

# 日本近代文学

## 第43集

代行・模倣・二重化—泉鏡花『鶯花徑』論— ジャンルの交錯・ドラマと小説と —關外『半日』の位置付けのために—	中山 昭 彦 1
『心』論—〈作品化〉への意志— 〈モダン農村〉の夢—小林多喜二「不在地主」論—	大石 直 記 16 関谷 由美子 27 島 村 輝 41
〈小特集〉「私小説」の再検討 「私小説」という問題—文芸表現史のための覚書— 私というカオス—読者の立場から— 私小説論ノート	鈴木 貞 美 52 柳 沢 孝 子 66 勝 又 浩 76 日 高 昭 二 88 長谷川 啓 94
<b>展 望</b> 媒介あるいはメッセージという魔術 文化・家族・性	須 田 千 里 101 平 岡 敏 夫 105 関 礼 子 111
<b>資料室</b> 『芥川龍之介全集』未収録の文章について	中 島 国 彦 113 吉 川 豊 子 117
<b>追 悼</b> 三好行雄氏を思う	加 藤 二 郎 120 藪 禎 子 123
<b>書 評</b> 橋本 威著『樋口一葉作品研究』 藤井淑禎著『不如帰の時代』 —水底の漱石と青年たち—	上 田 博 127 江 種 満 子 129
井上百合子著『夏日漱石試論』 酒井英行著『漱石 その陰翳』 笹淵友一著『小説家 島崎藤村』 近藤典彦著『国家を撃つ者 石川啄木』 植栗 彌著『有島武郎研究—「或る女」まで—』 吉川発輝著『佐藤春夫の「車塵集」』 —中国歴朝名媛詩の比較研究—	山 敷 和 男 134

## 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うとき、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

# 代行・模倣・二重化

——泉鏡花『鶯花徑』論——

中山昭彦

## I

泉鏡花の『鶯花徑』と呼ばれる物語は、深い眠りからの目覚めにも似た鮮烈な視界の広がりとともに語り始められる。

松は、あれは、——彼の山の上に見えるのは、確にあれは一本松。晴れた夕暮の空高く、星を頂いて立つてるが、枝も葉も何もない、幹には刻々の入つて居る裂け目が判然と見える。

この件ではまだその光景を視界に収めている人物の所在は明らかではないが、そうした宙吊り状態ともいえる不確定な要素は、なにも視界の所有者にのみ限られているわけではない。視線の対象である「一本松」にしても、確かに冒頭の数行だけでも細密な描写が施されているとはいえず、夕暮の翳りゆく光の中に浮かび上がるこの松の幹に、なぜ深い「裂け目」が刻み込まれたかについては伏せられ

たままである。むしろそうした説明が加えられるのは、鮮烈な「一本松」のイメージが定着されたあとのことであり、事実テクストの次なる件を読みすすめる者は、視界の所有者がかつてこの松の周囲で遊んでいたひとりの少年であり、「一本松」に「裂け目」が生じているのは、それが炎上して廃木になってしまったからだと知られることになる。しかもこの部分には、松の周囲で遊ぶ少年が自らを「私達」と呼ぶ件が含まれているのだから、読む者はまた、この物語がひとりの少年によつて語られる一人称の物語であることを知らされることになるだろう。

『鶯花徑』というテクストは、こうして冒頭にあらわれる松のイメージにそれ以前の出来事をつなぎ合わせ、それによつておもむろに出来事の連鎖を形成し始める。しかも、それとほぼ時を同じくして明らかにされるのは、この物語の語り手の存在に他ならない。勿論この語り手は、松の周囲で遊ぶ少年達を「私達」といつているのだから、自らが語る物語の中の、つまり今始動し始めた出来事の連

鎖の中の登場人物のひとりであるに違いない。だがこの少年はまた物語を出来事の外部に立つて語る語り手でもある。そして、そうだとすれば、ここではほぼ同時にその所在を顯示しつつあるのは、G・ジュネットがテキストの言葉の連なりとしての「物語言説」から抽出されるとしている二つの系列、すなわち、出来事の連鎖とその中に登場する人物やその行為を含む「物語内容」の系列と、それを物語る「語り」の系列ということになるだろう。

こうした「物語内容」と「語り」の系列とは、ジュネットの理論体系の中で厳密に区別され、彼はこの両者の区分を「語りの水準」と呼んでいるのだが、勿論こうした厳密な区分をこのテキストに適用することは決して不可能なことではない。先に紹介した冒頭部分では、文末が現在形でくくられる内容独白の手法がとられ、それ故に「語り」の系列にある語る「私」が、「物語内容」の系列にある語られる「私」と同時に存在してはいるが、しかしこの二つの「私」は語り手と行為者というまったく異なる役割を担っており、したがって本来次元を異にする存在である。そして、この独白する語り手が意識を過去へと溯行させつつ語る松の炎上場面は、語り手と区分される語られる「私」が、いわば現在から過去へと移動していくことによって可能になるのである。

ところでこうして語り手の存在を人称化し、また語られる「私」が登場しうる出来事の連鎖を顯示し始める『鶯花徑』の回想部分は、松の炎上が母に抱かれつつ見た事件であることを明らかにしたところから唐突に中断され、再び独白の現在時が前面にひき出される。こ

の再度前景化される独白は、確かにその文末が「仰いで星の下に見た」で閉じられる点からすれば、或いは現在形を基調とする独白の公準から逸脱したものと見做されようが、しかし決してそうではない。鈴木重幸がいうように、もともと「たり」の短縮形である助動詞の「た」は、「たり」が辿った存続↓完了↓過去という歴史的な意味の変容をその語のうちに内在しており、事実金田一春彦は、どのような性質の語に「た」が接続されるかによって意味が異なる事情を指摘している。すなわち金田一によれば、「た」が語り手にとって過去を意味するのは、この助動詞が「ある」のような「状態動詞」か、或いは形容詞などに接続される場合であり、一方継続的な動作や瞬間的な動作をあらわす「動作動詞」に接続された場合は完了の意味になるといっているのである。

このような金田一の指摘は、語のレベルでの分析に固執するあまり、語が用いられる文脈や状況に対する視点を欠いており、また、「状態動詞」や「動作動詞」といった分類自体も多くの問題を孕んでいるのだが、とりあえずこれを先の「仰いで星の下に見た」に適用してみるとすれば、「動作動詞」の「見る」に「た」が接続される文末は完了の意味にとることができるだろう。つまり、完了はこの場合、語られる「私」の「見る」行為が、語り手の語る行為と同時的であることを意味している。しかもこの件は、回想の終了と冒頭部分の時間への回帰をしろし、付ける役目を担っているのだから、完了という定義は、金田一が欠いていた文脈や状況という点からも確証を得ることになるのである。

『鶯花徑』の物語はこうして「一本松」をめぐる出来事の連鎖に終止符をうち、物語の中の一挿話としてこの連鎖を位置付けることになるのだが、次に読む者が遭遇する事態は、このテクストに劇的な変化を導入する。いうまでもなく、この少年が何者かによって連れ去られるという出来事がそれである。したがってこのテクストには、子さらいという掠奪行為が次なる出来事として書き加えられていることになるのだが、とはいえ掠奪されるのはなにも語られる。「私」だけとは限られていない。掠奪を告げる語りは、その行為が行なわれる時間を「爾時」と語ることで唐突に過去と化し、出来事や行為と同時にであった語りは、突如それらが生起する時間から離脱してしまう。そこに出現するのは、松を見る行為に随伴していた独白する語り手ではなく、子さらいという出来事を時間的な距離をおきつつ回想するもうひとりの語り手に他ならない。事実、子さらいを過去の出来事として語り始める回想の語り手は、そこに生じた時間の隙間を生かして様々な回想の符牒を付け加え始め、一章の終りでは、何者かにかかえこまれた過去の自分を「振離して遁げよう」といふことは出来ないものとあきらめても居たのらしい。「(傍点筆者)と語りの現在時から推測してみせている。そして、そうだとすれば、ここで起こっているのは、独白する語り手から語る権利が掠奪されるというもうひとつの劇的な変化の導入なのだが、ではこうした事態はいったいどのように受けとめればいいのかだろうか。

おそらくそうしたときにまず注意して見るべきなのは、こうした語る権利の掠奪が、冒頭にみられた現在形の独白から過去の回想へ

の移行とは、本質的に異なる事態だということである。いうまでもなく冒頭の「一本松」の提示からその炎上事件への移行では、独白する語る、「私」の位置は一定であり、ただ語られる、「私」だけが現在から過去へと移動する。ところが今問題にされている語る権利の掠奪にあつては、語る、「私」の方が独白する語り手から回想の語り手へ、つまり七・八歳と思われる少年の語りから、少くともそれよりは成長した少年?の語りへと移動するのである。

したがってこのような語りの掠奪劇が告げているのは、同一人物とはいえ時間的な位相を異にする二人の語り手の生成ということなのだが、しかし事態はそれだけにとどまらない。回想する語り手が独白する語り手に比べて出来事に対する時間的な距離を保証されており、それ故により鳥瞰的な位置から出来事が語られるということとは、独白する語り手が回想の語りの中に含まれていることを意味している。すなわち、再びジュネットの理論に依るなら、回想の語り手は(これ以後更にこの語りを含み込んで、しかも語りが出現しない点からすると)、物語世界の外部に存在し、したがって読者と直接接し合う次元にある「物語世界外」の語り手であり、一方その中に含まれる独白する語り手は「物語世界内」の語り手ということになる。

しかし、複数の概念が互いに連繋し合うジュネットの理論体系にあつては、こうした区分は他の概念と無関係に定義されているわけではない。事実この区分は、先に紹介した「語りの水準」と組み合わされた概念なのだが、それを『鶯花徑』の語りの構造に即していえば次のようになるだろう。

まず、「物語世界外」にある回想の語り手は、勿論「語り水準」の二系列のうちの「語り」の系列に属しており、一方それによって語られる行為や出来事は、「物語世界内」に位置する「物語内容」の系列ということになる。そこで、こうした「語り」と「物語内容」の一セットを、ジュネットに倣って「第一次水準」と呼ぶことにしよう。

次に「物語世界内」にある独白する語り手についてだが、この語り手は回想の語り手からみれば、その語りの中に登場する行為者のひとりであり、したがって「第一次水準」の「物語内容」の系列に属している。しかし、この系列に属しているひとりの少年が独白による語りを行なうとすれば、「第一次水準」の「物語内容」の内部に新たな「語り」と「物語内容」とが形成される。そこでこの一セットは、「第二次水準」と呼ばれることになるのである。

ジュネットは、このように複数の水準が孕まれている語りの形態を「メタ物語世界の物語言説」（以下「メタ物語」と略記）と呼び、従来、話中話や入れ型の語りと呼ばれて曖昧にされてきたことをより厳密に定義しようとしている。しかもその厳密さは第二次水準の「語り」が採る言説形態にまで及び、この水準の「語り」が独立した水準として認知されるのは、会話、日記、書簡、内的独白などの直接話法による言説に限られている。したがってこれらの言説が間接話法的に第一次水準の「語り」に繰り込まれる場合は、「擬似物語世界の物語言説」（以下「擬似物語」と略記）と呼ばれて第二次水準の認知が否定されることになるのだが、勿論第二次水準の「語り」が独

白によってなされる「鶯花徑」はこの範疇には含まれない。確かにこのテクストにあたっては、第一次水準の「語り」が第二次水準のそれに遅れてあらわれはするが、テクスト全体の語りの構造からすれば、冒頭では第一次水準の「語り」が潜在していたということである。それ故先に語りの掠奪劇と呼ばれたものは、単に潜在していた第一次水準の「語り」への交代劇であって、むしろ独白する語り手が奪われたのは自らを第一次水準の語り手とする権利であつたわけだが、しかしこうして「鶯花徑」の語りの構造を整理してみると、独白と同じ第二次水準にある「語り」が他にも存在することに気付かされるだろう。いうまでもなくそれは、(一定の長さをもつ) 会話の形でなされる「少い母様」の語り(十章―十一章)と三の乞食仲間の語り(十六章―十七章)、そして書簡の形であられる司の語り(十八章)である。

これら第二次水準の「語り」は、勿論第一次水準のそれに繰り込んでしまうことも可能なのだから、その意味でいえばここでは些か冗長な語りの手法が採られているといえるかもしれない。しかし語りの手法は、なにもその経済効率性のみを追い求める必要はないのだし、もしそれだけが重視されれば多くの語りの魅力が失われることになるだろう。事実「鶯花徑」が採用する「メタ物語」の手法にあつては、複数の語り手の導入が出来事に対する視点の多様化に貢献し、また饒舌ともいえる様々な語り口の共存が、物語に独特の表情を与えることになるのである。

こうして、いわば語りが二つの水準に渡って展開され、それによって多層的な語りの構造を形成するこのテキストは、少くとも語りの形式性に関する限り、他の多くの鏡花のテキストとの類縁性を指摘することができる。事実、第二水準が複数の語りによって担われる点からすれば、茶店の老婆や葉越明の語りがこの水準を担う「草迷宮」をあげることができようし、更に第二水準の語りが単数の語りによって担われる例としては、「化銀杏」「化鳥」「春昼」などを思い浮かべることができるだろう。また「眉かくしの霊」では、いったん会話の形で開始される境替吉の語りが不意に間接話法化されてしまい、その後境が聞いた話として宿の料理番の語り象嵌されることになるのだから、鏡花の多層的な語りの構造は、多様な変奏をかもしつつその物語世界を支えているといえるかもしれない。

したがってジュネットの「メタ物語」という概念は、こうした鏡花的な語りを分析する上できわめて重要な役割を果たすことになるのだが、とはいえ、鏡花のテキストにあつて語りが語りの中に象嵌される形態は、なにも会話や独白といった直接話法でなされる場合に限り得られるわけではない。実際、廉少年の独白（＝第二次水準）の中に、間接話法化された母親の語りが繰り込まれる「化鳥」や、或いは寺の僧侶の語り（＝第二次水準）の中に、その寺の間借人だった人物の語りが繰り込まれている「春昼」がそうであるように、ジュネットが「擬似物語」と呼ぶ間接話法的手法も数多く試みられ、しかも

それが「メタ物語」の手法と組み合わせられていることも少なくない。そして、そうだとすれば、鏡花的な語りの作法とは、これら二つの手法を組み合わせつつ遂行される語りから語りへの連繫劇だといえるのだが、こうした組み合わせは「鶯花徑」にあつても試みられ、このテキストの第二次水準には次のような「擬似物語」の手法が姿をあらわすことになる。すなわちそのひとつは、「少い母様」の語りに繰り込まれる近隣の人々の語りであり、いまひとつは、三の乞食仲間の語りに繰り込まれる三自身の語りである。

これらの間接話法的手法の特定は、ジュネットのいう「距離」の概念をもとにしてなされたものだが、いずれも他者の会話が繰り込まれるこのテキストにあつては大凡次のような基準が設けられている。その第一は、繰り込まれる語りが鉤カッコなどによって第二次水準の語りから独立していない点であり、こうした基準は繰り込まれる会話がほぼ正確に再現されたものである場合、それと類似する直接話法との違いをしるし、付けるためのものである。またその第二は、「聞きます」と「こんなわけで」といった符牒によって、他者からの伝聞であることが認められることであり、これは、第二次水準の語りが繰り込まれる語りを原形をとどめないまでに要約してしまった場合、伝聞の痕跡の最小限度の指標となるものである。

したがって、「擬似物語」の手法は、この二つの基準を両極として特定されることになるが、しかしそれが飽くまで間接話法的手法である以上、そこに繰り込まれる語りは決して単独の声<sup>ヴォ</sup>態<sup>ツ</sup>をもちえない。繰り込まれる語りの声<sup>ヴォ</sup>態<sup>ツ</sup>は、常にそれを繰り込む語り

の聲<sup>ヴォ</sup>態<sup>ト</sup>と重なり合い、こうした声<sup>ヴォ</sup>態<sup>ト</sup>の重なりこそがこの手法のもうひとつの特徴をなしている。そして、このような「擬似物語」の特徴が把握されるとき、『鶯花徑』を読む者はそれらと積極的に戯れる幻惑的な語り<sup>ナ</sup>に遭遇する。

いまに貴<sup>あなた</sup>方がおいでになつたら、私<sup>わたし</sup>から願<sup>ねが</sup>つてくれ。

△蛆<sup>むし</sup>でも、虫<sup>むし</sup>でも生命<sup>いのち</sup>がけだ。いふことを聞いて、あのお嬢<sup>ぢやう</sup>様<sup>さま</sup>を可愛<sup>かはい</sup>がつてあげて下さりませぬか。▽

とハヤ不心得<sup>ふこころじ</sup>な骨頂<sup>こつてい</sup>で。が、どんなに旦那<sup>だんな</sup>は我<sup>わが</sup>が折<sup>を</sup>つて肯入<sup>きんい</sup>れて下さらうにも、一度比方人<sup>ひぽうじん</sup>のやうなものが指<sup>さ</sup>のさきで触<sup>ふ</sup>つたでは、それこそ傍<sup>そば</sup>へもお寄せなざりはしまいに因<sup>よ</sup>つて、死<sup>し</sup>んだあとでも此汚<sup>このよご</sup>い身体<sup>からだ</sup>はお目に懸<sup>か</sup>けちやあくれるな。見<sup>み</sup>ぬこと清<sup>きよ</sup>しだ、御覽<sup>ごらん</sup>にさへならなけりや、唯<sup>ただ</sup>あとのないしみばかり、何<sup>ど</sup>うにかまあ、御承知<sup>ごしやうち</sup>下さるわけにはまゐりませぬか。

(傍点△▽は筆者)

いうまでもなく、三の乞食仲間が「少い母様」をもらつてくれるよう司に頼み込んでいる場面だが、△▽の部分に明らかかなように、仲間の語りに繰り込まれる三つの語りはここでほぼ正確に再現され、その直後に配された伝聞の符牒<sup>ふだ</sup>がその語りを枠付けている。したがつてこの件では、二つの声<sup>ヴォ</sup>態<sup>ト</sup>を分離する志向が強く働いているが、しかしそれに続く件は決してそうではない。次なる件では伝聞の符牒<sup>ふだ</sup>が突然とり払われ、或いは「見ること清しだ」あたりまでが

三の声<sup>ヴォ</sup>態<sup>ト</sup>と想像できはしても、末尾の依頼の言葉が確実に仲間ひとりのもののだとはいえない。三の声<sup>ヴォ</sup>態<sup>ト</sup>は仲間の声<sup>ヴォ</sup>態<sup>ト</sup>と曖昧に重なり合い、一方の声<sup>ヴォ</sup>態<sup>ト</sup>との差異を画しえない互いの声<sup>ヴォ</sup>態<sup>ト</sup>は、それぞれの同一性をも失つてしまう。この『鶯花徑』の幻惑的なディスクール……………。

勿論既に述べたように、こうした「擬似物語」の手法にあつては、繰り込まれる声<sup>ヴォ</sup>態<sup>ト</sup>は常にそれを繰り込む声<sup>ヴォ</sup>態<sup>ト</sup>と重なり合い、たとえ伝聞の符牒<sup>ふだ</sup>がそれらを一応区分してみせるとしても、二つの声<sup>ヴォ</sup>態<sup>ト</sup>の境界線が正確に引かれるわけではない。だからこのような声<sup>ヴォ</sup>態<sup>ト</sup>の重なりは、むしろこの手法にとつて必然的な事態といえるのだが、ここで注目すべきなのはその過剰な実践ぶりだろう。つまり、引用の前半ではほとんど直接話法とみまがうばかりの三の声<sup>ヴォ</sup>態<sup>ト</sup>を引用し、しかもそれを伝聞の符牒<sup>ふだ</sup>によつて仲間の声<sup>ヴォ</sup>態<sup>ト</sup>と区分しておきながら、ともに乞食の粗野な口語体であるという口調の類似性を逆手にとつて、引用の後半ではほとんど区分不能なまでに二つの声<sup>ヴォ</sup>態<sup>ト</sup>を重ね合わせてしまうこと。もとより重なり合う二つの声<sup>ヴォ</sup>態<sup>ト</sup>を敢えて極限的な重なりの中に追い込み、そこに決定不能な幻惑性を与えること。それがここで過剰な実践と呼んでおいたものに他ならない。

こうした実践は他の部分でもしばしば試みられ、読む者はそのたびごとに差異と同一性を欠いた声<sup>ヴォ</sup>態<sup>ト</sup>の重なり<sup>ナ</sup>に不意撃ちされることになるのだが、しかしこのような語り<sup>ナ</sup>の幻惑性が垣間見られるのはなにも「擬似物語」の手法に於いてだけではない。それは本来

声<sup>ウ</sup>態<sup>ウ</sup>の重なりが禁じられている「メタ物語」にあつてもその効力を發揮することになる。

ツイ此<sup>この</sup>さき、左<sup>ひだり</sup>側に本<sup>ほん</sup>像<sup>ざう</sup>寺<sup>じ</sup>といふのがある筈<sup>はず</sup>、赤<sup>あか</sup>門<sup>もん</sup>の鉄<sup>てつ</sup>網<sup>もう</sup>のなかに矢<sup>や</sup>大<sup>だい</sup>臣<sup>しん</sup>が控<sup>ひか</sup>へておいでだ。和<sup>わ</sup>尚<sup>しょう</sup>様<sup>さま</sup>は算<sup>さん</sup>術<sup>じゆつ</sup>の上<sup>う</sup>手<sup>て</sup>な人で、法<sup>はふ</sup>用<sup>よう</sup>の相<sup>さう</sup>談<sup>だん</sup>に行く<sup>い</sup>くと、直<sup>すぐ</sup>ぐ十<sup>じゅう</sup>露<sup>ろ</sup>盤<sup>ばん</sup>を出<sup>だ</sup>してあたつて見<sup>み</sup>せるといつて、皆<sup>みな</sup>悪<sup>わる</sup>くいふけれど、小<sup>こ</sup>兒<sup>に</sup>たち私<sup>わたくし</sup>なんぞ、八<sup>はつ</sup>算<sup>さん</sup>九<sup>く</sup>々<sup>く</sup>を教<sup>おし</sup>はりに行<sup>い</sup>つたことがあると思<sup>おも</sup>ひ出<sup>だ</sup>すと、来<sup>き</sup>た、……其<sup>その</sup>御<sup>ご</sup>寺<sup>じ</sup>の前<sup>まへ</sup>になつた。足<sup>あし</sup>許<sup>もと</sup>も暗<sup>くら</sup>くなつて御<sup>ご</sup>寺<sup>じ</sup>の門<sup>かど</sup>は閉<sup>ふ</sup>つて居<sup>ゐ</sup>る。へい

左<sup>ひだり</sup>なのは、むづかしい顔<sup>かほ</sup>をして居<sup>ゐ</sup>るからあまり好<sup>す</sup>かないので、つかまつて背<sup>せ</sup>伸<sup>のび</sup>をして、さうしてあ<sup>あ</sup>の鉄<sup>てつ</sup>網<sup>もう</sup>の中<sup>なか</sup>を覗<sup>のぞ</sup>くと、優<sup>やさ</sup>しい眼<sup>まなこ</sup>の、右<sup>みぎ</sup>の方<sup>ほう</sup>をと一寸<sup>ちよと</sup>見<sup>み</sup>ると、暗<sup>くら</sup>い中に顔<sup>かほ</sup>があつたが、額<sup>ひら</sup>も眉<sup>まゆ</sup>も分<sup>わか</sup>らないで、此<sup>この</sup>時<sup>とき</sup>活<sup>いき</sup>きてるやうに微<sup>ほ</sup>笑<sup>わら</sup>んだ其<sup>その</sup>口<sup>くち</sup>許<sup>もと</sup>が懐<sup>なつか</sup>しい。

（傍<sup>わが</sup>点<sup>てん</sup>、へ）内<sup>うち</sup>は筆<sup>ふで</sup>者<sup>もの</sup>

この場面は、少年がさらわれていく途中の様子を物語っている件だが、このうち（Ⅰ）までの語りを担っているのは、現在形を基調とする独白の語り手であるように思われる。確かにここでも「来た」「なつた」という「た」の使用がみられるが、いずれも「動作動詞」に「た」が接続されているこうした形態は、金田一の指摘に従えば完了の意味をもつことになる。また、これらの「た」が過去形であり、その他の現在形の文末が歴史的現在だとする見方もあるが、池上嘉彦が推定しているように、歴史的現在が用いられる際

には、章や段落の冒頭と末尾が過去形で枠付けられるのが一般的な手法であり、逆に冒頭と末尾が現在形で縁取られている（Ⅰ）までの部分は、明らかにこの手法とは異質なものであるだろう。更にまた、こうした独白の認定にあつては語りの調子<sup>トーン</sup>の問題も検討されねばならないのだが、これについても「あつたつて」「いつて」「暗くなつて」「閉まつて」に辿ることのできるツテの連鎖は、由良君美が「化鳥」の独白を分析する際に認めた特徴と共通のものであり、それらは「おいでだ」や「いふけれど」などの同様の調子<sup>トーン</sup>とあいまつて、回想する語りの抑制された調子とあからさまな対照を形造っている。

こうした独白をしるし付ける奔放な語りの調子<sup>トーン</sup>は（Ⅱ）の段落にも受け継がれ、この件を読みすすむ者は軽快なそのリズムに身を委ねることになるのだが、しかしこの段落の末尾に付された「懐しい」の一語は、不意にこの読書の快楽を寸断してしまう。いったい語りが出来事と同時進行する独白の風土にあつて、なぜこの語り手は「懐しい」の一語を発しななければならないのか。

確かにこの直前までは、はずむような口語体のリズムが独白の調子<sup>トーン</sup>を堅持し、「懐しい」のすぐ前に配されている「此時」も、語りが出来事と同時生起する今、この時を示しているようにみえる。だが「此時活きてるやうに微笑んだ其口許が懐しい」とつなげてみると、「懐しい」と連繫する「此時」は、少年が「矢大臣」をみたかつて、あの時を示すようにも思えてくる。とすると、もともとⅡの部分は回想の語り手によって担われていたのであり、独白の調子

が感じられる部分では登場人物としての「私」の側にあった視点が、「懐しい」のところで一氣に語る「私」の側に移動しただけなのだろうか。しかしそうだとすると、Ⅱの部分全体の語りの調子がⅠの独白と連続している点はいかにも奇妙である。勿論視点が登場人物の側に置かれる場合、その人物が実際に見ているかのような現実効果を付与するためにも、独白に近い調子が採用されることがないではない。だがそうだとすれば、Ⅰが明らかかな独白である以上、それとの何らかの違いが示されるのが普通だろう。ところがこの部分のディスクールの流れはまったくそうした配慮を欠いており、確かに「此時」以下の部分にわずかな調子の抑制がみられはするが、しかしその中の「活きてる」という言いぶりは、むしろ独白の調子に連なるものであるかにもえる。更に時制の面からみると、「微笑んだ」の部分回想の過去時制とれば、次の「懐しい」はそれを介した回想する語りの現在時への回帰ということになるが、金田一説からすればこれも完了の意味にとれなくはない。そしてそもそも決定的なことに、「懐しい」の意味自体が過去の一時期を懐旧するものなのか、それとも今目の前にある「矢大臣」に親しみを覚えているのか、いたって曖昧なままである。

『鶯花經』の語りは、ここでまたしても幻惑的な「懐しい」の侵入によって混乱し、これによってⅡの段落は、回想と独白のいずれの語り手によるものか決定不能な事態に遭遇する。先にみた「擬似物語」の三とその仲間の声Ⅱ態がそうであるように、ここでも回想と独白の語りは互いに他との差異を画しえず、したがって自らの同

一性をも回復しない。独白する声Ⅱ態は回想する声Ⅱ態と不意に重なり合い、唯一の声Ⅱ態を頼りにテキストを読みすすめてきた読者は、今その声Ⅱ態の起源を見失う。それはひとり話し手から物語を聞くようにしてなされてきた読書、唯一の語り手の背後に作者を幻視ししつ読み進められてきた読書が、一氣に無効化される瞬間に他ならない。しかもこうした事態は、回想と独白の語りがめまぐるしく交代するこのテキストにあって、むしろしばしば惹き起こされ、語りはそのたびごとに唯一の起源を無効化する。そして、そうだとすれば、「擬似物語」ばかりか「メタ物語」の手法にあっては顕現Ⅱ幻し、しかもそのたえざる反復によって唯一の声Ⅱ態を無効化するこうした事態は、単なる習作的な作品のもつ不備というより、むしろ一貫した運動として括られるべきこのテキストの特徴ということになるだろう。

それ故ここでは、『鶯花經』の幻惑的なディスクールが惹き起こすこうした事態を敢えて積極的に肯定し、語る声Ⅱ態の重なりを二重化<sup>(6)</sup>と呼ぶことにしよう。しかし、こうして声Ⅱ態の重なりという特徴に名を与えてみると、そうした事態の生起を支えるいくつかの要素、つまり第一次水準にすべてを練り込むことさえ不可能ではないにもかかわらず、敢えて多層的な語りを實現する要素にも名前を与えておかねばならないだろう。そこで、ここでは第一次水準の語りの代わり、第二次水準の複数の語り手が登場する特徴に対して代行<sup>(7)</sup>という名を与え、それが互いに語る行為をまねび合う仕草に他ならないという意味で、模倣<sup>(8)</sup>という名を別に用意することにしよう。

すなわち、こうして『鶯花徑』なるテクストの語りの運動には、代行・模倣・二重化という名が与えられ、このテクストがそのたび重なる反復運動によって支えられていることが明らかに became したが、ではこのように整理された語りの運動は、このテクストの middle どのような位相を獲得し、またどのような効力を發揮することになるのだろうか。

### III

おそらくそうした問いに対して検討されなければならないのは、ジェネットが「物語言説」から抽出されることになっているもうひとつの系列、すなわち「物語内容」の系列ということになるだろう。既に述べたように、この系列が含まれているのは登場人物の諸行為と出来事の連鎖だが、しかしここではそれらが逐一検討されるわけではない。むしろこれから試みられるのは、『鶯花徑』の諸行為と出来事を飽くまでテクストに忠実に要約し、同時に要約からは排除されがちな微細な行為や出来事のうちに、ある統一された運動性を見出す作業である。そこでこの作業にあつては、とりあえず前者の要約を「物語」、そして後者の運動性を「主題」と呼ぶことにし、両者をもとに分析の視野に収めながら、それらが互いにとり結ぶ多様な關係を追ってみることにしよう。

さて、こうしてとりあえず設けたテクストの測量術に沿って『鶯花徑』の分析をすすめようとする場合、まず問題になるのは先に子さらいと呼んでおいた出来事である。勿論この出来事は、回想と独

白の語りによって少年の側から意味付けられたものだが、しかしテクストの中間になって披瀝される多くの事実は、それが少年の錯乱した精神が惹き起こす幻覚であったことを明らかにする。十章から十一章にかけて展開される「少い母様」の語りによれば、子さらいと思われた出来事は、鬼子母神の境内で「芝居じみた」儀式を行なうための強制的な連行であり、この儀式によって少年はほぼ正常な精神状態をとりもどす。したがって子さらいの虚構化は、ここで連行から治療に至る一連の出来事の連鎖を露わにし始めるのだが、とはいえこのような連鎖がテクストの主要な物語をなすわけではない。むしろ主要な物語は、少年の精神錯乱のひきがねになったそれ以前の出来事に関わっており、それは次のような出来事の連鎖を形成することになる。

『鶯花徑』の読者なら誰もが知っていることだが、それはまず少年の母の死を発端とし、次いで亡き母を慕う少年の哀訴に、突如その父が狂気の発作に襲われる件が連接される。気の振れた父親はわが子を亡き母のもとに追いやるべく刃物をもって襲いかかり、鬼子母神の境内まで追いつめた挙句、誤って別の子を殺してしまう。身代わりに殺された子は名を吉之助といい、わけあって別れて暮らしていたものの、それはわたしの子であったのだと後に「少い母様」が語ることになるのだから、この出来事もはや何を物語っているかは明らかだろう。いうまでもなくそれは欠如の生成の物語、それも少年の母の死と「少い母様」の子供の死という二重の欠如が生成される物語に他ならない。

こうして惹き起こされる欠如の生成は、少年を患者として治療院に送り込み、一方そこで看護婦を勤める「少い母様」は、その治療の補助ばかりか、ついには治療者としての役割を担うことになる。それ故ここでの彼らの関係は、治療行為の送り手と受け手ということになるのだが、しかし少年に送られるのはなにも治療行為ばかりではない。欠如の生成によって子のない母となつた「少い母様」は、少年を連れだした鬼子母神の境内で二曲に渡る唄を唄い、その「芝居じみた」儀式によって自らを「母様」と呼ばせることに成功する。こうして母のない子には治療行為ばかりか「母様」までが送り届けられ、しかも、その受け手たる少年は自らを息子として「少い母様」に送ることになる。送り手が受け手でもあるというこのような二重の贈与行為は、勿論二重の欠如の生成という物語が可能にしたものだが、しかしそれは同時に、この物語が次に何を書き加えようとしているかを告げてもいるだろう。つまり欠如の生成の次に連繫されるべきなのは、その代補という物語なのである。

しかしこうして物語が統一された構造体として要約されるとき、「鶯花徑」を読む者は、要約から排除されがちな微細な行為や出来事に瞳を注がざるをえなくなる。というのも、鬼子母神の境内で行われる儀式があまりにあっけなく欠如を代補してしまい、その円滑すぎる事の成就に読む者がとり残されてしまうからである。いったいわが子を殺した男の子供である少年を、「少い母様」はなぜかくも簡単に許してしまえるのか。またあれほど亡き母を慕っていた少年は、何故こうもあつさりと別の女性を母とすることができなのか。

いうまでもなくそこに欠けているのは、事の成就を心理的に納得させる緩衝地帯なのだが、しかしここで読む者を納得へと導くのはその一切の抒情を排したものの見事な細部の連繫ぶりであり、それは「少い母様」の唄を唄うという行為を契機に露呈し始める。

この儀式にあつて唄われるのは、いうまでもなく子守り唄と手鞠唄の二曲なのだが、吉田昌志や越野格が指摘するように、初出（太陽）明治三十一年九月（十月）では後者の位置に「君が代」が配されている。したがつてここでは「君が代」から手鞠唄への改訂の問題が浮上してくることになるのだが、今、微細な行為や出来事の連繫ぶりを確かめようとする者にとつて、それはさほど重要な細部ではない。むしろここで注意すべきなのは前者の子守り唄なのであつて、この唄は、唄うという行為を介して二人の母を結びつけることになる。というのも、手鞠唄が「大層お好だつた」と少年が回想する母親は、その死の床で幾度も少年にこの唄を唄はせはするが、決して自分で唄おうとはしておらず、むしろ死の直前に子守り唄の方を、「幽かな呼吸」で呟くように口ずさむことになるからである。

この母が口ずさむ子守り唄を、「少い母様」までが唄うこと。そしてそうした行為の連繫を介して少年に自らを母親として認知させること。いうまでもなくそれは、亡き母の時を介した模倣に他ならず、それによって母の代行者たる位置を確保しようとする身振りに他ならない。そして実際少年はこの身振りを受けいれつつ彼女を「母様」と呼ぶことになるのだから、そこには二人の母の二重化が生起

していることになるだろう。『鶯花徑』の幻惑的な語りを支える代  
行・模倣・二重化の運動は、ここで微細な行為や出来事と呼応し合  
い、その不意に呼応し合う運動はまた、生成された欠如を代補へと  
導こうとする。「語り」を統御するこの運動は、物語の内容面にあつ  
ても決してその効力を失つてはおらず、子を亡くしたひとりの母に  
別の子供を授けることに貢献している。勿論この物語にはもうひと  
つの代補が、つまり母のない子に母親を贈与する導線が孕まれてい  
るのだが、そうした点にあつても代行・模倣・二重化の運動はぬか  
りなく浸透しているといえるだろう。なぜならこの代補に於いて  
二重化し合う少年と吉之助は、既に一方が他方の身代りに殺される  
点で代行関係を結んでゐるのだし、鬼子母神の門柱から突き出され  
た突起をとにも吸い合うことで、模倣行為を演じてゐるからである。

代行・模倣・二重化の運動はこうして「物語内容」の界面にまで  
浸透し、欠如を代補する物語に貢献する諸要素は今やこの運動のも  
とに統御されている。したがつてこの運動は、既に予告しておいた  
ように、「主題」と呼ばれるべきものなのだが、ではこのような主題  
は、後続する出来事とどのように関わり合うことになるのだろうか。  
勿論それにはまず「物語」への要約を試みなければならない。

「少い母様」を母親とすることを受け入れた少年は、その後この  
「母様」の依頼に従つて手鞠唄を唄つてみせる。勿論その聴衆には、  
偶然「芝居じみた」儀式に協力することになった司も含まれてい  
るのだが、今母と認めればかりの女性を前に、かつて死の床にある母  
親に聞かせた曲を唄うという模倣行為は、いうまでもなく二人の母

の二重化をいっそうおしすすめることになる。だが、こうして模倣  
行為に身を委ね始めた少年は突如何者かに抱き上げられ、崩れかけ  
た鐘撞堂の下にある乞食の栖へと連れ去られてゆく。それはまるで、  
少年の幻覚であつた子さらいが不意に現実化したかのような出来事  
なのだが、しかしこの子さらいもまた擬装されたものに他ならない。  
少年をさらつた三という名の乞食の目的は、この少年を生き証人と  
してその目前で自裁することであり、それがいかなる事情に基付く  
かについてはその仲間が語ることになる。

この仲間が少年とそれを追つてきた司に語るところによれば、少  
年の身代わりとなつた吉之助は、実は三が「少い母様」を無理矢理  
犯してできた子供であり、父なし子を生んだことを恥じて施療院の  
看護婦となつた「少い母様」を、三はかねがね気にかけていたとい  
う。罪の意識に苦しめられる三にとつて、唯一の償いはこの女性に  
ふさわしい相手を捜してやることであり、やがてその候補は司にし  
ばられてゆく。それ故三の自裁の目的は、命がけの依頼によつて司  
にそれを受諾してもらふことにあるが、しかし勿論それだけではな  
い。むしろその目的は、自らの存在を抹消し、しかもその死骸さえ  
司の眼から隠蔽することで、「少い母様」の身から穢れを払拭する  
ことにあり、その死を見とどける生き証人として、境内で唄を唄つ  
ていた少年が選ばれたわけである。

したがつてその唐突さ的印象にもかかわらず、三の自裁はきわめ  
て論理的な振舞いともいえるものなのだが、とはいへ、こうして遂  
行される自裁が、欠如の生成の再演であることに変わりはないだろ

う。母のない子と子のない母とが互いに欠如を代補し合うこの物語の風土にあって、吉之助の実の父である三は、少年の不在化した父の位置を代補する資格に恵まれている。つまりテクストの記述から追放されることで生じた少年の父の欠如は、三によって代補される可能性をひめている。いうまでもなくそれは欠如の生成とその代補の物語が反復される可能性であり、こうした反復の結果、崩壊した（或いはもともと崩壊していた）二組の家族はひとつに還元され、むしろそのことよって家族の再興が実現されることになる。それ故欠如の生成とその代補の物語の反復とは、崩壊した家族の再興の物語というより大きな物語へと発展するもののだが、三は敢えてこの可能性を自らに閉ざし、少年の父の欠如に自らの欠如を接ぎ木する。

かくして欠如の生成の再演はその代補の時期を遅延化させ、遅延化された代補の可能性は今や司の手に委ねられる。しかし三が司に代補の権利を委ねるといふことは、見方を変えれば自らの代行を依頼することに他ならない。しかも司に代行を依頼するのは、三にその代役を頼まれた乞食仲間なのだから、ここでは代行の依頼が二重化している。その上、こうして三の依頼を代行する仲間の語りには、既に述べたように三の語りが繰り返され、これによって仲間は三の語りを模倣し、またその声<sup>ヴォ</sup>態<sup>ト</sup>と二重化することを強いられる点からしても、代補を遅延化させる三の自裁は、代行・模倣・二重化の主題とも深く戯れていることになる。実際三がその自裁によって際立たせているのは、欠如の生成とその代補の物語が代補の遅延化に

あつてさえかの主題群に支えられている事情に他ならず、また「物語内容」に於ける代行の依頼が、「語り」の代行と模倣と二重化とを誘発せしめる事態である。したがってこうした三の振舞いは、「物語」と「主題」ばかりか「物語内容」と「語り」をも結び付けることになるのだが、しかしこうして倫理的ともいえる三の自裁の意味が確認されるべきとき、『鶯花徑』を読む者は彼の自裁が残した物語の可能性、すなわち遅延化される代補がいかなる運命を辿るかに目を転じてみなければならぬだろう。

おそらくそうしたときに問題になってくるのは、これまで紹介してきた出来事の半年後が語られる十八章の件なのだが、ここでも回想と独白をめぐるしく交錯させる語りは、まず司が三の依頼を受諾した経緯<sup>いきまじ</sup>を物語る。司は受諾のしるしに三が要求した松の植樹を少年に指示し、一月ばかり前から「ぶら／＼病」<sup>やま</sup>に罹っていたとは思えぬほどの晴れやかな表情を示しながら、「少い母様」に手紙を手渡すよう少年に頼み込む。少年は喜び勇んで「少い母様」のもとに駆けてゆき、松を植えるように言われたことを話しながら、手紙を手渡すことになる。だがそれを讀んだ「母様」の表情をこわばらせることになる手紙には、次のような言葉が認められている。

……折<sup>か</sup>に感じておんまへ様<sup>さま</sup>をわがなき母上<sup>ははうえ</sup>ぞと思ひ候<sup>おも</sup>。心<sup>こころ</sup>は、劣<sup>せ</sup>らず母<sup>はは</sup>なつかしむこの児<sup>こ</sup>ならでは汲<sup>ひ</sup>み知り候<sup>まじ</sup>まじ。一度<sup>いちど</sup>母上<sup>はは</sup>ぞと見<sup>み</sup>参<sup>ま</sup>らせ候<sup>まじ</sup>ものを、かやうに思<sup>おも</sup>ひなり候<sup>まじ</sup>では、自殺<sup>じさつ</sup>して果<sup>は</sup>てし心<sup>こころ</sup>うつくしき荒<sup>あ</sup>寺<sup>でら</sup>のかたるよりも、なほかつ浅<sup>あ</sup>ましく候<sup>まじ</sup>

ま、……

いうまでもなくこの手紙に記されているのは、「少い母様」を妻とし、欠如を代補することの拒否に他ならない。しかもその拒否の理由が、母のように慕ってきたあなたを妻とするわけにはゆかぬというものなのだから、ここには新たな物語の生成を読む必要があるのかもしれない。つまり欠如を代補し家族を再興しようとする物語に代わって、ここではある対象を距離を介して思慕する物語、すなわち母恋いといういたって心理的な物語が読みとられることになるだろう。

確かにそうしてみると、母恋いの物語は鏡花の多くのテクストに確かめられるとされているものなだし、また吉田昌志<sup>9)</sup>が指摘しているように、このテクストの主要な舞台となる鬼子母神が、母性のイメージを孕んでいる点も、有力な手がかりを与えてくれるようにみえる。しかも司の母恋いは、このテクストの主人公たる少年とも共通する振舞いなのだが、彼らは互いに代行関係を結びつつ母恋いを模倣し合い、ともに「少い母様」の子たる限りに於いて、二重化さえ成就しているといえるだろう。それ故このような主題群によっても基礎付けられる母恋いの物語は、かくして欠如を代補する物語を中断せしめ、種田和加子のいうこの物語の「たえざる反転運動」に沿って、主要な物語の変更を促しているといえるかもしれない。

だが、そうだとすると、司はなぜ受諾のしるしに松を植えるよう指示しているのだろうか。そして何故手紙の末尾に自裁を暗示して

いるのだろうか。まず后者の問題に關していえば、彼の自裁はインセスト・タブーに触れたものの自罰行為ととれなくもない。しかし、彼が慕う「少い母様」は実の母親ではないのだし、まして彼は実際の行為の及んだ節もないのだから、ここでこうした解釈をもちだすのは彼の自裁を滑稽なものにするだけである。したがってここでは別の理由を検討しなければならぬのだが、おそらくこうしたときに再び問題となるのが、「主題」と「物語」の關係ということになるだろう。

既に見てきたように、今や母恋いの物語にとって代わられたかにみえる欠如を代補する物語は、その代補の遅延化に至るまで代行・模倣・二重化の主題に統御されている。つまりいくら欠如が生成されたとしても、この主題群が十分に機能しなければ、それが代補へとむかうことはない。そしてそうだとすれば、司が三の依頼どおりに欠如を代補するには、この主題群にふさわしい振舞いを実践しなければならぬことになる。では司が実践を義務付けられている振舞いとはいったい何なのか。

司がここで代補しなければならないのは、かつて少年の父と三が位置していた場所であり、またそうであるからには、司はこの両者の振舞いを何らかの形で模倣し、代行しなければならぬ。勿論ここで代補とは代行の異名ともいうべきものなだし、二重化とは代補の成就をしるし付ける事態なのだから、今やとりわけ重要なのは模倣である。そこで司はまず「ぶら／＼病」に罹ることで、少年の父の狂気をはるかに模倣してみせる。しかも司は既に少年をひき

とつてその保護者として振舞っているのだから、代補の異名たる代  
行はそれ以前に遂行され、父と司の二重化をいっそう強固なものに  
している。

こうしてまず少年の父との主題論的な統一性を獲得する司は、次  
に三との間に同様の関係を結ばなければならない。そしてそうだと  
すれば、擬装としての子さらいから女を無理矢理犯すことまで、彼  
の前には模倣し代行すべき様々な行為の一覧表があらわれる。だが  
ここで重要なのは、このような行為が必ずしも登場人物の意図に  
沿つて実践されるわけではないという点だろう。だいいち司は父を  
模倣するために「ぶらぶら病」に罹つたわけではないのだし、子守  
り唄を唄うことで少年の母を模倣する「少い母様」さえ、少年の母  
がこの唄を口ずさんだことを知っていたとは、確証できないのであ  
る。したがって代行・模倣・二重化の主題は、しばしば登場人物の  
意図を越えてその運動の力線をはりめぐらし、事実司にもっとも苛  
酷な振舞いを強いることになる。すなわち司の自裁は三の自裁の模  
倣であり、それによって司は三を代行し、また三と二重化すること  
になるのである。

かくして司の自裁の意味はその全貌を露わにし、また彼が代補の  
受諾のしるしに松の植樹を命じた行為の意味も、これによって明ら  
かになる。司はいわば自裁によって三との主題論的な統一性を獲得  
し、少年の父や三の代行者として不在化した父の場所を代補する。  
そこに成就されるのは、代補の反復がもたらす失われた家族の再興  
の物語に他ならず、母恋いの物語にとつて代わられたかみえたこ

の物語は、こうして母恋いの物語との共存をしるし、付ける。

だが、こうして物語が成就されることを時を同じくして、この物  
語は解体をも強いられている。なぜなら司の自裁によって生じるの  
は、いうまでもなく家族の崩壊であり、三の代行者たる司は、再び  
代補を遅延化して欠如を生成しているからである。代行・模倣・二  
重化の主題はここに非情の罍をはりめぐらし、自らが全面的に支援  
してきた物語を成就と同時に解体させる。この「主題」の「物語」  
への背信行為が………。

だが、こうした背信行為がみられるのは単に家族再興の物語に於  
いてばかりではない。今や物語への裏切りを露わにし始めたこの主  
題群は、少年と司が思慕する「少い母様」へも非情の罍をはりめぐ  
らし、代行と模倣と二重化とを強要する。手紙を読むことで家族の  
再興とその解体とをみとどけたこの女性は、少年にむかつて「お前  
はもう父上おとうさんツつていふことをいつちやあなりません。今度は父上々々  
ツつておつしやるとね、母様おつかさんを気がひにしてしまひますよ。」と言  
いはなつが、これは司が「少い母様」との結婚をせがむ少年に「お  
前はそれで父上おとうさんを氣違きがひにしたではないか。私は御免ごめんだよ。堪忍かんにんして  
おくれ」と告げる科白の模倣に他ならない。「少い母様」はこの模  
倣を介して不在化した司の場所を代行し、それによって司と二重化  
する。勿論それは生成された欠如の代補が反復されたことを意味し  
ているが、しかしこの反復はもはや家族を再興へと導くことはない。  
むしろこの反復は、代行・模倣・二重化の主題を介して性の転換が  
行われること、すなわち父Ⅱ男を模倣する母Ⅱ女がそれを代補Ⅱ代

行し、またそれと二重化することを含意している。先に引いた司の科白の中の「私」(「司」)が、「少い母様」の科白の中で「母様」に変換されていることがなによりその有力なるしである。

少年と司とが互いに二重化しつつ思慕する「少い母様」は、今こうして主題群の効力によって父の場所に移行し(母たることの放棄、かくして母の代行者を一定の距離を介して恋い慕う母恋いの物語は、その思慕の対象たる母の不在に直面する。代行・模倣・二重化の主題群は、ここでまたしても非情の毘をはりめぐらし、司が自裁によって母恋いの物語を完結せしめようとするその瞬間、母の不在化を告知する。したがって「鶯花徑」と呼ばれるテクストは、時をおいて形成され共存する二つの「物語」を、かの「主題」群が支援し解体していく「物語」と読めるのだが、この「主題」が「語り」ばかりか「物語内容」にも一貫して生起するこのテクストにとつて、或いはそれがもつともふさわしい「物語」といえるのかもしれない。

注1) 「物語のディスカール」(花輪光、和泉涼一訳 一九八五年 書肆風の薔薇) 及び「物語の詩学」(和泉涼一、神郡悦子訳 一九八五年 書肆風の薔薇)

(2) 「日本語の動詞のとき(テンス)とすがた(アスペクト)」(「日本語動詞のアスペクト」むぎ書房 一九七六年所収)

(3) 「日本語動詞のテンスとアスペクト」(同前掲書所収)

(4) 「日本語の語りのテクストにおける時制の転換について」(「語り文化のナラトロジー」(記号学研究6) 東海大学出版会 一九八六年所収)

(5) 「鏡花における超自然」(「国文学」一九七四年三月号)

(6) このテクストが一人称の語りを基調としながら、「坊や」という三人称風の人称を繰り返している点も、声調の二重化と深い関わりをもつものと思われる。

(7) 「泉鏡花『草迷宮』覚書」(「緑岡詞林」七号 一九八三年三月)

(8) 「鶯花徑」私解」(「国語国文研究」八一号 一九八八年十二月) 及び「鶯花徑」再論」(「鏡花研究」七号 一九八九年三月)

(9) 「泉鏡花と草双紙」(「文学」一九八七年三月号)

(10) 「鶯花徑」論」(「日本近代文学」三月号 一九八八年十月)

〔付記〕 この試論は一九八九年十一月に開かれた「泉鏡花研究会」での発表をもとにしたものである。

# ジャンルの交錯・ドラマと小説と

——鷗外『半日』の位置付けのために——

## 大石直記

### 一、『半日』と鷗外の革新的意識

一九〇九年(明治四二)三月、「スバル」第三号のために鷗外によって寄稿された原稿は、『半日』と題する小説作品であった。これに先立つ『朝寝』(一九〇六・一一、心の花、『有楽門』(一九〇七・一、回)が作者自身によって(写生文)と規定されていたことを念頭に置けば、鷗外にとって『半日』は、『そめちがへ』(一八九七・八、新小説)発表以来、実に一〇年以上の歳月を隔てての、小説形式による久々の創作であったことになる。この『半日』に始まる一連の小説作品の制作は、自然主義によって本格化した、文学諸ジャンル間における小説形式の優勢傾向、言わば、(小説の時代)の新たな現出への、鷗外の呼応の姿勢であったと、一先ずは言い得よう。『半日』発表を機に、鷗外の下には諸雑誌からの原稿依頼が、次第に舞い込み始めることになるが、その手始めとなる、雑誌「東亜之光」の需めに応じてのものである『追儼』(一九〇九・五)冒頭の著名な条には、確

かに、小説創作へと乗り出していこうとする鷗外の、当時の意気込みの程が端的に表明されているように思われるのである。しかしながら、(小説はどのやうに書いてもいいものだ)とした、例の知名の断案に潜む革新性の内実は、個々の作品に照らす時、必ずしも明瞭であるとは、依然として言い難いものがある。

### 二、鷗外の演劇的関心

鷗外の表現の現場を復元する上でむしろ手がかりとなるのは、小説形式を中心に据える我々の近代文学史に関する固定観念からは読み過ごされてしまいがちな、同じく『追儼』冒頭部分の次の一節でなければならない。

……小説にはかういふものをかういふ風にかくべきであるといふことを聞かせられてゐる。しかも抒情詩と戯曲とでない限の作品は、何でも小説といふ概念のなかにいれられてゐるやうだ。戯曲などにはそんな註文がないが、これは丸で度外視せられて

ゐる為めであるらしい。

鷗外の文学に対する関心が、この時期まで、戯曲並びに抒情詩（鷗外の語法では短歌・俳句も含む）の二つのジャンル、とりわけ、戯曲に向けられ続けてきたことを考えれば、こうした言説は容易に見過ごすことができない。明治三〇年代の創作が『玉匣阿浦嶼』（一九〇三・二二）、『日蓮聖人辻説法』（一九〇四・三）という二篇の戯曲作品であったこと、弟・三木竹二主宰の雑誌『歌舞伎』において、「観潮樓一夕話」の題の下、夥しい数に上る海外戯曲の梗概・翻訳による紹介を、持続的に行い続けたこと、そして、さらには、事实上、鷗外の本格的文学活動を誘起した、雑誌『スバル』への寄稿が、『ブルムウラ』、『ユリウス・バアの戯曲論』、『仮面』（二一四月）によって始められていたことが、何よりその表れに他ならないのである。鷗外の文壇復帰は、明治三〇年代鷗外の、新たな演劇的関心の昂まりの、正に延長線上に出発していたのである。

従って、この間における『半日』創作の試みは、ジャンルに関する鷗外の意識の、言わば、転換点に位置するものとして照射される必要があると考えられる。

鷗外は復員直後の一九〇六年（明治三九）、評伝『ゲルハルト・ハウプトマン』刊行によって、その活動を再開しているが、実にこれ自体、後に述べるように、一九世紀末に始まるドイツにおける近代演劇の急速な展開過程、言わば（ドラマの革新）を、ハウプトマンを中心に記述した試みであり、鷗外の関心の焦点が同時代西欧、とりわけ、ドイツ戯曲界の動向へと向けられていたことを物語っている。

る。しかも、鷗外はその末尾を、メーテルランクの『現代戯曲論』によりつつ、〈情熱の否定〉というテーゼによって印象的に締めくくっており、戯曲界における前衛主義の先端的部分（die Spitzen der Virtue）を、鷗外がどこに求めていたかを明確に示している。その『現代戯曲論』の冒頭で、メーテルランクも述べている通り、この世紀転換期、泰西の文学は、戯曲界こそ最も活発な革新の機運に見舞われていたのであり、西欧との同時代性を絶えず確保しようとし続けた鷗外の関心もまた、当然のことながら、その点に強く注がれていたのである。従って、鷗外によって選ばれていく主題も方法も、（ドラマの革新）に寄せる鷗外の関心と切り離せないものが多分に含まれていたと見なければならぬ。『半日』の上には、ドラマと小説との、言わば、ジャンルの交錯とも見做すべき事態が、刻印されていたのではないかと思われるのである。

### 三、『半日』の対話劇的構成の問題

『半日』には、その戯曲的性格を看取した、相馬御風による次のような注目すべき同時代評がある。

鷗外氏の『半日』（スバル）鷗外氏の小説といふだけで、少なからぬ興味を以て読んだ。書き方には儘かに新しい所がある。一寸見ると極古いやうだが、それを新しく用ひた所に、却て新しい書き方の味があるやうに思つた。……女の偉いといふ点から云へば、むしろイブセンに近い。然う云ふ風であるだけに、この作も（略）何方かと云へば脚本にした方が好いやうな作で

ある。事實書き方が小説としては余りに芝居じみた所がある。

(相馬御風(三月の小説壇、一九〇九・四「早稲田文學」)

従来の『半日』論が概ね従ってきた、嫁・姑の確執・葛藤という、例の主題把握の図式は、多分に作家論的興味によって支えられてきており、必ずしも作品の構成自体を純粹に捉えていない憾みを否定できない。昨今、御風の指摘に触れた竹盛天雄・山崎国紀両氏の論もあるが、当時の鵬外の、演劇に対する深い関心という事實を踏まえるなら、その戯曲的性格という観点は、より積極的に考慮されるべきであると思われる。その時、この作品が本来、高山夫妻という二人の登場人物の会話を中心に成り立っているということ、言い換えば、舞台上に登った二者の対話によって筋の大半が展開していくという点を、見過ごし得ない。つまり『半日』は、対話劇という西欧戯曲本来の定式に沿って作られているのである。従って、むしろ、相馬御風の素朴な印象の方が、作品の本質的特性を、直感的にはあれ、何がしか感知していたと言える。こうした観点を支える有力な根拠として、例えば鵬外は、『半日』発表の前月の、やはり「スバル」誌上に、『ユリウス・バアの戯曲論』を寄稿し、作劇に関する最新の理論(一九〇八年刊行)を紹介するが、その冒頭のかなりの部分を費やして、戯曲の成立要件としての対話の重要性を強調しているのである。また、鵬外はこの年、『団子坂』(九月、東亜之光)や『影と形』(二月、スバル)といった小品を、〈対話〉と称して発表していくことになるが、そのこともまた、この時期の鵬外の、対話形式に対する関心の深さを示唆する、一徴証であると言える。と

すれば、鵬外が散文作品たる『半日』において、対話劇的劇構成という伝統的なドラマの基本形式を、枠組として導入していたと考える余地が多分に生じてくることになる。しかし、小説『半日』の革新性は、単にそうした点にのみとどまるのではない。なぜなら、この作品において対話劇的構成は、葛藤の生成という、その伝統的な機能をむしろ發揮しはしないからである。つまり、作中の二人の登場人物、高山夫妻のやりとりの中からは、対話形式によって生じてくるはずの、葛藤の契機が生まれてこないのである。葛藤を引き起こす要因は、二人の会話の中に、既に十二分に胚胎されているにも関わらず、それを悲劇へと導いていく葛藤の機縁は、不在、否むしろ、意図的に回避されているのである。それは、眼前の妻の感情的で、不穏当な言辞のごとくを理知的に処理していく、主人公たる高山博士の意識の設定のされ方による。博士は、〈茶の湯〉の様に自らの日常を律する人物として、極めて印象的に造形されているが、こうした、言わばストイシズムは、この明治四二年度の鵬外作品に登場する主人公たちに通有の特性であり、例えば、『鶉』(一九〇九・八、スバル)の石田小介、『金毘羅』(一九〇九・一〇、同)の小野翼が、ほぼ同様の属性を付与されているばかりでなく、『懇親会』(一九〇九・五、美術之日本)の〈僕〉や『エタ・セクスアリス』(一九〇九・七、スバル)の金井湛にまで、そうした特徴的なストイシズムは、際やかに横溢しているのである。そこからは作者の一貫した方法意識、あるいは、何らかの創作原理の発動を読み取らざるを得ないが、ともかくも『半日』においては、高山峻蔵のようなストイック

クな主体をテキストが内在させることによって、対話劇的形式本来の目的であるはずの、葛藤の生成並びにその劇的展開が、言わば意図的、あるいは方法的に、阻止されているのである。

#### 四、鷗外と(ドラマの革新)——ハウプトマン追尋

さて、ここで、重視されなければならないのは、鷗外が世紀転換期ドイツにおけるドラマの革新運動の具体的記述を試みたと目される、先述の『ハウプトマン』評伝、並びに、その結論として据えられた、メーテルランクの『現代戯曲論』(Das moderne Drama<sup>(2)</sup>、一九〇四)との関連である。鷗外は、明治三〇年代初頭以来、丁度世紀転換の頃から、ゲルハルト・ハウプトマンに焦点を絞つつ、ドイツ文界の革新の機運に長く注目してきたが、その焦点は、戯曲における、いわゆる行為(Handlung)の消失の問題にあった。当初鷗外は、こうした現象に着目しつつも、一方これを、文学における形式破壊の兆候として、その消極面を、暗に批判してもいた(濠休録<sup>(3)</sup>一九〇〇、歌舞伎)。しかしながら、日露戦後の第一声として、一九〇六年(明治三九)、ドラマの革新運動に対するこれまでの関心を、『ハウプトマン』評伝へと結実させるに当たって、その芸術的達成度を、むしろ積極的に評価する姿勢を示すに至るのである。

ところで、戯曲の革新的現象として、いわゆる(行為 Handlung)が消失していく事態は、古典主義の規範的ドラマツルギー、英雄的な情熱を中心として劇が展開することが、もはや現実性を持ち得なくなった(この)帰結である。すなわち、それは、英雄たちの情熱的

行動よりも、平凡な日常的を生きる人間たちの内面が文学的素材となり始めたこと、さらには、戯曲に描き出される人間たちに対する、ミリュール(環境)の規定力が重じられ、主人公よりも、これを取り巻く周辺の存在者たちへと、戯曲世界の中心点が移動し始めるためであるとされる。(ドラマの革新)は、主として、こうした近代社会に生きる人間の、存在様式の特異性の強まりと並行して生じ始めるのである。この世紀転換期のドラマの変貌は、正に同時期、一九〇八―九年(明治四一―二)にかけて、ハンガリーにおいて、若きジョルジ・ルカーチにより、『近代演劇発展史』(A modern drama fejlődésének története<sup>(4)</sup>、一九一刊)の大作によって理論化の努力がなされ、戯曲の(叙事化)の問題として概念化され、プレヒト以後の現代演劇の先駆を成す事態として今日重視されているが、実に鷗外もまた、こうした西欧戯曲の革命的事態の進行に対し、同時代的に、注視し続けていたのである。さて、当然のことながら、新しい舞台の上にはもはや、英雄的人物の影は認められなくなる。そのことは、例えば、鷗外も記す通り、ハウプトマンがその八番目の戯曲『フロリアン・ガイエル』において、ゲーテの『ゲッツ・フォン・ベルリヒンゲン』と同一の歴史的素材を戯曲化しながら、もはや英雄の人物をその中核に据えないことによく表れている。こうした、言わば、英雄的人物・行為の不在化の傾向は、ドイツ批評界に、自ずと反動の機運を引き起こすこととなる。鷗外はそれを、『ハウプトマン』評伝大尾において、次の如く概括するのである。

……BARTHELS<sup>(5)</sup> & 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 ありし時に限るべしなり。之に反して BARTHELS は、  
 HAUPTMANN 作中の人物には、そのたま〜描き得たる完人  
 に就いて見ても、到底真の情熱 (LEIDENSCHAFT) あるを見  
 ずと断定せり。

此断定は、HAUPTMANN に構ゆる断定なり。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 BARTHELS に於いてのみならず、  
 STEIGER, BOELSCHE, LIENHARD 等に於いても、未来の  
 戯曲に対して完人を要求する声言の因となれり。完人  
 (GANZE MENSCHEN, VOLLE MENSCHEN) とは、澆季人物  
 (DÉCADENTS) ならぬを謂ふ。貧血ならぬを謂ふ、神経質  
 ならぬを謂ふ、遺伝、境界等より形成せられたる断片的人物  
 (FRAGMENTARISCHE MENSCHEN) ならぬを謂ふ。情熱  
 ある人を謂ふ。

ここには、同時代ドイツ文界の動向を、戯曲における〈情熱ある  
 人〃全人 GANZE MENSCHEN〉の復活を求める声言の昂まりとして、  
 実的に確に捉えてみせる鷗外の炯眼がある。ハウプトマン戯曲をめぐり、  
 努めて淡々と進められた鷗外の記述は、ここに至って、自己  
 の文学的立場の表明として、俄然精彩を帯び始める。つまり鷗外は、  
 当代ドイツ批評界の反動化の機運とは一線を画しつつ、むしろ、さ  
 らなる革新を志向する兆候へと、同調の構えを示すのである。すな  
 わち、小倉時代以来、強く共感を抱き続けてきたメーテルランクの

著す『現代戯曲論』(二重の庭園)所収、一九〇四)への同調である。

(承前) ここに MAURICE MAETERLINCK ありて、其重園  
 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  
 熱の葛藤より行為を生ぜしめき。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  
 てその解決は真の解決にあらず、不公平なる自主自尊と狂妄と  
 に近きものなりき。吾に然るのみならず、此新芸術は、その最  
 も進歩せる代表者 IBSÉN, BJOERNSSON, HAUPTMANN 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。されば未来の劇は、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。

要するに、未来の戯曲に情熱ある完人を求むるは、現今の通  
 論にして、MAETERLINCK の予言は此間に孤立せり。而して  
 後者は果して MEYER-BINFÉY の云へる如く、虚誕 (UNDING)  
 なりや否や。批評家には予言者たるべき責なし。未来の戯曲は  
 未知の戯曲なり。

ここで、メーテルランク『現代戯曲論』の核心を、〈情熱の否定  
 というテーゼにまで要約してみせたことは、ドイツ批評界の全体的  
 風潮を的確に把握した上で、メーテルランクの主張を状況的に読み  
 換え、かつ、意義付けしていく鷗外の明徹さの表れに他ならない。

## 五、「平日」と《情熱の否定》

メーテルランクは既に、英雄的情熱によって成立した、かつての古典的悲劇とは異なる（動きのない悲劇）によって、現代の人間の魂の眞實に迫ることを主張した『日常の悲劇』（『貧者の宝』所収、一八九〇）という重要なエッセイを発表しており、鷗外もまた小倉時代、これに触れていたことは、文献的に確かめることが可能だが、右の『現代戯曲論』においては、さらにそれを、悲劇克服のドラマツルギーへの期待という、問題戯曲の限界性をも乗り越える、すぐれて前衛的なモチーフによって、変奏してみせるのである。

ところで、《情熱の否定》なるテーゼが実践されるとき、さらに一層、行為的な側面、言い換えれば、筋そのものの展開が、減退の一端を辿らざるを得なくなる。そしてその方向には、メーテルランクによれば、舞台上の一切の悲劇は姿を消し、美と平和と幸福の劇の到来が約束されるということになる。なぜなら《清澄明徹》にまで達した意識は、決して葛藤の機縁に逢着しないからである、と言う。すなわちメーテルランクは、独自の世界観の上に立脚して、本来的に自然主義者であったハウプトマンとは相異なる立場から、ルカーチの言う、戯曲の《叙事化》、IIドラマの解体、を更に一層、促進しようと試みるのである。しかし、メーテルランクの予言する戯曲の未来とはひとえに、《不公平なる自主自尊と狂妄》を越えて、《清澄明徹》に達し得るやいなや、という近代の人間の意識のありように切実にかかっていたことは、容易に見過すことができない。

ともあれ、鷗外は日露戦役からの帰還後間もない、一九〇六年（明治三九）という時点で、ハウプトマン以後のドイツ文世界の最新動向を、ドラマ存立の根幹に関わる（情熱 HEIDESCHAFT）なるものの行方をめぐる論議の昂まりとして捉え、メーテルランクの予言を、そうした動向の中にあつて特異な見解として位置付けし、そこに可能性を見いだそうとしていた。すなわち、鷗外の明治三〇年代初頭以来の、ハウプトマンを中心とした（ドラマの革新）に対する追尋は、ここに一つの明確な文学的立場としての形姿を備えるに至つていたのである。こうした鷗外の革新性の表明は、以後の、史伝に至る文学活動の根底をなすものとして、ことさらに重視されねばなるまい。さて、『平日』におけるストイシズムの形象化としての高山は、

正にこの、《情熱の否定》のテーゼの実践者としての相貌を帯びる。しかしその、悲劇の発生を未然に封じ込めようとする高山の、言わば、意志性は、実はその内部から破綻を開始する。つまり、高山の実母に対する、妻のエスカレートしていく幾多の誹謗の言葉は、《判で押したように》日々繰り返されて来たものであるのにも関わらず、これまで感情を抑制しつつ対処して来た高山の神経を、徐々に刺激し始める。高山は次第に沈黙し始め、それと同時にその意識は、モノローグ化するのである。例えば、テキスト末尾の、次の一節の如くに――。

博士は此時こんな事を考へてゐる。一体おれの妻のやうな女が又と一人あるだらうか。性欲の対象が妙な方角にそれるのを perverse だと云つて、病的にする以上は、嫉妬の方角違にな

るのも病的ではあるまいか。人の声に対する異様な反応なぞも、病的であるといふ証拠になりはすまいか。こんな考は余程早くから博士の胸に往来してゐる。それで博士がある時「お前は精神が変になつてゐるのだ」と云つたことがある。奥さんはそれを紀尾井町のお父さんに話すと、「けしからん事を言ふ男だ、人を精神病者だと認めるといふのは容易ならぬことだ、専門家に鑑定でもして貰つた上でなくては言はれない筈だ」と云つたのを、奥さんが帰つて話したこともある。無論精神病者とは認められまい。併し眞の精神病者と健康人との間に、限界状態といふものがありはすまいか。若し又精神の変調でないとすれば、心理上に此女をどう解釈が出来やう。孝といふ固まつた概念のある国に、夫に対して姑の事をあんな風に云つて何とも思はぬ女がどうして出来たのか。西洋の思想から見ても、母といふものは神聖なものになつてゐるから、夫に対して姑を侮辱しても好いと思ふ女は先づあるまい。東西の歴史は勿論、小説を見てても、脚本を見ても、おれの妻のやうな女はゐない。これもあらゆる価値を踏み代へる今の時代の産物か知らんと、博士はこんな風な事を思つてゐる。

そして、正にこの時、對話劇の構成によつては生じ得なかつた悲劇の芽が、眞に作中に頭をもたげているのである。つまり、高山のモノローグ化した意識は、眼前の愛すべき他者であるはずの自らの妻を、病める時代の象徴として、言わば、対処し難き怪物として、表象し始めるのである。この年の七月、鷗外は同じく雑誌「スバル」

に「キタ・セクスアリス」を発表するが、そこでの自然派への懷疑の要諦が、実は、人生をことごとく性欲的に写象化してしまふことに置かれ、結句、主人公井湛の、〈情熱〉に対する異和へと收斂していったことを考慮すると、言うところの〈写象化 VORSTELLUNG〉、今日通行の訳語で言えば、〈表象すること〉の病に陥っているのは、実にこの時、知識人高山峻蔵その人にほかならぬことになる。高山博士の内部には、主体的に制御されていた〈情熱〉が、いつしかその作動を開始するのである。

ここにおいて、對話成立の基盤そのものが崩れ去り、伝統的劇形式に本来備わっていたはずの、悲劇生成の機能は、決定的にその効力を喪失するのである。そして、それに代わつて立ち現れてくるのは、對話の成り立ち得ない時代の、〈危機〉という名の、新たな、そして、深刻な悲劇性である。この時、高山の意識は既に、メーテルランクの言う〈清澄明徹〉からは、はるかに遠ざかり、言わば、主我主義的に混濁している。言い換えれば、名詮自性、〈高い山〉に位置を取つていたはずの高山博士は、その山から、文字通り、降下してしまうのである。ここに至つて、舞台からの悲劇の払拭を計るメーテルランクのテーゼ、〈情熱の否定〉の、言わば、主体論的実践は、『ハウプトマン』末尾に示された倫理学者 Heinrich Meyer-Bentley のメーテルランク批判の言に從えば、〈虚誕 UNding〉であること、すなわち、その虚妄性を、露呈してしまつたかに見受けられる。

## 六、《日常の悲劇》としての『半日』

しかしながら、テキストは、ここで閉じられるのではない。そうではなく、さらに続けて、末尾に次の印象的な一節を付すことを以て、効果的に締めくくられるのである。

その中に台所の方でことごと音が生きて来る。午の食事の支度をすると見える。今に玉ちやんが、「Papa、御飯ですよ」と云つて、走つて来るであらう。今に母君が寂しい部屋から茶の間に嫌はれに出で来られるであらう。

台所から聞こえてくる昼食を準備する（「ことごと」という物音。そして、食事の支度が整ったことを知らせにやってくるはずの、夫妻の幼い一人娘、〈玉ちやん〉の存在を書き記すことによつて、テキストは幕を閉じられる。言わば、舞台の外側から入り込んでくる日常の息吹へと作者の筆は立ち戻る。一日の始まりを告げる様々な物音の描写によつて、極めて印象深く書き起こされていたこのテキストは、終局において、再び外部から聞こえてくる、日常の物音の記述を配置することによつて、効果的にその幕を閉じるのである。この外部の物音の描写を以て、作の構成は見事に首尾呼応する。対話劇的構成を包み込む、さらに大きな枠組として方法的に前後に布置された、日常の庶事（くさぐさの事柄）によつて実は、この物語の内部にはられた危機、対話喪失の危機性は、相対化され、回避されたかに見える。

ところで、高山夫妻の対話は、〈火鉢〉を間に挟んだまま行われ

ていた。この登場人物の配置の構図は、明治三五年の、同じ作者による左の新体詩を想起させずにはおかない。

## 遠近

なれとむかひて物いへば

火桶へだてり。その火桶

方幾千里。相聞かず。

なれとはだへの触るとき、

へだて無しとふ。その肌の

つ、むは何ぞ。相知らず。

あはれ、近くて遠きひと。

なれは知らじな、とほしとも。

ここではやはり〈火桶〉が、他者の内面のとらえがたさを表す表象として、巧みに用いられていたが、『半日』でも同じく、両者の意識の亀裂が、決して解決される性質のものではありえないことは、〈火鉢〉という記号を介在させたその構図のうちに、二つの意識（エゴ）の間に横たわる決定的な距離として、予め暗示されていたのである。つまり、終局は、それぞれの物思い（モノローグ）の中へと回収されていく他ない夫妻双方の言葉は、どこまでも出会うことのないものとなってしまっているのであり、かろうじて家庭を回転させているのは、実は、高山一個の意志的努力ではもはやなく、日々変わることに無い日常の営みそのものにほかならないのである。

そして、最後の一行が暗示する様に、その日常の片隅には、依然として悲劇の芽が、潜伏し続けているのである。つまるところ、この家庭を被う（七年来の睨合い）は、言わばその背後に、（幻怪）なる危機を尚もはらみつづ、続けられていくのである。

## 七、結 語

『半日』が、作中の劇的要因に対して、物音という形で方法的に日常的現象を配し、そこに重要な役割を与えていると考えられるのは、同じく一九〇九年（明治四二）の一〇月に発表された、翻訳『家常茶飯』(Dus taegliche Leben)（『日常生活』との関わりにおいて、鷗外の訳した、この一九〇一年発表のリルケの戯曲は、激しい詩的情熱によつてかき消されていた日常の身近な存在へと、主人公たる画家が、初めてその意識を向けることによつて終結するが、ここには明らかに、幸福は日常の裡に宿るといふ、例のメーテルランク『青い鳥』（一九二〇）の主題が、九年も早く先取りされているのである。メーテルランクの与えた初期リルケへの影響に関するハンス・パンセルの研究によれば、この戯曲は、『貧者の宝』に収められた、メーテルランク思想の根幹を形成する重要なエッセイ、先にも触れた『日常の悲劇』の実践であったとされるが、鷗外がリルケを我が国に紹介するに当たって、本国ドイツでの上演時の不評のためにリルケ最後の戯曲作品となつたこの初期の小品をことさらに選んだのは、恐らくそこに、自己と同じメーテルランクへの共鳴者の相貌を見出したからであつたに相違ない。事実、鷗外は、

本国での不評に抗してこの戯曲を擁護し、その価値を評するに（『下ラマチカルでない』）が、その（底には幾多の幻怪なものが潜んでゐる大海の面に、可哀らしい小々波がうねつてゐるやうに思はれ）ると印象深く述べている（『現代思想』、一九〇九・一〇、太陽）。こうした評価自体、鷗外が『ハウプトマン』評伝末尾で示した、先の文学的立場が、この時点でもなお保持され続けられていることを、如実に物語るものであるにほかならないのである。

またこれは、後に『青年』の中の、大村と純一の対話に登場してゐるメーテルランクの『青い鳥』を巡る議論、すなわち、

……一体哲学者といふものは、人間の万有の最終問題から観察してゐる。外から覗いてゐる。ニイチエだつて、此間話の出たワイニンゲルだつてさうだ。そこで君の謂ふ内界が等閑にせられる。平凡な日常の生活の背後に潜んでゐる象徴的意義を体験する、小景を大観するといふ処が無い。さう云ふ処のある人は、Simmel なんぞのやうな人を除けたらマアテルリシカがあるまい。

（『青年』二二〇、一九二一・四、スバル）

という知名の一節に見られるメーテルランク評価、例の（『日常の象徴的意義』の問題と明らかに呼応し合ひ、そればかりか、『半日』に対する、作者鷗外自らによる、簡にして要を得た、言わば、注解（コメンタール）の如くでもある。

とすれば、この一九〇九年（明治四二）、鷗外が（『下ラマの革新』）に対する自己の認識に基づく独自の評価から『家常茶飯』の翻訳に従つたことは、『半日』においても、やはり、劇的展開をあくまで

も排除した上で、日常の背後に何かを感じしようとするモチーフが、既に顔を覗かせていたと考える有力な根拠を提供してくれる。『半日』という作品は、人間の意志性を超えて、生における日常の果たす役割へと目を向け、その背後に潜む象徴的な何かへと触指を伸ばしていくという点で、メーテルランクの所謂〈日常の悲劇 *Tragique quotidien*〉のモチーフの、鷗外流の実践の試みであったのではない。言わばそれは、鷗外における〈家常茶飯 *DAS TÄGLICHE LEBEN*〉であったかと思われる。或いは、これを、同時代の叙事化する演劇に関するルカーチの理論にならって言い換えれば、中心点はもはや、主人公から背景へと、明らかに移行を遂げているのである。

叙事化によるドラマの解体に関する鷗外の関心は、既に述べたように、一九〇六年（明治三九）の時点において、当時のドイツ批評界の全般的論調とは異なり、メーテルランクの所説への同調という形で、さらに一層、革新的な方向へと向けられていたのである。〈日常の象徴的意義〉の問題は、その過程にあつて必然的に、鷗外の視野の前景に獲得されて行つたと考えられる。その意味で『半日』には、叙事化、あるいは、散文化の論理によつてドラマが解体していく過程が、日常への独自の視角に基づくメーテルランクの革新的悲劇観と密接に関連しつつ、テキストとして重要な結果を遂げていたと思われるのである。そして、正にこの、明治三九年（一九〇六）には、『ハウプトマン』評伝刊行と時を同じくして、〈写生文〉の制作という形で新たな散文化への志向が、鷗外の表現の上に既に兆

し始めていたのではあつた。〈断片〉化されざる（生 *LEBEN*）の、言わば、日常の様態を把握するための一方途として——。ジャンルは交錯し合い、境界は融解して、表現それ自体が〈生〉の具体相を希求しつつ、革新的に、その外延を拡大し始めるのである。

注(1) 「バアブはかう云ふ。戯曲が出来るには、どうせ其脚本を役者に演ぜさせて見るのであるから、人間の或る出来事を取らねばならぬ。そして其出来事が人間の自体の履歴ではいけない。自体の履歴を見せやうと云ふには小説にする外はない。戯曲を見せるには外の人間との間に出来事が成り立たねばならぬ。人間が対立して互いに働き合ふのである。若し人間自体の履歴を表はすために、それに対立してゐる人間でない威力を人間らしくして、アレゴリーにして出して来ると戯曲として無理なものが出来る。ファウストの第二、近くはハウプトマンの沈鐘などがそれである。対立するものが無くなると戯曲が不可能になる。……戯曲の出来事には必ず対立者がある。二元的で無ければならぬ。対話は必ず戯曲の性命である。……」(ユリウス・バアブの戯曲論 一九〇九・二)

バアブは、対話や行為の重要性に力点を置き、規範的なドラマの方法にむしる近い立場にあるものとして捉えられている。

(2) 鷗外のハウプトマン追尋は、主として、次の様な文献によつて賅付られる。

- ・ 『鷗外漁史とは誰ぞ』(一八九九・一、福岡日日新聞)
  - ・ 『ハウプトマン』(一八九九・一二、目不醉草)
  - ・ 『濼休録』(一九〇〇、歌舞伎)
  - ・ 『ゲルハルト・ハウプトマン』(一九〇六・一一、春陽堂)
  - ・ 『ハウプトマンが近作二種』(一九〇八・五、歌舞伎)
- (3) Lukács, G.: *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*. Berlin, 1981. この独訳によつてようやくその全体像が知られるようになった。

ただ、その前半部分には早くルカーチ自身の独訳 (Zur Soziologie des modernen Dramas, 1914) があって広く普及し、池田浩士氏による邦訳 (近代演劇の社会学に寄せて) がある。本稿は主としてこれを参考させて頂いた。なお、初期ルカーチのこの文芸社会学的成果は、*Scand. M. Kaesting* 等の研究によって受け継がれ、展開されている。

(4) 規範的ドラマツルギーの解体過程を捉える鷗外の最もまとまった言説は『濠休録』(一九〇〇)中の次の一節であり、その的確さには瞠目せざるを得ない。

「戯曲の形式といふものは、昔からやかましいものであつて、グスタフ、フライタハの戯曲の技巧と云本などを見れば、熱病患者の体温表のやうな線が引張つて、序幕から大詰までの行道が極めてである。それは自然にさうありさうな事だ。芝居の中ではいづれ人間が何か為て居る。これが即ち筋だ。その為て居ることは、役者が坐つて饒舌つてばかりは居られぬから、どうせ動いて見せるやうな筋でなくてはならない。これが即ち行為だ。行為といへば、どうせ人と人との間の出来事で、その出来事には初めもあれば終もある。纏たものは解けねばならない。フライタハが上がつたり下がつたりする線を引いて見せるのも無理はないのだ。そこで此形式を破壊するのは随分骨が折れるに違ひない。トルストイが闇の威力で、今まで英雄とか烈女とか大盜とか毒婦とかの事を仕組んだかほりに、無智で敗徳で何の要はつたこともない魯西亜の百姓の事を仕組んだのも、イブセンが徳義上の破壊主義を擬人して、今まで所謂傾向を避けて居た詩論にかまわずにいろいろな心理上の問題を解釈しやうと試みたのも、まだ形式の破壊としては際立つたものとはいはれぬやうであつた。そこへゲルハルト、ハウプトマンが出て来た。あれの作つたハンネレエの昇天を見るが好い。気が狂つて池に身を投げた田舎の鍛冶やの娘が使用学校の教師に助けられて、貧院の臥床の上に寝かされてから、医者が来て息の切れたのを確かめるまで、その娘の心の裡に往來する妄想ばかりで一つの芝居になつて居る。これは作者が、これでもまだ劇詩には行為が在るとい

ふかと見せ付けたものに違ひない。また同じ人の織屋を見るが好い。工場主に虐待せられて居る寒村の職人が飢渴に困むところを、丁度幾枚かの写真を見るやうに、写して並べたものだ。これは作者が、これでも戯曲に結ばれたり解けたりする筋道があるといふかと見せ付けたものに違ひない。成程かうなれば、詩の形式は天晴れ破壊せられたと云つても好いだらう。読者よ。己が一九世紀後半の芸術は破壊を試みたものだといふ訳はあらましまかつたらう。己は破壊時代だといふ……」

(5) 「*Florian Geyer, Goethe's Goetz von Berlichingen* の旧案を翻し来たりて、前人の以て勇士と爲し、所のもの忽変じて懦夫となる。」「ハウプトマン」、一八九九

(6) Hans W. Panthel: *Rainer Maria Rilke und Maurice Maeterlinck*, Berlin, 1973.

(7) 鷗外がいち早くリルケの初期戯曲に着目したことを、リルケ研究史上の死角を照射するものとして積極的に評価したのは、独文学者・故八木浩氏であつた。

〔付記〕 本稿は、一九九〇年度日本近代文学会春季大会(五月二六日・國學院大学)における口頭発表に基づくものである。なお、当日会場で、十川信介氏より、二〇年代鷗外におけるドラマと小説の問題、との関連について、有益な御教示を受けた。その点をめぐつて、ここで触れだけの時間的猶予は、残念ながら持ち得なかつた。別稿を期すこととしたい。

(一九九〇・六・二八、摺筆)

# 『心』論

——〈作品化〉への意志——

## 一 はじめに——二人の「私」——

『心』は二人の「私」が書いた二つの手記によって構成される作品である。この二種の手記を見比べた時、これらはその表現形式において全く対照的な性格を示しており、互いに他を異化しあう関係にあることが分る。このことはまた、手記「先生と私」「両親と私」から遺書風の手紙へと連なる求心的物語展開、あるいは線的な物語的連続性は小説的仮象にすぎず、二つの手記は〈二つの小説<sup>(1)</sup>〉ともいふべき対比的かつ相補的な等価性を主眼としていることを示唆するものである。いずれかの手記に重点を置く読みは、作品の有機的全統一性の前提を無視するものであって、作品理解の広がりにも自ら限界を設けることに等しい。

これまでの『心』研究史において、二つの手記の表現形式上の差異性に論及したものがほとんど見当たらないという事実も、このあまりにも歴然とした差異を、なぜか自明のものとして看過させてしま

## 関 谷 由 美 子

う物語的装置・仕掛けの巧緻を逆説的に暗示している。すなわちはじめの手記と手紙との対比的性格、別言すれば補完性は、例えば、従来読者を呪縛し続けてきた〈年長の人生の先輩が初々しい青年に人生の真実を語りきかせる〉という〈魅惑的〉な小説的外形などを、むしろ絶えず非親和化しているのである。両手記の等価性を重視し、それぞれの表現主体における心的位相及び統合意識の比較・検討を通じて浮んでくるのは〈告白〉とその〈証言〉としての両者の内的緊張関係であって、研究の新しい展望のためにはこのことが充分意識されねばならない。解読のためにはわれわれが、作品に仕掛けられた自明性の陥穽から自分自身をできる限り解き放ち、作品の多声的構造に柔軟に寄り添うことを必要としている。

この二つの手記が全く異質の統合意識によって成立していることを明瞭に物語る点は、手紙が死を目前にした〈生涯の終り〉という確固たる地点から回想されているため、自己完結性・整合性が強いのに比して、はじめの手記は回想でありながら表現主体の〈今・此

処は曖昧であつて、それだけ現在進行形的要素が強く、外的現実の夾雑性の、かなりの程度の残存を保証しているということにある。言い換えれば、手紙が表現主体の主観性が際立つのに対して、はじめの手記は写實的再現性を主眼としているのである。この対照性はまた、次のような表記上の特色としても表れている。青年の「私」による手記の記述が「先生」や「奥さん」をはじめとする登場人物のことばをすべて引用符「」で示しているのに対し、手紙には引用符「」が極端に少く、人物のことばのほとんどが「〜と云うのです」の形式となつてゐる。引用符を用いてことばが示されれば、そのことばは現実性と具体性とを付与され、読者はそこにその人物の声をきき、その時の表情をイメージすることさえ可能になる。それに對して「〜と云うのです」の形式では、そのような臨場感は抹殺され、表現主体が事後に観察し、スタティックに整序された、いわゆる表現主体の意味付けを経たものとなり、事実性は切りつめられる。だから読者は手紙からは、Kが、その克己と精進の生涯の中で遭遇した初めての挫折感である（御嬢さんへの恋）という切実な人間の眞実の表白に際しての、読者にとって最も関心をそそられる、その調子や声や表情を、つまりKの苦悩を（活きた全体）として知ることができない。

Kは其間何時もの通り重い口を切つては、ぼつり〜と自分の心を打ち明けて行きます。　（先生と遺書）三十六

この部分はまた、手紙の「私」が下宿の「奥さん」に「御嬢さん」との結婚を申し込む場面に「奥さん、御嬢さんを私に下さい」と

「下さい、是非下さい」（先生と遺書）四十五」と引用符によってその切迫した調子を再現しようとしていることも対照的なのである。このような書き分けに、手紙の「私」の、表現形式上の取捨選択の性質の一端が表われている。手紙の「私」は（偽りなく）自分の生涯を語つてみせたと言つてゐる。しかしそこには明らかに右のような取捨選択の意志が働いており、それはこの手記が、決して（ありのまま）ではない、ある種の統合意識によって（作品化）されたものであることを示唆している。また（先生と遺書）という発想は、明らかに青年の「私」を基体とするものであつて、最も注目すべきは「先生」と呼ばれる人物が書いた手記の中には（遺書）という語は見当らず「手紙」もしくは「自叙伝」と呼ばれているのみなのである。この事實は、この遺書風の手紙に対する、二人の「私」における認識のずれを暗示している。したがつて、小稿の目的は、このずれが何を意味するか、この手紙がいかなる統合意識によつて成立したかを、強固な主観性の隙間から窺ひ得る事実性を通して解明しようとするものである。

## 二 〈秘儀〉と日常

手記「先生と私」「両親と私」に比べた時の際立った特徴である、手紙の示す取捨選択意識や主観性などは青年の「私」が見た「先生」の日常生活の中に敷衍されている。次のような場面は「先生」が人生において何を捨て、何を選んでいたかの一端を示している。

さうして強い太陽の光が、眼の届く限り水と山とを照らしてゐ

た。私は自由と歎喜に満ちた筋肉を動かして海の中で躍り狂つた。先生は又ばたりと手足の運動を已めて仰向けになつた儘浪の上に寝た。

(先生と私三)

この両者の身体的なパターンは論文を終えた「私」が「青く蘇生らうとする大きな自然の中に、先生を誘ひ出」(二十六)す場面にも反復されている。「古びた縁台のやうなもの、上に」「大の字なりに寝て」「蒼い透き徹るやうな空を見てゐる」「先生」に対して

私は私を包む若葉の色に心を奪はれてゐた。其若葉の色をよくく眺めると、一々違つてゐた。同じ楓の樹でも同じ色を枝に着けてゐるものは、つもなかつた。(同 傍点関谷以下同様)

とある。これらの引用部分は「自由と歎喜に満ちた筋肉」「私を包む若葉の色」など、さかんな生命力や多彩な自然美に結びついてゐる「私」と、それらには目をくれようとせず、一様な「蒼い透き徹るやうな空」を仰ぐ人物との対比を浮び上がらせてゐる。「同じ楓の樹でも同じ色を着けてゐるものは一つもなかつた」と書かれる豊饒で多彩な自然の景観と、「先生」のみつめてゐる何か(透き徹つた一様なもの)との対比は、日常性や自然性、つまり尋常な世界と、その中に紛れ込んでいる非日常性・異常性との対比として、「先生と私」における作者の基本的な発想を示している。

「先生」は幾度か自分の人生観や人間観を「私」に語ろうとする。しかし話が核心に迫ろうとする時にいつも何らかの障害が入り、その結果、話の成り行きが変わつたり、あるいは(不得要領)に終つてしまふというパターンが反復されている。

「いや考へたんぢやない。遣つたんです。遣つた後で驚いたんです。さうして非常に怖くなつたんです」

私はもう少し先迄同じ道を辿つて行きたかつた。すると襖の陰で「あなた、あなた」という奥さんの声が二度聞えた。

(先生と私)十四

この時「先生」は「何だい」と返事をして次の間へ入り、すぐに戻ってくるが、話はこの後「兎に角あまり私を信用しては不可ませんよ。今に後悔するから。」と、すでに「先生」の問題を離れて一般化の方向へと微妙に変つてしまふ。また、論文を終えた「私」と「先生」が新緑の戸外を散策する場面にも二度同じことが起こつてゐる。「先生」は、人間は「いざ」という間に、急に悪人になるんだから恐ろしいのです。」(二十八)と深刻な人間観を語るが、問題はその後である。

○先生のいふ事は、此所で切れる様子もなかつた。私は又此所で、何か云はうとした。すると後の方で犬が急に吠え出した。先生も私も驚いて後を振り返つた。(後略)先生の談話は、此犬と子供のために、結末迄進行する事が出来なくなつたので、私は、ついに其要領を得ないでしまつた。

(先生と私)二十八・二十九

○こんなものに(豌豆の莢・鶏・駄馬など)注関倉 始終気を奪られがちな私はさつき迄胸の中にあつた問題を何処かへ振り落して仕舞つた。先生が突然其所へ後戻りをした時、私は實際それを忘れてゐた。

(先生と私)三十

これらの例で分かるように「もう少し先迄同じ道を辿つて行」くべき「重要な話題」は、〈妻〉や〈小犬〉や〈子供〉やあるいは生活的气配に氣をとられ勝ちな「私」の意識などによつていつも中断され、その結果話は「同じ道」へと戻ることができず、また突きつめられることなく終つてしまふのである。こうした場面が反復されることの意味は、「先生」の記憶を忠実に再現しようとする「私」の背後で、人生における〈本質的な問題〉というものが、ささやかな愛すべき日常的なるものによつて絶えず侵食され勝ちであることを作者が示唆しているということである。そのため「先生と私」の中では「先生」と「私」との論議が決して突きつめられることなく〈不得要領〉のままに終つてしまったことが反復強調されているのである。

○此問答は私に取つて頗る不得要領のものであつたが、私は其時底迄押さずに帰つてしまつた。  
〔先生と私〕七

○先生の談話は時として不得要領に終つた。其日二人の間に起つた郊外の談話も、此不得要領の一例として私の胸の裏に残つた。

(同三十一)

「精神的に癩性」(三十二)と自らいい、いつも〈透き徹つた一様なもの〉を仰ぎ眺めようとする「先生」が忌避しているのが、実はこのような生活的、自然的なものに常に付随する〈不得要領〉というものであることは推測に難くない。日常的夾雑性に親和的に包まれている「私」と〈癩性な〉「先生」との〈敵対性〉は、二人が雑司ヶ谷の墓地で出逢う場面に最も激化した表現を与えられている。

「私」をみつけた時の「先生」の、「森閑とした昼の中に異様な調子をもつて繰り返された」「何うして……何うして……」という驚きは〈秘儀〉をのぞかれた人間の狼狽に他ならず、他者という現実によつて〈秘儀〉が汚され、変化してしまふことに対する「先生」の畏怖を表わしている。また同時に「先生」が大切に守っている何かは、現実的、日常的なものによつて容易に損われてしまふ性質のものであることを暗示しているのである。

以上検討してきた結果、「先生」と「私」における年長者と青年という差異性は表面的なものであつて、その実二人は、〈対立的〉な心的位相にあるものとして描かれているのであることが分る。この差異は、当然両者の手記のそれでもあつて、その対照性は二つの手記の結末において最も鮮やかである。「私」は瀕死の父親を見捨てて「先生の安否」(十八)を確かめに汽車に飛び乗つてしまふ。しかし「私」はこの時「先生」と父とを〈取捨選択〉したのではない。〈自然の衝動〉が「私」を突き動かし「突然立つて」「夢中で」「思ひ切つた勢で東京行の汽車に飛び乗つてしまつた」のである。この一つの〈行為〉が産み出す、現実の大いなる不可測性のうちに手記は〈中断〉している。それに対して、遺書風の手紙は、手紙を書いた「私」が、人生の決定的瞬間において、このような〈自然の衝動〉が唯の一度も訪れることのなかつた人物であることを示しているのである。

## 三 観察と義眼

「私は淋しい人間です」と「先生」は繰り返す。しかしその（淋しさ）の性質は「たった一人で淋しくつて仕方が無くなつた結果」「所決」（先生と遺書）五十三へと向う、人間に背を向けたものである。それは「私」の

○たゞ私は淋しかった。さうして先生から返事の来るのを予期し  
てかかつた。しかしその返事はついに来なかつた。  
（両親と私）四

○私は淋しかった。それで手紙を書くのであつた。さうして返事  
が来れば好いと思ふのであつた。  
（同五）

のように、他者との共生を願う、人間の本性に根ざした（生）の方向を指す（淋しさ）と正確に対比されている。また、「先生」は「私」が自分に注ぐ情熱を「物足りない結果」（先生と私）十三の「異性と抱き合ふ順序」と分析してみせる。しかしこの解釈は「私は何故先生に対して丈斯な心持が起るのか解らなかつた」（同四）という心情と少しもかみ合わない。これも（経験のない青年）に（経験のある年長者）が何か教えている場面などではない。愛の衝動のままに真率に自己表現せざるを得ない者と、愛の固有性を無視し、パーソナルなものをあくまで一般化・相対化しようとする精神とが対置されているのである。（恋は神聖でかつ罪悪）という「先生」の恋愛観もこうした解釈癖・分析癖によって極端化された非現実的なものであり、ある特殊な経験を経ることによって年月をかけて醸成さ

れたものなどでないことは、手紙の「其高い端には神聖な感じが働いて、低い端には性欲が働いてゐるとすれば私の愛はたしかに其高い極点を捕まへたもの」（先生と遺書）十四のような表現からも明らかである。「信仰に近い愛」とは人間関係の疎外の形式を意味する。そして注目すべきことは、これらの「神聖な感じ」「氣高い気分」などのことばと、

私は斯んな時に笑ふ女が嫌でした。若い女に共通な点だと云へばそれ迄かも知れませんが、御嬢さんも下らない事に能く笑ひたがる女でした。  
（先生と遺書）十四

という観察の示している冷淡な響との矛盾なのである。このような意味の亀裂・不統一な感じは、この手紙独特のものであつて、それは最初の手記で、記憶の正確な再現を主眼として多面的にとらえられた「先生」に関する記録が、にもかかわらず（なつかしさ）の感情によって全体として統一的印象を与えることと対照的なのである。手紙の「私」は旧世代のストイックな愛を語っているのではない。ここにもみるべきものは、手紙の「私」における何か微妙な、しかし決定的な（人間的なるもの）の欠落である。手紙の最も顕著な性格は「所決」を招来する（淋しさ）とはるかに呼応する、この非人間的孤立感である。

下宿の親子に対して自分の結婚の希望を打ち明けられなかつた理由を、手紙の「私」はその都度延々と説明している。しかしそれらは、例えば『彼岸過迄』の須永が、千代子に愛を表現できないことに関する長い自己分析などと酷似しており、説得性をもたず、思慮

分別を越えさせる人間的衝動の欠落による本能的臆病さばかりが目立ち、そこに見出される事実性としては結局「立ち疎んでいました」(三十五)ということだけなのである。そして、この「自然の衝動」の欠落は、(探偵的観察)に基づく果てしもない自意識の過剰と表裏をなすのである。

○私は家のものの様子を猫のやうによく観察しながら、黙つて机の前に座つてゐました。  
〔先生と遺書〕十二

○奥さんの様子を能く観察してゐると、何だか自分の娘と私とを接近させたがつてゐるらしくも見えるのです。  
(同十四)

○私は奥さんの態度を色々総合して見て、私が此所の家で充分信用されてゐる事を確かめました。  
(同十五)

○同時に私は黙つて家のものの様子を観察して見ました。然し奥さんの態度にも御嬢さんの素振にも、別に平生と變つた点はありませんでした。  
(同三十九)

○奥さんと御嬢さんの言語動作を観察して、二人の心が果して其所に現はれてゐる通りなのだらうかと疑つても見ました。  
(同三十九)

○私は他流試合でもする人のやうにKを注意して見てゐたのです。(略)私は彼自身の手から、彼の保管してゐる要塞の地図を受

取つて、彼の眼の前でゆつくりそれを眺める事が出来たも同じでした。  
(同四十一)

○私は彼の眼遣を参考にしたかつたのですが、彼は最後迄私の顔を見ないのです。  
(同四十一)

これらの引用は、手紙の「私」が他人に向き合う時の基本姿勢が「猫のような観察」であることを明らかに示している。手紙は、これらの(探偵的観察)と人間に対する猜疑心とで充滿している。それは信頼していた叔父の裏切りによる、という自解をはるかに越えた圧倒的印象を与えるものである。すなわち、手紙の「私」の心的位相が、人間との柔軟で直接的な接触を欠落させた、いわば(生)の直接性から遠く隔たつたものであることをこれらの引用は示すのである。つまり手紙の「私」には人間的情愛と想像力が欠如しているため、他人の中にも自分と同質のものしか見出すことができず、他人の情愛に極度に鈍感なのである。

「奥さんの様子を能く観察してゐると、何だか自分の娘と私とを接近させたがつてゐるらしくも見えるのです。」(十四)と始められ、十五・十六章にわたる(奥さんの意中)に対する「私」の思惑を記述した部分は(観察)による「極く些細な事」(同十五)が、疑惑と安心とを際限もなく繰り返させる事の好例である。この経緯において注目すべきことは「ひよつとした機会から」(十四)「私が奥さんを疑ぐり始めたのは、極く些細な事からでした」(十五)「何ういう拍子か、不図(同)などの傍点部分の語の示す瑣末性無意味性であつて、これらの語はまた、この人物の、現実との関係の仕方の無意味性瑣末性をも等しく示唆しているのである。この、外界との関係の無意味性と、とめどなく空転する自意識の過剰とが、手紙の、Kの生前の部分の根幹をなすといつてよい。しかし当然のことながら、ここに果てしもなく自己増殖する内言や自問自答は、決してどのような

現実的行為にも結びつくことはない。つまり内面の水位が高まることがないために、「私」には外的状況と内面的に結びつく機会は永久に來ないのである。すなわち手紙の「私」は「自然の与へてくれる機会」(三十九)を直覚できない、感受性の欠損者なのである。手紙には、現実の流れと、「私」の内部の自意識の作用とのパラレルな関係が、「自然の衝動」の欠落のために終始一貫して交差することなく、そのために取り返しのつかぬ悲劇へと突入してゆくメカニズムが明瞭に見てとれる。

「奥さん」に「御嬢さん」との結婚の希望を打明ける絶好の機会を逸した時の状況は次のように書かれている。

①私は打ち明けやうとして、ひよいと留まりました。さうして話の角度を故意に少し外しました。(「先生と遺書」十八)

「自然の与へてくれる機会」はこのような具合に次々に捨て去られるのである。

②私には此上もない好い機会が与へられたのに、知らない振りをして、何故それを遣り過ごしたのだらうという悔恨の念が燃えたのです。(同三十一)

③Kの話が一通り済んだ時、私は何とも云ふ事が出来ませんでした。(中略) たゞ、何事も云へなかつたのです。又云ふ気にもならなかつたのです。(同三十二)

②は房総を旅行中のもの、③はKから告白された時のものである。言わば金縛りのうちに(決定的な瞬間)は通りすぎてしまうのである。そしてこの一瞬の心理の空白の後に、何故自分は告白しなかつ

たのかという激しい悔恨に襲われるパターンが反復される。手紙の「私」はその都度「勇気が私に欠けてゐた」(三十二)、「先刻は丸で不意打に会つたも同じ」で「応ずる準備も何もなかつた」(三十七)と、その瞬間の自分の心理を分析・解釈してみせる。しかし引用文中の「ひよいと留まる」「知らない振りをして」「たゞ云へなかつた」などの表現は、どのような事後の分析もすりぬける、人間的倫理的なるものの空白・欠落を明らかに示している。

その後も、「私」は、「何う思ふ」(四十)としか言い得なかつたKの迷いと、その「渴き切つた顔」に対して、以前「奥さん」に娘の結婚問題について「何う思ふか」(十八)と問われた時と全く同様に「肝心の自分といふものを問題の中から引き抜いて、仕舞ひ」(十八)相手の「意中を探つた」のである。自分唯一人を信頼し、問いかけたものの真面目さ、切実に響き合うものを「私」は欠落させていたため、常に「知らない振」しかできなかったのである。

「思ひ切つて奥さんに御嬢さんを貰ひ受ける話をして見やうか」(十六)と思いつつ「其度毎に」「私は躊躇」したと手記は語る。なすべきすべての行為における「私」のこの「躊躇」はKの死を発見した際の「もう取り返しが付かない」(四十八)という一句を正確に予感している。「兎も角も明日迄待たう」(同)ということばが「私は暗示を受けた人のやうに」という一句を予感しているのと同様にこの「兎も角も」にはもはやあらゆる説明も心理分析も放棄されていることに留意したい。「私」は「へただ」動かなかつたのである。「兎も角も明日迄」と「暗示を受けた人のやうに」とは正確に見合つ

ている。「暗示を受けた人のやうに」は不思議な響をもつ。行間を推測するならば「私」は自分が決定的な打撃を与えた「罪のない羊」(四十)であるKの(最後)を、少なくとも何事か(取り返しがつかない)事態が起ることを漠然とながら予覚しつつ、それをひそかに傍観していた心的事実がここから感じとれるのである。ここに至つて(無為)の累積は一挙に(殺人)へと転ずる。「いや考へたんじやない。遣つたんです」(「先生と私」十四)ということばはこの意味に他ならない。

〈殺人〉が現実に行われた後「私」は現実から逆に復讐されることになる。つまり城壁のように巧みに組織された自意識をもつて外界を(観察)していた「私」は、Kの死を境として「不安のうち」(五十二)その観察を自分の内部へと向けなければならなくなつたのである。そして、そこに自明なものであつたはずの(我が心)の分裂・崩壊を見出すのである。Kの死後、手記の中で最も曖昧かつ意味深長な響をもつのは次の部分である。

私の胸には其時分から時々恐ろしい影が閃きました。初めはそれが偶然外から襲つて来るのです。私は驚ろきました。私はぞつとしました。然ししばらくしてゐる中に、私の心が其物凄いい閃きに應ずるやうになりました。しまひには外から来ないで、自分の胸の底に生れた時から潜んでゐるものの如くに思はれ出して来たのです。私はさうした心持になるたびに、自分の頭が何うかしたのではなからうかと疑つて見ました。けれども私は医者にも誰にも診て貰ふ氣にはなりませんでした。

〔先生と遺書〕五十四

この「物凄いい閃めき」が「私」に「人間の罪といふものを深く感じ」させたのである。右の部分はまさに「他流試合でもする人のやうに」(四十二)あるいは「天と私の心」(四十七)という統一を誇つていた「私」の(心)の崩壊の過程を表わしている。「罪」の核心は、人間との、直接的な生きた接触が無かつた、という認識に他ならない。人間と関わるための唯一の方位感覚である(倫理性)が欠落してゐたため、他者に向き合つた時の(自然の衝動)が丸で無かつたこと、つまり「私」の生の本質は「つい足を滑らした」(四十七)のではなく、「生れた時から」時間・空間の虚無の中に(立ち竦んでいた)だけだつたことに思い至つた事実を引用部分は示している。

「父があれ丈賞め抜いてゐた叔父ですら斯うだから、他のものはいふのが私の論理でした。」(九)という叙述からは「私」がはじめから(心的固有性)といふものをもつことのできなかつた人間であることが分かる。見るとは見方をもつということであるならば、手紙の「私」の眼ははじめから「義眼」(四十八)だつたといふ他はない。(観察)ばかりしていた「私」の眼が、実は「義眼」でしかなかつたことは次のような場合からも明白である。

私は立たうとして振り返つた時、其後姿を見たのです。後姿だけで人間の心が読める筈がありません。御嬢さんが此問題(結婚問題—注関谷)について何う考へてゐるか、私には見当が付きませんでした。

〔先生と遺書〕十八

作者は明らかにこの場面に「後姿だけで人間の心が読め」ないはず

がない場合を書いてるのである。しかも「私」はこの時、一緒に買った「私」と「御嬢さん」の着物が「同じ戸棚の隅に重ねてあつた」のを「御嬢さん」が「引き出して膝の上へ置いて眺めてゐるらし」いのを視野に留めてるのである。それでも「見当が付かなかつた」のは「私」という人物が見方をもっていなかったから、すなわち人間の「心」に盲目だったからである。「私」はKの死後、「Kの死因を繰り返し／＼考へる」ことを通じてその欠落の意味を「物凄いい閃き」として、また「死に至る罪」として自覚していったというのである。

#### 四 陰蔽の構造

「不可思議な力」(五十五)が「何処からか出て来て」「私の心」を「動けないやうにする」のは「有の儘を妻に打ち明けやうとした」時と「外界の刺戟」に応じようとする時、すなわち「新しい生涯」(五十二)に入る可能性のすべてに対してである。「私」はそれを「人間の罪」の意識との必然の關係として語りつつ本心を隠そうとしている。この「恐ろしい力」(五十五)こそが実は「私」の最も奥底の願望に他ならないことを隠そうとするレトリックが「私は菌をくひしばつて、何で他の邪魔をするのかと怒鳴り付けます」などの叙述の本質である。

「私」は「立ち竦んだ」ままでいたかつたのである。それは「私」が「新しい妻」と共に築いてゆく「新しい生涯」にはなく、雑司ヶ谷の墓地の「新しい白骨」の方にしか現実感をもつことが

できなかったということである。しかし「私」は自殺についても、やはり「新しい生涯」についてと同様に「躊躇」(五十五)し「疑」と竦んで仕舞うのである。(妻のために)が相対的な理由にしすぎないのは手記の結末からも明らかであるし、事実「私」は一方で「其時私はまだ生きてゐた。死ぬのが厭であつた」(二)とも述べていたのである。つまりKの死後においても、はっきりと見える事実性としては「私」が「立ち竦んでいた」ということなのである。しかし手記「先生と私」は、手紙の「私」が「立ち竦みつ」何かを大切に守っていた事を明らかにしている。すなわち「私」は唯「繰り返し思い出していた」のである。(繰り返し思い出すこと)によって「新しい白骨」を新しいまに保存し、「懺悔を新た」(五十二)のままにしておくことに「私」の生涯は費やされたのである。例えば「硝子戸の中」五のヘクトーの死の顛末を描いた次の部分などに「心」における「思い出すこと」の背景となる構図を垣間見ることが出来る。

私の書斎の、寒い日の照ない北側の縁に出て、硝子戸のうちから、霜に荒された裏庭を覗くと、二つともよくみえる。もう薄黒く朽ち掛けた猫のに比べると、ヘクトーのはまだ生々しく光つてゐる。しかしまもなく二つとも同じ色に古びて、同じく人の目に付かなくなるだらう。

「私」はここで、可愛がつっていた物が死ぬと、またすぐに新しい動物を飼つて、死んだ物達を忘れてゆく、またそうでなければならぬ市民性の健康さと残酷さとを見通している。地上では次々に新

しく愛すべき者が見出されるけれど、そのすぐ地下には死んで忘れられてゆく者の〈白骨〉がある。「朽ち掛けた」墓と「生々しく光る」墓の、二つの墓標を通じて作者は、地上の営みと、地下の〈白骨〉との対照を暗示している。

この場面に「地下に埋められたKの新しい白骨」という表現を重ねてみると、手紙を書いた「私」の生涯に関して、その背後で作者を導いていた心象は、おそらく次のようなことばに最も近いものではなかったかと思われる。「思ひ出が、僕等を一種の動物であることから救ふのだ。記憶するだけではいけないのだらう。思ひ出さなくてはいけないのだらう」(小林秀雄「無常といふ事」)。手紙の「私」はすべての現世的市民的生活秩序を疎外し、その代りに唯一の〈悔恨〉を選び、その中でKという原型を自らの生涯を通して再現させることによって、Kとの内的血縁を確固たるものにしていったのである。そして鏡と鏡が互いに深く映し合うように、過去は想起によって、現実の中でますます深刻化していった。だから『心』においては〈罪〉が先にあつたのではなく、〈悔恨〉が〈罪〉を作つていたのである。また次のようにも言える。「私」はあたかも螺旋階段を昇るように、Kが生きていた時とは別様の意味において、〈立ち竦む生〉をなぞりながら、〈思い出すこと〉によって自分を〈動物であること〉から救つていったのだと。

このように見てくるならば〈告白〉という形式は、実は〈陰蔽〉の構造に支えられていることが明らかとなる。手記「先生と私」で考察したような〈本質的な問題〉をしばしば〈中絶〉させ〈不得要

領〉にしてしまふ、愛すべきささやかな日常性に対する激しい憎悪をも手紙の「私」は秘して書かない。例えば修善寺大患後の次のような作家の日記は〈切実な思〉を絶えず侵食し風化を余儀なくさせるものとしての〈日常性〉をとらえたものである。

今日は体力回復と思ふ。明日になると夫がイリユージョンである。今日は切実に何か思ふ明日になると夫がイリユージョンである。  
ある。  
(明治四十三年九月)

また「彼岸過迄」の中でも、宵子の埋葬の日の千代子の感懐として作者は「切なさの少し減つた今よりも、苦しい位悲しかった昨日一昨日の気分の方が、清くて美しい物を多量に含んであたらしく考へて、其時味はつた痛烈な悲哀を却つて恋しく思つた」(「雨の降る日」七)という発想を示している。すなわち「私」は死んだKに対する〈清くて美しい物を多量に含んだ痛烈な悲哀〉の感情が、その一回性の無垢性と陶醉感が、日常による風化をこうむることを何よりも恐れたのである。とするならば「私」が何故妻を自分の内面生活から徹底的に疎外したかも明らかである。妻は、未来や成熟や、また時間による腐食などの、つまりデイスイリュージョンをもたらす日常性や自然性の表徴だからである。次の断片は〈追憶の夢〉(「道草」二十三)を破るものとしての〈妻〉を鮮やかにとらえて興味深い。

△空想。庭前の景色カ何カラ見て過去ヲ考ヘ、居ル。茫然トシテ居ル所ヘ。「アナタ御飯デス」と妻君ガ出て来ル

(明治三十九年断片)

〔追憶〕に生き、墓標を（生々しい）ままにしておくために、妻に象徴される日常性・自然性は徹底的に排除されなければならなかった。すなわちKの死後の「私」の生涯は、（最も身近な他者）妻との新しい関係において広がってゆく新しい世界、未来への配慮を前提とする多彩な現実を、換言すれば共同観念の普遍性の一切を根本から組織的に抹殺し（悔恨）という至高の感情を媒介として、あくまで自我の孤立性にとどまろうと志した人間の負のユートピアを示している。また、その（場所）は、（生成）と（衰退）から成る（期間）としての人間の生涯を相対化し得る地点でもある。「先生」と「私」の関係という物語的装置を等閑に付して読めば、手記「先生と私」には人間の最も生命力のさかんな時が、そして「両親と私」には、死に瀕した老衰の時が描かれているのであって、手紙を書いた「私」の生涯は、そこに鳥瞰し得る、自我の孤立性の否定を大前提とする、（期間）としての普遍的な人間の生涯を相対化しているのである。

Kは「私」にとつて、自我形成以前の記憶と不可分なものであった。だから墓地に眠るKとの一体化を夢みることは、（失われた故郷）を夢みることに等しく「穴に入った蛇の様に」「何よりも温かい好い心持」（七）だったであろう。その時Kは（あたかも生きていくかのよう）だったであろう。手紙の「私」が隠そうとした最も内奥のものがこの（至福）の感覚だったことは言うまでもない。またそのような人生は、自然を虚構に、實在を非在に置き換えた、人工的反生活的主観主義の極限を示すものであり、その陶酔的生活感情は、

一人の人間を犠牲にして獲得されたものであるために、あくまで秘められねばならなかったのである。

##### 五 〈作品〉と〈事実〉

次に、共同観念の普遍性への屈従を峻拒し、個的具体相としての生を貫こうとした「私」がなぜ「明治の精神」（五十五）ということばを用いたかが問題となる。このことは、手紙の「私」がKに殉死したのが明らかなのになぜ「明治の精神に殉死する」（五十六）と言ったのかという問題に等しい。

この手記が（作品化）を意図した主観性の強いものであることは既に冒頭で述べた。この主観性は、例えば「自我本位」（私の個人主義）とも言ひ換えられるものである。それはまた、まともでない現実を無理にまともめようとする精神とも言ひ得る。その場合（事実性）は必然的に削減されざるを得ない。たとえ（事実性）を犠牲にしても（自我定立）こそが生存の必須条件だからである。このことに関して「〇結構」と題する断片がある。

×結構其ものが目的の場合がある。人間はまどめる事が好である。生存競争原上の必要にせまられて、まどめつ、進んで来た習慣は何事をも（生存競争に必要なき事迄も）まどめたくなる。自然は存外まどまらぬものである。だからのしないものである。之をまどめたがるのが人情である。従つて此人情を満足させる時には不自然になる事がある。それでもまどめる方を好む場合がある。結構を目的にする場合にも（此故に）自然を標準にす

る事は出来ん。よく纏つたと云ふ事を標準にする。(中略)  
 ×従つてまとめる為めには作中の人物の自由行動を束縛する場  
 合がある。多人数会合の相談の際に多人数を自由に働かしては  
 決してまとまらない。まとめる為めには圧制が必要な場合があ  
 る。無理でもまとめる場合がある。小説も其通りである。

(明治四十年・四十一年頃)

「存外まとまらぬ」「だらしのない自然」を「圧制」(＝主観性)  
 をもつて(無理やりまとめつつ進んできた習慣)こそ「心」におけ  
 る(明治の精神)ということばの抽象性を限定するものである。こ  
 の作品の(明治の精神)の本質的な意味はこのことをおいて他にな  
 い。手紙の「私」は何をまとめたかだったのか。それは言うまでもな  
 く、自分の(生涯)をまとめたかだったのである。不可解かつほとん  
 ど無意味とさえ言える心的現実を、肝心なことは秘匿しつつ、あた  
 かも意味あるものの如くまとめ、整合整序し、定型化しようとする  
 情熱がこの手記を貫いている。そのため「作中人物」であるKも妻  
 も「自由行動を束縛」されたのである。Kの場合も、幼なじみでも  
 ある、いささか古風で純粹な一青年としての写実的再現性は切り捨  
 てられ、その代りに「魔の通る前」(十八)「魔物」(三十七)「彼に崇  
 られた」(彼の魔法棒) (三十三)「居直り強盗」(四十二)などの(人  
 生を横切る魔)としての(魔性)や不気味さが強調されることになつ  
 た。実名ではなく(K)という記号を用いたのも、その実体性を曖  
 昧化し、人生の暗喩たらしめようとする意図によるものであつて、  
 それらはみな自己作品化のための虚構意識に他ならない。

手紙の「私」の自己作品化の意志は、その実生活における(虚構  
 意識)(取捨選択)性と通底しているのであつて、「私」は夾雑的な  
 実人生の中から(かつてその人と共に生きた。そして今はその人を  
 失つてしまつた)という事実だけを選択し、つまり現実に対する主  
 観的「圧制」をもつて、自分の生涯を(まとめる)ことを意志し、  
 人生における無意味な消耗と消滅を、つまり(成し崩しの自殺)<sup>6</sup>を  
 まぬがれようとしたのである。そしてさらに「記憶して下さい。私  
 は斯んな風にして生きてきたのです」と語りかけることのできる唯  
 一人の崇拜者さえ見出したのである。それは(作品)を(作品)た  
 らしめる根本条件である(読者)の出現を意味する。(生涯)を完  
 成するため、つまり終らせるための観客は「自叙伝」の(読者)に  
 なつた。したがつて「何千万人といふ日本人のうちで、たゞ貴方だ  
 けに」(三)ということばは、一人の「私」の(関係の固有性)な  
 どを意味するのではなく、(読者)の出現によつて、ほほのぞみ通  
 りに人生をまとめ得る時節が訪れたことに対する手紙の「私」の、  
 無上の喜びを表わすレトリックにすぎない。<sup>7</sup>そして天皇の死と乃木  
 の殉死が「自叙伝」の結末のつけ方に示唆を与えたのである。つま  
 り「私」は自我の孤立性に執した一回的な生を(明治の精神)とい  
 う極めて抽象的かつ曖昧なことばで拵づけてみせ、あたかも(時代  
 の相)との両義性としても生きたかのような(完結性)を「自叙伝」  
 に与えることを企図したのである。<sup>8</sup>また妻を残してゆく弁明として  
 もこれに勝るものはなかった。手紙の「私」は青年が「私の自殺す  
 る訳」(五十六)が「明らかに吞み込めない」ことを予想しており、

その理由として「時勢の推移から来る人間の相違」と「個人の有つて生れた性格の相違」とを並置することによって、後者の真の理由の方を醜化したのである。

この手紙は「自叙伝」と呼ばれた〈作品〉である。「私」は渡辺崋山が「邯鄲」という〈作品〉のために死期を延期した挿話を語りつゝ、崋山の「当人相応の要求」が「自分自身の要求」でもあったことを示唆し、作品完成の喜びを「私は今其要求を果しました。もう何もする事はありません」と述べたのである。しかしわれわれは、この〈まとまりのよい〉〈感動的〉ですらある遺書風の「自叙伝」の隅々に整合の破れ、すなわち〈まとまりのつかない〉事実性を意識化しなくてはならない。その最たるものは、この人物が、その生涯において自分を信頼した唯二人の〈最も身近な他者〉、親友と妻とを共に裏切つた人間であるという〈事実〉である。「おれを御覧よ。かゝあには死なれるしさ、子供はなしさ。たゞ斯うして生きてゐる丈の事だよ。達者だつて何の楽しみもないぢやないか。」〔両親と私十三〕という〈作さん〉の嘆きが「先生」の死後の「奥さん」の境界を暗示している。完成した〈作品〉と、この再度の人間に対する裏切りという〈事実〉との暗黙の対照、その矛盾の渾然一体性のうちに、作者は〈不可思議な心〉を、まさに時代を越えて生動する現存的全体性として提示しようとしたのである。

「心」という作品は、人間の幸と不幸、犯罪と神聖、刹那と永遠、そして伝達可能なものと不可能なものとがすでに不分明になる、作者のある精神の位相から紡ぎ出されている。そう考へる時、「私は

爛醉の真最中に不図自分の位置に気が付くのです」(五十三)という一句は重要である。「何処迄伴れて行かれるか分らない。」〔行人〕(慶勞三十二)と生存の不安を訴えた長野一郎などを想い起すならば、「私」はやはりここで、ある意味において人間の〈幸福〉を語っているのである。たとえそれがどのような状況を表わすとしても、生涯の終りに過去を振り返つた時、〈自分の位置〉の自覚だけが、不定型な人生に意味と方向性とを付与するからである。作者漱石は人間の〈幸福〉を、このような逆説として語つたのである。

注(1) 大岡昇平「小説家夏目漱石」(筑摩書房昭和63・5)も、二つの手記は別の物語であるという見方をしている。

(2) 小森陽一「『こころ』を生成する心臓」(文体としての物語)筑摩書房昭和63・4)は、二人の「私」の語りの差異性に着目した論であるが、それとともに、二つの手記は相互的・補完的関係においてある人物の生涯が輪郭化されてくるということの側面からの検討を必要とする。

(3) 「道草」十六

(4) 「私」がKに対してだけ無防備だったのはKがいわゆる「他人」ではなかったからである。

(5) 柄谷行人「淋しい『昭和の精神』」(畏怖する人間)河出書房新社昭和54・10)は、「先生の『罪』は、友人をだましたことだけではなく『性格』をもつことができない人間の『罪』である」と指摘している。

(6) 「道草」六十八、明治三十七・八年断片

(7) 松元寛「夏目漱石(新地書房昭和61・6)の『私』が『先生』の自殺を促した重要な作用者」という説は示唆的であるが小稿とは全く論旨が異なる。

(8) 土居健郎『漱石の心的世界』(至文堂昭和44・6)は、「自分の死が単にKに対する殉死として個人的同性愛的なものとして解釈されるよりも、明治の精神への殉死として意義づけられる方を好んだのではなかろうか」と述べており、(明治の精神)に対する過剰な意味づけを排した論として示唆に富む。

# 〈モダン農村〉の夢

——小林多喜二「不在地主」論——

島 村 輝

1

「戦旗」の一九二九（昭4）年二月号に、「戦ひ」と題する風変わりな小説が掲載された。「戦ひ」は、断片的な「情報」と、新聞記事、アジビラ、手紙などをつなぎ合わせた一〇ページほどの短い作品で、小作争議を起こした農民が地主の住む小樽へ出てきて、労働組合の協力を得ながら、ついに地主に勝利するという題材を扱っている。そして、この「戦ひ」こそ、「中央公論」の一月号に発表された、多喜二の小説「不在地主」の、編集部によって削除された部分に他ならなかった。

「不在地主」は、一九二六年から二七年にかけて実際に起こった、北海道空知郡の磯野農場における小作争議を題材としている。そして、多喜二には、やはりこの争議に触発されて書いた、「不在地主」の原型ともいえる「防雪林」があった。「防雪林」と「不在地主」とを比較すると、後者は前者の単なる書換えというにとどまらない、

テーマ上、表現上の大きな違いが見られる。「防雪林」の草稿発見以来、この点は両作品の評価の上で重要なポイントとなってきた。

小田切秀雄は、草稿発見直後の「『防雪林』の意義」の中で、「不在地主」が「人間追求を行う代りに社会の各階級と層とを代表する類型をいくつかつくり出してこれを組合せ、農村の階級関係とそこでの闘争方針を全体的に描き出そうとし、一種の社会科学的絵解きに終った」のに対し、「防雪林」は「源吉という人物の人間追究を通じて農民の一つのタイプを描き出すことにかく成功している」といい、そのような点で「防雪林」は「不在地主」にくらべるときに「文学作品として劣っているどころかかえってすぐれてさえいると言える」と評価した。また近藤宏子は、「防雪林」と「不在地主」——作品評価の基準について<sup>(2)</sup>で、「不在地主には概念的説明が多く、完成された芸術のもたらす感動を与えない。芸術的ままとりという点で『不在地主』より『防雪林』のほうがすぐれているということはいえよう」と述べているが、これらはこの二作の、現在

までの一方の評価の代表的なものと考えることができる。

こうした意見に対し、「防雪林」にみられる源吉のたたかひの基本的姿勢が、「組織性と持続性の欠落を見せていることが、そのままでの作品の致命的欠陥」であり、「労農同盟」の思想をプロレタリア作家のなかで最初に文学作品化したのが多喜二であるという点で「不在地主」を高く評価する千頭剛のような見解が、一方の極としてある。

「防雪林」の草稿が発見されたことは、「不在地主」という小説にとつてある意味で不幸なことであつたかもしれない。なぜならば、以上二種類の評価の軸は、どちらも「不在地主」を「防雪林」との比較において捉える点において共通しており、しかもその比較の基準が、単純化していえば「マルクシズム」の（イデオロギー主義）対自然主義的（ヘリアリズム）神話という、古めかしい枠組みの中に閉じ込められてきたといえるからである。その意味で、「不在地主」は、昭和文学の評価軸を規定してきた（政治と文学）の枠組みの重みを象徴的に担ってきた作品であるということもできるだろう。

しかし、まさにそのような評価の枠組みにとらえ続けられてきた作品であるからこそ、「不在地主」は現代の視覚から新しい読み解きへの意欲をそそる。近年漸く、その言語表現の角度から再評価が始まったプロレタリア文学、とりわけ多喜二の作品のうちでも、「不在地主」は特に興味深い問題を提示している。例えば冒頭に挙げた「戦ひ」の部分にしても、その独特の叙述の方法や、そうした叙述の方法がテキスト全体に対してどのような役割を果たしている

のかといった点を詳細に検討してみると、従来の研究史では問題にされてこなかつたような評価の軸が浮かび上がってくる筈である。また、そのような作業を通じて、「不在地主」という作品を成立せしめた、昭和初年代の文学言語の地平もまた新たな表情を伴って立ち現れてくるに違いない。

そうした点を含めて、本稿では、この作品の中で従来「図式的」として低く評価されてきた諸点を中心にその表現の特質の面から検討を加え、それらの「図式」化を従来の評価通りに位置づけることが、テキスト全体のとつた戦略の中で果たして妥当であるかどうかを考察する。その分析と考察を通じて、なによりもまず「言葉」の戦略家としてのプロレタリア文学者・多喜二の像を浮かび上げられること、それが本稿のもう一つの狙いである。

## 2

「不在地主」というタイトルは、現在ではさしたる違和感もなく通用する言葉となつているが、その意味するところを考えてみると、実に奇妙な言葉である。「村」に「不在」の「地主」、それは如何なる存在なのであろうか。テキストは、その存在について、次のように語る。

何処の村でも、例外なく、つぶれか、つている小作の掘立小屋の中に「鶴」のようにすつきり、地主の白壁だけが際立っているものだ。そしてそこでは貧乏人と金持ちがハッキリ二つに分かれている。然しそれはもう「昔」のことである。北海道の

農村には、地主は居なかった。——不在だった。(中略) 地主は「農業管理人」をその村に置いた。だから、彼は東京や、小樽、札幌にいて、たゞ「上り」の計算だけしていれば、それでよかった。

かつて「村」の象徴であり、そればかりではなくその「村」の貧富の差をも象徴していた「地主」は、現在ではそうした「農村」を離れて東京や小樽、札幌などの「都会」に暮らしている。彼らの土地との結びつきは、「管理人」を通じて「上り」、すなわち貨幣を介してのみになっているほどに弱まっている。「地」の主でありながら、その土地に「不在」であるというこのタイトルの指し示す事実のうち、言葉が、本来持ち続けてきた意味を離れて新しい意味を獲得していくという、このテクストを統合する基本的なコードが示されているといつてよいだろう。言い換えれば、伝統的な「言葉」と「実体」の結びつきが弱まり、同じ「言葉」を使いながら、実は誰もが未経験の事態が表現されていくというような現象の象徴的な例が、この「不在地主」というタイトルの言葉であるということもできよう。誰もが無前提に信頼を置いているはずの「言葉」という「記号」と、その指し示す実体との結びつきが崩れ、両者が次第に乖離していく事態である。

このタイトルが象徴しているような事態は、より具体的には「図式的・「類型」的な登場人物像として、はっきりと示されることになる。それはさらに、多喜二が、従来のリアリズム的な「描写」の手法とはまったく異なった方法で、「農村」という空間を構成し

ようとしていたということと深く結びつくのである。その問題を考える前提として、作者である多喜二が、どのような狙いのもとにこの作品を書き上げていったのかを一瞥しておくことにしよう。

農民文学は、従来、単に小作人の惨めな生活(日常の)ばかり描いていた。(中略) 小作人と貧農とは、如何に惨めな生活をしているか、ということが問題なのではなくて、如何にして惨めか、又どういう位置にどう関連されているか(彼等、自身知らずにいることであり)それこそ明らかにしなければならぬ第一の重大事であると思う。<sup>(4)</sup>

多喜二の言う「如何に惨めな生活をしているか」ということを描いた従来の農民文学がどのようなものであり、またそれが読者にどのように受容されてきたか、その代表例として、例えば長塚節の「土」(明治卅年)を考えてみればよいだろう。言うまでもなく「土」は、下積みの貧農の生活を、克明きわまる描写によって描いた大作である。そこには貧農の圧迫と不安に満ちた生活が、リアリズムの手法によってありありと描き出されている。この「土」一つをとってみても、従来の農民文学の近代「文学」史上の意味や重みに対して、多喜二ほどの作家が無感覚であったはずはない。しかしそれにも関わらず、多喜二はこのような方法は認めないと述べているのである。その理由は如何なるところにあったのだろうか。

「土」は「東京朝日新聞」に連載され、後に単行本に纏められて出版された。いうならば、「土」は、発表当時「新聞」というメディア

アに触れることができる階層に対して発信されたメッセージであるということになるだろう。そこには当然のことながら、勘次やお品のように、この作品に描かれた貧農の階層は入ってはいない。一方、この「土」に対する読者の受容の規範を、夏目漱石の付した序文（「土」に就て）から読み取ることができよう。「土」を読むものは、屹度自分も泥の中を引き摺られるやうな気がするだろう。余もさう云ふ感じがした。或る者は何故長塚君はこんな読みづらいものを書いたのだと疑がふかも知れない。そんな人に対して余はたゞ一言、こんな生活をして居る人間が、我々と同時に、しかも帝都を去る程遠からぬ田舎に住んで居るといふ悲惨な事実を、ひとと一度は胸の底に抱き締めて見たら、公等のこれから先の人生観の上に、また公等の日常の行動の上に、何かの参考として利益を与へはしまいかと聞きたい」と、漱石は記している。ここに示された文学観が、漱石の文学の本質と関わってそう単純なものではないことを無論承知の上でいえば、「人生観」や「日常の行動の上」に何かの参考として利益があるのではないかという漱石のこの言葉は、読者として明らかに貧農層そのものを想定していないことは明白である。これに対し、「不在地主」を書くにあたって、多喜二は貧農を、さらに言えば、「小作人」と「貧農」のみを、主たる読者として想定していた。多喜二は献辞として「この一篇を、『新農民読本』として全国津々浦々の『小作人』と『貧農』に捧げる」と記すとともに、発表誌「中央公論」の雨宮庸蔵に対して、それが農民たちに読まれるようにと、実に細々とした指示を与えている。<sup>(5)</sup>このように読

者対象を「小作人」「貧農」といった農民に初めから限定してしまえば、「如何に惨めな生活をしているか」ということを描くことは、問題にならないともいえるわけである。それは改めて七面倒くさい小説として読まれるよりも、それ以前に彼らのまわりに現実としてある事態であり、その現実の貧困や重苦しさは、誰よりも先ず彼ら農民が一番切実によく知っていたからである。このような読者層に対しては、自然主義的なリアリズムを規範とする従来の「農民文学」に対する評価の軸が無意味となるのは見やすいことであろう。

農民たちに、彼らが「如何にして惨めか、又どういう位置にどう関連されているか」を小説として示すために、「不在地主」の方法として、多喜二は従来のリアリズム小説の方法から大胆に逸脱した「図式」化、「類型」化を採用した。多喜二は言う。「人物としては（中略）すべて（あまり克明に描くことはやめたが）それ〴〵農村の、一つ、一つのグループを代表する、「人間」として描き出している」。登場人物たちは、それぞれ農村の中の役割を図式的に担うように、いわばそれぞれグループを代表する「人間」として「記号」化される。ここでは初めから、登場人物の「自我」（といったものがあればの話だが）を描くなどといったことは問題にされていない。それぞれの登場人物たちは、農村内の人間「集団」の代表としての「記号」であり、S村という農村社会自体が、登場人物として記号化された要素の組合せによって構成されるのである。そのレベルで言えば、このテキストの中では、ヒトとモノとは「記号」として価値に差異がなく、同等の資格を以てテキストの構成にかかわることになる。

まず初めに、「不在地主」においてモノはどのように「記号」化されてS村という空間を作り出しているのかという点を検討してみることとする。

「不在地主」の冒頭は、主人公の健の弟・由三を主要な人物として書かれている。最初の場面は、由三がランプのホヤを磨いているところである。ここでS村では未だ「ランプ」が使われていることが示され、引き続きその「ランプ」に使う油が、村の商店である△からの「貸し売り」の品であることが語られる。さらにすぐ次の部分では、道端に転がされている新しい「電柱」が描かれ、「電灯」をつけるために、毎日「停車場のある町」から電工夫が村に入り込んできて、次第に電柱が村に近づいてきていることが書かれている。

このように、この冒頭の部分だけでも、「ランプ」を発端として、「農民と商店」「農村と都市」との関係が、それぞれ「貸し売りの油」「電灯」を媒介として、すなわち「記号」化されたモノを通じた関係として、テクストに構造化されているのである。

このような例は、S村を取り巻く自然が描かれている部分（第一章の「S—村」の項）にも見られる。

健達の、このS村は、吹きっさらしの石狩平野に、二、三戸ずつ、二、三戸ずつと散らばっていた。それが「停車場のある町」から一筋に続いている村道に、縄の結びこぶのようにくっついていたり、ざうと畑の中に引っ込んでいたりした。丁度そ

れ等の中央に「市街地」があった。五十戸ほど村道をはさんで、両側にかたまっていた。

「不在地主」では、健の暮らしているS村の布置は、「停車場のある町」との関係を軸にして描かれている。先行する「防雪林」では地の文の中に埋没していた「停車場のある町」が、ここではじめて「」をつけて強調されていることは注目に値する。またその「停車場のある町」とS村との結合の象徴である村の中の「市街地」も、「不在地主」ではじめて書き込まれている。さらにその両者をつなぐ村道には、「縄の結びこぶのように」連なる、小規模な集落の連続が書き込まれていて、S村が「停車場のある町」と密接な関係を持っていることが暗示されている。それは現行「防雪林」およびその改稿本文で、「三里ほど離れた」として、その間の距離の遠さが強調されていたのと明らかに異なっている。つまり、「不在地主」のS村は、現行「防雪林」およびその改稿本文の源吉や龍吉の住む村のように都市と切り離され、自然の中に孤立した村として描かれるのではなくて、資本主義経済の浸透の中で否応なく都市の論理に組み込まれていかなざるを得ない、近代の農村として、意図的に構成されていることは明らかである。

S村の社会を構成する「記号」化されたヒトについても、同様のことが指摘できるだろう。

「防雪林」では主人公・源吉の無頼ぶりが作中のさまざまなエピソードによって描き出され、印象づけられていたのに対して、「不在地主」の健は「模範青年」として表彰を受けたことが説明的に記

されているだけで、具体的には村でどんな行動をしたために表彰されることになったのかといったことには一切触れられていない。むしろ、村の権力者たちが、不満のつめる農民たちを懐柔するために表彰を考えたのだという、その「からくり」の方が強調されて描かれている。

「模範青年」であった健が争議に深くかかわっていき、やがて結末では、村を離れて旭川の農民組合で働くようになる、その間の健の心理や意識の変化も、健自身の決意を語る一言で片付けられてしまい、すべて彼の内面に立ち入って描くことはされていない。

たしかに健は、「不在地主」全編を通じての狂言回しの役割を与えられていて、登場する部分も多いけれども、「防雪林」の源吉のように、作品世界を律する強力な軸としてきわだった個性を与えられた「主人公」ではないといつて良いだろう。三種の「防雪林」では読者に真先に紹介されるのが源吉・源吉・龍吉であったのに対して、「不在地主」では健が登場してくるまでに、弟の由三と母とのエピソードによって、健の家の経済状態が描き出され、しかも健は、徴兵検査逃れのための「青年訓練所」に行っていて留守であるという説明が、健の作中への導入となっているのである。

「防雪林」の源吉は、「不在地主」では乱暴者で酒呑みの「のべ源」に変形されている。「のべ源」には、源吉の野性の裏に底流として存在していた、村人との共同性がすっかり削り落とされ、何を仕出すかわからぬ理性に欠けた暴力の側面ばかりが強調されている。大切なことは、源吉が他の人物とは決定的に「違う」人物として描か

れたのに対し、健の「のべ源」への考えとして「毎日の単調さ、つらい仕事、それで何処迄行っても身体の浮かない暮しをさせられていれば、誰だって若い男は『のべ源』になる。ならずにいられるものではない。皆、心の隅っこに『のべ源』の少しずつを持っているんだ」と書かれていることだ。「のべ源」といえども、特別な人間、普通と「違う」人間ではない。むしろ今の暮らしの中では、誰もがそうした性質を少しずつ持たされてしまっているのだというのが、ここでの健の認識であり、それはまた、ここでは作者・多喜二の考えと見做して良い。

七之助も、「記号」としてのヒトとして典型的に描かれている。

第七章の全てを占める七之助からの手紙は、まず分量からして、田舎から出てきて間もない一労働者としては異例に長大なものである。七之助は、労働問題などを研究している集まりに出て、「出てよかった。俺は色々のことをそこで知った」と述べて、農産物の流通の仕組み、金融資本による農村の二重、三重の収奪の仕組みといった、都市と農村との対立関係についてのマルクス主義的な解説を、小樽とS村を具体的な例にとりながら、滔々と展開するのである。そして手紙の末尾には、「ただ俺たちは何時迄も『百姓』『百姓』って誤魔化されていないことだ。これだけが大切なことだ」ということが記されている。七之助はすでに労働者としての高い階級意識と理論水準を持つようになった人物として設定され、その七之助の言葉として、資本主義社会での都市と農村との関係のマルクス主義的な解釈が明示的に読者に示されるといふ形になっている。

以上検討を加えてきたように、このテキストの中のモノやヒトは「記号」として対等の資格で登場し、S村という農村「空間」の「経済」「社会」関係を構築する要素となる。ここに構成されたS村という「農村」は、従来文学に描き出された農村とは全く異なったレベルに立つ農村像ということになるだろう。同じく「農村」を対象としているとはいっても、そのイメージは従来のものとは根本的に異なっているのである。多喜二自らが読者層として農民たちを名指していたことを考えると、その農民たちがこの小説を読んで、自らが背負っている生活の重みを深々と再確認するのではなく、この小説を跳躍台としてその重苦しい生活の実感を転倒・転換させ、「如何にして悲惨か」という真実に眼を開くことを目指した、極めて意図的・戦略的な「言葉」の方法として、「不在地主」の「図式」化・「類型」化といわれる方法があったと考えるべきである。

このような戦略的な方法は、プロレタリア文学運動の政治的实践と深く結びついていたとみることはできないであろうか。「不在地主」のテキストに構造化されたS村という「空間」は、農民たちにとつても、必ずしも実感をともなうリアルな空間ではなかったであろう。しかし、それはまた小作争議の類発と、広範な労働運動、左翼的政治運動の高揚といった時代の現実とも無関係ではなかったはずである。このテキストは、読者である農民たちにとつて、自分たちとそうした社会変革の運動との間を媒介し、日常的な現実感覚を更新するような、挑発を含んだものであったろう。冒頭の献辞に「荒木又右衛門」や「鳴門秘帳」の名を挙げているのは、貧農の置かれ

ている現実を、従来の伝統的なリズムの約束ことに従って描き出すのではなく、それとは別のレベルのもう一つの「現実」を構築してあなたがたに示すのだという、農民読者層に対する多喜二のマニフェストに他ならない。「蟹工船」におけるそれと同様に、「不在地主」のスタイルも、革命運動の主体形成という実践と直接に結びついた言語実験であった。<sup>(7)</sup>そこで提示されるもう一つの「現実」とは、日常的な現実と全く別個の、無関係なものではなく、「記号」化されたモノとヒトとによって、いわば現実を構成する要素の座標系を変換することにより構築された、虚構としての「現実」なのである。そうした操作を可能にしたもの、それが、多喜二のたった小説技法の戦略だったのだということができるだろう。

## 4

「不在地主」掲載の際、「中央公論」の編集部によって末尾近くのかんりの部分が削除されたことに対して、多喜二は激しい不満を表明し、善処するよう申し入れている。この部分が結局「戦旗」に「戦ひ」として掲載されるのは先に記した通りであるが、検閲に対する配慮も含めて、この部分に対する編集者側の評価と、作者である多喜二の位置づけとの間に、大きなギャップがあったことがわかる。そしてたしかに、「前半は実にたゞ、あすこへの踏石であり、用意でしかない程、私はあすこに満身の力を注いで書いた」と自身がいうほど、この「戦ひ」の部分は「不在地主」全編を貫く多喜二の「言葉」の戦略が、濃密に展開された部分であるといつてよいだ

ろう。それまでの「図式」化、「類型」化によって構成されてきたテキストは、この「戦ひ」の部分によってより一層挑発的なテキストへと変貌するのである。

「戦ひ」には、「情報」と、新聞記事、決議文、宣伝ピラなどが散りばめられ、その間をつなぐようにして、争議団の様子や健の行動などが織り込まれている。この一見風変わりなスタイルの意図や効果はどのような所にあるのだろうか。

「情報」は全部で九つある。これらの「情報」は、なんの説明も注釈もなしに本文の中に組み込まれている。そのいくつかの記述を具体的に検討してみよう。

#### 情報、四

岸野の邸宅、店舗、其他には××が急に殖えた、その××は帽子をかぶり、剣をさげてある。——かうなればハッキリしたものである。小作人代表の交渉付添ひに行つた組合の武藤君は××に噛みつかれてすぐ検束された。(中略) 一日二回「共同委員会」を開催して、刻々の情勢に対して策を練つてゐる。

#### 情報、八

(略) 殆んど毎日、市民に訴へるピラを撒布する。市民は明かに小作人に同情を寄せてゐる。そして今や一つの「社会問題」にまで進展しやうとしてゐる。「岸野—小作人の問題」の限界を越えやうとしてゐる。

我々は意識的に、精力的にその方向へ努力しなければならぬ。い。

まずこれらの「情報」が、「不在地主」という虚構の世界の中で誰から誰に向かつて、どのようなメッセージを込めて送られたものであるかということが問題である。地主・岸野に対する交渉の当事者である農民たちは「小作人」と呼ばれ、組合員の武藤は「君」づけで呼ばれている。また、「我々」は個別の小作争議の域を越えてこの闘争を「社会問題」化させるように方向づけなければならぬ主体として、位置づけられている。このような指標から判断すると、これらの「情報」は小樽在住の組合員、それもかなり高い階級意識を持った層の間で流通するために発せられたものであるとみることができらる。こうした情報は、組織防衛上の配慮から、組織の内部を越えて流通することはないし、またそもそもそれが小樽の組合員らを流通域としているらしいということからも、従来普通の農民たちには接する機会がなかつたような種類の「情報」であるといつてよい。

これらの「情報」が、なんらかの形でS村の農民たちに伝えられたかどうかは、テキスト自体からははっきりしない。小樽の組合員たちの間でだけ流通した「情報」とも、小樽とS村とを結ぶ「情報」として機能したものとも受け取れる。しかし、仮にこれらの「情報」が、「不在地主」という作品のなかでは小樽の組合員たちの間でだけ流通した「情報」であるとしても、それが「小説」という形で「中央公論」という「雑誌」メディアに乗り、全国の「貧農」「小作人」のもとに届けられるという事態を作者・多喜二が想定していたといふことは、これらの「情報」の果たす機能が、従来のものと全く異

なつたものとして位置づけられたということの意味する。従来組織の内部を越えて流通することの無かった「情報」が、メディアを通じて組織の外へと伝えられていくという事態。それは、その「情報」を媒介として、従来の空間的な距離を無化した、より大きな「情報空間」が現出することを意味している。

「戦ひ」の部分に採り入れられた新聞記事の扱いについても、まったく同様の問題が指摘できる。手塚英孝の調査記録「不在地主」の背景<sup>(9)</sup>によれば、実際の磯野農場の争議の進行と、作品の岸野農場の争議とは、争議団が小樽へ出てきた日、人数、演説会の開催日などの細かい点まで、ぴったりと一致している。だが、多喜二はなにもかも、事実をそのままなぞつたわけではなかった。作品の世界に効果的に組み込んでいくために、現実の素材が変形されているのである。

磯野小作争議は地元にとっては大きな事件であり、地元紙の小樽新聞ではかなりのスペースを割いて報道している。「戦ひ」の中の「女は女同志」の部分にあたる、小作農の妻たちの小樽行きについての記事も確かに存在する。だが、その記事は、「戦ひ」の中に組み込まれたそれとは、かなり趣を異にしているのである。

この実際の小樽新聞の記事の中で、「女は女同志」にはほそのまま引かれているのは、小作農の妻たちが小樽にやってきて、地主・磯野の妻に面会しようとしたが、病気を理由に断られ、争議団の本部に引きあげたこと、しばらくぶりに父親の顔をみた子供と争議団員との対面のエピソード、といった部分である。争議団員の妻が、

プラットホームで記者に語った言葉の部分は、小説ではすっぱり削られている。それに替わって小説では、この記事のあとにあたる部分に、翌日再び訪問した争議団員の妻たちと、それに応じた岸野の妻との会見の様子が、伴の女房が語ったこととして、記事の続きという形で、書かれている。

現実の小樽新聞にこれと同様の記事があれば問題はない。少なくとも、多喜二の純然たる創作ではないということと解決されるのであるが、しかし当時の新聞をあたってみても、この面会の時の様子をこまかに述べた記事はない。わずかに、二四日、争議団によって開かれた、「官憲糾弾演説会」を報ずる記事の中に、「上田君の演説終るや、小作争議の女房連を代表して、伴カツノ君は、磯野氏宅を訪問せる状況と、会見の実際について堂々と弁じ」云々という一節が見られるのみである。

多喜二は一九二七年三月一四日の晩に小樽で開かれた、磯野小作争議団の、地主糾弾の演説会に出かけていき、その印象を翌日の日記に次のように記している。

三月一四日夜

磯野進の小作争議の演説を聞こうとして行ってみたところ、何十人という巡查が表に居り、入場を拒絶している。外では沢山の人達が立ち去りもしないで、興奮し、官憲とブルジョワの横暴をならしていた。一労働者のようなもの、口から「搾取」などという言葉が常識のように出ていた。時代が進んだことを思った。皆目覚めているのだ。自分も興奮して帰ってきた。

手塚英孝によれば、多喜二はこの時、争議団の代表として小樽に出てきていた伴利八や阿部亀之助といった、争議の中心人物に会っており、間もなく指導者の一人だった武内清の依頼によって、勤め先の拓殖銀行で入手できる磯野側の情報を争議団に提供する役を引き受けている。従って、多喜二としては、この争議にかなり深いかわりを持っていたといえる。多喜二が二四日の晩に開かれた演説会を聞きに行ったという記事は日記にも見当たらないが、おそらく何らかの伝手によって伴の女房の演説の内容を知り、それを新聞記事というかたちに小説化したということになるだろう。いずれにしてもこの「新聞記事」は、実際の記事そのものとは異なる。一方、伴の女房にこのように語らせるためには、削除した部分の記事にあったような、小作と地主の関係を「親子の関係」と思い、小樽駅のプラットホームでオロオロ声で涙を浮かべているような女房連であつては困るわけで、多喜二が記事のうちから、プラットホームでのインタビュの部分をカットしたことも、これと関係している。

以上のことからわかるのは、多喜二が新聞記事という素材を生そのまま作品に組み込んだのではなくして、小樽という「都市」の現場に立ち会った人間からの正確な「情報」を組み込みつつ、それを読み手として想定された「農民」たちに伝えるという形で小説化しているということである。素材となった「小樽新聞」は、この時代にもう農民たちにも読まれていたことは、多喜二自身の手紙からも窺うことができる。問題は、そうした既成のメディアの情報をそのまま受容するのではなく、素材は同じであつても自分たち自身の手

による「情報」に変換して「読者」に届けようとする、発信者の姿勢なのである。このような方法によって構成された「戦ひ」の部分は、「都市」小樽からの広義の情報（情報、新聞記事、宣伝バラなど）と、S村という「農村」での健らの様子とが、めまぐるしく交替しながら展開していく。広義の情報の流通によって、小説の内部では小樽とS村の「距離」が極端に縮められると同時に、読者である農民たちにとっては、普段目にする機会もなかったような情報が、小説という形をとって入ってくるということによって、自分たち自身も、都市との「距離」の短縮を実感する。多喜二の方法上の狙いは、おそらくそこにあつたといつてよいだろう。

自らは「都市」に組み込まれつつ、「都市」と「農村」との「距離」を独占的に利用して搾取と収奪を強めてきた「不在地主」に対して、その「距離」を一挙に無化することで「農民」を「都市」に組み込むことにより、その搾取と収奪の仕組みをも無効にすること。いわば情報の流通する「都市」の中に、「農村」自体をそっくり組み込んで「都市」化することによって、多喜二は「資本主義が支配的な状態のもとでの農村」を見事に描き出して、「農民」たちに変革への戦略の見取図を指し示そうとしたのである。記号や情報が飛び交う「都市」にS村という「農村」を組み込んでしまったことにより、登場するヒトは、ある種の軽やかさを身にまとうことになった。小樽に出てきた健は、演説会で群衆の流れに加わり、流されていく。それは、記号としての「農民」が広義の「記号都市」の渦のなかに同化されていく徴として読み取ることができる筈である。削除を免

れた結末部分で、健は係累を捨て去り、軽やかに旭川という「都市」へ出ていく。そこには農村の現実の重々しさはない。この健の軽やかな振る舞いこそ、〈モダン都市〉に対して多喜二が描き出しそうとした〈モダン農村〉の夢だったといえるのではないだろうか。

おそらく多喜二は、みずからの〈夢〉に気づいていたに違いない。「一つの雑誌に―いや、一つの作品に大枚八十銭出せる小作人なら、まずあの作品を捧げなくてもいい、『豪農』だろう」と記した時、多喜二に見えている現実の壁は大きい。しかし、そうしたことを十分承知のうえで、この時期の多喜二が、政治的な実践として位置づけつつ、次々と小説の「言葉」をめぐる実験的な手法に挑んでいたことを、「不在地主」の方法は明らかに語っているのである。<sup>(14)</sup>

注(1) 「東京民報」47・8・27、28、29

(2) 「多喜二と百合子」58・2

(3) 「不在地主」(多喜二百合子研究会編「小林多喜二読本」、一九七四年、新日本出版社)

(4) 一九二九年九月 雨宮庸蔵宛書簡

(5) (4)に同じ

(6) (4)に同じ

(7) 日高昭二は、「蟹工船」の小説言語の特質について、「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。(中略)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

いってもいいであろう」と指摘している。「蟹工船」の空間、「日本近代文学」第40集、89・5)

(8) 一九二九年一〇月二四日 雨宮庸蔵宛書簡

(9) 「多喜二と百合子」55・10、56・6

(10) 「小樽新聞」一九二七年三月二二日付「地主様の奥様にお願ひして

幼児を背にし五人の女房達きのふ小樽へ」

(11) 同二四日付「どの顔して出て来た『畜生奴』…散々罵られたが奥様に面会せぬ内は帰らぬといふ女房連」

(12) 日高昭二の前出論文に、「蟹工船」の「コトバ」が、意味の変換を伴い、コトバを発する登場人物の感性と行為との互換作用を引き起こして、その空間を絶えざる情報の渦と化しており、「蟹工船」をそのような一種の「情報小説」として読み取ることができるという趣旨の指摘がある。

(13) 「不在作家」(「文芸春秋」29・12)

(14) この時期の多喜二の諸作品の文体・構成上の問題と「芸術大衆化」論争等との関わりについては、別の機会に改めて論ずることにしたい。

# 「私小説」という問題

——文芸表現史のための覚書——

1

「私小説」は存在しない。存在したのは「私小説なるもの」だけである。あるいは、「私小説」は問題としてのみ存在する。

そう言い切ってしまった方がいいのではないか。

「私小説」を「私小説」として問題にし、論ずること自体が、ある誤りを犯すことになるのではなからうか。それは、「私小説」という呼びならわしを、そのまま前提として受け入れる態度を意味してしまうのではないか。

そういう懸念から私はどうしても自由になれない。

誤りを犯すのを避けるとしたら、「私小説」の概念を検討し、そんな概念など成立しようがないことを言い立てるしかないのかもしれない。

しかし、これまでなされてきた「私小説」をめぐるまともな評論も学的論議も——たとえば寺田透のそれや猪野謙二のそれなどを想

鈴木貞美

起すればよい——、「私小説」の問題は同時に「私小説論」の問題であることを指摘し、また「私小説」概念の変遷をいわば整理することのみに自らの課題を限定してきたように私には思える。それが、この問題をめぐってとりうる唯一誠実な態度であることは、すでに了解ずみのことではなからうか。

十全な定義など与えられないまま、自己や存在が問われるような時代の節目節目に、ある類似した外観をもった作品群が生み出される現象があり、また、論議の対象として浮かび上がるのが、「私小説なるもの」である。

その意味で「私小説」は、「天皇制」に似ているかもしれない。

その「本質」を議論しようとすれば、突き当たるのは実体のない空虚である。いや、本質が空虚であるなどと論ずるのは止めにした方がいい。要するに、時代時代において、その本質を変容させつつ、連続してきたように見えるものがあるだけなのだ。そう考えた方ははるかに分かりよい。連続している実体ある、などと考えるから異

にはまるのだ。

学的な「私小説」論の中に見える見解で、検討すべきであると思えるのは、おそらく、ただ一点に限られるといつてよい。すなわち、「私小説」と呼ばれてきた傾向が、日本に特有のものである、という言説である。

もちろん、小林秀雄にならって、フランスの心理小説伝統との比較において、「私小説」を、より広い視野の中で位置づけることも出来ないわけではない。しかし、それは昭和十年前後の転向の季節、自我の壊乱期における見解である。小林秀雄が「私小説」の初源に「告白」を見たのも、そういう時代に規定されてのことである。林房雄の『青年』をめぐる彼のエッセイなどと併せ読めば、それは了解されよう。

それ以前、すなわち第一次大戦後に、「私小説」及びそれに類する名称が流通しはじめたときに、取り沙汰された明治末から大正期に至る作品群についてはどうか。それらも、より広い視野のもとに連れ出して検討することが可能である。

たとえば、今日まで、「私小説」の権化のように扱われてきた葛西善蔵の作品群についても、直接的な影響を及ぼしたと推測される一九世紀末から二〇世紀初頭のロシアの作家群、とりわけ〇五年革命後のデガダニス作家群との比較において、共通性と差異をはかることが出来るだろう。そこでは、そもそも社会の秩序から脱落する生き方がテーマとされている。人生に対する落伍者の詠嘆が表に出ているのが葛西善蔵の特徴だとしても、それを小林秀雄以降論じら

れてきたように社会意識の欠落など指摘するのは、全くの誤りであろう。

社会意識の欠落が云々されるのは、階級的社会観の浸透に対して、花鳥風月の詠嘆の伝統を対置する文芸イデオロギーから「私小説」が礼賛されたことを踏まえてのことである。「私小説」と呼ばれる作品の底に社会意識がない、などとは到底言えない。

あるいは、武者小路実篤や志賀直哉であれば、ロマンチックな人道主義、人格主義の時代思潮との関連において、あるいは「情痴小説」作家と呼ばれた近松秋江であれば、人格主義の裏返しとしての自己戯画化において、また晩年の芥川龍之介であれば、自我解体の不安意識の現象的記述において、というように「私小説」的な作品のそれぞれが、時代の精神状況と表現の形態との関連においてとらえられるのである。

素材が作家自身の経験から採ってこられていることを問題にするなら、求道的な自己の直接的表現、あるいはその裏返しである社会的規範から脱落した自己の直接的表現、でも同じことだが、表現における倫理主義⇨人格主義と、認識における経験主義⇨実感主義の合体の産物として、そのほとんどは考えられる。

晩年の芥川龍之介の作品のように、自我解体の不安意識の現象を記述する作風は、すでに、佐藤春夫の『田園の憂鬱』という端的な先行作品をもつており、梶井基次郎などもそれを行い、いわゆる新心理主義の一部へとひきつがれてゆくものとみなすことが出来る。

「告白」にしろ、「心境」にしろ、「自己救済」にしろ、「花鳥風

月の詠嘆」にしろ、どれもそれだけで日本特有の文芸の形態とは言えない。ましてやひと括りにして前近代的と形容されるような要素は微塵もない。それらを日本特有の後進性と言いつてる様ばかりが日本特有なのではないか。

たとえば、歌舞伎の世話物狂言の様式を強く意識した近松秋江の「黒髪」のような作品ならば、あるいは日本の特殊性の名に価するかも知れない。が、それならばそれとして、樋口一葉(たとえば「十三夜」)から円地文子(たとえば「女坂」冒頭)などまでの作品に見られる歌舞伎様式の借用の問題として考察の対象とすべきである。

しかも、歌舞伎の様式が借りられているからといって、それをすぐさま前近代的とかたづけるのはおかしい。前近代的文芸様式の呼び戻しははかられるのが、世界的にみた場合の二〇世紀小説の大きな特徴だからである。その呼び戻しの対象や呼び戻し方は様ざまであり、それらについては、個々に伝統に対する意識の仕方が考察されるべきであろう。

「私小説なるもの」を、排撃するにせよ、礼賛するにせよ、「西洋本格小説」対「日本の私小説」というシエーマを設定し、くりひろげられてきた議論の仕方をこそ、反省すべきではないか。

「私小説」論議が盛んになされ、「私小説的な形態」が盛んに行われる環境の中で、二〇世紀に浮上するアイデンティティの危機の表現や、実在的苦悩の表現や小説の自己反省やらの様ざまな文学的課題が、西洋におけるように非難を呼び起こす前衛的な形式をとらずに、融通無碍な形式のうちに果たされてきた、これも傾向を、日

本的特殊性と呼びたければ呼んでもよい。

たとえば、アンドレ・ジッドの『贖金づくり』と永井荷風の『溷東綺譚』とを比較し、様ざまな差異を抽出してみると、『溷東綺譚』が『贖金づくり』と同様に、「小説とそれを書く作者の楽屋裏」とを併せて進行させる二重構造を持ち、しかし、作中作「失踪」はその題のごとくに途中で失われてしまうあたりに、『贖金づくり』に対するパロディ意識がうかがえるし、加えて、「この小説を書く小説」という要素も兼ね備えている機微が浮かび上がってくる。そこに用いられているのは為水春水の戯作の語りのパロディである。為水春水が行っているのは、語り手が聴衆を前にして自己の語り口の弁解を行うことであるが、永井荷風は為水春水からその条を引用しつつ、語りもの特有の「ことばの自己言及性」を逆手にとって、まさに「この小説」、すなわち「書かれつつある『溷東綺譚』」の書き手をそこに登場させてしまうのである。

これはジッドの『贖金づくり』には見られない要素である。しかし、書き手の登場をもって、「私小説的」であるとかないとか論じてみてもはじまらない。そういうことを言うなら、ジッド『贖金づくり』に登場する作家エドワールは、読者にジッド その人を想起させるに十分であるから、すでにそれだけで「私小説的」であろう。

ここで永井荷風が失われた伝統の呼び戻しをはかっていることは、他の要素とも併せて明白である。語り芸の語り口を借りた文体が、江戸期に盛んに行われていたがゆえにその機微が可能となったことを考えてみれば、作品には紛れもなく日本の特殊性が刻印されて

いると言えよう。

永井荷風はそうした技術を駆使することによって、『遷東綺譚』において、その時期の己れの文学世界の総合的な展開を果たしている。

が、『この小説に言及する小説』の形式は、もつと下の世代の石川淳や太宰治においては、より積極的に採用されて、一時期前面に出る。不安定に空虚を漂うしかない自己を、語りの運動そのものにおいて展開してみせ、全き表現を与えるための表現技術として意味を持つていたのである。その点で、転向の季節に流行を見せる、不安定に空虚を漂うしかない自己の告白体や小説を書くことの出来ないことを嘆く体の形式と同一の根に立ちつつも、表現の形態において全く異なる、いうなれば前衛的水準を成しているのである。

これはすでに何度か言及してきたことであり、いま、石川淳と太宰治の差異についてまで触れることは避けるが、それらの表現の構造が可能となったのは、経験談のスタイル、己れの経験してきたことの一部始終を、語り芸の語り口を採用しつつ語る形式が盛んに行われてきた流れが前提としてあったこと、このことは否定できない。その流れの中には、実在的苦悩を饒舌によって祝祭に転ずる牧野信一なども含まれる。牧野信一のそれは、自己の経験や心境を饒舌に語る体としては、里見弾のそれと同じであつても、里見弾のそれのように語り手の位置が安定しておらず、現実と幻想の境界線を見立てての技法などによってまたぎ越し、行きつ戻りつしながら、レトリカルな逸脱のうちに語りが運ばれてゆく点で、まったく

異なる表現の位相にあると言わねばならない。牧野信一が、いわば「私小説否定を内在させた私小説」を書くという通路をたどつて、そうした表現の位相に至りついたということなども、私がこれまでに明らかにしてきたことであるから、これ以上繰り返さない。

ここでは、最近、ウィリアム・ジェファアソン・タイラーが、その『普賢』英語訳（一九九〇年）に付した「クリティカル・エッセイ」に着目しておきたい。ウィリアム・ジェファアソン・タイラーは、そこでたとえば、ジェラルド・ジュネットがブルーストに再発見した「パランプセスト」の概念などを参考にしつつ、作品のうちに、唐代中国—一七世紀フランス—当代日本という世界的にして歴史的な拡がりを保証したものととして、「見立て」技法を論じている。それによれば、「見立て」の技法こそ、ジッドやブルーストなどの作品に比較しうる表現水準を、石川淳の作品群に保証するものであることが明らかとなろう。

「なお同様の趣旨は、ウィリアム・ジェファアソン・タイラー『普賢』論—無謀なる技法と行為—（安藤文人訳、『早稲田文学』一九八九・七）に展開されている。また、「パランプセスト」は、もともと羊皮紙に書かれた文字を消してねその上に新たな文字が書かれた写本の意味で、ボードレルからジッドに受け継がれた比喩法では、人間の知性の下層に「自然」や「野生」が存在することを示す場合に用いられている。ジッド『背徳者』の石川淳訳では、「二重写本」の訳語が与えられている。ジュネットは、ほとんどイマージュの重層性の意味で用いている。詳しくは、『普賢』英訳本についての鈴

木の書評（日本研紀要「日本研究」第3集、一九九〇・九子定）を参照されたい。」

『見立て』は、江戸の俳諧に顕著な、そして言葉遊びや絵遊びなどに広範な裾野をもつ技法であるが、該当する翻訳語は漢字文化圏にも見出すのが困難である。服部幸雄は写真の「二重焼き」を比喩的な説明に用いており、おそらくは「ダヴル・イメージ」などの語を適当に工夫して用いるしかないだろう。しかも、そうした水準のちがうふたつのイメージを重ねて表現する技法の淵源は、おそらく古代的な表現に認められよう。これは日本語表現の特性として、かなり興味ふかい文芸表現史上の問題をわれわれに投げかけているといえる。

『見立て』技法を指標とする文学位相を設定し、そこに集められる文学作品について表現上の差異を点検してゆくこと。それを日本の近現代の文芸作品において行えば、伝統の呼び戻しが、いかに行われてきたか、面白い成果が期待できよう。それもここに付言しておいてよいだろう。

「私小説」対「西欧近代の本格小説」というシエーマで、日本の現代小説を裁断している限り、当の日本でこういう表現が切り拓かれていたことなど、全く眼中に入らないのは当然である。

「告白」や「心境」の開陳を巡る手続きや、小説というジャンルに対する意識のちがいが、ジャンル間の境界設定の融通無碍、伝統的表現様式の取り込みの仕方などにおける日本の特殊性を議論するなるともかく、社会意識の有無とか、文法構造のちがいだとかをもつ

て「私小説」の日本的独自性もしくは後進性を述べたてるのは、ア・プリオリに設定された日本文化の特殊性の窓から、個々の事象をあげつらう、よくあるタイプの日本文化特殊論の一変種に過ぎないのではなからうか。それは、サイードの「オリエンタリズム」の概念を転用したり、英雄の概念を借りていえば、『自国文化に対するオリエンタリズム』にほかならない。

## 2

どんな論議でもそうだが、その問題の設定自体に、どのような波及的な効果を生み出すかについて、検討がなされなければならない。その検討は、これから行われようとする論議の方向を規定することになるから、充分に行われるべきである。しかし、問題設定の意味は、われわれをとりまく状況と相互に規定しあう。われわれをとりまく状況が、ある問題を設定する要求を呼びさまし、そして、それについての論議は、それを生み出した状況に対して意味をもつと信じられるがゆえにこそ、行われるのである。

したがって、その状況認識は、当の問題設定及び議論の方向との関連においてなされる。一般に、状況認識と、問題設定及び議論の方向は、相互に規定しあう関係にあり、その議論の内部においては、相互規定性の枠の外に出ることは出来ない。当該の問題設定及び議論の方向のもつ価値を測るためには、この相互規定的關係の外部に立つて、これより広い状況認識の中に位置づけることが必要となる。論議を行う者の状況に対する判断が、ひろく共有されるとは限ら

ないが、その状況判断が一般に共有されないものであつたとしても、そこで行われた議論が全く無効であるとは言えない。どんなに特殊な状況判断から生み出された議論であろうと、それが別の文脈において価値を持つことは充分考えられる。それゆえ、その論議の価値を、論議を行ったものの状況判断の正否に還元することは出来ない。

論者の状況判断を根拠づけている歴史的限界性についても、全く同様のことが言える。過去の言説について、その歴史的、環境的、個体的な特殊性（Ⅱ存在の限界性）を見極めることは必要であるが、同時にそれを、われわれの歴史的、環境的、個体的な特殊性（Ⅱ存在の限界性）のうちにとらえなおすことがなされなければならない。それこそが論議の普遍化の過程であり、唯一の通路である。

以上のことは、問題設定上の一般論であつて、「私小説」をめぐる問題設定に限ることではない。

私がかれまで「私小説」、もしくは「私小説」と呼ばれてきた作品の検討を通じてなそうとしてきたことは、その時代におけるアイデンティティの在り方と表現方法との相互関連の位相において、その変遷を追うことで、日本の現代文学史の組み替えが可能となるであろうという見通しにおいてであつた。そういう問題意識にとつて、個々の作品が「私小説」であろうと「私小説」でなからうと、本質的な問題にはならない。そして、「私小説」の問題は所詮、文学的環境とその変遷の問題に帰着するということはすでに述べた。

とするなら、「私小説」の再検討という問題を設定することの意味はどこにあるのだろうか。

たとえば、こういうことがある。

今日、中国の日本文学に関する研究・教育界で、日本の近現代小説の二大特性として、「自殺した作家が多いこと」と、「純文学と大衆文学のふたつに区分され、純文学は私小説が主であること」のふたつをあげることが行われている。

いづれから、どのような経緯でそうなつたか詳しいことは知らない。が、いづれにしても、日本の文壇人や文学研究者と中国の文学者との接触の中から生まれてきた言辭であろう。それは、ごく自然な成り行きであつたと思われる。

そしてそれは、必ずしも中国に限らず、ひろく海外において行われている傾向とも言えよう。たとえば、フランス人のモーリス・パングが『自死の日本史』を著したことや、アメリカで日本文学についての教育を受けたテッド・ファウラーが『告白のレトリック』を著したことなどもそうした傾向の反映と考えることが出来る。

自殺については、儒教文化圏、あるいはキリスト教文化圏から見たとき、くつきりと浮かびあがる現象の特徴であることは疑いようはない。

しかし、「純文学と大衆文学のふたつに区分され、純文学は私小説が主であること」については、検討を要すると思われる。検討にあつては、この命題をふたつに分解しよう。すなわち「純文学と大衆文学のふたつに区分されること」と「純文学は私小説が主であること」のふたつである。

前者については、世界中のどこの国の文学史も、こういう二分法

をとっていないから、日本の近現代文学史に、この二分法が登場すると、日本人以外の文学研究者がとまどうのは当然である。

文学史という観念が形成されたのは、一九世紀のヨーロッパにおいてである。それぞれの国で、「文学」に当たる語が、芸術の一ジャンルとしての概念に組み替えられたのが一九世紀を通じてであり、そしてそれが民族国家という近代観念と合体し、「一国文学史観」が形成され、今日われわれのいう「文学史」概念が形成された。

ここでは二重の切断が行われている。第一に分科的学法的思考法によって文化一般から「文学」が切断され、第二に、近代的な「民族国家」イデオロギーによって、国際的な文化伝播の動態から切断された「一国文化史観」が形成され、そのふたつが重なるところに「一国文学史観」が成立する。その切断を補うために、「比較文化」並びに「比較文学」という学的領域が生み出されてきたわけである。しかし、近代・現代を通じての国家再編成の過程は、この「一国文学史観」の不都合さを露呈する地域をも生み出している。たとえば、フランツ・カフカについて考えてみればよい。その作品は、いったいどの国の文学史に位置付けられるのだろうか。

カフカは生まれもなくプラハの作家である。しかし、彼が生まれたときの皇帝の国はすでに失われ、プラハはチェコスロバキアの都市となった。カフカは、チェコスロバキアの文学史にも登場するし、ドイツの文学史にも登場する。なぜなら、チェコ語の文化にも浸りながらも、ドイツ語で書いたカフカは、ドイツ文学史がドイツ語圏

文学史という体裁をとる限り、そこにも登場するのである。ヨーロッパの作家の場合、こういう例は枚挙に暇がない。同一言語による文学史という便宜的措置がとられることになる。

が、日本の場合には、植民地の文学も他民族が日本語で書いた作品も等閑視しがちだった。

そもそも、「一国文学史観」には、「国民」がその国の文化伝統に帰属するというイデオロギーが貫徹しており、当代の支配民族の立場からなされる文学史になりやすい。特に日本近代には、一族一国家一言語イデオロギーが貫徹してきたために、その傾向がなかなか改まらない。大いに反省してしるべきであろう。

日本において、近代的な意味での「文学」観念が導入されたのはよく知られるように明治維新时期を通じてであり、いささかの屈折を伴いながら定着を見せる。言うなれば、『万葉集』や『源氏物語』はこのときはじめて「文学」となったのである。

ただし、江戸の国学が、『万葉集』や『源氏物語』やらの文物をすでに学的対象にしている、日本における「一国文学史観」の形成は、ここに発しているとみなすことも可能である。

このようにして形成された「一国文学史観」は、第二次大戦後、とりわけ昭和三十年代において、平野謙や中村光夫らのグループによって日本の近現代文学史が形成された際に、さらにいくつかの切断と屈折を重ねることになった。

第一に、「一国文学史観」がまったく無反省に継承され、しかも自閉的に展開される傾向。

第二に、「近代の出直し史観」によって近代化主義の立場から、西欧近代小説を規範とし、その歪曲形態として日本の近現代小説の歴史が書かれた結果、早くも近代小説形態からの逸脱を開始していた表現形態の意味を全く了解出来なかつたこと。

これは、戦前―戦後の一時期に多大な影響力をもっていた日本共産党が、来るべき革命の性格を民主主義革命と規定し、近代化を推進することが、革命に通じるとする戦略に立っていたことに規定され、日本の後進性を撃つという批評の根本的態度が進歩的文化人のうちに浸透していたことの反映である。

第一と第二の誤謬が重なるところに、海外文化との相互交通の観点を欠いた、日本近現代文学の自閉的な像が形成され、その特殊性を、後進性として描き出すような傾向が発生したのである。

「私小説」が盛んなのは、諸外国に見られない特徴であり、これこそが日本近現代小説の特殊性であり、後進性であるという言葉がまかり通ってきたのは、こうした思想的な背景抜きには考えられない。

第三には、第一にあげた文学史の方法に関する無反省が、さらに、歴史に関する実証主義科学のはきちがいと重なって、文学に関する事象の羅列こそが、あたかも「文学史」であるかのような度しがない観念まで生み出していること。

「純文学」と「大衆文学」というシェーマ、あるいは「私小説」という概念に対する明確な概念把握抜きに、それらの言葉をもつて語られてきたことを、そのまま歴史観によって整理しさえすれ

ば「文学史」になるかのような錯覚が、依然としてまかりとおっている現実はこのようにして形成されてきたのである。

## 3

「純文学」と「大衆文学」というシェーマに関しては、「大衆文学」という観念の形成から問題にしなくてはならないだろう。

「大衆文学」を、単なる大衆の一時の娯楽に供するためだけのもので、文学的価値においてとるに足らないものと定義するならば、ほとんどこの国にも存在し、表現に根拠を置いた文学史にとつては、ほとんど問題たりえない。それらは大衆文化史に汲み上げられることは大いにありうるが、いま、さしあたりは論外に置く。

文学的価値を前提にしつつ生産されたものとして、日本における「大衆文学」という観念は、大正期末に大佛次郎らが提唱したものをメルクマールとして考えればよい。啓蒙主義の展開から生み出された民衆文学運動の延長に位置するものである。

大正期に起こった「大衆文学」——そこに中里介山の「大菩薩峠」などまで含めて考えてもよい——を考察の対象に据え、その概念に最も近いものを外国の文学史のうちに探すとすれば、フランスの二〇世紀はじめの「ロマン・ポビュレル」がそれにあたらう。直接には、パリの下層の民衆の暮らしの哀歎を叙情的に書くシャルル・ルイ・フィリップの作品群などを想起すればよい。

都市大衆社会に根差した軽くて抒情的な作風は、詩の領域を含めて二〇世紀初頭のモダニズムの特徴である。第一次大戦後の近代的

理性への徹底的懷疑と既成の価値観の破壊を伴うモダニズムと區別して、これを前期モダニズムと呼ぼう。日本においても、シャルル・ルイ・フィリップは、第一次大戦後、「大地の詩人」の愛称のもとに「民衆詩派」周辺や進歩的な文化人に愛読されたが、こういう傾向の先駆は、エミール・ゾラに認められ、広い意味での社会主義の文芸と考えることも可能である。

大正期に大佛次郎などが提唱した「大衆文学」には、多分に共通したところが見受けられる。

しかし、大正期を通じて、労働力再生産における「娯楽」の意味が政策的にも積極的に位置づけられてきたこと、及び、一九二〇年代における前期都市大衆文化の展開を背景として、必ずしも啓蒙主義的イデオロギーを支えとせずとも、大衆の娯楽に供する通俗的な文学作品が大量に生み出されることになる。これは、「大衆文化史」における、江戸、明治、大正前期へと連なる流れの中での文芸とは、決定的に異なる様相を呈するものである。

すでに江戸期を通じて主流となっていた新興町衆の文化の「改良」が、明治啓蒙期の主要な課題としてかけられたのは当然としても、「改良」されずに低位に退けられた民衆の娯楽の対象はそのまま延命しつづけるという文化の二極分化が起こっていた。大正期の啓蒙思想は、低位に位置付けられている文化に対して、その高度化と洗練を課題として掲げたのである。

さらに、前期大衆社会が形成されてゆく過程で、都市大衆社会に根差した前衛としてモダニズム芸術の隆盛が起こる。知における階

級移動がさかんになり、知識階層の文化と庶民の文化の二極分化が混沌となるのが、むしろ実態である。

「新感覺派」と「プロレタリア文学」の隆盛期、いや、両者をもに含んだ「新興」の時代といった方がはるかに実態に近いのだが、その時期に、嘉村礪多が純文学の孤塁をよく守った、という平野謙の言辭など、逆に、昭和初年代の文学動向が、「私小説なるもの」を決定的に追い詰めていたという状況をよく語っている。

昭和初年代にはモダニズム系の文芸雑誌が発刊される。モダニズムは、どこの国でも、時代の先端を行く前衛であると同時に、都市の大衆文化とともにあるものだから、そこに掲載される文芸作品には、前衛的であると同時に都市大衆の娯楽に供するという性格が混在する。

『文芸春秋』から『オール読物』が分化し、『改造文芸』が発刊のモチーフとして、「純文学」と「大衆文学」との総合を打ち出すのも一連の事態として把握されるべきである。昭和期に活躍する作家たちは、こうしたメディアの要請の中で仕事をしている。昭和初年代を通じて、メディアの実態においては、すでに「純文学」と「大衆文学」の混交が起こっている。横光利一が「純文学にして大衆文学」という理念を打ち出すのは、こうした背景があつてのことである。その傾向は戦後にいわゆる「中間小説」として理念化されたのである。にもかかわらず、これまでの文学史観が、昭和期に入っても、「純文学」対「大衆文学」のシェーマを捨てようとしなないのは、「大衆文学」の隆盛が「純文学の危機」を生来したという文壇的認

識を基礎においている。その危機の意識は、一九二〇年代後半と一九六〇年代に、とりわけ顕著になる。それは、マスメディアの発展期における「純文学」の商品価値の相対的低落傾向が文壇人の意識に反映したものにほかならない。

こういう現象が把握されてこなかったのは、認識する方に、文化状況全般にわたる把握のうちに文学動向を把握する角度がなかったことと、「純文学」対「大衆文学」という文壇人の認識をそのままなぞりさえすれば「文学史」となるといふ悪しき文壇事象主義がはびこっているからにほかならない。

「純文学」において「私小説」が主流であったという言説についても、全く同様である。

かかる言説が生み出されたのは、戦後の文壇において志賀直哉崇拜が続いていたことも大きいだろう。

あるいはまた、西欧本格小説モデルからの偏差として「私小説」を非難し、それを日本の文学の後進性として言い立てる傾向が、逆に「私小説主流」神話を生み出したとも考えられよう。

昭和初期の「新興」の時代が、大正期「私小説」を決定的に追い詰めたにもかかわらず、なお「私小説」の命脈が「主流」であると言いつける文学史上の根拠は何か。

昭和十年代、転向の季節とともに訪れた自我壊乱期において、表現が「私」の意識へ集中する傾向と「私小説」論の盛行があり、それに引き続く翼賛体制下の抑圧の中で、歴史小説とともにわずかに許された「私小説的形式」に表現欲求のはけ口を求めてゆく傾向が

あり、さらには第二次大戦後、とりわけ昭和三十年代に、戦前・戦後をいかに生きてきたか、を形象化するという問題意識から書かれる「私小説的形式」の隆盛があった。それらの諸傾向を線でつなぐという操作をしてみると、現象的には「私小説的なるもの」が絶えず書きつづけられ、問題にされてきたかのような外観が描けるのはたしかである。

しかし、これは、逆に次のようなことを意味する。

「私小説主流論」は、その都度、状況とのかかわりにおいて、形式上の「私小説」が隆盛となる原因を考慮せずに「私小説伝統」なるものを想定するため、その時代ごとのモチーフの共通性と個々の作品の多様性を隠蔽する割合も果たしてきたのである。

近現代の文学史を、時代の文化状況との相互関連を射程におさめつつ、しかしそこから相対的に自立した言語芸術作品の流れを、動態的に把握するという立場さえ確立されるならば、こうした態度はすぐにも止むはずである。

文壇的現象の記述をもつて「文学史」を潜称するのは、端的に言うて、学的態度の放棄にほかならない。

これを要するに、「私小説なるもの」の再検討がわれわれを導いてゆくのは、既成の文学史観やその方法への徹底的な懐疑であり、また、その組み替えであるということほかならないのである。

## 4

「私小説なるもの」の検討は、日本近現代文学史の組み替えの方

向において遂行されるべきであるが、今後課題としてかなりの成果が予想される領域について、若干のコメントとともに述べておきたい。

そのひとつは、「私小説的なるもの」の発生基盤としてあげられてきた「日本自然主義」の再検討である。

日本の文壇及び近代文学の研究者の間には、ロマン主義と自然主義を根本的な対立図式において考える傾向が根強く存在しているが、これがそのまま図式として肥大化してしまい、そのまま文学史に持ち込まれたとしか言いようがない。

「日本自然主義」そのものの発展経緯については、ここで検討するのは場違いであろうが、主張された自然主義の理論だけとってみても、錯雑とした成り行きを示している。

それを整理する際にメルクマールとされてきたのは、かのエミール・ゾラの宣言の輸入である。が、これは、「ナナ」などでデビューしてすぐに人気作家となったゾラが、低俗趣味という非難に対抗しつつ、オーギュスト・コントの提唱した実証主義哲学に依拠して放った新文学宣言であり、その自然科学礼賛は理論的粉飾の色彩が強い。またそれは、ゾラを応援したソワレ・ド・メダンのメンバール、モーパッサンやドーデやユイスマンらナチュラリスムに分類される作家たちに共通する文学主張でもなかった。モーパッサンには怪奇小説も多く、ユイスマンには「超自然的自然主義」の主張もある。これらは、いまさら改めて述べるのも気が引けるようなフランス文学史上の常識である。

私見では、フランスの「ナチュラリスム」は、むしろロマンチズムの一変種とみなすべきものである。どれほど広く拡大解釈してみても、文学運動としてのロマンチズムならともかく、一九世紀の西欧文学全般を覆い、さらに二〇世紀へも延命しつづける精神的傾向としてのロマンチズムの巨大な流れの対立概念足り得るものではない。これもすでに今日常識に属する。

ロマンチズムは人間精神の無限の拡大を理想とする精神傾向であり、その理想主義は社会の矛盾に鋭い憤りとなって表出されるものが、現実の壁に挫折すればメラニコリックに沈みもするし、夢想の世界に漂いもする。ブルジョワ文化と近代文明とを嫌悪する精神の貴族主義は、それらに背を向けて、地理的辺境や古代という時代的異郷に旅立つ傾向が強い。文学上のオリエンタリズムは、多かれ少なかれ、そこに発生する。

しかしフランスでは、ボードレールに、「人間の内部の自然」という觀念の発生がすでに見られる。知性的な存在である人間の内部に存在する「異郷」としての死や本能などへの関心。それが、「人間の自然」を科学するものへと発展した医学や精神医学と結びつくことに何の不思議もなく、そこにおいてロマン主義と自然科学は容易に結びつく。近代文明に背を向けて地理的・歴史的に「異郷」に旅立つ一九世紀ロマン主義ではなく、近代文明批評に立って、その内部に「異郷」を発見し、また、積極的に導入をはかるのが、二〇世紀の精神の冒険の特徴である。「内化されたロマン主義」と呼んでもよいかもしれない。

日本の「自然主義」の理論も実作も、言われてきたほど、ヨーロッパの展開から偏差を見せられているとは言えないと私は思う。

しかし、あまり意識されていないようなのだが、ここには、決定的なちがひがある。

ゾラの宣言に掲げられた実証主義は、理論的粉飾にすぎなかったとしても、彼がバルザックの「人間喜劇」に対抗して構想した『ルー・ゴンマックール叢書』に、たとえば悪い血の遺伝の理論が、作品連鎖の仕掛けに応用されていることは指摘出来る。それは創作の理論としての性格を失ってはいない。

日本の自然主義理論の場合、とくに一時期の長谷川天溪に顕著であるが、ともすれば、世界や認識の仕方におけるレアリスムを主張し、それをもって、創作方法論にすり替えて行くような傾向が見られる。

バルザックは神秘主義者であり、フローベールは狭義のロマン主義者であったが、彼らは創作方法としてレアリスムを採用したのであって、そのレアリスムは、認識におけるレアリスムと異なる。それゆえに、作品空間にいわゆるレアリスムとは表現上の位相の差異を示すような構成を示しているのである。

こういうことを述べ立てた理由はいくつかある。

一、日本の文学史観における「自然主義」の巨大視の傾向が、あるいは「私小説」主流論に一役かっているかもしれないこと。

二、しかもその「自然主義」論が、表現の問題を絶えず認識の問題に解消して行く傾向を生み出したのではないか、ということ。

三、リアルな認識がさらに突き詰められていったところに実感主義ともいふべき「私小説的なるもの」の底が形成されたのではないか、ということ。

これらの推論が正しいとすれば、ここに働いているものは何であろうか。それについて検討が必要となる。

明治以前の伝統的レアリスムとして、すぐ思いあたるのは、松尾芭蕉の「眼前」と、四世鶴屋南北の「生世話」であるが、それらが認識の問題であろうはずがなく、とすれば、坪内逍遙や二葉亭四迷の段階からの検討が必要であろう。が、私見では、先の三つの推論を成り立たせるのは、やはり明治四十年代から大正期を通じて決定的となった傾向であり、それが昭和初頭に社会主義リアリズム論によって定着し、戦後まで尾を引きずって来た、と判断される。

その底をつくっているのは、近代科学的認識に対する信仰に近い感情ではないか。とすれば、体系的な宗教意識が希薄な日本においては、近代科学がほとんど宗教的に近い受けとめられ方をされたという常識的な一般論の範囲をほとんど出ないことになるが、いま、それ以上の掘り下げは私の能力を超えらる。

要するに、問題は日本近代文学におけるレアリスムの論と実作の総合的検討に向かうことになるのだが、「自然主義」との関連で、もうひとつだけ提起しておく。

岩野泡鳴の「一元描写論」のもつ「現実の表徴すなわち背後のもの象徴」という理論は、アーサー・シモンズによるフランス象徴主義理解を媒介にして形成されたものであろうが、そこには「現実

即象徴」という東洋的世界観の反映がうかがわれるのではないか、という点である。

もつともこのあたりになると、フランスの後期ロマン主義を代表するボードレールにも、サンボリスムを代表するマラルメにも、オリエンタリズムがあるため、すでに、西洋的か東洋的かという二元論は成立しにくい。今後、大いに検討が必要な領域であろう。

## 5

いま、岩野泡鳴の「一元描写論」にふれたのは、「私小説的なもの」の再検討がレアリスムの再検討に向かうと、またもや認識の問題へと横滑りさせられてしまいそうな危惧を感じ、「描写論」として問題を設定しておいた方が無難ではないか、と考えたからである。

しかし、「描写論」といってもどうも落ち着きが悪い。というのは、傍らに俳句の「写生文」が存在するからである。

私が長い間携わってきた梶井基次郎の表現をめぐっても、彼が一時期、高浜虚子の愛読者であったという証言が中谷孝雄にあり、また湯ヶ島で、宇野千代や三好達治や淀野隆三らと句会を催した記録が残っているし、三高時代の短歌とあわせて、短詩形文学とその周辺との関連の問題が残っている。この小説表現と短形文学の問題も、日本近現代文学に環境・風土として偏在するものであることはいまさら言うまでもない。北川冬彦や安西冬衛の短詩の問題もある。

私が言いたいのは、大正期に「民衆詩派」が戦い、昭和初年代に

安西冬衛や北川冬彦らモダニストたちが根底的に越えようとした「短歌的抒情」などのことではない。

特に、河東碧梧桐門下の短歌から志賀直哉系列の「私小説」へ進んだ瀧井孝作のような作家の場合に、浮上してくるレアリスムの問題である。

昭和三十三年四月の「群像」風景描写特集号に瀧井孝作氏が原稿用紙三枚くらいの短文を書いて「風景小説」を提唱されたことがある。戦後に続出した情痴風俗ものに愛想を尽かして風景を主にした小説を書きたいと思い、二十五年の「伐り禿山」、二十六年の「山の姿」、そして二十七年には名作「松島秋色」というふうを試みられた経緯を記されたもので、これは三十四年桜井書店版の随筆集「生のまま素のまま」にも収録されている。紀行文ではない。ちゃんと「小説」と書いてある。しかし誰もとりあげて問題にせず、まるで興味もないようであった。だが私はそれに共感し、今ではますます共感しているから、師に做って私の風景説を書いてみる。

藤枝静男の「風景小説」(一九七三年)の冒頭であるが、続いて中国の書画について述べ、五代・宗の狂体の書に言い及んで、(瀧井氏の半分ヤケみたいな提唱にこの気味合いを私は感じたのである)としたのち言う。

書の精神というのはいったい何だと云われても困るが、私は私なりに、本来抽象的なるが故に迫真という遊びを絶対に持ち得ない造型物、記録という確固不動の用から絶対に離れられぬ

ままに決まった造形のうちに筆者の本体を圧縮して表現しなればならない美術品、というふうには解している。そんな窮屈なことは下らないと云われれば尤もと思うけれど、何分これは中国のことであるし、また私は中国一流の古画はそういう精神的なものに支えられて自然の内奥に潜む本体を把握して表現しているとは何時も考えているので己やむを得ない。この芸術観は東洋伝来のものである。とにかく私は、瀧井氏の言をこの辺のところへも当てはめて考えたのである。つまり瀧井氏の文学精神、修飾抜き本体直到のごついアリズムを書の精神にあてはめ、視覚的には中国の水墨風景のいくつかを頭に浮かべて自己流の解釈を試みたのである。当否は勿論保証のかぎりではない。

とにかく、志賀直哉系の私小説作家を自認する藤枝静男にあつて、「生命」が主要なテーマであつたことは、その作風から容易に推察される。そしてそれが、瀧井孝作からの命脈として意識されていることは、ここに明らかである。

すると、江戸の文人たちの芸術から、近代俳句と「私小説」を媒介として、昭和三十年代の藤枝静男に至る、「生命」表現の系譜が浮上してこよう。そのような文脈において、近代俳句における「写生」の観念も「写生文」も、再検討されてよいだろう。

しかし、藤枝静男の老いと生命のテーマが顕在化する昭和三十年代においては、他方、谷崎潤一郎の『鍵』や『瘋癲老人日記』、高見順『生命の樹』、伊藤整『麥谷』、川端康成『眠れる美女』など、「老いと性」をテーマとした小説群が書かれ、そこに「生命の発現

としての性」という観念が認められる。ここでも「私小説」伝統の枠組みにこだわることのない検討が必要となる。

また、短詩型の流れで考えるなら、戦時中の中野重治が、かの斎藤茂吉論において、「生命」という語をキイワードにしていたことなども思い浮かぶ。

この問題は、古代から現代に至る大きな水脈を想定することになるが、それが露呈している現象もその傾向も実に多岐にわたり、認識の武器とそれぞれの時代状況の把握に、よほどの勉強が必要であらう。

「私小説なるもの」の検討は、まだまだ多くの問題をわれわれに提供してくれる。ただし、豊かな結実を約束するのは、あくまで方法的態度である。「私小説」対「西欧近代の本格小説」という観念的枠組を破り捨て、広く文化的環境の連続性と時代的变化の相の把握を媒介としつつ、文芸表現史の構築をはかってゆくこと、その作業の一環として行われることによって、それははじめて可能となるのである。

(了)

## 私というカオス

— 一読者の立場から —

私小説に対する批判は、もう出つくしたといつていいほどかもしれない。実のところ、私自身も、それらの私小説批判を読んで育ってきたし、いまさら付け加えるものもないような気もする。あるいは逆に、それらに対する論理的な反駁をおこなえるほど、積極的な私小説肯定意見も、今の私には出せそうにない。個々の作家または作品についての言及ならともかく、大きく、私小説の再検討をということになる、いささか手に余る。私小説を考える時、あるいは私小説に限らないかもしれないが、既成の概念にしばられない、なんらかの新しい評価軸が必要なのではと思う。そしてそれはたぶん否定か肯定かという勝ち負け理解とは違ったなにかでもあるのだろう。ところがその新しい評価軸が、情けないことにどうしてもまだ見つからないのである。

私小説にはさまざまな種類があるわけだし、何をもつて私小説と呼ぶかという規定もさまざまだろうが、私自身の興味が所謂破滅型と呼ばれるもの、たとえば近松秋江の別れた妻ものなどに代表され

## 柳 沢 孝 子

るような作品、つまり主人公が愚行の限りをつくしてくるようなものにはか動かないので、本稿ではだいたいそのあたりをイメージさせていただく。そういう作品が私はとにかく好きでたまらない。せに、では愛読の理由を語ろうとすると、論理的には否定意見しか思いつかないのだ。どうもこれは論者、批評者の立場というより、一読者、あるいは一愛読者の立場にすぎないのだろう。もちろん読者ではない論者などいるわけもないだろうが、私小説はまだ私にとつて不可解な謎そのものであり、私の中で整理していくためにはまだまだかなり時間がかかる。無責任極まりない話だが、私小説そのものについては多少門外漢である私の、とまどいながらのモノローグに終始するであろうことを、はじめにおわびしておきたい。

一読者としてのごく素朴な感想から始めよう。主人公が愚かなまねをすればするほど、私はうれしがってしまいうらしい。知らないうちに、自分の優越感めいたものをくすぐられていいのかもしれない。

自分だって結局は同じ穴のむじなじゃないか、と、そんな理性の声などいくら聞かえても、情けないことに役には立たないのだが、小説世界という虚構の中を共に生き、そしてそれが閉じられた時、一種のカタルシスともいえるような状態が現出する。カタルシス—古き王の死と新しき王の誕生、とまで言ってしまうはおおげさすぎるだろうが、小説の中に練り広げられる愚かさすぎるほど愚かな彼らの、そしてもしかすると自分もやりかねないかもしれない愚行を疑似体験することで、読み終えた時、ある種の救われた気持ちが生じるのを否定できない。ひよっとするとこれは、芸術なるものの根本的な役割ではあるまいか、となど、逃げ口上に思ってみたりもする。このカタルシスの裏側に待ち受けているのは、たとえば優越感なる甘い罠、読者である私の自己正当化、自己納得めいたものにすぎないのかもしれないが。

それはさて置くとして、今、主人公の愚行、といったが、愚か者はなにも主人公だけに限るまい。もちろん私小説という以上、主人公たちの行動なり思惑なりの大半が、作者自身にかなり近いわけだろうから、ごくおおざっぱな言い方になるのを承知で言えは、そんなことをした作者も愚かしいということにはなるし、それを喜ぶ読者である私も愚か者の中に入りそうだし。しかし自己であれ、自己の真実の体験であれ、または全くの虚構であれ、それらを小説として表現化する営みが、無自覚におこなわれるはずもないのだろう。これもまたおおざっぱな言い方になるが、表現化という営みは、対象を客体化させる性質を、多かれ少なかれ持つと思われる。

ただし改めて断るまでもないだろうが、客体化とは、主人公がどれくらい反省や自責の言を吐いたか、あるいはそれを抱いたかというようなことではないし、作者がその事件なり人物たちなりに価値判断を下したかどうかということでもない。むしろ作者自身には反省などしてもらわないほうが結構なくらいで、特に正面からの直線的な反省は、作者の内部に、隠された自己満足、自己欺瞞をもたらしかねない。客体化とは、作者が作品世界全体に対して、どれほど透徹した眼を持っていたかということなのだろうが、そして透徹の深さをもって作品の高さを測るという従来の基準に、別に異議をとなえるつもりもないし、そういう眼が私は好きだが、そういう眼を持つ作品ばかりがどうも魅力的だというわけでもなさそうだし。

たとえば、見る自己と見られる自己、という視点分析の方法がある。私小説の主人公と事件とが、作者自身をモデルとするなら、表現化する作者がそれらを一応は「見ていない」はずもあるまい。客体化がどの程度までおこなわれたかは、作者によっても作品によっても違うだろうが。また、自己を作者の自己と考えるか、主人公の自己とするか、両者を視野に入れて見るか、そもそも論者の基本姿勢から問題となってくるだろうが、それと同時に、自己をこの二元論で処理し切れるかという素朴な疑問もわいてくる。見る自己と見られる自己、まだほかにも、見えない自己もあれば見たくない自己もあるだろうし、かく見たい自己もあるはずだ。さらにそれらの輻射した自己には、意識無意識のベクトルも絡みあうだろう。客体化という点に関していうなら、表現化の営みの中で、こういった無数

の自己をどこまで見据えて統御できたかがひとつの評価基準になるのだろうか、そしてこれが私小説批判のひとつの論拠でもあったようだが、統御できなかつたがために魅力的であるような作品も、たまにはあるような気もする。もちろん、自己などという底まで見据えられるものではないとか、確定できる自己という固体など本当はありはしないと発言してしまえば、もう結論が出たも同然だが、自己なるものがそれほどまでに錯綜した不可解な何かであるからこそ、その混沌をそのままで露呈してしまつたような作品もまた時として魅力的なのではあるまいか。

私小説のいくつかには、そんな作品がある。もっともそんな露呈——作品としての破綻といつてもいいが——は私小説に限つた傾向ではないが、私がここで私小説を例にあげたのは、主人公と作者とがとにかくもきわめて近い血縁関係を持つていようなので問題点も見えやすいだろうという、きわめて単純な理由にすぎない。多くの私小説においては、執筆時に作者自身は現実の事件の渦中にあるらしいから、主人公の苦悩も行動も、だいたいにおいて作者自身のものに近いのだろう。自己と自己の事件とを見据え、表現化しようとする情熱は、そしてそれが作者にとつての真摯な営みであることを疑うものではないが、現実の事件のそのものに対して彼が燃やしている情熱の影響を、どこまで排除できるのだろうか。「私」を一番よく知っているのは私だという神話を、彼らは信じたのかもしれないが、我々がそれを信じなければならぬ義理はない。さらにいえば、主人公が愚行を演じてくれる作品ほど、さまざまな意味で作

者のさまざまな情熱は見えやすい。特に意地悪い読者の目には。

素材は何でもいいが、徳田秋声「元の枝へ」(大15・9「改造」)あたりを考えてみる。秋声が山田順子との同棲中に書いたもの、文句なく私小説といえそうな作品である。主人公融は老年に近い子持の作家であり、若い愛子と暮らしているが、愛子の連れ子に対する融の態度から喧嘩になつて、愛子は家を飛び出す。融は自分の息子の愛子の昔の情人らしき男だの力まで借りて、必死になつて行方を追い求め、旅館を探しまわり、ようやく彼女を連れもどすことに成功するという、ほほえましくさえなるほどの、たわいない物語だ。いや、この大筋は秋声自身の実体験であり、その実際の家出事件の渦中においても、あるいは作品化する時点でも、彼はずいぶん真剣であつたのだろうから、のんきに笑つてしまつては気の毒だが、だからこそよけいに、作品の裏側には秋声自身の押さえがたい情熱が渦巻いているし、それはいろいろなことを語ってくれるように見える。

山田順子との恋愛事件の総決算として、後年の長篇「仮装人物」(昭10・13)がある。そしてこの中にも、「元の枝へ」とほぼ等しい事件は描かれている。いうまでもなく「仮装人物」は、順子との関係が清算されてからすでに久しく、彼女の身勝手さも多情も、もはや知りつくした後の作であるから、当然筆法は違う。特に客体化という点に関してなら、一も二もなく「仮装人物」に軍配をあげざるをえない。これは事件から時間がたつていから当然だといつて済ま

されるようなことではないので、我々が過ぎ去った事件を回想する時、そこに隠された自己正当化の臭みをただよわせずに書き切るなどということとは、そう簡単な作業ではあるまい。この二作を比較するならば、完成度も出来栄えも「仮装人物」を上と見るしかないだろうし、これは間違いない私の愛する作品のひとつではあるのだが、正直なことを言えば、作品の価値云々は別にして、私は「元の枝へ」が何とも好きでたまらないのだ。もちろんそんなものは、一愛読者の感想にすぎないが、どうもその原因は、客体化の問題あたりにあるらしい。

たとえば「元の枝へ」の冒頭に近い部分で、主人公融の息子芳太郎が、愛子を劇場に誘う場面がある。融は愛子に対する息子の好意を「不愉快ではなかつた」と一応は感じながらも、ごたごたする自分の感情につかまり、息子にも愛子にも当たり散らしたあげく、家を飛び出してしまふ。彼が愛子の劇場行きをためらう理由として、息子たちが「愛子に対する悪戯」を企てているのではないかという疑問と、せつかく世間の風評が落ち着きかけた今、愛子がふらふら出歩くのをとめたいという打算と、息子自身がこういしたことから「浮つき出しては困る」という懸念の三つが記されているが、主人公にとってこれはこれで真摯な実感だったのだらうし、作者秋声にしても、おそろくかなり本気でそう書いている面もあるのだらう。ただし融が不愉快になった真の理由が、嫉妬めいた何ともいいがたい複雑な感情であったことは、どんな読者にだって簡単に読みとれるはずだ。いくらなんでも秋声がそれに気づかないとは思えないし、

またこの部分が読者に与えるそういった印象を、まったく計算できない秋声でもなからうとは思ふ。

ここには、はつきりした原因もないのにいわくいいがたい激情に振り回され、それを持ってあまし、困惑する男の、愚かたさえいえるような心の揺れが、全体の印象として見事に看取できるように描かれている。この箇所に限らず、「元の枝へ」全篇が、揺れ動く主人公の心そのものを中心に組み立てられているわけであり、それはそれで実に見事なものと感じられる。こういった興味は、むしろ「仮装人物」には薄い。もちろんそのために作者としても多少の手は打っているのだ、たとえば愛子を誘う息子にほとんど悪意がないとする設定もそのひとつかもしれない。彼に対峙する融の過剰反応が、際立つからである。息子は「人の好きさうな表情」で愛子に手招きしているのに、融は「愛子が侮辱されてゐる」と感じてしまふし、融が息子たちをどなった時、「悪気のない彼等は、驚いたやうな顔」をしていたと描写される。彼等が愛子を劇場に誘つたのは、懐の温かい彼女にうんとおごつてもらおうというたいして罪のない理由だったと後日わかつた時にも、「孰にしても融には同じ結果であつた」と作者は記した。息子が「本質的には相当の思慮をもつてゐることは信じて可い」と思いながら、そして愛子の誠実さをもかなり信じていながら、「何うかすると、危険を予想したり、家庭悲劇を頭脳に描いたり」する妄想にかられてしまふ融の姿も、作者ははつきりと書きこんでいる。つまり徳田秋声は、主人公および他の人々に対して、その程度の距離は持っていたということなのだろう。

だが、時々ほころびが出る。主に愛子に関する部分で。次の一節は、たとえ愛子が息子に誘われたとしても、彼女の心は信じられるはずだと融が思おうとする場面である。

見かけによらない、ひどく大人ぶつたところのある愛子が、寧ろ一般的に青年を汚がつてゐることもわかつてゐたし、「先生は御自分のお子さんだからさうお思ひになるんでせうけれど、そんな気持があるなら、世間にずるぶん沢山の若い人がゐるぢやありませんか。」などと言つてゐることも、彼女が人が思つてゐるほど、恋愛を遊ぶ女でなくて、事實はむしろ反対に、反つて実質を選ぶ彼女であることを証拠だてるくらゐだつたけれど、(後略)

主人公融が愛子を選ばず「実質を選ぶ」女だと信じてゐるのは、いっこうにかまわない。秋声自身もどうやらそう信じてゐるらしい氣配だが、この執筆時点では、まあそこまではしかたがないと讓歩しよう。しかし「元の枝へ」を一個の「小説」としてとらえようとする場合、作者としての秋声は、ここで失策をおかしてしまつたように見える。愛子の「先生は御自分のお子さんだから」云々という言葉が、どうしたら「実質を選ぶ」女であることの「証拠」になりえるのか。作者自身の現実の情熱に押し切られて、作品自体が破綻したのだ。

あるいはこんな文章もある。

そしてそんな点では、亡くなつた妻との長い同棲生活によつて、すつかり硬い殻となつてしまつた生活の苔のやうなものに封ざれてゐた融の感情も、愛子の若くて高い情操によつて、いくら

かづつ釈し熔かされて行くやうな氣がするのであつた。婦人觀や社会觀などについても、はつきり知識的に自覚しながらも、氣質や体験から来たイブセニズムが彼女の体に流れてゐることは看過せなかつた。柔かい婉美な感傷的な情緒のなかに包まれたものは、花火のやうな彼女の情熱と性格の強さであつた。

作中に描かれた愛子の具体像と、この説明とを読みくらべて、その通りだとうなずける読者がどのくらいいるのだろうか。たとえば腹を立てて家を飛び出そうとした融に対する処置として、「傍にはら／＼してゐる子供たちがあなかつたら、愛子は隅の方へ引張りこんで行つて、いつもするやうに、きつと彼を抱き止めて、感情を積すのに、さほど骨はをれなかつたのであらうが」と、愛子は描写される。なるほどこれが「いつもする」行為であらうことは、家出先を融につきとめられて談判のすえ帰宅を承知する場面でも、「「ちよつと！」愛子はさう言つて、キツスを求め」るのだ。別に愛子が何をしようとかまわないし、それで丸めこまれる主人公を笑うわけでもないが、どうもこのあたりは、いつてみれば娼婦の練手管じみた印象さえ与えかねないので、この愛子が「高い情操」を持つといわれても、読者である私は困つてしまふ。

またここにはイブセニズムへの言及が見られるが、「自分の正義が少しでも枉屈されたと感ずると」決然として家出してしまふ愛子に、主人公はノラを重ねようとしてゐるわけで、彼は、「眞実の意味のノラだね。だから言ふことは正しい、ぐつと思ひつめると妥協する余地がなくなつてしまふんだ。逆も強い」と愛子を評する。い

や、そう思っているのは主人公ばかりでなく、作者秋声と同じ思いがあるからこそ、愛子を「自分の正義」を貫く「高い情操」の女と呼びえるのだろうか。そればかりではない。主人公は愛子に去られた愚痴をあちこちで言いつのるが、その中で彼は愛子を、二度まで面白い女と呼ぶ。一度目は息子芳太郎に向かって「あの女逆も面白い」と言い、二度目は愛子のかつての「ペトロン格」だったらしいYに向かつてさえ「しかし逆も面白い女だね。あれが若し、小さい自分の世界に閉ぢこもつて、人の陰口ばかり吐いてゐるやうな井戸端会議の女かありふれた淑女型の女だつたら、僕は決してこんなにあしはしないね」と述べる。作中に描出された愛子像そのものの、いったいどこが「逆も面白い」というのか。読者が素直にそれを受け入れられるような形で、愛子は描き切れてはいない。もつともこの発言が捨てられた男の見栄であるというのなら、納得もできる。ただしこれは主人公の本音、というより作者秋声の本音ではあるまいか。そうでないなら、なぜわざわざイブセニズムを持ち出し、愛子をノラに重ねるといふ作品の結構自体までも作り出す必要があるのか。ここでもまた作者自身の現実の情熱に、作品が押し切られている。そしてもっと重要なことには、おそらく作者秋声自身が、そういうほころびに気づいていないのだ。彼が本当に気づいていたのなら、主人公の台詞はともかく、地の文にまで愛子賛美を許せたとはいえないし、あるいは逆に、ノラに近いと感じられる愛子像を、秋声の筆力をもって描出できなかったとも思えない。

「元の枝へ」の結構のほころびは、まだいくらかも見つかるので、

たとえば融の幼い娘蝶子の取り扱いである。愛子の行方を探し回る融の行為の裏側に、病気になった蝶子の、ひたすら愛子を慕い求める嘆きの声が、執拗なほどまとわりつく。現実の事件の中で、秋声にも娘の悲しみはこたえただろうし、娘のためにも彼女を探さねばならないと思つたこと自体に嘘はなかつただろう。あるいは小説世界のふくらみという点から見ても、蝶子の悲しみという伴奏曲は、とりたててまずい設定でもない。しかし蝶子のためという理由は、主人公が愛子を探す理由のほんの一要素にすぎないわけで、蝶子なごいようといふまいと、融が必死に愛子を追い求めるだろうことは、どんな読者にも簡単に想像できるはずだ。この時の作者秋声は、蝶子を前面に押し出すことで、意識的に自分の執着をカモフラージュしようとしたのだとは思わない。しかしやはりここでは問題のすり替えがおこなわれているように、どうしても読者には見えてしまう。そしてそれが主人公あるいは作者自身の自己正当化に近い作業であつたことも、おそらく秋声は気づいていない。

息子の芳太郎にしても、彼は愛子に対して好意は持っているようだが、それは父親融に対する好意から生まれた程度のものであり、愛子探索を手伝うのも、父親への同情のようなものにはすぎないらしいのことは簡単に見てとれるような描き方を、一応作者はおこなっている。だからこそよけいに、愛子から買つてもらつたネクタイを喜ぶ芳太郎と、それを見てほほえむ融という楽しい家庭団欒の図で、あえて作品世界を閉じた作者秋声の思惑を、奇妙に感じてしまふのだ。

「仮装人物」までくると、同じ場面を描くにしても、娘蝶子の役割はさすがにずつと軽くなるし、「元の枝へ」では適当にほかされていた愛子の男性関係なども、はるかに明確に記されるようになる。この両作を細かく比較していくと、いろいろおもしろい問題が見えてくるが、今私が言いたいのはそういうことから出てくる問題とは多少違うような気がするので、他の機会にゆずらせていただきたい。もっとも、今まで並べ立ててきたことなどは、私がいまさら事新しく言うまでもなく、私小説と呼ばれる作品を分解していけば、大半のものに見える傾向にすぎまい。たとえば以前、近松秋江「黒髪」について、似たような分析を試みたことがある（拙稿「黒髪」連作」昭60・2「パンフレット近松秋江」）。ここでは詳細は省くが、秋江自身の思い入れと思ひこみ、あるいはそう思いたい気持ちによって、彼を裏切ったとしかいいようのない娼婦を擁護し、わざわざ女のための逃げ道を作つてやり、彼女を美化し、それによって実は自分をむりやりに納得させ、気づかぬ間に自己正当化をおこなつてしまう傾向が、ずいぶんたくさん見えてきた覚えがある。

事件の渦中にいる彼らには、所謂真相などというものは、なかなか見えるものではないのだろう。自分では見えているつもりでも、読者という第三者の眼にはとてもそうは映らないものも、山ほどあるだろう。真に「私」を語ろうとするなら、自分の経験だの、実生活——日常茶飯の現実——だのに頼り切つてはいけないというような根本理念を持ち出すまでもなく、こういう傾向は、客体化の不足というような語で、一挙に否定し去ることができるほどの欠点に

すぎないかもしれない。そして私がくたくだしく述べてきたことも、要するに従来の私小説批判の方向とちつとも変わらないじゃないかと言われそうだし、そしてその通りなのだからしかたがない。

だが、実を言うなら、こういう作品の破綻が、無責任な読者である私にはおもしろくてならないのだ。作品の破綻を生むものは、作者自身の分裂である。作者自身につかみ切れなかつた自己が、作者自身をはなれた一個の生命体として、わがままに振るまい出しているというのに、しかも作者はそれに気づいていない。彼は真摯に一生懸命なのであり、大きく見るならそれは隠された自己正当化にすぎなかつたとしても、作者が故意に正当化をおこなつたわけではない。これを故意にやられてしまったような匂いのする作品は、正直なところあまり読む気もしないのだが、それさえ気づかなかつたような作品には、作者自身の、すてきなほどに重層的な愚かさが露呈される。

愚かさ、と言つてしまうと誤解されるかもしれない。何も私は彼らを馬鹿にしているわけではないので、彼らの愚かさは人間そのものの本質であり、それは私の中にも存在するといった程度の意味だ。というよりも、あらゆる人間が持つであろう自己のカオスそのものと言いかえたほうがいいだろうか。

自己の総体など見えるわけがない。あえて極言するなら、あらゆる作者はそれを自分の都合のいい角度で切り取つて見せているだけだ。その手際のうまい作品が優れた小説である。小説は、哲学書でも倫理道德の書でも人生の指針を与える参考書でもなく、芸術の名

のもとに作り出されたひとつのオブジェにすぎないのだから、手際の見事さを楽しみ、そこに評価を与えること自体に、私には何のためらいもない。規模が大きかろうが小さかろうが、リアリズムだろうがアバンギャルドだろうが、とにかく完結した小宇宙が形成できているような作品を、私は愛する。この意味でいうなら、大半の小説は失格である。しかしそれとは全く違った意味で、核分裂をおこしすぎて破壊されてしまったような世界もまたおもしろい。それが無意識の結果であるなら、なおさら私にはおもしろい。

自己の総体など、見えるはずがないのだ。作者が必死になってそれに取り組み、必死に表現化したにもかかわらず、彼が少しも気づかなかつた所で、彼の気づいていない自己が時々顔を出す。もちろんそれは「小説」としては作者の失敗であり、作品の破綻である。「元の枝へ」も「黒髪」も、そういった部類の作品といえる。だが自己とは本来そういうものではないか。どんなに気取つてみたところで、我々は実はそういう場所日々を生きているのではないのか。私は彼らの作品の破綻の中に、自己という不可思議なカオスそのものを感じる。自己を正面から語ってくれたような作品以上に、はるかに自己そのものの本質を感じる。もっともこれは、繰り返して弁明してきたとおり、論者の立場というより、無責任な読者の感想にすぎまい。私小説再評価のための理論などになりえるものではない。小説という作品空間の問題と、作者というひとりの人間としての自己の問題を混同していると批判されれば、そのとおりである。だがこんなにも見事に「私」なるものをさらけ出してくれた作品、

読者である私をここまで楽しませてくれる——もちろんこの楽しみは私自身の愚かな私に向かう苦痛と同義語だが——作品を、客体化の不徹底とか作品の破綻だとかいう評価でのみ切り捨てることが、どうにも私にはできないのだ。

秋声あたりからもう少し世代が下がって、昭和初期ころになると、さすがにそういったあらに自ら気づく作家たちもあらわれてはくる。たとえば牧野信一は、自己と現実とをひたすら戯画化することで、読者の先手を打った。嘉村礒多は、被害妄想的といえるほどの自虐で、自己をしゃぶりつくした。典型的な終着点のひとりに、太宰治をあげてもいいだろう。乱暴な言い方をすれば、彼らは自分の描いた自己なり自己の主張なりの中にさまざまな穴のあいていることに気づいてしまったからこそ、あえて逆説的な方法でそれを埋めようとしたとも言える。彼ら自身の気持ちとしては、てれ臭さであったり、真実の自虐であったり、開き直りであったりもしたのであるが、彼らの語る自己弁明は、そのまま自己不信と自己否定につながる。それは自己と適当な所で馴れ合うことのできなかった彼らの、背水の陣でもあったのだらう。ごく深い所では無意識的な自己正当化を隠し持っていたかもしれないとしても、この時彼らが向かい合っていたもの、そして見えざる圧力で彼らを動かしていたものは、自己という不可思議なカオスそのものであったに違いない。

私小説家が描いた「私」は、私のごく一部分にすぎなかったのだらうし、それはかなり偏つた私であるだらう。しかし作品そのもの、が読者に見せつけてくれる「私」は、さまざまなベクトルの絡み合

う、錯綜した私、カオスとしての私である。とはいえその多くは、言葉として書かれなかった部分に属しているのだから、これを作品自体を評価するための基軸にするわけにはいかないし、作者が無意識であるほど「書かれなかった私」がええって露呈しやすいくらいって、作者は愚かなほうがいいなどといえるものではないが。

私小説の主人公も事件も視点も、作者自身に密着しすぎてしまったことから、さまざまな欠点が生まれてきたというのは、とにかくも事実であるだろうし、従来の私小説批判もだいたいはこちらから始まる。それを逆から見て、欠点こそおもしろいという暴論を吐いてみたのだが、放言のしついでに、もうひとこと言ってしまうか。

主人公たちのさまざまな愚行。若い女に狂ってみたり、つまらぬ娼婦にいれあげたり、逃げた女を執拗に追いかけたり、だまされたら、そのはてに女々しく愚痴ったり。そんな話は嫌いだということのなら、はじめから読まないほうがいくらいだが、単にその話がおもしろいというだけなら、三文週刊誌でも事はたりる。いくら私でもそこまでの野次馬趣味はないので、隣の叔父さん叔母さんが何をしようとして私にはどうでもいいことだし、この程度の実話ならなぜか私のまわりには山ほどころがっているのだが、ここで逃げた女を追いかけてまわしているのは、徳田秋声であり、近松秋江なのだ。もちろん文学者だから偉いとか、特別な存在だとかいいたいのではない。ただ、「あらくれ」の作者が本気になって女に狂い、近松秋江の愚行そっくりそのままに、彼女の姿を求めて宿屋を探し回る図を想像

すると、何ともいわくいいがたい気持ちになる。

私小説といえども一個の「作品」として読まなければならぬ、とは思ふ。これは論者としての反省である。しかしどう思ったところで、私の率直なイメージの中で、主人公の向こうに秋声や秋江のおかしくも哀しい姿が浮かんでしまうのをとめられない。時として主人公の年齢も容姿も職業も描かないままですませてしまうという私小説のやり方は、小説としては許されない欠点であり、未知の読者には何の話だかさっぱりわからないということにもなりかねないだろうが、作者を知っている読者にとっては、そんな説明など、むしろ邪魔になるくらいのものである。もちろん私は、彼らの作品なり立場なりを知っているにすぎないが、それは発表当時の読者たちにしても同じようなものではないか。とにもかくにも雨の日光で宿帳を調べて歩くのは、隣の叔父さんではなく、近松秋江なのである。このリアリティーの重さは捨てがたい。リアリティーというと誤解されそうだが、作者の実体験だから真実の重さを持っているなどということではないので、小説は作り物でけっこうなのだから、彼らの描いた物語がたとえ全部虚構であったとしてもかまわないし、作者自身の実際の体験を知りたいとも思わない。しかし主人公の愚行がイメージとしてそのまま作者に重なるような描き方をされた作品に出会う時、読者の印象としての手ごたえの重さは、生半可な客観小説の比ではなく、それはさまざまな形で読者の心をくすぐる。

私小説家たちが、はたしてその効果を意識していたものかどうかはわからない。彼らは自らの自己に対して真摯だっただけなのか、あ

るいはそれを計算した作品もあるのか、この境界線を引くのは至難の業だろう。やがて作者が忘れ去られてしまえば、滅びるしかない作品も多いかもしれない。だがたとえば太宰治の小説は、太宰という一個の人間としての実体を切り離してしまおうと、ひとり歩きできないだろうか。現実の自殺愛好者太宰治などを知らなくても、主人公の言動の奥に、作者らしき存在のつぶやきがいやでも聞こえてこないか。そしてそれは重苦しい圧力を持って迫ってきはしないか。思えば読者にとって、作者などというものもひとつの虚構にすぎない。読者が、多くは無意識のうちに、勝手に思い描いたイメージにすぎない。ただしそれは現実のリアリティーを錯覚させる虚構である。読者を丸めこむには好都合な技巧でもある。大正期の私小説家たち、秋江や秋声らがそこまで考えていたかどうか、その答えは今の私には出せないが、この効果を学びとり、応用した作品を昭和初期以降に見いだすのは、それほど難しくもないような気がする。

これと少し位相は違うが、たとえば昭和初期の牧野信一は、彼の描く幻想的空間にリアリティーを与えるために、実世界のリアリティー——作者自身の実生活じみた事象——を導入するという、かなり意識的な操作をおこなっている。位相が違うとはいったが、案外パターンは同じことなのかもしれない。読者はもちろん作者にしても、人間の想像力などというものは、所詮日常の現実を大きくは離れられないものなのだろうか。いや、そもそも小説という空間が、人間のそういう性を逆手にとったものなのではないか。だとすれば作者も作品も日常の現実思いきり振り回された私小説だって、案

外捨てたものではないんじゃないかなろうか、と、これは結論でも何でもなく、私自身の私というカオスに向かっただけ、答えのない問いにすぎない。はじめにおわびしたとおり、案の定、とりとめのないモノローグになってしまったようだ。

## 私小説論ノ一ト

## 一、日本人の受け身表現

柳田国男に「ありがとう」というエッセイがあります。いま手もとに資料がないまま記憶で言うのですが、感謝の意を表わす「ありがとう」ということばを、例によってその地域的バリエーションから始まって歴史的な変遷を解説しています。たしか大正年間に書かれたものだったと思いますが、そのなかで、「ありがとう」は更に簡略化されて、いまに「どうも」だけになってしまふに違いないと予言していて、私は、学問の力というものに驚いたことを憶えております。というのは、これを読んだ当時、この「どうも」を連発する人気アナウンサーがいて、いくぶん流行語めいた現象があったからです。

このエッセイで、私が印象痛烈に記憶しておりますことにも一つ、そこで柳田国男が解説する「ありがとう」のもともとの意味のことがあります。日本語の「ありがとう」は、たとえば英語の

勝 又 浩

“Thank you” などとは違って、元来、親切なり施しなりをしてくれた相手に向けられたことばではない、というのです。たしかに、字に書いてみれば「有り難し」有り得ないことだ、というのですから、親切をしてくれた当の人に向かつて言ったのだとしたら、とんだ無礼な挨拶になってしまふわけです。ではどういふことなのか。柳田国男が言うのは、元来、今自分が受けている恩恵が有り難し、稀有なことであると同時に、貴方と私とがこういう関係になったことが、めつたに有り得ないこと、そういう意味だったということです。言い換えると、親切は、受ける方は当然受け身ですが、実は与える方もまた何かの采配あってそういうめぐり合わせに置かれているので、共に受け身であることは変わりない。そうして、感謝は、二人をそういう関係に置いた何かに対してのそれである、というのです。ありがとうの語を発するときのこういう感じはつい最近まで人々の中に生きていたので、だからたとえば親子の間などでは言われなかつた、いや、自分が祖父にありがとうと言って苦笑された、と柳田国

男は書いています。

日本語の「ありがとう」のうらにあつたこういう感情、それがどこからきたのかと考えて、仏教という要素をもつてきたい誘惑もあります。たとえば「布施」ということがありますが、これは在家の者が出家者に物を供することです。が、このとき感謝するのは供する方だというのが仏教の約束です。それは、多少とも、自分ではできない修行、修行者の助けになって、善根を積めたことになるからでしょうか。存在すること一切を「縁起」——関係性だと考える仏教らしい解釈だと思えます。日本人にもこういう感謝の仕方が染みついていっているのでしょうか。

大庭みな子の『オレゴン夢十夜』に次のようなエピソードがあります。インド人の召使いが主人に「お皿が割れました」と言う。すると、イギリス人である主人が、割れましたではない、割ってしまったのだらうと思われます。彼にそういう自覚があつたかどうかわかりませんが、とにかく、善いことにせよ悪いことにせよ、何かしインド人にしてみれば、割る意志などなかつたのに割れてしまった、のだらうと思われます。彼にそういう自覚があつたかどうかかわかりませんが、とにかく、善いことにせよ悪いことにせよ、何一つだって、自分一個の能力や責任で完結しているのではないと、そういう認識と、そういう認識の中でつちかわれてきた言語表現の形式に、このインド人も従つていたということでしょう。仏教思想が人々にこういう表現をさせるようになったのか、こういう認識や表現をするような人々の中から仏教思想が生まれたのか、この因果

の判別は簡単には行かないだらうと思われます。

思われます——何故、思う、ではなくて思われる、なのか、そこに確たる理由などあるように思われません、と言つた具合いです。日本語教育の現場にある人たちがしばしばぶつかる問題の一つに、たとえば「工場から出る汚れた水が……」というような表現があるそうです。外国人から、これは「工場が出す汚れた水」ではないのかと問われて説明に窮するといふのです。私も、かねて「公害」なるといふ熟語にすつきりしないものを感じていたので、この話を聞いて領くところがありました。日本語には、意味のはつきりしない（と、少なくとも今は見える）受動表現が多いのではないのでしょうか。今日この会場でも、各発表者から、何々について発表させていただきます、話させていただきます、という前置きが聞かれましたが、自分の意志である（？）研究発表が、どうして、させていただきます、と受け身になるのでしょうか。聞いている方もおそらく、貴方のご意見聞かせていただきましたが……全然ダメだよ、なんて、或いは、自分で高いお金を出して買って、苦勞して読んだくせに、貴方のご本読ませていただきました、などと我々は始終言い合つてますね。どうして、日本人はあらたまると、丁寧に言おうとすると受け身表現になってしまうのでしょうか、そこが不思議です。ここにはおそらく、何事も「お陰様で」と考える習慣があるのではないのでしょうか。

我々は、今初めて聞いて驚いたよ、という人にさえ、「お陰様で一命をとりとめまして」などという挨拶をしますが、これも「あり

がとう」と同様、相手に直接向けたことばではないわけです。私の病気が癒ったのは、頭は医者、看護婦、家族、そして仕事を代わってくれた同僚から、末はおそらく、健康保険の点数計算をしてくれた人まで、たくさんの人々の「お陰様」なのだ、そういう関係性の中で我が生も維持されているのだということを、私は忘れてはいませんよ、という気持、その約束された認識の中の言語表現なのだろうと思います。

## 二、主語なし構文の性格

先程も一例を借りた大庭みな子『オレゴン夢十夜』には次のような一節があります。

日本語で、AがBに、

「最近、ひどく忙しかったものですから、この間、あなたにお約束したことは何もできませんでした」

と言う場合、主語は「わたし」と考えられるが、それを省略するのは、それなりに意味がある。わたし以外の何かまわりの状況も含まれているかもしれないからだ。一人称が省かれる場合、彼は彼以外のものをいつもひきずつている。彼は自分だけがその責任を負ういわれはないと無意識に考えている。(「言葉」)

幸であれ不幸であれ、日本人はいつも、どこか、お陰様という感覚を引きずつているわけですが、それは、人間関係、社会関係だ

けに限りません。大庭みな子は同じところで、日本語の「雨です」と、英語の「It's raining」との違いについても言っています。「日本語の『雨です』の中には『私』も『あなた』も宇宙と同居する」しかし英語では「降っている雨とは別に『私』がある。雨は、何かの理由で、あるいは、神の意志が何かで勝手に降っている、自分と別の状況だ」という感じが強い」というのです。

こういうことは外国語と日本語との間を往復している人たちに絶えず意識されていることらしく、こんど読んだ『日本近代小説に於ける語り手の視点』(望月奈良江、熊倉十之『日本語学』昭和62・11)にも、「寒い」と「It's cold」の違いの例があげられていました。日本語の「寒い」は、「話し手が外気にふれて肌を感じる寒さに反応した表現であるが」、英語では、「話し手が現象を客観的に形容するもの」であって、寒いと感じているかどうかはまた別のことだというのです。また、「日本語の『寒い』により近い英語は「an icy」であろうが、これも自分の状態を客観化しようとする表現」であって、厳密には「寒いね」とは一緒にならない、とも言っています。

こういうことはかなりニュアンスにもかわかるでしょうから、私などには断定的なことは言えませんが(現に、当日出席されたリービ英雄さんから、「It's raining」はさもあらん、しかし「It's cold」には「寒いね」の含みもあると、後に訂正がありました)、ただ、素人的な連想で言えば、我々日本人から見ると、西洋人が概してことばも身ぶりも大きいというようなことも、ことばの、こうした性格にかかわるのではないかと思われまます。本質的に話し手から独立

し、叙事的になる言語では、言えば言うほど自分の感情がおいてきばりを食うわけで、いきおい、肩でもすくめて、手を広げてみせるようなパフォーマンスが必要になるのではないか。それに対して、本質的に抒情的な日本語、ことがつねに話し手の感情を引きずっている日本語では、なるべく身ぶりを消して、ポソポソと呟く方が、リアリティーも説得力もある、というわけです。

少々脱線したかもしれませんが、日本語がある面で大変ダラシのない体系を持っていることをいろいろな人が言います。たとえば、「燃やしたけれど燃えなかつた」とか、「明日は月曜日でしたね」などという、テンスの全くメチャクチャな言い方が日常会話にたくさんありますが、これも、先の望月、熊倉論文の言い方に従えば、時制さえも話し手のその時の判断感情が発語の土台となる日本語の宿命的な性格によることなのでしょう。「昔々あるところに……」という日本語、そこには、我々はそうと意識はしてないが、自動的に、「現在から遠い遠い時代、此処から遠い遠い場所」という、話し手、聞き手が共有する距離感が含まれているということです。

こうして、時間的にも空間的にも、発語者の視点や意識や感情から独立できない日本語の性格、それがもう一つの特徴、主語なしの構文というものを成立させているのだと思われれます。言い換えると、ことは全体が話し手の意識を反映しているのだからあらためて主語など置く必要はないし、置けば、いわば屋上屋を重ねるようなもので、反って無様な表現になってしまうのではないのでしょうか。例はいくらでもありますが、ここでは、そのための曖昧さというお話を

したので、短歌を一つ引きます。これは鳥根大学の木村東吉さんがある所でお話になったものですが、大変示唆的だったので、私も借用し、少し応用させてもらうことにします。

何となく君に待たる、心地して出し花野の夕月夜かな

この会場では作者名を隠してみてもはじまりませんから初めに申してしましますが、与謝野晶子『みだれ髪』の中の一首です。従って、伝統的な読みでは、この、書かれてない主語は、別のところで、「その子二十歳柳にながるる黒髪の……」と歌っている人と重ねて見、対応する「君」の方は鉄幹だろうか、河野鉄南だろうか、想像したり調べたりするわけです。

しかし、文法的に主語は規定されてないので、それをどう読んでもよいはずで、たとえば、作者名は伏せて、これを四十歳の女性の歌だとしてみたらどうでしょうか。それは、今流行の渡辺淳一の小説の中に置かれてもよく似合う一首だと言えそうです。或いはいっそ、作者は八十歳の女性だとしてみればどうでしょうか。情景はたちまちお彼岸かなんかの図になります。家族にうとまれて孤独をかこつ老婆が、去年逝つた連れ合いからのお迎えを待ち暮らす姿などといえば、すぐテレビドラマが一つできそうです。

こんな乱暴なことを言えば、「やは肌の熱き血潮……」の歌人は腰を抜かすかもしれませんが、しかし、歌には、日本の短詩にはいつもこういう曖昧さがあることは否定できない事実です。というよ

りも、こういう曖昧さを充分承知して、人々はむしろそれを積極的に楽しんできたのではないだろうか。悪ノリしてもう一つ言ってみれば、「出し花野の夕月夜かな」の隣りに、「渋滞の高速道路に難儀して」と置いてみたらどうか。場面は一転して、現代ファミリーの帰省ドライブ風景となるはずです。

むしろ、私はいま連句のことを考えているわけです。二十歳の乙女の熱い恋の歌が、たちまち八十歳の老婆の夢見る浄土のイメージになるかと思えば、また次の人がそれを旅人の心象風景にも変え得るといった変貌の面白さ、そういう遊びが可能になるのは、要するに主語なしで文が構成できる日本語の性格によるのだと思います。

連句とは、言い換えてみれば、空席にした主語を皆で入れかえて楽しむ言語遊びなのです。そして、こういう遊びがあり、こういう言語がある背景には、主語||人間は絶対的にあるのではなくて、いつも何かのお陰様、関係性によって規定されて、変容しながら存在しているのだという共通の認識があるのだと思います。

あるとき、「私」を表わす語がいくつあるか数えてみたことがあります。僕、俺、拙者、身共……と、何の用意もなく、その時二十四種が上がったことに自分でも驚きました。むしろ中には朕だの、わちきだのと、使えない、使われなくなったものもありますが、ともかく、私一個の中に、何の苦もなく二十余の自称語が住んでいる。これらを、日本人はだいたい状況に応じて使い分け、聞き分けている。翻訳をする人たちは、西洋のたった一つのIを、この二十余のどれかにふり分けているのでしょね。しかも我々は「ワレいくつ

じゃ」なんという言い方もする。「と」と「を」を入れ換えたって話が出てしまふ。何という融通無碍、それともだらしのなさ。——絶対的ワレなんてものはない。ワタクシなんてものは、時、所に応じていくらでも変容して行く、関係性それ自体のことではない——主語なしの文章、あるいは、主語はいつも共有されてある日本の文構造の奥には、そういう認識があるのだと思います。

我々は、こういう日本語のなかに生きており、また生かされているわけです。

### 三、第一期私小説の完成

私が以上のようなことを考えるようになったきっかけはいくつもありますが、その一つに田山花袋『田舎教師』のことがあります。

ご承知のように『田舎教師』は、

四里の道は長かった。

という一行から始まります。この「長かった」は誰が言ったことになるのか。主人公なのか語り手なのか作者なのか。と言えばむしろ、友人達がみな東京へ「雄飛」して行くなかで、貧しい故に自分だけが田舎の小学校教員として残らなければならなかった主人公林清三が、寂しい思いをしながら赴任地先へ引越しをした、その道のりのことを言っているのですから、気持ちのままに主人公のそれではなくてはならないわけです。しかし、ご承知のように『田舎教師』

は林清三の手記ではありません。主人公を外からみている作者（または語り手。ここも少々曖昧ですが）があって、物語は原則的にその人物によって叙述されています。にもかかわらず、この冒頭のよきな文章がしばしばありまして、そこでは作者（語り手）と主人公が癒着してしまっているわけです。

主観を排する「平面描写」ということを言ったにもかかわらず、田山花袋の小説にはいたるところでこういう現象が見られるので、それゆえ田山花袋はダメなんだと言ってしまうのは簡単なのですが、花袋にこういう文章を書かしたものは何なのかとなると、それは、単に彼の感傷過多な体質というだけでは片づけられないと思います。

先ほどの池内輝雄さんの基調報告に、田山花袋が桂園派の歌人松浦辰男から大きな影響を受けていると、既に稲垣達郎の指摘があったことを知りましたが、なるほど、と、今は思います。「四里の道は長かった」——これはまさに短歌的構文に従っているわけです。だから、主語は曖昧なのではない、実は、主人公であり語り手であり作者であり、そして読者でもある、というのが、日本語の特質に適った読み方だということではないでしょうか。

こう考えると、『蒲団』が私小説の濫觴だと目される理由もわかるような気がします。平野謙が力説したようにそのモデルとの関係を見るだけでも、『蒲団』がかなりなフィクションとしてできていることは明らかなのですが、にもかかわらず、作者自身の体験告白として受け取られたのは、今、いちいち例はあげませんが、要す

るに、ここに見られたような曖昧な文、主語をどこにもって行ってもよいような叙述が多かったからだと思います。もともと、こうしたこと（主人公と語り手の癒着）は、ひとり花袋だけに限ったことではないので、最近では、『破戒』にもそういう現象があることを指摘する論文がいくつかあります。

近代詩の方では、その歴史を、日本語で外国語を書く闘いだっただ、という言い方があるようですが、近代小説についても同じようなことが言えるのではないのでしょうか。それは、この頃のことばで言えば、西洋的ナラトロジーと日本語との闘いだといってもよいので、その闘いのあとが凝縮したかたちで見える二葉亭四迷『浮雲』については、多くの人の発言があります。『浮雲』の初めの方にある、「その前にチト略歴をうかがいませう」式の、話の運び手、それを亀井秀雄は、作者でも主人公でもない「無人称の語り手」（「感性の変革」と呼びましたが、同じものを、先の池内さんの報告にも紹介された柄谷行人「漱石の「文」」は、作者の「主観性と一体化した一人称話法」だと言っています。二葉亭は、話の運び手としてのこうした話者を滑稽本や円朝の語り口から学んで設定したわけですが、『浮雲』が進むにつれて、それは段々姿を消して、第二編からは直かに主人公の内面に入り込んで叙述されるようになります。それと同時に、文末の「——た」や「——る」の文章ができ上がって行くのですが、そのことを野口武彦は「語り手の消去」「三人称客観描写」の初まり（近代小説の言語空間）だと言い、それを受けて柄谷行人は「回想というかたちで語り手と主人公の内部を同一視する」「語

り手の中性化」だと言い、それがやがて、「作者」の「自己表現」

(つまり私小説) という「幻影」を生むことになる、と言っています。

同じようなことは既に三谷邦明の『近代小説の言説』(『日本文学』84・7)も言われていて、文末の「——た」を筋書きを進める「話素」、

「——る」を「描写を担う」ものとし、その文形の確立が、源氏物語などにはない、「作者」という、「土足のまま登場人物の心理の變まで確認できる、全知的な、また極めて近代的な概念」をつくり上げたのだとしています。論者によって解釈や意味づけの違いはありますが、にもかかわらず、日本の近代小説が、「語り手」をつくり出すとして成功せず、代わりに「作者」が生まれてしまった、という理解は共通しているようです(柄谷行人は、漱石だけはそのアポリアから免れていたと言っていますが、私には、もう少し細かい検討が必要のように想われます。その点は別の機会に考えることにしたいと思います)。

自立できなかった語り、語り手——そのことを今日の私の文脈のなかで言えば、主語なしで文が構成できてしまう日本語の宿命によるのだということになります。くり返せば、「寒い」「長かった」と、どんな語尾にも発語者の情意判断が付着してしまう(だから主語なしでも文が構成できる)日本語では純客観的な描写、無色無性格な話の運び手という設定は極めて困難なのです。

こうした問題——日本文としての自然に従えば、近代小説としてはいかにも不備、不安定だった叙述主体の問題をいっぺんに解決してみせたのが白樺派の人たちであつたと思います。

自分は女に飢えている。

とは、『お目出たき人』の冒頭です。当時、楽屋落ち小説とか、

自分は小説とか言われて嘲笑されることもありましたが、これは、言わば語り手を棄てて、主人公と発語者(作者)を一体化したものです。これで、たとえば、『四里の道は長かった』と林清三は感じたというようなダルな日本文を書かずに、しかも曖昧さを拭拭できたことになりました。そのことは、この「自分」を試みに「彼」と置かえてみれば明瞭です。「彼は女に飢えている」という文には、「飢えている」主人公と、主人公をそう判定しているもう一人の発語者(語り手、作者)が混入してきます。その超越的視力をもった発語者を、作者とは区別した語り手として厳密に持続するのはむずかしい。そのことは、彼、彼と書かれながら、内実はちつとも三人称として自立していない、つまり結局作者になってしまう小説がたくさんある事実からも了解できると思います。俗に言う甘いということ、或いは主人公、人物達が充分つき放されていまいという現象は、言い換えれば、発語(叙述)に付着する情意が処理できてないということに他なりません。それを解決するためには、文章作法上に、いわゆる職人的な修業があるので、そんな苦勞をするよりも、未熟な主人公がそのまま発語者であつてよい、つまり、超越的視力など持たない叙述であると設定した方が、文章上の欠点さえひとつのリアリティーとして生きてくることになるわけです。

『お目出たき人』とは、そんな作品です。これは、言ってみれば、コロンブスの卵みたいなものですが、武者小路実篤の登場によって、功罪はあるにしても、日本の近代小説がどれだけ開放されたかわかりません。『白樺』が全国にたくさんの衛星誌を誘発したという事実も、その理想主義思想の影響にもまして、この文章開放、小説革命の力があつたからだと思います。卑近な言い方をすれば、芥川龍之介の小説を読んで、自分にも小説が書けると思う者は稀でしょうが、武者小路実篤を読めば、誰もが、自分でもやってみたいと思うのではないのでしょうか。白樺派の人たちが私小説を創始したと言えれば問題がありますが、白樺派が私小説スタイルを確立したとは言えると考えます。そして、こうした文章スタイルの頂点に志賀直哉という存在があると思います。

志賀直哉の美文という評価は今もなお動かさないとはいえませんが、その最も大きな理由は、発語者の情意を払拭できない日本語の性格に最も適った文章だったから、もっと言えば、分散し、不安定になる主語を全て発語者（作者）一本に集約して引き受ける文章のかたちだから、だと思えます。こういう文章の行きつく先には、いかにも狭隘な人格主義的文学観がつくり上げられることになるのです。それが単純素朴な原理であるだけに強い力を持ちました。芥川龍之介が「敗北」したのも、見方を変えれば、こうした日本語構造それ自体だったはずで、ことさら言えば、白樺派の人々があつさり放棄した語り手を最後まで棄てず、西洋的ナラトロジーに義理立てして、日本語で外国語を書く闘いに疲れ果てたのが、芥川龍之介

という悲劇だったのではないのでしょうか。

#### 四、第二期私小説、及び小林秀雄「私小説論」

私小説の、いわば第一期はこうして白樺派の人たちによって確立され、完成されましたが、彼らに、どうしてそういうことが可能であつたのかと問えば、それはやはり、彼らが自分というものを信じながら、信ずるところから文学を始めたからだと思います。が、ここに、実は別の問題が生じます。と言うのは、日本近代文学の伝統は、その主流は必ずしも白樺の人間像にはないからです。内海文三に始まって太田豊太郎、括弧をつけて（瀬川丑松）も入れましょうか、次が竹中時雄、菅沼健次等、彼らを落伍者、挫折者、破綻者、余計者等々、いろいろに呼びますが、この、近代文学出発当初に発した人物パターンは、昭和に入つても、転向文学、戦後文学、その多くの戦争文学、そして劣等生と言われた第三の新人たちにも、内向の世代や、更に今は村上龍や島田雅彦の世代まで、綿々と受け継がれて絶えることのない主流の人間タイプです。『舞姫』の結末が嫌われ、『金色夜叉』の後半が無視され、『破戒』の結着が批判され、というように、日本の近代文学は何処か上昇型、立身型、希望型、成就型、確信型、英雄型……そういう人間像を嫌って、みな大衆小説の方におしやつてしまいます。山本有三なんかがもうひとつ人気がないゆえんです。

そういうなかで、「すべては自分から始まる。俺が先祖だ」（『暗夜行路』）と言うような人間像を描いて成功しているのは、ほとんど

奇蹟みたいなものでした。それゆえ、志賀直哉出現のあとは、自分がついに志賀直哉になれないことを嘆かねばならぬ者がたくさん出ました。その筆頭は芥川龍之介でしたが、以下、横光利一も川端康成も、嘆きはしなかったとしても、彼らが志賀直哉にはなれないという自覚から文学的出発をしていることはここに詳しく説明するまでもないと思います。このことは、もっと後の世代にも続いていて、尾崎一雄、島村利正、藤枝静男などが、その問題を本当につきつめてみせた代表です。或いは、裏返しのかたちでの太宰治の例。志賀直哉などはマンモス、近代人ではないと言った太宰治晩年の猛反発は、そのことばの当否は別として、後の世代にとって、志賀直哉がいかに格別異例な存在であったかを語るエピソードでした。

ところが、こんな奇蹟的なマンモス人、それを基準に新しい人間をつくり上げようとしたのがプロレタリア文学の人たちでした。そのことは、小林多喜二と志賀直哉との不思議な交流というエピソード、或いは、本多秋五が生涯かけて追求している宮本百合子と白樺派との関係、というように、いろいろな面からの証跡がありますが、ここであげておきたいのは井上良雄の『エッセイ』芥川龍之介と志賀直哉の例です。いわゆる転向時代のとば口で書かれたものですが、論はまず、プロレタリア文学は勇ましく芥川龍之介に「敗北」宣言をしたけれど、今や自分たちの敗北も明らかではないか、という反省から始まっています。そしてその原因を、新しい思想を担う人間が、結局のところ芥川のインテリを出なかつたところにあると分析して、これからは、志賀的な強い自我に学ばなければならぬと

いうのです。思想はマルクスに、人間は志賀に学べ、と要約してもよいでしょうか。志賀直哉を、あり得べき社会主義社会にも通用する強固な個人主義的自我の見本と評価しているところが印象的です。井上良雄は、平野謙が発掘するようにして文学史に取り込んだ人ですが、そのことから知られるように、このエッセイは「近代文学」派の人たちが言う、いわゆる「近代的自我」なる概念を解説したような内容でした。しかし、この理想的人間像に最も近かつたのが、このエッセイの書かれた一年後に虐殺されることになった小林多喜二だったわけです。『党生活者』を読んで井上良雄はどう思ったか、直接の発言があつたかどうか今憶えがありませんが、このあと、彼が次第に沈黙し、やがて文学を離れてキリスト教の人となつて行つたことなども、このことと無関係ではなかつたとおもいます。しかし、今は井上良雄個人のことはおきましよう。ここで私が言つてみたいと思うことは、小林多喜二はプロレタリア文学の中の志賀直哉、志賀直哉はブルジョア文学の中の小林多喜二だったということです。彼らの奇蹟的な自我は、一方は政治権力による死を迎え、一方は、『暗夜行路』を最後として文学的沈黙に入つて行くことになりました。

こう考えると、私小説は、志賀直哉と小林多喜二、この二人と共に終わつてもよかつたのですが、法則に従つて、ひとたびでき上つたスタイルは踏襲されて行きます。ただしそれは、志賀直哉にはなれない、小林多喜二にはなれないという人たちによって引き継がれたのであつて、当然、直哉・多喜二の純無垢のそれとは違います。

牧野信一について、磯貝英夫さんは「変形私小説」と言われましたが、そういう表現をお借りすれば、直哉・多喜二以後の私小説は、基本的には全て変容私小説であると言えると思います。むしろ例外もたくさんありますが、牧野信一の他にも、太宰治、石川淳、高見順、伊藤整といった人たちの名をあげれば、それは頷かれるのではないのでしょうか。しかし、私の見るところ、この変容とその自覚は、これら華やかな方法や実験的試みを展開した作家ばかりでなく、たとえば中島敦のような地味な作家にも浸みわたっております。そして、それから昭和十年代があつて戦後に受け継がれて行きますが、その方向で、藤枝静男などが一つの極点を示していると考えています。しかし、これら変容のいちいちについて論じ、また分類してみようという用意がありませんので、とりあえず、私小説の第二期として一括しておきたいと思えます。そしてここで、小林秀雄の『私小説論』の意味を少し考えておきたいと思えます。

私小説は滅びたが作家は己れの私を征服したろうか。

と、小林秀雄はその『私小説論』を結びました。今から見るとこの結末は明らかに実状に合いません。ご承知のように、私小説は何度も否定批判されながらも、いつも不死鳥のように蘇って一向に滅びる形跡はないからです。だから小林秀雄は、むしろ「作家の私は滅びたが、作家は私小説を征服したろうか」と言うべきだったのかもしれない。この一事だけからしても、『私小説論』は歴史的な

文献、ある時代のある考え方を示したものにすぎないと思えます。何故そうなのか。それを一口に言うならば、小林秀雄が、いま私の言った第一期の私小説しか眼中におかなかつたからだと思います。志賀直哉の沈黙と、一方葛西善蔵や嘉村礒多の、一種の文学的特攻精神のゆきついたところと、そうした第一期私小説の終末を見つつ、小林秀雄は『私小説論』を書かねばならぬと思つたのでしよう。ちなみに言えば、『私小説論』の第一稿は昭和八年に書かれてますが、この年は、小林多喜二、嘉村礒多の死んだ年であり、太宰治の処女作『思ひ出』の現われた年でもありました。

小林秀雄もまた志賀直哉にはなれないと自覚したところから己れの文学を考え始めた一人だったわけです。そこで、志賀直哉を越えるべき道として彼が打ち出したのが「社会化された私」という概念でしたが、これは要するに作家の自己没却、芸術的無我の精神の確立を言ったものです。ただ、それが、芸術的であればよいものを、人間的無私の精神にまで通底させてしまっているところに問題のあることを、私は別のところで論じました。小林秀雄から見れば、志賀直哉のような強固な自我を押し出せないのなら、いっそ無きに越したことはない。そうして、だらしない自己をグジグジと引きずつて、みっともない言い訳小説を便々と書くくらいなら、そんな「作家の顔」は潔く引込めて、「本格小説」を書くべきではないか、作家はすべからく「己れの私を征服」すべし、と、人間論になるわけです。

ルソーの『告白録』の話から始まること、或いはフローベールを

例に引いた「社会化された私」などということばに惑わされて、『私小説論』は一見近代的、西洋的な文学論を言っているようだが、右のような要約でもおわかりいただけるように、その根底にあるのはいたって日本的な文学精神です。それは、技芸学芸、何でも人間修行の「道」にしてしまふ日本的芸道精神です。彼がこのあと『無常といふ事』へ入って行くのも頷けます。ただ、つけ加えれば、こうした求道的、人格主義的文学観、それは、近代では白樺派に発し、『暗夜行路』に代表される志賀直哉によって典型的に完成されたものでした。ですから、小林秀雄『私小説論』とは、第一期私小説をつくり上げた、その同じ文学精神によって、第一期私小説を論じたものだ、と言い換えてもよいはずで。

そういう小林秀雄の『私小説論』では片づかなかつた問題、「滅び」なかつた理由の解明が我々に課せられているわけですが、今日、私小説が、日本語の性格、或いは日本人の世界認識の仕方という側面から提言したのも、そういう課題への一つの試みのつもりです。要約すれば、日本語が滅びない限り私小説も滅びないだろう、というのが私の考えです。

## 五、展望、或いは蛇足

最近の大庭みな子の作品には感嘆することが多いのですが、昨年の『海にゆらぐ糸』にも唸るような思いをしました。話は、例のアラスカの旧友再訪、三十年ぶりの再会や、他の人たちの消息というにすぎませんが、そこで作者が描こうとしているのは、人の身の土

の変転それ自体であるよりも、それらの消息によつてもたらされる主人公の想念の様々なゆれ動きの方です。人に会い、見、聞くたびに、主人公は人の変幻、時の変幻に驚きますが、それ以上に、自身の記憶や認識の不確かさ、当てにならなさに驚き、素直に反応し、思考を展開しています。その過程の、一種の自在さ、どんな先入観からも自由になろうとし、またなっている解放された意識の、いわば青く澄んだ水のような透明さ、柔軟さが感動的です。

そんな作品ですから、いくぶん誇張して言えば、ここでは事実とフィクションの関係が逆転しています。小説は、人間を探り、描くためにフィクションを仕組むのですが、ここでは、知ること、認識すること自体が、どうしようもなくフィクションや物語の衣装を着てしまふ、そういう人間を裸にするために、「フィクションではない小説」があるかのようなようです。読みつつ、私は思わず『徒然草』を連想しましたが、それは、この小説がエッセイ調の強い私小説だから、というわけではありません。存在の海にゆらぐ人の意識、あるいは自我というものを覗き見る主人公の、「あやしうこそものぐるほしけれ」といった姿に感動したからに他なりません。不安定、不可解、不思議な人の意識を、こんなふうには解放し、浮かび上がらせている、そんな作者を、「日本語の私」をみごとに生き、描いている人だと言つたら飛躍しすぎでしようか。

『徒然草』にはこんなことばもあります。「虚空よくものを容る。我らが心に念々のほしきままに來り浮かぶも、心といふものなきにやあらむ。心に主あらましかば、胸のうちこそばくのことは入り

来らざらまし」——こういうのが日本的人間認識の代表だとすれば、『海にゆらぐ糸』の主人公などは、こうした自我の成熟形態、日本の社会化された私だと言えるのではないでしょうか。そして、こうした「私」というものを伝統的によく知っている国の文学として、第二期以後の私小説も確固として存在しているのだと思います。

三島由紀夫が、私小説作家のムダ話の長さ——むろん小説中の——には閉口させられると、あるところで書いていますが、なるほどと思います。ギリシャのな知の展開の中から生まれた、言い換えれば、自我が常に他者と対峙するような西欧近代小説を基準にしてみれば、そういう批判もまことにやむを得ないと思います。(後にリービ英雄さんから、私小説には明確な結末がないという指摘がありました。これも同じことをさしていると思います。)「世界モデル」を「構築」しようという「本格小説」から見れば、私小説はいつも、何かをつくるかと思えては壊し、壊したかと思えては、雲に隠れてちゃんとあるという、まるで絵巻物のように横すべりした展開ばかり見せるからです。しかし、自我などは関係性の中でたえず揺らぎ変容するのだと皆が体感しているような伝統の中にある文学は、初めから、自我の目的な進展、何かの建設などということも求めません。求道はあるけれど究竟はいつも空無なのです。つまり、ムダ話が多いのではない、全てはムダにすぎないというのが出発点であり、到達点なのです。

最近になって私は、キリスト教を陰の柱とした『大津順吉』が、

禪を表面に出した『暗夜行路』になって行った意味について思いいたりしましたが、ここにも日本的成熟の一つの典型があるわけです。ただ、私の期待するのは、言うならば「大山」で終わってしまう文学ではなくて、「大山」以後の文学です。それを脱構築後の文学と言ってもよいでしょうか。ついでながら、脱構築などというのは、いかにも発達史観に鼻の先を引きずり回された近代の発想だと思えますが、それに意味があるとすれば、脱構築後の構築というプログラムを持ち得た時だと、私には思われます。そのことを文学についてみれば、いま例に引いた大庭みな子、また、先にも言った藤枝静男、或いは吉田健一といった人たちが実現している、と私は考えてます。

〔注記〕

右は一九九〇年五月二七日、日本近代文学会春季大会「シンポジウム『私小説』の再検討」において、基調報告として発表したもの、および発表したいと予定したものです。文章にしてみても、改めて、あちこち欠落の多いことを感じますが、新しい私小説論のための予備ノートと考えています。

〈展 望〉

媒介あるいはメッセージという魔術

日 高 昭 一

シュタンツェルの『物語の構造』（一九八九・一、岩波書店）が、物語というジャンルの特性を論ずるにあたって、その冒頭に「媒介性」をあげていたことは記憶に新しい。彼はそこで「媒介性」の問題を三種の「語り手」による「典型的な物語り状況」として把握していた。もとよりこのジャンルにおける「媒介性」の問題は、演劇の直接的な提示に対して読書の想像力に向かう間接的な提示という性格を孕むのだが、そういう性格を前提にしつつシュタンツェルは、こ

の「媒介性」に対する意識の強弱を、その働きの極大・極小によって、いわゆる芸術小説と通俗小説の評価の指標ともしていたのである。なかでも二〇世紀の小説における「媒介性」の意識は、このジャンルのもうひとつの特性たる「筋書」を押し退けるかたちで、それがむしろ小説それ自体のテーマとしてせりあがってきたゆえんを、たとえばかのローレンス・スターンの『トリストラム・シャンデイ』を引き合いに出して論じてもいた。

物語作家は、たとえば彼がどのように凡庸な才能の持主であつても

「真つすぐに」書くなどということとはとても不可能なことであつて、すくなくとも「五〇回」は「脱線」すると『トリストラム・シャンデイ』の一節はいう。その「脱線」が「筋書」の上からではなく「語り手」が担う「媒介」の自意識からくることを、シュタンツェルはこのジャンルの何よりの特性として説き明かしていたのである。

ところで、この「媒介性」についての問題は、文学テクストにおける「語り手」の分析にとどまらず、今日では、広く情報の伝達・交換の問題としてもさまざまな考察がくり広げられていることは承知のことであろう。そしてこれらの考察が示しているものといえ、それは山口昌男らの指摘をまつまでもなく、情報というものが、言葉のうえだけで伝達されているわけではなく、あらゆるものがそこにメッセージをふくんでいるということであった。記号論的にいえば、町並や建物、そして書物というモノにいたるまでがメッセージをふくんでいる、ということになる。

もちろん、ひとつのモノ、一冊の書物がふくみもつメッセージは

ひとつとはかぎらない。粉川哲夫がいうように、とくに理想的な書物の場合には、ひとつのテーマでくることができないという多様な内容を備えていて、そのために書棚の分類・整理が不可能になりつつあるというのにもよくわかることである。このところの新刊本は、見ようによつてはすべての本が脱領域をめざしているようにも見え、またそれらが自在に境界をつぎつぎに越えていくのを見るにつけ、われわれが関わる現代という時代が、一層、魔術的な空間に変貌しつつあるのをつくづく感じないわけにはいかない。

ではそうした多くのメッセージ論の中で、たとえば漱石の『こころ』をモノとしての書物としてみたときどうなるか。小森陽一の「物としての書物／書物としての物」(『北大国文学会創立四十周年記念 刷りものの表現と享受』(平成元・十二)は、その箱から背、表紙から見返しへと、さまざまに現れる字体の異なった「こころ」の字について、そこには小説という虚構テクストに与えられた入り口としては、あまりにも過剰なメッセージをもっていると指摘している。しかもそれが冒頭に立ち現れることによつて、モノとしての書物にかかわる行為がそれ自身が、虚構テクストの構造と不可分にかかわるかたちで多様な意味作用を読者に喚起するものべていた。

さらにそのことを、漱石のすべての書物で考えてみようという試みも出てきた。『百舌鳥国文』第十号(一九九〇・五)の「特集大阪女子大学図書館蔵漱石単行本解説」がそれである。清水康次の「はじめに」の文によれば、これが従来の書誌と異なるのは、ここではあくまで「本の形態」すなわち「作品がまとった衣装」にこだわる

ことで「作品論偏重の研究が見落としているもの」にあらたな照明を当てたいと、その意欲の程がのべられていた。これを読むと、「本の形態」を一冊ごとに調べていくにつれて「異版」や「再刊本」の定義すらあいまいになってくるのがよくわかるが、なお装丁の異同と本文の構成や改変のさまざまな組み合わせまで視野にいれると、漱石作品の世界があらたな迷路性をおびてくるから不思議である。限られたスペースでの解説の試みとはいえ、かつての冷たい「書誌」に代わって、ここでは書物の手ざわりまでが届けられてくるように感じられる。

※

文学作品との関係が、透明な活字による読みの行為にすんなり入る前に、その装丁にこだわるころから始められるというのは、これまではいわゆる愛書家の領分に属していたように思うのだが、それがそうした趣味の次元からメッセージ論へと大きく様変わりを見せているのである。そのことについてさきの清水康次は「作品論偏重の研究が見落としているもの」というふうには、あくまでも文学研究の枠組として言っていたけれど、より広くいえばコミュニケーション・シオン論による脱構築の志向であろう。そうして時代のメッセージをさまざまなところから汲みあげようとするとき、その伝達あるいは交換は、「理念化」され「目的化」されたものばかりでなく、いわば流行(モード)など尖端・表層の現象としてもあらわれていることがわかってきたのである。むしろそれら時代の表層にあったも

のこそ社会の深層にあったものの鋭い表出なのだという観察さえおこなわれるに到っているのである。

伝達された理念なり情報なりを時代精神のあらわれとして見直すとき、それらがいかに主観的・恣意的なものであったかという観察が生まれるときがある。そしてそれは、どうかすると文学作品の「個性」までも否定しかねないとも言われようが、その内実は、われわれの現実との関わりが、これまではいかに限られた側面であったかということに力点であろう。情報があつた種々の理念として伝達されたとき、われわれは、それゆえに作品の未成的な部分に対してきびしい判定を示す一方、またそこでは、文化秩序の抵抗の裏返しとして、時代の表層的・尖端的なものをまっさきに標的にすることによって、なお理念の遵守や個性の純粹化にいつそうの拍車をかけたきたのかもしれない。

とはいふものの、感覚や知覚といった、およそ個人に属すると信じられてきたものさえも、それらが歴史的に形成されたものだということには、あるいは近代における「個の神話」からすれば抵抗はあろう。またそれが科学や国家が提供する「制度の知」によって管理されているということになれば、なおさら抵抗感が強まろう。そればかりか、近代の「知」とされるものでも、それをその底流において支えていたのは伝統的な「民族の知」であつたいうかたちで、いわゆる「共有されたフィクション」というものへ、多くの耳目が集められているのも最近の特色であろう。

たとえば、これも共同研究の成果といつてもいい『田村俊子作品

の諸相』(一九九〇・三、専修大学大学院文学研究科畑研究室)には、そうした「文化の知」がいかに総動員されていたことか。それによつて、近代の「自立的女性像」の形象には伝統的な「漂泊する遊女像」が深く通底しあつていたという鋭い論点が指定されるなど、いわゆる「女性解放運動」のコンテクストの見直しがはじめられている。

しかし一方でこの『田村俊子作品の諸相』は、文学テクストを共時態としての文化の「諸相」としてながめた結果、文学テクストそのものとしては論ずることができなかったという反省が付け加えられていた。ぼく流にいえば、それは外部の「媒介」に関心を寄せたあまり、テクストに内在する「媒介者」の行為の遂行性までも見失つたということであろう。そればかりかここでは、近代と伝統という二項対立的な文化のモデル論が、いささか平準化されて論じられたきらいもある。おそらくそこに欠けていたのは、伝統的な「知」もまた時代の中で変わり得るのだということへの省察である。

古い「理念」の喪失に代わつて、「共有されたフィクション」からさまざまメッセージを読むということは、そこに抱えなければならぬ多くの問題がある。そうしてそこに至る回路は、本来、脱領域であることによつていよいよ魔術的な威力を発揮するといつてもいい。いいかえれば、文化論が文学論でもあり、身体論がいつのまにかレトリック論でもあるというような魔術的な機能を備えてこそはじめて、抑圧的な知の「体系」をあばくことができるのだともいえよう。従つてそこでの「媒介」が都市論であれ、またフェミニズム論であれ、それが読む側の視点としてははじめから優位におかれ

たところで「文学」を対象化するとき、テクストはその内在的な「媒介」の機能さえも失ってしまう。そうした視点の自己目的化が、それゆえに文学研究の「方法」としての「道具」論をみちびくことになるのは、だからはじめから目に見えていたことなのである。

※

見方を変えて、世界あるいは外界との関係において、それまでのどの時代にもまして「内的な接触」を人間に可能にしてくれたのは、そこに新しい手段としての「道具」が発明されたからだという。これも最近の魔術的な書物の一冊といえるエンゲルハルト・ヴァイゲルの『近代の小道具たち』（一九九〇・二、青土社）は、そういう視点に立って、望遠鏡や寒暖計や経緯儀などの「小道具」によつてもたらされた「近代のパラダイム」の生成を跡づけていた。それらの新しい「道具」⇨「器官」が一方で「不安の除去」や「脱魔術化」を近代という時代の「啓蒙」としておしすすめるとともに、他方、その測定の普遍化が経済の交易・交流を通じて、諸国民のあいだの相互依存や共有財産という思考を、いかに広い地域にわたってしかもいかに速い速度でもたらしたかを説いていた。それによれば、顕微鏡による「観察」という行為が逆に「秘密」への心性を増幅し、また自然における魔術の脱性なくして「美」としての風景の対象化もなかつたことなど、いろいろなことがよくわかつてくる。

なんのことはない、近代文学の「起源」という物語も、それが内面の発見であれ風景の発見であれ、こうした「道具」という「媒介」

を隠微に捨象したパラダイム論であつたことが、手に取るようにわかつてくるのである。といつても新しい道具⇨器官が「近代のパラダイム」としてあらためてよく見えてきたことが、ほかならぬ「現在」なのだといえるわけでもあつて、そして日本の「近代文学」もおなじくそこに「近代」という「起源」のメッセージが「現在」におけるパラダイム論として読まれたということも。そしてここでのあらたな問題とは、そういう「道具」の発見とその交通によつてつくられた西洋「近代」のパラダイムが、すばやく日本の近代小説に適用された、その伝達と交通の速さであり、そうして、そこから立ち上がつてくるのは、またしても「日本的近代」との差異論なのである。

ここしばらく新しい文学研究の「方法」が話題になるとき、そこには決まって「道具」論が指摘されてはきたことは先にのべたとおりである。しかし考えてみれば、近代文学を研究の対象としているほくらは、そうした「近代」の認識の布置の「起源」に、ほかならぬおびただしい「道具」があつたという逆説を思い起こしてみるのはいいことかもしれない。そうした「道具」なくして「内面」や「世界」の発見もなかつたと考えることは、「文学」との新鮮な「接触」及び「道具」との乖離を思い起こさせることになるのではないか。

※

ところで、文学にとつての「道具」とは具体的には何であろうか。最近、小学館版の『昭和文学全集』が完結したが、そうした「全集」

もまた一種の「道具」ではないのか。そしてそれが「道具」だとし、ではそれがもたらすのは、どういうメッセージなのであるか。

青山毅『文学全集の研究』（平成二・五、明治書院）は、改造社版『現代日本文学全集』の付録として刊行された小冊子「月報」の配布方法に注目して、それを「はさみこみ」としてとらえていた。「全集」がもたらしたのが文学の歴史を空間的にパノラマ化した仕掛けだとすれば、それにはさみこまれた「月報」は、さしずめその小道具ということになろうか。そして小道具はいかにも小道具らしく、創作の秘密や回想をひそかにささやく。それは小さい器であることによつて一層、真実めいた読みのヒントとして珍重される。

改造社版「月報」の「発刊の言葉」には、これが全集の読者に対しての「聯絡交通」の機関であり「友誼交換場」であると謳われていたという。それによつて全集の購読者が、自主的な同好会組織を作ったということまでが報じられていたのだが、中でも「月報」という機能が果たした「交通」「交換」のなかで、おもしろい一例となったのは第十六号である。それが伝えるところによれば、「他の全集に掲載されるものは、一篇もない」という「内容見本」に相違して、この全集には他社と同じ作品が入っているではないかという読者からの抗議が載っていたという。ここで他社というのは、いうまでもなく春陽堂の『明治大正文学全集』のことなのだが、それに対して改造社は、違反したのはむしろ春陽堂のほうだという言い分を伝えていたのである。事実としていえば、正しいのは青山毅のいうように改造社のほうだったということになるのだろうか、むしろそ

れよりも問題とするべきは、ここでは文学の「商品化」ということにはかなるまい。

いわゆる「円本」の時代とは、実は文学が「商品」であることをはっきり示した点において類例のない時代でもあった。従つて、読者が文学に向かう態度あるいは反応の中には、さきの「月報」のエピソードが何よりもよく示していたように、そこにはある種の経済的「効率化」すら求められていたことが見てとれるのである。いうまでもなくそれは、他社と同じ作品が入っているのは、読者＝購買者にとつて「効率的」ではないという反応としてである。

もちろん文学の商品化とは、読者の問題にとどまらない。石川弘義十尾崎秀樹『出版広告の歴史』（一九八九・八、出版ニュース社）によれば、昭和三年二月に改造社から刊行の開始された『世界大衆文学全集』には、大仏次郎は本名の野尻清彦とを使い分けて、二冊分担当していたのである。そうして生産力をたかめられながら彼らは、また「大衆」「世界」「新興」などと模様替えされ陳列された市場にそれぞれの個性がパツクされたというわけなのである。

※

改造社の『全集』は、明治・大正文学を「特権階級の芸術」として歴史的に総括し、しかもそれらを「全国民に解放」する意義を自賛する一方、プロレタリア文学に「新しい視野を提供する」ことがはっきり謳われていた。「明治革命後の文学」と「ロシア革命」以後では、その文学の時代的な認識においてはっきり区分されるはず

だという姿勢が、その大々的な新聞広告にもくつきり投影しているのが、とりわけ興味ぶかい。そのことはまた、プロレタリア文学のシリーズとして「最初の大型企画」（尾崎秀樹）ともなったという平凡社の『新興文学全集』全二十四巻の広告にも見えていて、ここでは「旧文学」を「遊蕩文学」あるいは「有閑階級の慰み事」として批判しつつ、それに代わってこの「全集」は「人間の魂をゆすぶって社会的正義に目覚めさせる」のだ、と明言されていた。

この二つの全集に対して、新潮社の「現代長編小説全集」が「敢えてすべての階級」に送ると宣言、これまで小説といえ、もっぱら「社会人生の縮図」とされてきたものを、ここでは「長編小説」によっていっきよにその「拡大図」を示す、というふれこみを盛っていたことも面白い。そうして、これら「長編小説」の集成によって「現代生活のパノラマ」を提供するのだという俯瞰的な視野の設定は、この時代が「視」の文化を掲げていたこととも連動して、さっそく収録作品のキネマ化・挿絵の挿入・原画の展覧という盛りだくさんの情報をその「月報」によって知らせていたのである。

ふたたびそれを「媒介」の問題としてとらえかえすとき、大事なことは、ここで文学の「商品化」の道を切り開いていく原動力としての広告の言語であり、かつそのメッセージである。その中でも、ここではとくにプロレタリア文学のそれに限定してみたとき、その煽情的なメッセージをやはり無視するわけにはいかない。それら多くの広告は、一方で「血で書かれた生活」（日本プロレタリア傑作選集）を謳うとともに、それにかさねて「バット数個にしか当た

らぬ奇跡の廉価」という経済性の指摘を忘れることはなく、「悪魔か？ 救世主か？ 現代の戦慄！」（改造社版「マルクス・エンゲルス全集」という文字どおり「戦慄」的な言葉は、「売れる売れる！ 飛ぶやうに売れる」）（世界プロレタリア傑作選集）という挑発的なメッセージを隠そうともしなかった、そこでの「媒介」の意味を考える必要があるのである。

プロレタリア文学というものの、その時代的な必然を、まこと理念以上に煽情化する言葉は、それが大量に「売れている」という事実の情報化によってさらにその目的性が誇張される。といえ、そこに生まれた虚構テクストは、はたして「個性」の「起源」を剝脱されないうままにできるかと問う必要が、すくなくも生じてこよう。そしてそれは、何もプロレタリア文学に限った問題ではない。逆に芸術的な「個性」というものも、実は「商品」として記号化された虚構によってあたらしく発明された「欲望」の変種と見ることさえ可能なのである。いやそうした「個性」とは、消費文化の中では、実はもつともわかりやすい「近代の物語」であろう。

そればかりか「文学全集」という、いわば「一揃いの商品」として編み直された「全集」という名のパノラマは、そこに時代の「闘争」をかぎりなく隠蔽していることを知らねばならない。

文化の体系を向こうにまわして、文学テクストにさまざまな「メッセージ」を読むとは、あらたな魔術の中にその身をおくことなのだということを、肝に銘じてここに書きつけておく。

△展 望▽

文化・家族・性

いま、終焉論がブームになっているらしい。昭和の終焉にベルリンの壁の崩壊、つまりはソ連邦や東欧諸国の（現存社会主義の党官僚国家独裁体制）の崩壊がかさなったことをはじめ、ヤルタ体制の終焉やアメリカの退潮等世界の諸動向が関連して、（歴史の終焉）意識を醸成しているからであろう。だがしかし見方を変えれば、これら世界的な徴候はむしろ（現代史の再活性化をしめすものであり、「社会主義の終焉」ではなく、現代社会主義・現代資本主義の双方の行き詰まりを、新たな世紀へ向けて越えてゆくべき（中略）再生を、うながしているもの）（フォーラム90）とも解釈できよう。ともあれこうした世界的な規模での大きな地殻変動のうねりは、さまざまな意味で、価値観の転換を私たちに迫ってくること必定で、それは当然のことながら陰に陽に文学研究のあり方や方向性にまで及んでくる。たとえば自分の研究に引きつけていえば、東欧諸国の一連の「民主化」の動きは、一九六四年に部分的核実験停止条約をめぐって、党の思想的・政治的偏向や官僚主義を批判して除名された中野

長谷川

啓

重治や佐多桐子らの復権にもつながり、今こそ再評価の問題を客体視でき得る時期が到来したことを痛感させられているところだ。

ところで、最近はそうした現実の動きに心を騒がせがちだが、その騒がせるものの一つに異文化の問題がある。現在地方の大学に勤務し、関西の言葉や文化に日々カルチュアショックを受けているが、そのうえ日本語学なので、留学生との出会いの中では言葉は当然のことながら、自文化と異文化の差異といった問題にもおそまきながら直面しているからに違いない。ごく最近読んだ文化論に、青木の『日本文化論』の変容（中央公論社）『文化の否定性』（同）と、李御寧の『ふろしき文化のポスト・モダン——日本・韓国の文物から未来を読む』（同）がある。

最新刊である青木の前者の著者は、夏目漱石の「現代日本の開化」が現代にもまさしく通用し、戦後日本の文化とアイデンティティを問う必要を痛感させたとして、ベネディクトの「菊と刀」をはじめ戦後の代表的な日本文化論をとりあげ、その変容のプロセスを四期

の時代に分けて検討したものの。私は以前に書かれた青木の後者の方の著書をむしろ興味深く読んだが、ここでは、西欧文化中心主義に対する疑問や批判から一九三〇年代にアメリカに出現した文化相対主義が、七〇年代後半にいたって反文化相対主義に切り変わったことから説きおこされ、文化の否定性について論及されている。現代の戦争や紛争や摩擦はそのほとんどの原因が〈文化〉にあり、今や文化は人類間のコミュニケーションの障害をつくり出して人類を苦しめ、人間を引き裂く否定的な作用をなしている事実を受けとめる時期が訪れたこと、したがって〈文化の否定性〉をはっきりと認識してより普遍的な世界文化構築のための歩みを進めることが必要であり、〈他者〉である異文化と自文化の共存へ、つまり〈文化多元主義〉に向かわなければならぬことを力説している。十八世紀以来の近代的な国家理念である〈国民国家〉の理念は、〈自由、平等、博愛〉の革命から始まったこともあって〈民主主義〉と結びつき〈社会主義〉と合体して、これまで積極的に肯定的な国家理念として生き続けてきたが、むしろこの〈国民国家〉の理念から脱却して〈文化多元主義〉国家へと国家像を転換させることは、二十一世紀に向けての課題であり、〈ポスト・モダン〉へ向けてのパラダイム変換を真剣に考えなければならぬと述べているのである。

あたかもこの青木説に呼応したかのような李御寧の著書は、生活文化の側面から東西の文化的差異を考察し、〈ポスト・モダン〉の時代の文化の方向性を示唆したもので、知的な遊び心に満ちたたのしい文化論である。西洋の近代文明を象徴するカバン(鞆)と、中

国・韓国・日本に共通するふるしき(風呂敷)を文化のテキストとして読みながら、両者の意味を区別する示差性は、対立する二つの動詞〈入れる〉と〈包む〉にあるとして、〈入れる〉(空洞)〈立体〉(固さ)などが集まると〈箱〉になり、〈包む〉(広がる)〈平面〉(柔らかさ)を一緒にすると〈衣〉になる、つまり〈カバンの文化〉は箱を原型とし、〈ふるしきの文化〉は衣服をモデルにしているといふのである。カバンの場合は入れる物に関係なく独自の自己構造と大きさを持ち(まさしく近代的自我に対応する文化だ)、何かを入れる手段であったものが、自己の論理をもつて一つの目的の世界に化けてしまう。しかも〈入れる〉という単一目的の単一機能であり、それ自身がロゴス中心の合理主義が持っている近代文化の特徴であって、機能を最大に生かすために一箇所に目的を集中させて、他のものはすべて排除してしまう文化だといふ。これに対してふるしきの場合は、包む物がないと〈包み物〉になれず、包む物の方が主体であって、それによって大きさも形も変わっていく、包む物がなくなると無に帰ってしまう。このふるしきに関わる動詞は〈包む〉以外に〈敷く〉〈かぶる〉〈覆う〉〈かける〉〈結ぶ〉〈拭く〉と数多く、〈敷く〉〈包む〉の反対機能を総合する両義性を持っているばかりか多機能を有し、すべて形をディコンストラクトして、形の体系と関係なく包み込むことが可能な柔構造を持っている。これこそ〈包み文化〉の特徴であり、互に矛盾するものが絡み合って作り出す多面・多視点・多機能の中心のない志向性を持っている(〈ポスト・モダン〉)にふさわしく、これまでの近代化では単一記号を使う〈カバ

ン文化」が支配したが、〈ポスト・モダン〉の時代では多記号の〈ふろしき文化〉がむしろ強くなる」と述べているのだ。

この〈入れる／包む〉〈箱／衣〉〈カバン／ふろしき〉の対立構造をモデルにすると、いろいろな文化、文明の記号を解説するコードになるといふ。たとえば衣服でも洋服と着物（あるいはチヨゴリ）、都市空間では人間の住居を入れる西洋型と包むアジア型、赤子を育てる方法においては入れる型の〈揺り籠〉と包む型の〈おくるみ〉との差異。揺り籠に象徴される母子隔離主義からエディプス・コンプレクスも生まれるといい、近代化とは母と子の間に壁を置くことに始まって、〈私と他人〉〈個体と集団〉〈人間と自然〉〈精神と肉体〉等、至る所に壁を堅固に積むことであり、今日の問題は逆にこの壁をいかに取り払うかが新しい文明の地平を開く鍵になると言及している。そして近代の自我の壁を越える〈柔らかい壁の時代〉こそが〈ポスト・モダン〉であるとして屏風に着目。屏風は、壁のもつ不変不動の概念を可変可動なものにし、実用・儀礼・装飾と多機能的に使用される、まさに多義性を含んだ壁の記号なのだと分析している。欧米人が個人の自由のために壁を厚く細分化していった時に、中国・韓国・日本の人々は壁を自由にするために軽く薄くし、壁が人間を拘束するのではなくて人間が壁を自由にコントロールしたのだというのである。

この他、ふろしき同様座る主体が中心で、使用後は押入れなどに仕舞われて無に帰る座蒲団と、カバン同様座る主体とは関係なく自己の存在を示してやまない椅子との差異。同じ文脈で蒲団と寝台、

食膳と食卓の文化的差異が指摘されているが、近代化とはこれら後者が、前者（空間を多層的に利用できる）を支配し追い出す闘いでもあったと語っている。

このように、魅力的な考察はつきないが、確かに著者の意図通り、西欧の近代文明によって失ってしまったかつてのフレキシブルな東洋の文化を読みといていくと、これまでとは違った相貌で〈アジア〉が見え出し、あらたな時代の文化の景色がどうあらねばならないかも見えてくる思いがする。もちろん今さら東洋回帰でもないので、これまでの西欧一辺倒から、もう少し東洋に振り子を振って、それを止揚した形でこれからの文化を考えなくてはならないだろう。それこそ先述した青木保の〈文化多元主義〉にはかならない。文学研究もそのことと無縁ではなく、洪水のような西洋直輸入型方法論の借着ではなく、そろそろ自前の方法論を構築しなければならぬ時期に来ているのだろう。

さて、長々と文化論の紹介をしてきたが、実はこれらが本番なのだ。地殻変動の大きなうねりの一つ、これまでの男性社会をディコンストラクトし、価値観の変更を迫ってやまないのが、ほかならぬフェミニズムの視点である。近代の収穫は「フロイトの〈無意識の発見〉、マルクスの〈党派性〉の発見」に加えてフェミニズムというさらにもう一つの発見をしたことだと織田元子がいい、これこそは「二十世紀後半の最大の思想的事件」にほかならないと指摘しているように、もはや女性の解放のためばかりではなく、二十一世紀にむけての男性自身にとっても不可欠な視点といえるだろう。

「スプーン一杯の幸せ」シリーズなどで若者文化を支え、これまでカウンターカルチャーと思われてきた落合恵子は、現在もつとも自覚的にフェミニズムの立場にたつて執筆活動をすすめている作家の一人だが、彼女のエッセイ「アンチ・ヒロイン」へ（「恋は二度目からおもしろい」集英社文庫）の中に次のような一節がある。「フェミニズムとは、性差を越えたアンチ・ナシヨナリズムである」といつた『ミズ』編集主幹グロリア・スタインナムに賛同しながら、

フェミニズムは、男と敵対をするものだと考えている人がいる。が、人を差別せず、差別されずに生きようよ、という主張が、どうして男と敵対する思想なのか。

私は、フェミニズムを、従来のように、女権だけの拡張の運動とは解釈していない。

女権だけがパワーをもつた世の中は、男権だけが先行する、いまの世の中と同様に歪だ。男権、女権にかかわらず、ひとりひとりの人権、個人がより生き生きと生きる権利と責任が、充分にいかされる社会こそ、理想だ。そういった意味において、私はフェミニズムを、人間性の復権運動の、個人の尊厳を回復し、拡張し、実現する運動だと思っている。そのプロセスとして、社会の振り子を、もう少し女性の視点の側に振ってみよう、とアピールしたただけだ。

と語っているのである。男性を敵対・排除しがちだったこれまでのフェミニズム思想とは違って、狭義のセクショナリズムを越え、むしろ「男はフェミニズムの同志だ」と公言し、「女と男が、対立し

合い、敵対し合う時代を越えて今、互いの個性を尊重し合い、生かし合っていくことこそ、私たちが目指すものだ」と発言しきるほど、落合はのびやかでしなやかな考え方を持っている。いっぽうで、「あらゆる差別は、強姦の論理」だという落合自身の思想的結実の書「ザ・レイプ」（講談社文庫）で、女性の（被強姦願望）の虚妄を暴き、強姦を育む文化や、それを犯罪として立証しにくい男性社会を敢然と告発しながらである。戦うべきところを踏まえた上で同志として手を結ぶ、その両義性を包摂した思想の広やかさと柔軟性（戦術の巧みさでもある）。そのような柔軟な発想に加えて軽やかで都会的ときているから、多くの若者たちに読みつがれるのだろうが、この柔軟性についても少し触れて起きたいことがある。

たとえば、ラジカルなフェミニスト達の一部にある、「専業の主婦は目覚めてない」などといった切り棄ての論理について、落合は次のように批判しているのだ。

観念や理想論で、女の解放や平等を論じる時、時として奥むめをさんが指摘なさった「無名の女」の痛みがそっくり抜けてしまうことがある。女性解放を語る時、それは決して忘れてはならない視点であり、むしろヒューマン・リブのスタンディング・ポイントとも言えるだろう。

とまれ自分を数段上において、我がサクセス・ストーリーを語り、他の女を「目覚めてない」と切りすてる作業は恐ろしい。

（中略）

たまたま、社会的発言の場をもつた女が、持たない女に対し、

何を基準に目覚めているとかいえないとか言えるのだろうか。

こうも言える。

自戒の意味も含めて言おう。マスコミの中にいるからこそ許されることもあるのだ。それ以外の女が、生活の現場でやったなら、大変な反発をくうことが、マスコミにいるというただそれだけの理由で、「手柄話」や「カッコイイ話」になることもあるのだ。

公の場で、発言し得る立場にいる女は、そのところを真摯にみきわめておきたい。

そうでないと、ひたすら、選ばれた女の、選ばれた女による、選ばれた女のための「女性論」ばかりが幅をきかし、そういう女だけが、「自立した女」という強迫観念さえ与えかねない。

なにひとつ社会的な発言はしなくとも、黙々と自分をみつめ、必要ならば自己主張もし、ひたむきに自分を生きている女も大勢いる。いや、ほとんどの女がそうであるのだ。

そして、歴史の流れを、徐々にはあるが、大きく変えていくのは、一部の選ばれた女だけではなく、清々しく、ひそやかに、自分の価値観で「自分を生きる」女たちの、底力であろう。(「ウたちへの私信」 講談社文庫)

人の痛みに敏感で(生立ちとも関係があるだろう)、さまざまな立場に置かれた女たちを暖かい目差しで見つめられる視点を落合は所有しているが、「クレヨンハウス」を主宰し、カウンターカルチュアに少なからず身を置いているからこそ、「無名の女」たちの景色はつきりと見えてくるのだろうか。そして、(やさしい連帯)を説き、

(それぞれの私たちが、作られた女に別れを告げるその時こそ、それぞれの私たちが、それぞれの「私」を生きる時ではないだろうか) (『優しい対話』集英社文庫) といった自由で柔軟な落合の発想こそ、先述した多義性と柔構造が求められる(ポスト・モダン)の時代にふさわしいフェミニズム思想といえるのではなからうか。

昨年から今年にかけて『朝日新聞』に連載された「バーバラが歌っている」は、落合自身のそうした思想をまさに体現した小説といえる。ここ十数年来、日本の社会では家族の問題が問われつづけているが、父・母・子という三角形の構図からなる(近代的家族)はいまや地殻変動を起こしつつあり、血縁によらぬ共同形態、ポスト・ファミリーの現象さえ出てきている。落合はそうした今もつともホットな家族の問題に、フェミニズムの立場から自覚的に本格的に挑戦をこころみており、今年度の日本のフェミニズム文学の最大の収穫といえそうだ。家族の崩壊を中心に据えながら、結婚、離婚、非婚、離婚、職場、痴漢、産む自由と産まぬ自由、妊娠中絶をめぐる裁判等々、女性が現在直面している問題を取りあげ、立場や世代の異なるさまざまな女たちの痛みや言説を定着させている。

たとえば、視点人物を取りまく二つの家族の光景が対象的に描き出されているが、一つは妻子ある男を愛して未婚の母となり、満たされぬ愛の形ゆえに強迫神経症を病む姉の家族(語り手は視点人物を通して、男の妻の痛みにまで視線をとどかせ、一枚の写真のネガとポジを見ている)。そうした姉の生に反発し、平凡な幸福をのぞんで(近代的家族)を実現させてはみたものの、やがて仕事や浮気

で帰らぬ夫を待つ妻の立場の虚しさや、停年退職した夫や子供たちに別れて若い男との愛の生活へ旅立とうとする妹の家族。三世代からなる母系家族を形成する姉の家族の一員で、自活しながら〈私生児〉を生育する姉娘を支えて心労をかさねる老母。同じく子供の時から入社試験に至るまで、〈私生児〉故に苛めと差別に会ってきた、その驕りを引きずりつつも、恋人はいながら非婚をつらぬき、子供を産まぬ自由を選択して仕事に生きようとする視点人物の亜矢。その他、夫よりも義父との関係に心やすらぐ亜矢の友達の仕事場内での悩み、すなわち女同士の間にも隠然としてある、育ちや結婚や昇進への根強い妬みや反感など足の引つ張り合いに対する苛立ちと、同性へのなし崩しの共感や連帯意識との葛藤。又、亜矢が行きずりに出会った少女のような母親の、痴漢にあつた記憶から逃れられない痛みと、結婚生活における箱の中にいるような周囲との隔絶感、等々。

いや、女たちばかりではない。子供の立場や男の立場も視野に入れ、さまざまな立場からのさまざまな声を交錯させたポリフォニーの構造をとりつつ（多声的な会話で構成され、それぞれがそれぞれの自分を見つけていく構造になっており、まさに〈ポスト・モダン〉の小説といえよう）、いかに女の問題がそのまま男の問題であるかを考えさせてくれる。殊に、母系家族ならぬ〈近代大家族〉の崩壊をめぐる場面にそれは顕著だが、家族を守るのは仕事以外にないと信じて疑わなかった仕事人間の夫が、妻の恋愛によって信念の変更を迫られ、嫉妬と負け犬のような心境の中から、「ママだけが家を

毀した」のではなく、「パパとママとのが前から毀れていた」からであることに気づき、戸籍などは荷札のようなものだと考えるようになる。血縁関係だけで家族を見るのではなく、人間と人間の関係で見なければならぬこと、人間関係が毀れているのに家族を演じ続けることの方が不幸を背負い込むことになることを認識していくのである。（ママはふしだらだし、パパはだらしがない）といいつのり、戸籍上の家族にこだわる息子にしても、また認めてあげなくてはと思う一方で母親の恋が許せない（父親の浮気は許せても）娘にしても、しだいに認める方向にむかっていく。そしてこの妻は（傷を癒されるように思った）恋をして家を出ていく過程で、さらに深い傷を負いつつも、〈世間に受け入れられる〉女を演じることから自己脱皮していくのだ（実際は夫や子供たちの家と、恋人との家とをまだ往復するような優柔不断な形ではあるけれども。作者はいっききに飛躍せずに、この妻にそくした旅立ちを与えている）。夫の何度もの浮気で心の内部を毀されながら、経済力を持たない弱さで自身に嘘をついてきたことを、雨にたとえながら（幸福という夫のひさしの下でしか、わたしは暮らせないと思っていたから。それじゃ、何も変わらないのね。雨が止むのを、ただ黙って待っているなんて……。濡れてもいいからって、雨の中を走ることも、自分で傘を買うこともしないで、ただじつと雨が止むのを待っていた）と、自己別決している。そして、〈幸福をあんふうに許してきたのも、わたしだつてこと。だから、幸福も辛かったと思うの。……いつも強くなきゃいけない、命令しなくちゃって、……そうし続けなけ

ればならなかった」と、相手の非を責める刃は自己の責任を問う刃となり、そのことによってはじめて自立にむけてのスタート台に立てたことになる。落合自身も（女の敵は自分である）といっているように、敵は何よりも己れ自身の内部にあることを自覚した、それこそ普通の専業主婦の目覚め、旅立ちである。その結果、（弱くなつた幸蔵に、わたしはいま、親近感を抱いているの、かつてないほど……いろいろなものを失いつつある幸蔵に、友情のようなものを感じるわたしがいる」と、傷つけられた相手を逆に思いやれるまでに成長するが、漱石の「行人」のお直の、鉢植えのような妻の存在は今ようやくここまで動き出したことになる。最も層の厚い、しかしここが動かなければ全体として時代が動いて行かないこの主婦層に、落合は視点を据えているのだ！ この作品を連載した後、落合は家族の問題をさらに押し進め、世間から疎外されがちな人々が血縁によらぬポスト・ファミリーを形成する話「偶然の家族」（中央公論社）を発表するに至っている。

（セックスは文化だ）と落合は指摘しているが、（家族）にかわつて（セックス）をめぐる女と男の関係性や意識について、いま最も斬新なかたちで描いているのが、やはりなんといつても山田詠美であろう。殊に「ベットタイムアイズ」などは、明治末期における田村俊子の「生血」の、男と女の上下の関係性や女の被害者意識や汚辱意識に比べると、隔世の感がある。これまで日本の近・現代文学研究にみられるフェミニズム批評も、社会・結婚・家族といった外側の制度ばかり問題にしてきたが、性差別が根本的な形でかわつ

てくる内なる制度としての性の構造にこそ着目しなければならないだろう。河野喜代美の『性幻想』（学陽書房）とアンドレア・ウォーキングの『インターコース 性的行為の政治学』（青土社）などはその基本的な資料といえようか。他に、三枝和子の『男たちのギリシア悲劇』（福武書店）、本多和子の『女学生の系譜 彩色される明治』（青土社）、沢部仁美の『百合子、グスヴィダーニャ 湯浅芳子の青春』（文藝春秋）等にも触れたかったが、すでに紙数もつきた。稿をあらためたい。

『芥川龍之介全集』未収録の文章について

須田千里

ここに紹介する文章は、大正七、昭和二年に発表された、『芥川龍之介全集』未収録、乃至書誌未記載の文章である。本稿は、その解題と、内容に関する若干の考察を試みようとするものである。

①『舞臺上のリアリズム』。「演劇新潮」大正十三年四月号(大13・4・1新潮社刊)に発表。「一、あなたは演技上のリアリズムを人間の率直な表現だとお考へになりますか。二、あなたの御意見では、俳優は作家や画家に許されてゐると同じ情熱表現の自由を許されて然るべきものでせうか。三、リアリズムは一般公衆の満足を買ふものでせうか。それとも好劇家の一小部分の満足を買ふに過ぎないものでせうか。」という編集部の問題に対する回答。「リアリズム」の定義にこだわりながらも、ある程度の誇張を許した上でのリアリズムならば「イエス」(一)、(二)も必然に(一)に関係を持つている限り、両様に答えられる、とし、ある程度の誇張を許した上のリアリズムならば、現在も一般大衆の満足を買いつつあると思う(三)、という内容。芥川の外、久米正雄、中村吉蔵、尾上菊五郎、澤田正

二郎、佐藤春夫、守田勘彌、市川左團次、土方與志、トムマツ・サルウキニ(フロレンス)、シドニイ・グランデイ(ロンドン)、アンドレ・アントアヌ(パリ)、ピーアボーム・<sup>マツ</sup>(ロンドン)、カール・ヘンシエル(ベルリン)、アーサー・シモンズ(ロンドン)、アンドレ・ポーニエー(パリ)、ガーツルード・アイゾルド(ベルリン)、ヘルマン・パール(キーン)ら諸家が回答を寄せている。「演劇新潮」自体、決して稀覯の書ではないが、目次では「海外劇界諸家 日本劇界諸家」となっており、また発売禁止の厄に遭っているために看過されたものであろう。芥川は本誌に「小説の戯曲化」(大13・3)、『芝居漫談』(昭2・3)の二編を寄稿している。「リアリズム」の定義にこだわって両様の回答を寄せるところなど、頭脳明晰の芥川らしい。また、同誌大正十三年十二月号の、梅蘭芳を囲んだ座談会「演劇新潮談話会第十回」にも芥川は出席し、支那で見た芝居について若干の発言をしている(『北京日記抄』「胡蝶夢」参照)が、従来の著作年表に漏れている。なお、今村忠純「演劇新潮」細目」

(昭48・1「宮城学院女子大学研究論文集」40) 参照。

②「恋愛と夫婦愛とを混同しては不可ぬ」。「家庭雑誌」第十卷五号(恋愛結婚号)(大13・5・1博文館刊)に発表。「媒酌結婚と自由結婚との得失」の欄に、豊島與志雄「両方の長所を探るが良好の結果を生む」とともに掲載された。署名の上に小字で「文学士」とある。この「家庭雑誌」は、明25〜31家庭雑誌社刊のものでも、明36〜40分社刊のものでもなく、その存在が稀観に属するものである。この雑誌は、衣食住の知恵や夫婦のありかたといった啓蒙的な記事あり、読者から体験談の投稿あり、長編通俗小説ありで、一般的な婦人雑誌の性格を持つと言ってよい。例えば、この(恋愛結婚号)は、「若い女性の思想は如何に動きつ、あるか」(龍山義堯を巻頭に、「再婚の善い場合と連れ子を泣かさぬ用意」「性的無知から起る夫婦間の悲劇」「現代青年男女の要求する配偶者の資格」「浅慮の為に身を誤つた若き婦人の実話」などを載せている。

なお、文体が芥川のものではないような印象を受けるが、恐らく、雑誌記者による談話筆記であろう(「文学士」という称号も雑誌社の方で勝手に付けたものであろう。署名の上に肩書きを付けるのがこの雑誌の特徴である)。極めて論理的な部分(例えば「媒酌結婚で結構です」の部分など)と、いつの間にか論理が横に逸れてしまっている部分(結婚する男女の人生観について無知な大人が媒酌する結婚は危険だといいながら、結婚前後で人物や思想や愛の質が変わってしまうと展開させていく部分)が混じり合い、また内容的に重複する部分も目立つ。「愛の変化消滅といふことについては厭世

的である。」という言葉もやや解釈に苦しむ。「愛の質が変化したり、或いは消滅したりすることを考えると、私は厭世的にならざるを得ない。」ということであろうが、熟さぬ言い方である。談話筆記の可能性が高いと考える所以である。

雑誌の性格から言つて、芥川の文章は、個人の所感というよりも寧ろ啓蒙的なもののはずだが、実際はそうではない。「昔の人の考へたやうな清浄高潔な恋愛」には懐疑的であり、媒酌結婚にせよ自由結婚にせよ、「幻滅のない恒久性の愛といふものは考へられない」と言い、結婚に幻滅したまま我慢するより離婚したほうがいと述べる。「或る意味に於て凡ての結婚といふものは、決して幸福なものではないと思ふ」という結論は、論理的に飛躍しており(例えば、結婚後幻滅して愛の質が変わったとしても、それが直ちに不幸に結び付くとは限らない)、異様に冷たい印象を受ける。これでは「媒酌結婚と自由結婚との得失」という論題からも逸脱している。豊島與志雄の文章が、同じく結婚後の幻滅を認めながらも、恋愛を経験している分自由結婚の方がまだしもまして、媒酌結婚だけは避けるべきだと述べているのと対照的である。この点に、単なる啓蒙を越えた、作家独自の意識が投影しているとは考えられないであろうか。

作品から看取される芥川の女性観・恋愛観は、概してシニカルで、例えば「女人は我我男子には正に人生そのものである。即ち諸悪の根源である。」(遺稿・侏儒の言葉、女人)、「恋愛は唯性欲の詩的表現を受けたものである。」(同、恋愛)、「結婚は性欲を調節することに

は有効である。が、恋愛を調節することには有効ではない。」(俣橋の言葉、結婚)、或いは蜘蛛や蜂の雌が交尾後に雄を刺し殺す点から恋愛に死を連想したり、女性を殆ど「悪」それ自身のように見たり(同、恋愛と死と。または、女、大9・5)している。女性は実際のであつて、「どうも女は心臓が算盤玉の恰好に似てゐるさうな気がする」(俣の好きな女、大9・10)、「いや、どうかすると、私には(男より)――註の方が得をしてゐる場合が多いやうに見える。」「が、実際は存外女の誘惑する場合も……言葉で誘惑しないでも、素振りです誘惑する場合が多さうである。」(世の中と女、大11・2)、「私が女に生まれたら」(大12・4)「できるだけ温良貞淑を装ひ、出来るだけ都合の好い夫を捉へ、出来るだけ巧みに夫を操り、出来るだけ自己を成長させます。」といった具合に、社会的弱者を装いながら巧みに利益を得ているとの認識も窺える。結婚については、「この人でなくてはと思ふ人のみを愛し或は夫とすること。決して中途半端な恋愛や結婚をせぬこと。さもなくば自己も他人をも不幸にすべし。こは道德にあらず。単に事実なり。」(恋愛及結婚に就いて若き人々へ、大9・11)と述べる一方、自由結婚を志したアラビアの女王ゼライドが数多くの候補者から選んだのは、七十六歳の「醜い黒ん坊の奴隷」だった(結婚難並びに恋愛難、大14・7)というような、自由結婚に対する皮肉乃至女性一般に対する冷笑も見られる。右に挙げたものは発表年時を無視しているが、いずれも、大正八年六月秀しげ子と知り合つて、恋愛関係を結んで以後の芥川の苦悩が投影されていよう。この文章が発表された大正十三年には、一夫一婦制を批判した『第四の

夫から』(大13・4「サンデー毎日」。なおこれは久生十蘭「新西遊記」同様、河口慧海「西藏旅行記」上、下(初版は明37博文館刊)を種本としている)や、「婦女界批判会――『新珠』を通して見た三処女の行き方――」(大13・11「婦女界」)もあり、一つのピークをなすと考えてよいと思われる。

文夫人に結婚前送った書簡と如上の言葉を対比するならば、芥川自身の結婚生活への幻滅が看取できないであろうか。加えて、秀夫人との情事が決定的に作用したのである。以上を背景とするとき、「恋愛といふものはそんなに高潔であり恒久永続するものではなく」幻滅が伴うもの、だから「ホリディラブ、即ち一週間に一度の恋愛を主張する。」という言葉は、或る必然性を持つていられるように思われる。結婚生活の幻滅から逃れ、しかも深刻にならないような軽い恋愛を主張したものであらう。芥川の意識が思わず露呈した文章と言えるのでなからうか。

③『菊池の芸術』(大7・8・1文光堂刊「秀才文壇」第十八年第八号所収)は、「人及び芸術家として その四 菊池寛氏」の題の下で発表された諸家の文章の一つ。芥川の文章が最初に掲載されている内容的には『心の王國』の跋』(大7・12成)に重なり合う部分が多く、それに対して、従つて浦西和彦氏の紹介された(関西大学「国文学」64号)『菊池寛の芸術』(上)(下)(大8・1・25-26「東京日日新聞」)に対しても草稿的位置にある。

なお、これは全集未収録ではないが、「大観」第十三巻第一号(昭和2・1・1実業公論社刊)の「婦人と文芸」欄に掲載された『動員令』

は、『追憶』(大15・12「文芸春秋」、全集巻8)の一節「動員令」「火花」の再録であり(但し一部省略あり)、同じく第十三巻七号(昭2・8・1)の同欄に掲載された『文芸的な文芸』は、『文芸的な、余りに文芸的な』四十「文芸上の極北」(昭2・8・1「改造」、全集巻9)を一部省略したものである(両者とも原文ルビなし)。

著作年表未記載であるため、ここに指摘しておく。

〔付記〕 芥川作品の引用は『芥川龍之介全集』(岩波書店刊、昭52・

7・53・7)に拠る。引用文は通行の字体に改め、ルビを適宜略した。

資料紹介に当たり、同志社大学図書館(演劇新潮)、三康図書館

(家庭雑誌)、天理図書館(秀才文壇)、昭和女子大学近代文庫(大

観)のお世話になりました。厚く御礼申し上げます。また、『菊池

の芸術』の存在について、清水康次氏の御教示を得ました。併せて

御礼申し上げます。

## 三好行雄氏を思う

平岡敏夫

1

五月二十日（日曜日）は年一回行われる文学散歩の日に今年はず定されていて、谷中から団子坂、根津から不忍池あたりまで歩き、余力があれば、三社祭り最終日の浅草まで行こうと、十時日暮里集合であった。その朝、例のとおり三時半ごろ眼覚めてしまったので、自分の部屋へ行き、「国文学」六月号「作家論の方法」特集の対談「作者」とは何か」を読みはじめた。三好行雄氏の同誌における対談には数多く接してきていたが、今回の蓮實重彦氏に対するほど三好氏が積極的にねばり強く立ち向かったような例を知らなかった。作品の所有者としての作者を前提にして作者の意図を問題にするという従来の研究方法に対し、作者が存在しなくても遂行しうる文学研究の領域を認め、作者の意図など支離滅裂なものとして斥けるといった方法では全く相容れない話になるわけだが、蓮實氏も実に真摯に対応し、きわめて充実した対談であると感銘した。伝記研究は文学

研究ではない、しかし基礎的研究ではないか、といった結びに近いやりとりを見ても、両氏が一致するはずはないが、「私としては、そういう蓮實さんの覚悟は蓮實さんの一つの選択肢である、（笑）他の選択肢も許容していただけるということで、この対談ならぬ対談をいちおう締め括る」というところにも、大げさに言えば、これまでの三好氏の研究方法の存在理由そのものがかけられている、という思いであった。バルトにおけるテクスト、あるいはディコンストラクションの対象としてのテクストは普通なのか特殊なのかと鋭く問いかけているように、三好氏は新しい方法に風馬牛、あるいは拒絶反応ということではけっしてなく、横文字を縦文字に直した研究方法、カタカナ語の多い、欧米翻訳文献をやたらに引用すること等新しいと自他ともに許すような風潮に、断じてくみしないということであつたらう。ここには戦後におけるある強烈な（挫折）体験、あるいは外来思想に（裏切られた）体験が根深くひそんでいるのではないか。（一種の攘夷思想）（透谷）ではないが、（傷）も忘れた、

あるいは〈傷〉などもとまなかった（軽佻なる欧化主義者流）に我慢ならなかったのではないか。

十数年くり返してきた文学散歩に一度も参加しなかった家内がめずらしく歩いてみると言い、一緒に家を出たのが八時半ごろであった。三好さんは実にこの八時三十五分に瞑目されたのだった。入院のことすら知る由もない私は、日暮里駅で待つ院生たちに、今朝対談を読んできたと言い、三好さんはさながら院生のごとく真摯だと感銘を漏らしたところ、「三好先生が……」とひとり驚いたように絶句した。私が明け方、鉛筆で傍線を引きつつ、読みふけていたころ、三好さんは生と死の壮絶なたたかいを私が出ると言てたかわれていたのだった。対談での応酬を一種のたたかいと言うなら、私はゆえ知らず、二つの戦いを重ねて読みつづけていたのだった。五月二十三日の太宗寺における通夜に先立ち、二十一日の夕方、自転車で三好家を弔問したが、東大関係の方々が詰めておられ、私は秋山慶氏と殆ど異口同音にあの対談のすごさ、すばらしさを語り合い、三好さんの最後に重ね合わせた。柩の前の忘れ得ぬ時間であった。

## 2

今春からアメリカの西海岸の大学で受講しているKさんはアジア・ライブラリーで偶然「国文学」四月号三島由紀夫特集の巻頭エッセイである三好氏の文章を読んで悲しくなり、ひとり図書館の隅で泣いたという。三島由紀夫専攻でもあるKさんにとって三好氏のそ

の文章はいつになく感傷的なひびきがあり、帰宅してみると三好氏の死を知らせる私の手紙が到着していたというのだが、三好氏と私も同じ曜日に十数年も共に出講していた女子大の出身で、直接受講もし、三好氏の三島論から多大な影響を受けたにちがいないKさんにおけるアメリカでのこの暗合も、三好氏への深い追慕の念なしには成立しなかったものであろう。

「吉田精一先生の同じ門下生として永いおつきあいでした先生には、その淋しさはひとしおと存じます」とKさんの手紙にあったが、はじめての酒場へついで行くと、店の人に「この人は私と同門で、先生が同じなんだよ」と紹介してくれたことも思い出される。実質的には直接先輩のいなかった私には、三好さんのこの親身な気持ちとどれほどうれしかったことか。越智治雄氏もそうだったが、

〈東大〉という意識をこえて、研究上の後輩としてつねに暖かい心くばりを示して下さった。それは具体的には「文学史の会」への入会という形で実現され、持続された。当時、「文学史の会」は三好・越智・野村喬の三氏が中心で、浅井清・佐藤善也氏も加わって『若菜集』の共同研究を公にしていた（昭33・3「解釈と鑑賞」）。何の帰りだったか、神保町を三好・越智氏らと歩いていた折、たしか越智さんから、みんなの意を体して入会を誘われたのである。私はまだ大学院博士課程の学生だったが、その時のよろこびはいつまでも忘れられない。『道程』の共同研究に河村政敏・佐藤勝・山田晃氏らと共に参加、『道程』前期の晦渋な詩群、たとえば「寂寥」などを各自思いつきを出し合って解いて行くことよろこびへと進み、三

好さんの本天沼のお宅へ一同お邪魔することにもなった。麻雀がなかなか盛んで、何の心得もない私に三好さんは「やれば平岡君は強くなる」とゲキレイし、他の人も同調してくれたのだが、切角の好意を無にし、先年アメリカへ行った折も、麻雀・囲碁等、初の日本人教授を待ち受けていた愛好者の教授たちを失望させてしまった。応接間兼書斎は本が山積し、下積みの本は探し出ししようもないということだったが、出たばかりの昭和三十五年十月増刊号の「解釈と鑑賞」作家研究法特集が話題になったことも思い出される。三好・越智氏が相馬庸郎氏の柳田国男とともに私の鷗外「歴史小説と史伝」を評価してくれたのだが、特記すべきは、『近代文学の検討 論集』文学史「第一輯」(昭37・3、白帝社)が文学史の会編として刊行されたことである。

野村喬「日本における文学史的近代の説」、越智治雄『浮城物語』とその周囲」、平岡敏夫「透谷における『文学史』」、三好行雄「嵐」の意味―島崎藤論ノートⅦ」の四本が並び、未熟な小論が三氏の中に伍している光栄は言うまでもないが、越智論文の卓越性はさて置き、三好論文は二十八年前のものでありながら、死の直前に「作者」とは何かとげげしく問うた三好氏の本領をすでに遺憾なく發揮しているすぐれた業績である。いま、この論文と増補決定版たる「島崎藤村論」(昭59・1、筑摩書房)所収「嵐の意味―青山半蔵の成立」とつき合わせてみれば、補注や文飾、論旨を明確にするための多少の挿入がある程度で、ほとんど動いていないことがわかる。「藤村の年譜的事実をあらためて確認することからこの小論をはじめたい。

なぜそうしなければならぬかは、以下の叙述で明らかになる筈である。「なぜ」以下の一文は昭和四十一年四月刊の「島崎藤村論」ではそのままだが、増補決定版では削除されている。「もはや明らかであろう。」といった一文が削除されていると同様、若書きの事実を確認して行けば、一見一般の私小説らしくみえる「嵐」が実は厳密な計算と作為により、「新生」事件、あるいは「ある女の生涯」に描かれる暗い半面を切り捨てて、青山半蔵という理想的人間像の成立、「夜明け前」へと向かっていることが判明するのである。「夜明け前」完成後の藤村談話に透谷の維新言及を重ねつつ、三好氏は次のように述べている。

透谷ははやく「一種の攘夷思想」で、「軽佻なる欧化主義」と「狭隘なる国家主義」を同時に否定する「我国固有の思想」を説き、それが明治維新の内面的なエネルギーであったゆえんを論じようとした。その文明批評さえも「夜明け前」の主題のなかによみがえろうとしていたようである。青春の二重構造に発する家系の宿命が浄化され、性の衝動に対する暗い恐怖が消滅したとき、あとに残されたのは青春のはなやかな記憶のなかに佇立する透谷の像だったのである。

藤村の先に透谷があったように、三好氏はその藤村論の先に透谷論があった。華麗と言われた三好スタイルは右の引用の後半あたりにとくに顕著だが、のち単行本所収に当たっては最後の一文は「あとにのこされたモチーフには、青春のはなやかな記憶のなかに佇立

する透谷の像も牢固としてよみがえっていたのである。」と改められている。モチーフとして限定し、しかもその中のひとつとする慎重さがうかがえると同時に、初出文をすでに前提として、そこに「牢固として」を加えるほどの確信が示されているわけだ。私はこれをほとんど三好氏の「青春のはなやかな記憶のなかに佇立する透谷の像」として読み、それが風化するとは反対に「牢固としてよみがえっていた」のを確信するのである。

小論「透谷における『文学史』」では「日本文学史骨」、すなわち「明治文学管見」の中絶に関し、三好氏の「透谷私論」(昭31・2「文学」)を引いている。「管見」の中絶は、見方をかえていえばまた必然の挫折でもあった。自由民権運動そのものの正当な認識につきすすもうとして、しかし、視角の転変を可能にするほど青春否定の傷はあさくなかったかもしれぬ。それは主體的な矛盾にとどまらず、やはり時代の矛盾でもあった。「明治文学管見」の挫折は透谷の挫折にはかならない。」とあるが、私はここに三好氏も含めた戦後、「平和と民主主義」神話がくずれはじめる時期の(青春否定の傷)を感じとる。三好氏の年譜や業績目録等はおそらく忠実な門下の人たちによって公にされるだろうが、前掲三好氏の「嵐」論の方法に見習うことは現在出来ないけれども、先輩であれ、ともに昭和二十年代に学生生活を送った者の(青春否定の傷)は年譜的事実が示す外的体験によって測られるものではないだろう。三好氏の卒業論文はたしか透谷論ではなかったか。これも年譜的事実が示す卒業論の題目如何によって決められる問題をこえての(透谷体験)の問題であ

り、(軽佻なる欧化主義者)に対峙する透谷の風貌を看取るか看取らぬかの問題である。

「西洋の小説や理論とはかならずしも同日には論じがたい風土の特殊性が、日本の近代小説に存在することも確かである」以下、日本近代文学の(風土の特殊性)、(特殊な事情・条件)を強調している最近の三好論文を引いて、栗坪良樹氏は「ほとんど遺言のように聴える」と言っているが(90・8「海燕」)、「我国固有の思想」を求めつつ、「欧州の文明国にあるもの」とし言へば直ちに輸入し来んとする軽佻なる欧化主義者流と反対の位置に立たんとするものなり」と言った透谷の気概はそのまま三好氏のものだったろう。「東洋の一端に棲居するが故に欧州の大勢を顧眄するの要なしと信ずる一種の攘夷論者」ではなかったことは前掲対談においても明らかであるが、透谷のモチーフは「今日の新鮮なる生氣を以て立てる宗教家、思想家」の多くが(一種の攘夷思想)を抱えていることへの批判にあったことを思えば、開こうとする透谷のヴェクトルとは逆の感があると言つてよい。そこに三好氏の(悲劇)も(悲壮)もあったと思われる。

透谷を生涯忘れることなく、しかも「家」に向かわなければならなかった藤村と同じく、三好氏は藤村の「家」に向かい、「嵐」の意味をたずねて再び透谷の像が牢固としてよみがえって行くのを覚えたはずであるが、ある種の(断念)が生来のシャイネスと結びつき、藤村的現実の中を三好氏は生きて行く。話が昭和三十七年から今日まで飛躍してしまつたが、もう少し当時の三好氏の面影を追っ

てみたい。

3

論集「文学史」第一輯はこうして世に出たものの、続く第二輯は初稿のゲラまで出ながら、白帝社の都合でついに日の目を見なかった。かくしてこの一冊は、近代文学研究へ出発しようとする私にとってかけがえのない一冊となったが、その翌四月より、三好氏は東大助教となり、東大最初の近代文学担当教官として着任した。そのころ、三好さんは「週刊新潮」一冊をまるめて片手に持ち、鞆などを携えることなく歩いてきたものだった。柴田鍊三郎の「眠狂四郎」シリーズを愛読しているからとのことだったが、東大助教着任という自他意識を「週刊新潮」一冊でかわすというのは、三好さん独特のシャイネスの変形と見た。別な解釈もあるだろうが、こういう場合のいくつかのタイプを想定してみるなら、このころの三好さんの独自性が知れよう。キザと見る向きも大いにあるが、前時代的な〈東大〉意識があるはずもなく、しかも世間的には〈東大〉<sup>コンプレックス</sup>意識は再生産されつつけているのだから、はじめて東大に開設された近代文学の講座の重味を「週刊新潮」一冊で受けとめてみせるとしたら、これはなかなかのしたたかさである。

むしろこのスタイルは短い期間のことだったろうが、十年後には教授、さらに昭和五十六年から二年間文学部長となり、久保田淳氏によれば「しばしば不毛に近い集会、対話にならない対話の席に積極的に臨まれ、困難な事態の打開に文字通り尽瘁された」(90・8「国

文学」という。停年後他大学でも勤めた文学部長の仕事でも、瞳目すべき事務能力・管理能力を発揮された旨、身近な人からうかがったことがあるが、私に言わせれば、透谷的理想を内にひそめ、藤村的現実をくまなく計測しうる三好氏においては宜なるかなといふことになる。

しかし、三好さんの根本にあったのはシャイネスとも通底している心優しさであり、この思いが私の内でゆらいだことは一遍もない。ある年、高円寺の阿波おどりの群集の中において、雑踏とは裏腹にとてもどないある苦しみの中途に突如三好さんのイメージが浮かび、涙したことがあった。新宿のバーでマスターに「芥川は俺だぞ」と言っていた。芥川の藤村嫌いからというよりも、藤村的現実に生きねばならぬ口惜しさ、いやらしさが痛感されているからこそ、根源的に心優しい芥川が、〈断念〉を経た透谷のあとにつねに想起されねばならなかったのである。西武新宿線下井草駅から南北へほとんど等距離(北の拙宅が少し遠いか)のところに住み、本が出ると自転車、たいていは門口で文字夫人に手渡していた私。新築されるときは、北の方へ仮住居されたが、引越しその他一度うかがおうと思いつつも遠慮してしまった。吉田精一先生の年始の席から、三好さんに誘われて門下の人たちといっしょに新居を夜半訪れたことがあった。私を誘うのがどれほどのシャイネスをこえてのことであるかを私なりにわかっていたつもりだった。同門であって門下ではない一箇の存在への意識である。文学部長職にともない、前田愛氏と私に

出講してほしいという話であった。前田氏は出講し、私はだまって北京へ行ってしまった。三好さんの心優しさへの〈裏切り〉という思いも未だに引きずっている。

三好さんが拙宅に深夜立ち寄りされたことがある。菊池弘氏もいっしょだった。「国文学」(昭50・2)芥川特集のシンポジウムのあとのごとで、越智治雄氏は帰り、私たち三人がハシゴをして三好さん宅への途中、立ち寄ってもらって飲み、何を話したかは忘れたが、家内の運転で三好さんを送って行き、またそこで飲んだ折、「離婚するぞ」と三好さんがなったことだけ記憶がある。あるいは翌朝家内が私に話したのかも知れない。まさに〈佳人〉と呼ぶにふさわしい文子夫人がおそらく体をいたわって何かを言われたことへの叱声だったのだろうが、私は逆に三好さんの夫人に対する限りない優しさを感じてしまったのである。藤村「家」の新しい〈家〉は成立のあかしを見ることなく閉じられているが、芥川が結婚前の文夫人にあてたあの心優しい、はるか年下の妹に対するがごとき手紙のことが思い出される。芥川家のごとき義父母・伯母の同居しない夫婦家族だったわけだが、三好さんの鴎外「半日」論(鴎外と漱石)を読めば、単純な〈家庭〉認識ではないこともわかってくる。岩波文庫の漱石の仕事を竹盛天雄氏とともに三人でかかわったのが私にとって三好さんとの最後の仕事となったが、『夏目漱石事典』(90・7、学燈社)を編んだからというだけでなく、三好さんの行く手には漱石が日本独自の近代文学としてあらためて見えてきていたのかも知れない。

この稿を草するにあたり、暮れ方、展墓の思いに堪えず、三好さんのお寺があるとおぼしき早稲田通り界隈を自転車で一時間半も走ったが、とうとう見つからなかった。落合火葬場から遺骨を送って走るマイクロバスの中からそのお寺を見た光景は焼きついているのに、寺の名も町の名も知らないでは見つかりようはなかった。四十九日の日、午前は御遺族と東大関係の方々が納骨され、私たちは午後の会に出席したのだが、芥川「年末の一日」が思い出された。芥川は漱石の墓を記者とともにたずねあぐむのだが、ついには発見する。この小稿は私のイメージに合わせて切り取ってきたものに過ぎず、三好氏の〈骨〉は、その「文学史骨」はまだわかっているのかも知れない。今後、東大と言わず、三好氏が残した数々の同門の人たちが、三好氏の総体を〈発見〉して行くことを切に期待するばかりである。

(90・7・20)

橋本 威著

## 『樋口一葉作品研究』

### 関 礼子

いま一葉研究は新しい季節を迎えつつある。山本洋氏編による初出復刻に頭注を付した『樋口一葉集』や高田知波氏の一連の読みの試み(『大つごもり』への一視点——樋口一葉ノート(一)——『十三夜』ノート)、『女・子ども』の視座から——『たけくらべ』を素材として、さらに最近の『文学』誌上の「樋口一葉『十三夜』を読む」など、八十年代に切り拓かれた様々の研究方法による成果がテキストの「注釈」として位置づけられ相互批評され、新しい読み水準が検証されつつある。そのような動向のなかで本書が上梓されたことの意味は決して小さくはない。それは本書が、塩田良平・和田芳恵・関良一・前田愛四氏没後

の一葉研究界においてこれら先達の先行業績の成果を踏まえつつも、その本格的な相対化作業を一冊の本のなかで行おうとした最初の試みであるからである。全篇の至る処に張りめぐらされた細緻な「注」の編目には、著者の狙いが前期四者に加え、藤井公明、松坂俊夫、山本洋、山田有策、木村真佐幸氏らの業績や、野口碩氏による『樋口一葉全集』の成果を十分採り入れながら、著者独自の一葉研究の一里塚を築こうとする、静かだが並々ならぬ意欲に貫かれていることを証している。書評子として適任であるか心もとないが、以下一葉研究を志す者のひとりとして先達の胸を借りるつもりで思うところを述べたい。

本書の方法は、作品の成立事情や作品世界を主として日記や手紙、さらに周辺の伝記的事実などを踏まえながら実証的にあきらかにしてゆく遣り方で、その意味ではいわゆる「作品論」ではなく、「作品成立論」といえよう。「作品成立論」としての本書の方法がよく活かされているのは、初期の「闇桜」や、作品としての完成度が必ずしも高いとはいえない『雪の日』、さらに問題作として多義的な解釈を生む『にこりえ』などの関係諸論考であるのは当然といえるかもしれない。

たとえば「闇桜」については、全集第一巻の未定稿Bと本文の異同を丹念に検証し、「一葉自身の手による『修訂』の可能性」(21頁)を示唆し、塩田論文の桃水添削説を斥けた。また「一葉の自詠との関係」では、典拠の複数性を主張し、それとの関連で和田芳恵以下諸家の定説である、この時期における一葉の桃水への恋情説を否定した。橋本氏の面目が遺憾なく発揮されているのは、従来評価の低かったこの作品を「少女小説」の典型として新しい角度から評

価したばかりでなく、「一葉文学の『原型』」たる「『恋愛至上』 四部作」の出発点」（37頁）として位置づけた点である。

この論点がさらに深化されるのは『雪の日』関係論考であろう。このなかでの氏の確かな成果の一つは、一葉における三つの「雪の日」を明確に区別したことである。

従来論の多くは日記「雪の日」（明25・2・4）と腹稿「雪の日」（同日言及）、さらに小説「雪の日」（明26・3「文学界」）の三つを殆ど同列に論じているが、氏によれば一葉の桃水への恋情が浮上するのは、明治二十五年六月の離別以降であり、腹稿「雪の日」は「別れ霜」（明25・4「改進黨新聞」）に結晶されたと推論する。大胆な推測に虚を衝かれた思いを抱いたのは筆者のみではあるまい。ここには初期作品の解釈に単純な作家還元論を適用しようとする向きに対する誠実な警告があるといえよう。

しかし問題はその次である。精細な実証的手続きにこと欠かない氏が、『雪の日』の先行論考、とくに山田有策氏「一葉ノート・1『雪の日』についての一考察」や杉

崎俊夫氏「『雪の日』の成立をめぐる」等に触れていないのは不思議の念を禁じえない。山田氏の一葉の創作主体意識と絡めた「自己合理化」説や杉崎氏の「懺悔物語」と「愛のロマネスク」という「二つの局面」による作品構造の分析など、筆者自身がかつて啓発された論者だけになおさらの想いが深い。

また「大つごもり」では「未定稿から定稿への、一葉の（醜化）の意味」（188頁）を探っているところは評価できるが、論の後半部、突如作品世界から一葉日記におよび、「石之助は、本意の道に生きたいという一葉自身の人生願望を背負っている」（185頁）と結論づけるのは理解に苦しむ。

また「わかれ道」において氏は作品に対する諸家に蔓延する桃水への恋情介在説を「金太郎飴ならぬ桃水飴」（185頁）としてきっぱりと斥けているのだが、その論拠として桃水の代わりに馬場孤蝶を持ち出すのは前轍を踏むに等しいのではないか。むしろ論のサブタイトルに「発想の観点から」とある以上、作品成立の背景に「孤蝶との

真の別れ」（189頁）が関与していたことを指摘してもよいのであろうが、作品と実生活とのストレートすぎる短絡は平板な印象を与え、せつかくの氏の緻密な実証的方法が空振りしているとの感を拭うことができない。

ところで本書のなかで「シンポジウム発言記録「たけくらべ」をめぐる」は、いわば着流しスタイルの氏の面影を彷彿とさせる条りで大変興味深かった。とりわけ「初店説——二重写しの提言」は、部分的・局部的な現象論に傾きがちな昨今の風潮に対する爽やかな反指定として好もしく思われる。ただ「題名——大人への競い合い」で氏は「モラトリアムを持ち得なかつた一葉の嘆き」「明治の親の酷さ」（256頁）を指摘しているのであるが、「学校の意味——モラトリアムの崩壊」で言及されている作品の夏休みについてはすでに槌田満文・高田知波・田上貞一郎氏らの考証があり、再考の余地があると思われる。また前田愛氏への「たけくらべ」論への反論は、氏と前田氏との方法上の差異に対する配慮を氏が

行っていない以上説得力に欠ける。「原則的にはあれもこれもでも行き度い」(27頁)という氏であるならば、方法上の「あれもこれも」をも認めるべきではないのか。

「作品成立論」の氏の方法が最も冴えを見せるのは「たけくらべ」題名考「および「たけくらべ」の妓楼名と源氏名」ではないだろうか。語源考ともいふべき前者の「伊勢物語」第二十三段との関係では典拠の複数性を主張し、「雛鶏」という原題」では「題意」の「制作過程に於る変貌」(27頁)という「一葉の小説制作の方法・技術に関わる問題」(28頁)を指摘し示唆に富む。また後者では歌舞伎や新内などの先行諸テクストのみに典拠を求めるのではなく、同時代の「世間の一般的感性に従った命名」(27頁)法によって「大黒屋や美登利」が名づけられたとしている。

『にこりえ』論では「『にこりえ』の人物造型」が出色である。ここで氏はお力の造型に小野小町説話が「触媒」(22頁)として介在したことを指摘し興味深い。さらに一葉・小町・お留・お力の四者の共通点

と差異を表した相關図(22頁)は視覚的な説得力といふべきものが感取される。最後に、氏が初出論考「『にこりえ』論序説」(大阪教育大学附属高等学校池田校舎「研究紀要9」一九七六・十二)で示した論旨はその後堀部功夫氏「『にこりえ』と小町説話」

藤井淑禎 著

## 『不如歸の時代』

水底の漱石と青年たち』

中島 国彦

藤井淑禎氏の処女論文集を読み終えて、この本が文献目録などで分類される時、どこに置かれるだろうか、と考えている自分に気付く。本の表題に組み込まれているのは、蘆花の『不如歸』と漱石に違いないが、目録でそうした箇所置くことは、恐らく本書の意図と逆向することに違いない。漱石に関して言っても、この中で言及されているのは初期作品のうち僅かであり、従来の「作品論」に馴れて来た読者から言うと、

(「同志社国文学」一九七八・三)へと継承され、『にこりえ』という謎の多いテクストの謎解きの一つとしての方向性を指し示したことを付記して結びとしたい。

(一九九〇年一月三十一日、和泉書院刊、A5判、三二二頁、六、〇〇〇円)

言及されている『猫』『三四郎』『それから』などの諸作の分析は、やや物足りなさを感じさせよう。が、著者の意図は、作品論の積み重ねにあるのではなく、視点をずらすことであり、その意味で刺激的な好著と言わざるを得ない。藤井氏は本書の一章「海辺にての物語―家庭小説の諸相―」で、明治三十年代の家庭小説の流れの中に『不如歸』を置き、『不如歸』に他作品にない「内容

豊富な宝の山にでもたとえるほかない豊饒性」を見出す。わたくしの本書への基本認識も同じであり、漱石なら漱石だけという形でまとめることの多い研究のあり方の中で、藤井氏の仕事が読者に思われぬ視点、大胆な推論の面白さを投げかけてくれる点で、広がりのある「豊饒性」を内包していることに、改めて注目したのである。

「戦争と結核と失恋による喪失感という外と内の暴風雨に挟撃されて恐怖と不安の中から美しい幻夢の世界を紡ぎ出していった明治三十年代青年層の精神風景を、初期漱石、寅彦、三重吉、折蘆等の作品の丹念周到な解説を通じて、あざやかに浮かび上がらせる力作評論」とは、言うまでもなく本書の帯に記された内容紹介だが、出されている四人の名は問題があるにしろ、本書の方向性をうまく伝えている。一見、三十年代という時代が主要問題のようだが、本当は日本の「近代」がもたらした心情の内実、わたくしなりの言い方をすれば感受性、のドラマこそが、この本の主人公に違いない。明治三十年代は、新しい時代精神の確

立と矛盾とが混在しており、そうしたドラマを辿るのに、実は恰好の時期なのである。

藤井氏がその中心点として提出するのが、寅彦をめぐっての一事実、つまり夏子哀話に他ならない。寅彦の最初の妻夏子の夭折と、それへの寅彦の心情、その話を耳にした漱石の反応が、実証的に辿られる。漱石研究を志す者が漱石周辺の人々の仕事をたんに読んで読まない、という風潮は以前からあるが、本書の巻頭に置かれた「先立つ女をめぐって——『水底の感』と『琴のそら音』」は、漱石と寅彦のつながりに照明を当てた、言わば従来の漱石研究の流れに新鮮な刺激を与えた、好論だった。初出（一九七七・七「立教大学日本文学」38号）の時の表題「寅彦と漱石覚書——『琴のそら音』の周辺——」が改題され、より抽象化され、「先立つ女」というイメージの設定によって本書全体の出发点、要<sup>かま</sup>となつたことは言うまでもない。続稿はしばらくの中断の後、一九八四年（昭和59）から書き継がれるが、著者の基本姿勢は変わらない。より多彩な材料を扱うわけだが、逆に藤井氏

の出发点の切実さがクリアーになって行くのである。

寅彦の実体験の反映を漱石初期作品に見る——確かにそれは、一見やや冒険に見えるだろう。著者の着実な筆づかひも、寅彦の実体験の記録と意味づけ、漱石作品との対応の指摘に向けられる。この巻頭の論文は、「初出發表時に削除した部分を大幅に復活させた」と言うが、それも寅彦の実体験の資料的な跡づけの部分が中心なのである。藤井氏は、そうした跡づけの作業をしつつ、「いつてみれば状況証拠にすぎないようなものばかり」扱っていると、控え目に記している。「不如帰の時代」の章では、「半ば以上憶測に頼るしかない心許ない作業」とも、記す。が、単行本収録の時点で事実調査を加筆しているのは、「状況証拠」であっても、その積み重ねの中から一つの真実が見えて来るのではないかという、著者の思いが背後にあるからであろう。わたくしの判断では、それは本書においては、確かにプラスに働いているように思う。「状況証拠」と言っても、単なる事実の羅

列ではない。一つの眼によって強い光を当てられたものを、どう意味づけ関連させるかの知恵が、そこに存在するのである。

「夏目家文章会の力学」の章で、先行研究としての角川源義の仕事に言及しつつ、藤井氏は「(事実) そのもののもつ興味深さ」と「巧みな筆運び」という表現を用いているが、それはそのまま藤井氏の仕事にも当てはまろう。本書には、確かなものをおさえ、それを広い世界に一気に拡大させようとする藤井氏の研究者としての柔軟さと知恵とが横溢しているのである。

問題は、藤井氏の、その拡大のさせ方にある。「○○子と金田富子とのあいだー」吾輩は猫である』の面白さについてー」の章で、藤井氏は『猫』のデイテイルの読みの上に立ち、『猫』という作品は、素材の次元の夏子哀話の世界と地続きの○○子の女性存在と、そこから物語世界にころげ落ち、とめどなく戯画化されていった富子の女性存在とが、水と油のように互いに譲りあわずに並存・拮抗している不思議な世界なのである。さらにいうなら、そうした水と油

的共存が巧まずして俳諧でいう取り合わせ効果を生み、また一種のはぐらかしもなつて独特の面白さを醸し出して居るのではないかと指摘する。夏子哀話の跡づけからのおずから出て来る指摘だが、それが読者層の問題、「ホトトギス」という場とつながり、「素材の次元に片足を残した物語」としての未成熟ぶりと、読者層・発表機

関における内輪性とは、ひよつとすると『猫』の最大特色であったかもしれない」となると、やや説明不足の感も残る。夏子哀話の漱石作品への反映の問題も、漱石作品成立の内的必然性も大きいはずであり、夏子哀話の跡づけ以上に漱石内部のドラマも追跡されねばならない。本書に物足りなさを感じるとすれば、こうした点での追究がやや不足ではないかということから来るだろう。それを本格的に試みるなら、扱った作品の表現構造の分析が、どうしても必要になると思う。

藤井氏はもとより、その点は承知していたらう。そして、それも大切だが、もう少し事実を辿ってみて問題を出したいのだ、

と主張するに違いない。それは、本書全体が夏子哀話からどう広がっているかに、如実にうかがえる。

#### I 夏子哀話と漱石

#### II 感染の場としての文章会

#### III 不如帰の時代の青年像

#### IV 『不如帰』の水脈

V 漱石における不如帰型物語の末路  
改めて、十編の論文を収めた本書の構成を振り返ってみた。それぞれの部分が、二編ずつの論文で構成され、一つの流れが生まれているのである。一九八四年に続稿が発表された最初が、「II 感染の場としての文章会」の「不如帰の時代」であることは、忘れてはならない。藤井氏の眼が、一つ一つの作品の表現構造ではなく、作品を支える場の解明に注がれているからである。

「日本」所載の、『野菊の墓』刊行予告を兼ねた文章会のスケッチの見事な分析に示されているように、誰もが試みなかった、当時の情況の詳細な跡づけも、そこから生まれる。スケッチを見て、そこに一つの意味を見出す藤井氏の眼は鋭い。そうした形

への鋭い認識は、後に青木繁の『わだつみのいろこの宮』を読み解く姿にも示されていよう。

「Ⅲ 不如帰の時代の青年像」では、その場の中にいたさまざまな人物に眼を向け、漱石門下の野村伝四を扱った「野村伝四」の章など、伝四作品の緻密な読みに支えられて、印象的だ。が、藤井氏は伝四作品の言葉の質は見ようとしな。表現構造を支える言葉のあり方を分析し、何故伝四が作家として成長しなかつたかは論じようとはしない。藤井氏の意図が、夏子哀話に典型的に現れていた「結核・戦争經由で不如帰主題に達する太い流れ」の他に、伝四作品からうかがえる、「上京した青年の内面の空洞・その宙吊り意識から同じ主題に達するもう一つの流れ」を描き出す所に存在するからである。著者の眼は、「流れ」に向いている。さまざまな作家や作品の存在する現実の文学状況をじつと巨視的に見つつ、藤井氏の感性は、そこに明らかな「流れ」と、そのからみ合いを見据えるのである。次の「水底に魅入られた青年たち」三

重吉・能成・折蘆」の章では、「不如帰の時代を形成する第三の要素」として「青春期待特有の失恋に根ざす喪失感」を指摘する。また、新たな「流れ」が見据えられたわけだ。一つの時代、その骨格を形成するもの——それがたんねんな事実の積み重ねの中から、次第に浮かび上がって来る方法は、見事である。

個々の作品のより詳細な分析を期待するのは、本書の意図から言うと、やらないものねだりになるだろう、と記したが、やはり、本書の厚みをより増すためには、いくつかの点を今後の作業で補ってほしいという気持ちもある。一つは、漱石関係ではより詳細な『草枕』への言及がほしいことと、門下生としての森田草平との関連であろう。特に『草枕』は作品自体が、いろいろな意味で「中間的、過渡的性格」を持っているので、本書の論旨のあちこちでより深く響き合わないか。もう一つは、著者の個人的事情もあつたらしく、本書では結核についての分析が詳細だが、それに匹敵するような新たな別の骨格がさがせないかというこ

とである。明治文学の成熟を示す三十年代文学の問題（それは明治末の豊饒の萌芽でもあるが）を考えるにあたって、いろいろな骨格や流れを見据えたいと思えるからである。

(90・7・1)

(一九九〇年三月三十一日、名古屋大学出版会刊、B6判、二八四ページ、二八八四頁)

井上百合子著

## 『夏目漱石試論』

近代文学ノート

吉川豊子

井上百合子氏の四十年に及ぶ学究生活の中心をなした漱石研究の集大成ともいえるべき書物である。収録の論稿が「草枕」の方法（54年）にはじまり、「漱石の創作技法（1）（2）」（86、88年）で終わっていることからも明らかのように、氏の漱石研究の中心は漱石文学の方法をめぐる考察にある。

「漱石の文学論——いわゆる『科学的』方法について」、「漱石の文学論」、「『文学論』の到達」など、『文学論』についての考察が中核となり、「漱石と英文学」、「漱石と外国文学」などの比較文学的考察がそれらをとりにまわっている。

本書は、以上を中心においた第一部と、漱石文学を貫く倫理性を漱石文学の展開と文学理論から根拠づけ、「白樺派」誕生の

素地を『それから』にもとめた「漱石と理想主義」、そして、漱石の後期作品の出発点と位置づけられた『それから』をめぐる

「『それから』の位相」、「漱石と『それから』（1）（2）」などを収めた第一部、さらに「夏目漱石と森鷗外」、「作家の変貌——鷗外、荷風、武郎、利一ほか」、「漱石の書いた女性」、「漱石文学の『新しい女』」など、同時代作家や漱石文学の女性像についての考察、また野上弥生子などの女性作家論を収めた第三部からなっている。

広範囲にわたる収録論稿すべてを紹介する紙幅の余裕がないため、以下、第一部の論稿を紹介しながら、感想をのべてゆきたい。

『文学論』成立の事情と、それがめざし

たものを氏は、「自己の好み味わい得る文学（筆者注——漢文学をはじめとする東洋文学）と異質の文学（筆者注——英文学をはじめとする西洋文学）」を理解し得る方法・手段」であり、「後進国日本の留学生が、先進国ヨーロッパと対等であろうとした唯一の方法」であったとし、「文学は情緒を生命とする」が、情緒の起されるゆえんや情緒の内容、その度合などは、東洋と西洋によって異なり、時代によって、個人によって異なる。「捉え難く理解し難い情緒」をいかにして捉えるか、その万国共通の、あるいは万人共通の次元をみつけること、それが「科学的な方法」とよばれるものであると

説かれ、矢本貞幹氏、長崎勇氏など英文学研究者の論稿に依拠しつつ、こうした「万国共通の文学理解の物差を作ろうとした」漱石の試みは、『文学論』より十七年後に出版され、二十世紀の批評中画期的な書物といわれる、I・A・リチャーズの『文学批評の原理』を先どりするものであると位置づけられている。しかし、『文学論』は未完成で未成品であり、漱石自身も以後そ

れを放棄したが、この試みは漱石が終生関わった大切な問題であつたと推測され、『文学論』は漱石の（以後の著作に密接に関わり、彼の作品を解明する手がかりになるというだけでなく、文学の理論的研究、あるいは文学研究における体系や方法の問題、批評基準の問題をはじめ、伝達の理論や読者心理の問題など、多くの今日的な問題を提起している。）（『文学論』の到達）と、結論づけておられる。

こうした見解は私も首肯するところだが、一方、氏が、『文学論』において漱石が最初構想したのは、世界・人生の大問題であり、『文学論』ではそれが果されず、（この原構想を漱石は創作で果すことになつたというような理解）を、「誤解もしくは一面的理解」としてしりぞけておられる点は、俄に首肯しがたいものがある。というのも、氏じしん、（漱石は英文学と対決することによつて自己確立を行った。文学そのものよりは、その文化・社会に及ぼす影響、人生の意義および目的（明治三十五年三月、中根重一宛書簡）が漱石の重要な関心事にな

る）（漱石と英文学）とのべられたとおり、一九七六年に刊行された村岡勇氏の『漱石資料——文学論ノート』によつて、中根重一宛書簡で断片的に語られた「原構想」（仮にそれを「ウル『文学論』とよぶ）の全容が明らかにになり、『文学論』など文学の構想は「ウル『文学論』」の全構想の三分の一にすぎないものであることがわかつた現在、『文学論』の位相も新たに見直されねばならないと私は考えるからである。

これについては以前、拙稿（漱石のウル『文学論』で詳述した。たしかに、氏が第一部で考察された通り、漱石が試みた文学の成果や英文学者としての素養は、ふんだんに創作にとりこまれているのである。しかし、実践ないし応用という前提にたつて、作品と作家の素養を同一平面上にとらえ、前者を後者によつてあとづけて読むことには限界があり、疑問の余地をのこす。方法は内容と切り離せない。漱石の作品は「ウル『文学論』」の構想と『文学論』とのずれ、あるいは英文学者漱石と作家漱

石との非連続をかかえている、と私はおもう。その作品はそれらの裂け目から漱石が編み出したコトバの宇宙であつて、そこには『文学論』その他の文学理論ばかりでなく、未完の「ウル『文学論』」の構想、その他のものが文学（作品）のコトバへと生れかわつてちりばめられているのではないだろうか。こうした時、私達の前にはあらためて作家の方法とは、また読者・研究者の方法とは何かという問いがもちあがるのであるが、それはたんに創作技法や理解の手順・手続といったものではないだろう。方法は内容にひとしいとは、そこに方法主体の文学（観）があるということであり、そうした自覚や問いぬきに「方法」が独り歩きをはじめた時、次のような危険がまつている。

たとえば、『草枕』について氏は、ヘレツシング（及び西欧美術家達の通念）を打破し、新しい方法を樹立しようとするのが「草枕」の主題となる（『草枕』の方法）とのべ、「俳句的小説」とよばれた「写生文」に通じる方法がその「新しい方法」であるとさ

れるが、一方、それは『草枕』だけに終わつたといわれ、「西欧文学の豊富な裏付け」による「綿密な構成」をそなえた「本格小説」ともいふべき『それから』の方法も、「以後漱石はこの方法を発展」させることなく、「明暗」は「人間の理性の敗北であり、文学を科学的に論理的に組立てて行こうとしたものの敗北である」(『それから』の位相)とされている。このように一作だけで終わる「新しい方法」や、結局は「失敗」であり「敗北」にすぎない「方法」を仮定することは矛盾ではないだろうか。

『草枕』の成立の重要な契機となった氏が指摘されたレッシングの芸術論『ラオコーン』の『草枕』における受容の様相については、その後も清水孝純氏(『草枕』の問題)や有光隆司氏(『草枕』における「憐れ」の方法)によって詳述されてきたが、漱石蔵書中の英訳『ラオコーン』への漱石の書き込みなど——レッシング理論の裂け目から生成された漱石の言述——から漱石の「レッシング体験」を明らかにした中島国彦氏(『漱石・美術・ドラマ』)は、漱石

がレッシングから、「文学空間、美術空間、演劇空間で生まれる芸術的感興」(美感や想像力)の世界の「内美を見つめ、それを生み出す、エネルギーの源泉と方法」(傍点、引用者)を享受したとして、創作家漱石の出発期の方法の核心にせまっている。

井上氏にも、(漱石の『文学論』の目的は、おそらく「知的論理」に対して「感情の論理」(第四編第五章)の構築にあったと思われる)(『漱石の文学論』という指摘があり、大野淳一氏(『漱石の文学理論について』)にも、『文学論』で漱石は「情緒、具体性の重要性」を明らかにしているという指摘がある。

しかし、「文学とは何か」という考察に際して、心理学や社会学のみならず、哲学や歴史学など、人文科学の諸成果をとり入れようとした漱石の方法意識が、芸術の効果や目的を、「美感」の領域にとどめたとは考えにくい。この領域の活性化を芸術の効果の核心としながらも、「芸術的感興」が「世界ヲ如何ニ観ルベキ」、「人生ト世界トノ關係如何」(『漱石資料——文学論ノート』

「大要」という知的・哲学的問題へと通底する回路を漱石の作品は内包しているはずであって、その回路をふくんだコトバの宇宙を漱石文学とよぶのであれば、もはや漱石の作品は文学という名称にとどまることをこぼみ、テクストという新しい名を要求するにちがいない。そして、そのような回路を漱石文学の方法として見出してゆくことは、今日なお私達の課題としてこのまゝである。

\* \* \*

本書の冒頭をかざる「ひとつの断想」と題された一文の中で井上氏は次のように述べられている。

「絶対者の命令がすべての權威であった時代は過ぎた。過去の道德はもはや我々を拘束しない。人間は開放されたという。だがそれは虚無のただなかに放り出されたことではないか。」

絶対的な秩序が崩壊し、世界が明確な展望もないままに転換期をむかえているという三十年前の氏の「断想」は、世界の激動と再編成を眼のあたりにしている現在の私

達に今なお訴える力をもっている。この様な時代にあつて文学について考えること、更にそれを日本の近代文学に限定して言及すること。こうした行為は私達をどこへとむかわせるのだろうか。

〈近代文学における人間を止揚した上に、我々は共同的な新しい人間像をのぞんでやまないのである〉と、氏は「断想」をしめくくつておられる。崩壊は建設の前ぶれであろう。創出されるべき新しい人間像、新しい共同体の姿を照し出す光源であるはずの文学および文学研究をとりまく状況は楽

酒井英行 著

## 『漱石 その陰翳』

酒井英行氏の著書『漱石 その陰翳』を興味深く読んだ。昨年勤務先の大学の公開講座で試みた私の講義題目が「夏目漱石の陰翳——「こゝろ」の世界——」であつた

観をゆるさないが、文学の創造はいつの時代にあつても時代に生きる人間の偽らざる姿の抽出と、「新しい人間像」の創出、そして「新しい共同体」への展望であり、文学作品について語ることは、作品に対する個的な共感に源を有する、協同的・歴史的行為であることを私も信じたいと思う。

現在、病床にあられる井上百合子氏の健康が一日も早く恢復されることを祈つてやまない。

（一九九〇年四月十三日 河出書房新社刊  
四六判 四一六頁 一、八〇〇円）

## 加藤 二郎

という様な個人的な事情もあるが、近年書肆有精堂が伝統的に刊行しつづつある一連の漱石論の中では最も纏まりのあるものと言えるであろう。氏自らの「あとがき」によ

れば、「十数年にわたる夏目漱石研究」の中で、氏は「三つの漱石」を意識されて来た由であり、その「三つ」とは、「草枕」辺りまでの漱石、「野分」辺りから「こゝろ」までの漱石、「道草」、「明暗」の漱石のそれぞれであり、その中で氏の「主たる関心は中期の漱石」の内にあり、ということとは上の二つめの漱石ということと思われるが、此度の著書は昭和五十三年より六十年に亘る十四篇の論攷により編まれたものである。それでは氏により捉えられた漱石の「陰翳」とは如何なる相を帯びたものであろうか。

酒井氏の著書は全五章それぞれの章題に付された副題が、その章の執筆意図及び内容を明示し得るといふ形となっている。従つて「愛の陰翳」と副題され「前期三部作の世界」が論の対象とされた第三章、そして「心の陰翳」とされ「後期三部作」が論じられた第四章が同書の焦点に位置するものと見得る。

その中で「三四郎」論と言える第三章の

I IIの両節は、『三四郎』の「森の女」の解釈をめぐって氏の所論が従前の説と尖锐に切り結ばれている箇處であり、立論の斬新さが精読再読を誘起して十分である。氏の論の主旨は「森の女」≡「美禰子」とする通説を排して、広田先生の夢の中に現われてくる女、その「画」の女こそ「森の女」なのである。」とするものであり、『三四郎』末尾の三四郎による「森の女」という画面への否定は、彼にとつては美禰子は、「森の女」即ち広田先生の夢の中の女の様な意義ではあり得ないから、寧ろ三四郎にとつての「森の女」の位置にあり得るのはよし子である。美禰子の肖像画「森の女」は三四郎として遺されたのではなく、対野々宮のものであった、とするものである。併しそれならば……という疑義は可能であるが、ここでこの問題についての私見を述べることとはしない。

『三四郎』の「それから」が「それから」に外ならないことは、先の「よし子が三千代と名を替えて、代助の心の内奥に問い掛けてくるのは、次作『それから』のテーマ

である。」とする氏の行文に明らかであり、又そこに氏の「それから」論の枠組みが明瞭に示唆されている。即ち「それから」とは、『三四郎』に於ける広田先生の夢の作品としての現実化なのであり、「自然の昔」と題された氏の「それから」論(第三章Ⅲ)は、「自然」概念に即しつつ辿られた「愛の陰翳」の一つの断面である。

『門』の作品としての構成に関しては、周知の様に漱石生前から已に極めて不評であった。併し『門』の仔細な検数からは、決して諸説が指弾する様な構造の破綻や分裂を内包した小説ではないことが自明のものとなること、そしてその「門」の構造(Ⅳ)の確認の上に「恩寵と腐蝕」と傍題された氏の「門」論が置かれている(Ⅴ)。これは初出誌の場にもよるのであるうか。短文ながら或る象徴性を帯びた行文であり、集中こうした性格の文章がこれ一篇のみであるのが惜しまれる。

『彼岸過迄』の執筆に際して漱石は、言わば不連続にして連続とも言うべき短篇を

重ねて一つの長篇を構成するという方法を取った。この方法は『こゝろ』に於てやや特殊な状況を生起するに至ったが、『行人』「こゝろ」に迄持続された<sup>注</sup>。所謂「後期三部作」とされる所以である。その方法の第一作目に位置する『彼岸過迄』については、作品内の時間構造に関して諸種の論議のあることは周知である。例えばそこに漱石の「錯誤」を見るという様な論もある訳であるが、酒井氏は『彼岸過迄』内の「年立」の精査、及びそれらの出来事が各短篇にどの様な形で点綴されているか等々を丹念に論及しつづ、現実の「『彼岸過迄』の構成」がそれ自体として内包し得る小説的意味を明晰に論じている(第四章Ⅰ)。

作品が構成上の問題を孕むのは次作『行人』に於ても同様であった。中絶の後の続稿という形で完結を見た『行人』の全体を如何なるものとして定位するかは、必ずしも容易ではない。その場合氏は、『行人』は「帰つてから」迄で完結する筈であったとし、その「帰つてから」迄の『行人』を「原『行人』」として呼びつづ『行人』論

を展開している。然も氏は『行人』論の視点として、三沢の語る「精神病の娘さん」の内にそれを置くことにより、その視点が垣間見させる『行人』の世界、即ちそうした形での「心の陰翳」を描き尽くそうとする(Ⅱ)。確かに有力な視点に立脚し得ていることは言える。併したとえ氏の所謂「行人」に限定したとしても、精神病の娘さん」が『行人』の基底ではない筈であり、ということはその視点を求めた氏の「行人」(論)に或る種の歪みが不可避的に付着して仕舞ったのではないかという思いが残らざるを得ないのである。

「心の陰翳」と副題された第四章の内に誰しもが思い見るのは、漱石自らが「人間の心を捕へ得たる此作物」(「心」広告文)と告げていたその「こゝろ」論の如何ということであろう。併し氏の所論はこの「こゝろ」論(Ⅲ)に至って、言わば言葉の正確な意味での「感想」文に転化していると思われる。「先生」への疑念」という傍題に示唆される様に、氏の「こゝろ」論は「こゝろ」読後の後味の悪さ、「先生」への「嫌

悪感」の解析に終始されている。無論如何なる所謂研究も「感想」がその始発にはあるという意味では、「感想」文であること自体に何ら問題は無い。併し氏の「こゝろ」論が、そうした氏の直截的な「感想」を媒介としつつ、「こゝろ」に於ける「心の陰翳」を語ることに果して十全に成功し得ているか否かは矢張疑問の様に思われる。先生の「甘えの心理構造」という様な言辭があり、又『三四郎』論では著書からの引用もあるもので、氏の中には土居健郎への視線があるのかも知れないが、併し漱石の世界は土居健郎の試みた様な概念の枠組みで掬い得る程浅く、或いは甘くはないのであるまいか。

第三・四の二章についてやや詳しく述べて来たが、「現実否認の克服」の副題を持つ第一章は、『二百十日』『野分』の二作を論じつつ朝日入社以前の漱石を、そして「道義と自然——小説の模索——」と題された第二章では、『虞美人草』『坑夫』の両作が、言わば春秋の筆法とでも言うべき組上の

せられている。以下ここでは終章の第五章に関して私見に即しての異見を記してみた。

「漱石の存在感覚」と題された第五章は、『坑夫』中に現れる「小僧」を端緒に、『夢十夜』第三章の「小僧」、そして『こゝろ』下五十五、『道草』九十七へと連なる表現の類同性の内に、漱石の「存在感覚」の一貫した持続性、即ち第五章の副題である「人間の罪」への醒覚の起点としての「小僧」の変奏の跡を読もうとしたものである。併しこれら三者(乃至は四者)は果して同一の次元で読まれてよいものであろうか。表現の表面的な相似性は、その内実の本質的な同性を保証するものでないということとは自明であるが、例えば『夢十夜』第三章の「小僧」と、『こゝろ』『道草』中の「其力」「其声」とは、その本質に於て異質のものとして読まれるべきである。その意味では『こゝろ』の「其力」と『道草』の「其声」の間にあつてすら、それと先生・健三それぞれのかかり方方には、根柢的な異相が読まれなければならないのであり、

そこにこそ「こゝろ」「道草」間に於ける漱石文学の所謂「実質の推移」(「断片」大正四)の相があるのである。この点については已に拙稿があるのでここで詳述はしないが、「道草」以後の漱石にあつては人間の存在性は已に「罪」といふ様な視線の下には見られていない。そこにキリスト教のドグマとしての「原罪」を言わない漱石に於ける「罪」観念の独自性が見られるべきである。「夢十夜」第三夜の「小僧」は言わばミユトス的な世界をも包含した形での自意識の悪無限性の表象化であつたと言えるなら、「こゝろ」「道草」(そして「明暗」)の「其力」「其声」は、そうした「自意識」からの透過を使喚する、乃至は透過の根柢としてのそれに外ならない。従つてそれは酒井氏が見られる様に、単純に、例えば先生「内」なるもの、即ち「小僧」なのではない。「こゝろ」が正確な行文を置く様にそれは寧ろ「外在即内在」の在り方の内にあるものである。そしてその外在性は、例えば近年の柄谷行人の語る「外部」以上に徹底して「外」なるもの、と同時に徹底

した「内」部的なるものでもある。漱石の作物はそうした存在論的に精緻な厳密性の内に思惟されてあるものであり、そのことが見られるのでなければ、例えば『行人』以後の世界は崩壊を免れ得ないであろう。

酒井氏の終章の卓論に触発される形で、いささか私見を辿らせていただいた。氏の立論がこれらの自明性の上に語られているのであれば、以上は無論屋下に屋を架すの愚を犯したに過ぎない。氏の御著書が東京の紙価を高からしめることを祈念しつつ拙評としたい。

(注) 漱石が「道草」の執筆に際しても「こゝろ」迄と同様「道草」を総題、そしていく

笹淵友一著

## 『小説家 島崎藤村』

藪 禎子

私事で恐縮だが、二十余年前、著者の『新生』論に接した時の喜びを、私は今なお貴

重な思い出として持っている。『国語と国文学』第四十四巻第五号(昭42・5)の巻

つかの短篇の集成という形の作品として構想していたことは、「道草」の第一回の自筆原稿が、「道草」という題の次の行に「昔の男(一)」として書き初められていた所に明らかである。これは「こゝろ」の第一回の原稿が「心」(註)として改行して「先生の遺書(一)」と書かれていたことと全く同じである。併し漱石は「こゝろ」の場合と同様の事態つまり「昔の男」だけで一作となるという思いに促されたのであろう。「昔の男(一)」の文字を消してその下に単に「(一)」とだけ記し現行の『道草』が書かれて行った。

(一九九〇年四月四日 有精堂刊 B 6 判

二九二頁 二、八〇〇円)

頭だった。大方の『新生』論に違和の感を抱き続けていた私に、これは共感できるほどとど初めての嬉しい論文だった。私なりの藤村理解、特に温めつゝあつた『新生』論へのこよなき励ましであり、支柱であるように思われた。「藤村文学史はリアリズムとロマンティシズムの二様式の循環によつて成立している」、それも「単なる循環ではなくて一面においては発展でもあり、いわば螺旋<sup>スクリュー</sup>状的な、循環と発展の両面をもっている」——『新生』は、『夜明け前』から『東方の門』に至る理想主義的傾向の始まりであるという論旨だった。私が藤村論に踏み出したのは、この刺激あつてのことである。

今回の著書にも、もちろん『新生』論は入っている。しかし、完全な新稿(昭和58・12・59・2『文学』)である。このことが、この本の性格と意義を端的に語っている。A5四百九十ページで、「藤村文学の視点」「作品論」の二部から成り、十七編の論稿が整序よろしく据えられているが、巻頭の三編を除いて、あとはすべて昭和五十年代

以降のものであり、しかも、ここ数年の論が半数を占めている。研究に年齢はないといつても、それにしても見事な前進ぶりである。年齢に触れる失礼をあえて承知で言え、著者は今年八十八歳になられたはずである。つまり、この著書は、七十代なかば以降の成果であるわけで、長年の蘊蓄の然らしむるところとはいいえ、その透視力と本格的性、そして挑発力に、改めて敬意を表したい。

藤村論、藤村研究は数多いが、小説家藤村をこれほどトータルに扱ったものは無かつたというのが実状である。それだけでも、この書の意義は大きい。見た目の盛行にもかかわらず、折々の流行とか断片に走りがちで、持統と求心力を失いがちな研究の現状に、反省を強いる質のものであることも間違いない。

こゝには、半世紀に及ぶ藤村文学へのはつきりした展望がある。「藤村文学史は直線的時間ではなく、円環的時間として形成されている」と著者は見る。さきの『新生』論における「螺旋状的な循環と発展」

という把握の、より明確な展開とみてよいだろう。著者によれば、藤村文学にはロマンティック・ピークとも言うべきものがある。藤村は、これを、リアリスト的な傾向よりもみずから高く評価していた。これが看過されている。この辺の理解不足が、藤村認識における多くの歪曲と盲点(一々指摘する煩に堪えないほどの)を生んでいる、ということになる。大著「浪漫主義文学の誕生」「文学界」とその時代 上・下」の著者らしい着眼である。

著者のこうした立場は、例えば『家』を、「古典的主義的ヒューマニズムから自然主義への下降」(副題)とみるといった形で鮮明に表れる。『家』が行きついたのは、「官能的頹廢の世界」である。しかし、これを、旧い家の頹廢と同一視してはいけない。夫婦(新しい家)の倫理的な問題である。在来の論は「性的放縱の血の遺伝」に即きすぎていた、と著者は批判する。『家』における性の問題は、十分普遍的であり、実存的でもあるという。だが、新しい家づくり、夫婦の人格的合一の挫折ということ

で、『家』にあつて藤村が思想的敗北に至つてゐるのは掩ひ難い。——それが「下降」という言葉を喚び込むことになるのだ。大方の藤村論が『家』を頂点とみるのとは正に対照的である。著者自身、この点についてきわめて自覚的であり、その意味で十分に挑発的でもある。「男女両性の葛藤」を『家』の主題とする見方は、確かに有効であらう。三吉の新しい家づくりが、地方紳士批判を踏まえているという指摘も分かる。しかし、三吉を中心に据えるあまり、上巻の主題を、「苦悩と虚無とを克服しようとする」三吉の「仕事への意欲」と捉えることは、やはり相当無理があるのではあるまいか。少なくとも『家』という作品の、小説としての空間と到達が、これで簡単に解けるとは思われぬ。

『家』の場合もそうだが、この本の大きな特色は、ゲート特に『ウイルヘルム・マイスター』の影響を濃く見る点にある。トルストイ、ボンダレフ、カーライル、ルソーとの関係にもよく触れているし、その比較文学的な精緻な追尋に、著者の面目が躍如

として出ているのだが、藤村文学のほとんど全期を貫くものとして、「決定的」という言葉でくり返し強調されているのがゲートである。これは、基本的には「古典主義的ヒューマニズム」という言葉で語られ、具体的には人間主義、此岸的、世界肯定的理想主義的と説かれると共に、より直接には「労働の重視」、「活動による自己救拯」への信頼という形で表れているとされている。なるほど藤村の人生観なり基本姿勢としては分かるが、具体的な作品論としてどれだけ有効であるかは、やはり問題であらう。

『破戒』の「告白による自己救拯」も『ウイルヘルム・マイスターの徒弟時代』に根拠を持つと著者は言う。ルソーとは違つて言う。だとしても、あるいは又『破戒』が、「ゲートのヒューマニズムの影響下に成立した」という部分までは了解できても、社会小説、告白小説云々の視点を一切否定して、「古典主義的ヒューマニズム」という言葉で一挙に括つてしまつては、作品のダイナミズムとか歴史性を大きくそいでしま

うことになるのではあるまいか。『破戒』が他ならぬ『破戒』であるゆえんのものが消えてしまふという問題は大きく残るはずである。

著者の眼は、『家』を頂点とするリアリズム小説よりも、『家』以後の方により大きく向かつており、当然評価も高い。『桜の実の熟する時』は、『家』に至るまでの自然主義路線を批判的に受けとめると同時に、短篇『嵐』三部作を初めとして長篇『夜明け前』『東方の門』に至る教養主義的作風の起点として、積極的に推されるものとなる。『新生』は又、「困難な主題の芸術化に漕いだ創作的意欲と粘り腰ともいふべき執拗な表現力」という点で高く評価されている。『新生』以後藤村の生と文学はそれ以前のようなロマンティック・ピークからの下降を示すことなく晩年に至つた——このことは、藤村文学史の上で特に銘記されねばならぬことだと著者は言う。そして、これは『新生』事件における墮地獄の苦悩から生の肯定への回帰が、起死回生の巨大な精神エネルギーを要したこと、

それが藤村の精神的足腰をしたたかにしたこと」、更に「この事件を通して、藤村がそれまでのように彼の自我にのみかかずらうことをやめ、他我のためにも生きようとする意志をもつに至った」ためだと説かれている。

『桜の実の熟する時』から『夜明け前』

『東方の門』に至る道を、『藤村文学の成熟』と著者は明確に言い切る。『嵐』は、『新生』を経た藤村の「古典主義的ヒューマニズムへの回帰」を示すものであり、『夜明け前』は、「人間像の純粹化」、「眼の高さ」「視野の広さ」といった線で高く評価されている。

『夜明け前』における歴史は、半蔵の認識の対象、意識内容としてのみ意味を持ってくるといふ。最も特徴的なのは、『東方の門』へのきわめて積極的な賛辞であろう。「主題においても、創作技法においても、藤村文学の成熟を象徴するに足る傑作となる可能性をもっていたと想像される」と記されている。我々の前に残されたのは松雲和尙一人だが、しかしこの人間像だけでも藤村の成熟を窺わせるに十分であると、

代のルネッサンス」の実現の可能性をも、この作品は未完ながらに示しているとしていふ。この辺りは、おそらく最も議論をよぶところであろう。『東方の門』論は、著者最近の稿である。「小説家 島崎藤村」の追求の果てに、確信をもって至りついた結論ということであろう。確かに本書の展開に即してみれば、首尾一貫した見事な完結というほかないし、作家論として一つの典型たりうるであろうと思われるが、それだけ作家論そのものとして基本的に異議申し立てをしたい向きも少なくあるまいと思われ。

一番の問題は、やはり一種の様式化であろう。自然主義とか浪漫主義とかいう文学史の既定の枠組みを破つたはずが、古典主義とかヒューマニズムといった別の枠組みに結局は行ってしまった、そんな一種の自家撞着が出てきているということもある。『ウイルヘルム・マイスター』の影響にしても、それが決定的だったとしたところで、藤村文学の現実の様相は、それだけでは解けない質のものとして、依然として我々の

前にあると思われる。日本的共同体の心性といったものが稀薄なま、にさし置かれていふことは、特に問題であろう。私は、『夜明け前』を藤村文学の到達とみる一人だが、それはこの事を措いては考えられまいと思つている。歴史とはつまりそういうものだろうという感じもある。

それにしても、著者の追跡、見識は十分に示唆的である。定説への反措定を意識した部分も少なくない。ここに私は、著者の若さを見る。新しい研究への眼くばりも程よくされている。ただ、論文名、筆者名が明記されていないのは残念である。

ここに提示された見解、問題の検証は、おそらく著者の望むところであろう。藤村文学に係わるこの本格的な大著の出現を祝すると共に、これをよい機会に、みずからの視点、方法を改めて問い直してみたい。そのことで著者に向かい、より確かな藤村像に迫るのが、我々に課せられた課題であるように思われる。

(平成二年一月二十日、明治書院、A5判、五〇四頁、九八〇〇円)

## 『国家を撃つ者 石川啄木』

上田 博

今、本書の書評を書くにあたって、著者近藤氏の手許に集められた書評（一九九〇・一現在）を見ているのであるが、その数の多さとともに、歴史家の発言が国文学者のそれを上まわっていることにまず注目される。このことは著書の中味に関係する。あるいは著者の問題意識の所在に関係する。

本書は冒頭に評論「卓上一枝」（明41・2）の分析を枕にスタートする。「ワグネルの思想」（明36・5）に啄木のロマン主義思想の骨組を示した（二元二面観）の哲学が、解体を告げる指標に「卓上一枝」が位置づけられる。（二元二面観）の哲学は、（自己拡張）と（自己融合）の宇宙の根本意識の、（ワグネリズム）による弁証法的統一に

ネーミングしたものであるが、近藤氏は二側面のうち、（他）の概念が個々の限定を越えて、「ナショナルなまたグローバルなひろがり」（29頁）をもつ点に、のちの啄木の「社会主義の源泉」（同）になると分析する。自然主義への接近と独自の理解を含む「卓上一枝」の混沌を（二元二面観）の哲学のアンゲルにのみ限定して解説するところに、本書の以下のコースは示されている。第二章では、いわゆる「ローマ字日記」をとりあげ、ロマン主義Ⅱ「天才主義」との最後の闘いの場と位置づけ、最初の「七十六日間のうちで、『天才』啄木は追いつめられ、そうしてあとの一〇〇日間で『天才』啄木は「ついに死滅する」（108）と分析する。「ローマ字日記」以後の一〇〇日間

——評論「汗に濡れつ」、小説「葉書」、評論「百回通信」そうして妻家出事件の過程のうちに、「浪漫主義の思想構造を克服」し、啄木が「生まれかわり」、評論の時代」が始まり、短歌に「啄木調が確立」（108）する。著者の力点が、第二部ともいうべき「国家の発見——革命の思想」と総題する第三章、第五章に置かれてあることは明らかである。第三章では評論「されざれに心に浮んだ感じと回想」から「性急な思想」にいたる間、すなわち「自己の徹底」「生活の改善」「生活の統一」と要約される生活哲学、現実重視の姿勢から、「国家といふ既定の権力」と把握される思想的急展開のキーとして、クロボトキンの『麵包の略取』の受容時期の特定が行われる。その時期を、明治四十二年十月中旬から四十三年二月中旬の間と推定する著者は、『麵包の略取』によって、「新しい国家概念と、国家への反抗」（148）の思想的根柢を得た、と結論する。大逆事件遭遇前のこうした思想的身構えが、やがて以後、堺利彦のマルクス派社会主義へと接近し、社会主義者として成熟して行

く過程を第五章において論述する。第六章では晩年の詩篇「呼子と口笛」中、「飛行機」は、啄木のうちなる（社会主義）のシンボルであり、したがって、詩集に通底するテーマは、未来のあこがれとしての社会主義をうたいあげた詩集である、と結論する。(309)

原稿六〇枚余の本書を要約するのも困難であるが、以上の概観に明らかかなように、本書は「当時の社会主義の最高峰マルクス主義、日本の社会主義者の最高峰堺利彦」に「最接近」した啄木像（近藤典彦「自著のPR、させて下さい——」国家を撃つ者 石川啄木）「成城国文学」第6号）を力強い描線でぐいぐいと描き出す。その意味で本書が「渾身の作」（小川晴久）と評され、「力作」（大塚雅彦）と評されることに私も同感する。ただしこの特徴は反転すれば本書の問題点でもある。大塚雅彦氏も指摘するように、「啄木という文学者は、それ自身が矛盾したものをさまざまに含んだ魂」であること  
を閉却してはいないか。私が本書の描く啄木像に一番気掛かりな点は、「浪漫主義的

思想構造解体」↓「国家の発見」↓「堺利彦のマルクス派社会主義」への接近（到達）という発展図式である。このことで想起されるのは、かつて石井勉次郎氏が、「啄木における思想は、思想（体系）として単純に整理されることを拒むような、根源的なカオスの渦巻きのなかに置かれていた」、

と言ひ、それは「むろん、『頭の中』にキツチリ納まるような行儀のよい図式的思想であつたはずもない。「何々主義」という概念で選別できる思想であつたかどうか、はなはだ疑問であると思う。」と指摘したところである。あるいはこれに関連して、中野重治の「啄木とゴリキー」の一文を読み返してみる。中野はゴリキーの弱さ、動揺に言及し、「しかしそれは強さ、一貫した不動の一面でもあつた」と言ひ、ゴリキーの精神とは無縁な「官僚主義」に見る「不毛の強さ、不毛の不動揺——こんなところから啄木のが逆にまた思い出された」とも述べている。「弱さ、動揺」が、「強さ、一貫した不動」の一面でもある、啄木文学の尽きざる魅力の源泉はここにあ

るのではないか。著者は、啄木のうちに「自己の真実を直視できない弱点」を指摘し、さらには「弱点が頑強」(47)という。まことに言いえて妙である。その「弱点」故に、小説が書けず、追いつめられて「国民生活」を直接批評するジャンル、評論の方へ抜け出て行つたとする。(100) ところで

は「自己の真実を直視できない弱点」を克服したことになるのではないか。本書でよくわからないことの一つである。要するに私が言いたいのには、「弱点が頑強」とする自覚、認識が、人生の最終まで啄木を苦しめたのではなかったのか、と言えば足りるのである。その自覚の痛切、痛覚を引き摺りながらも、現実、あるいは自己を直視しようとするしぶとい精神のありように、我々は感動するのではないのか。石井勉次郎氏はそのような啄木の魅力を、「香ばしい青春性と能動性——人間としての人生の闘志」と言ひ、「ダイナモ」の唸りにも似たものが、死ぬまで彼の内部から離れていなかった、と洞察している。若い頃から、〈思想〉に対して激しい志向を示した啄木

の、その文学を研究する場合、その根底を支える（思想）を解明する重要性はことのほか大きいことは言うまでもないが、文学者における（思想）を問題にする困難を、本書にも感じた。助川徳是氏が、「文学者の独創は文学作品の創造に懸けられている」のであるから、文学者の思想を問題とする場合、「彼らの作品のなかに、ある思想的要素が、どのような整合性をもって実現しているかが、第一に問われなければならない。」（啄木における「国家社会主義」）と指摘したが、前述の石井氏の指摘と共に私自身の自戒と理解している。

以上、とりとめもなく書いてきたが、本書の功績を認めるにやぶさかでない。クロポトキンの「麵麩の略取」との接触時期特定の考察、「ナシヨナルライフ」の典故考証、あるいは白秋の『思ひ出』の衝撃の背後を求めて四十四年六月時の気象庁での気象調査など、いたるところに著者の独創、発見がある。さらに言えば、本書には、近來の文学研究が喪いつつある、ある種のなつかしさが感じられる。そこには素朴な料理の

味わいがある（色どり、盛りつけとも申し分なく美しいが、決して食欲をそそられることのない料理とは違つて）。それは、研究主体の問題意識が強烈に反映した研究である。本書への親近と反撥もそこから生じ

植栗 彌 著

## 『有島武郎研究——「或る女」まで——』

江 種 満 子

植栗彌氏の『有島武郎研究』をずっと通して読み終わってみると、鍛えぬかれた安定感、もしくは良質の平衡感覚とでも呼んでみたいものが、まず残る印象である。氏の言説は主観にのめりこむわけでもなく、データにのみおんぶするわけでもない。このバランス。また、先行研究に巾広い目配りでリンクしながら、確実に氏自身の作品論を創り出していく手堅さ。そして作品論は重ねられて作家論を旨ざしていく。つづいて私のなかに浮かび上がってくる

る。著者近藤氏の甘受すべき光栄ではないか。

（一九八九年五月二十五日、同時代社、B5判  
三三八頁、二四七円）

のが、「滅び」という語である。有島武郎という人の全体像を描きたい、という氏の熱意が、本書の骨組みを固めているのだが、その最も中枢的機能を果たした要因は、「滅び」という一語だ、と私の目には映る。「滅び」の一語に、日本の伝統的美感としての無常感ではなく、およそそれとは反対に、情熱的生命のもたらす「滅び」、という矛盾する概念をぶつけ、そういう語としての「滅び」を発見したところから、氏の有島観は一気にのびやかな展望を開いて

いったように見える。

私の主観的な印象はそれとして、もっと堅実に本書の構成の紹介あたりから初めてみたい。

本書は二部立ての全二一章より成る。第一部は、本書の副題にもあるように、「或る女」までの小説についての作品論が八章。それぞれに、やはり副題がついて、むしろその論の中心がわかり易くなっているのだが、それ以上にその副題を通して本書全体論の対象作品は、「或る女のグリンプス」「宣言」「カインの末裔」「迷路」が各一章ずつ、そして五―八までの計四章が「或る女」である。第二部は、九章が初稿の「惜しみなく愛は奪ふ」を論じ、唯一、評論を対象としている。続いて一〇章「有島文学における夢幻的体験」は、そのテーマへに関連作品を見わたすもの、そして終章は「有島武郎における、(滅び)のヴィジョンの変遷」と銘打たれ、文字通り変遷を追うのだが、この章だけは「或る女」以後、有島の自死に至るまでについて言及している。

初出のあるのは一―五、九―一〇の各章で、六―八の章と二一章は書き下ろしである。しかし初出のあるものにもそれぞれ手が加わっており、とくに五章の「或る女」研究は、初出と大巾に変わる事によって、六―八の章の「或る女」研究を書き下ろすことを可能にしたといえる。「或る女」のよく知られている成立事情は、植栗氏の論文の成立事情にまで乗り移ったようだ。そのせいか、四章にわたる長編評論ともいえる「或る女」研究は、本書の中核たりえており、また最も出色の仕事となっている。

さて、氏の発表した最初の論文は、本書第一章に収められた「或る女のグリンプス」をめぐるので、昭和五二年である。そしてこの仕事からずっと、氏の論文の方法に一定の発想型がみとめられる。だが、この発想型が破られたのが、さきにもふれた書き下ろし論文を主体とする「或る女」研究である。(ちなみに、氏は「或る女」をめぐる言説は「研究」と称し、その他の作品については「論」と称しているが、この区別にどのような意味を読み取ればよい

のか、いまのところ私にはわからない。むしろ私は逆の使い方のほうが適當ではないかと思ったりする。)もつとも、この「或る女」研究も四章の群をひとつながりの統一形として見るとき、氏に馴染みの形がながしが残ってはいるのだが。

いまこの植栗氏の方法の特徴を、第一章「『或る女のグリンプス』論——その根底的モチーフについて——」を代表例として、少し詳しく追ってみる。

この「グリンプス」論は、ヒロインの「田鶴子の体験と意識の本質が、有島自身の精神体験と似通うところが多い」ことを検証しようとする。すなわち作品を通して作家を見定めようとしているのであり、これは植栗氏の文学観でもあったであろうが、昭和五二年の頃には、私もむろんのこと研究者の一般的な方法意識だったことも事実であろう。そして田鶴子の行為、言動の特徴を四項目あげ、その各項目に対し、逐条的に有島の精神体験を直接語ると想定された評論文や日記の中から、意味的に近似する相当部分を対置していく。この箇条書き方

式は植栗氏の体質と化しているかのようで、つまり作品イコール作家という発想型を、具体的に検証する方式として簡条書き形式がとられている。これはまことに簡にして明なる整理型文体を約束し、私はかならずしもこういうものを植栗氏の持ち味として敬遠しないのである。

たとえば簡条書きはこんなぐあいに行われる。(1)田鶴子は「原質」に回帰する経験をした。／(2)倉地像は、ホイットマンの人間としての特徴をもつ。／(3)田鶴子が船上で、過去半生から画期的に分かたれる新しい体験をする旨、強調される。／(4)海上生活の前後で、田鶴子の信仰に対する態度には変化が生じる。)

これらの条項にたいして人としての有島の発言がどうであるか、が続く。右の(1)に対しては、「ワルト・ホイットマンの一面」と「日記」(M38・1・3ほか四例)が用意され、しかるのち「作者は自分自身が「原質」に回帰したとき心に湧いて出る動きをしつかり見つけたが、その同型が「グリーンプス」においても、田鶴子の動き

として形象されているのである」とされる。他の条項も同様の論法である。そして最終的な結論として、「田鶴子は有島の浪漫的分身」であるが、有島の実際よりもはるかに「強調拡大」された「激情」や、憧憬的に仮託された「自己保持」能力や「飛躍」行動力の付与が行われていることから、「作者は、現実にはほとんど具現困難なことを、まさに「実験」の場で分身に具現させるモチーフをもって田鶴子を形象したと判断するほかない」とされる。

読みながら何ともいえず私は懐かしかった。これはまちがいになく一〇年以上前の仕事の痕跡をとどめている。この後のわれわれの一〇年、なんという超速度で研究方法Ⅱ文学観が変わってきたことか。今日、日記、書簡や評論のほうが、小説よりも作家の実像により近いとははや信じられてはいないのではないか。

続く「宣言」論は、ベルグリンの「時間と自由」の受容の実態を確かめ、併せて「グリーンプス」との人物形象上の相関性を考えられている。ユニークな角度での「宣言」研究

である。この作品の中のAという書手は、有島が「模範的な清教徒たらんとした第一札幌時代」の「自我像」であり、そのAを「亡骸」として「埋葬」し、BやY子のよくな田鶴子的「純粹自我」への「前進」を実験的に願ったところに、作者有島のモチーフがあったとされる。植栗氏の方法のバターの共通性はもはや見易いだろう。

「カインの末裔」論は、仁右門を自立からの疎外、集団、社会からの疎外、自己疎外といった三重の疎外を背負う人物とみなし、ここでは、新しくニーチェのディオニュソス概念が導入され、それが作者自身の願望を観念的に実験するかたちで、仁右衛門に投影されているのだとしている。補足すると、有島の諸テクストのなかでのニーチェへの言及の跡を整理したのは、この論文が最初である。

「迷路」論は、Aの歩行する特徴に「ローファー型遍歴」を、夜の場面の多さに「地獄遍歴」を、そして「ミレー礼讃」にみられる「それらの遍歴は生命の原始的な純一さの渴望」のなせるわざだとされる。この

論は、一昨年、昭和六三年秋の有島武郎研究会で口答発表のあったものだが、会場から質問の多かったことは記憶に新しい。

だがこうして持ち込まれてくるベルグソンの純粹持続概念やニーチェのディオニュソス概念は、けっして単発消滅することなく後続の「或る女」研究にまで流れこんでいく。純粹自我の人にしてディオニシヤンの系譜がここにおのずと現われる。「グリンプス」の田鶴子、「宣言」のBとY子、「カインの末裔」の仁右衛門、「迷路」のA、「或る女」の葉子への系譜である。そしていうまでもなく、彼等の背後には作者有島の閱歴と憧憬とが人物像創出の源泉として想定されている。

では、私が本書の本命と目した「或る女」研究はどのように進められているか。表題は左の通り。

「或る女」研究(一)——後編後半部の読み取りを中心にして——

「或る女」研究(二)——葉子の純真な求め、質向上昇の求めについて——

「或る女」研究(三)——葉子の〈滅び〉の

構造を中心にして——

「或る女」研究(四)——葉子とキリスト教との関係——

研究(一)は、「或る女」33章竹柴館の場から最後まで、植栗氏の読みの立場の提示、および研究(二)(三)(四)に振り分けられていく諸問題の提示が行われる。ここではほとんど「或る女」のテクストのみに論者の関心が集中しており、この事実だけでも本書の頁を順に繰ってみた者には驚かれることだ。

そして最初の提示部分であるが、後編後半部の読み取りの氏の立場決定の仕方はちよっとおもしろい。

いわゆる「表」から「裏」へ、「裏」から「表」へ、葉子の心理が反転して止まないのが後編後半部の特徴だが、その中の「表」から「裏」への暗転は、植栗氏によれば、「身体の因果律的自然法則」や「心の動きについての心理学的法則」に忠実であって、このことは前編から後編前半部までも一貫していた方法で、つまりは「或る女」全編を貫徹しているのだから、とくに後編後半部の問題としなくてもよい、む

しろ後編後半部の特徴は、「葉子が自由な主体性を保って自立的に選択する『表』の健全な場合」に求められるべきだ、という。そして竹柴館以後の新しい次元での問題性現出として、次の四項目をあげる。

(1)、「本他的生活」からその一部である「生への執着」へ。(2)、古藤による葉子の心の変容。(3)、古藤、貞世、愛子、岡の意味役割の増大と倉地の存在の若干の相対化。(4)、葉子の心に、部分的な「懺悔」「後悔」の心が成立。》

思うに、この立場の選択は、有島の例の「或る女」の広告文が、醜をも邪をも見つけたところに、はたして「人生の可能」は見出せるだろうか、と読者を挑発した文言にかかわっている。植栗氏は、葉子の「表」の面にこだわることで、早くも「人生の可能」云々に諾の構えを取っている。これは氏の「或る女」論の基本の基本であろう。

そして研究(一)はつきに、後編後半部から離れ、全編を通して貫流する葉子の心理・言動の特質を二つの面で提示する。一つは〈情熱上の誠意〉と要約され、他は〈内部

充実に夢中になりがちな葉子」と要約される。前者は、自立の情熱への誠意、美意識への誠意、愛熱への誠意として発現し、葉子はそれらへの情熱的誠意を最後の最後まで、〈諦め〉〈断念〉〈妥協的調和〉に売り渡さなかったと述べられる。研究(二)で〈諸念との闘い〉と言い換えられるものである。〈内部充実に……〉については、その「内部的力学関係」の究明として研究(二)が振り当てられている。

それからまた再び後編後半部に戻って、(こうしてノートしてみると、だいぶ論旨が前後している)、やはり葉子の「裏」の面、この部分で格別の酸鼻を極めながら破壊へと向かう過程の追跡に、作者の用いたエネルギーの麗大な量は、作者にとって「〈滅び〉に向う(生)の日々それ自体になお意味の深いものがあることを窺わせる」、との観点から、この〈滅び〉の構造を追求するものとして研究(三)が用意される。(この論は分量的にも論文二本分ほどである。)

さらにテキスト末尾で葉子の念頭に甦え

る内田のこと、これは葉子とキリスト教の問題として研究(四)の課題となる。

さて研究(二)は、葉子の生来の(人間性の開花)と(愛の展開)を求めめる資性が、曲折の後、倉地を後て「新生」を遂げる。いわゆる有島の「本能的な生活」であり、それを植票氏は「純真な求め、質向上昇の求め」と呼び、この生活への葉子の諦めることのない闘いが一体となって、「葉子内部の力関係」の一面を占めることを、述べている。

だが研究(三)では、この「純真な求め」が、葉子の「本能的」愛の希求、ディオニュオスの生命の希求のように、それ自体の中に「向下的、破壊的傾向」を同時に潜在させ、葉子の破壊Ⅱ(滅び)を招く、そんなふうに向義的に「葉子の内部の力関係」が仕組まれていることを説き、また別に、直接的な破壊的傾向の原因として、男たちⅡ社会への女としての復讐心や、ニヒリズム、ヒステリー疾患、過度な性行為などが数えられている。このあたりまでの、葉子の(滅び)の複雑な重層性への緻密・周到・粘り

軟い論究には、ほぼ首肯できるところである。三章の対倉地の葉子の心理を、五つの段階として分析する試みや、葉子の破壊的要求の現われを八項目にわたって列挙するところなどは、たしかに一步踏み込んだ詳細な分析である。

しかし葉子の悲劇はより多く「性格悲劇」としてとらえられる、というのはちよっと首を傾げるところだ。葉子の悲劇が葉子の個別性に由来するといえるだろうか。「葉子の内部の力関係」なるものは、特異な個性の特殊な内部なのだろうか。あまり啓発される視点ではない。

紙巾も残り少ないので、もう一つだけ疑問をだしておきたい。これは葉子の可能性を託される一面としての古藤(あるいはまた内田)の読み方にかかわる言説で、植票氏一人のものではかならずしもない。氏が古藤像を四つの記号レベルでおさえ、その意味を(真実)(純朴)(平凡)と要約するのは見事なのだか、こうした古藤によつて照らし出される葉子の(滅び)の構造(これは(救い)の構造に反転するはずだ)が、

(ア) (イ)まで五項目あげられる時、私はハタと目を疑ってしまふ。その中の(イ)と(イ)を抜き出してみる。

(イ) アポロの人間に批判されることの、

ディオニュソスの人間の問題。

(イ) 男性の堅実さに照らされるところの、

女性の華美享楽志向の問題。

(イ)はともに男概念の対置だからさておき、(イ)はちよつと妙な気がする。つまり古藤という「男性の堅実さ」が、葉子の女としての華美享楽志向の弊を自覚させることができ、という意味であろうが、仮りに百歩譲って女性一般が華美享楽志向を帯びているとしてそれはディオニュソスの傾向でもあるのだが、そしてそれを照らし出すのが「堅実」な人間だということも受け容れるとして、その「堅実さ」はなぜ「男性」のものなのだろうか。古藤が男だから、というのでは理由にならない。「堅実さ」という言葉は、男に固有のものではなく、男女の性にかかわらないニュートラルな語ではないだろうか。

これは植栗氏が自説をバックアップする

かたちで引用援用した、森山重雄—中村三春ラインの言語感覚に、そもその問題がある。引用にある通り、森山氏は葉子に「(父性)の欠如」と「女性性の弱点」を指摘し

(ここには明らかに、父性V女性性、という優劣図式がある)、その(父性)が複雑な人間関係を律して行く鍛練された精神だとするのであるが、そうした優れた精神を名づけるのに、なぜ男を指す(父性)で性別化するのだろうか。それにそうした意味での(父性)なる語は永遠の真実であり得るのだろうか。こうした感覚の驍尾に付し、

吉川発輝 著

## 『佐藤春夫の「車塵集」』

——中国歴朝名媛詩の比較研究—— を読む

て男性の堅実さ……女性のこと……」と言って恬然としているらしい植栗氏は、私にとつて悲しい面である。

最後に研究(四)は、「葉子はキリスト教への反指定を生き」、例の末尾に關しては「内田にキリスト教を求めてはいない」と結論づけていく。この綿密な過程は、傾聴に値するところ大である。

第二部は割愛させていただきます。

(一九九〇年三月二五日 有精堂刊 A 5判

二九六頁 六〇〇円)

山 敷 和 男

今、ここに本書について書くにあたって、一応本書を読もうと心がけられる方々へ、一言しておきたい。本書の註にはやたらに

漢文が多い。しかも、返り点、送り仮名がついていない。すると、どうしても読む気がなくなる、ということがおこると思う。

返り点、送り仮名のついていないのは、著者の不親切というよりも、おそらく印刷上の、活字の組み方の面倒さをさげられたためと思う。実際、一行でもそうした文があれば、印刷屋からたちまち苦情がくる。印刷費がかさむ。これは、一度でもそうしたことを経験された人には、すぐわかるところ。しかし、本書は、実に読者に親切に書かれている。というのは、その部分とはばしてしまっても、本文にちゃんとその訳が書かれているので、読むのにさしつかえがないのである。これは、今後こうした文を書く人のためにも、一つの方法を暗示していると思う。私にはありがたいことだった。だから本書を読まれる方は、その点気楽である。著者に感謝の意を表しておく。

本書の著者は『車塵集』中の訳詩を論じるにあたって、二つの態度をとっているようである。

一つは、この訳は、はたして、原作に忠実な訳であるか。

もう一つは、これは春夫の、例の谷崎夫入との恋愛と関係がないか、である。

後者については私は、やはり、著者のいうように、関係があると思う。つまり、春夫は当時の心中の苦悶を、この訳詩に託している、という指摘は、動かせないと思う。そこで、ここでは、第一の点について少し考えてみようと思う。

まず、春夫の漢文の学力（読解力とはちがう）は世間に思われているほど高くはないのではないかと、これは私だけがそう思うのではない、たしか戦前の「文芸春秋」の座談会で、司会者がしきりに、漢文のよめる作家として春夫をあげ、露伴の意見を求めていたが、結局、露伴は言を左右に託して話題をかえ、一言ものべていなかったということがある。それから、昨年から、故人になられた「広辞苑」の実質的な編集長であった市村宏氏が私に、「あれは（春夫の中国文学の訳は、ということ、これは小説の訳のことを言っている）人の訳に自分の名をつけただけです」と笑って話されたところがある。つまり、春夫の名声で原稿も売ったのだということである。もっとも市村氏の発言には、私は、多少誇張があ

ると思う。それは、増田渉氏がかつて「図書新聞」で、氏が訳した中国古典を春夫のところへもっていくと、たちどころに、数ヶ所手を入れる、すると、あつという間に、名文にかわってしまう、増田氏はその下訳料で毎月暮らしていたと、書いていたからである。つまり、全く無責任に名だけを貸していたのではないのである。

春夫が手を入れなかつたらしい「好速伝」（昭一七・一〇奥川書房刊）から、主人公が結婚をいやがる理由をいう一節をぬく。

「私は生来結婚て云ふ習慣を好みません。若しこれが友達なら気が合へば交際するし、合はなければそれまでよいのですが、夫婦は五倫の一つです。

一度契を結んだ以上は友白髪まで互にまもらなければならないません。ですからもしかりそめに結婚して、折合ふ淑女でなかつた時には、無理に折合ふ様にすれば、自分の性格を傷つけることになりまますし、捨ててしまふのも人の道を捨てることになりまます。軽々しくは定められません。どうかお父さんも

お母さんも少うしお待ちになつて、よくお詫びになつて頂きたいものです。」

この訳は実は専門家がみると誤訳が多いらしく「中国文学」の昭和一八年一月号で、豊田穂が「好逑伝」の翻訳を読み「毎頁のようにある誤訳を指摘した。これに關したのは、他の文で書く予定であるので、春夫が手を入れたと思われる「西遊記」(昭一九、六新潮社刊)から、やはり会話文を引用してみる。

「このお山の東の方に百里ほど向かうの水のほとりに倣來國ガウライクニといふ國がございまして、その國に一人の王がをられ、国内には人民も軍勢も無教にござい、ますから金銀や銅鉄などの細工人もきつとをりませう。大王がそこへお出かけ遊ばされて、兵器をおつくらせになつてお買ひ上げなされ、我々どもに武芸をおしこみ下されますならば、お山をお守り申して、お山は永久に泰平たいへいなわけでもございませう。」

この二つの引用文ではものたりないが、

両作を本でよめば、後者は春夫の手が入っていることはあきらかである。つまり、後者には、春夫独特のムードがたまたまつていたのである。

「車塵集」からだいぶはなれてしまったが、私は吉川氏の誤訳指摘をよんだとき、これを思いだしたのである。それと同時に「車塵集」は吉川氏のいうように、春夫の半創作とみるのが正しいと思う。つまり、「車塵集」の場合、これは仕方のないことだったのである。あるいは意識して春夫がそうしたのかも知れない。それにしても吉川氏の誤訳指摘は決して余計なことではない。正直にいうと、「車塵集」中の詩を正確によむのは大変なことである。ことに、誤訳を訓読する習慣をもっている私には、まるで絶句と思つていたものが、吉川氏の研究により絶句でないことがわかった(唐詩をちゃんと読んでいればすぐわかることだが)ことなど収穫は大きい。

しかし、吉川氏は、春夫が、それは定型詩にこだわったのがその一因とされているのには多少の不满を感じる。なにも厚い「佐

藤春夫全集」第一巻(講談社版)をよまなくとも、春夫が、かなりいろいろな詩体をとこころみ、かつそれぞれに成功していることを考えなければならぬ。

「殉情詩集」に次のような作がある。

#### 感傷肖像

摘めといふから

ばらをつんでわたしたら、

無心むしんでそれをめちやめちやに

もぎくだいてゐる。

それで、おこつたら

おどろいた目を見ひらいて、

そのこなごなの花びらを

そつと私の手にのせた。

その目は涙なみだぐんで笑ひ

その口は笑つて頬は泣いてゐる。

表情へいじやうの戸とまよひした

そのモナリザはまるで小娘だ。

この詩型など、「車塵集」中のあるものにはつかえるのではないか。

今一つ、気になることについて書いておく。

服部嘉香の「幻影の花びら」(昭二八・四長谷川書房刊)のあとがきにつきぎのように

ある。

わたくしの詩には、感傷に溺れ込んだものや、官能に甘え過ぎたものはない。精神的に一種の潔癖があるせめか、文人らしく、詩人らしく気取ることもさらいなので、世間の通念によつて解されるやうな抒情詩は数多くはない。

けれども、島崎藤村の感傷詩風を卒業した後の新しい抒情詩としては、広く、深く、複雑なものがあつてい、筈であり、現に、藤村の後に、北原白秋、西条八十、佐藤春夫、大手拓次、三好達治氏らによつて、藤村の抒情詩は訂正され、拡大され、深化され、純情化されてゐる。わたしの詩の若干も、それに参加し得るものがあるかと思ふ。

私が、今ここで問題にしているのは、この詩の流れの中にあつて、一体、春夫の詩は、どう位置づけられるものか、また「車塵集」のような訳詩集はどんな位置を占めるかということである。

服部嘉香には別に限定五百部の「鏗朱の影」(昭三〇・一〇昭森社刊)がある。「幻影

の花びら」は出版者からもとめられてまとめたもので一般通俗的なものである。「鏗朱の影」は自費出版である。つまり、

嘉香の本格的な詩集である。ところが、私には、この本格的な詩集——たしか象徴詩集とおもう——の方が、一向わからないのだ。ということは私は詩を論じる資格がないわけである。佐藤春夫の詩について今まで、ほとんどままとまった文を私が書いてないのはこのためである。

しかし、「車塵集」にかぎつていえば、私は、春夫に、ある啓蒙的な意図があつたのではないかと思つてゐる。それは、日本人よ！ 西洋ばかりをみるな、東洋をみよ！ という立場である。春夫は、戦後、中学校の国語の教科書の編集者になつたことがあるが、この方は名前を貸したただけでなく、本式に啓蒙的意図をもつてあつたらしく、中国の古典からその教科書には教材がとられてゐる。それ以前、戦中にも、新日本少年少女文庫の一冊の「支那文学選」の編纂者にもなつてゐる。これは新潮社から昭和十五年に出版されたものだが、こう

したことに、手を貸したほど、彼は中国文学の評価の、西洋のそれに対しての相対的低さに腹だたしかつたのである。そう思うと、「車塵集」の本格的な研究が吉川氏によつて今になって示されたことには深い意味があるのである。

ごたく／＼書いたが、目下、「明治文化全集」にとりこんでゐるので、以上のことだけ書かしていただいた。

(平成二年一月三十一日 新典社刊 A5判  
七、七二五円)

## 『単独者の場所』

花田 俊典

批評の文章には、より明瞭なかたちで、**「敵が意識されるものらしい。」**（私）の読み方・捉え方が旧来のそれらとの差異として提出されるのであってみれば、なるほどより明快な（私）は、いかにもより明確な（敵）を必要とする。（敵）は旧来の諸説にかぎらない。なにより（私は）読者と敵対し、そこに読者自身と旧来の諸説との二重の（敵）の謬見を摘発して、こちら側への転向を読者に誘引してやまない。

批評の説得力の構造とは、一般にそのよ  
うなことだろう。保身と解体の志向を巧みに手だまにとるスリリング。その最高の享受者は、もとより仕掛人自身にほかならない。

『単独者の場所』の冒頭には同題のエッセ

セイが置かれていて、じつは（スリリング）のことはそこに語られている。「ルイス・キャロル『不思議の国のアリス』が、いつも私を魅きつけてやまないのは、正当性や理路あるいは成熟といった制度の、外部が生きられているからである」、「アリスが出会う困難は、意識の制度を破砕するように外部からやってきた困難であり、このような困難に直面するとき人は、自ら作り上げた自らを包み込ませていた、物語の内部で成熟することができなくなる。」

文学者の成熟という風景にも、開かれなくなってしまう腐臭が漂っている。略だがその境地こそ、足をすくってくる危機を表徴しているのだと言っている。他はない。なぜならそこに現出してい

るのは、書くという行為が制度化し、定型を作り上げてしまったという風景であるが、そこでは書くことによって未知の私を実現するという、スリリングな精神の網渡りは存在しようがないからである。

もとより「スリリングな精神の網渡り」を求めてやまないのは、かく語る本人にほかならないわけだが、その「実現」のために和田氏はさしあたって牧野信一・北条民雄・中島敦・坂口安吾の四人の作家を対象とする。彼らがいずれも「成熟を拒むこと」によって、あるいは何らかの理由で成熟から遠去けられていることによって、単独者でありえた作家である」からだ。

「単独者」とは何か？ 「自己が他者なしでは存在しえないのと同じように、単独者とは、交通することによって初めて成立しうる概念に他ならない。言いかえるなら単独者というのは、もともと『である』ものなのではなく、自ら『になる』ものなのである。未知の世界と交通することによって、解体と再構成を繰り返す者だけが、他

者と出会うことができるのであり、単独者の場所に立つことができるのである。」

ならば、それはいかにして具体的に可能か？「とりあえずまず、単独者の場所を読むためには、今は必ずしも視えなくなっている交通を掘り起こし、もう一度交通の只中に文学者や作品を立たせてみる必要条件になってくる。」

〈外部〉〈単独者〉〈交通〉といった柄谷行人氏の愛用の術語を援用しながら、かく説く和田氏の文章が、いわゆる仮想敵として対面に設定しているのは「他人の前でイデオロギーを振り回してみたり、自らを他人に説教しようと思ひ込んでしまう」輩たち、また「技術は錬磨され、筆はより滑らかなになり、泣かせるツボや感動させるポイントを見事に押えてはいる」輩たち、また「文学全集という見慣れた風景を相手にしているだけ」の輩たち、また「実はモダンズムこそが、隠蔽されてきたが故に見出さねばならぬ対象である、という認識を欠落させてしまっている」輩たち。

和田氏の文章は、そのような輩たち、に對

する正義の憤慨に裏打ちされている。正義の鉄槌はさらに例の「〈批評〉か〈研究〉といった二項対立的問題設定」にまで及んでいる。すなわち、〈批評〉も〈研究〉も一方を「排除」して「制度化」されてはならない、「わずか一つの書誌上の発見によって、コペルニクスの転回が訪れてしまう事態に、〈批評〉は耐えなければならぬ、文芸批評理論によって蓄積の意味を解体させられることに、〈研究〉は耐えなければならぬ、」二項対立的問題設定は、無残なまでに無意味なのである。」

和田氏の舌が短いのをとらまえて、たとえば〈批評〉と〈研究〉をめぐる「二項対立的問題設定」は必ずしも一方の「排除」を前提としていないはずとか、いったい「二項対立的問題設定」を用いてはじめて見えてくる領域とあるのだとか、「わずか一つの書誌上の発見によって、コペルニクスの転回が訪れてしまう事態」など、それは懦弱な〈批評〉のみが招くのであって、なにより「わずか一つの書誌上の発見によって、コペルニクスの転回」を宣言する

〈研究〉など、しょせん再び「わずか一つの書誌上の発見によって、コペルニクスの転回」を強いられる事態を招くことになるはずの、やはり懦弱なものにすぎないではないか、といってみることはできる。

だが和田氏はたぶんそういう議論に應じることは好まないだろう。なぜなら、彼はこちらも書いているからだ。

「実践を伴わなければ！」

なおまた、和田氏が「もう一度交通の只中に文学者や作品を立たせてみる」と力説するのも、ひらたくいえば作家と作品をその同時代のなかで捉える・共時的な視座に立つといったことにすぎない。批評にしろ研究にしろ、それはあまりに今日的にすぎる意見といわざるをえないだろうし、むしろ議論の今後的なレヴェルからすればその「とりあえずまず」の作業からいかに通時的に〈批評する現在〉に戻ってくるのかが開きたいところだが、それとて和田氏はいま、「とりあえずまず」は、応じないのでないか。

「実践を伴わなければ！」



「原基の生成・『モラル』としての『ふるさと』」の二篇はかつて「位置」誌に発表された坂口安吾論。いったい安吾の「到達点」は、あの「桜の森の満開の下」だと断定してはばからない。「坂口安吾という精神の到達点を、わたしたちは何処に求めるべきであろうか。『ふるさと』は我々のゆりかごではあるけれども、大人の仕事は、決してふるさとへ帰ることではない」（『文学のふるさと』）という安吾の言葉にもかかわらず、わたしは「ふるさとへ帰る」仕事に到達点を認めたいと思う。「大人の仕事」でなくともいいではないか。制度に支えられて在ることに疑いを持つともせず、いっばしの一入前面を試みたり説教をたれたりする「大人」なるものの虚妄を知り、何処までも行こうと解決がなく苦しむ人間の姿（『俗なるまま小なるまま』（日本文化私観））留まり続けようとしたのが、安吾だったのであるから。」

これらの「実践」は、忌憚なくいえば、説得力に充ち、説得力に充ちていない。と

いうより和田氏はたぶん、説得力などといった閉塞のベクトルに目を配ってはいないのだろう。どのようなかたちにしる、単独者の場所をめぐるスリリングな未知との遭遇へと読者を誘い込み、ともに〈可能性の中心〉を幻視する興奮。論議の沸騰こそが目論見の第一なのだと思えば、それは見事に成功しているといつてよいだろう。

にもかかわらず、論議の沸騰にはもうひとつの回路があるはずだ。十全に説得しつくすことで閉塞への危機感を読者のなかに煽ること。その立場からすれば、和田氏の言説には和田氏自身の同時代、ランナーがもっと視野に入れられてよかったのではないか。他愛もなく撃滅できる程度の、つまり単独者たりえていない作家、また全集だけを机上に置いて説教をタレる評者、批評もとよりそれがわたし自身にはかならないのだとしても、やはりここでは論議の外に置かれてさしつかえないのではないか。その姿勢は、たとえば牧野の〈私〉が久米の〈私〉とは決定的に違うとの指摘がたぶ

ん従来の牧野論の〈私〉定義の範疇にとどまってしまう構図と通底している。「交通の只中に文学者や作品を立たせてみることに必要條件」だと宣言しながら、「ここでは……確認すれば十分なのである」といった関心の自己限定も気になる（これは「図書新聞」紙上の川村湊氏の書評で言及されている〈玩物喪志〉の問題、数多くの図版の使い方が「説明的」だとの意見に絡むと思ふけれど、わたし個人はしかし川村氏の意見には与しない）。

復讐するは我にあるのだとすら、和田さん、あなたがあなたの文章の仮想敵とすべきは、「とりあえずまず」は、ほかならぬ柄谷行人氏と、「あとがき」にもある関井光男氏だ、とわたしは正直なところ思ったのでした。

（一九八九年十二月十五日 双文社出版刊  
四六判 二六二頁 二、五〇〇円）

栗坪良樹 著

## 『横光利一論』

田口 律男

栗坪氏の『鑑賞日本文学第14巻 横光利一』（一九七八年九月三十日角川書店）が刊行された時、私は、大学四年で、卒論に横光を選び、折しもその年の六月から刊行された河出書房新社版『定本横光利一全集』を読み進めながら、先行論文を収集し始めていた時期だった。その本を手にした時のことは、いまもよく覚えている。「鑑賞」として示された作品分析の論理の鋭利さと粘りつよさに驚かされたのだった。先行する横光研究者に対する氏の仕事のオリジナリティーは、たぶん、作品そのものの丁寧かつ執拗な読みに徹した点に求められるだろう。一人の表現者が時代状況と相渉り、時に翻弄されつつ表現しつづけたその動態を、執拗に追跡した氏の論理が、

その当時の私には、圧倒的だったのである。むろん、それは、いまも変わらないが……。その「後記」で、同人雑誌『評言と構想』の存在を知り、「今後も横光論を書き続けよう」と書かれてあるのを確認したが、当時の私は、その雑誌の読者にはならなかった。わずかに、第6輯「特集・横光利一」を、古本でもとめたばかりで、同時進行的にかかわっていくには、素人すぎた。その『評言と構想』誌に、八年にわたって書き継がれた横光論をひとまとめにしたのが、本書である。「横光利一」という作家とその時代のかく言う私との対話」（「あとがき」）が、こうしてまとめられ、今度は、私自身、同時進行的にかかわることができ、まずは素直に喜びたい。

以下に、気づいたことを、幾つか列挙してみる。まずは、方法の問題。氏自身は、「あとがき」で次のように総括している。

文学研究の方法について自覚的でもなかった故に、ここに蒐めた論考のほとんどは、（横光利一）という作家とその時代のかく言う私との対話の形式が擬々と続くといった按配である。悪戦苦闘する作家を想定して、その苦闘の形式を追跡することに苦闘している自分の姿が浮き上がってくるようだ。これは、今となつては研究論文でもなければ評論でもないという気がする。

氏自身の自己言及は、実に明晰で、本書の方法的性格を、ひとことで言い表している。それは、作家と研究主体との「対話」ということに尽きる。このことは、研究主体の作家への思い入れが深い場合、珍しくないが（とはいっても、言葉本来の意味における「対話」の態をなしていない独善的なモノローグの場合もあるが）、そこに作家の立っている時代状況を深くかわらせず、研究主体の立っている時代状況にも

認識の測鉛を深々と降ろしている点において、氏の評言のスタイルの独自性が形成される。

氏は、巻頭論文「横光利一の虚構と体験」で、試行錯誤や思索のプロセスを省略し、思考のデザインを交換する「マスコミ過多の現代社会」を指摘し、「このような時代に文学することを選んでいるのであるとすれば、過去の作家の内的な闘いを、やはり学ぶことから始めざるを得ないのである」と宣言する。隔たりつつも相通する時代状況を媒介にして、作家と研究主体とが、問題意識を深く共有するという幸福な出会いがここにはある。こうしたアプローチは、一貫しており、巻末の「誤解の時代と横光利一」においても、『文藝時代』創刊号の「横光のエッセイ「新しい生活と文芸」を問題にし、その主眼に、「情報化社会の偽善」に対するプロテストの姿勢を見いだし、その実践として、作品「頭ならびに腹」を位置づけるあたりに、新見として定着している。発表の順番を入れ換えて、巻末にこの論文を持ってきたのは、以上のような毛

チーフの一貫性があつたからだろうか。如上の徹底した立場からすれば、小林秀雄や平野謙、小田切秀雄らの批評的立場は、とうてい与することのできぬ、「横光の現実感覚なるものにソロリとも踏み込まない地点からくり上げた読み方」として斥けられるのも当然と言えよう。

だが、ところどころ、氏自身の論理が空転するところも見受けられる。その一例は、一連の「上海」論において、文学史的な概念規定に安住する小田切秀雄を批判し、「『上海』に内在する人間的な要因、そこに描かれている人間像の生き方の問題が、最初から封殺されることになっているのだ」と指摘するとき、氏の論理は、いきおい文学の価値を、「人間的な要因」「生き方の問題」の内実収斂させてしまう性急さを顕してしまふ。故に、氏の試みは、「参木」の人物像の肉化などに実を結ぶが、「芳秋蘭」や「高重」、その他の登場人物を分析する際に、同じ理由で、実体として十分描ききれない点を批判し、「横光は彼女（注、芳秋蘭）を最後まで見とどけること

はせず自らの思想の対極におかれた作られたイメージとして闇へ葬ってしまった。」というふうな、否定したはずの小田切秀雄的な価値規準に接近してしまうことがあるのである。

換言すれば、横光の作品（あるいは、広く文学作品そのもの）を、「人間的な要因」「生き方の問題」（氏の鍵語で言えば、「状況と人間という主題）」の観点だけで分析すれば、多かれ少なかれ、氏の否定する批評的立場と氏の固守する批評的立場とは、精密度の差はあれ、共犯関係を結んでしまうことになるのである。たぶん、そのことを、いまの氏自身は、知っている。そのパラダイムから抜け落ちてしまう問題とは、たぶん、横光自身が最も腐心したところの記号表現の自律性という問題だろう。つまり、記号内容（意図、人物論、主題など）に閉塞する文学から、記号表現のダイナミズムを喚起する言語芸術としての文学へというパラダイム変換自体を、横光という表現者（あるいは、その時代の機運）は、果敢に実践しようとしていたのではなかった

ろうか。この問題は、氏自身とともに私達後続に残された課題となるだろう。

次に、内容について、重要な点を言及してみよう。まず、氏の「純粹小説論」理解について。氏は、「純粹小説論」を、単なる文壇情勢論として読まず、横光の文学的営為の延長上にとらえ、次のようにまとめる。

冷静な理知で切りとってゆく人間関係と、善良さや信頼によって成り立っている人間関係とを、その両義性において捉えようとした時、(四人称)という視点を思いつき、その(四人称)の視点が、人間関係の全体を視野に納めて、個々の運動の詳細に至るまで洩らさず描写するような窮極の到達点を想定した時、初めて(純粹小説)という呼称が生れたと考えられる。

引用前半の二つの人間関係の認識は、作品「機械」に萌芽した認識であることは、いうまでもなく、氏は、それを更に、「純粹小説論」のなかの鍵語「理智と道德」とつないで理解し、「四人称」を、そうした「理

智と道德」の矛盾拮抗をアウフヘーベンする可能性として理解しようとしているのである。これは、たぶん、いまのところ最も本質的な理解の仕方と言ってよいだろう。

ただ、残念なことに、その可能性の行方(帰趣)については、いまのところ氏は、必ずしも明らかにしていない。「旅愁」を含めて、「四人称」の機能の内実とその帰結の具体的検証は、今後の課題として残されている。

だから、ここで気づかされるのは、「旅愁」をどう読むのかという難問である。それは、いまのところ、というか、いまだに積み残されているのが実状である。このことは、氏の前著『横光利一』に対する梶木剛あたりからの批判として呈示されていたのだが、このことは、必ずしも、氏個人の課題ではなく、横光文学にかかわる読者(ガクシャを含めて)の共通の宿題のということになる。氏は、「横光利一論」を自分なりに書き遂げることは、晩年に向けての夢のように思えてきた。「(あとがき)」という。「晩年」という言葉は、やや意外だが、ここには、氏の新たな決意表明のようなもの

を見ることができよう。愉しみである。

最後に、今回、発見された初期の未発表作品「愛人の部屋」(『文藝』一九九〇年八月)を読みながら、改めて、こうした書誌に関する基礎的作業の重大さを痛感させられた。書誌、作家論、作品論、テクスト論といった様々なアプローチが、それぞれ排他的にならず、相互媒介的に深化していくことは、不可能なのだろうか。私としては、その可能性を探っていきたいと思っている。

(一九九〇年二月二十日 永田書房刊 B6  
判 三二七頁 二、五〇〇円)

**非公開**

**非公開**

**非公開**

奥出 健著

## 「川端康成『雪国』を読む」

近藤 裕子

本書は、「雪国」成立に至るまでの川端の心的状況を論じた二本の作家論、「駒子」「島村」「葉子」という主要三人物の心性を解き明かしながら、人物論の視点からテーマに迫った九本の作品論、および『伊豆の踊子』との関連から論じた異郷としての『雪国』論に、「掌の小説」鑑賞」を加えて成る。

著者奥出氏の研究姿勢の特徴は、この構成からも分かる通り、川端康成という一人の生きられた全体の中で『雪国』という作品を読み、かつその読みをもって、より濃厚で奥深い作家像を再構築してゆこうとするところにある。従って、基本的には『雪国』という単一の作品を対象としながらも、閉鎖系としての〈作品論〉の息苦しさの中

に我々を封じ込めることはしない。氏はテクストを構成する迷路を自由に行き来しつつ、道のうねりに沿って傾いたり伸縮したりする自身の身体感覚や、鮮やかな壁の色彩に目を奪われて膨張したり緊張したりする感性の変容を楽しんでいるかのように見える。

が、この一見自由闊達な道遣も、O・ポルノウの引用に見られる通り「作者の無意識の創造部分を解釈する場合も、テクストそのものの中に「解釈の余地が開かれている場合のみ、原則的に可能」とする自己抑制によって、〈深読み〉の弊に陥ることから身をかかわそうとしているのである。その意味において本書は、〈読者論〉を装った独断の鬱陶しさからも遠いと言えよう。

その、一方でテクスト内部を経巡る旅を楽しみつつ他方で表現された言葉から逸脱すまいとする基調は、絶えず先行論文に目配りし、その成果を認めながらも同時にそれとの差異を見出してゆこうとする形で変奏される。例えばそれは、「あとがきにかえて」「雪国」読解のための諸論考」が紹介されるといふ本書の構成そのものが明らかに示している。

各論においても随所に先行論文が引用され、ある時には自己の論を補填するために、ある時にはそこを出発点としてさらに論究するために、他者の視点からの眺望が開かれるという仕掛けがなされている。氏の研究史に対する姿勢は、初めから自己の興味に従って先行論文を選別し、自論の中に切り貼りしてゆくといった原文のコンテキストを無視した仕方とは異なり、あたかも川端文学研究全体の輪郭を描くことから始めたがっているかのようである。引用は多岐にわたり、必ずしも『雪国』論には限らない。読者は、奥出氏の自在な『雪国』論を読みすすめるながら、同時に氏の論脈に

は組み込まれなかつたさまざまな解釈の可能性をも含め、同じテクストの言葉が開示する多様な解釈に触れることができるのだ。それは先に述べたように、自己の感性が受信するものと澄明に向かい合いつつも、それが正しくテクストの言葉から発信しているか絶えず確かめてゆこうとする姿勢とパラレルな関係にある。我々は、優れて自己的であろうとすることが、優れて他者的であろうとすることでもあるという逆説的な事実を、ここに発見することができよう。

では以下に、若干の批評的考察を交えつつ、氏の論の具体的展開に沿ってその読みの独自性を紹介すると同時に、それが孕む諸問題を明らかにしてゆきたい。

第一章には二つの論文が収められている。「昭和十年前後の川端康成——『雪国』成立への一視点——」と『雪国』の成立までである。その表題も示すとおり作品成立を促した作家の心身状況と時代状況、および短編書継ぎとそれに伴う度重なる推敲による定本成立の過程とが論じられている。氏は、前者の中で、川端が昭和七・八年に集

中して鬱積した虚無性の強い作品を書いていることに注目し、三つの理由を探りあてている。第一に、落魄した初恋の女性の来訪が「自身の裡だけで作りあげてきた『愛の心』(ロマンス)までも無残にも葬り去ることになった」こと。第二に、その時期が父の享年と重なり、死の不安と「己の運命のつたなさ」を自覚せしめたこと。第三に、満洲事変、上海事変とうち続く不安な政治情勢の中で、「純文芸の逼迫」を痛感していたこと等である。そして続く九・十年に、川端を襲った肉体的衰弱は、存在の不安に追いつちをかけた。そのような中で「己の保身」として「もっと深く『私』を受けとめてくれる世界『自然』が求められ、『雪国』という作品が生まれ出るに至った」と氏は結ぶ。

当時の川端を覆っていた虚無的気分の原因が、先行論文の成果も整理されつつ明解に述べられていると言えよう。が、「雪国」という天然、それは駒子や葉子を含んでの影がうすいのは、故のないことではない

のだ。彼は、川端同様、天然、自然の中に保護色をもって身を浮かばせているにすぎないからである(傍点筆者)という、むしろさりげなく挿入された一文に出会う時、私の中のどこかとても奥深い所で、ある種の違和の感覚が動き始めているのに気付く。そしてその居心地の悪さとは、多分、氏と私との間にあるズレというだけではなく、意識的であるかどうかはともかくとして、氏自身に内在する微妙な揺れに起因しているように、私には思われるのだ。

氏は、作家自解の類や日記を引用しつつも、文学世界と作家の現実世界とを短絡に繋げることはしない。それは「川端と駒子のモデルである芸者松菜との」「交情」のあり方は、作品中の島村・駒子のそれとは全く別なものだったと考えるべきだ」という、氏自身の断をまつまでもない。特に松菜については、「駒子像を作り上げるための存在、作家の眼に喰われる存在以外のなものでもなかった」と手厳しい。だが、続けて島村について語る口調は、「この場合、限り、『島村は無論私ではない』という

作者の最初の『雪国』解説の言葉に我々は帰るべきである。(傍点筆者)と限定的である。そしてさらに「島村が東京の生活に疲弊した男として描かれているのは、その頃の作者の心象風景をよく反映していよう。」

島村はまるで白ブタのような中年男として描かれ、作者から表面上は遠くの人物に描かれているが、心象風景はほぼ同一なのであるまいか(傍点筆者)という表現では、川端と島村はほとんど同一視され、両者の間にあるべき虚構化の変換式はもはや見出し得ない。

この問題は、結局のところ「私小説」における〈私〉とは何か、あるいは〈語り〉における〈私〉の位相といった問題に行きつくのかも知れない。が、とりあえずは、氏の表現を借りれば、「俗世とは異なる一種のユートピア世界」として虚構化されたトンネルの向こう側において、非実在人物である駒子や葉子との関係なしには描き出され得ない島村が、語り手も書き手もとび越えて、昭和十年前後を生きた実生活者川端の〈私〉と等号によって結ばれることに

対する疑問として生起する。

この疑問は、第二章の人物論において、当然ながらその「島村論」において、より顕著に湧きあがる。『雪国』の舞台が越後湯沢であることは広く知られている。「そして、その作品世界の時代背景としては、おそらく多くの人が、作者が越後湯沢で、この『雪国』に収録される諸作品を書いた頃を目安としているというのが一般的であるようだ。このことは別段誤りではない。」

(傍点筆者)と、作者を軸に現実世界(書いている時空)と作品世界(書かれている時空)との重ね合わせを肯定する氏が、検証と称して作品の叙述からのみ場所と時代を推定しても、そしてそれが正に昭和七―九年の越後湯沢をさし示すがゆえに、氏の検証が抱えていたはずの根源的問題はかえって見えなくなってしまうのである。

地名や時代を明記しても作品の時空に歪みが生じないとしたら、そこには逆にそれらを一切書かないことの意味があるはずである。トンネルの向こう側としてしか語られない「雪国」には、実在の地越後湯沢に

限定されてはならない必然性があるのだろうし、時代を明らかにするような社会的事件や政情異変が描かれていないことは、島村の虚無的心性が単純に時代に還元されるべきではないことを物語っているはずだ。

「島村の視線が社会的な位置から現実に向かって放たれていない」ように見えることも、逆に言えば完璧なまでに社会性・現実性を遮断するためには、それらに対し極めて意識的である書き手の眼が存在していることを証していよう。

私が当初感じた氏自身に内在する揺れのようなものとは、つまりは一方で作品世界や作中人物を自律する虚構と見ながら、同時にその虚構が作家でもあり島村でもある〈私〉に一元的に収斂させられてしまうところにある。また駒子や葉子が、純粹な虚構人物として作品内部の論理からのみ解釈されているのに対し、同じ虚構人物であるはずの島村を論ずるにあたっては、小林秀雄に代表される同時代の『都市の知識人像や、『それから』の代助、『城の崎にて』、『虫のいろいろ』・『赤蛙』等の〈私〉がモ

デルとして援用されねばならなかったのは、一体なぜなのか。そこには、思想や生活形態が概容としても作品内部から浮かびあがってこないという、島村の描かれ方の特殊性がある。この島村の輪郭の不確かさは、これまでの研究史でもしばしば問題になったところであり、彼を駒子や葉子を映し出すための鏡と見る説や、空虚な運動体と見る説などが提出されてきた。氏の、〈私〉としての川端や、〈都市の知識人〉モデルを重ねて理解しようという方法は、そこに何らかの実体を造像してゆきたいという苦慮の現れと思われる。しかし、こうした作品外の因子を導入すればするほど、島村の作品人物としての像はブレてゆかざるを得ないのではないだろうか。

固有名詞（三人称）で呼ばれながら、語り手は多く島村の感性に添って語っているように見える。こうした語りの構造は、「私小説」と呼ばれる小説群の〈私〉を確かに想起させはする。が、島村イコール語り手としての〈私〉と置き換えてよいのか。その判断の前には『雪国』の〈語り〉の構

造そのものを明らかにする必要がある。また、自己というものが実体としては在り得ず他（者）との関係の総体としてしかたち現れてこないとしたら、仮に島村が語り手としての〈私〉であつたとしても、虚構人物である駒子や葉子との関係の中から浮かびあがってくる島村像と、現実社会の諸関係の有機的全体である川端とがイコールであるはずはない。語る〈私〉と書く〈私〉と生きたる〈私〉との間にそれぞれ横たわる固有の変換式を通過することなしには、いかなる作中人物も作家に（そして作家として規定される以前の自己に）辿りつくことはできないのではないか、と思う。

さて、本書はこうした問題を抱えつつ（あるいは抱えているがゆえにか）、人物論である第二章の多くは島村ではなく駒子像の解明に筆が費やされている。特に「愛する理由」と題された節では、駒子の母性に、その子を慈しみ成育をたすけるポジティブな面と、自立しようとする子の自我を呑みこみ混沌へと逆行させようとするネガティブな面との両義性が指摘されているところ

に、氏の解釈の新しさがある。これまでも川端文学全般にわたって、しばしば母性稀求のモチーフは指摘されてきたが、母性は主として孤児の悲哀を慰撫する働きとして読まれてきていたように思う。その意味で新たな展開を試みた氏の両義的母性観は、一方にユング心理学のグレート・マザー像、他方にスサノオの命の（ハハ）恋い神話を据え豊かに物語られてゆく。

第三章「異郷の母たち——『伊豆の踊子』から『雪国』へ——」では、黄泉の国から立ち帰ったイザナギの命から生まれたスサノオの命が（ハハ）を求めて彷徨し、イザナミの眠る場所に近い出雲にて、クシナダ姫をオロチから救うという一種のイニシエーションを経て「精神的自立」を果たしてゆく、という物語のバリエーションとして二つの作品は読み解かれてゆく。

例えば『伊豆の踊子』では、「孤児根性」という名の「自我意識にコンプレックスをもつ」〈私〉が、そのために起こる「精神的危機（アイデンティティ・クライシス）を克服するため」「（身がわりの母）との邂逅

を求めて異郷に旅立つ。「私が同行する旅芸人の一人一人は、氏によって多様な（身がわりの母）像を付与される。一座の長である四十女は「父性を濃厚に有し、厳しい眼差しをもった恐るべき」母性として、栄吉は「溺愛の眼差しをもった」母性として、そして踊子は「『私』の精神的自立を可能にするための儀式の司祭」「汚れない、可憐な愛情と慈しみの眼をもった」母性として。このいわば分割された代理母性との出会いと別れを通して精神的自立を果たしてゆく場所である伊豆が、擬似（黄泉の国）すなわち「死と生を交互にフラッシュする郷」として語られる時、一見のどかな桃源郷が実は死と再生の場所として異なる相貌を呈してくるのである。そう言えば、この物語が雨に始まって海に至るまで、一貫して（生成）の象徴である水のイメージに覆われていたことを界い出す。

だが、言うまでもなく孤児とは家族を失っている者のことであって、欠落しているものは母子関係に限らない。孤児の「私」は、父をもつスサノオの命とその点におい

て決定的に異なる。例えば四十女などは、その役割や属性においてはむしろ（身がわりの父）と読んだ方がふさわしく、旅芸人との邂逅も擬似家族体験と考えた方がふさわしいのではあるまいか。

『雪国』への論及では、駒子を（身がわりの母）と身立てる構図の中で、無為徒食の島村は「実生活において自立できない人間」「（少年）性イコール精神的自立のなさ」に甘んじている男として糾弾される。日本舞踊の研究がよいよ「實際運動のなかへ身を投じて行くほかにない」という時点まで来た時、「ふいと西洋舞踊に鞍替えしてしまつた」という島村の来歴から、ユング的（永遠の少年性）を見るか、それとも（都市の知識人）のニル・アドミラリを見るか、本書には二つながら提示されているが、この二つの見方が簡単に一人の人物像に収斂してゆくかどうか、議論の分かれるところではないだろうか。

このように、氏は人物論に際してもあえて矛盾を覚悟の上で多角的に照明をあて、その異なる反射を楽しんでいるように見え

る。氏の提示する様々な表情を、いかにしたら生きられた多面性として統合してゆくことができるのか、読了後、しばしそのような自問にとらわれた。

（一九八九年五月十二日 三弥井書店刊 四

六判 二四〇頁 二、二〇〇頁）

永藤 武著

## 『小林秀雄の宗教的魂』

細谷 博

ここに一書としてまとめられた永藤武氏の小林秀雄論は、強いうながしに満ちたものである。それは、氏自身、処女作「蝸の自殺」から絶筆「正宗白鳥の作について」に到る小林の諸作を「読み味わい」、「小林という人間の全体像」に到達しようとした試みであるとしている（あとがき）。氏が自らの小林秀雄理解の方向を小林の「全体像」あるいは「全人格的な」像と呼ぶことには、何らかの抵抗を感じる読者も少なくはないだろう。氏の引く小林の「信仰について」にあるように、小林は、自己にまつわる「外的なもの」の一切から「魂」というものを区別しようとしたのであってみれば、ここでことさら「全体像」といった概念を持ち出すことは、氏自身の論旨から

いっても誤解をまねくものではないかと思われる。

が、そうは言いつつも、自己の小林像をあえてそのように呼ぼうとした永藤氏の姿勢は、本書を通読してみても、私にもある程度理解できるもののように思われた。氏は、何ものかにながされるようにして小林を語っている。それは、小林の言葉を通じてあらわれた「魂」としか言いようのないものの「息吹き」なのだという。氏はそれを特定の宗教や教義と結び付けることなく、「小林という魂のありかとひろがり」（13頁）としてとらえ、その「宗教的経験」の質を問題としようとする。これは、まさに、これまでの小林秀雄論がおろそかにしてきた部分であり、いくつかのすぐれた宗教的

観点からの小林論はありながら、なお、小林秀雄という人間の根源にあるものの感觸をさぐることに、いまだわれわれを深く動かす論がないと感じている者には、本書は前述のごとくうながしに満ちたものと映ったのである。

ただし、言うまでもなくそれは小林論の最も困難な部分である。本書は、その困難に果敢に挑む姿勢を見せているが、同時に、そうした自己の果敢さにどこかで足をすくわれてるように見える箇所もいくつか目についた。例えば、「『罪と罰』についてⅡ」で、「聖書」を読むソオニヤとラスコオリニコフの場面を語る小林の言葉に続けて、永藤氏は「言うまでもないであろうが小林はここで、宗教なるものキリスト教なるものそれ自体を退け、否定しようとしているのでは全くない。作者が小説の一節において描いてみせた、言葉になり得ないようなものを、それとして読み、受けとめねばならないと強調しているのだ」（58頁）との断定を下している。

それは本書の論旨からいって一応もつと

もな解釈と見える。しかし、こうした論述の姿勢は、それ自体、続けて氏自身が問題とする「作者と共に先ずその場面にじつと見入ればよい」「なぜ性急に解説にはしろうとするのか」「読者は、こゝで何故一分の沈黙さへ惜しむのであらうか」といった小林の読みのありかたに向かうものとして、果たしてふさわしいだろうか。あえて言えば、この異様な場面を前にここで「一分の沈黙」をも惜しみ、小林の「宗教性」を「肯定」することに走ろうとしたのは、他でもない論者その人ではないのか、という疑問がわくのを感じ得なかつた。

そうした「性急さ」は、小林の言葉のいちいちを氏の言う「宗教性」に結び付けようとする方向においてしばしばあらわれてくるもののように感じられた。例えば、「様々な意匠」中の語「宿命の主調低音をきく」の「きく」という言い方に、氏は仏教の「如是我聞」「聞信」「信受」などの語を持ち出し、「信の表明」を見ようとする。一つの「解釈」の観点であるとはいえ、それを小林の「真に信じる」という決断」の方

向へと直ちにつなげようとする場合には、やはり無理が感じられる。あるいはまた、小林の言葉を強く受け止めようとするあまりに、かえって説得力を失ったと感じられる部分もいくつあつた。例えば、「実朝」中の「悲しい」という一語に、小林の「とうてい汲みつくせないまでに、広く深い」「無量の念い」を読もうとする箇所(163頁)がそれである。

しかし、そのような諸点に対し、読者としていわば平凡な不満をいだきつつも、なお私は、氏の論述に終始引きつけられるものを感じ、またその見解に教えられる思いがした。

私にとつて、永藤氏の小林秀雄論の魅力は、氏の考える、あるいは感受する小林の「信仰」というものが、論の熱気を帯びた外見のただ中から、論述の「性急さ」などにはおかまひなく、むしろ時に大変平明な、落ち着いたすがたで顔をあらわして来ると感じられるところにあつた。

氏は、小林の「信仰」を、何より小林自身の自己の「生」に向かう真摯さにおいて

とらえ、「生きることが、その意味を生みなして行く、そのように生き」(25頁)ようとした小林の裡に、徐々にかつ確実に培われていったものと見ている。「現に生きている」ということの根源の状態」(65頁)、それが、氏のとらえんとした「信仰」の生成の場所である。そこから「ゆるぎなく立ち現れて来る」ものを感じ取り、「味識」すること、それがどうやら氏の言う「信仰」というものの入口にある。

氏は「生という謎」について、「書く術はないが、味わうことはできる」(61頁)と言う。また、小林の「感動の質」を「はるかに思いやってみることが出来たならば、すべてことは足りよう」(74頁)と説く。このような「直接に語ることは不可能なのだ」(76頁)という意識にうながされ、言い替えれば「生命なるもの」を前に「言葉は拒まれてる」(84頁)と知りつつ、ひたすら小林の言葉を、あるいは小林が読み取ろうとした宣長の、そして「古事記」の言葉を「味識」しようとする、それが、永藤氏の論を他の「宗教」的な論から隔て

ている点のように思われた。

このような態度で、氏は「Xへの手紙」で掛けられようとした「橋」を、また「感想」に述べられた「母の霊」の体験を、さらには「本居宣長」における古代人の「見神」への小林の参入を語ろうとする。それは熱のこもった、しかも信頼できる味読となつていと私には思われた。ことに、「本居宣長」の最終章が「豊かにも微妙にふるえている」(26頁)という指摘や、「信仰について」の「自分を信じる」という小林の言葉の読解は、私を動かした。氏が小林の中に感受した人生に対する「根源的な応答の姿勢」(190頁)、すなわち経験の直接性の受け止めということが、氏の論述をうながしていく。そして、「表現というものの源泉は、言葉にならないという(こと)それ自体にあるのだ」(198頁)との思いはその論述の中で徐々にたかまり、読者にもそれとして伝わってくる。

ただし、戦前戦後の各々のドストエフスキイ論の読解や、最後の「正宗白鳥の作について」の考察は、「根源的なもの」の受

け止めとして、私にはやや物足りなく思われた。また、小林の「信仰」について語りつつ「ゴッホの手紙」に触れようとしないうことも、意外だった。また他にも、「本居宣長」の「見神」を論じた部分で、氏が「何を信じ、いかなる態度を決定し、いかに行動するかは、純粹に個人の問題である」(242頁)と断言していることが少々気になった。この「個人」という語には、小林の「魂」や「宗教的経験」を見ずえる氏の方向とそぐわぬものがあるのではないか。小林の言う「精神といふものは、いつでも僕等の意識を越えてゐる」(「信ずることと知ること」)ということ、私自身はもう少し徹底して受け止めたいと思つている。その意味で、「正宗白鳥の作について」で小林の示そうとしたものが気になるのである。

こうした永藤氏の読解の姿勢は、いうならば、愛読者あるいは味読者の立場に立つものといえるだろう。この味読者は何より小林の言葉に耳を傾け、「きく」ことに努めようとする。そのただ中でいくつかの想

念が彼をとらえ強くながし始める。その過程では、「研究」あるいは「批評」といった体勢の違いや、その巧まれた整合性の問題は、彼の念頭にはない。彼はただ、自分の読みに忠実ならんとしてつとつ、しかも同時にそれが自分を越えたものへと通じているということからくる困難を刻々と経験しているだけだ。それは、言うまでもなく、彼の裡でつかまれた読み手としての小林の姿勢に通じている。その意味で、これは他でもない小林秀雄の仕事のただ中から学ばれたものによる小林秀雄論の試みであるといえよう。そこには、小林の言う「無私」ということを考える、ある確かな端緒がある

と私には思われた。  
本書末尾で永藤氏は言う、「己の心の最も肝腎なところで暗い、何か窮極的な暗さを見据え、しかしたじろぐのではなく、つしみをもつて受けとめるならば、孤独な魂はついに孤絶するのではなく、共感と共鳴による救いを得ることは不可能ではない」。これが氏の「性急さ」の根にあるもの、そのたまものとしての「救い」のうながし

のかたちである。

(平成二年二月一日 日本教文社刊 四六判)

平岡敏夫 著

## 『昭和文学史の残像』Ⅰ・Ⅱ

高橋 春雄

二九五頁 一、七〇〇円

〈昭和文学史の残像〉という、ややさりげないふうの、響きのいい表題を付された本書の中に収められた文章は、しかし軽快に読み進められる種類のものではない。Ⅰ・Ⅱ合わせて七六〇ページを越える大著の多彩な交響は、むしろ重厚な余韻に満ちている。

Ⅰの「あとがき」によれば、昭和の終焉に当たっての「一つの時代は終わった」という感慨は、平岡氏にとって「天皇を失ったという悲しみではなく、昭和史に対するうらみ、つらみ、かなしみ、そしてそれとないまぜになったなつかしさと多少のよろこび、そんなアンビヴァレントな感情」を

伴うものだった。更に「いたずらに個人史を思い起こしても仕方のないこと」と自注しながらも、「昭和の終焉に際してのアンビヴァレントな心情とともに、自分が生きてきたこの時代を自分なりに文学史論のかたちで残して置きたい」というモチーフから本書が編まれたことも解説されている。

その「自分が生きてきた時代」というのは、「超国家主義に完全に支配されていたロウ・ティーン」のころから「戦後マルクス主義の洗礼を受け、運動に参加し、六全協を経て、自分が他人の足で立っていたことの恥辱を自覚し、大学院に入学、明治の新聞を一枚一枚めくるところから」(Ⅱ、

第一部所収「ある国民文学論のゆくえ」)近代文学研究を始めなければならなかった時代であったと回想される。これは氏の前置「日露戦後文学の研究」上下の成立に触れてのコメントであるが、事情は『昭和文学史の残像』の場合についても変わりようはない。本書の各編は、氏の、いわばそういう歴史と交差する個人史の上に築かれた文学的営為という性格を持ち、あるいはその一編々々は思想の言葉で綴られた折々の個人史の積み重ねという側面を持つことにもなっていると見えよう。(『残像』はさりげない記憶の揺曳のイメージとしてではなくて、起伏した岩道をたどりつくしたところからのトータルな俯瞰の中で選択された実像として受けとめなければならぬ性質のものであった。

内容はⅠが作家・作品論を中心に第一部から第十部まで全三十編、Ⅱが文学史像、方法、人と書物・物故した人々の回想等第一部から第五部まで全六十二編の、合わせて九十数編から成る。発表された年次は昭和五十年代が中心でその前後にわたり、昭

和三十年代のもの三編と新稿八編ほども含まれている。

構成は各部に見出し（少主題）を設けることよって読みやすく整理されているが、もちろん各部の見出しやそこに収められた各編の間には縦横の連関があつて、それが立体的に交響し合つていよううかがえる。

収録された、ほぼ三十年間にわたる労作の中で書評を除いて最も早い時期のものは、Iの第九部「政治と文学・組織と人間」中の「組織と人間—伊藤整『火の鳥』をめぐつて—」（「進路」昭34・10、\*「初出—覧」による）である。「広く考えれば自我の目覚め以来のすべての文学が持つテーマであり、

『政治と文学』のヴァリエーションでもある（「組織と人間」の課題を、「近代主義というもの」の陥穽、「組織と人間」という問題が問題となり得ない日本近代の悲劇」としてとらえているのは、時期的にはここから始まる本書全編の展開の起点としてふさわしいように思える。

同じ第九部の他の一編は「政治と文学—

『党生活者』・ハウス・キーパーをめぐつて—」であるが、ここから第九部の新稿「小林独喜—『人を殺す犬』と『監獄部屋』—」、更に「葉山嘉樹論—肉体破砕のイメージ—」に遡れば、第九部の冒頭「日露戦後から大正・昭和へ—饑死と肉体破砕のイメージ—」にたどりつく。更にその光源は氏の原著「日露戦後文学の研究」上巻冒頭に置かれた（三つの饑死）にあつたわけで、日露戦後間もなくの鉄道国法施行（明治）以来の「時代の必然」が本書第一部の各論を照射していたことに気づかされる。

ところで平岡氏の文学史論の起点ということになれば、北村透谷論を黙過するわけにはいかない。

『昭和文学史の残像』所収の論考の中で、先の「組織と人間」に次いで比較的古いものに、Iの冒頭に掲げられた「戦後二十年の『文学史』像」（『文学』昭40・8）がある。「戦後二十年を経た今日において、日本近代文学をどう受けとめるか、いいかえれば『文学史』像をどう描くか」という問題に対して「二つの転機」が提示されている。

すなわち一つは昭和二十五年に始まる朝鮮戦争以降の「国民文学論の提唱にかかわる文学史再検討の動き」、とりわけ竹内好の「近代主義と民族の問題」をはじめとする諸論文であり、もう一つはそれから八年余を経ての中村光夫「再び政治小説を」や飛鳥井雅道「政治小説と『近代』文学」などによる「政治小説再検討の提唱」である。

この「文学史像の転機」は、発表時が接続する平岡氏の最初の著作「北村透谷研究」（昭42、有精堂、\*統編二冊がある）の冒頭「透谷研究序説」にも援用されている。そこでは人がめいめい「わたしの透谷」像を試みる中で、氏にとつての透谷的なものから発せられる魅力の中心は、「観念として抽象されたところの、如何に現実に対してたまたかったかという孤立した個人の悲劇的な像」ではなくて、逆に「透谷における『国民』像なのであった。「戦後二十年の『文学史』像」の肉化の跡が読みとれよう。

国民文学論については、それから二十年后に公にされた大著「日露戦後文学の研究」をはさんで、本書II、第一部所収の「ある

国民文学論のゆくえ」（『日本文学』昭63・7）でも竹内好の「近代主義と民族の問題」に多くの影響を受けたことに触れ、それは「今なお私にとってきわめて新鮮である」と述懐されている。——私ここで憚られるが（国民）という言葉にアレルギーを持ち、（第二の文明開化）といわれた戦後近代主義の中に学生時代の青春を重ね合わせていた私にとっても、竹内好らの国民文学論の主張は、まさに青天の霹靂ともいふべき衝撃であった。その衝撃から、私自身、学部卒業の年から友人たちと始めていた同人雑誌（『審判』第六号、昭28・6）に「国民文学論と文明批判」なる拙文を寄せた記憶がある。またその衝撃から、たまたま大正期を中心としたおびただしい農民文学論に出会い、そこで「郷土芸術」が「国民文芸」と、あるいは「農民的」という言葉が「国民的」、民族的、伝統的、地方的、郷土的」という言葉と同系的に使われていたことのとをたどって、若干の農民文学史論を試みた記憶もある。

平岡氏の（国民）のイメージは、上層で

あるよりは一般層、選良であるよりは庶民に近いものようだ。Ⅰの巻末第十部「昭和のルサンチマン」では、そういう視界にクローズアップされてくる作家として「田宮虎彦」と「一色次郎」がとりあげられる。田宮が昭和六十三年四月に、一色がそれより一月遅れて他界しているが、この暗さをはじめた二人の作家の死去に接して本書のために書き下ろされた新稿である。「両者あわせて『ルサンチマンの文学』と呼び、作家ひとりの『私』にとどまらぬ、ひろく日本の庶民の『私』の感情を訴えるものを、昭和文学史のなかに書きとどめておきたいと思う」（『一色次郎「青幻記」』と語られ、更に「あとがき」では「ここにこそ私の昭和・昭和文学史への潜在的なモチーフがあるように思われる」と敷衍されているところからは、どちらかといえばマイナーに属するこのルサンチマン（怨念）の作家たちを、本書の〈顔〉として据えたいという意図さえうかがえる。

このルサンチマンの面影は、Ⅱの第三部に収められた「少年鼓手浜田謹吾」にも漂

う。初めのページから素材的にも「日本の橋」を想起させられるが、事実本文の中では保田与重郎のその文章も引き合わせられながら、戊辰の役に戦死したというまさに無名の庶民である少年鼓手の母親の歌をめぐって、氏自身の感動の根源が探られてゆく。標題には「『方法』に関する一挿話」という副題が付けられているが、潜在的におのれの主題を準備している者のみに可能な対象との出合いがまずあり、次いで自己発見・自己確認を伴いながらの対象への理解や共感や傾倒があり、それが周到な方法と幸運に結びついてゆく過程がうかがわれる。（方法）というのは、対象への限らない愛情や共感が生み出す、おのずからなる、あるいは己むにやまれない手続きのことなのかも知れない。

平岡氏には北京やアメリカでの講義、数次に及ぶ上海訪問の体験があり、それらはⅠ・Ⅱにわたっての芥川や横光への論及、Ⅱの第三部中の「英訳された日本文学とは何か」における問題提起などにかかわっている。特に後者の論文では、原作と翻訳と

の齟齬の問題に触れながら、「現状の英訳日本文学は日本文学としてそのまま読まれてよいのか、また逆に、英訳日本文学の検討によって日本文学そのものを問いなおす、といった問題」があるのではないか、ということが指摘されている。この後半部分の趣旨をめぐっては、付録された江藤淳氏との対談（『国文学』昭63・6）の中で、平岡氏が「翻訳という問題において、はからずも明治文学・近代文学が、そのような文学史の整理の仕方でのいいのか、という問題にぶつかってくる」ことを挙げ、江藤氏が同じ問題を反対の側から「日本の近代小説をちゃんと訳そうと思ったら、英語そのものがある程度改変しないと訳せないかもしれない」と提言しているのが目につく。異文化の交流・相互滲透というものはどこが不毛でどこが創造的に可能なかという、早晩突き当たる問題かもしれない。今年の近代文学会大会での〈私小説〉をめぐるシンポジウムで、平岡氏が、パネラーの一人・イアン・ヒデオ・リービ氏だけが（へししゅうせつ）と発音していたのを取り上げたう

えで、いま（わたくしししゅうせつ）（へししゅうせつ）どちらでなければならぬと主張するつもりはないこと、アメリカではすべて *shi-shoseisu* と表記されているのが実体であることを発言されていたのが想起される。平岡氏自身、本書Ⅱ、第三部所収の「近代文学における『私』」の中で「私小説ししゅうせつではなく私小説わたくししゅうせつと呼ぶべきもの」と明言されていることと考え合わせると、（へししゅうせつ）を峻拒しない、許容のニュアンスさえうかがえるかのような大会での発言は、異文化との交渉に対処する姿勢の一端と関係があるのだろうか。

ひとこと。氏の最初の著書『北村透谷研究』から最近著の『漱石研究』（昭62・有精堂）まで、「あとがき」の年月はすべて〈昭和〉の元号で記されてきているが、本書ではじめて西暦が用いられているのは単なる偶然なのだろうか。それとも思想の言葉を積み重ね終えたアンビヴァレントな〈昭和〉を特に記憶にきざむための、〈昭和〉への思い入れによるものなのだろうか。あるいはまた一般に、異文化を含む広い背景の中

に日本文学を据えようとする意図に出るものなのだろうか。

（Ⅰ一九九〇年一月二十五日 有精堂刊 A5判 三九〇頁 九、八〇〇円。Ⅱ一九九〇年三月七日 有精堂刊 A5判 三七五頁 九、八〇〇円）

荻久保泰幸 著

## 『現代日本文学研究』

### 曾根博義

荻久保泰幸氏には、むかしから物静かな大人の風格があった。決して人前で自分を押し出さず、誰の話にもじっと耳を傾けて、最後に、ではその辺で、と、あくまで穏やかにうまく場をおさめる。それまで勢いに乗って大声を張り上げてきた者たちは、その時になって自分がいかに青くさい子供だったかを知らされ、自己嫌悪に駆られる。と、いって、老練な策士という感じではない。さすが東京生まれだけあって神経は人一倍細心だが、温厚、謙虚な人情家の印象が強い。大言壮語、悲憤慷慨、自意識欠如型の研究者が多いなかで、自分と自分のいる場所全体を決して見失うことのない貴重な存在といふべきだろう。

近ごろ盛んな出版記念会のスピーチのよ

うな書き出しになってしまったが、多分半著としては初めての今度の本を見て、いかにもそういう氏らしい本の出し方であり、内容だと思った。昭和十年代から五十年代までの作家・作品、世代・流派について論じた昭和文学論集といったらいいだろうか。過去二十数年間に発表したもののなかから二十四篇の論文を選んで収めている。昭和五年生まれの方にあって「同時代としての昭和を読み、昭和の文学を読むことは、とりもなおさず、自分自身を確かめ、深めることであり、自己への試み」だという気持で筆をとってきたと「あとがき」にある。全体は二部から成り、「Ⅰ」には「昭和十年代の文学」「抵抗の文学について」「文学者の戦争責任論争」「戦後派文学」「内

向の世代』の文学」「現代作家と西鶴」「現代作家の日記」「作家の出版期と文学活動」と、文学史的な論稿を集め、「Ⅱ」には太宰治、福田恆存、高見順、井上靖、吉行淳之介、高橋和巳、黒井千次、五木寛之、高橋三千綱について、作家や作品を論じた短い文章を並べている。これらのうち、「Ⅰ」の「作家の出版期と文学活動」では大仏次郎、松本清張、石原慎太郎の三人を取り上げ、「Ⅱ」の太宰治は四篇、井上靖と吉行淳之介はそれぞれ二篇の論から成っている。見られるごとく、論の範囲は昭和文学全般にわたって広く、細かい。しかも驚くべきは、これらがすべて国文学雑誌その他の注文に応じて書かれた文章らしいことである。その都度あたえられた課題と枚数に応じて書きながら、後でこうして本に収めても立派に読めて、教えられるところが多いというのは、誰にも真似のできる芸当ではない。その底には同時代の文学全体についての氏の隠れた博搜、膨大な知識の埋蔵、柔軟な思考力、文章力が感じとられる。たとえば最も早い昭和三十三年に発表さ

れた巻頭の「昭和十年代の文学」は、昭和十年代と二十年代の文学は一九〇一年から一九二〇年までに生まれた世代によって形成され、その間に断絶はないとする論。元号と西暦を重ね合わせた巧妙な切り口で斬新な面白い展望をひらいている。ある時代の文学をその時代に活躍した作家たちの生年で切ってみるといのは、下手にやるとどうしようもなく危険があるが、腕次第では思いがけない見取図が描けるものだということを教えられる。「I」ではこの論と「戦後派文学」が、質・量ともに二本の柱になっている感じだが、執筆の時期に二十年以上の隔たりがあるせいかな、後の柱が前の柱を継いでさらに発展させられることのないまま終わっているのがいささか残念である。そのかわり従来の批評や研究に対する目配りが利いて、戦後派文学に関する要領のよいスケッチになっている。

「現代作家と西鶴」は特殊な興味深いテーマで、明治二十年代の西鶴ブームから昭和十年代の武田麟太郎、織田作之助、石川淳、太宰治までを扱っている。ここでも西鶴へ

の関心を西欧文学への眼と対比してユニークな視点を打ち出しているが、いつか戦後の吉行淳之介らにまで説き及んで、ぜひもっと大きな論文にしてほしいと思う。

もっと発展させてもらいたいと思わずにはいられない作家論として、「II」の初めに収められている太宰治論がある。初期の展望、「逆行」の鑑賞、同時代評のていねいな紹介を中心とした「めくら草紙」周辺論、詳細な「ヴィヨンの妻」読解、の四篇が収められていて、いずれも調べの行き届いた信頼できる整理になっているが、読者としてはもう少し太宰全体について氏独自の意見をまとめて聞かせてもらいたい気持が募る。たしか、少し前に国文学雑誌の太宰治特集の何号かにわたって氏は東郷克美氏や渡部芳紀氏とともに太宰治の初期から晩年までの討論に参加していたはずだし、そのほかにも貴重な指摘を含む短い文章がいくつかあるはずだ。今後の氏に一冊の太宰治論を期待するのは私だけではないと思う。

太宰治以外では、福田恆存、高見順、井

上靖を扱う手さばきというか、芸に感服させられた。それらにくらべると、氏自身より若い高橋和巳以下の作家たちについて書かれた文章は、作家や作品のすぐれた解説にはなっていないが、熱や芸がやや不足している感じがする。

福田恆存の戦中・戦後の姿勢を論じるのに、片々たるエッセイ「荷物疎開」を取り上げる着眼には舌を巻いた。高見順論は事典の一項目として書かれたものであるにもかかわらず、芥川龍之介の死の直後に発表された処女評論と戦後の小説論の間を結んで、私小説と二十世紀文学との同時実現という、芥川から受け継いだ高見順の夢の矛盾に迫った出色の小作家論、小文学史論である。

井上靖の故郷と文学風土の紹介にあたって湯ヶ島と近代の文学者たちとのかわりからはじめるのは常識だろうが、まずタウンゼント・ハリスの『日本滞在記』の一節を引いて、安政四年に下田から江戸に向かったハリスが湯ヶ島に立ち寄り、そこで見た富士を嘆賞したことをさりげなく記し

てから、その紅毛人を垣間見た村人のなかに井上靖の曽祖父潔の姿もあつたらうかと書いて、井上靖の北方的資質と南方的資質との調和・均斉に説き進む筆は凡庸でない。数年前、私自身、井上靖の生い立ちについて拙い文章を書いたことがあるが、そのときもしこの一文を読んでいたら無断借用していたに相違ない。

このような卓抜な発想や芸を見せられると、荻久保氏は、ふだんの氏の態度同様、この本でも力の出し惜しみをしているように思えてならない。私はこれまでの氏の研究歴について詳しく知る者ではないが、昭和文学以外にも、角川書店版『日本近代文学大系』の『寺田寅彦集』の年譜や注釈をはじめ、数々の地道な仕事があつたと思う。氏よりずっと後輩の研究者たちが、このところ何を急いでか、相次いで本をまともにかかっている時勢である。今年、還暦を迎えるはずの氏にもう遠慮は要らないはずである。

(平成元年十二月二十日 明治書院刊 B6  
判二八九頁 二、九〇〇円)

西村博子 著

## 『実存への旅立ち』

三好十郎のドラマトウルギー

みなもと ごろう

西村博子氏の『実存への旅立ち 三好十郎のドラマトウルギー』を一読して、全体の構成に幾らかいすわりの悪さを感じるのは、わたしだけだろうか。

氏自身の関心が近現代の戯曲のドラマツルギーだけではなく、あとがきで「大学で教職に従事するかたわら、新宿にあるタイニー・アリスというちっちゃな劇場のプロデュースの仕事をしたり、ときにはいまま上演されている芝居の、劇評だの劇団や俳優についての小文だの書いたりすることがある」と書いている事情の反映を指摘できるかもしれない。「いすわりの悪さ」をわたしは必ずしも否定的な意味ばかり使っているのではない。それは筆者の特異な関心のありようや、方法をものがたるものであ

るからだ。方法や対象は研究者の主体の現れであり、それはまさに任意であるが、それが恣意にわたらないという保証は、現れた記述の内部にしかない。

第1部の「ちいさな評伝」は、一九八八年に早稲田大学図書館で行われた展覧の図録、「三好十郎——没後三十年記念展図録——一九〇二—一九五八」の解説として書かれたもの(400字詰60枚)に加筆訂正したものである。「こんな小さな評伝一つにしても今までの三好十郎にはなかつた」との自負は、そのまま西村氏の研究史への視点である。

初期についての、先行の文献の小まめな引用による如何にも解説風な記述が、徐々に作者になりかわつてのやや性急な作品の

意図の闡明に力が入って行ったり、逆に戯曲上演の際のエピソードの紹介という読み物に変わったりするすのは、氏の三好への距離の端的な現れとばかりは言えない。35の短章で構成する評伝というかたちでは、採り入れにくいという条件はあるにしても、三好研究の現状における精粗にもよるだろう。この評伝の制約を承知のうえで敢えて言えば、〈自分のまぎれもない実感にこだわり、手放さず、いつか作品化していく〉という氏の視点の図式化にはちよつと引っかけかた。たとえば、〈十郎は、「ゴッホが徹頭徹尾『貧乏人の画家』であったこと。言うところのプロレタリア画家の意では必ずしもない。貧乏に生まれ、貧乏人の気持ちで絵を描いたと言う事だ」という。もし、画家ということばを作家に変え、絵ということばを戯曲に変えたとしたら、このゴッホ評はそのまま三好十郎自らを評したものだといつてよい。〉とし、《炎の人》は、ゴッホの生涯の忠実な劇化であり、《行く手に死が待ち受けているからこそ炎のように生きる——ここにも戦中につかみとつてきた

十郎の実感が、強い裏打ちとしてあった。〉と演繹されると、ちよつと待てよといったくなる。こうした叙述が解説というもののクリシエだといつてしまえばそれまでのことだが、「炎の人」という作品に即してもゴーガンに一顧だにしないのも問題があると思えるし、そもそも作家の《実感》などというものを持ち出してしまえば、論ずることが無意味になりはしまいか。

第Ⅱ部は、《私》戯曲「浮標」におけるドラマと虚構、「峯の雪」周辺、続「峯の雪」周辺、「廢墟」覚え書き、「神という名の殺人者」小論、「橋の下」掌論、という六編の、作品を扱った論文に、三好十郎、久保菜、村山知義、千田是也らの青年期を平行的に論じた「一九二三年の演劇青年たち」の一編とで成り立っている。本書の中心的な部分である。

「浮標」を《私》戯曲と呼ぶのは、三好自身の《インサン極まるイツヒドラマ》によつてゐる。そしてこのチームを一人称戯曲ではなく、日本における私小説からのアナロジーとして使つてゐることを、西村

氏自身も踏襲している。詰まらぬことにごだわるようだが、「浮標」を《私》戯曲と断つているから、そう断つてゐない戯曲については、別の視点が用意されているかといえ、必ずしもそうではないからである。つまり、第Ⅱ部で扱われた作品は、多かれ少なかれ、西村氏の意識無意識にかかわらず《私》戯曲として扱われている。とりあえず、この点を問題点の一としておきたい。

問題点の第二は、《打ち砕かれたものの起死回生という構造は》、《戦中から戦後へそのまま引き継がれたものであつたとしても、戦後のそれは、戦中とははつきりと異なる二つの特徴をもつてゐたように思われる。一つはすなわち、打ち砕かれたものが、戦中は「現実と言ふ『歯車』」に打ち砕かれ「死なんばかり」に生きた三好十郎自身あるいはその色濃い分身であつたのに対して、戦後はそれが、戦争に傷痕を負った青春、より若い世代の人々へと替わり、いわば作者との距離が遠くなつてきた」という、《回生の構造即主題という三好十郎の作劇術》の指摘である。

さて第三の問題点は、それにもかかわらず、《打ち砕かれたもの》という概念の前提となる、三好が、バルザックについてのべた「バルザックに就いての第一のノート」と「打ち砕かる、人」の二編について、何の言及もないことである。《打ち砕かれたもの》という概念がアプリオリに使われるのは、全体の論の構成上、十分な配慮がなされているとはいいたい。

以上の概観の上で各論について述べれば――。  
 「浮標」に就いての論は、《ほとんど当時のありのまま》《寸分の違いがない》と当時者たちにいわれているこの作品の仮構を《三好まり氏の戸籍等、新しく入手された資料の紹介もあわせて》、考察したものだ。ヒロイン美緒のモデルとなった、三好の妻操に関する詳細な伝記的事実が、明るみに出た。操の受け継いだ遺産を巡って十郎と彼女の親戚との間に微妙な問題があったことなども明らかになっている。また、彼女が、関東消費組合連合、非合法の日本赤色救援会の活動家で、その無理がこたえて発

病したのだろうということも押さえられて、作中の五郎が美緒をどうしても死なせたくないことの背景の一つになっているという理解につながっている。(脱線を承知で付け加えれば、作品化された美緒よりここで論じられている原型としての操のほうに戦前の女性の一つのありようが鮮やかに窺われる。実証的であろうとする文学研究のアイロニー。)

大きな仮構としては、実際の操の死が、晩秋であったのが、夏の末に変えられていることと、病床の操を慰めた十郎の弾くギターが、五郎が美緒に読んで聞かせる生命の賛歌としての「万葉集」になったという点である。万葉を契機としての人間回復は妻の命を取り止められない絶対の絶望の中で成就されるとする西村氏は《美緒の死は、実際の死亡日時と違って、なんとしても、明るい美しい午後》でありたい。しかしそれが、希望に満ちた春にふさわしくないとしたら、やがて秋も来れば冬も訪れよう「夏の末」を《構造の必然》と呼び、《ギターと歌を愛した彼が、かつて「左翼同盟歌」

もそれで作詞作曲したであろうギター、実際、眠れぬ操を夜ごと日ごと慰めたその西洋の楽器を、「浮標」において万葉という、もっとも「日本」的な歌とすり替えたときに、三好十郎内部の崩おれはすでに決定的であった――。／万葉と富士の山はいうまでもなく、昭和八年あたりから雪節を打つようにして始まっていた「転向」の季節に、それを支え励ますものとしてもっとも政治的に利用された日本の精神的シンボルであった。》と結論する。

「峯の雪」を巡っての二編の論を初めとした以下の作品については、《転向は弱い人間としてしかたなし、転々向はいけない》という、三好自身の残したメモに沿っての克明な論であるが、西村氏が、これを《厳しいモラル》というけとめるのは論理的矛盾を含んでいるが、これについては、いまは深入りしない。

「峯の雪」は、昭和十九年の大日本興業協会（三好自身が《脚本ケンエツを一手にやつてゐる所で、内務省のバックある協会》と承知していた）の「優秀脚本競争」に応

募して、最優秀作なしの優秀作として、久保田万太郎、菊田一夫と共に、優秀作に選ばれた作品であるが、結果としては、死後の「著作集」出版までは未発表だったものだ。西村氏は、この作品の成立と戦後の改作のプロセスを「改稿のためのノート」や「三好十郎の手帳」などを駆使しながら時には、三好まり氏所蔵の未発表のノートを援用しながら、「周辺」といみじくも断っているように、作家三好の生活と精神の刻々の動きを探っている。発表されなかった作品の果たされなかった改作を巡ってこの論の結論自身よりは、言わばこのマイナスを二つ重ねたような「峯の雪」をバックライトとしながら浮かび上がって来る、形而上も形而下もごったにしたような、三好十郎の姿である。例えば、選考の結果や選者への恨みつらみは書かれていても怪しげな懸賞募集に応募した自身や作品の最優秀を疑わない自身などが浮かび上がる。西村氏が、意図したかどうかは分からないが、ここでは「周辺」こそが、中心である。

「『廃墟』覚え書き」は、新発掘の創作ノ

ト「決闘」(三好まり氏所蔵)によって、「『廃墟』」、「決闘」、そして労働者の家庭を舞台にしたいという第三部」というかたちの当初のもくろみ再現しようとしたものである。「神という名の殺人者」小論」や「橋の下」掌論」も、三好晩年のそれぞれ未完の作品を、やはり新発掘の創作ノートや女婿白木茂氏らの直話をもとに、「本来どんな意図で構想されたか、その先はどう進展しどう終わるはずであったかなど、可能な限り探ってみ」たものである。

この第Ⅱ部はまとめて言えば、三好の実生活あるいは創作(改作)プロセスを通して表題にもある「実存への旅立ち」を追求したものである。それが可能だったのはまさに新資料がそこにあったからその森に分け入ったということである。できあがった作品をどう見るかは「解釈と鑑賞」の違いに過ぎないと西村氏はいう。しかし、未発表や未完の作品だけではなく、完成された作品の世界をそれぞれ「解釈と鑑賞」とでたどることによって、「実存への旅立ち」を検証する道もあるだろう。わたしは、先

に氏の方法に「私」戯曲という観点がさまざまな形で投影していると言ったこともそのことと関係している。打ち砕かれたものの再生の構造を三好作品の最も基本的なライトモチーフとする氏は、昭和二五年の時点で、「たとえ一匹の蚊のことを書いても、作家は其中でけつきよくは自我の問題を解決して行くことが出来る」と書いたことを、「理論化が完了したとき、それはすでに、作劇術に墮す危機に瀕していた」と喝破する。主題の明瞭さに拮抗する変奏の豊かな展開を心して待ちたい。

紙幅が少なくなってきた。第Ⅲ部は、おおむね三好戯曲の上演パンフレットやプログラムに書かれた短文を中心に十一編が集められている。ときおり、ポロツとこぼれ落ちるような氏の周辺への私的言語を好意的に読むか否かによって、これらのディスクールの価値の秤量は定まるだろうが、わたしは違和感を持ったことを正直に告白しておく。第Ⅳ部(秋浜悟史、宮岸泰治、藤木宏幸氏らによる、「シンボジウム」三好十郎をめぐって)で紹介されている「斬

「られの仙太」の上げ本の梗概の理解（ひいでは作品の解釈）に疑問がないわけではないことだけを言っておきたい。

いたずらな賛辞を避け、著者の叙述に従ってわたしなりの問題点の指摘に努めた

今西幹一著

## 『正岡子規の短歌の世界』

金井景子

つり鐘の帯のところが洪かりき  
柿の実のあまきもありぬ柿の実の洪きも  
ありぬしがぶきぞうまき

本書の序章に取り上げられてもいる、同一のモノ＝柿を前にして作られた俳句と短歌。かりに『どちらがいいか』と問われたらどうしよう、と考えてみる。この、いかというのが曲者で、個人の好みを問われているとるか、文学作品としての価値評価を求められていると解釈するかによって

つもりである。ことさらな批判んは控えたつもりであるが、今度はわたしが恣意にわたらなかつたことを願うのみである。

（一九八九年一〇月三十一日 而立書房刊 B  
6判 三五〇頁 二、五七五円）

ことは大いに違ってくる……などと自問し始めたらもういけない、たちまち金縛りにあつて動けなくなってしまう。そのうえ、これを作った本人が短歌は「三十一文字の高尚なる俳句」だなどと言っていることを知つたら尚更である。

本書は副題の「竹の里歌」の成立と本質からも解るように、子規の残した「竹の里歌」という膨大なことばの森に分け入り、実証的に秩序化する試みである。子規の短歌の歩みが、習作期（明治三〇年以前）・成

立期（明治三二年・展開期（明治三二年）・確立期（明治三三年）・達成期（明治三四年）・余燼揺曳期（明治三五年））に区分され、俳句とのかさなりとずれや、個々の歌の発表媒体に目配りしつつ丁寧にあとづけされている。

ことに「歌よみに与ふる書」の実践版として「日本新聞」を飾った「百中十首」（明三二・二二七―三・一〇、全十一回）の考察は、「不採用歌のゆくえ」という節に象徴されるように、徹底した踏査が展開され、編中最も示唆に富む読みごたえのある箇所と言えるだろう。自作の歌百首を選者に渡し、そのうちから十首を選んでもらい、新たに十首を補填してつぎの選者に回す、という繰り返しからなるこのシリーズは、発想それ自体がすでに破格にユニークなもので、子規短歌についての従来の論においても高く評価されてきた。

氏は「百中十首」を「多様な試作を展示しつつ、その中に短歌の文芸的可能性とそれに懸ける自己の短歌の進路を探ろうという試み」であると位置付けている。自選自

賛が当たり前だった（事実、同時代の「日本新聞」紙上には小川榮ら旧派歌人らによる「新自賛歌」というシリーズが発表されている）当時、短歌界進出のデモンストレーションとして極めて大きな衝撃力をもったこと、また「価値の相対性と多様性を容認する近代性」に注目しつつも、最終的には「いまだ試行」と厳しい評価を下す。

「抒情者としての子規の主体」の軌跡をたどる本編においては、明治三十三年四月二一日作の「庭前即景」シリーズを初めとする庭前曝目歌にこそ子規短歌確立のポイントが存するのであり、その分岐点として「百中十首」の其六から其八にかけての「試行」が重要な意味をもつことになる。不採用歌をも含めた「百中十首」の世界に「『いのちの凝視』へ」と、写生に発しながらも、次第に自然の外材的形象から、自己の生の内面の観照乃至表出へと収斂して行く「流れを読み取る」ところは、その後の論の展開から考えても見逃せぬ、重要な指摘である。

冒頭でもふれたように、出発点において歌俳の差異を器としての字数にしか認めな

かった子規が、どのような経路をたどって短歌というジャンルの特異性に目覚めて行くか、というのが子規短歌を論じる要となるのは言うに及ばぬことである。氏は「百中十首」期の子規の短歌世界を、いまだ「季語によるその集積がこの世界を秩序づけ、領略し、森羅万象を敵い尽くす俳諧的発想に依拠」するものとし、そこに混在する写生歌・時局歌・叙事的歌の混在を「主体の拡散」と捉える。「多様な題材への関心、その詠草化にこそ、たとえその抒情世界が拡散していても、子規短歌の面目はあった」と一応は評価するものの、「すべての外在が子規の末期意識と契合して存在する」明治三四年の「いのち」の連作<sup>11</sup>「しいて筆を取りて」ほかへのステップであることを繰り返し確認する。

久保田正文が注目したことで知られる「てがみうた」を論じたところで、「もつと子規が『作品』として真摯に世に問うた歌でもって、正面から子規評価をなすべきということに尽きる」といみじくも述べられているとおり、本書では作品として公の

媒体を通じて世に問われた短歌の連なりから、子規短歌をあとづけるという確固たる姿勢が貫かれる。

しばらくは「多様」に時間を浪費し、量産の無駄を重ねた後、子規は庭前の事物を冷徹に観る主体を確立し、更に庭前の事物の変容と季節の移行に自己の「いのち」を映発させて、生の意味を深切拘す抒情の途を開拓して行ったのである。（P. 一三一）

さて少年時代の文集づくりの出発点から、死の直前まで続けられた『病牀六尺』の終着点まで眺め渡して見て、とりわけ「書くこと」にかんして、子規ほど「多様」に時間を浪費し、量産の無駄を重ねた「ひとはないのではなからうか。むしろそうした贅沢を快楽としていたとさえ言えよう。本書の文脈に従って読むときには、違和感なく納得できる左記の記述が、創造者・正岡子規の全体像を考えると、ものとことばのあいだで遊び続ける子規の、豊饒なエネルギーを「正面から」評価する方向には働かず、「浪費」「無駄」としてやりすこ

とになりはしないだろうか。

同一措辞の連作の検討の節も、私には極めて興味深く、教えられるところが多かったが、「発想の拡散を抑制する手段としての同一措辞の作歌が経過措置として必要であつたのである。」と結論づけられてしまつと、ひとつのものをちよつとした言い回しから、たちどころに十首捻り出してしまふ野放図な子規の活力（西鶴の矢数俳諧を連想したりもするような）は「抒情の本質の形成の過程」に収斂されてしまつたのかといささか寂しい気になる。

最晩年を論じた終章の結論部では、ジャンルとしての随筆との関係に触れて、「子規短歌の抒情の純一性は、こうした『随筆』の多様、多面さにその好奇心と饒舌が発散されて、あるいはそれらが防波堤となつて獲られたものである。」と指摘されているが、そうした棲み分け理論ではたして良いだろうか。

子規にとつての創作的営為としての短歌は「赤羽根の土筆」の連作で終わった、と氏は述べる。素朴にして単純な疑問だが、

子規はなぜ辞世の歌をよまなかつたのだからか。柿を十七文字と三十一文字で詠み分けたように、なぜへちまの歌を作らなかつたのだろうか。この本を読み終わつて最初に浮かんだ問いがこれであり、ノートを取りながら読み返して至り着くのもこのこと

本林勝夫 著

## 『斎藤茂吉——その生と表現——』

今 西 幹 一

だつた。子規本人に、あるいは今西氏に聞いてみたい気もするが、答は子規の残した膨大なことばの森にしかない気がする。

（一九九〇年一月一〇日 有精堂刊 A5判 九〇〇円）

小説や詩の分野に比べてさほど多いとは言えない研究者人口であるが、それでも昨今の近代短歌研究の進展には目覚ましいものがある。評論家、歌人、愛好家等も加つての、伝記面での開拓、歌集単位や秀歌選抄を通した一首一首の評釈、読解、評論、エッセイの類の筆硯は殷賑の態を呈している。当面、斎藤茂吉に限ってみても、藤岡武雄氏のまさに勞身焦思の評伝、梶木剛、上田三四二氏らの犀利な評論、塚本邦雄、

岡井隆氏らの評釈、薄井忠男、安森敏隆氏らの研究的業績、佐藤佐太郎、柴生田松、田中隆尚、斎藤茂太氏ら肉親、門下による評伝、言行録、追想記、鑑賞など、加藤淑子、片野達郎氏らによる特殊面での研究、鈴木啓蔵、高橋光義氏ら愛好家による茂吉足跡、言行の調査、あるいは長谷川孝士、佐藤嘉一氏による索引の作製等々、こうした茂吉に関する著作は、ほぼ漏れなく入手を計っている筆者の書架での占有の度合い

はたいへんなものがある。まこと斎藤茂吉に関する研究は、石川啄木とともに、近代短歌研究の中でもとりわけ突出している。そうした近代短歌、茂吉研究の盛行の中で、本林勝夫氏存在は格別なものがある。すでに氏によって『近代短歌』『近代歌人』等の近代の秀歌鑑賞、歌人論、『斎藤茂吉』『斎藤茂吉論』の作家研究、近代文学注釈大系、近代日本文学大系における斎藤茂吉集の評釈、注解(後者においては、伊藤佐千夫・長塚節集も担当)の仕事が我々の前に示されている。氏の仕事から与えられる印象は、短歌史の進捗とより広がりを持つた文化史的背景の中に歌人を見据え、先蹤、伴走あるいは対立歌人との相互映発の中に歌人の文芸形成を見極め、徹底して博搜された直接あるいは周辺資料の検証、一応完備された全集がありながらも作品、文章の初出との怠りない照合、作品の核心をついた深甚な読みに支えられた周到綿密な研究の連続さと姿勢、そして何よりも常に文芸(本林氏にとっても筆者にとっても文学ではなく文芸なのだ)の本質に向き合う点

において、研究者としての本道を行く思いである。格別というのは、この点を踏まえてのものである。学問的方法を根っこにおいては共通する筆者などには、本林氏の存在は渴仰するほかない高峰であり、距離をおいてつき従うしかない先蹤である。その本林氏がこのほど本書と同題の『斎藤茂吉―その生と表現―』でもって東北大学から学位を受けられた。本書がもとよりその学位論文の全容ではないが、その中枢部分であるには違いないと推察する。後述するよりに、本書はそうした契機を有するだけに、前著『斎藤茂吉論』(昭和46)を下地にしながらも、以後の学界の茂吉研究の成果を組み入れ、何よりも本林氏自身の茂吉考察の熟成を加えて集大成し、より体系化されたものである。かかる高著の書評を徳憑されたものの、先述した立場から後進として先学に何を学ぶかという立場を貫くはかばかしい。

本書は、序説「斎藤茂吉と短歌―その歌人的生について―」と、Ⅰ「斎藤茂吉の短歌観―歌人的自己形成の考察―」、Ⅱ「茂

吉歌風の展開―その生と表現―」、Ⅲ「茂吉と同時代作家―対比的考察―」の三部からなる。序説は、「本書の意図を明らかにするため」の新たな執筆。Ⅰを構成する「『赤光』の文芸史的位置」「短歌観の形成」「写生説の成立」と「悲しやWonne!」(以下章の副題はいずれも省略)とも、前著『斎藤茂吉論』(以下「論」と略称)からの再録。「論」のⅠ部に相当する。Ⅱは「『赤光』の生成」「あらたま」歌風の樹立」「つゆじも」の意義」「滞欧隨筆の世界」「昭和初期歌風の展開」「『暁紅』『寒雲』時代」「再説・『暁紅』『寒雲』時代」「小園の前後」「『白き山』から『つきかげ』へ」の九章から成る。一章の二節中の一節、四、六章が「論」からの再録。他は新稿。「論」では表題を持たぬⅡ部であったが、本書では「茂吉歌風の展開―その生と表現―」の表題が与えられ、Ⅱ部の副題がそのまま本書の副題とされるに至る。「論」では「斎藤茂吉の短歌観」が中核をなしたが、本書ではこのⅡ部に比重が移行しているものと思われる。Ⅲ部は、「茂吉と鷗外」「茂吉と鷗

外・芥川」「茂吉における啄木」「茂吉と志賀直哉」「茂吉と三井甲之」「茂吉と土屋文明」「続・茂吉と土屋文明」の七章から成る。そのうち「三井甲之」だけが新稿である。

Ⅲ部もまた、『論』に比べて、各稿の表題を整え、全体を統括する表題を与えるなど整理されている。Ⅱ部とⅢ部は新稿を組み入れ、格上げされる形で本書を構成し、『論』とは質的に異なる面貌としている。新稿というのは『論』以後の既発表稿の採録と本書初出のものを指す。また『論』からの再録稿も、現時点での研究成果を取り入れ、自己の熟成した考えを加え、徹底した改訂補筆が為されている。そこに氏の研究者としての良心と誠実が窺え、本書が氏の茂吉研究の集大成であり、より高次な体系秩序を有するものであると云う所以である。

とは言え、本書の骨格は『論』の時点で既に整えられていたものである。その『論』が氏の茂吉研究の第一人者としての地位を定め、それにおよそ一年先立つ近代日本文学大系での綿密な注解作業が氏の豊かな学殖を世に周知せしめる機縁と成ったもので

ある。その『論』に対しては、本誌上においても武川忠一氏による書評が掲げられ、「短歌」誌にも茂吉門の高弟柴生田稔氏による印象的な評を見かけた記憶がある。前者は細部においては異を差し挟みつつも、Ⅰ部を中心に本林氏が「近代短歌史とともに、近代文学史の広場に茂吉をひき出して、位置づけ」た点を高く評価する。後者は、作品の精妙な読みと諸文献の検証によって、伝記研究に先駆けて、昭和期茂吉短歌の詠風の変化の陰にある、隠された茂吉のリビドゥを指摘した先見性に刮目したものである。それは本書Ⅱ部に再録された「『暁紅』「寒雲」時代」(「リビドゥ連鎖」としての「一女性」の副題を有つ)に向けられたものである。柴生田氏も『論』の実証性、近代文学史に絡めた茂吉把握の大観性を高く買う。とすれば、本書の評価は『論』の時点で高く定まっていたとも見るべきで、いままさら筆者ごときがその驥尾に付す必要がないとまで思われる。

序説は如上の意図から本書の論点を整理提起することにある。新稿とされるが、そ

のうち初めの節「戦後の伝統的詩歌批判」は『論』のⅠの三章の終盤部分から抜き出され独立、肉付されたものである。第二芸術論議に代表される戦後の短歌否定論を整理し、対する歌壇、俳壇、更には歌俳人の対応の仕方を跡づける。そうした中で「白き山」の中に潜めた一首の他は格別反応を示さなかった茂吉が、自著の跋に白井吉見が引き合いに出した「悲しき Woman」に触れてその内容を言わず、ただその所在とそれを書いた時期と年齢とのみを言う。

本林氏は「生命表現の喜びを Woman の語にあらわしながら、しかもなお「悲しき」と言わざるを得なかったところに茂吉における生と歌の関係がある(略)茂吉がどのような経路をたどってこの短歌観に到達し、そこにどのような感慨をこめていたかは一つの課題となる」とする。本書Ⅰ部の論拠を指示するものであるが、これはそのまま本書全体を通して氏がもつともこだわった論題と言えよう。またこの浩瀚な一書を支え、貫く氏の研究者としての情念を示そう。

Ⅰ部「斎藤茂吉の短歌観」は、三十代の

遅まきの大学院生として読んだ昔日の感銘が今日なお薄れない。その感銘の由来するところについては、本稿の最初に書いたところである。「論」に比べて、段落を改め、引歌、引用の新たな独立を計り、表現の改定も為されている。補筆部分も少なくない。しかし、もっとも改訂の大きい「写生説の成立と『悲しき Wanel』」においても論の骨子は、「論」と変わりはない。「歌人的自己形成の考察」の副題を持つⅠ部は、茂吉が尾上柴舟の「短歌滅亡私論」に劃期され、伊藤左千夫とのアララギ内部の対立の時間の上に歌人としての形成期をもち、短歌観の形成を図ったこと。茂吉が、自然主義思潮による短歌の散文化、短歌否定論の指し示した短歌形式や用語の古典性への懐疑と対決し、短歌は抒情詩であるという当然すぎる認識に立ち、そこから短歌の形式的諸特性を考察し克服し、「悲しき Wanel」の短歌観に辿りつき、それに相応する抒情を形成していく過程を段階的、層序的に丹念な考察を行っている。もはや細部に立ち入る余裕はないが、先述したように短歌史の

進行、文化史的背景に網打ち、歌人茂吉の形成に相関し、相対化する事柄を掘り捕ってきて合わせ考察する巨視性に立ちながら、例えば多難な人生を、その苦難の因つてくる根源において解消に向かうのではなく、「忍苦」の生を処する態度を媒介として、その悲嘆と苦悩を短歌形式の制約を発条として、自己のいのちの極限にまで膨れ上がらせていく、茂吉に沿った固有の視座を忘れず、しかも緻密に論証していくところなど、後進として見上ぐべきところであろう。なおこのⅠ部では、他の多くの作家、歌人とともに茂吉と対比されてしばしば島木赤彦が登場する。そこに示された赤彦理解は、今後の赤彦研究の上で無視できぬものであろう。

Ⅱ部は、前掲の九章に膨れ上がり、茂吉歌風の展開が考証されている。「論」のように隠された茂吉の恋だけに目移りすることはもはやなからう。茂吉歌集の成立の特殊事情を十分配慮しながら、悲哀感と寂寥感の起伏消長による歌風の展開、実際の論構成は寂寥を基調とし、悲哀の昂揚する四

つの時期（「赤光」、「ともしび」、「白桃」と「焼紅」、「小園」末年から「白き山」初頭にかけて）を重視して論じているのが特徴である。ドイツ留学期を「遠遊」や「遍歴」によらず、歌集成立の事情もあつて、滞欧隨筆によって考察しているところもユニークである。歌集個別の考察も綿密、核心を外さない。歌風の展開の相の理解もおかたの共鳴を得るものであろう。唯、茂吉全期に互る歌風の考察を主とするだけに、歌集個々の世界の解明については我々後進にまだまだ余地を残していてくれている。また、ⅠⅡ部とも、安直に伝記的事実を援用せず、また結びつけてよしとしないところは、潔いものと思えた。本林氏の学的態度の在り処が窺える。

これは、茂吉を広く近代文芸史の文脈において捕らえ、おのずからその特性を考察するために、茂吉に関わりある同時代作家との対比を試みたⅢ部にも通じるものである。生な人間性の比較、世俗的な交際にはいっさい触れず、生の昇華された文芸性の対比、比較に徹している。例えば茂吉と文

明については、文明が生涯唯一触れたた詩人という角度からの照明が主となっている。著者がしばしば用いている佐藤佐太郎の『斎藤茂吉言行』では、戦後のアララギの文明とその周辺の運営に対してしばしば不満を漏らしている。そうしたことを十分承知しながら、著者はそれらには目を瞑っているのである。いずれにしてもⅢ部に示される著者の近代文芸の通覧の広さと知識の該博が、本書の奥行と幅員の尋常でない

ことを示唆するものである。

本書の価値については今更云々するまでもなからう。氏には今一冊、茂吉に関する著書の計画があると聞く。『論』のⅣ部に相当する論稿は今回の著書には収められていない。鶴首する次著とともに、本書は永く茂吉と近代短歌研究の典範となり続けよう。

（平成二年五月一〇日刊 桜楓社刊 A5判  
五五〇頁 九〇〇〇円）

非公開

**非公開**

**非公開**

## 『柳田国男の思想』

### 小林 広一

において、最終的には自分独自の「論理」で全体像に迫っているのである。

柳田学の全体像は語りにくい。柳田学とは何かという全体像を、ある体系、ある論理でまとめるのは容易ではない。なぜなら、柳田の表現は「むかしむかし……」といった昔話のような調子であって、建築物を立体的にひとつずつ積みあげ構成していくような体系的な論理からは遠いからだ。いったい柳田のこうした表現を論じる場合、論者は何をすべきか。まったく新たな体系的な論理で迫るべきなのか。それとも、論理以外の他の何らかの方法で迫るべきなのか。

本書における著者の試みはこういう困難な課題に挑んだものだといえることができる。七百ページにわたる大長編にくみだてた著者は、柳田の著書の細部をていねいに論じ

して結実としていった、といっている。

第三章でははじめて民俗学の骨格が固まってきた柳田が民俗学概論とでもいうべき『桃太郎の誕生』を発刊したこと、その姿勢は外からのヨーロッパ的な普遍主義・近代主義と異なり、たえず内的必然性に基づいていたこと、その結果学問の方向は「国民俗学へと傾いていったことについて、論じている。

まず冒頭の第一章で著者は、『北国の春』のなかの柳田の文体に民族的心性を発見し、驚いたという自分の過去の体験を紹介し、かつて自分を感動させたあの民族的心性は食う飲むといった日常的行为をあつかった柳田の随筆的文体のなかでもたえずみられる、と指摘している。そして柳田は、珍奇なものから無名者の貌へ、山人から農民へ、と関心を移行していくことで民俗学的地平を開いた、と断定している。

第二章では詩人から農政官僚になった柳田が地方への旅のなかで鋭い感受性を発揮していた、といい、さらに、その心情が『遠野物語』で日本への関心、地方への関心と

第四章では、戦争前後の柳田が国家神道とは全く別な民間の神道の研究に没頭していたという点に着目し、その神道研究で論理的に表現至難と感じていた神秘的な彼方について柳田は「海上の道」だと想定していたのではないかと推論している。そして、そうした柳田の姿勢への批判者であった石田英一郎ら文化人類学者はヨーロッパ的普遍主義・近代主義者にとどまったのたいし、柳田はそういう普遍主義・近代主義を相対化していく学問を切り拓いた、と結論づけている。

つまりここで著者は、柳田の作品個々の表現に眼くばりしながら、最終的にはそれ

らの表現の根底にある思想をえぐっているのである。柳田の民俗学とはこういうものだった、とできあがった学問を解釈してまずののではなく、そもそも柳田はその学問をどのように試行錯誤しながらつくりあげていったか、柳田学の思想を生んだ原思想とは何かという根本的な点にまで迫っているのである。

そのように迫ることができたのは、著者が独自の「論理」をもっていたからであろう。冒頭で著者は、自分が柳田の著作に感動したという過去の体験を通して柳田の表現の特色を語っているし、また、伝記的事実など客観的事項についても自分の関心に即して展開している。何らかの体系的論理に無理にくるうとはしていない。いわば、体系的論理があまりみられぬ柳田の表現にたいして、論ずる著者の側も、同じように型にはまった無意味な論理を駆使するのを避け、気ままに、自由に柳田像を描いている。こうした論理不在こそが、逆説的に柳田学をおさえる「論理」になっている、と

じ水準の「論理」で語っていくことで、柳田学への生きた接触を可能にしているのである。

とりわけ柳田の『海上の道』説を援護する著者の姿勢には、そういう点が強くでている。折口信夫の読者たちは折口のまればいと説は無理があるとわかっていてもただちにその説を捨てることはできないように、柳田の読者たちは柳田の『海上の道』説にかなりの無理があるとわかっていても、その説をただちに捨てることはできない。正誤だけで切り捨てられないのだ。そうした読者のひとりである著者は、正誤の判断のみで柳田学批判した石田英一郎ら文化人類学者たちの姿勢をくりかえし強く批判している。その姿勢は、いいかえれば、たとえ柳田の学説は誤りだとしても、そういう判断困難な地平に果敢に赴いていった柳田の研究モチーフだけは救いあげたいという気持ちにほかならない。したがってここに、判断困難なアポリアを負いつづけた柳田学の存在が鮮明になってくるのである。判断困難なアポリアであれば、正誤については

ひとまず不問にしなければならぬ。無益な「論理」は遠ざけなければならない。著者が柳田学と触れあっているのは、そういう地平なのである。

しかし私は、そのアポリアに踏み込んでいった著者が、歴史社会学的な発想で語っている点には納得がいかなかった。著者自身は、自分は歴史社会学的な発想と一線を画す、といい、そういう発想を強く批判しているものの、実際は歴史社会学的な発想で論じているようにみえる。本書全体を貫いているのもっとも重要な柱は、歴史社会学的な発想であるようにみえる。

その典型が、国家論である。国家とは何か。国家への抵抗は何か。こういう問いは、歴史社会学的な発想ではないだろうか。たとえば戦争前後に柳田が熱中した神道研究について著者は、このとき柳田は暗に国家神道への「批判」、「解体」を試みていた、という。なるほど柳田は「祖先の話」ほかの著者で、国家神道と、自分が関心をもっている民間の神道とは、根本的にちがうということをいってはいる。だが、ちがう、

といっただけで、なぜ、「批判」、「解体」なのだろうか。これでは飛躍しすぎではないだろうか。柳田は、国家神道の流れに激しく「批判」し対立して抵抗者になる、とか、「国家と自分」といった発想で国家政策の「解体」を試みる批判者ではなかった。柳田に「国家と自分」といった国家論も、「知識人と大衆」といった知識人論も、「政治と文学」といった文学論もなかった。ただ彼は国家神道とは別種の民間神道の研究をしたい、と語っていただけである。たとえ心底で他の何かを願っていたとしても、少なくとも著作の表現のなかではそれ以上、のことは一切いっていないのだ。にもかかわらず筆者は、国家政策に抵抗する知識人的なイメージに、政治批判する抵抗文学者のイメージに、ごういんにまとめてしまった、と私はおもう。

らの世界的視点での柳田像を否定も肯定もしなかったのだろうか。吉本隆明は、柳田が歴史性にいささかも眼も向けず、近世的な、あるいは未開原始的な「恒常性」にのみ眼を向けていた、と批判し、橋川文三は、日本の敗戦時に他の多くの知識人が「挫折」を表現したのに柳田は「挫折」を一切表現しなかった、柳田はマルクスの歴史観をもたなかったのだ、と指摘したが、さて本書の著者は、吉本・橋川のこういう歴史性についての評価をどう受けとめたのだろうか。著者は吉本・橋川とちがった視点で柳田像を描いているにもかかわらず、そのことにこだわらなかつた、あるいはあまいに通りすぎではないだろうか。たとえば柳田は「民衆の不可視の生活史」を描いた、というとき、「生活史」という言葉は、世界的視野の内にある言葉であつて、吉本・橋川の柳田像と異なつてはいないだろうか。つまり吉本・橋川は、近代的な知性とは歴史への反省としてある、とみて、そういう歴史性のない柳田の知的営為の特色をひきだしているのにたいし、本書の著

者はいぜんとして「民衆の不可視の生活史」という歴史性のなかで柳田像を語っているということではないだろうか。そしてその柳田像を、近代的な知性とは歴史への反省としてある、とみる吉本・橋川の発想にそのまま重ねたのではないか。だからこそ柳田の神道研究についても、柳田が自分の研究は国家神道の流れとちがうと発言すればただちにその発言は国家神道「批判」のあらわれだ、とみて、国家論を展開する知識人にしたててしまったのではないだろうか。近代国家の神道への批判者であれば当然日本神道史という歴史認識をもっているはずであるが、ここで著者は柳田をそういう歴史認識をもつた抵抗知識人にしたてていないだろうか。

もしそうだとすると、著者は現在どのような立場から論じているかが、もうひとつの疑問として生じる。著者は柳田学をまとめるにあたって、「ヨーロッパ的な普遍主義・近代主義」と根本的に異なりその「普遍主義・近代主義の相対化」をしていた、といっているが、この「ヨーロッパ的な普

遍主義・近代主義」への拒絶の姿勢は、著者自身の論ずる立場を不鮮明にしている。

確かに柳田の表現が「ヨーロッパ的な普遍主義・近代主義」と根本的に異なっているのは事実である。柳田は「ヨーロッパ的な普遍主義・近代主義」から学んでも、自分の学問の表現ではそれに距離をおいていたから、近代日本文化のなかで彼の表現がその「普遍主義・近代主義の相対化」をしていた、ということもできる。柳田に関しては、そのようだ、といわれれば、確かにうなずける。だがわからないのは、著者の側の立場である。いったい著者は「ヨーロッパ的な普遍主義・近代主義」と無縁に生きているのだろうか。そもそも近代日本において文化が「ヨーロッパ的な普遍主義・近代主義」と無縁でありうることできたのだろうか。近代日本の文化は、精神の深奥をより合理的に探ろうとするときたえず「ヨーロッパ的な普遍主義・近代主義」を鏡にしていた、というべきであろう。このことは、西洋文化とかわりが深い以上逃れがたい現実であった。柳田がそういう現

実から自由だったのは、その近代日本の一般的な知的営為とは別の営為をしていたからだ。そしてそれにもかかわらず多くの人がその柳田の営為にひきこまれたのである。だが、では柳田を論ずる者は直ちに近代日本の一般的な知的営為とまったく無縁にし、そんな知的営為を絶無にした状態で生きられるだろうか。これまで生きてこられただろうか。この問題は難問である。だがそうした点について著者はただ「相対化」という言葉でかたづけられている。それでは自身の立場があまりにあいまいにすぎるのである。

たとえば詩人から農政学者に転じていくときの柳田は、文学仲間田山花袋や、ヨーロッパ的・近代的な詩・小説表現から別れていったのだから、いってみれば、詩人時代に属していた〈近代日本文学の思想〉から別れていったのであるが、さて本書の著者はその〈近代日本文学の思想の側〉にたつて論じているのだろうか。それともそれから別れた農政学者柳田の側になつて論じているのだろうか。あるいは、どこをどう肯定、否定しているのだろうか。本書を読む

かぎり、そういう点ははっきりしない。「ヨーロッパ的な普遍主義・近代主義」に強い影響を受けた〈近代日本文学の思想〉と、そこから別れた柳田学とをどちらということなく折衷的な意味として「相対化」という言葉があるように感じる。

本書のキー・ワードになっている「民族的心性」という言葉と、その言葉をひきだした「懐かしさ」という言葉は、そういう折衷的な意味の典型だといっている。著者は柳田の著者を読んで郷里への「懐かしさ」を感じたとき「民族的心性」を発見したと回想しているが、こういう「懐かしさ」は確かに柳田を語るにふさわしい。柳田は、説話、など、ことわざといった遠い過去の時代をほうふつさせるものに即して表現しているから、その表現に親しむと限りなく「懐かしさ」を感じるのだ。そうした「懐かしさ」に愉楽をみいだし没入してしまえば、橋川文三がいったように、「挫折」感といった人生社会論的視角を失う。くりかえせば、その意味で、この「懐かしさ」という言葉は柳田学を語るにふさわしいのだ。だがそ

れをいったん「民族的心性」という概念として論じていくと、「懐かしさ」といった感懐から遠のき、知識人論、国家論、歴史観といった文脈のなかでの言語となる。そういう言語をキーとしていては、〈知識人と大衆〉、〈国家と自分〉、〈歴史と自分〉と

いった発想にとどまる。著者のいう「相対化」とは、そういう知識人論、国家論、歴史観の「相対化」にとどまってしまっている、とおもう。

(一九八九年十二月二十五日 勁草書房刊  
A5判 八、四五五円)

## △紹介△

赤瀬雅子・志保田務 著

# 『永井荷風の読書遍歴』——書誌学的研究』

八木光昭

岩波書店版『荷風全集』（全29巻）をもとに、小説作品を除く日記、随筆、評論、書簡等より、荷風の読書記録を丹念に拾い上げた「読書書誌」である。年代順に配列された個々の記録は、大きく9章に分かれた、各章にはそれぞれ次のような章題が与えられ、簡単な解説と注が施されている。明治期——あくなき好奇心／大正の始め——魅惑の時代の入口で／大正7年前後——充実の時期を迎えて／大正から昭和へ——師と祖父への傾斜／昭和6年前後——文学とは何か／昭和10年前後——一九とモリエール／昭和16年前後——戦火を逃れて／昭和20年代——復活／昭和30年代——榮譽と死と。さらに巻末には、「永井荷風著作リスト」

及び「著者索引（和漢人名）」「著者索引（西洋人名）」「雑誌名索引」「新聞名索引」が付されている。著者は「序論」で、この著作の意図は先ず第一に、「荷風の読書遍歴を洗い、彼における古典的教養、西洋文学の涉猟についてのデータをを得る試みをここに展開する。彼が日々、時代時代に興味を持ち、読書した著作を書誌的に整理することとで、その内面・作風の形成や、著作との関連をたずねるための基礎を求め」ことにあるとする。確かに、読書記事を一覽すれば、その冒頭部分に限ってさえ、洋行以前の荷風とゾラとの密接な連がり、大正初期の荷風の浮世絵に対する非常な関心などが、一目瞭然に見えてくる。些細に見れば、

今まで気付かれなかった荷風研究上の重要な糸口を見出す少なからぬ機会を与えてくれそうである。古今東西、和漢洋に互る一大読書人であった荷風とその文学を考究するとすれば、こうした作業は必須且つ基礎的なこととして、それぞれ研究者はそれなりの方法で時間と努力とをそこにつき込んでいくはずである。著者も触れておられるが、例えば、公表されたものとして、高橋俊夫氏の「改訂増補・荷風日記読書記事索引」（『清和女子短期大学紀要』第15号）、昭和61年、年刊、継続中）がある。これは荷風の日記に記載のある読書記事を「和漢書之部」「和漢書之部（雑）」「洋書之部」の三部に分ち、著者名の五十音順に配列する。その対象は日記に限られているが、注が詳しく、当該項目に関する荷風の記述を集め、あるいは諸書を引いて参考の便を計っている。大部の労作だが、残念ながら現在未だ「和漢書之部」の「か」行に至ったばかりである。本書は「没理的と自覚するまでに地味な、素材列記に終始するもの」との謙辞があるが、そうした基本姿勢を貫いたと

ころに価値があり、そのために「これを目にする人自身が、無機的記述に拠つて翔び立ち、荷風と彼の作品、時代等に連想を致すことで、有機的に醸成をなすこと」もできるのである。ただそうした視点からすると、各章の解説と注の部分は、無機的記述というよりはかなり個人的な見解による記述に傾きがちで、少々アンバランスな感を抱かせる。赤瀬雅子氏は荷風とフランス文学との比較文学研究の分野で優れた業績を上げてこられた方である。その方面での注は示唆に富み、傾聴すべきものが多い。かえってそうしたところは、「必要最低限の注」あるいは「書誌的」な注にこだわらず、もつと自由に筆をのびして欲しかった。あえて瑕をあげつらうことはない。荷風の「読書書誌」がコンパクトな一冊にまとめられ刊行されたことの意義は大きい。向後の荷風研究に大いに裨益することとなろう。一作家の「読書書誌」が刊行されたというのも、あるいはこれが初めてのことではなからうか。著者は、この書誌に「幾人かの大正期を中心に活躍した作家を加えて考え

て下されば、陰影を持つものとなり、大正文学の全体像、大正作家の特質を浮き彫りにすることができようであろう」と記されたが、確かにそうした新たな研究の新生面の開拓の可能性もほの見えるのである。共著者の志保田務氏は書誌情報研究の専門家であり、この業績は総体として桃山学院大学

保昌正夫 著

## 『13人の作家』

遠藤 祐

『13人の作家』——いささかも気負ったところのない、まことに率直な標題であると思う。単純にして明快といつてもいい。そのとおり本書には、著者がこの十年余り折にふれて書きついできた、十三人の作家たちにかかわる長短の文章が、「旧稿」（後記）の一、二を交えて、二十八篇収められている。「旧稿」とは、巻末の「戦後の川端康成」（昭39・10『国文学研究』）のほか、

の共同研究プロジェクトによるものであるとのこと。それはまた、新たな可能性を秘めた学際的共同研究の試みの一つの成果でもある。

（平成二年二月二十日 荒竹出版刊 A5版  
二〇四頁 四、〇〇〇円）

尾崎士郎の『篝火』論（昭45・4『解釈と鑑賞』）あたりを指すのであろうか。ともあれ本書を語るに当たって、この十三人をまず紹介しておくのが、順序であろう。目次の順に挙げると、徳田秋声・谷崎潤一郎・井伏鱒二・尾崎士郎・川崎長太郎・和田芳恵・耕治人・小島政二郎・宇野千代・藤枝静男・小島信夫・倉橋由美子・川端康成ということになる。

一覽して気づかれるのは、ここに扱われた作家たちの大半が、昭和の流れに生きた、また生きつつある人々であることだろう。

創作集『刺青』と『異端者の悲しみ』に眼を向けた谷崎潤一郎にかかわる二篇を別にすれば、徳田秋声にしても小島政二郎にしても、『縮図』の、あるいは『葛飾北斎』の作者としての視点から、それぞれの作家像が見据えられているのである。『民衆』『赤と黒』のころは私小説を書きだす以前の川崎長太郎の歩みをみた論考だが、民衆詩人からアナキズム、タダイズムへと移りゆくその展開のなかに、「まともでない」私小説作家に通じる「感傷」と「感激」を求めることを、目標にしている。先に「旧稿」のひとつとしてそのタイトルを挙げた「戦後の川端康成」は、講談社『川端康成短編全集』のための年譜編纂に際して注意された幾つかの事項を踏まえて、昭和二十四年に「千羽鶴」「山の音」を書きはじめるまでの川端のありように、「幻影ではなかった」(戦後)を照明するとともに、そこに瞭らかな深い「哀愁」こそ戦中の、戦

争末期のこの作家の心底に滲ることなくたええられていたものにほかならぬ状況を、「生命の樹」、あるいは「真珠船」の一文の検証によって探ろうとする。この「哀愁」に、川端がかつていった「純粹の声」と通底するものを認めていると思われる著者は、またこの「哀愁」こそ戦後の川端に「戦争中に戦争の真実を見得なかつた一人の文学者がありとすれば、その人は戦争後に戦争の真実を見得ようはずはない」(武田麟太郎と島木健作)と書かせたのであることを、「戦後の文学」の流れにおける意味深い事象として、注目している。文学の流れを、観念や理論で割りきって整理することなく、個々の事象にびたりとより添って、そこから真実を腑分けしようとする著者の姿勢が、この一文からはつきりと読みとれる。そういう姿勢は、ひとり川端と戦後の場合にかぎらず、他の作家たちに向きあうときにも、もちろん働いている。たとえば川崎長太郎の「七十歳」において、『耕治人全集』第五巻の解説として書かれた一文において、宇野千代、藤枝静男それぞれの「作家案内」

において、ていねいな眼配りのあいだから、この作家でなければこうは書けない、というその作家の(私)の姿が、おのずから浮かびあがってくる風である。それらの作業にはいささかの無理もなく、自然にことが運ばれているといえるだろう。その無理のなさは、著者が幾度も手がけてき諸種の年譜づくりの仕事、自からいう「年譜勉強」(『文学全集のなかの年譜』)のありようとも、大きくかわっているにちがいない。

ともあれ本書に、長年その研究の道を横光利一とともに歩んできた著者の、昭和文学全般に向けられた探針が精妙にフレるさまを、読者は読みとつていいのであろう。それにしても、本書はなぜ、「13人の作家」であって、(作家たち)ではないのか。そこから、「13という数はきらいでない」と後記にする保昌正夫氏の、合わせれば(13人)となるが、しかしひとりひとりの(作家)との対面を大事にする想いが、私には伝わってくる。

(一九九〇年三月 帖面社刊、一三七頁、二、〇〇〇円)

## 『三浦綾子——愛と祈りの文芸』

福田 準之輔

水谷昭夫著『三浦綾子——愛と祈りの文芸』が故水谷昭夫氏の遺稿集として昭和後一年目、昨年十二月に喜美子夫人の手によって上梓された。水谷氏にはその終わりの凡そ十年、三浦綾子氏の文芸への傾注にひととき新たななひたむきさと、その研究には文芸研究三十年をのみこんだものの自得を感じさせるところがあった。

本書に掲載されたものは水谷氏の三浦綾子文芸に関する多くの文章の総てではないが、それらは氏の三浦綾子文芸論の核心を語りえて充溢している。しかもその平易で簡潔な文章は、著者自身がひとりの文芸学徒でありキリスト教徒であり、人間であることの総てを投入して出会った作家、作品に対する生の感動の湧出を、巧まず恐れず

語るべく見出し出したところのものであろう。しかしそれが偶然にも遺稿集として刊行をみるにいたったことにある計いを思わずにはいられない。

本書に収められた文章は、三浦綾子「氷点」(朝日新聞社文庫、昭和五十三年五月)の「解説」文以来、講談社文庫、新潮文庫など三浦綾子氏の諸作品所収の「解説」文としてつとに知られたもの、また、キリスト教関係の新聞、雑誌に掲載されたものなどをはじめとして、既に発表されてきたものであつて、三浦綾子文芸の理解と研究に重要な視座を提示してきたものである。本書はそれらの作品「解説」文三十篇を中心としながら、三浦綾子氏との「対談」をおし、著者自身の銘記した作家像やその背景を

見つめた文章を加え、全体を四部で構成して、三浦綾子氏——人とその文芸の世界を判りやすく展望する配慮がなされている。

四部構成の各々の表題は次の通りである。

I 三浦綾子との対話 II 三浦綾子の作品  
III 三浦綾子の文学 IV 三浦綾子の文芸、その風土

「真の対話」において言っていることの軽重は問題ではない。「問題なのは、純粋だということだ」とE・フロムは云う。

それは「純粹に人間的な伝達(分ち合うこと)」であつて、「人間らしい生の表現と成長」を心構えとして持つことだと説いている。三浦綾子氏を旭川に訪ねた著者が書きとどめた「対話」は、三浦綾子文芸に傾倒してきた著者の改めてさらなる驚きと興奮すべき出会いの感動であり、在ることへの共感であり、そして求道者の魂の誠実に直にふれてそれを胸に刻みこむことであつたとみえる。

「私、たんす持つてないのよ、先生」と微笑んで、それでも、整理だんすというのか、小型のもの入れを二さお、しかも中ま

で引き出して見せてくださったことを思い出す。／その引き出しの中につまっていたのは、外出着ならぬ仕事着、きれいに整頓された寝巻類であった。／私は胸をつかれた」と著者は語る。あの闘病十三年、絶望的な苦闘のなかを生き抜いた日々の、その「心がいまもなお生きているということであろう」と「宝のように」まばゆくみつめる。

夏の暑い夕べ、極寒の朝、一日も欠かすことのできない牛乳配達を続けた少女時代の七年間。或は、教師として敗戦をむかえ、引き続き教壇に立つ自分を許すことが出来ずに教職を去った苦難な時代。重症患者として入院、洗礼などをはじめ、語られているその一つ一つが「人間の耐え得るぎりぎりの、つらさ、苦しさ、孤独さ」更に想像をこえた虚無を背景に沈めながら、しかし人間への信頼と生の確かさを開示する。そしてその「対話」は、著者の指摘するように「学問も、芸術も仕事も、一つの生き方と無関係でない、ということがはげしく問われる時代」に、作家と作品、そして読者のあり方の肝心を問うているように思われる。

著者は三浦綾子氏の文学を「伝道者の文学」だという。かつて伊藤整が日本の近代文学を認識者の文学と求道者の文学の二つの類型にわけて把えたことは周知であるが、三浦綾子氏の文芸をあらたな世界の出現として把える。それには既に江藤淳氏が『氷点』を現代の文芸に対する挑戦とみた評価があり、また、自らの文学を「信仰告白」と語る作者の言葉をみるが、著者は三浦綾子文芸の核心を次のように指摘する。〈作

品『氷点』を書きつつ、毎夜、夫君光世氏と共に、『旧約聖書』を読みつつ祈ったというのもうなずける出来事であろう。それらはすべて、もの珍しく、目新しいというだけでもはやされる現代的な傾向に、真つ向から反対している。むしろ平凡なことを平易な文体の中に、熱い祈りによって描く。三浦綾子氏の作品が信仰告白だといわれる所以である〉と。これはまさしく三浦綾子文芸の原点とその实在性の確かさを把えるとともに、従来、信仰と文学との関りのなかで示されてきた偏見と理解の狭隘さをあらため、文学を人間実存の原点か

らみつめることによりその世界を位置づけるものであったといえるだろう。そしてその世界が「作者自身の苛酷な生涯と、その中で見出された素朴直截な信仰があつてこそはじめて可能となった」ことを語り、三浦綾子文芸の非凡な力量の源泉とその世界の特質を把えて「伝道者の文学」を提言するに至ったものと思われる。

この三浦綾子文芸への著者の関心は恐らく生涯をかけた「対話」と解明の課題としてあり、またそれを自ら文芸学徒としてのあかしとして書き続けられていくものであったと思わずにはいられない。

(平成元年十二月二日 主婦の友社刊 四六判 二九六頁 一六〇〇円)

## 『前田愛著作集』全六卷

山本芳明

前田愛氏の活動が果敢な先駆者として常に新たな地平を切り開いてきたものであることはいうまでもない。今春完結した『前田愛著作集』はその抜群の分析力を駆使した独自の軌跡を追うための絶好の書となっている。氏の研究は近代自我史観に対する反指定として、近世文学と近代文学を連続の相でとらえることと読者論という二本の柱を出発点にし、都市論やテクスト論などへと発展を遂げた。そうした展開の過程がこの著作集の構成の中から鮮やかに浮かび上がってくる。勿論、この著作集に収められた諸論は、凡例にあるように「すべての単行本に加えて、単行本未収録文を精選して収め、全六巻に構成した」ものである以上、読者にはすでになじみ深いものである

といつてよいのかもしれない。しかしここに収められた論文は依然として、力強い生命力を保っている。それ故に著作集の新しい構成の中で読み進むうちに、我々は思いもよらぬ各論文のつながりを見出し、以前には視野に入っていなかった指摘が現在の関心の中で活性化してくるといふ興味深い経験を味わうことになる。今回、私が出たつたつながりの一つを紹介しておこう。大塩中斎と佐藤一斎を対比して論じた「佐藤一斎の位置」(第一巻)の中で、幕末における一斎の役割を、「コトバの擬制」をあやつり「仮象の世界の秩序」によって「現実の世界の裂け目を隠蔽」しようとしたことであつた分析がなされている。この発想は、「幕末・維新期の文体」(第二

巻)では文体の問題として追求される。さらに「かた」と「ち」(第四巻)では、多田道太郎の、「かたち」を「かた」と「ち」(生命の根源的エネルギー)とに二分する分析を借りて、「江戸三百年が「かたち」の時代であつたとすれば、明治という時代は「かた」と「ち」の亀裂が深まった時代であつた。制度と情念の分裂であるが、制度の意味を広くとつて法律や行政組織などの「見える制度」だけでなく、習俗に代表される「見えない制度」を含めたときに「かた」と「ち」がせめぎあう力学的な場として、明治の社会ぜんたいの展望がひらけてくる」といふ見通しにまで発展している。また「仮象の街」(第五巻)の中でも、「仮象の光のたわむれ」と「巨大な闇の实在」の対比としてあらわれている。こうしてみると、対象を「力学的な場」の中に置いて分析すること、それが前田氏の一貫してとつていた視点の一つであることがわかってくる。晩年のエッセイ「描かれた家庭——その食卓——」(昭六〇・六第四巻)の中の「食卓の記号論的分析は、何

よりも先ずかた、の背後にかくれているベクトルを透視することから始めなければならないだろう」という指摘も、やはり「力学的な場」を前提にしたものである。

「力学的な場」の中に対象を把握し「私たちの背後にかくれているベクトルを透視すること」、これが前田氏にとって自明の出発点であったわけだが、我々にとっても依然として重要な契機をはらんでいるのではあるまいか。

ここで、各巻の内容を説明しておきたい。著作集は前田氏のクロノジカルな発展を意識しつつ、主著を軸に構成されている。各巻ごとに、国文学研究者と関連分野の識者との組み合わせによって氏の世界を立体的に分析する解説二本と氏の間像を伝える月報がある。しかも、書誌的な解題、校訂上の問題点などを注記した編集部注が備わっている。以下解題に従って述べる。

第一巻。『幕末・維新期の文学』（法政大出版局昭四七・一〇）と、『成島柳北』（朝日新聞社昭五一・六）を中心にして、他に関連する若干の論文を加えて構成されている。

解説は、芳賀徹・日野龍夫。月報は丸谷才一・松本健一。

第二巻。前半は『近代読者の成立』（有精堂昭四八・一二）を原構成のままに収め、後半で『近代日本の文学空間』（新曜社昭五八・六）所収の、このテーマに関連する諸論文が、前半に対応するように配列されている。特に後半は、氏の読者論がメディア論、コミュニケーション論、文化的身体論を内包しつつ展開していった跡が辿れるように工夫されている。解説は山本武利・吉田熙生。月報は飛鳥雅道・三木卓。

第三巻。『樋口一葉の世界』（平凡社昭五三・一二）を中心に七冊の著書と二冊の編著書から、一葉および関連テーマを論じた諸論を集めて、新たに構成したものである。解説は本田和子・亀井秀雄。月報は中村雄二郎・小田切進。

第四巻。『幻景の明治』（朝日新聞社昭五三・一二）を中心に、『鎖国世界の映像』（毎日新聞社昭五一・一二）、『近代日本の文学空間』の中から「歴史と文学の間」を追求した諸論を集め、さらに単行本未収録の論文が加

えられている。解説は加藤秀俊・十川信介。月報は酒井忠康・市川浩。

第五巻。『都市空間のなかの文学』（筑摩書房昭五七・二）、『幻景の街——文学の都市を歩く』（小学館昭六一・一二）の二著を中心に構成されている。後にふれるが、原著との異同が大きい巻でもある。解説は山口昌男・藤井淑禎。月報は小木新造、助川徳是。

第六巻。『文学テクスト入門』（筑摩書房昭六三・三）を中心に、氏が晩年もっとも力を注いでいたテクスト論、記号論、言語論、ユートピア論などを収めている。多くは単行本未収録のものである。解説は多木浩二・小森陽一。月報は井上ひさし・渡辺一民。巻末には年譜、著述目録が付されている。

この著作集ではできるだけ軸にした主著のイメージを再現するように努力されているが、巻の中には原著のイメージから幾分離れているものもある。それがプラスになったのが第三巻である。第三巻は、増補版『樋口一葉の世界』としての一応の達成

を遂げており、氏の一葉像全体を展望することができ。一方、一見するとマイナスになっているのは、第五巻である。原著から「空間のテクスト テクストの空間」が六巻へ、「子どもたちの時間」「町の声」が三巻へ移されるなど、原著のイメージは大きく変わった。

だが、この著作集ではその代わりに別のサービスを提供している。第五巻には、『幻景の街』からのエッセイが加えられ、現場を歩く人としての氏の姿が浮かび上がってくる。そして前田流の都市の読み方をレクチャーしてくれる「街の読み方」「都市を解読する」の二編が、表舞台と楽屋の両方を同時にのぞくことのできる特権を我々読者に与えている。原著とは一味ちがう読書する喜びを味わうことができる。といってよさそうである。

以上、各巻の内容にふれたが、実質的な紹介をすることは紙幅の関係からも、私自身能力からも到底無理なので、是非手にとって氏の世界を新たに体験して頂きたい。最後に私自身が前田氏の広大な世界をさ

迷った挙句に、興味深く受けとめた点を一つ報告しておきたい。それはメディア論、社会史的な視点に関する前田氏の考え方の変化である。

周知のごとく氏は一貫してメディアについて注目してきたが、その視点は変化しているように思われる。例えば、『都市空間のなかの文学』では、メディアそのもの、或はメディアによって作り出される都市の現実、曖昧化する虚構と現実の境界などといったこと、或は作品に描かれた社会を生きた人々の心性、トポスの分析などについての鮮やかな断案はある。しかし、その時代に密着した、密度の濃い分析が十分になされているとはいえないと思う。

この点、晩年の前田氏の立場を示す注目すべきエッセイは「言葉と身体」(昭五七・九第二巻)である。この中で氏は、「まず、身体があり、その身体を根として言葉はたちあがってくるものなのだ。／もちろん、言葉には文法があり、語彙があり、音韻の規則がある。そうした体系と約束のもとに、社会的に流通している言葉のはたらきは、

人の手から手へわたされる貨幣の役割に似たところがある。しかし、社会のなかで通用している言葉のみなもとをたぐって行けば、それはかけがえのない一人の人間の身体にたどりつくのである」と述べている。ここから市川浩の〈錯綜体〉という概念を援用した文学理論が展開されていくわけだが、氏がこのような確信に辿りつく過程で、メディアや〈身体〉の歴史性・社会性の問題は後景へと押しやられてしまうことになる。そのことによって『都市空間のなかの文学』のスタンスも規定されてしまうのではなからうか。

この変化に至る一つの転換点を示しているのが『幻景の明治』であるように思う。「かた」と「ち」の中で典型的に示されているが、氏は現場におもむき自己の〈身体〉をメディアと化して、自己の実感を武器に「私たちの歴史的記憶の深層」をゆさぶる〈物語〉を語るというスタイルを確立していく。ここから「言語と身体」までの距離は近い。

我々は前田氏の文学的な読みに支えられ

た自在な解説に魅せられずにはいられない。しかし、同時にこのラインが確立されていく中で、しだいに後景と化していく重要な問題があることを忘れてはなるまい。なぜなら、そういった問題を意識していくことも、我々の研究を活性化していく方法の一つになると思うからである。

いずれにしても、この著作集の果たす役割には大きなものがあるはずだ。

佐々木雅發 著

## 『パリ紀行 藤村の『新生』の地を訪ねて』

神田重幸

洋行という言葉が死語になりつつあるほど、近年日本人にとってヨーロッパ、アメリカへの旅が気楽で身近なものとなったといわれている。しかし、一時の観光旅行ならともかく、半年、一年と滞在した者には、金の問題一つにしても経済大国日本という名と裏腹に、この書の著者のごとく「日本

(1) 単行本「幻景の明治」の「あとがきにかえて」を著作集に収録する際に、改題したもの。

(一九八九年三月一日から一九九〇年四月二五日にかけて刊行 筑摩書房刊 A5判 第一巻 四、二〇〇円 第二巻 四、三三〇円 第三巻 四、八四〇円 第四巻 四、九四〇円 第五巻 四、八四〇円 第六巻 四、九四〇円)

人の意識を越えたヨーロッパ、パリなるものの得体の知れない生活の深さ、存在感(あとがき)を知らされるといいうのが実感であろう。ましてはるかに根の深い風土・歴史・文化といった点では、現代にあっても想像以上の落差を感じることは否定できない事実であろう。

本書は、副題にもあるように藤村を中心とする「日本近代文学者の滞欧時の研究」を課題に、勤務する大学の在外研究員として、昭和五十五年三月からほぼ十ヶ月間、一家四人でパリで過ごした著者がじっくりと腰を据え生活者の眼を通して、ヨーロッパなるものについて見聞し実感した事実を紀行のかたちでまとめたものがある。「パリ紀行」と題したのは、藤村の一連の紀行に重ねてつけられたものであろう。そうみると本書には、文学者のすぐれた都市論・文明論・風土論でもある「エトランゼ」や愛愁と無聊に包まれた「新生」を通じて藤村を偲びつつ、現代のパリをみつめ考える著者の姿勢が紀行文の柔軟な筆致によって活写され、読むものにことのほか深い感銘を与えてくれる。

内容は、「パリ便り」「手帖から」「パリ十二景」「日々のパリ」「新生」の旅の五章から構成されている。四章までは文字通りパリでの日々の生活で体験し垣間みたこと、パリを隅なく歩いて目にし感じた様々の事象、風物についての印象が季節の

うつろいひのなかで精細に語られている。日記形式で綴った「日々のパリ」、「エトランゼエ」で藤村が多く語っているフランス人や在仏日本人との交流模様を現代に再現したともいってよい「パリ十二景」などに滞在した者でなくては経験できない現代フランスの実態が浮き彫りにされていて興味深い。とくに「手帖から」の「パリ雑感」「パリ随想」等で、長く日本人にとって神話化されてきたフランス文化が徐々に崩壊しはじめていると受けとめるなかで、あたかも森有正のように「外国で暮らしている自分の生活の中で、自分の生まれ育った国が、身体的に一つの実体として定着してくるという経験」(『遙かなノート・ダム』)を感じたという著者の日仏文化の懸隔に思いを馳せ、異文化論というべき発言を提示しているところに説得力がある。

それはそれとして本書の中心は、なんともいっても巻末の「『新生』の旅」であろう。渡仏時代の藤村の足跡については、昭和三十年代の川副国基の調査報告にはじまり、その後伊東一夫、藪楨子両氏らの独自の調

査、最近では河盛好藏氏の「パリの藤村」にすぐれた探索がある。しかし、著者の「パリの藤村を訪ねて」「帰国前後」などを読むと綿密な足跡調査はもとより、『新生』における風土や時間の問題、藤村の日本人としての「存在の仕方」といった問題が自身の十ヶ月の体験に較べて論じられており、『新生』の旅の意義のみならず作品の新たな読み方が提示されていて示唆に富む。また足跡調査という点では、正宗得三郎とともに第一次世界大戦の戦禍を避けて住んだ中仏リモージュの旧宅の発見と当時の藤村らを知るエドワール・マッテラン氏の存在が著者によって突きとめられたことが貴重である。サン・テチエンヌ寺院を中心としてカトリシズムの伝統を現在に伝えるこの町が藤村の心と『新生』成立のうえで重要な意味をもっていることから、著者の報告は今後の藤村研究に大きな手がかりとなる朗報といえよう。

以上が本書の概略である。紀行というかたちでまとめられたためでもあろうが、欲を言えば現代フランス人の自国意識や日本

人観、日本文化に対する考え方といった点のさらに突っ込んだ見解、フランス体験から永井荷風、横光利一らの作品をどう読むべきかといった点の著者の感想も合せ知りたかったというのが本書を読んでの印象である。

それにしても本書は、フランスことにパリの現実生活、社会状況の洞察がいたるところに示され、調査という点では地誌をも兼ね備えてまとめられているので、藤村研究のみならずパリを旅するものには必携の一書といつてよいだろう。

(平成元年十二月二十日 審美社刊 B 6判  
三三〇頁 二、四七二円)

## 論文募集のお知らせ

## 小特集「近代のレトリック」

一九七〇年代以後、哲学や歴史学の領域で、それまでの近代的な知の体系の中でどちらかといえば否定的に評価されてきたレトリックの問題に新たな照明があてられてきています。例えば最近では、歴史の事実をどのような比喩の形で整理するかによって、著者の潜在的な政治的思想的立場が顕在化し、同じ特質が文学や演劇のジャンルの特徴としてもあらわれることが指摘されています。日本の近代文学における比喩を中心としたレトリックの機能を、広い視野で見直し、日本の伝統的な修辞法とのかかわりも考慮に入れた論文の御投稿をお願いいたします。

枚数その他は「日本近代文学」投稿規定に準じ、締切りは、一九九一年、四月十日といたします。

「日本近代文学」編集委員会

## 事務局報告

（一九九〇年度（その二））

五月 春季大会（二十六、二十七日 國學院大學 渋谷本校）

ジャンルの交錯・ドラマと小説と

—— 鷗外「平日」の位置付けのために ——

大石 直記

【心】試論——私をめぐる迷路——

浅野 洋

【筆まかせ】の小宇宙

金井 景子

【蒲団】——時間・時代——

渡邊 正彦

【蜜柑】論のために

——「日の色」を生むプリズムについて——

高橋 大助

太宰文学における「罪」の生成

——「晩年」の崩壊—— 安藤 宏

【言語にとって美とはなにか】をめ

ぐって 綾目 広治

シンポジウム “私小説”の再検討

発生から昭和初年代まで

—— 研究の変化にふれつつ ——

池内 輝雄

【私小説論】、「私」の変容、ことば

の問題

勝又 浩

パネラー

磯貝 英夫

柳沢 孝子

リービ英雄

（司会）鈴木 貞美

六月 例会（二十三日 國學院大學）

テーマ 昭和初期の詩と散文

（DADA・萩原恭次郎・ニヒリズム）

古俣 裕介

吉田一穂の詩について

田村 圭司

「意識の流れ」をめぐる

曾根 博義

様々の衣装から

原 子朗

（司会）阿毛 久芳

## ◇訃報

三好 行雄（前日本近代文学会理事）

平成二年五月二〇日逝去。六十四歳

## 編集後記

◇編集委員が半数交替しての編集で、基本的には前回までの企画・編集方針を踏襲した。今回の投稿論文は十五篇、審査の結果四篇を掲載することになった。投稿の数も決して多いとはいえないが、そのうちの三分の一も採れなかったことになる。数の上からみると厳しいということになるのだろうか。委員としては公正無私であることはもとよりだが、できるだけ投稿論文を生かすべくつとめたつもりである。

◇事務局が東京に置かれているという物理的制約から、機関誌編集委員が首都圏在住の会員で構成されているということも、現状ではやむをえないところがあるとはいえず、やはり不合理・不平等であることは否定できないので、新しい方法が模索されてよい。

今回は、静岡在住の今井泰子氏にご無理をお願いして加わってもらったが、今井氏は夕方からの委員会のために毎回ホテルを予約し、新幹線でかけつけるといふ大変な犠牲を払っていただいている。これを突破

口に少しずつ委員の範囲が広がることを望む。

◇特集形式についてもいろいろなご意見があるだろうと思う。特集よりも秀れた刺激的な論文をできるだけ多く載せるべきだという意見もあれば、研究をとりまく状況が不透明で混沌としている時代だからこそ、明確なテーマをもった特集が必要なのだという考え方もある。今回は先の春季大会のシンポジウムのテーマに即するかたちで、小特集「私小説の再検討」を予告し、投稿を呼びかけたが、時間的に余裕がなかったこともあって、投稿は一篇しかなく、結局シンポジウムに参加した三氏に、自由な形で書いていただくにとどまった。次の第四十四集は自由論文のみとして、来年四月十日締切の第四十五集で小特集を組みたいと考えている。

◇書評欄についてご批判があることも承知している。決して網羅主義をとっているわけではないが、試行錯誤の結果としてこのような形を考えるに至った、これまでの委員会の苦衷も想像できる。委員会の見識で、

真に書評の対象にふさわしい書物を選択すべきだという考え方もあるが、現今のように刊行物が増大しているなかでは、それ自体論文審査以上に大変な仕事になる。会員の学問的業績をできるだけ広く取り上げ、学界の共有財産にしていくことも機関誌のひとつの役割であろう。しかし、現状について再検討してみる段階には来ていると思う。委員会としては刊行図書の見落しを恐れる。著書を出版された会員はぜひ委員会に一部ご恵投いただきたい。

◇三好行雄氏が急逝された。この学会のために尽くされた功績を偲び、ご冥福を祈りたい。

◇この集は、左の委員が編集にあたった。  
今井泰子 石割透 岩佐壮四郎 金子博  
小森陽一 高田知波 田村圭司 千葉俊二  
傳馬義澄 東郷克美(委員長) 松村友規

## ◎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―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

(03) 827-5801

## 「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三〇枚（四〇枚。〈資料室〉は十枚前後。

一、締切り 四十五集は一九九一年四月十日。四十六集は一九九一年十月十日。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、返送用切手を同封して、つごう二部お送り下さい。なお、手元に控えを残して下さい。

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メ（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 引用の原文については新字のあるものは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。

〒150 東京都渋谷区東4―10―28

國學院大學文学部文学第八研究室内

日本近代文学会

編集委員会



## I as a Chaos

— From the Standpoint of a Reader —

Yanagisawa Takako

How much the author can exclude from the work the influence of his or her own emotion to the real incident itself if many "I" novels are written using the incidents of the authors themselves as their models? This fact has often been taken as a material for criticising "I" novels as incapable of objectifying the world of the works. But, when we see it from the standpoint of a reader, the defect of "I" novels is viewed as an exposure of a strange chaos of "I" of the authors themselves. I think it very interesting.

## A Note on "I" Novels

Katsumata Hiroshi

How "I" novels which are said to be a phenomenon peculiar to Japan originated, I dealt with this problem ascribing the phenomenon to the traditional pattern of the Japanese awareness of individuality and the characteristics of the Japanese language itself.

Unlike the Western concept of ego, the Japanese have traditionally thought of the self relatively only in the connection of one to the others and the Japanese language, closely connected with the tradition, has a sentence structure complete without a subject. These inevitably generated in the Japanese novels the inconsistency and ambiguity as modern novels. I considered that the form of "I" novels, which identifies the hero with the narrator, originated from such backgrounds.

(translated by Igata Hiroshi)

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。

sion as 'confession' and its 'testimony'. This also suggests that the letter is not a 'naked confession' but a 'fiction' written by a kind of integrating mind. I try to clarify the substance of this letter in this essay.

## The Dream of "A Modern Farm Village"

— On Kobayashi Takiji's *Fuzai Jimushi* —

Shimamura Teru

*Fuzai Jimushi*, which has been assessed in the framework of 'politics and literature', is a work composed by a carefully prepared strategy about 'words'. In this novel the author aimed to build up at the level of words a new possibility of individuality leading to the practice of a revolutionary movement. To do this the author limited the readers to farmers and included 'farm villages' in 'cities' as a capitalist system by reducing characters and scenes to various groups of 'signs'.

## The Problem of "I" Novel

— A Note towards the History of Literary Expression —

Suzuki Sadami

The discourse that "I" novels are peculiar to the modern Japanese literature and that they have made a mainstream of serious literature of Japan is nothing but a myth built on a pile of methodical mistakes. I cannot help concluding that the way of thinking itself, which regards various works with a similar appearance as problematic calling them altogether "I" novels, is peculiar to Japan. The definition of "I" novel is not at all clear. It is an illusion formed inside the literary world obsessed with modern Western novels and an idea biased by what I should call orientalism to our own culture.

I think it more fruitful to discuss this problem from the standpoint which pursues the history of literary expression of modern Japan getting free of the schema of Western orthodox novels versus "I" novels.

## Replacement · Imitation · Doubling

— On Izumi Kyoka's *Ohkakei* —

Nakayama Akihiko

Throughout Izumi Kyoka's *Ohkakei* we can find the theme of replacement, imitation and doubling, which determines not only the content of the narrative but also the form of the narration. In respect of the narration this theme enables the author to form a Chinese boxes type of narration, in which one story is inlaid in another, while making it impossible to differentiate the two voices of the stories. In respect of the content the theme leads the narrative to the completion and to the dissolution at the same time, while supporting the stories of a family's revival and yearning for a mother.

## Mixture of Genres · Drama and Novel

— Ogai's *Han-nichi* in the Whole of His Works —

Oishi Naoki

In the chronology of Ogai's works, his novel *Han-nichi* is at the turning point of genres from a drama to a novel. We can see its significant innovation when we think of the fact that Ogai's interest during 30s of Meiji Era was in the movement of 'epic' drama at fin de siècle of Europe. The text was produced, it seems to me, from the inevitable problems of modern dramas which dissolved the established dramaturgy by the logic of prose writing. And at the back of it we can see Ogai's deep sympathy with Maeterlinck's revolutionary tragic view based on the insight into ordinary lives.

## On *Kokoro*

— A Will towards "Fictionalization" —

Sekiya Yumiko

The two sets of private papers which compose *Kokoro* present a striking contrast to each other. The first private papers aim at realistic reproduction, while the letter (the suicide note) is characteristically subjective and metaphoric. This suggests that the two sets of private papers do not compose a consecutive narrative but are woven in inner ten-

<i>of the Anthology of Chinese Female Poets</i> .....	Yamashiki Kazuo	134
Wada Hirofumi, <i>The Place of a Solitary Man</i> .....	Hanada Toshinori	138
Kuritsubo Yoshiki, <i>On Yokomitsu Riichi</i> .....	Taguchi Ritsuo	142
Morimoto Osamu, <i>An Orphan Wanders—The World of Kawabata Yasunari</i> .....	Hatori Tetsuya	145
Okude Ken, <i>Interpreting Kawabata Yasunari's Yukiiguni</i> .....	Kondo Hiroko	148
Nagafuji Takeshi, <i>The Religious Soul of Kobayashi Hideo</i> .....	Hosoya Hiroshi	153
Hiraoka Toshio, <i>The Remnant Images of the Literary History of Showa I • II</i> .....	Takahashi Haruo	156
Ogikubo Yasuyuki, <i>Studies of Modern Japanese Literature</i> .....	Sone Hiroyoshi	160
Nishimura Hiroko, <i>Setting off towards Existence — The Dramaturgy of Miyoshi Juro</i> .....	Minamoto Goro	162
Imanishi Kanichi, <i>The World of Masaoka Shiki's Tanka — Making Up and Essence of Takenosatouta</i> .....	Kanai Keiko	166
Motobayashi Katsuo, <i>A Study of Saito Mokichi</i> .....	Imanishi Kanichi	168
Yasumori Toshitaka, <i>Vision of Illusion—Saito Mokichi and Tsukamoto Kunio</i> .....	Hishikawa Yoshio	172
Kajiki Go, <i>The Thought of Yanagida Kunio</i> .....	Kobayashi Koichi	175
<b>Introduction</b>		
Akase Masako, Shihoda Tsutomu, <i>The Reading Career of Nagai Kafu A Bibliographical Study</i> .....	Yagi Mitsuaki	180
Hosho Masao, <i>Thirteen Writers</i> .....	Endo Yu	181
Mizutani Akio, <i>Miura Ayako—Literary World of Love and Prayer</i> .....	Fukuda Junnosuke	183
Maeda Ai, <i>The Works of Maeda Ai, 6 vols</i> .....	Yamamoto Yoshiaki	185
Sasaki Masanobu, <i>A Trip to Paris—Visiting the Place of New Life of Toson</i> .....	Kanda Shigeyuki	188

**Modern Japanese Literature No. 43**  
**(Nihon Kindai Bungaku)**

**CONTENTS**

**Articles**

- Replacement · Imitation · Doubling  
 — On Izumi Kyoka's *Ohkakei* ..... Nakayama Akihiko 1
- Mixture of Genres · Drama and Novel  
 — Ogai's *Han-nichi* in the Whole of his Works ..... Oishi Naoki 16
- On *Kokoro* — A Will towards "Fictionalization" ..... Sekiya Yumiko 27
- The Dream of "A Modern Farm Village"  
 — On Kobayashi Takiji's *Fuzai Jimushi* ..... Shimamura Teru 41

**Special Mini-Articles** — Reappraisal of "I" Novel

- The Problem of "I" Novel — A Note towards the History of  
 Literary Expression ..... Suzuki Sadami 52
- I as a Chaos — From the Standpoint of a Reader ..... Yanagisawa Takako 66
- A Note on "I" Novels ..... Katsumata Hiroshi 76

**Perspective**

- The Magic of Media or Message ..... Hidaka Shoji 88
- Culture · Family · Sex ..... Hasegawa Kei 94

**Materials**

- On Pieces Uncollected in the Complete Works of  
 Akutagawa Ryunosuke ..... Suda Chisato 101

**Memorial**

- Remembrance of Miyoshi Yukio ..... Hiraoka Toshio 105

**Reviews**

- Hashimoto Takeshi, *Researches on the Works of Higuchi Ichiyo*  
 ..... Seki Reiko 111
- Fujii Hidetada, *The Period of Hototogisu — Soseki and Young  
 Writers in the Deep* ..... Nakajima Kunihiko 113
- Inoue Yuriko, *Essays on Natsume Soseki* ..... Yoshikawa Toyoko 117
- Sakai Hideyuki, *Soseki · His Various Shades* ..... Kato Jiro 120
- Sasabuchi Tomoichi, *Shimazaki Toson · A Novelist* ..... Yabu Teiko 123
- Kondo Norihiko, *A Poet Shooting at the Nation — Ishikawa  
 Takuboku* ..... Ueda Hiroshi 127
- Uekuri Wataru, *Researches on Arishima Takeo  
 — Till the Period of Aru Onna* ..... Egusa Mitsuko 129
- Yoshikawa Hatsuki, *Sato Haruo's Shajinsyu — A Comparative Study*

(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

第九條

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、編集委員長は第八條第三項によらず常任理事とする。その任期は第八條第四項の規定を準用する。

第一〇條 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たとき、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。

第一一條 会則の変更は総会の議決を経なければならない。

会 計

第二二條 この会の経費は会費その他をもってあてる。

第二三條 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。

第二四條 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一〇六、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、会則第二條にもとづき、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とづき、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、支部は会則第四條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	和田博文著『単独者の場所』	花田俊典	138
	栗坪良樹著『横光利一論』	田口律男	142
	森本 穫著『孤児漂泊—川端康成の世界—』	羽鳥徹哉	145
	奥出 健著『川端康成「雪国」を読む』	近藤裕子	148
	永藤 武著『小林秀雄の宗教的魂』	細谷博	153
	平岡敏夫著『昭和文学史の残像』Ⅰ・Ⅱ	高橋春雄	156
	荻久保泰幸著『現代日本文学研究』	曾根博義	160
	西村博子著『実存への旅立ち		
	—三好十郎のドラマツルギー—	みなもとごろう	162
	今西幹一著『正岡子規の短歌の世界』	金井景子	166
	本林勝夫著『斎藤茂吉の研究—その生と表現—』	今西幹一	168
	安森敏隆著『幻想の視角—斎藤茂吉と塚本邦雄』	菱川善夫	172
	梶木 剛著『柳田國男の思想』	小林 広一	175
紹介	赤瀬雅子・志保田 務著		
	『永井荷風の読書遍歴		
	—書誌学的研究—』	八木光昭	180
	保昌正夫著『13人の作家』	遠藤 祐	181
	水谷昭夫著『三浦綾子—愛と祈りの文芸』	福田 準之輔	183
	多木浩二・十川信介・吉田熙生編		
	『前田愛著作集』全六巻	山本芳明	185
	佐々木雅發著『パリ紀行		
	—藤村の新生の地を訪ねて』	神田重幸	188

## 日本近代文学

### 第43集

1990年(平成2年)  
10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  
 〒150 東京都渋谷区東4-10-28  
 國學院大學文学部文学第8研究室内  
 電話 03(409)0111 内線538

印刷所 早稲田大学印刷所  
 〒162 東京都新宿区早稲田鶴巻町518  
 「司ビル2F」電話 03(203)3308