ではないのか？　ともかくこういう父親的視線には、私も一人の父親になってしまったが、違和感を覚えると正直に告白

せざるをえない。

というよりも、息子あるいは父親どちらか一方の視線だけでは、この小説の構造をトータルに把握できないだろうということ、それ以前に、作品を構造的に把握しようという意志が、江藤淳には最初から欠けていたのではないか、というのが私の違和感である。しかし、大江健三郎が江藤淳を批判するために「構造論的な記号」をつけた「天皇——支配構造——孫蔵『地方』(上)——勉次『地方』(下)」という見取り図は、江藤淳の認識にびたりと一致している。

「勉次と『日本の天皇』とのあいだには、予審判事がいて、警察がいた」という江藤淳は、「その更の上にいて、厳かに忠誠を要求し、勉次を心ならずも転向させた『日本の天皇』。その天皇を、勉次はまともに見上げることすら出来なかつた。」と見ている(「天皇と五勺の酒——昭和の文人V——一九八五・十一「新潮」傍点原文」)。ここに、大江健三郎のいわゆる「孫蔵『地方』(上)」が出て来ないのは、なぜなら江藤淳が、ここに示したタテの見取り図を、横に回って、父親の視点から見ているから、ただそれだけのことである。

私には、大江健三郎と江藤淳との『村の家』評価における対立が、超越的なものを挟んだ、息子の視線と父親の視線との対立のように見える。そういう視点をとり続けるかぎり両者の対立はつづくわけで、結果的に、当の超越的なものを両者で補完的に支えあっているようにも、私には見えてくるのである。

小説『村の家』に確かなことは、この父親は超越的なものに拜跪せよとは明示的には語っていないし、息子の方でも、それについて

考えを巡らせたとは明示的に語られていない。従って、「天皇——支配構造——孫蔵『地方』(上) 勉次『地方』(下)」という見取り図は、作品に従うかぎり、孫蔵が語ったという「日本の天皇のような魅力」という言葉を、唯一の手がかりとした読み方を示している。ただし、『村の家』は「転向小説」で、超越的なものに敗北した作者の体験を描いたものだという先入観から、イデオロギー的な批評を組み立てようとするのであれば、どんな見取り図も可能ではあるが。いずれにせよ、こういう読みの見取り図に少々変更を加えたいというのが、私の考えである。無理して難しく読む必要は当然ないわけだが、それにしても『村の家』という小説の構造は、唯一の手がかりから見通せるほど単純なものだろうかという疑問が、私にはある。

二

肉親であるがゆえに言えないこと。勉次のそういう自覚が、それが「論理的に説明されうる」ことでありながらも、しかしそれを息子の「自分」の口から父の孫蔵に、直接「説明」することを彼に思いとどまらせたのであった。また、孫蔵が自覚的に仕組んだわけではない。「畏」。「畏」が超越的なものに関わり、孫蔵の自覚の外から仕掛けてくるのであれば、孫蔵の、「家の話」の言説にそのことを指摘できるある回路が発見されなければならない。いま、『村の家』研究史の枠組を大江―江藤の読みの見取り図に代表させてみたのだが、いずれにせよ、孫蔵の、「家の話」をめぐる言説が「畏」

にはまっていること、そのことの分析が、これまでの読みに十分でなかったように思う。「ある畏のようなもの」は、勉次に直接仕掛けてきたわけではない。

というわけで、私は、勉次や、孫蔵や、そして母親クマの「家」の問題に眼を向けていかなければならない。

この「家」の問題をめぐって、研究の枠組をも相対化する論文が、実は、既に書かれていたのだった。林淑美の『『村の家』試論——勉次の家と重治の家——』(二九八六、八「日本文学」)。私は、林淑美のこの論文を発想の母胎として考えを進めているのだが、林淑美は、空間論、時間論、言語論、倫理的規範論、権力論等々を動員して多面的に論じている。まず、帰省した村の家の空間と、革命運動に従っていた都市空間との「はざま」に位置した勉次の不安定な身体を捉え、林淑美は、それゆえに両空間を対象化しうる勉次の視点を、みずからも確保した。その視点から見えてくる次の四点に私は啓発されたわけである。

一つは、「先祖から子孫へと伝わる縦の結合体としての」『村の家』(傍点原文、以下同)、それと「家長への孝と天皇への忠とを統一する」『家族国家論』的「〈家〉」とを峻別して考えなければならないという主張。林淑美が言うように、多くの『村の家』論は後者の「〈家〉」に、孫蔵を位置付けて発想されていた。その点は、私も前に見てきたところである。ところが、「勉次には村の家、あるいは家長孫蔵を自らの対立物とする視点は徹塵もない」。なぜなら孫蔵の言説を支配しているのは、前者の「家」の論理だったのだ。しか

し、「孫藏の言葉を通して家、〈家〉の側にとりこもうとする権力の意志」は敢然として存在する。その権力の意志としての「家族国家論」的「〈家〉」の論理の侵入を、「家」の論理は無自覚に許してしまうのではあるが、こうして「家」と「〈家〉」とを厳しく峻別したうえで、改めて関連させたとき、孫藏を「家」に重ねて発想してきた研究史は相対化されたのである。これが二点目である。研究の枠組をこんなふうに組み変えたためか、林淑美『村の家』試論』は正当な評価を受けて来なかつたような気がする。

それはともかく三つめは、「孫藏を封建的（優性という限定がついていたとしても）といい、あるいは前近代的と評」して済ませられないことを指摘したこと。確かに、たとえば近代の学校教育への孫藏の信頼。彼は、「ながくあちこちの小役人生活をして、地位も金も出来かつたかわりには二人の息子を大学へ入れた。そして孫藏は、帰省した勲次に「いかにも作家の生まれた屋敷というふう」に改造したい、と繰り返す。それは、息子が『故郷に錦を飾る』ことを願う父親の思いであり、こういう立身出世主義的な考え方は、磯田光一の『鹿鳴館の糸譜』から引いて来るまでもなく、まさに明治的な心性に基づくものだろう。そういう明治的な心性の孫藏を、封建的、前近代的というのは、日本近代の総体を封建的と規定するに等しく、それは批評上の指標にならないのである。

さて、以上のことを通して、林淑美は「家殺」のモチーフを析出し、それを「父が企て息子が実行した」と看破したのである。磯田光一によれば、『故郷へ錦を飾る』ことが、故郷の否定を媒介と

せざるを得ないというディレンマを、近代日本は最初から背負わされてきたのだ。息子を大学へ入れ、いま「屋敷の文士仕立」を考える孫藏は、「故郷」をめぐる「近代日本」の「ディレンマ」を、父親の側から、身をもって生きていたのである。しかし息子の側からは、「故郷へ錦を飾る」ことは、林淑美が言うように「家が、支配のイデオロギーを底辺から支える〈家〉」に浸食され吸収されていく運命」に身をゆだねることにほかならない。この息子は、「一方で先祖からの精神的遺産の継承を願いつつ、他方で、それを伝えてきた家を絶やさねばならぬ、この相反する方向に引き裂かれていく場所」に立つことになるのだ。そもそもそれは、「父が企て」たことだった。「父と息子との間にある深い絆は、ひとつには、家殺しの共犯行為において結ばれている」のである。

私は、このように林淑美の『村の家』試論』を読み取って、強く刺激を受けたのだったが、ただひとつ、右の四つめの事柄を、林淑美は「作品としての『村の家』を離れて」論じていた。この論文でそれまでの研究の枠組が大きく動いたと考える私は、それをあくまで『村の家』の中に確認していかなければならないのである。

三

さて、『村の家』から「転向小説」という枠組を取り払って、単に「村の家」について書かれた小説だと見る。そういう観点からは、息子の勲次が転向した文学者で帰省中だということは、特殊な一設定ということになる。こういう特殊条件を背負うことで、父親

孫藏、母親クマ、そして息子の勉次という三人の家族関係が、この家のどのような構造を明らかにするか。これが、とりあえずの関心となる。さらに、この観点からよく見えてくるのは、小さくて、弱くて、醜くて、作品空間に不在がちな母親クマの存在である。そして、このクマの存在の読み取りを導く仕掛けが、作品には構造化されているように、私には思える。それはかりでなく、作品の構造に即した読者の方法的な読みを喚起する仕掛けが、方々にしくまれていくように思う。その仕掛けを、小説の前半部分から四つのパートを取り出して確かめ、それを、後半部分の問題に結び付けたい。

〈A〉がらんとした畳敷きの土蔵のなかで息子の勉次がふんどし一つで翻訳をしている。涼しいうちにと思つてつとめたのが、ひとつどころへひつかかつて、昼もだいぶ過ぎていつころはかどらない。やせた脇腹を掻いたり、途中まで吸つたたばこを指でもみ消したり、あおむけにひつくり返つてみたりしたあげく、あきらめて、単衣ものを着直して納戸へ出て行つた。家中あけつばなして、板の間のまつ黒い竹組天井から煤だらけの大鼓がさがつている。やはりまつ黒な框に沢瀉紋のちようちん箱、紅殻ぬりの中柱に分銅のとまつた古ぼけた柱時計が掛かつている。父も母も見えない。

これは、言うまでもなく書き出しの部分で、特に最初の一文は、情報量の多い重要な一行だと思ふ。

まず「畳敷きの土蔵」。ここは、勉次の二度目の逮捕で半氣違ひになったクマを、孫藏が閉じ込めた場所である。畳は、その時に入

られたものだった。勉次が刑務所に閉じ込められて癡狂の恐怖と戦つていたちょうどその頃、クマは、半氣違ひの状態でここに閉じ込められていたのである。それらのことがいわずれ明らかにされる。

次に「息子の勉次」という呼び方。勉次を「村の家」の「息子」に位置付けて語り始めたところに、作者の志向的な表現意識を見るなら、この息子と父母との家族の関係が、大きな主題の一つにならざるを得ないのではないかと想像されるのである。この家族が背負つた特殊条件としての転向問題も、勉次個人の問題としてよりも、むしろ父母から見た息子の転向として、さらには「村の家」の問題との関わりで語られなければならないはずだ。小塚原で骨になって帰ることを覚悟してきた父母にとつては、しかし、息子が転向して生きて出てきたとなれば、話は違つてくる。この跡取り息子を父親が帰省させた時、この家の本来の構造が姿を表す。それを描いたのがこの小説だ、と、とりあえず言っておきたい。

つづいて、勉次が「ふんどし一つ」の無防備な身体で登場していること。転向によつて抛るべき理念を失つた人物に相応しい登場の仕方だと言えはそれまでだが、そこが「畳敷きの土蔵」で、半氣違ひの母親が閉じ込められていた空間であることを思えば、こういう登場の仕方は興味深いところである。

最後に「翻訳」のこと。過剰な意味付けは慎まなければならないが、他国語を自国語に読み換えるこの行為を、私は、他者の言葉を自分の言葉に組み換える行為として、パラフレーズしておきたいような気がする。なぜなら、小説の最後の方で、筆を捨てろという孫

蔵に対して勉次は、ここで筆を捨てたら最後だという考えを、「論理的に説明」可能なにもかかわらず、「自分で父にたいしてすることはできないと感じ」て、結局、読者に対してもそれは説明なく終わる。その語られなかった「説明」をどのように読者が意味的に把握するか、それがこの小説の読みのポイントであったわけだ。小説に仕組まれた仕掛けに喚起されて、孫蔵の言葉を読者の言葉に組み換えること、もしそれが、ついに説明されなかった勉次の考えに重なるとき、「村の家」の理想的な読みが完了すると言えないだろうか。批評はその先にある。

冒頭の一行に関わり過ぎた感じもするが、つづいて、「まつ黒い竹組天井」「煤だらけの太鼓」「まつ黒な框」「沢瀉紋のちようちん箱」「紅殻ぬりの中柱」「分銅のとまつた古ぼけた柱時計」などなど、この家の持つ歴史性が明らかにされる。それは、次のパートにみられる『宗門改め村人別』を持つ家柄にも繋がるのである。

〔B〕縁側は西日が射すが、薙越しのちらちらで暑くはない。彼は明治になつてからの『宗門改め村人別』を引きだした。何右衛門、何兵衛、何助に、ロク、クマ、トラ、ヨキ、コオ、ステ、タリ、ヤイ、チリ、キチというような女名がまじつている。祖父が太兵衛で母親がクマの勉次も、ヤイやチリにはくすつとなつた。「百姓の女名の変化に現われた何とか……」、そんな問題がちらつとすると、何か顔のあがらぬ気がした。問題がそんな形で頭に浮かんだこと、現象から社会的なテーマを引きだそうとすることが、恥知らずな行為に思えたのだつた。

ここには二つの大事な仕掛けが、仕組まれているように思える。一つは、「祖父が太兵衛で母親がクマの勉次」と語ることで、父親孫蔵の名前がここで排除されていることである。この場面をおして読者に伝える情報には、「村の家」の歴史と家柄も含まれているのだ。この村で「宗門改め」を勧めた家柄だから「人別帳」が残っていたわけだが、ここで孫蔵が排除されていることは気になるところである。なぜなら、獄中の勉次が転向の誘惑にうち克つてすすり泣く有名な場面があるけれども、そこでは逆に、勉次の意識から母親が排除されてしまっているからである。

ある日は細い手でお菜を摘まみ上げ、心で三、四の友達、妻、父、妹の名を呼びながら顎をふるわせて泣きだした。

「失わなかつたぞ、失わなかつたぞ！」と咽喉声でいつてお菜をむしやむしやと喰つた。彼は自分の心を焼鳥の切れみみたいな手でさわられるものに感じた。一時間ほど前に浮かんだ、それまで物理的に不可能に思われていた「転向しようか。しよう……？」という考えがいま消えたのだつた。ひよいとそう思つた途端に彼は口が乾あがるのを感じた。昼めしが来て受け取つたが、病気は食い気からと思つて今朝までどしどし食つていたのがひと口も食えなかつた。まつたく食欲がなく、食欲の存在を考えるだけで吐きそうになつた。両頬が冷たくなつて床の上に起きあがり、きよろきよろ見まわした。どうしてそれが消えたか彼は知らなかつた。突然唾が出てきて、ぼたぼた涙を落としながらがつがつ囁んだ。「命のまたけむ人は……うずみさせ

その子」——おれもヘラスの黨として死ぬる——彼はうれし泪
 が出てきた。

このシーンは、島木健作の『苦悶』や村山知義の『白夜』の似通
 ったシーンと比較されることがある。しかし、『苦悶』や『白夜』
 の転向があらがいたい「父祖」や「父母」や「血」の問題にからめ
 て語られるのに対して、『村の家』は決定的に異なる。ここで勉次
 の意識から母親が排除されている点で異なるのだ。転向の誘惑にう
 ち克つとは、「ヘラスの黨」云々とあるように死の恐怖を克服した
 ことを意味するが、そうであれば、「三、四の友達、妻、父、妹」
 とは、勉次の死を支えてくれる人々ということにならうかと思う。
 勉次の意識では、獄中で非転向の死を父親は支えても、母親は支
 ええない。しかし、転向して「村の家」に帰ったときは、「祖父——
 母親——勉次」の系列で語られる。これは、どういうことだろう
 か。

ところで、勉次の転向は、裁判所で二条件を満たすことだとされ
 ている。今後政治活動はしない、これは既に早くから誓っている。
 もう一つの条件である、非合法組織に加わっていたことを認めない
 ことが、勉次の非転向なのである。ということは、勉次の非転向の
 死は、この非合法の空間に支えられるものとして、彼に意識されて
 いると見て差し支えないかと思う。勉次の主観では、父親は彼の非
 転向の死を非合法の空間に支えても、母親は支えない。しかし、転
 向して「村の家」に帰省した勉次を語るとき、表現主体は父親を排
 除した「祖父——母親——勉次」の系列を語っている。転向をめぐ

る勉次の主観と、小説の構造という観点から、孫蔵のこの微妙な位
 置について注意しておいていいように思う。

さてへBについてはまだ一つ残っていた。「百姓の女名の変化
 に現われた何とか」と思わず考えて、勉次はそれを「恥知らず」と
 反省する。なぜなら、それは「現象から社会的なテーマを引きだそ
 うとすること」だからという。少々過敏な反応にも見えるのだが、
 これは一般に、勉次が転向してしまったことへの反省として読まれ
 ているようである。転向によって世界観が解体されてしまっている
 ことに思い至らざるを得なかったから、というふうには、私はそのこ
 とを認めつつ、さらに二つのことを指摘しておきたいと思う。

一つは、小説の後半を占める父親孫蔵と勉次とが向き合う場面
 を、読者に方法的に読み取らせるための仕掛けになっているのでは
 ないかということである。そこで勉次は、発語しない。孫蔵ひと
 り、えんえんと語り続ける。黙り込む勉次の前で、ということとは、
 読者の前でも、孫蔵の語りはひとつの「現象」だと言わべきだ。私
 たちがこの「現象」から、何らかの「テーマを引きだそう」としな
 い限り、それは「現象」のまま終わってしまうのである。そして
 今まさに私が取り上げている、小説に構造化された仕掛けが、「現
 象」としての孫蔵の言葉を読む読者の読み取りを、方法的に規制し
 て一定の「テーマを引きだす方向に導く、そのように私は考えて
 いる。

孫蔵の、転向したからには筆を捨てろ、と語り終える長い話を受
 けて、勉次は「よくわかりますが、やはり書いて生きたいと思いま

す。」と答える。勉次が「よくわか」ったことの中には、孫藏の言説がはまってしまっている「罨」があった。それに気付くことを、彼は「恥じ」るのだが、それは、孫藏の長い話の「現象から社会的なテーマを引きだ」してしまった「恥」と読めないだろうか。もしそういう読み取りが可能なら、孫藏が話す内容は、既に「家の話」として作品の中で方向づけられていたのだったが、その「家の話」から勉次が「引きだ」した「社会的なテーマ」とは何か、それがこの小説に対する最終的な問いになろうかと考えられる。これが〈B〉にかなする私の二つ目の指摘である。

〈C〉こんのおとつあん——孫藏は正直もので通っている。それも百姓風な頑固ものではない。ながくあちこち小役人生活して、地位も金も出来なかつたかわりには二人の息子を大学に入れた。……ながい腰弁生活のうちに高くないながらおとなしい教養を取りいれて、妻のクマがすつかり元の百姓女に返つたのちも、子供たちの世界に遠慮がちな理解を持つている。……年取つてますます醜くなったクマと反対に、孫藏のほうは百姓に珍しい立派な顔をしている。それやこれやで彼は、家族からも親類うちからも、村のものからも尊敬されている。三町足らずの自作兼小地主という地位も関係している。ときどき「おとつあんらただ律義なだけであかん。」というクマも、内心ばあさんばあさんした気持ちで亭主に見とれてるのである。勉次にしても変りはない。

この後の食事の場面なども含めて、よく指摘されることだが、孫

藏の肥大化、クマの卑小化された表現は、勉次の意識や感性とは別に、表現主体が独自の位置から語っていることに注意しておく必要がある。勉次が孫藏を仰ぎ見るという視線はないように思う。この点では江藤淳が言うように、勉次は孫藏の前で伏し目がちだとみたほうがいように思う。表現主体が孫藏を大きく語れば語るほど、勉次の視線とは交差しない。一方、クマを小さく語れば語るほど、伏し目がちの勉次の視野に収まる可能性が生じるのである。言い換えるなら、勉次が「祖父——母親——勉次」の系列に象徴される「村の家」の構造に触れる契機を、彼に与えることができるのである。

そのクマを、孫藏が長い「家の話」を始める前に外に出してしまつたのは、勉次の母親クマの具体的な身体が眼前に存在しては、「父と息子との共犯において結果されたことの結末について話し合う場」（林淑美）としてまずいだけでなく、勉次に相続させるべき「家の話」として抽象化しにくいからであろうと思われる。その「家の話」が終わったちようどその時、クマが「家」に戻ってくる。そのことが「勉次の気になつたが、それ以上彼には考えられなかつた。」と語られる。「それ以上」というところに、勉次が、孫藏の「家の話」をクマの存在との関わりで聴いていた、そのように指摘できるのではないだろうか。

作品に構造的に仕組まれた、読者の方法的な読み取りを喚起する仕掛けを見るために、四つめのパートを最後に読んでみたい。

〈D〉第一番で初めて法廷に立つたとき裁判長が家庭についてた

ずねた。家のことは取調せずなので、何をきくのかわからなかつたが、裁判長にききかえして親子のあいだが円満かという意味だとわかると、勉次は相手を見さげはてて肚のなかでくちびるをそらした。政治犯人の審問に家庭問題を持ちだすことが卑しいトリックに思えたと同時に、「たとえおれが拘捕を働いたのだとしても、それやおれ一人のせいなんだ。」と言いはなちたかつた。

ここでの「トリック」云々は、勉次が父親の話に感じた「畏」の内容を読み取らせる、仕掛けの作用を持っているように思うのである。なぜなら「トリック」とは、「政治犯人の審問に家庭問題を持ちだすこと」と、ここでは明示的に語られている。一方、勉次が感じた「畏」とは、筆を折れという結論を持つ転向批判と、相続して百姓しろという結論を持つ「村の家」の問題とを、孫蔵が結び付けている点にあったのではないかと考えられるからである。

勉次が二度目に逮捕されたときの、孫蔵の心中を表現主体は語っている。

勉次なぞの夢みていることやその仕事を彼は甘いと思つた。

……「そんなで何ができるか。」手紙で書いてやろうと思つたが刑務所にいることを考えてやめた。「あれらはまだまだ苦勞が足らん。何も知らん。」……しかし彼は勉次の父であるようにふるまわなければならぬと思いはじめていた。それは慰めでもあつた。

獄中の勉次は、父親の孫蔵を、「勉次の父であるようにふるま

う側面で見ているために、自分の非転向の死を非合法空間に支える存在として、主観的に位置付けていたのだと考えられる。実際、獄中の勉次に宛てた孫蔵の手紙が美しいのは、自分を「慰め」つつ、精一杯「勉次の父であるようにふるま」おうとする、漲る緊張感にあつたように見える。それが、勉次を「楽し」ませ、獄中の彼を支える。しかし、転向して帰省した勉次の前に孫蔵は、おまえは「甘い」「まだまだ苦勞が足らん。何も知らん」と批判する側面を現したのである。それは勉次に驚きと共に納得されて、十分こたえた筈だ。だが、その批判は、勉次が「夢みていることやその仕事」の再建を支える方向に向かわずに、筆を捨てろという結論に至り着く。そればかりでなく、「村の家」を相続して百姓せよ、という本題の「家の話」の結論に結び付けて、「祖父——母親——勉次」の系列に組み込もうとするのである。これは勉次にとって、恐れつつ期待した「家の話」として、予想されていたこととは言え、まったくの驚きであつただろう。この驚きとは、勉次を非合法空間に支える孫蔵から、「村の家」の空間に支える孫蔵への転換として、勉次の主観に捉えられたのではないかと思われるからである。言い換えるなら、勉次からは、孫蔵の転向と見えた筈だ。

息子の転向は、父の転向を誘発してしまつたのである。

四

孫蔵の転向。このテーマを抱かえたとき、私たちは『村の家』論の新しい地平に立つたと言えるのであるが、ただし、孫蔵の転向と

「村の家」
 という言い方はしていないかつたけれども、あるいは林淑美『試論』を敷衍するならば、このテーマを射程に収めうると言ってもいいかも知れない。つまり「父が企てた「家殺し」を、息子の勉次が獄中死の恐怖を克服してまさに実行しつつある時、孫蔵は、「先祖から子孫へと伝わる縦の結合体としての」「家」が「家族国家論」的「〈家〉」の論理に吸収される経路を断ち切っていたのでもあったが、転向した息子を帰省させ「家」の相続を迫った時、彼は、「家殺し」の「共犯行為」から撤退して「家」を存続させる方向へ転向していたのであって、同時に「〈家〉」の論理へ吸収される経路を無自覚に許容してしまったのである。「家」が、支配のイデオロギーを底辺から支える〈家〉」の論理の側に、父を転向させるわけにはいかない、そういう息子の思いが、相続拒否すなわち「書いて行く」ことを勉次に選択させたのだ、というふうだ。

しかし、林淑美が「家」と「〈家〉」とを厳しく峻別して、孫蔵を後者に結び付けて「封建的」「前近代的と評」して済ませるような研究史をみごとに批判したとき、孫蔵と「家」とを結び付けるのに性急すぎたような気がする。林淑美の言う「家」とは、作品に構造的に仕組まれた読者の読みを導く仕掛けに従うかぎり、「祖父——母親——勉次」の系列に象徴されるものであり、つまり孫蔵の意識においても、息子の「おつかさん」クマと重なるのではないかとというのが私の考えである。そこで、小説前半の仕掛けに導かれて、後半の孫蔵の「家の話」をめぐる言説を辿ってみなければならぬ。ここでは孫蔵が行ったという妻の「教育」の話題に絞って見てゆく

ことにする。

孫蔵が獄中の息子を支える美しい手紙を書いているとき、クマは「うらは死ぬような目に逢うたんじや。村の衆に恥かしい。」と家に閉じこもって外へ出たがらない。そのクマに、「おとつあんの教育の仕方が悪いからだ」となじられても、しかし孫蔵は、「うらの教育方針は決して悪くない。いい悪いは知らんがまちごうてはいぬつもり」だ。だから「勉次の父であるようにふるまわねばならぬと思」う。そこで彼は、「おとつあんならア、ああいう気遣いみたいなおつかさんでも事わけを話して教育し」つつ、獄中の息子の非転向を支えようとした。それは、みずからの「教育方針」は「まちごうてはいぬ」という信念の自己証明であるばかりでなく、跡取り息子が「小塚原で骨になつて帰る」覚悟を伴い、クマが閉じこもる「村の家」を絶やすこと、すなわち「家殺し」の決意に裏打ちされていた。にもかかわらず、息子は転向してしまった。「転向と聞いたときにや、おつかさんでも尻もちついて仰天したんじや。」

孫蔵が行ったクマの「教育」は、彼女が勉次の転向に「尻もちついて仰天」してしまうほどに、息子の生き方(死に方)に関しては徹底していたようだ。だが、彼女が閉じこもる「家」そのものに関しては、どうも手が届かなかつたようである。孫蔵は、勉次の妹娘の生活費を、「おとつあんがおつかさんに隠すようにして送っている」と言う。また、土地を整理しようとする、クマは「それだけや、うらの目のあるうちや売らんとおいてくんないのと、こじや。みすみす足しませんならんものを離せんのじや。」家財

にかんする事柄は、孫藏にも手が出せないもののようにある。「おつかさんらアみんなおとつあんの方針が悪いようにいうんじや。なんでもかんでもうらに押しつけさいすれや気が休まるように出来るんじやさかい仕方がないがいのして。そうして口説くんじや。おとつあんア神経衰弱になつてしもうた。」

孫藏の言説を一貫して支配していたのは、息子の「おつかさん」クマの重臣であつた。どうやら孫藏の言説に照らしても、作品の構造に照らしても、息子に相続させるべき「村の家」は、勉次の「おつかさん」クマのものなのである。結局、息子を父みずからの下へではなく、「祖父——母親」の系列下へ組み込もうとした、孫藏のいわゆる「家の話」に即して理解するなら、その言説は、息子の「おつかさん」クマの超越性によつて支配されていたのである。息子の転向は、「うらの教育方針」は「まちごうてはいぬ」という孫藏の信念を、一瞬にして崩壊させたのである。同時に、孫藏の中でクマの非難が相対的に優越性を持たざるを得なかつた。

以上のことを図式化してみるなら、「村の家」に閉じこもるクマと獄中に閉じこめられた勉次との間に位置した孫藏は、家族の關係的な中心の役割を担い、クマを「教育」し勉次の非転向を支えて、かろうじて家族の解体を防いだ。孫藏は、「家殺し」の決行を代償に、家族關係における中心の位置を引き受けたのである。ところが勉次の転向は、中心としての孫藏における一方の極の崩壊を意味した。「家殺し」の方向でかろうじて維持されていた家族關係は解体し、孫藏の中心性が失われる。替わつて前景にせり出してきた、存

続させるべき「村の家」に重なるクマが、孫藏の言説を支配する超越性を獲得して中心化するのである。

孫藏に対して「氣違ひみたいなおつかさん」クマは、永遠に非転向の存在でありつづけると言つていいように思われる。「村の家」が「村」に根付いて不動の位置を保ち、常にそこに存在しつづけるように。孫藏の「家の話」にかんする言説が、非転向のクマをめぐつて生成してきたとき、勉次は、転向してしまつた事実を事実として対象化する言葉を持たなければ、転向には無縁であるというだけの意味で永遠に非転向の存在を、みずからの言説によつて、超越的なものに押し上げて、支えてしまふ危険を察知したに違ひない。

勉次が「いま筆を捨てたら」、眼前で展開された「現象」としての父の転向を息子として支え、同時に彼は、孫藏の転向に支えられた全き転向者として「ほんとうに最後」の局面を招いてしまふ。それを回避しようとするなら、まず、父の転向を容認しないことだ。しかし、既に転向してしまつている勉次が、「自分で父にたいして」そのことを「論理的に説明」するわけにはいかない。「説明」の語調はどうあれ、「論理」は結局父の転向をあばいてしまふのである。勉次が「よくわかりますが、やはり書いて生きたいと思ひます。」と静かに応じたとき、父親は一瞬にして非転向の軸へ引き戻されたのだつた。孫藏は、再び家族關係の中心に立たされたのである。と同時に、勉次は、再び「勉次の父であるようにふるま」う非転向の父親が支えるにあたいする息子として、再生の道を探らなければならぬ場所に、みずからを立たせたのである。

石川淳「白描」試論

— その「語り」の様相と作品改稿との関係について —

杉 浦 晋

1

「佳人」(昭和十年)、「葦手」(同)、「普賢」(昭和十一年)に続く、石川淳の四番目の長編小説「白描」は、第二次世界大戦勃発の年、昭和十四年に雑誌連載され、翌十五年に単行本として出版された。

これらの作品は、いずれも作者の実生活上の体験に題材が求められているという点では、共通している。しかし「白描」では話者がそれ以前の一人称の「わたし」から「われわれ」に変更されている。この一人称の放棄に象徴される作品の「語り」の変容を、作者の現実意識と時代性との関連において考察することが、本稿の主な目的となる。

一般に、一定の人称に仮構された話者は、その人称に可能な、仮構された時間的・空間的な位置を作品世界に対して持ち、その仮構性は作品を通じて一定の抽象性の水準に保たれることがほとんどである。しかるにある種の作品においては、話者の仮構性の水準が、

与えられた人称の必然性の範囲を逸脱してしまっている場合がある。それは、作者の何事かを直接語りかけたいという意識が、対象性としてあるはずの話者の意識を疎外してしまうからだと考えられる。

作品が一人称で語られるのであれば、その作品世界は話者の意識を「わたし」の意識として措定、包括し得る抽象性の水準で「現実的」に成立していることになる。そしてそこに作者の過剰な対他意識が介在した場合、「わたし」は作品世界において与えられた時間的・空間的制約を幾分か踏み越えて、いわば幾分か作者に似た話者として、語りはじめざるを得ないであろう。一方作品世界は、その変容の度合に応じて「現実的」な描写の水準を逸脱していくであろう。

たとえば小林秀雄が「普賢」について次のような印象を書き記している。⁽¹⁾

「元来物語の風は娑婆の風とはまた格別なもので」と作者は書き出してゐるが、この一篇に吹きまくつてゐる風は、たしか

に娑婆の風と言ふよりは物語の風であることが特色で「地を払って七天の高きに舞ひ上る勢ひ」はないが、作者の綿々たる饒舌は、暫時読者に娑婆の風について一種の錯覚を起こさせる力は持つてゐるのである。

(中略)

成る程、作中の諸人物は皆捕へどころのない性格の持主で、金銭欲とか女とかかぶつかると突然得体の知れぬ生氣を取戻すと言つた様な仕組みは室生氏のの作中人物とよく似てゐるが、室生氏の仕組みほど本能的なものではない。細心に足元に氣をつけて作家に導かれてゐるものである。その点この物語の風は、娑婆の風に堪へる様な力は持つてゐない。描かれた風景はド強く醜悪であるが又作者の白日夢でもある。

とらえられるべきことは、ここで確実にとらえられているように思う。

小林の言う「仕組み」とは、話者の意識が作品世界に対する一種の超越性として導かれるという、石川淳の〈語り〉のありようを示唆している。ここで作中人物の「金銭欲とか女とか」に対する反応が、何故「突然」で「得体の知れぬ生氣」として映るのか。描写されている対象のトリヴィアルさに対して、それに触発された「作者の綿々たる饒舌」が余りに過剰で不自然であるからだ。すなわちその箇所で〈語り〉は、「わたし」ではなく話者の意識の背丈に合わせ、作品外から作品に導かれているのである。

逆に言えば、〈語り〉が表出する主体の過剰な内面性を、事件に

対する「わたし」の反応として作品内部に位置付けていくためには、「わたし」を含めて作品の「描かれた風景」は、話者の意識の水準に合わせて「抽象的」な「白日夢」のようにして表出されざるを得ないのだ。

小林は「普賢」の作品世界が、その題材の卑俗さに反して与える人工的な感じを、話者の〈語り〉の意識の問題と結びつけて、ここでかなり上手く言い表しているように思える。

石川淳の初期一人称作品は、このように「抽象的」な超越性に伸びて行こうとする話者の〈語り〉を、「わたし」の〈語り〉として繰り返し作品世界の内部に繰り込んでいく文体の柔軟さと、それを作品構成に結びつけて「細心に足元に氣をつけて作家に導かれてゐる」〈語り〉の仕掛け⁽²⁾において、他の私小説的作品とは一線を画していた。

たとえば「葦手」において、「わたし」を作品世界に対する超越性として仮構する根拠は、作品の記述者として、俯瞰的な視座が与えられていることであつた。事件の推移から一步退いた自室で、常に記述時より数日前の起き事を回想し、再構成し、記述する。その設定によって、「わたし」の饒舌も、類型的な人物設定も、一応現実構成の内部に位置付けられることが出きたのである。

そして「普賢」では、同様に「わたし」は記述者として設定されているものの、その具体的な記述時・場所の指定は放棄されてしまつている（これは「葦手」の後半部でも同様）。このとき「わたし」の〈語り〉を作品の現実構成に内属させている根拠は、ただ記

述者としての意識の高さのみである。そして「わたし」の〈語り〉から具体的な契機が失われていくその度合に応じて、作品の各〈場面〉はその一切が「わたし」の意識にとつての必然であるかのようになり、はっきりと様式化された暗喩としての性格を強めている。登場人物も、常に「わたし」の内面性の暗喩としてふるまっているように見える。すなわち、ここでは意識が現実内に属するのではなく、現実が意識の背丈に切り取られてデフォルメされているのだ。小林秀雄が「白日夢」と印象を述べたゆえんである。

このような〈語り〉の様相は、作者の現実意識が、時代の現実の内部で取っていた位相を象徴しているものと考えられる。話者を一人称の現実存在である「わたし」に近づけようとする努力において、そこに作者の現実に接する倫理のようなものが表出される。一方、その「わたし」は、作者の現実疎外の度合に応じて、作品世界の内部で「今、現に、ここに」という現存性を絶えず喪失していくことになるのである。ここに作者の過去の現実体験への固執と、それと裏腹な現実疎外の心性とを、同時に見て取ることが可能ならば、だ。

ここで後者の様相に着目して作品を読むということは、作者の現実意識の解体の表出として作品を取り扱うことである。

石川淳の〈語り〉の必然的な帰結として、作品の現実構成から超越した話者の意識は、自己対象化の契機を喪失して、作者の現実意識と無媒介に接触しているものと見なされる。したがって、作品を現実意識の解体の表出として取り扱う限りにおいて、私達は作品に

において作者の現実意識の帰趨を見極めることが可能になるのである。

2

「白描」では、話者の〈語り〉が作品世界に対して持つ相対的な超越性は、いわばそのまま客観小説における絶対的な「神の視点」にまで持ち上げられている。すなわち、話者の仮構性的水準と、作品世界の人称が置かれる水準との差異を、「わたし」の意識の帯域において保とうとする努力は放棄され、ここで「われわれ」の〈語り〉は、作品世界の現実事件の推移から自由に、それらを直接読者に向けて語り得るという意味で、純粹に対他的な指示意識に促された〈語り〉であるといえる。

そのため、作中昭和十一年夏に設定された作品世界を同時に描写していたはずの話者の〈語り〉の内部に、執筆時昭和十四年からの回想の視線が、唐突に導入されている箇所散見される。これは、作者にとつて「われわれ」を自己対象性として位置付けることが、ほとんど意味を持たなくなっていることを象徴している。

このとき作品世界を構成する各〈場面〉は、話者の超越的な意識にとつての恣意として選択・配列されていることは明らかだ。たとえば、話者があくまでも一登場人物としての位相に仮構されているのであれば、各〈場面〉の選択と配列には少なくとも話者が一定の順序で通過し、認識したという最低限の現実的根拠が必要となり、それはストーリーの完全な様式化を阻むことになる。話者の〈語り〉

は、作品内部で絶えず自己の根拠を自己対象化する作業を強いられるからだ。しかるに「白描」のように、すでに話者が内部で現存性を失っている場合、作品世界はすべて作者の現実意識に内在する要素の形象化された暗喩であることになる。すなわち作品世界に対する話者の現存性は、ほとんどそのまま現実世界に対する作者の意識の現存性に通底させ得るのである。

したがって、〈場面〉の選択に際して「われわれ」の恣意的な介入があらゆる簡所で、私達は「白猫」の作品世界と、作者の現実意識との接点にぶつかっていることになる、そしてこれは、作者の現実意識と当時の時代意識の共同性との接点と言っても同じだ。言いかえるならば、前者が後者に包摂されている、そしてそのことに作者が気付いていないその度合にに応じて、作品世界は、自己対象化された作品としての自立性を希薄にしつつ、時代意識の内部に開かれていくのである。

ある意味でこのとき作者は言葉をただ語りかけるためのみに用いていると言つて良い。つまり「白描」の話者が「われわれ」に設定されていることは、おそらく作品以前に、すなわち自己対象化された言説の以前に、作者と読者との間にある共同の意識空間が無意識に前提されており、その前提は作品内部で全く疑われていない（『対象化されていない』ということ象徴しているのだ。「われわれ」の〈語り〉はその意識空間に内属し、作者が指示したいと欲する対象を、読者にも即自に、対他的に指示する。少なくともそう信じられることが、〈場面〉を運んでストーリーを展開出きる根拠になつ

ている。

もはや人称の問題は一応捨象して考えることができる。こう言つてよければ、「白猫」以前の一人称の作品においても「われわれ」は存在していたはずなのだ。すなわち、それらの作品では〈すべての人称存在に対する「われわれ」〉が、〈わたし〉に対する記述者の「わたし」として、一定の自己対象化の過程を経て表出されていたものと考えればよいのである。

こうした観点からすれば、「白描」とそれ以前の作品とは、ただ傾向性として区別されるにすぎない。そして、「佳人」も「白描」に至る過程は、現実体験が作者の意識の内部で切実さを失っていく過程であり、同時に、語りかける言葉の水準が固執されていく過程である。それゆえ、叙述の主語は幾分か時代意識の共同性（おそらくは言語規範としての）の方へ預けられざるを得ない。

「白描」の作品世界は、こうして作者の現実意識の解体の暗喩として取り扱われるべきである。すなわち先の小林秀雄の表現を借りるならば、「この物語の風は、娑婆の風に堪える様な力は持つてゐない」ということは、石川淳の〈語り〉においてどうやら先験的であるらしいのである。私達は次章で、作品世界と「われわれ」の〈語り〉との関連をたどることにより、具体的にこのことを明らかにしていこうと思う。

3

「白描」の作品世界をすべて暗喩としてとらえようとするとき、

現在の私達にどうしてもある種のわかりにくさが感じられるとすれば、それはその暗喩の多義性によるというより、「われわれ」という意識の共同性が現在の私達の意識とずれを生じていることによる。そして、「われわれ」と現在の私達とを通底させるための手がかりは、実は「白描」の戦後の改稿によって、作者自身の手で隠蔽されていたのであった。その具体的な改稿箇所のうちから、「白描」執筆時の「われわれ」意識の輪郭を明らかにするものを選び、以下に挙げることにする。

むしろ覚悟してゐたはずの嫌疑(引用者注・スパイの嫌疑)だ。わたしは齒を食いしばつて踏みこたへた。ところが、つきに来た名は……突然、今度はまったく別の、思ひがけぬ方向から、「敵」しかも「ソウェートの敵」……節操かはらざるこのわたしに向つてスタアリンがそれを投げ付けて来たのだ。(あのレニン^④の遺書偽造、遺産横領の犯人スタアリンが……坊主の専制だ。われわれの運動の中で曾て憂慮された坊主主義のしこりがこんな形で出て来ようとは……われわれは神秘仕掛のニコライ堂を打ち壊したと思つた。だが、その跡に、より奇怪な新教の殿堂が、会体の知れぬ宗教裁判所が台頭して来たのだ。お、われわれの流した夥だしい血は一体どうなつたのか。それは知性を洗い、国土を潤はし、思想を固める代わりに、宗派的陰謀の凝結、政治的諸悪の培養基にしかならなかつた。われわれの間で、誰が「流血」の意味をこんなふう^⑤に理解してゐたであらうか。ロシアの風土は常に血の専制を、ツアアを必要とする

云ふのか) 今や、かれらはもはや思想ではなく、クレドを要求しはじめた。光明への犠牲のために、あるひは暗闇の儀式のために、もつと多くの血が徴発され出したのだ。そして、げんにこのわたしの血が……

④ ↓戦後版、「ひとが背後から」。

⑤ ↓戦後版、丸括弧内全削除。

⑥ ↓戦中版ナシ。

「いいえ、それだけではございません。あのひとはさらに、病人よりも、不能者よりも、もつとわるいものでございます。あのひとはユダヤ人です。これも決してもの譬ではなく……おそろしいユダヤ人です。あのひとのからだでは、日本の血よりもユダヤの血の方がずつと濃いのです。中条家の血統には……」

われわれは心ならずも、中条兵作について思はぬ深入りをししてまつたやうである。(中略) 今逆上した主婦の口走る通り中条家の系図は神戸開港以来をりユダヤ人の血で書かれてゐるとしても、げんに兵作の祖父すなわち鬼兵の父親がクラウス博士^⑤(引用者注・ブルノー・タウトをモデルとした登場人物)と同系統の外国貿易商であつたとしても、(後略)

傍線部「ユダヤ」↓戦後版、「異邦」。

改稿箇所①は、ロシア人新聞記者、セルゲイが肅清裁判出席のため東京からロシアへ、そして作品世界の外へ、と去っていく前夜の科白である。また②は、吝嗇で俗物の商人・中条兵作が、発作のた

め人事不省に陥り、作品世界から去っていく際のその妻の科白、及び「われわれ」の〈語り〉である。

管見した限りの「白描」に関する諸氏の論に、②に関する言及を見つけることは出きなかった。そして①については、改稿の事実を余り考慮することなく、多くの論者がそこに戦争期の石川淳の現実意識の確かさ、戦後のスターリン批判を予見したがごとき先見の明を読み取り、称賛しているようだ。

たとえば、①の削除部分のみを対象としつつ、野口武彦氏は次のように書いている。

だれしも想到するように、ここに登場するセリョージャの運命には、有名なトハチエフスキー事件を筆頭とする一九三〇年代のソヴェト粛清裁判から、内外の知識人の受けた大きな衝撃が投影されている。石川淳氏が戦後になってから右の引用箇所の一部を削除したのは（引用者注・①―⑥を指す）、あまりにも生々しい感情の表出を嫌ったためでもあろうか。あるいは、この直接的な「政治」への言及が、『白描』の舞台で演じられる観念の劇にとって不純な要素であると考えたためであらうか。よもや戦後の日本で合法化され、スターリンとともに権威を回復した共産党への義理立てではあるまい。（中略）やがて、戦後再びコミニズムが解禁され、革命政治がまたぞろ「人間性」のバラ色を帯びて、多くの文学者たちが左傾して行ったとき、石川淳氏にきびしくおのれを持させたものは何よりもこの感覚、のたしかさ、だったのである。

ところで、わたしがつと眼を留めたのは、戦後版での削除箇所中「あのレエニンの遺書偽造、遺産横領の犯人スターリン」という語句である。スターリン批判以後では何の変哲もない形容かもしれないが、昭和十四年当時にあつては、右の言葉はおそらくロシア革命とその後二十年間の歴史についてのかかなり高度な遠近感覚なしに吐ける態の評語ではないだろう。

（引用者注・文中「セリョージャ」は「セルゲイ」に同じ。傍点は野口氏による。）

私達の観点からは、到底この野口氏の見解を承認することは出きない。昭和十四年当時の石川淳が内外の政治的・社会的情勢に精通していたという事実の提示を除けば、後の評価は単に蓋然性の問題であり、評者の先験的な倫理の投影にすぎない。ここでは、一登場人物の発言を独立して取り扱うばかりで、それを作品の〈場面〉構成の総体と連関させる視点が欠落している。

野口氏は、そもそも①―⑥の部分が戦後新たに書き加えられた事実を見すごしている。①において「儀式」がスターリンの粛清裁判を指すことはほぼ疑いない。ここで②の改稿、③の削除、④の加筆を合わせ考えるならば、石川淳が戦後、共産党の復権・合法化と共に明らかなスターリンへの非難を押し隠し、その恐るべき非人間的な粛清の「儀式」に対して「光明への犠牲」という形容を与えてしまふような、そんな政治意識の持ち主であったという仮定を無視することは出きない。それを「よもや……共産党への義理立てではあるまい。」とすることは、野口氏個人の思い入れにすぎない。無論、

①において、「暗闇の儀式」という語が戦後版にも残されており、またセルゲイという人物の設定にも何の変更も加えられていない以上、私達が野口氏の裏返し of 的恣意に陥ることも当然許されないのであるが。

しかし、削除・改稿されたスターリン批判とユダヤ人差別の言説のうち、前者だけを戦後に救出してみせるのでは、明らかに論理の徹底性を欠く。私達は両者に共通して潜在している要素に着目しなければならぬ。すなわち、前章までに検討してきた石川淳の〈語り〉の様相と、これらの改稿とを結びつける視点こそ私達の目ざすところである。

このとき、野口氏の見解においてただひとつ的を得ていると思われるのは、石川淳が「この直接的な『政治』への言及が、『白描』の舞台上で演じられる観念の劇にとって不純な要素であると考えた」という部分である。〈語り〉において示された現実意識と、その暗喩である〈場面〉との間に懸隔がある、ということを示唆しているからだ。言いかえれば、前者の倫理的なベクトルとは無関係に、後者は抽象的な「観念の劇」として切り離すことも出るのである。このとき両者の懸隔が、話者の仮構性の水準と、作品の現実構成の水準との間の「神と現実との距離」に対応するとは言うまでもない。

そして、このように「白描」に〈語り〉の超越性と無根拠性を見える立場から、先の改稿箇所について言い得ることは、おそらく次の五点に帰せられる。

第一に、「ロシアの風土」による専制についても、「ユダヤ人」についても、「血」という抽象的な形容が共通して用いられていること。すなわち、ソヴェイト排斥とユダヤ人排斥との個別性を捨象して、両者を「血」のイメージで同一に取り扱い得る水準に「われわれ」の意識が置かれていると想定出きること。

第二に、改稿箇所①・②は共に「われわれ」のあからさまな介入によって、恣意的に選択された〈場面〉であること。たとえば①の直前、②の直後（先に中略した部分も含めて）には、それぞれ「われわれ」の次のような〈語り〉が介入してきている。

寢室の隣の、片隅に敬子の肖像画が覆ひでかくされてある部屋の扉は二人の対談者を堅く閉ぢこめた。おそらくセルゲイになにと長たらしいロシア名まへをもつてあるのであらうこの人物について、もしわれわれが正体を知らうと欲するならば、今その対談を描いて他に手がかりはあるまい。

① われわれは心ならずも、中条兵作について思はぬ深入りをしてしまったやうである。（中略）、もとよりそれは士人の恥とするところであらう。ここで偶然先方の側から内証ばなしの押売をして来る仕儀になつたのをきっかけに、われわれはもうこれ以上不潔な巻添を食はされるのを拒絶しつつ、たとへ前後の連絡がとぎれるにせよ、中条家と、その当主とその模擬事業とは今後抛擲してかへりみないことにしよう。（中略）われわれは暫時の休息を選ばう。

② これは、読者の視点をも包括して恣意的に行使される「われわれ」

の強い指示意識を暗示するものである。すなわち、①、②の〈場面〉は、共に話者の対他的な強い〈語り〉の欲求によって、作品世界に導かれているものと見なすことができる。もちろんこれだけ強い指示意識を行使するためには、話者がセルゲイや中条兵作と同じ現実的な登場人物の水準に置かれては不可能なのだ。

第三に、セルゲイと中条兵作は、共に物語の途中で作品世界から姿を消していくこと(後述する通り、これはこの二人に限られた運命ではないのだが)。いや、たとえば中条兵作については②にはつきりと読み取れるように、「われわれ」によって強制的に退場を宣告されると言った方が良いのだ。これも、逆の意味での強い〈場面〉の指示意識のあらわれとして解することができよう。

第四に、①、②におけるそれぞれの発話者の設定、立場を考慮するならば、その発言にははつきりと「ロシア」、「ユダヤ」的なものへの嫌悪、排斥の感情を読み取ることが出来ること。人物設定にそのような意図があらさまなのである。たとえば、中条の妻は夫から不当に軽んじられた扱いを受けてきた上、当の夫が以前から性的不能者であったことを暴露する。セルゲイについて、これは言うまでもあるまい。

このとき「われわれ」の〈語り〉の意図が、それぞれの発話者の意図や人物設定と全く合致し、それらを増幅して〈場面〉選択の恣意性を行使しているように感じられるということが重要なのだ。すなわちここに、各〈場面〉を暗喩として成立させている根拠が、〈語り〉にあらわれた現実意識と無媒介に重なり合う様を見てとる

ことができるのである。

第五に、①、②のような部分的な改稿が成されても、それが作品の全体的な暗喩の図式の変更、もしくは破棄にまでは至っていないこと。すなわち〈場面〉の暗喩性の根拠を〈語り〉の内部に求めたとしても、それは各登場人物の行動や意識を疎外した一定の抽象の高さ(『血』のイメージの高さ)にまで持ち上げられているのだ。それゆえその水準における改稿は、作品における自己対象化の契機を持ち得ない、作品以前の作者の現実意識のありように帰せられることになる。逆に言えば、作品を書くことにも、それを改稿することにも、本質的な意味で内省の過程は必要とされていないのだ。

以上の五点に関する考察と、昭和十四年当時の逼塞した時代状況とを合わせ考えるならば、「白描」に話者の意識として表出された石川淳の現実意識が、「われわれ」の意識として時代意識の共同性の内部になかば画一化されていた、という結論を導かざるを得ない。すなわち「われわれ」の〈語り〉の根拠は、少なくともある水準においては、ユダヤ人やロス、ケ(作中、「ロス」→「ロシア人」の改稿が見られる)が国土から一掃されることを無反省に是認した、大衆的なナショナリズムに包括されていたものと考えられる。

無論、敵密には当時の大衆意識の様相を明確にする作業が必要となるが、自己対象化を媒介しない〈語り〉が、土着的な共同性の圧迫に対して充分に自立し得ないということは、少なくとも理論的仮説としては充分に成り立ち得ると思われる。

ここで、改稿箇所①について改めてこう問うて見よう。戦後の林

達夫、フルシチョフらに先駆けていたはずの「白描」におけるスターリン批判が、何故戦後すぐに削除されねばならなかったのか？これまでの私達の考察からは、答えは次のようになる。すなわちそれは、石川淳の現実意識が、戦中の大衆の心情的な共産主義排斥から、戦後の左翼勢力内部における心情的な共産主義信仰へと、一切の自己反省なしに横すべりしていたということの意味しているのだ。

ちなみに我が国の左翼勢力は、その後すぐに（昭和三十一年）ソヴィエト及び各国の共産党にならって、スターリンに対する評価を一八〇度転回させた。この変り身の早さと石川淳の「感覚の確かさ」とは、先の野口氏の評価とは逆に、観念的にはほとんど同型である。おそらく氏の錯誤は、この転回の意味を看過し、戦中の大衆ナショナリズムのロシア―スターリン嫌悪と、戦後左翼勢力の党派的スターリン批判とを短絡させた点に起因するものと推測される。

「白描」において、「異邦の血」を持った登場人物のほとんどは、物語の途中で国外へ、作品世界の外へ去らしめられている。また作品世界の事件の継起を「すべてユダヤ人どもの噛み合いでした」と断じてはばからぬ少年は、物語を終りまでまっとうした後、北京へ、すなわち当時の日本国民にとって未来と希望の地であった「東方」へ、一個の暗喩として駆け抜けていく。

おそらく、これが知識人・石川淳の現実意識の鏡に写された、当時の大衆意識のアブストラクトである。無論、現実の大衆の動向は、もっと個別的で、矛盾に満ちた、切実なものであったに違いない。しかるに「白描」の暗喩の図式は、そうした重さを払拭した単純な

線で描かれている。それが作品世界を様式化に導いている度合は、作者が時代の現実に対して取っていた疎外の距離に、ちょうど見あっていたものと考えられる。本章では、その様式化の過程をより綿密に跡付けていくことが、私達の課題となる。

4

「白描」で、大衆ナショナリズムに追随した「われわれ」の意識が、「血」のイメージにおいて暗喩化され、作品世界に投入せられていることは既に述べた。つまり「白描」の各登場人物の設定や行動には、現実描写としての解釈可能性と、「血」のイメージの位相における解釈可能性と、いわば二重のイメージのアマルガムが関与していることになる。すなわち、二人の人物の出会いには、一対の男女の出会いであると同時に、「異邦の血」と「日本の血」の出会いである。という風に。

これは、作者の現実体験が具体的に投影された人物と、純粹に虚構の人物との相違に、ほぼ対応しているものと見なすことができる。そして、このイメージのアマルガムを形成していることとする努力が、自己の現実意識の様式化につながっていることは明らかである。

「血」のイメージの方が、「白描」に至って初めて石川淳の現実意識を襲った、時代の病理の所産であるとすれば、もう一方は、初期一人称作品から一貫して固執されているイメージであることになる。ここで、先に述べた石川淳の〈語り〉の必然は、〈場面〉の方から見て、次のように言い換えることができる。すなわち、「白描」

に「血」のイメージが介在した度合で、作品の暗喩の様式化は促され、様式化が促されたちようどその度合で、「わたし」は対象性を喪失して、「われわれ」の方へ解体・変容していったのである。

作者が持続したイメージの方を、私達は端的に「女性」のイメージと名付けておくことにする。おそらくこの「女性」には大正末・昭和初期にあつたと覚しき、作者の現実体験がかなり色濃く投影されているはずである。作者が作品を、自己の過去の体験の粗述としても成り立たせようとしている努力が、このイメージへの固執と重なりあっているように感じられるからだ。

ファム・ファタールの一人の女性、或いは、姉妹など何らかの意味で対関係にある二人の女性に、生活と思想、過去と現在、話すことと書くこと、といった方向性の異なる一対の概念を象徴させ、そこから主人公の自己投企への契機が導かれる。これが「佳人」から「白描」にまで固執されている「女性」のイメージの様式化である。これは、「女性」に対する疎外のイメージと言ひ換えるべきかもしれない。すなわち〈疎外→自己投企〉という一種のイニシエーションの道筋を、暗喩の様式として成り立たせることが、作品に繰り返しこのイメージが介在する根拠となつていようなのだ。それがおそらくは、頹廢した青年期から作家としての再生を果たした、作者の現実意識の様式化に重なりあつていのである。

そしてその意味では「血」のイメージの方も様式として同一なのだ。前章でも触れたように、「白描」は日本の国土に疎外された「異邦の血」の持ち主達が、作品世界の外へ、自らの土地を求めて

旅立つ物語として読めるからだ（ちなみに、これが「ケガレ」「汚穢」といった前近代的な共同体のイメージの様式に近いことは、おそらく偶然ではない）。

共通の様式を実現することが、二つの位相のイメージを結び合わせて、作品を進ませるべく「われわれ」の「神の手」の根拠となつていよう。すなわち、「女性」のイメージが「血」のイメージに接地する水準が、私達が「白描」の作品世界を暗喩として取り扱い得る水準なのであり、話者の仮構性が〈場面〉選択の恣意性に転換される臨界点なのである。

次に、その臨界点が、改稿によつて意図的に曖昧にされた一例を挙げてみよう。これは、ある意味では①、②の改稿が、様式化された暗喩の水準に投影されたものと見なしても良いのだ。

そんなに手荒く、いつたい何を遮断したのか。ただ窓の下に一人の少年（引用者注・主人公の鼓金吾）と、ことばの端ではその肉親と察せられる老人を見ただけではないか。だが、わが身の上にしる、他人のことにしる、多少とも肉親の愛情がもつれあつた風態ほど、敬子をぞつとさせるものはなかつた。

子供のときから、どんなに甘えてもよい両親のふところに浸りながら、ふと肩に置かれた愛情の手の重さに気がつく、とたんに息ぐるしくぶるぶると身もだえして、敬子はどうしてもそこにおちつききれない自分を破裂させてみた。どこから来たのか、このえたいの知れぬ恐怖症は深く血の中に潜むものか、

（中略）

敬子は窓ぎはから飛びのいて、鏡台の前に駆け寄り、オオ・コロニーをだぶだぶと、髪いちめんに振りかけた。鏡の中の真蒼な顔。ああ、どうしてこんなにからだがかふるへるのだ。この怖るべき冒瀆、人間に対して許すべからざる、罰あたりな根性がてきめん、体内のからくりを狂はせるのか。性急な指さきで頬紅と白粉を顔にたたきつけて、敬子はそこに洩れて行く血の色とたたかった。

②③④→戦後版、すべて削除。

ところで、敬子の側では……いや、つい来月の朔日出帆して行くことが眼に見えてゐる敬子について、今さら何をいおう。われわれの風土のすべてと絶縁し、思想からも感情からも肩をつぼめてすり抜け、全然影を消し去らうと身もだえしてゐる少女を、わざわざここに引き留めて、その体内をえぐり、臍腑を掴み出し、奇しき色合の血をしたたらせるでもあるまい。小鳥一羽の出入で獲物の目方が減りもしなからうし、たとへ怠慢の咎めを蒙るとも、われわれはこれを埒の外に見のがして、流血の惨を避けておきたい。この国土の美を清浄ならしめるために、ひとびとは目下牧牛のにおいがする血痕を拭き取るのにいそがしいのだ。

⑤→戦後版、「あやしき」。

⑥→戦後版、「咎はあつても」。

敬子は、「白描」の主人公の少年・金吾が激しい想いを寄せる女

性である。彼女に捧げるための浮彫に、金吾は自己のすべてを投入しようとする。しかし、敬子の体内をめぐる「ユダヤの血」(彼女は中条兵作の姪である)ゆえに、彼女は金吾の求愛を、いや日本の風土の一切を拒絶して、一人外国へ赴く。そしてその後金吾も、作りかけの浮彫をたたき割り、先述したように北京へ、自身と日本の未来を求めて旅立つのである。③は敬子が金吾を手ひどく拒絶する〈場面〉であり、④は敬子の旅立ちに際する「われわれ」の〈語り〉である。

この金吾と敬子との関係の暗喩は、やはり二つのイメージのアマルガムにおいて成立している。すなわち「女性」のイメージで解するならば、それは少年芸術家が恋愛を超克して自己実現に至る、という暗喩の通路を析出させる。ここでたとえば「浮彫」を、「小説」や「クリスティヌ・ド・ピザンの伝記」に置きかえて見れば、「葦手」、「普賢」の作品世界に共通する暗喩の様式を浮かびあがらせることは容易であろう。

また「血」のイメージの位相において、それは日本的なるものが「異邦(ユダヤ)の血」を超克して「東方」に至る通路でもある。

おそらく③、④の改稿は、「血」のイメージの抽象化の徹底に関与している。それが、敬子に対する「われわれ」の否定の修辭を弱め、平準化する意図で成されているのは、その否定の根拠が「この国土の美を清浄ならしめるため」であったからに他ならない。

すなわち、作品世界に投入せられた暗喩のまわりから、その否定性を支えている〈語り〉を出きる限りぬぐい去ることがこの改稿の

目的であった。そして、それは敬子という暗喩の否定性が、たとえば②で見たような反・ユダヤ的言辭と根拠を同じくすることを、曖昧にする役割を果たしたのである。

こうして〈語り〉と〈場面〉の暗喩との連関を切り離すことによつて、「血」のイメージには、日本の風土の否定性の象徴とも、家族の愛情の象徴とも、どうとでも取れる曖昧さの余地が生じることになる。「小鳥一羽」という明らかな否定の修辭も、様々な相対的解釈にゆだねられるばかりである。

作品世界を暗喩として成立させている根拠が、実在と抽象のはざままで宙ぶらりんになり、様式的なイメージの通路だけが、戦後に生き伸びる。私達はそれを決して暗喩の多義性と誤解してはならないのだ。また、「女性」のイメージの実在性のみをいたずらに強調して、一切を作者の現実体験の方へ還元出さるかのとき幻想に陥つてもならないのだ。

さらに先の方までイメージの通路をたどってみるならば、(その通路は所々作者自身の手によって塞がれているにせよ) 敬子という一個の暗喩におけるイメージのアマルガムが、他の暗喩にも通底している様を見て取ることが出来る。こうして、複数の暗喩の連なりが、一定の抽象的な解釈可能性の水準を想定させることにもなる。おそらく、同様の過程の重層において、作品世界は話者の意識から相対的に独立した様式性を獲得しているのである。逆に言えば、それは様式の言語に対する、話者の意識の解体の表出であった。

たとえば金吾／敬子の関係は、次のようにリイビナ／クラウスの

関係に、イメージの通路として通底せられている。

何をいほうとしてゐるのか、語り手(引用者注・ロシア人画家リイビナ⁽⁸⁾)みづから踏みはづしかけたらしい筋道に、金吾は未熟な語学力で飛びつくことをあきらめて、茫然と夫人の顔を眺めるばかりであつたが、臉を薄赤くぼかし皮膚に青い光沢をひらめかせたその顔にこそ、ことばよりも強く、あるくるしげな感情がまざまざとにじみ出てゐた。それがなまめかしく見えたほど、今この瘦せた老婦人の肩を戦慄に刻ませるために、何がおこつたといふのか。先日金吾が初めて敬子に逢つたとき、心そぞろに浮彫にふれて語り出た、あの狂ほしい情熱のおなじ色合をそつくり、またしてもここに見て取るやうに思つたとすれば、われわれの残酷なひが目であらうか。いったい夫人はクラウス博士に対して……だが、とたんに、夫人は洩らし過ぎたことばを打ち切り、いましがたの興奮からぞつと冷えかへつた顔つきで、何もさとりえなかつた少年にむかひ、教訓的な語調に自分を押ししづめながら、(後略)

⑧ ↓ 戦後版、「ほてらして」。

⑨ ↓ 同、削除。

⑩ ↓ 同、削除。

ここで「われわれ」は一体何を「洩らし過ぎた」と指示したのであろうか。言うまでもなく、共通のイメージの様式的水準で、暗喩と暗喩との間に設けられた通路を、であるはずなのだ。

リイビナは、クラウス(の肖像を描くこと)への躰を乗り越え

て、芸術家へのイニシエーションを成就する。このリビナ／クラウスの関係は、暗喩として、「血」のイメージを相殺された金言／敬子であると言つてよい。それは、この「異邦の血」の持ち主達が、明らかに実在の人物をモデルとしていることに関連しているものと考えられる。

さらに他の登場人物についても解釈を試みる必要があるのかもしれないが、実在と抽象とをつなぎ合わせ、高度に抽象化された暗喩の図式を紡ぎ出していく作者の手さばきは、ここにその典型が求められるように思う。大衆ナシヨナリズムの方へも、作者の現実体験の方へも、全的な還元を拒む作品世界の様式性の濃淡はこのようにしてもたらされたのであった。

5

これまで見てきたように、「白描」において話者の仮構性は、暗喩のイメージの様式を媒介することによって、〈場面〉選択の恣意性に転換されているのである。①、②の改稿と③、④、⑤の改稿との連関が、そのような作者の「神の手」の通路を探る手がかりを、私達に与えてくれたのだ。

こうして作品は、「われわれ」の〈語り〉との対応関係において、全体的に様式化された暗喩のモザイクとして緊密に組み立てられていく。またこのとき作品の〈場面〉の水準には、話者の意識はイメージとしてしか介在し得ないから、作者の現実意識との媒介は、作品の価値とは相対的に無関係になる。

おそらくこれが「白描」の作品世界を、「われわれ」の超越的な〈語り〉に対して「抽象的」にしている理由である。そして、それゆえ「白描」は大衆ナシヨナリズムに包括された〈語り〉を削除しても、〈場面〉構成の様式性の価値において、戦後に生きのびることを得たのである。

ただしこれを逆から考えるならば、これまで再三述べてきた通り、現実意識の自己対象化の契機が、作品からは完全に切り離されてしまふ、ということに通じる。そのような視点から「白描」を見る時、〈場面〉構成の様式は、作者の現実認識の図式性・通俗性のあるものであり、作者が現実に対して言葉の水準でしか接しようとしていなかったことを象徴していることになる。

すなわち「白描」一編は、その〈語り〉に刻印された戦争期の大衆意識の病理に対する、石川淳の無力の証明としても読むことができる。これが、本稿の一応の結論である。

注(1) 小林秀雄 「文芸時評」(昭12・3・3)同5・7、読売新聞より。

(2) その具体的な分析については、拙稿「石川淳『佳人』試論」(金沢大学国語国文第十二号)、「石川淳初期作品の〈語り〉のありように関する覚書」(金沢高等学校紀要第十五号)を参照していただければ幸いである。

(3) (2)の拙稿(後者)で具体的に言及した。

(4) 「白描」の書誌的履歴と、改稿過程の調査の内容について記しておく。

④ 昭14・3・9、雑誌「長篇文庫」(三笠書房)。第二十八号(うち、第六号には休載)。

⑤ 昭15・6、三笠書房。

⑥ 昭22・2、新潮社。

⑦ 昭23・10、『石川淳著作集 Ⅲ』(全国書房)所収。

⑧ 昭49・1、『増補石川淳全集 第一巻』(全十四巻、筑摩書房)所収。なおこの全集の底本は、昭36・37の十巻本である。

改稿過程の調査は、まず④と⑧とを全面的に照合し、重要と思われる箇所については⑥、⑦、⑧を参考にして行なった。それによると、本稿に挙げた改稿の一切が⑥―⑧の間に成されている。

なお、⑥―⑧の間でも、改行、他の文と会話文との分離等の点で、かなりの改稿が成されていたことを付記しておく。

(5) 少なくとも、クラウス博士のモデルと覚しきブルーノ・タウトが「ユダヤの血」の持ち主でなかったことは確かである。彼がユダヤ人亡命者であるというデマは、彼の日本美再発見の物語と共に広く我が国に流布され、当時一種の「タウト神話」を作りあげていた。これについては、たとえば井上章一「つくられた桂離宮神話」(昭61・4、弘文堂)等を参照のこと。

そしてどうやら石川淳は、この大衆的な「神話」をそのまま「白描」のモチーフに取り入れたものらしい。

(6) 野口武彦『石川淳論』(昭44・2、筑摩書房)、119p・120p。

(7) 「白描」雑誌初出時に毎回付されていた前書にはかなりナシヨナリスティックな言辭が見られるのだが、その最終回で「白描」を「東方の風」と改題する旨、告知されている(実際にはそのまま翌年出版された)。「東方」の語に刻印されている時代の病理は明らかであろう。

なおこの前書の内容は、青柳達雄氏が『石川淳の文学』(昭53・8、笠間書院)においてすでに報告しておられる。

(8) 河上徹太郎「石川淳伝」(昭41・1、現代日本文学館31『石川淳』所収。文芸春秋社)等からの示唆によれば、村山知義らと共に活動していたブブノワという画家がモデルであるらしい。

付記

本文中「白描」からの引用は、すべて『増補石川淳全集 第一巻』(昭49・1、筑摩書房)によった。ただし旧字を新字に改めている。

鮎川信夫・詩篇「橋上の人」の位置

——〈星のきまつている者はふりむこうとしない〉をめぐって——

山田 真素美

はじめに

鮎川信夫の「橋上の人」(昭26・8)は、その第VI章に、

星のきまつている者はふりむこうとしない

の一行を有している。このフレーズは、彼の「戦中手記」(昭20・2—3)の次のような記述からも、かなり重要な意味を担わされていたであろうことが推測できる。

あれを書いた時には、どういう言葉を入れてよいかわからず

にそのまま空白にしておいたところが一箇所ある。

黒い水のうへを吹く

行方の知れぬ風の言葉に

いつまでも頬を濡かべてゐようとは

その空白であった風の言葉を、次のやうに入れることにしたこ

とを君に知らせたい。

「星のきまつてゐる者はふり向かぬ」

けれども、この一行に関する従来の言及は意外に少なく、管見の及ぶ限りでは次にあげる三氏の意見をみるのみとなる。

「星のきまつてゐる者はふり向かぬ」

というこの言葉のもつ戦慄的な感覚の裡にこそ、おそらくは鮎川の自己証明が、すなわち橋上の人としてのじしんの限界の精確な認識と限界の挑戦的な受容とが、避けがたくふくまれてあったということができよう。

(長田弘『困難な時代の詩人』昭46ゴルゴオン社)

この「現在」にたたずんで、〈橋上の人〉はだれにも見えない

い〈溺死者の行列〉を見、だれにも聞こえない地獄に苦しむ者

の声を聞く。過去の〈泉〉のことを囁く彼の声も聞く。〈新し

い追憶の血〉は帰ってきた者には誘惑であり、それは時の運河

から霧のように立ちのぼる。だが、詩人は、追憶をふり捨てな

ければならないと感ずる。

星のきままっている者はふりむこうとしない。

(渡辺広士「荒地のいくつかのモチーフについて」『現代詩手帖』昭47・1)

詩人はあえて現在を空白にすることによって戦後の荒地的状況を自らに課そうとしている者のようである。過去の凝視によって現在の空白を埋めて行こうとするのである。詩人はここで又、過去と不在の未来に立つ中間者として自己を位置づける。

詩人の論理では現在が永遠に不在であるが故に、この中間者の位置は戦中のそれよりも一層、困難である。以上のこととも関わるが、戦前稿では空白であった「風のことば」を「星のきままっている者はふりむこうとしない」とした事の意味もほぼ了解される。同じ一行が既に「アメリカ」にもあることから、この一行には詩人の戦後における新しい出発の決意が込められていると見るべきである。即ち、死者(過去)を見据えながら現在の空白に耐える中間者の位置を選びとったと解すべきである。

最後の死者のイメージも全く同様で、そのまま過去と重なるであろう。

(上田正行「鮎川信夫——「橋上の人」の位置」『国文学・解釈と鑑賞』昭59・4)

三氏とも、詩人の戦後における意志、あるいは決意を読みとるが、そこで一行の主語である「星のきままっている者」が、各々にどう捉えられているのか、という疑問が生じる。「星のきままっている者」には、はたして詩人の姿が重ねられているといえるのだろうか。

ここには、戦後、鮎川が詩人としての自己の位置をいつ確立してゆくのか、という問題が内包されており、それはさらに、彼の詩作活動の中での「橋上の人」の位置にも大きく関わり、考えられる。以上のことから本論では、当面の一行の主語「星のきままっている者」に関して検討を加え、そこから詩「橋上の人」の位置を見直したいと思う。

「橋上の人」と題された詩は、昭和十八年三月、二十三年六月、二十六年八月に発表された三作がある。昭和二十三年六月、雑誌「ルネサンス」に発表された第二作も、⁽³⁾「星のきままっている者はふりむかぬ」という一行を有しているが、本論では第三作にあたる、昭和二十六年八月発表の「橋上の人」を中心に論じる。なお、本文は初出である『荒地詩集一九五一』以後も手を加えられており、各単行詩集間に少しく異同がみられることから、『鮎川信夫著作集』第一巻(昭48・8思潮社)所収の本文を採用することとし、他の詩篇の引用も同書に拠る。

(一) 「星のきままっている者はふりむこうとしない」

「橋上の人」は、「過去」と「現在」という「時」の意識と結びついた、詩人にとって乞われるべき「死」と拒まれた「生」との、危うい均衡の構図を示し得た作品であるといえる。そのうち、第三章で「橋上の人」である「あなた」の「過去」と「現在」との対比が具体的に示されている。そこではまず、「あなた」の此処に至るまでの「過去」が語られる。「あなた」の「道」は「風にとぎれる

はかない幻想」であり（波にくずれるむなしい幻影」であった。にも拘らず、へあなたはうしろをふりかえらなかつた」とくりかえされることが注目される。後出の第七章にあらわれる、当面の一行と呼応するからである。

「あなた」がこのような「冒険を求める旅人」であった（一九四〇年の秋から一九五〇年の秋）、特にその起点となっている（一九四〇年）について考えてみよう。

僕らは自由主義の形骸の文化と満州事変以来急速に促進せしめられてきた新しい軍国主義的環境のうちに最も劇しい精神の生成期をもった。そして一九四〇年以後になつて僕等が身で以て学んだところのものは絶望の二字に尽きてゐたのではなかつたか。僕らは烈しい現実に対する絶望を、また自身の若さからくる多分の未練を、苦々しく感じながら軍隊へ入つたのではなからうか。

（中略）

僕らは社会の進む方向が暗い方向に向つてゐるのを歴々と感知し乍ら一九四〇年以後の生活を送つてゐたのである。

（中略）

一九四〇年の我々の「絶望」は、もはや歴史はくりかえすという神聖な錯覚が顛倒して何ものも繰りかへさぬ、すべては流れ去つてゆくという退屈な正気と、昭和年代に入つてから祖国が一步一步足を踏みこみつつある泥沼の運命を自覚し「我々の荒地」もまたそれを避けることが出来ぬという気持から、

培われたのである。

（「戦中手記」）

「戦中手記」には、（一九四〇年）が頻繁にあらわれ、引用部分から「絶望」の年といつてよいニュアンスを担わされていることが知られる。第一次「荒地」の創刊が一九三九年三月であり、終刊が一九四〇年であることから、一九四〇年はこの「荒地」の終刊とも深く関わつていよう。また詩作においても、一九三九年なかばから崩壊する室内の様相ばかりを描き続けた、一連の室内詩篇の終結が一九四〇年九月であり、詩「泉の変貌」など室内からの彷徨へと転換する、その転換期にもあたる。

あなたの聲音と、あなたの足跡は／いたるところに行きつき、いたるところを過ぎていった。

ここには、一九四〇年九月、詩「泉の変貌」以降、室内からの脱出を試みた詩作の上での彷徨と、二年後の一九四二年十月、入営し戦地へ赴いたという実際のそれとの両面をみる事ができよう。そして、その彷徨は（一九五〇年の秋）、つまり、この「橋上の人」発表の前年まで続けられていた、とされる。

では、季節はなぜ「秋」であるのか。「秋」が特別な意味あいをもたされているであろうことは「死んだ男」（昭22・1）の、

いつも季節は秋だった、昨日も今日も／淋しさの中に落葉がふる／その声は人影へ、そして街へ／黒い鉛の道を歩みつつけてきたのだった。

あるいは「秋のオード」（昭23・1）の、

秋風がたつ頃になると／木や野次が枯れて／海岸への道が不思議

議に宙にうかんでくる

からも推し測られる。〈死〉や〈崩壊〉の季節とでもいいうべき寓意の〈冬〉へと傾斜する〈秋〉、鮎川にとつてのそれは自身の入管が一九四二年十月、〈死んだ男〉である森川義信の死の伝えられたのが九月と、まさにへいつも季節は秋だったのである。

こうして〈あなた〉は再び〈橋上の人〉となるべく帰つてきた。

第一作(昭18・3)の最終連で、

群青に支へられ 眼を彼岸へ投げながら

と、その予感が表示された〈彼岸〉への旅から帰つてきてしまった。

〈あなた〉にとつての〈現在〉は、

- ・新しい追憶の血が／あなたの眼となり、あなたの表情となる
- ・新しい希望の血が、あなたの足を停め、あなたに待つことを命ずる

と示される。もはやへうしろをふりかえらなかつた、〈あなた〉は居ず、この〈現在〉では〈追憶〉のみが〈あなた〉の糧であり、〈ふりかえる〉しかすべはない。そして、〈灰色の街のなか〉、〈破壊された風景のなか〉とされる〈現在〉という〈風景のなか〉で〈あなた〉が見、聞き、知ることのできるものは、続く第IV章に描かれるような死者の様相であり、彼らによつて語られる呪詛にも似た言葉である。彼らはかつて〈あなた〉と〈彼岸〉への往路を共にした、〈あなた〉の〈過去〉の代弁者に他ならない。

〈あなた〉にとつての〈現在〉は、このような〈過去〉という実体を映し出す鏡としての存在といえよう。さらに、

未来の道は過去につづき／過去は涯しく未来のなかにあることを――

向きあう二枚の鏡が作り出す、はてしない連続の世界を想起させるこの言葉によつて、〈現在〉ばかりか〈未来〉もまた、同様な鏡と理解できる。〈あなた〉の〈現在〉もそして〈未来〉も、〈過去〉という唯一の実体を互いの中に映し出す、いわば二枚の向きあつた鏡である。

当面の一行をもつ第VI章で、〈日没〉と共に〈あなた〉は〈死〉に近づく。第IV章で、

溺死人の行列が手足を藻でしばられて

と描かれた〈溺死人〉の〈藻〉を、〈濡れた藻の髪〉として所有し、〈溺死人〉の叫びが〈黒い運河の呻き〉として描かれたその〈運河〉からは、〈霧〉が〈はげしく〉〈氾濫してくる〉。

かつての〈あなた〉は先の第III章で語られていたように〈冒険を求める旅人〉であった。それは「橋上の人」第一作を書きのこし、死者となつた人々と〈彼岸〉への道程を共にしていたことを意味している。〈彼岸〉への往路を歩んだ者として、その様相は述べたように、時として限りなく死者に近づく。けれども同時に、

あなたの褪せた追憶の頬に、かすかに血の色が浮ぶ。

とされるのに留意すべきだろう。これは第III章で語られた。

新しい追憶の血が、／あなたの眼となり、あなたの表情となる

「現在」に。

の体現であるに他ならない。〈あなた〉が〈彼岸〉からの復路を辿

った、まぎれもない〈現在〉の住人であること、つまり、〈追憶〉を有することで、自らの〈過去〉と重なる死者と分かれた存在であることを証している。

どうして今まで忘れていたのか、／あなた自身が見すられた天上の星であることを……／此処と彼処それもちいさな距離にすぎぬことを……。

述べたような〈過去〉をもつ〈あなた〉にとつて、〈死〉はたしかに〈ちいさな距離〉ではある。けれども、その〈ちいさな距離〉を超えることができないでいるのが、〈現在〉の〈あなた〉なのである。〈見すられた天上の星〉、それは彼岸からの復路をもつた、〈死にそこない〉と同義だろう。

以上のながれをふまえた上で、当面の一行はこの詩の中でどう捉えられるのか。

橋上の人よ、／霧は濃く、影は淡く、／迷いはいかに深いとしても、／星のきまつている者はふりむこうとしない。

〈ふりむいて〉しまった〈あなた〉、そして〈現在〉もなお〈追憶の類〉に血を通わせる〈あなた〉をとおし、〈星のきまつている者〉ではどうしてあり得ない（自身の位置を定めることできない）、そういった自己の姿を露呈させた、詩人自身による悲哀に充ちた断言だとうけとめられるのではないだろうか。では、〈星のきまつている者〉には何が重なるのか。重ねられたもののひとつには、〈彼岸〉からの復路をもたなかったことで〈天上の星〉としての位置をもつ、死者の姿を考えることができる。前掲の上田氏の指摘にもあ

るように、同様のフレーズが詩「アメリカ」（昭22・7）にみられる。「アメリカ」では、

「星のきまつている者はふりむかぬ」／Mよ いまは一心に風
に堪え 抵抗をみつめて／歩いてゆこう 荒涼とした世界の果
へ……／だが僕は最初の路地で心弱くもふりかえる

とある。〈僕〉に対置された死者〈M〉（森川義信）が〈星のきまつている者〉のひとりであること、そして、その〈M〉と〈僕〉との岐路の存在も知られよう。〈ふりかえる〉ことで〈M〉との岐路をもたなければならなかった詩人は、死者と分かれた存在であるという点において〈星のきまつている者〉でない。そして、「橋上の人」においては、そこへさらに〈現在〉の中で自らの〈生〉をひきうけてゆく意味を付与されながら、詩人はその意味においてもなお、〈星のきまつている者〉たり得てはいないのである。第VI章の最終部で語られるように、〈あなた〉にとつて〈夜〉は「冷たくかぶさってくる」ものでしかなく、〈星のきまつている者〉でない、〈見すられた天上の星〉である〈あなた〉は〈空にまたたく〉べくもないのである。

〈星のきまつている者はふりむこうとしない〉という一行に、詩人の姿と意志を投影させれば、すでに指摘のあるように、「橋上の人」は詩人が自らの位置を定め、戦後における「出発の決意」を示した作品としての位置を与えられることになるだろう。けれども、述べてきたように〈星のきまつている者〉と詩人とは、むしろ乖離していると考えられる。ここには、死者との〈ちいさな距離〉をう

められない悲哀と、それによって強いられる〈死にそこない〉としての自らの〈生〉を、〈現在〉のなかで容易に受け入れることのできない苦渋とが暗澹と横たわっているのではないだろうか。その意味においては、長田氏の述べる「じしんの限界の精確な認識」という点と重なる。しかし、「限界の挑戦的な受容」あるいは上田氏の述べる「新しい出発の決意」をみるのはむずかしいように思われる。

それは、この詩が続く第七章で〈見すてられた天上の星〉の位相から語られる〈あなた〉の独白を有していることから知られよう。〈生〉を受容することの苦痛は、自身を操作する絶対者としての〈父〉を想定し、恨み言を述べなければならないほど深く、自らの意志で〈生〉を受け入れてゆくのに、この〈苦痛〉のあまりにも大きすぎることを物語っている。

述べてきたことは、「橋上の人」発表以前の各詩篇にちりばめられている、鮎川のもつ戦後の問題の集積として捉えられる。以下、それら戦後詩篇について考えてみる。

(二) 死への親和

「橋上の人」発表以前の戦後詩篇からは、大別して四つの特徴があげられる。

まず、

・白くあたたかい海／それにむかって傾く地平線／地平線がのせている人間の重たい故郷／揺れて海へ傾く 深くふかく／かす

かにトルソから濤の音がひびく (「トルソについて」昭21・8)
 ・傾斜した部屋からは／いつも逆に傾斜した獲物のない地平線しか見えない。

・落葉に吹きまわられてゆく地平線に／(すぐれた笛の音とすぐれた涙を……) (「日の暮」昭21・12)

のように、〈傾斜〉している〈部屋〉や〈地平線〉、あるいは〈落葉に吹きまわられてゆく地平線〉に象徴されていると思われる、歪んだ現実の認識があげられる。

次にあげられるのは摸索の様相である。

・地平線はどこにある／彼女の位置はどこにある／難破船はどこにある／彼女の憂愁はどこにある (「トルソについて」)

・「この病院船の磁針がきみらを導いてくれる」と船長はいう／だが何処へ？ ヨーロッパでもアジアでもない

・闇に扉はないだろうか／執拗に手が把手を求めて痙攣する

・「脱走したい、——海よ母よ」／把手のない扉。／小さな鍵穴。

(「病院船室」昭22・3)

先の〈傾斜〉している〈地平線〉に代表される現実認識の一方で、こういった執拗な摸索がくりかえされる。

さらには、「姉さんごめんよ」(昭22・5)、「秋のオード」(昭23・1)、「落葉」(昭24・5)、「あなたの死を超えて」(昭27・6)の、一連の亡母亡姉詩篇がある。同時期の他の詩篇との二層の構造を指摘

する吉本隆明氏⁶⁾にはじまり、諸氏の論が集中していることから知られるように、さまざまな問題を内包している詩篇である。亡姉詩

篇については、戦中からうけついで鮎川詩のひとつの特徴（部屋）からの脱出を有し、後の「兵士の歌」（昭30・4）を導きだす母体としての一面をもつ作品群としても考えられることを別稿で論じた。

鮎川の〈死〉への憧憬の強さを、これらの中に認めることができる。最後にあげられるのが〈M〉に代表される〈死者〉との距離である。これは述べてきたような、〈傾斜〉する〈地平線〉に象徴される現実の認識、摸索の様相、〈死〉への憧憬という三点の起因を成し、自己の位置の確立という鮎川の戦後の課題の根幹を、最も直截に語るものと思われる。

〈M〉とは、鮎川が絶賛した詩「勾配」の作者、森川義信を指す。森川は鮎川よりも二才年長で、鮎川は早稲田第一高等学院、彼は第二高等学院の学生であった。彼らの出会いは昭和十二年、同人誌「LUNA」をとおしてであり、昭和十四年三月創刊の第一次「荒地」の同人でもある。鮎川は森川の詩に非常な感嘆を示し、交友も深いものであった。それは、鮎川が後に『森川義信詩集』（昭52・国文社）を編集し、森川との交友を綴った『失われた街』（昭57・思潮社）を刊行していることから知られよう。その森川は、昭和十七年八月三十日、ビルマのミートキーナにおいて二十五才で戦病死してしまう。鮎川がそれを知ったのはその一月後、鮎川自身が入営する一月ほど前のことである。

私が入営する前に最も尊敬する詩人にして「荒地」の友森川がビルマで戦死した報せを受け取った。「一貫して変らぬ好誼を感謝します。この気持は死後となつても変らないだらうと思

ひます。」といふ遺言が、すぐあとから彼の出生地の役場から届いた。彼が死んだということは僕にとって非常な打撃であった。彼は仏印へ赴く前の最後の手紙に、「僕のことを思ひ出すことがあつたら『魔の山』の最後の二頁を読んでくれたまへ。私の未来は起きてゐても倒れてゐても暗いのだ。」とあつたの
を思ひ起して早速、『魔の山』の最後の二頁を読み返し、目がしらを押さへずにはゐられなかつた。

鮎川は「戦中手記」にこのように記している。そしてその〈打撃〉は、彼にとつて戦後もち続けられなければならないものであつた。

森川へのレクイエム的性格をもつ「死んだ男」（昭22・1）をはじめ、前掲の「日の暮」（昭21・12）「アメリカ」（昭22・7）で〈Mよ〉との呼びかけはくりかえされる。そこには、

・「実際は、影も、形もない？」／——死にそこなつてみれば、たしかにそのとおりであつた。（「死んだ男」）

・死ぬことから残り残された僕たちのうえに／君のなやましい痕跡をとどめて／なぜ灰と炭が君を滅ぼす一切であつたのか（「アメリカ」）

のように、自らを〈死にそこない〉よばわりする鮎川の姿がある。そして同時に、死者となつた森川との距離をはかりかねてゐるのである。例えば、「アメリカ」一篇の中でも、

彼等が剝製の人間であるかどうか／それを垂直に判断するには／Mよ 僕たちに君の高さが必要なのだろうか？

のように、〈僕たちに君の高さが必要なのだろうか?〉として、死者である〈M〉と生者である自分との弁別を示し得る一方で、

Mよ、いまは一心に風に堪え 抵抗をみつめて／歩いてゆこう
荒涼とした世界の果へ……／だが僕は最初の路地で心弱くもふりかえる／「僕はここにいる 君がいなくて／君がいないところへ行きつくために／ここにいる僕はここにいない」と

……

のように、共に〈歩いてゆこう〉とすることから、自分だけが〈心弱くもふりかえる〉として両者の距離を広げたのち、〈僕はここにいる——〉以下、再び距離を縮める、というように両者の遠近の錯綜はいちじるしい。「日の暮」の、

戦争で死んだMよ／高いところに立って影の眼を開いてみたまへ／私たちの間には ひろい荒涼たる眺めが、／黒い足のやうに縮まっている

にみられるような、〈私たちの間〉の〈ひろい荒涼たる眺め〉という隔たりを認めながらも、そのひろさが〈黒い足のやうに縮まっている〉という距離観も同様である。死者である〈M〉との距離を示しながらも、結果的にはそれが常に極く近いものとして語られていることは、〈死にそこない〉の語と直結し、相俟って、生者としての自己の位置を確立することの困難を呈しているといえる。

鮎川は、「戦中手記」において「荒地」の創生からその活動、精神をつぶさに記すことで、戦争を挟んだ、その両側に位置する自己をつなぎとめようと試みている。「戦中手記」後記(昭40・3)の中

で、

戦地から帰った私にとって、戦争というもののおびだしい理念化、実態化に抗して全人的な自己をとりもどすためには、ぜひとも「荒地」というものの理念化が必要であったのである。外部の重圧に抵抗する内心の拠りどころを求めようとすれば、当時の私にはそれ以外に行きつくところはなかったのだと言えると思う。

(中略)

戦争で死んだ友人たちのことを考えると、私が生き残ったのは全く偶然である。だが、単に運がよかったとして余生を送るには、これでもまだ重すぎる心を持っていたのである。

と回想している。戦時下、〈外部の重圧〉に抗し、自己を回復してゆく手段としてなされた〈荒地の理念化〉は、〈生き残った〉自分が〈戦争で死んだ友人たち〉に対してもつ〈重すぎる心〉を、戦後まもない詩作へ投じるまでに自己を回復させはした。けれども、その理念が詩作に反映され、自己の位置をみつめてゆくには、まだしばらくの時を必要としている。

〈M〉との関係で直截に描かれた、死者との錯綜した距離観は、昭和二十四年五月、亡姉詩篇のひとつである「落葉」によって、さらに深い煩悶を呈することとなる。この詩は、自己の姿そのものが生者と死者の間をさまよいつつ始め、そこに〈時〉の力が不可分に結びつけられたところに特徴がある。

ここには、〈落葉〉の降る様子に象徴される〈時〉の流れが示さ

れ、それに組み込まれてゆく〈わたし〉の姿がある。〈わたし〉は〈落葉〉(『〈時〉』)に影響されるものであり、ついには〈落葉〉そのもの、つまり、〈時〉に足をすくわれてゆくものと変わる。〈時〉の流れが、死者である〈お姉さん〉から〈わたし〉を引き離してゆくこと、言いかえれば〈死〉と〈生〉との牽引が〈過去〉と〈現在〉という〈時〉の牽引でもあることが、この詩によってはじめて描き出されたのである。

いのちを惜しんで暮すことに悲しみなんかありやしない／まして喜びなんか

と、〈わたし〉は〈生〉を否定するが、〈死〉からは受け入れられず、木の葉になったわたしには／なんにもわからない わからない
／あなたのお顔もだんだん忘れてゆきそうです

と、〈枝からはなれ〉てゆく〈わたし〉は、中空をさまようしかすべはない。〈死〉と〈生〉、そして〈過去〉と〈現在〉という〈時〉のはざまにある特殊な時空に〈わたし〉は居り、この不安定な位置は先の「アメリカ」での、

僕はここにいる 君がいなくて／君がいるところへ行
きつぐために／ここにいる僕はここにいない……

さらに、〈現在〉における避けられない〈生〉のありようが、「落葉」発表後五ヵ月を経た昭和二十四年十月、「繋船ホテルの朝の歌」で描かれる。

〈おまえ〉は〈死のガード〉を求め、〈おれ〉は〈ずぶ濡れの悔

恨〉をすてるべく〈現在〉を離れようとしており、

船室の灯のひとつひとつを／可憐な魂のノスタルジアにともし
て

とあるように、先の「落葉」同様、ここでもやはり〈死〉は〈過去〉と結びつく。だが、その航海は果たされないのであり、〈なかば熟しかけた未来〉に〈憎悪のフォークを突き刺す〉、〈おれ〉の姿が描かれることとなる。〈可憐〉であるところの〈過去〉と、〈憎悪〉の対象としての〈未来〉の間にある〈現在〉は〈倦怠の街〉と示されるが、〈おれ〉にとつてのそれは、

夜にならなければ／この倦怠の街の全景を／うまく抱擁するこ
とが出来ないのだ

という存在である。そして、

街は死んでいる／さわやかな朝の風が／頸輪ずれしたおれの咽
喉につめたい剃刀をあてる／おれには堀割のそばに立っている
人影が／胸をえぐられ／永遠に吠えることのない狼に見えてく
る

ともされるように、〈おれ〉はこの〈現在〉という〈時〉から逃れずに〈生〉を受け入れてゆくことの悲痛と倦怠の象徴と思われる。〈胸をえぐられ／永遠に吠えることのない狼〉に重なるものでない。〈未来〉に憎悪を感じ、〈街は死んでいる〉といわなければならないこの〈現在〉から、なおも出ようと首をのばし、その証として自らの〈咽喉〉に〈頸輪ずれ〉を作る存在なのである。〈可憐な魂のノスタルジア〉を押し殺すことが〈生〉とつながる〈現在〉を、体現

しながらも傍観しているのであり、その意味においてこの詩の〈おれ〉は、「落葉」の〈わたし〉同様、〈現在〉の〈生〉を拒む者であることに変わりない。けれども〈おれ〉は、もはや〈現在〉に身を置くしかないのであり、「落葉」の〈わたし〉に比べ〈生〉の至近に位置しており、そのぎりぎりのところで〈生〉に抗っているのだといえる。対時すべき存在としての死者が、この詩に描かれていないことも注目される。

述べてきたような、「緊船ホテルの朝の歌」に描かれた〈現在〉のシチュエーションの上に〈過去〉と〈現在〉、〈死〉と〈生〉のはざ間としての「落葉」の特殊な時空を成り立たせたところに、「橋上の人」がある。

(三) 詩「橋上の人」の位置

「橋上の人」の最終章である第四章において夜を迎えることで、〈あなた〉をめぐる〈死〉と〈生〉の拮抗はいっそうあらわになる。〈あなた〉の〈魂〉は〈生と死の予感におののく魂〉であり、〈生〉に対しても〈死〉に対してもおののいている。〈魂〉にたとえられた〈灯〉は、〈そのひとつひとつが瞬いて、／死者の侵入を防ぐのだ〉とあるように、〈生〉の要素を示しており、〈灯〉に対する存在としての〈生と死の影〉を背景に持つ〈生ける死者〉に対している。それだから逆に、〈あなた〉の〈内〉にも〈外〉にも瞬く〈灯〉(『〈魂〉』の、〈そのひとつひとつが消えかかる〉時、〈あなた〉の〈生〉は〈生ける死者〉へと傾斜してゆくのである。〈生け

る死者〉は第四章で語られた、

おまえの多孔質の体には／生がしばい詰まっている／おまえのからっぽの頭には／死がしばい詰まっている

に重なるだろう。

この最終章の様相は、「橋上の人」一篇を収斂しているのみでなく、先にみてきたような、そこに至るまでの戦後の詩作で語られ続けてきた、〈生〉(『〈現在〉』と〈死〉(『〈過去〉』の危うい均衡の上で揺れ続ける不安定な自己の様相の極をも示している。上田氏は前掲論で、「詩人の戦後における新しい出発の決意」を、「死者(過去)を見据えながら現在の空白に耐える中間者の位置を選びとった」とし、「最後の死者のイメージも全く同様で、そのまま過去と重なるであろう。」とする。けれども、述べたようにこの最終章においても「死者(過去)を見据え」る「位置」を得ているとはいいたいのではあるまいか。作品中に描かれた〈死〉と〈生〉とは、〈死〉(『〈過去〉』に癒着した理念としての〈生〉と、肉体を持ち、〈現在〉に敵然と存在する生身の〈生〉との、いわば二つの〈生〉⁽⁸⁾であるとして、むしろ「橋上の人」のリアリティが認められるのだと思うのである。

「橋上の人」三作の、各々の最終部分を見ると、第一作では、

群青に支えられ 眼を彼岸へ投げながら／あなたはやはり寒いのか／橋上の人よ

第二作では、

暗くなつた眼のなかに／なほもとほくを望みながら／彼岸にも見えなかつた／橋上の人よ

とされているのに対し、当面の第三作では、

そのひとつひとつが瞬いて、／そのひとつひとつが消えかか
る、／橋上の人よ

と閉じられており、一、二作に描かれたような〈彼岸〉への憧憬はもはや語られていない。また、冒頭の一行も〈彼岸〉とはせず、あえて〈彼方の岸をのぞみながら〉としたところが注目される。すなわち、「繫船ホテルの朝の歌」で自らのつながれている〈現在〉から逃れようと〈過去〉（「死」）へと首をのぼし、「頭輪ずれ」を作る〈おれ〉の状況と重なるのが第二作であり、第三作ではそれに比べ〈現在〉に留まること、そして現実の〈生〉を受け入れることを、より強いられているものであることがわかる。それでもなお現実の〈生〉を受け入れられず、自己の位置を見出し得ないのが、この第三作だといえるだろう。

「戦中手記」に述べられた『荒地』の理念化、そして、その定住者たろうとする自己によって選びとられるような自己の位置の確立は、「橋上の人」には求められない。「ただ、よくもわるくもこの手記は、一九四五年二、三月の時点における私の過去の総決算であつたと同時に、その後の方向を決めた一つの出発点」と、自らその後記で語る「戦中手記」の意識と実作とは懸隔しているのである。

「橋上の人」のもつ意味は、先にも述べたように、不安定に揺らぐ自己の内面を描きだしたところにあると考えられる。それが詩人に

とつていかに大切なことであつたのが、次のような言葉からもうかがるように思う。

かかる時、僕たちにとって「詩を書く」ということはわれわれの精神の危機に対する正しい感覚を喚び起す。そして絶望の根源である内部症状を、現代の悪を、われわれの精神の暗黒を、正しく切開する。まさに死に至らんとする世紀病を剔抉することによって、「詩を書く」という一つの特権的狀態が、現代の荒地に生きるわれわれにとって、実際に必要な生活的意味を持つことになるのである。

〔現代詩とは何か（IV）なぜ詩を書くか』荒地詩集一九五一』昭26・8〕

「橋上の人」第一作とあわせて考えれば、第一作が室内からの彷徨という、そこに至るまでの詩作の流れに終止符を打ち、重ねて、戦地へ赴く者の「遺書」としての意味あいを担わされた、一つのピリオドとしての詩であるのと同様に、当面の第三作では、第一作をも包括する時点からの自己の姿を対象化する一方、帰還後の、その不安定な内面を描ききることで、終止符としての役割をはたそうとしているのではないだろうか。それは「落葉」で語られた、

始めがあつて終わりがあつては、
発端があるのでしょ

という〈終末〉にあたり、特にこの第三作は、

しかし落葉のなかでふりかえつても／淋しいわたしの足跡は落葉に埋つて見えません

とされる、見えなくなつた〈足跡〉を示し得てもいる。

鮎川にとって「橋上の人」と題された詩は、内面の煩悶の道程に〈終末〉を示すべく描かれていると考えられ、今ある自己の中のものをすべて描ききり吐露することでピリオドを打つ、そういった姿勢に貫かれているといつてよいだろう。当面の「橋上の人」第三章がそのようなピリオドとしての役割をはたしていることは、亡姉詩篇のひとつである「あなたの死を超えて」の存在によって、より明確になる。

・誰も見てはいないから／そして闇はあくまで深いから／死者の国の／いちばん美しい使いである姉さん！／わたしとあなたを距てるこの世のどんな約束も／みんな捨ててしまうのですか

・誰も見てはいないから／そして闇はあくまで深いから／姉さん！
／一切の望みをすててどこまでも一緒にゆこう

姉さん！あなたとわたしは／始めも終りもない夢のなかを駆けめぐる／二つの亡霊になつてしまおう

「一九五〇年一月三日」と付された前章は、引用のように、「落葉」に通じる〈死〉への憧憬が、〈姉さん〉との距離を最も至近にして語られている。それが「一九五二年四月」と付された後章では、〈姉さん〉から自ら離れて〈生〉を受け入れてゆく姿勢へと変化する。

わたしの道は／ここでもうお終いだという気がします
には、「橋上の人」第三章でもはや〈彼岸〉をのぞまない〈あなた〉の姿が重なり、

わたしはこの香ばしい微風のなかに家を建て／ひとりの妻と住

み家畜などを飼ってみたくなったのです

では、立ちどまることを余儀なくされた〈橋上の人〉である〈あなた〉が、その後「荒地」である〈現在〉に根を降ろしてゆくその様相が、〈家を建て〉という定住願望にシニカルにあらわされているのではないかと考えられる。前章「一九五〇年一月三日」と後章「一九五二年四月」のこの変化の間に、「一九五一年八月」に発表された当面の「橋上の人」が位置することは興味深く、「橋上の人」が〈終末〉を語り得たことで、後章「一九五二年四月」が〈発端〉を描くに至ったのではないかと推測できる。現実の〈生〉を受け入れてゆくこととする姿勢はここを起点としているが、後章の最終部で、

黒い森のうしろにいて／あなたはつぶらな瞳を閉じていますね
／そして永遠に死んだふりをしているのですね

とあるように、それは同時に「橋上の人」で求められてもいた、〈死〉に癒着する理念としての〈生〉を体現する〈姉さん〉が〈永遠に死んだふり〉をすることもある。

海へいそぐ小川のせせらぎや岸壁へかえる鴉のなき声が／傷ついたわたしたちの記憶をぬぐってゆくのを／あなたは黙ってうなずいているのですね

という〈時〉の流れによる諦観が語られるのもそのためであろうが、現実の〈生〉を生きてゆく上で、それらが〈時〉と共に忘れ去られてゆくことに対する危惧として提出されているのはいうまでもないだろう。

鮎川が自己の位置を確立するには、述べたような、理念と現実の二つの〈生〉の対峙が不可欠であり、〈あなたの死を超えて〉後、ようやくその対峙がなされてゆくこととなる。現実の〈生〉を生きながら、〈わたし〉は〈時〉が〈傷ついたわたしたちの記憶をぬぐってゆくのを〉、〈うなずいて〉はいないのである。

注(1) 「橋上の人」第一作(昭18・3)を指す。

(2) 「橋上の人」第三作(昭26・8)第三章にあらわれる〈現在〉を指す。

(3) 第二作は各単行詩集、著作集のどれにも取められていない。

(4) 十数篇存在し、人称の分化等、興味深い問題を内包している。詳しくは別稿で論じたい。

(5) 初出は『荒地詩集一九五二』(昭27・6)であり、当面の「橋上の人」(昭26・8)以後の詩篇となる。が、三好豊一郎「編集ノート」(『鮎川信夫著作集』第一巻)によれば、各詩篇の冒頭の年月日は制作年月日とのもので、著作集所収の形では、前章が「一九五〇年一月三日」、後章が「一九五二年四月」であり、前章が「橋上の人」以前にあたるため、ここでは「橋上の人」発表以前の戦後詩の範疇に入れた。

(6) 「鮎川信夫論」(ユリイカ)昭32・2)

(7) 拙稿。「鮎川信夫・亡姉詩篇について——〈部屋〉から出てゆく〈わたし〉——」(『稿本近代文学』第十一集 昭63・12)

(8) 作品中の表現としては〈生ける死者〉に重なるものとして先にあげた、第四章の部分(おまえの多孔質の体には／生が一ぱい詰まっている／おまえのからっぽの頭には／死が一ぱい詰まっている)が、このことを如実に語っているといえるだろう。

(9) 室内詩篇で分化された人称のうち、「泉の変貌」では〈わたし〉が、「囲繞地」では〈あなた〉が、各々室内から歩み出した者として描かれている。この同一線上に「橋上の人」第一作が位置し、その最終部において、〈どうしていままで忘れてゐたのか／あなた自身が小さな一つの部屋であることを〉とされることで、これまでの室内からの脱出の営みは〈あなた自身が小さな一つの部屋である〉というアイロニーによって否定され、終止符を打たれているものと考えられる。

(10) 同じ「橋上の人」を題に持ちながら、第二作が単行詩集、著作集に取められなかった所以も、この〈終末〉的要素の欠如にあるのではないかと考える。三作共にその最終連で〈美の終局〉〈美の終り〉という語を用いていることもこれと関わりがあり、第二作においても〈美の終局〉を用いながら、その満足に投影できなかったことが、この詩を第一、三作の両者の影に埋れさせた理由となったのではないか。

鷗外の場合

出 原 隆 俊

一

小泉純一は芝日蔭町の宿屋を出て、東京方眼図を片手に人々をうさく問うて、新橋停留場から上野行の電車に乗った。目まぐるしい須田町の乗換も無事に済んだ。

鷗外「青年」の冒頭である。主人公小泉純一の上京の際の描かれ方は、きわめて異例なものと言ふことができる。まず、何よりも、上京する旅の過程がまったく削除されていることが注目される。上京後の経緯にのみ関心が集中する小説を別にすれば、通常は次のような叙述を伴う。

国を立つた時は、自分の郷里を繞る四囲の山々に積雪が深く、……其嶺に立つて振り返ると、……何とも言ひ難き思ひに暫しイむであつた。
(吉江孤雁「潮末」明三九・二)

地理で習つた、駿河表の広々とした裾野も見た。御殿場へ出て、

黒煙を吐き蒸気を漏らす大きな汽車を見た時の驚き……

(中村星湖「少年行」明四〇・五)

見なれた光景と別離することに淋しさを感じ、汽車に乗り込むと、今度は初めて見る光景に驚く。こういつた叙述がなされた後、東京にたどり着く姿が描かれるのである。漱石の「三四郎」においても、風景への視線こそ書き記されていないものの、車中で目にする「女の色が次第に白くなるので」「故郷を遠退く様な憐れ」を感じるといふように、旅の記述を欠いてはいない。

「青年」における旅の欠落は旅の途上での「何とも言ひ難き思ひ」「驚き」「憐れ」といつた〈情感〉が、あらかじめ切り捨てられて示していることを示していよう。

「青年」には、純一が東京に着いた時の記述もない。先のような旅を経た上京者は、新橋停留場に到着した後、銀座通りのにぎわい、特に燈火のまばゆさにたじろくのであつた。

大通りの方から響いて来る轟ましい電車の響きや、人の動揺き、

……感々として胸は只躍るばかり、

宏壮な建築は軒を連ねて、所々の商店に見る瓦斯や電気イルミネーションは全く小さい臍を縮み上らして了つた。

(生田葵山「都会」明四一・二)

このような東京の〈威圧感〉からも純一は自由である。

こうした設定をした上で、純一の東京での生活を始めさせるのは、鷗外の意識的な試みであった。さて、冒頭の中味を検討しよう。

一見すれば、その叙述は、純一もまた一介の上京者であるかのようには思わせる。しかし、手に東京方眼図を持つていること一つをとってみても、作者の意図が隠されている。それは、ひとつには方眼図の考案者である鷗外の〈遊び〉でもあるが、最新ですぐに役立つ地図を純一が手に入れていることが重要なのである(「都会」の登場人物は「旅行案内」を持つているが、それは沿線の駅名と時刻の情報が大半を占めていると思われる。着京の直前には、袋に「収ひ込」まれるのである)。「人にうるさく問うて」という一節も、「都会」の「人に幾度も尋ねた」という叙述と重ねると(田舎者)そのものの行動のようにも見える。しかし、その人物が「乗換に転びやがつて、生憎地上が泥濘みだつたもんだから……」という体験をするのに対して、純一は「乗換も無事」と、すんなり目的を果たす。「うるさく問う」というのは純一のためらいのなさを示している。

冒頭部で何よりも注意しなければならないのは、純一が日蔭町から出て行くことである。駅近くで宿を取ること自体は不思議ではな

い。しかし、日蔭町は「古着商店櫛比セリ」(『東京市中案内大全』明二三)と知られる場所である。「午後四時半頃」というくたびれた服が「日影町辺の出来合物ならんと思はれたり」(『社会日本之未来』明二三)と評されることもある。その日蔭町を出た純一は、「当前の書生の風俗ではあるが、何から何まで新しい」服装をしている。それによって、「田舎者とは誰にも見えない」と説明される。これまでに検討をしてきたことを踏まえれば、これも決して偶然の設定ではなく、旅の削除をはじめとして、(田舎者)であるはずの純一がその心性とは無縁の行動をとるように周到になされた準備の一貫だと言えよう。

こうした仕組みは冒頭に集中している。

田舎から出て来た純一は、小説で読み覚えた東京詞を使ふのである。丁度不慣な外国語を使ふやうに、一語一語考へて見て口に出すのである。そして此返事の無難に出来たのが、心中で嬉しかった。

「心中で嬉しかった」というのは(田舎者)の心情にふさわしいように見える。しかし、「無難に出来た」という「東京詞」は、小説で字句としては覚えたとしても、アクセントなどの問題が蔽として存在することは疑えない。「無難に出来」ることは現実的に可能なのか。上京して間もなく、人に頼つて職を得た要領のよい青年が

最早一人前になつたつもりか、……持ち物は月日に殖えて行く。国訛りの目醒ましく消えると共に、身体の泥も次第に抜けて行くやうだ。

(正宗白鳥「世間並」明四一)

と評される場合もある。それでも、やはり、東京人と交わった後、「月日に」「国訛り」が消えて行くのである。

衣服、言葉について、上京者に一般的なのはやはり次のようなものである。

漸く首府の習慣に爛れ、初には京語を語り、次には京衣を着け、……蓋し上京以来末だ京人たるべき修業ほど、記憶に恥づべき時期はなかりき。
(宮崎湖処子「備省」明二三)

このように見てくれば、純一が上京したての者とは見られないような造型の仕方は、きわめて作爲的であるとさえ言えよう。あえてそうしてまで、純一を、東京という場所に容易に入り込ませようとしているのである。これは家を借りる個所でも鮮明に出ている。通常は、家どころかどうにか下宿を捜し出すのがやっとである。

都へは来たものの、頼寄るべき友は一人も無いので、見当り次第神田のさる下宿に身を落着けた。(潮末)

田舎から飛び出して来て、大抵の人間ならまごついてゐるんだが、……家を一人で探して借りる。丸で百年も東京にゐる人のやうぢやないか。

「百年も東京にゐる人のやう」という言葉は、話者の意図を超えて、純一の行動の本質を言ひあててゐる。純一が東京の中にまず発見する光景に立ち戻って、東京を批評する存在としての純一の役割を検討しよう。

藪下の狭い道に這入る。多くは格子戸の嵌まつている小さい

家が、一列に並んでゐる前に、売物の荷車が止めてあるので、体を横にして通る。……九尺二間といふのがこれだなど思つて通り過ぎる。

狭い町の両側は穢ない長屋で、……瘦せこけた子供がうろろしてゐるのを見ると、いたづらをする元氣もないやうに思はれる。純一は国なんぞにはこんな哀な所はないと思つた。

言葉の修得の場合と同じように、小説などによつて純一は「九尺二間」を東京の恥部として認識していた。上京前からの知識をここで確認するのである。その揚句、「国なんぞには……」という言葉になる。国には、ないのではなく、国にさえないというやうに、いわば常識の転倒である。

一般にある東京への幻想が、上京したばかりの一青年に、徹底的に破壊されようとするのである。上京した青年の姿は、明治十年代の「当世書生気質」以来絶えず小説の中に取り込まれてきた。特に三十年代後半から四十年代にかけてそのような小説が頻出する。その青年たちはひたすら東京にあこがれていたのであつた。しかし、その青年達にも東京に幻滅を感じ始めることはあつた。

苦学——成功といふやうな夢に憧れて、……上京する事を許して呉れた。

去年の春下谷の伯母を訪ねて、其寡婦暮しの聞きしにまさる貧しさに驚かされた私は、……(白柳秀湖「駅夫日記」明四〇)
這樣風に捨松が東京の土を踏んでからの境遇は、頗る乾燥無

味のものであつたが、…… (佐野天声「みさび江」明三八)

また、心を病む青年も小説に取り入れられる(小山内薫「青泊君」明三九、水野葉舟「北国の人」明四一、等)。必ずしも東京が手離して礼賛されている訳ではない。さらには、東京という場所をはつきりと批判する上京青年さえもいた。

……と口元に皮肉な笑を忍ばせながら、日向が何かの折東京は罪悪の巷だと言つた、其れを思出して恚う言つた。

(小栗風葉「婿えらみ」明四一)

しかし、その青年は社交の場から排除され、恋に敗れる。このように、東京の悪しき実態に気づいた青年もいるが、彼らはその視点を貫けず、〈敗北〉の道をだどるのである。冷ややかに東京を批判し、嫌悪することができるのは、やはり、東京に長く住まう人間である。

東京の何処が然う好いんだらう。煤煙と埃のなかに生命を繋いでゐる我々はお前達から見ると何のくらゐ惨たか知れやしないよ。

(徳田秋声「昔の恋人」明三八)

こうした視点に立てば、純一がどんなに異例の立場にあるかは明らかであろう。

そして、その純一の認識と帰朝者が日本(東京)を批評する時の姿勢との類似が注目される。

日本橋通りは電柱の行列と道普請と両側の粗悪な建築物とで想像以外の醜悪な光景に、自分は呆然として却て物珍らしく彼方此方を眺めながら歩いて行く……

自分は坂を上つて本郷と云ふ一区域の空気をかぐと、必づ一種の反抗を感じる。元氣のない顔をした書生が、迷つた羊のやうにぞろぞろ歩いて居る。……これが新しい時代を作るべき新しい国民かと思ふと自分は実に厭な気がしてならない。

(永井荷風「帰朝者の日記」明四二)

帰朝者も、〈田舎者〉も、同じように、東京の粗末な建物と「元氣の(も)ない」人々の姿を目撃するのである。こういう状態の東京を象徴として、明治四十年代の日本の状況が認識されている。鷗外の作でいえば、〈青年〉純一の視線の裏に「普請中」の渡辺参事官のそれが潜んでいるとも言い得よう。

二

三四郎は全く驚いた。要するに普通の田舎者が始めて都の真中に立つて驚くと同じ程度に、又同じ性質に於て大いに驚いて仕舞つた。今迄の学問は此驚きを予防する上において、売薬程の効能もなかつた。

周知のように「青年」は「三四郎」を強く意識して書かれているが、純一はまさに三四郎を裏返した存在として造型されている。東京を批判する能力を持ち合わせない三四郎とは対照的な青年を作り出すことに、「三四郎」に対する「青年」の仕掛けが集中して行く。しかも何処をどう歩いても、材木が放り出してある、石が積である。……大変な動き方である。

この「三四郎」の叙述と「帰朝者の日記」を比べてみよう。

……一緒に話しながら歩く。取広げられた往來の石塊や瓦の破片に躓いたり、……「……これで立派に世界の一等国になつたつもりで、得意になつて居るのか知ら。……明治の破壊だ……」

混乱する光景に三四郎は驚くが、帰朝者は醒めている。この帰朝者の言葉は、「いくら日露戦争に勝つて、一等国になつても駄目ですね」という、「三四郎」の広田先生の言葉と重なる。先に触れた、帰朝者と純一の視線の類似性を考えるなら、純一は、青年であるにもかかわらず、三四郎よりも、ある面で広田先生と同質のものを持つてゐることになる。純一と三四郎の感性の落差が大きくなるのは当然である。

三四郎が擬として池の面を見詰めてみると、大きな木が、幾本となく水の底に映つて、其又底に青い空が見える。三四郎は此時電車よりも、東京よりも、日本よりも、遠く且つ遙な心持がした。

向うの小高い処には常盤木の間葉の黄ばんだ木の雜つた木立がある。濁つてきたない池の水の、所々に泡の浮いてゐるのを見ると、厭になつたので、急いで裏門を出た。

池の水にかかわる「三四郎」と「青年」の叙述だが、ここには、湿と乾ともいうような差異が読み取れよう。ともに小説の冒頭近くにあり、二人の青年と東京との係わり方の有り様を示すことにもなる。池の水一つをとつてみても、鷗外は「三四郎」を視野に入れて

いる。その他にも、「三つの世界」という言葉、旅先での女性との同宿、本の開いたページが二十三ページであることなどまで、遊びめいた「三四郎」の示唆は続くのだが、無論、遊びではすまない対置も重ねられて行く。

「君は九州の田舎から出た許だから、中央文壇の趨勢を知らない為に、そんな呑気な事を云ふのだらう。今の思想界の中心に居て、その動搖のはげしい有様を目撃しながら、考へのあるものが知らん顔をしてゐられるものか。

大村の方では田舎もなかなか馬鹿にはならない、自分の知つてゐる文科の学生の或るものよりは、この独学の青年の方が、眼識も能力も優れてゐると思ふのである。

ここは、三四郎と純一の対比の繰り返しであるとともに、次に見るように、漱石と鷗外との対置へと変容される準備とも考えられる。三四郎は文芸協会主催のハムレットの興行を観た。「然し筋はちつとも解らなかつた」。一方、純一はイブセンのボルクマンの興行を観る。観劇に入る時、「種々の本や画で、劇場の事を見てゐる純一が為めには、別に目を驚かすこともない」とされる。ここにおいてもまた、本からの知識のゆえに驚かない純一の姿が記されている。しかし、それにはとどまらない問題がその前の叙述にある。

ボルクマンの上演について、「これは時代思潮の上から観れば、重大なる出来事であると、純一は信じてゐる」としたうえで、次の叙述が置かれている。

これより前に、まだ純一が國にあつた頃、シエクスピア興行があつたこともある。併しシエクスピアやギョオテは、縦ひどんなに旨く演ぜられたところで、結構には相違ないが、今の青年に痛切な感じを与へることはむずかしからう。

ホルクマンは鷗外が翻訳したものであり、これを小説に用いるのは東京方眼図の場合と同様のようでもあるが、遊びという趣きは無い。「純一は信じてゐる」というように、あくまでも青年純一の考であるかのように装いつつ、「今の青年に……」という物の謂いは、作者鷗外自身の口吻と言わざるを得まい。「今の青年」の状況により正確に係わる。そこに「三四郎」——漱石を意識する鷗外の自負が読みとれよう。

三四郎、純一という二人の青年の造型の差異は、漱石と鷗外という二人の作家の、明治四十年代の東京への接近の仕方、あるいは小説の方法・質感の差異に由来すると言へるのではあるまいか。

三

さて、「青年」は、同時代の小説として、「三四郎」の他に「何処へ」もはつきりと視野に入れている。

ホルクマンの上演を観たことがきっかけとなって純一が知り合い、関係を持つことになる故坂井教授の夫人は、「何処へ」で菅沼健次の庇護者的役割を果たそうとする桂田博士夫人の像を持ち込んだものである。「切目の長い黒目勝ちの目に、有り余る媚がある」という表情は、「長い睫毛、黒い瞳」で「目に媚を呈」する桂田夫

人のそれに通じていよう。劇場の人混みで坂井夫人と接近した時、奥さんの体に触れては離れ、離れては触れながら、外の廊下の方へ歩いて行く。微な *pattem* の匂がをりをり純一の鼻を襲ふのである。

と記される。これも、次の叙述に基いている。

オ、デコロンの香ひが鼻を突いた。酒臭い息は細君の顔を無遠慮に撫でる。薄暗い廊下を無言で緩く歩いた。

純一が坂井夫人に対して空想、妄想を抱くのも健次と同一である。また夫人を「美しい肉の塊」と把えるのも、健次が自分には女性は「肉の塊としてある」というのに由来しよう。アヘンを吸つてみたという健次の言葉は、純一と大村の話題に転移されている。教授夫人と青年との男女関係という点で、「青年」は「何処へ」の設定を取り込んでゐることは明らかであろう。

それでは、「青年」はどういう意図を持って「何処へ」を取り込んだのか。「何処へ」の健次は、「七歳で先祖以来のこの都へ帰つてより二十七歳の今まで」都会の生活の「単調の道には飽いてしまつた」青年である。単調な生活に飽きるのは田舎の青年達（そして上京を志す）か、東京の中年男達（そして若い女性に心を寄せる）が典型である。東京に幻滅し、「正義も公道も問題ぢやない」と思う健次は都会の青年の先端であり、「自然主義者」と見なされる。その健次は、かつて夫人のピアノの音に「腸まで盪かさうとした」記憶があり、何度が「孤独の感」に耐えられない思いを重ね、「放縱な妄想」を抱いた後、「足は行場所に迷つた末、遂に千駄木へ向」かう

ことになる。何らかの、新しい一つの契機を求めて夫人を訪ねる段階に至ったところで、「何処へ」は終結する。「刺激物が自然に自分の前に現はれねば、自分から進んで近づいて行く」と考えていた青年の行動がこれである。一方、上京してわずかしかならない純一は、たった一度劇場で出会っただけで夫人の家を訪れ、関係を持つ。「多少の思慮を費し」たものの、理性の「抵抗に意志の打ち勝」つて、そうなったのである。ともに東京に幻想を持たない点で共通性を持つ二人だが、優柔不断な健次の行動に対し、純一は容易に先まで行き着く。つまり、純一は〈田舎者〉三四郎と対照的であるばかりではなく、根っからの都会人である健次よりも行動力に富んでいるように仕立てられているのである。このような人物造型が鷗外の計算ずくであることは次のような点から明らかであろう。

おちやつびいな小女の目に映じたのは、色の白い、卵から孵つたばかりの雛のやうな目をしてゐる青年である。……小女は親しげに純一を見て、かう云つた。

廂髪の一寸愛敬のある娘が、袖が障るやうに二人の傍を通つて、純一の顔を、気に入つた心持を隠さずに現したやうな見方で見て行つた。

婆あさんの方でも、純一の大人しさうな、品の好いのが、一目見て気に入つたので、

……東髪の娘の頭がちよいと出た。大きい目で純一をちいつと見てゐるので、純一もちいつと見てゐる。

奥さんは良や久しい間、純一の顔を無遠慮に見てゐたのである。

芸者らしい女が平気でこつちを見てゐる。純一は少し間の悪いやうな心持ちがしたので、……

小さい指の戯れを純一が見てゐると、おちやらも矢張目を偷むやうにして、ちよいちよい純一の方を見るのである。

女の子は此品々を載せた盆を枕許に置いて、珍らしさうに純一の覺めた顔を覗いて見て、……

年令を問わず、種類を問わず、場所を問わず、純一は様々な女性から好意的なまなざしを注がれる。純一が美青年として設定されているにしても、これはあまりに作務的だと言わねばなるまい。こうしたまなざしに対して、純一は、せいぜいが「間の悪い」思いをする程度で、相手の姿を観察したり、自分の側から見つめ返すこともある。しかも、それが「雛のやうな目」の純一によってなされるのである。本来〈田舎者〉に属するはずの目を持つ純一が、難なく都会人の特性を身に付けているのである。

ここで、「舞姫」を想起したい。

五年前の事なりしが、平生の望足りて、洋行の官命を蒙り、このセイゴンの港まで来し頃は、目に見るもの、耳に聞くもの、一つとして新ならぬはなく、筆に任せて書き記しつる紀行文日記ごとに幾千言をかなしけむ、……さては風俗杯をさへ珍しげにしるしを、心ある人はいかにか見けむ。

旅の途中で見聞する事物に驚き、また風俗を「珍しげに」感取するというのは小稿の冒頭に触れたように、上京者に共通した心性の有り様であった。前田愛氏の指摘にあるように、太田豊太郎は大都の光景に圧倒される。エリスに出会うのが、「狭く薄暗き巷」であることも氏の注意の通りだが、そこに入る前の「彼の燈火の海」は、上京者にとっての銀座の燈火と読みかえることができよう。いわば、「舞姫」は「土京小説」の形を整えている。その「舞姫」において、回想という形式の中ではあるものの、豊太郎がさかんに他者の視線を気にする叙述がある。その時点での意識であるにせよ、回想の時点で意識化したものであるにせよ、都会に揺れ動かされ続けた〈田舎者〉であることの証として、他者の視線にたじろぐ姿がある。

先の引用には「心ある人はいかにか見けむ」とあった。エリスと初めて会った時、「人の見るが厭はしきに」その家へ付いて行つた。二人の交流は「余所目に見るより清白なりき」と記される。結ばれた際の叙述には「誹る人もあるべけれど」という言葉が用意されている。通信員としての作業は、「知らぬ人は何とか見けん」と

意識されるものであり、エリスと連れ立って帰る時の記憶にも、

「怪しみ見送る人もありしなるべし」という思いがまわりつく。同胞の目も、西洋人の目も豊太郎は退ける事ができなかった。

豊太郎の視線へのこだわりと、誰からも視線を引き付けたじろがない純一の姿を照らし合わせれば、二人の位相の差は鮮明になるだろう。いわば、上京者が持つような頼りなげな心性は、二十年代の「舞姫」において、鵠外は処理を終えたということになる。

四

純一は東京の「暗部」に入るべく、徹底して仕立てあげられている。坂井夫人と関係を持ったことを改めて検討したい。

坂井夫人は未亡人であるが故に、必ずしも姦通とは言えないが、女性において貞操への要求がなお強いのしかかる状況にあつて、それに近いものと言える。姦通という話題は二十年代の小説にも散見する（須藤南翠「臘月夜」、宮崎三味「追羽子」、ともに『新小説』明二三年分、等）が、目立った形で小説の中に取り込まれるのは、やはり三十年代半ば以降だと思われる。そして、例えば小杉天外の『はやり唄』（明三五）や藤村の『旧主人』（同）などに見られるように、身に東京の臭いをまどわらせている男が、東京から離れた地域において精神的に渴えている人妻と関係を持つという枠組が多い。あるいは、「都会」のように、上京してきた美ばえのいい人妻が都会の紳士に強引に関係を迫られるということもある。このような枠組を考える時、〈田舎者〉が、都会の流行の先端を行くような、しかも

「凄いやうな美人」と関係を持つというのは明らかに異例である。姦通する男の多くがそうであるように、純一も美貌という条件を与えられてはいるが、それだけでは説明しきれない。しかも、純一は、「無垢の自然をそのままのやうな目附」とも言われていた。こうしたところにも鷗外の企みがあることは言うまでもあるまい。鷗外の仕組みの意図は、登張竹風の「自然主義者」(明四一)を視野に入れると理解しやすくなる。この小説の〈語り手〉は、「田舎者は身心ともに健全である」が、上京すると「一大泥沼ともいふべき東京の悪空気に」襲われるのだと主張する。小説の主人公格の青年は次のように独白する。

理想主義の余を欺きたるや、実に甚大である。……貞操とは何だ、女性の真を掩ふ仮面である。……理想とは畢竟「論理的遊戯」たるに過ぎん……

作者の意図は、自然主義の流行に引きずり込まれる風潮を、〈田舎者〉を材として諷するものである。ところで、「青年」に登場する瀬戸は次のように描かれる。

理想主義の看板のやうな、純一の黒く澄んだ瞳で、自分の顔の表情を見られるのが頗る不愉快であつた。

純一と同郷の瀬戸は竹風作で言うところの、「東京の悪空気に」染まり自然主義に毒された人物なのである。「理想主義」を突きつけられることが、かつての自己の告発のよう思えて、「不愉快」なのである。都会人になった〈田舎者〉瀬戸と対極にあるはずの純一が、「女性の真を掩ふ仮面」の裏を見てしまうのである。しかも、関係

を持った後「あらゆる小説や脚本が虚構ではあるまいかと疑つて見」る。〈自然主義小説〉さえも「虚構」を疑われることになる。こうした諷刺の毒は、「自然主義者」の皮肉と比べればはつきりしよう。「自然主義者」で、主人公格の人物が「この派の本山」である「XYZ先生や白鳥先生や、白雲先生の名論卓説を拜読した」というように、自然主義の流行という外側の事実を容認したうえで、あてこすり、が成立している。それに対し「青年」は次のようである。

純一は日本の en miniature 自然主義運動を回顧して、どんなに鼻真目に見ても、さ程有難くもないやうに思つた。純一も東京に出て、近く寄つて預言者を見てから、渴仰の熱が余程冷却してゐるのである。

「自然主義運動を回顧」できること自体、純一は並ならぬ能力を与えられていることになる。純一にとつて、東京は様々なものの実体が見透かせる場所として立ち現われてくるのである。「日本」を「鼻真目に見ても」「有難くない」とする言葉は、竹風の皮肉の熱っぽさ比べて、「余程冷却し」たものであり、純一というよりも鷗外の肉声として聞くべきであろう。もともと自然主義の信奉者であつたはずの〈田舎者〉にそのような批評をさせるのが鷗外のねらみである。純一が「何処へ」の健次を「越えた」行動をとらされるのは必然であつた。さらに、ここに「三四郎」の広田先生の言葉を引き出そう。「いくら日本の為を思つたつて鼻真の引倒になるばかりだ」は純一の認識につながる。純一が広田先生と同質の点があると先に考察したが、先生ではなく青年の言葉である。青年を装いつつ、

シニカルに東京の事物を認識する、そこに鷗外の老獪な作としての「青年」が姿を見せている。

社会のあらゆる方面は、相接触する機会のある度に、容赦なく純一のMissionを打破してくれる。

と説明されているにもかかわらず、純一は、東京で様々な事態と格闘し、その過程を経て「Missionを打破」するという青年の歩みを歩むのではない。作品の結末部に規定される通説とは逆に純一は東京を〈領略〉しているのである。

五

純一は、坂井夫人を追って箱根に向かう車中で脚本を読む。その中で女性が次々と衣を脱ぐシーンについて、「所詮東京の劇場などで演ぜられる場では無い」と思う。この物の謂いは、「普請中」の「ここは日本だ」という渡辺参事官のそれと酷似していよう。すで見たとように生気のない混乱した東京の街を目にする純一に渡辺参事官に通じるものがあつた。

ところで、「舞姫」で用いられた「燈火の海」という言葉が、「普請中」にも見られる、豊太郎が「燈火の海」に心を揺さぶられるとすれば、東京を舞台とする「普請中」では、「燈火の海」を淋しく去つて行くのは西洋の女性であつて、中年の渡辺参事官はそれに背を向けるかのようなのである。四十年代に上京者を装つて登場する純一は、同じ青年という共通項がありながら、二十年前後の洋行者豊太郎よりもやはり渡辺参事官に近い。

「普請中」は「舞姫」の記憶があつてこそその意味が活きる。また、「妄想」にも同じことが言え、この作においては、初めから老年期と青年期の対比という枠組が示されている。明治四十年代の日本（＝東京）を記述するにあたって、二十年代の記憶が背後に蔵されている。

「青年」と「雁」とは順序は逆だがそのような関係になるのはあるまいか。

さて、その「雁」において、「青年」の純一が目にした「九尺二間」という場所が取り込まれている。お玉の最初の住居のあつた場所は次のように記されている。

どぶ板のいつもこはれてゐるあたりに、……簷下に車の附いた屋台が挽き込んであるので、さうでなくとも狭い露地を、体を斜にして通らなくてはならない。

「青年」とほぼ同一の記述である。現代小説「青年」と、明治十三年を主要な舞台とした「雁」において、同じような住居が描出される意味合はどこにあるのだろうか。鷗外の意図の存否をしばらく保留すれば明治四十年代から十年代へとさかのぼることによって、東京の市区改正によつても底辺の民衆の生活実態には改善されずに残されている部分があることが浮き彫りとなる。これは、「妄想」に記されている、洋行帰りの「自分」が東京の都市改造をめぐつて行なつた発言の回想ともつながらう。「……今まで横に並んであつた家を、堅に積み重ねるよりは、上水や下水でも改良するが好からう」という言葉がここで想起されてよい。

ところで、本郷近辺に下宿する上京青年たちや、九尺二間という貧しい生活の場に生きる若い女性の姿は、それぞれ、明治十年代末から二十年代にかけて以降、様々な小説の中に取り込まれてきた。

岡田について言えば、多くの書生が墮落する中で生真面目に生活する青年として決して珍しくはなく、洋行の機会を得るのも「当世書生気質」などに見られる。お玉の育った場所は、一葉の小説の生まれるところでもあるが、貧困のために、芸妓、遊女、あるいは妾となる女性は数多く描かれている。また、大学の小使いから成り上がって高利貸となる末造の姿も、実際のモデル問題は別として、すでに「書生気質」にそれに近い存在が知られる。書生の遊びに應對するために竜泉寺町（まさに一葉の場所）にまで出張所を出すというのにも、類似の話は二十二年の小説に見られる（南新二「蓮池の水禽」）。その他、声色を使うというような書生の風俗、「青魚の末醬煮」に示される、書生と寮や下宿の惣菜の話題などもよく用いられてきた。女性が書生に会いたくて無縁坂をうろつくという話題を記す小説さえある（広津柳浪「五枚姿絵」明二五）。

「雁」は、十年代末から二十年代末あたりまでの小説の素材となつたエピソードの組み立てが大半を占めている。それであるが故に、逆に、四十年代に回想の枠組みの中で「雁」が書かれた意味が問われるのである。

そのために、次のような点を問題としたい。純一は、坂井夫人との関係が頓挫した後、小説を書くこうとする。

純一が書かうと思つてゐる物は、現今の流行とは少し方角を

異にしてゐる。……お祖母さんが話して聞せた伝説であるからである。……その頃知らず識らずの間に、所謂自然派小説の影響を受けてゐる最中であつたので、……こん度は現代語で、現代人の微細な観察を書いて、そして古い伝説の味を傷けないやうにして見せようと、純一は工夫してゐるのである。

この「伝説」を書くことについては様々な議論があるが竹盛英雄氏は次のように記す。

……純一の「好奇心」の動き方はおのずとつぎの『雁』にむけられてゐる、と言わざるを得ない。

氏の説に全く同意するのだが、「雁」が「古い話である」という一句から始まり、終末部が金瓶梅の例を持ち出し、さらに「西洋の子供の読む本に、釘一本と云ふ話がある」という叙述から展開して行くことなど、ここでは、「雁」の側から、「青年」の先の記述が意識されて小説が形成されて行くという視点で考察をしたい。「現今の流行」である「自然派小説」に明確に対置されたもの。そこに、四十年代に、明治十、二十年代の中心的な素材を軸として「雁」が書かれたことの重要な意味を見たいのである。「青年」が同時代の〈田舎者〉によつて「自然派小説」をヤヌシしているとすれば、「雁」は時代をさかのぼることによつて、「自然派小説」の取り落としてゐるもの―〈味〉―を前面に出し、批評してゐるのではあるまいか。

先に引用した「自然主義者」と比べれば、岡田はまさにへ自然主義の対極にあり、純一と異なる形でそれらを相対化する。お玉に

つてはどうか。語り手は「僕」のサバの味噌煮嫌いが「針一本」の役割を果たすとした。しかし、実際にはもう一本「針」はあった。お玉が「独立したやうな心持」を獲得することになるきっかけは何であったか。「幾日立っても生腥気も食べ」させぬと思われることを怖れて小間使いに魚を買いにやらせたことがきっかけとなつて、末造が高利貸であることを知った。そこから「悔やしい」思いを経て「或る物が醒覚した」のである。こういう過程が無い限り、お玉の岡田への関心は生まれない。しかし、そのお玉の思いが悲恋に終わることは必然であった。サバの味噌煮に話を戻そう。

「鯖の煮附——味噌煮にすると旨しいもの」……一片ぐらゐは余分に煮て置いて、小母さんにも喜ばしてくれるものだ……

(小栗風葉「隣」明四一)

下層に生きる人々にとつて、書生たちの食物の好みなど、選択以前の問題なのであった。「舞姫」に対して「からゆきさん」の世界が対置された例もあるように、しよせんお玉は岡田たちの層とは無縁のものである。なまじつか意志が生まれたばかりに、悲恋に立ち合わせねばならなかった。妻が他の男と関係を持つことは「書生気質」などにも記され、「金色夜叉」においても、貧困のために高利貸に妾同様の立場におかれた女性が間貰一を誘惑するが、その女性のような「媚」をお玉は持たない。このようなお玉が坂井夫人と対照的であることも論をまたない。

四十年代の東京で純一が「九尺二間といふのがこれだな」と切り

捨てた場所に、かつて「独立した心持ち」がそののぞみを成就できずに終わった物語があった。そのことが、四十年代を今として語られるのである。先にも見たように、ここに「普請中」、「妄想」と重なる構図があり、また「青年」とは対照的に、「古い話」として、「現行の流行」への批評がなされている。

〈田舎者〉あるいは「古い話」を逆手にとつて、「現行の流行」を諷する鵝外にとつて、東京は、『まだ』『種々の要約の關けてゐる国』（妄想）であつた。

注(1) 拙稿『『破戒』・『蒲団』の周辺』（京都教育大学国文学会誌22）一九八七

(2) 『BRUNN』一八八八（『都市空間の中の文学』一九八二）

(3) 『雁』について（『鵝外 その紋様』一九八四）

(4) 拙稿『洋行と「からゆき」——反「舞姫」小説の位相——』（『文学』一九八五・三）

『蟹工船』の空間

——テクスト論のための二、三の注釈

日 高 昭 二

「近代文学と東京」というテーマで小林多喜二の『蟹工船』（戦旗「昭和四年五、六月号」）を扱うというのは無謀のように思える。このテーマで誰もが真っ先に思い浮かべることといえば、それは何よりも、「東京」という限定された地域であり、少なくともその延長としていえば「都市」への視線、「都市空間」論的な課題であろう。ところがそのテーマで私が思いついたのは、北洋の海域に「幽霊」のように浮かぶ「蟹工船」の空間であった。その余りにも懸け離れた空間の想定に驚いた私自身、早くもこの「テーマへの距離感に怖れを持ち」続けていた旨を記すこととはなった（日本近代文学会「会報」六九号、昭六三・九）が、その怖れはなお一層深まるばかりなのである。

ところで「近代文学と東京」というテーマは、あるいは現在では「文学テクストと都市空間」と言い換えられていいことなのかも知らない。もちろんそこの「文学」と「都市」とは並置された関係にあるのではなく、迷宮的な時空間として、ともに解読されるべき

「テクスト」として存在していることは言うまでもない。そしてそのことは文学論としてはすでに周知の現在、あらためて、「近代文学と東京」というテーマが選ばれたのはどういう理由によってなのだろう。どうやらこのテーマには、その背後に「文学研究の現在」というもうひとつのテーマが隠されているようなのである。たとえばこの特集テーマの企画者の一人でもある曾根博義の「司会者の前口上」（前記「会報」）によれば、「従来の都市論的研究」には、「いま、なぜ都市なのか」の問いを欠落させたまま「現在の都市文化・風俗を全肯定し、その似姿を過去に見出そう」として都市内部の地誌や風俗や構造」に焦点を当てる「傾向」がみられるというが、「それがしだいに文学や作品そのものの研究でなく、その素材や環境についての新型実証主義を生みつつある」と指摘されているからである。「都市文化・風俗」の「全肯定」といい「新型実証」という、その評言の当否はさておくとしても、「文学」がともすれば「地誌や風俗」などの「文化」論の範疇に解消されかねないという危惧は

そこから伝わってくる。そこで曾根は「都市内部の地誌や風俗や構造」としての「都市論」に對置しつつ、そのうえで「東京」というテーマは、『東京』以外のものとの歴史的、動態的關係において初めて『東京』として存在してきた」という視角を示したのである。

この曾根博義のいわゆる「企画側の目論見」に『蟹工船』についての視角があてはまるかどうかは、しかし心もとない。「都市内部」の「地誌や風俗」としての「東京」ではなく、曾根のいう「東京」以外のものと「歴史的、動態的」に関わる「東京」というテーマに加担するにしても、『蟹工船』にとつてはその視線が依然として逆だからである。確かに『蟹工船』は「東京」への視線そして「東京」からの情報を媒介として形成された言説空間という局面は持つものの、この特集がそこに「東京」という実体的な都市を想定している限りにおいては、それはあくまでも「東京」以外の空間だからである。テーマへの距離感が今だに念頭から去らないゆえんがそこにある。

『蟹工船』が「東京」と関わるのは、したがって、情報の発信地としての「東京」、言い換えれば言説としての「東京」を、しばしばそこに含み持つということにおいて他にはない。そして情報の発信地としての「東京」は、その文化・制度において劣位の空間すなわち「殖民地」の現実をつぎつぎと浮かび上がらせていく。だがそこでこのたびかさなる情報の交換は、「東京」と「殖民地」という二つの実体的な空間の距離あるいは差異を無化する新たな空間をつく

りだしていくのである。

ことわるまでもなく『蟹工船』は、「船」であつて同時に「工場」でもあるという特異な空間である。それゆえにそれは「都市」というある面で実体的な空間に依拠しない、というよりそれら実体的な空間をしばしば砂上の空間と化すということにおいて、この空間は、いわば「近代文学」がその視角に見いだすべき空間の経験あるいは空間の原像なのだと言ふことができよう。と言へば、そこには「都市内部」の「文化」や「風俗」の「肯定」に代わる新たな問いが始まるわけだが、もとよりそこでの問いは、すでに「東京」のテーマを越えている。いや「東京」論としてもそこでは、はたして「東京」は、定着と移住の心理的な痕跡をのぞいて、その歴史・文化・風俗を対象に、語るに足る差異を持つ都市であるのかどうか、という新たな問いを生じてもいるだろう。

そこで私は、このテーマを「文学的空間論」と自己流に言い換えてみるどころから始めなければならない。すなわち「近代文学」は「歴史的、動態的關係」としての「空間」とどのように関わっているのか、そしてその言語による「表現」は、そもそもそれら「空間」をとらえるどのような力があるのか、という具合にである。そのとき『蟹工船』というテクストを対象にして空間を論ずるとは、つまるところ「近代文学」の制度的な言説空間とどのような関係性としてあるのかというテーマをも背負うはずなのである。

これは、そのための二、三の注釈の試みである。

1 移動するモノ・ヒト・コトバ

『蟹工船』は、さまざまなモノ・ヒト・コトバが乗り合わせた空間である。乗り合わせたというより、それらが集められ、運び込まれてつくられた人工的な空間である。そして集められ、運び込まれたモノ・ヒト・コトバは、この空間内にひしめくことでその「歴史的、動態的關係」が徐々にその姿を現わし、新たな伝達と交換の場に織り込まれることで、さらに新しい「意味」をもとめて移動しかつ共振しはじめる。

ところで、一口に「歴史的、動態的關係」とはいうものの、一つのモノ、一つのコトバの「關係」を、それぞれの時代のなかのモノ・コトバとして読み解くのは容易なことではない。それはあたかも波間に揺れる船のように、浮き沈みする物語のリズムのままに視界の向うに没するかのようなのだ。それというのもここでのモノ・コトバは、その歴史的・文化的記憶がテクストの現在時に至近なそればかりではなく、集められ、運び込まれた過程の「時間」の堆積をテクストの内外に渡ってさかのぼることを強いられてもおり、従って「歴史的、動態的關係」への回路には、より多層的な手順が必要とされるからである。たとえば『蟹工船』に登場する「船」といえば、それは「日露戦争で『名譽にも』ビッコにされ、魚のハラワタのやうに放つて置かれた病院船や運送船」であるという。そしてそれらは「濃化粧をほどこされ」たうえ、まるで「梅毒患者」、また「中風患者」のように「身体をふるはし」て、ここ北洋の漁場に

「幽霊よりも影のうすい姿を現はした」とされているのである。おそらくその記憶を、いきいきとしたモノの生感として、テクストの空間に復活させるには、テクストの背後にさえ回ってその動態と同調する手順、いわばモノそれ自体の移動の現象学として再生させねばならないであろう。

『日魯漁業経営史』第一巻（昭和四六・一二、水産社刊）によれば、北洋カムチャッカの海域にカニ工船の大量出現をみたのは大正十二年である。それまで陸地工場に限定されていた缶詰生産が、技術的に不可能とされていた海水での処理が可能となったところから、一気に母船式漁業と化した結果である。そのなかでも最大手の規模を誇った日魯漁業が、しかしこのとき、ロシア革命後に誕生したソビエトの領海政策によってカニ工船の出漁を中止したため、あらたに西日本の各会社がこの海域に参入しはじめ、はげしくしのぎをける競争の場がここに生まれることになったのである。小説『蟹工船』の「雑夫虐待事件」の事件現場である工船「博愛丸」（小説では「博光丸」）は、他ならぬこうして参入してきた西日本の林兼商店の持船であり、もともとそれは沿岸漁場を中心としてそれを都市市場へとつないだ、いわば「生活漁業」のための船であったという。

大正十年、ときの原敬内閣は、「満鉄」と「北洋漁業」を日本帝國にとつての「二大権益」と位置付け、その権益保護のために戦艦「新高」「石見」を派遣し、不安定なロシア国情をにらみながら、いわゆる「自衛出漁」にのりだしていた。それが大正十二年には、

新設された「工船蟹漁業水産組合」みずから、駆逐艦四隻の派遣を政府に請願する事態をむかえてもいた。言うまでもなくこの駆逐艦は、船上でくりひろげられたストライキを鎮圧する軍艦として作品空間に登場をみるのだが、ここに「生活漁業」としての「船」は、国家の権益にも深く関わる「資本漁業」へのそれとして、大きな転換の一步を踏みだしていたのである。政治と軍に結び付いた「資本」の存在が、産業構造の転換ばかりか、それに関わる空間の性質を不安定な政治的空間として変えていくさまがそこにはつきりと見えている。

さかのぼれば、カニ工船の「船」は、日露戦役で戦利品として没収した船が多く、ロシアの「病院船」として旅順港に停泊していたカザン号は「笠戸丸」に、バイカル号は「秩父丸」にとそれぞれ没収のうえ改名された、そういう船でもあった。⁽¹⁾改名された「笠戸丸」は、三井物産が陸軍省経理局といち早く運転請負契約を結び、満州軍引き上げに使用したのをはじめ、のちにはブラジル移民船としてその雄姿が多くの日本人の記憶に残る船であり、やがてそれがいわゆる工船を経てその最後の場所を与えられるのがカニ工船なのであった。またバイカル号改め「秩父丸」は、のち大正十五年に時化で座礁し、一六一人の犠牲者を出したあの「秩父丸」すなわち救助信号を発しながら僚船から「見殺し」にあった船として、この小説の物語空間を一挙に陰惨な修羅場と化す船として登場していたのである。そしてさきにもみたように、それらの「船」は「梅毒患者」であり、「中風患者」である、とこのテキストはいう。そのように文

字どおり「身体」化されていたこの船の記号は、日露戦争から時経た船の、いかにも弱体化した船齢の実体的な喩にとどまらず、それら老朽化した船を新たに工船用としてここ北洋カムチャッカにまで運んだ「日本資本主義」の急速な進展を、否、なりふりかまわぬとさえ言ってもいい展開の現実を浮上させるには充分であろう。こうしてテキストが端的に診断を下した「患者」としての船は、このうえさらに北洋の荒海を横切るにはいかにも無能、無残な姿であろうことを、その歴史的な身体性を多層的に組込みつつ、テキストの「空間」に向けて「表現」したコトバでもあったのである。言い換えれば、「病んだ船」とはすでに文学的表現をはるかに越えて、このテキスト空間を「情報」の場と化す信号としてのコトバだったのである。

確かに『蟹工船』のコトバは、「濃化粧」といい「梅毒患者」というように、それらは自然な肌理を逆撫でする感覚には不足しない。それほど奇抜で際立った異質性を持ち、またここまで堂々と意識的に記号化されたコトバによるテキストというのも例外に属するのではあるまいか。言い換えれば『蟹工船』のコトバは、コトバを通じてそこに現実が過不足なく描写されるというより、むしろコトバそのものに対する或る感受性を露呈する、と言ったほうが適切かも知れない。コトバの意味の強い絆すなわち意味の隷属化を振り払って、そこに表出||表現のエクスタシーをさえ顕現させているからである。そしてそこには、コトバが現実を再現するのを待ちきれぬほどの「歴史」への没入、というより「歴史」の転換をうながすい

わば感覚の連続体としての空間が開けていく、と言ってもいいであろう。

「船」が動く。もとより海に浮かんだ単なる動力機械としてではない。モノそのものとして「歴史」のなかで動いていたのである。西日本の漁場から、またかつての戦場から、そして国籍を変え、船名を変え、役割や用途を変えつつ、その変化に応じてそれにつらなる「関係」をも共振させてこのモノはある。この場合、「関係」の共振とは、「患者」として身体化された船に、ではどういうヒトの身体が乗っているのか、というようにである。そのとき、ヒトは労働の過程で逆に「患者」としてさえ留まることを拒否されるという空間がそこに新たに開かれていくわけである。「歴史」の中で動いていた船は、コトバの感染経路を伝ってやがてテキストの中でも動いていくのである。それは、モノの動きを知ってはじめて、この一語の動態が解き明かされると言い換えてもいいのである。そうして、それらモノと同様ヒトもまた「歴史」の中で動いていたことを見ておかなければならない。

北洋漁業にはとりわけ多量の労働者が必要とされる。そのために集められたのは、主として北海道・東北の農民たちである。カニ工船の母船の甲板上で行われる缶詰作業は、そのほとんどを人手に頼る。それらの作業には、たとえば胸部から脚と爪だけを残す「脱甲」作業や、煮沸後の海中で冷えた脚を一本一本分ける「脚割」と、さらにそれを「肉詰」（「蟹工船」にはこの名のみ見える）にするまでの行程があるというが、それは単純で根気の要る作業であり、だからそ

れにはとりわけ東北の農民たちの「手」が何よりも重宝がられたという。もともと彼らは、稲作とともに冬場も手作業のあるいわば「一人二役」⁽²⁾をこなしてきた人々である。そういう彼らが、この頃では、地主や自作農の田畑を手伝うよりは、収入において割高感のある北洋漁業での仕事をもとめて津軽海峡を渡って行ったのである。こうして彼らの出稼ぎ化は、ここに新しく「百姓の漁夫」「百姓の雑夫」という二重性を帯びて生きる一群の人々を生じさせたが、そのことはまた故郷という「場所」を離れて、そこに労働のための「空間」というものがあることも同時に知らせたことでもあった。かつて「一人二役」としてあったヒトの労働の生態を「百姓の漁夫」という生態へ大きく変えたのは、無論、資本の力だが、この「百姓の漁夫」という奇妙な言説には、すでに「資本」の存在が現前している。その大部分を「自然」に拘束された「一人二役」からはつきりと分けへだつ「資本」の存在がそこに露出している。「蟹工船」は、「末組織労働者」が団結して「資本家」に闘いを挑む物語ではあるが、その前にこの作品は、いうならば「資本の物語」そのものでもあったことは、ここで十分記憶されていることである。そしてそれら「百姓の漁夫」という労働の生態が生成されるに当たっても、さらにその生成をうながす「歴史」の刻印はあったのである。

昭和二年十二月に出された政府の諮問委員会「人口・食糧問題調査委員会」の「答申」（朝日新聞同十六日付記事）は、「天然資源の開発生産」のために、「企業および労働の移動性増進」を掲げ、そ

のためには「多年封建鎖国の下に置かれた土着の因習」を取り払い、なお「農村における階級闘争を除き」、そのうえで「食糧品の利用・貯蔵・配給の改善を研究」すべきことをもとめていた。京都を手初めに、大阪、東京の順に「中央卸売市場」が次々開設されたのはこのときであり、鉄道に冷蔵車が加えられたのもこの時期である。モノの流通とともにヒトも移動させるといふ政策が、このとき大きな胎動期を迎えていたのである。そのために「答申」は、まず「土着の因習」と「階級闘争」という両端を切り落とし、そのうえで経済の効率下にヒトビトを再編する政策として「移動性増進」を掲げていたのである。おそらくヒトが空間を「移動」するとは、その時間における成長の通過儀礼と比べてもなお、ヒトが新しい何者かに成るための儀式なのだと言っているのかも知れない。このところの空間論の盛行がさまざまに教えるものも、その根本にある視角は同じだとはいえ、ただここでの移動には政治の影が落ちていることを忘れるべきではない。

しかし振り返ってみればこの政策は、北海道にあつては、すでに「移民百姓」という実績として実現してもいた。一つの政策が、こゝと新しく表明されるその前には、いわば「実験」の積み重ねがあるということでもあろうか。角度を変えて言えば北海道はこのとき、日本列島の空間拡大の実験場としてそこにあつた、と言つてもよろう。ここで実験場というのは、この地は、列島のなかでも唯一「大陸」のイメージがあり、日本が（あるいは東京が、と言つてもいいが）狭いと感じられたとき、それはやがて国外にまで広がる空間拡

大のイメージを先取りしていた、と言えるからである。人々はあらためて地図上の列島の形を、すなわち国土と帝都の位置を視つめたのではなかったか。資本に裏返された擬フロンティア精神が、列島あるいは都市という空間を対象としてそこに生まれる。そして対象化された列島あるいは都市は、逆に「日本」への擬ロマンの対象としてあらたに視つめ返される。なぜなら、それら移動と拡大の「増進」による「開発生産」が、今や日本人全体の歴史的「事業」でもあると感受されつつあつたからである。まずは広い国土を有しながら革命に明け暮れるロシアに対し、さらには世界に対してさえ「日本人」の偉業をたたえ、それを鼓舞する「事業」としてである。

そこで『蟹工船』の現場監督は、出航前に次のように演説していた。すなわち「蟹工船は単なる一企業の仕事」ではなく、それは「又日本国内の行き詰まつた人口問題、食糧問題に対して、重大な使命を持つて」おり、そのために「あつちへ行つても始終我帝国の軍艦が我々を守つておくれる」のだ、と。見られるように監督のコトバは新聞記事にある「答申」どおりの発言なのだが、こうして演説を終えた監督に、小説の語り手は彼に「酔さめのくさめ」を何度もさせてこの場を切りあげているが、むろんここで「くさめ」は、単に昨夜からの「酔さめ」のためばかりではなく、それが言い慣れない他者の「答申」の反復、身の丈を越えて背負つた国家的演説のためであつたことは即座にも知れる仕掛けであらう。コトバと同様身振りによる信号の仕掛けがそこにあるわけだが、それからほどなく、語り手は登場人物の「口」をかりて、この歴史的「事業」

という視点を一気に相対化してみせるのである。——「さう云はれると日本人は矢張偉いんだ、という氣にされた」、だが「歴史が何時でも書いてゐるやうに、それはさうかも知れない氣がする」もの、それで「彼の心の底にわだかまつてゐるムツとした氣持ち」は「ちつとも晴れなく思はれた」と。

それが国家の事業であるにせよ、また企業のそれであるにせよ、「歴史」的「事業」と呼ばれることと「彼」の「氣持」のあいだには、途方も無い距離があることをその述懐は示している。もちろんこのとき彼の氣持の基盤になっているのは、それらの歴史的な事業を底辺で支えているヒトの「労働」の実態にはかならない。そしてそれら労働の側面から感受された距離は、また一方で「都市」と「殖民地」の距離でもあることを『蟹工船』の空間は浮かびあがらせている。そこでは東京の「芝浦工場」にいたという漁夫のもたらず情報として「こゝの百に一つ位のことがあつたつて、あつちじやストライキだよ」とくりだされ、それを受けた語り手は「内地では、何時迄も、黙つて『殺されてゐない』労働者が一かたまりに固まつて、資本家へ反抗してゐる」と引き継ぐのである。「船」であつて、同時に「工場」でもあるという、この特異な「工船」という空間は、「工場法の適用もうけていない」ばかりか、「都会から離れていることを好い都合にして」過酷な労働の現場となりおおせていることを、語り手は「東京」からの「情報」を契機に告発していく。その契機を逆にしていえば、「東京、日暮里の周旋屋から来た」という漁夫が「脚氣」のために「二七」歳で死んだというのも、都市の側

での比地への情報の遮断がもたらしたものであることは明らかである。『歴史』を時間の像として結ぶ前に空間の距離の側から、しかもそれを情報の遮断という鋭角的な視角で支えることになったこのテキストの、その視角をさらにテキスト空間の背後で支えていたものは、では何であらうか。

佐藤忠雄『新聞にみる北海道の明治・大正』（昭和五五・二、北海道新聞社出版局刊）によれば、「東京朝日新聞」が「北海道版」を新設したのは大正一二年のことである。ここに新聞は、中央と地方の情報をも一つの空間に収めるかたちをつくつたわけである。おそらくここでは、新しく一つの空間に収められた情報の交換あるいはその差異をめぐつて、さらにあらたな意識空間が生まれたであろうことは想像がつく。だがそれら情報の媒体を、とくに質的なそれをいふとなれば、やはりここでは『蟹工船』の掲載誌「戦旗」を見ておかねばなるまい。それというのも当時雑誌「戦旗」には「各地のストライキ」という欄があつて、各地で起こっているストライキの模様を「レポ」として集積していたからである。それは、静岡、広島、長崎、鹿児島から、というようにレポされ、そのなかではたとえば静岡からのように、「未組織労働者が大部分をしめてゐたため」に、「解雇手当」で「涙をふるつて解決した」という情報があり、もちろん全員が「団結して闘争し、遂に要求を貫徹」したという広島からのそれもあつた。そしてなかには、ナップ映画隊の「ストライキニュース」が効を奏したという東京のそれもあつて、そのことはまた『蟹工船』に於いては、企業が仕立てた活動写真隊が弁士付きで

送りこまれるという一幕があつたことも呼応して、この小説がしだいに情報小説としての面目をあらわにしてくるのが、このテクストの内外に於いていわば網の目のように見えてくるのである。

『蟹工船』は、従来、蔵原惟人がいう「階級的」「前衛的」観点の、その適応とずれによつて読まれることの多い作品だが、それらプロレタリア理論主導の作品解説は、多層的な小説言語への同化作用をつぎつぎとこぼし落としていく。そのことは、おそらくこの作品を雑誌「戦旗」で読んだであろう同時代の読者の、そこでの共振の熱気すら冷ましかねない。もとより共振といえば、そこにはおのずと振幅がある。極言すれば『蟹工船』の「物語」としてのストライキは、同時に「殖民地」からの大衆蜂起の革命的「情報」へ転換することを、けつしてさまたげはしない性格のものだろうか。だがそのことは、この作品が小説言語として多層的に組み込もうとした情報を、同時にさまたげることにもならないのである。プロレタリア文学理論という、いわば見かけの文学性は、その適応を求める側に立つことの抑圧的な機構には鈍感なのである。まして情報の発信が、受け手の側に生ずる必然的なずれについて敏感であることは考慮の外であろう。そのずれを、あらかじめ組み込んだ理論とは、あるいは政治的な怠慢、革命の阻害を意味することにもなるだろう。無論テクストが、情報のずれにその視線を注いでいるとは限らない。逆にテクストが発信者と受け手の理想的な結合の夢想を表わす場合もあるわけだ。だがそれをテクストの空間としてあらためて読者が問うのは、もとよりこの時代が多層的に示している情報の話型に一瞥

をくれてからでもいいのである。このとき新聞というメディアがまた伝える情報はあくまでも「報道」であつて、その「レポ」的性格との差は歴然としている。といえば、ストライキの「レポ」的性格がこの物語に作用しているものは何かと問うところに、このテクストへの同化作用の一端が開かれる、と言つてもいいのである。そして情報は、ただストライキにはとどまらない。それはまたコトバの問題でもあつたのである。

雑誌「戦旗」には「俺達の字引」というページがある。ぶ厚い手指の握りこぶしで一冊の字引を握り絞めたカット絵の図案とともに開かれるこの欄には、たとえば「スローガン」とか「フラクション」といったコトバの「意味」が記されている。そこで「スローガン」とは、通常「山と川との合言葉」というように「同じ仲間」を確認する意味に訳されるが、しかし「俺達の字引」によれば、それは「闘争の目じるし」であり、「闘争の条件に応じて変わる」ものであり、だから「時々刻々の情報に応じて如何に正しく」このコトバを「揚げるか」が「最も大切なこと」であるとされているのである。従来の意味を脱して、あらたな内容をそれに込めること、そのうえでそのコトバを闘争の場所に掲げること、それが「俺達の字引」の果たそうとする役割だが、そういうコトバの変換作用は、そのままでまた『蟹工船』における小説言語の解説の基底とも成り得ることとは言うまでもない。たとえば、そこで「サポータージュ」というコトバは、そういう変換作用の統辞軸にそつて読まれてこそ、時代のなかの作品たる真価を発揮している、という具合にである。かつ

ての意味の記憶にもう一つの意味を付与し、それを作品の構造として再配置することで未知の読者に付き付けるというその作業は、もちろん、一つのコトバの意味の変換にとどまることではなく、コトバを発する登場人物の、いわば感性と行為との互換作用さえ引き起こして、この空間を絶えざる情報の渦と化しているのである。雑誌『戦旗』のなかの『蟹工船』、あるいは『蟹工船』のなかの『戦旗』という空間への視線は、蔵原多喜二という単線的でかつ閉鎖的な関係をみつめ返す必須の手順であるに違いない。それでなくても『蟹工船』は、一面、「調べた」芸術としての性格を持つ作品でもあった。それゆえにまたこの空間は、モノ・ヒト・コトバをひとたびそれぞれの断片と化すまでに解体しつくすことで、あるいはそこに隠された「物語」が見えてくるテキストなのである。

2 マルクス・映像・テキスト

情報の渦と化した空間のなかで、その空間を縫うように動く論理の触手を追跡することは、『蟹工船』にあつてはそんなに困難なことではない。そのことはすでに、「事業」としての「歴史」を相対化する手際にその一端はみえていた。すなわち、「日本人」であるまえに「彼」は何よりもまず「彼自身」であり、だがその「彼自身」は、さらに「階級的自覚」をもった「彼自身」でなければならぬ、という一筋の触手としてである。労働の実感から起こる「彼」の気持を情報の渦で満たし、しかもそれらの情報の意味をつぎつぎ変換させながら、それらをなお高次の、異質な論理空間へと誘おうとす

る運動としてそれはあつた。これは、いわゆる「前衛」の理論と見間違えられそうだが、言うまでもなく、弁証法の論理であろう。いささかお手本どおりの、そしてまことまじめな論理操作であるとの印象はまぬがれ難いが、だが問題はその論理を明示させることで逆に抱えねばならぬテキストの闇の部分なのである。

ところで、多喜二がその論理を交換したとみられる手本の一つとして、彼がその回想でしばしば述べるものに、高島素之『マルクス十二講』（大正十五・三、新潮社刊）がある。そして、たとえばそのなかの第二講「マルクスの唯物哲学説」の一節には次のような記述があつた。

一切の自然現象の根底を成すものは物質の運動である。ところで運動なるものは矛盾である。運動しつつかある物体は、同一の瞬間に於いて或る場所に在り、同時にその場所には無い。

前田愛は『文学テキスト入門』（昭和六三・三、筑摩書房刊）のなかで、ヘーゲル弁証法の一節として名高いこの部分を引用しながら、それを漱石『文学論』に接続して、そこに両者の「あるアナロジー」を引き出していた。それによれば漱石は例の「意識の波」において「意識の関数として時間を定義」しているのであるが、そこでの漱石は「意識の連続（運動）」を時間に先行させているかぎりでヘーゲルの立場に近く、それは言い換えれば、「各瞬間の意識は実体としてあるのではなく、一瞬前の意識を差異化する作用ないしは関係性として扱えられなければならない」ということを、このときすでに示していたのである。もとより前田愛の考察は漱石論その

ものにはなく、それをW・イーザーのいわゆる「空白箇所の理論」へ、J・デリダの「差延」の概念へと連環するテキスト論としての展開であったことは言うまでもない。そしてそのテキスト論を、ここでことさら喚起したのには理由がある。

『蟹工船』を統辞する論理は、さきにも見たように弁証法としての論理である。「マルクスの唯物哲学説」の一節に見える「物体」を「ヒト」と互換することで、「彼」を異質な「場所」へと連れ出す「運動」の論理であった。しかしこの論理は、しばしばそこでこの図式性を批判されてもいた。ここで批判の骨子を端的に言えば、そこには図式をその基底部で支えるべき労働の現場が実態的に描かれていず、従って階級闘争への自覚の高まりが説得的ではないという指弾に尽きるのである。見るところ、そこには、かつてプロレタリア文学理論を領導した「自然生長と目的意識」の延長としての、いわばプログラミングされた「前衛」理論が、あの「描写」におけるリアリズムの至宝と結び付く唯一の観点がある。そればかりか、そこにはまた戦後におけるかの「政治の優位性」批判が色濃く支配してもいて、政治の「闘」というより「党」の「闘」が白日の下に明らかにされるに従って、それがそのままテキストの「闘」をも覆ってしまうという批判であった、と言ってもいいだろう。

思うに『蟹工船』というテキストの図式性への批判は、前衛と大衆という、それ自体図式性に依拠する視角からはなされない。それは「意識の関数」として「定義」される瞬間に、しばしば宙づりにされているはずの「瞬間の意識」、しかも「実体」としてではなく

「一瞬間の意識を差異化する作用ないしは関係性」としてある「瞬間の意識」、それをテキストの空白としてたびたび喚起するところから、もういちど振り返られる必要があるだろう。「同一の瞬間に於いて或る場所に在り、同時にその場所には無い」とされる「運動しつつある」ヒトの、とりわけここでは労働するヒトの「身体」に向けられる意識の空白についてである。とは言えここでの空白とは、それは何もテキストの内部に限定されるというものでもない。それをなお時代の論理たる弁証法の思考に連環させてこそ、いうところの図式性へのあらたな批判の視角が成り立つのだと思われるからである。しかしそのことは、テキストの内部を逆に時代の思考によつて囲い込むことではもちろんない。ヘーゲル弁証法の論理を仲立ちとした前田愛のテキスト論が、テキストの内部の問題であると同時に、それらテキストの内部を抱えつつ逆に時代の方へ遡及し、かつ時代を越えて往還する場所がここにある。時代との往還とはこの場合、前田愛が精力的に開拓した文学理論としてのテキスト理論は、『蟹工船』というテキストにとつては、その時代にあつて同時に、そこにはない、テキストとしてとらえてのみ初めて、弁証法といういわばテキスト理論の深層の思考が生きてくる場所があるからである。おそらく『蟹工船』論の今日的な不毛は、時代の思考の枠組さえ指定しえずに、硬直した前衛理論に今だに囚われているところにあると言つてもよからう。しかもそれがなお、あのリアリズムという堅固な方法とともにあることをも付け加えておかなければならぬ。

ところで、ここでは、この特集テーマの関連からしても、テキストの内部の空白について論ずる余裕は与えられていない。そこで先にものべたテキストの内部に限定されない空白とは、たとえばどういふ空白を指しているかわかることがらか、ということについては少しく注釈の要があるだろう。それはたとえば、テキストのコトバがその内部で意味を孕むそれ以前にコトバそれ自身が記憶しているであろう時代の感性を、ついつい置き去りにしている読者の享受能力のそれであることがしばしばあるからである。

『蟹工船』における「身体」を話題にするとき、とりわけ「労働」に関わるそれには注意がある。この時代、労働者の身体は、すでに「搾取」され「虐待」される対象であったからである。「資本」の運転が、必然的にそれを迫っているという思考原理によって、それは示されていた。たとえば、河上肇の『階級闘争の必然性とその必然的転化』(大正十五・四、弘文堂書房刊)は、そういう思考原理を典型的に伝えているとみられよう。ここで河上は、「明治三十六年三月」に「東京控訴院」が下したひとつの判決文をとりあげながら、それはまさしく「我國の資本家的生産の初期における労働者虐待の一事例として、或は歴史的の価値を有つてあらう」と述べていた。その判決とは当時埼玉県下でおこつた「機織工女虐待事件」に関するものであったが、それについての判決文を引用しつつ河上は、そのうえでなお「労働力なる商品は、生きた人間たる労働者の中から、に宿る」(傍点原文)ことを、再三に渡って指摘するのである。「労働力なる商品」以外の商品(ここで河上があげている例は「帽子」であ

る)とならば、その使用価値はその代価をいかに越えて「搾取」し「虐待」するとも購買者の自由に帰せられよう。だが、労働力は「それが売られた後も、依然としてその販売者たる労働者自身のからだに宿つてゐる」のだ、と。そしてそこに「労働力なる商品」の「新たな特徴」があるのだと河上は言う。そうした河上の論理は、そしてそれを具体的に裏付ける「労働者虐待の一事例」とは、それが「我國の資本家的生産の初期」形態だという時代的な観察とともに、そっくりそのまま『蟹工船』に移行し得るであろう。

承知のように、『蟹工船』は大正十五年に起きた工船内の「雑夫虐待」事件を捉えた一篇であった。当時の「小樽新聞」は、「蟹工船博愛丸に雑夫虐待の怪事件」「行方不明の二名にをこる疑問、函館水上署に召喚」(九月八日付記事)、また「蟹工船博愛丸の虐待事件、この世ながらの生地獄」「ウインチに雑夫を吊るし上げて嘲笑ふ鬼畜にひとしき監督」「真に聖代の奇怪事」(九月九日付記事)の暴露記事を掲げてこれを報じていた。河上肇流に言えば、これもまさしく「労働者虐待の一事例」に他ならない。そして「東京控訴院」の判決が明るみに出した「労働者のからだ」は、同じくここ「殖民地」におけるそれでもあるという視点としての、いわば情報の交換がここにも成り立つ。それゆえ「蟹工船」というテキストにとつて、「小樽新聞」が報じた「怪事件」とはすでに一地域の事件ではなく、まして作品の「素材」にとどまるものでもない。「判決文」が審判し、「新聞」が暴露するという交換のなかで、それは素材にとどまらぬ歴史の証言として機能しはじめた言説の一部なのであ

る。しかもそれらは、むしろ時代が「聖代の御代」の輝きを増すなかで一層、歴史の闇の刻印をあらわにする関係性を帯びてテキストの「現実」を生成しているのである。いや「聖代」の「主」自身が意味作用の資源となって歴史の「時間」を殆ど覆っているとき、なおのこと「空間」の交換はテキストが強いてもとめる「現実」への視角でもあったろう。それゆえに『蟹工船』が、物語の結構としては異例など言ってもいいその末尾に、「この一篇は『殖民地に於ける資本主義侵入史』の一頁である」との「付記」を掲げたのは、おそらくそれら「殖民地」の現実の闇こそ他ならぬ「日本」の本質である、という逆転の発想があるであろう。交換の原理が、執拗に最後まで貫かれているのをそこに見ることができるのである。だが繰り返すまでもなく、それら「労働者虐待」の現実的洞察の交換は、そこに共通の論理的触手すなわち共通の理論としてのマルクスの「資本の運転」理論を持っていたこともまた明らかなことであった。そして理論は、ここでの「労働者虐待」を単なる現実の事件としてではなく、いわば資本の鏡像として関係づけられたテキストの「現実」として置換・再配置していることもまた同様に明らかなことである。しかもその理論とは、「資本主義」の「殖民地」への「侵入」と重層的に重ねられた、いうならば「異文化」からの「日本」への「侵入」でもあって、その理論を伝えるために、ここに「日本語」というコトバが新たな変質を迫られてもいたわけである。

「合言葉」が「スローガン」でなければならぬゆえんは、すでにのべたが、それに加えて、たとえば先にのべたヘーゲル弁証法の

「運動」の理論も、それが単に理論としてのみ交換されたのではなかった。「或る場所に在り、同時にその場所には無い」という、言い換えれば「決定の与えられぬ」というこの場所の論理は、また「豆乳が豆腐になる途中に於いて何時から豆腐になるかを定めることは出来ない」という、いわば「喩」としての言述のすがたを通してでもあったのである。高島素之『マルクス十二講』は、マルクスの「資本論」を「日本の現実」との比較及び交換によって論述した興味あるテキストであると同時に、一面、その講説をおびたらしい「比喩」の言述として展開していたテキストでもあったのである。それが『蟹工船』の論理的触手のみならず、その言述のありようまでも支えた、いわゆるブレ・テキストのひとつだったのである。思えば『蟹工船』は、現実の「事件」にとどまらず、そうした異文化からの侵入という範列上の「事件」にも満ちたテキストでもあったのである。弁証法の論理はもとより、マルクスが「英吉利」を研究の対象として、そこでの封建貴族たちが都市の市民に做って商品生産者たらんとして、農民を郷里から追放したといういわゆる「資本蓄積説」あるいは「無産者の生成」という視角など、それらが日本の「事件」として捉え返され、そしてそのうえ日本語としての感受性までもたしかめながらつぎつぎ林立しまた現前するさまを、いたるところに見いだすことができるテキストなのである。と言えば、青森・秋田・岩手のヒトビトのいわゆる「方言」としてのコトバも、それがテキストの空間に集められたとき、それは地域的な実体を示しているのみか、同じく異文化からの侵入という範列に連なる事件

として読まれるべきなのである。

立ち戻る地点は、そしてここでもコトバなのだと言っている。文学に於ける「東京」あるいは「都市」というテーマが、既成の地誌的・風俗的な文化コードによる解釈にとどまらず、また逆にテキストに隠された文化コードの発見にも終わることなく、いかにテキストの「事件」にまで昂まるかは、そうしたモノ・ヒト・コトバの交換を、ときにテキストそれ自体が砕かれるまでに、その多数性をめざしてみなければならぬ理由がここにある。

ときに『蟹工船』とはテキストが言説の多数性をめざしつつ、それ自身文学テキストとしては危うく砕かれる寸前にある、と思われるりもするのである。たとえばここでテキストを砕くものとして作用しているのは、他ならぬ映像というメディアのことである。そしてこのことは、「東京」とそれ「以外」の空間を言い立てるよりは、むしろ都市文化の同位性をこそそうかがわせるに足る、と言ったほうがいいかも知れない。しかもそれは、このテキストの最初の一句からすでに作用していたのである。

「おい、地獄さ行ぐんだで！」という冒頭の一句は、よく知られているように、そのコトバを誰が吐いたか分からないという仕組としてこのテキストの幕をあけていた。だがそれは、そこに特定の誰かを想定する必要があるのか、どうか、さらに問われてもよかったですのである。それというのも、たとえばそれは映像としてのコトバすなわち「字幕」に映し出されたコトバの可能性があり、活動写真の弁士が発したコトバであった可能性もあったからである。この時

代、まだ無声映画であった活動写真においては、弁士は物語の説明者であり、また登場人物の会話を代行する者でもある、というように、彼の「声」は多層的・多義的な役割を以てそこにあった。言い換えればこのとき、「語り」も「会話」も、そこに属しつつまた属さない「声」としてあったのである。ときに「語り」は、沈黙の映像に向かい合った弁士のいわゆる「声振り」⁽⁶⁾によって過剰なまでの意味が与えられ、「会話」は同じく情調の過多と無味乾燥な字幕の活字に分裂されつつ、だが登場人物その人には属さないという奇妙なスタイルとしてそこにあったのである。おそらく「地獄さ行ぐんだで」という『蟹工船』の最初の一句は、その発話者を特定する前に、すでに沈黙に閉ざされた観客たちのいる「空間」を震撼しかつ劇化していたにちがいない、そういう映像体験がたたき込まれていたと思われるのである。

もちろん、そういう推察が『蟹工船』というテキストを前にして可能なのは、そこかねてキネマの徒として周知の小林多喜二がいるわけだが、だがここで問題とするべき視角は作者のことにはない。作者を想定することでそこに心理的同一性を保持することよりも、コトバの照応関係の可能性を出来得るかぎり復権させることで、ここにたえず新たな空間を組み立てていく方途をこそさぐらなければならぬ。もちろんそれが、このテキストを往還する弁証法のイメージによく通う。従ってここでの正しい視角とは、それら映像というメディアが同時代の小説言語に与えた変容の力についてであって、このとき文学は、語り手という安定した叙述者の存在さえ

碎かれて、ただ空間に立ち上る「身振り」と「声」のモニタージュとしてあるという表現の力を、その正面に見据えたというところにあつたと言ってもよからう。そのとき『蟹工船』は、冒頭の「地獄」というコトバが、海に向かって「おどけたやうに、色々にひつくりかえつて」墜落していった漁夫の「煙草の吸殻」と早くも関係をつなぐように、その「目」と「声」とがたびたび交換を繰り返しかつ編まれるテキストとして生まれていたのである。このテキストは、何かが一度碎かれ、そして新たに作り直された刺激的な言説空間であることの一端が、ここにもある。

『蟹工船』のテキスト論は、多分、その最初の一句からあらためて始められる、と言つていいであらう。

注(1) ここでの「笠戸丸」および「秩父丸」の記述については、藤崎康雄

著『航跡—ロシア船笠戸丸』(昭五八・五、時事通信社)を参照した。

(2) 網野善彦・森浩一の対談「日本の復権」(歴史読本)昭六二・六月号)のなかで森は、「気候的なことと技術との関係」に触れ、「日本海の場合は一人二役のような、冬の姿と冬以外の姿とがある」と指摘している。

(3) 『蟹工船』の執筆には、たとえば産業労働調査所函館支所の乗富道夫が行っていた北洋漁業の調査が作者にもたらされたことなどが伝えられている。なおこのことについては、『定本小林多喜二全集』第四卷(新日本出版社)の「解題」に詳しい記述がある。

(4) 以下の記事については、『新潮日本文学アルバム』(昭六〇・六)収録の写真版を参照し引用した。

(5) この書き出しの一句をめぐるのは、右遠俊郎が「そのことばを吐い

たのは、二人の漁夫のうちどちらとも分らない」(『民主文学』昭四八・二)と指摘し、また佐藤孝雄も「まず詞—声—が提示され、それに続いてその声を発した人間(ここでは「二人」)が登場してくる」(『異徒』五号、昭五八・四)と分析するなど、テキスト解説の重要な論点を提起している。

(6) 大森莊蔵は『流れとよどみ』(昭五六・五、産業図書)の一節「身振り、声振り」のなかで、「声振り」は「五体を動かすのと同様声を動かす」ことで、「書物の上ではなく生活の現場での『言葉』を習得する」「様式」であるが、それを「巧みに声振りで物語る」ことは、「事物」と「空想」とを「差別」することなくさまざまなことがらを「立ち現す」と論じている。

付記 なお、大会発表時にふれた『党生活者』については、紙数の都合で割愛せざるを得なかった。

非公開

△展 望▽

身体||書物||都市を循環する言葉

——前田愛『文学テキスト入門』にふれつつ——

高 橋 世 織

ポスト・モダンという用語の出処が現代建築の業界であった、という事実はいまだ少し留意されてよいものだろう。

英国の建築評論家チャールズ・ジェクスンによるこの特有用語は、約言すれば、〈近代〉社会の規範的原理として君臨し続けた機能中心主義（合理主義精神の美名を隠れ蓑にした一元（義）的で支配的な意味システム）に対する破産宣告の記号として、たちまちさまざまな専門分野に流通することとなった。人々のライフ・スタイルや価値やがますます多元（様）化に向かうなかにあつて、それに対応するスペースをいちいち作り上げていったら、土地問題等ともリンクして都市機能が立ち所に立ちゆかなくなってしまうざるをえない実態が実はその背景としてはあつた。たとえば台所と一義的に名付けられていたタイト・スペースが、ときに居間や客間にも機能し、家族が最もくつろげる中心的な場として、ライティングなども可能な多目的な使用を促し、かけるゆるやかな住空間に組み変えられていく（運動して家族内での役割やポジション、ひいては意識の改変をも促しか

ける）。また、本来オフィスとしてしか機能しないと考えられた類の空間が、展示やイベントもやれ、喫茶もでき、同時にそこが遊歩道も兼ねるような、一義的な価値だけが支配し取り仕切ることのない、そうした内・外の罅を曖昧にした空間（ポインテリジェント・ビルやアトリウム空間）として構想・実現されるに至っている。

こうした〈外〉に開かれた内空間（インナー・スペース）といった傾向を最も象徴しているのが現代の百貨店空間の内・外であろう。そこは、パッサージュ空間、博覧会場などを起源としたわけだが、ターミナル（終点であり起点、そして擦過点でもある両義的トポス）の地点が扱ばれた。人々を蝟集させ、ブランド品を買わせ、人々をして立派な消費者に仕立てあげさせることがなよりの眼目としてあつた。しかし現在は、この基本構造は巧妙にずらされている。大都市のデパートでは店内総売上げ高よりも、通信販売、訪問セールス、観光等のサービスといった〈外〉の売り上げ高の方が凌駕しているという。もはやデパート空間は、催し物を中心としてイメージが消費される空間、ない

しは文化的な演出を施された遊びの空間と様変わりしつつある。

消費社会構造で特権的な位置を担い占めていたデパートのことを考えると、いやおうなしに、かつては特権的であったはずの学校空間にも思いが及びゆくのだ。

系統だち、細分化されてゆくことが即ち、機能的専門的であると疑いもなく前提とされ、それが通用した時代（近代）に制度化を推し進められていった学校空間もまた、中仕切り・外囲いといったものを脱構築し、よりゆるやかな分節空間、あるいは別様のコードで統禦される空間を必要としているのではあるまいか。空間喩を籍りて、ここで今日の学会のあり方にまで筆を進むべきやいなや。私は、いまここで編集サイドから前田愛『文学テキスト入門』に触れつつ、といった注文付きの「展望」を需められているのだが、とりあえず私の問題意識を続けてゆくことにする。

人々が蝟集する場所は、何もデパートなどの殿堂に限られるものではない。老若男女・あらゆる職業のさまざまな人々が集まり出会う場所には、ステーション（須臾）とか、病院などもある（近代文学の作品舞台の多くもこの延長線上に扱ばれてもいた）。

その駅や病院も、今や単に一義的な意味に支配され、使命を担わされた空間ではなくなりつつある。大正三年にできた東京駅は、近ごろ一部分美術館にもなり、またコンサート会場も兼ねられるようになった。そうなのだ。美術館に絵を見に来させるところ、とういう管理的な支配コードからちよつと自由になってみさえすれば、この程多くの人々がおのずと蝟集し、しかも待ち時間等も有効利用で

き、加えて駅舎自体がクラシックな美術品なのだから、そこはクラシック作品にとつてはお詠え向きのトポスとなる。人々は、〈作品〉に注いだばかりのその眼差しでもって、今度は地続きの駅舎内の、気にも留めなかつたさりげないディテールをも捉え返すことになるだろう。ひいては、自分達の日常的な街の表情を見直す実践の契機となるかもしれない。

これは、この駅舎が生命的危機を蒙ろうとした時に、必然的に起りえた幸福な転生物語であった。そして、こうした物語成立のコンテキストは、都市空間をテキストとして多義的に読む力ができあがっていたこととして受けとめるべきであろう。

この背景には、八〇年代に入って活発になる路上観察学（震災直後の吉田謙吉、今和次郎らの考現学や外骨の再評価とも噛み合う）といった動きもあった。やがて街あるきのマニユアル化ともなるにしても、そこで注目すべきは、確かにいま・ここに存在しはするが本来の意味作用を形成せずに取り残されている現象や物件（赤瀬川原平はトマソンと命名）、別言すれば〈近代〉の価値コードや意味のネットワークでぎちぎちと織り上げられていった都市空間の中でそこだけコード化されずに残ってしまったいまひとつの風穴と、身体的、なか、わりをもとうとしている点である。

ある者は、命がけて高い煙突に登ったり、通常見えない橋の裏側を見に降りたり、またある者は、犬さながら四つん這いになって歩きながら見なれたはずの街並の景観を異化してみる。こうしたキネティックな要素や物件感覚が動員される文脈で、乱歩テキストの説

み直しも生まれたし、建築における正面（フロン）と非中心的側面の関係、都市空間が地と図の関係をはじめ、関係態としてのテクストであることが了解されはじめることになったのだ。

* * *

ところで身体感覚のなかで視覚の突出した優位性を、〈近代〉の制度は自明のこととし、まさにそのことによって〈近代〉は推進力を持ちえたわけである。

しかし近代文学の中でも視覚の肥大を突刺す契機は、実は幾度となく継起していた。当時にあつてもモダニズム文学の最たるものであつた自然主義は、〈あるがままに〉という新しい地平のなかで、嗅覚・触覚の問題も提示していたはずである。制度の文学史の叙述が角地へ追い遣つた乱歩はじめ大衆文学や、反近代Ⅱ伝統の領野とみなされた谷崎文学なども感覚や感性の階層化からは自由であつた。

〈視ること〉がより鞏固に制度化されてしまったものの好例は、美術と美術館との関係にあらわされている。根源的に最も身体的な要素を総動員して制作され、その身体的痕跡こそが意味を生成するはずの作品が、時に威圧的なまでに〈視る〉という受容格子だけに限定されているくせに、観客（読み手）に對しあたかも特権的で優位的な関わり通路を開いてくれているかのような場に置かれてしまっていることだ。視ることに関わる者は評言者を筆頭に一樣に、〈精神性〉だとか〈内面性〉といった聖なるコードで統辞される意味の世界、主観的に下降する観念的でパセティックな物語性や

見えもしない自我という神話といったものを偏読することを不知識、自身に課してきてしまった。

七〇年代に入って活発になるインスタレーション（しいて訳せば、時的な布置、とりつけ）などは、こうした動向への反発と理解しうる。従来の平面（一八〇度までのまなざし）に對し、観者は背後に回り込んでみたり、しゃがんだり、上からのぞいたり、自由なまなざしのとり方が可能になる。さわつたり、たたいたりといった身体的な触れあいを回復させるかたちで作品を設置する方途へと、造形作家・ビジュアリスト達は向かい出した。八〇年代に入り、ミュージアムやギャラリーといった制度的な「館」や〈美術〉の言説から遠く離れた場へも越え出ていった。本来のイベントやパフォーマンスもこの線上にあつたことは説明するまでもない。

一方、制度的「館」サイドも、ここ数年前から、こうした動向を〈内〉に取り込む兆しが見え始めている。熊本県伝統工芸館では「作品」を自由に触れさせ「手で観る生活工芸館」をうたい文句にしているし、こうした試みは純文学に即応するフィン・アートの世界にも浸透しつつある。

こうした〈文学〉の〈外〉側の今日状況の一端に触れてみたが、文学（Ⅱ本）もまた、〈近代〉の文脈では、眼で読むもの、ということがあまりにも自明のこととして遣り過ごされてきたようだ。〈文学〉を受容するとは、吉田健一の片言をかりれば「文学といふのは、要するに、本のことである」（『文学の楽しみ』）と言いかえらる。あえていえば、本は手（掌）が読んでいるといつてもよいだ

ろう。読むことの身体性をさらに見てゆこう。

* * *

〈文学〉という現象にたえず「外」の思考（M・フーコー）を曝し続けたひとりに、前田愛がいた。

彼の仕事は、トータルに見て、ひとつの〈書物論〉のかたちをめざしていたように思われてならない。『都市空間のなかの文学』の造本自体がなにより〈書物〉のコンセプトを頭に^{あち}にしていた。口絵的写真など本来周縁的なものを書物の中心（中央）に挿み据えていたし、人地―書名索引が目次的役割を務めたりといった、仕掛けがあちこちに施されていた。

ビブレスクな著述者のイメージとはちがいが、フット・ワークの軽やかさに溢れた前田愛の仕事をなぜ〈書物論〉という場へ手繰り寄せてみたくなるのかというと、人情本など近世出版機構^{カクニセム}の動態的研究、読者論的アプローチを発条点として、『都市空間のなかの文学』で大きなひとつの頂点を形成し、さらにそこから物語（テキスト）論へと求心的な螺旋状^{スパイラル}の軌跡を描いていった仕事の総体にあつて、書物―都市―身体を相関関係^{ホモロジ}的なレヴェルで捉えかえしてゆくこととするプログラミングの自覚を深めつつ、それらを関係態としてのテクストとして読むという一貫した姿勢がそこに確められるからである。

都市や家が人の棲むトポスならば、さしずめ書物は言葉の住処^{オウカ}と呼んでみたい。思えば、手（身体）の延長として人間の道具は始ま

ったわけであり、人の住処も、言葉の棲み処としての書物も、共に身体的な要素と深く結びついた道具（メディア）に他ならない。

教会の建築構造は御身^{ゴミ}がそのモデルであったといわれるし、立方体（平行六面体）をした書物の形態もM・ビュートル『物体としての書物』等を援用するまでもなく、家屋・建築と類同的關係にある。都市が都市であるためには、書物が書物たりえるためには、身体が媒介項となり、身体をそこに深く関わらせてはじめて、その本来の姿を取り戻せるのではなかったか。

今から四半世紀も前に書かれた初発期の論考「音読から黙読へ」（『近代読者の成立』所収）は、〈文学〉することの姿勢を問い質したもので、今後その鮮度はいや増してゆくことであろうし、「言葉と身体」（『近代日本の文学空間』所収）、「呼びかける言葉」（『チュービスム宣言』収録）などは、直接今度の遺著にも関わってくる重要な節目になるメッセージだと思われる。

前田愛を軽やかな人だと感じさせたものは、決して「明治の精神」などと口走ることなく、「明治という時代の凶柄」（『幻景の明治』）といい、成島柳北論にあつてさえ「潤達な精神のかたち」に関わろうとする、つまりイデーよりもインコに就こうとする、そのまなざし、の語法であった。それを私は、デザインする思考、一種のデザインの思想だと見做したい。さりげない一葉の写真から、なにげない社会的身体性のしぐさのしるしを読みとることも、先述の物件感覚と通い合うものだろう。

時代区分、ジャンル、研究者としてのあるべき関心領域等々の、

制度が都合上自築してしまつた關を、彼のフット・ワークは、生涯に幾度も踏み越えをしていった。

春水から春樹へ、『東京名所図絵』から『びあ』へ、ペンサムのパノプチコンから歌舞伎町の完全個室へ、物語内容から物語言語へ、文化記号論からテキスト内記号論へ、といった按配だ。こうして侵犯し越境し、内へ外を行き交うのだから、ロトマン流に言えば、ゆくに彼は近代文学研究という物語の主人公たる資格は十分だし、非連続性の使徒(L・コロコフスキー)とでも呼ぶに相応しかろう。だが、初期のバルトの「意味作用の記号学」から後年の「意味生成の記号学」へ至る乗り越えにも、それなりに苦渋や跳躍(エクスツル)があつたように、彼の場合にもまたそうした際の困難が伴わなかつたわけではないことも我々の知るところだ。

ところで、遺著の編者のひとり多木浩二氏は、『羅生門』でのプロット論に用いた「ミニマル・ストーリー」に触れ、「おそらく不毛な面をもつ」といい、「一見新しいが、内実は、かなり古い思考法」と取っているが、私は逆に「一見古いが、実は新しい問題を孕んだものと受け取りたい。実は、今やグラフィック理論にも活用され、自己相同性を際限なくもつところのフラクタル理論とも重なつてくるはずの問題なのだ。『羅生門』—映画—といった連想で述べるわけではないが、そもそもロシア・フォルマリズムの背景には、一九二〇年代、モデルとして最もスリリングなキネマの視覚装置があつたことについては存外忘れられてしまいがちだ。一九二五年のシクロフスキー『散文の論理』の〈異化〉にしても、モンタージュ理論

やクロース・アップ手法等と共振(ともよぶ)れし合うコンセプトであり、へびとコマ(二秒に二四コマ)という最小静止画面部分、分は全体との連関で、〈ミニマル〉の概念たりうるし、カット、シーンさらにはシークエンスもまたドロフばかりでなくキネマ領域の特有用語でもあつたはずだ。一旦、錯脱させるフィルム編集の論理やカメラ・ワークに育まれた映像言語は、芸術の理論形成に強力に暗示を与えていたにちがいない。時間論がプロット論に有効となるのは、静止的な最小単位のへびとコマが、たえざる差異(反復)を再生産する装置にかけられ、ある連続性の流れのなかに放たれてなにかの要素連続を生成するために、〈時間〉が媒介変数として作用する時でもある。アナグロ型非言語のテキスト(都市、写真、絵画)がどのようにデジタル型のリニアな文学テキストにコード変換されるのか、という遺著で扱われた間テクスト性の項の箇所へ戻ってくるべき問題でもあつて、一概に「不毛」といえるかどうか(多木氏には六、七〇年代のミニマル・アートの方が頭を過ぎつたのか)。

* * *

読む行為はまた、読み手の自己自身とのコミュニケーション行為でもある。数分前、数行前に感じ考えていた自己や数頁前のことばと、いま読みつつある現在の自己とのたえざる対話であり、たえず自己の修正・改変をせまられることによつて自己解放(デガイジュマン)できる営為なのだ。「ある作品を愛する、ためには、新しい精神状態に自分を置かなければならない。」と、『風博士』の直前に坂口安吾は、ジャン・

コクトオ『エリック・サティ』の翻訳で書き出している。

坂口安吾の出世作となった『風博士』（昭6）はたいへんすぐれて愉しいものだ。テクストと関わる際の読み手側の身体性の密なる関わりを私なりに少しばかり実践してみた。

冒頭から、語り手「僕」の自問自答気味の「嗚呼」、「嗟乎」、「噫呼」と差異と反復であらわされる漢字の書き分け。「しかるに諸君、ああ諸君、おお諸君、余は敗北したのである」とか、「風である。然り風である風である風である」といった風に、当時出回り始めたレコト盤の溝を針（筆）が外れて施回し、同一反復し続けてしまうようなユーモア振り。

ここで、慣習化しきっている〈黙読〉とは別様な読み、テクストのことばを声に発して、つまり視覚・触覚の発動とシンクロナイズさせながら、口唇―呼吸―音声―聴覚という読み手側の身体空間の回路をおし開き、作動させる読みを試みていただきたい。しかもかなり激しい口唇の動き・発声を伴って。すると、例の「風博士の遺書」中の「しかるに諸君、ああ諸君、おお諸君」といった件は、（アア）シヨクン、（オオ）シヨクンといった、風邪にまつわる身体行為、連発するくし、やみ行為と同音異議の構造へとゆらぎはじめよう。

むろん、こうした手続きを踏まずとも、「風博士」が、風を巻き起こし、見えない風そのものと化して、宿敵「蛸博士」は「インフルエンザ」に犯されてしまうという、風邪・感冒のコードをもった物語であることを明かにすることはそう難しいことではない。書齋

や地球一面に「旋風」を博士が巻き起こすに至る前に、「ああ三度冷静なる扇風機（こどもオモム）の如き諸君よ」といった風邪を招きよせる小道具（機械）をあちこちに周到にしつらえてあったからでもある。

さらに、「諸君」といった度重なる連呼が、作品の成立した時点（昭和六年）を考え合わせても、きわめて諷諭的なレトリックを織り上げる米となつていこともみやすい。

だがしかし、大事なことは、冒頭から立ちあらわれ、この極めて短い掌篇中に五十数回も連発される「諸君」を、重くのしかかるアレゴリカルな意味性のコードから、読むことの身体性を発動し実践することによつて、可能性としての非（脱）中心化システムの方へと一時的にもせよ解き放つてやることではなかったか。テクストへの相互作用的行為を通じて、「作品」に複相的、なひろがりを見つけてやることなのだ。

鼻母音や巻き舌的要素を要求するフランス原語さえ織り込まれていた「風博士」は、ことば本来のもつている、それこそへことばの息吹きをテクストに読み手が再び吹き入れ、吹き込んでやることで、テクストが生動・生成しはじめてくるであろう。

作品は、テクストに対し身体を通じ、身体をひらき、読み込んだ行為の遊動の果てにはじめて「作品」になる。読み取り機のようにそこからメッセージやイデオロギー、イデーといったものをアウト・プットするものではなく、逆に息吹きやイメージや価値や、ゆきつもどりつ、ためつすがめつ読み手がイン・プットしながら、

書物は身体にことばを循環させ交わりをもつことこそが出発点である。それを「テキストの快楽」(R・バルト)と呼ぶのもよし。

「ファルス」といった、ありがたき故の手垢まみれになった護符をもち出し供えることは、こうしたたえざる読みの遊動の果てになされるのならば結構なことである。

書き手は、ついこの間までは、書きあげると自身の声でもって身近かな最初の読者にテキストを手渡していたケースもついでに思い起こす必要がある。漱石『猫』(一)がそうであり、賢治の、永遠の未完成『銀河鉄道の夜』もまたしかり。書き手は厳密な意味で第一番目の特権的な読者にすぎない。谷崎潤一郎は、文章を綴ったら、それをもう一度見ないで口に出してすらすら反復できるかどうか討尋せよ、といった意味あいの作法を『文章読本』(昭9)で説いていた。「音読の習慣がすたれかけた今日においても、全然声と云うものを想像しないで読むことは出来ない」、「眼と耳とが共同して物を読むのである」とはつきり述べてある(この年、朔太郎は声で受容することを要請した『水鳥』を刊行している)。

* * *

この本はどうか声に出してお読み下さい、といった物語が出はじめてなんら不思議はない雰囲気は、昨今、現代若手作家のなかにも見出しうる。

本は手でも読んで、と先述したわけだが、紙の肌触り、紙やインクの臭い、活字の紙面への食い込み(失れつつあり貴重)、字体、

レイアウト、タイポグラフィ、装幀、挿絵、余白の度合、本の重さや版型、本の開き具合、ページのめくれ具合……。こうしたものが、諸感覚の統合作用のもと、分かちがたく身体に働きかけて読者の意味やイメージ形成にながしが関与しているだろう。このことは、言語圏のメッセージ性も非言語的イメージ圏と不可分の関係にあるということでもある。

書物(積みか)のなかの言葉は、元来書き手の眼や頭はむろん、声や耳や指や鼻や姿勢を通して、肉体をかい潜って出てきたものであり、読者もまた読む行為のなかでそうした身体性の交わりを持つことができるのだある。

このことへの関心は少ないようだが、最近では、たえず問題提起的な論考を差し出している小森陽一氏の「へ読む」ことへの夢想(『文体としての物語』所収)などは、こうした私の関心にも十分応えてくれる傑出した読者行為論であった。

書物の世界は、迷宮的空間であると同時に、内―外が自在にゆきかえ、いともあつげらかに、ひらひらと軽やかにページはめくれ返すことができ、時空を超えてユートピア的に開かれている。実にポスト・モダンであり、依然として「究極のメディア」たり続けるであろうことを信じてゆきたい。(一九八八・九稿)

(付記)

本稿は、本来前号の〈展望〉となるべきものであった。が、私の所為で次号送りとさせていただいた。現時点でリایتしたき箇所もあるがそのままとした。

遅 ま き な が ら

——方法の血肉化を求めて——

沼 沢 和 子

編集委員会からこの欄への執筆依頼状が舞いこんだ時は、大分躊躇した。地方でぼつんと暮らしている私には文字通りの管見しかなく、その上、ここ二年程はスランプ状態であり、むしろ「展望」を示して頂きたい方である。しかし、折角与えられた機会である。たまには、大所高所からの颯爽たる「展望」ではなく、片隅から悩める声をあげるのも許されるのではないかと考え、お引き受けした次第である。

二年來のスランプのきつかけは、一九八六年秋季大会でフェミニズム文学批評がとり上げられたことだった。耳馴れない言葉を駆使しての発表に意見を求められて醜態をさらしてしまっただが、共感するところがなかった訳ではない。それどころか、切実な関心を持って今日に至っている。

ところで、吉田熙生氏の「前田愛の光と影」(本誌第38集)によれば、新しい研究理念・研究方法は戦後第一世代のアンカー前田愛から、第二世代の頭ごしに、第三世代にバトン・タッチされようとし

ている、という観測があるらしい。一九七〇年代に入ってぼつりぼつりと論文らしきものを書き始めた私などは、その第二世代に属するのだろうか。書き始めて数年後に七六年春季大会シンポジウム「批評と研究の接点」に遭遇している。谷沢永一氏が、越智治雄氏の『漱石私論』を作品論の代表例として、関西風のイントネーションで立板に水の如く否定しきる光景を、驚いて眺めたものだった。あの時やはり壇上にあつた前田愛氏が「文学作品も文化的コードの一つにすぎないという醒めた意識を持つべきではないか」と言われたのも記憶している。本誌第23集にこの時のシンポジウムが克明に記録されており、後日寄稿を求められたらしい三会員の感想も載っている。私は中でも木村幸雄氏の感想に共鳴したらしく、傍線が引いてある。今読み返してみれば、木村氏は、文学研究の自閉的傾向克服のためという前田氏の提起もきちんと受けとめた上で、研究主体における批評精神の大切さを念押ししている。しかし私自身は、「(文化的コード)」という耳に新しい言葉を印象に留めながら、その

後導入された構造主義や記号論、身体論などを横目に見つつやり過
 ぎて来た。『都市空間のなかの文字』は、元來視覚型人間である
 らしい私には楽しく読めたが、片仮名と横文字に丸や四角の図まで
 出てくる「序」は、すつとばした。やり過ごし、すつとばして何を
 していたかといえ、私なりの人生を背負って現代を生きつつある
 自分が、ある作家の書きのこしたものを読んでどう感じ考えるかを
 基軸に、実証と批評のバランスに緊張しつつ、細々と作品論らしき
 ものや作家論らしきものを書いていたということになる。そして私
 は、まだまだ男性優位歴然たる日本の社会に生きる女であるから、
 いつしか降りつもった恨みつらみ(怨念とスマート)に言ってみたい)が
 自分の〈読み〉に滲み出るのは避け難い、という自覚があった。そ
 こにフェミニズム批評の上陸である。自分一個の実感をひそかな拠
 りどころとしていた〈読み〉に理論的支柱が与えられるかもしれない。
 切実な関心を寄せざるを得ないではないか。

だが、慌ててそれらしき文献を読みあさるにつれ、これはえらい
 ことになったと思つた。フェミニズム思想そのものが理論的には形
 成途上にあり、その視点からする文学批評も又しかりであり、フェ
 ミニズムを文学研究の実際には現代の諸文学理論を知らず
 にはすまされない、ということが解つて来たからである。方法アレ
 ルギーなどとはもう言つて居られない。〈読む主体〉としての自分
 を再構築しなければならぬ。乱読の範囲が又少し広がり、論文は
 益々書けなくなった。

折りしも、昨年七月、日本近代文学会北海道東北支部合同研究集

会が、私の住む山形市で開かれた。午後一時から五時半まで休憩な
 して七人の研究発表と斎藤茂吉記念館理事長の講演という過密なス
 ケジュールで、大学院在学中の新進気鋭から長年にわたり教壇に立
 たれている方の懇篤な論まで、多彩であった。その中で、若月忠信
 氏の発表は、池上嘉彦著『記号論への招待』や前田愛著『文学テク
 スト入門』を手がかりに、丸山薫の岩根沢時代の詩集に記号論を適
 用してへはるかなるものへの憧れとそこからくる寂寥感)を読みと
 り、岩根沢時代は丸山薫の転換期ではなく、この詩人の詩的方法の
 延長線上の一点にすぎない、という結論を導き出すものだった。短
 時間の発表のため、素朴な図式化の危険も感じたが、この結論だと
 晩年の「樹と少女」あたりまでつなげることが可能だとも思い、高
 校の現場にあつて文学研究に新しい方法を試みようとする率直な意
 欲に好感を持った。最後の発表者は東京から駆けつけた小森陽一氏
 で、未完に終つた前田氏の遺著『文学テクスト入門』を補完する志
 をもつて、前田氏の構想していたナラトロジーの可能性を論じられ
 たらしいが、私の理解力をはるかに超えていた。もつとも、懇親会
 の席上、気鋭の紅野謙介氏が真顔で「サツバリ解ラナカタ」と表
 明し、「ナンダ、オ前モカ！」の聲が飛び交つたので秘かに胸を撫
 でおろしたのだが。そして、文学理論の精密化を進める最先端か
 ら、教育現場にあつて理論を求め実践してみようとする人々まで包
 みこんでいる、学会の広がりを感じたりした。

秋になって、本誌第39集の書評で小森氏の新著『文体としての物
 語』『構造としての語り』の刊行を知り、さつそく読んでみた。そ

して一九八六年春のシンポジウム「方法の可能性を求めて」で目撃した、軽やかで才気溢れる小森氏の印象が改まるのを覚えた。修士論文に基づく処女論文であるらしい『浮雲』の地の文から書き下ろしの「小説言語の生成」まで、約十年間の研究が一つのベクトルをもって積み重ねられている。〈初期の論文における基本的な問題意識は、小説の言説を、なにが語られているのかという物語内容からではなく、なにを、どのように、どのように、立場から語っているのかという発話行為（物語行為）から捉え直すところにあった。〉と「あとがき」にある。なにが語られているかのみ関心が偏っていた自身の歩みを反省させられた私は、又々遅ればせながら、亀井秀雄氏の三部作や前田愛氏の『近代日本の文学空間』を読んでみたことだった。そして、〈主体的な読みを実証で固める〉ことだけを基本に、アブローチの方法はその場の場の手探りで細々と書いて来た私の視野の外で、外来の理論を貪欲にとりこみつつ、明治初年の小説言語・小説形態の生成過程のそもそもから（亀井氏の場合は言語表現とは何かという問いまで遡って）究明して、小説研究方法の理論化が進められて来ていたことに感動した。

小森氏の二著で、細かい点でよく解らぬところはある。しかし、生身の作者と〈作家〉を同一視する程素朴ではなかったものの、〈言葉をめぐる鈍感さと訣別し切れない「近代文学研究」の状況〉にどっぷりつかって〈安易な作者還元主義〉に陥っていなかったと言いつける自信はないので、生身の作者、〈作家〉、〈内包された作者〉、表現主体、という具合に区別する緻密さには啓発された。そして、

語り手（表現主体）が表現しなかった空白をも読んでゆく〈内包された読者〉と、生身の作者の意識下のこだわり迄含めてテクストを統括する〈内包された作者〉との相互作用という考え方を、実際の〈読み〉に応用したら面白からうなどと考えた。何せスランプ中であるから、理論の整合性の吟味よりは実用化の方にさもなく心が向く。

ところで、小森氏は、小説の地の文を統一する〈表現主体〉を〈語り手〉として実体化することが「ずるずると実体としての『作者』に移行してしまうのではないか」という懸念を退け、〈表現主体〉についての諸概念はあくまで〈言葉の像〉をめぐるものだ述べている。「浮雲」の地の文が前代のジャンルの記憶を引きずった〈語り手〉の語りから、主人公の意識に即した〈透明な語り手〉の語りと化してゆく過程の分析から出発して、明治二十年代の表現意識を追求した氏の言として当然ともいえよう。だが、「浮雲」以後のテクストとしては「舞姫」「坊っちゃん」「心」など、表現主体としては見易い形である〈語り手〉や〈手記執筆者〉を装置しているものが主として論じられているので、物足りない感が残った。

そこで『日本文学』一九八八年一月号の「特集・語り手の位相」を見直してみた。近代の分野の四論文のうち三本迄は「運命論者」「吾輩は猫である」「東俱知安行」という〈語り手〉を持った小説を扱っている中で、後藤恒允氏の「異化」する視座から派遣された統制的視点——虚構における語り手——が最も原理的な追求を行っていると思われた。後藤氏は、作家とは〈独自の視座からものを

異化し、明視する営みを、虚構という言語世界を構築して具象化していく創造主体」であり、虚構における語り手は、作家の視座から派遣された分身的視点」であると規定しつつ、北川冬彦の短詩からカフカの「変身」まで、語り手の位相を多面的に考察している。そして「作家の思想的立場を示す視座ということばに作家の主体性を含意させ、作家主体と語り手との関係をも論じたつもりであったが、十分とはいえなかった。」と結んでいる。

小森氏は何故「文学作品を研究する在り方として〈作品論〉なるものが自立するとはどうしても考えられ」ず、同時に「〈作家論〉が存在するとも考えることもできない」のだろうか。「〈研究者〉の仮面を被ることで、対象とする作品（作者）との関係を特権化し、本来恣意的な〈読み〉を絶対化する」ことへの反感のあまりだろうか。日本文学協会編『日本文学講座1 方法と視点』（一九八七・一二）で「〈読むこと〉の論理」を担当した三谷邦明氏は、「文学の〈意味〉は、テキストと読者の間に、つまり、〈読むこと〉にしか生成・現象しないという認識」を大前提としつつも、『作者』『作家』は実存しているし、その存在を抹殺することは不可能である。しかし、そうした実存によってテキストの意味は決定されないものであって、意味は多数の〈読み〉によって多義・多層・多様でなければならぬのである。と言うより、作家・作者もまたテキスト化して〈読み〉の対象として扱うべきなのであって、作家論・作者論を否定しているわけではないのである。」と述べている。又、同講座の第八巻に「作家の復権——鷗外・〈登場人物〉・〈書き手〉・〈作者〉

の通路」を書いた田中実氏は、その後、「私の立場はテキスト論ではなく、テキストから〈テキスト内作者〉を抽出し、〈テキスト外作者〉——生身の作者、さらに〈作家〉の通路を発見することであり、その意味でテキスト論ではなく、〈作品論の可能性〉に関心をもっている。」（『他者』へ）『日本文学』一九八八年七月号）と述べている。こうなると私のようなばんやり者にはテキスト論の輪郭もはっきりしなくなるが、要するに、新しい〈読み〉の方法を求めて各自苦闘中であり、作品論・作家論の自立の可否が焦点の一つだということだろう。そうであれば、その後藤氏の論は、作家論の可能を原理的に追求するものとして注目すべき試みではなからうか。

遅ればせの勉強の効あって流行の方法を駆使した論文も大分読め、ようになつた私にとつて、八八年七月号『文学』の樋口一葉特集は楽しかった。中でも、関礼子氏の「貧者の宵——『わかれ道』試験——」は、上昇と下降という向きを異にする二つのベクトルの危い交点で出会った貧しい男女の別れを、明治二十年代末東京の空に浮び上らせて見事だと思った。上杉省和氏の「美登利の変貌——『たけくらべ』の世界」も、作者によって用意された〈作品を正しく読み解く鍵〉を手掛りに、小森氏流に言えば〈小説の周囲にせめぎあいながらあらわれてくる〉〈多様な諸テキスト群を浮上させること〉で衝動的な読みを提出して説得的だった。但し、吉田裕氏の「一葉試験——出奔する狂女たち——」だけは、恣意的・図式的の感あつて行けなかった。

新しい方法意識で大胆な〈読み〉を提出した力作論文でありながら説得され得なかつた例としては、佐藤健一氏の「高吉から安吉への転向―『歌のわかれ』の構想的モチーフをめぐって―」（『現代文学研究と批評』創刊号・一九八八・一〇）があつた。『歌のわかれ』冒頭部における作者の表現意識を追跡して、〈母性に庇護された生への違和を核として、そこからの離脱、克服といった主題が、作者の構想的モチーフとして存在した〉と想定し、主人公片口安吉は自己犠牲的な父親に依存して〈母権渦く「村の家」を離れることが赦されるのだ〉という結論を導くのである。しかし、はたして「村の家」が母権的といえるだろうか。〈母性庇護〉―〈母性による支配〉―〈母性原理の支配〉をいきなり〈母権的〉に結びつけるのも筋違ひと思われ（母性原理の語義も私には解らない）、冒頭部分への着目の面白さ押し通す為の飛躍を感じた。新たな〈読み〉を示そうとする場合は、厳密に言葉を選び、緻密な論理を最後まで一貫させるべきだと、自戒をこめて思った。

日本近代文学会九州支部の『近代文学論集』第14号（一九八八・一一）は「結婚のかたち」という特集を組んで、石田忠彦「逍遙小説の背景―婦人改良・婚姻改良など―」、江頭太助「或る女」後編の葉子に見る「女性」―『クロイツェル・ソナタ』との比較考察を通して―、谷口桐枝「佐多稲子『くれない』論」、早川雅之「小島信夫『抱擁家族』論」など七本が並び、いずれも興味深かつた。地方支部がこれだけ充実した内容の機関誌の号を重ねていることに瞠目すると共に、このようなテーマで特集が組まれることに、二年前

の学会で提起されたフェミニズム文学批評の遠い波紋を見る思いがした。あれ以来、近代文学研究プロパーによるフェミニズム文学批評の目覚ましい形で実験や理論的深化があつたとは言えまい。一つの理論や方法が研究主体の血肉と化するのに一定の時を要するのは、当然でもある。それでも、昨秋開かれた日本近代文学館主催の「女性作家十三人展」の盛況の陰には尾形明子、長谷川啓四氏の尽力があつたし、『田村俊子全集』（オリジン出版センター）が昨年八月、第三巻の刊行を以て完結し、『田沢稻舟全集』（細矢昌俊校訂・東北出版企画 一九八八・三）や渡辺澄子氏の「田村俊子の『女声』について」（『文学』一九八八年三月号）、岩淵宏子氏の「宮本百合子『未開な風景』論」（『昭和学院短期大学紀要』第24号・一九八八・三）など女性作家再評価の努力が続いている。又、中山和子氏の論集『昭和文学の陥穽』（一九八八・七）には、平野謙研究の営みの中から〈女の内側から発するカッコぬきの女の視点〉の必要を認めるに至つた道筋も語られている。江種満子氏の「『暗夜行路』と『或る女』」（『日本文学講座6近代小説』一九八八・六）は、長年「或る女」を読みこむ過程で鍛えられた〈女の視点〉で近代文学の古典に挑んだものである。ここに見られる〈女の視点〉は、作品解説の方法であるに止まらず、女の内側から発するそれであるが故に、或るいたいたしさを感じさせる。しかし、フェミニズムは、こうして時には血を流しながら、新たな批評研究の方法として根づいて行くのであろう。

△展 望▽

中村光夫・瀬沼茂樹両氏の方法と現在

小林 一郎

中村光夫、瀬沼茂樹が、昭和六十三年七月十二日、同八月十四日と相ついで亡くなられたので、日本近代文学会特別会員でもあったのだから何らかの形で「追悼」の意を表わした方がいいのではないかとこの話をした結果「展望」に何かを書くようにと依頼された。既に「日本近代文学」第三十九集の計報において報じられているわけなので、その事実をやや詳しく書くことよって「哀悼」の気持ちを書きあらわせば、その責任を果たせるものと思っていた。しかし、両氏を核にして、何らかの形で、「学会」の動きを展望するということになることや、気の重い仕事である。

中村は明治四十四年（一九一）生れであり、瀬沼茂樹は明治三十七年（一九〇四）生れであるから、年令の差は七歳であり、その業績は、殆ど同じ世代を背景にしたものである。瀬沼の思考方法には金子鷹之助から影響を受けた「文明史」的視点からの「文学」あるいは「文学史」分析が基盤になっているし、中村は、佛蘭西文学、特に「フロオベル論」（昭和十六年一月中央公論社刊『作家論』所収）

において作家の青春と「現実」との落差を突きとめ、ゾラの自然主義的方法によるテティルの模写よりも表現を主体にするリアリズムの方法を展開したのである。

昭和十七年から十八年にかけて、「文学界」に連載され一時中絶、昭和三十二年一月から三十三年六月までの「群像」に再び連載して完成した『二葉亭四迷伝』（昭和三十三年十二月講談社刊）は、正に、その考え方の上に立った実証的研究である。特に作家の「青春期」の抱く問題に焦点をおいた思考方法は、大正期の作家としての『谷崎潤一郎論』（昭和二十七年十月河出書房刊）や『志賀直哉論』（昭和二十九年四月文芸春秋社刊）に及んでいる。『二葉亭四迷伝』の原型である「文学界」掲載のものに対して、大岡昇平は

彼は進んで、自然主義以来、日本の私小説の「私」に欠けた、西欧の十九世紀的個人の自覚を二葉亭四迷に発見し、どうしてそれが明治二十年の日本で、潰えねばならなかったかを探った（昭和二十八年六月）と言及している。

この大岡の批判が、中村光夫の『二葉亭四迷伝』に対して言える事柄であり、正鵠を得たものであろう。しかも、この評は、中村のそのすぐ次に生まれた『風俗小説論』のものでもあって、この二つは、表裏一体をなすものである。『風俗小説論』は昭和二十五年二月から五月にかけて「文芸」に連載したものである。(六月河出書房刊)

風葉・藤村・花袋を中心にして述べた「近代リアリズムの発生」の中で、中村は「おそらくひとり人間の生涯にも、彼が後に実現し得たより、はるかに多くの可能性を孕んで生きた青春の一時期があるように、時代精神の巨大な流れのなかにも、やがて歴史の必然によって刈りとられる幾多の不運な芽が並んで萌え育つ青春期が何十年に一度ずつはめぐってくるのです。」(一)という歴史的潮流の振替の法則の中に「文学」や「文学史」というものを捉えようとし、「青春」の持つ意味を中心に据えているのである。日本の近代文学の中における、その時期を漱石の「猫」(明治三十八年)と花袋の『蒲団』(明治四十年)までとしているわけである。その指摘はそれとしても「我國の自然主義文学とそれについて文壇の主流をなした私小説の定形は花袋の『蒲団』によってあたへられました」(二)という『蒲団』を「私小説」の源流とする説は極めて明解であるが、短絡していることも事実である。(しかし、これをそのまま鵜呑みにしている傾向は未だに続いている。)例えば、平野謙は、周知のように、昭和三十三年一月の『芸術と実生活』(講談社)で「作者イコール主人公という私小説の定式を、そのまま『蒲団』にあてはめることはできない」(『田山花袋』)とし、「私は『蒲団』を目して私小

説の濫觴とする文学史定説には、にわかと同じがたいのである。」とも言っていることは逆にその辺の事情を物語っている。島村抱月が『蒲団』に対して「醜なる心を書いて事を書かなかつた」(明治四十一年十月早稲田文学『蒲団』を許す)と言っている指摘を中村は「独創」と言いながらも「近代性の摸索に一応終止符を打つ」たと考え「主観的客観」あるいは「客観的主観」によって塗りつぶされたとして「客観性」の欠除を強調しているが、花袋自信は不徹底のきらいはあったとしても『野の花』の序「(明治三十四年六月新声社刊)前後からこの点に言及しているわけである。」

さらに中村は、この「客観性」の問題をふくめて、藤村の『破戒』花袋の『蒲団』を通して「アイロニー」「滑稽」の欠落を指摘している。欠落というより、むしろ「喜劇性」を無理に「悲劇性」に振じまげていると断定しているのであるが、小島信夫の『私の作家評伝I』(昭和四十七年八月新潮社刊)等での発言もあるように、やはり短絡性は否定出来ない。大岡昇平の「どんな真面目な西欧文学にも、ゆとりとしてある『笑い』が、日本文学にない点を指摘する側に廻っている」という言い方はその辺の事情を物語っており、「側に廻っている」と言わざるを得ないのである。(詳述は紙数の都合で避けざるを得ない。)もう一つは、「演戯」説である。「作者が脚本書きとともに俳優を兼ね、たえず自分の文学を演戯してゐなくてはならぬ」としていることに對し、平野謙は「醜なる心」の定者^{ていしや}という花袋の文学の実験にはやはり妥当し得ないのである。」といい「作者イコール主人公という私小説の定式を、そのまま『蒲団』にあてはめ

ることはできない。」と言っている。「虚構性」と「私小説性」というものを同時にいただいているのが『蒲団』である故、平野謙の考え方の方が中村よりも花袋の実態に即しているものであって「演戲説」も亦同様に、結論を急ぐための短絡的発言であったのである。

このあと問題になるのは、昭和二十七年六月の「占領下の文学」（『文学』）であり、敗戦ということをはっきり認識させようとしたものであるが、たとえば、小笠原克氏が昭和四十三年九月の「国文学」の「現代の評論」に書いた「中村光夫論」に示した「文壇的裁断批評」と「状況待望論」的主張の内実の希薄さについている点も考慮にいれてもいいのではないか。つまり、裁断にともなう必然性として生れなければならぬ「文学」や「文学的方法」あるいは「文壇的、文学史的必然性」における踏み込みの不足という点も、同様な態度から生れて来たものである。だから昭和二十六年から二十八年頃にかけては「文学史的方法」と「個人的研究」の併用した形で「谷崎潤一郎」や「志賀直哉」論が書かれるのである。この点について、大岡昇平は「環は閉じられようとしているものである」と評している。つまり「攻撃的姿勢」が影をひそめて「優美な面」（大岡昇平）が出て来て、自然の発露とも言うべき「自由」な批評活動の時期に入って行くのである。大岡はこの「優美」を「脆弱」の謂いではないと言っているが、「攻撃」的なものがなくなっていくことは事実である。小説をふくめて昭和四十六年より四十八年に筑摩書房から刊行された『中村光夫全集』全十六巻には、そうしたものが多いと言えよう。

○

瀬沼茂樹（鈴木忠直）も、大凡のところは、中村光夫の在り方と似ているところがある。両者とも初期のころは、当時風靡したマルキシズムに傾斜していたことである。昭和三十一年二月「河出文庫」として刊行した『昭和の文学』（昭和八年一月木星社書院刊の再刊）の中で「ブルジョアの個人主義文学の破綻・解体を暴露する」のが批評家の任務であるとしているし、伊藤整は筑摩書房の『現代日本文学全集』月報93の「昭和の文芸評論家たち」（座談会）の中で、マルキシズムに近かったが、現在はマルキシズムとは言えないと言っていることは、その辺の事情を物語っている。この『昭和の文学』は「あとがき」によれば「昭和文学史に解体の理論をとりいれて組織した最初の史論」（穴戸徹）なのである。そして、さらに、その「解体」に迫る方法を、もう少し具体的に解かれたのが伊藤整である。伊藤は、この書の「解説」で次の様に言っている。

この書の特徴は、「芸術派」文学を、現在の場で見ながら、一種の遠視的なつばなし方で論理的体系的に整理したことである。その後に書かれた同系の書にくらべて見ると、著者が同時代者として肉眼的に「現代」の資料からえた判断は、特殊な強さを持っていることが分る。このヴィジュアルリティの確かさが論理の中に生かされている点が、今日になると、この書の最も信頼される場所であると思う。この現在の確かさは、時代が過ぎた後ではいかに多くの資料を精密にしらべても中々得られないものである。

瀨沼の『昭和の文学』に対する見解としては、この伊藤の証言につきいてると言っても過言でない。つまり、「印象主義」的（カン・コッ・ネバリ・チカラ）な方法で近代文学を考えるやり方を否定して、社会的観点から判断の上に立つて捉えて行く手法をとり入れたのである伊藤整。そうしたところに、マルキシズムの方法は覗いているにしても、「政治」との絶縁を強く押し出し、「芸術的価値への干渉は許さない」（中島健蔵筑摩書房『現代日本文学全集』「現代文芸評論集」2巻「解説」）という態度を取ったのである。「芸術派」文学を支持しながら、その批評的姿勢は、「印象主義」を排し、「社会」的観点から判断しているが、政治的介入は拒否し、飽くまで「芸術的価値」の抽出に絞り込むという考えを押し出したのである。しかも、伊藤も言っているように、その論理的、組織的、体系的な論述の基礎に「現代」という視点を持ち続けるとともに、「資料」の精密な調査の上に組み立てているのである。この点、伊藤の弁護はあるにしても、自らその「あとがき」で洩らしている様に「旧悪前書」的なきらいのある点も事実であろう。つまり、ややもすると、「公式的」「間接的」な固さが存在しているからである。こうした瀨沼の姿勢を産み出す基盤は、重松泰雄氏も指摘しているように東京商大（現一橋大）におけるS・P・S（社会科学研究会）に属したことにある。このことについては、昭和二十六年四月の『社会経済史学』（有斐閣）に、矢口孝次郎が「金子鷹之助先生を憶う」を書き、この会の実態を伝えているのが参考になる。

そこには、固有の経済史の問題は勿論、思想史、宗教史、文

学史等に関する問題も含まれていた。この時代の同門の中には、小原敬士氏の如き経済学者、松田常雄、佐倉潤吾氏の如きジャーナリストのほかに、故葛川篤（刈田義衛）・瀨沼茂樹（鈴木忠直）・田中西二郎氏の如き文筆の士となった人々があって先生を中心に種々の問題を激しく論議し合ったものであった。

つまり、金子鷹之助を敬愛し、その指導をうけたことにある。矢口によれば、この金子の考え方は、個物に対する愛から出発して、「個々の史料に対する直接体験と個性的直観」に基づいて、「それらの間に普遍的意味関連」を見出そうとしたのであるから、瀨沼の方法は全くこの立場に立ったものなのである。『昭和の文学』は、史料を尊重し、それに対して現実的に体験した事柄を基にし、そこに立ちあらわれて来るものを直観的につかみ、個々にある史料をもう一度体系的、論理的・組織的に統合しなおすことによつて、普遍的な意味を取り出して「解体」の実態に迫ったものである。しかし、そこには、自ら標榜した「芸術性」「文学性」の自律からやや遠のいている嫌いがあつたことは、先にあげておいた通りである。

『昭和の文学』に提示されたこの方法が、戦後になって、着実に、そして、具体的に展開された最初の試みが昭和二十四年四月世界評論社から出た『島崎藤村』（昭和二十八年一月堀書房から改稿出版）であり、昭和二十六年三月河出書房刊の『近代日本文学のなりたち』である。この二著は相互に関係しており「家と自我」の問題が『島崎藤村』になり、この『島崎藤村』の抱えた中心テーマが『近代文学のなりたち』でもあつたが、後者はあきらかに『昭和の文学』に

みせた「解体」の理論の適用である。「近代的人間」の核心にアプローチしたものである。この全体に対する見透しを、その連関における位置づけという作業の中に存在する個の問題として追究した『島崎藤村』は、この個を究めることによって逆に全体に眼を届かせようとする姿勢のあらわれである。それを、稿書房刊の「あとがき」に瀬沼ははっきり提示している。第一は「藤村の人間と生活」について究めることである。第二には「作品の内的連関」を辿ることなのである。極めて手固い実証的研究と、全体の流れの中に見定める史的視点の総合といえる。これは、『夏目漱石』（昭和三十七年三月東京大学出版会）や『有島武郎評伝』（昭和三十七年十二月「文芸」・昭和四十一年十一月「文学」その後中絶）『野上弥生子の世界』（昭和五十九年 岩波書店刊）などにも基本的姿勢として織り込まれているものである。そして、特に『夏目漱石』においては、「思想史的方法について一言がないではない。（あとがき）と言った「思想史」的角度から見する方法をとり、「作品の発展を奥深いところからとらえる」ことよって、漱石の「思想」をとり出すことが出来ると考えているのは正に「作品」をまず「個人的直観」により読みとり、そのあとに「思想」という形で「全体的」に統一的に「内部理解」をほどこすことよって「普遍的意味」を見出そうとしているのであるが、ここでも問題になるのは、「作品」の奥の「思想性」を掘り出すことと「作品」の持つ「芸術性」あるいは「文学性」との連関と言わざるを得ないであろう。

一方、瀬沼が試みている事は、こうした「個人」作家の内部の問

題を集約的、統一的、全体的に纏んで行くとともに、先の『近代日本文学のなりたち』において提示された体験的に捉えている「現在」というもののおかれた史的潮流の全体的把握の上に立って、個々の問題を逆に位置づけて行く方法である。昭和三十八年三月集英社から出した『近代日本文学の構造Ⅰ・Ⅱ』（昭和四十七年十一月改訂）昭和四十九年五月法政大学出版局刊の『明治文学研究』昭和五十年七月河出書房新社から出した『戦後文壇生活ノート』等々がそれである。例えば『近代文学の構造Ⅰ』では「自分の眼で確かめながら、近代日本の構造というものを明らかにして行きたい」と言い、さらに、その確かめたものを「世界文学の中において考えてみたい」（あとがき）と言っていることによってもはっきりしている様に、個々のものを「世界文学」の構造の中に位置づけようとしているわけであり、『明治文学研究』も亦「個人と社会との関係に立った文学思想史」（あとがき）なのである。そして、それは、瀬沼自身言っている様に「文学思想史」であって、「文学史」として自律した科学性の上に立つものではないところに、瀬沼茂樹の研究の特色があり、ある意味では一つの限界を示しているのである。

○

いままで述べた様に、中村光夫も瀬沼茂樹も共々、同時代の「青春」期に直面した体験を通して、マルキシズムあるいはプロレタリア文学のアンチとしての「文学」あるいは「文学史」を考えようとしたことは事実である。

しかし、中村の考え方は、佛蘭西文学を通して得た表現を主体に

したりリアリズムを支持し、そこに立ちあらわれて来る「客観性」の問題を日本の近代化して行く文学に当てはめて裁断してしまったのである。その明解な歯切れの良さは、古典的視座に憧れた地平を打ち破るのに十分なものがあつたが、また、こぼれ落ちるものも多々あつたし短絡的でもあつたのである。例えば昭和五十五年一月の「文体」では『蒲団』を取り上げて、「作者と作中人物の距離がある」(坂上弘)「時代の大枠を意識して書いている」(後藤明生)「受け皿が、現実感覚によく支えられているし」「平面描写からは私小説は生れない」(古井由吉)と評し、岡庭昇は昭和五十五年二月の「日本読書新聞」で

日本近代文学の「不安」を發通というシンボルで考える原点に『蒲団』がある。

と言つたように、中村の短絡的なこぼれを補填しているし、後藤明生は昭和五十六年二月の「解釈と観賞」で、さらに、『蒲団』についての中村の評価を全面的に否定し「自然主義の一元的リアリズムということで全否定されてしまったところに問題がある」「ハウプトマンの『寂しき人々』をモデルにして作っているが、それは悪いことではない、むしろ新しいことだと思えます。」と中村の演技説に疑を挿み、それを日本に持ち込んでパロディ化したところにむしろ意識があると見ているのである。また、秋山駿は昭和五十四年六月の「朝日新聞」の「文芸時評」で「生」を中野孝次の「闇の誘惑」と比較し、「現代の『苦痛』にアプローチしているものとして見るわけである。近代文学研究者ならぬ現代作家の実作を通しての作家

として捉えた全く反対側の発言である。それは昭和五十年の時点における「批評と研究の接点」が問われ、「作品論」を主体にする姿勢は、研究者の「主体性」の保持論を含めて変革を余儀無くされたこととかかわりがある。しかし、未だに余り際立つた発展はないが、確かに近代文学研究に要求されているものはルビンの壺の見解が必要になっていたのであり、作家論・作品論・文学史・文学論と言つた仕上げを越えた所に出て行かなければならないのである。つまり、文学をトータルに文化の一つとして考えなければならぬのである。また横の關係としてそれを一つの「博物誌」として見て行くことが急務であろう。「文学」の中に閉じこもってはいは本當の「文学」の姿は見えないのである。という意味で、昭和七年にテーヌの「文学史の方法」を岩波文庫に訳した(猪野謙二)瀬沼の仕事の眼くばりは、横の關係の精査によつて縦の繋りを組織立てて行く方法を早くから展開したもので、その拡がりにおいては、狭さは感じられるものの、一種の「環境論」の上に立つものであつたに違いないのである。現在、前田愛の提示した「語りの構造」「文学の読者」「文学社会学」(昭和五十六年十二月「解釈と鑑賞」ということが問題にされつつあるが、これは横の關係を主体にしたもので、一種の「環境論」として位置づけられるものであらうと私は考える。

大凡のところでは中村光夫の「理論」から「実證」への過程と瀬沼茂樹の「実證」から「理論」に行くことと見られる方法は、「理論」と「実證」の融合にあつたに相違ないのであるし、その雑多な広範囲の実證の上にこそ「真実」が見えて来ることを両者とも視点の移動

はあるが早くから提示したのである（質の変化はあるにしても）。

そうした意味で中村光夫、瀬沼茂樹両氏は共に近代文学研究者というよりは、評論家であるが、ともすれば狭くなる研究者の在り方にメスをいれ広い視野を通して研究者に刺激を与えつづけた方々であったことは高く評価されなければならない。

展望にもならぬ展望、視点の定まらぬ嫌いのある感想を述べて来たのであるが、終りに、重ねて両氏の冥福を祈るものである。

注 重松泰雄氏も昭和四十三年九月「国文学」の「現代の評論」における「現代評論学の肖像」で述べている。

『泉鏡花 エロスの薔』

越野 格

編集部の手落ちとかで、忽々の書評を求められた。時期も悪く、与えられた時間の短さを考えたならばお断わりすべきであった。しかし、ここで断わるといつまでも笠原氏の呪縛から逃れられそうにもなく、また、御著書の送付を受けたにもかかわらず、通り一遍のお礼だけで済ませてしまったという蟻りもあつたので、結局引き受けることにした。

と言つても生産的な書評は書けそうにないので、後向きの繰り言に終始することになる。

昭和四九年一月から二四回にわたつて『国文学解釈と鑑賞』に連載された笠原氏の鏡花論が、他の教篇を加え『泉鏡花 美とエロスの構造』と題して刊行されたのは、

五一年五月であつた。現在、この本は絶版で、古書目録ではかなり高額の値が付いている。この本を欠いては鏡花研究が一步も進まない証であろう。

笠原氏の鏡花論が連載された時、私は修論の緒に着こうとしていた。第一回目を讀んだ時、私は動搖を禁じ得なかつた。「冠彌左衛門」「蛇くひ」「白鬼女物語」、これらの初期作品に鏡花文学の根源的な主題を見出し、そのさまさまな変奏、鏡花的美のラジカリズムを闡明しようとしていたからである。先を越された、と思つたのではない。

哲学科から国文科へ転科した私が卒論に鏡花を選んだのは、興味を持っていた柳田国男との関連からか、或いは三島由紀夫あ

たりの鏡花評に触発されたものか、今となつては判然としない。が、特に鏡花が好きだつた訳ではなかつたので、その虚構世界の解明に向かうこともせず、その文学史的取り扱いに對して細やかな反噬を試みたに過ぎなかつた。漫然と大学院に入った後も、この觀念小説のアプローチから自由になれなかつた。美や面白さを解明するより、思想を意味づけるほうが簡単だつたからである。ただ、鏡花の觀念小説は文学史でいわれるほど皮相なものではなく、鏡花の内面に深くかかわつている、との思いがあり、それを明らかにするために、初期作品一つ一つの検討が必要である、と感じていた。特に、「薔の一心」と「鐘声夜半録」を核として、自己を作中人物に擬することによつて自己慰安や自己瞞着を図っていく鏡花の小説の方法を解明しよう、と目論んでいたのである。

その矢先にあの笠原氏の見解である。私は動搖した。方法が私と逆だつたからである。連載中、虚構世界のあれこれを鏡花の生活や体験に求め、逆に虚構を実生活に還

元していく方法にしばしば疑義を呈している氏であったが、体験を突き抜けて虚構の言語と化してゆくその経路、その幻想空間を、文体や修辭やそれを統括する構造力などから闡明しよう、という氏の強い立場は、連載一回目においても明確に感じられたのである。

連載の四、五回あたり、氏の論が観念小説から離れた時点で、私は氏の論を読み続けるのを断念した。当初の目論見で押し通そうと決心したのである。先ず、鏡花の初期作品の発表年時と執筆年時が必ずしも一致しないことが判っていたので、その確定作業に入った。判定資料が少ないので手探りの作業だったが、四百枚は費しただろうか。そのあと観念小説に筆を進めたが、時間切れ。恥を承知で未完の修論の提出とあいなった。目方が重いと免罪符で修了させてもらったが、この修論はすぐにカミクズ同然になった。と言うのも、昭和四八年一月から二刷目の刊行を始めていた岩波書店版「鏡花全集」が、その月報で、鏡花宛紅葉書簡を掲載したからだ。私が四百枚

余りをかけて進めた執筆年時の推定作業が、その書簡の幾つかでいとも簡単に結着が着いてしまったのである。その掲載がもう二、三ヶ月早かったなら、いくら厚顔無恥な私でも修論の提出はできなかつたらう。この時、事実の恐しさ、実証の強さを痛感した。と言うのは嘘で、実はこれ幸いと早速この

資料を拝借して、最初の鏡花論を公にしたのである。実証された事実や発掘された資料を余り有難がらずに援用する癖がこの時から身についた。そして、カミクズ同然の修論を、学界という故買屋に三、四回にわたって引き取ってもらい、種が尽きたところで就職が決まり、私の鏡花論の方は一頓挫した。

やがて二年ばかりの惰眠から覚め、同時代評を博搜して鏡花文学の享受史を明らかにしようと試みたこともあったが、中途で止めた。自分自身が鏡花のよい読者でないことに思い至ったからである。

また二、三年の懶惰であったが、今度は殊の外、オオジュウト、コジュウトの眼が敵しく、折りからのニュー・ウェイブに翻

弄されながら、騙し騙し小解、私解という名の作品論を書くことを余儀なくされて今日に至っている。はっきり言って、それは全集一本で済む安価な研究方法（と言うのも痴がましいが）であり、人見知りのする私に適していたのである。が、試行錯誤の末に掴み取った方法ではなく、つまるところ逃げなので、作品論といっても笠原氏の鏡花論と切り結ぶことができなかった。所詮、氏の落穂拾いなのである。どこまで氏を避けて通れるというのか。私の三度目の頓挫も近いのである。

このように、私に鏡花研究というものがあつたとすれば、それは二刷目の岩波書店版「鏡花全集」で出発したものであり、笠原氏の原著『泉鏡花 美とエロスの構造』の方法に意識的に目を瞑りながら、結局嫌々ながら籠絡されていった十年間であつた、と言えはいいのかわら。嫌よ嫌よ好きのうち、か。

そして、今度の『泉鏡花 エロスの藪』（国文社、一九八八年十月）である。

前著で、笠原氏は鏡花世界の美とエロス

の構造を、作品解説の作業を緻密にするこ
とによって追究していった。しかし、他方
その大枠、基本的構造として、垂直軸（他
界性）にそって開く空間と、水平軸（現実
性）にそって開く空間とに二元化し、この
二つの空間の交点に、魂のエロティシズム、
肉体のストイシズムの顕示を見る視点を明
らかにした。それを説明するに、イエイツ
の二重円錐のアイデアを援用する。が、
幻想空間に限りなく近い、例えば「草迷
宮」の秋谷悪左衛門が住む世界を、それ自
体として構造化した作品はもとより少ない
し、現実空間そのものの「婦系図」などの
風俗小説は、明治の父権への反抗と至純な
愛、父性原理と母性原理、といった形で図
式化するものの、鏡花文学の精髓を語るも
のとしては氏の評価は低いのである。つま
り、森とは現世と繋がりながら同時に他界
性を内在する空間である、と捉える氏の筆
法は、この両者を揚棄するような空間を内
在させた作品、例えば「化鳥」「高野聖」
「春昼」「草迷宮」「由縁の女」「銀鼎」「天
守物語」などの解析にあたって特に冴えを

見せている。しかも、これは単なる空間把
握の問題に止まらず、外界の風景を克明に
追いながらいつしか回想、或いは内的心象
の景に転移していく鏡花の描法そのもので
もあったので、その表現、修辭の解析にあ
たっても、やはり顕・幽・現・幻などの二
項対立を發揮させていくのである。

そこで、『泉鏡花 エロスの藪』である。
その構成は次のようになっていく。

序 鏡花世界、あるいはエロスの藪

1 「高野聖」の神話的構造化力

2 「風流線」の方法

I 地形図 II 行動原理 III エロ
スと様式 VI 結末

3 水滸伝の系譜―「風流線」まで

4 春昼、溶融する風景

5 「草迷宮」の靈的エロス

6 「歌行燈」の空間構成

7 「天守物語」の妖怪たち

8 鏡花的美意識の基層へ

前著と違いそれぞれ独立して発表された
これらの論究は、一見して判る通り、「風
流線」と「歌行燈」を除けば、氏葉籠中の

作品の再論である。しかも、これらの作品
が鏡花文学の肯綮である以上、この著書の
刊行によってますます氏の業績はその輝き
を増していくのである。が、その方法によ
って示された切り口は前著と然程変わりは
しない。前著において、笠原氏の研究態度
は極めて禁欲的であった。ためにする立論
はなかったのはもとよりであるが、国文学
者や評論家のそれまでの成果を柔軟に取り
入れる態度を持しながら、ひたすらテキス
トに限定した読みに徹したのである。例え
ば、「高野聖」論において、内的な枠と外
的な枠とが微妙に融け合う入れ子型の構造
を論じ、その生と死、夢と現が混淆する山
の一つ家の幻想空間を、桃源と逆桃源、聖
性と妖異性、といった二項対立で熟っぽく
語った。その空間把握の方法に柳田国男の
影を見るのは見易い道理だが、ステイン
ン、香取屋、土橋、月、参謀本部編纂の地
図、といった細部の言語表現に対する解析
の精緻さ、鮮やかさは、氏独自のもののな
で、それらに裏打ちされた二項対立の図式
は、それだけに鞏固で有効であった。しか

も、「高野聖」の僧が持参する参謀本部編纂の地図が、陽光の蔽しい幻影では全く無化され、そこから幻想空間が開かれていったように、現実と幻想との空間的、時間的重なりこそ鏡花的美の顕現を見ようとする氏の視点は、「草迷宮」を「神秘の地図」の上に仮構された鞠唄と母恋いと超自然との万華鏡、と捉える視点ともアナロジーで、これが今度の著書でも繰り返し用いられているのである。

本著の最大の焦点は「風流線」論であり、これは前著の論究から除外されていた作品であった。が、「この小説は科学的に測量された地形図のうえに濾光器を重ねて、地形図に顕われない不可視の領域、あるいは深層部のうごめきを映しだしてみせたものであった。」との見立て自体は、今回の「春昼」再論と同様、前著と変わらないものである。地形図、行動原理、エロスと様式、結末、といった多層的な解析は、しかし、いわば氏の薬籠中のもので、それならば前著で除外される必要などなかったのである。天に唾するのを承知で言うならば、

乞食水滸伝の大活劇ロマンそのものの面白さを解析する方向には進まなかったのである。

では、本著で何が変わったのか。科学的な地形図の上に不可視の領域を重ねて幻想空間を構築するという鏡花の方法が、笠原氏自身の研究方法になっていった点である。実際はどうであるのか判らないが、抽象化して言うならば、氏は先ず作品の舞台になった所の地形図を拓げるのだらう。そして、その地理の実景や歴史を隣接科学の援用によって克明にたどり、それをテキストに重ね合わせて鏡花の想像力、即ち幻の地図を明らかにしていくのである。

この実景を資料の博搜と諸科学の成果で精密に掘り下げていくのが氏の新生面の一つであるならば、他方、「高野聖」の神秘的構想力が、端的に示しているように、その視野の拡大、一般化がある。前著においても、例えば、エリアーデやバシユラルなどの援用はあったが、巨視的な視点からの物言いは極力避けていた。氏の学殖からすれば、鏡花と江戸文芸、或いは謡曲との

関連を詳述することは極く簡単であったはずなのに、である。あえてしなかったのだらう。本著では逆に視野の拡大化が顕著である。このように、俯瞰と細密、巨視と微視、これこそ鏡花の幻視に至る描法であったが、氏は己の研究方法においてもそれを実践した。「鏡花世界、あるいはエロスの繭」とは、或いは笠原氏自身の研究の世界を指す言葉であったかも知れない。

十年来、常に鏡花研究の前衛であった氏が後衛も固め始めた現在、また、長年にわたり独立で鏡花研究を支えてきた村松定孝氏が、『あぢさゐ供養頌』で己の夢みた鏡花世界の繭を閉じたかに見える現在、後発の私たちに残された道はどこにあるというのか。笠原氏は既に新たな鏡花論を準備していると云う。私の鏡花研究の歳月が自己慙愧と停滞の十年間であったのに、氏は、更に新たな深化と飛躍を図っているのである。私のような人間でも鏡花研究の道でどうかして生きていきたい、と言えば藤村風になってしまいが、書評とは名ばかりで、戯れに終始した私の心持ちだけは判って頂

けたらうか。

(一九八八年十月三十一日、国文社刊 四六判)

中島礼子著

『国木田独歩——初期作品の世界——』

三二〇頁 二八〇〇円

芦谷信和

本書は国木田独歩の初期作品を辿りながら、独歩文学初期の展開を究明し、それに独歩の周辺として妻治子の作品を辿った国木田治子論を附した研究書である。

すなわち独歩については『欺かざるの記』、新体詩および最初期の小説を取り扱っている。それぞれの作品について詳細に分析を行ない、独歩の創作志向、執筆動機を中心に、その文学的意識を文体の推移と関連させながら、連続的に把握する方法を採っている。これは最近約十年間に著者が発表した論考から、書名に該当するものを選んで収録したものである。

本書の特色は明解鋭利な論理性と文献・

資料の博搜性とである。相当に著者自身の思いの強い論述も文献・資料の博搜性が客観性を与えており、明解鋭利な論述が構築されてゆく。これが本書の強味である。

本書は大部分の論考に、「はじめに」「まとめ」が付されていて、読み易く構成されている。したがって、紙数の都合で「まとめ」の付されている論考については、いずれもその概要の紹介を本書に譲ることとしたい。

以下本書の構成に沿いながら、私見を述べることにする。

『欺かざるの記』には「自然について」「生命観について」「独歩と西行」の三つの

論考が収められている。

『欺かざるの記』を今までの多くの研究がそうであったように独歩文学研究の補助資料としてではなく、独立した作品として究明している。『欺かざるの記』をこのように完結した独立作品として多角的に研究することは、そういう研究の遅れている『欺かざるの記』そのものの研究を進展させるだけではなく、そのことがまた独歩文学の解明を深める上でも重要な課題なのである。その一角が本書で解明されたことの意味は大きい。

「独歩と西行」はとくに興味深い研究である。ただ「驚異」と「シンセリティー」との関係はなお論究すべきところであらう。「新体詩」は本書の圧巻である。「抒情詩へのみち」「抒情詩」の「独歩吟」について「新体詩と小説」の三つの論考より成る。

「抒情詩へのみち」は「竹取物語」「梶原景時」から『独歩吟』序への流れの中に独歩における叙事詩から抒情詩への展開の内在的必然性を見ている。すなわち

「竹取物語」は、当時神話・伝説・口碑などから材を採った物語詩が盛んに作られていた文壇の動向に添い、独歩の具体的な恋情に裏付けされていた。「梶原景時」は韻文的戯曲・劇詩であった。これらの中絶は叙事詩の創作の失敗を意味している。独歩が「叙事的抒情詩の如きは尤も新体詩に適するものの如し」というとき、そこにはワーズワースのリリカル・バラードがその規範としてあったが、彼は実際には叙事的抒情詩にそれほど期待していなかった。独歩が新体詩に自分自身に語りかける声を表現することを見出したのは、佐々城信子との破婚を契機とした〈私詩〉との出合いからであった。このように論じている。

独歩が叙事的抒情詩にそれほど期待していなかった理由として、著者は、独歩のワーズワース受容がその手法にではなく、詩想に重点が置かれていたことを、理由として挙げている。けれども独歩が「ルーシー・グレイ」や「マイケル」に感動したとしたら、こういう形態の作品を作ってみたと思うのも、理由のあることであろう。

また著者は、「自由の歌」を『抒情詩』に収めなかった理由として、詩形の不定形であったことを挙げているが、「山林に自由存す」のような詩を取録した以上、内容上からも、形式上からも、もはや入れられなかったであろう。

『抒情詩』の『独歩吟』について、著者は「恋のきはみ」の第一連をいつかは死ぬ身、消える恋に対する愛惜ではなく、現在の恋の永続性に危惧の念を抱いていたのではないかと解釈している。第一連では発話者は自己を抜け出て、「恋のきはみ」にある恋人と自己とを外から離れて見ている。そこに人間の生命のはかなさを見ていたのであり、それ故に第二連のように「恋のきはみ」を永遠の国に望んでいるのである。明治二十八年八月十一日の『欺かざるの記』に信子と「恋のきはみ」にあった第一連と同じ思いが記されている。

『新体詩と小説』は本書の中心部に据えられ、内容的にも分量的にも力の入った論考である。

論旨は、独歩の創作活動を新体詩から小

説への移行という視点で捉えるよりも、むしろ初期の小説への摸索の時代から処女作「源おぢ」を発表し晩年に至るまでの小説創作史の一時期に新体詩、とくに抒情詩創作が行なわれたと見る方が妥当であるというのである。

『新体詩と小説』には教えられるところが多い。拙論「詩から小説への移行」について再考してみたい。ただ「号外」（『欺かざるの記』28・12・31）は当時執筆していた『少年伝記叢書』の号外の略記である。

次の「小説」も「新体詩」での論述を踏まえて展開しており、「新体詩」は本書の中核である。

「小説」は「源おぢ」「おとづれ」・『わかれ』——文語体について『武蔵野』——その構想と言文一致体の成立——から成っている。

「源おぢ」については前の「新体詩と小説」でもすでに論究されている。

「源叔父」論の、独歩が源叔父を死なせた理由についての解釈は、傾聴すべき見解である。

源叔父の見た夢の分析から、著者は「源叔父が真に愛しているのは幸助であり、紀州はどうてい幸助の身代わりにはなれないということであらわす。源叔父は紀州その人を愛しているのではなく、紀州のなかに我子幸助の幻影を追い求めているのである」とし、「これは信子と離婚後の心情でもあった」として、広瀬梅子・木本常盤・富永とみ・赤井せい子など信子との離婚後に意中に浮かんだ女性の名を挙げている。けれども作品全体の構造の中では、幸助は宿の主人から教師が聞いた源叔父の経歴中に語られるだけであって、紀州のような具体的な登場人物ではない点を、一方で考慮しておく必要がある。『源叔父』では源叔父の紀州に対する思いにこそ独歩の信子に対する思いが投影しているのである。

また著者は「限りなき大空を仰ぐが如き心地」とは、「明るい清清しい、爽やかなものをイメージするはずのもの」として、妻子をなくした「源叔父に対する感想としては、似つかわしくない表現」であるとしているが、むしろそこには有限と無限の対

比からくる淋しい哀しい思いが感じられ、この文脈の中ではかならずしも「似つかわしくない表現」とは言えないのではなからうか。

『おとづれ』・『わかれ』——文語体について」の論考では、「おとづれ」の宮本二郎、「わかれ」の田宮峰二郎のつながりで言えば「忘れえぬ人々」初出の田宮二郎が浮かぶ。

『武蔵野』——その構想と言文一致体の成立——の概要は次のとおりである。「武蔵野」で見出した「自然」は、生活の場としての「自然」であった。小金井といえは世間の了解事項である桜ではなく、「夏の郊外の散歩」「今の武蔵野の夏の日の光」こそ、独歩の発見した小金井の魅力であった。独歩の武蔵野発見は都市を拒否する形で行なわれたのではない。東京が明治新政府の首都として急速に都市化が進み、近代国家としての整備が進むとともに、その反面、負の歪みも生じる。その中にあっての「郊外」の位置——明治三十一年という時点における「郊外」を同時代の人びと

に描いてみせたのである。「源叔父」「おとづれ」から「武蔵野」への方向転換は創作方法の行き詰まりがその原因であった。抒情詩で発見した〈私〉を核にした創作からの脱皮をはかる方向であった。「武蔵野」では理念・観念・思索による〈私〉を客観化して、作品の核心に据えたのである。独歩は「おとづれ」に顕著に見られる作品の先細り状態に危惧の念を抱き、信子体験に固執して袋小路に追い込まれている状態から抜け出すためのステップとして、独歩本来のテーマともいうべき『欺かざるの記』前篇に見るような独歩固有の自然への思索へと立ち帰っていったと推察できる。その際最も障害になるのは、武蔵野——元渋谷——自体が『欺かざるの記』に「回顧」と記したような、去って行った信子への愛憎に苛まれた場所であり、小金井も信子と訪れた楽しい思い出の地であったことである。元渋谷が二葉亭訳「あひぎき」のツルゲーネフの世界に読み換えられて、「武蔵野」では「回顧」に置き換えられ、小金井はワーツワース「泉」の引用に読み換えられた。

独歩は自己陶醉や自己憐憫による詠嘆から逃れるために、より効果の著しい文体として、言文一致体を選択した。独歩は文語定型詩と文語自由詩とを意識的に使い分けていた。散文の文体でいえば、文語定型詩は文語体に、文語自由詩は言文一致に対応するような文体と発想との関係を認めることができる。独歩は武蔵野において信子体験をモチーフとする創作から脱皮し、彼の思惟・思索による創作方法を会得することができた。その主な要因は詠嘆色の濃い文語体でなく、言文一致体で創作できたことにある。「武蔵野」で会得した創作方法は「忘れぬ人々」に受けつがれてゆく。

「武蔵野」論はユニークな見解を出すことに努力が払われているが、本書全体を通して見た場合、やや希薄な感を受ける。

「(七)で展開されている引用の手紙は、独歩の考えを表明したものととして読むことが必要」であるとの考えに異存はない。「(七)は(八)(九)を導くための文章である」ことも、すでに拙論で述べたとおりである。文中の「判官」が今井であるならば、そこに少々

独歩の手が入っていようともし、その手紙の要旨は今井のものとして、「今の武蔵野」後半部の執筆時期を推定したのである。

「(七)の手紙の引用を今井のものであるとするなら、引用の文章は独歩の考えをあらわしている文章として読むことができなくなる」とばかりは言えまい。今井の手紙が「独歩の考えをあらわしている」からこそ、引用して、(八)(九)を導き出したのである。

また「東京は必ず武蔵野から抹殺せねばならぬ」としたのは、「単に、『資本主義的俗化と不正とを憎む姿勢』とばかりは言い切れぬものがあるように思われる。」「独歩の武蔵野発見は、都市を拒絶する形で行なわれたのではない」としている。けれども「必ず」「抹殺せねばならぬ」という強い言葉には、その少し前の「農商務省の官衙が巍峨として聳て居たり、鉄管事件の裁判が有つたりする八百八街」という表現とも結びつけて読むならば、「資本主義的俗化と不正を憎む姿勢」を読み取ることができる。独歩の武蔵野発見は東京の市街を排除する形で行われたのである、といわなけ

ればならないと考える。

最後に「周辺」としての「国木田治子論」である。妻治子の文学的営為を分析検討し、森鷗外の妻しげ女との比較を試みたものがある。

当然のことながら、独歩に触れ、関連させた箇所が見られる。

一般的に言って、すぐれた研究の条件として(一)研究それ自体としてすぐれているものと、(二)後学の研究に役立つものという、二つの条件が考えられる。本書はその二条件ともに備えているが、どちらかということ(一)の条件に叶ったところの多い研究ということがいえるようか。それは本書の至りえた深さを示している。

本書は「武蔵野」までのごく初期の作品を扱ったのであるが、独歩研究として実りの多い充実感に満ちた研究書である。続く作品についても著者はすでに幾編かの論文を発表している。同学として著者の一層の研究の進展を祈ってやまない。

(昭和六十三年八月三十日 明治書院刊 B
6判 三四五頁 二、八〇〇円)

松本 徹著

『徳田秋聲』

金井景子

秋聲について考えようとする時、私の場合まず頭に浮かぶのは、野口富士男『徳田秋聲伝』巻頭に掲げられた秋聲の肖像写真と、広津和郎の「平作家」（『徳田秋聲論』）という評言である。頭に浮かぶなどというのはなまやさしい言い方で、立ちほだかると言ったほうがいいかもしれない。土門拳撮影の写真は老境にさしかかった秋聲のバスト・ショットで、まさしく「人生の機微を知り抜いた苦勞人」といった風情のものである。また広津のことは、

いかに書いても、あらゆる意味で「特権」というものを持ち得なかつた平作家としての彼の足跡に、嘆息に似た感動を覚えるのである。同時代の漱石や藤村のように、その勞作から受け

る印税によって休息出来るような余裕を殆ど持ち得なかつた彼は、こうして四十数年間書きつづける事によって、その物質生活を負担して来たのである。（中略）そして更に驚くべき事は、かくの如く書いて書いて書き通しながら、その文学の筆が少しも荒むような事はないどころが、晩年に至って益々その牙えを見せて来ていることである。

といった文脈で語られており、まさに土門拳の写真の絶好のキャプションになっている。この組み合わせのおかげで、秋聲の作品はさておき、四十年以上にわたって營々と自分の足元の井戸から水を汲み上げ続け、その井戸を枯らすことがなかつた人と

いったイメージが醸成され、『天皇の肖像』に対するような、何だか妙にありがたいキモチになったりする。

松本氏の『徳田秋聲』も十年余にわたる秋聲研究の総決算たる勞作であるが、同書は私なぞが陥りがちな秋聲についての感傷とは無縁な、徹頭徹尾作品についてのお仕事である。四〇〇ページをゆうに超えるスペースで、秋聲の膨大な作品群、「起」がなくて『伏』ばかりだ（P・25）と思える作品にも分け入っての格闘が展開されている。そうしたねばり強い作業により、擬態語の多用・作品内時間の多層性・女性形象の系譜・隠された「語り」の構造など興味深いきざまな問題が発掘されてくる。とりわけ第二編第三章、『徹』の文体を論じた箇所は同書の中でも極めて刺激的であった。

氏はここで佐々木基一の「まさに、擬視、擬視、擬視、それこそ秋聲文学の本質」ということばにたいして、『徹』の表現をひきながら、「擬視のリアリズム」ではなくそれは「目を半ば閉ざし、見たくな

いことは見えないやうにし、身を退けるやうにして、見えてくるものだけを受け止める」(P・177) Ⅱ「半眼のリアリズム」である」と結論づけている。「生まれたる自然派」(生田長江)に代表される、見たものを細大もらさずとめどなく描いた作家といった従来の秋聲像が思い込みに支配された平板なものであり、実際の作品についてみれば「書きにくいことは書きやすいやうに工夫をして扱ひ、どうしても隠したいことは隠し、ときにはかなり変へて書いてゐる」(P・166) Ⅲ迂回や隠蔽が随所に繰り返されていることを鮮やかに浮かびあがらせている。この迂回と隠蔽の文体とも呼ぶべき独特の叙述法が、作品内時間の多層性(時として錯綜)と深いかかわりをもつことは容易に納得できるところで、この問題が晩年の『縮図』に至るまで秋聲の作品を貫く重要なポイントであることは言をかさねるまでもないことである。

ただ、つぎのような一節にであうと、私はさきのべたような示唆に富む指摘のゆゑ、(あるいは淵源)に眼をこらさざるを

得ない。

秋聲は、構想を前もつて練るやうなことはせず、「いきなりに書く」態度を採りつづけていることを、さき一指摘したが、じつは思ひ出すまま「いきなりに」先へ先へと書き進めるのだ。思ひ出しの生理とでも云ふべきものに直接的に支配されつつ、書いてゐるのである。(P・170)

……いろいろなかたちで書くべきものに対し距離を隔て、ごく自然に見えるものだけを見て書く、自然体といふべき態度を、秋聲が採つてきてゐるのだが、このことが、最初にも云つたやうに、自らの恥辱に満ちた生活を、ごく平靜に、克明に描きだすのを可能にした、どうも決定的な理由のやうに思はれるのである。(P・176)

とりわけ「『いきなりに書く』態度」は本書におけるキー・タームというべきもので、第一編第二章における紅葉との比較の箇所――

もつとも秋聲は、注文に応じるとい

つても、紅葉のやうに、名人気質の職人が工夫の限りをつくして作品を作り出すといふやうなことはせず、いささかだらしなく、自分の性格や経験を流し込んで、「いきなり書く」のだ。この態度が、紅葉と違つた新味ともなつたが、かつて書いたものを無造作に利用するのに拍車を加へたのも確実であらう。(P・38)

ほか繰り返し登場することになる。本書がイメージとしての作家像に依拠して紡ぎ出されたものではなく、個々の作品の緻密な分析に立脚したものであることは、はじめに確認したとおりである。が、個々の作品の分析結果が作家像へと収斂されて行く際、「『いきなりに書く』態度」「思ひ出しの生理」「自然体といふべき態度」「『』なりゆき委せに書く』態度」(P・196)ほか「野放図な書き方」(P・340)といった作家の生理や気質に還元してゐるとそれかねないことばに繰り返し置きかえられて行くくと、分析の過程ではさまざまな表情をみせていたはずの作品が、統一的な作家像構

築のために同じ色に（濃淡のちがいはあるにせよ）染め上げられてしまったような感触を持たざるを得ないのである。

また、氏は全編の帰着点というべき「一つのまとめ」の章において、秋聲の文学の特異性を「近代と知識人なるものと、無縁」（p. 381）であるところに見、その作家としての姿勢については、

秋聲は、いかなる文明、人種、社会においても、人間の営む生活にならば変るところはないはずだといふ、当たり前の考へを確乎と踏へてゐたのだ。それゆゑに、ゆつたりと播らぐことなう受身の姿勢をとりつづけたのであらう。向うからやつてくるものは、なんでも受けいれるが、自分が現にゐるところから動くことはしないのである。

（p. 381）

と一つのイメージを提示されている。氏の案内に導かれて秋聲作品の森をくぐり抜けてきた私としては、ここに示される脱近代／非知識人／受身の徹底といった要素で構成される秋聲像が、ずいぶん単純化された

ものに思えてならないのだ。たとえば『あらくれ』における「語り」を論じたところで氏自身が、「近代小説へと迫りながら、それを棄て、硯友社的文学観を持ちつづける、ただし、近代小説から吸収したものは利用してゐる、さうした態度とも照応してゐる」（p. 219）と指摘しておられるように、秋聲はまぎれもなく「近代小説」から学んだものを内在させた作家である。その秋聲が「近代小説」の方法の援用が不得手であるもしくはそれを前面に押し出す作品をのちに書かなくなるのだとしても、それは「書くこと自体が、欧米の文学をなんらかのかたちで規範として仰ぐこと」から「無縁であつた」（p. 381）とはならないのではないか。

秋聲が「知識人なるものと、無縁」というのも背いかねるところである。「一つのまとめ」や「あとがき」から推察すると、氏は「知識人」のイメージを西欧近代と絶えざる格闘を展開してきた丸善の本棚が気になる人々と想定しておられるようであるが、同時に日本の、「知識人」のもう一つの

承譜として、西欧文化の洗礼を受けて出発しながら、それを身につかぬごさかしいものとして退け、日本の自然や伝統、庶民といったものに自己同一性を見出して行く人々をも想定すべきではなからうか。秋聲が後者に属するなどという単純なことが言いたいのではない。川端康成によって『町の踊り場』が「自ら悟りのありがたさが感じられる」「同じ名匠にしても、島崎藤村氏や泉鏡花氏のあの意識的な、考へ方によつては浅間しい精進とちがつて、強ひられるところがなにもなく、徳田氏の作品ゆゑ知らず頭の下がる所以である」と激賞され、秋聲が文壇に呼び戻される時、秋聲は「知識人と無縁」どころが、本人の意志とはかわりなくごさかしい知識人を相対化する存在として機能している。秋聲の「ひょうたん鯨」（小林秀雄）ぶりは、超越実体志向の日本の知識人にとっては「この人を見よ」風に称揚される可能性をつねに秘めているようにすら思えるのだ。

野口富士男氏や松本氏が嘆かれるように、私も秋聲が読まれなくなっていること

に不満を感じる一人である。しかし、もし今後、秋聲が復権するとしてもそれが秋聲における「近代」の問題を等閑視し、その脱近代性をあり、が、た、る、い、わ、ば「近代」への反動として現出する事態であるとするならばあながち喜ぶわけにはいかないと思う。

最後になってしまったが巻末に据えられている著作初出年譜はことにこの十年、徹底して秋聲にこだわってこられた氏の姿勢

玉井敬之著 『漱石研究への道』

大竹雅則著 『夏目漱石論攷』

玉井敬之氏が『漱石研究への道』を上梓されたことは、先ず大いに喜ばしい。玉井氏といえ、夙に漱石研究者として令名あり、その緻密重厚な論考は、識者の注目するところであるが、『漱石研究への道』は、

を如実に示すもので、手に入れがたいとおききの地図を惜しげもなく見せてもらったという感じがするものである。この貴重な地図で秋聲の文業の拡がりを確認するにとどまらず、ここからいかにダイナミックなパノラマを構想しうるか——このことは今後私たちが逆に氏から問われることになるであろう。

(昭和六十三年六月二十日 笠間書院刊 A5
判 四、五〇〇円)

井上百合子

ひとり玉井氏のみならず、漱石に志した多くの同学の道であるからだ。氏はそれと明記はしておられないが、本書を通読した印象からいえば本論の漱石研究と、漱石研究を志した幾たりかの先学の業績の頌との二

部に分れるように思う。石山徹郎・羽仁新五といった懐かしい名前に出会うと、自らの青春を思い起すのは、ひとり私のみではあるまい。こういう形で先学のこれらの仕事に願みられたことはこれまでなかった。

筆者に漱石研究を志させたものもこれら先学の業績だった筈で、これが本書の特色である。筆者の『漱石研究への道』は、そのまま近代日本のあの苛酷な時代に漱石研究を志したものの道であっただろう。

本書の目次をあげれば、三四郎の感受性——『三四郎』論——、『行人』論への一視点——『友達』の場合——、『行人』論覚書——「夫婦といふ関係」をめぐって『こゝろ』二題——下宿について、病気に ついて、『こゝろ』から『道草』『明暗』へ——『こゝろ』の位置——、天理図書館蔵

「私の個人主義」をめぐって、石山徹郎論おほえがき、石山徹郎論、榎原美文の近代日本文学研究、ある近代文学研究者の軌跡——羽仁新五の仕事について——、となる。筆者が「後記」で書いているように「石山徹郎論覚書」は最も古く、昭和三十七年に

さかのぼるが、他は概ね昭和五十年代に『講座夏目漱石』や『日本文学』『国文学解釈と教材の研究』などに発表した論文を集めたものであり、漱石論を『三四郎』からはじめているのは、前著『夏目漱石論』で『猫』や『草枕』『虞美人草』を扱ったのを受けたものである。前著でふれられなかったもの、或いは見落し勝ちなものを拾った趣きがあり、前著の補遺の感がある。筆者の読みの深さと共に、先行文献によくあたっている着実さを見る。『三四郎』にジョージ・エリオットの『ミドル・マーチ』の影を指摘されたのは、故福原麟太郎氏であるが、そういう所謂比較文学的な見方は本書にはあまりないようだ。漱石はいうまでもなく英文学者であり、英文学の影はその文学に大きなものを落としており、漱石がイギリス留学中に学んだ英文学については、故角野喜六氏の仕事をふまえ、塚本利明氏などが精力的に追尋している所であるが、それらがとり入れられていないことに若干の不満は残る。それは「発刊されたもの以外を研究の対象にしない」（二

五〇頁）筆者の立場からすれば当然でもあるが、漱石が書こうとして書き得なかったもの、また書かなかったものを探ることに夢を託したい人間にとっては、「人間が浮んでこない」（同上）という批判になるだろう。『こゝろ』から『道草』『明暗』へは些か舌足らずであり、もっと追求される必要があるだろう。天理図書館蔵『私の個人主義をめぐって』は実證的たらんとする筆者の面目躍如たるもの（「私の個人主義」はそういう題で講演されたものとばかり思っていた）。本書は『漱石論』というよりは『石山徹郎論』『羽仁新五論』に精彩がある。『橋原美文の近代日本文学研究』の中で故勝本清一郎の『透谷全集』にふれたその校訂の「恣意性」を批判した橋爪静子の『透谷全集』校訂上の諸問題―『楚囚の詩』『蓬萊曲』、勝本本―初出版の校合覚え書―（『国文目録十五、一九七六・二』）にふれたのは関係者として嬉しい。（なお橋爪の校訂は「目白近代文学」第一号、一九七九・六―第五号、一九八四・十）に発表されている。好著に若干の不満をのべて

その責を塞ぐ。妄評多罪。

次に、大竹雅則著『夏目漱石論叢』について。一読、お若いのに（どうも失礼）よく漱石を勉強しておられると思った。先行文献もよく採り入れ、叙述もよいのである。『猫』から『明暗』に至る漱石の全生涯を浮きぼりにしようとしたもので、良質の漱石研究といえるだろう。それは、『倫敦塔』の内部、『猫』と『濛濛集』の関係について、坊っちゃん感受性、『草枕』―桃源境への誘い―、『抗夫』―生の摸索―、『夢十夜』―生のかなしみ、三四郎、美禰子の故郷喪失―、『三四郎論』―、『それから』―漱石の自然観を中心に―、『門』―一つの終焉―、修善寺の大患の漱石―『思ひ出す事など』―、『彼岸過迄』―須永の問題―、『行人』―絶対と相対について―、『こゝろ』の世界―お嬢さん、K、奥さんの意味―、『私の個人主義』と『則天去私』、『硝子戸の中』の漱石、『道草』―他者の受容、『明暗』―漱石の帰結、の十七章から成る目次に分明である。『倫敦塔』

の内部で漱石と時代との関わりを考えて居られる点、『猫』と『濛虚集』との関係を「アンビバレンツなものとは思わない。」(三十四頁)などの指摘は賛成だ。特に『明暗』で

全てを失った漱石にとつては、お延のひたむきに夫を愛し、しゃにむに夫の愛を求める愛他の精神、求愛の精神に人間の救いの可能性を賭ける以外、他にないだろう。未完の『明暗』という小説の中で、自己の「小さい自然」を打ち破れるエネルギーを持った人間がいるとしたら、お延以外には存在しないだろう。云々(三百六十六頁—六十七頁)

と書いて居られるのは全く我が意を得た思いである。

ただし難をいえば、筆者の叙述があまり静穏にすぎ奔放でない事であろうか。筆者の描く漱石は従来の漱石像とそう異なったものではない。漱石はそういう人だったかも知れないし、又そうでなかったかも知れない。小宮豊隆以来築かれて来た漱石像を、

疑つてかかることで、新しい漱石研究は始まったが、本書は最近の研究成果があまり採り入れられていないように思われる。もとより私は、『こゝろ』の私の描き方から、

先生をコキユ視するような説にくみしないが、若い方なのだからもつと大胆な着想があつてもいいのではないか。『行人』にしても『こゝろ』にしても、漱石が当初書こうとしたものは、今あるものとは違つてい

竹盛天雄著

『介山・直哉・龍之介』

——一九一〇年代孤心と交響——

遠藤 祐

るのではないか。しかしこれだけ努力された労を多とし、漱石研究史上、本書を加えたことを喜ぶ。

(玉井敬之著『漱石研究への道』昭和六十二年六月一日 桜楓社刊 B6判 二五〇頁 四、八〇〇円。大竹雅則著『夏目漱石論攷』昭和六十三年五月二十五日 桜楓社刊 A5判 三七〇頁 六、八〇〇円)

この論集には、標題とされた三人の作家にくわえて、近松秋江、谷崎潤一郎、斎藤茂吉、北原白秋に関する、一六編の論考がおさめられている。それらは、折に触れて個別に執筆されたものであるけれども、
へあとがきへ「わたくしの関心をもつ一九一〇年代を形成する作家の仕事について

書いてきたもののうち、鷗外や漱石、荷風らに関するものとは別に二巻を編んでみた」とあるように、いずれの論考も、竹盛天雄氏の文学史家としての視点にしっかりと裏打ちされていること、へ明治から大正へという近代文学のひとつの季節の情況を見据えたところから、発想され、構築さ

れたものにはかならぬことを、読後のたしかな手答えとして、記しておきたい。目次を追うと、介山論三編・秋江論二編、直哉論三編、潤一郎論、茂吉論二編と白秋論、そして龍之介論四編によって「編」まれた「一卷」は、個々の作家たち（歌人詩人も含めて）の内なる心のあり様をそれとして探りつつ、同時に、それぞれは〈孤〉を生きながら、一九一〇年代という季節にあつておのずから響き合う質を有していることを、読みとつているといえよう。私はそこに、副題とされたへ一九一〇年代 孤心と交響の意味を求めたい。〈孤心〉とは手許の辞典にみえぬ語であるが、著者においてそれは「ひとりひとりの心」をいうのではないかと、憶測する。

芥川龍之介にかかわる四編のうち、『地獄変』の語り手のありように関心を示し、丁重な口ぶりのかげにひそむ彼のしたたかさ、「つまり、地獄変神話・伝説を創り上げよう」として、物語を自己の意図する方向へ巧みにひっぱっていく姿勢を問いつめることによつて、作者自身の「ポンバステ

ィック」という嘆きの発せられた所以をたく「語り手の影」は、本書中で、著者のエネルギーが作品の解説に集中される唯一の場合といつていいけれども、そこに作品の「底の浅さ」の指摘と関連して、「こういう点において、「低徊」の美学を通過して成り立っている漱石の作品世界との決定的なちがひがあると云わなければならない」という一行の存する点が、私の注意をひくこの一行は、作品に身を寄せて、ひたすら『地獄変』の語りの構造を解き明かしつつ、しかもそれを一九一〇年代においてみるという視点が、著者に忘れられていないことを、告げている。

これまであまり顧みられなかった、「鳥羽玉の夜空」連作と「仮に」名付ける、詞書きを含む短歌二十首に視点を据え、書簡を援用しながら、「羅生門」成立前夜の龍之介の「精神的揺蕩」を探り、芸術ににじり寄っていく〈孤心〉の動きを跡づける『羅生門』——成立をめぐる試論」にしても、周密、確実な論のはこびにひきつけられるのはいうまでもないが、成立のプロセ

スにM・G・ルイスの『マंक』(The Monk)の「支援作用」が想定されているところに興味をもつ。この「ゴシック・ロマンス」の「挑戦的な悪の愉しみを描く姿勢」が、人間の内なる暗い情熱に浸透された「羅生門」の世界と、「なる可く愉快な小説が書きたかつた」(「あの頃の自分の事」別稿)という作者自注とをつなぐ架け橋とされることによつて、われわれは龍之介の作家生涯の起点における問題を解く手がかりを与えられたことになるだろう。とともに、『マंक』に刺激されて、〈悪〉の形象に眼をむけた龍之介の芸術的自立という想定は、本書のなかで、たとえば『羅生門』とおなじ時期に〈悪〉の幾重にも絡まる戯曲『恐怖時代』を構想した谷崎潤一郎への視点(「蕩児の帰還」)と無縁ではないし、さらに「介山は彼」すなわち机龍之助を「とおしえ、日本近代文学史における特異な悪者をえがき上げたのだ。魔をかいたと言っていない」、しかもその試みは孤立したものでなく、「龍之助が彫像され始めたころ近代

日本の文学は、おおかれすくなかれ、悪者的陰翳を生じる人物像を創り出すことよって、疎外されたものの陰気な逆襲をひそかにこころみつあつた」という『大菩薩峠』の流動と生成、〈文学史のなかの介山〉照射をも意図するこの論の帰結に通じていると読めるところが、きわめて興味深いのである。ちなみに『大菩薩峠』のはじめの部分、「甲源一刀流の巻」「龍神の巻」が執筆されたのは、大正二年九月から四年七月にかけてであつて、『羅生門』や『恐怖時代』の成立と时期的にかさなつてくる。そのことは当然著者の視野にはいつているにちがいない。「疎外されたものの陰気な逆襲」とは、『羅生門』の人物たち、あるいは彼らを描きだそうとした芥川龍之介に与えられた評言としても、おかしくないのではなからうか。『羅生門』論にも、稿を成す背後に「逆襲的に前に進み出ようとする芥川」のいることが確認されているのである。

〈逆襲〉の語は近松秋江論にもみられる。『「疑惑」の世界』で、著者は、自身の

「傷ましい心の影」を映そうと企図した秋江に、「被虐的な心情・心理を報復の」すなわち「逆襲的な他虐」の「エネルギーとし」、しかもそれを「逆手に」とるという、微妙な創造の姿勢を求め、自分を棄てた女を自己の内部で聖化して、相手を「追いかけて追い縋ろうとしていくさま」に、「真実感」とともに「被害者の逆襲的快感というようなものすら籠っている」と記す。そういう屈折した表現心理の底に、龍之介や介山に対する場合とおなじように、著者の眼は、疎外されたものの〈孤心〉の所在を、みいだしている。孤独感に追いつめられ、悲哀と苦悩にみだされたそれは、秋江にあるても、〈表現者〉となるほかに選ぶ道をもたない。そのことを、『「疑惑」の世界』は直接に語らないけれども、『「疑惑」を前作「別れたる妻に送る手紙」続篇とせず、「一個の文学作品」とみなして、そこに「梗塞された生殺しの状況に曝されている生命の物語的表現」を、「体験記録」ではなく「体験を媒介として表出した『心の影』」を読む読みに、『「疑惑」における秋

江の〈表現者〉としての自己定立を問う、著者の視点が示されているといえよう。

志賀直哉論の一編『暗夜行路』素描は、書中執筆の時期の最も早いものだが、『時任謙作』から『暗夜行路』の主人公に転位された時任謙作が、自我の「実感」を絶対的な軌範として生きる「抽象的独立人」となったこと、さらに前篇と後篇との「接続点」、第二と第三のあいだで作者によつて「変形」させられていることを問題にするこの論考で、著者は『暗夜行路』を、無理に「連続的に」読もうとするよりも、まず前篇の第一と第二を続けて読み、それから後篇を第三から第四へ読むという「縦割り」の「読み方」をした方が「作品の秩序」にかなう、という。だがたんに「分断」をいうのではなく、作者自注を踏まえ、後篇を前篇の「変奏曲」と押さえることによつて、そこに切れつつつながる「くさり連歌的つながり」（傍点原文）、「連環的持続」の視点を打ちだしている。それは、「実感」とその「緊張のリズム」とに依存する短篇作家の試みた、長篇小説らしから

ざる長篇の特質に迫る有効な視点として、記憶されなければならない。なお前篇に顕著な謙作の「空想・夢想家性」を明らかにしたうえで、それが後篇にもみいだされることを指摘して、「変容と屈折のかげりの底部に存在する、したたかな持統を感じ取りたい」と結ばれる「『暗夜行路』前篇の「夢」と「目覚め」は、短いが、『暗夜行路』素描」を補強する意味をもつといえるだろう。

『暗夜行路』が長篇小説らしくないのは、それが〈流動〉し〈生成〉していかないからだろう。そう記すには理由があつて、私はひそかに、著者の視野に『暗夜行路』が『大菩薩峠』と対置されているのではないかと、想像するのである。「一九一二年（明治四五・大正元）年あたりに胎生し、執筆開始以来約三十年の時間を食った作品の世界」とは先に少しく触れた『大菩薩峠』の流動と生成の一行だが、この長篇成立の時期は、全くと違っていいほど『暗夜行路』のそれと重なっている。そのことに著者が気づいていないはずはない。しかも著者は、

今の一行に続けて、そういう『大菩薩峠』の「世界」を「流動的成長的に受けとめる必要がある」ことをいい、以下に、介山が第一回の連載終了の時点で「この物語は……まだく長い」と記した理由を、作品の展開に即してたどるのである。「敵討小説」として出発した「物語」が、やがてその色調をうすめて、作者の抱懐する「宇宙観とも言うべき宗教的な人生認識」を投影する作品に、流動し生成していく状況を、著者とともにわれわれはそこにみることになるが、それは明らかに、「連環的持統の芸術」ととらえられた『暗夜行路』の特質と、対照をなしているとみることができる。『大菩薩峠』の「胎生」が一九一二年あたりであれば、『暗夜行路』のそれも同年であつて、それぞれの「胎生」の因に、一九一〇年代の現実における介山の〈独身〉への拘執が、直哉の〈市民対芸術家〉の対立が認められていることをも、ここに書きとめておくべきである。介山を文学史中に位置させる竹盛氏にとって、『大菩薩峠』論に名こそみえないが、中里介山は龍之介と

も直哉とも無縁とは映っていないだろう。

志賀直哉のかかえていた〈市民対芸術家〉の問題は、とりもなおさず「〈父と子〉の確執」の問題でもあつた。そのモチーフを追尋する論考として「父と子の形」がある。そこでは、祖父・父・子の三者は志賀家において父、直道のもとに、子、直温と「末子」直哉が存するという関係にあつたことを発想軸として、直温・直哉（父子）のあいだに生じた「確執」の様態となりゆきが眺められている。直哉が真に〈父〉とあるいは〈家〉と戦うのであれば「祖父の存在に対する挑戦」を果たすべきではなかつたかというメスの入れ方は、志賀直哉とその文学を論じるものによって改めて吟味される重味をもつのではなからうか。

〈父と子〉の問題はひとり直哉にかぎらず、一九一〇年代の文学のモチーフとして、著者の関心するところである。「蕩児の帰還——一九一〇年代の谷崎文学一斑——」「少年の流されびと——茂吉ノート」「夜・仮面・覚悟——茂吉と鷗外——」「二人の父と狂える母——芥川の眼」の諸論も、潤一郎、茂吉、

龍之介における〈父と子〉のありようを掘り下げている。だが目測を誤ってそれらの詳細にいたることができない。ほかに介山の「孤独」にかかわる「独身・一人旅・表現者」、秋江の『黒髪』連作を「単一のもとまった作品構造をそなえているもの」と読む『黒髪』全二十三章という読み方、白秋の創造の秘儀に触れた「場」としての「植物園」、〈鷗外と芥川〉との「対照

関口安義著

『芥川龍之介 実像と虚像』

海老井 英次

本書の著者関口安義氏には、すでに著書『芥川龍之介の文学』（関東図書 昭43・9・15）と『芥川龍之介〈新潮日本文学アールバム13〉』（新潮社 昭58・10・20）等の編著書があるが、近年の研究をまとめられた本書（巻末の「収録論文初出一覧」によれば、全十二章のうち八章分が昭和五十

的）な作家姿勢を語る「津藤の「姉」と「妹」もあるが、手が及ばない。そういう非礼をおかしつつ、しかし本書によつて一九一〇年代という季節の魅力の伝えられていることを記して、書評ならざる書評を結びたい。

（昭和六十三年七月十日 明治書院刊 B6
判 三一六頁、三、二〇〇円）

年代のもので、四十、六十年代が各一編と新稿二編）に、関口氏の芥川論の特色が最も明白にうかがえるようである。岩森亀一コレクションと称される龐大な芥川資料が、五十九年に山梨県立文学館の蔵するところとなり、やがて公開されて芥川研究に新たな波紋を描くことが予想されているが、関

口氏は同コレクションに早くから関与して、公有のために尽力された一人と仄聞するが、本書にも〈新資料〉と言う形でそれが取り入れられている点にまず注目されよう。

『芥川文学の始原』と題して「義仲論」「日光小品」「大川の水」を扱った第一章では、回覧雑誌に発表された少年時代の作文や初期の記行文についての言及が為されているが、特に「日光小品」と木曾義仲を論じた歴史文「義仲論」との執筆の経緯を論じた条は、生原稿を見ることがよる今後の研究のあり方を示している。但し、本書に紹介されている限りでは、〈新資料〉に関しては、読者としては隔靴搔痒の感を否めなかった。関口氏の芥川龍之介像の原型はこの「日光小品」に見られる〈温き心〉の所有者としてのそれであり、虚無やニヒリズム等との関連で構築されていた従来の芥川龍之介の青春像とは異なったその樹立に氏はまず努められているようである。

「義仲論」に関して、白井吉見氏や伊豆利彦氏等の先行論文に言及した上で

「彼は革命の健児也」という「義仲論」

におけるリフレインは、やがては「革命」という文字そのものが使えなくなる時代的背景の中で、いっそう重い意味を担う。ここには既成の固定的芥川論が刻んできた、か弱い青春のイメージはない。

とし、「義仲の野生や自由な振舞いや青年らしい情熱、——それらは若き芥川龍之介の必死に求めてやまないものであったのだ。これまでの冷めた龍之介像が虚像であって、実像の龍之介は、革命にあこがれ、義仲の自由人にあこがれた熱い心をもった青年であったのではないか、との思いにもとらわれる」と、氏による芥川龍之介の「実像」と「虚像」との原型が示されるのである。そしてその延長線上に、徳富蘆花の講演「謀叛論」と「羅生門」との関係が検証され、「羅生門」と「鼻」の「読み」が展開されている。

明治四十四年二月に第一高等学校で行われた、徳富蘆花の講演「謀叛論」を、芥川の親友である松岡譲や久米正雄が聞いている事実の確認から、氏は芥川もその聞き手

の一人であつたらうと推定して、「自己解放の叫び」と題した第二章の「羅生門」論の中で、

若き芥川龍之介の思想形成過程に、蘆花の「謀叛論」の波紋を認める時、「羅生門」の自己解放の叫びは、いっそう強いこだまとなって響きわたる。

「己が引剣をしようと思ひまいな。己もそうしなければ、餓死をする体なのだ」と叫び、実行行為に赴く下人の姿は、前章でくわしく論じた「義仲論」の「彼は極めて大胆にして、しかも極めて性急なり」とか、「直情径行、行雲の如く流れる如く欲するがままに動けるのみ」という木曾義仲像に重なってくる。さらに言うならば、蘆花の「謀叛論」の中の「謀叛を恐れてはならぬ。自ら謀叛人となるを恐れてはならぬ」という叫びとも響き合う。

との論を展開し、「自己解放の叫び」としての「羅生門」論が次のようにまとめられている。

テキストA（筆者注、初出本文）は、解

放の叫びをあげながら、夜の京都の町へ実行者として赴こうとしている下人の勇姿を刻む。降り注ぐ虚無の雨を払いのけ、目的に向かって一路邁進する確信に満ちた若き主人公の姿が認められるのである。京の町の南端に黒々とそびえる羅生門は、束縛から自己解放へと歩み出す一人の男にとっての「境界」として存在した。

「自己解放の叫び」として「羅生門」の主人公の姿を「読み」点に關しては、「自我覚醒の姿」としてそれを捉える私も同感するし、それを「謀叛論」との係わりによって遡上して理解しようとする関口氏の見解も、「読み」としてはかなり刺激的であり魅力的に思われる。しかし、作品研究としてそれを私の能力で吟味する限りいさか疑問の残るのも事実なのである。

芥川龍之介は、テキストへの読者の参加を考慮して、その想像力との協調の上に、「羅生門」の世界を完結させようとしたのである。

として、関口氏は、初出本文から初刊本文、

さらに定稿という経緯をたどったテクスト論に言及しているが、こうした作品への対し方に氏の芥川研究の姿勢を見てよいのであろう。ところで、「羅生門」の改変のプロセスに、どういう形で〈読者の参加〉を為すかは、かなり微妙な問題であり、作家の側の創作主体の変化の確認と共に進められなければ、おそらくは意味を為さないのではないかと思われるのである。氏による新見解としての、「謀叛論」と「羅生門」との関係についても、両者の時間的隔たりを考慮すれば、その結合を論じることによってさらに新たな問題が出てくるのも明らかであって、それらについての説明を当然必要としているであろう。すなわち、「謀叛論」と「羅生門」とを直結した場合、その間に挟まれる習作群や所謂〈初恋の破綻〉等の問題をどうそれに練り込むか。また、「謀叛論」についての芥川の言及が確認されない以上、芥川がそれにどう対していたかは結局は推定の域を出ず、〈革命〉や社会主義と芥川との関係についての論述を伴わない限り、論としての整合性に欠けるこ

とになるのではないか。さらには、「謀叛論」との係わりの確認を採用しなければ「羅生門」のどういう部分が〈読み〉ことが出来ないのか。思いつく限りでもこれらの疑問に捕らわれるが、結局のところ、所詮は限界を有する実証的研究の果てに、〈一跨ぎ〉して〈読み〉を展開しなければならぬ作品研究において、その〈一跨ぎ〉の自然さを如何に実現するかということが、論の説得力を左右するということなのであろうから。

続く「第三章 他人の目からの解放―『鼻』―」においても、氏は『『鼻』論の前提』として、「芥川は読者の想像力との協調を期待し、そのテクストを成立させたとも考えられる」とした上で、「芥川の代表作のテクストは、実に多様な〈読み〉を成立させる。かつてはそれがマイナスに評価された時代もあった。しかし、読み手がテクストとのかかわりで、豊かな夢を紡げるところにこそ、芥川文学の今日的魅力が存するといつてよい」とその立場を明らかにしている。そして「鼻」論の結論として

は、

〈他人の目からの解放〉を獲得した主人公のすがすがしい姿を、結末に認めることも可能だと私は思うのである。
〈暗い「鼻」評〉からの離陸、内供の主体回復物語という〈読み〉の誕生である。

と言われる。同じ結末に「内供のあわれがあり、ふしぎなベースがにじむのである」とした三好行雄氏の見解に理解を示しつつも、「しかし、芥川論のアポリアを打破する意味からも、いまはあえて〈明るい「鼻」の〈読み〉〉を持ち出したのである。」とする。

以上の第三章までは、六十三年六月に発表された「鼻」論と、本書のための新稿二篇であり、関口氏の現在の芥川作品研究のあり方を示しているものと見做してよいものと思われるが、〈読者の参加〉による「虚構テクストの変容」という立脚点からの、従来の芥川論のアポリアを打破する〈読み〉の試みという意欲的な研究の開始ということのようである。その点は氏自身

が「あとがき」において、本書が「芥川研究のなかじぎり」であり「中間報告」であるという言及で認められていることでもある。そして、目下意欲的な〈評伝芥川龍之介〉の執筆を続けておられる関口氏の研究の完結する時、本書に示された氏のテクスト論がどのようにそこに組み込まれているか、芥川研究に携わる一人として待望している者である。

第四章以下の諸論稿に詳しくふれる紙幅はすでないが、刊行に際して幾分かの手が加えられているようだが、既発表のものであり、「秋」に豊島与志雄の作品「恩人」の投影を指摘された「秋」論、長塚節の「土」と比較しつつ、お住の心理を中心にしてしか読めない作品であるとして、「一塊の土」におけるリアリズムの性格を論じた「一塊の土」論等、すでに研究史上にその位置を定めた周知の論稿と思われるので、目次の紹介で換えたい。

第四章 寂しい諦め―「秋」

第五章 灰色の風景―「トロッコ」

第六章 孤独と宿命―「一塊の土」

第七章 生存への問いかけ―「河童」

第八章 〈滅び〉への道―「歯車」

第九章 自伝的エスキース―「或阿呆の一生」

第十章 侏儒の祈り―「侏儒の言葉」

第十一章 芥川龍之介と「聖書」―初期

〈基督もの〉をめぐって

第十二章 芥川龍之介のイエス論―「西

方の人」―「統西方の人」

藤田修一著 『谷崎潤一郎論』

藤田修一著 『田園の憂鬱』 論―大正期の感性―』

影山恒男

さらに、巻末に「付録」として「芥川龍之介資料文庫案内」として、日本近代文学館の「芥川龍之介文庫」と、山梨県立文学館の「岩森亀一コレクション」との紹介が九頁にわたってなされており、その概要を知るに便宜である。

(一九八八年十一月十五日 洋々社刊 四六

判 二八頁 二、〇〇〇円)

このところの〈研究〉という世界が、さまざまな批評軸や分析方法の登場と、矢継早な展開と修正によって、過渡的状态から終末的転生の季節に移りつつあるのかと思ったりもする。本誌三十八集掲載の吉田照生氏の「前田愛の光と影」は、故人の仕事

を敬慕を込めて跡づけながら、同時に戦後の文学研究史と今後の展望を示している、故人の歩んだ時代と壮大なプログラムに関心し、亀に乗った浦島が、近代都市を行く乗物の大きさと速さに驚くのを実感した。否定的継承こそ歴史を発展させるとい

が、それにしても、なんたる繚乱の季節に遭遇した饒倅かと思う。

曾根博義氏の「戦後四十年の日本近代文学研究」(『学叢』第四〇号、昭六一・三)も綿密な整理と問題点の指摘で、前田氏や諸家の真意を改めて確認する思いをした覚えがあるが、曾根氏の言を借りれば「作品論の季節」におそらくは「戦後第一世代」として研究してきた藤田氏が、時の流れを十分に意識しつつ、長年暖めてきたものを二冊刊行した。谷崎論の方は七編のうち四編は書き下ろしで、「田園の憂鬱」論の方も五章のうち三章は書き下ろしという意気込みである。今の私の関心からすると、「大正期の感性」という副題にまず心ときめく。潤一郎・龍之介・春夫に朔太郎を加えて、大正期の「憂鬱」と「倦怠」の位相を、文学作品と彼等の対社会意識や文化意識とをからめて、そして非文学的な要素も含めて自分なりに分析してみたい誘惑にかられる。(人をとりまくさまざまなものとの違和感やズレの感じは、増殖し、屈折し、そして「エネルギー」になると考えるから。)

藤田氏は「田園の憂鬱」の三つの原型と五度の改作に触れ、「喘ぎ喘ぎに綴り合わされた」(「自卑と自尊のないまぜの姿」)の中に、主人公の「不安、焦燥、不信、懷疑、嫌悪」の状態にある「憂鬱」を描出したと見做す。そして「都会の谷で逼塞しそうな」「彼」が、「反文明への憧憬」を持って田園の家に行き、そこで「道り場のない憂悶の淵を彷徨」することになるのは、「芸術への憧憬」と「不安」が「彼」の胸中に交錯することにあるからだと言う。そして藤田氏は春夫が創出した「憂鬱」は「擬装された憂鬱」だと言う。「自分はもともと田舎暮らしは性に合つてゐるが、妻の方が参つてしまつたのである」(「うぬぼれかがみ」)や「epithisme 或いは epithisme に依らねば表現出来ないやうな或ものを、僕自身のなかに可なり多量に発見するのである。真に恥づらくは、それらのものは、少し病的な、大分退屈な感傷主義を基調とした伝統的な人工性から来た」(「はしがき」)という春夫の言葉からも傍証しうる。そして「憂鬱」は世紀末文学の根本モチーフであ

るとし、東西の作家名を挙げ、春夫の「ヘカダンの自己に対する観察——殊に自己の醜悪に対する観察は最も鋭利である。さうして最も鋭利なる観察そのものはやがてそれ自身一つの美である」という言葉を引いて、そこに大正の感性の一つの様態としての「大正の憂鬱」を見る。さらにその底に大正文学に共通する「選良意識」を指摘する。右のことから藤田氏は春夫の反自然主義的傾向、耽美主義的傾向および自我主義を強調している。(私としてはその後の文学史の展開の中で有効性への言及も望みたいところ。)

藤田氏の論考は作家誕生前後に力点が置かれているが、中村真一郎氏の言うように妄談体や聞書体、あるいは春夫の言う放下の文体など表現の可能性の追求の中にも「大正期の感性」の発現はありはしないかとも思う。

『谷崎潤一郎論』は、(一)「谷崎文学の方向——「瘋癲老人日記」を軸に——」、(二)「女」の観念性——「麒麟」論——」、(三)「異端者」となれざる「悲しみ」——

——「異端者の悲しみ」論——」、(四)「和魂洋才から和魂和才への旅——「蓼喰ふ虫」を軸に——」、(五)「谷崎文学の凡常性——「蘆刈」論——」、(六)「リアリズム文学の系譜——「猫と庄造と二人のをんな」論——」、(七)「虚構美の構築者——「細雪」論——」という構成。この構成から藤田氏の谷崎文学解析の構想はほぼ窺えると思うが、細部の評言を紙幅の範囲で検討してみよう。

第一章と第七章が総論をも兼ねており、谷崎文学の一つのテーマを「女性美の讃仰と母性思慕の接点」に生まれるものであると捉え、そこから文学的方法として「感性の、官能への自由の道」(利那が永遠であるような)を模索することを課題とし、谷崎文学が「旧来の道德的規範」と訣別して「新しい美の価値の定立」を目指したと見做す。この藤田氏の帰納的方法是、伝記的事実に依拠しないで、作家の言葉によって表現されたものから抽出しえた事柄・内容によって谷崎文学の世界の構造を解析して見せようとする方向である。

だが、そのことは「異端者の悲しみ」など自伝的と見えるものを論じる場合、単純ではない。すでに中島国彦氏「作家の誕生——荷風との邂逅」の指摘のように「青春物語」における谷崎の意識的デフォルメと混沌の問題は、作家と作品世界の位相を測る上で注意を要することもある。

藤田氏は「刺青」から「異端者の悲しみ」までを、「感性の昂揚から衰弱」への初期とし、「悪魔の美に憧れ」つつ「人道の警鐘に脅かされる」(父となりて)谷崎が、自己の苦悩を色濃く主人公に投影した告白的作品と見做して、そこに第一の転機を認めている。そして谷崎文学の「屈折点」を「蓼喰ふ虫」に見ることを「痴人の愛」や「友田と松永の話」とも比較しながら論じている。関東大震災の後の関西移住後の問題(大正七年と十五年の中国旅行での故郷喪失者経験を含む)として、ロマンティズムの方法内における「西洋から日本へ」の転機は定説だが、藤田氏は「和魂洋才」から「和魂和才」(日本回帰)への旅(転換)と位置づけている。ただし藤田氏は後者の和

魂には「漢才」も含むとしている。

藤田氏は谷崎文学の後期の発表を「蓼喰ふ虫」とした上で、「陰翳礼讃」の意識をも含めて「蘆刈」を論じ、リアリズムの変奏による「猫と庄造と二人のをんな」を通過した後の、後期谷崎文学の集大成としての「細雪」を論じている。藤田氏は「細雪」を、「女性美追尋」の他作とは異なる写実的要素(阪神地方の上流家庭の女性の生感など)も盛り込みながら虚構美(時代・状況の醜への反指定)を構築したと見做し、そこに本質的にロマンティズム作家であった谷崎の面目を見ると断定している。この中で藤田氏はこの一編を「幸子讃歌」と称揚しているが、加賀乙彦氏の「円環の時間・『細雪』」や東郷克美氏の「『細雪』試論——妙子の物語あるいは病気の意味——」など作品の新しい解析や谷崎の思想性など今日的な問題をも含めて改めて意見を聴きたい点が残る。

藤田氏は上梓の動機を、「へいま ないて おかなければ」という一行を含む八木重吉の短詩「虫」の心境と、急逝した高田瑞穂

氏への〈報恩の気持〉からと「後記」に記しているが、この二著によって氏は一枚岩ではなかった潤一郎と春夫という大正期の感性が近代文学史に何を開花させたかについての解釈を示している。

（谷崎潤一郎論） 昭和六十三年十二月十五日
 日 曜 社 刊 A 5 判 一五二頁 二、〇〇〇円
 『田園の憂鬱』論——大正期の感性——
 昭和六十三年十二月十五日 曜 社 刊 A 5
 判 一五三頁 二、〇〇〇円

非公開

非公開

非公開

非公開

今村潤子著

『川端康成研究』

森本 穫

近年、川端文学の研究は質量ともに充実しつつある。さまざまな研究者によって、さまざまな方法で書かれてきた論文が、最近、相次いで単行本にまとめられた。

本書の著者・今村潤子氏も、ここ十数年、川端の戦後を解くキイ・ワードとされる〈魔界〉を視座に、精力的に論考を書きついできたひとりである。この書も、著者自身が女性であることを十分に意識し、それを武器にすることによって川端の世界に踏み込んでいる点に大きな特色がある。

女性の研究者の眼で川端文学をとらえたものには、すでに岩田光子『川端文学の諸相——近代の幽艶——』（昭58・10 桜楓社）があるが、今村氏はまた新しい角度から、

川端の多様な側面に光を当てている。さて本書は、戦前の作品を扱った第一部と、戦後に焦点をあてた第二部とから成っている。

まず、第一部から見てゆこう。ここでは「伊豆の踊子」「海の火祭」「抒情歌」「末期の眼」「雪国」の五編が論じられているのだが、このなかで最も興味深いのは、「『海の火祭』の位置」と題する章である。

「海の火祭」は昭和二年、『中外商業新報』に連載された長編小説だが、川端の生前は単行本、全集等に収録されることもなく、自筆年譜からも落されていた。しかしこの奔放な「前衛小説」（佐伯彰）には、

初期川端が内包していた、実にゆたかな鉱脈が縦横に走っている。

これまで、正面から論じられることのないこの作品に注目し、ここから初期川端の特質を抽出しようとした著者の慧眼に、教えられるところは多い。

著者はまず、この作のモチーフを探る。

すると、孤児、初恋（失恋）、精霊心霊、輪廻転生（生と死）といった四つの、川端特有の重要モチーフが発見されるのである。しかもこれらは互いに連鎖していると著者はいう。いずれも、最後の輪廻転生（死）へと結びつく、というのだ。ただし、失恋のモチーフは死のモチーフとうまく噛み合うことなく、そこにこの作の「崩れた」（川端）要因があるとす。また、失恋が呪咀による死を招くという「抒情歌」によって、初めてこのモチーフは完結する、とも著者は述べる。すなわち「海の火祭」は、「孤児の問題から導き出された死の問題」を考えてゆく過程、「万物一如輪廻転生思想に到達する過程」の作品である、と結論づけているのだ。

このほか、作品構造、手法の多彩さを見ることなどにより、この作品がその後の川端文学の方向を暗示した「本格的な小説への試みの作」であると今村氏は結んでいる。

「伊豆の踊子」から「禽獣」「末期の眼」に到る、昭和初年の川端の過程はなかなか複雑で、現在のところ、研究は試行錯誤の段階にある。そうしたなかで「海の火祭」を妥当なところに位置づけ、この過程の一部を明らかにしたことは、この書の手柄の一つであらう。

ところで『雪国』の美的構図の章で、著者は「雪国」と漱石の「草枕」とを対比し、その共通点を指摘している。この着眼は面白いが、はたして正確だろうか。たしかに島村は〈徒勞〉を視座として駒子を見、「草枕」の画工は〈非人情〉の視座で那美さんを見る。対象との距離を保っているところは両作品に共通する。しかしながら、これをもって漱石と川端の「本質は極めて近い」としてよいのだろうか。

たまたま「草枕」は〈人事〉を〈解脱〉

せんとした世界を描いているけれど、漱石の本質は、あくまでも〈人事〉にある。川端は〈人事〉など見てはいない。そう評者は考えるのだが、いかがだろうか。

しかしながら「雪国」の本質を駒子の〈清潔〉ととらえ、ともすればエロスの側面のみとらわれて、この作品を把握しようとする姿勢に対して、川端の美的世界の構築の底に〈人間の心〉への凝視がある、とする著者の意見は、傾聴に値する。女性らしい、こまやかな指摘である。

第二部は、〈魔界〉を座標軸として、川端の戦後を論じたもので、著者の最も得意とする分野である。

ここに収録されているのは「舞姫」「名人」「千羽鶴」「山の音」「みづうみ」「眠れる美女」「美しさと哀しみと」を取り上げた八編である。

まず〈魔界〉の語が初めて登場する「舞姫」を読み解くところから著者は出発する。

川端の「魔界」は、「魔界」そのものの「悪」や「醜」そのものを描くこ

とでなく、煩惱に生きる人間を問題としながら、そこで人間としてひたすらに生きる姿に肉迫しようとするところ（過程）にスポットがあてられている。即ち、「魔界」を生きる姿を「自己投企の純粹性」ということで美に昇華しようとしているのである。

これが今村氏の〈魔界〉に関する基本的命題である。他の作品論においても繰り返されるように、「煩惱にかかわる人間の生」が、ほぼ著者の想定する〈魔界〉と見られる。

次にそれをどのように美に昇華させるかが川端の問題であるとして、著者はそこに「自己投企」の語を援用する。この「自己投企」がどこまで行なわれているかによって、著者は作品としての深まりをはかるのである。たとえば「みづうみ」では「美に昇華させるまで至らなかつた」、なぜなら「銀平が対象の底に潜むもの（醜）をしつかりと見極め、それに自己投企していつていないから」ということになる。この「自己投企」とは「自己を完全燃焼させ

る」という意味のようだ。

このような視点から、著者は川端戦後の代表作を論断してゆくのだが、最終章の『美しさと哀しみと』論が著者の到達した地点であり、同時に本書の特質を示していると思われる。

この作品は、著者も指摘するように、従来どちらかといえば、中間小説として扱われることが多かった。しかし三島由紀夫が早くに喝破したように、この作品は川端の「主題、技法、技術的特徴、方法論のすべて」がつぶさに読みとれる方法論的小説なのである。著者はこの点に着目し、主要登場人物の関係を手がかりに分析をすすめてゆく。そして「火中の蓮華」なる重要な語に行き当たると。

しかしここで注目したいのは泥の中から蓮華が美しく花を開くように、煩惱の炎の中から美しい白蓮華が咲き出るといふ過程そのものに重きがおかれていることである。（中略）つまり現実の醜から美を見出していくところに音子の「魔界」の方向がある。

すなわち著者は、人間の煩惱に生きる姿の一端を「純粹美」として捉えたのが「美しさと哀しみと」であり、「舞姫」「みづうみ」「たんぼぼ」が描き切れなかつた「魔」を、この作品は描破している、と結論づける。

大胆な解釈である。が、このように従来〈魔界〉論の大勢であつた「悪」「醜」の方向を退け、むしろ「純粹」な生きる姿勢の方に、真の〈魔界〉を見ようとしているところに、この書の特徴がある。評者が「女性らしい」と呼ぶゆえんである。

以上のように本書は、川端初期から晩年に至るまで、特徴的な作品を選び出して論ずることにより、その全体像を提起した大胆な書である。そして著者の提出した、いわば〈魔界〉の新解釈が妥当であるかどうか、今後、研究界全体の課題の一つとなつてゆくだろう。

評者自身は、根本のところ、著者の解釈に疑義がある。川端は人間が真剣に生きる姿を美とらえた、それが〈魔界〉だと著者はいうのだが、川端はそんなに単純な

作家ではなかった。〈魔界〉の語も、最近
は世間のいたるところで使われて、いささ
か手垢のついた観なきにしもあらず、とい
った状態だが、少なくとも川端は、芸術世
界の極限のあり方としてこの語を用いた。

芸術の深淵を垣間見た者でなければ発する
ことのできぬ境界であった、と評者は考え
る。それを今村氏のように、美しく、やさ
しくのみ捉えたのでは、〈魔界〉の語にこ

松本鶴雄著

『井伏鱒二——日常のモチーフ』

寺 横 武 夫

野次——近來の井伏文学研究は股賑をきわ
めている、といった印象でこの同慶の至り
だ。仄聞するところ、外国語による本まで
出たというではないか。

眞眞——たしかに盛況というに近く、見る
目に楽しくないことはない。松本鶴雄の
『井伏鱒二論』（冬樹社、昭五三）が、井伏

めた川端の決意が薄められはしないか、と
思うのだ。

しかしながら、賛否はいずれであるにせ
よ、この書において今村氏が渾身の力をこ
めて提出した〈魔界〉の解釈、川端康成の
新しい全体像が、今後の研究に相当の衝撃
と刺激を投じたことは確かである。

（昭和六十三年五月三十日 審美社刊 四六
判 二二五頁 二、三〇〇円）

研究の最初の専門書として上梓されたのが
一昔前、論集的な編著や聞き書き類まで数
えると、この十年間でちょうど二十冊もの
単行本が輩出された勘定になるからね。そ
の最新の成果が、ワシントン大学出版局か
ら出た二九四頁の英文研究書であり、本日
話題の松本の二冊目の本になるといわけ

だ。前者は「John Whittier Treat of Pools
of Water, Pillars of Fire: The Literature
of Iuse Masuji (88)」というもので、イェー
ル大学への学位請求論文(88)がもとにな
っている。松本鶴雄著『井伏鱒二』は、
それに踵を接して登場してきたのだから、
漸次気運を高めつつある井伏研究の、わが
邦における里程標と考えてよいかもしれな
い。

野次——本論に入る前から水をさすよう
だが、松本の場合もまさにそうであるように
活況を呈しているという実態が、同一著者
による、二冊目、三冊目の本で支えられ
ているとすると、これは多少気になる光景で
はないか。

眞眞——基本的には、この作家を論ずるこ
とのむずかしさがしからしめている現象と
いえよう。井伏論者は絶えず後顧の憂いに
つきまとわれているのではなからうか。
へ半ば韜晦的姿勢をとりながらユーモアを
飄々とふりまき、日常性と庶民性を表看板
に押し立てているこの作家ほど理詰めにし
たい存在はないであろう。つかまえた

思うとスルリと指の間から実態が脱け落ち、はなはだ手応えがないのである。しかしそうは言っても井伏論は作家的出発にあたる一九二九年には早くも登場しているのであるから、その成果は別としても作「評か」家の意欲を誘い続けてやまぬなにかが、この作家にはいつもあるようだ。》（『現代文学研究事典』、東京堂、昭五八）―惹かれて近づいてゆくけれど安易な理解ではこぼまれてしまうというジレンマがよく出ていると思うが、これがほかでもない、松本そのひとの手になる一文なのだ。

野次―なるほど。前著を出して五歳、著者個人の中でもすでに折り返し点で二冊目の本を構想し始めていたとも読める、実感のこもった述懐だね。それにしても、研究や批評などを近づけない嚴のような存在、文学史ももてあますような対象が、果敢な挑戦の相手に選ばれたとあれば、壮としなければならぬ。その点、松本本の成果や、いかにということになる。

眞員―井伏文学の全体像について、十年前の著では「球体のようなもの」とか

「魚眼レンズのような構造をもった世界」といった一枚岩の捉えかたが押したてられていた。ところが、今度のそれは「些事を入口にしてのそれに直結した大きな世界」、ないしは「ケンチャク型」。または瓢箪スタイル」といった地点にまで進みだしている。概括イメージをとりあげる、その角度を変えてきたということは、冒険をも恐れぬ並々ならぬ投球の何よりな証とみてよいのではないか。

野次―評価の分かれ目はそこだと思う。そういう操作によって、今まで見えなかった井伏文学の全体像がどこまで明らかになってきたか、作品の読みかえを迫るほどの視角が提示されたかどうか、だ。比喩が変化したからといって、所詮はことばの置換に過ぎなかった、というのでは実質がともなわない。むしろ、イメージという点からいうならば、著者の根幹にある井伏像自体はこの十年間微動だにしていけない、というのが新旧二冊の松本本を卒読してみた後における率直な感想だった。

眞員―変わらないということの典型例と

して、井伏の伝える、百姓が侍と決闘する時の竹槍戦法論を挙げようというのは察しがつく。右足の膝を地に折り敷いて、竹槍の先を地に伏せて敵を待つてゐる。相手が刀を振りあげて来ると、相手の顔を目がけて突きあげる。一と突きで倒れてしまふ―決して腰高にはかまえない、したたかな発想法が井伏文学の基本姿勢である、というのがこの人の持論だ。今回の一本中にも三度ばかりその主張が出てくるし、前著では、「序にかえて」に堂々と据えられている。第一、源泉まで遡るならば、二十年以

前の、へまつもとつるを」名義の「井伏鱒二の現実認識―『黒い雨』とその評価をめぐって」（『文学者』、昭四二）なる一文の劈頭が、このイメージでかざられていたのだ。しかも、その「黒い雨」論が著者の井伏論の解纏だったとするなら、竹槍イメージが彼の中で大きな比重を占め、今もそれが揺曳しているというのは分からなくもない。

野次―問題は、変わらなさそのものにあるのではない。それをとりあげて、井伏という対象から何を、われわれの前に切りだ

してくれるか、でなければなるまい。ところが、視角も変わらなければ、そこから繰りだされる論理も不変ということになると、説得力も生じようがないではないか。もう一例、よく似た意味で、詩情と諧謔との微妙な均衡論をもちだしてくる場合にも、著者のまなざしはびくりとも動くけはいを見せなかった。

晶貞―「なだれ」への言及姿勢をさすのだと思う。

峯の雪が裂け

雪がなだれる

そのなだれに

熊が乗つてゐる

あぐらをかき

安閑と

菓をすふやうな恰好で

そこに一びき熊がある

状況と意識に落差があつて、そこからこの馥郁としたユーモアがたちこめる。そうした事情に言及して、たしかに著者は、六、八、九、十二の各章で同一論理を繰りかえしている。

野次―動いたか、動いていないか、という図式的な議論になってきたが、私はこの著者自身にもっともつと動いてもらいたかつた。場合によっては、われは歌えどやぶれかぶれ、といったところにまで出てきてもらいたいのだ。なぜと云つて、それは氏の繰りだす文体にもかわつてくると思うからだ。一種の饒舌体と称してもよい自在な進みかたで、時には逸脱も恐れぬ迫りようが、井伏文学という怪物をしとめるには有効に働くと映ずるからだ。少なくとも、前著にはそうした野蛮な魅力がかなりあつた。ところが、本書はちんまりとしてきて、怪物をおさえこむだけのダイナミズムがただよつてこないではないか。

晶貞―前著では文献処理や叙述の展開方法に関して幾つか注文が出たのを、今回は慎重にとり入れていふしがある。その気分が文体にも波及したのだろうか。

野次―必ずしもそうではあるまい。涌田佑が出てくると決まって「湧」田としたり、近時の井伏について「晩年」(30頁)などと称する等々、相当なものさ。が、問題は

恐らくもつと根本的なところにあつて、著者は多義的な井伏像を紡ぎはすまいかと禁欲的になつていて、そのオッカナビックリ主義が影をおとしたのではないかと踏んでみた。相手が怪物であり、一義では律しきれぬなら、なおのこと一元化を急ぐ必要はない。こういうのも、なりふりかまわず、しかしのびやかにいどめるはずの膂力をもつた筆者だと思ふからだ。

晶貞―どうやら野次馬に挑発されて本音をはかねばすまないような気持ちになつてきた、わるくはない傾向だろう。私の印象では、前面にうちだされている「日常」「異常」の論は幾分抽象的で改めて新鮮さを感じるほどのものに映じなかつた。前著の力作「黒い雨」論の延長ないしは補完(しかも、文章としては一章はとらず、九章をとる。)と見るからだ。それよりも、私においては、五章と十二章の二本が本書を支える代表的な行文と感じられた。「さざなみ軍記」論と詩作論と、両論ともに前著において扱われた再論であるにかかわらず、明らかな進展をみせ、筆者本来の持統

的な情熱と作品の読解とがめでたくきり結ばれているゆえかと思われる。著者は、流行の論法などにはふりまわされない、きわめてオーソドックスな文学観の持ち主であるらしいが、井伏文学の感銘をその作品分析を通じて語るとき、もっとも濃密な世界が現出するものとおぼしい。が、その大地から、足が離れ気味になると、世界は次第に抽象的な空疎感につつまれる。——いまでもがなのことだが、それを確認した。

野次—新旧の比較ということでは、著者自身が、前回は「総論」、今回は「各論」と述べたことにも異論がないわけではない。書物の構成上、前者は作品分析をいわば時間の軸に沿ってたて型にのぼりつめさせてゆき、その先で作家像の構築されることが願われていた。それに対して、今回は一種の雑纂形式で共時的に配置されているせいもあって、必ずしも構築的だとは申しかねる結果となったのではないか。いずれにせよ、松本の世界の、たて糸とぬき糸が綾なされたからには、そこに独自の色彩を塗り込めるべく三冊目も期待せずにはいられない。

ない。

最頁—最後に一言。井伏研究の歴史は浅く、本格的な討究はようやく緒についたばかりだが、こうして投じられた松本の波紋が、どのような波となって岸辺をうつかは大いに注目されるどころだ。わけても、

中山和子著

『昭和文学の陥穽——平野謙とその時代』

——パウロとユダを念頭において——

栗坪良樹

中山和子『昭和文学の陥穽——平野謙とその時代』は、中山さんの前著『平野謙論——文学における宿命と革命』の姉妹篇あるいは副産の仕事と見ていいだろう。中山さんの〈平野謙論〉の衝撃に対し、さすが平野謙に師事したお弟子さんの仕事といった評価があったと思う。私はそのような評価を受ける中山さんに一種の羨望を抱くと同時に、果してそのような評価は中山さんにプラスになるのだろうか、という漠然たる

異常性をも包み込んだ仮構の「日常性」、というのは斯界につきだされた一本の竹槍にちがいはあるまい。

(昭和六十三年六月十日 沖積舎刊 四六判 三〇七頁 二、五〇〇円)

疑念をもった。前者にまともなる〈平野謙論〉が書き継がれるさ中、すでに杉野要吉氏の中山論文批判が書かれていたこともあって、私の疑念は疑念として頭の隅に残しておいた。

今度の本は〈Ⅰ〉から〈Ⅳ〉の章立てで成り立っているが、私の見るところ〈Ⅰ〉の章に括られた「平野謙とその時代」「近代の超克」と平野謙「平野謙の戦中・戦後」など三つの論文が、この本の生命と判

断される。へⅡ、へⅢに括られる論文やエッセイなどは、へⅠの論文の脚注として読んで意味が高まる。いずれもその背後には平野謙の言説が注釈され、解釈され、意味づけられ、論理化されている。研究者としての至極当然なる手続きが踏まれている、平野謙もその限りでは歴史的存在として客体化されているのか、といった感が深い。平野さんも幸せな人だなという感想もわいてくる。やはり、この先生にしてこの生徒ありということになるのか、と思つたものである。研究界、文壇にあれだけ意を用いて、汲みあげるところを汲み上げてきた磯田光一の顔がその対極に思い浮かんできたりする。〈磯田光一論〉が誰かによつて書かれ、中山さんの本と拮抗することがあるのだろうかと思像してみたりする。

翻つて考えれば、私たちの眼前には平野謙や磯田光一という歴史上の人物の書物があるだけだということに気付く。平野謙という曲折多き人物の書物が語りかける多局面を、型通りに整合させてしまうことは難しい。ちょうど、この書評を書きあぐねて

いるさ中、私はギリシャの哲学者ニコスカザンザスキという人の書いた小説を映画化した『最後の誘惑』を見た。これはあまたあるキリスト映画中出色の映画と思つた。神の声を聴き分ける選良としての使命にもえたキリストが出てくる。しかし次の場面では想いを寄せたマグダラのマリアの身体に触れることも出来ずに、マリアにつばきをかけられるキリストも出てくる。神の声を聴くことが出来ずに、悶絶懊悩するキリストが出てくる。寺院の墮落に憤つて武器をもつて立ち上るキリストも出てくる。民衆の前で起こるはずの奇跡が起こらず弟子にかかえられるように遁走するキリストが出てくる。砂漠に円を画き行者のように入り込むキリスト、自らの心臓を自らの手によつてえぐり出し弟子たちにつきつけるキリストなどなど、マーチン・スコセッシの映像は内的、外的格闘に明け暮れるキリストを描き続ける。キリストの内的葛藤だけが真実であつて、その行動はその真実と比べれば何ほどのこともないというメッセジが次第に浮上してくる。ただしそのメッ

セージは、キリストが乱世を生きている存在であることを知ることによつて初めて意味を帯びてくる仕掛けだ。

私は、このキリスト像を無意識の内に平野謙に重ねて見てしまつていた。平野謙は好んで〈暗気流〉という言葉を用いた。要するに乱世だ。平野謙は、その乱世に〈革命〉を志した。〈革命〉家の神たちの声に耳を傾けようとした。想いをよせた女性に触れることも出来ずに、彼女には去られてしまった。その彼女は娼婦マグダラのマリアとは一緒には出来ないにしてもへハウス・キーパーという一種の娼婦をかつて出て〈暗気流〉におし流されてしまった。映画では曲折を重ねた結果、キリストは悪魔に魂を売ってしまう。平野謙もまた〈情報局〉に、革命魂を売りとばし、時移り変わつて、〈天皇〉に魂を売るまでになつてしまった。キリストの残された生きる道は、どうでも神の声を聴き分けて、人々にそれを普遍する道しか残されていなかった。平野謙には、自己矛盾に一生苦しむことと人々に奉仕する道しか残されていなかった。

平野謙の現場批評とは何のことはない腹罪からくる奉仕活動と思えなくもない。

私が、中山さんの平野謙に関する本から得た知識によれば、平野さんはまるでスコセッシのキリストにそっくりなのである。

その場合、中山さんはパウロにあたるであろうか。この映画では、ユダは始めから終わりまでキリストの内的矛盾と論理的不統一、言行不一致を追及する人として登場する。平野謙批判はユダ的サイドから投げられる当然のなりゆきと考えればわかりやすい。

キリストとパウロなどと言えば中山さんは苦笑してしまうだろう。あるいは、〈平野謙論〉は中山さんのアイデンティティを読みとるための作品、だと言ったら大笑してしまうであろうか。今度の本の「あとがき」に〈へーに集めた文章は、近年の平野謙批判に対する、反批判の意図をもって書かれたものである〉と中山さんは述べている。私はこの一節に格別の注意をはらいたいのである。〈平野謙論〉批判に対する〈反批判〉ではなくて、〈平野謙批判〉に対する

〈反批判〉と明言することによって、中山さんは明確に自身のアイデンティティの問題を自己告白してしまっているのである。

この先生とこの弟子という美談の誇りにのつとつた評価を暗に追認してしまつたような中山さんの言辞を読んだとたんから、私などは中山さんの〈平野謙論〉を昭和文学研究の一コマというよりは、中山さんという人の作品としてしか読みようのない立場に立たされてしまつたように考えてしまう。中山さんの〈平野謙論〉に対する批判に対してはいくらでも〈反批判〉すべきであろうが、〈平野謙批判〉に対して〈反批判〉する必要があるのであろうか。理屈をこねているようだが、ここは天下分け目のところと思える。

中山さんは、杉野氏との論争をめぐって〈ことこの正否はいずれ第三者が公平な判断をくだすであろう〉と述べている。私も、昭和文学研究を志し、平野謙から多くを学んできた人間の一人として、中山・杉野論争についてそのつど感想がなかったわけではない〈第三者〉のつもりである。それな

らばそういう〈第三者〉として〈公平な判断〉をくだすような衝動にかりたてられたかと言え、なかなかそうはならなかった。譬え話で言えば、この人間は様々誤ちも犯し、矛盾もあり、筋が通らないけれど捨て難い愛すべき人間なのだ、と主張する人がいて、一方いやそんなことはないその誤ちや矛盾、筋の通らぬところを時を移して隠蔽しようとするダメな人間なのだ、という人がいたとしよう。〈第三者〉の割つて入るスキは、その論争の文脈の中にはなかなか見出しにくいものだと思う。アイデンティティを要においた論争に〈第三者〉の論理が通る余地は極めてせまいと私は思う。

私は中山さんに友情ある説得をしようと思ひこそすれ、批判をしようとは思わない。平野謙の〈順応と非順応〉という論理づけも分からないわけではない。だが、あえて言えば、中山さんは〈平野謙〉の理論を整合化しようとするあまりに、〈平野謙〉という人間の曖昧さ、理不尽さ、弱さ、いい加減さ、わがままさ、無責任さへの理知の眼をいささか保留してはいないか。中山さ

んの《平野謙論》がその良質のアイデンティティによって読ませる本（作品）になっていること、すなわち人間論になっていることを是とするとすれば、極端から極端に揺れてブレて弱点をさらけ出す《平野謙》がもつとしたかに描き抜かれていっこうにかまわないのである。ただし、その弱点は生来平野謙その人のキャラクターに拠る以上に、時代との競合で捉えられていなければ、水と一緒に赤子を流してしまうことになりかねない。何が平野謙をそうさせたか……。

再び、スコセッシのキリストを引きあいに出せば、キリストはマグダラのマリヤを抱けないのは《怖れ》のためだと弁解し、弟子にむけても、しばしば《怖れ》を訴えるところがあり印象的であった。このキリストの矛盾や理不尽さが、彼の《怖れ》を知ること由来すると知った時、さすがに原作者の思索は深いところにあるなと感じ入ってしまった。内部矛盾をかかえて闘争するキリストは、中山さんが平野謙にいたっているイメージと同じであると思う。時

代の《暗気流》の内で自己を喪うことに極端に《怖れ》を持つ人間を美事に剔抉した例として、私は高橋和巳の『悲の器』の《正木典膳》を挙げておきたい。平野謙がこの主人公にどのような関心をいだいていたかということを含めて、中山さんには《革命》を獅子吼する人間の弱点を《昭和

笠井秋生著

『遠藤周作論』

佐藤泰正

史》の文脈に返すようにしながら、追究し続けてほしいと思う。

ほとんど《書評》の態を為していない、ただの感想を綴って中山さんの今後の仕事を注目してゆくことにする。

（一九八八年七月三十日、武蔵野書房刊 四六判 二五四頁 一、九〇〇円）

これは十年ばかりの間書き綴って来た遠藤周作論のすべてであり、これを「作家論としての統一的な構成」にまとめるつもりであったが十分に果たせず、作家の「歩みに従って配列しなおしただけのものとなってしまう」（あとがき）とは著者のいう所だが、どうしてこれは作家論としてののみことな「統一」体をなしていると言っている。形は第一章「初期評論群の意味」から終

章（十章）「侍」に至るまで、「フランス留学」（二章）をはさんで処女作『アデンマ』（三章）から芥川受賞作『白い人』（四章）、これと表裏一体というべき『黄色い人』（五章）、初期作品のひとつの集結としての『海と毒薬』（六章）、さらに転機となる病床体験後の短編集『哀歌』（七章）、これを基盤とする画期的作『沈黙』（八章）、さらにこれに続く『死海のほとり』（九章）、

『侍』(十章)と、各章ごとに重要な作品をつらねて解析した作品論の連環とみえつつ、その主体はカトリック作家としての遠藤周作の作家的成熟の過程であり、終章『侍』に付された「半生の魂の軌跡」という副題は、その意図をおのずからに語っていると言つてよい。

著者の分析は過剰な思い入れもてらもなく、作品の内実そのものに直到してゆく。文体は平易明瞭であり、ひと息に読者を引き込んでゆくものがある。特に注目されるのはその読みの的確さであり、巻中最もすぐれた部分に『沈黙』論がある。多くの読者は先ず巻末の「切支丹屋敷役人日記」に余り意をとめない。作者はそこをこそ「読んでいただきたい」というのだが、著者はこれをその原典となる『査訳余録』と対比して明快な分析を試みる。そこで浮かび上がって来るものは作者の大胆な改変を通して、宣教者ロドリゴがつかみとつた「母の宗教のキリスト」を切支丹屋敷内で秘かに伝え、彼の忠実な弟子となつたキチジローがそれに協力し、そこに一つの強

固な信仰集団が形成された」という推測であり、これをふまえれば『沈黙』一篇の「読み方もおのずと変つてこよう」と著者はいう。これはまた次の頂点をなす「死海のとおり」へのおのずからな流れを示唆する。

またいまひとつは、この作のクライマックスともいうべき踏絵の場面である。司祭ロドリゴが痛みを覚えつつ踏絵に足をかけんとした時、「踏むがいい」と踏絵のなかのキリストの声を聴く。この場面をめぐる多くの論議がなされ、たとえば椎名麟三や佐古純一郎など多くの論者はこの場面の感動にふれつつ、しかしあの声はロドリゴが踏んだあとに発せられるべきであつたと言ひ、また亀井勝一郎やカトリック司祭粕谷甲一は「最後まで基督をして沈黙せしめ」(亀井)るべきであり、「この書の最も残念な点は、神が『沈黙』を破つた点である」(粕谷)という。しかし作者は果たして「神は沈黙を破つた」と言ひ、「ロドリゴの耳に踏むがいい」というヘキリストの声が聞こえたというふうに「書いて

いるかと著者は問う。

「そのとき、踏むがいいと銅版のあの人は司祭にむかつて言つた」とあるが「しかし、これは、銅版のあの人の顔が踏むがいい。……」と、言つて、いるように、ロドリゴには思われたというふうに読むべきではないのか。なぜなら、ロドリゴに踏絵を踏ませた後で、作者は再び踏絵の場面に触れ、凹んだその顔は辛そうに自分を見あげ、その眼が訴えていた。「踏むがいい。踏むがいい。お前たちに踏まれるために、私は存在しているのだ」と記し、更に、その顔は今、踏絵の木のかなで摩滅し凹み、哀しそうな眼をしてこちらを向いている。(踏むがいい)と哀し、そう、な、眼、差、し、は、私、に、言、つ、た、と、書いているからである」(傍点筆者)という。「踏むがいい」と「言つた」とは「読者をクライマックスへと導くためのレトリック」に過ぎず、もし「神は沈黙を破り、ロドリゴの耳に踏むがいい」というヘキリストの声が聞こえたというふうに書いたのであれば、九章末尾で「わざわざロドリゴにあの人は沈黙して

いたのではなかった」と独白させる必要はなかった」はずだという。明晰な分析であり、著者の緻密な読みを示す好例であろう。

さらに同じく九章末尾の一節「あの人は沈黙していたのではなかった。たとえあの人は沈黙していたとしても、私の今日までの人生があの人について語っていた」という部分にふれ、ここにはロドリゴならぬ作者遠藤自身の「キリスト作家として存在することの意味も託されている」という。

すでに明らかなようにこの遠藤論一卷の眼目は、作品の底に潜流するキリスト作家遠藤の内的軌跡の追尋にあり、これは末尾の『侍』論に至ってみごとな完結を示す。作者の「この小説は僕の私小説みたいなものなんだ」という言葉にふれ、その「私小説性」とは「形ばかの洗礼が形ばかりではなくなくなった〈侍〉の信仰の軌跡」を作者自身に重ね合わせることができるとともに、作中繰り返し返される「神に一度関わった者は神から逃れることはできぬ」というベラスコの言葉にこそ注目すべきであろうという。それは「キリスト教の伝統も文化も歴

史もない日本の風土の中で、カトリック作家としての仕事に打ち込む遠藤の祈りの言葉」でもあるという。

「自分の背丈に合わぬ」キリスト教という〈洋服〉を「背丈」に合う〈和服〉に〈仕立てなおす〉という苦渋にみちた作家遠藤の試みが、『沈黙』をめぐり『死海のほとり』に至って〈私〉に同伴者イエスを発見させることに「よってその「宿願を果たし」、さらにはこの汎神的風土とキリスト教との異和とその融合という終生の課題を、ついに前者の典型ともいふべき〈侍〉の魂のただなかに成就さしめるに至る。かくしてこの「小説『侍』には、ここに到るまでの遠藤の魂の軌跡が語り籠められている」という結尾の一句をもじつていうならば、この『遠藤周作論』一卷もまたカトリック作家遠藤の「魂の軌跡を語り籠め」て十全なるものがあるろう。

もはや細部についてはふれる余裕はなく、したが、初期のフランス留学を論じては、諸家のいうごとく〈留学体験〉が彼を〈小説家に転身させること〉になったのではな

く、まさに「カトリック作家に転身するために」「留学生活」があったのだという指摘をはじめ、資料や作品の綿密な読みから生まれるすぐれた指摘は随所にみられる。

いずれにせよ初期評論から『侍』迄の歩みを通して、作品論を作家論へとみごとに連結させつつ、骨太く、明晰にひとりの宗教的作家の魂の軌跡ともいふべきものを解明した、すぐれた作家論ということができよう。

最後に書評の責めとして一、二の疑義や反問をすれば、作家論、またその内的軌跡の展開とは、求心力と遠心力との錯綜そのものにあるろう。だとすれば、そのジグザグの軌跡のリアリテイそのものの振幅が、より深く開示されてほしいともいえる。また「あとがき」にもある「留学体験とその後の創作活動とのかかわり」という課題が、そのままに終わっているということ、つまりは初期の遠藤があれほど深く希求した〈肉の秘儀〉の問題が、『白い人』あたりは別として不問に付されていることである。やはり近作『スキヤンダル』論に踏み込むこ

とによって、この課題への分析、見通しが展開されるべきであつたろう。さらに伝記的部分については、作者の「踏絵」との対面が『沈黙』あとがきの記述にもかかわらず、その入院体験（昭35・37）以前にみられず、退院後のことであるとすると筆者や武田友寿氏などの指摘に対して、これは「錯誤」であり、その対面は「昭和三十三年の春」『海と毒菜』の取材旅行の際であつた」という想定がなされている。しかし作者自身の証言としてはエッセイ「一枚の踏絵から」（切支丹の里。所収 昭46・1）に「はじめて長崎に行つたのはもう七、八年前の初夏」であつたとあり、その折りの十六番館での踏絵との対面が感銘深くしている。執筆時からみれば七、八年前とは、やはり退院後のこととなり、またその自伝的作品『満潮の時刻』（昭40・1・12）における退院後の踏絵との対面の場面その他を勘案すれば、やはりこれは退院後とみるべきではあるまいか。これは伝記的事実と作品的真実をめぐる未了の課題であり、私自身これを固執するものではないが、ひ

とつの反問としたい。

とまれ、これらのいくばくかの問いはそれとして、この風土にあつて宗教的作家の課題、さらには作家そのものの裡に深く潜流する宗教性の解明が、いかに労多くして

木股知史著

『ヘイメージ』の近代日本文学誌

國生雅子

木股氏にとって作品を読むとは、「ひろがりのある放射状のヘイメージの雨のなかを、通り過ぎてゆくこと」（「はしがき」）であるという。私が『ヘイメージ』の近代日本文学誌」と題された著書から投げかけられた雨の中を通過する過程で生じた様々な思いの多くは、「文学研究者という職業的な読み手」としての私自身の姿勢、方法にかかわるものであつた。本書が従来の文学研究のあり方を根本的に問い直そうとしている以上、それはごく自然な反応であるわけだ

道遠きものであるかを言えば、いま同労のひとりとして、このすぐれた遠藤周作論一巻の上梓を心からの喜びとするものである。

（一九八七年十一月二十五日 双文社出版刊
B 6判 二五一頁 二、八〇〇円）

が、もちろんここで綴るわけにはいかない。何よりも私自身の研究のかたちで問い返さねばならない類のものだからである。そして正直なところ、きわめて刺激的で魅力的なこれらの試みに対する、自分自身のスタンスを定めかねているところである。フラついた腰つきのまま書評の筆を取ったことを著者にまず詫びて、私のつとめを果たすことにしよう。

さて、「女とハンカチ」「風景の詩学」「煙突都市」「接吻の現象学」「墓のアイデ

ンティティ」と五章に分かれた本書で取りあげられた作品は、詩や小説というジャンルの垣根を越えて多岐多様にわたっている。ハンカチなり墓なりのイメージが幾つかの作品にまたがって論じられ、そこに「つぎ目のない一枚の織物のような表現の歴史」が浮かび上がるしかけになっていくのだが、氏がイメージを考察の対象としたのは、従来の研究に見られる「概念的な枠組」を拒否したからに他ならない。はやりすたりはあるにしろ一種のテクニカルタームとして定着し、〈論文〉の量産を可能にしてくれるそれら（今更ここでいちいち例をあげるまでもあるまい）から自由になり、表現の内実に向けるために、具体的なイメージから出発しようとしたのである。さらにイメージは「表現の世界の内部と、外部の現実のちょうど境界に位置する」（「はしがき」と捉えられ、「繰り返される同質のイメージによって、異なった作品と作品の間を共時的につなぐ」（同前）場が発見される。〈間作品論〉と著者が呼ぶ所以だ。先

に上梓された『石川啄木・一九〇九年』

（富岡書房 昭59・12）の「あとがき」に、「表現の自律性を一方的に主張」するのではなく、「ある固有の表現が生まれるときに、境界ととりむすぶかくされた契約の全過程を明確に記述するのが表現論の目標である」と記した氏は、イメージを選び出すことによって、自らの理想とする表現論を具体的に推し進めたわけだ。

例えば「女とハンカチ」と題された章では、ハンカチの風俗としての歴史、我が国の手拭いとの種類性の考証を通じて、女がハンカチをもて遊ぶしぐさが社会の中でどのような文化の型として承認されて来たかが証明される一方、『にこりえ』『不如帰』『それから』『手巾』等々のハンカチのイメージが分析されてゆく。現実世界におけるハンカチのイメージと、作品世界におけるそれをクロスさせることによって、社会が女に強制した伝統的な型の意識と女自身の肉体のあり様が、ハンカチのあつかわれ方の中に浮かび上がって来る。また、他の章でそれぞれの作品に触れた部分と共鳴させることによって、著者の『それから』論な

り、『不如帰』論なりの輪郭がうかがわれるようでもある。〈間作品論〉は所謂〈作品論〉への何らかの通路を保持した上で成立しているように感じられる。そしてこのような柔軟な姿勢が、本書の身上とするところではあるまいか。取り込めるものはずべて取り込もうとする消化力に豊かな食欲な胃袋と、しかしながら作品に対する視点を固定されまいとする意志は、「カラージュのような予期しない効果」を生み出し「モザイクのような書き方」に一致点を見出したいらしい。「恣意や理論的な退行」と批判される危険性を承知の上で、木股氏はこれから開かれ行くであろう多様な可能性に賭けたのだろう。

とまれ一番やつかいなのは、氏自身が「研究などにかかわりのない一般の読者にもきつとおもしろく読んでいただけるものと確信している」（「あとがき」と自負するとうり、文句なしにおもしろいという点なのだ。個々のイメージを通して、今まで見えなかつた作品と作品とのつながりが顕現する。見なれた作品が新しい相貌で立ち現

われる。もつとも、墓のイメージと言えは私などはまっさきに朔太郎の幾つかの作品を想起するし、数えきれないほどの作品にキス・シーンは描かれている。何故この作品は取りあげられ、あの作品は触れられることなく終るのかという不満は残るにしても、新しい関係の発見は知的な快感を与えてくれる。この心地良さを抱いたまま、通りすぎるのが許されればどんなに幸福だろうか。そのような読み方が、この本には最もふさわしい。だが残念ながら、私は立ち止まって、これから木股氏はどこへ行こうとしているのかと考えざるを得ない。個々の論ではなく、このような論じ方の先に、氏は何を見ようとしているのだろうか。言うまでもないが、それは、私はどこへ行けばよいのかと自らに問うことと同義なのだ。

木股氏は本書において、二方面の敵に対して同時に戦いを挑んだと言つてよいだろう。一つは、「作品の主題や思想という概念」に拠つて立つ、作家論、作品論といった研究の枠組である。氏が選んだイメージ

という戦略に関して、私自身詩についてはその有効性を確信しているが、小説においてはどのようなのだろうか。「主題や思想という概念」を完全に捨て去ることよりも、それらに対する力点の置き方を変えることの方が大切である。「(はしがき)」と、本書を書き進む過程で氏はかつての立場に修正を加えている。また、「モザイクのような書き方」はいくつかの作品論を内包していると取れよう。しかしながら現時点では、どう変わったのか、どう変えようとするのか、明快な解答は出されていないと見る他はない。イメージという把握がどのような地点に実を結ぶのか、それは従来の枠組とどう違うのか等々を証明しない以上、この方法の有効性は認められまい。いや、むしろん詩の場合も事情は同じだ。

もう一方の敵は、文体論や物語理論からのアプローチの方法である。言語分析、物語分析の緻密化が孕む「(言語という牢獄)」に閉じこめられる危機」を指摘する氏は、だがこちらに対しては正面からの戦いを回避している。イメージという戦略を「一つ

の迂回路」と認めているのである。「べつに、新しい理論を提示するというような気持」を持たないという「(はしがき)」のことはや、自ら五つの文章を「エッセイ」と呼んでいる事実も、そこに関わつてくるのではあるまいか。柔軟性に豊んだ読み物としてのおもしろさが本書の魅力の一つなのだが、このような書き方は、作品を読み、そして考えるという行為の原初に立ち返り、文学研究の姿勢を問い直す意味を持つと同時に、今はこう書く他はないという事情もあつたに違いない。イメージによる把握の可能性に思い至つた著者が、具体的な作業を通してその可能性を確認して行く過程が本書ではなかつたのか。作業の中で意識されることになつた理論の構築は、すべて今後の課題となる。「言語表現が指示したり、喚起するイメージをどのように位置付けたらよいか」「(はしがき)」という自らへの問いに、明晰なこたへで答え得た時、本書は懐かしく愛すべき里程標の一つとして、振り返られることになるのだろうか。

その日がいつ訪れるかは別にして、木股

氏は本書のような試みをもう繰り返すこと
はないだろう。次の展開を楽しみに待ちつ
つ、私自身の研究分野で、本書から投げか

紅野敏郎著

『近代日本文学誌』

本・人・出版社』

長谷川 泉

けられた問いに答えねばならない。
(一九八八年五月二十日 双文社出版刊 B
6判 二二九頁 二、〇〇〇円)

「あとがき―『私の近代文学館』―」が
本書の特色を、最もよく物語っている。

「文学誌逍遙」「文学誌百態」「明治文学回
顧録」の三部構成とした内容構成のこと、
「雑誌関係」のみは、別の出版が構想され
ている内容がそれである。著者の言葉を借
りれば「こった煮の『私の近代文学館』、
あるいは「書誌をも含んだ近代文学誌と、
駒場の日本近代文学館と、近代文学史・文
壇史・出版史はすべて円環的合体図」と考
えていることが記されている。これは、内
容に則しての言である。

方法については「文学史構築の、一歩手

前で楽しみ、凝視し、佇立する文学誌。す
べて実物・生資料との長い、長いつきあ
い」とされ、「逍遙的姿勢に固執する」と
され、また、「裏街道の要素」をも含み、
「ゆるやかさのせいで、ある形がついた」
とする。「疲れば少し休み、時を待てば
よいし、時を待てば、必ずといってよいほ
ど次の資料がひよいと出てくる」ものだ
とされ、「作家の周辺を押し、外縁を埋めて
行けば、自然と城の本丸は落ちる。」とい
う、あせらない、書誌における家康的方法
である。

以上は、著者の「あとがき」から拾った

言葉に依拠してのもの言いである。そうい
う本があつてよいし、年輪のたしかさを感
じさせる本である。

明治期の日本が、富国強兵策に走り、あ
わてた駆け足の近代化を志して、脆くも、
多くの欠陥を露呈したり、いたずらに死屍
累々たる惨状を呈したりしたことや、いわ
ゆるポスト・モダンといわれる事象が、や
たらにはびこったり、変な方向に向きが変わ
ってしまったようなことは、全く反対
の成果が、ここに築かれている。築かれて
いるとは言ったが、方法と狙いは、長い歳
月の間に、結果的にのおのずと築かれること
になったと言った方がよいのかもしれない。
い。

*

この辺で、若干、著者の言葉から離れる
ことにしよう。ということは、私なりに、
若干、本書の特色を擦過することにする。

(一) 記述を補足するカッコ内のコメン
トがかなり重要である。カッコ内の文字は、
活字が小さくなっている。二種類ある。こ
こで言いたいのは、初出類の書誌的事項の、

小活字を言うのではない。それとは別のコメントの類を言うのである。凝縮された記述ではあるが、その面白さを味読できなければならぬだろう。

(二) 著者の付した圈点への興味を知ることが大切である。かなり多い。組代が高くなることをいとわない圈点の多さである。それだけの価値を持っている。読者は、著者の付した圈点から、記述を離れての無限大の意味を受けとめなければならぬだろう。

(三) 文庫本や、叢書の類への愛着、粘着の度合いが多い。その意義を味読できる読者でありたい。

(四) 文学事典類の、独立項目になっていくかどうかの関心にかげられた、著者の執念と関心のあり方に注目する必要がある。

(五) 献辞本や除籍本からの末ひろがりの探査・推論の興味への、共鳴・共感の必要。一般には、除籍本を汚損として嫌う風潮があるが、本書では、逆にプラスの要因として考えている点など、学ぶべきものがある。

ある。特に若い学者達に。

(六) 初出と単行本との間の異動、定本での削除の検出——手ぬぎをしてはならないことの示唆。特に武者小路実篤の例など。

(七) 全集の目次つき内容見本を軽ろんじていないこと。

(八) 装幀・挿絵等への関心、逍遙の楽しさを教えてくれること。

(九) 遺稿集の類から引き出せる多くの事柄や創見を教えてくれること。

(十) 短い一行の記述からも、大きな発展が生ずること。明治書院版「現代日本文学大事典」の「小金井喜美子」の項の末尾の「歌集一卷『泡沫千首』(昭一五)がある。」という記述から、多くの事柄を追尋した喜びが述べられているようなことがある。

その他にも、いろいろの教訓と実例を拾い出すことができよう。特色は概して利点につながり、将来の博大な文学史を構成する素材を、多く備蓄することになる。前述の「小金井喜美子」の記述は、本書では筆者の名前は記されていないが、実は稲

垣達郎であった。稲垣達郎については、他のところに鈴木泉三郎の秀作戯曲「生きてゐる小平次」に及び、またその「稲垣さん」の小説が丹羽文雄の作品と二本だてで並んだことがあり、「丹羽以上の新しみ」を感じたこと、「青野秀吉の小説——『ある時代の群像』——」に説き及んでいる興味をかきたてられる。

*

さきに触れた稲垣達郎の記述から小金井喜美子——歌人——「泡沫千首」——と謝野晶子・鉄幹——森鷗外という進展が述べられている。「泡沫千首」からは、晶子の「初めに」からの推薦歌や喜美子が鷗外の墓のある三鷹の禅林寺に詣でた歌が引かれている。

もちろん、それは、それでよいのだが、「泡沫千首」から引くならば、喜美子の「観潮楼の跡」から「屋根瓦ちりばふ中におのれ立つ観潮楼のやけあとの庭」か「弟と語り合はねど見かはして涙あふるる火の跡の邸」などをも引いておきたい気がする。

ところで、森鷗外については、「国民小

説」(第二)や「うた日記」についての記述がすぐ目につく。「国民小説」には「舞姫」が載っている。私が扇谷正造に紹介されて、芦屋の当時の朝日新聞社主上野精一書庫をたずね、鷗外の毛筆書き「舞姫」原稿と「国民之友」文のコピーとの校合をして見た際の驚きを今でも思い起こすことができる。「国民小説」文は原稿通りでなく、校正で直したと思われる「国民之友」文を受けている。紅野本の巻頭には写真版を多く収めた口絵が載り、「国民小説」(第一)の表紙が掲げられている。幸田露伴の「一口剣」、春の屋主人の「細君」につぐ位置である。原稿で「男」に否とは言わせぬエリスの媚態が、見せ消ちで「人」と訂正され、その原稿を組んだ「国民之友」文が、再び「男」に直されているなどの類の異同がある。驚愕して上野精一社主に交渉して、「国民之友」文と違う原稿を公刊することをお願い、それが納められて三百部(のち百七十部追加)のコロタイプ印刷が出来、公共図書館と一部の鷗外学者に寄贈されたいきさつを思い出す。

鷗外の「うた日記」では、日清戦争従軍の鷗外の詩藻のはしばしに、日清戦争の本質への踏みこみと洞察の不足が難ぜられている。その点は、「戦友」の作詞者の真下飛泉への批判と通ずるものがあるだろう。だが、「うた日記」の鷗外に執って言えば、その思想的限界を云々するよりは、「うた日記」の随所に挿入されている本版刷、おびただしいカラー印刷、挿絵、写真の類の正確な数を記しておいてもらった方が有難かろう。なぜならば、鷗外研究文献として貴重な「鷗外森林太郎」が、その数を誤記しているからである。別刷印刷物を各所に一枚一枚、切りさきで貼りこみで製本することは、大層手数がかり、かつ高価なものになるからである。春陽堂刊の「うた日記」は、それをあえて行った出版史上、画期的な、空前の出版物であるからである。装幀や挿絵について、かなり配慮した記述が各所にちりばめられているからである。さて、小金井喜美子がその夫小金井良精と共に旅を好み、旅の歌を多く残し、「泡沫千首」にも旅の歌が多いことが記されて

いる。「泡沫千首」に序文を記した与謝野晶子と鉄幹にも旅の歌が多い。「冬柏」第三巻一号(昭和六・一二・二五)には、裏表紙に「鬼怒川の大滯にて」と題する夫妻の舟遊行の写真が載り、寛・晶子夫妻の旅の歌だけでなく、同人たちの歌詠行の「消息」(写真説明も含まれる。)も記されている。なお単行本に収められた石井栞亭の「熱海の春」のスケッチは、「冬柏」の同号に載ったものである。

なお与謝野晶子の「旅の歌」について、木下李太郎の序文が付されていること、この序文が完結した岩波書店版「木下李太郎全集」に収載されていない指摘がある。李太郎の全集が不備であることは、「ももんが」に批判が連載されたことがあり、全集作りがいかに大変なことを察せしめる。

名古屋から出た「歌壇風聞記」(昭和十二年)の「やぶにらみ、ざっしのすりだか」に、「アララギ」(一、六〇〇)、「水鏡」(一、四〇〇)、「冬柏」(八〇〇)、「心の花」(八〇〇)、「多摩」(七〇〇)、……といった発行部数のことが紹介されている。それぞれ、

企業秘密に属するもので、外部には秘められるか、故意に水増ししたりする宣伝意識の旺盛なものもあろうから、この種の数字には、結社の実勢力や、盛衰の波長への洞察など、紙背に徹する眼力が必要であるが、とにかくこの種の資料は、いろいろと拾っておいで欲しいものである。「アララギ』の突出ぶりと、『水壺』『冬柏』の健闘にはいささか驚かされる。」というコメントがあるにしても。

筑摩書房版「有島武郎全集」が完結して、従来の有島全集の不備が補われたが、有島武郎をめぐるては、里見淳・有島隼子・志賀直哉・武者小路実篤・尾崎一雄・足助素一・中川一政・本田金次郎・石山徹郎・堺利彦・新島栄治・森雅之・柳田泉・中村光夫・山田昭夫・浦上后三郎・八木義徳らが登場している。それらの関係は、若い研究者にとつて、クイズめく点がある。山田昭夫のまめほん評伝「本田金次郎」について、本書ではくわしく触れられている。

本田金次郎の作品展が東京であった際、まだ存命中の本田金次郎に、私も会ったこ

とがあるが、有島武郎の「生れ出づる悩み」の背景が、極めてリアルに浮かびあがってくる絵画展であった印象は、今でも忘れ難い。

森雅之（有島行光）については、三省堂刊、河野通勢装幀の「父の書斎」（昭和十八年）の巻頭記述である。父森鷗外については、小堀杏奴の執筆であることも記されている。森雅之については、最近出た中村眞一郎の「火の山の物語 わが回想の軽井沢」（筑摩書房）の中に、「貴族的風格の演技」として、軽井沢の風土の中で自己形成を遂げた多くの知識人のうち、俳優として大成した例外人として説かれている。「中産階級的な、健全な市民道徳は全く無縁だった。」とされ、次々と相手役の美しい女優たちを魔法にかけて征服し、手折った花は平然と棄て去って新しい対象に向かつて行ったとしている。その実例の一つとして、中村眞一郎は、同じ文学座の女優であった自分の最初の妻新田瑛子に夕暮の多摩川堤で、彼女の親しいある女優への切ない思慕の情を綿々と訴えられて感動した別れぎわ

に、いきなり彼女に向かつて「寝よう」と提案されびっくりしたと自分に報告したことをあげている。

また最近、父の有島武郎について、与謝野晶子との恋愛の関係についての論が提起されていることも、知る人ぞ知る。

（一九八八年十月二十一日 早稲田大学出版部刊 A5判 一、〇九四頁 一三、五〇〇頁）

△紹介△

剣持武彦著

『肩の文化、腰の文化』

—比較文学・比較文化論—

高 阪 薫

本書は七章から成っている。書名も各章の見出しもわかりやすく、各章の内容にも含著がある。比較文学・比較文化論はとかく氾濫する横文字に難解の思い込みがあるが、国文学研究を中心に据えた本書にそれはなく、ユニークで明快である。

本書のユニークは、第一章肩と腰において提示される。著者は、藤村の『山陰土産』『東方の門』を検証し、そこにみる日本民族の「腰骨の強さ」に着目し、それを敷衍して日本文化を「腰の文化」と規定する。またロダンの『考える人』の造型精神とその過程を、ユゴー『レ・ミゼラブル』やダンテ『神曲』等から究明し、この像にみる逞しい「肩」に西欧伝来の「肩の文

化」をみる。従来みられない独特の東西文化論である。著者は、昭和五三年『間の日本文化』（講談社現代新書）を公刊して以降、『比較日本学のすすめ』（PHP研究所昭55）、『にじみの日本文化』（同研究所昭59）、『藤村文学序説』（桜楓社昭60）、『個性と影響—比較文学論』（桜楓社昭60）と注目すべき比較文学・比較文化論の傑作を次々と世に問うてきた。「肩の文化、腰の文化」の着眼も、それらの延長線上にあつて生じたものである。この標徴は一見概括的にみえるが、肩や腰といったわかりやすい身体機能でもって、西欧と日本文化全般にわたって豊富な事例と斬新な発想で相違と特色を論証する。説得力は充分である。そして

日本人は、肩の力を抜き背筋を正すことを良しとして形成してきた「坐」の日本文化を注目し、その精神に学び、そこから出発して開かれた世界に向うべきであると提言する。この著者の考え方こそ、以下の本書の内容に反映し、比較論の方法や主題を示唆している。

第二章「告白する」恋と「忍ぶ」恋以下の論述もユニークである。忍ぶ恋こそが日本人の伝統であり、明治二十年代に流行した恋愛至上のウェルテリズムとの激しい葛藤は、明治の若い知識人の浪漫精神を揺さぶったとする。例えば、漱石の『こころ』も忍ぶ恋に葛藤する明治青年の精神の反映なのである。

著者は、日本近代文学を代表する三文豪を鶴外、漱石、藤村とみる。この三人の思想を鶴外は「まなざし」の思想、漱石は「すまない」の思想、藤村は「よみがえり」の思想、とやさしい言葉でその特色と思想を明示する。この三つの思想は、日本の風土に土着してきた日本人性の三要素でもあるという。各々の作家作品にわたって

その思想を分析比較し、わかりやすい言葉で説明する痛快な比較論である。この三文豪を近代文学の中心に見据えながら、第五章で著者は、幸田露伴、中里介山、谷崎潤一郎を結ぶもう一つの日本近代文学の可能性を、個性的な三者の長編作品を論じて摸索している。これも示唆に富む見解である。このあたりに著者の今後の研究に拡がりの可能性をみるのである。

作家の思想の特徴を大胆に切開して比較するかと思えば、作品の子細で緻密な分析を通じての味わうべき比較もある。『ころ』『宣言』『友情』の三作品の内容を検討し、その影響関係から近代文学史の位置や価値を明示する。即ち、『ころ』の明治青年の精神や、それを継承した対話篇としての『宣言』を、その恋愛や死や思想において両作品を止揚して書いたのが実篤の『友情』であったとする。第三章で、鷗外の異色の花柳小説『そめちがへ』が、一葉への追悼をこめたもので、『たけくらべ』を強く意識して成った作品であり、その『たけくらべ』は鷗外の『文づかひ』のフ

イナレのイメージ構成に学んでいるといった三作品の相関関係を検証する。第六章での上田敏の『海潮音』やダンテ『神曲』等の全般にわたる実証的な研究も、日本と西欧の現代の研究水準にまで及んで追求した実に丁寧な論考である。

著者は、比較文学・比較文化にとって必須の異言語にも強く、対象領域の広い難しい研究に深くわけ入る。時に大鉦とメスを巧みに使いわけてダイナミックに論じている。読者は、このダイナミズムにふりまわ

ジェイムズ R・モリタ編

『賢治奏鳴』

安藤 恭子

宮沢賢治の文学が、英語・スウェーデン語・ドイツ語など多くの外国語に翻訳されていることは、広く知られている。また、一九八四年にはマロリ・フロム氏の『宮沢賢治の理想』が、一九八八年にはフロリダ

される危険な魅力に当惑しつつも読まされてしまう。著者は、西欧文学においてはダンテを、日本文学においては藤村を中心に読み抜いていく中で、そこから敷衍して比較文学・比較文化に入っていくたと言っている。そしていま「若く美しい学問」と著者が呼ぶ比較文学・比較文化に魅了されているという。今後も国文学研究者の立場から明快で斬新な比較論を大いに期待したい。

(一九八八年九月五日 双文社出版刊 B 6
判 二五七頁 二、五〇〇円)

大学助教授・萩原孝雄氏の『宮沢賢治——イノセンスの文学——』が出版され、外国人ならびに在外日本人研究者の成果が世に知られた。

しかし、外国人・在外日本人研究者十一

人による十三篇の論文を収めた本書『賢治奏鳴』の出現は、海外における賢治文学の翻訳・受容の現場を生々しく伝えるものとして、新鮮な驚きをもって迎えられるだろう。

編者でもあるジェイムズ R・モリタ氏は「宮沢賢治作品の翻訳と研究の歴史」で、その〈現場〉を書誌的に報告している。「西欧での日本意識の起りは、太平洋戦争まではなかったという決定的な時代差」の中、日本文学紹介の初期にあたる一九五〇年代から積み重ねられた翻訳の歴史、その歴史の上に立ち研究の成果が花開く八〇年代、そして「語学の難関を克服した上で西欧の文学理論を身に備え、日本文学を辺境的な地域研究の一環とみるより、広く世界文学の一環としてみようとする新鋭たち」——すなわち本書の執筆陣の登場。こうした海外における賢治研究の歴史と現在を如実に示すのが、本書所収の論文というわけである。

様々なアプローチで展開されている論文を一つ一つ取り上げられないのは残念だが、

しかし総じて言えることは、賢治文学のもつ世界的・宇宙的視野に対する共鳴が、個々の論を根底から支えていることである。ことにサラ M・ストロング氏「溶媒と沈殿——『春と修羅』第一集の世界——」、萩原孝雄氏「宮沢賢治における象徴——後期形『銀河鉄道の夜』導入部を中心に——」

は、詳細な分析によって、テクストにおける世界・宇宙の構造を鮮かに浮かび上がらせる。また、キャレン コリガン『テイラー氏「大地への倫理——あしたの世界のことと美との模型——」は、アメリカの自然保護運動、とりわけレオポルドの思想との共通展をあげながら、賢治文学が「読者の中に自然への肯定的な態度を傳達させ、現代、鈍化されてしまった感受性を鋭くさせる」ものと評価する。人間が自然・世界・宇宙とどのように関わるべきかという問題は世界共通、というよりも世界全体で取り組むべきものであるという認識が、「自我の意識は個人から集団社会宇宙と次第に進化する」と論じた賢治に対する関心として表われ、「宮沢賢治は徐々に知られ、徐々に

に畏敬の度を増してゆくのであろう」(モリタ氏)という見解を生んでいる。

最後に、いくつか疑問な点もあげておこう。第一に、伝記的〈事実〉とテクストとを安易に結びつけることで、伝記解釈・テクスト解釈どちらが根拠となり得ているのか曖昧な感を残すものが目についたこと。

第二に、賢治文学を西洋文学史の視点から史的に位置付けようとする試みが見られるが、賢治文学を広い視野をもって相対化しその特徴を明らかにするという有効性は認められるにしても、賢治と同時代の芸術思潮にまったく触れぬまま西洋文学史を軸に分類している点に不満が残ったこと。第三に、外国文学者、他の日本の文学者と賢治を比較する際、どの作家とどのように比較することが賢治文学を論ずる上で有効か、検討の必要が感じられたこと。

しかし、こうした疑問が出されること自体、日本という一つの国の中ではなかなか得られぬ視点を持つ論文が、いかに刺激的であるかを物語っている。互いに刺激し合い新たな論を生み出すことに論文を発表す

る意義の一つがあるならば、より広い場を持つことは幸せなことに違いない。

モリタ氏が述べるように、世界中から人々が集い、賢治シンポジウムが開かれる日

半田美永著

『劇作家 阪中正夫—伝記と資料』

がやがて来る、『賢治奏鳴』はそんな予感を確かに抱かせる一冊だ。

(一九八八年九月二十日 有精堂刊 B 6 判
三〇五頁 二、八〇〇円)

今村 忠 純

阪中正夫アルバム(口絵)があり、内村直也氏「序めに」、西宮一民氏「序文」がならぶ。Ⅰ伝記篇Ⅱ資料篇からなり、〈資料篇〉には阪中の〈初期作品』『烏籠を毀す』他四編の戯曲と〈劇評と随想〉とが編まれ、〈阪中正夫年表〉には、年譜・著作目録・戯曲上演目録・放送台本一覽(抄)・参考文献目録が、〈関連雑誌細目〉として

『悲劇喜劇』(第一次)と『南紀芸術』の細目が付せられている。

〈伝記篇〉について書く。阪中正夫を知る人をたずね阪中の消息を追い、また阪中

に関してのわずかな情報であれ、それを手紙で問いあわせてたしかめる——。このような半田美永氏の地道な調査によって阪中正夫についてのとぼしい文献がおぎなわれてゆく。〈文献の残らぬ時代の調査には、生きて体験した人の重みが伝わる〉と半田氏は書いている。

〈阪中正夫は、明治三十四年十一月一日、和歌山県那智郡安楽川村大字最上一一二番地の農家に生まれた。〉「一、精神風土としての故郷——文学前夜——」の「誕生」は、このように書き出されている。そこで

半田氏は那智郡桃山町最上と呼ばれている紀の川のほとりに〈安楽川村〉〈母屋と裏の部屋・蔵は、そのまま保存され〉ている阪中の生家をたずねる。ついで阪中のまんだ長野県蚕業講習所、松本市に処女詩集『生まるゝ映像』の発行所〈明倫堂書店〉をたずねる。阪中を知る人から講習所時代の阪中の〈詩への目覚め〉を確認する。大

正十三年十二月十五日には、詩集『六月は羽搏く』を抒情詩社より刊行、それにききだつ〈関西詩人協会〉の結成、『六月は羽搏く』には〈畏友保田龍門兄に捧ぐ〉という献辞がみえている。バリ時代の保田は、そこで岸田國土と出会っている。阪中はこの同郷の画家をかいし、自分の詩集をたずさえさつそく病中の岸田を訪問する。〈伝記〉は、このようにしてのちに『馬』『田舎道』『赤鬼』などの作者として知られるようになる劇作家阪中正夫の前史をまず明らかにしている。

「五、戦時下と戦後——大阪に求めた新天地——」には、戦後の関西演劇界の中心としての、また放送作家としての阪中正夫

の後半生を、くるみ座の毛利菊江、北村英三をはじめ、辻部政太郎、金田龍之介など関西の演劇界、放送界にかかわりあった人々、また同時に阪中の周辺にあり阪中の活動を支えた人々、鬼内仙次、浜畑幸雄などの証言によってうかがひあがらせている。阪中の後半生を追いながら、敗戦間もない頃の関西の演劇界、放送界の動向をあわせて知ることができる。

私は本書により劇作家阪中正夫の前史と阪中の後半生とをくわしく知ることができた。つげくわうれば〈関西詩人協会〉の北村信昭との交流がありしばしば来寧することのあった阪中が、尾崎一雄を知りやがて上高畑に志賀直哉をたずねる経緯もよく分かった。それらによって〈伝記篇〉の五分の四以上の分量がしめられているからである。〈資料篇〉に阪中の〈初期作品〉とその〈解題〉、精密な〈年表〉がありおぎなっていてくれているのだが、〈伝記篇〉における劇作家阪中正夫は、まだ十分調査の余地をのこす。たとえばジャンルとしての詩と戯曲の関係（詩集『六月は羽搏く』には「感傷

に殉死せしある植字工の死の前夜の独白」（二幕）のあったことを知らされる）、新劇研究所については田中千禾夫や今日出海の証言もあるはずだし、『悲劇喜劇』時代の初期戯曲から『馬』『田舎道』『赤鬼』などにいたる阪中戯曲については、おそらく『馬』に登場する一家のモデルが明らかにされているように〈伝記〉に利用してしかるべき作品も少なくはないはずである。半田氏は阪中の時に阪中の伝記をたずねているのだから。

小説『玉菊』はその好例ではないだろうか。阪中の戯曲の理念とは別に、やはり『馬』には典型として農村が描かれていたと私は思う。阪中の方法と限界もさぐれるのではないか。「劇作」の〈提唱者〉（内村直也）でありながら創刊一年足らずで〈袂を別かつ〉阪中の〈独立自尊〉（田中千禾夫）や、〈阪中は一切合財を売り払ひ、宿料も踏み倒して、姿をくらました〉（尾崎一雄）〈一つの竹のふし〉（池田小菊）からは、もつとなまましい人間、阪中について語れそうな気がする。しかしそれは「あとがき」に書かれていた半田氏の〈心中〉ゆえの抑制ともみ

えている。篤実、深切の一書である。

なお半田氏はさきだつて『阪中正夫集』（ゆのき書房、一九七九年六月二十日）を編んでいる。揚言しておく。

（一九八八年五月三十日 和泉書院刊 A 5

判 三〇八頁 四、五〇〇円）

事務局報告

〈昭和六十三年度(その二)〉

十月 秋季大会(二十二、二十三日 聖心

女子大学)

『夜明け前』の自然について

高橋 昌子

大正初期の夕暮と茂吉

山田 吉郎

堀辰雄『風立ちぬ』論

赤塚 正幸

——「時間」を視座として——

〈近代説話〉の意味 関口 安義

——豊島与志雄の創作の試み——

北村透谷『宿魂鏡』論 九里 順子

息子の転向／村の家の父と母

——中野重治『村の家』を

めぐって—— 佐藤 健一

昭和十年代戯曲の〈父親〉像

みなもとこうろう

〈特集〉近代文学と「東京」

鷗外の場合

出原 隆俊

『蟹工船』の空間、その他

日高 昭二

井伏鱒二

松本 鶴雄

——東京不信——

幾つかのポイント 後藤 明生

——宇野浩二と永井荷風——

(司会) 曾根 博義

十一月 例会(二十六日 東洋大学白山校

舎)

文学史の可能性をめぐって 栗坪 良樹

猪野 謙二

(司会) 林 廣親

紅野 謙介

会誌「日本近代文学」刊行にあたっては、直接出版費の一部として、文部省科学研究費補助金「研究成果公開促進費」の交付を受けています。

編集後記

昨秋の第三十九集について、「日本近代文学」は書評雑誌になったのかと、苦言を何人かの方からお聞きした。編集後記に書いたことではあるが、用意できた論文の数が少なかつたことが、なによりも問題点としてあつた。それとともに、書評雑誌という印象を生んだのは、表紙の目次で、論文四編に対して〈書評〉〈紹介〉の文章が十八編を数えたことにもよると思われる。ページ数では、論文部分の方が少ないということでもなかつたのだが。

ところで、言い訳はともかくとして、書評・紹介欄については、どのような編集方針をもつのがよいだらうか。これについて編集委員会で話し合つた結果として、①会員の著作を対象とする。②書評欄では、日本近代文学研究を推進するレベルにある個人の研究書を取りあげる。③紹介欄では、資料的価値のある文献や直接の文学研究の範囲を越える著書など、書評欄でカバーできない著作を取りあげる。——以上のような

な基本姿勢をもつていこうということになつた。

いい直せば、右の条件にかなう限り、広くとりあげていこう、同じ人の登場回数に気にしない、という考え方であり、この方針でいくと、書評・紹介欄でとりあげるものは今後いっそう増えていくかもしれないが、それは決して悪いことではないと、考えていこうということである。このような編集方針で当分やってみたいと思う。

この第四十集は、昨秋の大会小特集〈近代文学と東京〉も収めるかたちで、論文十編、展望三編、書評・紹介十九編で構成した。従来、目次は表紙に掲げてきたが、今号は表紙のスペースを越えるため、書評と紹介の目次は裏表紙に印刷させていただく（もし不評なら、次からは別のかたちを考えた方がいい）。この盛況がそのまま、この学会の学問的発展と充実のあかしになつていふことを期待しながら。

第四十集の編集は、左記の委員で行つた。

○阿毛久芳 ○石崎 等 ○神田重幸

栗原 敦 島田昭男 ○田中 実

○傳馬義澄 中島国彦 ○畑 有三

羽鳥徹哉 ○日高昭二 ○渡辺澄子

（○印は一九八九年度も継続委員）

次集から、一九八九年度継続委員並びに左記の新委員が編集にあたる。

石割 透 岩佐壮四郎 小森陽一

田村圭司

◎学会事務委託に関するお願い

左記に関することはすべて「日本学会事務センター」宛にご連絡下さい。

- 入退会の希望（学会事務センターに通知すると申込書が届きます）
- 会費納入手続き及び納入状況（学会事務センターから通知があります）
- 機関誌「日本近代文学」・会報・名簿の送付
- 住所・所属等の変更

〒113 東京都文京区弥生二一四一六

学会センタービル 日本学会事務センター内

日 本 近 代 文 学 会

(〇三) 八七—五八〇—

「日本近代文学」投稿規定

- 一、日本近代文学会の機関誌として、広く会員の意欲的な投稿を歓迎します。
 - 一、論文は原則として四〇〇字詰原稿用紙三十枚～四十枚。〈資料室〉は十枚前後。
 - 一、締切り 四十二集は一九八九年十月十日。四十三集は一九九〇年四月十日。左記の編集委員会宛お送り下さい。
 - 一、生原稿にコピーを添えて、つごう二部お送り下さい。なお、返送用切手も同封して下さい。
 - 一、英文抄約の必要上、論文にはわかりやすい二〇〇字のレジューム（和文）を必ず添えて下さい。また論題・氏名には振り仮名をおつけ下さい。
- *お願い 原文引用は新字のあるものなるべく新字で記し、注の記号なども本誌のスタイルに合わせて下さいませよう。
- 〒112 東京都文京区白山5-28-20
 東洋大学文学部国文学研究室内
 日 本 近 代 文 学 会
 編集委員会

disunited city of Petrograd. Uno's *Yumeomiru Heya* and *Kura no Naka* are also novels of 'disunity' which are consciously written, from partisan point of view. Nakai's *Tsuyu no Atosaki*, *Bokuto Kidan* and *Hikage no Hana* again use the construction of the disunited Tokyo.

Their theme, that disunity represents mixed blood, has been a normal theme in modern Japanese novels since *Ukigumo* written by Futabatei Shimei.

The Space of *Kanikosen*

— Some comments for text theory —

Shoji Hidaka

Kanikosen written by Kobayashi Takiji is representative of so-called proletarian literature in Japan. However we should not restrict ourselves to an analysis of the work in those narrow terms, but see it in wider historical significance.

The appearance of Marx's "Capital" exerted an influence on modern Japan which is reflected in media images, and behavioural and linguistic patterns.

My essay is an attempt to recapture the richness of the language used in the novel by breaking it down into sections.

Ibuse Masuji's *Tokyo Mondai*

— Strained endurance to write poems for all that —

Tsuruo Matsumoto

Many of the writers who have supported modern Japanese literature since the Meiji era come from the country. They have had mixed emotions regarding the big city of Tokyo and their hometowns in the country. These feelings were apt to be used as motifs of their novels. Ibuse Masuji, whom we are going to refer to in this essay, is one of the typical examples.

The purpose of my essay is to consider how these feelings worked on him through the course of becoming a writer, and writing novels.

Several Points

— Uno Koji and Nagai Kafu —

Meisei Goto

My favorite writers, Nagai Kafu and Uno Koji are writers of method. Gogol and Dostoevsky wrote modern city-novels, setting their scenes in the

The Position of Ayukawa Nobuo's *Kyoujo no Hito*
 — About '*Hoshi no Kimatteirumono ha furimukoutoshinai*' —

Masumi Yamada

What meaning is given to the line: '*Hoshi no Kimatteirumono ha furimukoutoshinai*' in *Kyoujo no Hito*, A man on the Bridge, a poem written by Ayukawa Nobuo?

I am going to consider the importance and position of this poem in the world of his poetry, mainly by thinking about the meanings of '*Hoshi no kimatteirumono*', the subject of this sentence, and by observing his intricate perspective on 'Death' shown in his poems after the war. And with it I want to raise a problem for further research.

Modern Literature and Tokyo

In the case of Mori Ogai

Takatoshi Izuhara

Ogai is thought to be influenced by two novels—Soseki's *Sanshiro* and Masamune Hakucho's *Dokoe* (To Where?)—in his creation of the character of Junichi in *Seinen* (A Youth).

This youngster has been thought to be a typical *Inakamono*, bumpkin, but in fact he finds his way into the darksides of Tokyo more easily than urbanites. So this story has a lot of interesting incidents.

In the other hand, *Gan*, Wild-geese, published in the 40's in the Meiji era is a story of the second decade, using literary materials which were much adopted by novels at the same time. In the 40's, the golden age of realism, Ogai showed his craftiness in criticizing the city of Tokyo by introducing *Inakamono* and publishing *Furui Hanashi* (An Old Story):

their personal histories, I analyse their relationship from two viewpoints: the fact of their interest in European paintings, and their concern with madness, stimulated by their contact with *Shirakaba* and other media magazines.

As a result, we will clearly discover that they both wrote poems on the basis of a common motif: the combustion of life. Finally I conclude by considering what position should be given to their relationship in the history of *tanka*.

Conversion of the Son and Conversion of the Father

— Regarding the *Mother in Mura no Ie* —

Kenichi Sato

In this essay, I try to analyse what *Magozo* said about *Mura no Ie*, pointing out the constructional techniques employed in the story which facilitates methodical reading.

Here what we know is that conversion of the son has influenced the father, and that the mother, *Kuma*, authorizes *Magozo's* words from behind. The converted son refrains from revealing the details of his father's conversion, but his refusal to abandon his writing leads to the non-conversion of the father, and at the same time he grasps his chance of self-regeneration.

A Preliminary Essay on Ishikawa Jun's *Hakubiyo*,

A White Cat

— The relationship between its narrative phases and
modification of the story —

Susumu Sugiura

The narrator of *Hakubiyo*, A white Cat, is the first person plural 'We'. This suggests a transcendent perspective with regard to the world of action in the story. Yet it symbolizes a supposed writing of consciousness between the writer and the wartime masses.

We can take the world of the novel to be typical of that actual consciousness. We can prove this objectively by examining those parts of this story which were rewritten after the war.

An Essay on *Imado Shinju*

— As an Umbivaleint Text —

Takeshi Usami

Led by the story of *Imado Shinju* written by Ryuro Hirotsu in 1896, the reader comes to see goings-on in the *Yukaku*, red-light district, from the outside rather than from the side of *Yujo*, prostitutes. The reader's view approaches the world of *Yujo* first from the outside, and then led away again to the distant viewpoint. That is the path opposite to that followed by the Hero *Yoshizato*.

The reader is introduced to the world of *Yujo*. The tension of *Imado Shinju* arises from the disparity and conflict between the content of the story and its narrative language.

Nagation of Passion and Detachment

— Ougai and Soseki in the year of 39, the Meiji era —

Naoki Oishi

After returning from Japan-Russia War, Ogai first published a critical biography, *Geruhalt Hauptmann*. And at the end of this book, he introduced the essay on drama in Maurice Maeterlinck's *Double Paradise*, *Nijuu no Sono*, and referred to his unique views. Coincidentally Soseki ardently introduced the same essay in his conversation — *Foreign Novels and Dramas I Love*.

Now in my essay, I am going to observe both views of Ogai and Souseki, and try to decode their cooperative relationship with the new romanticism in Europe at the turn of the century.

Yugure and Mokichi early in the Taisho era

Yoshiro Yamada

This is an essay in which I consider the relationship between Maeda Yugure and Saito Mokichi, laying emphasis on Yugure. After providing details of

Takemori Tenyu, <i>Kaizan, Naoya, Ryunosuke — 1910's; Heart of Solitude and Symphony</i>	Endo Tasuku	160
Sekiguchi Yasuyoshi, <i>Akutagawa Ryunosuke; his Real Image and Ghost Image</i>	Ebii Eiji	164
Fujita Shuichi, <i>An Essay on Tanizaki Junichiro,</i>	Kageyama Tsuneo	167
<i>An Essay on Den-en no Yuutsu — sensitivity in the Taisho era</i>	Kageyama Tsuneo	167
Sakamoto Ikuo, <i>A Study on Hirotsu Kazuo</i>	Hashimoto Michio	170
Imamura Junko, <i>A Study of Kawabata Yasunari</i>	Morimoto Osamu	173
Matsumoto Tsuruo, <i>Ibuse Masuji — Daily Motifs</i>	Terayoko Takeo	176
Nakayama Kazuko, <i>Showa Bungaku no Kansei — Hirano Kenji and his days</i>	Kuritsubo Yoishiki	179
Kasai Akio, <i>An Essay on Endo Shusaku</i>	Sato Yasumasa	182
Kimata Satoshi, <i>Modern Japanese Literature Bibliography on 'Images'</i>	Koshou Masako	185
Kono Toshiro, <i>Modern Japanese Literature Bibliography — Books, Writers, Publishers</i>	Hasegawa Izumi	188

Introduction

Kenmochi Takehiko, <i>Culture of Shoulders and Culture of Loins — Comparative Study of Literature and Culture</i>	Takasaka Kaoru	192
James R. Morita, <i>Kenji Soumei</i>	Ando Kyoko	193
Handa Yoshinaga, <i>Dramatist Sakanaka Masao — His Biography and Materials</i>	Imamura Tadazumi	195

Modern Japanese Literature No. 40
(NIHON KINDAI BUNGAKU)

CONTENTS

Articles

- An Essay on *Imado Shinju* — as an ambivalent text Usami Takeshi 1
- Negation of Passion and Detachment — Ogai and Soseki
in the year of 39, the Meiji era Oishi Naoki 16
- Yugure and Mokichi early in the Taisho era Yamada Yoshiro 28
- Conversion of the Son and Conversion of the Father
— Regarding the 'Mother' in *Mura no Ie* Soto Kenichi 41
- A Preliminary Essay on Ishikawa Jun's *Hakubiyo* — The
relationship between its narrative phases and modification
of the story Sugiura Susumu 54
- The position of Ayukawa Nobuo's *Kyoujo no Hito* — about
'Hoshi no Kimatteirumono ha furimukoutoshinai' Yamada Masumi 68

Feature Articles Modern Literature and Tokyo

- In the case of Mori Ogai Izuhara Takatoshi 81
- The Space of *Kanikosen* — Some comments for text
theory Hidaka Shouji 93
- Ibuse Masuji's *Tokyo Mondai* — Strained endurance to write
poems for all that..... Matsumoto Tsuruo 107
- Several Points — Uno Koji and Nagai Kafu Goto Meisei 117

Perspective

- The Body = Books = Words circulating in the city — Reading
Madede Ai's *A guide on Literary Text* Takahashi Seori 128
- Belatedly Seeking Mastership of the Methods Numazawa Kazuko 135
- Nakamura Mitsuo's and Senuma Shigeki's Methods and
their Presence Kobayashi Ichiro 140

Reviews

- Kasahara Nobuo, *Izumi Kyoka — Eros no Mayu* — Koshino Itaru 147
- Nakajima Reiko, *Kunikida Doppo — The World of his Early
Works* Ashiya Nobukazu 151
- Matsumoto Toru, *Tokuda Shusei* Kanai Keiko 155
- Tamai Takayuki, *A Way to Study of Soseki* Inoue Yuriko 158
- Otake Masanori, *A Study of Natsume Soseki* Inoue Yuriko 158

(表紙2の日本近代文学会会則の続き)

で選出する。

四、役員任期は二年とする。再選を妨げない。ただし、理事および監事の任期は継続四年を越えないものとする。

組織

第九条

一、会務を遂行するために理事会のもとに事務局をおく。事務局に運営委員会、編集委員会を設ける。

二、運営委員長、編集委員長並びに運営委員、編集委員若干名は、理事会がこれを委嘱する。運営委員長、編集委員長は第八条第三項によらず常任理事とする。その任期は第八条第四項の規定を準用する。

第一〇条 この会は毎年一回通常総会を開催する。臨時総会は理事会が必要と認めるとき、あるいは会員の五分の一以上から会議の目的とする事項を示して要求があったとき、これを開催する。

第一一条 会則の変更は総会の議決を経なければならない。

会計

第二二条 この会の経費は会費その他をもってあてる。

第二三条 この会の会計年度は毎年四月一日にはじまり、翌年三月三十一日におわる。

第二四条 この会の会計報告は、監事の監査を受け評議員会の承認を経て、総会において報告する。

附則

一、会員の会費は年額五、〇〇〇円とする。(入会金五〇〇円)

二、維持会員の会費は年額一口六、〇〇〇円とする。ただしその権限は一般会員と同等とする。

別則

一、会則第二条にもつぎ、支部活動の推進に適当な会員を有するところでは支部を設けることができる。

二、支部を設けるには支部会則を定め、評議員会の承認を得なければならない。

三、支部には支部長一名をおく。支部長は支部の推薦にもつぎ、代表理事がこれを委嘱し、その在任中この会の評議員となる。支部は支部長のもとに必要な役員をおくことができる。

四、支部は会則第四条の事業を行うに必要な援助を本部に求めることができる。

五、支部は少なくとも年一回事業報告書を理事会に提出しその承認を得なければならない。

六、この別則の変更は総会の議決を経なければならない。

(昭和六十年五月二十五日の大会で改正承認
昭和六十年四月一日にさかのぼり施行)

書 評	笠原伸夫著『泉鏡花 エロスの藪』	越 野 格 147	
	中島礼子著『国木田独歩—初期作品の世界—』	芦 谷 信 和 151	
	松本徹著『徳田秋聲』	金 井 景 子 155	
	玉井敬之著『漱石研究への道』	井 上 百合子 158	
	大竹雅則著『夏目漱石論攷』		
	竹盛天雄著『介山・直哉・龍之介 —1910年代 孤心と交響—』	遠 藤 祐 160	
	関口安義著『芥川龍之介 実像と虚像』	海老井 英 次 164	
	藤田修一著『谷崎潤一郎論』	影 山 恒 男 167	
	『「田園の憂鬱」論—大正期の感性—』		
	坂本育雄著『廣津和郎論考』	橋 本 迪 夫 170	
	今村潤子著『川端康成研究』	森 本 穂 173	
	松本鶴雄著『井伏鱒二—日常のモチーフ—』	寺 横 武 夫 176	
	中山和子著『昭和文学の陥穽 —平野謙とその時代—』	栗 坪 良 樹 179	
	笠井秋生著『遠藤周作論』	佐 藤 泰 正 182	
	木股知史著『〈イメージ〉の近代日本文学誌』	國 生 雅 子 185	
	紅野敏郎著『近代日本文学誌 本・人・出版社』	長谷川 泉 188	
	紹 介	劍持武彦著『肩の文化、腰の文化』	高 阪 薫 192
		—比較文学・比較文化論—	
		ジェイムズ R・モリタ編『賢治奏鳴』	安 藤 恭 子 193
		半田美永著『劇作家 阪中正夫—伝記と資料』	今 村 忠 純 195

日本近代文学

第 40 集

1989年(平成元年)
5月15日 発行

編集者 「日本近代文学」編集委員会
 発行者 日本近代文学会 代表理事 紅野敏郎
 発行所 日本近代文学会
 〒112 東京都文京区白山5-28-20
 東洋大学文学部国文学研究室内
 印刷所 早稲田大学印刷所
 169 東京都新宿区戸塚町1-103
 電話 (203) 3308