

# 日本近代文学

## 第49集

### 特集 大正期の言説空間

「城の崎にて」における〈自分〉	小林幸夫	1
〈兇賊チグリズ〉の行方—室生犀星と言語革命—	井上洋子	15
南島オリエンタリズムへの抵抗—広津和郎の〈散文精神〉—	押野武志	27
「文明開化」と大正の空無性—芥川龍之介「舞踏会」の世界—	海老井英次	39
芥川龍之介『藪の中』について—比喩としての〈文学〉—	長野隆	52
『新生』ノート—フランスに行くまで—	江種満子	61
〈世界図〉としての言説空間		
—宮沢賢治「山男の四月」と大正期「赤い鳥」—	安藤恭子	74

立志の変容—岡田独歩「非凡なる凡人」をめぐって—	関肇	87
三富朽葉『燦けた鍵』の成り立ち	小川亮彦	100
『道草』—交換・貨幣・書くこと—	柴市郎	115
[北いっばいの星空に] 試読		
—「異の空間」及び「銀河の窓」の意味するところ—	鈴木健司	127
疾走する足—「山犬」から見た犀星文学—	大橋毅彦	143
<b>展 望</b> 「仕方がない」日本文学研究	奥野政元	155
尊敬される書誌とは何か	青木稔弥	160
作者とは……?	花崎育代	165
<b>研究の辺</b> 「鮎川信夫年譜」を編み終えて	牟礼慶子	170
<b>書 評</b> 平岡 敏夫著『北村透谷研究第四』	榎林 滉二	172
金子 幸代著『鷗外と〈女性〉—森鷗外論究』	須田 喜代次	174

## 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、日本近代文学の研究を推進することを目的とする。

第三条 この会は、本部事務局を、総会で定めた当番校におく。

ただし別則に従って支部を設けることができる。

第四条 この会は、第二条の目的を達成するために次の事業を行う。

1、研究発表会、講演会、展覧会などの開催。

2、機関誌、会報、パンフレットなどの刊行。

3、海外における日本文学研究者との連絡。

4、その他、評議員会において特に必要と認めた事項。

### 会員

第五条 この会の会員は、日本近代文学の研究者、およびその関係機関をもって構成する。会員は、付則に定める会費を負担するものとする。

第六条 この会への入会には、原則として会員二名の推薦を受け、理事会の承認を得なければならぬ。

### 役員

#### 第七条

1、この会に次の役員をおく。

代表理事 一名 常任理事 若干名

理事 若干名 評議員 若干名

監事 若干名

2、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、総会および評議員会の議決に従って、会務の執行に当る。

常任理事は、それぞれ総務、財務、運営、編集を担当し、代表理事を常時補佐する。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、総務担当理事がこれを代理し、その職務を行う。

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。

3、評議員は、別に定める内規に従って候補を選出し、総会において承認を得る。

理事は、別に定める内規に従って評議員の互選により選出する。代表理事および常任理事は、理事の互選により選出する。ただし運営担当理事（運営委員長）、編集担当理事（編集委員長）は、第八条第2項および別に定める内規に従って選出する。

監事は、別に定める内規に従って候補を選出し、総会において承認を得る。

4、役員の内任期は、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、継統四年を越えないものとする。

「城の崎にて」における〈自分〉

小林 幸夫

1 小説を書く〈自分〉

志賀直哉の「城の崎にて」（大正六年五月 『白樺』）では、小説を書いている〈自分〉が、小説の末尾に行んでいる。

三週間あて、自分は此処を去つた。それから、もう三年以上になる。自分は脊椎カリエスになるだけは助かつた。

書いている〈いま〉から三年前の城崎滞在を回顧し、三週間という滞在期間を明記し、脊椎カリエスから逃れた安堵を記す。そして、これらの記述は、冒頭の記述に対応している。

山の手線の電車に跳飛ばされて怪我をした、其後養生に、一人で但馬の城崎温泉へ出掛けた。背中<sup>1</sup>の傷が脊椎カリエスになれば致命傷になりかねないが、そんな事はあるまいと医者にな

はれた。二三年で出なければ後は心配はいらない、兎に角安心は肝心だからといはれて、それで来た。三週間以上——我慢出来たら五週間位居たいものだ考へて来た。

「二三年」が末尾の「三年以上」に、「三週間以上」が「三週間」に、「脊椎カリエスになれば致命傷になりかねない」が「脊椎カリエスになるだけは助かつた」に、それぞれ呼応している。

この冒頭と末尾との対応に関しては、その時間をめぐって幾多の指摘があり、そのなかでは、「回想する時点、回想される時点、その二つの時点の関係」に注目して、「その状況に没入する自己であると同時に、そこから覚めている自己である、という自我構造、この緊張関係、これが『城の崎にて』の文章の根底をなすものである。」<sup>1</sup>という結論を導いてきた杉山康彦が注目される。

ところで、この冒頭と末尾を、二つの時間の二項対立から読み解くのではなく、語り手であり同時に登場人物でもある〈自分〉の内

面に則して受けるとき、異なる問題が見えてくる。

医者は「二三年で出なければ」と言つた。この言葉は〈自分〉にとつて重い。一種の宣告であるからだ。しかもそれに加えて厄介なのは、期限が二、三年と幅のあることである。いわば〈曖昧な確実〉とも言うべきものである。「致命傷になりかねないが、そんな事はあるまい」というのも、矛盾言語に近い。このような言葉を受け取る際には、受け手側に判断が必要である。つまり、宣告そのものの中に含まれている揺れを自分流に静止させて公理化しなければならぬ。末尾の「もう三年以上になる」との断定は、医者の宣告の幅の内、最大値の三年を採つて公理化して生きてきたことを示している。この〈自分〉は、二年では言葉の呪力から解き放たれず、三年を俟つて初めてその呪縛から解放されたのである。テキストの言葉を援用すれば、〈自分〉は「我慢」強く三年の方を採り、三年待つた。だから、小説末尾の「三年以上になる」は、〈自分〉において死の執行猶予期間が消滅したことを確認する言説なのである。

執行猶予の消滅といつても、鶴谷憲三<sup>2</sup>が、「それはあくまで『脊椎カリエスになるだけ』という限定付きのものであつて、いついかなる『偶然』によつて、新たな『致命傷』が襲うかもしれないという危機からは免れていない」と指摘するように、カリエスという死に至る病から解放されたのみで、新たな契機による死の不安からは解放し得ていない。しかし、当面の具体的な危機からは解除されたのである。

この小説において、たった一行をもつて記された三年という時間、

その意味は重い。それは、死の不安に晒されて生きてきた〈自分〉のありようをありありと析出してくるからだ。城崎温泉で養生した三週間と、それから三年以上たった〈いま〉との間、この具体的に記述されなかつた空白こそ、「城の崎にて」を書く、書いた、〈自分〉のテーマであつたのである。

ここに、末尾の持つ重要な要件が見えてくる。この小説の成立に關する事柄である。つまり、三年の間に脊椎カリエスにならなかつたからこそ、こういうかたちでこのような手記Ⅱ小説が書けた、もしくは書けるようになった、という明示が、末尾には含まれているといふことである。これは、〈自分〉の小説成立に關する自己言及である。〈自分〉は、冒頭と末尾とによつて、〈自分〉におけるこの記述Ⅱ小説の成立に關する内的要因について語つていけるわけだ、〈自分〉が記述する、もしくは記述できることの意味についていかに深刻であつたか、知ることができる。

この事は、草稿の「いのち」と比較するとより明瞭になる。「いのち」は、「昨年の八月十五日の夜、一人の友と芝浦の涼みにいつた帰り、線路のワキを歩いてゐて不注意から自分は山の手線の電車に背後から二間半程ハネ飛ばされた。」と始まり、事故の時の自分の行動や意識を反芻した上で、「——自分は温泉に來た。自分は精出して入浴した。それから読む事、書く事、散歩する事をした。」以下、死んだ蜂、山魚、水蟹、桑の木、と温泉で見た物について触れ、「いもりは坂になつた岩の途中に尾を上流の方を向いて、ジツとしてゐた。水から出た所と見えて、未だからだは濡れてゐた。

それが一層黒い色を濃くして見せた。」という記述で終わっている。定稿の冒頭と末尾に関して言えば、定稿冒頭の医者の言葉は、草稿においては、「カリエスが一年或は二年后に出る場合もあるから、直つても出来るだけ用心する必要があるといった。」と書かれており、定稿とはほぼ一致するが、「致命傷になりかねない」といった死の響きはない。と言うのも、この件について草稿では、病院で付き添ってくれた友に、自分は「致命な怪我か」と訊いて友に『決してそんな事ではない』と云はれてゐるし、カリエスについても、「手足が全く利かなくなつて了ふのださうだ」というように、致命、命に関わる病であるという情報から遠い位置に置かれているからである。だから、草稿においては、「一年或は二年后」と「致命」との関係は薄く、自分にとって大きい問題ではなかった。それゆえに、草稿が途中で切れているものとしても、定稿の末尾に相当する部分は草稿において書かれる必然性はなかった、と見られる。

とすれば、草稿が結果として何故草稿であり、定稿が何故作品であるのか。草稿が作品として離陸したのは、カリエス⇒致命傷という觀念の導入による、二、三年（因みに、草稿では一、二年）という死の執行猶予期間の成立にある。実は、そこに始まり、執行猶予期間が消滅した時、作品がその自動律的な作用により成立してくるこれが定稿なのである。だから、「城の崎にて」という作品は、死の不安に晒されて生きてきた三年間の〈自分〉のありようと、小説の成立に関して自己言及する〈自分〉なくしては語れない。草稿にない、作品末尾の三センテンスは、執行猶予の心理の消滅という作

品内容と、小説の成立という作品の構造に関わる問題との二つを、同時に明示してくる言説なのである。小説の末尾に行んでいるのは、物語内容に関わり同時に物語構造に関わる〈自分〉である。この内容と構造に不可分の〈自分〉こそ、「城の崎にて」の〈自分〉の特性と考へたい。

因みに、草稿「いのち」の書かれたのは、紅野敏郎<sup>(3)</sup>の推定どおり大正三年とみられる。それは、事故と城崎滞在のあつた大正二年の一年後であり、草稿が作品として変貌して発表されたのが事故後四年を経過した大正六年である。作家論的見地から言えば、事故後三年以上経過したからこそ、「三年」という〈自分〉のテーマが析出したとも言えるが、その解釈は、それ以上のことを作品について語らない。

## 2 小説成立への自己言及

小説を書く〈私〉が、小説の中で書きつつあるその小説について言及する作品は多い。なかでも、それをきわめて意識的に行つたのはアンドレ・ジイドの『賈金つくり』であろう。小説を書く〈私〉は、作中人物に感嘆するどころか、作中人物の性格を批判したり、自らの書き方を反省したりする。いわば、小説を書く〈私〉と作中人物や作品そのものが横に並んで葛藤するのである。日本の小説では、掘辰雄の『美しい村』（昭和九年四月 野田書房）などがすぐ思い浮かぶ。

ここでは、いくつかの有名な作品を取り上げながら、「城の崎に

て」における小説成立への自己言及について考えてみたい。まず、夏目漱石の「趣味の遺伝」（明治三十九年一月『帝國文学』）、永井荷風の『溼東綺譚』（昭和十二年四月 私家版）、志賀直哉の「小僧の神様」（大正八年十二月『白樺』）に見られる小説への自己言及である。

「趣味の遺伝」では、「元来が寂光院事件の説明が此篇の骨子だから、漸くの事こゝ迄筆が運んで来て、もういゝと安心したら、急にながかりして書き続ける元気がなくなつた。」として、後日譚を簡略に書き綴つて小説を終えている。『溼東綺譚』では、お雪が病んで入院している事を知つたところまでを書き、『溼東綺譚』はここに筆を擱くべきであろう。」として、草稿の余白に詩のようなものを書き付けて筆を擱いている。「小僧の神様」では、末尾にこの小説を書いている「作者」が出て来て、鮎を食べさせてくれた「あの客」をお稻荷様のような神かもしれないと思う仙吉が、客の番地を手がかりに尋ねていったら稻荷の祠があつたと書こうと思つたが、「然しさう書く事は小僧に対し少少惨酷な気がして来た。それ故作者は前の所で擱筆する事にした。」と小説を締め繰る。

これらの言及を見ると、小説のテーマおよび小説の終息について語られていると言える。いわば、起き上がつて活動している小説をどう寝かせるかの問題意識のところで、小説を書く〈私〉は言及している。

これに対して、小説をどう起き上がらせるか、つまり、小説の成立に問題意識的な小説があり、その最たる作家に森鷗外がいる。

『雁』（大正四年五月 靑山書店）の語り手は〈僕〉である。〈僕〉

は語り手であると同時に物語内容の中に作中人物として登場し、主人公岡田の同伴者であるにもかかわらず、お玉の半生や心理を縦横に書き記す。読者には、当然、〈僕〉になぜお玉の半生や心理が書けるのだろうかという疑惑が生まれる。ところが、小説の末尾に至つて、「物語の一半は、親しく岡田に交つてゐて見たのだが、他の一半は岡田が去つた後に、囚らずもお玉と相識になつて聞いたのである。」と明され、この記述によつて、小説の形式上、〈僕〉になぜお玉の半生や心理が書けるのだろうかという読者の抱き続けた疑問が水解する。このような記述の存在は、語り手〈僕〉が、小説成立の必然性や合理性に問題意識を持つて臨んでいたことを示している。物語内容の進行とはいわば別系統のところで小説成立の必然性の問題は進行して、その必然性が提出された時点で小説が成立し、同時に新しいお玉と〈僕〉との物語を開示しながら小説全体に繰り込まれるのである。

もう一例、「舞姫」（明治二十三年一月『國民之友』）にも小説成立に関する自己言及がある。洋行を終えて帰国の途についた〈余〉は、「恨」にさいなまれる。その時、「若し外の恨なりせば、詩に詠じ歌によめる後は心地すが／＼しくもなりなむ。」はずであるが、「これのみは余りに深く我心に彫りつけられたればさあらじ」と思えるので、「その概略を文に綴りて見む。」と述べる。ここにおいても、小説の成立に関して語り手は意識的であり、物語内容と小説の成立要件との双方に意識を働かせながら小説を紡いでゆく語り手の像がある。

この二作品に書き込まれた小説成立に関する自己言及を整理しておくと、『雁』では主に一人称小説の制度を支えるシステムという形式・形態に関する自己言及であり、「舞姫」のそれは、手記小説執筆の動機であり、もうひとつのテーマをも語る自己言及である。そして、この二つの自己言及に共通するのは、具体的にかつ直接書き込まれている事である。

さて、「城の崎にて」における小説への自己言及も、この小説の成立に関わる。「城の崎にて」には、一人称小説の形式・形態面に関わる自己言及はない。それは一人称をもって他者の内面や事跡を描くことをしていないからであり、〈自分〉と葛藤的な関係を持ついわゆる他者が登場しないからである。「城の崎にて」にあるのは、いわば「舞姫」にあるような自己言及である。しかし、その自己言及は、「舞姫」のような言挙げの独立の形をとらず、物語内容のレベルの中で語られている。そこが、「舞姫」の小説成立に関する自己言及との大きな相違である。「舞姫」では、語り手〈余〉によって意識化されていた小説成立のモメントが、「城の崎にて」の〈自分〉には意識化し対象化されていないのである。つまり、「舞姫」では小説成立に関する自己言及と物語内容との間に境界があるのに対し、「城の崎にて」では小説成立に関する自己言及と物語内容との間が溶解しているのである。〈自分〉という語り手でもあり登場人物でもある存在は、小説成立の契機も物語内容も同時に包含する存在なのである。小説の書き手であるという自己対象化とはいっさい無縁で、〈自分〉が語り出せばおのずから小説も成立し、物語内

容も動き出し、自足してゆく。このような歩く小説製造機としての造立が、「城の崎にて」には典型的なかたちで認められる。はじめに〈自分〉ありき。〈自分〉が動き出せば、それに触れてくるもの皆すべて〈自分〉に取り込まれて小説として転位し、結晶してくる。〈自分〉はアメーバのように、もしくはアメーバな大気さながら言説を覆い尽くし、言説を自分のものとしてしまう。このような言説の身体化、〈自分〉の無定形な拡大に、「城の崎にて」の言説の緊密な所以がある。これはよく言われる「エゴの作品」というレベルの問題ではない。〈自分〉という一人称の措定のあり方の問題である。〈自分〉に小説の内容と機構とが内在しているからこそ、たとえば、「風もなく」「ヒラく、ヒラく」と揺れていた一枚の桑の葉に「風が吹いて来」てそれが「動かなくなつた」とき、「原因は知れた。」と一行書いただけで通り過ぎることができるのであり、この自己の知覚に対する理由づけの自己内結着のあり様は、物語内容と小説の機構とを同時に体現する〈自分〉のあり方からして、当然の理と言えよう。

ところで、「城の崎にて」は、私小説、心境小説の代表作との評価が高い。その、私小説、心境小説という用語は、大正中期から起り、大正末には大きな論議を呼んだ。その大正末年において、私小説・心境小説とは、「作者がぢかに作品の上に出て来る小説である。(中略)作者が直接ものを言ふことが作になつたやうな小説である。書かれてあることよりも、誰が書いたかといふことの方に、主として意義の力点が置かれて居るやうな小説である。(中略)ひた

すら作者の心境を語らうとするやうな小説である」(中村武羅夫<sup>(4)</sup>)、  
 「モデルになつた人間及び事件に対する、読者の芸術的ならぬ、実  
 際的な興味を刺戟することにより、常にたやすく『面白く読んだ作  
 品』になり得るのである。」(生田長江)<sup>(5)</sup>、「其の時の『心持』、六ヶ  
 敷く云へばそれを眺むる人世観の感想を、主として表はさうとした  
 小説である。」(久米正雄)<sup>(6)</sup>などと概念規定された。いずれも作者と  
 作品の内容との地続きを指摘するものである。昭和十年に『私小説  
 論』(経済往来)を書いた小林秀雄は、私小説の概念を花袋の自然  
 主義にまで拡大させて、「花袋が、モオパッサンに、日常実生活の  
 尊厳を学んで以来、志賀直哉氏ほど、強烈に且つ堂々と己れの日常  
 生活の芸術化を実行した人はない。」と、私小説の頂点に志賀直哉  
 を定位したが、ここでも私小説は、作家と作品の間で説かれている。  
 そもそも私小説、心境小説の定義が作家と作品の間にあつたのだか  
 ら、それは当然として、言説に注目しているはずのイルメラ・日地  
 谷<sup>(7)</sup>キルシュネライトの『私小説 自己暴露の儀式』においても作  
 家と作品の間を重視して論述している。管見では、言説レベルで発  
 言している数少ない論者が連実重彦で、「大正的」な言説を、  
 「分離よりも融合を、差異よりも同一をおのれにふざわしい環境と  
 して選びとり、曖昧な領域に『主体』を漂わせたまま『問題』と戯  
 れ続けている」と規定した上で、「私小説というのは、(中略)何か  
 の意味で、『主客合一的』なものの中で、ふいに自分があり得ない  
 はずの世界と一体化してしまうこと」と述べていて示唆的だ  
 はあるが、問題が具体的な言説を取り上げて展開されていないため、

抽象論にとどまっている。

さて、ここまでの〈自分〉の分析から、私小説、心境小説と言わ  
 れるこの小説を、言説レベルにおいて考察を加えてみると、「城の  
 崎にて」にあつては、語り手とその言説の間に、語り手の意識化、  
 ないしは自己対象化がみられず、それゆえに、語り手の心的事実の  
 みが一方的に提示されるかたちとなり、そのことよつて虚構が排  
 除されているように見える。この小説を書いている意識さえも排除  
 されているかのように見える。〈自分〉という、小説成立の契機も  
 物語内容も同時に包含する語り手であり登場人物の、心的事実によ  
 る虚構の排除のスタイル、これが「城の崎にて」には現前している  
 のである。だからいわば、〈自分〉が領導する「城の崎にて」とい  
 う言説によつて、作家も虚構の観念も排除されているのである。こ  
 のような〈自分〉のあり様と言説のあり方とに、私小説、心境小説  
 の、言説レベルでの現象を見たい。ゆえに、志賀直哉という署名に  
 よる「范の犯罪」という小説が現に存在し、その小説をやはり志賀  
 直哉という署名の「城の崎にて」の中で言及していることをもつて、  
 その私小説性を受け取るのは、言説レベル外のことには属する。

### 3 〈しかし〉の論理

小説における接統詞について、後藤明生<sup>(10)</sup>は、小説家としての経験  
 から次のように言う。

実際、接統詞とは、(中略)それ自体の意味が、まったくな

いというわけではないが、何ものかと何ものかと結びつけることによつて、文章全体に不思議な変化をもたらす役割りの方が、より大きい。

たとえば、(中略)文章がどうにも前へ進まなくなつたとき、この「そして」を使つてみる。すると、とにかく文章は前へ進む。接続詞は、そういうパネのような性質を持つものではないかと思う。「そして」でも「しかし」でも「だから」でもよい。

ここには、たしかに、接続詞がなくても、文章の大枠の意味は変化しないことと、接続詞は使われてはじめてその機能が問題となることを示唆していて、興味深い。しかし、一方において、ことに読者にとっては、接続の仕方が書き手の認識を明示しているように取れてしまう点も重要だろう。

自明のことであるが、叙述のあり方は思考のあり方を表出させる。そこで注目すべきは、「城の崎にて」における、「しかし」という接続詞の用法である。へしかしは一般には逆接の接続詞であり、その前後にはほぼ等位の背反関係が来る場合使用される。たしかに、魚串で首のところを刺し貫かれた鼠が水から脱出しようともがく場面で、

鼠は石垣の間に漸く前足をかけた。然し這入らうとすると魚串が直ぐにつかへた。

と、明確な逆接をもつて収まっているところもある。しかし、全十

二例中、このようなかたちでの使われ方は、これを含めて五例にすぎない。他は何らかのかたちで、ストレートな逆接に収まっていない。たとえばこうである。

頭は未だ何だか明瞭はつきりしない。物忘れが烈しくなつた。然し気分は近年になく静まつて、落ちつたいいい気持がしてゐた。

頭がはつきりせず物忘れが烈しいことと、気分が静まつて落ちつたいいい気分とは、直接対立してはいない。にもかかわらずへしかしと使われると、これを記すへ自分」に、頭がはつきりせず物忘れが烈しければ気分が悪くなるはずなのに、という思考のあることが暗示される。それに加えて、へしかし」以下の記述から推すと、近年のへ自分」の気分と比較して今の気分はという対比、対立がへ自分」に感得されていることをも示唆してくる。このように、思考を明示せず、気分之感得を見えにくくしたままへしかし」を使用するへ自分」には、明らかな個性が認められる。自己内既決着を等閑したまま表現行為を遂行する人物であるということだ。読者の立場から言えば、へしかし」の前に大いなる空白があり、それを読者の側で補填しないと文章論理としては読めない、ということである。ここにもやはり、へ自分」を無定形に拡大して押し出してくる、いわば白昼堂々と小説を渡り来るへ自分」が定着されている。

このようなへしかし」の用法は、他にも、

淋しい考だつた。然しそれには静かないい気持がある。

他の蜂が皆巢へ入つて仕舞つた日暮、冷たい瓦の上の一つ残つた死骸を見る事は淋しかつた。然し、それは如何にも静かだつた。

というように、拾うことができる。文章の表現上の論理から言えば、順接「そして」でも結果「だから」でも入ることができるにもかかわらず、やはり「へしかし」なのである。「自分」における「へしかし」の論理は、これらにおいては、淋しい考えならば当然静かないい気持が訪れるはずはないのという思考と、その思考が「自分」の心的現象によつて覆えされた自己発見を明示している。

さて、ここで、「へしかし」の論理に内在するもうひとつの側面が見えてくる。表記上逆接を指示する「へしかし」が、「へしかし」の後になぜか「静か」さを述べることである。そこに、「城の崎にて」の「自分」が多用する「へしかし」の特性がある。その見本のような部分が、小説「范の犯罪」に触れるところにある。

自分は「范の犯罪」といふ短篇小説をその少し前に書いた。范といふ支那人が過去の出来事だつた結婚前の妻と自分の友達だつた男との関係に対する嫉妬から、そして自身の生理的圧迫もそれを助長し、その妻を殺す事を書いた。それは范の気持を主にして書いたが、然し今は范の妻の気持を主にし、仕舞に殺

されて墓の下にゐる、その静かさを自分は書きたいと思つた。

この「へしかし」は、范の気持を主として書いたことと、范の妻の気持を主にして書きたいことという相反する内容を、まさに逆接としてつないでいるので、文章論理に正確に呼応した用法である。にもかかわらず、「へしかし」が導いてくる要素の中に「静かさ」が流入してくるのだ。ということは、「へしかし」という接続詞は、「自分」の論理の中では、最終的な感情の帰結を導くための言葉なのであり、構文上の制度から陸離して、己れの心的ありようを語るための決まり文句なのである。この、構文論理を越境し、「自分」のありようを語る機能を付加された「へしかし」は、いわば既存の文法体系から「自分」の文法体系の中に拉致されて、新たな呼吸を始めている、と言える。「城の崎にて」の「自分」とは、制度上の言葉の機能まで変形し、変換してしまふ、そのような存在なのであり、言葉を撓め、賦活させる力を持つている。

#### 4 感情の独存

さて、「静かないい気持」という現象に生きている「自分」の問題である。この気持が析出してくる前には、山の手線の電車に跳ね飛ばされて怪我をしたという事件があつた。だから、この「静かないい気持」に何らかの引き金を与えているはずである。にもかかわらず、「自分」はこの気持と事件との間に明確な関係を見出すことができないでいる。あまつさえ、「稲の穫入れの始まる頃で、気候

もよかつたのだ。」などと、氣候の影響として意味づけしようときえしている。だが、やはり、「妙に自分の心は静まつて了つた。」というように、「静まつ」た理由を捕捉できないのである。この心情の直前には、ロード・クライヴという本の事を述べており、クライヴが、「何かが自分を殺さなかつた、自分には仕なければならぬ仕事があるのだ、」と思うことによつて激励されたように、「自分」も感じたかつたがそうはならず、心が「静まつて了つた」現象の不可思議性が提示されている。ここには、「何か」の存在を信じ得ぬ〈自分〉がおり、元氣に元に復する欲望のあつた〈自分〉が表出されている。「静かないいい気持」は〈自分〉における意外性なのであり、この「静かないいい気持」は〈自分〉の中に居座り、〈自分〉と等身大化しているのである。いわば、「静かないいい気持」に〈自分〉は占領されている。だから、死んだ蜂が「静か」に感じられ、殺された范の妻の「静かさ」が見え、鼠の死の前の「動騒」に嫌悪を抱くのである。この「静かさ」がいかにそれまでの〈自分〉の意志に反したものであり、同時に重いものであつたかは、次の一節の「弱つた」という言表に明らかであらう。

然し今は范の妻の気持を主にし、仕舞に殺されて墓の下にある。その静かさを自分は書きたいと思つた。

「殺されたる范の妻」を書かうと思つた。それはたうとう書かなかつたが、自分にはそんな要求が起つてゐた。其前からかかつてゐる長篇の主人公の考とは、それは大変異つて了つた気

持だつたので弱つた。

長篇の主人公の考えを書く〈自分〉には、その主人公の考えと同一の、またはそれにふさわしい「気持」であつた方がよいのに、それに反する「殺されたる范の妻」の「静かさ」を書きたい「要求」が起つて困つた、というのである。このような「考」と「気持」とのズレは、他のところでも起つてゐる。

小説の末尾近く、蝶嬢を「偶然に」殺してしまつた後の「淋しい気持」の中で、蜂や鼠のその後に思いをめぐらして〈自分〉は次のように記す。

そして死ななかつた自分は今かうして歩いてゐる。さう思つた。自分はそれに対し、感謝しなければ済まぬやうな氣もした。然し實際喜びの感じは湧き上つては来なかつた。

「感謝しなければ済まぬ」という考えは起ころのだが、「感謝」する前提にあるはずの「喜び」という感情が生起しないと言うのだ。蝶嬢・蜂・鼠の死に対する〈自分〉の生、その生は、喜ばなければ死んだものたちに対して埋め合わせのつかない性質のものであるという考えが、感情の不成立によつて実現できないのである。ここでも、思考と感情とはズレをきたしている。いわば、期待される感情の不在という感情が、思考を排除しているのである。

このような、思考と感情をめぐる〈自分〉のありようからすれば、

「自分」という人間ははつきりとする。「只頭だけが勝手に働く。」という末尾近くの一行が象徴しているように、「自分」は独存する感情に根強く支配され、感情に驚き、たじろいで振り回される人間である、ということである。別の言い方をすれば、無意識のところでは感情に最もリアリティと信頼を置く人物であるということである。思考は感情の前で時に空転し、自分のものとはならない。

それでは何故、「静かないい気持」や「淋しい気持」といった感情が居座わり、「喜び」の不成立といった事態が起こり、それに抗触しようとする思考が排除されてしまうのか。その要因は、実は小説の冒頭近くに示されている。「頭は未だ何だか明瞭しない。」という一行である。これは、怪我の後養生に城崎温泉に来たときの言辭である。その後、この頭は「明瞭」したか。例の小説の末尾近く、生きてあることの喜びが沸き上がってこなかったところで、「只頭だけが勝手に働く。」と、頭―思考が身体や感情と分離してひとつもしくりと噛み合っていないことから明らかのように、少なくとも城崎滞在中は、「明瞭しない」状態から解除されていない。つまり、城崎における思考や感情は、すべて「明瞭しない」頭という条件の中で生起しているのであり、その前提を外しては問題にできない、ということである。言うなれば、「静かないい気持」や「淋しい気持」は、頭が「明瞭しない」状態だからこそ起つたのである。そして、このことに「自分」は気づかず、さらに、頭の「明瞭」していた時には訪れなかった感情だからこそ、「自分」はこれらの感情に「不思議」がったわけだ。

## 5 死における自己発見

ところで、頭が「明瞭しない」状態での事柄が、この小説には、もうひとつ書き込まれている。城崎滞在以前の、電車に跳ねられたときの「自分」の様子である。

自分は出来るだけの事をしようとした。自分は自身で病院をきめた。それへ行く方法を指定した。若し医者が留守で、行つて直ぐに手術の用意が出来ないと困ると思つて電話を先にかけて貰ふ事などを頼んだ。半分意識を失つた状態で、一番大切な事だけによく頭の働いた事は自分でも後から不思議に思つた位である。

「半分意識を失つた状態」というのだから、意識はもちろん十全ではなく、「明瞭しない」状態に相当しよう。そのとき、「一番大切な事だけによく頭の働いた」という。これは、日常の十全性を欠いたときに訪れる思考の強度の問題を語っている。十全でないからこそ、均等に並んでいた様々な要素全般が後景に退いており、そこに思考がかけられると最も大切な要素のみに意識が集中してそれが前面に迫り上がってくるのである。頭の「明瞭しない」状態は、知覚すべき要素の後退により、「静かないい気持」や「淋しい気持」といった漠然としたカーブな感情を生むことに力を貸したが、その一方において「自分」にとって、「一番大切な」物を見せる力を持つ。

〈自分〉に「大切な」物を見せる要件、これは「明瞭はつらしない」頭だけではない。養生という無為も深く関与している。「読むか書くか、ぼんやりと部屋の前椅子に腰かけて往来だのを見てゐるか、それでなければ散歩で暮」す毎日である。この場合の「読む」「書く」は生活の第一義ではない。あくまで養生の手すさびである。

読み書きに疲れるとよく縁の椅子に出た。(中略)自分は退屈すると、よく欄干から蜂の出入りを眺めてゐた。

「よく」という継起的な言辭が指し示している日常現実、眺めるといふ行為である。養生という無為が第一の目的なので、モノを撥ね除ける機構が自己の内側にはなく、属目はそのまま流入して行く。自己の側から言えば、〈自分〉は外界に開かれた自己となっている。オーブンドアの状態である。

さて、このような二要件のもと、「落ちつきたい気持ち」の中で見えたものは何か。単に、蜂・鼠・桑の葉・蝶姫といった小動物や植物の細部といったモノが見えたのではない。鼠に「動作の表情」といった精神内容が見え、立ち働く蜂に「生きてゐる物といふ感じ」、死んだ蜂に「如何にも死んだものといふ感じ」といった抽象觀念が感触を伴つて見えるのである。あまつさえ、地中やへいま・ここ以外の場所といった、非在が見える。

蜂の死骸はもう其処になかつた。今も巢の蜂共は元気に働い

てゐるが、死んだ蜂は雨樋を伝つて地面へ流し出された事だらう。足は縮めた儘、触角は顔へこびりついたまま、多分泥にまみれて何処かで凝然としてゐる事だらう。

〈自分〉は、へいま・ここからは見えない地面の上の死んだ蜂を透視する。また、死んだ場合の〈自分〉をも透視する。

一つ間違へば、今頃は青山の土の下で仰向けになつて寝てゐる所だつたなど思ふ。青い冷たい堅い顔をして、顔の傷も背中  
の傷も其儘で。祖父や母の死骸が傍にある。それももうお互に  
何の交渉もなく、——こんな事が想ひ浮ぶ。

ここで、ありありと見えたのは、生に照らされることによつて析出した死そのものである。なぜ死がこんなにもよく見えるか。それには、電車に跳ねられるという死に背中を撫でられた事、そして致命傷となる死の不安の中にある事という、〈自分〉における第三、第四の要件故である。最も囚われてゐる事柄が流入して来るのだ。そして、死そのものの様態が見えてしまつた者に認識が訪れるのは、当然の理かも知れない。これに続いて次のような記述がある。

それは淋しいが、それ程に自分を恐怖させない考だつた。何時かはさうなる。それが何時か？——今迄はそんな事を思つて、その「何時か」を知らず／＼遠い先の事にしてゐた。然し今は、

それが本統に何時か知れないやうな気がして来た。

死骸となつて地中に横たわること、その「遠い先」という感覚が、より強固な感觸となり、「してゐた」という保持から脱け出て、彼方へ、見えぬ彼方へ定位してしまつたのである。おそらく、死に背中を撫でられたことが、同時に死を通過した感觸を生み、無限の生の認識を生んでしまつたのだ。死の不安の中に生きてゐることは、生きたまふ死んでゐる、または死んだまま生きてゐることである。

このすこし後にある、「自分の心には、何かしら死に対する親しみが起つてゐた。」という一行は、死に觸つたことで生は死に取り込まれ、死をも生きることがいまの生となつてしまつてゐることを示す証拠である。その意味で「末期の眼」<sup>(1)</sup>という言い方は正しい。だから、蝶蠅を偶然殺してしまつた後、記される認識めいた言辭、「生きて居る事と死んで了つてゐる事と、それは兩極ではなかつた。それ程に差はないやうな気がした。」というの、当然起こるべき感懐と言えよう。

このやうな認識の成立にあつて、ひとつ確認しておきたいのは、〈自分〉によつて、疑似死体験とそれによる〈自分〉の感情の発見が語られてゐることである。事故の時を振り返つて、次のやうに記述してゐる。

然し、致命的なものかどうかを問題としながら、殆ど死の恐怖に襲はれなかつたのも自分では不思議であつた。

死ぬかも知れないという初めての体験の中で、死の恐怖の起らない自分を眺めまわし、死に直面した時の自分の心位を自己発見しているのである。死の前に、〈自分〉において「恐怖」はないのだ、という発見である。そして、この発見が、死を生の対極として位置づけることを放棄させ、死をも生きる生の感じを獲得することに加担したことは、言うまでもない。

## 6 他者

「一人きりで誰も話相手はない。」、これが「城の崎にて」の〈自分〉のあり方である。温泉で養生しているのだから、旅館なりに居るはずであり、客とまではゆかなくても、女将なり仲居なりそれなりの接触はあるはずだ。それにもかかわらず登場しない。人物としては、医者と友人が城崎以前の文脈で名を見せ、鼠の場面で子供と車夫が描写されるが、それらは他者というには程遠い。まさに〈自分〉が言うやうに「一人きり」で他者との会話はなない。だから、小説は、〈自分〉の感受と想念の運動を示す言説のみで成立していることになる。このとき、〈自分〉は自己をどのやうにして把握するのか。他者の存在と自己との差異によつて自己が明瞭な輪郭を持つてくるといふ自己定立のシステムから考えると、自己の把握ははなはだ困難と言えよう。

ところで、〈自分〉の感受と想念の運動を仔細に見ると、「自分はよく怪我の事を考へた。」という思考と、「妙に自分の心は静まつて

了つた。「自分にはそんな要求が起つてゐた。」というような〈自分〉の心的状態に耳を澄ますようにしていちいち確認する態度、この二つによつて把握しようとしている。しかも、よりウェイトの置かれてゐるのは、後者の方法である。「気がして来た。」「氣もする。」「思つた。」が頻出し、「妙に」とか「不思議」が多用される。「氣もする」との言辭は、自らの心情が自分にもしかと把握されてゐないことを明示しているし、「不思議」には、自らの心情の現前に立ち止まり、その心情の寄つて来たところを把握できないでゐる困惑が表出されてゐる。ということは、〈自分〉においては自らがまずもつて他者なのであり、自らはこういう者であるとの認識を持ってぬ者が、自らに生起する心情に聞き耳を立てて自らをつかまへようとしてゐるのである。この、自らが不定形の感じとて中心の希薄感は、おそらく、「頭は未だ何だか明瞭しない」という条件と響き合つてゐる。頭の「明瞭しない」中有感覺が、そしてその原因として伏在する怪我、フェイタルな死の呪縛が、怪我以前の〈自分〉から〈自分〉の感じを剝奪してしまつたものと推定される。〈自分〉は、自己の中に居座つた「静かないい氣持」やその時々を感じる「氣持」を自分だと把握するしか〈自分〉はいないのである。このとき、〈自分〉は、感情の器にすぎないのだ。

さて、〈自分〉以外に他者なき〈自分〉が、自己を把握しようとするときとる、特殊な方法がある。魚串が刺し通された鼠の動騒を目撃して〈自分〉は次のように記す。

自殺を知らない動物はいよく死に切るまではあの努力を続けなければならぬ。今自分にあの鼠のやうな事が起つたら自分はどうするだらう。自分は矢張り鼠と同じやうな努力をしまいか。自分は自分の怪我の場合、それに近い自分になつた事を思はないではゐられなかつた。

眼前の鼠の死に至る事態を、自分に取り込むことによつてそこからさういふ状態における自己をつかもうとする。これは一種の類比統覚である。鼠の身体のありようと、自己のありよとの類似に基いて鼠を自己に移入し、鼠を考えることで自己の析出を企てるのである。この操作は、他者の捕捉、理解の方法である。そして、この構図で言えば、他者とは他ならぬ〈自分〉なのである。〈自分〉は鼠を基点にして他者としての〈自分〉をとらえようとしてゐる。

そして、この反対のかたちが、蝶嬢に對した時の〈自分〉である。蝶嬢にとつては全く不意な死であつた。自分は暫く其処に居んでゐた。蝶嬢と自分だけになつたやうな心持がして蝶嬢の身に自分になつて其心持を感じた。

この場合、〈自分〉は、自己を蝶嬢の側に置いてゐる。自己を蝶嬢に移入し、蝶嬢に自己が成り切るることによつて蝶嬢の心情を理解しようとしてゐる。このとき、〈自分〉は自己であつて、蝶嬢が他者である。

このような〈自分〉の運動を見てくると、〈自分〉における、自己がわからない、掴めないという意味での他者性が明瞭となる一方、蝶嬢を他者化することで自己を自己たらしめていることが明瞭となる。これらの小動物は、まさに動物で人間ではない。しかし、ここには、人間と人間とにおける自己と他者の関係がある。現実的には「二人きりで誰も話相手はない」〈自分〉の生の場において、〈自分〉は、〈自分〉ならびに小動物を他者化することによって自己定立をわずかながら成し遂げていると言える。

繰り返すが、「城の崎にて」は大正を代表する私小説または心境小説の名をもって呼ばれる作品である。私小説の中でも登場人物は〈自分〉一人と言ってよく、いわゆる他者との葛藤がなく、〈自分〉の感受と情念・思念の運動のみによって言説が覆われている点において、心境小説の典型的な姿を呈している。そこにおいては、もはや他者は存在しないような感覚に襲われる。たしかにいわゆる他者はいない。しかし、そこには、他者の概念に相当する〈自分〉と、他者化された小動物がいる。「城の崎にて」の〈自分〉とは、現実的な存在としては他者なき自己の世界において、〈自分〉ならびに小動物を相手に他者を創出してしまふ〈自分〉なのである。このような自給自足的な〈自分〉は、一方で閉鎖性を示しているとともに、他の一方では、ひとりでも豊かであることを指し示している。

注一) 「志賀直哉における思想と文体」(『文学』昭45・5)後、『散文表

現の機構』(三一書房 昭49・10)に所収。

- (2) 「城の崎にて」の構造」(『蟹行』昭63・3)後、『日本文学研究資料新集21 志賀直哉―自我の軌跡』(有精堂 平4・5)に所収。
- (3) 「後記」(『志賀直哉全集 第二巻』岩波書店 昭48・7)
- (4) 「本格小説と心境小説と」(『新小説』大13・1)
- (5) 「日常生活を偏重する悪傾向を論じて随筆、心境小説などの諸問題に及ぶ」(『新潮』大13・7)
- (6) 「私小説と心境小説」(『文芸講座』大14・1、2) 平凡社 平4・4
- (7) 「『大正』言説と批評」(『批評空間』平3・7)
- (8) 「共同討議 大正批評の諸問題」(注8に同じ)
- (9) 「小説―いかに読み、いかに書くか」(講談社 昭58・3)
- (10) 長尾高明「鑑賞指導のための教材研究法」(明治図書 平2・2)
- (11) 尚、「城の崎にて」の本文は、『志賀直哉全集 第二巻』(岩波書店 昭

63・3)に抛り、旧字は新字に改め、ルビは適宜省いた。

# 〈凶賊チグリス〉の行方

——室生犀星と言語革命——

井 上 洋 子

TICRIS 一

われは君をこよなく愛す

君の指は神心きはまり

触るれば総ての金銀は愛を感じず

(「凶賊 TICRIS 氏」大 3・10)

## 一 チグリス登場

大正三年の後半から翌四年にかけての約一年間、室生犀星の詩篇にチグリスという名の凶賊が出没する。彼の犯行は〈黒のそふとに黒の服／をみな盗みに／黒のふくめん〉(「夜行」)、へまづ左右の手に／天と／自然と／あらゆる金銀の山山へ／盗みに行かうぜ。〈

(「盗人」)と、金銀財宝のみならず若い女性にまで及び、行動は

〈私は悪魔／私は現はれ／けむりて消ゆる〉(「サタン」)と、まこと

に神出鬼没である。彼の得意技はすると電柱をよじのぼつての

〈命をかけた電線渡り〉(「電線渡り」)をすることであり、行き先は

勿論〈刑法を躰り下界を離れた彼女の部屋〉(「義眼篇」)へと向つて  
いる。武器は〈銀のびすとる〉であつたり、〈靴の底の火薬〉であ  
つたりするが、最も強力な武器は彼の〈眼〉そのものである。

あはれふくめんの黒／まなこは三角

(「凶賊 TICRIS 氏」)

やがてはおまへの麗質の前に／むしろ凶悪なる眼は三角に／恐  
るべき十悪光を見せた

(「十悪光」)

昼はチグリスズムの稿を急ぎ／変装のあらびあごむを練る／眼  
は義眼／靴の底にも火薬

(「サタン」)

私は悪魔だ。／私の眼は義眼だ。

(「感想詩體」)

こうしたチグリスの最大の身体的特徴を示す〈三角〉の〈義眼〉は、  
〈恐るべき十悪光〉を放つことによつて〈不可見の女性〉を覗いた

り、夜の底に隠れる金銀を見透してゆくなどほとんど神秘的な靈力を發揮している。チグリリスにかかわるこうした奇矯なイメージに満ちた一連の詩を、その詩を生み出す熱気を含めて犀星は「ヘチグリズズム」と呼んでいるが、それは我々になじみ深い抒情小曲詩人としての犀星像に大きな修正を必要とするほどの変貌ぶりと言わなければならない。この「ヘチグリズズム」の熱狂に映画が影響を与えていることはよく知られているが、その映画の筋をいくらたどつても犀星の熱狂をたどることができない。あるいは現象としての熱狂のみを取り出して、そこに大正三年期の犀星の生活の「蹉跎と悪酒と放蕩」に明けくれた「暗黒時代」〔抒情小曲集覚書〕大7・6の反映を読み解いても、やはりその熱狂から生み出された詩について何かを語つたことにはならないだろう。

汝等の祈りは神をとりこにする豊麗を飽くまで達するところのものである。

悪七兵衛はざんげのまなこを抜き出した。しかし此神の瞳孔を抜くことが出来ない。

〔神―チグリズズムの一節〕大4・4

と、犀星が記した時、「ヘチグリズズム」とは詩の産出主体にかかわる信条表明であり、かつそれは大正二年から四年にかけて犀星が担つてきた新詩運動そのものとかかわっているのである。結論から先に言えば「凶賊チグリリス」とは、同時期の「銀製の乞食」がそうであるように、新詩運動を担う詩人室生犀星その人である。「乞食」が、芸術の尊厳において銀光を放ち、その「眼」が、

乞食の眼に触るるの林檎パイナップルの類

もしくはカステイラ・ワッブルのたぐひ

それらは総て味覚を失ひ

ワッブルのごときは実に甚だしく憔悴す

〔銀製の乞食〕大3・9

の如くワッブル憔悴の威力を与えられているように、「凶賊」が聖化され、その「三角の眼」や「義眼」が神秘的な力を帯びるのは、当時の犀星の詩の質と方法にかかわる問題として考察されねばなるまい。犀星は大正四年十一月の「愛と詩に就いて」〔ARS〕において、こうした詩法変革の時代を次のように統括している。

近代科学はラジウムエマナチオンやサンバルサンや発光草やを発見してゐる。飛行機、軽気球、ツエッペン式、潜水艇、乃至は魔唾剤を発射する拳銃又はハッシュュシエ、人參、牛豚馬肉の如く吾人の淫情を増進せしむる良剤の類ひは真にありがたきものである。肉靈的には吾等の空中飛行体韻律や祈禱の忍術や凶悪センチメンタルや邪淫聖者の心や奇蹟幽霊体や香高い午前の決闘や殺人、放火、気分暗殺や知識の淫や視覚姦淫なぞの発見がある。

〔略〕あらゆる群衆と騒戯と狂気する色彩と頭痛する言葉とを韻律した時代も同様に過ぎた。況んや草花、小鳥、<sup>2)</sup>風月のお菓子のような抒情の気分を超えた。<sup>3)</sup>〔略〕

これらの象徴の新しい革命期に吾等の神経に異常を現出しない限り吾等の悪魔的な(優しい緑色の悪魔)思想が行為になる。

説明のため傍線を施したが、その傍線部(1)に示される熱狂の時代は

〈チグリスズム〉時代を指しているが、ここではその時代は既に過ぎ去った時代と認識されながらも、それが過去の甘美な抒情的気分の否定（傍線部②）の上に築かれた〈象徴の新らしい革命期〉（傍線部③）として位置付けられている。また傍線部④の〈神経に異常を現出する〉こと、すなわち一連の熱狂は、こうした革命期の詩を現出するための高揚した心的状態として捕らえられており、『抒情小曲集』（以下『小曲集』と表記する）編集時（大7）の犀星が示してみせた〈蹉跌と悪酒と放蕩〉という生活モラルの荒廃に全面的に置き換えられるものではない。ともあれまずチグリスの誕生に立ちあつたという映画とのかかわりを確認し、次にその映画を見る直前に成立していた「懸命私録―人魚詩社通信其二」（『詩歌』大3・5）の詩論を検討することによって、詩論が犀星の詩に〈凶賊チグリス〉を手引きしたことを確認していきたい。〈凶賊チグリス〉の出現と、そしてその逃走は、犀星の詩の〈革命〉の消長とたぶん重なることになるだろう。

## 二 チグリスとプロテア

『T組』の凶賊チグリス及び美人探偵プロテア（浅草電気態）の一代記は詩人室生犀星をして狂気する迄に感激せしめた。

（朔太郎『所感断片』、『上毛新聞』大4・1・1）

大正二年十一月以来の上京生活を犀星がひとまず切りあげたのは翌年八月のことだが、帰郷後の犀星は朔太郎が伝えるように、まだ東京で観た映画の熱狂の中に居る。その映画は大正三年六月に上映

されたイタリア映画であり、犀星はそれを上京中の朔太郎と共に浅草電気館で観ている。その主人公がチグリスであることは言うまでもないが、この映画について久保忠夫氏は、『近代文学大系37・萩原朔太郎』（昭46・5）の補注で〈この映画の正式の名称は『プロテア』とされ、のち『犀星の『凶賊』TIGRIS氏』の詩』（昭61・10）で『T組の全滅』と改められたが、これについては昭和五十四年十月の『群像』誌上に月村麗子氏の「プロテアとチグリス」という文章が在り、重要な補足訂正を加えている。月村氏の論に拠って当時の映画誌『キネマ・レコード』にあたって基本事項を確認してゆくと、プロテアとチグリスは全く異なる映画の登場人物であり、チグリスは大正三年六月上旬に浅草電気館で封切られた『T組』（原題『Tigra』、イタリア、イタラ社）の主人公であり、プロテアは、同じく浅草電気館で大正二年十二月上旬上映作品『プロテア』（原題『Pose』、フランス、エクレール社）及び、三年七月五日封切りの『プロテア』第二篇の主人公である。一、二篇のうち上京してきた朔太郎と共に観た可能性があるのは第二篇であり、封切りの五日から朔太郎帰郷の九日の間と推定され得る。『キネマ・レコード』は、『T組』については配役を記すにとどめているが、それによると俳優のダヴェンヌ・エデアールが商人リベランク、実は凶賊チグリスとそれを追う警部の〈驚異の三役〉を演じている。あら筋の方は後に到るまで犀星がたびたび回顧しており、その一つ『泥雀の歌』（昭24）にも次のように詳細に記されている。

電気仕掛になった広間にチグリスといふ兇賊が、うはべは豊か

な商人として妹と二人で住んでゐて（略）、深更になるとチグリスは覆面をして銀行や会社の金庫をおそうてゐた。妹は美しかった。だが、ある日警察の手入れがあつて電気仕掛の壁が開くと、チグリスは妹の部屋に逃げ込んだのであつた。（略）。チグリスはこれも電気仕掛になつた床の一部がそのまま、深く深く地下道に陥ち込む仕掛けになつたところに、落ち込んで自殺するという梗概であつた。私は非常に感激して兇徒であつた兄を自分にくらべて、さて、何処にもさがしやうのない妹をやはり映画の妹に見立てて、私は自分で心になにかを養ふやうな気持だつた。

これによると、(1)最新の電気装置によって可能になるチグリスの变幻自在の出没、(2)チグリスの妹への愛、の二つに犀星の関心がむけられていたと理解される。久保氏は後者に注目して、へその「何処にもさがしやうのない妹を」春子に見出し、そのことよつて、犀星の「チグリス」劇は迫真的になつていったものと思われる。と述べておられる。春子とは犀星が「野菊」と呼んだ幼馴染みの石川春子だが、女優パール・ホワイト扮する映像の妹を介して、まだ見ぬ肉親の妹と石川春子が結びついたとすると、犀星のチグリス詩に溢れる性的熱狂と、それを実行する「電線渡り」という行動の意味も解けてくる。このことは犀星の「チグリスズム」と同様に狂燥的な熱狂のイメージに満ちた朔太郎の「秋日帰郷——妹にあたる言葉——」（天3・12）における、秘められた性的欲望によつて関係付けられた兄と妹にも通じるものがあり、その、

おん身がにくしんの兄はあまりに憔悴し、疾患し、酒乱のあし

たに菊を摘まむとして敬虔無上の涙せきあえぬ痴漢である。また兇盗である、聖者である。（略）。この手は怖るべき感電性疾患の手だ、  
という一節にも、へチグリスズム」の朔太郎への感染が伝わつてくる。

一方の映画『プロテア』は、上映禁止騒動まで起した『ジゴマ』（明44・11封切）を製作したエクレル社が再度のヒットをねらつた作品で、『キネマ・レコード』は、一篇、二篇ともに詳細に紹介している。それは『ジゴマ』で美女オルガを演じたジョゼット・アンドロオ扮する女軍事探偵プロテアが、悪徒イールを手下に活躍する映画であり、第一篇は変装術、クロロホルム、汽車や自動車、はては自転車による追跡、エレヴェーターで上下する不思議な寢室からの脱走等々を含む一種の科学仕立ての冒険活劇であり、ある場面では、プロテアの自転車は「急勾配を矢の如くに下つて河岸に達し、反動を以て川上の空を切つて飛び何れへとなく去つて」しまふという離れ技を演じている。これは「勿論大体は Photographic-Tricks（写真上の詐術）」が可能にした場面であるが、映画の見せ場の一つとしてあつたかも近年のハリウッド映画『E・T』さながらに宙を飛ぶ自転車を描いたポスターが載せられている。またプロテアとイールの黒装束写真も実費販売されるといふ人気ぶりだが、第二篇の方も同工異曲で、「変化に富みたる場面と絶へずあらはれ来る仮想的の不思議なトリック等によつて始終観客を飽かせることがない」映画であり、特に「プロテアの肉感的ダンス」に注目せよとして幻想的

なダンス場面の写真を付している。『プロテア』も『T組』同様に、エロスと幻想とスリルと、そして科学のもたらす不思議を混淆した作品と言えよう。『詩歌』『消息』欄(大3・9)で犀星が「せんちめんたる組の凶賊チグリス」を名のり、へそして萩原は女探偵プロテア氏」と紹介して以来、一本の映画の感激によって犀星は「凶賊「CURS氏」を、そして朔太郎が「殺人事件」(大3・9)を書いたという理解が、前述したプロテアとチグリス映画をめぐる混乱と共に成立しているが、改めて両作品の梗概をたどってみても二人に男女の役割をふりあてたのは同性愛的演出を遊ぶ以上の理由はなさそうである。

朔太郎にもチグリスの影響があることは「秋日帰郷」で見たとおりであり、犀星にもプロテアにふれた詩は存在している。月村氏も指摘されるように「プロテアⅡ」のくわしい梗概を読んでも、犀星の長詩の場合のようにその跡を「殺人事件」に明らかにとどめていのではない。ことは確認できる。しかし月村氏がそれと比較して筋を「明らかにとどめてい」とされる「犀星の長詩」についても、犀星がそれによって映画のチグリス劇を再現しようとしたわけでないことも確認しておかなければならない。犀星が映画の追跡劇を借りながら追跡しているのは朔太郎と同様に自らの詩と芸術だからである。もしも月村氏が言われるように「犀星の詩の方に物語の筋がある」ように見えるとすれば、それは両者の映画への依存のしかたの違いではなく、芸術についての認識の違いにあると考えられる。これは後にふれるが、当時の犀星にとって、新しい詩学が既

成の言語秩序を破壊するものであったように、芸術に付与された尊厳は言語秩序のみならずモラルを含めてその価値を転倒しうるポジティブな力として感知されている。芸術家犀星は詩的幻想の中でチグリスと一体化して、外部の障壁を打ち破り、隠された生の真実と交流する特権を帯びているのである。だが、「殺人事件」の朔太郎はどうだろう。

ああ私の探偵は玻璃の衣装をきて、

こひびとの窓からのびこむ、

床は晶玉、

ゆびとゆびとのあひだから、

まつさおの血がながれてゐる、

かなしい女の屍体のうへで、

つめたいきりぎりすが鳴いてゐる。

(略)

みよ、遠いさびしい大理石の歩道を、

曲者はいつさんにすべつてゆく。

この詩をめぐる最大の謎は、逃走する曲者と追跡する探偵との関係特定できないことである。探偵イコール犯人説を採る大岡信氏は、探偵と曲者が同一人物であるという可能性も捨ててはいない。また一方で口語自由詩をめぐる朔太郎の位置を測定する北川透氏はそれに全面的な疑義を示している。(10)ともあれ詩をいくら読んで、あるいはここに『プロテア』の筋書を重ねてみてもこの謎は解けない。ただ「チグリス」犀星」であったように「探偵」朔太郎」という

等式が成立しないことだけは確かだろう。朔太郎はおそらく詩の中に居ない。居るとすればそれは探偵と曲者とを同時に見うる観客席ではないか。そして観客朔太郎の所有する視像はオブジェと化した恋人の死体（エロスの不在）と、永遠に結末を迎えない曲者と探偵の不毛な追跡劇である。多分曲者が捕まることはないだろう。なぜなら逃げる曲者（殺人者）も追う探偵も朔太郎自身だからである。

大正三年を中心とする犀星と朔太郎は〈調子本位の詩〉韻律による詩からヘリズム本位の詩<sup>イイジツ</sup>像による詩への転換を共に生きながら、朔太郎は犀星ほど芸術のポジティブな力を信じていない。〈良心〉と〈神経〉の相剋を訴え（高橋元吉宛、大5・4）、あるいは〈健康〉と同時に〈疾患〉を身体のうちを抱えこんでいた（「ノート二」）朔太郎が生み出した探偵と曲者は、二人とも詩人の分身として解釈することは可能であり、「殺人事件」がこうした主体の分裂の視覚化、あるいは無意識世界の映像化において映画にかかわっているとすれば、それをさらに先鋭化したところにドイツの幻想映画『ブラーグの大学生』（大2製作）に影響されてドッベルゲンゲルと映画を主題に据えた谷崎の「人面疽」（大7）が現れてくるが、それを論じることは本稿の主題から外れてくる。目下の問題は犀星が映画に何を見たかについてである。

### 三 科学、神秘、奇蹟

大正初期サイレント映画の二大流行は、カメラの廻転、フィルム

のごとく銀幕に描き出す怪奇幻想映画と、いま一つは文明の利器を使って悪事をいとなむ悪玉が跳梁する、一種の科学仕立ての犯罪（探偵）映画である。<sup>(1)</sup>前者の代表は『ブラーグの大学生』、後者に『ジゴマ』の系譜を引く『T組』と『プロテア』が属することは言うまでもない。両作品における悪の讚美と科学装置の具体については前述したが、同様の犯罪（探偵）映画『黒い箱』（大5封切）にも最新の科学装置が溢れている。この映画の犯人役エドガー博士は南米奥地で猿に咬まれて二重人格者となり、光を吸収する黒マントで悪事を働いているが、探偵ケストー博士も科学者であり懐中無線電話や〈写真電信機〉〈テレビ電話〉などを発明して持つており、それらは〈催眠術〉と共に追跡の重要な手段になっている。また当時こうした映画人気にあやかっ、原作を翻訳した多くの探偵小説が出版されており、概要は『大正期の探偵小説』（伊藤秀雄、1991・4）でまとめて読むことができるが、そこにも〈飛行機、飛行船、自動車、ピストル、電流〉（「天鬼団」大5）、〈怪光線、無音飛行機、探空燈〉（「怪人怪光」大5）等々の新奇な科学装置が満載されている。とりわけ犀星の「愛と詩に就いて」にも出てくる「ラジウムX光線」、〈電気〉などの当時の科学の花形は、そのまま映画、小説においても花形の地位を占めている。しかしこうした犯罪（探偵）映画・小説の文明の利器を通しての科学への接近が、科学理論の正確な理解の上に立脚していると考える人はまずいはずである。そこに科学が実現する新時代の奇蹟への素朴な興味と驚きを読み取る方が妥当ではないだろうか。江戸川乱歩は「魔術と探偵小説」

〔新青年〕昭21・10〕において、ヘミステリーと合理主義の両要素の組み合わせからなっている。探偵小説が、科学と共に魔術や神秘学の要素を持つことを分析し、コナン・ドイルが心靈学に接近したことを科学に対する神秘主義的接近」と位置付けているが、探偵映画の〈科学〉も奇蹟実現につながる一種の幻想的神秘性を帯びており、それが詩人の想像力を刺激すると考えられるのである。犀星の、女性の部屋へ侵入する際の〈電線渡り〉は、映画『T組』の〈電動ドア〉に通じる通行手段だが、〈電動ドア〉から〈電線渡り〉へという連想に介入するのは、〈電気〉に対するこうした時代特有のイメージだろう。

電気が金属を通して他の物体に伝えられること、つまり電気が流動しうるものであるという〈電氣流体説〉の発見は一七二九年のイギリスのグレー Stephen Gray の実験に端を発しているが、これは十八世紀の電氣学の基礎を築く発見であり、これ以来十九世紀は、電氣、電流をめぐる統一理論の発見と、その技術への応用を旨とする電氣の時代だったのであり、その時代を生きる人々にとってあらゆる物象の間を自在に流動する〈電流〉は強いイメージ喚起力を持っていたと思われる。犀星の〈電線渡り〉は勿論電線を伝って恋人の部屋へ侵入する行為を指しているが、そこには電線の中を瞬時に流動する〈電流〉がイメージ化されており、したがって到達した物象との間に起る〈感電〉という交流現象が性的喩として成立するのである。犀星と共に人魚詩社の詩運動を担った詩人達が、彼らの詩の〈奇蹟〉、つまり日常の形象の背後に在る見えざる真理と交流し、

〈像〉<sup>(12)</sup>として可視化するという方法を、〈電気〉〈電流〉へイルミネーション<sup>(13)</sup>という流動し、発光するイメージで指示したこともこうした時代性と強いつながりを持っていよう。

私は奇蹟に接近する。

私は私の愛をもって感電させずには止かない。

われは電流<sup>(14)</sup>なり。その源なり。

〔犀星「懸命私録」大3・5〕

詩は一瞬間における靈智の産物である。(略)電流体の如きものに触れて始めてリズムを発見する。この電流体は詩人にとっての奇蹟である。

〔朔太郎『月に吠える』序 大6・2〕

詩は三位一体である。リズムと発見(創造)とイルミネーション<sup>(15)</sup>。

〔暮鳥「道」大3・4〕

こうした流体、発光との連想で言えば、『プロテア』第二編のヘプロテアは強烈な紫色光線の仕掛を以て金庫を透視し(略)使命書を見ることが出来た<sup>(13)</sup>。という場面を想起することもできる。こうした映画の〈紫色光線ⅡX光線〉を使つての透視術と、探偵小説「指紋」(佐藤春夫・大7)の登場人物の視覚能力とのかかわりについて小文を草し<sup>(14)</sup>ことがあるが、〈紫色光線〉と、それにかかわる一連の表現の背景にも、当時の世界的なラジウムブームという時代性を考えておかなければならない。

一八九八年のキュリーによる発見から、一九〇三年のトムソンの

ラジウム含有泉の報告、一九〇五年の子宮に対するラジウムの応用、さらに瘡治療への有効性の確認を経て、ラジウムは治療能力を持つ「神秘の光」として感知され、ラジウムエマチオンを溶かしたラジウム水は世界的流行現象を起している。磯田光一氏が指摘されるように大正三年は日本のラジウムブームのピークにあたり、ラジウムセンベイやサイダー、薬、石鹼が売り出され、大正四年の政府によるいんちきラジウム取り締まりにまで及ぶのである。映画『ラジウム鉱泉（不思議な水）』(The Miraculous Waters、イタリア、アムプロジオ社)が横浜オテオン座で封切られたのも大正三年四月のこと。詩人たちが「電流」詩のみならず「ラジウム」詩としてとらえたのも、物象を透過し、病を治癒する力が「奇蹟」に通じる一種の神秘的イメージを喚起するからに他なるまい。

苦悩ハ我ヲシテ光ラシム

内心燦々ラジウム

(白秋「白金之独楽」)

という人魚詩社の先導者白秋の「ラジウム」も、苦悩が祈りにおいて発光し、新しい詩の母胎となる様態を示している。「私の母胎がラジウムをうむ」(「センチメンタリズムの黎明」という朝太郎の言葉にも「詩」と「ラジウム」が神秘性において接合をよびつけている。「凶賊チグリス」の「三角形の眼」から発する「十悪光」にもそうした時代背景を考えておかねばならないが、それは犯罪劇における探偵技術としての「紫色光線」「怪光線」をふまえながら、「ラジウム」がもたらす神秘と奇蹟によって犀星の「詩」そのものの喩とし

て成立しているのである。しかしこのように映画の画像が詩の像に転換するためには、こうした電気をめぐる時代背景の他に犀星の側に準備されていた「詩」の状況をさらに考えておく必要がある。

#### 四 「懸命私録」

白魚はさびしや

そのくろき瞳はなんといふ

なんといふしをらしさぞよ

(「小景異情その一」初出大2・4)

『抒情小曲集』第一部冒頭で、「白魚の瞳」という自然の形象に託して哀感をうたいあげていた犀星の抒情詩に異変が生じるのは大正二年後半からである。『小曲集』一部、二部と三部の間に詩風の断層が在ることは従来から指摘されているが、三部の詩にかかわるそうした詩風の変化は、

ひともの棕栢の木あり／その左右に裂れたる蛇／青くも死に

ゆかむとせるごとし。／われ棕栢のひと葉をかざし／あやしき

夏の威嚇にそむくとき／わがひたひは光に打たれ。／かすかに

も紅き血をぞ見る。

(「夏」大2・8)

という詩あたりにその最初の兆しを見ることができ。左右に裂れた蛇や光に打たれたひたひ、あるいは流れる「紅き血」は、自然の形象を離れた心象の喩として存在しているが、こうした肉体の破れや血は「巷のなかを漕りいで／石もて撲たれ、さんさんと血

しほ垂れしかど／なほも饑ゆるがごとく四方に伸ぶ。〕〔四方に伸ぶ手〕大3・2、へおほいなる魚らんらんと輝きつ／肌を裂れ空に血を走らす〕〔金屬種子〕大3・2、へ光る素足に血を噴かして／とらんらんとわが踊る。〕〔舞踊昇天〕大3・5等の一連のへ血のイメージを形成して、三年五月あたりまで続いている。その源をたどれば大正二年夏に始まる石川春子への恋情の問題とかかわってくるが、肉体を破り、血を流しつつ何かを求めてゆくこうした激情は、なにことも深く知ろしめす主よ／血のごときダリヤの／天がへりする日のありとすも／われらの恋のいや深かからむことを／いま週かにふるさとを去らむとして祈る。

〔壁書〕大2・12

の〈祈り〉へつなされ、それはやがて

いかにして赤かかるや／つくるなき霊浴の後の眼に／しぶきつつ血のごときもの走るはいかなる形をや創る。／(略)わが世を焼きつくし／わが君よ／椿を生め、ああ椿を生め。

〔靈浴詩鈔〕大3・1

ああ燃えあがれ、ひそみて忍ぶこのリズム／えんえんとわれの住家に燃えあがれ。／なでしこ散らし／さんとして火のうへに／叫びてうかぶ此の力／苦悩にくずる此のいのち／いま火に焼けて火を散らす。

〔地上炎災〕大3・3

の〈火〉〈炎〉のイメージに繋がれ、そのバリエーションとしての〈太陽〉、〈狂気〉、〈舞踊〉のイメージを次々に生んでいく。こうし

た個々のイメージの形成過程と、そのイメージ相互の関連については、白秋の影響を含めて改めて論じてゆくしかないが、今は大正二年後半以降の犀星の詩が、心象をへ幻像Ⅱイメージ〕〔祈禱〕大3・2に置き換えてゆくイマジスティックな方法に似だいに転換していったことを確認しておきたい。

犀星のこうした転換への共鳴者である朔太郎、暮鳥はやがて共鳴体として人魚詩社を結成(大3・6)するが、その人魚詩社の「広告」〔詩歌〕大4・9、

人間には猶一つの残されたる仕事があります。空中を歩行することでありませう。わが人魚詩社の創作は此の奇蹟の実現であります。

には、彼らの詩の目標をへ奇蹟の実現〕とうたっており、それは通常の肉体の超越によって起る宗教上のへ奇蹟Ⅱ空中歩行〕に匹敵する言語上のへ奇蹟Ⅱ内部意識の形象化〕を指していると考えられるが、犀星の「人魚詩社通信其二」という付記を持つ「懸命私録」(大3・5)は、詩社結成に先だって出された犀星のへ人魚詩社宣言〕であり、同時にへ奇蹟宣言〕として次のように書き出される。

私は水の上でも渡って見せる。  
私は次第に奇蹟に接近する。

この冒頭以下さまざまなへ奇蹟〕が列挙されていくが、後のへチグリスズム〕とのかかわりで注目されるのは、

眼光の走しるところ、どれだけ厳かに密閉されたドアでも、コジ開けて見せる。

掟はあまりに悪埒と深玄を極むる悪漢を捕ふるには浅薄である。

あらゆる罪悪は芸術家に於いて始めて許される。  
見えざるものに永遠存んず。

等の個所である。ドアをもこじ開けるこの〈眼光〉が、〈見えざるもの〉を見とおす詩人の内的視力を指していることは言うまでもないが、見えざるもの、隠されたものに到達するという点において詩人と犯罪者とはここに連想の環をつないでいる。朔太郎の、〈如何なる犯罪でも犯罪はそれ自身靈性を有してゐる。(略)彼は直接真理と面接することができる。人類の偽善と虚飾と仮面を真額まごちから引っぱがすことができる。〉(『所感断片』、『上毛新聞』大4・1・1)という犯罪哲学を介してみればこのことはより明らかになるはずである。犯罪におけるこうした価値転倒はさらに次の表現へと続く。

乞食のごとく貧しき詩人よ。おんみ尊厳なる銀製の乞食なり。  
氣狂ひなり。

芸術の尊厳を身に付けた詩人(『乞食、氣狂ひ』)は、ここでも世俗の価値を転倒して銀光を発している。その銀光は〈眼光〉に通じており、当然「懸命私録」の最後に、

北原白秋の眼光は北原隆吉を超越す。  
人の眼を抜け、二つの瞳孔を受く。

と記された白秋の〈瞳孔〉からも発している。この奇蹟の発光体たる〈瞳孔〉を持つことよって、北原隆吉は詩人白秋に変身するのであり、それは、

われ生きて行てる地の上／われとともに伸びる遠き瞳孔／しんとして輝きわたる瞳孔／はるかなり唯とほくして／消えむとする二つの瞳孔

(二つの瞳孔)大3・3)

とうたう犀星にも付与されているのである。したがって犀星のこの時期の〈瞳孔〉について、たとえば「二つの瞳孔」に付けられた〈苦しみの中で見開られた瞳孔〉という注釈が妥当でないことは明らかであろう。また先に引用した詩「銀製の乞食(大3・9)の、ヘカステイラ・ワップルの類」を〈憔悴〉させる〈乞食の眼〉も、高価な食物を前にしての〈乞食のやせ我慢〉(『近代日本文学大系39』頭注)を表象しているわけでは決してない。ヘカステイラ・ワップルの類は、「愛と詩に就いて」に〈草花、小鳥、風月のお菓子のような抒情の気分を超えた。〉と書かれていたことを思い出せば、否定されるべき過去の抒情的気分、あるいは抒情詩そのもののを指示していると考えられる。それが〈乞食詩人〉の〈眼〉によって〈憔悴破壞〉されたのである。「懸命私録」のこうした〈眼光〉〈銀光〉〈瞳孔〉は、スクリーン上の映像体験を通過して、改めて〈恐るべき悪光〉を放つ〈凶賊チグリス〉の〈眼〉として形象化を遂げてゆく。「懸命私録」において〈詩||犯罪〉の等式が成立した翌六月、人魚詩社を結成した犀星が観た映画が『T組』であり、詩人はまたとない〈犯罪||詩〉の実行者の像を得たのである。〈チグリスム〉の熱狂の始まりである。

## 五 チグリスの逃走

『聖三稜玻璃』期の山村暮鳥をへ私は嫌らひと云へば山村君の詩がずつと嫌らひである。『詩歌』大5・11と酷評した白鳥省吾は犀星のへチグリスズムへ対しても、へ滑稽な不純な反感を人に感ぜしめる(略)、何時の頃から悪漢チグリス氏が何とかいふやうなことを言う悪戯を覚えたものか。『詩歌』大5・9)という感想を述べている。犀星のへ詩へを媒介にしないかぎりチグリスズムの熱狂はへ悪戯へ以外のなものでもなく、また

天の足／いんよくの足／狂気の足／天真爛漫の足／ふゆちり  
すとの八角の足／足／足／足

(電線渡り)

脚夫は電線渡りを始めたのであった。足は刑法を躰り下界を離れた。脚夫は一足の蝙蝠のやうに不自然な幾何学的な形状を描きながら。

(義眼篇)

というチグリスの行為の形状が未来派、立体派を含む前衛芸術論の影響下に成立することも理解しえないにちがいない。だが白鳥省吾の言葉を別の視点から問題にすることはできる。それは『小曲集』編集時の犀星がへチグリスズムへに重なる三部時代を例のへ蹉跌と悪酒とへ云々とモラルの荒廃において語ってみせたことと重なることである。大正四年後半からチグリスは詩から姿を消してしまふが、あの熱狂が突然消えたのはなぜだろうか。また後年の犀星がチグリ

スと共にあったへ詩へを語るのをやめたのはなぜだろう。その答はやはり彼の詩論のうちに在ると思われる。犀星がへ詩へ犯罪へ等の式によって制度としての言葉や道徳規範を解体しようとし、それが彼の言語革命であったことは既に述べたが、この近代詩学のうちにあって、解体の主体たる犀星のへ私へは保持されたままなのである。映画を見た直後の詩と思われる、

盜めよ／右の手もて盜めよ／君にのみ盗むことの一つの靈性のゆるさる

(「右」大3・7)

という詩にはへ右の手へによる犯罪がうたわれているが、この時犀星にとつてへ犯罪へ詩、芸術へはあらゆる禁忌を超えている。聖書では右と左は弁別され、右は聖なる神の座である。人魚詩社においてもこの弁別は踏襲されており、それをふまえた上で暮鳥は、

種子を掌の上に蒔くべし。即ち左の掌の上に。(水の上)

と、芸術の種子をへ左の掌へに蒔いた時、芸術を背理の感覚において拝受しているのである。それは暮鳥の大正二年の説教メモへ「キリスト」善、宗教的イシキ、「反キリスト」悪、ゲイジュツ的イシキへを反映した屈折が含まれている。安藤靖彦氏が言われるとおり、へ犀星があえて「右」というのは、そこに背理を斥け、いちぢりに芸術を信ずる思いのあつたゆえと思われる。もし、手や指に恋情にかかわるイメージを認めるなら、犀星はそれを芸術の論理に難なく封じこんだ<sup>18)</sup>のである。この詩と時を同じくして犀星の詩から肉体の破れや血のイメージが消失するのは決して偶然とは思われない。

〈詩―犯罪〉の成立とともに世俗のモラルをやすやすと超えていく  
 犀星の肉体から血が流されることはもうないのだ。このことはとり  
 もなおさず犀星の生を抑圧する条件が、自己の外部に存在していた  
 ことを意味していよう。婚姻外の出生、母の不在、貧困、容貌のど  
 れも基本的に自分の罪ではない。犀星の場合詩人としての自己確立  
 は、即ち生い立ちによる傷を癒すことにつながっている。チグリス  
 の〈眼光〉は彼を抑圧する社会規範の破壊にむけられても、内なる  
 〈私〉の分析にむけられることはない。暮島の〈三菱玻璃―ブリズ  
 ム〉が光の分解装置になぞらえて、意識の内に同時併存する二重の  
 意識の分析に専心した<sup>(19)</sup>ことと比べると、その違いははっきりしてい  
 る。このことは犀星に導かれ詩を形成していった朔太郎との分岐を  
 も示しており、朔太郎に見られる、〈手は歴史として発光する/手  
 はしんとして疾患する〉(「手の幻影」という、〈疾患〉と〈浄  
 罪―発光〉の両義性も〈チグリスズム〉には含まれないのである。  
 犀星のイメージの枯渇はその熱狂と共に早晚訪れる種類のものだっ  
 たのではないだろうか。人魚詩社の詩運動からいち早く醒めたのは  
 犀星であった。<sup>(20)</sup>

かくて〈凶賊チグリス〉は犀星の詩から逃走することによってそ  
 の〈象徴の新しい革命期〉と運命を共にしたのである。生活モラル  
 の建て直しを図るその後の犀星は、新たに『愛の詩集』の時代を生  
 きてゆくことになる。

注(一) 『東北学院大学論集』所収。のち『室生犀星研究』(平2 有精堂)

に再録。

- (2) 月村氏の論については國生雅子氏のご教示を得た。
  - (3) 『T組の全滅』は五月の横浜オデオン座に於る上映名である。
  - (4) 注(一)に同じ。
  - (5) 『キネマ・レコード』(大2・12)。
  - (6) 『キネマ・レコード』(大3・8)。
  - (7) 『電線渡り』(大4・1)で「プロテアの足」をうたっている。
  - (8) 大岡信『近代日本詩人選10・萩原朔太郎』(昭56・9 筑摩書房)
  - (9) 北川透『萩原朔太郎の「殺人事件」』(『梅光女学院大学公開講座論  
 集31』1992・6 笠間書院)
  - (11) 『発展期における外国映画の役割』(『キネマ旬報』昭35・3) 参照。  
 拙稿「暮島と神秘思想―「奇蹟」と「影像」』(『近代文学論集13  
 号』昭62・10) 参照。
  - (13) 注(7)に同じ。
  - (14) 拙稿「佐藤春夫『指紋』論」(『大宰府国文12』平5・3)。
  - (15) 磯田光一『萩原朔太郎』(1987・10 講談社)。
  - (16) 『娯楽作品大全』(『キネマ旬報』昭35・3)。
  - (17) 『日本近代文学大系39・佐藤春夫・室生犀星集』(昭48・6 角川書  
 店)
  - (18) 安藤靖彦『月に吠える』の地脈』(『説林28』昭55・1)。
  - (19) 拙稿『「聖三菱玻璃」論―光イメージの成立』(『日本文学研究23』  
 昭62・11) 参照。
  - (20) 犀星詩におけるイマジズム的傾向の最後の作品として「神―チグリ  
 スズムの一節」(大4・4)をあげることができる。
- 〈付記〉1 引用の詩の漢字は新字体に改めた。  
 2 本稿は日本キリスト教文学会第14回夏期セミナー(平4・8  
 ・1)での口頭発表「人魚詩社の時代―犀星とイマジズム詩」  
 の後半部分をまとめたものである。

# 南島オリエンタリズムへの抵抗

——広津和郎の「散文精神」——

押 野 武 志

## 一、南島への眼差し——オリエンタリズムの成立

大正期は琉球・沖縄研究が脚光を浴びた時期である。もちろん、早くは新井白石『南島志』(二七一九)に始まって、森島中良『琉球談』(二七九〇)、大槻文彦『琉球新誌』(二八七三)、伊知地貞馨『沖縄志』(二八七七)、笹森儀助『南島探験』(二八九四)、チェンバレン『琉球語文典及び語彙』(二八九五)、幣原坦『南島沿革史論』(二八九九)、そして田代安定、田島利三郎等によって研究が進められていた。しかし、「沖縄学」として学問の一領域を築いたのは、「日琉同祖論」を展開した伊波普猷であり、その「沖縄学の父」と呼ばれている伊波は、大正中期から末期にかけて「ことに柳田國男氏が琉球諸島を探験して帰つて、南島を研究しなければ日本の古い事が解けないと吹聴されて以来、琉球研究熱は一層高まつたやうな気がする<sup>(1)</sup>」と述べている。柳田が初めて琉球諸島を旅行したのは一九二〇(大九)年十二月から翌年二月にかけてであり、後に紀行文『海南

小記』(一九二五・四、大岡山書店)にまとめられる。折口信夫も柳田に触発される形で一九二一(大一〇)年七月から八月にかけて第一回目の沖縄旅行に向かい、沖縄採訪調査を行う。一九二二(大一一)年には柳田によって南島談話会が設立され、南島を対象にした民俗学が本格的に動き出す。

当時の柳田の南島への眼差しは、『海南小記』の自序に端的に示されている。

海南小記の如きは、至つて小さな詠歎の記録に過ぎない。もし其中に少しの学問があるとすれば、それは幸ひにして世を同じうする島々の篤学者の、暗示と感化とに出でたものばかりである。南島研究の新しい機運が、一箇旅人の筆を役して表現したものといふ迄である。唯自分は旅人であつた故に、常に一箇の島の立場からは、この群島の生活を観なかつた。僅かの世紀の間に作り上げた歴史的差別を標準とはすること無く、南日本の大小遠近の島々に、普遍して居る生活の理法を尋ねて見ようと

した。さうして又将来の優れた学者たちが、必ず、この心持を以て、やがて人間の無用なる鬭争を悔い歎き、必ずこの道を歩んで、次第に人種平等の光明世界に、入らんとするだらうと信じて居る。<sup>(2)</sup>

柳田は島の外側にいる旅人の立場から「僅かの世紀の間に作り上げた歴史的差別を標準とはすること無く、南日本の大小遠近の島々に、普遍して居る生活の理法を尋ねて見よう」とする。そしてこのような態度が「次第に人種平等の光明世界に」通じると言うのである。この平等思想はしかし、「歴史的差別」の存在を隠蔽しかねない。近代の政治や歴史がほとんど問題とされなくなる時、古代日本のルーツとして日本との同一性が見出される。確かに柳田は、琉球人の悲哀の歴史も記述してはいるが、結果的にはその感傷性は、ノスタルジックな異国情緒を補完しており、「小さな咏歎の記録」とならざるを得ない。もちろんこうした歴史性を捨象することを基軸として成立している民俗学や文化人類学に対して、歴史性を捨象しているからといってことさら批判しても生産的ではないだろう。例えば民俗学的視野からすれば「琉球処分」などの短期的事件はあまり重要ではない。

しかし、柳田の場合貴重なのは一方では同じ時期、「山人」に関する分析的記述を行い、「歴史的差別」の実態を明らかにしているということだ。柳田の山人に対する関心は『遠野物語』（一九一〇・六、聚精堂）、「山人外伝資料」（『郷土研究』一九一三―一九一七）、「山人考」（一九一七・一一、講演手稿）、「山の人生」（一九二六・一一、郷

土研究社）にみる事ができる。柳田は「山人外伝資料」で、山人は人間であることを言明し、「山人考」で、山人とは天皇家の祖先である外来の征服民族に滅ぼされた日本の先住民であるという仮説を提出し、その実在性を展開させた。柳田は山人の「歴史的差別」を問題にし、征服民族と先住民との鬭争―逃走鬭争―を六つの筋道に分けて素描したのである。しかし、柳田は山人―先住民の主張を『山の人生』を境として目立たぬようになしきずしてしまった。大正末期から昭和初頭にかけて常民とは異質な他者を発見したはずの柳田は、なぜ南島へと向かい、常民を核にすえた民俗学へと展開したのか。

村井紀は、柳田が農政官僚として「日韓併合」に関与した事実を問題として、自ら見出した「山人」（近代日本の植民地主義がもたらした異民族）問題を、自己同一的な「原日本」としての「南島」によって隠蔽したという。この「転向」により、具体的にはアイヌ民族も被差別部落も「琉球処分」という「南島」の植民地化問題もまた「台湾支配」<sup>(3)</sup>も忘却された場所で、「南島イデオロギー」が発生したのだとする。こうして、琉球・沖縄は、その風土、文化、言語の際立った独自性、異質性が重視され、民俗学、言語学などの学問分野から強い関心をもたれ、〈沖縄学〉という研究のカテゴリーを作り出すまでにいたる。しかし「南島」という、固有名を消去し日本を規準にした命名からも分かるように、島々の歌謡や宗教、言語を精密に論じ、その独自性や異質性を見出すことが、最終的には日本との同一性を産出してしまっているのである。

この柳田等が回避しようとした政治的言説を文芸テキストの中で組織したのが、広津和郎の小説「さまよえる琉球人」である。明治以降の文壇作家による琉球人取材した恐らく最初の創作であると思われる。その中で広津は、大正期の南島イデオロギーが隠蔽してしまう異質な他者間の差別や抑圧の問題を描いてみせたのである。

エドワード・W・サイードは、東洋は西洋に対して、先験的に存在しているわけではなく、主体たる西洋によって表象<sup>オリエンタル</sup>支配されるべき客体として措定されたイメージの束であると言ったが、南島も日本によって分析、整理、統合され、オリエンタ的なものに仕立て上げられることになったのである。

こうした南島オリエンタリズムを共有していたのは何も民俗学者等に限ったことではない。文学者もまた南島のオリエンタ化に加担してもいた。一九二二(大一一)年に既に琉球は詩の題材として取り上げられていた。それは、琉歌や「おもろ」、琉語を巧みに取り入れた佐藤惣之助の『琉球諸島風物詩集』(一九二二・一一、京文社)である。惣之助が惹きつけられたのは沖縄の異国情趣だった。彼には地誌的・社会的・経済的な側面は興味がなく、エキゾチックな風俗の中にある琉球の言葉や民謡、俚謡を採取しながら、旅人として減んでいくものに対する哀惜の情をうたったのであった。つまり、琉球は「アラビアンナイトの漁夫の家があつたかと思ふと／その隣は長安の月を眺める翁の宿」(『遊奇國記』)があるような異国の地であり、「文字なく國旗やあらぬ王國」(『咏嘆』)の伝説や哀話を取り上げられ、「亡へる王國の哀情を胸に挿しかへて」(『無為の賛』)。

「このクラシックな情景を／君のコレクションの大壁に掲げたまへ」(『古代琉球國』)と言葉によって「内地」の側に採集され収奪される対象であったのである。彼の眼差しも現代ではなく古代の琉球に向けられたのである。

南島オリエンタとは、山之口貌をして「刺青と蛇皮線などの連想を染めて、凶案のやうな風俗をして」「酋長だの土人だの唐手だの泡盛だの、同義語でも眺める」「世間の既成概念達が寄留するあの僕の国か!」と言わしめたように、固定的、一方的な遠近法の中でとらえられた像だったのである。そして、このような眼差される他者を疎外するオリエンタリズムは日本の植民地主義を不断に肯定していくことになるだろう。

それでは〈現実〉の大正末期の沖縄とはどのような状態にあったのであろうか。明治以前の沖縄は、薩摩藩の実質的な被支配国であり、表面上は中国に朝貢する独立国であった。薩摩藩の支配下にあった沖縄は、明治十二年の「琉球処分」によって明治政府の統治するところとなるが、以来政府の権力搾取によって経済は極度に悪化し、いわゆる「蘇鉄地獄」なる状況に陥っていた。「沖縄の苦しみを見かねた本党」(『読売新聞』、一九二五・五・二二)、「経済的に行き詰まり蘇鉄で命をつなぐ人も」(『大阪朝日新聞』、一九二五・六・二〇)、「沖縄縣を救済」(『大阪毎日新聞』、一九二五・一一・二四)といった見出しで、沖縄問題がジャーナリズムでも取り上げられることになる。

「さまよえる琉球人」は、このような大正期の沖縄の困窮した経

済や沖縄人に対する社会的な差別を背景に、職を求めて都市へ流民化していった二人の沖縄青年が、お人好しの小説家Hに詐欺的な不義理を働いたことを述べた身辺雑記の小説である。そして、琉球の切迫した農村問題は琉球人の見返民世（ミカエルタミヨ）を通して次のように語られる。

「琉球の中産階級は、殆んど今滅亡の外ないのですよ。甘蔗はこしらえても、売れない。いや、問屋と内地の資本主義とが協力しているので、売れても二束三文です。それを二束三文に売っても、生活が立ちません。それで憤った青年達は、それを売らないのです。が、売らなければ尚飯が食えない。売ろうとすれば、見す見す資本家共の餌食になる。それに税金が高い。あんな」興奮すると彼は、こうして「あんな」という呼びかけの言葉に間に挟む癖があった。「那覇の税金が、東京の何倍も高いと云つたら、お驚きになるでしょう。とても、話にならない税金を徴取されるのです。黙っていれば無論滅亡、動いていてもやっぱり滅亡の外ないのです。それは惨憺たるものですよ。琉球の中産階級の青年達の間には、『Tへ、Tへ』という歌がある位です。Tとは九州のT炭坑の事です。あんな、考えて下さい。炭坑生活が彼等に取つては、滅び行く琉球にいるよりも極楽に見えるのです。ユウトピアに見えるのです。坑夫生活が理想境に見えるのです」

もちろん、このような〈現実〉なるものもある種の歴史観というイデオロギーによって切り取つた歴史書的・年表的〈現実〉であつ

て、無前提な〈現実〉などどこにもない。しかし、当時の支配的なオリエンタル的〈現実〉と対置したとき、広津の南島への眼差しは、多様でありえたはずのもう一つの〈現実〉のあり方を開示している点で評価できよう。そして、「さまよえる琉球人」が貴重なのは、何も沖縄の窮状を伝えているという点にのみあるのではない。それだけなら、当時のジャーナリズム的〈現実〉と変わりはない。重要なのは、沖縄人に対する同情を込めて書かれながら、沖縄青年同盟から抗議されるという転倒であり、そこに露呈する「歴史」であり「政治」なのであり、なぜ「さまよえる琉球人」が小説なのか、と問うことである。それに答えることで広津の言う〈散文精神〉なるものの内実が照射されるであろう。

## 二、差異／他者の発見―「さまよえる琉球人」を視座として

広津和郎が一九二六（大一一五）年三月号の『中央公論』紙上に発表した小説「さまよえる琉球人」に対して、沖縄青年同盟から沖縄県民に対する国民一般の偏見を助長する恐れがあるとして抗議が起こり、広津は抗議文を全文引用しながら弁明し、「あの作を今後創作集などに採録しないのは勿論、自分はあの作を抹殺したい」と述べるにいたる<sup>(9)</sup>。その後、沖縄復帰を目前に控えた一九七〇年に、この作品は沖縄側からの強い要請で遺族の了解を得て、雑誌『新沖縄文学』（沖縄タイムス社）に再録されることになる。

作品掲載にあたって牧港は、大江健三郎の『沖縄ノート』と共にこの作品を「歴史的モニュメントとしての存在性を帯びる」ものと

して評価し、「習慣、伝統、言語、文化にわたって、大正期の沖繩は、日本の一部として忘れられ、逆に今日は、その特殊性が沖繩ナシヨナリズムとして為政者から表面温い目で迎えられようとしている。立場はまったく逆だが、逆もまた真なりといわなければならない。」と述べ<sup>(10)</sup>。七〇年代の沖繩への眼差しと大正期の沖繩の忘却という

言説の政治的共通性の指摘は示唆に富む。前述したように大正期の沖繩の負の側面は忘却される一方で、南島研究が隆盛を極め、その古代的遺制が強調され、さらに多くの旅行記が書かれ、異国情緒というオリエンタリズムをもたらしもいたのである。このような自己とは異質な他者や歴史が消去された大正的言説空間にあって、広津はどのような差異をテクストに刻み込んだのだろうか。

広津和郎とおぼしき小説の主人公は、小説の書けない小説家として登場する。なぜ、小説が書けないのか。

自分はよくこんなことを考える。金というものは、どんなことをして得た金でも、それを使って見ると、交換価値は同じである。翻訳をして、その原作の持っている人気によって、自分の手に這入って来る印税―労力に比してかなり余分な印税―でも、原稿用紙のこの柵型の中に一字一字自分の頭から絞り出して、書き重ねて行って出来る創作に対する報酬―労力に比してこれはどうも余分とは云えない気がするが―でも、それを物に換えて見ると、その価値は少しも変りがない。【中略】こんな解り切った事を、金に苦しむと終始考えるので、そんなところに標準を置かない創作家生活の本来の意味というような方

面に頭を転換させたく思うのであるが、併し極端な不如意に陥る場合には、不便という事に対して、少し位腹を立てても差支えないような気になる。

ここで述べられていることは要するに、「労力」―「労働時間」によって作品の「価値」は決定されない、ということだ。作品の「価値」はその作品に内在しているのではなく、「交換」によって生み出されるのである。異質な商品―作品の間に、交換が成立するための等価関係が貨幣によって媒介される。作家の創作活動という精神性なるものは、原稿の升目に書きつけられた文字の羅列の計量可能な量によって、金銭と交換され、経済活動のサークルの中に取り込まれる。このような認識は大正期の消費社会を背景としているだろう。小説内の時間は関東大震災前年の一九二二（大正一一年）から翌年にかけての出来事である。日本は、一九一四（大正三年）に勃発した第一次世界大戦で軍需景気を迎える。一九二〇（大正九年）には戦争終結にともなう最初の経済恐慌が起こり、一九二三（大正二年）の関東大震災でも大きな経済的打撃を受ける。以来日本経済は慢性的な不況状態に陥る。従って景気が好かったのはあくまで大正の初め頃から震災の年にかけての短期間でしかなかったが、上昇期資本主義特有の楽天的気分が漲り、消費社会の原型が成立したと考えられる。

しかし、主人公は、この常識的な資本の論理、作品が商品であるという驚きを隠さない。彼は異質なものが等価であるかのような形而上学的抽象性に直感的に気づいていた。だから、あらゆるものを

商品としてひとしなみに一つの体系の中に流通させてしまふ交換価値の理不尽さが、そして、モオパッサンの翻訳による不意の印税収入が主人公の創作意欲を減退させてしまふ。作品の固有性（実体的使用価値）などどこにも存在しておらず、旧来の天才神話に彩られたロマン主義的文学観は失調をきたすしかない。このような貨幣形態に対する違和の意識は、同一性の中に差異を見出す意識であり、このことと琉球人という他者の発見とは軌を一にする。

さらに、この「そんなところに標準を置かない創作家生活の本来の意味」を考え、芸術の孤独な営みに対する信頼を示しながらも、結局金銭との交換を期待している小説家にとって、既に余分な金銭を所有している現在、小説が書けなくなるのは当然であろう。逆に金銭を搾取されることで創作の欲望は喚起される他はない。この資本と小説の論理を実証するかのように、主人公はさまざまな相手から詐欺的行為によって金銭やモノを奪われる。見返民世からは石油焔爐や石油ストオヴを売りつけられ、しかも売りつけたはずの石油ストオヴを借り受けると、他人に流してしまふし、見返の女への贈り物の手袋もねだられる。暖房器具が売れなくなると、彼はT出版社の書籍の注文の委託を依頼し、新本を古本屋に売りつけて着服し、Hが責任をとって損失分を印税から差し引かれてしまふ。見返の周囲にいた同じ琉球人の文学青年Oからは、伏字の箇所が全部活かされてある翻訳したモオパッサンの一冊しかな本を、記念のためと称して一方的に貰われてしまふ。出版社を共同経営していた上野増男は、会社の金を一万円以上も横領し、事務所をも人手に渡し、預

金までも根こそぎ持ち出し、多大な損害をHに与えたまま姿をくらましてしまふ。その後しばらくして再び見返がHの下宿に現れ、彼の妻と一緒に同じ下宿に住みつくようになるが、夫婦は下宿代を支払わずにいなくなり、彼らの保証人となっていたHが支払う羽目になる。そうした搾取の過程を主人公は記述し、一篇の小説、つまり「さまよえる琉球人」を書き上げることになるのだし、序のところ「この話の本筋とは関係のない事」なのに長々と下宿の隣の活動写真屋の「小娘の事を詳しく書」き、「別段『さまよえる琉球人』とは何の関係もない」上野という内地人の横領事件を書くのは、小説の書けないことの代償としての枚数稼ぎとみなせないこともない。しかし、この小説の書けない小説家小説は、描写の持続によって話を脱線させ、その長さが原稿料に代わるのだ。

金銭を媒介として書くことの欲望が生起する。その欲望は描写の長さを必要とする。小説家は何を描写したのか。小説は主人公Hのところろに不意に見知らぬ一人の琉球人が訪問してきたところから始まる。その男∥見返民世は次のように描写される。

不機嫌を露骨に表しながら、開いた障子の方を見ると、そこに円い、というよりは四角い顔の、顎の短い、色の黒い、口髭を生やした、そして顎の辺には髯の剃り跡の濃い洋服姿の男が、「エへへ」と笑いながら顔を出した。自分には一寸どういう種類の人間か見当がつかなかった。

「エへへ、どうも突然上りまして。お邪魔ではなかったでしょうか？」

顔に似合わず、細い、甲かの声だった。

男の特徴が顔や肌の色から癖のある喋り方に渡って、その細部が描写され、「どういふ種類の人間か見当がつかない」といふ、微つきの間人として表象される。もう一人の琉球人の青年Oは、「瘦せて、色の黒い、その癖人に向つて、ぐつと肩を張つて対するような形をする」と描写される。見返の妻は「やはり琉球の人で、何となくはえない、色の褪めたような感じのする女だった。彼女は廊下であつても、自分に挨拶もしなかつた」「むつつりした顔」の女と表現され、概ね琉球人は負のイメージでとらえられている。しかも、内地人の描写は皆無に等しいのに、こうした琉球人の描写、とりわけ見返の描写は突出している。彼の笑い方一つとっても次のような細部描写がなされる。

「エへ」と書くとき、唯の浮薄な追従笑いのような感じになるが、そして実際追従笑いには違ひないのだが、この男のそれは、たくさんだのでない一種の愛嬌がある。「エへ」と云つて、色の黒い、顎に髻の剃り跡のぼつぼつとした、四角い顔が笑うと、煙草でよごれたのらしい、白と茶褐との染分けの歯が、黒い顔の真中よりやや下に、ぼかッと現れる。そして眼は黒味の勝つた、人なつっこそうな眼だ。熊の笑い―そう云つたような感じがある。

このように、見返の笑いは「熊の笑い」と何度か表現され、その外形も獣を彷彿とさせる。もちろん、Hは見返に対して悪意があるわけではないし、それどころか裏切られるにも関わらず好意すら抱

いている。広津も無自覚のままに多様な他者をこのような異質性をきわだたせるような描写によつて、一面において沖繩人を表象Ⅱ支配することに加担していると言わなければならない。だから、広津が真の沖繩を描いていたなどと言うつもりはないし、表象は決まつて何らかの異質性を際立たせてしまふものなのだ。

沖繩青年同盟の批判も、内地人たる広津が沖繩人をオリエンタリⅡ単純化し表象することで、沖繩人すべてが世間から誤解を受けてしまふというものであつた。つまり、「さまよえる琉球人」との題下に内地でも普通ザラにあるような一二の人間の所業を、殊更に条件を附すのはなぜなのか、「この作中の人物は『さまよえる』内地人といかなる相違もあるまい」といふ。そして、内地人／琉球人という差異を先鋭化させてしまつた小説に対して、琉球人も「帝国同胞として、又社会人類の一員として」内地人と変わりはないのだと主張したのである。この批判に感銘を受けた広津は謝罪し、「さまよえる琉球人」の抹殺文を書くことになる。しかし今日、批判された差別小説を抹殺した広津の作家的誠実さなどに共感するよりも、広津がどのような差異を顕在化させたかを問うべきであるし、内地人／琉球人という差異を解消しようとする側の政治性も問わなければならない。

確かにこの小説は、内地人／琉球人という差異を突出させるが、その関係が単なる支配／被支配といった固定的権力論の中に収束するものではない。広津の描写によつてもたらされたオリエンタリ化は、単なる表象Ⅱ支配の図式では説明できない。

「さまよえる琉球人」においては、差別の構造の中でしたたかに生き抜き、逆に主人公（内地人）が被害者に転落する。しかしその被害は小説家に小説をもたらすことになる。搾取され続けるのは小説家H自身であるのだが、その搾取される持続性・描写の持続性が、彼のエクリチュールを活気づけてもいるのである。そうした描写の累積が、表象Ⅱ支配を越えて固定的関係性から逸脱する他者を見出すことになる。

差別者／被差別者という固定的ヒエラルキーの構造の中で認識される被差別意識は、差別する側に同化し差別関係を解消しようとすると同時に、さらに下位の被差別者を捏造するという被差別者の倒錯意識に変わる危険性をはらんでいる。こうした差別転嫁の発想を内包した同化思想は、琉球列島の細部まで差別の関係を重層的に転嫁してゆくという構造をとってしまうだろう。

沖繩内部における差別の問題を取り上げたのが、一九二二（大正十一年）十月号の『解放』に応募入選した小説「奥間巡査」である。この小説の作者、池宮城積宝というのが、作中の「丁度その頃『解放』の懸賞小説に当選した一人の青年O」のモデルとされている人物である。

小説の主人公「奥間百歳」は、「琉球の那覇市の街端れに△△屋敷と云ふ特殊部落がある」その出身で、「此処の住民は支那人の子孫だが、彼等の多くは、寧ろ全体と云つてもよいが、貧乏で賤業に従事して居る」という環境の中で育った。彼は部落民の期待を一身に集め「巡査と云ふ米職」に就くが、自己の出自に劣等感を抱く

ようになり、家族に引越しの相談を持ちかけたり、部落民の生活様式を戒めたりして、彼等と離反していく。そうした劣等感の裏返しとして、勤務成績を上げるべく努力し、ある日初めて窃盗の犯人を逮捕し意気揚々として警察署に連行する。ところが、取り調べたところ、その犯人は奥間の恋人である娼婦カマルー小の兄であることが明らかになり、彼女も参考人として訊問するようにと巡査部長に命じられる、というのがその内容である。

『破戒』以来の出自の隠蔽という紋切型に依拠しながら、上位に位置づけられたものへの同化の意識が、かえって差別意識を先鋭化してしまうという沖繩内部の差別の構造が露呈したこの小説の善し悪しは問わぬにしても、「さまよえる琉球人」と比較したとき、ある共通点が指摘できよう。

この小説の主人公の姿はほとんど描写されないが、結末部に「彼の眼には陥穽に陥ちた野獣の恐怖と憤怒が燃えた。」という一節があり、「野獣」なる語を招きよせる点、見返民世の有標性と共通する。渡部直己は、『破戒』までの被差別部落民を扱った多くの小説が共有・反復しているいくつかの特徴を素描し、その一つとして、男たちの異形性を挙げ、限定された特性を繰り返し表象することが、当の対象を観念的に支配することであると指摘している。確かに広津も琉球人を表象するに当たって、異人種をことさらに強調するかのような言葉（熊の笑い・毛深さ・肌の黒さ……）を選び取っている。しかし、見返の個性は単調な人物の類型化を越えている。

自分はこの前石油焔爐を勧めた時に都合のいい事ばかり述べた

彼が、今度は石油ストオヴを勧めるので、焔爐の悪口を云い出したのが、面白かった。それから狡猾な愛嬌のある笑も面白かった。それにもう一つは、彼が琉球の農村問題で、今の今まで興奮していたのが、いきなり焔爐やストオヴの販売人の口調になつたのも面白かった。「持つて来給え」自分は繰返してそう云つたが、何という事なく、この男にはそんな風に釣込まれてふらふらと買いたくなるという事も面白かった。

このように、その執拗な描写は、対象に対する情愛とユーモアを生起させている。また、見返がHに対して不義を働きしばらく姿をくらました後、再び主人公の出版社を訪れ名刺を置いていくが、「自分はそれを見た時、彼の例の熊の笑いーにと白と茶褐との染分けの歯を出すあの笑いを思い出した。Oの事を考えると不愉快になり、上野の事を考えると憎悪を覚えるが、この男には、やっぱり何の悪感も感じていなかった。」と見返だけはその細部の描写と共に許される存在である。「あれ以来姿を見せなかつた彼が、突然自分の前に姿を現して、何の蟠りもなく、煙草の脂で染め分けた白と茶褐との歯を出して、にとつと笑つたり、真正面から自分の眼を見つめたりして、彼並の今の得意の境遇を喜んでいるのが、愛らしい気がする。」というのだ。もちろんこのような見返に対する眼差しは、優位にいる側の無自覚な差別意識と表裏なのだが、見返は最後まで徹底的にHの善意を裏切り続け、このお人好しのHはどうとう『さまよえる琉球人』などと考え、裏切られる事に興味など持ちながら自分の病的氣質が、むしろが走る気がした。人が乗じたがる

ようなスキを見せて、人を悪い方に誘惑していると云っていいかも知れないような、ルウズな、投げやりな自分の生活法に、『気をつけ！』こう怒鳴つてやらずにいられないような気がした。」と優位な眼差しが維持できなくなる。見返は主人公とつての同一化不能な他者であり続けるのだ。

見返は文学青年でありながら、『破戒』の丑松のように出自を隠し、その罪意識を内面化するような「文学」的人物ではないし、Oの事を指して「いざれ会つたら云つて置きますが、琉球人はあれだから困るんだ。『さまよえる琉球人』と云うような詩を作つたりしたのはあの男なんです、琉球人は、つまり一口に云うと、内地では少しは無責任な事をして、当然だ、と云つたような心持を持っている点がある」と批判しておきながら、実にあつたらんと当の本人が主人公を裏切り続け、周囲の琉球人からも絶交されるが、内地人と和解し同化することなく差異を先鋭化させてゆくのである。その対象描写の強度ゆえに、類型的描写による対象の収奪を越えて、見返民世という固有の名を持った他者が見出される。それは、実在のモデルとなつた人物が個性的であるという意味では決して無く、過剰な描写によつて見出されたと言ふべきである。表象されなければ〈現実〉も〈他者〉も存在しない。差異／他者の発見において広津の散文Ⅱ小説は成立する。一般に批評に比べても広津の小説の評価は低調ではあるが、少なくとも「さまよえる琉球人」は、今日読むに耐え得るテキストとして存在している。

## 三、広津和郎の散文精神—大正普遍主義への抵抗

広津は大正期の普遍主義的言説—「デモクラシー」「コスモポリタン」「人類」「生命」等の標語で代表されるような抽象性—に対して論争的に関わった批評家であったことも忘れてはならないだろう。明治末から雑誌に小説を投稿していたが、大正期の広津はまず、批評家として文壇に登場する。茅原華山の主宰する「洪水以後」の編集部に入った広津は文芸時評を連載し、そこで批評家として認められ始める。広津は「生命」賛美や「個性」尊重がむやみに叫ばれている現状に対して絶えず批判的であった。「個性だけを教えて、価値判断を教えないベルグソンの哲学は、雨後の筍のように自称天才を輩出させる事には、最も好都合であった」が「一つの石塊と一つの石塊と同じものでないと教えられたところで、それ等の石塊は別に得意になる資格はない」と批判される。<sup>(14)</sup>「丁度何か事があると天皇を担ぎ出した昔の僧兵達に敵対する事が、何だか不忠なような気がして昔の人間共に出来なかつたように」、その言葉の意味を深く掘り下げないままに「正義」や「人類」を旗印として安全な場所から批評する武者小路実篤は批判される。また、この時期の彼の評論としては『トルストイ研究』に載せた「怒れるトルストイ」(一九一七・二、三)が有名である。トルストイ全盛の時代にあつて、民衆に対して上から独断をまきちらすトルストイのエリート意識を批判したのも広津であつた。

また、広津が小説抹消宣言をした「沖繩青年同盟よりの抗議書」

を読んで感銘した青野季吉(「広津氏に問ふ」、『毎夕新聞』、一九二六・五)は、広津が沖繩青年同盟の抗議状に対して取つた態度に賛同しながらも、明白にされた差別の実態を単に琉球無産者の問題にとどめ、国家政策から社会の偏見を生みだした日本の資本主義社会の弊害まで追求しなければ、単なるセンチメンタリズムに終わつてしまふという疑問を投げかけた。<sup>(16)</sup>

それに対して広津は、身近な他者の「何よりも心臓にぶつかつて来たものについて語らなければならなかつた」のであり、青野のような「小の虫を殺して大の虫を生かせる」抽象的、政治家的気質とは相入れないことを述べている。確かに青野のような政治的気質は、その実マイノリティを抑圧する政治には無頓着である。広津はあくまで個別的な関係性の中でのみ見出される他ない他者が問題なのである。

このように、広津の批評に一貫しているのは、具体性を欠いた抽象的な観念の楽天性、しかしその実微細な差異を隠蔽する普遍主義に対する嫌悪である。彼の「散文芸術論」「散文精神」の主張は、そのような微細な差異を消去してしまう言説に対する抵抗である。そして、このような普遍主義は同じように歴史や他者を隠蔽する南島オリエンタリズムと通底し、大正期の一つの言説を形作つていたのである。

広津が初めて散文芸術について言及したのは一九二四(大二三)年の「散文芸術の位置」においてである。有島武郎との「宣言一つ」をめぐる論争以来の芸術と実生活の問題の関心や、菊池寛と里見淳

との文芸作品の内容的価値論争に示唆を受けて書かれたものである。広津は「芸術」という一語で曖昧に語られてしまう芸術論を批判し、芸術の内容を分類化し、近代の散文芸術＝小説とは「自己の生活とその周囲とに関心を持たずに生きられないところから生れたものであり、それ故に我々に呼びかけるところの価値を持っているものである。」として、芸術の純粹性や美を説く旧来の美学から見て不純とされるところに小説の独特の性質があることを主張したのであつた。<sup>(18)</sup>佐藤春夫も「散文精神の発生」(『新潮』、一九二四・一一)を書き、この主張に共鳴することになる。この散文芸術論は素朴な自然主義的リアリズム論ではない。<sup>(19)</sup>素材論のレベルで言えば、「さまよえる琉球人」の物語内容は、広津の体験がもとになっていることは、晩年の自伝的文壇回想録『年月のあしおと』(一九六三・八、講談社)に明かであるし、イニシャルの人物のモデルもほとんど特定でき、出来事の経緯も小説とほとんど同じである。しかし、広津自身が散文芸術論の追求者は素材主義者ではないと明言しており、さらに「さまよへる琉球人」があくまで小説的強度を保っているのは、とりわけ見返民世の対象描写によつてもたらされた過剰なエクリチュールなのである。見返は「さまよえる琉球人」の一人として、琉球人を表象・代行しながらも、内地人／琉球人という二項対立の抽象性の中だけでは語れない過剰性を帯びた存在である。琉球人に対する差別の構造を浮き彫りにさせながら、そうした固定的関係性から逸脱する他者を描写する。抑圧する者が抑圧される者より必ずしも強い立場にいるとは限らないのであり、そうした関係の非対称性は、

微細な差異の発見をおいて他に見出され得ないものなのだ。それを要請したのは描写の累積である。小説というジャンルの不純さ・いかがわしさの一端はそこに由来する。

一九三〇年代に入つて、広津は「散文精神」とは、「この壁(フアシズム―引用者注)にぶつかつての作家達の心構え」であり、「善悪ともに結論を急がずにひた押しに押ししていく現実探求の精神」<sup>(21)</sup>であると述べる。だがこれを、戦時下における広津の作家としての体制に対する抵抗、誠実な態度表明とのみとつてはならない。散文＝小説は、「新しい現実によつて終始甦生して行く」<sup>(22)</sup>必要があり、その新しい現実の露呈は、紋切型に陥ることなく対象を描写の累積・持続性によつてとらえることで可能となる。あくまでエクリチュール論として「散文精神」を読み換えるべきであろう。そして、その散文精神が真に実現されたのが、「さまよえる琉球人」というテキストなのである。

注(1) 「田島先生の旧稿『琉球語研究』を出版するにあつて」(『琉球文学研究』、一九二四・七、青山書店)

(2) 『定本柳田國男集』第一巻(一九六三・九、筑摩書房)

(3) 『南島イデオロギーの発生―柳田國男と植民地主義』(一九九二・四、福武書店)

(4) 『オリエンタリズム』(今沢紀子訳、一九八六・一〇、平凡社)

(5) 『琉球諸島風物詩集』の引用は『日本現代文学全集』五四(一九六六・八、講談社)に拠つた。

(6) 当時沖繩人は自己自身をどのように表象したのだろうか。仲程昌徳『沖繩の文学 一九二七年―一九四五年』、一九九一・三、沖繩タイ

ムス社)は、佐藤惣之助が主宰した『詩之家』に集まった沖繩出身の詩人の中には、伊波南哲のように、「蛇皮線」「泡盛」「毛遊び」等のキーワードで琉球賛歌を唱えた詩人が多かった中に、モダニズムの詩人でもあった津嘉山一穂は、琉球賛歌のパロディ詩を書いたと述べている。南島オリエンタリズムを内面化する者と津嘉山や山之口獺のように内面化を否認する二つのタイプに分けられよう。

(7) 「会話」「思弁の苑」、一九三八・八、巖松堂『山之口獺全集』第一巻、一九七五・七、思潮社)

(8) 国吉真哲『さまよへる琉球人』の周辺』、『新沖繩文学』17、一九七〇・夏季号)に詳しい。

(9) 「沖繩青年同盟よりの抗議書―拙作『さまよへる琉球人』について―」(中央公論)、一九二六・五)

(10) 「広津和郎作『さまよへる琉球人』掲載にあたって」(『新沖繩文学』17、一九七〇・夏季号)

(11) 抗議文の引用は(9)に拠る。

(12) 久志美沙子の「滅びゆく琉球女の手記」(『婦人公論』、一九三二・六)も同じような筆禍事件を引き起こした。原題は「片隅の悲哀」であったのを編集部が改めたという経緯もさることながら、この小説に対して沖繩県学生会が沖繩のことを洗いざらい書き立てられ、アイヌ人、朝鮮人、台湾人と琉球人とを同一視されかねないとして抗議したのであった。こうした被差別者の倒錯意識に関しては、川満信一『沖繩・根からの問い―共生への渴望』(一九七八・六、泰流社)に詳しい。

(13) 「差別とエクリチュール―『破戒』への道」上(『批評空間』第五号、一九九二・四)

(14) 「個性と独創」(原題「或批評家が」、『洪水以後』第七号、一九一六・三)

(15) 「武者小路氏の『燃えざる火』」(『新潮』、一九一六・一〇)

(16) 白井吉見『近代文学論争』上(一九七五・一〇、筑摩書房)参照。

(17) 「二つの気質―青野季吉氏に答う」(『読売新聞』、一九二六・六・一〇～一三)

(18) 「散文芸術の位置」(『新潮』、一九二四・九)

(19) 藤井省三(「植民地台湾へのまなざし―佐藤春夫『女誠扇綺譚』をめぐって」、『日本文学』、一九九三・一)は、佐藤春夫が植民地としての台湾の現実を的確にとらえていたと指摘しているが、これもまた広津の沖繩への眼差しと共通するものがある。両者の散文精神が南島イデオロギーを否認させたと言えるか。

(20) 「散文芸術諸問題」(『中央公論』、一九三九・一〇)

(21) 「散文精神について」(『東京日日新聞』、一九三六・一〇・二七～二九)

(22) (20)に同じ。

付記 広津和郎のテクストの引用はすべて『広津和郎全集』全一三巻(中央公論社)に拠った。

# 「文明開化」と大正の空無性

——芥川龍之介「舞踏会」の世界——

海老井 英 次

芥川龍之介が大正九年一月に「新潮」(第32巻第1号)に発表した「舞踏会」は、いまや小説教材として高等学校の教科書にも採用されており、近代小説の名作の一つとして評価の定まった作品であると言ってよいようである。しかし、この作品が当初からそのような評価を受けた作品であったかと言えば話は別で、むしろ、発表の時点では作家本人にとってさえ自信のある作品ではなかったかのようなのである。それは他でもなく、雑誌に発表されて間もなく、作品集『夜来の花』(新潮社 大10・3)収載に際して、常識的には信じ

られないような改稿を作者は断行しており、現在全集などに所収されて、一般的に読まれているのはその改稿の作品であり、それは雑誌に最初に発表されたもの(以下、「初出」と、結びの重要な箇所では正反対の内容に書き替えられたこと)によって成ったものである。より完成度の高い作品を目指しての作家による加筆訂正はよくある

ことであろうが、これ程の短期間の間に、これ程の訂正が為されなければならなかった例は、芥川の場合には他になく、そこに何があったのかを解明することは、芥川龍之介を考える上で看過出来ない事柄と思われる。本稿は「舞踏会」末尾の書き替えの問題にからめて、明治十九年と大正七年との間に芥川龍之介が何を見ていたのか、〈鹿鳴館時代〉へと収斂した「文明開化」がその時代の終わりとともに色褪せて、「殖産興業」を旗印とした工業化近代化路線によって変わられた〈挫折〉の問題との係わりにおいて、芥川の住する大正文壇の一面に照明を当てようとするものである。

その話が終った時、青年はH老夫人に何気なくかう云ふ質問をした。

「奥様はその仏蘭西の海軍将校の名を御存知ではございませんか。」

するとH老夫人は思ひがけない、返事をした。

「存じて居りますとも。Julien Viaudと仰有る方でございます。あなたも御承知でいらつしやいませう。これはあの「御菊夫人」を御書きになつた、ピエル・ロティと仰有る方の御本名でございますから。」(初出)

その話が終つた時、青年はH老夫人に何気なくかう云ふ質問をした。

「奥様はその仏蘭西の海軍将校の名を御存知ではございませんか。」

するとH老夫人は思ひがけない返事をした。

「存じて居りますとも。Julien Viaudと仰有る方でございますました。」

「ではLothだつたのでございますね。あの『お菊夫人』を書いたピエル・ロティだつたのでございますね。」

青年は愉快な興奮を感じた。が、H老夫人は不思議さうに青年の顔を見ながら何度もかう呟くばかりであつた。

「いえ、ロティと仰有る方ではございませんよ。ジュリアン・ヴィオと仰有る方でございますよ。」(初版)

初出の形と改作稿(以下、「初版」)では、H老夫人のフランスの作家ロチに対する関係が、〈既知〉から〈無知〉へと、その内容が正反対になつてしまつていたのであり、しかもその間に一年少しの月の経過しかないことからみれば、そこに作家的成長だとか思想的変化だとか言うような要素を勘案するのも不適當と思われ、と言つ

て技術的な問題と一蹴し去るには書き替えの内容がいささか重過ぎ、事は異様としか言いようがないのである。勿論、改作後のものの方が作品としては遙かに充実しており、その点で改稿を積極的に評価することに異論はないと思われるが、しかし、結果がよくならつたらと言つて、これ程の短期間にこれ程の改変を行わざるを得ず、あるいは作家としての主体性の揺らぎさえ露呈してしまつたとも見られかねない事態は、やはり芥川の中期を考える上では等閑に付しておくわけにもゆかないであろう。確かに作品発表直後にその結末を「高等落語」<sup>(1)</sup>と痛罵した批評も出たのであり、作家として芥川が気にせざるを得ない事情が無かつたわけでもないようなのである。が、しかし、それに応じての書き替えであつたとすれば、芥川の作家としての主体性にまで疑問が生じないわけでもあるまい。まずは、この改作に係る問題を作品の読解の面から考察してみよう。

初出の形で読むとすれば、明子すなわち当年のH老夫人は、自分が十七歳の時鹿鳴館で踊つた相手が、単にジュリアン・ヴィオというフランスの海軍将校であつただけではなく、『お菊夫人』の著者で、著名な小説家でもあるピエル・ロチであることを知つていたことになる。それは他でもなく十七歳の時には画家ワットオを知らない少女でしかなかった彼女が、それから三十数年の後には、『お菊夫人』を読み、ロチを知っている女性になつていたということであり、それは彼女のその間の知的成長をそれなりに語るものになつていよう。すなわち、「開化の少女」であつた明子、あの夜はるかな「巴里」への憧れの言葉をふともらしたあの明子の、その後の知

的成長と人間の充実とを語っていることになる。実際には五十歳前でしかない彼女が「H老夫人」と表記されていることの意味は、それをおいて他のことではないであろう。さらにはその明子に象徴化されていた当時の日本、近代的国家としてようやく形を整えようとしていた〈若き日本〉の、その後の展開を語ったものでもあったのであり、西欧列強の進出の中で、「文明開化」路線を採った、明治政府の主導した〈若き日本〉のそれなりの成熟をも語っていたのである。それは言わば〈鹿鳴館時代〉と言われる近代日本の過渡的な時代に対しての正当な評価をも含むものであった。そして、さらにそうした〈明治〉そのものであるH老夫人は、小説家であるという〈大正〉の青年の何気無い問いに対して、『お菊夫人』という具体的な作品名まで挙げて見事に応答し得ているのであり、そうした彼女には鹿鳴館での体験を基盤に知的認識の世界を構築している、見事な〈明治〉人が描き出されていることになり、青年小説家にとって彼女の答えが「思ひがけな」かったのは、H老夫人のそうした〈知〉的応答ぶりであり、彼女の教養の広さであったと思われる。それを黙して追認している他なかつた青年との間に、いわば偉大な〈明治〉とそれに順接している〈大正〉との関係が確認されるであろう。

一方、改稿後の作品が新たに何を描き出していたかと言えば、まずそこには、鹿鳴館の夜にワットオを知らなかつた少女明子が、それから三十数年後のこの時に、ロチを知らない老夫人になっていたということがあげられよう。書き替えられた、このH老夫人像は実

に複雑な内実を獲得し得ているのであり、それによって作品が内容を豊かにしたことは明らかなどころである。彼女がこの時にロチを知らなかつたということは、鹿鳴館の夜以降の彼女の半生を明らかにしており、あれから間も無くの〈鹿鳴館時代〉の終焉とともに、彼女は日本的な、むしろ〈江戸<sup>2</sup>〉的な世界に戻り、そこで年を重ねて「老夫人」になっているというのであり、それは極めて日本的な人間像になっているというのであろう。十七歳の時、彼女が思い描いた鹿鳴館から「巴里」の舞踏会への道筋ははっきりと断絶しており、彼女の青春はそのロマンチズムとともに、あの鹿鳴館に封じ込められてしまっているのである。彼女が鹿鳴館で自分が踊った相手が「ジュリアン・ヴィオ」という名の海軍将校であり、青年小説家が確認したがっている「ロティ」というフランスの小説家などではないことを断固と主張し続けている背後には、勿論その後の彼女の人生の限定された実態があつたのである。しかし、視点を換えればそれは知識によって置換される以前の生の体験、「文明開化」という激動期のドラマを生きた体験を核として醸成されている経験的な世界なのであり、ここでは〈明治〉はそうしたものとして定着されようとしている。「文明開化」という華やかな標語のもとに、近代化即西欧化という図式において展開された諸々の事象の中でも、鹿鳴館で展開されていた舞踏会を中心とした騒ぎは、〈若き日本〉の世界への稚拙な自己主張であり、日本の覚醒したばかりのロマンチズムの表白ともいうべきものでもあつたが、早くロチやフランスの新聞の特派員であつたヴィゴ<sup>3</sup>ーが見抜いていたように、実質を未

だ欠いた近代日本の演じた「猿芝居」でもあったのであり、その事はやがて日本人自身にも気付かれ、結局路線の変更という形で終止符をうたれたことであつたのである。H老夫人がロチを知らない現実、〈明治〉の一面、すなわち「文明開化」路線の中断という事実を浮き上がらせているのである。芥川は鹿鳴館に場を借りて、明治維新後の新生日本が西欧先進国と肩をならべようとする姿を、フランスの海軍将校と対等に話したり、踊ったりする明子の姿によって敢えて造形したのであつたが、その一夕が結局はかない夢であつたことを「二」にH老夫人になつた明子を描くことによつて明らかにしたのであつた。鹿鳴館の夜の明子の理想化された姿と大正七年のH老夫人との対比の中に、芥川による〈明治〉と〈大正〉との対比を読むのはやさしいであろう。「文明開化」の生々しい体験とその中絶による空白、明子とH老夫人の間の断絶はそのまま彼女の人生の空白を語っているのであるが、彼女自身にはそれを問題化するだけの認識は欠けていたのであり、老いて初めて青春の思い出の核としてそれを咀嚼し続けているだけなのである。しかも、それは単に明子という一人の女性の問題ではなく、まさに〈鹿鳴館時代〉以降に明治日本の「文明開化」路線がたどつた道筋であり、明子の「巴里」への憧憬は結局のところ実ることなく、西欧諸国との対等な関係は実現しなかつたということであり、「文明開化」の限界を示したことになるのである。そして、そうした明子を前にして、目の前の老女がかつて鹿鳴館で、フランスの作家ロチと踊り、ロチによつて「江戸の舞踏会」の中に描きとめられていた少女に他ならな

いことを知つて「愉快な興奮」を覚える青年と、それがロチという人ではなく、ヴィオという海軍将校だつたと言ひ募るH老夫人との間には、また大きな断絶が浮かび上がつてきているのである。すなわち、H老夫人にとつてはそれはあくまでもヴィオという海軍将校とのことであり、ロチという名はどうでもよいことであるのに対して、青年にとつてはそれがロチであることがむしろ重要なのであり、それを確認しようとしたのであろう。H老夫人の最後のセリフはそうした青年の好奇心に應えるものではなく、あくまでも自身の思い出にすがろうとする姿勢であり、知的置換は拒絶されたのである。

そして、この二人のあり方には、「文明開化」という歴史の一時期を自ら体験し、自らのものにしていく〈明治〉人と、それを知識として知り、その知識と現実との邂逅によつてのみ興奮を覚える〈大正〉知識人との間のギャップが鮮明に浮かびあがつてきているのである。思い出を自らの体験として自らの中に確認しようとしているH老夫人と、それが知識としてしか無く、その知的世界と現実との出会いに興奮する青年との間には、やはり越え難い隔りがあるのは事実であらう。そして〈明治〉の体験を知識として咀嚼するしかなかった〈大正〉の悲哀をそこに認めてもよいであろう。

この初出、初版のどちらが小説としてすぐれているかと言えば、それは勿論前述したように、後者であることに異論はないであらう。改稿されたことによつて、そこに日本の現実が見事に描きとめられていることになるのであり、作品のリァリティが確認されるということのはずである。それは他でもなく、現実の日本が〈鹿鳴館時代〉

以降、「文明開化」という名の急進的な欧化路線を切り捨てて、むしろ「殖産興業」路線を推進して、実質的な形で国力をつけ、その結果として日清戦争、日露戦争の両戦争に勝利して、国際的に近代・文明国としての存在を認知されるに至った歴史があり、それは近代日本の驚異的な躍進として、一方では高く評価されていることであり、そして、それが当代の国民意識の核となつて、明治天皇を頂点とする大日本帝国の形成に至ったことはよく知られるとおりである。しかし、そうした「明治」に比較した場合、「大正」がそれとは異なる視点を「文明開化」や、日本の近代化に対して有していたことも明らかなのである。

以下しばらくそうした日本人の意識の問題を、「舞踏会」の下敷きになっているロチの「江戸の舞踏会」に関係のある二巻の書を素材にしてうかがってみよう。

## 二

ここに奇妙な一文がある。「江戸の舞踏会」(『短篇小説 明治文庫 第八編』(博文館 明27・2)と題したもので、勿論ロチのものとの翻訳の一つなのであるが、「眠花道人戯訳」とされている。ロチの「江戸の舞踏会」の翻訳については、笠井秋生氏が『翻訳文学目録』などをもちに、「江戸の舞踏会」(『婦女雑誌』明25・3・7)を始めとして、眠花道人(飯田旗軒)の手に成るものが、明治二八年には『陸目八目』(春陽堂)として刊行されていることを明らかにしている。ロチの原作が公刊されたのが、一八八九年三月、明治二二年の

ことであり、それからわずか数年後に初訳を見たということで、ロチがフランス本国で人気作家であったという事情があったにしても、異例に早い翻訳であったことは確かであろう。飯田旗軒について詳しい調査もしないままなのであるが、本文の前書きによると「此一篇を訳し来りたる者は巴里の月を眺め尽くして今は東京の花に眠る眠花道人とて、歌で和らぐ敷島の大和男児にぞ侍る」とあつて、外国遊学組の一人であることがわかるが、そうした観点から本文を問題にしてみた。彼はこの一文のなかで、翻訳に添えて自らの注釈、と言ふよりも自説を所々に挿入しており、それがいかにも明治期の日本ないし日本人論として興味深いものである。

例えば、人力車夫の人を追ひ払う「ハイハイ」という掛け声を紹介して、さらに紳士と貴女の会話中にも「ハイ」がしきりに用いられていることを挙げて、

読者よ日本の『ハイ』と云ふ言葉は人と場所とに依りて大なる意味の変化を顕すものと知るべし

とは、今でも日本人論の一節として用いられるような意見が早くも述べられているというべきか。さらに、

読者よ、日本は地球上暖帯の位置に横はりて四季寒暖の順序規則正しく、草木に富み動物に富み、実に天然の美国なり、左れば其風物山川の絶勝地球上稀に見る処なり、今此上流の人々は季節に應ずる天然の花弁を聚め来りて此一堂に粹を抜き、来賓をして幾多の愉快を其耳目鼻口に感せしむるものと知る可し(5)という一節などは、ロチのようにたまたま来日した外国人の見解で

はなく、外から自国を見得た日本人の啓蒙的な言辭であることは明らかであろう。そうした中でも特に興味を引かれるのは、鹿鳴館の舞踏会の主催者である外務大臣夫人の前身が「ゲイシャ」であったと言ふ一件に関する部分と、「支那の大官」一行の入場ふりを描いた部分における、その見解の披瀝である。

ロチはその点について、

(En chemin de fer, tout à l'heure, on m'a dit son histoire, a cette dame: une ancienne guécha < danseuse de louage pour les fête nipponnes> ayant su tourner la tête à un diplomate en voie de passer ministre, s'étant fait épouser, et chargée maintenant de faire les honneurs de Yeddo au monde officiel des légations étrangères.)

「つらつき汽車の中で、わたしはこの夫人の身の上話を人々から聞いたのである。彼女はもとゲイシャ（日本の宴会に備われる舞妓）だったが、大臣に出世する途中の一外交官に見そめられ、落籍されてその妻になり、そしていまでは外国公使たちの社交界において、エドの花形たる役割を担っているのだそうである」

と言及していたわけだが、ロチは「ゲイシャ」の何たるかを、その年の夏長崎での「お菊さん」との同棲生活で知っていたと思われ、「コンテス（伯爵夫人）」と「ゲイシャ」の結び付きに驚きを覚えていたに違いないのであるが、抑えた表現に留めていたのである。それを受けて、眠花道人は車中における話題として、外務大臣夫妻の

過去がかなりスキャンダラスな形で取り上げられていたことを述べ、「コンテス」の前身が「ゲイシャ」（「ゲイシャとは酒宴の席杯へ一時賃払ひして雇用ひ入るゝ踊り女の事なり」眠花道人注）であったという噂を中核として繰り広げられている騒ぎを面白おかしく叙述した上で、後の知識としてそのスキャンダルの訂正を付け加えている（『今の『コンテス』は由緒正しき或る貴族の令嬢なるを知れり』）のである。それがまた必ずしも「コンテス」についての正しい見解でなかったことを考えると、この付言は政府貴頭に対する何らかの配慮の働いた結果かとも思われもするのである。その点、大正時代に下つての訳文である、高瀬俊郎訳『日本印象記 全』（新潮社〈新潮文庫第十三編〉大3・11）になると、かなり原文に忠実な訳になっており、訳者の個人的見解がその行間に披瀝されるようなことはもはや見られない。そして、芥川の「舞踏会」では、明子の目を通して「権高な伯爵夫人の顔だちに、一点下品な気がある」のに気付かせているだけである。ところで、この「コンテス」の実像、すなわち井上馨外務大臣夫人武子がどういう女性であったかと言え

ば、  
嘉永三（一八五〇）年三月、新田義貞の後裔で、埼玉県新田郡田島を領する武士新田俊純の娘として生まれたが、のちに江戸

に出て深川で育った。維新直後には外国判事の任についていた薩摩藩出身で、桜州山人・中井弘（または弘藏）の妻となる。<sup>(6)</sup>  
という出自・前歴の女性であり、井上が中井（鹿鳴館の命名者と言われている）の留守にその夫人と親しくなり、結局中井が二人の結

婚に同意したという形で井上夫人となり、井上の出世によって「コ  
ンテス」の誕生に至ったもののようだが、こうした知識と芥川は全  
く無縁であったようである。後年の書簡の中でさえ『みようごに  
ち令嬢』や何かは到底誰にもわかりませんよ。主人役は多分伊藤さ  
んでせう。これも或は井上さんかも知れません。唯僕のロテイの本  
で面白く思つたのはあの日本人が皆ロココの服装をしてゐる事です。  
つまりあの舞踏会はワトオの句のある日本だったのですね」（大正  
十四年十一月十三日付、神崎清宛書簡）との説明に終わっているのであ  
る。「みようごにち令嬢」に関してであれば、確かにその通りでも  
あるうが、鹿鳴館の舞踏会の主人役についてのことともなれば、当  
時と言えども調べればわかることであり、それさえ曖昧のままに小  
説が書かれていたということであろう。それはもとより、事実の再  
現を期して書かれた小説ではないということが一つの言い訳にもな  
るが、「明治」について「大正」の知識人が有していた限界、現在  
よりもはるかに乏しい情報の中で、特に「鹿鳴館時代」についての  
それが極めて限られていたことによる限界、を明らかにしてもいい  
のであろう。

次にもう一点、その異風を墨守して弁髪姿のまま堂々と振る舞つ  
ている「支那の公使」一行を観察したロチの文を訳した後に、眠花  
道人は次の様な日本人論を展開しているのである。

日本上流の方々よ、諸君ハ今此支那人、支那風を見て如何なる  
感情を惹起すや、諸君ハ日本固有の、天然の、特得の絹地を捨  
て、優しき蠶児の口より出る者を捨て、何故にこわく敷西洋

の毛織を好むや、何故に西洋の織物を美とするや、……今彼等  
支那人の一行ハ、いづこ如何なる場所にても其国衣冠帽を放さ  
ず、彼等が固有の光輝ある絹服に縫ひ飾りせる長衣を着し、八  
の字ならぬ鼻下髻を真直に下げて口を掩ひ、剃り上げたる頭の  
中央より豚尾様の長髪を背面に下げ、チョット瞥見すれば如何  
にも異風に異様に見ゆれども、彼等が内心にハ毫も愧る所なく、  
又毫も沮む所なく、如何にも其身体にはまりて……諸君が曲り  
たる背に燕尾服を被せたるが如き比に非ず、又諸嬢が平かなる  
鼻、平かなる面、内股に歩む足に欧羅巴擬ひの衣服着けたる類  
ひにあらざるなり……彼等が自国の尊大なる、ねつとりしたる  
美服を装ふて群衆を打見やりつゝ、軽笑しつゝ、扇子を使ひつゝ、  
歩む様は自然と大国の風備はりて……諸君がコセ々々したる真  
似事と大に相違する所あるを悟る可きなり……

このような眠花道人の言は、ロチの考えをさらに敷衍して展開し  
た彼独自のものであるが、それは未だ日清戦争前の時期で、「清」  
と日本との関係が戦争によって激変する前のものであり、その意味  
で貴重なものであろう。後に比較するが、大正時代になると両国の  
関係は一変してしまっており、それ故に、「清」の大国としての描  
写を伴う場面は削除されてしまっているのである。したがって、こ  
こにおける「支那」の「大国風」と比較しての、眠花道人の「開化  
の日本」に対する批判的言辭は注目に値しよう。すなわち、この時  
点ですでに日本人の欧化主義を批判的に見る眼があったということ  
であり、「鹿鳴館時代」が否定的に見られるようになっていたとい

う事実である。現在、改めて当時鹿鳴館の舞踏会に参加した人々の感想なり記録なりを知ろうとしても、資料が極めて限られており、〈鹿鳴館時代〉がその意味では、歴史のはびきた見えなくなつてしまつてゐる感じがするのであるが、それは結局その「猿芝居」的性格がすぐに確認されてしまつたために、むしろそれを「文明開化」期の恥部として葬る姿勢が強くなり、その思い出を語る姿勢が急速に失せてしまつたということではなからうか。眠花道人の視点は、単にロチの文章を訳出したものではなく、そこに自らの考えるところをかなり付加しており、その基調が「開化の日本」批判にあつたことは歴然としており、注目すべき論説であらう。

それに対して、大正時代の高瀬訳では、この「支那の公使」の一行の入場の場面が全面的に削除されてしまつており、それはそれで大正における日清兩國の關係からの必然的な結果だと思われる。ロチが書き留め、眠花道人がそれを肯定的に拡大して展開してみせていた「支那」人の「異風堂々」の姿勢がここでは完全に抹消されてゐるのであり、それは日清戦争後の兩國關係を示す端的な一例になつてゐるといふべきであらう。さらにロチがその辛辣な日本人論を展開した、

(Un peu trop dorés, trop chamarrés, ces innombrables messieurs japonais, ministres, amiraux, officiers ou fonctionnaires quelconques en tenue de gala. Vaguement ils me rappellent certain général Boum qui eut son heure de célébrité jadis. Et puis, l'habit à queue, déjà si laid pour

nous, comme ils le portent singulièrement! Ils n'ont pas des dos construits pour ces sortes de choses, sans doute; impossible de dire en quoi cela réside, mais je leur trouve à tous, et toujours, je ne sais quelle très proche ressemblance de singe.

Ohi et ces femmes! Jeunes filles à marier sur les banquettes, ou mamans rangées en tapisserie le long des murs, toutes sont plus ou moins étouffantes à voir en détail: Qu'y a-t-il en elles qui ne va pas? On cherche, on ne peut trop définir: vertugadins excessifs, peut-être, ou insuffisants, posés trop haut ou trop bas, et corssets d'un galbe incommuns Pas de figures communes ni grossières cependant, des mains fort petites et des toilettes venues tout droit de Paris. Non, mais elles sont étranges malgré tout, elles sont invraisemblables au dernier point, avec le sourire de leurs yeux bridés, leurs pieds tournés en dedant et leur nez plat.)

「ちと金びかてありすぎさ、ちとあくどく飾りすぎている。この盛装した無数の日本の紳士や大臣や提督やどこかの官公吏たちは。彼らはちとなく、かして評判の高かったブーム某將軍を思ひ出させる。それにまた、燕尾服とちとものは、すびにわれわれにちともあんな醜態であるのに、何と彼らは奇妙な恰好にそれを着ているのだらう。……もちろん、彼らはこの種のものに適した背中を持つてはいるのである。ちとちとせう

なのかはいえないけれども、わたしには彼らがみな、いつも、何だか猿によく似ているように思える。

ああ！ それからこの女たち！……腰掛の上にひつついて  
いる若い娘たちにして、壁に沿うて掛布のように整列した母親  
たちにして、仔細に見ると、みんな多少とも驚くべき連中であ  
る。彼女たちには何かしつくりとしないところがあるのだろうか？  
探しても、それはうまく定義できない。籐骨が多分余計  
だったり、あるいは不十分だったり、附け方が高すぎたり、低  
すぎたり、曲線をつけるべきコルセットが知られていなかった  
りするせいだろう。だが、顔附はまんざらでもなく、野暮った  
くもなく、手は非常に小さいし、バリから真っ直ぐに伝わって  
きた身繕いをしている……いや、しかし、そのつるし上った眼  
の微笑、その内側に曲った足、その平べったい鼻、なんとして  
も彼女たちは異様である。どう見ても本物らしいところがない。  
という箇所が同時に削除されているところを見ると、そこにある種  
の意図を感じないわけにはいかないであろう。大正時代の日本人に  
とって「清」の位置は、日清戦争以前の明治時代のそれに比して著  
しく低下しており、そうした中でロチの文章の通り、日本人の〈猿〉  
であることと並べて、「支那」人の尊大さをそのまま訳出すること  
ははばかられたのであろう（あるいは公的な力によって削除された  
のかも知れない）。このように〈鹿鳴館時代〉のある部分は、日本  
人として触れたくない部分になりつつあったのであり、すでに隠蔽  
されようとしていたことが知られるのである。

芥川はこの点については、明子とその父親の鹿鳴館到着の様子を  
描く場面で、

二人は一足先に上つて行く支那の大官に追ひついた。すると大  
官は肥満した体を開いて、二人を先へ通らせながら、呆れたや  
うな視線を明子へ投げた。初々しい蔷薇色の舞踏服、品好く頰  
へかけた水色のリボン、それから濃い髪に匂つてゐるたつた一  
輪の蔷薇の花——実際その夜の明子の姿は、この長い辮髪を垂  
れた支那の大官の眼を驚かすべく、開化の日本の少女の美を遺  
憾なく具へてゐたのであつた。

と点描しているだけである。

### 三

〈鹿鳴館時代〉の日本が〈猿〉芝居であり、滑稽であり、恥るべ  
きものであつたとの認識が一般的であつた当時、芥川龍之介は敢え  
てそれをロマンの香高い一景として、美化して描き出しているの  
であり、そこに芥川のこの作品における鹿鳴館の特色を確認してもよ  
いであろう。ロチがある程度その可憐さを認めていたとは言え、基  
本的には否定的な人物達であつた鹿鳴館の日本人の中から、芥川は  
明子という〈開化の美少女〉を作りだし、それをフランスの海軍将  
校と対等に踊らせ、会話させ、そして「巴里」にまでその夢を馳せ  
させたのである。こうした芥川の〈鹿鳴館時代〉の美化の背後には、  
その時代を肯定的に捉えようとする彼のロマンチズムが確認される  
であろう。

しかし、一方では鹿鳴館における明子とフランスの海軍将校との間に、対等の關係を描きつつも、その懸隔を設定していたのも事実であり、例えば、明子の姿がそのままその時点での「巴里」に並列出来るものではなく、結局はそれから百年以前のワットオの絵の世界と重なるものでしかないこと、すなわち開化の日本とフランスとの百五十年程の隔たりをも明確に設定していたのであるが、しかし、当の明子には勿論それが認識出来ず、彼女は「巴里」に明日の自分を重ねることが出来ていたのである。換言すれば「文明開化」の殿堂としての鹿鳴館の舞踏会の延長線上に「巴里」のそれがはつきりと位置付けられており、明日の日本の進路さえそこに示されていたということなのである。しかし、実際にはフランスの海軍将校が直感的に感じ取っていたように、鹿鳴館の舞踏会が「巴里」のそれと同じであるのは、むしろその偽善性と虚飾性においてなのであり、彼はそれを教える為に「いえ、巴里の舞踏会も全くこれと同じ事です」と言った上に「巴里ばかりではありません。舞踏会は何処でも同じ事です」と付け加えたのであったが、明子にはその真意は伝わらず、舞踏会の華やかさの同質性のみを印象づけられてしまっていたのである。しかも、芥川がそれを描いたところで作品を結ばずに、結局は大正七年の秋の明子、すなわちそれから三十数年後のH老夫人を描くことによって、〈鹿鳴館時代〉を相対化して作品の結びとしていたのである。すなわち、〈鹿鳴館時代〉をピークとして、むしろ正確には終幕として「文明開化」路線が挫折した事実と、それによる近代日本内部の空無とを描くことに主題をおいたのである。

十七歳の時ワットオを知らなかった明子が三十数年後にはロチを知らない老夫人として描かれたことの真の意味は、この明子の余りの無変化さ、彼女が鹿鳴館において夢想したようにはその後の人生が展開していなかったことを明らかにしたことであつたらう。そして、それは同時に「文明開化」のあり方がその後に通つた位相をも浮かび上がらせる結果となつていたのである。実質的にはわずか数年の展開でその失敗が明確になつた〈鹿鳴館時代〉を反省した明治政府は、浮ついた欧化政策を終結して、国家としての実力そのものをつける「殖産興業」路線に比重を移したのであり、その結果として日清・日露両戦争の勝利を経て、明治四十年代にはかつての先進諸国に伍して「一等国」とか「五大国」と自国を自認するに至つたのであり、結果から言えば、その時点で〈鹿鳴館時代〉に期したところをどうやら達成したと見得るのである。

しかし、早く夏目漱石が看破していたように、そうした明治末年の日本の実態がいかなるものであつたかと言えば、それは「牛の真似をする蛙」<sup>(7)</sup>よろしく未だに虚偽に被われた、実質を欠いた文明国に過ぎず、そうした矛盾の端的な帰結として、むしろそれを糊塗するために、〈大逆事件〉と言われた権力犯罪があり、それによって明治政府の国家管理の図式は一応完成されたのである。そして、その同じ明治四三年に、後に大正文学を推進した「白樺」を始めとした諸雑誌の創刊がみられたのはおそらく偶然ではあるまい。「文明開化」路線の終幕を経て、個々の人間の確立を唱導する大正期の個人主義文学の展開の必然性があつたのである。

そして芥川龍之介自身はどうであつたかと言へば、彼が直接（鹿鳴館時代）や「文明開化」について論じた評論文、隨想を見ることは出来ないが、彼が「舞踏会」の中に自らの分身として描いた大正七年の「青年の小説家」が何を知っていたかを確認すれば、ある程度の推察はつきさうである。彼は正確にロチの「江戸の舞踏会」を讀んで知っており、ロチの書き残した（鹿鳴館時代）の日本の（猿芝居の実態も知っており、大正の時点からそれを批判的に対象化していたことも知られるのである。ロチが「江戸の舞踏会」で描き出したものは、彼のエキゾチズムが期待していた日本、すなわち、極東の神秘の国としての（日本）を裏切るものであり、開化の名のもとに繰り広げられていた（猿）芝居の悲喜劇でしかなかったのであるから、彼は結局はそのアンニュイな気分を払拭することは出来なかつたはずである。しかし、それでも彼は日本の女の手の美しさを認め、皇女の異様な美しさを見出しており、彼の異国趣味はそれなりに充たされていたことを語っているのである。そして、彼が批判的に見ていたのは、日本が（日本）で無くなろうとする、その余りに急激な西欧化に伴う滑稽さであり、まさに「文明開化」の名の下に展開されていた、にわか仕立ての近代化の姿であり、それは確かに今となってみれば日本人我々にも十分に反省の対象とされているような事態だつたはずである。

## 四

芥川は「舞踏会」に先立つ（開化期物）の一作「開化の良人」

（中外）第3巻2号 大8・2）において、すでに「文明開化」の問題と正面から取り組む姿勢を見せており、「明治初期の文明に関する展覧会」を冒頭に設定して、開化の紳士本多子爵を登場させて銅版画「築地居留地の図」を見させながら、次のような説明を加えている。

雲母のやうな波を刻んでゐる東京湾、いろいろな旗を翻した蒸汽船、往來を歩いて行く西洋の男女の姿、それから洋館の空に枝をのばしてゐる、広重めいた松の立木——そこには取材と手法とに共通した、一種の和洋折衷が、明治初期の芸術に特有な、美しい調和を示してゐた。この調和はそれ以来、永久に我々の芸術から失はれた。いや、我々が生活する東京からも失はれた。

さらに大蘇芳年の浮世絵にふれながら、

洋服を着た菊五郎と銀杏返しの半四郎とが、火入りの月の下で愁嘆場を出してゐる所です。これを見ると一層あの時代が、——あの江戸とも東京ともつかない、夜と昼とを一つにしたやうな時代が、ありありと眼の前に浮んで来るやうぢやありませんか。

とも言わせている。ここに本多子爵が懐旧の対象として捉えている「文明開化」こそ、実は芥川自身が理想視していたそれであり、日本の近代化が達成すべきあり方であつたのである。それは一言で言えば「和洋折衷」の調和のとれた世界の実現であり、それが明治の初期の一時期には確かに実現していたことを本多は確信しているの

であるが、大正の世に身を置いた本多は「壮年時代の美貌が、まだ暮方の光の如く肉の落ちた顔のどこかに、漂つてゐる種類の人であつた。が、同時に又その顔には、貴族階級には珍らしい、心の底にある苦勞の反映が、もの思はしげな陰影を落してゐる」、「交際嫌」の人物として描かれており、それは単に彼が体験した、親友三浦直樹の「愛のある結婚」という理想が、その妻の姦通という現実によつて敗北したドラマの為ばかりではなかつたであらう。むしろ、三浦がすでに漏らしていた「開化なるものがいやになつてしまつた」という実感を引き継いで、開化への懷疑、「今日我々の目標にしてゐる開化も、百年の後になつて見たら、やはり子供の夢だらうぢやないか」の表白で閉じられているような、開化への絶望的な心情によるものであつたと思われる。そして、作者は、

我々は何時か側へ来た守衛の口から、閉館の時刻が既に迫つてゐると云ふ事を伝へられた。子爵と私とは徐に立上つて、もう一度周田の浮世絵と銅版画とを見渡してから、そつとこのうす暗い陳列室の外へ出た。まるで我々自身も、あの硝子戸棚から浮び出た過去の幽霊か何かのやうに。

と作品を結んでいるのであり、ここにおける本多と「私」との「過去の幽霊」としての一体化は、本多の思想に「私」が同意しているということに留まらずに、そのまま作者の「文明開化」に対する、すでに否定的な見解の表出とすることも出来るものであらう。

さらに、芥川は「舞踏会」の三年後に発表した、これも広義の〈開化期物〉の一作「雛」(「中央公論」第38巻第3号 大12・3)にお

いて、開化の波に洗われたり、流された人々の姿を描いて、彼等の懐旧の要であり、〈日本〉を象徴している雛人形が外国人の手に売り渡される、その前夜の父娘の感動的な一景に焦点を結んでいるが、その付記の形で、

「雛」の話を書きかけたのは何年か前(註)のことである。それを今書き上げたのは滝田氏の勧めによるのみではない。同時に又四五日前、横浜の或英吉利人の客間に、古雛の首を玩具にしてゐる紅毛の童女に遇つたからである。今はこの話に出て来る雛も、鉛の兵隊やゴムの人形と一つ玩具箱に投げこまれながら、同じ憂き目を見てゐるのかも知れない。

と言及しており、この「鉛の兵隊やゴムの人形と一つ玩具箱に投げこまれ」ている雛人形によつて象徴的に表現されているものは、明治初期に芥川が見出して、それを近代日本の理想的な姿としていた「和洋折衷」の調和のとれた世界が、その後の歴史の展開の中で見失われてしまい、結局は「和洋混沌」とでも言うしかないやうな、その後の日本の「文明開化」の帰結したところであつたらう。そして、それは〈大正〉人芥川龍之介が、憧憬しつつ継承しようとしながら、結局は断念した「文明開化」の無残な成れの果てを表したものであつたと言えるのではないか。そしてそれは同時に、〈大正〉という時代の中で、何とか「文明開化」という時代を理想化しようとしながら、結局は否定的な結論に到つてしまつたことも明らかにしており、しかもその「文明開化」と対比させた時、〈大正〉もまたその空白性を明白にしてしまつたのであり、調和的であるとは言

い難い「和洋混沌」の「玩具箱」でしかなくことを確認してしまっていたのである。

注(1) 田中純「正文文壇評(二)」「東京日日新聞」大9・1・11)

(2) 当時の日本人の生活の実態は、近代化以前の「江戸」時代からのその継承であり、近代的な生活の展開は極く一部に限られていたのである。ロナもその作品の表題として「UN BAL A YEDDO」を用いていた。

(3) G. F. BIGOT (1860 - 1927)、フランスの画家。明治十五年一月に来日。陸軍士官学校で画学を教えるとともに、新聞などに独自の漫画を発表した。明治三十三年まで滞日して、当時の日本人の生活や風俗を活写している。

(4) 笠井秋生『芥川龍之介作品研究』(双文社出版 一九九三・五)

(5) ロナは鹿鳴館の飾りつけについて次のような感想をもちいている。

(Eh bien, il n'est pas beau, le Rokou-Meikan. Bati a l'europeenne, tout frais, tout blanc, tout neuf, il ressemble, mon Dieu, au casino d'une de nos villes de bains quelconque, et vraiment on pourrait se croire n'importe où, à Yeddo excepté.)

「とくに、ロク・メイカンそのものは美しいものではない。ヨーロッパ風の建築で出来立てで、真っ白で、真新しく、いやはやわれわれの国のどこかの温泉町の娯楽場に似ている。で、実際のところ、ここはなにもエドとは限らず、どこでもいいのだと思いかねないが」

(村上菊一郎・吉永清訳『秋の日本』角川文庫 第五版 平2・11) (249)

(Ils sont vastes, ces salons, mais médiocres, il faut en convenir: une décoration de casino de second ordre. Du lustre partent en rayonnant des guirlandes de feuillages et de lanternes en papier; tandis que sur les murs sont drapés des crépons impériaux

violet à grands chrysanthèmes héraldiques blancs, ou des drapeaux chinois jaunes ou verts à dragons horribles. Et ces tentures contrastent avec la banalité des lanternes ventiennes, de toutes les fanfelechues pendues au plafond, donnent le sentiment d'une Chine ou d'un Japon qui seraient en goguette, en fête de barrière.)

「これらの客間は、広くはあるけれど月並で、第二級の娯楽場の飾附と認めざるを得ない。釣燭台からは木の葉の飾りや紙の提灯が光り輝きながら流れ出ている。けれどまた一方には、大きな白い菊の御紋のついた皇室の紫縮緬の幔幕や、恐ろしい蒼龍のついた黄色または緑色の支那の国旗が、壁面に張りめぐらされている。そしてこのような張布は、ヴェニス風の提灯や天井に吊されたあらゆる安びか物の俗っぽさに相反して、開化の祝宴で一杯機嫌になったような支那または日本の感じをよく現している」

(6) 富田仁『鹿鳴館 擬西洋化の世界』(白水社 昭59・12)

(7) 夏目漱石『それから』(「朝日新聞」明42・6・27 - 10・14)

(8) 「雛」と同じ題材で、すでに大正五年に芥川は「明治」と題する小品を書いていた。ただし、それはあくまでも、養母の話に依拠して、養母の父親の挿話を書きとめるスタイルを出しているものではない。(「明治」芥川龍之介全集 第十二巻(岩波書店 昭53・7))

## 芥川龍之介『藪の中』について

—— 比喩としての「文学」 ——

何がいったい最も芥川的な表現かと思ひめぐらすと、どうしても『藪の中』が浮かんでくる。理由はよくわからないが、名作だからというだけでは済みそうにない。例えば、海老井英次が言うように「『藪の中』」は芥川文学を代表する作品として、国内においてよく知られているだけでなく、海外においても、日本文学の傑作の一つとして知られたものである<sup>(1)</sup>。そして、名作とはたぶん、それを書いた作家の十全の資質の発現に違いないが、名作『藪の中』にある資質は、作家のものであると同時に文学『小説』に関わるものであるように見え、その点で言えば、奇妙な言い方だが、『藪の中』の名声は芥川の問題である以上に文学『小説』の問題である。つまり、われわれが『藪の中』を文学『小説』として読み、文学『小説』として考えるかぎり、この表現は文学『小説』という問題を拡声させるのだ。名声の起源は、文学『小説』ということ、それにもまして読者がこれを文学『小説』として「読む」行為に関わっている。「藪の中」論のまた繁榮するゆえんである。

長 野 隆

三嶋譲は言う——

あえて皮肉な見方をすれば、開かれた読みの中でこれだけ多様な「藪の中」論が提出され、しかもその多くが文学の本質にかわる興味ある論議を展開している。「藪の中」研究の現状を見ると、この作品を書いた芥川の意図は、そうした享受のされ方によつてほぼ達せられたと言えるのではなからうか<sup>(2)</sup>。

「あえて皮肉な見方をすれば」とさえ言わなければ、これは充分に皮肉たりえた言い分なのだ。そうであつてはじめて「芥川の意図」を「文学の本質にかかわ」らせることができるように思われる。例えば、中村光夫が、

さきごろ芥川龍之介の「藪の中」をよみかえし、この名作の構成に疑問を覚えました。／＼この問題はたんにこの短編ひとつのことではなく、芥川あるいは大正文学の全体を考える上でのひとつの手がかりになるようにも思われますが<sup>(3)</sup>、

として疑義をもちだしたのも、柄谷行人が、

ところで、私が『藪の中』を論じようとしたのは、この作品のなかに芥川の本質があると考えたからである。<sup>(4)</sup>

とした上でその文学を裁断したのも、この『藪の中』という作品の『芥川の意図』に、一個の意匠を越えた『文学の本質にかかわる問題を見たからに他ならない。『藪の中』論』の繁栄は、何ひとつこの作品の栄光を保証しない。いや、『藪の中』論』の繁栄によつてしか、この作品の栄光は保証されようがないのである。

\*

知られるように、跡を絶たないこの『藪の中』論議の火つけ役を買ったのは、中村光夫の先の論文(昭45・6)であった。

結局、夫の死は他殺か自殺かといふ疑問に解決があたりはれないし、他殺なら犯人は誰かもわからず仕舞ひです。／これでは活字の向うに人生が見えるやうな印象を読者に与へることはできないのではないでせうか。／ある事実<sup>(5)</sup>に三つの面から異つた解釈を与へるのは、それを人の三倍考へぬく事ですが、ひとつの「事件」について事実が三つあるのは、考への整理がつかぬといふ事です。

これに対して、そこに「三つの心理的事実」を見るという福田恆存の反論(昭45・10)が生じ、議論は周田を巻き込むかたちで「真相探し」に傾くのだが——ともかく福田氏によれば、こうなる。

両者(真砂と武弘)の話の食ひ違ひは、一方は嫉妬、他方は絶望といふ興奮から生じた自己劇化にほかならない。両者に自殺

したい、共に死にたいといふ欲求が潜んである事は言ふまでもない。その欲求があればこそ、自分を主役に仕立てたいといふ自己劇化が成り立つ。(中略) 武弘とその妻だけではない、多襄丸が男の縄を解き二十三合斬り結んだ後に、相手を倒したといふのも、唯単に罪科を軽くしようといふ積りだけではなく、明かに自己劇化の一種と考へられる。<sup>(5)</sup>

要するに、人間には過度な興奮のもとに自己を罪人と見立てて「嘘」の告白に酔うこともあれば、錯乱に走る被害性もある。また何らかのブライドのために覚えなき罪悪を引き受ける心理もある、ということだろうか。福田氏はここで「多襄丸殺害説」を一つの真相と見ることによって人間心理のドラマを読もうとした。

が、むろん、この「読み」には無理がある。以下に引くのは、そういつた「読み」に対する、先の柄谷行人の裁断(昭47・12)である。

しかし、ここで一つの疑問がある。それは各人物が「自己劇化」を意識しているかどうかである。もし彼らが意識的に自己劇化しているなら、彼らは自己の動機に対して透過的なはずである。つまり彼らは嘘をついていることを自覚しているはずである。しかし、嘘で事実が偽られているのなら、「事実の相対性」もくそもない。

だから、かりに彼らが「自己劇化」しているにせよ、それは「無意識」のものでなければならぬ。嘘であっても、その嘘を各人が信じているのでなければならぬ。当人たちにとって

それは唯一の「事実」でなければならぬ。だが、そうだとしたら、これらの人物はまず可能なかぎり自己に対して明証的であるように書かれていなければならないはずである。しかし彼らがわずかでも内省的であつたら、事実に関してこれほどのくいちがいは生じようがない。

もし彼らがわざと嘘をついているなら、「事実の相対性」という主題は消滅するし、逆に彼らが嘘を信じているなら、これほどの事実のくいちがいは生じようがない。問題は、それがどちらかを決められないことだ。つまり、これらの人物がどこまで自己に対して明証的であるのがわれわれにわからないことである。たぶん彼らは中途半端なところで内省を停止している。むろん停止させたのは作者である。「藪の中」という作品が非常に曖昧にみえるのは、そういう中途半端さのせいである。中村氏が「活字の向うに人生が見えない」といった理由はこのあたりにある。

長い引用だが、これは必要な引用である。われわれが『藪の中』を構築された一つの統体＝小説として読むかぎり、間違いない批判としなければならない。しかも「非常に曖昧にみえる」という作品をあえて失敗作と呼ばず、ここに「芥川の本質がある」とする批評の切り込み方が興味深い。難があるから失敗作というのではなく、むしろうまくやり過ぎたぐらいの非を、作者の「問題」として見ているのだ。たぶん、そう読みとつてもいいはずである。『藪の中』に意匠化された或る過剰な資質は、芥川龍之介という「文学」をよ

く示している。だから、われわれは柄谷行人の言外の指摘を少しひねって、次のように言い直そう——『藪の中』こそは芥川文学の「達成」である、と。

そうすると、しかし、海老井英次が言うような以下のごとき言説(昭51・10)も、注意深く取り扱われなくてはならない。

「藪の中」には〈原画〉としての〈真相〉が存在していないのである。しかもこの点にこそ、この作品が具有するオリジナリティがあるであり、それ故に、重層的構成の解明は「藪の中」論の核心を為すといつても過言ではあるまい。——省略——

いわば、作者は〈真相〉隠しに力を尽くしているのであり、重層的構成もそれとの関連で考えられるべきものなのである。<sup>(6)</sup>

もとより、こういった海老井氏一連の発言は、当時〈真相探しゲーム〉と化していた『藪の中』研究に終止符を打ち、〈真相追求の方向をもう一度小説内部のリアリティーの次元にひきもどした上で「藪の中」を解説しようとする機運〉(三嶋讓)をつくり出したものだ。問題は、ここでいう〈オリジナリティ〉の遇し方だが、これを文学的積極性として取り扱うか否かが評価の割れるところだろう。むろんわたしは海老井氏のようには見ない。しかし、かといって、これを失敗作だとは断言しづらいものを感じる。氏も言うように、「藪の中」は芥川の代表作の一つである。そのポピュラリティは誰もが知るところだ。「欠陥」といい「独創」という、そんな批評家や研究者の加熟した興味などとは無関係に、誰もがこれを面白く読むだろう。いや、研究者などでなければなおのこと、この小説を面

白く読むにちがいない。——が、まさにそのことが、この小説を「特異なもの」たらしめている、『藪の中』の「問題」なのである。繰り返して言うところ——『藪の中』は芥川文学の「達成」である。そしてそこに、芥川龍之介という「悲劇」もおのずと用意されることになった。

\*

その自死の決行に半年先立つ座談の席で、芥川にこんな発言がある。

藤森 「藪の中」なんか僕は好きですね。

芥川 あゝ云ふ作品は近頃の僕は書きたくないんだ。僕は谷崎氏の作品に就て言をはさみたいが、重大問題なんだが、谷崎君のを読んで何時も此頃痛切に感ずるし、僕も昔書いた「藪の中」なんかに就ても感ずるのだが話の筋と云ふものが芸術的ものかどうかと云ふ問題、純芸術的ものかどうかと云ふことが、非常に疑問だと思ふ。筋の面白さと云ふものが……

藤森 けれども谷崎氏のは別として「藪の中」なんかは筋ばかりの面白さぢやないですか。

芥川 僕の筋の面白さと云ふのは、例へば大きな蛇があると、大きな麒麟があると、謂はゞ其の面白さ。さう云ふものが芸術的ものかどうかと云ふことは、僕は余程疑問だと思ふ。

徳田 筋に矢張り芸術的のものがあるのぢやないですか。人生の事実としてさう云ふ生活を、誇張した生活をしてゐる場合に

芸術的だと云へる。

芥川 併し其の筋の面白さが俗人にもわかる筋の面白味の場合は別ですね。谷崎君の小説によく出て来るアレが、本當の芸術的ものかどうかと云ふことに疑問を持つてゐる。

——省略——

中村 面白い筋を芸術的に現す、筋だけの面白さでなしに、面白い筋が芸術的な表現になつておれば、筋の面白いと云ふことも差支ないぢやないか。

芥川 さうかも知れない。しかし筋の面白さと云つても、奇怪な小説だの、探偵小説だの、講談にしても面白いと云ふやうな筋を書いて、其の面白さが作品其物の芸術的価値を強めると云ふことはないと思ふ。

——省略——

中村 僕は今の文壇の傾向から云へば、筋を無視した作品があまり尊重され過ぎてゐやしないかと思ふのだが。

芥川 僕は、あゝ云ふものを書き出した時分は、さう云ふことも考へ、さう云ふことを実際にもやつて来てゐるけれども、滅多に褒められたことはなかつた。それは今でも変らないでせう、兎に角僕は話としての興味よりも外の興味のあるものを書きたい。(『新潮合評会』、『新潮』昭2・2)

『藪の中』を芥川文学の一つの『達成』と踏めば、ここでの言及は象徴的な意味あいをもつ。それは、(『晩年の芥川がそれまでのおのれの営為を否定しつつ、(『詩的精神』)という無形の神への夢を託し

た（筋のない小説）論争の発端となった座談会の席で、谷崎潤一郎の作品とともにこの「藪の中」が再度脳裡をよぎったのは象徴的である（三嶋 前掲書）とする以上に暗示的な何かである。例えばこの座談の翌月に発表される『蜃気楼』は、それがまさに（筋を無視した作品）（中村）であることよって、『藪の中』という彼自身の時代を、『新時代』（『蜃気楼』）の体感の裡に葬る試みにしかならなかったはずだ。自死は、このとき既に必然の手の内にあったとしかいいようがない。が、それ以上に、ここでの芥川の発言には『藪の中』への多くの示唆がある。その言うところを整理すれば、『藪の中』とはどういう小説＝芸術になるのか。

谷崎の小説と『藪の中』をめぐって藤森淳三と交わす（筋の面白さ）への微妙な言及、また徳田秋聲に答えていう（俗人にもわかる筋の面白味）のこと、それに中村武羅夫への（奇怪な小説だの、探偵小説だの、講談にしても面白いと云ふやうな筋）という応答など——こうした芥川の発言を、谷崎の小説を鏡に立てた『藪の中』への自己批判と見なし、またそこに僅かながらの弁明の意味あいを嗅ぎ出すとすれば、その大方の輪郭は見えてくる。例えばこういう言及も芥川にはある。

Browning の Dramatic lyric が小生に影響せるは貴意の通りなり。これは報恩記のみならず「藪の中」に於ても試みしものなり。御座候。（大正十五年五月三十日付、木村毅宛書簡）

つまり、『藪の中』とても芥川が自身の詩神（Dithyramb）を狙わないはずはなかったのだ。そこが谷崎の小説との決定的な違いなのだと言

いたくないはずはなかったのである。藤森との微妙な齟齬は、そこからきている。しかしそれがはつきり言えないために、谷崎の小説を難じる言い方が、逆に自作『藪の中』の類所を誇大に引き出す言い方にかわって、『藪の中』なんかは筋ばかりの面白さぢやないですか」とする藤森への応答が、徳田や中村に対する発言に重ねられていったのだ。すなわち（奇怪な小説だの、探偵小説だの）にありがちな（俗人にもわか）る（筋の面白さ）という、ようするに『Dramatic』なもの、に対する批判として生み出されたのである。

芥川にしてみれば、『藪の中』を「筋ばかりの面白さ」で読まれては本意なのだ、が、それはどうしようもない。夫の前で妻が強姦されるという異常な事件、そしてそのあとに夫が殺される（または自殺する）特異な展開、しかも各々の殺為の自供によって罪人は特定できない。座談のなかで藤森はこういう筋立てを（面白い）と言ったのだが、芥川にとっては少し違っていた。そういう（俗人にもわか）る筋立ての一つ一つに人間心理の意外な発見を潜ませ、同時にそれが統体としても、いたずらに『探偵小説』のような「謎解き」の面白味に墮すことのない、いわばそこに筋＝理路を拒絶した「意味」を付加することを、本来の狙いとしてもつていたはずである。

『Dramatic lyric』とは、そういう意匠以外にはない。この場合『Dramatic』とは「道具立て」、そして『lyric』とは、彼がその「道具立て」なしにはどうしても表現できなかった、あの抒情という「核」を意味した。その内側からは表現をなしえない、あの無言のような「意味」である。

江藤淳はその芥川論のなかで、この種の『核』の存在に触れている。氏によれば《彼の短篇小説は、養殖真珠のようなもので、小さな『核』の周辺に附着して珠をかたちづくる学殖や、機智や、あまり深刻でない皮肉や、なかならず物語の才能やの組合わせから出来上がって》おり、芥川が長篇小説に成功しなかったのは《この『核』をなすものが概ね抒情で、静的な性格のものであり、長篇の制作に彼をかりたてるダイナモのようなものではなかったから》だということ。そして不思議なことには、《芥川が一人称で書き、悲痛に切迫した告白をおこなおうとするとき、かえってあの『核』が見失われてしまふ》と、その「告白」の不向きを指摘し、こう結んでいる。

作家における「真実」とは、その作品に刻みつけられた文学的リアリティ以外のものではあり得ない。芥川においては、その「真実」の実体は抒情であった。(中略) 機智も学殖も虚構の才能も、すべてこの本質に附随するものにすぎず、その抒情が一種理想主義的性格につらぬかれていた故に、芥川はこれらの道具立てなしには「真実」を語り得ないと信じていたのである。

「真実」であれ「抒情」であれ「核」であれ、ここで江藤氏が触れたものは、例の《刹那の感動》に無縁ではない。(先の木村毅宛書簡のなかでも『奉教人の死』が並記されている。) そういう、芥川らしい無言の『核』である。

そこで『蔽の中』だが、この作品については『核』はどうなっているのか。核というからには一つだと仮定して——しかしそうすると、問題は一挙に振り出しに戻ってしまう。『核』はたぶん、《真相》

ではないにしても、いわゆる《主題》と呼ばれる見えない何かに関わってくる。同じ『Dramatic Lyric』である『奉教人の死』のように、ここだと指摘できない見えない何かである。

しかし翻って、そこに、目に見えるような『核』を、逆に探し出すとすると、事情は大いに異なってくる。おそらくそうした場合、『核』らしきものの痕跡は三つ探し出せるだろう。一つに限定しようとするごとく自体が、むしろ困難なのである。すなわち、多襄丸が真砂の中に見た《その一瞬間の、燃えるような瞳》(『多襄丸の自白』)、真砂が夫武弘の《その刹那の眼の中》に見た《何とも云ひやうのない輝き》(『清水寺に来れる女の懺悔』)、そして武弘が強姦された妻真砂に見た、その《うつとりと顔を掻げ》た《美しい妻》の姿(『巫女の口を借りたる死霊の物語』)、の三つである。これらは、『核』というにはあまりに曖昧な印象を免れないが、芥川が忘れずに書き留めた、それらしき『意味』のものである。曖昧さの理由は、作品の構成(三つの独立した物語ということ)に拠るか、その形式(独白による語りであること)に拠るが、たぶんどちらも原因になっている。そしてたぶん、そのどちらも原因し合うことによつて、先の『核』の統一というものが妨げられた。いや、『核』の統一を、見えなくしたのである。見えなくしたのでなければ、見えない『核』を芥川は用意した、そう言い換えた方がいい。

見えない『核』とは何か? 先の座談会の発言から拾うと、それは、《奇怪な小説だの、探偵小説だの》のような《俗人にもわかる》もの、ではないものである。そして『蔽の中』では、ついに《真相》

を明かさないので、もしくは、〈真相〉を問いつけさせるもの、ということができる。だからこの「核」は、例えば〈作者は〈真相〉隠しに力を尽くしている〉とする海老井氏のような言い方とは、微妙に折り合わないものもっている。むろん、抒情などではもとよりない。しかしどこかで、文学⇨芸術という観念を与えずにはおかない、いわば「封じ手」として暗に布置された「観念」のようなものである。例えば、純文学や芸術がどうこうなどと意識したこともない一般読者の眼には、『藪の中』にこそ「文学」を感じるだろう。そういう「観念」である。見えない「核」は、そういう暗箱となつて、この作品に「文学⇨芸術ということ」自体を意匠させている。

——してみると案外、『Dramatic lyrics』にいう「lyrics」とは、『詩的暖味』に近い何かを指しているのかもしれない。

見えやすいが暖味な三つの「核」の痕跡と、見えないが暗に意匠を構築する「核」の布置は、むろん『藪の中』における第一の事件（レイプ事件）と第二の事件（武弘の死）に互い違いに重ね合わせられ、一見いかにも「あやに満ち満ちた劇」らしい風格を構成させることになつた。あるいは、人間心理の複雑多様（独白による三つの物語）という拡散性と、一つの異常な現実（第一と第二の事件）という収束性とを兼ね具えた巧みな構成である、というようにも。——しかし、実はこういう巧みさこそが『藪の中』の問題なのだ。これを小説の構成力と呼ぶことができるだろうか。『藪の中』の巧みな「構成」は、実はその小説⇨文学自体へではなく、読者へ向けて、むしろ〈読者の眼〉へ向けてなされてはいないか。そこがこの小説

の特異なところであり、物議を醸し出す原因ともなっている。真相、真相と問われ続けてきたが、そもそも、なぜ「真相」なのか。文学⇨小説に「真相」はあるのか。そこが問題なのである。

そこで、いままで見てきたことを踏まえながら、わたしは『藪の中』を次のように定義し直してみたい。——すなわち、『藪の中』は、小説（純文学）としては「特異なもの」をもっており、同時に、推理小説（大衆文学）としても「特異なもの」をもっている、と。つまり、前者の「特異なもの」については、それがエロティック・サスペンスまがいの通俗な筋立ての面白味をもち、また小説としては主題性に難のあることを挙げておきたい。そして後者のそれについては、それが大衆小説にはいかにも「文学」的であり、また推理小説には一向に真相を明かさなない点を指摘したい。文学的小説にしては通俗的で主題をもたず、通俗推理小説にしては文学的で真相をもたない——これが、『藪の中』という小説の本当の「貌」である。片方の眼からはこぼれ落ちるものを、もう片方の眼が拾い、もう片方の眼には入らないものを、もう一方の眼が補償する。あるいは、一方を見ればもう一方の貌が浮かび、そちらの方を覗けばこちらの貌が浮かんでくる。問題は、その双方・各相を、われわれが同時に見てしまうことである。よく見ようとすればするほど、反つていようなものを見てしまう。だから、どうにでも收拾がつきそうで、どうにも收拾がつけられない。研究者の『藪の中』論が沸騰⇨ゲーム化するゆえんである。

この小説の「からくり」は、読者へ両眼を開くように命令し、そ

れによつて逆に眼の焦点自体を奪い取る仕組みなのだ。いわば、**「真相」**を「主題」にダブらせ、**「真相」**に「主題」が絡むように見せかけることによつて、そこに「見えない主題」をつくり出してゐるようなものである。ちょうどメビウスの輪を裏／表から同時に走り続けるように、この作品は、永遠に出会ひのない、出口の見えない、まさに**「藪の中」**としかいひようのない構造をもつてゐる。そしてこの構造は、例えばあの**「迷宮」**などとも大いに異なる、『藪の中』にしかないものだと言つていい。

## \*

〈迷宮〉とは何か——手元の「広辞苑」には、次のような説明がある。

「迷宮」(その中に入れば容易に出口のわからないように作った建物の意から)事件などが入りこんで容易に解決がつかないこと。「——に入る」

あらためて用意するまでもない記述だが、よく見ると、面白い示唆が覗いてゐるのに気づく。つまり、ここでマル括弧で括られた箇所などは、このままでいいのだろうか。

迷宮がそれ自体を目的として建築された実例を、わたしは知らない。よほどの気紛れさと富有を弄ばなければ、そんな建物を建てるばかりはないはずだ。実際、高橋英夫の言うように**「迷宮」**というものには、**「比喩と実体の差がほとんどなく、比喩はそのまま迷宮の実体に一致している」**。ある迷い、の森に入り込んだと感じたとき、そ

こが迷宮のように、まさに比喩として、受けとめられるだけである。だから、迷宮建築が仮に建てられるようなことになれば、たぶんこの次は「物好き」か「ばか者」の比喩になりかねない。そのあり得ない迷宮建築でさえ、出口はあるのである。出口のない迷宮などというものは、単なる袋小路が密室でしかない。まして、迷宮に見せかけた袋小路や密室などあれば——仮にそれが自分のために造られるとしたら、ばかを通り越して奇怪だし、他人を招き入れるために造られるなら、きつと神の眼を恐れぬ、意地のよくない悪戯である。

むろん、わたしは『藪の中』を思い浮かべてゐるのだ。芥川がそこで何をつくろうとしたのかを考えてゐるのである。

彼は結局、(見てきたように)「迷宮のような理路を兼ねた人間心理のパズルを編もうとしたが、その迷宮構造を単なる迷宮として終わらせたくないために、その出口をふさいでしまったようなのだ。確實で永遠に迷宮を生き続ける、どの迷宮にもない迷宮構造を、そこにつくり上げてしまつたのである。だからそれは、実際には迷宮とは呼びようのないものだが、おそらく、どこにもない迷宮、建築というような意味で、暗に彼の虚構、小説という觀念につながつてゐた。どこにもない建築、小説、そのむしろ(小説として)尋常でない、ところにおいて、である。だから、『藪の中』というこのへ永遠の迷宮建築」は、芥川における虚構、小説というものを永遠に比喩する、しかもその文学観のどこか危機的ならざるを得ぬ地平を永遠に象徴する——言つてみれば、「小説」である以上に彼の「文学」

観念を比喩する逆説に富んだ修辭として、そのとき生み落とされたのに違いない。

メタファとしての芥川〈文学〉——實際、『藪の中』という虚構フィクション小説の特異な性格には、そういう表現者の危機が刻印されてはいないか。

そして、かくいう表現のどん詰まりから、例えば〈芸術は私である〉(太宰治) というような更なる逆説の地声を聴き出すには、いまま少し、昭和という時代の本格的な到来を待たなくてはならなかった。

注1) 「全文評釈『藪の中』」(『国文学』平4・2)

(2) 『作品と資料 芥川龍之介』(双文社出版、昭59・3)

(3) 『藪の中』から(『すばる』昭45・6)

(4) 「芥川龍之介における現代—『藪の中』をめぐって」(『国文学』昭47・12増刊)

(5) 「公開日誌へ5—『藪の中』について、フィクションといふ事」(『文学界』昭45・10、11)

(6) 『藪の中』の構成と性格—その重層性と「俊寛」(『日本近代文学』昭51・10)

(7) 「解説」(『芥川龍之介集』河出書房新社、昭36・8)

(8) 『見えない迷宮』(青土社、昭60・4)

## 『新生』 ノート——フランスに行くまで——

江種満子

## はじめに

ひとつの時代は、セクシュアリティをめぐってその時代特有な顔をもっている。

その時代に生みつけられた人々は、彼らの性的な願望の感じ方や表し方、そこに働く性的規制のルール、それらを含めて性について創り出される学、などなどの性現象をめぐって、歴史的な固有性のなかに生きている。<sup>(1)</sup>

島崎藤村の『新生』(大正7、8)を読む時には、明治・大正年間、さらには昭和の前寄り三分の一を占める二十余年間をも含めて、その時代を生きた日本人々の、その時代特有の性意識を形作った、セクシュアリティをめぐる制度を想起せずにはすまされない。明治になつてはじめて、ヨーロッパ先進国に倣って制定された民法のうち、人工妊娠中絶としての墮胎を禁じた墮胎罪、そのイデオロギーと一つ根にある考え方としての、産児制限(バースコントロール)

への有形無形の抑圧、あるいはもう一つ、優生学にかかわって、三親等以内の親族間での婚姻禁止など、これらが固く、明治・大正・昭和の人々の性意識にセクシュアリティを縛っていた。けれどもこのことを知らない現代の若い世代にとっては、予備知識なしには『新生』の世界はほとんど何のことやらわからない、ということになりかねない。

今日の日本は、優生保護法の下で妊娠中絶王国として世界に冠たるものがあり、そのことは、裏側から見れば、その前の段階で必要な避妊の用意が不十分なことを物語るのだが、それはそれとして、大正十一年三月に、世界的に著名な産児調節の活動家サンガー夫人が来日したとき、日本政府の厳しい禁圧と過剰な拒絶反応があつたことを思えば、現代の避妊思想の普及度は比べようもない目覚ましきである。また、三親等の親族の間での婚姻禁止については、その妥当性が法学者によって疑問に付されるような、いまの時代である。<sup>(4)</sup>

このような現代に生まれ育つた読者にとつては、『新生』の人物

たちが重なる悪戦苦闘は、どこか見知らぬ国の遠い出来事に見えたとしても決しておかしくない。仮に『新生』の時代に、墮胎罪、三親等間の婚姻禁止の民法の条項がなかったと仮定し、また避妊が可能だったと仮定するならば、『新生』のなかに残る問題はただひとつ、恋愛の問題だけではないか、という見方さえ出てくるだろう。それも、北村透谷が『厭世詩家と女性』（明治25）で書いたような、女の子のいいところを堪能すると、後は邪魔に感じるといふ、男の詩人たちのする恋愛である。

一九九〇年代のいま、『新生』について考えようとすると、このほかにもさまざまな意味で、憂鬱が深まり、あげく、花田清輝が平野謙の『島崎藤村』（昭和22刊）の河出市民文庫版に寄せた「解説」（昭和31）にならって、「どうしてかれ（平野）は、こういう超凡の才能を、えりにえって、『新生』のような愚劣な作品のために浪費しなければならぬのであろうか、と不可解な気が」する、などと過激に嘯き、『新生』批判に情熱を傾けた平野にひきかえ、下品の性の私などこのまま一生敬遠し通すほうが賢明なのではないかという思いさえ、しばしば浮かんでくる。

たとえば藤村の研究史では、『新生』という小説およびその作者を完膚なきまでに批判した平野の「新生論」は、すでにその批評の方法を逆批判され、今や「お話」としての過去の発言になったというのがほぼ一般的のようだが、したがっていまさら平野を持ち出す者は、「平野の呪縛」からまだ解放されていない古色蒼然とした感覚の持ち主ということになるらしい。してみると、私はいかにもア

ナクロニズムに違いないだろうが、平野の『新生』批判は、小説テクストの読み方という、いたって今日的な小説研究の見地からしても、もう一度立ち返って学ぶ必要があるように思うのだ。

また、私自身が「平野の呪縛」ならぬ『新生』の呪縛「そのものから解き放たれるためには、『新生』という小説それ自体が、小説の創作方法として根ざしている、文学上の同時代意識、とくに私小説的な方法として作者にかけられている告白という文字通りの呪縛を、そしてそれと同時に、その方法を、無意識ともいうべき域に達した戦略的態度で駆使している実態を、ぜひ問題にする必要がある。

さらに、じつはこれがいちばん厄介なことなのだが、たとえば、『新生』の同時代的小説としての『或る女』（大正8）を思い出していただきたい。有島武郎によって描き出された早月葉子に、女という同性の読者としてのシンパシーをごく自然に投じてきた読書歴を持つものが、さてここで対象を変え、新しく『新生』に向き合ったとき、『新生』は中心人物が岸本捨吉（男性）であるけれども、『或る女』の早月葉子に対したときと同じようなシンパシーをもって、『新生』の岸本捨吉にも向き合えるかどうか、いや向き合わなければならぬのではないか、という義務感のようなもののことである。

『或る女』の作者は、自作広告文（大正8）の中で、「畏れる事なく醜にも邪にもぶつかつて見よう。」と宣言したが、そのような醜、邪を撒き散らしながら自分一個の生を満たしたい一心の主我的な生

き方をして、ついには男によって行きづまるというよりも、自分自身に行きづまる『或る女』の女性主人公を、その生きたがる企てに込められた熱意において、読者として肯定するならば、同じ論理を『新生』の岸本についても通用させなければならないはずだろう。

岸本が、読者の私に掻き立てる不快感は、彼が醜や邪を撒き散らしながらも、ただただ何とかして生きたいと願って、なりふり構わず自分一個の生に執着するところから、立ち上るものなのだから。しかしそのような類の公平さを貫くことは、読者の誰であれ、さほどたやすくはないのではないだろうか。むしろ私は今自分が囚われているこの前提自体に、何かの論理的不備があつてくれればよいと思ふほどだ。

このように、セクシュアリティをめぐる特定の時代の色に深く染められた『新生』に向き合ったとき、一つは重厚な藤村研究史に抗して、二つは日本の近代文学史の中枢神経ともいべき私小説的方法につながる告白小説の、その方法上の特異な伝統の重圧を絶えず感じながら、しかもさいごには、読者として自分が持つ一定の読みの方に墓穴を掘りかねない恐れも覚えながら、それでもこの恐ろしい小説は、恐ろしいもの見たさで、一度はやはり覗いてみたいという強迫観念のようなもので読者をそそのかす、じつに手ごわいパワーを持っている。

本稿は、そのような、『新生』を前にした私個人の混乱をさしあたるの手掛かりとして、最後に『或る女』という同時代を代表する小説を対比項として立てながら、それらの作品が誕生した明治・大

正という時空を想定しつつ、私のなかの『新生』呪縛を解いていきたいと願う試みである。あえてノートと題し、論としての完結性を気にせずに進みたい。

## 1

『新生』の第一巻を読み始めると、一つの言葉がとりたてた物語内容を持つこともなく、何かの符丁のように繰り返し現れるのに気づかされる。それが、小説のスタート周辺での語りの時制に、違和感を醸し出しているのではないか、とも思われだし、少しこだわってみたくなる。

(1) 〈河岸の船宿の前には石垣の近くに寄せて繫いである三四艘の小舟も見えた。岸本はつくぐ、激み果てた自分の生活の恐ろしさから遁れようとして、二夏ばかり熱心に小舟を漕いで見たこともあつた。その夏と、その前の年の夏と。もう奈様にも斯様にもやり切れなくなつて、そんなことを思ひついた。〉(一)

(2) 〈節子が岸本の家へ手伝ひに来たのは学校を卒業してしばらく経つた時からで、丁度その頃は彼女の姉の輝子も岸本の許に来て居た。姉妹二人は一年ばかりも一緒に岸本の子供の世話をして暮した。その夏他へ嫁いで行く輝子を送つてからは、岸本は節子一人を頼りにして、(略)〉(四)

(3) 〈丁度あの青年に似たやうな心をもつて、叔父の許に身を寄せ、叔父を頼りにして居る彼女の容子が岸本にも感じられた。(略)彼女の力になるようなものは叔父としての岸本一人より外に無かつ

たから。その夏輝子が嫁いで行く時にも、岸本の家を半分親の家のやうにして。(四)

(4) ≪左様だつたらうね。あの時分から見ると、繁ちゃんもいくらか物が分かるやうに成つて来たかな。』斯う言う岸本の胸には、節子の姉がまだ新婚の旅に上がらないで妹と一緒に子供等の世話をして居て呉れたその年の夏のこと、二階に居て聞くと、階下で繁の泣声が聞える。(六)

(5) ≪下座敷には簞笥も、茶戸棚も、長火鉢も、子供等の母親が生きて居た日と殆ど同じやうに置いてあつた。(略) 園子の時代と變つて居るのは壁の色ぐらゐのものであつた。一面に子供のいたづら書きした煤けた壁が、淡黄色の明るい壁と塗りかへられたぐらゐのものであつた。その夏岸本は節子に、節子の姉に、泉太に繁まで例の河岸へ誘つて行つて、そこから家中のものを小舟に乗せ、(八)

(6) ≪年も暮れて行つた。(略)

岸本の眼には何となく柔まない別の節子が見えて来た。姉がまだ一緒に居た夏の頃、節子は黄色く咲いた薔薇の花を(十二)

十三章は、正月早々、節子が岸本に妊娠を告げる章である。その直前の十二章までに、「その夏」または「その年の夏」、または「夏の頃」と称して指示されているのは、節子が妊娠を告げた正月の前の年の夏のことである。このいまから四、五ヶ月前にしかすぎない前年の夏のこと、十二章の歳末までの記述に、「その夏」「その年の夏」「夏の頃」などと六回にわたって言及される。二章に一回の

割合であるが、十三章以後、同じ年の夏についてまるで言及しなくなることを思い合わせると、この特定の年の特定の夏への頻繁な言及はちよつと異例というほかない。

そして語り手が、節子の妊娠という出来事を語る直前までに頻繁に目配りする「夏」には、節子の姉の輝子が一緒に暮らしていたことが、枕詞のように必ず組み合わせられて提示される。むしろほとんどその枕詞的な組み合わせしか提示されず、他にはわずかに岸本(や輝子・節子・子供たちとの)川船遊びがそこにかままる程度である。

つまり、語り手の目配りの頻繁さにたいして、語られる内容が少し軽すぎるように思えはしないだろうか。それにもかかわらず、そこへ頻繁に語り手の目が向いてしまうのは、じつは語るべきことがそこにあるからに違いない。けれどもたぶん語り手は、ほんとうに語りたいことは言っていないのではないか。

では語り手が「その夏」のこととして、語るべくして語らなかつたことは何だろうか。

もちろん、岸本が「その夏」に、節子と性関係を最初に結んだということを措いては考えられないだろう。姉の輝子が「その夏」に嫁いでいった後の、やはり同じ「その夏」の事として。

『新生』が「序の章」で語る語り手の位置する時間は、岸本の友人が書き送ってきた手紙が、蝴蝶の初姿や山茱萸や檜の花の時節を告げるその時期から数カ月の後であり、また別の友人の葬儀が、最近のこととして「五月」と明記されてもあることから、五月中か、

下っても六月初旬までであらう。

それから「第一巻」に移ると、柳の枯れ葉や寒そうな川の流れ、仏壇に供えられた蜜柑などの点描があつて、おそらくは初冬であろう。

朝日新聞での連載が始まって五日間を占める「序の章」は、連載開始の大正七年五月一日からの時候にふさわしく、蒸し暑い初夏の頃である。岸本は不惑の男盛りになりながら、妻の死後の独身生活によつて、倦怠・空虚に窒息しそうな思いから、「死んだ沈黙」に陥っている人であると、テキストは岸本の姿を伝えるのだが、「その死んだ沈黙で、彼は自分の身に襲ひ迫ってくるやうな強い嵐を待受けた」という一文で、その「序」は締めくくられている。

そして一気に時間は飛び、「第一巻」の初冬へと変わる。この間にあつた盛夏と秋とは跨ぎ越された。跨ぎ越された二つの季節は、夏に限つては今見えてきたように、「その夏」として、節子の姉の輝子と一緒に暮らしていた季節として繰り返して特定され、表向きにはそのような形で何度も特徴づけられるけれども、テキストの語りがその実態としての空白のうちに読者の読み・解釈を誘導していく先は、岸本と節子との近親者間の性関係の成立という出来事以外には考えられない。

もっとも、岸本にとつての「嵐」とは、直接的には、節子との性関係の始まりというよりも、その継続の結果としての節子の妊娠を指すのであり、節子の妊娠という、人目に隠しようもない事実の露見、という事態さえなければ、「嵐」もまたありはしなかつたのだ

らうが。

けれどもここにはもう一つ、読者にとつての読みの流れが滞る点が残っている。なぜ「その夏」であつて、「この夏」ではないのか。「その夏」というかぎり、「序の章」の初夏から「第一巻」開始の初冬へと跨ぎ越された盛夏の時期は、作中の人物岸本を通して、彼自身の体験として然るべき時制のなかで語られているのではなくて、小説の語り手が、後から出来事を語る時点から、つまり岸本という人物の身体とは別なところから、岸本の外側から説明的に言及していることになる。

例示した(1)から(3)までは、文脈自体が語り手による説明的な文章なので、物語内容の現在時に置かれた岸本の意識を通さなくても、語り手に即して「その夏」と言つても違和感はないが、例示の(4)では語り手と作中人物とは「その年の夏」という一語に来て、引き離された瞬間を持つ。「あの時分から見ると……」という岸本の発話の時制は、その時制のなかで「あの時分」すなわち「夏」の頃を回想し始め、「階下で繁の泣き声が聞こえ」るのに耳を澄ましたついで数ヶ月前の夏の情景を思い出すのだ。岸本の発話と回想とははさまれた「あの時分」すなわち「夏」は、岸本の意識の流れに沿つて辿り続けるかぎり、「あの夏」または「この年の夏」としか言いようがなく、けつして「その年の夏」などではない。

例示(5)の回想も同じことが言える。したがつて(6)の例が、年の暮れも迫つて、節子の普段と違う様子を不安げに察している岸本の意識に、語り手が重なり、いよいよ次の章での暴露にむけて準

備態勢に入っているため、語りは岸本の意識により近づいた言い方で、「その夏」ではなく、「この夏」に近い言い方で、「夏の頃」と語られるのは、至極順当であろう。

岸本はこのように、自分自身では姪との性的な出来事の、そもそもの発端には身を置かないのであり、そこに立ち返って、意味発見の場を求めるような人物としては設定されていない。岸本の代わりに、万事は語り手が事後何年も隔てた時点から、語り、あるいは隠し、あるいは詩的なイメージ作戦で韜晦しつつ仄めかし、けつして事実が露見しないよう、言説を方向づけているように見える。このような物語言説の仕組みが、この小説の冒頭部から見え隠れしている。

## 2

ところで、節子の妊娠という事態に、秘密の墮胎を医師に依頼する不法行為も自分の社会的なステイタスから決断できず、同じ一つ屋根の下で早くもつわりに苦しみ始めた節子を前に、とりあえずは慰めてみはするものの、いつそ節子も子供も放り出して自殺を思っていることもある岸本は、酒の席での友人の景気好い励ましの言葉を、あたかも天啓のように思いなして、フランス行きを慌ただしく準備し、決行する。友人と会ったその夜、夜も更けた真夜中の静寂の空間を、自宅へ向かって駆ける人力車の上で、岸本は、フランスへ行けというお告げを天の声として聞きつけた。天、われを見放さず、という自己暗示のテキストを、自分の心身の上に描くのは、言

うまでもなく岸本本人である。しかし、路上を歩きつつ、足下から聞いた声ではなくて、天から来た声は、自分の責任ではない、と言おうと思えば言える。

そのようにしてフランスでの生活を始めた岸本が、手紙で追いかけてくる姪の節子に辟易し、どうかしてお互いの身の上に起こった出来事を忘れ、それぞれが別々の結婚をすることを将来の方針としたいと考えるようになる。その方針はなかなか好い知恵であろう。けれども、岸本がフランスまで手紙で追いかけてくる節子を、故国日本からの情報便として重宝しながら、反面で、節子が養子にだした子供のことには必ず言い及ぶのうんざりし、節子の手紙はみんな焼き捨てたり、破り捨てたりした、と書かれている。そして、手紙魔のような節子の方に非があるかのような感じ方を岸本はしている。しかも、その岸本の感じ方は読者の判断をも巻き込みかねない影響がある。

このような部分も含めてであるが、あれほど『新生』の作者に厳格な非難の声を上げた平野謙でさえが、姪の節子(駒子)を「なまぐさい女」として、思わず嫌悪の念を漏らすところもある。

だが、節子のなまぐささ、しつこさは、節子の個人的な性格から滲み出すものなのだろうか。つまり、相手構わずの、自分の思いを一方的に押しつけるだけの、偏激な自己中心性なのだろうか。ひょっとしたら、平野でさえ作者藤村のテキスト戦略の罠に嵌っているのかも知れない。

葎禎子らの発言がこの小説の性質を、言葉によって架空の世界を

作り、それは現実とは切り離された自立的な世界として構想されている、と主張してきたが、もちろんそのような読み方そのものに異論の余地はない。けれどもここで肝腎なのはその先であって、作者が架空の世界を作り出していくときのその手つき、その狙い所をよく見定めることではないだろうか。

岸本が東京を発ち、まだ神戸で船の出航を待っているとき、節子からのじつに寛容というべきか、または「新しい女」ぶりというべきであろうか、とにかく岸本にとっては理解を超えた手紙が来る。そのあたりからも岸本は節子を警戒し始めている、と見ていい。

〈節子は岸本の方から詫びてやつた一切の心持を——彼女に対して気の毒がる一切の心持を打消してよこした。今日までを考へると、どうして自分は斯様なことになつて来たか、それを思ふと自分ながら驚かれると書いてよこした。矢張自分は誘惑に勝てなかつたのだと思ふと書いてよこした。しかし斯の世の中には、人情の外の人情といふやうなものがある、それを自分は思ひ知るやうに成つて来た」と書いてよこした。何故叔父さんの手紙には、『お前さん』といふやうな、よそよそしい言葉で自分のことを呼んで呉れるか、『お前』で沢山ではないかと書いてよこした。(四十 四)

ここには、節子自身が叔父に誘惑を感じて、それを抑えることができなかったのだという告白があり、この性的な出来事に対して自分を欲望の主体として位置づける言葉がある。そしてそこには、叔父の岸本も自分が感じたのと同じ欲望を抱き、同じように性の誘惑

に負けたのであろう、という想像が前提されている。それならば、どちらも欲望と誘惑の主体として、同じようにこの出来事に主体として関与したのだ、と。もしそこに障害があるとすれば、叔父・姪という近親関係だけである。たとえそれが世上の法的道理にはずれたことだとしても、お互いの牽かれ合う心が一致するなら、そこには世情以上の価値があり、それは守るに値するはずだ。これが、当代の高等女子教育である「女学校」を出た、「新しい女」の末端に連なる者としての、節子の立場からの叔父に対する「恋愛」宣言の論理である。

その積極的な「恋愛」の主張に対して、岸本は恐れをなす。何故だ、分からね、一方的な恋愛宣言だ、と言いたいかのように。

へいかに節子の方から打消してよこそうとも、(略)頑な心の彼は節子から言つてよこしたことに就いては、何事も答へまいと考へた。(四十五)

〈旅に上つてから以来、引続き岸本は斯うした調子の手紙を節子から受取つた。彼は東京を去つて神戸まで動いた時に、既に彼女の心に起つて来た思ひがけない変化を感じたのであつた。彼は一切から離れようとして国を出たものだ。けれども彼の方で節子から当遠ざかろうとすればするほど、不幸な姪の心は余計に彼を追つて来た。飽くまでも彼は斯うした節子の手紙に対して沈黙を守らうとした。彼は節子の手紙を読む度に、自分の傷口が破れてはそこから血の流れる思ひをした。(六十五)と。

では、いま少し前の方、岸本がまだ東京にいて渡航の準備をして  
いたころに戻ってみよう。

岸本は、節子の妊娠告知の一週間ばかり前、節子の暗い様子に何  
がなし不吉な不安と責任感を覚え、箆笥の引き出しを開け、もう残  
り少なくなつた妻の形見の着物の中から、長襦袢を取り出し、節子  
の機嫌を取ろうとしたが、何の効き目もなかつた。それから、節子  
の妊娠告知を受けて三か月後、岸本のフランス行き決定があり、  
さらに体の様子がどんどん変わり始めた節子を世間から隠すための  
引越しが決まり、いよいよ引越しという間際、岸本は妻の形見  
の最後のとつておき、妻と二人の姪とがそれぞれに、結婚式に身  
つけた晴れ着と帯の一組を、節子に与える。

その与え方は、平野謙が嫌悪したように、「惜気もなく」という  
勘定高い形容句が付いているのではあるが、むしろ問題はそこにあ  
るのではない。むしろその後の、一組の豪華な衣装を節子に差し出  
しながら、岸本が、『泉ちゃんと繁ちゃんのこととは、お前に頼んだ  
よ』／といふ言葉を添へた。』ところにあるだろう。平野はここで  
も作者によって仕組まれた岸本の「鈍感性」と節子の「傀儡性」と  
を指摘するのだが、しかしそれだけでは大まかすぎる。

節子は、その晴れ着が身内の三度にわたる結婚式で、つまり彼女  
の近親のうちの、未婚の女性の全員が身につけて結婚した、もはや  
「結婚」の記号と成っているともいえる豪華な一組の着物を差し出  
される。何事もなければ当然この次には節子がこれを身につけて結  
婚し、さらに何年かの後には、岸本の一人娘の君子が結婚衣裳とし

て着ることが十分想定される。そのような類の、これは結婚を含意  
した記号としての衣裳なのだ。

これを差し出した岸本は、交換条件として子供の世話を頼んでい  
る。まさしく勘定高いわけで、留守の間の子育て料、のつもりであ  
ろうが、その岸本の亡妻の結婚衣裳を受け取る節子に立場を移せば、  
いつ帰つて来るやら、何もはつきりした計画もなさそうな岸本の旅  
の間、岸本の子を胎んでいる節子が、結婚衣裳を差し出されて、岸  
本の子供たちに対する、いつが終わりとも約束されない母役割を、  
頼まれていることになる。

こんな時、節子ならずとも、その時代に「女」として生まれ、育  
てられてきたものは、この時代のセクシュアリティとして、いった  
いどのような意味をこの場面から紡ぎ出すのであろうか。現におな  
かの中にいる岸本との間の胎児（たとえ生んだ直後に養子に出すこ  
とが暗黙のうちに決まっていたとしても、この胎児が誰の血をうけ  
ているか、女にはもちろん男にも分かっている）、結婚を意味する  
とつておきの衣装の贈与、しかも亡妻のそれ、そして岸本の子供た  
ちに対する母としての役割継承の依頼。これだけの要因がそろえば、  
「女」の節子が「男」の岸本に対して、亡妻園子に代つて、特別な  
対関係が結ばれたと確信するのは、当然すぎるほど当然であろう。  
節子が、まだ神戸にいる岸本に対して、「人情の外の人情」を言っ  
てよこすのは、少しの不思議もない状況だったといえよう。

しかも、岸本と節子の間には、節子の妊娠告知の後、性的な関係  
がなくなつたわけでもなさそうなテキスト展開である。ましてや、

岸本のフランス行きが「嵐」からの逃亡だという真相は、節子にうち明けられていたわけではない。世間が岸本捨吉の大きいなる洋行というイメージを抱かされたように、いや実兄たちさえもそう思わされたように、節子でさえも「おじさんはさぞ嬉しいでしょうねえ」と嫌みのひとつもいつて見せたように、岸本の逃げの姿勢に節子ができるだけ気づかないような対応を岸本は努めたように見える。節子と自分捨吉との関係を、フランスと日本との空間距離によって絶つのだ、と思わせるような不安材料は、節子の前に用心して出さなかつた。事実、節子に真相を語るようなことをうかがわせる場面はひとつもないではないか。

確かに沈黙は金なり、である。黙ってさえいれば、相手の反応や行動次第で、その時の自分が実際何と思つていようと、後からいかようにも言葉を巧みに操れる者であればあるほど、都合の良い理屈が編み出せるというものだ。しかしそれでも、その沈黙でさえ行為を伴わないわけにはいかない。行為の跡形を言葉で糊塗しても、テクストの策略を以てしても、行為の内部に押し込めた空白の音をテクスト自体が隠すことはできない。

岸本の策略は、同時に語り手（作者）の策略でもある。語り手は岸本の行為や、岸本がする状況解釈に対して、批評する言葉を示していない。先にこだわった「その夏」というものの言い方にもまた、岸本を危険な現場に近づけないように、岸本を用心深く保護している語り手の配慮がある。

## 3

『新生』には、岸本が日本を出るまでもう一つ、岸本—語り手の語るとおりには受け止められないところがある。岸本が妻の死の前の頃を回想し、そもそも自分の女性不信の根をたぐるようすが書かれている場面である。次のようなよく知られた岸本の述懐がある。

「父さん、私を信じて下さい……私を信じて下さい……」

左様言つて、園子が彼の腕に顔を埋めて泣いた時の声は、まだ彼の耳の底にあり／＼と残つて居た。

岸本はその妻の一言を聞くまでに十二年も掛つた。園子は豊かな家に生れた娘のやうでもなく、艱難にも好く耐へられ、働くことも好きで、夫を幸福にするかず／＼の好い性質を有つて居たが、しかし激しい嫉妬を夫に味はせるやうな極く不用意なものを一緒にもつて岸本の許へ嫁いで来た。自分はあまりに妻を見つめ過ぎた、と左様岸本が心づいた時は既に遅かつた。彼は十二年もかかつて漸く自分の妻とほんたうに心の顔を合せることが出来たやうに思つた。そしてその一言を聞いたと思つた頃は、園子はもう亡くなつてしまつた。（略）

岸本はもう準備なしに、二度目の縁談などを聞くことの出来ない人に成つてしまつた。独身は彼に取つて女人に対する一種の復讐を意味して居た。彼は愛することをすら恐れるやうに成つた。愛の経験はそれほど深く彼を傷つた。（八）

つづいて、

「書斎の壁に對ひながら、岸本は思ひつゞけた。

『あゝあゝ、重荷を卸した。重荷を卸した。』

こんな偽りのない溜息が、女のさかりを思はせるやうな年頃で亡くなつた園子を惜しみ哀しむ心と一緒に、岸本には起きて来たのであつた。妻を失つた当時、岸本はもう二度と同じやうな結婚生活を繰返すまいと考へた。両性の相剋するやうな家庭は彼を懲りさせた。彼は妻が残して置いて行つた家庭をそのまゝ別の意味のものに変へようとした。出来ることなら、全く新規な生涯を始めたと思つた。(九)

ここでの岸本は、まだ明かされてはいないものの、もう姪の節子と性關係をもつている。が、テキストの表面にそのことが書かれるのは、まだ数章先きである。

七人もの子をなした園子と岸本との結婚生活を、妻への嫉妬に苦しめられた経験にこだわり、妻が七番目の子を出産したときに死んでから後、これを女人一般に対する不信感へと広げ、またそれを理由として結婚不信を言い立てている。「両性の相剋するやうな家庭は彼を懲りさせた。」と。

近代小説の多くは、女から男への不信を書いており、このように、女がたとえ自分の死を予感して言つたのでないにせよ、「私を信じて下さい」とある日夫に取りすがるように言つて、それからまもなく死ぬというのは、胸の悪くなるやうな無慘な話である。十二年間、夫が妻を許さず、監視の目つきを捨てなかつた様子を推測させ

るものだが、『新生』に關するかぎり、岸本自身に妻を嫉妬させるやうな振る舞いがあつたとは書かれていない。しかし結婚の前に苦い恋をして、初恋のその女性に永く心を残していた、とは書かれている。それでも、私を信じて下さい、と頼まなければならなかつたのが妻――女の側だつたというのが、岸本にとってはいかにもそうあるべき当然の展開だつたのであり、そうだからまた岸本を感動させるのである。

にもかかわらず、妻の死によつて、岸本は安堵もする。「妻」という、終生かわり続けなければならぬ重い荷としての女、あるいは結婚制度という重い枷、からの解放だからだ。

亡妻をめぐるもう一例は、節子から妊娠を告げられたその日、書齋に籠つて岸本が茫然としている場面である。岸本は、園子によつて身体の性感を目覚めさせ、官能に感蕩する快樂を深く知つた。けれども自分はそのときまさに、「孤独」を忘れるためにそうしながら、いつも「孤独」を忘れることができなかったのだと語る。

「彼が妻の懷にすゝり泣きしても足りないほどの遺瀕ないころを持ち、ある時は蕩子戯女の痴情にも近い多くのあはれさを考へたのもそれは皆、何事も知らずによく眠つて居るやうな自分の妻の傍に見つけた悲しい孤独から起つて来たことであつた。岸本の心の毒は実にその孤独に胚胎した。」(十四)

その孤独感、妻その人のそばに居るときに感じさせられたのであり、そしてそれは、彼にはやはり、女性一般が男の岸本に強いいた孤独へと転化され、そのことによつて、岸本の心は退廃し、ひいて

は姪との過失を犯させることになったのだ、という論弁になる。岸本に言わせるなら、女と共寝をしているのに、ひとり取り残されたような孤独を覚えるのは、男の自分であつて、となりで安らかに眠っている女は孤独と無縁なのだ、と言いたげである。しかし、それは、この小説がいかに岸本を中心人物に仕立てているとしても、岸本一人の孤独を語ってやるだけでは片手落ちだろう。「孤独」が男の専売特許のように考える岸本の男女関係の捉え方には、まさにこの時代の、男の立場でしか語られてこなかった、世上一般のセクシユアリティの偏向がそのまま滲み出している。

夫に「私を信じて下さい」と訴えなければならなかった妻が、「孤独」でないはずがない。

ところでここで、『新生』と同じ時代のセクシユアリティを、女の立場から考えてみた代表例として、有島武郎の『或る女』と対比すると、どう見えてくるだろうか。岸本の女性不信・結婚不信をちょうど百八十度反転させたようにして、『或る女』の葉子の側から語られる度重なる言葉を、前編から二例だけあげる。

「葉子の目には総ての人が、殊に男が底の底まで見すかせるやうだつた。葉子はそれまで多くの男を可なり近くまで潜り込ませて置いて、もう一步といふ所で突つ放した。恋の始めにはいつでも女性が祭り上げられてゐて、或る機会を絶頂に男性が突然女性を踏み躪るといふ事を直覚のやうに知つてゐた葉子は、どの男に対しても、自分との関係の絶頂が何処にあるかを見ぬいてゐて、そこに来かゝると情容赦なくその男を振り捨ててしまつた。」(二)

へそれにしても、新しい教育を受け、新しい思想を好み、世事に疎いだけに、世の中の習俗からも飛び離れて自由でありげに見える古藤さへが、葉子が今立つてゐる崖の際から先きには、葉子が足を踏み出すのを憎み恐れる様子を明かに見せてゐるのだ。結婚といふものが一人の女に取つてどれ程生活といふ実際問題と結び付き、女がどれ程その束縛の下に悩んでゐるかを考へて見る事さへしようとはしないのだ。さう葉子は思つても見た。(十一)

『或る女』前編が、その初出形として「或る女のグリンプス」(明治44・1・大正2・3)を持ち、大正八年三月、改稿のうえ定本化された事はあらためて言うまでもないことだが、ここにあげた二例は共に定本化の際、新しく書き加えられた箇所である。初出形(との対比は省略するが)を書いたときの有島に比べ、大正八年の有島は、女性の一生を、軽いまなざしの「グリンプス」などでなく、女性が男性と性行為を行つた瞬間に下位に変わる男性との位置関係、さらにその格差が広がる結婚という制度など、いわばその時代のセクシユアリティの基本的な骨格を見据えたいうで、その強力な縛りの実態に照準を合わせて、いっそう構造的に男女関係を考えられるようになってゐる。

このとき、おそらく有島が、醜いもの、邪悪なもの、を女主人公の上に山のように書き立てた果てに、ひとつ確信したことがあるだろう。それは次のようなくだりから推測される。

葉子が船の事務長と性関係を持つた後で思い惑う中、絶望的な自省をした果てに到達する点である。

（日清戦争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／＼自分の周りの少女たちにある感情的な教唆を与へてゐたのだが、自分自身ですらは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。その頃の葉子は事毎に自分の境遇が氣に食はないでたゞいらいらしてゐた。その結果は唯思ふ儘を振舞つて行くより仕方がなかつた。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も働く鋭い才能と、女の強み（弱みとも云はば云へ）になるべき優れた肉体と激しい情緒とがあるのだ。さう葉子は知らず知らず自分を見てゐた。そこから盲滅法に動いて行つた。）（十六）

この引用部のうち、「自分はどんな物からも本当に訓練されてはゐないんだ。」から後の全部が改稿時の加筆である。改稿の基本線の一つ、しかももっとも主要なそれとして、葉子に対する語り手・作者の批評という点が特筆される。引用のくだりにも、葉子への批評は明瞭である。すなわち、女が自分一個の生命をかけたのではないものとして気づくところまでは、学校教育や文学などが連れて行きはしても、気づいてからその先をどのように育て上げるか、その一番具体的な方策については、日本の世の中全体が頰被りをした、というよりも、具体策を立てることの社会的不利を見通して、女たちへの、自分自身の生涯設定の「訓練」を、けつして施そうとしなかつた、その世の中の制度的からくりを、有島は見通せる人だつた。これらが葉子という「女」を取り巻くセクシュアリティだということ

とを。そして『新生』の園子も節子も、このような葉子の系譜につながる女性たちにはほかならない。

### おわりに

ない物ねだりをするのではないが、『新生』には『或る女』のよいうな女性に注がれた視線はない。岸本のエゴイズムが、岸本自身が生きのびるために不可欠であつたというのであれば、節子を初め、女たちは男たちのエゴイズムの向こうを張つて、自身の生涯設計の訓練にひたすら気ままに、かつしたたかに励むべきだつたのではないからうか。

ちなみに、有島には『或る女』とは別に、ほとんど自分をモデルに書いたと考へてもよい「平凡人の手紙」という短編がある。そこには、『新生』の主人公の作家岸本捨吉ととてもよく似た経歴の男性がいて、子供を三人残して妻が病死した後、周りから盛んに再婚を勧められながら、妻への義理立てなどということとは無関係に、結婚にしりごみしつづける。あるいはここで漱石の『行人』が思い出されてもよいだろう。あるいはもっと大きな社会全体のコンテクストで見ると、当然『青鞥』グループを初めとする女性たちの自己表現運動がこれらの背景としてあり、そしてつまりはこの女性たちの運動も含めて、これら男女間の対立相剋は現れるべくして現れたというほかない。作家たちは、これが恋愛―結婚崇拜の時代であるだけに、現実に進化する結婚生活に味う人々の失望の深刻さに、時代の兆候を感じ、注目する。そしてこの男女間の争闘という事態

にどのような展望を拓くか、そこに作家個々の独自の領分が創り出されたのである。

注(1) 「セクシュアリティ」という用語の使用に当たっては、M・フーコ

ー『性の歴史Ⅰ 知への意志』（渡辺守章訳 一九八六 新潮社）、S・ヒース『セクシュアリティ 性のテロリズム』（川口喬一訳 一九八八 勁草書房）、E・K・セジウィック『アクロス・ジェンダー、アクロス・セクシャリティ』（石原久郎訳 『文藝』一九九三年秋季号）などを参照した。

(2) 墮胎罪は、明治十三年制定、十五年実施。先進国フランスの法制に倣って作られた殺人罪に準ずる罪である。さらに明治四十年、ドイツ刑法に倣って改め、いっそう重罪化された。

(3) 一九一一年三月十日、来日したサンガー夫人の上陸許可の条件は、産児制限の公開講演をしないことであつたが、実際には大きな社会的関心をもって迎えられた。加藤シズエ著 船橋邦子訳『ふたつの文化のはざまから』一九八五 青山館に詳しい経緯と考察がある。

(4) 有地亨『近親相姦の禁止の社会的意義』（『現代思想』一九七八・五臨時増刊号）は旧民法では「家」制度が広範な婚姻禁止領域を要請したとし、それを踏襲した現民法は再検討が望ましいという。

(5) 高橋新太郎『島崎藤村研究案内』（『鑑賞日本現代文学』4 島崎藤村「所収」による）。

(6) 蔽禎子『『新生』の基本構造』（初出『藤女子大学国文学雑誌』15号 一九七〇）

(7) 高橋昌子『大正期の両性問題、恋愛論と『新生』』（『名古屋近代文学研究』一九八五）は、「新しい女」の時代の「愛」を問い、有島武郎の『惜みなく愛は奪ふ』と『新生』を比較し、『新生』の方法の方を高く評価している。

## 〈世界図〉としての言説空間

——宮沢賢治「山男の四月」と大正期「赤い鳥」

安藤 恭子

「地球表面の一部または全部を縮小して平面上に描き表したもの」<sup>(1)</sup>を、私たちはふつう地図とよんでいる。三次元空間を二次元空間に変換した地図は、変換すなわち記号化されているがゆえに、恣意的なものであらざるをえない。実際の地形をいかに精密・正確に再現するかを良否の基準とする進歩主義的地図史観がある一方で、時代の価値観・世界観・思想等を読み解く貴重な絵画資料として地図を捉え、図像学からのアプローチがなされる所以である。このようなアプローチは、図として視覚化されるものだけではなく、人間の心の中の「心象地理」——なじみ深い「自分たちの」空間と、その自分たちの空間の彼方にひろがるなじみのない「彼ら」の空間とを心の中で名付け区別する地理的区分——<sup>(2)</sup>についてもなされるべきであるだろう。

さて本稿は、言語の構造体に描かれた地図——〈世界図〉を手掛かりに、その言説空間を読み解く試みである。時代の価値観・世界観・思想によって区分され、人間の身体の中に内面化された〈世界図〉

を手がかりとするアプローチは、言語の構造化の力学を明らかにする一つの有効な方法であると考ええる。

こうした方向の考察は、一つの限られた言説に対するよりも、複数の言説の比較検討を行うことでより大きな成果を期待することができるだろう。多くの言説空間にみられる〈世界図〉<sup>(3)</sup>が文字通りパターンとして読者に認識されるとしたら、それは、話型やジャンルの問題を巻き込みつつ、時代の言説空間のありようを探る端緒になりえるだろうからである。

### 1

こうした試みに関心をもつ契機となった、宮沢賢治「山男の四月」<sup>(4)</sup>（大正十三年十二月刊『注文の多い料理店』所収）から話をすすめたい。木樵に化けて町へ行った山男が、陳という支那人にだまされて六神丸という商品に姿を変えさせられる（そしてそのすべてが山男の夢だったという）この物語には、まず単純に考えて山男対支那人とい

う構図が指摘できる。しかし、支那人にだまされて六神丸にされ行李の中に入れられたのは、山男だけではなかった。「おまへはするとやつぱり支那人だろう。支那人といふものは薬にされたり、薬にしてそれを売つてあるいたり気の毒なもんだな。」という山男に対して、「さうでない。ここらにあるいているものは、みんな陳のやうないやしいやつばかりだが、ほんたうの支那人なら、いくらでもえらいりつばな人がある。われわれはみな孔子聖人の末なのだ。」と言う、上海からさらわれ六神丸にされている支那人が登場するのである。この物語には山男对支那人のほかに、へさらう支那人◇对へさらわれる支那人◇の構図も仕組まれていたのである。

へさらう支那人とは、不思議な水薬と丸薬をもつて人を商品に変え、行商して歩く陳という支那人である。「大きな荷物」に「汚い浅黄服」といういでたちの陳は、「どかげのやうでへんに怖くてもしかた」ない「ぐちゃぐちゃした赤い眼」をして、細い指に尖った爪をもち、山男の恐怖心をかきたてる。不可思議な、そして恐怖の対象としての支那人である。しかし、その一見恐ろしい陳が相対化される場面がある。山男に「どろぼうめ」・「この支那人はあやしいやつだ」と言われ、陳は「しん」としてしまふ。そのとき「いままで峠や林の中で、荷物をおろしてなにかひどく考え込んでいたやうな支那人は、みんなこんなことを誰かに云はれたのだな」と、山男は陳に同情するのである。怪しげな支那人から、同情すべき支那人へ。さらにそのすべてを相対化すべく、へさらわれる支那人◇が登場し、「ほんたうの支那人」について語るのである。

そして事態をさらに複雑にしているのは、支那人を「どろぼうめ」・「あやしいやつ」と罵倒する（と山男が考えている）、「誰か」の存在である。そもそも山男が木樵に化けたのも、そのままの姿で町へ行くとなぐり殺されるという恐怖心からだつた。山男をなぐり殺す町の人は、「誰か」に通ずるものとして、山男と支那人をつないでいるとも考えられる。

こうして考えてくると、構図という言葉をここまで使ってきたものの、実は単純に二項対立化できない人物関係が仕組まれているのが、「山男の四月」なのである。へさらう支那人、へさらわれる支那人、へさらわれる山男、そして「誰か」。これらの関係は、もう一度洗い直されねばならないだろう。

## 2

さて、こうした問題を考察する糸口として、かつて山男のみを取り上げて論じたことがある。<sup>(5)</sup>そこでは、当時の柳田国男の著作を検討し、柳田の山男観と「山男の四月」中の山男との相同性を抽出し、中央集権国家としての道を強力に押し進めていた近代日本における〈疎外〉の象徴として山男を捉えた。しかし、この考察が、支那人との関係の中で捉えかえされねば、不十分なのは明らかである。そこで、ここではまず支那人について考察し、その後山男について再度検討しつつ、全体の関係性の問題にすすんでいきたい。

それにしても、なぜ支那人が物語に登場したのだろうか。そして、物語を読んだ当時の読者は、この物語中の支那人をどのように捉え

得ただろうか。こうした観点が無いと「支那人といふもの」が浮かび上がってきそうもない。そこで、当時の言説中の支那人との比較検討の必要となる。ここで選んだ検討対象は、雑誌「赤い鳥」(大正七年七月から昭和十一年十月三重吉追悼号まで百九十六冊、大正十二年十月・十二月と、昭和四年四月から昭和五年十二月まで休刊)である。

「赤い鳥」を対象に選んだのは、①宮沢賢治との直接の関係とその距離、②児童文学<sup>(6)</sup>というジャンルの特質、の二点による。①についてだが、賢治が童話創作を始めた契機の一つとして、「赤い鳥」の創刊が考えられてきた。その真偽はおくとしても、その後、賢治は「赤い鳥」と直接関係を持つこととなる。大正十三年十二月刊行『注文の多い料理店』の広告を翌年一月の「赤い鳥」に無料で掲載してもらっているのである。これは、『注文の多い料理店』の挿絵を描いた菊池武雄が、「赤い鳥」の挿絵を担当していた深沢省三と同郷であった関係による。そして、菊池は鈴木三重吉に賢治の「タネリはたしかにいちにち噛んでみたやうだつた」を直接見せる機会を持つが、三重吉は「おれは忠君愛国派だから、あんな原稿はロシアにでも持っていくんだなあ」と退けている。こうした経過をみると、「赤い鳥」の文化圏の中で賢治文学が生まれ、しかもその文化圏と微妙な距離が生じていたことがわかる。関係がありながら距離があることが、いっそう緊張したつながりとして見えはしないだろうか。こうしたつながりが、『注文の多い料理店』所収の「山男の四月」との比較の対象として雑誌「赤い鳥」を選択する所以である。

②については、宮沢賢治と直接つながりが無いにしても、大人が

「子供のために純麗な読み物を授ける」(「赤い鳥」の標榜語、T7・7<sup>(9)</sup>)という立場において、その言説には大人ないし大人が属する社会の観念・常識が単純な構造をもって表出する可能性が高く、「赤い鳥」に限らず子供向けを意識した言説を対象にすることで、ある「もの・こと」についてのその時代・社会の共通認識を抽出しやすいとの見通しによる。ことに「赤い鳥」は、いわゆる大正デモクラシーを背景にして「軍隊や戦争に関する記事は全く見当たらない。いかにもリベラルリスト三重吉らしい編集姿勢」<sup>(10)</sup>による自由主義的な雑誌という評価が定着している。この後、支那人像を考察する上で、国家主義的とあからさまに感じられる言説より、「リベラル」といわれる言説を分析することのほうが、よりその社会の底流に流れる観念のありようをつかむという点で説得力があるのではない。子供向けの雑誌を、その中でも「赤い鳥」を選択する所以である。

### 3

対象について若干付け加えておきたい。「赤い鳥」を対象とすると言った場合、それは「赤い鳥」の雑誌全体を指す。すなわち、童話・劇・童謡・自由詩・綴方・自由画といった創作・投稿はもとより、投稿の選評(三重吉、白秋、山本鼎などによる)・表紙・挿絵・広告といった雑誌を構成するすべてである。また、「山男の四月」との比較という具体的目標に合わせて、対象年をとりあえず大正十三年までとするが、必要に応じてそれ以後も参照することとする。

(1)「赤い鳥」の中の支那人

「赤い鳥」中の支那人および支那人像は、大きく三つに分けることができる。それは、A 仙人・手品使など超常者としての支那人、B 人ざらいとしての支那人、C 敵対する／蔑視すべき支那人、である。まず、A について以下に例をあげてみよう。(物語世界内の判明する時間・空間、登場する支那人を抜き出したもの)

○徳田秋声「手づま使」(T7・7)・昔、支那の金という手づま使

○久米正雄「弓試合」(T9・6)・平安時代、支那の人相見の坊さん

○芥川龍之介「杜子春」(T9・7)・唐・長安、鐵冠子という仙人

○小林哥津子「燈籠祭」(T9・12)・仙人のやうな三人のお爺さん

○菊池寛「唐人の算術」(T10・9)・平安時代、算術をつかう賢い唐人

○木村幹「老子」(T12・2)・昔、支那、老子に仙術を授かる尹喜

○伊藤貴麿「水面亭の仙人」(T12・6)・昔、支那、老子といふ仙人

○木村幹「張果仙人」(T13・7)・昔、支那の唐、張果といふ仙人

以上のように、仙人の仙術、手品をもちいて日常世界に不可思議

な出来事を巻き起こす登場人物として、支那人は登場する。しかし、ここで考えねばならないのは、明治以降さかんに入ってきた西洋手品を扱ったもの、西洋の魔法・魔術を扱ったものとの関係をどう捉えるかである。そこで、物語の舞台を日本に限り(当時の日本という国・地域に仮に境界線を設定し)、日本の中で超常的な力を発揮する者を調査した。ひとつの系(国・地域・なんらかの共同体)の中の役割や機能だけではなく、系を越境する超常者を日本との関係において知るためである。その結果を次に挙げる。

○日本の神(神、恵比須、大黒、鎮守の神、馬場稲荷、明神、北野の天神)

○アイヌの神(コロボツクンクル)

○仏教関係(天徳寺の和尚、阿弥陀仏、長谷観音、観世音、地藏、人喰ひ仏、寺の鐘、閻魔、鬼)

\*以上、日本および日本と呼ばれるようになる系の中で人間を超越しているもの。アイヌの神・コロボツクンクルは宇野浩二「露の下の神様」(T10・1)に登場するが、日本人がまだ住んでいない北海道が舞台。心の善くない一人のアイヌ人のためにコロボツクンクルはいなくなり、それとともにアイヌは滅びかかり、今ではなくなりそうになったという話。アイヌ人もコロボツクンクルも元来舞台の住人であり越境者ではありえず、その後の日本人の越境も描かれていない。

○キリスト教関係(神、イエス、天使、サンタクロース)

\* 西洋世界から越境してきた、あらかじめ人間を超越しているもの。物語の中では人間を超越しているものとして登場するため、ここで問題にしている系の越境は描かれない。仏教ならびに日本の神に分類した一部のものも同様だが、すでに日本という系の中に取り込まれていることが前提化しているものと思われる。

○学・徳・技芸ないしそれに秀でた者（源義家、安倍晴明、忠明）  
 〈医〉、観修（僧）、歌・三味線・ひちりきといった音楽、忍術

\* 日本という系の中で、学・徳・技芸を媒介に人間が人間として超常的なことを実現する。忍術をのぞき、優れていること・益をもたらしことが描かれる。

○支那人および支那に関する物

\* 前出の菊池寛「唐人の算術」（T10・9）は、鎮西に渡り着いた唐人が俊平朝臣の弟に算を教える話。弟が約束を破ったため、唐人は算の力で弟に呪いをかけてのち、唐に帰る。学に秀でたという点で前項と一致しながら、その力が恐ろしい結果を招く点で異なる。人間として越境し、人間を超越する存在。その他、天竺の石・唐の薬が不思議な力を発揮する話がある。

○印度人

\* 芥川龍之介「魔術」（T9・1）のマテイラム・ミスラ。ミスラは印度独立を計る愛国者で、ハッサン・カンに婆羅門の秘法を学んだ魔術の大家。政治経済を論じる知識階級の人間として、魔術を神秘的秘法ではなく進歩した催眠術と説明する点にミスラの特徴がある。事実その術は、「私」の心の奥底をあぶりだし、結果として欲

を戒める良識的なものである。

○琉球人

\* 宇野浩二「三味線林」（T12・9）の中で、三味線を与える値打のある人間を探していたと、次郎吉の前に突然現れる「不思議な琉球人」。その三味線によって次郎吉と次郎吉の兄の生き方が変わる。人間として超常的な力をもつ越境者。ただし琉球と日本との関係ははっきり描かれておらず、その呼称において越境者として物語世界に登場すると、ここでは考える。

○火星入

\* 長田秀雄「火星通信」（T13・9、T13・12）で、地球に生物がいると知った火星人が「映画光線」を使って一郎の前に現れる。火星に連れて行かれた一郎が、生命研究所の研究材料にされそうになるが、気絶して家人に見送られる。周囲のものは幻覚だと言うが、一郎は火星を恐れ、よその子もさらわれて研究材料にされているはず、と信じる。火星は文明の進んだユートピアであると同時に、地球人にとっては脅威の対象かもしれないという話。大正十三年八月の火星の接近にあてこんだこの物語では、火星という天体レベルで別の系に属する火星人が、高度な文明という、地球人からすれば超常的な力を媒介に越境してくる。

○自然（狐、狸、雷、星、蜂、虫、鱈、金魚）

○その他（家具、靴、小人、巨人、怪物、化物、山の小僧〈悪魔の子〉、大男、女、骸骨、死者の霊、朝鮮人參など）

\* 以上の二項目は、民話・説話の世界の中ですでに確立している

登場人物の性格を応用しているものから、西洋童話の中に登場するものの応用まで多種にわたる。いずれも物語中に特殊な力をもって出現する、人間からみて異種のもの。多くは共同体の中にすでに組み込まれているもので、ここでは細かく分析しない。

さて、こうしてみると、越境者であり、また、超常的な力を発揮するものとして、支那人・印度人・琉球人・火星人をあげることができる。火星人の文明、印度人の催眠術としての魔術はその力に合理的な解釈がなされているが、琉球人の三味線、支那人の算術はそれがなされないままである。そして、火星人の生命研究所、支那人の算術は人を破滅させる恐ろしさが物語のおもしろみともなっている。また、西洋の物語に登場する魔女などのたぐいは日本を舞台にした物語には登場しないのも特徴的である。

以上のことをふまえて支那人についてまとめると、支那を舞台にした物語において仙人は欠くことのできない登場人物であり、そうした超常者としての支那人に日本へ越境してくる超常者の役割を担わせている、ということになるだろう。<sup>11)</sup>

次に、B 人さらいとしての支那人、について述べたい。まず、例を挙げる。

○「支那人」 桜根貴紅子（北原白秋選・自作童謡 T9・8）

子取り、子取り、／眼が光る。／青い服着て袋をせよつて、泣く子はどこか、／泣く子はどこか、／子取り、子取り、／眼が光る。

このように異国・異人に対する不可思議な思いが、好奇と恐怖の二重性をもって表されている例として、たとえば選者・白秋の以下の童謡もあげられる。

○「阿蘭陀医者」 北原白秋（T11・12）

阿蘭陀医者は／解剖が上手。／日暮れは出るな、生臈とるぞ。（中略）

阿蘭陀医者は／お皿とメスよ、／日暮れは出るな、／泣く子を呼ぶぞ。

阿蘭陀医者は／黒奴がお供、／日暮れは出るな、／ほら来たぞ。

白秋の、たとえばその処女詩集『邪宗門』（M43・3）にみられるエキゾチズムは、フランス象徴詩などとも結び付きながら、〈正〉なる社会的諸観念に背を向け「願ふは極秘、かの奇しき紅の夢」（『邪宗門秘曲』<sup>12)</sup>）と、畏怖の対象たる〈邪〉・〈悪〉に身を投ずる方向に展開した。しかしそのエキゾチズムは、あくまで異国を〈邪〉とする足場の上にあるものであり、子ども向けの言説の中では、「阿蘭陀」人や「黒奴」を好奇心をそそる異なる存在として登場させつつ、異なるものに対する恐怖心をおおって「日暮れは出るな」・「泣くな」という大人・社会の禁忌のメッセージに展開させる。このとき「阿蘭陀」人は「お化け」・「鬼」と入れ替え可能な存在としての意味しか担わされていない。このことは、前出の支那人においても同様である。

さらに、人さらいと支那人の結び付きは、当時の現実の事件の中

にも見いだせる。アヘン戦争以後、西洋諸国の裕福な商人が中国人を労働者とするべく誘拐し売り飛ばすいわゆる「猪子売買」(Selling Pig)は、華字新聞にも取り上げられ、一八五九年には反対のキャンペーンがはられている。数年間で六、七万の人々がかどわかされるその家族も生命の危機にさらされたというこの事件には、中国人の「猪子頭」(人さらいの協力者)も登場し、売買に際して服従させるため監禁や食事を与えないなどの残酷な方法がとられたことも報道されている。西洋諸国という黒幕のもと、中国人どうしのさらう／さらわれる事件が起こっていたのである。<sup>(13)</sup>こうした事件を念頭におき、次の例を見てみたい。

○長田秀雄「鋼鉄色の自動車」(T11・3)・一部梗概<sup>(14)</sup>

貧しい職工の子・仙太は佛蘭西大使館へ曲がる通りで鋼鉄色の自動車にさらわれる。そこには「魚の膚のやうに蒼ざめ」て、「何とも言へない光る眼」をもった男が乗っていた。男に薬をかがされたり、何らかの手術を施されたりした後、仙太は西洋人・支那人の手を経て佛蘭西の商人の家に売られる。仙太一家は、後、離散(母は死に、妹は里子にだされ、父は満州へ)する。

以上の梗概からも、「鋼鉄色の自動車」が、実際起こっていた人身売買事件を素材に、日本人がさらわれる対象として事件に巻き込まれた悲劇を物語化したものであることがわかる。そして重要なことは、売られていった先の佛蘭西の商人の家では仙太は「可愛がられ」、商人が佛蘭西に帰国する際にも仙太は沢山のお金をもらって

いることである。仙太はそのおかげで苦勞もなく内地へ帰れたと、妹と再会後に感謝の口ぶりで語る。それに対して、さらった男の恐ろしい風貌、「恐ろしい顔をした支那人」・「汚い支那人」、さらに「諸国の悪党が集まつて」いる上海への恐怖はそのまま投げ出されている。売られた先が黒幕であることが消え去り、さらわれる過程への恐怖が強調されているのである。さらう支那人、さらわれる先の魔界としての支那―上海が物語化されて一人歩きする経緯が見て取れるだろう。

最後に、C 敵対する／蔑視すべき支那人だが、「A 仙人としての支那人」が登場する物語世界内の時間がほとんど「昔」に属するものであるのに対し、CはBとともに、物語世界内の時間が「現代」に属するという特徴をもつ。すなわち、雑誌発行時における「現代」の世界情勢の中で日本と支那との関係が、言説に直接的に織り込まれることとなる。たとえば、騎兵大佐・喜多信太郎の「営口来襲」(T11・4)では、日露戦争の奉天総攻撃の直前、露軍の来襲の風評に、露国の旗を意用したり、日本人に立ち退きを迫ったり、日本人の商品の売り渡しを拒んだりする支那人の姿が「実録談」(目次)として報告される如くである。

では、目次に「童話」とある次の例はどうだろう。

○久米正雄「支那船」(T10・1)・梗概

語り手「私」の友人・海軍大尉竹岡新吉が、第一次大戦で手柄をたてて帰る途中の話。竹岡は、香港の港から支那船を雇って上陸し酒を飲んで夜更けに帰ろうとするが、領事館の友人に止

められる。支那人が人を殺し金品を奪うという友人の話の聞いた竹岡は、それを冒険談と受け止め、あえて支那船を雇う。はたして襲ってきた支那人の一人を竹岡は海中に沈め、もう一人を軍艦に連れ帰る。支那人をいじめてやろうという興味でいっぱいになった竹岡は、「命よりも金を大事にする支那人」をいじめるため持金を奪い、縛り上げた支那人の目の前に並べて見せる。支那人は泣き出す。

この物語は、軍人の冒険談・戦争挿話といえるだろうし、また、それ以上のもでもない。他の童話にも散見される構造（敵対者・助言者・英雄・天子、王などの支配者）の応用の中で、支那人は軍人を危機に陥れる敵対者の役をふりあてられているにすぎない。その中で、人殺しをしようとする支那人や「自分が叶わないと思ふと、実に従順な人種」として支那人が描かれる。さらに、軍人が危機を切り抜けるという冒険談は終了しているにもかかわらず、語り手は支那人をいじめる話を執拗に続け、「それでも支那人の性質がよく分かる」と金がらみて支那人の解説を怠らない。軍人が終始「興味」本位・「面白半分」であるように、この話は一種の滑稽談としても成立しているようだ。

このような視線で支那人が語られる例は、投稿の模範綴方の中にも見られる。

○帆船信子「上海」(T9・1)・梗概

「支那人はずぶん汚いことをしますが、上海は開けてゐるだけあつて、ここでは支那人も割合にきれいであります。」とし

て町を描き、上海語や「輪車について語り、「それはく／＼可笑しくて、笑はないではいられません。」と締めくくる。

鈴木三重吉は「通信」欄の綴方選評において、ただあったことをあたりまえの言葉で書くこと、こしらえごと、理屈、品のよききれいごとばかり書こうとせず、「どんなことでもかまはず、自分のしたこと、見たことを、なんでもそのまゝ書く」(T7・10、「通信」欄)ことを徹底しようとした。綴方「上海」は、支那人に対する視線や他国の言語・風習を「笑はないではいられない」という感性が、あたりまえの「そのまゝ」のこととして共有されうることを示していると言えるだろう。

以上のように、「現代」における支那人は、敵対する／蔑視すべき者として描かれている。こうした視線が、「昔」に振り向けられているのは言うまでもない。このようにして、A・B・Cは絡まりあい、「支那人像」と呼ぶべき「像」が形成されていくと思われる。そこで、A・B・Cの三項にまたがり、宮沢賢治「山男の四月」とも関係する例を挙げておきたい。

○坪田譲治「支那手品」(S8・11)・梗概

「支那手品の中に子とりがあるんですよ。」という母の言葉にさからって手品を見に行つた善太が、隣村に移動する支那手品一行についていき、チャルメラを壊してしまったことから支那人に金を要求され、さらわれるかもしれないという恐怖を味わう。さらわれることなく置き去りにされた善太は、帰宅し、父に抱きついて泣く。

発表年からいって、もちろん直接の影響関係などを問題にするのではない。ここには「子とり」の物語に彩られた支那人に対する恐怖、手品のおもしろさ・恐ろしさに対する好奇、「危ないことしなれば、みんな金出ささない。金なければ、おまんま食へない。」と子どもの口に刀を差し込んで見物人から金をとる支那人の口口に対する興味と侮蔑がないまぜになって表されている。こうした〈支那人像〉が物語の中で機能し物語の展開そのものを可能にしている、そうした構造が成立していることが重要である。そして、「なんと言つても、お父さんのそばほど安神<sup>アノカミ</sup>なところはありませんでした。」と結ばれるこの物語は、子供の家への帰還によって〈外〉が閉じられ、閉じられることによって解決とされてしまうのである。

宮沢賢治「山男の四月」に登場する、人をさらう行商する支那人も、「わたしビール<sup>ビール</sup>のむ、お茶のむ、毒のまない。これながいきの薬ある。のむよろし。」と片言の日本語と香具師的口調がまじった言葉で、山男に不思議な水薬を飲ませて姿を変えさせたり、「それ、同情ない。わたし商売<sup>シヤウバイ</sup>たたない。わたしおまんまたべない。わたし往生する、それあまり同情ない。」と山男の反抗の牙先をかわしたりするのである。実際中国人の六神丸売りは、当時日本各地を歩き回り、そこには〈子盗り〉の噂もついてまわっていたといふ<sup>(19)</sup>。しかし、問題は、そうした〈事実〉が「山男の四月」に反映しているというだけのところにはない。それでは、第二の支那人が登場する意味を思考する地点へは到達しない。重要なことは、そうした噂が生まれる要因であり、また、増幅する過程である。不可思議で超常的

な力をもつ支那人、人をさらって悪銭をかせぐ支那人、好奇と侮蔑の眼差しにさらされる支那人という〈支那人像〉が雑誌メディアの言説の中に確立し物語として再生産されていたこと、また、当時の子ども向けの物語にとつては、〈支那人像〉はなくてはならない当然の前提として了解されつつ応用され、再生産の過程で読者の観念の中に動かしがたい〈像〉を定着させ続けていたことが重要なのである。

「山男の四月」における〈さらう支那人〉とは、当時の日本人のもつ〈支那人像〉Ⅱ〈物語の支那人〉であり、「山男の四月」は、〈物語の支那人〉を引用した物語なのである。だからこそ、「山男の四月」はこの〈物語の支那人〉をもつてのみ完結しない。そこに、もう一人の支那人の登場が要請されるのである。

## (2) 「赤い鳥」という〈世界図〉

「山男の四月」における第二の支那人および物語全体の考察の前に、「赤い鳥」が一つの〈世界図〉としてどのように織りなされているか、確認しておきたい。

### ○丹野てい子「日本人と西洋人と黒ん坊」(T7・7)・梗概

人間が一人もいかなかった大昔、神様が土で人型をつくり甕で焼いた。火の具合が悪く、白く固まってしまったり、真っ黒焦げになったりした。これではいけないと焼き直し、つやつやと透き通るぐらいいい色の黄色になり、神様はお喜びになる。

### ○江口千代「世界同盟」(T8・3)・梗概

子どもたちがそれぞれ一つの国になり、同盟を結ぶ。まず提案

者の三人が、アメリカ(背の高い子)・日本(小さくて強い子)・イギリス(特に理由は語られないが、指名された子は喜ぶ)になり、その後フランス(ものに熱心な子)・ロシア・イタリイ・ベルギー(女)・ラランダ(女)・支那(女)・チベット(小さい女の子)・ドイツ(指名された子はいやがるが、ドイツを除けるほうを除名だと説得される)・オースタリー・デンマーク・トルコ(八百屋の小僧。いじめから守って欲しいと参加を希望)と次々と同盟を結ぶ。どんな小さな国も権利は同じで、皆助け合って楽しく日を送る。

以上の二例には、人種としての日本人の優位性、第一次世界対戦後の国家間の力関係がはっきり描かれている。特に「世界同盟」は、ベルサイユ体制下の国際連盟を意識しつつ、平和・平等の理想を子どもの世界で徹底させたものだが、大戦の勝者で戦後処理に主導権を握ったいわゆる「五大国」(米・英・仏・伊・日を中心に、その階層意識が理想とは裏腹なかたちで露骨に構造化されている。外国支配に苦しみ戦禍に巻き込まれた歴史をもつ国を「女」や働く子どもにもふりあてる、その階層意識はならん問題にされぬまま、仲良く楽しい生活が実現して物語は完結してしまうのである。

「赤い鳥」における「世界図」の基本構造は、以上二例に如実に表れている。そこには、第一次大戦後の世界状況の中で、近代国家としての日本を中心点に描いた「世界図」が、あまりにくつきりと描かれてはいないだろうか。「赤い鳥」は一般に、明治期の説話的

おとぎ噺を脱した童心主義児童文学の具現でありながら、その全体はやはり話材を説話に求める説話的世界であった、<sup>(16)</sup>とされている。説話的世界とはこの場合、話材を念頭に置いた一話一話のありようを評価しているものだが、しかし、たとえば『今昔物語集』が天竺(インド)・震旦(中国)・本朝(日本)三部によって仏教を軸にした「世界図」を展開させているように、「赤い鳥」という雑誌全体が説話集の構造をもって展開されている点も重要である。日本の古典的文献によりながら、時代・社会の中で世界の配置を変換させた「新たな「世界図」、それが「赤い鳥」なのである。

「赤い鳥」の支那人も、こうした「世界図」の中に位置づけられ、完結してしまう存在だったのである。<sup>(17)</sup>

## 4

以上の考察から、「山男の四月」の「へさらう支那人」が、第一次世界大戦後の「世界図」を担った物語世界の中で繰り返し登場し、「支那人像」として確立していたその「像」の引用であることが分かるだろう。支那人の手品師的動作、魔物的あるいは異人としての容姿が、好奇と恐怖を呼び起こしつつ物語を面白く展開させる。そして、不思議な薬を媒介に人間を変身させて金を稼ぐ支那人の行為を描くことで、支那人の「いやしき」が表され、差別的視線がそそがれるべき「像」が完成しているのである。しかし、「山男の四月」はそうした「像」をそのまま引用することで完結しない。まず、山男の視線が、世界の中で弱者として位置づけられる支那人の悲哀・

不幸を、「同情」を媒介にうがっていく。しかし、それだけでは、蔑視されている〈像〉を容認した上での「同情」にすぎない。そうした〈像〉を日本人の観念の産物として葬りざることのできる人物とは、もう一人の支那人、すなわち支那人自身なのである。へさらう支那人を相対化するためにへさらわれる支那人を登場させ、物語世界の〈像〉としての支那人に対して「ほんたうの支那人」を対置させる。そのことによって、既成の物語そのものを相対化しようとする物語、それが「山男の四月」なのである。

しかし、ここで問題を二つ指摘しておきたい。まず一つは、山男が「夢」の最後で、二倍の大きさになった支那人に襲われる意味である。そもそもなぜ山男はへさらう支那人を夢みたのか。ときおり木樵に化けて里におりる山男は、里人＝日本人の〈支那人像〉を無意識のうちに共有してしまったのだろうか。その一方で「山男の四月」は、「夢」によって物語を展開させることで山男の内面を提示しているため、共同体内部の規範を投影した「鏡像」と言われる『遠野物語』など既成の物語と構造を異にし、へ山男像・へ支那人像を揺るがせ得るものともなっている。その意味において「山男の四月」は、〈内―外〉二元論にたちつつ、山男に〈内―外〉を行き交う両義性を与え、それによって共同体の観念を顕在化し、さらに共同体の観念そのものを相対化するという複雑な構造をなしている（この点に『遠野物語』および柳田国男との共通と相違がある）。結果としてこの物語は、〈山男像〉・〈支那人像〉を揺るがせつつ、別の一つの像を決定せず、あくまで重層的に存在を提示するところ

で締めくくられていくのである。<sup>(18)</sup>

次に問題となるのは、へさらわれる支那人が「ほんたうの支那人」を語る際に、「孔子」を支那人のアイデンティティーの象徴としている点である。こうした孔子評価は、支那人の側からみて妥当なものであるのだろうか。こうした疑問を抱くのは、支那―中国の近代化の中で、孔子評価が常に揺れ動いてきたからである。

キリスト教を背景に孔子像を撤去した太平天国の洪秀全、愛国知識人による変法運動の際に孔子を革命的社會發展論者と規定した康有為、尊孔運動―儒教の國教化を果たした猿世凱、そして、社會の変革には人々の意識の変革こそ重要とした陳独秀の倫理革命論に基づき、儒教の徹底排除を唱えた新文化運動（その文學的達成が魯迅の「狂人日記」であることは言うまでもない）<sup>(19)</sup>。

こうした支那―中国における孔子評価の変転に対して、日本の評価は一貫している。たとえば、国定教科書を例にとってみよう。国語・修身の教材として採用されていた東洋人は、年を経るごとにその扱いが西洋人に比べて軽くなり、取り上げられる人物も限られていく。国語で最も多かったのが孔子と釈迦、修身では孔子と藺相如のみとなる。智徳の最も円満に発達せる人格として、孔子は日本人が学ぶべき対象であり、東洋人の中では別格的に扱われていたのである。ここには、支那の過去の文化的業績は一部認めるものの、列強の支配化にある現在の支那の状況はまったく問題にならないという日本側の視点が<sup>(20)</sup>ある。

以上のことを念頭において、へさらわれる支那人による孔子を

引合いに出した支那人擁護をどう評価するか。まず言えることは、日本人の〈支那人像〉を揺り動かす言葉として、「孔子」はきわめてわかりやすく効果的であったことだろう。しかし、これは一面で、支那人像を相対化する言説そのものが、日本人の観念から離脱したものではないことを物語っている。大正の言説空間の中の「山男の四月」の位相は、こうした問題をも含めて認識されるべきものであろう。

さて、山男と支那人が共に恐れたもの、それが町の人―「誰か」―〈山男像〉、〈支那人像〉という物語を生み続けた日本人、そして直接の疎外・差別を引き起こす近代日本における日本人であることは、もう言うまでもない。近代日本を中心点とした〈世界図〉の中で、〈像〉として物語化され抑圧されたかたちで位置づけられた山男・支那人を捉えかえず言説の運動が、〈世界図〉そのものの書換えに向かうことは、当然のことと言えるだろう。当時の言説空間とともに、宮沢賢治の言説空間をさらに考察していきたい。

- 注(1) 『大百科事典』9 (平凡社 一九八五) より引用。  
 (2) 堀澤一『地図のイコノロジー』(筑摩書房 一九八九) 参照。  
 (3) エドワード・W・サイード『板垣雄三・杉田英明監修、今沢紀子訳『オリエンタリズム』(平凡社 一九八六) p.54参照。  
 (4) 宮沢賢治のテクストの引用は『校本宮沢賢治全集』(筑摩書房 一九七七完結) による。  
 (5) 筆者「『山男の四月』論―なぜ、『山男』は登場したか―」(『国文学解釈と鑑賞』一九九〇・六)。柳田国男が当時どのように受容され得たかという視点に立って、柳田と賢治の山男観の共通項に注目した

## 論。

- (6) 「児童文学」の呼称が一般化して用いられるのは昭和四・五年からである。(滑川道夫『日本児童文学の軌跡』理論社 一九八八)ここでは、子供向け文学の形式一般を広く指す呼称として用いている。  
 (7) 恩田逸夫「宮沢賢治の童話文学の基底」(『跡見学園国語科紀要3』一九五四・二)、西田良子「賢治における童話創作の動機―賢治研究に対する一提唱」(『四次元』一九五四・六)参照。なお、大藤幹夫「宮沢賢治童話研究資料覚え書(8)」(『学大国文』一九九二・二)にこれらの論稿の評価とともに「赤い鳥」との関係論についてまとめがある。  
 (8) 堀尾青史『年譜宮沢賢治伝』(図書新聞社 一九六六、引用は中公文庫版 一九九一)による。参照。なお、三重吉と賢治の童話観・児童観の相違について、池川敬司「鈴木三重吉―すれ違う構図」(『国文学』一九九二・九)がある。  
 (9) 「赤い鳥」の引用は、復刻版(日本近代文学館 一九六八、九)による。  
 (10) 西田良子「『赤い鳥』の世界とその影響」(『国文学』一九八七・十)参照。  
 (11) 逆に、中国に越境する日本人が登場するものに、長田秀雄「燈台鬼」(T.10・10)がある。日本人は菜で啞にされ、手足の筋を抜かれて、燈台鬼と呼ばれる。  
 (12) 『白秋全集』1 (岩波書店 一九八四)より引用。  
 (13) 卓南生『中国近代新聞成立史』(ベリかん社 一九九〇)参照。  
 (14) 「赤い鳥」の諸テクストについて、特記のない場合は引用であり、その他紙幅の関係で、梗概・一部梗概・一部要約で例を示した。  
 (15) 益田勝美『山男の四月』(萬田務・伊藤眞一郎編『作品論宮沢賢治』双文社 一九八四)参照。  
 (16) 鳥越信編『鑑賞日本現代文学35 児童文学』(角川書店 一九八二)参照。

- (17) 日本における支那評価は、日清戦争を転換点に大きく変わったものと考えられる。こうした問題とテキストの関係を論じたものに、筆者「宮沢賢治『十月の末』論―侵食される『地方』―」（『日本文学』一九九二・三）がある。
- (18) 上野千鶴子は、「異人神格」の両義性仮説は〈内―外〉二元論モデルの単純化によるものであり、〈内―外〉の相互交渉に交換と変容の不可逆性をともなわない『遠野物語』における「異人」は、共同体の「鏡像」（共同体内部の規範を外部に投影したもの）だと論じている。『構造主義の冒険』 勁草書房 一九八五。また、村井紀は、山人―平地人のモデルは当時の日本の植民地主義からもたらされたものであり、柳田国男による異民族支配の方法論確立との関係から、山人が見いだされたとする（『南島イデオロギーの発生 柳田国男と植民地主義』 福武書店 一九九二）。当時の宮沢賢治がこうした見通しを持ち得べくもないが、しかし、「山男の四月」が山男と植民地主義に苦しみ支那人を関係づけている点と考え合わせ、柳田との関係と相違について村井論は重要な問題を投げかけていると思われる。これに関連して、西成彦「東北文学論―植民地文学からクレオール文学へ」（『文芸別冊 越境する世界文学』 河出書房新社 一九九二・十二初出、「宮沢賢治研究 Annual」一九九三・三再録）では、「異文化接触の結果に生まれる交差的な言語や文化を指す」クレオールを植民地主義と区別し、宮沢賢治を「日本語を用いた文学作品の中でクレオール文学の正常な発達が疎外されずに済んだ稀なケース」と評価している。
- (19) 中島嶺雄『中国現代史』（有斐閣 一九八一）参照。また、再び孔子が高く評価されている現状については、竹内実『現代中国の展開』（NHKブックス一九八七）参照。
- (20) 唐沢富太郎『教科書の歴史』（創文社 一九五六）参照。

## 立志の変容

——国木田独歩「非凡なる凡人」をめぐって——

「非凡なる凡人」は、明治三十六年三月、博文館発行の進学雑誌『中学世界』の春季増刊「緑意紅情」に掲載された。先行の研究では、この作品と発表誌との関連は殆ど取り上げられず、わずかに雑誌の性格と作品の内容とが「過不足なく対応している」というような、依頼原稿としての側面が注目されるにとどまっている。そして中学生や彼らと同世代の青年たちを主要な読者とした作品であることを問題としないまま、作者の精神形成との関わりに力点を置いて、主人公・桂正作を中心化した解説がなされてきた。しかし、桂正作のプロフィールを、小学校の同窓であり後に中学校を卒業して東京に遊学するエリート・コースを歩む語り手の「僕」が、敬愛のままに紹介するという作品の基本構造から言えば、発表誌やその読者を基軸とした考察こそが、かえってこれまでの固定化した読みによって見落とされてきたものを浮び上がらせ、作品を動態的に捉えることにつながる有効なアプローチであると考える。

しかも、明治三十年代中頃は、青年たちを取りまく社会状況が大

きく変動し、それまで隠れていた様々な矛盾が顕在化し、さらにその綻びを修復するために新たな規制力が作動する、といった事態の生じた重要な時期にあたっている。そこで本稿では、当時の青年たちを取りまいていた時代のコンテクストの中で、その精神形成に介在している様々な教育的言説を考察し、さらに雑誌の投稿欄を手がかりとして彼らの意識形態を分析し、そのうえでそれらを準拠枠とすることによって、作品の持つ意味を捉え直していくことにする。

—

まず、「非凡なる凡人」という言葉から、同時代との接点を確認しておきたい。語り手の「僕」は、正作を「類の異つた人物」であり、「非凡人」「偏物」「奇人」といった通常の「一義的な規定に収まらないことを断つたうえで、「非凡なる凡人といふが最も適評かと僕は思つて居る」と、本来矛盾するはずの「凡」と「非凡」を結合し、それが生起する言葉の力によって、「凡人」であることと「非

関  
肇

凡人」であることの意味をとくに相対化するかたちで語り出している。この両義的な捉え方は、当時の『中学世界』に「凡人」と「非凡人」をめぐる三元論的な把握が散見されることと関わっていると考えられる。

たとえば、巻頭の評論を担当していた大町桂月は、「凡人の運命」(明35・8)という文章で、生まれつきの「天才」と「凡人」の決定的な相違に立脚しながら、「凡人といへども、一念発起すれば、なほ一種の成功あるべし。必ずしも、天才者と比ぶるを要せず」と、「凡人」を擁護している。さらに、「事業の裡面」(同前)でも、「非凡の偉人」は「事業の表面」の代表者にすぎないとし、「裡面」でそれを支える「凡人」に同等の価値を認めようとする。こうした「凡人」論は、他の寄稿家の論説記事にもしばしば見出すことができる。

また逆に、ニーチェ流の天才主義を標榜して啄木をはじめ当時の早熟な青年たちに大きな影響を与えた高山樗牛は、「郷里の弟を戒むる書」(明34・12)において、「多数の学生に行きわたり、彼此人我の差別なく平等の教化を旨とす」る「今の教育」が「凡人」を作るばかりであることを厳しく批判している。そこで「自我の満足」を説き、歴史上の「偉人大大人物」との「默契会通の三昧」に入るべきことを強調するところに、所謂「人性本然の要求」(「美的生活を論ず」)を重視する彼の立場は明らかだが、注意したいのは、その主張が、学校教育の情勢の変化を見据えている点である。

日清・日露戦争にはさまれた約十年は、学校教育に対する認識が

広く一般に普及していった時代であり、明治三十五年には小学校への就学率が九十パーセントを超え、また、この間に中学校の数は三・六倍に急増し、生徒数は在学者数で五倍近く、卒業者数では九倍強という大きな発展を遂げている。しかも、小学校から帝国大学に至る近代の教育体系の中間に位置する中学校は、明治三十二年に高等女学校令、実業学校令の発布と併せて制度的に改正され、上級学校との接続関係が確立されて、戦前期における教育体系の基盤はこの時点でほぼ整備される。明治十九年の帝国大学の誕生と、その翌年の文官任用試験の導入は、「立身出世への強い野心をもった若者たちに、めざすべき明確な目標を与え、その目標の達成にむけてかれらを駆りたて、少なくとも、近代セクターの内部に学歴主義的な秩序をつくり出すうえで、決定的な役割をはたした<sup>(2)</sup>」とされるが、学校制度を前提とする社会的な上昇移動<sup>1</sup>立身出世への志向が実際に広く青年たちに浸透するのは、この日清・日露戦争間の時期なのである。それと並行して、近代的な官僚制機構は次第に体裁を整え、目標としての頂点的な地位への距離は時間的にも長期化して、青年たちを取りまく状況は閉塞化していくことになる。桂月や樗牛の「凡人」と「非凡人」をめぐる言説は、いずれもこの閉塞状況に依拠して発せられたものであり、同時代の青年読者に提示された独歩の「非凡なる凡人」もまた、そうした背景において考察してみる必要がある。そこで、当時の彼らの具体的な意識のあり様を、次に『中学世界』の投稿欄を通して明らかにしたい。

『中学世界』が、中等教育の補完的な教材としての役割や進学情報の提供だけでなく、充実した投稿欄を持っていたことはよく知られているが、ここでは時代の横断面を探るために、「非凡なる凡人」が発表されたのと同じ明治三十六年中の一年間を対象に見ていくことにする。この年には、「青年文壇」と名付けられた投稿欄のある普通号と投稿作品を特集した四回の定期増刊号とを合わせて十六冊が発行されており、それらに掲載された作品のうち、新体詩・漢詩・

# 非公開

## 立志をめぐる言説状況

	加熟	代替	縮小	冷却	小計／総数
論文	12	1	20	7	40 / 74
叙事文	0	1	0	16	17 / 95
抒情文	9	0	4	48	61 / 88
書簡文	25	1	3	8	37 / 80
小説	1	0	0	10	11 / 34
計	47	3	27	89	166 / 371

(明治36年の『中学世界』投稿作品の場合)

和歌・俳句などの韻文や課題作文を除くと、入賞や賞外秀逸として掲げられた作品が全部で四百点近くある。その中から「立志」の問題が現われているものを抽出すると、全体の四割以上に達し、いかに志を立てるかが青年たちの重要な課題であったことが分かる。それらの作品を、竹内洋氏が日本の選抜社会を分析するために類型化した図式に基づいてジャンル別に整理すると、表のようになる。

ここで「加熟」〈代替〉〈縮小〉〈冷却〉とは、社会的な上昇移動という文化目標の達成が何らかの障害に直面した場合、そこに生じた緊張をどのように修復したり緩和しようとするか、という適応の仕方によって区分したものである。立身出世が困難な現状であるにもかかわらず向上欲求<sup>5)</sup>「アスピレーション」を保持し続ける場合が〈加熟〉であり、反対に、前途への失望から立身出世のコースを離脱していく場合が〈冷却〉である。さらに、アスピレーションを維持ないし上昇させる点では〈加熟〉と同じだが、支配的な成功経路とは別の方向に活路を見出していく場合を〈代替〉とし、また、立身出世を完全に断念するのではなく、次善の目標達成に満足を見出すとする場合を〈縮小〉と定義する。勿論、この四つの類型は単独で行われるとは限らず、しばしばいくつかの組み合わせによって成り立っているが、ここではそれぞれの作品において立志をめぐる価値が収斂していく方向に即して分類してある。

その結果を見ると、〈冷却〉が過半数を占め、次いで〈加熟〉が三割近くあり、〈縮小〉がそれに続き、〈代替〉はごく僅かにすぎない。その他の作品としては、歴史小説や人情もの、人物論、身辺雑

記、紀行文、ルポルタージュなどがあり、学校生活の様子を気楽に綴ったものや、災害の模様を報告する時事的な関心も示されていて、彼らの青春のもうひとつの側面に触れることができる。それらからも窺えるように、『中学世界』の投稿者の大多数は現役の中学生や師範学校生である。だが、立志の問題に関して言えば、彼らはエリートへの階梯の途上にあるにもかかわらず、その表現世界においては立身出世に懐疑的な「冷却」への志向がかなり強いと言える。さて、これら四つに分類した投稿文の中から、それぞれの典型的な作品を取り出してみよう。<sup>(6)</sup>

まず、「冷却」型の比率が最も高いジャンルは「抒情文」であるが、それらには一人称の回想形式で独特のフィクションの世界が繰り広げられている。たとえば「幸深きわれ」<sup>(6)</sup>は、功名を目指して上京する友人たちに「加熱」された「われ」が、年老いた両親に遊学の許しを乞い、容れられず煩悶に陥る、という設定になっている。やがて「われ」は羨んでいた友人たちがいずれも苦学の末に墮落したことを知り、「父母の恩」に目覚めていく。その過程で「冷却」の機能が働き、「広き世の中」に背を向けて、故郷の「倭き家」の純粋な生活に安らぎを得るところで結ばれている。また、「里の土橋」<sup>(6)</sup>のように、功名と栄華に憧れて一旦は故郷を出たものの、都会の虚飾と歓楽とに幻惑されて「徒にあやしき邪道にふみ迷ひ」、失意のうちに帰途につく、という展開を辿るものも多く見られる。つまり、これらの「冷却」に区分される「抒情文」では、ひたすら虚栄の都市生活を脱して、質朴な田園生活に回帰する志向が

中心的な主題となっているのである。この場合、故郷の自然や家族の情愛によってもたらされる慰藉は、菊亭香水の『悲風世路日記』<sup>(明17)</sup>や宮崎湖処子の『帰省』<sup>(明23)</sup>に示されたような都市生活との相補的な関係で位置づけられているのではない。明治三十年代の青年たちは、社会空間における上昇移動を全面的に否定したフィクションの世界に自己の感情を仮託しているのである。彼らの投稿文に詠嘆的な気分が蔓延していたことは、選評として、「敢て寄書者諸人に告ぐ抒情とは必ず悲哀の感懐を抒ぶるにに限るにあらねば、今後は多少趣の異りたるものを寄せ給へ」<sup>(明36・2)</sup>というような苦言がしばしば発せられていることから窺える。明治前期を代表する投稿雑誌『穎才新誌』が、青年たちの立志の情熱を表明する場であったのに対し、『中学世界』の投稿欄は、立志の遂げ難さを啣つ場となっていたと言つてよいだろう。<sup>(7)</sup>

こうした傾向は、「小説」の場合により顕著に現われている。「小説」は定期増刊号のみに掲載されたため絶対数が多くないが、その中には立身出世の代償として犠牲になっていく人々の悲劇を主題とした作品が目立っている。たとえば、「雪の夜」<sup>(6)</sup>は、上京遊学中の我が子の出世を待ち望みながら、苦勞して仕送りをしていた故郷の父と婚約者が、その青年の墮落を知って懊悩するという作品であり、また、「見返り松」<sup>(6)</sup>には、故郷の許嫁を村の財産家に強奪されたことを探知した主人公が、遊学先の東京から帰郷して二人を惨殺し、幼馴染みの巡査に護送される様子が描かれている。いわば立身出世の陰画像としての世界が形作られているのである。

これに対して、社会の支配的な目標達成に同調しようとする〈加熱〉型の言説は、「書簡文」に集中している。たとえば、当時延岡中学の生徒であった若山繁（牧水）に、「絵はがき（都の友へ）」<sup>(6)</sup>と題する作品がある。これは三通のはがき形式で構成され、その第三便の一節には、「今一度、郷を出でられし時の唐うた、胸に吟じ給へ、到る所の青山君を容るゝに吾なるや否や」とある。第一、二便では、かつて友が出郷した頃を懐かしみ、故郷や残された家族の様子を伝えているが、それらの便りが結果的に都の友を〈冷却〉して望郷の想いを喚起してしまったことを詫び、再び〈加熱〉しようとするのである。ほかにも、怠惰や奢侈、病氣、落第などのために志半ばで挫折しようとする友人への忠告、あるいは遊学への誘い、弟に対する刻苦勉励の諭しといったものが少なくない。

こうした〈加熱〉の言説が、〈冷却〉の言説の優勢な「抒情文」や「小説」とは対照的に、「書簡文」に偏っていることは注意が必要だろう。この立身出世主義に強く動機づけられた〈加熱〉の言説が、直接的なコミュニケーション形式である「書簡文」に多いのに対し、社会からの離脱を志向する〈冷却〉の言説が、フィクションの世界として構成された「抒情文」や「小説」に多いという関係は、意識の表層のレベルと深層のレベルの対立として捉えることができる。しかも、投稿文においては、〈加熱〉されればされるほど挫折した場合の〈冷却〉の程度も大きく、同様にまた、〈冷却〉への志向を抑えるためには一層〈加熱〉が強化される、というように両者は共軌的に結びついている。言い換えれば、青年たちは外的に動機

づけられた立身出世主義と内的に肥大した前途への不安を抱え込み、空間的には都会への進出と田舎や故郷への帰郷、時間的には未来への前進と現在や過去への滞留、主体的には社会的活動への参入と家族的な共同性の回復との間で葛藤を繰り返していき、二律背反的な価値意識に深くとらわれていたのである。

ところで、この〈加熱〉と〈冷却〉とは異なる立志のあり方としての〈縮小〉や〈代替〉に分類される言説は、どのように現われているのだろうか。

〈縮小〉型の一例としては、むやみに名声を追うのではなく、堅実にその本分を尽し、「自己の故郷の歴史に名を留むるに於ては栄と云ふべきなり」と説く「死と生」<sup>(7)</sup>という「論文」があげられる。こうした〈縮小〉の言説は、先の大町桂月の凡人論と明らかに響き合うもので、決して社会的な上昇志向そのものが否定されるわけではないが、立身出世の閉塞状況を前提としてアスピレーションは鎮静化し、〈加熱〉と〈冷却〉の分裂を回避するコースを志向するのである。

また、〈代替〉型にあたる作品では、「論文」に「トラスト王モルガンの伝を読む」<sup>(8)</sup>がある。ここではアメリカの金融資本家モーガンをナポレオンに比肩し得る「傑士」とあるとし、「実業は俗の尤も俗なる者と称す」る同時代の先入観を退けて、「実業的の偉人」の価値が主張されている。だが、『中学世界』の投稿文全体からすれば、この〈代替〉に分類される作品がきわめて僅かなものとどまっている点に、当時の青年たちの意識のあり様を窺うことが

できるだろう。竹内氏は、明治三十年代に起った成功ブームを、  
 『代替』の機能を担ったものとして位置づけているが、学校制度の中での成功には関心が高くても、学歴主義の秩序化された立身出世のコースとは別なかたちで前向きに社会に立ち向っていく生き方は、きわめて見えにくくなっていたのが実状であつた。しかも、「中学を経て何か一つ専門の学校を卒業したるものならでは、社会の中層以上に飛躍し難き也」(大町桂月「今の成功者」明35・11)というような論調が、学校教育の重要性への認識を一層強化していくのである。そのような固定化した観念の世界にとらわれた青年たちにとって、独歩の「非凡なる凡人」が、清新な世界として深い感銘を与え、彼らの精神を鼓舞したことは、「実に好箇の立志譚と存候、(略)吾人修養上の好模範と存欣喜に不堪」というような「読者通信」欄(明35・4)に寄せられた反響からも知ることができる。では、この作品は彼らにどのような世界を開示していくことになるのか。

### 三

桂正作が『西国立志編』の感化を受けて「工業で身を立つる決心」をするのは、日清戦争直前の明治二十七年頃にあたる。同じ頃、徳富蘆花の『寄生木』(明42・12、警醒社刊)の主人公・篠原良平は、『西国立志編』に刺激されて岩手中学を目指そうとしたのに対し、「発明に越す大事業はない」とする正作は、やがて上京して勤労しつつ工手学校に学ぶことになる。この正作における立志の問題で注目したいのは、それが彼の日常的な生活の次元とどのように結びつ

いているかである。

『西国立志編』を読みはじめた頃の正作の様子は、次のように語られている。

正作は『テーブル』に向ひ椅子に腰をかけて、一心になつて何か読んで居る。

僕は先づ此『テーブル』と椅子のことから説明しやうと思ふ。『テーブル』といふは粗末な日本机の両脚の下に統合をした品物で、椅子とは足統の下に箱を置いたゞけのこと。けれども正作は真面目で此工夫をしたので、学校の先生が日本流の机は衛生に悪いと言つた言葉を成程と感心して直ぐこれだけのことを実行したのである。そして其後常に此椅子テーブルで彼は勉強して居たのである。其テーブルの上には教科書其他の書籍を丁寧に重ね、筆墨の類まで決して乱雑に置いてはない。で彼は日曜の好い天気なるにも関はず何の本か、脇目もふらないで読んで居るので、僕は其傍まで行つて『何を読んで居るのだ。』と言ひながら見ると、洋綴の厚い本である。

ここでは、洋風の机と椅子の使用や「衛生」という観念など、近代的な学校教育によって生活様式そのものを変化させていく正作の姿勢が示されている。「洋綴の厚い本」とは、おそらく明治十年に最初の本格的な活字洋装本として刊行された『改西国立志編』であり、この書物が直接的に喚起しているのは、西洋的な新しい世界である。夏目漱石は「中学改良策」(明25・12稿)で、外国語の教科書には「編中の事柄は西洋にして其思想は邦人の陋習を打破るか或は

本来の美徳を誘導するものを選ぶべし」として、「自助論」をその「適例」と評しているが、正作は「一心になつて」「脇目もふらないで」読みふける集中型の読書を通して、翻訳からそうした西洋的な世界に親しんでいくのである。

しかも、この「テーブル」と椅子の工夫は、時間的に彼と『西国立志編』との出会いに先立つものであり、それがここで注釈的に付け加えられていることに注意したい。『テーブル』といふは粗末な日本機の両脚の下に統合をした品物で、椅子とは足統の下に箱を置いたゞけのこと。けれども正作は真面目で此工夫をした」とあるように、彼の新しさは、外来的な知識としての西洋を彼自身のそれまでの生活様式に取り込むことよつて成り立っている。その「テーブル」の上に日頃から書籍や筆墨をきちんと整理している正作が『西国立志編』に読みふける姿は、彼の学び取つていく新しい世界が、過去や現在とは断絶したかたちでの西洋へ未来への志向ではなく、彼自身の実際の生活や本来の資質に深く根ざしたものであることを示している。

従来、『西国立志編』の第二編「新機器ヲ發明創造スル人ヲ論ズ」に謳われた「産業革命期特有の向日的な技術信仰、ないしは生産的知識の尊重」に基づく実証精神を、明治十年代の青年たちは理解できなかつたという前田愛氏の指摘を受けて、それと対比的に正作の近代的な合理性が評価されてきた。しかし、この作品は、正作における新しい世界との接触が、その基盤となつている過去から継承し展開してきた生活や彼自身の資質と密接な関連で捉えられている点

にひとつの特徴がある。

たとえば、正作は桂家に伝わる「一転すれば冒険心となり、再転すれば山気となる」という「敢為の気象」を持ち、「西国立志編のお蔭で、此気象に訓練を加へ、堅実なる有為の精神とした」とされるが、それだけではなく、「一定の順序を立て、一歩々々と着々実行して遂に目的通りに成就する」彼の「性情」には、「真書太閤記三百巻を写すに十年計画を立て、遂に見事写し終つた」という「氣魂の大いなる」祖父の感化も関わっていることが言われる。すなわち、彼の「有為の精神」は、『西国立志編』と祖父から受け継いだ「気質」とが合致し、それらが再統合された結果として形作られているのである。その意味で、「山気」のために失敗した父や「冒険」のために死んだとされる兄の事例は、これまでに言われてきた正作との代代的な対比だけでなく、彼の精神形成に大きく介在していると考えられる。『殖産』といふ流行語にかふれて遂に破産してしまつた父と正作との関連で言えば、柳田国男が、「士族の商法」とは「昔から人を説く力あり、殊に自身の為になつて安泰の計を立てなければならぬ人々の、弘く時代を見渡して心付いた方策であつた。仮に一度は失敗をしようとも、士族の経験は十分に利用せらるべきものが多かつた。良くも悪くも新文化の展開には、士族の苦闘が無意識に貢献したと言ふことが出来る」と説いているように、「何時も多少の山気が浮動して居た」家庭に育ち、父の新たに手を出した始の繁殖事業を正作が誇らしげに「僕」に伝えるところに、その結びつきは現われている。また、上京して工手学校に入学するまでの

間に、はじめ九段の公園で、「砂書き」という各種の色のある砂を手握って少しずつ地面にこぼしながら巧みに絵を描いていく大道芸の見世物をし、ワットの話の子供に聞かせるというエピソードにも、同様の指向性が働いていることは明らかだろう。つまり、正作は新たな状況に不断に対応し得る統一的美実践的な感覚をもって、自己の資質と能力を最大限に発揮しながら、苦もなく逆境に立ち向ってその志を実現していくのである。

「ワットやステブソンやエジソン」を「理想の英雄」として仰ぎ、「工業で身を立つる決心」を固めて「大<sup>アグレッション</sup>望」の実現に向けて着々と勉強していく彼の辿るコースは、基本的には「代替」に当てている。しかも重要なのは、その正作を紹介する語り手の「僕」が、同様に「将来の大<sup>アグレッション</sup>望」を抱きながら、「県下の中学校」に進学し、後に東京に遊学するという「加熱」のコースを辿った人物として設定されていることである。この過去の「僕」と正作との間で開いていく距離は、たとえば上京した「僕」が正作の下宿を訪問する場面に明瞭に見ることができ、漸くのことでのその住家を探し当てた様子は、「容易に分らぬも道理、某方といふ其某は車屋の主人ならんとは」というように、大仰に驚き呆れてみせる身振りを想起させる表現で示されている。こうした諧謔的な調子には、「天が与へた才能からいふと桂は中位の人たるに過ない」とされる正作への優越感が認められる。回想の中の「僕」の正作に対する姿勢は、「一別以來、正作の爲したことを「聞いて居る中にも益々彼を尊敬する念を禁じ得なかつた」としながらも、「今年の中に一度故郷に帰ら

い」という正作の言葉には、「到底、言ふべくして行ふべからざるを思ひ、別に気にも留めず」、「軽い挨拶」に紛らわす素っ気ない態度をとるように、同調と疎隔の間で一定しない。こうした過去の「僕」と正作との関係に優越感にもとづく落差が存在するかぎり、「僕」のフィルターを通して捉えられる正作のあり方を読者が共有する事態は生じにくいだろう。その落差が決定的に打ち破られるのは、次の「縄暖簾」の場面においてである。

桂は美味さうに食ひ初めたが、僕は何となく汚らしい気がして食ふ気にならなかつたのを無理に食ひ初めて居ると、思はず涙が逆上げて来た。桂正作は武士の子、今や彼が一家は悲運の底にあれど、要するに彼は紳士の子、それが下等社会と一所に一膳めしに舌打ち鳴らすか、と思つて涙含んだのではない。決してさうではない。いや／＼乍ら箸を取つて二口三口食ふや、卒然、僕は思つた、あゝ此飯は此有為なる、勤勉なる、独立自活して自ら教育しつゝある少年が、労働して儲け得た金で、心ばかりの馳走をして呉れる好意だ、それを何ぞや不味さうに食ふとは！ 桂は此処で三度の食事をするではないか、これを憐々ながら食ふ自分は彼の竹馬の友と言はれうかと、さう思ふと僕は思はず涙を呑たのである。そして僕は急に胸がすが／＼して、桂と共に美味く食事をして、縄暖簾を出た。

ここで「思はず涙が逆上げて来た」理由について、傍線部Aでは、現在の語り手である「僕」の注釈として聞き手の予想を先回りするように、「武士の子」という階級的な属性にもとづいて相手を裁断

する見方を明確に否定する言葉が付け加えられている。続いて説明される傍線部Bの回想の中で、過去の「僕」がその時に思った内容は、従って現在の「僕」の支持を受けていることが強調される。語り手としての現在の「僕」と、回想の場面における登場人物のひとりとしての過去の「僕」の正作に対する評価は、ここではじめて同一化することになる。それは、過去の「僕」に即して言えば、正作に対する優越感を内包した関わり方の虚妄性の自覚であり、現在の語り手の「僕」が、この少し前の部分で、「彼ほど虚栄心の少ない男は珍らしい。(略)彼は決して自分と他人とを比較しない」と述べているような、「虚栄心」を否定する認識がこのとき獲得されるのである。それによって両者のつながりは友情にもとづいた信頼関係へと質的転換を遂げ、「優位」「勤勉」「独立自活」という正作のあり方は、社会の中での他者に対する個人の姿勢の問題として「僕」自身に内面化されることになる。

このように見ると、正作のその後の軌跡は、当時の青年たちがとられていた二項対立的な世界を相対化し得る立志のあり様を示していることが浮き彫りになってくる。正作は「二年間の貯蓄の三分の二を平気で擲つて」故郷の家族や親戚との共同性を確認し、また、「僅の給料」で自活しながら、国元を飛び出して東京に来た二人の弟を養育していく。そこには、家族のために自己の立志を放棄して田舎に沈潜したり、あるいは逆に、家を犠牲にしても野心を遂げようとするのとは別な方向への展開を見出すことができる。さらに、電気事業の「技手」として「我を忘れ世界を忘れ、身も魂も、(略)

仕事に打ち込んで居る」という、労働に全力を傾注する正作の姿は、社会の実状から離れた非現実的な学問によって身を立てようとするのと、学問を捨て、産業社会に背を向けて田園生活に回帰するのとも異なっている。つまり、正作の立志は、〈加熱〉や〈冷却〉に拘束された青年たちの価値意識を相対化する自由なあり方のモデルとして位置づけられるのである。

#### 四

自主独立の気概に富む桂正作のような有為な青年を待望した同時代の動きとしては、明治三十五年十月に創刊された雑誌『成功』がよく知られている。アメリカの雑誌『サクセス』に倣って村上濁浪が編集発行したこの雑誌は、『中学世界』とともに当時の青年たちに幅広く読まれ、独歩もこの時期『サクセス』を購読して、自分でも同様の雑誌を出したいと言っていたことが伝えられている<sup>1)</sup>。『成功』誌上には、創刊当初から様々な分野で功を遂げ名を成した人物の立志談や伝記が掲げられ、また実業や海外移民が盛んに奨励されているように、この雑誌の趣意は、閉塞状態にある青年たちのアスピレーションを、社会の多方面に解放するための具体的な方策を提示しようとするところにあった。こうした〈代替〉の言説に対する当時の青年たちの反応が鈍く、現実には学校制度の中での「成功」へと駆り立てられていったことは、既にふれたとおりである。しかし、その「発刊之辞」や「大旨」に「自助的人物の養成」を謳っているように、個人の自立の問題が主要な課題として追究されていた

点で、「非凡なる凡人」との連関を見ておく必要がある。

その意味で注目したいのは、「自助的人物」として大成するための不可欠の要件として、自己の「特性」の發揮を強調していることである。たとえばそれは、次のように説かれる。

◎目的を定めやうとする時に當つて、最も肝要なのは、其目的とする職業が、自身の特性と合つて居るや否やと云ふ事である、(略)人には各々特性と云ふがあつて、其特性に合つた職業に従事して、其れを發達さへすれば、後には鬱然たる人材と為り、天下の羨望する程の者ともなるが、若し其れと合はない方面に従事すれば、英雄も竟に槽檻の間に餓死するのである、(喜憂録「明35・10」)

ここでは、「特性に合つた職業に従事」することが、自己の「成功」のための手段としての意味で捉えられ、多分に功利主義的な傾向があることは否定できない。ただ、この「特性」の重視が、「他人の足跡を追ひて走るが如き事なく、常に自己の性質に適合せる方面を凝視し居りて、其方面に於て自己特有の進路を發見すべきなり」(「手腕と事業」明35・11)とも主張されているように、他者とは異なる自己のあり方への自覚を導き出し、個人の自立の問題を内在的に追究することにつながつたのも確かである。一例をあげれば、「記者と読者」欄(明36・8)では、「生は家に長男と生れ私立中学を卒業せしが性經濟を好きこれを研究せんとす然れ共父これを許さず本性ならぬ職に朽死せんより家を出て東都に自活勉強せんとす然れども許可なく家を出づるは又忍びざるものあり薰くは高教を賜へ」と

いう「自助生」から寄せられた質問に対して、「能く能く注意すべきは此天性の得失如何の問題なり」と回答がなされている。自己の資質に従つて家の論理を乗り越えようとするこうした質問の存在によつて、当時の読者の反応は裏付けられるだろう。この諸個人の質的な相違を前提として、自己の内在的な「特性」に着目し、それを最大限に發揮し得る職業に就くべきことを説く「成功」の個人の捉え方には、「非凡なる凡人」との共通性を見出すことができる。

ただ、この場合重要なのは、『成功』の掲げる「自助的人物の養成」という発想の根本に、次のような弱肉強食的な生存競争の認識が貫かれていることである。

◎天地が本来、自分一人の幸福の爲めに出来た物ならば、それこそ、己の思ふ通りに往くであらうが、悲しい事にはそうでない、四千五百万の人間も住まねばならず、十五億の人間も住まねばならず、人間ばかりでなく、獸類も、鳥類も、鳥獸の外に、草木も位置を占めねばならぬ、そこで、是等の動物、植物、金石等と、時々衝突を起し、自己が進む事を得ぬのである、之を進まうとするには、自己の力を以て、其障礙を取除くる外はない、相手の物体が、自ら取除けて、待つて居ては呉れぬのである、(前掲「喜憂録」)

『成功』が繰り返し金銭や肉体などの物質的な問題を顧慮したのも、基本的には資本主義の進展とともに開示された市場社会の論理が、この生存競争のイメージで捉えられたために他ならない。日進月歩の変化を遂げつつある「世界の現状に適する人物」(「人物と

「早老」(明36・8)となるためには、精神的な修養だけでは不十分であり、物質問題と併せて事態に立ち向かわないかぎり、現代の厳しい社会に対応することはできないと考えられたのである。こうした認識に立脚して、青年たちのアスピレーションを多様な社会活動に向けて解放し、「自助的人物」を育成することによって、国家を興隆し、国際的な生存競争の時代を勝ち抜いていく、というのが雑誌『成功』の大まかな見取り図であった。

言うまでもなく、そのような志向は『西国立志編』の理念と呼応するものであり、「非凡なる凡人」においても、「桂正作の如きは平凡なる社会が常に産出し得る人物である、又た平凡なる社会が常に要求する人物である。であるから桂のやうな人物が一人殖へればそれだけ社会が幸福なのである」と作品の冒頭部で語られているように、個人の自立自活は国家の興隆と不可分なたちで提起されている。だが、先述のように、正作は産業資本主義確立期の時代の流れに棹さしながら、「虚栄心の少ない男」で「決して自分と他人を比較しない」ことが強調され、個人としての自立が他者との競争や対立をもたらしないうような結合関係への志向によって捉えられていた。当時、工業立国論として喧伝された体制的な見地からは、正作のよいうな中間技術者の地位は、しばしば「下士官」という軍隊のメタファーで指示されていたが、彼はそうした社会的な空間における訓練された専門的労働力として、特殊化・分業化と階層的に段階づけられた服従関係に組み込まれつつも、その規範から自由に自らの生活の領域と労働の領域を確立するプロセスを辿っている。すなわち、

個人のあり方が他者の利害と衝突することなく、調和的に社会全体の幸福を形作っていくような人間の結合関係を基盤として、「平凡なる社会」は思い描かれているのである。

こうした「平凡なる社会」と自立した個人との関わりを念頭に置きながら、最後に青年たちの立志の行方を見ていくことにする。それによってこの作品を、同時代的な位相から通時的歴史的な位相へと開いていきたい。

## 五

周知のように、啄木は「時代閉塞の現状」(明43・8稿)において、明治の青年たちの自己主張の展開の跡を辿り、「我々明治の青年が、全く其父兄の手によつて造り出された明治新社会の完成の為に有用な人物となるべく教育されて来た間に、別に青年自体の権利を識認し、自発的に自己を主張し始めた」のは、日清戦争以後のことであり、「樗牛の個人主義が即ち其第一声であつた」と論じている。この当時の青年たちの樗牛の言説への反応の仕方を見ると、彼らの「個人主義」についての理解のあり様を窺うことができる。先の『中学世界』への投稿作品には、樗牛の影響下にあるものはいくつか見られるが、それらは〈加熱〉と〈冷却〉という対極的な二つの類型の相方に現われている。

たとえば、〈加熱〉型では、「自己拡張論」(④)と題して、個人は各々「自己を拡張するべき天職」を有し、「よく之を自覚したるもの則社会に向て大なる活動をなすもの也」と、英雄豪傑的な「自

己」の自覚を主張した文章があり、また、〈冷却〉型としては、「閑窓漫筆」①という作品が、自己の大志と世路の艱難との相克を脱し、「天真爛漫にして人爵に迷はず、功利に走らず」に「本然の至性」を抜くべきことを説き、「理想と云ふ事も変遷と云ふ事も敢て関する所にあらず、只夫れ現実の趣味に快楽を刻々に送りて刻々に得つゝ有るのみ」という自己満足の境地を論じている。このように、〈加熱〉と〈冷却〉という支配的な価値体系に対する姿勢の相違に関わりなく青年たちが反応しているところに、樗牛の言説の受容の特質がある。

これらの投稿文には、「感慨一束（姉崎嘲風に与ふる書）」（『太陽』明35・8）や「無題録」（同前、明35・10）が換骨脱胎して取り込まれているが、樗牛の言説は、「自己の存在に関する自覚」（『感慨一束』）を、社会や他者との相関関係において確認していくのではなく、「一個の客体としての社会等は吾れに於て没交渉」であり、「吾が生存の上に於て多少の価値を認めらるゝに及びて、吾と彼等と初めて亦多少の関係を有し来るべきのみ」（『無題録』）というように、もっぱら超越的な主観性のレベルで把握することによって、「加熱」と〈冷却〉を媒介する役割を果たしたのである。それは、見方によっては青年たちが絡め取られていた立身出世主義の枠組みを脱却する契機をもたらすものであったと言えるかもしれない。

しかし、樗牛の言説は、社会から距離をとることで、「個人の尊厳」を打ち出すとともに、青年たちの内的に閉ざされた自己の不安を喚起して孤絶感と煩悶を増幅することにもつながっている。そうした

傾向の高まりを象徴するのは、言うまでもなく明治三十六年五月の藤村操の華厳の滝への投身自殺であり、『中学世界』の投稿欄にもこの前後から人生問題を扱った作品が目につくようになる。同時に、青年たちの間には、その懐疑的な人生観に反対し、現状に満足を見出すべきことを主張する言説も現われ出す。たとえば、「畢竟宇宙は不可思議なり、故に人も不可解と思ふに及んでは真に其愚を啓まざんばならず」と評する「予が人生観」①では、「人生の真価は外界即ち客観の刺撃に迷はざる自由の精神に於て見らるべくして、大なる快楽は生存の中に籠り、大なる満足は不如意の中に存するもの」と、人生の不如意をそのまま受け入れて、そこに「真価」を求めようとする。同じく自己実現を説きながらも、青年たちのアスピレーションは総体的に矮小化していくのである。しかし、それゆえにかえって、独歩の「非凡なる凡人」は、彼らに立志の重要性を喚起することになると見ることができる。

後に「非凡なる凡人」が収められた独歩の第三作品集『運命』（明39・3、左久良書房）は、日露戦後の文学界の新気運に相応するものとして藤村の『破戒』や漱石の『濛濛集』とともに脚光を浴びたが、その評価は「何れも其の作中の人物が、神経質にして而かも社会の苦悶に敗れたる結果一種消極的態度を取るに至つた、所謂／＼自棄的性格」を以て一貫してある」（『早稲田文学』「彙報」欄、明39・10）というように、主に「酒中日記」や「運命論者」などの時代風潮に見合った「自棄的性格」の人物を描いたものに重点が置かれ、この作品をはじめ、「日の出」や「馬上の友」といった立志を

貫いていく向日的な人物を描いたものは陰に追いやられてしまう。

しかし、進歩的な教育家でもあった坪内逍遙が『訂中学新読本』（明41・11、明治図書刊）にいち早く採用し、また、芥川龍之介が中学生向けに『近代日本文芸読本』（大14・11、興文社刊）を編集したとき、「編一作家」という方針のもとで、独歩の作品としては「非凡なる凡人」を収録しているように、文学界とは別なもうひとつの享受圏が引き続き存在していたのである。そこにおいて、国家価値に追従することなく、また社会から逸脱することもなしに、規範の内部に身を置きながら「有為の精神」をもって自立していく桂正作の姿と、そうした人物による「平凡なる社会」の幸福を指し示したこの作品は、青年たちの沈滞した意識に揺さぶりをかけ、たえず前向きな新しい生き方の模索へと彼らを促していったのではないだろうか。

注1) 滝藤満義『自助的人間像への哀別』（『国木田独歩論』所収、昭61・5、塙書房刊）

(2) 天野郁夫『試験の社会史——近代日本の試験・教育・社会——』昭58・10、東京大学出版会刊）

(3) 『中学世界』の投書雑誌としての展開をメディア論の観点から詳しく分析したものに、紅野謙介『『中学世界』から『文章世界』へ——博文館・投書雑誌における言説編成——』（『季刊文学』平5・4）がある。

(4) 『選抜社会——試験・昇進をめぐる〈加熱〉と〈冷却〉——』（昭63・1、リクルート出版刊）

(5) 向上心・大望・野心などの上昇欲求を総称して、価値中立的な意味

でこの言葉を使用する。

(6) 投稿作品の筆者・雑誌の号数・ジャンル・賞位は、引用する作品名の後に①②の記号を付し、次に一括して掲げておく。

a) 藤田貞造、第3号（春季増刊）「抒情文」第五賞。

b) 奥山平吉、第8号（夏季増刊）「抒情文」第五賞。

c) 旭紫雲、第3号（春季増刊）「小説」秀逸。

d) 大石夢幻庵、第8号（夏季増刊）「小説」第一賞。

e) 若山繁、第3号（春季増刊）「書簡文」第三賞。

f) 渡辺静、第15号（冬季増刊）「論文」第四賞。

g) 山田如月、第2号「論文」第四賞。

h) 西浦半助、第5号「論文」第四賞。

i) 神田吉雄、第10号「論文」第三賞。

j) 峰谷破衣、第12号（秋季増刊）「論文」第五賞。

(7) 『中学世界』への投稿は号を追って増加し、「非凡なる凡人」が掲載された春季増刊「緑意紅情」の場合で、応募数は約三千通に達したという記事（◎本誌の春季増刊」明36・2）があるように、当時の青年たちの投稿熱は高まる傾向にあった。

(8) 読者の中には、家が貧しくて中等教育を受けられずに独学している青年も存在するが、彼らは進学の道が閉ざされた現実への挫折感を抱え込み、成功には学歴の取得が不可欠であるという考え方に、より深刻に絡め取られていることに留意する必要がある。

(9) 『明治立身出世主義の承譜——『西国立志編』から『帰省』まで——』（『前田愛著作集』第2巻所収、平1・5、筑摩書房刊）

(10) 『明治大正史 世相篇』（昭6・1、朝日新聞社刊）

(11) 押川春浪「鎌倉在任前後の独歩氏」（『新潮』明41・7）

〔付記〕本稿は、一九九三年度日本近代文学会春季大会における口頭発表に加筆訂正したものである。

## 三富朽葉『ヤ燦けた鍵』の成り立ち

小川亮彦

### はじめに

上田敏の訳詩、評論によって紹介されたフランス象徴主義は、蒲原有明、岩野泡鳴から中原中也、小林秀雄に連なる日本象徴主義を生み出した。明治末から昭和前期に至るこの系譜のなかで、大正の初めに、独自の詩的世界を創りだした詩人に三富朽葉がいる。朽葉の文学活動は、フランス象徴詩の読解と研究、翻訳、自身の詩作等が渾然一体となったものであるが、従来の朽葉研究では、マラルメ、レミ・ド・グールモン、ヴェルハールンなどの受容のもとに確立した朽葉の〈詩学〉がテーマとなることが多かったのに対し、彼の〈詩〉そのものが対象になることは少なかつた。<sup>(1)</sup> 本論文では、フランス象徴詩のさまざまな影響を中心に据えて、散文詩『燦けた鍵』の成り立ちを考察してゆくが、あくまで、朽葉の詩句という始原に立ち還り、そこから、彼の〈詩〉と〈詩学〉を繋ぐ道筋を追ってみたい。朽葉が達成した象徴詩の文学空間とはいかなるものであつた

か、それがあきらかになるはずである。

### 一 散文詩集『生活表』と散文詩『燦けた鍵』

明治44年から大正6年にかけて執筆された散文詩集『生活表』は、『魂の夜』『燦けた鍵』『海』『生活表』『微笑』についての反省』の五篇からなる。<sup>(2)</sup> この散文詩集は、短い生涯の晩年の作であるという点からだけでなく、完成度の高さと、明確な創作理念を随伴していたという点で、朽葉の代表作といえる。彼の言葉によれば、『「生活表」について。——あらゆる境遇に於いての自分を傳記にすること。——之は連続した數個のお伽噺の唯一性を備へたものとなるであろう。此の著の爽やかさは既に一個の現代的傳説である。この傳説は一個の詩篇でなければならぬ。なぜなら、自分は藝術家であり、自分の感じた世界は創造品である故。』<sup>(3)</sup> とある。この宣言は、<sup>(4)</sup> はからずも、大正6年8月に朽葉が犬吹崎で事故死(満28歳)したその翌9月に、生涯を附録し結論づけた作品『微笑』についての反省』が

「早稲田文学」に掲載されるという皮肉な事実によって、文字通り「傳説」化を成就することになる。しかし、そういう運命の偶然は別としても、絶筆『微笑についての反省』には、朽葉の他の作品とは異なる「静謐さ」が満ちている。結語を見てみよう。

……ああ、私に永遠を告げたものは何であるか？愛慕の心である。私に生活を告げたものは何であるか？愛慕の心である。慰藉は愛の眠りであり、微笑は愛の目覚めである。(中略)愛の經驗に依つて聖な営みを啓示するもの！私は御身を微笑と呼ぶ。(中略)眠る前には祈るがよい、／春の前にはほほ笑むがよい。／ああ、日は傾く、ああ、日は傾く、／暮れる前に謡ふがよい、／休息の前には告別するはよい。／去らば去らば、わが慕ふ光よ、去らば！／至上の告別は微笑の認識である。<sup>(4)</sup>

この詩篇は、〈宿命の女性〉たる高木しろ子との出逢い、交流、破綻を通して、そこからの自己救済を歌つたもので、テキスト外事実からいえば、「一個の現代的傳説」としてすでに完結している。また『詩学』との照応でいえば、『エミール・ゾルハアレンの研究』が明確な解答を準備している。しかし、同じこの詩篇のなかの次の部分を軽視することはできない。

無智は無邪気である。童貞は純粹である。けれども等には認識と懐胎が缺けてゐる。生きるとは自然に觸れることである。

人の心は自然に觸れて悲愴となる。悲愴より微笑に至るまでの過程を経ないならば、餘りに少く生きたことを人は悔まねばなるまいではないか！

ここで見るかぎり、朽葉の到達点のひとつは、〈純粹性〉の否定、及びその後によつて来る「悲愴より微笑に至るまでの過程」を我が物にすること、にほかならない。だが、朽葉はかつて、〈純潔〉を自らの芸術の絶対の規範にしていたのである。

おお、最愛の藝術よ、御身に願ふ、(中略)わが頂點が常に曙に、爽やかさに、豊かさに、童貞(純粹)に、その他のあらゆる御身の性質に續がつてあらんことを！<sup>(5)</sup>

僕は誠のインディエデュアリズムの人は皆童貞だといふことを知つた。

この〈純潔〉についての態度の変容という観点からいえば、『微笑についての反省』一篇の完成は、結語の鮮やかな印象に見られるとおり、朽葉の作品のなかの特異点のように思われる。しかし、数年に亘る詩的営みとこの遺作がそれほど断絶していたはずはない。『微笑についての反省』に先行する散文詩四篇を、とりわけ、〈宿命の女性〉出現前に執筆された初期二篇『魂の夜』『燦けた鍵』を問ひ直さねばならない。われわれは、端正なテキスト『魂の夜』ではなく、いわば座標軸の錯綜したテキスト『燦けた鍵』のなかに、やがては『微笑についての反省』に収斂していくであろう詩句の自律した劇、テキスト外事実では追跡しえない劇、を見ることのできるだろう。

散文詩『燦けた鍵』は、六節構成で、各節の冒頭、または終結部は、フランス象徴詩の引用(ただし、ポーを含む)で占められてい

る。『魂の夜』では、引用と明示されずにマラメルやボードレールの詩句が日本語に置き換えられ、さらに変容を受けて詩篇のなかに溶け込んでいるのにくらべ、『燦けた鍵』には、フランス象徴詩の受容という面で、引用部及び作者名の明記という可視的指標が用意されている。これは、朽葉自身、『魂の夜』のとき以上に、〈受容〉という行為を意識化し相対化していたことを意味する。詩の当然として、引用部が節の冒頭に来る場合は、その引用部が節全体を発動させる始点となる、つまり、その節のコードを決定する。これに対し、引用部が節の終結部に置かれるときは、その引用部は節全体の錨<sup>アンカー</sup>となる、つまり、ひとつの明確な静止点として節全体を集約する作用を持つ。全六節の各引用部は、この二つの機能のいずれかを担って詩篇の骨格を形づくっているわけだが、第二節のアドルフ・レット、第五節のヴィリエ・ド・リラダンの引用は、機能の深度からみて、他の引用部に劣る。ここでは、重要と思われる他の四つの引用部の検証を中心に『燦けた鍵』をみてゆく。

## 二 『燦けた鍵』第一節（ポー）、第二節・第三節（マラルメ・ボードレール）

### ——詩篇のコード設定と修辭系の確立——

第一節は、『燦けた鍵』全体の詩空間を規定するのは勿論だが、全六節のなかでもっともくつきりした輪郭を持つ。

夜！／夜はわが前に映像の文を展べた。時はいつしか枝折經を置いたのである。私は一瞥に之を讀んで、うなだれたまま神

經の門を潜つた。

埋もれた聖堂はわが眼の前に在る、——茲への經路を顧る刹那には、私の血は悲鳴を擧げ、私の肉は地を覚えぬのである。——  
——たうとう私は到着した。

けれども：／私の見つめてゐるのは燦けた鍵であつた。時計はゼンマイを止めて私の瞳に喰ひ入つた。閉ぢたる扉を開くべき唯一の鍵よ、わが言葉なき祈りよ。鍵はいつ燃え壞れて赤錆と成るのであらう？わが祈りは溢るるに由ないわが胸をいつ殲してしまふのであらう？…わが希望と反省は利那利那に死と生を造る。エドガア・アラン・ポオは私に狂氣を教へた、（ひと聲を、叫ばんが為のひと聲を！）

ときは「夜」。詩人の眼の前のまゝにひろがる「映像」とは肉的世界の投影以外ではありえず、したがってここから始まるのは想念の劇である。この決意の夜、今こそ、「地を覚えぬ」自らの肉體の氾濫に蹂躪され続けてきた〈過去〉を精算し、「聖堂」に赴いて、〈平穩〉を手に入れたい、と詩人は望む。だが、その希求は「けれども：」と、押し止められる。眼の前には「燦けた鍵」がある。「聖堂」の「閉ぢたる扉を開くべき唯一の鍵」と認識している一方で、「燃え壞れて赤錆と成」ってしまう事態を願つてもいる、その「燦けた鍵」とは何か？フロイトイスムに倣うなら、詩人自身の男性性器と考えるのはたやすい。そこまできかないとしても、「地を覚えぬ」「肉」と連動させるとき、「燦けた鍵」が、〈情念〉〈情欲〉を象徴しているのは疑いない。〈情念〉〈情欲〉を「聖堂」の「扉を

開く鍵」と見なしているということは、詩人の現在を未来へと進発させるエネルギーとしてそれらを否定しえないと認識していることになる。しかし、「燦けた」状態から「燃え壞れて赤錆と成る」状態への移行を願うということは、〈情念〉〈情欲〉の鎮静化、もしくはそれらの否定をも意味する。この〈肉体のエネルギー感覚〉と〈純潔願望〉の反立に対する苛立ちは、引用されたポーの一句によって爆発し昇華する。その一句を含んでいる原テクスト『陥穽と振り子 The Pit and the Pendulum』の一部をみてみよう。

しかも狂おしいこの一瞬、余の精神はわが眼に映る光景の意味を理解することを拒んだ。だがついに、その光景は無理強いに——力づくで余の心に押入って——おのき慄える余の理性にみずからを焼きつけたのだ。おお、語るべき声もがな！(〇) for a voice to speak(11) おお、この恐怖！——おお、どのような恐怖もあれ、こればかりは！悲鳴とともに、余は穽の縁からとびのいて、両手におのが顔を埋めた——身も世もなく泣きじゃくりながら。』(傍線筆者)

『陥穽と振り子』は、異端審問で有罪宣告をうけた男が、戦慄すべき牢獄に入れられてそこで数々の恐怖を味わう物語である。上述の引用部は、先端に大鎌の付いた振り子が振動しながら天井から下りてくるのを避けるために、牢獄内を移動しようとした主人公が、そうするために足元に口をあけている怖ろしい穽に身を投げるしかないことを——勿論それは不可能だ！——悟った瞬間の絶望を描いたものである。for a voice to speak の一句は、恐怖と絶望のあ

まり声も出ない、ということであるが、これこそ恐怖や絶望の確かな言表化のひとつである。というのも、もし、「語るべき」声言葉があるなら、つまり、言表化可能であるなら、それは理性による事態の把握がなされるということであって、恐怖や絶望の克服への第一歩をすでに内包しているからである。for a voice to speak を、『燦けた鍵』第一節で「叫ばんが為のひと聲を！」と訳し、引用するとき、〈情念〉〈情欲〉のなかの反立する要素を言表化によって克服しようとする朽葉の意志ははっきりしている。「燦けた鍵」という詩句言表化によって明らかになった〈反立〉を、さらに言表化によって克服するとはどういうことか？「燦けた鍵」という語句を解体し、言表の相を変え、すなわち「燦けた鍵」が導く修辭系とは異なる修辭系を創り出すということである(事実、第二節以降には、「燦けた鍵」の一語及びその修辭系は現れない)。こうして、第一節の終結部は詩篇のコードを決定している、つまり第一節全体を、以下の節にとつての越えるべき対象として機能させているのである。

終結部のポーの引用の直前にある「わが希望と反省は利那利那に死と生を造る」などは、『陥穽と振り子』のなかの、大鎌の付いた振り子の一瞬一瞬の振動に呼応しているようでもあり、ポーの引用の作用は実際に引用された一句のみとどまっているわけではない。しかし、いずれにしろ、第一節における「叫ばんが為のひと聲を！」の切実な重さは、『陥穽と振り子』の文脈における単純さを遙かに越えている。朽葉は『陥穽と振り子』の場合のように、「身も世も

なく泣きじやく(weeping bitterly)』つて済ますことはできなかったのである。

第二節は、『優しい智慧の眼よ！私は多くの四季を通つて腐れ込んでゆくわが思ひの醜さをその前に隠すことをしなかった、又、できもしまい。私は悪夢より醒めて自分の病を知る者のやうにわが身に恥と涙を覺えて胸を震はした。』というように、第一節の「燦けた鍵」(「情念」)へ「情欲」への否定感情がより説明的に示される。これを受けて、第三節は次のように展開する。

わが胸を捲いてわが胸に介抱くべき人よ！死葉の上に手を置いておん身の黒瞳を見入る時、葉は蘇つて青い芽を出す。けれどもおん身の姿は吹き荒ぶ幻の中に掻き消えてしまふではないか……

永久に輝く太陽と永久に頭滅する四季とを私は飛び越す……けれども、今はわが眼界に無き戀人よ、愛人よ！私がわれとわが夢魔を突然捉へ得るの日は私の兩眼は潤んでゐるのであらう、私の渴きは止まつてゐるのであらう。

私は雲の渦巻模様を見た。／私は鮮やかな虹を見た。／碧い月明りの中にくづれる花を見た。／曠野を右往左往する獸を見た。

これ等は凡て觸れ難いといふ苦みをわが脳に印した。これ等は凡ておん身なのである。私はわが師マラルメの一句を抱いて輾轉する。——「空とは何だ？」

詩人が対象たる恋人との一体化を願つて「黒瞳を見入る時」、〈情念〉〈情欲〉は統御できない「吹き荒ぶ幻」となつて、そのために恋人の「姿」は「掻き消えてしま」う。ここには、〈純潔願望〉が行為の強力な制動装置として働いている事情が表されている。また、「私がわれとわが夢魔を突然捉へ得るの日」、「私の兩眼は潤んで」「私の渴きは止まつて」しまふ、とは、〈情念〉〈情欲〉の鎮静化をなし遂げるときには生存の欲求も消え去つてしまふに違いないという認識である。したがつて、これらの詩句は、第一節の考察で述べた〈純潔願望〉と〈肉体のエネルギー感覚〉の乖離反立が行き着く果てを一段と明確にしたものである。ところで、そういう事情に、対象の恋人の主体性はほとんど関与していないことに注意せねばならない。「戀人よ、愛人よ！」と呼びかけてはいても、詩人の思念の向かう先は常に自身の〈情念〉〈情欲〉なのであつて、「凡ておん身なのである」と言つている四行の詩句「私は雲の渦巻模様を見た。／私は鮮やかな虹を見た。／碧い月明りの中にくづれる花を見た。／曠野を右往左往する獸を見た。」は、恋人の姿に仮託した詩人の想念の投影にほかならない。「雲の渦巻模様」「鮮やかな虹」の二行は、天空に輝く光、希望を表して〈純潔〉の象徴化であり、後二行の「くづれる花」「曠野を右往左往する獸」は、暗い地上に蠢く〈情欲〉(「不純」)の映像化である。この地上から天空への、達しない遠隔感、引用されたマラルメの一句によつて絶唱になる。その一句を含んでいる原テクスト『文学的文響曲 Symphonie littéraire』と『かつて』一冊のボードレールの余白に Autrefois, en marge d'un

Baudelaire』に戻ってみよう。

ついに、墨をながしたような暗闇がすべてを満してしまふ、そこに飛び回るのが聞こえるものとは、犯罪、悔恨、そして「死」ばかりだ。そのとき私は顔を覆うのであり、すると、この悪夢によってよりはむしろ流涕の苦い感覚によって私の魂から引き出された咽び泣きが、黒い沈黙を過る。さて祖国とは何であるか？ (Qu'est-ce donc que la patrie?) (傍線筆者)

夜が延長するものとは、犯罪、悔恨、そして「死」ばかりだ。そのとき顔を咽きで覆うのは、この悪夢によってよりむしろ、ありとあらゆる流涕の不吉なる破権の裡にである。「天」とは何であるか？ (qu'est-ce le Ciel?) (傍線筆者)

右に示した二つの節は、どちらも、マラルメのボードレールに対する讃歌(特に『悪の華 Les Fleurs du Mal』への)という文脈のなかの一部で、後のテキスト『かつて、一冊のボードレールの余白に』は、はじめのテキスト『文学的交響曲』を要約する形でできたものである。右に見るとおり、意味内容はほとんど変化しておらず、「さて祖国とは何であるか？」と「天」とは何であるか？」も、意味する範疇は同じと考えてよいだろう。さて、この「天」可<sup>17</sup>可<sup>18</sup>を考へるには、マラルメからさらにボードレールに遡らなければならぬ。ボードレールの『エドガー・ポーに関する新たな覚書 Notes nouvelles sur Edgar Poe』の一部をみよ。

この驚嘆すべき、この不死なる、「美」への本能こそ、われわれをして、地上とそのさまざまな景観とを、「天」への一瞥

とも、「天」の照応物とも (comme un aperçu, comme une correspondance du Ciel) 見なせしめるものだ。(中略) として一篇の至妙なる詩篇が眼の縁に涙を誘う時、これらの涙は過度な享楽の証ではなくて、むしろまことに、苛立たしめられた憂愁を、神経の請願を、不完全なるものの中に流涕されて (d'une nature exilée dans l'imparfait) しかまざしくこの地上で、啓示された一個の天国を即座にわがものにしたいと望む天性を、証言するものなのだ。(傍線筆者)

ここに表れているのは、ボードレールの「天国から地上へ流涕された存在としての人間」観であり、詩人の使命は追いつけられた天国へ戻ること、あるいは、地上に人工の天国を創り出すことにある、とする判断である。マラルメが、「流涕 exit」という語を保存しつつ、「さて祖国とは何であるか？」を「天」とは何であるか？」と書きかえたとき、よりいっそうボードレールの認識に近づいているのはあきらかであるが、さらに「天」とは何であるか？」と疑問文の形をとることによって、ボードレールのことばを「詩人が創造すべき世界とはなにか」という自身の責務にまで突き進めているのが見てとれる。さて、以上に確認したマラルメの原テキストの文脈によって、「燦けた鍵」第三節における引用部(空とは何だ?)の意味がはつきりしてくる。先に示したように、引用部の前の四行詩句「私は雲の…/私は鮮かな…/碧い月明りの…/曠野を…」で、前二行が「天空」へ「純潔」であり、後二行が地上へ「情欲」へ「不純」である。原テキストの、天と地という詩人の全存在に関する認識が、

第三節では、「純潔」と「情欲」(「不純」)に置き換えられているわけだが、そこに「流涕」(19)を介在させるとき、地上から天空への決して戻ることのできない「距離」が露わになってくる。すなわち、引用された(空とは何だ?)とは、「取り戻すべき、しかし、取り戻すことのできない(純潔)」に対する絶唱となつているのである。そして、これは同時に「自分が理想としたあの(純潔)とは何だ?」「それは探し求めるに値するのか?」という半無意識的疑問の微かな産声でもあるのだが、この疑問はここでは宙吊りになつたままである。こうして、朽葉は第三節で、第一節と異なつた修辭系で自身の懊悩を見つめ直し、マラルメの一句——ポードレルを正面から受け止めたマラルメの一句を借りて、それを確定させたが、望んだ境地はまだ遙か彼方である。まだ、「マラルメの一句を抱いて輾轉する」ことしかできないのである。

### 三 『燦けた鍵』第四節、第五節、第六節(ランボー)

——修辭系の変容と設定コードからの脱却——

ランボーの引用に始まる第四節は、全六節のなかでもっともすなおな表現と言える。

〔杜<sup>ぶ</sup>には一羽の鳥が在つて、その唄は汝を止め、汝を赤面せしめる。〕ジャン・アルテュウル・ランボー。

戀人よ、御身といふ美しく熱い肉體を抱く時、わが心の病は眞紅の喜びの底に溺れてしまふ。／わが愧羞はただ獨り椽に出て虹を見る時なぜ淨い戀を穢すのか?／梢の小鳥はなぜわが秘

密を唄ふのか?／戀人よ、私の眞心はなぜ御身を裏切るのか?御身の媚はなぜ私の胸を卑しい物思ひに塗れしめるのか?

御身の肉體を愛する故に私は御身を戀してゐるのであらう。御身の心みなを愛する故に私は御身を戀してゐるのであらう。戀する故に、戀する故に、ああ、最も親しい御身に最も厭はしい力が籠つてゐようとは!

「眞紅の喜び」を与える「熱い肉體」は「淨い戀を穢」し、「最も親しい御身」のなかに「私の胸を卑しい物思ひに塗れしめる」ような「厭はしい力が籠つて」という訴えは、「純潔」と「情欲」の二律背反の再度の詠嘆で、この意味では、第四節は、高揚した第三節の終結部からずつと後退した地点に成立している。冒頭に引用された一文を含むランボーの『少年時 *Enfance* 第三章』をみてゆこう。

森に一羽の小鳥がいて、その歌が人を立ちどまらせ、顔を赤らめさせる。

(*Au bois il y a un oiseau, son chant vous fait rougir.*) (19)

時を打たない時計がある。／(中略)／白い生き物たちの巢のある窪地がある。／降りゆく大聖堂、昇りゆく湖がある。／一台の小さな車があり、雑木林のなかに放置され、かと思つと、リボンを飾つて小道を駆けくだる。(後略) (傍線筆者)

全五章からなる『少年時』は、「失われた」幼少年時から「獲得してしまつた」成年にいたる間のさまざまな苦悩を表現した作品で、現実の経験を織り込みながら、女性観、恋愛観、人生観などの変遷

を夢想的な絵画のごとく定着したものである。そのなかで、この第三章の詩篇は、驚きと欲びに満ちた無垢な少年時——二度と帰ってはこない——を描いており、それはたとえ、いくつかの丘の向こうに見え隠れする「大聖堂 cathédrale」や「湖 lac」が、丘の道を上り下りする少年の眼の位置に応じて「昇り monte、降り descend」を繰り返す、という運動性に満ちた詩句に見てとれる。そういう詩篇全体の雰囲気からいえば、冒頭の「森に一羽の小鳥がいて、その歌が人を立ちどまらせ、顔を赤らめさせる。」が意味するところの、へ森のなかで逢引をする男女を小鳥が囁いて皆に教える——森を歩く少年ランボーもそれに気付く——というエピソードも、おとなの世界を覗き見る少年の驚きと羞恥を表しているだけで、倫理的な基準を強いてはいないはずである。だが、朽葉の第四節においては、この一文の果たす役割は過度に倫理的である。「杜には一羽の鳥が在つて、その唄は汝を止め、汝を赤面せしめる。」が発動させる詩句はなによりも「穢す」であり、「卑しい物思ひ」であり、また「厭はしい力」なのである。同様に冒頭に位置しながら、この一文は、ランボーの原テキストでは軽さを保って伸びやかな文脈に溶け込んでいるのに対して、『燦けた鍵』第四節では、罪悪感の契機となつて引用部に続く以下の文脈を完全に支配している。

ここに考察した第四節の引用部の機能を、第一節、第三節のそれと比較してみよう。もちろん、引用部の果たす意味作用は原テキストと『燦けた鍵』で同一ではありえないが、第一節、第三節においては、先に見たように引用部は節の終結部に置かれて、原テキスト

の文脈をある程度までしつかり保持しつづ、原テキストの文脈と『燦けた鍵』の文脈の結節点で新たな意味作用を生じさせている。これに対し、第四節では、引用部は原テキストの文脈から切り離されて一文だけの独立した単一の意味を担わされている。冒頭にきた引用部が節全体を支配しているとはいっても、そういう第四節が、原テキストの受容の深度という面で、原テキストの文脈の吟味を経た第一節、第三節に劣るのはあきらかであろう。これはまた、第四節の詩空間が、高みにのぼりつづあつた第三節の終結部からずっと後退した位置に成立していることにも繋がっているのである。だが、朽葉のランボーへの帰依は、ポー、ボードレル、マラルメなどにくらべてそれほど皮相なものだったであろうか？第五節、第六節がそれに応えてくれるだろう。

第三節の高揚、第四節の後退の後、へ純潔願望」から脱却する決意がようやく第五節に現われてくる。その一部をみてみよう。

私の努力は谷底を指す：

茲に一つの階段がある。御身は何も北極や阿弗利加へ行つて冒険するまでもなく、その一段一段を無限の注意を聚めて踏みすれば、或時御身は沙漠の中に王宮を見出すであらう。瀾の遶りに優しい戀人のやうな青草を見出すであらう。：〔時〕は永久に歌ふ、その永久性を其の時御身は破壊する力を持つ。その時にこそたじろがず奈落へ陥ちて、懐かしい人人を諸手に介抱け！

「たじろがず」「一段一段を無限の注意を聚めて踏」む、とは、うしろを振り向かず「一日一日を歩んでいこう、という覚悟である。もし、「青草」「王宮」〔希望、実り〕があるなら、それは〈情念〉〈情欲〉が命ずる道のその先にしかないだろう、この道を進むことしか出口のないこの〈現在〉を抜け出る方途はないだろう、という決意である。だが、そうした行為は「谷底を指す」ような、「奈落へ陥ちる」ことであつて、〈地獄降り〉そのものである。罪悪感を伴つたこの決意は、最終節の第六節で、より積極的な像を結ぶ。第六節をみてみよう。

私の胸は地獄の焰を養つた。

或晩、私の夜具の裾はいとも優しく、又重く重くなつて、鬼が私の肩を覗いた。私は之と闘つて、遂に彼奴をわが天國へ曳きずり上げた。それ以来、私は夜を擧げて滿杯の血に酔ふ。

おお此の優しさ！／谷底を指して一直線に狂ふ三角帆の船がある。絶息の無感覺を身に覚えながら針路を枉げなとあせるわが額に、夜は紅の烙印を置いた。／おお波よおお船！凡べてを飛び越えよ、飛び越えよ！／昔はわが魂は塵を嘗めた、今は此上ない血潮に地を塗れしめる。

〔おお季節、おお寒！／如何なる魂か缺点なき？〕ジャン・アルテュール・ランボオ。

第六節全体が、第五節と同様に〈地獄降り〉を歌っているのはあきらかである。第三節の「空とは何だ？」で希求した〈純潔〉なる天空はもはや消え去り、詩人の進むべき「天國」は、いまや、「地

獄の焰」に焼かれた「滿杯の血」に溢れた場所のほかにはない。あらゆる悔恨の時を飛び越えて、詩人の地上を「血潮」で「塗れしめる」こと、たとえそれが「魂」の「缺点」であつたとしても、大いなる罪であつたとしても、それが詩人の〈宿命〉ではないのか。終結部のランボオの引用がその決意を鼓舞しているわけだが、その引用句を含むランボオの詩篇を『地獄の季節 Une Saison en enfer』のなかからみてみよう。

ああ、季節よ、城よ、<sup>(12)</sup> (O saisons, ô châteaux)／無疵なころが何處にある。(Quelle âme est sans défauts?)<sup>(17)</sup>

俺の學んだ幸福の／魔法を誰が逃れよう。／(中略)／身も魂も恍惚け込み、／力も根も散り失せた。

ああ、季節よ、城よ。／この幸福が去る時は、／まさに往生の時だろう。／ああ、季節よ、城よ。<sup>(22)</sup> (傍線筆者)

この詩篇は、ヴェルレーヌとの交情を背景として、〈情欲〉がもたらす歓喜による幸福感」を主題としたもので、呼びかけの二語は、「季節 Saisons」が流れゆく時間を、「城 châteaux」取り巻く空間を表しており、冒頭の一行は世界との交歓を象徴している。「この幸福が去る時は」／まさに往生の時だろう。(L'heure de sa fuite, hélas! Sera l'heure du trépas.)と感ぜさせるほどの幸福の頂点、それは同時にその幸福が去る時を予感させもするのだが、そういう時期をランボオは自身の歴史の一部として作品化したのである。実際には、この〈幸福〉の季節は〈地獄の季節〉にほかならなかつたのである、そのたしかな兆候は「無疵なころが何處にある。」の苦い呻

きからも読み取れる。だが、ランボーが詩篇の最後で、「ああ、季節よ、城よ。」と繰り返すとき、やはり自分の生きてきた時間を祝福しようとする意志、後悔しまいとする意志は決然としているだろう。ランボーの原テキストに見られる〈宿命〉を引き受けようとする意志は、そのまま『燦けた鍵』第六節の終結部の引用に受け継がれている。ただ、原テキストでは、「ああ、季節よ、城よ。」は、過去を総括する言葉になっているのに対し、第六節の（「おお季節、おお楽！」）は、詩人の現在から未来へ踏み出す一歩を顕揚している点が重要である。そしてまた、第六節の（「如何なる魂が、缺点なき？」）は、原テキストよりもずっと悲痛な響きを持って、踏み出す一歩を支えていることも看過できない。

結局、第五節から第六節の文脈において、引用された（「おお季節、おお楽！／如何なる魂が缺点なき？」）が意味するところは、詩人たる自分の〈宿命〉は「缺点」に満ちた「魂」（＝大いなる罪）を帯同しつつ〈情念〉〈情欲〉の世界へ一歩を踏み出すことにある、と要約されよう。こうして、最終節終結部のランボーの引用句（「おお季節、おお楽！／如何なる魂が缺点なき？」）は、第一節のボーの引用句（ひと聲を、叫ばんが為のひと聲を！）が要求した「ひと聲」となっている。つまり、ランボーの詩句による修辭系の変容によって、第一節の「燦けた鍵」という語が設定した詩篇のコード＝「情念〈情欲〉と〈純潔〉の反立状態からの脱却」がここに成就したことになる。とはいえ、これは、散文詩『燦けた鍵』一篇内のささやかな脱却であり、朽葉の本当の解脱ははじめに触れたように

散文詩『微笑についての反省』を待たねばならない。しかしながら、『燦けた鍵』一篇のなかに現れた詩句の劇が、絶筆『微笑についての反省』に至るひとつの必然性を示唆しているのは確かである。

#### 四 「燦けた鍵」という標題（メートルランク）

——〈創造的裏切り〉としての誤訳——

以上、引用と明示されている可視的指標に依拠して、『燦けた鍵』一篇におけるフランス象徴詩の影響を考察してきたが、『燦けた鍵』の詩句には、明示されないままにさまざまな位相でフランス象徴詩が染み込んでいる。煩雑に過ぎるので、そのすべてを指摘するのは避けるが、ここでは、興味深い一例を取り上げてみる。

朽葉の書簡に『僕の前には MAETERLINCK の「やけた鍵」といふ詩集が書いてある。僕はその中から「午後」と「徒然の圓舞」と「燃ゆる盃」とを寫しとつてみた。』<sup>(23)</sup> という一文がある。散文詩『燦けた鍵』の標題はメートルランクの詩集に依っていたことがこれでわかる。だが、メートルランクの詩集は『温室 Serres Claudes』と『12のシャンソナルバム Album de douze chansons』（後に増補されて『15のシャンソン Quinze chansons』となる）の二つしかないのである。すると詩集「やけた鍵」とは何か？「寫しとつた」三つの詩「午後 Après-midi」と「徒然の圓舞 Ronde d'ennui」と「燃ゆる盃 Verre ardent」（正しくは『燃やすレンズ』）は実際に『温室』に所収されている点から見ると、「やけた鍵」が「温室」を指しているのは疑いない。では、「温室」をどう誤読すれば「やけた鍵」

になるのか。「温室 Serres Chaudes」は「室 Serres」に「熱い」を意味する形容詞 Chaudes がついたもので、〈熱い室〉すなわち〈温室〉を意味する。朽葉は、本来切り離せない Serres Chaudes を二つに分けて、「室 Serres」を「鍵」と訳し、「熱い Chaudes」を「やけた」と訳したのであらうと思われる。だが、Chaudes を「やけた」とするのは首肯可能としても、「室 Serres」を「鍵」とするのはやはり釈然としない。

事情を説明し得るのは、以下の二つのいずれかであらう。ひとつは〈丹念に辞書をひいた場合〉である。動詞 *serre* から派生した名詞 *serre* は、中世フランス語(12・13世紀)では、「鍵」も意味していたのである。だが、これは中世でも特殊な使い方、現代フランス語では勿論この用法は遺っていない。もうひとつは〈まったく辞書をひかなかった場合〉である。動詞 *serre* から派生した名詞のなかに、*serre* の他に *serrure* がある。朽葉は *serre* を *serrure* と読み誤ったのではないか。*serrure* は普通に「錠」を意味するから、辞書を使わずに「Serres Chaudes」を軽く「serrures Chaudes」と読み誤り、さらに、「錠」を「鍵」と混同して、「熱い鍵」→「やけた鍵」と訳したのではないか。詩集『温室』のなかには、詩集の標題と同じ標題を持った詩篇「温室 Serres Chaudes」がある。この詩は文字通り温室のようすを歌ったものだが、朽葉はこの詩を読んではないようである。もし読んでいるなら、「温室」を「やけた鍵」と訳すはずはない。そう訳してしまっただけは、詩篇が理解できないのだから。さて、そうすると、「やけた鍵」と訳したのは詩集の

標題『温室』だけを見て、ということになる。そういう単純な作業で、はたして〈丹念に辞書をひいて、特殊な用法を探したのであらうか。そしてまた、もし〈丹念に辞書をひいた〉なら、中世フランス語の用法より先に「温室」という意味を見つけたのではあるまいか。やはり、〈まったく辞書をひか〉ずに、誤読した可能性が高いように思われる。散文詩『燦けた鍵』の標題に關しての、この朽葉のフランス語の誤読を、つまらない間違いをしたものだ、と嗤うことは容易である。だが、この散文詩第一節は「燦けた鍵」の一語によって〈情念〉〈情欲〉の結晶化が成されたということ、さらに、全六節が「燦けた鍵」の一語の周りに結集されたということ、を思い起こしてほしい。誤読によって生じた一語「燦けた鍵」そのものが、散文詩『燦けた鍵』を生み出したのである。これは、フランス象徴詩の受容の面で、無論、〈真正なる受容「reception authentique」ではない。しかし、日本象徴主義の口語自由詩句成立に果たした役割を顧みるとき、やはり、それを〈創造的裏切り「faison créatrice」〉として、受け容れたいと思う。

##### 五 『燦けた鍵』の〈詩学〉(ポードレル)

自身の創作理念と結びついた朽葉のフランス象徴主義の把握は、実際は研究対象の変遷につれて微妙に変化していったのだが、ここでは、その代表例をみてみる。

一八八五年以来、佛蘭西詩界に狂奔した象徴主義は取りも直さず個人主義運動の藝術的出現であって、又一面外的事實に即す

る自然主義を排した理想主義の主張であった。(中略)世界は  
 我の表現である。我は種種の存在を見るのでなくて、わが見る  
 ところのもの、それが存在なのである。世界の理想化、觀念の  
 現實化——此の美學的主張が象徴主義の哲學方面を形づくる。

この(我)を無限に押し廣めて、生活の形象の内に傳説の映像  
 の内に、世界に漲る(我)の姿、又我に映る他

の姿を歌ふのが表象派の使命であつた。』(傍線筆者)

傍線を施した部分は、先に示したような散文詩集『生活表』の創  
 作理念にそのまま反映しており、その實際例は、『燦けた鍵』一篇  
 の分析にみたとおりでである。ところで、朽葉は、ボードレルの散  
 文詩集『パリの憂鬱 Le Spleen de Paris』の全訳を計画していて、  
 死ぬまでに、全50篇中、15篇の翻訳を完成していた。ボードレル  
 の『パリの憂鬱』における創作意図が、『生活表』になんらかの影  
 響を与えなかったはずはない。『パリの憂鬱』の序文「アルセーヌ・  
 ウーセイに寄す A Arsène Houssaye」には、『僕もまたこれになら  
 って何か一つやってみたいという考えが浮かびました。ペルトラン  
 が驚くほど絵画的になしとげた昔の生活の描写方法を、現代生活一  
 般の、というより僕一個の現代生活の、より抽象的な描写 (a des-  
 cription d'une vie moderne et plus abstraite) に応用してみようとす  
 る考えが。』(傍線筆者)とある。ボードレルの「僕一個の現代生  
 活の、より抽象的な描写」の企画が、「觀念の現實化」「生活の形象」  
 「傳説の映像」という語群と結びつくとき、『生活表』を貫く理念  
 『生活表』について。——あらゆる境遇に於いての自分を傳記にす

ること。』がさらに一段と熱を帯びて変貌してくる。

現代傳説。——私が象徴といふとき、抽象的、非現實的を意  
 味するものでは更でない。無意識界よりわが感性への、未だ言  
 語にのぼつてゐない消息、反映、照應、流動即ちあらゆる濃い  
 現實の祈願を言ふのである。／この世界的希み、この薄命の喜  
 びを以て傳説の神神と我我は摺み合ふものである。／社會的神  
 話。現代傳説。(28)

「現代傳説」たる『燦けた鍵』。たしかにそれは朽葉の自己救済  
 の「現實の祈願」であつたらう。だがまた、「現代傳説」の創出は、  
 口語自由詩の確立への祈願でもあつたに違いない。『燦けた鍵』一  
 篇の成り立ちに見てとれるのは、そういう「未だ言語にのぼつてあ  
 ない消息、反映、照應、流動」を詩的散文に昇華する作業の一例が、  
 フランス象徴主義の創作理念だけに依らず、フランス象徴詩の詩句  
 そのもの——ポー、ボードレル、ランボー、マラルメ間の有機性  
 を捨象することなく——に依つた、という事情である。

## 六 『燦けた鍵』の文学空間

朽葉の、暁星中学時代を振り返つた文章に「中学時代はまるで悲  
 痛、困苦と無益な憤激とだつた。誰かおれの仏語の智識を羨むもの  
 ぞ!」とある。並外れた語学力に対する妬みを物語る文章なのだが、  
 この一文の前には、級友から加えられたさまざまな苛めが記述して  
 ある。ここから推測できるのは、原因と結果が反転して、仏語学習  
 (『フランス文学吸収) が、現実生活への嫌悪から逃れる道という

側面を持つていたということである。出発点での、文学に対するこの態度は、文学研究―純粋性保持という図式を長く保存させた。したがってある時期までは、朽葉の〈純潔願望〉は、詩人としての基底をなしていた。この〈純潔願望〉は、『微笑についての反省』に見られる如くやがて否定されるのだが、それにはおそらく三つの要因が考えられる。実生活でいえば、〈宿命の女性〉<sup>フアンム・フアンゲル</sup>高木しろ子との出逢いと別離であり、文学体験でいえば、ヴェルハーレン、レミ・ド・グルモン研究によって獲得していく〈生への讃歌〉であり、もうひとつは同じ文学体験でも、ボードレール、ランポーに習った〈生への讃歌〉とは表裏の関係にある〈地獄降り〉である。『燦けた鍵』は三番目の〈地獄降り〉の系列の頂点をなしている。朽葉は、『燦けた鍵』執筆後に出逢った芸妓高木しろ子と同棲をはじめが、彼女にフランス語学習や、パイオリン練習を強制し、芸術(―純潔願望)への挺身を求めた。すなわち『燦けた鍵』で展開した〈純潔願望〉の根強さが対象を変えてここに具現する。結局、しろ子は関西へ出奔し、二人は別離することになるが、その一因が性急な要求にあったことを朽葉は自覚していた。別離後、自分の死までの一年半、朽葉はしろ子に経済的援助を続けるのであるが、それは己れを反省し、しろ子を許す確認のための行為であった。こうして朽葉は、破局からの回復を通して、それは〈地獄〉を経てということにほかならないが、〈純潔願望〉からの本当の脱却の一步を踏み出してゆく。すなわち、『燦けた鍵』がすでに解決したはずの劇が〈宿命の女性〉<sup>フアンゲル</sup>との生活で現実化し、『燦けた鍵』が準備した解脱の一步が

〈宿命の女性〉<sup>フアンム・フアンゲル</sup>を介して成就したことになる。つまり、『燦けた鍵』は、ある意味では、朽葉自身についての預言的作品なのであって、彼自身が望んだ「傳説」化、「神話」化は、詩作品としての定着に留まらず、朽葉のその後の〈生活〉を構造化したと考えられる。このように作品が作者にとって預言として働く、という側面もまた、『燦けた鍵』一篇の特性なのである。

『燦けた鍵』が書かれた大正元年、近代詩確立を告げる萩原朔太郎、中原中也はまだ姿を見せていない。ランポーの裡に「絶対糾問者」と「文学の宿命」を見出していく小林秀雄独特のヘランポオ体験<sup>30</sup>が詩壇を席卷し始めるのは十四年後であり、フランス文学の影響下で〈詩〉と〈詩学〉に正面から立ち向かう雑誌『詩と詩論』が創刊されるのは十七年後のことである。

注(1) 三富朽葉の全体像を日本象徴主義の承譜に位置づけた著作は以下のふたつがある。村松剛「日本近代の詩人たち―象徴主義の承譜」サントリー(昭50)(初出、『文学』岩波書店(昭36・9―昭37・11))。窪田般彌「日本の象徴詩人」紀伊国屋書店(昭54)(初出、(昭38))。また、三富朽葉の〈詩学〉の形成をフランス象徴主義受容の側面から綿密に考察した論文として、佐藤伸宏「三富朽葉とフランス象徴主義」ノートルダム清心女子大学紀要国語国文学編第8巻第1号(昭59)、同「三富朽葉『生活表』の成立―ランポーとの交渉を視点として」『国語と国文学』至文堂 第63巻第5号(昭61)などがある。いずれも優れた論考であるが、これらを含めても朽葉の作品研究には欠落部が多いのが実情である。

- (2) 本稿では矢野峰人、杉本邦子監修「三富朽葉全集(第一巻詩集篇・第一巻散文篇・第三巻研究篇)〈上〉・第二巻研究篇〈上〉」(牧神社「昭53」)を底本として用いた。散文詩集「生活表」は「朽葉全集第一巻」pp. 227-251。
- (3) 『道稿雜纂』——「朽葉全集第二巻」(前掲書) p. 238。
- (4) 『微笑に對しての反省』——「朽葉全集第一巻」(前掲書) pp. 250-251。
- (5) 「エミール・エルハアレンの研究」——「朽葉全集第二巻」(前掲書) pp. 5-91。に見られる詩観、人生観は「微笑に對しての反省」の詩句に色濃く反映している。これについては村松剛も指摘しており、「日本近代の詩人たち」(前掲書) p. 107。佐藤伸宏はヴェルハレーン受容に關して精緻な分析を加えている(「三富朽葉とフランス象徴主義」(前掲書))。
- (6) 『微笑に對しての反省』——「朽葉全集第一巻」(前掲書) p. 249。
- (7) 『道稿雜纂』——「朽葉全集第二巻」(前掲書) p. 237。
- (8) 増田篤夫書簡(大)——「朽葉全集第二巻」(前掲書) p. 353。
- (9) 『魂の夜』に對しては、すでに村松剛、窪田般彌とも分析をおこなっている。「日本近代の詩人たち」(前掲書) pp. 103-104。「日本の象徴詩人」(前掲書) pp. 125-126)。
- (10) 『煉けた鍵』——「朽葉全集第一巻」(前掲書) pp. 229-234。以下「煉けた鍵」の詩句の引用はすべてこの文脈を参照する。
- (11) Poe, Edgar Allan. "The Pit and the Pendulum" in *The complete works of Edgar Allan Poe*. Tom. 5. New York: AMS Press Inc. 1956 p. 85. 朽葉はポーを「ホードレルやマラルメを介してフランス語で読んだ可能性が高(た)く(た)えば「Traduit par Baudelaire. Poe. "Le Puits et le Pendule" in *Histoires extraordinaires*. Paris: Michel Lévi, 1956.」の文脈で事情は確定できなかったのだ( )」では英語原文を用いた。
- (12) 田中西二郎訳「陥穽と振り子」——「朽葉全集第二巻」東京創元社
- (昭44) p. 262。
- (13) Mallarmé, Stéphane. "Symphonie littéraire" in *Igitur, Divagations. Un coup de dés*. Coll. Poésie Paris: Gallimard, 1976. pp. 346-347.
- (14) 阿部良雄訳「文学的交響曲」——「ラルメ全集II デイヴァガシオ」他、筑摩書房(平一) p. 366。
- (15) Mallarmé, Stéphane. "Autrefois, en marge d'un Baudelaire" (前掲注13と同書) pp. 109-110。
- (16) 阿部良雄訳「かつ」一冊のホードレルの余白に——「ラルメ全集II」(前掲書) pp. 65-66。なお、この引用部と本稿の以下で示したホードレル「エドガー・ポーに關する新たな覚書」の關係については、阿部良雄の指摘(「ラルメ全集II 別冊 解題・註解」(前掲注14)別冊) pp. 247-248。を Mallarmé, Stéphane. "Notes et variantes" in *Oeuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1945. pp. 1543-1547. に従った。
- (17) Baudelaire, Charles. "Notes nouvelles sur Edgar Poe" in *Oeuvres complètes*, II. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1976. p. 334。
- (18) 阿部良雄訳「エドガー・ポーに關する新たな覚書」——「ホードレル全集II 文芸批評」筑摩書房(昭59) p. 173。
- (19) Rimbaud, Arthur. "Enfance" "Illuminations" in *Oeuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1972. p. 123。
- (20) 沢尻孝輔訳「少年時」「イルムニナシオン」——「ランポー全集III」人文書院(昭53) pp. 10-11。
- (21) Rimbaud, Arthur. "Archieve du verbe" "Une Saison en enfer" (前掲注19)と同書) pp. 111-112。
- (22) 小林秀雄訳「地獄の季節」——「ランポー全集II」人文書院(昭52) pp. 37-38。

- (23) 増田篤夫宛書簡(明44)——「朽葉全集第二卷」(前掲書) p. 336.
- (24) メーテルランクの原テクストは次のものを参照した。  
Maeterlinck, Maurice. "Serres Chaudes" in *Serres Chaudes, Quinze Chansons, La Princesse Maline*. Coll. Poésie. Paris: Gallimard, 1983.
- (25) 「佛蘭西文壇の現在」——「朽葉全集第二卷」(前掲書) p. 116. (初出「早稲田文学」(大2))
- (26) 『翻訳』——「朽葉全集第一卷」(前掲書) pp. 309-335. なお、完成原稿15篇の翻訳作業と朽葉の詩作との関係については、別の論考が必要となる。
- (27) Baudelaire, Charles. "A Arsène Houssaye" in *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Coll. CLASSIQUE GARNIER. Paris: Garnier Frère, 1962. pp. 6-7.
- (28) 福永武彦訳『ハリの憂愁』——「ボードレール全集」——人文書院(昭和38) p. 282.
- (29) 増田篤夫宛書簡(明41)——「朽葉全集第二卷」(前掲書) p. 299.
- (30) 生前、朽葉の著作はその一部が各種雑誌に掲載されたのみで、著作の全体像があきらかになつたのは、没後9年たつて刊行された「三富朽葉詩集」第一書房(大15)が初めてである。散文詩『燦けた鍵』は遺稿だったので、初出はこの「三富朽葉詩集」ということになる。詩学雑誌『詩と詩論』に先駆けた十数年は、字義どおりへ理もれたく十数年であつた。

# 『道草』

— 交換・貨幣・書くこと —

柴 市 郎

夏目漱石『道草』<sup>(1)</sup>というテキストには様々な場、レベルにおける〈交換〉が見出される。かつて実家への復籍に際し、「島田」から彼には「遣らないでもいい百円を好意的に遣つたのだといふ気ばかり強く起」(百二)る。だが結果的には「健三」は「長太郎」が言ったように「島田」から「書付」を「百円で買つて遣つた」(同)ことになつてしまつている。つまり「健三」の主観とは関わりなく、ここには「百円」と「書付」の〈交換〉が成立しているのである。また、「健三」は「赤ん坊が何処かで一人生れば、年寄が一人何処かで死ぬものだといふやうな理窟とも空想とも付かない変な事」(八十九)を考える。これは「その過程において各関与主体が送り手であり、かつ受け手でもある形式をもつ、財のフロー」<sup>(2)</sup>という意味での一般に了解されている〈交換〉とはもちろん異なる。だが直

接的な因果関係にはない、ひとりの人間の誕生とひとりの人間の死という互いに孤立しているはずの二つの事柄を「身代り」(同)という発想において相殺する「健三」の論理それじたいは、或るものとべつの何かを引き換えにする正しく〈交換〉の論理に外ならない。だから〈交換〉を関与主体間の、現実の金品やサービス、更に感情をもその対象とする(意識的)コミュニケーション行為として規定することは、このテキストの〈交換〉の多様性を分析する上では不十分である。拙論ではそれを社会学や文化人類学、経済人類学などの特定の理論的枠組みのなかでのみ捉えようとする立場をとらず、〈交換〉における異なる対象間での何らかの等価性の成立という契機に着目し、その観点からの考察を試みる。

## 二

異なる対象の間に等価性をうちたて〈交換〉可能にするという機能を、このテキストにおいて典型的に具現するものが他ならぬ金銭

である。

御常は自分の厄介になつてゐる娘婿の事に就いて色々な話を始めた。世間一般によく見る通り、其人の手腕てうでがすぐ彼女の問題になつた。彼女の手腕てうでといふのは、つまり月々入る金の意味で、其金より外に人間の価値を定めるものは、彼女に取つて、広い世界に一つも見当たらないらしかつた。(八十七)

「御常」にとつて「人間の価値」はその人の獲得する金銭の量と等価なもの、〈交換〉可能なものというわけである。言うまでもなくここには金銭の価値尺度としてはたらくも含意されている。「御縫が死んだんで、柴野と御藤との縁が切れちまつたもんだから、もう今迄のやうに月々送らせる訳に行かなくなつたんでね」(九十)と言いつつ「健三」に無心を迫る「島田」についても同じことが指摘できる。彼にとつて後妻の連れ子である「御縫」の価値は嫁がせた先からの仕送りの金以上でも以下でもなかつた。だから「此不幸な女(御縫)引用者の死に伴つて起る経済上の影響は、島田に取つて死そのものよりも重大」(同)とされるのである。

「単に言葉遣ひの末でさへ、斯んな男(島田、引用者)から自尊心を傷つけられるには、あまりに高過ぎると、自分を評価してゐ」(十六)る「健三」の矜持を裏付けているはずの学問の価値も「島田」や「吉田」にとつては、やはりそれを方便として得られる金銭の量と等価であり、他の職業の収入との「利廻り」(十七)の差、すなわち示差的な価値へ還元されてしまふ。

「御常」や「島田」らの「さうした尺度で自分を計つて貰ひたく

ない商売をしてゐる」(八十七)「健三」がそのような価値観に積極的には荷担しないのは当然であるが、その彼も「平生何心なく身に着けて外に出る黒木綿の紋付」(六十)を自己の「無能力の証拠」(同)のように思ひはじめ、ついに「上等」(八十六)に見えたがために「無暗に光る緋」(同)を購入するという愚挙にも思われる行動へと駆り立てられる。ここには自分が購入、所有する商品を自身を映し出すいわば鏡として、自らの価値を算定するという消費社会にありがちな或る種の倒錯した自己認識の機構メカニスムに「健三」も組み込まれつつあることが示唆されていよう。「健三」もまた金銭が流通、循環する社会にあって、その金の力から「解放された自由の人」(八十五)では決してあり得ないのである。

だから問題は金(銭)という実体感をひきずる日本語では把握しきれない領域にまで及んでいると言つてよい。日常の様々な局面に浸透し、必ずしも個人に意識されていなくても、その人の意識のあり方や行動に背後から影響を及ぼすような抽象的な作用をも問題化する必要がある。そうした意味で以下の論述では日本語のニユアンス上、金(銭)に替えて〈貨幣〉という言葉を用いることにする。

このような〈貨幣〉の作用は「健三」の時間への関わり方にも探ることがができる。「健三」が主観的には時間を〈貨幣〉によつては購うことのできない、かけがえのないものとして捉えていることは「彼の時間はそんなことに使用するにはあまりに高価すぎた」(八)とか、「儲けられても其方に使ふ時間を惜がる男であつた」(五十七)

といった簡処からも間接的に窺われる。そうした「健三」の時間に対する姿勢には、「惜寸陰」(『晋書』陶侃伝)、或は「事務に従事する人は、『光陰は錢財なり』ということわざを、好んで誦せり。しかれども、光陰の益は、独りこれのみならず、人をして才徳を修養せしめ、品行を高尚にせしむることなり」(中村正直訳、スマイルズ『西国立志編』第九編)に近い、なにかの倫理性が認められる。

しかし注意すべきは先の引用で既に時間が「高価」だとされている点、つまり〈貨幣〉以上に大切なものであるはずの時間の意義が皮肉にも〈貨幣〉をめぐる言葉のネットワークのなかに囚われてしまっている点である。「自分(健三、引用者)の時間に対する態度が、あなたも守銭奴のそれに似通つてゐる事には、丸で気がつかなくかつた」(三)という一節にも仄めかされていたように、「健三」の時間に対する倫理的(に見える)姿勢は本人の意識とは無関係に、実際には時間と〈貨幣〉を同次元で捉える論理と不可分のものであるのだ。「健三」の時間は当人の気付かぬうちに確実に〈貨幣〉の力によつて蝕まれている。だから「費やす時間」(二十二)、「時間の空費」(二十六)、「時間を費やされた」(五十六)、「時間を費やした」(五十九)などの「健三」に関わるこうした一連の言い回しもこのテクストにあつては単なる慣用表現であるにとどまらず、時間を〈貨幣〉と同様に費やされるものとみなす発想に立脚するものとして、以上の問題から切り離すことはできない。「健三」の意識のレベルでは否認、或は抑圧されていることが物語言説のレベルにおいて埒り出されるといふ様態で、ここにも価値尺度としての〈貨幣〉のはたら

きを指摘することができる。

こうした「健三」の時間との関係は次に引用する「島田」の場合と著しい対照をなしている。

物が壊れると彼(島田、引用者)は屹度自分で修復した。或は修復さうとした。それがために何の位な時間が必要つても、又何んな労力が必要になつて来ても、彼は決して厭はなかつた。

(略)彼には手に握つた一錢銅貨の方が、時間や労力よりも遙かに大切に見えたのである。(四十八)

時間より「手に握つた一錢銅貨」に執着を示す「島田」は「健三」より愚かであるかもしれない。だが「手に握つた」すなわち実体的、可視的な金銭の力につきうごかされている「島田」にくらべ、時間の「守銭奴」たる「健三」は観念的、抽象的な領域に及ぶ〈貨幣〉の力に操られていると言つて過言ではない。その意味において「島田」を内心侮辱しながらも、自分ではそれと知らず〈貨幣〉の影響を蒙っている「健三」の病巣の方がより深部に達しているとも考えられる。

親族に限らず、「健三」が他者と関わる時、多くそこには〈貨幣〉が介在してくる。石原千秋氏が言うように概して「健三は金銭を与えることで最小限の関係を保ちつつ(略)他者との関係を〈拒否〉している」<sup>(12)</sup>とも言える。だが〈貨幣〉が人間関係において常に否定的な意味しか持ち得ないとは限らない。「健三」にとつて「金の要る時も他人」(七十)同然の姉夫婦は「ただ一所にある丈ぢやないか」(同)と思われるのであつて、〈貨幣〉が夫婦のなかをつなぎと

める役目を果たすものとしていくらかは認識されていることが窺われる。「島田」と「御常」にとって〈貨幣〉が「睦まじさの唯一の記念」(八十九)であったという、「健三」を焦点化の主体<sup>(13)</sup>としてい

る部分からも同種のことを読み取れる。  
また、「見つともないから是で下駄でも買つたら好いだらう」(五十五)という言葉とともに「健三」から「御住」に手渡された「三枚の一元紙幣」(同)は、「御住」の「歇斯的里<sup>(14)</sup>」という「重宝な緩和剂」(七十八)ほどではないが、それが里に帰っていた「御住」の帰宅につながらる触媒のような役割を結果として、たとえわずかにしろ果しているように見えることから、〈貨幣〉はしっくりゆかない夫婦間の束のまの歩み寄りに消極的ながらも参与していると言えるのではないか。ここには後の『明暗』<sup>(14)</sup>における「陰陽不和になつた時、一番よく利く薬」(七十七)としての〈貨幣〉という「岡本」の認識につながってゆくものが認められる。

しかし、そのように〈貨幣〉が時に人間関係(とりわけ夫婦関係)における潤滑油的な肯定的な役割を担うことがあり得るとしても、その関係が、〈貨幣〉を媒介とするものである限り、両者の間に直接的な関係が打ち建てられることにはならない。こう考えると、このテキストにおける〈貨幣〉によって媒介されている「健三」を軸とした様々な人間の関わり合いは、その隅々にまで〈貨幣〉の力が浸透している社会における人間関係という問題とその可能性において結び付いていると考えられないだろうか。それは、人と人とが〈現実〉には間接的に、言わば〈道草〉を食う格好でしか互いに関

わることができないという問題<sup>(16)</sup>をいわば陰画としていると考えると可能ではないだろうか。するとこのことは「硝子戸の中」<sup>(17)</sup>にある「もし世の中に全知全能の神があるならば、私は其神の前に跪つて、(略)此不明な私の前に出て来る凡ての人を、玲瓏透徹な正直ものに変化して、私と其人との魂がびたりと合ふやうな幸福を授け給はん事を祈る」(三十三)という悲痛な祈りの中に含まれている無媒介的な人間関係への希求と遠く、しかし鋭どく対置されていることにも気づかされる。

### 三

そして〈貨幣〉は何よりも「健三」じしんの存在の根幹と関わっている。

「今の自分は何うして出来上つたのだらう」(九十一)という「健三」の自問は自己の生成ということの「不思議」(同)さに彼を直面させるといふことにしかならない。「健三」は自分の存在の根をしかと握めてはいない。彼にできるのは例えば「日付がついてあな」(十九)い過去の記憶をよせ集めたり、自らの過去について「理解力の索引に訴へて考へ」(三十八)たりすることだが、それらは自分の過去を外在的、構成的に把握することに過ぎない。

実父から見ても養父から見ても、彼(健三、引用者)は人間ではなかつた。寧ろ物品であつた。ただ実父が我業多として彼を取り扱つたのに対して、養父には今に何かの役に立てて遣らうといふ目算がある丈であつた。(九十二)

「健三」は、その戸籍が実家に戻る際に養育料と引き換えになったエピソードに示されているように、かつて「実父」と「島田」の間で「貨幣」と「交換」し得る「物品」(商品)であった。その意味で「健三」は社会的存在としては他のものによつて代替できない固有の価値、存在の根拠を暴力的に剝奪されていたと言つてもよい。

こうした経緯からしても現在の彼が自らの存在の根拠を社会的な関係性(資産の多寡や地位という尺度)<sup>18</sup>という次元でなく、教養や人格といった内面的、精神的な次元に置こうとしていることは自然の成り行きにも見える。だが教養や人格はきわめて曖昧で不確かなものである。それに、そもそも内面的、精神的な領域が社会的、或は物質的な領域と隔絶した純粹な閉域として存立できるわけがない。

だから「金持になるか、偉くなるか」(五十七)という二項対立は「健三」のなかで維持し続けられるはずはなく、やがて崩壊しなければならぬ。「経済に余裕のないのと、遂に何事も仕出かさないのとは、何処迄行つても変りがなさきうに見えた」(同)という一節がそれを端的に暗示している。当然ながら「金力を離れた他の方面に於て自分が優者であるといふ自覚」(六十)は不動のものではあり得ないわけで、「健三」は歳末の町を歩きながら、擦れ違う人の表情に「御前は馬鹿だよ」(九十七)という自らに差し向けられた意味すらを読み取つて(捏造して)しまうことにもなる。彼は「御前は必竟何をしに世の中に生れて来たのだ」(同)という内なる問い掛けの聲に答えを見付け出せないまま「追窮」(同)される。「健三」の生は、学問を核に造り上げた(はずの)自負をまさに内から

侵蝕しつつある自己存在の無根拠性に脅かされているのだ。

「御住」は「長太郎」が持ってきた昔の書類を「誰も買ひ手がないでせう。そんな虫の食つた紙なんか」(三十三)と評した。同じように「健三」も「島田」に与えた「書付」を売り付けようとする男に向つて「あんなものは反故同然ですよ」(九十五)と言ひ放つた。にもかかわらず、その「書付」を形式的には「百円」で買ひ取る羽目になったということはどう理解すればいいだろうか。

そこに起きたのは、「反故」に等しい、つまり物じたいに内属する価値(仮りに使用価値と呼ぶ)などまったく見えないように見えたものが結果として「交換」過程において「百円」という価値を体現した(かに見える)というアクシデントである。しかし、この出来事は見かけの不条理の背後に、予め物じたいに何か具体的な価値が属性として備わっているものだという通念を覆し、むしろ他の物との関係において成立する「交換」価値こそが邂逅的に使用価値を構成するということ、使用価値は決して実体的なものではなく、「交換」価値が発生させる「効果」<sup>20</sup>の如きものだという「現実」を垣間見せているのではないだろうか。つきつめて言えば商品が商品たることを保証する根拠は、それが「貨幣」と「交換」されたという事実を措いては外にない。こうした考え方は極論に過ぎるように思われるかもしれないが、永久に売れない(「貨幣」と「交換」されることのない)商品という言い方が一種の撞着語法でしかないことからこのことは理解されるだろう。商品は自らを商品たらしめる絶対的の根拠を内蔵しているわけではないということを、このテキストにおける

「反故」をめぐるエピソードの連鎖がおのずと浮び上らせてくるのである。

だが、このテキストはそうした商品の無根拠性を暗示するだけではない。

其時彼（遠い国）で同宿していた役人、引用者<sup>ガド</sup>は反故<sup>レ</sup>でも棄てるやうに無雑作な態度を見せて、五磅のバンクノート<sup>ガド</sup>を二枚健

三の手に渡した。（五十九）

ここにも「反故」という言葉が用いられていることは偶然ではない。もちろん文脈に沿って素朴にこの部分のみを読むのであれば、この「反故でも棄てるやうに」という措辞に「遠い国」で窮乏した生活を強いられている「健三」に金を貸す時の「同宿の男」（同）のさりげない配慮を形容する比喻以上の意味を認めることはできないだろう。しかし、ここに置かれている「反故」という言葉は狭く局限された文脈上の意味に完全に回収されてしまうことなく、テキストにおける他の「反故」をめぐる言葉のネットワークの中にも組み込まれることで全く別の意味性を付与されることになる。つまり、ここからは間接的ながら銀行券（紙幣）という形の「貨幣」がそれじたいとしてはただの「反故」（紙片）にすぎないという〈現実〉がほのかに透視されるのである。

使用すること、商品と〈交換〉することができなければ、それは実質的に〈貨幣〉と称することができないのだから、人間にとつて紙幣が単なる「反故」でないのは、それが実際に商品と〈交換〉される限りにおいてである。だがサルや犬にただの紙片と紙幣を識別

させることは不可能である（芸としてその識別を仕込むことは意味が異なる）し、人間社会でもハイパー・インフレーションの状況下では一枚の紙幣がただの紙片に限りなく接近してゆくことは周知の事柄である。〈貨幣〉もまた、自らが〈貨幣〉であることの根拠を究極的にはそれじたいによって保証することはできないという意味でやはり無根拠なものでしかない。<sup>(21)</sup>

素朴に物語内容を辿るだけは見えてくることのない、こうした存在の無根拠性という潜在的な問題が、このテキストにおいて「健三」と商品、さらに〈貨幣〉との間を深いアナロジーによって結び付けていることが漸くここで明らかになったと思われる。そしてこの地点は、かつて『吾輩は猫である』<sup>(22)</sup>のなかで学者「寒月」との対比において実業家「金田」を「活動紙幣」（四）と揶揄した「迷亭」の価値観を相対化するような場であることに気付かされる。実業家が「活動紙幣」なら、書齋にこもりがちの「健三」はせいぜい不「活動紙幣」でしかないからである。

しかし『道草』というテキストを物語内容が対応する時代の文脈、或は作品連載時の文脈に置いて考える時、そのような論点に異議を唱えることは可能である。すなわち、当時の社会において紙幣は決して無根拠なものではない、明治三十年に金本位制が採用されて以来、紙幣は兌換可能な、金という実体によって身元を保証されたものではないか、と。だが、これまで論じてきたように実際に「反故」をめぐるテキスト細部の相互作用の中から立ちのぼる意味の可能性はそうした時代の制度的な枠組みから既にはみ出してしまっている

と言わざるを得ない。

#### 四

テクストの末尾にある「世の中に片付く、なんてものは殆んどありやしない。一遍起つた事は何時迄も続くのさ。ただ色々な形に変わるから他にも自分にも解らなくなる丈の事さ」(百二)という「健三」の暗示に富む言葉は『道草』論のなかでよく言及されるものの一つであるが、〈貨幣〉や〈交換〉といった問題との関わりにおいても考える必要がある。

健三はもう少し働らかうと決心した。その決心から来る努力が、月々幾枚かの紙幣に変形して、細君の手に渡るやうになつたのは、それから間もない事であつた。(二十一)

三年間支那のある学堂で教鞭を取つてゐた頃に蓄へた友達の金は、みんな電鉄か何かの株に変形してゐた。(七十四)

こうした「変形」にまつわるテクスト内の言い回し(八十八節にも同様のものがある)との連係において考えれば「色々な形に変わる」という簡処と〈貨幣〉の変態(メタモルフォーゼ)ということの関連性は明白であろう。『道草』の連載開始わずか三ヶ月前に発表された『私の個人主義』<sup>(23)</sup>にある「金銭といふものは至極重宝なもので、何へでも自由自在に融通が利く。たとへば今私が此所で、相場をして十万円儲けたとすると、其十万円で家屋を立てる事も出来るし、書籍を買ふ事も出来るし、(略)つまりどんな形にでも變つて行く事が出来ませぬ。そのうちでも人間の精神を買ふ手段に使用出来るのだ

から恐ろしいではありませんか」という部分にも同じ「変形」の問題を<sup>(24)</sup>読みとることができるが、こうした他の漱石のテクストも含めた問題のひろがりのなかで考えるならば「変形」を〈貨幣〉の変態という経済学的意味合いのみならず、「人間の精神」という領域とも関わる問題設定として捉え直すことができる。つまり「変形」とは、経済的問題領域と非経済的問題領域という対立の構図そのものを突き崩してしまふ問題設定であるということである。

そして「片付く」という言葉についてだが、この言葉はテクストの展開につれてそれが用いられる文脈が増え、多義性を獲得してゆく言葉である。前半部では「今夜中に片付けなければならぬ明日の仕事」(七)、「あの高橋の総領の娘が片付いてゐる所」(十六)などのように日常的、一義的な文脈のなかで用いられているが、やがて「人間の運命は中々片付かないもんだな」(八十二)という「健三」の言葉に見られるように否定的な文脈におけるメタフォーリックな意味性をも獲得してゆく。<sup>(25)</sup>

このメタフォーリックな「片付」かなざじたいの多義性の分析を試みたいのであるが、まず「変形」という問題との関わりにおいて、〈貨幣〉が「色々な形に變」りながら運動し続けるという意味での「片付」かなざじということが指摘できるだろう。そして、「人間の価値」をその収入と等価に見なして疑わぬ「御住」に対する「恰も物指で反物の寸法さへ計れば、縞柄だの地質だのは、丸で問題にならないと云つた風に」(八十七)という批判的な言辭に含まれていた「片付」かなざさも考えられよう。〈貨幣〉は異なる対象の間を通

約可能にする上で、対象の質を抑圧しなければならぬ必然を背負っている。そのため「貨幣」を媒介とする「交換」は、その対象どうしが差し引き零になるという結果に終わるかに見えようと、実は対象の質の抑圧という厄介な問題をそれに伴う言わば余剰として潜在的に生み出してしまっている。そうした「片付」かなざもある。本来、互いに異なるもの（等価ならざるもの）の間に強引に等価性を成り立たせる「交換」じたいそうした不条理なことであるわけだが、「貨幣」によって媒介される「交換」こそそれが本質的に孕む不条理をこのテキストにおいて象徴的に示すものに他ならない。

完全な等価「交換」が成立するかに見えても、それでは「片付」が「交換」そのもののひずみから余剰が生み出されてしまうというのが今、論じている「交換」のアイロニーであるが、件の「書付」が物語世界に占める位置はまさに「交換」が図らずも生み出してしまふ余剰に対応している。「健三」の戸籍と養育料は確かに「交換」されたのにもかかわらず、それだけで「片付」が「書付」を生じてしまったからである。

さらに、長く忘れ去られていた例の「書付」がとつぜん「健三」と「島田」の間で問題として浮上したように、「交換」に伴って生じた潜在的な余剰がいつ、いかなる形で現実的な問題として回帰してくるかという「片付」かなざも存在している。従ってテキストの末尾において成立した「書付」と「百円」の「交換」も、実質的に物語内容を閉じた、「片付」けたと言うことはできない。その「交換」もまた新たな余剰（「百円」を捻出するため書かれた「原稿」）

を生み出してしまっており、それが「書付」の場合と同じように思いがけない形で現実的な問題となって回帰してくる可能性を、テキストの結末は放置したままであるからだ。

## 五

このテキストにおける「書く」という行為もまた別の意味で「片付」かなさを抱えこむことになってしまう。

彼（健三、引用者）はある知人に頼まれて其男の経営する雑誌に長い原稿を書いた。それ迄細かいノートより外に何も作る必要のなかつた彼に取つての此文章は、違つた方面に働いた彼の頭脳の最初の試みに過ぎなかつた。彼はただ筆の先に滴る面白い気分が駆られた。彼の心は全く報酬を予期してゐなかつた。

（八十六）

彼（健三、引用者）は血に飢えた。しかも他を辱る事が出来ないので己を得ず自分の血を吸つて満足した。

予定の枚数を書き了へた時、彼は筆を投げて畳の上に倒れた。

（百一）

ひたすら「細かいノート」を作ることに労力を用いてきた「健三」に転機が訪れる。彼の「ノート」の文字の「細か」さが「原稿」の「長」さへと変わった時、「筆の先に滴る面白い気分が駆られた」のである。しかし、その後「島田に遣るべき金の事」（百一）を考へてから「予定の枚数」の「原稿」を書く時には既に、あの「面白い気分」が失われてしまっている。「ノート」の「細か」さがこの

ように最終的に「原稿」の「枚数」へ到り着く過程は、先に言及した「健三」の時間に対する態度の変化と連動している。「細かいノート」ばかり作っていた頃の彼は時間の「守銭奴」のようなものだったわけだが、「予定の枚数」の「原稿」を書く際には「新しい仕事の始まる迄」(同)の「其十日を利用しやう」(同)という明確な意識が存在している。「空費」を厭う受動的な姿勢から、利潤を作り出すための「利用」対象とする能動的な姿勢への変化がここに認められる。また、こうした「健三」の姿勢の変化につれて、時間もまた単なる退蔵の対象から利潤を産み出すための言わば資本へと変容していることは見逃せない。

だが、失われたままの「面白い気分」はようになってしまったのか。そこに重要な問題がある。「思ひ出す事など」<sup>(26)</sup>のなかで漱石はこう記していた。「たまたま芸術の好きなものが、好きな芸術を職業とする様な場合ですら、その芸術が職業となる瞬間に於て、真の精神生活は既に汚されてしまうのは当然である」(二十七)。「島田に違るべき金」つまり「報酬」を目的にした「瞬間」〈書く〉という行為から「面白い気分」が奪い去られたことはこの意味において偶然ではない。「予定の枚数」の「原稿」を〈書く〉営みはすでに「ひとを雇うことができないので已を得ず」(その代りに)という媒介的な意味性を帯びた、しかも「自分の血を吸」るという自虐的な行為になってしまっているのである。(八十六節における「たゞ」という言葉に含まれる無償性との対照に注目)。だから「長い原稿」という言い方に現れている延長性、連続性が「枚数」という言い方に示され

ている分割された計数性へと置きかえられていることを単なる細部における相違として無視することはできない。<sup>(27)</sup>

『道草』というテキストにおけるこうした〈書く〉ことの変質過程は、「健三」の書いた「原稿」を『吾輩は猫である』で置きかえるというような機械的な考証では明らかににならない、漱石にとつての〈書く〉ことの意味の変遷を圧縮した形で象徴的に反復しているように思われる。『道草』において〈書く〉ことが最後に達着した場所は、例えば『野分』<sup>(28)</sup>にある「書きたいさ。是でも書かなくつちや何の為に生まれて来たのかわからない」(十二)とか、「おれにはおれがある。此おれを出さないでぶらぶらと死んで仕舞ふのは勿体ない」(同、傍点原文)という「高柳君」の叫びが前提とする〈書く〉ことの直接性、無償性をあらかじめ封殺した場でもあるからだ。

注(1) 大正四年六月三日・九月十四日、「朝日新聞」連載。同年十月、岩波書店から単行本刊行。拙論は、初出の新聞連載形態ではなく、書物の形態における『道草』を前提としている。

(2) 『社会学事典』(S 63・2、弘文堂、項目執筆者佐藤俊樹)。

(3) 『互恵的交換』という視点に立つ吉田照生「家族」親族小説としての『道草』(講座夏目漱石第三巻) S 56・11、有斐閣)とその問題意識を継承発展させた石原千秋「道草」における健三の對他関係の構造

(『日本近代文学』第29集、S 57・10)、また松下浩幸「一九一〇年代における『道草』と『和解』——その〈出産〉が意味するもの——」

(明治大学大学院紀要)第30集、H 5・2)などの諸論はこうした〈交換〉を一種のコミュニケーションとみなす発想において共通している。そのような視角から『道草』を分析する場合、「互恵的交換」の齟齬(吉田)、「交換」としての意味が剝奪され(石原)、「物財の

贈与交換本来のコミュニケーション機能の解体(松下)などと等しなみに疎外された(交換)という面が強調されることになる。

(4) 諸学問領域における(交換)概念の異同については久慈利武『交換理論と社会学の方法 理論社会学のアプローチ』(S.59・9)、新泉社、同『現代の交換理論』(S.63・5、新泉社)に明快な整理がなされている。

(5) この「利廻り」という言葉は同じ文のなかの「資金」とともに経済学的修辭に外ならない。ここで言われている「利廻り」は、学問修得のために要する「資金」つまり投資額に対する収入の比率、すなわち一種の投資効率に相当するものである。連実重彦「修辭と利廻り——『道草』論のためのノート」(『別冊国文学 夏目漱石事典』三好行雄編、H.2・7、学燈社)に既にこの「資金と利廻りという主題」(連実)への着目がある。

(6) 「壮士の方は(略)手織木綿の着物に太い白天笠の兵児帯をぐるぐる巻いて、黒木綿の紋つきに定まつてゐた」(添田啞蟬坊『啞蟬坊流生記』S.16、那古野書房)、あるいは「東京に来て見ると、多くの学生が黒木綿の紋付を着ていた」(生方敏郎『明治大正見聞史』T.15、春秋社)とあるように「黒木綿の紋付」は明治期には壮士や学生(書生)のある種のシンボルであったようにも見受けられる。しかし「黒木綿の紋付」は漱石のテクストにあつて単に対象を指示するだけの言葉ではなく、(苦境)・(不遇)・(孤独)といった意味をまねきよせる記号としての要素を帯びることがあるように思う。その典型的な一例を「野分」における裕福で社交的な「中野君」と貧しく孤独な「道也先生」の初対面のシーンに見られる「袖の綿入に縮緬の兵子帯」と「あやしげな、銘仙の上を蔽ふに黒木綿の紋付」との対比などに見ることができのではないだろうか。

(7) この「耕」——「伊勢崎銘仙」はもともと近世において「農家が農間余業として、屑糸である鬘斗糸および太く節のある下等な玉糸を原料とし、糸染めして、「太織」と呼ばれる普段着物を織り出していた」

(『群馬県史 通史編8 近代現代2』H.1・2)ことに起源を有する。「黄八丈も頓がて流行し来りたり、始め三四年前黄八丈の廃れし折、伊勢崎銘仙乗こみて流行り出せしが、其の柄次第に八丈に似寄り来しより、昨今は再び八丈の流行を喚び起せしなり」(『都の華』M.32・1・25、「流行夜目遠目」といった記事からその普及の一端が知られる。平出鏗二郎『東京風俗志 中巻』(M.34・8、富山房)には「中流以下男女の常服は、太織銘仙(略)等を用ひ」とある。「一匹の伊勢崎銘仙を買うのに十円余りを費したものはなく、銘仙とは名ばかり、其のいひ訳に横へチョツ／＼と節を見せ、柄は遠見にては八丈やら伊勢崎やら分らず、格安なるは紡績糸を用ゐたるなるべし、価は一反四円より七八円なれば上等品」(『都の華』M.31・9・16、「初秋の衣服」という記事から推定すると、(物語内容の時間を仮りに明治三十年代後半として若干の物価上昇をおりこんでも)「健三」が購入した「伊勢崎銘仙」は格別高価とは言えないが、また安物でもないと考えられる。

(8) 金(銭)という言葉を用いての分析は、無意識裡に実体的思考にからめとられてゆく傾向が否めない。その結果、漱石のテクストにある(貨幣)の抽象的な作用やメタファーとしてのはたらきを充分対象化することが困難になっていく。そうした弊は前出「夏目漱石事典」においても踏襲されてしまっている。同書「金銭感覚」(項目執筆者上田正行)という項目の立て方じたい暗黙のうちに(貨幣)を「感覚」し得る範囲のものに限定してしまっている。尚、拙論では(貨幣)という用語を実体的な金(銭)という意味領域を含むより包括的な言葉として使用する。

(9) 正岡子規「筆まかせ」第一編(M.22)にある「当惜分陰」からは若年の子規と漱石が同様の時間意識を共有していたことが推測される。ところでこの「惜寸陰」、「惜分陰」の典故である「陶侃」の話を取録する『幼学綱要』(巻之七・勉職第二十)の編者である元田永平は明

- 治八・九年頃、美子皇后にペンジャミン・フランクリンの『自叙伝』にある十二の徳目（その第六 INDUSTRY の徳目は有名な「時は金なり」の思想につながるものである）を進講している——フランクリンをめぐる元田と美子皇后の関わりについては平川祐弘「進歩がまだ希望であった頃、フランクリンと福沢諭吉」（H2・1、講談社学術文庫）等を参照し、このことはフランクリンの時間認識が日本で、いかなる文脈において取り込まれ、受容されたかのひとつの具体例を提供しているだろう。
- (10) 明治四年七月、同人社刊。引用は講談社学術文庫（S56・1）による。
- (11) 明治期の終わりに出版された実用書のたぐいの堀内新泉『時間活用法』（M41・5、東亜堂書房）、蘆川忠雄『時間の経済』（M44・2、至誠堂書店）は一樣に時間の能率的な使い方を説いている。「金銭上に懸けては厘毛の微といへども苟もせず、非常の注意を払ひて経済を興るに敏なる人も、時間の経済に対しては案外にも迂闊なるは（略）」（蘆川前掲書自序）という言葉はそのまま「島田」にもあてはまる。『時間の経済』では、そのような「島田」的姿勢を「日本人に共通の欠点」である「時間に対する觀念の幼稚」だと批判している。
- (12) 石原前掲論文。
- (13) 視点人物とする。と言う方が通りがよいかもしれないが、テキスト分析上の「視点」という用語にまとりわり付く感覚性を厭い、「焦点」という用語を使うことにする。
- (14) 大正五年五月二十六日、十二月十四日、『朝日新聞』連載、漱石の死去により中絶。大正六年一月、岩波書店から単行本刊行。
- (15) したがって〈貨幣〉を媒介としない関係⇨人格の関係、〈貨幣〉を媒介とする関係⇨非人格の関係というジレンマ的な問題設定（〈貨幣の哲学〉、『ジメル著作集』二・三一居安、元浜訳、S53・56、白水社）参照）のみではこのテキストを正しく分析することができない。
- (16) ここで詳述する余裕はないが、人間関係というものは〈貨幣〉は無
- 論のこと、親子、夫—妻、上司—部下、当事者—第三者、敵—味方、等々の関係の枠組や、更に言えば言語などをも含め、重層的にほとんど解きほぐし難い程たがいに錯綜している多くの要素によって既に媒介されている。メタファーとしての「裸の付き合い」とは、そうした〈現実〉を抑圧するところに形成される共同幻想に他ならない。
- (17) 大正四年一月十三日—二月二十三日、『朝日新聞』連載。同年三月、岩波書店から単行本刊行。
- (18) 物語内容の時間における把握。
- (19) 〈交換〉価値なるものが存在すると考えるのは正しくない。それを〈交換〉というその都度の出来事から分離することはできない。その意味で言うなら、〈交換〉価値とは何ら持続性を保証されていない。一回、一回孤立した出来事なのである。「百元」と〈交換〉された「書付」と「筆筒の抽斗に仕舞つて置」（百二）と「御住」の所作には、「百元」と「書付」が〈交換〉されたという出来事をもってしてあたかも「書付」に「百元」の価値が永続的に備わっているかのように見なす倒錯が、つまり〈交換〉価値を実体的に捉える誤謬が認められるように思う。
- (20) ボードリヤール『生産の鏡』（宇波、今村訳、S56、法政大学出版局）参照。
- (21) 〈貨幣〉の無根拠性に関する詳細な分析については岩井克人『貨幣論』（H5・3、筑摩書房）参照。
- (22) 明治三十六年一月—三十九年八月、『ホトトギス』に断続的に連載。大倉書店・服部書店から上篇（M38・10）、中篇（M39・11）、下篇（M40・5）刊行。
- (23) 『輔仁会雑誌』（T4・3）。
- (24) 引用は避けるが『永日小品』の「金」また「断片」（M42）のなかにも同じような〈貨幣〉の「変形」の問題が見出される。
- (25) こうした「片付く」という言葉の多義性に、このテキストにおけるフィジカルな次元とメタフィジカルな次元とが重層する一事例を認め

てもよい。

(26) 明治四十三年十月二十九日、四十四年四月十三日、『東京朝日新聞』連載。

(27) 蓮実前掲論文は、この八十六節と百一節とのあいだに横たわる〈書く〉ということの質的な違いを不当に抑圧することで、隠喩―換喩というヤーコブソンの二元論的シェーマに依拠した分析を可能にしてゐる。

(28) 『ポトトギス』(M40・1)。

(付記) 漱石のテクストは『漱石全集』(S40・12、42・4、岩波書店)を使用した。引用における傍点は注記のあるものを除き、全て引用者による。尚、拙論は平成五年度、日本近代文学会春季大会(五月二十三日、於学習院大学)の口頭発表表に基づくものである。

# 「北いっばいの星ぞらに」試読

——「異の空間」及び「銀河の窓」の意味するところ——

鈴木健司

校本宮沢賢治全集編集者である入沢康夫や天沢退二郎が早くから指摘しているように、『春と修羅』第二集（生前未刊行）所収の詩「北いっばいの星ぞらに」（生前未発表、大正13年8月17日の日付あり）は、童話「銀河鉄道の夜」（生前未発表）との密接な繋がりが認められる作品である。副題に示した「異の空間」「銀河の窓」の語は、本詩の六段階に及ぶ複雑な下書稿の中に見い出される語であるが、それはそのまま「銀河鉄道の夜」の世界を解くためのキーワードとなるものである。

本稿の目的は、詩「北いっばいの星空に」の推敲過程を検討する作業を通じ、そこに展開される賢治の《宇宙観》を説明することにあるが、おそらくその作業は、賢治作品の二大ジャンルである詩と童話の両方の生成に関わる根源的な課題をも照射することになるはずである。

本詩の六段階に及ぶ下書稿を、各下書稿間の連続性という視点から読み通してみると、そこに一つの断層というべきものの存在することに気づく。「下書稿（五）の終形」がそれであり、作品の主題が、明らかにその層を境に変化していることが指摘できる。

幸い、新修版全集及び文庫版全集の異稿欄に本文化され取められている二種の下書稿「先駆形A」「先駆形B」を読み比べることによっても主題の変化を知ることができるので、本稿においては基本的に「先駆形A」「先駆形B」を分析対象として用いることとし、校本全集校異に関しては、必要に応じて適宜引用するかたちで論を展開していきたいと考える。

なお、「先駆形A」は校本全集校異における「下書稿（三）の終形」を、「先駆形B」は「下書稿（五）の終形」をそれぞれ本文化したものである。通常目に触れにくい先駆形ということもあり、長

さを厭わず次に掲げておくことにする。

先駆形 A

一七九 一九二四、八、一七

いちれつ並ぶおほぼこが

そのうつくしいスベイドから

すこしまがった葉柄まで

くつきり黒い影を落し

月は右手の尾根の上に

夜中をすぎて熟してゐる

萱野十里も終りになつて

何かなまめく櫓の木や

降るやうな虫のすだきを

路はひとすぢしらしらとして

柳の林にはひらうとする

(黒く寂しい香食類の探索者)

北のひっそりとした谷の

そこにもくもく月光を吸ふ

蒼くくすんだかすてらは

たぶんはみんなはひ松だらう

それはだんだんのぼつて行つて

ぎざぎざ黒い露岩に変わり

いまぼつかりとひとつの銀の挨拶を吐く

それがたしかに中岳で

そこから西と東に互り

北いっぱい星ぞらに

ぎざぎざ浮ぶ嶺線は

いくすぢ白いパラフィンで

しづかに北へ発してゐる

綱のそらの水底に

はなたれて行く海蛇の群

こつちはいつか中岳が

次のけむりを吐いてゐて

その青じろい果肉のへりて

黄水晶とエメラルドとの

花粉ぐらゐのふたつの星が

童話のやうに婚約する

じつに今夜の何といふそらの明るさだらう

そらが精緻な宝石類の集成だ

金剛石の大トラストが

獲れないふりしてしまつて置いた幾億を

みんないちどにぶちまけたとでもいふ風だ

頭のまはりを円くそり

鼠いろした粗布を着た

坊主らのいふ神だの天が

いったいどこにあるかと云つて

うかつに皮肉な天文学者が

望遠鏡をぐるぐるさせるその天だ  
するとこんどは信仰のある科学者が

どこかの星の上あたりに

その天を見附けようとして

やっぱり眼鏡をぐるぐるまはす

さういう風な明るい空だ

しかも三十三天は

やっぱりそこにたしかにあつて

木もあれば風も吹いてゐる

天人たちの恋は

相見てもん然としてわらつてやみ

食も多くは精緻であつて

香氣となつて毛孔から発する

間違ひもなく

天使もあれば神もある

たゞその神が

あるとき最高唯一と見え

あるとき一つの段階とわかる

さういふこともわからない

それら三十三天は

所感の外ではあるけれども

やっぱりそこに連互し

恐らく人の世界のこんな静な晩は

修羅も襲つて来ないのでだらう

巨きな青い一つの星が

いちばん西の鶏頭山の

ごつごつ黒い冠を

触れるともなく祝福すれば

そこから黒い雲影が

なぐめに西に互つてゐる

……雲のはかない残像が

鉄いろのそらにながれる……

にはかに藪を踊りたつ

一びきの黒いかうもり

またきらかな蜘蛛の糸

#### 先駆形 B

一七九 一九二四、八、一七

草穂の影も黒く落ち

おほばこのスベイドも並んで映る

この清澄な月の味爽ちかく

檜の木立の白いゴシック廻廊や

降るやうな虫のジロフォン

狂気のやうに狂気のやうに

銀河の窓を索めるもの

北いっばいの星ぞらに

ぎざぎざ黒い嶺線が

手にとるやうに泛いてゐる

幾すち白いバラフキンを

つきからつきと噴いてゐる

そこにもくもく月光を吸ふ

蒼くくすんだ海綿体

四方の天もいちめんの星

東銀河の聯邦の

ダイヤモンドのトラストが

かくしておいた宝石を

みんないちどに鑷青いろの銀河の水に

ぶちまけたとでもいったふう

それに空気が澄んでゐるので

月のあかりも苦にならず

ふだんは見えない澄いろと緑との

花粉ぐらゐの小さな星が

はつきりとして見えたりする

わたくしは狂気のやうにそらをさがす

銀河のなかで一つの星がすべったとき

はてなくひろがると思はれてゐた

そこらの星のけむりをとって

あとに残した黒い傷

その恐ろしい銀河の窓は

いったいそのどこだらう

誤つてかあるいはほんたうにか

銀河のそとと見なされた

星雲の数はどれだらう

普賢菩薩が華嚴で説く

もろもろの仏界のふしぎなかたち

あるいは花台のかたちをなし

あるいは円くあるいはたひら

それはあるいはその判那の

覚者の意志により住し

あるいは衆生の業により、

あるいは因縁により住すると

それらのどれかが星雲で

こゝからやはり見えるだらうか

しかもしたゞ天や餓鬼

これらの国土をもとめるならば

そんなに遠いことではない

いちいちの草穂の影も落ち

樹もまつくろにねむつてゐる

この清澄な月の味爽ちかくを

きちがひのやうにきちがひのやうに

くさむらっぱいに鳴らす虫と

……アステイルベ アルゲンチウム

アステイルベ プラチニウム……

櫛の脚から火星がのぞき

ひらめく萱や

月はいたやの梢にだけ

木影の網を

わくらばのやうにとぶ蛾もある

## 二

まず、下書稿(五)の校異(校本全集第三卷四八〇頁)に見える次の記載に注目してみたい。

…「あゝ②削」いつまでも黒く寂しい

香食類②異の空間」の探索者…

(右をさらに②ですべて削除し、右端欄外余白へ線を引き出して、次のように記入)

狂気のやうに狂気のやうに

「この原林の谷にたち削」

銀河の窓を「もと素」めるもの

右の推敲過程に関して、従来の研究では、「香食類」から「異の空間」さらに「銀河の窓」への推敲が、単なる「言葉の言い換え」として解釈される傾向があった。近年この詩に関して積極的な発言をしている大沢正善や大塚常樹の場合もしかりである。

つまり望遠鏡に頼る天文学者達の「所感の外」で、「三十三

天」をはじめとする「もろもろの仏界のふしぎなたち」が「星雲の教」を成して存在しているというのであろう。「銀河のそとと見なされた星雲」とは、すでにふれた、星雲を「『天の川』宇宙域外に散在する所の、それぞれ各自に独立した一個の宇宙」と考える島宇宙観に由来し、「もろもろの仏界」とは衆生がそれぞれの所業因縁に応じた世界に住むという十界観に由来する。

また、下書稿(五)では「狂気のやうに」「銀河の窓」や「星雲の教」を探す者を「異の空間の探索者」と記している。

「銀河の窓」とは「暗黒天体」の裂目を指すと思われるが、そこから覗く不可視の「原始星床」を「異の空間」と規定しているのである。

(大沢正善「宮沢賢治と吉田源治郎『肉眼に見える星の研究』」『奥羽大学歯学誌』第16巻第4号平成元年12月)

例えば「北いっばいの星空に」の下書稿では、「いつまでも黒く寂しい香食類の探索者」の後半部分を、「異の空間の探索者」、さらに「銀河の窓を索めるもの」に書き換えている。

「香食類」は他の部分から、亡き妹の中有やその転生先として考察される三十三天の天人たちを指し、それらは「所感の外ではあるけれども」やっばり星々の間に実在しているのではないかと、賢治は考えている。つまりここで賢治の異空間(我々の所感外の、如來の主宰する仏国土や六道のいくつか)は銀河系の窓の彼方にあるのかもしれない、と考えてみたことを示して

いるのである。

〔大塚常樹「宇宙科学時代の宮沢賢治」国文学 解釈と教材の研究

平成4年9月号〕

賢治の宇宙観を《島宇宙説》に基づくとみる大沢と、《島宇宙説》に懐疑的であったとみる大塚とを同一に論ずることはできないが、「異空間」と「銀河の窓」との関係にのみ焦点を絞れば、この詩において賢治は「異空間」の所在を「銀河の窓」の向こう側に想定していたという点において、同じ解釈の立場に立つといえる。

しかしその場合、例えば次の詩句などを、両氏はどのように読み取るのだろうか。

しかもしたがゞ天や餓鬼

これらの国土をもとめるならば

そんなに遠いことではない

〔先駆形B〕46、48行目〕

両氏の文脈からいえば、「天や餓鬼」は、「異空間」に住む者であるが故に、必然的に「銀河の窓」の向こう側に存在することになる。しかるに、賢治は「これらの国土をもとめるならば／そんなに遠いことではない」と記しているのである。これはどうかか。大沢、大塚両氏の立論にはどこか誤謬があると考えざるを得ない。

おそらく両氏の誤謬は、下書稿の各層を重ね合わせ、透かし見られたちで賢治の宇宙観を組み立てようとした結果生じたもののように思う。他の作品の推敲例が示すように、賢治の推敲は時として主題の変更を含む場合があり、その意味で、「香食類」→「異の空間」

↓「銀河の窓」の推敲も、単なる字句の差し換えに留まらない可能性のあることを考慮すべきである。

先に引用した校本校異を文庫版全集異稿に対応させた場合、「黒く寂しい香食類の探索者」の詩句が「先駆形A」に、「狂気のやうに狂気のやうに／銀河の窓を索めるもの」の詩句が「先駆形B」に、それぞれ含まれることになることは偶然ではない。「先駆形A」と「先駆形B」はそれぞれ異なる主題のもとに書かれた作品と捉え直すべきなのである。何故なら、そのように仮定したときに初めて、「天や餓鬼」の存在する世界が「銀河の窓」の向こう側ではなく「そんなに遠いことではない」ことが了解されるからだ。

私は「先駆形A」と「先駆形B」との主題の相違を立証するため、まず、「異の空間」と「銀河の窓」との意味する空間の異質性を明らかにしようと思う。《天人》を意味する「香食類」<sup>(2)</sup>に関しては、後に述べる理由により「異の空間」とほぼ同義と推定されるので、ここでは論の展開の都合上、「香食類」を「異の空間」に吸収させ、「異の空間」と「銀河の窓」とを対立項として取り上げることとする。

「異の空間」に関して、賢治は幾つかのメモ書きを残しているの  
で、それらを分析することによってある程度の定義づけが可能である。例えば次のメモである。

わが少数の読者よ、

◎わが打ち秘めし

異事の数。

## 異空間の断片

〔兄妹像手帳〕メモ

このメモに見える「異空間」の用例は、他言することが憚られるような異世界を、賢治が実際に体験していたことを伝えている。

一、異空間の実在天と餓鬼、分子—原子—電子—真空—異構成—異単元幻想及夢と実在、

二、菩薩仏並に諸他八界依正の実在

〔東の雲はやくも蜜のいろに燃え〕下書稿(2)裏面メモ

このメモによれば、「異空間」とは「天と餓鬼」によって代表される生き物の住む世界であり、賢治にとって「幻想」や「夢」として知覚され、確かに実在すると信じられている世界である。「菩薩仏並に諸他八界依正」との関係でいうなら、「異空間」とは「菩薩仏並に諸他八界依正」のうちの《天界》と《餓鬼界》との二界に対応している、と賢治は考えていたようだ(それ故、先にふれた《天人》を意味する「香食類」は「異の空間」の概念によってほぼ包含されると考えられる)。

また、童話「ベンネンネンネンネン・ネネムの伝記」(生前未発表、推定成立期大正10、11年頃)や童話「インドラの網」(生前未発表、推定成立期大正12年頃)、詩「阿耨達池幻想曲」(生前未発表、『春と修羅』詩稿補遺)、詩「晴天恣意」(生前未発表、『春と修羅』第二集所収、大正14年3月25日の日付あり)などを調べてみれば分かることであるが、<sup>(3)</sup>「異空間」と推定される全ての例は、「先駆形B」にいう「そんなに速いことではない」範囲に限定されており、かつ、体験可能な世界

として描き出されていることが特徴として指摘できる。

それに対し、「銀河の窓」の向こう側の世界が、体験不可能な空間として描かれていることは重要な相違点である。例えば、「銀河鉄道の夜」に描かれる「石炭袋」は、「銀河の窓」として想定し得る唯一の例であるが、「石炭袋」の向こう側の世界の描かれることはなかった。その意味で、ジョバンニを乗せた《銀河鉄道》の走る空間を「異空間」と呼ぶことはできても、《銀河鉄道》の走ることのできない「銀河の窓」の向こう側の世界を「異空間」と呼ぶことはできない。「異空間」すなわち《天界》や《餓鬼界》と「銀河の窓」の向こう側の世界とは、明確に区別されねばならない空間なのである。

振り返って校本校異の推敲過程を見ると、「右をさらに②ですべて削除し」となっており、この事実はその推敲が、「異の空間」の語を消して「銀河の窓」の語を書き込むというような単純な語の入れ換えではなく、詩全体の解釈から帰納せざるを得ない推敲であったことを示しているといえるのである。

## 三

周知のように、賢治の《宇宙観》の特徴は、科学的宇宙観と仏教的宇宙観との融合にある。本詩から読み取れる《宇宙観》もまさにそれで、科学的宇宙観に立ちながら仏教的宇宙観を展開するという、賢治独自の《宇宙観》が披瀝されているのである。

「先駆形A」では《天界》の問題が、「先駆形B」では《仏界》

の問題が、それぞれ中心的課題として扱われているというのが私の基本的な読みの立場であるが、肝要なのは、仏教的宇宙観に基づく「天界」や「仏界」の存在が、賢治の科学的宇宙観においてどのような形で整合性を保っていたかである。賢治には科学の発展が必ず仏教宇宙の証明に帰着するという確信があった。おそらく賢治は、「天界」を「太陽系」に、「仏界」を「銀河系」にそれぞれ対応させた宇宙観をつくりあげることによって、仏教的宇宙観と科学的宇宙観の融合を果たしていたのである。その例として次のようなものがあげられる。

それではおれがどこからか  
天を見附けてやらうと  
火星、木星、金星と

〔下書稿(五)の②の1〕校本全集第三卷四八二頁

この校異は「下書稿B」の一段階前の推敲、つまり、主題的には「先駆形A」の延長にあたると思われるのだが、賢治は「天を見附けてやらう」として「火星、木星、金星」に目を向けていることが分かる。このことは、賢治が「太陽系」内の惑星に「天界」の所在を求めていたことを意味する。これが単なる賢治の思い付きの表現でないことは、賢治が妹とし子の転生先を、次の二詩において、前記引用箇所同様「太陽系」内の惑星に想定している事実からも指摘できる。

とし子とし子

野原へ来れば

また風の中に立てば

きつとおまへをおもひだす

おまへはその大きな木星のうへにあるのか

〔風林〕『春と修羅』第一集

どうかこれが兜卒の天の食に変わって

やがてはおまへとみんなとに

聖い資糧をもたらすことを

〔永訣の朝〕『春と修羅』第一集 宮沢家所蔵自筆手入本

もっとも、「天界」と「太陽系」惑星とを対応させる宇宙観は、賢治独自のものというよりは、例えばフリーエの「宇宙開闢説」にみられるような、死後靈魂が隣の惑星に移るという一九世紀西欧の転生思想を取り入れた結果であろうと推定できる。<sup>(5)</sup>

賢治が「天界」の所在を「太陽系」内に想定していたその根底には、「太陽系」が仏教でいう「一世界」に当てはまることへの確信があったはずである。須彌山を中心とした「一世界」には、我々の住む人の世界はもちろんのこと、地獄から天界までの六道が含まれており、太陽も「一世界」の一つである。賢治の宇宙観の基本単位が「地球」ではなく「太陽系」であったことは、従来あまり指摘されていないが、「異空間」の実在を信じる賢治にとつては必然であったように思う。「農民芸術概論綱要」に「ここは銀河の空間の太陽日本 陸中国の野原である」と記されているが、「太陽日本」という表現に、賢治の「太陽系」意識を読み取ることができる。

となれば、何億個もの太陽が存在する「銀河系」とは、仏教でい

う「三千大千世界」すなわち「仏界」に対応しているはずで、後に詳述するが、賢治にとつての「銀河系」の意味の重さも、「仏界」との関わりにおいて納得されてくるのである。

さて、「先駆形A」の詩では何故「天界」が問題となるのか。

詩句の表層においては、星々の美しさに魅せられた賢治が「天界」に関する連想を思いつくままに書き留めたものと読み取れるが、「天界」に関する連想が賢治に作用した理由は決して単純とは思われない。私は、「性欲」という賢治にとつて抜き差しならない問題がこの詩の根底に潜んでいるのではないかと考えている。

この作品の下書稿(一)におけるタイトルは「谷の味爽に関する童話風の構想」であった。この「童話風」のイメージは「先駆形A」においては、次のような詩句に引き継がれている。

黄水晶とエメラルドとの

花粉ぐらゐの二つの星が

童話のやうに婚約する

(「先駆形A」31～33行目)

「天界」との関わりで解釈を進めるならば、「童話のやうに婚約する」とは、「非性的」な「婚約」と読み取るべきである。なぜなら、「童話風」や「童話のやうに」の語が、賢治の「性欲」意識の裏返しとして意味の重みを持つからである。

この点に関して論ずるためには、まず、この詩の約一ヶ月ほど前の日付をもつ「温く含んだ雨の風に」「(生前未発表、『春と修羅』第二集所収)という詩に触れておかなければならない。「温く含んだ

雨の風に」は「密教風の誘惑」という初期段階のタイトルをもつ作品として知られるが、「密教風の誘惑」と「谷の味爽に関する童話風の構想」とは、ともに「星空」を扱ったものとして共通性が認められ、これら二つの作品を一对の詩として読むことによって、賢治における「性欲」の問題が浮き彫りになってくる。つまり、同じ「星空」を扱いながらも、「密教風の誘惑」の「隠微さ」に対して「谷の味爽に関する童話的構想」の「さわやかさ」という書き分けがなされており、その書き分けの意味が、賢治における「性欲」の在りようの差の問題として読み解けるのである。「性欲」の問題がいに深く「密教風の誘惑」に関わっているかについては、拙稿「『密教風の誘惑』論」(『賢治研究』第58号、平成4年7月)で詳しく論じたので、参照していただきたい。

こうして、賢治が「童話のやうに」と表現した「性欲」の問題は、仏教宇宙の解説書である「俱舍論」を仲立ちとして、「天界」の問題に結び付くことになる。

夜摩天の衆は纒かに抱きて、姪を成す。觀史多天は、但だ手執るに由る。衆變化天は、相向ひて笑む。他化自在天は相視て、姪を成す。

(『国訳大蔵経』「阿毘達磨俱舍論」本論第三世間及世界)

「俱舍論」によれば、位の高い天人ほど人間界の「性欲」の在りようから解放されているとされるのである。

しかも三十三天は

やっぱりそこなたしかにあって

木もあれば風も吹いてゐる

天人たちの恋は

相見てゑん然としてわらってやみ

(先駆形 A) 53、54行目)

「天人たちの恋は／相見てゑん然としてわらってやみ」とは、《人界》の住民としての《性欲》をもたざるを得ない賢治にとって、「天人たちの恋」こそがより本来的な《性欲》のありようである、と認識されていたことを示している。おそらく、「谷の味爽に関する童話風の構想」を書き留めた夜の賢治は、いわゆる《性欲》から解放されていたのであり、それ故、「黄水晶とエメラルドとの／花粉ぐらゐの二つの星が／童話のやうに婚約する」という、十分《性的》な内容であるにもかかわらず《さわやかな》な詩句が生まれたのであろうと考えられるのである。

また、同じく「先駆形 A」に記されている「恐らく人の世界のこんな静かな晩は／修羅も襲って来ないのだらう」(66、67行目)の詩句も注目に値する。仏教教義からいえば、「修羅」が襲うのは帝釈天宮ということになるが、この場合の《修羅》は賢治の内なる修羅とも響きあっているはずで、帝釈天宮に「修羅も襲って来ないだらう」とは、《修羅》に襲われることのない、すなわち《性欲》を自覚する必要のない、その晩の賢治の心の平穏さを象徴していると思われるのである。

賢治が確かに読んでいたと推定される慈雲尊者の『善法語』の「不邪淫戒」の項に、《修羅》と《愛欲》との関わりに触れた箇所

があるので傍証として引用しておきたい。

此心身愛欲に随順すれば、此の世界悉く執着となる。流れて我慢となり、或は騰諍を起す。畜生界、阿修羅界も、これより構造するぢや。

#### 四

さて、次に「先駆形 B」に論を移したい。

銀河のなかで一つの星がすべったとき

はてなくひろがると思はれてゐた

そこらの星のけむりをとって

あとに残した黒い傷

その恐ろしい銀河の窓は

いったいそらのどこだらう

(先駆形 B) 27、32行目)

「銀河の窓」の向こう側は「異の空間」ではない、という私見に沿ってこれらの詩句を読み取るならば、「恐ろしい銀河の窓」とは《銀河系》宇宙の破綻の兆しに外ならない。

「銀河の窓」が「銀河鉄道の夜」に描かれる「石炭袋」であることはすでに述べたが、大塚常樹によれば、「石炭袋」の成因に関して賢治はアレニウスの著作から知識を得、それを「先駆形 B」に取り込んでいるとされる。また、大沢正善が詳しく論じた吉田源治郎の『肉眼に見える星の研究』(大正11年8月刊)には、「石炭袋」に関して、「昔から、一種の畏怖を以て仰望されたのも無理はありません

ん。我々は、此処に於て、『見える宇宙』そのものを貫いて、『星々の彼方の暗黒』を覗くわけであります。」と記されている。つまり、賢治が作中に「銀河の窓」や「石炭袋」を書き込んだ背景には、それなりの科学的根拠があったわけである。

とはいえ、「先駆形B」や「銀河鉄道の夜」におけるあの緊迫感が、科学的書物から得た知識によってのみ形成されたとは考えにくい。賢治にとつての「銀河の窓」や「石炭袋」の「恐ろしさ」とは、賢治の存在そのものに関わる「恐ろしさ」でなくてはならない。「恐ろしい銀河の窓」の箇所の異稿には、「それは悪魔の考えだ」とさえ記されているのである。

ここで、すでに提示した、「先駆形B」の主題を《仏界》の問題に見るといふ視点が意味を帯びてくる。「銀河の窓」とは、賢治にとつて《銀河系》宇宙の破綻であると同時に、《仏界》の破綻を意味していたのではなかったか。というのも、拙稿『「密教風の誘惑」論』（前出）で指摘しておいたことだが、賢治にとつて銀河の星々は《曼陀羅》として認識されており、「銀河の窓」が《曼陀羅》の一部欠損として、すなわち《仏界》の破綻として賢治に受け取られた可能性が高いのである。

さらに、賢治の宇宙観が本質的には《生命体》宇宙観であったと考えられることも、「銀河の窓」の意味するところを考察するうえで欠かすことのできない要素である。

例えば、賢治は晩年近いころの書簡断片に「宇宙意志」という言葉を残しているが、賢治にとつて宇宙とは、「意志」を持った一つ

の生命体として捉えられている。おそらく、この《生命体》宇宙観は、次に引用する国柱会の田中智学の教学から直接的に影響を受けたものである。

宇宙万象はこれ真理の顕現であるから、宇宙即真理である、思想的にいふと宇宙の現象の用をつかまへて真理といふたものである、真理があつて後に宇宙が出来たものでなく、宇宙ありて此に真理があるのである、現象があつてその中に理が含まれてゐるのである、宇宙なく現象がなければ、真理といふものはある訳はない、現象已外物もないとなれば、現象即實在、宇宙即真理である、宇宙則真理といふ真理そのものを集積し、醇化したところに一の代表的大勢力大功德力を認めて佛といふのである。

（日蓮主義教学大観 第四巻「宗要門第三」）

これらの智学の言辞から、賢治が「青森挽歌」（『春と修羅』第一巻）に記した「そらや愛やりんごや風 すべての勢力のたのしい根源／万象同帰のそのいみじい生物の名」の詩句を連想することはたやすい。智学は別の箇所で「されば本佛とは、法界萬有の本源の中心の勢力をいふのである、法界萬有は、この本佛を中心として、つねに一定の軌道を辿るべきことは、ていど地球が太陽の軌道をまはりつゝあると同じことである」とも述べており、賢治は、「法界」としての《宇宙》と科学的な《宇宙》とを融合可能なものと捉え、その理論的延長として、科学的な《宇宙》＝《仏》という思想を抱くに至ったと考えられる。

ただ、賢治の生命体〈宇宙〉観が成立するためには、賢治の科学的宇宙観が基本的には鳥宇宙説以前の〈宇宙〉Ⅱ〈銀河系〉説であったという前提がなければならない。何故なら、「農民芸概論綱要」に「新たな時代は世界が一つの意識になり生物となる方向にある。

／正しく強く生きるとは銀河系を自らの中に意識してこれに応じていくことである」と記されたように、賢治の〈銀河系〉意識は明らかに〈宇宙〉Ⅱ〈銀河系〉説宇宙観に基づいていると推測されるからである。その点、「先駆形B」に記された「誤ってかあるいはほんたうにか／銀河のそととみなされた」(33、34行目)の詩句は、賢治が当時の新しい宇宙観としての鳥宇宙説に対して、科学的に未確定の説という捉え方をしていたことを示しており、賢治にとつての〈宇宙〉が基本的には〈銀河系〉を超えるものでなく、従って、「銀河系を自らの中に意識する」(前出)とは、「仏を自らの中に意識する」ことと同義であったことを知ることができる。

このように賢治における〈銀河系〉の意味を辿ってくるならば、生命体宇宙としての〈銀河系〉に底知れぬ「虚無」の窓の存在することを、賢治が〈仏界〉の破綻として捉えた、と推定することは十分に根拠のあることといえよう。賢治にとつて「銀河の窓」以上に由々しき問題はないのである。

仏教における「四劫」の考えに従えば、賢治は「銀河の窓」を「四劫」の内の「壊劫」の予感として恐れていたとの仮説を立てることも可能である。「四劫」とは「此の世界の成立より破壊を経て次の成立に至るまでの四大時期」(『望月仏教大辞典』)のことで、「壊

劫」とは「世間災漸く起り、この世を壊する時、中間長久なること無量無限にして、日月歳数を以て称計すべからざるなり」(同)とされ、世界が崩壊に向かう無限に長い時期のことである。賢治は、詩「[南のはてが]」(生前未発表、『春と修羅』第二集所収、大正13年10月4日の日付あり)の下書稿(二)に「劫初の風」の語を用いており、「壊劫」に関する知識を有していたことは確実といえる。

さて、いよいよ「銀河の窓」の問題に移らなければならない。「その恐ろしい銀河の窓は／いつたいそらのどこだらう」と、〈仏界〉の崩壊の予感に脅える賢治ではあるが、すぐ次の行で、「誤ってかあるいはほんたうにか／銀河の外と見なされた／星雲の数はどれだらう」と、〈銀河系〉の外に存在するかもしれない「星雲」を探すことになる。〈銀河系〉が一つの〈仏界〉であるならば、「銀河の外と見なされ」る「星雲」もまた一つの〈仏界〉であるはずだ。

普賢菩薩が華嚴で説く

もろもろの仏界のふしぎなかつち

あるいは花台のかたちをなし

あるいは円くあるいははたひら

それはあるいはその刹那の

覚者の意志により住し

あるいは衆生の業により、

あるいは因縁により住すると

そのどれかが星雲で

こゝからやはり見えるだらうか

(先軀形B) 36～45頁)

賢治は、「普賢菩薩」が「華嚴經」で説いた諸々の《仏界》が、「星雲」としてここから見えるだろうか、と考えているのである。

ということは、ここには、「星雲」が《仏界》であることの確認こそが「銀河の窓」を恐れずにするための条件であるような論理が隠されているはずである。それを知るための鍵が「華嚴經」にある。

一切の塵に等しき諸仏の刹は、普賢菩薩の一念に起り、無量劫に行じて衆生を化し、法界に充滿して自在を現す。

仏子よ、諸の世界海に種種の形あり。或は方、或は円、或は方円に非ず、或は水の洄瀆するが故く、或は復た華の形の如く、或は種種の衆生の形をなす者あり。

(『国訳大蔵經』「国訳大方広華嚴經」盧舎那仏品第二)

「華嚴經」には、諸々の《仏界》の存在することが述べられている。例えば、我々の住む世界の教主である盧舎那仏のそれは「蓮華藏莊嚴世界」であり、東には「淨蓮華勝光莊嚴」と呼ばれる《仏界》が、西には「衆宝月光莊嚴」と呼ばれる《仏界》がそれぞれ存在するとうように、「蓮華藏莊嚴世界」の東西南北上下無数に《仏界》が存在するのである。

ここで「華嚴經」宇宙に賢治の宇宙観を対応させて考えると、「銀河系」が「蓮華藏莊嚴世界」に、銀河系外にある《星雲》が「淨蓮華勝光莊嚴」や「衆宝月光莊嚴」に当たるということにならなからうか。すると、引用した「一切の塵に等しき諸仏の

刹は、普賢菩薩の一念に起り……」の経文が「諸々の《仏界》は普賢菩薩の願行によって在らしめられている」との意に読めることから、「普賢菩薩が華嚴で説く／もろもろの仏界のふしぎなかたち」の「どれかが星雲で／こゝからやはり見えるだろうか」の詩句は、「銀河の窓」の向こう側に、『星雲』として《仏界》が見えるならば、この宇宙は現に普賢菩薩が修行したまう世界のはずだ」という願いに支えられた言葉であることが理解されるのである。

では、「もろもろの仏界のふしぎなかたち」である「花台のかたち」や「円」「たひら」な《仏界》と、銀河系の外の存在として見える（はず）の《星雲》とは、賢治の中でどのように結び合っていたのだろうか。私が特に注目するのが、「水の洄瀆するが如」(前出引用文) き形をした《仏界》の存在することである。賢治はこの「水の洄瀆するが如」きかたちに関して詩中に書き込むことをしていないが、読み落とした結果とは考えられない。『国訳大蔵經』の脚注によれば、「水の洄瀆するが如」き形とは「水深くうづまきて流るゝ貌なり」であり、『渦巻き状』の形といえる。この『渦巻き状』の《仏界》の存在こそが、「銀河の外と見なされた」『渦巻き状』の《星雲》を《仏界》として認識し得る可能性を賢治にもたらしたのではないかと推定されるのである。

ここにおける賢治の宇宙観は、明らかに鳥宇宙説的である。より賢治の心情に即せば、あるべき姿としての鳥宇宙説への期待があったといえる。賢治は《仏界》の崩壊の予感を科学的に打ち消すために、鳥宇宙説を取り入れるかたちで宇宙の概念を拡大させようとし

たのではないだろうか。それを仏教の側から理論的に裏付けることのできる經典が「華嚴經」であったのだ。しかし、賢治はその確証を科学的にも宗教的にも掴むことはなかった。それ故、いみじくも大塚常樹が指摘しているように、「もし石炭袋⇨暗黒星雲という知識や鳥宇宙説への信頼が賢治に充分あったなら『銀河鉄道の夜』は全く別の物になったに違いない」ともいえるのである。

## 五

さて、以上では「先駆形A」「先駆形B」に関する私の基本的読解を提示し終えた。「先駆形A」から「先駆形B」への書き換えは、単なる字句の差し替えや表現の工夫といったレベルに留まる問題でなく、対象となる宇宙空間の拡大を伴う本質的な書き換えであった。科学的空間としては「太陽系」から「銀河系」へ、仏教的空間としては「天界」から「仏界」へと拡大し、それぞれ、銀河⇨宇宙説から鳥宇宙説へ、俱舎論から華嚴經へと認識の核となる思想を移しながら、書き換えはなされていったのである。

ただ、「先駆形A」から「先駆形B」への書き換えが、後者が前者を否定するかたちで成立しているわけではなく、私が「拡大」という語を用いたように、後者が前者を包含するかたちで成立していることは確認しておく必要がある。「先駆形A」と「先駆形B」とは矛盾なく併存しているのであり、ただわれわれが、「先駆形A」と「先駆形B」とを重ね合わせて読もうとした場合、「そんなに遠いことではない」はずの「天や餓鬼」の「国土」が「銀河の窓」の

向こう側に存在する、という矛盾が生ずるのである。

それにしても、この書き換えはいつ行われたのだろうか。「銀河鉄道の夜」の生成との関わりを追究するためには、どうしても考察しておかなければならない事柄である。

校本全集編集者の推定をもとに考察を進めるならば、「北いっばいの星ぞらに」の下書稿(一)に用いられた赤野詩稿用紙の使用上限は「大正十五年(昭和元年)の終わりか昭和二年のはじめ頃」であり、下書稿(二)の段階ですでに、初稿スケッチの成立した大正十三年八月十七日から二年以上のひらきが認められるのである。問題の下書稿(五)は同じく赤野詩稿用紙に記されているが、下書稿(六)の記された黄野詩稿用紙使用の一段階前であることから、黄野詩稿用紙の推定使用時期である「昭和五年頃から七年頃」の少し前まで成立時期の下がる可能性がある。

一方、「銀河鉄道の夜」の成立時期であるが、鉛筆書きの第一次稿が「大正十三年の十二月頃」までには成立していたと推定されており、その時点ですでに「石炭袋」が書き込まれていた点が注目される。従って、「石炭袋」すなわち「銀河の窓」のモチーフは「北いっばいの星ぞらに」(下書稿B)から「銀河鉄道の夜」に流れ込んだのではなく、逆に「銀河鉄道の夜」から「北いっばいの星ぞらに」に流れ込んだとの推定が成り立つ。

しかし、「銀河鉄道の夜」の「銀河の窓」を除く各部分の発想は、「北いっばいの星ぞらに」(先駆形A)や、その一月前の日付を有す「薤露青」等のいわゆる「一九二四年七月・八月詩群」とかな

りの点で共通性が見いだされ、作品生成の順序としては、やはり「北いっばいの星ぞらに」(初稿スケッチ)を含む「一九二四年七月・八月詩群」が先で、その後「銀河鉄道の夜」(第一次稿)が書かれたと考えた方が自然である。

となれば、現時点で推定し得ることはほぼ次のようなことになる。「北いっばいの星ぞらに」がスケッチされた大正十三年八月、賢治はすでに「銀河の窓(石炭袋)」に関する何らかの知識を有していたと推定されるが、「銀河の窓(石炭袋)」は「北いっばいの星ぞらに」のスケッチに取り込まれるには至らず、スケッチは、その夜の賢治の関心事であった《天界》の所在の問題を中心に展開された。その後、おそらく数カ月を経ずして、「石炭袋」の最終部を含む「銀河鉄道の夜」(第一次稿)が成立したが、「北いっばいの星ぞらに」は、《天界》を主題とするかたちで推敲が進められていき、「昭和五年から七年頃」(黄野詩稿用紙使用時期)までには、「銀河鉄道の夜」と同じ宇宙観に基づく作品「下書稿B」に書き換えられていた。

下書稿(一)～(六)を有す「北いっばいの星ぞらに」と、第一次稿・第四次稿を有す「銀河鉄道の夜」。両作の密接で複雑な関係は、未だ説明すべき点を多く残しているが、拙稿が賢治における詩と童話の生成の秘密を解く一つの礎にでもなれば幸いである。

最後に、賢治にとっての詩と童話に対する覚悟のようなものに触れておきたい。

「先駆形B」の詩において、賢治が「銀河の窓」の向こう側に

《星雲》を探し求めたことと、「銀河鉄道の夜」において、主人公ジョバンニが「石炭袋」の中に飛び込む勇気をもち得たことは、賢治がいかに己れの生と作品創造とを密接に連関させていたかを証しており、心うたれる思いがする。詩において賢治は、「銀河の窓」の向こう側に《星雲》を見出し得ず、童話においてジョバンニは、《石炭袋》の中に突き進み得たか定かではない。しかしそれでも、賢治とジョバンニが、この宇宙が仏の力によって在らしめられていることを信じ続けたことは確かである。なぜなら、賢治が農民として生きようとし、ジョバンニが苦しみの多い現実世界に戻ってきたことそれ自身が、この宇宙が仏の力によって在らしめられていることへの、彼らの生涯をかけた証明に外ならないからである。賢治がメモに記した「内省及実行による証明」(前出)の「実行」とは、このことを指すに違いない。

(丁)

注(1)「種露青」解説(「ユリイカ」昭和47年8月号、「討議」銀河鉄道の夜)とは何か(昭和51年6月、青土社、に再録)

(2)「阿毘達磨俱舍論」本論第三世間及世界(「国訳大藏經」)に香を食す生き物について記した箇所があり、「香食類」の語の出典と考えられる。香を食す生き物には「中有」「天」「劫初」の三種があるとされる。

(3)童話「ベンネンネンネン・ネムの伝記」

三十人の部下たちがまはりに集まって実に心配さうにしています。「あゝ僕はどうしたんだらう。」「只いま空から落ちておいででございますか。」「気分はいかゞですか」

童話「インドラの網」

(たうたうまぎれ込んだのだ、人の世界のツエラ高原の空間から天の空間へふっとまぎれこんだのだ。)

詩「阿耨達池幻想曲」

虚空に小さな裂罅ができるにさうあない／＼その虚空こそ／＼ちがった極微の所感体／異の空間への媒介者……略もうわたくしは阿耨達池の白い渚に立ってゐる

詩「晴天恣意」

つめたくうらかな蒼穹のはて／五輪峠の上のあたりに／白く巨きな仏頂体が立ちますと／数字につかれたわたくしの眼は／ひとたびそれを異の空間の高貴な塔とも愕ろぎますが／畢竟あれは——略——まばゆい積雲です

- (4) 「銀河の窓」に類似したイメージとして、童話「烏の北斗七星」に見られる〈空のひび〉感覚が挙げられるが、詩「阿耨達池幻想曲」に見られる同じ〈空のひび〉感覚が、童話「インドラの網」の「天の空間」と同質であると判断できることから、その世界に紛れ込むことがあり得るような「異空間」の一種として理解が可能だと考える。また、詩「温く含んだ雨の風に」に見られる「西藏魔神」も「銀河の窓」を連想させるが、これは文脈から推定して明らかに星空にかかる雲のことであり、問題意識としては〈天界〉に関わること故、「銀河の窓」とは異質と推定される。

- (5) フーリエの「宇宙開闢説」によれば、「天体は一個の生物であり、そこに居住するものはいずれも道徳や知性などの点ではその天体よりも劣つていてもやはり永遠の靈魂をもっている。個体が死ぬとその靈魂は隣りの空間に移り、それからもとの遊星の別の住民に生まれかわつて戻ってくる」(クセジュ文庫 フランソワ・グレコワール著『死後の世界』より引用)とされる。

当時における賢治との接点等の文献的調査は未了である。

- (6) 詩「不食欲戒」(『春と修羅』第一集所収)に「慈雲尊者にしたがへば／不食欲戒のすがたです」の詩句が見られる。

- (7) 吉田源治郎の『肉眼に見える星の研究』に従えば、賢治が「銀河の窓」と呼んだ「石炭袋」は「北の石炭袋」にあたり、「銀河鉄道の夜」における「石炭袋」は「南の石炭袋」にあたる。

- (8) 本詩と「華厳経」との関わりについて論じた先駆的研究として、亀井茂の「賢治と早地峯(V)——詩・二題を中心にして」(昭和51年10月)がある。

- (9) 小倉豊文作成の「宮沢賢治所蔵図書目録」に『国訳大藏经』(国民文庫刊行会刊)が含まれており、賢治は『国訳大藏经』で「華厳经」を読んだ可能性が高い。

- (10) 「銀河鉄道の夜」と「一九二四年七月・八月時群」との共通性に関して、注(1)の『蕪露青』解説(「ユリイカ」昭和47年8月号)に指摘がある。

## 疾走する足

——「山犬」から見た犀屋文学——

## 1 「山犬」連作について

小説「幼年時代」（『中央公論』 大8・8）のシロ、あるいは詩「不幸なる犬」（『詩歌』 大7・7）をはじめ、自己の分身像ともいえる犬の姿をしばしば作品中に登場させてきた室生犀屋に、「山犬」という短篇小説がある。昭和九年一月号の「新潮」に、まず「鶴千代」と題して掲載され、ついで同十年二月に民族社より刊行された短篇小説集『哀猿記』収録の際に改題されたものである。北方の山ざとに住む指物師一家との交情を断たれて都会に連れてこられた鶴千代という名の山犬が、新しい主人に押れることを拒み、やがて偶然の機会を利用してその家を脱け出し、途中出会った野犬狩りの男の捕縄をもすり抜けて、永年住み慣れた祖先との血のつながりも感じられる土地に向かって逃走を開始する、というのがその大まかなプロットである。

一方この作品には続篇がある。昭和十年六月一日発行の「動物文

## 大 橋 毅 彦

学』第六輯に載った「北方へ」がそれで、逃亡して二日目、信越線熊谷の町はづれのとある百姓家の肥料小屋という舞台設定をもって始まり、そこで出会った温和な姉弟の助けて体力を回復した鶴千代が、その身を再び北方へと駆り立てていき、にもかかわらず故郷の町を目前にして力尽きていくという前作を受けたストーリーが展開されている。作品の最後には「山犬」とのつながりを意識してのことであろう、(完) という記載があるが、これが「山犬統篇」と改題されたのは同年九月、三笠書房刊行の随筆集『文学』に「小品」の一つとして入った時だった。

「山犬」及び「山犬統篇」がそれぞれ別の単行本に収録された（そして後者は「小品」として分類された）事情は詳かにしないが、そのことを深読みして、両者には題名上の連続性を裏切る位相差が介在していたからとまでは考えなくてもよからう。見てきたようにストーリーの上ではつながっているし、モチーフ的に見てもこれから論じていきたい「疾走する足」あるいは「含みあう感覚」といっ

た重要なイメージが、それらからは共通して浮上して行くと思われ  
るからである。論の展開にあたって本文の引用はそこから行うつも  
りの新潮社版『室生犀星全集』第五巻（昭40・8刊）もその連続性  
を認めてのことだろう、『哀猿記』と『文学』をそれぞれ底本とし  
つつこの二作を並べて収めている。また両作は後に雑誌『日本犬』  
に転載されるのだが、それが第六巻第十一号（昭12・11）・第七巻第  
一号（昭13・1）となされていった点も、その間一号とんでいるに  
せよ、基本的にはこの連続性を証明するものとして留意しておきた  
い。

## 2 「北へ帰る」と「北方へ」と

さて、この連作を論じるにあたって視野に入ってきたものに、戸  
川幸夫の短篇「北へ帰る」（『小説公園』昭31・2）がある。直木賞受  
賞作の「高安犬物語」に代表されるいわゆる動物文学の領域におけ  
る第一人者の筆に成るこの作品も、やはり一頭の犬を主人公に据え  
置いたものであるが、表題が「山犬統篇」の初出題「北方へ」とほ  
んど重なる点からも推測できるように、その内容もまた犀星の作  
品と実によく似ている点が目される。すなわち、これもまた東京  
へ連れてこられた熊犬の太郎がそこから逃げ出し、自分の生い育っ  
た、そして自分を温かく包みこむ自然と人々の待つ北の地へと向か  
う物語なのだ。餓えとの戦い、鮮かに蘇る懐かしい人達の顔や声、  
行手を遮る河や武器を手にした人間、あるいは優しい言葉とともに  
食物を与えてくれる見知らぬ父娘の登場というように、逃走する過

程におけるプロットの組立ての面で重なる部分が多々あり、最後の  
シーンを見ても、故郷の吾妻連峰を臨む所まで来ながら吹雪の中で  
力尽きていく太郎の目の前に、ようやく目指す家に辿り着いた彼を、  
人々が温かく迎え入れる光景が幻となつて現れてくるという、これ  
また「北方へ」のそれと通底するものなのだ。

ただここでは、これらを根拠として犀星と戸川との間の直接の影  
響関係といったもの、つまり戸川にはかつて「山犬」を読んで共感  
した体験があり、それが「北へ帰る」執筆の際に生かされていった  
かどうかという点について考えていくつもりはない。元の主人、住  
み慣れた土地を慕う動物が様々な障害を乗り越えてそこへ向かうと  
いう物語は、動物文学の世界においてはさして目新しいテーマでは  
なからう。<sup>(3)</sup> 問題にしたいたいののは、帰巢本能に駆り立てられ、野性と気  
魄とをみなぎらせた犬のイメージを浮かび上げようとする意図は  
共通しているとしても、その姿が躍如として迫ってくる点において、  
「山犬」の方がより優れた印象を与えてくるということである。そ  
れは、二匹の犬のそれぞれ駆ける姿を捉えた次の場面を対置させる  
ことよってわかる。

太郎は霧<sup>まじ</sup>地に走った。

作蔵の家を出てから一週間、深い悲しみと不安から全く食物を  
口にしなければ、山に生れ、山に育ち、山に鍛えられた熊犬  
の太郎は閉口<sup>へ</sup>垂れてはいなかった。彼の肉体の奥底に潜んでいる  
野性が、この絶食に耐えさせたのだ。

宙を飛んでいる彼の銀白に輝く針毛の、肩から腰の線にかけて

の素早いうねりは、その皮膚の下でもりもりとして、一分の無駄な脂肪もない筋肉が躍動していることを表わしていた。

四本の肢はそれこそ鋼のように引緊っていた。それは太郎が十年という長い年月の間、吾妻連峰を舞台にした鉄の肢なのだ。彼の全身を覆っている純白の毛皮は藪や岩<sup>がら</sup>で磨り切れてはいたが、その針毛の一本一本には、触れたらビリリと響くような気魄が籠っていた。

眼がなによりも彼の野性を示していた。小さな三角形の瞳ではあるが、そのレンズの裏側から発する野性の光芒は犯し難い威厳を備え、竹を削<sup>き</sup>いだようにピンと立った三角形の耳と共に純粹種の誇りを持っていた。

太郎は驚地に駈けていた。弾力のある鉄の肢は規則正しく伸び、そして跳ね、七貫目(二六・二五キロ)の肉体を軽々と飛ばせた。

(北へ帰る)

鶴千代はそのときお祈りするやうな恰好で前額部をしづかに北方に向けて、方位を知覚する能力のやうなものをその前額の内部に冷々と感じた。同時に鶴千代は通りに走つて出ると北方へ北方へと道をとつて、殆ど、遮<sup>さ</sup>ざるものもぬない夜更けを火のやうに走りつづけた。唯、それは馳りつづけるための走り方であるより外のものではなかつた。明るい大通りを小路を家々の間を畠地を河川を、北へ北へと走ること不思議な前額部の智能はますます鮮やかに冴え返つて、故郷の山野の樹木がざわざわ騒ぎはじめそ

れらは悲鳴をあげて、風雨のなかに揉まれてゐる光景さへ感じられた。しかもその悲鳴のなかに鶴千代を呼びつづけ叫びつづけてゐるものの声が、絶えまなく耳を掠め呼ばれた鶴千代は途中吠えかかるさまざまな同族の姿を見なければ、それらに闘いを挑まれたがそんなものに眼もくれなかつた。殆ど、前脚と後脚とが同時にいつも地につくやうな飛び方は、鶴千代自身にとつても空を飛び歩いてゐるやうな気がする程だつた。からだちゆうが熱いきれのなかにあつて波を打ち、自分の足音ばかりが耳にはひつてゐて他の何物の物音も聞えなかつた。

(山犬)

その相違が何に由るのかについては章を改めて考えていきたい。いまはそれに関わるものの一つとして、「これは名人だよ、名人の彫刻みたいなものだ。一匹の犬が内面からも外面からも躍動してゐるのだからね」・「あの犬が逃げ出す所なんか、犬と一緒になつて空生君自身の獣性が跳り出してゐる」という発言が、小説発表直後に徳田秋声によつてなされていることを指摘するにとどめておく。

ところで、この評に出でくる「獣性」という言葉からも確かめられることなのだが、犀星評価の一基軸として〈野性〉という評言がある。それは、彼の文学的出発に際して北原白秋がその天稟を指して用いた「一本の野性の栗の木」<sup>(6)</sup>をはじめ、朔太郎曰く「動物叢智」、中野重治曰く「野蛮な、しかし知恵に充ちているのかも知れぬエネルギッシュな謙虚」<sup>(8)</sup>、あるいは伊藤信吉いうところの「趣味性によつて陶冶しきれぬ生命の本態のやうなもの」<sup>(9)</sup>というように一つの系譜を形作つており、秋声以外の同時代評という見地に立てば、伊藤

整の「文芸時評」（「文芸」昭和10・9）がさらに注目されてくる。これは、犀星の「獅子と人」（「改造」昭和10・8）という動物園の飼育係の男と猛獣達との不思議な交情を描いた作品を評したものであつて、「山犬」が直接の対象となつてゐるわけではない。しかしそこに出てくる「すこし人間的な處を離れた曖昧な衝動の世界こそはまさにこの作家のもの」という評言が、「山犬」のケースにあてはめてみても、見知らぬ家に連れてこられて心理的に追いつめられた鶴千代が、嚇となつたはずみに思わず女の手を咬んでしまったシーン<sup>(9)</sup>を想起させもし、いやそればかりではなく、さらにこの鶴千代の姿が、「山犬」よりはるか以前の自伝的小説「古き毒草園」（「中央公論」大9・6）に出てくる、自分より義兄の方に靡く素振を見せる娘おゑんに感情を逆撫でされた刹那、その肩さきに飛びついて齧りついた「私」の姿と重なつていきもする、そういう問題も照射するものであることを見落とすわけにはいかない。さらには、僚友芥川の作品「白」（「女性改造」大12・8）を取り挙げ、そこに登場する白という犬の扱われ方があまりに倫理的であり、かつまた芥川の柔らかな心臓の露呈を感じさせる点に異和を覚えてであらう、「白をもつと心理的につきとめてゆくとすれば、やはり野蛮な学問なぞのない作者が適當である」という<sup>(10)</sup>発言によつて、自己のスタンスを示していつた犀星自身の文章もある。こういう文脈の中に置いた時、「山犬」が野性的世界の顕現とでも呼ぶべき犀星文学の本領を遺憾なく発揮した作品であることについては、疑いをさしはさむ余地はあるまい。

だが、いま見てきたような諸家の評は、この野性という視点を犀星の生得的なものという前提に立つて提出してゐる点に、共通した弱点を抱え込んでいるとはいえないだろうか。「山犬」からうける野性的な印象を氣質的評価の次元だけに括り込んでいつても、それは作品を多様な相において享受していかれる道を拓くことにはならないだろう。たとえ作家の資質を問題にしたとしても、そこでは無学な生い立ち、「殖民地部落のやう」な家族関係といつたような従来の個人史的な理由付けに代わる視座が用意されなければならないし、でなければ、そういう印象を与えてくる対象をそれ自体として読み解いていくしか残された道はあるまい。本稿はこの後者の側に立つて進められていくが、おそらくその微分化の過程においてこれまで何度となく使つてきた〈野性〉という概念も、〈文明〉とか〈理知〉とかいったものをその対立項として即座に呼び入れてしまふ、そういう硬直したものととして止揚されていくであらう。

### 3 疾走する足

そこで「山犬」連作に戻る。北へ向かう鶴千代の生命の奔騰がダイレクトに伝わってくる、その理由の一つとして、ここに彼の足の動きというものが挙げられてこないだろうか。先の引用文中の言葉を使つて言えば、「唯、それは馳りつづけるための走り方であるより外のものではなかつた」「殆ど、前脚と後脚とが同時にいつも地につくやうな飛び方は、鶴千代自身にとつても空を飛び歩いてゐるやうな気がする程」のそれであり、同様の印象を与えてくるものは

「山犬統篇」からも、

つるの脚はぶん廻しのやうに走りつづけ、その尻尾は最うちよつとで天に触りさうな程、捲き上げられ打ち立ち立てられて行つた。

それは一点の火気のやうなものを抛げ付けたも同様の迅速さであり(後略)

と、拾うことができる。

こうした鶴千代の歡喜に湧きかえる情感を外在させた足の動きに接して、私達の想像的身体は共振作用を示していくわけだが、ここで想起したものに山口昌男の「足から見た世界」がある。『文化の詩学Ⅱ』（岩波書店 昭58・7）に収めたこの論考において、氏は、身体像の中で貶められ、負荷を帯びさせられてきた足が、顔や手に代表される上の世界とは対蹠的な、無定形で混沌とした要素を内包しているがゆえに、かえって人間を開かれたコスモロジーに媒介し、生のダイナミズムをより広い枠組みの中で示していく力を持つている点を強調した。そしてたとえば、野を越え山を越えて逃げ廻るバスター・キートンの足による演技に注目、「キートンの感情や思考は足の緩急によって表現される」といった評を下しているのだが、このような全身的表情の中心的担い手となる足は、いま問題にしている「山犬」はいわずもがな、犀星の作品中には頻繁に出現してくるものなのである。

時期的に「山犬」と隣接するもので一例を示せば、昭和十一年九月、非凡閣から刊行された『室生犀星全集』巻一に掲載された長篇小説、「戦へる女」に登場する章相子の場合がそうだろう。そこで

は、相手の男の卑劣さを前にして彼女の裡に生じた激しい怒りが、「激越した章相子をしづめることは竟束ないばかりか、掘割りのへりを一人でどんどん先になつて歩いて行つた」。「些しも疲労を感じない或種類の人間に変わりかけたやうに大腿に途徹もなく迅速に歩いて行つた」という疾行感を伴った足の動き、あるいは「章相子は些んの何秒間かを立ち停つて何やら考へ当てようとして焦つたが、遽かにまた激しい居堪らない渾身の怒りの襲来に出遇つて、亦もや、足早に突然、有楽橋の方へ曲つて行つた」というその動きの転換の捕捉によって表されているのだ。

虚栄心ばかり強い夫に愛想をつかし、一文無しの状態にひるむことなく「反対にちからが出てどんどん歩い」ていく「杏つ子」（『東京新聞夕刊』昭31・11・19、32・8・18）の杏子も章相子の後継者と言えようが、同じ小説の中でそれ以上に注目したいのが、杏子の結婚前のこと、彼女が親しくしていた青年の母親が息子との交際を断わりを訪ねてきたのに応接した後の、父平四郎の足の動きである。

「杏子、鳩井（青年の名前である 引用者注）の家に案内しろ。」

「何しにいらつしやるの。」

（中略）

「何でもいいから案内したまへ。」

平四郎はもう門の外に出てゐた。杏子はおろおろで後ろに尾いて来た。三又の道路の岐れて、軌方に曲るんだ、右か左かと言ふと、真直ぐ行くのよと答へ、平四郎は殆ど馳りつづけた。道路はまた二つにわかれ、平四郎は右か左かと嗷鳴つた。左よ、崖にそ

うてゆくとすぐよ、平四郎はむやみに急いだ、砂利はがりがり鳴り、呼吸苦しくなればなる程急いだ、急ぐほど平四郎の心に余裕が生じた。

怒りを外在させた疾行する足がここにも出現している。そしてそれは、目的地に着くといっそう跳梁するのだ。目の前にある石段に「跳り上り」、中途の踊り場を「飛びあがる」というように。それだけではない。平四郎は続けて現れた潜り門の鉦を勢い込んで敲くのだが、その鉦の音さえも「本門寺への乾いた野原に、かあんと響いて、もんどり打つて聴えた」(傍点 引用者) というように運動化したものとして捉えられているのである。これに基づいて右の引用部分を含む新聞連載百八回目の小題は「鉦」となっているのだが、続く百十一回目の小題「疾風」も、平四郎の歩行状態を指したものにほかならない。鳩井夫人の次にやって来た野村技師からも屈辱をなめさせられた彼の足の動きは次のようなものだった。

やはり夕方近くになつて、平四郎は机のそばをはなれると、ぶるつと身を震はせた。そして庭に出て石畳の上を歩くと、にはかに歩行が疾風状態に変つた。顔色も変つてゐた。

あの「あにいもうと」(「文芸春秋」昭9・7)の、復讐心かられた伊之が学生小畑のあとを跟けていく場面をとつても、次第にその速度を増していく彼の足の動きを想像することによって、原作以上に犀星的なテクストを織り上げていきたい誘惑にかられたりもするのだが、ともかくこれらの足の動きは、意志の力の及ばない自律性を獲得しつつ、精神と身体との関係性に新しいありようが開示さ

れてくることを予感させるものとなっている。「急ぐほど平四郎の心に余裕が生じた」状態や「全面の怒りだけが勢いを失くさずに保たれてゐるのが嬉しかった」という感懐、「山犬」で言うならば「物狂はしいまでの感動と昂奮とによつて、犬族の精神がぎしぎしのところまで、高揚されてゆく輝かしい一瞬」(統篇)といった言葉は、その実現、そのよろこばしさを語るものとしてとらえらるべきだろう。

翻ってみれば犀星のテクストは、他にもいくつかの位相を持った足を登場させている。たとえば、詩「坂」(「詩歌」大3・3 初出題「玻璃を食む人」・「蒼天」(「上毛新聞」同・3・5)・「舞踏昇天」(「アララギ」同・4) などには、日常の軌からの脱出が志向された〈舞踏〉する足が現われていた。<sup>12)</sup>

また同じ初期の詩でも、どこかいかかわしく、ある種の過剰性を伴った足のイメージを押し出したものもある。「をみなごの足/足は五つの光より成る。/日光/いゑす(傍点原文)のみひかり。/いんらん/沈黙/白蛇放散光。/夜ふかく天に振く足」という句をもつて始まる「足」(「地上巡礼」大3・12)、「われは頂から/電線にぶら下り/黒天鶯絨の毛虫になる/毛虫は十七足/天の足/いんよくの足/狂気の足/天真爛漫の足(中略)/足/足/足/足/足/足はWになみうち/空間の深い喜色を泳いでゐる」といった詩行の入った「電線渡り」(「異端」大4・1)などがそれだ。おそらくこの種の印象は、ここに出てくる足が後年のエッセイ「手と足について」(「中央公論」昭29・12)も参看して考えれば、徹底した抑圧

の対象である性のメタファとして機能し、そしてそのエッセイ中で行われる回想がまといつかせている抒情の枠を越えた、挑発性の高い反秩序的な世界を開いていることに起因するのではないか。

さらに、こうした位相を持つ足をも含んだ、身体のなかの周縁として眨しめられている、いわゆる〈下半身〉の世界に向けても、犀星の作品は触手を伸ばしている。故郷に帰った平四郎がふとしたはづみに思い出す幼馴染のかね子のお臀や、うす暗い芝居小屋の中の立見場で目撃した、下駄を脱いだ男の足が隣にいる女の足の上に柔らかに乗せられていく光景（杏つ子）、チンドン屋の女房の着物の前捌きがもつれたところから見えるふとった股（「チンドン世界」〈中央公論〉昭9・10）、あるいは植木職人の民さんが小便をする折に覗かせたきんたま（「生涯の垣根」〈新潮〉昭28・8）などそうした例は枚挙にいとまがないが、重要なのはそれらが、他のすべての記憶がぼやけてしまっているのに、ただそればかりが鮮かに蘇ってきたり、性戯における天才のひらめきを示すものとして感心されたりするものだったり、あるいはまた「何やらふしぎに異つたところがあるやう」とか「やさしいなりをしてゐた」と思われたりすることによって、一見どうでもいいような現実でありながらそれが宿した滑稽さを通して、〈上半身〉の意味論的な世界にゆさぶりをかけていくものを分泌している点なのである。

また、この〈下半身〉に代表される下の世界を、たんなる空間の中の位相の単位としては認めずに、「地下の世界」・「海面の下の神秘の世界」・「身体の皮膚という表面の内部」を射程におさめて下の

持つ拡がりに言及していった論に、石福恒雄『身体の現象学』のあつたことを「足から見た世界」から教えられたが、このような構図に対応するものも犀星の作品は、地中の虫や水中の魚の感覚世界を描き出したもの、あるいは排尿が困難になった自分の生殖器にカテーテル管が挿入されていく時の沁みわたるような感覚を、幼い自分が魚釣りに行った時に釣鉤でその胴中を突っ通されたみみずが覚えた苦痛と重ねて取り上げてみせた小説「われはうたへど やぶれかぶれ」〈新潮〉昭37・2などによって持ち得ているのではないか。が、問題はあまりに大きいし、と同時にその一部分をなすいま例示した皮膚の下の感覚世界とでも呼ぶべき問題は、次章での考察とも深く関わってくる。それはまた後に述べることにして、残りは後日の課題としたい。

さて、犀星作品における足ならびに下の世界について全体的な見取図を作るのはこれくらいにして、鶴千代の疾走する足に還ろう。そして再度、戸川幸夫の「北へ帰る」との比較を試みるならば、およそ次のようなことが言えるかと思う。すなわち、先に長々と引いて示したこの小説の冒頭部において、作者が狙ったのはたしかに熊犬太郎の生の高潮した姿を浮きぼりにすることであつたけれども、しかしそのためにとられた方法（発想）は、全体は部分の総和から成るとする機械論的なそれではなかったかということだ。

そこにはなるほど「野性の光芒」を放つ眼がある。「触れたらビリリと響くような気魄が籠る針のごとき毛がある。そしてまた「藪地に駆けていく」鋼のように引緊つた肢も取り出される。

だが、私にはそれら眼、針毛、肢といったものが、それぞれ他のものから切り離されて個別的に扱われ、それとの間に一定の距離をおいて観察しようとする、あたかも解剖学的なまなざしによって対象化されているような印象をぬぐいさることができない（この個所が文章の組立てから見ていっても、かなり細かな形式段落に分かれ、「四本の肢」とか「眼」とかを主語としてそれぞれの冒頭に置いて叙述をすすめる、いわゆる分類式の傾向を持っている点も、そうした印象をさらに強める役割をはたしている）。いったいに一つ一つの器官を足していったその合計が身体となるのではなく、身体が身体たり得ていくのは、それらの器官が互いに結びつき働きかけあつていく状態を現出することによってではないのか。そう考えると、熊犬太郎の生の躍動といったものは言葉としてはここにたしかに示されてはいるけれども、それに対して共感的な関係をとり結ぶことはやはり出来難くなってくる。

では鶴千代の場合どうか。「北へ北へと走ること」に不思議な前額部の智能はますます鮮やかに冴え返つて、故郷の山野の樹木がざわざわ騒ぎはじめそれらは悲鳴をあげて、風雨のなかに揉まれてゐる風景さへ感じられ」というように、ここでは感覚の統合化が進み、その働きも倍音化されて活気ついたものとなっている。それは太郎の足があくまでも全体に対する部分であるにすぎなかったのに反して、犀星の捉えた足が再び山口昌男の言葉を借りれば、「分節化が進んでいないがゆえに、かえって身体の他の部分を表現に捲き込む力を持ち、より深い感性を表出する媒体」となっているからだ。そ

のことは、「殆ど、前脚と後脚とが同時にいつも地につくやう」な足の動きによって、「空を飛び歩いてゐるやうな氣」がしていくところでも確かめられよう。自分のまわりに無数の風が捲き起こり、それらが自分のからだの中を吹き抜けていくばかりか、自分自身すら風と化してしまつたかのような、そんな身体のイメージが浮上してくる。

#### 4 含みあう感覚・波を打つ身体

ところが犀星の作品を見ていくと、このような逃走の渦中において生命の奔騰や解放感を味わっていく身体が、なにも足を基体としてのみ描かれてはいないことに気付かされる。「三本の鉤」（新潮 昭35・9）という短篇があるのだが、その中に出てくる、河師に釣り上げられた一匹のうなぎが生簀の隙間からすべり出して大河の淵へ逃げ帰るシーンを引いてみよう。

人声も風もない土手の上に出ると、一瞬にして水勢音が全肢体を躍動させて来て、彼女は逃げ終はせたことを初めて信じそれを知つたのだ。逃げようといふ氣はあつたがこんな簡単にひとりで、此処まで来られるといふ考へはなかつた。彼女はト思ひに川の中に勢ひ切つて飛びこんだ。じゃぼんといふ水音がし、水のさはりが一どきに乾いた全身に吸ひとられ、からだは瞬刻にふくれ上つてたすかつたと思つた。

ここにも鶴千代のそれのごとき、一気に生氣を取り戻したしなやかにふくらむ身体のイメージが示されているのであつて、その点に

留意するならば、両者を結ぶものとして〈足〉の記号学とはまた異なつた観点が導入されなければならないことになるだろう。

たとえば、この場面における彼女（「うなぎ」）のなかでの諸感覚の緊密な結びつきに注目したい。それは、川に飛び込んだ彼女が水の音を耳に入れたその瞬間には、皮膚全体が水と触れあうことも感ぜられ、またその水が即座に全身に浸透していくと思いきや、間髪をいれずからだのみならずふくれあがる感覚も生じていくというように、一つの感覚からまた別の感覚への橋渡しだが、途中観念の介入によって途切れたりすることなく次々と行われる態のものである。いや、さらに言えば、ここに示された諸感覚はそれぞれ分離した、並置せられるものではなくなっている。水が全身に吸いとられていく感覚と、からだのふくれあがっていく感覚との切れ目がどこなのかわからないくらいに、あるいは読者である私達が、「じやぼんといふ水音」を通してさっと彼女のからだに触れてくる水の冷たさや勢いを同時にうけとることができたりしていくように、ここからはそれぞれの感覚が交流し、互いに他を含みあつていくという印象がもたらされてくるのだ。こうした点が疾走する鶴千代が知覚する世界とどう重なつてくるか、しかしその前にもう一つ、これらの感覚のうちとくに触覚的なるものについていささか言を費やしておきたい。

それは、「水のさはり」という言葉が惹起する問題としてとらえられよう。前の段落では、論旨をはっきりさせるためにそうだとくえとられかねないような物言いになつたかもしれないが、この言葉

は水との単なる皮膚の上での接触のみを示すにとどまるものではない。むしろ私には、その奥行のある微妙なニュアンスを通じて、一匹のうなぎのいのちがそのからだを超えて溢れ出し、彼女のいのちを育む力を持った川の生命力と溶けあつていく契機が生じてきているように思われてならないのだ。そして犀星の作品をさらに追つていけば、この「さはり」という独特の表現に象徴された、ものと触れあうことを基体とするイメージ群に、私達は何度となく出会うことになるだろう。つまり、「山大」の場合で言えば、それは鶴千代が慕う北方の山ざとの「得もいはれぬ空氣のさはり」として明示されているし、後年の短篇「舌を噛み切つた女」（新潮）昭31・1）をとつてみても、その匂いとともにすて姫の官能を刺激していった、野伏の勝の「下着」の「さはり」を拾うことができる。さらに、嚮虫の死を一篇のクライマックスに置く「虫寺抄」（短篇集『虫寺抄』〈博文館 昭17・6〉所収 初出未詳）に目を転じても、「野の生きものの命を思ふことは野といふものに、直接手さきで触れるやうな微妙な気持になる」のような注目すべき一節が見出されたりもするのだが、それらの淵源として『抒情小曲集』（感情詩社 大7・9）の世界を想定することはあながち不当であるとは言えない。詩集を繙く私達は、そこに雪が手に「したし」くふれたり「哀しくなじまつは」る思いをうたいあげた詩行を見出せるし、ものいえぬ虫けらがそれを這い上る時に感じたであろう時計の玻璃の冷たさといったものを感じとることもできる。そしてその「自序」に記されている〈触り角〉のある虫の喩え。少年時代の「感覚の敏活さ」さと

り深い魂」の喩として用いられている点から推しても、この触覚的なイメージが自分と世界とを直接結びつけ、そこに根源的なつながりをもたらし、いく感受能力として、その当初から現れていたことがわかる。

中村雄二郎の『共通感覚論』を引き合いに出すまでもなく、人と人、人と自然との間に冷ややかな分裂や対立を生じさせてしまった近代文明における視覚の独走に代わるものとして、より総合的で全体的な感得力を持った触覚というものが注目されだして久しいし、近代文学の領域で見れば、たとえば高村光太郎の「触覚の世界」〔時事新報〕昭3・11・30、12・3が彫刻家としての体験をふまえてこの問題を語っているともいえるわけだが、犀星独自の生命感の主観的表出をそこに見る（へさはり）の世界も、それらとつながる側面を持つものとして見直されるべきだと思ふのである。

以上の点をもとに「山犬」連作に戻ろう。疾駆する鶴千代が知覚する世界のありようを再度引用して示せば、それは次のようなものであった。

右にも左にも、前や後にも、風が出たらしく木々のざわめく音と、かすかな人々の声、草や汽車の音がきこえ出した。就中、彼の頭に絵となつてゐる山中の光景が、一歩づつ殆ど一刻あて前方に馳り行くごとに硝子を拭き上げるやうに鮮やかに映り、ざわめき、呼びさまされて行くのであった。

（山犬統篇）

ここでの鶴千代の世界への関わり方は、自分を包み込んだ空間の変容を意識しながらそこを踏破していつている点において何よりも

まず動的な印象を与えてくるが、その空間の変容の一つには、彼の周囲に捲き起る風というものが当然教え上げられるだろう。走り行く鶴千代は、それがますます激しく自分のからだにつきあたり、その中に吹き込んでくるのを感じるだろう。いや、その流れや密度の変化が触知されるのは鶴千代の外にあるものばかりではない。前篇における疾走シーンもここで再び想い合せれば、彼のからだの中で生じた血のたぎりや筋肉の弾性的変化、それらもまた「熱いいきれ」や「波を打つ」ようなものとして感知されていく。そして、この内側においても熱いものが流れの激しさを増し、自分の身をつきあげるやうにうねりあがってくるものを感じる、広い意味でそれにも触覚的なイメージを与えたい感覚は、風が流れ込んでくる感覚と交りあい一体化していくのだ。

とともに、走り行く鶴千代の脳裏に懐かしい光景が蘇ってくる部分に注目したい。それは、山中の光景が「鮮やかに映り、ざわめき」（傍点引用者）というように、先に「三本の鉤」で注目したのと同様、一つの感覚（視覚）がたちどころのうちに他の感覚（聴覚）へと翻訳されていくありようを示している。しかもさらにいえば、鶴千代が耳にするこのざわめきは、その中に木の枝と枝とがこすれあう感触や自分が腹這いになった草の褥のやわらかさやこそばゆさを包み込んでいる点において、ほとんど触覚的ですからあるのだ。「山犬」にはまだ他にも、「むづ痒い物音」とか「映像的な臭ひ」、あるいは「種種様様な濃淡とりどりの恐ろしい匂ひが音楽となり」といった、それぞれの感官が互いに開きあい、同時に互いを含みあつた状態、

いわゆる共感現象を示唆する表現が見られるのだが、それらのクライマックスにくるものとして、ここに出てきた山中のざわめきはうけとれると思えるのである。

そして、こうした諸感官の交流を成り立たせている鶴千代の身体は、その意味でももはや部分に分解可能なマッスとしてのそれではなくなっている。しなやかで高度の可塑性を帯びた、自己と外界とが相互に嵌入しあう契機を孕みもった身体がそこには顕現しているのだ。再度言おう。鶴千代の走るにつれてその周囲の世界が何と活気づいてくることか。しかも、鶴千代の耳を擦ってくる山野の樹々のざわめきは、そのまま彼の中で血のざわめきであり、そのからの波打つ動きはそのまま彼が触れる空氣の波動へと通じている。鶴千代のからだは現実との生命的接触がはたされる場に置かれ、彼をとりまく世界との間に共感的全体関係とでも呼び得るものの結ばれてくるのは、まさにこの時ではないだろうか。

\* \* \*

とすれば、この小説のラスト、もはや一步たりとも進めなくなつた鶴千代が、故郷の家に自分が辿り着くところを幻の裡に描き出していくシーンはどう読みとっていけばいいのか。「山犬」という作品の構造を考えるにあたって看過できない問題がそこには含まれていられる。

そこでまず、鶴千代のまなかに浮かんだ幻影のイメージを確かめておくならば、それは大まかに言って、女たちの甘酸ばい匂いや

柔らかな手の感覚が揺曳しているうつつとした世界、あるいは「そつとして遣るんだね。睡れるだけ睡らせて置くんだね」という親密さの籠った声が響いてくる、うす甘い眠りを心ゆくまでむさぼることのできる世界の広がりだということができよう。

だが、鶴千代のあの疾行する姿、無数の力線によって構成されているような弾力感を持った身体こそが、現実との生命的接触を保証するものであった点を想起するならば、そうしたイメージが掻き消された、このうつつりとはしていても同時にあらゆるものが弛緩した世界は、そこでは魂の平和や生の解放感もたらされるとする鶴千代の思いとはうらはらに、彼の生きられた身体の死を象徴する空間として考えられるのではないか。

実際、この時すでに鶴千代からだは、自分の前の幻影に「うつつりと見とれてゐ」くのととは反対に、「些つとも動かな」い、「自分のからだであるよりも、何か一本の棒のやうな重苦しい不愉快な鈍な物体にすぎないやう」なものとなつており、その延長として「既に四肢はこはばり、呼吸はだいたいぶ前から切れてゐて体温は刻々に発散して行つてゐた」状態が小説の最後には訪れてくるのである。

そうして、ここでこの作品の初出にも目を転じると、例の雑誌「動物文学」に掲載された「北方へ」の方では、いま引用した語句の後にさらにも次のような文章が続いて作品が閉じていることに気付かされる。

信州と上州の間にあるこの山腹を下りてゆけば、それから間もなく小さい町があつた。そこまで、つるは歩くことが不可能なほ

ど睡魔におそはれたのであつた。そしてつるの口もとから泌み出た泡のやうな湿つたものにも、もはや山中の冬の夜の荒々しい星が釘の頭くらゐある大きさを光らしてゐた。

初出との間にさまで大きな異同のないこの小説にあつて、もし注目されるべき箇所があるとすればおそらくここだろう。すなわち、右に挙げた一節には、とくに最後の文がそれを端的に示すように、一種の酷薄さを伴つた凜冽な诗情とでも名付けたいものが播曳していると思われるのだが、作品の表題が「山犬統篇」へと移行していく際にそうした要素は削られていき、その結果浮かびあがつてきたのが、先に見た鶴千代の四肢のこわばつていく感覚だったのだ。そして、その硬直感に覆われたからだは、高度な可塑性を帯び躍動感に富んだ身体の状態とはそれと同じく対蹠的である点において、鶴千代の幻視を借りて現れてきた、あの弛緩したからだのイメージと相同の関係をとつていくのである。

注(1) 『室生犀星文学年譜』(室生朝子・本多浩・星野晃一編 明治書院

昭57・10)は、「動物文学」掲載「北方へ」を「作品年表」の中に挙げながらも同じ表の収録単行本の欄ではこの点を落としている。それをここで補つておきたい。

(2) この点についても『室生犀星文学年譜』には記載がないので補つておく。

(3) とは言え、この「北へ帰る」という作品の存在を最初私は知らなかつた。この論文は阪神近代文学研究会での発表(平4・12・12)をもとにして執筆したのだが、その折にこの作品のことを教示してくれた杉本優氏に謝意を表しておきたい。

(4) 引用は『戸川幸夫動物文学全集3』(講談社 昭51・7)に拠つた。  
 (5) 座談会「新年号の創作評と文壇の動向に就て」(『新潮』昭9・2)  
 (6) 「愛の詩集(二)(その作者室生犀星君におくる)」(『読売新聞』大6・11・23)

(7) 「所得人室生犀星」(『文芸』昭11・6)

(8) 『室生犀星全集第一巻』(新潮社 昭39・3) 後記「出生と出発」

(9) 新潮日本文学13『室生犀星集』「解説」(新潮社 昭48・1)

(10) 「白」に就て」(初出未詳「芥川龍之介の人と作」上巻(三笠書房 昭18・4)所収)

(11) 「弄獅子(その二) ぬばたまの垂乳根」(『早稲田文学』昭10・

1)。なお、これ以降の犀星作品の引用は新潮社版全集及び冬樹社版『室生犀星全詩集』に拠つた。

(12) 拙稿「踊りながら坂を上る人——室生犀星の小曲集時代についての一考察——」(『媒』4 昭63・3) 参照。

(13) 他に「急行列車」(『創造』大3・9)、「お艶の首」(『詩歌』大3・12)、「感想詩体」(『遍路』大4・1)といった作品からも、同様の位相を持った「足」を取り出すことができる。

(14) 「首すちの赤い螢の(放つ光の)／午後のおぼつかない触觉のやう」なへ思ひ出や、へカステラ」の「タツチのフレッシユな印象」に導かれた感覚世界をうたつた、北原白秋の作品世界に対する興味も生じてくる。なお、犀星文学における「さはる」ことの意味を探つたことでの論旨が、一部拙稿『幼年時代の飛躍と釣竿』(犀星の会会報)17号 平5・3)と重なることを断つておく。

## 「仕方がない」日本文学研究

奥 野 政 元

本誌第四十六集（一九九二年五月十五日発行）の「展望」に、清水孝純氏が「国際化時代における日本近代文学」あるシンポジウムに参加して一）を書いておられる。内容は、氏がその前年に参加した二つの国際シンポジウムの報告であるが、実際は二つめの福岡ユネスコ協会主催による「第六回日本研究国際セミナー91」（十月二十二日、二十三日）のことが中心になっている。このセミナーは、「日本近代文学と芸術」という題で、その前の年まで二回開かれ、その年は「昭和期―戦前・戦中・戦後」に視点をあてた第三回目のものであった。いずれの回でも小田切進氏がまだお元気で、議長として随分激しい議論にも加わられたりしたものであった。「温厚円満」で周囲の人にも細やかな配慮を忘れず、しかも太くよく響く低音で議論をまとめられた小田切氏は、この三回のセミナーを企画運営するにまことにふさわしいリーダーであったが、それでも確か第二回で、アメリカのテラー氏が、有島の「或る女」をメロドラマ風に解説しようとした時などは、議長自らが批判に乗り出した議論とな

り、論題が論題であっただけに、小田切氏の根底にある求道者のような一面を、覗き見るような思いがして、心打たれたものであった。かく申す通り、私もこの三回のセミナーのすべてに参加していたのである。その三回目で、「昭和十年代の文学と芸術」なるテーマのもとに、中島敦の昭和十年代について、私は発表した。同じセッションでは、今一人、林淑美氏が、中野重治の昭和十年代について発表した。これらの内容については、清水氏がまことに意を尽くした説明をしておられるので、ここでは詳しく触れないが、要するに二人とも中島や中野における時局への抵抗の姿勢を、汲み取ろうとする意図において共通する点があった。と言っても、林淑美氏のは、〈空想〉という用語の位相に着目した上で、社会的空想体系から逸脱し、それを組み換えていく個人的空想が、武器として機能し得る一面を明らかにし、そのことによって、鮮やかに抵抗の内実を浮かび上がらせたものであったのに対して、私のは一九四二年に行われた有名な座談会『近代の超克』にぶら下がるような形で、中島の近

代性を逆照射しようとする、いわば消極的なものであった。この消極性を、私は当初から感じてはいたものであったが、自分で感じるごとと、他者からはつきりと言われることとの間には、大きな違いが実際にはあった。それを言ったのは、ポーランド、ワルシヤワ大学のメラノビッチ氏であった。ヒットラーのドイツ、スターリンのソ連には生まれ、アウシュビッツも抱え込んだこの国での知識人階級の責任の重さに、まず触れた氏は、反戦思想や抵抗運動にかかわらない日本の知識人達の弱みを指摘し、日本の現代文芸には夏目漱石から安部公房に至るまで、絶望感と諦めの糸譜に貫かれた伝統があるのではないかと発言したのである。

この厳しい指摘に対して、私は、確かにそれが日本の文芸の伝統でもあって、歌人にしろ、隠者にしろ、あるいは近代の作家でも、社会から脱落することにおいて、彼らは文学者たり得たところもあつたわけで、それが伝統ともなっているが、絶望感に感じて、実は罪の意識も内在しているのだというようなことを述べた。これはいかにも消極的な説明であつて、狭い島国でどこにも逃げ場がない特性などを持ち出して説明しても「やはりそれは仕方がなかつたのです」というのと、同じ事でもある。メラノビッチ氏からは、何も反論がなかつたが、清水氏も言われるように、おそらく納得してはもたえなかつたであろう。

以来この時の経験をめぐって、私は「仕方がない」という内面の声を聞き続けながら、清水氏が述べられたような問題を考え続けている。同じ様な事柄は、司会をした浅野洋氏の苦心、国際シンポジ

ウムという場を優先させるか、どこまでも近代的な研究という立場に立つかに迷つた、というところにも象徴されているように、当日参加した日本側の人達の共通の思いでもあつたのではなからうか。

清水氏はそれを「文学と社会」、すなわち「文学が社会にどれだけ発言力を持っているかという問題」だとも言う。そしてそれは、文学が社会に発言する力の背景に何を支えとするかの問題でもあり、西欧ではキリスト教がそうした役割を担っていたらうと述べられる。確かにこうした意味で、日本の近代文芸の背景にあつたものとして、私たちは何を措定し得るであらうかと考えてみると、むしろそうしたものの不在、あるいは不明確さの中にこそ、近代文芸の特質があつたと言えないような気もするのである。その特質に相応しくとも言うべきか、私自身も「仕方がない」思いで研究を細々と続けている。「仕方がない」というのは、対象の特質を指すよりも、私自身の眩きでもあつた。

このような考えにとらわれている時に、本誌の前号、しかも同じ「展望」で、首藤基澄氏が「仕方がない」日本文学」を書いておられるのに出会つた。金子光晴「没法子」、芥川龍之介「羅生門」、室生犀星「幼年時代」、遠藤周作「海と毒薬」、野間宏「暗い絵」と並べられた作品の引用を読んでいくと、何と「仕方がない」のオンパレードではないか。改めて、「仕方がない」絶望と諦めの伝統に、思いを深くしたものであつた。しかも氏の「仕方がない」日本文学研究は、漱石、直哉、中島敦と続いていくという。これを読みながら、私は「仕方がない」日本文学を研究するという時、この「仕方

がない」は、日本文学にかかると同じ比重で、研究にもかかるのではないか、いわば仕方がない日本文学を研究する、その研究の仕方なさいといったもの、そうしたところにまで行き着かざるを得ないと思うのであるが、私の問題意識にひきつけて、そのあたりのところを、こっそり首藤氏にお聞きしたいと思った。それと同時に、メランビッチ氏の発言に対して、応答した時の私自身のわかかまりの根源も見えてきたように思えたのである。すなわち「日本文学」の伝統といった説明をする研究者としての私自身の「仕方なさい」に、私が出会っていたということである。

「仕方がない」というのは、積極、消極の両義性を持つことばである。それはあらゆる論理と認識が終焉する場の実感をいうもので、それらの反動として、積極的な捨身の行動を生み出すものである一方、消極的な諦めと自己保存の詠嘆をも生み出す。そのような実感の確かさをリアリティと言い、それを言語表現に定着させるのを文芸活動と言うならば、これは文芸にとっても重要な要素ということになるし、それを対象として研究する側よりどころともなるものである。「仕方がない」は、もはや「仕方がない」どころではない。たとえば先の国際シンポジウムでのメランビッチ氏の批判に対して、清水氏が、「抵抗文学といっても、非常に厳しい弾圧の下ではそれを発表することは困難ではないか。それに抵抗文学もまた文学である以上、それはやはり現実をリアスティックに描き出している、ということがまず大前提となるだろう。ソルジェニーツィンの『イワン・デニーソヴィチの一日』は大変優れた告発文学だが、

それは告発的だから優れているのではなく、ラーゲリという限界状況の中に置かれてもなお強く生きていく人間の素晴らしいエネルギーを見事に描いていることによってこそ優れているのではないか。」と応答した時の、リアリティ、あるいは限界状況の中にあってもなお強く生きるエネルギーの見事さ、そうした、押さえようとしても押さえきれずに出てくる「仕方がない」ものでもあり得ると言えよう。

しかしそうは言っても、「仕方がない」という言葉の意味は、まさに仕方がないものであって、ここにはある一定の方向に伸びる意志なり情熱なりが、屈折する転換の要素が明らかに存在する。そうした転換のバネになるようなものが、清水氏の言う、文学者の発言の背景にあつてそれを支えるものでもあろう。それが全体としてどのようなものであつたかを議論する共通の場がもう少しあつても良いように思える。少なくとも国際的な場で、近代の日本文芸について、議論をかみ合わせる前提ともなる場所を、日本の研究者の側からも用意する必要があるように反省させられたのである。日本文芸の特質であるとして、対象に問題を投げ返しておさまるだけではなく、むしろそこから、より普遍的な場に問題を展開させるための論理が求められると言つても良い。ただしこれはあくまでも、「仕方がない」私自身の研究に基づく私自身の反省であつて、何かを批判するというものではない。いやそれどころか、私自身はこの「仕方がない」思いに内在する後ろめたい、一種の罪意識のようなものを忘れないようにしたいとさえ思っている。普遍的な場に問題

を展開する論理というものは、そうした後ろめたさを通じてこそ、切り開かれるところがあるのではなからうか。

文芸作品（あるいはそれをテクストと言ってもよい）の研究にあつて、その支配権を最終的に決定するのは、論理の順序から言つても、やはり作品の側にあると言わざるを得ない一面がある。そうしたことから言つと、研究者は作品の後を追ひ、影を永遠に求めるものであつて、必然的に作品の支配権に対しては、後ろめたいところがあることにならざるを得ない。

テクストは、読まれることによつて初めてテクストとして我々の前に開示されるのであつて、それ以外にテクストの場はないと言われたりするが、読むこと一つをとつても、様々な位相があるろう。たとえばベンヤミンは『一方通行路』において、次のように言つてゐる。「国道が揮<sup>テイクス</sup>う力は、ひとがそこを歩くか飛行機で上を飛ぶかで異なる。同様に原典の力もまた、それを読むか書き写すかでちがう。空を飛ぶものは、ただ風景のなかを、街道がどんなふうにおし進んでゆくかを眺めるだけのこと、道は周囲の地形とま<sup>テイクス</sup>ったく同じ法則にのつとつて、かれの眼からどんどん逃げ去つてゆく。徒歩でゆく者のみが、街道の支配権について知るのである。「原典は書き写されてこそ、それに精神を集中した者の魂に号令をかけるのであつて、ただの読者というものは、書物の内部に展開する新しい眺望をついに識ることはない。つまり、原典が、あの歩み進むほどに鬱蒼と深まりゆく原始林のなかをぬつて走る街道さながらに、自らの中心部に向かつて道をきり拓いてゆく姿を見ることはないわけだ。

それは、読者ときたひには、勝手な空想の世界をふわふわ漂う自我の動きにつき従うものであり、それにひきかえ、筆で字を追うものは、自我の動きに号令をかけさせているからなのである。「飛行者の読みも確かに一つの読みには違ひない。それらを読解コードの転換として、その位相差を調べることも出来るであろうが、読解の支配権を、私のものにするか、作品に帰すかの大きな違いがある。私が後ろめたさというのは、そうした読みの中で、作品の持つ支配権を、私が不当に犯しているのではないかという思いにもかかわるものである。おそらく、作品の書誌的研究や本文批判や校訂といった、主観を排除する研究こそが、こうした後ろめたさからは自由なのであろう。そして作品の持つ支配権というものを、重々しいまでに伝えてくるのも、そのような調査と研究に、長い年月を積み重ね、禁欲的に主観を沈潜させた誠実な研究者の仕事に接した時なのである。

つい最近も、私はそのような経験を味わつた。去る六月十三日に、近代文学会の九州支部春期大会が、鹿児島大学であり、そこで村田秀明氏が「中島敦『李陵』『弟子』関係地図と年表」と題して発表された。氏はここ何年も中島の遺した蔵書を調べ、原稿やノート類を調査され続け、あたかも中島の体験を再現するような研究を持続しているが、今回はその中間報告であつた。中島が見たと思われる資料をほとんど挙げた上で、作品が形成される現場へと、いわば徒歩で進み入つていくもので、そこから様々な眺望が発見されたものであつた。中でも注目されたのは、「弟子」の子路が死ぬ場面の形象に見られる素材との比較である。従来この場面の素材は、「有朋

堂漢文叢書春秋左氏傳下」(大14・1・13)だとされ、その原典とつき合わせながら、中島の付け加えた表現に、彼の意図を解明しようとする方向で研究されてきた。その時「見よ！君子は、冠を正しうして、死ぬものだぞ！」という子路の最後の叫びに見られる原典離れが、よく問題にされたのである。原典では「君子死、冠不免」とだけ記されている。ここを捉えて、従来は「正しうして」のつけ加えとか、原典の否定構文を変更したことなどに、子路形象の中島の意図を見ようとしたのであり、それは説得力のある論で、私もそのように考えていたのであるが、村田氏は新たに竹内照夫著「春秋」(日本評論社・昭和17・4・20)を見つけて出して持ってきたのである。

同じところが、そこでは「君子は冠を正しくして死ぬのだ。好く見たか。」と表現されている。そればかりではない。その直前の戦闘場面で、中島が付け加えたときれていた部分「子路の旗色の悪いのを見た群集は、此の時漸く旗幟を明らかにした。罵聲は子路に向つて飛び、無数の石や棒が子路の身體に當つた。」が、同じ竹内著「春秋」では「二人が跳出すのを見ると、強きに引かれる群集の常、我も我もと子路ただ一人に打掛つた。」と表現されている。その他の叙述にも両者の共通点は見い出されるので、中島がこの素材を見た可能性は、疑えないであろう。

いわば中島敦自身が、原典の支配権について、今一つの原典をよく知っていて、それを私物化しなかつたのである。彼も「仕方がない」と呟いていたのであろうか。引用の織物としての作品、といった言葉なども思ひ出される。そうした場合、研究者が作品に対する

時の支配権のあり様と、作品の素材との関係にみられるそれとの間にも、同じような問題があることにもなる。作家は無から何かを創造するわけでもない。想像と感興の発動するままにまかせている時ですら、そこには、あたかも自分以外の力に自分自身が揺り動かされているような趣がある筈である。そのような、文芸の背後にあって、作家を支える実体を、日本人の社会性に即して明らかにしていくことが、清水氏の提起された国際化時代の日本文芸研究の課題ともなるものであると言えよう。首藤氏が述べられた「仕方がない」日本文学という着眼も、清水氏の提起に深くかわる問題であったと、私には思われたのである。

「仕方がない」という両義的に発動する実感の場の及ぶ領域を、論理的にたどりながら、それぞれの眺望を自分なりに確かめてみることに。「仕方がない」という思いにこだわりたい意図の根源も、そこにある。

展望という名にそぐわない、消極的で後向きの文言を重ねたが、後向きにしても、展望ではあるに違いないと、やはり仕方なく思っている。

## 尊敬される書誌とは何か

青 木 稔 弥

もともと作品論の類は書いたことはないけれども、最近、書誌方面の仕事に深入りすることになっている。それらのうちの一つに以下のような批判を受けた。

青木稔弥氏「曲亭馬琴テキスト目録稿—明治篇（一）」（読本研究 第四輯下套）も「抄録、現代語訳、外国語訳をも採録対象」とする壮大な構想の下に開始された調査報告。ただし、書誌事項の記述が簡略に過ぎるのと未見のまま掲載されている資料が多いのが難点。

憤慨してくれた友人もいたが、「簡略に過ぎる」、「未見の」「資料が多い」というのは、書誌の理想からすれば、「難点」であることは確かなので、評価として正当であるといえよう。だが、その「難点」を解消すべく努力すべきであったとは、必ずしも言えないと思う。所詮、完璧な書誌はありえず、作成の目的にかなったそれでさえあればよいとも考えられるからである。この批判されたケースは、同時に発表した拙稿の『馬琴研究の黎明期』を補強する資料というの

が当面の目標で、大よその傾向を示すことができれば十分だと考えていたのである。もとより、公表する限りは、できるだけ多くの利用者を想定し、様々なニーズに応えることのできる書誌であることが望ましい。筆者とて、その点に考えが至らないわけではなく、翌第五輯下套（91・9・1）の「明治篇（二）」では、「新たに絵本の類をも採録対象とし」、「前号追加」をなした。さらに、この稿と相前後して発行されるであろう『読本研究文献目録』（溪水社刊）には、現状において可能な範囲の調査を完了させた増補訂正版を収録する。「稿」の一字を消去した版を用意したということなので、利用範囲は広がると自負しているが、それにもかかわらず、作成者以外の利用者にとつて、本来の意味で、使用可能な書誌になっているとは考えていない。近世畑の高木氏が批判した「書誌事項の記述が簡略に過ぎる」という「難点」が解消されていないという面があるのは確かだが、近世以前の文学に適用されている方法をそのまま採用すれば解決するという性質の問題ではないだろう。近代とそれ以前に

二分するのは、あくまでも便宜的な分け方だが、近代の文献には、それ以前の文献とは違う記述法を採用しなければ把握しえぬ特質が存在しているのである。坂敏弘氏の『日本近代文学に関する書誌評論法』<sup>(2)</sup>と題する論文が書かれている所以もそこにあるといつてよいだろう。

さて、坂氏には本誌前号の『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——』がある。「厳密な意味での近代書誌学は未だ混沌としている。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と対応している。」<sup>(3)</sup>「作成者の書誌についての認識が依然として低すぎる」という指摘には全く異論はない。だが、

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な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。

と記すことには問題があると思う。第一には、このような表現をすれば、書誌とは「有難がられ、感謝はされるが尊敬はされない」存在だという「一般的な認識」が、あたかも石原氏自身のそれであるかの如く受け取られかねない点である。石原氏は『メタ・テキスト』(海燕10の7 91・7・1)において、「本というモノを相手にしている書誌も、かなり刺激的な仕事なのではないかという予感がして来る」と述べ、「書誌もまた書物というテキストから織り出された」

メタ・テキストだと言うべきなのだ。だからこそ、読まなければならない、テキストとして。」と結論づける。石原氏の書誌に対する敬意は十分に感じられるではないか。ここから第二の問題が発生する。なぜ、坂氏が誤解を招くような表現をしたかである。悪意があつたわけではないだろう。とすれば、坂氏の発想そのものに問題があつたとしてよいかもしれない。おそらくは「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」と述べる二項対立的考え方に問題がある。「参考文献目録の作成」「を専門におこなう研究者が出現したとしてもおかしくはない」と芥川龍之介『書誌・序』(近代文芸社 92・9・10)に記す坂氏に、自らを「書誌作成者(作り手)」の側に置き、「反転」しない限り「作成者の立場」となりえぬ存在として「利用者」を、無意識のうちに、規定してしまふ排除の論理が働いているように思える。坂氏は結び近くで「情報機器の発達は、データベース化を促し、(中略)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」と述べた。この機械化の問題については、平田由美氏が『明治中期読売新聞文芸関係記事目録』の「はじめに」で述べたことが参考になる。

網羅的のとはいつてもわたくし個人の興味のあり方から、その取捨において偏向があることも否定できない。ただこのようなデータベースの利点は、データの付加や変更が容易である点にある。個々の使用者が新たな情報を加えて自分専用のデータベースに作り替えていくことは実に簡単であるし、それこそがデータベース本来の利用方法だといえるだろう。

誤解されぬよう注しておけば、機械化の効用は「データの付加や変更が容易である点」にあり、「個々の使用者が新たな情報を加えて自分専用の」書誌を作る必要は「情報機器の発達」の有無によって左右される問題ではないということである。「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」どころではないのである。石原氏の紹介する林望氏の言「既成のソフトを使ってコンピュータで作った書誌程つまらないものはない」というのは全くその通りなのである。「つまらない」書誌は「有難がられ」ることも「感謝」されることもないのは当然で、「尊敬される」書誌が作成されなければならない、この極めて常識的なことが忘れられているようである。

では、「尊敬される」書誌とは、どのようなものであろうか。兎にも角にも、作成する目的がはっきりしており、その課題を達成するに十二分な情報が盛られている書誌である。作成者自身が利用者として十分に満足できるそれである。そのような自己満足は許されないという反論が、あるいは、あるかもしれないが、どれほどデータを増やしても、すべての利用者の要求を満たすことはできないのである。作成者のみが真の利用者であり、作成者以外は「自分専用」「に作り替えて」始めて真の利用者になれる、即ち、作成者と利用者が完全に一致することが「尊敬される」書誌の最低条件なのである。次に必要とされるのは、その作成する目的が、作成者自身の問題意識に根ざした、実証するにふさわしいテーマであることである。もとより、考え方、思考の形式によって、何がふさわしいかは変わ

ってくるだろう。その違いを乗り越えてこそ、「尊敬される」書誌を作成できるに違いない。

結論を急ぎすぎたようだ。ここで、どれほど情報量を増やしても、作成者以外の利用者の要求をすべて満たすことが困難である具体例を示すことにしよう。

鷗外の『半日』を掲載した雑誌「スバル」第三号（明42・3・1）百二十五頁「消息」中に木下李太郎は以下のように記している。

本号の用紙の質は前号より一段落ち候。之は同質のもの大倉紙店に品切と相成候に依つてなり。

紙質が違えば全く印象が異なることは大いにありうる。雑誌や書物の厚さも当然変わる。享受の様相を考えるためには紙質をも記す必要があるといえようが、実際には、確定することには非常な困難を伴うし、大抵の場合には、煩雑なだけで、実効性に乏しいということになるだけだろう。

同時に印刷、発行したものであっても完全に同一である筈はない。まず、保存状態ということがある。雑誌「トルストイ研究」創刊号（大5・9・1）には二種類の複製版がある。日本近代文学館編集『複製日本の雑誌』（講談社 82・6・1）中の一冊と大空社発行の全二十九冊の複製版（85・9・24）のそれである。前者の表紙は白地で巻末広告は黄色地、後者はそれぞれクリーム地、水色地に近い色となっている。大きさそのものが違う場合もある。「女学雑誌」創刊号（明18・7・20）には三種類の複製版があり、臨川書店刊の全五百四十八冊の複製版の一冊（84・3・30複製再版）は21・9×15・5、

『複製日本の雑誌』は21・8×14・9、大空社発行の『複製日本の婦人雑誌』(86・10・24)中の一冊は最も小さくて21・2×14・8センチメートルである。底本としたものの大きさの違いで、保存状態よりも、むしろ、印刷製本の段階での裁断の仕方起因する違いだろう。厳密に言えば、原本にすべて当たるといことは、同時に千部発行されていけば千部見なければならぬということになるわけである。一ミリでも違うものを発見すればそれを逐一記す必要があるのかという問題でもある。

異版をどう処理するかというの大きな問題である。単行本だけではなく、雑誌にも新聞にも異版がある。明治四十五年三月、文芸委員会が坪内逍遙を文芸功勞者として表彰することを全会一致で可決した際、読売新聞は当事者の逍遙を始めとして諸家の感想を掲載するが、明治新聞雑誌文庫のマイクロフィルム版が四日の一万二千五百七号に掲載する逍遙・漱石・魯庵の談話は、大谷大学図書館蔵の第三版においては五日の一万二千五百八号に配され、逍遙のそれは『▲故人を表彰せよ△坪内雄蔵氏談』が、内容は変わらぬものの、『△謙讓なる博士の意見』との表題になる。東京朝日新聞明治四十四年四月二日付『社告』<sup>(5)</sup>にいう事情と同様のそれによるものだろう。

一版二版三版の事に就きて(中略)手早く解説すれば書籍出版に一版二版三版ありて版を改むる毎に増補を加ふると同様のものに有之、只書籍は多少の月日を隔て、再版三版いたし候得共新聞紙にては一日の中に幾版致し候丈が異なるのみに候、而して言ふまでも無く一版が早く出来致し候間、遠隔の読者諸君に

は之を遞送し、二版之に次ぎ、三版は晝に至りて出来に付き已むを得ず発行地及其附近の読者諸君に遞送いたし候儀に御座候(中略)早く蒐集し得たるだけの材料のみにても急ぎて御目にかけて置き、あとは已むを得ず翌日に廻して御目にかけて候

現在の朝日新聞ならば、東京本社、大阪本社、西部本社、名古屋本社の各版があり、同一の記事が同じ日に載っているという保証は何もない。夕刊がない地方の版では、省略されるか、翌日以降の朝刊に何らかの形で載るかしかない。だからといって、例えば、昭和三十年五月二十五日、三十二年二月十五日、四十一年一月十日の朝日新聞、夕刊に志賀直哉の談話があると紹介する生井知子氏が、当時発行されたすべての版を調査した上で『志賀直哉全集未収録資料紹介』(甲南國文40 93・3・15)を発表すべきだったとはいえないだろう。志賀自身の動向解明に力点があり、どのような発表のされ方をしたか、どのように読者に受けとめられたかは、必ずしも重要な問題と考えていないだろうと想像されるからである。もちろん、徹底的調査をすることが無駄である筈はない。池田一彦氏は『緑雨追跡十余年』(ちくま232 90・7・1)で以下のようにいう。

明治新聞雑誌文庫のマイクロフィルムには欠けていたのを、国会図書館のマイクロで見つけたのである。マイクロフィルムも一箇所だけの調査では駄目なのである。(中略)実際に自分の目で確かめること、それも何度も同じ新聞・雑誌を見かえすと、そうしたことで、未知の文章、従来の誤りが見つつけられたのだとわたくしは思っている。

自らの課題に応じた調査をすればよいことだろう。

雑誌の異版については、前掲「トルストイ研究」創刊号に「五版」があったことが報告されている（柳富子氏の複製版『解説』）が、当時の雑誌がしばしば再版されていることは別に、演芸画報には、明治四十三年から四十五年の一時期、関東版と関西版の二通りがあった。写真版のみの異同で、本文に違いはないらしいが、注記しなければならぬケースも、場合によってはあるだろう。

国会図書館本の特異性にも考慮することが必要な場合があろう。版權免許、印刷、発行日の記載が巷間流通のものと違うケースが散見し、本文そのものさえ異なることがあるからである。例えば、露伴の『枕頭山水』は明治二十六年九月、博文館発行だが、国会本は十九日を二十一日発行と訂正する。当時の内務省との関係からすれば実際の発行日に近いと推測されるので、場合により注記することが必要となる。少なくとも国会本のみを見て足れりとする考え方は非常に危険であるといえよう。

以上に記してきたことは、大いの場合、無いものねだりに近いことだろう。だが、ある特定の利用者にとっては、それが必要とすることが往々にしてありうる。すべてを満たすことは不可能であるから、せめては、どのような編纂方針であるかを明示して、利用可能な範囲をその書誌を読む人が自覚しうるようにしておけばよいだろう。実証するに値する目標と確たる方法とが何よりも必要なのである。

注(1) 高木元『江戸読本享受史の一断面——明治大正期の翻刻本について

——』（愛知県立大学文学部論集（国文学科編） 39 91・2・28）

(2) 明治大学日本文学 18（90・8・30）

(3) 京都大学人文科学研究所調査報告 36（89・10・31）

(4) その間の事情は和田利夫『明治文芸院始末記』（筑摩書房 89・12・15）に詳しい。

(5) 平野清介編『新聞集成夏目漱石像』（明治大正昭和新聞研究会 79・1・10）に依る。

(6) 池田氏の指摘は二六新報についてだが、永淵朋枝氏は『透谷は「歌文学」を代弁したのか』（国語国文 61の12 92・12・25）において、『国民新聞』マイクロフィルムには、特に日曜附録に不備があること」を指摘している。

(7) 拙稿『坪内逍遙著作年表稿（二）』（文林 24 89・12・15）注7参照。

## 作者とは……？

### 花 崎 育 代

最近、個別の作者を対象とした研究会がきわめて盛んである。アトランダムに列挙してみても、森鷗外、北村透谷、泉鏡花、樋口一葉、島崎藤村、田山花袋、室生犀星、宮沢賢治、川端康成……。しかも、この一年くらいの間に発足したものがいくつもある、といった状況である。そして例えば九三年六月五日などは、日本近代文学会の大会に重ならない日程を考えたらしく、透谷、一葉、犀星等の研究会が集中していた。その中で、作者を対象とするだけの研究会ではない昭和文学会も同日に「中上健次論」という「作者」研究を企画し、会場には講演者吉本隆明の吸引力にもよったのであろうが、二百五十は優に上回る人々が詰掛けていた。近代文学研究は興行ではないのだから、枯れ木も山の賑いといった人寄せができればいいというものでは無論ない。しかし、こうした研究会の発生とその実体への関心もあって、会員になってもいない研究会も含め、最近、

二、三参加させていだいた。  
いくつかの研究発表や質疑をきいていると、作者たるものの問い

直しを経た上での発表がある一方、作者を自明のものとしてしか捉え得ていないという印象拭い難い場面もあった。しかし、一方で、バルトやフーコーの〈作者の死〉をくぐりぬけた以降の、着実な成果の手応えをしかと感じさせるものが多かったことも否めない。もちろん、作者名への「収斂」に安住し、単に作者を説明するためのテクストであったり、作者名を共有するという幻想の下で、内輪のことばで語り合うムラ意識の集合体であったりすれば、その「研究」の墮落は否定しがたいものとなる。『いっしょに研究しましょう』といった馴れ合いのニオイを発しはじめたとき、作者を対象とした研究会は自らの首を絞めることになろうことは必然なのである。

しかし、馴れ合いに墮す危険を常に意識した緊張をはらんだものであれば、作者を対象とした研究会は着実な成果を挙げ得る可能性を十二分に有しているのではないかと思われる。もちろん、大所帯の日本近代文学会の大会や例会で、様々な情報や方法論の交錯の中で、常に自己を問い直すことは必要である。だが、一方、——これ

は私だけの感じ方かもしれないが——作者を対象とした研究会での作者という枠のとりあえずの設定が、『作者とは何か』を意識しつつも、不要に神経症的にならずに、安定した緻密さで研究を推進し得ることを保証していることも否定しがたいのではないか。

作者について、具体的な対象に即したかたちで、近年いくたびか国文学の雑誌でも特集が組まれたりもした。『國文學』平2・6の「作家論の方法——進め方と実例——」。ここでは巻頭に「作者」とは何か」と題して〈作者の意図〉を主張する三好行雄と〈絶対に作者に返さない〉蓮實重彦の対談を収録している。また、『日本文学』では「〈作者〉・〈作家〉」という特集を二度にわたって(平3・1、平4・1)組み、山田俊治、関礼子(平3)、亀井秀雄(平4)等の論考を掲載している。例えば亀井「形式と内容における作者」は、

現在テクスト論に拠る研究者や批評家が、ある意味で故意

に見落している点、それは当該テクストを書いた人間がその

「作者」たることを引き受けようとするモチーフそのものについてである。これはある作品を書く「作家」たろうとするモチーフ、あるいは発表された作品に附された著者名やその作品人物と自己同一しようとするモチーフと言ひ換えてもよい。この

点への認識を抜きにしては近代の言説(もちろん小説をも含む)生産の様相を十全に解き明かすことはできないだろう

と提起して、テクスト論とのかかわりから、作者の問題を正面から論じようとしているのである。こうした特集も、先に触れた作者を対象とした研究会の隆盛とけっして無縁ではない。それは、潜在的

にはバルトやフーコーの〈作者の死〉への日本的な反撥なのかもしれない。

確かに、日本の文学状況において、〈作者の死〉を声高に宣言しなければならぬ必然性はあったのだろうか。換言すれば、日本において殺すべき権威——父としての作者の絶対性が強固に存在していたのであろうか。

周知の通り、バルトが〈作者の死〉を宣言したのは一九六八年である。が、内多毅『現代文学理論入門』(平5・3、創元社)がいうように、その前年一九六七年にE・D・ハーシュは『解釈の妥当性』を出し、批判にさらされながらも一九七六年に『解釈の目的』を公にして、個人の意識を重視し、作品それ自体の意味を重要とする論を展開している。ハーシュの論はバルトと真つ向から対立するものだが、その分、無批判的な〈意図〉からは脱し得ていたとはいえずう。

ところで、こうした時代の日本では、社会的に学園闘争が最盛期をむかえていた。この学園闘争を象牙の塔である大学の権威への反旗と位置づけるならば、それはフランスの所謂「五月革命」と同根であるようにみえる。しかし、日本では、学問とくに文学研究は、権威としての作者の死という方向には、同時代的には向かわなかつたようである。このことは、理論の移入にかかわる時間的差異の問題とはいいい切れまい。現に七〇年代を通して、日本近代文学研究の領域では、〈制度としての大学の英文学科においてなされるべきこととは意味を探ること〉(内多前掲書)と評されるハーシュのように

〈構造主義、脱構築からの攻勢にさらされ〉(同前)ることなど決してなかつたといえる。それどころか、むしろ〈作品論〉という名の安全地帯が成立していたはずである。あたかも、当初の三好行雄が〈出口のない部屋〉になぞらえて(昭42・6、至文堂刊『作品論の試み』「あとがき」)自閉の危機を記したことを免罪符にしてか、または忘却したかの如く——。それとも、短絡的に、三好の〈意図〉に、ハーシュの〈大学〉での〈意味〉探究の血肉化をみ、これに無言の抵抗をしていたというのであろうか。そして、安易なものをふくめて、作品——作者が疑われることはなかつたと、ほば言いうる状況だったので。

いささか過去を云々しすぎたが、いずれにしても明らかなのは、権威Ⅱ父としての作者の“死”を、日本の近代文学研究は最も切実であつたろう時期において結実させ得なかつたということである。それが、へ「代表」する存在を持つまいとする運動の原理(蓮實重彦『海燕』平5・8、「特集 全共闘伝説」における桂秀実によるインタビュー)によるものだとしても、である。否、これは、単に世代論や個別の運動体の上に還元し得る問題ではないのではないか。

私は日本をことさらに特殊化、特権化しようと思つてゐるのではない。しかし、私は、ふりかえつて、本当に日本近代は、西欧のように唯一神キリストへの疑問から発した、権威Ⅱ父としての作者の打倒の必然や切迫をもつていたのだらうかと思わざるを得ない。

：構造主義は、神話の解体という作業を通して、キリスト教的な思考を問い直そうとする試みであると考えられる。その意味では、父殺しの作業は、構造主義にまで引き継がれたことになる。あるいはまだ、その作業は終わりを迎えてはいないというべきかもしれない。(中略)／ヨーロッパの社会の中で、常に差別され、虐げられてきたユダヤ人にとって、キリスト教の抑圧的な構造を明らかにしていくことは、きわめて切実な課題であり、彼らが独自の思想を打ち立てるためには、その呪縛から解放されなければならない。

：トートリズムや宗教の起源をめぐる議論は、未開社会という他者との出会いであるとともに、ヨーロッパの文化を支配してきた父性的な権力から脱皮し、その事実を確認するための作業でもあつた。／ところが、日本における近代は、父殺しとしてではなく、近代天皇制という父の創造として始まり、父殺しが学問的な課題として議論の対象となることはなかつた。

(島田裕巳『父殺しの精神史』、平5・6、法蔵館刊より引用)

島田裕巳は、宗教学の立場からではあるが、〈武家政権によって実質的な権力を奪われていた天皇の存在〉が〈明治期において〉〈父〉として〈創造されようとし〉たことを述べている。日本近代にとつては、殺すべき父どころか、父に対峙しうるもの——それが〈父〉であつたかどうかについては後述するが——を、わざわざ創設しようとしたというわけである。それへの対応は、しかし代替りをへなすすべのない状態(島田前掲書)で過ごしたというまさに五

年程前の状態を考えればわかる通り、〈父殺し〉では断じてあり得なかつたのである。

そもそも、〈父〉なる権威のない日本に創出しようとした制度は、本当に〈父〉になり得たのか。島田がいう、日本に〈父殺し〉がないということと、それでもそのまま〈父殺し〉の視点で日本をみることは、むしろ別問題である。そして、なおもって父と、その死亡宣告というかたちには、——現状に甘んじる、といったスタンスとは別に——何か無理があるのが近代日本なのではないか。

柄谷行人は、『漱石論集成』（平4・9、第三文明社）に取められた最初の論考「意識と自然」（初出は昭44・6、但し全面改稿）で、『門』について

∴『門』における宗助の参禅は、三角関係によって喚起されたものでありながら、その三角関係が宗助の内部の苦悩に匹敵しないで別の方向に向けられるほかないというところに起因している  
(傍点原文)

と述べ、また、別の共同討議（「夏目漱石をめぐって」、『批評空間』第8号、平5・1）でも、〈三角関係〉において隠れている第四項〈というかたちで〉〈ゼロ記号〉〈空無の場所〉を問題視している。柄谷においては、〈ゼロ記号〉〈空無〉の問題はその文学論の中核をなすといつてよいのだが、既に昭和の終わりころに左のような発言がある。

柄谷は、「座談会」天皇制——抑圧的融和の弁証法」（柄谷・松本健一・笠井潔、『文藝』昭61・5「夏季号」）において、〈天皇の秘密は、

超越性というよりも、実際は空位に、つまりゼロ記号のほうにある〉と述べた上で〈ゼロ記号〉〈空無〉としての〈母〉について次のように語っている。

「家」というものを封建的家族主義の観点から見たら、それは父と息子で成り立っていて、母親は天皇と同じくゼロ記号なんですね。だから、そういう形で母親が突然超越性として出てくる。むしろ左翼が転向するのは、父⇌天皇制の暴力によってではなく、母⇌天皇制のやさしさによってではないですか。

この座談は、〈ポストモダン〉は全部天皇制主義者にな」という松本に対して〈それを言いたかった〉と柄谷が応えるところにまでいくのだが、それはさておき、〈母〉の規定に疑問はあるにせよ、〈西歐人の課題は、神を倒すことだったとしても、われわれは空を倒すことだと思ふ〉と、西歐的な神⇌父への死の宣告との差異を示し、〈父〉への一元化をみなおしている点、七年前の言説であれ注目してもよい。このことは、日本の〈外〉からの次のような言説にもあらわれているとみてよいだろう。

J・クリステヴァは、日本に講演旅行した際のインタヴューに応じて次のように述べている。

天皇はちょっとビザンチン世界のようにひとつの場であり迷宮です。天皇は審級でも法でもファルスでもありません。

∴〔禪の文化について——花崎注〕庭園での観想により導かれるにちがいないこの空にする状態は、母という覆いに自分を完全に任せるような太古の状態への回帰ではないかと自問できま

しよう。

(『日本的(ペロック)』、一九八四。棚沢直子・天野千穂子訳『女の時間』(平3・7、勁草書房刊)所収)

論証もなく『父性原理』でなければ『母性原理』という論理ではあまりに短絡的であるにしても、殺すべき父をもった文化が作者の死を宣言する、といった切実な必然が日本の中には存在しえないことは十二分に明らかだろう。

ところで、冒頭に掲げた中上健次特集で、日高昭二論じたところの、『地の果て 至上の時』(昭58・4)では、父——子の確執として展開していたはずのドラマが、父(浜村龍造)殺してではなく、父の自殺におわってしまう。(なお、柄谷行人は前記座談会で、中上から「前半までは父親を殺すつもりだった」が、「後半を書いているときに、どうしても殺せなくなつて、父親が自殺しちゃったんだ」ということを聞いたと言っている。)日本近代の父——子確執と父殺しの夢想は、父の自死として、つまり子による打倒を実現させずに終結していくのである。父殺しの(空無)化が、日本近代文学あるいは研究に問いかえずものは大きいと言わざるを得まい。テクスト論に対する比喩的な一つの解答であつたとさえいえるのかもしれない。あるいは、その『地の果て 至上の時』に、あるいは中上健次という『作者』特集に、多くの人が集つた事実——別に数の論理に恃むのではなく——十二分に確認しておくべきことなのではないか。

もちろん、私は、(空無)に呑み込まれよ、というつもりも、(母)なる作者に抱かれよ、というつもりも全くない。まして昨今の流行に乗じて『日本回帰』などを都合よく振り回すつもりも毛頭ない。そもそも現状は(空無)〈母〉と、括弧付きで言わざるを得ない状況でしかないのである。ただ、作者を対象とした研究会の隆盛と日本近代の現実のなかで、現状を追認するのではなく、何かに依拠安住するのでもない、常なる問い直しをもつた読みを考えているだけなのである。

**非公開**

**非公開**

**非公開**

平岡敏夫 著

## 『北村透谷研究第四』

榎林 晃 二

『北村透谷研究第四』を読んだ。著者はすでに透谷研究三著を出梓(昭42・6、昭46・7、昭57・1、有精堂刊)、その四冊目に当たる。一寸、付会めくが、数合わせを行うなら、本書は、著者の最初の刊行より二十六年目になり、著者自身、「よくもまあ二十六年も透谷にかかわりつづけたもの」(「あとがき」と言う。そして、それはまさに、明治元年に生まれ、二十七年に死んだ透谷と同じ年月ということになる。あわせて、今年(昭和百回忌)に当たるとなると、本書の出梓はいかにも因縁めいてくる。研究対象の生涯と同じほどに追い続けた執拗な心とは何か、逆に、何がそれほど著者を

魅し続けたのであろうか。

本書は、全六部、書評その他も含めて四十二篇の論稿よりなる。ここには三つの整序と論及がある。一つは、透谷の主論理と透谷年譜の整序である。早くに、「民衆」を信ずる、いわゆる「国民」的透谷像を描いた論理は、ここでも重厚に継承されている(第一部『透谷像』)。加えて、その出自、父快蔵の非職の命運、祖父玄快の祖たる大内氏系図、玄快は伊達玄斎であったという新説など(第二部『透谷伝の一鱗』)も、こういった論理整序に当たると。二つは、透谷の共時的、通時的整序で、パトリック・ヘンリー、バイロン、ゴールドスミスなど透谷

文学の原景追求(第三部『透谷 その側面』、露伴・愛山・子規・一葉・紅葉・藤村などの透谷共時態(第四部『透谷と同時代』)論、独歩、啄木から芥川に及ぶ通時態(第五部『透谷の系譜』)の敷衍などである。透谷をこういった当時代の中へ組み入れ直した時、逆に透谷という鋭い刃物でこれらを截別し直した時、今一つの近代文学史の配置が考量される。そういう予見のする共時、通時論である。そして、第三は、透谷を論じた研究書、研究者への論及で、透谷を論じていていつか逆に透谷という媒体を介して自身を語り論じてしまう各論者の経緯を著者は見事に判じている(第六部『透谷研究と批評』)。

しかし、卒読して、より私の心をそつたのは、このような論脈の奥深くに流れる、著者の文学情念・文学魂のようなものであった。例えばこうである。十川信介氏の『島崎藤村』論が、ほぼ藤村作品の発表順序に従い、十年の歳月をかけて整然と構成され成立したことを「驚嘆すべき持続力・資質」と論じながら、またすぐに、しかし、

「作品の批評主体（研究主体）に呼びかける時間」は必ずしも「秩序的」でないかもしれないと疑義を提す。つまり、作品を「ある図式・パターン」で探るよりも、「藤村の作品それ自体が喚起するもの、批評・研究主体によって、新しく蘇るべき藤村文学の魅力の方に関心がある」と言う（第六部「ある藤村像―十川信介『島崎藤村』」）。そういった論じ方は、逆に言えば、体系性を捨てても自らの感性を重んずるということにかかわる。

幼い日、叔父に冷遇されたことを語る紅葉のエピソードを書き写しながら「そのたびに暗涙を禁じえない」（第四部「暗い紅葉」）、中村完氏の逍遙復権にかける情熱に「私はあつい共感を隠すことができない」（第六部「逍遙の復権」）、河野仁明氏の蘆花と山本久栄の悲恋論を読み、「巻を閉じた時の胸迫る思い」（第六部「蘆花の青春」）など、各所に見られる著者の激しい感性の動きこそ、この論著の支えであり瑞々しさである。そこに著者の力のようなものを感じたりする。これらの情動は、無いと論の魅力も艶も

なくなる、しかし、過ぎると感傷になる。そのあわいを支えるのは、まさしく実証の力であり、追求の持続力であろう。そのあわいが、本書の各部分で、多少バランスをくずして揺動しているところもある。いずれも、透谷論を基底としながらも、そこから少しく論が拡がってゆくところである。例えば、透谷の父の非職を論ずることより、

官制改革に広がり、二葉亭、独歩、漱石をして一葉らの父親、あるいは、嵯峨屋おむろ、田岡嶺雲、西田幾多郎、田山花袋らも、官制改革の影響下にあった（第二部「ある風吏の命運―北村快蔵の非職と透谷―」という。いわば、官制改革による日本近代文学後背論などにゆく拡がりはいかにも楽しい。しかし、現存する文学のあい間に隠れて残った埋没小説発掘の動き（第三部「近代小説成立前夜―楚囚之詩―への一視点・二、三の埋没小説より―」）は、その情動と論理との間にややずれを感じ、その発掘の必然性と文学史の整理との間で位相がうまく読み切れなかった。「婦人従軍歌」から「君死にたまふこと勿れ」にまでいたる道程（第五

部「火筒の響き―透谷没後―女性・看護婦・赤十字―」についても、「透谷没後」の意味の読解に少し苦しんだ。情念の過程の策定の問題かもしれない。

しかし、又、こうも言える。その論理のやや拡散したところに別の魅力も生ずるので、透谷原景を求めて、パトリック・ヘンリーの故地リッチモンドを訪れたり（第三部「透谷の出發―パトリック・ヘンリー受容―リッチモンド・フィラデルフィアを訪ねて―」、バイロンの故地「シヨン城」をさすらう（第三部『シヨンの囚人』と『楚囚之詩』―シヨン城をたずねて―）、それらの旅行記は、研究論文とは別の魅力を与えられたりもするのである。そういった情念と情念との連動、情念と論理とのあわいなどについても私は、本書によって、読書する面白さを知らしめられた。

著書に次なる研究書『北村透谷評伝』の想あり、その完成も間近と聞く。評伝も加えて全五部となったとき、改めてその全容を読み直してみたいと思う。以後、新たな透谷論はこの五つの山容を必ず越えねばな

らぬであろう。

透谷百回忌、時を得た書である。

(一九九三年四月九日刊、有精堂、B六版、五二〇頁、六二〇〇円)

金子幸代 著

## 『鷗外と〈女性〉』

—森鷗外論究—

### 須田 喜代次

大変些細なことにこだわることから始めたい。本書の表題である『鷗外と〈女性〉』の「〈女性〉」にはどのような意味がこめられているのだろうか。たとえば「序文」の長谷川泉氏のように「女性問題との関連に焦点を置いている」ということであれば、それはそれで分かる。しかし「あとがき」に金子氏自身が言われるように、多面的な鷗外文学の「核心を探求する上で、〈女性〉という視座は欠かすことができない」という場合の、わざわざヤマガッコをつけた「〈女性〉」という視座は、分かるようでその実分かりにくいものになってしまっている。

るのではあるまいか。

なぜこんな細かいことにこだわるのかというと、やはりしばしば本文中に登場するルビ付き・ヤマガッコ付きの「〈作品〉」という言葉で氏が表そうとしたものが、本書の通読を通して私には今一つ明確にならなかったからだ。そして、こうしたことにかがえる——適当な言い方であるかどうか分からないが——いわば「荒さ」が、後述するようにエネルギーな金子氏の研究姿勢、また鷗外滞在当時のドイツ諸情勢や翻訳文学に関する論述等に大いに啓発されながらも、私にはいくつか目につき、その

ことが気になった。

たとえば、「Ⅲ 小説の中の女性像」中の「第三章 母性原理を越えて」において、氏はその結論部分にこう書いている。

「家長不在という状況の中で母親たちが本来持っているときれてきた『母性』は、鷗外の歴史小説では重きを持つてこない。そのような母性原理を越えたところから出発したのが、歴史小説や史伝の中の女主人公たちだったのである。」(P. 189)

そして濶江抽斎の妻五百を、氏はそうした女性たちの「結節点」として捉える。「このような女性像は、同時代の『新しい女』たちと結びつく側面を持っているのである。五百は、そのような女性像の結節点となっている」。しかしそうだろうか。なるほど五百は、氏を取り上げているように、夫抽斎の危機を救うなど「気迫のある勇ましい女性」(金子氏)ぶりを示してはいる。しかし、同時に優善・保・業あるいは陸等、彼女の子供たちとの関係も「濶江抽斎」という作品には綿密に描き出されている。こ

うした母としての五百に一切触れないで、「母性原理を越えて」としてしまふのは、それこそ五百の持っている多面性を一元的に切ってしまうことにもなってしまう、やはり荒っぽすぎるのではないか。

そうした「荒さ」は、また先行論との関係においても感じられた。鷗外歴史小説における「安井夫人」の位置の重要性を強調する氏は、「今までの研究史では夫に使える佐代の「献身」という一面だけがクローズアップされて読まれてきた。極論すれば、佐代を「貞女の鏡」として取り上げていく方向につながりかねない」(p. 173)とするのだが、これはまさに「極論」中の「極論」であって、今までの「安井夫人」研究は、たとえ「献身」という行為がクローズアップされていたにせよ、けっして「貞女の鏡」式の方向には行っていないはずなのではないか。

そして、もうひとつ異議申し立てをしておかなければならないと思うのは、資料の呈示の仕方である。「IV 翻訳文学の中の女性像」の「第二章 対話する女性たち」

の中に、鷗外が紹介したリルケの著作目録が引用されている。そしてこの目録から、氏は「右の発行年を見ればわかるように、鷗外自身のリルケへの関心は一八九四年から一九一〇年までの作品である。翻訳をしたのはその後の一九一六年までであるが、鷗外の関心はリルケの作品の中でも初期のころに限定されている」(p. 220)としている。しかしこれは間違い、否少なくとも誤解を呼びやすい表現だ。氏はこの目録がどこに載ったのかということを明記していないが、これはリルケ戯曲「家常茶飯」の解説ともいうべき「現代思想」に収められているものだ。すなわち初出は、一九〇九(明治42)年十月の『太陽』、そしてその初出に一部手を入れて翌一九一〇(明治43)年一月刊行の『統一幕物』(易風社)に収められる。氏の引用されたものはこの『統一幕物』収録の形なのだが、見れば分かるようにこれは一九一〇年刊行のものだから、当然その年以降のリルケ著作が引用される道理がないのだ。それは「鷗外自身のリルケへの関心」がどこにあったかということではない

はずなのである。

同じくこの目録に引用されているリルケの参考文献に、エレン・ケイの著書が引用されていることにも氏は重きを置くが(p. 228)。このこと自体に関して言えば(鷗外のエレン・ケイへの関心云々とは別)、それは Friedrich von Oppeln-Bronkowsky 著の「Rainer Maria Rilke」(この書物のことは同章の注(14)で触れられている)掲載の参考文献一覧を鷗外は孫引きしているにすぎない。実はこれらのことは、同章注(8)に紹介していただいた拙論で検討したことがあったのでたまたま気づいたわけなのだが、こうしたことは氏の目指した方向に反して、鷗外をある一面に色付けてしまうことにもなりかねないと思うのだ。

さて何か異議申し立てばかり書いてきてしまったようだが、「テエベス百門の大都」をまるごと抱え込もうとするような広いスタンスの上に成り立つ諸論考を貫く氏の、エネルギーシユな勉強ぶりは、読者を引き付ける本書の魅力になっている。特に「I」に展開される章でのさまざまな資料にはひ

たすら教えられるばかりだ。中にはさみこまれた当時の写真や地図、さらには住所録の記述なども貴重な発掘の成果と言えよう。また翻訳文学の問題、就中抱月訳の「人形の家」との比較など興味深く、さらに森真章夫妻からの「聞き書き」も、従来たとえば「半日」などから作り上げられてしまっ

小泉浩一郎著

## 『テキストのなかの作家たち』

たかの感のある森志げ像に新たな照明を当てるものとなりうるだろうし、また森茉莉への関心を喚起するものとしても短いものながら貴重な仕事だと思う。

妄言多謝。

(一九九二年十一月三十日 大東出版社刊 B

5版 三六〇頁 三八〇〇円)

## 高橋昌子

同様に『夜明け前』についても、血の宿命の問題を重視する私小説的読解を斥け、国学思想小説として読むべきことが論じられる。この『夜明け前』論は力篇であり、著者は大正中期以降の藤村の作品や観想を通観するなかで、藤村の関心が「私」から「民族」「歴史」へと動いたこと、日本と西洋また封建と近代をそれぞれ往還する視点を獲得したこと、維新時と「大正現代」とを同時に「封建」として捉える状況認識を持ったこと、芸術と実行の一元化が志向されたこと——などを通して、藤村に「今日」的思想として「国学」を見る視点が開かれた、と考える。大枠をわしづかみにするようなこの見取図は堅固である。

本書は全体が三つの章に分けられている。Iは作品の「空間」に着目しつつ『舞姫』『羅生門』など五篇の小説を論じ、IIでは『蒲団』『夜明け前』などの思想が論じられ、IIIでは透谷、独歩、白鳥の言説に流れる思想の様態が検討される。

ということからもわかるように、本書の主たる方法は作品から思想を析出する読解

である。たとえば『くれの廿八日』と『文学一斑』においては、『くれの廿八日』を社会小説とする文学史的位置付けに疑問が提出され、『文学一斑』に見える小説理論を媒介にして読むと、この小説は「理想」への熱中のために人間の本性に根ざす善と相容れぬ窮境に陥」という人間内部の衝突を語る思想小説である、とされる。

著者の『夜明け前』論にこめられているのは、この作品が維新時と制作当時とを共時的に把握したように、『夜明け前』を読むことは「私たち自身が生きつつあるへ現代」のありかたを問うことだ、という運動的批評意識である。『夜明け前』ほど読む人の「現在」への問題意識を問うてくる作品も珍しく、著者の姿勢には私も共感

する。そういう視座を持つ時、そして『夜明け前』を国学思想小説として読む時、避けられないのは著者自身が認めているように「国学そのものの」今日における「思想的可能性」への論者の問いかけである。

『夜明け前』には「人間性の解放と民衆の解放」を究極の目標とする「国学思想に対する再評価が明瞭に打ち出されている」と著者はいうが、そのように捉えてよいのか、またそれを今日からどう評価すべきなのか、私には疑問が残った。『夜明け前』の国学思想の評価にあたっては、その特質をさらに細部にわたって明らかにし、青山半蔵の国学を相対化して検討する必要があるのではないか、という思いを禁じ得ない。藤村が参看した国学関係資料は膨大であり、それらを眺めると、藤村が何を捨て何を拾って半蔵の国学思想を形象したのが問題になり、半蔵の国学思想の独自性や半蔵と国学思想とのズレも浮かび上がってくる。たとえば半蔵のいう「草叢」がどういう民衆概念なのか、草莽の国学の民衆観を参照しながら明確にしてゆく必要もあるのではな

いか。『夜明け前』の国学思想の今日性を問う時、半蔵の思想が国学思想だといえるのかどうかを含めて、作品の内外にわたって吟味されなければならない多くの問題が残されているのではないかと、思われる。

別の論に眼を向けよう。著者は独歩の『運命論者』から「原因—結果の言説の体系」が「自由—必然の言説」によって打ち破られる、という思想的課題を読み取る。また白鳥のトルストイ把握に「信仰と虚無

理想と現実との二元的相剋」の投影を見る。このように文学の言説を思想の問題として普遍化してゆくの著者の真骨頂であり、それは、思想を遠ざけて記号レベルで文学を処理しようとする昨今の読解方法に対する批判となっていよう。前田愛氏の都市空間論的『舞姫』論が、豊太郎と作者における「炯々たる認識の眼」を捨象してしまっただ、という指摘にもそれは明言されている。が、近代的二項対立図式による思想把握が脱近代思想批判としてどのような意義を持ち、どこまで有効なのかについての答は明示はされていないように思われる。

同じような問題意識を喚起するのが、本書に流れている「民衆像」への関心である。序説では、ナシヨナリズムをささえる「明るい」民衆像（平岡敏夫氏）と、疎外された底辺の民衆像（猪野謙二氏）を対比しつつ「国民」や「民族」の問題の正確な分析」の必要が説かれ、『舞姫』論では「底辺の民衆」という視角でエリスが見られる。そして、「忘れ得ぬ人々」にあらわれる

「小民」、『新帰朝者日記』が「芸者に象徴される賤業の世界に材を取」ったことに示される荷風の民衆像、『夜明け前』の「新しい体制に迎合し、その内部に吸収された民衆像」——と続く民衆像への言及は、階級史観では捉えきれない民衆についての新たな考察を促すものである。これについてもやはり、繁栄の幻想に侵され、マスコミの言説に流され、先進国のアジアアフリカ支配を下から支える日本の今日的民衆を解析する眼を持ちながら、近代の民衆像を捉え直すことを、本書は未来に向けて要請していると思われる。これは文学研究が歴史学や社会科学などと相互乗入れしながら

なされるべき作業でもあろう。いわゆるニューヒストリシズムを導入した文学研究が、そうした仕事を始めているともいえるが、局部的関心にとどまらない包括的な視座もまた必要であることを本書は志向している。

最後に個人的なことをいえば、『くれの廿八日』が「悲歎劇」だとする指摘や、独

十川信介著

## 『銀の匙』を読む』

堀部功夫著

## 『銀の匙』考』

今春、二冊の『銀の匙』論が相次いで刊行された。折しも大正時代が静かなブームを呼んでいる。大きな物語が終焉し、大正のピーターマイヤーたちへの関心はとみに高い。珠玉の名品『銀の匙』についても一

歩の自己相対化過程の追跡などが、明治期リアリズムの方法的確立を新視点で捉えることにつながる示唆として私には興味深かったが、それは本書の主意からははずれているかもしれない。

(一九九二年十一月十日発行 翰林書房刊 B  
六版 三〇四頁 三四〇〇円)

## 森本隆子

九八七年、岩波文庫編集部が行なったアンケート調査で「心に残る書物」のベストワーンに輝いたのを皮切りに、『國文学』（昭和六三年二月号）が小特集を組み、この六月には平川祐弘氏が『大和魂』という言葉

と題するエッセイを『新潮』に寄せている。季刊『文学』がその注釈シリーズの一環として『銀の匙』を取り上げた（一九九一年秋）のは記憶に新しい。

堀部功夫氏の『銀の匙』考』は、この『文学』の注釈作業そのものが基盤にしたという一連の綿密な考証論を一つにまとめた待望の書。十川信介氏の『銀の匙』を読む』は、注釈作業の一メンバーでもある氏が、共同作業に触発されてさらに氏自身の読みを敷衍し、世に問うたもの。岩波市民セミナーで講じたものが美しい一冊の書物となった。二冊の書は、時節柄などという常套句をはるかにこえたところで、『注釈』を機縁に密接に結び合い応答しあっている。

堀部氏『銀の匙』考』は、とりあえずは〈実証研究〉と括るのが妥当に見えそうな書物である。中核をなす『銀の匙』本文調査』『銀の匙』地図』『銀の匙』モデル考』『銀の匙』風俗図譜』は、精密な本文批判、土地・登場人物・風俗に関する「事実調査」である。確かに今日まで恣意

的にしかなされてこなかった本文批判は、氏が初出、初版、改訂版から角川書店全集版に至るまでの約半世紀に及ぶ足跡を丹念に辿ることによって、最大の改稿が改訂版においてなされたこと、その際、六九箇所に及ぶ段落が削除されていることなどが初めて明らかにされた。あるいは漱石との間で論争の種となったという関口の堰。『風俗画報』に始まって『名所図会』、徳川慶喜自影の写真へと資料を作品の同時代へと絞り込みながら、作中では三つとなつていゝ排水口が実は二つであつたこと、奔流として描写されている行まいが、むしろ静謐に包まれたものであつたことを説明してゆくプロセスは、まさに圧巻といえるだろう。しかし、本書の真価は決してそれらへんとして個々の素材の比定にあるのではない。真に感動的なのは、たとえば氏の圧倒的な情報量と資料博搜が、テキスト『銀の匙』を取り巻く環境のネットワークとでもいふべきものを一挙に浮上させてしまうことである。主人公お氣にいらの「牢屋の原」が明治八年、市谷刑務所の設置に伴つて廃

された慶長以来の囚獄の跡地であること、小石川の家を取り巻く茶畑が、明治初年の武家地処理政策の具体的現れであることなどが注釈され、さらに没落士族としての主人公一家の暮らしぶりが、たまたま中家と同じ今尾藩に連なつていた津田左右吉の回想録とリンクさせられる時、氏がことさら言挙げしないにも拘らず、明治東京の勃興と士族の世界の退場、その交錯期を生きた主人公の生が鮮やかに看取されるのである。

あるいは改訂版における改稿の検証である。ここでも氏は削除された段落を精細に腑分けして、登場人物の「負的印象」が「表面から消されてしまった」事実のみを報告する。しかし、何が捨てられ何が残されたかという一々の精査は、作者の〈書く〉意識の変容の軌跡を見事に浮上させずにはおかない。良質の印象批評がそれとなく触知してきた「網漉のやうなこまやか」な美しさの奥に「暗黒の大海」が横たわる（小宮豊隆）という『銀の匙』の立体的構造、ひいてはその生成の機微が、ここでは客観的、具体的な形で呈示され直しているの

ある。同じく同書が検証する「花さか爺」改稿のプロセスは、逆に『銀の匙』との重複部分の削除、つまりは兄との確執を軸とした暗部の顕在化を示しており、このことを相補的に立証する。

注釈なり考証なりは、一つ一つの対象を選択しては各種資料からの「引用」で裏付けることで、プロットなどとは次元を異にする〈面〉としてのテキストと関わり始めている。〈書く〉意識を追体験することは、それ自体〈読む〉行為であると言つてよいのかもしれない。堀部氏の書物は、客観的事実の〈実証〉と呼ばれるものが、実は生き生きとした読み手の意識の働きに支えられていることを雄弁に物語っている。だとするならば、十川氏の「『銀の匙』を読む」は、文字どおり〈読む〉こと、すなわち読み手がテキスト及びそれを取り巻く同時代状況に関わることに、より意識的であろうとしたものである。したがつて氏の読みは恣意に流れることを自らに禁じ、テキストはまず、いったん同時代テキストや文化的コンテキストの中に戻されて、それらとの

関係に怠りなく目配りされながら再び抱いあげられてくる。

たとえば先の「牢屋の原」一つをとりあげてみても、氏は堀部氏の注釈に従う一方で、同じく主人公がばあやに負ぶられて牢屋の原へ遊びに行く同時代テキスト、谷崎潤一郎の『幼少時代』の記憶を喚起する。

その外縁部には、さらに神田、日本橋界限を描いた『旧聞日本橋』（長谷川時雨）や『風俗画報』が布置されてゆくだろう。こうして活気と賑わいに満ちた下町空間とそこから弾き出されるひ弱な主人公というコンテキストが浮き彫りになる。読みとは注釈作業の限らない拡大化、その壮大な交響の成果であるといわねばならない。次に、この自閉的少年像を当時の文化的コンテキストの中で位置づけ直してみれば、近代合理主義とそれが切り捨ててゆく物語的、ときには迷信的世界という新たな枠組みが見えてくる。主人公の教育が伯母さんから兄へ受け渡されてゆくというプロット上の葛藤は、実は「仏性の伯母さん」的世界の伝統的価値観と近代的価値観との文化コード

の拮抗を潜めていたわけである。

こうして同時代のネットワークの網の目に絡めとられたテキストは、またそれ自身が言葉と言葉が織り成す緊密なネットワークである。それはすでに『文学』における注釈の共同作業が採用していた態度でもあるが、氏はこれを下敷きとしてフルに活用しながら、身体感覚的な言葉と言葉の関係が人と人との関係でもあるようなテキストを読みほどこいてゆく。そこでは「手をつなぐ」ことが「他者と関わる」ことであり、「視線の波長」の一致が「心理的な距離」の接近を意味するのだという。なかでも伯母さんとの別れの場面において、テキストの表現「私の姿を伯母さんは門のまえにしょんぼりと立っていつまでもいつまでも見おくっていた」を、描かれてはいない主人公の側の眼差しへ切り替えて、「伯母さんが門のところへしょんぼり立っている姿が見えなくなるまでふり返っていた」はずの視線を読み、そこから「伯母さんの姿がだんだん小さくなって」「私」の視界から消えてしま」うことが、即、彼にとつての伯

母さんの死を意味すると跡付けてゆく空白の読みは、見事というほかない。それは「感情の起伏」こそが物語を構成しているという氏の発見的読みを保証して余りある。

二著を概観してみれば、堀部氏から十川氏への受け渡し自体が、近年かまびすしい「注釈」論争への一つの応答たりえていることに気づかれる。「注釈」か「読み」か。古くて新しいアポリアにおいて「注釈」が客観性へ、「読み」が主観性へと引き裂かれ続ける中で、それは注釈が鋭敏な読みの意識ぬきには成り立ちえず、また読みがモノの体系、文化的コンテクションの体系との正確な関わりなくしてありえないことを、きわめて説得的に示唆している。思えば『文学』の注釈シリーズは、その幕間に挑発的な共同討議「近代文学と注釈」（一九九〇年秋）を挿んでいたし、かたわら十川氏が個別に思索を重ね続けてきた「近代文学の『注釈』」（『文学』一九八九年六月号）「原稿」から活字へ」（同上、一九九一年夏）「編集・校訂・注釈」（『日本近代文学』第四六集）などからは、〈注釈とは読みである〉

という認識の深まりが伺える。とすれば穏やかな表情を湛えているかに見える『銀の匙』を読む』は、案外、氏の表明する『注釈』的読み』の果敢な実践であったようにも見えてくる。

しかし、それでは注釈をめぐるアポリアはすべて解決されたのかというと、最大の問題がなお一つ残されているように思われる。それは氏が一篇の中心的主題として呈示する〈出会いと別れ〉のテーマである。

同時代テキストはもとより先行、後行テキストに至るまでを網羅的に喚起し、テキスト間の多様な対話を聞き取りながら、この主題の設定は読みの方向性を限定しかねな

杉浦 静著

## 『宮沢賢治 明滅する春と修羅

——心象スケッチという通路』

奥山 文幸

以前から、杉浦静という印象的な名前と、

名前以上に印象的かつ先鋭な学風をそなえ

い危うさを孕み込んでいほしないだろうか。とりわけ後半、テキストそのものがプロット優位となるにしたがって、読みが奔放になった分、この傾向はより顕著になっていく。但し、評者には、論者の問題として問うよりも、それこそがビーダーマイヤー『銀の匙』が背負わざるをえない一種の貧しさ、葛藤的であるよりは一つの旋律へと収斂させがちなテキストそのものの自閉性にあるように思えてならない。

『銀の匙』を読む』一九九三年二月二四日

岩波書店 四六版 一九九頁 一八〇〇円)

『銀の匙』考』一九九三年五月三日 翰林

書房 四六版 二二二頁 二六〇〇円)

た諸論考には大いに心ひかれるものがあつた。今回、それらの論考がまとめられた『宮沢賢治 明滅する春と修羅——心象スケッチという通路』を二読三読して、雑誌発表の頃とは違う新たな感動を覚えた。

感動の内実を敢えて一言で表現するならば、賢治詩に内在しているところとする本文批評(それは同時に極めて良質の詩論となっている)のあり方に対する感動である。

本書の特徴は、第一部において、賢治詩全体を「心象スケッチ集」という現象」として把握し、賢治がとつた記録あるいは「論料」という方法意識が、彼の執拗なまでの推敲と密接不可分の関係にあることを、原稿用紙の使用法にみられる一定の傾向の分析と詩稿の変遷に対する忠実な伴走とによって解き明かそうとする。第一部はかくして、一貫した問題意識に貫かれた論考群が緊密に呼応しつつ、「世界」認識としての推敲」による心象スケッチの「生成と解体の様相」を浮き彫りにする。

『春と修羅』第一集についての論考

『小岩井農場』の成立、『永訣の朝』の時空、

『宗谷挽歌』考』では、『小岩井農場』の成立」が特に面白い。著者自身が「あとがき」において、「宮沢賢治の心象スケッチのあり方や『春と修羅』を〈集〉として考察する必要性が浮かび上がり、のちの論のきっかけとなった」と述べる通り、氏の独自性を遺憾なく發揮し、〈下書稿〉、〈清書後手入稿〉、〈書きかけ断片〉、〈詩集原稿〉を駆使しながら「科学的・実証的に把持しなおした新たな信仰態度の確立というテーマ」に至った過程を立体的に描き出す。本書の成立にとっても記念碑的な労作である。以後、第二集と第三集のそれぞれの構想の変化を詳細に跡付けていった杉浦氏の独創は、第二集と第三集の構想の結晶をそれぞれ具体的に昭和三年初夏と昭和六年に見定めた点にある。

「春と修羅」第二集の構想」においては、大正十五年夏の構想を検討し、それに對置して、「序」を書いた昭和三年初夏の構想の傾向、及び、そのようにして推定した場合の「第二集」の性格と位置」を考察している。氏によれば、「第一集が對自

的心象スケッチであるとするならば、〈第二集〉はイーハトーヴの〈自然〉に對した時の心象スケッチの集成として生成されようとした」のであり、この結論は、昭和六年頃と推定されている「詩法メモ」の「第二、自然」という記述を裏付けるものである。納得できる推論である。今後の我々の研究課題として、その賢治的「自然」の特殊な内実がどういったものなのか、第一集と第二集とでは「自然」との関係に変化はないのか等、について作品そのものから解明される必要性を痛感した次第である。

「春と修羅」第三集の生成」においては、「一〇二〇 野の師父」や「一〇二一 和風は河谷いっばいに吹く」等、今日名作の評が高い詩（杉浦氏は賢治にしたがって「スケッチ」と表現している）が、昭和六年段階での構想では排除されていることに「構想の核心」があるとす。『性急な理想や理念を語ったスケッチや、偏狭な共同体の後進性や排外性と認識されたものへの苛立ちや、それから感じ取った反感・悪意を書きとめたスケッチ』は、『未定稿』として外し、「一人の婦農知識人の農事のかなかでの自然との交感、農民との交流、自らの農耕生活の苦悶のコスモスとして、昭和六年の〈第三集〉はまとめられようとした」というのが結論である。その他言及すべき論考がまだまだあるが、紙幅の都合で割愛する。

本書の第二部は、第一部での研究の成果としての「春と修羅 第二集・第三集の構想（本文）」である。杉浦氏の手で六十数年ぶりに蘇った賢治の二つの詩集がそこに現出している。庄巻の一語に尽きよう。読むほどにいままで明確にならなかった第二集・第三集の〈集〉としてのイメージが鬱勃としてわき起こってくるのである。

『校本官澤賢治全集』（以下『校本全集』と略記）の画期的業績によつて賢治の詩作全体が多くの人々に共有されることとなつたし、それを可能にしたのが洞察力に優れた編集者の力業であったことは確かであるが、第二集と第三集について、詩稿の過渡的段階を、即ち、〈心象スケッチ〉として過ぎ去つた「時間」の相貌を、〈集〉とし

ていかに救済するかという点については、十全とは言えないように思われる。杉浦氏の論考は、まさしくその点について『校本全集』を最大限に生かしつつ補完しようとする試みであろう。

筆者にとつては、自分勝手な感覚で想像していた「第二集」像の断片が本書で堅実に実証されていて、教えられる所も多かった。例えば、第一集の問題意識がある程度継承しながら第二集へと向かっていけば、『校本全集』等において第二集に入れられている「奏鳴的説明」よりも、その下書き稿とされて「校異」に回されている「映画劇『ペーリング鉄道』序詞」の方が題名と共に意義深いように思われ、どうして後者が第二〈集〉の中の詩として活字化されないのか長い間不満であったのだが、本書の第二部にそれを発見して、かつての不満は学問的にも解消されたのである。

十字屋版、四二年版、校本版、ちくま文庫版等、この半世紀に出版された宮澤賢治全集のそれぞれの第二集・第三集を讀したのでから本書第二部を改めて讀んでみると、

杉浦氏が成し遂げた〈プリコラーージュ〉の価値が再認識される。こうした意味において、杉浦静という優れた個性によって結実した本書は、宮沢賢治と杉浦静の共著と言つてもいいのではないか。敢えてそう言いつたくなる程、本書第一部と第二部のあわいからは両者の希にみる共鳴が時空を超えて湧き起こっているのである。私が本書を仰羨する所以である。

本書とあわせて、原子朗『宮澤賢治語彙辞典』（東京書籍）、入沢康夫『宮沢賢治プリシオン海岸からの報告』（筑摩書房）、栗原敦『宮沢賢治——透明な軌道の上から』

羽鳥徹哉 著

## 『作家川端の展開』

原 善

既発表論文十五編、書き下ろし新稿八編を取めた本書は、まさに大著という名に相

（新宿書房）等、ここ数年間に出版された研究書が、今後の賢治研究にとつて導きの星座系を形成していることを慶びたい。賢治研究の隆盛によって一面では首をかしげたくなる論考も増加したが、先の星座系こそは本質的な意味における豊穡の季節の証に他ならない。

本書が、賢治詩の〈読み〉全体への強力な補填となり、さらなる〈読み〉を促進する起爆剤となることを期待したい。

（一九九三年一月十五日 蒼丘書林刊 B6判 三〇九頁 二六〇〇円）

応しい重厚な書物である。姉妹版である前著『作家川端の基底』（教育出版センター、

昭54・1」と並べてみると、その三十年に及ぶ著者の地道な研鑽への敬服の念を禁じえない。しかしそれは、本書の厚みがただに前者からの十四年間の時間に積み上げられたということへのものではなく、既に前著刊行の段階で周到に計画された見取図に従って本書が編まれていることへのものだ。

それは前著刊行に先立つ論稿が収められていると言うに止まらず、まさにその「一九三〇年代の川端康成」(昭42)を前著の段階で敢えて収めず本書を構想していたということだが、単に二著へ量的に配分したということが以上に、そこでの延長線上に本書が纏められたということである。

すなわち対象期間をそこで扱われた「一九三〇年代」から、上限を「中学時代の川端康成」まで、下限を「戦争時代の川端康成」まで延長させたことに加えて、方法も「一九三〇年代の川端康成」をそのまま踏襲したところで本書は成り立っている。著者の関心はあくまで「作家川端」であり、作品総体を論ずるよりは、 $\langle$ ：時代の川端康成 $\rangle$ の思想を論じるために作品の部分

を引く、という方法である。それ故に、先の三章を謂わば総論的な柱として各論的に配列された他の章が、「伊豆の踊子」と「雪国」を除いて、掌篇小説か「イタリヤの歌」といった小粒な作品を扱うことになるのだろうか、その二代表作に関する章を含めて、 $\langle$ 作品論 $\rangle$ なるものへの峻烈な拒否として「あくまで $\langle$ ：を読む $\rangle$ 」について」といった表題の下に展開されることにもなるのだ。そうした本書全体は「一九三〇年代の川端康成」の(範疇的・量的)拡大版の印象を与え、著者にあつては「一九六〇年代の羽鳥徹哉」も「一九九〇年代の羽鳥徹哉」も無いという印象を与えるのだが、それは、決して「研究者羽鳥の展開」が無かったことではなく、訂正の不要な見取図が発発の段階から用意されていたことと、研究方法が揺れ続けた四半世紀の間、若き日に確立した方法を変わず持ち続けていられた意志と自負の強さこそを意味するのだ。しかも「川端文学の展開を、昭和文学の問題を、いかに生かすべきかを、考えようとする人の為」(宣伝文)の本書の、

「川端文学が、それが生きる歴史的時間との関わりの中で、具体的にどのような展開していくかを眺めよう」と(「あとがき」)した、文学史に開いていこうとする意図・方向は、いかに生かすべきか」というへ人論談義風(前著への林志武氏の書評(本誌第27集、昭55・10)と評される部分をも含め、方法をめぐって混迷の度を深める研究状況の中で、小さな作品世界に自閉することのない在り方として、一つのスタイルを見事に提示している。

それを支えたのが、例えば「伊豆の踊子」について」に付された、そのみでも一章を成しうる「研究文献一覽」が如実に物語るような、先行論文全てに当たる姿勢(しかしこれには、評価の揺れを正す手際の良さの一方で、 $\langle$ ：の言う通りである $\rangle$ )といった、無条件に自説の補強に先行評価を使うことへの疑問も残るが)に立って、細部にまで亘って繰り広げられる注釈的読解という方法である。例えば「雪国」における「刑罰」や「謝罪」といった、これまでの研究が等閑視してきた語句をめぐる解

積は貴重であるし、前著同様の実証的な手続きによって明らかにされる、例えば「イタリヤの歌」と「家なき子」との関係、「伊豆の踊子」における〈旅情〉への先行文学の影響等、事実に着したところでの注釈には教えられるところが多い。その庄巻と言えるのが、「伊豆の踊子」の事実関係」であり、著者の本領の發揮された章である。しかし何よりも本書の特徴は、〈作家川端〉の思想を明らかにしようとしているところにある。それは〈非現実の美〉とされるのみの「雪国」の中の現実的な意味を探る、単なる〈鏡〉として位置づけられた島村の肉体的な実体を浮上させる在り方にも繋がるが、それまでほとんど擬人法によって取り沙汰されるのみだった〈新感覚派〉なるものを〈生活感情〉なる思想の問題として規定したのだ。その信念が揺らぐ形で陥った〈虚無〉から何とか脱却しようとする方向性を示すに至る〈展開〉として、川端の出発から戦中までを跡づけているのが本書である。確かに〈新感覚派〉の実体をそれまでの言語遊戯として捉えるところ

から思想の問題にまで高めた点には大きな意義が認められるが、その揺り戻しを計るあまり、今度は表現の問題が捨象されてしまふという〈行き過ぎ〉（森本樓『孤児漂泊』への著者の書評（本誌第43集、平2・10）での〈孤児〉の問題の相対化に関する自省の言葉）がなかっただろうか。

〈生活感情〉といった作家の思想は展開されることにはなつても、思想を追尋する際に取り零されることになるのが、表現に即したところに浮かび上がる作品の姿であり、思想が表現された作品そのものについては、必ずしも全体像が見えるようには論じられていない。少なくとも、一書を編むに当たって書き下ろすなら他の選び方があつたはずの他作に比しての（例えば新感覚派を論ずるのになぜ「青い海黒い海」ではなく「髪」なのかという）相対的な評価は見えてこないのだ。それは作品の部分を懇切に注解する注釈という方法が、その部分が作品全体をどう照らし返すかという点に關すると、作品の一部分の背景にある事実を掘り起こすようには鮮明さを持たないと

いうこと、あるいは作品の全体像への収斂を目標としないこととパラレルなのだが、しかし既に述べた意志と自負とを持ち続けた著者にとつては、そんなことは先刻承知の自覚的な方法であつたとき、後進の我々はそれを安易に批判するのではなく、作品総体の読みを以て、本書で示された〈作家川端〉像を相対化していくしかあるまい。

（一九九三年三月二十日 教育出版センター刊

A5判 六〇八頁 六八〇〇円）

林 淑美 著

## 『中野重治 連続する転向』

木村 幸雄

表題の「連続する転向」という言葉は、耳あたらしい。おそらく、本書ではじめて用いられたものであろう。それは、「戦後世代の新たな〈転向〉概念を提示」という帯のうたい文句とも結びついているものであろう。

そこで、本書をおくられたとき、まず「連続する広重・連続する〈転向〉——『広重』の章から読みはじめた。「連続する転向」という言葉で、著者は、中野重治が、自己の〈転向〉問題にはらまれていた思想的文学的命題を、「死ぬまで問い続ける決して了解することのない」課題として追究しつづけた文学者であったこと、そしてその文学的な闘いを持続するための独自の文学的

方法を編み出した作家であったことをおさえている。とくに、その文学的方法の究明に力がこもっている。文学テクストを、その表現法からアプローチして解説することにおいて、著者の力量がもつともよく発揮されている。たとえば、『広重』の冒頭の「循環する語り口」、「連続する語り口」に注目して、そこから「転向を問い続けるための方法論の明示」をひきだしてくる手ぎわなどあざやかである。

かつて、吉本隆明が、その「転向論」のなかで、『村の家』をとりあげて、転向をふまえた中野重治の思想的な生産性を闡明したことは周知のところだが、その生産性を文学テクストの生産性として、中野が戦

時下から戦後にかけて、その生涯にわたって持続したことの意義、より広い視野からとらえかえしている本書の功績は大きい。

そのことを認めたくえて、この『広重』論にかかわって、あえて二、三の疑義を呈しておきたい。一つは、才気にまかせて文章が走りすぎ、不正確な言い方に流れているところが、ところどころにふくまれているのではないか。たとえば「戦争前から後へと連続する何かが広重を愛させたのだ」とあるが、この「戦争前」は、正確には「戦争中」、あるいは「戦時下」と言うべきところであらう。「戦前」、「戦中」、「戦後」というチームの使い分けに格別うるさかった中野重治のことであるから、一語といえどもおろそかにしてはなるまい。二つは、「ゴッホと広重」のとらえ方にかかわる問題である。「ゴッホと広重とを対比していたとは、中野重治自身については思われぬ」とあるが、はたしてそうか。作中の語り手・主人公の「私」ばかりではなく、作者の中野重治自身も、ゴッホをロダンと組にして、広重と対比していることは、

『斎藤茂吉ノート』などにおける中野のゴッホ・ロダンのとらえ方を参照すれば、明らかかなところではないのか。それは、ヨーロッパの〈近代〉を媒介として、日本の〈伝統〉をとらえかえすという中野の〈転向〉後の中心課題にかかわる問題にはかならない。三つは、「連続する広重・連続する〈転向〉」の、その「連続」が強調されるあまり、そこにふくまれている「非連続」・結節点が見えにくくなっているのではないかということである。『広重』に投入されている中野重治の転向体験・戦争体験・戦後体験にも、それぞれに重要ないくつかの結節点が見られるはずである。

さて、本書は、昭和十年代の代表作『村の家』、『歌のわかれ』、『汽車の確焚き』、『空想家とシナリオ』、それに戦後の短編『広重』を論じた第一部、プロレタリア小説を論じた第二部、「藝術大衆化論争」などの文学論を論じた第三部の三部から構成されているが、出色は第一部である。ここに、「連続する転向」という本書の基本的な論点の各論をなす力作論文がそろえられている。

各論文を通じて、著者の広い領域にわたる旺盛な勉強の成果が、テキストの新しい解説法に遺憾なく生かされている。『村の家』論では、柳田国男、折口信夫、宮本常一などの民俗学の学説を導入し、農耕にもとづく「反復する可逆的な時間」・「村の家」の時間と、時計で計量される直線的な「都市の時間」とのはざまに勉強が身を置いていること、「勉強の家と重治の家」と主題にあげられているその〈家〉が、実は政治権力をささえる装置・制度という側面と同時に日常生活共同体の場としての側面を持つものであることを明らかにしている。そして、そういう「村の家」の構造の総体的な把握をふまえて、〈転向〉問題をめぐる父孫蔵と勉強との厳しい対決と苦渋にみちた決着との意義を解明し、説得力に富む。欲を言うならば、〈家〉の構成原理の一つとなつている家父長原理から、たえず疎外されつづけて生きている母クマや妻タミノなど女たちの存在にも注目して論じて欲しかったと思う。

『歌のわかれ』論では、「風景の眺望か

ら〈空間の支配〉へ」という章題からもうかがわれるように、テキスト解説のコードとして、空間論、身体論を導入し、「安吉の青春の物語」という名を借りた、昭和十年代における抵抗する空間としての質的な意味空間の創出物語であった」という新見解を展開している。従来の自伝的な青春小説の第一作という見方を打破する新鮮な見解ではあるが、それが充分な説得力を得るには、先行論文に対するもう少しいいねいな批判・検討が必要ではなからうか。第一部でもっとも説得力に富んでいる論文は、『三疊の壮観』の逆説——『汽車の確焚き』である。初出と初版との比較検討から、当時の国策文学・「生産文学」の流行に対する中野重治の芸術的抵抗の軌跡を鮮明に浮彫りにしている。書き下ろし論文の「無為逸脱 歩行——『空想家とシナリオ』」も同じ線で書かれたものであるが、著者の旺盛な勉強ぶりの成果が、さまざまな文献の引用の頻出という生な形で出すぎていて、論旨の展開が散漫に流れているくらいがある。

第二部、第三部にふれるゆとりがなくなつたが、ここではプロレタリア文学運動はらんでいた諸問題に、中野重治が苦闘しつづけた「政治主体としての自己」と「創作主体としての自己」との矛盾を中心に据えて、主として創作方法・文学理論の側面から肉迫して、これらの労作が、第一部の諸論文の基盤となつてゐることを一言

栗坪良樹 著

## 『現代文学と魔法の絨緞——文学史の中の天皇』

佐藤 秀明

本書には、栗坪良樹氏の文学史についての見解が率直に示されている。私は、氏がヤウスやニュー・ヒストリズムなどを持ち出さずに、いわば手持ちの札だけで、文学史とは何かについて考え述べているのに惹かれた。ふつうは、こんなにもあからさまに自分の文学史観をあらわにしないものだ。

言いそえておきたい。

最後に、本書によつて中野重治論に新生面を切り開いた著者が、『斎藤茂吉ノート』論などを橋渡しとして、戦後の中野重治追究に歩を進められることを期待したい。

(平成五年一月二三日 八木書店刊 菊判二三頁 四八〇〇円)

その態度に好感がもてたと言うよりは、後進の研究者である私には正直なところ有り難かった。色々なことを考えさせてもらった。

栗坪氏が射程に入れているのは、いわゆる「昭和文学」である。氏は、「昭和文学」全体を見通すために何を掲げたか。再読す

れば慎重な手つきを崩さず徐々に結論に迫つていくのが分かるのだが、それでも一氣にとり印象は消せない形で、氏は、「昭和文学」全体に影を落とした存在として天皇を挙げる。戦前の文学においてしかり。戦後文学においては、最高権力者から象徴へ「一身にして二世を生きた」「パラドックス」としての天皇が、とりわけ顕著な仕方で見られていると言う。戦後世代の文学にも、父の姿に天皇の影は落ちている。私の印象で言えば、これはコロンブスの卵であつて、言われてみればなるほど、プロレタリア文学にせよ、モダニズム文学にせよ、第一次戦後派はもとより、高度成長期の文学にあつても、どこかに天皇の影の存在しない文学はないようなのだ。氏の卵は確かに立っている。氏が「天皇」は、天皇を認識するどんな人間をも写し出す鏡、あるいは「言葉」であつて」と言うとき、この「天皇」が三島由紀夫の言う「文化概念としての天皇」にきわめて近いことに気づかせられる。三島がそれを理想形態としていたのに対し、栗坪氏はむしろ人々の日常の

立ち居振る舞いにまで浸透したモデルとして天皇を見ているようなのだ。だから、およそすべての「昭和文学」には「昭和天皇」の影が射していることになる——。氏は天皇によって、時代の社会的文化的文脈と文学を結びつけたのである。

本書に収められた八編の論文は、磯田光一氏の死から始まっていると考えられる。

ことは、小学館版『昭和文学全集』の最終巻の文学史を、磯田氏に代わって栗坪氏がその一部を担当したという事情だけにとどまらないであろう。磯田光一氏は『戦後史の空間』（新潮社、昭和58・3）の「転向の帰趨」で、転向の概念を拡大し、「広義の転向が人間社会から消えようとは思わない人間に固有のアイデンティティのドラマというべきこの領域は、（略）豊かな文学の源泉の一つである」と言う。この部分を引用した栗坪氏が、自己の関心をこの転向論と関わらせて発展させたことは間違いない。氏は、国権の最高統治者が人間宣言を象徴となったことを、天皇の「転向」と見たのである。そしてここに「昭和文学」の、

あるいは現代日本の「振れ」の典型を発見し、氏の文学史記述の根幹に据えたのである。私は、従来しばしば見受けられた自身の文学的思想的経験を足場とする文学史ではないこの提言に新鮮なものを感じた。また現代文学とは関係が薄いと思われる天皇をその視座に据えたことに大胆さを感じ、驚きもした。

しかし同時に、ここには看過できない重要な問題が潜んでいるように思えるのである。それは、氏が天皇と言ったときにあたかも天皇自身に価値があるかに見えてしまうことだ。氏は「昭和天皇」については述べたが、天皇制度については何も述べなかつた。それは欠落だと思う。天皇制度とは、言うまでもなく歴史的、法的に所与の制度である。しかしそれだけで天皇制度が成り立っているわけではない。私の考えでは、誰もが持つ〈聖なるもの〉（良い感情とでもいったもの）によって、天皇制度は支えられていく。人々は自己の〈聖なるもの〉を外化し、自分とは別の存在に投影して自身の聖性を確認するのである。今のところ

国家レベルにおいては、各人の〈聖なるもの〉が、国土、国家、言語、民族の大きな同一性という日本の特殊事情のために、一個人に収束しているのである。大嘗祭に代表される個人の経験（価値）は、天皇制度を成立させる要件としては弱いと思う。そして、一個人に収束させるために、戦前においては教育が、戦後においてはマス・コミが大いに加担した。むろんこれに反発して、個人の聖性が天皇に収奪されるのを忌む人々もいる。あるいは、集団の単位に収束すること自体を嫌悪する人々もいる。

ところが栗坪氏の意見では、事後的である天皇制度が実体であるかのように取り扱われ、「昭和文学」に少なからぬ影響を及ぼした実体が存在し、それを名指すことが大事であるかのようになってしまう。確かに、天皇が実体的に受けとめられていた面はある。しかしそうでない面もある。人々の〈聖なるもの〉の収束である結果としての制度を逆に辿り、あたかも天皇の力が作家に及んで、巣くってしまった感情、観念として存在するかのごとく捉え、それ

を抽出する。のみならず、必ずしも天皇に収束しない（聖なるもの）を、天皇との紐帯があるかのごとくに指摘する。これが問題なのだ。事後的にすぎないものを、再度別仕立てで実体化することにより、強固な実体として認知することに繋がるからである。ここには、著者が意図的か否かによらず、無前提の認知の方向が示されている。そうなったとたんに、天皇論はイデオロギ

鈴木貞美 著

## 『現代日本文学の思想』

ループルはただの紙きれとなり、街路にはジブシーの群れが旅行者をねらっている、インツリーリストホテルの一室にはちゃんと住みこみの高級娼婦がいた。ロシア革命からソ連邦崩壊（解体）までの七十四年の間に共産主義のイデオロギーにゆがめられた

ーとなるだろう。それはそれでよいかもしれない。しかし、この狭義のイデオロギーを文学史観と見るのは、あまりに貧弱な発想ではないか。栗坪氏の発想が貧弱だと言っているのではない。氏の発想の展開を試みた場合、その行き着く先に貧弱な史観が口を開けて待っていると言いたいのである。（一九九三年一月八日刊 有精堂出版 四六版 二四〇頁 三三〇〇頁）

## 今村 忠 純

つげがまわってきた、いつまたどんなことがこの国におころうが、もうびっくりしないのではないか、というのがたかだか十日ばかりモスクワとサンクトペテルブルクをまわって得た私のありふれた感想だ。東西ドイツの壁といい、これで東も西もなくな

ったというのは見易い。ポードレスから世界に新秩序（再編）が要請されるといえばさらに見易い。先が読めないのはドイツやロシアにかぎらない。自民も非自民連立もありはしない。読めないのは先のことばかりではない。こういう時代を論じたり批評したりするのはとても難しい。ほんとうは難しいのだが、見たり聞いたり読んだりしたことをこんな具合にただ言ってみたり書いてみたりすることはできる。それが手取り早い。なぜか。ループルがただの紙きれに変じ、変じたことの価値の本質を見きわめられないから、あるがまま見たまま感じたままの記実がいちばんということになる。論じたり批評したりする理論のスタンスがとれていない証拠だ。

ひるがえって近代文学（史）研究とは何か、何であったのかということになる。かつて平野謙が文芸時評を実務批評といい、文庫解説を帆待仕事といっていたかどうかも忘れてはいるのだが、私の文学（史）勉強がその平野謙や中村光夫、小田切秀雄、伊藤整、瀬沼茂樹、さらにつけくわえての高

見順『昭和文学盛衰史』、本多秋五『物語戦後文学史』あたりに始まっており、それに『座談会明治文学史』『座談会大正文学史』を携行すれば足りた。そう書けばだいたい見当がつくだろう。何がいつ始まり、誰が誰と何したか、時代の文化状況のエコール早わかりというあれである。しかし文学(史)はそれで十分にたのしまれたのである。教室の近代文学史の授業はといえば、担当教員によるその時代、時代の代表作品朗読だけに消費された(一体何をもっての代表作品だったのか)。それでとにかく基礎学力をつけてというきつと教員心からではあったらう。それでもだいたい文学史は成り立つというのが相場だった。ところが大学院で言語美の本質を言語の過程に説いた時枝誠記の授業に出会い、文学批評の学の体系、論じたり批評したりする理論のスタンスを初めておぼろげに学び得たような気がしたので思い出す。ずいぶんオクテな話である。当時話題になっていた吉本隆明の『言語にとって美とは何か』IⅡ(動草書房)に対して氏が、これは私の論を出て

おりませんとおだやかにたしなめるように、しかし強い口調でいっていたのが忘れられない。氏はたしかその年の秋くちから教室に見えなくなり、亡くなられたのを知ったのは翌年である。

鈴木貞美著『現代日本文学の思想』、この書物の副題は「解体と再編のストラテジー」という。

「戦後批評の主流派が形成した文学史観、近代自我」の構築とリアリズムの追究の歪んだ軌跡として日本近代史像を想い描くような方向は、今日まで、個々の作品の評価が変革されることを通じて、様ざまに切り崩され、克服されようとしてきている。

が、その根底をなしている一國史観と近代化主義の克服が完全になされてきたとは、以前として言いがたい。

また、既成の文学史の理論枠がいかに解体されようとも、その枠の中で作られた作品の評価がいかに変革されようとも、方法的には、もう一方に残存している文学史についての観念の変革がなされない

限り、有り得べき文芸史への途は拓けはしない。」

「文芸表現に作用する規範とその打破という問題を基本軸においた表現史の構築、あるいは、表現の方法に思想や精神の働きを読み取ることによって、文壇事象や文芸思潮によつて書かれた文学史を解体すること、が私の関心事であった。」

もはや説明するまでもないだろう。文学(文芸)の批評・研究はしばしば文芸(作品)に表現者(制作者)の表現意識や虚実を探ることであつたり、ほんとうは文学(文芸)の交通(流通)を妨げるほどのものでしかないのかもしれないエコールやイデオロギーによるものであつたりする。氏はこの書物で、そうした戦後批評のつくりだした歪んだ文学史観(日本近代文学史像)、既成の文学史の理論枠の解体・破壊をとなえている。言うは易く、行ふは難いのだが、そのことを勇敢に繰り返している。文学を論じたり批評したりするためでありうべき強度の文学理論の開発と新建設を提言している。そのスタンスを明確にしたうえで成

り立つ文学（文芸）の普遍的な価値（美）の発見、表現史の構築をめざしている。文学（文芸）鑑賞者が、文学（文芸）に何を見きわめなければならぬのかを問いかけている。

時枝誠記・三浦つとむ・吉本隆明が批判されている。その批判は、文学（文芸）を表現活動から歴史的にあとづけ「文芸活動論」として展望する立場を確立しようとする試みとしてある。表現者（制作者）は、いつも表現（制作）しつつあるものと向きあう鑑賞者（批判者）でありつづける。それは実作者・表現者たる氏の、経験的な表明ともみえる。表現者（制作者）―鑑賞者（批判者）を指定することによって表現活動における表現意識（表現者の表現意識ではなく）が探ることができ、はじめてその時代の歴史性を問題にしようというわけである。

「小林秀雄『私小説論』について」「三島由紀夫の天皇思想」「野間宏の軌跡」にはそのような意味で、鈴木文芸（文学）理論のアウトラインが適用されているだろう。

新たな近代文学史像へのアプローチを試みたケーススタディ、それぞれの論をそのように読むこともできる。文芸（文学）作品が表現者の表現意識をこえて、それぞれの時代の文化・歴史を横断した総合として論じられなければならないことを証明する。

柄谷行人『日本近代文学の起源』批判といい、曾根博義「小説の方法」批判といい、一読した限りではどうしてもボレミックたらざるを得なくも見えるし、いちいち質疑もあるのだが、すこぶるまっとうに近代文学史像に書き換えを迫ろうとする刺戟的な書物として私は読んだ。

（一九九二年十二月八日発行 五月書房 四六版 二九一頁 三二〇〇円）

小笠原幹夫 著

## 『文学近代化の諸相——洋学・戯作・自由民権』

山田俊治

本書は、既発表の九編の論文を収録する。

その内容を紹介すると、Iでは、蘭学・洋学に養われた成果として、翻訳劇「式人獵師乳汁売娘」などを残した蘭学者榕菴を文学近代化の先駆者として捉える。「文政五年の翻訳劇—宇田川榕菴の和蘭戯曲」を初め、明六社の啓蒙思想家を培った著所調所での人文・社会科学研究の先駆性を紹介した「西周・津田真道オランダ留学の意義」、国民統合の思想としてキリスト教を儒教的精神で受けとめた中村敬宇を改革家とする「教育思想家としての中村敬宇」を収める。

IIは、雑賀柳香「冬楓月夕栄」を「先駆写実主義」の萌芽としてのルポルタージュ

文学と規定する「最後の仇討—『冬楓月夕栄』、ヴェルヌの翻訳小説が資本主義勃興

期の思潮と合致して受容されたとする「ジュール・ヴェルヌの日本文学に及ぼした影響」、伝統演劇近代化のための一つの階梯として、福地桜痴の翻案「扇の恨」と三遊亭円朝「錦の舞衣」を比較する「『扇の恨』と『ラ・トスカ』」など、戯作・歌舞伎の流れが瞥見される。

IIIは、「大デュマの日本文学に及ぼした影響—大衆小説の源流として」で、自由民権運動の文学近代化に果たした役割について、翻訳政治小説の話芸化である民権講談が「上の文学」を稗史小説に近接させた

し、「ノルマントン号沈没の芝居」では民権運動に取材した脚本などを残した守田勘弥を、旧派の中で「社会と人間の真実を複眼的に把握し、社会公衆の叫びを代表し得た一人」と評価し、「坂崎紫瀾におけるフランス革命—『修羅の衝』をめぐって」では、ユゴーの受容に政治と関わる自立的な文学出現の可能性が想定されていた。

このように、江戸から明治に至る文学を、文学の近代化過程と見て、多岐にわたる、まさに「諸相」として概説しているが、そこに疑問がないわけではない。最も本質的な疑いは、「近代化」を普遍的な評価、価値概念として前提するその思考そのものにある。この時期が、ブレ近代というよりも近代概念それ自体を検証するものとして浮上してきている現在の研究状況を踏まえたとき、本書の意義に本質的な疑念を抱かざるを得ないのである。

その意味で、IIIの冒頭論文(平元・3「文学・語学」が初出)に「ここ数年来、政治小説のもつ功利性の否定は、文学の可能性を縮小するものであるとする新しい視点

が提示されるようになったことは、周知の事実である」と研究の現在に言及した一文に出会ったときの期待感が強かった。しかし、その注に付された文献を見たとき啞然とせざるを得なかった。そこには昭和三十年代の小田切秀雄、飛鳥井雅道、橋川文三の論文が挙げられていたのである。これはどうということかと、一瞬我が眼を疑い、確かに「ここ数年來」とあることを確認した

山崎國紀 著

## 『鷗外森林太郎』

本書は、森鷗外の生誕一三〇年・没後七〇年にあたる昨年、出版された評伝である。著者には既に、鷗外評伝の試みとして『森鷗外——〈恨〉に生きる』（講談社現代新書 昭和51・12・20）があるが、こうした節目に当たる年にその前著を「基本的土台にして

ほどだった。それは地の文であって、決して他人の文章の引用ではないのである。この部分をどのように解釈すればよいのか、奇妙な錯乱の中で、かつて小笠原氏の論文が昭和三十年代の研究水準だと批評したと

きのことを思い出していた。  
（一九九三年四月二十五日 高文堂出版社 A五  
版 一六六頁 二〇〇〇円）

## 酒井 敏

大幅に書き直した」（『あとがきに代えて』）本書を刊行したモチーフは、「鷗外作品を積極的に読もうとする人は限られつつあるのではないか」（同）という危機感である。著者は、「鷗外森林太郎」という「人間」総体を読者に開き、魅力的な「鷗外森

林太郎」像を提示することで、こうした状況を打破しようと試みた。その試みの成否は、本書がどれだけ多くの読者に目に見えるかにもかかってこよう。本書中にも、「研究書」と「評伝」との差異を意識した言葉があるが（例えばP45）、こうした意図を持つ本書では、予備知識をほとんど持たない読者でも面白く読めるよう工夫した筆遣いが、一貫して用いられている。

だからと言って、この「評伝」の場で「研究」の厳密さが軽々に扱われているわけではない。ここでは、その一々の具体例に触れる紙数の余裕はないので、両者の相違（前著からの進展）を目次からいくつ指摘することで、そのありようをうかがっておこう。例えば、本書第四章は「小倉転勤——雌伏して時を待て」であるが、前著では「4——軍医森鷗外——小倉左遷と日露戦争」であった。著者は前著においても、小倉赴任に対して、鷗外の主観的認識に即した「左遷」の語を用いることに慎重であったが、本書では、この間の研究動向を反映させ、客観的事実関係からする「転勤」

の語に切り替えているのである。同様のことは、明治末の鷗外に対し、耳慣れた「豊熟の時代」という言葉で一括せずに、文学活動における「再活躍期」、人間としての「成熟の時代」と言葉を違い分けている点にも指摘できよう。明治四〇年代の鷗外とその作品についての研究の精密化を受けて、「豊熟」の内実を問う視点が孕まれているわけだ。目次を一瞥してすぐに気付く章立ての細分化も、指摘してきたような研究の精密化の反映と考えられる。本書と前著とのこうした相違（進展）は、無論、単なる研究動向の取り込みだけで生まれたものではない。『森鷗外・母の日記』（三二書房昭和60・11・30）の編集や、『森鷗外——基層的論究』（八木書店、平成1・3・15）にまとめられた一連の論考など、「鷗外森林太郎」を強く意識した著者自身による研究の成果が確実に取り込まれ、未だ決定版がないと言われる鷗外評伝の完成に向けて、着実な歩みが進められている様相がうかがわれるのである。

ただ、「翻訳」についての言及の少なさ

と、「史伝」を執筆する時期の鷗外に対する詳細な論及のないことが、いささか物足りなく思われた。特に「史伝」については、『森鷗外——基層的論究』に収められた詳細な『澀江抽斎 森鷗外自筆増訂稿本』の考察を経ていただけに、本書では展開を見せて欲しかったと思う。

本書の記述中には、一見さりげないものと見えながら、その実、大きな展開の可能性を秘めている指摘が散見する。それらは、所謂「研究書」とは違った目的の書物を書く、という意識がもたらした自由さの産物

塩浦 彰 著

## 『啄木浪漫——節子との半生』

石川啄木を妻節子の側から照らし出す好著である。その調査はゆき届いており考証は綿密である。このような書に出会うとお

かも知れないが、同じ「石見人」の意識をエネルギーとする著者の執拗な鷗外追究の賜物であろう。そうした可能性を自分なりに楽しみつつ読むことは、同じ「研究」という生業に身を置く者の特権かも知れない。本書が、堅苦しい「研究書」として敬遠されることなく、興味深い良質の読み物として、多くの読者に目見え、著者の意図する新たな鷗外読者の発掘、研究の活性化を促すことを期待したい。

（一九九二年二月一〇日 人文書院 四六版  
二八三頁 二四七二円）

近 藤 典 彦

のすから読み手も腰の据わった読み方へと導かれてゆく。そしてその読後感に充実したものである。塩浦氏多年のご苦勞を思う。

以下に望蜀の感を述べさせていたただきたい。

「あとがきに代えて——節子終焉」に著者自ら記すように本書は一九七三年八月から一九八一年六月までの間に発表した論考をほとんどそのまま一書にまとめたものである。したがって塩浦氏は二年前、節子・啄木の北海道時代までを記したところで筆を折ったのだ、ということになる。一九八一年五月に出た澤地久枝氏の傑作『石川節子——愛の永遠を信じたく候』等に衝撃を受けたためと仄聞する。しかし両著を読みくらべてみると、塩浦氏の本書が独自の価値をもつこともまた明らかである。氏が今回本書を上梓されたということは、自著の価値を氏自身が再確認したと宣言されたに等しいであろう。であるならば、遺憾にもかつてそこで筆を折った上京後の節子・啄木に関しても、氏独自の考察が可能となった、と宣言されたことにもなる。本書の刊行は氏の研究・発表再開の責任をも生ぜしめたのである。

上京後の節子・啄木を描いていただけ

とするならば、先だって、二、三の要望をこめた私見を述べさせていたただきたいと思う。

節子上京の直後、啄木に生涯最大の回心が起こる。これ以後の啄木こそ真にすぐれた文学者・思想家石川啄木である。ところでこの大飛躍直前の啄木の前に現れた節子もまたかつての節子ではなかったのではないか。啄木が文学上の行きづまりに煩悶して妻を放り出していた間に、節子は函館で第二の恋をしたということはないか。

塩浦氏の節子は総じて「浪漫」的にすぎ

るきらいがないでもない。節子は、少女時代啄木との恋で示したように情熱的且つ自律的な面を強くもった女性であると思われる。「自律的」は自らの心に忠実と言いなおしてもよい。その生身の節子の肉声に耳を傾けることが必要ではないか。例えば、妻を函館に置き去りにし、自己一身にかまけて生活費も使いも寄こさない夫。やさしくて、裕福で、スポーツマンで、頼りがいを感じさせて、しかも自分を思慕する男性、宮崎郁雨。「夫よりも郁

雨の方をこのもしく思う節子」という関係が発生する可能性は十分に考えられることである。

節子上京、夫婦の再出発ははじめからドラマを孕んでいるのだ。澤地氏の著書を再検討してみると、新しく考察し描かねばならぬことの多さにおどろく。澤地氏の著書以来の二二年間に啄木研究も大いに前進した。節子・啄木の研究はまだひろびろとしたフロンティアを残している。塩浦氏の開拓ぶりを刮目して待つこととしたい。

(一九九三年三月二〇日 洋々社 B6版 二七九頁 二〇〇〇円)

笠原伸夫 著

## 『幻想の水脈から』

——物語の古層の露出するとき——

石 内 徹

周知のように著者は『泉鏡花』や『谷崎潤一郎』などのすぐれた研究書を持つが、本書の巻頭論文は「中世芸能における賤なるもの」である。このことは、著者の研究のスタートが中世文学であったことを思いおこさせた。それとかかわって、「物語の古層の露出するとき」という特異な副題は、本書が表現の深層に底流している古典の影響や日本人の心意伝承などの伝統の解明を企図したものであることを窺わせる。「あとがき」にも「表層世界は不可視の彼方から風のようなものを呼び戻してくる。」

「与えられた表象の数々から、視点を限定してそのような物語の古層をみつめてみたい。」ということばがみえる。

といっても、本書所収の十四編の論考すべてが作品の古層を問題にしたものではない。

著者が本書で考察の中心に据えた対象は、作品に定着された日本の「賤なるもの」や「乞食」「山人」「芸能者」などの賤民といわれた非定住民である。ここに本書の大きな特徴が認められる。著者が、賤民に焦点を絞ったのは「恥辱をはらまぬ芸能など、かつて日本の芸能史に存在しなかった。」

「美とは屈辱の裏返しである。」というように日本の芸能を担った階層が賤民であったという認識があったからである。その認識から、「江戸の暗黒水系——鶴屋南北」や「かぶく恋」「幕末版画の幻想構想」という江戸の芸術や芸能の暗黒面の美への発

見がもたらされたのである。さらに、その認識を近代へと拡大させたところに、「身毒丸」論をはじめとして「夢野久作の深層回路」や「乞食のいる風景」という題をもつ鏡花の「蛇食ひ」や「鶯花径」などの作品論が誕生した。本書には、作品にからめて著者の芸能観や文学史観が縦横に披瀝されており、前著『近代小説と夢』をさらに深めたものとなっている。

ところで、「古層」ということばが本書でどのように使用されたかをみると、「折口信夫の『身毒丸』論」に「説経臭い部分を剥ぎとってしまえば、そこに露出するのは物語の古層そのものであるかもしれない。」とある。著者は、折口が「史論の可能性と表現法」を拡大するために芸能論、伝説論であるべき「身毒丸」を小説としたと指摘した上で、「小説においてのみ可能な表現とは何であるか」と発問し、「折口信夫の想像力によって顕現する一回的なしんとく丸の像であ」と自答している。また、「折口信夫の試みは見えない部分をみようとするものであった。」と指摘し、その

「見えない部分」とは、身毒丸の「癩病」のもたらす「蝦蟇の肌のやうな斑点」への恐れや身毒丸に思いを寄せる源内法師の、ひいては折口信夫の内面の思いであると論証している。著者は、説経や浄瑠璃などの俊徳丸物、つまり「身毒丸」の「古層」と対比することによって、折口の創作の独創

神谷忠孝 著

## 『葛西善蔵論 雪をんなの美学』

性を明らかにしたのである。

このように本書には、複眼で作品の深層を読む方法が確立されている。それを可能にしたのは、天稟ともいえる著者の卓抜した文学的直観であつたろう。

(一九九三年一月一日 桜楓社刊 四六版  
二六五頁 三八〇〇円)

## 田 沢 基 久

本書に収録された九篇の論考は、昭和五四年から五八年にかけて発表されたものである。最初に発表され、本書の巻頭におかれている「葛西善蔵の浪漫精神」では、光用穆宛書簡の中に葛西独自の文学観を形成をさぐり、その処女作である「哀しき父」を「自分のいちばん気にかかっていることか」ら故意に目をそらそうとしていた葛西が、

まさにその点を書くことで自由になる契機をつかんだ作品」として位置づけ、一方で「悪魔」に「都会での自虐と、大自然の中に自己を放逸したいという二律背反」という「葛西文学の本質」を確認している。そして最後に著者自身の葛西善蔵論のモチーフが次のように語られている。

葛西善蔵の生涯を、「私小説」作家と

してばかりではなく、浪漫的精神の発露という側面から検討してみたいというのが私の考えである。そのことによつて、俗に「無頼派」と呼ばれる作家たちの源流に葛西善蔵をすえることができるし、従来とはちがった浪漫主義の系譜がみえてくると思う。

本書はこの姿勢で一貫している。

「池の女」「雪をんな」といった作品に「悪女」と「聖女」のイメージを読みとり、それを「善蔵の〈女〉の原風景」ととらえる「葛西善蔵の〈女〉」。〈仮面の告白〉をてこにした自己正当化をそのモチーフとしてみる『「不能者」論』。〈時代とのかかわりの中で善蔵が物語性を放棄していった過程をたどってみる〉「葛西善蔵の非「私小説」」。父の死と、それにともなう故郷喪失とが善蔵文学に与えた影響を考察する「りんご畑の小屋」。善蔵が作家としての再生を期した「蠢く者」が示す、〈「私」〉を追い求めて性格破綻にいたる「暗い悲劇の幕」を、「昭和文学における「私」意識の解体への予感」としてとらえた「葛西善蔵文学

の転換」。文学の道を選ばざるを得ない純粹な文学精神を（身内の魔物）として自覚することによって昭和の作家に影響を与え、口述筆記という方法を探り、へ造型という小説の基本を放棄することによって何を実現しようとしたか」を問う「葛西善蔵の晩年」。太宰治がその中期において葛西からうけた影響をへ退廃的なロマンチズム）であると指摘する「太宰の中のへ善蔵」。

嶋岡 晨著

## 『復讐』の文学 萩原朔太郎研究

以上が駆け足でみた本書の問いかけであり、著者の葛西善蔵観であるが、言うまでもなくそのごく一部をかいま見たに過ぎない。折しも「群像」八月号が鎌田慧「椎の若葉に光りあれ——葛西善蔵の生涯——」を掲載し、「変容する『私』」という特集を組んでいる。葛西が逝って六十五回日の夏が来た。

（平成四年十一月三十日 響文社 B6版 一七六頁 一六〇〇円）

## 國生雅子

一九九二年は朔太郎死後五十年に当たっていた。しかし数年前の生誕百年当時と比較すると、研究の状況は誠に寂しいものがあった。これと言った特別企画も雑誌の特集もないままに一年が過ぎ去ったが、その

責任の幾分かは私をも含めた若手研究者の怠慢にあるのかもしれない。しかしながら長年研究・評論に携わってきた人々は、辛抱強く朔太郎を追い続け、その成果が今年二冊の著書の形を取って現れた。一つは米

倉巖氏「萩原朔太郎の詩想と論理」（桜楓社）であり、もう一つが昨年末に刊行された本書ということになる。

嶋岡氏には既に二巻に渡る『伝記萩原朔太郎』（春秋社S55・9）の著書があり、この唯一の本格的な伝記は、朔太郎研究の基礎的文獻として、定評を得ている。本書は今までに発表された氏の朔太郎関係の文章をまとめたもので、書評・寸感の類から、対談までが取められているが、その中心となるのは表題ともなった「復讐」の文学である。『純情小曲集』へ郷土望景詩」に「公園の椅子」と題された作品が収められている。へ葉桜のころ／さびしき椅子に「復讐」の文字を刻みたり「復讐」という語が読者に強烈な印象を残すこの作品は、故郷群馬の「上毛新聞」大正十三年元旦の紙面を飾った。そして十余年後の昭和十一年、「復讐としての文学」というエッセイが発表される。すでに彼は詩人としての仕事を終え、文壇的には評論・エッセイの書き手として認知されていた頃である。「生活上の現実的希望」を喪失し、初めて文学

を「仕事」として認識するようになった朔太郎にとって、「元氣旺盛」と傍目からは見える評論活動も「絶望的な復讐」に過ぎないと告白したこの文章は、晩年の彼の心境を語るものとしてしばしば注目されていた。嶋岡氏は、「公園の椅子」に刻まれた「復讐」の語と、このエッセイに綴られた「復讐」とをつなぐ糸を、辻潤、萩原恭次郎、中野重治、ニーチェ、さらにアメリカの詩人デカッサス（ド・キャサラス）等の糸と合わせて織り込み、文学を復讐と見做す意識が朔太郎の内部で形成されていた過程を解き明かす。その作業によって明らかとなるのは、中野が「郷土望景詩に現はれた憤怒について」で指摘した、あと一歩で社会主義へと踏み出すべき反ブルジョワ性であり、国家への反逆性である。『月に吠える』に対する官憲の圧力に怒り、数作の反戦的アフォリズムを発表した事実が、そのような視点を裏付けるものとして引かれる。惜しむべくは、元々雑誌連載という形式を取ったために、いささか未整理の感が否めないことだ。「復讐」補遺」や「あ

とがき」に付け加えられた部分も含めて、体系化しなければもつたいないようにも思われる。ともかくも、論じられる機会の少ない朔太郎の中期から晩年に焦点を当てた

意味は大きい。

（一九九二年二月三一日 武蔵野書院刊  
5版 二六八頁 二五〇〇円）

# 非公開

# 非公開

上田 博 著

## 『昭和史の正宗白鳥 自由主義の水脈』

大本 泉

このたび、「自由人、自由主義者白鳥の、戦時下の文学的抵抗をテーマとする」(「混迷の現代に思うこと」)本書が出版された。著者は、高度成長期にあった毎朝礼時に

「社訓」を斉唱させられるような自己の企業体験から、戦前戦後にわたる「全体主義を支える人間的エートスの総量にほとんど変化がなかった」(同)のではないかとい

う問題意識を持ったという。先に上梓された『石橋湛山——文芸、社会評論家時代』(一九九一年十一月、三一書房)に引き継ぎ、日本近代の、そして日本近代文学におけるリベラリズムを見直す必要を覚えている著者のエネルギーシユな研究姿勢の鼓動が、こちらにそのまま伝わってくるような一冊である。

本書の内容は、「序章 白鳥の手紙——信仰・文学・政治・戦争——」「第一章 作家白鳥は沈黙していたか」「第二章 白鳥の心境・へ西園寺公の心境」」「第三章 老社会主義者の面影」「第四章 オールド・リベラリストへの親愛」「第五章 相も変わらぬへ英雄崇拜」」「第六章 白鳥のへ恐妻病」」「第七章 自由人の条件——白鳥の成熟する場所——」「第八章 白鳥と荷風——日露戦後の知識人——」から成り立っており、他に「年譜」「混乱の現代に思うこと——あとがきに代えて——」「索引」が付されている。「序章」では、主に白鳥の手紙をとおして、本書全体の素描が俯瞰できるようにされており、続いて同時代の

検証と共に、評論、隨筆中心に散見される白鳥の批判精神や広義の自由志向等が、精緻に分析されている。

本書の中心は、帝国芸術院会員の推挙を辞退しながら、日本文学報国会小説部会長を受諾した白鳥への評価にあるだろう。まず著者は、ディオゲネスについて「無用たることに誇りを感じてゐた」と感想を述べている『無用人』から、近衛内閣の文化的オーナメントに身を棄した芸術家・文学者たちへの白鳥の「痛烈な皮肉」を指摘する。そして、森鷗外訳の『うきよの波』をとりあげた『高原短信』においても、エエリヒのように「死に急ぐ若者たちへのひそかなへ戒め」と、特に本文末尾につけ加えられた一文——(唐松の木枝から生ずる脆き火力に身心を温めながら脆い詩趣を感じるのも過去の文学の悪癖に感染してゐるためで、若き者はその感染から警戒すべきか。)に、報国会小説部会長である白鳥自身の「警戒」があり、同時期における白鳥の「戦争への批判的姿勢」も終始一貫していたとする。なぜ報国会小説部会長を受諾

したのかについては触れていないものの、短くしかもアイロニーに満ちた本文を丁寧に読み解いていく方法は巧みであり、説得力があった。また河上肇、馬場恒吾等に対する白鳥の「親愛」の情を見出す視点も広く周到であり、学ぶものが多い。

ただし私個人の印象を付言すれば、荷風との比較は新鮮味がなく、小説『一種の大臣病』を取り扱っているのだから、本書の趣旨からいえば『日本脱出』も視野に入れるべきだと思われる。また全体的に裁断している傾向があるので、白鳥がひねりを加えた文章を生成していく仕掛けにも目配りしてこそ、他の作家とは特異なりベラリスト白鳥の稟質が、一層明らかになっただろうと思われる。

ともあれ、まだまだ未開発の部分が多い白鳥研究の中でも、本書は貴重な一冊となつた。

(一九九二年二月二四日 武蔵野書房 A5  
版二〇一頁 二〇〇〇円)

相馬正一著

## 『若き日の坂口安吾』

### 浅子 逸 男

作家には伝説がつきまとうものらしい。

たとえば坂口安吾の場合、新潟中学をやめるとき「余は偉大なる落伍者となつていつの日か歴史の中よみがえるであろう」との机の裏蓋に彫ってきたという話が残されている。これは自伝的小説に出てきたことから発生したもののだが、ここに安吾の落伍者意識の萌芽を見ようとするむきもあつた。相馬氏は本書で、このような真偽のほどが定かでない伝説を剝いでいく。

第一章「序に代えて」において、安吾が繰り返し父母への嫌悪を語ることに疑問を提出し、第二章からは具体的に資料を用いて事実との落差を探っていくとする。第二章について言えば、「石の思い」など

には学校へ行かなくなって落第したことが記されているが、それは父仁一郎の反対勢力が流した暴露記事が安吾を傷付けたことによると推測する。この暴露記事とは、安吾の姉が姑の毒殺を実行したが失敗したというものである。「石の思い」によれば、姉が母親を毒殺しようとしたことになって、それが「へ母の毒殺」にすり替えることによって、安吾は噂の渦中にあつた二人の異母姉を身内の問題の中で処理したのだと相馬氏は述べている。

このような従来喧伝されていた安吾伝説の中で、強く相馬氏が実像にせまろうとしたのは、矢田津世子と「吹雪物語」(あるいはその成立にまつわるエピソード)に関

してであろう。本書の第五章「肉体と観念の二元論」、第六章「吹雪物語」の周辺」とでその間の事実関係にも肉薄していく。

小沢書店発行の『矢田津世子全集』の中で未発表ノート「獄中の記」が公開されたこともあつて、当時の矢田の状況とそれを気づかう安吾の手紙とを重ね合わせて読みとく。「吹雪物語」についても、戦後流行作家になつたときにあえて全面否定の後書を付け加えてまで再刊することはなかつたのではないかと氏は考えるのだが、じつはそこら「初期の行き詰まりを打開して中期への道を拓く転機の役割を果たしたこと」を見、「転機のための実験」自体に意味があつたとする。こういった捉え方は第六章第一節に「壮大な実験作」と小見出しを付けているところからもうかがえる。

さて、「吹雪物語」のあと、「閑山」、「柴大納言」といった作品を安吾は発表していくが、相馬氏はそれらを収めた『炉辺夜話集』の後記に記されている提言に注目し、「安吾におけるこの二つの世界——直接人性と関わらない架空の物語——が一つ

に融合統一された時、本当に安吾の納得のゆく作品が完成する」と論ずるのである。そしてほぼ同時期の「文学のふるさと」に言及し、安吾文学の特徴をえぐり出して行く。

タイトルが『若き日の坂口安吾』ということもあって、戦時下までを描いており、

保昌正夫 著

## 『昭和文学点描』

本書は長い間に著書があちこちに書いてこられた文章を集めたものである。

三部立てになっている本書の「Ⅱ」が比較的早くに発表されたもので、昭和四十年十月の「田中英光 オリムポスの火口原」が最も早く、昭和四十年代・五十年代に書いたものが集められている。この「Ⅱ」にてくる文学者は、秋田雨雀・島木健作・

戦後一躍文壇に踊り出る直前までの安吾の姿である。それはいわば雌伏期間の、そして恵まれない時代の小説家の姿勢を著したものである。

一九九二年十月二十日 洋々社 B6判 三

〇六頁 二三〇〇円

## 鳥居 邦 明

尾崎一雄・坂口安吾・田中英光それに和田芳恵・佐左木俊郎・中村武羅夫である。

「Ⅰ」は、平成になってから発表されたものがほとんどである。(ついでに言えば、各文の末に記されている発表年月が、昭和期のもは年号で、その後のものは西暦であるのがおもしろい。「あとがき」にも見られる著者の「昭和」へのこだわりと「平

成」への違和感と見たが。)この「Ⅰ」は、講談社文芸文庫の「作家案内」四編が中心になっている。井伏鱒二・上林暁・野口富士男・耕治人の四人である。そのほかに牧野信一・川崎長太郎および瀧井孝作・尾崎一雄・網野菊・阿川弘之がこの「Ⅰ」で取り上げられている。

「Ⅰ」「Ⅱ」に名の挙げられた文学者は、必ずしも昭和文学史の主役と見られていないものが多い。いわば、文壇という雲海のあちこちに点々と見えかくれする峯々に視線を走らせつつ、見えない山脈の全貌を思い浮かべる、そんな趣きの構成になっている。「点描」とはよくも名づけたら、と思う。効果的な「点描」をする側の才能は格別のものであるが、それを受け取る側にもそれだけの素地が要求される。

「Ⅲ」は、昭和末から平成にかけて刊行された『昭和文学全集』(小学館)の月報に書かれたものが中心になっている。「昭和文学と懸賞小説」「昭和文学と同人雑誌」「昭和文学と文庫・新書」などのタイトルを見ているだけでも、著者の昭和文学への

アプローチの角度が見えてくる。文学を作品のみで見るといふのではなく、作家から文壇さらには出版界にまで降りていって、そこから改めて文学を振り返ろうといふのであろう。当節盛んな文学研究の方法とは、明らかに別個の地点に立っている。

本書を開いてまず感じるのは、確かな事実に出会う楽しさである。ここに収められた文章の多くが、研究よりはむしろ啓蒙の場公开发表されたものである。研究者がそういう場でどのような物言いをするかについ

紅野敏郎 著

## 『雑誌探索』

## 『貫く棒の如きもの』

大屋 幸世

東京は、神田の神保町に、古書通がおのずから集まってくる小路がある。魍魅魍魎が徘徊する小路とも言われているが、私生活のことにはあまり触れず、古書・資料蒐

ては、さまざまな姿勢がありえよう。その中で、このように事実を知る楽しみを提供するというのは、手堅くかつ有力な方法の一つであるが、それが誰にでもできるといふわけではない。研究者であっても、この書の任意のページを開いてそこから事実を学ぶことができる、それが本書の価値である。

(一九九三年二月二十六日 勉誠社刊 B6判  
二〇八頁 一八〇〇円)

集の楽しさを語り合う一群が集う。その中心の店が朝日書林だ。しかしこの朝日書林、かつて谷沢永一さんの『署名のある紙礫』(昭49)を刊行した浪速書林とは規模が違

う。店というより事務所といったところである。その小さな古書店から紅野敏郎さんの本が二冊出た。魍魅魍魎のひとりというには、紅野さんの名は高いが、いずれにしろ、朝日書林とは懇意にしていることは、私は見知っている。まず、あえて小古書店から出版した紅野さんと、それを引き受けた朝日書林とを称揚して置きたい。

さて一冊目は『雑誌探索』だが、正直言つて、その〈雑誌勉強〉振りには頭が下がる。別に、ここに取り上げられている雑誌のうち、何冊知っているかで、研究者の勉強振りが量られるものではないが、ひそかに数えてみて、自分の無知さに多少の恥を感じるのも確かだ。たとえば「日本一」。

「国粹」や「寸鉄」などとともに、大正期独特の雑誌だが、それほど古書市に出ない雑誌ではない。私の手元にも何冊もある。だがしかし、その「漫画号」や「性欲文芸号」というのは私は知らない。これに類するものが実に多い。そしてぜひ見たい雑誌、触手が動く雑誌がちりばめられている。特にその創刊号の内容の濃密さから見て、

「文学世界（天11創刊）は通読せねばならぬ」という思いを抱かせるものだ（日本近代文学館には二巻が一部所蔵されているが）。ところでしかし、紅野さんの雑誌探索は、マニヤックなものではない。大岡昇平の「鞆」を彼の余技とは見ないように、文学者、文学史とかかわるところで、探索が進められているのである。それにしても「文芸思潮」「若い人」「急進」などなど手にしたいものは多い（日本近代文学館に一部収蔵のものもあるが）。

さて『貫く棒の如きもの』である。副題は「白樺・文学館・早稲田」。〈棒の如きもの〉は何か。言うまでもなく〈文学〉だ。〈棒の如きもの〉で貫かれた人、それは志賀直哉、武者小路実篤そして稲垣達郎などと言っている。いや一部にしか名を知られていなかった、日本近代文学館の大久保乙彦もあげられよう。この人たちは文学を〈仕事〉としてではなく、〈為事〉とした人がほとんどだ。紅野さんの、近代文学館を含めてのそれらの〈為事〉との出会いは、そのまま紅野さんの〈為事〉となっている。

だから紅野さん自身も〈棒の如きもの〉に深く貫かれていると言っている。志賀、武者、有島三兄弟、稲垣、文学館を語って倦まない紅野さんには、恩寵とも言うべき出会いがあったというべきか（それらの人たちとは異質の小田切進回想文は、本書に似つかわしくないと思うが、どうか）。

木股知史 著

## 『イメージの画像学——反転する視線』

島村 輝

コンピューター・グラフィックスのめざましい発展ぶりをひきあいに出すまでもなく、今日私たちをとりまくメディアの中で、図像的な表現の担っている比重はますます大きくなっている。このことは言語、とりわけ文字による表現を対象とする文学の研究・批評にとっても、他人事どころではない。現状は、これまでのどの時代にも増し

いずれにしろ、この二著から窺われるのは、ほかの研究者たちとは隔絶した、ある文学に憑かれた独立独歩の紅野さんの姿だ。（雑誌探索）一九九二年十一月十日 朝日書林 A5判 三五六頁 五八〇〇円。『貫く棒の如きもの』一九九三年三月 朝日書林 四六判 四六七頁 四八〇〇円

て、図像的な表現と言語による表現との差異、あるいはズレについて考察される必要が迫っているのである。前作『イメージの近代日本文学誌』で近代文学の中の『イメージ』を探究した著者は、本書では守備範囲を広げて、図像的・言語的なさまざまな『イメージ』をめぐって考察している。

本書は〈序にかえて〉と題された短章と、

〈視線の図像学〉へ反転する視線・一へ反転する視線・二へ隠された意味へ見えるものと見えないものへ都市の見方とタイトルのある六つの章、〈イメージのためデータボックス〉としての〈年譜〉、そして巻末のあとがきから構成されている。

それぞれの章では、コミックスから映画、テレビドラマ、絵画、そして小説や短歌にいたるまでの、ジャンルを横断するバラエティ豊かな素材がとりあげられ、その〈イメージ〉の取り扱いの独自性が、自在に論じられる。ここでは多くの部分で言語的な〈イメージ〉よりは図像的な〈イメージ〉を意識的に選んで論じているように見受けられるのだが、各章のタイトルページや本文の中に豊富に挿し込まれた口絵や写真が、そうした図像的な〈イメージ〉を読者に親しいものに感じさせて成功をおさめているようだ。

ここで著者が伝えようとしたことの中心は、意味の上では相互に排除しあうような関係にありながら、しかも一つに統合されている〈イメージ〉の与える、アンバランス

スな面白さということではないかと思う。それは例えばコミックスの「ストップ！ひばりくん」にみられるような図像による〈イメージ〉と言語による〈イメージ〉とのズレであったり、ベラスケスの「ラス・メニナス」やソダーバーグの映画「セックスと嘘とビデオテープ」に見出される視線の交錯と遠近法における視点の位置のトリックであったり、「それから」の百合の花のように一つの対象に相矛盾するような二つの意味内容が付与されるような事態であったりする。そうしたアンバランスは、著者が主張するように、〈イメージ〉を統合する主体の特権性を宙づり状態にする。

しかしそれにしても、宙づりとか揺れとかは、なぜか心をワクワクとさせるものだ。この本を読みながらさまざまな〈イメージ〉の交錯に心を踊らせることができるという事実によって、〈イメージ〉と、そこに向かう視線の運動を言葉にしてみたい」という著者の目論見は十分に達成されているとlaubべきだろう。

(一九九二年十一月二十日 白地社刊 B 6 変)

## 「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 第五一集は一九九四年四月十日、第五二集は一九九四年十月十日。事務局の編集委員会宛お送り下さい。
- 一、生原稿にコピーを添え、返送用切手を同封して、つごう二部お送り下さい。なお、手元に控えを残して下さい。
- 一、論文には、英文訳の可能な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 文学学部 国文学研究室内

日本近代文学会  
編集委員会

## 事務局報告

（一九九三年度（その一））

◎五月 春季大会（二十二・二十三日 学

習院大学記念講堂）

一人称体としての「舞姫」 榎本 敦史

—音読と黙読をめぐって

国木田独歩「非凡なる凡人」論

—立志の変容 関 肇

叙述される「仮面」 柴田 勝二

—三島由紀夫『仮面の告白』論

読書行為と婦人雑誌 和田 敦彦

—「婦人畫報」の夢見る規則

『道草』—錯綜する〈交換〉柴 市郎

シンボジウム

テーマ・表現における性差

性という領域 坪井 秀人

男の言葉／女の言の葉 関 礼子

—『うつせみ』の方法

ジャンル・代筆・性転換 三田村雅子

（司会）紅野謙介・小関和弘

◎六月 例会（二十六日 日本大学文学

部）

テーマ・近代文学の（成立期）をめぐる  
歴史小説としての「憂き世の涕淚」

—原作「The Gentle Savage」と比較して

文明開化の歴史意識

大沼 敏男  
山本 芳明

—成島柳北を視座として

『自由艶舌女文章』を読む 亀井 秀雄

（司会） 宇佐美 毅

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49集は「大正期の言説空間」を特集した。編集委員会としては、大正期という大まかな時間枠の中で、時代や社会や人間の心性などと「文学」とのかかわり、それが文学言説にどのように取り込まれ、その結果どのような言説空間が成立したかを新しい視点や角度から究明した論を期待した。これに対して投稿論文はわずか三本であった。特集は依頼論文四本を合わせて七本で構成することができたが、学会誌の性格上できるだけ依頼するのは控え、できたらすべて投稿によって編集したいと考えるが、現状はそうもいかないようだ。もともと特集の企画そのものが時宜を逸したものならば、責は委員会にあり、反省するにやぶさかではない。自由論文のほうは今回十三本の投稿があり、そのうち五本を掲載した。前号などにくらべるとこちらも多いとはいえない。学会あるいは学会誌はどうあるべきなのか、われわれも世間の風潮に従って

「自己点検・自己評価」の必要がありはしないか。

ところで、次集は50集である。第1集が出されたのは一九六四年十一月。以来ほぼ三十年を数える。「国文学文献目録」などによれば、最近、近代文学の文献は年間三千件も出されているというから、この機関誌の果たした（果たしている）役割など微々たるものかもしれない。だがとにかく一つの区切り目ではある。なにか記念のものにしたいと考えている。

この集の編集は、次の委員が行った

有光隆司 池内輝雄（委員長）

石原千秋 小川武敏 小倉脩三

栗原 敦 紅野謙介 竹内清己

戸松 泉 宗像和重 柳沢孝子

山本芳明

また、この四月より運営委員の山岸郁子さんが編集委員会の仕事を手伝ってくれることになり、大助かりをしている。



Mado (the window of the milky way)” and “Ikukan (different space)”.

Scampering Legs; Murou Saisei's Use of  
“leg-imagery” in ‘*Yamainu*’

Ohashi Takehiko

A variety of images of “legs” are found in Saisei's works. In ‘*Yamainu*’, which was produced in the middle stage of his writing career, the scampering legs of Turuchiyo the hero-dog are the central image expressive of emotional complex deeper and richer than a simple organ such as a face. In other words, the legs are the symbol of the dynamism of life itself. The legs also function as a flexible second body where functionally different senses converge and become one. Therefore, the peaceful scenery the dog dreams of at the end of the story is a space symbolic of death where everything looks to lose its vital energy and sink into a state of atony.

## The Structure of Mitomi Kyuyo's *Yaketa Kagi* (The Heated Key)

Ogawa Akihiko

In each of six sections of his prose poem *Yaketa Kagi*, Mitomi Kyuyo quotes six different phrases from some poems of French symbolism like Rimbaud and Mallarmé. Each quotation, while preserving the context of the original text, transforms its meaning, prescribes the rhetorical system of each section, and determines the dynamism which works among sections. On the basis of these quotations, Kyuyo creates some new Japanese expressions. This complicated literary space in *Yaketa Kagi* is a fruitful accomplishment of symbolism in Japan in the early Taisho era.

*Michikusa* (loitering)

—exchange • money • writing—

Shiba Ichiro

In Natsume Soseki's *Michikusa*, we can find the problem of an exchange in various aspects. Money building equivalence among various objects shows the problem of an exchange typically in this text. And also Money of foundationlessness has closer relation to Kenzo's existence in itself. The problem of Katazukanasa (a Jap noun) ( <not + be settled, dispose of, finish, ...>) has the relation to unjustness being latent essentially in an exchange, and then doesn't bear no relation to intermediateness of an act of writing.

Towards the Interpretation of *Kita Ippai no Hoshizora ni*.  
 Meaning of "Ginga No Mado (The Window of the Milky Way)"  
 and "Ikukan (Different Space)"

Suzuki Kenji

Miyazawa Kenji's poem, *Kita Ippai no Hoshizora ni* which has six stages of the drafts is very complex and difficult to understand. But this poem is closely related to his novel, *Gingatetsudo no Yoru* Which is his most important work. Therefore interpretation of this poem correctly is very useful for understanding *Gingatetsudo no Yoru*. The purpose of this essay is to make his own view of the universe which is characteristic of fusion of Buddhism and modern science by analyzing six stages of the drafts which contain two key words "Ginga no

novels in Japanese modern literature.

Referring to some details, I tried to reread such strategic characteristics of *Shinsei*'s narrative construction. Then I stated my opinions on the words "that summer" which appeared frequently in small part of it, on the Japanese wedding costume presented by Kishimoto to his niece, and on what Kishimoto's wife told him just before her own death.

Discourse as a Worldmap  
—Miyazawa Kenji's *Yamaotoko-no-sigatu* and  
*Akai-Tori* in Taisho period—

Ando Kyoko

By the term 'a Worldmap', I mean Edward W. Said's "a Image map" as a representation of the collective view of the world interiorized in the people's mind in a particular time and society. In this essay, comparing the images of Chinese people in *Yamaotoko-no-sigatu* and the magazine *Akai-tori*, both belonging to the post-World War I period, I tried to show that the discourse in this Miyazawa's short story presents an alternative worldmap to that of *Akai-tori* which represents the view of Taisho period.

The Transformation of the Meaning of Aspiration  
—Kunikida Doppo's *Hibon-naru Bonjin*—

Seki Hajime

The thirties of Meiji (1897-1907) to which Kunikida Doppo's *Hibon-naru Bonjin* belongs was the era when, with the establishment of school-system in Japan, the elitism and careerism had pervaded throughout the country. The young people of the age recognized and worried about the discrepancies of the individual aspiration and the social realities. Shosaku Katsura, the hero of this short story, however, works hard and studies assiduously, steadily realizing his ideal. His footsteps are told with respect by the narrator, a friend of Katsura, who himself has gone through an elitist course. The structure of this short story implicitly reveals the author's criticism against the young people's cult of elitism and careerism of the age.

power relationship between discriminating Naichi-jin (Japanese) and a discriminated Ryukyuan. His creative method was backed by his insistence on "Prose Spirit".

"Bunmei-kaika (Westernization)" and the Empty of  
Intellectuals in the Taisho Era; On Akutagawa's *Butokai*

Ebii Eiji

Throughout Akutagawa Ryunosuke's *Butokai*, we can find two images of the heroine. The first, she has been prity girl in the ball at Rokumeikan, and then 30 years later she was an old lady who was talking the memoir of the ball. Akutagawa idealized "Bunmei-kaika", but he also knew that civilization of the Taisho era has left his ideal. he wrote his idea of "Bunmei-kaika" in his works, but found the empty of intellectuale of his era.

*In a Grove* by Ryunosuke Akutagawa: Literature as a Metaphor

Nagano Takashi

*In a Grove*, Akutagawa attempted to come up with a puzzle about the human mind, a mind endowed with a labyrinth of thoughts and reasonings, and he closed the labyrinth so as to make it a real and eternal one. In this sense, it is nothing like a labyrinth at all: it is just a dead end in the form of an apparent labyrinth, or a chamber with no exit--an architechtue in discord with the laws of architechtue. To be noted, however, is that this labyrinthine architechtue, with no existence anywhere, is related to, and implied by, Akutagawa's idea of the novel as fiction. This distinct novel *In a Grove* was born into this world as something like a rhetorical expression. fully paradoxical and eternally metaphorical, of his idea of literature as the novel.

A Note on *Shinsei*

—Until he goes to France—

Egusa Mitsuko

Shimazaki Tohson's *Shinsei* is the typical problem novel which tells us the traditional concept (and methods also) of what we call confessional-private

“Jibun” (I) in *Kinosaki-nite*

Kobayashi Sachio

In this article I try to institute Siga Naoya's *Kinosaki-nite*, the masterpiece of *Shishosetsu* or *Shinkyoshosetsu*, not from relation of an author and his work, from discourse of “Jibun” which conducts it. Distinctly I remark that the novel referred to itself unconsciously, unlike other author's works. This “Jibun” as a narrator tells not only its story, but also how the novel was written. As the result, *Kinosaki-nite* makes the readers look on it, not as a fiction-novel, as a novel of only happening which “Jibun” experienced.

The Whereabouts of *Kyozoku Tigris*  
—Murou Saisei and Language Revolution—

Inoue Yoko

Murou Saisei calls the period in which the third part of *Jojoshokyokushu* was written, “the period of my poem revolution”. The poetic image “Kyozoku Tigris (gangster Tigris)” which can be seen many times in the period, is based on an Italian criminal film. Because it was the word “miracles” that expressed the method of poem in the period of revolution, Saisei is greatly influenced by “miracles” in the film; the main character succeeds in committing a crime with the very sophisticated machine. This article is to analyze, through the process in which the image “Kyozoku Tigris” was made, the essence of Saisei's poem revolution.

The Resistance Against the Orientalism of  
South Islands (Ryukyu/Okinawa)  
—Hirotzu Kazuo's “Prose Spirit” —

Oshino Takeshi

The folklorists and the literati took an increasing interest in Ryukyu in the Taisho Era. They were not concerned about the present day Ryukyu but about finding the ancient origin of the Japanese identity, and the Ryukyuan were represented as mere stereotypes.

Hirotzu Kazuo in “A Wandering Ryukyuan” represented not only a real poor Ryukyuan but also an individual person who was freed from the fixed

Kono Toshiro, The Research of Magazines and <i>Tsuranuku bo no gotoki mono</i> .....	Oya Yukiyo	205
Kimata Satoshi, The Iconography of Images; Inverse Eyes .....	Shimamura Teru	206

**Notes for Study**

After Editing of Ayukawa Nobuo's Chronological Record ..... Mure Keiko 170

**Review**

Hiraoka Toshio, A Study of Kitamura Tokoku IV. .... Makibayashi Koji	172
Kaneko Sachiyo, Ogai and "The Feminine"; A Study of Mori Ogai .....	Suda Kiyoji 174
Koizumi Koichiro, Authors in Texts .....	Takahashi Masako 176
Togawa Shinsuke, Reading <i>Gin no saji</i> and Horibe Isao, On <i>Gin no saji</i> .....	Morimoto Takako 178
Sugiura Shizuka, Miyazawa Kenji: Blinking <i>Haru to syura</i> ; A Passage as Mental Images .....	Okuyama Humiyuki 181
Hadori Tetsuya, The Development of Author-Kawabata .....	Hara Zen 183
Rin Syumei, Nakano Shigeharu; The Continuous Conversion .....	Kimura Yukio 186
Kuritsubo Yoshiki, Modern Literature and a Magical Carpet (Allegory); Tenno in Literary History .....	Sato Hideaki 188
Suzuki Sadami, The Idea of Modern Japanese Literature .....	Imamura Tadazumi 190

**Introductions**

Ogasawara Mikio, Various Aspects of Literary Modernization .....	Yamada Syunji 193
Yamazaki Kuninori, Ogai Mori Rintaro .....	Sakai Satoshi 194
Shioura Akira, Takuboku: Romantic .....	Kondo Norihiko 195
Kasahara Nobuo, A Water Vain of Fantasy; The Time when the Depths of Legend are exposed .....	Ishiuchi Toru 197
Kamiya Tadataka, On Kasai Zenzo; Aesthetics of a Snow Fairy .....	Tazawa Motohisa 198
Shimaoka Shin, Literature of Revenge; A Study of Hagiwara Sakutarō .....	Kokusyo Masako 199
Mawatari Kenzaburo, An Essay to Syowa Poetic History; A Bridge to Experession .....	Takahashi Wataru 200
Ueda Hiroshi, Masamune Hakucho in Syowa History; A Water Vain of Liberalism .....	Omoto Izumi 201
Soma Shoichi, Young Sakaguchi Ango .....	Asago Itsuo 203
Hosyo Masao, Sketches of Showa Literature .....	Torii Kunio 204

**Modern Japanese Literature No. 49**  
**(Nihon Kindai Bungaku)**

**CONTENTS**

<b>Feature Articles</b>	The Space of Discourse in Taisho Period	
	“Jibun (I)” in <i>Kinosaki-nite</i> .....	Kobayashi Sachio 1
	The Whereabouts of <i>Kyozoku Tigris</i> ;	
	Murou Saisei and Language Revolution .....	Inoue Yoko 15
	The Resistance Against The Orientalism of South Islands (Ryukyu/Okinawa);	
	Hirotsu Kazuo’s “Prose Spirit” .....	Oshino Takeshi 27
	“Bunmei-Kaika (Westernization)” and	
	The Empty of Intellectuals in The Taisho Era;	
	On Akutagawa’s <i>Butokai</i> .....	Ebii Eiji 39
	<i>In a Grove</i> by Ryunosuke Akutagawa;	
	Literature as a Mataphor .....	Nagano Takashi 52
	A Note on <i>Shinsei</i> ; Until He Goes to France .....	Egusa Mitsuko 61
	Discourse as a Worldmap; Miyazawa Kenji’s	
	<i>Yamaotoko no sigatsu</i> and <i>Akai tori</i> in Taisho Period .....	Ando Kyoko 74
	The Transformation of The Meaning of Aspiration ;	
	Kunikida Doppo’s <i>Hibon-naru Bonjin</i> .....	Seki Hajime 87
	The Structure of Mitomi Kyuyo’s <i>Yaketa Kagi</i>	
	(The Heated Key).....	Ogawa Akihiko 100
	<i>Michikusa</i> (Loitering); exchange · money · writing .....	Shiba Ichiro 115
	Towards the Interpretation of <i>Kita Ippai no Hoshizora ni</i> ;	
	Meaning of “ <i>Ginga no Mado</i> (The window of the Milky Way)”	
	and “ <i>Ikukan</i> (Different Space)” .....	Suzuki Kenji 127
	Scampering Legs; Murou Saisei’s Use of	
	“leg-imagery” in <i>Yamainu</i> .....	Ohashi Takehiko 143
<b>Prospect</b>		
	“It Cannot Be Helped” Japanese Literary Researches .	Okuno Masamoto 155
	What is Respectable Bibliographies? .....	Aoki Toshihiro 160
	What is an Author? .....	Hanasaki Ikuyo 165

## 組織

### 第八条

1、会務を遂行するために理事会のもとに本部事務局をおく。本部事務局に運営委員会、編集委員会を設ける。ただし、編集委員会の事務は、本部事務局以外で行うことができる。

2、運営委員長、編集委員長並びに運営委員、編集委員は、理事会がこれを委嘱する。運営委員長、編集委員長は、任期は、二年とする。

第九条 この会は、毎年一回通常総会を開催する。臨時総会は、理事会が必要と認めたととき、あるいは会員の十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。

## 会計

第十条 この会の経費は、会費その他をもってあてて。

第十一条 この会の会計年度は、毎年四月一日にはじまり、翌年三月三十一日におわる。

第十二条 この会の会計報告は、監事の監査を受け、評議員会の議を経て、総会において承認する。

## 会則の変更

第十三条 会則の変更は、総会の議決を経なければならない。

## 付則

一、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、会費をつづけて二年分滞納した場合は、原則として退会したものと見なす。

## 別則

一、会則第三条にもつぎ、支部を設けるには以下の書類を理事会に提出し、評議員会の承認を得なければならない。

1、支部の設立に賛同する会員の名簿

2、支部会則

二、支部には、支部長一名をおく。

三、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。

四、支部は、会則第四条の事業を行うの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。

「一九九三（平成五）年五月二十二日の総会において改正承認、施行」

書評	小泉浩一郎著『テキストのなかの作家たち』	高橋昌子	176
	十川信介著『「銀の匙」を読む』・ 堀部功夫著『「銀の匙」考』	森本隆子	178
	杉浦静著『宮沢賢治 明滅する春と修羅 —心象スケッチという通路』	奥山文幸	181
	羽鳥徹哉著『作家川端の展開』	原善	183
	林淑美著『中野重治 連続する転向』	木村幸雄	186
	栗坪良樹著『現代文学と魔法の絨緞 —文学史の中の天皇』	佐藤秀明	188
	鈴木貞美著『現代日本文学の思想』	今村忠純	190
紹介	小笠原幹夫著『文学近代化の諸相 —洋学・戯作・自由民権』	山田俊治	193
	山崎國紀著『鷗外森林太郎』	酒井敏	194
	塩浦彰著『啄木浪漫』	近藤典彦	195
	笠原伸夫著『幻想の水脈から —物語の古層の露出するとき』	石内徹	197
	神谷忠孝著『葛西善蔵論—雪おんなの美学』	田沢基久	198
	嶋岡晨著『《復讐》の文学—萩原朔太郎研究』	国生雅子	199
	馬渡憲三郎著『昭和詩史への試み —表現への架橋』	高橋渡	200
	上田博著『昭和史の正宗白鳥 自由主義の水脈』	大本泉	201
	相馬正一著『若き日の坂口安吾』	浅子逸男	203
	保昌正夫著『昭和文学点描』	鳥居邦朗	204
	紅野敏郎著『雑誌探索』『貫く棒の如きもの』	大屋幸世	205
	木股知史著『イメージの図像学 —反転する視線』	島村輝	206

## 日本近代文学

### 第49集

1993年(平成5年)  
10月15日 発行

編集者 「日本近代文学」編集委員会  
 発行者 日本近代文学会 代表理事 竹盛天雄  
 発行所 日本近代文学会  
 〒156 東京都世田谷区桜上水3-25-40  
 日本大学 文理学部 国文学研究室内  
 電話 03(3329)1151(代)  
 印刷所 ワセダ・ニュー・ビー  
 〒169 東京都新宿区西早稲田1-1-7  
 ☎03(3203)3308 FAX 03(3202)5935