

日本近代文学

第47集

特集 文学表現とメディア

メディアと成島柳北

—「プリンシプル」なき「プリンシプル」—

山本芳明 1

『こわれ指環』と『この子』

高田知波 13

変異のメディア〈と〉共同体—『草迷宮』論

中山昭彦 29

メディアの顔—宇野浩二「苦の世界」—

岩佐壮四郎 44

賢治と映画的表现

奥山文幸 59

萩原恭次郎—『マヴォ』の時代

古俣裕介 71

写真の横断または装置としての川端康成

日高昭二 83

粗描・いわゆる“札幌版”の書物

小笠原克 98

『対髑髏』の問題—煩悶の明治二十三年へ—

関谷博 108

『化鳥』の語りと構造

須田千里 122

『草枕』—鼯の美学

秋山公男 135

展望 キルシュネライト著『私小説

—自己暴露の儀式』の意義

鈴木貞美 147

複数の性への夢想

—フェミニズム文学批評との距離—

種田和加子 152

鷗外研究のために

渡辺善雄 157

研究の 堀内達夫の死

紅野敏郎 163

書評 清田文武者『鷗外文芸の研究—青年期篇』

山崎國紀 165

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ひ。

一、研究発表会、講演会、展覧会などの開催。

二、機関誌、会報、パンフレットなどの刊行。

三、会員の研究発表の場の提供。

四、海外における日本文学研究者との連絡。

五、その他、評議員会において特に必要と認めたる事項。

会員

第五条 会 員

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

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

第六条 会員の入会は会員二名以上の推薦と理事会の承認を要する。

第七条

会員が定められた義務を果たさないとき、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、またその職務を行ひ。

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

メディアと成島柳北

——「プリンシプル」なき「プリンシプル」——

山 本 芳 明

1

江戸から明治への転換期は、活字テクノロジーの導入によって始まったメディアとコミュニケーションの一大変革期でもあった。江戸時代の上意下達「face to face」を基本としたコミュニケーションは、大量印刷・大量伝達・速報性を最大の特徴とする活字メディアによって大きく変化していかざるを得なかった。折しも日本は情報商品として流通し始めた欧米諸国が張りめぐらすメディアのネットワークの中にも否応なく位置づけられようとしていた。山室信一は「明治維新を迎えたとき、日本はすでに世界の海上運輸体系の一環に位置し世界一周航路につながっていた」こと、明治一〇年六月の万国郵便連合条約への加入、「一八七三年東京―長崎間に電信線が開通するにおよんで、日本は世界の主要都市と電信網で直結されることになった」〔「国民国家形成期の言論とメディア」〕「言論とメディア」日本近

代思想大系¹¹〕点などを指摘している。とはいえ、このことは山室も述べているように単純に「伝統的なメディアや言論の様式が断絶したということ」ではない。明治十年代を中心にした変革期には、新しいメディアやコミュニケーション様式が伝統的なそれらと相互に活性化しながらダイナミックな運動を展開していたと見るべきである。

拙論ではそのさ中をしたたかに活動した一人のジャーナリストとして成島柳北を取り上げてみたいと思う。彼の活動は明治七年九月に朝野新聞社に入社して以来、一七年一月の死まで足掛け一一年にも及び、「朝野新聞」を始めとして「花月新誌」「瀟湘叢談」「読売新聞」「絵入朝野新聞」などを股に掛けていた。しかし現在までのところこの間の柳北の言論活動が十分に研究されてきたとはいえない。

前田愛の名著『成島柳北』では西南戦争前後を大きな節目と考え

ているために、明治十年代のジャーナリストとしての活動を緻密に追求してはいない。前田は明治八年六月に公布された讒謗律・新聞紙条例との戦いを柳北の言論活動の頂点と見たが、その戦いを柳北の江戸っ子気質からの逸脱と位置づけている。「柳橋新誌三編序」(『花月新誌』1号明10・1)の末尾の、「暗鬱」な「冬枯れの柳と老残の歌妓に託された柳北の心象風景」の意味をこう分析した。

(前略) おそらく、柳北は讒謗律と新聞紙条例をめぐって、彼の気質をはみだしてまでも熱演した警世木鐸の人としての役割が、すでに終ろうとしていることを、見とおしていたのである。しかも、柳北は「朝野」の盛運に乗じて、世論の動向を左右しようとする自負と野心からは、もつとも程とおいところにいる人であった。柳北がふたたび立ちかえろうとしているのは、風流人としての彼本来の面目でなければならぬ。

しかし、今村栄太郎の批判がすであるようにこの記述は柳北の明治十年代の言論活動の実体からは余りにも遠い。今村は「女性的で繊細な面を選んで紹介し、男性的で力強い柳北」(『成島柳北小攷』「日本古書通信」昭52・9・53・2)を切り捨ててきた、これまでの研究の偏向を指摘し、朝野新聞社時代の柳北の草稿を調査した結果として、「大体、風流文は約半数弱となろう」(同前)と述べている。私は草稿を未見だが、確かに新聞・雑誌に発表された柳北の文章中からもつとも大きな比重をもって浮かび上がってくる活動は「警世木鐸の人」としてのそれである。

最近では乾昭夫が「成島柳北と自由民権——明治一四年以降の『読

売新聞』を中心に——」(東京情報大学「経営情報科学」平2・3)の中で柳北の言論活動の一端を明らかにしている。乾は「柳北の『小新聞』改善への取り組みは、やがて自由民権の高まりの中で(中略)自由民権の『貴重な道理』をもって人々を開論すべきであるとする実践となつてあらわれ」、「柳北の言論活動によつて『小新聞』が自由民権の言論機関となり、『小新聞』読者にも民権思想の普及がはかられた」と指摘している。また、最晩年の活動は「松方デフレ政策の進行にともない、民間の困苦・人々の惨状を訴え政策の責任を追求する」ことに重点が置かれていたことにもふれている。

乾の研究は、風流人・文人ジャーナリストの名のもとに閑却されてきたジャーナリストとしての柳北のアクチュアリティを取り戻すことの重要性を示唆しているといえよう。あの混沌とした時代の中で柳北がメディアとどのように切り結んでいたのか? それを解明するためにはまず、風流人・文人ジャーナリストのレットルをはがす必要があるだろう。その手掛かりを提供しているのは前田愛である。

2

先にもふれたように、前田は柳北を本質的には風流人として把握している。しかし、『成島柳北』には、「閑忙小言」(『花月新誌』69号明12・4)の「世ノ雅流ハ漁史ヲ真トノ閑人ト思ヒナシテ此題ニテ歌読メ彼ノ韻ニテ詩作レト責メハタラシ、コトノ苦シサヨ」という一節に対して、「柳北は、『朝野』や『花月』の読者が、勝手に『閑

人」のイメージをつくりあげてしまったことに、苛立っている。しかし、新聞・雑誌という新時代の媒体メディアをかりて、風流人のイメージを読者の間に流布させたのは、ほかならぬ柳北その人なのだ」という指摘がなされている。この指摘は拙稿が「イメージを操つる柳北」の解明へとむかう重要な切っ掛けとなった。⁽²⁾なぜなら、柳北の流した風流人のイメージこそあの有名な「辟易賦」(「朝野新聞」論説欄 明8・8・17)以下、「朝野新聞」所載の文章は「朝野新聞」を省略し、雑誌・雑録欄以外に掲載された場合に掲載欄を注記する。のもっとも重要な文脈だからである。「辟易賦」の冒頭部分で、当時の読者たちは蘇東坡の「前赤壁賦」を思い起すだけでなく、風流人であるはずの柳北が、墨田川に舟を浮かべて月見もせずに讒謗律・新聞紙条例を調べてその厳しさに冷汗を流して苦しんでいる姿に面白さを感じたに違いない。こうして柳北は「前赤壁賦」だけでなく、自分自身をもパロデーの対象にしてみせたのだ。

彼の風流人のイメージの流し方は「朝野新聞」紙上で容易に確かめられる。「辟易賦」の発表された明治八年では花見の季節になると、「我が隈田ノ春色既ニ人ヲ惱殺シ堤ノ桜昨来既ニ二分ヲ放ツ来月三四日比ニハ爛漫満開ニ至ル可シ風流ノ雅客舟ニマレ車ニマレ一遊シ給へ」(投書欄 無題 明8・3・29)と読者に花の見えるを知らせている。しかも、訪れた花見客の遊びぶりがよいと、「花神ノ代言人」となつて「花神モ亦彩雲堆裏ニ嫣然一笑シテ将サニ諸君ニ謝スル有ントス」(投書欄 無題 明8・4・18)と、花になりかわつて謝意を述べる。また、六月には「古詩ニ云ヘル緑陰幽草勝花時」モ偽りナ

ラズ此比我ガ墨陀ノ風景ハ四時ニ冠タリト称ス可シ」(投書欄 無題 明8・6・7)と、見逃されがちな青葉のころの墨堤の素晴らしさを述べて「風流ノ雅客」の「雅遊ヲ勧誘スル」のである。これらの「勧誘」は当然、「○陳腐閑語十二号」(明8・3・18)で「泰西学」の流行により「唐人ノ寐言」、「迂腐トシテ顧ミ」られなくなった「詩賦」の復活を唱えたことと結びつけてとらえられたことであろう。両者を結びつけた実践の具体例としては大槻磐溪の「読余贅評二十六号」(論説欄 明8・4・12)があげられる。そこには柳北も参加した四月六日の花見の会で詠まれた磐溪の俳句・和歌・漢詩が紹介されていた。

墨堤の「花神ノ代言人」を自負し風流の文事にいそむ柳北のイメージは、「辟易賦」を詠んで驚嘆した当時の読者たちの間に浸透していたのだ。このイメージなくして「辟易賦」は成立し得なかつただろう。無論、柳北が墨堤の風物を受する風流人であることは間違いないが、我々は新聞という新しいメディアを通じて読者に浸透していた風流人のイメージを逆手にとつて政府の新聞弾圧の厳しさを訴えるという、ジャーナリストとしてのすぐれた手腕に注目するべきである。柳北の、自分のイメージを操り「話題」を提供する手腕が発揮されたのはこの時だけではない。そうした一例としてあげられるのは朝野新聞社内での人事異動である。

明治九年一〇月に、従来から局長であった柳北とともに末広重恭(鉄腸)を局長とする、二局制をしいた際に、柳北は社の改組の次第を、社員を酒量によつて「上戸下戸二局」に分けて、「重恭鯨

飲一斗固ヨリ上戸局ノ長タル可ク柳北近来酒量大ニ減ジ稍ヤ牡丹餅ニ垂涎スルヲ以テ下戸局ノ長タル可シ(無題 明9・10・17)と洒落のめして説明する。更にその年の朝野新聞社恒例の改称節の席上で柳北が読んだのは「夫レ其論ヲ金玉糖ニシ其筆ヲ自在餅ニスル者天下能ク幾人カ有平(アルヘイ)ナルヤ」に始まる菓子尽くしの「祝文」(明9・10・25)であった。

無論、柳北が「下戸」のはずはなく、柳北自身がそのイメージを覆すような行動をとることになるが、それは新たな(話題)として紙上を賑わせたのだった。例えば、香雨生は投書「与朝野局長邊上大爺書」(明10・5・20)で「鴨東ニ在ルヤ劇飲日ニ数斗爛酔シテ車二三條ニ墮チ以テ其ノ臂ヲ傷ケ傘ヲ円山ニ喪フテ以テ急雨ニ困セリト大戸ニシテ下戸ト称ス詐ニ非ズシテ何ゾ」と西南戦争取材のための京都滞在中の柳北の行状を揶揄した。柳北はすかさず「一酌直チニ酔フ是レ僕ガ下戸局長タル所以ナリ若シ痛飲シテ酔ハザレバ即チ是レ大戸何ゾ下戸ト称セン」(答西京香雨子書 明10・5・22)と反論したが、続いて鉄腸の内部批判の文章が「朝野新聞」に掲載される。鉄腸は「近来熟ク下戸局長ノ状態ヲ視察スルニ汁粉ハ御免牡丹餅ハ嫌ヒ酒ニ於テハ和洋ノ別無ク酌メバ則チ敢エテ辞退セヌト云フ勢ニテ(中略)是ノ人ニシテ下タラバ誰レカ之レガ上タル可キ」(辞上戸局長表 明10・10・16)と述べて、柳北の「名実ノ相副ハザル」点を指摘する。そして「速カニ印綬ヲ解キ下戸局中ノ一員タラント欲ス」と辞表を社主に提出した。翌日、柳北は「論上戸局長不宜解其職剖子」で、社員の中で「酒聖」の名に値する「酒

徳」をもつた人物は鉄腸しかいないとし、一方自分の酒量は季節で変動するからとても上戸といえぬと反論して二局制は維持されることとなった。

その後、二局制が改組されて柳北は一旦は社長に就任する(4)しかし、大久保利通を暗殺した島田一郎の斬奸状を掲載したために発行停止(明11・5・15)を命ぜられ、責任を取って社長を辞任することになった。その週末と社長を辞したあとの役職を柳北は「転職ノ廣告」(明11・5・31)で愛読者に報告した。「朝野新聞ノ火之番ヲ拜命シ同社ノ同居花月社長元ノ如シ」と。「火之番」は時として「詩之番」になるにしても、文字通り「火之番」ではない。多くの読者の疑問を解くために翌日には「火之番ノ解」が掲載された。そこには柳北の転職に驚きうろたえる妻や書生たちをさす問答体で「火之番」の重要性が中国の史実を縦横に引く形で説かれている。

楽屋落ちめいたやりとりが新聞紙上を賑わすことができたのも、このようにして演ぜられた柳北の、いわば紙上演技が読者たちにとつてアクチュアルな(話題)であったからに外ならない。喋々子が「今若シ朝野新聞ヲ異名シテ。直ニ柳北新聞ト呼ブモ。人亦一ノ否ノ字ヲ言ハザルニ至ル」(祝詞 明10・1・11)と述べたように、柳北のイメージは「朝野新聞」というメディアと合体し不可分のものとなっていたのである。そう考えると、特に初期の雑話・雑録欄に登場したさまざまなキャラクター、混沌とした世相の驚くべき事態を見聞し、或は語り聞かせられて、怒り、批判し、皮肉ったり、弱り果てたり、時には頓珍漢な反応をする雑録子・民権子・新聞

子・村夫子たちもまた、柳北の紙上演技（パフォーミング）ではないだろうか。⁽⁵⁾

柳北の紙上演技を成立させていた基盤を考える上で参考となるのは山本武利の指摘だろう。山本は「雑録は、成島とかれのファンの交歓の場でもあった。(中略)また、読者はかれの一挙手一投足を知るべく、このコラムを愛読し、投稿していた。そして『柳サンヤ末サンツマラヌ事ヲ御聞キ申ス』(8・12・4)といった親しみをこめた投書をよせる読者が多かった。だから、成島も、改称節や人事など、社内の公的な情報ばかりでなく『病氣回復ノ通知』(13・12・9)といった私的な情報を雑録を通じて読者へコミュニケーションしていた。雑録は、読者への公私の窓口であり、成島がそのスポークスマンであったことがわかる」(『自由民権期の『朝野新聞』——成島柳北と末広重蒸』「新聞記者の誕生」と述べている。山本の指摘は、読者が「記者の主張を盲目的に支持し、記者のパーソナリティに同一化してくれる」(同前)、新聞史上特異な時代故に成立したとによってよく、新聞・雑誌という新しいメディアの爆発的な発達の中で、メディアの送り手と受け手の緊密なつながりを保持したコミュニケーションが存在していたことを示唆している。そうした双方向的なコミュニケーションを前提にして、柳北は変幻自在に紙上演技（パフォーミング）を繰り広げることができたのだ。

しかし、柳北にとって意外だったのは、活字メディアは基本的にそうした双方向的なコミュニケーションを断ち切る冷たいメディアであったことだ。不特定多数の読者に一方的に流された風流人のイメージは彼の意図を超えて肥大化し始めたのだ。もう一度「閑忙

小言」にもどろう。この文章は新聞記者の活動を妨げる存在として風流人のイメージを柳北の実体だと思ひ込んだ人々を指弾したものであったのではあるまいか。「閑忙小言」の冒頭部分を念のために引用しておくことにしよう。

忙人ハ敢テ閑人ノ情趣ヲ知ラズ閑人何ゾ忙人ノ情況ヲ知ランヤ凡ソ世間ニ於テ新聞記者ホド忙シキ者ハ有ラズ而シテ詩ニ歌ニ心ヲ娛マシムル者ハ多ク其身ノ閑ナル人ナリ(中ニハ忙中ニ閑ヲ求メテ詩歌ニ心ヲ寄スル人モ亦少ナカラネド)漁史ハ記者ナリ朝ナタナ耳ニ聴キ筆ニ写シテ片時ノ暇モ無クイト煩ハシキ身ニコソアンナレサレド己レ自カラハ文字ノ道ニ疎キモ只管歌讀ミ詩作ルコトノ好マシケレバ斯ク花月ノ一社ヲ開キテ忙中ニ閑ヲ求メテ他人ノ金玉ヲ韜メ本誌ヲ綴ルコトトハナリニキ然ルニ世ノ雅流ハ漁史ヲ真トノ閑人ト思ヒナシテ此題ニテ歌讀メ彼ノ韻ニテ詩作レト責メハタラル、コトノ苦シサヨ(後略)

この後、柳北は「月花ニ役セラル、」ことは仕方がないが、「縦令風雅ノ道ナリトモ人ニ迫ラル、ハ好マシカラズ」と述べる。しかし、彼を「役」していたのは他ならぬ彼自身が流布した風流人のイメージなのだ。

柳北を苦しめた「世ノ雅流」の要求をもっとも具体的に説明しているのは「負債ノ謝罪」(明12・11・28)の一節である。ここで柳北が悩みの種としてあげているのは、書籍の「序跋」・開業の「祝詞」・詩文の添削、批評・新聞発刊の緒言・碑銘・額・題詞などだ。これらは一見すれば江戸時代の文人たちの風流文事の延長線上にあるよ

うだが、実際には明治になってから急速に流行したものと考えた方がよい。大量に出版される書籍に有名人の序跋がつきものになり、会社などの開業には「祝詞」⁽⁶⁾が欠かせなかつた。発刊されては消えて行く「三号新聞」⁽⁷⁾にさえも箔をつけるために有力なジャーナリストの「緒言」が必要とされた。柳北のイメージは「世ノ雅流」の欲望の格好の標的となつたのである。これは「真の風流と称す可きハ其人の心情如何に在リ又其人の気格如何に在るのみ」(「風流とは如何なるものぞ」「読売新聞」明14・3・4)と考え、流行に踊らされる似非風流人を苦々しく思つていた柳北がその彼らに使役されるといふ皮肉な事態であつた。彼らは郵便・電信などの新しいメディアを利用して、紹介状も持たずに一面識もないのに押しかけるなど強引でお手軽なサービスを要求しはじめたのだ。柳北の流す情報を消費するだけで満足していたメディアの受け手が送り手に自分たちのイメージ通行に行動することを要求し始めたともいえるだろう。一例として「コウフウヨフ緒言」(明10・8・15)をあげてみよう。

八月二日の夕方、社務を終えた柳北のもとに大阪の友人山脇魏からの電報が手渡された。「ヘイシヤ、キタル、ジフイチニチ、ヨリ、コウフウヨフ、トイフ、ハナウタシンブン、ノゴトキモノヲ、ハツダセントス、センセイ、ゴメンダウ、ナガラ、シヨゲンヲ、ネガヒタシ、シキフノコトユエ、ニサンニチ、ノウチニ、メイブンヲ、オクリタマヘ」。(傍点は論者による。)

驚いた柳北は書くべきかどうか迷つた末に、「侍童」の友情を重んぜよという忠告にしたがつて書くことにした顛末を「シヨゲン」

とする。雑誌の特徴やねらいもほとんど教えず、題名の「コウフウヨフ」にどんな漢字が当てられるのかすらも教えずに、八月一日の発刊に間に合うように電報で原稿を要求する——これが、速度を増していくメディアと時代のニーズだつた。⁽⁸⁾同じようなやり口で大量に寄せられる依頼に対して柳北は明治一二年の暮れから一三年にかけて様々な対抗策をとつた。

先によれた「負債ノ謝罪」では、「文債詩債筆墨債添削債」が余りに多いために「若シ諸公寛大ノ典ヲ以テ漁史ヲ赦サレバ漁史ハ筆硯ノ身代限ヲナスカ或ハ遠郷ハ亡命スルノ外策無キニ近シ」と下手に出て、謝しを乞うている。しかし、翌年には姿勢を一転して鱸松塘に触発された「潤筆條例」(明13・1・15)を発表した。

(前略) 近來漁史ノ茶羅様ヲ乞フ者多クナリテ殆ド新聞社ノ本業ヲ妨ゲントスルニ至ル甚ダ迷惑ナリ是ニ於テカ鱸君ヲ学ビ新タニ條例ヲ定メント欲ス漁史ノ詩ヤ書ヤ素ヨリ半文銭ノ価無シサレド漁史ガ一日ノ光陰ハ其ノ貴重ナルコト敢テ諸先生ニ下ダラズ之ヲ費ヤス以上ハ亦其ノ報償ヲ受クルモ決シテ不理ニ非ザルヲ信ス

「時は金なり」⁽¹⁰⁾、原稿料の問題は柳北にとつて重要なテーマではあつたが、彼の真意はこの宣言によつて詩文の依頼を一掃することにあつた。文章の末尾は「買フ者無ケレバ是レ漁史ガ至幸ナリ」、「漁史ハ本業有リ潤筆ヲ以テ飯ヲ食フヲ欲スル者ニ非ザルナリ」と締め括られている。そしてこの方法でも成果があがらないとみるや、柳北は究極の紙上演技⁽¹¹⁾を演出した。

「明治一三年三月三日暹上漁史死セリ」に始まる「暹上漁史死ス」(明13・3・3)である。柳北は「世事ノ煩キニ堪ヘラレズシテ死シタリ」とし、自分のイメージに死亡宣告を下した。しかしこの強烈な身振りも一度確立した風流人のイメージを打ち消すわけにはいかなかったらしい。「冥界ノ陳情」(明13・3・4)には「吊シニ来タル者」はなく、いつものように「面会ヲ請フ者ト文債ヲ促ガス者ト料理店ノ書き出シト陸続来タル有ルノミ」であったことが記されている。メディアの回路を流通するうちに肥大化した、彼のイメージは柳北を支配してその自由を奪ってしまったかのようだ。この支配は後に我々の柳北評価にも及ぶほど強力なものなのである。しかし、今はその呪縛を解き放つ時ではないだろうか。

「新聞社ノ本業」(潤筆條例)とあるように、柳北にとっては新聞記者としての活動は風流の文事と同等、それ以上に重要なものであった。風流は「忙中ニ閑ヲ求メ」(閑忙小言)たところに成立するはずのものであった。車の両輪の如く、新聞記者としての「忙」と風流人としての「閑」のバランスをとり、その両極を自在に往還するところに、彼の言論活動の本来の姿があったのではなからうか。しかし、「閑」が彼の言論活動を覆いつくし「忙」となって自在な往還を妨害し始めたとき、彼のジレンマが始まった。イメージを操る達人がイメージに操られるという皮肉な事態に陥つたのだ。だが、彼はメディアの逆襲にあいながらも、新聞というメディアによって明治という時代を批評し続けた。

以下、彼のいう「新聞社ノ本業」の内実に迫っていききたい。

柳北は自分の言論活動を自撰の墓誌で、「明治七年為朝野新聞社長、專以「国利民福」為己任」と集約的に表現している。ここでいう「国利民福」とは、「文明ノ治ヲ謀リ開化ノ道ヲ求メテ以テ欧米諸洲ト比肩並馳セント欲スルハ則チ我が邦人ノ一大本願ナリ」(無題 論説欄 明10・7・5)とあるように、基本的には西洋の近代国家を目標にして展開されていた文明開化の諸活動であると考えられる。殖産興業を盛んにすることを望む文章も多い。彼は自分の言論活動を次のように位置づけた。

(前略) 且ツ我レ猶筆ヲ揮フテ閑言語ヲ綴ルニ余勇有ル者ハ他無シ世ノ開明ニ進ムニ從ヒ之ヲ壅塞セントスル荆棘菅茅亦漸ク路ニ当ツテ生ズ我レ衰ヘタリト雖トモ秃筆ノ鋒鋭猶之ヲ掃攘スルヲ得可シ(後略) (贅人ノ贅語) 明15・1・12

柳北は新聞の言論活動を「世ノ開明」を推進する強力な道具として考えていた。ただ、彼のいう「世ノ開明」は西洋文明・文化を無批判に受け入れることではなかった。「開化トハ何ヲ指スカ唯ダ是レ人間万事都合善クナルコトヲ申スノミ」(開化ノ変名)明13・6・15)であって、西洋文明・文化の不都合な点までも甘受する必要はないのである。このような彼の姿勢を具体化したのが、明治八年四月二八日に雑誌欄に登場した「開化百物語」というシリーズだろう。

このシリーズの中では明治日本の「奇々怪々ノ物」も取りあげられているが、それ以上に注目されるのは、文明国におこるとはとう

てい考えられないような残酷な出来事・不合理な思想・非人間的な事件などを伝える海外の新聞記事の紹介である。洋の東西を問わず、悪は悪と見きわめようとする態度は、「夫レ孔孟ノ申シタコトトテモ今日ノ世界ニ断然用フ可カラザル事無キニ非ズ欧米ノ法制ナリトモ到底我邦ニ適當セヌ事モ有り何ゾ己レノ好ム所ノ者ハ其ノ糞モ臭サカラズ其ノ毒モ飲ム可シト云フノ理有ランヤ」(学者ノ通辯 明10・12・22) という主張につながっている。当然、西洋かぶれや頑固旧弊な日本人たちを批判する多くの文章が生まれてくることになった。中でも「昔かたり」(「花月新誌」41号 明11・4) はこれまで度々言及されてきた。

「昔かたり」の中で柳北は「孔孟ノ教」以外眼中にない「支那人朴念仁」と西洋文明をひたすら礼賛して東洋を貶す「泰西人ウストペラ氏」をともし否定して、日本人としての自立した立場からの自由な判断の必要性を主張している。しかし、多くの論者は批判的である。⁽¹⁵⁾ 例えば、前田愛は『成島柳北』の中でこう述べている。

(前略)「昔かたり」を「寧ろ水中ノ浮萍(浮き草)ノ自由ナルニ如カンヤ」というはなはだ曖昧な一句でしめくくつた柳北は、西洋文明を取捨選択する自由を要請しながらも、その判断の根拠をどこにおくべきかを説こうとはしない。(後略)

だが、曖昧と批判されたこの、「寧ろ水中ノ浮萍ノ自由ナルニ如カンヤ」という言葉の内実は意外に深い。流れに浮遊する浮草の流動性こそ柳北の言論活動を解く鍵であろう。「水中ノ浮萍ノ自由」を示す具体的な例として、西南戦争前後の西郷隆盛に関する批評

があげられる。

周知のように、柳北は一連の士族の反乱を文明開化の流れをとめ、日本人民に寄生するしか生きる術を知らぬ自立できない頑固士族の断末魔のあがきとして厳しく批判していた。「我々ハ人民ノ為メニモナラヌコトニテ士族ガ自ラ勝手ノ刃物三昧ハ甚ダ以テ迷惑至極ニ存ズレバ何卒今日ヨリ以往ハ堅ク御断リ申ス也」(大迷惑 明10・3・1) と述べ、「今ノ暴戾士族ハ独リ我が政府ノ罪人ニ非ズ我が人民ノ蝨賊ニ非ズ即チ我が日本国ヲ亡ボス妖魔ナリ」(我々ノ妨害 明10・3・3)、「日本ノ人民ハ将ニ士族サン方ノ為メニ尽ク喰ヒ殺サレントス実ニ恐ロシ事ナラズヤ」(喰殺サル、ヲ哀ム 明10・5・25) とまで言い放った。柳北は、西郷の拳兵を「暴戾士族」たちの動きにのせられてしまったものとして、西郷よりも彼を拳兵に追い込んだ「頑固士族」たちを批判することに力点をおいていた。「噫数万ノ兇衆ヲ率井テ乱ヲ作ス者ハ隆盛ナリ而シテ隆盛ヲシテ斯ノ暴拳ヲ為スニ至ラシメタル者ハ全国ノ頑固士族ナリ」。(無題 論説欄 明10・5・2)

しかし、柳北の西郷に対する評価は固定されることなく、その時々(トキ)の(話題)に応じて執拗に揺れ動いていく。発表順に彼の西郷批評を追いかけてみることにしよう。

折から大接近した火星と西郷とを結びつけて生まれた西郷星の噂⁽¹⁶⁾——「望遠鏡ヲ以テ之レヲ望ムトキハ西郷隆盛ガ大礼服ヲ着シテ其ノ中ニ在ルヲ見ル」——に対しては、「牽牛星ハ牛追ヒ野郎ニシテ織女星ハ機織リ阿魔ナリ田舎ノ無頼子弟モ怒火熾シナルトキハ毎夜

毎夜夜^ヨ這^ト星^トナラザル無シ」(「西郷星ノ解」明10・8・19)と、くだけた調子で西郷を神話化しようとする民衆の熱狂ぶりに水をさす。西郷が敗北しながらも巧妙に逃亡を重ねているのを見ると、西郷を「老賊」と呼び、「逃ゲ足ノ早キ」を「兎」にたとえて「初如^ニ処女^ニ後如^ニ脱兎^ニ」という孫子の言葉を実践していると揶揄している。

(「西郷ノ晩節ハ兎ニ似タリ」明10・8・23)

ところが、西郷が城山に立て籠ったと聞いた時には、西郷に終りを全うさせるべく、「唯夕彼レガ人傑トモ謂フ可キ男子ナルヲ以テセメテハ其ノ死ス可キ地ニ死シ死ス可キ時ニ死セシメント欲スル老婆心ヨリ」生まれた「西郷可レ死矣」(明10・9・9)が書かれた。

といって柳北は西郷を本当の意味で「人傑」として認めていたわけではない。西郷は結局視野の狭い人物でしかなく、池の中の大魚であつて大海の魚ではないと評価していた。「彼レハ非常ノ豪傑ト雖トモ海外ノ事情ニ疎ク又之ヲ見聞スルヲ好マズ故ニ我が日本国内ノ一豪傑タルニ自負シテ以テ一生ヲ誤^レ」つたのだ。したがって、文明開化ニ反発する旧弊な人々は西郷の轍を踏まぬようにしなければならぬ。「宜シク眼光ヲ海外ニ注シテ以テ池魚ノ拙ヲ学ブ勿レ自カラ是トシ自カラ信ジテ他山ノ石以テ錯ト為スヲ知ラザル者ハ竟ニ西郷タルヲ免カレザラントス」。(「池魚社会」明10・10・13)

また、一〇月二五日の論説(無題)では「西郷隆盛ノ人傑タルヲ称シ桐野利秋等ノ善ク兵ヲ用フルヲ評シテ嘖々已マ^ナない世評に對して、彼らが「近衛鎮台兩兵ノ力」に屈した事実を喚起しようとする。柳北は幕末の動乱の中で「農兵ノ用フ可クシテ士族ノ用フ可カ

ラザル」体験を述べながら、徴兵された兵たちが「実ニ我輩人民ノ為メニ患害ヲ掃攘シタル者」であり、「焉ゾ其ノ功勞ヲ謝スルノ一言無カレ可ケンヤ」と言うのだった。

しかし、「前ニ敬服シ尊崇シタル人々ガ忽チ喋々呶々トシテ之レヲ罵リ始メタリ独リ之レヲ口ニ唱フルノミナラズ文ニ綴リ書ニ筆シ詩ニ歌ニ罵詈至ラザル所口無^シ」い状況が出現すると、柳北の筆法は更に変わっていく。恐らく、ここで柳北が言及していたのは森春濤の編輯した「新文詩」第二四、二五集が行なつた、最大級の罵詈雑言を並べた西郷攻撃の特集のことだろう。政府の勝利に迎合するような風潮に対して、柳北は自分の西郷批判の文脈を「世ノ不平士族」の「乱党ノ心ヲ冥々ノ中ニ擊破シタル」ためと説明、今や西郷が死に肉体が朽ち果てて「異物」となつた以上、「何ゾ復タ論駁スルヲ須ヒン」(「喋々呶々」明10・11・15)と手厳しく批判しているのだ。とはいえ、西郷を「異物」視するところから察しても今更西郷に同情してのことではないだろう。

二月一五日の無題の雑録では、西郷の遺墨が急に値上がりして、贖物まで出た事態が批判されている。「隆盛ハ詩人ニ非ズ書家ニ非ズ一個ノ俊傑ノミ(中略)風雲月露ノ閑言語ヲ以テ隆盛ヲ取ルハ陋亦甚シ」。柳北がその反指定として示すのは木戸孝允が児玉少介に送つた書簡である。「其国事ヲ憂フルノ深クシテ其ノ筆画ノ精妙ナル真ニ人ヲ感動スル者有リ豈隆盛ノ閑言語ト同一視ス可キモノナラシヤ」と、書簡を引用している。木戸に対する敬愛の念があらわれ

前田愛は柳北の西郷批判について、柳北が「西郷個人の心情には共感を惜しま」なかつたとして、「喋々呶々」を福沢諭吉の「丁丑公論」になぞらえている。「柳北もまた福沢とともに、西郷の反乱とその死をめぐる忠誠と叛逆の劇の意味するものを、洞察することができた数すくない同時代人の一人であつた」（成島柳北）と述べるが、前田の解釈はいささか「丁丑公論」にひきつけすぎているように思う。柳北が見すえていたのは、西郷隆盛に対する人々の反応やそれにまつわる言説などの、いわば西郷現象ともいふべきものであつた。時代や世相を反映する現象を、その時その場で把握してもつとも適切と思われる批評をくわえ、世相や人心のアンバランスを調整していく——それが彼の言論活動の根本的な戦略なのである。柳北は人々を取りまく情報に評価をくだし、その情報のもつ影響力に対して絶妙のバランスをとりながら、均衡を失つた世相の状態を修復するような批評を流し続けた。一方で、自分のイメージを押しつけられるというメディアの逆襲にあいながらも、毎日発行される新聞というメディアの特性を徹底的に彼はいかそうとしていたのだ。

柳北は一見すると場当り的な批評の戦略を「与次郎兵衛」（明10・11・6）と題する文章で自ら解き明している。

この中で柳北の分身の一人である「新聞子」は、西洋かぶれをやつつけたと思えば、旧弊な人々を攻撃する彼の態度を、「恐ロシイ理窟先生」から「足下ノ説何ゾ定操無キヤ反覆表裏シテ所謂プリンシプル（主義）無シト謂フ可シ是レ果シテ何等ノ所見ゾヤ」と非難されている。それに対して彼は人々の「プリンシプル無カラシムル是

レ即チ僕ガ説法ノプリンシプル也」と切り返す。現在、「頑固ニシテ旧弊ヲ喜ビ井蛙ノ見ヲ守」る連中がいる一方で、皮相の開化に心酔する人々もいる。そうした「一ハ以テ退クニ失シ一ハ以テ進ムニ失ス過ギタルハ及バザル如」き状況において論敵を「論破スル」ためには、単純に「我ガプリンシプルヲ掲ゲ出」してはいけないという。状況に応じてその時点で働いている力に応じて右に左に揺れながらバランスをとる、「与次郎兵衛」（与次郎人形、彌次郎兵衛のこと）のような運動が最善の言論のあり方だという主張である。したがって、「世人強ヒテ其ノプリンシプルヲ左カ右カニ定メントスルハ」「不見識」の極みといわざるを得ないというのだ。無論、この振動しながらバランスをとる「与次郎兵衛」は「閑忙小言」の「浮萍」のイメージと通い合っている。しかし、柳北の批評の流動性の底にはある「プリンシプル」が潜んでいる。右に左に揺れる「与次郎兵衛」の支点にあたるのは一体何なのだろうか。

柳北は一連の西郷批評の後で、その支点を「言論以テ自任スル者ノ今日ニ在ルヤ如何シテ可ナラン曰ク宜シク公平ノ心ヲ以テ論ズ可キヲ論ジ議ス可キヲ議シ励精シ治化ノ裨補ヲ図リ江湖ノ福利ヲ慮ル可キナリ」（無題 論説欄 明11・1・4）と説明した。この平凡な「公平」という言葉が、柳北にとって「プリンシプル」なき「プリンシプル」として明治の混沌とした世相を切るもつとも有効な武器となつたのである。この言葉を支点として振動する柳北の批評がどんなユートピアを夢想していたのかは、今後明らかにしていきたいが、彼のユートピアの一端は次の一節からうかがい知ることができる。

(前略)泰西真ノ開花ト称スル者ハ人々皆其品行ヲ正シクシ其
交際ヲ厚フシ政府ハ人民ノ為メニ其利益ヲ図ツテ之ヲ庄抑セズ
人民ハ邦土ノ為メニ其幸福ヲ勉メテ懈怠セズ人ヲ拳ルニ電信ヲ
以テセズ人ヲ罰スルニ私心ヲ以テセズ發論自由ニシテ国ニ〇〇
ノ論無く致化公平ニシテ県ニ云々ノ情無く百般ノ事其ノ実効ヲ
勤メテ其ノ皮相ヲ問ハズ是レ之ヲ開化ノ邦ト云フ(〇門飾リノ
闕論)明9・1・6)

本稿で分析してきたジャーナリストとしての活動からすれば、柳
北は活字メディアと対峙しながら、「真ノ開化」を実現するべく時
代とアクチュアルに関わった文明批評家だったと評価してよいの
はないだろうか。

注(1) 無論、前田は「彼は「文明開化」の正統を自認する不逞な矜持の持
主だった」という指摘もしており、風流人の側面のみで柳北をとらえ
ようとはしていない。

(2) 前田はイメージを流す柳北の姿の解明にはむかわず、「柳北晩年の
不幸は、文人墨客の役割を、それとはまったくうらはらなジャーナリ
ズムの世界で演じなければならなかったきわどい均衡の中にある」と
して、ジャーナリストとしての活動を捨象してしまった。

(3) 墨堤の風流に関わる文章は毎年のように発表されている。

(4) その間の事情は「其後大坂ニ支局ヲ設ク因テ局長ハ本局ノミヲ司ド
リ更ニ社長ヲ置テ本局支局を總管ス」(「社長ノ分析」明11・11・14)
と説明されている。

(5) この点については、柳北が実人生の上で実際さまざまなキャラク
ターに「変身」せざるを得なかったことを思い起こす必要がある。柳
北は自分の変身ぶりを「僕ガ半生ノ滄桑ヲ回顧スレバ書生ト為リ学士

ト為リ出デ、騎歩ノ將トナリ入テ錢穀ノ宰ト為リ変ジテ商賈ト為リ農
夫ト為リ又化シテ村夫子ト為リ竟ニ新聞記者ト為ル其ノ遇フ所ロニ隨
テ其ノ為ス所ヲ異ニスル」(「花下、寐言」「花月新誌」8号明10・3)
と述べている。

(6) 「祝詞ノ流行」(明13・6・30)を参照。柳北は「祝詞」を読むこ
とは江戸時代にはほとんどなかったことを指摘している。

(7) 「三号新聞」(明10・7・24)を参照。

(8) 「コウフウヨフ緒言」では「八月某日」だが、「香風余話」一号の「緒
言」では「八月二日」とある。ここではその記載に従った。山脇の注
記つきで「朝野新聞」掲載のものとはほぼ同文で、「香風余話」掲載され
た。柳北はこれ以前に、仮名垣魯文から「西南鎮靜録」の序文を「雙鯉」
で依頼され「明早までに書して投ずべし」と要求されたことはあった。
この時は「稿本」が送られず、内容を知らずに柳北は序を書いている。
(「西南鎮靜録序」明9・12・28)

(9) しいだいに速度を増していく文明開化の世相を柳北はこう描いている。
「歩ハ馬ト変ジ馬ハ舟ト化シ舟ハ車ニ転ジテ其ノ趣キヲ問ハズ唯ダ其
ノ便ヲ図リ竟ニ会主モ賓客モ歌妓モ幫間モ皆急車ヲ憐ヒ真一文字ニ駆
ケ出デ、其ノ約スル所ノ酒樓ニ赴キ高歌乱舞放飯流歡シテ而シテ已ム
ニ至レリ」。(「遊事ノ沿革(第二号)」「花月新誌」65号明12・2)

(10) このテーマを扱った代表的な文章である「時間ト努力」(明11・10・
30)では、「人ノ時間ト努力ヲ重ズル様ニナ」ることを文明開化の
指標の一つとして考え、未だにその觀念が日本人に根付いていないこ
とを嘆いている。

(11) 「今昔ノ別」(明12・3・18)では、金銭によって報酬が得られる
ようになったことを進歩としてとらえている

(12) 「成島柳北君墓誌」(雑報欄明17・12・2)による。

(13) その一端については、拙稿「啓蒙期の思想と文学」(「日本文学新史
〈近代〉所収)でふれた。

(14) この点については日本の近代的な新聞が文明開化を促進する啓蒙の

道具としてスタートした事実と呼応しているともいえる。

(15) 越智治雄は「その日本はきわめて無規定で、結局『水中ノ浮萍ノ自由』に等しいものとなる。柳北の否定は鋭いが、対極に近代の原像をとらえることは容易ではない。彼に見ることのできぬ部分があったからである」(成島柳北における反近代)、『文学の近代』と批判している。

(16) 民衆の反政府的な感情や西南戦争後の不況に対する不満から生まれたデマだと考えられる。最近では、猪飼隆明が「西郷の死と伝説化の過程」(『西郷隆盛』岩波新書)を論ずる中で言及している。

(17) 前田愛「枕山と春澗——明治初年の漢誌壇——」(『幕末・維新期の文学』)を参照されたい。

(18) 大島隆一は「柳北が木戸を信頼してみたことは、帰朝後、長田銈太郎にあてた書翰によつてもあきらかであり、木戸が薨するまで、このことは、変らなかつた」(『柳北談叢』)と指摘している。

付記

引用した柳北の文章はすべて初出によつた。なお、今回は「近代文学研究叢書」第一巻(昭和女子大)の著作年表にならつて、「朝野新聞」の論説、投書欄に所載のものは、柳北、湊上漁史などの署名あるものを、雑話・雑録欄に所載のものは、前記の署名あるものと無署名のものとは中心に分析した。越智治雄や今村栄太郎の指摘する別号の問題については今後の課題としたい。

『こわれ指環』と『この子』

高 田 知 波

1

女性読者を主要対象にした『婦人雑誌』という定期刊行メディアの誕生は、月刊文芸雑誌の嚆矢『都の花』や総合雑誌『国民之友』よりも古く、明治一七年（二八八四）六月の『女学新誌』の発刊にまで遡ると言われている。明治二十年代になって活発化する初期婦人雑誌の歴史はひとまとめにして扱われることが多いのだが、そこには、間隔はきわめて短いものの性格の異なる二度のブームの存在を認めておいた方がよいのではないかと私は考えている。『女学新誌』から分離独立するかたちで誕生し、革新的な女子教育論をリードした『女学雑誌』は、明治二十三年十一月の誌面に掲げた「改進の預告」の中で、「女学雑誌は、他に幾多の婦人雑誌ありて夫の用を為し各自の長所を發揮する時に於いて」は「敢て彼等が為さざる所ろを為し、以て少さか女学界の欠典を補わんと」して「女性に多く読まる、ことを求めずと宣言せしこともあり」、「願わくは婦人

雑誌中の改革者、即ち一方に於ける悪まれ者、又婦人雑誌中の先導者、即ち或意味に於ての孤立者とならんことを覚悟」してきたが、「今や他の幾多の婦人雑誌落々とし追々に失せ行き、僅かに残る所ろの三種は、一は仏教を講ずる耳、一は文章を掲ぐる耳、一は雑駁に只集むる耳なることを思ふに於ては、女学雑誌は今や亦た更に一つの責任を負はざるを得ず」、⁽¹⁾「女学雑誌は其一半を割きて其二三年前の昔しに立反り、即ち嘗て他の婦人雑誌なかりし時の昔し、又即ち嘗て諄々として女学の必要を講述せし時の昔しに反へりて、平易に、且つ手広に四方に叫び聞こゆる所なかる可からざるの時節と為りぬ」という判断にもとづいて、今後「文字を平易にし、事柄を実際にし、尋常の婦人、及び女学に心得なき者にも、能く分るやうに諄々懇ろに説明する」ことを宣言している。この「預告」が言うところの「二三年前の昔し」、「他の婦人雑誌なかりし時の昔し」とは、厳密には明治二十年前半までの時期を指していたものと思われる。明治二十年後半になると『以良都女』（7月創刊、「日

本之女学』（8月創刊）、「貴女の友」（9月創刊）等が相次いで誕生し、さながら「第一次婦人雑誌ブーム」とでも呼ぶべき状況が出現しているからである。このブームは、明治二十二年十一月段階で「十有餘種」の婦人雑誌が競合する事態にまで到達するが、そのわずかな年後に「女学雑誌」が「幾多の婦人雑誌落々」として追々に失せ行き、僅かに残る所の三種と報じているのだから、第一次婦人雑誌ブームの崩壊は相当急速だったことになる。

この第一次婦人雑誌ブームが「女学生」という存在の社会化に対応して生まれ、そして「女学校」と「女学生」に対する非難攻撃の風潮の高まりのなかで衰退していったことは確かだろう。明治二十四年年頭のある婦人雑誌に載ったエッセイに「昨年に於ける女子の境遇を視るや、一昨年に發達振長して、稍や其の程度を進み過したる反動として、女学生攻撃の烈しかりしが為に、折角振ひか、りし婦女教育は、大いに萎縮の衰況を現はし」、「一昨年は女学進歩の年にして、昨年は女学退歩の年なり」と書かれているとおり、明治二十三年は「女学生」の有徴化が際立った年であり、女学生の人数と女学校の数の下降が始まっている。（西欧的女子教育を実践している官立東京高等女学校がこの年、学制改革のかたちで事実上の廢校に追い込まれたことは周知のとおりである。）そしてそれと婦人雑誌の退潮とが軌を一にしているということは、雑誌購読を支えていた中心層が現役の「女学生」だったことを物語っている。創刊号から「育兒」欄を常設するなど既婚女性にも重点を置いた編集をしていた「日本之女学」が、明治二十二年後半からこの欄を廢するとともに

に誌面全体を文芸色の濃いものに刷新している点にも女学生以外の女性読者層の購買力の脆弱さをうかがうことができるし、「女学雑誌」が「女学退歩」後も生き延び得たのは主宰者巖本善治の情熱に加えて、同誌が女子だけでなく青年知識人男子の読者をつかんでいたことも一因だったと思われる。

ところが「女学雑誌」の「改進の預告」からほとんど時を措かず、第二次婦人雑誌ブームの兆しが見え始めてくる。まず、「日本之女学」を明治二十三年一月から新刊の文芸雑誌「日本之文華」に合併するというかたちで廢刊していた博文館が、「女学雑誌」改進の翌月にあたる二十三年十二月に同誌の「再興」誌として「婦女子」を創刊している。これは一号だけの超短命雑誌だったが、しかしこの「婦女子」が直接の母胎になって、翌月（明24・1）に今度は「日本之華」の方を合併吸収して「天下真正の淑女諸君のために、百般必要の事項を記載報道」し「紛々たる不必要の事項は総て措いて記載せ」ぬ雑誌として「婦女雑誌」が誕生し、続いて明治二十四年八月、国粹主義的立場で知られていた国光社が「貞操節義なる日本女子の特性を啓発し、以て世の良妻賢母たるものを養成する」（『発刊の趣旨』）ことを目的に掲げた「女鑑」を創刊している。こうした新しい婦人雑誌創刊の動きの契機になったのは、二十三年十月の教育勅語の發布である。「婦女子」は勅語を大活字で全文紹介した上でこれに「我が親愛なる姉妹諸氏、希くはいとも難き、この大御心を、己が心の鏡とし、世の中の風潮にひかされて、日本女子たるの本分に背かぬ様心を注げよかし」という呼びかけのコメントを

付しているし、第一次からの生き残り雑誌である『貴女の友』も七五号(明24・2)の巻頭に「謹んで 皇室の万歳を祝し奉り、併せて同胞の慶福を祈る」と題する論説を掲げて勅語の全文を引用し、「吾儕は実にこの大詔を奉じ、これによりて彼の破壊的西洋主義の教育法を掃蕩刈除し、敢て彼等をして縦ま、に尾を振り、首を動かすの余地を与へざるべし」と宣言している。つまり教育勅語を拠り所にして、「西洋主義」を一掃して「日本女子たるの自分」を「婦女子」に取り戻させていこうという流れが第二次婦人雑誌ブームの主流であり、第一次の時代には立場の相違はあつても「女学」という言葉が合言葉になつていたのに対して、今度は「女徳」が強調されるようになってきている。右の「貴女の友」論説は維新以来の女子教育が「智愈々進みて節々下り、識益々高ふして徳益々廢」つてきたことが「不幸」だと説いているし、『婦女子』を継承した『婦女雜誌』も創刊号で「吾人惟ふに従来の女教は稍や智育の一方に急進して、徳育を軽んじたるが爲に、遂に女学生に關する厭ふべき風聞をも世に伝ふるに至れり、然らば今後の方針は、須らく徳育に傾むかしむべきことを信ず」という論陣を張り、『女鑑』は創刊号で「女子教育の本旨は、其の淑徳を啓發して、男子の功業を扶くるに足るべき、良妻たらしむるにあり。健全忠勇なる児孫を養成すへき、賢母たらしむるに在り。技芸智巧の如きは、枝葉のみ、根幹にあらざるなり。其の末を重くして、其の本を忘る。これ女徳の敗壞、今日に至れる所以なり」(「發行の趣旨」)、「近來二つの謬見ありて、將に大に女徳を壞敗せんとするの勢あり。一は男女同權の僻説にして、

一は女子独立の謬見なりとす(女子教育論(二))といった慷慨を前面に掲げている。「女徳」論と教育勅語とをつなぐ論理は、(妻)として夫につかえ(母)として子に「國体」を理解させるといふ文脈の中で西欧的女權論を排斥していこうとするものであつたが、こゝうした論調によつて女子教育論と婦人雜誌のマジョリテイが形成されていく状況のもとで、教育勅語に対して『女学雜誌』がとつた反応はきわめて異彩を放っている。同誌も教育勅語發布後ただちに——週刊の強みを生かして他誌よりも早く——その全文を誌面に掲載しているのだが、それについての社説の中で、勅語の内容は仏教やキリスト教を含めて「万古に通ずる大道」であるがゆえに「宗派もしくは倫理の論者、暴りに聖意を曲げ、巧みに滾龍の御袖に被はれんとして、斯の大道を私しすることある可らず」、勅語で説かれている道徳は「陛下の臣民が皆な同一に服膺順守すべき所の明道」であるから「男女ともに徳を均しふして、性により標準を異にすることある可らず」というかたちでの勅語歓迎の論理が展開されているのである。「我今國体ノ精華」よりも「之ヲ中外ニ施シテ悖ラス」の方に力点を置くことによつて勅語解釈を特定の宗教的權威付けから切り離し、「臣民」の平等性を盾にとつて勅語を男女対等の論拠にしようとするこのロジックは、もちろん実際には勅語の發布が女子教育の反動化の推進力になることを見通してのものであつたに違いない。この社説の三号後に『女学雜誌』は前述の「改進」を実施しているのだが、実施の最初の号の誌面は社説が「女学に反対する者の言論」、雜録欄が「女子徳を脩むるの言論」、随感欄が「生意氣

論」という構成であり、目次だけを見ると「女徳」論の流れに呼応するような体裁をとりながら、社説の内容は隆盛しつつある女学反対論への駁論、雑録は「人の徳を修むに於て男女の別ちあるべきなし」という宣言で始まり、そして「生意氣論」では女学生が「時事」を談じ自分の考えを論述することの正当性が力説されるというきわめて挑戦的な誌面構成になっているのである。⁵⁾

教育勸語発布後の婦人雑誌の論調の中でつぎに目立つのは、小説有害論が声高になつてきたことである。「女鑑」第二、三号に分載された落合直文の論説「女子社会に望む」はその最初のところで「日々あらはる、ところの新聞雑誌を見よ。書籍店の店頭にならへある書を見よ。悉く淫奔無頼の小説にあらざるはなからむ」、「識見ある女子は論外なれとも、その小説を見てあたら月日をおくるもののみならむ」「かゝるさまにて、果して夫を助け、児童を育て、一家ををさむることを得べきか」、「あはれ世の女子立ちよ、今の小説は有害無益なり」と断じている。「女鑑」の小説有害論は実に徹底しており、明治二十八年十二月に「文芸倶楽部」が出した日本最初の女性作家特集企画である臨時増刊「閨秀小説」が好評を博する中で、「女鑑」が「全篇を通覧するに、其の過半 恋愛を解き男女の狂体を画きたるものにあらざるはなし。男女の痴情にあらずは果して諸女史の筆に載すべきものなきか」としてこの特集の全体を非難し、ただそのうちの二作品だけを「読むも害なく、読まぬも損なき可憐のもの」という理由で称揚する批評を堂々と掲げているあたりまことに面目躍如という感じである。また「婦女雑誌」も文芸記

事は随筆・紀行・短歌が主流で小説の比重は小さかったが、興味深いのは、樋口一葉がこの「婦女雑誌」をもとに友人と議論した形跡が日記に見えることである。龐大な一葉日記の中で「婦女雑誌」という固有名詞が登場するのは「しのぶくさ」明治二十五年八月二十九日の項に「午後より小説勉強す 野々宮氏来訪 婦女雑誌持参にて物かたりす」とあるが唯一の例であるが、时期的に考えて野々宮菊子が持参した「婦女雑誌」は同月十五日発行の第二巻第一六号だった可能性が強いと思う。この号は巻頭に掲載された西村茂樹の「女風頹廢の原由」（目次の表記は「原因」と題する演説で「女子の徳を敗る者」として「劇場」「俗曲」「源氏伊勢等の物語」（「和歌の中の）恋愛」「小説」「絵入の諸新聞」「男女交際」の七つが挙げられ、さらに「源氏物語」は「母を犯し人の妻を姦する等、満篇犯姦密通の文字を以て填め、忠臣義士節婦烈女、身を殺して仁を成すの壮談快話は一字一句もなき反道徳的文学だと極めつける内藤燦聚の論説まで掲げられていて、さながら小説物語攻撃特集号といった感がある。まだ作家として出発したばかりで大手文芸誌「都の花」への初登場を目指して「うもれ木」を執筆中だった一葉が、これを読んで菊子と交わした「物かたり」の内容は日記に記されていないが、婦人雑誌における小説排撃論の激しさを一葉が視野に収めていたことは確かだと考えてよいだろう。その一葉が婦人雑誌メディアに発表した唯一の小説である「この子」を、「女学雑誌」に掲載された清水豊子の処女小説「こわれ指環」と比較することによって、この時期の婦人雑誌の小説という歴史的文脈の中で考察してみようとい

うのが本稿の趣旨である。

2

周知のとおり『こわれ指環』は『女学雑誌』二四六号(明24・1)の新年附録として発表されて脚光を浴びた小説であるが、作者の「つゆ子」こと清水豊子(当時はまだ紫琴の号を使用していなかった)は前

年十一月の前述の『女学雑誌』「改進」にもなつて新しく主筆兼編集責任ポストに抜擢されたばかりであった。「改進の預告」に添えられた「女学雑誌改進大略」は同時に若松賤子と田辺花園の小説欄担当者就任を公表していたのだが、新体制発足後の最初の新年附録を二人のいずれでもなく、それまでは論説やコラムの仕事が主であつて作家的業績のまつたくなかつた豊子の小説が飾ることになつたのである。賤子は、二十三年の八月に開始した『小公子』の連載を十月第一週の号で「いたつき軽から」ぬためにいったん中断したが、この休載が当初の予告(三回ほど其つゞきを休む)をはるかに超えて長期化し、二十四年五月に同連載が再開されるまでの約半年間、一切の執筆活動を休止していたという事情があつた。また花園も二十三年度の新年附録に賤子と並んで小説を発表しているので二年連続の起用では新味に欠けるといふ判断があつた可能性も考えられるし、それまで無名に近かつた賤子とその新年附録の『忘れ形見』の好評によつて一躍「閨秀の二妙」と呼ばれるまでになつた経験から、今回あらたに新人女性作家を新年附録に登場させる企画が発想された可能性も考えられるが、雑誌の主筆に抜擢された最初の号に、

豊子が「女文学者何ぞ出ることの遅きや」といふ論説を書いている点に私は注目したいと思う。その中で豊子は「我が女界文学者出でず、我が文界女性なき」と現状規定した上で、「今代の紫女何処に潜める、明治の納言何処にある、妾は切に君を待つ、否妾よりも社会は猶且夙に、君を待ちつ、居るならむ」といふ熱い呼びかけで文章を結んでいるのである。

「あなた僕の履歴を話せつて仰るの? 話し升とも」といふ書き出しで始まる『忘れ形見』のスタイルと、「あなたは私のこの指環の玉が抜けて居り升のお氣にかゝるの」で始まる『こわれ指環』のスタイルとの類似性はすでに指摘されているところであるが、両者の媒介項として、『忘れ形見』から十一月か月後、『こわれ指環』の一月か月前に『女学雑誌』二四一号に掲載された花園の小説『薄命』の存在を無視するわけにはいかないだろうと私は思う。雅俗折衷体を自己の文体としてきていた花園には珍しいこの口語体小説は、「お嬢様などはそうして学問を遊ばして入らつしやつても、まだくゝいろんな御不足を仰しやい升が(略)マア私しの身の上を御聞遊ばしたら、親御様の御大事な事も分り、御不満の御心も解かれませう」で始まるヒロインの語りで全編が埋められており、作品内に設定された匿名の聴き手に対する語り手のディスクールという点において明らかに『忘れ形見』から『こわれ指環』への系脈の中に位置づけることができるはずだからである。周知の通り『忘れ形見』はイギリスの女性詩人プロクターの詩を、舞台を日本に移して散文物語に翻案したものであり、匿名の聴き手に向かって語り手で語り

かけるといふ設定は賤子の発明ではなく、原詩自体が「you」に因りかかって「I」が発話する形式になっていることにもとづいているのだが、しかし日本語の習慣では十分省略可能な二人称代名詞を省略せず、しかもさまざまな語彙群の中から「あなた」を選択したことによって、「僕」の語りの文体が決定された。あるいは少年の言語を安定させるために「you」の訳出が不可欠だったのだと言ってもよいかも知れないが、現実の雑誌読者との関係で言えば、冒頭でいきなり「あなた」と呼びかける語り手の声に遭遇し、しかも作品の最後まで「あなた」の固有名詞が秘匿されているために、その聴き手の匿名の未定項に自分自身を代入しながら作品世界に参入させられていくことになる。ちなみにこの「忘れ形見」とまったく同じ時期に、『国民之友』の新年附録「藻鹽草」欄に森鷗外の『舞姫』が発表されているが、『舞姫』の一人称雅文体が、受信者の特定が発信主体の自己規定に先行する日本語の「他者依存性」を断ち切って「発話者が自己を自らの言葉で規定する物語を生み出」すために言文一致を拒否する文体創造を試みていたのだとすれば、『女学雑誌』の新年附録では逆に日本語の「他者依存」的性格をあからさまに利用する表現方法が提出されていたと言いうことができる。そして花圃の『薄命』では語り手が少年から女性に、匿名の聴き手の呼称が「あなた」から「お嬢様」に変えられている。「お嬢様」は「あなた」に比べて性別の指示性が明確であるから、この設定によって（女↓女）のディスクールを成立させ、聴き手の位置に「学問を遊ばして入」る若い女性読者の積極的参入を誘おうとする意図が、花圃には

あったのだらうと思う。『薄命』は花圃が『女学雑誌』『改進』の最初の号の小説欄に小説担当記者として執筆した作品であり、媒体と読者に対する意識は強かったと考えてよいからである。そして新任の編集責任者として、豊子は当然これを原稿段階で読んでいたはずであるが、その上で彼女は主筆第一声として「女文学者何ぞ出るこの遅きや」を掲載し、「女文学者」の不在を嘆いて「近代の紫女」「明治の納言」の出現を呼びかけ、そのわずか一月後にみずから処女小説を新年附録として掲げているのである。女性が小説を書くということと、小説という形式を通して女性が自分自身の表現を獲得することはけっして同義ではない。豊子は『女学雑誌』文体とも呼ぶべき「忘れ形見」から『薄命』という流れに着目しつつ、そこにはまだ女の自己表現の言説が誕生していないという思いを抱いており、小説の素人として先輩作家の方法を模倣したといふとどまらず、むしろそれを批判的に媒介させることによって『こわれ指環』の執筆に向かったのではないかと私は思う。

『こわれ指環』の作者は、作品内に設置された匿名の聴き手に対する呼称として花圃の「お嬢様」ではなく賤子の「あなた」の方を選んでいる。「お嬢様」という呼称は名家に育った花圃にとつてはまったく抵抗のない語彙であり、彼女はそれを匿名化する。ことよって『女学雑誌』を読む女学生たちの参入を喚起することができると考えたのだらうか、しかしこの設定によって作り出された（目下年長の女↓目下年少の女）という言説の枠組みの中で聴き手の未定項に読み手としての自分を自然に代入できる環境を持つ女性は、

『女学雑誌』の読者の中でもごく限られた層だったはずである。作品内受信者への参入資格から排除される読者が多ければ、匿名の聴き手を設置したことの意味が減少するだけでなく、この設定によって語り手の言説も目上の「お嬢様」に聞かせる言葉としての強い制約を受けたものにならざるを得ない。だからこそ豊子は「こわれ指環」の対称詞を限定性のより少ない「あなた」に戻した上で語り手を女性に設定し、雑誌読者の参入資格を拡張させると同時に上下関係から解放された〈女の言説〉の場を現出させようとしたのではないだろうか。匿名の「あなた」に向かって語るという設定によって語り手の女性性は初めて、『薄命』のような他動的な不運の物語ではなく、「不幸悲惨は女の天命ではない」ことの自覚と「こわれ指環」を指に嵌め続ける主体的意志に立って自己の履歴を語り出すことのできる言語を獲得することができたのであり、同時にその枠組みを通じて現実の雑誌読者が虚構の聴き手の位置に身を置きながらヒロインの言説と直接向かい合わされることになるという二つの効果が串刺しになっている。『薄命』の作家・花園が『こわれ指環』評(『女学雑誌』二五八号)で「読み至る一句毎に作り物語ともおぼえずあだかも其人の口づからかついさめかつはげまざる、心地す」というかたちで「行文」の迫真性に賛辞を送っているが、まさしくそのような読者効果を生じさせるような〈女の言説〉の創出にこそ、作者の意図があったはずなのである。なお『忘れ形見』と同時期に『舞姫』を発表していた森鷗外が、この『こわれ指環』と同じ月に『文つかひ』を書き下ろして刊行している。小林土官という固有名詞を持つ

た婦朝者が、「それがしの宮」という極めて限定された特別な聴き手に向かって語る留学時代の体験談が、雅文体に翻訳されて叙述されていくという表現方法の中でイイダという欧人女性の自我を浮かび上がらせようとした鷗外は、それとは対照的な手法による女性の自我表現の作品の出現に遭遇したわけであるが、その鷗外が『こわれ指環』に対して、同じ言文一致であっても山田美妙や嵯峨の屋おむろたちのそれとは違って「めづらしき自然に近き言葉つきおほしき」という評価を送っているのは、女性自身による主体的な自己表現の文体としての「言文一致」小説の意味に気がついていたからではないかと私は考えている。そして鷗外はその「自然」な言語表現を可能ならしめた原因ともしっぱら「法を度外視」した作者のアマチュア性を強調しているのだが、これはドイツ三部作で小説表現としての日本語の可能性を精力的に追求してきた鷗外が『こわれ指環』から意外に大きな衝撃を受けていたことを裏側から照らし出しているのかも知れない。語り手と聴き手の関係設定に腐心していた鷗外が、『こわれ指環』の設定の方法的な見落としていたとは考えがたいからである。ちなみに当時鷗外は「批評の批評」はしても「人の小説」の批評はしないという原則を立てており、『こわれ指環』評を書いたということ自体がきわめて異例だったはずである。

3

『こわれ指環』から日清戦争を間に挟んで五年後、明治二十九年一月号の『日本の家庭』(表紙の表記は「日本乃家庭」)の新年附録と

して樋口一葉の『この子』が発表された。いわゆる「奇蹟の期間」の最末期にあたるこの時期は、前出『文芸倶楽部』『閨秀小説』号に載せた『十三夜』の好評によって一葉の文名が上がり、さまざまな媒体から原稿の注文が殺到して一葉の創作密度が頂点に達していた頃である。『文学界』に連載中だった『たけくらべ』の二章分（十三・十四）を書き上げて送稿したあと、ほとんど日を置かず「國民之友」の新年附録のために『わかれ道』を完成、さらにすぐ続いて『この子』が脱稿送稿されている。『文学界』が水準の高い文学同人誌だったことは言うまでもなく、『國民之友』は年二回の附録欄に起用されることが新人作家にとって大きな名譽だったのに対して、『日本の家庭』は創刊されたばかりの婦人雑誌であり、そして文学雑誌・総合雑誌以外の雑誌に一葉が小説を載せたのはこれだけであるということが『この子』に対する低い評価の流れの一因になってきていた。だがむしろこの発表媒体の性格に注目することによって作品評価が修正されるべきではないかと私は考えているのだが、作品に言及する前に、『日本の家庭』の婦人雑誌としての歴史的文脈を少し見ておきたい。

『女学雑誌』の主宰者巖本善治は、日清戦争の中で国家主義的色彩を強めながら、かつて開明的女子教育論の拠り所としていた「良妻賢母」論を、国家主導の「良妻賢母主義」の中に取り込まれていくという傾向を顕著にし始める。明治三十年代以降の女学校教育の基本理念となる「良妻賢母主義」のイデオロギーは「女大学」への単純な回帰ではなく、日清戦争後「ナショナリズムの台頭を背景に、

儒教的なものをも土台にしながら、民衆の女性像の規制を受けつつ、西欧の女性像を屈折して吸収した産物——歴史的複合体」だったと言われている¹³⁾。教育勅語発布直後の『女学雑誌』の反応については前述しておいたが、その一君万民の男女対等論が、家の内における女子の家政と出産および家庭内教育に、家の外における男子の報國義務に対応する「内助」者として価値を積極的に認めることによつて女子を国家的秩序の中へ囲いこんでいこうとする国家的イデオロギーの論理に対して差異性を保持するためには、性別分業天職論および家族国家観と対決する必要があるのだが、巖本の「ホーム」論はこの時期に「家庭を国家的に、そして国家を家庭的にする方向」への傾斜を強めていったのである。前掲『女学雑誌』『改進大略』の中には「以后女学雑誌は、殆ど完備したる『家の雑誌』西洋所云るホーム、ジヨウナルなるべし」という文言があったが、「家庭」という語彙を最初に誌名に掲げた婦人雑誌は『家庭雑誌』（明治25・9創刊）である。徳富蘇峰が、文明開化につぐ精神的な「第二の改革」の根幹たる「家庭改革」の「導火線」となることを目指して創刊した雑誌であり、読者の主力が「女学生」ではなく「母と妻」に置かれていたところに特色があった¹⁴⁾。おそらく既婚女性に占める明治生まれ世代の比率の増加および女子の識字人口の累積量と都市中間層の成立との結合を市場基盤にして出現したこの新しいタイプの婦人雑誌は、創刊当時は民友社の「平民主義」にもとづく市民的家庭論を掲げて『女学雑誌』と「姉妹」的な位置関係を形成していたのだが、日清戦争を機とする蘇峰の転回にもなつて『家庭雑誌』もまた「本

来の社会的使命を国家主義との野合においてなしくずしに¹⁸⁾していった。

民法典論争の中で家父長的な「家」の理念と制度が作られつつある中で、国家モデルとしての「家庭」がイデオロギー的に注目され、家庭教育の担い手としての「母」の¹⁹⁾発見があつたことは、多種類の雑誌を発行していた博文館が日清戦争の最中にそれらを統合した総合雑誌『太陽』を創刊した時(明28・1)、それまでの『婦女雑誌』を受け継いだコーナーが「婦人」欄ではなく「家庭」欄と命名されている点にも現れていると思うが、こうした歴史的文脈の中で、「絵入りかな附」雑誌として、保守的女性論の牙城の『女鑑』からも「記事やすらかにして、誰人もよみうべく、実用をむねとしたるなど、愛すべし」というエールを送られながら、明治二十八年十二月に誕生したのが『日本の家庭』であり、『女学雑誌』や『家庭雑誌』を読まない(あるいは読めない)層の「母と妻」たちが主要対象として想定されていたのである。同誌の「発刊のことは」は冒頭で「邦国および社会」ととつての「家庭」の重要性を説き、「家庭の事に当る」のが「婦人の天職」であるにもかかわらず、「智徳、品位甚だ低くして、修身、齊家の心得に乏しく、教育あるものとても、実用に縁遠きことに通じながらも、却て手近なる家を治め子を育つるの道には疎きもの、み多」という一般的な婦人の現状を嘆いて、「家庭の風をさらに良くし、婦人の地位をさらに高むる」ためにこの雑誌を創刊したと述べ、「無用の文字を弄ぶことを避け、実用実益を旨とし」て「文字に乏しき女子にも、容易く読ましめんがため、

極めて平易の文を以て、有益なることを、わかり易く説くことを編集方針の中心に掲げている。そして「小説」については「野卑ならずして、面白く人情世態の隠微を穿ちて、而かも飽まで罪なきものを撰み、無事なる時人の心を慰め、或は家族団樂して茶舌話などする折の和楽を増すの補助たらしめ、かの卑猥淫靡のことを憚からざる小新聞、小説本などの家庭に跋扈るを抑へんとす」となっている。つまり前述した小説有害論の系譜に立った上で、それらの家庭への侵入を防ぐために「日本の家庭」では「罪なきもの」を選んで掲載するという位置付けである。こうしたコンセプトに沿って創刊第二号の新年特別企画として小説を掲載することが決まり、その書き手として樋口一葉が選ばれたのである。一葉は原稿依頼と一緒にこの雑誌の創刊号を寄贈されているから、「文章は可成平易に御認被下度」という注文が表現形式とともに表現内容に対する規制も含んでいたことは当然理解していただろうし、前述の通りかつて『婦女雑誌』の小説有害論をめぐって友人と議論した形跡のあることを勸案すれば、婦人雑誌というメディアにおける小説の限定性についても視野に入っていたものと思われる。だがそのことは、一葉が文芸雑誌や総合雑誌掲載の小説に比べていい加減なつもりで、あるいは読者サービス用の作品として『この子』を書いたのだという推論には直結しないはずである。

4

『この子』が一葉の完成作品の中で唯一の口語体小説であること

はあらためて断るまでもない。そして「……ませんかつた」という特異な否定表現が若松賤子「小公子」の文体からの影響を明確に物語っていることもすでに指摘されているが、賤子と「この子」の接点として前出「忘れ形見」の存在があったことも確かである。なぜなら明治二十三年の『女学雑誌』新年附録として出たこの作品が『文芸倶楽部』臨時増刊「閨秀小説」号に再掲されており（再掲時の表題は「わすれがたみ」、それを読んで間もなく一葉が『この子』の執筆を開始しているという時間的な近接性に加えて、上述してきた一人称の語り手が匿名の聴き手に向かって語りかけるというスタイルにおいて両者は共通しているからである。そしてさらにこの『忘れ形見』を媒介にすることによって、『こわれ指環』と『この子』との比較という視座が現実性を持つてくると私は思う。明治二十四年一月当時の日記が欠けているため、『女学雑誌』の購読者でなかった一葉が果たして『こわれ指環』を目にしていたかどうかを実証することはできない。だが当時一葉は数え二十歳を迎えて小説界デビューへの情熱を燃やしていた時期だったのであるから、「これほど評判高く、しかもこの第二四六号には花園の作品『初夢』が載っていることから推して、一葉の視野に入らなかつたとは考えられない²⁴」という渡辺澄子氏の推論は蓋然性が高いと思う。

『こわれ指環』と『この子』を比較してみると、女の語り手が匿名の聴き手に向かって自分の反省を語っていくという共通の枠組みの中できわめて対照的な設定が施されていることに気がつく。『こわれ指環』は、儒教的女子教育を受けて無自覚な結婚をしてしまっ

た後に女権論に目覚め、曲折の後妻の側の主導権で離婚に踏み切り、現在独身で「只管世の中のために働」く決心を固めている女性が、自我に目覚める以前の自分の没主体性を後悔反省する立場から「玉のやうな乙女子たちに、私の様な轍を踏まない様」にという願いをこめて自己の履歴を語っていく。語られる出来事の時間から語り手の時間までの連続した流れは、現実の明治女性論発展史を尖鋭的に体現したものになっている。それに対して『この子』の方は、自分の「生意気」のゆえに夫婦仲が極端に悪化したところで出産があり、やがてわが子の可愛さをきっかけにして家庭の平和を取り戻した女性が、以前の自分の悪妻ぶりを後悔反省する立場から自己の履歴を語っていく設定になっているのであるから、一見すると教育勸語以降の女性論反動化の過程を忠実に辿っているように見える。女権に目覚めた女／「生意気」を反省する女、離婚した女／離婚を回避した女、出産経験のない女／母となった女……こう並べただけでも対照の構図は明確である。また『こわれ指環』のヒロインは結婚後二、三年して女権論と邂逅、「女子に関する雑誌」などを「座右を離さず閲覧」して「泰西の女権論が、私の脳底に徹し」たと述懐しているが、語りの現在を作品制作発表期に一致させて物語時間を計算すると彼女が女権論に目覚めたのは明治二十一、二年頃になるから、彼女が「女子に関する雑誌」を座右に置いていた時期は本稿の冒頭で見ておいた第一次婦人雑誌ブームの時期とびつたり符合する。（その「雑誌」の匿名が真つ先に『女学雑誌』という実名を代入して読まれることを作者が期待していたことは言うまでもない。）一

方『この子』のヒロインは語りの現在から起算して三年前に結婚して⁽²⁵⁾おり、それは女学校卒業後まもない時期だったように書かれている。とすれば女学校卒業時期は明治二十五年頃であり、現実の時間とあえて交錯させれば、彼女は女学校在学中に『こわれ指環』を読んでいた可能性があることになるわけだが、その女性が出産後にそれまでの妻としての自分の生意気さを反省しているというのが『この子』の設定である。『女学雑誌』の「女学」論にとって〈子ども〉が「アキレスの踵」だったかも知れないという本田和子氏の興味深い指摘があるが、『こわれ指環』のヒロインの自我覚醒とその行動化が、妊娠・出産経験の不在という設定によって〈子ども〉の問題を回避したところに成立していることはいなめない。したがって一見すると『この子』は「アキレスの踵」をたくみに突くことによって、『こわれ指環』の表現形式を模しながら正反対の主題を盛り込むために書かれているように見える。

しかも『こわれ指環』が匿名の聴き手を「あなた」と呼んでいるのに対して、『この子』では「みな様」という呼称が選ばれている。当時の庶民の間で「あなた」は今日以上に敬意度の高い呼称として使用されて⁽²⁷⁾おり、「女学生」同士の会話では使われていたものの、「妻」や「母」たちは、他人を「あなた」と呼ぶことはあっても自分が「あなた」と呼ばれることに慣れていない層が多かったに違いない。したがって、匿名の聴き手の位置に多くの「妻」や「母」たちの自然な自己移入を可能にするためには「あなた」では限定性が強すぎたはずであり、マジョリテイのより高い「みな様」をあえて選んだ一

葉は『こわれた指環』の作者の選良意識を庶民の側から撃っているようにも見えるのだが、匿名の聴き手に「みな様」と呼びかけることによって成立した『この子』の語り手の言説が、『こわれ指環』の語り手のメッセージの全否定を目的としていたかどうかについてはなお厳密な考察が必要であろう。私は両作品の際立った対照性は『こわれ指環』が日清戦争前に、女子教育反動化の機運に抗する雑誌の主筆が未婚女性たちに向けての正攻法のメッセージを意図したものであったのに対して、『この子』の方は日清戦争後の「良妻賢母」主義に包囲されている既婚女性たちに向けて、その主義に立脚した雑誌のコンセプトの隙間からの暗号的なメッセージとして書かれていたことに由来しているのではないかと考えている。

一葉研究史の中で軽視されてきていた『この子』の評価に、雑誌読者との関係に目を向けて新機軸を打ち出したのは関礼子氏である。この小説において語り手がかつての〈悪妻〉時代の自分の心情を表現していく言葉は、当時の日本の実際の人妻たちが「日常的には口に出すことを憚られる、女としての本音の詞」だったのではないかという視点に立って、

おそらく中流以上の若い主婦層を中心とした「日本の家庭」の読者の大部分はこのような詞を口に出したり、ましてや行為に表すことなどは自戒していたはずである。(略)しかし、小説という虚構の世界においてなら読者は女主人公の生々しい声を自由に聞き取ったり、感情移入して自ら登場人物になりきることも許される。その際一人称告白体という語りのスタイルはむ

しろ有効に作用したのではないかと思われる。なぜなら現在すっかり悔い改め、家庭にも平和が訪れているという梓組が明示されているのなら、過ぎし日の過ちを述懐する声、目立たないように行間にはめこまれた生の声を聞くのになんの支障もないはずだからである。⁽²⁸⁾

とする関氏の読みは画期的なものであり、「この子」の語りの中からは、同時代の『女』をめぐるイデオロギーの体系に押しつぶされようとしている女たちの、悲痛な、声にならない声が聞こえてくるのであり、一葉のざりざりの意識下の抗いが見えてきている⁽²⁹⁾という小森陽一氏の見解もこの線上に位置付けられると思うが、私はそれらを踏まえつつ、さらに語りの「梓組」自体の中に仕掛けられた起爆性に目を向けてみたいと思う。

5

口に出して私が我が子が可愛いといふ事を申たら、嘸みな様は大笑ひを遊ばしませう、夫れは誰様だからとて我が子の憎くいは有りませぬもの、取りたて、何も斯う自分ばかり美事な宝を持つて居るやうに誇り顔に申ことの可笑しいをお笑いに成りませう、だから私は口に出して其様な仰山らしい事は言ひませぬけれど、心のうちでは真実く可愛いのでは有りませぬ、手を合わせて拝まぬばかり辱けないと思ふて居ります。

『この子』の冒頭部は、現実の雑誌読者と同じ層に想定された「みな様」に向かって、「私」における「我が子」の「可愛」さ「辱」

さを語って聞かせることの価値を語り手が自覚していることを示す表現である。子どもが生まれたのは「昨年のくれ押しつまつてから」だということから、語りの現在を作品制作発表期に一致させれば、語り手は出産からちょうど一年後に、笑われるのを承知の上であえて「我が子」の「可愛」さについて語り始めたことになるが、出産当時は「ああ何故丈夫で生まれて呉れたのだらう、お前さへ死なつて呉れたなら」と考え、「此の縁に繋がれて、これからの永世を光も無い中に暮す」のが「厭」でたまらず、「人はお目出たうと言ふて呉れても私は少しも嬉しいとは思は」なかつたと言う。「我が子」を出産することと熱愛することとの自然的無条件的連続性を断ち切つたこの大胆な告白は、『日本の家庭』創刊号所載の加藤錦子の論説『愛は家庭の基なり』で説かれていた「親子の愛は素より自然に発するものにして、鳥獸に至るまで此理に違ふことなし」というその「理」に對立するものである。しかしこの反・通念的な感情を、語りの「今」において彼女が「みな様」に比べて自分に母性的欠陥があつたためだと判断しているとすれば、彼女の語りは母性に欠けていた女性が、遅ればせながら母性に覚醒することによってようやく「みな様」並の水準に追いつけるようになった物語だということになるのだが、語り手はこの告白のすぐあとに「夫れですが彼の時分の私の地位に他の人を置いて御覧じろ（略）私の生意氣の心からばかりでは有ますまい、必ず、屹度、誰様のお口から洩れずには居りますまい」という言説をつないでいる。これは〈改悛〉以前の自分の心情を恥じている表現ではない。今は「我が子」が可愛くてしかたがないとい

うその語り手が、我が子の死さえ願った当時の自分を母性上の欠陥者だったとは語りの現在においてもなお認めておらず、逆にその正当性の主張を語りの中に織り込ませているのである。彼女は他の母親たちより遅れて母性に目覚めた女だとは自己を規定していない。

現在の彼女は〈母性神話〉否定の論理と「我が子」の「可愛」とが両立し得るといふ認識に立っているものであり、またわが子が「可愛い、いとしい」といふ感情の芽生え自体は早くからあったという設定にもなっているのであるから、出産から語り始めまでの一年間という時間的距離の中核をなすものは、そうした「可愛」さの感情の質——本田和子氏の言葉を借りれば（注〔26〕参照、「女と子ども」といふ絆を一度断ち切った上であらためてそれを結合していく情理——に對する自覚と、それを語りの中に実現していく語りの言葉と方法を獲得するために彼女が要した時間の量にほかならないと私は思う。

語りの言葉と方法という点で注目されるのは、「この子」の語りが一見「子は鏝」という諺に凝縮されるような、つまり子どもへの可愛さが夫婦の危機を救い、家庭の平和の回復をもたらしていく物語というプロットを辿っているような外装の内側で、じつはそれとは対立するベクトルに向かっているということである。「我が子」の「可愛」と「辱」さについての表現は語りの中に数多く出てくるが、それらが回想の時間においても語りの時間においても常に「私一人のもの」として語られているという点を見落としてはならない、夫婦仲が悪かった時期に赤ん坊に向かつて「坊はとう様のものぢやあ

無い、お前はかあ様一人のものだよ」と語りかけたというのは当然だとしても、従来「ハッピーエンド」と読まれてきた夫婦和解の後期の時期においても、「私の為の守り神」といった言説はあるものの「私たち夫婦のもの」という発想を示す表現は一回も出てこないのである。そして「たとへには三ツ子に浅瀬と言いますけれど、私の身の一生を教へたのはまだ物を言はない赤ん坊でした」という末尾のセンチメンスがその語り手の意志を端的に示していると思う。なぜなら「三ツ子に浅瀬」といふ諺は単数の親と子どもとの関係を主題にしたものであり、夫婦と子どもとの関係を主題にした「子は鏝」とは同義ではない。そして語りの全体を結ぶ諺として「子は鏝」ではなく、わざわざ「三ツ子に浅瀬」の方が引用されているところにパラダイグマ的な意味性を見出すことができるからである。

「私一人のもの」といふ発想を維持しながら「我が子」の「可愛」さを強調する語り手は、語りの中で最後まで「我が子」の名前を明かしていない。「こわれ指環」の語り手が自分についても他人についても固有名詞を秘匿し続けている——唯一の例外として、仲人の姓を「松村氏」と明示した箇所があるが——のとは対照的に、「この子」の語り手は固有名詞を積極的に明かしていくタイプに属している。夫の姓名は山口昇であり、具体的場面としては一度も登場してこない縁談相手の名も「潮田」「細井」といった姓が明示され、奉公人についても「小間づかひの早」「御飯たきの勝」といふ呼び名が語られている。またしばしば読み落とされてきたきらいがあるが、語り手自身の名前も「此家へ嫁入りせぬ以前、まだ小室の養女

の妻子で有つた時に」というかたちで、旧姓小室妻子、現姓山口実子というフルネームの特定がおこなわれているのである。これだけ固有名詞に律義な語り手が、物語の中心に位置する「我が子」については名前を明かしていないことによって、テキストの中にアンパランスな落差が作り出されているわけだが、その落差は語り手の意図するところであつたに違いない。作者のレベルで言えば固有名詞を匿さないタイプの語り手を設定することによって、肝心の子ども名前だけが伏せられていることに対する読者の想像力を喚起しようとしていたのだと考えることができる。

私は「我が子」の名だけは決して明かそうとしない語り手の特色と、子どもを「私一人のもの」と規定する発想とは不可分の関係になつていてと考えている。父親から長男へという男系の縦の流れを軸とした「家」制度が確立されつあつた時代のコンテキストを視野に入れば、長男、つまり「家」の跡継ぎの子を「私一人のもの」と言い張る論理は、「私たち」夫婦の子であることを拒んでいるだけでなく、「家の子」という制度的理念の否認を通して「国の子」としての国家的要請とも対立していくという危険なひろがりを含包していたことになる。そして子ども名前、とりわけ長男の名前とは制度の中に登録された徴としての一面を色濃く持つていたはずだから、現実の場において長男を「家」と「国」に捕らえられている実子が（語り）という場の中で子どもを「私だけのもの」の方向に奪い返すためには、その名前を口にしない決意が必要だったのである。あるいは名前を秘匿した語りの中においてのみ、妻子は長男を制度

から奪還して他の誰もでもない「我が子」にすることができたのだと言つた方がいいかも知れない。彼女か子どもの性別をなかなか明かそうとしない理由もまたおそらくそこにあつた。匿名性を保持したままで性別を示す日本語表現はいくらでも可能であるにもかかわらず、「坊や」という用語によって子どもの性がようやく判明するのは語りの末尾近くなつてからであり、それまでは作品内の聴き手と雑誌の読者は「我が子」が男児なのか女児なのかまったく不明のまま語り突き合わさなければならぬ設定になつているが、語りの大部分を「坊や」ではなく「此子」という性差のない表現で押し通せる文体を獲得した時、妻子は初めて語り手として誕生し得たのだと言つてよい。このように「我が子」の「可愛さ」を繰り返す「この子」の語り手の言説は、一見時代のイデオロギーに順応しているように見えながら、根底において「賢母」の論理と鋭い緊張関係を結んでいたのである。語りの中には〈悪妻〉時代の自分の「生意気」や「我ま」、「剛情」を後悔・反省する表現が横溢しているが、しかしすでに見てきたように〈改悛〉後においても妻子は、「旦那様」を頂点とする「家」の秩序に組み込まれることを抵抗なく受け容れてはいないのである。しかも「良妻」と「賢母」とはワンセットになつていたのであるから、語りの現在において彼女が「良妻」の論理とも対立していたことは明らかであり、したがつてこの小説は「日本の家庭」のコンセプトに応じて「罪なきもの」として安易に書かれたところか、掲載誌の性格と読者の層をじゅうぶん考慮した上での起爆的な仕掛けが施されていたと見るべきであろう。

ところで新年附録として発表されたこの小説に、楨原蘆舟の挿絵(「小説この子の図」が一頁添えられていたことはよく知られているが、私が注目したのは、この号の口絵として掲げられた「正月遊の図」も同じ蘆舟の手になるものでありながら、両者が鮮やかなコントラストを形成しているように見えることである。口絵では床の間を前にして正装の父親と幼い息子という男系の二人が立姿で、「長男」が「父」の大きな帽子を被せてもらって戯れている傍らに母親が正座姿でかしづいている。この口絵の構図が「家」の理念を典型的に描出しているのに対して、挿絵の方には父親の姿がなく、縁側で赤児を抱いてあやしている母親の姿が中心を占めていて赤児の性別が不鮮明であり、「私一人のもの」という「この子」の語り手の思想とみごとに対応しているのである。そしてこの二枚のイラストのコントラストが、「この子」と時代通念の差異を誌上で映像的に増幅させているように私には思われる。もちろん蘆舟自身にそうした理解と意図があったと考えがたく、挿絵自体は「ハッピーエンドを教えてくれる」ために描かれたのだろうか、しかし小説の表層に従えばプロット上の山場は当然夫婦和解の場面であるにもかかわらず、父親(夫)の姿を排除した絵柄を挿絵画家に選ばせてしまうだけの語りの力学を「この子」が持ち得ていたという点が私には興味深いのである。

注(1) この「改進黨」で言われている「三種」の婦人雑誌とは、「仏教を講ずる」のが「婦人教会雑誌」(明21・2創刊)、「文章を掲ぐる」のが「良都女」、「雑駁」が「貴女の友」を指していると思われる。

「女学雑誌」と親密な関係にあったキリスト教系の「東京婦人矯風雑誌」が数に入れられていないのは、おそらく同誌が会員頒布の機関誌だったためであろう。

(2) 「貴女の友」六五号(明22・11)掲載の「婦人雑誌の進歩」という記事の中に「数ある婦人雑誌」という表現がある。

(3) 坪内水哉「明治二十四年『婦女雑誌』創刊号」(明24・1)

(4) 「女学」という用語自体が「女学新誌」によって一般ジャーナリズムにもたらされた、つまり婦人雑誌というメディアを通じて普及された新語だったらしいが(ただし、一般ジャーナリズム以外の場では「女学」の用例が「女学新誌」発刊以前にも見られることが、青山お氏「明治女学校の研究」(慶応通信、一九七〇)で考証されている)、明治二十年代初頭は、雑誌によって「女学」という言葉の意味内容が様々に異なっていた。

(5) 「女学雑誌」二六〇号(明24・4)で巖本善治が、教育勅語注解書の刊行に対して、もしも「文部省の役人」が「其注解を公版し、天下の教育者に向つて權威めきたる命令などを為さんとすの主旨にてあらば」、「民間教育者は歌骨人のみ」ではないから「為に血を流すことも出て来べし」という激越な調子で批判していたことはよく知られている。

(6) 赤沢山人「閨秀小説を讀みて」『女鑑』一〇二号(明29・2)

(7) 「婦女雑誌」には当時伊藤簪花が「源氏物語大意」を連載中だった。西村、内藤の論説との因果関係は不明だが、この連載は未完のまま十二月で打ち切りになっている。

(8) 「小公子」が休載に入る約一か月前に賤子は最初の出産をしており、病身の彼女は産後の保養に時間を要したらしい。

(9) ドクトル、ストーン、ブリッチ(石橋忍月)「閨秀の二妙」『国民之友』七三号(明23・2)

(10) 笹渕友一氏「明治大正文学の分析」(明治書院、一九六九)

(11) 小森陽一氏「文体としての物語」(筑摩書房、一九八八)

(12) 「こわれ指環の評」『文則』五号(明24・2)

- (13) 深谷昌志氏「良妻賢母主義の教育」(黎明書房、一九六六)
- (14) 井上輝子氏「女学」思想の形成と転回——女学雑誌社の思想的探究」『東京大学新聞研究所紀要17』(一九六三・三)
- (15) 明治初期啓蒙主義時代に「家庭叢談」という雑誌が刊行されたことがあるが、これはホームジャーナルの範疇に入るものではないし、女性読者を対象にしたものでもなかった。
- (16) 『家庭雑誌』六八号(明治28・12)に「本誌はかねて我邦家庭の好模範として世の母及び妻たる人に最も多く読まれ」、「家庭の主権者たちの婦女子にとりては実に良好たる伴侶」という批評が転載されている。
- (17) 『家庭雑誌』創刊号に対する「国民之友」という批評が転載されている。を姉妹とす」という新聞評が『国民之友』一六八号に転載されている。
- (18) 坂本武人氏「民友社と家庭雑誌」『キリスト教社会問題研究11』(一九六七・三)
- (19) 小山静子氏「良妻賢母という規範」(勁草書房、一九九二)
- (20) 例えば『婦人新報』一一号に「日本の家庭」第二号の広告が載っているが、真つ先に「絵入りかな附」雑誌であることが強調されている。
- (21) 「日本の家庭」『女鑑』九九号(明治28・12)
- (22) 「日本の家庭」発行人兼編集人明有文吉の明治二十八年十二月九日付一葉宛葉書。「一葉に与へた手紙」書簡番号一六九
- (23) 鈴木三雄氏「若松賤子と『女学雑誌』」(二)「フェリス論叢区」(一九六四・九)。なおこの論文の中で、「まぜんかつた」という否定表現が幕末明治初年の和蘭会話書に載っているという松村明氏「江戸語東京語の研究」を踏まえて、これは賤子の発明ではなく、外国人宣教師との会話の中で実際に使用していたのではないかと、外国入宣教師としており、山本正秀氏も「若松賤子の翻訳小説言文一致文の史的意義」(『専修国文14』一九七三・九、「言文一致の歴史考」篇編) (桜楓社、一九八二)所収)でこの説を「妥当性がある」としている。
- (24) 「一葉ノオト」『近代文学研究』創刊号(一九八四・一〇)
- (25) 作品中に「女学校」という言葉の明示はないが、「学校」出身者で

あることは冒頭で示されている。また原稿に近い未定稿では「私が此処へ嫁入つて来たのは二十二のとして、学校を出て直に」となっており、女学校出身者として設定されていたことは間違いないと思う。

- (26) 『女学雑誌』における「児鑑」「お茶の水女子大学女性文化資料館報2」(一九八一・三)。なお同時に本田氏は「女学雑誌」における育児記事軽視が、それ自体、「女と子ども」というこの絆を「一度、断ち」切つたという点において、「官製女学」に対する「アンチテーゼ」としての意味を持っていたという指摘もおこなっている。

- (27) 例えば「十三夜」上章で実家に帰つたお閨が、家長である父親を「買君」と呼ぶ場面が二箇所あるが、この呼称は母親に対しては一度も使われていない。下章で録之助がお閨を「貴嬢」と呼んでいるのは、車夫対「奥様」という身分差を強く意識したためだと思われる。

- (28) 「樋口一葉『雪の日』『この子』の語りをめぐる一考察」『嘉悦女子短期大学 研究論集46』(一九八四・二二)

- (29) 「囚われた言葉／さまよい出す言葉——一葉における「女」の制度と言説——」(『文学』一九八六・八、前掲書所収)

- (30) 語りの中において「小室実子」「山口実子」という、姓と名とを一体化した表現が一度も出てこないという点も注目し値する。「小室の養女の実子で有った時」という言い方には、姓と名との結合を当然視する通念に対する抵抗の姿勢が認められる。実子の「養女」体験は姓と名とを分離する発想を醸成するため設定であったとも考えられる。
- (31) 前掲論文で小森氏はこの二枚の絵が「対応」しあつて小説を包圍している」と読んでいるが、私は見解を異にしている。

- (32) 関礼子氏前掲論文

- 〈付記〉1 小説の引用はすべて初出誌に拠つた。ただし漢字は新字体に、平仮名字体は通常体に統一し、ルビは原則として省いてある。

- 2 本稿は、私が昨年度駒沢大学国文学大会(一九九一・十二)で行つた講演「樋口一葉の文学——『この子』を中心に——」の論旨を吸収している。

変異のメディアへと——共同体——『草迷宮』論

中山 昭彦

I

とになるのである。

一般に共同体の定義が求められるとき、そこには一連の二元論的な対立概念が招き寄せられてくる。たとえば、文化人類学や社会学の領域であれば、内／外、秩序／混沌、我々／彼らといった対立が、共同体の性質と境界の定義に貢献する例が数多く見受けられる。或いはまた文化記号論の視点からそうした動向に呼応する試みとして、ユーリー・ロトマンが組織されたもの（構造をもったもの）／未組織なもの（構造をもたないもの）、文化／野蛮、統一^{コスモス}の宇宙／混沌^{カオス}といった対立を提起したことは広く知られている。そして更に言えば、これらの成果を援用しつつ読み替えられ続けている柳田国男の里人／山人、定住／非定住（漂泊）といった二項図式も、民俗学的な共同体の確定にとって重要な要素であることに変わりはない。ある意味で共同体という概念自体がきわめて適用範囲の広いものであるだけに、それを定義しようとする対立図式も多様な変奏を醸すこ

し、こうして豊かな変奏を垣間見せることになる二元論的な概念装置は、そうした見かけの華やかさにもかかわらず、決して共同体に多彩な変容をもたらすものではない。むしろ、いま素描を試みてみたような対立概念が共通して含意してしまうのは、共同体の変容を拒もうとする頑迷さともいえるべきものだろう。事実、秩序と混沌、文化と野蛮といった対立が最も露骨に示しているように、これらの概念は、いずれも共同体の内部からの視点を中心に組み立てられ、そこには内部の秩序や文化の構造を絶対化するイデオロギーがたくしこまれている。なるほど、これは共同体を定義する目的でなされた試みなのだからという弁明もなされはしようが、しかし、それなら共同体の外部にも異なる秩序や文明の存在する可能性が許容されるべきであるにもかかわらず、こうした概念装置にあつてはそれが決して視野にいれられないことがない。共同体はあくまで内部の秩序を絶対化する視点から位置付けられ、外部はそれに対立する

ものとしての便宜的な要請から、混沌や野蛮の汚名を着せられることになる。そしてそれは柳田の山人や非定住民といった概念にあっても、決して免れうる傾向ではないだろう。『遠野物語』を読み解く過程で上野千鶴子が正しく指摘したように、柳田国男の描く里人や定住民の共同体とは、「自らの規範を外部に投射する」ものとしてあるにすぎない。自らの秩序を絶対化して外部に投影すれば、外部が混沌とした異人Ⅱ山人の世界と映るのは当然のことである。ここでは共同体の規範を再認する儀式のみが継続され、決して規範自体が変容を来すことはないだろう。変容を来すことのない保守的な共同体。異質な外部の他者性を一方的に抑圧し続ける共同体の象徴的な暴力性。それは単に柳田の概念装置にとどまらず、共同体を二元論的に位置付けようとする概念装置に等しく宿っている性格なのである。

しかし、こうして二元論的な概念装置がいくら共同体を自閉させてしまうからといって、たとえば山口昌男の『秩序と混沌の弁証法』³のように、境界域や外部の混沌に内部の秩序を変容させる働きをふりあてたとしても、事態はさほど変わるわけではない。確かに山口昌男の理論にあつては、祭りのような祝祭的な時間に導入される外部の混沌が、更には境界域で両義的な役割を担うとされる存在や儀式の多彩な意味の生成作用が、ともに内部の秩序を改変するものとして期待されてはいるだろう。だが、それは秩序の作用によって蓄積されたネゲントロピーを外部に放出し、それによって共同体の浄化と健全化をはかろうとする作用ともいうべきものであつて、根本

的には秩序の存続と自己調整機能を説明するものでしかありはしない。柄谷行人が正しく指摘するように、外部からの「越境や侵犯といった主題は、内部（閉じられたシステムⅡ共同体）の存続にとって不可欠のものである」⁴。だから、たとえ外部との交渉でいくらか共同体の規則が更新されることがあつたとしても、それはあくまで共同体の自己保身のためでしかないだろう。そして、それ故にこそ山口昌男の理論にあつて、外部は依然「混沌」と呼び続けられることになる。それは先の二元論的な概念装置の変種ではあつても、その装置が孕んでいる保守性や暴力性を根本的に克服しうるものではない。外部を「混沌」や「野蛮」と位置付ける装置に内属させる限り、外部は共同体の存続に利用されるものにならず、真に異質な外部は不断に抑圧され続けることになる。しかも、更に念のいったことに、このような概念装置は別の諸装置とも連繋し合い、むしろそれら諸装置との円滑な連繋ぶりが、いっそう共同体にとって異質な外部の露呈を妨げているのである。では、そのような諸装置とはいったいどのようなものであり、またどのような連繋が生起しているというのか。

果たしてそれが実際にそうであるか否かはともかくとしても、内部と外部の二元論的な装置の中で描かれる共同体の成員にとって、外部との接触の多くは語り継がれるものとして存在する。事実『遠野物語』に採取された話が示しているように、物語は山女や天狗と接触をもつたものの口を端を発し、人から人へと伝承され続けることになる。そして、それが『遠野物語』のように書きとめられるこ

とがあつたとしても、異界¹外部の物語を語り広めるのは主に「声のメディア」であり、そこでは物語が「声のメディア」と密接に結び付けられている。声を媒体として語られる異界の物語。それは日常的な思考を越えた未知の体験が整序される場だといつてもいいのだが、そうした物語の位相が説き明かされる上で、わが国の語源に遡行しつつ定義される「物語」の概念はきわめて有効に機能することになる。というのも、物語の「もの」とは、怪異や悪霊といった日常的な理解を越えた不可解な事態や存在を表象し、それを「語る」のが「物語」だといわれるからである。

事実、民俗社会における説明原理としての「憑きもの」に着目する小松和彦がいうように、「もの」とか「つき」とかは、日常的思考によつて秩序づけられている意味体系の領域が侵されたときに用いられる概念²であつて、そのとき「もの」自体には明確な意味が与えられてはいない。だとすれば、「象る」という語源³さえも「語り」とは、そうした言葉によつて限定しえない「経験⁴」を象⁵るもの。つまり、「もの」に一定の論理性をもつた説明をもたらし、時間的順序をもつ出来事の連鎖に変換する機能を果たすことになる。しかもそれが人から人へと伝承される「声のメディア」を介してなされるのだとすれば、そこには「声のメディア」がもつ一般的な特性も関わりをもつてくる。こうしたメディアにあつては、声の文化⁶の心性⁷を追求するウォルター・J・オングが説き明かすように、声で語る語り手がその「対象との、密接で、感情移入的で、共有的な（略）一体化をなしとげ」、更にそれに聞き入る聴衆とも一体化す

る傾向がある。そして、その意味では、川田順造のいう「声のメディア」の人称が未分化のまま多重化するという特徴も、オングの指摘を別の面から裏付けるものといえるだろう。日本的な文脈で位置付けられる「物語」の概念は、こうして「声のメディア」の一般的な特性と矛盾なく結び付き、それによつて「もの」を声で「語る」ことを介して共同化する過程が明らかになってくる。「もの」は単に「語り」によつて論理性と時間的順序を付与されるのみならず、「声のメディア」を介して人々に共有されることが可能になる。

だが、こうして「物語」が「声のメディア」に関わる人々の間で共同化されるということは、外部を「野蠻」や「混沌」と位置付ける二元論的な装置が別の装置によつて補強されたことを意味しているだろう。日常的な理解を越えた事象を「もの」として表象すること。それは外部での異人との遭遇や、或いは「憑きもの」による富家の没落といった内に穿たれた外部を、あくまで「混沌」として意味付けることに他ならない。勿論「もの」は語るることによつてある種の合理性を与えられはしようが、それは「声のメディア」を介して形成された共同体のイデオロギーを、手前勝手に外部に押し付ける仕種ともいふべきものだろう。既に述べたように、二元論的な装置において外部を「混沌」と見做すこと自体が、共同体の「規範を外部に投射する」働きをひめている。言い換えれば、秩序と混沌といった対立において外部をみること自体が、既に共同体の側からなされる外部の「物語化」なのである。声によつて共有される「もの」の「語り」は、こうして既に「物語化」された外部に、共同体

内の成員によつて形成されるもうひとつの物語を接ぎ木する。というより日本的な物語概念と声のメディアの特性という二つの装置の連繋が、共同体の成員までが外部の「物語化」に参加しているかのような説明を可能にしてしまう。「もの」を声を介して「語る」こと。それは「もの」という混沌が存在しなければ、つまり秩序／混沌という二元論的な装置を前提としなければ、決して生起しうる事態ではない。二元論的な装置は「物語」と「声のメディア」の関与を誘発し、事実それらは二元論的な装置をより精巧なものにする。だが、いかにその説明原理が精巧だったとしても、それが「異質なる外部」を隠蔽していることに変わりはない。では、そうした共同体の自閉性を免れるには、いったいどうすればよいのか。

これからなされる泉鏡花の『草迷宮』と呼ばれるテキストの読解は、こうした共同体をめぐる諸装置がおりなす自閉性という問題をめぐって展開される。そしてそれは、これまで鏡花の様々なテキストで展開されてきた読解が、共同体の自閉性の問題に深く関わっていることとも無縁ではない。事実、異界、怪異、神隠し、伝承性といった鏡花を論じる際に多用される批評言語は、この問題との密接な関連性を示すものだろう。神隠しにあつた少年が異界に牽引されてゆく『龍潭譚』や『蓑谷』や『葉草取』、或いは一組の男女が魔所に誘い込まれてゆく『黒百合』や『銀短冊』、更には外部から女の霊が訪れる『眉かくしの霊』。それらは現にこうした批評言語を纏いつかせているし、また自閉する共同体との関わりで論じられる

ことが、あながち的はずれとはいえないテキストである。しかし、それでは『草迷宮』はどうなのか。このテキストもまた他の多くの鏡花のテキストと同じように、自閉する共同体を支える諸装置に占拠されてしまうのか。或いは、もしそれを免れうる力学がみられるとすれば、それはいかなるものなのか。ここではそうした問題をめぐって、『草迷宮』を出来る限り丹念に読み込んでみることにしよう。

II

さて、こうした目論見にしたがつて読解が試みられる際にまず重要なのは、高桑法子が「作品空間」といった視点から、このテキストを三つの軸（「秋谷村の軸」、「葉越明の軸」、「魔界の軸」）に区分していることである。こうした高桑の見取り図は、このテキストの語りの構造を分析する「聴き手論序説」の小森陽一にも踏襲されているが、こうして見取り図を共有し合う二つの読解は、これからなされる試みにあつてもとりあえずの指針を与えてくれるように思われる。そこで、ここでは高桑の見取り図にしたがいながら、その三つの軸が共同体の問題とどのように関わるかを検討し、またこのテキストが共同体の物語やメディアの問題とも深く関連しているという事情から、小森の語りについての指摘をも合わせて検討してみることしようと思う。あらかじめいそえておけば、これら二つの読解は、この試みに有益な示唆を与えてくれるとばかりは限らないのだが、それを指摘することもまた『草迷宮』を読むことを介して

行つてゆくことになるだろう。

さて、まず高桑が「秋谷村の軸」と名付けて概括している様々な出来事は、秋谷の共同体と物語の関係が如実に現れているという点で、きわめて興味深い局面を呈示している。主に茶店の老婆から小次郎法師へと媒介される秋谷在の怪異の数々は、この土地に伝わる「小産石」伝説の紹介から語り始められることになるが、むしろ共同体と物語の関係にあつてより重要なのは、『嘉吉発狂事件』とも呼ぶべき事態だろう。それはいたつて饒舌な老婆の語り口を介して露わになるのだが、その要諦は次のようにまとめることができる。

「此の春頃」急に「発心」し、「三浦三崎の然る酒問屋」に「奉公」し始めた村の与太者・嘉吉は、その「奉公」先の「御主人」から酒の運搬を命じられ、それを積み込んだ船に「此の辺のお百姓や、漁師たち」五人を同乗させることになる。だが、その運搬の途中、彼は同乗者たちが始めた「賭博」に巻き込まれ、負けがこんだ腹いせに積み荷の酒をしたたか飲んで、秋谷の浜に着いた頃には正体もなく酔い潰れてしまう。賭博仲間たちは泥酔した「嘉吉の始末」に困り果てるが、そのとき折よく茶店の老婆の亭主・幸八が荷車を引いて通りかかき、嘉吉を秋谷の明神様まで送り届けることをうけがってくれる。だが、賭博仲間の手で「横づけ」に荷車に縛りつけられた嘉吉は、道の途中、下がった頭に血がのぼつたせいで苦しみ出し、手の不自由な幸八にはそれをどうすることもできない。幸八は嘉吉を励まして先を急ごうとするが、そのとき不意に秋谷明神の「侍女」

と名乗る美しい女人が姿を見せ、嘉吉をなにくれとなく介抱してくれたばかりか、「主人の許へ帰れずば、是を代に言訳して」と美しい緑の「珠」まで授けてくれる。ところが女人の美しさに惑わされた嘉吉は、恩人ともいうべきその女人に襲いかかつて手ごめにしようとし、突如「団扇」で顔をたたかれて発狂してしまう。逃げる途中、狂った嘉吉は、物陰に潜んでそれを盗み見ていた幸八に突き当たり、ただ「怪物」と一言。事の次第はむしろ目撃者たる幸八の口を介して村人に伝えられ、いま老婆から小次郎法師へと媒介されつつある話も、そうした伝承を経て形成されたものに他ならない。

理不尽な嘉吉の発狂という形で出現する「もの」は、こうして一定の時間的順序を与えられ、「もの」の「語り」としての結構を整え始めてゆく。それが日常的な「秩序」を越えた「混沌」の侵入であるからには、言葉と時間の欠落こそが「もの」にふさわしい対処の仕方であるにもかかわらず、老婆の語りが如実に示しているように、秋谷の共同体は饒舌に時間化する身振りを選びとっている。勿論、こうした物語には嘉吉が発狂した理由に因果律の付与も不可欠の要素なのだが、老婆の語りはそれについても怠りが無い。ここでは、あらかじめ秋谷の明神様に嘉吉を送り届けるようにという賭博仲間の科白が紹介され、その後秋谷明神の「侍女」が嘉吉に善行を施すべく出現する。そしてその女人に嘉吉が襲いかかる件を叙する直前に、「拝むにも、後姿でなうては罰の当ります処」という語りが入る。明神様に忘恩行爲をはたらいたものの罰当たり。嘉吉の発狂は、老婆の語りの中でそのように理由付けされ、その理

由の形成にあつては事態を時間的に整理して語ることが大きく貢献している。そしてこのように物語が整えられるとき、共同体の内なる外部として生じた「もの」⁽¹²⁾ 混沌には、秩序の側からの説明が施されたことになる。

だが、こうして完結する「嘉吉発狂の物語」は、実はもうひとつの物語とも無縁ではない。嘉吉を発狂させて立ち去ってゆく秋谷明神の「侍女」が歌う手毬唄は、やがて村の子供たちによって替え歌され、その替え歌が前年の夏に起こった怪事を人々に思い起こさせることになる。それは種田和加子が正しく指摘するように、「嘉吉の発狂事件と鶴谷家の惨事を因縁づける」⁽¹³⁾ 替え歌の働きなのだが、実はこの「鶴谷家の惨事」もまた秋谷の人々の間で語り継がれる物語としての結構を備えている。では、その出来事とはどのような事態であり、また如何なる物語が顕現し幻しているのか。

こうして替え歌によって仲介される「鶴谷家の惨事」は、まず「然る御大家の嬢様」の来訪がその契機をなしている。この家の子息・喜太郎の顔馴染みとして紹介されるこの女性は、当初「ぶら／＼病」の保養のために訪れたものと理解されているのだが、やがてそれは臨月を迎えた妊婦であることを隠すための口実であったことが明らかになってくる。相手はどうも喜太郎であるらしく、しかも間の悪いことにとりかかるといふべきか、このとき喜太郎の細君もまた臨月を迎えている。「相孕の怪我がござる」。この事態を知った鶴谷家の下男・仁右衛門は、そう予言めいた言辞を弄して主人・喜十郎に忠言するこ

とになるのだが、その「怪我」を避けるべく「嬢様」の方を別邸の「黒門邸」に移したにもかかわらず、仁右衛門の予言ははからずも的中してしまふ。まず最初に産気付いた「嬢様」が赤子とともにむなしくなり、次いで「占者」の教えに従つて「黒門邸」に「方違え」した細君もまた、同じ「産屋」で赤子ともども死を迎えることになる。夫の喜太郎が屋敷の井戸に身を投げたのはその直後のことであり、こうして村の庄屋・鶴谷の家から都合五つの「葬礼」が出されるという怪事が出来するのである。

共同体の外部からやってくる「まれびと」といふべき「然る御大家の嬢様」。それは既に来訪するだけでも共同体の秩序を脅かすことになるのだが、ここではそれが内なる外部の生成に連繫されてゆく。「嬢様」と細君の「相孕」とそれに続く五人の死、そしてそうした怪事が生起する忌まわしいトポスとしての「黒門邸」。仁右衛門の言葉が暗示しているように、そうした事の推移は単に外来者の出現といった「秩序の侵犯」を契機としているばかりでなく、喜太郎の不義というもうひとつの「侵犯行為」によつても動機付けられている。外部からの秩序の攪乱は内部におけるそれと連繫し、たゞに続けに起こる五人の死という怪事はその連繫の果てに起こる。「内なる外部」混沌の生成に他ならない。そしてそのとき混沌は「もの」として立ち現れ、「語る」べき対象として浮上することになるだろう。仁右衛門の言葉が予言以上の機能を担うのはまさにこのときであり、事実、時間的順序に配列された老婆の語りの中で、それは怪事の理由し因果律の機能を帯びている。不義に基づく「相孕」

には秩序の侵犯であるが故の「怪我」がある。因果律は既に伏線めいた予言として姿を現し、「嬢様」と赤子の死として怪事が半ば生起したところで、「占者」の「死霊の祟のせいだ」という見立てによって変奏される。そしてそれらは老婆が語ったこととして後に小次郎法師が仄めかしているように、やはり「憑物」が語ったのだという理由付けへと受け継がれることになるだろう。

喜太郎の不義を暗示していた「相孕の怪我」は、こうして「祟り」や「憑物」という漠然とした理由へとずらされてゆき、むしろそのことによって物語が遍在性を獲得する。喜太郎の個人的な罪状の痕跡が残された理由より、「祟」や「憑物」の方に通りのよさがあるのは当然のことだろう。「もの」はこうした手続きの中で「語り」としての結構を整え、それによって共同体の秩序の回復がはかられてゆく。確かに、秩序への混沌の侵入といった事態は山口昌男の理論を思わせはするが、しかし既にこの理論の限界点として指摘しておいたように、混沌は秩序を覆すものとしてあるのではない。混沌の侵入はむしろ秩序を活性化し、その延命をはかるものとして機能する。そしてそうである限り、秩序／混沌に象徴される二元論が揺らぐことはない。秩序／混沌の二分法において外部を混沌と見做すこと。それが既に外部の「物語化」であり、そうした意味付けにおいて混沌Ⅱ「もの」の等式が形成可能になるばかりか、それを「語る」共同体の成員が浮上してくることは最初に述べておいた通りである。共同体の成員が語る物語は二元論的な装置もたらす外部の「物語化」を前提として作動し、またそれ故に二元論的な装置を再

認し続ける。そしてそのような物語として検討するとき、鶴谷家の惨事「はそれに抗う要素をまったくいっていいほど示していない。勿論それは「嘉吉の発狂事件」についても同様であり、ここでも女人を手ごめにしようとする嘉吉の侵犯行為によって生じた「もの」が、「語り」によって論理化されていることに変わりはない。高桑法子が「秋谷村の軸」としている「作品空間」は、こうして物語によって保護される自閉的な共同体としての輪郭を露わにする。

しかもこれらの物語は——とりわけ嘉吉の事件について小森陽一が詳細に分析しているように——多くの声の伝承を経て形成されている。事実、どちらの事件もそれをひとりの人物が目撃するのは不可能なものであり、そこにも伝承が起る必然性がある。そしてこうした動静にあつて浮上してくるのは、いうまでもなく声のメディアの問題に他ならない。

人から人へと声を介して話を伝えること。「草迷宮」の老婆はそうした秋谷の伝承空間を背景とし、その伝承において次第に整序されるにいたった物語を小次郎法師に語り伝えている。だから、物語は決して老婆の個人的な制作によるものではなく、むしろ村人たちの集団的な心性が如実に反映されたものといえるだろう。しかも小森陽一が正しく指摘するように、ここでの老婆は「伝聞でしかない〈事実〉を、さも見てきたかのように『身を入れて』語ってしまう」。それが「話中の人物への憑衣性」なのだ和小森は続けて指摘するのだが、それもまた集団的な心性を支える重要な装置に他ならない。自他の区分の未分化なことがその特徴とされるこうした心性にとっ

て、自分が目撃したのかどうかはさて問題ではない。人の経験は声のメディアを介して自身の体験と重層され、その重層の連鎖によって集団の共同体的なイデオロギーが形成される。事実、既に紹介したW・J・オングによれば、声は語り手とその対象との一体化を促し、聴衆の反応とも密接に結び付けられる機能をもつものとされている。それは小森の指摘ともほぼ重なるものであり、そうした声のメディアの特性こそが共同体の自閉症を支えるのである。

語りの理論的な可能性として「聴き手」の役割を強調する小森陽一の「聴き手論序説」はそれ故、外部に自らの心性を一方的に押し付ける保守的で自己保身的な共同体のメディア論ともいべき性格を持っている。そしてそれは秋谷在の共同体の性格を検討する上では、決してはずれな指摘ではない。だが、こうした小森の指摘は自閉する共同体のメディア性に肩入れするあまり、老婆の話の聴き手たる小次郎法師をも共同体の成員にしてしまう可能性をもっている。なるほど小次郎法師もまた「身を入れて」話を聞いてしまったと老婆に告白しているのだから、小森がいうように語り手との「共犯的関係」を生きているともいえるだろう。しかし小森の分析には小次郎法師があくまで旅の僧であつて、必ずしも秋谷の共同幻想を共有する者ではないといった視点が欠けているのである。事実、後に、やはりよそ者である葉越明に打ち明けているように、法師はいまも「黒門邸」に化け物がでるといふ老婆の話さえ、村の者がする「可い加減な百物語」と受け取っている。そして、だからこそ彼は村のものが禁忌のトボスとする「黒門邸」に逗留することを受入れ、

のこのこそ、こに赴くことになる。勿論それは老婆に五人の霊の回向を依頼されたからではあるのだが、実際は「幽霊、祟、物怪を済度しようなどと云ふ道徳思ひも寄らず」、ただ「一泊御報謝に預る氣」でやつて来たのだと葉越に語るのである。

小森の指摘にもかかわらず、小次郎法師はごく一時的にしか老婆の話に「身を入れて」聞き入つてはいない。それは旅の慰みとなる物珍しい話ではあつても、物語に体ごと感染するような類のものではない。確かに法師は、「黒門邸」に入るときに怪しげな女の気配を感じ、その霊に向けて通過儀礼めいた「挨拶」をしてはいるだろう。そしてまた、葉越からこの屋敷で起こる怪事を聞かされて怯えることにもなりはするだろう。だが、屋敷の手洗いの外から聞こえてくる声を幸八が魔物の「術」だと信じて怯えるときにも、彼は冷静にそれが人の声であるという判断を下している。法師は魔物や霊の存在を信じぬではないが、村人たる幸八のように「黒門邸」の物語に感染しているわけではない。そこには秋谷の共同体との微妙な距離が介在し、共同体の物語に従わぬ者の相貌が露呈されている。だが、そうした意味からいえば、やはり「黒門邸」に滞在している葉越明にもそれはいえることだろう。彼もまた屋敷に毎夜出来する怪異に脅かされるが、しかし「怪物退治」にやつてくる村の「夜伽連」のように騒ぎたてはしない。「夜伽連」の「天狗だ」「祟だ」といった怪事に向けられる呼びが「憑物」や「死霊の祟」というこの屋敷の物語と符合しているのに対し、「騒がないで、熟として居さへすれば、何事ありません」と語る葉越はそうした

物語の圏域には属していない。幸八から嘉吉の発狂や鶴谷家の惨事を聞かされているにもかかわらず、彼も法師と同じく物語の磁力に感染することがないのである。だが、そうだとすれば、それはいつたい何故なのか。

III

勿論こうした疑問が生じたときに用意される答えの一つは、葉越と法師がともに外来者だからというものに他ならない。しかしここでより重要なのは、葉越の方がある物語を担っている点だろう。高桑法子が「葉越明の軸」とするのはこの物語なのだが、それは母の記憶に連なる手毬唄探しともいべき構図を備えている。幼い日に母を亡くしたこの不幸な青年は、ある日ふと母の歌っていた手毬唄が聞きたくなる。その手毬唄は、おそらく歌った人物と歌という換喩的な連想として、母の面影と結ばれているのだろう。だが、彼がいくらそれを聞きたいと切望したとしても、それは記憶の中から失われてしまっている。一緒に遊んで手毬唄を聞いていたはずの三人の少女たちも、ひとりは死に、ひとりは行方が知れず、ひとりはそれを覚えていないことが判明する。そして、それでもなお諦めきれぬと悟ったとき、彼は諸国を旅して手毬唄を探し求める決意を固めずにはいられない。それは「物語論」的にいえば「失われたものを探し求める物語」。つまり「宝探し」ともいべき説話構造をもつことになるのだが、こうしてごく個人的な事情として「物語論」的な均衡に達する葉越の物語は、共同体的な「もの」——「語り」と

も無縁ではない。

もう五年も探し歩いている旅の間にこの青年の中で深まってゆくのは、行方知れずになった少女を探し当てれば思いが逃げられるはずだという予感である。菖蒲という名をもつこの少女は、「丑の年丑の月丑の日の……丑時」、鏡に向かえば「縁の人の姿が見える」という豊前・小倉の「丑待」の風習にしたがってひとり儀式に身を投じている最中、「何かに誘はれて」ふらりと出て行っただけ、行方知れずになってしまふ。土地の人々はどうかやらそれを「魔にとられた」と語り伝えているらしいのだが、その事情を小次郎法師に物語るこの青年もまた、この神隠しともいべき「もの」——「語り」を信じ込んでいられるらしい。事実そうでなければ、嘉吉を発狂させた秋谷明神の「侍女」がその菖蒲らしいという予感は生れないのだし、その女がこの「黒門邸」に潜んでいて、「怪異」を起こしている魔物ではないかという疑いも生じようがないからである。

菖蒲が「魔にとられた」という故郷の共同体的物語。それを信じているからこそ青年はこの屋敷の怪異にあまり動ずることがなく、むしろ手毬唄探しが終わりを迎えるかも知れぬという期待を抱く。この屋敷の近くで捨てた手毬がその導きではないかと思ひ込むのもそのためであり、それを魔物に取り返されたことが「唄は教へない」と云ふ宣告」ではないかと弱気になることはあっても、彼は「如何なる事も堪忍^{たへん}で」それを聞き届けようという意欲を失うことはない。手毬唄探しの個人的な物語は、こうして故郷の共同体的物語と結び付き、むしろ共同体的物語に内属することになる。探している

対象が共同体の物語に支えられ、「魔界」に保持されているという信仰が形成されるとき、手塚暎探はその信仰の内部で遂行される他はない。しかも、そうした故郷の物語につつまれることが秋谷明神の「侍女」を菖蒲と見做し、「黒門邸」の怪異の原因を「魔にとられた」この女の仕業とみることを可能にしているとすれば、秋谷の共同体の物語は業越によって、いや、彼の故郷の共同体の物語によって読み替えられていることになるだろう。

秋谷の共同体からは外来者でしかないひとりの青年。それは別の共同体の物語を担って訪れ、秋谷の物語をまったく異なる文脈の中で理解してしまう。共同体の外部にある者は単に混沌とした無規則性の中にあるのでなく、むしろ別の規則をもつて存在する。そして、それは、一つの共同体の外部に別の共同体があることの隠喩でもあろう。そうした二つの共同体の間で伝達が起こるとき、たとえ声のメディアで語られたとしても、それがお互いの意図した通りに伝わるとは限らない。互いの声はそれぞれががう共同体の物語によって読み替えられ、まったく別の意味に変貌してしまうことが少なくない。共同体間に起こる伝達の「突然変異」。業越が辛八から聞かされた秋谷の共同体の物語を読み替えてしまうのはそうした力学においてであり、そこでは共同体内の上とは異なる「変異のメディア」の可能性が生起している。そして共同体内のメディア論にとどまる小森陽一が欠いていたのも、実はこうした局面への注視に他ならない。

しかし、こうして共同体の間に渦巻く突然変異を観察しようとい

うことは、実はきわめて危うい側面をもっている。勿論このような変異は共同体の内部にあるものにとっては観察不能なものなのだから、それを視界に収めうるのは二つの共同体を鳥瞰しうるもの、つまり読者に他ならない。ところが読者が鳥瞰的な視点を獲得するとき、そこでみえてくるのは伝達の突然変異や、或いはそれを可能にする共同体相互の物語の異なりばかりではない。むしろそれらとともに視界に収められてしまうのは、一見まったく異なっているかにみえる共同体間の共通性なのである。事実こうした視点に立つからこそ、秋谷や業越の故郷の共同体がいずれも物語に浸されている経緯が明らかになるのだし、それはまた「もの」＝混沌を外部とする自閉性という共通項をも導き出すことになるだろう。いうまでもなく、それは秩序／混沌の二元論的な装置によって位置付けられる共同体なのだが、それもまたこうした共通性のひとつといふべきものである。伝達の突然変異を見出す読者の視点はこうしてもうひとつの側面を露わにし、そこでは互いの共同体の物語の異なりすらが、共通性を基盤とする「相対的な差異」へと変貌する。それは、共通語としての日本語の上に様々な方言の差異が許容されるときのように、或いは民話や昔話という共通のカテゴリーを前提に各地方の物語の分類作業が行われるときのように、共通性の台座の上でのみ許される差異に他ならない。しかもこうした共通性が複数の共同体に見出しうるということは、それらの共同体の統合といった問題とも深い関わりをもっている。たとえば二つの共同体間で頻繁に交通が起り、双方の言語や習慣の共通性が形成されるとき、そこには共

同体を統合しうる可能性が生じてくるだろう。事実、近代国家の形成過程を説き明かそうとする際にしばしば動員されるのは、そのような説明原理である。そして、こうした説明を可能にする視点は、いま二つの共同体を鳥瞰している読者の視点と通底し合っている。

異質な共同体の統合を可能にする視点。それに安住する限り、突然変異としての伝達もやがては均質化され、共同体の異なりも消されてしまうだろう。勿論その結果形成されるのは、やはり秩序／混沌の二元論的な装置に支えられたより大きな規模の共同体なのである。だが、こうして二元論的な装置が再び精巧な罫を張りめぐらしている地帯が現前しているのだとすれば、それを免れるにはどのような読書の視点が要求されるのか。ここではこうした課題を抱えながら高桑が「魔界の軸」としている局面を読んでみることにしよう。

IV

『草迷宮』の最後の部分をなす「魔界の軸」には、秋谷や葉越の故郷の共同体の論理を内面化したかのような言説が少なくない。たとえば自らが魔界にあることを小次郎法師に告げる高蒲の言葉は、「魔にとられた」という葉越の共同体の物語を受け入れたことを意味しているだろう。また「黒門邸」から村人や葉越を追い払うべく怪異を起こす秋谷悪左衛門も、村人たちから「怪物」と見做されることを拒んではないかみえる。つまり、彼らは共同体の側から混沌Ⅱ「もの」と見做されることに抵抗してはおらず、そこから生まれる物語の中でも積極的によりあてられた役目を演じているよう

にみえるのである。

しかし、こうした身振りにもかかわらず、彼らは単なる無秩序Ⅱ混沌の世界の身を置いているわけではないし、その世界に規則が存在しないわけでもない。むしろ彼らが小次郎法師に語る言葉の大半が示しているように、この世界には多くの規則が存在し、それがこの世界を混沌と見做す共同体の視線を虚構化する働きすら演じているだろう。彼らが混沌と見做されることを受け入れてるかにみえるのは、だから説明の便宜上とられる口実か、或いは共同体の物語を利用したことを語つてにすぎず、事実、悪左衛門が起こす怪事は、共同体の物語を利用して村人や葉越を追い払おうとしたものに他ならない。自閉する共同体が彼らを混沌の側に位置付けようとするにもかかわらず、そこには一定の規則をもった秩序が存在し、共同体の視線を無効にしようとする。だが、それではここにも別の共同体が顕現Ⅱ幻しているのかといえ、実は必ずしもそうではない。この「魔界の軸」は、魔界と葉越の母が住む天上世界に区分しうるようにもみえるのだが、実際にそのような区分が可能かどうかも疑問である。では、それは何故なのか。

これまでみてきた秋谷や葉越の故郷の共同体の場合、共同体の規則が直接語られることはなく、むしろ規則はその侵犯がなされ、そこから「もの」が立ち現れたときに露わになる。事実、『鶴谷家の惨事』には喜太郎の不義という規則の侵犯が関与しているのだし、「丑待」の規則が破綻するときに「魔」が語られるという意味では、高蒲の神隠しにも同様のことがいえるだろう。そしてそうした事態

が示しているのは、単に規則が潜在的だというだけではなく、そうした規則が共同体の境界を確定しているという事態に他ならない。規則が侵犯されるとき、「もの」としての「外部」が露わになり、規則が遵守されている限り、人は共同体の「内部」で平穏な生活を送る。つまりここでは規則を侵すか否かが共同体の境界をなしており、それが物語を介して共同体の成員に共有されているのである。

ところが、こうして自閉する共同体が規則によって境界を限っているのに対し、やはり紛れもなく規則が示されているにもかかわらず、魔界にあつての規則は必ずしも境界の確定に貢献してはいない。たとえば悪左衛門が語るように、ここでは怪事を起こして人の「心を破り、気を傷け、身を損」なうようなことがあれば、そのことが彼らの「修業の妨^{まげ}とな」るばかりか、「罪の障^{むら}」にもなるといふ規則が存在する。しかし、「黒門邸」で起こした怪事が病床に臥せるものまで出しているにもかかわらず、彼らはいっこうに罰せられた気配がなく、また「もの」として「語られる」べき事態が魔界の側に生じたわけでもない。なるほど彼らは業越を弱らせないように秘薬を飲ませてはいるし、小次郎法師を殺す夢をみせたせいで業越が死のうとすると、慌てて止めにはいりはするだろう。また後の菖蒲の予言の中で語られることが事実だとすれば、嘉吉や病床に臥した村人も旧に復することになりはするだろう。だが、それでは「気を傷け」た相手を元に戻しさえすれば、いくらでも傷付けられるというのが彼らの規則なのだろうか。また、それなら傷付けてはならぬなどという規則が不要であるにもかかわらず、なぜそのような規

則が存在するのだろうか。確かに、彼らがだれも殺してはいないことからすると、死をもたらさぬことが規則なのかもしれないのだが、ではどうして「気を傷け、身を損」なうなどと含みの多い方がされているのだろうか。悪左衛門の語ることと行為とは微妙な矛盾を来たし、規則に限るはずの境界は不断に揺らぎ続けることになる。しかし、こうしたことは単に悪左衛門についていえるばかりでなく、業越の母が住む天上界の規則についてもあてはまることである。なるほど菖蒲が語るところによれば、そこには「我が児最^{いと}惜む心さへ、(略)恋となる」という特異な近親相姦の掟が存在しているだろう。だが、我が子への思い自体が禁に触れるにもかかわらず、菖蒲の目に映る母親の姿は既に「児の可愛さに、鬼とも言はず、私を拜んで居なさいませ」と報告されている。つまり、母親はありありと子を思う様子を示しているのだが、それがもとで罰せられる様子はまったく書かれてはいない。しかも、それでは業越に会うことさえ自由なのかといえば、これが決してそうではない。菖蒲の予言の中で、人妻と恋に落ちようとするわが子を止めるべく地上に赴くことを決意する母親は、脱出を試みたところで仲間止められることになる。だとすれば、天上を抜け出ることが禁を破ることなのかも知れないのだが、しかしその脱出の際にも「児を思ふさへ、恋となる、天上の規を越えて」と、再び以前のままの規則が繰り返されてしまう。そのうえこうして規則が再確認されるにもかかわらず、「母君の心を推量^{おしはか}」った天上の「上臆^{うそ}たち」が、業越に聞こえるようにと一緒に手毬唄を歌ってくれる。つまり「上臆^{うそ}たち」は「児を思ふ」

母の心を知っていながら、それを罰するどころか、むしろこぞつて協力してくれるのである。

こうした事情は、菖蒲がとらわれている「不義」の規則についてもいえるのだが、いずれにせよ、ここには侵犯されるような規則が存在しない。まぎれもない規則が雄弁に語られているにもかかわらず、それは行為との矛盾を惹き起こし、言葉と行為の関係にずれが生じるばかりか、規則の所在自体が曖昧化してしまう。規則は言葉として存在しているながら、行為によって不断に変更され、移動し続ける。そして勿論規則が移動し続ける以上、共同体の規則のように確たる境界を限る機能を果たしえない。というより、規則自体が曖昧であるために、境界は、同じ規則を共有し合う集団を限定するものではなくなってしまう。だから、なるほど「魔界」と天上界の間に違いがあるようにみえたとしても、その領域を明確に区分するような境界線があるわけではない。そして揺るがぬ境界線を欠いているために、内/外、秩序/混沌といった二元論的な装置も有効に機能しない。規則が移動し続けるが故に境界の所在自体が宙吊りにされる世界。それは規則のない混沌ではないが、しかし自閉的な共同体との共通性をもつわけでもない。もし境界があるとすると、それは共同体の境界とは比較不能なものであり、規則の性格もまったく異なっている。つまり、共同体とこの世界とは、鳥瞰する読者の視点において統合しうるような共通性を備えてはおらず、むしろ共通性を欠いた異なりを露わにしている。それは共通性を基盤とする差異が「相対的な差異」だとすれば、いわば「絶対的な差異」ともい

うべきものだろう。そしてこうした差異において読者が鳥瞰的な視点を失うとき、「伝達の突然変異」が再び浮上してくることになる。

事実、悪左衛門は、屋敷から葉越を追い払うべく夢の中で小次郎法師を彼に殺させるが、そうした悪左衛門の意図に反して葉越は自ら命を絶とうとする。また高桑法子が正しく指摘するように、葉越が手毬唄を探すための導きと思ひ込む手毬は、単に「魔界」の「稚いもの」が「粗相で」流してしまったものにすぎない。そして、菖蒲は葉越への思いを込めて手毬唄を歌うのだが、それを傍らで聞き届ける小次郎法師は自身の故郷の「涅槃会」の光景を思い浮かべてしまう。勿論いうまでもあるまいが、それは小次郎法師が自身の共同体の論理に回帰したことを意味している。ともあれ、こうして共同体とこの曖昧な世界との間には、伝達の突然変異が次々に生起し、しかもこれら二つの世界の間には「絶対的な差異」が介在している以上、それらがやがて共通性を獲得することもない。そこでは声ばかりか手毬までがメディアとして機能しているのだが、それは同じ内容を伝承することもなければ、聴き手との一体化を惹き起こすこともない。だからこうした過酷な環境にあつては、たとえ手毬唄はやがて葉越の耳に届くだろうと菖蒲が予告したとしても、葉越はそれを自分が探していた手毬唄として聞くとは限らない。そしてこのような「絶対的な差異」が伝達の突然変異を解放するとき、それは、これまでしばしば参照してきた高桑と小森の読解に対して、ある批評的な機能を帯びずにはいないだろう。

事実、この二人の読解は、いずれも三つの軸の異なりを強調しな

がらも、それらを読者の位相と重なる小次郎法師が統合するという結論に達してゆく。小森の場合、「『聴き手』という記憶の場」において、「様々な物語が、その外皮を溶かし相互に結びあう」と述べられてゐるし、高桑にあっては、「小次郎法師という『場』が三つの軸を『融解』させ、そこに「作品の（自己）」と呼ぶべき位相」が現れるとされている。しかし既にもてきたように、菖蒲の手毬唄を聞く小次郎法師は、伝達の突然変異において自身の故郷の共同体に回帰してしまい、少しも三つの軸を統合するような身振りを示してはいない。そしてそもそも二つの共同体と魔界（天上来）との間には、統合を可能にする共通性がまったく存在してはいない。だから、それを無視する両者がはからずも露わにしてしまうのは、三つの軸を無根拠に統合し、より大きなテキスト共同体を形成しようとする権力的な欲望といふことになるだろう。確かにこれらの読解は、たとえば濫澤龍彦¹⁴の読みに代表されるように、葉越の手毬唄探しを重視する読みへの批判を含んでゐる。しかし既に述べた通り、葉越の手毬唄探し自体が故郷の共同体の物語に從属しているのだとすれば、小森、高桑と濫澤に代表される読みの違いはわずかなものでしかない。これらの読解は、いずれも自閉する共同体への固執に基付くものに他ならず、違つてゐるのは葉越の故郷の共同体にのみ着目するか、それとも三つの軸を統合するより大きな共同体に力点をおくかといった共同体の規模の査定法なのである。

こうして『草迷宮』をめぐる様々な読解は、共同体と魔界（天上来）の間に介在する「絶対的な差異」の抑圧を自ら告白し、読みの

共同体的な硬直を露わにする。勿論、秋谷や葉越の故郷は典型的な共同体なのだし、そこには同じ物語と世界観を語り合う安定した伝達メディアが存在しているのだから、こうした共同体的な読解がまったく的はずれなものとはいへない。だが『草迷宮』を読むときに見逃すべきでないのは、ちょうど魔界（天上来）の規則がそうであるように、絶えざる移動と変異を刻み付けてゆく力動なのだ。自閉する共同体を支える二元論的な装置、それを『草迷宮』はいったん受け入れておきながら、魔界（天上来）という異質な世界への移動と変異においてその精巧な諸装置の連繋を虚構化する。しかも、その移動によって顕現し幻するのがかの「絶対的な差異」に他ならず、そこでは伝達の突然変異が解き放たれることになる。そしてこの突然変異にあっては規則が決して両者に共通のものではなく、自らの規則に基付いて発した言葉が相手の規則において変異するようになってゐる。勿論そこでは伝達のメディア自体がそうした過酷な試練を潜り抜けることになるのだが、その際一方の軸である魔界（天上来）の規則自体が不断に変異しつづつあるために、メディアがそこでどのような試練に出会うかを予測することは出来ない。そしてだからこそテキストとともに移動し続けてきた読者もまた、鳥瞰的な視座を失つて変異するメディアと移動の旅を続ける他はない。安定した共同体からの移動において不意に出現するこの過酷な環境。だが、変異と移動の力動が噴出している『草迷宮』の世界にあって、走りすぎる車上から見詰めるようにテキストの上を移動してみる以外、いったい如何なる手立てがあるというのだろうか。

- 注(1) 「文学と文化記号論」(磯谷孝編訳 一九七九年 岩波書店)
- (2) 「構造主義の冒険」(一九八五年 勁草書房)
- (3) 「文化と両義性」(一九七五年 岩波書店)
- (4) 「探求Ⅱ」(一九八九年 講談社)
- (5) もっとも「古事記」と「万葉集」を精査した藤井貞和によれば、このような「靈ガタリ」ともいうべき用例はまったくみられないという。(「物語文学成立史」一九八七年 東京大学出版会)
- (6) 「憑霊信仰論」(一九八四年 ありな書房)
- (7) 野家啓一「物語行為論序説」(「現代の哲学」8 物語 一九九〇年 岩波書店 所収)
- (8) 「声の文化と文字の文化」(桜井直文、林正寛、糟谷啓介訳 一九九一年 藤原書店)
- (9) 「聲」(一九八八年 筑摩書房)
- (10) 「草迷宮」論「(日本文学」一九八三年十月号)
- (11) 「聴き手論序説」(「成城国文学論集」二十輯 一九九〇年三月)
- (12) 「草迷宮」(「立教大学日本文学」四十五号 一九八〇年十二月)
- (13) 進実重彦「小説から遠く離れて」(一九八九年 日本文芸社)
- (14) 「ランブの廻転」(「思考の紋章学」 一九七七年 河出書房新社所収)

メデイアの顔

— 宇野浩二「苦の世界」 —

岩 佐 壮 四 郎

東京という苦界

第一次大戦後——大正八、九年頃は、当時流行した〈文化生活〉とか〈文化住宅〉というような標語が端的に示すように、生活様式の全領域において市民生活の〈文化〉的再編が試みられた時代でもあった。「文化アパート」「文化バサミ」などの商品名から「文化学院」のような固有名詞にまで冠された「文化」という言葉は、明治二十年代における「開化」や第一次大戦後の「民主化」、近年の「高度情報化」などがそうであったように、一九二〇年代を開示するキイ・ワードであり、また「開化」や「民主化」等の響きが帯びていたように、なほどうかユートピアへの期待と訝しあう言葉であったといつていい。

〈文化〉の時代がユートピアの夢をふくらませた時代でもあったことは、武者小路実篤の「新しき村」や、森本厚吉を中心に、有島武郎、吉野作造ら大正期リベラリストによって結成された「文化生

活研究会」(大10)の営みなどが端的に物語っているところでもあろう。生活の芸術化を標榜したウイリアム・モリスの作品と思想の紹介や、第一次大戦による革命ロシアやワイマル共和国の誕生がその夢を増幅したこともいうまでもない。〈文化〉の時代は、社会主義国家から「白樺」風の小コロニーに、或いは東洋的な王道楽土やワイマル共和国の体現する民主主義国家の理想——それは、大正デモクラシーとも課題を共有していたが——から柳田国男風の村落共同体の甦生に及ぶ様々のユートピアの夢がせめぎあい、しのぎを削る季節でもあったのである。佐藤春夫の「西班牙犬の家」(大6)や「美しい町」(大6)等は、そうした時代の願望を敏感にさきどりした小説でもあった。

〈その頃、かれこれ一年近くの間、私たち、私の母と私のをんな(妻と呼ぶよりも、少くとも私にだけは斯う言ふ方がよく感じが出るのだ)とそして私とは、東京府下渋谷町の或竹屋の奥の六畳の座敷を、間借して住んでいたのであった。私たち三人は、冬は

一つの炬燵に三人の足をそろへて、夏は一張の蚊屋の中に三つの枕をならべて、そして寝たことであつた。」

このように語り始める「苦の世界」(大8-10)の主人公も、「私」を中心に、妻と母が、冬は「一つの炬燵」に足をそろえ、夏は「一張の蚊帳」に枕を並べるといふ平和で幸福な家庭、いわば市井のユートピアを夢想している。「苦の世界」も、一種のユートピア小説として始まるのである。しかし、「これは何も私たちの平和を意味するのではない」という引用に続く一文が示すように、物語られるのは、「私」達三人が平穩に暮す家庭というユートピアの夢が綻び、「難儀な生活」に反転していく過程にはかならない。芸者あがりの妻は六畳一間の暮らしのなかでしだいにヒステリーをつのらせて「無名な絵師」である「私」を悩ませはじめ、妻から逃れて「心の荷」を軽くしたい「私」は「或無名な出版社」に勤めることになり、日曜日には、つかのまの安息を求めて銭湯に出かける。しかしそこは文字通りつかのまのユートピアでしかない。銭湯で午睡をむさぼり、自分と瓜二つの一人の男と出会い、「懐しさ」を感じて語りあおうとするものの、勿ち浴場にまで追いかけてきた妻の幻影に遮られてしまわねばならず、数日後に彼と再会した時には、彼が犬吠啼で貧困と絶望から図つた五十男の自殺を手伝つたという話を聞いて暗然とさせられてしまうのである。竹屋の奥の隠逸境がヒステリーの女の棲み処に反転してしまつたように、銭湯というユートピアにも、女と貧乏をめぐる(苦の世界)が影をささずにはいないのだ。ユートピアの夢がうち砕かれるのはこれだけではない。六畳一間

での生活に窒息しそつになつた「私」達は、代々木の練兵場脇の高台に、浴室付きの立派な家を借りることになるが、「来年の夏になったら、毎日そこで湯をたてようなどと、機嫌のよい時をんなと母とが話してゐたこともあつた」この家も、一ヶ月ほどで立ち退かなくてはならない。勤め先が倒産して家賃が払えなくなつたためである。母を遠縁に預けた「私」達は麹町の下宿に転がりこむものの、「をんな」のヒステリーは快方に向うどころかますます昂進し、のみならず「私」を棄てるようにして去つていつてしまふことになる。妻に逃げられた「私」は、私大の法学生鶴丸や、出版社の山本など「寝る外に家に一人居られぬ男たち」と浅草の花屋敷に遊んだりもするが、やがて、前に妻が芸者をしていた置屋の借金を背負わされ、払うあてもないままにこゝも逃亡しなければならなくなるのである。六畳一間とはいえ一家を構え、幸福な家庭を夢みていた主人公が、母を棄て、妻に去られ、ついには一人暮らしさえ覚束なくなつていく顛末が語られるわけで、この小説は、居住空間をめぐる「私」の受難の物語なのである。というより、居住空間が逆ユートピアに転じ、はなはだ(文化)的でない修羅場の様相を呈し始めるところに、この作品が「苦の世界」と題されたゆゑんもあるといえよう。

「私」が出会う人々でまた、(苦界)——逆ユートピア——の住人でないものはいない。

たとえば、勤め先の主人山本は、職業を転々として出版社を起すものの破産する人物だが、四十を過ぎては独身で、やはりヒステリーの母に悩まされているし、鶴丸は学校にも行かず芸事に浮身をやつ

し、あげくのはてに、これも放蕩して先祖伝来の財産を食い潰した父と芸者を張り合っている。桂庵の里見は女術の身でありながら妻を芸者に売り飛ばされてしまい、竹竿で赤蜻蛉をとってくれた伯父は商売に成功して却って陰気になり、「七、八間もある邸」に住む代言人の山川は料金滞納のために電気を停められているという具合なのだ。石割透氏も指摘するように、彼等はいずれも「都会の中の根無し草的存在」であり、家庭という「苦の世界」から敗走した「私」と「束の間の関係」を結ぶ彼等が「私」の地獄巡りの物語でもあり、またそういう意味では、これは「私」の地獄巡りの物語でもあり、またそのパロディでもあるのである。「文化」という時代のキャッチフレーズを皮肉るように、出版社社長や法学生、代言人等の「文化」の担い手達の抱える「苦界」を揶揄的に暴くことを通して、「文化」の実態が図らずも明るみに曝されていくのだ。

しかもこの地獄巡りは、東京という都市を縦横に駆けめぐって繰り展げられるそれでもある。「私」は渋谷の貸間から代々木の借家麹町の下宿と住居を転じるが、その行動範囲は雑誌社のある神田や浅草花屋敷、上野公園、靖国神社というような東京市内に限らず、横浜中華街から千葉の習志野にまで及ぶのである。更に、「をんな」の芸者置屋のある横須賀、「私」の分身ともいべき男が首縊りを加勢する大吠崎、皮革会社のある埼玉まで視界に収めれば、物語の地図は現在の首都圏全域にわたって作図されることになる。そして、その何処へ行っても「私」が確認しなければならぬのは「苦の世界」なのであって、あの街この街とさまよう主人公の網膜に映

るのは、悲惨で滑稽な「苦界」の人間絵図なのだ。

「苦の世界」は、このようにみれば、東京という「苦界」の案内図でもあるが、近年の狂乱地価を思わせる土地投機ブームが起るなど、当時の東京は急激な都市化のさなかにあった。こうした都市化の波によって景観も一変し、団子坂の菊人形園、本所の牡丹園、大久保の躑躅園等の江戸以来の名所はいずれも宅地と化し、明治神宮の造営(大4)によって、「私」の住む代々木周辺からも武蔵野の面影は消えた。主人公の行動するのは、これらに代って登場した花屋敷、靖国神社、代々木練兵場等の「帝都」を代表する地点に引かれた線にはかならない。それは鉄道国有化(明39)以来、中央本線全通(明44)や東京駅開業(大3)等、院線——「私」も片道二十六銭を払って、しばしば両国から津田沼に足を運ぶ——や市電を中心とする交通体系の整備による都市交通メディアの創出したネットワークと重なってもいるのであって、読者は「私」と共にこの線上を移動し、賑やかなメリー・ゴースラウンドの前に佇み、大村益次郎銅像の脇のベンチに寝転び、代々木や習志野の訓練を眺め、異国情緒を漂わせた横浜南町(中華街)にも足を伸ばしつつ、「帝都」の新名所見物(地獄巡り)に誘なわれることになるのだ。

「人心」(大9)によれば、もともと「難儀な生活」と題していたこの作品を「苦の世界」と改めたのは、たまたま赴いた潮来の宿で、「へささでしのがんせ、苦の世界」という民謡(「潮来出島」)の一節を耳にしたことによるというが、「苦の世界」とは、急激に変貌しつつある東京という「苦界」の姿を、根無し草のような都市生

活者の視線で捉えたこの小説にふさわしいタイトルでもあったといえよう。

メディアの祝祭

とはいえ、この地獄巡りは、決して悲惨でも酸鼻を極めたものでもない。そこに開展されるのは、むしろユーモラスな、祝祭を思わせる光景であるといつていい。「その二」冒頭の章の、「寝る外に一人で居られぬ」三人の男達が花屋敷にかけ「メリイ・ゴオ・ラウンド」に乗る場面などは、この地獄巡りの祝祭性を端的に物語っているといえるだろう。

「メリイといふのは『楽しく』です、」と大きな声で答へた。

「はあ楽しく、」と山本はくり返した。

「ゴオは『行く』……」と鶴丸は言った。

「ラウンドは、さあ、ラウンドは、『まはる』ですな。……『たのしく、ゆく、まはる』です。」

「はあ、」と山本は、私の赤くなるのもかまはず、『とつびやうし』もない声でくりかへした。「メリイはたのしく、ゴオは……ゴオはなんでしたつげな。ああ、行くですか、そしてラウンド、いやラウンドはまはるですか。はあ、メリイ・ゴオ・ラウンドじゃない、ラウンド——たのしく、行く、まはるですか。なるほどね、たのしく、行く……」といつてゐる時に、どうしたはずみだったのか、山本は、ゴトン「あッ」といふさげび声とともに、木馬

から落ちたのであつた。」

「たのしく、行く、まはる」という鶴丸の苦しまぎれの直訳通り、「メリイ・ゴオ・ラウンド」は、当時めざましく発達しつつあつた交通メディアそのものを純粹に楽しむことを目的にした、時代の先端をいくレジャー装置だったが、木馬に乗る白髯の老人と破産した中年男という取り合わせの妙もさることながら、彼等がたて続けにコケルところはこの場面の発所があるのはいくまでもない。語り手はこうした場面を皮肉な笑いのうちに捉えること——それは、やはり当時興隆しつつあつた活動映画のドタバタ的な笑いを想起させよう——を通して、「メリイ・ゴオ・ラウンド」ならぬ「メリイ・ゴオ・ラウンド」が〈苦の世界〉めぐりに反転していくような都市生活という地獄巡りの祝祭性を焙りだしてみせるのである。「メリイ・ゴオ・ラウンド」が同時に「メリイ・ゴオ・ラウンド」でもあり、地獄巡りでもあるような祝祭としての生。木馬から落下してぶざまな姿態を晒す二人の男は、そうした生を凝縮して演じてみせてもいるのだ。それは、花屋敷という祝祭の街から来たヒステリーの「をんな」と「私」の日ごと夜ごとの家庭での諍いも祝祭であれば、「飲めぬ酒を飲みながら歌沢を教へ教はることも」、「拾つた帯を身に締め自分の帯を入質すること」も、獺の一人遊びにも似た佻しい祝祭であろう。また、妻に去られて行き処がなくなり、銅像になった男のことを考えながら昼寝してしまうのも、てにてなすなにもない〈文化〉の時代の都市遊民の孤独な祝祭にほかならない。先にも触れたよう

に、語り手は、交通メディアを自在に駆使して「帝都」の「苦界」を素描してみせるが、そこはこのような祝祭が賑やかに繰り展げられる場所でもあるのだ。そうした祝祭の賑わいは、「メリイ・ゴオ・ラウンド」や大村益次郎の銅像の他にも、水族館を想起させる下宿屋の帳場、夕陽に染まる習志野の演習場など、随処に鏤められた絵画的な情景のうちに見てとることができよう。「苦の世界」には、至る所に、斬新な構図と色彩の施された光景が象徴されているのである。しかし、絵画的であるのは、「絵を描かない」（石割透）といえ語り手が画家であつてみれば当然といつてもよく、それと共に注意を払つておくべきなのは、作品のこれも随処から、様々の音が聞えてくる点であろう。悲惨でもあれば愚かしくもあり、また抒情的でもある「苦界」の光景が「私」の網膜に映るように、実に雑多な音の数々が私の鼓膜を振動させるのであつて、それは〈文化〉の時代をしるしづける車の騒音や電話のベル、市電や汽車の轟音などにとどまらない。停車場に急ぐ主人公の耳目をそばだたせる「広告の楽隊」から始まり、花屋敷の楽屋裏から聞える「桃太郎」、街角の子供達による「もしもし亀や」の合唱、死の床にある伯父が母の三味線で語る清元、上野の寄席の潮来節、三百代言が馬肉屋で喰る黒田節、安待合で莫蓮芸者の唄うラップ節、夕暮れの町外れを家路に辿る法界屋の夫婦が足並に合わせて弾く月琴の「さのさ」など、物語の全体に様々の旋律が鳴り響いているのである。これらの童謡や民謡、流行歌は、一九一〇年代から普及し始めたレコードという新しいメディアが広めたものでもあるが、ここでは単に風俗として

取り入れられているだけではない。木戸が低吟する「へうき草や、けふはむかふの岸に咲く、ながれしたいや風したい」という歌沢の一節が、また「へアア、いたこところオカ、寝どこにこまる」という潮来節の一節がそうであるように、地獄めぐりという作品の主題と緊密に結びついていることにも留意しておかねばならない。それは、街角で語り手がふと口ずさむ「味噌屋の丁稚、味噌すれ、くすすれ」というリフレインや、南京町のとある家の中から聞えてくる、「むかしおろかな男あり。はじめ屋根屋になりたるが、屋根にのぼるがこはしとて、次に左官になりたるが、きたなき土をこねるわざ、いやしき者のなりはひと、またも桶屋にかはりしが……」という、「子供らしくない声で、ふるい、いまはもうつかはなくなつた、小学校の読方教科書をさらへる声」などと共に、第一次大戦後という〈文化〉の季節の都市生活の感触を聴覚的に表現し、作品の主題を変奏してみせてもいるのである。

「私」の遍歴する東京は、レコードという〈文化〉の時代の新しいメディアの普及させる新しい旋律が賑わいを添え、街角が銅像を始めとする視覚的メディアに縁どられてもいた。「私」も仰ぎみる大村益次郎像を第一号とする東京の銅像は、国家の意志と〈帝都〉の威厳を誇示すべきメディアとしてそのネット・ワークの輪を拡げ、一九二九（昭三）年には皇居周辺だけで六五体を乱立させることになるし、「カチューシャの唄」（相馬御風作詞・中山晋平作曲・松井須磨子唄）の爆発的な流行（大3）を指標とするレコードの大衆化が、やはりニュー・メディアとしてのラジオ放送の開始（大12）とも相

まづて伝統的なメディアを解体・再編することになるのは改めていうまでもあるまい。「苦の世界」は、視覚的・聴覚的な多様なメディアの創りだす祝祭を、そこに生きる人間達の五官をあげて捉えようとしているのである。

むしろ、メディアの多様性が、必ずしも人間と人間の、多様で生きたいとした関係の反映であつたわけではない。むしろ逆に、映画や放送・レコードというようなマス・メディアと、銅像の乱立にみられる視覚的メディアのネット・ワーク化がもたらしたものが、コミュニケーションの均質化と多様な関係性の抑圧でしかなかつたことは、視聴覚メディアの再編を指標とする（文化）の時代がどこに帰結したかが証しているところであらう。

それと共にこのような多様化の兆しに対応すべく、この作品自体が、小説というメディアを革新すべき意匠を凝らしていることも見落してはならないだろう。それは、主人公が遍歴する（苦界）の生の様相を単に客観的に描写するのではなく、そこに息づく人間の声を通して語ろうとしているという点だけでなく、その複雑な発表経路が示しているように、最終には「苦の世界」なる総題のもとに統一させながらも、全六編から成るこの作品の個々の編・章・節がそれぞれ独立した作品としても読むことができること、また各章には、近世の読本あるいは実録体小説等から明治式合巻などに頻繁にみることができながらも、明治二十年代には姿を消していく「小題」形式が用いられているところなどに認めることができる。とりわけ、「ヒステリーの女子になやまざるること、町の楽隊にむかつて心に

叫ぶこと」「流し場に昼寝する二人の男のこと」（傍点筆者）というように、全二十二章の各々に「―」の「こと書き」による「小題」（章回体）を付けたところなどは、この作品が自然主義によって確立した近代小説のスタイルと対立し、また近世小説のパロディでもあらうとする意図から試みられてもいることを鮮明に語っているといえよう。なおこのことに関しては、宇野浩二が植竹書院で『戦争と平和』の下訳をしたことも想起すべきかもしれない。というのも、同じシリーズの一冊として刊行され、彼も参照した著の『ドン・キホーテ』（島村抱月・片上伸訳、大4・10、11）が、「ドン・キホーテとその家来サンチョー・パンザとの間に取り交されたおもしろい議論のこと」（第一編第十章、「自分で城だと思つた宿屋の中で、この工夫に富める紳士の上にもふりかかつたこと」（同十六章）というように、やはり「章回体」を用いているからである。いうまでもなく「苦の世界」は、祝祭の活気に満ちた滑稽な地獄巡りの物語であるという点で明らかに『ドン・キホーテ』の系譜に属しており、また宇野自身も、この「滑稽の裡にも真摯と誠実とがあり、可笑味の底にも一味の哀調と懐しみ」を湛えた物語を多分に意識していただろうことは、この作品の「その三、さ迷へる魂」に付けられた「老いて驚馬に若かざる売文業者のこと」というような「小題」からも窺えるところだが、この形式をパロディとして用いるというような手法もあるいは片上伸訳の『ドン・キホーテ』が教えたものであつたかもしれない。「章回体」は、後に谷崎潤一郎も「武州公秘話」（昭10）で用いるが、いずれにせよここには近世小説の形式をパロディ化し、

また近代小説が無意識のうちに枷としてきた約束事を擲論・蹂躪し、そうすることによって制度化した小説というメディアを活性化しようという意図を透しみる事ができよう。祝祭というものが「あらゆる恒久化され、完成されたもの、終ったものに敵対」し、そこからの「解放」や「破壊」を通しての再生を祝う祭りでもあるとすれば、この小説は、〈苦界〉に棲まう人々の生の祝祭を描くにふさわしく、そのスタイルにおいても祝祭の賑わいに満ちているのである。

メディアの住人達

視覚的あるいは聴覚的メディアを呼びよせながら、東京という〈苦界〉における生の光景を炙りだしてみせる「苦の世界」だが、この作品がとりわけ出版という、活字メディアの内部に棲息する人間達に光をあて、その生態を抉りだしてみせていることも、注目しておくべきことかもしれない。

たとえば「私」が、半ばは定収入を得る必要から、また半ばは妻のヒステリーを逃れるために勤めるのは、主人と、「救世軍の兵士」だけあっていはば正義派のヒステリー患者⁽¹²⁾である彼の母と小僧の三人だけで営まれている弱小出版社で、「女子文芸」なる雑誌を発行している。前田愛も明らかにしているように、第一次大戦前後は明治期から一定の読者を得ていた「婦人之友」「婦人世界」に加えて、「婦女界」(大2)、「婦人公論」(大5)、「婦人界」「主婦之友」(大6)、「婦人倶楽部」(大9)、「令女界」「女性改造」(大11)等が創刊され、結婚・育児などの実用記事だけでなく、女性の自己主張、教養の質

的向上に大きな役割を果たした時代でもあった。「私」が「お門ちがひ」の編集を受け持つこの「無名の文芸雑誌」も、そうした機運に裨して創刊されたものの一つであるのはいうまでもない。ここで「私」は、「ときどき子供の雑誌にお伽話などを書く、女流文士」である妻の姉に出会おうが、妹と同じく「ヒステリー患者」で、「二十九才で、しかもまだ独身」の彼女が、時代の先端を行くメディアの担い手の一人であることも、これまたいうまでもない。点景としてそのプロフィールが紹介されるにすぎない彼女はともあれ、「私」を始め、破産する社長の山本、翻訳家の木戸、売文業者の佐山と、主要な登場人物の大半が、活字メディアという〈文化〉産業の従事者達なのである。このように、この作品は、出版メディアを内側から描いた、いわば楽屋話でもあるのだが、とはいえ、ジャーナリズムの内情を描いた小説は、正宗白鳥の「塵埃」(明40)あたりから始まって、大正も半ばにさしかかった当時、特にめあたらしかったというわけではない。「苦の世界」に先立って広津和郎が書いた「神経病時代」(大7)などは、その代表的なものといえよう。(「神経病時代」たる〈文化〉の時代の知識層の内面に光をあて、そこに世紀末ロシア文学の「余計者」の血筋を引く、「性格破産」という^{クライシス}聖痕をみいだしたこの小説は、一方で、大正政変からシーメンス事件に至る政治状況を背景に、権力に媚び、メディアによる言論支配に手を汚している新聞ジャーナリズムの実態を内側から告発することを一つの主題としてもいた。後年回想するように、この作品は夕刊紙「毎夕新聞」での体験に拠っているが、彼が勤めた大正三年頃は、「朝日」「大阪

毎日「時事新報」等の有力紙が「憲政擁護」を共同のスローガンに論陣を張って反政府運動をリードし、世論形成装置として無視しえぬ力を発揮し始めた時期でもある。桂内閣を打倒して大正政変を実現したのも新聞であれば、桂の後継である山本権兵衛を辞職に追いこんだのもシーメンス事件を執拗に追求した新聞メディアであり、続く大隈政権の成立にも、黒岩周六（万朝報社長）を中心とする記者団（後の「新聞記者倶楽部」）が深く関与したといわれる。こうした時代を背景に、権力に買収されて編集方針に干渉する社長や、それを忠実に実行する社会部長——当時の「毎夕新聞」社会部長は「蒲団」（明40）のモデル永代静雄が務めていた——、社長に阿諛する外交部長、編集方針に批判的でありながら、結局は追隨する次席等、ジャーナリズムの内部を浮き彫りにし、三面記事から政界の醜聞スキャンダルに至る様々の情報が捏造されたり封殺されたりする様相を刻みだしていくのである。手法はドキュメンタリー風で、作中のヤマ場としてとりいれられている民衆による毎夕新聞社襲撃事件などの取りあげ方には、後年の「松川裁判」（昭33）を思わせるものがある。「神経病時代」のこうした記録小説的側面はもつと評価されてよいので、この作品は私小説という枠組のなかには収まることのできない、メディアが権力としての正体をあらわにし始めるときの感触を生み出した臨場感をもって捉えたドキュメントでもあるのだ。

「苦の世界」と「神経病時代」が歩調をそろえるのは、このように、メディアの現実内部からの光をあてようとしている点にほかならない。とはいえ、同様にメディアの内部に生きる人間達の姿に

焦点を絞りながらも、両者の醸し出す色調はおのずから異っている、というより対照的であるといつてよい。たとえば、「苦の世界」の「私」と同様「神経病時代」の主人公も大村益次郎の銅像前の「戦利品の砲身の腰掛」に坐るが、「私」が行き場所もないままにベンチに寝そべり、「悠々と白雲のながれる青空」を眺めてとりとめのない空想に耽り、「すばらしい夢」をみながら熟睡してしまうのに対し、後者は、「恐らくはこの半年ほど前から、彼が妻と同棲してから、彼がS―社に入社してから、ずつとこの方接したいろいろなもの」が「潜在的に彼の心に準備させて置いた」「不思議な変挺な恐怖」に駆られて夜の九段坂を駆け上り、ここに腰をおろすものの、恐怖の幻影に脅えて幾度も背後を振り返るのである。「神経病時代」が新聞メディアの実像を的確かつダイナミックに素描しながらも、しだいに無力感に囚われ、神経症になっていくジャーナリストの姿態を幻滅と悲哀の絵の具で塗り潰したという趣きがあるとすれば、「苦の世界」は、出版メディアの内部に棲息する種族の生態を諧謔に満ちた軽妙なタッチで戯画化してみせた、といつていいかもしれない。

「私」を始め山本、木戸、佐山等の姿を戯画化していく作者の手腕は凡庸ではなく、その神経は、破産する山本の名が権兵衛ならぬ長兵衛であるというような細部にまで行き届いているが、なかでも翻訳家の木戸参三と、「老いて鷲馬に若かざる売文業者」佐山冬崖の二人は、大正期のモノカキの二つの典型を戯画的に、というより、一九二〇年前後における文学者やジャーナリストの世代交替の様相

をパロディ風に演じてみごとである。

「山井は所謂新しい芸術家なので、雅名も戯号も何もない。唯本名の山井要で知られてゐる」とは、「苦の世界」と同時期に発表された永井荷風の「腕くらべ」(大5-6)の一節だが、一九一〇年代から二〇年代にかけての文壇あるいはジャーナリズムを彩る風景の一つは、「雅名も戯号も何もない、唯本名」の「所謂新しい芸術家」が出現してしだいにその勢力を増していったことであろう。荷風は戦後、「わたくしは西洋種の草花の流行に関して、それは自然主義文学の勃興、ついで婦人雑誌の流行、女優の輩出などと、略年代を同じくしてゐたやうに考えてゐる。入谷の朝顔と団子坂の菊人形の衰微は硯友社文学とこれ亦その運命を同じくしてゐる」(葛飾土産 昭22-25)と回想してゐるが、一九一〇年代の最初の一年目に突然変異的に出現した、谷崎潤一郎、志賀直哉等先頭とするこの(新人類)は、やはり同時期に登場した「所謂新しい女」や「西洋種の草花」と共に簇出し、蔓延った。雅名も戯号も持たない「所謂新しい芸術家」は、「文化」の時代をそれ以前と画す指標の一つでもあって、雅名を以て世に問う文人と「所謂新しい芸術家」のせめぎ合いがこの時期の出版メディアを大きく特徴づけていることは、たとえば「婦人公論」等主要女性誌五誌(「婦人公論」「婦女界」「主婦之友」「婦人公論」「婦人世界」)の長編連載小説の作者で、大正九年には十三名中二名(久米正雄、佐々木邦)を数えるにすぎなかつた本名の文学者が、大正十五年には大勢を占めるようになってゐる事実¹⁶などが端的に物語つてゐるところでもあろう。こうした、単に世代交替と

のみ片付けるわけにはいかないような、「文人」から「所謂新しい芸術家」への交替の劇は、都会の坂の中ほどに位置する「日のあたらぬ家」の冬の日の光景に始まり、時代遅れの文士江森渚山の零落を見届けるところで終る「都会の憂鬱」(大12)で佐藤春夫もとりあげることになるが、この作品の木戸と佐山が代表しているのも、対立する二つの世代にほかならない。下宿の万年床に寝そべりながら英独仏の三ヶ国語ができると自称し、コナン・ドイル、ロマン・ロラン、チェホフ等の翻訳原稿を三千枚も蔵していると豪語する木戸と、「ちか頃はどうも青年の芸術家志望がおほ過ぎるんですな」などといひながら彼の訳稿を流用し売文の種にする「老朽文学者」佐山の演じる三文芝居は、そのまま当時の出版ジャーナリズムの戯画化された縮図でもあるのだ。雅名を持つ文学者の退場と本名の(芸術家)の登場には、そこに文学観の根本的変革があつてゐたのはいうまでもなく、また冬崖を徹底して戯画化した宇野自身¹⁷が、そのことによつて「死にゆく世界観の枷」から自らを解放しようとしてゐたこともいうまでもないが、その宇野自身は、格次郎という本名ではなく、浩二という筆名^{ペンネーム}を用いてゐたことも留意しておくべきであろう。(名詮自性)信仰の伝統とは絶縁してゐたとしても、彼が名前に敏感に反応し拘泥したことは、父親の命名した「本田耕右衛門」を「百姓くさい名前」として恥じ、「将来彫刻家として立つのに有名になれそうな名前」である「本田陽」に改名する男を描いた「耕右衛門の改名」(大8)や、「島木新吉」(S・S)、「小泉圭三」(K・K)、「八田彌次郎」(Y・Y)、「入井市造」(I・I)という、

フリットナムと名、の頭文字が同じ四人の青年の交渉を綴った「枯木のある風景」(昭8)などが証しているところである。「枯木のある風景」にみられるような命名の遊びは、「二人の青木愛次郎」(大11)の「青木愛次郎」(A・A)や、「戸島豊吉」(T・T)と、やはりT・Tというイニシアルの女(鳥羽たま子)の綾なす恋物語である。「或る青年男女の話」(大11)等にもみられるが、雅名も本名も拒絶し、本名の格次郎とイニシアルは共有しながらも、よりモダンな響きを帯びた「造二」という筆名を選んだところに、大正という(文化)の時代のメディアの住人としての彼の覚悟をみてとるべきかもしれない。

長田幹彦とは誰か

ところで、「苦の世界」には、実在する三人の文学者が実名で登場する。長田幹彦、武者小路実篤、下田歌子の三人である。もっとも、彼等はその名前が作中の会話——後述するように半田の——のなかで用いられるにすぎず、いわば記号として消費されるにすぎないが、これはまた彼等の名前が、たとえば「大村益次郎」という固有名詞と同様メディアによって流布され、日常生活でも流通するほどに話題の人だったからでもある。当時、武者小路は「新しき村」によって——華族という出自とも相まって——文壇という枠組を超えてジャーナリズムの話題の人であったし、下田歌子も単に歌人としてだけでなく、女子教育の中心人物として知られていた。特に後者は、「新しい女」(ニューウイブ)「抬頭の季節」にあつて「良妻賢母」型女子教育の

シンボリック的存在でありながら——というよりそれ故にこそ——高貴の方の愛人であるという噂を始め様々の醜聞スキャンダルによって——一九二〇年前後は女性が主役としてスキャンダル・ジャーナリズムのフット・ライトを浴び始めた時代でもある——時代のジャーナリズムによって組織された噂というメディアのなかの名士でもあつたことは広く知られている。不身持の改まらない半田の妻が下田歌子のもとに「行儀見習」にやられるという設定——実はこれは半田のデータラメな作り話で、彼女は芸者に出るにすぎないのだが——が、なにがしか皮肉な笑いを誘わずにはいないゆえんもそこにある。

もう一人の実在の文学者長田幹彦も、「中央公論」「新小説」「婦人公論」「家庭雑誌」等に通俗小説を書いて広く知られていた人気作家だつたことは改めていうまでもあるまい。

「長田幹彦のところへ行つて見ませうか」と半田が私にいつた。

「さあ」と私がなま返事をしてゐると、

「行つて見ませうよ」と彼は早やそのしたくをはじめた。

「あなた」とにきびの細君が口を出した。

「長田さんのところへ行つたら、また遅くなるんでせう、」

(中略) みちみち、私が長田幹彦について、半田にときどき質問を發したところが、「感じのいい男ですよ」とか、「じつにいいのですよ」とか、「酒をのむ時に、舌をびちやびちや鳴らすくせがある、それがじつに感じがいいんですよ」とか、なかなかこまかい話をするのだ。どうして知りあひになつたのか、と聞くとき、例の私がおうちで彼と知りあひになつたところの、佐山冬

崖に紹介されたことだった。」

半田は、実際には長田幹彦に面識がなく、したがってこの時も彼に会える筈はないのだが、「私」が半田に騙られてしまうのは、半田が幹彦にまつわる「こまかい話」を知悉しており、それがリアリティを伴っているからにはかならない。リアリティは、ジャーナリズムが流布した幹彦像と半田の話が一致するところに生じるのであり、二人はメディアによって創出され、彼等が共有している長田幹彦という記号にまつわるイメージを確かめあっているのである。長田幹彦は、「私」や半田のような人物にさえ、その酒の飲み方に至るまで知悉されている身近な存在なのだ。

ところで、長田幹彦は、作者の宇野浩二にも親しい存在だった。

親しいとはいっても、あくまで文学上の知己という程度のことだが、というのも、彼が流行作家だったからではなく、近松秋江等と共に赤木桁平こと池崎忠孝による『遊蕩文学』の撲滅(大5・8)の、「撲滅」されるべき当の対象にはかならなかったからである。周知のように赤木は、幹彦秋江はじめ吉井勇、後藤末雄、久保田万太郎等の作品を「人間の遊蕩生活に纏落する事実と感情とに重きを置く」『遊蕩文学』と規定し、オスカー・ワイルド等西欧世紀末文学にみられるような「人生に対する真面目な懷疑と苦悶との洗礼によって見出された最後の誠実なる『信仰』」を欠いて、「人生の本能的方面に於ける放縦淫逸なる暗黒面を主題とし、好んで荒色淫酒の惑溺境を描出せんとする」ものとして全面否定してその「撲滅」を唱え、『遊蕩文学』撲滅不可能論(大5・9)を書いた安成二郎や本間

久雄、生田長江、小山内薫らとの間に議論を惹起していた。赤木の発言は「掘つて立つべき内発的な自身の批評的志向もなく、また、同時代の文学の内面に身を寄せることによって把握した問題意識」も欠落した、「単に向こう意気の強い、文学好きの才子」の、折からの「トルストイブームに便乗した」悲憤慷慨の域を出るものではなかったが、「その論の当否あるいは善し悪しは全く別として、一時は、ほんの一時は大評判」(20)になり、標的となった作家達への打撃も無視できないものがあつた。みずから回想するように、幹彦が伯爵小笠原長幹等青年貴族に接近してその庇護を求めたことなどは、赤木のかざした「木曾義仲的なダンピラ」がいかに脅威であつたかを示す一例といえよう。もっとも、「赤木さんもあれによって勿ち評壇に一家をなしたし、僕はあべこべに大雑誌が全紙面をあげて撲滅を売りものにするような人気ものにもまで押しあげられたのは、むしろほほえましき逆効果であつた」(22)と幹彦自身もいうように、彼等の多くは「皆桁平の棒で打たれた代りに相當の銭では報いられた」(23)のも事実だったが、とはいえ、これは彼等が通俗小説に転じたからで、桁平の一喝は彼等を文壇から放逐するだけの威力は発揮したのである。「苦の世界」における「長田幹彦」という固有名詞は、そうした文脈(コンテクスト)のなかで読まれねばならない。宇野の「遊蕩文学」者達への共感(コンセンサス)は、赤木によって「踏まれたり蹴られたり」された近松秋江をモデルに「蔵の中」(大8)を書き、序文として載せた「近松秋江論」が語っているところだが、「苦の世界」では長田幹彦を召び入れ、幾分揶揄的にその姿を彷彿させるところに、作者の文学観

もおのずから披瀝されるとみるべきなのだ。

通俗小説で売れっ子となった幹彦は、やがて久保田万太郎と共に震災後に放送開始する東京放送局入りし、また日本ビクターの作詞家として、やはりかつての「遊蕩文学者」吉井勇と共に流行歌の世界で活躍することになる。彼が放送というメディアに入るに当っては、小笠原の「ブレイン・トラスト」の一人であり、「貴族政治の中へ市井の声を挿入した」服部愿夫（東京放送局初代放送部長）が関わっていたが、放送・レコードの参入を結節点とする一九二〇年代以降のメディアの新しい枠組の編成に際して「待合政治の俊敏なプラン・メーカー」たる彼を中心に、幹彦・万太郎等が大きく関与したことは記憶しておいてよい。文壇を追放された「遊蕩文学」は、草創期の電波メディアのなかに生き延びていくことになるのである。

そしてまた、彼等を中心に展開されることになる新しいメディアが、彼等の「撲滅」を叫んだ当の張本人である赤木と互いに手を取りあって、戦争にと熱狂していくメディアの祝祭の一翼を担ったことも忘れるべきではあるまい。六八版を重ねる大ベストセラーとなった『米国恐るるに足らず』（昭4）を皮切りに『大英帝国日既に没す』（昭6）、「宿命の日米戦争」（昭7）、「日米戦はば」（昭16）などをタイムリーに発表して活字メディアにおけるアジテーターとしての役割を存分に発揮した赤木桁平と、「島の娘」（昭3）「祇園小唄」（昭4）など数多くのヒット曲を出しただけでなく、「忘れちゃ嫌よ」（昭11）が十数万枚も売り尽したのに対して、自身の作詞による「国体明徴歌」（昭11）が四千枚しか売れなかつた事実を恥じ、

「忠良なる日本国民として限りなき屈辱と悲憤」を表明して「空中艦隊の歌」（昭12）「脱退節」（昭13）等の軍歌の作詞にいそしんだ幹彦は、戦争にむかつて奇怪なファシズムのデュエットを奏していたというべきなのだ。長田幹彦は、というようにみれば、一九二〇年前後にその序幕が上る、新しいメディアの時代の旗手の一人——新しいタイプのメディア人間を代表する存在だったといつていいのである。

半田六郎——メディアの顔

しかし、いうまでもなく長田幹彦は「苦の世界」の主要な登場人物ではない。それどころか、その名前が半田六郎という青年の会話に出現するにすぎない、という意味では、厳密に言えば登場人物でさえない、というべきかもしれない。むしろ注目すべきは、長田幹彦という活字メディア（後には聴覚メディア）における有名人の名を騙り、巧みに「私」や山本を翻弄する半田六郎という存在であろう。物語も後半（その三）になって出現する彼は、やがて他の人間をおしつけて主役として君臨し始める。「苦の世界」後半は、さながら半田六郎という男の物語の観を呈することになるのだ。

吉井勇ばりの歌を作り、「私」と同様芸者あがりの、やはり「ヒステリー」の妻と二人暮らして、「私」にも親切を尽してくれる「十分好人物」のこの男は、実は大嘘つきで、その「魚のやうなかつかうの口」から吐き出される作り話の異に、「私」や山本はみごとにハマられていく、最終回「ことごとくつくり話」ですべてが暴露さ

れるように、彼は失職して妻に去られた「私」や、破産して新しいスポンサーを探す山本に空しい希望を抱かせ、ひきずり廻し、結局は馬脚を表わして都会の間にまぎれこんでいくのであり、妻が下田歌子の教え子だということも嘘であれば、武者小路の友人の友人で、長田幹彦とは飲み友達だということも、「私」や山本を信用させるための騙りのテクニクとしての嘘にほかならない。のみならず、金満家の息子というふれこみも眉睡なら、山本が期待を寄せる「埼玉県と千葉県に皮革会社と澁紛会社を持つといふ男のこと」もまことしやかな作り話なのである。また、彼がことあるごとに有名人と知己であることを匂わせ、頻繁に電話というニュー・メディアを用いるのも、自分の騙りにリアリティを附与するためのテクニクにほかならないのはいまでもない。

だが奇妙なのは、このように、ときには身銭をきってまで「私」や山本を騙り、ひき廻しながらも、彼がそのことによってなんらの利益を得ていない、というより、得ようとさえしていない、ということであろう。騙るとはいえ彼は詐欺師ではないので、「彼のつくまことしやかな嘘には、何か利得につながるような要素がまるでない」⁽²⁸⁾のである。その場をとり繕うための作り話から、陰口、ゴシップ、世間話、儲け話、身の上話、のろけ話と彼の口から零れでるほとんどもあらゆる種類のといつていい法螺や嘘は、いずれも、利得どころか、怨恨とか他人を陥れようというような邪悪な意志からするものでも、むしろ自己の信奉するなんらの理念からするものでもない。そこに動機というものをみつけないことはできないのである。

だが、嘘には必ず動機というものがなければならぬのだろうか。もしそうであるとすれば、半田を駆りたてているのは、ただ騙るということと純粹に自己目的化し、ひとときの戯れにも似た人間関係を創りだそうという情熱とでもいうほかはあるまい。「多くのうわさが流布するのはそれを伝える人々が頑固にうわさを信じているからではなくて、うわさが嬉しいもの、好奇心と驚きの対象だから」⁽²⁹⁾であるように、彼が嘘をつくのも、「それを食べて楽しむためであり、その話が得させてくれる快樂のため」⁽³⁰⁾というほかはないのである。

彼が「たちのわるい嘘つき」であることに気づきながらも、「私」が彼に牽き寄せられていくのも、おそらくその故である。一方で彼の嘘を嫌いなながらも、他方でそれに積極的に協力し、質屋では彼のウワマエをはねようとさえするのは、それと自覚していないにせよ「私」が彼の騙りの魅力の虜になり、彼の共犯者になってしまっていることを示してもいよう。「私」にとつても騙りは楽しいのであり、であればこそ語り手でもある「私」は、彼の騙りについて、それこそモノに憑かれたように語る（騙る）ことに熱中するのである。そして、カタルという不可解な情熱に駆られなんの利害を契機とすることもなしに語ることに夢中になるという点においては、半田と「私」の間にどれほどの径庭があるわけではない。「私」が半田であり、半田が「私」であってもかまわないのであり、「私」の半田への嫌悪がなにほどか自己嫌悪に似ているのは、「私」が彼のなかに自分の顔を見ているからでもあるのだ。むしろこの嫌悪感、作者宇野浩二のものでもあろう。それは「その彼のとんきやうな目つ

き、その目にかけた、どうしたのかいつ見てもかたつばうヒビのはひつた近眼鏡、濃い鼻の下から頰にかけての髭のあと（中略）とりわけその死んだ魚のやうな色にひかつて見える目つきと、どこか気がいめいた、そして白痴めいたまるい口つき」というように表現される半田の風貌が、彼の戯画された肖像を想起させるからだけではな。半田がそうであるように、彼もかつては田丸勝之介（株の相場に勝って金がタマルの意なる名を騙って『誰にでも出来る株式相場』（大5）という儲け話を捏造したこともあり、今はまた宇野浩二という、本名でも雅号でもない名を名乗って数々の話を語り、なにより読者を騙ってきたこの物語の作者にはかならないからである。半田六郎という鏡に、宇野は自分の顔を映してみたのだ。根も葉もある嘘の数々を撒き散らし、人々を騙り続けずにはいられない顔をである。同時に、そこにはまた、それを回路として彼が語り続けてきたメディアそのものの顔も重なっていた筈である。ここに映しだされているのは、数々の話を大量生産して販りにだし、かつては確かに存在した人と人との語り合う関係に罅を入れ、一つの回路に統合してしまう、〈文化〉の時代のメディアの奇怪な自画像でもあるのだ。

〔略〕あれも、いまかんがへてみると、やっぱり嘘なんですね。……めづらしい人があるもんですね。いや、貧乏するといろんなめづらしい学問をします」といつて山本は、変にゆがんだやうな表情をして、声のない笑いかたで笑った。私も、彼のそれとときとおなじ類のものだつたにちがひない笑ひかたで、笑つたこと

あつた。

「苦の世界」は、さんざん「私」を騙り、翻弄した半田が都会の夜の闇のなかに消え、残された「私」と山本が「変にゆがんだ表情」の笑いをかわすところで終る。この結末は、太一という「恐るべき子供」³¹が都会の雑踏のなかに姿を消していくことで幕を閉じる「子を貸し屋」³²（大8）のそれを思わせるものがある。消えた半田は何処へ行ったのか。太一の行方がわからないように、おそらく誰も知ることではないだろう。ただ何処に消えたにせよ、彼の「魚のやうなかつかうの口」が夥しい数の嘘を吐き続け、語彙り続けるだろうことだけはまちがいあるまい。彼が背負っているのも「私」がそうであるように、空気のように話を必要とし、「話なしには日も夜もあけぬ」³²「苦の世界」にはかないからである。

注（1）「苦の世界」は、大正八年九月から大正十年一月にかけて、「解放」、「雄弁」、「中央公論」、「大観」等の雑誌に断続的に掲載され、「その一」から「その六」までを纏めて「苦の世界」（昭27・2 岩波書店）として刊行された。発表経路については石割透「宇野浩二『苦の世界』——絵を描かない画家の物語——」（『日本の文学』第8集、平2・12）に詳しい。本稿では岩波書店版を底本とした「宇野浩二全集」第一巻（昭47・4、中央公論社）に拠つた。

（2）石割透氏は、前記論文のなかで、この男が「私」として「一種のドッベルゲンガー」であつたとしている。

（3）拙稿「一九二〇年代の文学と居住空間——宇野浩二と佐藤春夫をめぐる——」（『生活文化研究』第2号 平4・3）

（4）石割透、前掲論文。

（5）注（4）に同じ。

- (6) 近間佐吉『種貸家建築図案及料理』(大10・3 鈴木書店)は、大正八—一〇年の地価高騰について、「郡部に接近した方面の地価は非常に暴騰で、現に明治神宮参道の沿道の如きは凡て造営前の十倍以上である。即ち渋谷橋付近が従来地価十五円位であるものが百五十円以上三百円を唱へ、神宮橋に近き浅田氏所有の地所が坪三十円見当が三百円以上同裏地の坪十五円位が二百円、同所松並氏所有の地所が坪二百五十円以上の評価で而もなほ売り控えをしてゐる」と述べている。
- (7) と同時に、「苦の世界」というタイトルには、宇野もおおいに影響を受けた西歐世紀末文学のキイ・ワードの一つでもあった「世界苦」(Weltschmerz)という言葉も懸けられていたかと思われる。
- (8) 「東京節」(大8)、「ゴントラの唄」(大9)、「船頭小唄」(大8)というような歌がレコードをメディアとして流行した。
- (9) 藤森照信・荒俣宏『東京路上博物誌』(昭62・7 鹿島出版会)に拠る。
- (10) 「復活」(トルスイト原作、島村抱月訳演出)の主題歌として唄われたこの歌の大流行について、園部三郎は、「それは新劇の女王須磨子が四ヶ年の間にこの劇を四百四十回も演じたということにもよるだろう。しかし反対に、この歌が絶大の人気をよんだということが、須磨子をして四百四十回の公演をさせたともいえる」(音楽五十年) 昭25・11 時事通信社)としている。
- (11) 高田半峰「ドン・キホーテ」序(大4・11 ※上巻 植竹書院)
- (12) M・パフチン(川端香男里訳)「フランソワ・ラブレール」の作品と中世・ルネッサンス人の民衆文化」(昭55・6 せりか書房)
- (13) 前田愛「大正後期通俗小説の展開——婦人雑誌の読者層——」(昭43・6・7 「文学」)
- (14) 山本文雄編著『日本マス・コミュニケーション史』(昭45・9 東海大学出版会)
- (15) 大正三年二月九日、シームレス事件追及の国民大会に集結した民衆は政府(政友会)系の毎夕新聞社を襲撃した。
- (16) 注(14)に同じ。
- (17) 注(12)に同じ。
- (18) 「煤煙」事件の平塚雷鳥、大逆事件の菅野須賀、抱月とあと追い心中した松井須磨子、大杉栄と虐殺された伊藤野枝など。
- (19) 谷沢永一「赤木桁平」(『大正期の文芸評論』昭37・1 塙書房刊)
- (20) 宇野浩二「文学の三十年」(昭17・8 中央公論社)
- (21) 長田幹彦「青春物語」(昭30・10 新潮社)
- (22) 長田幹彦「青春時代」(昭27・11 出版東京)
- (23) 宇野浩二「近松秋江論」(大8・7 「文章世界」)
- (24) 注(22)に同じ。
- (25) 注(20)に同じ。
- (26) 長田幹彦「流行歌は文学する」(昭11・9・18 「東京日日新聞」)
- (27) 前田英雄「宇野浩二「苦の世界」論」(昭58・3 「大東文化大学論集」3) 参照。
- (28) 秦野一宏「脱げない靴——ゴゴリなものを通して見た「苦の世界」——」(昭60・8 「早稲田文学」)
- (29) J・カプフェレ(古田幸男訳)「うわさ——もともと古いメディア——」(昭63・3 法大出版局)
- (30) 注(29)に同じ。
- (31) 高橋世織「鬼(マニア)の文学——偏愛される(痕跡)——」(昭60・8 「早稲田文学」)
- (32) 阿部昭「短篇小説礼讃」(昭61・8)

賢治と映画モシキョウ的表現

1

賢治の詩と童話における〈心象スケッチ〉の根幹において映画的表现が重要な要素として作用している、ということは、最近の研究で明らかにされつつある。

栗原敦氏は、「現在形で回想された『産業組合青年会』の『処士会同』の場と帰り道の光景が交互に繰り返されるところは、映画におけるクロス・カッティングの技法に似ている」として、賢治詩の構成意識そのものの根底に映画的表现が潜在していることを考察しているし、また、座談会において、詩では「カットバックの手法、クロスカッティングの手法というものが完全に自覚的に使われている」として、その出発点を、「初期のころからの〈想像力の目〉の使い方」にあると指摘している。また、「銀河鉄道の夜」のとくに銀河の旅の部分の構成が、映画のモニタージュに対応しているという意味の発言をしている。

奥山文幸

筆者は、『春と修羅』第一集における括弧付け表現に注目して、〈心象スケッチ〉の重要な要素であるそれが、エイゼンシュテインのアトラクシヨンのモニタージュ技法に対応するものであり、括弧付け表現の非連続面の間隙にあらわれる、複数の語り手の葛藤及びそのポリフォニーが〈無意識の立体描写〉を可能にし、世界の再現ではなく、世界の発見がなされていく、ということ考察したことがある。

賢治と映画的表现について考える際に大事なことは、『春と修羅』を書き始めた時期の賢治の表現意識及び感性と、映画というメディアの一九二〇年前後の表現発達段階を考え合わせるなら、賢治の映画的表现は決して映画の影響ないし結果のみに帰結できるものではなく、むしろ映画に先立つか、同時並行しているということである。つまり、それは、映画が生み出される時代の感性——ベンヤミン風⁽²⁾に言うならば、「芸術が技術的に複製可能となり、その礼拝的基盤が失われることによって芸術の自律性という幻影も永久に消え去

り、「芸術の機能の変化」が起こる時期の感性——を共通の發生母胎としているのであり、映画と文学という単線形の關係としてとらえるべきではない。フロイト心理学、アインシュタインの相対性理論及びその通俗的解釈（誤解を含めて）、美術におけるキュービズム、思想におけるベルクソン、バフチン等のロシア・フォルマニズムの影響色濃いエイゼンシュテインの映像理論及び映画等、当時の知的前衛の諸要素と共通の基盤を持つ、或る種の精神世界から生じてくる表現意識として把握すべきであろう。まさしくこれらは、「世界同時性」を現出する出版というメディアの資本主義的發展によって、内的に共鳴し合う領域を部分的にもつことになる。この際、相対性理論を除けば、それぞれに共通するキーワードとして、「無意識」という新しい精神領域が挙げられよう。

ベンヤミンは、「カメラに語りかける自然は眼に語りかける自然とは違う。その違いは、とりわけ、人間の意識に浸透された空間の代りに、無意識に浸透された空間が現出するところにある」と述べる。そして、人間が自分の歩き方をおおまかには陳述できても、足を踏み出す瞬間の何分の一秒かについては自覚できず、高速度撮影や拡大という手段をとれる写真がその何分の一秒かを教えてくれると述べて、つぎのように言う、「こういう視覚的無意識は、写真をつうじてようやく知られるのだ——ちょうど、情動的無意識が、精神分析をつうじて知られるように」⁴。賢治詩における自然は、「カメラの眼差し」を自らの知覚に取り込むことよって自然の本質を新しく発見していった結晶としてあり、明らかに「眼に語りかける自

然」の素朴さからは距離がある。むしろ、「眼に語りかける自然」が伝統によって制度化された知覚の産物であることの自覚こそ、新しい芸術への出発点となるのだろう。詩的であると同時にリアルでもある、という賢治詩の表現特性は、「カメラの眼差し」の導入によってこそ可能だったのではないだろうか。

本稿では、文芸思潮や精神史というような大時代的な把握ではなく、視覚の変化がもたらした時代の変容という観点から、賢治の映画的表现の位相を考察してみたい。

結論から言うと、賢治の視覚は、カメラが誕生した後の視覚の変化を根幹にしている。即ち、写真や映画＝活動写真というメディアに影響されて視覚が変化し、遠近法を中心の喪失と視覚の相互性の発見によって、時間性と不可分の關係を結んだ視覚的経験の獲得が一般的には意識されないまま日常生活に浸透しつつあった時代の指標石として、賢治の珠玉の作品があるのだ。それは、文化の商品化・大衆化が始まった消費社会の萌芽期、即ち、写真や映画などの複製芸術が本格的に進展した大正という時代の視覚であって、すでに明治の視覚ではない。

2

賢治の自然描写は、一見、純粹無垢に自然を歌ったかのように思われるし、「自然に帰れ」的な錯覚を起こしかねないのだが、視覚に関する内実は、ボードレールを嚆矢とする都市生活者としての芸術家の感性に酷似している。即ち、彼は、都市の迷路を歩くように

して「自然」を歩いているのだ。いわゆる農民文学で描かれている「自然」と、賢治のそれとの著しい差異の主な原因は、この点にある。それは、自然との強い結び付きの結果ではなく、逆に自然との疎外された関係を再構築しようとする強迫観念に近い熱意のせいである。かくして、「小岩井農場」における、共感覚によるパノラマ的な万物照応が可能になり、また、雲の「迷路」に入り込むことによつて、草野心平が『宮澤賢治覚書』（創元社 一九五一年）で指摘したような、一八六種類の様々な雲のエクリチュールを獲得することも可能になる。

「向ふの縮れた亜鉛の雲」、「雲はたよらないカルボン酸」、「蒼鉛色の暗い雲から／みぞれはびちよびちよ沈んでくる」等、『宮澤賢治覚書』で列挙された一八六種類の雲のサンプルを見ると、ドキュメンタリー映画さながらの精密さで雲の形象が浮かんでくるが、草野は、これを「日本詩史のなかの新しい雲の歴史的群団」とし、次のように述べる、「万葉の原始の眼もこれ程までに原始ではなかったし、所謂近代知性の眼も、あの雲々の転変生成をこれほどまでに分解してしかも新鮮度無類の姿を展開してはくれなかつた」。さらに、草野は、「自分は時にこれらの雲を映画にしたらなどと考へたりする」として、次のように、架空の映画を想像する、「スクリーンに現はれては消えるこれら異つた雲たちは、それ自身いかにも雲であることを主張しては消えるだらうし、それを宮澤賢治が絵で異なつた表現によつて、新鮮に再現したとあるなれば、詩をよむときよりも更に深い課題を提供するかもしれないのである。彼はそれらの雲た

ちを画然と裁断した。裁断して始めて連絡するやうにそれらの雲たちは次々と展開される」。ここで注目したいのは、草野が、この架空の映画をクロス・カッティングされたものとして想像しているということである。つまり、詩の構成意識としての映画的表現に加えて、賢治の事象の把握の仕方そのもののなかに、「裁断して始めて連絡する」という、映画でいう、ショットの作り方——モニタージュサれて倍音を生ぜしめる可能性を持ち、一コマの写真の真实性・記録性をもつた画面の作り方——が伏在していることを、草野心平が直感しているということである。

賢治においては、岩手という固有名を一旦離れてこそ可能になる文学空間として「イーハトーヴ」があるが、それは、匿名性への導入という役割をも果たしている。かくして、ジョバンニやブドリや風の又三郎、はては、蟻虫舞手^{ボウフラ}等が活躍する場が成立する。この匿名性は、例えばイーハトーヴ→イーハター岩手という具合に、実在する固有名への連想という部分的な可逆性を持っているし、「岩手山」、「小岩井農場」、「とし子」等、実在する場所や人物も登場しはするが、むしろ、この匿名性と実名性との可逆的な緊張関係及び両者の混在こそが、「たしかにこの通りその時々象の中に現はれたもの」として賢治の幻視にリアリティーを与えている。

賢治は、このような匿名化という一過程を経た後の「自然」の中の「遊民^{フレイム}」である。それが農村や農学校や仏教という衣をかぶることによつて、彼自身の感性の都市性が隠蔽されているに過ぎない。

確認するが、賢治の生活が都市的だと言うのでもないし、賢治の目指したものが都市的だと言うのでもない。岩手の農村に対する彼の様々な奮闘・努力と独立して、彼の文学的感性は都市の感性が生んだ芸術・思想によって鍛えられたものであったのだ。感性の都市性は、感性の近代性であり、また、映像性でもある。

童話「注文の多い料理店」が、自然の側からの都市生活者⇨紳士を食べようとする山猫そのものにも紳士とは違う意味で批判されるべき都市生活者の一面があるという、田近洵一氏や秋枝美保氏たちの指摘は、この作品が、都市と農村という二項対立の図式に単純にあてはまらないこと、むしろ都市生活のアレゴリーとなっていることを示している興味深い。筆者としては、「注文の多い料理店」が、七つの扉を持つ「迷路」をモチーフにし、この「迷路」が引き起こす、未知への不安・嫌疑・追跡・死の恐怖を描いている点を重視して、都市文学の典型としての探偵小説の側面を持っていることを強調しておきたいが、こうした点からも、賢治の文学的感性が都市を一つの重要な水源としていると言えるだろう。

作品集「注文の多い料理店」の広告ちらし文——「糧乏しい村のこどもらが都会文明と放恣な階級とに對する止むに止まれない反感」——に賢治の真情が現れているとしても、その「反感」が批判へと成長する養分は、「村」にのみ内在していたのではなく、「都市」を通過し、「都市」から照らし返されてこそ成り立ち得る批評眼によって供給されるものであったのではないだろうか。賢治の文学は、後の羅須地人協会等の活動を考慮にいれてさえも、農村における賢

治の他者性をこそ原動力としていたと言えるだろう。

3

映画的表现と一言でいっても様々な見解があるが、最も映画的なものとしては、モンタージュの概念が筆頭に挙げられよう。マルセル・マルタンは、『映画言語』(金子敏男訳 みすず書房)において、モンタージュを定義して、「ひとつの映画のそれぞれの画面を、一定条件の順序と、一定条件の時間の流れに応じて組み合わせること」(傍注はマルタン)とし、それをさらに、カットを基本とし、記述的かつ叙述的な役割をもつ、物語のモンタージュ⇨物理上のモンタージュと、それらによってかもし出される表現的で思想上の役割をもつ、表現のモンタージュに分けて考えようとした。両者は画然と區別できるわけではなく、むしろ相補的な関係にあるが、前者が一九一〇年前後にグリフィスによって発見され、エイゼンシュテインによって「アトラクションのモンタージュ」として一九二〇年代に確立されたことは、注目しておいてよい。岩本憲児氏は、アトラクションのモンタージュについて、次のように述べている、「芸術を構成する諸要素を原初の形にもどし、中立化して意味の垢を落とすこと。中立化した諸要素がそれぞれ対等に、かつ個別的に観客の知覚を攻撃し、襲うこと。その攻撃の因子——観客の知覚を刺激し攪乱する刺激素——が「アトラクション」と呼ばれ、その効果的な再編成法が「モンタージュ」と呼ばれた」。

マルタンが言う所の表現のモンタージュにおいては、物語の叙述とは一見何の関係もないように思われるショットを、叙述のさなかに衝突させることによって、特別な意味の思想的創造を試みるのであるが、この衝突するショットに相当するものとして、賢治において文字の上に顕在化しているのが、括弧付け表現なのである。

視覚に映る世界を分解し、断片化して、それらの組み合わせによって時空間を再構築していこうとする時、演劇や初期の無声映画に見られるような前面性（椅子に座った観客の位置からのみの視点）¹¹ 二次元的性質の限界が感じられ、カメラの視点の遍在性をまねた、自由奔放な多声法あるいは多視点的手法が一つの有効な方法として意識的に使用される。かくして、複数の視点によって空間性が生じ、作者賢治の陰影を帯びた複数の語り手によって対話性が生じる。

カメラの視点と空間関係の例証として、「やまなし」においては、川底の蟹からかわせみに向けられた仰角のアングルがあるし、「銀河鉄道の夜」においては、天気輪の柱の下から地上へのジョバンニの俯瞰のアングル——「すぐ眼の下のまぢまでが、やつぱりほんやりしたたくさんの星の集りか、一つの大きなけむりかのやうに見えるやうに思ひました」¹²がある。

連続写真、顕微鏡写真、ハンド・カメラ、フォトモンタージュ等、一九世紀末から二十世紀初頭にかけて、写真は、科学技術の発展に呼応して、映像表現の可能性を飛躍的に拡大してゆくが、伊藤俊治氏は、『二十世紀写真史』（筑摩書房 一九八八年）において、「近代の視覚体験は、ようやく二十世紀初頭になって、写真のあらわれが

人間の視覚とは異質のものであることを知り、その事実を積極的に受けとめようとする」ことを指摘し、次のように述べる、「写真は整合化された伝統的視覚や西欧の自我のイメージから離脱し、時間と空間の諸概念を根底からひっくり返し、（中略）新しい写真空間を展開し始めた」。

こうした事実を写真家たちよりも早く気付いたのは、印象派、キュービズム、未来派等の画家たちであった。伊藤氏によれば、彼らは、「旧来の文化の痕跡を付着させていない客観的な『機械の眼』によって世界を構成する眼差しを、『人間の眼』によって世界を構成する眼差しのなかへ組み入れ始める。機械によってつくられた『見ることのモデル』が写真であり、その新しい眼が、人間の眼差しを解体してしまっているという事実に対応するような制作を彼らは行うようになっていく」のである。

本稿ですでに述べてきたように、『春と修羅』を書いた賢治にとつては、右に引用した内容は、知識としてではなく、直感として詩作の前提であったように思われる。「幻想が向ふから追つてくるときは／もうにんげんの壊れるときだ」「けれどもいくら恐ろしいといつても／それがほんたうならしかたない／さあはつきり眼をあいてたれにも見え／明確に物理学の法則にしたがふ／これら実在の現象のなかから／あたらしくまつすぐに起て」（『小岩井農場』パート九）と書いた賢治は、人間の眼差しの解体から文学的出発を敢行したのであり、映画的表現の獲得はこの点からいっても必然であったので

はないだろうか。

4

映画におけるほど、科学技術の応用と芸術価値が結合する表現手段はまれであるが、賢治の〈心象スケッチ〉は、まさしくこの科学分析の視点（カメラの視点にはほ等しい）と芸術的創造が結び付いた表現の一つの頂点として映画表現の本質的要素と対応するものである。それは、言い方を換えれば、遠近法的視点を脱皮し、視覚の相互性をふまえた多視点的な手法を使っているという点で、〈心象スケッチ〉がキュービズム的な側面をもっているということでもある。キュービズム、未来派等の前衛的な芸術もまた、映画と通底する関係にあるということについて、ベンヤミンは、つぎのように述べている。

ダダイズムにとつても、またキュービズムや未来派にとつても、映画から重要な鍵をひきだすことができる。キュービズムや未来派は、それなりに現実を器械装置で浸透させることをねらった——芸術的には欠陥の多い——実験にみえる。これらの流派は、映画と異なつて、現実を芸術的に描きだすために器械装置を利用するのではなく、描かれた現実と描かれた器械装置の一種のアマルガムによつて、その実験をおこなうのである。そのさい、同じ器械装置といつても、キュービズムでは、光学に基づくその構造への予感が主要な役割をはたすし、未来派では、フィルムがスピー

ドのあるなぐれのなかで發揮するその効果への予感が重要な役割をはたしている。⁽¹⁾

J・A・リチャードソンは、「キュービズムと第四次元——現代批評における一つの神話——」（石山幸基訳 『デイオケネス』 日本版第5号 一九七一年 河出書房新社）において、キュービズムとアインシュタインの物理学の類似性、つまり、「ピカソやブラックが自然描写に適用したところの、直観像の〈同時性〉（いくつもの視点を交換すること）と時空物理学とのあいだ」の類似性が、キュービズムを理解するためのものもつもらしい神話にほかならず、両者は本来関係のないものであることを指摘している。そして、四次元という、一見科学的な用語の出自が、実は一七世紀の神秘哲学にあり、一九世紀の天文学者ツェルナーが霊媒に対して行つた実験の説明のための擬数学的理論（それは心霊主義者や霊媒学者たちに受け入れられたとも関連がある、ということ述べ、また、詩人のアポリネールが、「日常の感覚ではわかりにくい、ある空間的な領域を描写する一つの方法」として、ツェルナー理論をキュービズムに当て嵌め、キュービズムが第四次元と関係があると言ひ始めたことものをべている。こうした背景や、H・G・ウェルズの『タイムマシン』（一八九五年）等のSF小説によつて、時間が空間の第四次元を成すという、生活世界での通俗的理解と、相対性理論における四次元の時空連続体とが、同一のものとして曲解される。この曲解は、出版というメディアによつて、地球的規模で普及する。

しかし、四次元に対する、この時代的曲解は、芸術にとっては極めて生産的な効果を生んだ。映画では、エイゼンシュテインがその代表であり、日本文学では、宮澤賢治がその代表であろう。

死んでしまった「とし子」を感じようとするなかで意識される空間を描写したのもとして、「ああけれどもそのどこかも知れない空間で／光の紐やオーケストラがほんたうにあるのか」（「風林」）や、「わたくしの感じないちがつた空間に／いままでここにあつた現象がうつる／それはあんまりさびしいことだ」（「噴火湾（フクターニ）」）があるが、これらは、物理学的用語の空間というよりも、霊媒を考察するツエルナー理論の空間に接近している。

そもそも、心象スケッチが、絵画でいう所のスケッチと根本的に違うのは、「小岩井農場」や「真空溶媒」に典型的に見られるように、その中に《時間》の要素が嵌め込まれていることであり、《時間》によってつくられた空間が諸知覚を有機的に喚起してゆくことである。かくして、「第四次延長のなかで主張」（「春と修羅」の序詩）される《心象スケッチ》は、映画表現と通底するものを共有する。

そしてそれは、内部に仕掛けられた共感覚的思考によって、世界への身体の解放の契機となるのである。

5

（ええ 水ゾルですよ

おぼろな寒天アガアの液ゲルですよ）

日は黄金きんの薔薇

赤い小さいな蟻虫アリムシが

水とひかりをからだにまとひ

ひとりでをどりをやつてゐる

（ええ 8 γ e 6 α

ことにアラベスクの飾り文字）

羽虫の死骸

いちろのかれ葉

真珠の泡に

ちぎれた苔の花軸など

（中略）

背中さらさらかが燦きらいて

ちからいつばいまわりはするが

真珠もじつはまがいのもの

ガラスどころか空気だま

（いいえ それでも

エイト ガムマア イー スイツクス アルファ

ことにもアラベスクの飾り文字）

右に引用したのは、「アリムシダンス蟻虫舞手」の冒頭と中程の一部である。ポウフラの汚水中で運動を、踊り子の舞踏にたとえ、ユーモアに溢れる表現で描いている。

ここでとりわけ注目すべきは、「8 γ e 6 α 」の部

分であり、それらの文字の形が蟻虫の水中の動作の軌跡をあらわしているという事である。つまり、表音文字が音をあらわすのではなく、ボウフラの動作のクローズアップの図になっているということであり、そうした図の分析的記録になっているということである。

まさしくそれは、絵画的な意味でのスケッチになっているし、「8」から「α」まで動いた時間の経過が書き留められているという点では、フォトモンタージュの方法に近似している。

しかし「8 ^{ネト} ^γ ^{ガム} ^テ ^{アイ} ^{ノイ} ^{ツク} ^ス ^{アル} ^{フラ} α」には文字の音声のルビが振られているのであり、この詩を朗読する限り、この部分の、スケッチとしての意味はわからない。こうして、視覚と聴覚のイメージの交錯をトリックとして使った謎かけが、ユーモアを醸し出す。

ここでは、後に考察するオーヴァートーンのモンタージュに対応する手法がもちいられている。

詩全体を統御する支配的な位置に立つ語り手1は、人間の眼で水中のボウフラをみているが、括弧付け表現の語り手2は、ボウフラに寄り添い、ボウフラとほぼ同じ視点から語り手1に弱い立場で対する。謎かけは、ボウフラの位置にいる語り手2から次のようになされる——「ええ 水ゾルですよ／おぼろな寒天^{アガア}の液ですよ」。これに対して、語り手1は、これといった感慨もなくボウフラの踊りを傍観するばかりである。二番目の括弧で、先にあげた「8 γ e 6 α」が出てくるが、これは、ボウフラがそう言いながら踊っているようでもあり、語り手1の視覚に対して、語り手2は、踊りの図の視覚を音声に変換して提起していく。

こうした主調音と副次音との衝突によって、即ち、オーヴァートン（倍音）のモンタージュによって、ユーモアに溢れたその行間に浮かび上がるものは、まずは単なる不協和音であり、次には、死と滑稽さの混在に対する不条理の感覚である。つまり、「真珠」が実は「空気だま」であり、「をどり」が実は「空気だま」がからだに付いたため、それを苦にしてはねまわる、必死のものがきであることが、次第に明らかになるのだ。「時間」のモメントを造形していくなかで、隠蔽されていた意味が開封され、ふいに死が顔を覗かせる。この詩においては、「時間」が叙述の重要な素材であり、刺激素としての「8 γ e 6 α」が、「注文の多い料理店」の七つの扉と同様の機能で、語り手1の時間の流れと衝突することによって初めて、詩表現としての極北となり得ている。

エイゼンシュテインの「映画の四次元」（一九二九年）によれば、「オーヴァートーンのモンタージュ」とは、ショットに内在する中心的な刺激的要素にたいして、それにつねに伴う二次的な刺激的要素の衝突と連結によって起きるモンタージュの複合的效果をいう。根本的で支配的な音調の響きとともに、オーヴァートーン（倍音）とかアンダートーン（下倍音）とか呼ばれるような一連の副次的な音響が生じ、「それらが互い同士と衝突したり、根本的なトーンと衝突したりすることによって、根本的なトーンは数多くの二次的な音響につつまれる」。印象派のドビュッシーや神秘和音を生み出したスクリャーピンはこうした音響を音楽的モンタージュとして作曲

の構成に生かしたのであるが、これを映画において試みようとするのが、エイゼンシュテインの視覚的オーヴァートーンである。

音楽のオーヴァートーンが総譜のなかに書き込まれないのと同じように、視覚的オーヴァートーンも、静止したショットのなかに書きとめることができないのだ。

どちらのオーヴァートーンも音楽的ないし映画的過程のなかでのみ、現実の量として生じてくるのである。(中略)

視覚的オーヴァートーンは結局のところ・四次元の本当の断片、本当の要素なのである。

それは三次元空間のなかでは空間的に表現されず、四つの次元(8) (三次元プラス時間)を持った空間のなかでのみ発生し、存在する。

エイゼンシュテインは、オーヴァートーンのモニターージュの実用的意義が当時の映画の焦眉の問題、即ち、トーキー映画にとつて莫大なものであることを意識する(最初のオルトーキー映画が一九二七年のアメリカ映画「ジャズシンガー」である)。この際、彼は、知覚と聴覚を通分する新しい知覚として共感覚を想定している。彼によれば、音楽的オーヴァートーンは「聞く」のではなく、視覚的オーヴァートーンは「見る」のではない、「その二つのオーヴァートーンのために、新たに「私は感じる」という統一した定式が現れる」のである。こうして、「視覚的オーヴァートーンの対位法的衝突」からトーキー映画の構成法が生まれる。視覚体験を重層化し、「諸感覚を同

時に縦断的に活性化する共感覚の世界を出現させること」(岩本)によって、観客の全知覚を喚起する試みとして、エイゼンシュテインのめざした「全体映画」について、岩本憲児氏は、次のように述べている。

共感覚の問題に立ち戻れば、形式の実験を積極的に推し進める作品は、私たちの全知覚を挑発しようと試みることだろう。そこには、異種感覚系の単なる転移ではなく、ましてや重複するだけの一致でもない、全知覚を解放して享受せんとする意味の豊饒な世界が生まれることになる。イメージの形成過程とダイナミックな運動のなかで、感情と意味が生成し複合するポリフォニーの世界。これこそエイゼンシュテインが夢見た「全体映画」ではなかったらうか。(9)

賢治が強い共感覚能力をついていたことは、さまざまなエピソードによって伝記的に確認できることであるが、作品においてもその痕跡は数多く認められ、尚かつ作品を成り立たしめる重要な要素になつている。

池上雄三氏は、「賢治には光を嗅覚的イメージとして把握し表現する傾向がある」として、「真空溶媒」の次の部分をあげている——「白い輝雲のあちこちが切れて／あの永久の海蒼がのぞきでてる／それから新鮮なそらの海鼠の匂」。この部分では、雲の独特なエクリチュールに加えて、視覚が嗅覚で表現されるのであり、賢

治が全知覚を世界に開きつつ、意味の豊饒な世界を獲得していることを窺わせて興味深い。

死んでいく妹によびかける絶唱として日本近代詩の最高峰に位置する「無声慟哭」詩群の最初の詩である「永訣の朝」も、共感覚の観点から読解すると、オーヴァートーンのモンタージュの好例であるように思われる。

けふのうちに

とほくへいつてしまふわたくしのいもうとよ

みぞれがふつておもてはへんにあかるいのだ

(あめゆじゆとてちてけんじや)

うすあかくいつそう陰惨な雲から

みぞれはびちよびちよふつてくる

(あめゆじゆとてちてけんじや)

青い葦葉もやうのついた

これらふたつのかけた陶碗に

おまへがたべるあめゆきをとらうとして

わたしはまがつたてつばうだまのやうに

このくらいみぞれのなかに飛びだした

(あめゆじゆとてちてけんじや)

蒼鉛いろの暗い雲から

みぞれはびちよびちよ沈んでくる

ああとし子

死ぬといふいまごろになつて

みぞれ——陰惨な雲——陶碗——「まがつたてつばうだまのやうに／＼このくらいみぞれのなかに飛びだした」わたくし、というように、主調音をなす語り手1は、時間の順序にそつて視覚的に鮮やかに、妹の臨終という悲劇を描き出す。この時、その叙述の時間とは無関係に、とし子の声——(あめゆじゆとてちてけんじや)——が挿入される。このとし子の声は、同時に、内言化された兄の声でもある。だからこそ、「このくらいのみぞれのなかに飛びだした」兄の歩一歩ごとに、その声が兄の心を張り裂くばかりに何度も反復されることになる。

括弧付け表現の語りかけの衝撃力は、死という内容と、詩という形式の両面に対するわれわれの通常の感覚を攪乱する。もはや、「あめゆきをとつてきてください」と書かれている原注とは、はるかに隔絶した位置にこの語りかけがあることは、明らかである。

意味が問題なのではなく、呪文のように強く響く音声が問題なのであり、文脈から初めて生じる意味の生成が問題なのだ。この音声は、われわれ読者の原始の思惟とも呼ぶべき感覚の古層をゆさぶり続けながら、一人の肉親が死ぬことへの思想性、その根底的意義を問い掛けようとする。こうして、視覚的知覚と聴覚的知覚のオーケストレーションによって醸し出される生理的感覚によって、とし子の死は、読者の内的体験へと組み入れられる。音楽のオーヴァートーンがスコアの中に書き込める性質のものではないのと同様に、「永

訣の朝」の詩的オーヴァートーンは、文字として書かれたものの行間にのみ発生する。

「けふのうちに／とほくへいつてしまふたくしのいもうとよ」という呼び掛けは、現実の行動としてはあり得ない体のものであり、まさしくそうであるがゆえに詩として成り立ち得るものである。それは、かれの自然描写が、先にも述べたように、自然からの疎外を出発点としていることと相同の関係にある。

賢治は、当時の伝統の側からすれば全く非文学的、と思われた方法をとって詩作を試みるが、「カメラの眼差し」を取り込んだその「非文学的」表現法によって、伝統的遠近法に基づいた人間中心主義的なりアリズムを脱し、「永訣の朝」にも見られるような、オーヴァートーンのモンタージュによる多視点的手法のリアリズムを獲得し、「感情と意味が複合し生成する」、意味豊饒なポリフォニーの世界にたどり着く。

6

谷崎潤一郎は、一九二〇年に大正活映の脚本部顧問として招聘され、「蛇性の淫」等のシナリオを書くなどして、映画制作に実際にかかわっていたが、賢治の映画的表现は、谷崎の映画への関心とは、全く別のレベルにある。

すでに『刺青』（一九一〇年）や『異端者の悲しみ』（一九一七年）等の秀作を発表していた流行作家の谷崎は、中央の文壇から映画と

いうメディアに進出していったのであるが、逆に地方の無名詩人であった賢治の方が、実は映像メディアに浸透された近代の視覚の意味を体得していたということが言えるのではないだろうか。

賢治が「カメラの眼差し」と「人間の眼」の差異と、差異から起る相互作用を把握しようとする世界認識から出発していったのに比べて、谷崎は、日本の初期の無声映画の制作者と同様に、「カメラの眼差し」を「人間の眼」の伝統に馴知させてしまうことによつて、そこは内在していたはずの新しい芸術的要素を隠さずとも隠蔽してしまっていた。それは時代の限界であつたらうし、谷崎は彼なりの別の新しい芸術領域を開いて行くわけであるが、おそらく、こうした事情が、谷崎のシナリオが彼の代表作とはなり得ない一方で、映画的表现に浸透している賢治の詩、とりわけ『春と修羅』第一集が彼の代表作となることの理由であらう。

映画的表现は、映画の影響によつてのみ生まれたものではない。一八三九年にフランス学士院でダグレオタイプが発表されて以来発達してきた写真の表現方法が、近代の視覚に及ぼした影響も考えられなければならないし、無意識の発見によつて精神世界が変貌し、視覚像や聴覚像が大きく転換していったのと並行して、芸術そのもののあり方も変化していったということも深く関係している。こうした観点からこそ、賢治の「心象スケッチ」を解明するために、「芸術的交遊」（バフチン）と他の社会的交通との相互作用の詩学が試みられなければならないのである。

付記 宮澤賢治の作品からの引用は、校本版全集による。ただし、漢字は原則として新字体に改めた。

- 注(1) 栗原敦「はげしく寒く『産業組合青年会』」(国文学 解釈と鑑賞) 一九九〇年六月号 至文堂
- (2) 座談会 「宮沢賢治研究の諸問題」(国文学 解釈と鑑賞) 一九九一年六月号 至文堂。
尚、映像論によつて考察した、松尾麻子「銀河鉄道の夜」試論——夢幻の銀幕——(跡見学園女子大学国文科報) 第十九号 一九九一年三月) も好論である。
- (3) 拙論「賢治VS賢治——括弧付け表現の位相——」(日本文学) 一九九〇年二月号 日本文学協会、及び、「可視と幻視——とし子の現前——」(日本文学) 一九八七年六月号)。
- (4) W・ベンヤミン「写真小史」(田窪・野村訳 「ベンヤミン著作集」第二巻「複製技術時代の芸術」所収 晶文社)
- (5) 田近洵一氏は、「童話」「注文の多い料理店」研究(日本文学) 一九七七年七月号 日本文学協会)において、「山猫と紳士の関係は、そのあり方自体、虚偽に満ちており、現実の世俗社会そのものなのである」と述べ、山猫が「人力を超えた自然の力は持つておらず、狡猾にたけている点で、結局は二人の紳士同様、都会的だと思われる」と述べている。また、秋枝美保氏は、「注文の多い料理店」(国文学 解釈と教材の研究) 一九八六年五月号 學燈社)において、七つの扉の言葉を、「都会において、山猫Ⅱ事業家と紳士Ⅱ消費者との間でなされる新しいコミュニケーションの型」、即ち、広告言語であるとし、「本作品において、紳士たちが体験した恐怖は、(中略) 大衆消費社会における落とし穴を象徴している」と述べている。
- (6) 岩本憲児「エイゼンシュテイン、または形式の流動性」(エイゼンシュテイン解説) フィルムアート社)
- (7) W・ベンヤミン「複製技術の時代における芸術作品」(高木・高原 訳「ベンヤミン著作集」第二巻「複製技術時代の芸術」所収 晶文社)
- (8) 「エイゼンシュテイン解説」(この部分は沼野充義訳)
- (9) 岩本憲児、注(6)に同じ。
- (10) 池上雄三「宮沢賢治の幻想——「春と修羅」解釈私考(1)「真空浴 媒」——」(静岡英和女学院短期大学紀要) 第八号 一九七六年)

萩原恭次郎——『マヴォ』の時代

古 俣 裕 介

萩原恭次郎は雑誌『赤と黒』の時代（大正十二年—十三年にかけて）において、「農的なものから都会的なもの」へとその詩的世界を転回させていった。¹⁾ その恭次郎が、「都会的なもの」の意味合いを加速させつつ、さらに（前衛的なもの）を獲得し身に纏っていったのが雑誌『マヴォ』の時代（大正十三年—十四年）である。

萩原恭次郎の詩の形式上の決定的変化は、『マヴォ』と関わった前後に明確に見取ることが出来る。その萩原恭次郎と『マヴォ』との関係性を確認しておくことは、その後の恭次郎の詩的活動の軌跡を辿る上にも重要な課題を含んでいるものである。恭次郎にとつての『マヴォ』の時代とは一体どのようなものであったか。以下、若干の考察を試みたい。

1

萩原恭次郎は、『マヴォ』の後期（5—7号）に関わり、文章やポスターめいたものやカラーージュを発表している。また、『マヴォ』

終刊の直後には、詩壇にセンセーショナルな反響を巻き起こし、近代詩の金字塔を打ち建てたとまでいわれ高い評価を受けた詩集『死刑宣告』を『マヴォ』の同人達の協力によって刊行している。

しかし、そのことが、そのまま『マヴォ』の同人であったという証拠にはならない。たとえば『マヴォ』の創始者であり、発行人兼編集人であり、『マヴォ』グループの中心人物であり、（マヴォイスト）という名前の考案者であった村山知義は、明確に「萩原恭次郎は（『マヴォ』の）古俣 同人じゃなかった」と断言している。²⁾

一九二二（大正十二）年一月、ドイツ留学から帰国した村山知義は、ドイツで仕入れて来た最先端美術である意識的構成主義をその個展で開陳した。その構成派の衝撃は激しく、当時の芸術志向の若者達にとつては強烈なアピールとなり、一大センセーションを巻き起こすことになる。次々に展覧会を開催し、（前衛）の凄まじさを見せつけ多くの共鳴者を生みだしていった。³⁾

その活動の中から自然に『マヴォ』（MAVO）という団体が出来

上がり、やがて大正十三年の雑誌作りへと発展していったのである。当初、柳瀬正夢、尾形亀之助、大浦周蔵、門脇晋郎、村山知義の五人（Vという字が入っている）、「版画のブブノヴァ女史が初めからいた筈」と村山知義は言うが「宣言」には署名がない）であり、それぞれが自分の名前をローマ字で記し、「一字ずつ切り放して、掌の上からブーッと吹き飛ばして、一番遠くへ飛んだのから順にひろって並べた」ことからその名前が出来た。その「マヴォ」が一年後（大正十三年七月）に創刊号を出す時には、同人の数も二十余人余に増えていた⁽⁴⁾という。

「マヴォ」グループの「第一回展覧会」は、関東大震災直前の大正十二年七月二十八日から八月三日まで浅草の伝法院で開催された。これら展覧会等の活動によって「マヴォ」は着実にその存在を一部の人達にアピールしていった。関東大震災後には、まだ復興が開始されたばかりのバラックが散在している街の中に「マヴォ」グループの手による看板や広告塔や建物が建てられた⁽⁵⁾。それらを目撃した萩原恭次郎は、つぎのように述べている。

今川橋辺でマヴォ⁽⁶⁾の人々が成したと云ふ、マヴォ式のバラックも一二目してゐるが、かうした感覚は、私達をあの枯死したやうな作家の作品よりも何程新鮮さを与えるか知れない。

（バラックに対する芸術的考察）大正十三年四月

震災後の町に進出した「マヴォ」グループは、建築物に限らず劇

場や展覧会などによって実践的な活動を開始し、その存在をアピールしながらセンセーションを巻き起こしていった。その「マヴォ」の目立った活動を、恭次郎は興味深く注視していたのである。雑誌「マヴォ」が創刊されるのは、この三ヶ月後のことで、恭次郎は、前年の関東大震災によって打撃を受けて四号でストップしていた「赤と黒」の終刊号となる「赤と黒」号外（六月）を出すための準備に追われていたか、「赤と黒」の同人を拡大して秋に出す予定でいた「ダムダム」の編集に追われていた頃である。

そのことは、「マヴォ」創刊のニュースを伝え聞いた直後に書いたと思われる「当時詩壇の警告」（文壇）大正十三年八月」という文芸時評風の次の一文にも読み取ることができる。

勿論この一群れの詩人（註Ⅱ伊福部隆輝、重広虎男他「無産詩人」グループを指す）は、新興詩壇の注目すべき一群ではあるが、今日の所、雑誌一冊も未だ見ないので批判をさしひかえる。左翼戦線の同人諸氏へもまた然り、（略）「マヴォ」「エポック」「ピカ一」「売恥醜聞」の同人諸氏へも今日は失敬をする。

「マヴォ」が創刊されたことは知っているがまだ手元には届いていないので「注目」されている存在であることは夙に伝え聞いて察知している、という暗黙の期待感が秘匿されている文章である。その恭次郎が何時、どのようにして「マヴォ」と具体的な関わりを持ったのか。その明確な時期は特定できないが、「赤い Judge」の舌

——詩壇の凸凹鏡なり——（ダムダム）創刊号 大正十三年十一月）
というエッセイの中に、次のような興味深い記述が見える。

俺の所へ来る友達の中でマブオの岡田龍夫がある。夜の十二時頃やってきて、原稿書くよと云って徹夜して書く。僕の所は客用の布田と云ふやうなものは一枚もないのだから仕方ないが、この間も雨の中を濡れて帰るのはキモチが好いと、カリガリのチエザレのやうな格好で穴のあいた靴をずって行く。一本きり傘がないもんだから、させと云ってもささない。

萩原恭次郎ら『赤と黒』の同人が中心となって、より発展的に同人を拡大して先鋭な雑誌作りをめざしたのが、『D A M D A M（ダムダム）』（ドイツの新兵器「ダムダム弾」から命名）であり、創刊号は「菊判二八頁の相当麗大な雑誌」であった。その新しい雑誌作りと共に始まった活動期に恭次郎は、岡田龍夫とどのような交友関係にあったのか、出会った時期や交遊の長さも図り知ることが不可能であるが、右の文脈から想像すると、この段階で早くもかなり親しい間柄のように見受けられる。この岡田龍夫は、日本最初のリノリウム版画の実践者であり、恭次郎の第一詩集『死刑宣告』を作る際に装丁やカットなどで作成協力し、なにかんづく後書きをも書くという重要な役割を果たす人物である。このことから岡田龍夫が窓口となって、恭次郎と『マヴォ』への橋渡しの役割を果たしたと考えることはそれほど不自然なことではないであろう。遅くとも大

正十四年六月の『マヴォ 5』に恭次郎は「詩・形式・生活・に対する価値観」を発表し、『読売新聞』に「新しい芸術家の鍛練場——マヴォ復活再現に際して」を掲載している。『マヴォ 5』からは村山知義、岡田龍夫とともに（編輯兼発行人）としてその名前を連ねていることから、その中心的存在として扱われていることがわかる。

村山知義が（同人）という場合は、最初から行動を共にした五人、すなわち、柳瀬正夢、尾形亀之助、大浦周蔵、門脇晋郎、村山知義の五人（あるいはブブローヴァ女史を含めた六人）だけを限定して示しているのかも知れないが、その意味となると岡田龍夫も『マヴォ』の非同人ということになってしまい、前記の恭次郎の文脈と矛盾することになってしまふのであるが、このような恭次郎の行動経過、あるいは『死刑宣告』の刊行に際しての『マヴォ』グループの協力関係から推察するに、この頃には殆ど同人になっていたと言っても差し支えないだろう。

2

この『マヴォ』が恭次郎に思考の転換、及び発想の転回を齎したことは明らかな事実である。

『マヴォ』が従来の詩の雑誌のように、活字で描かれた詩的世界の発露に飽き足らず、より視覚的な雑誌作り専心することによって、より直接的に読者の心情に訴えることを目指したことは明白である。そこに結集した人達は、詩人というよりも画家、彫刻家、版

画家といった視覚芸術家たちであり、活動の中心、支柱として刊行した雑誌は、たんなる美術雑誌ではなく、かといって詩雑誌でもなく、旧来の方法の否定・破壊を目標に、新興芸術、いわば（前衛）を指したことに集約されるだろう。

ゆえに、紙面には、木版画やリノリウム、流行の兆しを見せていた写真、その写真をもとにしたカラージュ、印刷技術の発達によって人々の生活の中に浸透していきつつあったポスターなどがページを埋めつくしている。活字を読んで理解するというより、直接的に視覚に訴える方法を選択したのが雑誌「マヴォ」であったのである。萩原恭次郎は「マヴォ」に一編の詩も掲載していない。その代わりにポスター風のカット（五号）とカラージュ（六号）そしてポスター（七号）、五、六号に、それぞれ「詩・形式・生活・対する価値観」と「健全・美・破壊」という文章を掲載している。明らかに萩原恭次郎の中で何かが弾け変化を来たしたのだ。

詩が最高の文学の位置であると云ふお目出度さ！ 詩ばかりでなければならぬと云ふお目出度さ！ 詩のつくり方！ 詩の講話！ 詩がいつまでも彼の第二義である限り（第一義と信ずる、それ自身が第二義である。）詩は、詩をもつて論ぜられ、それこそまつたく冒瀆されて、御先祖様の遺言であり、家訓である詩のみが、金魚の糞のようにひり出される。／何物かを神聖化してゐねば、安心してゐられない群羊！ 神聖化することによって、自らを購着し、価値を認めようとする臆病。（詩・形式・生活・対する価値観）

値観

詩を詩「らしく」見せるための作為、「偽造」に対して、恭次郎は憤怒を隠すことはしない。恭次郎は、「詩の形式を如何にしようか」という自己弁護のみともなさを突き、「虐殺」されようとも「ま子扱ひ」を受けようとも、自分の「気に入った物までに拵へ上げ」るしかないと断じ、そのためには、「絵画的效果……戯曲的效果、小説的效果、詩的效果、遊戯的效果、玩具的效果、数字的效果、宗教的效果、道德的效果、社交的效果、写真的效果、印刷的效果、映画的效果、料理的效果、建築的效果、触覚的效果の他等々」を有機的に詩の中に盛り込むことを上げている。ここで注目すべきことは「写真的效果、印刷的效果、映画的效果、（略）建築的效果」である。それは、恭次郎がその時期に試みていた直接的に視覚に訴える衝撃

非公開

非公開

的な手法の獲得を裏付けている発言でもある。

この一点のみを取り上げて、たとえば(図版―1)の作品を写真的、印刷的、建築的效果を狙った作品と断定するのはこじつけであろうが、少なくともそれは意図されていただろう。また、(萩原恭次郎)という署名のあるところから、カットの意味もあつたかもしれない。しかし、問題は、これをカットとして片づけていいものかどうかである。こちらは詩集『死刑宣告』に収録されているものの、『マヴォ』六、七号に発表したカラージュ(図版―2)、ポスター(図版―3)は未収録になっている。こちらは、明らかに(詩)ではないという選択配慮が行われたものであろう。

たとえば「ランナを讚美する」(原題「ランナ」『日本詩集(一三年版)』

大正一四年四月(図版―4)や「露臺より初夏街を見る」(初出不明(図版―5))は、恭次郎にとつては明らかに詩である(いずれも『死刑宣告』所収)。

この(読む)というより、(見る)ことに徹した表現は、(未来派)からの影響も考えられるが、あきらかに『マヴォ』の直接的影響と見做すことが出来よう。

この詩における、いわば絵画的手法の獲得は、詩を旧来の詩作方法から解放して自由奔放な手法による詩へと發展させようとした恭次郎の「破壊」の試みの第一歩である。

我々は否定する番。犬の主人を！それがために激動する！飛躍する！狂乱する！突進する！急速力を出す！赤裸々になる！抽象的事実を軽蔑する！生々しい瞬間を愛する！強力なる動力的廻轉を望む！(略)われわれは破壊の後の建設なんて云ふ手ぬるさと、馬鹿馬鹿しさを知らない！一つの破壊のみを創造的先駆と呼びたい。

(健全・美・破壊) 傍丸ママ)

この「健全・美・破壊」のタイトルの前には、デフォルメされた人間が中指を突き出して片手を上げているカットが印刷されている。明らかに挑発・罵倒あるいは否(シ)のサインであり、意志表示である。だが、このように『マヴォ』の影響からカラージュやポスターを手がけてきたものの、正直にいえば、恭次郎のそれらの作品の出来映えは決して良いものといえるものではない。明らかに素人の領域

を出てはいない。それは萩原恭次郎自身が一番心得ていたことだろう。そのことがそれらを『死刑宣告』に収録することを躊躇させた最大の理由かもしれない。なぜなら村山知義や柳瀬正夢らのコラージユヤリノリウム・カットは収録されているにも関わらず、自身の作品を自身の詩集に収録してはいないのである。ただし、「図版―」がカットであると同時に詩であるという意味合いが成されていると解釈するならば、『死刑宣告』に収録された理由も自ずから明確になってくるだろう。⁽¹⁰⁾

それと同時に、大正十年代における印刷技術および写真技術の格段の向上を特筆しなければならない。

3

金属活字による『蘭和通弁』が本木昌三によって刊行されたのは幕末一八五一年であるが、日本に初めて石版による印刷技術が輸入されたのは一八七四(明治七)年のことであった。一八七五(明治八年)には、イタリア人キョッソナーネが来日して銅版彫刻によって紙幣を制作したのに続き、写真技術の方も、一八八八年に写真網目版が初めて新聞に使用され(一説には一八九〇年、明治三年七月一日の『毎日新聞』)但し、現在の『毎日新聞』とは別々古俣、さらに星野錫によって一八八九年に金属平版のコロタイプ印刷が紹介され、一九〇六(明治三九年)年にグラビア印刷、一九〇八(明治四一年)年にはオフセット印刷が、さらに一九一八(大正七)年にはアメリカからH Bプロセス(多色写真製版)が輸入され、それまでの木版が活版へ、銅版から

グラビア印刷へ、石版はオフセット印刷へと変化していった。この明治から大正にかけての時代は、大量印刷を可能にする技術が出揃った「メディアの革命の時代」⁽¹¹⁾であった。

その「メディアの革命」に拍車をかけるようにリノリウム・カットを導入し、それを駆使して先鋭な雑誌作りを実践したのが「マヴォ」グループであり、その決算がエルンスト・トラウの『燕の書』であり萩原恭次郎の『死刑宣告』であった。

その奇抜なデザインによる装丁は、たしかに人々の注目を集めるものであった。ことにその装丁や各頁に印刷されたリノリウム・カットの果たした役割は重大である。

岡田龍夫によればこの「リノリウム・カット」は、ヨーロッパ、ロシアでは数年前から使用されているが、日本においては「マヴォ」が嚆矢を放った⁽¹²⁾もので、「出版界に於ける一つのエポック・メーカー」であった。

さきに長隆舎から出たトルラーの詩集「燕の書」にも二十枚近くのリノをほ⁽¹³⁾ふり込んで置いたが、僚友恭次郎兄の詩集が愈々出版すると聞いたM A V O・N N Kの関係有志十四名は君の為め一斉に凄い名刀を、嬉んで振り廻した。(略)本詩集なども、もっと大膽に各種の材料(ポロ布や木材や針金)等を使用して、詩破天荒の怪快光芒にしたかつたのだが、未だ大量生産的に大廻轉をす⁽¹⁴⁾るだけの器物が具はつてゐない為め、これも遺憾ながら中止した。他日N N Kの総合的直接行動とマヴォ劇團、自由舞臺人聯盟、都

市動力建設同盟、ヌーム・ネオ・ダダイストクラブ、雑誌、パンフレット、新聞等に依つて大々的に、然も堂々と諸君の眼前におめみえすることになつている。⁽¹²⁾
(岡田龍夫)

雑誌「マヴォ」を出していた出版社が、物理や科学の教科書を出版していた長隆舎であつたことも多分に幸いしていただろう。写真や図版はお手のものだったに違いない。

その写真の持つインパクトも見逃すことは出来ない。

4

前記網目写真術が効力を發揮したのは、日清日露の戦争の報道写真であつたことは周知の事実であるが、その後技術改良が進み、より鮮明な情景を読者に届けることが出来るようになる、報道メディアにおける写真の持つ意味はさらに重大になる。情報伝達手段としての活字には、おのずから限界がある。それに比べて写真という表現媒体は、活字による抽象性をこえて真実に迫るものがある。特に関東大震災のような大規模な災害においては、言葉だけでは伝達しきれない写真報道の迫真性がその効力を發揮する。同時に、新聞ジャーナリズムの実力が試される場ともなつたのである。

一九二二(大正十一年九月一日)年の関東大震災によつて、東京丸内の新聞社は、『東京日日新聞』と『報知新聞』を除いて全て焼失した。焼失を免れた『東京日日新聞』が地震によつて散乱した活字を拾い集めて「号外」(但し、基本活字のみ)を出したのは、そ

の日の午後二時と五時であつた。ようやく『東京朝日新聞』(大阪朝日新聞)の「号外」(大阪)は一日に出ているが「特報」を出すのは、四日の午後になつてからである。大震災の惨状を写した未現像のフィルムを持つた記者が、大阪本社を目指して徒歩、自動車、列車を駆使して東海道を下り、「かくて四日午前八時五十分梅田着、大阪に入る」(大阪朝日)九月四日第四号外)ことが出来た結果である。『報知新聞』は、それよりも早く三日に写真入りの号外二〇万部を印刷・配布したが戒厳司令部から発禁処分を受けた。同紙に載つた陸軍被服廠跡の焼死者の死体写真が人心に不安と衝撃を与え、という理由による。これは、報道写真の持つ両刃の劍の性格を端的に表している。

やがて大阪では、朝日が「震災画報」(九日)を、毎日が「東京震災画報」というグラビアを大量に制作し、東京では、『サンデー毎日』の「関東震災号」(九月十六日)、『アサヒグラフ』の「大震災全記」などの写真特別号が出版された。

関東大震災は、報道写真の威力を改めて見直す機会であつたと同時に、写真が大衆情報化時代の担い手であること再認識させる事件ともなつた。

一九一七(大正六)年に、日本光学工業が設立され、一九一九(大正八)年には、オリエンタル写真工業、東洋乾板が創立されて、カメラの普及、写真の大衆化、アマチュア写真家の登場に拍車を駆け、写真雑誌も次々に刊行されるようになった。

一九二二(大正十一年)年には、『カメラ』『写真芸術』『朝日グラフピク

ク、一九二二(同十二)年には、『国際写真情報』『国際画報』『週間写真報知』、一九二三(大正十二)年には、『アサヒグラフ』などの類似雑誌が登場すると同時に、カメラ技術の指導や写真器械や引き延ばし機などのノウ・ハウを教える本まで出回るようになる(アルスから、そのような時代の流行に合わせたような企画「アルス写真大講座」が出版されるのは、昭和二年のことである)。

このような写真と文字の統合ともいえるグラビア雑誌、グラフ・ジャーナリズムの進出は、印刷技術の向上と大衆情報化社会を迎えた時代のもう一つの顔を見せている。

その意味では、写真やカラーージュなどに多くの頁を割いた『マヴォ』も決して例外ではないのである。

5

『マヴォ』における詩(あるいは随筆ほかの文章)は、極論すればカットやカラーージュの添え物でしかないのである。ゆえに『マヴォ』に掲載されている詩の多くが、極めて視覚的なものになっていることは興味深い。

やがて時代は、詩だけに限定されない、行動的な芸術が要求されるようになる。実際建築もその一例だろうし、カットやポスターや彫刻もその例にもれない。『マヴォ』から派生した『三科』(ここには「アクション」の同人も参加した)のグループや「N・N・K」(都市動力建設同盟)の活動も、その一環であったといえる。そしてこの三グループは、つねにそのほとんどが重なり合った円のように行動

を共にしていたのだが、この頃の恭次郎は、『N・N・K』にも関わり合いながら活動していた形跡もある。

たとえば「三科」を中心にした『マヴォ』の活動を見てみると、もはや展覧会や雑誌作りだけで満足してはいない。意思伝達、メッセージ伝達、社会変革、状況破壊のためのパフォーマンスとして、前衛劇や舞踊なども取り入れてのエネルギー発散へと向かう。それは、イタリあの未来派グループが始めた「ヴァラエティ・ショー」やトリスタン・ツァアラダグループの行った「夕べの催し(ツワレ)」などと同工異曲のものであった。

一九二五(大正一四)年、「三科第一回展」に続いて行われた「劇場の三科」五月三〇日 築地小劇場のプログラムには、「詩 ETC」
「朗読 ETC」
「怪奇なオーケストラ」に続いて、「貧しさに富める開幕劇+ダダ映画」「破損したる高——速——度の演劇」「消極的效果による喜劇「人生」」「漫画劇画劇」「電気及び人形応用陰鬱なる滑稽劇」といった項目が踊っている。ここでは、のちに「日本最初のハブニング」というエピソードを写真付きで残すことになる高見澤路直、岡田龍夫、住谷磐根の三人の裸のパフォーマンスが演じられた。

同年九月、上野自治会館で開催された「三科第二回展」の三科展門塔兼切符売場の建物は、岡田龍夫が中心となって、マヴォグループとN・N・Kの合作によるものだった。また、同月十九日には「マヴォ創作舞踊発表会——記念肖像画揮毫会を兼て」も開催されている(京都青年会館)。そのパンフレットの一部分を引用すれば、「1

街上二人詩劇(岡田龍夫)、「3 意識的発声舞踊(マヴォ訛りにて) (高見沢路直)」、「5 マヴォ街上詩合唱(マヴォイスト二十名)」、「11 マヴォ乱舞団群集劇(マヴォ同人)」などのプログラム構成になつて
いる。

いわば、書齋を捨て、アトリエを捨てて、街頭へ飛び出した芸術家集団の実践的行動芸術が「マヴォ」運動であつたのである。それは総合芸術への一階梯であつた。

萩原恭次郎は、これらの行動にいつも何らかの形で関わつている。絵画やコラージュといった美術面の才能を見出せなかつた(?) 恭次郎は、(藤村行男) を名乗り創作舞踊には積極的に参加している(踊りが最高の芸術)と断言した村山知義の影響も無視出来ない)。その主張の趣旨は、「新興芸術の総合性」にあつたのである。⁽¹⁶⁾
それは、肉体によつて演じられた詩であり絵画であつた。

*

「建築、映画、スポーツ、機械、文芸、科学、工業、製造等を実
地に行ふ技術家」であり、「新しい芸術家」であり、「一つの偉大な
存在」(恭次郎「新しい芸術家の鍛練場」)が「マヴォ」であつた。「キャ
ンパスから離れ、書籍から新しい行動へ! 楽音からジャズへ!
更にあらゆるものへの飛躍する精神! 現代の最も新興階級の精神
的肉体的に合致したる運動を運動する」(同前) ことが「マヴォ」
の目標であつたのである。

恭次郎が「マヴォ」五、六号に掲載した「詩・形式・生活・対

する価値観」や「健全・美・破壊」の実践は、このような形で表現されたのである。

追記: またこの時代は、写真もさることながら、映画への関心も見過ごしに出来ないものがある。一八九五(明治二十八年)十二月二八日、リュミエールがパリのグラン・カフェにおいて初めて(ヘシネマトグラフ(動く絵))を映写した。翌年には、「稲垣といふ人」(村山知義「日本映画発達史」)「プロレタリア映画の知識」内外社昭和七年一月)によつて日本に持ち込まれると、その珍しい(見世物)は評判となつて各地を巡回興行し、やがて明治三十年代後半には日本でも映画制作が開始されるようになった。大正七年には、「カフェ」や「自動車」とともに「映画」の流行は一種社会的現象にまでなつている(中央公論)九月。萩原恭次郎も「詩・形式・生活」に対する価値観の中で(映画的效果)をあげたり、ほかの文章でも映画に言及したものがいくつもある。当然(文学とメディア)との関係性において映画も論じられなければならない問題だが、紙数が尽きた。いずれ稿を改めて論じたい。

注(1) 伊藤信吉「萩原恭次郎論——農的なものと都会的なもの——」『本の手帖』昭和四三年九月。および、拙稿「萩原恭次郎——「赤と黒」の時代」(『近代日本文学の諸相』明治書院 平成二年三月刊) 参照。

(2) 秋山清、壺井繁治、伊藤信吉、遠地輝武らとの座談会「革命の芸術と芸術の革命——「赤と黒」「マヴォ」の時代(4)」(『図書新聞』一九〇号 昭和四七年十二月)での発言。また、そこで村山知義は、「三科」と「マヴォ」も「裏表」の関係であつて、同一のものであると発言している。

(3) たとえば、後に村山知義と「マヴォ」グループの強力によってダグイステイックな詩集『夢と白骨との接吻』(ダグイズ社大正一四年七月)を出版する遠地輝武がいる。遠地は、画家をめざして一九二〇年に姫路から状況して美術学校に入学するのだが、翌年、「未来派展」を見て新しい美術潮流に触発される。その遠地に決定的な衝撃を与えたのが、村山知義の「意識的構成主義個展」と高橋新吉の『ダグイスト新吉の詩』であったと述べている(『現代詩の体験』酒井書店 昭和三年二月)。拙著『前衛詩の時代——日本の一九二〇年代』(創成社一九九二年五月)参照。

(4) 村山知義「マヴォ」の思い出(『本の手帖』昭和三六年五月)

(5) たとえば、大浦周蔵の丸善広告塔のほか、マヴォ理髪店、森江書店の看板など、いずれも震災直後の大正十二年から十三年にかけて建てられたものである(白川昌生編『本のダグ——1920—1970』白馬書房 一九八八年十月)。また、震災によって焼失した赤坂溜池の墓館が再建された時、その緞帳にシニールリズム風の奇怪な(見る者の度胆を抜くような)絵を描いたのは村山知義であった。その村山知義は、舞台装置も手がけ、築地小劇場で上演されたカイザーの「朝から夜中まで」(十二月)では、舞台装置の概念を破壊する突飛な立体建築装置を舞台に設え、幕は終始下ろさず、スポット・ライトを上下左右に移動させることによって場面転換を計るという奇抜な発想で観客を驚愕させた。そして「マヴォ第二回展覧会」は、関東大震災一年後の十一月十八日—三〇日まで、「市内市外カフェ、レストラン十七箇所(他追加三箇所ある見込み)」で開催するという予告が、「マヴォ」三号(大正一三年九月)に掲載されている。事実、この展覧会は開催されたものの、警察権力の介入により作品は押収され、結果的には中止せざるを得なかった。

(6) 壺井繁治「赤と黒」から「ダムダム」へ(『本の手帖』昭和三六年五月)

(7) 「新しい芸術家の鍛練場——マヴォ復活再現に際して」には、「村

山知義、岡田龍夫、僕の三人が編輯をして長隆舎から発行されたマヴォ」という恭次郎の言及がある。ちなみに、「マヴォ」1号—4号までの(編輯兼発行人)は村山知義一人であるが、5号—7(終刊)号までは、前記三人の連名になっている。このことが「マヴォ復活再現」という副題の意味なのだろう。また、後に恭次郎は、前者を「マヴォ」一期、後者を「マヴォ」二期と分類し、「マヴォ」一期が「機械に似せた所の造型が奇怪なる近代的感覚をそそつて構成せられた」のに対して、「マヴォ」二期は、「活字の大小、インテルの複合作用、紙質、色紙、リノリウムカット、凸版、写真版」などによって「雑誌全体」が「あらゆる印刷術を用ゐて構成された」時期であるとして、自身が二期の編集に携わったことに触れている(『遊離派・構成派』『文章俱樂部』昭和三年三月)。

(8) 「死刑宣告」には、村山知義他六人、八葉の写真版が「マヴォ」から活用されているし、詩集の扉に付せられた「挿画製作者及目次」には、「マヴォ」のメンバーが名を連ねている。すなわち、

「寫真版」村山知義、牧壽雄、柳瀬正夢、大浦周蔵、イワノフ・スマヤウィツ、岡田龍夫、タトリン。

「凸版」萩原恭次郎。

「LINO」岡田龍夫、榎本喜芳、柳川槐人、矢橋公麿、坂田市郎、澤青島、富永亥矩、萩原恭次郎、ペーター、戸田達雄、高見澤路直

という顔振れである。イワノフ・スマヤウィツは、ロシア人風のネーミングであるが歴とした日本人(住谷磐根)であり、その名前で二科会に「工場に於ける愛の日課」で応募して当選を果たしたが日本人であることが判明した結果当選を取り消された人物で、その事に対して激怒した村山知義らが三科を作り二科に対抗したという経緯がある。このことは新聞でも報じられ物議を醸し出した(『露人の名で入選』新作品から不平の人々/スマヤウィツは住谷磐根/マボイ同人の二

科展非難」『東京朝日新聞』大正二年八月二八日。

また、高見澤路直は、後の「のらくろ」の作者・田河水泡である。

あるいは、戸田達雄のように、「マヴォ」の同人というよりは、萩

原恭次郎の友人といったほうがより正確な人物もいる（戸田達雄「マ

ヴォ時代」『萩原恭次郎の世界』煥乎堂 一九八七年六月。拙稿「萩

原恭次郎——「死刑宣告」論（『中央大学文学部紀要63（通巻130）

一九八九年三月）参照。

(9) 「図版—2」（カラージュ）（マヴォ 6）

非公開

「図版—3」（ポスター）（マヴォ 7）

非公開

(10) (註7)にあるように、詩集の扉に付せられた「挿面製作者及目次」の「凸版」と「LINO」の項に「萩原恭次郎」の名前が見える。

(11) 土田久子「明治の広告と芸術——引き札からポスターへ」（芸術と広告）展図録 朝日新聞社一九九二年、金子隆「他」『日本近代写真の成立』（青弓社 一九八七年十一月）。

(12) 「印刷術の立體的断面——装幀・リノカット・紙面構成其他」（萩原恭次郎「死刑宣告」巻末に収録）。

(13) たとえば「マヴォ」第二号について言及している村山知義の「マヴォ」の思い出」8「本の手帖」昭和三十六年五月）の文章で引用すれば、「作品の写真版が十二面、凸版が二面、木版が二面、リノニューム・シュニット（リノリウムを彫った版画）が十面、詩が九篇、トラリーの詩と、ソロクープの詩の翻訳が一篇ずつ、エッセイと随筆が五篇」となっている。ただ、全頁数三十二頁といえながら、そのうち十六頁

は普通の新聞紙を綴じたもので、それに作品の写真版やらリノリウム・シュニットやらが貼りつけているという人を見たものである。

(14) 戸田達雄の「マブオ時代」(萩原恭次郎の世界) 煥平堂 一九八七年六月)によれば、「恭ちゃんは、マブオの岡田龍夫君らとNNKという団体を作ったり、詩集『死刑宣告』が出版されたり、だいが活躍した。NNKとは何だったろうと、つい三年前壺井繁治氏に聞いてみたら「僕もよく憶えていないが日本ニヒリスト協会の略称じゃなかったか」という返事だった」ということだが、余談ながらここには「NNK」が「日本ニヒリスト協会の略称」だったという壺井繁治の誤解もある。

(15) マリネットイらは、一九二一年に「未来派の夕べ」というヴァラエティ・ショー(ミュージック・ホールとも)を開催した。それは、演劇を装いながら、オーケストラの音楽演奏、パフォーマンスありの乱痴気騒ぎに終始し、観客を挑発して仲間を引き入れる類のものであった。音楽もオーケストラに限らず、自動車や地下鉄、工場の騒音も取り入れられた。このようなヴァラエティ・ショーは、ダダイズム運動では、「ソワレ」という言葉の響きとは裏腹な大騒ぎが「キャバレー・ヴォルテール」などで、より過激にダイナミックに繰り広げられることになる。「劇場の三科」も「嗅覚芸術」と称して、舞台上で魚を焼いて匂いを団扇であおいで観客席に送ったり、「音響芸術」と称してオートバイを舞台上に走らせたり、鉄板を叩いたりといったパフォーマンスを演じた。

(16) やがてプロレタリア文学運動へと傾斜していく村山知義と、アナキズム文学運動へと進む萩原恭次郎は袂を分かつことになるのだが、恭次郎はその後も創作舞踊はしばらく続ける。たとえば、「上毛綜合芸術協会第一回芸術祭」(大正十四年五月二日午後七時、前橋市榎町「いろは」で開催)では、劇、舞踊その他が催され、恭次郎も出演している。また、太平洋詩人・女性詩人社共催の「詩と舞踊と演劇の会」(大正十四年十一月三・四日午後六時、読売講堂で開催)では、金照

明と創作舞踊を発表している(矢島文吉「黒旗のもとに」組合書店昭和三九年一月)。あるいは、萩原恭次郎「農村舞踊の新興」(詩神昭和五年九月)など参照。

また、「新興芸術の総合性」という意味合いにおいては、舞踊につきものの音楽についても論じられなければならない。恭次郎は「詩人と音楽家と舞踊家」が「現在の如く三種の別種の職業人」になっている現状にたいして、古代ギリシャのホメロスや、ワーグナー、イタリア未来派、ロシアのスクリャーピンの「喧騒の音楽」の例や、ヴェルレーヌがショパンの即興曲を詩に表現したこと、リストが絵画を音楽化しようとしたこと、ピアズレーがショパンの音楽を絵画化した例などを掲げ、それらが渾然一体となっている状態こそ本来の姿であることを強調している(音楽と詩の関係)「文章倶楽部」昭和二年十二月)。

写真の横断または装置としての川端康成

日 高 昭 二

1

写真が芸術であるかどうかは措くとして、それが文化の複製という性格を担う重要な一因子であることについては、これまでにもしばしば言及されてきた。それは、写真それ自身が持つ技術としての複製にかかわることは言うまでもないが、しかしそのことは、あの

絵画の複製として指摘もされる、オリジナルなものとその複製という固定的な関係にとどまるものではない。ときに写真は、オリジナルなもの細部を詳細に写し出したことによって、かえってオリジナルなものとは一体何かという問いを誘発したばかりか、オリジナルなもの、そのものに対する見方までをも変えるに至ったという事実にはかならない。

したがって、写真がとらえた細部の意味は、それを写真に固有の技術論としてのみ扱うわけにはいかない。もとより写真は、そもそもそれを技術として扱う人には限りがあるろう。かつてのダゲレオタ

イブの写真が、紙の上に写され、さらにフィルムとしての簡便性を増すことよって、誰の手にもある装置となった現在、写真はいいよその技術から離れる位置にある。だがその一方、人々は文化の担い手の位置を確立した写真について、そしてそれがもたらした一種の衝撃について語り出したのである。

写真について語られたことがらが多い。そのなかでも、写真を見る者が不意にとらえた細部が、しばしば全体と部分という安定した関係を逸脱し、ヴァランスを崩し、ついにはそうした細部への執着が、写真全体の読み取りを覆すことも有り得るのだという衝撃を、ここではさしあたって挙げておけばいいだろう。

建物の壁に刻まれた文字や模様。路面にしるされた車の轍の突然の消滅。遠くに見える時計とその時刻を裏切る影。一枚の写真に写されたそれら細部の事象から受ける衝撃は、たとえばイアン・ジェフリー『写真の歴史』(一九八九・六、岩波書店)が指摘するように、そもそも写真が「操作する人間の意図とは別に、機械がわけへだて

なく記録」するものであるとはいえ、ほくらの視覚にある種の転倒をもたらすのも事実なのだ。ときに写真にはそれに添えられた（こ）とば）があつて、それがほくらの視覚の指向性を促すことがあるが、だがその短い語句の指向性を失うだけで、ほくらの視線は、いかに不安の中をさまよふことか。

もとより写真には、それが視覚として持つ直接性という破壊力や、また事実再現の能力などが、その指向性の前提にあることは言うまでもない。だが、それら写真の能力へのナイーブな信頼が崩れたとき、それを見る者は、そこにさまざまなメッセージを追加しはじめるのである。写真が、文学テキストとの新たなかわりを導くのはおそらくそういう場所においてである。

（私は写真の感情が心にしみた。（中略）死顔そのものよりも、死顔の写真の方が、明らかに細かく死顔の見られるのも妙なことだつた。私にはこの写真がなにか見てはならない秘密の象徴かとも思はれた）

川端康成「名人」（昭26・8・29・5）に見える一節である。言うまでもなく「名人」は、第二十一世本因坊秀哉名人の「引退碁」をめぐって書かれた中編小説である。一年前に新聞社の観戦記者としてその観戦記を連載したことのある「私」は、いま名人の死に遭遇して彼の「死顔」の写真を撮ることを思い立つ。その行為が、一局の碁に半年を費やしたという、まさしく歴史的ともいえる対戦の記憶に再び誘い込むことになるわけだが、このとき現像された「死顔の写真」は、とりわけその細部が死者の眉のなかに一本の異様な毛

を写し撮っていたことが知れたとき、「私」は、「引退碁」という主題を逸脱して、まこと奇妙な名人と挑戦者のねじれた関係をあぶり出さずにはいられなかった。いやそういう二人の関係は、記録の貯蔵庫ともいべきかつての克明な「ノオト」とひそかに反応して、そこに隠されたメッセージをつぎつぎに引き出さずにはいられなかったのである。

すなわち「死顔の写真」とは、端的に言えば、失われた記憶を再生する契機であつた。あるいは眼に見えないものを引き出す装置であつた。逆に言えば、眼に見えたと過信するほくらの眼への不信を言い募る装置でもあつた。むろん川端はそれを明示することなくその装置を引用することで、ここに「名人」の姿を再現してみせたのである。再現された「名人」の姿とは、新しい囲碁の制度に生きる挑戦者に対して、むしろ古い囲碁の伝統とともに生き抜いてきた者がその最後に呻吟する姿であつたと言つていい。すなわち「見てはならない秘密の象徴」とも思われた「写真」には、そうした滅びゆく者の化身が写っていたというわけである。

おそらく「死顔の写真」の「象徴」としては、それだけの指摘でも充分なように思える。だがここでテキストが、「生前」の写真でなく「死顔」の写真であり、しかもそれが「死顔」そのものよりも「明らかに細かく死顔」をとらえていると「私」が感じたとき、そこには「写真」というものがその装置として持ついわゆるメディア性が、もうひとつの「秘密の象徴」として表されていたことを見逃すことはできないのである。そこには、あのロラン・バルトのいう

「死の内包」ともいうべき性質が、あざやかに転倒されていることに気づくからである。

撮影された人物とは、標的であり、指向対象であり、一種の小さな模像であり、また対象から発した一種の分身^{ニド}生^シ霊である、とバルトは「明るい部屋」(一九八五・六、みすず書房)でいう。そこに死者の影が射していることはむろんのこと、だがそういう指向対象(被写体)から目を転じて、いままさに(写される主体)を考えると、そこにも死者はいるのだとバルトはいう。なぜなら写真には、それがいかにうまく撮られたとしても、それが自分ではないという感じ、ときには騙されたという感じが心をかすめるという。それはやはり一種の「悪夢」というに等しく、したがって、そういう主体が客体^{オビエクト}にされることを意識しつつある一瞬に、われわれは「小さな死」を経験し、「幽霊」になるのだという。

写真家はわれわれを生かす、われわれの生を生き生きと写しだしてくる、というのは「隠喩にしかすぎない」とバルトはまたいう。つまりそこにあるのは「生き生きした」肖像などではなく、まさに不安定な自己のイメージが、まさしく「心奥における自我との不一致」、「自己同一性のねじれ」をともなつて表象されているのだと。すなわち、写真の中でほくらが経験する「小さな死」、それがあの「死顔の写真」に不思議な転倒をもたらししていることは明らかであろう。

むろん川端のテキストにあつて「私」が撮った写真には、まぎれもなく実体としての死者、あの名人の「死顔」が写っていた。だが

その「死顔の写真」と現実の名人との間にことばの触手が動くとき、そうして生まれたテキストには、写真がその「隠喩」として持つあの「幽霊」が、じつはひそかに呼応していたことが知られよう。なぜなら、川端のテキストがここでつかまえた「名人」の肖像とは、いわば限りなく人間に近い何者かであり、その何者かが一生を通じて宝物のように抱えていたものとの「ねじれ」を写していた。言いかえれば「名人」とは、彼の時間を遡行すればするほど、そこに一個の「生霊」を湛えはじめていたとも言えるからである。

川端には、死に親しむ肖像が多い、とはよく言われる。だがテキストにおける多くの死者の肖像は、肉親の死にとり囲まれた彼の歴史にのみ対応しているわけではない。その肖像とは、写真というメディアの横断を含むことではじめてとらえられた、いわば(生き生きとした肖像)という仮像にほかなるまい。それを言いかえればつまり川端のテキストとは、現実と虚構という硬直した批評論理を無化しているのみならず、そこには写真の持つ「死の隠喩」と通底してこそはじめて生まれた、いわばインター・メディアの詩学とも言うべき新しい詩学が表象されていたのである。

2

おそらく、この時代、川端ほど写真というものの「隠喩」を文学テキストに持ち込んだ作家はいまい。同時代ではたとえば石川淳の『山桜』(昭11・1)に同じようにみごとな転用があるぐらいだと言っ
ていい。

ところで、川端のテクストが写真を扱うそのみごときは、写真がたんなる小道具に止まっていないところにある。それはあるいは〈写真術〉と言った方がいいのかも知れない。

たとえば、ここに卵巢摘出という手術に臨む若い女がいる。その女の肖像を撮ろうとしてカメラを向けたが、現像された写真には写したはずの女の顔が写っていない。「写真術に落ち度はないはず」なのに、という嘆きとともにもう一度写真を覗き込んだとき、女の代わりに写っていたのは蝶とも見違える花であったという。川端の『花のある写真』（昭5・4）である。

ここには写真が〈術〉であることのアザやかな証明がある。もちろん、そこで描かれた「蝶」とも見まがう「花」とは、摘出した女の卵巢の隠喩であり、かつそれをもうひとりの女に移植するという移動の隠喩でもあるが、ここでは、ぼくらの眼を写真に写された「花」と「蝶」の喩でいっとき欺くことによって、つまりは女の魂ともいふべきものを抜かれた、いわば「生霊」としての存在がアザやかに定着されていたということにはかならない。

ここには文学テクストが、写真の持つ能力をぎりぎりまで拡大したあとがある。写真の再現能力をその前提として応用しながら、それを逆手に取ることで、いわば〈不在〉の表象までも表していたからである。それは、写真の〈引用〉と言っても、またメディアの〈翻訳〉と言ってもいいであろうが、そして川端には、この種の交換が実に執拗に行われているのである。

たとえば、ごく初期の作品『油』（大10・7、大14・12 加筆再掲）

には、三、四十枚はあったという父の写真の喪失を契機に、「孤児根性」にとらわれやすい感情を払拭しようとする決意が表される。

逆に『父母への手紙』（昭7・119・1）や『故園』（昭18・5120・1）には、写真好きであった父と、一枚の写真すら残されていない母との対照があったが、そこには金井景子が指摘するように「記憶残像への執着」（川端康成・家族の肖像・『蝶』二号、昭60・8）が示されていたとも言い得よう。むろん写真の持ついわゆる事実再現能力を媒介にしてである。

写真の事実再現能力は、またその能力ゆえに確かな証拠をわれわれにつきつける。短篇『騎士の死』（昭6・9）では、残された一枚の写真が、隠されてきた「親子の名乗り」をつきつけ、ここに一人の「罪の子」が生まれていた。そうした「地上に残した肉体の写し」というモチーフは、同じく短篇『或る詩風と畫風』（昭4・10）や『抒情歌』（昭7・2）に、さらに戦後の『たまゆら』（昭26・5）へと、執拗にたどられていく。そしてここでは、たとえば「罪」が、また「エロス」が、そのバリエーションとして表されているのだが、むろんそれらのあらわれを数えるとならば、ここでは、川端学の基本とも言えるあの系譜と分類の方法があらたな見直しを迫るはずである。

それはともかく、こうして写真というメディアが川端のテクストを活気づかせている。それは疑いようがない。そうした中において、写真のモチーフがインター・メディアの詩学をともなうて鮮明に現れるテクストと言えば、それは掌篇『写真』（大13・12）からである

う。

四、五年前に恋人と婚約の記念に取った思い出の写真がある。ところが、昨年、新聞社から自分の顔写真を所望されたとき、それを半分に切つて渡したという書き出しで始まるこの掌篇は、

「——ところがだ、僕と切離されて僕の手に残つた彼女一人の写真を見ると、なあんだ、こんなつまらない娘だつたのかと云ふ気がした。今の今まであんなに美しく見えてゐた写真がだよ。——永年の夢が一時にしらじらと覚めてしまつた。僕の大切な宝物が毀れてしまつたんだ」

ということになる。もちろんそのことは、逆に恋人のほうでも、新聞に出た自分の写真を見れば「たとへ一時でも、こんな男に恋をした自分が自分で口惜しい」と思うことだろうという想像が起ころ。だがその一方「二人で写した写真」がそのまま新聞に出たとしたら、「彼女はどこからか僕のところに飛んで帰つて来やしないか」という夢想が付け加えられて、この掌篇は閉じられていた。

掌篇『写真』で描かれたこの記念の写真については、大正十一年四月四日付の『日記』にも見えていた。「岐阜の写真屋より送り来し例の写真袋を取り出して、みち子と二人にて撮りし写真を見る。いい子だつたのに、いい女だつたのにの念しきりなり。再び何かで、みち子余の前に立たずやと」とあるのがそれである。『写真』には、この『日記』の記述が反映しているだろう。試みに『新潮日本文学アルバム川端康成』（昭59・2）には、その『日記』の記述につながるとみられる「東大時代の川端と伊藤ハツヨ」という写真がある。

そしてそれを半分に切つて送つたとされる写真といへば、この『写真』発表より時期は下るとはいえ、雑誌『文章俱樂部』（大正14・1）に掲載された写真でもあろうか。

むろんアルバムを見ただけのほくらには、それがそうした因縁を持つ写真であつたことなど知る由もない。おそらく写真史にある程度の知識がある者ならば、露光時間が長かつたこの時代の写真と同じく、そして写真とは多くなんらかの記念でもあつたという性格からくる、彼らの表情の（儀式性）を鋭く類推するのもかも知れない。

だが、掌篇『写真』というテキストにしても、それが川端自身に於ける婚約とその破談という衝撃的な事実を裏付ける、いわば（資料）として扱われたことはあつても、たとえば写真の（切断）という行為に踏み込んだ解釈が成されてきたわけではなかつた。もちろん、このテキストは、そうした事実に対応しているのみではない。それは、テキストそれ自体が端的に語つていたように、それによつて「美しい婚約者」が「つまらない娘」へと変化したことに尽きている。だがそれにもかかわらず彼女への希求が（連続）しているということをも、その（切断）が逆に証明したという逆説。言いかえればそこには、（儀式）として定着された関係が、その（儀式）性を失つたとき、逆に（愛）そのものをめがけて駆けのぼるといふ夢想が表されていたとも言えるのである。

写真についての言説とは、しばしばその指向性としての肉体（被写体）を指すだけで終わる、しかもごく短いことばでとバルトは言う。これは誰、これは何と。とするならその（切断）とは、被写体

の切断のみか、そこでの指向性そのものをも逆転していることになる。被写体を指差す最初のことばが「婚約者」であつたとするならば、切断された写真のそれは「つまらない娘」であるが、だがそこに生まれたのは、そうした指向性の対立などではなく、逆に対象をめざす指向性が、その〈切断〉によつて写真に向かう指向性そのものを宙づりにさせているということにほかなるまい。

それを言いかえるなら、写真という機械が人間の肉体を「被写体」として奪う装置であるとするなら、ここでのテキストは、その装置から「肉体」を奪ひ返しているのだと。すなわちここに表されているのは、写真と言語という二つのメディアのスリリングな交換だが、そうした交換をあやつることで、ほかならぬ〈愛〉の争奪という劇を巧みに仕掛けていたとも言えるのである。いやそれは、そもそも〈愛〉というものが、むしろ〈装置〉の中にこそある、という卓抜な認識が示されていたと言つてもいいのである。

3

ところで、掌篇『写真』についてさらに言及しておかなければならないことは、そのモチーフの反復である。それが、川端のいわゆる婚約とその破談の長い投影であるとは多くの川端論が伝えるところだが、また一方、そうしたモチーフの反復自体、川端のテキストを解く鍵でもある。

そこで掌篇『写真』の反復だが、たとえばそれは、長編『海の花祭』(昭2、8・13-12・24)の「鮎」の章にあらわれ、掌篇『雨傘』

(昭7・3)では、そもそもこの二人が写真を撮つたという写真館での場面が再現され、また『海の花祭』の「鮎」の章を独立の短編に書き直した戦後の『南方の火』(昭23・8)でもそれが再びくり返される、ということになる。

とりわけ掌篇『雨傘』には印象的な場面があつて記憶に残る。ここでは写真館に入った少年が、写真を撮られながらひそかに少女の羽織に触れ、また彼女の乱れた髪に注意を与えるなどして、まさしくその撮影が二人の愛の默契でもあるかのように振る舞つていた。そして撮り終えた彼女もまた、すでにそれ以前の彼女とは違う何者かに変身した無意識の徴しを、彼の持物であつた「雨傘」を持つて出るといふ行為の中で表していた。かくて少年は、そうした少女の何気ない行為が、すでに二人を「夫婦のやうな気持」にしたと感受されていたのである。

掌篇とは、まさに写真機がとらえた一瞬をその発想の下敷にしたとでも言うように、鋭くあざやかに、その一瞬が切り取られる。ここで切り取られていたのは、儀式の中に隠された一種なまなましい肉感であつて、むろんそれが、被写体としてのいわば「肉体」の回復をとらえていたというわけであろう。それはつまり記念写真という記録の指向性を拒みつつ、さらにあの写真の「生霊」をさえ追放しているかのよう。

『写真』の反復は、まさしく写真の細部がぼくらの視線を誘惑することに重なるように、テキストがテキストの細部を反復している。むろんそれは『雨傘』一篇にとどまらず、ここでの忘れ難い〈切断〉

のモチーフの反復は、たとえば掌篇『霊柩車』(大15・4)に、また短編『水仙』(昭6・10)にと、執拗に変奏されていたことも見ておかねばならないのである。

掌篇『霊柩車』には、明らかに『写真』の変奏がある。義妹の葬儀用に飾る写真を選ぼうとしたとき、彼女が生前男とともに写した一枚の写真が浮かび、その男の部分に黒いリボンをつけて用いるという設定が成されていたからである。そしてそこでは、そうした写真を霊柩車のなかに収めたまま、車がトンネルをくぐって出たところで、偶然にもその男に出会うという場面となる。それは、あたかも写真の力が彼ら二人を引き合わせたかのようにである。むしろそれは、写真の〈切断〉に代わってその半分をリボンで〈隠す〉という仕掛けを變奏することによって、いわば死を以ても切断されない男と女の關係を浮かび上がらせていたとも言えよう。

『写真』の変奏は、さらに短篇『水仙』ではなお一層複雑な展開を見せていた。ここではまず、写真嫌いを自認する女が、友人の手許にある写真を取り返す場面から始められていたのだが、そこには写真に対する特徴のある感想が見えていて一層興味が引かれる。一体、その女にとって写真とは何であったかといえば、それは男の許で「腐つて行く指」だという。

奇妙な譬えであるが、その意味するところはといえば、——女が恋の燃え盛りに自分の小指を切つて男に贈り、やがて恋が消えるとともに、指だけが男の許に残る。その腐つてゆく指を思うように女は他人の手許に残つた写真を思う——というわけなのであった。そ

れが「私の神聖なけちん坊」という性格なのだ、という解剖をつけ加えながら。

さて、写真に対してそういう思いを抱く女は、にわかに持ちあがつた縁談のために、かつての恋人と二人で写した写真を半分に切つて送ることになる。その経緯を彼女は、かつての恋人に宛てた手紙の中に記すのだが、それには、あの『写真』と同じく「美しい男」が「つまらない男」に変貌したさまが書かれていた。ただし『写真』と異なるのは、それに対して恋人からの返事が届けられたことで、それには、あなたの「媚び」がはっきり見えると記されていた。なぜなら、あなたが恋をして写した写真は一枚以外にはなく、したがってあなたは、自分の一番美しい写真を縁談の相手に送つたことになるのだと。それのみかあなたは、ガラス窓や水溜りに、否あらゆるものに「自分を写して眺め」ることの好きな女でもあった、と。

これを見れば、この『水仙』が、あの掌篇『写真』のモチーフをきれいに反転していることは見やすいが、だがそれは『写真』の視点を女に変えただけではあるまい。ここで見逃すことが出来ないのは、あの奇妙な譬えとともに付け加えられた女の写真論であつて、それがこの裏返されたテクストの新たなモチーフを成しているからである。では、女の写真論とはなにか。それは、男の許に残された自分の写真の、その「所有」をめぐる奇怪な幻想であつたと言つていい。「腐つて行く指」の比喩に重ねられ、さらに「神聖なけちん坊」という性格にも擬せられた「所有」への幻想——問題は、そういう

彼女のこだわりの意味である。

写真とは、そしてとりわけ肖像としての写真とは、一体誰のものか。それは写真家のものか、それとも被写体のものかと問いつつバルトは、そうした写真の「所有」を問うとは、すなわちわれわれがまさしく「所有」という制度の中に生きていること、われわれの生きる社会が「所有」ということをその「生の形式」の基礎に持つ時代であることを示しているのだという。逆に言えば、われわれの「生のゆらぎ」とは、あの被写体としてのおのれの肖像を見つめるその視線の中に隠されているではないか、と。

すなわち、川端の「水仙」というテキストにおいて、ひとりの女が明確に取り出してみせた「写真」についての感情は、じつはそれを盛る器としての文化へとわれわれの視線を振り向けさせずにはおかない。言いかえれば、あの女の奇妙な譬え話は、誰でもが自分の顔を薄い一枚の紙の上に写し出してはそれを眺めはじめたという奇妙な社会を解くことなのである。たとえば、ここで思い出すのは、そういう写真の出現について語った、あのボードレルの苦い批判のことである。

ときに写真は、消費文化を代表するものとして扱われもするが、だが、ボードレルにとつてのそれは「金属板の上に写った自らの取るに足らない姿に眺め入っている」という、いわば粗雑な人間すなわち「大衆」の陳列という現象を意味していた。そのボードレルにならって言えば、川端のテキストとは、あの女をしてその「所有」を主張させるまでに、大衆化という現象の成熟を見つめつつあつ

たと言ふことができよう。

ところで、女は恋人からの手紙を受け取って、いよいよ縁談の相手の男への哀れみを感じはじめ、それをへ切断した写真のいきさつともども彼女の母に披瀝しつつ、そういう自分はいま「怠けもののお姫さまが居眠りしながら、いけにへの若者を向かへるやうな気持ち」だと告げていた。

こうして「写真」と「手紙」とによる入り組んだテキストの操作は、ここに「怠けもののお姫さま」と「いけにへの若者」という関係の幻想をあらたに作り出している。そのことは、写真というものが、あの「模写」という概念を、かつてのような方法論としてではなく、むしろ説話論的な構造としてこの現代社会に普及させたことを考えるとき、なお一層見逃しがたい「文学」論の転換を示しているのだという考察にほくらを導く。すでにこの「お姫さま」には、自我の「ゆらぎ」も「ねじれ」も、ともに希薄化されているばかりか、そこには新しい「物語」の主人公が、一種の快楽の気配すら浮かべて存在しているわけだ。

写真に対して「腐つた指」の喩を配することではじまったこのテキストが、「怠けもののお姫さま」ということとき、いささかロマンチックな修辞で終えていたとは、あるいはわれわれにとつての文学が、真実を仮構するその言説の仮構というあらたな次元へ入り込んだことを証明していたのかも知れない。小説は、もはやたんに真実を映す鏡ではなくなったのである。

もとよりテキストの女は、水溜りにも自分の顔を写さずにはおか

ないという女である。それをナルシズムと呼ぶのは、「水仙」というこの作品のタイトルの神話的な枠組にも通うのは明らかなことだが、しかし切斷された写真をあらためて覗いたとき、そこには果して「お姫さま」の顔が写っていたかどうか。——むろんそこには、ありふれた一個の（大衆の顔）が写っていたはずなのである。それにもかかわらず、そこに「お姫さま」の顔が写っていたと彼女が言い張るなら、そのポートルイトには、（大衆）から（自己）を引き離したいというもうひとつの根深い欲求が写っていたと言ってもいい。すなわち、男が女に認めた「媚び」の批評とは、古風なナルシズムの指摘を越えて、じつは写真というメディアに囲まれた時代のばくから自身の顔に向けて、まっすぐに届いていたことを知らせていたのである。

ポートルイト時代に生きるわれわれの顔。——もちろんそうした把握が川端のオリジナルというわけではない。むしろここでは、小説というものの起源を言い添えておくべきなのかも知れない。たとえば山田登世子『メディア都市パリ』（一九九一・六、青土社）は書いていた、すなわち小説とは、「個人が自分の力によって出世しうる社会」に出現し、かつ「正統性も系譜ももたず」に「それ自体文学史上の（私生児）」として生まれていたと。おそらくぼくらの前にあらわれたポートルイトとは、そうした小説の起源にこそ通底していると見てもよからう。それだけではない、そこには同じく山田が指摘していたように、個人が大衆にその身を寄せつつ、だが選ばれた者は大衆から身を引き離すという鋭い矛盾がひそめられていた

はずなのだが、その矛盾を希薄にしているものこそ、ほかならぬ一枚のポートルイトであると同時に、あの女が図らずも語っていたように、それが夢見るような「物語」の再生産というもうひとつの反復なのだった。

こう見てくると、川端のテクストとは、写真という再現の魔術、その（切斷）というあざやかな切口でつかまえることで、いつそ時代そのものの魔術を開示していたことがこれでよく知られよう。そればかりではない、写真というメディアは、新しい科学と新興階級が求めた新しい表現との狭間に生まれた子供であるという、あのペンヤミンの指摘をここに思い起こすとき、川端のテクストが、そうして生まれたばかりの「子供」に注ぐ、その情熱の深さにあらためて驚嘆するのである。

4

浅草鳥越の帽子修繕屋の二階で、ボックス、アンド、ボックスという奇妙な生活を演じた男女がいる。一つの部屋を顔を合わせずに二人で共同使用するという生活である。川端康成の『死体紹介人』（昭4・4―昭5・8）の設定である。

乗合自動車の女車掌をしている酒井ユキ子の部屋を、昼間彼女の留守に朝木新八が勉強部屋として使うことになった。その間新八は彼女に自動車の中で一度だけ会ったことがあるきりで、間もなくそのユキ子に死なれた。連絡先が不明な彼女の遺体の善後策を医科大学の友人に相談した結果、彼女は解剖用に引き取られることになっ

た。彼女の遺品は、「捨てるもの」と書かれた「女の汚れもの」と、「拾ひもの」と書かれた「男と女のけしからん写真」だけ。だがその「写真」を見たとき新八は、彼女が「内縁の妻」のように思えてきたという。

医科大学の解剖台の上にいる彼女は、処女。それを確認した新八は「彼女の体が学生達のメスに切り刻まれる」姿を想像し、「処女で終わつたかはりに、死んだユキ子は女の体として、使はれる限り使はれたのだ」という思いが沸き起こって、「胸のすくような盛んな感情」を覚えたともいう。

だがその「妄想」も、新八が友人に依頼して撮つた彼女の「死体写真」が郵便で届けられたところまでで、そこには「科学の白々しさ」だけがあったというが、だが新八には、それ以後「男と女のけしからん写真」とユキ子の「死体写真」を見ることが癖になったともいう。すなわち彼女はそれごとく永遠の「処女」であつたと同時に、「男と女のけしからん写真」に写された女のように、女としての生々しさを湛えはじめていくことになる。

「男と女のけしからん写真」とは、男女の性行為を暗示したものであるいは性交そのものの写真であろう。「拾ひもの」であつたその写真で「内縁の妻」を感じたという新八は、彼女の感情の中に（秘匿）されたものを、今度は彼自身の「拾ひもの」として掘り上げたというつもりでもあろうか。

『死体紹介人』について詳しい分析を試みた鶴田欣也（川端康成論 昭63・3、明治書院）は、ここで「写真」という「フィルター」が、

この小説における「パラドキシカル」な「生の描写」に寄与していると述べつつ、それこそが「川端特有の願望」のあらわれであつたと論じていた。だが、ここでの「写真」は、それを「パラドキシカル」な「生の描写」の小道具と集約するには、このテキストは、あまりにも手の混んだ操作を示していると言わねばなるまい。

このテキストにおいて、新八は、それら二つの写真を自分ひとりどひそかに見ていただけではない。二つの写真は、姉の死後ひと月ほどして彼の前に現れた妹・千代子にも見せられていたのである。そればかりかその写真がきっかけとなって、新八は彼女と同棲することにもなる。亡くなった姉の「生き写し」をその妹に味わうとは、川端のテキストがたびたび示すパターンであつて、それ自体、手の混んだ操作というのではない。手が混んでいるのはここでの操作が、その物語の表層に「結婚」の二文字をたえず浮かべていることなのである。

さきに述べたように、姉の死後に現れた妹・千代子は、独立した女性としてではなく、姉の「生き写し」としてしか新八の眼には映らない。だが、その彼女も、あつてなく死ぬ。亡くなった姉は「内縁の妻」、そして妹とは「正式な結婚届」が出されたとはいえ、それは彼女が亡くなる直前。新八には、ほかに結婚を望む女がいたからである。この女はユキ子の骨壺をもらいに焼場に向いた折り、売娼婦であつた姉の骨拾ひに来ていた女である。すなわちここには、男と女の結び付きが「結婚」という求心性を装いながら、しかし実はそれが最初から忌避されていたかのようにズラされているのであ

る。もちろんその向こうには、あの「死体の写真」と「男と女のけしからん写真」が横断していることは言うまでもない。

エンツェンスベルガー『メディア論のための積木箱』（一九七五・一〇、河出書房新社）によれば、メディアとは、あるいはその装置とは、コミュニケーションに役立つどころか、かえってその妨害に奉仕しているという。なぜならメディアという装置は、伝達者／受容者間の相互作用を許さないのみか、フィードバックの作用を原理的に縮小させているからである、というのである。

この指摘にしたがえば、『死体紹介人』における写真は、過去への「フィードバック」を許さないものとしてそこにあった。妹が見た（あるいは見せられた）姉は、過去のイメージにある姉、肉親としての姉へのフィードバックを許されてはいない。すでに姉は「けしからん写真」と「死体写真」という二つの写真によってしか受信しえないのみならず、その遺骨すらそれが友人の夕食の食卓に供された鳥殻を「贗造」したものであり、かつあの売娼婦の遺骨もそれには混入されていた。つまり姉は、死してなおコピーという関係にあったのである。

だが、新八にとって、もとよりそれら二つの写真は、ボックス、アンド、ボックスという孤立した生活が逆説的に生んだ、いわば一種のスペクタクルである。彼の味わった「盛んな感情」という感情の消費は、一度は「科学的な白々しさ」によって清算されたとはいえず、そこに陳列された写真は、彼の日常をしてミニ・フェスティヴァルと化すほどの、すこぶる手の込んだ操作としてあったことは疑う

ことはできない。都市生活に侵入してきた写真という装置の衝撃を語る一項にはかならない。

5

ところで、川端は、この『死体紹介人』について、それが『禽獣』（昭八・一）と同じように「出来るだけ、いやらしいものを書いてやれ」という意図になる作品であったといっていた。確かに、この「出来るだけ、いやらしいもの」のなかには、二枚の写真の操作によって、女をモノ化する「意地悪まぎれ」な視線があることは見てきたとおりだ。

だが、そういう新八の設定には、そうした視線以外に、見逃しがたいもうひとつの側面が隠されていた。それはほかでもない、新八には「働く女と結婚したい」という願望があったという。この部分、初出にあつてのち削除された部分ではあるが、それによればこのとき大学生の新八は「マルクス主義の勇壮活発な友人連中に取り巻かれてゐ」たというのだが、しかし、

〈さういふ方面の運動が出来る見込みのない私は、いつの間にか恐らく無道徳な冷い人間になつてゐたんです。だつてさうぢやありませんか。私がいくらいい行ひをしたつて、感情を燃やしたつて、結局は反動の役目をつとめるばかりで、私に出来ることは何ひとつないんですからね〉

という認識があつた。さきの「盛んな感情」は、ここでいう「マルクス主義」の「運動」に対する、その反動としての「感情」であつ

たことがこれでよく分かる。「今にも社会がひっくり返りさうな」中、「女房と子供はマルクス主義者に仕立てておく」のが生きるための知恵だという、そうした挑戦的な「感情」の表出は、あの妹をして姉とおなじ職業につかせるという設定のなかに、わずかにその痕跡を止めている。そういう「反動家」新八が、「無道徳な冷い人間」として「感情を燃やした」のが、〈働く女〉の向こうに秘匿されていた〈性〉であつたわけだ。

すなわちこのテクストは、そうしたマルクス主義への対抗を復元してみたとき、そこには「パラドキシカル」な「生の描写」というだけでは片づかない、いわば時代そのものへの嗅覚が隠されていたことになる。それこそがまた新八をして、必要以上に女をモノ化する視線を生んでいたのである。だがそれは見方を変えれば、あるいは人間の身体が、人間の欲望をそっくり模写することく再現されかつ陳列され、消費される時代の、そのパロディ的な先取りがあると言つてもいい。「男と女のけしからん写真」を「死体写真」と並べて見せたとき、その奇妙な組み合わせは、それが無関係なもの集合であるだけになおさら、そういう領域への可動性への欲望を高めていた。それは〈資本〉の搾取よりも早く、むしろこの社会が、そうした〈性の欲望〉を搾取していることの端的な表象なのである。むろんそうした欲望の可動性に、複製としての写真がかかわっていることは念を押すまでもない。

言うまでもなく「死体の写真」は、使われなかつた「処女」の肉体が、人々の視線の中で存分に生かされたというトリックを装うこ

とで撮られた、実は「裸体写真」だったのである。

「ヌード」とは、人間が素裸になつただけのことではない、それは「ヌード」という「もうひとつの衣装」を身に纏つたことだとは、多木浩二「ヌード写真」(平4・1、岩波書店)における指摘であつた。むろんそうした「衣装」の誕生に、メディアの結合は不可欠だが、だがそれらの氾濫には、それを許容する「社会全体の装置」があつてのことだと多木はいう。至当な洞察と言ふべきだが、ではそれは具体的に、どんな「衣装」を纏つているかとなれば、にわかに厄介な観察を要することも事実なのである。

ちなみに「日本近代写真の成立」(二九八七・十一、青弓社)の中で伊藤俊治は、日本近代のヌード写真が、写実絵画の伝統の上に立つ西欧のそれとはいかに異質なものであつたかを精密に論じていた。むろんヌードと言えば「女」たちの「裸体」であつて、この時代、写真としてのヌードが、日本近代の「裸体」論に火をつけたのは周知のところだ。たとえば根岸栄隆「裸体美の感覚」(昭6・6、時代世相研究会)などによつても知られるように、そこで裸体論は、きまつて近世の伝統的な版画から説き起こされるという共通のスタイルが取られていたのである。おそらく新八が感じたというあの「科学の白々しさ」の反応には、日本近代の「裸体写真」が纏つた影の部分への反応があつたと見ていいだろう。

だが、そういう反応にもかかわらず、新八が、二つの写真を巧妙に「構成」したとき、彼は処女と娼婦とを結ぶ裸体へのまなざしを、もはや決して、あと戻りできない装置への欲望のなかに取り込んで

いたことは明らかなことである。

6

「死体紹介人」におけるボックス、アンド、コックスという設定は、それ自体すでに「性」を見つめる装置であったと言えないこともない。それが極端だと言うなら、男女の関係を、いったんはそういうデス・コミュニケーションの関係に設定したこのテクストが問うていたのは、この時代における男女が、「結婚」というかたち以前に、真に男／女の主体そのものの交換であるかどうか、という問いであったと言い直してもいい。すでに川端は、触れ合うことの希薄になった男女を「心霊」という術によって結びつける装置を、掌篇「心中」（大15・4）の中に設定したことは知られているが、ボックス、アンド、コックスというこの奇妙な装置は、そこに「写真」という装置の変換を加えることで、あらためて男女の交換を見つめ直していたのだと。

もちろん、ここでは、写真が、資本の搾取と同じく、いやそれよりも早く、人間の欲望を搾取する装置であることが喚起されていた。それが複製というテクノを通じて過剰に氾濫させている現象は、われわれの生活が、その実質性を越えて、あふれるような性の記号とともにあることを併せ示しているのだが、ボックス、アンド、コックスの中にある新八には、この新しい科学と新しい階級の子供として生まれた「写真術」が、あの「心霊術」と同じく、いまや新しい結合の原理を、しかも直接的に示していたということになる。

と言っても、写真における記号としての直接性は、多木もいうように、性を露出すると同時に、それゆえにまたその公開性を阻む装置である。なぜなら写真家も、またそのモデルも特定することが難しいという性質を、いわば逆手に取ることによって生まれる写真の「無作法な視線」は、したがってその享受を、秘密の、また闇のルートに置くことを教えていたからである。おそらく、姉の「拾ひもの」は、むろん、やがてひそかに「捨てる」べきものとしてあっただろうが、それを見ている（見せられている）妹には、その「無作法な視線」による直接性へのおののきが隠されていたはずである。だが新八自身は、それら二つの写真の因果関係を「秘匿」したまま、ただその「解説」の（自由）だけを妹に突き付けていた。それを支えていたのが、死者（処女）も生きるという論理であり、また「内縁の妻」と「結婚届」という心理的なトリックなのだった。

あるいはそこには、新八の「結婚」に対する心理的損傷が見えている、と言ったほうがいいのかも知れない。もちろん「結婚」の向こう側には、あのマルクス主義に対抗する「冷い無道徳」の損傷が隠されていたわけだが、その「冷さ」が、ボックス、アンド、コックスという装置の選択をもたらしていたと見ることも出来るからである。だがその一方、彼の選択は、それを心理的損傷という負の論理で解くよりも、じつはそうした装置の設定こそ、この作家のいわゆるエロティシズムへの接近を語るものだとする見方もあろう。

ただし、それをエロティシズムへの接近と呼ぶにしては、新八の方法はあまりにも遊戯にすぎる。姉の遺骨を鳥の骨と同一視しそこ

に娼婦の骨まで混入するという、そのわざとらしい取り違えは、エロティシズムというよりほとんど度を越したゲームの領域にある。

ゲームとはむしろ遺骨の「贗造」ばかりではなく、このテクストは、姉と妹の「生き写し」のゲームに、「処女」と「売娼婦」とが重ねられた二重のゲームでもある。すなわち新八は、千代子・たか子という二人の「妹」を通して、「処女」と「売娼婦」という二人の「姉」の「生き写し」を、同時に味わっていたわけだからである。

一方では、決して上がりにならない「結婚」というゲームを仮構しながら、他方そこには、ひそかに〈女〉のすべてを享受する回路がつくられている。その享受、その刺激の強度を一層高めているのが写真という「無作法な視線」の装置である。いやそれはたんなる装置というより、むしろゲームを成す原動力としての能力すら發揮していたのである。

ここにはあの「名人」が、その「死顔の写真」によって、事実の流れを逆にする本来的な反転運動としてのエクスタシーを生み、そこに「名人」をめぐる豊かな記述を形成していたとするなら、このテクストには、スーザン・ソングがその「写真論」(一九七九・四晶文社)でいう「現実を獲得し、支配する手段」としての、あるいは「記憶の装置というより、記憶を発明する道具」としての写真が横断していたと言ってもいい。

ただし「死体紹介人」にあつては、それがもつばら(女の性)を獲得し、支配し、また発明する道具であつたことは、あるいはテクストが共振している社会の装置とのかかわりを視野に入れるべきな

のかも知れない。テクストのゲームが、その向こうに「働く女」を隠蔽し、その上で「処女」と「売娼婦」への視線を浮上させていたことの意味があらためてそこに浮かび上がってくる。

この時代、たとえばあのゾラを出たというマルグリットの「お前の身体はお前のものだ」(昭五・九、アルス)という象徴的な作品が、こと新しく刊行されるというのも、われわれの「身体」がその所有をめぐって見つめられていたことをよく表していよう。もちろんそうした「身体」の所有／非所有が問われる場所とは、都市という場所にはかなるまい。都市というものの機能が、そうした身体の変容をさまざまに見せていたからである。

ところで、川端康成にあつて都市とは、おそらく浅草。たとえば『浅草日記』(昭六・一―二)というテクストには、かつての「娼婦」が「ストリート・ガール」という名で「素人」を装うという、いかにも「うはべが見え透い」た時代に、なじみの都市・浅草に「出勤」する夜の女が追跡されていた。そこでは「女の取り扱ひ方」がしだいに「きたならしくなる」という、都市の「時間の不思議さ」が描かれていたが、いやその「不思議さ」は、都市における時間のせいなのか、それとも自身の意識が素人／娼婦の曖昧な境界にあるためののかという、言うならば(めまい)にも似た自意識が表されていたのである。

かつては娼婦として了解していた自己の身体、それが都市の変容のなかでつきつぎと(切断)されることで、彼女は、自分が何者かに変身しつつあるという、言うならば新しい錯覚をこそ生かすはじめ

ていた。思うにこの『浅草日記』は、売娼婦を姉に持った「死体紹介人」の妹・たか子の後日譚と見られなくもない。千代子の死体に「吸血鬼」のように覆いかぶさった彼女の姿には、むしろ都市そのものを呼吸して生きるのだという変身への執念が、そのときすでに見えていたと言ってもいいからである。そしてそういう彼女が見ていたのも、「死体写真」と「けしからん写真」という、あの二枚の写真なのだった。

都市には境界を越える作用がある、とするならメディアにはユー・トピア透過の性質がある、——すでにあげたエンツェンスベルガーの指摘であった。すなわち、メディアには、そこへの「経過を考えずに、すぐにその目的物に参入したい欲望」を起こさせる性質があるとエンツェンスベルガーはいうが、むしろ写真というメディアも同様の性質をそなえているはずである。写真もまた、それを見る者に、その「経過」を後回しにして、まっすぐに、目的のモノ・ヒト・トコロへ参入したいという欲望を掻き立てている。むしろそれが変身の夢にも通うわけだが、だがその一方、メディアは、伝達と受容の関係を「原理的に縮小」し、かつそれを本来的に「干渉」する装置でもあることは見てきたとおりである。ジゼル・フロイント「写真と社会—メディアのポリテイク」(一九八六・七、お茶の水書房)は、それを簡潔に、「写真は我々の生活に対して参加と疎外の両方を提供する」と述べていた。

すなわち川端のテキストは、そうしたメディアとしての写真が持つ「透過性」と「干渉性」が、また「参加と疎外」がみごとに転移

された新しい詩学の表象であった。だがそうであればこそ川端のテキストは、その装置の性質をしばしば隠蔽したかたちで、むしろ人間そのものがメディアであるかのような記述をひそめているから注意を要する。

たとえばあの『雪国』において、「西洋舞踏の書物と写真を集めては」「彼自身の空想」を踊らせているとされる島村が、駒子の肉体を思い出すときの、あのなまなましくかつエロティックな「指」には、そうしたメディアへの反転が隠されているだろう。と同時に、一見、日本的な叙情にくるまれたように見えるこのテキストには、写真という装置の持つ「透過性」と「干渉性」が、たとえば汽車の窓や国境という「装置」として、ひそかに隠されていることも見逃すわけにはいかなないのである。

粗描・いわゆる『札幌版』の書物

小笠原 克

はじめに——戦時の『出版新体制』

莊司徳太郎・清水文吉両氏による労作『資料年表日記時代史——現代出版流通の原点』(昭55・10 出版ニュース社)に教えられて書き出すのだが、満洲事変以後のいわゆる十五年戦争下、昭和の出版・販売業界もまた、軍官一体の統制権力によって活動の自由と自主性を奪われ、聖戦完遂のため、『紙の弾丸』たらしめられたのであった。

明治以来の出版法・新聞紙法による言論統制は、昭和十三年四月の国家総動員法公布で盤石の重みを増し、国防目的達成のために、国家が自在に物的資源を統制運用する道を開いた。国論を統一し高度国防国家を建設するには、一元的出版統制組織が必要となる。従来からの検閲の強化のみならず、出版用資材の規制指導が始まる。十五年五月、内閣書記官長を委員長、内閣情報部長を幹事長とし、企画院・外務・陸軍・海軍・内務・文部・商工・拓務の各省から委員を糾合した新聞雑誌用紙統制委員会が設置されるに至って、『出

版新体制』が始動する。出版諸団体は解散を命ぜられ、一元的統制団体として、日本出版文化協会(昭15・12、略称文協)・日本出版配給株式会社(昭16・5、略称日記)が設立され、文協はさらに(出版事業ノ国家的使命達成ノ為必要ナル綜合的統制運営ヲ図リ、且ツ出版事業ニ関スル国策ノ立案及遂行ニ協力スルコトヲ目的トスル)特殊法人日本出版会(昭18・3、略称出版会)へと改革された。

ここまでが『資料年表日記時代史』の「第一部日記時代史」の「Ⅱ国策会社日記時代」の前半で、Ⅱはさらに「戦時統制下の開発と変貌の躍進期」「見本配給制から売却買切制へ」「企業整備後の出版会の決戦施策」……、「Ⅲ統制会社日記時代」には「空襲激化、潰滅状態の出版界」「終戦直後の日記と出版界」……、そして「Ⅳ商事会社日記時代」「Ⅴ閉鎖機関日記時代」と変転する。

「第2部資料編」44篇にも眼を見張るが、たとえば(日本出版配給統制株式会社定款)の第二条——(本会社ハ国民経済ノ総力ヲ最も有効ニ發揮セシムル為書籍、雑誌其ノ他ノ出版物ノ配給事業ノ統

制ノ為ニスル経営ヲ行ヒ併セテ皇國文化ノ昂揚ニ寄与スルコトヲ以テ目的トス。や、日本出版会による昭和二十年六月一日実施の《出版非常措置要綱》の、(○)大東亞戰爭中当分ノ間從來ノ実績ニ依ル用紙ノ割当ハ之ヲ停止シ、国防軍事、軍需生産、食糧増産、啓発宣傳及戰時生活ニ必要ナル出版中特ニ重要ナルモノニ対シテノ用紙ノ特別割当ヲ行フ。などの条々は、言論彈圧云々はもはや昔日の語り草、官民一体の、文をもつて馴致征服するという、武化ならぬ文化政策への盲従を曝している。出版は完全に國策遂行の武器となつていた。

潰滅からの疎開

さて、今眺めた日本出版会の《出版非常措置要綱》は十項目から成るが、その④は、

出版物ノ發行ヲ認ムルニ当リ印刷能力ノ調整並ニ出版物地方疎散ノ為必要アルトキハ予メ印刷産業綜合統制組合ト協議ノ上發行場所及印刷所ノ指定ヲ行フモノトス

と定めている。

飢餓と空襲の脅威と諸物資の欠乏。日本出版会は昭和二十年一月一日、空襲対策委員会を発足させ、一月十日には指定出版物生産協議会を設置して、空襲下の生産確保のため印刷工場・出版業者の疎開対策をはかった。『資料「年表料」日配時代史』の「第3部年表」は精細きわまるものだが、日配は東京の錦町営業所(2月25日)・九段営業所(3月9日)のほか名古屋・大阪・神戸の支店が焼失、四月十三日の空

襲では王子製紙の王子工場・講談社・主婦之友社などが全焼罹災、「年表」五月二十五日の項には《東京大空襲により共同印刷、中外印刷をはじめ、印刷、製本、出版業者、書店等の被害甚大、出版業界は潰滅状態となる》と記されている。五月の『出版疎開生産状況』は、《長野県に新太陽社、山海堂、同盟通信社がすでに着手、帝國図書、旺文社、実業之日本社、興亜日本社、大日本飛行協会、創造社、岩波書店などが進出希望し、仙台に河北新報社の印刷力で養賢堂が製本進行中、北海道に講談社が出張所開設、九州に西日本新聞社、秋田に東洋経済新報社が発行を実施し、朝日新聞社、新潮社などが進出を計画、新潟市ほかで疎開出版が行われつつあり、福島、富山、石川、福井、中国地方で受入れ態勢を準備中》であつて、なおまた《あいつぐ戦災で小売書店、読者の移動も甚だしく、予定の如く発行、配給し能わざる状態に至り、日本読書新聞・出版弘報による新刊予告制が無意義となり、日配は出版会と協議し予告欄を廃止と決定するに至つていた。七月には《地方中小都市の罹災書店が続出、日配出張所も焼失して数少い出版物は、送れるところへ送るよりほか方法がなくなる》有様だった。八月十五日の項——《終戦の詔勅放送される。出版界も潰滅状態で終戦を迎える。残存出版社約三百社。前年末からこの日までに印刷業者罹災率は、東京都六六・五七%、鹿児島県六四・九%、愛媛県五九%、神奈川県五九%、兵庫県五八・八七%、大阪府五三%、全国業者の三〇・三%が罹災》。徹底的な国家統制による出版・販売両面の整備統合と用紙統制制当機構、出版社、出版人の戦争協力など、戦時下出版界が迫込まれ、

かつは便乗した諸状況・諸問題、そしてそこに重層化した敗戦後の、アメリカ占領軍の政策への対応については、拙文のおよぶところではない。詳しくは、岩崎勝海編著『出版ジャーナリズム研究ノート』（昭40・1 図書新聞社）や福島鑄郎編著『戦後雑誌発掘——焦土時代の精神——』（昭47・8 日本エディタースクール出版部）を参看されたい。

“出版王国”北海道

〔印刷能力ノ調整並ニ出版物地方疎散〕の方針は、長野・宮城・福岡・秋田・新潟の各県で現実化し、当然ながら、戦禍から遠い（と思われた）北海道にも的がしぼられた。ましてここは紙の生産地だから、〔疎開〕出版社は敗戦の前後にわたって絶えなかった。紙とインクと安全を求めての、俗にいわゆる“出版王国北海道”の出現である。

当時の実況を的確に伝えるものとして、『昭和22年 北海道年鑑』（昭22・11 北海道新聞社）の「本道の出版界」の記述がある。

戦争末期における内閣情報局の出版疎開奨励策、空襲による中央における印刷能力の壊滅、輸送難による用紙事情のひっ迫などの諸事情は戦後における未曾有の本道出版界好況の素地をつくった原因である。終戦とともに言論、出版の自由は回復され、旺盛な読書欲と他方依然として困難を極めた用紙事情は全国唯一の紙の原産地として、またほとんど空襲による被害のない印刷能力をもつ本道をクローズ・アップして中央一流出版業

者の本道進出が行われた。本道における出版協会員数は廿年七月支部設置当時北方出版社以下わずか十指に満たなかったが廿二年七月現在一躍百七社に増加したことはこの間の躍進ぶりを示すものである。

しかしながらこれらの事情は外来的な条件であり、出版事業の基礎ともいふべき文化の面よりみる場合、必ずしもこのことが本道文化の進展を示すものといひ難いものがある。廿二年後半にみられた本道出版界の足踏状態は、資材難と一般購買力の減退によるものであるにせよ、中央印刷能力の回復と、用紙事情における本道の優越性の減少が大きく影響していることは、本道出版界の好況が一時的な、異常なものであることを物語るものである。とはいえ一流出版業者の進出による本道出版物の内地への逆輸出および印刷技術の向上、さらに全国に魁けて行なわれた啓蒙運動たる『出版文化祭』など特筆すべきものもないではない。終戦以来の発行は書籍約三百種、雑誌八十種で、今後の業者の活動如何では本道の出版文化も前途多望というべきであろう。

『疎開組』では、講談社・創元社・筑摩書房・鎌倉文庫・青磁社などが北海道（札幌）支社を構え、日産書房・玄文社も札幌印刷を始めた。刺激されて地元の本日本社・柏葉書院・白都書房・創建社・新星社なども健闘した。

後述する『北海道出版文化祭』の記念出版の一つとして編まれた『北海道出版物総合目録』（昭22・5 日本出版協会北海道支部）は（日

本出版協会北海道地区会員に依り発刊せられた書籍雑誌にして同協会北海道支部設置以降（昭和二十年七月）本年五月末現在に至る既刊図書を収録しているが（出版社・書目とも遺漏がある）、その「出版社一覽」では日本出版協会正会員74、準会員33、計百七社（ほかに確認したもの）。「書籍目録」には、エルム社11、北日本社7、玄文社22、札幌講談社21、札幌青磁社28、新星社13、創元社北海道支社19、柏葉書院36、北方出版社38など四〇社・三〇九点。「雑誌目録」は各分野合計七八種、主なものを拾えば、週刊では週刊朝日北海道版・サンデー毎日・北海道ウィクリー・ゆりかご。月二回刊には北方農業・世界の動き。月刊は思想問題研究・労働・北海評論・談論・リベルタ・建民・聖書研究・生物・北農・英語の友・演劇文化・青年論壇・青年評論・婦人評論・北農文化・みのり・海・北の子供など。月刊文芸誌に北方風物・大道・凍原・白塔・近代人など。北方新潮・私たち・赤煉瓦・象徴・文芸復興など遺漏もある。

《北海道出版文化祭》

さてこの「出版王国」を象徴する事件ともいべきものが、昭和二十二年六月、札幌で催された《北海道出版文化祭》であった。

その経緯については、当事者の一人だった巖谷大四の『瓦板戦後文壇史』（昭55・時事通信社）が詳しい。事の仕掛人は、当時、鎌倉文庫・創元社両社の北海道支社長を兼ねた（北海道生まれの不思議な旋風男）三浦徳治であった。敗戦時、残存唯一の豪華客船といわれた氷川丸に乗り込み、豪華な接待つきで来道したのは（講師

が長谷川如是閑、柳田国男、久米正雄、川端康成、小林秀雄、河上徹太郎、亀井勝一郎、中村光夫、清水幾太郎、中谷宇吉郎、田中美知太郎、嘉治隆一の十二名、随員が小林茂（創元社社長）、秋山修道（同社員）、米岡来福（青磁社社長）、片山修三（同専務）、那須国男（同社員）、三浦徳治（略）、巖谷大四（鎌倉文庫出版部長）。

東京の文壇がカラになった、などと大仰に、今も興奮気味に回想されるこの《北海道出版文化祭》のメイン・イベント「パネル・ディスカッション式文学論」について、巖谷大四はこう記している。

六月二日午後一時から、札幌の北海道大学の講堂で講演会が開かれた。長谷川如是閑、柳田国男、小林秀雄、田中美知太郎が講演し、そのあとで、パネルディスカッションという、新形式の文学討論会が開かれた。議題は「私小説について」というので、馬蹄型になったテーブルのまわりに作家が席につき、そのまわりに聴衆（大部分は北大の学生）が席をとって、討論の後、質疑応答もやった。放送討論会の真似をしたようなものだが、こうした形式の文学討論会はじめての試みだったので大好評であった。久米正雄一人だけが私小説擁護派で、得意の話術でいくるめようとするのだが、何しろ相手は小林、河上、中村、亀井という四人の論客だから、そう一筋縄ではいかず、やつきとなって応戦するのがかえって面白く、聴衆は湧きに湧いた。川端康成は終始無言であった。この会は満員の盛況で、講堂の外にも拡声器をつけて、入場出来なかった人たちに聴いてもらうほどであった。

《北海道出版文化祭》行事は、二つのパートを会場とした出版文化展覧会のほか、婦人座談会、職場の読者指導座談会、読書懸賞論事募集も行われた（関連して隣接の小樽市でも、小樽文化協会・北海道印刷工業協同組合小樽支部主催の「印刷文化展覧会」が六月八―十日、市立図書館で催された）。

この「パネル・ディスカッション式文学論」は、疎開組の日産書房が発売所となって創刊された『文芸復興』（昭22・12 交文社発行、全三冊）に、いわば紙上録音の形で収められている。「第一部 私について」は河上・小林・久米・川端・亀井・中村の発言を録し、「第二部 パネル・ディスカッション」は、早川三代治の司会で、講師と地元八名の文学者達との質疑応答。六十四頁の紙幅の半ばが「文化祭」特集の趣きを呈しているが、ここには第一部の小林秀雄発言の掉尾を引用しておく。

今日の此の会が開かれたといふことも外的の事情によるもので、戦争に敗けて残りが北海道に集まった。出版屋が何かやらなければといふところの偶然によるものです。東京は焼けて文士は疎開しなければならぬ。東京の文壇といふものが崩壊してしまつたことは偶然にありますが、この偶然的の事情を利用するといふことは僕等の任務で、文壇などはそれ／＼に頑張つて威張つてゐることはいけないので、四散したことによつて今までは異つた形態、もつと広い形態が出来てくると思つて居ります。北海道も出版の中心になつて、北海道の文学者諸君が出版界の隆盛と共に色々お仕事なさる。これも偶然のことから

起つたことかも知れませんが、この偶然的の機会を逆に御利用なさつて文学の世界を広くなさることを僕はお願ひ致します。

とはいへこの《外的の事情》（偶然的の機会）は、機敏かつ伶俐な出版屋によつてただちに民主的文化的意匠を施された。《北海道出版文化祭》の最大の収穫は、短日日で執筆されたものながら今なお必見の文献たる、高倉新一郎著『北海道出版小史』（昭22・5 日本出版協会北海道支部）の記念出版であつたが、巻末の、支部長名で記された「刊行小引」に、《北海道出版文化祭》の要領が掲げられており、その「目的」が、

北海道に於ける出版活動の意義と実情を北海道民に理解せしめ、と共に更に全国に明示するの機会たらしめ、関係事業との協力を緊密にしてその飛躍的向上の機運を作ること。傍点小笠原となつてゐるあたり、旧態依然たる上からの官製文化運動を脱却してはなかつた。それはまた、戦時統制下に漁夫の利を占めた出版人の民主主義便乗による、したたかな営業策にまきこまれたというのが実情ではなかつたらうか。

さて、皮肉にもこの《北海道出版文化祭》が終わるのを見透かしたように《本道出版界の足踏状態》が始まり、《中央印刷能力の回復と、用紙事情における本道の優位性の減少》に伴つて、栄華の夢は果ててゆく。昭和二十五年版『北海道年鑑』（昭24・11 北海道新聞社）は「本道出版界」の項で、

△疎開出版社とこれに刺激された印刷業者の設備の拡充が終つた二十四年三月ごろの本道出版界は逆に東京方面の印刷の一步

早い拡充と出版物の売れない時代に追いこまれ二十四年度に入つてからほとんど出版業者は沈黙を守つている。

△疎開出版社のうち創元社、筑摩書房の引揚げについて青磁社の業務縮小が目につき二十四年度に入つてからほとんど出版もせずに業務整理をいそいでいる。

△現在残された道内出版業者のうち札幌講談社、柏葉書院、玄文社、北方出版社あたりが大体その特徴を生かした出版物を著実につづけている。その他では青年評論社、川崎書店などが中央へ逆移出するような出版物を揃えることがある。

と報じ、加えて「二十四年度に入つての好評だった出版物は札幌講談社の『この子を残して』（永井隆著）でこれは東京から紙型を持つてきて二万部を道内に売りつくし記録を作つた」ことは、〈本道の出版業の一つの行き方を示すもの〉だと注目している。このあたりが『夕陽の一赫』だったろうか。やがて、疎開出版社は一社もあまざず東京へ引き揚げ、地元出版社の衰亡も顕著で、昭和四十年代には、新聞社関係のほかは二社を残すのみとなつたのであつた。

“札幌版”点描

ここ数年、思ひたつて私は「札幌版」の書物を集めている。昨夏の日本近代文学会北海道東北各支部合同研究会（函館）で展示解説した折に配布した私版「いわゆる『札幌版』目録控え」には、三十四社・一五七冊を載せた。現在はさらに十八社・九十三冊が加わっている。

前掲『北海道出版物総合目録』の「書籍目録」は、昭和二十二年現在で三十七社・三一冊を採録。また、北海道立図書館蔵の〈代田文庫〉目録では五〇六冊（これは〈戦前戦後にかけて札幌で古書店高古堂経営のかたわら、北方出版社を経営、のち北方書院と改称して多くの名著を出版した代田茂氏の寄贈になるコレクション〉である）。両者とも社会科学・自然科学分野や児童・婦人向けの書物を包含しており、ほぼ文学書の、それも廉価本に限つた私のわざぐれなど及ぶべくもない。

それはそれとして、まさに雨後の筍のごとく簇生し朝霜さながらに消失した戦後北海道の出版社の、仙花紙ザラ紙を手荒に綴じた態の粗雑な「札幌版」が、活字に飢えたわが国びとには恵みの慈雨としてよるこび迎えられたのだつた。それが何人かの手から手を経て、くたびれささくれだつた汚損本となつて手許にある。例えば〈創元選書〉本。ほとんどが戦前出版の再刊本だが、創元社北海道支社発行・札幌印刷（長野・新潟での印刷もある）の本を、私自身それとは知らずに読みふけていた。札幌青磁社は三好達治・堀辰雄・井伏鱒二やリルケたちを、心づくしの装幀で送り出していた。ジイドを読んだのも鎌倉文庫北海道支社の刊本による。平野謙の処女出版『島崎藤村』（昭22・8）を、私もまたその「新生論」と異例の「あとがき」で心にとめ続けた一人だが、講談社名著シリーズ版『知識人の文学』（昭41・8）の「あとがき」で、〈中野重治の立派な随想集を出版するようなどころから〉出してもらえた嬉しさを想起しているそれが、札幌の筑摩書房北海道支社から上梓されていたことに気づ

いたのは、迂闊にも近年のことである。

ついでながら、四十年ほど前、卒業論文の小林秀雄に取り組んでいた時、本多秋五『小林秀雄論』（昭24・1 河出書房）のなかの、小林「文学は絵空ごとか」からの引用の、

開闢以来、認識と存在との不断の争闘に、最後の恰好をつけて来たものは、常に理論ではなく、元氣であつた。云々

の一節が、創元社版『小林秀雄全集』第一巻（昭25・11）の本文に見あたらしめに途迷い苛立つたのであつたが、後日、日産書房の復刻札幌版『文芸評論』（昭23・6）を手にして初めてわかつた経験もある（ちなみにこの姉妹篇「続——」「続々——」は東京刊）。

以下アトランダムに、気づいた幾つかをメモしておく。

紙とインクを求めての疎開・来道出版社では、再刊本で一貫した創元社と、戦争便乗から変身しながら落語本など大衆・通俗路線を存続させた講談社は、格別のことがない。鎌倉文庫はジイド・堀辰雄・高見順など純愛ものに傾き、筑摩書房は平野謙・中村光夫・唐木順三の評論、永井荷風『采訪者』・平林たい子『かういふ女』・椎名麟三『重き流れのなかに』など、戦後の文学に位置を占める本づくりが目立つ。日産書房は雑誌『文芸復興』にかかわり、中山義秀『碑』や島木健作『赤蛙』も手がけた。玄文社は中河与一『天の夕顔』も『北海道句鑑』も政論書もこなした。一番充実した仕事を残したのは青磁社で、前記のほか啄木・白秋・茂吉の歌集、光太郎『道程』復元版、丸山薫や真壁仁の詩集、横光・川端・阿部知二の小説、そして正統『仏蘭西詩集』などの翻訳書と、いわゆる純文学の世界

を着実に踏みしめ、正統『隨筆北海道』も残した。

地元の出版社では、白都書房が健闘した。「白都選輯」として丹羽文雄『女形作家』をはじめ岡田三郎『十勝川流域』などを出し、単行本でも疎開詩人百田宗治『山川草木』や北海道出身の辻村もと子『風の街』・林良忠『亜寒族』・吉田十四雄『幾山河』など、この時期を逸しては不可能だった小説集のほか、渡辺物蔵『北海道社会運動史』のように、今なお必読の良書があるのは、発行者、曾我部元斉の情熱によるところが大きい。柏葉書院も『北農文化叢書』で百田宗治・和田伝・伊藤永之介、地元の中津川俊六を出し、坂本直行『開墾の記』も含めて農民文学の基盤を上げた。前記『代田文庫』の主・代田茂は歌人でもあつたが、北日本社↓北方出版社を経営し、高倉新一郎・内田亨・小熊捍・高山担三ら北大教授たちのエッセイ集や梅木通徳『北海道交通史論』などを送り出した。なぜか『加藤武雄傑作選集』も手がけている。創建社の『小林多喜二著作集』は、戦後最初の多喜二本刊行だが、予定した全七編のうち『工場細胞』『蟹工船』『不在地主』の三編で途絶えた。伊藤整が、〈自分の全部をあずけている〉と信愛した川崎昇は東京から疎開帰郷している間、『デリーマン』を編集し、川崎書店を興して林美美子・丹羽文雄・国木田独步・太宰治らの本を作った。

全体として「札幌版」は、技術も資材も不足だったせい造りが粗雑である。インフレで定価の変動も激しかった。一例をあげれば、三好達治『朝葉集』（札幌青磁社）初版（昭21・2）は六円五十銭、第二版（昭21・5）は十五円。例外なしに再版以後は急騰する。印刷

所の変るケースもあって、中村光夫「作家と作品」(筑摩書房北海道支社)は、初版(昭22・9)は表紙の標題が赤、再版(昭24・1)は黒本の大きさも微差がある。極端なのは八田尚之「瓢人先生」(昭23・1 談話社)で所蔵する初版本三冊は、いずれも定価・印刷所に異同があるマカフシギさは何によって生じたのか。角田喜久雄「をり鶴七変化」上下(講談社)は同日発行ながら、上巻は札幌、下巻は留萌の印刷所、これも事情は不明である。紙の生産地とはいえ不足状態は続いていたからか、『啄木小説集』(昭22・11 友厚堂)などは途中から紙質・色合が変っており、遣り繰りの程が偲ばれるのである。

文芸雑誌の情熱

雑誌のことも触れねばならない。

日産書房発売の『文芸復興』。(パネル・デイスカッション式文学論)を載せた創刊号(昭22・12)は、佐古純一郎「小林秀雄の問題」を巻頭に掲げたほか、草野心平・多田裕計の詩文がある。第二号(昭23・1)は、創作に石塚友二「水馬」・武田泰淳「月光都市」、評論に高橋義孝「エロスと享受」・風巻景次郎「文学の宿命」・木村彰一「ブイリーナについて」・板垣直子「島木健作の文学」。武田・高橋・風巻・木村は、新設の北海道大学法文学部のスタッフだった。第三号(昭23・2、3)は八木義徳の小説「現代のピグマリオン」のほか成瀬無極の日記、花見達二の島木健作回想、早川三代治の「島崎藤村と有島武郎」、本堂正夫の「宮沢賢治論」。早川・本堂も北大の子

科教授だった。新生北大の教授連を動かし、北海道ゆかりの作家に関心を寄せた最初の雑誌であった。

手許に数冊ずつしかないが、札幌の交文社発行・水島宣編集の『リベルタ』全六冊(昭21・7・22・6)と、小樽の新星社発行・南亮三郎編集の『思想問題研究』(創刊・終刊とも未詳、第22号在)も異色の雑誌である。前者は総合文芸誌、早川三代治・石塚喜久三・林房雄らの小説、中谷宇吉郎・河野広道・小野村林蔵・内田亨・西村孝次・宮部金吾・犬飼哲夫らの随想を盛り、これも主に北大関係者を呼び入れていた。後者は小樽経済専門学校(のち小樽商大)の南教授主宰の南思想経済研究所が母胎で、『民主主義日本の確立』を期し、思想啓蒙運動の拠点をめざしていた。中山伊知郎・向坂逸郎・高島善哉・守屋典郎・中西功など多士濟々、熱気みなぎる精力的な雑誌だった。

詩誌「日本未来派」と「至上律」も札幌が旗揚げの地であり拠点であった。両誌については、つとに紅野敏郎ほか編『展望戦後雑誌』(昭52・6 河出書房新社)に記述がある。古川武雄(八森虎太郎)が献身した札幌の日本未来派発行所からは、百田宗治「辺疆人」・池田克巳詩集・高見順「樹木派」・金子光晴「落下傘」・小野十三郎の詩論集「多頭の蛇」などが上梓された。

『至上律』は、中心となった更科源蔵による貴重な記述(北海道文学大事典。昭60・10 北海道新聞社)がある。まず戦前の第一次昭31・4、八冊)があった。戦後の第二次(昭22・24、七集、は札幌青磁社、だが(東京の出版事情の好転と、出版社の経済事情によって

八集を「ポエジイ」と改題し、……廃刊に追い込まれた。第三次は（その存在を惜しむ同志の人々が集まり、三度更科源蔵が編集集義人となり……詩人同志の信頼と友情によって）誌名を復旧、九一二集（昭26―28）を出して終った。第二次当時に上梓した丸山薫「仙境」・草野心平「日本沙漠」・真壁仁「青猪の歌」・吉田一穂「未来者」の割付や校正は、すべて更科の手に成った。

更科源蔵の、さりげなく書かれた「至上律」変遷の経緯は、しかしながら、最も良心的だったと見なされる青磁社の出版活動でさえも、（東京の出版事情の好転）がおとずれるや、（経済事情）を楯取ってそそくさと離れ去る非情な現実をあぶり出している。

昭和二十三年、高橋義孝も武田泰淳も北大を去ってゆく。九月には百田宗治も千葉に引き揚げてゆく。更科源蔵たちは近くの温泉でカストリだの焼酎だの持ち寄って送別会をし、（皆で悲しいような盆踊りをした）。へやはり北海道は疎開地に過ぎなかったのだ。

そう書いている更科源蔵「札幌放浪記」（昭47・11 まんてん社）には、次の感慨も綴られる。この年の秋、更科は丹念につけてきた日記をなまけ出したという。原因の一つは、（青磁社の詩雑誌「至上律」の編集を、東京でやることになったことに対する、むしろしゃによる）ようだ——（札幌でやっていたは私の手前やめれないので、東京へもって行って、都合でやめるといふ手順を踏んでるよ）に思われたが、その予想通り東京へもって行って「ポエジー」と改題して、一冊出したきり廃刊にしまった。これがウラミツラミや曳かれ者の小唄でないことは、オキアガリコボシのように（詩

人同志の信頼と友情）を糧とし、斃レテノチ已ム気概で自力再刊したことから知れる。それゆえに更科の次の言葉は、いわば疎開文化のあわれさを考えさせもする。

戦後、紙を求めて北海道へ来た出版社は、紙が自由に手に入るようになると、汐が引くように東京に引揚げてしまい、あとに残ったものは私達のように地元の傭兵ばかりで、それは東京では用のないポロ布にすぎなかった。

（信頼と友情）のもう一つの見事な結実は、更科源蔵編集の『北方風物』全15冊（昭21・1―22・3、北日本社）に具現していた。ザラ紙を折りたたんだだけの十六頁から多色刷表紙32頁に辿りつくまで、しかしどの号も豪華な精神の糧で溢れていた——が、かつて「雑誌『北方風物』のこと」（74年11月「日本文学」）を書いたので、ここでは割愛する。

終りに、社史はおろか墓標も墓誌もなく、生没不明と書くほかない戦後の在道出版社の名と、手許に集まってきてくれた「札幌版」の本たちの数だけを並記して、いわば仮埋葬にかえておく。

エルム社1、上泉書店1、北日本社7、北方出版社4、鶴文庫1、自由建設社2、新日本文化協会5、青磁社6、青年評論社3、青年論壇社3、太平社2、帝都出版社2、柏葉書院10、白都書房13、北海道新聞社3、北海評論社1、北桜社2、友厚堂書房5、川崎書店6、創建社書房1、創建社出版部4、北方書院4、文学社1、談論社1、篁書房2、漫画タイムス社2、新興文芸社2、青映社

1、親潮書房3、日本未來派發行所6、日本交通公社札幌支社1、
冬華書院1、現代評論社1、ピーケー社1、胡桃書房1、北海青
年社1、新文化社1、光明社4、新世社1、北の女性社1、北海
道講演協會1、東洋堂書店1、霧笛社1、新星社4、木屋社3、
朝日新聞社(週刊朝日北海道版)5、日産書房4、鎌倉文庫6、玄
文社18、札幌講談社9、青玄社5、筑摩書房9。

『對髑髏』の問題

— 煩悶の明治二十三年へ —

関 谷 博

1

今日『對髑髏』の最もオーソドックスな読みは、登尾豊に代表されるように、女主人公お妙の解脱と髑髏の超越性、またお妙の聞き手として作品中に登場する（露伴）（以下、作家と区別する為）（^①）を付す）による、その境地の了解の物語とするものである。しかし、こうした読解は、『對髑髏』を明治二十三年のテキストとして、或いはこの作品を通して明治二十三年の作家露伴に迫ろうとする時、たちまち疑わしいものとなる。

お妙の解脱についてはしばらく措き、「すべてを超越してすべてを可愛く思う」（登尾）という髑髏の超越性を保証するものとして、登尾が引用するのは「縁外縁の後に書す」の次の一節（全文の約三分の一に相当する）である。

それ造物の不仁なるや、人を勞するに形を以てし、人を苦むるに生を以てす。こゝを以て人の造物に対するや、賢も不肖も不

平怨嗟の声を發せざる無し。身に疾あるものの如きに至つて特に然りとす。唯髑髏に至つては即然らず。既に超然として造物の樊籠を脱して其の勞苦するところとならざるのみならず、却てまた莞爾として、造物の不智にして自ら勞し自ら苦み、嘗々汲々として人をして怨嗟せしむるを笑ふに似たり。

確かにここには、病を負った者の苦しみへの配慮と、怨嗟に満ちた生そのものを脱した境地に髑髏の視座が定立されている。だが、この一節は、『露伴叢書』に『對髑髏』が収録された際に全面的に書き替えられた「後書」の一部であり、その刊行は明治三十五年六月、初出から十二年後なのである。これに対して、初出および『葉末集』に付されていた「後書」は、分量でその三分の一、内容も大いに異なる。全文を引こう。

莊子が記せし髑髏は太平楽をぬかせば韓湘が歎ぜし骷髏は端唄に歌はれけるそれは可笑きに、小町のしやれかうべは眼の療治を公家様に頼み天狗の骸骨は鼻で奇人の鑑定に逢ひたる是も酒

落たり、我一夜の伽にせし髑髏はおかしからず洒落ず、無理におかしく洒落させて不幸者を相手に独り茶番、とにもかくにも枯骨に向つて劍欄を撫する嘲りはまぬかれざるべし。

ここに髑髏の超越性を読み取る余地はない。それどころか、髑髏を「無理におかしく洒落させ」た「我」の、「不幸者を相手に独り茶番」に過ぎぬと、作品に悪態をつくのである。莊重な前者の「後書」と、この戯作風の後者の「後書」の、どちらを過大に重視するのも危険ではあるが、前者が『露伴叢書』に登場した他には全く現れていないという事実はやはり重要で、『対髑髏』の「後書」といえば、後者を指すと考えるのが順当である。

次に、作中人物〈露伴〉と髑髏の超越性との関連だが、登尾は、〈露伴〉が髑髏の一夜の語りを「魂魄定まらぬ自分に対する教化と素直に受けとめ、嚴肅な気持に」なった、とし、その証として次の一節を引く。

見て知らざるの事、聞きて知るべし。聞いて知らざるの事、思ひて得べし。思ひて得ざるの事、感じて得べし。我彼を憐めば、彼我を愛す、相憐み相愛すれば、彼の中に我あり、我の中に彼あり。彼我間隔無ければ、情意悟るべく、境界会すべし。

〈露伴〉が髑髏の境地に対して「間隔無」き位置にいる事は明らかであるかに見える。そこで登尾は、ここを発条として、一気に次のような断案を下す。

「対髑髏」は、最終的には、浮ついた生きかたをしてきた〈我〉が浮世の向うの真如の世界をのぞき見、現世がついに仮象の世

界であることを知ることを描く作品である。一夜の経験で彼は仏教の空観に目覚めるのである。(中略)

そういう認識に達した〈我〉に作者は自分と同じ〈露伴〉という名を与えた。この事実は、この作品が作者の内的体験を〈我〉のうえに再現する意図で書かれたということの意味する。だとすれば、〈我〉の空観への覚醒が作者のその影であることは自明であろう。「対髑髏」は露伴の仏教的 worldview を表明する作品である。

しかしここでも、こうした主張に同意する事をためらわせるのは、その根拠となった本文の異同問題である。登尾の引用箇所は、実は『対髑髏』が大正五年五月刊行の『白露紅露』に収録される際に、新たに書き改められたものなのである。これに対して、初出誌以来該箇所は以下のように簡素な文章であった。

さても昨夜は法外の想像を野宿の伽として面白かりし、例令言葉は無くとも吾伽を為せし髑髏是故にこそ淋しからざりし、是も亦有縁の亡者、形ちの小さきは必ず女なるべし、女の身にて此処にのたれ死吊ふ人さへ無きはあはれ深しと其髑髏を埋め納め、

〈露伴〉の心境にかかる語は「面白かりし」「淋しからざりし」のみであり、ここから彼の何らかの覚醒を読み取ることは無理である。髑髏に対する態度も、その形状から性別を判断し、野ざらしの運命を哀れむといった、現世的な水準に限られており、改稿後の「情意悟るべく、境界会すべし」という彼我融合の気配を窺うことはでき

ない。

今一つ確認しておきたいのは、鶴髄の超越性と（露伴）によるその了解・覚醒という読みが、改稿後の本文及び「後書」に支えられたものである事他に、その改稿後本文と「後書」とが、同一テキストとして提示された事は、露伴の生前ただの一度もなかった、という事実である。繰り返しになるが、「後書」が書き替えられたのは明治三十五年「露伴叢書」においてのみであつて、本文の問題の部分に手が加えられた大正五年「白露紅露」版の「後書」は、若干わかりやすく書き直されはあるが⁽⁶⁾初出の形に戻っている。両者が同一テキストとして提示されたのは、昭和二十七年十月刊「露伴全集第一巻」においてであり、勿論これは露伴のあずかり知らぬ事なのである。彼は昭和二十二年に死んでいる。

以上より、『対鶴髄』を明治二十三年の作品として読もうとする限り、従来の解釈は全て一旦白紙に返されねばならぬ事は明らかであろう。そこで本稿は、明治二十三年の時点で決定版と考えられる『葉末集』版に拠り、そこからその時代の露伴の精神状況および文学状況を、後に大幅な改稿が行われた原因も含めて、考えてみたい。

2

露伴の作品にはどれにも、その中に露伴の笑ひがあり、笑つてゐる露伴がある。

と、寺田透はいつている。⁽⁷⁾確かに従来の読みにこだわらずに『対鶴

髄』(特に明治二十三年版のテキスト)を読めば、そこにあふれているのが笑ひの要素であることは誰しもすぐに気づくだろう。「明治二十二年四月」、つまり作品発表のわずか半年前という、読者にとつても作者にとつても近い日付を持つこの作品において、作者と同じ体験を分かち持つことから同じ号を称するに至つた（露伴）なる主人公は、「是れ無分別なる妄想の置所」と、発端から戯面化された作者自身、笑われる役廻りとして、設定されているといつてよいのである。

この（露伴）は、冒頭そしてお妙との会話において、どこまでもありきたりで、世俗的・凡庸な発想と思考回路しか持たぬ人物とされる。無理に雪中の木叢（魂精）峠を越えたと我がままを言い、山中ひどい目に遭つて苦しむばかりではない。ようやくお妙の家にたどり着いて、彼女の心細やかなもてなしを受けても、その一々を「狐にでも誑^{あざわら}さる、ではないか」と危ぶむていたらくなのである。風呂を勧められれば、糞壺に入れられるのを案じてか「底まで見え透く清き湯槽大事なからう」と思惟し、与えられた「緋縮緬のしごき」も「ハイ／＼と帯にして是も大方藤蓑か知れぬと観念し」ながら締める——これは、まぎれもなく落語『王子の狐』であろう。勿論この場面そのものには、一方で『江口』『山姥』、或いは後で「女は鉦取り出し立上るに我又々ビクリ」とあるところなどを考慮すれば「安達原」といった謡曲の、妖しく不気味なイメージも孕まれている。しかし見落してはならぬのは、そうした面妖な雰囲気⁽⁸⁾に満たされた場で、湯上がりに女物の「フラネルの浴衣」を着せられて袖から両

手を「ぬつと出」した男が「どうした運命だろう」と言文一致体でつぶやく、ちくはぐな可笑しさである。

名乗りの場面で、「我は何とも知らず山に浮れ水に浮る、だけの気軽」という（露伴）に対し、お妙は「浮世を厭ふだけの気軽」と応える。しかし、その少々間の抜けた格好にふさわしく、（露伴）は、「浮世を厭ふ」お妙の心中を邪推して「世を疎み玉ふとは許り深く云ひ替せし殿御を恨むる筋の有るかなどにて口舌の余り強玉ふての山籠り、思はせぶりの初紅葉あさくちから濃ふなるといふ色管」と「図に乗て饒舌り」ちらすのである。これは、お妙に対して（露伴）が抱く好奇心の水準を示す。彼は、あくまでもお妙が「世を厭ふ」現世的理由に関心を向けている。その現世的水準での彼女への関心の持ち様が、お妙の語りを聞き終えた時まで何一つ変わらない点には、後に見る通りである。

続いて、二人は一組しかない寝具を互いに譲り合う。痴話喧嘩めいたやりとりの末に、とうとうお妙が「サア此方へござれ御一緒に臥ませう」と言い、これを受けて（露伴）は「うろ覚えの文帝遺怨文」を唱えるのだが、その長い引用は、お妙の言葉に動揺する（露伴）の姿を髣髴させるだけでなく、彼女の言葉の誘惑的效果を先へひき延ばし、読者にあらぬ想像を喚起させるのである。以上が（一）。（二）では、それを見越したように（露伴）の次のような妄想が据えられている。

玉の腕何処にか置きなん乳首何処にか去らん、扱は愈々大事な
り、女猫抱て寝しと同じ心にて我眠らるべきか。叱。若しや夜

着の内人の見ぬ所身動きに衣引まくれて肉置程良き女の足先
腿後など我毛膈に触らば是こそ。喝。

凡庸な（露伴）と蠱惑的なお妙——この対比を通じて、女体への秘やかな欲望は、否定されるべきものとして描写を許されつつ、否定のあまりの無力さゆえに、逆にほとんど肯定に転化してしまっている。これは「風流仏」以来の裸体讚美の姿勢であり、伝統的語彙を駆使して同時代が劣情と規定するような内面をも小説の表現対象に繰り入れる試みである。（露伴）が持ち出す一休・芭蕉・九想観は所詮彼の生悟りと無力を示すにすぎない。

しかし無力を笑われる本人は真面目である。彼は真剣に考える——正確には、考えているつもりになる。例えば、

此女真実に人間か狐狸か、先程よりの処置一々合点ゆかず。よしや狐狸にもせよ妖怪にもせよ、人間の形をなし、人間の言葉を交ゆる上は人間と見るは至当、其人間と共に眠らん事人間の道理にあるまじき事なり。人間普通の道理にあるまじき事を恥らふ様子もなく我に逼る女め、妖怪と見るも又至当なり、妖怪に向つて我何をか言はん

と一応の結論を下して、芭蕉に倣っただんまり戦術を決めこむこの一節。実はここは、お妙に「扱は妾を妖怪変化の者かと思はれて」と心底見透かされ、「其むかし乳母があなたを抱いて寝かして来た時の様に」してあげたかっただまという彼女の本心を聞いた後の、（露伴）の以下の思惟と照応していた。

女の癖に男めきたる憎さよ。女の女らしからざる男の男らししか

らざる、共に天然の道に背きて醜き事の頂上なり、さりながら女の女らしからずして神らしき、男の男らしからずして神らしきは共に尊き頂上ぞかし

「醜き事の頂上」「尊き頂上」という反対命題の並列は、明らかに「人間と見るは至当」「妖怪と見るも又至当」と言を左右させた、あの思考パターンの繰り返しにすぎない。⁽¹⁰⁾らしさⅡ社会規範に疑問を持たない（露伴）の思考は、熟慮と見えてその実、たえず同じレールの上を堂々めぐりする反覆運動に他ならないのである。反覆としての熟慮は、一度は「此女は女の男めきたるならで神らしき方に近づきたる方外の女なり」と納得するにも拘らず、「然し我凡夫の眼より見れば此女の斯く尊と気ならんより、良き配偶を得て市井の間に美しき一家を為したらんこそ望ましけれ」と再三世間的な心遣いの次元に逆戻りし、「不思議不思議」を繰り返す。結局このような（露伴）の凡庸さが、女体の妄想を許したばかりでなく、お妙にみずからの境地に至るまでの現世的成りゆきを述懐させる（三）の必然性を用意するのである。

3

縁外の縁に引されて或は泣き或は笑ひし夫も昔の夢の跡、懺悔は恋の終りと悟りて今何をか懸し申すべき（傍マル点原文）

この言葉によって、お妙の述懐は始まる。しかし、山中の美女による一夜の恋にまつわる懺悔話という設定ならば、その名の示す通り「二人比丘尼」（明22・4）に既に程近い先蹤がある。「此小説は涙

を主眼とす」という宣言の下に書かれたこの紅葉の出世作は、角書に明らかなように鈴木正三の『二人比丘尼』⁽¹¹⁾より、戦さで夫を失った若妻が、菩提を弔う旅の途中、これまた夫に先立たれた「あるじの女ほうとおほしき、いというなるかたちにて、年のよはひは、はたちあまり」の女と出会うという趣向を借り、それを錦絵のような華麗な世界に変成させた作品である。正三の『二人比丘尼』には、この後女主人が病いで死に野ざらしとなって枯果ててゆく様や、一老尼と出合い悟りを開く部分、或いはそれ以前に骸骨踊りの一節などがあるのだが、紅葉の作品は言うまでもなくそれらを割愛している。紅葉の描きたかったのは、世の無常でも仏教的悟りでもなく、ただ若武者の美しい死とその同じ男を夫とする妙齡の美女二人が山中の庵室でそれとは知らずに己が運命を語り合うという奇縁にあつたからである。

今試みに、この二作品と、『対髑髏』とを比較してみよう。すると、およそ次の三点を指摘しうるのである。

第一、艶なる二人の未亡人の出合い（『色懺悔』『二人比丘尼』）は、『対髑髏』で美女と武骨な軽薄尼との出合いに代えられた。特に二人の落語的掛け合いは「涙を主眼とす」という『色懺悔』に対して、対照的性格をきわだたせている。第二、『二人比丘尼』における女主人の野ざらしの姿から導かれる九想観（Ⅱ不淨観・白骨観）は、『対髑髏』のお妙の癪の描写が、これに対応していると考えることが可能である。第三、骸骨踊りまたは老尼の言葉を通して語られる『二人比丘尼』の無常観は、『対髑髏』でお妙Ⅱ髑髏による万物皆

可愛しの積極的な悟りに転化している。第一の点は、〈涙〉の『色懺悔』に対する〈笑い〉の強調、第二・第三の点は、『二人比丘尼』のうち、『色懺悔』が切り棄てた部分の、露伴による応用と、まともな事ができるだろう。

既に1でみたように、お妙の解脱と〈露伴〉によるその了解という、(三)に関わる解釈は、その後の二度にわたる大幅な改稿の結果として浮かび上がってくるものであり、裏を返していえば、それだけ(三)には後の改稿を促すような不安定さ、或いは脆弱さがあったと考えられるのだが、そうした不安定さ・脆弱さの意味を明らかにする上で、恐らく以上のような『二人比丘尼』『色懺悔』との比較は重要である。

『対鶴樓』(三)にみられる鶴樓の超越的視座や癪の凄惨な描写は、かならずしも作者の仏教的空観や不浄観の実践を意味するものではなく、それらは『二人比丘尼』を典拠とした『色懺悔』への対抗として、同じ作品の異なる部分を、紅葉とは全く異なる仕方ではかしてやろうという、いわば趣向優先の意図に基づいて、導入されたものだったのではないだろうか。つまり、紅葉を競争相手に想定してのゲーム的・遊戯的要素が、それらを書かせる少なくとも当初の動機としてあった、と思われるのである。

以上の仮説に立って、(三)を検証してみたいのだが、その際、お妙の運命に対する作者のとらえ方のゆれ・不安定さを端的に示すものとして、注(5)で触れた(三)の副題の改変がまず挙げられよう。『葉末集』版で「聞けば聞く程筋のわからぬ恋路のはじめと悟

りの終り能々たゞ、い、見れば世間に多い事」(傍点引用者)であったその傍点部分は、初出雑誌では「考へて見れば皆我が勝手かたがはの想」であったのである。(露伴)の聞いたお妙の物語は、実は聞き手の「勝手かたがはの想」にすぎなかった。つまりお妙の万物皆可愛しの境地も、せいぜい(露伴)個人の内面で自在に語られうるものにすぎなかったのが、発表からわずか数ヶ月後には、「世間」の俗事実の裡から生まれそれを超越するものに、とらえ直されている気配なのである。この変化を、作品構造の必然といったところから自然に要請されたものと考えられうるかどうか、が問題となるだろう。

父、母の相繼ぐ死によって深く世の無常を観じていたお妙は、母が「我亡き後は是を見て一生の身の程を知れ」との言葉とともに遺した「行水に散り浮く花を青貝摺りせし黒漆の小箱」に入った手紙を読んで、「神を恨み仏を恨み人を恨み天地を恨みて悶え苦しむ」ようになる。神仏への「恨み」は、更には「憤り」にまで昂じ、彼女を「霜雪寒く残りて惨らしき観念」の世界に封じ込めてしまう。お妙は最早亡き母の墓前で泣く以外にない。ところがこのお妙の姿を見て、「乞食共の話」から「今時珍らしい氣立の女」と「ゾツとし玉ひて誘はれし涙が一滴」、一途な恋心を抱いたのが、洋行婦りの「旧藩主の若殿」である。本来彼の伴侶としてふさわしい女性が、洋装をそつなくこなし、学問も身につけた「今時」の淑女だとすれば、彼の一目惚れは、時流の促す選択とはちょうど正反対といつてよいかも知れない。また、お妙の涙を厚い孝行の情から出たものとのみ受け取つたらしいのは、やはり誤解という他なく、彼のお妙

への思いには、相手をろくに見ようとせぬ性急さが目立つ。時流に抗しようとして結果的に女性を、方向こそ逆だが時流と同じレベルで見る事になり、それが彼の恋の没他者性⁽¹³⁾を招いたのである。そんな恋情に曳かれて、しかしお妙は「小箱」に秘められた運命に迫ってゆく。

若殿が遂に焦がれ死にして後の、お妙の心情は、次のように語られている。

我は身も世にあられず立帰りてより後其人をのみ思ひてなまじひに生残りしを口惜く、ます／＼天地を恨み憤りて狂乱となり、七日の夜独り吾家の持仏の前に看経したる時臙臙とあらはれ玉ひし御姿のあとを慕て脱出で何処ともしらず迷ひあるく眼には幻影をのみ見て実在の物を見ず、あさましく狂ふて此山中に我しらず来りしが因らず道德高き法師に遇ひ奉り一念發起して坐禅の庵りを此処に引むすびしばかり、

そしてこの草庵から「閑寂の中に群妙を覩じて頭を廻らし浮世を見れば皆おもしろき人さま／＼、万物を「可愛し」の一点に収斂させる境地に達した、というのである。ここで注目すべきなのは、「恨み」と「憤り」から「可愛し」への大転換の契機として、「道德高き法師」との出会いをお妙が言う点である。これは、草庵の跡さえ無い事とお妙の年齢記述の矛盾を根拠に「嘘」と断じた登尾の見解に従うべきだろう。お妙が嘘を言っているという事実は、彼女の言説の内実を考える上で重要である。

一方、この話を聞き了えた〈露伴〉は首をかしげるばかりである。

彼は、お妙が世を捨てねばならぬと思ひ込んだ理由を問題にし、「其話の中の骨となりし行水に散り浮く花の青貝摺せし黒塗の小箱の中の遺書は何事なりしか其を聞かでは話分らず。」と主張する。確かにこの点を曖昧にしたままで、「昔時は我死ぬほど人に恋はれてもつらくあたり今は我死ぬほど人に厭がられても可愛し」の対句の整然さは了解しにくく、聞く者を納得させないだろう。しかしお妙は明かさない。「扱も分らぬ話。イエ／＼能く分つた話」の押し問答をしているうちに、何時の間にか「朝日紅々とさし登て家も人も雲霧と消え」(〈露伴〉の眼前には「白鶴轡一つ」ころがっている)のみである。既に1で引用した通り、この時彼が「さても昨夜は法外の小説(初出では「想像」……引用者注)を野宿の伽として面白かりし」という程度の感想しか洩らさないのは、二人の対話の展開からみて全く自然なのである。

里にたどり着いた〈露伴〉は、宿の主人からお妙とおぼしき女性の生前の姿を探る。主人の語る一癩者の悲惨な運命を聞きながら、恐らく〈露伴〉は、この事実こそ、お妙が克服し、「死ぬほど人に厭がられても可愛し」という境地の高みを可能にしたもの、と受けとめ、その真価を事後的に了解するだろう。裸体の妄想も所詮この広大なお妙の心の裡に温かく包まれ許されていたのであつてみれば、慌てて芭蕉の真似をした己が仕業など笑止の沙汰であり「我見地の低さ鄙しさ」⁽¹⁵⁾——(一)の末尾——が今さらながら痛感される……。少なくとも、そのように理解することに、読者はこの癩の執拗なまでの描写の必然性を見出すはずである。(二)で〈露伴〉に「胸中

には九想の觀を擬らしながら乾坤を坐斷する勢ひ逞しく兀然と坐着」させているのは、讀者を以上のような読みへ導く為の伏線と考えてよい。

こうして『二人比丘尼』から紅葉が切り捨てた白骨觀を取り込み、その無常觀を事もあろうに肉欲すら肯定しかねない「可愛し」の解脱の境地に作り変えた、明治の新文学が誕生した。しかし、こうした目論見を成功させる為には、讀者を真面目な読みへと誘いながら、一方で作者は、これが真に宗教的な真理なり、理法なりを、表明した作品でない事を自覚し、その徴しを記している。お妙の言葉に虚心に耳を傾ける限り、以上のような真面目な読みは成立しないのである。お妙〃鬻〃の「おもしろし」「可愛し」の境地は、決して癪という現実を克服しおさせた者のそれでは、ない。

若殿に対して、神仏をも「恨み」「憤」ったお妙が遂に結婚の拒絶理由を明かさなかったと同様、「仏も可愛く凡夫も可愛くお前様も真に可愛し」というお妙〃鬻〃もまた、(露伴)に箱の中の秘密を隠し通した。箱の中にあつたのは「世を捨てよといふ教訓」とばかり、次いで「妾等〃類の人間是非とも浮世を捨ねばならず浮世を捨ねば安心の道おほつかなし、さればこそ初は神をも仏をも恨みし也。」と述べているのに注意しなければならぬ。彼女は「扱も分らぬ話」を繰り返す(露伴)を説得しようと、さらに「沈みたる調子」で語を重ねる。

深山の中にのたれ死せずばならぬ妾等の身の、(中略)されば彼若殿に我身を早く任せざりしも若殿の子孫をして我如くあ

さましからしめざらんとの真実の心

全て「妾等」と複数名詞で語られている点に注意。ここには、癪病を当時の誤つた俗信(天刑病、遺伝病等)を一步も出るところないレベルで作品に導入した結果として、いわば(健康者)による排除の論理が露呈している。俗信に従つた事を今日の観点で悪いと主張しているのではない。万物皆「可愛し」「おもしろし」とうそぶくお妙〃鬻〃に(健康者)の論理を語らせて、お妙のみならず「妾等」全てを排除しようとするところに矛盾が生じているのである。お妙〃鬻〃が「妾等〃類の人間」は「おもしろし」といえず、感情的にも何ら癪を克服していない事はその「沈みたる調子」に明らかである。

全てを「恨み憤」るお妙から全てを「可愛し」とするお妙への反転において、彼女の生の根本を規定したはずの癪という現実に対する態度だけには、何ら変化がない、という事実は、実は彼女の反転が悟りといった世界觀の意味を持つものではない事を示唆する。お妙〃鬻〃の言説は、癪という現実からだけは少しも自由ではなく、癪の現実そして「妾等〃類の人間」の運命を抑圧・隠蔽することによって、(恨み/可愛し)の反転は成立しているのだ——これは巧みなごまかしの言説である。その意味で、お妙の悟りなるものを、真の超越の境地と受けとめるのは、明らかに誤っている。しかし、この解釈の誤りは、誰に責任があるのだろうか。

ここで、癪の超越—万物を「可愛し」とする境地の確立という解釈は、宿の主人の話聞いた後、そして「我元来洒落といふ事を知

らず」とこの物語が語り始められる前の、当の語り手（露伴）が下したものであろうと推測される事を思い出そう。この推測自体は注（15）で指摘した事実によっても疑問の余地はない。だとすれば、誤りを犯しているのは語り手（露伴）その人だ、という事になる。その（一）および（二）で、（露伴）の凡庸さ・無思考的特質があれだけ強調されていた理由が、ここでようやくよく理解される。『対髑髏』は、不幸な現実を巧みに抑圧した上に組み立てられた（恨み／可愛し）の言説を、凡庸な語り手が超越的な悟りの言説と見誤る、という作品なのである。「後書」で、作者露伴が「無理におかしく洒落させて不幸者を相手に独り茶番」と断りを入れる所以である。

4

癪の描写は、恐らく「二人比丘尼」のような仮名法語における不浄観に対応するものとして導入された。この癪に対して、お妙Ⅱ髑髏の言説は所詮ごまかしであり、語り手の解釈は誤りである……。だとすると、作者自身の癪への態度とは一体どこにあるのか。仮名法語において、そこに描かれた死体の腐れゆく様は、生けるものの峻厳なる運命を示し、それを直視する仏教者の真摯な求道の心が描写の必然を保証していたはずである。これに較べ露伴の態度は二重の惑わしの果てに、結局は何も示そうとしないのだ。ただ不愉快なだけの現実を軽蔑する為であるなら、この手の遊びによって現実を手玉に取る事、全てのつまらぬものを「面白し」の一言に反転させる言葉の魔術は、或いは賞讃にも値いししよう。見事な「茶番」と、

いえる。しかしこの現実には、癪という病名をいわれなきレットルとして貼り付けることは許されない。恐らくここに、その後の二度にわたる大きな改稿の、根本的原因がある。

まず、明治三十五年と大正五年のいずれにも共通する改変は、（露伴）の存在の後退である。注（10）で指摘したようにその反復的無思考性をめだたぬようにし、（露伴）の語の多くを、（我）に替え、或いは削除した。その上で、明治三十五年時には、癪の描写をほぼ全面的に削除し、「後書」を三倍強の分量の別稿にした。前者は現実の癪者への配慮であり、後者は髑髏の視座を真に実人生に超越するもの——「造物の不二」⁽¹⁸⁾による生の苦しみに拮抗し、「超然として造物の樊籠を脱し」たものとする。大正五年時では、両者は元に戻されるが、その代わりに、「可愛し」の境地が許容していた裸体妄想の記述を平淡にし、お妙Ⅱ髑髏の言説を（露伴）の心の裡にしっかりととらえさせる事によってテクストの全体に着床させる試みを行っている。つまり夜明けの時点で既に「思ひて得ざるの事、感じて得べし」「彼の中に我あり、我の中に彼あり」「情意悟るべく境界会すべし」と繰り返しお妙Ⅱ髑髏と（露伴）の心的境位の同一性を強調しておけば、（露伴）は宿の主人の語りを通して癪の描写におつかるから、髑髏の視座が癪に対してとっていた抑圧・隠蔽的性格は確かに緩和されるはずである。髑髏の視座は癪をも超越していた、という解釈は、（露伴）の早合点による誤りだ、とはいえなくなるのである。

だが、改稿時の作者の真意をあれこれ付度するのは本稿の目的で

はない。しかもそれは、作品が発表されてから、十年或いは二十数年後の話である。目を再び明治二十三年に戻す。

或る現実上の制約を秘したまま、全て「面白し」の言説を作り上げるという『対髑髏』の試みは、実は既に、露伴の処女作『露団々』（都の花）明22（218）にその萌芽があった。田亢龍の身代わりを強いられたつ、その条件を積極的に利用して編みだした、吟蝸子の「愉快」の哲学である。¹⁹ 現実に被ったハンディを逆手に取って、そこから全く肯定的な言説をひき出すという、この二つの試みには、しかし決定的な差異がある。田亢龍の身代わりという拘束は、単に小説中の人物同士の関係の問題にすぎない。ところがお妙に設定されたハンディは、仮令それが小説上の話であるにしても、癩という言葉が選ばれて以上、小説を越えて現実に生きる癩に悩む人々にも、関わってこざるをえないのである。そしてもし、露伴が実際に癩者からの抗議を受けた事があったとしたら、²⁰ その時露伴は、彼が執着していたらしい、現実的制約を積極性に転化してみせる「愉快」「面白し」の言説が、果たして真の現実においてどれほどの意義を持ちうるのか、という人生的な問いに直面するのではないだろうか。この問いこそ、『対髑髏』で無責任にも二重の惑わしの裡に読者の目をくらませていた、あの露伴の態度未決定性を、追いつめ、糾弾する事になるのである。

露伴がこの作品を発表した明治二十三年一月は、他にも七篇の小説を新聞各誌に載せ、彼が新文学の旗手の一人として完全に承認された事は明らかである。ところが、露伴の心は異様に暗い。『客舎

雑筆²¹』より、同月末頃の事として、こうある。

酒に乱れておもしろからぬ事のみ募り、是ではならぬとおもひ切て廢酒はしたるも、其後又々何となく心打しめりて涙もろくなり行き、平常は何んとも思はざりし書を読みてさへ悲しさ限りなく（中略）筆も果敢々しくはとれず、文章書つらねん事など思ひも寄ざりし。（其五）

これは、直接には『酔郷記』『みれん²²』の中絶に関係がある。例えば、酔っぱらいの醜態を揶揄した前者の中絶を説明して「酒呑みながら酒徒を嘲ける露伴今さら憎し小癩なり」と露伴は述べる。創作と生活上の態度との矛盾が、彼を心弱くさせていった、少なくともきっかけの一つであったのは確かだろう。続く（其十）には、痛烈な学者・新聞記者らへの批判がある。

倫敦の溝の中に居る溝鼠の数を居たとて山崎町の者は何を食てるかも知ず、巴里の密売淫、どこその角の家の三階の六番室に居る女は名譽の上手などと要もせぬ遠方の話に委くて田舎の糸取女あかぎれに苦むも知らず、下情に疎い事言語同断

（傍点原文。以下同じ）

貧民や下働きの者の苦しみを見ようとせぬ彼らを難する露伴の抱つて立つところは、言うまでもなく倫理的価値の領域である。作品中絶の原因が創作と実生活上の態度との間の矛盾であったとすれば、それも又、創作活動を、世俗的価値から独立した文学・芸術的価値との関連において（だけ）ではなく、倫理性においても考えねばならぬ事を、露伴が痛感し始めていた証左となろう。いずれにせよ、

ジャーナリズムの世界で生きてゆく事を自覚した彼の内部で、倫理性が大きく問題化されてきているのは明らかなように思われる。

「客舎雜筆」からもう一箇所、小説論と云つていい一節を引く。

「実地の虚ばなし、虚言の實際ばなし」としての旅行記に対し、

小説は元來作り話しなれども、良き小説は実の影法師の総合にて、作者といへる燈火に依つて発したるものなるべければ、其全体の事實は實際にあらざるも一個々々の由来を尋ねれば正しく實際より来れるもの多し。(其十五)

小説は「作り話」||「影法師」という本性ゆえにこそ、「實際」から無縁ではありえない。如何なる仕方においてであれ小説は現実と関わり、それへの責任を持つのである。そして両者を結びつけるのが、光源としての作者である。もしも現実に対して責任を持つとしない作品があるとすれば、それは現実を正しく照らす光源として作者が存在していない事を示すだろう。即ち精神の不在である。露伴はこの節を「虚の虚なる小説もまた読むにたらざらんか」と結ぶが、その時彼の脳裏には「对鶴樓」があったのではないだろうか。というのも、この紀行文の最終節でもある、続く(其十六)の冒頭「雪は藍関を擁すとも馬をなぐらば馬は進みなん」は、韓愈の詩「左遷至藍関示姪孫湘」中の第六句「雪擁藍関馬不前」をふまえた表現だが、この「姪孫湘」とは「对鶴樓」の「後書」に見える韓湘子の事だからである。この詩は、その後民間説話の英雄「八仙」の一人としてその文学的イメージがふくらむ韓湘子に欠かせぬエピソードに利用され、古くは我「太平記」にも引かれている。「後書」

に登場する韓湘子が「八仙」としての彼であるのはいうまでもない。更に、続けて露伴は「去年一月九日」の事、つまり「醉興記」の旅の一日を、おもむろに回想する。「其日はじめて吹雪の中をあゆみ、鼻にて息するさへ苦しきものなるを悟り、醉興の旅をいさめる吹雪かなの句を我真心より吐出しき」。この体験は「对鶴樓」(一)の「醉興は要らぬ者と昔時よりの教もあるものを。」「梢を渡る風に露はらくと襟首に落ち、顔を撲つ空翠は引く息に伴なつて胸悪し」の基となつたものに他ならない。そもそも「客舎雜筆」の構成全体が、「去年はおもしろき年なり」「一月の間を尽く旅に費やしたれば、元氣は日に旺んに心猛くなりまさりて」(其五)とあるように、一年前の「醉興記」の旅と対照させる事によって今春の暗い旅心を強調する仕掛けになっていた。二つの旅の間には、「風流伝」「对鶴樓」を生んだ一年間の彼の作家生活がある。年始の心境はその一年間の内実を省み検証する事と無縁ではなかつたはずである。「虚の虚なる小説」の語は暗示的である。

この語が、それまでに書いた自分自身の作品に向けられたものであった事を明確に示す文章は、坪内逍遙宛いわゆる「地獄谷風流書簡」(明23・7)である。

小説を作りし事の今までは残らず大無風流なりしを自ら責めて悲しく候上尚此後も大無風流心をもつて魔作の世界を小説と名づけべきかとおもへば筆を取る勇氣も最早無くなり候今までの文字は(中略)すべて幻術者が作り出せし舞台を仮りに名づけて其世界と欺き候やうに小説と名づけて人を欺むき候ものと驚

愕の外なく候(傍線原文)

従来、よく知られている割にはこの一節はまともに論じられていないが、恐らくその理由は「風流伝」「対鬪體」に今までの文学史が与えてきた高い評価が障害となつてゐるのである。確かに、二作品の評価の変更抜きに、この一節や、続く作者の剃髪といった行為の意味を理解しようとするには、どうしても無理が伴う。だが、二十三年正月以降の露伴の、鬱屈した心境への傾斜といい、その度重なる改稿といい、「対鬪體」が根本的欠陥を持つた作品と考えれば、「小説を作りし事の今まで」を全否定しかねぬこの一節は、無理なく納得できる。本稿の「対鬪體」読解は、こうした作品評価の変更を、支持するのである。

ではどうするか。「驚愕の外なく候」と嘆じた作者の裡には、しかし既に自分がこれから成すべき事が自覚されていた。

露伴はまず、「修行を積みて妄想を堅めつけし大力」の馬琴の方向を、「外道」とする。その上で、かつて「堅く妄想を捏して自覚妙諦」と書いた彼が、「リアルと世に云ふ実」に偏するにはあらず候へども」と留保をつけつつも、次のような決意を述べるのである。

到底妄想撲滅にあらずんは無茶ならざる小説はならず大真如界に住せすんは好句も好小説もならず終に善人とならずんは詩人にはなれす学問勉強修辭苦勞は末の末と姑くなげやり候覚悟に候風流第一は生死関頭に妄想を切る事

いささか唐突の感がある「善人」の語も、「吝舎雜筆」を見てきた上でならば、決して突飛ではないはずである。倫理的主体としての

責任を以て、つまりロンドンの溝の中を興味本位に調べる事と、山崎町の住人の食生活に心を遣る事との間にある違いをはっきり自覚した上で、見るべき現実を見据え、それに光を当てる事によつて「影法師」に小説を作る事、これは確かに「善人」という属性を必要とする作業であろう。時代の本性を明らかにし、真に人間らしく生きる道を求めよ——恐らくこうした「覚悟」を秘めて、迷い悩み、社会諷刺・批判の書に手を染めなどしながら、自分に最もふさわしい文学スタイルの再建を模索してゆくのが、露伴の明治二十三年なのである。

注(1) 初出「日本之文華」(明23・1-2)。原題は「縁外縁」。これを改題の上、同年六月単行本『葉末集』(春陽堂)に収録。

- (2) 「対鬪體」について単独に論じたものは少ない。そのうち、登尾豊「『対鬪體』論」(『文学』昭51・8)は、作品分析の他、「毒朱唇」「都の花」(明22・10)、「おふみ様を申ふ」(『読売新聞』明22・11)との関連についてなど、最も精緻な考察を行つてゐる。二瓶愛蔵『若き日の露伴』(明善堂書店。昭53・10)の「第六章『大詩人』の構想」は、テクスト問題に関わつて本稿が多大の恩恵を被つたが、作品の解釈においては、登尾はじめ先行研究の方向にはほぼ一致するようである。研究史について詳しくは登尾豊「対鬪體」(『近代小説研究必携——卒論レポートを書くために——』第一巻。有精堂。昭63・4)参照。
- (3) この「後書」は岩波版全集第十巻に収められている。そこで付された(イ・)は大正五年刊「白露紅露」に「対鬪體」が収録された際に、露伴が書き加えたもので、文意がより明確になっている。なお、同全集が「不幸者」を「不孝者」とするのは諸本にその例を見ない。
- (4) 比較の便を考え、改稿部分のうち、登尾が引かなかつた後半を左に

示す。

「幽谷の鬪體、孤客の今の心を牽きて、深山の孤客、鬪體の前の生を觀る。值遇の縁ありて、擲抛の意無く、一夜相守る一樹の蔭、一河の流の水向に、梓の神の弓ならで、心の絃の響に感りし其の亡靈の逝つてたゞ塊然として残りたる鬪體を埋め納め終り」

- (5) 但し、『葉末集』に収められる際「昨夜は法外の想像」は「昨夜は法外の小説」に改められ、それに応じて(三)の副題にも変更があった(この点については後述)他は、初出誌と単行本との異同はほとんど問題ない。題名変更も(お妙→若殿(お妙→露伴)二つの「縁外縁」のうち、後者にアクセントを置いて「対鬪體」としたに過ぎない。ちなみに「現代日本文学全集8・幸田露伴集」(改造社。昭2・12)所収「対鬪體」は原則として「葉末集」版を底本とするが、字句には細かな異同が多くある。

(6) 注(3)参照。

(7) 寺田透「対鬪體」(「図書」昭63・3)。

(8) ここは「白露紅露」版(大5)で、「どうした運命ならむ」と文語化されている。

- (9) 「風流仏」初出は「新著百種」第五号(明22・9)。この点について拙稿「風流仏」論—近代の奇異譚—(「国語と国文学」平3・3)を参照されたい。

(10) ところが、この照応の前者(よしや狐狸にもせよ)我何をか言はん)の部分)は、『露伴叢書』版(明35)で削除され、以後姿を消してしまふ。注(8)と並んで、その後の改稿が(露伴)の凡庸さを大幅に緩和する方向で一致しているのは明らかである。

(11) 同題の法話は一休にもあるが、一休のそれは先輩の尼僧が新參の尼に仏道要諦を語り聞かせる、単純な問答体の構成である。ただこの一休「二人比丘尼」は、『露伴叢書』版(明35)の「後書」に顔を出す一休「骸骨」と共に、正三の「二人比丘尼」に吸収されている。この点については、藤井乙男「鈴木正三」(「江戸文学研究」大10・4に

所収)参照。

(12) 結婚問題に学問(但しそれは学校制度から供給されたものに限る)の有無が重要なファクターとして介入してゆく様態を精密に描いた「妹と背かきみ」(明18・12・翌・9)の主人公が、無学な娘をマルツラバースの物語を参照しつつ嫁に迎える破目に陥る男であったのは興味深い。学校制度と結婚問題の接合という社会現象を背景として、文学の領域に、自然としての(無学)女とそれを啓蒙する(無学)のある)男という図式が成立していたと考えられるからである。若殿の恋はこの図式を明確にしている。

(13) 登尾・二瓶ともに「陳腐」と評する。注(2)参照。

(14) 注(2)参照。なお徳田武「対鬪體」と「雨月物語」・西鶴「莊子」(「明治大学教養論集」昭59・3)は、この「法師」の記述を「雨月物語」の「青頭巾」を意識しての事だろうと推測しているが、本稿は作品中においてそれが虚偽である点を重視するに留める。

(15) 初出誌では、これに引き続き「其後此美人に罵られる。」とあり、より明確に、語られる内容(愚かだった自分の行状)と語る時の意識(無知を自覚した—はずの—自分)との間の差異が示されていた。

(16) 癩病を当時の俗信レベルで扱った作家露伴は歴史的に批判されるべきだが、このお妙の言説にある矛盾と差別構造に触れずに、作品的思想的超越性や幻想性・美的価値等のみを称揚する研究態度は反省されねばならない。今日、癩病ハハンセン氏病はプロミンの効力で完治されるものとなり、全国の療養所に住む患者の八割は既に無菌者であるにも拘らず、現行のらい予防法には療養所からの退所規定がなく、癩差別は法的にも厳存するからである。癩の問題についての最も簡略な紹介は島比呂志「らい予防法の改正を」(「岩波ブックレット」平3・6)、また癩差別と仏教との関連など歴史的考察の一例として横井清「中世民衆史における「癩者」と「不具」の問題」(「花園大学研究紀要」昭49・3)「中世民衆の生活文化」(東京大学出版会。昭50・4)所収を参照。

- (17) 〈恨み／可愛〉の反転の契機として、明らかな嘘、つまり「道徳高き法師」が設定されていたのは、作者がこの言説の虚偽性に自覚的であった事を示唆する。
- (18) この点について、二瓶愛蔵は野口寧齋との関わりを推測している。
注(2)参照。
- (19) この点については拙稿「露伴の出発——〈法〉転換期の青春像——」〔学習院大学「国語国文学会誌」平1・3〕で触れた。
- (20) 神田時代の事として（露伴は明治二十三年の暮れ、神田から谷中に転居する）、露伴の頭を野口寧齋がなぐり続け、寧齋の力が尽きると「もうい、のか」と尋ねた上で、露伴は彼を庭に放り出したという逸話を、井上通泰からの聞き書として森統三が伝えている（「聞いた話」。「露伴全集」月報。昭25・6）。何程か「対鬪腰」に関係しそうである。
- (21) 初出「読売新聞」（明23・2）
- (22) 前者は「読売新聞」の明治二十三年一月十二・十三・十五日号、後者は同紙の同年同月二十八・二十九・三十・三十一日号で、それぞれ中絶。
- (23) 吉川幸次郎・桑原武夫「新唐詩選統篇」（岩波新書。昭29・5）参照。
- (24) 「風流伝」の（第九・下）の副題。この句の解釈については注（9）の拙稿を参照されたい。

『化鳥』の語りと構造

須田千里

その文体、内容において、はじめ前時代的作品から出発した(明26以前)鏡花は、一方でこれを引きずりながら、一部に思軒の影響を存する作品や『金鬚譚』の影響の強い作品を実験的に書き(明27前半)、やがて紅葉の勧めや指導によって少年文学や現代物に進み明27後半)、ついに思軒的な「社会の罪」を自分なりに変容させたいわゆる観念小説で文壇に認められ(明28-29)、「即興詩人」的な少年と年上の女性の甘美な世界を描くに至った(明29)。最後の「少年と年上の女性」物は、成長した一人称の語り手が自己の半生を回想する形式でありながら、『黒壁』『妖怪年代記』『白鬼女物語』『蝙蝠物語』などに比べて自己物語性が高く、語られる時間が数年に亘り、主人公の少年期から青年期に及ぶという特徴を持つ。

こうした傾向は、だいたい明治三十年七月発表の『清心庵』あたりまで続くが、一方その前後において、初の口語体小説『化鳥』

(同年四月)、それとは別種の口語で書かれた『堅パン』(同年五月)、書簡体(候文)の『凱旋祭』(同年五月)、漢文直訳体の強い和漢混交文『鉄槌の音』(同年六月。原稿は他筆で、もと「明治二十七年九月」とあったのを「明治三十年七月」に改める)、²⁾『堅パン』と同じ文体の『迷児』(同年八月。原稿は「鉄槌の音」と同筆で、「明治二十七年八月」とあったのを「明治三十年八月」に改め、題名下に(少女談)と記す)など、新しい文体への鏡花の模索を看取させる作品が書かれている。もともと、『鉄槌の音』『迷児』は明治二十七年執筆の可能性もある。もともとは紅葉の少年物執筆の勧めによる試作であろうが、³⁾だとしてもそれがこの時期になって発表されたのは、鏡花の人気の上昇以上に、⁴⁾鏡花の口語文への取り組みを重く見なければなるまい。明治三十一年、「帝国文学」「太陽」「少年文集」などの言文一致悪評に対し、「早稲田文学」は写実に適した言文一致体を支持したが、同誌(明31・2)「小説文体と新派作家」で鏡花は、「雅俗折衷も言文一致も、両方やツて見るつもり」で、後者の「細かく書いたものは、

近くで見ても面白くないが、少し離れて全体の上から見ると、其の場の景色が浮んで来る」のに対し、前者は反対に、「全体といふよりも、一筆くゞに面白みがあるやう」だ、と述べている。文壇における言文一致は、紅葉『多情多恨』(明29・212)、二葉亭四迷『片恋』(明29・11)、『うき草』(明30・512)の「である」体の成功によるところが大きく、当時の小説の言文一致体採用百分比は、明治二十八年一六%、二十九年二四%、三十年三六%、三十一年四五%、三十二年五七%、三十三年六一%、三十四年七一%、三十五年七八%、と上昇し、四十一年には百%に達する。⁽⁵⁾ 鏡花は時代の動きを敏感に察知していた。

明治三十年前半における鏡花の口語文体模索は、文語による雑記によつて九月―十一月まで休止し、やがて『七本桜』(十一月)以下『山中哲学』(十二月)『髻題目』(同)『暗まぎれ』(同)と受け継がれ、以後、小説としては『白牛』(明治31・4、後題『山僧』)の文語(文体は「即興詩人」等を撰取した諸作品に近い)を唯一の例外として、専ら達者な口語文で小説が書かれることになる。その口語は前にあげた種類で言えば、『迷児』『堅パン』のそれを受け継いだ感がある。

頷いた。仰向いて頷いた。其膝切ひざきりしかかないものが、突立つてる大の男の顔を見上げるのだもの。仰向いて見ざるを得ないので、然も、一寸位では眼が届かない、頤おほほをすくつて、身を反らして、ふツさりとおある髪が帯の結目に触るまで、いたいけな顔を仰向けた。色の白い、うつくしい児だけれど左右とも眼を煩つて居る。細くあいて、瞳が赤くなつて、泣いたので睫毛が濡

れて、まばゆさうな、その容子ツたらない、可憐なんで、お孝は近づいた。(略)

お孝は堪らなかつた。かあいさうでくゞかあいさうでならぬのを、他に多勢見て居るものを、女の身で、とさう思つて、うつちやつては行きたくなし、さればツて見ても居られず、ほんとに何うしやうかと思つて、はツくゞしたもんだから此時もう堪らなくなつたんだ。(迷児)

権ごんの野郎が其声といつたらぬ、腸はらわたを絞り出して打ツつけるやうな音であるから、客を呼ぶやうな容易なことではない、乗車を勧めるといふやうな手輕なものではない。まるで其九段の上に群つてる人を、坂下の総井戸の処に居て、引摺んで胸倉を取つて、ずるくゞと馬車の中へ引摺り込まうとする声だ。恐ろしい声だ。

だもんだから華奢な婦人きんぬや、優しい男の客はないので、ギツシリ十二人詰込んだのは、皆逞たくましい漢と、肥満ふつちよ女ばツかり。

札切しりぎりの権の野郎は、あんべら帽子に古外套、松の木根ツ子のやうに節くれだつた、継はぎの長靴で、肩から革靴かばんをぶらさげてる。(堅パン)

今しがた此処で草靴わらぢを買つたんだが、(二)

大方淋あましくはあり、恐くはあるから、何の道分つてるのにわざと搦なむんで、要するにこの暗夜寂寞よこしまの境まはりに於て、少刻せうこくの間でも

人間とつきあつて居ないので、それでそんなことをいふのであらうか。(一)

意外に急に笑はれたものだから、車夫は呆れて、猶予つてる。

(二)

〔七本桜〕

『七本桜』が書き進まれるにつれて、やがてこうした話言葉の口調を生かした口語は影を潜め、描写の際に文末を現在形にして、「た」止めによる単調さを避けるといった工夫とともに、鏡花の口語文は完成の域へ近づく。

それゆえ、初めての口語体小説である『化鳥』の文体は、鏡花の文体史上、唯一の例となるが、その文体・内容も、冒頭でその傾向性によって区分した作品群が、『全世界一大奇書』『金鑿譚』、思軒訳『クラウド』『探偵ユーベル』、『即興詩人』『水沫集』等の翻訳文学に多く拠っていたのと同様、若松賤子訳の『小公子』に範を仰いでいる。つとに笹淵友一『文学界』とその時代⁽⁷⁾下第十二章「眉山と鏡花」に、作品の構造・表現に最も近いものとして断定は避けられながらもあげられ、ついで山本正秀『言文一致の歴史論考 続編』の「五、若松賤子の翻訳小説言文一致文の史的意義」では、母一人子一人の少年を描いたこと、純粹無垢な童心を描きつつ大人の世界を批判させたこと、という笹淵説を首肯しながら、文体面で、『小公子』に特有の「ませんかつた」が一例ではあるが、使用されている(第九)こと、母親の言動にやたらと「お……」という接頭語を多用したこと、「聞きくしました」式の同語くりかえしの句法までも見えることによって、「一葉『この子』(明29・1・1「日本乃家庭」)

の場合同様、影響関係を認めている。「ませんかつた」は、江戸末期から明治初期、「ませんでした」という形に安定する前の過渡期において、時に用いられることのあつたものだから、明治三十年前後で使われたのは『小公子』の文体撰取と見做すことができるのである。⁽⁹⁾なお、セドリツクが七才なのに「入ッしやる」「おつしやる」など敬語を使える点、会話文で文末に終助詞「ワ」を入れたり、呼びかけるとき「ねイ」(第十一)と言う点なども両者共通する。

しかし、一層重要なのは、両者その内容に於て緊密な対応関係にあるということである。例えば、第十回でヘルベルト嬢の話を知っているうちに知らず識らず眠ってしまうのは、『化鳥』第二で母の顔を見て話しているつもりがいつか眠ってしまうのと相似る。また第二回の、「侯爵」の意味についてのセドリツクとハヴィシヤム氏の問答——ハヴィシヤム氏が、侯爵は君主とかに授けられるものだ⁽¹⁰⁾と説明すると、セドリツクは大統領も同じだと言い、「大層な格のある者」だと続けるハヴィシヤム氏に、大統領もそうだと答え、話の腰を折られて「極く古い門閥」だと言つと、「門閥」の意味を「年をとつた」と解したセドリツクは、「公園の側の、林檎屋のお婆さんとおなじ」だと答える。何百年とその名が人に知られている意味だ⁽¹¹⁾と直すと、それではワシントンのようだ、と受ける。結局、「侯爵」の意味は伝わらず、「お金」の問題に話が移る——も、子供と大人の会話がちぐはぐでいつまでたつても共通認識を得られない、という点で、廉と先生との、人間と動物は同じかどうかという議論を容易に想起させる。さらに、「宴会」でのセドリツクと美し

いヘルベルト嬢との会話、

若様は一向臆面なく、

僕、あなたがどうも奇麗な人だなど、考へたんです。

といふのを聞いて、紳士たちは一同失笑し、彼の令嬢も少し笑つて、ほんのりとした顔の色が一層紅になつた様でした。そして、紳士の中で一番高笑ひをした一人が、

イヤ、フォントルロイ、今の中、言ひ度事を沢山いふが好い。

今に、成人すると、それ丈の事をいふ勇気がなくなるから。

フォントルロイは、ますく無邪気な、

だつて、誰だつてさう言はずに居られないでしやう。あなたなシか言はずに居られますか？ あなた（力を入れ）あの方、奇麗だと思ひませんか？

すると、其紳士が、

僕たちはね、思ふことを言ふのも禁じられてるのだ。

と云ふと、外の者はいよく高笑ひに笑ひました。然るに、ヴィヴィアン、ヘルベルトといふ其美人は手を出して、セドリツクを自分の方に引寄せました。そして、なほく奇麗に見えました。

フォントルロイ様は、何でも思ひますことを自由に仰しやつて下さいませ。そして、あなたのお言葉は、何事もお心のまゝと存じますから、誠に有難く頂戴致しますよ。

といつて、頬にキツスをしました。フォントルロイは感嘆に餘るといふ、無邪気な眼で、令嬢を見詰め、

僕はね、かあさんを除ければ、あなたの様な奇麗な人見たことがないと思ふんです。だけどまあ、かあさんほど奇麗な人有りやしませんからね。僕、かあさんは世界中で、一番の美人と思つてるんです。

（第十回）

それはさうに違ひ御座いますまいよ。

も、廉が「束髪に結つた、色の黒い、なりの低い頑丈な、でくく肥つた婦人の」先生に「だつて、先生、先生より花の方がうつくしうございます」と言うと、先生が「顔を赤うし」て「急にツ、ケンドンなものいひ」をした、という部分に対応している。醜い女性に對して「思ふことを言」つたため、ヘルベルト嬢とは逆に相手を立て腹させてしまふ。子供の無邪気な言葉ゆえに、真実は被うべくもない。母に對する愛情という点で軌を一にする二人だが、母の次に奇麗なヘルベルト嬢と、花より醜い先生とは、まさに好対照なのである。

このように「化鳥」と「小公子」の關係は密接だが、先に触れた「この子」も鏡花との関連が注意される作品である。これは、赤ん坊によつて夫婦の危機を救われた妻の語りで全編がおわられた、一葉唯一の口語体小説であるが、子供が父を嫌い、またその死によつて夫婦間の隔たりが決定的に修復不能になる「化銀杏」（明29・2・10）と、まさに対照的世界である反面、聞き手をもつた妻の語りでの作品が進んでゆく点、両者共通している。また、一人称の語り手の言説のみによつて作品世界が成り立っている点では、「化鳥」と同一である。一葉をライバル視した鏡花は「この子」を読んでいたは

ずだから、『化銀杏』や『化鳥』の成立に何らかの示唆を与えたこととは考えられてよい。

二

『化鳥』は大部分が八、九才の少年の意識で描かれているが、厳密に言えば内的独白ではなく、成長した少年が過去を回想して語っている。従って、先に述べた「少年と年上の女性」物に近いが、語られる対象はわずか数時間の出来事に過ぎない。逆に、語る時間と語られる時間との距離は、数年（十数年？）である。『小公子』が全知の語り手による伝統的な手法を取っているのと対照的なのである。

語りのあり方がこれと似るのは、『養谷』（明29・7）『龍潭譚』（明29・11）である。『養谷』は、幼年時代に「予」が体験した「怪しの姫」との邂逅を後年回想する形を取っている。「丘の上と下なる原」とは、年長^たけてのちも屢々行けど、瀑の音のみ聞きて過ぎつ（略）優しく、尊く美しき姫のおもかげめにつきて、今もなつかしき心地ぞする。」という「今」とは、「年長けてのち」とあるから、大人になって、ということであろう。「恐気もなく前に進みぬ。」「予は人心地もあらざりき。」など、後年、当時の自己の心理を冷静に分析した回想であることは明らかだが（文体も、『照葉狂言』などと同様で、回想を文章化したという感じを与える）、一方で、「予」や姫の言動・感覚を詳細に述べるのは、時間的距離の大きさを感じさせない。『龍潭譚』では、諸氏注目するように、「年若く面清き海軍の

少尉候補生」が、今は淵となった思い出の場所に臨み、自分の幼い頃の体験を友人に語る、という形態を取る。ここでは物語の語り手と聞き手が生身の人物として作品世界に登場し、従ってさらにその形象を語る非人称の語り手の存在が認められる。非人称の語り手は物語世界外に位置し、彼が語る『龍潭譚』という物語世界内に海軍少尉候補生が登場し、彼の語る幼年時代の体験（メタ物語世界）のなかで、幼児としての彼が活躍するのである。つまり『養谷』『化鳥』の「予」「私」の現在の身分・容貌を非人称の語り手が客観的に形象化して語ったとき、『龍潭譚』と同じ形式になる。語り水準が作品末尾に至って突然一つ増えてしまうというこの作品の特徴を、いわば裏返しにしたのが鷗外の『文づかひ』（明24・1「新著百種」、明25・7『水沫集』所収）であった。「それがしの宮の催し玉ひし」『独逸会』（引用は『水沫集』に拠る。以下同じ）で順番に身の上話をしたとき、「小林といふ少年士官、口に脚へし巻烟草取りて火鉢の中へ灰振落し、仔細らしく身構して語」り始められたこの物語は、「姫の姿はその間にまじり、次第に遠ざかりゆきて、をりく／＼人の肩のすきまに見ゆる、けふの晴衣の水いろのみぞ名残なりける。」という小林の語りで物語全体が幕を閉じ、非人称の語り手による聞き手の反応などは描かれない。鏡花の『水沫集』愛読を考⁽¹⁾えるなら、これに学んで、『文づかひ』冒頭における場面設定を『龍潭譚』では末尾に移し、より臨場感を出す方向を選んだ、と見ることもできるのだが、作品世界の冒頭で語りの形態を明かすのと、末尾でそうするのは、印象は全く異なってしまう。幼児の「われ」の意識

が冒頭から出てくるために、幼児の語りによる一人称小説（だとしても、幼児が文語で「語る」だろうか？）と思ひ込んだ読者は、末尾に至って、青年千里の回想と知って、困惑を隠せない。語られる時間が幼少時代に属するのに、今は少尉候補生となっている千里が当時の自分の意識を『養谷』以上に詳細にかつ臨場感をこめて描写するのは、どうしたことか？ 幼年時代の出来事を、臨場感に満ちて、しかも整然と（文語で！）語ることはどうしても不自然さがつきまとう。語り手が大人の場合、当時の思ひ出を幼児の意識で語るのは変だし、語り手が幼児の場合、読むに耐える整然とした語りを行うのは不可能であろう。もし両者を実現した語りがあったとしたら、作り物の感は避けがたいのである。従って、回想時を重視するなら、

幼児の感覚や人々の言動を詳細に写す『養谷』『龍潭譚』（さらに言えば『化鳥』や『鶯花怪』も）の言説は、極めて人工的なものといえる。加えて、幼児の内面は論理性や語彙の点で劣り、作品に表現された通りであるわけではないから、口語に直されたとしても『養谷』『龍潭譚』の語りはやはり人工性が高いのである。もつともらしさを与えるには、非人称の語り手を設定した上で、幼児の内面を、貧弱な語彙と論理の支離滅裂をそのままに写し、かつ、語り手が説明を加えるという方法になるのではないか。⁽¹³⁾しかし、肉体をもつた語り手が、物語ることに実存的意味を見いだす、というのが一人称小説の特徴だとすれば、『一之巻』―『誓之巻』―『照葉狂言』や『養谷』

『龍潭譚』の作者に恐らく選択の余地はない。

幼児（少年）と年上の美しい女性の物語を書こうとする鏡花にとっ

て、回想する一人称は多分に自己投影的であり、物語は語り手にとつてのみならず、鏡花にとつても意味であった。従って、幼年期の甘美な体験を十全な臨場感をもって描くには、幼児の一人称の語りという形態を取らざるを得ないだろう。しかも語り手たる幼児が、自分の今まさに体験している状況を説明すべく余りに幼いとしたら、感情や心理を明瞭に言語化できる一人称をさらに設定せねばならない。こうして『養谷』という物語が書かれ、また現在の自分の状況を説明すべく『龍潭譚』のような物語が書かれたと思われる。ところが大人になった主人公を設定した途端、さきに述べた不合理が露呈する。『化鳥』は、幼年期の自分の内面と当時の会話を口語文によって前面に出し、成長した自分を背景に追いやって時に注釈を加えるだけにする、という形態を取ること、幼年期の感覚の再現を目指し、できるだけ不自然さを回避しようとした一つの試みであった。

とはいえ、『化鳥』も後年成長した主人公の回想という形式を取っている。まとまった形では「寒い日の朝、……」（第二）、及び「私

は其時分は……」以降恐らく「……皆内の橋を通らねばならない。」

（第二）まで（全集一―五頁十四行目以降は明らかに文体が異なる）が、

後年の語り手の解説であり、また、「爾時」（第二）「私が児心にも」

（第三）「何でも小児の時は物見高いから」（第八）などの部分も、

少年時代を対象化した記述である。一人称の使い方でも、母との会話文では「僕」、地の文では「私」であり、「私」は回想時の人称表現と思われる。さらに、「気高い」（第二）「出処」（第五）「此節」（第

六「躊躇」⁽¹⁶⁾(第十)「精神」(第十二)など、少年の使いそうにない言葉もところどころ使用され、情景描写も少年のものとしては整然とした部分があつて、回想形式であることを露呈する。第五の「頬白」だの、目白だの、山雀^{やまがし}だのが、この窓から堤防^{とて}の岸や、柳の下^{もと}や、蛇籠の上に居るのが見える、其身体の色ばかりが其である、小鳥ではない、ほんとうの可愛らしい、うつくしいのがちやうどこんな工合に朱塗の欄干のついた二階の窓から見えたさうで。の最初の「其」は、後ろの「小鳥ではない、うつくしいの」を指し、次の「其」は、前の「頬白だの、山雀だの」を指すが、こうした欧文直訳体の影響した難解な文章を少年が使えるわけがない。八、九才の少年の内的独白が写されているように見えながら、それはすべて、成長した廉による巧妙に再現された言説なのである。そして、語り手の現在は「龍潭譚」のように明示されず、作品の背後に隠れたままついにその姿を現さない。「第二」で、自分と母の生活環境・経済基盤を説明する、成長した廉の抑制された語りを読む限り、彼は健全な生活を営んでいるかのように思われる(少なくとも、母の教えによつて、人間も動植物も同じだ、と考える少年の人間観は、この語りからは看取されない)が、だとしたら、物語世界と物語行為との時間的隔たりもさることながら、その質的差異をどう考えたらよいのだろうか。私も、作品末尾の「母様が居らつしやつたから。」を、物語行為の時点に返すために過去形を用いた、と解釈するが、それだけでは物語世界との隔たりは到底埋められない。「衰谷」「龍潭譚」のような幼年期の特異な体験を述べるのではなく、むしろ特殊な人間観が語

られる以上、いま語っている廉の人間性は当然問題にならう。

例えば、「さつき私がいつた、猿に出処があるのといふのはこのことだ。」(第七)や、或いは「心服はされないぢやありませんか」(第四)などの表現に注意すると、この部分は、少年の内言と考えるに、後年大きくなった廉が聞き手の注意を喚起しているように思われる。但し、「ほたる」(明28・10)で「まあ聞き給え(略)それ、それだから僕が嫌だといふんだ、すぐそれだ、何も優しい声で呼んだからたつて直ちにこれを怪しいといふことあない、」(全集別巻所収)とあるのは好対照に、聞き手の発言はおろか、いかなる反応も廉の言説からは確認されない。従つて、「内包された作中人物」(F・シュタンツェル。聞き手は物語世界内に存在)は想定しにくく、「内包された読者」(同。聞き手は小説の外部にいる読者。例えば「ハックルベリー・フィン」や「ライ麦畑でつかまえて」)に対する、成長した廉による語りかけを、直ちに文字化したものが「化鳥」のテキストということになる。ところが、ハックやコールフィールドに比べ、少年廉と成長した廉との距離が余りにも大きすぎるため、物語る廉の生身の肉体は捨象され、現在の人格も剝奪されて、彼は読者に対する一種透明な伝達の装置と化してしまふ。それゆえ、問題となるのは少年廉の世界であり、成長した廉の境遇はいわば作品の外部に属する。そして少年廉の世界は、成長した廉との(或いは普通の大人との)落差——ひいては「小公子」と「化鳥」の落差——を測定することで明確になるのである。

笹淵前掲書に指摘するように、この作品は鏡花文学に珍しく、身代わりではない、本物の母と子の世界を描いている点で、『小公子』を踏まえている。かつては富裕だったのが今は零落しているという設定も、『小公子』で、父（セドリツクが小さい頃に亡くなる）が祖父侯爵の怒りにあって、アメリカで貧しい暮らしをするのを踏まえたと思しい。¹⁷注意すべきなのは、『化鳥』の母子が二人だけの世界に閉じこもり、そのほかの人間全てを疎外し（猿廻のじいさんだけは例外）、あまつさえ母は人間を呪咄している、という点であろう。『小公子』のセドリツクが、純真な童心によって、それと気付かずに周りの全ての人々の心をなごませていくのに対して、『化鳥』の世界はそれをまさに反転させたものなのである。『小公子』同様、廉少年も無邪気で、世間への怨恨を纏々述べる母の教え（この教えは母の実体験に基づく）を、その口吻までそっくり受け継ぐ（かえってそれ故に、この教えは血肉化されていないのだが）。ただそれは、反人間的、反社会的である。セドリツクが人懐こく、思いやりがあり、母によってその美質が伸ばされていったのに対して、廉の母はむしろ自分の価値観を彼に押しつけるばかりであり、廉も「私の母様がうそをいつて聞かせますものか。」と、母を絶対化し、母との二人だけの世界を脅かす社会への敵意を隠そうとしない。母を恋しがりはしても結局仲のいい「親友」であり、別れて老侯爵と暮らすセドリツクに対して、廉は母といつも一緒で、他の人と暮らすことなど思いもよらな

い。無垢な心は両者共通しても、それを満たす人間観は正反対なのである。

だからといって、この人間観が間違っていると簡単には決めつけられない。先生の価値観が、人間と動物との知恵の高下、という関係に根ざしているのに対し、少年のそれは、人間的な外形（人間らしさ）や美貌に拠っているのであり、「コトバ」と囁りや鳴き声の間に隔たりを認めない少年の、いわば述語的な論理を、「えらさ」という曖昧な基準だけで破るのは困難である。母の教えによって少年は、人間を外形によって鳥や草、猪などと認識し、「煎ずれば皆をかしいばかり」（第七）で、それらに人間らしい感情を抱くことではない。先生よりも花の方が美しい——これとよく似るのが、廓の病める女房を「牛」と見る『白牛』（明31・4）の語り手の少年「われ」であろう。人間とそれ以外の存在との間に本質的な隔たりを認めようとする少年の無垢なまなざしは、我々が暗黙のうちに抱いている人間中心主義的な認識を異化し、揺るがすのである。

ただ『化鳥』の廉には、わずかながら一貫して人間と認めるものがある。それは自分・母・猿廻の老人であり、先生・二人の騎兵などがこれに次ぐが、彼等以外は「皆、獣だ。」（第十二）という風にもしろ敵意を抱いている。この時、人間も動物も同じだ、という少年の論理は実は破綻しており、他の人間は動物同様下等な生き物で、自分と母など少数の選ばれたものだけが人間なのだ、ということになる。従って溺れそうになったのを助けられた少年は、「一体助けられしたのは誰です」（園点須田）と母に尋ねるのである。

この問題については、諸氏の『化鳥』論でも必ずといってよいほど言及されている。クライマックスに向かつて、少年が母から離脱できるか否かの鍵を握る、重要な問題であろう。本文では、猿が番小屋から「遠くの方」(第五)におり、溺れながら「苦しいので手をもがいて身体を動かすと唯ドブン／＼と沈むで行く、情けないと思つたら、内に母様の坐つて居らつしやる姿が見えたので、」(第十)とあるように、沈みながら見た母の像は、或いは少年の幻視かもしれない。「濡髪をかぶつた」大きなうつくしい眼も、気の遠くなつた少年の眼にデフォルメされた母のものとも取れる。つまり、テクストの表層からは救済者の正体はわからない。従つて、事実のレベルで、助けたのは母である(a)とも、売春婦たる母である(b)とも、日頃猥と見ていた俗世間の女性である(c)とも、判断できない。aなら、母が口ごもる理由はない。bは用例に難があり、また方言を知らない大多数の人々には理解不能な語を、作品の中心に据えるとも思えない。もつとも、「化鳥」という語を離れ、『勝手口』(明29・11・12)のおせんのように、人知れず妾になっている弟思いの姉、という設定のヴァリアントを本作に認めることも一応考えられるが、だとしても昼間、母が裏の顔を見せるとは思えないし、作品内部に徴憑を見出し難い。cは、末尾で少年自身が、助けたのを母と推測するのに齟齬する。

普通の読者なら、少年が疑っているのに引きずられて、助けたのは母だ、と考えるのが自然である。現に同時代評では、田岡嶺雲「時文『化鳥』」(明30・5「文庫」)に「母を幻視して其母たるを知る能

はず」とあるし、「評論 鏡花の『化鳥』」(明30・6「少年文集」)は、「半狂の美人が、世人を見下して禽獣となし自から小児の溺死を援ひながら、人の所為と云はずして、羽の生へたるもの、所為と云ふまでに、」とある(なお「雲中語」は、「その(少年を救つた)須田 姉さまはやがてその女(母——須田)なりしや否やといふが、鏡花の化鳥にて、」と本文に忠実である)。しかし救つた人を母だと思つるのは、あくまでも近代の毒に染まっていな少年であることを忘れてはならない。人間も動植物も同じだ、と信じている廉、鳥が「かあ／＼鳴いて一しきりして静まると其姿の見えなくなるのは、大方其翼で、日の光をかくしてしまふのでしやう、大きな翼だ」と思い込んで、その廉にとつて、「翼の生へたうつくしい姉さん」は現実に存在するものなのだ。紳士たちになぜ笑われたのか、セドリツクにわからないのと同様に、学校の先生がなぜ怒つたのか、廉には理解できないが、大人である読者(初出「新著月刊」)には明白である。人間と動植物との相違、日が暮れるという現象、そして翼の生えた人などいないこと……。つまり、少年の一人称の語りの設定による、少年と読者との認識の落差こそ、「化鳥」の構造の中心なのであって、だとすれば、翼の生えたうつくしい姉さんが母である、という廉の推測も、当然、読者との落差が予定されていたはずである。すなわち、少年の推測と齟齬することがかえつて、助けたのは俗世間の女性であろうという推定は補強されるのだ。母が躊躇し、顔色を変えたわけを廉が理解できないのは、そこに読者との落差が想定されているからなのである(その他、母はうそをつかない、という事実とは逆の

言明にも、廉と読者との計算された落差を看取すべきだろう。少年を助けた恩を考えるなら、獸とは言えず、かといつてありのままを言えば、二人の世界に他者を招き入れることになる。「大きな五色の翼があつて天上に遊んで居るうつくしい姉さん」とは、迦陵頻伽のイメージによって美女と鳥とを融合させた苦肉の表現であろう。

母の庇護から離れて、廉は「羽の生えたくつくしい姉さん」を自分から捜し求める。母との世界に閉じこもつていた少年にとつて、恐らく初めての、外の世界に飛び出すきっかけであつた。夕暮れの梅林で彼の神経は昂ぶり、臯や蛙の声を聞いて動物たちの存在が強く迫ってくるのを感じる。「手首をすくめて、自分の身体を見やうと思つて、左右へ袖をひらいた時もう思わずキヤツと叫んだ。だつて私が鳥のやうに見えたんですもの。何んなに恐かつたらう」(第十二)。人間から鳥獸へ変身するのは、少年にとつて何ら珍しいことではない。その恐怖。あくびをしたとき「赤い口をあいたんだな」(第十二)と思つたのがすでにその予兆であつて、「赤い口」とは、「人の笑ふのを見ると、獸が大きな赤い口をあけたよと思つておもしろい」(第六)から窺えるように、獸のしるしなのである。自分が人間から獸に堕ちてしまふという、まさにその時、母が少年を「しつかり抱いて」くれる。「しつかり、しつかり、しつかり襟ん処へかじりつ」く彼に、母こそかつて自分を救つてくれた人なのだ、という全き信頼が回復される。自分も鳥になるところだつたのだから、母様にだつて翼が生えてもいいはずだ。「姉さん」が母だとすれば、母の言葉もうそではなかつたと少年に納得される。いっ

たんは母から離れる可能性をもちながら、母を「姉さん」と認識することで、少年はまた母との世界に安住することになり、半年前の回想を終えた少年は、もはや再び、翼の生えたくつくしい姉さんを見たいとは思わない。「母様が居らつしやるから」。

最後に残るのは、廉はなぜ、彼が鳥に化してしまふようになった日ではなく、(おそらくはありふれた)雨の降る寒い日の朝のことを回想するのか、という疑問であろう。見てきたやうに、母との二人だけの世界が回復されたのは、廉が鳥に化しようになつた日だつたとしても、最終的にそれが確認されるのは、「うつくしい姉さん」に会えるかもしれない状況にいながらその機会を拒否する「寒い日」なのであるから、一度危機に瀕した母子の絆の強固さを証明したこの日こそ、成長した廉にとつて回想されるべき日となつたのだと考えられる。一人称の語り手の言説には本質的に偏りがあり、明確な志向をもつて、過去の経験の中から語られるべき事柄を選択するのだとするなら、二人だけの純粹な世界の成立を確認して終わるこの物語は、成長した廉の、かつての時間への郷愁によつて支えられているということができる。だが誤つてはなるまい。先に述べたやうに、物語る現在の廉は、少年時代の廉を讀者に受け渡す一種の装置と化しており、(郷愁という語りの発条以外は)年齢も人格も空無化されているのである。従つて、末尾の「母様が居らつしやつたから。」は、当時における母の存在を述べただけで、今は生きていない、等は問題にする必要もないし、すでに事の真相を知っている廉にとつて、まして、川に身を投げようとする誘惑を抑えきれない、という

状況は考えられない。

「清心庵」で、文語体で回想する一人称の語り手（千ちゃん）が、勢いよく庵に駆け戻る自分を迎える摩耶の姿を見て、既視感に襲われる結末、「われ嘗て^{（22）}かる時かゝることに出^{（23）}会ひぬ。母上か、摩耶なりしかわれ覚えて居らず、夢なりしか、知らず、前の世のことなりけむ」は母子一体の至福の時の成立を示している。時空の羈絆を越えて非日常が顕現するこの一瞬^{（24）}に物語を閉じる語り手の、回想の時点や境遇、人格等は不明だが、おそらく日常性のただ中であって、過去の至福を追想する念を看取してもいいだろう。

四

よく知られているように、芥川龍之介『地獄変』（大7・5）の「陰の説明」は、「大殿と良秀の娘との間の関係を恋愛ではないと否定して行く（その実それを肯定してゆく）説明」（大7・6・18付小島政二郎宛書簡）である。廉の語りは、自分を取り巻く事象の意味を解釈できず、誤解して行く（その実その意味を讀者に示してゆく）語り、といえようか。こうした構造は、成長した廉を排除すればより一層効果を増すが、鏡花にとっては困難であったこと、先に述べた如くである。むしろ、明治三十年にこのような技巧的な作品が書かれたことの方を評価すべきだろう。

「化鳥」は、無垢な少年のまなざしによつて、近代的人間観を異化する効果を持っている。ただそれは少年ゆえの見方であり、彼が成長する過程で必然的に消滅する底のものである。現実世界を相対

化する世界観が構築されるには、『莊子』に拠つて構想された「春昼」^{（25）}「春昼後刻」（明39・11―12）まで待たねばならない。しかし、「魔」的美女によつて、日常性（或いは制度としての「近代」）が解体（相対化）され、恋愛のユートピア（非日常世界）が出現する、という鏡花世界の萌芽は、独自の世界観によつて人間中心主義を相対化し、美しい「化鳥」を母に認めることで、母子一体の至福の時にとどまろうとする本作に、確かに認められるのである。

注(1) G・ジュネット「物語のディスクール」（昭60・9書肆風の薔薇刊）の用語。以下、本文中の用語でこれに拠つたものがある。

(2) 「鉄槌の音」「迷児」の原稿については、全集別巻「泉鏡花自筆原稿目録」参照。

(3) 全集月報14所収、明治二十七年四月頃の紅葉書簡に「少年もの、短編あらば書いて見るべし博文館へ世話せむ」、並びに同年五月九日付同書簡に「少年ものは売口あり」などある。

(4) 田山花袋「近代の小説」（大12・2近代文明社刊）に「小説壇では、一葉が死んだ後は、鏡花、風葉、天外などが当時の流行児となつてゐた。」とある。

(5) 山本正秀「言文一致の歴史論考 続編」（昭56・2桜楓社刊）「六、山田美妙の後期言文一致活動」参照。

(6) 明23・8―25・1「女学雑誌」、明24・10女学雑誌社刊（未見）、明25・3再版、但し第六回まで。完訳は明30・1博文館刊でこれが流布本。引用は流布本に拠る。

(7) 昭35・3初版、昭38・11五版、明治書院刊。

(8) 初出は昭48・9「専修国文」。同様の指摘は岡保生「泉鏡花——その文体成立前後——」（昭52・11「国文学」、村松定孝「泉鏡花とその周辺——雑誌形式による評論のこころみ——」（昭57・12「学苑」）

にも見える。

- (9) 松村明「ませんでした」考(昭32・4東京堂刊「江戸語東京語の研究」所収) 参照。

(10) 『眞世王様の新衣裳』(明21・12春祥堂刊。但し、書肆名は奥付による)。「実に今は此時ほど王様の装束を讚めた事はありませんかつた」とあり、また小杉天外「魔風恋風」第廿七「疑念」(明36・7・2付「読売新聞」)にも「何か二人の間は……何か怪な挙動でも有りませんかツたか?」とあつて、実際の使用例に拠つたとも考えられなくはないが、後に触れるように内容面の摂取も著しいから、その可能性はないとみてよい。

(11) 「みなわ集のことなど」(大11・8「新小説」)に「私どもが一冊づつ、心得て秘蔵して居たはい、が」とある。

(12) 「龍潭譚」の文語は、非人称の語り手によつて、千里の語り(口語)が改められた、と考えておく。

(13) もしくは、幼児(少年)の意識の流れと会話で通すという、現在の我々にとつて魅力的なやり方も残つてはいる。しかし、語彙や文体、思考をそれらしくしながら、設定を読み手に分らせるのは作家にとつて至難であろう。

(14) F・シュタンツェル「物語の構造」(一九八九・一岩波書店刊) 参照。以下「F・シュタンツェル」とあるのはこれに拠つてゐる。

(15) 大野隆之「鏡花調」の成立・I——「化鳥」の〈表現〉——(「平2・11千葉大「語文論叢」) 参照。

(16) 初出では「蹄躰」意改。また、初出は「第九」を欠くため、ここは「第十一」。以下、章立ては全集に拠る。

(17) だからといって、鏡花のファミリー・ロマンスへの志向まで否定するべきではない。もともとあつた志向が、「小公子」を媒介して作品化され、『爰づる草紙』などへも流れていった、と考えられる(脇明子「死者の棲む山——鏡花のファミリー・ロマンス——」、昭58・6、10「文学」, など参照)。

(18) 執拗に出てくる「母様はうそをおつしやらない」という言明は、廉

が無意識のうちに母の世界観を疑つているといふよりも、外部の圧力に抗して母子との世界を守ろうとしてゐると見るべきだろう。

(19) 小林弘子「化鳥」小考——運命の凋落みた亡母への尽きせぬ鎮魂歌——(昭59・11「鏡花研究」六)は、金沢に於ける「化鳥」の意味から、母が売春婦ではなかつたか、と推察するが、吉田昌志「泉鏡花と草双紙——「釈迦八相倭文庫」を中心として——」(昭62・3「文学」)が批判するように、用例が古過ぎ(安永三年、他に鏡花がその意味で使用した確実な例もなく、疑わしい。なお、「化鳥」の用例は、全集によれば本作を含めて十六例程だが、「芍薬の歌」(大7・7・12)まで用例が飛び、大正末・昭和に集中している(「由縁の女」「妖剣紀聞後編」「婦人十一題」「龍肝と撫子統編」「甲乙」「絵本の春」「真夏の梅」「多神教」「河伯令嬢」「ピストルの使ひ方」「山海評判記」「木の子説法」「神鷲之巻」(2例)など)。あやしく美しい女性の姿や声を「化鳥」に喩えるのが圧倒的に多く、「真夏の梅」「山海評判記」で、

風に翻る団扇を化鳥の羽ばたきに喩えたのは例外的である。「怪鳥」も「由縁の女」などに散見されるが、「化鳥」と意味的に多く重なり合う。他に「化鳥」(紅玉)「化象」(唄立山心中一曲)、鳥や鳥が化ける、などの例もある。本作で初めて使われ、しかも二十年以上用例が途絶えるので、帰納するのは危険だが、一応「うつくしい姉さん」の姿を「化鳥」に喩えた、と取つておく。なお一般的には、「平家物語」などに出るぬえなど変化の鳥を指し、「化鳥」「怪鳥」両用する。「雲中語」(明30・4「めざまし草」)で「源三位」氏が評を加える所以である。とすれば、「化鳥」も鏡花好みの「魔」的美女の一つとなる。

(20) すでに脇明子「幻想の論理 泉鏡花の世界」(昭49・4講談社現代新書)に「多分、少年を世間の人々と和解させるのを恐れたからだろうが」という推察がある。

(21) 拙稿「鏡花における美女と「魔」——語彙から見た前近代的心像——」(昭63・5「文学」) 参照。

(22) 「肩かくしの霊」(大13・5)の末尾、お艶の姿を目のあたりに見た境の前で、一瞬座敷が桔梗の池と化したところで終わるのが、比較的これに近い。しかし境から聞いた話を再話する「筆者」によって、境は三人称化される。境なる人物が旅先の怪談を「筆者」に語ったという以上の意味を認めにくく、回想の時点と当時の「落差」も「化鳥」「清心庵」に比べて小さい。

(23) 拙稿「春昼」の構想」(平3・11有精堂刊「論集 泉鏡花」第二集所収)参照。

付記 特記したものを除いて、鏡花作品からの引用は初出に拠る。漢字は通行の字体に改め、ルビを取捨した。文中「全集」とあるのは、岩波書店刊第二次「鏡花全集」である。

なお本稿は、京都大学人文科学研究所の共同研究に際しての発表原稿(平3・9・21)を基に加筆したものである。

『草枕』—— 臚の美学

秋 山 公 男

「私の『草枕』は、この世間普通にいふ小説とは全く反対の意味で書いたのである。唯一種の感じ——美しい感じが読者の頭に残りさへすればよい」(「余が『草枕』」明39・11、「文章世界」)。周知の、作者漱石による『草枕』(明39・9、「新小説」)の自解である。よって、同作に形象されている美は、これまで専らその提唱者たる画工の非人情美学に即して論じられてきた。だが『草枕』には、他に非人情美とは位相を異にする美が形象されていると思われる。臚の美とも称すべき美感がそれである。小稿では、そうした臚の美の内質、非人情美学との相関、およびそのモチーフの考察を目的とする。

I 臚の美の諸相

『草枕』には画工の精神の愉悦を中心に、那美や自然の風物、その他諸々の事物に至るまで、不分明・曖昧さを特質とする臚な美の形象が見受けられる。やや末梢に属するかも知れないが、論点を明確にするために、諸々の事物に看取される臚の美から考えてみたい。

(1) 事物にみる臚の美

画工は属目する様々な事物に対して、そこに美を発見・享受し、自らの嗜好なり美意識を語って倦むことがない。例えば「端溪」の硯、「青玉の菓子皿」(八)であり、「青磁の鉢」に盛られた「羊羹」(四)である。

成程見れば見る程いゝ色だ。寒く潤澤を帯びたる肌の上に、はつと、一息懸けたなら、直ちに凝つて、一朵の雲を起すだらうと思はれる。ことに驚くべきは眼の色である。眼の色と云はんより、眼と地の相交はる所が、次第に色を取り替へて、いつ取り替へたか、殆んど吾眼の欺かれたるを見出し得ぬ事である。形容して見ると紫色の蒸羊羹の奥に、隠元豆を、透いて見える程の深さに嵌め込んだ様なものである。(八)

ここに画工が感受している美の特質は、その不分明な曖昧模糊とした中間的な形質にある。言い直せば、明晰さの対極にある半透明

ないし不明瞭な醜な美感にある。こうした画工の美に寄せる嗜好性は、「青玉の菓子皿」と「羊羹」においても同一である。

大きな塊を、かく迄薄く、かく迄規則正しく、削りぬいた匠人の手際は驚ろくべきものと思ふ。すかして見ると春の日影は一面に射し込んで、射し込んだ儘、逃がれ出づる路を失つた様な感じである。(八)

あの肌合が滑らかに、緻密に、しかも半透明に光線を受ける具合は、どう見ても一個の美術品だ。ことに青味を帯びた煉上げ方は、玉と蠟石の雑種の様で、甚だ見て心持ちがい。(四)

「青玉の菓子皿」「羊羹」ともに、「半透明に光線を受ける具合」「玉と蠟石の雑種の様」といった形容句が示しているごとく、いずれも明晰さを拒否した醜さのゆえに、画工はそれを愛好しその美を享受している。そうした、曖昧・不分明のゆえにそこに美を感取する画工の美意識は、いわゆる非人情にいうところの美学とは無縁である。非人情の視点に立って、はじめて発見される美ではない。それぞれの事物が固有に備えている美の形質であり属性といえる。いわば、非人情以前の画工の嗜好に属する。

(2) 意識の醜化と愉悅

「草枕」において、画工が魂の愉悅を自覚するのは、常に意識が弛緩した醜の状態にある時に限られる。那古井到着の第一夜、半睡半覚の状況下で感受した恍惚感を、画工は左記のように説明している。

恍惚と云ふのが、こんな場合に用ゐるべき形容詞かと思ふ。熟睡のうちには何人も我を認め得ぬ。明覚の際には誰あつて外界を忘る、ものはなからう。只両域の間に縷の如き幻境が横はる。醒めたりと云ふには余り醜にて、眠ると評せんには少しく生氣を刺す。起臥の二界を同瓶裏に盛りて、詩歌の彩管を以て、ひたすらに攪き雜ぜたるが如き状態を云ふのである。自然の色を夢の手前迄ほかして、有の儘の宇宙を一段、霞の國へ押し流す。(三)

右に表白されている魂の陶醉感は、「熟睡」と「明覚」の中間状態、鈍麻した意識の「幻境」に感受されている。こうした精神の愉悅の美感は、「氤氳たる暝気が散るともなしに四肢五体に纏綿して、依たり恋々たる心持ちである」(同)と告げられているように、一種の生理的な体内感覚であつて、醒めた意識を前提とする非人情美とはその次元を異にするものと言わなければならない。もう一例引いてみる。

余は明かに何事をも考へて居らぬ。又は儘かに何物をも見て居らぬ。わが意識の舞台上に著るしき色彩を以て動くものがないから、われは如何なる事物に同化したとも云へぬ。(中略)

普通の同化には刺激がある。刺激があればこそ、愉快であらう。余の同化には、何と同化したか不分明であるから、毫も刺激がない。刺激がないから、窈然として名状しがたい楽がある。(中略) 冲融とか澹蕩とか云ふ詩人の語は尤も此境を切実に言ひ了せたものだらう。(六)

ここに窺われる「竊然として名状しがたい楽」「冲融とか澹蕩」といった語に象徴される魂の愉悦は、「何事をも考へて居らぬ」「見て居らぬ」意識の醜化状態で知覚されている。というよりも、意識の鈍麻した溶解状態、それ自体が快美感を形成しているといつてよい。だが、こうした「草枕」に特徴的ともいえる美感に関しては、重松泰雄氏に批判的な観点からする論及がある。「草枕」に盛られた「美しい感じ」は「一種の『快感』に近いもので」、「観念論的、思弁的な美学の探究する普遍的な『美』の理念とは異なり、個々の感覚や情緒と切り離すことのできない、個人的、特殊的な『美』的感情にしか過ぎなかったことを物語る」。上記に示されている個々の指摘それ自体については、さして異論がある訳ではない。むしろ妥当な指摘であると考えられる。しかし、それを否定的に評すべきか否かに関しては、左記の宮井一郎氏のような反論も成り立つ。

一体作家がその作品のなかで「美」を追求するとき、「観念的、思弁的な美学の探究する普遍的な『美』の理念」などを特に念頭においてペンを握るであろうか。(中略)むしろ重松氏が否定的に書いている、「個々の感覚や情緒と切り離すことのできない、個人的、特殊的な『美』的感情」をこそ、あくまでも徹底的に追求しようとするであろう。そうあってこそ初めてその作者独自の個性のある美的世界が創造できる。⁽²⁾

「美感」と「快感」の問題から言えば、「快感」の伴わない「美感」などというものはある筈はない」との認識を含めて、上引の宮井氏の所説に同調したい。いかなる性質の美であれ、美の造型は作

者の個人的な美意識なり嗜好に発すると思われる。同時に、美は具体的な個々の表現を離れて存在しえず、「観念論的、思弁的な美学」というより、より多くの個的な感性・情感に依拠するものと考えられる。

作品に形象された美の普遍性とは、読者とその個的な美感に共感したときに、結果として付与されるべき褒称だろう。そういう意味で、「草枕」に表出された美が「個人的、特殊的な『美』的感情」であると否とに拘らず、これを肯定的に評価したい。断るまでもなく、「草枕」の美に共鳴し、これを賞揚する論者は多い。例えば吉田精一氏に、「独立した場面々々の絵はみごとで、読者を春ののどかな匂いのムードに包みこんで駈蕩たる気分⁽¹⁾に陶醉させる」との言及がある。「草枕」の美の普遍性を証する証言の一例である。「余が『草枕』に主張されている、「美しい感じが読者の頭に残りさへすればよい」との作品意図は十分に実現されていると思われる。

(3) 那美と醜化美

「草枕」においては、那美もまた醜の相のもとにその美が捕捉され造型されている。春の醜夜に、「花ならば海棠かと思はる、「花の影を踏み碎いて、画工の視界から消えさる」「朦朧たる影法師」(三)は断るまでもなく那美である。その那美のイメージは、「花の影、女の影の醜かな」「正一位、女に化けて醜月」(同)の句に定着されるのみならず、半睡半覚の画工の寢室に「ぼかした写真⁽³⁾を灯影にすかす様な」「幻影の女」(同)となつて再度出現する。那美が醜化の相のもとに描かれるのは、右の一節に限らない。「凡てのものを幽

玄に化する一種の靈氣のなかに髣髴として、十分の美を奥床しくもほのめかして居る」(七) 裸身の那美はその最たるものといえる。

「春の夜の灯を半透明に崩し拡げて、部屋一面の虹霓の世界が濃かに揺れるなかに、臙腫と、黒きかとも思はる、程の髪を暈して、真白な姿が雲の底から次第に浮き上がつて来る」(同)——那美の姿態を、というより那美の裸身を媒介にした春宵の臙腫化美を、作者は言葉を用いて造型している。しかし、ここで問題にしたいのは、直接臙腫の語を以て形容されている那美ではない。「向ふ二階の椽側を寂然として」往復する「振袖姿」(二〇)の那美である。

女は固より口も聞かぬ。傍目も触らぬ。(中略) 腰から下になつと色づく、裾模様は何を染め抜いたものか、遠くて解からぬ。只無地と模様をつながる中が、おのづから暈されて、夜と昼との境の如き心地である。女は固より夜と昼との境をあるいて居る。(中略)

暮れんとする春の色の、婢媠として、しばらくは冥邈の戸口をまぼろしに彩どる中に、眼も醒むる程の帯地は金襴か。あざやかなる織物は往きつ、戻りつ蒼然たる夕べのなかにつ、まれて、幽閑のあなた、遼遠のかしこへ一分毎に消えて去る。燦めき渡る春の星の、暁近くに、紫深き空の底に陥る趣である。

(中略)

黒い所が本来の住居で、しばらくの幻影を、元の儘なる冥漠の裏に収めればこそ、かやうに閑靚の態度で、有と無の間に逍遥してゐるのだらう。女のつけた振袖に、粉たる模様を尽きて、

是非もなき磨墨に流れ込むあたりに、おのが身の素性をほのめかして居る。(六)

ここに描出されている美の特質は、先に閑した「端溪」の硯等の事物や画工の魂の愉快と等しく、明晰さを拒否した中間的曖昧性、すなわち不分明な臙腫化性に認められる。まず背景をなす時刻は、「夜と昼との境」「蒼然たる夕」刻である。それゆえに、「冥邈の戸口をまぼろしに彩どる中に」「紫深き空の底に陥る」(とき)「趣」が生ずる。那美のまとう衣装についても、同様なことがいえる。確かにその衣装は「あざやかなる織物」とされているが、「無地と模様をつながる中が、おのづから暈されて、夜と昼との境の如き心地である」と叙せられている。「夜と昼」との中間性は、時刻や衣装に限定されない。「有と無の間に逍遥してゐる」とは、現下の那美の意識の臙腫化性を暗示した言葉と読みとれる。

意識の臙腫化状態は、画工にあつても然りである。「余は覚えぬ筆を落して、鼻から吸ひかけた息をびたりと留めた」(同)状態では那美の姿に吸ひ寄せられているのであつて、余裕ある非人情の立場から逸脱してしまつていと評さざるをえない。眼前を逍遥する那美と同様、画工の意識もまた夢幻と現の中間地点、鋭覚を喪失した臙腫化の状態にあつたといえる。とはいへ、那美を捕捉する画工の視線は、終始臙腫の状態にあつたわけではない。明確に非人情のレンズの焦点が合わされた那美像も造型されている。ただし、この問題については項を改めて後に再述したい。

(4) 叙景にみる臚の美

細述するまでもあるまいが、自然の風物に対する審美の眼も、臚の美にある。

菜の花は疾くに通り過して、今は山と山の間を行くのだが、雨の糸が濃かで殆んど霧を欺く位だから、隔たりはどれ程かわからぬ。(中略) 深く罩める雨の奥から松らしいものが、ちよくく顔を出す。出すかと思ふと、隠れる。雨が動くのか、木が動くのか、夢が動くのか、何となく不思議な心持ちだ。(二)

右掲の一文で留意すべきは、叙景される自然の風物が臚の審美眼で捉えられているばかりでなく、「木が動くのか、夢が動くのか、何となく不思議な心持ちだ」の語が示すように、画工の意識も自然に同化して臚の裡にあることである。上記の他にも、臚のレンズで捉えられた自然の叙景は多い。とりわけ十一章にはそれが頻出する。

「山里の臚に乗じてせろ歩く」、「仰いで天を望む。寝ほけた奥から、小さい星がしきりに瞬きをする」、「臚にひかる春の海が帯の如くに見えた」、「眼の下に臚夜の海が忽ちに開ける。(中略) 漁火がこ、かしこに、ちらついて、遙かの末は空に入つて、星に化ける積だらう」——等々。そして「草枕」はその終章に至つて、「いつの雨に流されてか、半分溶けた花の海は霞のなかに果しくなく広がつて、見上げる半空には崢嶸たる一峯が半服から微かに春の雲を吐いて居る」(「夢の様な春の山」(十三) を背に川を下り、その暮が閉じられる。いってみれば、臚なる雲烟への没入に始まった画工の旅は、巖

黠模糊たる「夢の様な春の山」からの帰還を以て終りを告げる。こうした叙景にみる臚の美を、作品の冒頭に標榜されている非人情美学の一環として理解すべきかどうか、疑問が残る。臚の審美眼に映出された自然美は、「淵明、王維の詩境」と等しく「出世間的」(二)ではあつても、非人情視点の前提を必要としない。次にその課題を含めて、非人情にいう美学と臚化美との相関・異同について吟味してみる。

II 非人情美学と臚化美の位相

これまで検証してきたように、「草枕」には画工の魂の愉悦・美感を中心に、那美の造型、叙景、諸々の事物の末に至るまで、分明・不明瞭さを特質とする臚の美が形象されている。尤も、そうした要素をも含めて、非人情美学の枠内で捉える論考もないではない。「画工の「非人情」の美学は、その表層においては「物」と「感じ」という軸によって二元論的だが、その深層には「未分化」な幸福と不安の世界を蔵しているのである」(5)、「(非人情)の態度とは、主体を無にすることによって初めて可能となるものであり、その時々に見えるものに「不分明」な「同化」(六)をなすものである」(6)。だが、上掲の「非人情」解釈には疑問なしとしない。少なくとも画工の言説に即して読解する限り、その「深層」に「未分化」な幸福と不安の世界を蔵し、見るべき対象に「不分明」な「同化」をなす「態度」が「非人情」であるとは思えない。画工の主張する非人情の基軸は、「あくまでも対象(自然も人事も)を「見立て」るそれ

であつた⁽⁷⁾」はずであり、「同化」と「非人情」とは、対極にある立場⁽⁸⁾と考へられるゆゑである。

(1) 認識美と情緒美

確かに、非人情美学の眼目が、醜化美と同様、「感覺的美」(森田草平宛書簡、明39・9・30)にあることは疑いが無い。しかし、その「感覺的美」の内質およびそれを享受する態度のベクトルは、それぞれ逆方向を指示していると思われる。それを整理すれば、以下のよう⁽⁹⁾に説明できよう。

「物は見様でどうでもなる」「しばらく此旅中に起る出来事と、旅中に途逢ふ人間を能の仕組と能役者の所作に見立てたらどうだらう」(一)。非人情の特質は、〈見る〉視点の確立にある。美の発見と享受を目的とし、見るべき対象を美の一点に焦点を絞りこんだ、明晰なレンズの仮構である。これを可能にするためには、意識的かつ知的な操作が前提となる。これに対して、醜の美の生成は、それと全く対極をなすものといつてよい。「余の同化には、何と同化したか不分明であるから、毫も刺激がない。刺激がないから、窈然として名状したい⁽¹⁰⁾楽がある」。醜の美の場合、対象との「同化」が実現しそこに美が醸成されるためには、「何事をも考へて居らぬ」「見て居らぬ」、〈見る〉視点の放棄が前提になる。言い換えれば、知的操作の放棄、思考の中断、意識の鈍麻が醜の美成立の条件である。さらに、非人情美学と醜の美との差異を別角度からみれば、次のようにもいえる。「是から逢ふ人間には超然と遠き上から見物する

気で、人情の電機が無暗に双方で起らない様にする」、「間三尺も隔て、居れば落ち付いて見られる」(二)。非人情美学の基本的な立場は、自他の間に距離(隔て)を置いた、対外的・対他的視点の設定にある。その目的は、「余念もなく美か美でないかと鑒識する事が出来る」(同)、「余念」を排した「鑒識」にある。「鑒識」とは知的認識の意に他ならない。つまり、非人情視点設定の目的が「感覺的美」の抽出にあるにしても、その美の享受の焦点は、「文学的内容の形式」(F + f)にいう「認識的要素」(F)「(文学論)第一編・第一章」により傾斜したものであると言わざるをえない。いわば認識美であり、理念としての美である。「余は天狗若よりは、腰をして、手を翳して、遠く向ふを指してゐる、袖無し姿の婆さんを、春の山路の景物として恰好なものだと考へた」(三)。ここに描出されている茶店の老婆の映像は、上記にいう非人情理論に即して形象された、認識・理念(あるいは観念)の美と解してさしつかえない。明晰な非人情のレンズは曇りなく正確に焦点が合わされ、その美の映像を明確に把握している。醜化の曖昧さも対象との同化も窺われず、見るべき対象との距離は明らかである。

一方、先にも引いたが、「深く罩める雨の奥から松らしいものが、ちよく／＼顔を出す。(中略)雨が動くのか、木が動くのか、夢が動くのか、何となく不思議な心持ちだ」の叙景においては、画工は対象との距離を喪失し、醜な周囲の情景と同化している。同時に、画工自身の意識も明覚を失い醜な溶解状態にある。ここに表出されている醜化美は、感覚 F + f にいう多分に「情緒的要素」(f) (前

掲「文学論」に傾いた美感ということができよう。非人情美との対比でいうなら、対象と融化した対目的・対内的な美感であり、「不思議な心持ち」の語が示すように一種の生理的体内感覚であると評しうる。

(2) 那美の二面性

『草枕』の美的世界は、非人情美と醜の美とが混在する形で成立しているといえる。それは、那美に関わる美の造型にも該当する。

那美の有する二面性について、「夜もしくは薄明の世界における那美のイメージと、昼もしくは明光の世界における那美のイメージとの間に、明瞭な差異が存在する」との指摘がある。しかし、叙上の差異は、那美自身の夜と昼との双面性に起因するというより、那美を捉える画工の視点の二面性に還元することが可能であると考える。端的にいえば、昼の那美のイメージは非人情視点で捕捉された像であり、夜の那美のイメージは醜化の視点で捉えられた那美像であると推測される。十二章に、画工が室の椽側越しに「九寸五分」(懐剣)を玩ぶ那美を目撃する場面がある。画工は、そうした那美の振舞を、「朝つばらから歌舞伎座を覗いた気」分と表現し、「あの女の所作を芝居と見なければ、薄気味がわるくて一日も居た、まらん。(中略)此覚悟の眼鏡から、あの女を覗いて見ると、あの女は、女のうちで尤もうつくしい所作をする」と述べる。詳述するまでもなく、これは客観的距離を保って「覗」きみた、非人情視点による那美像である。ここには、「観察」の対象たる那美への没入も同化

もみられない。「能、芝居、若しくは詩中の人物としてのみ観察しなければならん」との知的仮構のレンズを通して認知された、認識美(F)としての那美といえる。画工は、この場で那美を終始「あの女」と称して対象化しており、非人情のレンズにいささかの曇りも認められない。続いて同章後半に描かれる、旧夫との別離の光景にしても同然である。画工はここでも両者の応接の一切を芝居仕立て「観察」し続け、「凡てが好画題である」と告げている。

他方、醜化美の視点で捉えられた那美はどうか。「振袖姿」で「有と無の間に逍遙してゐる」那美が、醜化の相のもとに形象されていることは前述した通りである。同時に、これを目にする画工の意識もまた、那美に同化した溶解状態にある。画工は、「有と無の間に逍遙してゐる」那美を、「うつくしき人が、うつくしき眠りに就いて、その眠りから、さめる暇もなく、幻覚の儘で、此世の呼吸を引き取る」(六)様になぞらえ、「おうい／＼と、半ばあの世へ足を踏み込んだものを、無理にも呼び返したくなる」と言い、「今度女の姿が入口にあらはれたなら、呼びかけて、うつ、の裡から救つてやらうか」(同)とまで想い詰める。そこには、非人情視点に特有の、余裕ある第三者の距離も知的操作も見受けられない。那美と同次元にまで醜化された意識下で、その情緒美(F)を感じし没入している。那美に関わる醜の美の表出は、那美の意表を衝く言動によって非人情視点の余裕を喪失している折か、もしくは画工の意識が麻痺状態にあつて非人情視点を放棄している場合に限られる。入浴中の画工を狼狽させる裸体の那美の出現は前者の好例であり、半睡状態の

画工の室に「幻影の女」となつて出現する那美は後者の一例といえる。「余が『草枕』にある通り、「此美人即ち作物の中心となるべき人物は、いつも同じ所に立つてゐて、少しも動かない。それを画工が、或は前から、或は後から、或は左から、或は右からと、種々な方面から観察する。唯それだけである」。一見多面性を有するかに見える那美像は、「種々な方面から観察する」画工の視線の反射に他なるまい。

(3) 「憐れ」の二面性

『草枕』論に於て多様な見解が提出されている「憐れ」の内質も、非人情美と醜化美との重層の観点から捉えることが可能である。「憐れ」は、もともと曖昧で不明瞭な多義性を内包する語である。画工はそれを、「人間を離れないで人間以上の永久と云ふ感じ」を表わしうる表情とし、「神の知らぬ情で、しかも神に尤も近き人間の情である」(十二)と説明する。いつてみれば「憐れ」とは、「人間」と「永久」、「神」と「人間」の不分明な中間の境域に予想される情感とでもいえるやうか。中間的といへば、森田草平の疑念に答える形で漱石は、画工に託した非人情視点の位相について、「(a)全く人情をすて、見る」(b)全く人情を棄てられぬ。同情を起したり、反感を起したりする」、「(a)と(b)の中間位である」(草平宛書簡、明39・9・30)と解説している。次いで「憐れ」に関しては、「『憐れ』が表情になつて女の顔にあらはれるのが(a)で見て居られぬ事はない。『憐れ』の表情が感覺的に画題に調和するか。又はそれ自身に於て気持

がい、表情かわるゝい表情か、換言すれば単に美か美でないかと云ふ点からして観察が出来る」とも告げている。「観察」の語が指示するように、「単に美か美でないかと云ふ点」に限定するなら、「憐れ」が浮かんだ表情を非人情的に(見る)ことは可能である。あくまでも自らの「画題」に固執する画工の姿勢には、この一面が維持されている。非人情のレンズで、感覺美(F)として「それ自身に於て気持がい、表情かわるゝい表情か」の観点から見た、外的美感(認識・理念)の側面である。『草枕』に形象された「憐れ」の非人情的性格をそこに指摘しうる。

對するに、醜化美の観点からする「憐れ」解釈も成り立つ。『憐れ』は画工が「神に尤も近き人間の情」と述べ、作者も「人情の一部」(前掲草平宛書簡)と認めているように、人間の情感であるに相違ない。動き出した汽車の車窓に思いがけず旧夫の姿を目撃した際、「茫然のうちに」(十三)那美の裡から日頃「人間の情」を抑圧していた自意識が消失する。その折の那美の心的状況は、画工が対象に同化して意識が鈍麻し、醜化美を感受する際の心的位相にきわめて近い。のみならず、画工もその折、「それだ! それだ! それが出れば画になりますよ」(同)と咄嗟の間に口走り、那美の肩に手を置いている。そうした画工の言動は、客観的距離を要件とする非人情の立場を一步踏み越したものと云わなければならない。「憐れ」の情が那美の内部に生動したにとどまらず、画工の内部にもこれと連動して、「憐れ」への共感が生起していたことを想わせる。いわば那美への心的同化である。「憐れ」の内的感受と言ひ換えて

もよい。こうした内感によって感知された「憐れ」の情は、非人情視点による美感とは別種のものと言わざるを得ず、外的表情の感覚美（F）に対して情的美感（f）と評しうる。美の観点から評するなら、「憐れ」は、非人情的感觉美と情緒的醜化美の融合された境域に成立しているとみなしうる。

III 醜化美形象のモチーフ

『草枕』創作の動機は、明治三十九年八月三十一日付藤岡作太郎宛書簡に尽きている。「只頻年人事の煩瑣にして日常を不快にのみ暮らし居候神経も無暗に昂進するのみにて何の所得も無之（中略）小生自身すら自分の慰藉に書きたるものに過ぎず候」。漱石は自らへの「慰藉」を実現すべく、非人情視点の創出とその作中における実践を試みた。しかし結果的に、この作品には非人情理論に基づく感覺美の他に、それを逸脱する醜化美が多様な形で形象されている。これをどう理解したらよいか。

それを一言でいえば、非人情美学が基本的に、知力による現実克服の理念であったからであると思われる。言い換えれば、『非人情』は意識的にしか選択できない立場であって、その意識を常に緊張させていなければ持続できない¹⁰⁾。制約のゆえである。「利害に気を奪はれないから、全力を挙げて彼等の動作を芸術の方面から観察する事が出来る」（二）にしても、「余念もなく美か美でないかと鑒識する」非人情の維持には、「全力を挙げ」た不断の知力と自意識の緊張が余儀なくされる。もともと非人情理論が、「知」「情」「意」に

拘束されて生きざるをえない息苦しさ、二十世紀文明、西洋芸術への反措定として定立されている以上、これに対抗しうる明晰な知性と鞏固な自意識が要求されるのは自明である。作者が意図するとならないと拘らず、作中に醜化美が形象されたのはその意味で必然であった。醜な美への没入は、非人情美学とは逆に知的操作の放棄、意識の溶解、思考の停止を前提としており、結果的に忘我の境を可能にする。明治三十八・九年の「断片」に、「天下に何が薬になると云ふて己を忘る、より鷹揚なる事なし無我の境より歓喜なし。カノ芸術の作品の尚きは一瞬の間なりとも恍惚として己を遺失して、自他の区別を忘れしむるが故なり」とある。漱石は「カノ芸術の作品の尚き」を、『草枕』において非人情視点に仮託したものと想像されるが、その「尚」の実現は、「自他の区別」を強いる非人情よりも、むしろ「無我の境」を現出しうる醜化美にこそあったとみるべきだろう。

繰り返すが、非人情は他・我の距離の設定と知的認識を必須の要件とする。仮構された美による現実（醜）の籠絡が顕在的なモチーフであるとするなら、『草枕』の潜在的なモチーフは、「自他の区別を忘れしむる」知・情・意を含めた精神と頭脳の慰藉ないし安息にある。『草枕』に、眠りと死のイメージが頻出するのはそれと無縁ではありえない。

(1) 仮死への憧憬

かうやつて、煦々たる春日に背中をあぶつて、椽側に花の影

と共に寝ころんで居るのが、天下の至楽である。考へれば外道に墮ちる。動くと危ない。出来るならば鼻から呼吸もしたくない。(四)

臚な美への耽溺と同化とは、過剰な自意識にとって最良の催眠薬となる。西洋芸術に対する東洋芸術の優位性は、何も「浮世の勤工場」を離脱し「錢の勘定を忘れ」(一)しむる、出世間的な詩趣にあるばかりではない。むしろ、「凡てを忘却してぐつすりと寝込む様な功德」(同)にこそ認められる。画工は「支那」の「花毯」を評して、「凡て支那の器具は皆抜けて居る。どうしても馬鹿で氣の長い人種の発明したものとはか取れない。見て居るうちに、ぼおつとする所が尊とい」(八)という。ここに語られている「尊と」さは、必ずしも非人情にいう「出世間的」「淵明、王維の詩境」と同一ではない。「ぼおつとする所」、すなわち意識を鈍化・溶解に導く臚化性に認められる。

この作品に多出する死のイメージも、臚化美の視点で捉えることが可能である。死と狂を内包した「ミレーのオフエリア」は「美的」(七)に観想され、「土左衛門の賛」もまた「風流」(同)である。総じて「草枕」に表出された「眠りと死への誘いはむしろ陶酔に近く」、そこには「眠りとも死ともつかぬ甘美な休息の願望」⁽¹²⁾が伏在している。眠りは一時的な仮死であり、死はまた慰安・休息の最終的な形態である。「出来るならば鼻から呼吸もしたくない」の一文は、文字通り仮死への願望と受けとれる。作者の熊本時代の作に、

吾折々死なんと思ふ臚かな

春此頃化石せんとの願あり (明32・1)

の二句がみえる。後者の句は、「明治四十年頃」とされる「断片」にも書き留められている。「臚」に包まれての「死」、「春」に「化石せんとの願」は、臚な美への没入と眠り・死との相関性を窺わせ、かつ「草枕」創作のモチーフを暗示している。

(2) 退行と無我への願望

「草枕」の旅が「文明社会から自然の中への退行」⁽¹³⁾を意味するならば、同時にそれは作者にとって知・情・意に疲れ果てている現在から、それが未分化であった幼少年期への退行でもある。画工は「子供の時分」に親しんだ「御倉さんの長唄」を追懐し、庭前の「鉄燈籠」の傍らに「纒かに膝を容る、の席を見出して、じつと、しやがむのが此時分の癖であつた」(七)と愛惜をこめて述懐している。十二章に物語られる、「木瓜」の花にまつわる追憶もそれと同断である。「寝るや否や眼についた木瓜は二十年來の旧知己である。見詰めて居ると次第に気が遠くなつて、い、心持ちになる」。気が遠くなつて、い、心持ちになる」とは、知・情・意が未分化であった至福の刻への退行と同化とを意味しよう。意識の臚化であり眠りである。だが、こうした退行なり同化への願望を、一概に現実からの逃避として位置づけるわけには行かない。

但詩人と画客なるものあつて、飽くまで此待対世界の精華を嚙んで、徹骨徹髓の清きを知る。(中略) 彼等の樂は物に着するのではない。同化して其物になるのである。其物になり済ま

した時に、我を樹立すべき余地は茫茫たる大地を極めても見出し得ぬ。(一六)

画工にとって、「待対世界」を超越し「物」に「同化」しつつ「我」を滅却せんとする願望は、単に魂の愉悅、美への耽溺を意味することとどまらない。後に『行人』において長野一郎が願求することになる「絶対即相對」(『塵勞』四十四)と同じ線上にある、「老狂的主客融合」の境地への志向をも包摂している。『行人』の一郎は、友人のHさんであれ「電車の中やなにかで」(同三十三)偶然見かける他人の顔であれ、「何も考へてゐない人の顔が一番氣高いと云」(同三十九)いひたすらそれを羨望している。一郎の希求する「絶対即相對」の境界とは、「蟹に見惚れて、自分を忘れる」(同四十八)挿話が証しているように、無我の境つまり思考の停止、知性の放棄の意に他ならない。『草枕』の画工が没入を図る、臘の美との接点がそこに認められよう。

漱石が文科大学に提出した東洋哲学論文「老子の哲学」に、「老子は相對を脱却して絶対の見識を立て」「恍惚幽玄なる道を以て其哲学の基とした」とあり、「此無の字とて真空絶無の謂にはあらで惚兮恍其中有象恍兮惚其中有物と云ふ意ならん」、「無欲にして相對の境を解脱し(能ふべくんば)己を以て玄中に没却し了らざるべからず」と叙せられている。これは、「飽くまで此待対世界の精華を嚙んで、徹骨徹髓の清きを知り」、「同化して」「其物になり済ました時に、我を樹立すべき余地は茫茫たる大地を極めても見出し得ぬ」という、前引の「画客」の境地にきわめて近いといえる。さらに「老

子の哲学」には、「頑是なき嬰兒と化せんと願へる」老子像への言及も見受けられる。意識の臘化を通じて魂の「恍惚」を求め、知情・意の未分化であった「無欲」かつ至福の刻への退行を図る画工の意識下に、作者が青年時に親炙した「老子の哲学」は存外大きな位置を占めているとも考えられる。

IV 『草枕』の評価

『草枕』を、「桃源郷説話」「非人情」的ユートピア文学⁽¹⁵⁾と規定することに異存はない。ただし、それが「結局は不可能だという自己否認の証明だけに終わっているような不幸な作品」とする見方には疑問を覚える。同様に、「慰藉」である点に於て、逃避的な意味を持たざるを得なかつた⁽¹⁷⁾との論定にも賛同できない。「余が『草枕』にいう「文学界に新しい境域を拓いたとする自負は別にしても、「人生の苦を忘れて、慰藉するといふ意味の小説」を作者と同じく「存在してい、と思ふ」ばかりでなく、「美を生命とする俳句的小説」『草枕』の存在意義を肯定的に評価したいと考える。美の造型を意図するとしなにと拘らず、また作者の自覚の有無に関わりなく、作品創造という芸術的営為は本源的に何らかの慰藉を内在させていると推察される。作品を創造する立場であれ、これを鑑賞する側であれ、文学に関わる営為が本質的にカタルシスであるとすれば、そこに慰藉の内在を想定するのは自然である。

『草枕』への自己批判の証左として度々引かれる鈴木三重吉宛書簡(明39・10・26)にしても、「美的な文字」の存在意義を全面的に

否定しているわけではない。「維新の志士の如き烈しい精神」を説くその前段に、「一面に於て俳諧的文学に出入すると同時に」の一文が置かれていることに留意したい。漱石は未だ、「俳諧的文学」への「出入」を断念してはいない。翌明治四十年の作品『虞美人草』にも、「美的な文字」「俳諧的文学」の残照は明らかである。上引の書中にいう「苟も文学を以て生命とするものならば単に美といふ文では満足が出来ない」との言は、『草枕』への自己批判というより、『二十十日』を書き上げ『野分』の執筆を目前に控えて高揚した気分の発露と読みとれる。ちなみに、三重吉宛書簡の冒頭は、「只一つ君に教訓したき事がある。是は僕から教へてもらつて決して損のない事である」と説き起されている。同書簡の主意が、「オイラン憂ひ式でつまり、自分のウツクシイと思ふ事ばかりかいて、それで文学者だと澄して居る様になりはせぬか」とみえる、『三重吉の将来を案じた漱石の教訓』⁽¹⁸⁾・警告にあつたことは疑えない。

三重吉宛書簡の日付は、明治三十九年十月二十六日である。対して、「美を生命とする俳句的小説」を自称し、「文学界に新しい境域を拓いたと誇負する「余が『草枕』」の一文は、翌十一月十五日の奥付をもつ『文章世界』に掲載されている。『文章世界』記者の筆録がなされた時日を特定する術はないが、両者の日付の開きから推して、三重吉宛書簡以後と考えるのが妥当だろう。漱石は、「自分の慰藉に書きたるものに過ぎ」ないと告げた『草枕』の文学的意義を、少なくとも「余が『草枕』」を口述した時点において些かも疑つてはいない。

注(1) 「漱石初期作品論ノート(2)——『草枕』の本質——」『文学論叢』

12号、昭40・3。

(2) (3) 『漱石文学の全貌 上巻』(昭59・5、国書刊行会、一八一頁。

(4) 『近代文学注釈大系 夏目漱石』昭40・7、有精堂、三四六頁。

(5) 吉田熙生「『草枕』序説」『漱石作品論集成第二巻 坊つちやん・草枕』(平2・12、桜楓社、所収、二三八頁。

(6) 片岡豊「(見るもの)と(見られるもの)と——『草枕』論 その

一——『濫辭』第1号、昭53・3。

(7) 佐藤勝「『草枕』論、(5)と同書、一九五頁。

(8) 宮内俊介「『醉興』としての『非人情』——『草枕』の読みの試み——」

『方位』6号、昭58・7。

(9) 相原和邦「漱石文学の研究——表現を軸として——」(昭63・2、

明治書院、一一四頁。

(10) (8)に同じ。

(11) 越智治雄「漱石私論」(昭46・6、角川書店、七二頁。

(12) (13) 東郷克美「『草枕』 水・眠り・死」(5)と同書、二五四頁。

二五二頁。

(14) 加茂章「夏目漱石 創造の夜明け」(昭60・12、教育出版センター)、

一三四頁。

(15) (16) (1)に同じ。

(17) (18) 梅田由美「『草枕』 試論——漱石の創作意図をめぐって——」

『国文目白』18号、昭54・2。

キルシュネライト著 『私小説—自己暴露の儀式』の意義

鈴 木 貞 美

イルメラ・日地谷・キルシュネライト著『私小説—自己暴露の儀式』の日本語訳が出たのをきっかけに、テッド・ファウラーの仕事などあわせて論じよ、との課題が編集委員会から与えられた。

外国人の日本文化研究が今日どのようなようになされているか、について、少しでもよく知り、彼らによりよき便宜をはかることを、職務の半ばとする仕事に私が就いてから三年以上になる。また、それは直接関係ないところで、「私小説」と目されてきた作品についての論考をいくつか書いてきたし、「私小説」概念への疑義も言い、逆にこの曖昧な観念を装置として使うことで立ち現れてくる研究課題について本誌に書きもした。日本近代文学会の運営委員として、「私小説」に関するシンポジウムの司会の椅子に座ったこともある。それらの理由による指名であろう、と考え、しかたなしに引き受けることにした。

なんとも、気乗り薄な状態を示す書き出しであるが、私には自分

が適任ではない、という判断があるためである。最近こうした判断が私に頻繁に訪れるようになってきている。その理由のほとんどは、他者の状況認識と私のそれとが著しく食い違っているのではないか、という虞れによっている。

キルシュネライト著『私小説』の「訳者あとがき」で、訳者を代表して三島憲一氏が書いている。

本書に対しては専門家のなかからは、称賛の声よりも批判や疑念の方が多いかも知れない。「ドイツ人特有の理屈が多い」「知に傾きすぎている」「文学というのとはそんなふうな学問的に分析されてもなにも出てこないよ」などなどと。しかし、そうした批判は、それ自身が本書で問題にされている近代日本特有の「知性と感情の二項対立」に由来している以上、あまり意味をなさないし、本書にとってはいさぎよく不幸な対応となろう。

本書が私小説をめぐる議論に、国文学研究のあり方や位置づ

けに、日本近代文学論に、そして日本近代文化における文学と知識人の位置をめぐる反省に一石を投じることになるならば、訳者たちにとっては望外の喜びである。

私が三島憲一氏のいわゆる専門家にあたるかどうかはひとまず措くが、率直に言って、私はこの書物に対して、批判と疑念を抱かざるをえなかった。しかし私が抱いたものは、三島憲一氏の予想したような批判と疑念ではない。私は思った。ここには「ドイツ人特有の理屈が貫徹されていない」「知が徹底していない」「文学というものはもっと学問的に分析しないとダメなも出てこないよ」などなど。

「第一部コンテキストと成立条件」「第二部私小説研究史」までは、うんざりしながら読んだ。その理由は後で触れることになる。

「第三部ジャンル論」「第四部私小説の変質」では、懸命な著者の態度にかなり同情的になった。「第五部文学的コミュニケーション・システムのなかでの私小説」のうち第二章「私小説のコミュニケーション的機能」は、原著が書かれた一九七九年に進行中だった文芸理論の変革運動との関係を想いながら読み進みつつ、若き俊英の仕事だったのだな、と感じた。第三章以下は、余計なことばかり考えさせられて集中するのが困難だった。

たとえば、三島憲一氏のあげている〈近代日本特有の「知性と感情の二項対立」などという言説に出会ったとたんに、私のうちには、いつものような反応が引き起こされる。私の知性は自然を憎むが私の感情は海に憧れるという文脈の詩句を書いた詩人はボードレールではなかったか。知性の下層に潜む感情の「自然」を自覚したのは、

ジッド『背徳者』の主人公ミシェルではなかったか……。

第五部第三章以下は、この類いの安手の日本的伝統論と日本人の心性の特殊性論で成立している。キルシュネライトは小林秀雄「私小説論」における〈日本とヨーロッパの対比についてゆくことが不可能〉だというのが、それに同感しつつ私は、キルシュネライトの〈日本とヨーロッパの対比についてゆくことが不可能〉だと言わざるをえない。しかし、それは一九七〇年代までの日本文化論の反映でもあろうから、一概に著者の責任ということは出来ないし、安直な日本文化論の様ざまは依然としてジャーナリズムでまかり通っているわけで、訳者代表の三島憲一氏が〈日本近代文化における文学と知識人の位置をめぐる反省に一石を投じることになる〉可能性を否定していない以上、これにもきつと何らかの効用はあるのだろう。

翻訳出版を薦めた方がおられ、翻訳の努力を重ねた方々がおられる以上、出版の意義は確信されているにちがいない。で、そのあたりになると私の状況認識はまるで覚束なくなってしまう。

だから、私には、この書物に対する私なりの批判と疑念の数かずを書き連ねるしか能はないわけで、はじめの「ドイツ人特有の理屈が貫徹されていない」という点から述べてみたい。

ドイツでも概念と事象の関係について根底的な反省が行われている、とも聞くが、「ドイツ人特有の理屈」というのは、やはりあるようだ。たとえば、東洋大学のエルンスト・ロコバント氏が明治維新期の国家神道の変遷についての講演をした際、私がコメントイターを務めたことがあった。村上重良氏のその領域の仕事と付き合

わせながら聞いていて、法制度プロパーに就いての実に厳密な段階論に舌を巻いた。そんな経験がある。

キルシュネライトは「私小説」の概念化に相当の労力をさいている。自分で試みたことのある者には、この苦勞はよく分かるはずだが、私が「知が徹底していない」とか「文学というのはいっとも学問的に分析しないとないよ」とかの感想をもったのは、この点にもかわっている。

断定するが、キルシュネライトは「私小説研究史」の分析に完全に失敗している。それは彼女がとった手続きに由来する。彼女は執筆時点で、「私小説」をジャンルとして扱ったまともな先行論文がないことを強調しているが、なぜ、ないのか、ということについて思考をめぐらさない。いや、めぐらしても、日本の文芸で行われてきたジャンル概念、あるいはもっと一般化して概念全般についての意識の希薄さの方を検討してしまう。それは論考の目的が「私小説」の概念化にあり、またそれが直接、日本文化論に接続するようなアプローチをとっていることに規定されている。そこに日本近代の特殊性が刻印されているとの多くの日本人の言説を信じて、「私小説」を検討すれば、きっと日本文化の特殊性がさぐれるにちがいない、という安直な態度が前提にある。これは概念操作以前の学問的態度の根本にかかわる問題である。

彼女は、戦後の一時期、私小説論の指標として扱われた四つの評論（小林秀雄「私小説論」、伊藤整「小説の方法」、中村光夫「風俗小説論」、平野謙「芸術と実生活」）を「私小説研究の『古典的代表作』」として

選んでいる。そう呼ぶこと自体に異論があるわけではない。彼女はそれらの「私小説」概念の曖昧さと格闘するが、四つの評論に共通する観念枠組——西欧文芸をなんらかの形で一元化した観念モデルを基準にし、自然主義から「私小説」への展開を日本近代文芸の歪みとして批判するそれ——を対象化しえていない。それらの書かれた歴史的契機について顧慮していないからだ。従って、それらが共通してもっている「日本近代文学史」像の基本枠に全面的に依存した文学史観のうちで、「私小説」論が展開されることになる。これはドイツ流であろうが、何流であろうが、学問的態度とは言えない。一九七九年の時点で、それまでに書かれた日本文学史に関する書物を丹念に勉強して書けば、どんな俊才だって、そうなる、それを責めるのは酷だ、という意見はあるだろう。私も半ばそう思う。

が、これは単なる歴史的限界とはいえない。検討対象の選択範囲の決定にかかわる学問的な手続きに問題があるのだ。

「私小説」などの種々の観念が、学問的概念とは全く異なる水準で流通していることなど、批評家たちの多くは気づいている。個々の「作家論」のうちで、対象とする作家を私小説作家と規定するかどうかへの躊躇は至るところで表明されているし、一九三〇年代には「私小説」という観念が変容しているのだということも言われている。一九六〇年代には、「私小説作家」と呼ばれてきた作家の作品世界の評価をめぐって、様々な切り替えが試みられた。たとえば梶井基次郎にヴィジョネールの側面が強調されたこともある。それは、まるでジャンルであるかのように言われてきた「私小説」

観念自体に種々の疑問がつきつけられたことを意味している。

個々の作家論のうちに表明されている「私小説」観念まで対象を広げてゆけば、そういう事態が進行していたことに気づいたはずである。学問的な批評に耐え得る概念化をなさないままに、「私小説」の観念に関する変革的実践的批評が繰り広げられてきたのである。

その実践的批評の歴史の分析を抜きにして、歴史過程を超越した「私小説」という概念を抽出し、広い文化的コンテキスト（それも杜撰な手続きによっていることは先に言った）と合致させようとする目論みは、客観主義であると同時に論理水準の差異にも無自覚なことをも意味しよう。

既成の日本近・現代文学史像と、既成の、しかもかなり通俗的な水準で言われている文化的コンテキストとをア・プリオリに受け入れた上で、実践的批評の歴史の分析を抜きに、「私小説」概念の抽出によるジャンル化を試み、個々のテキスト分析をそのジャンルに合うように行つて見せた、というのがこの書物の性格である。個々のテキスト分析は、執筆時期を考えれば、かなり頑張っているという印象をもったが、今日の研究の現状からいうなら、大久保典夫氏が産経新聞の書評に言うように、かなり〈大味〉であり、しかも、自ら設定したジャンルの特徴の枠に収めようとする論理操作も目立つ。この水準の議論で、たとえば石川淳の「佳人」や永井荷風の「暹東綺譚」を扱うとどういうことになるのだろうか。

巻頭につけられた「日本語版への序文」に、「私小説というテーマに対する関心の増大」や「私小説に対してオープンな態度がより

広まって」いること、「私小説に関する出版物の点数が増えていること」、「作家たちの態度にも変化が見られる」こと、「国外でも私小説というテーマに対する関心は増大している」と現象があげられ、経済力を背景とした日本の特殊性肯定論の浮上とを関連づける推測が行われている。現象の指摘それ自体は正しいが、日本の社会全体に蔓延している規範性のゆるみの傾向や日本文学の批評・研究総体の進展具合と生産量の増加の中における、それらの度合とその質は検討されているのかどうか。ここにも手続きの杜撰と、関連分析抜きに現象と現象とを勝手に結合する思考が見られる。

第二次大戦後の強力な「私小説」パッシングが、逆に「私小説というテーマ」の存在を強く印象づけたことを前提に、一九六〇年代の批評が「私小説作家」として扱われてきた作家への評価替えを伴って進行するうちに、「私小説」に「客観的社会的意識」や「フィクション」を対置する思考の図式が変換され、「私小説」なりの想像力のあり方やユーモアや、さらには社会性などの検討へという方向に向かってきたのが、一九七〇年代から八〇年代にかけての「私小説」をめぐる批評の基本的な動向である。こういう動向が極めてムード的に、それこそ概念に自覚的でない批評家や研究者や作家に反映した結果として、「私小説」という観念の器が拡大され、かつての性格の規定をさらに希薄にした用語として無造作に使われるようになった過程が、ここにはあると私は考えている。「私小説」に関して、思考の基本図式の変換と、日本の特殊性肯定論の浮上との内的関連は、いまのところ観察されないと私は思うが、どうだろうか。

テッド・ファウラーの仕事について、触れる余裕がなくなつてしまつたが、最近の「私小説」作家研究論の傾向をよく勉強して自分なりに消化して、比較的まとまりのよい論考を仕上げている、という印象を述べておくにとどめよう。

こうした批判が、期待の裏返しであることを私は自覚しているつもりである。対象選択の仕方にも、概念操作にも無自覚なまま、およそ論文の体もなさないリポートや、検討抜きに知識として仕入れた理論をすぐに振り回して、自らのからだを傷つける練習に励むかのようなコンメンタールばかりが量産されている。そういう我が日本近代文学の「研究」の現状にうんざりしているから、新鮮な外部の目に期待したくなるのだ、などというつもりはない。うんざりしている人びとは国内にも沢山いるから、少しづつでも国内の「研究」の現状は変わつてゆくだろうと、樂觀することにしている。

たとえば、美術史の領域などでは、方法的な訓練をきちんとつんだ外国の研究者が、既成の枠組みにとらわれないデータの収集と考察を行い、全く虚をつかれるような、実に刺激的な研究が生まれている。そういう現場に立ち合わせられると、ついつい文学の領域でも、と思つてしまう。いや、そういう外部の発想を期待することは、こちらの怠慢を示す以外のことではない。

アメリカでもヨーロッパでも、日本文学研究者の世代交替が進行している。第三代に、新たな枠組の要求が強いように感じられる。年齢に関係なく、お互いに刺激を与えあい、対等の議論が出来るかと判断される外国人の研究者を何人か知っている。私は彼らには、そ

んな「異国人の眼差し」など期待しないし、彼らも、されたら迷惑だろう。そういう人たちは例外なく、最近の日本国内の研究動向が、まともな評価を伴つて伝達されていないことを残念に思つているようだ。

キルシュネライトさんの原書執筆時期には、「私小説」観念に対する種々の疑問をも伴つた、既成の日本近・現代文学史像への様ざまな異議申し立てが、すでにかなり進行していたのだが、彼女がそれに気づかなかつた原因の半ばは日本の研究者の側にもあるといえよう。キルシュネライトの「私小説論」は、彼女が日本で勉強したときの、日本の「研究」の状態を、あまりにも率直に映してしまつている。

日本の文芸作品が、これまでのように恣意的にはなく、ある系統だつた形で外国に翻訳・紹介される傾向は加速的に進むだろう。それに対応して、データの整備や基本的観念の在り方や根本的な問題の所在について、学問的な要求も数を増すだろう。それに応えられるだけの準備が、日本の研究者の側に果たしてあるだろうか。

キルシュネライトさんの若き日の著作が、われわれに突きつけているのは、そういう課題である。

複数の性への夢想

——フェミニズム文学批評との距離——

種 田 和 加 子

札幌から東京にでてくるのは年に二回くらいのペースになってしまった。それでも情報を中心は東京という思いこみは抜きがたく、その渦に巻き込まれてみたくて行くことになる。以前よく立ち寄った大きい書店で「フェミ……」という指標が目にはいったので、そっかしい私はそれを「フェティシズム」とうけとり、さすが、東京は気がきいている、そういうコーナーがあるのが都会というものだ、と近寄ってみるとフェミニズム関係の本を大量に扱った所であることにやっと気づいたのであった。それも当然と納得した。もともとこちらの本屋にも、東京ほど大規模ではないにしてもフェミニズムの領域は厳然と確保されていた。こうした趨勢とそれを支える様々な分野のフェミニストの台頭。私もフェミニズムについての書物に無関心ではいられなかった。特にJ・クリステヴァの深い思想には難解ながらも影響を受けてきている。

『男流文学論』からいこう。権威(?)ある朝日新聞の書評欄で

もちあげられ、高橋源一郎も文芸時評で「脱線」というめずらしく屈折した言い方でとりあえずは褒めた部類にはいる注目の仕方をしていった。二、三の人から「面白かった」という感想を聞いてもいた。本屋であまり山積みされているので脅迫感をおぼえ、買って全体を読むには読んだ。いい忘れそうになったが、『男流文学論』にしても『女が読む日本近代文学』——フェミニズム批評の試み——にしても、なにかはれものにさわるような扱い方の書評が目についた。だから前者について「文学の批評としては幼い」とはつきり指摘した柘植光彦(『週聞読書人』四月十三日)の書評で私はほっとした。「中央公論」紙上で上野千鶴子と小倉千加子と富岡多恵子の三役はその批評を一笑に付していたけれど、彼女達をそろえたなら、それは、売れて当然。それぞれの固有名詞の力は文化という消費システムのなかでも確固たるもの、元気のいいお姉様達に「文学」を語る、しかも大阪弁というマザー・タンクを交えて。こういう仕掛け

のうまさはたいしたものである。しかし、吉行淳之介のところをさつと読み、そこでもだいぶ違和感をもったが村上春樹の章を念入りに読んで、そして、「これは、いったい？」と驚愕して、しばらくそれ以外の箇所を読む意欲を失ってしまっていた。なぜかといえ、槍玉にあげられている『ノルウェイの森』についての発言があまりにもデリカシイを欠いていたからである。たとえばつぎのようなところだ。

小倉 じゃあ、だれがリアリティがあるんですか？

富岡 私、レイコさんっていうの、いちばんリアリティがあった。

上野 リアリティがあったっていうより、富岡さん、自分にいちばん近いからじゃない？（笑）

富岡 私が？ 冗談じゃない（笑）。私、こんな親切じゃないですよ。気の変になった年下の子と、いっしょの部屋に住んでやるほどの博愛なんてありません。

上野 レイコさんについてすごく不思議な感じがしたのは、北海道に行く途中にワタナベくんのところへ寄って、もう、人生でこれで最後だと思ってセックスやった。その人の年齢が四十歳に設定してあるでしょう。私は今、四十代よ。

富岡 おかしいでしょう。何回も、若いワタナベくんが、しわっばいところに手を触れてしまった。しわだと思っただけどしわじゃなかったとかさ、やたらにしわ、しわ、しわつていうのね。おかしいでしょう。

上野 絶対におかしいと思っただ。

富岡 この人はまだできるのにつて、当たり前でしょ、そんなこと。（傍点引用者）

できる、できないは読み手の主観である。それにしても、「気の変になった……」という直子にたいする言葉は私には小説家のものとは思えない。直子が精神を病んでいることは事実だが、それが、はっきり病名のつけられるものではなく、そうなった原因も表面的な把握はできても意識化が不可能なものが残り、そのためにいつそう苦しむ状況におかれているのが直子である。精神の病というのはすべてそういうものであろう。いってみれば、直子のはまりこんだ自己であつて自己ならぬ錯綜した深層の意識。井戸こそ、現代小説『ノルウェイの森』の「リアリティ」の一部である。鬱病に苦しみ、かつそれをバネにして創作している富岡多恵子にあんな乱暴な発言はしてほしくない。レイコさんにしても一般的な四十代の女性とはちがう経験を経てきているのだから、しわが多くても仕方がない。精神の病が顔にそういう爪跡を残したのだ。同年代の女性にしわが多いと書かれると上野女史でもプライドが傷つくのだろうか。『男流文学論』は、文学をだしにした三人のフェミニストの「男性論」だと思えば笑つてもすまされよう。ただ、私は引用した箇所にてきたような作品中の「女性」への粗野な視線がどうにも不愉快であつた。ここでもおもいだされるのは、アンドレア・ドウォーキンクの『インターコース』である。この中で著者はマルグリット・デュラスの「愛人」を「女流作家による（男に対する）降伏文書」と断罪し、「これは、少女と、その情人である金持ちの大人の男についての小

説で、現状を喜んで受け容れている少女、ねじ込まれる存在であることを祝賀している少女の視点から語られている。」と要約したうえで、小説の「インターコース」の場面がその把握を実証している論は運ばれる。性に政治性が強烈に現れることは確かだが、翻訳であることを考慮しても作品の要約の何とずさんであることか。私は暴力的なまでに「愛人」を攻撃する著者の姿勢から、フェミニズムという権威をかさにきた傲慢さを感じずにはいられない。過渡期の問題として性の偏差（犯す、犯される）現象を総合的に洗い出す必要はあるかもしれない。それにしても、デュラスという作家が「L A V I E M A T E R I E L L E」というエッセイで、精神薄弱のため抗議もできず水道を止められ一家心中した貧しい女性のことになふれ、その死に至るまでの沈黙こそ、文学に値する、女はいつも沈黙させられてきた、といっている「フェミニズム」的発言は考慮されないのだろうか。都合のいいところだけを切り取って論じていく手法こそ何にもまして政治的であるはずなのに。

『女が読む日本近代文学』——フェミニズム批評の試み——も『男流文学論』と同様に注目を集めているようである。表層にこだわるように気がひけるが、タイトルの「女」だけを赤い色、大きい文字で強調していただくにはおよばないのでは、とまず思ってしまった。私ならせめて、〈女〉とするであろう。なぜなら女の有徴性をあたかも、それを手にとるであろうすべての女が共有しうるかのような意図は素朴すぎるし、男にとっては「女という『党派性』」（川村濤「群像」四月号）を意識させ、またか、というデジャヴ現象をひきお

こす懸念が生じるのだ。読んでみて、私の想像はだいたいあつた。すなわち、タイトルが象徴的に現すと感じたことと集められた論はさほどのずれはなかったということである。この論文集の「あとがき」で编者である漆田和代は「——日本文学におけるフェミニズム批評の活性化をもとめて——」の表題のもとにきわめて真摯な姿勢で女性学の一環としてのフェミニズム文学批評の方向性をのべている。一つは「文学テクストには性別がある」という立場から、文学作品に男性の偏見によってゆがめられた女性像、女性観を指摘し、性差別の事実を確認する。二つには女性の視点からの読みを実践することで、男性中心の読みの偏狭さを検証し、あらたな読みの可能性を切り開こうということである。氏の言葉によれば「単なるイデオロギー批評というフェミニズム批評への浅薄な理解に抗するだけの、周到で洗練された読みが前提となる」。であるならば、つまりは、「ていねいな読み」の実践が基本であり、そこからフェミニズム批評につながっていることをめざしているということが集約され、その「ていねいな読み」にはまったく異論はない。「女の視点」というこれまた包括的な「視点」がどのような実質をもっているかは、疑問であるし、私の立場は現実の社会生活ではたしかに不当とおもわれる女性の扱いや権利の不平等については女同志のネットワークは不可欠と思うが、文学テクストの場では個人、そして必要に応じた〈女〉、という順番で読み、批評するのであって、ことさら「女性の視点」を意識するとかえって読みが偏狭になると考えている。漆田は「フェミニズム批評を実践すると日本文学がこんなに面白く

発見的に読めますよ、という一事例」としてこの論文集はさしだされたものであるといった。フェミニズムを（一）にいれても面白く読める事例なら、私でもついでにいけるだろう、と期待したが、そう思えた論は関礼子の「闘う『父の娘』——一葉テキストの生成」のみであった。

自分にも当然はねかえってくる問題であることを承知でいえば、論文は独自の方法論にもとづいた構築であるとともに、書き手の精神が形をとった「エクリチュール」の質をさらけだしてしまいうものであるために、高度なエクリチュールの質によってこそ読みうるものになる、と思う。だから、この論文集におさめられた論がたしかに、「家父長制イデオロギー」の抑圧システムを指摘し、そのなかでも女性自身のエロスの自覚があった、といった論証がなされている、漆田のいうフェミニズム批評のめざすものは満たされているにしても、批評の言葉それ自体が社会学、歴史学の用語にもたれかかっているためにきわめて紋切り型で、「儒教イデオロギーによる日本回帰的な女性観に依拠しつつ、しかもルソー回帰でもあるような『良妻賢母』的な女性観が謙作の幸福の根を支えている」江種満子、「女も経済力を持たないかぎり、性支配の構造はなくなるならい」坂田千鶴子、「父権制社会における男女の位置関係の中で、男性にとつて女性弱者であり、あるいは、支配し、あるいはいたわるべき対象として意識されてきた……」沼沢和子）まるで女性学の解説書を読んでいるような気になってくる。とくにそれは、坂田千鶴子の『山の音』論に目についた。社会学や歴史学の成果の側から作品を考え

ていく単純な反映論はもう勘弁してほしい。また、心理学のステレオタイプをそのままなぞった、と読んでいる『眠れる美女』論の千種・キムラースティーン、ジョリッサ・グレイスウッドの場合も、作品を集めた無意識の象徴を適用する「素材」にしてしまっているのは「いままさら？」と困惑させられた。方法自体の自己検証がない論であるからだ。非常に川端に集中した論集であるが、田嶋陽子が『雪国』論で、「駒子のイメージが動物や昆虫だということは、女人間ではない、（女は自然）だ、（女は亜ニンゲン）だとする、差別よりもっと恐ろしい区別の段階に島村がいたことがわかる」とのべ、島村が駒子の唇をまた体の様態を「蛭」にたとえていることを「格下げ」といっているところは、田嶋陽子の「女性に主体を！」というスローガンが響き渡ってくるが、こういうメッセージ性の露骨な論調のなかに、近代の人間中心主義にとらわれた論者の図式性がありありと浮き上がってくる。私は『雪国』は美しい日本語で書かれたテキストではあると思うが、単にそれだけであつて、『島村』の感性にははじめから何の期待もしていない。だから田嶋陽子が攻撃するのはかまわないが、「蛭」にたとえたことが、「差別よりおそろしい区別」という把握の仕方、人間をぬるぬるした生き物よりもすぐれたものというなら、全く賛同しかねる。人間がそれほど高貴なものと思っているのだろうか。蛭に失礼な気がする。私がかわつて蛭に謝罪したいほどだ。ただか一世紀ほどの歴史性しかない「人間」の幻想にそれほど執着しないでほしい。男も女もいままつて「自然」の一部なのだ。

江種満子、沼沢和子は「エロス」という言葉を頻繁に使用し、作中の女性のポジティブな面を強調しているが、フェミニズム批評という「使命感」ゆえに、文体からくる「エロス」の波動が弱く、固いものになっているのは残念である。

これらを総合してみると、この論集は扱った作品の「物語内容」から、「正しい」もの、「差別」なきものを志向していて、それがどうにも息苦しい。なぜなら、文学テクストという場では、不正なものも、あえていえば差別的なものも、不健康なものも、青少年に悪影響をあたえるかもしれないものも表現しうる混沌の領域だからだ。

関礼子は、唯一、一葉のテクストを「物語行為」の面から分析し、「女性による女性にたいする『ジャンルの掟』＝『性的差異の掟』の包囲網のなかでどのように自己のことを紡ぎ出すかに腐心した」、そのための作戦として「雅文体の構成力」を「最大限に利用した」として『雪の日』を評価する。今日的視点（統辞法の攪乱など限界テクストの試み）からみると『雪の日』がさほどの「掟破り」とも思えないが、言語の問題にわけけることの事例が収録されているととりあえず安心した。「テクストの空白」が「掟破り」になるということが、「ポヴァリー夫人」にふれた「挑発としての文学史」を想起させ面白かった。ただ、論の前半で引用されているバーバラ・ジョンソン『差異の世界』のマラルメに関して、「マ(ル)・ラルメの華」と「母親としてのマラルメ」では著者の観点は違っていて、後者では「前エディプス期的母親という役回り」と位置づけ、テクストの機能レベルでは詩人のジェンダーにこだわっていないことを

付け加えておきたい。

ここまで、フェミニズム文学批評に関わってきた、私のなかで「脱構築」されたものがあつたかどうか、自問してみるに、答えはどうも否定的な方にむいていく。それは、私が実生活上で、女性だからといって同調したりすることが大変少なく（特に男性に同調するわけでもない）、不当な中傷をうけるのは女性のほうからであった「不幸？」な体験を忘却し去ることができなかったためかもしれない。それを認めたとしても、すぐれたテクスト、エクリチュール、引用の織物は性的差異の痕跡を問題視しないところに到達しているというポジションを私は選びたい。そして、いまや、アクロバットの言葉の実践（一歩まちがえば狂気におちいる）を試みられる状況のなかで、なおかつ性差にこだわるといふのであれば複数の性の混交、おのぞみなら、蛭、性、差まで表現する「X」の主体を発見したりすることの方が男性的偏見を発見するより「活性化」されるのはいかんともしがたい。私は文学テクストにかぎって倫理は求めない。それを求める代償は屈辱さであるから。

鷗外研究のために

渡 辺 善 雄

重治は総括した（鷗外その側面）。

要するに、鷗外は立身出世主義の冷たい秀才であり、自己犠牲や献身を説く古い倫理思想の持ち主と見られている。鷗外はドイツ留学から帰り、文学・医学両面に亘って論争し、いわゆる「戦闘的啓蒙」を展開した。だが、九州の小倉（第二師団）に左遷されて挫折し、以後は元老山県有朋の庇護を受ける能吏に変貌した。つまり青年期と中年期とが完全に断絶しているのが、従来の鷗外像であった。

しかし、このような暗い分裂した鷗外像はかなりの誤解と偏見に根ざしているのではあるまいか。竹盛天雄氏「鷗外その紋様」（小沢書店、一九八四）や近刊の清田文武氏「鷗外文芸の研究」青年期篇・中年期篇の二著（有精堂、一九九二）によって、鷗外像は前向きに変貌したように思われる。この機会に、分裂した鷗外像をどう統合すべきか、私見を述べたいと思う。

漱石研究に比べると鷗外研究は質量ともに劣る、と竹盛天雄氏が指摘している（『別冊国文学・森鷗外必携』あとがき、学燈社、一九八九）。鷗外が敬遠される理由はいくつかある。「自己本位」を唱えた漱石は、近代的自我の確立者として尊重されてきた。一方、恋愛よりも功名を選んだ鷗外は、自我の挫折者として軽視されがちであった。鷗外は軍医にして作家を兼ねた。医学・文学・演劇・美学・美術史など多方面に活躍したので、全貌が把握しにくい。権力者山県有朋の庇護を受ける一方で、平塚らいてう等の女性解放運動を支援する。それが鷗外をわかりにくいものになっている。

唐木順三は、古いモラルのヴァリエーションと屈折が鷗外の生涯であったと断定した（『鷗外の精神』）。鷗外は長男として家族に愛され、期待されて育ったので、古いものに弱い。鷗外は古い日本の支配勢力の最後の選手であり、日本人民のすぐれた敵である、と中野

鷗外をどうとらえるか。決め手の一つは、最後の遺言の解釈であろう。大正十一年、臨終の鷗外は「生死ノ別ルル瞬間アラユル外形の取扱ヒヲ辞ス森林太郎トシテ死セントス」と述べ、重ねて「宮内省陸軍ノ栄典ハ絶対ニ取りヤマメヲ請フ」と遺言した。栄典（叙位叙勲授爵）は、あるがままの人間として死ぬ上で妨げになる。絶対にやめてもらいたい、と言うのである。「墓ハ森林太郎墓ノ外一字モホル可ラス」と指示し、肩書や位勲などを刻ませなかつた。

それは、前年に暗殺された「平民宰相」原敬の遺言と酷似している。原は、死後の栄典は「余の絶対好まざる所なれば」と固辞した。「墓石には余の姓名の外戒名は勿論位階勲等を記すに及ばず」とし、「儀仗兵など無論願ふべからず」と遺言した。高官としての栄典や外形的取扱いを拒み、一個人として死のうとした点で共通する。鷗外は原敬を高く評価していた。「衆愚ノ中心人物トテ仰キ見ルモノハ唯剛腹ナル原敬アルノミ」（大正10・3・20）、「男の中の男たる原氏ハ没す」（同年11・11）などと、親友の賀古鶴所に書き送っている。

鷗外と原敬の遺言は、世俗的な権威を拒んで一人の人間として死のうとする潔いものであった。だが、栄典辞退は実現しなかつた。鷗外は死後ただちに、正三位から従二位に昇叙された。原敬の場合は、政友会幹事長が宮内省と掛け合ったが無視され、正二位大勲位を授けられた。鷗外が尊敬した乃木希典も、遺言をふみにじられた。

乃木は明治天皇に殉死する際、乃木伯爵家を自分一代で断絶する旨を遺言した。だが、陸軍上層部や宮内省高官らは大正四年、民法上廃絶が確定する直前に、勝手に乃木家を再興した。軍神乃木の遺言をふみにじる暴挙として社会問題になったが、権力側は押し切つた。乃木のようにみずから爵位を断絶する者が続出すれば、華族制度が揺らぐからである。そこに、戦前の栄典制度の本質が現れている。

帝国憲法第一五条には「天皇ハ爵位勲章及其他ノ栄典ヲ授与ス」と規定されていた。これを天皇の栄誉大権と称し、天皇制を支える有力な手段になっていた。栄典を授けられた者の大部分は、官僚と軍人であった。彼らは官等階級年限によつて昇叙され、犯罪人となつたり、体面を汚した時に剝奪された。天皇の名によつて国家が臣民に授け、臣民がふつごうなことをすればただちに剝奪する。栄典は一方的なものであつた。栄典を勝手に返上・辞退することは、制度上許されなかつた。

だから、鷗外は「死ハ一切ヲ打チ切ル重大事件ナリ奈何ナル官権威力ト雖此ニ反抗スル事ヲ得スト信ス」と、強い口調で自己の遺志を主張したのである。遺言の末尾には、長男の森於菟と友人総代の賀古鶴所の名を連ねている。宮内省に提出させて栄典辞退を申し出るためであろう。だが、義弟の小金井良精は、遺言は別になかつたと新聞記者に語っている。賀古鶴所も遺族の平穏な生活を願つて、栄典辞退を関係官庁に働きかけなかつた。個人の遺志も束縛する天皇制の巨大な影。その下に鷗外は生きていたのだ。そこを認識しなければ、鷗外の時代もその生き方も的確に把握できないだろう（拙

稿「栄典制度と森鷗外の遺言」、片野達郎編『日本文芸思潮論』桜楓社、一九九二。

たとえば、鷗外は日露戦争出征時の遺言で、遺産の配分と管理から妻茂子をはずした。そのため、冷酷无情な家長だと非難されていた。だが、家制度に立脚する天皇制下の民法では、他家から入ってきた嫁に家の財産を与えず、管理させないのが基本方針であった。

戦前の法制・社会構造をおさえないかぎり、鷗外像は歪むばかりである（拙稿「森鷗外小論——最初の遺言状をめぐって——」『三重大学教育学部紀要』三〇巻、一九七九・二）。

三

それにしても、地位や名譽など世俗的な価値をすべて迷妄とみなす、そういう境地に到達していなければ、鷗外の遺言は出てこない。歴史小説の最後を飾る「寒山拾得」の末尾に注目したい。天台山に寒山と拾得を訪ねた県守の閩丘胤は、ありったけの官位を並べて挨拶する。「朝儀大夫、使持節、台州の主簿、上柱国、賜緋魚袋、閩丘胤と申すのでございます」と名のつた。寒山と拾得は顔を見あわせて、「腹の底から籠み上げて来るやうな笑声を出したかと思ふと、一しよに立ち上がって」逃げ去った。長々とした肩書を笑いとばした寒山拾得の心境こそ、晩年の鷗外の心境ではなかったか。臨終の際の鷗外の心境を、高橋義孝説のように物欲しさや怨念などと考えるのは当たらない。

もし鷗外が栄達を願ひ、栄典を本気で欲しいと願っていたのなら、

庇護者山県有朋の忠実な手先になればよかったのである。山県ほど自己の勢力を維持、拡張するために官職や栄典を利用した者はいなかったからである。だが、鷗外は大逆事件（明治43）に際して、山県の言論弾圧策に粘り強く抵抗した（拙稿「大逆事件・南北朝正閩問題」『別冊国文学・森鷗外必携』）。歴代の軍医総監の中で男爵になれなかったのは、鷗外とほかに一人だけである。あるいは、抵抗が災いしたのかもしれない。だが、鷗外は学問芸術の自由を守り、日本の文化を育てる先導的啓蒙家として生きる道を選んだのだ。死に際して世俗的な悔いはなかったはずである。

大逆事件の際の鷗外の抵抗は、竹盛天雄氏の「鷗外その紋様」でもかなり実証されている。特に「沈黙の塔」や「食堂」の分析が充実している。鷗外は軍医総監になった後も、ひそかに戦っていた。注目すべきは、社会主義と女性解放への関心である。鷗外は、当時の知識人として驚くほどよく社会主義を知っていた。大逆事件の際に、権力側とジャーナリズムは無政府主義を恐るべき破壊思想として誇大に宣伝した。鷗外は「食堂」で歴史的に正しく解説して、それを是正しようとした。

また、西欧的な思想がすべて排斥される中で個人主義・自然主義・女性解放思想などを擁護した。女性解放が危険視される風潮に抗して、「さへづり」で女性解放が西欧で定着しつつある実態を正しく解説している。鷗外は一貫して「青鞥」「番紅花」、新婦人協会などのために尽力し、平塚らいてう等から感謝された（拙稿「女性解放と森鷗外」『比較文学』三二巻、一九八九・三）。

このように社会主義と女性解放に強い関心を持続したのはなぜか。それがドイツ留学体験に根ざしていたからであろう。当時、ペーベルらの社会主義勢力はビスマルクに徹底的に弾圧されながら、民衆に根を伸ばしていた。鷗外が出席したドイツ女性解放の統一団体の幹部も社会主義の影響を受けていた。鷗外にとって、社会主義と女性解放は二〇世紀の最先端の思想であった。若き日の強烈な経験は生涯を支配する。鷗外は晩年まで、フランス・ドイツから社会主義文献を取り寄せて読んでいた。鷗外は相当ラジカルなものを内に持統していたのである。軍服を着たマルクスボーイと言ってもよい。

ただし、鷗外はマルクス主義だけが社会主義だとは思っていない。たようである。購読文献を吟味し、鷗外晩年の思想を実証的に解明する必要がある。

このように見てくると、留学時代、帰国後の「戦闘的啓蒙」の時代、軍医総監時代、栄典を拒否する最晩年など、鷗外の生涯には一貫するものがある。(戦う鷗外)である。戦い方は時期によって異なる。「戦闘的啓蒙」の時代には、上司や先輩まで敵に廻して果敢に論争して挫折した。軍医総監時代はソフト路線である。「スバル」「三田文学」の若手を支援しつつ、翻訳によって海外の思想や文学を伝えて間接的に文壇を改革しようとした。山県有朋の庇護を巧みに利用しつつ、反動的政策には「フラスチエス」「沈黙の塔」の風刺や反語、「食堂」「かのやうに」「吃逆」など時事解説型小説で抵抗した。

従来、これらの小説は鷗外が豊富な知識を披瀝しただけのもののみ

なされがちであった。しかし、発表時の状況をふまえて読むと、鷗外が社会主義や宗教問題について正確な知識を一般向けに解説し、世論を正しく誘導しようとしたことが判明する。秀麿物の一つ「吃逆」については本誌第四六集で論じたが(森鷗外「吃逆」の意図と背景——オイケンの宗教論と三教会同——)、「藤棚」「鎚一下」などで、鷗外はなお執拗に反動的な社会状況を問題にしている。鷗外は乃木殉死後、一気に歴史小説に没入していったのではない。

四

青年期と中年期とが分裂していた鷗外像は、(戦う鷗外)として統合されるはずである。(戦う鷗外)の根底にあるものは、利他的な理想主義であろう。自己の出世と保身のみを考えていたのなら、山県有朋に抵抗するはずもない。鷗外自身が利他的な生き方を貫いていた。その事実を無視しては、「最後の一句」「山椒大夫」「高瀬舟」など歴史小説の主人公たちの利他的な生き方も正しく理解することはできない。鷗外の、この理想主義的精神の形成と展開を比較文学的視点から解明したのが、清田文武氏である。

苛酷な運命の中で献身的な生き方をする主人公たち。彼らは、他者のために生きることによって自己を生かした。その献身的利他的な生き方は、因襲を超えた人と人との真の連帯を求めるリルケの思想に基づいている。苛酷な運命に能動的に対処する姿勢には、メーテルリンクの影響がある。歴史小説を読むためには、鷗外の向光的な精神を念頭におかなければならない。

清田氏は鷗外旧蔵書（東大図書館鷗外文庫）の書き込みや傍線を丹念に調べ、リルケやメーテルリンク受容の様態を説明した。メーテルリンクは「*霊*（*ソール*）の所産になる（智慧の働きを重視する（智慧と運命））。その観点から「最後の一句」や「山椒大夫」を読む時、主人公たちの決断や行動の特色が開示される。いちちは「お上の事には間違はございますまいから」という痛烈な批判をもらす。いちちの最後の一句は、「献身の中に潜む反抗の鋒」となって、奉行佐佐ら役人一同を戦慄させた。それも、捨て身のいちちの根底にある（智慧）の攻撃性・前進性による。彼らの理解しえぬ、それゆえに一種不気味な精神の発動にふれ、「お上」の権威を問われたことを佐佐は感じたのである。このように、清田氏は人間の内部に働く（智慧）が作用した「運命克服の物語」として「最後の一句」の世界を読み解いた（森鷗外「最後の一句」の解釈、「比較文学」二三巻、一九七九・二二）。

清田氏の「鷗外文芸の研究 中年期篇」には、小倉に左遷された鷗外が「周易」やクラウゼヴィッツの「戦争論」から「待ち、耐え、見切る」精神を学んで逆境を克服したこと、その精神が歴史小説の主人公たちの造型に反映していることが、精細に論じられている。前述のリルケやメーテルリンク、さらにはシュニッツラー、ニーチェらの受容の過程と現代小説への反映も、具体的実証的に詳論されている。

続く「鷗外文芸の研究 青年期篇」では、若き鷗外の精神形成の内実を留学体験や家系・故郷意識から見直し、「舞姫」等ドイツ三部作に新たな光を照射している。特に、鷗外の学問・芸術の自由の

認識形成の過程を実証的に解明した功績は大きい。鷗外は、政權に從属しない学問の自由を説くヘルムホルツらの大学論に示唆を受け、レッシングの批評の姿勢や文体に学んで、帰国後の論争を闘い抜いた。ハルトマンよりもレッシングの影響を重視した点が新しい。大逆事件に際して言論・学芸の自由を擁護した鷗外の根本思想を解明したものととして、高く評価すべきである。

五

ふり返ってみると昭和二〇年代、中野重治・唐木順三・高橋義孝らが提起した鷗外像は、人民の敵・古いモラルの持ち主・ニヒリスト等であった。昭和四〇年代、小堀桂一郎氏は美と自由の認識者と規定し（若き日の森鷗外）、平川祐弘氏は「真の和魂洋才の人」と規定した（『和魂洋才の系譜』）。啓蒙家としての鷗外像を強調したのである。昭和五〇年代末、竹盛天雄氏が提起した鷗外像はこの啓蒙家と官僚との混合型であり、分裂の危機を孕んでいた。今、清田氏は青年期から晩年まで一貫した理想主義的鷗外像を提起しつつある。それは、戦後の岡崎義恵の「鷗外と諦念」の鷗外像を継承発展させたものである。

もはや詳述する紙数はない。が、たとえば中江兆民との関係を解明した田中実氏、ドイツの女性解放との関係を解明した金子幸代氏、博物館総長時代の意欲的な鷗外を解明した須田喜代次氏らが、鷗外の新しい相貌を我々に教えてくれた。創見に富む鷗外研究が増えて、漱石研究との差を縮めることを期待したい。

注(1)

それが、中学・高校の教科書から鷗外の作品が抹殺される一因になっている。「最後の一句」「山椒大夫」などは、若い教師にも生徒にも人気がないようである(『月刊国語教育』一九九二・五月号〔特集〕鷗外・漱石が危ない、東京法令出版)。

(2)

言論弾圧に抵抗した鷗外が韓国併合(一九一〇)に際して、陸軍衛生部統轄者として寺内統監を助ける立場にあった。そこに「近代日本の知識人の背負っている「悲惨」さを感じざるを得ない」、と竹盛氏は述べている(『鷗外その紋様』四二二頁)。併合は悪だが、医務局長鷗外が併合に伴う医事行政を職務として推進したことは、官僚として当然である。「悲惨」視するには当たらない。まして、それによって啓蒙家鷗外の抵抗が帳消しになるものではない。官と私、軍医と文学者という二元的性格に苦悩する知識人として鷗外を規定しようとするところに、中野重治的鷗外像の残滓を私は感じる。

非公開

非公開

清田文武 著

『鷗外文芸の研究—青年期篇』

山崎國紀

前著（中年期篇）に続いての大冊である。論考全体の性格は精細で篤実であると言つてよい。書状などで感じる著者の誠実さが、やはり本書の基調にあると思つた。それが、むろん利点であると同時に、いささか直線的にあらわれる面ともなっているようだ。本書は六章にわたつて構成されている。

序章では、研究方法への基本的姿勢が述べられているが、第六章は「鷗外と樋口一葉」というテーマで本書ではやや異色となつている。

本書の内容は「鷗外の文芸活動・文芸作品」について「青年期を対象とし」、小倉時代直前までを包括したものととなっている。

「ドイツ留学」「帰国後の評論」「ドイツ三部作」が論述の柱となり、基層形成として重要な、鷗外の津和野へのかかわりにも多くを割いている。

ただ大著の割りにはテーマが「青年期」に絞られているため問題領域は限定されている。

「序」で言う著者の文芸研究の基本姿勢は、「作品の美的形成にかかわる解釈学的方法を中心とした文芸学的成果」にある。

およそ、本書は、この方向に意を尽くし、かなりの「成果」を挙げ得たと言つてよい。「作家研究もその作品が中心」という著者の研究理念も、この文芸学的見地に立つ氏

からすれば当然なことであろう。

しかし例えば次の見解などはどうしても気になるのである。

芸術としての作品は、作家の伝記、思想、意識、心事といったものの解明のための資料として捉えられるのではなく、それ自体の自律性が保証される必要がある。

対象たる芸術作品の「解明」のみ意図する「自律」論は、それ自体は一応納得できる。しかし実態的には無理があるのではあるまいか。作家主体解明のために「作品」を捉えてはならないとすれば、その研究的営為は、極めて狭量で貧血気味なものになってしまうはないか。現に作家研究と作品研究なるものを画然と区別出来得るものなのか。

時代は、文学の場に、多角的で総合的、科学的な研究視点を需めてはいまいか。本書は、作品研究の「自律」論を提示しながらも、氏が忌避する作家の「伝記、思想、意識、心事」への考察と作品検討とのメカニズムが必ずしも鮮烈に截分されていない部分が少なからずある。この方法論理は氣

になるところである。

とまれ、手法上の秩序性に若干疑問を感じながらも本書が提示した多くの視点には敬意を表さざるを得ない。

本書の大きな利点は、鷗外手沢本を徹底的に検討していることである。これは「ドイツ留学」から「ドイツ三部作」にいたるまで、すべての項目にわたっている。この面倒な仕事は著者ならではのことであり、誰にも出来ることではない。かつての鷗外蔵書の言句に引いてある傍線部や、片々たる字句をとり挙げてそこから鷗外の問題意識を構築、想定していくという作業は学的にも十分魅力的であるが苦勞も多い。本書はこの方法を駆使し、特に西欧文芸との影響関係の検討で、かなりの成果を挙げている。鷗外が、ドイツ留学時に感得した「学問のための学問」という基本認識も、西洋文化の特質を「ことばの純粹な意味における自由と美と」する認識も、コッホ、ペテノンコーフェル、ウィルヒョウ、レッシング、ハイネ、ゴットシャルらの多彩な鷗外手沢本の検索の結果浮き彫りにされていく。鮮

やかなものである。ただこの手法が落ち込む弊は、傍線部や書き込みだけに注目してしまうことである。むしろ鷗外の手が入っていないところに注目しないと問題点が単純になり浅くなることである。本書にも多少それを感じる面がある。鷗外研究の場で、津和野と鷗外に触れる論が意外に少ないが、本書は、かなりの関心をこのテーマに注いでいる。特に面白いのは鷗外作品に頻出する「冷眼」なる言辭への注目である。これは「傍観」なる概念とも密接しているが、この姿勢を祖父綱浄や母峰子から受け継いだ「資性」と捉えている点は洵に示唆に富んでいる。西周と鷗外の関係にこだわっているのも本書の特色であるが、もう少し津和野藩学との関連についての考究が欲しかった。

「ドイツ三部作」論は総じて影響論であり、新鮮な視点に充ちている。「舞姫」執筆直前に鷗外は、レフ・トルストイの『ルツェルン』を訳出したが、著者はこの作品からの「精神とスタイル」の影響を言う。その中でも、「嗚呼」「対句表現」「否」の

多用、倒置法の指摘などに蒙を啓かれ、その着眼になるほどと思う。しかし、エリスが豊太郎を「善き人なるべし」と言っていることに對し、その「善き人」とみられた要因に「自分は好い子になりたい」という「長男の特性」を挙げているのはいかがなものか。「特性」を言うならばむしろ「ひとりっ子」の「特性」を考えるべきではなかったか。「うたかたの記」では、「白い花」「源氏物語」の「夕顔」との影響関係に触れているのが印象的である。「文づかひ」では、『於母影』に収められた落合直文訳シエッフエル『笛の音』に注目、その「結構」においての「契合」をみる。また特にイイダ娘と欠唇少年との関係を、ユゴーの『ノートルダム・ド・パリ』の美女エスメラルダとカシモドの関係にみて、そこに濃い「浪漫性の特質」をみたりもしている。いずれにしても「ドイツ三部作」に底流する「王朝文芸の水脈」を凝視める著者の視点。この視点と西欧文芸からの影響を基盤とする「外的契機」と、そして「内的契機」としては留学生活の反映、曾遊の地へ

の記念的意味やエリーゼ問題などを考えようとする著者の視点はみずみずしい。研究に対する方法論的な齟齬が評者との間に、いささかあったとしても、それを越えたと

佐々木 充著

『漱石推考』

石井 和夫

ころで本書の価値は大きく認められなければならぬ。

(一九九一年一月三十一日 有精堂出版 A5
判 四一七頁 一三、〇〇〇円)

方法に万能のものはなく、対象が異なればこれに応じた工夫が要る。たとえば中島敦から漱石への移行に伴う問題もそこにある。佐々木充氏の『漱石推考』においては、「伝統」と「作品の基本構造」という二つの軸に氏の着眼がある。「伝統とのかかわりをめぐる論」のもとに編まれた四篇のうち、「夏目漱石——一つの見方——」「漱石の伝統文学・伝統文化観——」「文学論」の場合——」の二篇は、「英文学形式論」「文学論」「文学評論」の分析を通して、十八・十九世紀英文学の「諷刺・穿ち・もぢり・

皮肉」などの「方法」と、「ダイアローグ」の技法に対する漱石の深い関心に注目して、その「市民文学・都市文学」の特色と、落語を中心とする「漱石の裡なる江戸文化の都市性」の「偶然的暗号」を読みとり、その「対話法」を漱石が小説の「戯曲的な構成」のうちに自ら「方法」化する経緯を説いている。

この原理的な二篇の論稿に対して、「初期漱石における小説構成の意識」は、同じ主題を「吾輩は猫である」から「坊っちゃん」への構成意識の推移に即して論じたも

のであり、漱石の写生文の異色性を、「作者の生の論理構造」が「反映」した「筋・構成」に求めて、その根幹に「我国近世の市民文化の方法」としての「対話」の形式を指摘する。そして、「坊っちゃん」の「都市性」と「地方性」の「対立」に、「ディアレクティック」な「論理性」の具体化と、その「軌轢」を「止揚」する「連帯への希求」を読むのだが、しかし氏が批判する「かたくなに異質を排する傾き」は「地方社会」の「共同体」のみならず、まさに「坊っちゃん」の語り手の性格にほかならず、その「異質を排」して選ばれた個人との「連帯」は体質的に「都市性」と「地方性」の「対立」を「止揚」することなく温存している。

内田百閒が奇しくも「虎の尾」に譬えたごとく、漱石は隣人との軌轢をあえて辞さぬ狂的な自我という虎を内に飼いながら、「変物」の自己の天分を貫く野性の情熱によって、その限界を凌駕しえたいわばもうひとりの李徴である。「文学論」が日本の伝統に即した文脈から成るといふ特質を論定した氏の労は多とすべきだが、その「市

民」的漱石像に關しては、遺憾ながら巷間に流布する牙を抜かれた隣人的漱石像と軌を一にするという感を免れがたい。

これら三篇に比べて、「漱石の（永日感覺）」は「伝統」という枠組よりも、「永日小品」なる標題が喚起するイメージからの發想に特色があり、内外の漢詩や俳句、漱石の作品群の「永日」にかかわる用例を引いて、「一瞬」が「永遠」と化す漱石固有の心象を、「永日感覺」としてとらえていて、集中最も感銘を受けた好論である。

「作品の基本構造をめぐる論」には六篇の論稿を収める。このうち「母の不在、父の不在——漱石小説の基本設定——」「親のない子供の物語——『虞美人草』と「ころ」——」の二篇は、従来漱石の読者が漠然と感受し、あるいは個々に指摘されてきた人物関係の「構造」を、統計や一覧表、「三点構造」の図式によって具体的に明示し、作品全般におよぶ漱石の「基本設定」としてあらためて提起した点が評価される。惜しむらくは、「母の不在、父の不在」と

健在の差異を論じた論稿の場合、一覧表に従って逐一作品にふれて長文になったことが煩瑣な印象を残し、氏の最大の特色である着眼の簡明さをむしろ損ねるという結果をまねいている。

一方、「それから」論——嫂という名の（母）——は、柳田国男の「妹の力」に對する林達夫・洪沢龍彦の「姉の力」という文化史的概念を導入したもののだが、同時に江藤淳氏が折口学説に拠って「坊つちやん」の清に日本文化の「妣なるもの」を指摘した、いわば「ばあやという名の（母）」をスライドさせた發想でもある。氏の工夫は注目に値するが、このような漱石の同一趣向に對する氏の関心が、一方で「明暗」以前の「十四篇」は「すべて、『明暗』のための試作品であって、それらを総合したものが『明暗』なのである」というようないささか短絡的な「見方」を誘発したとすれば、その方法の処理に検討の余地がある。その「明暗」については「『明暗』論の基底」「『明暗』論」の二篇があり、漱石の十一作品の *Pride* 系と *Prejudice* 系の用語

の分析から津田とお延における *Pride* 系のことばの多用を指摘し、あるいは「虞美人草」「ころ」から「明暗」の内的な「三点構造」への推移を論じて、「明暗」にオーステインの *Pride and Prejudice* の「單調さ」からの「克服」の試みを見出していて、とりわけ前者の用語の分析と整理には説得力がある。

「行人」異見」は「『明暗』論」の主眼ともいべき「人間の内的な関係の三点構造」をふまえて、行動が宿命的な齟齬にみまわれる二郎と、対人関係に齟齬をきたす一郎との間に、二郎を一郎の「永遠の憧れ」「及ばぬ願望」とする兄弟の「分身」のモチーフが指摘されるのだが、一郎に對する「分身」にふさわしいのはむしろHではないのか。だとすれば氏が一郎とHの旅の部分を捨象したのは、論の前提となる当然の配慮かもしれない。

東西の文化を結ぶ「対話」の形式、「母の不在、父の不在」を核とする「三点構造」など、漱石の同一趣向に根ざした着想によって、漱石作品理解の基本線を示したと

ころに本書の功績がある。

(一九九二年一月二十日 桜楓社刊 A 5 判)

平岡敏夫 著

『坊っちゃん』の世界

石原千秋

三〇〇頁 七八〇〇円

平岡敏夫氏は、この本でたった一つのころとしか書いていないようでもあり、また、たたくさんのことを書いているようでもある。たった一つのテーマに身をまかせてしまう快楽を味わうことが幸いだとは言いい切れないように、ほとんどノイズのようなたたくさんの事柄や論理に気を取られることが不幸だとも言いい切れない。どちらかを無視すれば、この書物はひどく退屈なものになるか、とりとめのないものになるしかないからである。

たった一つのこととは、「坊っちゃん」を通して、「坊っちゃん」の清への、いや、漱石の嫂登世への思いを読み取らねばなら

ぬということに他ならない。「よく読むなら」、「真に読みこむなら」(13頁)必ずそうなると、平岡氏は手を変え品を変え説いている如くである。私は、「真に」とかほんとうに、などのレトリック付きの議論は信用しない質なのだが、とにかくこの勘所さえ押さえてしまえば、この本が読み易くなることは事実だ。しかし、それぞれの論文からこのたった一つのテーマを引き算して残ったものが、私には大切なのである。

「漱石のもたらしたものの——「坊っちゃん」と「こゝろ」——が興味深いのは、ちらちらと言及され、暗示される嫂登世に關する記述ではなく、勝小吉の「夢酔独言」

と「坊っちゃん」とを比較した件である。

この比較で見えて来るものは、「坊っちゃん」の根っこにある江戸的なものである。しかし、「坊っちゃん」はまちがいないく明治の小説であった。だから、江戸的なものは、いかにも明治の時代にふさわしい姿で現れざるを得ない。それを鮮やかに論じたのが、画期的な「坊っちゃん」論として既に評価の定まっている「小日向の養源寺——「坊っちゃん」試論——」である。だからこの論で注目しなければならぬのは、一見明るいだけの「坊っちゃん」に伏在する死のイメージと小日向の寺に眠っている嫂登世とを結び付けるメイン・テーマの方ではなく、「佐幕派士族」である「坊っちゃん・山嵐・清」が、「佐幕派」であることによつて「狸や赤シャツ」や「野だ」と対立し、こうした「立身出世コースにある俗物たちを批判しうるし」、「士族」という「身分意識によつて、町人・百姓を批判しうる」ことを指摘したところだろう。この指摘は展開可能だからである。たとえば、松山、会津、そして清の所望する笹館の産

地越後は、明治以前不思議な因縁で結び付けられた奇妙なトライアングルを形作っているし、また、都会／田舎、江戸／明治といった二項対立のコードを導入して、テクストの細部を編成し直してみることも可能なのだ。こうした可能性を開いたこの論は、本書の核を成していると言っていだろうか。

「坊っちゃん」評釈」でも、貴重なのは、清と嫂登世とを結び付ける最後の部分ではなくて、〈坊っちゃん〉と兄との教育制度上の位置を確定し、かつ兄と赤シャツとの共通点を指摘した前半の部分である。以後、この問題に関しては平岡氏の調査を踏まえねばならないだろう。次の「ロンドン体験」としての「坊っちゃん」にしても、おもしろいのは、「死んだ女性」に関する記述ではなく、平岡氏が小道具として引用した片山孤村の文章が伝える同時代の文壇の雰囲気なのである。

「ただ一本の蜜柑の木——「坊っちゃん」における自然と人間——」は、心象風景論でもなく、蜜柑の記号論でもなく、やや〈あったあった主義〉的な中途半端なもの

になっているのが残念である。それに、蜜柑も「自然」、海も「自然」、胸炎も「自然」と言われると頭が混乱して来る。最後に「非在の女性存在」に触れる執念には驚く。以下、「漱石の松山行き」は、例の失恋・恋人説を整理したもの、「坊っちゃん」と「銀の匙」は、この二作の比較、「坊っちゃん」の世界——諸家の論にふれつつ——は研究史である。

それにしても平岡氏はずい分矛盾したことを書いている。「ロンドン体験」としての「坊っちゃん」にそれが甚だしい。氏は、「松山体験」と「坊っちゃん」が何らかの関係にあることは疑うことはもはや出来ないだろうが、そのことが自立した作品の理解を妨げているとしたら問題であろう」（97頁）とか、「すでに「坊っちゃん」をあくまで自立した作品として読もうとする試みは多くみられるところであるが、その方向を認め、発展させるため」（98頁）とか、「松山体験と結びつけてのこれまでの長い作品享受史に対する一種のショック療法の役目を果たすかも知れず、そのことが「坊

っちゃん」という自立した作品の開放をうながす」（99頁）といった問題提起を繰り返し、「ロンドン体験」としての「坊っちゃん」という「仮説」を提出するわけだが、松山体験に代えてもう一つの自伝的事実を代入することがどうして「坊っちゃん」を「自立した作品」として論じることになるのか、少なくとも私には全く不可解なのである。「自立した作品」という術語についての理解が、平岡氏と私とは全く異なっているのだろうか。ついでに言えば、氏は好んで「開放」を用いるが、この文脈では「解放」であるべきではないだろうか。

しかも、こうした提言を読んだあとで「漱石の松山行き」を読むと、ますます頭が混乱して来る。そもそもこのテーマ自体が先の「仮説」と矛盾するのだが、氏はこんな一節まで書き込んでいるからである——「「坊っちゃん」は漱石松山行きの「深部」を予想以上に語っているかも知れぬ作品なのではないだろうか」（173頁）。それならば、「ロンドン体験」としての「坊っちゃん」などという「仮説」を提出する必要がどうし

であるのか。それだけではない。氏は、「坊つちゃん」の世界」の章で「坊つちゃん」論があるゆえの「坊つちゃん」論ではなく、「坊つちゃん」があるゆえの「坊つちゃん」論であることをくり返し願ってこの小冊を閉じることしよう」（219頁）と述べるが、先の「仮説」が、数多くの「坊

沢 豊彦 著

『田山花袋の詩と評論』

宮内 俊介

つちゃん」論」に対して提出されたものであることは、引用した氏の問題提起の言葉から明らかなのである。平岡氏の自由闊達も、ここまで来ると無責任だと思っ
（一九九二年一月一日 塙書房刊 新書判
二三二頁 九〇〇円 税込）

田山花袋の名を冠した論文集の刊行は、紅野敏郎編『論集田山花袋』（85）以来のこと

で、論集ではないが、拙著『田山花袋書誌』（89）から数えても数年振りのことである。又、沢氏の著書としては、先年刊行の『近松秋江私論』（90）に続くものもある。収める所十三編の長短の論文は、昭和四十三年に発表された『抒情詩』と『詠歌十訓』を除けば、その発表の都度接して、

刺戟を受けていたのだが、斯くの如く一書に纏まったことを、先ず喜びたい。

本書は、「花袋の詩歌」「花袋の評論」「花袋の周縁」の三部から成る。書名の拠つて来る所以である。又、「花袋とモーパッサン」に言及された「二兵卒」の初出の追記に端的に現れているように、一書に纏めるに際して、その後の知見を適宜挿入、正確を期せうとする態度は氏の学風を示し、

随所にその姿勢が明らかである。以下、駆け足ながら、順に内容を紹介して学恩に応えたい。

「花袋の詩歌」には、三編が収められる。「花袋の伝統意識」は、花袋の蒲原有宛宛書簡、『第二軍從征日記』『一兵卒』三者の比較を導入する。浮かび上がって来るのは、「蒲団」を一つの成果とする西洋化のコースとは違う、〈伝統的死生観〉に基づくもう一つのコースである。問題点を明確にした後、詳説されるのは、その〈伝統的死生観〉を養った松浦菰坪門での短歌の修業の内実と、花袋の短歌の具体相で、「花袋の詩歌」及び本書全体の総論となつている。猶、三章注(7)の「落花村」への言及は、何等かの錯誤だと思われる。続く「歌集「松楓集」と花袋」及び「抒情詩」と「詠歌十訓」は、各論と言える。「松楓集」の紹介が、萩坪門の特徴と具体的な活動を伝え、「抒情詩」収録の詩編が〈和歌の世界に構築された美意識〉を反映することを論証して行く。中でも、藤村の「韻文に就て」と比較した部分は興味深い。

氏も言われる如く、花袋の短歌の全貌は未だ明らかでない。その点から言っても、花袋の二十四首の短歌の紹介のみならず、大方の読者にとつて未見であろう『松楓集』自体の紹介も、貴重なものである。初出等、分かる範囲で補つておきたい。五首目「をしみつ、」は、「遠山花」の題で、「文学界」(明29・4)に、十二首目「もの、ふの」は、「竹間新月」の題で「しがらみ草紙」(明26・10)に、十八首目「ふたら山」は、無題で「太平洋」(明34・3・4)に、二十一首目「枯木さへ」は、「古寺雪」の題で「しがらみ草紙」(明25・1)に、その後、同題で「太平洋」(明34・2・4)に再掲載された。猶九首目「ほと、きす」は、初出不明、二十二首目「我宿の」は、『花袋歌集』未収録、二十四首目「山河の」は、明25・7だと思われる。

「抒情詩」と「詠歌十訓」と「花袋の伝統意識」との間に十二年、「歌集」松楓集」と花袋」との間には、十七年の隔りがある。既に、その処女論文に於いて、その後、花袋観の基本が提出されていることは、見事と言う他ない。氏には、作品論と銘打った論文は無い。しかし、この三編を読めば、例えば「蒲団」「兵卒」「田舎教師」等についての行き届いた理解があることは、明らかである。だから、そのような保留を置いた上での話だが、僕には、氏の論述がある種演繹的なものに見える。花袋の六十年の生涯を広く見通した確固とした視点で獲得されている。或いは、論理の構築に長けていると言うべきか。そして、それが氏の長所だと思える。そのように思うのは、僕が逆に帰納的な視点に囚われているからかも知れない。一つ一つの作品に拘泥りながら僕には、氏の論述の方向性は、自分の位置を自覚させてくれる。こうして、氏の論によつて、花袋の伝統意識の一面である短歌との関わりが明確になった今、残る漢詩の考察が加われば、十全な理解が得られるということになるのだらう。

「花袋の評論」は、「明治期の評論」「大正期の評論」「昭和期の評論」の三編と、その応用編の「批評の実行」が収められる。最も刺戟的なのは、「大正期の評論」である。ここでは、良く知られた(四十の峠)ばかりでなく、大正の末年に(第二の挫折)があったという新見が提出される。猶、「自他の融合」と題する三編の文章の関係について、若干の混乱が見られるようだが、初出時この題名を持っているのは、「時事新報」(大5・3・17)と、「文章世界」(大8・9)の二編で、「大正文学」(大5・4)のものは、「時事新報」の抄録である。「昭和期の評論」は、『夜坐』『花袋隨筆』収録の文章の検討を行っている。「夜坐」収録の下限は、「花二三ヶ所」(週刊朝日)大14・4)で、「問題二つ三つ」は初出不明、「花袋隨筆」の下限は「心境といふこと」(新潮)大15・6)であることを、先ず付け加えておくが、昭和期の活動の短さを反映してか、前二者に比較して羅列的な感は否めない。しかし、これは花袋研究の現状を反映しているので、氏の言う(第二の挫折)以後の振幅の具体的な検討はここから始まると言うべきであらう。

「批評の実行」は、直接には堀井氏の論文への批判だが、論証の誤りを指摘して切

り捨てるのではなく、その誤りを逆手にテ
クスト論の立場からアプローチし、読みの
地平を大胆に切り開こうとした意欲的な試
みである。しかし、素材が不適當だったの
ではないか。矢張り、氏の論証からすれば、
堀井氏の論は誤読としか言いようがないの
で、主人公の背後から作者の影を排除して
〈作者の死〉を齎しても、女主人公の背後
に相変わらずモデルの影を見ていたのでは、
作者としては、死んでも死に切れないので
はないかと思う。

「花袋の周縁」は、氏の愛書家としての
一面が遺憾なく發揮されている。拙著『田
山花袋書誌』上梓の際も、氏の蔵書にはお
世話になったが、資料の蒐集が、広い目配
りと相俟って、刺戟的な読物になっている。
この類の文章は、まだ二三ある筈で、網羅
収録されなかったのが残念である。「明治
二十年代前半の花袋年譜考」は、昨年本誌
に掲載されたもので、記憶に新しい。但、
注(3)の「戒名」についての自身の文章への
言及を、どうして削除してしまったのか。
本書に収録しても良い文章だと思うのだが。

纏めて再読して見ると、平凡な感想なが
ら、論理的アプローチ、書誌的アプローチ、
共に氏の持味を十分發揮したものである。
今後共、この方向で進んで行かれるのであ
ろうが、氏の作品論を読みたいと思ってい

青木信雄 著

『木下尚江研究』

山極圭司

本書は、青木氏が二十年ほどの間に積み
あげた尚江に関する十二編の論文を、作家
論と作品論の二部に分けて収録したもので
ある。作家論は、「基督教社主義者木下
尚江誕生の母胎」「回生」即「転向」の相」
「尚江文学と自由民権運動」の三編である。
その表題を見ても察せられるが、作家論と
いうよりは人物論である。木下尚江は、明
治期の普通選挙運動、社会主義運動の先駆
者であり、とくに天皇制に対して、最も徹
底した批判をした人物である。そして明治

る者も、僕一人ではないだろう。期待を籠
めて筆を置く。

(平成四年二月二十六日 沖積舎 B6判二
八八頁 三、〇〇〇円)

末期に運動から離れて沈黙した人物である。
従ってその伝記上の問題点は、その思想が
どのように形成されたのか、またどうして
運動を離れたのか、という所にしほられよ
う。本書の作家論の中心もそこにある。著
者は、先行の諸説を検討しながら、自説を
提起している。そして「基督教社主義者
尚江誕生の母胎は、社会的には、体制転換
における士族階級の著しい没落と、その階
級の新体制に対する激しい失望と反感の渦
中にあったということであり、また主体的

には、体制転換における没落士族の一員として、立身（及び出世）の道を切実な形において追い求めざるを得なかったところにあった」という。そこまでは私にも異存がないが、とくに自由民権運動の強い影響を受けながら、やがて道をわかち、むしろそのきびしい批判者になったのはどうしてか、が問われなければならないと思う。

尚江の運動離脱については、著者は、母の死を離脱の主要原因とする説を批判し、「革命路線の喪失」が本質的な要因であるとする。この問題も、興味ある課題であり、著者がそれを単なる「転向」ではなく、また「回心」でもなく、「回生」即「転向」と規定すべきだ、というのはいかなるが、科学文明の進歩に希望を託して裏ざられ、社会主義に希望を託して裏ざられた先覚者の苦悩に注目すべき時だろう。なお尚江の離脱を解くためには、離脱後の歩みを明らかにする必要があるが、それについて清水靖久「木下尚江の沈黙——後半生の思想の軌跡——」（一九八八・一〇「思想」と同「木下尚江の最後」）（一九八九・二「社会科学論集」

二九）という貴重な論が出ていることを記しておく。

第二部の作品論は、「一夜の仮寝」から「火宅」までの九編。尚江のほうだいな著作の中から評論や随筆や評伝をのぞき、八編の小説と「懺悔」とについて論じている。

最初にとりあげた「一夜の仮寝」は、明治三十年五月上旬に書かれたまま篋底に秘められ、昭和三十年七月、柳田泉によって岩波書店『文学』誌上に公表された小品である。

青木氏は、この作品が「完結された短編」であり、発表はされなかったものの、尚江に「完成作を書いたという自信」を持たせ、「それを直接的な母胎として『火の柱』が生まれた」という。もともな指摘である。また、日清戦争後間もなく「こうした作家の営為があつたという事実は大きく評価せねばならないものである」という。これも、もともな、そして貴重な指摘だと思う。

次が「火の柱」について。従来、その反戦性、社会性ばかりが強調され、恋愛の側面が軽視されていたと青木氏は言い、「火

の柱」は「愛の自由と神聖」を守り、貫ぬき通した梅子・篠田の「天皇制明治絶対体制との闘いの物語」で、透谷から受けた恋愛観を主題として展開したもの、と説いている。また一方では闘士篠田の思想の根底に「無抵抗主義的な要素を混在させていることは看過し得ない問題」で、「キリスト教社会主義思想それ自体にも、現実とのかわり方の中に少々の弱さを有していた」という見解も示す。かなり異論のあるべき所だろう。青木氏のこの論は、昭和五十一年一月『日本文学』（日本文学協会）に発表されたものであるが、その後、広瀬朱美「尚江と『火の柱』」（昭和六十一年八月『文学』）や後神俊文「木下尚江『火の柱』私考」（同年十二月『岡山朝日研究紀要』八）などの論も出ているし、再論を期待したい。

次の「良人の自白」は書きおろしである。「復活の文学」という副題が付されている。「良人の自白」の上・中・下・続各編の主題が分裂しているという見方に対して、「統一ある、有機体としてとらえ」ようと、俊三の復活に注目し、「良人の自白」は「復

活」のドラマだと青木氏は言うが、問題はその復活が、どう描かれているかだろう。ここでも氏は、俊三が「露西亞の無政府党や社会党や革命党」と一線を画していることなどを指摘して、そこに「一種の観念性、もしくは限界がある」とし、それにもかかわらず『良人の自白』は、「天皇制明治絶対体制と最も鋭く対立した作品だった」と評価するのである。

『火の柱』や『良人の自白』に、観念性やあれこれのまづさがあるのは疑いないが、それをキリスト教社会主義思想のためとするのは、偏見と言わなければならぬ。

運動離脱後の作、『懺悔』にはじまり、『霊か肉か』を経て、『乞食』にいたる流れを、氏は「離脱の文学」と名づけ、次の『墓場』は「第二の人生へと進み出ようとする尚江の思想・心情の形象化」で、「解脱の文学」に変容する転換点にあるものとし、『労働』の位置づけははっきりしないが、最後の『火宅』は「解脱の正当性の確認」を主題とする「解脱の文学」であるとしている。従来軽視されがちだった後期の諸作

品に丁寧な考察を加えた青木氏の労を多としたいが、たとえば「革命は復讐」であるとする坂本を肯定的に描き、社会主義を容認するキリスト教徒竹村をきびしく否定する『火宅』は「その主題故に否定されなけ

北条常久 著

『種蒔く人』研究

——秋田の同人を中心として——

中川 成美

ソ連崩壊を頂点とする世界構造の変革のなかで、プロレタリア文学を研究することは今新たな意味を問われている。これまで保証されてきたその構築の力学がその自明性を失った状況下での研究はこれまでと同じではないし、また同じであってはならないだろう。マルキシズムがヒューマニズムを越えて社会科学へと伸展した二十世紀初頭と同様のパラダイム変換を突きつけられている現在にあつて、歴史の実証研究を選

ればならない作品である」とするなど、やはり公式的な断案が目立つのは残念である。

(一九九一年一月三〇日 双文社出版 A5
判 二四九頁 六八〇〇円)

択するの、あるいはその有効性をめぐる言説空間へと更に踏み込んでいくのかは、研究者の個のモチベーションにとつて大きな問題である。これは今から選ぶとする若き人よりも、すでに選んでしまった研究者に、より重要な課題として問われている。そうした中で上梓された本著をその問題とリンクさせながら読んだ時、プロレタリア文学研究への自己投入の在り方を示唆する、対象との調和的な関係が決して研究

のモチイベーションを疎外するものではないことを実感する。それは対象とした『種蒔く人』周辺をめぐる初期プロレタリア文学運動に漲っていた初発的な思想への著者の信頼が、ある意味でマルキシズム受容におけるメカニズムの原点的な側面を十分に明示したからであるし、また小牧近江、金子洋文らを郷土作家として自己に取り込んだ時に、彼らのデイスクールは風土のコンテクストへと収斂して平準的な評価軸を設定することが出来たからである。

本書は大別して、雑誌『種蒔く人』とその中心的な役割を果たした小牧近江の関連研究と、その参加者金子洋文、今野賢三の作品研究に分けられる。分銅惇作氏の「序文」によると著者の『種蒔く人』への関心は二十年余りに及ぶが、その成果を活字化して発表した昭和五十四年から平成三年までの十五論文に二編の書き下ろし論稿を加えて出版された。文字通り多年にわたる持続した意志が結晶した労作であるが、そのために著者自身が「まえがき」でことわりとおり内容上の重複が幾つかの箇所に見

される点が惜しまれる。特に顕著な『種蒔く人』の雑誌生成の説明部分、小牧近江の伝記事項については整理した方が論旨が読みとり易くなったようにも思える。

『種蒔く人』が日本の社会主義運動に果たした先駆的な役割は言うまでもないが、著者はここで小牧近江とそれととりまく秋田の人脈を仔細に検証することによって、秋田県土崎港町に産声をあげた周縁的な文化現象が中心的な文化構造に取り込まれる過程を考察している。「秋田魁新聞」に連載された「秋田の文芸同人誌」（千葉三郎氏）などで秋田県には明治以来文芸同人誌の伝統があるのはおぼろげに知っていたが、『種蒔く人』がこうした系譜に連なり、小牧の生家近江谷家の文学的環境、また小牧のフランス留学中の思想体験と相まって記念碑的な雑誌が誕生した経緯が、秋田に腰をすえた著者の粘り強い探査から考証されたのは快挙である。特に秋田における近江谷家とその周辺の調査と、小牧がフランスから密かに持ち帰った反戦誌『ドマン』の紹介は本書の最も実り多き成果といえるで

あろう。

『ドマン』は一九一六年ジュネーブでフランス人アンリ・ギルボーによって創刊された雑誌で、小牧はジュネーブでこれを入力、帰国時に持ち帰った。著者は小牧の遺族からこのバックナンバーを借り受け、全三十号、二十八冊の全体像を創刊号の抄訳要旨、また二号以下の目次紹介などで明らかにした。これまで殆どその概要がわからなかったものだけに、この調査には教えられるところが大きかった。『種蒔く人』生成への新しい見解がこの『ドマン』との比定によって示されたと言えよう。小牧が最初の思想的衝撃を受けたのは、第一次大戦直前の一九一四年七月パリで起こった第二インターナショナルに立つ反戦思想家で社会党の指導者であったジャン・ジョレスの暗殺事件によってであった。ここから一八年十一月の大戦終結、一九年四月のクラルテ運動の開始、十月『クラルテ』新聞の発刊といった場面に立ち会って、この年十二月帰国した。この経歴からこれまで小牧とクラルテ運動の提唱者であるアンリ・バル

ピュスの影響関係が直線的に結ばれてきたが、『ドマン』という介在を経て、第一次大戦下の反戦平和思想と知識人役割の直接的受容が目に見える形となった。雑誌造りのモデルの面からも貴重な調査である。

しかし疑問も幾つか残る。土崎版『種蒔く人』で示された第三インターナショナルへの傾斜が何故為されたかという理由について、著者は小牧はあくまで「初期クラルテ運動」に依っており「大戦後の平和希求の中では、リベラリズムも第三インターナショナルもクラルテ運動という一つの運動の中に糾合できたのである」(47頁)と簡単に述べてしまっているが、これでは従来の小牧Ⅱバルピュスの直線性を補強するだけではないか。著者の明らかにされた『ドマン』目次(出来れば発行年月日、装丁なども明示した細目をあらためて編んで戴きたい)を見ると十七号にはギルボアの「今日の問題(平和―ポリシエヴィズムと新インターナショナルリズム―ドモ)」や二十号にアンジェリカ・バラボノフ「第三回チメルワド会議」があり、原文にあつ

ていなので詳しくはわからないが、小牧がここから何を讀み取ったのが興味深い。また著者があげたフランス現代史関係の参考文献が少ないのが気にかかるのだが、一九一九年三月の第三インターコムンテルン創立に呼応する形でクラルテ運動(四月)が始まったという説を取った時、小牧の思想的立脚点は違った様相を帯びよう。ここではやはり『ユマニテ』、『クラルテ』新聞、『クラルテ』などフランス左翼系出版物と『ドマン』の照合が必要となってくるのではないかと思う。その時、『種蒔く人』と『ドマン』の類縁性がより確かに実証され、そこに生きた人間の意識がより実感をもって味わえるように思える。それはマルキシズムの始原の骨格を形成した豊饒な精神性に触れるスリリングな体験であろうと心踊る。

金子らの作品論まで触れることが出来なかつたが、この分野を含めて秋田に根ざしながら総体としての時代意識を剝離する著者の次の研究が待たれる。

(一九九二年一月三〇日 桜楓社 A5判 三

紹
介

永塚 功著

『伊藤左千夫の研究』

堀江 信男

永塚功の原著『伊藤左千夫研究』が刊行されたのは一九七五年五月であった。それは、伊藤左千夫の伝記研究と短歌を中心とする作品論として信頼のおけるもので、左千夫研究に資することの多い評伝であった。今回、その評伝が大幅に改編され、その後の研究成果を取り入れて、ほぼ二倍、八九〇ページの大著として刊行された。『伊藤左千夫研究』がベースになっている「前編 伊藤左千夫の生涯」も、引用歌その他の資料が雑誌・新聞の初出形によって統一され、資料的な価値の高いものになっている。

一八八一年、左千夫が一七歳のときに元

老院に提出した「建白書」は、伊藤幸次郎少年の動向を知る重要な文献であるが、前著では「なお、現存の『建白書』は、兄房吉によって写されたもので、母方の三木家に所蔵されている。左千夫の書いたものは、提出したが判読しにくいということとで返され、その後散逸してしまっただけで現在現物はなし」と、左千夫の甥券の談話によって断り書きをした上で、その建白書の全文を紹介している。本著では「なお、建白書(二)がその後元老院に送られている」として、その全文が併せ載せられている。

このように、資料的裏付けに厚味が出ているが、その扱いに配慮が欲しいと思われ

る点もある。この建白書は、(一)、(二)とも一九七七年に刊行された『左千夫全集』(岩波書店)にも収録されていて、山本英吉は、その「後記」に「建白書の文章は左千夫が作製し、字は兄の房吉が書いたという言い伝えがあるが、これは恐らく元老院に提出した分のことを指しており、草稿の場合は書入れ訂正の字も本文と同筆で、(中略) (一) (二)の草稿とも左千夫の筆によるものと推定される」と書いている。さらに建白書は第一次から第三次にかけて三回にわたって作製していたことが明らかになった、として、第三次にあたる(二)については、「これが元老院に提出されたかどうかは未確認で、従って提出された場合の日附も不詳である」としている。山本の指摘が正しいのかどうか、それについての言及はなく、前著の見解を踏襲している。(二)についても、「元老院に提出されたかどうかは未確認」という山本の保留を覆して、「なお、建白書(二)がその後十月に元老院に送られている」としているが、そう判断した理由にはふれられていない。

建白書をはじめ、その後の意見書にふれて永塚は、「左千夫のこのような積極的な行動は、以後も一貫して続けられるのであって、それが歌人左千夫の人間形成に大きく寄与していることも疑いのない事実である」と言っている。山本も、「建白書」は「左千夫の初期における研究課題の一つと見られよう」と言っている重要な問題である。(二)を付け加えるにあたって、資料としての価値にかかわる問題として著者の判断が欲しかった。

後編の「伊藤左千夫の芸術」では、第三章の「写生文及び写生文論」、第四章の「小説論」、第五章の「伊藤左千夫と地方短歌会」などが、資料に裏付けられた力のこもった論考となっている。

本書は、伊藤左千夫の伝記及び作品の全体にわたる実証的な研究書として、これからの研究の指針になるものであるが、同時に左千夫の人と文学への総合案内書としての役割をも果たすものである。

(一九九一年一〇月五日 桜楓社刊 A5判
八九〇頁 二八、〇〇〇円)

坂本政親 著

『加能作次郎の人と文学』

森 英 一

まず、本書の構成を示すと、第一部は「加能作次郎評伝」で、第一章「出生の事情と家庭環境」第二章「生い立ちと京都時代」第三章「青年期の苦学生生活」第四章「文壇への登場」第五章「世の中へ」の刊行前後」第六章「円熟期の文学活動」第七章「不遇な晩年」となっており全体の六割を占める。第二部「加能作次郎論考」は第一部で詳述できなかったテーマの五篇を収める。第一部とあいまって作次郎の人と文学がよりいっそう明らかにされる。さらに「年譜・著作目録」「参考文献」を付す。また、巻頭十頁にわたる写真や本文中には含まれた貴重な資料の写真是、記述内容と相乗効果をなすだけでなく、読者の目を楽しませてくれる。

評伝の一部を除いて既発表のものがほとんどだが、その中で一番古いのが昭和三十九年三月、新しいのは昭和五十九年三月の発表。この間、作家の出身地やゆかりの人物、土地を探訪したり、図書館に資料を求めたりの並々ならぬ時間が費やされた。その成果が本書となったのだが（これほどの滋味あふれる、個性的な作家を埋没させておくには忍びないという気持から、その周辺を徹底的に洗い直してみよう）（あとがき）との著者の意図はみごとに達成されたように思われる。

「参考文献」の項をみて知れるように、作次郎研究はこれまでほとんど著者に任せられていた感がある。それだけに一冊にまとまることが待ち望まれていた。ある意味

で大正文学の一面を代表する作家でありながら、その地味な作風ゆえに一部にしか注目されることがなかった作次郎の文学とその形成過程が、本書によって初めて至当な評価をえたといつてよい。

しかしながら、昨今の研究動向からみれば、本書を物足りないと感じる向きがあるかも知れない。評伝はむろんのこと、五篇の論考も新しい方法意識によって執筆されたものでないからである。とはいえ、本書を手を取った者は調査にかけた時間とエネルギーに圧倒されるに違いない。それほど重量感を本書は備えている。

加能作次郎について初の本格的な研究書にあえて望むとすれば第一に、索引をつけてほしかったこと。第二に、『イミタチオ』（金沢近代文芸研究会 掲載の杉原米和の四本の論考が「参考文献」から漏れていること。杉原は代表作「世の中へ」の初出紙と単行本との本文異同に注目し、その意味を指摘するなど本書が及ばなかった重要な発言をしているのである。

むろん、右のようなことは全体からみれ

ば、本書の価値を損なうものでは決してない。

（平成三年十一月三日）「加能作次郎の人と文

上田 博著

『石橋湛山——文芸、社会評論家時代』

上田 正行

話は古くなるが昭和四十六年九月、京都で秋季大会が開催された時、たまたま谷沢永一氏と同席する機会があった。こちらは未だ大学院の学生、氏については『大正期の文芸評論』と出たばかりの『明治期の文芸評論』の著者というぐらいの知識しかなかった。その時、色々教示頂いたはずだが記憶に残っているのは「石橋湛山を読みなさい」というアドバイスであった。当時、全集が刊行されつつあることも知らず、なぜ悲運の政治家を薦められるのか不審であったが、彼が優れた文芸評論を書いてい

学」刊行会発行 能登印刷・出版部発売 A 5
判 四〇四頁 五、〇〇〇円

かない内に谷沢氏の『標識のある迷路』（昭50）が出て、氏に湛山を薦めたのが木村毅であることを知った。そして、湛山が明治、大正、昭和と三代にわたる代表的な言論人であることも知った。次いで出た『日本近代文学大事典』の湛山担当者が谷沢氏であることも成程と領けた。しかし、私の湛山理解は遅々として進まず手元に岩波文庫の『石橋湛山評論集』（昭59）と『湛山回想』（昭60）がある位で大した進歩はなかった。そこで、今回、本書が出たので長年の宿題を果たすような気持ちでこの書を讀

内容は序「有髮の僧」石橋湛山 一章 氣鋭の青年評論家の登場 二章 大逆事件に対決する 三章 全開する評論活動 四章 自然主義文芸をこえて 五章 同時代の自由主義者 与謝野晶子 六章 湛山と芸術座 七章 文は人なり 八章 愛山・漱石、二つの死 九章 石橋湛山と正宗白鳥 からなり、これに年譜と索引が加わる。明治四十二年の出版期から大正十年あたりまでが考察の対象になっている。文学研究者に最も興味ある時期であることは言うまでもない。

通読してみても自然主義評論、婦人問題、演劇評あたりが中心かと思われるが、中でも自然主義評論が興味を惹いた。所謂、自然主義論争の一環に湛山の論も組み込まれるわけであるが、抱月を中心とした観照・実行論や第一義・第二義論等について湛山がプラグマティズムの立場からこれに批判を加え、「自己観照の足らざる文芸」(東洋時論「明45・5」で(人生の批判)Ⅱ(人生の改造)という主張を打ち出すというのがその結論である。この主張は師の田中王

堂の流れを汲むものであろうが、自然主義論争の中でどのような位置を占めるかについては必ずしも明確に説かれていない。啄木研究家の著者が「時代閉塞の現状」との関わりで湛山の批評をまとめられていない不満が残った。又、(人生の批判)は既に「小説神髓」にジョン・モーレーの言として出ているが、逍遙の文学観をどれだけ批判的に継承しているのかも論じてもらいたい所であった。

劇評では中村吉蔵の「剃刀」「飯」「真人間」等についての湛山の批評が紹介されているが、志賀の「剃刀」、二葉亭の「茶筌髪」等にも触れてほしいところ。よく知らないが中村のものには多く下敷きがあるような気がする。与謝野晶子や大逆事件への言及など興味を惹くものも多いが、逆に湛山のもの足りなさも浮かび上がってきて、改めて自由主義者湛山の評価ということも考え合わされた。

文章論にからめての原敬への言及や愛山・漱石についての湛山の評価があり、ジャーナリストとしての文学観の一面に触

れられているが、著者の評価がやや裁断的な湛山のそれに重なっているのが気になった。気になったと言えば、「福沢諭吉が出身地中津の小学生のために書き下ろした『学問のすゝめ』や『文字之教』(P.一三九)は『学問のすゝめ』に関する限り誤りであろう。

大正リベラリズムというが、例えば桐生悠々と比較してその思想のプラス、マイナスはどうかという大きな問題も浮かんでくる。これから著者の思想家としての湛山探究が始まるのであろうが、まず、文芸・社会評論家としての湛山についての見取図が示されたことで、今後の湛山研究に資する所、大きいことを祝したい。

(一九九一年一月三〇日 三一書房刊 四六判 二三八頁 二、一〇〇円)

塩浦林也 著

『鷺尾雨工の生涯』

縄田 一 男

今年、吉川英治生誕百年に当たり、様々な企画が続いているが、もう一人、生誕百年を迎えているのが、『吉野朝太平記』で第二回直木賞を得た鷺尾雨工である。

雨工の著作は、前述の『吉野朝太平記』と『織田信長』『覇者交代』（続織田信長）が昨年度と本年度のNHK大河ドラマに便乗したかたちで文庫化され、現在では、簡単に入手することも出来るが、ここ数十年間まったく顧みられることがなかった。もともと大衆文学Ⅱエンターテイメント関係の著作物は、売れるか否か、だけが出版のカギであり、いったん忘れ去られるや、読者や版元の冷酷なること純文学の比ではない。ましてや評論となればなおさらのこと、総体としての大衆文学・作家論ならま

だしも、特定の作家に関するものなどなかなか一冊の本にはならないのが現状である。こうして長々と前置きを書いたのは、この様な状況の下、本書の様な画期的大著が刊行されたことを心から喜びたいことと、かつ、大衆文学研究そのものが尾崎秀樹らによる交通整理の時代を経て、意欲的な各論の時代に入ったことを確認したいからに他ならない。

それにしても、本書における著者の実証的態度には頭が下がる。鷺尾雨工に関するものなら甕の灰まで逃さないという姿勢が貫徹され、しかも、それが予断や推測を許さぬ客観的評価の基礎となつて、作中の雨工像を微動だにもせぬ確かなものとしてい

中でも圧巻なのは、やはり文学史的にも有名な直木三十五との確執のくだりであろう。早稲田大学文学部英文科予科で知り合つた二人は、卒業後も交友関係が続くが、雨工は直木に誘われて参加した出版事業で、直木の金銭的なルーズさに憤慨して袂を分かつ。その後、ビールの販売を行つたり、松竹の脚本募集に応募したり、おでん屋をやつたり、三井生命の勧誘員となつたりと様々な職業を転々。妻子を養いつつ、文学への志捨て切れずといつた時期が続く。この極貧の時、流行作家となつた直木を文芸春秋に訪ね冷たくあしらわれたことから憎悪がつのり、直木追悼文「人間直木的美醜」は、死者に苔打つものとして非難を浴びる。その雨工が出版の当てもないまま書きはじめた『吉野朝太平記』で第二回直木賞を受賞、菊池寛は直木が生きていたら受賞を反対したかもしれない、とまでいっている。

従来では、この両者の確執は、ほとんど直木の側からしか語られなかつたため、金銭的なことも含め皮相的な面でしか捉えられておらず、今回、はじめて、雨工の直木へ

の接し方に、地方の名家という自身の一族の誇りに由来する、彼のドン・キホーテ的性格を見据えるという、兩工の側からの人間的肉づけが成されていて、注目に値する。

巻末の年譜・著作目録等の資料集もこれまでにない充実ぶりを見せている。

猪野謙一著

『僕にとつての同時代文学』

小泉 浩一郎

願わくば、こうした綿密な評論・研究が、いまだ論じられていない主要な大衆作家すべてに敷衍化されることを祈らずにはいられない。

(一九九二年四月十五日 恒文社 菊判 六五三頁 九、八〇〇円)

本書は一九八五年六月から一九八八年夏まで一四回に亘り、筑摩書房刊『国語通信』に「近代文学爽話」として掲載された対話(聞き手 桑名靖治)の集成である。既に著者自身が言うように「ここで問いつめられてきたのは、必ずしもいわゆる学界とか文壇とかいう何らかいわけば既成の枠組みの中での僕のことなどではない」、「僕が僕なりに歩んできた文学勉強の道筋、(略)さまざまな友人や先学たちのことを中心に、

それが戦前から戦後にかけての同時代文学の流れそのもの」といかに関わっていたか、関わり続けてきたか、そして「文学勉強のゆきつくところは一体どこら辺にあるのか」ということ」にほかならぬ。

すでに、このような「あとがき」の言葉が明しているように本書の魅力は、戦後、猪野理論もしくは猪野史観として大きな影響力を日本の近代文学研究に与え続けてきた猪野氏の人間として、あるいは文学史家

としての自己形成の軌跡を、極めて具体的に率直に語り明してくれているところにある、と言って良い。そこに浮び上ってくるのが、氏の文学研究の出発時における社会歴史学派の近藤忠義との出会いであり、又立原道造・杉浦明平・田宮虎彦・丸山眞男・木下順二・就中野間宏など昭和の代表的詩人・文学者達との出会いであり、彼らの文学的人間的な営みへの氏の親炙を通じての、行き届いた理解の提示であるとともに、今日的な再評価の遂行に外ならない。とりわけ立原をめぐる回想には思い入れが深く、又友人・先輩としての田宮虎彦については、その歴史小説における天皇制批判の民衆的視座の指摘など、田宮の文学者としての不遇を挽回せしめうる貴重な視点の提示がある。猪野氏の個人史としては大学時代・卒論(西鶴)、召集、衛生兵、闘病、敗戦後の再出発などを明かした「甦った僕の敗戦前後」が貴重であるし、近代の出發としての江戸、とりわけ「忠臣蔵」の裏芝居としての「四谷怪談」の再評価から野間宏における被差別民のエネルギーへの注目、

木下順二の戯曲、小島輝正の小説の位置づけなど巨視的に示唆されるところが多い。

しかし、本書の中で最も圧倒的な迫力を持つのは、私の好みに偏するかも知れないが「僕の中の啄木像」における、認識と同時に最後迄実行への視点を切り捨てなかつた啄木における二元的分裂の問題の掘り下げである。この啄木像への関心は、氏における著名な（ぐうたら人種）史観に深く関わる。最早紙幅がないが、そこに文学史の現象としての民権運動挫折後のそれ、氏自身の体験としてのマルクス主義運動壊滅後のそれ及び六十年安保闘争後のそれが三重に込められている、という聞き手桑名靖治の的確な要約を紹介しておく。

目次「僕の中の立原道造」「甦った僕の敗戦前後」「生きつづけた明治の女学生」「戦後文学見直しのための一視点」「うしろ側から見た戦後文学の転換期」「僕の中の啄木像」「僕にとっての江戸文学、その今むかし」「南方」との再会、その二つの場合」「戦後の文学の異色あれこれ」「文学」とその『研究』とはさまざま」「わが同時

代文学史の原点」「あとがき」。

（筑摩書房刊、一九九一・一一・一。B六版、二八八頁。二、三〇〇円）

論文集のお知らせ 特集 大正期の言説空間

近年、史的枠組に揺さぶりをかけ、新しい視点から時代や社会や人間の心性などを読みとつていくところに人文科学の学問的潮流があるように思われます。たとえば社会史やニューヒストリシズムに代表されるような、従来の歴史のパラダイムを大胆に組みかえていく、刺激的な研究成果が現れています。そうした流れをふまえて、編集委員会では大正期を中心に従来の文学史を再構築していく「大正期の言説空間」を、来たる第四九集の特集テーマに致しました。

大正期に限定したからといって、時代を通時的に分析するのではなく、いわば、時代を輪切りにしてその地層を精密に分析していく必要があるでしょう。大正期には多くの課題が残されており、たとえば、文壇の成立や読者の拡大、それを支えたはずのジャーナリズムの役割、あるいは私小説の発生などの問題は十分に説明されたとはいえません。また大正期は、「文学」という制度が確立されていく一方で、都市を中心に「近代的」なライフ・スタイルが発生していった重要な時期でもあります。にもかかわらず、文学的言説と時代・社会を流通する諸言説の接点、メディアやモノたちとの交渉の分析は深められてはいえないように思います。狂気、メタファーとしての病、家族、セクシュアリティ、身体、階級、イデオロギー、都市と田舎・田園、自動車・飛行機などの乗り物、住宅等々。枚挙に暇がないほど、文学的言説はさまざまな接点を持っているのではないのでしょうか。従来の研究を打ち破る斬新な論文のご投稿を期待します。

(付記)

原稿枚数その他については「日本近代文学」の投稿規定に準じ、締切は一九九三年四月十日と致します。

事務局報告

（一九九二年度（その一））

●五月 春季大会（二十三・二十四日 日

本大学商学部校舎）

北村透谷の「詩人」論

尾西 康充

——その啓蒙的側面の問題——

川上眉山「大さかづき」の位置

鎌倉 芳信

隠された父

生井 知子

——「暗夜行路」を中心に——

久米正雄出発期の問題

山岸 郁子

室生犀星の初期小説について

——文章表現から発想へ——

高瀬真理子

横光利一と映画

十重田裕一

——昭和四、五年を中心に——

特集 近代文学と〈翻訳〉

——メディアの横断——

「東京ラブストーリー」から

「たけくらべ」へ

木股 知史

朗読という翻訳装置

白坂 道子

文学と映画の衝突

(聞き手) 金井 景子

小栗 康平

栗坪 良樹

(司会) 石原 千秋

●六月例会(二十日) 日本大学文学部校

舎)

テーマ:表現の位相

—明治三十年代の描写を中心に—

明治三〇年代の表現と独歩 後藤 康二

〈遠方のパトス〉の変容

—明治三十年代の花袋の表現—

渡邊 正彦

物語的なるもの

山田 有策

(司会) 小泉浩一郎

編集後記

機関誌第47集をお届けする。この集はすでに予告のとおり、「文学表現とメディア」特集である。この春の大会の特集テーマは「近代文学と(翻訳)——メディアの横断」であった。「メディア」の異なるこの二つの特集は、それぞれ意図するところをたがえるとはいえ、基本的には文学の成立要件とはなにか、つまりは文学とはなにかという問いから発している。さらに言えば、「論文」という「メディア」による私たち研究者が、そのよって立つ「論文メディア」自体を問い直すという意図をも含んでいた。本特集の諸論文は、大会特集とは直接関係なく独自に執筆されたが、そこには、右のような問題に対する執筆者個々の立場からの具体的な追究がなされていると思われる。いかがであろうか。

さて、この集には特集・一般論文を合わせて二〇本余りの投稿があった。ここに掲載したのは、特集のための依頼によるものを合わせて一本である。掲載にあたって

の検討が、四月半ばから七月末までかかったことを記しておきたい。

それにしても、一五〇〇人以上が属する学会の機関誌として、その掲載論文が、年二回刊で、計三〇本に充たないというのは、少なすぎないか。かりに、全会員の論文を最低一本ずつ載せるとしたら、気の遠くなるような年数になる。今のままの編集態勢(機関誌支出を含めて)では、年二回刊を維持するだけで精一杯だが、今後このままでもいいかどうか、検討の余地はあろう。

ともあれ、当面の問題として、優れた論文をできるだけ多く載せたいので、どうか奮つての投稿をお願いする。「論文募集のお知らせ」に掲げたように、次々集(第49集)は、「大正期の言説空間」を特集する予定である。むろん、一般論文も紙数の許すかぎり掲載したい。

この集は、左の委員が編集にあたった。

有光隆司 池内輝雄(委員長)

小川武敏 小倉脩三 紅野謙介

塩崎文雄 杉浦 静 関 札子

宮坂 覺 柳沢孝子 山本芳明

「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 第四九集は一九九三年四月十日、第五〇集は一九九三年十月十日。事務局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 原文引用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。

〒156 東京都世田谷区桜上水3-25-40

日本大学 文理学部 国文学研究室内

日本近代文学会

編集委員会

学会事務委託に関するお願い

次の件に関することは、すべて左記「日本学会事務センター」へ直接ご連絡下さい。

○入会・退会の手続き（入会の場合は、事務センターに連絡すると申込書が送られて来ます。退会の場合は、その旨を必ず葉書で届けてください）

○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）

○機関紙「日本近代文学」・会報・名簿の送付

○住所・所属等の変更

〒113 東京都文京区本駒込五十六九

学会センター C 21

日本学会事務センター内

日本近代文学会

☎（〇三）五八一四―五八一〇

研究発表募集のお知らせ

一九九三年度下半期大会・例会での研究発表を募ります。御希望の方は、次の要領で御応募ください。

○結論のはっきりした発表要旨を二〇〇〇字程度にまとめ、運営委員会あてにお送りください。

○応募の締切りは五月十五日です。

○発表時間は三〇分以内です。

○採否については、運営委員会で決定次第お知らせいたします。

○発表決定者には、「会報」掲載用に発表要旨を八〇〇字程度でまとめていただきます。その原稿の締切りは七月上旬となる予定です。

多数の会員の、積極的な御応募を期待します。

〒156 東京都世田谷区桜上水3-25-40

日本大学文理学部国文学研究室内

日本近代文学会
運営委員会

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会「研究成果公開促進費」の交付を受けています。

In my article I attempt to correct the established theory (which primarily advocates Buddhist deliverance) and to testify to the fact that this novel includes a serious problem that brought agitation and confusion to the author's literary activities.

Narration and Structure of *Kechō*

Suda Chisato

In style and content, *Kechō* reveals a conspicuous influence of Wakamatsu Shizuko's Japanese translation of *Little Lord Fauntleroy*. Although Cedric and Ren share naivete, their effects on adults are totally opposite. Ren's view of people, deriving from his mother's teaching, dissimulates modern anthropocentrism. Although an adolescent viewpoint seems dominant on the surface, everything is in fact the reproduced discourse generated by the grown-up Ren. By measuring the gap between the boy and adult readers, one can elucidate the secret truth of the novel. And there the sprout of Izumi Kyōka's original world can be already perceived.

Kusamakura: Aesthetics of Haziness

Akiyama Kimio

In *Kusamakura* one can find traces of hazy beauty characterized by undivided and inarticulated qualities which differ from those of non-affective aesthetics. While non-affective aesthetics is formed on the premise of intellectual recognition, by setting some distance from or judgment of an object, wherever hazy beauty is generated and blessed intellectual fabrication is abandoned, thinking is stopped, and consciousness is dulled. In other words, while non-affective beauty is beauty as an idea inclined towards "recognizable elements" (F), hazy beauty is the aesthetic sense based on emotional elements (f). [(F) and (f) derive from *Bungaku-ron* (*On Literature*).]

was a “comprehensive” avant-garde art movement, not restricted to such genres as literature and the fine arts. How did Hagiwara Kyōjirō develop his activities and create his book of poetry, *Sentence of Death*, by aggressively participating in *MAVO*? I wish to explore these circumstances while keeping in mind “the revolutionary period of the media” around the 1910’s when there emerged such things as new printing technology and photography.

Crossing of Photography: or Kawabata Yasunari as Apparatus

Hidaka Shōji

What kind of influence did the photographic media have on literature? Roland Barthes has regarded the reflected images of photographs as “spirit as alter ego” and has pointed out the inevitable “small death” when the subject of photography becomes an object. Kawabata Yasunari introduced the communicative apparatus of psychics to literature. And this spirit-apparatus pioneered modern literature by being connected to spiritualism (the method of generating a spirit as alter ego), subsumed by photography as a new science.

Rough Sketch: Books of the So-Called Sapporo Edition

Ogasawara Masaru

Towards the end of the War, publishing companies which had suffered from successive air raids evacuated to Sapporo, Hokkaidō, seeking papers, ink, and safety. After these so-called Sapporo-edition books by these publishers thrived for several years after the war, as soon as Tokyo’s confusion subsided, these publishers withdrew completely. I have traced a scene in the post-war cultural history of publication while outlining the situation and touching upon a few characteristics of these publications.

A Problem in *Taidokuro* (*Facing a Skull*)

— Anguish in 1890 —

Sekiya Hiroshi

Kōda Rohan’s early representative novel *Facing a Skull* (January, February, 1890) underwent serious revisions twice, entailing the production of three different texts. The current research is based on the “problematic” popular edition, which mixes up the three texts.

appears there is the act of communication between the heterogeneous worlds. In other words, because rules and stories are not shared, there emerge the acts of communication of mutations which do not render the senders' intended communication.

The Face of the Media

— Uno Kōji's *Ku no Sekai* (*The World of Suffering*) —

Iwasa Sōshirō

This article tries to articulate the fact that Uno Kōji's *The World of Suffering* (1919-21) is a kind of "pilgrimage to hell" story in which, through the actions of the "I" narrator, the theme of the novel unfolds: it is the rendering of human life in the "suffering world" called Tokyo during the period of "culture" after World War I. Also I have dealt with its relationship with media-generated circumstances at that time from several perspectives. And I point out that by using the mirror image of the character Handa Rokurō, who appears in the latter half of the story, the author reveals his own face, and there one can also find the double reflection of the media's strange face in the period of "culture."

Miyawzawa Kenji and Cinematic Expressions (Montage)

Okuyama Fumiuyuki

There are cinematic expressions at the bottom of "The Sketch of Images." They do not necessarily derive from the influence of movies. One also has to consider the influence of photographic expressions on modern visual senses and has to see the relationship with the fact that modes of art have gone through enormous changes as a result of the discovery of the unconsciousness, leading to the expansion of the mental world, which necessitates a huge transition in terms of visual and auditory images. My investigation centers on the montage of overtones.

Hagiwara Kyōjirō — the Era of *MAVO* —

Komata Yūsuke

Murayama Tomoyoshi, who had brought back conscious constructivism from studying in Germany, started a magazine called *MAVO*. The movement revolving around this magazine

The Media and Narushima Ryūhoku

—“Principle” without “Principle”—

Yamamoto Yoshiaki

The purpose of this article is to analyze Narushima Ryūhoku's activities as a journalist, which have not been sufficiently examined so far. As a result of my analysis, it is clear that he fell into a dilemma in which he manipulated his image while he conversely became controlled by it. He attempted various performances before he made a breakthrough. Besides, Ryūhoku criticised social conditions of the Meiji Period kaleidoscopically by means of his unique, critical style. And he explained his standpoint by using the metaphor of “a balancing toy.” Accordingly he was a cultural critic who tenaciously crossed swords with his own age in order to realize a “true Civilization.”

Koware yubiwa (A Broken Ring) and *Kono ko (This Child)*

Takada Chinami

This Child is the only story that Higuchi Ichiyō published in the medium of the women's magazine. It is written in a colloquial style and on the surface seems like an easy story with a happy ending. So this conspicuous work of hers has been assessed unfavorably, particularly because it was published serially in the magazine *Japanese Families*. But would it not be necessary to re-evaluate this judgment when we take into consideration the historical flow of the medium of women's magazines at that time? In this article, while I primarily concentrate on a comparison with Shimizu Toyoko's *A Broken Ring*, which was published in a completely different type of women's magazine, I tried to search for the possibility of its re-evaluation by shedding some light on the triggering device found in *This Child*, from the viewpoint of fiction in early women's magazines.

Media of Mutation “and” Community

—On *Kusameikyū (Labyrinth of Grass)*—

Nakayama Akihiko

Labyrinth of Grass describes a community in which people share their respective world views by narrating mysteries. And that is where stories circulate through vocal media from person to person. However, these stories and media, which are stable and contribute to the preservation of order, undergo remarkable transfiguration in the latter half of the text. What

Review

Seita Fumitake, <i>Studies of the Literature of Ōgai: Youth</i>	Yamazaki Kuninori	165
Sasaki Makoto, <i>The Speculative Thought on Sōseki</i>	Ishii Kazuo	167
Hiraoka Toshio, <i>The World of Botchan</i>	Ishihara Chiaki	169
Sawa Toyohiko, <i>The Poetry and Poetics of Tayama Katai</i>	Miyauchi Toshisuke	171
Aoki Nobuo, <i>A Study of Kinoshita Naoe</i>	Yamagiwa Keiji	173
Hōjō Tsunehisa, <i>A Study of Tane maku hito (Sowers)</i> :		
<i>Focusing on the Members of Akita</i>	Nakagawa Shigemi	175

Introductions

Nagatsuka Isao, <i>A Study of Itō Sachio</i>	Horie Nobuo	178
Sakamoto Masachika, <i>The Person and Literature of Kanō Sakujirō</i>	Mori Eiichi	179
Ueda Hiroshi, <i>Ishibashi Tanzan</i> :		
<i>His Time As a Literary and Social Critic</i>	Ueda Masayuki	180
Shioura Rinya, <i>The Life of Washio Ukō</i>	Nawata Kazuo	182
Ino Kenji, <i>Contemporary Literature from My Perspective</i>	Koizumi Kōichirō	183

Modern Japanese Literature No. 47
(Nihon Kindai Bungaku)

CONTENTS

Feature Articles The Media and Literary Expression

The Media and Narushima Ryūhoku

——“Principle” without “Principle” Yamamoto Yoshiaki 1

Koware yubiwa (A Broken Ring) and *Kono ko* (This Child)

..... Takada Chinami 13

Media of Mutation “and” Community

——On *Kusameikyū* (Labyrinth of Grass) Nakayama Akihiko 29

The Face of the Media

——Uno kōji’s *Ku no Sekai* (The World of Suffering) Iwasa Sōshirō 44

Miyazawa Kenji and Cinematic Expression (Montage) Okuyama Fumiyuki 59

Hagiwara Kyōjirō——The Era of MAVO Komata Yūsuke 71

Crossing of Photography: or Kawabata Yasunari as Apparatus

..... Hidaka Shōji 83

Rough Sketch: Books of the So-Called Sapporo Edition Ogasawara Masaru 98

A Problem in *Taidokuro* (Facing a Skull)

——Anguish in 1890 Sekiya Hiroshi 108

Narration and Structure of *Kechō* Suda Chisato 122

Kusamakura: Aesthetics of Haziness Akiyama kimio 135

Prospect

The Significance of I. H. Kirschner’s “Selbstentblößungsrituale” Suzuki Sadami 147
(The I-Novel: the Ritual of Self-Disclosure)

The Dream of Plural Sexes

——A Distance from The Feminist Literary Criticism Taneda Wakako 152

For the Study of Ōgai Watanabe Yoshio 157

Notes for Study

The Death of Horiuchi Tatsuo Kōno Toshiro 163

(表紙2の日本近代文学会会則の続き)

で選出する。

四、役員任期は二年とする。再選を妨げない。ただし、理事および監事の任期は継続四年を越えないものとする。

組 織

第九条

一、会務を遂行するために理事会のもとに事務局をおく。事務局に運営委員会、編集委員会を設ける。

二、運営委員長、編集委員長並びに運営委員、編集委員若干名は、理事会がこれを委嘱する。運営委員長、編集委員長は第八条第三項によらず常任理事とする。その任期は第八条第四項の規定を準用する。

第一〇条 この会は毎年一回通常総会を開催する。臨時総会は理事会が必要と認めるとき、あるいは会員の五分の一以上から会議の目的とする事項を示して要求があったとき、これを開催する。

第一一条 会則の変更は総会の議決を経なければならない。

会 計

第二二条 この会の経費は会費その他をもってあてる。

第二三条 この会の会計年度は毎年四月一日にはじまり、翌年三月三十一日におわる。

第一四条 この会の会計報告は、監事の監査を受け評議員会の承認を経て、総会において報告する。

附 則

一、会員の会費は年額八、〇〇〇円とする。入会金は一、〇〇〇円とする。

二、会費滞納が三年以上つづいた場合は、原則として退会したものと見なす。

別 則

一、会則第二条にもとづき、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、支部は会則第四条の事業を行うに必要な援助を本部に求めることができる。

五、支部は少なくとも年一回事業報告書を理事会に提出しその承認を得なければならない。

六、この別則の変更は総会の議決を経なければならない。

(平成四年五月二十三日の大会で改正承認)
(平成四年六月一日から施行)

書評	佐々木充著『漱石推考』	石井和夫	167
	平岡敏夫著『「坊つちやん」の世界』	石原千秋	169
	沢豊彦著『田山花袋の詩と詩論』	宮内俊介	171
	青木信雄著『木下尚江研究』	山極圭司	173
	北条常久著『「種時く人」研究 —秋田の同人を中心として』	中川成美	175
紹介	永塚功著『伊藤左千夫の研究』	堀江信男	178
	坂本政親著『加能作次郎の人と文学』	森英一	179
	上田博著『石橋湛山—文芸, 社会評論家時代』	上田正行	180
	塩浦林也著『鷺尾雨工の生涯』	縄田一男	182
	猪野謙二著『僕にとっての同時代文学』	小泉浩一郎	183

日本近代文学

第47集

1992年(平成4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 竹盛天雄
 発行所 日本近代文学会
 〒156 東京都世田谷区桜上水3-25-40
 日本大学 文理学部 国文学研究室内
 電話 03(3329)1151(代)
 印刷所 ワセダ・ユー・ピー
 〒169 東京都新宿区早稲田戸塚町1-102-11
 「ニューライフ早稲田302」
 ☎ 03(3203)3308 F A X 03(3202)5935