

日本近代文学

第48集

『愛弟通信』と独歩の枠小説	後藤康二	1
『高野聖』論—「沈黙」の物語—	赤間 亜生	12
「蒲団」における二つの告白—誘惑としての告白行為—	藤 森 清	21
久米正雄「父の死」の方法—「読者」の回路へ向けて—	山 岸 郁子	34
『乱菊物語』論—典拠及び構想を巡って—	細 江 光	45
「機械」の映画性	十重田 裕一	58
作品としての『歐洲紀行』—『旅愁』への助走—	黒 田 大河	70
「呼びかけ小説」論へ—読書行為の内なる対話—	和 田 敦彦	83
ラジオ・ドラマの季節 —久保田万太郎『浮世床小景』の対話—	石 川 巧	96
<hr/>		
小特集 『溷東綺譚』——小説の方法		
『溷東綺譚』の方法	島 村 輝	109
『溷東綺譚』における秩序と混沌	中 島 国彦	122
一人の〈わたくし〉・複数の〈わたくし〉 —『溷東綺譚』の領域—	金 子 明雄	135
展 望 「仕方がない」日本文学	首 藤 基澄	148
「児童文学」という概念消滅保険の 売り出しについて	宮 川 健 郎	153
研究の窓 日本近代文学における書誌をめぐって —参考文献目録を中心に—	坂 敏 弘	158
近代文学研究の中のアジア	奥 出 健	160

日本近代文学会会則

総則

第一条 この会は日本近代文学会と称する。

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

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

第四条 この会は前条の目的を達成するために左の事業を行う。

一、研究発表会、講演会、展覧会などの開催。
二、機関誌、会報、パンフレットなどの刊行。

三、会員の研究発表の場の提供。

四、海外における日本文学研究者との連絡。

五、その他、評議員会において特に必要と認めたる事項。

会員

第五条 会員

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

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

第六条 会員の入会は会員二名以上の推薦と理事会の承認を要する。

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

役員

第八条 役員

一、この会に次の役員をおく。

顧問 若干名 理事 若干名

代表理事 一名 評議員 若干名

常任理事 若干名 監事 若干名

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

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

評議員は、評議員会を構成し、この会の重要事項について審議決定する。

監事は、この会の財務を監査する。

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

『愛弟通信』と独歩の粹小説

後 藤 康 二一

一、『愛弟通信』の逸脱的表現

国木田独歩の海軍従軍記の特徴は、のちに『愛弟通信』として刊行されるその名の示すとおり、記者の弟宛の手紙という形式にある。もともと、日清戦争の従軍記事の中で、手紙形式は必ずしも独歩の独創によるものではない。各紙の従軍記事を見ればわかるように、当時その多くが「候体」による手紙ないしは手記の形式を採っていた。独歩に特徴的なことは、その手紙の受け手を自分の弟という個人に限定した点にある。従来、これは弟への親しみや愛が国民一人一人に向けられているという理由で評価されて来た。しかし、表現の問題からすれば、弟という特定の個人に宛てたことには、実はもっと本質的な意味が読み取れるのではないだろうか。つまり、自分と弟との私的なコミュニケーションという関係を導入することによって、新聞報道の中にあつて、新聞の規範的な枠から自由な表現が、自分たちの言葉つまり一種の「方言」によつて、可能になつたと考

えられるのである。この規範からの自由というのは、言い換えれば規範からの逸脱でもある。そのありようは以下の例から窺うことができる。

まず、一八九四（明治27）年十一月十一日付の『国民新聞』に次のような記事がある。

今は二十四日午前三時五十分、満艦の人、多数は猶ほ安眠の夢中にあり。夢魂何処にか飛ぶ。

愛弟記憶されよ、十月二十三日午前一時三十分。一分隊の海兵は、吾が千代田より上陸したり、是れぞ支那征伐、内地侵入の真先きなり。第一軍已に鴨緑江を渡りたりとせば（？）、少なくとも第二軍の先鋒第一は、吾が〇〇〇の水兵陸戦隊の名譽にぞある。

愛弟、陸戦隊上陸の光景を語らんとして、未だ終はらず、已に全艦隊の近けるを報ず。

『君！ 勉強ですな！』砲術長は士官室に入り来りつ、言へ

り。

「何に、少しばかり。今の上陸の様子を」

「もう本隊は近づきましたよ！」

余は驚きぬ。本隊の到着は、今朝八時頃と聞きしに、さりとては余り早きに驚きぬ。

「ピカ／＼信号をやつて来ました」

「ピカ／＼やりますか」艦長、ケビン、より叫びぬ。艦長はただちに甲板に出でゆきたり。

吾が全艦隊、第二軍を護送して、愈々近づきたるなり。

愛弟、全艦隊到着の光景、第二軍上陸の模様を報じ得るも、二三時間の後に在るべし、急ぎて吾が先鋒陸戦隊の上陸を語らざる可からず。

この記事の面白さは、その日の記事を書いていた記者が、フトそこに現れた砲術長に話しかけられ、今度はその受け答えをリアル・タイムで記事に書きはじめるところにある。従軍記事の中に日常の何気ない会話が滑り込んで来たようにも取れるが、それを可能にしているのは、表現主体の位置（今、ここ）の確かさであろう。この種の会話のほかに、兵士たちの雑談、あるいは座礁した敵の戦艦に対して殊更感傷的な心情を書き綴る逸脱的な記事の数々は、確かに「愛弟通信」の魅力である。

ところが、同じ逸脱でも、書くべき対象を取って記者個人の判断によつて省いてしまう例がある。「和尚島の砲台」という小見出しのもとに書かれた十一月二十一日の記事がそれである。

砲台の記事は、実は余りに面白ろき者にも非ず。くろをとが見れば兎も角も、余の如き其の道に縁遠き者に在りては、只だ此の如き立派なる砲台を一発の弾丸放つ事なく、敵に渡すとは、……。

と記した記者は、砲台の見出しを掲げながらその説明は一切行わずに、寒風の中に立つ番兵の姿や宿舎の中で南瓜を煮る日本兵、砲台から見下ろされる大連湾の様子などを記しはじめる。その気まぐれな視点がある幾つかの光景を点描していくなかに、「吾等が行く路傍に、一個中年の婦人を見たり、其の色青ざめて、寒さうに見えぬ壁に倚りて立ち、悲しげに吾等を見やりたれども、誰れとて顧みるものなかりき。」とか「陋巷薄暗き処、ぞろ／＼するものは犬なり。豚を食ひつゝ、ありし犬を見たり。」などという印象的な記事が現れる。

このような独歩の記事と対照的なのが十一月二十一日付『東京日々新聞』の記事で、「和尚島所見」の小見出しのもとに、六面の四、五段と七面の一―三段を割いて、七日に陸海から行われた大連湾同時攻撃の模様を照らして陥落後の砲台の様子を説明している。戦況全体の文脈からすれば、大連湾は遼東半島第一の要港で、和尚島及び大孤山半島の砲台はこの地の攻略の鍵と目され、これを守る敵の頑強な抵抗が当然予想されていた。ところが、清軍は既に六日の夜に退却し、大連湾は何なく占領されてしまう。こうしたあつけない事の顛末も含めて、「東京日々」記者は、和尚島砲台とそれまでの戦況とを結びつける記事を綴っている。これは他紙でも同様である。もちろん、他の従軍記事にも記者個人の私的な感想が現れないわ

けではない。しかし、それが戦況を報道するというコンテクストから逸脱することはなく、まして客観的な報告を記者の主観的な感想が押し退けてしまうような事態は、『国民新聞』の記事を除いてはまずなかった。そうした中で最も顕著な例が十二月八日付の記事、すなわち十一月二十五日の上陸時に初めて死体を見て衝撃を受けたときの記事である。まるで我が事のように受けとめる。この記者の無邪気な、しかし率直な心情の吐露が、かえって読む者の共感を呼んでしまう例である。

愛弟、吾れ始めて『戦ひに死したる人』を見たり。劔に仆れ、銃に死したる人を見たり。

無論そは清兵なりき。見たるうち一人は海岸近き荒野に倒れ居たり。鼻下に恰好なる髭を蓄へ、年令三十四五、鼻高く眉濃く、体軀長大、一見人をして偉丈夫なる哉と言はしむ。天を仰いで仆る、両足を突き伸ばし、一手を直角に曲げ一手を体側に置き、腹部を露はし、眼半ば開く。吾れ之れを正視し、熟視し、而して憫然として四顧したり。凍雲茫茫、天も地も陸も海も俯仰願望する処として惨憺の色ならざるなし。

『戦』といふ文字、此の怪しげなる、恐ろしげなる、生臭き文字、人間を詛ふ悪魔の如き文字、千載万国の歴史を蛇の如く横断し、蛇の如く動く文字、此の不思議なる文字は、今の今まで吾に在りて只だ一個聞きなれ、言ひ慣れ、読み慣れたる死文字に過ぎざりしが、此の死体を見るに及びて、忽然として生ける、意味ある文字となり、一種口にも言ひ難き秘密を吾れに

私語きはじめぬ。然り、吾れ実に此の如く感じたり。従来素読したる軍記、歴史、小説、詩歌さへも、此の惨たる荒野に仆る、戦死者を見るに及びて、初めて更に動ける想像を吾れに与へ：
…（後略）

他紙の従軍記事にも死体の描写はしばしば現れるが、その大半は日本軍の勇敢な戦いという文脈の中においてである。これに比べて、独歩の記事では、いわば戦争という名の公の殺戮が、一兵士の死というわたくしを価値の中心に据えた視野のもとに問ひ返されることによって、従軍報道の文脈から逸脱してしまう。そして、一兵士の死それ自身がそのまま一挙に普遍性をもち得てしまうような思考のプロセス、あるいは視野の転換がここに生じていると言えよう。新聞記事もここまで来ると、もはや逸脱というより反転という方が適切かもしれない。虚構としての手紙が、新聞報道の規範化した言葉をテコにして、かえって自らの言葉を取り戻す契機になっている例である。

もつとも、後半になるとこうした規範からの逸脱は、文頭の「愛弟！」という呼びかけを含めて、急速に姿を消して行き、その結果他紙の文面とほぼ同様の表現の枠の中に収まってしまふ。これを前半の生き生きした文章からの後退であると果して見なせるかどうかは、また別の問題であろう。少なくとも従軍記事という枠組から全面的に逸脱することはできない。むしろ、ここからわかることは、新聞報道と私的書簡とのジャンル上の違いであり、一方が他方を包摂するようなこの場合の関係が、ある限界を超えると今度は互いに

対立し他を排除し合う事態を招来させたであらうことである。その結果、私的で無邪気な表現は確かに後退するが、むしろそれ故に、ここに二つのジャンルの陳述主体の在り方の違い、それらの共存することの困難が認められるのである。

二、新聞というテクストの二重性

ところで、新聞とは一つの表現の制度であるが、とりわけ戦時下の記事には幾つかの固有の制約が目につく。例えば、内容の検閲やスピードの著しい低下、あるいは記者の視野の限界などである。

検閲によって特定の地名や時間、具体的な作戦など、軍の機密に属する内容は制限される。編集者の判断で「○○○」あるいは「×××」で示せば伏せ字になるし、これを記者が原稿の段階で事前に行う場合もある。また時には、印刷の直前に鉛を削り取るようなことも実際行われている。独歩の記事で言えば、乗艦間もないころの記事に日時、位置や地名、軍艦名の伏せ字になっているものが多い。その後これらは次第に緩和されて行くが、こうした検閲による表現の統制は軍事報道において当然のことではあった。ちなみに『欺かざるの記』には、十月六日に陸軍省で「記載禁止の事項」を聞き、十六日に広島の本営に出頭して「従軍免許状」を得たことが記されている。

また、スピードに関していえば、出来事が起きてから、それが読者に伝わるまでには著しくスピードが低下する。というのは、艦隊と日本とを往来する船は週に一―二回しか来ないため、そこで一週

間分くらしいの記事がまとめて送られることによる。ところがその日の大きな事件や緊急の事項は、既に軍部から電報で日本に伝えられているので、記者は記事でスピードを争っても仕方がないことになる。各紙の一面に「電報」「要報」という見出しで報じられる少し大きめの活字がそれである。したがって、従軍記者の記事は、結局「詳報」という形で、場面場面の戦闘模様や分刻みに変わって行く光景が、手記や手紙の形式で綴られることになる。この形式の導入される理由は、こうした伝達の遅延にもよっているだろう。

更に、独歩は記事の中で、陸軍の戦闘状況はおろか自分の属する海軍の全容すら分らない、そもそも隣の軍艦の中の様子さえわからないと記している。つまり、最前線に居る自分には、戦争全体が見えない、ということである。これは、絵を描く画家とその筆先の関係にたとえることができる。これは、場面場面の限られた状況は実感をもって報道することができるが、それがもつ全体の中の意味や位置はわからない。こうした記者自身の置かれた状況と戦争の全体との関係は、記者の視野と編集者の視野に対応しているともいえよう。

検閲やスピードの問題も含めて、この、記者の視野の限界に象徴されるように、新聞では記者の直面した出来事と読者に与えられた紙面との間には、かなりの距離あるいはズレがあり、その間に様々な意図や判断が入り込んでいるものと考えられる。これらをまとめて、編集というフィルターに代表させるならば、新聞が読者に届けられるまでには、記者の原稿はこうした編集のフィルターを通過して出来上がって来ることになる。もちろんそうしたフィルターは記者

によって既に先取りされ、内面化されて原稿は書かれてもいるわけだから、そうした二重化を制度的に内在させて記事は読者に届けられていることになる。つまり、記者と編集者という具体的なメディアの担い手の関係は、読み手の側からすれば、新聞という一つのテクストの語り手と作者とのアナロジーとして捉えることができよう。記者が物語の内世界に潜在する語り手の位置にあるとすれば、編集者は統括主体としての作者の位置にあって、読み手との対話的關係にあることになる。こうした制度の中で規範化された報道の言葉から、個人の実感に即した言葉を創出してゆくためには、「愛弟」との私的な言葉で成立するような対話の「場」を制度の内部に仮構する必要がある。制度の内部に在って、その中に相対的に独立した「語りの場」を仮構することによって、その「語りの場」に固有のコードとコンテクストに基づいた表現が成立する。これを「方言」とその「方言」の行われる領域と見なすならば、そうした語り手と聞き手との個的な対話関係にこそ、客観的報道を相対化する契機はありえただろう。というのは、この「場」の中での「方言」とは、ほかならぬ二人の交わす共通言語だからである。個的な関係においては、「公」に対する「私」、「客観」に対する「主観」、という序列的な価値関係を転倒をさせる何らかの可能性を潜在させているものと考えられる。

もちろん、このような図と地の反転は容易に起こるものではない。しかし、カンバスに向かう画家と絵筆の例で言えば、画家は常に絵筆の物質的な条件に従属せざるを得ないと言うこともできるのであ

る。

三、粹小説の聞き手／語り手

独歩の小説は、一八九七（明30）年の『源叔父』の一部をはじめとして、いわゆる額縁の手法によるものが多い。この「額縁」という枠は他者との対話において現れる。その限りで、枠とは対話の場、コミュニケーションの場であり、物語の状況、あるいは物語行為の状況ということになる。独歩の粹小説はこの物語行為の状況というものを描きながら、その内部である物語世界を語って行く。このとき、極めて私的な物語が一人の登場人物の「わたくし語り」として型どられて行く。言い換えれば、その物語を枠の内部に括ることで、それを引用・描写する外部が生成されて来る。その結果、私的で主観的な物語が現実の客観的な世界から隔離されて成立を見ることがなる。

一般に、粹小説は、作者全知の視点に比べると、作中に登場した人物に語らせることによって、その物語に信憑性を与えるリアリズムの手法であるといわれてきた⁽⁴⁾。しかし、これをもう少し厳密に言うると、「わたくし」の主観的な話は、聞き手のもう一人の「わたくし」との間の固有のコードとコンテクストの中で伝達されることによって真実さを獲得するのである。独歩の『運命論者』をはじめ、『女難』『正直者』『酒中日記』などの語り口に特徴的なことは、聞き手が複数の聴衆であるよりも、たいてい一人だという点である。そして、これが多くの場合、「自分」という一人称代名詞の語り手

として読者に再話する関係になつてゐる。『牛肉と馬鈴薯』では、複数の人間の談話形式が採られてゐるが、岡本の話を「落話」と見なす多数の聴き手の中にあつて、唯一人近藤だけがその言葉の真の意味に注意を向けてゐる。もちろん「牛肉と馬鈴薯」は近藤を語り手とする物語ではない。だが、少なくとも近藤はこの小説の語り手と同じ言葉を共有することのできる位置におかれてゐると言つてよい。話し手にとって信頼に足る掛け替えない聴き手あるいは了解者こそ、その物語を読者に向けて語ることができるのである。だから、「わたくし」の主観的な話が「自分」という語り手によつて引用・描写されるとき、それは決して客観的なものになるわけではない。

独歩の粹小説をこのように捉えれば、それはちやうど『愛弟通信』のように、ごく親しい、あるいは信頼できる聴き手を得た話し手が、自分たちの固有の言葉、つまり「方言」で、自らの物語を語り、かつ聴くという関係に符合するようにも見える。いわゆる語り手と聴き手との「共犯」関係の機能からすれば、確かにそういうこともできる。しかし、『愛弟通信』の兄弟間の固有の言葉と、小説の中で交わされる二人の人物間の言葉とを、一様に「方言」として扱うことは難しい。そもそも、『愛弟通信』の二重のコミュニケーションは、新聞という制度化された言葉の中にあつて、私的な「方言」が公の言葉を相対化するように働いてゐたと考えられる。それが後の粹小説では、語り手が登場人物の私的な「方言」を引用・描写することによつて、むしろそれを語りの制度の中に組み込み、共通語化して

しまふのである。だから、『愛弟通信』で「方言」のようにみなせたものが、粹小説では共通語化したといふべきであろう。ジャンルを超えることが、期せずして自らの言葉を取り戻す図と地の反転現象をもたらしたとも言える。それが可能となつたのは、従軍記事の新聞に引用される、関係から、粹小説の話し手の話を引用・描写する、関係へ、主客関係そのものが転回したためである。ここに、登場人物の言葉を引用・描写する言葉、つまり、言葉を描写する小説の言葉が、独歩において成立を見たと思へられる。

しかし、そもそもそのような透明な言葉が存在するわけではない。この時、聴き手が他者として、話し手の話を聴く関係が、物語そのものの中に組み込まれてしまふ！ つまり、聴き手が話し手とともに登場人物として内世界を生きる関係になることである。その時、聴き手は登場人物となり、読者はこの登場人物を「見ること」と、登場人物に「なること」、つまり「対象化」と「同化」を経験することになる。言葉は、そのとき透明になる。『運命論者』の場合を例に取ると、高橋信造の話を聴く聴き手の「自分」は、読者にとつては語り手に当たる。この「自分」が高橋信造の話を読者に物語る時、高橋信造の言葉をそのままなぞること、それを「引用・描写」することになる。

今日からみて、『運命論者』の話し手と語り手の二重化は特殊なケースのようにも見えるが、このような「引用・描写」の仕組みをもつ小説は、明治二〇年代から三〇年代の半ばにかけては意外に多い。例えば、『二葉亭の「めぐりあひ」』以下の翻訳、嵯峨の屋の『初

恋」、鷗外の『文づかひ』、鏡花の『高野聖』、花袋の『重右衛門の最後』、その他、他者を現前させた会話体の物語は、藤村の『爺』や『旧主人』など。盲腸の虫垂のように痕跡として残っているこの手法の意味は、あらためて問われる必要があるのではないかと思う。従来から指摘されているように、この時期に一人称小説の多く現れることは、語り手の問題であると同時に、聴き手を含むコミュニケーションの問題でもあるからである。

四、「わたくし」の眞実を支えるもの

ともあれ、独歩の小説の特徴は、物語の引用・描写によって、他者とのコミュニケーションを内在させた表現である、と一応言うことができればよい。その場合、この他者は不特定多数の聴衆ではなく、話し手にとって信頼するに足る唯一の聴き手であった。話し手は自分を受け入れてくれるこの聴き手の前でこそ、私的な経験を話すことができる。では、そのような「わたくし」の話が、聴き手の「わたくし」ととっても掛け替えない眞実として受け止められるのはなぜか。このような問いに対する答えは、独歩の固有の思想に照らして見てはじめて可能となるだろう。すなわち、それは何か客観的な根拠というのではなく、ごく主観的な個人の「実感」や「直感」によって、「眞実」は把握することができるという強力な信念によっている。これを独歩の言葉でいえば、いわゆる名利競争の「社会感」に対する、そこから解放された「個人感」であり、その超越的な視野のもとに人間を捉えようとする考え方である。これを支えている

のが「自己信頼」と「シンセリテイ」ということになる。独歩が紅葉を「洋装せる元禄文学」と批判したことは有名だが、一九〇二（明治35）年に書かれたこの『紅葉山人』は、その糸りにつづけて、新時代の文学は「人を社会の一員として視るばかりでなく、天地間の生命として観」るべきだと言う。この考え方は、一八九三、四年の『欺かざるの記』の中にしばしば現れるカーライルやワーズワス、エマソンなどのロマン主義的世界観や人間観に相当し、それから十年たった一九〇二年時点でもこれが独歩の中に十分保持されていたことが、ここから想像される。

ごく私的な経験が「眞実」として聴き手に受け入れられるためには、聴き手の側にこのような固有の遠近法による人間観や世界観がなければならぬ。つまり、話し手は社会や歴史という時空の枠を超えた、「自然や宇宙の中」という聴き手の視野の中においてはじめて自由な「われ」を見いだすことができるのである。

つまり、そうした現実を転倒させたモデル構造の中にこそ、自己は自らの位置とアイデンティティを獲得することができる。それは同時代の青年たちの「自己超越」と「自己本位」の苦闘の中に共通して見いだすことができるドラマではなかったか。未来に光明をもたらすであろうような確固としたイデオロギイや社会変革の運動があつて、それに身を投じて行くことに、何らの疑いも抱く余地のなかった時代は過ぎ、あるいはいまだ到来せず、「テコでも動かぬ」ほど実体性を帯びて来た支配体制の中に在ってこそ、このような転倒した意識と世界のモデル構造は希求され共有され得た。

かつて、山田宗睦氏は一八八九(明治22)年に刊行された『於母影』の中のバイロン「マンフレッド一節」の「わがふさぎし眼はうちむかひてあけり」という象徴的な句を引用して、西田幾多郎を含む同時代の青年に共通する内面化現象を指摘した。⁽⁷⁾ 柄谷行人氏という「風景の発見」が「内面の発見」であるためには、この認識が前提となるであろう。そして、その現象は独歩と同世代の詩人や作家たちにも同様に指摘することができる。いわば、明治維新や自由民権運動といった「大きな物語」に遅れて来た世代の傾向である。

同時代のこうした思想的状況は、人間を既成の社会の枠のなかに封じ込めて、そこで価値観だけから測ろうとする考え方を拒みつつ、しかし、現実変革の展望をまだ見いだせないような状況として押さえることができる。そうした中で、人間を「天地間の存在」として見ようとする独歩の小説は、疎外されたそれぞれの個人が、主人公として中心化される「場」、すなわち「文学空間」を、現実の社会から隔離して成立させる。

独歩の物語が「客観的な事実」に対するあくまでも私的で「主観的な真実」として伝達されるのは、このような意味においてであり、このようなモデルの中にこそ、あらゆる個人とその生を、天地間の存在として許容し、これを包み込む聴き手のまなざしが要求されていると考えられる。

五、聴き手のまなざし

ところで、独歩の小説の特徴を、聴き手／語り手によって引用・

描写された物語であると見なすならば、この聴き手ははじめ話し手の前で、余り言葉を発することなく、話し手とその物語を暖かくそのまなざしで包み込んでくれる他者として現れる。例えば、『巡査』『運命論者』『女難』などの聴き手／語り手がそれである。あるいは、『正直者』の場合は、聴き手は直接現れないが、話し手は他者の眼に映し出されるであろう自分の外貌の人の良さそうな印象を否定して、と言うより、否定するために、それとは裏腹な自己の真実を告白し始める。その場合の告白の契機こそ、他者としての聴き手とそのまなざしであると言ってよい。話し手が悪びれもせず淡々と語る自己暴露の前にして、聴き手は、非難がましいことは一切加えることなく、黙って話し手の物語を聴き、その先を促して行くように仕組まれてある。このような聴き手のまなざしに包まれて、話し手の物語は開示する。もちろん、読者は小説を読むことで、そうした聴き手の役割を演じさせられることになる。

このような聴き手に対して、話し手は警戒をしない。『運命論者』の高橋信造が、「自分」という聴き手へ向けた鋭いまなざしも、結局その警戒心が解けると、急に親しく語りかけてくる。そして、しまいには「ぜひ聞いて下さい」と懇願するにまで至る。このような聴き手は、話し手の物語を総て受け入れ、認めてくれる聴き手として現れる。しかも彼らは必ずしも話し手と意見を一致させているわけではない。『運命論者』の結末が象徴するように、「自分は握手して、目礼して、この不幸なる青年紳士と別れた」に過ぎない。彼は話し手とその話の存在を認め、許容し、これを包み込む。つまり、

話し手とその物語を中心化する「場」をこしらえてくれる役割を担っていることになる。その「場」とは、話し手にとって、世間の倫理や論理から隔離された世界、あるいは社会の規範性から解放された自由な世界である。

こうした聴き手の、まなざしに包まれて話し手の物語は成立する。独歩にあっては、主人公がある種の慈愛に満ちたまなざしに包まれる「場」こそ、「人を社会の一員として視るばかりでなく、天地間の生命として観」ることが成立する「場」であったと考えられる。

六、意識と世界のモデル構造

このような独歩のイデオロギイ上の特徴やそれに相関的な小説のしくみは、同時代のロマン主義思想と密接に結び付いている。例えば、カーライルの『衣服哲学』の中のトイフェルス・ドレックは、有限の間を無限の宇宙が包んでいると言う。そして、そもそも人間とは、その魂を肉体や精神が包み、これを礼儀や習慣が包んで、更に社会や自然、宇宙がこれらを包み込んで全一体をなすというモデルを提供している。つまり文字どおり〈衣服哲学〉である。一方エマーソンでは、そうした人間の内部に普遍者が住んでいて、これが「自己信頼の根拠」になっている。独歩がエマーソンの『自信論』や『詩人論』に共鳴し、繰り返し『欺かざるの記』の中でエマーソンを引用していることはよく知られているが、それは例えば「余は独立にして自由なる一個のソールなり」とか、「吾に真理なりと思ふ者は、凡て人にも真理なりと信ずる事」というように、まるで一

種の生きる上での指針のように記されている。こうした考え方は、結局、人間の内部には普遍者が宿っている、だから誠実にかつ自然に自分を信じて生きて行けば、必ずそれは他の総ての人間の考え方に一致する、という意味で合法的なものだと言えよう。従って、それは、人間の内部には「全体の魂」とも言うべきものが分与されて宿っていることとなり、そこから人間が宇宙全体の部分である、という考え方をとるようになる。一種の「共通感覚論」である。こうした考え方の基本は、人間の内世界的存在と自己超越的意識とによっているだろう。独歩では、これが他者のまなざしを契機にして、一人称のいわゆる「劇化された語り手」として表れ、自らの物語世界を開示していくものと考えられる。

このような自己の内部に普遍者を宿した人間観や、その普遍者が凡てを包摂する宇宙や神に結び付いているとする考え方は、例えば、花袋の言う「大自然の主観」という極めてメタフィジカルな主観と「作者の主観」との包摂関係や、泡鳴のエマーソン理解にも同様に認めることができる。これをロマン主義に水脈をもつ同時代の意識形態と見なすならば、明治二〇年代に意識と世界のモデル構造が極めてメタフィジカルな「魂と宇宙(天地、神)」という包摂関係であったものが、三〇年代から四〇年代になると、「人間と自然」という、より実体的な対象性を帯びて来ていることである。自己にとつての真実が普遍性につながるという考え方が、「わたくし」の「実感」というものを介して「共通感覚」的に一般化されていったと考えることもできる。例えば、一人称の語り手による「描写」は、しばし

ば「……と見えた」「……と感じられた」というように、文末が「わたくし」の感覚に統一的に収斂する陳述形態が一般化してくる。このときの「わたくし」が、宇宙に結びついた「魂」を分有するといふ、なかなか客体化しにくいものから、自然と交感する「感覚」という客体化可能なものに転換していくという解釈も成り立つのではないか。

ともあれ、明治三〇年代の独歩の枠小説は、「愛弟通信」の自由で逸脱的な表現を経て、「引用・描写」の聴き手すなわち語り手による、「わたくし」の実感的な言葉の語りの制度化を実現したものと思われる。これは「内面化」という時代状況やロマン主義的な超越思想などを契機として成立した同時代の表現の一つの水準であったと考えられるが、このような語り手の単一の枠が制約となり、次の段階に至って今度は枠どうしの相対化が生じて来ると考えられるのである。

注(1) 例えば、山田博光氏は、兄と弟、記者と国民の二重性及びその一体感を指摘し、「愛弟への私信」という形式が、読者に親しみの情を抱かせ、また客観的記事に見られない躍動をその文章に与えた。(「国木田独歩論考」一九七八)といい、平岡敏夫氏は「弟という一個人への愛という発想をとることによって、独歩は『国民』『同胞』への愛を表現しようとした。」(「独歩・花袋と戦争」一九八二・七「解釈と鑑賞」といふ。これらの見解は、独歩のナショナルイズムを「よきナショナルイズム」と呼んだ竹内好氏の指摘(『国民文学論』一九五四)以来、「愛弟通信」評価の基本的な立場であると言つてよい。

(2) 例えば、十一月十九日の『時事新報』の「乗艦記事」(宮本芳之助、

十一月二十一日、二十五日付『東京朝日新聞』の「海上音信」(横川勇次、十一月二十一日付『日本』の「征行雜記」(鐵巖生)、「大連湾占領詳報」(無署名)、十一月二十八日付『中央新聞』の「海軍従軍記」(十九)「水田栄雄」など。

(3) 例えば、『時事新報』は兵士の話として「今度の戦争は饑餓の七本槍ではなけれども銃殺したるものよりは銃剣にて突倒したるもの多し最初は不憫と思ひしが一たび血を視ては勇氣日頃に百倍して我ながら自分の腕の牙へたるに驚く許りなり」を引用し、あるいは軍艦扶桑に搭乗した新聞『日本』の「艦中日記」(嘯月生)には、「我が陸兵の敵を殺すもの一人に十一人の多きに及びし者ありと其の兵の談に一突けばブスリはまりウンとも言はずして斃る人間程よわき者はあらず」とある。中には、「兄あり十三歳許り線香をたきて父の屍を祭る涕泣堪へざるもの、如し傍人久しく観る能はず」といふような同じ記者による記事もあるが、総じてモノとしての死体が描かれている。浪速に搭乗した『中央新聞』の水田栄雄の記事などはその代表的な例である。「小船渠前面の池中に支那人の屍骸或は片足の肉を削がれて骨許りなるもの或は腹を剔られて臟腑の長く延び出でしもの(中略)等波のまに／＼此所に打ち寄せらる」と記した記者は、翌二十七日に再びこの死骸に遭遇し、「旅順左の入江に接する岸辺に数多の夫夫寄り集ひ干潮の跡を掘り起しつ、旅順の池より引き上げし例の死骸を埋め居れり」と記している。

(4) 例えば、野中涼「小説の方法と認識の方法」一九七〇年。

(5) 篠田浩一郎「小説はいかに書かれたか」『破戒』から「死霊」まで一九八二年。

(6) 他者である聴き手の視野の中に映し出された自由な「われ」といふ捉え方は、基本的にはM・パフチンのいう主人公の生を外側から美的に完結する作者の眼という考え方に拠っている(M・パフチン「作者と主人公」日本語訳一九八四年)。

(7) 山田宗睦「日本型思想の原像」一九六一年。ここで、山田氏は、西

田幾太郎とその属する世代は、帝国憲法と議會、教育勅語の制定に象徴される、明治国家の法制的支配体制が確立した時期にようやく青年期を迎えているとし、この世代の特徴を「透谷から藤村へ」という継承の仕方に代表される内面化現象として捉えている。氏は更に、いわゆる「天保の老人」の創作物である明治国家に対する「明治の青年」の抵抗という姿勢を捉え、透谷では「国家的の精神の領地」や「族長制的思想」に対する「個人的精神」あるいは「共和思想」というカタチで展開していると言う。

(8) 柄谷行人「日本近代文学の起源」一九八〇年。柄谷氏は独歩の「忘れえぬ人々」の逆説的な展開について、「風景画において、背景が宗教的、歴史的な主題にとってかわるのと同じ」ように、そこに一つの「価値転倒」が生じ、その結果、外界に無関心な「内的人間」において、「風景」は発見されたと言っている。つまりは「フロイト流にいえば、政治小説または自由民権運動にふりむけられたリビドーがその対象をうしななって内向したとき、「内面」や「風景」が出現した」と言うことになるだろう。

付記 本稿は、一九九二年六月の日本近代文学会例会で発表した内容に基づいている。

『高野聖』論——「沈黙」の物語——

赤 間 亜 生

一、語りのレトリック——「俗」から「聖」への変容？——

鏡花のテクストの大きな魅力の一つが「語り」にあることは疑い
をいれず、『高野聖』においても例外ではなく様々に論じられてきた。
笠原伸夫は『高野聖』の語りの構造を「入れ子型構造」と呼んで、
雪の夜の敦賀の宿が第一枠・物語の外枠、その内側の第二枠が〈魔
の森〉としての幻想空間の妖しい体験、さらにその内側の第三枠が
洪水伝説にまつわる山中の美女の超能力の由来を語る部分であると
指摘した。山田有策は基本的には笠原氏の「入れ子型構造」を引き
継ぐものであり、「その枠組みが必ずしも整然としたスタティック
な形をとってはいず、絶えず融化し流動する点にこそ鏡花文学の（語
り）の最大の魅力があるとみてよい。」と「語りの融合作用」を指
摘している。

「語り」に見られる表層の時間は、「私」が語る「現在の時間」、
宗朝が語る「敦賀の宿の時間」、親仁が語る「十三年前の出来事」

の三つの時間に確かに分けられよう。しかしテクストの細部を読ん
でいくとき、「語る」という行為に関して曖昧な部分、空白が多い
という事に気づく。たとえば、宗朝が語る「女の物語」を、この入
れ子の中でどのように位置づけるのか。「語る」という行為のもと
に括つていけば、それを宗朝が語る「敦賀の宿の時間」に含むこと
が可能かもしれない。しかし、もともと「女の物語」はそれ自体と
しては、このような入れ子の枠におさめることのできないものであ
り、それは親仁の「十三年前の出来事」が明らかにされて初めて意
味を持つのである。その意味で、親仁の「十三年前の出来事」と「女
の物語」は相関関係にあるのであり、だとすれば、このように「語
る」という行為の表層の時間だけで枠を形づくってもその細部を読
み解くことはできない。「高野聖」は、実は空白の刻印によって特
徴づけられるテクストなのであり、その空白は雄弁な沈黙としてテ
クストの意味生成に関与していくのである。このような「高野聖」
というテクストと向きあうとき、むしろ「語り手」の言説を特権化

することなく、一見脇役のように思われる聴き手の主体的な役割を物語再構成の方法ととらえること、つまり聴き手がいかにも物語を再構築していくかを考えながら出発したほうが、より生産的な読みを可能にするのではないだろうか。作者を排除する形であらわれた従来の語り論が、結局は作者と語り手を入れ替えただけの実体的な語り論に陥りがちであったのも、基本的には語り手から聴き手へと余すところなくすべてが伝達されるという「コミュニケーションの成立」を前提としていたということ、つまり「語り手」によって語られた内容は「聴き手」によってきちんととくいとられるものとしてとらえられていたということに原因があるように思われる。そしてこのような、ある意味では一方向的な伝達のモデルでは、当然「聴き手」の立場は「語り手」に対して「受け身」の姿勢になる他はない。だがむしろ、これまで見落とされてきた「語り手」と「聴き手」の相互作用、「聴き手」による語りの差異化・再構築の方法を考える必要がある。(3)

この『高野聖』の「飛驒の山越え」は宗朝が語る話であるから、語る宗朝がレトリックを用いているかのよう(4)に考えてしまうが、その話を聞いて私たち読者の前に再現してみせているのは実は「私」である。たとえばテキストそのものの始まりである「一」の冒頭部分を見てみる。冒頭はいきなり会話で始まっているが、それは、会話の始まりの部分ではなく、会話の途中から始まっているのだ。しかもその後その旅僧との出会いの経緯が回想として折り込まれている。冒頭部分に対応する箇所は、「七」の冒頭の「又二里ばかり大

蛇の蜿るやうな坂を、山懐に突き当つて岩角を曲つて、木の根を繞つて参つたが此処のことで余りの道ぢやつたから、参謀本部編纂の絵図面を開いて見ました。」の部分である。会話の始まりの部分はどこへいったかといえば、それはどこかにかき消されてしまったのである。「三」の冒頭に「私が今話の序開きをした其の飛驒の山越えを遣つた時の」というそれらしい記述が見られるが、その「話の序開き」の部分はテキスト内には記されていない。あるいは消されてしまった「話の序開き」のところで、この飛驒の山越えについての宗朝の説明がなされていたかもしれない。つまり私たち読者は宗朝の声で始まるテキストのなかに、十分な説明も与えられないままに放り出されてしまっているのだ。そして、引用される宗朝の語り(5)が直接話法であるために、「私」の存在が後景化して、読者は宗朝の語りをそのまま聞いている錯覚に陥る。

さらには、「後で聞くと宗門名譽の説教師で、六明寺の宗朝といふ大和尚であつたさうな」という一文が話の途中で付け加えられている。が、果たしてそれは「いつ」「誰から」聞いたのだろうか。「私」は単なる受け身の聴き手としてこのテキストのなかに存在しているのではなく、実に巧妙に宗朝の話を再構築しているのである。はじめ「私」は宗朝の印象を「俗」「気の軽い」などといった言葉で表現しており、いわば憎らしくない、気おけない人物としてみている。それが結末では「高野聖は此のことについて、敢て別に註して教を与へはしなかつたが、翌朝袂を分つて雪中山越えにかゝるのを、名残惜しく見送ると、ちら／＼と雪の降るなかを次第に高く

坂道を上る聖の姿、恰も雲に駕して行くやうに見えたのである。」と、最初とは変わって「聖」の姿を読みとっている。このことはつまり、最後の親仁の語りと強く関わっていることでもある。最後の親仁の語りによって種明かしの女が魔神であることが明らかにされ、魔神に惑わされることなく帰還した宗朝の聖性は決定的になる。この変化を肯定的に受け取り、さらに宗朝の話の中の水浴の場面と重ねあわせることによって従来宗朝の「俗」から「聖」への「浄化」が言われてきた⁽³⁾ものでもある。

しかし「俗」から「聖」へと変わったのはあくまでも「私」の見る宗朝である。「私」は宗朝の話を聞いて「俗」から「聖」へと認識を変えた。話を聞くことで、既存のコードを自分なりに解釈しなおしたので。「高野聖」という物語は、「私」という読書体験、「自己変革」という読書そのものなのである。

しかも、物語はここでは終わらない。先に述べたように宗朝の語りの時間配列までもが「私」の恣意的な操作によるものであり、実際に私たち読者に「高野聖」の物語を語るのは、受け身と見せながらその話を聞くことによって再認識しなおした「私」なのである。

「私」の「俗」から「聖」という認識の変容は、宗朝の話に対する理想的な反応なのだ。「私」は理想的な「聴き手」なのであり、宗朝の「俗」から「聖」への変容を読者に読み取らせるといふ点では、宗朝と「私」は共犯関係にあるといえる。物語の受け身的存在であるき手でありながら宗朝の言説に加担するという両義的存在である「私」は、宗朝の話の中の「私」と奇妙に二重写しになってくる。

だが「高野聖」というテキストの魅力は、宗朝の「聖」「俗」の如何にあるのではない。読者を魅了するのは孤家の女の存在なのだ。テキストはたしかに〈聖／俗〉というコードで統合しようとしているが、女の言説にはそうしたコードだけではからめとれない何か過剰なものがあるのだ。つまり、重要なのは「高野聖」というテキストが、この「語り手―聴き手」のコミュニケーションモデルを異化しつつ、伝達の不可能性それ自体を喚起し続けていることである。語り得ぬもの、伝達され得ぬものを如何に伝達するかということ、それは「語り」の枠をこえてデイス・コミュニケーションへと私たちを誘うのだ。

本論では、「高野聖」というテキストの言説をもういちど一つ一つ検討しながら、読者がある読みへと巧みに導くそのレトリックの在り方、そしてそのレトリックのしつらえた枠をなおも突き破ってくる女の存在を考えつつ、テキスト全体において「語る」ことの可能性が逆に如何に言葉の豊かな可能性を開いているか、という問題を考察していく。

二、女という存在―〈性〉から〈生〉への変換―

『高野聖』という物語の中心には、女が位置している。その女は何者なのか。そもそも女についてのいろいろな事柄には不透明な部分が多い。親仁とは一体何者で、女とはどういう関係なのか。白痴と女の関係は何なのか。女とは、本当に魔神なのか。親仁の話によれば、女のまわりに存在する男は皆、虫・鳥・獣に変えられてし

まうというが、それでは白痴と親仁自身はどうなるのか。彼らは男であるにもかかわらず、女のそばで生き続けることを許されている。なぜ彼らは人間のままでいられるのか。もつともこれについて考えられるのは、彼らに生殖的な「性」が欠けていることだ。

白痴は十三年間女と一緒に暮らしているのだが、女と初めてあった時は子供であった。そして、手術の失敗により白痴となつてしまつたわけで、幾つになつても子供のままでのような存在である。美しい女と幾つになつても成長しない男との共同生活というのは、『高野聖』より前にすでに『清心庵』において「摩耶」と「千ちゃん」の暮らしとして描かれているが、それは性的イメージの全く排除された生活として造形されている。白痴と女の生活は、この『清心庵』のなかで繰り広げられているものと同じようなものである。白痴は年齢は二十二、三であろうが、男としての「性」はまるで欠如した存在——子供——として描かれているのだ。それでは親仁の方はどうだろうか。

親仁の造形には何ら不自然な所はない。白痴のように完全に性的欠如が見られる人間というわけでもないかわりに、女に色目を使うような描写もない。親仁はおそらく相当な年齢であり、女性に対する性的不能者とも考えられる。そして、さらに親仁の媒介的な側面を考える時、この疑問は明らかになる。親仁が市に行つて金と引き換えてくるのは、女の魔力によつて動物へと変えられた男達である。動物に変えられた男達が何かしら性的な部分を有していることは、馬に変えられた富山の葉売りが「これが泊に着くと、大形の浴

衣に変つて、帯広解で焼酎をちびり／＼遣りながら、旅籠屋の女のふとつた膝へ脛を上げようといふ輩」として語られていることから察せられる。つまり性的な部分を有する男達は、女の魔力によつて去勢されるのである。親仁はその去勢された動物を市に持つていき、生きていく糧としての鯉に代えてくる。親父は孤家の生を支え、「性」を「生」へと変換する媒介者なのである。そしてこのファロスの去勢の問題は、単なる象徴的な次元にとどまるのではなく言葉そのものの有り様を規定している。ファロスとはすべてのものに意味を与えるような、一つの超越的なシニフィアンであり、あらゆる意味での権力であり、情報であり、言葉であるのだ。

宗朝が女の家の一夜の宿を頼む場面では、次のようなやりとりがある。

（御坊様、それでござんすが一寸御断り申して置かねばなりません。）

判然いはれたので私はびく／＼もので、

（唯、はい。）

（否、別のことぢやござんせぬが、私は癖として都の話を書くのが病でございます、口に蓋をしておいでなさいまして無理やりに聞かうといたしますが、あなた忘れても其時間かして下さいますな、可うござんすかい、私は無理にお尋ね申します、あなたはどうしてもお話しなさいませぬ、其を是非にと申しまして断つて仰有らないやうに屹と念を入れて置きますよ。）

と仔細ありげなことをいつた。

女はここで宗朝に「禁忌」のこぼれを与えるのであるが、「話すな」と言いながら女は「話せ」とも言っているのであり、二重拘束（ダブルバインド）の様相を呈している。女は語りを禁じつつ、語りを誘発するエロチックな表象なのである。この魅惑的な力から、宗朝は如何に生還できるのか。

三、言葉の生成

女のダブルバインドの言葉の部分に呼応する場面はテクスト内には一見見当たらない。しかし丹念に読んでいくと、「二十一」の夕食の場面が浮かび上がってくる。

那樣にございませんければ憊うやつてお話をなすつて下さいまし、寂しくつてなりません、本当にお可愧しうございませう、恠庵山の中に引き籠もつてをりますと、ものをいふことも忘れましたやうで、心細いのでございませう。

ここでたしかに女は宗朝に話をねだっているのである。しかしその後、白痴の身の上に話が及ぶに至ってその話題は一瞬遠ざけられる。

ものを教へますと覚えまますのに嚙骨が折れて切なうござんせう、体を苦しませるだけだと存じて何も為せないで置きますから、段々、手を動かす働も、ものをいふことも忘れまました。其でも那の、謡が唄へますわ。

女は白痴の身の上を話し、ものを話すことはできないが謡は唄えろといつて唄わせる。それを聞いた宗朝は「何か胸がキヤ／＼して、

はら／＼と落涙し」「私も嬢様のことは別にお尋ね申しませんから、貴女も何にも問うては下さりませう」と言い、「人の腹の中を読みかねるやうな婦人ではない」女は、「貴僧は真個にお優しい」と宗朝を見つめるのである。ここには物語を構成する重要な要素が隠されている。女が話をねだつたのに対し宗朝は「尋ねないから、貴女も何も尋ねてくれるな」という。しかもこれに対する女の反応は、「お優しい」という涙で表される。お互いに何も言わないことで、二人は了解するのだ。自らのことも語らず、また相手のことも尋ねず、相手にも尋ねてくれるな、と頼む宗朝は「言葉」を行使することを拒否しており、それ故獣に変えられなくてはすんだ。つまり「高野聖」というテクストにおいては「語る」という行為と「性」という事柄は共にファロスの行使という点において重なり合うのであり、したがって女が魔力によって男を獣に変えることで去勢するとして、男達は語ることによってファロスを新たに獲得するのだ。そして、その役割を担っているのが親仁なのである。

宗朝は一切のファロスを行使しなかつたから、無事に帰ることを許された。しかしその宗朝にも、危機はあつた。それが最後の場面である。瀧を見ながら昨日の水浴のことを思い出し、「命が失せても可い」と思う宗朝はまさに引き返そうとしており、もしそのまま引き返せば、その時こそ宗朝は動物に変えられたであろう。このテクストの語りの中心にある女の世界はまさに（エロス）と（タナトス）の世界であり、非常に誘惑的であるが男にとっては死の世界・言葉が奪われる世界である。そして宗朝がここでそのような世界

に棲む女のもとに戻れば、「高野聖」というテキストは成立しない。その魅惑的な力から、如何に生還するか、それがテキストを生成する力でもある。宗朝は語るために必ず生還しなければならないのだ。生還を可能たらしめるのが去勢者の一人、親仁である。宗朝が女のもとに引き返そうとしたその時に、親仁の「十三年前の出来事」が語られるのであり、宗朝は引き返すのをやめるのである。そして親仁があたかも種明かしの「十三年前の出来事」を語ることによつて、女が魔神であるという印象を「私」に与え、先にあげたように「俗」から「聖」への変容が言われることにもなった。

しかし、親仁の語りは種明かしではない。親仁の語りはむしろ読者に謎を突きつけてしまうのだ。山中の孤家での女と白痴の関係を、そこを訪れる旅人（もちろん宗朝もふくめて）は誰も明らかにとらえる事はできないが、親仁の最後の語りによつていろいろな関係性が示されることになる。

「其の膏葉を剝がすにも親や兄、又傍のものが手を懸けると、堅くなつて硬ばつたのが、めりめりと肉にくツついて取れる、ひい／＼と泣くのぢやが、娘が手をかけてやれば黙つて耐へた／＼弥よ明日が手術といふ夜は、皆寝静まつてから、しく／＼蚊のやうに泣いて居るのを、手水に起きた娘が見つけてあまり不便さに抱いて寝てやつた／＼此の洪水で生残つたのは、不思議にも娘と小児と共に其時村から供をした此の親仁ばかり／＼嬢様は帰るに家なく、世に唯一人となつて小児と一所に山に留まつたのは、御坊が見らるゝ通り……」

宗朝の告白では「婦人」「白痴」と一貫していた呼称が、婦人と白痴の過去を語る親仁の話の中では「娘・嬢様」「子供・小児」などとなっている。またその話から、はじめは白痴が「病人」として女の家を訪れ、女もその靈力で白痴の傷の痛みをやわらげる「医者」の役割をしていたことも明らかになる。親仁の話を聞くと、白痴と女の関係は（娘（姉）——小児（弟））（嬢様（母）——子供（医者——患者））などに位置づけることが可能である。だが、これによつて女と白痴の関係がすべて明らかになつたわけではない。むしろその過去を明らかにすることは、二人の多様な、決定づけられない関係をより露呈してしまう。宗朝が見た「寡黙な女性」と親仁が話した「あぐらをかく魔神」との分裂をどのように解釈するのか。それは（本）当に女が魔神なのか」という問いを誘発することになる。つまり親仁の語りは、実は女の謎を喚起しつづけてやまないものである。それは、もちろん言葉の一方的な行使である。親仁とその語りを引用しつつ饒舌に語る宗朝は、女の謎を喚起しつづけるという点で、強制的に言葉という権力を行使をしている。すなわち親仁と宗朝という二人の去勢者は、去勢されたファロスを言葉によつて代替しているのだ。つまり象徴的に去勢された男達が新たな「言葉」というファロスを獲得する過程が、まさに『高野聖』というテキストなのである。

だが、女のもとでは一切のファロスの行使を禁止されていた宗朝が、なぜ最終的には言葉を獲得することが可能になるのか。

四、沈黙のテクスト

「高野聖」というテクストにおいては、「語る」ことと「語らない」ことの拮抗関係が物語を支えている。これは何も宗朝と女との関係においてのみ言えることではない。女の棲む孤家をとりにまく世界、ひいては「高野聖」というテクスト全体は「語らないこと」「沈黙」によって成立しているのだ。

女のまわりからは「性」が排除されている。男達は女の魔力によって獣に変えられてしまい、「言葉」を奪われてしまう。そうした「性」の欠如を象徴しているのが「語らないこと」＝「沈黙」であることは先に述べたとおりである。女は人里離れた孤家に白痴と二人で棲み「ものを見ふことも忘れ」ていきそうな日々を送っている。だが親仁のことは「世の中へは目も遣らぬ換にやあ、嬢様は如意自在、男はより取つて、飽けば、息をかけて獣にするわ」が語っているように、逆に女の超能力とも言える魔力は、人里離れた山の中で次第に膨らんでいったのであり、いまやその霊力なしに生きることは不可能である。とすれば、女は永遠にこのすべてから隔絶した言葉のない世界でその生をおくらねばならないだろう。だから女は「語ること」を禁じる。山中の孤家においてはそれは禁忌なのだ。孤家に棲む女のまわりに存在することを許されるのは、「語らない」人間だけだ。宗朝が無事に帰ることを許されたのは、彼が「語るな」という禁忌を犯さず、何も問わず、又自らも語らなかつたからである。白痴は「奥山で育つたから村の言葉も碌には知ら」ないとあるように、も

ともとまともに「言葉」を知らない。まして手術の失敗で不具になつてからは、「ものをいふことも忘れ」てしまう。白痴が口から発することが出来るのは、「語」だけなのである。

これに対し、親仁はどうか。宗朝に対しても、女に対しても「意味もないこと」を話したり大笑いしたりと、一見饒舌そうである。だがその言葉は意味ありげなものばかりだ。女が宗朝を「怪しの泉」に連れていくときは「(若い坊様連れて川へ落つこさつしやるな。おら此処に眼張つて待つ居るに)」と見送り、泉から帰ってくる。「やあ、大分手間が取れると思つたに、御坊様旧の体で帰らつしやつたの。」と迎える。最後までテクストを読んで初めてこれらの言葉の意味がわかるのだが、この時点では何のことかわからない。親仁は一見饒舌なように見せかけながらその実重要なことは何一つ語ってはいない。それどころか、親仁は意味ありげな言葉を発することで、逆に山中の孤家の不思議さをも少しだしているのだ。親仁の饒舌な語りは、女の棲む孤家を取りまく世界を成立させる「沈黙」を活気づけ、女の謎を喚起する。

この「饒舌」でありながら「沈黙」を活気づけるという構図は、親仁という人物の造形とも相似形をなすものである。女の魔力によって手に入れた馬を市に売りにいって、女の食料となる鯉に代えて帰ってくる親仁は、女の棲む孤家と女の禁忌の象徴である「都」とを行き来する(媒介者、つまり「語ること」＝「都」と「沈黙」＝孤家)との間を行き来する両義的存在(媒介者)なのであり、そこから考えても親仁が女の「性」の対象ではないということは、先に述べた

通りである。親仁の発する一見意味不明な言葉は、謎を喚起しつつも、それがすべて結末の「十三年前の告白」そして「孤家の女の世界」へと照射されていくのであり、親仁は「語り」によって「沈黙」を活気づけるといふ点において、女の住む世界を、そしてこのテキスト自体をも、象徴している人物なのだ。

こうして男達の性を排除することで、女のまわりには生殖的な性の欠如した男達⇨去勢者だけが残される。この去勢者たちの夢想が女を偶像化し、エロスを呼び寄せなのだ。しかし、「沈黙」とは決してそれだけでは存在しない。言う迄もなく「沈黙」とは常に「語り・言語」の相関物で、「言葉」が存在しなければ「沈黙」もまた存在し得ない。「語ること」で「沈黙」も生まれるのであり、両者は常に拮抗関係にあるといえよう。それ故女は「語ること」を迫る。語り語られることを拒絶しながらも、結局は女もその偶像性・神秘性・属性を語り語られることによってしか意味あるものとして実現できないのである。このことは、先の「言葉」の獲得の問題と密接につながっている。女は男達を去勢し、それを食物と交換することで、自らの生を支えてきた。その意味では女はファロスを断然拒否する。しかし、テキストに刻印された女の存在は、言葉によって語るしかないのだ。宗朝も、そして親仁も、女を生かし続けるために「言葉」を獲得したのである。女の生を支える両義的存在の親仁は別として、それはもちろん女から遠く離れなければ獲得できない。その親仁でさえ、女から離れたところでなければ「十三年前の出来事」は語らないのだ。

「語らない」ことによって女の世界は成立するが、先にも述べたようにそれは「語る」ことによってしか生まれえない。このことは「高野聖」というテキスト全体にも通ずることである。「高野聖」というテキストは、話の謎を詳細に明らかにすることを許さないテキストなのである。ここで「高野聖」の語りの構造をもう一度考えてみよう。それは自分が語り得ないことを引用しつつ、語るという仕組みである。

〈私の語り〉 ⇨ 私が語り得ないこと / 〈宗朝の語り〉

⇨ 宗朝が語り得ないこと

〈親仁の語り〉 ⇨ 親仁が語り得ないこと / 〈女の語り〉 ⇨ 沈黙

つまり、男達は「語る」(ファロスを行使する)けれども、結局は自分が語り得ない、他の人間が語ることを語っている。その関係は、宗朝、親仁と続き、最後には女のところへいたる。しかし、女はもともとと語ることを拒否している。白痴と女の関係にしても、当事者ではない親仁がいくら明らかにしたところでそれは先に述べたように、決定できない不可思議な関係性をますます印象づけるのであり、結局親仁には語ることでできないものである。当事者である女は一切を語らず口をつぐんでいる。最終的に情報を握る女は、沈黙しつづけるのみなのだ。

「高野聖は此のことについて、敢て別に註して教を与へはしなかつた」という最後の一行にも明らかなように、饒舌に語られているようでありながら、物語のなかの空白は埋められることなく進行していくが、女の沈黙も、結局は語られなければ生まれ得ない。テクストの中心にある女の沈黙は実は物語の大きな核であり、それ故言葉そのものが生み出すそのエロチックな表象は、「私」へと伝達されなければならぬ。もちろんその場合の伝達とは、決してコミュニケーションの可能な状態を指すのではない。それはあくまでも謎を喚起しつづける、決して語り得ないものとしてあるのだ。そして男達は共謀し、「俗」から「聖」という物語にファロスを捏造する。しかし真のファロスは女が握っているのだ。テクストの人物たちの語る「言葉」は、女の沈黙のなかに秘められた謎を喚起しつづける。そういう意味で女は到達不可能な存在であり、限りなく読者から遠ざかりつつ、読者を引き付ける。女の沈黙の世界は、親仁や宗朝の伝聞といった媒介性によって〈私〉や読者に、伝達不可能な世界を遅延し迂回し、間接的に伝達される。女は遠く時空を隔てられているが故にひとときわ間近く、読者の心によみがえり続ける存在なのである。

『高野聖』の目指すものは憧憬する女性をファロスを喪失する代償に言葉によって所有することなのであり、鏡花の〈母恋い〉というモチーフも、語り得ぬものを如何に語るかといった迂回し遅延する言葉そのものの問題として、捉え直す必要があるだろう。

注 1) 「高野聖」(「解釈と鑑賞」、昭和四九・一二、五〇・一)

(2) 「鏡花、言語空間の呪術—文体と語りの構造—」(「国文学」、昭和六〇・六)

(3) 小森陽一は「聴き手論序説」(「成城国文学論集」二〇、平成二・二三)の中でこの「聴き手」の役割が従来見過ごされてきたこと、そしてそれが実は重要な役割を担っていることを指摘している。

(4) 鈴木啓子は「泉鏡花『高野聖』論—その語りをめぐる—」(「お茶の水女子大学人文科学紀要」四二、平成一・三)の中で、「語り手宗朝」が「過去の事件を、語るべき意味をもつもの」と無意味なものに取捨選択し、なんらかの意図に従って再構成していることについては(宗門名譽の説教師)宗朝の緻密な計算が働いているとは言えまいか。それはまた同時に作家鏡花の計算でもある。」としている。

(5) 前田愛「『高野聖』—旅人のものがたり—」(「国文学」、昭和四八・七)、東郷克美「『高野聖』の水の中夢」(「国文学ノート」二三、昭和五〇・二三)等に代表される。

(6) 「潛心庵」では、摩耶という女性と暮らす少年(千ちゃん)に対し、摩耶を連れ戻しにきた女中が深い仲になったのかと問いつめるが、結局「密通も何もあつたもんじゃあない」と言つて帰っていく。

(7) 松村友規は「隣接諸科学の援用—泉鏡花『高野聖』—」(「国文学」、平成一・七)のなかで、僧が動物に変えられずに帰還したことについて「それ(山中異界での出来事：注引用者)を現実社会に伝えることのできる唯一の存在としての特権を与えられもした」と述べている。僧の再生とはそのレベルのできごとであり、極言するならば彼はただ語るために帰るにすぎないのである。」と述べている。松村氏の論点は小論の趣旨とは基本的には異なるが、この点に関しては共通するところがあるように思われる。

〔付記〕

本文の引用は「鏡花全集」巻五(昭和四九・三、岩波書店)に拠つた。尚、本稿は日本近代文学会東北支部第二回定例研究会(平成四年五月一六日)での口頭発表原稿に、大幅な加筆・訂正を施したものである。

「蒲団」における二つの告白

——誘惑としての告白行為——

藤 森 清

はじめに

田山花袋の「蒲団」(『新小説』明40・9)は、二重の意味で告白という行為に関係しているといえる。一つは、このテキストが物語内容上の出来事として、女弟子横山芳子の告白を含んでいる点である。このテキストに一回だけあらわれる「懺悔」(九)という言葉は、横山芳子の行為をさして使われている。この芳子の告白は、主に引用された「人懐かしい言文一致」の三通の手紙によって構成されている。もう一つは、このテキストが「赤裸々の人間の大胆なる懺悔録」という島村抱月の同時代評⁽¹⁾以来、竹中時雄⁽²⁾語り手⁽³⁾作家花袋の告白として読まれてきたという点である。三人称の叙述形式をとるこのテキストに、告白としての自己言及があるわけではない。テキストを取り囲む文学的なコンテキストが、告白としての読みを生じさせているのである。

林廣親⁽²⁾が指摘しているように、今日「蒲団」を告白という観点で

問題にしようとする場合、この「蒲団」というテキストの告白に関する二側面、つまり「作品中に事実として存在する」作中人物芳子の告白と、花袋の告白として読まれたという「蒲団」受容史上の事実との関係は、重要な意味を帯びてくる。本論では、テキストに確かめられる芳子の告白を、告白行為のモデルとして、「蒲団」全体、つまりテキスト自体とそれを取り囲む文学的コンテキストの分析を試みる。言い直すと、芳子の手紙の言説の分析を通して、明治40年前後の同時代的な告白のモードとテキスト戦略を仮説的に設定し、それを使って、「蒲団」というテキストと、それをとり巻く抱月らの解釈共同体が作りあげた読みの体制との関係について具体的に明らかにしたいと考えている。周知のように、「蒲団」はそれ以後長く継承されることになった、文学テキストを作者の告白として読むような読みの体制を引き起こしたテキストとみなされている。本論が行なうのは、いわばテキストのなかに、そのテキストの読みを引き起こしたコンテキストを探すような作業であるが、後に述べる

ように、今日の目からみれば、「蒲団」はおそらく作者花袋の意図以上に告白をめぐると同時代のコンテキストを記述してしまつたようなテキストだといえるのである。

考察は、明治30年代における「新しい女」としての芳子の戦略的な告白行為の分析が中心となる。具体的には、彼女の一連の行為のなかでの手紙の役割の分析、および手紙そのものの分析を行なう。

手紙そのものの分析では、手紙を構成する言文一致の文体の問題（テキストは候文との差異を喚起している）と、手紙の言説そのものの問題、言い換えると、手紙の言説において彼女はどのようにして「私」という主語を獲得しているのかという問題を扱う。そして、最後に、以上の分析の上になつて、「蒲団」とそれをめぐると読みの体制との関係について言及したいと考えている。ただし、あらかじめ断わっておくと、最後の点については、現段階では示唆的に述べる程度にとどまる。

I

本論では以下に、横山芳子の「新しい女」としての戦略性を彼女の一連の行為、中心的には手紙を書く行為と手紙の言説のなかに明らかにしていくわけだが、その前に芳子というキャラクターの解釈に関する問題点に触れながら、「新しい女」の戦略性という言葉によって、私が何を意味しようとしているのかをはつきりさせておこう。

私のいう芳子像をめぐると解釈上の問題点とは、このテキスト全体

が描きだす芳子像と、テキストの三人称の語り手の説明、コメントが作りだす芳子像の間に齟齬、食違いがあるということである。後者の語り手の説明が作りだす芳子像は、感情や衝動に流されやすい、一貫した意志や計算をもたない女、それゆえ男性社会のなかではカワイイ女ということになるような、そういう女性像である。ところが、テキスト全体にばらまかれた彼女に関する情報——つまり彼女の境遇や行動の記述、引用された彼女の言説（とくに手紙）、それから彼女の父がもたらす彼女についての情報などであるが——それらから総合される芳子像は、語り手のコメントとは反対のイメージを与えかねないものである。テキスト全体の情報は、語り手の説明に対して言えば、情報過多の状態にあり、ノイズのような情報をたくさん含んでいる。そのため、確定的にはないのだが推定的に、何か一貫した意図と計算をもった女性像が読みとれるのである。

こうした事情は、芳子像についての、同時代評以来の読みの実践のなかに、確かめることができる。中村星湖の「女主人公も普通一般の春機発動期の女とより外表はれて居ない」⁽³⁾は、語り手の説明の芳子像に注目した読みの例。太田正雄の「彼女には一貫せる性格を見出すことが出来ない」⁽⁴⁾は、二つの芳子像の齟齬に注目した例。片上天弦の「作中の人物では、女弟子の芳子といふのが比較的良好に出る」⁽⁵⁾や、『新声』無署名記事の「更に作者は横山芳子に於て新婦人の輪郭を現さんとし、その描写に於ても尤も公正の態度を持し得たり、読者は芳子を通じて近來社会の勢力たる女学生の長所と短所とを尤も明らかに窺ひ得べし」⁽⁶⁾などは情報過多を積極的に評価

したものと考えられる。また、登張竹風の「時雄は芳子に馬鹿にされたものだ」という表現は、暗に何かの一貫した意図をもつ芳子像に言及している。中村光夫の「浮雲」の昇も『蒲団』の田中もこの点で全く同じ型の男である。また彼らの恋愛の対象が二人ともその時代の女性の教養の（おそらく悪い面の）代表者であるのも不思議なようで実は当然の一致であろう（⁸）（傍点は引用者）という読みは、竹風の読みを継承したものだといえよう。

この二つの矛盾する芳子像の問題の中心にあると、私が考えるのが、芳子のシュウソカリの服用、つまり芳子の神経症の問題である。また、これは語り手の説明の論理が、テクスト全体の芳子像を説明し得ていない典型的な例でもある。芳子の神経症については、「三三」章を中心に、「神経衰弱で、時々癩のやうな痙攣を起すので」とか、「シュウソカリの入った大きな罐」、「神経過敏で、頭脳が痛くつて仕方が無い時に飲むのだといふ」、あるいは「芳子は神経性の顔を擡げた」（⁹）と、何度か言及されている。次にあげるのは、その神経症の原因を語り手が説明している部分である。

四月に入つてから、芳子は多病で蒼白い顔をして神経過敏に陥つて居た。シュウソカリーを余程多量に服しても何うも眠られぬとて困つて居た。絶えざる欲望と生殖の力とは年ごろの女を誘ふのに躊躇しない。芳子は多く薬に親んで居た。（¹⁰）

周知のように、神経症、ヒステリーという病が「時代の推移によってその症状も文化的意味合いも変化する病」であることは、今日ではよく知られた事実となっている。また山本芳明は、「ヒステリー

の時代」⁽¹⁰⁾のなかで、こうした病をめぐる言説には「女性たちの葛藤や抵抗を封じこめようとする制度的な言説」の問題を意識しなければならぬと述べているが、このことも今日では了解されていると思う。エレイン・シヨーウオーターは、『心を病む女たち』⁽¹¹⁾のなかで、次のように述べている。

ヒステリーを19世紀という歴史上の特殊な枠組の中で、無意識的な形のフェミニスト的な抗議とみなすことはたしかに可能である。その抗議は当時の女性運動が行った、家長長制的価値観に対する攻撃と対をなす。

ヒステリー、神経症を、生理的物物理的原因によつて起こる実体的な病としてではなく、女性の文化的社会的抑圧が原因となつて起こる病であると理解すること。さらには、そこに家長長制的社会・文化の抑圧的な体制の下で、自分の人生をコントロールする、つまり支配することをばまれた女性たちの戦略の一環として、ヒステリー・神経症を「演じられた病」、言い直せば「関係性の病」として捉えなおしてみること。私の言う「新しい女」の戦略性とは、このことと関係している。

たしかに、「絶えざる欲望と生殖の力」の抑圧が芳子の神経症の原因だとする語り手の説明の論理は、山本が明治20年代から30年代の小説中のヒステリー観を生みだした典型的な言説の例として引用している、福沢諭吉の「日本婦人論」と、まったく同じものである。福沢は性的欲望を食欲にたとえながら、「癩頭痛」や「不眠」の症状を伴う女性の「ヒステリー」や「神経病」について、「食物の不

足を以て身を害するの罪は過食の害に異ならず。快樂は情の食物なり。然るに日本の女性は、此食物に飢えて満足を得ず、就中社会中等以上に於ては春情を養ふの方便最も不自由にして惨刻を極め、是等の憂愁内に鬱して心識過敏形體脆弱の禍を醸し」と説明している。

しかし一方で、このテキストは今日の目からみて、家父長制社会・文化の抑圧的な体制の下での「新しい女」の戦略性という補助線を与えてやれば、その意図や意味の読み取れる芳子に關しての過多の情報を供給してもいる。地方都市の「豪家」の娘であり、「厳格なる基督教信者」の父母の娘であり、英国留学の後、官立学校の教授となつた長男の妹でもあり、神戸女学院で「ハイカラな女学校生活」をおくつた「新しい女」という彼女の境遇は、エレイン・シヨウウォーターの記述したピクトリア朝の神経症の女性たちの境遇と非常によく似ている。つまり両者に共通しているのは、経済、文化、教養の極めて近くにいながら、同時にそれらを支配することからは決定的に隔てられているという状況である。シヨウウォーターは、そうした状況におかれた神経症の女性が、家族の者に自分の主張を認めさせるために、神経症を演じたケースを記述している。例えば、芳子の父親の悔恨を記述した部分にあらわれる「多病の爲めに言ふがま、にして余り検束を加へなかつた」(八)という何気ない情報、シヨウウォーターの記述に照らしてみると新たな意味を帯びてくるのである。

この点で、「蒲団」は過渡的で、混在的なテキストだといえる。語り手の説明の論理は、明らかに明治20年代から30年代にかけて支

配的であつた実体的なヒステリー・神経症観に支配されながら、一方でテキストは後に有島武郎が「或る女」のなかに意識的に記述してみせた明治30年代の「新しい女」の戦略性を写しとつてしまつていのである。横山芳子は、設定から言えば7、8歳のズレがあるが、日清戦争以後の国家主義的な良妻賢母主義の風潮の中を、神経症、ヒステリーという病と「タクト」(手練手管)の危うい均衡によつて生きた早月葉子の妹なのだ。

日清戦争(明治27年、葉子18才・引用者注)が起つた頃から葉子位の年配の女が等しく感じ出した一種の不安、一種の幻滅——それを激しく感じた葉子は、謀反人のやうに知らず識らず自分の周りの少女達に或る感情的な教唆を与へてゐたのだが、自身自身ですらどうしてこの大事な瀬戸際を乗り抜けるのかは少しも解らなかつた。(略)自分はどんな物からも本当に訓練されてはゐないんだ。而して自分にはどうにでも働く鋭い才覚と、女の強み(弱みとも云はゞ云へ)になるべき優れた肉體と激しい情緒とがあるのだ。さう葉子は知らず／＼自分を見てゐた。そこから盲滅法に動いて行つた。殊に時代の不思議な目覚めを経験した葉子に取つては恐ろしい敵は男だつた。¹³⁾

「時代の不思議な目覚め」を経験しながら、自立するには、つまり自分の人生を支配し、コントロールするには、何も「本当に訓練されてゐない」という葉子の思いを、芳子もまた共有しているのである。

まとめておくと、「蒲団」というテキストは、一方では、そのコー

ドの読めない芳子の「新しい女」としての他者性を写し取っているのだが、一方では、それを同一性の下に自らのコードで強引に読もうとして、その裂目を露呈してしまっているようなテクストなのだということになる。

II

以上に説明した、芳子の「新しい女」としての戦略性をもっともよく読み取れるのが、引用された芳子の手紙である。まず、手紙という形式が芳子にとってもつ戦略性とは何かという点から考えてみよう。

「蒲団」というテクストでは、数多くの手紙がやりとりされる。棚橋輝嘉の指摘するように、「書簡の引用という方法」⁽¹⁴⁾は、このテクストの特徴の一つである。また、手紙というコミュニケーションの形式にまつわる様々な様態についても、かなり詳細に記述されている。なかでも、「手紙の文句から推して、其の表情の巧みなのは驚くべきほど」(二)の書き手であり、「机に向つて文を書くこと謂ふよりは、寧ろ多く手紙を書く」(三) 芳子は、このテクストの中でもっとも頻繁で巧みな手紙の書き手だといっている。そうした彼女にとっての手紙の役割は、次のエピソードがよく教えてくれる。芳子が追い詰められて、いよいよ田中との肉体関係を、告白しなければならなくなる場面である。

やがて妻君が下りて来た。何うして居たと時雄は聞くと、薄暗い室に洋燈も点けず、書き懸けた手紙を机に置いて打伏して居

たとの話。手紙？ 誰に遣る手紙？ 時雄は激した。そんな手紙を書いたつて駄目だと宣告しやうと思つて、足音高く二階に上つた。

『先生、御性ですから』

と祈るやうな声が聞えた。机の上に打伏したまゝである。

『先生、御性ですから、今、少し待つて下さい。手紙に書いて、さし上げますから』

時雄は二階を下りた。暫くして下婢は妻君に命ぜられて、二階に洋燈を点けに行つたが、下りて来る時、一通の手紙を持つて来て、時雄に渡した。

(九)

この部分から、二つの問題が指摘できる。一つは、このテクストの一番のクライマックスであるこの部分に手紙という言葉が頻出するという事実を、字義どおりに受け取つてみるのである。時雄は自分以外にあてられた手紙に激昂し、自らに与えられると約束された手紙にだめられるのだが、そもそもこの「蒲団」というテクストには、手紙そのものが時雄の欲望の対象になっているような一面がある。手紙は、「秘密」(五)を秘めたものであり、時雄が了解したと思つたり分らないと思つたりする「謎」(二)や「意味」(三)を秘めていて、時雄の欲望を喚起する。この親密で内密なコミュニケーションから排除されることによって、時雄の欲望が一層かきたてられる様子は、「成るだけ手紙の往来を人に見せぬやうに」しようとする芳子の行動に、「一層懊惱の度を増」(六)す時

雄の姿に明らかである。更に、「書いても書いても尽くされぬ二人の情——余り其の文通の頻繁なのに時雄は芳子の不在を窺つて監督といふ口実の下に其の良心を押さへて、こつそり机の抽出やら文箱やらをさがした。」(五)という部分では、手紙は時雄にとつてほとんどフエティッシュな欲望の対象とまでなつてしまつていゝといえよう。

もう一つの問題は、芳子がこの場におよんでも口頭の発話ではなく、手紙という形式に固執することである。このエピソードは、手紙という形式が、彼女によつて選ばとられたコミュニケーションの形式なのだということを知らせてくれる。ここで改めて、彼女が時雄にあてた手紙の大部分は、頻繁に会つてゐる師弟なのだから、本来手紙である必要性のあるものではないという事実を想起しなくてはならない。また、「紫インキで、青い罫の入つた西洋紙に横に細字で三枚」(二)というような、弟子入りを請う芳子の手紙は、ツヴェタン・トドロフの用語で言えば、手紙の意味作用の「物質的アスベクト」⁽¹⁵⁾までよく心得て書かれた手紙であるが、そもそのものはじめから芳子は、手紙という意味作用の形式的効果に十分意識的であり、自らを書かれた記号として(この場合にはハイカラな女学生という記号として)提出することに長けていたのである。

それでは、この芳子の選びとつた手紙という形式は、どのようなコミュニケーションの形式なのか。それは口頭の発話とどう違うのか。関礼子の指摘どおり、手紙は日記と較べれば明らかのように、「本来的に他者志向的」であり、また口頭の発話に較べれば明らか

なように、「表現」性の強いコミュニケーションの形式である。だから、手紙は構造化された表現として「自ずと受信者・発信者の関係の本質を雄弁に語つてしまふ」ことになる。しかし、手紙を書くという行為の實際に即して考えてみると、口頭の発話との比較で更に重要な点は、手紙においては受信者≡読み手は常に不在であるという事實にある。この不在の読み手と口頭の場合の聞き手(たとえ沈黙していたとしても)との決定的な違いが、手紙の書き手に一種の自由を与えることになる。書き手は不在の受信者を仮構された読み手とすることによつて、言い換えれば、自分の望むような役割としての読み手を設定することによつて、「受信者・発信者の関係」を「表現」としてつくりだす自由が与えられてゐるのである。そして、その「表現」性によつて解釈学的な距離を生み出す度合は、常に手紙の方が大きい。この点で、ある種の手紙——恋文や複雑な要請を負わされた手紙の場合、このコミュニケーションの場は、いつでも解釈をめぐる「メタ・レベルでの戦場」⁽¹⁷⁾となる可能性を秘めてゐるのである。関は馬場孤蝶宛ての樋口一葉の手紙について、一葉が孤蝶をどのような読み手として仮構し、どのような関係を創りだそうとしたかを分析し、「女としての擬態」を使う、メタ・レベルの言説の使い手としての一葉の「かなりしたたかな」側面を指摘している。芳子の場合も、一葉の場合と同じような意図によつて、不在の読み手にむかつて書くという形式、解釈の入りこむ余地の大きい形式が選択されてゐるのだといえよう。

私は以上の二つの問題をつなぐ言葉として、つまり、時雄の欲望

の対象としての手紙が最終的に意味するもの、そして不在の読み手と解釈学的な距離によって芳子が生みだそうとしているものを指す言葉として、「内面」という言葉を使いたいのだが、このことは、芳子の手紙が言文一致で書かれていることと密接に関連している。

言文一致という文体の問題を、テキストの枠をでて一般的な問題として論じることは、私の荷に重すぎる。ここで考えるのは、あくまでこのテキストが際立たせようとしている言文一致と候文の文体の差異の問題である。「言文一致で、すらく」と此上ない達筆(二四)とあるように、テキストは引用された三通の手紙が「言文一致」で書かれたものであることを明記している。帰郷後、芳子は時雄に手紙をよすが、それは「いつもの人懐かしい言文一致でなく、礼儀正しい候文」(十二)によるものである。テキストは、この二つの文体の差異を「人懐かしい」と「礼儀正しい」という形容で際立たせている。

高橋敏夫や林が指摘するように、この文体の差異は、物語のなかでは時雄に「はじめて芳子との別離を確実なものとして実感」¹⁸⁾させるものとして機能しているのだが、ここでは二つの文体の差異の問題を、G・ジョシポヴィッチの『書くことと肉体』の記述を参考にしながら整理してみよう。高橋が言うように、言文一致文は確かに「親和性」をもつものとして提示されているのであるが、それが意味するところは、この二つの文体に、それに対応した人間関係についてまったく違った考え方を示す、ジョシポヴィッチのいう二つの文化を想定してみると、よりはっきりするだろう。候文が属するの

は、礼儀作法、儀礼、レトリックに関連した文化である。礼儀とか儀礼とは、内面が複雑で定義できないものであることを認めて、そういう内面を伝える社会的回路をつくるという方法である。この文化のなかでは内面は、自立した実態的な客体としては扱われず、もっぱら関係枠の準拠体系によってしか定義されない。その意味で、内面は問題にならないのである。それに対して、言文一致の属するのは、リアリズムの文化、言い換えると、行動や出来事の下に「真実」「本当」「実態」を仮定するような文化である。この文化では、人は誠実さと気持ちを倫理として生き、内面は自立した客体として扱われる。(正確に言うと、内面は客体であるかのように見せかけられているのである。)この後者の文化のなかで、はじめて実体的な客体として姿を現すことになる「内面」。こそ、テキストが「人懐かしい」という形容でもって強調しようとしていることだといえよう。

ここまでで、ひとまず芳子の戦略おける手紙の役割をまとめておくと、それは内面を語ることによって時雄の欲望——人の内面を特権的に提供され、そのことによって、相手に対して支配的な立場にたつことを許されたという欲望——を喚起すること、つまり誘惑することだということになる。そして、この誘惑関係のなかでこそ、芳子は時雄を説得可能な相手とすることができるのである。ただし、もちろんこれは、時雄を男として獲得するための、文字通りの誘惑ではない。そうではなくて、そもそものはじめから彼女が誘惑関係において作りだそうとしているのは、時雄が途中から自覚させられ

ることになる「温情なる保護者」、言い換えれば、擬制の父、代わりの父である。言うまでもなく、この擬制の父の利点は、実の父——「旧風の頑固（むかしふうのかたくな）」と表現されている——との間では禁止され、不可能な、誘惑による説得が可能だという点にある。いわば、芳子は時雄を家父長制社会での彼女の橋頭堡、一つの足場としようとしているのである。

こうした戦略的な意図が想定できる、芳子の内面を語るといふ行為について、もう少し考察を深めておこう。注意したいのは、精神分析についてのミシエル・フーコーの指摘をやや図式的に利用するならば、内面とは語る者の側に属するのではなく、むしろそれを受け取る者の側に属しているのだということである。

真理は、語る者においては確かに現前してはいるが不完全であり、自分自身に対して盲目であつて、それが完成し得るのは、ただそれを受け取る者においてのみである。この後者こそ、この不可解な真理のまさに真理を語る者なのだ。つまり、告白によつて啓示されたものを、語られた事柄の解説によつて裏打ちしてやらなければならない。聴く者は、単に赦しの権限を握る師、あるいはは無罪とする裁き手ではなくなる。彼は真理を握る主人となるだろう。彼の機能は解釈学的なのだ。

聴く者こそ内面を握る「主人」となるのだが、これを逆に語る者の立場から言い直せば、内面とは「真実」や「本当」をチラつかせながら語るることによつて、言説の効果として聴く者、読む者の解釈のなかに存在させることができるものだということになる。もちろん、

こういふことができるには、語る者は聴く者の解釈の更にメタ・レベルに立たなければならぬことは言うまでもない。

芳子がこうしたことの意味をどこまで意識していたかは別として、こうしたメカニズムの巧みな使い手であつたこと、つまり、相手の解釈のメタ・レベルに立つような言説の使い手であつたことは、事実だと思われる。なぜなら、家父長制社会を生きる女性たちは、自分の内面が実は自分のものではなく、他者のものであるということ、それも多くの場合男性のものであるということ、はやくから自覚せざるをえないような立場におかれていたと考えられるからである。このことを、芳子の手紙の言説の分析を通して、確かめてみよう。

III

芳子の手紙の言説の特徴は、頻出する「先生——／実はご相談に上り度いと存しましたが、余り急でしたものから、独断で実行致しました」とか「先生、許して下さい、私は其時刻に迎えに参りましたのです」（四）、「先生、私は決心致しました」（七）あるいは、「先生／私は墮落女学生です」とか「先生に教へて頂いた新しい明治の女子としての勤それ私私行つて居りませんでした」（九）などという言い方にある。「私は」という主語の頻出は、和文脈の候文の手紙と比べると明らかである。候文の手紙には「私より」という形で一回しか「私」が使われていない。これは、欧文脈に範をとった言文一致文の結果だが、注意したいのは、ここでは「私」はいつも「先生」とセットになっているという事実であ

る。彼女の手紙の言説において起こっていることを、subject という語の二重の意味に引つ掛けて言うと、服従することと主体となることが同時に起こっているという事態である。師弟関係にあるのだから、当たり前といえれば当たり前なのだが、大事なものはこの言い方が彼女の言説の特徴だという点である。とくに「先生に教へて頂いた新しい明治の女子としての勤、それを私は行つて居りませんでした」という、「私」の自己規定そのものを、「先生」に託すような言説の在り方が注目される。

そこで、この師弟関係がもつと具体的には、男の師と女の弟子だということに注目して、この言説の服従の意味を考えてみる必要がある。キャロリン・ハイルブランは、『女の書く自伝』⁽²¹⁾のなかで、ある時期までの女性の自伝に、自我をそのまま表現するのではなく、いつも他の自我と一体化し、その関係を通して自らのアイデンティティを築くような書き方が認められる事実を紹介している。そして、こうした書き方は、男性文化のなかの女性の書き手が、「男たちに耳を傾けさせる最上の方法」として戦略的に採用したものだと説明している。芳子の言説にも、この意味で、ある時期の女の言説がもっていた戦略性を読み取る必要がある。

更に、芳子が過度の服従によって行おうとしていることの実態は、主人と奴隷の関係、それゆえ容易に逆転しやすすい、相互に拘束的なあるいは相互補完的な関係として考えてみる必要がある。次にあげるのは、書簡体小説の古典『危険な関係』を書いたラクロの文章である。⁽²²⁾これは、今日のフェミニズムの目からみれば、ずいぶん問題

の多い文章であるし、その誘惑観も取り立てて深い洞察があるわけではないが、芳子の言説の過度の服従の根幹にある戦略性を、よく説明してくれる。

彼女たちは弱いほうの立場だから、ついにその唯一の手段が誘惑することだときづいた。女が力によって男に従属してるとすれば、男たちを快樂によって自分たちに従属させられることを知った。男たちより不幸な彼女たち（……）のほうが先に、快樂というものが人がいつも考えるほど大きなものではなく、想像のほうが実際 (nature) より先まで行くことを知った。

時雄の「煩悶」、つまり若い、「二人の恋の困難（かぎ）」を握っているものとして、一方では芳子に対して支配的でありながら、芳子が「帰国するようになる」⁽²⁶⁾ことを恐れているという意味で被支配的な関係は、時雄が一人で生じさせているのではない。芳子の言説の戦略性の効果として、時雄のなかに生じているのである。

ここでもう一度確認しておく、彼女の言説の作りだす誘惑は、確かにそこに性的な含意があり、彼女はそれを利用しもしているのだが、一方でいわゆる実体的な誘惑からはズレているのである。芳子が性的な表層の下で行おうとしている誘惑として、私がここで考えているのは、立川健二がその『誘惑論』⁽²³⁾のなかで展開している、「他者との（非対称的）コミュニケーションのモデル」としての、言語行為としての誘惑である。それを私は、これまで「内面をめぐる誘惑」と呼んできた。立川は、「誘惑する」とは、積極的に他者に働きかけることではあるが、にもかかわらず、他者に従属した弱

い立場にたつことでもある」と述べている。

芳子というキャラクターは、ことわるまでもなく小説の言説によつて成立しているのだが、それ以上の意味で芳子というキャラクターは、言説の力そのものに依存しているのだといえよう。彼女の誘惑は、根本的には言説の力によつてなされているのである。彼女がテキストに作り出すのは、内面をめぐる言語によるゲーム、記号による誘惑のゲームである。時雄は、このゲームの規則にはない、それゆえゲームにとっては不当な常識という道徳を持ちだすことによつて、この誘惑のゲームに終止符をうつ。芳子が田中との肉体的交渉を告白したあと、語り手は「時雄は今更に地の底に此身を沈めらるゝかと思つた。手紙を持つて立ち上がつて、其激した心には、芳子が此懺悔を敢てした理由——総てを打明けて縋らうとした態度を解釈する余裕が無かつた」(一九)と解説してみせる。この語り手の説明は、一方で時雄を市民道徳のレベルでの常識家としてこの誘惑のゲームから救い出し、同時に誤つて間違いを犯してしまつた純粹な女、必死に縋らうとする女としての芳子像を強調することによつて、誘惑のゲームなどなかつたのだと主張している。しかし、この場合も芳子の神経症の説明の場合と同様に、語り手の説明はテキスト全体の芳子像を説明し得ていない。激昂した時雄には気づくことができなかったと断りながら、語り手がわざわざ解説してみせる「総てを打明けて縋らう」としたという手紙の意図は、あらかじめ自らの言説の効果を十分に意識している芳子によつて周到に計算されたものではないかという印象を、読者はどうしてもぬぐうこと

ができない。奇妙なことに、このテキストでは語り手の説明に対してさえ、芳子の言説はそのメタ・レベルにたつているような印象を与えるのである。そして、こうした印象の原因は、これまで分析してきた芳子の手紙の戦略的な言説の力——「蒲団」というテキストのなかでは過剰なといわなければならないその言説の力にあるのである。

IV

これまで芳子というキャラクターを、かなり実体的に扱つて分析をすすめてきたが、言うまでもなく、以上に分析した芳子の「新しい女」としての言説や告白行為は、男性作家花袋によつてテキストのなかに作りあげられたものである。それでは、これらの言説や告白行為に確かめられる戦略性は、「蒲団」をめぐる告白としての読みの体制と、どのような関係にあるのだろうか。最後にこの点について、同時代の告白についてのコンテキストを参照しながら、簡単に考察してみよう。

一般に、花袋が「蒲団」を書いたときの告白についての同時代的なコンテキストとしては、花袋が直接的な形で意識したと考えられる藤村の「破戒」や、「並木」におけるモデル問題があげられることが多い。ここでは、「蒲団」に半年ほど先立つ明治39年12月に刊行された木下尚江の「懺悔」⁽²⁴⁾と、登張竹風のそれに対する評⁽²⁵⁾を取りあげて、「蒲団」がその中に投げ込まれることになる告白について、そのコンテキストの、もう少し一般的で原理的な側面を確認してみる。

次にあげるのは、木下の「懺悔」のはじめの章、「懺悔の苦痛」の章からの引用である。

○予は曾て斯く思ひたり、神の前に懺悔したらんには、重ねて人の前に之をなすの必要あらざるべしと。

今に至りて全然その非を覚りぬ。

予は未だ曾て真に神の前に懺悔したることあらざりしなり、自ら懺悔したりと思ひしことの無きに非ず、去れど其は決して真実の懺悔に非ざりしなり。(一)

○故に予自ら既往一切の虚偽を白状するの時は、此の総ての同志を失ひ友人を失ひ、且つ彼等より石を以て打たる、の時なり、懺悔は則ち死なり、死にもましたる孤独の苦痛なり。(略)

今は神の前と言ふよりも、同志友人の前に我が虚偽偽善を明白にして、以て生死の運命をば、謹で大能の御手に托するの外無きことを思い定めぬ。(四)

この章で、木下尚江はミシェル・フーコーのいう、「真理が、自らを言葉によつて表明するために取り除かなければならなかつた障害と抵抗とによつて、自らを真理と認定する儀式」⁽²⁶⁾を文字通り行っているわけだが、この告白についての自己言及的な儀式のなかで、木下が更に一層の苦痛を求めて、「神の前」の告白から、「人の前」「同志友人の前」の告白に焦点を移すとき、実は告白の意味が決定的に変化してしまっているのである。その時木下が直面することになる事態は、小森陽一の表現を使うならば、次のように言い表わすことができる。

唯一絶対的な他者である神を仲立ちとしない言葉は、常に相対的な他者による多義的な解釈にさらされている。どんなに「己れを尽くした」言葉であつても、そこに込められた意味は、相対的他者の側が持つコードによつて変形され、「己れ」の同一性は剝奪されつづける。

もちろん、これは特殊な状況でもなんでもない。これがわれわれが直面している言語の世界の実態であり、常態なのである。ただし、ここで注意したいのは、「蒲団」が発表されようとしていたこの時期、告白という言語行為について、この実態が意識されはじめたということである。告白の場を神の前から人の前に移したとき、告白は多義的な解釈にさらされ、自らの告白としての真性を保証することができなくなる。木下がどんなに懺悔の苦痛を強調しても、竹風は「木下尚江、「懺悔」を著はして、好評あり。然れども、此の如き書を以て懺悔といひ得べくんば、神を信ぜざる吾輩もまた能く懺悔し得べし。唯吾輩は之を懺悔といはずして、吾が閔歴といふの差あるのみ」と、告白の真性を否定する。

それでは、どうしたら自らの告白の真性を保証できるのだろうか。考えられる一つの答えは、同じ竹風の評のルソーへの言及がヒントを与えてくれる。「むかしは、ルウソオ、懺悔を著はして、自ら盗みたることも書し、手淫に耽りたることも、語つて憚らず」という言及である。つまり、告白についての慣習化したコードを使うこと、この場合なら、何を告白すべきなのかというテーマ論的なコードの参照である。この点で一言しておく、花袋が「蒲団」に四ヵ月先

立つて発表した「少女病」(「太陽」明40・5)のなかで、花袋によく似た主人公を自慰・自瀆のうわさと関係させたのは、このことと関連があると思われる。花袋は同時代の告白に関するコンテキストを読んで、このテーマ論的なコードを意識していたのだと考えられる。

次にもう一つの答えは、そしてこちらの方が根本的だが、それは相対的他者の多義的な解釈を意識して、積極的に利用することである。言い換えると、告白することによって生じる内面とは、語る者の側にあるのではなく、聴く者、解釈する者の側にあるというメカニズムを意識化して、メタ・レベルの言説の使い手となることである。つまり、誘惑者としての自分を意識することである。告白とは、柄谷行人の指摘をまつまでもなく、服従を意味するが、その場が神の前から人の前へ変わったとき、この服従も変質してしまう。絶対的な服従が相対的な服従に変化して、服従は他者を誘惑する戦略的な姿勢、身振りとなってしまうのである。

「蒲団」が、一流の文学者になれない「地理書の編集」に携わる時雄を語り、結局は芳子の愛人となれない時雄を語るテキストであり、小仲信孝が分析したように、⁽²⁹⁾時雄の信奉した「文学」の敗北を語るテキストであることの意味は、この点にあるのだといえよう。時雄についての「今は其のヨハンネスにさへなれぬ身だと思つて長嘆した」(二)という記述に、芳子の手紙における「先生に教へて頂いた新しい明治の女子としての勤、それを私は行つて居りませんでした。矢張、私は旧派の女、新しい思想を行なふ勇氣を持つて居りませんでした」(九)という言い方と同じ言説の型が認めら

れるのだとすれば、その時雄についての同じ記述に、芳子の言説のもつ誘惑としての戦略性も同様に認めなければならない。

本論では、これまでこうした誘惑の戦略的な身振りを芳子の手紙の言説のなかに、また告白を誘惑関係にしてしまうような戦略性を、芳子の手紙を書くという行為のなかに分析してきた。あまり実体的な意味で取られては困るが、「蒲団」というテキストは、登場人物芳子の誘惑の身振りを、いわば模倣したのである。花袋は芳子というキャラクターの場合と同様に、この誘惑の身振りを完全に理解できていないものの、半ば無自覚に模倣したのである。

「蒲団」が抱月らの解釈共同体によって告白と認定されたとき、告白に関する、それ以後慣習化されたものとなる読みのコードが成立したわけだが、そのとき同時に、抱月らはこの誘惑の身振りに応じたのだと考えられる。一方で、告白の根源としての誘惑関係における他者に気づきながら、一方で読みのコードの中でその他者を隠蔽しつづけるような告白という文学的の制度が、このとき作動しはじめたのである。「蒲団」というテキストにそうした読みの体制を引き起こす力があつたのだとすれば、その力の源泉は、このテキストの中心にいて、作家花袋が半ば無自覚に模倣した誘惑の身振りを超え、読者を誘惑しつづけていた芳子——時雄にとつても、語り手にとつても、そして作家花袋にとつても、さらには同時代の解釈共同体にとつても、そのコードの読めないメタ・レベルの言説の使い手、つまり他者であつた「新しい女」としての芳子にあつたのだといわなければならないだろう。

本論では「蒲団」というテキストの中に限って、その分析を進めてきたが、本論で扱ってきた問題を更に具体的に論ずるためには、現実の明治30年代の女の言説の戦略性の、このテキストへの影響の問題と、手紙というコミュニケーションの形式の、小説言説への影響の問題とを分析する必要がある。

- 注(1) 「蒲団」合評「早稲田文学」明40・10
 (2) 「田山花袋『蒲団』を読む」『成蹊大学文学部紀要』26 平2・12
 (3) (1)に同じ
 (4) 「田山花袋氏の『蒲団』」『明星』明40・10
 (5) (1)に同じ
 (6) 「『蒲団』を読む」『新声』明40・10
 (7) 「我観録・厭妻の小説」『新小説』明40・10
 (8) 「田山花袋論」昭21・1『現代日本文学大系11』(昭45・3 筑摩書房)
 (9) エレイン・ショールウォーカー「心を病む女たち——狂気と英国文化」山田晴子・藪田美和子訳(平2・11 朝日出版社)
 (10) 「学習院大学文学部研究年報」36 平1・3
 (11) (9)に同じ
 (12) 明18・6 「福沢諭吉全集」5(昭34・8 岩波書店)
 (13) 「或る女」上巻、十六「有島武郎全集」2(昭4・5 新潮社)
 (14) 「田山花袋『蒲団』——語り手の位置・覚え書——」『国語国文』昭62・4
 (15) 「小説の記号学」菅野昭正・保莉瑞穂訳(昭49・12 大修館書店)
 「手紙の場合には、このアスペクト(物質的アスペクトのことを指す)は手紙が書かれている便箋、インク、書体といった形をとる。」
 (16) 「一葉と手紙(前)——小林あい、馬場孤蝶との往復書簡をめぐって

- て——」『日本文学』昭61・3
 (17) 小西嘉幸「イリュージョンの誘惑」『テキストと表象』(平4・3 水声社)
 (18) 高橋敏夫「『蒲団』——『暴風』に区切られた物語——」『国文学研究』87 昭60・10
 (19) 秋山嘉訳 昭62・8 紀伊国屋書店
 (20) 「性の歴史I 知への意志」渡辺守章訳(昭61・9 新潮社)
 (21) 大社淑子訳 平4・7 みすず書房
 (22) 「女性とその教育について」(17)に小西訳で引用されたものによる
 (23) 平3・9 新曜社
 (24) 「明治文学全集」45(昭40・8 筑摩書房)
 (25) 「我観録・日本文明の将来」『新小説』明40・3
 (26) (20)に同じ
 (27) 「私」という(他者)性『文学』平4秋号
 (28) 「告白という制度」『日本近代文学の起源』(昭55・8 講談社)
 (29) 「(文学)の裏切り——『蒲団』と自然主義——」『国文学研究』平2・3

本稿は、一九九二年度日本近代文学会秋季大会(十月二十四日、早稲田大学文学部)における口頭発表に、加筆訂正したものである。

久米正雄「父の死」の方法

——「読者」の回路へ向けて——

山 岸 郁 子

天皇を複製する。この絶対矛盾を難なく乗り越えたのが「御真影」である。これは、近代のメディアとコミュニケーションの変革に相乗するかたちで現れた「記号」である。さらに、「御真影」は学校教育という最も相応しい土壌を得て、はじめてその力を發揮していった。具体的には、「御真影」と「教育勅語」とのタイアップによって、皇民化教育がおこなわれ、操作される大衆の身をもってその成果が示されてきたのである。

明治六年十二月五日付の『日新真事誌』には「今や、府県の願ひにより至尊の写真を下し賜ふ。余等思ふ、府県にては、人民と共に拝観、今日の昭代無量の聖恩を感謝すべきなり」という記述がある。また明治二十二年十二月の通牒には「申立ニヨリ下付」とくに「模範トモナルヘキ優等ノ学校ヲ撰ミ当省ヲ経テ申立相成可然候」とある。「御真影」下付のシステムには、他の学校の規範となるべき学

校にのみ下付といった限定が加えられていた。

なかなかもらうことが出来ないモノといったプレミアムがある程度ついた明治二十三年十月に教育勅語が一斉に配付され、「御真影」に対して最敬礼・天皇陛下万歳・教育勅語奉読・校長訓話・「君が代」斉唱というパターンができあがる。「御真影」とともに配られるマニュアルにその方法が記載されており、マニュアルにしたがった身体動作を反復することにより、「御真影」は、集団規範として有効に機能することになる。さらに、その重要性の確認を定期的にするために、扱いについての通牒が追っていくつも出される。こうして様々な規約ができ、それが浸透した後に「御真影」にまつわる殉職事件が発生するのである。⁽³⁾

最初の殉職者と考えられているのは、明治二十九年六月十七日の岩手県の高等小学校教員柝内泰吉である。

それより余は、校内に安置し奉る聖影を紐にて固く身に纏ひつ、今や戸外に出でしと思ふ間もなく黒山の如く濁浪飛掛り脆くも

余は其間に没せられたるが、其後は海中遠く押流され、浮きつ沈みつ、材木に撲たれ巖角に触れ苦痛煩悶少時も措く能はざりしが、身体の疲労と共に人事不肖となり、遂に礫砂の上に打揚げられんとは知らざりき。

〔岩手県陸中国南閉伊海嘯紀事〕岩手県南閉伊郡役所編纂 明治三十年三月

この報告自体がすでに物語性を帯びているのは明らかである。事件に対して、まず「東京朝日新聞」に、「忠死の士」と扱われ、「教育時論」には「赤心忠魂」と表現されることによって、事件の衝撃や生々しさは隠蔽されて、「忠君愛国」や「教育美談」という核を持った物語がいくつも作り上げられてゆく。

もちろん、このような傾向を批判する声もあった。例えば、明治二十九年七月四日号の『国民の友』には、「身、世は二にあらず、国家は一也。身を護するは国を護する也。然らば則ち男兒容易に死すべからず」とあり、献身の態度を死によって示すより、生きて国家のエネルギとなるべきであることが述べられている。

同じ日付の『国家新聞』には「城北隠士」という匿名の投稿が載せられた。そこには「写真は再製し、五製し十製すべし、人の生命は再製すべからず」とあり、命を落としても写真を助けようとする者は「名聞を欲する偽善者」か、さもなほ「事理を弁ぜざる愚昧者」であると風潮を助長する新聞記者への批判が書かれている。これ以降「城北隠士」への非難が『国民新聞』の紙上を賑わせることになる。例えば「御聖像に死すが如きことは理屈にあらず感情な

り、直覚なり、利害損失の問題にあらず精神上敬虔の観念なり」(七月七日付)、「御真影を安全にし奉るは之れ万国唯一無比の皇御国に生れたる男子の本領に非ずや」(七月八日付)というような反論である。さらに『教育時論』といった違う媒体にわたって「城北隠士」への批判が掲載され、「城北隠士」に賛同するものはほとんど載せられてはいない。結局は殉職を容認、賛美する方向でこの論議は終結した。

マスメディアが伝えた事件の周辺で、その事件の評価へ結びつくようなルールの協定が成立しつつあった。このルールが「御真影」をあずかる教師達のうえに「恐怖アピール」⁽⁴⁾となつて圧力をかけるものになつてゆく。つまり、「御真影」を損失した場合には不敬罪と扱われるか、殉職するか、これ以外に選択肢がないルートを通じて「御真影」焼失の物語の枠組へと入つてゆくような図式が次第に完成されてゆく。

さて、殉職を肯定する思想が普及し、定着したのは、マスメディアの働きもさることながら、殉職者が身近な校長であり、教師であることに起因する。それは教師のオピニオンリーダー性に拠るものである。オピニオンリーダーとは、コミュニケーションの受容過程においてマスコミュニケーションの影響を最初にうけ、そこから一般の人々へ影響を与えるという集団内のリーダーを指す。「御真影」を奉護するといった意味において、彼の領域内で他の成員よりも特微的に、より有能であり、特定の領域における当該集団の規範を代表、あるいは象徴する立場になる。つまり儀式に関して、教師は一

種の専門家の位置に立つから、「御真影」を前にして、あたかも天皇に接するように恭しく振る舞うことで、皇道思想の忠実な具現者として政府の説得意志をフォローである大衆に伝えてゆくのである。

集団内の身近な人物による説得は、積極的に新しい規範の受け入れを人々に踏み切らせる性質を持つ。すなわち、「御真影」は解釈される一定の意味を持った「記号」として機能してゆく。そしてそのコードがしつかりと共有されたときに、「御真影」焼失の物語が生産され、消費される。共通の物語のコードによって読み解かれるルールは背景として後退しながら、解釈そのものは絶対化される、という構図である。

一旦受け入れられたルールは集団内の同調作用により、またオビニオンリーダーの働きにより、補強される方向に向かう。つまり、集団の存在はコミュニケーション内容の個人相互間の伝達に関して、既設のネットワークを提供することにより、共鳴的なコミュニケーションを強化することになる。ここで「御真影」に付随して行われる儀式は規範をより顕示的なものにする傾向を持つ。

さらには規範からの離脱者を正当な成員の位置に引き戻すようなエネルギーがその中から生じて、ますます天皇の絶対性は受容後も人々の中で強化され、育つてゆくのである。その働きを監視しているのは、「御真影」のまなざしであり、大衆がそのように思い込む力が「恐怖アピール」となって逆に自分達の身を拘束してゆくことになる。

このような図式が定着することによって、「記号」の意味はその結び付けられていた特定の状況、限定的な空間から解放され、一般化され、次第に象徴たることを可能にする。かくて象徴は一般概念として、それを取り巻く一定の行動様式のイメージを喚起することができるような、(時代の気分)を創出したのである。

二

久米正雄「父の死」は「御真影」焼失によって引き起こされる物語を描いた作品である。「校長の子」である「私」は、「何とはなしに起こる儚ない気持ち」と「下腹に感ずる鈍い疼痛」のために遊び仲間を振り切つて家に帰ると、父も又早退していた。二人で饅にあたつたらしい。床についた「私」は漠然と死について思いを巡らす。その日の夜中に父の学校が火災にあい、翌朝、六角塔が焼け落ちたのを知る。父は現場に行つたきりである。「私」は「御真影」が何なのか分からないが、火事跡の見物人の会話から「御真影」の焼失ということが「何かしらの問題になつてゐて、それが父にとつて重大なのだ」ということだけは感知する。父は家に帰ると書斎に入つて出てこない。そして「その明るる日父は突然自殺して了つた」。しかし、周辺には「感動が到る所」にあり、さらに儀式には楽隊までついた。以上が話の大筋である。

この作品を論じるにあたって、まずそのテキストについての問題を前提に据えなくてはならない。「父の死」は、大正五年二月刊行の『新思潮』に、芥川龍之介の「鼻」等と共に発表された。その約

二年後の大正七年一月に新進作家叢書(11)として『手品師』の中に収録された際に導入部と終末部を若干改稿している。

この話の枠組は(書いてある私)が過去の体験を物語るといった入れ子型の構造になっているが、改変されている箇所というのはいずれも(書いてある私)について語られている部分である。初出では、父の死が自殺で自分のそれ以前の記憶をすべて拭い去るほどの強烈な体験であることが冒頭で述べられているのに対し、改稿版では「私の父は私が八歳の春に死んだ。しかも自殺して死んだ」と事件のみを残して、私に与えた影響についての言説を完全に払拭している。さらに、結末部は「恐らく此時の私の心持では此處かうした感激の下に生きたかつたであろう。併し……」と、中絶した思いが宙づりになったまま締めくくられているのに対して、改稿版では「私は此時のかうした感激の下に永久に生きればよかつたと思ふ」と全く異なった安定した私の思いで結ばれている。

初出から改稿までの二年足らずの間には、久米の私生活において急転換ともいえる出来事が起こっている。漱石の死、漱石令嬢筆子に失恋、帰郷、の体験である。この体験後の、再上京、復帰第一作が『手品師』の単行本づくりであった。自主的な態度変更の姿勢として(書いてある私)をできるだけ抑圧していく方向へと改めていった可能性も考えられる。しかし、この部分的改稿によって過去の事件への遡行してゆく(書いてある私)の態度が不明確になってきているのである。

三

この作品はまさに「御真影」焼失の物語である。しかし、「御真影」焼失の事件を客観的に書いた小説ではない。その理由は死んだ校長が久米自身の父親であることによる。そのために父と子として通じ合っていないながら、事件に対しては断絶している子供の「私」が二重化するのである。つまり、「校長の子」という定位から、さまよい出てしまう様が描かれ、作品としてはある不安定さを抱えている。このような作品の構造を問題にするためにも、「御真影」焼失の事件が「私」の意識にどのように映しだされているのか。久米の(虚構)と(現実)の狭間で揺れる物語がどのように展開されているのかを考察したい。

一で述べたような、「御真影」を覆っている時代の気分がもつともわかる箇所は、火事跡の見物人の次のようなやりとりである。

「しかし御真影を燃やしちや校長の責任になるだらう」

「さうかもしれないね」

「一生命に代へても出さなくちやならないんちや無いのか」

「それはさうだ」

ここから、すでに「御真影」が記号性を帯びて機能していることが読み取れる。校長としての父は見物人の群集の中に身をさらされて「広い薄あばたのある顔が或る陰鬱な白味を帯びて、充血した眼が寧ろ黒ずんだ光りを有つてゐた。そして口の右方に心持皺を寄せ」ている。始動した「御真影」焼失の物語の主役になるためのルー

ルを前にして校長は「恐怖アピール」を身体的に表わしている。さらに、「御真影」焼失が明らかになると、父は家族をすら排除し全くの孤高の世界に入り込む。〈静〉の世界でありながら、校長の儀式的行為が決行されるための運動体の中へたしかに身を投じていたのである。このことは、語り手に「その明るる日、父は突然自殺してつた」と述べられながら、すぐあとに「こんな事も危惧され」ていたことが当然のように表明されていることから説明される。

ここで、着目すべきなのは、その死をめぐってさまざまな脚色がほどこされてゆくところである。まず、単なる碁の友達でしかない旧藩士の初老の男性がいきなり父の肌をあけて左腹部を見、そこに割合に浅い二寸ほどの切り傷を見つけることによって、泣かんばかりの喜びの声をあげる。そして、「さすがは武士の出だ。ちゃんと作法を心得てる！」とお墨付きをもらい、人々はその「申訳ほど」のもの、と「私」が認めた切腹の痕に嘆賞の声をあげる。ここで校長の死が「御真影」の焼失と結び付けられて、大衆の了解の下に物語を作り上げてゆく基盤ができたといえよう。「御真影」焼失から殉職へ、という選択の先に表れてくる物語の主人公に校長をまつりあげることで、大衆は物語に積極的に、かつ無自覚に参加してくることになる。彼らは、劇的な空間の中に自分もいるのだ、物語に参加しているのだ、というナルシズムを殉職の二次作用として感じることが出来る。その過程として、「御真影」という近代に表れた記号と武士道の様式を合致させ、一つの理想的な典型に昇華させていることは興味深い。もともと身分制社会の中で内面化されていた文

化の図式を利用することによって、新たな場面に改めて効果を發揮させているのである。

いっぽう、「私」は、父の死に顔を見て「何かを誰人かに訴へてゐるあるものが明らかに現れていた。それは、恰もかう云つてゐる。『俺のせいぢやない。俺のせいぢやない！』と解釈する。つまり「御真影」を焼失してしまったことが、「俺のせいぢやない」のにかかわらず死んでゆくことの無念を訴えている、とみなすのである。さらに、その死がナンセンスなものであるという意識は、「私」の視線の焦点が父の亡骸ではなく、血を嘗めている一匹の蠅に移行してゆくことからわかる。

私は顧みて周囲を見た。母の膝下には所々光るやうな感じのする黒い血が、畳半畳ほど澱んで流れてゐた。そして其血の縁の処に、季節には珍しい一匹の蠅が、まざまざと血を嘗めてゐた。(私は今でもなぜこんな場合にこんな物が目に止つたかを不審である)。

この瞬間、視覚的リアリズムが即席の物語空間を追いやるかたちで中心に据えられる。つまり「私」の視点から父の亡骸は積極的に排除されることになり、〈父の死〉をどうしても中心化できない「私」は「御真影」焼失の物語に登場する相互規定的なキャラクターから落こぼれてしまいそうなる不安な足場に立つ存在となる。そしてさらに、〈書いている私〉を暗示させる(一)内の過剰な説明は、〈書かれている私〉の言動の意味づけを拡散させ、寧ろ相反するメッセージを伝えるかのように機能する。

ここで思い起こされるのは、二の最後で述べた、改稿に表われた

際に（書いてある私）に負荷された抑圧のエネルギーである。「父の死」というテクストにおいて、〈書かれてある私〉の分裂に戸惑う読者をつくりだすことにより、「御真影」焼失の物語だけに収斂されていく一方向的な「読み」の流れを阻止することになる。この反転的作用によってテクストの中に内在している複数意識の対立や葛藤の存在を浮上させてゆく。子供の頃の「私」という設定が作り出す（虚構）と（現実）の揺れは、「御真影」という記号がもたらした物語というものが、一旦そのルールを離れてしまえば、安易に反転しうるものであることを示しているのである。

テクスト内において、〈父の死〉に対して反応が思うようにできない子供の戸惑いは具体的に描かれている。

私は父を見、又母を見た。そして泣けるなら泣き度いと思った。が眼には涙が干乾びてゐた。私はちつとしてゐられなくなつた。何かしなくちやならないが何もできなかった。それで無意識に立上つて次の間へ行かうとして。私の足がその罫を跨ぐとやつと今まで呆啞されてゐた意識が戻つて来て、初めて普通の悲しさがこみ上げて来た。それで大声を出して泣き喚いた。

リアルな悲しさは物語から時間的な遅れをとって表れる。この遅れはつい昨日、父と共に鰻にあつた「私」がその時間の速度のままにだけのことであり、「私」は、ルールを使って一定のコースを一定の速度で参加する運動体へ巧くのれない存在である。このことは旧藩士の老人の行為を不思議そうに眺めながら、どうして「偉らしいのか解らなかつた。がえらいのには違ひないのだ。と自らを信

じ込ませた」という納得の仕方に表れている。ルールを了解している人々に対しての距離を縮めることはできない「私」は物語の外側に顕在してしまう。

旧藩士によって認定された切腹作法の様式は、殉職から始発した物語の運動に参加してゆく大衆のためのものであり、大衆とはこの小説では「私」から見た「大人たち」にあたる。言い換えれば「物語に参加している者」と「物語に参加していない者」との断絶は（大衆にとつての校長」と「私」にとつての父」という二重性によって解き明かされるものである。だからこそ、「感動が到る處にあつた」という場面への「私」の評価は読者に、空疎でト書風の印象を与える。

天皇には家父長的イメージが伴った。事実、天皇の「御真影」に追つて皇后と皇太子の御真影が下付され天皇家という家族的イメージが補強されてゆく。天皇もまた父であることで大衆の意識との調和を図る。つまり、ロイヤルファミリーは、最も小さな社会単位である庶民の家の生活倫理と対応しているのだという幻想を埋め込まれる。ここで「御真影」は社会生活のより深部に天皇を浸透させるために活躍する。

さらに天皇は身体的に二重の役割をもつ。それは「生きて死ぬ身体」であると同時に、時間を越えた「聖なる身体」であることのも二重性である。「御真影」はそのような二重性を抱える「王」の身体を象徴的に完成させたものであつた。これを受容する大衆は学校教育のシステムの中で繰り返される身体の運動を通して、その観念を

うけ負ってゆくことになる。

「校長である父」という二重性は天皇制の理念を支えるシステムが産み出した歪みの結晶体でもある。この対立は「校長」を上位概念にすることで解消される。ルールの了解は「で述べたようにメディアを通して鍛練されたものであり、そこにはメタレベルの論理操作が存在している。確認するが、この作品は「父」と「私」との対の中で閉じられたものでも、「父」へのオマージュでもなく、むしろルールの確認を強要された状況の中で〈父の死〉をうけとめることのできない子供の戸惑いがひたすら描かれている。「私」はルールから抜け落ちそうになりながらも、そのたびに外から、要請を受け、期待され、社会の正当な成員の位置に戻されることになる。社会的な空間の形成力に拘束された、「御真影」焼失の物語の主役の家族」という役割を大衆の期待に応じて演じてゆくからこそ、「感動が到る処にあつた」という記述には無意識的に演技している大衆の姿を「読者」に空しさとして印象づける。

この演技空間は父の葬式というセレモニーによって完成されるものであった。ここで「私」は、葬列についている楽隊に喜んだり、「ぢやらんばおん」と寺の鐘の音をまねしてみたり、悼辞の最中に小用がしたくなって列を抜けるなど全く自由にふるまっている。〈校長の死〉に対してどうしても反応できない絶望的な状態であるといってもよい。

しかし、「私」は大人たちが進めている物語の時間から取り残され、解放されることによって「はじめて」涙がこみあげてくるのだ。

〈父の死〉を受け止められたのと同時に「私」は〈校長の死〉を取り囲んでいる大人たちのことを、「この黙つてゐながら力を生み出す黒い固まり」と俯瞰した視点から捉えることが可能になる。ここでの「力」は父を死にいたらしめたモノ、つまりメディア効果の誘導性に絡め取られてゆくエネルギー、「御真影」焼失の物語を生産し消費してゆく大衆のエネルギーを指している。使命として文化的コードが担っている空間と「私」にとつての現実の空間というものが、つねに異和を抱えたまま重層的に存在していることの奇異を「子供」は本来的な悲しみの時差としても表徴している。

だが、「私」は小用を足した後、葬式の列席者の一人につかまり、「お父さんのようにえらくなるんですよ。お父さんのようにえらくなるんですよ」と呪文のように何度も云われると、手をしっかりと握り返して領いてしまうような、軟弱な存在であり続ける。大衆の期待に応え、役割を演じてゆくことが最も具体的なかたちで示されてテキストが締めくくられる。だからこそ「恐らく此時の私の心持ちでは此壺かうした感激の下に永久に生きたかつたであらう。併し……」という表現は、〈書いてある私〉が、物語に迎合する「私」の心持ちを継続させてはいないということを「併し」によって強調してはいるけれども、その続きを巧く言語化できない、あるいは内容を相対化できない位置に立っている事を表明しているにすぎない。この「御真影」焼失の物語が胎孕する亀裂を曖昧化する久米の一種の弱さは改稿で「併し」を削除してしまうことによって再び繰り返されることになる。

構造上の問題は（父の死）の側から（校長の死）を描いていたからこそあぶりだされた問題であり、学校教育が完成されていない「子供」という設定の問題と、久米自身の体験であることの固有性がそのひびわれた物語の亀裂を捉えたのである。さらに、亀裂に揺れながら、大衆へ迎合してしまう「私」をも、無意識に描ききってしまったのである。

四

「父の死」と同じモチーフを扱った作品に大正十年の『野依雜誌』に発表された「不肖の子」がある。ここでは（父の死）を批判的に捉えようという意志が描かれている。

感情では父を立派な人物と思ひたいにかかわらず、理性は死なずともいいものを死んで母や私たちに余計な苦勞をかけたといふ非難や、又御真影を焼失させたといふために、腹を切つたという事が、一種の武士的虚栄から出ているように思はれて、何となく尻こそばゆい感じだつたのだ。（中略）今日の私の考へから云へば、寧ろ偶像的な傀儡的な立派さであつて、何となく人間の根柢に欠けているように感ぜられたのだつた。強ひて本能的に背馳して概念的倫理感の憐れむべき犠牲、そんな風になさへ考へられた。

自らを「不肖の子」と言い切ることによって（父の死）に、「ある非難を加へる立場」を獲得していた「私」は、父のことを知るK氏に誘われて焼失した学校跡などを二十年ぶりに巡り歩く。そし

て、そこで（父の死）は「反対派の卑劣な非難の為」であつたことを聞かされる。しかも、父が土地出身の教師でないことから、地元の教師と協調できないといった最も卑俗な対立の果てに「詰め腹を切らされた」というのである。この事実を知ることによって「私」は、（父の死）の「人間的な根柢」を回復したはずであるのに、「何もかもに幻滅」した自分を隠すことはできない。

「では御真影を焼失した責を負うてと云ふのは、言はば傍因なんですね。」

「さうですね。まあ主因には違ひありませんが、見やうによつてはさうですな。」

「見やうに依らなくなつて、さうぢやありませんか。」

私は腹を立てたやうにさう云つた。

しかし「私」は父の偶像を破壊しながら、再び神話として建て直すとする。

「先生も薄あばたがお在りだつたが、貴方の面随の跡までが、似ておいでになるやうな気がしますよ。」

荒物屋さんがかうあけすけに云つた。私は苦笑した。而して幾らか照れかくしのやうに、前に在つた盃を取つて、

「そこは不肖の子ではありませんね。」

と冗談に云つて、いろいろ複雑な感慨に満ちながら、ぐつと飲み干した。

ここで、（父の死）に批判を持つことのできる足場を取り戻す。そして「御真影」焼失の物語のなかに「不肖の子」の「私」をそつ

と位置づけることによって、「複雑な感慨に満ちながら」も「校長である父の死」というねじれに妥協してゆくことを選び取る。身体的な類似性もちながらも、「父」とのへだたりをやはり埋めることはできない屈折をここから読み取ることができよう。

さらに「不肖の子」の四年後の大正十四年に発表された回想録に「吾が少年時代」がある。ここでは「不肖の子」にふれて次のように述べている。

その話（父の死の本当の原因・引用者注）を聞いたときふいと淋しくも思った。そして其方が真実だと思つた。心頭やや素然としたけれど、何しろその時分囚はれてゐた、若い偶像破壊的な、唯物的考へ方が私を少なからず喜ばせた。父に寧ろ人間的な血が盛られたやうにさへ感じた。が、それも今思ふと、肉親に対する謙遜と何か成心に囚はれた卑小的見方だつた。思へば父は結局死ななければならぬ理由があつて、死んだのであろうが、自ら死ぬには死ぬだけの感激も持つていたにちがひない。そして実にその両者を兼ねるものが、結局矢つ張り人間なのだ。

挿れをもつたまま、即物的にしか捉えられなかった、（父の死）をここでやつと「血が盛られた」肉体の死として認識することができたのである。「御真影」焼失の物語の主人公であろうとした「父」を受容するための過程が、「私」の内面の葛藤として映しだされ、「感動をできるならば活かしたい」という境地が劇的にもたらされる。納得の術は、何ら必要とされてはいない。よって、「父の死」とも「不肖の子」とも違ったまなざしを獲得したことがあたかも「私」

の成長的変化のように読み解かれることの前提が作品の方向づけた道程にあるのである。

五

さて、一で述べた最初の殉職者である柄内泰吉の追悼碑が建立されたのは、昭和三年六月十五日である。三・一五事件の起きた、その年だった。じつに三十三回忌をむかえてのことである。

「御真影」焼失の物語が復活し、改めて祀られる、この露骨な再定位のさせ方は大衆の側に確認する必要があることによる。ここでの大衆は常に忠実に物語を複製する存在なのである。

「父の死」において、大衆がルールに従って「御真影」焼失の物語に参加してゆく現場をモチーフとして捉えた久米は、同時にルールの外側へ頭在してしまふ「私」をも描き出してしまった。「私」は物語時間にとっては障害でしかない。しかし、「私」がここで示した可能性は物語の流れの中にワンテンポ遅れながらも自らを参加させてゆくように振る舞うことを最終的に選び取っていることで隠蔽された。むしろ迎合する「私」によって、物語圏の拡張の可能性を示したのである。

久米がこのような描き方に無意識であるのは、（校長の死）を（父の死）の上位概念として了解する物語のシステムへの問を発していないことから明白である。しかし、物語への挑発のないテクストであるにもかかわらず、「私」の不安定さを描出し、「読者」に物語自体の枠組みへの疑念を与える。

「父の死」、「不肖の子」、「吾が少年時代」に表れた「私」のポーズの変遷は（私の成長の物語）に解消できる分かりやすさをもってリニアに展開されている。そして、「御真影」焼失の物語が一定のルールを共有する者によってだけ生成されるのではなく、物語の生成に遅れてゆく者、演じることによって辻褄を合わせてゆく者、「父の死」における私）をも含み込む柔軟さを兼ね備えて成立していることを示唆しているのである。

以上のことは改めて外側から説明されることはない。「御真影」の説明を一言も加えることなく「父の死」が成立しているのと同様である。このことは同時代のルールを読み解くコードを知る「読者」に向けて作品の照準が合わせられていることを何よりも示している。歴史的コンテクストによって培われた個々の表現に現在の我々が向き合うには、まずルールを知るための作業から始めなくてはならない。そして、それを知った時、この作品こそが時代の有るべき「読者」の姿を促してゆくテクストであることに気付かされるのである。「父の死」で描かれているのは、一方的なルールを成立させようとするための過程で生じた曲折を許容する切実な現場である。「読者」の現実とは、メディアによって隠蔽されたはずの『国民新聞』の「城北隠士」の発言が見えない対立項として、「御真影」焼失の物語の複製において浮上することにも無自覚なところにある。

久米はそのような「読者」の回路を見通してしまっている。もちろんこれは意識された方法ではないだろう。「父の死」では、「書いてある私」が（書かれている私）に干渉することによって「読み

を反転することができる可能性を一方では示し、そのようなテクスト内での複数の意識の対立と葛藤の存在を常に暗示させながらも、二極の揺れから安定へと向かってゆく「私」が描かれていた。亀裂を見つめながらも、一方的な中心へ収斂させようとする意志は「御真影」焼失の物語の中に描かれた「私」を許容しないメカニズムを揺るぎないものにしてゆくものである。テクストは改稿を経て、さらにルールブックであろうとした。つまり、この作品の不統一性こそが「読者」を新たに編成しようとする久米の無意識的方法、あるいは戦略であるといってもよい。

常に同時代の「読者」に向けて、道標を立ててゆく久米正雄の歴史を考えれば、「父の死」はまさにその出発点に位置づけられるにふさわしい作品であった。天皇制イデオロギーの中で、演技をすること自体をアイデンティティの根拠として歩んでいこうとする、まさに近代の大衆の現場を捉えていたのである。

挑発のないテクストの内部にうずまき現象を覗かせている、微妙なびわかれを積極的に発見していかなくてはなるまい。

注(1) 一、学校長及教員及生徒

天皇陛下及

皇后陛下ノ 御影ニ対シ最敬礼ヲ行ヒ

両陛下万歳ヲ奉祝ス

但 未タ御影ヲ奉載セラレサル学校ニ於テハ本文前段ノ式ヲ

省ク

二、学校長若シクハ教員 教育ニ関スル 勅語ヲ 奉読ス

三、学校長若シクハ教員 恭シク教育ニ関スル 勅語ニ基キ聖憲ノ在所ヲ誨告シ又ハ

歴代天皇ノ 聖徳 鴻業ヲ叙シ若クハ祝日大祭日ノ由来ヲ叙スル等其祝日大祝日ニ相応スル演説ヲ為シ忠君愛國ノ志氣ヲ養フコトヲ務ム

四、学校長 教員及生徒 相応スル唱歌ヲ合唱ス

(明治二十四年十一月十七日 文部省訓令第四号)

(2) 例えば長野を例にすると、次のような記述がある。

明治二十四年「御真影並教育ニ関スル勅語謄本校内一定場所奉置県訓令」

明治二十六年「御真影・教育勅語謄本紛失等嚴重取締ニツキ更級郡移

牒」

明治二十八年「小学校御真影・教育勅語謄本奉置保管県訓令」

(長野県史 教育) 編

(3) 岩本努「御真影」に殉じた教師たち(大月書店 一九八九年)に子細なデータがあげられている。

(4) 「恐怖アビール」は心理学的あるいは社会学的な用語である。一定のコミュニケーションの運動でその流れに従わない場合や、従うことに失敗した場合に生じる好ましくない結果を自分の内面で想定する。この不快な情緒反応を誘発するような内容の提示によって、その不快な状態が緩和されるまで、種々の行動を試みるように強く動機づけられることになるのである。そして恐怖を緩和させるような行動の提示もしくは過去の学習経験に基づいて判断された反応によって、恐怖から逃避するべく、勸奨された行動や態度をとろうとするのである。

「コミュニケーションと説得」C・T・ホウランド(誠信書房 一九六〇年)、「マス・コミュニケーションの効果」J・T・クラッパ

(日本放送出版協会 一九六六年)、「大衆説得」R・K・マートン

(桜楓社 一九七〇年)、「現代社会とコミュニケーションの理論」

田野崎昭夫編(勁草書房 一九八八年)、参照。

(5) 渋谷重光「大衆操作の承譜」(勁草書房 一九九一年) 参照。

(6) なぜ物語性を持ちかえるのか、という問題については、拙稿「御真影焼失」の物語―久米正雄「父の死」(「語文」第八十輯、一九九一年六月)においてかつて論じたことがある。

付記 本稿は一九九二年度日本近代文学会春季大会の口頭発表の内容に加筆したものである。有益なご教示を賜った事を記して謝意を表したい。

『乱菊物語』論

——典拠及び構想を巡って——

細 江 光

(一)

『乱菊物語』については、これ迄にも、長野普一氏・三瓶達司氏・宮内淳子氏によって典拠が指摘されて来たが、なお幾つかの典拠がある事を発見したので、以下に報告し、その意味も併せて論じて見たいと思う。

まず最初に紹介するのは、『備前軍記』（『国史叢書』「軍記類纂」大正五年六月刊）である。『乱菊物語』は、永正十五年（一五二八年）から大永元年（一五二一年）にかけて、赤松義村と浦上村宗という歴史上実在の武将の間に起きた争いを中心的なストーリーとした歴史小説であるが、この赤松・浦上の史実に関しては、谷崎は主としてこの『備前軍記』に拠ったようである。

例えば主人公は、『応仁記』や『赤松記』等の歴史書に、赤松義村という名前が出て来る実在の人物であるが、『乱菊物語』では政村の名が使われている。これは『備前軍記』でそうなっている為と

考えられる。

また、「小五月」（その二）には、赤松・浦上両家の家臣、合わせて二十一名の名が並んで出て来る所があるが、これらは全部『備前軍記』に出るもので、かつその大部分は、他の歴史書等には出て来ないものである。⁽¹⁾

谷崎が、ここに多数の武将の名を並べて出しておいたのは、後篇がもし書かれれば、その冒頭近くに政村が村宗の三石城を攻撃する場面が出て来る筈だったと思われるので、その下準備というつもりもあったのだろう。

「小五月」（その二）では、陶山弥四郎が（生年十六歳）である事も出て来るが、これは、『備前軍記』巻第一「三石城攻めの事」に、永正十五年の時点で（生年十六歳）と出ているからであろう。因みに、『乱菊物語』前篇は、専ら永正十五年に作中の時間を置いているのである。

「小五月」（その二）にはまた、浦上因幡守村国が、（嘗ては一族

の美作守を相手にして（中略）執権の地位を争奪し合ったことがあ
る」という事も出て来るが、これも『備前軍記』巻第一「赤松臣両
浦上、権を争ひ合戦の事」に、明応八年（一四九九年）の事として
出て来るのを踏まえたものと思われる。

『乱菊物語』では、「夢前川」（その四）で、久米十郎左衛門の邸
内から、政村の愛妾胡蝶が奪い去られ、それが原因で赤松と浦上が
戦う事になっているが、『応仁記』『赤松記』等の歴史書には、政村
と村宗とが不仲だったという以外には、特に両者の争いの原因は書
かれていないので、これも『備前軍記』巻第一「浦上則宗病死、同
村宗赤松に叛く事」の、（其頃、京都より小蝶といふ女を、政村呼
下し、（久米）十郎左衛門が許に、預け置かれしを、）永正十五年夏、
村宗に盗られ、赤松と浦上が戦う事になった、という記述に拠った
ものと思われる。

ただし、『備前軍記』では、久米十郎左衛門が、村宗に対する私
怨を晴らす為に、村宗の所望に任せて小蝶を渡した上で、政村には
村宗に小蝶を盗み取られたと偽りの報告をして、両者を敵対させる
事になっているが、『乱菊物語』では、村宗が自らの意志で政村か
ら胡蝶を奪う事になっている。これは、政村と村宗の争いを、女を
巡る争いにする為には、久米十郎左衛門の陰謀などというものは、
焦点をぼやけさせるだけで余計だと考えて、谷崎が意図的に改変し
たものと思われる。

谷崎は、女（乃至はそのメタフォア）以外の物事に対する男の行
動や心理を描く事には、殆ど興味を持ってない作家だったので、同じ

く戦国の武将が登場する『盲目物語』や『武州公秘話』でも、戦乱
の原因を女性に求めている。谷崎には、一人の女性の為に払われる
犠牲が大きければ大きい程、その女性の価値が高まるという発想も
あったので、一人の女性の為に大名達が一国を賭けて争うという設
定は、谷崎にとって極めて魅力的なものだったと思われる。従って、
この胡蝶のエピソードは、谷崎が政村を主人公に据えようと決意す
る重要なポイントとなったと考えられる³⁾。

この胡蝶については、『備前軍記』では、政村が都から女を迎え
たという事実を簡単に記すのみであるのに対して、『乱菊物語』では、
村宗もこれに対抗して都の女を呼び迎えようとし、美女を手に入れ
る為に久米十郎左衛門・沼田庄右衛門らが苦勞する話や、美女比べ
をする話等が付け加えられている。これは、政村が胡蝶を手に入れ
るまでのストーリーを豊かにし、併せて京都を作品の舞台に取り込
む為に谷崎が加えた潤色であろう。

谷崎はまた、『備前軍記』では永正九年春に死んだとされている
村宗の父則宗を、永正十五年の時点でも生きている事にして
いる。これは、村宗を親掛かりのままにして置く事で、村宗・政村の争い
を、冷徹非情な大人の政治的権力闘争ではなく、谷崎好みの幼児的
な争いにしたかったからであろう。

この様に若干の改変はあるが、上記の他にも、政村の幼名を才松
丸（史実は道祖松丸）とし、政則の養子になった時の年齢を七歳（史
実は二十五歳）とする事（二人侍）その二、『備前軍記』巻第一「政
則卒去の事」、村宗を則宗の次男（史実は則宗の甥宗助の子で則宗

の子則景の養子)とし、嫡子の近江守宗助(史実は則宗の甥)が早世した為に家督相続人になったとする事(「二人侍」その二)、『備前軍記』巻第一「浦上則宗病死、同村宗赤松に叛く事」、村宗の屋敷が置塩城下白子町にあったとする事(「夢前川」その五)、『備前軍記』巻第一「浦上則宗病死、同村宗赤松に叛く事」、赤松満祐が自害した場所を白旗城(史実は木山城)とする事(「夢前川」その一)、『備前軍記』巻第一「備前守護并赤松家興廢の事」等は、『備前軍記』に拠ったと考えられる。従って、『乱菊物語』は、恐らく後篇の構想も、基本的にはこの『備前軍記』に即したものとなる筈だったと思われるのである。

谷崎が、どういう切っ掛けでこの『備前軍記』を読む事になったのかは、はっきりとは分らないが、谷崎は、昭和四年の「中央公論」十一月号に、『三人法師』の現代語訳を連載する際、『国史叢書』のテクスト(大正五年二月刊)に拠っている。そして、『国史叢書』の『三人法師』の入っている巻には、他に「安見太平記」「芳野拾遺物語」等、南朝関連の文献が収録されている。ここから想像するに、谷崎は、当時、南朝か後南朝に取材した歴史小説を書くうとしていて、『国史叢書』のこの巻を読み、その中で、偶々興味を引かれた『三人法師』を訳したのではないか。そして、同じ頃に、後南朝史と関係の深い赤松氏の事を調べる為に、同じ『国史叢書』に収められていた『備前軍記』を読み、これが『乱菊物語』の重要な典拠の一つになったのではないかと思われるのである。

次は、中山太郎の『売笑三千年史』(昭和二年十二月刊)である。

これについては、既に宮内淳子氏の指摘があったが、漏れた箇所があるので指摘して置く。それは、「二人侍」(その四)で、沼田庄右衛門が、京の遊女町の(地獄が辻から、加世が辻のあたりを(中略)杉なりの笠を目深に、尺八を腰にさし)て歩くと(「ちよいと、寄つていらつしやいよ」/柿色の暖簾の内から、忽ちさういふ声がかかる。)という場面である。これは、『売笑三千年史』第六章「室町時代」第四節「高級遊女の凋落と下級娼婦の簇出」に引用された「子守歌」の、(地獄が辻から加世が見わたし(中略)すぎなりの笠をば深々と着さうて、吹けど吹かねど尺八、腰についさし(以下略))という部分が典拠であると考えられる。また、(柿色の暖簾)は、同書第六章末尾の「遊女屋で用ゐた柿暖簾の由来」(余白録の六)を踏まえていると思われる。

次は、高野辰之の『日本歌謡史』(大正十五年一月刊)であるが、谷崎がこの本を読んだ事は、『盲目物語』奥書に明らかである。また、『顕現』の中で文殊丸や鶴菊丸の歌う歌謡や、『顕現』(その十一)の比叡山延暦寺の延年の舞関係の描写も、実は同書第四編「邦楽発展期」第三章「遊宴歌謡」が典拠である。

『乱菊物語』の「夢前川」(その五)には、盲御前が『曾我物語』を語る場面が出てくるが、これは、『日本歌謡史』第五編「邦楽大成期、前半時代」第五章に紹介されている謡曲「望月」の中で、安田庄司友治の妻が盲御前に化けて『曾我物語』を語る部分からの孫引きと推量される。『乱菊物語』で、(その女めくらは鼓を打ちながら)歌うとされているのも、『日本歌謡史』に、大鼓を打ちながら歌っ

ている「七十一番職人唱歌合」の女めくらの図が一緒に紹介されている事に示唆されたものであろう。「乱菊物語」には、他にも『狂言小歌集』『閑吟集』『宴曲集』の歌謡が出て来るが、その殆どは、この『日本歌謡史』からの孫引きではないかと疑われる。

次は御伽草子『ものくさ太郎』についてである。「室君」(その二)には、幻阿弥が家来達に邸をやると約束し、その邸を(先づ一町四方に築地を建て、な)《その三方に門があつてな》(門の中には十二間の遠侍九間の渡り廊下)《寝殿、釣殿、細殿、梅壺、桐壺》(庭には泉水、池には反り橋)と描写する場面があるが、この描写は、『ものくさ太郎』冒頭の、《四面四町に築地を築き、三方に門を立て、東西南北に池を掘り、島を築き(中略)反橋をかけ(中略)十二間の遠侍、九間の渡り廊下、釣殿、細殿、梅壺、桐壺(中略)と、心には思へども、いろいろのこと足らねば、ただ竹を四本立て、薦をかけてぞゐたりける。》という一節に基づくものである。『ものくさ太郎』の豪邸がただ頭の中だけのものであった事と、幻阿弥の家来達への約束が空手形に終る事が、対応させられている事は言うまでもあるまい。

ところでこの、『ものくさ太郎』を下敷にするというアイデアは、中里介山の『大菩薩峠』から来たものではないかと思われる。昭和二年十一月三日から三年四月八日にかけて、「大阪毎日新聞」と「東京日日新聞」に連載された『大菩薩峠』の「めいゝろの巻」の中に、神主が『ものくさ太郎』のこの部分を朗読するのを、宇津木兵馬が感心しながら聞くという場面が出て来るからである。

谷崎が大正十五年に歴史小説を読み漁り、『饒舌録』の中で、スタンダールやムーアの歴史小説と共に『大菩薩峠』を賞賛した事は、周知の事実である。「直木君の歴史小説について」によれば、谷崎は「新思潮」時代から、シエンキウィッチの「クオ・ワダス」の様な歴史物の大作を書きたいと夢見続けていた。その夢を更に掻き立てたものの一つが、『大菩薩峠』だったのである。従つて、その夢を『乱菊物語』によつていよいよ実現しようとするにあたって、『大菩薩峠』が参考にされた事は、十分あり得る事である。⁽⁵⁾

が、同時に谷崎は、『饒舌録』の中で、『大菩薩峠』について、『京都から大和紀州地方を舞台にしたあたり、——特に「清姫の帯」のくだりなど、折角い、背景を使ひながら、もう少し繊細に書いてくれたらばと、聊か惜しいやうな気がする。』とも述べていた。『近畿景観』と私』(大阪毎日新聞)昭和十一年四月二十一日)で谷崎が、『近畿地方から中国地方——わけでも西は播州あたりから東は江州あたりまで、——恐らく日本の風景のうちでも最も日本的なるもの、最も古典に属するもの——それが甚だ私の詩魂を動かすのである。』と語っている事を考え合わせると、『乱菊物語』は、『クオ・ワダス』や『大菩薩峠』を意識しながら、関西の風土を十二分に生かしたいという野心を持つて構想された歴史小説だったと推量されるのである。

(二)

谷崎は、この『乱菊物語』を自ら大衆小説と銘打ち、その『はし

「がき」では、《自由なる空想の余地》を求めて作品の時代と場所を選んだ、とまで述べていた。しかし、『乱菊物語』の中で、事実、自由に空想の羽根を伸ばしているかに見える挿話の中には、意外にも、空想ではなく、事実や文献に拠って書かれたものも含まれているのである。

例えば、「燕（その一）」以下に出て来る幻阿弥の手品は、朝倉無声の『見世物研究』（『中央公論』に大正十五年八月から断続連載後、昭和三年四月刊）の「伎術篇」が典拠である。日夏耿之介などは、『乱菊物語』を読む（『谷崎文学』所収）で、この手品を江戸時代のものではないかと疑っているが、これは誤解である。幻術、放下、めくらまし、品玉、手鞠、龍子、縮小桶、小切子、吞刀・履火・生花・屠人の術等の名前や方法は、すべて『見世物研究』で室町時代までに実在したとされているもので、その描写も同書に基づくものだからである。例えば、『小切子』が《長さ二尺ばかりの竹の棒》を《手玉に取つたり、拍子木のやうにカチカチ鳴ら》すものである事も、『縮小桶』が底無しの空桶から種々の品を取り出す手品である事も、『吞刀の術』が《二尺ばかりの刀》を呑み込み、また引き出すものである事（「燕」その五）も、同書にあるのである。

幻阿弥の手品の中でも、馬の尻の穴から腹の中に入って馬の口から出るという手品は、谷崎の空想の産物かと思われかねないものだが、実はこれも、『馬腹術』として『見世物研究』に紹介されているものなのである。

また、「燕」（その五）に、幻阿弥が鼠に変身する事が出てくるが、

これも『見世物研究』に、果心居士が鼠に化けた話が紹介されている事に拠つたものであろう。

幻阿弥は、『梵天国へ押し渡り（中略）修行をいたし、又唐土は蛾眉山の巫女に仕へて幻術の奥儀を授か』つたと言っているが、これは『見世物研究』に、幻術は、元は印度に起こつて、中国から日本に伝来したものとされている事からの思い付きであろう。

また、幻阿弥は、自分の幻術が《將軍家の御感にあづか》つたとも宣伝しているが、これも『見世物研究』に、『看聞日記』を引用して、將軍家上覧の例を挙げている事に基づくものと推量される。幻阿弥という名前も、『見世物研究』に、『建内記』等を引いて、石阿弥という手鞠の名手の事を述べている事と、幻術の幻に因んでの命名であろう。⁶⁾

「燕」（その一）には、幻阿弥が、將軍から特別に許されて、『緋の毛氈の鞍覆』を使っているという記述があるが、これは、『貞丈雑記』巻之十三「馬具の部」「火氈鞍覆の事四ヶ条」の内に、『赤き毛氈の鞍覆の事（中略）京都將軍の御物なる故、その時代禁制なり。』とある事に符合する。時の管領が細川高国（永正五年―一五〇八年から大永五年―一五二五年まで管領）だというのも、この場面は永正十五年なので、史実通りである。

次は、『海鳥記』（その二）に出て来る《海鹿馬》についてである。『乱菊物語』によれば、これは《海鹿と馬との間に出来た合ひの子》で、《海鹿を馬と交會させる時は、此の両方の長所を備へた動物が生れる。戦争の際、敏活に山野を馳驅し、河海を渡渉するためには

これほど有利な乗り物はないので、現に徳川時代においても、姫路藩が家島群島中の一つである松島に馬を放牧したのは、彼等を海鹿と交合させるのが目的であつたといはれる、と説明されている。

この《海鹿馬》は、これまで長い間、谷崎の自由奔放な空想の産物であると信じられて来たのだが、実はそうではない。大正四年八月二十日の「神戸又新日報」に載つた『家島風俗四十四島（九）』という記事を見ると、家島諸島の中の松島について、江戸時代、
 《松島は藩の飼馬場に充てられ無数の軍馬が放たれてあつた、是は同島に海馬が棲息して居たので交尾せしめて海にも陸にも乗る事の出来る雑種の馬を得やうとしたので》云々と書かれている。勿論、谷崎は、この記事を知らなかつたであろうが、こういう記事がある事からも分るように、当時、家島にはこういう伝承があつたのである。「海馬」はセイウチで、アシカとは異なるが、恐らく谷崎は、家島に取材に行った際に、地元の人から《海鹿馬》の話の聞いて、作中に入れたのだと思われる。

次は、「海鳥記」(その二)に出て来る《人喰ひ沼》についてである。『乱菊物語』には、《家島群島にはかういふ沼が二つある。一つは男鹿島の南方に位する加島といふ小さな島に、もう一つはこの西島の南の岸に。》《これらの沼には綺麗な砂が落ちてゐる》《人がもしその美しい砂の中に足を踏み入れたら、瞬時にして砂はその人を埋めてしまひ、あれといふ間に跡かたもなく姿が掻き消される。》と説明されている。

これも、谷崎の空想の産物の様に見えるのだが、実は実際に家島

に在るものらしいのである。これについては、庭山真綱編『兵庫県飾磨郡誌』(昭和二年十月刊)の第二編第四章「家島村」第五節「名跡」第五項「人喰ひ沼」に、次の様な説明がある。

《○人喰ひ沼 男鹿の南中の加島に鹹水の一小沼あり、沼中は美麗なる砂に充されあるを以て、人若し此中に足を踏入るれば、瞬時にして砂中に吸込まれ、如何に悶くも上ること叶はず、遂に死に至るといふ、世人呼んで人喰ひ沼といへり。(郡名所旧跡誌)》

恐らく谷崎は、地元の人にも聞いたのであろうが、『乱菊物語』の描写は『飾磨郡誌』の描写と良く似ているので、直接この本を参考にして書いたものではないかとも思われる。

この推測を補強するのが、『海鳥記』(その三)の《家島の人口は現今と雖も全島を合して六七千人に過ぎない》という記述で、これは、『飾磨郡誌』第二編第四章「家島村」第七節「家島村現勢」第二項「人口」の表に、本籍人口七〇四七人、現住人口六九二人、とある事に基づくものと思われる。

その少し後の、《今の真浦——当時の間浦》という部分も、『飾磨郡誌』第二編第四章「家島村」第二節「町村」第三項「真浦」の、《以前は間浦と書きしが、明治の初年(中略)改めて真浦の文字を用ふるに至りし也》という説明に基づくものと考えられる。また、その後にある、家島が《前にはたび／＼海賊共の襲来を受けたり、時には全島を占領せられて土着の民の住むべき家がなくなつたり》したという記述も、『飾磨郡誌』第二編第四章「家島村」第二節「町村」第一項「家島村」の、《天文弘治の頃より(中略)海賊日々に

集まり、狼藉止む時なし、島民暫くは、さ、へけれども、半は網干の五本松といふ所に、移り居れり」という説明に拠つたものと推定できる。

なお、「夢前川」(その二)に出て来る「別るともぬるともなしにわが見つる夢前川を誰にかたらん」という歌は、『播州名所巡覧図絵』や『播磨鑑』では、初句が「別れても」となっているもので、『飾磨郡誌』四一三ページの第五節「名跡」第一項「夢前川」からの孫引きと推定される。

この他にも、『乱菊物語』には、細かい点で史実や現地踏査に拠つた記述・描写の例が少なくない。

例えば、「発端」(その二)の「酒はただ、／飲まねば須磨の浦さむし」という歌と、「小五月」(その三)の「鶯が／始めて都へ伊勢参宮」という歌、及び「先づ正月の初夢に」という歌については、真鍋昌弘氏が、「歌謡と小説―谷崎潤一郎作『乱菊物語』の場合―」(『口本文芸研究』第九号)で、家島や室津にほぼ同様の伝承歌謡がある事を報告され、谷崎が現地で採録したものである可能性が極めて強くなった。

また、「海鳥記」(その二)には、西島について、「古事記の「おのころ島」はこの島のことだと、堅く信じてゐる島人もある」と書かれているが、家島出身の小説家長尾良は、『島の生活』(二)「コギト」昭和十六年七月)の中で、自分も幼い頃、その様に教えられたと回想している。

「海鳥記」(その四)には、「七年に一度」の小五月祭の行列表が、

「閏五月中ノ西ノ日」に行われるという記述があるが、兵庫県神職会編『兵庫県神社誌(中巻)』(昭和十三年三月刊)の「古老聞書」に、「慶安五年の大祭典後七年毎に執行するを例とせしも此の例は確ならず日は五月五日又は五月十五日或は五月の中の西の日(中略)に執行」とあるので、谷崎も、室津の古老からの伝聞によつて書いたものと推定できる。

また、史実について言えば、「発端」(その二)に、「その頃(中略)勘合の符をだしてゐたのは、周防の太守大内氏であつた」とあるが、事実、永正十三年(一五一六年)四月からは大内義興が出していたので、この物語の時期、即ち永正十五年には、この説明の通りである。また、「二人侍」(その二)には、「応仁のころには時の関白兼良公でさへ」(『奈良へ逃げ延びた』)とあるが、これは応仁二年(一四六八年)八月十九日の史実である。

「海鳥記」(その三)には、苦瓜氏が、「間浦へ入津する他国の船から」税を「徴取するので、港が繁昌する時はこの収入が相当に大きい」と書かれているが、これもこの時代の史実と合致する。ただし、苦瓜氏が、家島(群島中の金子島にある銅鉱を採掘)して財源としていたという記述は、家島に嘗て久原鉱業の製錬所があつた事にヒントを得た虚構ではないかと思われる。

また、「小五月」(その一)には、「二つ引両に左巴の定紋」が赤松家、「檜扇の定紋」が浦上家の家紋である事が出ているが、これは沼田頼輔の『日本紋章学』(大正十五年三月刊)とも符合し、正確である。

地理についても、例えば「海島記」(その二)に、沖の唐荷島との唐荷島とは「潮が干いた時はつながつてしまふ」という記述があるが、揖保郡役所編『揖保郡地誌』(明治三十六年刊)にも「此沖の唐荷島との唐荷島との間(中略)潮ひく時は相連れり」とある。また、その少し後には、「三島中で最も大きい地の唐荷でさへ周囲三百間ばかり」という記述があるが、『揖保郡地誌』にも「地の唐荷は(中略)三島中最も大きく(中略)周囲參百貳間」とあり、谷崎は、現地踏査に加えて、この書を参照した可能性もある。

「夢前川」(その二)には、置塩山城について、『播磨鑑』飾西郡名所旧蹟並和歌【雲井松】の項に基づく記述⁽⁸⁾があつて、その後、城の「周囲が一里程もある」と書かれているが、これは、『播磨鑑』飾西郡古城跡並構居【置塩山城】の項の「村ヨリ四丁亥ノ方 高百五十間 総廻卅二丁半」という記述に依拠したものと思われる。一里は三十六丁だから、三十二丁半なら約一里と言える訳である。

谷崎は、自由奔放な空想をほしのままにする作家であるというイメージが一般にはあるようだが、それは正確ではなく、本当は、この様に史実乃至は文献を大変尊重する律義な作家なのである。谷崎自身も、『乱菊物語』の筆を執るに際しては、確かに自由奔放に空想を羽搏かせて見たいと考えていた。しかし、それにも拘らず、実際には、生来の慎重さから、入念な時代考証・現地調査なしには、作品を書く事は出来なかつたのである。

(三)

『乱菊物語』は、前篇だけで中絶した為に、これ迄、全体の構想は不明に終つていた。ところが、今回私が発見した典拠の中には、その推定に役立つものが含まれていたのである。

その一つは、「室君」(その三)で、謎の若武者が敵に囲まれ、屏風を飛び越えて逃げる時に口遊む「七尺の屏風も、をどらばなどか越えざらん、羅綾の袂も、引かばなどか切れざらん」という句の典拠である。これは、先に言及した高野辰之の『日本歌謡史』第六編「邦楽大成期、後半時代」第一章「初期の歌謡」第六節「箏の組歌」二「組歌の由来」「菜路組の歌」の項が典拠となつている。

この句は元来は、張守節の「史記正義」が「刺客列伝」の荆軻の節に引いた「燕太子篇」にある故事で、秦の始皇帝が、刺客荆軻に袂をつかまれ胸に剣を突き付けられた絶体絶命の時に、せめて琴を聴いてから死にたいと頼んだので、琴を弾かせた所、その歌に「羅縠の単衣、裂きて絶つべし、八尺の屏風、超えて越ゆべし」という句が出て来たので、始皇帝はその句に教えられ、袖を振り切り屏風を飛び越えて、難を逃れたという話が元になつてゐる。従つて、この句を口遊んで屏風を飛び越えた若武者は、自らを秦の始皇帝に擬えた事になる。中国の皇帝に匹敵する身分と言へば、日本では天皇その人しかない。つまりこの若武者は、この振舞いによつて、北朝方の天皇ではなく、自分こそが眞の天皇である事を、暗示したのでと解釈せねばならないのである。

この他にも、「室君」(その三)には、この若武者が、「室町將軍家ならでは召されぬ」筈の《赤地錦の直垂》⁽¹⁰⁾を着ている事について、「おん身等ならば、公方の許しを得ずばなるまい。だが世の中に、公方より貴い侍も一人や二人はあるかも知れぬ」と昂然と言い放つ場面がある。また、その少し前には、幻阿弥の幻術が、普通の人間には利くのに、この若武者だけには、何故か全く通じないという事も語られている。これらも、この若武者が、後南朝の天皇の知られざる末裔である事を意味するものであろう。この若武者が、《海龍王》と自ら「王」を名乗っている事や、「龍」が天子の象徴である事、南朝と村上水軍等の海賊が同盟関係にあったという歴史的事実等からも、そう考えられるのである。

『乱菊物語』が、他の中絶作と違って、戦前、遂に単行本化されなかったのも、天皇制に触れる危険性のせいだったかも知れない。

次に『乱菊物語』の構想の推定に関わるもう一つの典拠を紹介する。それは、「播州皿屋敷」である。

谷崎は、『乱菊物語はしがき』で、題の由来を(主人公の主なる一人にお菊といふ女性がある)からだと言いたにも拘らず、結局お菊を登場させないままに作品を中絶してしまつた為、お菊は全く謎の女性になっていた。ところがつい最近になって、このお菊が「播州皿屋敷」のお菊に他ならない事を示す谷崎の書簡が、稲沢秀夫氏によって発見され、『秘本谷崎潤一郎』第三卷(平成四年七月刊)で紹介された。それは、『乱菊物語』の挿絵を担当する事になっていた北野恒富宛の、昭和四年十二月十三日付けの次の様な書簡である。

(前略)楠氏遺族を主にする事は止めまして播州皿屋敷即ち御菊伝説を骨子とし八方へ手をひろげるつもりで居ります、時代は永正頃より大永頃、後柏原帝時代將軍足利義澄——義植、——義晴——の頃、舞台は播州一國が主で、(外に京都、近江、大和等)、將軍、大名(赤松、浦上、小寺、浮田等)室の遊女、書写山の僧、海賊、家島の砦、姫路城等出て参ります、参考書を御送りするといのですが今一寸手放しかねますので、そのうちあき次第御覧に入れます、新聞へ出るのは二月からださうです(以下略)

この書簡の発見によって、『乱菊物語』の後篇に「播州皿屋敷」が取り込まれる予定だった事は、確証されたと言えよう。しかしそれならば、谷崎は、今日一般に知られているあの「皿屋敷」を取り込むつもりだったのかと言うと、それはそうとは限らないのである。実は、播州には、一般に知られているとは異なるもう一つの皿屋敷、「姫路皿屋敷」が伝承されていて、それこそが、谷崎が『乱菊物語』に取り込もうとした「皿屋敷」に他ならないと考えられるのである。今、その粗筋の必要な部分だけを、矢内正夫著『沿革考証 姫路名勝誌』(明治三十二年刊)から私なりに要約して紹介すると、次の様になる。

(弱冠十八歳の姫路城主小寺則職に対して、青山鉄山らが謀反を企む。その鉄山らの動きを怪しんで、小寺家の忠臣衣笠元信が、妾のお菊をスパイとして鉄山の許に送り込み、婢とする。お菊の通報により、鉄山一味が、増位山に於ける花見の席上、主君小寺則職を毒殺しようと企んでいる事が分る。花見の当日、鉄山らは、家島に

ある飯盛山の城主苦瓜助五郎元通の子、苦瓜五郎治通らの活躍で、一旦撃退されるが、浦上村宗らが鉄山に呼応して謀反を起こしたので、小寺則職は苦瓜五郎治通を頼って一旦家島に逃れる。青山鉄山は、浦上村宗と共に、赤松政村を室津に幽閉し、一時、栄華を極める。お菊は、町坪彈四郎に小寺家の重宝である十枚の皿の一枚を隠され、その屋敷に連れて行かれ、言い寄られるが、従わない為、遂に殺される。後に、苦瓜五郎治通らの活躍で、鉄山らは滅ぼされ、町坪彈四郎は、お菊の妹で室津の遊女となっていた花鳥と花月によって仇を討たれる。

此方の「皿屋敷」なら、赤松政村と浦上村宗の争いも出て来るので、『乱菊物語』前篇とも、うまく話が繋がる。谷崎にとつては、当然、此方の「皿屋敷」の方が使い易かったであろう。しかし、それは証拠にはならない。

谷崎が利用しようとしたのが、此方の「皿屋敷」である事の証拠は別にある。それは、苦瓜助五郎元通の子で、小寺則職の側に立って活躍する苦瓜五郎治通の存在である。

『海島記』(その三)には、家島の飯盛山城主(苦瓜助五郎元道)に、(まだ元服を済まさない喝食姿の息子があり、それが時の姫路の城主小寺左京進則職の許に近習となつて仕へてゐた)という記述がある。この記述は、『乱菊物語』前篇に於いては全く何等の意味も持たず、この息子はこの後、二度と再び出て来ないのである。が、実はこれが苦瓜五郎治通であり、後で「皿屋敷」のストーリーを展開する為敷かれた伏線だった訳である。

ところで、昭和五年二月十八日の「大阪朝日新聞」に出た「谷崎潤一郎氏播州路へ」と題する記事に、谷崎は、十七日朝から「皿屋敷のお菊神社、白鷺城と史蹟を廻つて古文書やいろんな古い史料を見て歩き、午後からは播州の古刹書写山へと足を伸ばした、これは「乱菊物語」の資料蒐集のためである(書写の次には増井温泉へ、それから室津へ、それから播州の離れ島、家島へ数日の旅を続けるのださうだ)とある。谷崎が増位温泉へ足を運んだのは、「皿屋敷」の増位山の花見の場面を書く必要からだった事は間違いない。また、前引の北野恒富宛の手紙の中で、小寺氏と姫路城が、「乱菊物語」の中に登場する予定になっていた事の意味も、後篇の「皿屋敷」に登場させる為と考えてみて、初めてすんなり理解できるものとなるのである。

(四)

『乱菊物語』に「皿屋敷」のお菊が登場するという事は、「乱菊物語」のクライマックスの一つは、お菊が責め殺される場面になる筈だったという事でもある。しかし、美女が責め殺されるといふイメージは、谷崎よりも寧ろ鏡花の世界に相應しいように思われる。興味深い事に、その鏡花には、「乱菊物語」と題の似た「乱菊」といふ小説がある。これは、美しい謎の女巡礼が、乱菊という名で加賀前田家の腰元となるが、それが実は一種の秘密工作員で、御家騒動を惹き起こすというものである。この小説は、「近江新報」(明治二十七年)と「北陸新聞」(明治二十八年)に掲載されただけで、

長らく一般には読む事が出来なかつた。しかし谷崎は、春陽堂版『鏡花全集』の参訂者に名を連ねていたので、この全集の巻一が出た昭和二年四月頃に、初めてこれを読んだ可能性があるのである。

この二つの作品を較べてみると、題が似ている他にも、お家騒動ものである事や、美しい女性がスパイとなつて活躍する事等の共通点がある。また、「乱菊」という言葉は、「蘭菊」と同様、「狐」を導き出す言葉として用いられるので、鏡花の念頭にも谷崎の念頭にも、白狐の様な美女のスパイというイメージがあつたのではないかと考えられる。少なくとも谷崎の方は、この頃『吉野葛』を構想中であつたから、その可能性は高い。そうした事も、『乱菊物語』に女スパイお菊を取り入れるというアイデアを、魅力的なものに見せていたかも知れないのである。

この仮説が正しいとすれば、『乱菊物語』は、泉鏡花の影響を受けて、柄にもなく美女虐待シーンを取り入れようとして失敗した小説だと言えるかも知れない。お菊の責め場は、相当に陰惨なものになる事が避けられず、谷崎の作風に相応しいとは思えないからである。しかし、更に翻つて考えてみると、実は美女虐待のテーマは、谷崎文学にとつて、必ずしも場違いなものでもないのである。例えば『春琴抄』の春琴は、顔に熱湯を浴びせられるし、『盲目物語』『顔世』『聞書抄』のヒロインは、いづれも悲惨な最期を遂げている。大正期の谷崎には、千代子をモデルにした女性主人公を、虐待したり、殺したりする話も幾つかあつた。美女が単に不幸になつたり、落魄流浪したり、年老いたりする例なら更に沢山ある。『人魚の嘆き』

『母を恋ふる記』『アエ・マリア』『吉野葛』『蘆刈』『猫と庄造と二人のをんな』『細雪』等々である。

これらは、所謂貴種流離譚に通ずるものと言える。それでは何故、谷崎文学に貴種流離のモチーフがしばしば現われるのか、と言うと、それは、罪を負つて流離する貴種は、聖なる者であると同時に賤なる者でもある様なアンビヴァレントな存在である為に、谷崎の母なるものに対する、憧れと、インセスト・タブーから来る恐怖との混在したアンビヴァレントな性的欲望に、最もよく対応するからなのである。即ち、性的に接近可能な地上的娼婦的存在（賤なる者）に転落しつつも、セックスを禁じられた天上の聖なる母としての本質を保ち続ける様なアンビヴァレントな女性、流離する高貴な女性によつて、谷崎の母への欲望は、最も適切に満たされるのである。

谷崎が、愛する美女を虐待したり、落魄流浪させたりする場合、彼はその事で、サディスティックな快楽を味わうのではない。マゾヒストは一般に、自分の苦しみを罪の償いと感ずるものだが、谷崎は、苦しむ美女に心理的に同一化し、自己の分身として居る為に、美女の苦悩によつて、自分のインセストの罪までも浄化されるように感じているのである。

谷崎が、皿屋敷のお菊を『乱菊物語』に登場させようとした事は、この様な谷崎本来の志向から、さほど外れたものではない。従つて、『乱菊物語』が中絶してしまつた原因は、別にあると考えるべきであらう。私は、その原因の一つは、『乱菊物語』の構想が、途中で変化した事にあるのではないかと考える。

やや大胆な推測ではあるが、谷崎は、大正末年頃から大掛かりな歴史小説執筆に意欲を燃やし、その中から、自天王の史実を中核として、そこに楠氏遺族・高級遊女・幻術師・海賊らの空想的な物語を絡ませるといふ構想が育つて来たのではないか。この時には、赤松氏は悪役だった筈である。恐らくはこの状態で、谷崎が「朝日新聞」に初めての大衆小説を書く事が、菊池寛・里見淳・志賀直哉・佐藤春夫・山本有三が長篇小説を執筆する事と共に、昭和四年四月十二日の「大阪朝日新聞」一面で、大きく報道された。ところがその後、赤松氏関係の史料を蒐める内に、先ず「備前軍記」、次いで「播州皿屋敷」を発見した為、それらを活かす為には、赤松政村を中心人物に据え、時代の合わない自天王は切り捨て、代りに南朝系の架空の皇族海龍王をでっちあげた。これが、北野宛書簡が書かれた昭和四年十二月頃までの経緯であろう。⁽¹³⁾

この様な経緯は、現在の『乱菊物語』にも痕跡を残している様に思われる。それは、この作品のプロットが、かげろふ・幻阿弥・海賊と不思議な蚊帳を中心とする部分と、赤松・浦上・胡蝶を中心とする「備前軍記」系の部分に分裂している事である。谷崎は、本来は別々だった二系統の話を、ダブル・プロットの形で処理しながら徐々に緋い合わせ、更にその上に、「播州皿屋敷」をも取り込もうとしたらしいのだが、未消化なまま連載を始めた為、行き詰まったのであろう。

元来、谷崎は、多数の登場人物を描き分けるのが苦手だった。谷崎の文学は、男性主人公に自らの欲望を仮託し、女性主人公との間

に理想的な関係を作らせる事を基本とするので、登場人物を増やすと、同じ種類の人物ばかりになってしまいか、谷崎が感情移入できない類型的な人物になってしまうというジレンマがあった。谷崎は、『乱菊物語』では、多少類型的になっても、絶世の美男・美女やスーパーマン的な人物を活躍させ、映画的な手法を駆使して、思う存分カッコイイ爽快な物語を展開してみようとしたのだろうが、構想が途中で変化し、新しい人物が大量に加わって来た結果、遂に收拾が付かなくなつたのだと思われる。良くも悪くも、作家谷崎の本領は、中篇小説にある事を示す挫折であつた。

注(1) 赤松側の家臣は、浦上因幡守村国が「備前軍記」巻第一「赤松臣岡

浦上、権を争ひ合戦の事」に、清水甲斐守政国・秋津宮内秀国が巻第二「赤松政村入道して小塩退去の事」に、同弟十静坊・三上右京・同弟主馬・伊豆孫四郎・陶山弥四郎が巻第一「三石城攻めの事」に(ただし伊豆孫次郎)、牛窓源六・名倉安番・同三郎四郎が巻第一「赤松陣へ夜討の事」に出る。浦上側の家臣は、宇喜多和泉守能家が巻第一「浦上宗助と松田合戦の事」に、真木越前守貞邦が巻第二「浦上宗久小塩へ内通 附 八塔寺炎上の事」に、宇野丹波守景恭が巻第一「赤松陣へ夜討の事」に、東条入道順格が巻第二「赤松政村再び三石城を攻めらるゝ事」に、仁科清十郎・吉田李左衛門・河原又八郎・佐多荒平次・島村修理亮・菊野小隼人が巻第一「三石城攻めの事」に(ただし佐田荒平次)出る。

(2) 後出「飾磨郡誌」三五八ページ「置塩城年表」には、永正十三年七月に村宗が政村の寵妾胡蝶を奪つたと出ているので、ここから「胡蝶」という文字遣いだけを採用したのかも知れない。

(3) 赤松政村が早く母を亡くした事や妻と不和だった事も、谷崎が政村

に感情移入する事を容易にしたと考えられる。

(4) 谷崎は、『懶惰の説』でも、『ものくさ太郎』のほぼ同じ箇所を引用している。

(5) 『大菩薩峠』第十二巻「伯耆の安綱の巻」第一章以下に出る、継母の為に顔を火で焼かれた「お銀様」の話は、『春琴抄』に影響を与えた可能性があると私は考えている。

(6) 作中に幻術を出す事は、『平妖伝』『女仙外史』等の中国小説から、『侠客伝』『白縫譚』等、江戸の読本・合巻を経て、谷崎に伝わった趣向であろう。

(7) 保田与重郎の『続家島紀行』(「コギト」昭和十五年五月)に言及がある。

(8) 『夢前川』(その二)で、『御所桜』を城へ運んだ家臣の名を(橋本源之允守之)とするのは、『播磨鑑』飾西郡名所旧蹟並和歌【雲井松】の項の(雲井の松は(中略)道中ノ固メは薬師寺次郎左衛門と申者守り(中略)御所桜は高サ四尺橋本源之允守之)云々という記述に拠ったものだが、これは、『橋本源之允、之を守る』と読むべき所であろう。

(9) 謡曲『咸陽宮』や、昭和三年十一月刊『日本歌謡集成』巻五「近古篇」第六「乱曲久世舞要集」の十三「二人御子 一名内海」にも類似の句はあるが、微妙に異なっている。

(10) 『貞丈雑記』巻之五「装束の部」「直垂の事廿二ヶ条」の内に、(紫・萌黄・紅は將軍家御用の色なる故、平人これを憚る云々)とある事から、これは史実と考えられる。

(11) 「皿屋敷」のお菊は、妹二人が室津の遊女なので、美人三姉妹と考えられる。谷崎は美人姉妹が好きだったから、こういう所にも心を惹かれて、作品の構想を広げていったのではないかと、とも想像できる。

(12) 楠氏遺族を出す事は、『吉野葛』や露伴の『運命』に言及されている馬琴の『侠客伝』にヒントを得たものだったかも知れない。

(13) 一旦切り捨てられた自天王関係の調査資料は、後に『吉野葛』に取り込まれ、言わば廃品利用されたのだらうと私は考えている。

【付記】

本稿は、平成三年十月二十五日の日本近代文学会秋季大会で口頭発表したのだが、その後、その時の発表内容を裏付ける谷崎書簡が、稲沢秀夫氏によって公表されたので、それに伴う加筆修正を施した。

「機械」の映画性

十重田 裕 一

横光利一の小説と映画とのかわりについては、これまで大正後期の小説、たとえば「蠅」(『文藝春秋』一九二三・五)、「日輪」(『新小説』一九二三・五)などを中心にして研究が進められてきたが、「機械」(『改造』一九三〇・九、あるいはこの小説が書かれた時期の考察はほとんど行われていない。しかし、後に本稿で検討するよう)に、「機械」では、表現技法、または人物の造形を含めた小説の設定においても、映画が深く影を落としているのである。また、具体的な映画との関連についても、これまで全く問題にされなかった前衛映画の傑作「ジャンヌ・ダルクの受難」(『裁かる、ジャンヌ』)とのかわりが注目されてくる。この映画をめぐる横光の言説には、後に触れる『定本 横光利一全集』未収録の「カアル・ドレイエル監督作品「ジャンヌ・ダルクの受難」合評記録」(『映画往来』一九二九・一一)におけるものなどがあるが、そこでの横光の発言を手がかりとしながら、「機械」と映画との関連を照射することができるとしてそれが、「機械」の新たな側面を映し出すことにもなるのだ。

「機械」が発表された一九三〇(昭五)年前後は、共時的に文学と映画という問題がクローズアップされていた時期であり、そうした時期にあつて横光もまた映画に強く関心を寄せ、さまざまなかたちで発言していたことは既に拙稿で述べた。これを承けながら本稿では、「機械」に焦点を絞り、その映画性を考察することとする。

—

まず、横光が映画「ジャンヌ・ダルクの受難」をどのように見ていたかを、「カアル・ドレイエル監督作品「ジャンヌ・ダルクの受難」合評記録」(以下「合評記録」とする、あるいは書簡、エッセイの言説を通じて明らかにすることからはじめたい。

〔合評記録〕は、デンマーク生まれのカアル・テオドル・ドレイエル(Carl Theodor Dreyer 一八八九—一九六八)監督の、前衛映画の傑作(無声映画)「ジャンヌ・ダルクの受難」(La passion de Jeanne d'Arc、一般的には「裁かる、ジャンヌ」と邦訳されているが、本論では以下、

「合評記録」で訳されている「ジャンヌ・ダルクの受難」で統一することとする。の、試写会後開かれた座談会である。出席者は横光と、飯田心美、岩崎昶、矢野目源一、磯野茂、阿部知二、堀辰雄（名前はあが、発言は一つもない）、岸松雄、神原泰、北川冬彦の十人。特に司会は設けていないが、雑誌発行人の北川が会の進行役をつとめたかたちをとっている。

この映画が同時代にかなり話題となったものであることは、「映画往来」掲載の「合評記録」の他にも多くの座談会および評論、エッセイが見られることから明らかとなる。また、この映画の最大の特色が大胆なクローズアップ（大写し）の連続にあることも、こうした当時の日本における評価から容易に知ることができる。そして、この特色は映画史的評価においても変わらない。たとえばそれは、飯島正氏が「前衛映画理論と前衛芸術」（白水社 一九七〇・九）のなかで、この映画を「……クロウス・アップを極度に利用した。ほとんどクロウス・アップばかりで映画がなりたっているくらいである。」と評していることから明らかとなる。⁽⁵⁾なお、クローズアップが映画において、モンタージュとともに本質的で重要な表現方法であることについては、ベラ・バラージュによって『視覚的人間——映画のドラマツルギー』（佐々木基一・高村宏訳 新装版 創樹社 一九八三・六）、『映画の精神』（佐々木基一・高村宏訳 創樹社 一九八四・二）、『映画の理論』（佐々木基一訳 学藝書林 新装改訂版 一九九二・三）で論じられている。そして、そこで引合いに出されている映画が、他ならぬ「ジャンヌ・ダルクの受難」なのである。

では、「合評記録」で横光は、「ジャンヌ・ダルクの受難」についてどのように述べているだろうか。対談中のすべての発言をあげることはできないが、重要と思われ、かつ本論と関連してくるものを次に引用することにする（番号は「合評記録」における発言順）。

(1) 今まで——僕はさう沢山に映画を見てはならないんですけれども、今まで見たうちでは、特に今度のものは例へば対象が局部を狙つて居る——対象を局部的に狙つた作として、今度のものが一番極端ぢやないんですか。

(2) 心理の転換を映さうと心がけてゐるかう云ふ場合、顔から顔へゆくより仕方がないが、我々はあれを見てゐて見ながらもつと全体を見たいと思ふ心が絶えず働く、それを見させまいと努める監督の圧迫と、われわれ観衆との闘争が非常にわれわれを疲らすのだ。

(3) それから平凡ではあるが心理を表現するには顔に限ると思ひ込むだ所と技巧に対する大胆さが成功したんだな、此の写真は大胆さが一番良い。見てゐるうちに大胆と云ふものはこれほど人をびつくりさすものかと思つた。

(4) 僕ひとりとしては見て、どういふ心理が自分の中に起つて来るといふのを見たいのですから、時にあ、いふものが出なくでは困るんです。

以上の発言から、横光の関心をおおよそ二点に絞ることができるように思われる。

まず第一点は、(3)で述べられているように、人物の「心理」

を表現するうえで「顔」に徹底的に注目する、その「技巧の」「大胆さ」が「成功」しているということ。言い換えれば映像的に人物の心理を表現するには、「顔」のクローズアップが効果的であるということである。トーカーの場合とは異なり、心理叙述が字幕で表現される無声映画では、この技法はより一層効果的である。横光は「合評記録」のための試写会でこの映画を見ており、弁士の言説に気をとられることなく（当時映画館で上映した場合、必ず弁士がついた）、無声映画の表現を純粹に享受できたのである。この点は前にあげた同時代の評価、あるいは映画史的評価とほぼ変わらない。横光がこの映画の最大の特質を正確に捉えていたことがわかるが、さらに（1）で「対象を局部的に狙った作として、今度のものが一番極端」と述べていることから明らかとなるように、この映画における大胆なクローズアップの映画史的画期性も言い当てていたのである。

第二点は、（4）の「どういふ心理が自分の中に起つて来るかといふのを見たい」とあるように、映画を見ることによって観客のひとりである「自分」の中に生じる心理を観察することである。あるいは、映画館内の暗闇のなかで、スクリーンとの対話から生じる自己の感情を見つめることと言ひ換えることができるかもしれない。この点に関しては、「ジャンヌ・ダルクの受難」だけでなく、横光が映画を見るときの態度として一般化できる問題でもある。しかし、「……見たいのですから、時にあ、いふものが出なくては困るんです」という言い回しから、前衛的、実験的映画における技巧が、観

客の心理にどのような効果を及ぼすかということについて横光が、関心を持っていたと推察できる。その意味では、特に技巧的な映画にあてはまる問題と言えらる。事実、（2）にはこの映画を見ているときの横光自身の心理のありようの一端が示されている。ただし、映画の内容に対する感想を抱くというレベルにとどまることなく、「監督」の方法と、それが「観衆」に与える効果に横光が自覚的であることもわかるのである。いずれにせよ、横光の映画への対し方が鮮明に現れていて興味深い発言であり、次節で考察するように、この問題意識も「機械」とかかわりを持つてくるのである。横光がこの映画について強く関心を示している点は、「技巧」上のこと、つまりクローズアップについてであることは「合評記録」で既に述べられていたが、次に引用する、座談会后、数日して藤澤桓夫に宛てた書簡（一九二九・九・一一消印）のなかでもそのことが書き記されている。

二三日前、「ジャンヌダルク」と言ふ活動の試写を見た。此の映画は世界四大傑作品の一つに数へられてゐるさうだが、確にわれわれに奇怪な運動を起させた。今までにない、無数の問題を頭の中に殺到させる。とにかく、現実と言ふ奴ほど手に負へぬ奴はまたとない。ジャンヌダルクの裁判所に於ける心理描写を顔面筋肉だけで八巻に渡つてやつてのけた映画だ。題だけでジャンヌダルクを出してあるのだ。カントクは、「あるじ」のカントク。とにかく、技巧に対する認識力は豪いものだ。生活に對しての深さには、疑ひを持たせるが、しかし、映画を退

化させたのか進歩させたのかと迷はせた此の男は、その点だけでも豪い。

以上のように横光は述べているが、対談時における発言よりも確に、「ジャンヌ・ダルクの受難」の特色をまとめて思うように思われる。すなわち、この映画の最大の特徴である、ファルコネッティ演じるジャンヌ・ダルクの「顔」のクローズアップの連続は、一見ただ「顔」を映し続けているだけで「映画を退化させた」ように見えるのだが、一方でそれが徹底的に行われているために、「顔」の表情が人物の心理を雄弁に物語るという効果を生み出し、表現主義的に成功をおさめることになった。横光はそのことを的確に捉えているのである。そして、この映画から感得した「無数の問題」のなかから横光は、特に「心理描写」を「顔面筋肉だけで」行った、監督の「技巧に対する認識力」を高く評価しているのである。「機械」が書かれる数ヶ月前前に発表された「——芸術派の——真理主義について」(『読売新聞』一九三〇・三・一六、一八、一九)という評論のなかで横光は、「ただ方法そのことが新しければ」「目的よりも方法へ」と、新しい文学を創出するうえで、対象を表現する新しい「方法」こそが重要であると述べており、彼の関心が技法に向くことは当然のなりゆきといえる。

また、この映画の印象が横光のなかで持続的なものであったことは、エッセイ「趣味生活」(『文体』一九三三・七)で「ほとんど人の顔ばかり映した」「無音映画の傑作」と、「顔」のクローズアップにポイントを置いて記憶し、かつ「傑作」であると高く評価している

ことから明らかとなるだろう。併せてこのエッセイが、「ジャンヌ・ダルクの受難」を見てから約四年を経た一九三三(昭八)年のものであることを考えれば、この映画の印象が横光のなかでかなり強いものであったことがわかるのである。

二

「機械」と当時の具体的な映画との関連についていえば、たとえば「私」の狂気のモチーフに、横光が実際に大正後期に見た表現主義的映画「カリガリ博士」⁸⁾、あるいは川端とともに製作に携った、新感覚派映画聯盟の第一作「狂つた一頁」のかわりを指摘することができかもしれない。しかし、それよりも強いかわりが見られる映画は、前節で言及してきたカアル・ドレイエル監督の「ジャンヌ・ダルクの受難」である。では、この映画、あるいは「合評記録」や藤澤宛書簡における横光の発言と「機械」とは具体的にどのようなにかかわってくるのだろうか。

まず、横光が「合評記録」で「心理を表現するには顔に限る」とし、心理描写と結びつけて強い関心を示した「顔」のクローズアップの手法は、「機械」で明らかに応用されている。この他にも「ジャンヌ・ダルクの受難」における裁判所の閉鎖性・密室性と「機械」における「ネームプレート製作所」のそれ(さらにそれは映画館の閉鎖性・密室性にも通じる)、あるいはキリスト教、背信のイメージ、「裁かれる」というモチーフなどに相通じる部分を見出すことができるかもしれない。しかし、前節で例示したように、横光が繰り返

し強調している「技法」のこと、すなわちクローズアップの連続がとりわけ重要であると考えられるのである。

「機械」では「顔」の描写が多く、また「ジャンヌ・ダルクの受難」でみられたように連続して用いられている。すなわち、「私」の眼（カメラ・アイ）によつて捉えられた人物の「顔」が格闘の場面などでクローズアップされているのだ。あるいは、「私」が軽部の「顔色」や「眼の色」を気づかうところや、屋敷への疑いから彼の「表情」や「鋭い眼つき」「眼光」を追うところにもそれがみられる。そして「私」は、彼らの「顔」を観察することによつて相手は何を考えているかを判断しようとする。「私」が軽部や屋敷へ疑いの眼を向け、彼らの「表情」を追うとき、何度も「顔」という言葉が書き込まれ、そこにクローズアップの効果がみられるのだが、たとえば、屋敷が軽部に暴力をふるわれているところに遭遇した「私」が、「冷淡にじつと歪む屋敷の顔を眺め」る次の場面に、それが顕著に現れているのである。

屋敷は床の上へ流れ出したニスの中へ片頬を浸したまま起き上らうとして慄へてゐるのだが、軽部の膝骨が屋敷の背中を突き伏せる度毎にまた直ぐべたと崩れてしまつて着物の捲れあがつた太つた赤裸の両足を不恰好に床の上で藻掻かせてゐるだけなのだ。私は屋敷が軽部に少なからず抵抗してゐるのを見ると馬鹿馬鹿しくなつたがそれより尊敬してゐる男が苦痛のために醜い顔をしてゐるのは心の醜さを表してゐるのと同様なやうに思はれて不快になつて困り出した。私が軽部の暴力を腹立

たく感じたのもつまりはわざわざ他人にそんな醜い顔をさせる無礼さに対してなので、実は軽部の腕力に対してではない。

しかし、軽部は相手が醜い顔をしやうがしまいがそんなことに頓着してゐるものではなくます上から首を締めつけて殴り続けるのである。（中略）それにしてもあれほど醜い顔をし続けながらまだ白状しない屋敷を思ふといつた屋敷は暗室から何か確実に盗みとつたのであらうかどうかと思はれて、今度は屋敷の混乱してゐる顔面の皺から彼の秘密を読みとることに苦心し始めた。（傍線—引用者、以下同様）

まず、「歪む屋敷の顔」——「片頬」と「顔」の描写が続いたあと、軽部の「膝骨」——「屋敷の背中」——屋敷の「赤裸の両足」と格闘する人物たちの身体のクローズアップがある。そして屋敷の「醜い顔」——「醜い顔」——「醜い顔」——「醜い顔」——「顔面の皺」と「顔」のクローズアップが続くのだ。この場面で「私」の眼（カメラ・アイ）が屋敷の表情をクローズアップで追う理由は、彼が「製作所」の「暗室」から、ほんとうに「秘密」を盗んだかどうかを知りたいという心理作用が「私」のなかで働いたからである。

この部分以外にもたとえば、「ニユームの角が揺れる度に顔面の皺や窪んだ骨に刺さつてちくちくするだけではない。乾いたばかりの漆が顔にへばりついたまま放れないのだからやがて顔も膨れ上るにちがひないのだ。」にも「顔」のクローズアップの連続が見られる。ただしこの部分は、軽部に暴力を振られたかつての自分自身の表情を、「機械」における出来事を語る「私」が回想しているところで

ある。つまり、軽部との格闘を回想するなかで「私」は、過去の自分自身の表情をこのように、映像的・視覚的に捉えているのだ。

なお、クローズアップと関連して横光は興味深いことを述べている。それは、前に引用したエッセイ「趣味生活」で、「ジャンヌ・ダルクの受難」について言及する直前に「あまりじつと見つづけてみると、自分がその人の顔の鼻を見、眼を見、口を見ていく刹那々々の視線の走り具合はつきりと意識してしまふ」と述べていることである。つまり、人の顔（対象）を見るとき、自分自身の眼（カメラ・アイ）の動きを「意識」という横光の関心がここには語られており、「機械」におけるクローズアップの方法との関連を思わせるのである。

これまで例証してきた「顔」のクローズアップの連続は「ジャンヌ・ダルクの受難」から触発されたものと思われるが、映画におけるクローズアップがそのまま用いられているわけではない。なぜなら、横光は「顔」の表情に着目し、それを連続して描写してはいるが、「顔」の表情の細部やその推移を描いていないからである。「機械」では「顔」の形や「顔」の部位（眉・口等）の特色はほとんど描写されてはいない。つまり、「顔」の形態描写がなされるのではなく、相手の「顔」を見、相手の表情を読み取ることによって生じる「私」の心理・感情が中心に書き込まれているのだ。そして、「私」は相手の表情を見ることによって、その人物の背後にある内面を透視しようとするのだが、それを読み取ろうとするとかえって不可解になってしまうのである。

たとえば、前に引用した⁽¹⁰⁾軽部と屋敷の格闘場面における、屋敷の「顔」を見る「私」の感情の推移を辿るならば、以下の通りになる。最初「冷淡」であった「私」の感情は、屋敷の「顔」を見続けるうちに「馬鹿馬鹿しく」、屋敷の「顔」の「醜さ」から彼の「心の醜さ」を読み取って「不快」に、今度は「醜い顔」を生み出す軽部の暴力に対して「腹立たしく」なり、ついには屋敷が「秘密」を握ったのではという疑義に至るというように、屋敷の表情を見ることによって生じる「私」の感情の動きが刻明に描写されているのである。そして、改めて述べるまでもなく、クローズアップされた屋敷の「醜い顔」を見る「私」の感情にはどれ一つとして同じものはないのだ。

このように「私」が屋敷の（あるいは軽部の）「顔」の表情から、相手の心理を読みとろうとするところは、無声映画において観客が、登場人物の表情を読み取る構図と呼応し、まさに横光が「合評記録」で述べていた映画を見るうえで「関心事、つまり「どういふ心理が自分の中に起つて来るのかといふのを見たい」という点とモチーフにおいて一致する。「ジャンヌ・ダルクの受難」に即していえば、クローズアップの連続する主人公ジャンヌ・ダルクの表情を読み取ることから生じる自分自身の心理の動きに横光は関心を示しているのだが、「機械」ではそれが「私」の回想のなかに映し出され、クローズアップされてくる人物たちと、それを見る「私」の心理の動きという構図に置き換えられている。このように考えてくると「機械」では、横光が映画を見るときメカニズム、つまり対象を見ること、そしてそれを見ることによって生じる自己の心理作用のダイナミズ

ムが応用されていることがわかる。⁽¹²⁾なお、クローズアップの際に心理描写が介在してくるために、人物の動きがスローモーションのよう⁽¹³⁾に感じられるのだが、その点についてはいち早く梶井基次郎が的確に指摘しているところである。

三

「機械」には、前節で考察してきたクローズアップの連続といった技法以外にも、映画に関するモチーフが見られる。たとえば、登場人物である軽部の性格づけがそのひとつである。

彼（軽部——引用者註）にとつては活動写真が人生最高の教科書で従つて探偵劇が彼には現実とどこも変らぬものに見えてゐるので、此のふらりと這入つて来た私がさう云ふ彼にはまた好箇の探偵物の材料になつて追つてゐるのも事実なのだ。

引用部分に「探偵劇」「探偵物」とあるが、これは探偵趣味の映画が一九二九（昭四）年頃から再び多くみられるようになったことを横光が的確に捉えて題材にしたものと思われる。この時期に探偵映画が流行していたことは、たとえば村山知義「探偵趣味の映画に就て」⁽¹⁴⁾（文学時代）一九二九・五）などから容易に確認することができる。しかし、横光が具体的にどの映画を想定していたかはこの部分からは明らかにすることはできない。ただここで重要なのは、どの映画を具体的に指示しているかというよりも、この部分が登場人物である軽部の現実認識の在り方を端的に示唆しているという点にある。この引用箇所は小説のごく前半部分であるが、軽部は「活動

写真」、それも「探偵劇」を見るようにして、自分の眼の前で起こっている「現実」を認識する人物であることがここで示されているのである。つまり、軽部は現実と虚構の境界線を喪失し、現実において「活動写真」における「探偵劇」を織りあげてしまう人物として、「私」に規定されているのである。また、そのあとに出てくる次の引用は、「活動写真」に専心する軽部の性質をよりいっそう印象づけることになる。

家にゐても家の中の動きや物品が尽く私の整理を待たねばならぬかのやうに映り出して来て軽部までがまるで私の家来のやうに見えて来たのは良いとしても、暇さへあれば覚えて来た弁士の声色ばかり唸つてゐる彼の様子までがうるさくなつた。

「暇さへあれば覚えて来た弁士の声色ばかり唸つてゐる」という部分は、「活動写真が人生最高の教科書」である軽部の性質をさらに強調することになる。また、「映り出して」という表現からわかるように、「私」は「家の中の動き」を映像的に捉えているのである。

「私」は「ネームプレート製作所」の秘密を盗みにきた「問者」ではないかと、それこそ「探偵劇」の被疑者として、軽部に「監視」されることになる。そして作中では実際に、軽部と「私」との間に「探偵劇」が繰りひろげられているのだ。はたして、軽部が本当にそのように考えていたかどうかは、「機械」が「私」の視点に限られた小説であるため判断がつかない。にもかかわらず「私」は、自分が疑われていることを「事実」と断定しているのだ。なお、このような「私」の性質は「機械」全般に亘って見られることであり、

たとえば「だ」「ちがひない」などという断定が「私」の語りに多く用いられているという特色を指摘することができる。

「ネームプレート製作所」に入ってきた当初、軽部によって「活動写真」の「探偵劇」の被疑者のごとく、「監視」され懷疑されていた「私」は、今度は新たに「製作所」に入ってきた屋敷を「廻し者」として、あるいは「賊のやうに」疑い始める。そして興味深いことに、次の引用部分の「初めの間は」が「初めの間は私は私の家の主人が狂人ではないのかときどき思つた。」という「機械」の冒頭部分と呼応し、それ以降の文章は軽部の「私」に向けていた懷疑の眼を、今度は「私」が屋敷に対して向けるといふ転換・反転を印象づけることになる。

初めの間は私たちは何の気もなくただ仕事の量に圧倒されてしまつて働いてゐたのだが、そのうちに新しく這入つて来た職人の屋敷と云ふ男の様子が何となく私の注意をひき始めた。無器用な手つきといひ人を見るときは鋭い眼つきといひ職人らしくはしてゐるがこれは職人ではなくてもしかしたら製作所の秘密を盗みに来た廻し者ではないかと思つたのだ。しかし、そんなことを口にも出して饒舌つたら軽部は屋敷をどんな目に見てゐるかと、軽部の注意はいつも軽部の槽の揺り方にそそがれてゐるのを見えした。

ここに見られるように、軽部の「無器用な手つき」「鋭い眼つき」から「私」は、彼を「廻し物」(スパイ)ではないかと疑う。「屋敷

の注意はいつも軽部の槽の揺り方にそそがれてゐるのを」「発見」したとき「私」は、さらにその感を強めることになる。屋敷が「製作所」に入ってきてからの「私」は、明らかに彼を「探偵物」の犯人として疑つてゐる。引用部分に見られる「私」の、屋敷への懷疑的な眼差しその他、この引用の少し後で「私」は、屋敷を「製作所の秘密を盗みに来た廻し者」と思い、「一途に賊のやうに疑つていつてみよう」と決心する。そして、「前には私は軽部からそのやうに疑はれたのだが今度は自分が他人を疑ふ番になつたのを感じる」と述べていることからわかるように、「私」は屋敷を疑うことを自覚してゐるのである。

「私」は、まさに軽部にされてゐたことと同じことを、屋敷にしてゐるのである。すなわちそれは、「活動写真」の「探偵物」のごとくに、屋敷を被疑者として「観察」することである。そして、「活動写真」が人生最高の教科書で従つて探偵劇が彼には現実とどこも変らぬものに見えてゐる」といふ「私」の軽部評価の、「従つて」といふ言葉に注目するならば、軽部の「活動写真」好きを「探偵劇」好きに即結させていたのは「機械」における出来事を語る「私」であり、「私」こそが「探偵劇」が「現実とどこも変らぬものに見えてゐる」人物ではなかつたかとすら思われてくるのだ。事実「私」は、小説の冒頭から「主人」のことを「観察」し、さらには「主人」の「家の活動」を見つめ、軽部のことも注視していた。屋敷が「製作所」に入ってきてからは、彼に懷疑の眼を向け、犯人に仕立てて「探偵劇」を演じてしまつてゐるのである。

このように考えてみると、「現実」における軽部の死をめぐる事件を「私」が、無声映画の「弁士」のように特権的に語っているという、「機械」の性質が明らかになってくる。つまり、「機械」に示されている出来事は、すべて「私」によって語られたことであり、はたしてそれが事実であるかどうかすら定かではないのである。これまで、「私」の言説から読み取れる意味作用を横光の思想と考える研究も見られたが、「機械」の言説は横光の言説そのものではなく、虚構化された「私」の言説であり、一度その言説の質を問いなおし、また相対化してみることも必要となってくるのではないだろうか。

四

以上、映画と関連づけながら「機械」を考察してきたが、「機械」という題名自体、映画を意識した命名であったことを最後に確認しておきたい。現代では「機械」という言葉からすぐさま映画を連想することはあまりないが、「機械」が創作された前後の時代に戻ってみると、この言葉から自ずと映画が連想されていたことが明らかとなる。そのことはたとえば、板垣鷹穂「機械文明と現代美術」(「思想」一九二九・四)に「機械文明時代の社会的環境を最も性格的に描写し得る芸術は映画であらう」と、また清水光「映画と機械」(「新興芸術」一九二九・一〇)に「近代的な社会を通じて機械に影響されることの多い現代の諸芸術のうちで、最も顕著な作用を機械から受けつ、あるのは映画と建築とであらう」とあることから容易に理解される。この他にも、瀬沼茂樹「機械主義文学論考」(「文藝」

ビュー」一九二九・一二)、板垣鷹穂「文学と機械文明」(「新潮」一九三〇・六)など、この時期の評論やエッセイで、機械と映画を結びつけながら現状分析を行っているものが数多く見られるのだ。

このような一部の例示からも、映画が当時クローズアップされていた機械芸術のなかの代表的なメディアとして認定され、「機械」という、まさに時代を象徴する言葉が(映画)という言葉と強い結びつきをもっていたことが明らかとなる。そして、いま例証した同時代の状況だけでなく、横光もまた、この時期映画に強い関心を示し、映画を反映させるかたちで「機械」を創作したことは本稿で考察してきたとおりである。そのように考えると、同時代の状況を反映させるかたちで横光が「機械」と命名した側面があることが、ごく自然に導き出されてくる。文学と機械、文学と映画といった、異なるジャンルがさかんに交錯する時期にあつて、「機械」とは、まさにその時代を反映した題名であったのだ。

これまでほとんど問題にされてこなかった「機械」における映画性を照射することが本稿の試みであったが、横光が当時展開していた表現理論と、「機械」をはじめとする同時期の小説とを関連づけるながら、映画表現の言語表現への置換(翻訳)についてのより詳細な検証は改めて行われなければならない。またさらには、横光の小説だけでなく、他の同時代の表現者たちの創作を視野に収めながら、映画表現を言語表現に置き換えていくメカニズムを解明していくことも必要となってくるであろう。なぜならば、横光だけでなく、同時代の多くの表現者たちが映画というメディアを意識しつつ創作を

行っていたからである。そしてそれが、この時代の大きな特色となってくるものと思われるからである。こうした問題については、別の機会に改めて検討を行っていきたいと考えている。

註(1) この点に関しては拙論「一九三〇年前後の横光利一と映画」(『年刊日本の文学』 有精堂 一九九二・一二)で考察した。

(2) 『外国映画監督・スタッフ全集』(キネマ旬報社 一九八九・五)

収録の「カール・テオドル・ドレイエル」の項には、「一八八九年二月三日、デンマークのコペンハーゲン生まれ。厳格なリッテル派の家で育つ。カフェのピアノリスト、調簿係を経てジャーナリストとなる。(中略) フランスで撮った「裁かる、ジャンヌ」(二八)はジャンヌ・ダークの最後の日を描いたもので、そのヴィジュアル構成、クロス・アップの多用、ジャンヌに扮したレネ・ファルコネットの演技が賞賛された。」(引用中のアラビア数字は漢数字に改めた。)とある。

(3) この映画は現在でも実際に見ることが出来る。「東京国立近代美術館 フィルムセンター所蔵映画目録Ⅱ 外国映画」(東京国立近代美術館 一九八〇・一二)の記録によれば、一九二九(昭四)年一〇月二五日に武蔵野館に於て日本公開とある。上映時間は七三分。なお、多くの文学者がこの映画について言及している。たとえば、大岡昇平が「成城だよりⅡ」(文藝春秋社 一九八三・四)で、あるいは花田清輝が「新編映画的思考」(未來社 一九六二・七)で、それぞれ興味深い言及をしている。また、埴谷雄高十小川国夫「闇のなかの夢想」(映画学講義)「朝日出版社 一九八二・一二)でもこの映画について触れられている。

(4) この映画に関する、当時の評論、対談などは左記にあげたとおりかなりみられる。もとより、この他にもあるだろうことから、当時かなり話題になった映画であることが知れる。飯島正「カール・ドレイエル」(『映画評論』一九二八・八)／ロバート・ヘリング(飯田心美訳)

「ジャンヌ・ダークの情熱」その他」(キネマ旬報 一九二九・四・一一)／杉本彰「ジャンヌ・ダークの受難」(『映画知識』一九二九・六)／星野宏「カール・ドレイエルと「ジャンヌ・ダーク」」(『映画評論』一九二九・九)／飯島正「カール・ドレイエル——「ジャンヌ・ダーク」を見て——」(『映画評論』一九二九・九)／ジャン・アロア

(北川冬彦訳)「カール・ドレイエル」(キネマ旬報 一九二九・九・二)／中村武羅夫・新関良三・能島武文・細田民樹・酒井真人・矢野目源一・村山知義「座談「ジャンヌ・ダーク」」(『東京日日新聞』一九二九・九・一六)／飯島正・杉本彰・袋一平・五所平之助・三浦光男・古川緑波「ジャン・ダーク合評会」(『映画時代』一九二九・一〇)／飯島正「ジャンヌ・ダークの独創性」(『映画と演藝』一九二九・一〇)／武田忠哉「ジャンヌ・ダークの受難」(キネマ旬報 一九二九・一〇・一)／阿部知二「ジャンヌ・ダークについて」(『文藝レビュー』一九二九・一一)／ジョセフ・デルテイ(原研吉訳)「ジャヌ ダルク」(『映画往来』一九二九・一一)／神原泰・堀口大学「ジャンヌ・ダルク合評余録」(『映画往来』一九二九・一一)

(5) 『東京国立近代美術館 フィルムセンター所蔵映画目録Ⅱ 外国映画』(前掲)では「フランス史上を彩る女傑ジャンヌ・ダルクの華々しい活躍でなく、宗教裁判にかけられた彼女の受難の姿を、史実の裁判記録をもとに、人間的な角度から描きだしたもので、大胆なクロス・アップの連続と正確な構図とモンタージュによる統一されたスタイルによって映画史上の話題作として注目を集めている。」と解説している。

(6) しかし横光は、この映画を必ずしも一方的に賞賛しているわけではない。「監督のあらゆる努力はこの主人公のジャンダークの名優の顔の存在そのものより貧弱だ」「あらゆる技巧は実体そのものにはとても及ばぬといふことを感じる」と、この映画の表現技巧を難じ、また「この映画を見て、映画は文学より進んで居ると思つてゐたんだが(中略)やつぱり文学の方が進んで居ると思つた」と、否定的な見解を「合

評記録」で述べていることも確認しておかなければならない。

(7) 「あるじ」はカール・ドレイエルの一九二五年の映画作品。「キネマ旬報別冊 日本映画作品大鑑 4」(キネマ旬報社 一九六〇・一)によれば、一九二六年二月三日、武蔵野館で封切り、とある。

(8) 沖野厚太郎氏は「メタ小説・反探偵小説」「機械」(『文藝と批評』一九八九・九)で、「夜に屋敷が暗室から出て主婦の部屋へ入って行ったのは、「私」の見た現実なのか夢なのか「分らない」というのは、横光も似た「カリガリ博士」をその代表作とする、ドイツ表現主義映画の話し構造にも酷似して」いると指摘している。

(9) 「機械」における語る「私」と語られる「私」の二重性については、鈴木勇氏の「ある『機械』論——崩壊した「私」像について——」(『異徒』一九八三・四)における考察がある。

(10) 大正後期、昭和五年前後における横光と映画の関係を対比的に論じた拙文「横光利一と映画」(『学燈』一九九二・一一)と、この論証部分は一部重複していることを断わりおく。

(11) ボール・シュレイター(山本喜久男訳)『聖なる映画 小津一ブレッツソンドライヤー』(株式会社フィルムアート社 一九八一・二)に、「裁かるるジャンヌ」では、主題の選択、構図、カメラの動き、演出法などに表現主義的細部の強調が明らかに認められる。(中略)ドライヤーにとって、彼らのゆがんだ顔は、表現主義にとつと同様に、ジャンヌに対して観客の感情移入——あわれみと恐怖——を起こさせる機能を持つ。「これらのクローズアップのおかげで、観客は尋問され、苦しめられるジャンヌと同じようなショックを受けたのだ。そして、それが私の意図だった。」とある。

(12) 曾根博義氏は、「文学と映画——モダニズム文学への一視点——」(『現代文学 研究と批評』一九八八・一〇)で、伊藤整「蕾の中のキリ子」、川端康成「水晶幻想」で例証しながら、「新心理主義」の「映画性」について、「映画館のスクリーン上に映し出される映画だけでなく、それを観ている観客の反応を含んだ、映画館の内部全体を描い

た点にある」とその特色を述べているが、この点はほぼ横光の「機械」にもあてはまってくるように思われる。

(13) 梶井基次郎の北川冬彦宛書簡(一九三〇・九・二七)で、「スローモーションと云へば、横光氏の最近の機械のなかの格闘はスローモーションだ、あれはしかし間へ心理が挟つて来てさうなる。しかし君の(北川の詩「汗」)〔詩・現実』一九三〇・九——引用者註)はさうではなくてさうだ。(中略)僕は格闘ライターとして横光氏を面白く思つてゐる。以前ガードの下の小説(『高架線』)〔中央公論』一九三〇・二——引用者註)にあつた格闘からだ。大衆小説のチャンバラ書きはみな格闘ライターである筈だが、ちつとも格闘ライターといふやうなことを考へないところを見れば、実に下らないのちがひない。」と述べている。また、小森陽一氏は「価値観の変換とナンセンス文学」(『國文學』一九八七・八)で、この格闘の場面を「スラップスティック」と評している。

(14) 江戸川乱歩・藤原義江・上山草人「われらの三人探偵映画座談会」(『新青年』一九三〇・三)からも確認できる。

(15) 「私」は視覚的人間と呼びうるほどに、見るることによつて相手を懐疑し、判断する人物として造形されているのである。そして視覚的人間である「私」が、「視力さへも薄れて来る」「ネームプレート製作所」で働き、「私たちの間には一切が明瞭に分つてゐるかのごとき見えざる機械が絶えず私たちを計つてゐてその計つたままにまた私たちを押し進めてくれてゐる」(傍点——引用者)世界のメカニズムに気づくという、アイロニーが「機械」には仕組まれているのだ。また、作中に視覚に関する多くの語彙が用いられていることが指摘できる。これと呼応して、聴覚・嗅覚など、視覚以外の感覚表現は「機械」ではほとんど用いられていないのだ。

〔付記〕 本稿は、一九九二年度春季大会(五月二四日、日本大学商学部)における口頭発表(『横光利一と映画——昭和四、五年を中心として

——)の後半部分を、発表の際時間の関係上省略した箇所を補足し、まとめたものである。なお、本論では共時性を問題にしているところから、横光作品の引用及びその同時代の文献については、初出に拠っている。ただし、ルビはパラルビとした。

本稿は早稲田大学特定課題研究の成果の一部である。

(一九九二・九・一五)

作品としての『歐洲紀行』

——『旅愁』への助走——

黒田大河

序論

昭和十一年（一九三六）、横光利一は欧州へと旅立った。二月二十日、神戸港より出帆。八月二十五日、シベリア経由で帰国。パリを中心に約半年間の欧州滞在であった。前年の『家族会議』連載の縁から、『東京日日新聞』『大阪毎日新聞』両紙の、『作家横光利一にベリンオリンピックを見せようという企画に従ったのである。この欧州体験は、翌年から十年間に渡って書き継がれた『旅愁』に形象化されて行く。

横光は旅中の体験を紀行文の形式で『東京日日新聞』『大阪毎日新聞』両紙と、『文芸春秋』に送っている。また、帰国後も『旅愁』の構想を暖めながら、いくつかの欧州体験を綴った文章を発表している。これらが、帰国後最初の小説『厨房日記』とともに纏められ、昭和十二年四月に単行本『歐洲紀行』として創元社から出版されたのである。

従来『歐洲紀行』は、横光の日本主義的傾向への転換の徴証と捉えられてきた。そこには横光の欧州体験が直接的に表出されたものとして扱われ、『旅愁』を論じる際に、横光の生の思想の標本として参照されてきたと言える。『旅愁』の主人公矢代への作者の思想の投影が取り沙汰されて来たのである。だが、結果として『歐洲紀行』の作品としての独自性は見逃されてきた。

しかし、昭和三年の上海体験を「紀行に書いて了ひますと材料が盛り上つて来ません」と言い、『上海』執筆に向かつて行った横光が、欧州体験を先ず紀行文として作品化しようとしたことは注目されねばならない。『歐洲紀行』には帰国から単行本の発行までの八ヶ月の時間の経過が織り込まれているのである。構成から言えば『歐洲紀行』は実際に旅行中に執筆された部分と、帰国後に執筆された部分、単行本に纏められる際に加筆されたと推測される部分とに分ける事が出来る。同時に、単行本に収められる際に改稿も行われているのである。つまり、横光利一個人の体験の上に、それを作家とし

て言語化した初出のレベル、帰国後の認識の深まりを言語化したレベル、最終的にそれらが一つの作品の中に織り込まれた単行本のレベルとがあるのである。「歐洲紀行」という作品は、作家横光利一としての眼で対象化されたものであり、横光の欧州体験が直接的に表現されたものではないと考えられる。それ故、単行本の時点でいかに描かれているかを明らかにする事が必要なのである。そうすることで、横光の欧州体験が「旅愁」執筆に向けて熟していった過程も見えてくるのではないだろうか。

第一節 書簡からの照射

「歐洲紀行」は横光の素顔そのままではなく、作家としての眼で対象化された作品である。そのことを明らかにするためには、まず冒頭に、旅中の千代子夫人への書簡が引用されている点に注意する必要がある。「歐洲紀行」は「二月二十二日」の日付で始まっている。「家人への手紙」とサブタイトルが付されており、「二月二十九日」付け「横光千代子宛」書簡をもとにしている。

書簡と「歐洲紀行」の冒頭を比較すると、ほとんどそのまま引用しているが、その中で両者が微妙な差異を示している箇所がある。これから出す手紙は保存しておいて貰ひたい、番号でも書いておいてほしい、船中の心理の移動、及び自然を地図と引きくらべて見てゐて貰ひたい。

書簡ではこのように、横光は千代子夫人に向けて船中の心理の変化を見て欲しいと言っているのである。同じ部分が「歐洲紀行」では

次のように書き換えられている。

これから出す手紙は保存しておいてほしい。その時、思つたことを書きつけておくのは手紙に限る。僕が持つてゐると失つて了ふおそれがあるから番号でも書いて保存しておいてほしい。但し何も書かないことだらうと思ふが、船中の心理の移動、自然の変化と自分の気持ちを後で引きくらべてみたいと思ふから。つまり横光は、夫人に向けて自己の心理の変化を説明しようという書簡での意図を、自分自身で自己の心理の変化を再確認しようとする、というように書き換えていることが分かるのである。

ここから、単行本を纏める時点での横光の視点が見えてくる。まず、「歐洲紀行」が自己の認識の対象化という動因を持つことを示していると言える。この箇所は「歐洲紀行」全体の横光の姿勢を示す一節となっているのである。

また、書簡では「昨夜は一寸お前さんに逢ひたくなつたので、困つたが今からこんなぢや、やりきれん。」と夫人に対して心情を吐露している横光であるが、「歐洲紀行」では削除されている。書簡には横光利一個人としての旅中の寂寥感が表れている。「歐洲紀行」ではそういう感慨をあえて切り捨てたことで、ヨーロッパと対峙しようとする作家横光利一としての認識が浮かび上がると言える。

ヨーロッパと対峙し、自己の認識を対象化しようとする横光の立場は、単行本の際の加筆部分を検証すれば、さらに強調されていることが分かる。

晴天。初めて印度洋にかかる。海はもう見倦きてしまつたので、前から見たいと望んでゐた印度洋へさしかかつて、何の感じも起らない。しかし、疲労は漸く恢復して来た。廣田内閣の出現をさく。陸のことは陸のことだと思ふ気持ちだんだん強し。

われら関せずと誰も思ふ。(三月七日)

洋上で今までの日常から切り離されての疲労感、倦怠感がよく表現されている箇所である。「廣田内閣の出現をさく。」に続く「陸のことは陸のことだと思ふ気持ちだんだん強し。われら関せずと誰も思ふ。」の部分が加筆部分である。離れてきた日本を突き放して見るという姿勢が強調されているのである。

同じ頃の「三月十日」付けの千代子夫人への書簡を見ると「もう早や帰りたくなつた。」と寂寥感をむき出しにしている。また「日記は文芸春秋の五月号に乗るだらうと思ふ。コロソボまでのだ。」

「原稿を毎日書いてゐると、他の手紙は書けない。」との記述がある。ここの「原稿」という意識に注目したい。つまり、当時書きつづつあつた『歐洲紀行』は作者の素顔を書き記すのではなく、「原稿」として対象化しようとしたものだと言えるのである。横光は単行本の時点で、この視点をより明確にしたということが分かるのである。

第二節 「巴里の憂鬱」の意味

「文芸春秋」に連載された、横光の紀行の第二回は「失望の巴里」と題されていた。タイトルは横光自身の意図ではないのだが、従来そこには憂鬱にとらわれる横光の姿が読みとられてきた。例えば次

のような記述がある。

雨。巴里へ着いてから今日で一週間も立つ。見るべき所は皆見てしまつた。しかし、私はこの事は書く気が起らぬ。早く帰らうと思ふ。こんな所は人間の住む所ぢやない。中には長くゐることを競争するものもあるが、愚かなことだ。

巴里について、いろいろの人が、いろんな事を云つたり書いたりした。しかし、それらの人人が、自分の顔がどんなに変わったか誰も云ひもしなければ、知りもしない。(四月四日)

しかし、横光は決してパリに失望していたわけではない。ここで言う「見るべき所」とは表面的なパリの景物をいうのだと思われる。横光はそのような場所に自己を忘れるのではなく、「自分の顔」を見つめることを強調しようとしているのである。つまりこれはパリと対峙しようとする作家横光利一の宣言なのである。横光は単行本『歐洲紀行』の時点で、そのことを次のように明確にしている。

私の通信は、巴里そのものを書くのが目的ではなく、私といふ一個の自然人が、この高級な都会の中へ抛り出され、形成されてゆく心理の推移を、偽りなく眺めるのが目的である。(七月廿日)

この部分は、作品としての『歐洲紀行』の立脚点を明らかにしているのではないだろうか。

同様に、単行本に纏められるにあつたつての構成上の問題から考察しよう。「失望の巴里」の部分に続いて、千代子夫人宛ての書簡が「手紙1」「手紙2」として収録されている。「手紙1」は「四月四日」

付けの書簡を、「手紙2」は「四月二十二日」付けの書簡をもとにしている。先の「家人への手紙1」では日記の中にとけ込んでいた書簡であるが、ここでは題名を明示する事によって二つの書簡を比較させようとしているのではないかと考えられる。

まず、「手紙1」に於いても、書簡からの改稿がある。もとの書簡では「パリへ着いてから一週間にもなる。疲れたので、ペンを持つのが、今が始めてだ。着いた二三日は、あまりな高度の文化のために眼を廻したが、もう飽きてしまった。早く帰りたくて仕様がな。全くつまらん。こんな所に一年も二年もあるもののが知れぬ。」とあったものが、『歐洲紀行』では「巴里へついでから一週間にもなる。ペンをもつのが今はじめてだ。着いた二三日は文化の相違のために眼をまはしたが、もう飽きてしまった。そろそろ帰り仕度をしよう。」とされている。

すでに秋山和夫もこの改稿にふれて「深刻な動揺をはぐらかす結果⁽⁴⁾」になるとしているが、むしろここで「高度な文化」を「文化の相違」に書き換えた事を重要視するべきではないだろうか。つまり、パリも日本も対象化して、相対的に捉えようとする意図のあらわれと言えるだろう。

また、横光は決してパリに失望しているわけではなかった。「手紙1」の別の箇所では「街はどの一部分をとつてみても絵になつてゐる。」とパリへの驚きを示している。それが「手紙2」では「このごろやつと街を歩いててもピントがあつて来て、人の歩く影まで眼につくやうになり写生が出来るやうになつて来た。」とパリを正確

に見つめようとする態度に変化している。横光は単行本の時点の構成に於いて、この差を二つの書簡から示そうとしているのではないだろうか。ここにもパリの景物に自己を失わず自己と外界とを見つめようとした横光の姿が表現されているのである。

しかし、横光の欧州体験での憂鬱の意味は、この二つの書簡の間の時期にこそ隠されているのである。「四月四日」と「四月二十二日」の書簡の間に「四月十五日」付けの夫人宛ての書簡が残っている。そこには、パリへの親和と反発の矛盾した心情が読み取れる表現がある。

ルクサンブル、シヤンゼリゼー、グランブルポール、コンコルドの広場、と、毎日のやうにぶらぶらする。けれども、何んでもない。昨日はエツフェル塔の上へ昇つてみた。世界で二番に高い建物のこととて、高い高い。けれどもこれも面白くも何んともない。

しかし、綺麗なことは、実に巴里は美しい。絵でよく見る所の騒ぎではない。一眼見せてやりたいと思ふが、何とも云へぬつまらなさが、胸の底から湧き上つて来る。妙な悲しみがにちみ上つて来るのだ。これが良いと云へば良いのだが、へんな良さだと思ふ。

横光は、パリの景物に反発しながらも、パリの街の美しさには溺れてしまいそうな憂鬱な気持ちを「何とも云へぬつまらなさ」「妙な悲しみ」と表現している。作家としての自己の立場を定められない苦しみの中にいる横光の姿がよく現れている。この書簡を『歐洲紀

行」に用いなかったことにこそ意味があるのではないだろうか。パリを対象化して捉えようとした横光には、到着直後の苦しみを生のまま示すことは出来なかったのである。

同じ事が続く部分の構成からも考察できる。「手紙2」の後には、「ハンガリア行」「イタリヤ行」「スエス行」という、パリ以外の紀行が挟まれた後、「四月七日」からの項目が続く。ただし、「四月八日」の次は「四月廿一日」であり、日付はとんでいるのである。それが丁度、先の「手紙1」「手紙2」の間の時期に当たるのである。「四月七日」の冒頭には次のように記されている。

出逢ふ日本人は私にパリはどうかと質問する。私は答へに窮してしまふ。実はパリから受ける私の印象は、廻るカッタグラスの面を見てゐるやうに日日変化してやまぬ。その日の結論は、前日の結論とは反対になり、次の日はまた前日とは趣きを異にしてしまふ。ぐるぐる廻る結論に締め上げられると、思ひ悩んで黙る以外に能はなくなる。(「四月七日」)

ここには、空白の二週間の横光の苦澁が表現されている。しかし、「四月七日」「四月八日」の二日間の記述は、その二週間を過ぎた後で回想的に書かれたのではないかと推測する。なぜなら「日日変化してやまぬ」パリの印象に苦しめられた日々を距離をおいて見つけているように思われるからである。例えば、次のような記述もある。

巴里の憂鬱といふ言葉がある。私もこの年まで、度度憂鬱は経験したが、こんな憂鬱な思ひに迫られたことは、まだなかつ

た。身が粉な粉なに砕けたやうに思はれ、ふと取りすがつたものを見ると、いづれも壊れた碎片だ。(「四月七日」)

この抽象化された表現からは、パリへの印象を見つけかね「憂鬱」の渦中にある者が書いたというより、冷静に自己の心理状態を対象化して記述した様子が読み取れる。先の箇所とも正確に照応する表現ではないか。つまり、客体としてのパリの印象は「廻るカッタグラスの面」のように変化するのであるが、それは自己の作家としての立場を決定できないことの反映であり、主体としての「身」は「粉な粉なに砕け」て「碎片」となってしまうように感じられる、ということである。先の「四月十五日」の夫人宛ての書簡に次のようにあるのと比較してみよう。

こんなになるとは思はなかつたが、たまらなく帰りたいとなつた。あなたが眼に浮んで来て弱る。(中略) 巴里の憂鬱とは、よく云つたものだ。全く憂鬱だ。美しい建物とか絵とか、通る人とか、そんなものは、三日見れば馬鹿見たいなもので、何んでもないのだ。

こんなことは、他人には書けぬから、せめてここでも書いて、うさを晴さうと思ふ。

このように「四月七日」の方が的確に対象化された表現だということが分かる。異文化の中に一人放り出されたような寂寥感からもたらされた「憂鬱」は「他人には書けぬ」のであり、異文化に対峙した作家の悩み苦しむ姿として、対象化して表現されなければならなかつたのである。

傍証として「四月十五日」の書簡の「夜になると通信文を書かねばならず、気楽でもない。」という一節を挙げておく。横光がこの空白の二週間に「文芸春秋」への通信文を書いていたとすると、「四月八日」から「四月廿一日」の間にあつたはずの原稿の多くは破棄され、現在のように纏められたと推測できるのである。パリで自己を見失いそうな横光には、到着直後のパリを対象化して描く事は難しかったのである。

以上のように「歐洲紀行」には「巴里の憂鬱」を対象化しようという横光の苦闘の跡が隠されていると考えられる。また、その対象化の苦闘にこそ「歐洲紀行」の特質があるとも言えるわけである。

第三節 日本への意識の深まり

次に、「旅愁」への転機としての「歐洲紀行」が、日本への想いをいかに描いているかを考察しよう。日本に対する意識が深まりを見せているのは次の記述である。

私はどういふものだからまだパリに来て、いかなる意味に於ても恐いと思つたことは一度もない。日本にはたしかに恐れさせないものがあるのだ。それが何かと此頃考へてみるのだが、明瞭な像はまだ捉へられぬ。(五月二日)

ここには、パリの姿を落ちついて捉えようとすると同時に、「明瞭」ではないが日本を信頼できるものとして意識し始めた横光の姿が表現されている。それでは日本への想いの深まりはどう表現されているのか振り返ってみよう。例えばパリ到着前には次のような記述が

ある。

私はふと気がついたが、旅行といふのは行く先の自然と人間とを比較することだと思ふ。それだけが作用だ。ところが、こんなに遠い紅海の真中で、突然、東京音頭や長唄のレコードを聴かされると、首を絞められたやうな気持になり、これは自分は刑罰を受けに誰かに流されたのだと気がつく。喜びなんかどこにもない。洋行などといふ洒落はあれは曳かれものの小唄である。(三月十七日)

この部分は様々に解釈されてきた。親和か反発かという視点で単純に捉えられないのである。日本でも欧州でもない海上での宙吊りの状態であるが故に意識は錯綜している。引用の前半に注目すれば「行く先の自然と人間を比較すること」という相対的な態度が、日本を思い起こさせるものによって乱されたと考えれば良いのではないかつまり日本に対する懐かしさと、日本を対象化し離れようとする心理がせめぎあっているのである。ここでは日本は決してヨーロッパに対抗できるものとして意識されてはいず、むしろ、どちらも対象化し、相対的に見ようと努力する横光の姿がある。

先の「手紙1」、つまりパリ到着一週間後の表現には「どういふものか巴里にあると、日本の田舎の温泉に行きたくて仕方がなくなる。東京などはあまり魅力がない。」とあつた。ここでの日本はパリに対峙するものとして意識されているわけではない。「文化の相違のために眼をまはした」という状態の彼は、パリに対して自己を失うことなく見つめようと努力していたのであり、「温泉」とは、

堪え難い旅愁の中でパリから逃避したくなつたときに思い浮かべられた日本の姿なのである。この時点でも決して日本はパリと同等の重さで認識されているわけではないのである。

また「四月廿八日」には、パリのプロローニユの森でマロニエの「白花と青葉」に包まれながら「ここにゐて日本を思ふと、日本人は誰も彼も枯野の中で酒を飲んでゐるやうに見えて来る。ここでは樹の梢にラヂオがあるので、音楽は花の中から降つて来る。」と述べている箇所があるが、この箇所には単行本に纏めるに当たつての改稿がある。初出では「ひどい目に逢はせやがつたと、毎日不服が絶えずあるので、せめてプロローニユの森へ来たときでも、堪能しようと、頭は馬鹿みたいにぼうとなる。」という表現だったのである。

この箇所の前で、自分はパリに来たくて来たのではない、という意味のことを言っており、初出ではせめてパリの中の自然に親しもうと言つていたのである。それを『歐洲紀行』では、日本の自然と対比するように書き換えたのである。初出では、パリでの憂鬱から逃れるために自然に逃避しようとする姿が示されていたが、『歐洲紀行』ではパリの自然と日本の自然を対置する事で、日本への視線を取り戻した自分自身の姿が示されているのである。ここではすでに、日本の自然は逃避の対象ではないのである。

以上のようにパリへの見方に余裕が出来るとともに、次第に日本への想いが深まって行き、「五月二日」の「日本にはたしかに恐れさせないものがあるのだ。」という確信に結び付けられているのである。

同時にパリへの見方も深まって行く。例えば「五月十八日」では、日曜日にはヴァンセンヌの森へ集まるパリの男女を「ただ野蛮になりたくて仕方がないといふパリ人の苦しみ」と評し、次のように述べている。

第一の自然を征服し、第二の自然の技術を盡し、第三の自然である思想を、究極へまで押し縮めたパリイでは、どうかして第一の自然へ返りたく、野蛮な扮装をしてゐるのだ。これが第四の自然である。リアリズムはここにはも早やない。(「五月十八日」)

「リアリズムはここにはも早やない。」という一文は、単行本の際に加筆された部分である。これはやはり、単行本の時点での加筆と推測される次の部分につながる。

峠を乗り越えると、更に次の峠が現れ幾つ峠を越して良いのか見極め難い。私はパリイにはリアリズムがないと思ふにいたつたが、日のたつに従つて一層その感じを深めるばかりである。

(「七月廿日」)

この部分は横光がパリ到着直後を振り返っている部分である。「リアリズム」がないという表現がパリへの評価として一つの到達点である事が分かる。

パリ到着直後には次のように記されていた。

巴里にはリリズムといふものが、どこにもない。何とかかとか、旅人を喜ばす工夫に熱中して、うつとりする物ばかりふん段に並べ立ててはくれるのだが、そんな物にはびつくりも出来

ず、向うの下心ばかりがいやに眼につく。(四月七日)

パリに対して自己を見失うまいと苦しんでいる様子が表現されている。しかし旅の後半ではパリを見つめる眼も変化している。この一見矛盾した評言には、横光自身の認識の深まりが表現されている。

「旅人を喜ばす工夫」と「第四の自然」とは同様の事態を指している。つまり、作家としての立場を模索している横光は、最初に旅行者としての視線を否定しようとする余り、観光客向けの真の抒情性を失った作りものの「自然」を見いだしていた。しかし、パリを落ちついて見つめれば「第四の自然」はパリにすむ人々にとっても求められているものであったのである。横光は対象化の末に「自然」という概念自体が相対的なものであると知ったのである。

こうして『歐洲紀行』では、日本とパリとを相対的に捉え得る視点に到達している。例えば「六月二日」では渡欧前吉田健一が銀座の資生堂に「非常に良い東洋的なものがある」と語ったエピソードを紹介し「われわれが銀座で一番ヨーロッパ的だと信じてゐた物が、東洋的に見えるのだ」と感想を述べた後に次のように述べる。

奈良、京都など、東洋的には見えぬといふ。この不思議さも、ヨーロッパへ来て見て初めて私にもよく分つた。(六月二日)

奈良、京都などの古都は、パリと同様に古くからの伝統と戦う中で、本来の姿を失つたと捉えているのである。逆にヨーロッパの文明を模倣したものでも「東洋的」と言い得ると言う。この逆説によって、横光は「東洋」と「西洋」という概念自体を疑っている。横光は「ヨーロッパへ来て」初めてこのような相対的な視点を手に入れたのであ

る。

以上のように、『歐洲紀行』に於いては、日本への想いの深まりとともに、日本もパリも相対的に捉える視線を獲得しているのである。

第四節 「半球日記」の位置

『歐洲紀行』の後半部、ドイツからシベリア経由で日本へ帰国する場面は、昭和十二年四月に「改造」に発表された「半球日記」を初出としている。この部分には、例えば「日本人は日本を喜んで良いと思ふ。ただ喜びさへすれば救はれるといふ有難い条件が、日本には眼を上げただけで満ちてゐるのだ。(八月十三日)」などの表現が存在することから、ウルトラナショナリズム的な日本の絶対化に横光が陥っていたかの理解が成されがちであった。同時に日本の絶対化が横光の『歐洲紀行』に於ける中心的なモチーフだと捉えられてきたのである。例えば、佐藤昭夫は「この種の文章には、いかなる意味においてもダイアレクティックといえるような論理はない。従つて他人の参画できる現実といったものは立ち現われない。あるものは一定の強力な方向性をもつた非合理的な情念の独白だけである。」としている。また、中川成美は「旅の決算としてアイデンティティを奪還した誇らかな宣言として見事な悲惨さを纏いながら横光の思想変遷の結論を提出している。」⁽⁷⁾としている。両者とも「非合理」であり「悲惨」な横光の言説を指摘している。

しかし、前節までで論証してきたように、パリ滞在中の横光の視

線は、パリも日本も相対的に見つめるものであったのである。この断層はどう解釈すべきだろうか。そのためには「半球日記」の『歐洲紀行』に於ける位置について考察しなければならぬ。

まず注意しなければならないのは「半球日記」の発表は、横光が帰国してから、半年以上立ってからだとということである。また、昭和十二年四月は『旅愁』が「東京日日新聞」「大阪毎日新聞」両紙に連載され始めた月でもある。ここから言えることは「半球日記」は「旅愁」の構想に対する宣言となつてゐる可能性があることである。同時に、『歐洲紀行』という作品は、欧州体験のリアルタイムな表現から出発しながら、帰国後の横光の思想の深化、変化までを包括しているということでもある。

「半球日記」に次のような表現がある。シベリアの荒野を眺めての感想である。

私はバリーにゐるとき、人間があまりいろいろの事をしすぎた悲しさを感じた。しかし、ここではまだ人間が何もしてゐない悲しさを感じる。(八月十六日)

ここで横光はシベリアとパリを比較することで、パリの文明への批判の糸口を手にいれている。この視点で、日本を見直し、パリと対置することの出来るきっかけになるのである。このシベリア体験は帰国直後に書かれた「巴里から帰つて」には次のように表現されている。

私はウラルを越えてシベリアへ入つて来たとき、幾千里となくつづいた原野を見ると、過ぎて来たヨーロッパの知的文化が、

ロマンチックな儂い城に見えてならなかつたが、人間努力の結果を、無にする物の見方は、われわれからは抜けぬと見える。

この直観が、帰国後の思索の中で次第に論理化され、日本が西欧と対等の文化として立ちあらわれてくるのである。その跡は『歐洲紀行』の改稿にも残されている。例えばパリ到着直後の記事に次のように加筆するのである。

私は思想がこの人間の夢の間に間に、ひとり勝手に人間の頭の中で、体系の美しさをとどめてゐるのが、奇怪な城邦に見えて来る。人間は何と深すぎた努力をして来たものだらう。(四月六日)

この部分について佐藤昭夫は「だがこうした文明批判は、果して滞在一週間にして的確になしうるものであろうか」と指摘している。佐藤はこうした断定に「自然人」としての横光の「素朴な感受性」を見ているが、テキストクリティクを経てみれば、逆に作品としての『歐洲紀行』を形成しようとする横光の意志が見えてくるのである。つまり、シベリア体験と帰国後の思索を経て得られた西欧批判の立場を『歐洲紀行』に織り込んだのである。

同様な加筆は「五月二日」にも見られる。先にも引用したが、日本への思いの深まりを「私はどういふものだからまだバリーに来て、いかなる意味に於ても恐いと思つたことは一度もない。日本にはたしかに恐れさせないものがあるのだ。」と記していた項目である。この部分の末尾に「しかし、人間はあんまりいろいろな事を沢山しすぎたやうだ。」と付加している。つまり、西欧批判の根柢を付け

加えたのである。『歐洲紀行』の中で、「半球日記」の部分とのつながりを顧慮した改稿であろう。

『歐洲紀行』の中で「半球日記」の特殊性としてもう一つ指摘できるのは、前半部分での横光の姿勢は、自分自身を対象化して見詰めようとするものであったのに対し、「半球日記」では他者から見られる自分を意識した言説が多く見られるということである。その特徴が最もよく窺われるのは友人達についての次のような表現である。

私は私の日本にゐる友人たちのことをふと思つた。これらの親愛な、しかも私にとつては、私が友人となり得たことのために、世の無上の光榮と私に思はしめる賢明な人人も、私の感じて来たことも見てくれぬといふ残忍な行爲をつづけてくれるのだ。

〔八月十二日〕

友人達について触れた部分がバリ到着以前にもあるので比較してみよう。

私は長谷川の机の隅で、おでんを突ついてゐる人人の顔をふと思ひ出した。今これらの友人たちの顔の前へ現れたら、恐らくこんな人もゐたのかとほんやりすることだらう。〔三月七日〕

このように、「三月七日」では友人との関係も日本からの距離についてあやふやなものに感じられてくる、と表現されていた。しかし、「半球日記」では、自分の体験を友人達が受け止めてくれるか否かということが問われている。往路と帰路という状況の変化による心理的な余裕を考慮したとしても、「半球日記」に於いては友人に対

して「残忍な行爲をつづけてくれる」とさえ記されていることに注目せねばならない。未だ帰国していない時点でなぜそれ程までに他者を意識するように描かれているのか。次の問題とされてきた部分も、同様の例として読み直すことが出来る。

愛することの喜ばしき。これこそ生活だ。私は日本のことを思ふと胸がどきどきしてならぬ。祖国といふ言葉の肉感を感じたことのない人人は定めし私のこの愛情をフアツシヨと云つて攻撃するであらう。しかしそれは必ず間違つてゐる。私は人人にいきどほりを感じさせねばならぬ感傷を持つてはゐない。しかし私は攻撃に合はう。私は私の胸を貫くどのやうな弾丸をも抜き取る術を覚えてゐる。〔八月十二日〕

横光はここで、自らを「フアツシヨ」と批判するであろう人々を想定している。帰国後の横光の発言をたどつてみると、例えば次のような発言がこの想定に重なつてくる。

自分の国から良い所を探せないものは、よほど罰のあたつた人間だ。人間の価値がなくなつてしまふんだからね。公式も良いが公式で日本人を殺す部分はそれやフアツシヨだ。(中略)
だから僕らが民族性といつても人の攻撃するやうなそんな意味ぢやないんだよ。それを公式フアツシヨが逆にわれわれをフアツシヨといふ。

ここから分かることは、帰国後の横光が様々な誤解と批判に包まれていたということである。帰国後に発表された「人間の研究」には、その状況が次のように表現されている。

何はともあれ帰らうと、地球の背骨のやうなシベリアを駈けて来て、どつと迂り込みのやうな形で日本の中へ倒れ込む。どちらを向いて倒れてゐるのか分らぬが、ひどく眼まひのしてゐる自分の頭の上で、誰やらが、セイフだ、いや、アウトだといひ合つてゐる声だけが、かすかに聞きとれるだけである。

このような状態が「半球日記」では「私の友人たちはそれぞれ私を得手勝手に想像するであらう。(八月十二日)」という表現として記されたのではないだろうか。帰国後の横光は日本の文壇ジャーナリズムの渦中に巻き込まれることで、他者の批判に敏感にならざるを得ず、それが他者を意識した表現となつてゐるのである。

中島健蔵は昭和十二年、「文学と民族性に就いて」⁽¹⁰⁾を書き、「民族の問題が、いよいよ本式に文学者の間にまで重要な位置を占め出した」と状況を分析している。昭和十一年から十二年にかけて、文壇では文学と民族の問題が取り上げられていた。中島の言うように横光はその状況の中で民族の問題を「文学の中心点に投げ込んだ」のである。そこから、横光の晩年の困難な試みが始まつたのである。「半球日記」とは、一つの作品としての『歐洲紀行』が包み込んでゐる、『旅愁』へとつながる宣言だつたのである。横光は、「厨房日記」への批判にも屈することなく、誤解を受けようともし「私は私の胸を貫くどのやうな弾丸をも抜き取る術を覚えてゐる」と信念を記したのである。その清算は『旅愁』の執筆で果たされるはずであつた。

結論

以上、一つの作品としての『歐洲紀行』を考察してきた。単行本の時点に於いて、欧州からの旅中通信を構成することで、欧州に對峙する日本という構図が導き出されてくる様が、明らかにしたのではないだろうか。また、「半球日記」の『旅愁』執筆への宣言としての意味も指摘しておいた。『歐洲紀行』に貫かれていたのは日本をもバリをも等距離で見つめ続けようとする対象化の視点である。それは日本もバリも相対化して捉えることでもある。横光は帰国直後に次のように記している。

自分の生れた国土にじつと動かずに生活してゐると、世界の見方が、誰かから教へられた見方を応用させて、あれこれと考へてゐるものだが、さて一度国土を離れ、自分の眼で直接実況を眺めて観察すると、ひどく今迄の考へとかけ離れた実物となつて世界が現れて来る。しかし、これを人に伝へる方法はない。何かと語り、話さうとすれば、やはり、今までの人々の説明したごとく表現するのが、むしろ安全なことだと思はれて来る。私は今いろいろなところから、異国のさまを書けと云はれてゐるけれども、頭は痴呆のやうに茫然となり、どこから糸口を引き出して良いやら分りかねる。⁽¹¹⁾

帰国直後の横光は、欧州と日本の現実の違いをいかに表現すれば良いか「糸口」をさがして苦しんでいる。欧州の現実を表現するには、今までの「見方」では捉えきれないからである。今まで通りの表現

なら、常識的なイメージは伝わるかも知れない。それは「安全」なことだ。しかし、横光自身がかんだ「世界」は表現できないのである。表現の方法を模索して、今までの紀行文のような賛美や否定ではなく、あくまでも欧州も日本もそれぞれ別個の「実物」として表現すること、それが相対化という試みであったのである。

吉田健一はその事を次のように正しく指摘していた。

パリに行つてその現実を現実として受け取るのは、それが東京のとは違つてゐる筈だといふ前提だけで出来ることではない。現実とは我々と外界の交渉によつて成立するものであり、その現実を知るのには、眼は外にはなくて、絶えず我々自身に向けられてゐなければならぬ。それ故にそれは自意識の問題であり、近代の特徴をなしてゐるものが自意識であるのと同じく現実の観念は近代に属してゐる。横光利一はヨオロッパに現れた日本の最初の近代人だつた。⁽¹²⁾

相対化の姿勢はやがて、『旅愁』において執拗に自己のルーツを探り続ける主人公矢代の姿にもつながるのである。矢代は単純な日本主義者ではなく、日本をも相対化し続ける役割を負わされているのである。『旅愁』は相対化の末に「平行線の交わるところ」⁽¹³⁾を求め続けた作品として捉えられるのではないだろうか。それが横光の『旅愁』における試みであつたはずである。今後の課題として考えて行きたい。

注(1) 「歐洲紀行」の構成について

単行本の構成 「歐洲紀行」	初出	作品内時間 (昭和十一年)
「家人への手紙二」	二月二十九日付け千代子夫人宛書簡に拠る	二月二十一日
「巴里まで」	五月一日「巴里まで」第一信 (「文芸春秋」十四卷五号)	二月二十四日、 三月十日
「失望の巴里」	六月一日「失望の巴里」第二信 (「文芸春秋」十四卷八号)	三月十日、 四月六日
「手紙一」	四月四日付け千代子夫人宛書簡に拠る	パリ着一週間後 (四月四日)
「手紙二」	四月二十二日付け千代子夫人宛書簡に拠る	四月二十二日
「ハンガリア行」	八月七日「歐洲の旅」ハンガリア行 (「東京日日新聞」)	
「イタリア行」1、2	八月八日、九日「歐洲の旅」二、三 「イタリア行」 (「東京日日新聞」)	六月下旬―七月初め
「スキス行」	八月十一日「歐洲の旅」スキス行 (「東京日日新聞」)	
「ドーバーを越えて」	七月一日「ドーバーを越えて」 通信「(「文芸春秋」十四卷七号)	四月七日、 五月十三日
「花散る巴里」	八月一日「花散る巴里」渡歐通信 (「文芸春秋」十四卷八号)	四月九日―二十日(なし)
「雨の南欧」	九月一日「雨の南欧」渡歐通信 (「文芸春秋」十四卷九号)	五月十八日、 六月十二日
初出未詳	*単行本を編める際に加筆された部分。 (「改造」十九卷四号)	六月十七日、 七月十三日
「半球日記」	*昭和十二年四月一日「半球日記」 (「改造」十九卷四号)	七月十三日、 七月二十三日
「オリンピック記」		七月二十四日、 八月二十日
「オリンピック開会式」		七月二十四日、 七月二十六日
		八月一日、 八月五日

「巴里から帰って」	*九月三十日(十月二日)「巴里から帰って」(「東京日日新聞」)	隨筆
「人間の研究」	*昭和十二年一月十日(十四日)「人間の研究」(「東京日日新聞」)	隨筆
「廚房日記」	*昭和十二年一月一日(「改造」十卷九号)	小説

構成の項目に於いて、「」は初出の題名。「」は単行本に記された題名。初出の項目に於いて、特記しない場合は昭和十一年。*は帰国後に執筆されたもの。

- (2) 昭和3年6月15日消印、山本實彦宛書簡(「定本横光利一全集」第16巻、昭和62年12月、河出書房新社)以下書簡は同巻。
- (3) 日付は「歐洲紀行」では現地時間を、書簡は実際に投函された日時をとっているための違いであると考えられる。
- (4) 「ヨーロッパの横光利一」(「解釈と鑑賞」第48巻13号、昭和58年10月)
- (5) 例えば安永武人の説(「戦時下の文学(その五)」、「同志社国文学」第5、6合併号、昭和46年3月、後「戦時下の作家と作品」、昭和58年12月23日、未来社)であるが、横光が外国文化との接触を「刑罰」「苦痛」と捉えているとする。つまり、望郷の念を覚えている場面と解釈するのである。それと正反対なのが神谷忠孝の説(「横光利一」の「帰郷」)、「横光利一論」昭和53年10月、双文社)である。同じ場面を「日本的なもののおしつけに対する嫌悪感が表明されている」と解釈するのである。また、佐藤昭夫(「横光利一の欧州体験」「比較文化」第16号、昭和45年3月)は「刑罰」とは(日本人)としての逃れ難い運命による呪縛の意識を指す」と解釈し、それが逆に「民族的自覚と国粹的感情」につながって行くとしている。

(6) (5) 佐藤前掲論文

- (7) 「歐洲紀行」論への試み(「立教女学院短大紀要」第14号、昭和58年1月)

(8) (5) 佐藤前掲論文

- (9) 「文学雑誌」(「文学界」第4巻第4号、昭和12年4月)
- (10) 「文学と民族性に就いて」(「改造」第19巻3号、昭和12年3月)
- (11) 「無題」(非凡閣版「横光利一全集月報」第9号、昭和11年10月15日)
- (12) 「横光利一とヨーロッパ」(「東西文学論」昭和41年8月、垂水書房)
- (13) 「梅瓶」(「人間」第1巻第4号、昭和21年4月)

付記 本稿での横光の文章は「定本横光利一全集」(河出書房新社)より引用し、必要に応じて初出を参看している。また本稿は、日本近代文学会関西支部春季大会(一九九一・六・八、於関西大学)での発表をもとに加筆したものである。会場での山崎國紀、中川成美両氏の御教示に謝意を表したい。

「呼びかけ小説」論へ

——読書行為の内なる対話——

和田 敦彦

一 問題の提起

一体「話しているような」、「語りかけているような」文章とはどのような文章上の特徴が、どのようにして我々に与えている効果を言い表しているのだろうか。そしてその機能を問うことにどのような意義があるのだろうか。そのような方法上の技法を取り込んだ作品の言説は、はたして我々読者と作品の言語との言わば対話関係をうながし、我々を新たな言語の關係へと連れて行ってくれるのだろうか。それとも言葉の受け手を期待しない、自閉的な饒舌に終始するのだろうか。この兩者の違いが生じるとすればそれはどのような理由によるのか。これこそがここでの中心的な課題だ。

まず、こうした問いかけにおいて終始一貫して必要になるのは「言文一致」、あるいはそれによって「成立」した文章、「口語体」といった現在ではほとんど自明となっている概念によりかからないことだ。むしろそれらの用語、レットテルを前提とする思考、調査方法や史観

に対しても、なぜそうすることが必要になるかを、現在頻繁に用いられているそれらの用語を使うことによって生まれる思考の限界について示しておくことから始めよう。「言文一致の成立期」とか、「口語体の一般化」とかいう言い回しが用いられるということ自体の異常さをまずはつきりさせておかねばならない。何も「言文一致」がありえない、とか「口語」はそれ自体問題にしないといった一般的な問題に議論を引き戻して、この領域でのこれまでの成果を否定しようということではない。問題にしたいのは、「言／文」、「口語／文語」、あるいは「口語的」、「文語的」といった用語を用いた瞬間に問うことができなくなること、見えなくなってしまうことがあるという点だ。これらの言葉を用いる瞬間、そこにおいては、「口語」が現在成立しており、それをもとにして、それとの差異において「文語」という言葉が始めて発せられるという暗黙の過程がある。つまりそこでは、「口語」が零度であり、ものさしの基準なのだ。だから、零度自体を問題にすることができない。これらの用

語を使ってあえて言い換えるなら、「口語」自体が、「口語」の内においてどれだけ「口語的」かを問うことができない。いや、こういういい回し自体の破綻が既に用語の限界を指し示している。

例えば、宇野浩二が「真に言文一致に近い文章」と武者小路の作品に言及し、あるいは、山本正秀氏がそれを「口頭語的口語文」と呼ぶ時、それは他ならぬこの零度の中での差異を言い表そうとして言い表しえない事態をよく表している。あるいは明治三〇年代末に、「言文一致体といふ名すら累せられる所があるとして、口語体といふ名を之に代へんとす」という「現代の文章」についての抱月の言葉⁽³⁾をあげてもいい。ここで強調しておかなくてはならないのは、「口語体」、「言文一致体が成立した」という言い回しは、現在を零度とした史観であり、それゆえにそこには価値観が含まれているということだ。すなわち、現在の言葉が零度、無色であり対象をくもりなく、言いたいことをそのままに表現できるといふ価値観、このようにはつきりと言葉にすれば誰しもが一笑に付すはずの価値観が。だからこそここでもう一度考えてみる必要がある。文字言語が「口語」であるかのような印象を与え、自明とさせてしまうその我々読者に対する効果について。

ではそうした点について考えることにどのような意味があるのだろうか。これまで述べてきたように、「口語性」とはそれ自体価値観の終点を指し示している。だが、たとえいかに饒舌な語り口、話している、かのような印象が与えられる文章であるにしても、その言葉が自閉的で孤立した世界に反響するような作品であることも少な

くない。例えば「お目出たき人」(明44・2、洛陽堂)のようにそうした密閉度の非常に高い作品を見てみれば分かる。そこでは極端な女性像の物化と増殖する「自分に都合のよい」相手の心理や言葉の空想が跳梁する。自らの言葉を受け取る者、読む者のまなざしへの配慮を消し去って、飛躍的な論法や思考の接続をつくりだし、分かってもらおう、よりもただ繰り返すことによつて思ひの実現を願う呪術的とさえ思える言葉。それは他者への極端な失語の代償に成り立つ果てしない饒舌の自閉的なシステムであり、例えば白鳥の「変人」(大6・11、「中外」といった作品のように、あからさまに「変人」という閉ざされた領域を作り出すために用いられさえする。こうしたことから、「口語性」なる用語が宿していた価値観への批判的な思考が必要になる。「口語」とか「言文一致」とか、「話しているかのような」といった言葉。これらの用語は対者を、言葉の受け取り手が必要としない、それ自体完結した概念であるところに問題がある。つまりこの尺度では、自身の言語に充足することなく、その領域の裂け目から、他者への通路がひらかれている言葉なのかどうか、一言で言えば「対話性」といったものはかれない。「口語」は「独語」と「対話」の差異を問題にしているようで問題にできない用語なのだ。実を言えば、この問題はこれまでの「語り」や「語り手」といった用語を用いた議論にさえ言えることなのだ。これらの「話しているかのような」印象を既にその内にかかえこんでしまっている用語、発話者中心の用語は、その言葉が依存し、想定している受け手の側との関係をしばしば抑圧してしまいがちだから。

太郎、君は白いスニーカーの紐をキリリと結ぶと、私の方を振り返って言った。

「それじゃ行ってくるよ」

「行つてらっしゃい、気をつけてね」

玄関の前の砂利を踏み、路地を遠ざかつて行く足音が聞こえなくなつた時、私は電話のダイヤルを回した。君のお父さんの声が出た。

こうした一貫して誰かに呼びかけ、問い、さらに呼びかけられた相手に対してどのような反応を引き起こすかを絶えず想定し、それによってさらに呼びかける自分自身への新たな視界を次々と開いてゆくような小説を考えてみよう。その時、我々読者はその言葉の受け取り手を演じなくてはならない。我々は空白として示された対話者を構成する。その条件となるのは「私」が知り得ぬ「君」という空白だが、この両者の差異が、我々を「私」の言語の中に引き込み、閉じ込める場合とは逆の効果、「私」とは異質の地点に我々を定位する効果をも担う。こうした読み手の側の、言葉の受け取り手としての多様な水準を要請する作品において、先に述べた「対話性」の一つの技法的な実践をみることができる。むしろ、ここに「書簡体」や「二人称小説」といった議論も関係してくる。

したがって展開としては、次のようになる。まず、「口語性」や「話しているかのような」といった用語にかえて、読みにおけるこれらの効果をより明確にできるような用語の設定。すなわち「対話性」という曖昧な言い回しをはっきりとしたものにする。次に、そ

の要素を技法として積極的に取り込んだ作品群、すなわち「呼びかけ小説」の規定、それから、その一例として佐多稲子「乳房の悲しみ」の分析を通じて「呼びかけ小説」の可能性を探ることとする。ここでの試みはこれまでの「言／文」あるいはその「一致」、「口語／文語」といったレベルに基づいた多くの言説や文章史観、というよりも正確にはそれらの言説が宿している強固な価値観に対する批判的な思考を続けて行けるかどうかとその成否がかかっている。

二 対者依存の諸指標

「言／文」あるいは「口語／文語」といった分節には、特定の相手を前にした音声によるコミュニケーション場面と、相手を欠いた文字、特定のコミュニケーションの場面から自立している言語という想像上の対立がしばしば前提となる。これはまた「対話／独話」という分節にも言えることだが、そしてそれこそがここで一度解体しなくてはならない幻想だ。相手を欠いた「独話」などありえない（例えばそれを「独話」とみなす解釈者との間においてそれは初めて成り立つ）、個々の我々読者という相手、言葉の受け取り手との関係から自立した「文字」などありえないのだから。それゆえ、これまであげた分節は言葉の受け手との関係を抑圧することで成り立っている。つまり、ここでしなくてはならないこと、それは「言／文」（あるいは「会話／文章」、「独話／対話」など）といった分節のかわりに、その表現が、その言葉の受け手にどれだけ依存した表現なのか、ということをとどのようにすれば明らかにできるのか、

という問いを設定してゆくことなのだ。音声の言語をそれ自体、その聞き手から自立した対象と見なしてしまう思考はまた、作品や言語から我々享受者との関係を払拭してしまう思考と同様、硬直した意味と普遍性を装った価値体系として機能してゆく危険性をもつてもいるから。

さて、我々が「読みつつ」あるにもかかわらず、話しかけられている、語りかけられているという印象を得るのはなぜか。そうした音声上の交通の印象はどこからくるのか。そうした表現は、具体的な相手との話している、話しつつある現場を我々に想起させていくてはならない。むしろ、いかなる表現も多かれ少なかれ、その表現の受け手を想定している。受け手に必要な、受け手の理解しうる枠組みを示していない表現はない。ここでひとまずその表現の想定している受け手（読み手、聞き手といった享受者）を「対者」と呼ぶ。そして私が質屋に行かうと思ひ立つたのは——話が前後して、たびたび枝路にはひるのを許していただきたい。どうぞ、私の取り止めのない話を、皆さんの頭で程よく調節して、聞きわけて下さい。たのみます。

例えばこの字野の文章において、対者と「私」とが、言葉が伝えあいつつある場所に共にいるように限定されることによつて、いま話している、かのような印象が出てくる。ただし、その対者が特定の個人として限定されてはいないという点において、ちょうど「読者」や「諸君」によびかける彼の「苦の世界」(大9・5、聚英閣)や「夢見る部屋」(大11・4、「中央公論」)の場合と同様、後でとり

あげる「乳房の悲しみ」における表現の作り出す効果とは異なる。

お前は、お前の誕生までの物語を聞くことが辛いだろうか。

ゆるしておくれ、私はやはり書こう。(二)

この場合、「対者」は「私」と特定の親族関係にあり、その特定の「対者」の知っていることを前提とし、それによりかかった表現となる。そしてそのことが、単に一方的ではない表現の性格を強調し、対者と私の対話する場がより具体的に浮かび上がる。こうした点も「話しかけている」印象を作り上げる要素となる。そしてこの効果が、「書く／語る」、「読む／聞く」という喩が抵抗なく交換しあうことのできるここでの言説をなりたせている。

そこで、ここでは「対者依存」の概念を提示したい。つまり、その表現が「対者」にどれだけ依存した表現なのか、を問う概念として。さらには、どのような形で対者を限定し、依存しているかという問いへ展開する。まず、表現の「対者依存」の度合いを明らかにするために着目する所、すなわちその指標についていくつか論じてゆくこととする。むしろ完全にその指標を網羅することまでねらってはいない。重要なのはここで提示するいくつかの指標について、それを用いることによつて明らかにできることを示すこと。「口語性」や「言／文」、「話しているような」といった用語で明らかにしえない問題に切り込んでゆく可能性をできるかぎり示すことだ。

まず対者の呼称に注意したい。つまり「読者」という一般的な呼びかけから、より具体的な関係にある対者を限定する場合(例えば、

対称の代名詞や名前」とでは、対者を限定する度合いは異なってくる。もちろん、対者への呼称を一切使わない多くの小説は、対者を暗黙の前提として抱え込んでいるわけだ。対者の呼称と、呼びかける側のいわば「名のり」、つまり一人称の選択もここで同様の役割を負う。「我々」や、あるいは自称を用いない場合より、具体的な「おれ」、「私」はもつと限られた対者との対話関係を想定させる要素となる。むしろこれは、単に呼称だけでどうなるという議論ではない。

このことに関連して、次にあげたいのは対者の知識、判断の能力への依存についてである。例えば次のような場合は、この表現を受け取るはずの対者もっている知識や判断に依存した表現で、それゆえに特定の対話関係を我々が構成することをうながすのだ。

嘉郎さんは井村のお父さんの方は知つてるでせう。ほらさ、わたしたちの村の学校が出来た時に、方々の村から村長さんたちが来て、その中で祝文を読んだ人があつたぢやないの——忘れて？ 忘れん坊ね。

ここには、その他に、対者との共通理解のある用語や言い回し、了解を前提とした指示詞の用法、知っているがゆえに説明を不要とする省略などが含まれる。

こう考えてみると、対者とどのような社会的な関係におかれている上での対話か、ということも対者依存の重要な要素となることかわかる。どのような集団に属しているか、職業や親族内における関係、そしてどれだけ親しい間柄にあるか、といった対者との関係が

はつきり浮かび上がる表現。むしろそこには、待遇表現や、これまでの「です」「ます」といった文末表現もはいつてくる。ただし、あくまでそのような表現があるから「口語体」だとか、「談話調」などと固定的な規定をしようとする立場とは根本的に異なる。これは対者依存の一つの要素にすぎないし、ここでのもくろみは、他の対者依存の要素と複合することによって対話関係の場が生み出されてゆくその効果を描き出すことなのだ。

対者に対する命令や懇願がはつきりなされる場合もある。いわば対者依存への言葉の効力に対する依存とでもよぶべきなのだろうか。対者にどういふことをしてもらおうとしているか、どういふことを期待しているのか、ということを示す指示する場合。例えばあからさまな読者への懇願や問いかけがなされるような。

それから、対話の時間的、空間的な場の限定に注意したい。「今話しつつある」ような音声的な印象は、言葉の応答がなされる「今」、すなわちその瞬間の現場、特定の時間、場所の限定が重要な支えとなって生まれる。表現で言えば、対者との対話の行われている場の中に知覚が限定された表現、その視界と聞き、感じとることの限られた領域に依存した諸表現がこれにあたる。例えば「ここに」「あそこに見える」といった形にみられるような表現やいま現在「書く／語る／聞く／読む」という事自体を示すことで、(これらの表現が交換可能な喩として機能するのは対話の場の成立に依存している) 対話の場を我々に構成させる表現もはいつてくる。

見給へ。ここに写真がある。これが僕の初恋の相手だ。D.H.

shall God lift to endless unity」と紫鉛筆で裏に書いてある。多分ロゼツチの句だつたらう。

この写真も大分色が褪めて来た。右の頬から右の額あたりへかけての輪郭も余程ぼんやりして来た。帯はまだどうにか分かるが、着物の縞目などは殆どもう分からなくなつた。

僕の恋も、もう黄いろく褪めたんだね。

こうした考察の副産物として、次のような対者依存の興味深いタイプもまた見いだすことができる。それは対者に対して語る言葉の自己言及性、分かりやすく言うと言葉自身の素性説明だ。対者依存の強い文章は、対者がいる場面を前提としている表現であるにもかかわらず、実際には文字という対者不在の物理的な制約を課されている。それゆえこの溝を埋めるために、「彼は以下のように語つた」といった引用の枠組みや、「書簡」という受け取り手への時間的な遅延を補償してくれる慣習的な形が持ち込まれる場合も多いし、その形も多用化する。いつの日か受け取られることを想定していたり（有島武郎「小さき者へ」）、すでに受取人が死んでいることが前提になっていた（鳥崎藤村「貧しい理学士」）、書き終わつて送ることを断念していたり（豊島与志雄「或る女の手記」）、送る前に死んでしまつたり（岩野泡鳴「箱子のかたみ」）、と。

また、こういう枠組みがはつきりとなされない場合でも、なぜ目前で語るはずのことが文字として書き付けられているかのいいわけはしばしばなされるし、そのことがなぜ書くか、なぜ語るかという自らの行為への自省として、あるいは作品の言葉へのメタ言説の織

り込みとしてあらわれる。このことも、対者依存のより複雑な局面としてとらえておきたい。

いいえ、何故、私はここでお母さんの手紙のことを、覚えていゝるかなどと書くのだろうか。私はそのときに、お母さんの手紙のことを思い出しただけではない。（一）

こうした考察は、これまでの文末や語彙の頻度によって「口語性」を規定する立場では覆えない表現の多様性に踏み込みうるばかりでなく、これまでの「書簡体」「二人称小説」といった曖昧なジャンル規定で見えがなくなっている問題へのより生産的な取り組みともなるはずだ。例えば「書簡体」というレッテルを貼るのが困難なのは、ほとんどあらゆる記号が対者との場におかれれば「書簡」としても通用しうるからだ。したがって重要なのは対者を欠いた形態として「書簡体」のレッテルを貼つて分類する作業ではなく、対者依存の一つのタイプとして、それぞれの作品や表現が独自に組み込み、変形した対者依存のタイプ、技法としてその可能性を探ることだ。

三 技法としての対者依存

これまでのべた対者依存は、いうまでもなくあらゆる表現に共通して見いだしうる。対者依存のない小説などありえない。問題は個々の表現におけるその強度、タイプあるいはその積極的な方法としての独自の取り込み方にある。

「口語性の強さ」を感じたとしても、その対者依存について検討してみれば、その言語が必要としている対者は、いてもいなくても

よい希薄で自身と差異など意識する必要のない対者であったり、あるいは口答えすることなく、自らに都合のよい反応だけをしてくれる他者の「ダミー」ではない場合も多い。「蔵の中」の最後の一節はそのことを端的に暴露する方法をとっている。

それだとすると……私は、また、これから、毎日、この台所のとなりで、聞きなれた、磯節や、田植唄や、越後節になやまされねばならないのでせうか。皆さん。(おや、もう聞き手が一人もあなくなりましたね。)

こう考えてくれば、対者がその本来の対話的な機能を開花させるのは、むしろ対者が作品においてあからさまに不在であることを示す作品、それゆえ対者を我々読者が創造し、絶えず補わねばならないような作品においてだとすることに気付く。そこでそうした一連の作品群、「呼びかけ小説」について取り上げたいのだ。それは一貫して作品の世界から特定の誰かに呼びかけている作品。特定の対者に問い、願い、推測し、またその対者の立場に自身をおいて自らへの問いと批判を生み出し、自らとの差異ゆえに自身にはない思考と感情の新たな地平に自らをさらしてゆく、そういう可能性をもった作品群を。

これらは「書簡体」という名称でくくるべきではない。書簡の形をとった呼びかけ小説は独歩の諸作から、徳田秋江「別れた妻に送る手紙」(『早稲田文学』、明43・4)、泡鳴「信より玉江へ」(『中央公論』、大3・12)などいくらでもでてくる。しかし、書簡という枠にこだわらない呼びかけも花袋の「女教師」(『文芸倶楽部』、明36・2)から

現代の「ウホッホ探検隊」まで数多いし、作品を書簡がわりに送るといった体の独歩「火ふき竹」(『家庭雑誌』、明31・3)や佐藤紅緑「死人」(『中央公論』、明40・9)という体だってあるのだから。むしろ、書簡という慣習的な形態への依存から離脱した時に、呼びかけ小説としての機能の成熟や積極的な対者依存の加工が生まれでてくるという面もある。そのことは同様の慣習的な形「演説」という枠をとった作品、例えば独歩「肘の侮辱」(『中学世界』、明40・1)や「口述筆記」の模様を描きこむ枠組みの採用においてもそれは同様で、こうした形態がしばしば一方的で断言的な言い回しによって対者を抑圧してしまう場合も多い。

「二人称小説」という名称も用いることができないこともないが、ビュートルの『心変わり』(11)に見られるように、呼びかける主体自身が作品の中に人物として定位されずに機能としてとどまる作品に限定して用いられている場合と混同される恐れがあるために用いなか(12)った。ちなみに豊島の「父の形見」(『行動』、昭9・10)はそうした小説の早い例として注意しておいてよい。

これら呼びかけ小説の多様な形態とその発生や分布については、いずれ調査を進めてゆかねばならないが、その前に、実際に一つの作品を取り上げて、呼びかけ小説としてのさまざまな手法について検討してみる必要がある。そこで次の章では、「乳房の悲しみ」を取り上げて論じることとする。

作品の独自の表現手法については次に述べるとして、ここでもう一度、なぜ呼びかけ小説を論じるのか、という点について我々の読

む行為とからめて確認しておこう。これらの小説がはらむ可能性は、我々読者をより効果的に、対者と言葉の送り手との対話関係に引き込んでゆくところにある。我々によって構成される言葉の送り手と構成されるその対者とは、たがいに依存しあいながら、相互補完的に生成、変貌してゆく。我々はその一方の閉ざされた言葉の内で反響する自身の声音にまどろむことなく、常にその言葉の外側に、別の人物を構成するように求められる。こうして作り上げられる対話は我々読者の所在を不可欠の条件として浮かび上がらせ、巻き込む。また一方、我々の内に、言葉の受け取り手、読者としての我々と、言葉の受け取り手として想定されている対者との差異の意識をも生み出す。いや、その差異によって我々は読む我々自身を意識するといつてもいい。こうして、互いに差異を意識し、維持しつつ、互いに照らし出されながら、互いに構成しあい変貌してゆく作品の言語と対者と我々との対話関係が活性化される。一言で言えば、この過程は、対者という不確定な空隙を通路として、我々が自らの殻を突き抜けてゆく過程、自らを封じ込め、自足した回路として封じようとする諸力を解体する過程へとつながる可能性をもっているのだ。呼びかけ小説の可能性を検討しようとする姿勢は、こうした考え方に根差している。次節から佐多稲子「乳房の悲しみ」の分析に移り、ここで述べたことを具体的な形で明らかにしてゆく。

四 「呼びかけ小説」の諸手法

三分、二分、とホームの大時計の針は「富士」の到着する時

刻へ迫っている。

いよいよお前がくる、さあ、いよいよお前がくる。

私は感情のふくまれてゆくの、つないでいる行一の小さい手に伝え、じっとしていられないで、汽車のくる線路の向うへ顔をのぞかせたり、二、三歩先へ出たり、あとじさりしたりして、妙にコツコツと固く、小さきみに靴のかかとの音をホームの床に立てている。(一)

冒頭、「私」は「お前」を待っている。お前が誰なのか、なぜ待っているのか、我々読者にはまだ知らされない。「私」の言葉の受け手として名指された「お前」は、同じくこの言葉の受け手としての我々読者とまだ未分化なままだ。やがて「お前」が「私」の娘、別れた夫との間の娘であり、「私」が再婚のために自分の母に、母子供として幼い「お前」、康子を託したという事情が次第に語られてゆくにつれ、十二の少女に成長した「お前」は我々読者と引き離されてゆく。だが、それは完全にわかれたというわけではなく、「お前」という呼びかけは絶えず我々と康子との間の対者としての絆を呼び起こす。そこで、我々は語りかける「私」の内側に根をはりつつ、同時にその言葉の外側に「お前」の領分(対者)をも作り上げることになる。両者の差異は作品の言語を、孤立し自足した不動の世界としてではなく、両者によって常に生成、変貌してゆく対話として作り上げてゆくための土壌となつてゆく。これが「呼びかけ小説」における基本的な効果だが、むしろ、それはこの作品独自の的方法として多様な変奏を見せることとなる。それはまた積極的に

方法化された対者依存の姿でもある。

私の、そしてまたお前のお父さんが（というのは今はお前は私の妹となっているから）頭の病気をして、お前たちが遠い九州の郷里へ帰ってゆくと、私はやはりこの駅へお前たちを見送ったのだ。私や、そしてお前のお母さんは、（というのはお前は今は私の妹だから）お前の手を引いていられた。お前の八歳になった春の終りであった。（二）

まず呼称という点から考えても、この作品は独自の効果を実現する。「私」は「お前」に呼びかけ、「お前」の「お母さん」や「お父さん」という呼称を投げかける。しかし、この言葉の受け手である康子にとって、「お母さん」はこれまで自分が「お姉さん」として接してきた人であり、かつ今までの「お母さん」、実の祖母に用いていた呼称でもあるし、「お父さん」という呼称は三人の男たちにまたがる。したがってこの呼称は、対者である康子にとって、これまで当たり前と思ってきた家族関係を常に動揺させる。このことは、例えばこれまで姉として接してきた人の行為を母親の行為として反芻したり、母親や父親という当然視してきた役割関係から離れて一人の人間として両親や祖父母を見つめ直すよう誘うばかりか、不動で当たり前前の枠組みとして機能してきた家族関係そのものへのとらえ直しをさえ迫ることになるだろう。姉を母として、娘を妹として、兄を父として、父を祖父として見る、といった想像上の立場とまなざしの不断の交換が対者に活発に引き起こされる。こうした、多くの流動的な役割関係を、「お前」を媒介にしつつ我々読者もまた引

き受けることになる。それゆえ、我々は様々な関係から互いに放射されるまなざしの絶えざる交換に巻き込まれつつ、「お前」と「私」の対話にのがれがたくかわってゆくのだ。

むしろ、このことは呼称のみでそうなるといっているわけではない。「私」と「お前」との対話が作り上げられてゆくには、言語を「お前」に与える「もの」として、単なる報告としてではなく、「お前」によってなりたち、「お前」によって存在する言語というところをも同時に伝えていなくてはならない。ここに対者の知識、経験への依存が効果的に機能する。「私」の言葉は、「お前」と過ごした時間に深く根差している。それは二人で見たこと、したことを確かめあいながら、ある時は「お前」を見ていた「私」のまなざしを通じて「お前」自身を映しだす回路を作り上げつつ、またある時は「お前」と少女の頃の「私」との身体を重ね合わせるしぐさを伝えながら、互いの所在を確かめあいつつ、そこに醸し出される信頼と親しさによってつなぎ止められた対話の場を作り上げてゆくのだ。

丈ばかり伸びて、細い身体をしているお前、それはちようど私の少女のときの身体に似ていた。蒼黒い皮膚の色は焼けたとも見えない。赤い海水帽を被って平泳ぎをするお前、丸まっついおなかを毛糸のえんじ色の海水着でびったり包んで、おもちゃのパケツをさげている徹子、色のさめた昨年海水帽の小さくなったのを横つちよに被って砂にまみれている行一、私は

「海岸の賑わいの中でお前たち三人ばかり見ている。（二）
そうした対話であるから、そこでは二人の経験に根差さない社会

通念、当たり前の「幸福」や「女」といった用語は速やかに解体を迫られる。苦痛と喜びを共有しあえる確かな過去の時間が、「正常な」家族関係なる虚のレットルと圧迫に対峙する。このことは「私」の「愛しもしない結婚」や「女の不幸」についての憤りを指して言っているのではない。そのような単一のイデオロギーの押し付けなど、「お前」と「私」という生きた関係の間で取り交わされる疑いと思考の場所では解体されざるを得ない。ここでの効果の中心は、むしろそうした一般的な効力を持つとうとする言語が、「私」と「お前」との対話関係を通じて、絶えず問い、見いだそうとするべき問いとして「私」に受け渡されることにある。そしてそれはまた、「お前」とともにこの対話にかかわることとなる我々読者が担わされる問いでもある。

だが、ここで「私」と「お前」という二人の融合した経験の中で成立する理想的な交通を夢想しているわけではない。それならば一人の閉じた「私」という回路の中で同語反復と変わらない。しかし、この作品においては、自らとは違う対者との対話であるがゆえの障害や限界が織り込まれ、自身との差異が際立つことが大きな役割をになっている。「お前」は、「私」に従属的ではない対等な関係へと常につきはなされるのだ。ちょうど踊りの熱狂の中へ「私」が康子を繰り返し突き出して泣かせてしまったように。またそれは、康子を見て「ああ小さい」と繰り返されるつばやきにこめられた「私」の期待の内実を指し示している。

いいえ、いいえ、と私は自分ひとりの胸の内です振る。心

持の中には、話すことがたくさんある。然しそれは口に出してしまふとき、決して感じていたようには言えないに違いない。私は自分の結婚が誤りであったことを、複雑に感じ取っているのだ。簡単に対手が悪いとか、何事があったとかいいうのではない。(五)

どちらが犠牲になるのでもなく、二人とも生きよう。

康子よ。

私のこの考えを現在のお前、もしくは今後これを読むお前は理解して呉れるであろうか。(二〇)

まだ繊弱いけれど、もう大きくなって私の感情にも拮抗し得るようなお前を見出して、私はむしろ対等に若い母の物語がしたいのでもあったのだ(二〇)

それゆえに「お前」は不可解でもあり、自らの言葉と問いを受け止めてくれるかどうかという危惧をはらんでいる。それが「私」の「お前」に対する想像を促しながら、一方でそう想像せざるをえない「私」と「お前」との差異をも「お前」に伝える。ここに、読み、理解し、引き受ける積極的な対者の行為への依存、「お前」の力へと託されたこの言葉の性格が明らかに。そこではまた、「私」が「お前」を想像し、我々読者は想像された「お前」からさらにその想像せざるをえない「私」を想像し、そこに生まれる「私」像からまたさらに「お前」を見つめ、という次々に変容、更新されてゆく緊迫した意味の場を生成してゆく我々読者の能力への依存もあることになるわけだ。

それゆえ、ここでの表現は「お前」の力と意志に依存するがゆえの大きなリスクを背負っている。そのリスクの大きさは、「お前」へと賭けられた信頼の大きさを伝えるとともに「お前」のかかわりをより深く要請する。「お前」へとあからさまになされる問いや願ひも、この過程にかかわってくることは言うまでもない。

だが然し、これ等のことはお前のあずかり知らぬことなのだ。可哀想に、どうぞ、ここでお前は読みやめて泣いたりしないで欲しい。そして私をも恨まないで下さい。私の惑乱の仕打ちは、自分の愚かしさと狡さへの憤りのためなのです。私はこのことのためにこそ、どんなに今も複雑な愛情をお前に抱いているでしょう。どうぞ、終りまで、お前と、私の運命の成り行きを見定める強さで読んで下さい。(二)

いや、こうしたあからさまな願ひに限らず、語られる一つ一つの光景が、「お前」の肢体を見つめざるをえない視線が、「私」の「お前」への思いといたわりをかもしだしながら、対話し続ける行為への願ひとしても機能する。「私」が語る言葉は、「お前」が単なる受け身の聴き手であることを許さない。なぜなら、ここで明かされる出来事は、「お前」が読んだ瞬間から、自身のこれまで接してきた肉親や自分のおかれた共同体の中での立場と態度の選択や決定にすぎまはねかえってゆくことだから。そして「お前」が今までの過去の時間を根底から立て直しつつ、見いだしてゆかねばならない自身の生(性)への痛苦を課すことになるのだから。

にもかかわらず、「私」は書かねばならない、それはなぜなのか。

こうして「私」が書くということ自体への問いがしばしば誘発されることになる。だがそれはまた、「お前」自身が「私」の立場に身を寄せつつ見いださねばならない問いとして語り残されているわけだが。「私」の行為をめぐる「お前」の探求を引き起こす以上、「私」自身の行為はもはやそれ自体自足し完結した告白などではありえず、「お前」の批判的な思考へとゆだねられる。例えば、自分と最初の夫(心に平常を失った人)、「私に蜜柑を買ってきてくれる人」、「その人」と呼ばれる)との私のかかわりかたや、「お前」への態度の内に、「お前」は「私」を糾弾しようとする要素を見つけるかもしれない。けれどその糾弾は「お前」自身の生き方への鋭い問いとして跳ね返って行くことになる。

このようにして「お前」は、読む行為を社会的な実践として引き受ける過程のただ中へ巻き込まれてゆく。こうして、実現してゆく「私」との対話にはまた、次のような対者依存の手法もかかわっている。

然しそんなにもはつきりと考えさせる力、それはお前が生まれない以前にはなかったものだということは言える。(七)

私だって勿論お前への愛で心をふくらまし、お前への責任でちゃんと身を起こしていた。だがお前を育てて行く日々で、お前をむせかえらせたほど私の乳がたっぶりあったように、また、お前を高く抱き上げて、きゅっきゅっ笑うお前と、それを下から見上げて私とが興じ合うときの、私の腕がすらりと肥えていたように、私はすっかり健康になっていた。お前を育ててゆ

く日々で。(九)

「私」は「お前」の出生について語りながら、この世界に「お前」が生まれたということから、すでに「私」の行為や決断に「お前」が深くかわかっていたことをも忘れさせない。「お前」は存在しはじめるその瞬間から、自分の行為を意識しない時でさえ、まわりの人々との別ちがたい関係の中にあり、その人々に影響を及ぼす。このことが組み入れられていることによって、「お前」の行為、いやその存在するということが自体常に、既に別ちがたく他者との関係にあることを対者「お前」につきつける効果が生まれる。それはつまり、「お前」の行為や判断は決して「お前」個人の内側で終結しうることではないということをも「お前」につきつけているわけだ。

ここには法制度や社会的な慣習が自らの行為のどこかぬ外部に屹立しているという幻想を解体する可能性もはらまれている。それはまた、「お前」という空白を構成しようとする我々読者が、我々自身を浸す諸制度との逃れがたい関係について、読む行為を通じて参照し、問い直す過程と呼応しあうだろう。

これまで描き出した過程は、「お前」の、さらには「お前」を媒介にして私の言葉を受け止める我々の力に様々な形で依存している。先にも述べた「お前」という対話の相手に託された「私」の言葉が負っているリスクは、作品が我々に対して負っているリスクともいうことができる。その意味では、まさに我々の読むという行為に賭けられた作品であり、呼びかけ小説の可能性もそこにかかっている。

この手紙についてのお前の考えを聞くことの出来る日もそんな

に遠いことではない、とそれを心待ちにする思いの中に、この手紙を素直に受け入れて呉れるためにもお前が先ず仕合せでなければならぬ、と切実に希っている。

蒼い海と空を背景に諸手を上げて私に合図をしたように、この手紙にもお前はそのような応えを呉れるだろうか。(二〇)
この最後の一節にも、「お前」と共有した過去の時間と「お前」の身体感覚をレトリックを通じて「お前」に呼び起こし、精一杯の信頼を醸成しながら、同時に苛酷な問いを読み込みの空白として課し、その実践のただ中へと投身する「お前」の行為に賭ける痛切な願いがこめられることになる。

こうして実現する呼びかけ小説の手法、その効果は、いまだ十分に議論されていない。いや、これらの小説群自体、読む行為自体へのまなざしを抑圧する研究方法、その思考自体の埒外におかれることになる。それゆえ、いまだ論じられていない、多様な可能性を秘めたこれらの作品群を積極的に取り上げ、今後とも考察を進めてゆきたい。¹³⁾

注(1) 「文章往来」(昭16・10、中央公論社)

(2) 「近代文体発生の史的研究」(昭40・7、岩波書店)

(3) 島村抱月「新文章論」(「文章世界」明44・8)

(4) 干刈あがた「ウホッホ探検隊」(昭59・2、福武書店)

(5) 初出は「婦人公論」(昭12・3・15)に窪川稲子の名で。4月号にのみ題は「特別告白小説」との角書がある。ここで本文は「佐多稲子全集 第二巻」(昭53・1、講談社)所収のものを用い、引用もそ

れによる。ただしこの第一〇章は、初出時の結末にかなり加筆したものであり、第九章は広介との交渉や女給生活などの数箇所が削除されたものである。

(6) 拙論「遊戯の理論と読書の理論(下)——読書過程の記述に向けて——」(「文芸と批評」平4・11)において、特に対者と我々読者との関係について問題にしている。ここでの議論はその具体的な応用となっており、拙論「作品の効果と読書行為——徳田秋声「仮装人物」の作品世界——」(「文体論研究」平5・3)、「回想形式」による読書操作——「銀の匙」の手法——」(「国文学研究」平4・3)等と同じく、読書行為論の立場から作品を論じたものである。

(7) 「藏の中」(「文章世界」大8・4)

(8) 宇野浩二「お蘭の話」(「改造」大12・12)

(9) 小山内薫「第一課」(「新小説」大4・1)

(10) 「小さき者へ」(「新潮」大7・1)、「貧しい理学士」(「太陽」大9・4、原題は「斎藤先生」)、「或る女の手記」(「婦人倶楽部」大9・12)、「箱子のかたみ」(「黒潮」大6・6)。

(11) Butor, M. La Modification. Les Edition de Minuit. 1957.

(12) また、こうした呼びかけられる「君」の行為が主となる場合については、「生れ出づる悩み」の特に「五」以降について、申寅雙氏が「想像的二人称」という名称を用いながら、我々読者への作用関係にまで踏み込んだ分析を行っている(「呼びかける「私」、呼びかけられる「君」」(「文学」平4・3)。

(13) 紙数の都合上掲載雑誌との関係について言及できなかった。「婦人公論」が取り上げた婦人扶助法問題(例えば青野季吉「私生児と母子保護法」(昭12・3)、山川菊栄「女子扶助法とその批判」(昭12・4)等)や稲子の体験記「私の情死事件」(昭6・3)の掲載は、一方でこの作品を「実話」として受容するモードを生成しうる。また、「愛の書簡」(昭9・1)、「愛情の書簡返事」(昭9・2)といった懸賞形式的書簡募集、掲載の盛況からもうかがえるように、女性雑誌媒体の

慣習化した対者依存の形式があり、この作品はそれらと類似の回路で読み手に侵入しつつも、同時にそれら慣習化した表現形式から突出した諸手法を駆使していることも確認しておきたい。こうした女性雑誌媒体の諸表現や、そこに生成してゆく読者との回路といった問題については、稿を新たに論じたい。

ラジオ・ドラマの季節

——久保田万太郎『浮世床小景』の対話^{ダイアローグ}——

石 川 巧

I

大正十四年、関東大震災によって壊滅的な被害をうけた首都東京は、復興事業のために抱えた対外債務と不景気の煽りを受けた企業の倒産・休業が相継ぎ、いまだその混乱から抜けきれない状況下にあった。時流に乗った商売をして法外な利益をあげていた人々やごく一部の資産家を除いて、多くの民衆は日々の生活を凌ぐことに追われていたのである。

東京放送局は、その渦中である二月十六日にラジオ聴取者の契約申し込みを受け始める。前年の秋に上野で博覧会が催された折には、そこから発信された実験放送を聴くために市内五カ所の受信施設に聴衆がひしめき合い、交通巡査まで出動したということであるから、音声によってリアルタイムな情報を伝達しようとするこの新しいメディアに対して、人々がどれほどの期待を抱いていたかは想像に難くない。

しかし、その一方で、この時代には放送の特性や機能についての認識が一般に普及していなかったため、開局にあたってはその先行きを不安視するむきがなかったわけではない。また、当時のラジオ放送は旧無線電信法第一条の「政府之ヲ干渉ス」という条項に基づき、常に通信省による指導・監督が行われていたことも事実である。例えば「安寧秩序ヲ害シ又ハ風俗ヲ乱ス事項」を禁止するという運用細則¹などは、当局の解釈次第でいつでも放送に検閲を加えられるようになっており、番組の編成や放送の内容は様々な抑圧を受けていたわけである。ラジオを通した国家的イデオロギーの喧伝が民衆を軍国主義へと煽動していったのは、後の歴史が証明する事実である。だが、娯楽というものに飢えていた民衆にとって、そのような拘束的側面など問題ではなかった。彼らは安価なものでも十円程度した受信機をこぞって購入し、月額一円⁽²⁾という聴取料の負担もスムーズに受け入れたのである。

こうして三月二十二日の仮放送開始を経て増え続けた加入者は、

同年七月末現在、都下で四万五八五〇軒を数え、翌年八月二十日までは二二万二一九四軒に達する³⁾。ラジオは放送側の予想を遥かに上回るペースで普及し、瞬く間に広汎な聴取者を獲得するのである。当時の新聞・雑誌には「ラヂオ気分⁴⁾」という活字が躍り、新文明が出現したことの驚愕や期待が一種の社会現象として世評を賑わせていたことを伝えている。人々は、その暗く沈んだ生活に一筋の光明をみるかのようにラジオに群がり、「奇跡」の「気分」をむさぼったのである。

ラジオ・ドラマは、このような熱狂的（気分）の中で生まれるわけだが、視覚を排除したところに劇的世界を構築するための具体的な方法・技術が自明のものとして存在していたはずはなく、当初は劇場で上演されたものをそのままスタジオに移しただけの脚本朗読や放送舞台劇が中心であった。前者には林家正蔵「恩讐の彼方に」（菊池寛）や、徳川夢声「シラノ・ド・ベルジュラック」修道院の場（エドモン・ロスタン）がなどあり、後者には尾上菊五郎、守田勘弥、中村吉右衛門らによる「鞘当」、水谷八重子一派による「大尉の娘」（原作／ブーシュキン・演出／長田幹彦）などがある。これらの作品はいずれもネームバリユーのある歌舞伎役者や落語家、講談師などが起用されており、ストーリーの面白さよりも憧れのスターの肉声が耳にできるということで聴取者の関心を惹きつけ、視覚的なりアリティーの不在を補おうとするものであった。だが、出演者の顔ぶれに頼り過ぎた余り、聴覚の刺激によって想像と推理を働かせるというメディアの特性は必ずしも追求されず、立体的な情感を

形象するまでには至っていなかった。内田庸生の言葉をかりれば、「表現の形式的可能性が先に約束されて」いたがために、「それにふさわしい内容を探究する精神⁵⁾」が育まれないまま放置されていたのである。

では、この新たなジャンルはどのような過程を経て「それにふさわしい内容」の獲得をめざすのか。——式亭三馬の滑稽本として広く知られている『浮世床』に題材を得て書かれた久保田万太郎の『浮世床小景』は、その問題に対する一つのテーゼを投げ掛けたテクストとして読むことができる。「江戸市中」の髪結床に集まる雑多な客たちの対話によって展開されるこの物語は、「表現の形式」にばかり執着していたラジオ・ドラマの傾向を牽制し、対話あるいは言葉そのものの力で聴取者を惹きつける可能性を指し示したものとして評価できるからである。

本稿では、このような指針に基づいて、初期のラジオ・ドラマが直面していた諸問題を辿りつつ、対話劇としての『浮世床小景』について考察していきたい。

II

日本における本格的なラジオ・ドラマの試みは、本放送開始から約一月後の大正十四年八月十三日夜に放送された「炭坑の中」(原題「DANGER」, 原作／リチャード・ヒューズ)がその出発である。前年の一月十五日に世界最初のラジオ・ドラマとしてイギリスBBCから放送されたこの物語は、炭坑の爆発によって坑内に取り残された

男と女、それに後から現れた一人の老人が、電燈の消えた暗闇の中で、膝から腰、胸へと湧き上がる地下水に怯え、それぞれがエゴイステイックな生命の執着を剥き出しにするところに妙味がある。ストーリーそのものは、死に至る直前に外からロープが差し延べられ、その途端に男がそれまでの態度を翻して何処かに消えた老人を捜し始める……というサスペンスの常套的な展開で閉じられることになるが、ここで試みられた方法は、のちに登場する数々のラジオ・ドラマに決定的な影響を与えることとなるのである。

注目すべき要素の一つは、湧水や爆発音などの音響を含めて劇中の台詞すべてをマイクロフォンの機能から捉え直したことである。放送の記録には、翻訳も担当した「スタジオディレクター・小山内薫」に並んで「エフェクト・和田精」とあり、音響の〈効果〉に重きをみる姿勢が明確にされているが、築地小劇場を経て東京放送局に入った和田精が演劇や無声映画の台詞とラジオ・ドラマのそれとの決定的な差異に注目しないはずはない。多くの観客に向かって大声で喋らなければならない劇場演劇や、一人の弁士が画面の動きに合わせて声色を被せなければならぬ無声映画では、すべての台詞が発話主体と連結し、その身体が獲得した時間とともに変化する無声映画においても、当然弁士の〈語り〉は映像によって支配される。しかし、あらゆる音を無造作に集約し、それを増幅して電波にのせるマイクロフォン装置は、遠くにいる人間には聞こえるはずのない密やかな対話や息づかいから場面の緊張感を伝えることもたやすくできるし、物理的時間を感覚的時間に変換することも可能にする。

『炭坑の中』では台詞もまたある種の擬音として生成し、〈効果〉の領域から逆照射されているのである。M・マクルーハンは「メディア論」で、

ことばは暗がりの中で豊かさを増す。闇の中やラジオでは、印刷された紙面がことばからはぎとったすべての身振りの特質が戻ってくる。ドラマの音声のみを与えられると、われわれは、人物の視覚的な動きだけでなく、感覚のすべてを補わなければならない。⁽⁶⁾

と語り、そのような動作の補完／閉鎖が人々に「自立的な孤独」を育てるとしてしているが、暗闇の世界という特殊な状況をあらかじめ設定し、その恐怖と相互の心理的な掛け引きを台詞の中心に据えた『炭坑の中』は、まさにその特質を最大限に活用しようとしたものであった。台詞を役者の個性やストーリーの必然性に従属させる限り、聴取者は決して視覚への飢餓感から解放されはしないが、この物語は台詞を〈効果〉の領域から捉え直したことによって、そこに補完／閉鎖の回路を持ち込み、聴取者が自らの体験や記憶をその「感覚」に刷り込んで物語世界を享受することを狙ったのである。

ところで、ラジオ・ドラマには劇場演劇や無声映画にとつて自明であるはずの決定的な要素がもう一つ欠如している。演じる側から「すべての身振りの特質」が奪われているのと同様に、聴取者もまた劇場に足を運んで鑑賞券を買ったり見知らぬ他人と隣り合いなから舞台の一点を凝視したりするような主体的行為から遠ざけられ、劇的空間に身を委ねるための〈周辺〉を有していないのである。堀

江史朗はこの問題について、

舞台劇の場合だと、幕があくと、舞台上に俳優が現われ、その俳優たちは観客がいることを意識して芝居をはじめめる。観客は自分たちのために演じてくれているということを考えて、そこに感情の交流が起り、一層両者の責任感が強くなる。(中略)しかし、ラジオの聴取者は、各人それぞれ別個の立場で聞いており、仮に数人で一緒に聞く場合があつても、劇場のような雰囲気を作り出すというようなことは、先ずないと見て差支えない。彼らは多くの場合、日常自分が寝起し或は食事をする部屋で、食事をしたり雑談したりするときと同じような心理状態のまま、受信機から流れ出て来るラジオ・ドラマを、言わば漫然たる気持で聞く場合が多いのである。⁽⁷⁾

と述べているが、いささかの責任も義務も負わされず自由気儘な存在として受信機のスイッチを操作してしまう聴取者を惹きつけることも、このメディアにとっては抜き差しならない問題だったのである。

そこで、『炭坑の中』を演出した小山内薫は、切り札として番組の冒頭に、

——このラジオドラマは、炭坑の中で、事故で電燈の消えたところから始ります。皆さんも電燈を消してお聴き下さると、この芝居の気持を一層よく味ふことが出来るでせう。⁽⁸⁾

というナレーションを挿入した。何もない沈黙の時間から語り始めなければならぬこの二十分足らずの物語は、何よりもまず「日常」

の「漫然たる気持」に居座り続けようとする聴取者たちに〈周辺〉を与えようとする試みから始められたのである。もちろん、このような不意打ちは特殊な題材にしか用いることができないものであり、実際に人々が電燈を消して聴いたのかどうかも定かでない。しかし、少なくとも『炭坑の中』はそれまでの放送舞台劇などとは一線を画した反響を呼び、ドラマの制作側に聴取者の〈周辺〉というものをより強く意識させることになるのである。『ラジオドラマの作り方』⁽⁹⁾を書いた林二九太は、「胸を躍らせて聞き耳を立てる緊張感」を〈覗き〉になぞらえて、

私達は立ち聞きする時、初めは一生懸命に鍵穴から部屋の中を覗かうと努力するに違ひない。だがどう覗いてみても室内の人物が見えないと、今度は覗くことを断念して、全精神を耳に集注しながら、固唾を呑んで、どんな小さな話し声や音をも聴き洩らすまいとするであらう。この場合、私達は眼で見なくとも、耳で室内の人物の一挙手一投足を判然と感取出る。

と述べているが、それは『炭坑の中』を聴いた人々が置かれていた位相をも的確にいいあてているだろう。彼らは様々な〈効果〉が加えられた音の世界を耳で「覗く」ことで、ラジオ音を無線で伝送する機械というそれまでの価値観を大きく揺さぶられ、日常性に留ったままでは得ることのできない劇的〈周辺〉を想像する喜びに目覚めたのである。

ただし、この頃の受信機はその約七〇%が安価な鉱石式であり、⁽¹⁰⁾レシーバーをあてた聴取者がわずかな振動や電波の乱れに注意を払

いながらひっそりと耳を傾ける仕組みであったため、多くの民衆はラジオ・ブームという群衆心理の中にありながら、同時に個別の閉ざされた状況に身を置かなければならなかったし、その情報を集団に還元するためには、代わるがわる聞いたり誰かが代表して家人に伝えたりしなければならなかったことも確かである。前出林二九太は、このような聴取システムについても、

私たちの子供時代には雑誌や単行本など殆んどなかったので、晩酌後の父親が一家中の者の前で、声色もどきで読んで呉れる新聞の連載小説や、近所の貸本屋で借りて来た反物の畳紙で装幀した講談本などに、擬乎と聴き入りながら、気持ちに寝入ったものである。(中略) ラジオの発達につれて、私たちは再び昔のやうな団樂的な親しみを以て、耳から小説や大衆文芸を享樂するやうになつて来た。⁽¹¹⁾

と語っているが、ラジオを聴取る側にもたらされた新たな(周辺)として、この問題は正確に把握しておかなければならないだろう。つまり、レシーバーを通して受信された話題や情報は、家族などの親しい人々が集まる場で再び祖上に載り、和やかな「団樂」の雰囲気になされていたものであり、多少贅沢品であったラジオに耳を傾けるということが、当時の庶民生活においては極めて新鮮な体験として受け止められていたということである。『日本放送史(一七)』(前出)には、スピーカー付きのラジオを持つ家にお客で行くと「こちそうにラジオをかけてくれ」たというエピソードが紹介されているが、ラジオ・ドラマはそのような期待の地平に依っていく形で番

組を制作することを余儀なくされていたのである。

III

こうした状況の中で放送された『炭坑の中』は非常に大きな反響を呼ぶことになるのだが、そのことに刺激された東京放送局は、内部で組織していたラジオ研究会でその成果を討議し、研究会の第一回推薦脚本として、同会の参加者であった久保田万太郎の『暮れがた』の放送を決定する(放送は八月三十日であった。明治四十五年一月号の「スバル」に発表され、同年四月に万太郎戯曲としては初めて舞台上演(有楽座の土曜劇場)されたこの一幕物は、嘉介という「小商人風構はぬ身形」の酔っ払いと、おりゑという「や、粋な身形」のお内儀の対話を中心として、その傍らに「象戯」⁽¹²⁾を樂しむ人々を配置したかたちで展開する。二人の対話は、うつろいゆく「世の中」で「伶俐」に生きようとする人々への憤りと過去への哀惜にみちており、例えばお内儀の落ち着いた口調と、それを受けた酔っ払いの「声高な笑」いからもわかるように、それぞれの個性に応じてきめ細かい語り口が配慮されている。また、テクストの後半では仕事に失敗して「他所外の土地へ引込ん」でいた「柏屋」の若旦那が二人の噂話に呼び寄せられるように店を訪ね、おりゑの言葉と三社祭の賑やかさに励まされて再びこの土地でやり直すことを決意するという展開が用意されているのであるが、そこでもプロットの中心は筋立てや際立った演出(効果)ではなく、仕事に失敗した男がお内儀たちの言葉によって気持ちを落ち着かせ、少しずつ明るさを

取り戻していくという心理的な変化に置かれている。『暮れがた』というテキストは、物語の発端から結末への推移やミニマム・ストーリーを構成する線条的な連鎖ではなく、対話を通して変化していく主人公たちの精神的律動に重点が置かれているのである。かつて、このテキストの舞台化に大きな役割を果たし、『炭坑の中』の演出でも高い評価を得ていた小山内薫が、あえてこのテキストを推して放送にこぎつけた背景には、もちろん番組組の時間枠が二十分弱しか与えられていなかったことや、一幕物として完結しなければならぬという物理的条件もあつたに違いないが、万太郎戯曲の持つ繊細な感情の機微がラジオというメディアの特性に適合しているという算段があつたからに違いないのである。¹²⁾

こうして放送された『暮れがた』は聴取者から好評を博し、万太郎をラジオ・ドラマの世界に引き寄せる重要な契機になる。ことに「――にぎやかな祭りの囃子が遠くゆるやかに聞える。……その遠いゆるやかな囃子の調子が更だん／＼遠くゆるやかになつて続く。音もなくしずかに幕明く。(傍線筆者)」などといったト書きにみられる「囃子」の使い方は、三社祭に酔いしれる下町の「にぎやか」と、山車が過ぎ去つたあとのもの寂しさのコントラストを浮かび上がらせる働きとして、その後のラジオ・ドラマに大きな影響を及ぼすことになる。「遠く」あるいは「ゆるやかに」という修飾語の反復は、音声によって視覚的なイメージを構成し、ラジオの領域に空間的な広がりや時間の緩慢な流れを確保しようとした試みとして極めて斬新な手法にうつつたのである。ラジオ・ドラマにおけるモ

ンタージュ技法の活用を考察した南江治郎は、「音響芸術のモニタージュ」の可能性として、「対象(音源)の大小、強弱、長短、遠近、伸縮、変形、オヴァラップ等の手法」¹³⁾を掲げているが、『暮れがた』の方法はいわばその先駆けとして捉えることができるだろう。

IV

その後、「遠方の物が聞えるといふのは実に不思議だ、面白いものだ」といふ科学的興味¹⁴⁾だけで人々が群がるようなブームが鎮静化すると、放送局側は聴取契約数の伸び悩みから聴取者の嗜好に沿つた放送内容の検討を迫られることになる。――昭和二年、東京中央放送局はマンネリズムの番組編成に新風を吹き込むために、当時の流行作家十二人にラジオ・ドラマ執筆を委嘱する。この企画は著作権を作家に残し、雑誌への発表も自由に認めるという好条件に加え、一編の稿料が五百円という破格の値段であつたことから、世間から(五百円ドラマ)¹⁵⁾と呼ばれて注目を浴びたものであるが、本稿がその射程に捉えようとする『浮世床小景』もその中の一つであつた。

しかし、こうして発表されたラジオ・ドラマも、どちらかといえば如何にして音響(効果)を出しやすいうものにするかというメディアの可能性に偏つたかたちで執筆されていたため、聴覚表現が苦手とする状況設定や心理的側面の描写はナレーションなり独白なりで処理されてしまうことが多かった。例えば『浮世床小景』に続いて放送された岸田国士の『ガンバル氏の実験』などは、ガンバル

博士が発明した機械に聴取者から送られた葉書をかけると、その人の日常生活がそのまま聞こえてくるという奇想天外な構成になっている。様々な状況に置かれた聴取者たちを劇的空間へと引きずり込み、博士がそれを（覗き）ながらナレーションを加えることで、ここには聴取者の対話的世界と博士の独自の世界が生まれる。また、その外枠には博士を紹介するアナウンサーも控えているため、劇的空間はその視点でも相対化され、マイクロホンを媒介とした多元的アイロニーを構成するのである。

また、対話とナレーションを対位的に組み合わせ、それぞれの属性である客観と主観がぶつかり合うような（効果）を期待しようとした『ガンバハル氏の実験』の方法は極端だとしても、ここで発表された（五百円ドラマ）の多くが非現実的世界の描出や意外な音の世界を追求することにオリジナリティが求められていることに違いない。——航海中に濃霧に出会った船乗りが幻想的錯覚に陥ってしまうという話を描いた山本有三の『霧の中』や、旅芸人たちの楽屋裏を悲哀にみちたタッチで描きながら表舞台で進行する音曲を重ねて臨場感を演出した吉井勇の『雨の夜話』などを挙げるまでもなく、多くのテクストは、斬新な情況設定とマイクロホンを最大限に生かした技術によって聴取者の興味を惹きつけようとし、『炭坑の中』以来受け継がれてきた表現（効果）重視の方向性を確実に踏襲しているのである。

だが、このようなテクスト群にあつて、『浮世床小景』の世界だけは、まるで大勢に背を向けるかのように（効果）の領域が最小限

に抑制され、最後の場面で聞こえてくる「雨の音」や、時折挿入される喧騒以外はテクストの大部分を台詞の力だけで押しきっている。聴覚だけを頼りにして、僅かな時間で一回性の情報を伝達するラジオ・ドラマでは、数多くの登場人物の個性に偏差を与えることが難しいとされているが、このテクストは、一切の背後関係を説明しないまま十人以上の雑多な人々を交通させ、あえて江戸庶民の生活スケッチという地味な舞台設定を選ぶことで、そのような一般的認識を挑発しているのである。のちに『ラジオ・ドラマ講座』の第一巻に「ラジオ・ドラマについて」を発表し、自らの創作態度を語った万太郎は、「——つきつめたところの根底には、すぐれた脚本が、押しも押されもしない位置にあつて、それからそれをしつかりふんで立つ俳優があり、演出があり……とするならば、そのように、ラジオ・ドラマにおいてもまた、いや、それよりも、そのことは、殊更、ラジオ・ドラマであるがゆゑに、脚本は、一層大切なものがあります。」とし、新しいラジオ・ドラマの多くが芝居としての「劇的内容」——「内容の立体化」に乏しいことを指摘しているが、それに続く

——それらの、多くの作品に刻まれてゐる言葉の、はなはだしい貧しさ、美しさのないことであります。たゞいたづらに、何かの方法で知り得たであらうところの、ラジオ・ドラマ脚本用語の、記号のごときもの、間に、構成の低調な、ありふれた順序によつて、書かれてゐることときもの、多いことであります。という言説からもわかるように、彼にとつては、脚本——「多くの作

品に刻まれてゐる言葉」の力こそが何よりも重要な鍵だったのであり、それは恐らく『浮世床小景』を発表した当初から揺るぎなく堅持されていた姿勢だったと考えられる。彼は、あえて凡庸な（地）を選びつつ、そこに対話が織りなす立体的な（図）を現前させることを試みたのである。

このような観点から『浮世床小景』を読もうとするとき、このテクストに与えられているわずかばかりの劇評は、一見万太郎の狙いを適切に汲み取っているようにみえて、実際には肝心な問題を隠蔽してしまう役割を果たしてしまっていることに気づく。「——中にも久保田万太郎のものは、式亭三馬の原作を脚色し、言葉の味とニュアンスを巧みに活かすと共に、騒音から静寂にかえる夜の描写、雨の音の効果をよくきかせ、ラジオのもつ本領をよく發揮させたものであった。」とか、「髪結い床に次々と登場する十人の人物を、言葉のニュアンスで見事に浮彫りにして聴かせ、ちよつとした口論とそれに続いて客たちのどやどやと立去ったあとの静寂、そして雨の音、と巧妙にラジオ的效果をあげたもの」とかいった評言は、台詞の問題を「ニュアンス」という曖昧な言い回しに集約してしまうことによつて、それがあたかも「ラジオ的效果」の属性であるかのよう(17)にみせてしまう。これは、情緒性などという貧弱な言葉で万太郎戯曲の世界を網羅しようとしてきた既成の理解を補強するものではあつても、彼自身が求めた作劇の方法とはまったく違う次元のものにすぎない。ここには、視覚芸術としての芝居がもつ立体感を「言葉」の力によつて表出しようとした創作理念への眼差しが完全に欠

落しているからである。

そもそも、劇的世界を構成する言葉としての台詞が日常的な話しことばをそのまま流用することなどありえない。全ては緻密に計算され、余分なものを濾過したかたちで構成されているはずである。仮に独特の「ニュアンス」なるものがあるとしても、それは単独の言葉であるはずはないし、ましてやテクストの総体的印象に溶かし込まれてしまったものでもない。対話、独白、傍白、沈黙などといった様々な語りかけの態度はあるものの、それらは常に精製された表現として発話され、衝突／離反を繰り返しながら新たな相互交渉を開示する。劇的世界における「ニュアンス」とは、意識的に作り出された言葉が流通し合うところに生じる重層的な刺激にほかならないのである。

したがつて、ここでは曖昧な印象批評をできるだけ排除しながらそれを探ることが必要になる。

V

様々な言葉の衝突／離反が繰り返される『浮世床小景』の世界は、第一景から第七景まで、ひたすら場面の片隅で「象戯」の勝負が繰り広げられ、それを基調として、身上を潰した男の噂（第二景、「通」と「野暮」の比較（第三景、季節ごとの「流俗」や芝居の話（第四景、客の喧嘩（第五景、大金を掴んだ男の噂（第六景、葬式の話（第七景）などがリズムカルに展開し、最後は客たちの去った店で主人と使用人が静かな「雨の音」に耳を澄ます場面（第八景）で閉じられる。

髪結床が風呂屋と並んで江戸庶民たちの社交場の役割を担っていたことはいうまでもないが、ここでは物語の筋よりも、そのような《場》に集まる雑多な話題に焦点が据えられているのである。

その中でまず注目したのは第四景である。ここで、自分たちが幼かった頃の思い出に花を咲かせる「客の六」と店主は、「元旦」といえば「売の声」、「霜月」には「納豆々々の声」といった具合に換喩的な隣接関係で「時の流俗」を懐かしみ、やがて「芝居の狂言」に話を展開させる。

主人

（前略）荒事師がフツと一ト吹ふくと二三十人のべえ
 〈 役者が揚幕のはうへ吹きとばされる。——舞台一
 めんの大島台に役者が残らず乗り、だん／＼それがせりあげになると、その大島台を大太刀の柄のさきにつっかけ、握りッ拳をあごへあてた奴が眼をむいてせり出す。——栢庭のうはさをしちやア、よくぢいさんがさういひ／＼したが、いまだきそんなことをしたら誰もみるものはねえ。

客の六

それにはつらねといふものが靡り切つた。（※傍点筆者）
 いくら長つたらしい文句でも、昔の見物は耳をすまして聞いてゐた。——それだけみせるはうも優長ならみるはうも優長だつた。（中略）いまは敵役も立役もおんなしやうに白く塗るからどれが悪でどれが実が分らない。

店主は、劇的空間としての芝居を成り立たせる枠組みが「荒事師

がフツと一ト吹ふくと二三十人のべえ／＼役者が揚幕のはうへ吹きとばされる」ような約束事にあるとする。芝居の領域では「敵役」と「立役」があらさまに対照化されていて、観客はストーリーの展開に興奮したり感情移入したりするのではなく、はじめから約束事として提示された《型》そのものを受容しているというわけである。また、それに応えた「客の六」がいう「つらね」とは、荒事の立役が自分の名乗りや物の趣意・由来等を述べる長台詞のことで、縁語や掛詞を連ねるところに特徴があるとされている。尼ヶ崎彬は、

言葉の「縁」が視野に入ってくるのは、「表現」を組み立てる際に「内容」との対応だけでなく、「言い回し」そのものに注意を払い始めた時、つまり修辭の意識をもちはじめた時である。すると、語が単なる「事項」を指示する記号ではなく、それ自体の重さや抵抗をもつ物体であるように見えてくる。さらに、これが生物のように見えてくるなら、歴史の中で引き受けてきた運命を、一つ一つの語が担っていると気がつくだろう。つまり、言葉のゆかりである。

と述べて、「縁」によって結ばれる言葉の背景に「歴史の中で引き受けてきた運命」をみている。芝居において設定される《型》が、長い間の文化的蓄積の中で育まれてきた伝統の「つらね」であるように、言葉もまた「縁」を「つらね」ることで「事項」を指示する「記号」としての限界を超越しようということである。二人はそれに続けて、「それぢやアすまな」くなつてしまった「いまの世の中」を、「狂言と地の差別がだんなくなつて来た。」と批判し、このまま

では鉄砲や刀から濡事の女役まで本物を使うようになるのではないかなどいいだす。彼らはあるののままの自然な姿やリアルなものを上とすると一元的な世界に背を向け、まったく違うものが一つの〈型〉で繋がれたり相乗的な面白みを醸しだしたりするような「つらね」に価値を求めようとするのである。

では、『浮世床小景』においては、どのようにして「つらね」の手法が用いられているのか。——その問題を考えるために、まずは客たちが「象戯」をさしながら軽口を叩き合う冒頭の構図に注目したい。これは、かつて万太郎戯曲として初めて舞台上演（明治四十五年四月・有楽座の土曜劇場）された『暮れがた』にも用いられていた設定であるし、その『暮れがた』は『炭坑の中』の反響に刺激されたラジオ劇研究会が、第一回推薦脚本として『浮世床小景』の二年余り前（大正十四年八月三十日）にラジオで放送された経緯がある。つまり、「象戯」を介して向き合う二人の掛け合いは、万太郎にとって重要なモチーフだったと考えられるのである。

客の一　そこでお手には？

客の二　お手にはやま／＼、王が三枚、飛車角六枚……

客の一　戯談だらう。

客の二　香桂さきに立たず、金角寺の和尚だ……

客の一　銀があるか？

客の二　銀も一分や二分はあり。

現実の「象戯」を思い浮かべてみればわかるように、そこでは互に変わる番手に対応して駒の動きを考える沈黙の緊張感も移動し、

言葉はその緊張の裂け目から発せられることになる。周囲からの揶や口出しは考えられるものの、台詞は原則的に「↓↑↓↑↓↑……」という反復の対話に規定され、一方的な長台詞や独白は封じられてしまうのである。また、引用した部分からも分かるように、そこに現象する対話は相互に話しかけることによってお互いが共通の認識へと歩み寄るような親密感でもなければ、「象戯」という勝負を巡る二つの意志が常に背反している以上、それはどこまでも平行線を辿り、勝負の決着まで膠着し続ける。佐々木健一はトマス・クラマーの提示した対話のパラグラフ（＝話題を提示する発話（Sp-1）＋それを解決する発話（Sp-2））について、

語彙素論的観点より見れば、Sp-1は「問（Question）」「所見（Remark）」を「提案（Proposal）」などの機能を含んでおり、これに応じてSp-Rの方も、それぞれ「返答（Answer）」「評言（Evaluation）」「反応（Response）」という性格を帯びるようになる。⁽²⁰⁾

と分類しているが、『浮世床小景』はいわばSp-1+Sp-Rの連鎖としてのみ現象し続けるのである。

また、「象戯」を介して顔を向き合わせた二人が周囲を意識しようとしないうち自己完結的な対話をしているのに対して、その周辺でそれぞれ勝手なことを言い合っている野次馬の対話は、ちょうど漫才や落語の才蔵（ぼけ）と大夫（つつこみ）のように、はっきりと聴取者の存在性を意識した語り口になっている。

客の五 あ、あすこの、向側を通る二人づれよ。

客の六 あ、あれか？——うれしそうに肩を引つつけて、いや／＼して行く、あの。——夫婦だらうか、あれ？

客の五 いづれはさうだらうが、野郎のはうの、あたまへ青黛をなすつたあのいやみな拵へはどうだ。——いまの陽気だからい、んだ、暑い時分でみねえ、下手に顔の汗をふいて色男を藍隈にする奴だ。(第二景)

「客の六」は、まず「客の五」の台詞を反復したうえで視覚的な説明を加える役割を果たす。聴取者はこの(つっこみ)によって情景を把握し、次の(ぼけ)を安心して受け入れるのである。このことを先程の図式にあてはめると、S_{DR}はまるで同一旋律を追いかける輪唱のようにS_{DR}の言葉を反復し、そこに視覚的な補足を加えることで次のS_{DR}への期待を高めるということになる。テキストは、「象戯」を介した二人の閉塞的対話と話題がひとたび勝負の枠組みから逸脱したときの開放的対話の二系列に分裂し、双方が複雑に絡み合うことで多様なアクセントを生むのである。

さらに、本来の話し言葉が、(意)の伝達を第一義に考えて視覚的に共有されている部分をできるだけ簡略化したり、逆に言い換えや婉曲な言い廻しによって表現を冗長にする傾向があるのに対して、『浮世床小景』のそれは簡略と冗長をともに拒否している。耳で判断するだけでは解りにくい語句が遠慮なく幅をきかせ、素早いテンポでやり取りされるこのテキストは、たとえ長台詞であろうと、(意)そのものよりも漫才や落語にみられるような表現の(型)が維持さ

れている。すなわち、「言葉の仕掛けのからくりを逆手にとり、言わばそのからくりを露呈させることによってナンセンス効果を意図する」⁽²¹⁾ような構成を第一義としているように考えられるのである。第二景には、「女づれの若え野郎が高慢な面アして」歩いているのを騒ぎ立てる「客の五」と、それを諫める「客の七」の対話が次のように示されている。

客の七 何だ、岡焼か？

客の五 ぢやアありませんよ。——すぐ安くするからいけねえ、隠居さんは……

客の七 (わらつて) い、やな、まア。人間、人の痴氣を頭痛にやむうちがい、んだ。年をとつちやア、もう、その気力もねえ。——どりや、行つて来よう……

客の五 どこへおいでなさる？

客の七 久しぶりに色のところへ行つて逢つて来る。

客の五 え、？

客の七 これだ、これだ。(ふところから数珠を出してみせる)

客の五 あ、寺参りか……

「色」という言葉から、情人との密会のようなものを連想した「客の五」は、目の前に数珠を差し出されることによって事の次第を了解するのであるが、それは同時に、嫉妬などしていないといながら「女づれの若え野郎」を過剰に意識していた彼の内面をも覗かせている。ここでは、「色」に惑わされて感情を高ぶらせていた自分が自分の早合点に気づかされる瞬間の心理的落差が聞かせどころに

なっているのである。

そして、このような言葉の「からくり」が最も端的に描かれているのは、第三景に挿入された猫の名前を巡る対話であろう。「——何とかかう、武張つた、強さうな名がつけてえ」ということで、客たちが「弁慶」だの「閨羽」だのと騒ぎだすこの掛け合は、原作からそのまま引いたもので、落語などでもよく知られている場面である。

客の五 巴といひねえな。

客の九 巴来い、巴来い、巴来い。——巴、巴、巴——矢つ張

いけねえや。

客の八 そんなら板額だ。

客の九 板額来い、板額来い。——板額来、板額来、板額来……

客の五 (わらつて) 反魂香、反魂香、反魂香と聞えやアがる。二人の掛け合は、「象戯」に興じていた客たちの手を止めさせるほどの盛り上がりを見せ、一同は知恵を絞って様々な名前をひねりだす。そして、「虎」↓「竜」↓「雲」↓「風」↓「障子」↓「鼠」と移ったすえに、「いつそ猫とつければい、」ということになり、当人が「あ、さうか」などと頷いていると猫が突然「ニャア」と鳴く……というのが全体の枠組みである。——この場面では、おおかたの聴取者が最後に何らかの落ち(さげ)を期待して話しを聞くはずである。また一部の敏感な聴取者にとって、その落ちは自明のものなのかもしれない。しかし、たとえそれが予定調和的な落ち(さげ)であろうと、聴取者たちは猫に「猫」と名づけるナンセンスを

楽しみ、突然の鳴き声に沸くはずである。人々が待っているのは場面の意外な展開ではなく、一つの〈型〉が徐々に姿を現して、やがてそつなく決まるようなプロセスなのである。⁽²⁾

対話的構図を通して言葉と言葉の衝突／離反がつくりだす情感を捉えようとした『浮世床小景』の世界。——そこには「炭坑の中」以来のラジオ・ドラマがめざしてきた方法、すなわち表現(効果)を優先したドラマ作りに対するある種の反措定性が垣間見えてくるはずである。聴取者に想像と推理を与え、そこに鮮明な表象像を植えつけることを狙うあまり、創草期のラジオ・ドラマは、その多くが音響技術と奇抜な状況設定の工夫にばかり囚われる傾向があった。また、小説で地の文にあたる部分や人間の内面性などは安易なナレーション機能で説明してしまい、わかりやすい娯楽番組という看板だけを掲げて聴取者の嗜好に応えようとしていたことも否めない。『浮世床小景』は、そうした表現(効果)を最小限に抑え、アクセントの効いた対話と言葉の文彩だけで人間のディテールを描こうとしている点で、あるいは、対話をありのままの話し言葉としてではなく、〈型〉をもった「からくり」として再構成した点でこのような時流を堰き止める役割を果たし、以後のラジオ・ドラマに新たな可能性を突きつけたのである。

註(1) 「放送事項取締りに関する電務局長通達」(大正十四年五月二十二日)。

(2) 東京放送局では当初年間一万人の契約者を見込んで聴取料を二円と定めていたが、本放送開始(大正十四年七月十二日)時点で予想を大

幅に上回る三万五千人が加入したため、聴取料減額の問題がマスコミに取り上げられ、通信省もこれを受けて月額一円に引き下げた。

- (3) 数字は、「日本放送史(上)」(昭和四十年一月 日本放送協会編)より。

- (4) 「昭和文藝」(昭和六十二年四月 南博+社会心理研究所)には、「この(ラジオ気分)とか(ラジオ・ファン)という言葉には、(あこがれのもの)への強い愛着といった気持ちが込められている。ラジオがまだ人々の生活の中で日常化していないことをも表わしている現在のいい方で言えば、放送が環境化していない時代が生んだ名称と云ってよいだろう。それまでに経験したことのなかったラジオというニュー・メディアに対する驚きと期待感。当時の言葉で言えば、(文明の利器)によって(天来の声)が(居ながらにして聞こえる)とは(なんて不思議)が、ラジオ・ファンの情感であったといえよう。」と説明されている。

- (5) 「ラジオ・ドラマの本質」(久保田万太郎・南江治郎編「ラジオ・ドラマ講座」昭和二十七年二月 山根書店刊所収)。
 (6) 栗原裕、河本仲聖ノ訳(昭和六十二年六月、みずす書房)。
 (7) 「ラジオ・ドラマの作り方」(昭和二十七年五月 寶文館)。
 (8) 本文中での引用は高橋邦太郎がまとめた「ラジオ・ドラマ史」(前出「ラジオ・ドラマ講座」)からである。
 (9) 「ラジオドラマの作り方」(昭和十三年四月 新陽社)。
 (10) スピーカ付きの真空管式受信機は、大勢の人間が一度に聴くことができ性能も優れていたが、電池も含めて百二十円前後にもなるため、普及しにくかった。
 (11) 「放送文芸の研究」(昭和二十九年三月 宝文館)。
 (12) 小山内薫がこの戯曲にどれだけ手を加え、どのような演出を施したのかは不詳であるが、第一回の会合もたれたのが八月二十日であり放送まで十日しかないということ、あるいはこの放送が「推薦脚本」という名目であったことから、おそらくオリジナル脚本をそのまま使

う形で放送されたと推測される。また、「炭坑の中」の構成については、小田切秀雄編「日本文学史」(昭和五十五年四月 北樹出版)で「テレビ・ラジオと文学」を担当した藤久ミネが詳細な検討を加えている。(註(11)に同じ)。

- (14) 鳥養利三郎「京都にてラヂオを受けて」(「ラヂオの日本」大正十五年四月)。

(15) 十二人の作家に委嘱したものであるが、実際には久米正夫と岡本綺堂の二人が原稿を執筆できなかったため、放送されたのは十編である。

- (16) 昭和二十七年二月(山根書店)。

(17) 註(8)に同じ。

(18) 中川忠彦「日本のラジオ・ドラマ——そのうつりかわり」(「現代演劇講座・別巻」昭和三十四年二月 三笠書房)。

- (19) 「日本のレトリック」(昭和六十三年一月 筑摩ライブラリー)。

(20) 「せりふの構造」(昭和五十七年九月 筑摩書房)。

(21) 註(19)に同じ。

(22) 龍岡晋「切山椒」(※非売品 昭和六十一年七月 慶應義塾三田文学ライブラリー)には、附録として「久保田万太郎作品用語解」がついており、全集に収録されたテクストの順に従って詳細な解説がなされている。ここで龍岡は、「浮世床小景」の世界に洒落や言葉遊びが頻繁に登場していることを指摘し、さらには川柳を踏まえた台詞についても、例えば「昼もたんすの銀が鳴る」(「新世帯昼も簞笥の銀が鳴る」など)といった具合に、「(型)をもった言葉としてそれをひとつひとつ解説している。

『溼東綺譚』の方法

島 村 輝

(一)

角を曲がれば、その先にまたいくつもの細く入り組んだ路地の続く街並。無数の看板が遮るように視界を阻む路地の両側には、腰の高さまで色とりどりのタイルが貼られ、飾り電灯の下に、ハート型やアーチ型に切り取られた窓のある奇妙な造りの家々が連なる。あまりこの窓に近づきすぎると、その中に棲む女性の顔は客には見えない。傾合の距離をおいて、何気ない様子で通りすぎるようにしてはじめて、窓内の女性の姿を垣間見ることが出来る……

戦前のそこで生まれ育った漫画家・滝田ゆうの描く玉の井の風景(図1)は、まさしく「玉の井」という場所の発散する、一種独特の雰囲気を書し取って余りあるものを感じさせる。昭和七(一九三二)年生まれの滝田にとって、玉の井は少年の日の記憶にありありと残る街であり、戦災によって消失するまでのこの街の思い出は「寺島

町奇譚』に結晶している。同じく滝田の「寺島町奇譚」からの別のイラスト(図2)もまた、そうした玉の井の臭いを発散させる「原風景」として、印象深いものがある。淀みかえったドブ川とそこに架かる頼りなげな橋のようす、路地を仕切る板塀、そして玉の井の象徴ともいえる「ぬけられます」「ちかみち」の看板など、これもまた、戦前の玉の井の一つの典型的な姿であろう。

図3に描かれているのもまた、一見して明らかないように、玉の井の風景である。川や橋、板塀、そして「ぬけられます」の看板にいたるまで、先程の滝田のイラストレーションとたいへんよく似た構図であり、場面の切り取り方である。玉の井という街が、その特徴をもっともよく示している風景を描こうとすれば、自ずから選ばれべき構図は限られてくるであろうか。この図は、昭和一年四月に永井荷風によって描かれた、溼東・玉の井の風景なのだ。周知のように、荷風の「溼東綺譚」は昭和二二(一九三七)年四

非公開

月から六月まで、「東京」「大阪」両「朝日新聞」夕刊に、断続的に連載されている。この際挿絵を描いたのは、春陽会所属の画家・木村莊八であった。木村はこの挿絵を描くにあたって、事前にかなり細かく玉の井の取材を行い、建物の姿や街並の特徴などを調べあげたという。そうした背景もあつて、新聞連載時にはこの木村の描く挿絵が大変人気を呼んだのである(図4)。

しかし、荷風はこの挿絵の人氣が出れば出るほど、そのことが氣にくわなかつたともいう。そこには、自作の小説以上に、それにつけられた挿絵のほうが人氣を呼んでしまったということに対する、作家としての、画家への対抗的な嫉妬感といったものがあつたかもしれないが、また単にそれだけではなく、いわば自作の構想と、画家による挿絵との微妙なズレといったものが荷風に敏感に感じとられていたのではないかということも考えられる。それは、荷風自筆の玉の井のイラストと木村の挿絵の構図との間のズレとして読み取れることもできるだろうし、荷風自身がこの作品を世に出すまでの取扱いにかたといったものから明らかにしていくこともできるだろう。本稿では、「溼東綺譚」というテキストが、印刷され、新聞、あるいは書物としての体裁を整えて読者の許に手渡されるまでに、作者がどのような態度でこのテキストを扱おうとしたのかという問題を追いつながら、結局は広く流通することの無いままに葬りさられてしまった、もう一つの「溼東綺譚」という「書物」の可能性について、考察を加えてみたい。

(二)

既に述べたように「溼東綺譚」は新聞に連載された後、同年八月に岩波書店から単行本として刊行される(この際には、木村莊八の挿絵の一部が併せて収録されている)。ところが、「溼東綺譚」にはこの岩波版の他に、「私家版」とも言うべき別の本が作られていた。新聞連載に先立つ昭和十二年四月に烏有堂から刊行された、ごく少数の刊本である。後に述べるように、この「私家版」は、印刷・製本の段階で発行所のやり方が荷風の氣にいらず、流通することなくお蔵入りとなつてしまったものであるが、後の岩波版の単行本などと較べてみた場合、見逃すことのできない特徴をもつたものであるということが出来る。それは、この「私家版」には、挿絵ではなく、荷風自身の撮影した写真が十枚ほど、本文のところどころに差し込まれ、しかもそれぞれの写真には、キャプション代わりといったような体裁で、荷風自作の俳句が添えられているということである(図5、6、7)。

荷風はなぜわざわざ本文に写真を付け加えるようなことをしたのか、またその写真が撮影された経緯はどういったことだったのか、この写真と本文、そして俳句の間にはどのような関係があるのか。どうやらこのお蔵入りになつてしまった幻の(といつても、今は復刻によつて比較的たやすく手にすることができるが「私家版」に、「溼東綺譚」という、企みの多い小説の方法を読み解くカギがありそうである。

非公開

荷風と写真の結びつきは、大正二、三年頃にまでさかのぼることができるようだ。当時白髭明神の付近を写真に撮り、その写真を未だに保存しているという記事が、丁度この玉の井の写真撮影に凝っている時期の「断腸亭日乗」に見出される(昭11・11・9)。しかし、荷風が、一時の趣味としては少々度を過していると思えるまでに写真撮影と現像・加工などに熱中するのは、まさしく「溼東綺譚」を書き終えて(昭11・10・25)から、「私家版」の印刷・製本が終了するまでの半年あまりのことであるといつて良いだろう。この時期の「断腸亭日乗」には、ほとんど毎日のように、写真撮影と現像・加工についての記事が見出される。多少煩瑣になるが、荷風の熱中ぶりを示すためにも、「断腸亭日乗」の内から、「溼東綺譚」と写真に関連する部分を引いておくことにしよう(前後の部分については多くを省略した)。

(昭和十一年)

十月廿五日 晴れて暖なり。落葉を焚く。溼東綺譚の草稿成る。夜十日頃の半月明なり。銀座裏久邊留を過りてかへる。(欄外朱書 溼東綺譚脱稿)

十月廿六日。午後より時々驟雨あり。草稿を添削す。夜久邊留に往く。安藤氏に託して写真機を購ふ金壹百四円也

十月廿八日。晴。弁阜君来訪。拙稿溼東綺譚を朝日新聞夕刊紙上に掲載する事となす。

十一月九日。小春の天気限り無く好し。晏起。執筆二三葉。日は

忽午なり。写真機を携へ玉の井に赴けば三時に近し。一部に属する路地に入り鎌田花といふ表札出したる家を訪ひ、二階の物干より路地を撮影すること五六回なり。然れども老眼甚機械の目盛を見るに便ならず、果して能く撮影することを得たるや否や。四時過路地を出で、東武線玉之井駅西側なる某氏の廃園の垣に沿ひて歩む。垣の破れ目より庭を窺ふに大なる池あり。蘆荻の葉は枯れ楓樹半ば紅となりたれど見る人もなく、林下の四阿は其屋根も破れ傾きたるさま廢趣言ひ難し。破垣の間に山茶花咲出でたるさま亦捨てがたき眺めなり。門には表札なく傍なる巡查派出所も朽廃するに任せたり。

十一月三十日。快晴。風なし。午後玉の井に往きて路地の光景を撮影す。

十二月廿六日。陰後に晴。午後散歩。晚間烏森に餌す。芸妓閣中の艶姿を写真に取ること七八葉なり。

(昭和十二年)

一月二十日。午に近き頃起出れば空晴れ雪解の点滴しきりなり。灯刻前京屋印刷所の人来る。溼東綺譚の草稿をわたす。非売品となし壹百部印行する心なり。

一月廿一日。同雲暗淡たり。午後執筆。灯刻W生の電話にうながされ、雨中尾張街富士あいす店に往き、共に晚餐を喫して後玉の井に遊ぶ。奇事あり。十一時過車にてかへる。家に至らんとするころ雨は雪となれり。写真を現像して暁二時に至る。

二月一日。陰。名鹽君周旋のカメラを購ふ參百拾円也晡下玉の井

に往き一部伊藤方を訪ふ。

二月二日。陰。晏起午に近し。晚間空晴る。銀座に軒して後玉の井伊藤方を訪ふ。昨夜購ひたるカメラの撮影を試む。

二月三日。家に至るに名鹽君来りカメラ撮影の方法を教へらる。

二月六日。写真現像夜半に至る。

二月九日。写真焼付晝四時に及ぶ。

二月十日。写真版校正京屋より到着す。

四月廿四日。快晴。写真焼付に半日を費す。

四月廿五日。午前写真製作。

四月廿七日。午後岡鬼太郎君京屋印刷所主人名鹽武富を伴ひ来り訪はる。拙著濃東綺譚印刷製本不良の件につき京屋主人は岡君をたのみ代りて謝罪の意を陳べむとするなり。京屋は勝手次第不届至極の事をなし其揚句人をたのみて其非を掩はむとするはいよ／＼以て憎むべし。彼武富は既に商売冥利に尽きたる男なり。何を言ふてもはじまらぬ姦商なれば余は岡君の言ふ所を黙々としてきくのみ。他日機会を待ちて懲罰を加ふべし。

六月十一日。天気快晴。昨の如し。三階物干場に出て、娼妓の写真を撮影す。

「私家版」に挿まれた写真の撮影の楽屋裏を見るような思いのする記事であるが、ざっと辿っただけでも、僅か半年ほどの間にこれほどの量と質を備えた記事が拾いだせるほど、この時期の荷風の写真撮影や現像・加工への打ち込みかたは尋常のものではなかったと

いうことであろう。荷風が「濃東綺譚」の草稿を脱稿してからすぐに写真機を手に入れていたこと（撮影に打ち込むにつれて、さらに高価な写真機に買い換えてもいる）、その写真機を持ち歩いて、玉の井あたりをさかんに撮影していること、また、撮影ばかりではなく、そのフィルムを自宅で現像し、そのために非常に多くの時間を費やしていることなどを、これらの記事からは知ることができる。また興味深いのは、荷風に二台目のカメラを斡旋し、撮影の仕方などを教えているのが、「私家版」の印刷所・京屋の主人である名鹽なる人物であり、しかもその人物が、「私家版」発行の最終段階で荷風の怒りを買って、その結果結局「私家版」がお蔵入りとなってしまうという結末に結びつくことである。

写真機を手に入れた荷風が、玉の井の街角を盛んに撮影していたこの時期、彼の撮ったような写真（街角スナップ）は、当時の写真表現の文脈の中では、一体どのような意味を持っていたのであろうか。「断腸亭日乗」の記事にみられる荷風のはしやぎぶりは、そうしたことと何らかの関連があるのだろうか。

(三)

日常生活の一瞬の風景を鋭く切り取って固定させるような、街角のスナップショットという方法が定着するためには、それを可能にするような写真機の開発と普及が不可欠である。一九二五年に開発されたライカの小型カメラは、それまでの写真撮影の方法の常識を打ち破って、いつでも、どこにでもカメラの眼を持ち歩くことを可

能にする、画期的な技術革新の精華であった。木村伊兵衛らによって日本にこのカメラが持ち込まれ、普及が始まるのはそれから四、五年後のことである。

図8は、浅草在住の異色の写真家・飯田幸次郎の「看板風景」という作品である。一九三二年五月に、野島康三、中山岩太、木村伊兵衛、伊奈信男らをメンバーとして写真同人誌「光画」が創刊されるが、飯田はこの「光画」を発表の舞台として、こうした街角のミステリアスな風景のスナップを発表し続けている。「光画」の写真家たちの間でも一際異彩を放つ彼の作品と「溼東綺譚」との関連については後に述べるとして、ライカのハンディ・カメラが日本に本格的に持ち込まれてから僅か数年の間に、街角の風景をこのようにして切り取る写真家の眼差しが存在していたことに注目しておきたい。荷風が玉の井の街角をスナップするまでには、すでにこうした先駆的な写真家たちの手によって、都市の一瞬の風景を定着させる写真表現が切り開かれ、表現のイデオロムとして普及されていたのである。カメラを携えて玉の井界隈を逍遙し、ところどころで足を止めては撮影をするという、「断腸亭日乗」にみられるような荷風のスタイルは、彼ら先駆的な写真家たちの「模倣」という側面を持っていたことは否定できない。

大体、写真が挿入された「私家版」本の体裁を考えに入れなくても、「溼東綺譚」のテキストには「写真」表現との関わりを示すような手掛かりがあちこちに見出される。そもそもその冒頭に示すように、「写真」への言及から語り起こされているではないか。

〈わたくしは殆ど活動写真を見に行つたことがない。

おぼろ気な記憶をたどれば、明治三十年頃でもあらう。神田錦町に在つた貸席錦輝館で、サンフランシスコ市街の光景を写したのを見たことがあつた。活動写真といふ言葉のできたのも恐らくはその時分からであらう。〉

なるほど、ここに語られているのは写真は写真でも「活動写真」である。活動写真を見るくらいなら小説を読んだほうが良い、看板をみれば脚色も山場もわかつてしまうと、「わたくし」は「活動写真」を否定的に評価する。このことは、活動する「写真」が「小説」に劣っているという、作家である「わたくし」の立場を示しているといえるだろうが、では活動しない(の三三)「写真」ならどうなのだろう。彼の記憶に残っている数少ない活動写真の中には、「サンフランシスコ市街の光景を写したもの」がある。これは「小説」のようなストーリー性をもった「活動写真」というよりは、どちらかといえば風景を紹介していくスタイル写真により近い性格をもったものである。それならばここで、時間のシークエンスの中でストーリー性を持つてしまわざるをえない「活動写真」と対比しながら、「わたくし」は、それ自体としては不動の「風景」の映像としてのスタイル「写真」的な表現の与える強い印象について語つてしまつていると言えるのではないだろうか。

ここで、もう一度荷風撮影の玉の井風景と飯田幸次郎の「看板風景」とを見較べてみると、今述べたような「写真」表現の特質が、

両者に深く共通している点に気付かされる。すなわち、「写真」というものが、流れていく時間の、凝縮したある一瞬の場面を定着させたものであるということがよくわかるのである。「活動写真」のように、推移していく時間の操作によって表現されるのではなく、濃縮された時間を切り取り、ひとつの動かない図像に固定するのが一枚ものの「写真」の表現であり、しかもそうした濃縮された時間は、都市の均一化された時間の流れの中に、ポツカリと口を開けているのだ。こうした「写真」を見るとき、「濃縮」された時間は「写真」の中だけにあってではない。「看板風景」にしても荷風の街角スナップにしても、それらの風景は、そこに切り取られた時間に濃縮された、見る者の側の記憶や知識、思想、想像力を深く喚起するはたらしきを持っている。こうした一枚ものの「写真」の機能がもつとも卑俗な意味で發揮されるとすれば、「わたくし」のいう「活動写真の看板」のように、一みみれば筋も脚色も判ってしまうというような安直な「表現」になってしまうわけだが、成功した場合には非常に強い印象を見るものに与えることになる。そして、特に劇的な展開抜きに、ひとつの場面の中に想像力を喚起するさまざまな小道具（アイテム）を詰め込んでいくような作法は、まさしくこの「濃縮縮譚」という小説の冒頭の方法に相通するものであるといえよう。

「看板風景」には人影は見られないが、荷風の撮影した写真のように時として人物が写っている場合でも、それは「街頭スナップ」という枠の中での、点景人物としての意味を持っているにすぎず、

その役割は相対的なものである。あくまでも主たる対象は、日常生活の痕跡に溢れた街の姿なのだ。

街角の写真を撮る荷風の視角をこのような側面からとらえてみるとき、「濃縮縮譚」というテクストにもまた、「風景」を意識的に対象化し、「人間」を相対化しようとしているような表現が目についてくる。その最も特徴的な部分は「わたくし」の次のような述懐に見られるだろう。

「小説をつくる時、わたくしの最も興を催すのは、作中人物の生活および事件が開展する場所の選択と、その描写とである。わたくしは廢人物の性格よりも背景の描写に重きを置き過ぎるやうな誤りに陥つたこともあつた。」

（いつも島田か丸鬚にしか結つてゐないお雪の姿と、溝の汚さと、蚊の鳴声とはわたくしの感覚を著しく刺戟し、三四十年むかしに消え去つた過去の幻影を再現させてくれるのである。わたくしはこの果敢くも怪し気なる幻影の紹介者に対して出来得ることならあからさまに感謝の言葉を述べたい。お雪さんは南北の狂言を演じる俳優よりも、蘭蝶を語る鶴賀なにがしよりも、過去を呼返す力に於ては一層巧妙なる無言の芸術家であつた。）

「わたくし」の述懐がすべて「濃縮縮譚」の方法解説のカギとして通用するわけではないとしても、こうした言葉に照応するように、

この作品自体の造りに、このような反小説的ともいえるような方法が用いられているのは見やすいことであろう。いわば、「小説」の暗黙の前提である「人物」中心の「ストーリー」を解体するように、雑多な小道具(その中には小道具としての人間も含まれるわけだが)を寄せ集めて「場面」、「風景」を構成する方法である。

「人物」中心のストーリーを解体するという方法は、作中の小説「失踪」の処理の仕方にも、はっきりとあらわれている。しばしば問題にされるように、「失踪」の結末はその名の通りどうなってしまうのか、作中ではっきりとした決着はつけられていないし、また「失踪」を執筆中の「わたくし」の態度も、先行きをどのようにするか、大変曖昧なままで書き進んでいこうとしているようである。小説としてのストーリーの完結が結末によってもたらされるとすれば、この「失踪」の取扱いはまことに中途半端なものであるといわざるをえないわけだが、「わたくし」はその結末そのものをさほど問題にしているようでもない。それどころか、結末の処理に対するこうした態度は、この「溼東綺譚」という小説自体の結末にもまた同様に示されているのである。

〔溼東綺譚はこゝに筆を擱くべきであらう。然しながら若しこゝに古風な小説的結末をつけやうと欲するならば、半年或は一年の後、わたくしが偶然思ひがけない所で、既に素人になつてゐるお雪に廻り逢ふ一節を書添へればよいであらう。……(略)……わたくしとお雪とは、互に其本名も其住所をも知らずにしまつ

た。唯溼東の裏町、蚊のわめく溝際の家で押れ晒しんだばかり。一たび別れてしまへば生涯相逢ふべき機会も手段もない間柄である。軽い恋愛の遊戯とは云ひながら、再会の望みなき事を初めから知りぬいてゐた別離の情は、強ひて之を語らうとすれば誇張に陥り、之を軽々に叙し去れば情を尽さぬ憾みがある。ピエールロツチの名著阿菊さんの末段は、能く這般の情緒を描き尽し、人をして暗涙を催さしむる力があつた。わたくしが溼東綺譚の一篇に小説的色彩を添加しやうとしても、それは徒にロツチの筆を学んで至らざるの笑を招くに過ぎぬかも知れない。〕

こうして、「人物」中心の「ストーリー」を解体しようとする方法は、「溼東綺譚」の冒頭から結末まで一貫して意図されていたものであることが、いまや判明してきたようである。しかし、こうした「ストーリー」性の解体という試みは、既に述べたように、ある意味で本質的に反小説的な企てであり、小説というジャンルの持つ壁と、どこかで衝突をせざるを得ない。いかに「ストーリー」性を消し去ろうとしても、「小説」というジャンルの枠組みを借りる以上、どうしても「ストーリー」性を逃れることはできない。というよりも、作者の意図はどうかであるが、読者としては通常の小説同様、「ストーリー」性を前提にした読み取りに傾斜するのは当然のことなのである。かくて、「溼東綺譚」の「ストーリー」は、「老小説家とお雪の物語」という枠に閉じ込められてしまふ傾向を持ち続けることになる。

「私家版」本に荷風が写真を挿入したのは、おそらくこのことと深い関係があつたはずである。今まで述べてきたように、たとえ写真が挿まれないとしても、「澤東綺譚」のテクストそのものに「ストーリー」性解体の契機は十分組み込まれている。しかし、この作品を目にするはずの大多数の読者にとっては、そのことは小説というジャンルの壁に阻まれて、見えにくくなってしまふであろう。おそらくそこに荷風は気付いていて、この「ストーリー」性解体の意図を、選ばれた少数の読者にはつきりと伝えるために、「私家版」作成、「写真」の挿入へと向かつていったのではないか。時期的には、あるいは本文の脱稿後に、あらためてこうした方法に気付いたのかもしれないが、「断腸亭日乗」に見られる熱中ぶりと、それを「私家版」に組み込んだ事実からして、少なくとも、草稿を仕上げたから「私家版」の入稿までに、そうした意図が生まれてきたことが推定される。

ここで木村莊八の挿絵を再び見てみると、それらは、少なくとも「私家版」の荷風の写真とは全く違った性格のものであることがはつきりと判る。木村の挿絵には、銘酒屋の内部の様子が克明に描かれてはいるばかりではなく、火鉢の前でくつろぐ「わたくし」の姿や着物を整える「お雪」の姿が、それとしてはつきりと描き出されている。それはまさしく「ドラマ」の一場面であり、そうした「ストーリー」のラインからこの小説を読んだ場合の一コマとしてびつたりとはまるような絵になっているのである。こうした挿絵が、新聞連載時に大方の読者から好評を得たという事情はよく判るとして

も、それが「澤東綺譚」の反「ストーリー」性を覆い隠すような形での挿絵であり、荷風の意図とはまるで違うということは明白である。荷風がこの挿絵の人氣を快く思わなかったという事情は、こうした点からも明らかであろう。

「澤東綺譚」というテクストにおいて、荷風が目を向けていたのは、玉の井という街角の「風景」であり、お雪はその点景人物の役割を担っていたにすぎない。しかもお雪が小説の中の、虚構の人物であることは、本文のなかにはつきりと示されてもいる。「澤東綺譚」の新たな読み取りのためには、「老小説家とお雪の物語」という枠を相対化して、荷風の企てた多用な方法の読み取りへと向かう必要があるのではないだろうか。

(四)

結果的にほとんど他人の目に触れることがなかったにせよ、いやむしろそれだけに一層、「私家版」本「澤東綺譚」は、のちの新聞連載時の形態ともまた岩波版の単行本の形態とも違った、書物としての造りの上からの大変興味深い特徴を備えていた。今まに見てきたような写真の挿入も、その一つであるが、ここではもう少しその「私家版」の形態の特徴を詳しく見てみることにしたい。

「私家版」に挿入された荷風の写真に目を凝らしてみると、その風景に、妙に目につく特徴があることに気付く。それは風にはためく「伏見稻荷大神」の幟の文字であり、「村越洋品店」「玉の井駅入口」などとかかれた看板の文字である。これらの文字は、それ以外

の小道具たちが、どこと特定することのできない匿名性に覆い隠されている中で、「ここは他ならぬここである」と、声高に名のをあげているように見える。いわばこれらの文字たちは、街角の風景からくつきりと立ち現れてくる、素性の明白な「名」としてのことばである。

ところで、「漫東綺譚」の冒頭近く、「わたくし」が巡査の不審尋問をうけるくだりがある。「わたくし」は、巡査の質問に対して、名前、住所、家族構成などを次々と答えていく。答にはあきらかに警官に対するからかい半分の調子が感じとられるが、やがて巡査が戸籍抄本と印鑑証明書とを見出すに及んで、漸く放免ということになるのである。巡査とのやりとりの中で、なんとなく「わたくし」の素性について明らかにしてきたものが、戸籍抄本と印鑑証明書とによって、巡査も納得するような形ではっきりと証明されたということになる。冒頭部分で、「わたくし」は、素性の明白な「名」を持つ存在として、テキストの中に刻印されるのである。

読者に対しては「わたくし」の素性はいまや明白となった。しかし、お雪に対しては、初めから、そして次第に関係が深くなるに及んでも、「わたくし」はその素性を明かそうとはしない。お雪の憶測を否定しないままに、「わたくし」はその匿名性を保ったままで小説は進行していく。この事をあげつらって、「わたくし」のお雪に対する不実を指摘する論もあるが、それは当たらないであろう。なぜならお雪もまた、「わたくし」に対してはその本名も、素性も、明かすことはないからである。

玉の井という迷宮（ラビリンス）の中では、はじめから本名も、素性も明かす必要はない。もちろん女は「お雪」とよばれ、「わたくし」もまたなんらかの呼び名を持ったであろうけれど、それは迷宮の中だけで通用し、やがて迷宮の底に沈んでいく運命をもった、はかない「名」なのである。へたくしとお雪とは、互に其本名も其住所をも知らずにしまった。唯漫東の裏町、蚊のわめく溝際の家で狎れ囃しんだばかり。こうして、「漫東綺譚」は、街の中に立ち現れる、素性の明白な「名」としてのことばと、迷宮に沈み込んでいく、はかなげな「名」としてのことばとのせめぎあいの物語として読むことも可能となるはずである。飯田幸次郎の「看板風景」が雄弁に示しているように、都市の日常風景は、看板の文字のように明白なことばによって絶えず隙間を充填され、さらに重ね塗りをされて幾重にも「命名」され続けている。そして、そうした明白なことばの僅かな隙間に、そうした出自の明白なことばによってはけつして言い尽くされることのない、はかなげなことばが、塗り込められ、消し去られていくのだ。「看板風景」のノスタルジックでしかもミステリアスな雰囲気は、看板の文字の影に塗り込められ、消えてしまったことばを思い起こさせるところにあるはずである。「私家版」の写真もまた、そうしたイメージを読者に喚起してやまない。このように写真は、時間的な推移をもった二種類のことばの葛藤を一つの風景の中に封じ込めている。それ自体が、以前に述べたように一枚ものの写真の持っている表現の特質に基づいたものであることはいうまでもないが、それに伴う必然的な結果として、写真に

非公開

切り取られた風景が「固定」したものとなることも避けがたいことである。ところが、路地裏の写真には「蚊柱のくづれ」、本来はためていいるはずの稲荷の幟の写真には「秋風にたなびく、ひものを焼く煙」といった、流動的なイメージの句が添えられている。荷風自身によって、写真のキャプションのようにして添えられた俳句は、

こうした「固定」された風景と関わって、その「固定」的な性格と明らかに対比されるようにして、その場面に切り取られた「風景」の持つ、本来の流動的な側面を補うようなかたちで添えられているということが出来るだろう。すなわち、「私家版」においては、俳句は写真と組み合わせられ、それと葛藤することによって、立体的な

関わりを生み出しているというわけである。もちろん両者はさらに小説の本文とも交差しながら読み取られるのであるから、ここには小説本文、写真、俳句といった、多様なメディア、ジャンルの相互交通関係が生じているということになる。このようにしてみても、「私家版」本「溼東綺譚」には、この他にも解明されていない様々な興味深い問題が出てきそうである。最終的に、荷風が岩波版の単行本の形で「溼東綺譚」を流布させたという歴史的な事実をも踏まえて、「溼東綺譚」の書物としての多様な形態それぞれの持つ問題点といった角度からも、この小説の方法をとらえていく可能性が開かれているように思われる。

* * *

『東京昭和十一年』という、モニュメント的な街角風景の写真集を持つ写真家・桑原甲子雄は、その「あとがき」に次のように述べている。

「このようないわゆる『戦前』の抑圧された世界に身をおきながら、わたしらはなおかつ『よき時代』を併せもっていた。今日の乾燥したような人間関係のなかのくらし方とは肌合いのちがう世界がそこにあつた。たとえばそれは永井荷風が、あの『日記』に書いたような江戸や明治の残映が、失われようとしてまだ失われずにいる、伝統の崩壊する前のあるかがやきをもつ幻想の風景も『よき時代』のなかに含まれるだろう。」

「戦前」と「よき時代」の狭間にある昭和十一年。街角にはその

両者が一つの「風景」の中に混在していた。当時の飯田幸次郎（図8・9）や桑原甲子雄（図10）の写真には、「戦前」とも「よき時代」とも括れぬ、渾然とした「時代」の相がはつきりと写し取られている。それがこの時代の「街角」の写真であり、「溼東綺譚」の方法の一つであった。「時代」の相は、人影の途絶えた盛り場の路地の奥深く、迷宮の底の重層する看板の文字のあわいに密やかに息づいているのである。

〔参考・参照文献（主要なもののみ）〕

滝田ゆう「寺島町奇譚」一九八〇年四月、青林堂

飯沢耕太郎「写真に帰れ「光画」の時代」一九八八年一〇月、平凡社

飯沢耕太郎「都市の視線 日本の写真 1920-30年代」一九八九年八月、創

光社

桑原甲子雄「私の写真史」一九七六年二月、晶文社

桑原甲子雄「東京昭和十一年」一九七四年四月、晶文社

※ この論文は、一九九二年度日本近代文学会秋季大会におけるシンポジウム「溼東綺譚——小説の方法」についての発表に加筆したものである。当日の質疑をはじめ、多くの方々に御教示をいただいたことに対し、深く感謝する。

『瀧東綺譚』における秩序と混沌

中 島 国 彦

1 「小説」の立体感

『荷風全集』を繙き、その作品を一九三六年（昭和11）まで年代順に読み進んで来た時、『瀧東綺譚』（一九三六・一一完成、〈私家版〉一九三七・四、〈岩波書店版〉一九三七・八・一〇）に至り、まずどういう読後感を持つだろうか。ヒロインお雪や語り手「わたくし」の人物像や、背景となった玉の井の描写も印象的だが、それらを大きく包み込む、この作品のやや込み入った体裁や入り組んだ装置の面白さも忘れられない。小説の中に、語り手が書きつつある小説の一節がなまに出て来たり、所所に俳句・詩・漢詩などがちりばめられたりしており、巻末の「作後贅言」の存在も相俟って、いかにも立体的だという読後感が、生み出されるのである。作中に、背景の玉の井について、「わたくし」が「迷宮」の一語を用いている箇所もあるが（七、なお八・十・「作後贅言」では「ラビラント」と表記し、「作後贅言」には「迷宮」の用例もある）、正に読者一人一人は「わたくし」

と同様、「わたくし」に導かれつつ、この「迷宮」に入って行き、その不思議な時間と空間の世界を体験するわけだ。『瀧東綺譚』という小説作品自体が一つの「迷宮」としての体裁を持っていることは、今更指摘するまでもないに違いない。この作品を読み終えた時、実際のページ数の割に、長い作品を読んだように錯覚するのは、「迷宮」の特質から言っても充分納得がいく。

作品の持つ立体感、いかにも見事に磨き上げられた「小説」を読まされたという読後感は、改めて「小説」というものの内容を考えさせてくれるように思う。ただ単に『瀧東綺譚』周辺を辿るだけでは、この作品が構想・執筆・享受された昭和の初め頃に、さまざまな形で「小説」概念やその方法の摸索があったことを、つい忘れてしまう。老作家の仕事とは言え、「小説」としてこれが提出されている以上、そこに一度立ち止まってみることも必要だろう。

『瀧東綺譚』の作者の残した日記『断腸亭日乗』の一節（一九三六・一一・一六の項に挿入）に、次のような話を書き記されている。

○銀座巷譚

ある喫茶店に玉枝とよぶ女給あり。十六七のころ咯血せしことあり。其頃には山の手の良家に小間使となりゐたりしが、実家にかへりて後継母と折合ひよからず、女給となりしなり。初の中は胸の病をおそれ身をつ、しみゐたりしが、三四年過ぎて二十一となり、仲間の女給等と郊外に遊びに行きしかへり、喫茶店にて心やすくなりし青年に誘はれ、初て男の味を知りたり。青年は真情を以て玉枝を愛し、正妻にしたと言ふ。玉枝はその身の賤しきを知り、且は又胸の病ある事を慮り、青年の前途を思ひ、偽りて其身には他に約束せし男あればとて結婚を拒絶したり。玉枝は自殺せむと思ひしが、若しかくの如き事をなさばそれがために青年の前途に暗き影をつくるなるべしと思返し、自殺もできず、それより後は身をほしいま、に振舞ひ、遂に一夜連込宿にて刑事に捕へられたり。是より先玉枝を愛したる青年は郷里にかへり、後に米國に遊学したりと言ふ。何やら椿姫に似たるはなしなり。書きやうによりては小説となすことを得べし。備忘のためこゝに識す。

(傍点中島)

「作後贅言」が書かれつつあった頃の記述であり、その意味でもここに記された、「巷譚」「はなし」「小説」の三つの字句は、注意されよう。銀座で耳にした「巷譚」「譚」は、物語・言い伝え、などの意「はなし」は、確かに十数行で記される内容でしかない。が、それは、「書きやうによりては」、印象深い「小説」として肉化再生されることもあり得る。恐らく、この「書きやう」の一語の中に、

「溼東綺譚」の魅力を解明するカギの一つが、含まれているはずである。

「小説」の二文字をめぐって、若干の事実の跡づけをしておこう。「溼東綺譚」の原稿は、現在冒頭部分(一、二)が伝わらず、その表題の実態はわからない。初出に先立ち刊行された私家版では、作者自身の意匠になる表紙と扉の両方に「小溼東綺譚」とあり(表紙背、本文内題、各ページの柱の部分には「小説」の角書きはない)、「東京朝日新聞」「大阪朝日新聞」初出では、作者の筆で表題を墨書するが、角書きはなく、岩波書店版の公刊初版では、私家版と同様、表紙と扉の作者意匠の部分に「小説」の文字が見える(表紙背、内題、貼面の表と背、各ページの柱の部分には角書きはない)。「小説」の二文字があったり無かったりするわけだが、書物としての私家版や初版(岩波書店版)の本体の表紙においては、黒地に白抜き文字(作品名と作者名)がはっきり浮か上がり、そこには「小説」の二文字は強く印象づけられるように思う。正に、さり気ない「はなし」を、「溼東綺譚」は新たな一つの生命を持った「小説」として仕上げてあるぞ、という作者の意欲が、そこに感じられるわけである。

もともとこの作品が、現行の『溼東綺譚』として「小説」の形をとるまでには、いくつかの動きがあった。「断腸亭日乗」を読み進んで行くと、「今年三四月のころよりこの町のさまを観察せんと思立ちて、折々来りみる中にふと一軒鷗むに便宜なる家を見出し得たり」(二九三六・九・七)とあり、玉の井行きが頻繁になつて行くさまがうかがえる。周知のように、「この町を背景となす小説の腹

案漸く成るを得たり」と記すのが九月二十日であり、翌二十一日に、「燈下小説起稿」とある。「小説の稿漸く進む」(二〇・五)とあり、そして十月七日の項に、「秋陰昨の如し。終日執筆。命名して溼東綺譚となす」と記されるわけだ。「溼東綺譚の草稿成る」とし、「溼東綺譚脱稿」と欄外朱書されるのが十月二十五日だから、三十五日間の執筆期間のうち、約半分の十七日目の時点で、小説の題名が決まったことになる。小説の表題と言えば、「作後贅言」の中に、次のような一節も見られる。

溼東綺譚はその初め稿を脱した時、直に地名を取つて「玉の井双紙」と題したのであるが、後に聊か思ふところがあつて、今の世には縁遠い溼字を用ひて、殊更に風雅をよそはさせたのである。(傍点中島)

日記の記述と齟齬があるわけだが、小説「溼東綺譚」の一部である「作後贅言」を、やはりそのまま鵜呑みには出来ない。³⁾が、作品の表題を書く過程の中で変更され、最終的に「溼東綺譚」となったのが事実とすれば、小説の執筆のエネルギが作者に作用し、充分現在執筆中の作品の中に作者の心情が入り込み、方法意識が明確になつて始めて、「溼東綺譚」の表題が定着したことは、注目すべきであろう。ものに名前を付けることは、そのものを充分コントロール出来、確かにそれを所有することが可能になったことを意味する。誤解を恐れずに言えば、「溼東綺譚」の名を持つことにより、「はなし」は「小説」に変貌するのである。

そこには、一つののめり込みの心情が存在した。「断腸亭日乗」

を辿ると、小説の題名が決定(二〇・七)するまでは、「乗合自動車にて玉の井にいたる」(九・七)、「雨中徒歩玉の井に行き」(九・一九)、「今宵もまた玉の井の女を訪ふ」(九・二〇)、「昼間の玉の井を觀察せむとて」(九・二二)、「玉の井に立寄りてかへる」(二〇・五)、「玉の井なるいつもの家を訪ふ」(二〇・六)などと、記述に具体的な地名が目立つが、その後は、「溼東の遊興猶失せず」(二〇・二〇)、「夜また溼東に遊び」(二〇・二三)、「溼東を漫步して夜半に帰る」(二〇・二七)、「夜溼東漫步」(二〇・二九)などと、「溼東」の二字が目立ち始める。十月七日を境界にして全てが右のように改変するわけではないが、作者の意識がそこで変化しただけは確認できると思う。「玉の井」という具体的な地名を背景としながら、その地名を超え、「溼東」と抽象化、美化し、「綺」(めずらしいの意)の修飾語を「譚」の一字に付けて組み合わせ、より昇華することで生成されたのが、「溼東綺譚」という作品世界なのである。新しく生成されたヒロインがお雪と命名されるが、当然作中の「わたくし」とつて言わば永遠の存在として、その世界の中で、み息づく人物なのであり、その人物形象が描き込まれれば描き込まれる程、モデルから全く離れた作品内の人物として定着して行くこととなる。⁴⁾

草稿完成直後、「朝日新聞」に発表することとした作者は、「草稿浄写」(二〇・三〇)し、程なくそれを「朝日新聞」に与えたようだ(十一月十七日に原稿料を受けている。紙上掲載はかなり先になる。木村莊八の挿絵の準備期間は、ある程度保証されていたわけである。それに対し、作者は私家版の刊行を目論み、作品に新たに「作後贅言」を付ける

形の組立てを考えた（朝日新聞）連載最終回の文末には「完」とあり、「作後贅言」の部分はない。「溼東綺譚」草稿浄写が終わって間もなく、「午後溼東余譚執筆」（二・一・二）の文字が日記に見え、その後何回か稿を継ぐ記述がある（はっきりした脱稿日付の記載はない）。十二月十一日に至り、「晡時中央公論社長嶋中氏来り新年号の原稿を求めて止まず。拙稿溼東余譚を改題して万茶亭の夕となし之を与ふ」とあり、その改題のさまがうかがえる。「中央公論」誌上への発表とは別に、私家版制作への動きも目立ち、写真機を持つての玉の井訪問も、十一月九日以降何回か日記に見られる。

もう一度私家版を観察してみよう。問題は「作後贅言」の追加だが、作品末の詩の後に、「丙子十月卅日脱稿」の文字を入れた作者は、すぐさま次ページから「作後贅言」を同じ活字の大きさ、同体裁で組み（作後贅言）の四文字は、本文冒頭ページの「溼東綺譚」の内題より若干小さな活字を使用）、その文末に「昭和丙子十一月脱稿」と入れて、その後、「溼東綺譚終」としているのである。また、毎ページの左右にある柱は、最後のページまで（つまり「作後贅言」の終わりまで、「溼東綺譚」である。そして、私家版の表紙と扉には、前述のように「小説東綺譚」とある。つまり、私家版においては、はつきりと「作後贅言」まで含んだ部分全体に対して、「小説」としての「溼東綺譚」の名が与えられているわけだ。作品が、それまでとは違った新たな組立てのもとに形成されている、と言わねばならないだろう。

こうした事情は、岩波書店版（初版）ではどうか。作者は写真図

版のかわりに、新聞連載時の木村莊八の挿絵とカットを全て用い、言わばそれを取り込む形で見事な本作りを見せる。写真は世界を科学的に正確に写し過ぎ、極端な組織化を生み出して、作品の情感に合わなくなつたのであろう。作品本文と画家の生きた手の動きから生まれた挿絵との、絶妙なバランスが、印象を深めるわけだ。作品末には「終」などの記述はないが、本文横の柱の文字は、やはり最終ページ、つまり「作後贅言」の終わりまで「溼東綺譚」であり、そこまででやつと作品が終わることを読者に伝える。組立ては、そこで仕上げられることとなる。

『玉の井双紙』と題されていた初期から、完成形『溼東綺譚』までの推移を辿ってみたが、それは正に、この作品が「小説」として固有の世界を持ち、「小説」として自立して行くことと呼応していた。「書きやうによりては」などと作者は記していたわけだが、この「書きやう」の中味は、決して簡単ではない。作品の内側に入る前の段階でこうして観察を続けてみるだけでも、その中味は複雑であり、だからこそこの作品から、わたくしたちはあらためて作品の手応え、一つの立体感を感じ取るのではあるまいか。

2 「小説」の生み出すエネルギーと矛盾

ものに名を与え、自己の心情に見合った言葉や色をさがして書くことは、ある混沌とした世界に一つの秩序を与えることであろう。何かを組立てて行くという行為も、秩序化の典型的な姿に違いない。「溼東綺譚」の手応え、その立体感が、作者の持つ混沌が見事に一

つの秩序のもとにコントロールされていることから生まれていることの一端を、わたくしはこれまで辿つて来た。恐らく、この作品前後の小説に比較して、『澤東綺譚』の秩序は、群を抜いて見事なのである。

ここで考えなくてはならないのは、人間の行為は全て秩序化をもたらしものではなく、場合によっては、秩序に向かえば向かうほど、逆に混沌とした世界が現れて来る、という事実である。書くことは一筋縄ではいかない、場合によってはアイロニカルとも言える、そうした秘められたドラマを内包しているわけだ。秩序化をしようとするればするほど、秩序化を拒否する動きを持つものが、真の意味での混沌、文学の持つ可能性・多様性に違いない。

これまで『澤東綺譚』を論じた者の何人かは、その事実に直感的だが気付いていたように思う。秩序と混沌のドラマが、この作品の矛盾とも言えるものの中に、姿を現していたからである。平野謙は「澤東綺譚」(『岩波講座』文学の創造と鑑賞 1、一九五四・一一・二九、岩波書店、のち「永井荷風」と改題し、『芸術と実生活』一九五八・一・一五、講談社)所収)の中で、「三」の次の一節の表現に注目する。

わたくしは春水に倣つて、こゝに剩語を加へる。読者は初めて路傍で逢つた此女が、わたくしを遇する態度の馴々し過るのを怪しむかも知れない。然しこれは実地の遭遇を潤色せず、そのまゝ、記述したのに過ぎない。何の作意も無いのである。驟雨雷鳴から事件の起つたのを見て、これ亦作者常套の筆法だと笑ふ人もあるだらうが、わたくしは之を慮るがために、わざ

／＼事を他に設けることを欲しない。夕立が手引をした此夜の出来事が、全く伝統的に、お説(お話し)通りであつたのを、わたくしは却て面白く思ひ、実はそれが書いて見たいために、この一篇に筆を執り初めたわけである。

『澤東綺譚』の読者は、「二」を通して、語り手の「わたくし」が、「明治十二年己の卯の年」(一八七九)生まれの「大江匡」という「麻布区御堂筋町一丁目六番地」に住む老作家であることを知っている。それは作品内に語られた、事実の論理として、「火災保険の仮証書」「戸籍抄本に印鑑証明書と実印」(一)によって完璧に証明されるが、作品に付された作者名をそこに重ね合わせて、「小説」の「内包する論理」を各自形成することもしているように思う。平野謙はその内実を作品冒頭の分析で試みつつ、問題の「三」の一節について、こう論じているのである。

「この一篇」とはなにを指すか。ここにおいて「失綜」という小説を腹案中の「わたくし」と『澤東綺譚』を書く作者自身とが、二重写しのままで、ほとんど無意識的に混同されているのではないかと、読者は危む。小説家たる「わたくし」をうごかして、六月のすえ、夕立のなかに女主人公とめぐりあわせた作者好みの趣向とその手つきが、「わたくし」をはなれて読者の眼にうつりかける。私小説的定式を意識的に採用した作者の技法が、ここで危く破綻しそうになる。

間髪をいれず、作者は改行して、「雨は歇まない」の一行を挿むことによつて、「わたくし」と女との会話に筆を戻す。こ

のあたりの呼吸はやはり老練といべきだろう。

読み巧者平野謙ならではの論述だが、事実をもう一度辿ると、わたくしが引用した部分の最後、「この一篇に筆を執り初めたわけである」の次には、改行してあと数行の一節があった上で、もう一度改行して、「雨は歇まない」の一文となる。「間髪をいれず」というわけには、いかないのだ。が、新聞初出本文では、「この一篇に筆を執り初めたわけである」の次は、一行あけとなっていた（私家版、岩波書店版では一行あけなし）。少し前の、「為永春水の小説を読んだ人は、「云々の前にも一行あけはあり（この箇所はどの版も同じ）、文字通り途中に挿入された形になっているのである。新聞初出ではまた、「雨は歇まない」の直前で一回分が終わり、この一文から新しい回が始まっている。否でも、呼吸が違っていることがわかるわけである。

「確かに、この一篇に筆を執り初めたわけである」の一節は、矛盾と言えば矛盾であろう。が、それを云々するよりは、この挿入部分に「わたくし」という一人称が目立ち（読者は聞き手となる）、つまりプロットの展開（もとより、「わたくし」があれこれ動きまわるわけだが。そこでは読者は、「わたくし」と一緒に行動する存在となる）に対し、それとは違ったベクトルが作品世界に存在することから生まれる、「小説」としての幅や立体感の効果が注目する方が、より生産的なのではないか。何故なら、こうした矛盾はこの一節だけではなく、周知のように作品の後半になると目立つからである。作者はそうした矛盾を自分でわかっているが、それを前面に押し出したりもす

るのである。問題は、どうやら「わたくし」という一人称の中に存在するようだ。「三」の途中で「わたくし」がやや表面に出過ぎると、今度は「四」全体を「小説『失踪』の一節」「失踪」は三人称の小説として書かれている）にして、「わたくし」の姿を背後に潜ませる工夫もしているのである。

「わたくし」大江匡と作者の関係がふらつくのは、「七」で、「若しわたくしなる一人物の何物なるかを知りたいと云ふやうな酔酩な人があつたなら、わたくしが中年のころにつくつた対話『昼すぎ』漫筆『妾宅』小説『見果てぬ夢』の如き悪文を一読せられたなら思ひ半に過るものがあらう」と記し、『見果てぬ夢』（一九一〇・一）「中央公論」の一節を直接引用している部分であろう。「わたくし」の心情を知ってほしいという気持が、認識という行為に支えられた秩序化ではなく、逆に作品の混沌を生み出してしまっている例である。そうした心境を持つ「わたくし」だが、すぐ後で、現在の身分はかくしてある方がよい」として、作品冒頭に描かれている事件と同様の、「印鑑と印鑑証明書と戸籍抄本」で巡査の尋問を切り抜けた話を紹介する。「見果てぬ夢」を引用しながらすぐさま再び書類で証明される「わたくし」大江匡に戻ろうとするところなど、ここにもバランス感覚が生かされていると言えよう。

が、作品結末が近くなると、「十」の後半で再び混沌が姿を現す。溼東綺譚はこゝに筆を擱くべきであらう。然しながら若しこゝに古風な小説的結末をつけやうと欲するならば、半年或是一年の後、わたくしが偶然思ひがけない処で、既に素人になつ

てあるお雪に廻り逢ふ一節を書添へればよいであらう。猶又、この偶然の邂逅をして更に感傷的ならしめようと思つたなら、摺れちがふ自動車とか或は列車の窓から、互に顔を見合ししながら、言葉を交したいにも交すことの出来ない場面を設ければよいであらう。楓葉萩花秋は瑟瑟たる刀禰河あたりの渡船で摺れちがふ処などは、殊に妙であらう。

作品本文部分に「溼東綺譚」の名が記される、最初の例である(十)では、少し後にもう一回だけ出て来る。これを読むと、「わたくし」が書いてきたのは、「失踪」という「今の世から見捨てられた一老作家の、他分そが最終の作とも思はれる草稿」(九)ではなく、「溼東綺譚」という作品であるかの如き印象を持つ。本文では、「溼東綺譚はこゝに筆を擱くべきであらう」の一文の前に、「*」印(私家版は*印十箇二行どり、岩波書店版は*印五箇一行どり)があつて、呼吸の違いを暗に示している(新聞初出は、その部分から回が交わり最終回となる。*印はない)。エピソードとしての性格を出そうとしたわけである(八)が、この部分の「わたくし」は、形は大江匡でありながら、限りなく作者に近づいている。では、「失踪」は何処へ行つてしまつたのか。

「わたくし」が「失踪」を書いていたことは明らかだが、読者が現在読んでいて、「わたくし」は殆ど活動写真を見に行つたことのない「一文から始まる作品(新聞や書物にはすでに冒頭に「溼東綺譚」という表題が与えられている)も、やはり「わたくし」によつて書かれていたはずである。「八」の冒頭近くに、「今まで書くことを忘れ

てゐたが、わたくしは毎夜この盛場へ出掛けるやうに」(傍点中島)云々とあり、それは明らかだつたはずである。一人称の小説の本文の場合、その主体が作品内部で実際に原稿用紙に向かつてそれを書いていなくても、わたくしたち読者は、それが書かれたもの(話されたもの)の場合もあり、広く「表現されたもの」と言つてもよい)であることを、暗黙の了解事項として理解している。言わば、創作と享受のメカニズムに支えられた、小説内部の特有の論理が働いているわけである。そこでは、厳密な論理性は、ほとんど無に等しい。矛盾すらも、矛盾でなくなるのである。かえつて矛盾とも言えるものの中にこそ、一つのエネルギーが隠されている場合もある。それを「失踪」との関連で、跡づけてみよう。

『溼東綺譚』の中に作中小説『失踪』の名が登場するのは、「二」の冒頭であり、そこに記された数ページ分の記述はあくまで「小説の腹案」であり、日記に記された「銀座巷譚」と同レベルの筋書きに過ぎない。「わたくし」はそこで、「書き上げることができたなら、この小説はわれながら、さほど拙劣なものでもあるまいと、幾分か自信を持つてゐる」とも言う。確かに「四」の「小説『失踪』の一節」はねれた表現もちらつき、一定のレベルを持つていようが、誰が見ても(と云うのは、「溼東綺譚」を途中まで読み進んで来た読者なら誰でも、と云うことだが)、「わたくし」の自信に満ちたレベルのものではないように思う。「八」の後半の、「中絶した草稿の末節」など、全て会話体で終始し、描写にふくらみがない。が、「九」の記述では、九月半ばに草稿は、お雪が「不可思議な激励者」となつて完成した

という。問題は、その完成に至るまでの「わたくし」の心情の昂揚感が、一切ここから感じられないことである。それにしても、『失踪』とは、何というぶつきらばうな命名の仕方であろう。「作中人物の生活及び事件が開展する場所の選択と、その描写」(二)に心をくだけ「わたくし」の命名とは、とても思えない。確かに『失踪』は完成した。が、その作品が文字通り「失踪」し、その意味が章を追う毎に薄れて行くにつれて、実は「澤東綺譚」と題されたこの作品の方が、新たな意味あいの中で光り輝き始めるのではないか。それを支えるのは、お雪によってもたらされた、『失踪』を書くこととする「わたくし」の創作欲の高まりが、作中で知らず識らず「澤東綺譚」の物語全体を支えるエネルギーにすり換えられて行くという巧妙な仕掛けだったのである。それは正に、「感興」というものを持つ、秘密であった。

「失踪」の草稿は梅雨^{つゆ}があけると共にラデオに妨げられ、中絶してからも十日あまりになつた。どうやら其儘感興も消え失せてしまひさうである。

(五、傍点中島)

『澤東綺譚』の中に見られる、「感興」の語の唯一の用例である。「興」の語は他に三回あるが、この部分のみ力が込められ、特別に「感興」とされている。お雪は正に「わたくし」に「感興」をもたらししてくれたのであり、実はその「感興」こそが、「わたくし」の心情の大きなうねりを生み出し、『失踪』ならぬ『澤東綺譚』の魅力を支えてくれているのである。「感興」は、論理性からは生まれえない。論理的な矛盾があつても、そして場合によっては矛盾があれ

ばあるほど、「感興」は文学作品の中で息づくのである。

「十」の最後に、実は「澤東綺譚」の名が二度出て来て、一向おかしくはないのである。「感興」の持つ論理から言えば、そしてここまで書き進んできた作者、また読み進んできた読者の心情から言えば、ここは逆に『失踪』ではおかしいわけだ。そうした矛盾を是とする、ある種の余裕がここにはある。「十」のこの一節に、「こゝに古風な小説的結末をつけやうと欲するならば」(傍点中島)とか、「わたくしが澤東綺譚の一篇に小説的色彩を添加しやうとしても」(同)とかいう部分があり、「小説」の語は用いられていても、ここで言う「小説」は、文字通り複雑な面貌を持った「小説」のメカニズムの中を泳ぎ切つて一応の結末に辿り着いた作者にとつて、ある種の余裕から発せられた「感傷的」(十)で「妙」(同)なニュアンスを持った軽い意味あいを持っていると言つてよいだろう。作者の心情において、肩をいからして「小説」「小説」と考えなくてもよくなった作品の結末において、さり気なく用いられた言葉のように思う。

「十」まで作品本体を仕上げた作者は、日記からもうかがえるように、数日を俟たずして一気に「作後贅言」の草稿を執筆している。向島寺島町に在る遊里の見聞記をつくつて、わたくしは之を『澤東綺譚』と命名した。

この「作後贅言」の冒頭の一文の「わたくし」は、それまでの「わたくし」(つまり「大江匡」と名づけられた人物)と、かなり性格が違つている。この「わたくし」は、はつきり「十」までの『澤東綺譚』

の作者として定位しているからであり、その位置は以後揺れ動くとはない。読者の方も、「十」まで読み通した上で新たなこの「わたくし」と対峙するわけで、その違和感を感じられないのである。

もちろん、「作後贅言」でしばしば語られる神代帯葉の名は、すでに「五」の冒頭近くに、「神代帯葉翁が生きてゐた頃には毎夜欠かさぬ銀座の夜涼みも、一夜ごとに興味の加るほどであったのが、其人も既に世を去り、街頭の夜色にも、わたくしはもう飽果てたやうな心持になつてゐる」とも出ていて、結果的に一種の伏線にもなっている。「作後贅言」は、言うまでもなく、ここで言う「一夜」とに興味の加るほど」の「銀座の夜涼み」の記録に他ならない。「五」では、それが「感興」と結び付けられ、そうした銀座の思い出もなくなつた「わたくし」の心衰えた心情が定着されていた。それに対して、「作後贅言」のトーンは安定している。「感興」のドラマを描き切つた余裕から、「十」までの世界を相対化する眼が生まれているわけである。「作後贅言」が「万茶亭の夕」の題で「中央公論」に載つた時、小説としてではなく組まれていたことを思い出そう。随筆に近い淡淡とした語り口は、「十」までの部分と見事に響き合い、一つのバランスを生み出す。確かに次元の違うものが後で付け加えられたわけで、その意味では若干異質な感じがあるが、「作後贅言」の終わりで『小澤東綺譚』は真に終了すると考えた作者にとっては、この何重にもなった構造、文字通りの混沌とした作品の風貌は、それだからこそ新たな一つの秩序としてよみがえっていると云つてもよいのではないか。

3 引用とトレース

作品の秩序と混沌という視点から、『澤東綺譚』を支える「感興」の内実を考えたが、ここで思い出されるのが、この作品に目立つ先行作品の引用や、なまの引用はなくても何かを踏まえその形態を倣つたトレースとでも言うべきものの役割である。周知のように、「二」で記される「わたくし」の書いた「深川洲崎遊廓の娼妓を主題にし」た小説は、『夢の女』（一九〇三・五・八、新声社）を念頭においているし、「四」の「昭和四年の四月『文藝春秋』といふ雑誌は、世に『生存させて置いてはならない』人間としてわたくしを攻撃した」というのも、確かに事実が踏まえられている。既に記したように「七」では、三つの作品名が直接出て来て、果ては『見果てぬ夢』の一節のなまの引用すらあるわけである。『澤東綺譚』の作者についてのある程度の予備知識を持つ者は、否が応でも作者と「わたくし」のイメージを重ねてしまうわけだ。が、そうした引用されたものへの姿勢は、当の作者自身においても存在してはいたのではないか。

『見果てぬ夢』の一節の引用を、もう一度確かめよう。『売笑の巷』（七）への親愛の情を持つ「わたくし」は、それを説明するために旧作を引用するわけだが、その一部は『見果てぬ夢』の作品世界から離れ、一つの観念的な想念として、ここでは働いている。引用部分の最後も、原文では「摘み集められる……」と余韻を持たされているのに、「……」が「一気に切り捨てられ、より定見として揺るぎないものに処理されている」⁽¹⁾。「わたくし」は確かに、旧作を見事に

利用しているように見える。が、本当はその逆で、なまの引用が明確であればあるほど、そこから自分が規定され、言わば利用される形になってしまうのではないか。引用という機能が、多かれ少なかれ、一つの混沌の世界から小さな秩序を切り取ることであり、混沌の持つ大きな可能性を弱めることになってしまうという事情が、そこに存在するように思う。『溼東綺譚』には、確かに古今東西の文献の名前が数多く登場する。が、それらは原文の引用の有無にかかわらず、作品のうわべを飾るものであっても、その本質までではなく届かないものなのではなかったか。それよりも、明確な引用と思われぬような、言わば隠れた部分に、作品を解く鍵は潜んでいらずである。

その意味でわたくしが注意したいのは、全く引用としての体裁の見られない、次のような一節である。

今年の夏も、昨年また一昨年と同じやうに、毎日まだ日の没しない中から家を出るが、実は行くべきところ、歩むべきところがない。
(五、傍点中島)

既に検討した、「感興」の一語が用いられていた一節に、すぐ続けられている一文である。神代帚葉が死に、銀座も興味がなくなつたため、少し後に記されているように、「わたくしは散策の方面を隅田河の東に替へ、溝際とほはの家に住んであるお雪といふ女をたづねて憩やすむことにした」ということになるわけで、そうしたプロットを動かす役割を持つ一節だが、これが隠された引用であることを、『溼東綺譚』の読者はどれだけ理解出来るだろうか。この一文が、作者

がその若き日から象徴し続けて来た基本的な骨格の一つを踏まえていることを、どれだけの読者が読み取れるだろうか。

四ツ谷見付から築地両国行の電車に乗つた。別に何処へ行く
と云ふ当もない。
(二)

帰朝直後の作品の一つ、『深川の唄』(一九〇九・二・一「趣味」の冒頭である。「二」でも、「自分は前にも言つたやう、何処へも行く当てはない」とその淀んだ心情は繰り返されるが、それは帰朝直後の不安定な心情から生まれたいくつかの作品に共通のトーンであつた。⁽¹²⁾

自分は此れから何処どこに行かうか。雨は盛もかんに降つて来る。

(曇天、一九〇九・三・一「帝國文学」)

すぐ家へ帰つて休まうか知ら、晚餐になるまで何をしやう。散歩しやうか。するなら、何処へ行かう。晚餐はどうしやう。何処で何を食はう。

(放蕩、一九〇九・三・二五、博文館刊「ふらんす物語」)

『曇天』では主人公の心情は淀んだまま放り出され、『放蕩』では主人公が盲目の男の歌沢節に一瞬の解放を感ずるという形で、形象化がなされている。行く所がない心情は、必然的に自分を慰めてくれる時空や人物を希求する。『溼東綺譚』の「わたくし」が求めたのも、「安息処」(六)としての、お雪のいる「心易くなつた溝際の家」(同)、「夜の散歩の休憩所」(七)である。基本的な組立ては、帰朝直後の作品群のそれと、質的に変化はないわけだ。

「十」においても、作者は、「四五日たつと、あの夜をかぎりも
う行かないつもりで、秋袷の代まで置いて来たのにも係らず、何や
らもう一度行つて見たい気がして来た」と記し、「わたくしは散歩
したいにも其処がない」と繰り返す。作品をほほ仕上げる段階で、
作者は自己の心情の構図、言ってみればこの作品を支える「感興」
の構造をもう一度振り返り、だめ押しのような気持の揺れを設定し
ているのである。「此のラピラントの一隅に於いて浮世半日の閑を
偷む事を知つた」「わたくし」の心情のためたいは、それまでの全
て外界のものを突き放すように見据えて来た「わたくし」の心情か
らみると、いかにも作られたもののように写る。ちょうど、発禁本
『ふらんす物語』の終わりの方にある、パリを去って日本に戻る過
程での主人公の心情の動きを描いた何篇かの作品の形象化に、よく
類似しているのである。

『放蕩』においては、主人公小山貞吉はパリの女ロザネットと同
棲することで、逆に興を殺いでしまう。「あなた、おかみさんにし
てくれない」(七)と言うお雪は、ロザネットの日本版だが、『溼東
綺譚』は「放蕩」のように動かず、「わたくし」はあくまでもお
雪を自分の世界に入れないのである。逆にそのかわりに、自己の心
情の中でお雪を永遠化し、高い所に祭り上げることで、自分との関
係を得ようとする。『溼東綺譚』には珍しいお雪をめぐるこの高揚
した筆致は、そうした設定の中で生み出されたものに違いない。

いつも島田か丸鬢にしか結つてゐないお雪の姿と、溝の汚さ
と、蚊の鳴声とはわたくしの感覚を著しく刺激し、三十四年む

かしの消え去つた過去の幻影を再現させてくれるのである。わ
たくしはこの果敢くも怪し気なる幻影の紹介者に対して出来得
ることならあからさまに感謝の言葉述べたい。お雪さんは南
北の狂言を演じる俳優よりも、蘭蝶を語る鶴賀ながしよりも、
過去を呼返す力に於ては一層巧妙なる無言の芸術家であつた。

(六、傍点中島)

お雪は倦みつかれたわたくしの心に、偶然過去の世のなつか
しい幻影を彷彿たらしめたミュージズである。

(九、回)

ここにあるのは、お雪についての説明ではなく、お雪に対する「わ
たくし」の心情の内実についての説明である。お雪を「無言の芸術
家」「ミュージズ」と見ることで、「わたくし」の心情は、より正確に
言うとそう造型している作者自身の心情は、あの「感興」の中に浸
り切るのであり、エネルギーを増して行くのである。そうした「感
興」の一語と関連する、作者の情念のメカニズムこそ、この作品の
隠され主人公に違いない。作者は『溼東綺譚』において、それまで
自分が打ち立てて来たその情念のメカニズムをトレースし、それを
より巧妙に磨き上げることで、それまでにはなかった立体的な「小
説」としての世界を打ち立てることが出来たのである。真の引用と
トレースは、こうした点にこそ見つけられなければならない。

が、問題は、作者がそうした造型の面白さや手応えだけに満足し、
それ以上に発展しなかったことにある。確かに、「作後贅言」の落
ち着いた随筆的筆致は魅力的だ。しかし、『溼東綺譚』以後、この
作品を超えるものは「小説」としては書かれず、やや見るべきもの

は、「作後贅言」のトーンにつながる随筆風の文章にしかないことも、忘れてはならないだろう。『溷東綺譚』はその意味で、比喩的に言えば、その後の作者の歩みをもトレースしてしまっているのである。それも、この作品に潜む「感興」のメカニズムがもたらしたものと違ってよいだろう。『溷東綺譚』の秩序と混沌の見事なバランス、そしてそこから生じる立体感、こうして作者の過去・現在・未来を見事に写し出していることから、生まれていたのである。

注(一) まず「溷東綺譚」と題された部分が、一九三六年九月二十一日に起稿され(前日二十日に腹案が成った)、十月二十五日に脱稿された。

その部分が一九三七年四月十六日から六月十五日まで、何回かの休載をはさんで全三十五回、「東京朝日新聞」夕刊と「大阪朝日新聞」に連載された。挿絵は木村莊八。連載に先立ち、一九三六年十一月執筆の「溷東余譚」を「作後贅言」として巻末に添え、一九三七年四月に私家版(烏有堂版)が出た。作者撮影の写真十一枚の図版を添える。

「溷東余譚」は、いち早く一九三七年一月の「中央公論」に、「万茶亭の夕」として発表。のち、木村莊八の挿絵を入れ、「作後贅言」までを含んだ公刊初版が岩波書店から出ている。本稿での「溷東綺譚」のテキストは、岩波書店版本文に、初出本文を若干組み入れる形で作成された本文(岩波書店版第一次「荷風全集」第九卷(一九六四・二・一二)所収本文)を用い、諸本を参照した。

(2) この部分の日記原本の欄外に、「溷東綺譚起稿」と朱書されているが、その六文字はあとで書き込まれたものと推定されよう。

(3) 原稿の冒頭部分が残っていないので、その確認も不可能である。

(4) こうした人物形象は、日本の近代小説のいくつかの人口に膾炙した作品の作中人物(例えば森鷗外の「雁」のお玉、川端康成の「雪国」の駒子など)のあり方と通ずるものを持っている。人間の実体感より

も、その人物の持つ雰囲気の中に読者を誘い、酔わせる。

(5) 「中央公論」(一九三七・一・二)に載ったのは「万茶亭の夕(其他二篇)」という作品で、「創作」欄とは違った所に組まれている。のちに「作後贅言」となった「万茶亭の夕」(第一)から「第六」まで、文末日付は「昭和丙子十一月」に、「町中の月」(文末日付は「昭和十年冬稿」と「郊外」(文末日付は「昭和十年十二月稿」)の二つの旧稿を添えたもの。なお、現存する「作後贅言」の自筆原稿は、まず表題が「溷東余譚」と書かれ、消されて「作後贅言」となっており、「万茶亭の夕」の文字はない。「中央公論」に渡したのとは違う、私家版制作のための原稿であろうか。

(6) そうした新たな編成の意識は、私家版を飾った作者自身の撮影による写真(短歌と俳句を添える)の存在にも言えよう。物語のプロットと直接関係ない写真だが、背景をなまの影像の側面から浮かび上がらせ、それなりの役割を果たしている。注意すべきは、十一枚(溷東の写真十枚と、偏奇館写真一枚)が、全十章の作品(「作後贅言」の前まで)を支える骨組として、各章の間に挿入されているという事実である。「一」は偶数ページ(見開き右側)で終わり、挿入写真があった(いずれもノンブルなし)、「二」が奇数ページ(見開き左側)から始まる。このように見事に仕上がっているのはあと「五」「六」「八」「九」「十」の開始部分で、「三」「四」「七」のみ挿入写真の前から始まっている。が、必ずその部分に写真が挿入されている。各章の長さはまちまちで、写真と写真の間は一台(十六ページ)とは限らないが、そうした手間のかかる本作りをしているわけだ。よく観察すると、私家版と「朝日新聞」初出の本文とは、章分けに若干異動がある。おのずと章の長さとも関係する。私家版本文は、挿入写真を考慮して、章の長さをわずかだが訂正したものであるだろう。ともあれ私家版は、少しでも本としてのシステムを、より磨き上げようとしているのである。

(7) ここでわたくしが用いている「秩序」と「混沌」の用語とその意味

づけは、村上陽一郎「知識活動における秩序と混沌」(『東京大学公開講座53 混沌』、一九九一・六・二五、東京大学出版会)を踏まえている。村上氏は、分別されていない状態の混沌(カオス)を分節化するところから「道理が生まれ、秩序が生じる」とし、「共同体からやって来るノモスとしてのエネルギー」、カオスから立ち上りつつノモスにおつかっていく人間の本来的なエネルギー、生きるということの中に含まれているエネルギー、その両者の間の葛藤・せめぎ合いの中で、人間は生きている」と説明する。

(8) この部分ほどの版でも、「漫東綺譚」の四文字に「」などのカギは付されていない。「失踪」や「見果てぬ夢」などが「」でくくられていたのと、若干意識が違うわけだ。「」を付けずに、作品名を文章の流れの中に沈めようと考えたのであろうか。

(9) 「興」の用例をメモしておこう。「小説をつくる時、わたくしの最も興を催すのは」(二)、「先儒の文は目前の景に対して幾分の興を添へるだろう」(五)、「寧ろ興にまかせてその誤認を猶深くするやうな挙動や話をして」(七)。他に、関連語として、「興味」の用例も見られる。

(10) 「作後贅言」の効果を考える時、わたくしはいつも八曲からなるシューマンの歌曲集『女の愛と生涯』(作品42)の結末を想起する。八曲目、ソプラノの声が終わると、伴奏ピアノは四十秒ほどの新たな高まりの部分形成するが、それは伴奏ピアノが前面に出て、それまでの歌詞のテキストを踏まえる形で、声なしで歌曲集全体のしめくくりをする形になっているのである。

(11) この点については、かつて拙稿「荷風「見果てぬ夢」の復権」(一九七〇・一・二〇「文芸と批評」)で考えたことがある。

(12) この内容については、拙稿「小道具としての西欧芸術―帰朝直後の荷風と啄木との接点―」(一九九二・七・一〇「文学」3巻3号)で考えた。

(13) こうした人物の理想化は、例えば二葉亭四迷『平凡』(一九〇七・

一〇・三〇―一二・三一「東京朝日新聞」の「五十三」で「私」がお糸の三味線を聞き、「お糸さんは最う人間のお糸さんでない。人間のお糸さんは何処かへ行って丁つて、体に俗曲の精霊が宿つてゐる」とし、「歌に於て三味線に於てお糸さんは確かに一個の芸術家である」と考えるシーンにも見られる。近代日本の知識人を誘う世界が、時間と作家を超えてこうして示されるわけで、感受性の問題として、改めて注意されねばならない。なお、二葉亭については、拙稿「俗曲の精霊」から浮かび上がるもの―二葉亭四迷における感受性の構造―(一九九〇・四・一「早稲田文学」)参照。

* 本稿は、日本近代文学会秋季大会(一九九二・一〇・二五、於早稲田大学)でのシンポジウム「漫東綺譚―小説の方法」での、「引用」と「トレース」と題する問題提起を出発点とし、論旨を發展させたものである。(一九九三・二・一八)

一人の〈わたくし〉・複数の〈わたくし〉

——『濠東綺譚』の領域——

金子明雄

序

（ここにあらわれた売女の像は、あらゆる作意にもかかわらず、作者が實在の任意の売女において発見したところの可能なる人格なのだろう⁽¹⁾）あるいは（『濠東綺譚』が社会小説であるという説が奇異に思われるのは、結局荷風が玉の井に求めたものが、裸の現実ではなく、過去の生きた幻だからである⁽²⁾）と指摘されるように、私娼お雪や彼女を取り巻く世界を玉の井の風俗と直接対応させるのではなく、幻の理想の女、過去の幻影と対応させる見方は今日定説化している。しかし、お雪を理想の女として実体化し、お雪と（わたくし）の交情を束の間の夢の本体として見出すのであれば、『濠東綺譚』の少なからぬ部分が切り捨てられることになる。その幻は（過去の世のなつかしい幻影）（九）と形容されるとしても、（今）（ここ）とは異なる時空の實在を召喚して懐旧的な意味を生じるのではなく、失われていくものの非在の痕跡という認識の形において（今）（ここ）

で意味を生じる幻なのである。幻の生起する装置としての風俗の認識は、『腕くらべ』の創作動機について（時世の好みは追々芸者を離れて演劇女優に移りかけてゐたので、わたくしは芸者の流行を明治年間の遺習と見なして、其生活風俗を描写して置かうと思つた⁽³⁾）と述べ、（震災後早くも十年を過ぎた今日では女給の流行も亦既に盛を越したやうである。是がわたくしの近著「つゆのあとさき」の出来た所以である⁽⁴⁾）とする荷風の風俗への興味と正確に対応している。あらかじめ失われているものを時代の風俗の細部に見出し、その実体化不可能な痕跡を形象化すること。そこから漂ってくる情調。抽象化の手続きをとれば「見果てぬ夢」「雨瀟瀟」などを含む作品の系列の中に『濠東綺譚』を位置させることは容易である。そして、その中であつて『濠東綺譚』があらかじめ失われているものの痕跡を最も鮮明に形象化することに成功しているのである。

ここでの読解は、痕跡の内容を実体的に突き詰めていくことよりも、いかに痕跡が痕跡として描かれているかという興味に向かうで

あろう。(残冬雜記などとともに、新「日和下駄」を成すかと思つたこの一篇は小説風の世界へ入ると、殆ど同時におしまひになつた。「失踪」は途中から筋も失踪するし、お雪匡の情話は序曲でもうおしまひ。後には作者の抒情らしいものがエピソードになつて漂つてゐるだけなのだから批評家がまごつくわけである。)と表現される形式が「溼東綺譚」の内容そのものを生み出しているのである。

1

「溼東綺譚」の物語言説を分析しようとする場合、その内部に新たな水準の分割線を想定する誘惑には打ち克ち難い。そして、水準の異なる二つの言説に異なる性格を付与する欲望に駆られるのである。しかしながら、「溼東綺譚」の物語言説に境界線の引ける特別な水準の違いなど始めから存在しない。

「溼東綺譚」の物語言説を二つに分割する水準の境界を示す例としてしばしば引き合いに出されるのは、お雪と(わたくし)の邂逅を記述する部分に差し挟まれた(わたくしは春水に倣つて、こゝに剩語を加へる。)(三)の条と、全編の大尾での(溼東綺譚はこゝに筆を擱くべきであらう。)(十)の条である。両者は共に(溼東綺譚)という作品を書くことについての言及であるから、この言葉の発話主体たる(わたくし)は物語世界に登場する大江匡ではなく、「溼東綺譚」の作者荷風散人であるという論理が成り立つ。あるいはもう少し控え目に、(溼東綺譚)を書く意識を持つ(わたくし)という人格が、物語世界内の大江匡から独立分離していると考えること

も出来る。それらの想定は間違ではないが、問題はその論理が引き受ける帰結である。物語言説に水準の差を見出すことは、大江匡である(わたくし)と荷風散人である(わたくし)という区別を導入することである。端的に言えば、前者の(わたくし)を彼に置き換え、後者はそのまま(わたくし)と読むのである。当然、どの(わたくし)は置き換え可能でどれは不可能かの見極めが必要となる。結論から言えば、そのような線引きを合理的に行うことは不可能である。書くこと、あるいは語ることについての自己言及の主体は(わたくし)になるとしても、自己の趣味を述べ、回想する(わたくし)はどちらに振り分けるべきか判断困難である。さらには、物語世界での行為の主体すら区別出来なくなる。この事態から、登場人物としての(わたくし)とメタ・レベルにいる作者的な存在としての(わたくし)の同一化などという結論を導くべきではない。それは明らかな論理の転倒である。そのような同一性は小説家(わたくし)が「失踪」を書き、さらに(溼東綺譚)を書くという虚構の設定によって予め保証されているのだ。

「溼東綺譚」は、語ることの自意識が新たな物語を増殖させてしまふこととも、水準の異なる語りが互いの領分を侵犯してしまうこととも無縁であり、その意味でのメタ・フィクションではない。

水準の差異の錯覚は、語りの自己言及ばかりではなく、語りの速度からも生じる。「溼東綺譚」の物語言説の特質は、時間構成の面により鮮明に現れるであろう。

語りの速度の概念は、一定の時間的秩序に配置されて物語内容を

構成する行為や出来事と、それらを語る物語言説の長さとの相対的な関係によって定義される。例えば、登場人物の会話を直接話法で再現する語りが物語の進行と同じ速度の語りであるとすれば、物語の進行を一時的に止めてしまう描写や説明は極端に速度の小さい語りであり、長期に渡って起きた出来事の要約は速度の大きい語りである。「溼東綺譚」の特質は、場面の進行と同じ速度の語りと、説明や回想によって場面の進行を止めてしまう速度の小さい語りとの大胆な交錯にある。この語りの速度と語りの時間的位置との関連を見てみよう。

「溼東綺譚」がいつ語られ（書かれ）ているか、明確には言説化されていない。一人称の語りであれば必ずその語り（書記）の時点が明示されるわけではないが、「溼東綺譚」の場合、「わたし」は語ることに意識的であるばかりでなく、書き記す意識をはつきりと示している。したがって、物語世界の特定の時空で「溼東綺譚」を書く（語る）虚構の行為が想定可能になる。それを推定する手掛かりは、語りへの自己言及と語りの場所と深く関わる小説「失踪」の進行状況への言及である。

「わたしは依然としてむかしの魔語をこゝに用ひる」という有名な語りへの自己言及を含む（一）がどの時点で語られているかは解らない。語られている内容の時間は「活動写真」という話題に沿って明治三十年頃から震災後、そして語る今へと滑らかに移動して来る。注目すべきは、この部分での括復法的な語りの効用である。映画の看板を見に行くのも「下谷浅草の方面へ出掛ける時には必ず思

出して公園に入り杖を池の縁に曳く」と語られ、古木屋の亭主も「わたくしが店先の硝子戸をあける時には、いつでもきまつて、（中略）何か読んでゐる。（中略）その度毎に見る老人の座り場所も其の形も殆どきまつてゐる。（中略）其言葉も様子も亦型通りに変りがない。」と語られる。既に「わたし」にとつてお馴染みになってくる出来事の反復が一遍に語られるところから、「夕風も追々寒くなつて来た或日」という特定の一日の出来事が括り出されるのである。つまり、「わたし」が習慣的な行動を積み重ねる一定の幅を持った時間を見渡す場所から、特定の一日を選ぶという時間的な遠近法が構成されているのである。

「失踪」と題する小説の腹案ができた。書き上げることができたなら、この小説はわれながら、さほど拙劣なものでもあるまいと、幾分か自信を持つてゐるのである。（二）は語りへの自己言及ではないが、語られている出来事の位置が語りの時間的な位置を表示している。（それから先どういふ風に物語の結末をつけたらいいものか、わたしはまだ定案を得ない。）のが語っている時点でのことと想定出来るからである。そして「わたしはいろいろに種田の墮落して行く道筋と、其折々の感情とを考へつゞけてゐる。」と、「失踪」の創作が括復法的に示されることによって、語られる出来事を包み込む時間の幅が示され、語りの位置がその末尾に姿を現す。そして、その幅の内の特定の一日として「六月末の或夕方」が括り出される。お雪との出会いを語り終える（三）の末尾までは同一の語りの位置が想定出来る。その中間に割り込む語りへの自己言及「夕立が手引

をした此夜の出来事が、全く伝統的に、お誂あつらひ通りであつたのを、わたくしは却て面白く思ひ、実はそれが書いて見たいために、この一篇に筆を執り初めたわけである。は、語りの時間的な位置に注目すれば、人情本風のありきたりの物語の型との一致を述べているのであつて、その内容全体との一致を強調しているわけではない。そこに物語の子兆はあるにせよ、語られた（書かれた）時点ではお雪との関係の深まりは前提となっていない。

（五）でも、括復法によつて物語内容の時間の幅が設定され、その内の特定の一点が括り出される構成に変化はない。夏になるといつもラジオの騒音で悩まされることが語られ、お雪を訪ねるのが習慣となつたことが語られる。時間の幅の末尾は、〈感興も消え失せてしまひさう〉だが、世を忍ぶ自分の姿に〈この心持は「失踪」の主人公種田順平が世をしのお境遇を描写するには必須じつじゆの実験であらう。〉と考える創作の進展状況が示している。

ここまでの部分には大変安定した語りの時間構成が見出せる。一定の時間の幅を持った出来事の反復の中で特定の注目すべき事項を括り出す記述の型を日記をつけるような構成と形容したら安易に過ぎるであろうか。語る（わたくし）と語られる対象との距離は、その時間的構成によつて〈遠さ〉として表象される。そして「失踪」の執筆はもつぱら語る（わたくし）の意識の在処を示している。

（六）以下では、この安定的な時間構成が大きく変化する。（わたくし）の忍んで通ふ溝際の家が寺島町七丁目六十何番地に在ることは既に識しした。と語りの前後関係が確認され、〈聞いたばかりの話

だから、鳥渡きりわた通めかして此盛場の沿革を述べやうか。〉と玉の井の変遷が語られ、それがお雪への感謝の言葉に続いていく。そして、歯痛で苦しむお雪に出会す〈その夜〉のエピソードが語られる。こまでは、繰り返し複数回接したお雪の姿を一度に凝縮して語る括復法的な語りから一回的な出来事を引き出す型を踏襲している。ただし、それを語る位置が少なくとも（八）の末尾までの物語の進行の後であることに注意しなければならない。（聞いたばかりの話）がお雪の抱え主との会話と考えるには無理があるが、（六）に示されるお雪への感謝は〈おかみさんにしてくれない〉などの遣り取りを受けて発せられたものなのである。この部分の数度に渡る語りへの自己言及をもう少し詳しく追つてみよう。

〈その夜〉の出来事を語る速度を遅らせる最初の中断は、〈わたくしは人の嗤しやう笑を願ねがふ、これをこゝに録ろくしたい。〉として引用される古い女の手紙である。（七）に入り語りの速度は回復される。そして〈三月みづつきになるわねエ〉というお雪の言葉の後、〈既に幾度か記述したやうに〉という語りへの言及を含む〈完笑の巷〉との関わり方の説明によつて物語は再び中断される。（七）の終りで再び速度は回復され（わたくし）は外に出る。（八）は（わたくし）の歩行に即してやや早い語りの速度が採られる。ここにも〈今まで書くことを忘れてゐたが〉と変装の話が挿入されて三度物語は中断される。速度が回復されると、〈わたくし〉は白髻橋の上で未完成の「失踪」に思いを馳せ、帰宅後、中絶した草稿の末節を読み返す（私家版では筆をつける）。この複雑な速度の切り替えの中で、徐々に、語る（わ

たくし」に密着した安定的な今とは異なる語られる出来事の今に即した(わたくし)の言葉が浮かび上がってくることになる。最初の中断では今はまだ語る(わたくし)の側にあるが、二度目の中断の後(わたくしは今、お雪さんが初めて逢つた日の事を咏嘆的な調子で言出したのに対して)と語り始められる時、この(今)はそれ以前の語りの位置に属する今とは差異化された、物語のこの時点の(今)に他ならない。また、外に出た(わたくし)の回想にも(お雪が髮結の帰り夕立に遭つて、わたくしの傘の下に駆込んだのは、たしかこのポストの前あたりであつた。)と、その時の(わたくし)の胸中が直接的に現れる。さらに、(わたくしはこの夏のはじめに稿を起した小説「失踪」の一篇を今日に至るまでまだ書き上げずにゐるのである。今夜お雪が二三月になるわねえ。)と言つたことから思合せると、起稿の日はそれよりも猶以前であつた。)という言説の(今日)(今夜)も、語っている今ではなく、物語世界のこの時点である。ここにおいて「失踪」執筆は語る(わたくし)の存在を徴付けるものではなくなり、その時その場の(わたくし)の側に移行しているのである。変装を解き、香を焚く、物語の中の(わたくし)と書く(わたくし)とを切り離す殊更の身振りにもかかわらず、この一連の出来事の締め括りに位置する「失踪」の一節には(わたくし)とお雪との関係が浸潤しているのである。

この後、括復法的な語りで枠付けられる時間を示してからその中の一点に定位する型は現れない。(九)では(九月も半ちかく)の三日ばかりの草稿作りと曝書が語られた後、お雪を訪問する姿が語

られる。ここでも(わたくしは既にお雪の性質を記述した時、快活な女であるとも言ひ、また其境涯をさほど悲しんでもゐないと言つた。)という語りへの言及と共に、お雪の環境との融和やお雪との関係についての見通しが語られる。ただし、この語りは(然し今、これを説いてもお雪には決して分らう筈がない。)と、語られてゐる場面への時間的密着を示している。(お雪は今の世から見捨てられた一老作家の、他分そが最終の作とも思はれる草稿を完成させた不可思議な激励者である。)という一文は、すぐ後に(わたくしは其顔を見るたび心から礼を言ひたいと思つてゐる。)(わたくしは此の許され難い罪の詫びをしたいと心ではさう思ひながら、さうする事の出来ない事情を悲しんでゐる。)という条のある以上、物語のその時点で発せられた言葉の再現と考へなければならぬ。つまり、ここでは「失踪」の執筆も、それ以前の語りの行為も物語世界の(今)(ここ)に組み込まれて、語られる物語の内容と語りの時間的な位置とが著しい(近さ)を表わしているのである。

(十)に入つても、語りの位置と物語世界の出来事との時間的な(近さ)は変わらない。(濃東綺譚はこゝに筆を擱くべきであらう。)という自己言及以下の語りによって、初めて物語の全体に対する事後的な視点が現れる。しかし、それは語る(わたくし)と物語との時間的な距離の(遠さ)が可能にするのではなく、物語の中の今と(草稿の裏には猶数行の余白がある。筆の行くまゝ、詩だか散文だか訳のわからぬものを書いて此夜の愁を慰めやう。)という語りの今の(近さ)を条件とする回顧なのである。

『溇東綺譚』の物語言説の特質は、虚構の世界の中での語りの場所が、語る行為への自己言及、括復法に伴う一定の時間の幅を統括する時間意識、そして語りの場所と密接に関わる「失踪」への言及などによって浮かび上がり、語られている出来事との時間的な距離を明示するところにある。その語りの位置は物語の進展と対応して段階的に後方にずれていく。ところが、後半になると、このような時間的な距離の（遠さ）の表象は次々と崩れていく。そして、語りの場所と物語の中で生きる場所とが距離を持ち得ないところで物語が閉じられる。同時に、この最後の語りの場所が全体を回顧する最も大きな距離の表象に反転し、物語を語る様々な（わたくし）の場所に重ね合わされることになるのである。

2

時間の面から見た語る（わたくし）と物語との距離の問題は、対面的な関係の中で用いられる人称の角度からも確認出来る。

（処と人とを問はず、わたくしは現代の人と応接する時には、恰外国に行つて外国語を操るやうに、相手と同じ言葉遣ふ事にしてゐる）（六）と述べながらも（わたくし）は無闇に相手に合わせるわけではない。ほん引や古本屋の亭主から（檀那）と呼ばれる（わたくし）が彼らに呼び掛けることはない。（おい）と呼ぶ巡査に対して、（わたくし）はやむなく（大江匡）という戸籍謄本に記載された名を名乗るが、やはり自分からは呼び掛けない。物語世界での人間関係のあり方が端的に表われるのは、対面関係での自称と対称の用い方であろう。そして、その関係を語る他称が問題となる。

お雪も始めは（檀那）と呼び掛ける存在として登場する。彼女に對して（わたくし）は（おれ）と自称し（私家版では最初だけ（わたし）、最初（お前）（お前さん）と呼び掛ける。彼女はすぐに（あなた）という対称を用いるようになるが、（わたくし）から呼び返すことはない。一方、最初の出会いを語る地の文はお雪を一貫して（女）と他称し、馴染の客になつていく過程を語る（五）に入っても（女）のままである。

ところが（六）では、まず地の文が（お雪といふ女）から（お雪）そして感謝の対象としての（お雪さん）へと目まぐるしく他称を変える。（三四十年むかしに消え去つた過去の幻影を再現させてくれる）（幻影の紹介者）に対する感謝の念が、これ以降の語りの基調を予め整えるのである。しかし、相変らず会話の中で（あなた）と呼ぶお雪に（わたくし）が答えることはない。ただ一度（雪ちゃん、お前、宇都の宮で芸者をしてゐたつて言つたね）（七）と、（雪ちゃん）という呼び掛けと（お前）という呼び掛けが重ねられる瞬間がある。（馴染の女は「君」でも、「あなた」でもなく、たゞ「お前」といへばよかつた）（六）と三十年前の昔への懐かしさをこの会話に先立つて表明している（わたくし）にとつて、その呼び掛けは、出合いの当初の（お前）とは異なり、決定的な重要性を持つはずである。さらに、地の文の（お雪さん）という他称が物語の中断が解かれ再始動する際に繰り返し現れることに注目すべきであろう。この（お雪さん）は、他称であっても親密な対称の語感を包み込んでいて、この場面に通底する情感を再確認する機能を持つ。ここでは、

語る（わたくし）と（過去を呼返す）（お雪さん）としてのお雪との関係を浮き彫りにするように語りが進行するのである。

（九）の冒頭では、「あなた。」と一言強く呼んだ後、急に調子を低くして、「心配したのよ。それでも、まあ、よかつたねえ。」と言うお雪に対して、「でも、雪ちゃんは相変らずいそがしいんだらう。」と、再び（雪ちゃん）を用いて応対する（わたくし）の姿が示される。この（雪ちゃん）の反復は、その前に語られた（たゞ「お前」といへばよかつた）馴染みの関係の反復でもあるが、その関係を差異化して（お前）とは異なる（雪ちゃん）の固有性を示すものでもある。地の文は（お雪）で一貫しており、その前の語りを支配していた（幻影の紹介者）への感謝という情感の枠付けは存在しないからである。この反復が（お前）と（雪ちゃん）を切り離して、（雪ちゃん）を前景化することになる。（あなた）（すみちゃん）と呼び交わす（八）の末尾での「失踪」の二人の姿と共振する形で、この時初めて（あなた）に対して（雪ちゃん）と答える二人の関係の実体が姿を現したと言えるだろう。ここで（ハス）（七）と口にし（狎昵の境を越えて蜜放濫に走る嫌ひがあつた）（エ）お雪の態度の個別なあり方が物語を遡って甦って来るのである。また、だからこそ、お雪に対する（わたくし）の奇妙な対応がここであからさまになってしまふ。平野謙が矛盾を指摘した（⁸）「懶婦か悍婦かにならうとしてゐる」という条も、決して事後的に付け加えられた詭弁的な説明ではなく、時間的距離を確保しつつ物語る立場も、「失踪」の執筆という態度の二重性を自己正当化する根拠もない場所で、（わ

たくし）が（雪ちゃん）に対面していることによって浮上した矛盾なのである。

（十）ではお雪も（わたくし）も相手に呼びかけることをしない。地の文の（わたくし）という自称と（お雪）という他称があるばかりである。この一方的な成し崩しの別れは、再び（わたくし）とお雪の関係を差異化する。別れの実体のない所に関係の実体もないと言えるからである。しかし、ここまで読んできた読者にとって、（わたくし）とその（幻影の紹介者）という関係も、（あなた）（お雪ちゃん）と互いに呼び交わす関係も、互いに緊張関係を保ちながら重なり合っているのである。この曖昧な別れによって（わたくし）とお雪の関係の固定的な実体化が回避され、情調の中でその多義性が開かれたとすべきなのであろう。

3

『溼東綺譚』の複雑さは、入れ子状の語りや時間的構成ばかりではなく、テキストの内側から外側のテキストや出来事へ伸びてゆく触手によってテキスト空間そのものを重層させ、増殖させる構成力からも齎される。（わたくし）による言及や引用は、明治の古い雑誌やラフカディオ・ハーン、為永春水、依田学海、鶴屋南北、ピエール・ロティ、森鷗外らの作品、神代帚葉（種亮）、井上啞啞（精一）、佐藤慵斎（春夫）らの実在した荷風の友人達の名前、さらには荷風の旧作さえも『溼東綺譚』に引き込み、テキストの外延を形作る。そして『溼東綺譚』のテキスト空間はその内部に記されていないテ

クストをも包括して濃密化、肥大化することになる。そのような様々な引用の中でも特異な位置を占めるのは荷風自身の作品の引用である。

若しわたくしなる一人物の何者たるかを知りたいと云ふやうな
 醉興な人があつたなら、わたくしが中年のころにつくつた対話
 「昼すぎ」漫筆「妾宅」小説「見果てぬ夢」の如き悪文を一読
 せられたら思ひ半に過るものがあらう。(七)

このような引用について、佐藤春夫は不忠実な読者に「懇切を極めてゐる」と述べ、平野謙は「わたくし」と作者永井荷風との意識的な重ね合わせによる「私小説的效果」を主張する。⁽⁹⁾

この引用箇所は「わたくし」が「売笑の巷」を好む理由を説明する部分で、これに引き続いて「見果てぬ夢」の一節が引用され、
 「これを読む人は、わたくしが溝の臭気と、蚊の声との中に生活する女達を深く恐れもせず、醜いともせず、むしろ見ぬ前から親しみを覚えてゐた事だけは推察せられるであらう。」と結ばれる。

この部分の理解として、まず、虚構の語り手「わたくし」の自己言及という解釈が可能である。虚構の人物としての「わたくし」の一貫した同一性を前提とすれば、「わたくし」の作品「昼すぎ」「妾宅」「見果てぬ夢」と荷風の作品のタイトル「見果てぬ夢」に關してはその一節が一致する事実は偶然である。過度の頑なさの印象が伴うとしても、この理解に構成論理との矛盾は生じない。

次に、ここに示された作品が荷風のものである事実に特別の意味を読み取る立場がある。この平野謙に代表される立場は「わたくし」

＝永井荷風という等式の成立を重視する。物語のこの場所でお雪に（もう三月になるわネエ）と呼び掛けられた「わたくし」が他ならぬ永井荷風その人と了解される可能性が重要なのである。確かにテクストの中の「わたくし」と荷風が似ている事実は認めざるを得ない。しかし、「大江匡即永井荷風と読者に誤認させる」ことが「わが国独特の私小説の設定を逆用することによって、かえってその文学的リアリティを確保している」という目的と手段の連関は、少数の文芸愛好者を除いた朝日新聞や岩波書店版単行本の読者に有効であろうか。例えば（曾て、明治三十五年の頃、わたくしは深川洲崎遊廓の娼妓を主題にして小説をつくつた事がある）（二）という記述から直ちに「夢の女」を想起するのは熱烈な荷風愛読者か近代文学研究者だけに違いない。無論、その当時の荷風の作品流通状況を考慮すべきであろうが、ここに挙げられた作品名と荷風の名前が直ちに結び付く状況が一般的であったとは思われない。予備知識が前提とならない限り、物語世界での出来事と実際の出来事の類似から両者の一致の感覚が生じることはない。また、佐藤春夫の批評から理解出来るように、荷風文学に精通した特定の読者には（私小説的效果）は重要性を持たない。現実との類似から物語世界の出来事の本当らしさが生じるといふ説明が機能するのは、他ならぬ作者本人の場合だけである。一般の読者に物語の本当らしさが確保されるには、独り暮しの老小説家が自分の身の回りに起きた出来事についての観察や回想を一人称で語る構成による（隨筆小説）という印象で十分であらう。したがって、『漫東綺譚』がその外側にある

荷風の署名付きテクストに触手を伸ばす身振りには、(わたくし)と荷風を等号で結ぶための手段に留まらない過剰さがあると一言わざを得ない。

その過剰さは、『澤東綺譚』の構成論理に従って、この部分からテクストの外側に伸びていく触手をたどる読解によって把握可能となるであろう。これが第三の読解の立場である。

先の引用部分に戻ろう。この部分の展開には何か奇妙な風景が付き纏っていないだろうか。(わたくし)の人物を示すための資料として過去の作品が列挙されるのだが、そのジャンルは(対話)(漫筆)そして(小説)であり、抜摘されるのは三人称で語られた小説の一部分なのである。これらの引用によって(わたくし)の同一性は本来に強固なものになるのであろうか。

この疑問に一つの解答を与えてくれるのは中島国彦の「見果てぬ夢」を主題とした論考¹⁵⁾である。中島はそこで「見果てぬ夢」と「妾宅」「暈すぎ」の執筆時期の違いに注目し、その共通項と差異を明らかにしている。作者の位置の自己限定を表わすことに共通性を示す三者の中で「見果てぬ夢」には特別な意味が与えられる。

彼は何故に賤業婦を愛するかといふ理由を自ら解釈して、道德的及び芸術的の二条に分つた。道德的には嘗て「見果てぬ夢」といふ短篇小説中にも書いた通り、特種の時代と制度の下に発生した花柳界全体は、最初から明白に虚偽を標榜してゐるだけに、その中には却て虚偽ならざるもの、ある事を嬉しく思ふのであつた。¹⁶⁾

「見果てぬ夢」の一節は、このように「妾宅」の中で要約され「澤東綺譚」で引用されることによって、時期を違えて都合三回反復される。中島はこの過程で「見果てぬ夢」の一節が花柳界に対する荷風の見方として(観念化)(理論化)されて『新橋夜話』の(理論的根拠)となり、さらに『澤東綺譚』において確固たる(定見)として(全ての発想の大前提)となっていると説明する。中島の見解に従えば、『澤東綺譚』での「見果てぬ夢」の一節は本来の文脈から切り離された一つの観念として理解可能になるであろう。(彼)Ⅱ(わたくし)と理解すれば、ジャンルや人称の違和感はすべて解消される。

中島の説は大変説得的であるが、『澤東綺譚』の説明としてはこの部分の過剰さの半面しか説明していない印象を禁じ得ない。

もう少しジャンルと形式の問題にこだわってみよう。

「見果てぬ夢」は明治四十三年一月、正宗白鳥「浴醫の家」、森鷗外「杯」、島崎藤村「スケッチ」などと共に「中央公論」の(創作)欄に掲載される。ジャンル表示はなく、署名は永井荷風。翌年、胡蝶本「小説 すみた川」に収録され、大正九年、春陽堂元版「荷風全集」第四巻で「新橋夜話」に編入される。「妾宅」は明治四十五年二月、『朱禁』に(妾宅 随筆(永井荷風))として前半が掲載される。同じ号に三木露風「癡夢」、志賀直哉「母の死と新しい母」などが掲載されているが、これらには目次、本文ともジャンル表示はなく、「妾宅」本文に「随筆」と記されているのは異例のことである。後半は同年五月、『三田文学』に荷風の署名で(妾宅(随筆))

として掲載される。『三田文学』では目次にジャンルを表示するのが普通であるが、本文にもジャンル表示があるのは「妾宅」だけである。なお、同じ号に「昼すぎ」が荷風の署名で掲載されている。

目次は〈昼すぎ〉(対話) 永井荷風 であるが、本文にはジャンル表示はない。ただし、始めに〈下町に住む絵師と山の手に住む詩人との対話〉という添書がつく。「妾宅」と「昼すぎ」は大正元年、胡蝶本「新橋夜話」に収録される。目次にはジャンル表示はないが、本文題名では「昼すぎ」(対話)「妾宅」(随筆)となっている。「妾宅」は春陽堂元版全集の段階で「新橋夜話」から外され、「日和下駄」「断腸亭雜藁」「江戸芸術論」などを収めた第六卷(大正九年)に単独で収録される。またこれより早く、大正四年、『荷風傑作鈔』では〈第四編 最近の著作〉の〈其三 廃類の詩趣〉に「靈廟」と共に「見果てぬ夢」と「昼すぎ」(改題「ひるすぎ」)が、〈其九 随筆〉に「大窪多興里」と共に「妾宅」の前半(改題「珍々先生」)が収められる。

『新橋夜話』という接点を持つ三つのテクストのうち、出発点において小説とは明確に差異化されながらも小説と近い位置にあつた「妾宅」は随筆の方向に移され、「妾宅」と背中合わせになっている。「昼すぎ」は〈対話〉という表示を与えられながらも常に小説に近い位置にあり続け、出発点の異なる小説「見果てぬ夢」は「昼すぎ」の方向に引き寄せられる。そして、それらが小説と随筆の二方向から再び交叉して『漫東綺譚』のこの場所に引用されるのである。

佐藤春夫は荷風の〈抒情的な趣の〉作品に共通する特徴として〈殆

ど同じ性情の人物が必ず二人出てくる(形影相隣)を指摘している。⁽¹⁸⁾「妾宅」「昼すぎ」「見果てぬ夢」は、佐藤春夫の指摘の正確さの証明となるべきテクストである。「昼すぎ」は〈甚だしい類似性のみを見せて〉いる二人の人物の対話であり、まさに〈形影相隣〉のエッセンスである。随筆というジャンル表示をしながら三人称の語りの形式が選ばれている。「妾宅」にしても、語りの場所からの言葉と〈珍々先生〉の言葉に内容的な差がなく、両者は人格的に重ねられてしまふ。小説「見果てぬ夢」の場合は、語りが〈彼〉に完全に寄り添っており、〈彼〉をそのまますべて〈わたし〉に置き換えても物語言説に何らの質的变化が生じないほど内的焦点化が一貫している。したがって〈形影相隣〉とは言えないが、登場人物の声が他者(語り)の声と二重化して響く構造には違いない。つまり、この三つのテクストはジャンル表示や表面的な語りの形式の面では互いに異なりながらも、複数の声が重なり合つて同一の旋律を奏でるモノフォニー的な語りにも収斂している実質は共通しており、その語りが同質性を帯びた内容を提示しているのである。

これらのテクストの引用によって生じる相互テクスト性には重層的な構造が想定出来る。

まず、中島国彦が指摘したような諸テクスト、諸ジャンルを貫く内容面での同一化の力が想定される。既に見てきたようなテクストの位置の動きは、明治末期に形を整えた一つのモチーフが随筆の系列と小説の系列の表現を経て『漫東綺譚』で再び統一される過程をはっきりと示している。「昼すぎ」「妾宅」「見果てぬ夢」と『漫東

「綺譚」とを結びつける仕草そのものが、荷風の歩んできた文学を、そしてその集大成としての『溛東綺譚』の位置を指し示すことにならう。反復されることによって抽象化された「見果てぬ夢」の一節を軸として、荷風文学の全系譜が『溛東綺譚』のこの場所に自らの位置を確保するのである。

引用されるテクストのモノフォニー的な語りの実質はそのような同一性獲得の重要な条件として機能するであろう。この引用がなされる(七)は、前述したように語る(わたくし)の懐旧の基調に支配される部分であり、テクストの引用によってモノフォニー的な語りの実質が引き込まれることによって、ここでの語りの力が物語世界の論理を超えて強化され、語る(わたくし)の言葉に添った意味の同一化が強力に推し進められる。

しかし、『溛東綺譚』においては、確固たる意味の同一性の実現は、それが強固であればあるほど新たな差異化を招く側面を見逃してはならない。意味の過剰な同一性が物語の別の部分から鮮明な差異として照射されてしまうのである。具体的に言えば、(七)で獲得された(わたくし)の強固な同一性や、引用によって同一性を確保する語る(わたくし)の身振りは、お雪との関係の個別的な側面を表わす(九)の言説の中での(わたくし)のあり方が示された瞬間に過剰な自己演出と化してしまうのである。(七)での引用は、語る(わたくし)の側の観念の同一性を物語世界の時空を超えたテクストの中で規定しようとするものであった。しかし、既に分析しよう

に、(九)の語りは語る(わたくし)に支配された観念と語り口の優位を差異化する切り口を示し、(七)の語りの中でのお雪と(わたくし)の関係の了解からこぼれ落ちる要素に光を当てる。重要なことは、単に(七)と(九)が対立する解釈に晒されるという事態ではなく、そのような対立を浮かび上がらせる(七)と(九)の語りの構造は矛盾なく連続しており、(七)で一度固定的な意味を与えられたように見えた出来事が(九)の語りの中に別の意味を帯びて甦る可能性が保証されていることである。

これは矛盾でも構成の破綻でもなく、『溛東綺譚』の構成原理そのものから導かれた物語の複数性と言うべきものである。

『溛東綺譚』の特質は、様々な場所に直接的に読解のコードとなる言及や、読解のコードを外側から導入する通路となる言及がちりばめられ、実際にそれらが限定的な読解の手掛かりとして機能しているにもかかわらず、その読解とテクストの別の部分とを対照させると意味の差異が浮上してきて、全体的な意味の同一性に到達しないことにある。そして、そのような同一性を回避する特質に貢献しているのが、ジャンルや語りの形式をも含めた夥しい引用なのである。例えば、お雪との出会いを語る言説で春水の小説への言及がなされ、近代小説と対立するジャンルのコードが導入されるにもかかわらず、その後の展開に人情本との類似性はほとんど見出せない。また(わたくし)という主語は荷風自身の随筆ジャンルの系列での表現主体を想起させるが、物語世界の(わたくし)の行動はそれと(19)のずれをはっきり示している。小説を書く際に場所の選択と描写に

〈興を催す〉(二)と言いながら、「失踪」はそのような描写を見事に欠いた小説である。「作後贅言」は随筆として『溇東綺譚』の背景に時間的、空間的遠近法を与えるが、『溇東綺譚』は〈見聞記〉というジャンルとはつりあっていない。つまり、『溇東綺譚』は自ら言及する作品の内容や形式、ジャンルにある部分では大変似ているながら、全体としては逆にそれとのずれを明らかにしてしまうテクストなのである。そして、そのような内的同一性の回避という不断の身振りこそが、全体的な統一性の基調となっているのである。

結

内的同一性を回避するかのような『溇東綺譚』の性格は、自らの外的なジャンル表示にも一貫している。

私家版(昭和十二年四月)、岩波書店版(同年八月)共に〈溇東綺譚〉と〈小説 溇東綺譚〉という表記を併存させていることはよく知られている。『朝日新聞』(同年四月十六日から)の連載には特別なジャンル表示はないが、〈次の夕刊小説〉の予告では〈随筆小説〉という留保を含むものの、紛れもなく小説という位置付けがなされている。⁽²⁰⁾また、度重なる休載に際しても〈小説『溇東綺譚』休載〉と断られる場合が多かった。事態を複雑にしているのは、それらに先立って発表された「作後贅言」である。「作後贅言」は、昭和十二年一月、『中央公論』に掲載される。目次を見ると、宇野浩二の「夢の通ひ道」や島木健作の「伸びてゆくもの」など小説とジャンル表示されている〈創作〉欄の作品群とは別に、〈本欄〉にジャンル表

示なしで〈万茶亭の夕 永井荷風〉となっている。本文は〈万茶亭の夕(其他二篇) 荷風散人〉と表記されている。其他二篇とは「町中の月」「郊外」である。「町中の月」「郊外」は「おもかげ」(昭和十三年)では〈小品文〉と呼ばれることになるが、〈わたくし〉による一人称の語りであり、随筆として荷風と〈わたくし〉の同一性を前提に読まれることは間違いない。事情は「万茶亭の夕」も同様であり、『随筆冬の蠅』(昭和十年)に収められた〈わたくし〉の一人称の語りによる随筆群と何ら区別なく読まれたと考えざるを得ない。

このデータから想定可能な読書の順序に従って推定しても、『溇東綺譚』のジャンルについて読者が実際に何を根拠にどのような判断を下したかは解らない。作者による注釈や後書きが本文の読解コードを規定する場合が多いとしても、〈荷風散人〉による「万茶亭の夕」あるいは「作後贅言」が〈遊里の見聞記〉とするジャンルの掟を規定してしまう可能性は低いだろう。新聞読者は小説としての意識を失うことはなかったと思われるが、〈大江匡〉という名前によって初めて小説と確認する可能性もあるし、逆に〈荷風散人〉の本名を〈大江匡〉と了解したかもしれない。『溇東綺譚』はジャンルの決定困難なテクストとして示されているのである。

この自らの確固たる同一性を不断にずらし続けるテクストの空間のあり方が、様々なジャンルの言説の導入を可能にする。

『溇東綺譚』は一種の読書小説である。(わたくし)と共に、読者是否応なく「失踪」や「作後贅言」を含めてテクストに引用されている様々なテクストを読むことになるし、テクストに直接記され

ていない外部のテキストにも思いを馳せることになるだろう。そしてそれらの諸テキストは、引用の意図がどこにあれ、書かれたものとして平等な重さを持って物語の進行と幾分かずつ関わっていく。そのような諸テキストの相互関係が、虚構／事実という二項対立を含めて、言説のヒエラルキーからの自由をこのテキストの身に纏わせている。発表当時の時代状況の中で「溛東綺譚」がラディカルな意味を持ち得たとすれば、それは、小説家と私娼との交情という描かれている内容の反時代性によるばかりではなく、ジャンルという政治的な力学を超えて実現された言説の交錯によるのである。

注(1) 石川淳「作品解説」『溛東綺譚・ひかげの花』、角川文庫、昭和四四年。

(2) 古屋健三「溛東綺譚——この事実の夢——」『季刊芸術』一九七三・秋、第七巻四号(第二七号)。

(3) 「正宗谷崎阿氏の批評に答ふ」『古東多万』昭和七年五月、引用は『荷風全集』第十六巻、岩波書店、昭和四十七年、による。

(4) (3)に同じ。

(5) 佐藤春夫「荷風雜観」、国立書院、昭和三年、一八九—一九〇ページ。

(6) ここでは、引用形式に伴う語り手の交替による水準の変化や、一人称形式に伴う語る(わたくし)と語られる(わたくし)の水準の差の存在は、当然の前提として議論を進めている。問題にしているのは、語る(わたくし)のあり方にさらに差異を見出す立場である。

(7) 物語言説によって説明されていない以上、(わたくし)が「溛東綺譚」と呼ぶ作品と、我々が読む「溛東綺譚」が同一のものである証拠はない。「失踪」の挿入などに議論の余地がないわけではないが、ここで

は一応両者を同じものと想定して話を進める。

(8) 平野謙「永井荷風『溛東綺譚』」『岩波講座 文学の創造と鑑賞』昭和二十九年。

(9) 前掲書、一六九ページ。

(10) 前掲論文。

(11) 同論文。

(12) 同論文。

(13) 大正十四年から昭和二年にかけて春陽堂重印「永井荷風全集」が刊行され、「妾宅」「昼すぎ」「見果てぬ夢」を収録した改造社版現代日本文学全集「永井荷風集」が昭和二年に、「夢の女」を収録した改造社版新選名作集「新選永井荷風集」が昭和三年に刊行されている。

(14) 「次の夕刊小説」『朝日新聞』昭和十二年四月十四日。

(15) 中島国彦「荷風「見果てぬ夢」の復権」『文芸と批評』第三巻第三号。

(16) 「妾宅」。引用は『荷風全集』第八巻、岩波書店、一九九二年による。中島国彦、前掲論文。

(17) 前掲書、一七四—一七五ページ。

(18) この時期の荷風の随筆の書き手としての(わたくし)については、中澤千磨夫「溛東綺譚」序説「装置としての大江匡——」『異徒』第十五号、昭和五八年四月、参照。

(19) (14)に同じ。

(20) この発表順序については、後藤明生(壁の中)中央公論社、昭和六一年)や柘植光彦(溛東綺譚「永井荷風」三好行雄編「日本の近代小説Ⅱ」、東京大学出版会、一九八六年)が既に関心を表明している。

付記 「溛東綺譚」の引用は、『荷風全集』第九巻、岩波書店、昭和四十六年、により、旧字体は適宜新字体に改め、ルビ等は適宜省略した。傍線はすべて引用者による。

「仕方がない」日本文学

一 金子光晴「没法子」

昭和十二年、日華事変勃発後の中国へ、金子光晴は森三千代を伴って出發した。籍をおいていた「モンコロ」本舗の市場視察という名目だったが、上海、天津、北京、山海関、張家口と見てまわり、戦争に対する態度を決めたという重要な旅である。後に光晴は、「戦争中の新聞雑誌の報道や論説は、いつでも眉唾ものときまつているが、他の学説が封鎖されていると、公正な判断をもっているつもり」の所謂有識者階級も、つい、信ずるべからざるものを信じこむような過誤を犯すことになる。人間は、それほど強いものではない。実際に戦場の空気にふれ、この眼で見、この耳で直接きいてこななければ、新聞雑誌の割引のしかたも、よみかたもわからなくなってくるのだ。」(詩人「昭32・8」と記し、事実への深い関心を示して、知りたかぶりをする有識者と一線を画してみせた。光晴は、昭和十三年

首 藤 基 澄

二月、「中央公論」に「没法子——天津にて」を発表している。旅先で綴った文章であるだけに、まず眼に飛びこんで来た現実を直叙したものと思われる。「三等船客といふものは、デッキにゐるとき風態がへんなのですぐわかる。感心にワイシャツをきてゐてもネクタイなしで、素足に冷飯草履をはいてゐたり、どてら姿によごれタオルで百姓かぶりをしてゐたり……」(「没法子」と船の中から描写を始め、「新しい天地に活路をもとめ」(同)る日本人の姿を捉えながら、天津の戦火や大洪水に見舞われた惨状を描出、「天津は、日本になつてしまひさうな勢ひである。」(同)といい、

凍氷こほりの底に忘れられてある鋤はいふ……没法子！
驢馬は、驢馬の眼やにはいふ。没法子！

皿を持つたまゝの掌の骨。皿はいふ、没法子！
骨もいふ。没法子！

そして、支那には、没法子より強いものはないのだ。
収税役人しゆせやくにんよりも、

始皇帝よりも。

(「没法子」)

と結んでいる。光晴はこの後、「洪水」(昭15・3・15作)で、「おおよそいつになつたら／この氾濫と、／没有法子が解放されるか。」と歌い、「瞰望」(昭19・4・17作)で、「神農の世からかれらはるるのだ。おなし顔だ。おなしかつかうだ。／おなじやうに没有法子をつぶやく土偶だ。」とまで表現している。

「没法子」、メイファーズ、「仕方がない」という言葉が、私の中に住みついてから、もう大分ときがたつ。神農の世から「没法子」とくり返しながら、ひたすらに耐えてきた中国人を前にして、光晴が感じた共栄圏の夢の小ささ。とはいっても、確実に兵燹せんげんは広がっていった。

私は今、「仕方がない」日本文学の中をさまよっている。

二 芥川龍之介「羅生門」

芥川龍之介の「羅生門」(「帝國文学」大4・11)については、多くの論考があり、さまざまな読みがなされているが、「仕方がない」日本文学を考える場合、まず基本的な作品として問題にしなければならぬものの一つである。羅生門の下で、夕方雨宿りをしている下人は、あれこれと思惟をめぐらす。

どうにもならない事を、どうにかする為には、手段を選んでゐる連はない。選んでゐれば、築土つちの下か、道ばたの土の上で、

餓死うゑしをするばかりである。さうして、この門の上へ持つて来て、大のやうに棄てられてしまふばかりである。選ばないとすれば

——下人の考へは、何度も同じ道を低徊した揚句に、やつとこの局所へ逢着した。しかしこの「すれば」は、何時までたつても、結局「すれば」であつた。下人は、手段を選ばないといふ事を肯定しながらも、この「すれば」のかたをつける為、当然、その後に来る可き、「盗人になるより外に仕方がない」と云ふ事を、積極的に肯定する丈の、勇気が出ずにゐたのである。(「羅生門」) 芥川の「羅生門」は、つまるところ、「餓死」しないためには、「盗人になるより外に仕方がない」ということを、「積極的に肯定する丈の、勇気」を獲得する物語であり、それ以上でもなければ以下でもない。芥川は下人の、「盗人になるより外に仕方がない」生をいかに形象するかに腐心しているのである。

芥川が下人に対峙させたのは、「猿のやうな老婆」であつた。門の上で下人に取り押えられた老婆は、「暮のつぶやくやうな声で、口どもりながら」(同)いう。

成程、死人の髪の毛を抜くと云ふ事は、悪い事かも知れぬ。しかし、こういう死人の多くは、皆、その位な事を、されてもいゝ人間ばかりである。現に、自分が今、髪を抜いた女などは、蛇を四寸ばかりづ、に切つて干したのを、干魚だと云つて、太刀帯たちおびの陣へ売りに行つた。疫病にか、つて死ななかつたなら、今でも売りに行つてゐたかもしれない。しかし、この女の売る干魚は、味がよいと云ふので、太刀帯たちが、欠かさず薬料に買つてゐたの

である。自分は、この女のした事が悪いとは思はない。しなれば、餓死うへじをするので仕方がなくした事だからである。だから、又今、自分のしてゐた事も、悪い事とは思はない。これもやはりしなれば、餓死うへじをするので、仕方がなくする事だからである。さうして、その仕方がない事をよく知つてゐたこの女は、自分のする事を許してくれるのにちがひないと思ふからである。(「羅生門」)
この老婆の必死の弁明を、支離滅裂などといつては、下人の生の転化の要因を見落すことになる。老婆の「餓死うへじをするので仕方がなくした事」は「悪いとは思はない」という主張は、生の一つの姿勢を示している。私はこれを「仕方がない」生の論理と呼ぶ。

日本人が「仕方がない」という時、そこには実に多様な心情がこめられている。芥川は「羅生門」で、「仕方がない」生の論理を展開し、下人に「或勇氣」を与え、行動者に転化させた。その時、「仕方がない」生の論理は、日常のモラルを打破し、生の徹底した肯定を可能にしたのである。

三 室生犀星「幼年時代」

芥川の「仕方がない」生の論理は、日本文学の中ではやはり際立った生の主張といえる。同時代の室生犀星は、詩から小説へと転じた文学者だが、転化の際、日本人の一般的な「仕方がない」を形象し、庶民的な心情を定着している。「幼年時代」(「中央公論」大8・8)の「私」は、養子に出され、そこには出戻りの姉がいる。その姉は花街に売られていくわけだが、ここでは嫁に行く話になっている。

「あたしね、またおよめにゆくかもしれないの。」(「幼年時代」という姉と、「私」の会話は次のように展開する。

「どこへゆくんです。」

「よく分らないんだけど、お母さんがきめてしまつたんだから、行かなければならないわ。」

「その人を知つてゐるの。」

「知らない——。」

(略)

「だつていやぢやないんでせう。」

と、斬り込むと、

「しかたがないわ。みな運命うんめいだわ。」

(「幼年時代」)

姉は嫁に行かなければならない状況を、「しかたがないわ。みな運命うんめいだわ」という。どれほど多くの人間が「しかたがない」「運命うんめいだ」とあきらめ、身を投げ出し、無念の涙を流したことが。日本人の虚無的心情は、今も「仕方がない」という言葉に託されている。

四 遠藤周作「海と毒薬」

遠藤周作の「海と毒薬」(昭33・4)は、戦争末期に九大で米軍捕虜を生体解剖した事件を取りこんだ作品である。遠藤は解剖に立合つた若い医局員二人(勝呂・戸田)を中心に、白人へのコンプレックスを下地にした特異な事件の問題にアプローチしている。戦後東京の郊外の新興住宅地でひっそりと開業している勝呂医院へ、気胸をしに行った「私」が、F医大事件の医師の一人勝呂であることを

つきとめるところを導入部として、小説は戦中のF医大の問題を掘り起こしていく。そこで、まず導入部の勝呂の身の処し方に注目したい。「私」に「F市まで旅行してきましたよ」といわれて、勝呂は「眼をしばたいたいて低いくたびれたような声で呟」（海と毒薬）く。

「仕方がないからねえ。あの時だつてどうにも仕方がなかったのだが、これからだつて自信がない。これからおなじような境遇におかれたら僕はやはり、アレをやつてしまふかもしれない……：アレをねえ」

（海と毒薬）

「海と毒薬」を読んで、頭からどうしても消えないのがこの言葉である。もちろん『沈黙』（昭41・3）の「踏むがいい」という言葉よりも、私には重くのしかかっている。また日常よく耳にする「二度とくり返しません」という決意の表明には、どうしても危うさがないが、「仕方がないからねえ」という言葉の響きは、よろはな日本人の心の真実を伝えているように思う。遠藤は、悪情況におかれれば、それに容易に流されてしまう原理・原則を持たない日本人の弱さを直視しているのである。戦後裁判にかけられ、大事件になつても、やはり「仕方がなく流されることになるが、しかし、F医大出身でありながら、東京の郊外でひっそりと開業するところ、つましい身の処し方がある。裁判で決着がつけば、後は何をしようと自由であらう。勝呂は一身を引いているが、基本的な生き方は変わらないのである。

俺は何故、この解剖にたちあうことを言いふくめられたのだら

うと勝呂は眼がさめた時、考える。言いふくめられたというのは間違いだ。たしかにあの午後、柴田助教の部屋で断ろうと思えば俺は断れたのだ。それを黙って承諾してしまったのは戸田に引きずられたためだろうか。それともあの日の頭痛と吐き気のためだろうか。（略）

どうでもいい。俺が解剖を引きうけたのはあの青白い炭火のためかもしれない。戸田の煙草のためかもしれない、あれでもそれでも、どうでもいいことだ、考えぬこと。眠ること。考えても仕方のないこと。俺一人ではどうにもならぬ世の中なのだ。

（海と毒薬）

勝呂は「考えても仕方がないこと」と思考停止し、「俺一人ではどうにもならぬ世の中」というように、自我を主張することなく日本の諦念に身をまかせている。孤立した人間が情況に埋没していく典型的な例である。

「海と毒薬」は、原理的に思考できない日本人の心の痛みを描いた作品といえる。「心の苛責」を求める戸田も、「仕方がない」と流された勝呂の裏かえしにすぎない。「仕方がなく」流されていく日本人の心の痛みは、いかにして救恤されるのか。

五 野間宏「暗い絵」

野間宏の「草もなく木もなく実りもなく吹きすさぶ雪風が荒涼として吹き過ぎる。はるか高い丘の辺りは雲にかくれた黒い日に焦げ、暗く輝く地平線をつけた大地のところどころに黒い漏斗形の穴がぼ

つりぼつりと開いている。」(「暗い絵」昭22・10)というブリュエールの絵への全身的な感応から始まる「暗い絵」は、「戦後の文学創造にかかわる主体を幾重にも緊縛する『怪物的』な魅惑に満ちた作品」(小笠原克「野間宏・開高健」鑑賞現代日本文学④ 昭57・4)である。昭和十二、三年頃の若者の生を根元から問うわけだが、野間宏はそれを次のように方向づけていく。

「君はどう思ふ? 永杉や羽山を?」

「どう思ふ?」

「さう、あの行き方だよ。」

「俺は正しいと思ふよ。あれ以上仕方がないぢやないか。」深見進介は右手の画集の背を握りしめながら言つた。併し、これは彼の全部ではない。彼は木山省吾の言葉の中に強い力を感じ、それに抵抗したのである。

「さうだよ、僕も正しいと思ふんだよ。」木山省吾は僕といふ言葉を使つて言つた。彼は、何か自分の頭の中に描いてゐるものを探し出して来ようとするかのやうな、苦しげな素振りをして、右手で空に小さな円を幾つも描くかのやうに動かしながら、言つた。「僕も正しいと思ふ。併し、それはいま君が丁度うまい具合にいつたやうに、君の言葉を使つていへば仕方のない正しさなんだよ。へんだね、どうも、正しさにもこんな在り方があるといふことは。」

「羽山には自己がないと君は言ふけどね。あ奴には、自己なんか勿論ないよ。又そんな問題には気づきませんだらう。併しあれはあれでいいと最近僕は考へ出したんだ。仕方がないのだね。今の

日本では。」

「……。」

「この仕方のないといふのが日本の現在を一番よく、我々の側から把へる言葉だと思ふね。でその仕方のないところで、しかもやつて行かなければならんといふのが、この僕等さ。僕等がやはりやらねばならんといふことだけが事実だ。もう、今後この事実の外見よ、僕は。……それでね、君とも、近い中にお別れかも知れんよ。」

(「暗い絵」)

こうして暗い時代に、「やはりやらねばならん」という「仕方のない正しさ」に身を投げ出していった若者たちの生は、尊いが、それはそのまま肯定されるのか。深見進介は考える、「俺はいよいよ独りになつた。さう、俺はもう一度俺のところへ帰つてきたのだ。正に俺のあるところへ。」(同)と。そして、「やはり、仕方のない正しさではない。仕方のない正しさをもう一度真直に、しゃんと直さなければならぬ。それが俺の役割だ。そしてこれは誰かがやらなければならぬのだ。」(同)と、自己投企の純粹性に足をすくわれない立場を獲得しようとする。

「仕方がない」日本文学の自立の宣言である。(私の仕方がない文学研究は、漱石、直哉、中島敦とつづく)

「児童文学」という概念消滅保険の売り出しについて

宮 川 健 郎

暮れに編集委員会からいただいた手紙には、児童文学研究の現状について書くようにとあった。

このところ、児童文学の世界で話題になっているのは、まず、『まど・みちお全詩集』（伊藤英治編、理論社、92・9）だ。童謡「ぞうさん」で知られる詩人の全貌を、二篇の戦争協力詩をもふくめて知ることができる。『現代児童文学作家対談』全一〇巻（惜成社、88・10―92・12）も完結した。神宮輝夫が三〇人の現代作家にインタビューし、作家の年譜、著作目録、参考文献目録をも付したこのシリーズは、一九五九年を起点とする日本の現代児童文学について考えるための貴重な資料になるはずだ。日本児童文学学会は、年内に、全六巻の講座『研究Ⅱ日本の児童文学』（東京書籍）の刊行を開始できらるだろう。これは、一九七三年から七七年にかけて刊行された『講座日本児童文学』全八巻・別巻二（明治書院）以来のまとまった研究講座になる。鳥越信を中心に一〇年まえから編集作業をつづけて

きた『日本児童文学大事典』（大日本図書）も、いよいよ日の目を見そうだ。児童文学研究は、少しずつだが、充実してきているように思う。——しかし、いま、「児童文学」という概念そのものが、あやうくなっているのではないか。

森忠明の「少年時代の画集」は、同じ題の短篇集（講談社、85・12）におさめられている。作中の「ぼく」は、おばあちゃんの顔を絵に描く。それを見た先生は、この絵には、ひとつうそがあるという。——（女性にはこんなでつかいのどほとけなんかないんだ。）しかし、それは、臨終のときのおばあちゃんの顔で、（意識不明で目をとじ、大きく呼吸を止だしたおばあちゃんののどには、男の人のようなとんがりがつきだしてきたのだ。）「ぼく」は思う。——（あの図工の若い先生は、まだ死んでゆく女性のそばにいたことがないのだろう、と思った。／やがていつか、先生の恋人か、お母さんか、おばあさんが遠くのどこかへ旅立つ日。ぼくの絵がうそではなく、

真実そのものであることに気づいてくれることだろう。また子どもの「ぼく」が「真実」を知っていて、大人である先生の方が「真実」から遠い。子どもは未熟で、経験や知識をつむことによって大人になっていく。——私たちは、そんなふうと考えてきたのではない。森忠明のこの作品を読むと、そうした常識的な成長観、成長のイメージが脱臼させられるような気がする。

那須正幹の「六年目のクラス会」(六年目のクラス会)ポプラ社 84・11所収)もおもしろい。幼稚園を卒園して六年めに、子どもたちがあつまる。彼らの思い出話のなかに、幼児がかかえている、どすぐろい悪意がかびあがってくる。六年後の彼らは、むしろ、その悪意をうすめているように見える。子どもが成長するにしたがって、悪意もまた成長する。子どもは純粹だが、大人になると悪くなる。——私たちは、それも考えていた。ここでも、成長のイメージは、逆転させられてしまう。

森忠明の「少年時代の画集」や那須正幹の「六年目のクラス会」は、いわば、「反||成長物語」だ。「反||成長物語」とは、「成長物語」に対していうのだが、「成長物語」は、石井直人がつかう用語である。「児童文学における〈成長物語〉と〈遍歴物語〉の二つのタイプについて」(日本児童文学学会々報'85・3)で、石井は、ヨーロッパ文学史におけるビルドゥングスromanとピカレスクという対比をふまえて、児童文学作品のタイプとして、「成長物語」と「遍歴物語」のふたつを考える。——〈成長物語〉では、主人公は一つの人格という立体的な興行きをもった個人である。主人公が経験したこと

は、その内面に累積していつて、自己^{ビルドゥング}形成が行われる。(中略)／遍歴物語)は、対比的に、主人公はむしろある抽象的な観念^{イデオロギ}であってそれが肉化したものとしての人物であるにすぎない。いわば、主人公そのものはどうだっていいところがあり、重要なのは作品を通じて繰り返し試される観念の方である。(ルビ原文)

石井が「成長」の例としてあげる作品は、J・R・タウンゼント『アーノルドのはげしい夏』(69/神宮輝夫訳、岩波書店 72・11)、山中恒『ぼくがぼくであること』(実業之日本社 69・12)であり、「遍歴」は、ルイス・キャロル『ふしぎの国のアリス』(一八六五年、寺村輝夫『ぼくは王さま』(理論社 61・6)である。そして、石井は、日本の現代児童文学を成立させる誘因ともなった、早大童話会のマニフェスト『少年文学』の旗の下に!』(『少年文学』53・9)はその文章自体、〈成長〉をめぐるレトリックから構成されている。)とし、(このことは、戦後児童文学の理念および童心主義批判が、成長物語のタイプをめざして、前近代である遍歴物語の語りを抑圧していく過程であったことを示している。)と述べる。『少年文学』の旗の下に!』は、「メルヘン」や「生活童話」などを〈克服〉して、〈近代的「小説精神」を中核とする「少年文学」の道〉をえらぶとしたのである。

たしかに、石井直人が指摘するように、日本の現代児童文学は、「成長物語」として書かれることがほとんどだった。現代児童文学の草創期に発表された、松谷みよ子『龍の子太郎』(講談社 60・8)の主人公は、農村のまずしさを変革しようと、今江祥智『山のむ

こうは青い海だった』(理論社 '60・10)の山根次郎は、自分自身の気弱さを何とかしようと旅に出る。作品の最後で、龍の子太郎は、
 こういう。——(そうだ、しごととはこれからなんだ。いこう、おかあさん、いつてはたらこう!)
 『山のむこう』の幕切れで、井山先生はいう。——(山のむこうには、きっと青い大きな海があるんだ。海は希望みたいにひろい。)
 現代児童文学の出版期には、状況はかならず変革されるべきもの、人間はかならず成長すべきもの、という考えが強かった。

が、いま、現代児童文学における「成長物語」の枠組には、さまざまな場面で、ゆさぶりがかけられている。そして、それは、「児童文学」自体をゆさぶるものともなっている。前に「反II成長物語」としてあげた一、二の作品も、「成長物語」を強く相対化するものだが、ここで、「成長物語」をゆるがすものをおさえてあげてみよう。

第一にあげたいのは、現代児童文学に固有のものだったはずの「理想主義」や「向日性」を保留するようなうごきである。那須正幹の『ぼくらは海へ』(偕成社)が刊行されたのは、一九八〇年一月だった。作者は、進学塾にかようエリート六年生のうつろな心を描いた。夏のおわりに、邦俊と誠史は、困難な現実をのがれて、いかにのって海へ出る。作品は、ふたりの死を暗示しておわる。この長篇に出会ったとき、私はもう、児童文学は、子どもたちに明るい未来を用意するようなものではなくなってしまったのだと思った。(児童文学の場合は、作者は児童に、美しい情緒をやしなわせ、人間性をつちかわせよう、明るい夢を与え、想像力を発達せしめよう、(中略)

といったような、その精神の啓発を念じつつ制作しているのである。常に作者の善意にみちた、向日性的な理想主義、ヒューマニズムの文学といつていい。とは、一九六三年の福田清人のことばだけだ(『児童文学の本質』、福田他編『児童文学概論』、牧書店 '63・1所収、
 『ぼくらは海へ』は、この児童文学の「理想主義」をカッコにくくってしまった。安藤美紀夫『風の十字路』(旺文社 '82・7)は、三浦耕造の自殺からはじまる物語だ。実験的な手法で、友だち同士のきづなをたしかめ切れない中学生たちのすがたを描き、明確な結論を見出さないまま、物語を読者の前になげ出した。先にあげた『龍の子太郎』や『山のむこうは青い海だった』の例でもわかるように、出版期の現代児童文学では、作品のなかの現実と、それをこえていく力の関係は、いつも、現実をこえる力の方が強いかのようにな書かれていた。『ぼくらは海へ』や『風の十字路』には、はつきりとあらわれているけれども、最近の児童文学は、現実をこえようとする力の方がいつも強いとはかぎらない、というところから書かれようとしている。現代児童文学は、「成長物語」として書かれることが多かったと述べたが、主人公の自己形成は、いつでも、「よき成長」に行きついてきた。『ぼくらは海へ』や『風の十字路』は、少年少女の自己形成を描きながら、大人ののぞむ「よき成長」にはつながらないようなそれを書いたのだ。

「いるかいるか／＼いないかいるか」(「いるか」冒頭)などの詩をふくむ、谷川俊太郎「ことばあそびうた」(福音館書店)が刊行されたのは、一九七三年だった。くりかえされる、ひらがなの「いるか」

は、動物の「イルカ」なのか、そこに「居るか？」なのか、特定できず、私たちは、読み調子のよさに流されて、「意味」にはぐれていく。なかなか市民権を獲得することができなかった、これらの詩も、八〇年代以降は、小学校の国語教科書にしばしば採用されたりしている。「ゆさぶり」の第二には、「意味にはぐれる」ような児童文学作品がいろいろ書かれ、読まれるようになったことをあげたい。ナンセンスをうけいれる土壌ができてきたのだろうか、矢玉四郎の『はれぶた』シリーズも、子どもたちにずいぶん読まれた。第一作『はれときどきぶた』（岩崎書店・80・9）では、午後の空から、ぶうぶうぶうぶうとブタがふってくるのだ。ナンセンス児童文学が書かれ、読まれるようになったことは、児童文学の世界が豊かになったことともいえるが、これもまた、「成長物語」の枠組をゆさぶるもののひとつになっている。「成長物語」では、作中の体験がいちいち「意味をもって」主人公のなかに堆積していく。その結果、彼は、成長をとげることになる。ところが、ナンセンス文学では、いくらことがつらねられても、意味はつみあがらない。やはり、ナンセンスは、「成長物語」を相対化するものでもあるのだ。

「ゆさぶり」の第三は、単線的なストーリーから逸脱するような物語が書かれるようになったこと。石井桃子らの『子どもと文学』（中央公論社・60・4）は、小川未明、浜田広介など、日本の近代児童文学を批判的に検討し、その上で、子どものための文学にとって大切なことは何かと問うた書物だが、そのなかでは、昔話が子ども

の文学として基本的な要素をふくむものとされる。子どものための文学は、昔話の形式がそうであるように、モノレールを走る電車のように、まっすぐにすすむのがよい、とされたのだ。この考えは、特に、幼年童話や絵本を制作する人たちのなかでは、嚴重にまもられてきた。そして、〈成長物語は、主人公の成長により、誕生から死までという時間、縁取られている〉（石井直人・前掲文 傍点原文）ので、たいてい、単線的なストーリーとして書かれる。ところが、最近、単線的なストーリーではない児童文学作品があらわれてきた。有名なのは、岩瀬成子の『あたしをさがして』（理論社・87・9）だ。イメージをつぎつぎと繰り出すだけで、ストーリーは、すっかり破壊されている。難解だ、子どもの文学といえるかと、困惑された作品である。一九七〇年代後半、児童文学の世界で、かつては子どもたちから遠ざけられていたテーマ、死や性や家庭崩壊が書かれはじめたことをさして、「タブーの崩壊」ということがいわれた。が、児童文学の物語づくりには、そういったテーマにおけるタブーより以上のタブーがあつて、岩瀬成子は、それを、とうとうやぶつてしまったようなのだ。だが、その試みがうまくいったのかどうか、正直にいつて、よくわからない。単線的なストーリーから逸脱してなお、おもしろかつたのは、むしろ、長谷川集平の絵本『日曜日の歌』（好學社）⁸¹だった。作品のはじめで、主人公の「ぼく」は、万引きをしてしまう。そのことがどんなふう

に展開していくのかと、私たちは、息をつめるが、ストーリーは、その問題からどんどんはずれていく。

最後に、児童文学の読者層の上限の引きあげということ

おく。児童文学の読者は、何歳までか。古田足日は、直感的に（中学二年の夏休みまで）（『児童文学とは何か（一）』、『季刊児童文学批評』⁸¹・12）といていた。しかし、七〇年代以降の児童文学は、だんだんに、読者層の上限を引きあげていく。たとえば、理論社の『大長編シリーズ』。このシリーズの作品、灰谷健次郎の『兎の眼』（74・6）や、今江祥智の『ぼんぼん』（73・10）は、読書力のある小・中学生にもよく読まれたが、若者、成人した女性たちの心をもとらえただろう。そのことは、結構なことでもあるけれども、児童文学が、成長していく子どもたちのためのものであるという前提がはっきりしないことにもなった。短篇集『つめたいよるに』（理論社⁸⁹・8）でデビューした江國香織の作品は、児童書の体裁で刊行されながら、女子大生によく読まれている。

こんなふうに、現代児童文学における「成長物語」の枠組は、ゆらいでいる。児童文学は、近代に入って、「子ども」というものが「大人」とはちがった価値をもつ存在として新しく発見され、その「子ども」に読物をとだけようとして、はじめて成立した（柄谷行人「児童の発見」、『日本近代文学の起源』講談社⁸⁰・8所収参照）。児童文学にかかわる大人たちが、その子どもたちの「よき成長」を願うというのは自然なことで、児童文学は、どうしても、「成長物語」の枠組を引きよせてしまふのだった。だから、その「成長物語」がゆらいでいる現在、「児童文学」というものの自体があやうくなっているようにも思うのである。石井直人が「成長物語」と対比していった「遍歴物語」を積極的にめざすような作品もあらわれた。いとうひ

ろし『おさるのまいにち』（講談社⁹¹・5）にはじまるシリーズである。シリーズは、第三作まで出ているが、それぞれ、かならず、〈ぼくは、おさるです。／みなみのしまに、すんで、います。〉と書きおこされる。そこでは、「変化、成長する主人公」とはまったくちがったそれが描かれている。

九〇年代前半のこのながめは、何なのか。児童文学の豊饒なのか、「児童文学」という概念の希薄化なのか。ナンセンス児童文学の隆盛、読者層の広がり……、今日の状況は、豊かともいえるけれども……。活字メディアの時代から映像メディアの時代になって、大人だけが占有している情報が少なくなり、「大人」と「子ども」の境界があいまいになった、近代がくり出した「子ども」はもういないとするのは、ニール・ポストマンだ（小柴一訳『子どもはもういない』新樹社⁸⁵・5）。「子ども」がもういないならば、子どものための「児童文学」も、なくならざるをえないのではないか。

目ざめてみたら、「児童文学」という概念が消滅していた、いつか、そんな朝が来るのではないか。大学で「児童文学」を担当する教師である私は、その朝、ただ、「文学」の教師ということになるのか。それとも、すっかり失業してしまふのだろうか。そうした私たちのために、保険会社は、「児童文学」という概念消滅保険という商品売り出したらよい。

「児童文学」という概念消滅保険——〇〇〇〇先生、一〇〇口お申し込み、△△△先生、五口お申し込み、……宮川健郎先生、一口お申し込み、ありがとうございます！

日本近代文学における書誌をめぐる

——参考文献目録を中心に——

坂 敏 弘

書誌とはおおむね文献目録を指すものと考えてよいが、著作目録、参考文献目録、雑誌総目次(細目)から、広義には、年譜・年表なども含むものと言えよう。しかしながら、この分類(体系)すら明確ではないほど、近代書誌学という学問は進んではない。日本索引家協会編『書誌作成マニュアル——文献目録を作る人のために——』(日外アソシエーツ 昭55・7)、堀込静香『書誌と索引——情報アクセスのための機能と使い方』(日本図書館協会 平2・1)など入門書も出されているが、厳密な意味での近代書誌学はまだ混沌としている。学問としての、体系としての近代書誌学の確立の遅れは一般的な、書誌に対する認識の低さに対応している。文学研究という領域において書誌とは補助的手段であり周辺領域にすぎないと切り捨てることも可能かもしれないが、周辺であるから低次元のもの、無視してかまわないものとは言い切れない。ここで、書誌作成者(作り手)と利用者(使い手)の関係という問題が浮上するであろう。換言すれば、生産と消費の関係とでも言い得るような問題であるが、今はこの問題に深く立ち入ることは避けたい。ただ、石原千秋が「有難がられ、感謝はされるが尊敬はされない、それが書誌ではないか」(『海燕』一〇巻七号 平3・7)と書くような一般的な認識が、書誌作成者自身、尊敬されることを望んでいるのかいのかといった心情を抜きにしたとしても、好ましいものとは到底考えられない。

書誌作成者側の、出来上がった書誌についても多くの問題を内包しているのが現状である。その原因の一つに、作成者の書誌についての認識が依然として低すぎることがあげられよう。作成者は多くが利用者から出発している。利用者の段階では先行書誌についての不満や批判を持ちえただであらう。しかし、作成者の立場に反転したとき、事情は一変する。実際の書誌作成にはさ

まざまな問題がつきまとっている。問題に直面したとき、解決の手だてとして先行書誌から学ぶことが多いが、先行書誌すべてがすぐれているわけではない。悪しき習慣を踏襲していることもある。発行年月日の(日)の省略などはその一例と言えよう。この点に関しては賛否両論があり、決着がついているとは言いがたいが、省略するかしないかは、ケースバイケースであつて必ずしも統一する必要はないようにも思われる。奥付に印刷された発行日と実際の発行日、発売日とのズレはよく知られているが、この場合も、図書館の立場から佐野真が(書誌にとっては注記事項である)(「書誌年鑑91」日外アソシエーツ 平3・12)と書くのもあながち誤りとは言えない。同様に、雑誌の巻号を入れるか入れないか、印刷年月日は必要なのか、初出や再録の記述のしかたはどうするのかなど、細かな点に目を向ければきりがないであろう。

ようやく注目されるようになった書誌のなかでも、著作目録に比して参考文献目録は未だ軽視される傾向にある。国文学研究資料館編『国文学年鑑』(至文堂)はすぐれた集合書誌であるが、速報性には欠けている。また、編集方針から単行本一部所収論文がはずされている。大学紀要や研究同人誌の類はよく拾われているが、それでも落ちは目につく。したがって個人による参考文献目録作成が不可欠であり、現に多くの研究者が作成を試みている。ただ、多くが「國文學」や「解釈と鑑賞」といった商業誌上のそれであり、供給する場は与えられるものの、紙幅などが制限されている。また、学会誌などは最初から参考文献目録には門戸を開いていない。畢竟、私家版の発行にならざるをえないが、私家版は人目につきにくく、また、入手しにくいという限界がある。この閉ざされた現況を打開する方策はないものであろうか。

参考文献目録はまず網羅性が重要であるが、網羅の次には選択することも必要になってくる。その一つの試みとして「文献解題」があげられるが、谷沢永一が「文献目録から文献解題へ」(『日本古書通信』四三巻五号 昭53・5)を書いてから歳月を経た現在でも必ずしも浸透しているとは言いがたい。おそらく「解題」の書き方がむずかしいのであろう。また、作家別に作られることの多い参考文献目録では、作品別、主題別といった分類目録も必要になってくるものと思われる。

情報機器の発達は、データベース化を促し、国文学研究資料館の「国文学論文目録データベース」のオンラインサービスも開始された。現在は暫定的なものであるが、いずれは大掛りなものとなっていくであろう。となれば手作業による書誌作成が不要になるのであろうか。人間の力によらねばならないところも必ず残されるにちがいない。ただ、機械化によって書誌作成の方法が大きく変わりつつあることは確かである。その意味で、書誌は今、過渡期にあると言えよう。

近代文学研究の中のアジア

奥出健

近代文学研究の方法が意識化され、研究の方法が多様化したのは、一九七〇年代のことである。このような研究方法、研究視野の拡大、そして近代文学研究者の増大に伴って、かつては「暗い谷間の時代」として一括りされ、研究の裾野から脱落していた分野も漸次詳しく追究されるようになってきた。また文学史家の中に「戦中・敗戦・占領」をひとつづきにとらえ、文学史の中にその時代を位置づけようとした磯田光一なども現れ、「暗い谷間の時代」は孤立する領域から連続する領域のひとつとして認識されるようになった。しかしそれよりはるか以前に、すでに祖父江昭二や塚本昭和、河原功、尾崎秀樹たちが「暗い谷間の時代」の最暗部の資料を発掘していたことは銘記すべきことで、これらの仕事と磯田の仕事が有機的な関連をもって文学史となる前に磯田の不幸が起こってしまったという気がする。

ところで祖父江昭二や竹内実らの研究者は六〇年代から日本文学研究プロパーの人々にとつて常に刺激的存在でありつづけ、そのお蔭で、この分野が無視すべきところではないという雰囲気は七〇年代の中頃にはできあがっていたらしい。そういう状況をあまえ、もっともインパクトの強い人たちで、「暗い谷間の時代」のなかの核ともいえる一九三〇年代の中国文学と日本との関連について特集を組んだのが『文学』一九七六年四月、五月号である。またその前年、村松定孝らの編になる『近代日本文学における中国像』がでており、日本と中国との国交回復という流れが背景にあつたとはいえず、画期的な企画が続いたのである。後者は、明治から昭和にかけての日本の作家たちの中国に関連する作品がとりあげられて網羅的であるが、まだ日本人の描いた作品だけがとりあげられているという意味において、日本からアジアへの一方的な視線であつたといえよう。

ところが、先の『文学』一九七六年四月号に「近代日本文学における中国像」の書評を書いた飯倉照平は、高崎隆治が収集、紹介してきたような従軍記類の重要性をのべつつも、「さらにいえば、旧植民地・占領地でいとなまれていた文学活動をもっと発掘すべき」だと指摘している。確かに、旧植民地・占領地でいとなまれていた文学活動にはアジアからの日本へのまなざしがありようと、戦時下の文学状況全体像を正確に見渡すための鍵が含まれているといえよう。その意味で旧植民地・占領地の文学はさらに詳細に研究されなければならない。

最近の旧植民地の文学の研究で出色なのは、川村湊の一連の仕事と、山田敬三・呂元明編『十五年戦争と文学』（一九九一年東方書店 だろ。う。その他、同人研究誌『朱夏』（せらび書房）の連続「旧植民地の文学」特集も評価されてもいだろう。学会誌では『日本文学』平成五年一月号がこの分野の特集を組み、また『昭和文学研究』第二五集も「昭和文学とアジア」特集を組んだが、ともかくも旧植民地・占領地の文学状況の全体像を提示しようという意気込みは感じられ、これも画期的なことといえるかもしれない。だがまだまだこの分野は底が深いのだ。最近、南方の文芸状況を知りたくて現地の日本文の新聞を調べたのだが、この分野の資料の底の深さを証するためにもこの紙幅をかりて、その一端を紹介しておきたい。南方には現地人が書いた文学的資料はないから、従軍文士の作になる。

『セルベス新聞』（昭17・12創刊 マカッサル市）はたしか複製されたはずだから、知られた資料となっているが、この新聞には文芸欄があり、数社共同配給以外の記事もかなり載っている。例えば、窪川稲子の「激戦地にカンナの花―南の聖地おろがむ」（昭18・1・5）はじめ、武田麟太郎・大宅壮一対談「南方建設の一年」（昭18・1・9〜10）、も独自の記事と考えられるし、宇野浩二「言葉と文章」（昭18・11・3、6）なども独自記事の可能性がある。『マニラ新聞』（昭17・11創刊 マニラ市）には石坂洋次郎のものも多く、「新しき比島婦人の生活」（昭和17・12・25ほか「比島の成長」（昭和18・12・17、18）ほかがあり、その他、林房雄「マブハイ比島―独立式典に参列して」（昭18・10・15）、小田嶽夫「宣伝について」（昭19・5・20）や、火野葦平「二年目のマニラ」（昭19・9・9）などがあるがこれらはおそらく独自の記事だろう。『ビルマ新聞』（昭18・1創刊）では柳山潤「ビルマの朝」（昭18・2・3、4）などが載っている。さらに『ジャワ新聞』『ダバオ新聞』『ボルネオ新聞』『昭南新聞』などの文芸記事も若干残っており、従軍文士たちの占領地での発言は内地でのそれとどう違うのか細かに検討したいものである。

江頭太助 著

『有島武郎の研究』

西垣 勤

著者は、有島武郎研究を長く続け、高い評価を受けて来た人である。本書にも、最も早い論文「H・エリスの『性の心理学的研究』の影響」、**「宣言一つ」**の成立への道程」が収められている。以後の研究の前提になった優れた論文である。それ以来氏は多くの論文を発表して来ているが、今回その中から、精選して一冊にされた。まず、長く積み重ねられて来た業績を初めてまとめられたことを喜ぶたい。

本書は、第一部、「有島武郎の基調」として、「宣言一つ」の成立への道程」「アシジの聖フランチェスコ・受容の道程」の二論文。第二部、「文学活動の軌跡」として、

「或る女」研究の視点から、「モテイーフの原風景」「H・エリスの『性の心理学的研究』の影響」「クロイツェル・ソナタ」との比較考察」の三論文、「惜しみなく愛は奪ふ」研究の視点から、「初稿成立の背景とその位相」「定稿成立の状況とその位相」の二論文、「創作力の退縮」期の作品研究の視点から、「一房の葡萄」の「僕の心」「星座」の構想と第一巻」「ドモアの死」の作劇法」「断橋」の構造」の四論文、併せて九論文。第三部、自己完結としての事績、として、「宣言一つ」の文脈、「有島農場解放・一つの機縁」の二論文、併せて一三論文から構成されている。著者

は、「あとがき」で、「宣言一つ」に照準を置いた論文集を意図した」と言っており、その通りなのだが、その中で『或る女』をめぐる論と『惜しみなく愛は奪ふ』をめぐる論、そしてその二作品の相互関係、それ以後の、四つの作品論が、重視されて論じられている。

私がこの論文集を精読しての第一の感想は、有島の日記、書簡その他関連する文章、あるいは有島に影響を与えた文献を、研究者としては当然ながら仲々難しい、極めて詳しい読み込みをし、そしてそれを踏まえて、論理の糸を丁寧につないで行く、実証的、論理的な研究態度が、誠実に行われているということである。著者が有島の文言を殆ど記憶し、その周辺の文献にも精通しているという印象がある。第二に、有島のも思想家としての面が重視されていて、その思想的展開が、丁寧に、慎重に、厳密に論じられているということである。

具体的な成果のその一部を挙げれば、一、サバティエの『フランチェスコ伝』の明治三六年から大正八年までの有島の一貫した

影響を實証し、明治三六年当時、フランチェスコの自己否定、財産への否定、神への献身への敬意が、自己の生き方を批判する軸となったこと、明治三九年、四十年頃には、フランチェスコの実践を現代的に継承した人がクロポトキンであると考へたこと、大正五、六年頃には、ルナンの『イエス伝』、サバティエの『フランチェスコ伝』のキリスト、フランチェスコ像が、初稿「惜しみなく愛は奪ふ」、「クララの出家」に真つすぐ反映していること、大正七年には、財産放棄、農場放棄の決意をしていることに、キリスト、フランチェスコの生き方の実践に関係があることなどの証明。二、明治三六年九月の日記の、『復活』観劇の感想や、明治四十年三月の『アンナ・カレーニナ』の感想における、思想性や階級性においては、厳しい倫理性を持っていて、一方文学においては、同情を評価の基準にする、その二元的共存が、有島の思想構造であることの証明。三、『クロイツェル・ソナタ』の影響が、『或る女』後編の、葉子の形象に見られる女性観に色濃く現れていること

の証明。四、『愛は惜しみなく奪ふ』の、愛の論理の成立に、大正五年の、橋浦泰雄のサジェストがあつたことの証明。五、大正九年の、定稿「惜しみなく愛は奪ふ」の数十行の検閲による削除の内容と、森戸辰男の論文との影響関係、その中で有島とクロポトキンとが、『福音書』を中核として、思想内容が結び付いていることの指摘。これらは一例に過ぎず、その他、多くの氏の新しい見解がちりばめられているのだが、これらは、それを全て受け入れる正しさを持っているかどうかは、例えば私は検証しなければならぬのだが、今言えば、大事な、踏まえねばならぬ指摘が極めて多いと言わねばならない。

以上の論については、有島の思想的展開をめぐっていたのだが、『一房の葡萄』、『ドモ又の死』、『断橋』については、作品論というものになっており、気になることがないでもない。

『一房の葡萄』では、その思い出について、明治三七年には、その盗みを年上の友人にたしなめられたというのが、原型だと

いうのは、私の不勉強でショックを受けたが、この作品を読むことの中で、『或る女』の古藤の葉子への詰問、葉子の今までの生き方への悲劇的反省、フランセスと先生の同質性、そういうことと密接に関係して読むことが良いのかどうか、又、『ドモ又の死』を評価するのは良いとしても、この計画は実現する筈がないというのが私の判断だが、だからこれはある意味では大変な有島のニヒリズムの所産だと思ふのだが、そういう疑念は一切なく論を進めて良いのかどうか、『断橋』も、確かに、ここに『運命論者』の主人公を持って来たことで、戯曲として、優れた人生劇になったと思ふが、しかし、その原因は、『或る女』と『運命論者』の優れた所以と、その統合にあり、それはどう考えても新しい創造的發展として評価出来ないのではないかと、大きな意味では言わざるを得ないことを、それに余り触れないで論じることが良いのかどうか、というような疑念は私には拭えない。

しかし、このような批判は、本書全体で言えばたいした意味はない。例えば私は有

鳥研究で、思想面の厳密な検討をして来なかったということがある。有鳥が近代文学史上重要な意義を持つ所以は、思想家でかつ文学者であるという、当然でしかし見事なそういう作家であるからだ、というのは常識だろうが、そういう思想家としての有鳥に、論理的、思想的に、詳細緻密に切り込んでいる研究者の仕事として、この著者は、見事な出来栄を示していると思う。

私には、思想的論理性に疑うところもある。それが小説のリアリティとの葛藤の中で検証されないと、作者の思想が文学的に肉化しているかどうか危ういと思うこ

石割 透 著

『芥川』とよばれた藝術家

——中期作品の世界——

清水 康次

本書は、石割透氏の芥川文学の研究書と

しては、二冊目の論文集である。氏の一冊

目の論文集『芥川龍之介——初期作品の展開——』（一九八五・二、有精堂）は『偷盜』までの作品を扱っていたが、本書はそれ以後の、『毛利先生』までの作品を論じている。

長年の氏の芥川研究の成果であり、論旨の持続性に注意が払われている。私には、第七章の『枯野抄』における門弟たちの「解放」への心理の読みと、第九章で『毛利先生』にかかわって論じられた時代との関係が、最も興味深く、教えられるところが多かった。典拠や文献の引用も、単に論を進めるためのものではなく、引用によって、作品と時代とのかかわりを浮かび上がらせている。それらの優れた点について多くの語を費やすべきであるが、今は疑問点を優先させることを御了解いただきたい。

全体を通じて印象深いのは、「空虚」な芥川である。「持続した自己を所有しないという空虚」（序）な芥川の像が繰り返される。第三章では、『西郷隆盛』について、その作品としての平凡さが、次のように説明されている。

拠るべき現実の基盤もなく、内部に

核となるべき何物さえも所有していない作者が、そうした自己に対する倫理的なうしろめたさ、自己不信、或いはそうしたことから自己が解体していく予感が、創作に際して発動しなかった場合に、芥川はこのような作品しか作り得なかったのではないか。芥川は自己の負性を痛切に自覚することにおいてのみ、秀れた作を生み出すことができたのだ。(中略)芥川における課題は、沈黙することのみが誠実であるという自己を如何に語るかという、至難な逆説のうちこそ、潜んでいたのではなかったか。

しかし、このような芥川の「空虚」さだけの強調は、例えば『戯作三昧』や『地獄変』における芥川の熱っぽさとの間に齟齬を来してくると思われる。氏は、『地獄変』にかかわって、「個性の弱さ」を自覚し、「家庭に自己が侵食され」ることを恐れる芥川が、「無理に「地獄変」の良秀を描くことで、自分を「藝術家」に駆りたてねばならなかった」と述べる。さらに、「世

間の価値感と対立する、(藝術家)として自らを規定し、そうした対立を梃子として、藝術家としての自己の基盤を現実の中で安定させたいと願」ったと述べている。芸術家であることの「仮構」が論じられているが、(芸術家)を理想と見るか、仮構と見るかでは、大きな相違がある。(芸術家)が、空虚の対極にあるような、満たされたあり方として願望されたと考ええるのか、日常生活での空虚さを逆立ちさせるようにして仮構されるポーズと考えるのか。氏の立論は後者の立場にあると読める。しかし、(芸術家)の中に空虚を満たすものが存在すると論じていかなければ、作者の作品にこめた熱は理解しにくいのではないか。『奉教人の死』の主人公の「沈黙に終始した彼女の聖らかな生」と、「沈黙することのみが誠実である」というような空虚な芥川の像とを比較すれば、両者は対極的な存在でしかなく、どのようなアイデンティティーが成立するのか、わかりにくい。「空虚」と「逆説」以外のファクターがやはり必要ではないか。

『戯作三昧』について、氏は、「なま身の芥川の表情が、意外なほど素直に反映している」と述べ、一方で、それは「芥川の小説家としての側面のみに限られている」と述べる。『戯作三昧』には、現実社会の中にあることから来る「小説家」の苦悩や矛盾は描かれている。それ以外に描かれるべき「側面」があるのか。氏の論を読みながら、私には、古ぼけたように見える「芸術と実生活」の問題が改めて重要に思われた。「孫の太郎」の位置について、「馬琴が、藝術から離れて接する唯一の人物」とし、一方、「戯作三昧の心境」が「太郎のもつ純粹さにも照応し」、「風呂の中」の人物たちや「妻のお百の人生とは対極にある」とすると、「芸術」と「人生」とはどのような位置関係をとるのだろうか。

石割氏の注目は、本書の中で、芥川という個の内部の問題から、次第に芥川を含む時代の問題に移ってきている。巻末の論文である「毛利先生」——大正期文学に見る教師像の一面——は、その標題が示すように、最も時代への注目が強化された論であ

る。そのときに、冒頭の「空虚」という個の内部の問題と、時代の問題とがどのような形でつながっていくのか。例えば、第一章で、大石内蔵助の理解をめぐって、明治期の文献と『或日の大石内蔵之助』を比較しながら、氏は、両者の相違に、「明治という時代の桎梏から解放された大正の精神の不安定さ」を見ている。芥川の空虚と時代とを結びつける可能性が既に述べられているのだが、その文脈は十分に明らかにされていない。

そのことは、本書のタイトルにもかかわる。「あとがき」において、氏は言う。

畢竟、《私》とは、視られ、噂され、《よばれ》るといった、他者との関係の中で捉えられた《私》の像でしかない、逆に言えば、他者の存在とは、一方的に他者を視、語り、《よぶ》ことの中にしかあり得ない。芥川の中期作品の多くが、その手法のうちに語っているのは、こうした自己と他者との隔絶、そこから齟齬される人間の孤独、であり、そうした希薄で孤独な《私》の

ありようは、芥川のみならず、大正期の文学者に共通する一つの傾向でもあった。

「希薄で孤独な《私》のありよう」は、芥川の特異な問題と捉えられているのか、「大正期の文学者に共通する」問題と捉えられているのか、現代の一般的な問題と捉えられているのか。その見通しをどうつけるかによって、「序」に述べられた「空虚」

栗原 敦著

『宮沢賢治 透明な軌道の上から』

安藤 恭子

宮沢賢治文学研究における重要な課題に、《手稿研究》がある。死後遺された大量の手稿の整理・解説こそが賢治研究の原点であり、その現在における最大の成果が『校本宮沢賢治全集』であることは言をまたない。そこに示された本文・校異をどう検討するか、『校本全集』をテキストとするな

の位置づけは変化し、「出版期における芥川の特異さ」というような評価も揺れ動いてくる。氏の注目が、個と時代の両方にあるのならば、「《芥川》とよばれた藝術家」と、芥川として存在した芸術家との間を、なくプロセスを問い続ける必要があると思われる。

(一九九二年八月一〇日発行 有精堂出版株式会社 B6判 二五七頁 三、六〇〇円)

らば、その方法的視座が厳しく問われるのは必然のことである。こうした課題・成果を十分に生かし、さらに賢治を取り巻く時代・環境への精緻な考察を積み重ねながら、『校本全集』以後の賢治研究をリードし続けてきた一人、それが栗原敦氏である。

《詩》を主題とした八十二年以降の論を

中心に、二十四篇・〈Ⅰ〉—〈Ⅴ〉章構成で展開されている本書の、まずはその展開を追ってみよう。〈Ⅰ〉は、『暁鳥敏日記』など多彩な資料に基づく「序景 宮沢賢治」。賢治の父・政次郎と暁鳥敏との交流を軸に、賢治幼少年期の宮沢一族が形成していた「精神圏」を描き出す。浄土真宗・法華教という単純な色分けを排し、明治以降の仏教近代化の流れの中に賢治の精神形成・信仰を捉えかえすこの試みは、伝記研究に新たな照明をあてるものでもある。〈Ⅱ〉は「日蓮の死生観と宮沢賢治—自然哲学から社会へ」ほか三篇で、日蓮の宇宙観・死生観と関わりつつ展開された「春と修羅」第一集の世界を中心に考察が進められる。「信」と科学認識、宇宙と「個」を社会的使命感によって一致させようとしたその道程と困難が描かれる。〈Ⅲ〉は「『かなしい生物』の物語—『フランドン農学校の豚』考」ほか四篇で、〈加害—被害〉の関係、時代・社会の規制からの離脱への願いというテーマを中心に論じる。〈Ⅳ〉は、「加害」の影を—「山火」再読」ほか七篇。〈Ⅴ〉の〈加

害〉の問題を受けて、自らが加害者であるとの社会的罪障感の自覚というモチーフで貫かれる口語詩を中心に考察する。日付・表題・作品番号の問題、〈心象スケッチ〉という方法論の変容についてなど考察は多岐にわたるが、手稿の推敲過程を追うことで、賢治が自己の理想・空想性を否定し、他者があるがままに受け止める覚悟をなし、作品の背後にある舞台・事件を越えて「作品の高み」(p. 229)にたつ過程を明らかにして、次章につなぐ。その〈Ⅴ〉は、「『文語詩稿』試論」ほか五篇。「推敲の過程に練り込まれている作者の視線の大きな転換」(p. 338)に注目、「ひとつの対象をそれを見つめる視線という単層的なあり方によって捉えるのではなく、対象をそこにそのように存在せしめているまわりのものとの総体として捉える」(p. 375)方向に推敲は向かっており、それを「作品の外部に、生身ならぬ、高められた存在としての『作者』を析出させるといふ表現的次元に歩み出て行った」(p. 396)ものと評価。そこに、賢治後半生の心境の深まりを見る。

本書に見られる栗原氏の仕事の特徴と意義は、大きく三つに分けて要約することができる。まず挙げられるのは、やはり、『校本全集』の成果を生かした推敲過程の考察である。「通常の推敲の概念を打ちくたく」賢治の推敲を前に、「その時々表現行為自体に生きた、賢治にとつての推敲の意味を追求せずには済まなくなってしまう」(p. 306)という栗原氏のスタンスは、全集編集者でもある入沢康夫氏の作品行為論と重なり合うところを持っている。しかし、文語詩についてなされる、「永久の未完成これ完成」という思想によるばかりでない「いつ訪れるかもしれない死を覚悟しながら、残された体力の限りを尽くして、かろうじて自ら容認できる姿にまで詩稿を整え終えたこと」の表現」(p. 341)という評価には、推敲の一面を完成に向かつて営まれた行為として捉える栗原氏の視点が打ち出されている。推敲の段階を丹念に腑分けし、作者の認識の深まりが「定稿の質の高さ」(p. 353)につながりゆく過程が描かれる所以である。これに関連して次

に挙げられるのは、本書が一つの賢治像を提出していることである。幼少年期の時代・環境から始まり晩年の文語詩推敲まで、賢治がたどった道程がその言語活動と不即不離の關係で描き出され、本書の年代記的な構成を生んでいる。そして、それら全てを支えるものとして、多彩な資料を駆使した時代・環境の考察がある。(食・病)・〈関東大震災〉が歴史的・文化的問題として取り上げられ、それらと賢治との関わりに考察が及んでいるところも、刺激的である。

栗原氏は、研究における自らの方法論をとりたてて標榜することはしない。しかし、氏の周到・徹底した論の構築が圧倒的な説得力を持っていることは、一読明らかなことであろう。それを確認した上で、今後の賢治研究の課題となるべき点を挙げてみたい。まず、推敲過程を段階的に追う方法について。この方法の前提となっている『校本全集』は、一つの画面としかいいようのない手稿をリニアな活字にしたところに意義があり、また、そこに問題をはらんだ。

栗原氏は、それをさらに腑分け・分析することでも多くのことを明らかにした。たとえば、晩年の文語詩制作が詩魂の衰えではなく、むしろ積極的に新たな境地を切り開こうとした結果であることなど、近代詩史の上でも重要な意義をもつだろう。しかし一

面、推敲という言葉レベルの時間と〈宮沢賢治の生涯〉という時間を重ね合わせつつ、リニアに発展段階をたどり晩年に最も高い評価をもたらす構図が、賢治文学のもつ過剰でデモニッシュな魅力・可能性を見えにくくもしている。その意味で、本書文中散見される「生身の賢治」・「作者賢治」・「生

玉村 周著

『横光利一』

玉村周氏の『横光利一』(92・1、明治書院)は〈新視点シリーズ〉の一冊として刊行された。収録されている論文は十二本で、玉

身の作者賢治」という言葉は、氏の注意深い使い分けにもかかわらず、読者の混乱をまねくものとも思われる。手稿という複雑な問題を抱え込んでいるだけに、方法的整序は、賢治研究の重要課題である。

とはいえ、本書には『校本全集』を相対化する視点も含みこまれており、こうしたところに本書の重層性がある。可能性と相対化両面を見据えた栗原氏が、さらに刺激的な論を提出され続けることを確信する。

(一九九二年八月二〇日 新宿書房 四六版
四七四頁 五二〇〇円)

栗坪良樹

村さんの十年にわたる業績が網羅されている。すでに書いたこともあるが、横光利一研究は戦後的転換に端緒をもち、いくつか

の節目をもって今日に至っている。(文学の神様)と呼称された戦前の人気作家としての横光利一——この呼称は今風に言えば、すでに褒め殺しの気分が入っている——は、戦後の歴史的転換と同時に、いったん落ちた偶像となった。寺田透・杉浦明平・加藤周一・小田切秀雄ら自らその時点で開明派をきめこんでいた人々によって激しく糾弾される作家になった横光利一は、占領下に『旅愁』の書き直しをはかり、しかしついに志を得ず逝った。いわゆる(近代文学)派の人々のうち佐々木基一の昭和文学を網羅的に言及しようとする方向性のうちから横光利一のモダニズム性が浮上することになっていった。相前後して野間宏が(新感覚派)の典型的文体を横光に看取、これを論評することになり、小田切秀雄もそうした情勢下に『上海』の読み直しを計っていた。昭和三十年代の前半までには、いわゆる研究者として高田瑞穂のコンバクトな仕事以外に見るべきものはなかった。そのような流れの線上に保昌正夫の仕事が積み重ねられていった。資料の発掘、年譜の整備

が着々と重ねられていったのである。やがて同時並行的に井上謙の仕事が始める。続く神谷忠孝の重陶を受けた玉村さんは、

私流の感覚で言えば、横光研究第三世代といった感がある。前田愛の『上海』論に触発された第三世代研究も多く世に出たが、

横光利一全体をおおう研究者としては、玉村周にとどめをさしている。そのように、玉村周さんの今度の本は、初期の作家以前の横光から論じ始めて『夜の靴』に至るほぼ全体を見通そうとする意気込みが見えている。『旅愁』などの主要作品のいくつかが論じられていないにしても、玉村さんの横光利一の捉え方の全貌はここに尽きていると言っている。

さて、玉村周の論ずる横光利一の肖像は、いかなるものなのであろうか。玉村さんは、次のような文章をさらりと書いている。

《時代》の大きな流れは、時として個人の小さな試みをすくい上げあらゆる方向におし流してしまうことがある。

《時代》の流れに、たまたま個人のいなみが触れたとき、《時代》は、その人

物を一躍その《時代》の寵児に仕立て上げる。もちろん、その時流に乗るか、乗らないかは、その人物の自由である。しかし、時の流れは、ほとんど個人の意志

を無視し、それまでの営為を無視しその接触した部分だけを拡大し、おし流してしまう。だから、そのとき《時代》の表面に姿を現した個人の相貌は、決して全身ではない。おそらく、激しい濁流につ

かつて、岩肌にこすりつけられた、傷だらけの身体を流れの中に隠しているにちがいない。その傷だらけの半身を見ないかぎり、その《時代》の寵児の全体を理解することは出来ない。たとい、その人物が表面的には、《時代》に迎合しているかのように見えたとしても、である。玉村さんは、ここで《時代》ということの特筆している。それとの対応で《個人》

ということを言っている。《時代》と《個人》、それが玉村周の横光研究の大きな要となつてゆくのである。玉村さんの描いている《時代》という概念は、実は私には分かるように、よく分からない。強いて理解しようと

するとすれば、まるで〈自然〉現象のように人間の前にあるものといった感じだけが伝わってくる。〈歴史〉ということとも違うものようである。あるいは〈歴史〉のことを言っているのかも知れない個処もある。いずれにしても〈個人〉を上まわる別な力としての〈時代〉と作家としての横光利一ということが、玉村さんの研究主題の大きな要因になってゆく。従って玉村さんの論文は横光のどの作品を論じても型通りに目指した主題を拾い出す作業に終始している。あることがらを経て次のことがらに変化する作品の創意とか、作家の方法といったこと、虚構ということなどについては意外に淡々としてしまっている。それと関わりがあるのであるか。玉村さんは〈関係性〉というもう一つのキー・ワードを多用している。〈核となるべき絶対的自己などどこにもなく、周囲との〈関係性〉の中で揺れ続ける自己しかそこに発見出来なかつたとき、横光は、そのみじめな彷徨する自己を突き離し、高い所から見下すことよってとらえようとした。そして、そこ

で複雑な〈関係性〉の中で動揺することのない何らかの別の価値があることを模索しようとした。』といった表現を読んで分かるように、玉村さんの言う〈関係性〉という概念もまた〈個人〉を上まわる大きな力という、例の〈時代〉というものと同じ調子によって捉えられているのである。ことからの当否を別にして、私たち読者としては、玉村さんが研究した横光利一を読んでいるというよりは、玉村さんの頭脳の仕組みを読んでいるような気分になせられることは、変更の仕様がなない。おそらく、この本において長く研究史の中で議論の対象に

森 英一著

『林芙美子の形成——その生と表現』

長谷川 啓

なる部分は、『上海』を論じたところ、『上海』を『ある長篇』というあり得べき作品として論じているところと考えていい。こゝでも玉村さんは、〈関係性〉にこだわり続けるが、『上海』が本来目的としていた作品から大きく逸脱していった作品であるとする観点だけは生きているのである。作家があり得べき作品から逸脱するのは何故なのか、その大筋の捉え方も含めて、第三世代の収束を今後の研究にまちたいのである。

(一九九二年一月一〇日刊、明治書院、B六判、二九一頁、二九〇〇円)

これまで日本の近・現代文学研究において、女性文学に関するものは男性文学のそれに比べて圧倒的に少なかったが、この

ところようやく相ついで、女性作家の研究書が出はじめている。折りしもフェミニズム批評自体も、これまでの男性文化に追いつ

つこうとした近代化論的な女性解放論から、周縁に押しやられてきた女性文化の再検討の時代に入り、本格的に女性文学の深層を解読する動きが出てきた。今年は女性文学研究のブームすら起る予感、いや起こしたと、今ある企画を立てているところだ。

本書の出版は、そういった意味でまさにタイムリーな刊行といえよう。前著『秋声から美美子へ』所収のもの四編を再録したほか、ここには昭和五十八年以降七、八年ほどの仕事が取められている。初期の詩についての考察に始まり、「山裾」を中心とした詩から小説への転換、詳細な「放浪記」成立考、「放浪記」後の〈慎重な助走〉としての「清貧の書」「小区」への論及、小説作法の進展経緯を採った「牡蠣」論、〈文学者の垣〉根を破る冒険「野麦の唄」、雨・雪・雷等の 키워ドによる長編「稲妻」の解読。はたまた戦争を描いた作品についての鋭い考察、「河沙魚」等の作品にみる〈基調としての虚無の指摘〉(ネガティブな肉体文学)としての「晩菊」論、〈実験小説〉としての「茶色の眼」、〈狂気の表

現〉としての「夜猿」考、あるいは〈虚無から贖罰へ〉という視点から論じた「浮雲」論、未完の大作「めし」考、と、初期から最晩年までの作品営為を追究した論集である。本文異同の問題や語り手、叙述法等々を駆使して、主に表現上の方法について考察しているのだが、書誌的にも実に丁寧で資料調査も行き届いており、誠実に細やかな読みを展開している。が、そうした表現上の方法の追究が表層次元に終わっていて、作品の本質解明にまでは届いていず、いま一步インパクトに欠けるきらいがある。「放浪記」論しかり、「浮雲」論しかり、「めし」論しかりである。

また、鋭く、示唆される指摘が多々ありながら、それが十分論証されずに指摘どまりに終わっていて、いささか隔靴搔痒の感がある。たとえば「放浪記」についての、〈意識して歌物語の手法を用いて、作品世界を構築した〉というせっかくの指摘や、啄木短歌との濃厚な関係の指摘が、深く美美子の精神の領域に踏み込む内在批評にいたっていないように思われる。さらに例を

あげれば、肉体やセックスこそが男女の吸引するすべてだとする思想が「放浪記」を底流しており、それ以後の美美子の文学の基調だという指摘や、〈世々常住なるは流転のみ〉といった無常観、ニヒリズムの指摘、あるいは〈奔放さの裏にあるのは人間不信であり孤独であり、無常観であった〉という卓見がそのまま終わっていて、それらが何処から発生し、どのような性質のものなのか、もう少し具体的な検討・究明がほしいところだ。その、肉体のみが男女を結合させるすべてだという思想も又、おそらく美美子を根深く侵しているニヒリズムと背中合わせのものだろう。もう一步進めて、肉体が先行する思想には、生い立ちや体験による形成ばかりでなく、アナキスト平林たい子のように、制度の中の女性のあり方への反抗という側面もあったかも知れない。欲をいえば、殊に男女の関係については、フェミニズムの視点も考慮に入れた方が、より新しい読みが可能だったのではなからうか。

ともあれ本書においては、徳田秋声の文

学を滋養源にしたという「牡蠣」その他の論考から、幻視・幻覚を導入して（狂気の表現）を生み出した「夜猿」「上田秋成」等を論じたあたりまでが、じっくりと読ませる好論といえよう。市井の人々を観察することで成長し、作者の主観を排してあるがままの人生を提示したと論及しているが、この秋声の方法は佐多稲子にも共通することだ。

同じく、稲子とは別の資質をもつ作家として、美美子の、戦争を描いた作品考察は刺激的だった。戦後、戦争批判の描写をふくむ文章を発表したことを過大評価するのは考えもので、戦争中は進んで戦意昂揚に役立つ文章を書いていること。そして書きつつ、国家に対する愛や人間に対する尊敬の念というものが根本的に欠如していて、戦後も又同じことが起こつたにすぎず、敗戦の現実をただ観察しているだけだという北原武夫の批判と、（美美子は、自意識を反芻するようなタイプではなく、その時々感情に忠実に疾走するところに、その独特の資質がある）という磯貝英夫の論を援

用しながら、（戦後二十一、二年に発表されたおびただしい文章において戦争や軍隊を批判した箇所は必ずしも彼女の本意を正確に伝えていないと判断した方が妥当である。戦前の軍隊讚美と戦後の戦争批判を結ぶ太いパイプは彼女にはなく、その間に苦渋と矛盾を感じるようなこともなかったと思われるからである）と、鋭い考察を展開して納得させられる。また、戦争は美美子に、（非日常的な世界に長く置かれた（中略）捨てバチな心境から開き直りに転じ、さらに無常観を増幅させた）とし、反戦小説などよりも、「なぐさめ」や「河沙魚」

長谷川 啓著

『佐多稲子論』

大塚 博

長谷川啓氏の長年にわたる佐多稲子研究の成果が合わせて一著となり、『佐多稲子論』として上梓された。数年前から近々

のような作品の方が無常観とより濃厚に結びついていてかえって秀れていることを指摘。（人生の分析を何度やつてみたところで、私の心の底に根深くこびりついてあるものは虚無の思想である）という美美子の言葉にも着目しながら、「放浪記」に始まり「牡蠣」を経過し、「なぐさめ」「河沙魚」を通り抜けて「浮雲」に達する道こそが彼女の文学の真髓なのだ卓見を述べている。まぎれもなく本書は、林美美子研究を深化・前進させた書といえよう。

（一九九二年五月一〇日刊、有精堂、B六判、三〇九頁、四二〇〇円）

梓されると伝え聞いていたこともあって、文字通り待望久しい出版であった。まずはそのことを喜びたい。

本書は佐多稲子研究史の上では初めての研究書である。全部で十八本の論文その他のを通して、佐多稲子の初期から今日までを目配りよく視野に入れ、戦前の「くれなる」「素足の娘」から、戦後の「私の東京地図」「灰色の午後」「時に佇つ」にいたるまで、主要な作品がしっかりと位置づけられている。読み進むにしたがつて、佐多稲子の文学的営為とその推移が包括的にとらえられていく。その点で本書はすでに佐多稲子研究に一つの指針を与えており、今後の佐多稲子研究はまずここをくぐり抜けて行かなければならないだろう。ただ、いくつかの優れた批評は早くから見得るにしても、研究史にようやく一冊の研究書を得たこと自体は、佐多研究におけるこれまでの不十分な状況を語るものでしかない。その中で、持続的な研究として氏もそのメンバーの一人である佐多稲子研究会が、ほとんど孤軍奮闘の形で中核を形成してきた。いわばその歩みが一冊の『佐多稲子論』として跡づけられたという思いもする。研究会誌「くれない」の歩みにも重なって、佐多研究を切り開い

てきたことの自負と苦悩をそれぞれに感じるからである。

所収されている論文その他はすでに一度目にしてしまったものも多いのだが、今回こうして一冊にまとめられたものを読んで見て、まず強く感じたのは研究の在り方の推移ということだった。その表われは、研究される方の作家が現役の作家であることによつて、研究する側とともどもに同時代的な影響を受けるという意味で二重でもある。現に活躍中の作家を、しかも未だ十分には評価の定まっていない作家を対象に据えて自らを対峙させていく。それは双方のさまざまな揺れを身に引き受けていくことにはほかならない。思想性を持った対象を相手にする時のスタンスだが、そこに研究をいかに切り開き構築していくかという摸索と苦悩の跡が見え隠れする。佐多稲子研究の先端を切り開きつつ進んできた氏の『佐多稲子論』が、いわば豊かな揺らぎとも言うべき特質を呈しているのも、そうした状況を深く内部に抱え込んでいるからだろう。

氏の佐多稲子に対する愛着の深さは、こ

こでことさらめいて言う必要はないだろう。小林多喜二でもなく蔵原惟人でもない。また宮本百合子でもなく中野重治でもない。労働者でもないが知識人というのでもない。誤謬も随分犯したかもしれないが、どこかひたすらなものを持ち続けている。そうした一人の女性、一人の作家に対する敬愛が自ずから溢れ出ている。しかし、それが佐多稲子自身の行為に対する深い関心として、文学そのものの研究を多少とも引きずってしまう時、とかく論の展開が概括的に流れってしまうことがある。たとえば、比較的多く見られる見取り図的な作品の押さえ方が、それは決して皮相なものではなく、また、同時代的な未来を見定めるための押さえという意味もあるのだろうか、どうしても啓蒙的な色彩をもつて繰り返されるために気にかかってしまう。引きずり方がさらに高じると、「くれなる」から「灰色の午後」への屈折「や」「時に佇つ」の位相「の」一部に見られるような、実在の人物に拠りかかった批評の言葉になり、作品そのものが自立したものとして見えてこなくなる。他

方、戦争責任への一貫した関心が佐多稲子の戦時中の行動と文学的営為の意味を追う時は、作者への即き方が粘り強い筆致として働き、力強さを持つてくる。「屈折のゆくえ」『太平洋戦争期の佐多稲子・1』同・2」がそれだが、文字通り巻中の中心にあって本書の一つの中核をなしている。前者と後者と、これら二つの表われの間で、研究对象と研究主体との距離が微妙に揺らいでいる。

しかし何と言っても大きな揺らぎは、思想的アプローチとフェミニズム的アプローチの問題だろう。「くれなる」における明子の言説」や「夫婦の共犯風景」ではフェミニズムの視点から作品読解を試み、佐多研究に新たな奥行きを開いて見せた。それは戦争責任を追求した部分とともに、本書のもう一つを中心であり読みどころである。氏の佐多研究が今後こうしたフェミニズムに批評視点をおいていくのは確かなようだが、それは、前者から後者へとすっきり移っていくといった性質のものなのかどうか。当然そこには内的発展あるいは連関が

あるはずだが、残念ながらそれは見えてこない。本書中もつとも新しく書かれた文章を含む「女・生活・民衆の再発見」は、今後の研究方向をうかがわせる大事な論文と思われるのだが、思想的視点とフェミニズム的視点が、移行でもなく融合でもなく混沌としてしまっている。必然的なつながりも見えず、何とも困惑してしまうのだ。反制度の意味を洗い出す視線は鮮やかだが、両者の内的連関やフェミニズムの方向性が不明確な分だけ、せつかくの奥行が大きく揺れている。氏のフェミニズム的アプローチは、まさにフェミニズムの展開が飛躍的な広がりや深まりを見せた八〇年代の動き

佐藤公一 著

『モダニスト 伊藤 整』

高柴 慎 治

の中に始められている。その時代、各種のフェミニズムが華やかに展開された。だが、九〇年代に入ってはやくも一つの転機が訪れ、今日、フェミニズムそのものが新しい摸索の段階に入っている。今後、この不透明さを引き受けつつ、いかに揺れを抑えて方向性を確立していくのか。氏の佐多稲子研究の幅と奥行きは、そこから一層獲得されていくのだろう。「これからこそが本番」だという氏の声を力強く聞き、今後の展開を期待したい。

（一九九二年七月二三日 オリジン出版センター 四六版 三八六頁 三、五九〇円）

伊藤整の初期から戦前まで、具体的には詩人としての出発から『得能五郎の生活と

意見』までの時期を、八つの論文と一つの補説によって論じている。著者が提示する

伊藤整像を取って簡略に記せば、「成熟の不可能性」によって「主体の確立」が阻害されているところに、伊藤整の人間および文学を貫く最大の特質があるとするものである。「第1章 マトリックスとしての『雪明りの路』」で、その基本的な理解の線が示され、以下、「第2章 親と子と三つの短篇」「第4章 父権と性と『生物祭』」「第6章 『石狩』の解体」「第7章 中野重治と平野謙と『街と村』」と論を進める過程で、その原理的な理解が展開され、補強されるという構成になっている。そして、それらの章の間に、「第3章 新心理主義文学理論（『補説』はこの章の内容とかわる）」「第5章 行動主義文学としての『馬喰の果て』」「第8章 平野謙と『得能五郎の生活と意見』の超体制」といった独立した内容の章が挿まれている。紙面の都合上、著者が論じる中心線に添ってのみ言及することにする。

伊藤整が、その詩作による文学的出発以来、素朴でナイーブで純粋な「幼年期」に対する独特な心的固着を持っていることは、

すでにしばしば指摘されてきた。著者がここで目指していることを大まかに言えば、一つは、その独特な心的固着を、精神分析学におけるエディプス関係という観点から掘り下げること、言ってみれば「成熟の不可能性」のよってきたるところを、伊藤整という子を中心とした父・母との三角形の構図の中で見極めようとすることであり、もう一つは、そこでの理解を基盤に、伊藤整という「子ども」を、大正的「童心主義」、あるいは近代の資本主義社会における父権的制度といった大きな見取り図の中に置いてみることで、「フィクションとしての子ども」という把握を提示しようとしていることだ。後者はまだ「素描」の域を出していないが、認識の動き方としては重要な側面を持っている。そのことは後述する。

さて、本書の主軸をなしている前者の試みだが、主な印象を先に記しておけば、それは「精神分析学」的分析がおそらく共通に持っている功罪と概ね重なると言える。一見、原理的な理解が成立したかのように見えながら、実は、現在も相変わらず強力

なエディプス関係という「公式」がまずあり、具体的な作品分析のレベルで、その公式との「すりあわせ」が行われ、その「公式」から逸脱する部分に、当該の作家の特質が浮かび上がるということになる。より具体的に著者が論じているプロセスの概略をたどれば、まず父と母の像を提示して、幼年の整にとって父の存在が強烈な「制度」を強いる父権としてあったこと（『制度』は著者によって「超自我」とも「法」とも言い換えられる）ならびに整と父との存在形式の相同性を指摘するとともに、「聖化された母」というイメージを導き（第2章、作品「生物祭」において、死につつある父を殺す（あくまで比喩のレベルで）という曖昧な形でしか「父殺し」が成立しないこと）によって、整の内部の「超自我」が強力な形で残存することになり、言ってみれば「エディプス関係の不全」となると記され（第4章、作品「石狩」もまたそういう「エディプス不全」の作品であり、主人公は「自己の確定」を試みながらもついに「主体の確立」をなすことができず（第6章、「街

と村』の主人公はひたすら「超自我」（あるいは「法」）による「自己処罰」のシステムを通過しながら、退行し、虚勢された形で母と一体化することで、父の「法」から差異化された自律的な「法」を放棄するとともに、「成熟した大人の真の意味の（主体性の創造）は放棄」されてしまう（第7章）ということになる。さまざまな点で気になるところがあるが、以下、主な点についてのみ列記したい。

すでに記したが、分析の進行につれて事態が単純化され、公式に還元されていくという傾向は否めない。著者はもちろん個々の作品に即して読みかつ分析するという進め方をしているのであり、その意味では随所に納得し、共感できる箇所もあるのだが、個々の分析の収束点が「エディプス不全」による「主体の創造」の放棄という公式的なラインを繰り返しなぞるということになっていく。そのことと関連するが、作品「生物祭」の評価が奇妙に裂けているという印象を持つ。著者は、「生物祭」は文体のレベルでは「伊藤整文学の主脈に位置し

ない。そこからは伊藤整論は、どの方向にも展開していかない」としながら、「成熟の不可能性」というメタ物語を考えると、「生物祭」は「街と村」の先驅である」（第4章）と記す。少なくとも戦前期までの伊藤整に、「主脈」という言葉はどのラインでたどれるのか。著者の方法は、過去の「伊藤整研究」史においてすでになされている「生物祭」を中心とした精神分析的読みを「街と村」とつなげて拡大・深化させようとするもの、つまり、そこに「主脈」を見ようとしていると思われるが、それなら、ことさら「文体」レベルの区別を強調する必要はどこにあったのかわからない。

エディプス関係の克服が「主体の確立」につながるというのは、一見もつものように見えるが、「主体」なり「自己」なりはあるといえはあるようなもの、ないといえはないようなものだ。対他者ないし対外部的に析出される「主体」の物語が成立するとともに、対内部的に析出しようとしてその根拠を喪失した「主体の解体」の物語が成立した。ともに「近代」の物語である。

そういうレベルとエディプス関係から導きだされる「主体」との関係がいまいにか問われていない。例えば、伊藤が「幼年性」を終生引きずったとする文脈で、主体が確立され、自己絶対化ができた「成熟」した人間であれば「エゴイズムの問題も超越していた（？）であろうに」云々と著者は記すが（第1章）、これはあまりに乱暴な言い方と言われても致し方がないのではないか。「街と村」の最後にあらわれる閻魔が語る「人間性」という言葉もこのことと関連すると思われるが、省略する。

「情緒・感覚」と「理知」との分裂という、伊藤整自身が述べ、後統の読み手が踏襲した伊藤整像に対して、著者の論点は、前者を強調することで結果的にそういう分裂を問わないことになっている。

本書が提示する主軸を離れて見ても、本書には新たな方法を導入しようとする意欲が充分に見て取れる。それが、「馬喰の果て」を語る際の、「デイスクールの権力闘争」や異人論の導入など、未整理な感じを読み手に与える場合もあれば、資本主義社会に

おける学校という制度の中の「子ども」像を示しつつ、デリダ等を引用して、資本主義社会と精神分析との相補性に言及するあたりには、ある種の認識の展望が開かれようとしているように見える場合もある。しかし、大きな射程で、デリダ等が言うように、精神分析が資本主義的「主体」を補完するものだと仮に認めるとしても、つまり、そこで、精神分析が「脱構築」されること

で、その物語（フィクション）性が露呈されているとしても、精神分析が紡ぎだす父・母・子の「家族小説」が、「近代」を生きた人間を相変わらず呪縛する物語であり続けていることを、本書は反語的に語っているように思われる。

（一九九二年五月二五日 有精堂刊 B 6 版

一七五頁 二八〇〇円）

非公開

非公開

非公開

紅野謙介 著

『書物の近代——メディアの文学史』

小 森 陽 一

「本書は、ビブリオフィル（愛書家）のための書物論、書物エッセイではない」ことはもちろんなのだが、あえていえば「モ

ノ」記号である書物と人の関係の歴史的な変容のプロセスを、書物それ自体の内と外の境界から明らかにし「た書物ですらない

（引用は、本書「あとがき」から）。

著者それ自身が、どれだけ意識的だったかは別にして、本書は「書物それ自体」をめぐる批評の書であり、その意味において一つの哲学書でさえある。

「書物それ自体」という発想は、正しくカント的な意味での「物それ自体」という概念と呼応しているはずだ。

私たち人間の経験的認識がとらえることのできるのは、すでにあらかじめ与えられている認識のパターン（それを言語体系と言ってもよい）によって整理された「現象」でしかなく、「物それ自体」のあり方をとらえてはいないのである。

つまり私たちは、「現象」としての書物についての認識は数多くもっているが、「書物それ自体」について、この書物のような考察と批評を行ったことは、かつて一度もなかったのだ。

もちろん「書物それ自体」を、言葉でとらえることはできない。可能なのは、「現象」を記述する言葉によって、あらかじめ与えられていた感覚的知覚をアプリオリに整序

してしまふ諸形式を徹底して崩すことだけだ。しかも記述した「現象」をめぐる言葉が、それ自身において自壊していくように。

こうした「現象」を記述する言葉によって、すでに認識された「現象」を整理する認識の諸形式を批判するという実践が、最も鮮かにその方法としての全体像をあらわしているのが、島崎藤村の『破戒』を論じた「書物のリアリズム」であろう。

まず第一に『破戒』という書物がモノとして存在するあり方が、可能な限り感覚的所与に基づいて記述されるのだが、この実践それ自身が言語によつて感覚（経験）を表現することが可能なのか、という鋭い懐疑を胚胎させている。第二に献辞に記された固有有名という言葉から、『破戒』が「自費出版」されたことをめぐる現実の人間関係が辿られ、そのことをめぐる記述が、日露戦争後の現実における出版社と著者の関係に対する批判へと展開し、現在においてもある自明性の中でとらえられている「本を出すこと」という認識に、徹底したゆさぶりをかけている。注目しておくべきなの

は、認識の諸形式をゆるがすのは、歴史性の導入である、ということだ。ここでは、

江戸から明治にかけての出版業者と著者の力関係の推移を記述する中で、『破戒』の「自費出版」が、「文学と書物をめぐる歴史的な断層」であることが明らかにされている。

ここまでは「モノ」記号である書物と人の関係の歴史の変容のプロセスをめぐる「現象」の記述だとすれば、第三段階において著者は「書物それ自体の内と外の境界」についての「現象」を記述しはじめる。まず、いちばん外側の「表紙」が問題化される。表紙の紙質、地色の印刷、「破戒」という題字の形、それら全体の力関係の場としての装幀という行為。その行為の意識的な主体として立ちあらわれる藤村という存在と「表紙」との力関係。

「表紙」という形式は言葉がモノのレヴェルで微分的に分節化され、微分化されたモノたちが再び言葉によって積分される。しかも、その一つ一つをめぐっての、日本の近代における歴史性が明らかにされるのである。この微分と積分の間における認識の

運動のただなかで、一瞬「書物それ自体」の影がよぎるのだ。

次に「口絵」が問題化される、二葉の「口絵」の図像論的な解説によつて、絵と小説との、あるいは図像と言語との微細なズレが抽出され、それが小説全体の構造を支える、文体・表現位置・視点といった主体と客体の関係性の特質にまでまとめられていく。読者の意識は、いわばジェット・コースターの運動にさらされることになる。

そもそも一つの図像として挿入された地図をめぐる記述においては、方角を屈折させた地図の配置から、主人公の行動の軌跡と読者の視線の運動との重なりあいが指摘されたと思つた瞬間、そのような視線の制度が日露戦争や、同時代の文学者の態度とのつながりに開かれていくのである。しかも、この読者の側の一瞬のひるみに乗じるように、『破戒』という小説の中心的内容が、一つの書物をめぐる著者と読者の、複雑な関係性をとらえたものだという断定に出会うとき、これまで線的に辿ってきた批判の全プロセスが、『破戒』という小説を、

求心力と遠心力が同時に働く場としながら渦をまきはじめるのである。

線的な「現象」の分析・記述の過程における、微分的認識と積分的な認識との間に発生するリニアな往復運動は、ある緊張にまで達すると、突然二つの力に引き裂かれた、認識力の渦巻運動へと転回することになる。おそらくここに、『書物の近代』の読者が、「書物それ自体」を直観しうる場が生成しているのであろう。

たしかに本書は、江戸末期から大正洋戦争終結までの日本の近代史と書物の近代史を、リニアに辿ってみせる身振りはしている。しかし、産業資本主義と印刷技術、メディアと商業ジャーナリズム、戦争と文学といった問題系が一旦「現象」としての歴史の中で布置されてしまうと、そこに「書物」と人間との力の場が一気に「近代それ自体」として存在することが喚起されてくるのである。

かつて私たちが形成してしまった「書物」と「近代」をめぐる象徴界が、歴史性によって導入される想像界との間で引き裂かれた

とき、その裂け目から現実界としての「書物それ自体」を、二〇世紀末の読者である私たちが垣間見せられるのであろう。

『書物の近代』とは、そのような意識の

運動を読者に強いことを意図した、きわめて暴力的な近代の書物なのである。
(一九九二年一月三日刊、筑摩書房、四六頁、二六六頁、一三五〇円)

鈴木貞美 著

『モダン都市の表現——自己・幻想・女性』

和田博文 著

『テクストの交通学——映像のモダン都市』

小関和弘

どちらも(ヘルスブリ・ヌウボウ叢書)の一翼を担う意欲作。

鈴木著のモチーフは「はじめに」で述べられるように、「今日のわれわれを、そして、われわれの表現の現在を、歴史的に相対化して考える」という点にある。二〇年代の

青年を待っていたのが戦争の時代であったのに対し、「一九九〇年代の青年たちを待

ち受けているのは、何だろうか」という、或る意味でナイーブとも言える疑問と問題意識の上に本書の記述は成り立っている。そして、私はこのスタンスに基本的に共感する。

記述は「第四章 都市大衆社会と『私』」での古井由吉らの作品への言及のように、突然、現代に、(飛躍)しもするが、それ

は上述の問題意識の下に本書が構成されているからに他ならない。巻末の、索引をかねた利用価値の高い年譜が、一八三九年から始まって一九九一年に及ぶのも同様の理由による。

朔太郎詩の都市性や、柳瀬正夢の仕事にモダンズムとプロレタリア芸術の接点を見る第二章の面白さもさることながら、『新青年』研究会主宰の鈴木氏の面目躍如といえるのが、三章「モダン・ガール」そして小説の中の彼女たち」だ。近代文学の中の女性像を描くのに「浮雲」から始めるのはありきたりで、もつと氏独自の見解を聞きたい気がするが、三〇年代の「新しい女性」たちが描かれた、今や忘れられたに等しい小説諸編の女性像を論じる筆致は鮮やかである。ただし、章末の「女性的なるもの」とは、どうやら時代時代によって激しくまた微妙にその表情を変化させ……われわれの目を愉しませてくれる」云々の結論は、凡庸に過ぎるだろう。

第四章は、梶井基次郎や石川淳など、氏が精力的に追究してきた作家の仕事を取り

上げつつ、「輪郭溶解」をキー・チームとして、近現代の表現と存在論的な認識の問題に及ぶ中身の濃いものであり、従来の文学史の作家・作品を流派で括る陳腐な方法を内側から乗り越える見事な内容になっている。

ところで、「研究書」というモダンならざるチームを持ち出して言うならば、大衆社会化現象と情報社会化して行く時代相の指摘とともに、その根底にある政治的・経済的事象についての言及が欲しかったと思う。例えば、金融恐慌などに揺れる当時の日本の経済の、世界経済の中での位置が、どのように当時の大衆の消費動向を規定していたのか、そして、そこから女性労働が必要とされる環境がどのように作られていったのか、というような点も、鈴木氏であればこそ論じてほしかった。また、指摘されている様々な事実の根拠となる数字やデータが明示されない場合がしばしばある点にもやや不満が残った。

本書で氏は日本の二〇年代における「神の危機」を論じて、その原因と脱出の方

途を明快に分析してみせている。アイデンティティの解体を立て直す道としての生命主義への傾斜、あるいは革命運動への投身、そして危機を芸術的に対象化することによる危機の相対化である。この図式を私は説得力あるものとして受け止めるが、反面、ここで言われる「精神の危機」が結局は、都市大衆社会の渦中に身をおいてモダンズムに直接的な反応をした青年・壮年層だけのものなのではなかったのかという疑問も打ち消せない。そこには予め老年の問題ないしは人間の生老病死という時間性の問題が抜け落ちていたのではないか、という思いである。そういった点を鈴木氏がどう捉えているのか、私は知りたいと思いつつ読んだが、あまり明らかにはなっていないようであった。

一方、和田氏の著書はそのタイトルにあるように、一九二〇―三〇年代のさまざまな交通・通信手段の展開を探りつつ、それらと芸術表現の方法や文学言説及び言語のコノテーションとの間にどのような関係が展開したかを探究している。二、三〇年代

における、絵画、写真、映画などを含めた芸術ジャンル相互の交差するさまを浮き彫りにするなど、まさに、広義の交通（インターコース）研究の視座から、その時代という（コンテキスト／テクスト）と文学テクストとを不可分のものとして、徹底して作品の言葉を時代の文脈のなかに返して検討した仕事である。これもまた、鈴木氏の「文学」内在型の方法とは対照的だが、文学史の書換えを迫るものと言える。この探究の過程で取り上げられた資料は、従来の研究では視野の外に置かれていたものも含まれ込んで実に幅広く、私は氏の資料探究の広さと深さに敬服し、また、興味深い資料の存在をいくつも教えられた。

ただ、「文学」への視線という点で、「水先案内人」とした文学テクストが、貴志邦三の「交替の時」と折戸彫夫「化粧室と潜航艇」というように、対象とする時代の尖端を示したいという意図を考慮にいれても、やや特殊なテクストに傾いたのではないか、との感は否定できない。また、世界性に視点が集中する余り、折戸の詩集が京都から

出版されているというような、（地方）都市のモダニズムという観点からの論及を聞かせて貰えなかったのも残念に思った。

作品の言語表現の全体が論じられることが少ないのはさておくとして、和田氏の著書全般に感じたことは、モダニティに対して肯定的な視点から論じられることが圧倒的に多く、（閨）の部分への論及が不足しがちな点である。徹底した肯定もまた、一つの（批判）であることは理解できるが、或る限定をした視点からとはいへ、モダニズムの時代の全体（？）像を描こうとするならば、新しさや肯定的な側面ばかりを取り上げるのではなく、そうした潮流によって失われたものや、隠蔽されたものをも視野に収めようとする必要があったのではないか、と思うのだ。

（ともに……一九九二年七月三一日 白地社
四六変型判 一三〇〇円。鈴木著Ⅱ三一頁。
和田著Ⅱ二七八頁）

紹介

古侯裕介著

『前衛詩』の時代——日本の一九二〇年代』

宮崎真素美

ここ数年、一九二〇年代は注目されている。「一九二〇年代日本展」、そして最近の「未来派一九〇九—一九四四」、関係出版物も多くをかぞえ、もはやひとつのファッションを形成している感がある。この時を得ての本書の出版はもちろん意味のあることだけれども、述べておきたいのは、二十年前に古本屋の一角で復刻版の『死刑宣告』に出会い、〈卒業論文の材料にしようかとも思った〉ほどの興奮を経験した著者が、現在に到るまでその思いを抱き続けて本書が成ったという点である。本書のエネルギ―の源は、へ一九二〇年代という言葉の響きに、まるでその時代に生まれ、息をし

ていたかのような錯覚を覚えると共に、ノスタルジアに似た懐かしさと、血が騒ぎ肉が踊る疼きを抑えることが出来ない奇妙な感覚に捕らえられてしまう。〉というこの時代への強烈な愛着であり、それは、著者自身の手になる個性的なカバーデザインにも現れているように思われる。

内容は、「前史としての未来派」「未来主義の導入と発展」「赤と黒」「ダダ、DADA、駄駄」「(ダダ)の行方」「(宣言)の熱い季節」「青い詩人たち」の全七章、「参考文献」「巻末資料」として「一九二〇年代日本の文芸誌・巻頭言(宣言)」「太平洋詩人及び女性詩人社共催「詩と舞踊と演

劇の会」及び「第二回文芸講演会」プログラム」より成っており、マリネットイが「未来派創立宣言」を発表した一九〇九年からそれを受けた約十年間の(日本の詩壇の隆盛ぶり)、さらに、その後十年の発展にスポットがあてられている。もう少し範囲を広げたあたりも含めて、これまでに中野嘉一、菊地康雄らが夥しい資料を紹介し、大岡信がいわばその見取り図を「昭和詩史」で画いているが、本書はまた、それらとは異なったオリジナリティを備えている。その特徴を最もよく伝えていると思われるのが、第四章の『死刑宣告』成立の背景に関する部分である。

大正一二年に起こった摂政宮裕仁親王暗殺未遂事件の犯人難波大助の判決記事(大逆罪人難波大助死刑を宣告さる)と、当初『恭次郎の脳髓』であった詩集題名が『死刑宣告』に変更されたこととの微妙な関連さらに推測される「日比谷」詩編への影響はスリリングでさえある。詩編の持つ過激さ、奇抜さに弾かれずに踏み込んだ好例が示されたように思う。第二章で神原泰の詩

「自動車の力働」に未来派の画家たちの絵の影響を指摘しているのも同様である。本書で取り上げられている作品の殆どはこの時期のオーソドックスなものだけれども、述べたような著者独自のアプローチによってその色合いは深められ、発見に富んでいる。

作品、資料にたいする精緻な読みがな

鷺 只雄 著

『人物書誌体系・壺井栄』

島 田 昭 男

本書は鷺只雄氏の十年余にわたる仕事の集大成であり、これによって壺井栄研究の基礎はほぼ固まったと言つてよい。

「参考文献目録」もそうであるが、とくに「年譜」作りには大変な苦勞が伴う。その点で、途中、病氣療養の加わつた氏の場合、予想以上のものがあつたらうと思われ

れる一方、海外思潮と日本詩壇の関わり、その推移のありようがわかりやすく展開されており、入門書の役割も果たしてくれる。脚注で図版が紹介されているのも読みやすい。

(一九九二年五月二五日 創成社刊 A5判
一六二頁 一、八〇〇円)

「年譜」作りはあくまでも「事実」が第一である。丹念に「事実」を一つ一つ追つていくことが基本となる。従つて数字一つの照合、確認に数カ月費やすことも稀ではない。例えば、氏は壺井の生年を従来より一年繰り上げ明治三十二年としているが、このために「戸籍謄本」から坂手小学校の「入学児童通知簿」に至るまで入念な調査

を試みている。むろん現地に行く必要も生じてくる。坐しては出来ぬ仕事である。そしてこれは初出誌・紙の発行年月日の確認にも及んでいく。現在のように各種雑誌の複製や総目次が完備されなかつた当時、苦勞の多い仕事であつたことに変わりない。本書はその意味でも貴重な仕事として大いに評価されて然るべきであろう。

ところで、本書の構成はI著作目録、II参考文献目録、III年譜、IV索引から成つている。氏は「まえがき」で壺井の文学の特徴として、「純文学から児童文学、通俗文学に至る(略)多彩多岐にわたる創作活動の広範囲な点」を挙げているが、これは同時に「著作目録」、「年譜」作りの困難性を物語っていることにもなる。事実、「著作目録」は点数一四二八、個々の内容紹介を含め相当な量の仕事になつている。「参考文献目録」も同様であり、各ジャンルからの批評・研究の調査、検討は、その数が多いただけにかなりの時間を要したに違いない。次に「年譜」であるが、先の生年の訂正に始まり、壺井家の家系・家業・家族など

の記述に及んでいくのだが、この中では祖母イソの持っていたおらかな「母性」の影響や、兄弥三郎の「感情教育」が持つ意味の大きさなどが、氏の長年の「壺井栄研究」を活かし、具体的に述べられている。

文学者壺井栄の誕生については、夫壺井繁治の關係したアナキズム運動やプロレタリア文学運動の流れに即しながら詳しく記述されている。なかでも「大根の葉」(昭13・9)による文壇登場やその後の創作活動が、佐多(窪川)稲子や宮本百合子らとの交遊

須浪敏子 著

『高橋たか子論』

須浪氏が「この十年、高橋たか子の作品について考えてきたことの報告」が一冊にまとめられ上梓されたことを喜びたい。

本書は「高橋たか子のエロティシズム」「高橋たか子の気質と文学」「誘惑者」論

によって実質的に支えられていたことの紹介は、壺井の人間及び文学の特質、傾向を考えるうえで多分に示唆的である。

運動内部で裏方に徹してきた壺井の人生は、先行者たるこの二人によって新展開——才能の開花を見せるに至ったと言っても過言ではないが、つまりその〈事実〉証明である。運動史叙述に際しても充分参考になりうるであろう。

(一九九二年十月二十二日 日外アソシエーツ A5判 二八七頁 一四、八〇〇円)

小田桐 弘 子

「『天の湖』のカトリシズム」「母子相姦幻想のメタフィジックス」「人形愛」「秘儀」「魅りの家」の三部作を中心に——「『装いせよ、わが魂よ』論——展開・構造・レトリック」「『怒りの子』論」から成り、詳細な

「略年譜」「参考文献」が附せられている。

はじめの二章は作家論で残五章が作品論であるが、ほとんどの高橋たか子論がそうであるように、作家論にしろされる高橋たか子はたか子と和巳との關係論といえよう。須浪氏は「男性コンプレックスに根ざしたエロティシズムの罪、それが和巳の死によってもたらされた高橋最大の課題であっただろう」といい、「人形愛」「誘惑者」「装いせよ、わが魂よ」等々を指摘しつつ、「たか子と和巳の關係」を分析するのである。

和巳亡き後のたか子の歩みを、E・ノイマン『女性の心層』を引用しつつ、(人生後半期における「個性化」、自立化の過程を辿り始めたかと思える)たか子の創作活動を、実作に沿って次々と追っていく。

限られた紙数のため全ての作品論を紹介することは不可能であるので、一作のみをあげるとする。最後の「怒りの子」論」を読むと、「怒りの子」は五作中最も新しい小説であるが、他の四作が遠く高い神への「天路歷程」を描いているのに対し、近

く低きに下り給う神を描いている。(中略) いわゆる(善人なおもて往生す。いわんや悪人をや。)にぞならえられるカトリック世界を高橋は始めて『怒りの子』において描いてみせたのである」と評価するのである。

須浪氏は「小説の研究は本来、テキストの動的メカニズムと静的イメージの対比的統合を解析することのうちにテーマを探るものであるから、以下、その作業を本題としたい」といい、「一、主題構成(テキスト・コード)／二、展開(プロット・コードとシンボル・コード)／三、聴覚的レトリック」と分け、この順に従って周到な論を展開している。

こういった作業は作品を理解する上で、方法論のための分析という印象を与える場合もあるが、『怒りの子』における須浪氏の分析は、まさにテーマを明らかにしていくのに有効性をもつ。とくに「三 聴覚的レトリック」の項において、「主題構成の寓話性と言語の詩的用法」という指摘は確かである。

須浪氏の方法は、高橋たか子という、類稀な自我主義者、他者を強烈なまでに意識する自我追求者の文学の読解にこそ適したものとさえよう。本書の扉に記した古今

乙骨明夫著

『現代詩人群像

民衆詩派とその周囲』

藤本 寿彦

十二年ほど前、一度だけ日本近代文学館で乙骨明夫氏をお見掛けしたことがある。呼吸器の弱い人特有のこわれものを厭うが如き風貌から、典雅なディレクターという印象を抱いた記憶があるが、同館が発行している「日本近代文学館」昭和五十九年三月十五日号に「古書館長の弁」という乙骨氏の短文が掲載されている。

自分の蔵書を乙骨古書館と名づけていゝる。一棟の建物を持つわけではないが、この名称が気に入っている。学生時代か

和歌集の一首が読後も意味深く思われたことを述べ、須浪氏の労作に感謝したい。

(平成四年四月二十日 桜楓社 B6判 一九四頁 二八〇〇円)

ら約三十五年間にわたって収集したものである。(中略) 資料を博覧して非有名人を発掘するのが私の仕事である。詩史の常識に挑戦したいと思っている。来年にはおそまきの初著書を公にしたい所存。

没後、ようやく刊行をみた本書は第一部現代詩史、第二部現代詩人素描、第三部民衆派詩人論からなる。乙骨氏の近代詩研究は冠頭論文「自由詩創成期に関する小見」から出発しているが、同時代評の博搜と自

在な引見とよつて自由詩の成立の様態を再現し、後年、民衆詩派を視野に収め、その趨勢を検討する手掛かりとしている。そして、この処女論文には禁欲的なまでにみずからの批評性を抑制し、自由詩が派生していく時空へ分け入ろうとする姿勢が如実に現われており、そうした研究主体をさらに史的事実の世界に没入させ、独自のスタイルを作り上げた乙骨氏の原点が覗い知れる。

さて、乙骨氏のテーマは日本近代詩研究において欠落した諸事象を掘り起しながら、よりトータルな近代詩のイメージを構築することにあったと推察するが、そうであるならば、良しにつけ悪しきにつけ自由詩の一つの到達点となつた民衆詩派へと関心が澱がれたのは当然であつたらう。〈詩史の常識に挑戦したい〉という思わず洩れた真情は、白秋、山宮允等の批判に端を發して今日なおまともな検討もされずに放置されている民衆詩派研究への強い不満とも通底しているはずである。かような問題意識は多少にかかわらず近代詩研究者の共有する

ところであるが、第三部の諸篇からは民衆詩派を論ずることの難しさが伝わってくる。〈資料を博覧して非有名人を發掘するのが私の仕事〉との認識から生まれた第二部の著作は、一見、マイナー・ポエットの偏愛的コレクションの如くであるが、こうしたノートをもとに、年来のテーマに挑んでいく途中で倒れたことが惜しまれる。

(一九九一年五月二十五日 笠間書院 A5版

三八七頁 三、八一四四)

「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 第五〇集は一九九三年十月十日、第五一集は一九九四年四月十日。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ム（和文）を必ず添えて下さい。また、論題・氏名には振り仮名をおつけ下さい。

*お願い 原文引用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

事務局報告

（一九九二年度（その二））

◎九月例会（二十六日 日本大学文理学部）

テーマ…抒情と韻律

〈速度〉論、あるいは〈群衆〉論のための
の走り書き的覚え書き 高橋 世織
定型詩論争について 北川 透

（司会）栗原 敦

◎十月 秋季大会（二十四・二十五日 早

稲田大学文学部）

「風流な土左衛門」考 飛ヶ谷美穂子

——『草社』とスウィンバーン

森鷗外「青年」と東京 野村幸一郎

「蒲団」における二つの告白 藤森 清

——戦略としての告白行為

明治初期「実録物」に見る

歴史叙述の問題 山田 俊治

西脇順三郎

「近代の寓話」を読む

吉行エイスケの上海 和田康一郎
小川 直美

——批評軸の確立に向けて

シンポジウム

『暹東綺譚』——小説の方法

島村 輝

『暹東綺譚』——小説の方法 高桑 法子

「引用」と「トレース」 中島 国彦

(司会) 金子 明雄・宇佐美 毅

◎十一月例会(二十八日 日本大学文理学

部)

テーマ・夏目漱石『文学論』再考

多面的な思考の渦

——『文学論』の理論的可能性に向けて

『文学論』をめぐって 内田 道雄

『文学論』と一九世紀イギリスの批評

富山太佳夫

(司会) 石原 千秋

会誌「日本近代文学」刊行にあたっては、直接出版費の一部として、文部省科学研究費補助金「研究成果公開促進費」の交付を受けています。

編集後記

第48集をお届けする。この集に寄せられた投稿論文は三十七本に達し、委員一同うれしい悲鳴をあげた。諸論の掲載をめぐって、討議のために多くの時間を要するからである(実際に何度も会合を開き、あるときは日曜日の午前中から一日かけたこともあった)。また当初は、この集にかぎって頁数を大幅に増やさなければならぬことも予測された。そのためには予算的措置を運営委員会に講じてもらわなければならぬ。いずれにしても学会活動が活発であることは好ましいことであり、そのためなら、微力を尽くすことをいとう気持ちはないし、多少の出費も大方の賛同を得られることと考えた。

しかし、検討の結果は九本の掲載に留まった。結果的にたいへん厳しいことになったのは残念である。一言でいうのはむずかしいが、当該研究領域の先端を把握・意識しないまま論を構えたものや、的確な論証・実証を欠くものが見受けられた。今

回、何らかの要因・理由で掲載を見送らざるを得なかった諸論の再考・再投稿を期待したい。

この集では、ほかに(小特集)論文として昨年の秋季大会のシンポジウムのパネル・司会者に執筆を依頼した。今後でも大会・例会での成果を機関誌に取り込むことを積極的に行う予定である。

この集は、前集に引き続いて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 礼子

○宮坂 覺 柳沢孝子 山本芳明

右のうち昨年度で任期を終える○印の委員に代わって、左の委員が次集の編集から加わることになった。

石原千秋 栗原 敦 竹内清己

戸松 泉 宗像和重

最後になったが、昨年从今年にかけて井上百合子氏、小田切進氏、洪川驍氏ら研究の先達をその死によって失った。ご冥福を衷心からお祈りする。

Coal Mine) organize contemporary materials, and in the latter half of my paper I analyze the dialogue structure of *Ukiyodoko Shōkei*, based on the first half. The conspicuous feature of the text is to emphasize the form of the dialogue more than the plot of the story.

The Method of *Bokutō Kidan*

Shimamura Teru

Bokutō Kidan, which was published by Iwanami Shoten as a book after being serialized in the *Asahi* newspaper, had previously appeared in an extremely limited "private edition." That private edition, which was stopped just before distribution, included Kafu's photographs of the town and haiku, which render a different appearance from the work serialized in newspapers and the Iwanami edition of the book. The form of this private edition was filled with Kafu's intention of showing the anti-novelistic style of *Bokutō Kidan*.

Order and Chaos in *Bokutō Kidan*

Nakajima Kunihiko

Although *Bokutō Kidan* is an extremely controlled piece of work by the author, a careful reading reveals contradictions and confusion here and there. For instance, the issue of the "I" narrator is so much more complicated than it apparently has been thought of. The author calls this work a "novel," which induces the reader to think what a novel "is." From this perspective I try to observe the process from the manuscript to the completed form of the book, while investigating the hidden meaning of this work.

Singular "I", Plural "I"

— The Territory of *Bokutō Kidan* —

Kaneko Akio

A conspicuous feature of narrative discourse in Nagai Kafu's *Bokutō Kidan* is that although it is controlled on the surface by the metanarrative, there does not exist any differences in the narrative level within the discourse. Discourses of various kinds of forms, content, and genres are juxtaposed, including mutual differences. The narrator "I" avoids the overall unification of the meaning, staggering its identity, which is the way of the narrative world of *Bokutō Kidan*.

Machine and films, with respect to such techniques of expression and motifs, with a view of putting things in the perspective of Karl Dreyer's "La Passion de Jean d'Arc," which Riichi saw and was impressed by.

Ōshū Kikō (European Travelogue) As a Piece of Work

— A Runway toward *Ryoshū* —

Kuroda Taiga

When we think of Yokomitsu Riichi's European experiences, which functioned as a turning point towards the writing of *Ryoshū*, we cannot help but realize that the first shaping of his experience was a European travelogue. *European Travelogue* is reconstructed by the author's consciousness. It is apparent from the analysis of the cited letters and the process of rewriting that Yokomitsu intended to relativize Japan and Paris. I have explored the meaning of Yokomitsu European experience and have pointed out that its consequence was not the absolutizing of Japan. This is one presupposition towards rereading *Ryoshū*.

On "Novels of Direct Address"

— Internal Dialogue of the Act of Reading —

Wada Atsuhiko

What are mainly discussed here are possibilities of both technique and effect from the side of reading works that have been categorized as second person novels or epistolary novels. These novels have hardly been the object of assessment because of their dependence on readers who imagine and make up the receivers of the language, and also because of the literary historical emphasis on the expressive subject itself. Concretely, I take up Sata Ineko's *Sadness of Breasts* and discuss in detail its technical features.

Seasons of Radio Dramas

— Dialogue of Kubota Mantaro's *Ukiyodoko Shōkei*

(Small Sketches of the Floating World) —

Ishikawa Takumi

While focusing on Kubota Mantaro's *Ukiyodoko Shōkei*, I relate the milieu of listeners when auditory media called radio was born and the expressive effects sought in radio dramas of the early period. In the first half of my paper I examine the text called *Tankō no Naka* (Within the

The Method of Kume Masao's *Chichi no shi* (Father's Death)

— Toward the Circuit of "The Reader" —

Yamagishi Ikuko

Kume Masao, in his *Father's Death* (Shin Shichō, February 1916), delineated the mass of the people who are to participate in the story of the burned photograph of the Emperor. However, the "I," who is actualized outside the specific rules and is to be eventually reduced, is included there. One can perceive a germination of Kume's method of organizing and fostering the "Readers" in the unified nature of description which defuses the reading. Besides, it is important that in texts devoid of such challenges, problems with which the Period is pregnant manifest themselves.

On *Rangiku Monogatari* (The Tale of Rangiku)

— Concerning Sources and Ideas —

Hosoe Hikaru

I point out that Tanazaki's *Rangiku Monogatari* (The Tale of Rangiku) has as sources *Bizengunki* (Bizen's Military Record), Takano Tatsuyuki's *Nihon Kayō-shi* (A History of Japanese Songs), Asakura Musei's *Misemono Kenkyū* (A Study of Exhibitions), and *Shikama Gunshi*, among others; and that the seal-horse and swamps that eat people are derived from local legends. I also show that the poem on the Seven Foot Screen, which is uttered by the King of the Sea Dragons, is based on the historical fact of the first Emperor of the Shin Dynasty, and that locally inherited *Sarayashiki* had been planned to be included in the latter part of the work. Besides, I discuss its relationship to Izumi Kyōka's *Rangiku* and transformations of the ideas.

The Cinematic Nature of *Kikai* (Machine)

Toeda Yūichi

As for the relationship between novels and films of Yokomitsu Riichi, there have been studies centering on such works in the latter half of the Taisho period as *Hae* (Flies) and *Nichirin* (Ring of the Sun), both published in 1923. But there has been hardly any examination of *Machine* or of that period of his work. Regarding the study of Yokomitsu Riichi and films of around 1930, I have already done it in my book, *Japanese Literature*, published by Yūseido in December 1992. So in this article I discuss the relationship between

Aitei Tsūshin (Dear Brother : Correspondence) and
Doppo's Frame Novel

Gotō Kōji

Doppo's frame novels in the third decade of Meiji, as exemplified in *Aitei Tsūshin* (Dear Brother : Correspondence), realizes the rendering narrative systematization of "I" through a free and deviant communication with a specific intimate listener, the double narrator who also cites and describes the third person's story. This can be grasped correlatively in terms of the mental situation called "internalization" and romantic transcendent ideas, which were shared with the same generation as Doppo's.

On *Kōya Hijiri*

— The Narrative of Silence —

Akama Aki

This article deals with the rhetoric which guides readers into a certain reading and the existence of women who break through that frame in *Kōya Hijiri*. From there it examines the issue of how the impossibility of narrating inversely opens up the rich possibility of the language in the whole text. Women who seem to exert a phallus castrate men, and castrated men in return try to possess by words women who are unattainable and desirable.

Two Confessions in *Futon*

— The Act of Confession as Seduction —

Fujimori Kiyoshi

Tayama Katai's *Futon* includes the confession of Yokoyama Yoshiko, a female disciple, as a form of narrative content. Yoshiko is clearly one of the "New Women" of the third decade of the Meiji Era, and her confessional act through her letters reveals her strategy of establishing her own independence while pretending obedience in the seductive relationship. The creative process of the text in *Futon*, which is regarded as the author's own confession, is strongly influenced by the strategic discourse of this "New Woman" and other directed modes of communication in the letters.

Notes for Study

Concerning Bibliographies of Modern Japanese Literature

——Centering on Secondary Sources	Ban Toshihiro	158
Asia in the Study of Modern Literature	Okude Ken	160

Review

Egashira Tasuke, <i>A Study of Arishima Takeo</i>	Nishigaki Tsutomu	162
Ishiwari Tōru, <i>An Artist Called "Akutagawa"</i>	Shimizu Yasutsugu	164
Kurihara Atsushi, <i>Miyazawa Kenji: Over the Transparent Orbit</i>	Andō Kyoko	166
Tamamura Shū, <i>Yokomitsu Riichi</i>	Kuritubo Yoshiki	168
Mori Eiichi, <i>The Growth of Hayashi Fumiko</i>	Hasegawa Kei	170
Hasegawa Kei, <i>On Sata Ineko</i>	Ôtsuka Hiroshi	172
Satō Kōichi, <i>Modernist Ito Sei</i>	Takashiba Shinji	174
Shibata Katsuji, <i>Ôe Kenzaburō: Earth and Nirvana</i>	Tsuge Teruhiko	177
Kōno Kensuke, <i>The Modern Age of Books</i>	Komori Yōichi	179
Suzuki Sadami, <i>The Expression of Modern Cities and</i> <i>Wada Hirofumi, The Study of Texts as Traffic</i>	Koseki Kazuhiro	181

Introductions

Komata Yūsuke, <i>A Period of "Avant-Garde Poetry"</i>	Miyazaki Masumi	184
Sagi Tadao, Editor, <i>Tsuboi Sakae, in Jinbutsu Shoshi Taikai</i> (Bibliographical Encyclopedia of Important People)	Shimada Akio	185
Sunami Toshiko, <i>On Takahashi Takako</i>	Odagiri Hiroko	186
Ôtsukotsu Akio, <i>Group Profile of Modern Poets</i>	Fujimoto Toshihiko	187

Modern Japanese Literature No. 48
(**Nihon Kindai Bungaku**)

CONTENTS

Feature Articles

<i>Aitei Tsushin</i> (Dear Brother: Correspondence)	
and Doppo's Frame Novel	Gotō Kōji 1
On <i>Kōyo Hijiri</i> —The Narrative of Silence	Akama Aki 12
Two Confessions in <i>Futon</i> —The Act of Confession as Seduction	
.....	Fujimori Kiyoshi 21
The Method of Kume Masao's <i>Chichi no Shi</i> (Father's Death)	
—Toward the Circuit of "The Reader"	Yamagishi Ikuko 34
On <i>Rangiku Monogatari</i> (The Tale of Rangiku)	
—Concerning Sources and Ideas	Hosoe Hikaru 45
The Cinematic Nature of <i>Kikai</i> (Machine)	Toeda Yūichi 58
<i>Ōshū Kikō</i> (European Travelogue) As a Piece of Work	
—A Runway toward <i>Ryoshū</i>	Kuroda Taiga 70
On "Novels of Direct Address"—Internal Dialogue of the Act of Reading	
.....	Wada Atsuhiko 83
Seasons of Radio Dramas—Dialogue of Kubota Mantarō's	
<i>Ukiyodoko Shōkei</i> (Small Sketches of the Floating World)	
.....	Ishikawa Takumi 96

Short Feature on the Novelistic Method of *Bokutō Kidan*

The Method of <i>Bokutō Kidan</i>	Shimamura Teru 109
Order and Chaos in <i>Bokutō Kidan</i>	Nakajima Kunihiko 122
Singular "I", Plural "I"—The Territory of <i>Bokutō Kidan</i>	Kaneko Akio 135

Prospect

"It Cannot Be Helped" Japanese Literature	Shutō Motozumi 148
Concerning the Sale of Insurance against the	
Disappearance of Children's Literature	Miyakawa Takerō 153

(表紙2の日本近代文学会会則の続き)

で選出する。

四、役員任期は二年とする。再選を妨げない。ただし、理事および監事の任期は継続四年を越えないものとする。

組 織

第九條

一、会務を遂行するために理事会のもとに事務局をおく。事務局に運営委員会、編集委員会を設ける。

二、運営委員長、編集委員長並びに運営委員、編集委員若干名は、理事会がこれを委嘱する。運営委員長、編集委員長は第八條第三項によらず常任理事とする。その任期は第八條第四項の規定を準用する。

第一〇條 この会は毎年一回通常総会を開催する。臨時総会は理事会が必要と認めるとき、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。

第一一條 会則の変更は総会の議決を経なければならない。

会 計

第二二條 この会の経費は会費その他をもってあてる。

第二三條 この会の会計年度は毎年四月一日にはじまり、翌年三月三十一日におわる。

第一四條 この会の会計報告は、監事の監査を受け評議員会の承認を経て、総会において報告する。

附 則

一、会員の会費は年額八、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、会則第二條にもつぎ、支部活動の推進に適當な会員を有するところでは支部を設けることができる。

二、支部を設けるには支部会則を定め、評議員会の承認を得なければならない。

三、支部には支部長一名をおく。支部長は支部の推薦にもつぎ、代表理事がこれを委嘱し、その在任中この会の評議員となる。支部は支部長のもとに必要な役員をおくことができる。

四、支部は会則第四條の事業を行うに必要な援助を本部に求めることができる。

五、支部は少なくとも年一回事業報告書を理事会に提出しその承認を得なければならない。

六、この別則の変更は総会の議決を経なければならない。

(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	江頭太助著『有島武郎の研究』	西 垣 勤	162
	石割 透著『〈芥川〉とよばれた藝術家 —中期作品の世界』	清 水 康 次	164
	栗原 敦著『宮沢賢治 透明な軌道の上から』	安 藤 恭 子	166
	玉村 周著『横光利一』	栗 坪 良 樹	168
	森 英一著『林芙美子の形成—その生と表現』	長谷川 啓	170
	長谷川啓著『佐多稲子論』	大 塚 博	172
	佐藤公一著『モダニスト 伊藤整』	高 柴 慎 治	174
	柴田勝二著『大江健三郎論—地上と彼岸』	柘 植 光 彦	177
	紅野謙介著『書物の近代—メディアの文学史』	小 森 陽 一	179
	鈴木貞美著『モダン都市の表現—自己・幻想・女性』・ 和田博文著『テキストの交通学 —映像のモダン都市』	小 関 和 弘	181
紹介	古俣裕介著『〈前衛〉詩の時代—日本の1920年代』	宮 崎 真 素 美	184
	鷲 只雄著『人物書誌体系・壺井栄』	島 田 昭 男	185
	須浪敏子著『高橋たか子論』	小田桐 弘 子	186
	乙骨明夫著『現代詩人群像 民衆詩派とその周囲』	藤 本 寿 彦	187

日本近代文学

第48集

1993年(平成5年)
5月15日 発行

編集者 「日本近代文学」編集委員会

発行者 日本近代文学会 代表理事 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・ユウ・ピー

〒169 東京都新宿区西早稲田1-1-7
☎ 03(3203)3308 F A X 03(3202)5935