

日本近代文学

第53集

特集 〈自然主義〉の可能性

徳田秋声における〈テキストの外側〉

—明治三〇年代・長篇小説から短篇小説へ—

愛の表現における同時代的課題—自然主義前後—

「事実」と「境界」—『遠野物語』『夢十夜』『生』など—

「隣室」から「一兵卒」へ—脚氣衝心をめぐる物語言説—

固有名の空白、から—田山花袋『蒲団』前夜—

「近世的精神」としての〈自然主義〉

—魚住折蘆の「文明史」的視点と主体的「懐疑」—

徳田秋声、その長編小説の作法—テキスト「叢」の生成—

『家』の治癒力

節子というテキスト—『新生』のセクシュアリティ—

「故郷」上演をめぐって

紅野謙介	1
藤井淑禎	13
高橋広満	26
戸松泉	41
五井信	56

余吾一真田育信	68
中丸宣明	84
小仲信孝	96
岩見照代	108
岩佐壮四郎	122

餓鬼の思想—正岡子規と折口信夫—

『舞踏会』論—ボードレール『悪の華』との照応から—

神話に回帰できなかった男—「芋粥」への一視点—

『豊饒の海』における「沈黙」の六十年

パロディとしての歴史—『泥棒論語』論—

持田叙子	137
高橋龍夫	152
榎本敦史	167
菅元伸子	179
菅本康之	191

展望 〈平塚らいてう〉という身体の周辺—「解剖学

的まなざし」「処女」「貞操」「純潔イデオロギー」—

今、何故漱石か

漱石研究の展望

—ツインピークス・ミーイズム・繁殖—

黒澤亜里子	207
伊豆利彦	214

関谷由美子	220
中島国彦	225
杉浦静	227
宇土土公三津子	230

研一翠 古雑誌の口絵を見る眼

『新校本宮沢賢治全集』編集作業から

日本近代文学館のしごと—事務局の一隅から—

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。

ただし別則に従つ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られた事項。

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つて構成する。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ない。

役員

第七條

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つて、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つて候補を選出し、総会において承認を得る。

理事は、別に定める内規に従つ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、第八条第二項および別に定める内規に従つて選出する。

監事は、別に定める内規に従つて候補を選出し、総会において承認を得る。

4、役員の内規は、二年とする。再選を妨げない。

ただし、理事および監事の任期は、継続四年を越えないものとする。

徳田秋声における〈テクストの外部〉

——明治三〇年代・長篇小説から短篇小説へ——

紅野謙介

1

自然主義系の作家たちが、全集本文においても十分な資料体を用意されてこなかったのはどうしてだろうか。島崎藤村の全集が不完全なことはすでに浦西和彦の指摘がなされているが、その藤村以外でも、田山花袋や正宗白鳥、岩野泡鳴、近松秋江の全集がまがりなり形をととのえるにいたったのは、つい最近のことである。徳田秋声についてはいまだに臨川書店による旧版の復刻しかないという悲惨な現状である。漱石、鷗外は言うにおよばず、志賀直哉や芥川龍之介、永井荷風、ひいては昭和の作家たちにも著しい不均衡と言わざるをえない。そのせいか研究レベルにおいても、吉田精一の大著以降、相馬庸郎の孤立した仕事以外は、個別の作家論・作品論が積み重ねられてきたぐらいである。しかし、むしろそうした全集作りの立ち遅れや、作家論・作品論ではおおいえないところに自然主義の隠された側面がある。

秋声を例にあげてみよう。彼の膨大な量の小説、そして玉石混濁だと言われるそのテクストの堆積が出版社の全集企画をためらわせ、また少なからぬ代作疑惑が著者のオリジナリティを重んじる近代的な小説概念に抵触して、研究者の意欲を殺してきた。しかし、そこに秋声のだいたいな局面があるのではないか。量産体制を維持し、とくに平然と他者の原稿にみずからの名前を冠したのが、秋声である。アーチストよりアルチザンと呼ぶにふさわしい相貌の作家を対象とする研究の幅を、私たちは培ってこなかった。

しかも、職人的側面は秋声のみにかぎられたことではなかった。量産というならば、花袋においても妥当することであり、真山青果は代作の露見によってスケープゴートにされ、一時文壇を離れざるをえなかった。白鳥と秋江は新聞雑誌の記者・編集者と連続していたわけであり、勤務状態のちがいがこそあれ、メディアの送り手として文学市場に深く関与していた。むしろその意味で、寡作と作家的オリジナリティにおいて孤塁を守ったのが藤村ただひとりであった

ことに、注意すべきである。したがって藤村がなかでも特異だったのではないか。自然主義文学運動という事件は文芸思潮という以上に、産業としての文学の成立と密接につながっている。こうした仮説を検証すべきときが来ているように思う。

さてその徳田秋声の著作に関して現在もっとも精緻な追及を行なっている松本徹は、一九〇五年から九年にかけての創作について具体的な数字をあげている。⁽²⁾

それによれば一九〇五（明治38）年は、新聞連載中の長篇『少華族』『冷腸熱腸』のほかに中篇一、短篇十六、翻案・翻訳四、単行本七という数になる。一九〇六（明治39）年は、長篇七、短篇二十二、翻訳三、単行本二。一九〇七（明治40）年は、長篇四、短篇十七、翻案・翻訳七、単行本十。一九〇八（明治41）年は、長篇一、中篇一、短篇二十四、翻案・翻訳四、単行本三。一九〇九（明治42）年は、長篇五、短篇三十四、翻案一、単行本五。

たしかにこの数字は異様な量である。しかし、松本は「乱作が筆を荒らすとはよく云はれることだが、秋聲の場合、その常識が通らない」としたのち、「秋聲は、乱作を、傑作を書く条件としてゐるやうにさへ思はれる」と指摘している。まさにこの量産体制のなかで『秋声集』（易風社、一九〇八年九月）や『出産』（左久良書房、一九〇九年四月）に収められる短篇小説群が書かれ、中篇『新世帯』（『国民新聞』（一九〇八年一〇月一六日〜二月六日）に連載されている。いずれも秋声の自然主義との連帯を記録する代表的なテクストであった。たしかに秋声は乱作のなかで傑作を生み出している。

多産であったのは、その以前も以後も変わりはない。一八九六（明29）年八月の「薺かうじ」（『文芸倶楽部』）あたりから始まる秋声の作家活動は、早くも「雲のゆくへ」を『読売新聞』に連載した一九〇〇（明33）年には、新聞連載五、短篇九、翻訳三と膨張傾向が始まっている。尾崎紅葉を師とする硯友社一十千万堂門下という出身母体の影響は言うまでもない。小栗風葉、柳川春葉、三島稻川といった同門作家たちも、多作であり、代作をもつしなかった。

翻案・翻案にしても、そのように注記してあげばいい方で、まったく創作であるかのように何も記載されていない場合も少なくない。それだけ著作権などに関する考え方がルーズな時代だったとも言えるが、みずからのオリジナルな創作であるか、誰かの代作であるか、実際に海外の作家の翻案であるかを問わない著作態度があつたと見ることが至当である。すなわち徳田秋声なら秋声という署名のつけられたテクストは、一個の創作工房が生み出した製品としてあつたというべきか。

「秋聲は、前もつて構想をねつた上で執筆するのではなく、『いきなり書く』のであつて、それもほとんど書き流しであり、推敲と云ふに足ることをしない。さういふ彼にとつて、多量に書くことが腕をあげる唯一の途だったのかもしれない。いや、単に腕だけでなく、文学なり人生に対する考へを深めることでもあつたやうである。云つてみれば、彼は書く行為のただなから育つてきたのだ」（松本徹）。なるほどそのようだ。だが、量産された凡庸な小説群は、やはり「育つ」ための肥料にとどまるのだろうか。いかなる小説の

展開をへて、自然主義と呼ばれた小説にいたったのかをたどるにしても、自然主義以前と以後というように時間的な前後関係でとらえられないのが、秋声テクストの錯綜を示している。以前と以後で分類されるような凡作と傑作が、同時に共存しているのが、秋声の創作工房である。まずは秋声と同時代テクストとの交差する地平を見極めていこう。

2

秋声の初期小説について研究する際に、これまで論議されているのは、いわゆる作家の社会問題に対する意識であった。

たとえば十文字隆行³は、秋声が田岡嶺雲らの『青年文』(一八九六年九月—一月)に掲載した「断片」での発言に注目する。「人もし最も玲瓏なる才を抱いて、人心の隠微を悟り、社会の皮相を發き、罪科に陥れるを憐れみ、感覺なき奢侈に耽けるものを洞察し、而後廣大無辺の慈悲心油然而して満身に流るゝ時、社会の実相を直写して能く公平なるを得ば自ら大文学たらん。」とか、「現世は豈に其実封建制度にあらずや、階級制度にあらずや。四民平等と称するは僥倖の恩恵に浴する横着ものゝ言にあらずんば、薄志にして世嘲に抗すること能はざる怠惰漢の言なるべし。…人権を称道すること今の世の如く喧くして、而して人権を枉屈する主儀的階級の社会の到处に發見さるゝは果して何故ぞや。」などの言葉を引いて、十文字はこれまで輕視されてきた秋声の社会的関心の強さを見ようとしている。

したがって被差別者の娘に恋した男を描いた「藪かうじ」につい

て「秋声の題材選択は十分意図的」であるとされ、「秋声の社会的関心と自我意識は表裏一体であり、その振幅の間で作家活動がなされていった」と判定される。実際に明治三〇年代の秋声テクストは、多く「新平民」のような「社会問題」、醜悪な「政治への関心」、上層階級への批判の要素を含んでいた。日露戦後になると「少華族」序のように、「概念」的な小説への批判が強まるが、それでも「老骨」(『新小説』一九〇六年七月)のような「上層社会と下層に属する人々との交渉を描き、しかも上層の人間によって下の人間の生活が破壊に追いやられる過程をたどることによって、対比的な構成から、上層社会の偽善性を明らかにしようとしていた」作品があり、振幅ある活動がつづいたというのが、その見取り図である。そこには秋声による「真の社会小説」出よといった待望論(『文章世界』一九〇六年一月)が、さらなる論拠として提示されている。

ここでは、この指摘をいささかずらして考えてみよう。秋声には、やはり十文字も引く「小栗君は『寝白粉』の出た後で丁度売れ出した盛り、私もそれ等の空気に励まされ大にやらうと云ふ氣を始めて心のどん底から起したのはその頃からです。」(『余が上京当時』、『早稲田文学』一九〇八年七月)という回想があった。小栗風葉「寝白粉」(『文芸倶楽部』一八九六年九月)と「藪かうじ」では、「藪かうじ」の方が一カ月前に発表されているなど、時間的な前後関係に誤りがある。しかし、一月後に同じ雑誌に出る「寝白粉」もふくめて、差別問題の「題材選択」が共通するような文脈が用意されていたのではないだろうか。むろん考えなければならぬのは、『文芸倶楽

部」という発表媒体のことである。

『文芸倶楽部』は、一八九五(明治二八)年一月にそれまでの博覧館の雑誌を統合して創刊された三大雑誌のひとつ(他は『太陽』『少年世界』であった。第一編の川上眉山「大さかづき」に始まり、泉鏡花「夜行巡査」(九五年四月)、広津柳浪「黒蜥蜴」(五月)、鏡花「外科室」(六月)、樋口一葉「にぎりゑ」(九月)、江見水蔭「女房殺し」(一〇月)、水蔭「泥水清水」(一八九六年四月)、鏡花「誓之巻」(五月)、柳浪「今戸心中」(七月)といった小説群が、「藪かうじ」の先行テキストとして存在し、一定の評価も得ていた。これらの小説の多くは「観念小説」「深刻小説」あるいは「悲惨小説」という新たな呼称のもとにくぐられ、その符牒はとりあえず新興雑誌が打ち出した新進小説家たちの何よりも「新しさ」をきわだたせようとする差異化の運動に一役買ったのである。

「閩秀小説」号(一八九五年二月)、「青年小説」号(一八九六年二月)などの特集に見られるような新人作家の登用を積極的に試みた『文芸倶楽部』にあつて、先の先行テキスト群や「観念小説」などのモードが「題材選択」に意識的にさせるのは言うまでもないだろう。そこでなおかつみずからの個性の発現を求めたとするのは、あまりに大正文学的な枠組みに押し込めることになる。

秋声における、いわゆるサブジャンルと呼ばれる小説内のモードや媒体をめぐる問題は、「藪かうじ」一作にとどまらない。この時期に書かれた秋声の小説は、多く政治小説や家庭小説、教育小説、戦争小説といった分類と密接につながっているからである。やはり

初期の代表作といわれる「憎けもの」(一八九九年二月)は、政治家を主人公にした政治小説のヴァリエーションだが、これを発表した『新小説』はその前年から後藤宙外らによつて新たな「政治小説」論が展開されたメディアにはかならなかった。

「政治小説」をめぐるつては、『帝國文学』(一八九八年八月)が「政治小説の機運」という特集を組み、内田魯庵が「政治小説を作るべき好時期」(『大日本』九八年九月)を提唱していた。これを受けてすでに政治家志望の青年がたどる家庭崩壊劇「ありのすさび」(『早稲田文学』九五年五月一〇月)を書いていた宙外が、「政治小説」を鼓吹するにいたつたのである。「憎けもの」一篇が、こうした文脈や、具体的な先行テキストとしての魯庵「くれの廿八日」(『新著月刊』九八年三月)などを十分にふまえて書かれたことは、ほぼまちがいない。

『少年世界』や『中学世界』、『女学叢義』などのように読者層の限定されたメディアに書くときには、翻訳・翻案を中心に相応の内容を作っていく。あるいはまた新しく創刊された雑誌に対しては、これまでと差異をつけた意欲的な小説を送りだす。それもまた作家の生きていく戦略的な知恵であつた。

もちろん日清戦争から日露戦争にかけては、菊池幽芳、草村北星、田口掬汀らによる「家庭小説」がもつとも流行したときである。これにも秋声はきちんと波長を合わせている。新聞に連載された長篇のある程度までは、「家庭小説」を参照軸として書かれたものだと言える。師尾崎紅葉の「金色夜叉」の合間をぬつて『読売新聞』に

連載された「雲のゆくへ」(一九〇〇年八月〜十一月)、「後の恋」(一九〇一年一月〜二月)、「結婚難」(一九〇三年二月〜〇四年二月)などや、『万朝報』連載の「少華族」(一九〇四年二月〜〇五年四月)、『時事新報』連載の「亡母の記念」(一九〇六年一月〜五月)など、枚挙にいとまないほどである。多くの「家庭小説」を出した隆文館や今古堂書店からの単行本出版も、秋声テクストのジャンル意識をうかがわせるものだろう。

やはり秋声には、この時期にはやった複数の著者による合著があるが、そこには『家庭小説』(東洋社、一九〇一年七月)、『新婚旅行』(新声社、一九〇一年七月)、『教育小説』(金港堂、一九〇二年八月)と題されたものもある。それらはほぼこのコンセプトで書くといった題詠的な創作にはかならなかった。

さらに日露戦争となれば、戦争に合わせてプーシキンの翻訳(足立北陽と共訳『士官の娘』集成堂、一九〇四年二月)やゴーリキーの翻訳(『コサックの少女』、『読売新聞』〇四年九月)を出し、「召集令」(『新潮』〇四年一月)のような戦争小説を書いている。お題拝借とでもいったげな即興性と、この時機を逸しないジャーナリストイックな対応が、職業的な小説家としての秋声の身上であった。むしろこれはみずからサブジャンルとなりうるような新しいモードを作ったというより、たえず後追いをしつづけたことでもある。生田長江はその秋声論において、秋声は「常に一歩づつ、文壇の新流行におくられて進む」と指摘した。たしかにそのとおりだが、「おくられて」なおかつモードを追いかけたということでもある。ただ「軽浮なるジ

ヤアナリストの視聴を惹く」人気小説を書くことはできなかった。その「一歩」の遅れが秋声を「兎角人気のない人」(生田長江)と言わしめた。

しかし、こうした実に雑多なジャンルに渡る書き分けの実態は、果して彼自身の本来的な資質にたどりつくまでの迂回路であったのか。遅れとして評されてしまうものを含めて、いくつかの小説をもう少し丁寧に検証してみよう。

3

自然主義前段階における秋声小説の作中人物が、特定のキャラクターにかたよる傾向があったことはよく知られている。先にあげた「憎けもの」の猿山や「愚物」(『新小説』一九〇五年七月)の英二などに見られるような「薄志弱行」の性格、あるいは「春光」(『文芸界』一九〇二年八月)の冬子などのような意志的で、孤立を怖れない「頑冥」な性格がそれである。こうした性格に秋声の「本来の私」が託されていたり、憧れがこめられたりしているという。

たしかに主人公に性格的な共通性は見受けられる。また作中人物をさまざまに個性化しようとするところもうかがえる。しかし、自然主義以降にも連続する要素を拾い上げるだけでは、整合性を求めるだけになるだろう。秋声のテクストがさまざまなジャンルを渡り歩きながら、何にぶつかっているのかを、問わなければならない。

たとえば短篇小説「春光」がある。ニーチェの思想に心酔した時期といわれるこの小説の主人公は女性作家の冬子である。彼女は、

婚約者があったが、家産が傾いたために娘のお付きとして入った家で、熊夫という青年に誘惑され、妊娠させられて捨てられた過去をもっている。その後、冬子は娘を産んだのち、周囲の白眼視と苦悩のなかから自立した「個人主義」者として作家への道を歩み、みずから批判的な母や兄に「傲慢」な態度をとりつづけた。その彼女のもとにかつての誘惑者である熊夫が訪ねてきて、娘の父としての誼みを求めてくる。にべもなく拒否した冬子は、その後、意地をはっていた母と兄とに会うが、溝を深めるばかりであった。零落した元の婚約者とも偶然再会するが、彼女の心情は通じる術もない。悩んだあげく、ひきとった幼い娘をピストルで殺そうとするが果せなかった。

内容的に見れば、菊池幽芳の「己が罪」と、樋口一葉の「十三夜」を下敷きにした設定である。しかし、この小説が奇妙なのは、やはり最後である。私生児という運命を背負わされた娘をひとおもいに殺そうとしてピストルを射つという話は、たしかに「通俗的なハイカラ趣向」（松本徹）と言わざるをえない。小説を終わらせるために、むりやりに持ち込まれた事件以外のなにもでもない。だが、それ以上に奇妙なのは、さらに最終エピソードとして掲げられた「冬子は其のち熊夫と結婚した」という一節である。それまでの「個人主義」ぶりから一変して、それまでほとんど共感的に描かれていない男とよりを戻してしまうのだ。

さて「春光」には、女性作家という主人公にふさわしく、雑誌記者と語る場面があった。ある新刊書をめぐって、冬子は「或問題を

擱へてゐる」という記者の発言にこう応じた。「プロブレム、ノベル!といふほどのものでもないけれど、……矢張何かにかぶれたんでせうよ。」と。そしてさらなる問いには「さうね、問題は至極結構だけれど、低い人生観でもつて、余りに無雑作な解決を与へようとするんですもの、幾んど滑稽よ。」と言ひ、「低いなりに、兎に角解決を与へたとすれば、感心じやありませんか」という男の言葉に「先ね。——だけど私は暫く可否を挟まない意よ」と「淋しい笑顔」で答えるのである。

つまり作中の女性作家は「プロブレム、ノベル」（問題小説）に対して批評的な立場を表明するのだが、この「春光」という小説自体が総じて意志的な女性の自立をめぐる「プロブレム、ノベル」の枠組みにあることは否定できない。いかにもジャーナリズムで話柄のぼりそうな問題に関して、巧みな切り込みとそれなりの解決を与える小説のスタイルからするならば、まさにピストル事件などが恰好のエンディングを用意すると考えられたのもよくわかる。それが唐突であろうと、物語世界の内部において必然的な終わりが用意できないとすれば、いかにも「通俗的」な終わりを強引に持ち込むしかないではないか。

物語内容でも言説のレベルでも、テクスト内部の緊密な連続性を作り上げ、相対的に均質な言説空間を構成するのが、自然主義の小説であったとすれば、さしづめこの「春光」などは対極的なテクストだと言えよう。いまだ人称性を失わない語り、小説への自己言及、非連続な事件性への依存など、テクストはいびつな亀裂を幾重にも

走らせている。とりわけその終わりにおける事件への依存については、秋声のこの時期の小説の多くが、ほとんどその問題につまずいていた。「雲のゆくへ」では、比企子爵家の血をひく少女はレイプされ、当主は変死、義弟の主人公が関係する兄の元愛人は男に斬られて重傷を負うという凄惨な事件が終わりをもたらすことになっていった。「少華族」にしても、婿養子となって華族に出世した小田垣憲の物語は、やはりピストルをもった侵入者によって義母が射殺されるという事件によって一転し、捨てた元婚約者の芳子の入水によってしめくくられている。いずれも自殺や殺人といった不意の事件によって、物語世界が終息を迎えるのである。

しかも、「春光」とまったく同じように、どちらも蛇足のようなエピソードがつく。「雲のゆくへ」では、傷つきながらも生き残ったものたちの陰鬱な未来が暗示され、「少華族」では、別れたはずの華族の妻が「其時も未だ、憲と手紙の往復は為て居つた」という一文が、末尾に置かれている。紋切り型による余韻ある終わりとはほど遠く、強引なクライマックスと、あたかもそれに逆らうかのような結尾が並べられ、不調和な違和感のみが残されることになる。異様な事件の介入は、たしかに秋声という作家の特質にもどすならば、乱作による大量生産において、テキスト内の因果論的な一貫性を保つ余裕などなかったからだとも言えるかもしれない。あるいは「筋」や「構成力」において才能がなかったという判断もありうるだろう。「一步」の遅れもこうしたところに起因しているのかもしれない。しかし、そうした作家論はともかくとして、テキストが

暴力的にまで非連続な事件に侵入されることを、秋声は最終的に拒まなかった。

ここで小説における通俗性について考えてみる。通俗性とは、テキストの緊密な有機的体系化よりも、テキストを享受する読者の刺激により強く訴えていくことにほかならない。テキストがそれ自体で完成された閉鎖系を作り、そのうえで現実との対応をはかるのに対し、通俗的なテキストは、読者による補充作用を不可欠とする。

発生論的にいえば、むしろのちに通俗的といわれるテキストが初めにあり、それに分岐するかたちで非通俗的なテキストが求められてきた。この分岐の過程で「通俗性」という評価概念がマイナス価値を負って生まれた。もともと性や暴力などの身体に関わる初源的な感覚が読者の関心をひきつける装置に組み込まれていたことは言うまでもない。秋声の小説でいえば、人物それぞれの心理的な連続性において空白を残しながらも、血なまぐさい事件のスキャンダリズムによって読者の目をひき、隙間を埋めようというわけである。こうした事件は、小説の流れから言っても偶然性や出来事性を帯びている。均質な言説空間を作り上げるのが自然主義をはじめとするこの時期のテキストの向かう方向だとすれば、これらの要素をとりあえず「テキストの外部」と呼んでいいだろう。テキストのなかに持ち込まれた「外部」は、内部の有機的な連続性を著しく乱すが、しかし、反面で閉じられたテキストの虚構性をも示唆する。突然の終わりがアクシデントと感じられるとしたならば、もっともらしい終わりとはいったい何なのかが問われるのだ。「政治小説」や「家

庭小説」といった呼称に合わせるように題材を選び、物語内容を構想し、言説を織り上げるとして、それはテクストの紋様にほかならない。秋声はこう書いている。

「有体に言へば、余は未だ当今の所謂新聞小説体の作品に於て、真摯なる人生の描写説明を試み得べしとは信ずる能はず。そは筋を立つること愈よ巧妙なれば自然を離るゝこと愈よ遠ければなり。而して少くとも或程度まで筋を立つるの巧妙を競はざるべからざるか、即ち長篇小説の風潮なればなり。……故に余は目下のところ、寧ろ短篇小説の直截にして、一路直に胸臆を述べ得るの捷徑なるに左袒するものなり。」

〔「少華族」自序、春陽堂、一九〇五年九月〕

これは一見すれば「筋を立つるの巧妙」ばかりを競う通俗的な小説への自己言及的な批判である。しかし、逆に「巧妙」ではない秋声テクストの事件性は、「巧妙」を競う「新聞小説体」の長篇小説への批判でもあるということである。ここで離れるべきでないと思われる「自然」とは、必然性をさすわけではない。むしろ合理性や因果論的一貫性とは異なる、偶然性と出来事性にみちた、不条理で暴力的ですらある「自然」のことであろう。

とするならば、秋声テクストにおける自然主義への移行とは、さまざまなジャンルの小説を書き分ける（書き苦しむ）なかで抱え込んだ〈テクストの外部〉を、いかなるかたちで外部性を保持しながら再配置するにかかっていた。「短篇の価値豈に容易に大篇の下に置くべけんや。否、予は短篇小説に於て、多くの場合、反つて価

値ある芸術品を得べきを信ずるなり。そは適切なる自然其物を捉ふるには、長篇よりも、短篇小説の方反つて多くの便利を有するを感じればなり」とは、やはり一九〇五年に出た創作集『花たば』（日高有隣堂、二月）の一節である。同時代のテクストが短篇であつても長篇の内容・言説に支配されているなかで、単にテクストの量的長短に関わらず、あくまで方法としての短篇小説がこのとき秋声にとって不可避の課題となつたのである。

4

婚期を逃しても弟の学業のために献身していた姉が、弟の立身と結婚のときになって、突然男と関係して失踪してしまう。「桎梏」〔「新小説」一九〇三年二月〕における姉・志津子は、弟の懇願にこう答える。「那樣に言つたつて為様がないぢやありませんか。私色色貞さんの名督だとか、何とか心配をするから辛いやうなものだけれど、恠やつて一人である分には、世の中は平気で渡られるのです。出戻りをしやうが、男を拵へやうが、棄てられやうが、誰も何とも謂ふものはありませんからね」。

弟にとってそれは「乱暴なこと」である。しかし、いったん踏み外した彼女にとって、「世の中」など何ほどのこともない。案の定、小説の終わりは、強引に連れ帰られた姉が薬物で自殺することで結ばれる。またしてもテクストは〈外部〉を導入することで強引に終えられるのだが、暴力的な外部の空間に出してしまったのは、物語世界におけるこの志津子という女性自身でもある。「家庭小説」なり、

何なりの小説ジャンルが守ってきた規範は穴をうがたれ、荒涼たる地平に作中人物たちも踏み出している。

たとえば秋声が自然主義作家に登録された代表的な短篇「二老婆」(『中央公論』一九〇八年四月)は、「桎梏」の五年後の小説である。この小説は、画家である「自分」が間借りした家の住人、お婆婆さんと、その隣人であるお幾婆さんのふたりの老女を観察するという形態をとっている。語り手である「自分」は物語世界内に登場し、いくぶんかは作中の出来事に関与もするのだが、おおむねは観察者の位置から出ない。そのままざしの下に、経済的にもいきづまっているにもかかわらず、日がなのろのろと無為に過ごすお婆と、身体が弱いにもかかわらずまめしく働きつづけるお幾が対照的にとらえられている。作中では井戸に飛び込んで自殺しようとしたお幾が偶然に助かり、お婆が首をつって死ぬ。「いわば『老醜』の見本のような人間を、嫌悪感もなければ、同情するでもなく、客観的に観察している」(5)「救いのない庶民生活の一端を活写した作品として出色のもの」という評価が下されている。

客観的な「観察」として引かれるのは、ほぼ次のような記述である。お幾のつれあいの爺さんが行水を浴びて、酒を飲んでいるうちに頓死した場面――。

「彼此して、医者いしやの来る時分には、爺おやさんはもう呼吸こそを引取つて、不断つと飲古のみにした、茶ちやこびれの着いた湯吞ゆのみから、婆おばさんが死水しすいを啣くはんでやらなければならなかつた。夕間暮ゆふまの出来事で、陰気いんきな鈴すずの鳴る時分まで、爺おやさんの汗を流した盥うの水は、浮垢うきかを

浮うせたまゝ、星明ほしあかりりに黝くろく光ひかりつてゐた。草の中には虫が鳴いて、何なにだか秋風あきかぜらしい芙蓉ふぎの葉擦はづの音がザワ／＼と、森もりとした幽暗ゆうあんい晩ばんであつた。」

むろんこの引用の第一文で効果をあげているのは、死という事実を、「死水を啣」ませるという生者と死者のあいだで交わされる身体的な接触と結びつける表現であり、その水が「不断飲古した、茶こびれのついた」湯吞につがれているというさりげない挿入句であろう。この死者の、おそらくは退屈にくりかえされた日常の時間を想起させる記述が組み入れられることで、すでにその前にあつた「此の爺さんが、夏の夕方、縁先へ出て、手拭地てふきぢか何かで縫つたチヤン／＼児一枚で、太い不恰好ふがうな腕や、皺だらけの腹を露出しに、をり／＼酒を飲んでゐるのを、自分は善く二階から見てるた」という記述と呼応しつつ、「此の爺さん」の(へ生なきられた時間)とその突然の切断という出来事が浮き上がる仕組みになっていた。こうした前後の言説の組み立てが、生き残つたものとして「死水を啣」ませる婆さんの心情が、観察者として特に感慨をもらさない語り手の「自分」の沈黙をへて、いっそう痛切に読者の感性と想像を刺激することになる。

またその第二文は事物の描写であるが、そこに書き込まれた盥水うに浮かぶ「浮垢」が、失われた爺さんの身体そのものを強く喚起させる比喩のはたらきをしていることは言うまでもない。ときに醜悪みにくですらある人間の身体は、ここで代謝した老废物らうぶつに置き換えられ、しかも「星明に黝く光」を反射している。美と醜が混然とひとつの

場面のなかに同時並列され、存在としての人間の両義性を暗示する。つづく「何だか秋風らしい」という語り手の判断をふくんだ景物の記述では、「芙蓉」という個別的な樹木の名がその樹のイメージを視覚的に喚起する一方、「虫」の音や「葉擦の音」というかすかな聴覚に焦点をあて、樹木とそれをそよがせる外界の風とを組合せて「森とした幽暗い晩」の情景を形作っている。ついさきほどまでここにあった爺さんの〈生きた身体〉が、わずかな痕跡だけを残して消えた。すべては何事もなかったように。しかし、存在を取り巻く外界の揺るぎのないすがたが、これらの描写の中心に位置するようになっているのである。

物語の内容からいえば、爺さんの急死にしても、二人の老婆の、一方は未遂、他方は完遂に終わった自殺にしてもほとんど因果論的な必然性をもっていない。お柴婆さん、お幾婆さんのいずれも、貧窮のうちに暮らす未来のない孤独な老人にはほかならないが、だからといって彼らはすべて自殺しようとするとはかぎらない。にもかかわらず彼女たちは相前後してみずからを葬ろうとした。だいたいなのはこの必然性のなさである。秋声はさかんにこれまでも作中人物に自殺させたり、他の人物に殺させたりしていたが、まさに因果論的な連続性をもたぬまま、唐突にテクストのなかに持ち込まれた死こそ、この短篇小説を成功させている要素なのである。もちろんお幾が死にそこない、お柴が死んでしまうのも、小説の筋のうえでまったく偶然である。しかし、その偶然性にこそ、かえって読者は荒々しく凶暴な現実が一瞬あらわれたように受けとめる。

かつては「筋書」的であり、バタバタした展開と評されていた同種の出来事が、別の形式において「庶民生活の一端を活写」していると好評裡に解釈される。先に〈テクストの外部〉と名付けた偶然性や出来事は、物語の展開・収束上、内的な連続性を守ろうとして果せない破れ目に持ち込まれていた。だからこそ違和感を余儀なくされたのだが、ここではむしろ偶然や事件にあふれる〈外部〉が物語世界を包むかたちで想定されている。目に見える世界がきわめて狭小であり、背後に不可視の闇がひろがっているように、テクストもまた系を閉ざすことなどでできず、むしろ多孔状に〈外部〉を吸収し、共存するかたちになっているのだ。

それまではつきり人称化されていなかった語り手が過剰に説明し、その結果、テクストの亀裂を前にした沈黙をきわだたせていたのに対して、「二老婆」などのテクストは、画家の「自分」という人称的語り手を出すことによつて、かえって可視と不可視の境界線をはつきりと引いた。あくまでも「自分」の見える範囲でしか、語ることでできないという制約が、合理的な解釈の限界を浮き上がらせている。しかも、くくり出された語り手は、詠嘆や自己愛とも切れたところで、荒涼とした〈外部〉に目をみはりつづけるのである。またまなざしに映る二人の老婆は、どちらにもヒロインとしての比重をかけられることなく、ということとはまた書かれていない空白をももに背後にたつぷりと負いながら登場し、去っていく。部分が書かれざる全体を想像させるといふ短篇小説自体の、現実に対する換喻的な関係が秋声テクストにおいて全面的に発揮されるのだ。

中篇小説「新世帯」でも、同じように短篇小説の方法は守られる。ここではもはや観察する語り手の「自分」すらいない。語りはまったく非人称化され、均質な言説空間が成立したようになっていて、連続性のあるなめらかな布地が織り上げられるのではなく、やはりより合わせた糸と糸のあいだに空白をはらんで、テクストの〈外部〉が取り入れられている。新開地の酒屋で勤勉にはたらく新吉とのろくさいお作の夫婦の生活に、小野の妻お国が入り込んでくるのも偶然ならば、去っていくのも偶然である。小説内部で必然性の糸が織られることはなく、唐突に展開し、唐突に出来事は解決して、終息に向かう。解決というほどの解決でないのも特色で、事態は当面の人物に関わって新たな時間と空間に組み替えられただけで、真に「終わり」を迎えるわけではない。表層の物語からはずがたを隠すお国には、お国のべつの物語がそこから始まるはずなのだが、とりあえずその選択肢は選ばれないまま、小説はふたたび妊娠したお作を伝えて終わる。

物語内容を共同体論的に解釈する場合、お国は共同体の外部性の刻印を帯びた存在とされる。実際、彼女は物語の場である新吉の家庭に入り込み、横断して、また外に戻っていくが、彼女の描き方自体が、物語言説のうえでも終始よってきたる過去の省筆によって成り立っている。謎めいて登場し、謎めいたまま消えるかたちで書かれないのだ。しかし、それによって家庭という共同体の内部秩序が強化されるのではない。新吉にしても、お作にしても、とりあえずいま家庭のなかに身を置きながら、あまいな生をつないでいるこ

とに変わりはない。もはや整合性をもたせるような心理にふりまわされることなく、非人称の語り手は作中人物の表情、身振りやしぐさを描き、気分や情緒、感覚の叙述に終始する。読者は、新開地の酒屋そのものが〈外部〉のうえに築かれ、風に吹かれているのを見ることになる。

もちろんこれは長篇小説でも同じである。秋声のテクストにおいて、長篇の小説はありえても、長篇小説はありえない。あるとしたら、それはふたたび不意に事件が起きて終わる明治三〇年代の小説群の反復である。それはあらかじめ可能性を刻印された長篇小説だとも言えよう。したがって、秋声は短篇小説の作家だというのは、そのかぎりにおいて正しい。しかし、その短篇小説は、不可能な長篇小説の反転のうえに成り立っている。さまざまなジャンルを書き分けることを職業的に求められた秋声は、まさにそのようにジャンルが分類され、小説の言説が分節化されるときに立ち会った。分節化は同時に各ジャンルのテクストが内的にみずからの世界を閉ざしていく過程でもあった。そのなかで閉ざすことのできなかつた秋声はテクストの〈外部〉との共存をはかっていったのが、自然主義に分類された短篇小説群である。これらの稀有なテクストもやはり自然主義にくくられていったのだが、島崎藤村や田山花袋らのテクストと決定的に異質であることは、断言しておくべきだろう。では、どのように異質なのか。それはまた次の考察に委ねなければならぬ。

- 注(1) 浦西和彦「藤村全集逸文紹介」(『島崎藤村研究』19号、一九九一年九月)
- (2) 松本徹「第一編第五章 近代小説の企て」(『徳田秋聲』笠間書院、一九八八年六月)
- (3) 十文字隆行「徳田秋聲初期作品に見られる社会小説的傾向についての考察」(大東文化大学大学院『日本文学論集』7号、一九八三年三月、『日本文学研究資料新集16・徳田秋聲と岩野泡鳴』所収、有精堂)
- (4) 生田長江「徳田秋聲氏を論ず」(『新潮』一九二一年一月)
- (5) 吉田精一「解題」(『明治文学全集68・徳田秋聲集』所収、筑摩書房、一九七一年一月)

愛の表現における同時代的課題

—— 自然主義前後 ——

藤 井 淑 禎

1

のちには『新しき時代』の『覚醒したる』、又は『覚醒せんとする婦人』の爲め」の「金玉の経典」(上杉慎吉『婦人問題』明43・11)と評され、そのヒロインらの叫び声は「現代婦人の胸宇に鬱勃たる大要求の発露せる時代の声」(河田嗣郎『婦人問題』明43・9)とまで言われるようになるイブセン文学だが、その訃報(一九〇六年没)の日本到着とともに捲き起こったイブセンブームの初期においては、必ずしもそうした側面一色に塗りつぶされていたというわけではなかったようだ。というより、むしろトータルな社会改造家とみなされてきた、ととつたほうがより実情にかなっているようにみえる。

『早稲田文学』のイブセン特集(明39・7)でも、たとえば長谷川天溪は「イブセンの生涯其の物が、一の問題劇である」として、ノルウェー文学の発展と社会の改善進歩に力を尽くした点にその意義を見出している(『近代文学の父』)。「習慣や、伝説や、似而非基督教

などのために、社会は腐敗し、意志は衰弱し」、といったような時代相のもとで、「個人性の発展、所信の貫通、社会人道の爲めに、自我の伸張」をはかったというのだ。イブセンの個人主義をニイチエのそれと重ね合わせる田山花袋も、「死の苦痛即ち生の苦痛の境ぬぎ捨てたい、何うかして新生命の産声を挙げたいと叫んで居る」の空気を吸収して居る」主人公たちが「何うかしてこの虚栄の衣をさまを縦横無尽に描いたのがイブセン文学であるとして、「女性を持ち上げて居る」という「特色」のほうは付随的に取り上げているに過ぎない(『熱烈なる文学』)。柳田国男などは、『人形の家』のノラのごときは「単に女のポッシビリティの一面を描いて見たに過ぎ」ず、これを「彼の婦人観の発表である」と速断してはならないとまでいつているほどだ(『イブセン雑感』)。

こうしたトータルな社会改造家としてのイブセン像が、やがて婦人問題の先駆的改革者という像へと収束させられていくことになるのだが、その契機の一つとなったのが、スウェーデンの婦人解放論

者エレン・ケイの著作との出会い（＝重ね合わせ）という一大「事件」であった可能性がある。

『恋愛と結婚』というタイトルで流布したケイの著作が、断片的紹介の段階から抄訳レベルを経て完訳に至るまでの過程をいまここで詳らかにすることはできないが、かなり早い段階での紹介の一例として、金子筑水の「新しい両性問題」（『太陽』明43・8）と題されたエッセイをあげることができる。筑水はそこで、かつては神聖視されていた恋愛が今は獸的なものとして捉えられているという状況認識のもとに、「エドキント」（エデキントとも）なる人物の美的道徳論（上流人種同士の結合による一種の人種改造論）を紹介しているのだが、そこに、新たな「恋愛の純潔又は神聖」を説くエレン・ケイへの言及がみられるのだ。さらに、ここには、「真の生活は、ひとり真の恋愛の上のみ成立すべきもの」との考えから、すべての社会問題の根本に両性問題＝婦人問題を想定したイプセンの名前も登場させられているから、あるいはこのあたりに、ケイとイプセンの重ね合わせの源流の一つを見出すことができるかもしれない。

筑水によるケイ思想の紹介は、一年後の「現実教（人間改造論）」（『太陽』明44・9）において、ほぼその全体像を提示するに至っている。すなわち「現代の腐敗壞類は、ひとへに恋愛の墮落に起因し、現代文明を救済するには、先づ恋愛の救済を置いて他に途が無く、「真の恋愛につながるがれ、そして淘汰の法則に適った真の結婚によつて、初めて人類進化の理想が成就される」＝「真の恋愛は、強いそして美しい人類の産出を意味する」という、個人の自己充実

と社会の発展とを合致させた進化論的発想。あるいは「今の婚姻は、自己満足の伴はない乾からびた義務か、若くはたゞの肉欲の欲望を満たすための手段にしか過ぎ」ず、だとしたらそうした「神聖な恋愛によつて成立たない婚姻」に対してさえも「離婚を否定する旧宗教や旧道徳に何の力が有らうぞ」、といったような、いわゆる自由離婚論の主張。

もっとも、筑水の眼は、ケイの力説する恋愛生活をも相対化し、それを包含する「人生の全体」に向けられていたのだが、いずれにしてもこうしたケイ思想の導入によつて、この少し前あたりから新たな展開の兆しを見せ始めていた愛の思想が強力な理論的裏付けを獲得するに至ったことは、注意されたい。——ここで、これ以前の恋愛観の流れを一瞥しておく、筑水が前掲の「新しい両性問題」で概観していたように、恋愛神聖論の流れと獸的性愛論の流れとが併存していたとみることが出来る。筑水の別のところでの定義を借りれば、女性崇拜の女尊主義と女性蔑視の女卑主義との二極構造である（『文芸家の女性観』『太陽』明45・7）。日本近代に限定して言えば、前者は明治二十年代の巖本善治の聖愛説やエマーソン直伝の北村透谷の恋愛観に直接の端を発し、いわゆる星漢派の詩文のなかで継承されてきたものであり、後者は、自然派文学の台頭とともに登場してきたものにとりあえずは概括することが可能だ。したがって時期的なことを問題にすれば、単純な併存というよりは、のちに厨川白村が『近代の恋愛観』（大11・10）のなかで整理してみせたように、前者は明治三十年頃から、後者は四十年前後から、と捉え

直したほうが適切かもしれない。「新しい両性問題」の立場も、現代を、どちらかといえば性欲というものに蹂躪された無秩序・無規律の時代とみなす、というものであったのだから。

いずれにしてもこうした二つの流れが、イブセンとケイの合体に後押しされるかっこうで霊肉一致・相互的対等的な新しい愛の思想へと合流させられていくわけだが、それより早く、すでに明治三十年代後半あたりから、両者の思想を先取りしたような説が登場し始めていたことは、注目に値する。たとえば明治三十九年十月刊行の原真男著『色情と青年』中には、すでに「結婚の基礎は愛情である。家庭の基礎も亦愛情である。愛に繋がれたる男と女とが中心となりて、共同の生活を営むのが、結婚と家庭の意義である」、「男子と女子とが、共和共同、一致協力、愛を以て互に相助け、情を以て互に相労はるのは、家庭を治むる唯一の奥義である」といったようなエレン・ケイばりの指摘があるし、同年四月刊行の湯朝観明著『結婚論』の第四章は「相愛結婚篇」と題され、

第七節 男女の相愛

第二十項 男女の位置

第廿一項 恋愛の価値

第八節 神聖なる結婚

第廿二項 撰妻論

第廿三項 理想的結婚

といった編成のもとに、「夫婦は『愛』の結晶なり」ということを力説している。もっとも湯朝は「恋愛」には神聖も無く又醜惡も

無し」というかたちで二つの流れを止揚しつつも、「恋愛」を「人間共通の一種の欲情」・「一時的情感の発作」と定義づけ、永続的な「相愛」・「相信」こそが結婚の要義であると述べているが、これは単なる用語上のズレに過ぎず、「相愛」がケイの説く「恋愛」に相当すると考えれば、これまた本格的なケイ思想の先取りであるのだ。

ここで話を明治四十三年に戻すと、いっぽうで筑水によるイブセンとケイの重ね合わせはあるにしても、同じく両者に言及した前掲の上杉慎吉著『婦人問題』においては、両者は重ね合わされていないばかりでなく、ケイへの言及はきわめて少ない。その点では過渡的段階にあるとも言えるわけだが、そのことは、上杉がいっぽうで「男女相互の愛情」・「相愛の情」を重視し、

男女の人格の完全に結合し、此に自由なる発展を見、相互に其の本性を補充し、其の行動を扶助し、身心合して一となるものを以て、完全なる婚姻なりとし、人性自然の要求なりとす。

としながらも、女性のがわに、良い意味での(?)服従を説いていたこととも関係する。「夫唱へ、婦和する」という一種の良妻賢母主義のシッポと、のちのいわゆる「新性的道德」の思想とのあいだで引き裂かれていたのだ。

明治四十三年前後に端を発したイブセンとケイの重ね合わせと新しい愛の思想の主張とは、これ以後加速度的に勢力を増してゆくことになる。「我国に於ても、一兩年來婦人問題が、次第に喧しく成つてきた」という明治四十五年時点での筑水の回顧(『女性論』)太

陽』明45・8)は、そのことを雄弁に裏付けてもいたはずだった。筑水のあとを受けて、両者の重ね合わせと新しい愛の思想のプロバガンダの役割を担った有力な一人は本間久雄だが、その初期の著作『エレンケイ思想の真髓』(大4・11)で本間は、「イブセンとケイがいかかに似寄った考へを持つてゐるか」、あるいは、イブセンが提出した問題に対して「ケイがいかかに正当に、そして又いかに明快に、解決を与へてゐるか」について、包括的なまとめを試みている。

本間によれば、イブセンの思想は、『人形の家』にみられる「婦人の個人性の解放」、『幽霊』にみられる自由離婚の示唆、そして『海の夫人』にみられる「恋愛の自由」の三つに集約される。そしてその三つを継承したのがケイだというのだ。本間が訳したケイの言葉を引用しておこう。

蓋しかゝる恋愛の最高典型は、道徳的にも知識的にも、同じ平行線にある男女の間にお互ひに存立し得るもので、かゝる男女がお互ひに自己を完了するために、相互に愛し合ふ状態がこれである。この完全な恋愛は、当の男女に、相互に一とならんとする強烈なる渴望の一念を生ぜしめる。

あるいは、

恋愛中心の結婚生活を送るといふことは、在来のやうに、男女の何れか一方が、他の一方に対して権利を持ち、義務を強ふるといふことがなくなつて、相互に相手の個性を尊重し合ふといふことになるのである。言葉を換へていへば、「相互理解」といふことが結婚生活の最も重要な条件となるのである。

愛を、男女対等の、徹底して相互的なものとして捉えること。それが、新しい時代の愛のかたちのエッセンスにはかならなかつた。だとしたら、そうした愛は文学作品のなかにおいてどのように表現すればよいのだろうか。それこそは、新しい愛の思想が登場した自然主義以降の時代の作家たちが一様に直面していた、もつとも困難な同時代的課題であつたにちがいない。

2

相互的なものとしての愛を正面切つて表現しようとするれば、一つの愛を男からと女からと、いわば双方向的に捉えなくてはならなくなる。むろん作家はいずれかの性にしか属していないから、異性がわから捉えるという困難をまずはクリアする必要がある。

「男が女を女が男を観察することは、余程難かしい。始めから性が違つて居て、其根本に至ると、互に到底解らない処がある」(田山花袋『小説作法』明42・7)というのも一面の真実を言い当てているにはちがいないが、これに対して徳田秋声は、経験を積むことの重要性を力説している。「多く女に接し、親しく女と交つた者程、女の内面に深く入つて行くことが出来るし、且つ其の掴むところも真に近く誤らないやうになる」(『人物描写法』大元・9)といふのだ。これに当たり前のことを付け加えれば、同一の経験や観察をしても、それを豊かにもすれば貧しくもするパーソナリティという要因もある。しかし、いずれにしても、こうした、いわば人間としての「資質」や「姿勢」に関わることは普遍化できないし、あまりにケー

ス・バイ・ケース過ぎて、一般論として考察することもできない。だとしたら、ここで問題にされなくてはならないのは作家一人一人の個別事情などではなくして、相互的愛を双方向的に捉えうる小説の方法（創作技法）のほうでなくてはなるまい。

双方向的に捉える、すなわちいつぼうから観、かつ他方からも観る、ということもつとも深く関わってくるのは、いわゆる観察点（視点とも立脚点とも言い換えられる）をめぐる技法だろう。観察点として広く知られているのは、田山花袋が提唱した平面描写と岩野泡鳴が唱えた一元描写だが、「単に作者の主観を加へないのみならず、客観の事象に対しても少しもその内部に立ち入らず、又人物の内部精神にも立ち入らず、たゞ見たま、聴いたま、触れたま、の現象をさながらに描く」（花袋『生』に於ける試み）『早稲田文学』明41・9）という平面描写法の主張は明治四十一年。

いっぽう、作者が自分と不即不離の関係にある主人公甲の気分がまずなつてしまい、甲を通して「他の仲間を観察し、甲として聞かないこと、見ないこと、若しくは感じないことは、すべてその主人公には未発見の世界や孤島の如きものとして、作者は知つてゐてもこれを割愛してしまう」（泡鳴「現代将来の小説的発想を一新すべき僕の描写論——謹んで一説を乞ふ」『新潮』大7・10）という一元描写法が最終的にかたちを整えるのは大正七年だが、すでにそれより以前に、「他の人物を主人公がどう見てゐるか」（「はしがき」『発展』明45・7）を描くのだと説明したり、「破壊主観的」「自己告白」（「断片語」『読売新聞』明43・2・13）などという言い方をしたりしている

のをみて、その成立は、実質的には平面描写法の登場にわずかに遅れる程度の時期にまで遡ることができそうである。早く明治四三年の時点で長谷川天渓が、自己静観型の花袋と自己告白型の泡鳴と、という見取り図を提出していたことから、それはうなずけよう（「自己分裂と静観」『太陽』明43・2）。

この二つは、たしかに「描写の時代」（和田謹吾氏）を代表する二大「観察・描写法」ではあるが、他方で、それ以前から広く知られ、利用されてもいた、たとえば全知の視点（いわゆる神の視点）や一人称体といった観察・描写法の勢力も無視することはできない。そうした、観察・描写法の自覚化という気運と呼び交わすように、もっぱらアメリカにおける小説技法の理論的研究の成果を下敷きにして、さまざまな観察点の可能性を網羅的に総覧したものと、中村星湖の執筆になる「小説論」〔早稲田文学社編『文芸百科全書』明42・12 中の一項目「小説の観察点」をあげなくてはならない。

星湖は明記していないけれども、実は「小説論」全体が、のちの木村毅著『小説研究十六講』（大14・1、後出）などと同じく、ニューヨークのコロンビア大学で劇文学の公開講座などを担当していたクレイトン・ハミルトン（Clayton Hamilton）の『小説の材料と方法』（Materials and Methods of Fiction 1908）を基にしたものであった。というより、ほとんど翻訳・紹介に近いものであったことは付記しておく必要がある。したがって以下は、星湖の、というよりはハミルトンの説といったほうがいいのかもしいないが、ここでは便宜的に星湖に代行させることとする。

まず、「観察点」の定義だが、星湖は「如何に様々な観方に依て其等（小説中の諸成分のこと——引用者注）が見られるか、また其見られた結果が表出されるか」としている。別のところには「語るべき観方」ともあるから、いつてみれば、観察・描写の角度のようなものをそう呼んでいるのだ。さてそこで、どのような観察点があげられているかだが、別にとりたてて新奇なものが紹介されているというわけではない。大づかみにすれば、前記の四つ（平面描写、一元描写、全知の視点、一人称体）に結局は集約されるのである。ただ、それが少しばかり体系的かつ委曲を尽くして述べられているに過ぎないのだ。

星湖はまず、観察点を作中人物自身による内部的観方（一人称体にあたる）と第三者としての作者による外部的観方（三人称体）とに二分する。そして前者を細分化して、語り手が主要人物である場合、副人物である場合、数人である場合、さらには書簡体のかたちをとる場合、などに分類している。したがってこれらは場合によっては一人称体として一括することも可能はずだ。他方、後者に関しては、基本的には、全知、一元、平面、の三分類にとどまっている。すなわち「神の如くに作中の事件過現未に通じ、作中の人物の智情を彼等自身より以上に洞察する」全知の方法、「一人若くは其以上の人物の心理に何時たりとも立入る自由を有しつゝ、其以外の人物の観察は、作者が見透し得ると定めた人物に依て聞かれ見らるゝ範囲に止めて置く」一元描写、そして「すべての人物に対して単に観察的にして全然外部的の態度を取るやうに制限する」平面描写

の方法、である。ただ、一人称体を三つないしは四つに細分化していたのと似たような意味で、微妙なズレを問題にしておくなら、一元描写に相当する観察・描写法の定義のところで、心理に立ち入る対象をただ一人には限定していなかった点は留意される必要がある。「作中の一人物、若しくは二三人物の観方を以て」と明記されているのだ。

——ここでふたたび問題は愛の表現に戻ってくる。この時期の観察・描写法がこのように整理できるとすれば、「相互的」という形容語がくどいほどに繰り返された、新しい愛のかたちとしての相互的愛を正面から、すなわち双方向的に捉えうる観察・描写法とは、どのようなものでなくてはならなかったのか。

参考になるのは、同時代の評者たちの証言だ。たとえば泡鳴流の一元描写を批判して天溪は、「或る一事又は一人に同情すれば、そこに善悪は殆ど全く集注されて、他の事、他の人に対しては無関心の態度となるか、左もなくば、悪感情を抱くこととなる」（『芸術家の冷酷なる態度』『太陽』明42・8）と指摘している。ばかりでなく、その主要人物の描出すらおぼつかなくなる、とまで言うのだ。「然るに人生は複雑で、単に一人に同情した位では、到底其の一人一人を解し得ざるのみならず、他との関係に至つては、愈よ解し難い」と。観察点を一つに限定した泡鳴流の一元描写では相互性の表現は見ることからむずかしそうだが、一元描写論発表直後に書かれた星湖の批判は、そのあたりのことを的確に暴き出している。

この作（泡鳴作「空気銃」のこと——引用者注）の主人公耕次の言

ひぐさだけを聞いて、そのあひ手になつてゐる細君や、細君のラヴァだとかいふ「しわくちや哲学者」などを一概に非難する気にはなれない。ことを夫婦喧嘩の裁判にたとへて、読者をかりに裁判官の立ち場に置くと、原告の言ひぶんだけ聞いて被告どもの言ひぶんを聞かないんでは、読者は何とも裁きを付ける事が出来ないだらう。岩野氏の一元描写は、こんな所にその欠点をまぎ／＼と暴露してゐる。

〔十月の文壇〕『読売新聞』大7・10・5、17

作中人物の一人に一体化するという点ではこの一元描写と相通ずるところがある一人称体の場合も、やはり「あひ手」や「被告」を公平な目で捉えたり、描き出したりするのは不得手であらうことが当然予想される。たとえば、前作「煤煙」とはちがつて一人称体で、みずからと平塚らいてうとの心中行を素材にその後日談を書いた森田草平の「自叙伝」が、「恋愛の對手たる女の側が詳しく書けてゐない」(近松秋江「自叙伝」を讀む『国民新聞』明45・2・20、23)と批判されたのも、もつぱらそうした理由による。

もつとも作者である草平自身は、一人称体のそうした特徴をむしろ自覚的に逆手にとつてもいたようだ。「自叙伝」に就いて(『読売新聞』明45・3・17、4・7)によれば、作者にもわからない女主人公の「解らないものを解らない存在として表はすには、一人称で書く外はない」との計算があつたというのである。もちろん、一人称体で表現された愛が、それ自体としては相互的なものである可能性はいくらでもある。ただ、それを、一人称体という観察・描写法

によつて相互的なものとして正面から描出することはむずかしい、というのだ。

一元描写と一人称体がそれほど期待できないとすると、残りは全知の視点か平面描写かということになるが、お見通しかまつたく見えないかのちがいはあるにしても、鳥瞰的という点では共通するこの二つの観察・描写法によつては、高所から説明的に描くことはできても、いわば作中人物たちの目の高さで、その相互的、双方向的やりとりを表現することは、むずかしそうに思われる。だとすれば、ついにそれは不可能なことであるのだろうか。たしかに大雑把な四分類に依拠する限りでは、そのように思われなくてもない。しかし、ここで顧みられなくてはならないのが、星湖ハミルトンによる精緻な分類なのだ。

作中人物たちの目の高さで、を重視するとすれば、やはり全知や平面ではなくして、一元と一人称体のなかに可能性を探り求めるほかはあるまい。そこで浮上してくるのが、星湖ハミルトンの分類中であつた、二、三人による一元(多元?)描写であり、数人の一人称の語り手による内部的表現方法だったのである。ただ、後者の方法は、いつてみれば二つの言葉、二つの手紙を配置させただけでも当然であり、「相互的」にはちがいないかもしれないが、あまりにも当然・単純過ぎて、興趣に欠ける面がある。その意味からも、新しい愛のかたちの表現の可能性は、観察点を複数もつた多元的な「一元描写」のなかにこそ追求されなくてはならないことになる。

もつとも、ハミルトン理論の紹介者である星湖自身は、観察点を複数おくべきかどうかに関して、終始迷いを見せている。たとえば明治四十三年八月の「作の観察点」(『文章世界』)では、いわゆる一元描写を説明して「其中の一人を作の観察点と定めて、其れ以外の人々には其人に由つて見られ其人に由つて考へられる客観物として置かれる事が最も有効」として、「その観察点を二人若しくは三人に置かなければならない場合も実際無いでは無いけれども、観察点が種々と移れば移るだけ作に落着が無くなり、作の印象が乱れて来る事は云ふまでもない事である」と、複数説に否定的な見解を述べている。

ところが一年足らずのちの「作の形式と日常生活の姿」(『文章世界』明44・4臨増)では、いったん「作の中の何れか一人若しくは二人の、限られた人物の目及び心持だけで、作の一切の人間とか事件とかを見させる」と定義づけておきながら、次には「我」と云ふ一つの観察点あつて総べてのものを観て居るのが、吾々の日常生活の形式であるのだ」として、「観察点を自由自在に、甲の人間から乙の人間に、乙の人間から丙の人間にと移し合ふ時はそれこそ色々複雑なものを書けるだらうけれども、見るものが見たら、如何にも想像でこしらへたやうな物しか出来なくて、不自然な、無理な形になつて来る」と、複数説を否定している。ところが結論部分では再度それをひっくり返して、こんなふうに言うのだ。

なほ、物を観るのに、両方面から観なければならぬ場合には、勿論観察点は二つ置いても、三つ置いても差支ない事である。観察点は、必要な場合は、多く置いても差支ないのであるから、よく其の場合々々を考へてやつたならば、さう不自然な、無理なものは出来て来ないだらうと思ふ。

この揺れの理由や背景についてはさまざまな考え方がありうるだろうが、この時期の星湖が相互性の表出にみずからはさほどの衝動感を抱いてはいなかったことだけは、よくわかる。どうした場合に観察点の移動が不可欠なのかについて、『小説の材料と方法』という教科書を読んで頭で理解したこと以上のものを、ここからはうかがうことができないのである。

ではあるにしても、広く文壇を見渡せば、複数の観察点をもつた多元的「一元描写」の試みがまったくなかったというわけではない。自覚的にそれに取り組んだものもあるし、一般的には一元的とみなされている作品でも、もう一つ別の観察点がおかれているケースもある。かくして問題は、それらの作品において愛の相互性があるいはもう少し広く言つて関係の相互性が捉えられていたのかどうか、ということによろしく絞られてくる。

ここで同時代評で観察点の移動が指摘された作品を二つ取り上げてみよう。花袋の「死の方へ」(『中央公論』明44・6)と徳田秋声の「威嚇」(『中央公論』大7・6)とである。前者は、重い肺結核で入院し、死へ一步一步近づいていく主人公と彼を見守るまわりの人々ととのせつない心の交流を描いた物語である。観察点は病人本人から

妻のお冬へ、弟の貞助、見舞いに駆けつけた先妻、さらには中学生の息子へと、かなり頻繁に移動する。一例として、お冬からの連絡で駆けつけることのできた先妻と病人とのやりとりの場面を引いてみる。

二人の胸には別れた時のことが歴々と見えた。其の前の晩、二人は泣明した。其室は四畳半であつた。洋燈が薄くついて居た。生れた児が死んだ。その悲哀もまだ消えないのに、夫に別れる辛さを女はしみじみと経験した。十年前のことが今更に二人の胸を打つた。(中略)

病人の頭には厭きも厭かれもしない其妻に別れてからの辛いライフが明かに繰返された。女はそれから芝あたりの某病院の看護婦になつて、白い服を着て、薬の臭ひや患者の唸声や、女同士の尖つた心地の中に長いさびしい月日を送つて来た。田舎を出た時に比べると、自分ながらも驚かれるほど、心も情も硬くなつた。

病人からと女からと、二人の思いが表出され、重なり呼応する箇所だが、その他の部分でも、視点を病人、弟、妻などに置いて、思いを述べさせ、その目を通して描く、という描き方はかなり徹底されてはいる。ただ、たかだか六〇ページ余りの作品の割には視点人物が多過ぎ、その分どの関係にも焦点が絞られずに終わってしまつている。

「威嚇」は、互いに異性遍歴を経てきて一緒になつた、女髪結のおふきと年下の遊び人・浅吉との不安定な関係を描いている。おふ

きからの思いと浅吉からの思いとが全然噛み合っていないわけではないが、「浅吉は嫉妬ぶかいおふきに取つて、彼女の最初の良人ほど安心な良人ではなかつた。少なくとも彼女にはさう思はれてならなかつた。男の年が二つも下だと云ふことが彼女に不安を抱かせる一つの理由であつたが、それよりも彼が最近に別れたと云ふ若い一人の女のあることが、殊にも気がゝりであつた」というおふきからの思いのほうが圧倒的に押し気味で、加えて浅吉の思いはもっぱら別れたものと女に向けられており、分量の上からも方向の上でもアンバランスが目立つ。しかも、二人が結びつく経緯を振り返る中で、おふきに捨てられたも同然のもとの亭主からの視線と思いが不用意に混入されたりもして、不協和音を響かせる結果になっている。

わずかに二例だが、技術的には特に問題はないものの、関係の相互性の描出にはほど遠い段階であつたことがわかる。これらに対して、一元的と見えながら、もう一つの観察点の存在も指摘できる作品の場合はどうか。たとえば、平面描写の確立以前の作で、片上天弦や相馬御風らから主観的三人称体スタイル(つまりは泡鳴流の一元描写に等しい)を指摘された(『蒲団』合評『早稲田文学』明40・10)「蒲団」(『新小説』明40・9)にも、時雄の女弟子の芳子に観察点を移動させた箇所がないわけではない。

で、芳子は師を信頼した。時期が来て、父母に此の恋を告ぐる時、旧思想と新思想と衝突するやうなことがあつても、此の恵深い師の承認を得さへすればそれで沢山だとまで思つた。

雨の森、闇の森、月の森に向つて、芳子はさまざまに其事を思つた。京都の夜汽車、嵯峨の月、膳所に遊んだ時には湖水に夕日が美しく射し渡つて、旅店の中庭に、萩が絵のやうに咲かれて居た。其二日の遊は実に夢のやうであつたと思つた。

(五)

芳子からの思いが表出された箇所は、これ以外にも父に対しての部分などもあるが、これらに對して次の箇所では、わずかではあるが時雄と芳子の視線・思いが対決させられている。

時雄は黙つて此の嬌態に對して居た。胸の騒ぐのは無論である。不快の情はひしと押寄せて来た。芳子はちらと時雄の顔を覗つたが、其不機嫌なのが一目で解つた。で、すぐ態度を改めて、(六)

おそらくこうした相互性がさらに深められていったなら、芳子父子を見送る時雄の後ろに男が佇んでいたという有名なラスト・シーンも、「芳子は此を認めて胸を轟かした。父親は不快な感を抱いた。けれど、空想に耽つて立尽した時雄は、其後に其男が居るのを夢にも知らなかつた」(十)といったようなレベルにとどまることなく、三者の相互性が十分に書き込まれるところまで踏み込んでいけたものと思われる。

それでは、女性描写の巧みさで高い評価を得た秋声の「徴」(『東京朝日新聞』明44・8・1、11・3)の場合こそは、相互性の描出ゆえの高評価であつたのだろうか。この作品に對しても御風は、「作者は主人公の位地を中心として観察して」おり、「主人公の触れる範

囲の生活面だけを描いて居る」(『藤村氏の「家」と秋声氏の「徴」』『早稲田文学』明45・3)と、「蒲団」に對してと同様の、つまりは泡鳴流の一元描写であると指摘しているが、これに關しては泡鳴自身も「徴」は「第三人称的自叙伝」であると認めてもいる(『描写再論』『早稲田文学』明45・2)。

たしかに笹村に観察点が置かれる部分が主になっていることはまちがいないが、他方でお銀からの思いもところどころに挿入されている。ここでは二人の視線・思いが交錯する箇所の例として、下宿住まいを始めた笹村がお銀母子の家を訪ねる場面をみておこう。

気が塞つて来ると、笹村はぶら／＼家の方へ行つて見た。家には近所の蒔蕪閻魔の縁日から買って来た葱が檐に釣られ、子供悦ぶ金魚鉢などがおかれてあつた。お銀は障子を伝歩行してゐる子供の様子に目を配りながら、晩に笹村の食べるようなものを考へなどしてゐるが、笹村は余所の家へでも来たように、柱に倚か、つて真を喫してゐた。笹村は、下宿にゐる人達など、自分との距離の大分遠くなつてゐることを、しみ／＼感じずにはゐられなかつた。(四十一)

全体としてはお銀からの部分は量的にかなりのものであるにもかかわらず、同時代評で異口同音に指摘されていた巧みな女性描写は、たとえば泡鳴評が例示した「女は別れる前に、ある晩笹村と外で飲食をした帰りに、暗い草原の小径を歩きながら言つた。女は口に楊枝を銜へて、両手で裾をまくしあげてゐた」のように、お銀に観察点を置いた部分ではなく、笹村から見られた部分に見出されること

のほうが多かったようだ。つまり「徴」の女性描写が秀れているとはいっても、それは女性描写それ自体のうまさではなく、依然として「男性主人公から見られた女」が巧みに描かれていたということとどまっていたのである。

4

いささか恣意的に、かつアト・ランダムにごく少数の例を検討してきたわけだが、相互的愛や相互的關係の表現の可能性が多元的「一元描写」のなかに求めうるとしても、もともとそうした描写・觀察法の試み自体が少なく、見てきたように一元的作品の中で申し訳程度に試みられていたに過ぎず、したがって「相互的」とまで呼べるほどに拮抗する力は持ちえなかった、というのが実情のようだ。

その背景として、星湖の場合を一例として見たように、創作界を主導的にひっぱっていくべき立場にあるはずの評論界における、多元的「一元描写」の扱いをめぐっての揺れ・迷いを挙げておかなくてはならない。星湖ほのちに、泡鳴の一元描写論発表に際して、今度は複数觀察点は認の立場から「作中の人物、即ち作者自身でない一人物の腹の中へ作者が入る以上は、他の数多の人物の腹の中へも入ったとて何の差支もないと今日では思つてゐる」(前掲「十月の文壇」と表明するに至っている。同時期には生田長江も一元描写を批判して、複数主人公を「第三人称的に」取り扱うことを提唱しているが、「岩野泡鳴氏の描写論」「中外」大7・11)、共通しているのは、それらの技法は作家の世界観と運動せずにはいけないということに對

する認識の甘さだ。そして論壇におけるそうした曖昧さは、ただちに創作界における一種の蛇行運転に反映せずにはいなかったのである。

女性描写や恋愛小説で一世を風靡した水野葉舟の作品系譜を一瞥しても、そのことは端的に看取される。明治四十三年七月に発表された「石塊」(『早稲田文学』)は、数知れぬ異性体験を経てきた松田(二十六歳)と岸子(二十二歳)の、どこかしらアンニュイで破滅的な關係を描いた作品である。それほど深く惹かれあうということでもないままに知り合つて数カ月で二人は肉體關係を持つが、やがて現れた妊娠の徴候が二人を困惑させることになる。それというのも松田ばかりか岸子までもが出産には消極的だからなのだが、そういうしているうちに早や六月目に入り、二人はますます袋小路に追いつめられてゆく。

そうした内容を、松田からと岸子からのほとんど對等の二元描写によつて、作者は見事に表現している。たとえば、懐妊を知つて二人がそれぞれに当惑する部分はこの具合だ。

・岸子の言ふ事を、如何しても事実とは思はれなかつた。そのやうな事を聞いても、驚きもせず、すぐ外の事に紛れてしまつた。たゞ折ふしは、雲がかゝるやうに不安な感じが心に起つた。
・岸子は男が自分の言ふ事を、如何しても信じてくれないのが、心外であつた。暑くなるにつれて、自分の身体が益々變つて行くのを見た。一日もちつとして居られない。心がせり立てられるやうにして日を送つた。

何とかして身軽になろうとする女と、なかなか腰を上げようとしていない男と。そうした重い石のような関係が双方向的な二元描写によって鮮やかに定着されている。ただ不審なのは、こうした技法の効果に対する葉舟自身の自覚の有無だ。おさよと岡島の二年越しの即かず離れずの関係を描いた、前年の「微温」(『読売新聞』明42・8・13(9・17))は「石塊」に向けての助走ともとれなくはないが、不可解なのは、たとえば二年後の「エリオトロープの匂ひ」(『太陽』明45・8)にその成果がならん反映されていないことだ。独身主義者である作家の西村と、その友人の画家の女弟子である秀子との洒落た交際ぶりを、画家一家との多摩川へのピクニックを軸に描いた作品だが、観察点はおそらく西村に固定されており、前作の「石塊」にみられたような深まりはうかがうべくもないのである。

技法の意味することへのある種の無頓着さがこうした一進一退をもたらしたと考えられるのだが、いずれにしても、こうして、関係の相互性の表現をめざした多元的「一元描写」の試みはますます先細りの様相を呈してゆく。ここで思い出されなくてはならないのは、そのなかにあつて一人気を吐いた夏目漱石の奮闘ぶりである。

多くの収穫をおさめた『心』までの一人称体をなげうって、『道草』以降ふたたび三人称体に転じたのはなぜなのか。この、いわば漱石文学が抱える最大の謎を解く鍵は、『道草』と『明暗』を根底から特徴づける双方向的多元描写のなかにこそ求められなくてはならない。『心』までの一人称体の作品群においてさえも、手記対遺書、回想対手紙、などといったかたちでその双方向性志向はすでに

現れてはいたのだが、晩期の漱石文学が目指したものの一つが愛の相互性ないしは関係の相互性の領略であつたとしたら、それは三人称体の多元的「一元描写」によってこそ可能なはずであつたにちがいない。

しかし、いずれにしてもそうした漱石の模索は、絶海の孤島にでもたとえるほかはないような孤立した試みだった。明治四十年前後から始まつた小説の技法改革の動きが一段落した時点でまとめられた『小説の創作と鑑賞』(大13・9)という書物の中で、著者の木村毅は、「作中の一人物の視野を通して見た世界を書く」という様式すなわち泡鳴流の一元描写が現在の短編小説中の「殆んど十中の十まで」を占めているといっている。それほど多元描写は廃れ、一元描写になだれこんでいったのだ。

同時期に、木村は前掲のハミルトン本を下敷きにした『小説研究十六講』(大14・1)という小説作法入門書も出しているが、そこでは「制限的視点」(＝二元的視点)に関して、いっぽうで、視点人物は「一人以上としてもよいが、余りに多数者の上に散点すれば、前に述べた絶対全知的視点に還元する」といつつも、他方では「作家は場合に応じ、視点を甲から乙へ、乙から丙へと移すことも出来る」とも述べている。星湖らと同じく、腰がすわらないことおびたしいのだ。

この『小説研究十六講』は「十二講」と名前を変えたりして長く読み継がれていくことになるのだが、昭和八年四月に「縮刷改版」された新潮文庫版『小説研究十二講』においては、視点の移動の件

りは削除され、「制限的視点」は「作中人物の誰か一人の上へのみ絶対無上権を与へ」という方向に一本化されてしまっている。愛の相互性や関係の相互性の表現を困難にする、こうした一元描写へのいっそうのなだれこみ現象が、そのいっぽうで、日本の近代文学そのものが異性を見失い、さらには他者をも喪失していく過程と重なっていたことはやはりいうまでもないだろう。

注(一) この資料の重要性については、立教大学大学院生の官崎睦之君から示唆を得た。官崎君も別稿を準備中であると聞くので、それをも参照されたい。なお本稿は立教大学大学院での「小説の考古学」の演習参加者諸君との討論から多くの刺激を得ていることを付記しておく。

「事実」と「境界」

——『遠野物語』『夢十夜』『生』など——

高 橋 広 満

『遠野物語』（明43）と『夢十夜』（明41）。互いに無縁なはずの二著に、ある類縁を感じる時がある。それは、当時の田山花袋の言説を意識する時である。

『遠野物語』の世界が、花袋から見れば事実とかけ離れた「贅沢」（『インキ壺』明43・7「文章世界」）であったことは想像できる。同じく『夢十夜』に描かれた超現実^{フ、ラ、ン、シ、ム}も、その事実観から遠く外れたものであったろう。花袋の事実には夢を見た体験は含まれても、夢の内容は含まれにくいようだからである。

だが柳田や漱石からすれば、そこにこそ狙いがあるともいえるだろう。覚めた時間の都市的現実を最も信用できる事実と考えるか、忘却された空間や無意識の時間に広がる世界もまた紛れもない事実、あるいはそこにこそ事実の原画が横たわっていると考えるか。それがたとえば『生』（明41）となり、『遠野物語』『夢十夜』となる。

花袋の事実観からすれば、遠野という場所も、夢という仕掛けもともに異界と感じられるであろう。そしてよく見れば、この異界を

取り扱った二つの物語は、物語自体の中にもまた異界を内包している。正確に言えば、異界との間の境界を内包しているのである。

一方その境界は、後に述べるように花袋の『生』において顕著に喪失されているものでもある。『生』が、ありのままの事実をより強く定着させるために発明された平面描写の実践であったとすれば、境界をめぐるこの対照は、それにも関わるのであろうか。

本稿は、上記三作品と『破戒』（明39）『蒲団』（明40）などを軸に、その時期の「事実」をめぐる言説が、物語をつき動かす装置としての「境界」にどう関わっているかの考察である。それはおのずと、ある時期の自然主義の波及の跡を見つめ直すことにもなるだろう。

一

一般論として、「事実」と「物語」とは相反する要素を持っている。前者には虚構が含まれず、後者はむしろそれが優先する。

『遠野物語』の「序」には「此書は現在の事実なり」とある。

「事実」を百以上も収録したものの表題に「物語」の名を用いているのだ。このねじれば、これが口頭伝承を元にしてあるからとも、『今昔物語』を気取っているからとも言えるだろう。そしてまた、事実と小説を一体化しようとする花袋への批判も含まれているようだ。²⁾むろん小説が事実を尊重することに柳田が否定的だったわけではない。事実の解釈が花袋と違っていたのである。

引用したように、『遠野物語』の「序」には「現在の事実」が強調されている。「此は是目前の出来事なり」ともある。この強調は、この書を読む人にとってその話柄が、ごく日常的なものであれば必要なはずのものである。ここには、我々が超常的な事柄を語るときに、「不思議」という言葉を用いる事情に通うところがあるようだ。

「哀慘はじめ一行は、息をのんで、叢中の声の語る不思議に聞入つてゐた。」

これは『山月記』の一節だが、ここで李徴の身に生じた異変を、わざわざ非現実だと言ふことのために「不思議」という言葉は要るまい。それはありえないことを事実とする時の言葉としてある。

「実はねえ——まあ不思議なことがあるんだ。」

『破戒』の第六章で、丑松が宿直の晩、自分を呼ぶ父の声を聞き、銀之助たちにそれを「打明け」た場面である。「君の父上おとうさんは西乃入の牧場に居るんだらう」「斯かく様な隔絶かくはなれた處に居る君の名前を呼ぶなんて——馬鹿らしい」と銀之助が言えば、丑松は「だから不思議ぢやないか」と言う。

『遠野物語』の「序」でいう「事実」は、こういったことを別な角度からとらえたものである。ここには近代の開かれた目に映る事実ではなく、それによって失われたものを見ようとする力が働いている。扉の「此書を外国に在る人々に呈す」という言も、ここに関わつていよう。少なくともここで「外国に在る人々」とは、収められた話を事実だとは思いいく人達であろう。「序」の「平地人を戦慄せしめよ」の「平地人」も同様である。『破戒』の銀之助が「不思議といふのは昔の人のお伽話だ」と言うが、それをその頃の常識的な見方だとすれば、幽霊や河童の話を集めた『遠野物語』を「現在の事実」だと言う柳田の意図の中に、失われた事実の復権といった、きわめて挑戦的な問題が潜んでいることは想像できる。

小説が事実を偏重するうちに失つたものこそ柳田にとっての「物語」なのではないか。だとすれば、『遠野物語』の「物語」とは、「小説」に対する言葉ということになる。以下に柳田における「物語」と「事実」との関係を具体的に考察していきたいが、その前提としてしばらく吉本隆明の『遠野物語』観をみておかねばならない。よく知られているように、吉本は『共同幻想論』(昭43)のための最大の素材として『遠野物語』を用いた。「習俗と生活威力とがからまった『幻想』の位相」を知るための唯一の資料として、吉本が「民俗譚」をとらえていたからだが、『遠野物語』は本当にそれにふさわしい素材であつたらうか。たとえば冒頭の「禁制論」で吉本は言う。「直接体験からへだたつて」誰々から聞いたというような「媒介が入りこむほど」虚構が混じり、「虚構がまずにつれて」恐

「飾」は、いわば〈共同性〉の度合を獲得してゆく」と。ここで「媒介」による「虚構」とは、つまり語り手の問題である。吉本はまた「山人譚には、獵師仲間の日常生活の繰返しのようななからうまれた共同的な幻想が共同的に語り伝えられるという本質しかない」と言い、「語り手の空想癖が」「共同的な幻想にもどってゆくと、伝承という心的な転移が成就される」とも言う。気になるのは、このように共同幻想を生み出す装置としての語りに触れながら、それを支える共同体内部の語り手と共同幻想との本質的な関係について吉本が深く考えていないことである。というのは、論の素材である『遠野物語』からは、語り手の生の声が消され、またその文体が後に述べるように、遠野の村人に向けられたものでもないからである。

佐々木喜善自体、語り手としての資格にあやしいところがある。書く行為に身を染め始めた上京青年の語りにはそれなりの変質が予想できるが、それは吉本のいう「共同性としての虚構」とは別の虚構を生み出すだろう。その上、稀代の文章家によってこの物語は、生の語りの要素の小さい文章語に書き替えられているのだ。伝承性という点で言えば、幾重にも声の語りが消されてきたこの素材が共同幻想論のためのそれとして一等なものとはとても思えない。

共同幻想が「貧弱な共同社会そのもの」から生まれるということを考えてだけでも、この素材を吉本が用いたことの不自然さははっきりする。というのは、「貧弱な共同社会」とは、構成員の「入眠状態」を内包するものであり、「入眠」とは文字の排除と声の支配によってこそ実現されるはずなのに、『遠野物語』はむしろ、声の

排除と文字の支配によって成り立っている作品だからである。

いうまでもなく共同幻想は、共同体内部に生じるものである。しかし、この書の語りは村人に向かつてはいない。扉の「此書を外国に在る人々に呈す」という言葉や「序」の文面がそれを語るだけではない。一から一九話までの中身のいずれもが、基本的に遠野を知らない者に向かう言説になっているのだ。それは遠野の人間ならだれでも知っている事柄が、「くと云ふ」の文体で語られているところにまずははつきりしている。⁽³⁾「笛吹峠と云ふ山路」(二五)「寒戸と云ふ所」(八)「ザシキワラシと云ふ神」(一七)などの表現が全部で五十箇所以上見られる。この「くと云ふ」が補助的な用法ではなく、未知の人に紹介する時のものであることは、同じ固有名詞が二度目にはそれを付けなくなることからもわかる。また「遠野郷にて豪農のことを今でも長者と云ふ」(一六)といったガイド的文体も少なくない。

つまり吉本は語り手の問題を明確にしないまま、語り手によってしか存在しない共同幻想について考えている。が、いくらそうしても、しぜんの限界はあるようだ。吉本の無頓着を吉本の無意識が補うような事態が起こっている。それは吉本が『遠野物語』から話を引用するとき、おそらく読者の読みの困難を避けるために、柳田の文章を平易な口語に書き替えているところにみることができ。

「山々の奥には山人住めり。栃内村和野の佐々木嘉兵衛と云ふ人は今も七十余にて生存せり。此翁若かりし頃獵をして山奥に入りしに、遙かなる岩の上に美しき女一人ありて、長き黒髪を

梳りて居たり。(以下略)〔『遠野物語』三〕

「村の若者が狼をして山奥にはいつてゆくと、遙かな岩の上にも美しい女がいて、長い黒髪を梳いていた。(以下略)〔『共同幻想論』

すぐに気づくのは、吉本のものに固有名詞が消えている点だろう。それとともに「く」と云ふ」の表現も自動的に消えてしまっている。これ以外にもたとえば「山口村の吉兵衛と云ふ家の主人」が「男」に、「根子立と云ふ山」が「山」に替えられ、「遠野郷にては豪農のことを今でも長者と云ふ」のような表現はまるごと省略されてしまっている。これは共同幻想を語るためにやや都合のいい材料になっているように見える。むろん内部への語りに変質してしまつたわけではないが、それはもはや完全には外に向けた表記とも言えなくなっている。繰り返すが、『遠野物語』自体は、声の語りの喪失によつて、また紹介の文体によつて、共同幻想を語る材料としては必ずしもふさわしくないのである。

にもかかわらず吉本が『遠野物語』を素材としたのは、それが共同幻想なるものについて考えさせる力を他の民譚よりも持っていたということであろう。なぜか。それはたぶんこの著が共同幻想なるものについて、もともと意識的な書物だったからである。ただそれに吉本は気づいていないだけだ。つまり吉本にとってそれがただの素材だと思われたとしても、『遠野物語』自体がすでに、『共同幻想論』の核である共同体の内と外の関係について、批評的と言つてもいいほど明瞭にとらえた書物だったということである。

これらのことは、『遠野物語』の言説がたえず、内と外との間の境界を浮かび上がらせ続けようとするものであることから言えるだろう。共同幻想が「弱い村落共同体の維持」のために引き起こされた「異郷や異族に対する崇拜や畏怖」であるかぎり、それは外界を「異」として絶対的に区切る境界によつて初めて存立しうるものだからである。この物語はその境界を念入りに確認し続けているのだ。たとえば先に一部を引いた三話には、「佐々木嘉兵衛と云ふ人」が、「若かりし頃」「山奥」で体験した不思議が収められているが、この話の中には明瞭な境界がある。それは山女たちの住みかが「山奥」であるということと、「佐々木嘉兵衛と云ふ人」の住みかが「栃内村和野」ということとの間にある境界であるが、むろんただ村と山との間だから境界だというのは、概念としてのそれにすぎなくならない。それは本稿の問題ではない。

村内の人間が異人と出くわす「山」という空間が、「山で」とか「山に居た時」とかいう言説によつてではなく、誰々が「入りて」、誰々が「行きて」という、移動を伴う単純かつ強い境界化のそれによつて繰り返し位置づけられていることの確認が今は大事である。「狼をして山奥に入りしに」という風に、山は「入りしに」によつて異郷としてとらえられる。「或日山に入りて」(六)「五葉山の腰のあたりに入りしに」(七)「ある奥山に入り」(一〇)「六角牛に狩に行き谷深く入りしに」(四三)「六角牛に入りて」(六一)など、例はあげきれない。「怖ろしくなりて帰りたりと云へり」(七)「里へ帰りて見れば」(一〇)などのように、異空間から村に戻るという

う逆の移動をわざわざ記すことで境界を現すこともある。また「此山に入り帰る者はまことに少し」(三二)のように、境界を立ちあらわせる言説を重ねて用いているものもある。

さらにまた境界は村の内部にも生じるようになっていく。たとえば災厄のイメージの濃い河童の誕生は、「松崎村の川端の家にて、二代」「続けて」起こったとある。「女の婿の里は新張村の何某とて、これも川端の家なり」ともある(五五)。この時この「川端」の家は村の内部にありながら、直接異界と接する窓を持っている。川という概念に頼るのではなく、川に概念を与える短いが確かな言説を伴うのだ。「オクナイサマ」や「ザシキワラシ」のような「幸」と関わるものは、逆の意味で特定の家の印を与えられている。

『遠野物語』の「序」で柳田の言う「事実」とは、明治四十年代の都市の現実からは、とうに見えにくくなってしまった世界のものである。それは簡単に言えば、共同体と異界との関係であるが、そこには境界を挟んで互いを交通させる物語が、不思議という名の事実として無数に変奏され、継承され続けていたのである。

Y・ロトマンは『文学理論と構造主義』⁽⁴⁾の中で、登場人物を境界との関係においてとらえているが、それによれば「行動者としての主人公」は「境界線横断の権利を持つ人物である」。ここでの「境界線」は「ふつうの条件下では不可侵であるが、行動者たる主人公にとって浸透可能になる」。またその主人公は「行動を行わないこともありうる」が、ロトマンはそれも含めて「主人公」に「行動者としての」という形容句をつけている。境界を超える超えない

の問題ではなく、構造的には境界線を超え得る、他の登場人物とは異なる存在として登場しているからであり、その時、境界線そのものは絶えず意識されているはずだからである。

小森陽一は『読むための理論』⁽⁵⁾の中で、ロトマンのその考え方に、貴種流離譚の構造に関する高橋亨の考えを加えた形で、主人公と空間の関係を図式化している。むろん実際には日本の近代小説の主人公がすべてその行動形式に当てはまるというものではない。それどころか境界を超えるというような事件などおこらないほうがむしろ多いはずだ。だからこそ、境界領域での心理の物語のモデルを小森は用意する。にもかかわらず主人公について説明する時、ロトマン・高橋などの、典型とも言える図式を小森が引いているのは、主人公を取り巻く空間を内と外とその境界領域に分ける考え方なしには、たとえ不動的な主人公であれ存在しえないと考えるからであろう。境界との関係抜きには、心理の物語も存在しないということだ。

『遠野物語』には、いわゆる小説的な心理は描かれはしない。この物語は、ただ移動するものたちが境界を浮かび上がらせ続けているだけだ。ここでは境界は繰り返し破られ、破られるから逆に内部で語られる時には閉じられるというような関係になっている。移動こそ物語だという意味で、これは物語以外のものではない。事実を百以上集めたものを物語だというのはここにも関わっている。

人物の往還をめぐる言説によって、境界を感じさせ続けているこの物語を、吉本のように村落共同体維持の視点で見れば、その中に激しい禁制を確認できるだろう。だが柳田の関心はそこだけにある

わけではない。守るべき規範を生み出す境界ではなく、そういう強い規範をも偶然的に、あるいはいつのまにか逸脱してしまうことによって生まれつづけてきた物語自体の本質にある。内部を維持するために必要な異界への畏怖という問題を越えて、内部にいるからこそ必要な、境界を突破する物語の心に柳田は触れているのである。そうでなければ、「事実」と「物語」の幸福な重なり合いなどそこに感じることはできはしないからである。

二

『夢十夜』の場合はどうであろうか。

死んだ「女」を「百年」も「待つてゐる」第一夜の「自分」と、河の中に消えた「爺さん」を「たつた一人何時迄も待つてゐた」第二夜の「自分」はよく似ている。「女」と「爺さん」を、ともに手の届かないものにとらえているのだ。

第一夜の「女」は、「頬の底に温かい血の色が程よく差して」「到底死にそうには見えない」のに、死ななければならぬ。ここに二人のあらかじめ失われた関係が暗示されているようだ。「百年」という時間の後に、「逢ひに来る」のが「百合」だとすれば、夢見る「自分」の深層に、「女」の生身に対するタブーを認めないわけにいかないだろう。それは「女」が絶対の「他者として異化された」ということだろうが、同時にそれは、「女」の死を食い止めたり「一緒に死のうともせず」に「いる」「自分」、つまり「百年待」つことをあらがいてもせず受けとめている「自分」の暴露でもある。あくま

でも、二者の別れと再会は、相手の移動によっている。「自分」は「女」との間にある、強い禁制をめぐる幻想にコントロールされた形で、自らは動き出せぬ者として登場しているのだ。

第四夜はどうか。ここでの「自分」も禁制の配下にいる。「自分」は「爺さん」が「這入」っていく「河の中」、つまり「爺さんの家」に惹かれるが、「河」に阻まれてしまう。「爺さんの家」には、「臍の奥」という「胎内」の暗喩が与えられている。「爺さん」は「細長く縋つた」「手拭」を「地面の真中に置き」、その「周囲に、大きな丸い輪を描いた」が、シンボリックなその図は「臍の奥」に行く「爺さん」をあやしく同義的につなげている。そうしてそれは、「浅葱の手拭」を「蛇」にしようとしている「爺さん」の動作の同心円上にある、「浅葱色」の服を着た「爺さん」自身が「蛇になる」という実質を語っているのだ。「爺さん」が「河」から「とうとう上がつて来なかつた」のは、「爺さん」が「蛇にな」つてしまつたからである。むろん「浅黄の股引」「浅黄の袖無し」「皮で作つた足袋の様」だという「爺さん」の姿は、「道士」の服装などではない。いつでも本物の蛇に変われる、いわば仮装なのである。

「自分」は「子供」である。それは「臍の奥」に近づいたための、自然な逆行であろう。だが、それ以上は遡れない。その印のように河はある。「自分」は「何時迄も待」つだけで、河に飛び込むこともない。「臍の奥」に対する禁制に「自分」は呪縛されている。

「爺さん」は、異形のものとしてあらわれて、手の届かない所に消えた。第一夜の「女」と同じく、真に移動するのは「自分」では

なく彼だ。しかしこの物語にとつて境界は、それを越せずと感じ続ける「自分」によって浮かび上がるようになっていく。ただし境界の向こうのヴィジョンはない。ただ暗いままである。

第二夜の「自分」もそうだ。「お前は侍である。侍なら悟れぬ筈はなからう」「さう何日迄も悟れぬ所を以て見ると、御前は侍ではあるまい」と和尚に言われ、「どうしても悟らなければならぬ。自分は侍である」と強く思う。しかし少しも「無」に近づけぬまま時間は来てしまうのである。

和尚の言葉は激しい。「自分」を「立腹させることによって、悟りへの機縁をつくろうとしたのであろう」という見解もそこから生まれる。だが、ここでの和尚の言葉はむしろただの間である。「答は問の中にある。これは禅宗の常套語である」(鈴木大拙『禪とは何か』)とすれば、これに答えるヒントは、「侍なら悟れぬ筈はなからう」というその挑発的な問の内にこそある。つまり和尚の言は、「侍」を捨てさえすれば悟れるという答えの暗示になっている。ところが「侍」への「自分」の執着はひどく、それなしに「自分」はないと思っているほどだ。その囚われが「自分」を悟らせないので、和尚の言う「悟つた証拠」こそ、侍を捨てることでなければならぬのだが、現状から動き出せない「自分」にはその道は初めから絶たれているようだ。境界はその時障壁として現れているはずである。

第五夜の「自分」と「女」との間には禁じられたものはない。その意味で二者の境界性は薄い、二人が会えぬまま終わるという点

では濃いとも言える。「軍をして」「生擒になつた」「自分」は敵に「降参しない」という道を選んだ。そこで「死ぬ前に一目思う女に逢ひたいと」申し出るのだが、この設定自体にすでに「胡座をかい」て移動しない「自分」が孕まれている。「鶏が鳴く迄なら待つ」という約束のために「細い足でしきりなしに馬の腹を蹴りながら」「闇の中を飛んで来る」のは「女」のほうなのである。

第六夜の「遂に明治の木には到底仁王は埋つてゐないものだ」と悟つた」という言説は時代に対する諦観を感じさせてしまう。「運慶をして運慶たらしめている条件、その境位を主体化することによって」「明治」は「鎌倉」の内実を獲得できるに相違ない」はずなのに、鎌倉と明治、運慶と「自分」との境界は、破壊したり突破したりすることのあらかじめ不可能な一種の禁制として働いているのではない。移動できない「自分」の像はここでもはっきりしている。

第七夜はどうか。「大きな船」の中で「心細くなつた」「自分」は、欄干で泣く女や、神を説く異人や、周囲を忘れて歌を歌つたりしている男女を見ているうちに、ついに死を決心し「海の中へ飛び込んだ」。「船」の上のいずれの過ごし方をも否定して、飛び降りたように見えるが、むしろここでの「船」は「すこしの絶間なく黒い煙を吐いて浪を切つて進んで行く」といった言説の持つ力によって、何かしら共同体をあらわすものになっている。「自分」は第二夜の「自分」のように「侍」の世界にとどまるのではなく、棹を飛び出し、矢つ張り乗つて居る方がよかつた」と思うのである。

「自分」は境界を越えてどこへ行ったのか。どこへも行きはしないだろう。ここには境界の向こうの世界など何もないのだから。

「船」から離れた「自分」は境界の持つ重みを感じ続けている。「無限の後悔と恐怖」が刻印され続けるのだ。離れることで境界が浮かび上がり、境界を越えた瞬間に、むしろ実質としての「自分」は「船」の上の人間になってしまっているのかもしれない。

そうして第八夜の「自分」にはもう現実脱出への衝動は奪われている。ここを「自分の方が他界から異化されてしまっている」と石原千秋が読むのは、「他界の住人」である「金魚売」が「ちつとも動かな」いからだ。それは「自分」の心が他界に対して凍結していると言い換えることもできるだろう。むしろ原因は、「自分の生への執着の度合の強さ」あるいは「囚われているという彼の生のかたち」⁽¹⁵⁾そのものである。

第九夜、第十夜は、それまでと一見違うように見える。それはまず「自分」という言葉がほとんど消えていることにあらわれている。九夜では全く使われず、十夜でも一度のみだ。それまでの夜に「自分」という語はくどいほど用いられてきた。「自分」とは、外部との境界を意識するときほど頻繁に確認される言説であるとともに、違和感を含めて共同体の中で佇立する個人を切り取る言説であった。九夜と十夜で突然その「自分」が消えているのは、この夢の物語の主役が「自分」でなくなったからだが、考えねばならぬのはなぜそうなったのかということだ。なぜ自分は自ら動く力を失い、聞く者として登場するのか。この自分はそれまでの「自分」と同じなのか。

これまでの『夢十夜』論の多くからこの点が欠け落ちている。たとえば第十夜を論じる時、庄太郎はほとんど他の夜の「自分」と同格に扱われている。石井和夫「夢十夜」の構成と主題——直線と円の饗宴——（『漱石研究』1—1993・10）のような精度の高い分析を含んだものでも、第一夜の「自分」と「女」の関係を、第十夜の「庄太郎」と「女」の関係に無条件に対応させてしまっている。この時、「自分」はどうなっているのだろうか。とらえられるべきは、庄太郎と女の関係ではなく、庄太郎と女の関係が、「自分」にどう関わっているかではないのか。

庄太郎の異界体験は「絶壁の天辺」で「豚の鼻頭を七日六晩叩き、精根尽き果ててしまう場面で極まるが、すでにそれは、水菓子屋の女客の顔と着物に参ってしまった彼が、「お宅まで持つて参りませう」と、一緒にそこを出た初めから約束されていたことだ。どうやら境界を越えてしまった庄太郎は「七日目の晩にふらりと帰つて来て」熱を出し「床に就いてゐる」。もうこちらのものではない様子だ。この話の最後、つまりこの小説全体の最後にこうある。

「庄太郎は助かるまい」。

異界をのぞいた者が、常民としての人生を閉ざすことになる話は、民俗譚などでは珍しくはないのだろう。たとえば『遠野物語』の第四話に、「此人は其折の怖ろしさより煩ひ始めて、久しく病みてありしが、近き頃亡せたり」とある。「其後久しく煩ひたりと云へり」（九九）など似た言説もある。むしろ元の状態に戻ることも多い。「七五」は第十夜と同じく大人が神隠しにあう話だが、そこで

は「此者どもが後に言ふを聞けば、女が来て何処へか連れ出すなり。帰りは二日も三日も物を覚えずと云へり」とあり、この話の語り初めに本復した本人がいることがわかる。そう言えばいくら「助かるまい」とはいえ、第十夜の話も、初めは「庄太郎」自身の語りであったはずなのだ。

庄太郎の話は、受け継いだ健さんによって語られたものである。面白いのは、彼の語りが庄太郎に同情しつつも否定的な面を持つことだ。「健さんは、庄太郎の話を此処迄して、だから余り女を見るのは善くないよと云つた」。それは聞く者にひとつの教訓を強いている。現に「自分も尤もだと思つた」とある。

第九夜の場合も、夢を見る自分は耳で聞く存在である。「こんな悲い話を、夢の中で母から聞いた」というところから、「三つになる子供」がかつての自分なのだとわかるが、今の自分はただ聞くものとしてある。それは自分への語り手である「母」の絶対性をあらわしている。語りに対する違和の言説はここには何も無い。健さんの語り「自分」にとって絶対なのと変わらない。

境界を越えれば第九夜の帰らぬ「父」となり、第十夜の庄太郎になつてしまう。「自分」はあたかも「船」から飛び下りることの恐怖と後悔から、もう外に出ようとはしないかのようなのだ。そう言えば、「自分」は境界を越えない人物として初めからいるではないか。ここに見られるのは、生存と共同体との綱目は、死のほかには断ち切ることができないという認識である。生きながら、あるいは生きるために、境界を飛び越え、異界をわがものにしていくような無鉄砲

な楽天性はここにはない。社会的生存にとって、個人と「境界」とこの関係は、否定できない「事実」なのであるか。

健さんの声は、「自分」に対して支配的である。ここより他はないということを教えている。この時「自分」は共同体の真ん中にいる。人々の中の一人となって、豚の群れに襲われる庄太郎の恐怖をわがものとして縮こまっているかのようなのである。

そういう「自分」の位置は、遠野という一地方で異界の物語を聞く村人たちの位置と変わるだろうか。異界への憧憬と恐怖は、『夢十夜』の「自分」の中にも見出すことはできるのだ。むしろそこで「自分」の背後にいる作者は、共同体と生存の関係に意識的である。幻想に酔うのではなく、酔わねば生きられないからくりを見ている。『夢十夜』のその性質は、『遠野物語』が共同幻想についての批評的（批判ではない）であるのとよく似た性質を持っている。

三

花袋流の事実観に対し、『遠野物語』『夢十夜』はひとつの批評たりえている。何よりもそれらが境界を感じさせ続けるものであることが興味を引くが、それは花袋の小説ではどうなっているのかという関心を生む。これを考えるために、まず花袋の『生』が、『遠野物語』や『夢十夜』と同じ靈魂の話題や夢に関わる話題を、どう描いているかを見てみたい。『琴のそら音』（明38）『破戒』なども比較の材料としてここでは取り上げる。

さきに引いたが、『破戒』の第六章に丑松が父の呼ぶ声を耳にす

る場面がある。銀之助はそれを「神経の故」だと取り合わず、「旧弊な人」敬之進は「何かの前兆では」と思うが、声を聞くわけではない。丑松だけが「天長節」の夜に逝く父を感じるのだ。

その日の昼、丑松は「新平民」の仙太と「庭球」のペアを組んだ。「敵方」には郡視学を伯父に持つ文平がいる。丑松には「人種と人種の競争——それに敗を取るまい」という気持ちがあったが、完敗してしまう。その敗北と父の死は、「国のみかどの誕生の日」と対している。丑松に「隠せ」と命ずる父は、差別の共同幻想を受け入れねばならなかった者であり、父の声を聞き入れる丑松もまた、裏返されたその同じ幻想を受け入れたことになる。まるで「丑」という字に象徴されるように、丑松は父の声に縛られるのだ。

死に行く父の声を丑松だけが聞くとは、彼が超現実と現実の境界をまたぐ霊の交通者だということだが、一方それは丑松があらためて父という「異人」と一体化したということでもある。この一体化は、たとえば文平たちとの間に、コートのラインのような強い境界を生じさせるであろう。つまりこの天長節の夜の、霊の感受によって、丑松と社会との境界はいっそう克明になるのである。

漱石『琴のそら音』で、「余」が友人の心理学者津田から聞いた話も『破戒』の今の場面と似ている。それはある若い細君がインフルエンザをこじらせ死の床にある時、戦地の夫に「逢いに行つた」という話である。細君から貰った鏡を夫が覗いた時、「細君の病気に瘰れた姿がスーとあらわれた」のだ。法学士の「余」は、「幽霊だ、祟だ、因縁だなど」ということが大嫌いだ、が、「息を引き取つ

たのと夫が鏡を眺めたのが同日同時刻」だったと聞かされ、「真面目に不思議と思ひ」始めてしまう。すると、自分の家が「若い女に祟る」と、占いから言われたことなども気になってくる。「余」にとって「若い女」とは、許嫁の露子であるが、それが話題の細君と同じインフルエンザにかかっているのだ。

津田の下宿を辞してから、鐘の音、犬の遠吠えなどの一つ一つが気になりだし、「余」は許嫁の死を妄想していく。「まんじりともせず」朝を「待ち明かし」てしまうのである。しかし許嫁の「風邪はとづくに癒」っていた。「余」は「朗かにな」るが、それにしても前夜は「なぜあんな事を苦にしたろう」と思いながら「床屋」に寄ると、店のおやじと客が幽霊について話している。「電気燈のつく今日そんな饒棒な話がある訳がねえ」「なあに、みんな神経さ」と。

この小説は「余」の軽い霊的受難とその脱出を描いている。交霊する丑松とは違い、「余」はそれを回避している。霊を迷信とする近代的な健康さがここに働いているとすれば、丑松と「余」はきわめて対比的な存在である。しかしその一方、霊を通して強く境界を意識させるといふ点では、二者は共通しているとも言える。丑松にとって父の声の感受が、他者との間の絶対の隔たりを示すものであるように、「余」にとって若い夫婦の鏡の話は、越えてはならない境界を強く提示するものになっているのだ。つまり「余」は、許嫁とともに生きるために、改めて霊という遺物を払ったのである。境界を越えないという点で、「余」は後の『夢十夜』の「自分」にも

つながっていくようだ。

『遠野物語』にも似た話が収められている。

「此男ある奥山に入り」「深夜に遠き処にてきや」と云ふ女の叫声聞え胸を轟かしたることあり。里へ帰りて見れば、其同じ夜時も同じ刻限に、自分の妹なる女その息子の為に殺されてありき。」

聞こえるはずのないものを聞くとは、魂の移動の問題である。死と生との間に強い境界を浮かび上がらせるために、かえって一瞬兄妹は境界を越すかのように一体化する。逝く者だからこそ一瞬現れるのだ。むろん死に瀕した者が、川を越えて来たりする（八六く八八話）など、科学を持ち出さなくとも異常なことである。だが、日頃はありえないから不思議なのであり、不思議をしばしば起こすことによつて、死をめぐる畏怖は絶えないのだ。そうしてそれは村落共同体にとって紛れもない「事実」なのである。

花袋『生』ではどうか。

「義妹に当たる老婦も同じやうなことを語つた。」「昨夜確かに姉さんが来た。」「まだ宵の口で、火鉢の前に坐つて居ると、姉さんが莞爾と笑つて入つて来た。はて不思議だ。あんな病人が歩いて来られる譯がないと思つたら、もう影も形も消えて無かつた。お暇乞に来たんだと思つたから、今日は何をもちいて出て来たとのことである。」

母が危険な状態に入った時期である。ここだけを取りあげれば、先の『遠野物語』の構造とよく似ている。ここでの「義妹」は、そ

れが義姉を思う気持ちだと言わんばかりに、死の予兆を積極的に読み取ろうとしている。しかし、これを『生』という小説の中に置いてみると、話のもつ力がまったく消えてしまうことにも気づかねばならない。つまり霊の行方自体を物語の中心とする『遠野物語』のように、ここではそれが重く受けとめられているわけでもなく、『琴のそら音』のように、その話が登場人物をつき動かしているわけでもないのだ。語り手にも登場人物にもほとんど何もたらさないこの話は、ただ臨終の床をめぐる一風景となっている。

床から這い出し、親縁者の前に立つという事態が、日常的な風景となっている。なるほど死の周囲には、そういう話題はありそうである。その意味でこの話は現実らしさをこの小説に与えている。しかしたとえこれが作家の耳の実体験だとしても、その事実はすでに臨終の席を暖める話題として、初めから共同的な習俗のうちに生まれたものに過ぎまい。小説家はこのことに自覚的であつたらうか。

つまりこの話の中にある死者と生者の交感、この小説を生かす人物にとつて、少しも生と死の交感の固有のモデルになっていかなのだ。それはこの小説の人物が、死にゆく母と交感していないということである。母そして「義妹」が見たかもしれないものを、語り手はとらえず、登場人物も見ることがない。

話されていたという事実が重要なのだ。それは夢についても同様である。引用した箇所直前には、「据ゑた」眼で母親が「坊主が来た！坊主が来た！」と叫ぶ様が描かれているが、それに対し「世界の神秘が人々の胸の底を衝いた」という解説がついている。語り

手はためらいなく、母の見ているものを他界のものとする。実は他界のことなど考えられていないのだ。南明日香が「へ語り手」もまた母親の内面をへ見ることをやめたかのようである」と鋭く指摘するのもここである。ここには母の死をめぐる風景だけがある。

「他界の神秘」という言葉からは、現実とせめぎあう他界は生じてこない。かえって死者との間の絶対性を失わせてしまっただけだ。これだけ死を前にした母を描きながら、死と生との境界すらあいまいになっているのだ。そもそも「義妹」の見たものや、母の見ているものが霊的かつ他界的なものであることを信じさせる言説はこの小説にはない。またそれを否定する言説もない。彼女たちが見ているものの事実性ではなく、彼女たちが語り、叫んだことの事実性が優先するのだ。それは、家の前の玉蜀黍の成長や、病室に届く「生徒の体操する声」や、読み掛けのまま置かれている「八大伝」の最後の巻と同じ点景としてある。無数の現象のうちから選ばれたという意味で、そこに象徴性をみることはできるかもしれない。だがそれは小説をつき動かさしめない。

ここに限らない。『生』は総じて境界を感じさせない作品である。それが生ずる状況と機会はいくらもあろう。鎌と母、母と嫁、銃之助と妻などの間に、また家と個人との間に現れることは可能だろう。だがそれらの間にあるのは、衝突かその変奏に過ぎない。

この家庭では「衝突」は日課である。それが母からの場合は一方的ななしかけによって、お米とお桂の場合などは対等に起こる。その周辺に悪口や陰口も絶え間ない。起こり続けるそれらは、打開され

ない現実の鏡である。ここには、真の意味で境界が生じる暇がない。というのは、境界とは、互いの関係を衝突や悪口のような形で解消できないレベルで生じるものだからだ。あるいはそれらの関係を一遍に飛び越えてしまうような事態そのもののうちに生じるものだからだ。つまり衝突のような、同じ価値を争い続ける人物には無縁な障壁なのである。

境界を感じさせない『生』には、真の和解も訣別もない。あるのは時折の感傷的な和解と、けんか別れだけである。たとえば手伝いのお鉄は、鎌の嫁が来てこの家を去る。彼女は鎌の後妻になる。「希望を抱いて此家に来て」いたのだ。それゆえに鎌の母に「随分暇まれ」「呪つたことも一度や二度ではない」。にもかかわらず彼女は「今、別れに臨んで、一種の哀情を催さしめるに充分であつた」となる。「老母が可哀相になつて、同情の念が湧いた」ともあるが、それは「出て行けがしに取り扱ふ」新しい嫁が「憎くツて仕方が無」いからである。憎む相手がずれただけなのである。

またこんな箇所もある。

『養生して、長生をして、楽しく世の中を送つてお呉れ』常に難しい母親であるだけに、一層此言葉が人々の胸を刺した。いかに難かしくつても、慈母はやつぱり慈母である。」

ここには真の赦しがあるのだろうか。赦しは、「人々」すべてに可能だろうか。その優しかるべき赦しがお桂と凄まじく衝突したまま、「もう二度と再び此家の鬨は踏み度くない」と「別れて行つた」お米の、ついに赦さぬ感情と似て映るのはなぜだろうか。

衝突や陰口は、自己と他者の関係を真に対象化できない時に生じやすい。この小説は、これら衝突しあう人間たちを、外部に関連させ言説化する視点を獲得しないうまま進んでいる。登場人物の衝突しがちな視野を、語り手が克服していないのだ。この時、衝突とその変奏こそ、この小説から境界を消している張本人になるだろう。

強く言えば『生』には、境界を感じるものも、境界を越えるものも、境界を作り出すものもない。それは家族間の真のタブーが、社会と個人との真のそれが存在していないということだ。あるのはただ「結局親は親、子は子、弟は弟、姉は姉、妹は妹で、別々に自分の生をどうかして営まうとして離れ離れになつて居る」(『生』に於ける試み) という通念的な境界だけである。

この時「吉田」家は外壁のない宇宙のようである。お桂のようにやつて来る者がいても、お鉄やお米のように去る者がいても、新たな価値は持ち運ばれず、別な価値が求められるのでもない。それは誰もやつて来ず、誰も出て行かないことと等しいだろう。それでもしかし、時折、母の内にはいくばくかの境界が生じかけたように見える。それはきままつて作者が、「人物の内部精神にも立ち入らず」という弁を裏切り、母の行為が他者との関係において内面化されてしまふ時であった。

『生』にはなぜ真の境界が生じにくいのか。それには多少なりとも平面描写の論が関連するであろう。

「聊かの主観を交へず、結構を加へず、たゞ客観の材料を材料

として書き表はすと云ふ遣り方、それをやつて見やうと試みたのです。」「たゞ見たまゝ聴いたまゝ触れたまゝの現象をさながらに描く。云はゞ平面的描写、それが主眼なのです。」「(『生』に於ける試み)

この論と実作『生』との間の矛盾についてはしばしば指摘されてきた。また、これを花袋が描写法を手探りする一過程のものであるとする相馬庸郎の論や、平面描写自体の本質の見直しを試みた根岸泰子の論もある。ここではそれらを踏まえつつも、「結構を加へず」という「方針」については、『生』という小説の中に、ある程度具現されたという観点に立って見ていきたい。

「結構を加へず」とは、互いの事象を意味づけたり、関連づけたりしないという程度の意味であろう。脈絡不明のこの世の現象と同じレベルで現象を描こうとすれば、なまじの筋道を立てることは、現実からの遊離を招くだけだ。ひたすら事実を描こうとした花袋がそういう方針を立てたのは確かに一つの道であるように思われる。

すでに見たように、『夢十夜』では「自分」と他者の間を幾つもの事象によつて関連づけることで境界が生じた。『遠野物語』では、内と外とを関連づけることで、『破戒』では、たとえば天長節と丑松の身の上とを関連づけることで境界は生じ続けた。割り切つて言えば、「結構を加へる」ことが、境界を生むのだ。

『生』には、事象が互いに関連づけられずに投げ出されているところがある。それは互いを意味づける結構を避けているということだ。総じてその方法は、安易な因果主義や、図式的な二項対立的思

考からの脱皮に役立つだろう。が、境界を立ち上がらせなくなることによって、小説は物語性を奪われ、同時に境界の向こうに控える外部を失うことにも繋がる。「内部の成立のためには、まず外部が析出されなければならない」(赤坂憲雄『異人論』⁽²⁾)とすれば、それはまた内部をもあいまいな世界にしてしまうだろう。

では、平面描写以前の『蒲団』はどうなのか。先に触れたロトマンや高橋亨の考えの中におくと、竹中時雄は「行動者としての主人公」としては弱い。彼は浦島でもかぐや姫でもない。むしろ芳子のほうが移動者だ。かりに異国からやってきて戻って行く彼女を、かぐや姫に重ねて見ると、時雄は翁の位置にあることになる。

竹取翁は、別れの際に姫から書き置きを渡された。時雄は故国に帰った芳子から「候文」の手紙を受けとる。竹取翁は「脱ぎ置く衣を形見と見たまへ」と着物を受けとるが、時雄は残された蒲団の匂いを嗅ぐ。片方は故国での、片方は故国を出てからのことで、それぞれ翁と時雄に対し隠し事があった。それが露われた時、別れとなるころなど、原典とパロディの関係にも見える。竹取翁の「何事も用もなし」という無力感は、置き去られた者の哀しみとして時雄のものでもあった。ともに時の経過の悲しみの内にあるということも含め、竹中時雄の名さえ象徴的である。

ここでは述べないが、『破戒』と『蒲団』は、主人公の動きから言うると裏返しの関係になるだろう。が一方、竹取物語のような典型的な物語形式を変奏的に踏襲しているという点では同じだとも言える。竹取翁は自身が異界にいかなくとも、異人を受け入れたという

点で、境界を感じた。境界を自ら飛び越えることが主人公の性質だとすれば、そういう動性を少し失う形で明治の「翁」も境界を意識する。

時雄が内と外との間に危うい境界を感じなければならなくなったのは、芳子がやって来る以前の「同じやうに細君の顔を見て、飯を食って眠るといふ」平凡なる日常の設定のうちにある。その上に生じる時雄と芳子の間の境界は、むしろ小説にとってはただ彼にだけ生じる境界である。ここでは彼だけが倦怠と刺激を、妻と鬨入者を、師と男を、同時的にとらえているのだ。芳子という存在の真の意味は、「其身の不当の嫉妬、不正の恋情の爲めに、其の愛する女の熱烈なる恋を犠牲にするには忍びぬと共に、自から言つた『温情なる保護者』として、道徳家の如く身を處するにも堪へなかつた」という時雄の内なる目によってだけ境界を生む。『生』は、しかしそういう『蒲団』の陳腐さ、物語的な類型から脱しようとするかのように、安易な意味づけ、安易な「結構を加へ」ない方向へ出ようとしているようである。その実行のための平面描写がひとつの発明であるのは、平面描写の機能こそ、結構の停止だからである。繰り返せば、しかし『生』において、物語にとって必要欠くべからざるものと思われる境界を失うのは、そのためである。

注(1) 小倉脩三「夢十夜」解説(『短編の愉楽2』一九九一 有精堂

63頁)など。

(2) 「自然主義文学の身辺些事(一) 辺倒に対する批判」(岩本由輝

- 『柳田国男——民俗学への模索——』柏書房
- (3) 土方洋一「遠野物語」の語りと文体」(『物語研究——語りそして引用——』昭61 新時代社)が、このあたりに触れている。「と云ふ」の解釈に異見があるが、ここでは措く。
- (4) 一九七八 勁草書房
- (5) 一九九一 世織書房
- (6) 松元季久代「『夢十夜』第一夜——字義の意味の蘇生——」(『日本文学』昭62・8)
- (7) 石原千秋「『夢十夜』における他者と他界」(『東横国文学』16 昭59・3)
- (8) 竹盛天雄「イロニーと天探女——『夢十夜』論——」(『国文学』昭51・11、12)
- (9) 注(7)、注(8)など。
- (10) 笹淵友一「夏目漱石——『夢十夜』論ほか——」昭61 明治書院
- (11) 注(10)
- (12) 注(8)
- (13) 注(7)
- (14) 注(7)
- (15) 注(8)
- (16) 「丑は紐、つまりヒモで、せっかく芽ばえたものも紐にしばらくはまだ十分に伸びないさま」(諸橋轍次『十二支物語』昭52 大修館書店)
- (17) 森常治『日本の幽霊の解放』(一九七四 晶文社)は、『破戒』のこの場面に触れ、氏の論の立場から丑松を「幽霊」と言っている。
- (18) 「生」試論——描かれた〈生〉について——」(紅野敏郎編『論考 田山花袋』昭61・2 桜楓社)
- (19) 『日本自然主義論』昭45 八木書店
- (20) 「田山花袋の『平面描写』論——明治文学における作中人物相対化の様相——」(お茶の水女子大『国文』62 昭和60・1)
- (21) 一九八五 砂子屋書房

「隣室」から「一兵卒」へ

——脚氣衝心をめぐる物語言説——

戸 松 泉

明治四十年前後、即ち日本自然主義が時代をリードするひとつの文学運動として認知されつつあった時期の田山花袋の小説群のなかで濃厚に見られるひとつの傾向は、人間を生理的・本能的な側面から捉えようとする観点の提示であった。「隣室」(明治40・1『新古文林』)「少女病」(明治40・5『太陽』)「ネギ一束」(明治40・6『中央公論』)「蒲団」(明治40・9『新小説』)「一兵卒」(明治41・1『早稲田文学』)等、この時期の注目すべき作品に共通するのは、物質的自然としての人間が抱えた生理的問題が扱われていることである。病気による肉体的苦痛・性的欲望・飢餓感等々。明治三十年代に花袋が獲得した新しい人間把握の観点である。このうち「隣室」と「一兵卒」とは発表時期に一年ほどの隔たりがあるが、どちらも脚氣衝心によって死んでいく人間の姿が印象的に描かれている。

この脚氣は当時「江戸煩い」と通称されたように、元禄・享保から宝暦年代にかけて、江戸という都会に人口集中することによって多くの発病者を生んでいったという、前時代から引き継ぐ原因不明

の死病であった。この病気が明治という時代に入って俄然問題化してくるのは軍隊において多発したためである。殊に海軍の何十倍もの兵士を擁する陸軍は深刻であった。早くから兵食の改良に努め洋風食の採用を試み脚氣の激減に成功した海軍に対して、日本食(白米食)に固執した陸軍が脚氣予防のために米麦混合食奨励の訓令を出したのは、日露戦争末期の明治三十八年三月二十九日だった。この戦時に「総病者の2分の1に近い脚氣患者を出した」⁽²⁾ためである。いうまでもなく「一兵卒」はこうした現象を背景に書かれた作品である。しかし脚氣の原因解明に本格的に乗り出すのは明治四十年七月陸軍省臨時脚氣病調査会が発足してからであり、以後も解明は難航していったのである。「殆ど本邦特有の病」「風土病」である脚氣は、西洋医学においても治療法は確立していなかった。罹病者は衝心によって〈死〉という〈絶対〉から逃れられない、恐ろしい病というのが社会の通念であった。こうした現実状況のなかで花袋は脚氣というまさに「時代の病」を作品化していった。即ち

〈死〉を前提に病氣と対面していったのである。そして「隣室」は「私」による一人称の〈語り〉によって、「一兵卒」は基本的には三人称の客観小説として、というように異なる文体を採用している。この時期の花袋が様々な小説文体を模索していたのは一方の事実であり、その中でこの共通する題材を繰り返し作品化するということを行っていたのである。本稿では、この二度の試みを検討することによって自然主義「成立」期の花袋の〈文学的虚構〉の一面を明らかにしてみたい。また、二作品を比較検討する作業のなかで、この間に挟まれた「蒲団」という、歴史的「転倒」を生みだしたとされる小説の内実に迫ってみたい。

近年「蒲団」という作品をめぐって〈虚構〉としての読み替えが盛んになされている。「自己告白」「私小説の濫觴」という一種のリアリズム信仰に呪縛されていたこの作品の捉え方に対して、そこには文学史という歴史認識において、ひとつの「転倒」現象があったとする見方も提出されて久しい。またこの時期の花袋の理論と実作との相関が計られ、本格的客観小説・フィクションを志向していたとする、実作における表現構造の解明も鋭意なされている。こうした研究動向を垣間見た時、「蒲団」をめぐる「転倒」は実のところ「蒲団」発表以後の花袋のなかでこそ体现させられてしまったのではないかと思えてくる。「転倒」をひき起した要因はむしろ当時の状況のなかで探らなければならない。明治三十年代、最も精力的に外国文学を受容し日本における新しい文学の実現を図ったモダニスト花袋。その花袋にとっての「自然主義」とは何を意味していたの

か。十九世紀後半の絶大なる科学信仰のイデオロギーを背景に生み出された西欧の自然主義^{ナチュラリスム}⁽⁵⁾、その洗礼を花袋は或いは日本近代文学はいかなる形で受け止めたのか。この繰り返し問われて来た問題の一端を、結果として読者の前に顕現された作品の検討を通して考えてみたい。また〈描写〉という表現技法論の次元にのみ還元させられた感のあるこの時期の花袋を、人間認識という別の観点から把握してみたい。

1 「隣室」の「私」

「隣室」に対する従来の理解は吉田精一氏の次のような言葉に代表されるだろう。

『隣室』は旅先で、偶然となりあった旅人の脚気衝心による死とその前後を、傍観者として、書いた作品で、できるだけ冷淡に、「死」といういかんともしがたい絶対の事実や、その直前の苦惱をうつつし出している。突然とびこんで来て、突然死んで行く人間をとりまく宿屋の主人、代診等の迷惑げな表情が、それを陳見する傍観者の、「私」を通して、観察されている。

（『明治文学全集67 田山花袋集』解題 昭43・3刊）

隣室で「私」（＝作者）が出来事を冷静に客観的に、傍観・観察していくという捉え方である。しかしこの小説は、既に宮内俊介氏「『隣室』の人々——明治四十年の田山花袋」（『熊本商大論集』平4・3）に指摘があるように「私」による一人称の〈語り〉という構造をもっている。宮内氏は、語り手である「私」はこの出来事を傍観

してただけではなく少なからず関わりをもった体験者でもあった、そして当事者としての自分の行為を照らしながら、脚気の客の死という出来事に関わった人物一人一人(宿の主人、下女、代診、老婆)を批評し聞き手に向かって「報告」していく主体であったと指摘する。「隣室」はまさしくこうした「私」の主観的感慨が全編を覆っている作品なのである。しかし「見聞の要所々々で」挟まれる「私」の感想が「自ずから主題となっている」のか。「語り手の意図を読み違えようがない」という時の「意図」とは何か。果たして宮内氏のように「読み違えようがない」「明快」な作品なのだろうか。むしろ、この作品の構造を「私」の「報告」と読んだ時、読者にとって問題になるのは「私」の捉えた登場人物一人一人の姿、そのあり様ではなく、「私」の「報告」それ自体なのではないか。

「私」の思惟全体が前景化され読者の検証の眼に晒されてしまうという仕組みになっている。ちょうど『重右衛門の最後』(明治35・5新声社刊)の末尾で展開された語り手富山(「自分」)の〈自然〉論(6)のように読者は受け止めるのである。即ち語り手をメタテキストとして読むのではなくテキストとして読むことがこの一人称小説では要請されて来る。この小説の語り手を「神の位置に置かれた」(前掲宮内氏論文)視点の持ち主と捉えることは難しい。

今一度「隣室」という小説のかたちを捉えてみよう。冒頭「ふと眼を覚ましますと、隣の室に人の声——笑ふやうな唸るやうな私語くやうな声が聞えるでは御座いませんか。」というように、「私」は旅の途次に宿泊した旅籠屋で体験した出来事を語り出す。です・ま

す調の丁寧な口調で話を進め、時折「私はこれを何うお話したら好いでせう。」「この叫喚を聞かされた私は何うであつたと想像しますか。」「一場の物凄光景を想像し給へ。」と聞き手を想定した言説を挿入しながら、語り手「私」が過去の体験を取捨選択しつつ明確な構成意識のもとに聞き手に向かって語るといふ形式がとられている。基本的にはそう捉えることができよう。しかし、「今、声のした隣の室は」「確かに先程、給仕に出た鼻の扁平い女の声です。」とか「十二時五分前でした。」「よう彼は、是、三十分になるのに」「昨夜」とかいうように、「私」はあたかも今事態が進行しているかのように、克明に時刻の経過を示しながら語っていく。その場を再現する(現前させる)かのような文体を採用していくのである。そしてその時その時「私」がどこに居たのかその位置が読者には明確に窺われる仕組みになっている。例えば

医師は鞆を下に置いて、座に就いた様子、主人の話し懸けるのを軽く会釈して聞いて居りましたが、病人の時々刻々に苦しむのを見て、やがて診察に取懸つたらしい。
夜はしんとして、人の話声も聞こえないので、病人の呼吸づかひの暴いのや、医師の胸を叩く音などが分明と手に取るやうに聞える。

というように、「私」は隣室に居て物音や声を聞くことによつて「様子」「氣勢」を窺いその場を想像し様々な思いを巡らすのである。基本的には聴覚によつて得た情報による再現がこの小説叙述の大部分を占めている。しかし、

不意に、

『あゝつらい、つらい、誰か……誰か居ないかナア、……あゝ苦しい、足が……足が……誰か来て、』

叫喚と共に大きな身体が蒲団の上をのたうち廻るのでした。

私は見兼ねて、二階を下りました。

という叙述によつて、「叫喚」と同時に「私」が思わず室をとびだし唐紙を開けて病人を見たことが分かる。「私」の眼に映つたその場の光景を描くことによつて「私」のときの行動を暗示している。また「私」は「唐紙の隙間から」という限定された視野から観察しもある。その時その時の「私」の五感（主として「視」「聴」）によつて感受されたものが特権化されて示されるという表現方法がとられている。こうした時間と空間の現前性が強く意識されている文体を考慮した時、「私」が何を語ろうとしていたのかは明らかだろう。読者はまず何よりもこの間の「私」の身体と心とのドラマとして「隣室」一編を受け止めるのである。

そして「私」は脚気衝心で間断なく苦しみ続ける隣室の客に遭遇することによつて様々な思惟に捕えられていくのであるが、この時の「私」が既にその時以前から囚われていた主観が二つあった。一つはこの旅籠屋に対する不愉快な感情であり、もう一つは友人から聞いていた脚気の恐ろしさである。この既成の観念がどれくらい「私」のものごとの受け止め方を左右したことか。前者は投宿した直後から抱き始め結局この宿を出るまで終始一貫していた。冒頭で「私」は、思い起せばこの宿に着いてから「不快」なことばかり

であつたと訴える。主人から客としてぞんざいにあしらわれたこと、案内された部屋の薄汚さや眺めの悪さ、便所の不潔さ、給仕の女の顔への不満から料理一品一品に至るまで気に染まなかつたことを綿々と述べていく。この不快感は最後まで尾をひく。病人の死後「旅客の鞆」を探る宿の主人の行為を「不徳」として「暗い心」になつたのもこうした「私」故であり、その主観的感慨が前置して読者に示される。宿の主人の内側からの視点はこの小説では何一つ現れない。田舎の小さな旅籠屋の主人にとつては夫のところ宿賃を取れないことを心配してのやむにやまれぬ行為であつたのかも知れない。しかし「隣室」の登場人物はすべてこの「私」の眼に映る姿として顕現されているのであり、極端なことを言えば「私」の偏見によつて捉えられた対象以外の何ものでもない。

また後者は「此時不図恐ろしい脚気衝心のことを思ひ出しました。私の友人で、其病に襲はれて、一夜苦み通しに苦んで死んだといふ話、其苦悶は非常なもので、傍の見る眼も堪へられない。死んでも好いから此苦をなくして遣り度いと思ふほどであつたとのこと」

「恐ろしい脚気衝心、いかな名医の力も黒い死の影を防ぐことの出来ないのは此病です。」というように、脚気衝心が即「死」につながる恐ろしい病気であるという認識である。「私」は友人から聞いてそれ以前から知識として持つていた人間であつた。旅人の病を脚気衝心と判断し、すぐに「死」という結末を思ったからこそ「私」は様々な感慨に囚われていく。（それに引き替へ宿の人間は「私供はそんなに重いととは思ひませんでした。」と言うように「私」と

は病に対する認識に差があった。

旅人のことをいろ／＼と頭に描いて、もう眠るところではなくなつて了りました。唸声の一刻毎に、恐ろしい死の影は軒端に近く迫つて来るやうで、もし死神と謂ふものが人間の視聽以外にあるならば、もうこの漆のやうな暗黒の闇の中に居るのだと思ひました。と、非常に不気味に陰気になつて、行灯のかけに茫と白いものがあるやうな心地、ゾツと肌膚が粟立つて参りました。更に悪いことには、メーテルリンクの戯曲『侵入者』

『盲人』などの記憶が折りから明かに頭脳に描かれたので、隣室の軒端の青簾を透しての洋灯の影、雨に湿れたる芭蕉葉の光音もせぬほどの雨のおとづれ、しんとした闇の夜は、私の神秘の靈をそゝるのに充分でした。

近代的知識人の「私」は〈死〉を前にメーテルリンクの戯曲を思い起こし、神秘的靈的な力の顕現を感じ戦慄する。〈死〉は人をして嚴肅な思いにさせる。形而上的・哲学的な思惟を促す。日常性を忘れさせ一種の狂傲へと人を誘う。そうであるからこそ「私」は、なす術もなく帰つた医師を「人の情けの薄い」として責め、「悲哀」を感じるのである。しかし、脚氣の旅人はそんな「私」の感傷を嘲笑するかのやうに、〈死〉への恐怖をも超えたかの如く肉体的苦痛への呪詛を叫び続けたのである。

『あゝつらい、つらい。打断つて、打断つて、足を』『あゝ其所に刀、刀が無いかなア、短銃ピストルでもあつたら、打貫いて、打貫いて呉れ』『あゝつらい、つらい、もう好加減に死ねないか

ナ。早く、早く殺して呉れよう——』

この「恐るべき死をも恐れざるほどの烈しい苦痛」の「叫喚」の前に、「私」は「霊だの精神だの、理想だのと人間は平生申して居りましても、此の生理的圧迫の苦痛に対してはまことに儂ない意味のない無価値のものではありませんか。」と慄然とするのであつた。出稼ぎに行った九州の若松(8)で病に倒れ故郷の滑川へ「五里手前まで来て」死を迎えた旅人。両親・妻子などもいるかも知れない（この点は客が死んだあとで知る）。二十八歳の青年が社会的存在としての責任も理性も感情も何もかもを喪失して、ただ現在の生理的苦痛から逃れることしか念頭にない様子なのである。物質的自然としての人間、自然の法則の前に無力な人間の姿がここに在ると「私」は深々とした思いに浸るのであつた。おそらく「隣室」という作品で提示したか、たものは、即ち「私」の報告の目的はここに集約される。前述の時折挿入される聞き手を想定した呼び掛け、「私はこれ、何うお話ししたら好いでせう」「この叫喚を、聞かされた私は何うであつたと想像しますか」等という時、「私」が最も伝えたかつたのはこの点である。そして旅人だけではなく「私」もまたこうした人間の〈自然〉に陥っていく。この間の「私」の葛藤は実は生理と精神とのそれでもあつた。まさに眼の前で繰り広げられた脚氣の客と同じ経験を「私」もしたというのである。「人間と言ふものは、何うしても生理的圧迫には敵し得ぬもので、そして又、遂に個人個人の境を脱することが出来ないものだといふことを此時つく／＼覚りました。」というのは他ならない自分自身の心と身体で体験したこと

であった。

「私の頭脳は先程からの刺激に乱れて、殆ど全く常規⁷を失ひ、幾度かせめては自分でも看護してと思ひながら、しかもそれを敢てするに忍びませんでした。」

「三時間に近い頭脳の動揺、余り烈しく神経を勞らしたのと長い間眼を覺まして居つたのとで、いつか身体が疲労したと見え、果ては其断末魔の苦痛の声も何だかかう遠く隔つて了つたやうな氣になつて、続いて精神上の同情の念が次第に薄くなると共に、(中略)死ぬといふことが別段大して悲しいことでもないといふやうな恍惚とした心になつて、(中略)平生同情の何のと立派なことを言つて置きながら、疲れたからと言つて、それに支配されるとは情けないことなどと自から自分を責めて居たが、それもいつか微かになつて、やがて重苦しい鉛のやうな昏睡が私を襲ひました。」

「精神上の同情の念」が次第に肉体的な疲労による睡魔に抵抗できなくなつていく様がその時間的経過のなかで提示されるのである。人間に関する「生理的圧迫には敵し得ぬ」という捉え方と「遂に個人⁸の境を脱することが出来ない」とする認識はそのままには直結してこない。物質的自然としての人間が「生理的圧迫」を免れない存在であるという一種の科学的人間観(決定論)と、人間はあくまでもエゴイズムの脱却が難しいとしつつ、一方であるべき〈自我〉追求のロマンチズムを背後に抱え持つ認識とが混交され同居しているのが「私」であった。

ところで「隣室」はこうした物質的自然としての人間の普遍的あり様を、病人と自分をアナロジカルに語つたところで終わるのではない。かなりの分量を割いて病人の死後の旅籠屋の様子が語られている。翌朝の「私」の眼に映つたものが、即ちその時の「私」の主観によつて捕らえられた光景が示される。それは宿の主人の「不徳なる行為」であり、「戸外」の「灰色の怪しい色」の風景であり、宿の洗面所周辺の「不愉快な光景」であった。「私」の感情を支配しているのは「悲哀」と「不愉快の念」であった。末尾の部分の叙述にはこうした主観的な言葉が頻出する。「私」は冷静になろうとしてもそうはなれなかつた自分を語っていく。「けれど人間が死其者と相對してよく平生の静かな胸を保つことが出来るでせうか」と問いかけながら、翌朝の「泣き度くな」るほどの「悲哀」と「寂寞」を吐露し、主人の行為や不潔な洗面所や、宿屋全体に対する生理的な嫌悪を露わにしていくのであった。

一見、体験から導き出された真理・事実を淡々と語っているようであるが、一人称の〈語り〉という文体の選択は、語られた全てが「私」固有の主観的感慨として読者に対象化されてしまうという結果を確実に招いている。読まれるべきは他ならない「私」自身であった。宿の者たち・医師そして自分をも含む「薄情なる他人」の行為のなかに「人間の最も暗い処」を見て「暗い心」になる「私」は、エゴイズムの当然の発露として観念的には理解を示しつつも、一方で一夜旅籠屋に居合わせた人々が共同体意識を喚起し相互扶助の精神を発揮することを期待していたに他ならない。しかし「私」は其町

に用事があつて、朝飯が済むとすぐ出懸けましたので、其後の事はよく知りません」というように次第に自分の日常性「平生」に帰つていくことによつて冷静さを取り戻したかの如く、何ごともなかつたの如く、この宿を後にしたのである。まさに近代的個人主義を生きてしまふ「私」がいたわけで、観念と精神との間で様々に引き裂かれた生の様態を示す〈近代人〉「私」を顕在化させてこの小説は終わる。「隣室」末尾に漂う「私」の「不愉快」という感情は、生理的な嫌悪感と隣り合わせであるのだが、むしろ自分をも含めた人間のエゴイズムをやむを得ぬこととして肯定せざるを得ない自身の近代主義的観念自体に向けられていようでもある。

2 一兵卒の〈死〉と語り手

「隣室」発表の一年後、花袋は再び、戦場を舞台に脚氣衝心の病人を描いた「一兵卒」を発表していく。日露戦争時の明治三十七年八月二十九日、日本帝國陸軍第一・二・四軍は遼陽に向かい前進を開始、世にいう「遼陽の会戦」は九月四日まで激しく戦われた。この戦いで日本軍は勝利したとはいふものの死傷者二万三千五百三十三人は露西亜軍のそれを大きく上回った。「一兵卒」の背景にはこの厳しい会戦が置かれている。明治三十七年八月三十一日の夕方から九月一日の未明まで、この歴史的時間の一部が流れている。日本軍が激烈な戦局を迎え慌ただしい動きを見せる最中、「流行腸胃熱」のため聯隊から離れることを余儀なくされ大石橋の病院に二十日間入院していた一人の兵卒・「渠」（かれ）「彼」とも）が、病

院の劣悪な環境に耐えられず軍医の留めるのも聞かずに独り聯隊に戻るため「満州の野」へと歩き出したところからこの小説は始まる。聯隊はこの間、大石橋から海城、東煙台、甘泉堡、新台子、鞍山站そして遼陽へと進攻していった。後を追つて「渠」は歩く。持病の脚氣を昂進させながら広漠とした満州の野をひたすら歩く。

この小説において主人公といえる「渠」についての具体的な情報は当初から何も読者に与えられない。ただ一兵卒であるということだけが示される。小説半ばに至つて「田舎の豪家の若旦那」であること、母・妻・弟といった家族や女（恋人）のいることが漏らされる。そして末尾「渠」が脚氣衝心で死んでいく時、その場に来合させた兵士によつて「隠袋カクレザクを探」られ軍隊手帳に記された住所と名前「三河国渥美郡福江村加藤平作」が読み上げられ、初めて個としての顔が窺われる。このことから「一兵卒」においては加藤某という個人の問題は追われていないことが分かる。また兵卒の問題が、即ち〈戦争〉の問題が正面から追究されているわけでもない。無論「渠」に過酷な状況を強いるのは他ならない〈戦争〉である。階級の低い兵卒ゆえに堪え難い苦痛を味わうのである。〈戦争〉という大義の前には一歩兵の病など瑣末なことであり救済措置もないがしるになる。しかしそもそもその病院を出て歩き出した動機が当面の「渠」の生理的不快感にあつたとされるように、ここでは〈戦争〉時の異常な状況自体が問題にされているのでもない。いわば〈戦争〉は「渠」にとつて一種の「真空状態」⁽¹⁰⁾を与えるための、即ち〈死〉へと向かつていく人間の生理そのものを追うための実験装置

であった。ただ、病に冒された「渠」がその置かれた状況（「牢獄」とされる。）のなかで刻一刻と確実に〈死〉という肉体の終焉に向き合っていく過程が当の病人の、内側から、描かれる。いわば〈死〉そのものを身体的に言説化しようとする大胆な試みであった。実のところ、「隣室」との違いはこの一点にこそある。花袋は「隣室」で自らの抱くテーマが、「私」の解釈という形で前景化してしまつたことを悔やむかの如く、再度作品化に挑戦しようである。

冒頭「渠は歩き出した。」といきなり始まる。この一文からは三人称の客観小説というかたちを認めることができる。しかし続いて次のような「渠」の内言が現れ、身体に感じる荷物の重量感や神経に障る音やが当人が感受するかたちで示される。

銃が重い、背囊が重い、脚が重い。アルミニウム製の金腕が腰の剣に当つてカタ／＼と鳴る。其音が昂奮した神経を夥しく刺撃するので、幾度かそれを直して見たが、何うしても鳴る。カタ／＼と鳴る。もう厭になつて了つた。

語り手は時折「渠」の行動を外側から語る言説を挟みつつ、「渠」が死んでいく瞬間まで基本的には「渠」の身体と一体化して即ち「渠」の眼に映る辺りの光景や耳に聞こえるものや肉体に感じる苦痛やを現前させていく。人間における自然的生理的側面の重さを強調している点は「隣室」と同じである。当初「渠」の頭を占めていた意識や精神やが、次第に肉体的苦痛が昂進してくることによつて稀薄になっていく過程がここでも追われている。それ故に全体を通して「渠」のモノローグ的印象を読者は受ける。そして小林修氏が

「一兵卒」は単なる内面描写ではなく、病気の主人公の生理的苦痛と、その切れ間に浮び上がってくる断片的な妄想と、死に至る迄の深層心理を一つの意識の流れとして描出し、しかも、時間的距離的脈絡が極めて精緻に計算されている」と指摘するように、「一兵卒」はきわめて意図的・技巧的な構成によつて成り立っている。この点をまず叙述に即して見ていくことによつて、それが何を描くために駆使されているのかを捉えて見たい。

冒頭の「渠は歩き出した。」とは、「渠」がこの少し前に汽車に便乗することを拒まれ、仕方なしに歩くことを再開した直後であったことが読み進めていくと分かる。この時既に「渠」は堪え難い肉体的苦痛を抱いている。大石橋から「十里、二日の路」を歩き続けているのちの現在であった。しかしこの時点の「渠」の意識は未だ平常のそれを保っている。ただ次第に故郷・幼少時への回帰願望が兆して来る。汽車や路や、「渠」の眼に映る外界の風物によつて刺激された連想は常に故郷の追憶へと誘われる。「渠」の所属する十八聯隊は「豊橋」地区出身者が占められていた。当時の徴兵及び聯隊の編成は地区（郡）ごとであった。⁽¹²⁾ 病院を逃げ出した「渠」は聯隊に戻るしかないのだが、そこには故郷の仲間・郷里への回帰願望が潜在していたとも思われる。

a 「ふと汽車——豊橋を発つて来た時の汽車が眼の前を通り過ぎる。（略）と忽然最愛の妻の顔が眼に浮ぶ。母親がお前もうお起きよ、学校が遅くなるよと揺起す。かれの頭はいつか子供、の時代に飛返つて居る。裏の入江の船の船頭が（略）嗚鳴つて居る。

る。」

b 「故郷のいさご路、雨上りの湿った海岸の砂路、あの滑らかな心地の好い路が懐かしい。」

c 「其兵士は善い男だった。(略) 新城町のもので、若い唄があつた筈だ。」

d 「故郷の野で聞く虫の声とは似もつかぬ。(略) 一時途絶えた追懐の情が流るゝやうに漲つて来た。母の顔、若い妻の顔、弟の顔、女の顔が走馬燈のごとく旋回する。」

このように、小説前半は外界(汽車・路・虫の音等)によつて様々な反応を示す「渠」の意識が主として追われているのだが、そこに色濃く見られるのは、故郷・家族共同体への回帰願望であった。様々に変容する「渠」の意識のなかで最後まで残存するのはこの望郷・追懐の念であった。作品末尾で「故郷のさまが今一度其眼前に浮ぶ。母の顔、妻の顔、襷で困んだ大きな家屋、裏から、統いた、滑らかな磯、碧い海、馴染の漁夫の顔……。」というように、当初(引用a)浮かんだ故郷の映像が「今一度」末期の「渠」の眼に浮かぶのであり、一貫して底流する意識として繰り返されていることは明らかである。

野を歩く「渠」の「意識の流れ」のなかで、もう一つ顕著なのは、〈死〉をめぐる心理的変容である。束の間支那人の荷車に便乗した「渠」は肉体的苦痛が激しくなつて来るなかで漠然とした「不安」を感じる。「天にも地にも身の置き処が無いやうな気がする」と漏らすように、存在の不安といった輪郭の曖昧なものである。こ

の心の「動揺」はやがて「孤独」感を募らせる。下士官によつて荷車から引き下ろされ、再び野の行路へ立った「渠」は、遠くに砲声を聞き「修羅の巷」での戦友の働きを想像して、今自分のいる広漠たる野との対照のなかで隔絶された世界にいる孤立感に捕らえられる。「渠」の眼に映る自然が悲哀を帯びて来るのはこの頃からである。作中時折挿入される〈風景〉も「渠」の心の変容を明示して、意図的である。これらは「渠」のなかで〈死〉が現実のものになつていく徴憑でもあった。

「軍隊生活の束縛」「戦場は大なる牢獄」という一見戦争批判を思わせる認識も〈死〉という現実を前にして見えてきたものであった。「かれの胸には此迄幾度も祖国を思ふ念が燃えた」と語り手も説明するように、「渠」も出征当初は「此の身は国に捧げ君に捧げて遺憾が無いと誓つた。再びは帰つて来る気は無いと、村の学校で雄々しい演説を為した。」のであり、戦場でも「戦友の血に塗れた姿に胸を撲つたこともないではないが、これも国の為めだ、名誉だと思つた」りもした。ナシヨナリズムの高揚する体験もした。しかし、国家への忠誠心は自身の〈死〉という現実の前に容易に雲散霧消する。「死と相面しては、いかなる勇者も戦慄する」。人間は〈死〉を実感した時、国家も名譽も何ほどのものでもない。〈死〉という絶対が全ての意識を超越し疎外していくのである。「渠」は次第に〈死〉への恐れと不安に捕らえられていく。このように「渠」の千変万化する意識が次第に肉体的な終焉としての〈死〉一点へと収斂していく様が時間的経過とともにきわめて精緻に追われている。

「一兵卒」の後半は、脚気の昂進を身体的に自覚した「渠」がいよいよ「死」という現実と対面していく、否「死」という現実を生きていく様が描かれる。場面は広漠たる野から新台子の兵站部へと移る。こうした場面転換の前には、「渠」と行きずりの二人の上等兵との歩きながらの会話が挟まれる。辛い行進を続けていた「渠」は、間近の新台子には軍医がいるという同胞の言葉に励まされ、瞬時「蘇生したやうな気が為る」のである。と同時に「遼陽の今日の戦争」を興奮して語る上等兵二人の会話は、「渠」がまさに「戦争」という時空（「牢獄」）に在ることを前景化する。案の定ようや、着いた新台子の兵站部はまさに戦争の雑踏の最中だったのであり、一兵卒の病などは無視されてしまう。倒れるようにして辿り着き確保した休息の場、酒保のある洋館の一室は「渠」の臨終の場となる。ここで脚気衝心が遂に始まってしまうのである。以後「渠」の疼痛との闘いの様を、「死」に立ち向かい遂に敗北していく過程を語り手は実に克明に語っていく。そしてその時これまで「渠」の生理的な苦痛を内側から身体的に現前するかのようには語ろうとしていた語り手は、次第に（その困難からか）、「渠」の身体から遊離し距離をとっていくことになる。「渠」のモノローグ的言説は減少し、語り手の説明的叙述によって「渠」が苦しむ姿が顕現されるという現象が起こってくる。

語り手は間断なく襲う「疼痛」をできる限り「渠」の身に則して表現しようと努めるかのようである。

「自然」と、身体を濼搔かずには居られなくなつた。綿のやうに疲

れ果てた身でも、この圧迫には敵はない。無意識に、輾転反側した。」

「疼痛、疼痛、その絶大な力と戦はねばならぬ。」

「潮のやうに押寄せる。暴風のやうに荒れわたる。（略）体を右に左に婉いた。『苦しい……』と思はず、叫んだ。」

「疼痛は波のやうに押寄せては引き、引ては押寄せる。」

「疼痛、疼痛、かれは更に輾転反側した。」

「渠」を襲う生理的苦痛の大きさを「潮」「暴風」「波」という自然力に譬えて説明しているように、語り手がここで物質的自然としての人間の側面を強調していることは明らかである。自然力としての肉体的苦痛に圧倒されていく人間の姿が繰り返し提示される。そして、作品の全てのベクトルは「意識は生理に及ばない」というテーマを裏証するかの方向性を示して、

「彼は既に死を明かに自覚して居た。けれどそれが別段苦しくも悲しくも感じない。（略）唯、此の苦痛、堪へ難い此の苦痛から脱れ度いと思つた。」

という「渠」の死の直前の思いを説明する語り手の言葉へと収束していく。生理的痛みは人間から「悲嘆」「追憶」「空想」そして「死」への恐怖といった形而上的領域を喪失させていく。人間における生理的苦痛は絶大な力を顯示する。しかしその苦痛から逃れようと輾転反側する「渠」の行為が「自然」と「無意識に」「思はず」為されるものと語り手に説明されればされるほど、読者は語られる「渠」と語る語り手との距離を感じていく。「渠」のその時の無意識、

裡に、働く、想念や行為を語っていくことによってむしろ語る語り手
をこそ顕在化させてしまう。疼痛に襲われた「渠」の身体的・内的
在り様を言葉によって現前させることの難しさを読者は感知してい
るのである。

けれど実際はまださう苦しいとは感じて居なかつた。苦しいに
は違ひないが更に大なる苦痛に耐へ、なければならぬ、と思ふ、努力
が少くとも其苦痛を軽くした。一種の力は波のやうに全身に漲
つた。死ぬのは悲しいといふ念よりもこの苦痛に打克たうとい
ふ、念の方が強烈であつた。(略) 一方には人間の生存に、対する、権
利といふやうな、積極的の力が強く横つた。

死を免れたいという生命力が、この時の「渠」をして苦痛と戦わ
しめる。語り手は生存の戦いを行っている「渠」を饒舌なくらい説
明していく。しかしやがて、

『苦しい！ 苦しい！ 苦しい！』／続けざまにけたゝましく
叫んだ。／『苦しい、誰か……誰か居らんか』／と少時して又
叫んだ。／強烈なる生存の力ももう余程衰へて了つた。意識的
に救助を求めると言ふよりは、今は殆ど夢中である。自然力に
襲はれた木の葉の、そよぎ、浪の叫び、人間の悲鳴！

というように語り手は完全に「渠」と遊離して、「木の葉」「浪」
「人間」という並列のなかで「渠」という存在を見ていく。物質的
自然としての人間の姿に傍観者として感嘆しているのである。統一
て現れる「此室」についての叙述では、既に渡辺正彦氏も指摘して
いるように、これまで兵卒に密着してきた視点とは異質な、全知の

神のような位置に語り手は立って見ていることが分かる。

其声がしんとして室に凄しく漂ひ渡る。此室には一月前まで、露
国の鉄道援護の士官が起臥して居た。日本兵が始めて入つた時
壁には黒く煤けた基督の像が懸けてあつた。昨年、冬は、満洲
の野に降頻る風雪をこの硝子窓から眺めて、其士官はウオツカ
を飲んだ。毛皮の防寒服を着て、戸外に兵士が立つて居た。日
本兵の為すに足らざるを言つて、虹のごとき氣焰を吐いた。其
室に、今、垂死の兵士の叫喚が響き渡る。

「一月前」「昨年の冬」と時間を廻りながら語り手は「此室」の経て
きた歴史に思いを馳せる。露西亜軍が使用していた室が日本軍の進
軍によつて様態を異にしていたことを語る。それは「渠」(ここ
では「兵士」という呼称になる。)の知らない出来事であり、ここ
には語り手独自の感慨が浮上しているとしか読めない。その感慨と
はこれまで追つて来た「垂死の兵士」の問題とは必ずしも直結しな
い(戦争への思いである。語り手は「虹のごとき氣焰」として日
本兵を侮つたロシア兵を揶揄し、日本軍の勝利への感慨を深めてい
る。これまで殆ど存在を主張していなかつた語り手はもはや独自の
論理のなかに「渠」の死を位置づけようとしているかのようである。
大きな歴史的時間のなかで出来事を見ようとしている語り手がいる。

「寂として居る。蟋蟀は同じやさしいさびしい調子で鳴いて居る。
満洲の広漠たる野には遅い月が昇つたと見えて、四辺が明るくなつ
て、硝子窓の外は既に其の光を受けて居た。」という静的な情景は、
少し前にある「苦痛に悶えながら、『あ、蟋蟀が鳴いている……』」

とかれは思つた。其の哀切な虫の調が何だか全身に染み入るやうに覺えた。」という叙述と呼応して「渠」が感受したものと読むこともできる。しかし続く「叫喚、悲鳴、絶望、渠は室の中をのたうち廻つた。」という説明や、繰り返し挿入される『苦しい！ 苦しい！』という叫喚によって現前される「渠」の苦痛の凄まじさに伴う動的在り様と、辺りの静的情景との落差は大きい。むしろ語り手が全知的視点によつて、あえて対比的に、語る、その室の静的光景が現前しているとすべきであろう。語り手はここへ来て全てのものを等価に眺めつつ、一つの場面を意図的に構成する主体と化している。その構成意図とは自然の悠久さと人間のはかなさとの対比である。悠久な時間・悠久な自然のなかに回帰していく自然としての人間の卑小な姿を位置付けようという構図である。

末尾の数行で「渠」の死後のことが語られる。

黎明に兵站部の軍医が来た。けれど其一時間前に、渠は既に死んで居た。一番の汽車が開路開路の懸声と共に、鞍山站に向つて発車した頃は、その残月が薄く白けて、淋しく空に懸つて居た。／＼暫くして砲声が盛に聞え出した。九月一日の遼陽攻撃は始つた。

「渠」の死後も依然として流れる時間がここに示されている。人間における形而下の問題、生理・欲望の重さを追つて来た語り手は、「渠」の死を歴史的時間の流れのなかで、形而上的な問題として意味づけようとしている。語り手が捉えた「淋しく空に懸」たる残月は、ここまで何度か挿入されて来た悲哀を帯びた自然の映像と重なつて

この作品の基調を構成しているかのようである。「一兵卒」末尾に至つて読者の前には実体的存在としての語り手の相貌が見えてくる。ここには一個の〈物体〉として死んでいった兵卒への語り手の主観的感慨こそが前景化しているのである。

＊

同時代批評以来、その「技巧」「アート」が指摘され続けて来たように「一兵卒」が緻密に構成された作品であることは言を俟たない。また〈描写〉という表現技法の上でもその実践は高く評価されている。⁽¹⁶⁾しかしその意図的な構成や手法やによつて具体的に何が表現されているのか、という問題になると必ずしも捉え方は明確ではなかつた。日露戦争に従軍記者として関わつた花袋の体験を題材とした戦争文学（リアリズム文学）とするのが一般的だつたと言えよう。しかし「隣室」と並べた時、⁽¹⁷⁾「一兵卒」が顕現している世界は戦争の実態でもなければましてや反戦小説といった性格を示しているわけでもないことが分かる。この作品によつて顕現されているのは、物質的自然としての生を免れない人間の卑小さ無力さである。結局大いなる自然のなかに飲み込まれていかざるを得ない、とする人間の生への慨嘆である。そして、その慨嘆を導き出してくるのは、人間の生理的側面の絶大な威力を動かし難い〈事実〉とする観念⁽¹⁸⁾である。この一点を通して、「一兵卒」の語り手が示した作品の構図と、「隣室」の「私」が示した主観と重なつてくるのを読者は認めよう。「隣室」の「私」の解釈・報告が、一つの世界を現前させよう

とする「一兵卒」の語り手の構成意識とアナロジーを成しているのである。脚気衝心という病氣は共通でも田舎の旅籠屋と戦場とシチュエーションを全く異にしながら、そこで追究されている人間を捉える観点は同一のテーゼのもとにあった。このことはこの時期花袋が強調していた〈事実〉というものの中身を改めて考えさせられるのである。

私の『蒲団』は、作者には何の考えもない。懺悔でもないし、わざとあつた醜事実を選んで書いた訳でもない。唯、自己が、人生の中から発見したある事実、それを読者の眼の前にひろげて見せただけのことである。(略)又読者があれを作者の経験に好奇心であてはめて見て、人格が何うの、責任が何うの、思想が何うのと評判しやうが何うが、そんなことは何でもない。作者は唯、その発見した事実を何の位まで描き得たか、何の点まで、実に迫つて書き得たか、唯々それを顧慮するばかりである。

『小説作法』明42・6博文館刊「第一編小説と作法 三懺悔録と小説」

「蒲団」発表後、最も早い時期に花袋自身がそのモチーフについて語った文章である。この文章の中の「蒲団」を「一兵卒」に置き換えても何の違和感もなく読めるのではないか。ここでいう「人生の中から発見した事実」とは、科学者によつて明らかにされた「人間の如何なるものであるかといふ真相」のことを指している。花袋は同じ文章で科学者の「其真相を明かにさへすればそれで好い」という「離れた態度」と離れた研究とが、実に十九世紀の思潮を覆して、

宗教者をして顔色ならしめた大きな事実となつた」とし、小説は「科学で明かにした説明を更に機能的に行こうとする処にまことの意義がある」と明快に定義する。こうした言説からは同時代の「蒲団」評価の根拠となつた、〈自己告白〉のモチーフは窺えない²¹⁾。花袋が「蒲団」で描いたのはまずもつて人間の〈事実〉(普遍的人間の在り様)であつたことである。〈私〉を描くという道徳的に困難なハードルを躊躇なく超えられた理由はこの辺りにあつたとも思われる。この無意識のうちに跨いだハードルを人々は評価したそれが以後の花袋を何がか規定していくことになつた。引用した「蒲団」発表時にもっとも近い花袋の発言と後年のそれとに落差の生まれる所以である。

「隣室」と「一兵卒」と二作品(否この時期の「蒲団」他の作品も)を検討していく時、若き日、花袋がゾラやモーパッサンやフローベールやに接することによつて獲得した、へ人間もまた自然である」という〈事実〉の発見の衝撃がいかに大きかつたかが窺われる。さしづめ現代の我々がビッグバンや遣伝子理論やに遭遇した時に匹敵する体験であつたらうか。その意味では花袋はフランスの自然主義の背景である科学主義・実証主義の精神の一端を正当に受け止めたと言えるであらう。そして、この「科学的」人間観は〈新しい〉観念であつたが故に、それ以降の花袋をいかに根深く捕らえていったことか。伝統的に身につけて来た教養やモラルやと近代主義的知識と、この花袋の認識上の葛藤のダイナミズムが、彼の小説や数多くの評論やを見ていく時にもっと捉えられてもよいのではない

だろうか。「描写論」(明44・4『早稲田文学』)で一応のまとまりを見せる花袋の描写論に關しても、そこまでのプロセスを考えると認識論と表現技法論との間で大きく揺れていたことが窺われる。しかし、この問題及び「蒲団」の実質的検討は別稿に譲るほかない。(作品本文の引用は刊行中の臨川書店『定本花袋全集』に拠る。尚本論中の傍点は全て筆者による。)

注(1) これらの作品は全て『花袋集』(明41・3易風社)に収録された。冒頭に「蒲団」、末尾に「兵卒」が置かれている。同様の観点の見たる他の収録作品に「家婢」「キス以前」が挙げられる。

(2) 中川米造・丸山博編『日本科学技術史大系第24巻〈医学〉』(昭40・10第一法規出版刊)。脚氣に関する知識は概ねこの書に拠る。尚、森林太郎(鷗外)「非日本食論ハ将ニ其根拠ヲ失ハントス」(明21)等に支えられて陸軍が日本食にこだわり続けた背景には、高価にく肉食・洋食の経済的負担に大所帯ゆえに耐え難いという点があったという推測がこの書でなされている。

(3) 柄谷行人氏(『日本近代文学の起源』昭55・8講談社刊)は「告白」という形式・制度が先にあって告白する内面が形作られたという、(蒲団)によって顕在化した日本近代文学における一つの「転倒」現象を指摘した。小森陽一氏は「自然主義の再評価」(『日本文学講座6』昭63・6大修館書店刊)で「結果として最も『文学』的な擬制をつくり出し」た日本自然主義文学の実質の再検討を喚起している。

(4) 根岸泰子「田山花袋の『平面描写』論——明治文学における作中人物相対化の一様相」(『国文』昭60・1)、「田山花袋『平面描写』再論——『印象描写』へ至る語り手の問題」(『岐阜大学国語国文学』昭62・3)、川上美那子氏「自然主義小説の表現構造——『重右衛門

の最後』から『生』へ」(『人文学報』平元・3後、『有島武郎と同時代文学』平5・12審美社刊所収)等でなされている。また山川篤氏は「花袋・フローベール・モーパッサン」正・続(平5・10、平7・3駿河台出版社刊)で花袋の「ボヴァリ夫人」翻訳への軌跡を詳細に追っている。こうした一連の論考から、花袋がいかに西欧的客観小説の実現を指向していたかが窺われる。尚、中山眞彦氏「日本語はフローベールをどこまで受容できるか——『蒲団』の仏語訳と『ボヴァリ夫人』の日本語訳」(『文学』昭63・12)に、「西洋流第三人称小説が少なくとも潜在的には意図されていた」「蒲団」が「主人公の独白という印象を与えてしまう」理由を、「主人公と語り手の自然な癒着という日本語の特性」に見ていく興味深い考察がある。

(5) 『フランス文学講座5 思想』(昭52・6大修館書店刊)「科学主義」「科学主義への反動」の項参照。山川篤氏「フランスの自然主義と日本の自然主義」(『定本花袋全集』第26巻月報 平7・6)は、ゾラが初めて「ナチュラリスム」という言葉を使ったこと、その基になった「ナチュラリスト」とは生理学者の意味であったことを紹介している。

(6) 十川信介氏「『自然』の変貌——明治三十五年前後」(『文学』昭61・8)がこの小説は当時の花袋が抱いた自然に関する認識を描こうとした作品」とし、「作中における『自然』の転位」を論じている。また、松村友視氏「田山花袋『重右衛門』の最後」論——その史的位置づけをめぐる(『岡保生氏編『近代文芸新攷』所収平3・3新典社刊)が、この語り手「自分」の「自然」論を、異郷訪問譚の枠組みを持つとするこの作品のなかで意味付けようとしている。筆者もかつて明治三十年代の花袋の「自然」について考えたことがある(『花袋と〈内なる自然〉——『重右衛門』の最後』前後)『日本近代文学』28集昭56・9)。基本的には花袋の「自然」観は四十年代も変わっていないと思われる。

- (7) 五井信氏「花袋小説における（人稱）の問題——明治40年前後の短編の分析」（『立教大学日本文学』66号平3・7）は、「隣室」が「話し口調のテクストであること」への注意を促している。
- (8) 福岡県遠賀郡若松町（現北九州市若松区）筑豊炭の積み出し港として繁栄していた。脚気の客は、故郷の滑川（埼玉県比企郡滑川村）から出稼ぎに行っていた。この設定は脚気が、農村の生活から都市部の若松の生活へというなかで、食生活が変化したことから起こったことを窺わせる。
- (9) 『近代日本総合年表 第二版』（昭59・5岩波書店刊）
- (10) 小林修氏「一兵卒」試論」（『南日本短期大学紀要』昭46・12）に「言わば帰属性を失なつた一時的な真空状態にある病兵」という指摘がある。
- (11) 注10の論文。
- (12) 飯塚一幸氏「日清・日露戦争と農村社会」（井口和起氏編『近代日本の軌跡3 日清・日露戦争』所収平6・10吉川弘文館刊）
- (13) 前掲五井氏論文に「しばしば指摘される『傍観者の態度』というものは（三人称）の形式においては『馬度離れて見』ている『作者』語り手の存在を読者に強く意識させることになるのではないか」という指摘がある
- (14) 「田山花袋『一兵卒』論Ⅱ——戦争文学としての評価」（『群馬県立女子大学国文学研究』第8号昭63・3）
- (15) 『新潮』（明41・1）『趣味』（明41・2）『中央公論』（明41・5）等の批評のなかで指摘されている。尚、「一兵卒」の同時代批評は前掲小林修氏論文に詳細に紹介されている。
- (16) 前掲川上美那子氏論文など。
- (17) 「一兵卒」を戦争文学として最も評価しているのは渡辺正彦氏であろう。氏には前掲論文の他、「田山花袋『一兵卒』論——花袋の戦争観を中心に」（小林一郎氏編『日本文学の心情と理念』所収平元・2明治書院刊）がある。またこの作品のモデル等の事実調査が
- 小林修氏（前掲論文）小林一郎氏（『田山花袋研究——博文館時代（二）』昭54・2桜楓社刊）にある。
- (18) この二作品の相似については既に和田謙吾氏（『蒲団』前後）「花袋と日露戦争」『増補自然主義文学』昭58・1文泉堂出版刊）平岡敏夫氏（『田山花袋』第二軍従征日記の周辺』『日露戦後文学の研究』下巻。昭60・7有精堂刊）などに指摘がある。
- (19) 岩佐壮四郎氏「『自然』という思想——明治三十年代を中心に」（『日本文学史を読む』近代1）所収平4・6有精堂刊）も同時代の作家と共有した花袋の「自然」という「観念」・「思想」の展開に照明をあてている。
- (20) 多くの同時代の「蒲団」評のうち最も突出しているのは『早稲田文学』（明40・10）の合評であろう。「此作の力は自分の閱歴を真率に告白した処にある」（風葉）「此の一篇は肉の人、赤裸々の人間の大胆な懺悔録」（抱月）と「告白」というところで評価している。その他「全篇を貫く真の声、伴らざる告白が新文芸の生命」（無署名）「九月の雑誌」（明40・9・15）『文庫』「忌憚なき描写と率直なる自白とを試みたる」（一記者）『蒲団』を読む」（明40・10・1）『新声』と「告白」という点で評価しているものは多い。
- (21) 「蒲団」執筆時の花袋に「告白」のモチーフはなかったのではないかとする指摘は、早くは和田謙吾氏（前掲書）にある
- (22) 例えば「私のアンナ・マール」（『東京の三十年』大6・6博文館刊）で「私も苦しい道を歩きたいと思つた。世間に対して戦ふと共に自己に対しても勇敢に戦はうと思つた。かくして置いたもの、壟蔽して置いたもの、それを打明けては自己の精神も破壊されるかと思はれるやうなもの、さういふものをも開いて出して見ようと思つた。」と述べている。

固有名名の空白、から

—— 田山花袋『蒲団』前夜 ——

五 井 信

明治39年10月15日発行の『文芸倶楽部』定期増刊号巻末には、「次号の光彩」と題された奇妙な次号予告が掲載されている。もちろん次号予告が載ること自体はけっして「奇妙な」ことではないのだが、そこに記されている作家名及びその作品タイトルがわれわれの興味をひくものであるのだ。

十一月発行の本誌第十五号を飾るものは、本年中に舞台上に上すべき時代劇「弁慶最期」を掲ぐ。(中略) 其他幸田露伴氏の傑作を始め、正岡秋子女史の家庭小説「女の心」、故花房柳外氏の悲劇「猪之吉」等送迎違なかるべし。時文雑録以下例に倍して趣味と実益とを充実すべく、戦後日に日に発展し来りつゝある日本文壇の現況を知らんとする者は、本誌を読まずして可ならん！ 切に愛読を祈る。

予告文に特有の大仰な表現には目をつむるにしても、それに目を通した読者は次号の内容について、少なくとも登場するであろう作家やその作品名についての情報を手にいれたはずだ。しかしここで

予告された『文芸倶楽部』11月号の巻頭を飾った小説が田山花袋の『秋晴』であったことは、当時の読者だけではなく、われわれにも「奇妙な」印象を与えるだろう。予告にあった『弁慶最期』や『猪之吉』は同誌に掲載されているものの、露伴の「傑作」や『女の心』は載せられていないのである(『女の心』は12月号に掲載)。そのあたりの経緯については、当時の同誌には編集に携わっていた石橋思案の「本町誌」という編集日記が連載されており、それが参考になる。11月号の「本町誌」には「▲十日——増刊「美人揃」の原稿を漸く取纏めて、印刷所へ回送したかと思ふと、露伴氏の次号巻頭の原稿が来ない。是れには弱らせられて、是れから一番同氏の居宅に御催促に出掛けやうと思ふ！」と記されているのだ。想像をたくましくすれば、同じ博文館から発行されている『文章世界』の主筆であった花袋に思案が泣きこみ、露伴の原稿落ちの穴埋めに花袋の『秋晴』が掲載された、というところであろうか。露伴の「傑作」を期待した読者の落胆も気になるところではあるが、しかし

ずれにしてもここで注目したいのは、われわれの想像が妥当であるか否かに関わらず、10月号掲載の予告には、11月号の巻頭小説の作家である「田山花袋」あるいは「秋晴」の一字も記されていないかったという事実である。

というのも、このように巻頭小説及び作家であるにも関わらずその固有名が次号予告に記されていないことが、当時の花袋が置かれた状況を図らずもあらわしているように思われるからである。仮にこれが一年と少し後の次号予告であるなら、「田山花袋」だけではなく「秋晴」の名も間違いない所に記されていたことであろう。一人の作家がある出来事をきっかけに文壇の主流となること。そのようなことは現在まで数多くあっただろうが、田山花袋という作家はその意味で格好のモデルになる。周知のように花袋は翌40年9月号『新小説』に発表した『蒲団』で、自然主義の旗手とまでもてはやされることになった。島村抱月の有名な「此の一篇は肉の人、赤裸々の人間の大胆なる懺悔録である」(『蒲団』合評) M40・10『早稲田文学』などの高い評価がきっかけとなり、「一人取残されたような気がし」「作としてはまだ何もしていない」(『東京の三十年』T6博文館) 境遇から、短い期間ではあるが一躍「自然主義」の隆盛を代表する作家となった、というのが従来多くイメージされる「田山花袋」像であろう。しかし同時に従来の見方では「蒲団」という山があまりに高いために、その向こう側がいま少しみえていなかった、ということも事実である。『蒲団』発表前の「田山花袋」の位置はどのようなものであったのか。本稿の興味の出发点はそこにある。

ただし『蒲団』という高い山のこちら側を知っている現在のわれわれの視点からではなく、可能な限り当時の状況のなかで「田山花袋」受容の推移を追ってみることにしよう。

その際に材料となるのは、多くの同時代評ということになるだろう。明治40年前後から文芸誌や新聞ではしばしば「前月の小説」というような題で同時代の作品評が掲載され、先行研究でもそれが紹介されることが多い。しかしそのほとんどは「田山花袋」という名前が記されている同時代評が問題とされ、いまだ大きな地位を占めてはいない花袋については同時代評自体が少ないことも加え、ごく限られた資料しか用いられることはなかった。だから本稿では冒頭にあげた「次号予告」の例が示すような、むしろ「田山花袋」なり彼の「作品」が載っていないことを重視し、どのような場面でそれらの固有名が空白になっているのか、またどのような作家の名前がありながら「田山花袋」が空白であるのか、そのような検討から、明治39年と40年というごく限られた時代における「田山花袋」像を論じたいと思う。

一

「龍土会」という存在を、自然主義の作家たちについて考察するときに無視することは難しい。麻布龍土町にあった龍土軒というフランス料理店で会合を開いたところから命名されたこの会は、明治37年に発足したとされている。花袋の『東京の三十年』でも「龍土会」という一つの章が振りあてられ、「自然派の文芸は、龍土会か

ら生れたなどと世間から言はれた」という幾分自負を含んだ追懐がなされているし、そこに集まった多くの作家たちの名前——国木田独歩、小山内薫、柳田国男、島崎藤村、小栗風葉、生田葵山、岩野泡鳴、中沢臨川……、をみることもできる。さて、この龍土会については、藤村も『趣味』(M40・4)で『春』と『龍土会』という談話を残している。「重な会員とでもいふべき人々は国木田独歩、柳田国男、蒲原有明、柳川春葉、岩野泡鳴を始め廿余名」といつているのだが、そこに「田山花袋」の名前はない。談話筆記という性格から『趣味』記者のバイアスを考慮にいれる必要があるものの、その時点での花袋の位置が窺われる一コマではあるだろう。(1)

明治39年から40年前半の新聞・雑誌を花袋中心に読んだときに気付かされるのは、当時、花袋がけっして「創作者」としては認められてはいなかった、という事実である。『野の花』(M34 新声社、『重右衛門の最後』(M35 新声社)という小説や、『露骨なる描写』(M35・2『太陽』)などの評論である程度名は知られていたとはいえ、それらから数年を経た当時、花袋の名を「創作者」の一群の中にもつづけることは難しい。明治39年からみていくならば、たとえば『東京二六新聞』の1月19日の記事。数多くの作家たちの名前を記すこの記事にも、「田山花袋」は空白なのだ。

人に依つて云へば、文芸品として価値ある作品を吾人に与ふるは、藤村なるべく秋声なるべく、鏡花は愈邪道に入り、風葉は青春以上に卓出せん模様なく、春葉は未だ量る可からず、蘆花は多少の褒調を呈せん、葵山は名未だ大ならずと雖も蓋し春雨

輩と共に云ふべきにはあらざるべし、天外は今日以上に出でん事思ひも寄らず、柳浪眉山水蔭等は先輩として相交らずなるべし、要するに本年の小説界に於て、尤も瞩目すべきは藤村の作品と秋声の前途也と断言するを予は憚らず(二六文壇 本年の小説界)

現在の「文学史」では片隅に追いやられている作家たちの名前が何人かみえるにも関わらず、「田山花袋」はそこに記されてはいない。またそれから半年後、同じ『東京二六新聞』では次の記事をみることができぬ。

我文壇が久しく紅葉露伴を目標として追隨したる時代より觀れば近年天外、風葉、春葉、春雨、掬汀諸子を得て既に一転歩を試み、引き続き蘆花、独歩、尚江等の作に接して再転し、更に近時に至り夏目漱石、島崎藤村二氏を出すに及び、特に顕著の新色を加へ来れるを覚ゆ。(二六文壇 文壇楽天観 M39・6・25)

二つの記事を合わせて20名近くが並ぶ創作者の名前、この中に入ることのできないのが当時の「田山花袋」なのだ。このような傾向は『東京二六新聞』に限ったことではなく、たとえば『早稲田文学』(M39・4)の彙報欄でも、新年の文壇状況が記され「これぞといふほどの新進作家出でずして創作界の主権は何時もながらに、柳浪、天外、宙外、鏡花、秋声、春葉、春雨等の手に掌握せられ」とあるように、創作者のラインナップでは「田山花袋」は空白であった。だが、それらのことは、「田山花袋」という名前がまったく空

白であったことを意味しない。あくまでも「創作者」という範中の現象であることは注意されてよいだろう。では「田山花袋」とはなんであったのか。

実は「創作者」としての「田山花袋」という固有名の空白、それ自体を的確に指摘している同時代評がある。「独歩を云ふ者あり、藤村を云ふ者あり、然かも花袋に至りては、未だに多くを云ふを聞かず。憾むべき哉」（籟々生「棋外録（一）」M 39・2「新潮」）がそれであるが、ただ忘れてはいけないことはこの評が、明治39年を代表するといくつかの同時代評で指摘される藤村の『破戒』や独歩の『運命』が出版される前のものであることだ。籟々生はまた「評する者あり。花袋は遂に創作家に非ず、唯謹厚なる鑑賞家たるのみ、と」ともいつている。翌月に『破戒』や『運命』の発行を待つ明治39年2月というこの時期に、藤村や独歩は「創作家」であっても、花袋は「鑑賞家」なのであった。そのような「鑑賞家」花袋としては、六六山人なる人物の次の評が当てはまるだろう。

◎読書万巻を破し、筆を下げば加味あるが如しとは、古人の詩句なれど、書を沢山読みたればとて、必ずしも筆を下すに加味あるが如しとは申されず。そは読む人の材能如何にあればなり。歐人の小説を読むこと文人中殆ど希に見るの多読者なりと言はるゝ田山花袋が、その文字の上より見るときは、実に肥料を用ゐざる瘠田の觀あり。読むことは感服の至りなれども、之を人に伝ふること無くて、唯一人その趣味を愛用するものか。なほ肥料を用ゐたる肥田の、更に收穫無きが如し。読まずして多く

説くは元より膚浅に陥るべきも、読んでも他を益すること無くは寧ろ無益なり。山人は花袋のために惜しむ。（M 39・1『明星』）

『早稲田文学』でも同時期に、「田山花袋氏現今小説作家中の欧州文学通なるに似ず、故の可憐文学以外に尚ほ其の本領を發揮せざる」（彙報欄）M 39・2」という評がなされている。「現今小説作家中」という表現はあるものの、評者が重きをおいているのは、あくまでも「欧州文学通」のほうであろう。そしてまた花袋自身も、念のいったことには翌月号で「小説に於ける象徴諸派」という論を掲載し、ユイスマンをはじめモウリス・バレエ、フランソア・ポアクトバン、ダヌンチオ、ゾラ、トルストイ、ドストエフスキー等の作家やその作品を紹介して自ら「欧州文学通」を演じているのである。この時期、右にあげた以外に「田山花袋」が登場するのは「紀行文家」としてである。よく知られているように、花袋は37年3月に第二軍写真班に属して日露戦争に従軍し翌年『第二軍従征日記』を刊行しているし、生涯において数十冊といわれる紀行文の著者らしく当時も多くの紀行文を書いている。前者に関しては『太陽』（文芸時評 昨年の文芸界）M 39・1）で「日露戦争の文壇に及ぼしたる影響の産物としては、田山花袋の『従征日記』あり」と長谷川天溪が記していたし、後者についても「△紀行文は矢張り田山花袋を推さざるべからず」（妬めの人「読者気炎欄」）M 39・2「新声」）であるとか、「漫遊案内としては此上もなき好著書なり」（『新著梗概』）M 39・8・29「読売新聞」）など好意的な評が多いのだ。

このように「鑑賞家」「欧州文学通」「紀行文家」としてはある程度認められながら、「創作家」として「田山花袋」という名が記されるのが少ないのは、39年末や40年に入ってからと同様である。

「当年の文壇は実に紅葉一派即ち硯友社連を以て一方の閥を造つて居たのだ、風葉、春葉、秋声、の如き」として他に鏡花、また紅葉の友人として「水蔭、小波、思案、及び柳浪、露伴或は南翠篁村等の老人連」と名前をあげる『やまと新聞』（木栗生「丙午の文壇」）明治39年12月10日の記事は、それに続けて小杉天外、徳富蘆花、田口掬汀、草村北星、夏目漱石、島崎藤村、国木田独歩と約20名の作家をあげているが、やはり「花袋」の名はない。『早稲田文学』に目を向けても、「藤村、独歩其他の諸氏に依つて主として開拓せられたる自然派的傾向」（『明治三十九年文芸教学史料』M40・2）というように、あるいは「わが最近の小説壇に現はれたる自然派」を大きく三つに分類する3月号の「彙報欄」でもその1として藤村、2としては国木田独歩、正宗白鳥、其他の新作家、3として小川未明、水野葉舟、窪田空穂、吉江孤雁といった名があがっているのみである。花袋はおそらくはその「其他の諸氏」のなかの一人か、あるいはまったく無視されているのだ。「自然派」としてのラインナップにもその名があげられないこの『早稲田文学』は少々極端な例であるにしても、そのような当時の「田山花袋」という名の空白が読者の側から典型的にあらわれたのが、次の都内の貸本屋の統計である。

◎貸本屋の統計 近頃新聞紙上に伝へられる貸本屋の統計を見

るに、本郷辺にては、漱石、天外、露伴、独歩諸子の作喜ばれ、女学生の間には蘆花子の『不如帰』歓迎せられ、次では天外、風葉、春葉、掬汀といふ順序也。神田方面にては、天外、尚江、風葉、春葉、浪六、柳浪といふ順序、小石川方面にては蘆花、天外、尚江、風葉、柳浪、涙香、といふ順序、牛込区にては漱石、藤村、露伴、柳浪、風葉、天外、鏡花などいふ順序なりと。之を以つて遽かに学生間の好尚を判ずべきにあらねど、亦一の参考とするに足る。（時事彙報 文芸界」M40・6「太陽」）

二

前章で行なってきた作業は、ひよつとすると従来の「田山花袋」像を補強することになるだけなのかもしれない。つまり、『蒲団』が発表された明治40年9月以前にはいくつかの小山——それもごくごく低い——だけが点在し、いわば切り立つ山として『蒲団』やそれ以降の「田山花袋」があるというように……。だからその意味では、與謝野寛が20人近くの作家の名を並べている『明星』（M40・1）の「賤機」という評に「田山」という名を発見しても、それはあくまでも「文に拙く詩に拙き人々」六人の一群のなかであつて、「森、坪内、尾崎、幸田、小杉、小栗、泉、柳川、上田、夏目、薄田、蒲原等文を能くし詩を能くする諸氏」のなかではないことも首肯されるだろう。

しかし同時代評を丁寧に読むと、明治40年の夏前あたりには、微妙に「田山花袋」に関する評価が移動していることに気がかされる。

そのことは同時にそれまでの空白から、あるいは「鑑賞家」「紀行作家」としての存在から、「創作者」としても名前がそこに存在するようになる変化でもあったのだが、われわれはその言説にあらわれた曖昧な評価にも注意を向けながら、同時代評を読み進めていく。

矢張、自然主義の新しい、而かも生命ある作家は風葉、秋声、独歩、霜川、花袋等であらう。(M40・4『新声』)

△而して此等光榮ある使命を帯びたる作家のうち、田山花袋、国木田独歩氏の如き、敢えて自然派の代表作家と云ふ訳では無いが、孰れも吾輩の平素から敬服して居る作家で、夫々他人の及び難い特殊の妙味を備へて居る。(M40・6・9『読売新聞』)

ただし同時代評は、花袋の評価が右にあげたような好意的なものだけではなく、それが二分していたことも教えてくれる。評価が二分していたことを端的に示している例をあげれば、「▲田山花袋氏の『ネギ一束』 恐しく評判の好い作だ、読んでも面白い、然し何うも食い足らぬやうな気がする」(『前月文芸史』M40・6『新潮』)がそうであるし、「▲先々月の太陽に出た花袋の『少女病』を何と思つてか矢鱈に誉め立てる連中がある、あんなものが歓迎せられる様では、残念ながら世も未だ、自然派と言ふものが若しあんなもので代表されるものならばそれは甚だしい禍だ」(『町の人「緩調急調」』M40・7『新声』)という評もある。

だがここで確認しておくべきことは、前章でみてきたように明治39年や40年の初頭では多くの作家たちの名前に加わることのなかつ

た「田山花袋」やその作品名が、その評価がたとえ否定的であつたり曖昧であつても、少なくとも40年夏前後には数多く同時代評に記されている、という事実である。この時期花袋は、『少女病』(M40・5『太陽』)、『マウカ』(同・5『趣味』)、『葱一束』(同・6『中央公論』)、『八年前』(同・6『文芸倶楽部』)などの小説や、『文章世界』を中心に毎月のように随筆・評論を発表している。そして本稿ですでに記したものを含め、管見にはいったものだけでも『少女病』は『早稲田文学』『趣味』『新潮』『新声』『読売新聞』『国民新聞』で、『マウカ』は『早稲田文学』『新潮』『新声』『帝国文学』『万朝報』で、『葱一束』は『趣味』『新潮』『帝国文学』『明星』『読売新聞』『国民新聞』で、それぞれ同時代評をみることができるのである。

そしてまた、この時期に突然出版された花袋の二冊の書物に対する同時代評にも目を向けよう。『草籠』(M40・5 服部書店)、『少女の恋』(M40・7 隆文館)という二冊がその書物であり、本稿冒頭で紹介した『秋晴』を除きすべて明治35年までに発表された小説が纏められたものであるが、注意されてよいのは、収められた小説テクストに対する評価がけつして高いものではないのに関わらず、全体としてはその評価がおしなべて高いことである。

○近來の好著として我は花袋の草籠を挙げん、篤学なる花袋、而して其作品の振はざりし花袋が前途を祝福するものは此草籠なり。(柳葉「文壇叢嘲記」(二)』M40・5・30『東京二六新聞』)

◎草籠 田山花袋著 服部書店発行(定価未詳)

我文壇に自然主義を鼓吹した先駆者とも称せらるゝ花袋氏の旧短編小説『梅屋の梅』『自殺』『秋晴』の三を集めたものである。

(中略) 何れを見ても一派の新らしい格調は認め得るけれど、主人公の性格と云ひ悲劇の経路と云ひすべて同一の類型にはめたやうな跡の見ゆるのは面白くない。しかし、何と云つても、見識ある人の作だけに、何処となく一種の風格を備へて居るのは争はれぬ。(『新刊書一覽』M40・7『早稲田文学』)

▲少女の恋(田山花袋著) 廿六年頃より卅一年頃に至る迄の花袋の旧作短編中小説十三篇を輯めたり、(中略) 結果は失恋なり、失望なり、死なり、場所は碓氷なり、犬吠岬なり、利根河畔なり、篇々同型にして、かく一纏めとなりて見れば更に其著しきを覚ゆ、されど、これ花袋の短所にして亦長所なれば、深く之を咎むるは酷なるべし、況や今日の花袋は聊か往日の彼と其材料の範圍を異にするをや、たゞ其なだらかなる叙景の文は、描かれたるローマンチックの人物と相俟て、却て一種の読書子を悦ばしむるものあるべし。(『新刊批評』M40・8・22『王朝報』)

さらには花袋らとは対極に位置するとみなされる『帝國文学』においても、「漸く転化した花袋の昔をしのぶ作として、一二篇ぐらゐは読んで見るも面白からうし、亦此等の作の主人公等に能く似た現今一部の青年少女からは喜んで読まれるかも知れない」(藤峯「新刊少女の恋」M40・9)と評されているのである。

三

さて、この時期の同時代評を読み進めるわれわれは、作家たち20人が記された一群のなかに存在する「田山花袋」の名前を、同時期に二度も目にするようになる。明治40年初頭までの空白とくらべて違いが明白に感じられる、そのような作家たちのラインナップをみていこう。

饗庭蜜村、幸堂得知、須藤南翠、山田美妙、江見水蔭、渡辺霞亭、島崎藤村、田山花袋、泉鏡花、巖谷小波、遅塚麗水、柳川春葉、国木田独歩、徳田秋声、塚原滋柿園、官崎三味、幸田露伴、広津柳浪、川上眉山、石橋思案

明治40年4月号から『文芸倶楽部』には、「来る六月十五日は、『文芸倶楽部』を発刊する博文館が呱呱の産声を挙げしより、実に満廿年に相当する吉日なり。創刊以来江湖より多大の拳顧を担ひ日に月に其の発売部数を倍加しつゝある『文芸倶楽部』は、此の吉日を記念すべく、増刊定期の七月十五日を一個月繰上げ、此の日を以て普通二倍大六百四十頁に充つる彪然たる大冊を発刊し左記現代名家の傑作を網羅する」云々という予告が載る。坪谷善四郎の『博文館五十年史』(一九三七年 博文館)でも、「記念号として六月十五日発行各雑誌中、『太陽定期増刊』は普通号二倍大の内容と定価で『明治名著集』を各著者に請ふて発行した」といわれるように、博文館は社をあげて創立二十周年を祝った。そして、6月の『文芸倶楽部』増刊号『ふた昔』目次に掲載されたのが冒頭にあげた「現代

「名家」たちであり、花袋はそこに『八年前』を発表していた。

記念号という性格から、博文館に關係する作家名が並ぶものではあるだろう。しかし、「忌憚なく云へば自分をして『ふた昔』を手に取らせたのは、藤村、独歩、花袋の名があつたからだ」(孤影『ふた昔』を読む) M40・6・23『読売新聞』、「▲ふた昔(中略)藤村の並木、花袋の八年前尤も誦するに足る」(『新刊批評』M40・7・6『万朝報』)というような同時代評を目にすると、『蒲団』直前の「花袋」を考へる上でこの20人のなかに名前が並んだことを、けつして無視はできないだろう。

そしてまた、次にあげる作家たちのなかに自分の名前を発見することは、花袋自身にとつても驚きであつたようだ。『太陽』(M40・7)に掲載された順序通りにその名前を引用するなら、柳川春葉、田山花袋、広津柳浪、川上眉山、小栗風葉、小杉天外、森鷗外、泉鏡花、後藤宙外、徳田秋声、巖谷小浪、幸田露伴、塚原澁柿園、大町桂月、内田不知庵、国木田独歩、島崎藤村であり、辞退したといへそれに坪内逍遙、夏目漱石、二葉亭四迷が加わるのだから、「田山花袋」の名は大家を含めた文壇の少なくともベスト20には位置されることになるだろう。

たしかにこの20の名前に選ばれるか否かは作家たちにとつても大きな話題であつたらしく、その選から漏れた江見水蔭は、明治40年6月15日に開催された博文館の二十周年祝賀会での様子を20年(15年より連載)も経た後に思いだし、次のように記している。

文士連中も大概顔を揃へたが、(中略)その選に入つた連中の鼻

息の荒らさと云つたら、まるで天下でも取つたかの様。

内田魯庵の如きは。

「中には自分は当然招待されるものと自惚れてゐて、それで選に漏れた為に、どんなにシヨゲてゐる者があるか知れまいよ。」

漏れてゐる奴の面が見たいと云はぬばかりに傲語したのを、自分分は特に記憶してゐる。(『自己中心 明治文壇史』一九二七年 博文館)

このような波紋を投げかけたのは、40年6月17日から19日の三夜にわたつて行なわれた時の西園寺公望首相による文士招待である。

「中には負け惜しみを云ふ連中もあつた様だが何しろ一國の宰相が、礼を厚くして作家を聘したと云ふ事は、明治文学史中の美談として特筆するに遠慮は入らぬ事だ」(『閑是非』M40・7『太陽』)といわれるように、首相の文士招待が文壇に引き起こしたものは意外に大きい。たとえば『国民新聞』の6月19日の「小説家招待会」と題された記事は破格といつてよい全四段の分量で、当日の作家たちの服装から食事の内容、また呼ばれた芸者の名前まで記すといつた具合であつた。⁽⁴⁾

内田魯庵によると西園寺は「文学の価値を認め、且文学に同情する事の出来る人」(『西園寺候について』M44・3『中央公論』)であり、魯庵が訳した『復活』の不適切な翻訳を指摘したこともあつたらしい。なるほど右にあげた『国民新聞』には、「日本の読者は唯作物に好悪是非の評を下すばかり作者の経歴とか身分とか境遇とかを度

外視して居るけれど外国では作者その人に先づ同情して読むから影響の上に大した相違がありません」という、その場における西園寺の発言が紹介されている。この箇所は西園寺の海外文学の造詣の深さを示しているばかりではなく、小説から作者へと辿る「作家論」「作品論」的な「読み」が、当時はまだ十分な市民権を持つものではなかったことの、彼が証人足り得ていることを示してもいるであろう。

後に「兩声会」と名付けられるこれら作家たちのメンバーを選んだのは、近松秋江である。

▲(中略) 竹越氏が読売新聞の主筆をしてゐられた時、私も其の下に二ヶ月ばかり使はれてゐた。(中略) また一日、氏は、私を主筆室に招いて「西園寺が御馳走をして、文学者を呼ぶといふから、誰れが好いか、君考へて名前を書き出して下さい。」と言はれたから、私は、それは面白い事だ。と。真面目に面白く思つて、その晩自宅に帰つて、机に凭つて、趣味ある気分にかち／＼と名前を書いて見た。(中略)

▲四年後の今日でこそ新なる文学者は、島崎藤村、田山花袋と現今小説家の筆頭に数へるが、あの時分は文学者として名こそ昔から聞えたれ、小説作家として定名はなかつた。自然主義が文壇に新なる意義を加味したのは、その後である。(中略) 独り田山花袋氏は、作家として何等の重要な意義と地位とを文壇に示さなかつた。私は、田山氏を記入するの頗る私情に偏する無きかを怪んだ。幾度か怪んだのを、私は今でも記憶してゐる。

(「文壇無駄話」(71) 兩声会を評す) M44・2「新潮」ただし引用は『近松秋江全集第9巻』一九九二年 八木書店

小林一郎は花袋をめぐる最後の箇所を引用し、それが「当時の花袋の位置をはつきり示しているのである」と指摘している。もちろんこのような指摘は、『東京の三十年』での「作としてはまだ何もしていない」かつたとの追懐や、それにそつた「田山花袋」像からみればまったく正しいものであり、「作家として何等の重要な意義と地位とを文壇に示さなかつた」と秋江が記す「花袋」も、文字通り受け入れられるべきであろう。しかし秋江の言説が記された(明治44年)という年を考えると、われわれは「当時の花袋の位置」をもう少し引き上げる必要がある。なぜなら『蒲団』発表後にいる秋江——さらにいえば花袋——は、たとえ時間的な距離としては圧倒的な違いがあつても、現在のわれわれに近いからだ。つまり、秋江が躊躇したこと自体を疑うことはできないにしても、事後的に構成された彼や花袋の自覚を、少し疑つてみる必要がある。その「田山花袋」は、あとで作り出されたものではないのか——、と。

秋江の「あの時分」や小林がいう「当時」という語の示す時間的な幅は曖昧である。だが、少なくとも明治40年初頭までと40年夏前後との同時代評における「田山花袋」は本稿でみてきたように違つていたのであり、40年6月の時点で秋江の躊躇を彼以外に知るものはいなかつた。40年夏前後の読者が目にしたのは、賛否が混在しながらもけつて少なくはない同時代評の「田山花袋」であり、20名の作家たちのラインナップに名を連ねた二つの「田山花袋」であつ

たのだ。だが（明治44年）の秋江にとつてはおそらく、出来事としての『蒲団』の成功が大きければ大きいほど、それ以前の「田山花袋」は小さくみえるのだ。『蒲団』発表はたしかに花袋にとつて大きな事件であり、それ以降の彼を文壇の中心にまで押し上げることになった。しかし『蒲団』は、それ以降の「田山花袋」を引き上げたと同時に、それ以前の「田山花袋」を抑圧したテクスト、としても理解されるべきなのである。

四

二章冒頭でわれわれは、従来の「田山花袋」像における、『蒲団』及びそれ以降の「花袋」とそれ以前の小説テクスト及び「花袋」の関係を、切り立つ高い山といくつかの小山という比喩を用いて述べた。なるほど明治40年初頭までの「田山花袋」と『蒲団』以降のそれをくらべるなら、その比喩は正しいものである。だが、みてきたように40年夏前後の同時代評は、『蒲団』直前の山がそれほど低くはなかったことを教える。その出来事性が強調されるために、『蒲団』が実際以上にそれらの山を低くみせることに貢献したのである。ある出来事を境に一人の人物が成功するというような変化がみられるとき、おそらくその前後は、その差が大きいほど心地よい物語とし受け入れられるのだろう。それは「シンデレラ物語」とでもいえる心地よい物語である。そして『蒲団』の成功をめぐる物語からは、秋江のみならず花袋自身も自由ではなかったのだ。だから本稿で述べてきた『蒲団』直前の「田山花袋」評価の高さは、『蒲

団』の前後をめぐる物語の心地よさをいささか減少させることになるだろう。

しかし一方で、『蒲団』直前の「田山花袋」の評価の高さは、物語内容と作家の関係としては「逆シンデレラ物語」とでもいうような「読み」を『蒲団』の読者に及ぼすことにもなるだろう。いいかえるなら、『蒲団』があれほどの反響を生む要因の一つには、「田山花袋」の高さがあった。数多くの新聞・雑誌でその名を目にするような文壇で認められる作家であり、首相に招待された文学者だからこそ、物語内容とのギャップは大きいのだ。さらにまた、前にあげた西園寺の発言の一方で、文学者に向けられた当時の読者の興味もありようが、『蒲団』の「読み」に影響を与えることになるだろう。紅野謙介がいうように、『文章世界』をはじめとするメディアにおける作家の略歴・逸話・写真といった情報の流通により、文学者という「指示対象の情報への尽きることない欲望をかきたて」られた読者にとつて、『蒲団』は期待を満たすテクストとして提出されたのである。

以上みてきたように、『蒲団』直前の同時代評にみられる「田山花袋」の評価がそれほど低くはなかったこと、その理由をここで詳しく考察する余裕はない。作家の評価は、文壇内の諸関係や同時代の物語内容や文体のコードをもとにした小説テクストの評価など、様々な要因が重層的に絡み合った結果として定まるのだろうけれども、ただここでは、小説テクストの評価とは離れた要因を、「花

袋」評価の高さを生んだ要因としての、その一つの可能性として提出しておこう。というのも、前にみた通りその時期に花袋が発表した小説テクストへの評価はけっして高いものだけではなく、『草籠』『少女の恋』二冊の書物に対する同時代評も全体としては好意的に評価しながら、収められた個々の小説テクストに関しては高くなかったからである。小説テクストに関する評価が直接「花袋」の位置を高くしたとは考えられないのだ。小説テクストの評価を無視するわけではないが、むしろそれとは別の力関係が、かなり強力に作用した結果としてみるべきではないだろうか。

ここで注目したいのは、明治39年に出版された高橋淡水『時代文学史』（8月 開業社）、岩城準太郎『明治文学史』（12月 育英舎）という、よく知られた二冊の「文学史」である。その記述の形式など両者はけっして似通ったものではないにも関わらず、同時代への認識は不思議と一致している。同時代の文学状況について、『時代文学史』には「たゞ茫として霧中に彷徨するのみ」と記され、『明治文学史』でも「恰も五里霧中に彷徨するか如し」という記述がなされているのだ。平岡敏夫は、『文学史』の出現は集中する。そして、そのときは、当代の『文学』観念は揺れ動いている。自己の主張する『文学』の正当性を証明しようとするとき、人は歴史にさかのぼる」とする「仮説」を提出している。ここでさらに「仮説」を加えてみれば、次のこともいえるのではないか。「文学史」の登場は、自らがおかれた同時代の文学状況に目を向かわせるのだ。

「霧中に彷徨」しているときされる当時の眼差しは、「自然主義」

へと向けられるだろう。そして、長谷川天溪や島村抱月の評論、あるいは藤村や独歩の小説などで「自然主義」がその徴候を示し始めたその時期、小説を発表する傍らで『文章世界』で毎月のように「描写」を問題とした論を中心に「時評」や「懸賞小説の評」など、他の作家たちとくらべ圧倒的に量においてまさる筆をとっていた「田山花袋」が、小説テクストの評価とは違う力の作用で偶然にも浮上してしまつたのである。「懸賞小説の評」を、たんに中村泣花（武羅夫）、加藤武雄、あるいは岡田美知代といった投稿者と花袋のコミュニケーションの場とみなしてはいけない。花袋の言説は、他の投稿者や『文章世界』にとどまらない数多くの読者たちにも届けられたであろう。それは内容が正確に伝えられる必要はない。自然主義を提唱する「花袋先生」のイメージが大切だった。「▲自然派の領袖田山花袋の作物の価値が近来漸く認められて来た」（又聞生「文芸界消息」M40・5・18『国民新聞』）という評にもみられるように、小説テクストの評価はむしろ後から生まれたのだ。『蒲団』発表前に「花袋」は「発見」されていた。なによりも花袋にとって、『文章世界』というメディアを有していたことが決定的に重要であつたのである。

注（一）ただし「龍士会は毎月一回麻布龍土軒に会して互いに其研究の産物を交換するものこれ也。柳田国男、田山花袋を領袖として国木田独歩、島崎藤村等所謂新派を以て目され、真摯なる研究を積むべく多少学識ある人々を網羅せり。」（『小説界の分野』M40・3『新潮』）というように、花袋の名前が記された記事もないわけではない。

- (2) 和田謙吾は、『文章世界』臨時増刊「文と詩」(M40・4)につけられた「現代文学者小伝」で主な著作としてあげられる花袋のそれが『ふる郷』『南船北馬』『重右衛門の最後』など明治32年から35年までのものであることを指摘し、花袋には「三十年代後半には名を挙げべきほどのものはなかった」と記している。(『蒲団』前後)一九五一年一月『国語国文研究』「事実への傾斜——『蒲団』前後——」として『描写の時代』ひとつの自然主義文学論——一九七五年 北海道大学図書刊行会 に所収)
- また岩城準太郎『明治文学史』(M39・12 育英舎)には『水車小屋』『忘れ水』など明治28・29年の作品名のみが紹介され、三十年代の作品名は記されていない。宮内俊介『田山花袋・全小説解題稿 明治篇』(三)——明治38年〜41年——(一九九四年一月『熊本学園大学 文学・言語学論集』)によると、明治39年に花袋が発表した小説は前にあげた『秋晴』をはじめ約十篇である。そのうちいくつかに関しては同時代評がみられるが、和田謙吾がいうようにやはり「名を挙げべきほどのものはなかった」。
- (3) 本稿の冒頭で紹介した『秋晴』のみが明治39年のもので、他は26年9月の『小詩人』から35年8月の『梅屋の梅』までが収録されている。
- (4) 文士招待をめぐる作家たちの反応やマスメディアの過剰な報道については、高橋正「雨声会の経緯と大町桂月(一)」「(一九八三年一月『高知日本文学研究会 日本文学研究』)や、和利夫『明治文芸院始末記』(一九八九年 筑摩書房)などに詳しく紹介されている。
- (5) 小林一郎『田山花袋研究——博文館時代』(二)——(一九七九年 桜風社)
- (6) 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——(一九九三年四月『文学』) においては『文章世界』においても、明治39年9月の「読者通信」に「文藝評者の(花袋、有明、質軒、空穂、鳴雪)諸氏の肖像を掲載す

る事」という「希望」が出されたり、翌40年3月の同欄には「花袋先生は、ハイカラな、顔のほそ長い、色の白い、またわか〜しい、悪く云へばキザな方だと思つたら、反対に、剛健な、色の黒い、でつぶり太つた方だとき」とされるように、文学者個人に向けられる読者の「欲望」を窺わせる記事がみられる。

- (7) 平岡敏夫『明治文学史』研究序説——その覚え書き・不知庵の『現代文学』——(一九六四年二月『文学』)

*引用は原則として旧字を新字に改め、ルビは省略した。

「近世的精神」としての「自然主義」

—— 魚住折蘆の「文明史」的視点と主体的「懷疑」 ——

余吾—真田 育信

はじめに

魚住折蘆が一九〇九—一〇年にかけて発表した二連の評論は、従来専ら石川啄木の『時代閉塞の現状』(一九一〇—一〇八稿)に繋がる文脈で捉えるという視点でのみ論じられてきた。しかしその偏った視点のため、折蘆が彼自身否定的に評価してきた「自然主義」にどのような肯定的な意味を見出したのかは、余り論議されることはなかった。「自然主義的現実」⁽²⁾は折蘆の友人安倍能成一片上天弦の論争でも明らかになって来たように、その評価は別としても当時の青年全体を強く被っていた同時代に共有されていた問題である。そうであれば、「自然主義的現実」をどのように把握し、その「現実」とどう対峙していくかは、折蘆だけでなく日露戦争後の青年全体の問題でもあったはずである。本稿の目論見は、「朝日文芸欄」に掲載された四本の評論文(引用は『明治文學全集50』に拠る)とその背景を考察することによって、同時代の青年共通の問題に対して折蘆が

どのような独自性を持っていたのかを明らかにすることにある。初めに断っておくが、「」表示の引用が多くなるので通常「」で括られる評論文の題名は全て『』で表示することにする(注は除く)。書名も『』で表示する。また初出を特に示さない場合は「朝日文芸欄」、折蘆の書簡文引用は『折蘆書簡集』(一九七六年)に拠る。

(一) 同時代青年の問題と折蘆「自然主義」論の端緒
—— 「事実」への「好奇心」

折蘆の自然主義論と同時代の青年共通の問題を考える前提として、先ず日露戦争後の青年達が抱っていた問題を総体的に整理しておく必要があるだろう。当時の青年全体を被っていたそれは、「煩悶」という言葉で象徴されていた。一九〇三年の藤村操の自死に端を発するこの言葉は、日露戦争を間に挟む時間の経過と共にその意味内容も変化し、また青年の側と彼等以外の視点からとも捉え方が相違していた。例えば、藤井淑禎著『不如帰の時代』(一九九〇)が注

目している松本文三郎は、戦争直後の一九〇六年に『青年の煩悶』（一九〇六—四『東洋哲学』）及び『煩悶と自殺』（一九〇六—一『新小説』）で教育者の立場からこの問題を論じていた。松本によれば、「遠因」としては維新以後の新旧思想の対立とそのためが生じた政治経済問題に宗教や教育が答えていないことにあり、「近因」には家庭事情、生活問題、恋愛、疾病、新聞雑誌の影響力等を挙げている。これに対して、一高、帝大哲学科で折蘆の数年先輩にあたる木山熊次郎は一九〇八年に、『求めたり、されど與えられず』（一九〇八—〇五『西倫理』）と題された講演で青年の立場からより具体的に「煩悶」を論じ、「此の四五間に種々考へた問題」とその原因を次の五点に整理している。

(1) 「煩悶」——進化論、科学の知識が「人間の靈性」と対立したことにより生じた。(2) 「社会主義」——学問上の問題としてではなく、実際の日本社会に「どうしても必要ではないか」、「衆民の精神」を取り入れて議論する必要性がある。(3) 青年の「成功問題」——経済的な「成功熱」とそれ以上の「或る物」（精神的な成功）との両方を求める葛藤。(4) 教育道德問題——近代教育が人々に「好奇心」を抱かせ「教育勸語の道德」がもはや自己の信条とならなくなった。(5) 「ラブ」——「両性問題」。

木山は「煩悶」が進化論に象徴される近代科学によってもたらされたものだと考えている点で松本とは異なり、さらに(2)(3)の社会経済問題を新たにクローズアップしている。日露戦争後三年経過したこの時点での青年達の問題は、もはや藤村操以来の「煩

悶」という言葉には収まりきらない社会的拡がりを持ちはじめ、近代科学の知識と戦後の社会経済状態が彼等の価値観に動搖を与えていたのである。

その最初の「自然主義」論である『真を求めたる結果』（一九〇九—一〇一七—一八）で折蘆は、「自然主義」の基本精神を「事物の真相を知りたがる精神」＝「好奇心」であるとし、それは「近世科学の根本精神」から齎されたものであるという立場から論じているが、この考え方は木山の指摘した(1)及び(4)と関連しており、このことは、折蘆の「自然主義」論が同時代青年との問題共有の中で執筆されたことを示している。特に(1)の近代科学の影響という点では、安倍能成も『自己の問題として見たる自然主義的思想』（一九一〇—一『ホトギス』）で、われわれの「自然主義的の現実感」に「裏書」したものは、我らの「科学的知識」とそこから生じた「物質的世界観人生観」であると述べ、次のように論じている。

かく総てを物質的に見ることが、総てを外的に已定の事実として見る様に至らしむことは、誰人も経験する所である。かくて世界といひ人生といふ者が、動きの取れない自由のないデータ—ミニスチックなるものとなつて見えて来る。(圈点論者)

折蘆等同時代の青年達が共有した「現実感」——「物質的」な「現実」の見方が主体の自由を奪い決定論の虜になっていると論じる点は、能成の「自然主義」観の核心であり、木山や折蘆が論じた問題を「自然主義」論の文脈で一層深めている。能成の特徴は、近代科学文明によって「自己」／主観が受動的に疎外されている状況

を「自然主義的現実」とする立場にあるが、この主観の状況は『真面目難』(一九〇九—一九二七、二八『国民新聞』)という一文でより具体的に論じられている。この一文によると、現代は真面目であることの困難な時代であり、その原因は我々の体験する「自然力」が「太古の民」の経験した「自然力」ではなく、「都会人種または都会の住民」としての「現代文明」の体験によるものだからであると指摘し、さらに都会生活の中で人々が「非常に感覚的」で「パッシヴ」であると共に「自意識が強」くなっていると分析している。この『真面目難』での分析も考慮すると、能成の描いた「物質的世界観人生観」とは、外的には都市文明という空間が及ぼす主観への影響／「自然力」、内的には近代科学知識による主体の認識の様相との両者が相俟って、主観の直面する「現実」認識を「非常にパッシヴ」にしているということであるとまとめられる。

さて所が、同じように近代科学の影響を重視しながらも、折蘆の方は主観の受動的感覺を強調する能成とは異なる方向に議論を展開する。折蘆は、「自然主義」を、単に「近世科学」のみによるものとは考えず、人々の「近世的生活」にも注目して、両者の混交によって成立した「近世的思潮」だと考えている。その混交のポイントは2点あり、以下のように整理される。

(1) 科学は哲学のように天才にのみ許されたものでなく、誰にでも理解可能であることから、「デモクラチックな近世的精神」に合致する。(2) 科学の原理は誰にでも実際に応用可能であるから、「世間的な近世的傾向」と合致する。

近代科学の、「誰にでも」理解可能、応用可能な性質と、「デモクラチック」で「世間的」(「ウォールドリー」は「世間的」と当てているが、神や形而上学に対しての「俗世的」「世俗的」の意味の方が強い)な「近世的生活」とが混交して「近世的精神」としての「自然主義」が成立したとしているわけだが、それを可能としている原動力は近代の人々の「好奇心」であると、折蘆は見ている。この一文で「近世的精神」の具体例として唯一挙げられている新聞報道について次のように述べている。

吾等は昔縹渺たる空想を楽んだ。(中略)然も物理や化学や生理や心理を学んだ為に、且新聞と云ふ極めてプロザイックな物の流行を歓迎したために、換言すれば好奇心を以て鑑賞心に換へたために、何でもかでも事実を平たく説明したもので無ければ意味も分らず面白くもなくなつた。

人々の心が空想を樂しむのではなく、「好奇心」によって「事実」を要求する。そうした時代思潮において新聞が盛んになると述べている。これは新聞報道で知らされる社会の「事実」が、「自然主義」的な「現実感」を助長して、「吾等」の「精神生活」に影響を与えるということである。当時の新聞報道、特に三面記事と自然主義との関係は社会問題化⁽⁵⁾していたが、ここで重要な点は、事実を報道しない(安部磯雄一九〇七—〇三「趣味」、雑誌のように「説物化」している(一九〇七—一〇『早稲田文学』「雑文学界」とか写真版や二号活字で読者を刺激する(読者の知らぬ苦心(新聞記事の標題)』—新聞記者一九〇八—〇六『文章世界』)という報道する側の問題では

なく、新聞とそれを読む側の心理——「好奇心」という「事実」への欲望とそれを煽るメディアの関係性——を問題化している点にある。「新聞の三面記事に就て」という特集記事の「はしがき」(一九〇七—〇三「趣味」)には「吾人は日毎に新聞の三面記事に依つて現代の生きた社会相を恰も活動写真の如く、転々、眼前に躍出せらるゝのを見る」と述べられていた。新聞の報道が真実であろうとなかろうと読者はそれを「社会相」として見る／見せられるのである。また報道の力は強い伝播力を持ち、様々な模倣的行為を人々が演じ／に演じさせることにもなる。さらにそれが、都市の人々の間の欲望を吸い上げると「日比谷焼打事件」やその後度々生じる「市電」値上げ反対運動を扇動するような報道がなされる。今では当たり前のメディアの力がこの当時、新聞の爆発的な報道力によって、同時代の青年達を被い、自然主義的な「現実暴露」と連動した力を、読者、社会に及ぼしていたのである。

以上のようなメディア状況は折蘆だけでなく、日露戦争後の社会に生きる人々のだれもを襲っていたわけだが、それをどのように受け止めるかは、各人の社会や現実認識に対するスタンスの問題である。「自然派」の島村抱月(『懐疑と告白』一九〇九—一〇九『早稲田文学』)は新聞報道の「事実」によって人間が「平凡化」するとして懐疑を抱くが、その報道それ自体は「真実」であると受け止めていた。安倍能成の云う都市文明化での受動的主体にはメディアの力も働いていた事は間違いないが、そのような「現実暴露」は「自然主義的現実」であり、そこで生じる主体の受動性は乗り越えられるべ

きだと考えていた。これらのスタンスに比べ、折蘆は「真なりとする所が真の真ではない」のではないかという疑義を呈する。この疑義は能成同様「自然主義的現実」を相対化しようとするスタンスであるが、「自然主義」を「近世科学」+「近世的生活」+「近世的精神」と把握する彼は、能成のような固定的な二項対立——主観／精神↕客観／物質——からの主観≒自己の回復要求というスタンスはとらない。彼はこのメディア状況に近代人としての「好奇心」／「事実」への欲望を見て取り、新聞言説を「歓迎」した主体を「衆人」「世の中」(ともに抱月の把握)や「自己」≒主観(能成)ではなく、「吾等」であると認識している。この認識には、折蘆自身も抱く同時代の人々と共有の精神≒「近世的精神」としての「自然主義」を問題化しようと試みる、彼の「自然主義」論の原点があると言えるのである。但し「中世基督教」に憧れていた折蘆にとつて、このような自己と時代との関係性は到底受け入れ難い強い異和感を伴うものであったことは間違いないだろう。その折蘆内部の異和感と同時代の人々を被う「自然主義」との関係の付け方が、彼のその後の論の主題となるのである。

(II) 「文明史」的視点からの「自然主義」理解

——「社会的感情」と「自己」——

『真を求めたる結果』の半年後、折蘆は『自然主義は弱せしや』(一九一〇—一〇六—一〇三—一〇四)を発表した。この論文は直接には、「物質的人生観に対する主観の悶え」を強調する天弦に向かい、「彼

等は進みゆく現代の思想と平行して行こうとするならば、自然主義より脱却しなければならぬ」と、進行中の天弦——能成論争に横槍をいれた太田善男『自然主義愈窮す』（一九一〇—四一七—一八）への反論として書かれている。この時点では天弦——能成論争も終結近く、「自然派」と目される天弦さえも最早「自然主義」それ自体への拘りよりも、「自然主義的現実」下での「主観の動搖」さらには「主観の要求」重視へと変化してきている中で、飽くまでも「自然主義」に拘わる折蘆の立場は特異であると言える。その彼の拘りは、先の論で顕在化した問題意識が未だに持続していることを示している。

折蘆はこの論で「社会的感情」、さらに「文明史的意義」から「自然主義」を考えようとしているが、こうした言葉は、先の論での問題意識——同時代の人々と共有する問題としての「自然主義」——へ向けての新たな視点の提出と見ることが出来る。「社会的感情」は同時代空間に充満する人々の「好奇心」を社会的拮がりの中で捉えようとする視点であり、「文明史的意義」は前論にはなかった通時的視点である。ポイントは次の三点である。

(1) 天弦や能成らが論争中、「自己」のまた文壇の問題としてのみ考えていた「自然主義」を「社会的風潮としての気分」¹¹「社会的感情」として捉える視点を導入した。(2) 前論ではやや不明確であった「自然主義的現実」と主体との関係を「感覚論に陥つて現在以外のことを考ふる事に無能力になつてゐる」として、今現在の「社会的感情」¹²「感覚論」の支配が吾等の精神の自由を阻害し

ていると指摘し解明している。(3) (1)の問題設定に対し(2)を提出、さらに「科学的精神」↓迷信からの解放↓「物質的欲望の是認」↓都市文明「生存競争」↓人生観が機械的宿命的となり主観の自由な活動を阻害、という過程としてまとめている。

「唯物論若くは科学的精神の人心を煽て、物質的欲望を是認し、弁護し、奨励した結果」としての都市文明下での「生存競争」が生じたとしているが、ここでの「生存競争」とは、前論の「好奇心」——「事実」への欲望だけではなく、経済的な欲望も視野に入っており、(1)で見た木山の同時代青年の問題を考慮すると、この「生存競争」とは具体的には「成功熱」のことと考えられる。折蘆は、日露戦後の社会の「成功」主義と「自然主義」を同時代の「社会的感情」としてリンクさせて、問題化しているのである。「自然主義的現実」を同様に都市文明に見る能成が「物質的世界観人生観」という「自己」対世界の「現実」認識を問題にしているのに対して、折蘆は自らも共有している同時代の人々の「物質的欲望」と、その集積としての「社会的感情」と主体との関係を考えようとしているのである。

論壇に代表者を有してゐないことと、社会的勢力として衰えたこととは別である。自分は社会的風潮としての自然主義の実力を承認せざるを得ぬ者である。如何な天才も社会的感情に乘じなければ目覚しい働きは出来ぬ。痛切な自己の主観の要求に社会的感情の一波動が自覚された時に、新しいイズムの綱領を發表するも宜からう。少なくとも自分は自然主義に対する漠然た

る不満と此不満を医すべき反対の傾向の知識的理解との外に、まだ切実な主観の要求としての新傾向の湧いてゐない事を告白せざるを得ぬ。

これは反自然主義論者を批判し、自己の立場を宣言した箇所であるが、ここで注目すべきは「天才」でも「社会的感情」と共に歩まねばならないという折蘆の認識である。『真を求めたる結果』では、「哲学」のような特殊な「天才」のみの領域から、「デモクラチック」に移行したのが「近世的精神」であると指摘されていたが、明治の都市文明下では「天才」さえも「社会的感情」の力なくしては存在し得ず、ましてや折蘆自身の小さな主観は、たとえどんなに嫌悪しようともこの「社会的感情」の中で歩まねばならぬという自覚が示されているのである。この自覚の萌しは「文明史」研究の動機も述べている半年程前の書簡に見出すことができる。

私は学問に対する趣味態度がいくらか変わった、私の頭に関する不信任の情が加はつた、とても私は哲学に没頭出来ぬと思ひそめた。私には今文明的興味が増えて来た、(中略) 人類の精神的なる最も深い産物の歴史的研究といふことが私の第一の興味である。(中略) 歴史的研究といふのは客観的といふ意味で、自分の小さい主観を尺度とせずして古来の詩聖天才賢哲の辿つた心靈の足跡を、自分も彼等の指導により歩みたいのである。私は自分の思想や信念を小さく下らぬものだと思ふ情がしだいにまして来た、だから人を教へ世を濟ふなどといふ大それた傲慢な態度はもち得なくなつた。(一九〇九—一〇—二六 田中きま

子宛書簡

ここで、折蘆は「自然主義」という「社会的感情」の影響を受け、最早自分だけが社会の外部から人々を濟度する「哲学者」という立場にあり続けることに耐えられなくなり、「哲学」の不可能と自己の「主観」の「小さ」さを自覚したことを表明している。その結果、今現在の自己と「自然主義的現実」を相対化するために「歴史」を辿ることになつたのだ。このことは先のまとめ(2)と関わる。当時の「自然主義」論において、「自然主義」が現在の利他的快楽のみに浸っているという批判が繰り返されて⁽¹⁰⁾いた。能成の「自然主義的現実」も「自然主義的現在」の相対化であつたわけで、今現在は未来の非「自然主義的現実」によつて乗り越えられるべきだという要求が提示されていた。言わば、「自然主義」の時間論ともいえるこの問題を、折蘆は自己の今現在に「自然主義的現実」を相対化する「文明史」的視点から考えることになつたのである。それは「文明」の歴史を溯行し、再び現在へと回帰することで、今現在の自己と「社会的感情」との関係を結果的に明示するものであつた。その意味で、阿部次郎のように「自己の人格的経験」でさえあれば自由に「古代古人又は外邦」を「自己の物」とできる(一九一〇—〇八一—二六—七 田舎、田舎物、田舎文学)という自己内的なものでなく、また能成のような直線的な歴史観でもない。

この書簡の時点では「天才」の足跡を辿ることとして構想された「文明史」研究も、歴史の時間を現在へと溯行するに従い、今現在に「近世」の中心が「天才」ではなく人々の「社会的感情」である

ことを明確にして、折蘆自らの現在が、理想の「中世」とは程遠い「近世的精神」の「社会感情」が渦巻く「自然主義的現実」の中にあることを改めて示してしまったのである。とすると、「文明史」研究は、皮肉にも折蘆自身が「自然主義的現実」から逃れることのできないことを、歴史的事実として突き付けたと考えられる。『自然主義は窮せしや』は次のような矛盾した苦しい言葉で終わっているからだ。

之（論者注、主観の自由なる活動）を幻影とする事に不服な者も、此滔々たる社会的感情に対して多少は伝染^{かぶれ}れざるを得ぬ。従つても其不服も徹底して居らず、頭で不服で感情で譲歩して居るものは無数であらう。（中略）自然主義は無論結構なものではない。然し社会の實力として時代の感情的生活を背景として存立している限り、決して窮しては居らぬ。従つて吾等の文明も亦遠い。

(Ⅲ) 「自己拡充」としての「自然主義」論／「社会的感情」の中の「自己」との〈共同戦線〉

さて、この二カ月後に『自己主張の思想としての自然主義』は発表された。折蘆は、従来「デテルミニスティック」で主体の自由を阻害すると考えていた「自然主義」に「自己主張」を見ようとするコペルニクスの転換を付与しようとした。問題はなぜ折蘆がこのような「自然主義」の再評価を試みたのかという事にある。それを検討するために、この一文に直接の影響を及ぼした夏目漱石の『文芸とヒロイック』（一九一〇—一九一〇—一九一〇）と桑木巖翼の過去十年間の

「教界」を回顧した談話文（一九一〇—一九一〇）「新仏教」一二巻七号）の二つを取り上げ、折蘆論との関係を考察したい。

まず、折蘆が取り上げた順序とは逆になるが、『文芸とヒロイック』を見てみよう。ここでの漱石の「自然主義」観は次のようにまとめられる。（１）自然主義者の「主観の苦悶」を「客観の世界が主観の世界と一致をかく」ことに起因すると理解。（２）客観／現実⇄主観／理想の対立として「自然主義的現実」の問題を捕らえている。（３）そのため、佐久間艇長の「ヒロイック」な行為／現実に見出しがたき行為⇄「自然主義的現実」の対立という構図を提示している。

折蘆はその漱石の見方を批判する。（１）「現実に見出しがたき」もの⇄「自然主義的現実」とが対立しているのではなく、「滅多に無い」（「ヒロイック」）⇄「有りふれた平凡な」との対立であると指摘する。（２）「自然主義的現実感」を「平凡な」と位置付け、「オーソリテイ」⇄「平凡な」ものとの対立構図を提出する。（３）さらに加えて「オーソリテイ」に対する時代通有の反抗的精神の為に「ヒロイックな行為は鼻の先で扱はれる様な運命を免れない」と主張する。

漱石の主観⇄客観、理想⇄現実構図に対して、「平凡な」ものにししか「現実」を感じない自分達の〈現実感〉——「社会的感情」から論を組み立てて、その同じ「社会的感情」の内に「反抗的精神」という別の要素を、この時折蘆は新たに発見したのである。例えば、前論文『自然主義は窮せしや』では「平凡な」ものは否定

的に見られていた。

吾等の世紀は憐むべき世紀である。精神の昂揚を許さず、従つて天才の出現する能はざる時代である。「Trivialism」の横行する時代である。殊に此傾向を助けてゐるのは、長き間のオーソリーチーの専横に対する反抗の情が養ふたデモクラチツクの精神である。

「平凡な」ものと「Trivialism」(元の語 Trivial の原義はラテン語で三つの道↓人の集まる場所↓有りふれた場所)は同義語である。「自然主義的現実」は個人の精神⇌主観と対立する「Trivialism」、さらに「デモクラチツク」という点から否定的にここでは認識されていた。しかし、漱石への批判文では「時代通有の反抗的精神」という要素を強調することによって、個人の精神⇌主観と対立するものとしての「Trivialism」ではなく、「ヒロイツク」/「オーソリーチー」に対立するものとしての「反抗の情」「デモクラチツクの精神」という部分の肯定的な再評価を試みている。「Trivialism」に覆われている(現実感)の中で、その同じ(現実感)の別の要素を特にデフォルメして取り出すことで、「自然主義的現実感」の価値を転倒させたのである。折蘆にこの価値転倒が可能となったのは、漱石を始め多くの論者が「自然主義」を主観(自己)⇌客観(現実)の構図で捉えたのに対して、自らも共有している「社会的感情」と自己(主体)との相互的問題として捉える視点がベースとしてあったからであるが、もう一つの桑木敏翼の談話を参照することでその価値転換をさらに考察してみよう。

敏翼の談話が「過去十年の教界」を「一言で之を云へば悉く真の我を発見せんとする企図である」と把握しているのに対して、折蘆が「自己拡充の精神の発現」と換言している点は既に先行研究で指摘されているが、この換言は両者間に微妙な差異を作っている。敏翼の「真の我を発見せん」という行為は、現在の自己を超克して別の自己⇌「真の我」を志向して、内へ内へとぐるを捲く自己内部への志向性があるのに対して、折蘆の云う「自己拡充」には、現在の自己からそのまま外部へと拡大して行こうとする志向性がある。このことは、折蘆が外の箇所で「近代思潮は其がどんな思潮であっても大か小か自己拡充の精神及び其消極的形式たる反抗的精神を含有して居る」として「近代思潮」又は「近世思想」を強調していることとも関連している。

(一)で論及したように『真を求めたる結果』では、「近世科学」は「近世的生活」と一体となつて、誰にでも分かり易い「デモクラチツク」、誰にでも応用できる「世間的(ウオールドリ)」性質を持ち、その性質上「好奇心」を「社会に瀰漫し」「自然主義」勃興の原因とされ、否定的に評価されていた。また、『自然主義は窮せしや』ではその「近世的精神」は、明治社会の「生存競争」とそれによって生じた都市の「物質的欲望」として論じられた。筆者はそこで日露戦争後の「成功熱」との関連を指摘しておいたが、同時代を被っていたこの「成功熱」こそ、人々の「自己拡充」の精神の典型的な発現であったはずである。(貧しい故郷)の村を離れた人々は、都市へ出て、さらには植民地化しつつある「大陸」や「ア

「アメリカ」へと「雄飛」し、明治日本社会が「近代化」し「近代国家」(内の「平民主義」外の「植民地主義」)へと「膨張」して行く担い手でもあった。¹³ 折蘆は、誰にでも可能な「デモクラチック」により社会的勢力として拡大していく「近世的」なこの「成功熱」に、青年「個人の独立と発展」と同質なものを見出すことによつて、「家族と云ふオーソリテイが二千年来の国家の歴史の權威と結合」する明治日本の「保守思想」への「共同戦線」を構想したと考えられる。その構想において「自然主義」は、「自己拡充の精神」¹⁴「個人の独立」+「個人の発展、雄飛」として再定義され肯定的に評価されたのである。そうであれば、そこには人々を新聞報道のように外在的集团的に見るのではなく、折蘆自身と同じ「個人」として見る契機も含まれているだろう。折蘆は、その「文明史」的視点からの「自然主義」評価をさらに徹底し、「時代感情」の中にある人々を「自己拡充」の面を共有する同じ問題に立ち向かう同志として捉えることで、『自然主義は窮せしや』末尾の分裂——「社会的感情」としての「自然主義」に「伝染」¹⁵ている自己とその自己への不満——を克服しようと試みたのである。

折蘆の「共同戦線」構想は、石川啄木の批判『時代閉塞の現状』(一九一〇年執筆)にもあるように「自然主義文学」の現状にそぐわないものであることは確かである。しかし、天弦——能成論争で「自然主義的現実」がより具体化して、今現在の「物質的」な都市文明と自己との関係性を問うことが、青年共通の最重要課題となっていたこの時、折蘆は同時代の「社会的感情」を共有する自己の立

場から「文明史」的視点を用い、「自然主義」を「近代」という時代の中の人々の問題として捉えた。これに対しても啄木は「一切の近代的傾向を自然主義といふ名によつて呼ぼうとする笑ふべき」「妄想」と批判するが、日露戦争後の都市東京に生じた様々な変化(都市交通の発達、日比谷の群衆、メディアの拡大)は、それまでは未だごく一部に限られていた「近代」という時代が、人々の生活環境に直接の影響を及ぼし始めた事例と見てよいはずである。であれば、この時青年達を席巻した「自然主義」という社会的なムーヴメントを、単なる「文学」の問題としてではなく、「自己」という「近代」と「近代」としての明治社会との相互の関係性と捉える折蘆の立場は決して「妄想」ではなかったはずである。

(Ⅳ) 主体的行為としての「懷疑」／藤村操の記憶

所で「自己主張としての自然主義」の「共同戦線」構想によつて、折蘆自身の志向性と「自然主義」との対立は本当に解消されたのだろうか。それとも継続中なのか。それを考えるために今一度、折蘆の敵翼の談話文への拘りを問題にしてみたい。そもそも敵翼の文は『新仏教』創刊十周年記念号に際して語られたごく短い談話であり、あえて取り上げるほどのものとも思えない。にもかかわらず、なぜ折蘆はこの一文を取り上げたのだろうか。考えられることの一つには、敵翼が、青年の「反抗運動」に無理解な思想界にあつて理解を示しているという点がある。しかし、それだけなら同時期のものとまとまった論文を取り上げてよいはずだ。折蘆にとって重要

だった点は、この一文の内容が過去十年間の思潮、それも青年を中心とした思潮の回顧であり、それを桑木厳翼という人物が語っていたという点にあったのではないか。

「宗教上の自覚や本能主義、天才主義」から「自然主義」へと変遷した過去十年間の青年達を回顧するに当たって、厳翼が必ずや思い出したであろう厳翼の青年理解の原体験となった出来事、それは折蘆にも共有され、それだけでなく「時代感情」を強烈に席卷した或る出来事、そのことをこの一文は折蘆に喚起してははずなのである。その出来事とは、一九〇三年に起きた藤村操の自裁である。この事件当時、厳翼は文科大学助教教授であり、藤村操は二度厳翼宅を訪ね、その「懷疑」の苦悶を訴えていた。操の葬儀にあたり厳翼は彼の自裁を惜しむ弔辞を書いている。厳翼の青年への理解にこの体験は大きく影響してははずである。折蘆があえて厳翼の青年の主張を回顧した短文を取り上げたことには、こうした背景が思い出されていたからに違いない。操の自裁に際し、熱烈な追悼文を書いたのは折蘆自身であり、操の自裁は折蘆にとって生涯忘れ得ぬ強烈な体験だったからである。ある一つの体験が、変転し続ける自己の一生の中で常に定点となり、そこから光が反射するようにその後自分の軌跡が位置付けられる体験を、人はだれでも持っている。操の自裁は折蘆にとってまさにそのような体験だった。

この特殊な背景を考慮すると、厳翼の一文は単に、「文明史」的という立場から今現在の自己が遭遇している「自然主義的現実」と自己の問題を考えるヒントとなっただけでなく、折蘆自らの過去の

体験を想起させ、そこから今現在の自己を照らし出す契機ともなっていたと考えられる。

一九〇八年に自己の人生を省みて友人に示した書簡(仮題『二十年のおもひで』一九〇八—一九一〇)で、折蘆は「藤村君の死は僕にとつて非常な事件であつて、僕は断じて人生を空じ去るか、主観の神を客観の祭壇に齎き祀るか、二者の一つを決定すべき機会を藤村君によつて与えられたのである。」と述べていた。ここには二重の二元論がある。一つは生と死の二元論であり、もう一つは生の中の主観と客観の二元論である。『藤村君の死を悼みて』(一九〇三—一〇七『新人』)でも分かるように操の自裁は、同様の煩悶に陥っていた折蘆⁽¹⁶⁾の生に死という最終解決手段を突き付けたのである。「若し万有の真相之を悉す能はずして、人間死後の永世なきを觀ぜん日は我行かむ所も華嚴の瀧のみ」と述懐する折蘆は、この後の人生に於いて、自己の生の問題に直面するにあたり、常に操の自裁と対峙しながら考えて行くことを決意してははずである。彼の生は常に死と共にあり、一見二者択一の後の生の一元論とも思えるが、実は生と死の二元論が常に彼の在り方を規定しているのである。それ故に彼は、信仰は自己の生命なりとしながらも、だからこそその信仰を研究し、「而して研究は疑団を生ず、予は懷疑を経ざる信仰を恥ず」と、自己の生に対する態度を告白する。この態度の底には、信仰は決して自己の生の内部に自然に溢れ出す純粹主観的なものではなく、主観を相対化する「懷疑」を経なければ、真に「自己の生命」とはなり得ないという認識がある。この折蘆の態度には先のもう一つの二元

論、生の中での主観と客観の二元論がある。自己の主観とそれを相對化することで自己の生命たる信仰が可能となり、操のように自我を選択しなくとも「恥じず」と胸を張って言い得る、折蘆の生に課せられた二元論なのである。

しかし、ここで重要な事はその二元論的発想それ自体ではない。この二元論を成立させている「懷疑」の肯定的位置付けである。藤村操がそうであったように「懷疑」は、通常人生を「不可解」＝一元的に統一できないと観じる態度であり、そこから「煩悶」が生じる、死への誘惑である。折蘆はその「懷疑」を自己の「生命」に欠くことのできぬ主体的な行為として捉え直す。そうせねば、折蘆自身死を選ぶことになりかねない。常に死に直面している生だからこそ、「懷疑」は常に折蘆から離れることはない必然的な条件である。「懷疑」を経ぬ生は無意味な生であり、そのような生こそ虚無から自我へと向かう道なのである。藤村操の自我に遭遇した生と死の二元論という折蘆の状況において、「懷疑」は逆説的に主体的行為となり得て、彼個有の人生態度を見出すことができたのである。⁽¹⁸⁾

桑木敏翼の一文は、都市文明下での「自然主義的現実」の中で主体の受動性を強いられていた折蘆に、以上のような藤村操の自我の記憶にまつわる、自己原点の人生態度を想起させたはずである。事実、『自己主張としての自然主義』以後の二論文——『歓楽を追はざる心』(一九〇一—一九〇九)、『穩健なる自由思想家』(一九〇一—一九二〇、二二)——には、折蘆の主体的行為として「懷

疑」が明らかに立ち頭れて来ることになり、以前より切実に自己自身の現在の問題が問われることになるのである。

その一つ『歓楽を追はざる心』は直接には、能成の『歓楽を追ふ心』(一九〇一—一九二八、二九)への批判的修正意見として書かれる。能成は「快樂主義文学」を評し、「物質的文明」の中で空虚な内面を抱く青年が、捨て身で「歓楽」を追求する態度を評価して、能成らしく「要求」の徹底を重視する一元的態度をとる。それに対して折蘆は、歓楽への「心酔は一面の『どん底』に至るだけであり、「我等が取るべき批評の態度は『歓楽を追ふ心』の歎きと『歓楽を追はざる心』の誇りとを而立させる外はない。」と論じ、「心の分裂を、忍んで」二元的分裂をあえて肯定する。都市文明下の「物質的」力によって「歓楽」に身を任せてしまふ⁽¹⁹⁾受動的な主体と、そのような都市文明化での受動性を拒否する自己との間で懷疑することを、折蘆は主張するのである。能成と異なる折蘆の独自性が示されており、かつ折蘆自身の「自然主義的現実」への態度が以前に増して明確に表現されているのである。

(V) 都市の人々の中での「自己」の問題へ／〈近代〉としての明治社会へ

それでは「文明史」的視点(II)、〈共同戦線〉構想(III)と、折蘆個有の懷疑的態度(IV)とはどのように関わることになるだろうか。最後の論文となった『穩健なる自由思想家』を見ることで、折蘆の最後の地点を明らかにし、併せて本稿のまとめとしたい。当時

激しさを増した明治政府による「自由思想抑圧」と自称「自由思想家」への批判を端緒として書かれたこの論は、明治という時代そのものをその俎上にのせる。

思ふに今日生温かき自由思想家の横行するは鵝的革命たる明治維新の結果である。彼の革命に精力を消盡した改造的精神は王政復古の功業に慢心して、復新しく近世的なる改造的精神の深さを理解する能力を失つて了つた。我等は一等国の国民である。然し乍ら果して我等は近世的国家の住民であると云ひ得るであらうか。近世的国家に於ても社会主義や無政府主義は圧迫せられて居る。けれども個人の脳髓と心臓との働きはもつと尊重せられて居る筈である。

明治政府による言論統制は「個人の脳髓と心臓の働き」を尊重する「近世的国家」にあるまじき行為であると批判し、その根本的原因が明治維新の「鵝的革命」にあったと指摘するが、折蘆が批判の対象としているのはそれだけではない。維新後の「民権運動」さらに「憲法治下」の政党をも「カリカツール」と批判する。ここで折蘆は、明治近代そのものを全体として批判しようとしているのである。こうした明治近代社会全体に対する批判の視点は、「文明史的視点」に抛り「自然主義」の〈近代〉性を考察した折蘆の論理からすれば当然の帰結であるが、一九一〇年の文脈でこれほど明確に通時的な視点で明治全体を考えようとした試みは少ない。²⁰⁾ 明治天皇の死に際して、明治通史的なものも多く出回るが当然「明治聖代」の発揚²¹⁾でしかなく、後の大正デモクラシーも「明治憲法」の枠内での

の「民本主義」であつた事を想起すれば、「明治維新」とその後の明治社会を批判するという折蘆の姿勢の独自性は評価されていいことである。それにもかかわらず折蘆のこうした態度が今日までそれほど評価されることもなかつたのは、彼の明治近代社会と自己との関係性が内部（主観）↑外部（客観）的なるものではなく相互的な関係であり、そのスタンスに基づけば、明治近代社会への批判とはその「社会的感情」を共有する自己への批判ともなり、それ故に分かりやすいストレートな形での明治国家資本制批判として展開されていないからである。事実、この論でも明治政府批判が主眼ではなく、明治憲政を有り難く思う人々を「近世的国家に於ける個人権の伸長が民衆の実力によつて獲得せられた者である事さえ分つて居らぬのである。」と痛烈に批判し、さらに「ホトトギス」発禁の理由に挙げられた「をんな」等を例として「西欧に於ける個人権の伸長には深い根柢があつた、長い歴史があつた。徹底したる改造的精神があつた。吾等は上ツリをして来たのである、鵝呑みをして尚消化せざるに早くもニイツエを云ひイブセンを云ふ。」と指摘し、折蘆が〈共同戦線〉を共有すると期待を寄せていた自分達青年をもその批判の対象にしているのである。要するに彼の批判対象は、明治政府などではなく、その社会を形成する「自己」をも含めた人々である。

それ故にこの批判は、自己の「自然主義」論それ自体への批判でもある。（Ⅲ）で論及したように、折蘆が肯定的に評価した「自己拡充」は人々の「物質的欲望」の「拡充」という一面でもあり、そ

の「自己」とは、「保守思想」への「反抗者」としての個人であるとともに、明治資本制社会での個人として「成功」を求める欲望追求の主体でもある。『自己主張としての自然主義』での「共同戦線」は、「近世的精神」としての「自然主義」のこの二面性の危うい接合の上に構想されていたのであった。折蘆が『穩健なる自由思想家』では「自己拡充」ではなく「改造的精神」をもって「近世的精神」の発現としているのもこの点を考慮した修正であるはずである。「拡充」ではなく「改造」を自己にも明治社会とその他の人々にも求める時、折蘆自身と人々との関係はどのようになっていくのか。

「をんな」は決して咀嚼せられたる自由思想ではない。(中略)
要するに流行にかぶれた嫌ひを免れぬ。さりながら自由思想は人類が自己をオーソリテイの束縛から開放せむとの数百年年来の努力の結果である。之が虚偽であるならば吾等は人文の歴史を疑はねばならぬ。

折蘆のこの苦しい述懐は、現実の明治社会と自己の「文明史」的視点との乖離を自覚しつつも、やはり「自己」の解放は支持されるべきだという思いで溢れている。しかし、改めて考えれば折蘆の「文明史」的視点とは、あくまでも西欧の歴史をモデルとした視点である。そのモデルと異なる歴史文化を持つ日本社会に彼が在る矛盾が、この時明確になったと言えるだろう。だが、にもかかわらず折蘆は「文明史」視点Ⅱ「人文の歴史」が保証する「自己」を捨てることはできない。であれば、折蘆は自己の内なる「文明史」視点が必要的に帰結する「自己」の解放と現実の明治近代とをどのよう

に解決できるのか。

自称「自由思想家」を批判して「彼等は旧思想を深く味はふた事無き故に之を飽くまで維持しようとする努力もなし得ず、新思想も生嚼りであるが故に徹底的に主張する事もなし得ない。」と述べ、他の箇所「願ふは懷疑の徹底せむことである」と主張して「自分は懷疑者である」と告白する折蘆の態度を考慮すれば、その目指す所は、「真面目に懷疑して」「自己の人格の奥底に於て批評しよう」と試みることであるはずだ。(Ⅳ)でも明らかにしたように折蘆は二元論的対立を一つにまとめるのではなく、その対立において懷疑することで自己の主体を形成しようとする独自性をもっているが、この論文でも彼の主体的行為としての懷疑がその主張の根底にある。であれば、ここでの折蘆が表明した「懷疑者」の立場とは、「自己」と「自然主義的現実」との矛盾統一などでなく、明治社会の「近世的精神」における「自己」という場で生じる現実——「上二り」する人々の「物質的欲望」——と、西欧モデルの「文明史」的視点による「自己」解放の要求との間での二元論的懷疑を引き受けようとする不断の改造精神のことであるはずである。ここまで折蘆の独自性であった「文明史」的視点それ自体も相対化され、その場所での折蘆の懷疑が展開されることになる。同時期に折蘆は「文明史」的視点について次のように述懐していた。

之(筆者注、文明史研究)は或意味に於て無責任なる態度で、超然と世外に立つて人間史の興廃を見下して微笑みかつたので、此考が大学卒業間なくして後私を支配してから最近まで続

いて居たものです。けれども私は之に慚らなくなりました。

(中略) 私はどうしても純粹な客観的態度がとれません。文明の現状と社会の实情に対して余所事とは思へず、(中略) 万人と悲喜を共にしたい心がぬけません。(一九一〇—一九一四 山本耕三宛書簡)

書簡はこの後「学問」批判も展開し、近代西欧を学ぶ明治の「学問」とそこから得られた「文明史」の視点が相対化される。それに代わり明治日本の「文明の現状と社会の实情」とを自分の問題として「万人と悲喜」を共にしたいと思う態度が表明されるのである。

この「万人」とは折蘆が抱いた「個人権の伸長」の主体である「自己」を持つ人々のことなのだろうか? 「自己」が西欧近代モデルのタームである内はそうとは言えないだろう。しかし一方で、明治の「近世的精神」が「鶴的革命」と見なされ人々の「自己拡充」が「物質的欲望」の強度を増し続けるのなら、新聞報道が扇動する「日比谷の群衆」や「流行」追隨者をつくる「自然主義的現実」の中で折蘆は彷徨しつづけるだろう。だが、その間(あわい)を縫って「人格の主張」(一九一〇—一九一三 瘦節子宛書簡中の阿部純子へ「求婚」するに際しての折蘆が指針とした言葉)を共有し合える人々に出会える場もあるはずだ。そのような出会いの場は、やはり「人格」という「近世的精神」を持つ人々との関係に於いて立ち現われるからである。そのために折蘆は都市文明下の東京に留まり続ける。都市の人々こそ、「物質的欲望」と「人格の主張」という「自己」の問題がもつとも先鋭に顕在化する「近世的精神」に満ち溢れている

からであり、この逆説的な都市の人々の中で、かつまたその人々の方へ「自己」の問題を懷疑的に抱き続けることが、折蘆が辿り着いた地点である。

この地点は折蘆個有的場である。安倍能成は「懷疑」の価値を認めず、主観の一元的要求の徹底を求め続け「力ある要求」一九一〇—一九一四『国民新聞』及び『批評と生活』一九一〇—一九一三)、金子筑水も直接経験による主観の充実を主張していた(『全的要求』一九一〇—一九一四『中央公論』)。片上伸(天弦)は都会的気分の中の自己の矛盾に拘っていたが、あくまで自己内面の問題としてしか考えていなかった(『気分の実現性』一九一〇—一九一三『読売新聞』及び『退廢的気分の文学純なる思慕憧憬の態度』一九一〇—一九一三『早稲田文学』)。

石川啄木は明治国家と自己との矛盾を抱え思考していたが、折蘆のような主体的懷疑精神を提示しはしなかった。宮本和吉は『四十四年の思想界』(一九二一—一九二二『哲学雑誌』)で、大逆事件によって再燃した個人主義対家族主義の「国民道德」問題に関して「もつとラジカルな、文明史の立場からの見た批評の出る事を」望むと述べていたが、折蘆ならこの二項対立の構図それ自体を問う立場をとったはずだ。主観と客観の対立とその変奏問題を二元的に解決しようとする様々な立場が、一九一〇年というこの時期に「自己的要求」として顕れていたが、あえて二元的分裂の懷疑に拘り続け、そこから明治近代の都市の人々の方へと向かっていた折蘆の立場は明らかに独自のものであったといえるのである。同時代を被う「自然主義」を人々の内に芽生えた「近世的精神」の問題として捉えた折蘆

の視線は、その先に明治社会と「自己」との〈近代〉を問おうとしていたのである。

- 注(1) 森山重雄「実行と芸術」の問題(一九六七—一九六七『文学』)やそれを補強修正し「進化論」克服の文脈で捕らえようとした助川徳是「啄木と折蘆」(一九六八—一九六八『文芸と思想』)等。
- (2) 安倍成蔵「自己の問題として見たる自然主義的思想」(一九一〇—一九一〇『ホトトギス』)でのターム。自己の眼前の「現実」が絶対的なものではなく「自然主義的」な視方に依つたものであると指摘した。本稿では折蘆も能成の立場を共有していると考え、キーワードとして使用する。
- (3) 木山熊次郎(一八八〇—一九一〇)は一九〇四年東京帝大哲学科卒。二六新報記者を経て、『内外教育評論』を創刊。後に説苑新聞教育部門も担当する。『西倫理講演集』に「責め得る者ありや」(一九〇九—一九〇七)、「進み取る道如何」(一九〇九—一九〇八)、「青年と教育の職業」(一九〇一—一九〇三)がある。共に当時の社会状況を具体的に論じ、青年が如何に生きるかを問題にしている。『西倫理講演集』(一九一〇—一九一〇)に追悼記事がある。また助川徳是「一高の青春——折蘆を中心に——」(一九六九—一九七〇『日本近代文学』)は彼の「高寮生問題」の記事に論及している。
- (4) ここでの「自然力」とは、「野生の声」(抱月の『蒲団』評一九〇七—一九〇七『早稲田文学』)でなく、都市の中での人工的な「自然力」である。また「吾等の所謂自然とは、現実のことである」(天溪『自然と不自然』一九〇八—一九〇五『火柱』)や「自意識的な性格に及ぼす自然力の圧迫」(天弦『田山花袋氏の自然主義』一九〇八—一九〇四『早稲田文学』)という論では未だ漠然としていた「自然力」を、主観に対して及ぼす近代都市文明の「自然力」として明確に位置付けており、能成「自然主義」論の画期的意味はこの点にこそある。
- (5) 『新公論』(一九〇九—一九〇九)は「新聞の三面記事に対する主義方針」と「所謂自然主義の小説に対する所感」と題した同時アンケートを全国日刊紙の主筆宛に実施している。
- (6) 桐生悠々「新聞紙第三面論」(一九〇六—一九〇三『新声』)は藤村操の「巖頭の感」後の自殺流行の原因を新聞三面記事にあると非難している。
- (7) 「新聞紙の革命」(一九一〇—一九一〇『中央公論』)「社論」は電車焼打ち等の感情的扇動記事や読者に媚ぶる三面記事を非難し、人生の光明面を理性的に報道すべきだと提言している。
- (8) 中山和子「魚住折蘆論」(一九七八—一九〇九『文学』)は当時の折蘆の問題を「年来の『近世的』『世間的』傾向の増大と、キリスト教信仰との間のギャップ」と捉えている。
- (9) 「立志独立進歩之友」をキャッチフレーズとした雑誌『成功』(一九〇二年創刊)によるもの。前代の「立身出世」の庶民版と考えてよいだろう。
- (10) 『文章世界』(一九〇八—一九一〇)特集記事「現実とは何ぞや」で、後藤宙外は現代の青年が眼前刹那の現実のみに拘り、過去未来の觀念が乏しいと批判し、金子筑水は現実とは複雑な我の人格であると論じている。
- (11) 『The new shorter Oxford English Dictionary』(一九九三)は、「Rivalism」は現代では稀な言葉だが、「rivality」(平凡な又はつまらない性格性質のもの)と同義語として使用された一九世紀中頃の初出例をあげている。
- (12) 注(8) 中山和子(一九七八—一九〇九)の指摘。
- (13) 『成功』(一九〇四—一九一〇)掲載田口卯吉「滴輪渡航と營利事業」は「是迄地方の者が東京へ出て一番魚屋おでん屋でもして儲けて遣らうと思つた所を此度は(中略)満洲又は朝鮮へ出掛けて見やうとすれば善い」と大陸雄飛を奨励している。
- (14) 同年一九一〇—一九一〇『西倫理講演集』「現代の価値」では、「現

代の理想は現代の事実中に求むべきで「現代の事実は現代の主観の造出したものであるとすれば、結局は主観即ち自我の本性を明らかにすること」が大切であると論じ、「過去の理想は現代の理想とはならぬ」と指摘している。

- (15) 桑木巖翼『時代と哲学』(一九〇四—一陸文社刊) 所収「藤村君を弔す」(一九〇三—〇六—〇四 初出不明) 及び徳田秋江「現代の価値を読む」(一九〇一—〇三—一六—〇七 『国民新聞』) は共に藤村操が桑木宅を二度訪問し煩悶を訴えていたことを証言している。

- (16) 「羊の足跡」(一九〇四—〇一 『新人』) 等参照。

- (17) 島村抱月「懷疑と告白」(一九〇八—〇九 『早稲田文学』) の懷疑論も一見類似しているが、「自然主義的現実」状況での受動的要素が強い。また藤井健治郎「懷疑と權威」(一九〇九—一二、一九一〇—一三 『哲学雑誌』) は、「權威」を統一作用、「懷疑」を自己同一性のない変化分化作用と考えている。

- (18) 折蘆の表明した「懷疑」を、助川徳是『魚住折声』(一九六四—〇七 『国語と国文学』) は「非決定主義」と見、中山和子『魚住折蘆論』(注8に同じ) は自己解放と自己放棄の「亀裂をおおうため」として、共に消極的な態度として評価している。

- (19) 一九一〇—〇八—二〇田中きゑ子宛書簡で「物質的生活に対する欲望を」求めていると告白している。

- (20) 折蘆が興味を抱いた北輝次郎『国体論及び純正社会主義』(一九〇六)も社会進化論の立場から明治維新を政治法律的革命とし評価している。また幸徳秋水も石川啄木「A LETTER FROM PRISON」(一九一—〇五 執筆)の伝える所に拠れば、同じ社会進化論の立場から明治維新を「立派な革命」としている。

- (21) 例として『太陽』(一九二—〇九 臨増)「明治聖天子」号は「立憲政体創建の御偉業」、「帝國領土膨脹志」等の項目を載せている。

- (22) 「十一月の評論」(一九一〇—一二 『ホトトギス』)で折蘆は、都市生活に疲れ田舎へ引っこ込みたいができないとする相馬御風に対し、同

感するが「然し今日の自分は田舎に引きこむと云ふが如き消極的姑息的の意味でなく、(中略)小ざかしい筆を弄する事を廃して、再び自己の内に帰らうとして居る。」と述べている。御風の述懐は後の『還元録』(一九一—〇二)の先駆的発言であり、折蘆との対照が明確である。

- (23) 木殿知史「同時代思想のなかの石川啄木——一元二面観の成立と崩壊——」(一九八三—〇七 『宇部短大学術報告』) は「卓上」枝」にふれつつ「欲望をそなえた現実的諸個人が、けつして欲望を全肯定しえぬ社会現実にとらわれているという矛盾こそが、啄木後期の思想的課題なのであった」と論じている。

付記 助川徳是氏、中山和子氏の先行研究には様々な面で恩恵を得た。感謝したい。

徳田秋声、その長編小説の作法

——テクスト「徴」の生成——

中 丸 宣 明

『秋声集』(明41・9、易風社)に収められている諸短編の成立をみると徳田秋声は一つの転機を迎えた⁽¹⁾、という説は大方の納得を得られるものとしてある。無論その転機とは、「自然主義作家」への重要な階梯の謂いである。別言すれば、「足跡」(『読売新聞』44・7・30) 11・18、「足迹」と改題、45・4、新潮社)「徴」(『東京朝日新聞』45・8・1) 11・3、明45・1、新潮社)などの作品への小説作法の獲得ということになる。しかし、明治四十年代に獲得された短編小説の技法が、長編小説のそれとどのようにかわっていたのか。事情はそれ程単純ではなかった。

I

後に、『秋声集』『出産』(明42・2、左久良書房)に収められることになる諸短編は、松本徹の言葉を借りれば、(『およそ派手さのない、ささやかな小篇で、多作の合ひ間に書きとばされたと思はれかねない、いや、実際にそのやうにして執筆されたものである。しかし、

却つて力みがなく、これまでに蓄へた地力を發揮しつつ、目の前の出来事を素直に見て写し取つてゐるのである) (『写実の成長——『新世帯』を中心に』、『徳田秋声』昭63・6、笠間書院)と、いうものとしてある。それは、明治四十年代初めの秋声評価の向上を受けて書かれた、おそらく初めてのまとまった秋声論であろう松原至文の「徳田秋声論」(『新潮』明41・10)の、秋声は「ヘチラリと人生を睨む人だ、その睨んだ人生の一端を掲げ立つて、他の人生の姿は影の如く之に沿うて浮んで来るといふ印象派の傾向」をもつという指摘以来綿々と受け継がれてきた見方である。⁽⁴⁾ 取り敢えずは、その正当性を容認するとして、では何が変わったのか。

三十年代までの秋声の短編の作法は、物語世界のソトにいてその出来事を主宰しようとする語り手による物語であった。それに対し四十年代以降の短編においてはそういった語り手のあり方は大幅に後退する。そこでの語り手は一つには作中人物に拠り、その感覚・思考に寄り添った形で物語言説を形成する。しかもその作中人物は

一人に固定されず複数の登場人物の中に自由に宿る、という語り手であり、今一つには、物語世界に内在し登場人物と言説空間を共有するが具体的登場人物としてはなく、ただ見・聞き・語る存在、つまり作中人物の会話や行動を傍観する語り手である。G・ジュネットの「物語のディスクリール」の用語を用いているならそれぞれ「内的不定焦点化」「外的焦点化」の語り手ということになる。

じつは、物語内容に即して見るならば、四十年を境として出来る顕著な変化は見出しにくいのだ。多くの秋声の主人公は多く社会の生存競争を生きることのできない「薄志弱行」のひとつ、或は敗残者、純真なるがゆえに不幸を背負う女性、あるいは私の強さのためにすれっからしになっていく女性であるが、それは基本的には変わらないのである。変わったのは、四十年代の物語空間には、登場人物を批評するパースペクティブを持った語り手は与えられていないということなのだ。試みに、四十年代以前の短編のテクストに与えられた「名」を思い起こして見ればよい。「憎けもの」「愚物」「弱き罪」などなど、三十年代の短編の劇の中心人物には悉く劣勢が与えられ、ときにテクストの「名」として示される。無論、それはそれらの劇の主宰者が、常識的「世間」「道德」の上にその視座を持ち作中人物を批評していたためである。しかし、たとえば四十年代の新傾向の開幕を告げた「発奮」(『中央公論』明40・1)。それは出世しようという意志はあるものの日常生活の中に埋没してしまっている巡查青山が、友人の某省の参事官になった姿を見て発奮するも、その日常は変らないだろうというもので、そこには敗残者の悲惨は見

えて来ない。そこでの語り手は、夜勤あけの帰宅後の青山の日常を、淡々と語る。青山の個人史や人となりを概括的に語ることはあるが、優勢なのは作品世界に内在する視点による「描写」なのだ。青山は、その日の出来事を妻に語って聞かせる。それは、〈電車と電車の間へ危く飛込もうとした按摩〉を助けた話であり、過積載の車力を〈動物虐待防止の趣意〉で説論した話であり、さらに上京して職探しをする書生が交番に泣きついてきたので、十五銭くれてやった話なのだ。語り手は、その青山のコトバを描出することによって、青山が生きる日常とそこに生きることに自足している姿が提示される。また、昔の級友の出世した姿を見たことを思い出し〈深い愁〉に沈むが、酒の酔いのうちにそれは忘れられてしまう。そこには、かつてのように青山を「薄志弱行」などとかたづけられる語りはなく、同時に「発奮」は青山の主観を超えることの無い平板な物語世界でもない。青山の生を相対化する視点は、テクストの内部に設けられる。それは、青山の話を聞いて〈『つまらない!』と云ふ顔で、『厄介ですな。』と言ひ、書生に金をやったことについてへそんな事言つて、何だか知れたものじやありやしない〉と言う妻の存在なのだ。妻のコトバを描写することによって、青山の生を相対化しているのだ。ここに典型的にみられるように、四十年代の短編の語り手は、物語に内在し場面を構成し、読者に提示する。まさに〈人生のかういふ方面(淡い失望、弱々しい哀愁)引用者註)を眺めて、追つて、そして眼には涙をためて居る〉、〈へみじめな人生に対する、苦い感じを凝つと身にしめて、涙をためながら横をむいて居る〉(松原至文前

掲文)語り手がいるわけだ。

さて、『秋声集』以下の諸短編の語りの特徴を確認するなら、語り手は物語言説の今・ここに常に寄り添うというかたちをとるという事である。今・ここに至るまでの出来事の経緯は、あるいは人物の性向や過去は作中人物の会話や独語の描写をもってあてられ、物語世界のソトに立つ語り手が説明や概括をする事はなるべくなら避ける方向で処理される。「かくれ家」(「文章世界」明41・1)における女中から聞いた話の再話という構成、あるいは「独り」(「新小説」明40・2)の書簡体という工夫、それらは視点を限定することの不自然さを隠蔽するための手口と言え、実験的な試みだったに違いない。また登場人物のコトバをへない内面性は、容姿や表情あるいはその人に纏わる、衣服や髪型などの風俗的要件の外面描写によってなされる場合が多くある。へ一人は二十四五の顔の長い、頬骨の出張った、何処か様子の淋しい女で肩や腰の不格好に骨張った体に、古めかしい小紋の小袖をつけて、上の袖口の短い黒のコートを被てゐた。稲葉の友人の陸軍大尉某氏の細君である。若い方が大尉の妹で、けばくしい紫の羽二重の被布を着て、草履を履いてゐる。今年が二十、何処とかの女学校を出た女で、性質は極素直だと云ふ稲葉の保証なのだ。髪が少し薄く、血色も優れた方とは云へない。齧歯に埋めた金が見えて、口元に愛嬌のあるのが特点だ。(「数奇」「趣味」明41・9)というところなど典型と言える。またその場面の自然や風景が、その場に立ち会う人に焦点化する語りによって、その心情心理表現たり得るのである。秋声はこれに長けていた。「裏

の家」(「趣味」明41・3)の同時代評に(周囲を描くことによつて主人公の心的経過を巧みに顕した点に、多大の興味を与える。由来此の作者は内外の画面の相交差した描写に於いて、容易に他の及ぶべからざる長所を持つて居る)(「三月の小説界」「趣味」明41・4)と、いわれる所以である。ちなみにその部分は(へ茶の間にも、台所にも律子の姿が見えなかつた。木戸を締める時、四疊半の暗い縁側に、歎歌けるやうな声がしたと思つて、不図其方を透して見ると、律子の姿が幽かに障子に映つて見えた。外は静かに、夜露の落ちる音が耳の底に伝はる)といった所であろう。身を犠牲にして弟を育てた女の悲哀が伝わってくる、とても評される所である。この時期の短編の特徴を語つて明瞭な箇所と言える。

ここでは、ヴィヴィッドな印象的描写は確かに可能になる。しかし、それと引き換えにストーリーの時間的幅やプロットの因果のスタンスは制約を受けることになる。

II

明治四十年代には短編だけではなく長編の分野においてもそれまでの長編のあり方とは違った様相を呈し始める。そこには、評論家読者からの批判・要請、あるいは所謂自然主義が主流になるという文壇をめぐる事情の変化があつたことが影響しているのは間違いない。

ではどのようにその小説作法が変化したのか。善きにつけ悪しきにつけ四十年代初めまでの長編にはプロットがあつた。作中の人

物・出来事を語ろうとする語り手を持ったものであった。そこでの語り手の存在は、いわゆる全知の語り手、つまり物語世界外にいて出来事のすべてを知っている語り手（G・ジュネットに従うなら非焦点化した言説ということになる）である。それがここで廃棄される傾向を見せる。そして新しい長編の作法の模索が始まる。それは、成功を収めた短篇の作法の敷衍・拡大であったはずだ¹⁰。しかし、その作法は場面に内在する語り手によって物語言説がなされるもので、今・ここに密着する語り手は、大きくその時空間の自由度を制約されている。持続する出来事、プロットの因果性を提示する方法とはなり得ない。秋声は短篇の方法を長編に応用しようとして失敗する。その失敗は二つの様相をおそらく示す。それらを示して代表的なものが「涸落」（『読売新聞』明40・9・30）明41・4・6、明41・7、隆文館）と「同胞三人」（『東京日日新聞』明42・2・18）5・13）である。

「涸落」は短篇の作法で語られたシーンを繋ぎ合わせることでそれをなそうとしたものと言える。換言すれば短篇小説を部分として全体を構成しようとした。「涸落」の中の各場面は全てと言ってよい程度に、現在形で貫かれている。その意味で同時期の短篇小説のような成功を収めている場面はある。しかし、そのような各場面場面を一つの世界に繋ぎとめておこうとするためには、その場面的にかなりのストレスをかけることになる。つまり、その場面で登場人物のコトバとか表情に現れたことを描写することによって、あるいは心中思惟の描写によって、場面的を超えたプロットを作り出さな

ければならないからである。ということは不自然な表情や冗長な心中思惟が書かれることになり。省略の効いた「印象派」風な筆致¹¹でならした秋声の短篇での場面的のリアリティは著しく損なわれることになる。

お新の華やかな笑声に、相良が上機嫌の談声^{はなむね}で、茶の間が大分賑かさうなので、奥で寝てゐる母親は、何だか気が気でなく、幾度も寝返うつて、故とらしい咳払いなどしてゐる。お新と云ふ娘は、旧と学校へ出てゐる自分は、同じクラスでも学問の出来た方で、将来は才女に成るであらうと思はれたが、其代り一面心に締まりがなく、近頃は殊に放縱になつて、母親には少しの愛情もなく、朝は寝たい放題に寝坊をして、夜は何時までも貸本ものゝ人情小説などを読み耽り、相良の傍に座込んで、取留のない笑談を言合つてゐる。空想家じみた事ばかり言つてゐる女で、其を巧く教養したらば、或は多少面白い物に成るであらうが、相良は別に然云ふやうな深い考へもなく、お酌か何かを擲擲ふ心算で、唯面白いから相手にしてゐる。

母親としては、其が気にならぬでもない。（七 其四）

とあるような描写ですら、既に冗長さを感じるが更に長い個所もいくらかもある。ここでは、ただ冗長だけではなく傍線部Aのこの場面的を離れた概括・説明が、寢床の中で茶の間のようすを知覚している母の姿の描写の次に同じ現在時制で示されることによって母

の内面性に焦点化して理解されるという「誤解」をうむ。このような語りは、非焦点化する語りとして、物語世界の外に立つ語り手によって、時制を替えてテクストに秩序を与えらるべきものなのだ。

また傍線部Bのように判断するのは誰なのか。相良には〈別に然云ふやうな深い考へもな〉いと書かれる。作中人物の心中の反対のありように語り手はかたちを与えているのであるが、それが可能なような権能をこの語り手は持たないはずだ。このような小説構造の無理、それが「凋落」の失敗の由来である。その失敗は三十年代までのそれとは違う。三十年代までのそれはストーリーが不自然であろうが、破綻があるうが、あるいは魅力のあるなしにかかわらず物語世界のソトに語り手がいて全体を統御する「物語」を形成させようとしていたのだ。「凋落」にはそれが無い。〈従来どほりの新聞小説をぶつぶつと断ち切つた断片が、繋げられてゐるといふ印象も拭ひきれない〉(松本徹『近代小説』への企て「前掲書」といふ感想)の出る所以である。確かにフラグランズと化した短篇的印象的な場面性があるのだ。しかし、それは場面性の内側から弾けた形で断片化している。

「同胞三人」の失敗は、「凋落」に比し単純なものと見える。それは兄弟三人のそれぞれの転落の奇跡を描いたもので吉田精一が〈中心がはじめはお島から次第にお政に移るといふ風に動いてゐるため、作品としての統一性が弱い〉(徳田秋声(二)『自然主義の研究下巻』昭33・1)と言われている通りのもので、いわば三つの短篇を引き伸ばして三つ組み合わせたものと言える。つまりバラバラで

長編の体をなしていないという事なのだ。

III

秋声がその長編小説の作法を獲得するのは「足跡」「徴」の成立を待たなければならなかった。

それを可能にしたものは何か。一つには端的に言つてそれは倒叙法である。それは約めて言えば結果を先に示しておいて原因にさかのぼつて記述を始めて行く方法だが、結果として倒叙法は出来事の現場の再現の部分を粹取りする。出来事の帰趨が示されることによつてその間の諸場面はとりあえずの位置を与えられる。秋声が何時からそれをを用い始めたかという点、それは先に見た「同胞三人」あたりからなのである。〈お島の弟の美喜男と、妹のお政とこの二人の兄弟が、別れ／＼に身の振方をつけなければならぬやうに爲つたのは、三人の父親が死んで姉のお島が夫の塚田と一緒に夫婦暮をしてから間もなくであつた。〉と書き出されるテクストである。この引用からもはつきりする事は、結果を示す叙述自体が整理されていない。いかにも未成の倒叙法という感じであるが、この段階ではテクスト全体を支配するに至っていない。先に見たように兄弟三人それぞれが場面性の中心に立つという構成をとるものであるが、それ故に場面性の範囲の把握がしやすく倒叙の枠付けが自然に出来たと見るべきかもしれない。

しかし、倒叙法だけでテクストを全体として統一した一つの全体たらしめられるのか、と言えば不十分であるというほかない。倒叙

法で示されるそれぞれの結果は、それらをつなげて理解することで連続した一つのプロットたりうるのか。あるいは倒叙法で囲いこまれた場面の連続は有機的な関連をもちうるのか。おそらくそれらは無理である。単なる場面性の連続に終わってしまうはずである。何が必要なのか。ここでも二つの方向が秋声のテクストに指摘できる。一つは「足迹」の方法である。それはそれぞれの場面性を渡り歩き、見・聞き・体験する登場人物によるものだった。「あらくれ」(大4・1・12〜7・24)などもその方法による。お庄、あるいはお島といった登場人物が、それぞれの場面性を繋ぎとめるのだ。では、今一つはいかようなものか。それは「徴」に典型的に見て取れるものなのだ。そしてそれは、日本の自然主義文学が孕んだスケッチ的短篇が長編的、つまり出来事を事件として紡ぎ出す物語、人生を意味付ける物語を生成させる一つのプロセスを語って自然主義の可能性の一端を示すものと言える。

さて、四十年代に入って書かれる短篇は多く「足跡」以降の長編の一場面を想起させるものが多い。「徴」もその例外ではない。細かい対応まで追って行くと限りがない。またまった場面性だけの対応を見ても、「小軌轢」(「中央公論」明40・5)が「徴」の六十二から六十三に(単行本の回数による)、「背負揚」(「趣味」明41・1)が七十四に、「甥」(「中央公論」明41・6)が四十七から四十九に、「入院の一夜」(「新潮」明41・10)が六十六から六十八に、「借家」(「趣味」明42・3)が一から三にそれぞれ対応している。これからその二者の関係を代表的な例をとって吟味してゆこうと思うが、それは

決して素材論ではない。無論、どちらが真実の体験などを詮索するものではない。文字どおりある共通する出来事がどのように異なるテクストを生成させているかを実見するのが目的である。また、たとえば「北国産」には七十六に出てくる笹村が通う女が出てくるが、それは素材としては共通するものの類似の場面性をもたない、ゆえにここでの問題とは領域を異にする。また「病室」(「文章世界」明42・2)は「入院の一夜」と同じ体験が踏まえられているが同様のケースである。

「甥」の前半部は主人公が帰省して駅を下り立つところから始まる。

瓦斯燈の薄暗い、田圃のなかのステーションを出ると、野原から吹いて来る夜風が肥料の臭気を帯てゐた。此から一里半計りゆくと、もう其処が浜であるから、潮の匂ひもするやうである。押開いたステーション前には、大阪風に赤い提灯を垂下げた、不景気な饅飴屋、雑普請の旅籠屋などがあつて、路傍に植つた柳の影は暗く、雨催の北国空がどんよりと雲つてゐる。汽車が敷けてから始めて帰省した私は、何となく他郷を漂浪うてゐるやうな気がした。

腕車に揺られて、私は暗い街を通つて行つたステーションから家迄は、里数にして些と半道ばかりはある。安江町、栄町、堤町、十軒町、殿町など云う大通りを通つて、腕車は段々石垣や土塀の多い、寂しい武士町へ入つて行つた故郷の印象が刻一

刻、私の頭脳に刻まれて来た。老母や姉や甥や姪の古い記憶が私の心を牽附けるやうに、目に浮かんで来る。^A四月末の、若葉の繁つた尾山の市は、夢のやうに静であつた。ボンヤリした灯の影が、其方此方の門や窓から洩れてゐた。

その個所に対応する「徴」の部分

郷里へ帰つて行つた笹村は、長くそこに留まつてゐられなかつた。^B大きな旧城下の荒れた屋敷町の一つに育つて来た笹村は長いあいだ自分の生立て来た土地の匂を思ひ出す隙もない程目が始終前の方へ嚮てゐるが、其頃時々幼い折の惨めな自分の姿や、陰鬱な周囲の空気を振顧るやうな事があつた。姉に手をひかれて始めて歩いてみた珍しい賑やかな町や近所の女の友達と一緒に蟋蟀を取つて歩いた寂しい石垣下の広い空地の叢の香、母親の使で草履の音を忍ばせて、恐るゝ通ぬけて行つた男の友達の頑張つてゐる木陰の多い、じめじめした細い横町、懶けものゝ友達と一緒に、厭な学校の課業のあひだを寝転んでゐた公園の蕭やかな森陰の芝生、一日に／＼育つて行く正一を見るにつけて、笹村は此十年來の奮闘に疲れた頭に、しみだ／＼其処のなつかしい空気が嗅ぎしめて見たいやうな気がした。^D荒れてゐる父親の墓の前で今一度敬虔なその頃の、やさしい心持を味つてみたいと考へた。

そんなことを胸に描いてゐた笹村は、郊外に建てられた暗い

夜のステーションへ降りて行くと、直にがさ／＼した、荒れたその町に包まれた自分の青年時代の厭な記憶に、面を背けたいやうな心持になつた。^E

黙つて粗雑な木造の階段から、凸凹した広い土間に降りて行く群集の下駄の音や、田圃面から闇を流れて来る一種の臭気、ステーション前の広場の柳の影に透して見られる、仮小屋めいた薄暗い旅籠屋、大阪風に赤い提灯などを出した両側の飲食店――その間をのろ／＼した腕車で、石高な道を揺られて行く笹村は、始めて来る新開の町をでも見るやうな気がした。

櫓の低い家の立並んだ町を、あちらへ曲り此方にくねりしてゐるうちに。やがて、見覚えのある大通の町が目の前に現れた。そんな通りを幾箇所も通り過ぎて、腕車は石垣や土塀の建続いた寂しい屋敷町の方へ入つて行つた。雲の重く垂下つた空から、雨がしぶ／＼落ちて来た。暗い木立や垣根の隙から、まだ灯影が洩れてゐて、静かな町はまだ全く寝静つてはゐなかつた。

この二者を比較した時、その違いは際立っている。無論、物語内容自体は大差ない。措辞も共通のものが目立つ。ひよつとしたら秋声は「塙」を座右において「徴」のこの部分を書いたのかもしれない。でもそれはどうでもいいことである。注目すべきは二つのテキストの違いがあからさまになっていることなのだ。一人称と三人称の違いは、今は無視していい。ともに物語世界に内在する視点であつて一人称と三人称の違いは、作品世界外の第三者との相関で決まるの

であつて、今は無視できる。まず「甥」のテキストは、郊外の駅を下り立って俵を拾い、新開の町を通つて旧市街を通つて、家に至る主人公に焦点化した語りである。主人公の今・ここから世界が構成されている。それに対し「徴」のテキストはまず、傍線部Bの記述によつて、倒叙法で、過去のある時点の現場を再現する描写の部分にわくをはめる。そして引用の第一段落めのところ故郷に帰る途次の主人公の多様な心情が書かれる。しかし問題は、第二段落目の冒頭の〈そんなこと〉の内容が素直には第一段落の内容を指示しない事である。〈そんなこと〉とは、第一段落をうけるかぎりにおいてなつかしくもうとましい故郷や少年時代の思い出であつたはずである。それが〈厭な記憶〉の一言に変換される。かつて「徴」には二つの言説空間があることを指摘しておいた。そこで筆者は〈徴〉の物語内容は、言うまでもなく「過去」に属する。全編を通して語り手は過去の事件を、語る。当然、それを構成する文章の時制は少数の例外をのぞき、完了形（過去形）、つまり「た」止めの形態を持つている。しかし「徴」は、二種の時制より成り立っているテキストと言へる。それは、過去のある一時点、あるいは記憶の中の出来事その場面性を表す部分と、過去が顧みられ、ある長さなり繰り返し返しが圧縮されている部分、あるいは過去の記憶が反省され分析されている部分とに分けて考えられる（徳田秋声「徴」『国文学』平6・6）と指摘しておいた。この第一段落は後者の部分の典型的な姿なのだ。そこには故郷に対する思いが様々書かれていゝる。傍線部C・Dは「甥」では翌日現場に言つて見てその風景に触

発されたかたちで想起されることがらで、その時点での主人公の今・ここに基いた心情の描写であつたが、それがこの部分に笹村の心に去来する一つの思いとして記される。また「甥」の傍線部Aのおもいも武士町の風景に捉されたその時点でのイメージであつた。それが帰省途次での笹村の内面に回収される。二つの言説空間の対比は明らかであろう。「甥」の場面はリニアな出来事の経過によりそのものであつたのに対し、「徴」のそれは、複数の時間が累積する物語空間となつてゐる。

さてここで今一つ重要なことが明らかになる。それは今述べた第一段落の記述が故郷をめぐる笹村の思いが矛盾や齟齬を孕みつつ累加的に語られていることだ。それは優れて「提喻」的ということだ。それに対し第二段落以降の過去の出来事の再現の部分は故郷の町を内側から眺めその総体の部分を挙げつらつていく。それは、「甥」での物語空間のあり方であり、「換喻」的である。ともにその二つの喩は、全体性にかかわる、しかし提喻が〈外延的意味〉にかかわり、換喻は〈内包的意味〉にかかわる。つまり前者の全体は外に広がつて行くそれであり、後者の全体は内に向かうものと言へる。この二つの力関係が、「徴」にまとまりをつけてゐる。いわば広がつて行くことという力と閉じた世界を形成しようという力が恰も作用と反作用よろしく緊張感を孕みつつ均衡しているのだ。傍線部Bに始まる部分と第一段落との緊張はそれを物語っている。想念のなかに積みかさなつてゐる多様なイメージと、出来事に直面したときの単一の思いが相互に干渉しあつて、それぞれの部分をつらねてゆく。

この二つの部分のダイナミズムのくりかえし、それが「微」の世界に一般のプロットやストーリーによるものとは違うまとまりをつけている。「入院の一夜」との関係でも同様のことが指摘できる。「入院の一夜」と「微」とは主人公の職業などかなり設定が異なる。それによる省略箇所は問題ではない。それを抜きにすれば、「甥」と同じ過程で「微」に取り込まれる。つまり各言説空間の再を際立たせ、その間の緊張関係を生成させる。

さて、今二つの微のありかた、関係を述べたが、もう一つ「微」には微がある。それは隠微である。「小軋轢」は殺人犯の住んでいた家に引越してきた男の妻が、それを知り大いに恐れ、やがて引越してゆくというものである。「微」にも一点の相違を除いて同一のエピソードが指摘できる。違いは簡単に夫はその事実を知ってはいたかないかである。「微」では笹村は知っている。ゆえに彼視線の中にそれを恐れているお銀の姿が客観視されお銀が昔の夫の狂暴さを思い出し恐れていることと重ね合わされる。時空を超えて類似のこととして隠微的に結び付かされる。なぜ可能か。ある物語世界の中で、そこにいる人物に焦点化した語りは、物語世界外には出ない。しかし同様の物語世界が突き合わされたらどうなるか。しかもそれらにおいて焦点化する人物が共通であつたら。そこには世界のかきなりあうところが出来しそれぞれの世界に内属しながら、それぞれの世界そのものではない重なつたところができる。そこにはそれぞれの世界の中で焦点化された人物が立つ。それは重ね合わされたところであり、物語世界に超越しているわけではない。しかし

それが二つの世界を隠微的に繋げるヒンジとなるのだ。先に述べてきた緊張関係とともに、このような隠微的場面相互の統合は、「微」全体を統辞する今一つの力となっている。

今短篇との比較において「微」の言説構造を見て来たわけだが、短篇には具体的には書かれなかったシーンも、もしこの四十年代に「微」にある場面を秋声が短篇に仕組んだら、「甥」や「小軋轢」などと同様の構制の小説が出来上がるに違いない。逆にいえば、「微」の裏には多くの書かれざる「短篇」が潜んでいるのだ。それらとの不可視のダイナミズムそれが、この時期の秋声の小説作法にひそんでいたのかもしれない。

補論あるいは註

(1) へお世辞なしに云つたところで、近來の秋声君の進歩は実に目覚ましいものである。(小栗風葉「予の眼に映じたる十四作家の長所」『趣味』明41・12) という同時代の証言を一つだけ挙げておく。

(2) 秋声にとつてのそれぞれ第二、第三短編集である。此所に四十年四十一年の主だった短編は網羅されている。(ここに収められていないものは代表作の疑いを感じさせるものが多い) 本稿での引用も此所に所載のものはそれぞれの初版本による。なお、秋声の第三短編集は『秋声叢書』(明44・2『名家小説文庫』第九編として博文館)であるが、例外は少数あるが、四十年までの博文館系の雑誌に掲載されたものを集めたもので、明治四十四、四十五に発表された作品を主なものとする第四短編集(『母』他2編を収めた『我子の家』明44・9、『現代文芸叢書』第二編として春陽堂から出版。それを短編集と見るならば第五になるが)『嬋曳』(大2・2春陽堂)『出産』以後約二年間の作品にとつての短編集不在の時期がある。この空白の示す

ものは、四十年代初頭で獲得した作風が飽きられてきた事を意味する。同時代評を拾って見ても。例えば、片上天弦は「旧知」(中央公論)明41・7)「さびれ」(趣味)同)などを論じ(へどばかりであるの秋声氏の作に一度位は見たことのあるやうな趣のものばかりである)、「新作月評」(文章世界)明41・3)と、また「新潮」の台評子には「借家」(趣味)明42・3)について「何時見ても同じやうなものだ。軽薄なやうだが、実際飽きた。も少しどうにかいけぬものだろうか」(三人会「合評記」明42・7)というやうな評価が目立つ。本稿で述べる長編小説への試みもそういう状況が関連しているものと思われる。なお、本論で扱った短編は明治四十年初めから二、三年までに発表されたものとする。

(3) ただし、ここで言われているやうな執筆事情が正鵠を得ているとは思えない。この時期の短編作品はほぼ同一の構制を持つものだし、通俗とされる長編小説の合間だとしたら、逆に秋声は期する所があったと見るべきだろう。

(4) そして、それらの作品は(何とも知れぬ淋しみ、哀れ、そしてそして深い省察を感得する)という評価として結び付き、同時代評の中の秋声評価の紋切り表現となる。

(5) 拙稿『共同性』が夢想されるとき(『文学』昭62・11)に不十分ながらその間の事情が説明されている。

(6) このような風俗のテクストにおけるありやうは篠田一士が尾崎紅葉における「風俗の効用」(『日本の近代小説』昭48・4集英社)を論じて(人物ひとりひとりの存在の証し)のたしかさよりも、彼らの存在のすべてを許す大前提ともなるべき場、つまりロマネスクな society のありかがすでに(しかと創りだされている)ということと等価である。その風俗描写が作り出す(場)の意味は秋声の四十年代の短編と同様のものとして考えられる。紅葉門から出立した秋声の面目躍如という所か。秋声のそういった風俗のありやうは後の文壇人の立回る場所や文壇内の風俗を超えている。例えば「北国産」に

おける(女は十八位の娘風である。銀杏返しに、些とした時絵物を挿して、着物は縞を縦横に何やら派手な模様のある、小豆色の物の善悪は左に右、お召しはお召しである。それにゴタ／＼した模様の、綿織珍の帯を締めて、肉色のやうな背負揚を両脇に見せてある。

小柄だが、締まりのある腰から下は細そりと節の伸びた方で、ルビー入の指輪を拵めた手の指なども、柔かに伸びりしている。頸は少し詰つた方で、肩も張つてある。肉附きの好い色白の丸顔で、ちよっ／＼ぱりした鼻に唇の熱い口元、シホ／＼した目容、道具は揃つてゐないが、左に右纏まりがついて、愛敬がある)、「といった宿屋の女——当時その手の下宿は胡散臭いものであった。「万朝報」は下宿屋の取り締まりの必要を説いて(往々仮装せる醜業婦が此間に踴躍し、喃喃の艶声をなして青春の熱血を濁かすものすくなくならず)(明39・11・22)と伝えている——の描写は登場人物をいかに浮き出させているか。ここで「微」においてそのやうな所に通う笹村にお銀の(そんなものに関係なぞして、貴方は世間の好い笑ひものになつてゐることを知らないんです。深山さんでも誰でも、皆な然う言つてますよ)(七十六)という言葉は思い出されてよい。無論、深山とは作家仲間の一人である。秋声の「私小説」の範囲は狭隘なものではなかつた。

(7) この秋声の短編作法の起源については、既に多くの言及がある。それは所謂「写生文」との関係である。それは、秋声の句作、高浜虚子との関係を丹念に論証した相馬庸雄の「秋声と虚子」(『日本自然主義再考』昭56・12八木書店)に委細が尽くされている。また森英一にも同時代の文芸雑誌などにも目配りをした論がある(『明治三十年代文学の研究』昭62・12桜風社、「確かな跳梁」『秋声から扶美子へ』昭65・10)。それらに付け加えるものを私は今は持たない。しかし、今一つの可能性を考えて見たい。秋声のこの時代の短編の同時評を見ているとしばしば「スケッチ」という評語に出会う。それは「発奮」を評して(これは僅か六頁のスケッチに過ぎないが、よくま

とまつて描写も中々巧みなものである。〔新年の小説界〕「趣味」明40・1。あるいは「指環」〔中央公論〕明42・11を論じて「僅々十二三頁の短いスケッチの間にかゝる複雑した人生の縮図を織り込んだ手際は敬服に値する」〔相馬御風〕十一月の小説界「早稲田文学」明42・12と評しているものなどである。また秋声自身も「日本小説の現在ハスケッチの時代である」〔求めつゝあるもの未だ与へられず〕「新潮」明42・2という。また、「小軋轢」〔中央公論〕明40・5を評して「眞」を捉えているとした「帝國文学」の批評子は「総じて短編物は、小さいカンヴァスへ疎い余韻のある筆で理想面を描くか、或は小さいなりに精緻な写生をもつるか、この二つの中を遊ぶ可きである」〔新刊雑誌〕明40・6という「小軋轢」その眼鏡に適つたというわけである。ここからも明らかのようにこの時期の短編作法は、絵面の動向を視野に入れなくてはならない。「月間スケッチ」(明38・4、明39・3)という象徴的な雑誌がある。この雑誌は「絵画」と「文学」の積極的接觸、交流をはかる(「紅野敏郎」「文学と美術の接点」「月間スケッチ」「白樺」)「現代の洋画」〔文学史の園一九一〇年代〕昭55・4青英舎、なおこの論文には「月間スケッチ」の詳細な紹介がある」という目的があった。スケッチ文壇なる欄が設けられ、多くの小説家が「文字で書いた絵」を寄稿している。秋声も10号に「森の団樂」(明39・1)を寄せている。また投稿欄は田山花袋がその選を担当していた。また明治三十三年の私製ハガキ許可を契機とした絵ハガキブームを反映した「ハガキ文学」(明37・10、明43・8)などという雑誌もあつた。それはハガキに収まるぐらゐの短文学や絵画の普及と振興を目的とした。また新聞連載小説の挿絵がスケッチ風になつて来るものもこの時期であつたことも思い合せてよからう。スケッチとは言語表現であれ図像表現であれ目の前に広がる風景を視覚的に捕らえようとする營為にはちがいない。秋声のこの時期の短編もその影響下にあつたとしてよからう。短編集「出産」は意匠を凝らした造本で口絵

の替わりに縦長の7×14・5cmの神社の参道をスケッチしたカラー印刷の絵が張り込まれている。糊付けは上端だけで剥がして額に入れば立派な装飾となる。この事は所載の短編の性格を物語つていよう。

また、この時期の短編の中には画家を主人公とした小説(「背負上げ」「小問題」など)あるいは画家を視点人物にした小説(「老音楽家」「老婆」など)多いことも重要な論拠とならう。

(8) 秋声の「足跡」あるいは「新世帯」以前の長編小説はいたつて評判が悪い。かつ、秋声自身も四十年前のそれらを多く恥しうような発現が目立つ。しかしそれはどこまで本当なのだろうか。同時代的な評価は必ずしも悪くない。たとえば「雲のゆくへ」(「説売新聞」明33・8・28、11・30)も「中頃から受けて来た。私も案外書けた」(「雲のゆくへ」以前の二短篇)「文章世界」明41・9)と回想されるのである。また「後の恋」(明34・10・30、明35・1・14)も「春葉と並んで近来腕を上げられたのは徳田秋声だ、氏の『後の恋』は『説売』に江湖の喝采を博して居る氏が上流社会を写さうと熱心に研究されて居るのには感心しました」成功の晩には「現時文壇が社界の中等以下のみを写実せりといふ局外観論者の口を禁するだろう」(山崎紫紅「余材」「明星」明33・11)、また「少華族」(「万朝報」明37・12・9、明38・4・15)も「至つては新派の舞台にさえも昇る。三十年代までの長編をくさす視点が自然主義以降の観点、あるいは純文学/大衆文学のパラダイム成立以後の観点からなされているのだ。三十年代の秋声は社会小説・政治小説・家庭小説(先の引用に春葉と併記されていたことは思い出されてよい)の要求に即するかたでそれなりの評価を得ていたはずだ。でなければ新聞にあればた作品が掲載されるはずはない。「趣味」の明治四十一年五月号の「文芸間語」の「徳田と正宗」で旋風子は次のようなエピソードを伝えている。「徳田さんの小説は大好きです。終始借りて来て見えますよ。憐れつばいが多いんですね、もう大抵見て了いま

した」と語る秋声ファンの料理屋の女中が、近所に住む徳田（近松）秋江を混同して、〈貸本屋に沢山ある小説〉を書いている書いているのは秋声であって秋江ではないことを教えらる。そこには秋声の長編の受容のされ方が窺える。文芸雑誌購読者のレベルでは秋声者層には結構受けていたのである。無論、それらの作品が当時の基準から見て成功作であったことを必ずしも意味しない、そして当然、今現在の視点から見てもそれがいい作品かどうかとは無関係である。

また、秋声は新聞小説の欠陥をよく云々する。それは〈何しても、読者を相手に毎日筆を執って居て見れば、読者受けと云ふことに累ひされる〉（純文芸と新聞「新潮」明41・1）ゆえに今までも思つたような作はできないというわけである。また「少華族」の「自序」では〈余は未だ当今の所謂新聞小説体の作品に於て、真摯なる人生の描写説明を試み得べしとは信ずる能はず。そは筋を立つること愈よ巧妙なれば自然を離るゝこと愈よ遠ければなり〉という。無論「少華族」も不出来なものということになる。この文章は多く引用され三十年代の秋声の長編をあげつらう材料になっている。しかし、この文章は〈日本〉の文芸記者がちよつと僕の意味を付度してなにか書いてくれましたが、或はあの通か知らんが、何に僕は肯てそんな事に激する理由はありませんからな。へ僕の作が派手でなくて世評が乏しいから激して言つたらうなんて、自惚れじやありませんが、僕の作が分量や数に比較して可也のしとるんですからが。〉（秋声氏の創作談「新潮」明38・10）という経緯や秋声の弁明を考えあわせたて考える必要がある。

(9) 藤村・花袋らによるいわゆる自然主義の長編作品が発表されるに及んで秋声が拠つていた文学のパラダイム（社会小説・家庭小説といった）が解体、あるいは通俗小説という名の下に二流のものとして囲いこまれる。秋声にも方向転換が迫られる。また、註（1）に述べた秋声の短編でのマンネリズムの指摘も関係してしよう。

(10) 『秋声集』を〈現代一二を争ふべき〉短編集と評した後で〈氏はい

つ迄も短編作家の尤を以て満足してゐる人ではない〉（「新紹介」『新潮』明41・11）とする。これは長編作家としての秋声に対する実績を認め今後に期待するものである。また、相馬御風は〈短篇「犠牲」に現はれたやうな、作者自身の人生観照の態度を、長編に於ても持続して貰ひたいのは、吾人目下の最大な希望である〉（『早稲田文学』明41・3）という希望が多く表明される。秋声の側でもスケッチの時代であると述べた後〈始めて之を統一した或る大なるものが出るであらうと考へる〉と述べる。ある大なるものとは長編小説の謂である。

(11) この時期の秋声の短編のありかたは秋声自身の「見えぬ所、わからぬ奥」（『早稲田文学』明41・3）における発言などがふまえられ。〈彼は事物、対象中最も印象的なもののみを選択し、できる限り筆を惜しむことによつて効果をあげることを自分の行く道とした〉（吉田精一「徳田秋声（二）」）とされるようなものであった。この意見は多くの論者に共有されている。

(12) こんな同時代評がある。〈従来長編になると散漫に流れ易かつた氏の作が、新世帯に於ては甚しく緊縮され、読者に印象を与へる事も深くなつた。〉（榕樹生「四十一年小説界の概観」『新声』明42・1）ここでは「新世帯」が長編と看做されている。そしてそれは現在でもかわらない。が、「新世帯」が長編の構造を採っているかには疑問の余地なしとはできない。ただ、最初に「倒叙法」が効果をあげた作品として、後の本格的長編の魁だったと今は考えておきたい。

(13) 倒叙法については既に何回か書いたところで、ここでは繰り返さない。拙論「徳田秋声『徴』」「国文学」平6・6／『徴』論ノート」「山梨大学教育学部紀要」第九号平6・7参照。

(14) 拙論「お庄の成長あるいは成長する『語り』」（『解釈と鑑賞』平6・4）にその一端が論じられている。続稿の必要を認めるものがあるが、本稿では「徴」の問題に集中する。

(15) 噺に関する論考は（13）にあげた拙稿に若干くわしく示してある。

『家』の治癒力

1

「貴方。」とお種は夫の方を見て、「鳥渡まあ見てやってください。三吉がそこへ来て座った様子は、どうしても父親さんですよ……手付などは兄弟中で彼が一番克く似てますよ。」

「阿爺も斯様な不恰好な手でしたかね。」と三吉は笑ひ乍ら自分の手を眺める。(上ノ一)

いうまでもなく島崎藤村『家』の冒頭の場面、ひと夏、橋本家を訪れた小泉三吉が姉のお種と交わした会話である。この何気ない会話の内容はしかし、『家』という作品がじつは血の縁、あるいは橋本、小泉両家の血統の神話をめぐる物語であることを示唆してはいないだろうか。このほかにも、注意深く読んでいくならばわれわれはしばしば、登場人物たちが血統の自己確認をする同様の場面に出会うことになるのである。

「しかし、叔父さん、私の家を御覧なさい——不思議なことに

小 仲 信 孝

は、代々若い時に家を飛出して居ますよ。第一、祖父さんが左様ですし——阿父が左様です——」

「へえ、君の父親さんの若い時も、矢張許諾を得ないで修行に飛出した方かねえ。」

「私だつても左様でせう——放縦な血が流れて居るんですネ。」(下ノ一)

何だか、斯う、吾儕には死んだ阿爺が附纏つて居るやうな気がする……森彦さん、貴方はそんなこと思ひませんかネ。(下ノ八)

彼は兄弟中で一番背の高い人で、体格の強壯なことは父の忠寛に似て居た。小泉の家に伝つて、遠い祖先の欲望を見せるやうな、特色のある大きな鼻の形は、彼の容貌にもよく表れて居た。

(下ノ三)

引用はそれぞれ、最初は橋本正太と三吉の会話、二番目は三吉の言葉であり、三番目は小泉家の家長実に関する描写である。こうした例は、彼らの存在の根にあったものが何であったかをよく示している。三吉にしろ、正太にしろ、そしておそらく森彦にしても、自己存在を問ひ詰めていったとき、かならず最後に突き当たらざるを得なかったのが血統の問題であったのだ。裏を返せば、彼らの意識がどれだけ血統に呪縛されていたかを証明している。実の場合も含めて、『家』の男たちのなかで血統の呪縛から自由な存在はひとりもないといっている。男たちばかりではない。ひとり置き去りにされた伊豆の温泉旅館で、大きな鏡に映し出された湯上がりの自分に「狂死した父そのまゝの蒼ざめた姿」(上ノ八)を確認していたお種も例外ではなかった。『家』を読むという行為は、彼ら一人ひとりの存在の根源としての血統を確認していく作業であるともいえるだろう。いずれにせよ、物語の太い系のひとつとして一族の血の神話が潜んでいることに間違いない。

ところで、ここで血統の問題に触れたのは、三好行雄が指摘した「人間を内部から破壊させる生理としての家」⁽¹⁾の存在——汚れた血の宿命を再確認するためではない。『家』という小説の底流に、読みの方向を血統の物語に中心化しようとする意志が強く働いている事実を確認したかったからにはかならない。語り手が三吉たちに血統にまつわる認識の枠組みを強いたのは、汚れた血への脅えを顕在化するためではなく、むしろ血の呪縛の問題を浮上させることによって、そこに自足すべき閉じられた因果の物語を定位しようとする

戦略的な意図があったからだと見るべきである。

赤坂憲雄によれば、物語は「意識的にか無意識的にか、現実を抑圧し、組み替え、そして巧みに隠蔽するはたらきを有する」⁽²⁾。したがって読みの方向性として重要なのは、『家』の中の血の呪縛に基づく因果の物語がどんな事態を隠蔽するための装置だったのか、そのことであろう。

2

橋本家、小泉家の人々にとって最大の関心事はといえば、なぜ家が没落しなければならなかったのか、そのことを措いてあるまい。いや、すでに没落の原因は明白である。家長たちの失政だ。小泉家の場合、実が「都会へ出て種々な事業に携わるやうに成つてから、失敗の生涯ばかり続いた」(上ノ三)ことがすべてであった。そのために「故郷の広い屋敷跡」(同)をはじめとして先祖伝来の財産をあらかた喪う結果になったのである。そして、その実の「新しい事業」(同)に達雄が加担したことが橋本家崩壊の引き金になっている。「実叔父さんの応援さへしなかつたら、斯様なことには成らなかつたかも知れない」(上ノ八)と言いつつ、正太は父の「不覚」(同)を見抜いていた。しかも達雄は崩壊の危機に瀕した家を投げ出して、若い女と出奔してしまうのである。

だから、家族たちの思いは正確には、家長たちがなぜ家族を苦難の海に突き落とすような無謀を繰り返すのか、と言ひ換えねばなるまいが、不思議なことは、誰もこの恨みつらみを正面切つて家長に

ぶつける人間がいけないことだ。たしかに、家長不在の場所では、繰り事や不平を語り合っている。が、その矛先が直接実や達雄に向けられることはほとんどない。つまり、家族たちの家長への追求の姿勢はおよび腰であり、その批判力ははじめから牙を抜かれたものだったように見えるのである。

なぜ、家長に対しておよび腰なのか。家の崩落を食い止めるには、原因を徹底究明して、というより原因は明らかにはずだから、家長たちの無謀や横暴を問題化し糾弾ののろしを上げるのが最良の方法のほずである。妻であるお倉やお種は別としても、森彦や正太、とりわけ小泉家の経済的破綻の直接的被害者とならざるを得ない三吉からは、非難の声が発せられてもいい。にもかかわらず、誰ひとりとしてあからさまな非難の声を上げるものはいない。実の入獄中も森彦とともに一族の生活の面倒を見つづけた三吉はたとえば、「一体、吾儕が斯うして——殆ど一生掛つて——身内のものを助けて居るのはそれが果して好い事か悪い事か、私には解らなく成つて来ました」(下ノ五)と森彦に嘆くだけであつて、家長に対する沈黙はあくまで守りつづけられる。「何のかんのと云つて見たところで、弱い人達が生きて居る以上は、どうしてもそれを助けられない訳にはいかなかった」(同)——こう、三吉は自分に言い聞かせるようにいうだけだ。どうやら家長である実の名誉と威厳の最後の一线は際どく守られていたようである。こうした三吉の自己納得の論理は、実の再度の入獄を知らせる手紙を読んだときの反応からも読み取れる。

三吉は二度も三度も読んで見た。古い小泉の家を支へようとし

て居る実が、幾度か同じ蹉跌を繰返して、其度に暗いところへ陥没つて行く経路は、あり／＼と彼の胸に浮んで来た。三吉が過去の悲惨であつたも、曾て斯ういふ可畏しい波の中へ捲込まれて行つたからで——その為には彼は若い志望を擲たうとしたり、落胆の極に沈んだりして、多くの暗い年月を送つたもので有つた。

実が残して行つた家族——お倉、娘二人、それから他へ預けられて居る宗蔵、斯の人達は、森彦と三吉とで養ふより外に奈何することも出来なかつた。(上ノ七)

それにしても、不可解である。むろん家長に対する寛容さが、である。しかし、不可解ではあるが、ここからはひとつ見えてくるものがある。家長の威厳の絶対性ゆえなのか、あるいは苦難の人生への同情でもあろうか。いずれにしてもこの寛容さに溢れた言説においては、家長としての実への遠慮や気づかいの裏側で、細心にある問題が回避されている。実という人間の本質に関わるある一つのことに對して、あくまで三吉は禁欲的なのである。

三吉の自己抑制によつて触れられなかつたことは、家長個人の力量の問題にはかならない。「家産を先祖から受け継ぎ、それを守り、そして子孫にひきついでいく責任者が家長である。家長は家産の維持管理、ファミリーの永続に責任をもつていた」という川本彰の指摘の通り、⁽³⁾家長の唯一最大の責務は生活共同体としての家を維持して家族の生活の安定を保持することにある。その基準でいうと、実も達雄も家長失格者である。家を守るどころか、家産を人手に渡

し、あるいは家業を危うくしたふたり。自らの失態ゆえにファミリイ・アイデンティティの具体的な基盤を喪失させたという点で、家長としての無能ぶりは覆うべくもない。他の成員たちは誰もふたりの当事者能力の有無を問題化しようとはせず、責任追求の姿勢すら見せてはいないが、このことは紛れもない事実なのだ。作品の表層からは巧妙に隠されているものの、客観的に一族の没落の原因を探っていく過程では、否応なくふたりの家長の力量の限界が大きく浮かび上がってしまう。

もちろん、すべてをふたりの個人的力量の問題に還元するのは一面的にすぎよう。社会状況との相関を考慮する必要がある。たとえば、実である。かつて小泉家は故郷の村の「土地の大半」(上ノ三)を所有する素封家であった。村人たちの畏敬を一身に集め、そこでの実は黙っていても威厳に満ちた家長として、終始安定的に自己確証を獲得することができたであろう。だが、いまやそれは昔話のことではない。近代社会が成立する以前の身分制的秩序が保証してくれていたような安定したアイデンティティは解体し、自己の存在を自らの力で証明してみせなければいけない事態をむかえていたのである。実が家産を守るだけの家長から、さまざまに「新しい事業」に身を投じる、いわば鬪う家長に変身していった意味もそこにあったろう。

鹿野政直は、明治近代社会が掲げた学制の理念「立志」の勧めがもたらした社会意識の変化のひとつに、「個人の能力を本位とする社会像」⁽⁵⁾の成立を挙げている。資質と能力が輝かしい未来を保証

する時代の到来である。将来を夢見る多くの若者が、そして、家名再興による失地回復を期す実のような人間が、強迫的な思いに駆られて流動化する社会に吸い寄せられていった。だが、いうまでもなくこうした競争原理にもとづく社会システムは、両面価値的である。適応に成功し能力に見合った、ときには能力以上の自己実現を達成したものには可能性の草刈り場であろうが、適応に失敗しシステムからこぼれ落ちたものには、あまりに苛酷な能力査定となる。とりわけ実のような本来が防御的な家長にとってそれは、冷酷無比な主戦場だったかもしれない。

繰り返すが、実がかつて故郷の村で敬愛される「鷹揚」な「旦那」(上ノ三)として君臨できたのは、家業、家屋、家産、家名といった揺るぎない物質的、実体的基盤に恵まれていたからである。実の威厳は実質的に、経済的な影響力を行使できる範囲内で、つまりは故郷の村落共同体という一個の自己完結的な世界の中でこそ成立していたといえよう。

その前提が覆ってしまったらどうなるのか。結果は明らかだろう。同一性を保証する実体的基盤のあらかたを喪い、残っているのは家名くらいのものだとしたら、家長の実質を確保するには、たしかに能力査定的大海に泳ぎ出て勝利するしかない。とはいえ、存立の根拠を実体的基盤に依存してきた人間——能力淘汰の洗礼を受けた経験のない人間が、苛烈に展開する立身ゲームに勝利する確立の低いだろうことは容易に想像がつく。実の挫折と敗北は折り込み済みだったともいえる。

実が「事業」に失敗したのは、必ずしも個人の能力のためばかりとはいえない面はあろう。社会システムの変革期に家長の重責を担ったことが、そもそも受難なかもしれない。だとしても、そうした状況の変化と自己の資質の実体を冷静に見究められなかった事実を指摘しておく必要がある。それがため、失敗の上さらに失敗を重ね、結果として家族を窮地に陥れることになってしまったのだ。都会進出のため一度は見限った「先祖の事業」(上ノ一)に復帰してみても、「はじめて先祖の畏敬すべきことを知った」(同) 達雄の場合にも、ほぼこれと似た事情を指摘できるにちがいない。客観的にみて、彼らは無謀な家長といわざるを得ないのだ。

3

ところで、こうした男たちの失敗を、たとえば妻たちはどのような見ていたのか。

吾夫もね、それも未だ少壮い時に、どうでも斯うでも小泉の旦那に出て貰はんければ、村が治まらないなんて言はれて、村長にまで引張り出されたことが有りましたよ。彼時だつて、村の為に自分の物まで持出してサ……父親さんは又、癩の起る度に家を飛出す。峠の爺を頼んで連れて来て貰ふたツて、お金でせう。何度にか山や林を売りました。所詮是ではヤリキレないと言つて、それから吾夫が郡役所などへ勤めるやうに成つたんです。事業に手を出し始めてからだつても、左様ですよ。一度でも自分に得したことは無い……何時でも損ばかり……苦しいも

んですから種々な人を使用ふ氣に成る、左様しちやあ他の分まで皆な自分で背負込んで了ふ……それを思ふと、私は吾夫が氣の毒にも成つてサ。(上ノ三)

これが実の妻お倉の思いである。夫の度重なる失敗のため「髪は最早老婦のやうに白」くなり、「私くらゐ運の悪い者は無い」(上ノ九)とお種の前で嘆いてみせたお倉の、しかし正直な胸の内なのである。無邪氣すぎる位の、こうした夫への労りの言説とでもいふべきものに出会ふと、正直なところ、お倉に疑問を投げかけてみたくもなる。一体、彼女には家長としての夫の現実が見えているのだろうか。家の没落の元凶を見抜く力はお倉になかったということなのか。そうではあるまい。お倉には見えているのだ。実が家長の責務を担い切れなかったことも、煎じ詰めれば誰が元凶であるのかもよほど迂濶な妻でない限り、海のものとも山のものとも知れない事業に莫大な資金を注ぎ込み、周囲の人間たちまで不幸に巻き込んだ挙げ句、入獄を繰り返す夫の危なさに氣づかない方がおかしい。実の「新しい事業」が「大き過ぎる」(上ノ三)ことに危惧を抱いていたお倉は、世間的な尺度でいえば自分の夫が山師であり、犯罪者であることを承知していたはずである。

しかし、だからといって妻の評価が世間の評価と相即する必要はないであろう。〈外〉の評価はあくまで〈外〉の評価であつて、〈内〉の評価はまったく別であつていい。実の半生の航路を振り返つて「氣の毒」といい、いわば非運の人と位置づけているのは、お倉の中に家族だけが持ちうる〈内〉的な評価軸が存在していること

を示唆している。そしてそれは、夫の本質がほぼ見えていればこそ、妻からの精一杯の労いでもあったろう。

こうしたお倉の在り方に、桜井哲夫『ボーダーレス社会』（新曜社、平4・11）が指摘する、かつて家もついていた「保護避難の機能」を読み取ることとはできないだろうか。桜井は自立的な場としての家を次のように捉えている。

本来、家のなかの秩序や論理と外の秩序とは異なるものであった。……家の論理では、家のなかでしかるべき役割を果たし、メンバーに対して誠実であるなら敬意を払われる。外の社会でその人物がいかなる地位についているか、無能とみなされてはいるか、などということは関係がない。

お倉の夫への評価が象徴する『家』における家族の力学とは、まさにこのようなものであったと考えられる。外部の論理に従えば実が犯罪者の烙印を押されるような人間であったこと、一方、長年苦楽を共にしてきたお倉の眼には誠実そのものの人間と映っていたことは何ら矛盾するものではない。お倉はただ、家の内部から見た夫の生きざまを正統に評価しただけなのだ。経済的窮地をもたらしたとはいえず、家族への背信があったわけではない。〈外〉の評価と対立しない方が、ある意味で不自然ともいえよう。このことばかりではなく、実の被害者ともいえる三吉や森彦でさえ、家長の威厳に対しては最後の一线をついに越えなかつたこと。青年時代、家の存在を疎ましく感じ、東京へ出奔した達雄が帰郷後、家を「隠れ家」（上ノ一）と認識していたこと。これらの事実は、家内部の自律的な

評価軸の存在を想定しない限り理解できないであろう。

家の内外を隔てる境界があいまいになり、外部の論理で家族を評価することがむしろ一般化している現代的状況からは実感が薄れているが、お倉が示した夫の評価は、家の本来的な保護機能を体現したものであったのだ。『世間からの避難所』としての家庭の普遍性の信念自体が、近代の産物であった⁽⁶⁾と上野千鶴子はいう。とするならば、『家』の成立時期（明治43年〜44年）とばらばらの個人の創出をめざす近代的家族制度が実質的に完成した時期とが重なっていたことは注目されたい。『家』における家族の生態は、「擬制としての『家』の構築がすすむかげで、実体としての『家』が無残にまで解体され⁽⁷⁾ていく状況を人々がどのように受け止め、そして何を新たな抛り所としようとしていたか、そのひとつの可能性を暗示しているからである。小島信夫の評言を借りるならば「東京に移った同族」——それは柳田国男が『時代ト農政』（明治43年）で憂慮したドミシードに該当する——のその後を一方の柱として描いている『家』は、実体としての家の解体のドラマであると同時に、「隠れ家」としての家の機能を抛り所とする新たな家の生成のドラマ——つまり家の発見でもあることを確認しておきたい。

*

ところで、家の保護機能といえは、もうひとつ注目すべきものがある。先に指摘しておいた血統の物語である。たしかに、お倉の展開した〈内〉の論理は〈外〉の論理を無化する力を持っていた。た

だしそれは保護される側、すなわち失政の当事者にとっては〈外〉の論理に対する絶対的な防波堤にはなりにくい面も持っている。たとえ家族の温情によって傷ついた名譽の外堀は埋められたとしても、内堀までは埋められないからだ。温情だけなら、かえって傷は深まるかもしれない。そこで、当事者自らが外部に対する防波堤を築く必要があるのだ。言い換えれば、当事者が何らかの根拠を見出し、自己納得する過程が不可欠だということである。

『家』においては血統の物語が最終的な自己納得の根拠とされたいたのではなかったか。「新しい事業」の失敗、家産の喪失という深刻な事態の最終的な責任は、家長に帰属するにちがいない。が、この異常をどう説明すればいいのか。能力の限界を認めてしまえば答えは簡単だろう。しかし、それでは名譽は地に墮ち、アイデンティティは空中分解してしまう。このように追詰められた家長によって、血統の物語はたぐり寄せられた。血の物語の神話力は問題の本質を個人の能力に還元することなく、むしろ人知を超えた遺伝の問題に転嫁してくれるだろう。血統の物語こそ傷ついた家長たちの名譽を守り、自己解体の危機を回避させるために用意された救済装置だったのである。

このことから、『家』の中で家長たちの「失敗の生涯」が延々と書き継がれたことの真の狙いも理解できよう。実や達雄、さらには第二世代の家長である正太の人生の軌跡を描出するということは、それぞれの敗北の過程を形象化することに等しい。見方によっては究めて残酷な行為ともいえる。だが、もちろんそこに目的があるわ

けではないのだ。家長たちの血の滲むような努力を跡づけること、かれらの敗残の行程を連綿と書き連ねる意味があったとすれば、そのことを描いてあるまい。三人が家長を全うせんがためにこれまでどれだけの辛酸を嘗めてきたか、そして耐えてきたか、語り手はその足跡を根気強く刻みつけようとしている。

社会学者であり僧侶でもある大村英昭が近代社会について興味深い指摘をしている⁹⁾。大村によると近代文明の欠陥は「煽り一辺倒」で、「鎮めの文化装置」が忘れられていることだという。明治以降の近代日本社会にもこの現象は当てはまる。強烈な「膨張志向」によって経済成長や社会発展を成し遂げるため、国民のエネルギーを吸収すべく「煽る文化」ばかりが強調されてきたが、その一方で当然あつていいはずの「鎮めの文化」はほとんど顧みられなくなってしまう。その結果どういふ問題を生じるかというところ、「欲望が煽られて、鎮まらない状況」すなわちアノミーが人間の常態として偏在化するのである。こうした観点から大村は「鎮めの文化」を見直す必要性を説いている。

大村によるこの見取図は、『家』の家長たちが直面した問題の本質が何であつたかを見事にいい当てていよう。

若旦那様——お前さまは唯の若いものの気で居ると違ふぞなし……お前さまを頼りにする者が多勢あるぞなし……行く／＼はお前様の厄介に成らうと思つて、斯うして働けるだけ働いて居る老人もこゝに一人居るぞなし……(上ノ二)

正太をまなざす隠居の「拝むやうな眼」——こういうまなざしの

期待感と闘うことに若い正太のテーマがあった。が、その正太もやがてはまなざしの期待に応える立派な家長へと変身を遂げる。『家』などは奈何でも可い』とよく往時思ひ思ひした正太ではあるが、いざ旧い家が壊れかけて来たとなると、自分から進んでその波の中へ捲込まれて行つた』(上ノ八)のである。正太は無意識のうちに、家長はこうあるべきだという一種の家長幻想を内面化していたことになる。ここに家長の悲劇が胚胎する。つまり家長とは、正太の例からわかるようにまなざしの期待に煽られ、「矜持」(上ノ二)と反発のせめぎ合いに揺れながらも、強迫的な思いから逃れられず、ついには与えられた自己像に同化する形で自己実現をさせられてしまふ典型的な存在なのである。

しかし、本当の悲劇はそのことよりも、いったん家長幻想にとり憑かれてしまうと、おそらくは死ぬまで解放されないことだ。「兄貴が附いて、是位のが出来ないうで奈何する——俺の体面に関する」(上ノ三)。三吉の結婚の準備に関して表れた実の家長意識である。このような家長らしさのイデオロギーに支配されている人間にとって、挫折はどれだけの痛手になるか。もちろん解放されるどころか、家長らしさという虚偽意識は亡霊のようにとり憑いて袋小路の抑圧状況をつくり出すにちがいない。大村のいうアノミーである。したがって実をはじめ、挫折を余儀なくされた達雄や正太に必要なのは、家長らしさのイデオロギーがもたらす抑圧状況から救い出してやることだったのだ。

家長たちの失敗を血の因果として無化する役割を担っている血統

の物語は、『家』というテクストに巧妙に仕掛けられた「鎮めの文化装置」として機能している。血統の物語を定位し、さらには家長たちの歩みを根気よく跡づけた『家』は、そうした意味で家長らしさのイデオロギーの抑圧から解放するための、すくなくとも挫折によって生じた恨みのエネルギーを回収する意図を秘めていたと見ることができる。

4

自然主義文学の普遍的テーマとされている家からの脱出ないしは自立の問題について、ここで少し触れておきたい。いちいち例を挙げるまでもないが、たとえば川本彰『近代文学に於ける「家」の構造』(社会思想社、昭48・1)をはじめとする多くの論が、自然主義文学のメインテーマとして家との葛藤を指摘する。つまり、家の桎梏によって抑圧される個人の物語をそこに読み取ろうとするのだ。だが、このようなテーマ設定があぶり出すのは作品という多面体のほんの一面にすぎまい。自然主義文学作品の中には一義的な読みの枠組みを逸脱してしまうものもあるだろう。たとえば、家との葛藤というテーマを描いた代表的作品とされてきた藤村の『家』がそうなのだ。これまでの検証からわかるように、家との対立というモチーフよりも、むしろ家との親和の指向性が顕著である。藤村が『家』を桎梏と感じる一方で、その『家』につながつていることのうちに自己の存在の根源を求めているようにかんじられる⁽¹⁰⁾と小谷汪之もいう。桎梏としての家に潜在している癒しの構造に注目しな

がら、三吉における家との親和の問題を考えてみたい。

下山嬢子は『家』の下巻を「三吉の〈旧い家〉」に対する愛着と矜持の物語⁽¹⁾と捉えている。たしかに、上巻で新生活を始めたとあたりを序章として、下巻での三吉の家への急接近ぶりは目を引く。そもそも三吉は「小泉の家の空気」を「堪へがたく」(上ノ三)感じており、「小泉の家から離れ」(同)ることにこそ「彼だけの新しい粗末な家」(同)を作る意味を見出していたのであった。それだけ疎ましいはずの家に急接近し、しかも深入りしなければならなかった事情とは何だったのか。

第一に考えられるのは同族としての人情である。すでに確認しておいたが、小泉家は実の事業の失敗から莫大な負債を抱え、ついには差押えを受ける事態にまで発展していた。「破産又た破産」(下ノ三)で窮地に追い詰められた一家を見捨ててはおけなかつたであろうし、実際、獄中の家長に代わって生活の面倒をみてやれるのは三吉と森彦しかいなかったはずである。

だが、それだけだろうか。三吉が家に接近する隠れた意図を見落としてはいまいか。端的にいえば、三吉自身も家を「隠れ家」としていたところがあったのではないか、ということだ。一族の経済的危機を救うため家に入り込んでいったところの三吉が、一方でお雪との家庭生活の崩壊の危機を抱え、アイデンティティ喪失の瀬戸際に立たされていたことを忘れてはならない。

お雪が勉に宛てた一通の手紙がもたらした夫婦の危機。思い悩む三吉――。

家出――漂白――死――過去つたことは三吉の胸の中を往つたり来たりした。「自分は未だ若い――斯世の中には自分の知らないことが沢山ある。」斯の思想から、一度破つて出た旧い家へ死すべき生命も捨てずに戻つて来た。其時から彼は斯世の艱難を進んで嘗めようとした。艱難は直に来た。兄の入獄、家の破産、姉の病氣、母の死……彼は知らなくて可いやうなことばかり知つた。一縷の望みは新しい家にあつた。そこで自分は自分だけの生涯を開かうと思つた。(上ノ五)

いかに三吉が「新しい家」に期待していたかがよくわかる。その分だけ失敗は重く受け止められねばならない。いわば背水の陣で結婚生活に臨んでいた三吉にとって夫婦の危機は、存在の根拠を覆すような深刻な事態だったといつていい。激しい懊悩の果てに「家の解散」(上ノ六)を思い立つたとき、かれはぎりぎり追い詰められていたと見なければなるまい。

三吉の「新しい家」の目論見が無残な結果に終わった原因はどこにあったのか。いくつかの可能性が想定できるが、これまで三吉が依拠していたアイデンティティの磁場の特性にもかかわらずがあるように思える。

小浜逸郎は『中年男性論』(筑摩書房、平6・10)の中で日本社会の特質について、次のように述べている。

日本の社会は、個人の時々のアイデンティティを、「人の見る目」に依存して形成してゆく傾向が強い社会である。お互いがお互いに役割をふつて、その役割を相互承認することによ

って持ちつ持たれつの編み目を作ってゆく。したがってあらゆる屬性を洗い去った裸の個人といった嚴格で抽象的な觀念は、日本ではあまりリアリティがなく、世界や人間を超越した絶対神をイメージする必然性が希薄なのもそのことに関係している。

かつての家はおそらく、小浜が指摘する日本社会の特質がもっとも濃厚に顕現する場であつたろう。橋本家がまさにそうであつた。将来の家長である正太に向けられた、あの「隠居」の期待のまなざしを思い出してみるといい。将来の家長としての正太のアイデンティティを保証していたのが、最終的には家の構成員たちのまなざしによる承認であつたことが理解できる。小泉の家の状況を確認するまでもなく、要するにふたつの家とも、成員相互のまなざしが支え合う強固な役割の「編み目」によって形成された自足的空間だったのである。

三吉が「新しい家」の構築を目指したことは、そうした安定的な同一性形成の場を喪うことを意味していた。だからそれは同時に、かれを根本的な問題に遭遇させることにもなつたのである。個として、ひとりの男として、個としての妻とどう向き合えばいいのか。皮肉なことに、醜陶しい相互依存のまなざしの「編み目」からの解放が、逆に厄介な事態を招き寄せてしまったのだ。「旅舎の内儀」(上ノ五)、「妹」(下ノ七)——このようなさまざまな呼称の試みは、夫婦の間に新たに安定的な関係の網の目を見出せないでいる三吉の混乱ぶりを証明している。三吉はこのとき、家庭内での自分の位置を測る遠近法を見失つていたといつてもいいだろう。

この事実から逆に、事件から一年を過ぎたころから三吉がかれ自身の「事業」へ、そして実家の救済問題へと関心の対象をシフトしていった理由もわかる。壮大な神話やイデオロギーは大きな物語の中に人間を組み入れ、個人と世界との距離や関係を明示してくれる働きがあるといわれるが、三吉にとつての家は神話やイデオロギーに代わりうるものであつた。自分の場所がわからなくなった三吉は、「旧い家」に帰属しなおすことで、現実との関係を回復し、喪いかけたアイデンティティの再構築を図っていたのである。実家の苦難を引き受けることは、むしろ容易なことではない。へたをすれば自分も共倒れになるかもしれない危険な賭けだ。しかし、それがあやふやになつた自己存在の上に確固たる役割を付与してくれることもまた、確かだつた。経済的責務を負うことの代償として、実質的な家長の代理を務めることも可能であろうし、実際に小泉一族の中でもっとも家長らしいふるまいをしていたのは、ほかならぬ三吉だったのである。

三吉に「同族に対する皮膚感覚的な親密さ」とお雪と名倉一族に対する抜きがたい「不信」が内在していることを指摘したのは関谷由美子「換喩としての『家』」⁽¹²⁾であるが、お雪たち「異族」に対する不信の根にあつたのは、家による救済を必要としていた三吉のおびえであつたのかもしれない。三吉と森彦の苦境を知りつつ見守るだけの名倉の父の沈黙は、小泉家の相互扶助的なもたれ合いシステムに対する痛烈な批判となっている。その正当性を知りつつ、しかし三吉は義父の生き方を容認できずにいたのではなかつたか。名倉

一族の合理主義が回復しかけたアイデンティティを危うくする可能性を秘めていることを本能的に三吉は察知していたからである。

5

『家』を末弟の三吉の家長への道程を描いた物語として読んだ場合、象徴的な場面が下巻の第八章にある。この日、長年取り組んできた「事業」にかかわる金を用立ててほしいと申し出た森彦に、弟の三吉は直言、諫言をぶつけていた。それは一種の追放劇のような印象すら与える。

貴方のは人を助けて、自分で困つてる……今日までの遣方で行けば、斯う成つて来るのは自然の勢ぢや有りませんか。私はよく左様思ふんですが、貴方にしろ、私にしろ、吾儕兄弟の一生……いろ／＼人の知らない苦勞をして……その骨折が何に成つたかといふに、大抵身内のものの為に費されて了つたやうなものです。

ですから、斯う新生活を初めてみたらと思ふんです——田舎へでも御帰りに成つたら奈何でせう——私は其方が好きさうに思ひます。どこまでも貴方は、地方の人で可いちや有りませんか、小泉森彦で……それには、田舎へでも退いて、身の閑な時には耕す、果樹でも何でも植ゑる、用のある時だけ東京へ出て来る、それだけでも貴方には好からうと思ふんです。

これに対して、金儲けにならないと承知の上で故郷の山林問題に

八年もの歲月心血を注いで尽力してきた兄は、こう反駁する。

一度始めた仕事は——それを成し遂げずには置かれぬ。俺の精神が郷里の人に知られなくとも、可い。俺はもつと大きく考へてる積りだ。どうせ郷里の人達には解らんと思つてるんだ。

百年の後に成つたら、あるひは俺に感謝する者が出て来る……一般論としては三吉の言い分の方が堅実ではあるのだが、人間の器という点では兄の方が数段上ではあるまいか。すくなくとも人間の生き様として兄の方が大胆であり、攻撃的であることは間違いない。弟の意見などあたりまえすぎて、誰でもが考えつくものだろう。それゆゑ弟の意見の方が一般受けしやすい分、かえつて兄の胆力が際立つて見える。兄の豪胆さに比べれば、弟は卑小すぎる。人間的な面白味という点でも兄の方がはるかに上をいっている。

にもかかわらず、このやりとりを通して愚兄賢弟という図式が浮上してくるとしたら、それは語り手の狙い通りであつたらう。一族のさまざまな困難を引き受けていった三吉の半生を跡づけることによつて、かれを実質的な家の主宰者として認定していくことにこそ、語り手の隠された意図があつたように思うからである。『家』という作品の深層に〈悪意〉を感じる根本の原因もそこにあつた。

ただ、こうした見方はやや〈悪意〉に偏りすぎて、公平を欠く面があるかもしれない。たとえば、三吉による露骨な兄つぶしの試みにしたところで、近代社会における家族が様々な機能を剥奪され、無力化されていた状況下では仕方のない行為だったとの解釈も成り立つからである。高取正男『民俗のこころ』（朝日新聞社、昭47・

4) は座敷づくりの情熱を燃やしたことを「明治の父祖たちの大きな錯覚」であったと指摘している。「オオヤケ」の儀式や儀礼のための施設である座敷を庶民層まで持ち込んでしまったことで、「オオヤケ」が私的領域に侵入して、「ワタクシ」が著しい自己犠牲を強いられることになったというのだ。「オオヤケ」のさばり、「ワタクシ」が後退した家は、個人にとって居心地が悪く、競争原理に支配された世間と見分けがつかなくなる。したがって三吉の兄つぶしは、「オオヤケ」に対する自己防衛本能の発現だったと見ることも可能だろう。森彦は兄弟の中で際立って滅私奉公型の人間であり、「ワタクシ」を放棄して「オオヤケ」にひたすら顔を向けていたことを明記しておきたい。

いずれにしても、『家』という作品が多様な読みの可能性を喚起しつづけていることを再確認する必要があるだろう。

注1) 『家』のためのノート』(『島崎藤村論』至文堂、昭41・4)

(2) 『新編 排除の現象学』(筑摩書房、平3・8)

(3) 『家族の文化構造』(講談社現代新書、昭53・5)

(4) 『家』の中の「事業」の意味を考察したものに中山弘明『家の視角——〈事業〉と〈観念〉——』(『国文学研究』第98集、平1・6)がある

(5) 『戦前・「家」の思想』(創文社、昭58・4)

(6) 『近代家族の成立と終焉』(岩波書店、平6・3)

(7) 注(5)に同じ

(8) 『私の作家評伝1』(新潮社、昭47・8)

(9) 『死ねない時代』(有斐閣、平2・10)

(10) 『歴史と人間について』(東京大学出版会、平3・8)

(11) 『「家」の〈近代〉——〈新しい家〉について——』(『国語と国文学』平1・9)

(12) 「換喩としての『家』」(『国語と国文学』平1・4)

節子というテクスト

——『新生』のセクシユアリティ——

岩 見 照 代

1、〈始まり〉のエクリチュール

『新生』第一巻上は次のように始まる。

神田川の川口から二三町と離れて居ない家の二階を降りて、岸本は日頃歩くことを楽しみにする河岸へ出た。そして非常に静かにその河岸を歩いた。あだかも自分の部屋のつい外にある長い廊下でも歩いて見るやうに。

とりたてて特別な表現があるわけではない。しかし、この家の二階を降りて、「非常に静かにその河岸を歩いた」といった僅かな文章のうちに、藤村的世界のはじまり方を読み取ることができる。

『新生』は、『家』のようにその構造を明らかに見て取ることのできる、はっきりとした空間領域をもつ。長い廊下・台所・門・部屋・窓・階段……通り・橋そして河。『新生』では、〈家の中の廊下〉を歩くことと、〈家の外の河岸〉を同じように歩くことで、「長い廊下」＝「河岸」という異質なものが、同じものとして呈示されている。

る。〈内部〉はすでに〈外部〉となり、最終的には、建築的な力学をすべて宙吊りにし、〈家〉を解体してしまう構図が冒頭から示されてあるのだ。

ここで気になる表現は、「非常に静かに」という修飾句である。たとえば、ゆっくりとか静かに歩くのなら普通の言い方である。「非常に」という句は、「静かに」にしか係らない。つまりここで藤村が強調したいことは、「静か」なことだ。このような「非常に静か」な開始の仕方に、藤村文学のある特徴が刻印されているのだ。後年、藤村は『夜明け前』を出すときに出版社から感想文を求められ、次のように述べたことがある。『夜明け前』を出すにあたって、「何かこゝに書きつけることを本誌の編集者から求められた。しかし私は今しばらく黙してゐたい気がする。自分の内から子供の生れて来る前であればあるだけその沈黙を作者としての言葉に替へたい気がする」(『中央公論』昭和四年新年特別號)。

人生最大の危機に陥っていた藤村が、起死回生の祈念をかけて、

存在の根底的な問題を書き始めようとした時、その創造の根源的な瞬間を語るには、沈黙の言葉がもっともふさわしい。この積年のイマージュが胚胎した開始の時間は、もう「非常に静かに」書き始めるしかない。そしてそこには、すでに「島崎藤村」の署名が残されている。この藤村的世界の開始は、『若菜集』で処女が水辺に生い育ったところとして、まず「河岸」が描き出されたように、なによりも〈河岸の場所〉において開かれるのだ。

二人は互ひに顔を合せたことも無いが、同じ好きな場所を見つけたといふことだけでは不思議に一致して居た。それから青年は岸本に逢ひたいと言つて来た。その時、岸本は日頃逢ひ過ぎるほど人に逢つて居ることを書いて、吾儕二人は互ひに未知の友として同じ柳並木のかげを樂まうではないか、といふ意味の返事をその青年に出した。斯の岸本の心持は届いたと見え、先方からも逢ひたいといふ望みは強ひて捨てたと見えて、手紙の遣り取りがその時から続いた。例の柳並木、それで二人の心は通じて居た。その青年に取つては河岸は岸本であつた。岸本に取つては河岸はその青年であつた。(1・1)

この「互ひに顔を合せたことも無い」捨吉を慕う青年の形象は、捨吉に可憐な心を寄せる若い節子との対比以外に、いったい『新生』という作品にどんな関わりがあるのだろうか。「河岸は岸本であつた。岸本に取つては河岸はその青年であ」る。この表現がきわめてわかりにくい。河岸∥岸本、河岸∥青年。単純に考えれば河岸を媒介項として、岸本∥青年となるだけだ。確かに『新生』には、

若き日の捨吉が登場する。しかし、青年とは逢わないということ、何を言おうとしているのか。

捨吉は〈二階から降りた〉。彼はすでに河岸に向けて出発した。しかし、この「出発」の場と想定された所に来るだろう「未知の友」には、出会わないことを決意していた。いまでも、いまでも、そしてこれからも。それは決して起こらなかつた過去であり、起こることのない未来の象徴である。まず、この青年に〈出会う／出合わない〉物語は、『新生』が絶えざる差延の物語であることを、入れ子型の構造となつて予告していたのだ。

ところで捨吉が河岸で遭遇したのは、お腹に子供がある女の入口の悲劇であつた。「現場」に來たものの、すでに〈死体〉はない。ここにも「水辺の悲劇」に出会う／出会わないの図式が読みとれるが、この水辺の場面も、最終に近い次のような場面に統括される。

「叔父さん、私を奈何して下さいませ」と言つたやうな過ぐる年の節子の思ひ屈した様子が、人知れず罪の意識に責められて居た彼女のいた／＼しさが、死体となつて河岸へ流れ着いた妊娠した若い女を聯想させずには置かないやうな彼女の顔にあらはれて來た暗影が——それらの記憶が復たあり／＼と彼の眼前にちらつた。一度は自殺の瀬戸際にまで彼を迫ひやつたのも、節子の顔にあらはれて來たあの恐ろしい『死』の力だ。

(2・108)

「その出発点からプチマケて掛」とときに、捨吉の脳裡にまず去來したのは、「死体となつて河岸へ流れ着いた妊娠した若い女」の

ことであつた。こうしてみると、作品が語るべき決定的な出来事は冒頭ですでに終つてしまつていた。この作品が「始まる／終わる」構図を、まず最初に明かそうとしたところが「河岸」というトポスであつたのだ。

サイドは、「ひとつの始まりは、意図を持っているがゆえに、それ自体の方法を創造すると同時に、それ自体の方法でもあるということ」(「始まりの現象 意図と方法」法政大学出版)であり、「始まり」というのは基本的には、単純な直線的成就であるよりはむしろ、帰と反復とを究極的に内意している活動であるということ、始まりや始まりの反復は歴史的なものであり、他方始源は神的なものであるということ」だと指摘した。

2、「学ぶ」節子

『可哀さうな娘だなあ。』

思はずそれを言つて、彼ゆゑに傷ついた小鳥のやうな節子を堅く抱きしめた。

『好い事がある。まあ明日話して聞かせる。』

その岸本の言葉を聞くと、節子は何がなしに胸が込上げて来たといふ風で、しばらく壁の側に顔を押しながら立つて居た。

とめども無く流れて来るやうな彼女の暗い涙は酔つて居る岸本の耳にも聞えた。(1・28)

捨吉が友人の勧告を受け入れて、フランスに行くことを決意して帰宅した場面である。捨吉が「可哀さう」と、心に触れてくる節子

を「堅く抱きしめ」とは、一見、理解を指摘しているようだが、この行為は節子を「壁の側」に押しやり、「顔を押しへ」ひたすら「暗い涙」を流させてしまうことになる。一方的で荒々しく「堅く」、ほとんど暴力的な所作として描かれた「抱きしめ」る行為は、節子の肉体だけでなく、目を閉ざしてしまふこと、つまり知的、精神的領域をも「抱きしめ」||「拘束」するという二重の意味をなしているのだ。捨吉が抱くこと||把握すること||理解することが、アイロニカルにも節子に「無知」であることを強いてくる。

捨吉は冒頭から、作家として登場していた。これは捨吉が、節子の解釈者であることをも示している。節子は「むづかしい書籍を読むことを習つて来た」女性、即ち言語能力をもつ女性として設定されていた。ここで捨吉が節子の目を「閉ざす」ことは、これから節子を見ること、知ること、読むことそのものに、抑圧的に関わっていくことをも示唆している。書く人||言葉をもつ人捨吉は、この後節子を積極的に導いてゆくことになるが、こうした教える／教えられるというひとつの権力関係は、主体が客体化される仕方をつくきりと浮き彫りにしてくれる。節子の主体は、他ならぬ自分自身に対し、また他者に対し、客体化されていくという、一つの体験の様態として表出されていくことになる。

またここで節子が「小鳥」のメタファーで語られることによって、節子全体が一気に把握されてしまつた意味を強めている。節子は「彼ゆゑに傷ついた小鳥」として表象されて以来、この後も「小鳥」のメタファーで語られてゆく。たとえば「血にまみれながら是

方を見た」、その時の眼は小鳥ながらに「恐ろしく」、「丁度あの小鳥の眼が、想像で描いて見る節子の眼だ。可傷しい眼だ。鋭いナイフでは方の胸を貫徹さすには置かないほどの力を有つた眼だ。」(1・11)と、いっけん捨吉を脅かす(他者)のように書かれている。しかし、この「鋭いナイフ」のような「可傷しい」眼は、ちょうど鏡に映った自己のように己の反射であり、この場面はあくまで節子を傷つけた意識で悩む捨吉の自意識でしかない。捨吉が持っていた傘で打ち殺されてしまった小鳥は、鏡の中のオブジェと同様に、最後まで対象として見られる客体であり、打ち殺した捨吉はそのとき見る者としての主体である。口早く言っておけば、作品のラストまで節子はただの一度も捨吉にとつて、捨吉を根底から変える力をもつた「他者」として立ち現れることはない。

『新生』は、節子の心理描写については、直接的な会話や節子が書いた手紙、日記や歌に託して間接的に語られるだけで、語り手が節子の内面に一步も踏み込むことはない。あくまで捨吉の「心の毒」、「頑な心」、「心の狼狽」、「心の醜さ」をたどった「心の戦ひの形見」であり、徹底した二元描写の手法で書いた「心の経験の記憶」の歴史である。藤村は、自身の〈男性性〉を捨吉に託し、その「醜さ」を仮借なきまでに剔抉した。そうであるからこそ、節子に「沈黙」を強い、節子が自らの力で〈女性性〉を語る可能性を「抑圧」してきた過程が、逆説的に「陰画」として鮮明に浮かび上がってくる。

本稿で試みたいことは、「陰画」として提出された「節子物語」

を修辭的に裏返し、「陽画」にかえること、この作品が内包している差異と反復の構図が、テーマとは違った形で分節化してゆく言説を素描することである。(分節)のメタファーでもある、「節子」という「沈黙」のアイロニーを引き出してみたいのだ。

自分は何故こんなに奥深く思いを秘めて置かなければ成らないのか。もうちつともそんな必要は無くなった。それなのに、胸に溢れるほどの思いもそれを言いあらわすべき言葉を奪われてしまった人のように、どうしても外にあらわすことが出来ない。長い長い沈黙——恐ろしいものだ、口業を修めていたかのような私は今までのとおりになせ黙ってばかりいるのか。私は話したい。そしてほんとに聞いて下さるではないか。あの厚い氷が暖かい春の光に逢つて次第に溶けていくように、私の唇もきつと溶けて行くにちがいない。早く早く自由に思いのままを話すことが出来たら、私はどんなに嬉しかろう。(2・12)

節子はいままで、「口業を修めていたかのよう」に、「胸に溢れるほどの思いもそれを言いあらわすべき言葉」ももたず、自分のために語ることなど一度も覚えたことがない女性だった。こうした節子に捨吉はまず、「机」と「言海」を贈り、ルソーの『懺悔録』と『聖書』をその机上の友とするように「指導」してゆく。「机」と『言海』。それは、当時の女性が置かれていた知的状況を逆説的に浮かび上がらせる。

たとえば、藤村とおなじく明治五年に生まれたロシア通として知られたジャーナリスト大庭柯公は、当時の「新しい女」に対しては、

カフェエに出入りし、五色の酒を飲み、吉原に遊ぶものというステレオタイプ化された風評をそのままに受け入れ、厳しい見方をしているが（「いわゆる露国の新しい女」「露国及び露人研究」中公文庫版）、女性解放のための先見の明にとんだ提案をしている。

「社会的」な西洋女性と比較すると、日本婦人はいまなお封建時代の遺風に染まり、「家居的」過ぎる。家庭の主婦は、「一家のための衣食住の心配役」にしかすぎず、せっかく女性に拓かれた高等学校も、裁縫や、割烹に多くの時間を割き過ぎていて。女性の知力向上のために、小学校から大学まで男女共学を提案。また「国家国民の為に一身の努力を捧げ得るやうな教養と活力」と「世界事業に耐へ得る女流」の輩出のためには、「読書せよ」「思索せよ」「研究せよ」「活動せよ」と主張するのだが、知識階級においてさえも備えられていない主婦の「専有の書架」と「専有の机」を、ヴァジニア・ウルフの「わたしだけの部屋」のように女性解放のシンボルとして提案するのである（家庭から社会へ婦人の解放」柯公全集第五卷大十四年）。

この論文の起稿は、『新生』発表と同じ年の大正八年。こうした時代のなか、平塚らいてうが、へわたしだけの「円窓」の部屋」を持ったように、節子にもまず、三疊の部屋と机が与えられたのだ。書く人＝言葉をもつ人捨吉は、積極的に節子を教えてゆくことにならるが、節子はいったいどのような言説を「習得」してゆくのだろうか。

もう一度捨吉が節子に与えた書物、『懺悔録』と『聖書』に戻ろ

う。この二冊を精神の糧として若き日に読み続けること。この意味を考えてみよう。『懺悔録』とはルソーが「内なる声」というロゴスの優位性を説き、エクリチュールに対するロゴス中心主義の抑圧的な原理を示したものだ。また、新しい自然概念の提示によって「女性性」を「男性性」の概念に従属する他者とした、巧妙な性差のヒエラルキーを創り出す起源を、装いも新たに語ったもの。そして、いうまでもなく「告白」という制度を作りあげ、「内面」を発見させた近代の起源を問う象徴的な書物である（柄谷行人『日本近代文学の起源』。そして『聖書』とは「はじめに言葉ありき」という〈始まり〉の言葉を語るもの、出発、起源、本来性の場と想定されたところに生じる〈始源〉＝〈再開〉の書物といっていだろうか。また『聖書』は霊肉二元論の観念をもたらし、その抑圧の最たるものとして「肉」を卑しめた。M・フーコーがとに明らかにしたように（性の歴史―知への意志」渡辺守章訳、新潮社、昭六一年）、性は抑圧されることによってかえって煽動され、過剰な意味を負わされる。セクシュアリティ（性的欲望）の隠蔽はひとをかえって性的主体として意識させる。どちらも近代文明の原理を構成するイデオロギーのなかで、制度の代理的正義の根拠の役割を果たす書物であったのだ。節子は最後に宗教への道を志すことになるが、母親の看病や盲目の父を支える模範的な日常生活にみられるように、従順な「宗教的生活」の予行演習的生活が、すではじまっていた。このことは再び「胸に溢れるほどの思いもそれを言いあらわすべき言葉」も最終的には奪われてしまうことにつながってゆくことになる。ここで節

子が「習得」した言説の問題点は第4節で考えてみたい。

3、節子のセクシュアリティ

『新生』で見落とせないもうひとつのプレテクストは、いうまでもなく「アベラールとエロイズ」の物語である。『新生』のストーリーのレベルでは、二人の関係は、「それまで苦しみに苦しんだ非と過ちとが反つて罪と過ちとを救ふほどの清浄で自然な力を感じさせ」、「互に一生を托さうとするやうな悲しみ」に変わってゆく。二人の関係が到達したもつともシンボリックな場面をみてみよう。

巨大な墓石の並び立つ別の光景がまたその小山の上に展げた。そこには全く世間といふものから離れたかのやうな静かさがあつた。底青い空の方から射して来て居る四月はじめの日の光が二人の眼前に落ちて居た。岸本は自分の右の手を節子の左の手につなぎ合せて、日のあつた墓石の間を極く静かに歩いた。あだかも、この世ならならぬ夫婦のやうな親しみが黙して居るに歩いて居る節子の手を通して岸本の胸に伝はつて来た。(2・77)

「求めても求めても得られない愛着」(2・79)に苦しんだ果てに、いま二人にとって「同族の関係なぞは最早この世の符牒」(2・74)にすぎなくなっている。「全く世間といふものから離れたかのやうな静かさ」のなかで、「底青い空の方から射して来て居る四月はじめの日の光」の祝福をうけ、二人の関係は「この世ならぬ夫婦」となっているしかし、このきわめてまれにしか訪れない愛の

特権的な時間は、世間というものから離れた「静かさ」のなかで、

つかの間体験されるものでしかない。「斯の果敢ない幻のやうな心持は直ぐに破れ」てしまうのだ。「あまりにも尖鋭化されたもの、研ぎすまされたものは、おしなべて——とりわけ内奥に烈しい緊張を秘めているときには——こわれやすい。」(ベッカー『美のはかなき

と芸術家の冒険』昭39、理論社) 美の「尖端」はいつもはかなくもろい。この二人の関係が、秋海棠の花が咲き乱れていたパリのペル・ラセエズ墓地の「静かな愛の涅槃のやうに眠つて居た二人の寝像」にシンボライズされており、こうした二人の変化は、性的にも感情的にも対等な関係が実現できる可能性を示唆している。しかし、ロマンティックラブは近代社会における「男性性」と、根本的に結びついている。性愛・生殖・婚姻をワンセットにしたロマンティックラブ・イデオロギーは、「家居の女」を生むと同時に欲望の対象としての女を生んだのだ。しかし、そこにおける性はもっぱら貞節という家庭道徳と不可分の生殖と結びつけられ、それ以外の快楽としての性は相変わず闇に閉ざされたままである。近代家庭の生誕とは、性の二重規範の生誕でもあった。

この家庭という私領域におかれた女に課せられた役割は、娘Ⅱ処女／妻／母。しかし節子はこのすべての〈資格〉を剥奪されていた。アベラールとエロイズのように「僧侶」でも「尼僧」でもない二人にとっては、「精神的な愛情」の完成は、節子から女性の「肉体」を除去し、「男」に交容させてゆくことではじめて、「お伽噺」として完成することになる。

節子は眼を思った父に附添い、毎日のように父の「代筆」をし、捨吉の仕事を手伝うことでわずかな収入を得ている。この頃から、節子は厚化粧もやめ、地味な身なりの装いになっている。節子は、「私はもう男に成りましたよ」と捨吉に語り、「私はもう男に成りましたから、そのつもりでよくやりませうねッ」(2・68)と父を励ます娘になっている。また捨吉は、本箱の蓋の裏に節子に「二十代でこの世を去つたある人の遺した七言絶句」を書かせたことがあったが、家を手伝いに来ていた久米の「細い女らしい筆」との対比のなかで、愛子が、「へえ、節ちゃん書いた字はまるで男のやうですね。」というように節子の文字は変化してきている。それを捨吉は「毎日々々お父さんの代筆をさせられてる」から「字は達者に成つた」と好ましいものとして捉えているのだ。この文字の変化は、父の「代理」をする「娘」ともなった節子の精神の在りようを端的に表している。

節子から化粧や衣裳レベルの記号としての女の属性をはきとってゆくことは、たとえこの変化が「若さ」に嫉妬する捨吉の要望であったとしても、節子の「顔の淡いよそほひ」は、「自然」に美しく好ましいものとなってゆく。「つくり勝り」(2・61)のする節子から、素顔に近い節子へ。節子はいっけん自然な身体を獲得したのように見えるが、これも、捨吉の「まなざし」＝制度によって「化粧」させられてきた「女」がいるだけである。節子の最終的なメタファーは「罪の華」であつたが、これはまぎれもなく捨吉／男性性の「まなざし」がつくりだした虚の「華」であり、制度がつくりだ

した「罪」であつた。節子サイドからいえば男性の〈模倣者〉としてしか、節子の主体は定立できないのだ。

世紀末を経験しようとしている現在、性の自明性はいつそう衰弱し始めている。なにより「セクシュアリティ」という概念自体が、「男であること／女であること」、性的アイデンティティ、「男性性／女性性」に関し、多くを語ることでできない諸概念を認識するための用語として定着してきた。また人間の性は生物学的性差よりも、むしろ社会的、文化的に形成された性アイデンティティのほうが、生物学的、身体的性差より強く作用し、時代や社会・文化により規定されるという「ジェンダー」(社会的、文化的性)概念を、われわれはすでに「発見」している。このことをよく示している一例を挙げておく。

『椿がよく咲いてゐますね。』

と言ふ節子と一緒に、やがて岸本は縁側から庭へ降りて見た。細くて、しかも勁い椿の枝の下の方には、大輪な紅い花が葉と葉の間にいくつとなく咲き乱れて居た。そっくり花弁の形をそなへたまゝ、庭上の上に落ちたのもあつた。岸本は名残惜しさうな眼付をした節子を其椿の樹の下あたりに見た。(2・81)

この場面の後、捨吉が椿の花を髪に挿すようにすすめ、「節子の手が椿の枝に濁れるほどの位置にまで彼女の身軀を抱きあげて」「紅い椿の蕾」をとつたものの、節子は「一寸髪に宛行つて見せたのみで、別にそれを挿さうとはしない。せつかく苦勞してとつた椿の蕾を捨吉の積極的なアプローチにも関わらず、節子はなぜ髪に

挿さないのだろうか。これは、節子がある変容を遂げようとしていることを物語ろうとしているのだ。

ここで敷衍しておきたいことは、椿の花が、意味するものである。『新生』における花のメタファーについては、大井田義彰が「数多く描き出されていた植物の中でも、少なくとも『花』だけは一貫して彼女を覆いつけることによって、文字どおり「一輪の花」のような節子像を作りあげて」おり、節子は「寒さ」に弱い「花」として、エゴイスト・岸本を常に相対化していた」と、的確に指摘していた(『新生』における「花」と「雨」の「嫉」4号昭63、3)。

またアラン・コルバンは、女性が娼婦性に代表される情動を抑圧して、「かすかな香りを放つ、自然な女―花」というサンボリズムにまで形成されてゆく歴史的、イデオロギー的過程を文化論的コンテクストのなかで丁寧に分折している(『においの歴史 嗅覚と社会的想像力』山田登世子他訳、新評論 昭63)。

いま椿の花をこうした「花」の文化的コンテクストのなかにおいてみると、節子が自らの意志で、花を髪にささないことは、主体的につくられた女性性を捨てようとしている契機の対象として読められる。

また瀬沼茂樹がつとに指摘していたように(『評伝島崎藤村』筑摩書房、昭56)、椿は春木＝春樹であり、藤村にとっては自身を名指す特別な花である。ここで大輪の紅い花は、節子が「くれなゐの椿の花はおくつきに二人あゆみしみちにも散りぬ」(2・79)と詠ったように恋の成就のシンボルだが、節子の「名残惜しさうな眼」が告

げるように、二人の別離も近いのだ。

4、反復する節子

節子が父に宛てた最後の手紙を見てみよう。

自己の過ちを悔いもせず改めもせず、二度これを継続するがごときは禽獣の行為なりと仰せられ候。まことに刻々として移り行く内部の変化を顧みることもなく、唯外觀によりてのみ判断する時は、あるひは世の痴婦にも劣るものとおぼさるべく候。すべてに徹底を願ひ、眞實を慕ふのが心のかの過ちによりて奈何ばかりの苦痛を重ねしか。そは今更云々致すまじ。最後の苦汁の一滴まで呑み乾すべき当然の責ある身にて候へば。されど孤独によりて開かれたるわが心の眼は余りに多き世の中の虚偽を見、何の疑ふところもなくその中に平然として生息する人を見、耳には空虚なる響を聞きて、かゝるものを厭ふの念は更に芭蕉の心を樂しむ、西行の心を樂しむの心を深く致し候。わが常に求むる眞實を過ちの対象に見出したるは、一面より言へば不幸なるがごとくなれど、必ずしも然らで、過ちを変じて光あるものとなすべき向の努力こそわが切なる願ひに候。

(2・119)

「過ちを変じて光あるものとなすべき向の努力」とは、捨吉にとつても「刻々として移り行く内部の変化」＝『懺悔』を書き続けてきた「努力」であった。節子の手紙は節子を書いた「新生」の物語、いうならば『新生』のダイジェストである。作品のラストで節

子は宗教を志し、捨吉の長兄を手伝うために台湾に旅立ってゆく。『桜の実の熟するとき』の捨吉は芭蕉と西行を慕い、恋を契機とした「生命の氾濫」のうながして関西漂泊に旅立つ。前述した『懺悔録』と『聖書』はまた、若き捨吉の愛読書でもあった。『春』の捨吉は、「にわかになり起こった新生」を体験して仙台へと向かう。いま「内部に燃え上がり燃え上がりするような焰」(2・57)が燃え立ち旅立つ節子は、かつて「内部の生命」のうながして旅立った若き捨吉を反復しようとしているのである。

ここで『新生』とは、節子を捨吉の陰面とするビルドゥングス・ロマンだったといっていだろうか。書く主体をボジとし、語られる客体をネガとして提示されるこの物語は、もう一つの始まりでもある序の章が、短編集『食後』の序文としても採用されていた蒲原有明の手紙から始められていたように、最初から引用という形で規定されていた。『新生』の開始部分(1・25)に引用された『桜の実の熟するとき』の一節をみてみよう。『新生』は出だしから他の同じ物語を反復していたのだ。

『また世間見ずの捨吉には凡てが心に驚かれることばかりであつた。今々この世の中へ生れて来たかのやうな心持でもつて、現に自分の仕て居ることを考へると、何時の間にか彼は目上の人達の知らない道を自分勝手に歩き出して居るといふことに気が着いた。彼はその心持から言ひあらはし難い恐怖を感じた……年若な自分がそこへあらはれた。何かしら胸を騒がせることがあると、直ぐ頬が熱くなつて未るやうな、まだ無垢で初心

な自分がそこへあらはれた。何か遠い先の方に自分等を待受けて居て呉れるものがあるやうな心持でもつて歩き出したばかりの頃の自分がそこへあらはれた。岸本は自分の少年の姿を自分で見る思ひをした。(1・25)

この引用箇所は繰り返すまでもなく、今、「目上の人達の知らない道を自分勝手に歩き出」そうとしている節子の状況を端的に表している。『新生』は、これまでの藤村の他の作品、『若菜集』、『春』、『家』を反復している。いや、ある意味ではこれまでのすべての作品を引用反復しているといつていいのかも知れない。捨吉と節子の愛の物語は、『春』で引かれた、蒲原有明訳ロッセティの詩の一節「生命の家」を繰り返すことで、勝子との愛の反復を示唆している。また『桜の実の熟するとき』の「生命の氾濫」＝〈新生〉をキーワードとすることで、これらが一連の物語であることを明かそうとしている。そしてなによりその連鎖の指示は、登場人物たちが同じ仮名にそろえられたことである。ここでは「固有名詞」さえもまた、引用、準拠物である。

園子は、「旧主人」から『家』、『食後』まで、藤村が、あらゆる形姿のもとにいつも凝視つづけてきた女性であつた。節子は、この二人の女性のあらゆる引用として機能しているのだが、節子が反復するのは、勝子・園子だけではなく、捨吉も反復していたのだ。

「反復」、「引用」の機能として位置づけられる「節子」は、最後に「鸚鵡」と「鸚哥」で語られることになる。小鳥のメタファーで語られてきた「節子」のシーニュの最後の地点である。

鸚鵡や鸚哥なんて奴はよくしゃべるから、迷ひ言の百萬遍くりかへしても俺の耳には入らないが、禽獣のしゃべるのを一つ聞いてやらう、人間の顔をした禽獣のことだから何か物も書くだらう、一つ禽獣の書いたものを見てやらうと仰るんですよ。とても何を書いても解つて貰へやうは無いとは思ひました。けれども自分の考へだけは一応明かにして置きたいと思ひましたので、別紙のやうなものを昨晚書きました。

別紙のやうなものとは、前掲の手紙である。ここで数ある「禽獣」のなかでも、その最終的な形において「鸚鵡」と名指された「節子」とは、これまでの恋の成就と破局、捨吉の言説を反復しているだけのメタファーではない。それは、何よりも先ず、反復の反復を繰り返してきたものであり、これまでの反復を要約したいわば捨吉の「複製」である。しかも「鸚鵡」と名指すが、節子の「父」であることよって、節子の權威の拠り所であった捨吉の言説をも、空洞化し逸脱させているのだ。言語的なシーニュはその意味と指示対象からも同時にずらされてしまふのだ。

『わが心にあらず、御心のまゝに。』

節子

捨吉様

心からの信頼をもつて遠い旅に上る身の辛を思ひ、そのよろこびをこゝに残してまゐります。』(2・140)

節子からの最後の手紙である。何故、節子は「わが心にあらず、御心のまゝに」というのだろうか。節子の旅立ちには自発的なもので

はなかったのか。実は最初、私が『新生』を読んだときもつともわからなかったのが、この節子の最後の手紙であった。しかし、ここまで「捨吉」を反復する節子を考えてきてはじめて、節子と捨吉が到達した関係を表すのにもつともふさわしいものであることが了解された。節子とは、捨吉のもうひとつの自我でしかない。捨吉が節子の内に探し求めるもの、それは「女」という「他者」の顔ではなく、「鏡」でしかなかったのだ。

節子は「わが心にあらず、御心のまゝに」という同一なるものへの原理に支配されている。節子はこの同一なるものの劇において、捨吉を完璧に反復、再認、反映し（女の務め）を果たしたのでこの（同一なるもの）という原理自体がいうまでもなく「男性性」に順応しているのである。最終的には、捨吉が節子を救うというプロットの中で、ただの一度も節子を「他者」化できなかった「主体」として、ともに消滅することになる。言い換えれば、節子が真に女としての「他者性」を確立しない限り、捨吉の「主体」もあり得ない。真に「婚姻」できるのは（同一なるもの）だからではなく、「他者」としてだからである。ここには、「女性」を、言説の生成にかかわることから締め出してきた、女性のアイデンティティを抑圧する根底的な論理がはしなくも露呈している。真に男と女の新しい関係性の創造にむかってひらかれてゆくには、まずこの同一化の翼から解き放たなければならないのだ。

やっとなおもいで節子が獲得した言葉は、意識的、無意識的であるに關わらず捨吉の男性の表象代理という抑圧的な仕事によりもた

らされたものであった。男性はロゴスの歴史を通じ、他者（女）を黙従する対象（客体）に還元してきたわけだが、「節子」とはまさしくこのファロス・ロゴス中心主義の「反復」でもあった。この節子の最後の手紙こそ、直截に捨吉自身の反復を示すもの、またそうであるゆえに「すべてに徹底を願ひ、眞實を慕」い「孤独によりて開かれたるわが心の眼」を持ったことによつて、自己自身の言語的モメントを省察するための、もうひとつの始まりの形象化ともなっている。

ところで節子はいつ〈女〉として語ることが可能になるのだろうか。「あの厚い氷が暖かい春の光に逢つて次第に溶けていくように」、「早く早く自由に思ひのままを話すことが出来」るように、節子の「唇」はいつ「溶けて行く」のだろうか。沈黙してきた節子が言葉を習得していく喜びが、「思ひのままを話すことが出来たら、私はどんなに嬉しかろう」（2・12）と、未来形でしか書かれていなかったことは、きわめて示唆的である。

当時女性が受けることの出来る最高の教育を習得した平塚らいてうも、「女性言語」で語ることの困難さに思ひをひそめた人である。通常の言語活動においては、形式化することのできない「主観のどん底において、人間の深き瞑想の奥においてのみ見られる現実そのままの神秘」そのままを語る言葉は、「無感覚な右手が筆を執つて何事かをなお書きつける」（元始女性は太陽であった）体験のなかでしか語ることができなかったのだ。我々はこの男性言語と女性言語の性的差異を、ここからどう考えてゆけばよいのだろうか。節子の

「沈黙」とは、言語と無意識との関係を問う未来の女性的ディスプレイについてのもつとも現代的な課題でもあったのである。「沈黙」のなかで生きてきた節子の、言語獲得に向けて旅立ちはこちら始まるのだ。

5、旅立つ節子

『叔父さんでいらつしやいますか……』母屋の電話口で聞くこの聲は、復た何時間くことの出来るかと思はれるやうな懐かしい聲であつた。互に見ることの出来ない大きな扉の内と外とで別離を告げるやうな聲であつた。

混線した電話の雑音が途切れた後で、復た節子の聲が彼の耳に傳はつて来た。

『それから今度のお宅の御近所に電話がありましたら、その番號も伺つて置ませう——』と復た節子の聲で。（中略）

『もうそれには及ぶまい。』と岸本は返事をした。『こゝで別れとしよう——好い旅をして来て下さい——台湾の伯母さんの側へ行つて、しつかりお手伝ひをして来て下さい——頼みませう——そんなら、御機嫌よう——』

『叔父さん——』

最後に岸本を探すやうな節子の聲が聞えて来た。別離を惜んで立ち儘して居るやうな節子も可哀さうに思ひ、岸本は一寸思ひにその電話を切つた。（2・137）

節子は再び失われてしまった。すべては終わり、すべては過ぎ去

った。激しい悲しみが捨吉を襲う。しかし、ここで注意すべきことは、最後に節子が発信者、そして捨吉が受信者―受容者となっていくことである。そして捨吉はいま「互いに見ることの出来ない大きな扉の内と外」によって見ることが遮断され、禁じられた場所に居る。すべてを支配し制御してきた捨吉が、もはや「見る事」＝「支配すること」が、不可能な臨界点に立っているのだ。この場所には重要な意味を持つ。捨吉が「すべてを目にしている」＝理解しているということが、常に一方的な行為であったのが、いま「互いに見ることを遮断されることで、主体／客体が、不分明とな場に変わろうとしているのだ。

つまり、互いに見えなくなることは、可視性の外部に留まるものとして、「見る事」を積極的に規定しなおすことである。たとえ「一ト思ひにその電話を切つ」たのが捨吉であったにしても、「最後に岸本を探すやうな節子の聲」が、残響として聞こえてくるのだ。たとえばロラン・バルトは「テキストにおける声のフェイディング（溶暗）現象」について次のように語っている。

愛する人の消失を実証し、読みとらせ、いわば完遂させることになるのは、その声なのだ。死ぬことこそが声の特性だからである。声を成立せしめているのは、その内にあって死すべきもの、そのことによってわたしを引き裂くものである。声とは、たちまちにして記憶と化するもの、それ以外にありやうのないものと思える。（中略）わたしは、愛する人の声を、すでに死したるもの、想起されたもの、耳を越え、頭の中に呼び返されたもの

のとしてのみ織っている。それはかぼそいが滅することのない声だ。ひとたび消え去ってのちに、はじめて存在しうるものからである。

（眠りこんだ声、人の住まなくなった声、はるか遠くに白き宿命を確認する声。）

（恋愛のディスクール・断章）三好郁朗訳、みずす書房

声は次第に遠ざかってゆく。たちまちにして記憶と化す声思い返してみる。しかし、思い返す始めの瞬間から、節子はもういない。そうしてはじめて節子は主体にとって他なるものでありつづける他者として、現前するのだ。二人にとって、いまや待つことの苦悩がその唯一の感情であり、待つことこそがその存在様式となったのだ。ところで、節子が台湾に旅だったあと、捨吉はいまどこにいるのか。引越した新しい家は、「神田川の川口に近い町中で七年も臥たり起きたりした以前の小棲を思ひ出させる」ところにある。いままた捨吉は、「神田川の川口」の側の家にいるのだ。そして何より「そこには二階がある」。この瞬間に突然、作品はかつての、いまここへとフラッシュ・バックするのだ。「岸本はその足で梯子段を下りた。子供の部屋と食堂の間を通つて縁側から庭へ下りた」。捨吉は、再び「梯子段を下りた」。「子供の部屋」と「食堂の間」を通じて、そして「縁側」から庭へ出る。

いうまでもなく、作品の終わりでも、また冒頭部の「神田川の河岸」が反復されようとしているのだ。これらの光景は再びすべてを始動させる。作品の両端、つまりは始まりと終わりにおいて、同じ

場所へと送り返される作品。作品の構造は、徹底的に反復的でシンメトリカルである。とりわけ、この反復の構図が、藤村的エクリチュールを作品の生成という特異な形態にむけて開示することを端的に示している。自らのほらむ矛盾を出発点にして、作品の生成／解体Ⅱ始まり／終わりが、「文学」としての位置を疑問視するような作品を書くこと。それが〈藤村的〉な体験の特性なのであり、その現代性が、ついには文学的な理念を問い質す地平にまであゆみ出てくることになる。藤村的エクリチュールの旅は、いうまでもなく次に『夜明け前』に向かうことになる。³⁾

引越早々の混雑の中で、彼は四つの根を庭に埋めて置いたが、その埋め方の不確実なのが気に成った。何となくその根のつくと、つかないのが、これから先の二人の生命に関係でもあるかのやうに思はれて成らなかつた。試みに掘出して見ると、毛髪でも生えたやうに気味の悪い秋海棠の黒ずんだ根が四つとも上の中から塊がつて出て来た。(2・140)

「二人の生命に関係あるかのやうに思はれて成らな」いもの存在形態が、「毛髪でも生えたやうに気味の悪い秋海棠の黒ずんだ根」として、エロティックな要素を秘めたメタファーによって表現されている。インセスト・タブーという許されざる境界の侵犯が、グロテスクな象徴によってとらえられているのだ。しかし、それが二人の「はるか遠くに白き宿命を確認する」という宿命的な真実ならば？ 秋海棠に托された二人の「愛のまこと」は「その根を深く埋め直して、やがてやつて来る霜にもいたまないやうにした。節子

はもう岸本の内部に居るばかりでなく、庭の土の中にも居た」という「隠蔽」された形によってしか顔を覗かせてこない。

しかし象徴は隠蔽すると同時に開示する。真実は、それが判読困難であるということからしか、その効力を発揮し得ないのだ。作品が最後には節子を、「やがてやつて来る霜にもいたまないやうに」、「根」付かせるように、そして花咲くことが出来るように、しっかりと「土の中」に深く埋め直すことよってのみ語られているのだ。我々に与えられた最後の「黒ずんだ根」も「秋海棠」というアベラールとエロイズの愛のシンボルの花に託されることによって、捨吉の節子への愛の〈祈り〉が感受される象徴となっている。

若き捨吉が、関西漂泊の旅に出かけたときに、青木(北村透谷)が寄せた詩の一節が『春』に引かれていたことを思い出す。

一輪花の咲けかしと

願ふ心は君のため——

(「古藤庵に遠寄す」『文学界』明治26・3)

節子の旅にもどうろう。節子の旅立ちには、アベラールとエロイズの別離を再現化するだけでなく、この別離が愛のシンボルである秋海棠の根へと〈移植〉されることで、節子の旅が「どこにも向かわない」不可能なものであるということを示している。

これまで女性に割り当てられた社会的な役割が、娘／母／妻として、男(ファロス・ロゴス)に仕えることだとしたら、「排除」された節子はステレオタイプ化した性役割の拒絶者であり、父権的社会の逸脱者

である。生産、あるいは再生産の手段をもたない節子の自立の可能性が、ほとんど絶望的な予感を与えるのもこのためである。いやこの困難さは、ひとり節子だけの問題ではない。インセスト・タブーを侵犯した、「罪の華」節子は、娼婦や毒婦の系列に連なる〈悪しき女〉たちのひとりである。そして断るまでもなくこのデモニッシュな女性像は、たとえば『青鞥』を中心とした当時の〈新しい女〉達の系譜でもあった。

「節子」の困難な旅立ちが投げかけてくる問題は、いまなお未解決の多くの問題をはらんでおり、もう避けて通ることができないのだ。

注(1) 節子は禁じられた「罪の華」として名指されることで、名前をもたない女性に変容してしまう。「罪の華」が意味するものについては、拙稿「節子論のために——「罪の華の位相」(『島崎藤村研究』第22号、平成六年九月)で論じたことがある。

(2) 千田洋幸氏に節子が所有しているペンは、「岸本の意志に領略された、〈去勢〉されたペン」であり、「〈代理〉としての岸本の言葉を忠実に〈書き写し〉、その行為に満ち足りてゆく女」という〈代筆する女〉の指摘がある(『性／＼書くこと〉の政治学——『新生』における弾性的の戦略——、『日本近代文学』第51集、平成六年一〇月)。この基本線には賛成だが、「他者の言葉を模倣しつつ自己の言葉を喪失してゆく女」というとらえ方には、賛同できない。節子は「自己の言葉」を一度も獲得していないからである。

(3) 『新生』は、神田川の河岸からセーヌ、ガロンヌ、ソーン、ヴィエヌヌ河といった異郷の川へ、そして再び故郷の隅田川へと定めがたいトポロジーをつらぬいて引かれた移動の軌跡でもあったわけだが、

〈河岸〉のもう一つの位相は「海へ」にみられるようなポエジーの噴出と、日本文明の考察につながってゆくものであった。〈河岸〉を通して自らのほらむ矛盾Ⅱ「女性」を出発点に、日本近代への疑問となり、それを相対化する視点として「近つ代」Ⅱ「十九世紀日本文明の考察」にむかうことになる。〈河岸〉の物語は〈海〉へ導かれ、さらに空間を広げてゆくのだ。

「故郷」上演をめぐる

岩 佐 壮 四 郎

演劇が社会に及ぼす力について論じながらピーター・ブルックは、検閲制度こそ、その力を「最も雄弁に讃えるもの」にはかならないと述べている。⁽¹⁾ 彼によれば、多くの政治体制のもとで、文字や映像による表現が自由になっても舞台だけは制限を受ける。なぜなら、文字が語るのが過去の出来事であり、映画がスクリーンに浮上させるのがやはり過去のイメージであるのに対し、演劇はいつも現在において自己を主張するからである。「生きた出来事は危険な電気を作りだすかもしれない」ということを「政府は本能的に知っている」のであり、この恐れこそ、演劇のもつ「潜在能力の確認のあらわれ」にはかならないのだ。

日本の近代劇Ⅱ新劇の歴史もまた検閲との抗争を繰り返したそれだった。ブルックに倣っていえば、検閲によって讃えられてきたとあってよいその歴史のなかで、国家権力による上演禁止という最初の栄光を与えられたのは自然主義演劇だった。ヘルマン・ズーデルマン作、島村抱月訳による脚本で一九二二(明四五)年五月、文芸

協会が上演した「故郷」である。「故郷」は、「ハムレット」「人形の家」に次ぐ第三回公演として帝劇の板に懸けられたが、前年、「人形の家」でノラを演じて喝采を受けた松井須磨子の人気も与って前評判もよく、初日には五千円の製作費を回収したといわれる。原作に対する小宮豊隆の批判(「自由劇場と文芸協会」明四五・六「新小説」)はあったものの、辛口の正宗白鳥が「終りまで惹きつけられて見て居た」(『故郷』の印象「明四五・一〇国民新聞」と満足の意を表し、長谷川時雨が「前回評判の高かつた『ノラ』より、此処の『マゲダ』の方が、(中略)同感の念の鋭い私を舞台へ引付けてしまった」(『青鞥』明四五・六)と共感しているところも証すように、全体として舞台も好評だった。

上演禁止は、公演を打ち上げて五日後の一七日に内務省から内示された。幕切れの部分が「教育勸語」(明三三発布)に謳われている「忠孝の教え」に反するというのがその理由である。「故郷」には、抱月が「早稲田文学」に翻訳を発表(明四五・三〇四)する前にすで

に藤沢古雪による訳があり、上演に当っては警視庁の許可も得ていたから興行禁止は全く寝耳に水の出来事だった。東京に続いて大阪・京都・名古屋での巡演を予定していた抱月及び文芸協会は前後策を協議、内務省と交渉の結果、結局抱月が脚本を改削、「小部分の変更を加へると共に女主人公悔恨の一節」を補うことで続演を許される（改訂版『故郷』明四五・六、金尾文淵堂、「序文」）ことになった。上演禁止という権力の介入をめぐっては、読売新聞が社説で取り上げ（五・二一・二三・二六）、五月一九日から二八日まで七回にわたる異例の特集「マグダ禁止問題」を組んだのを初めジャーナリズムもこの問題を追及、権力に屈服した抱月の姿勢や、その抱月も委員となって文部省が設置した文芸委員会の沈黙なども非難されたのは周知のところである。

だが、本稿の目的はこの問題をめぐる抱月の態度を指弾することにあるのではなく、またこの事件について再検証することにあるのではない。それらについては、事件の顛末についての同時代の証言である「マグダ問題の記録」（早稲田文学）明四五・一〇）及び、浩瀚に資料を博搜しながら事件の全容に光りをあてた松本伸子氏の『明治演劇論史』に委ねるとして、抱月が改変してまでこの劇の上演に執着したのはなぜかという問いに焦点を絞り、この劇の上演が明るみ出す問題性の一端について、若干の検討を加えるところにある。

* * *

「故郷」が上演禁止の処分を受けた直後に抱月は、『マグダ』の

禁止選定の理由と立場」な談話を発表（『読売新聞』、五・二二）、文芸協会在「故郷」を選んだ理由として、第一に「女優松井須磨子の技芸の前途が注目すべきもの」であり、「その手腕を発揮せしむるに都合の好いやうな女主人公中心の芝居を演じやう」としたこと、第二に「舞台の上で技巧の点から面白い芝居を選ばうとした」こと、第三に「何等かの形で思想問題と接触」し、「なるべく日本現代の思想と連続した物」をとりあげようとしたこと、の三点を挙げている。すなわち文芸協会は、「現代日本の思想と連続する」主題を扱った「問題劇」であるだけでなく作劇術にもみるべきものがあり、かつ「女主人公中心の芝居」であるという三つの条件を備えた作品としてこの劇を演目に加えたのだった。この三条件は、実は「人形の家」が備えていたものでもあり、文芸協会が、というよりその実質的な主宰者である抱月が当初その進むべき道をどのような方向に思いえがいていたかを考えるうえでも示唆するところが多い。

さて、第一の点についてはのちほど触れるとして、第二の点からいえば「故郷」は、その剃きだしのイデオロギー性のゆえに評価された面がないわけではない。「人形の家」に比べると、様々の点で「技巧」を凝らした、「技巧の点から面白い芝居」だったと思われる。ドイツ北東部の田舎町ケーニヒスベルクで、妻に先立たれ、後妻と暮らしている退役陸軍中佐シユワルツェの家に、十年前に出奔したまま消息を絶っていた長女のマグダが突然帰宅するところから劇は始まる。マグダは、厳格なプロテスタントの戒律を守る父のもとで育てられた。義母とも折合いがよくなく、「笑い」のない「家

庭」の雰囲気や耐え難く思っていたマグダに、父は温厚な若い牧師へフテルデングとの結婚を勧める。だが、都会に出て新しい生活を開くことを夢みていたマグダは、彼と結婚して因習に充ちた生活に縛られることに反発して父と衝突、家を出てベルリンに赴く。ベルリンで音楽を勉強し、オペラ歌手になることが彼女の夢だったのである。旧式の考えに因われていた父は、娘が女優になることを一家の恥と考え、怒りと嘆きのあまり娘を義絶する。マグダは自活しながら音楽の修業に励むが、たまたま同郷の大学生フォン・ケラーと知り合い、彼の子供を産む。しかし、男に結婚する気はなく、結局棄てられたマグダは子供を育てるために寄席に出て奮闘し、イタリアでオペラ歌手として成功し、スターになる。「故郷」の劇は、その彼女が郷里の町で開かれる音楽祭に招かれ、一座と共に帰省するところから始まるのである。

しかし、マグダは開幕と同時に登場するわけではない。全四幕四二場から構成されるこの劇は、すべてシュワルツェ家の居間を舞台に演じられるが、肌もあらわな社交服をマントで蔽い、きらびやかなスペイン・シヨールを纏ったヒロインが姿を現わすのは劇も半ば近くになった第二幕第二場にすぎない。北方の田舎でひっそり暮すシュワルツェ家の居間でのなにげない会話のなかで町での音楽祭のことが話題になり、それが当然のことながらオペラ歌手志望のこの家の長女の身の上に転じ、やがて音楽祭のオペラの主演女優がほかでもなくマグダであることが明らかになり、人々の期待と不安が最高潮に達したところにヒロインが出現するというこの展開は巧みで

ある。日常生活の平穩を破るようにしてマグダが居間にたち現われるときには、単調な会話にやや退屈していた観客もすでに劇の時間のなかに入りこんでしまっている筈なのだ。

ズーデルマンの「舞台上の技巧」は、こういう展開の巧妙さにも認めることができるだろう。真の劇は、ヒロイン登場と共に始まるのである。第二幕八場から終幕に至る後半部は、シュワルツェの体現する地縁血縁の共同体の論理と、マグダの信奉する個人主義思想の対立を軸に進行する。老いた父に再会したマグダは、憎しみよりも憐れみの気持ちを抱き、ニーチェ主義に理解を示す牧師へフルデングも娘と父の間をとりなそうとするが、父は娘を赦そうとはしない。そこに、かつてマグダを棄て、今はこの地方の参事官になっているフォン・ケラーが訪ねてくる。牧師は彼とマグダを結婚させるよう心を砕き、父もそれを強いる。マグダも気持ち動かされるが、世間体にとだわる男は、結婚の条件として彼女が女優をやめ、子供を秘密のまま里子にだすことを要求したため、男の身勝手さに怒った彼女は即座に結婚を拒絶する。一方、女は一度身を許した男にはどこまでも従うべきだという旧い道徳を奉ずる父は男の条件を容れるよう勧めるが、彼女は父の命令を背かない。それだけでなく、自分が身を許したのは彼だけではないとまで口走るマグダの言葉に激昂した父はピストルに手をかけるが、昂奮のあまり突然卒中の発作に襲われ、そのまま息絶えてしまう。十年ぶりで帰省したものの、予期しない父の死に立ち会うことになったマグダが、「帰って来なければよかった」といって茫然と立ち尽すところで幕が降り――、

というのがこの芝居のおおまかな内容である。

抱月は、この戯曲の作劇術の基本を、「平淡俗語の味」と「冷静な知識的の味」、すなわち「熱烈的感情的と言ふことを中心にして傍らに冷笑的諷刺的な調子を対立」させたところにあるとみている（『故郷』実演後の所感「明四五・五「ホトトギス」」。たしかに、「古風な高い大時計」の下に「ウキルヘルム大帝の半身像」のおかれたシユワルツ家の居間が、華やかなスペイン・ショールを纏った娘の帰還と共に修羅場に、そして大詰めでは愁嘆場にと転じていくこの戯曲を貫いているのは、対位法による、それゆえ古典的な悲劇の作劇術であるといつていいだろう。対位の手法は、とはいえ、シユワルツェ家の日常的な均衡がマグダによって破られ、激しい葛藤に反転するという、前半部と後半部の、すなわち秩序と混沌の対立にだけみられるのではない。マグダとシユワルツェは父に背いた娘と、娘に裏切られた父としてだけでなく、オペラ歌手と軍人として向き合つてもいるし、彼女とヘルデングは、芸術と宗教の、またフォン・ケラーとは捨てられた娘と不実な男の、互いに対立する関係を代表してもいる。「故郷」は、両性や世代間の対立だけでなく、日常性と非日常性、過去と現在、前近代と近代、都会と田舎、芸術と俗衆等の相反する価値の激しく闘ぎ合う場でもあるのだ。

だが、この劇が「技巧の上から面白い」のは、展開の巧みさや対位法の駆使にのみよるのではない。登場人物の来歴に、当時の日本でも身近なものになってきたエピソードが練められていることなど、もその一つであろう。マグダは、都会に出奔したものの遍歴の果て

に帰省するという、明治の日本でも反復されて来た物語の主人公の一人でもあるし、フォン・ケラーとマグダの関係は、これまた近代の小説や戯曲がとりあげてきたパターンを踏んでもいる。都会に出て自由思想に感化された男女が愛し合うものの、結局、女が好ると男は女を棄ててしまうというのは、たとえば同じ世紀末のベルリンを舞台に、不実な男と純情な踊子の愛の顛末を物語った森鷗外の「舞姫」を始め、日本の近代小説でも繰り返される話型のひとつでもあるのはいうまでもない。ちなみに「故郷」が刊行されるのは、「舞姫」発表から三年後の一八九三年のことである。

さらに、シユワルツェとマグダの関係には、根源的な父と娘の愛憎の相剋の劇が重ね合わされていることも付け加えておくべきだろう。娘を愛しながらも、彼女の憑かれた思想を理解し得ない父には老いたリアの姿が二重映しにされているし、父を憐れみながらも自分の信じる理念のゆえに彼に背くマグダには、報いられない愛を捧げるコーデリアの傍をみることもできる。また、不実な男に棄てられたマグダが生き延びたオフィーリアであることもいうまでもない。⁴「故郷」は、「リア王」や「ハムレット」に連なる、ヨーロッパの悲劇の伝統を踏まえた作品でもあるのだ。

だがむろん、「故郷」の提起する問いを古典的な悲劇一般のそれに還元するわけにはいかない。「故郷」は「真の主人公」が「愛でも渴望でも野心」でもなく「思想」であるような、近代という時代の生なましい生の息吹きを伝える自然主義戯曲であり、抱月がとりあげたのも、それが「新旧両思想の衝突」という主題と正面から向

き合った、それゆえ「現代日本の思想と連続」する「問題劇」だったからである。

* * *

ゾラやイブセンの代表するいわゆる「問題的文芸」への関心が、自然主義文学運動や新劇運動に加盟していく抱月の活動を貫くものだったことは、つとに相馬庸郎氏なども指摘しているところである。というより、「問題的文芸」への期待は、彼が日露戦後の文学状況に積極的に関わっていくモチーフの一つであったといったほうがいいかもしれない。

抱月が「問題的文芸」への期待をあらわにするのは、一九〇六（明三九）年二月に発表した同題の文章においてである。ここで抱月は、自然主義がヨーロッパではすでに役割を終え、日本での移植の試みもさしたる衰りをみせることなく枯渇したという前月発表の「囚はれたる文芸」の認識を跡づけながらも、「現在の日本にあつては、過ぎ去つたものが真に過ぎ去つたものとはならぬ」として、ゾラの「問題小説」やイブセンの「問題劇」のような「問題的文芸」が書かれるべきことを説いた。すなわち、「貧富問題」「人生問題」「道德問題」等を扱ったゾラやイブセンの作風は、「日本の文学に何等の大なる影響を与えずして、今や西欧最近の潮流を追ふといふ名の下に、漸く次の過程に移り入らん」としつつあるかにみえるが、実は「近來青年間に於ける精神的方向の知識がやうやく増進すると共に社会一般の思想も漸次に内省的、自覚的、意識的」になり、そ

れと対応して、「個人と社会」、「文芸と道德」、「恋愛と社会形式」、「科学と宗教」等の「衝突」等の「大いに痛切な思想問題」に直面し始めているのが日本の社会の現状であり、文学も、「真に欧州のいはゆる問題的文芸に歩を向け来るのではなからうか」という見通しを表明したのである。

抱月がこの文章を書いた翌月、島崎藤村の『破戒』が刊行されたことは、彼にこの予測の正しさを確信させた。抱月は『破戒』に、西欧自然主義の「問題的文芸に伝はつた生命」と「対等の発現」をみた（『破戒』を評す）明三九・五が、この評言は、『破戒』が「痛切な思想問題」を世紀末的な「世界苦」の感覚のうちに盛り込むべき「問題的文芸」を待望していた彼の期待の地平に出現した作品にほかならなかつたことを示している。さらに抱月は、イブセンの訃報に接して書いた「イブセンと社会的哀憐」（『東京日日新聞』明三九・五・二八）では、「現社会の不備欠陥より生ずる様々の不幸」に対する「哀憐悲痛の情」（『ソーシヤル、ピチー』）の「権化」たるイブセンが「欧州思想界」に及ぼした影響を説き、「欧州近代の所謂問題的文学は、要するにイブセン的である」としながら、「我が文芸界は當然はからイブセン期に入るであらうか」という認識を示してもいる。いわば抱月は、イブセンの「問題劇」と『破戒』を結ぶ「問題的文芸」の線上にこそ期待を込めて批評的に関わりうとしたのである。こうしたモチーフが、「文芸上の自然主義」（明四一・一）を始めとする一連の自然主義論のみならず、「序に代へて人生観上の自然主義を論ず」（明四二・一六）を書いて自然主義文学運動

から撤退し、新劇運動に転じて一貫していたことは、たとえば「将来の文学は深く広く切なる人生問題に沈潜していかざるを得ない」(「文学の将来」明四三・一〇)とか、現代の芸術は「一度痛切に社会と接触」し、「知的意義」の自覚のうえに創造されねばならない(「當来の文芸」明四四・八)というような言葉が証しているところでもあろう。

「故郷」も、このような「問題的文芸」の一つとして選ばれた作品だった。抱月によれば、それは「マグダの世界と父の世界」という「新旧両思想の接点を興味を中心」に据えた問題劇にほかならない。ここでマグダの代表する新思想とは、彼女の台詞を通して語られる、「家といふものが余りに多くの負担をその家の中の個人に負はせすぎる」という家父長制批判の言説、「人間として大きくするために罪悪をすら超越しなければならぬといふ一種の超人の思想」「女はまづ自分に職業をもつて自立した上で自由独立に自分の世界を開拓して行けといふやうな考へ」「自分は自分であつて他の何物をも加へることは出来ないといふイプセン式な言ひ現はし方」等を指すが、それがシュワルツの体現する「旧い伝習の世界」と対立し、両者の調和を図る実存的キリスト者たるヘルフデングの努力も徒勞に終らざるを得ないところに、すなわち、すべてが「無解決」なままの現実を露呈して幕を閉じるところにこの劇の「興味の中心」があるというのが抱月の解釈(「スウダアマンの『故郷』に描かれたる思想問題」明四五・五、「新日本」)である。

「故郷」は、日常性と非日常性、父と娘、不実な男と棄てられた

娘との相剋等々と共に、こうした「新旧両思想の対立」を主題にした「問題劇」であった。戯曲がめざしたのは、混沌として調和し得ないひとつの世界の提示にほかならず、それゆえ舞台は、様々の物語や言説の錯綜する場でなければならなかった。実際、「故郷」が書かれ、サラ・ベルナル(仏)はじめ、エレオノラ・デュージェ(伊)、ミセス・パトリック・キャンベル(＝ミセス・パット、英)等のヨーロッパの人気女優達によって上演されたのは、西欧世界がかつて経験したことのない転換期に遭遇したときでもあったのである。W・ハースは、この転換期について、次のように語っている。

《十九世紀から二十世紀初めには、たぶん最大の決定的な革命、いやたった一つ真の革命が起きている。しかもこの革命のひろがりや深さの全域についてはいまだかつて一度も、分析、記述はおろか、ほとんど認識されることもなかった。(中略)この過程とはほかでもない、数千年の長い過去にさかのぼってひろがる制度、すなわち家父長制家族、家父長制国家、家父長制世界の終焉のことである。》

諸言説の対立がこの革命、すなわち家父長制をめぐる価値観の転換をめぐってもたらされたものであることはいうまでもない。「故郷」は、この対立のなかで引き裂かれる父への娘の愛情や、別れた男への愛情、故郷を棄ててオペラ歌手になった女性への羨望と軽侮などの情念を巧みに織り混ぜた「問題劇」だったといつていい。というより、父と娘の対立や、不実な男と棄てられた女の再会というような伝統的な主題を当世風の思想劇として再構成してみせたこと

るに Theatrical Opportunist⁽⁹⁾としてのズーデルマンの面目もあった

といつてよく、であればこそこの作品は、抱月が上演する前年には

四七版も重ねるほどのベスト・セラーになったともいえるのである。

それはともかく、留意すべきは、ここに示される諸言説の対立が、一九一〇年代には、たんにヨーロッパにおいてだけでなく、「我國今日の思想界にさまざまな形で断片的に発生」しつづつあるそれでもあったであろう。それは、「家」制度への懐疑と批判が自然主義者達の共有するモチーフであり、それゆえ自然主義をめぐる喧々囂々の中心テーマであったからということだけにとどまらないう。「一種の超人の思想」は、今世紀初頭の「美的生活論」||日本ニーチェ論争を経て、それを信奉する「高等遊民」の群れを生みだしつづつあったし、「婦人問題」は、「人形の家」上演を契機にいわゆる「ノライズム」の合唱を惹起したばかりだったことも想起しておくべきであろう。とりわけ、夫の偽善を告発して家を出るノラをめぐる議論は、「青鞥」の特集(「ノラ」「人形の家」より女性問題へ)「明四五・一」等によつて、「故郷」上演直前には帝劇からジャーナリズムへと舞台を移して新しい場面にさしかかっていたといつていい。一九一〇年前後の日本は、遅ればせながらも家父長制をめぐる世界的革命のさなかにあったのであり、「父の掟」と、それを侵犯し「破戒」する言説との対立が文学にとつても切実なテーマであったことは、『破戒』や『それから』などを挙げるまでもなく明らかなることろであろう。「故郷」の提示する諸言説の相剋は、そのまま当時の日本の言説状況そのものであったのである。

* *

だが、この劇が当局による興行禁止処分を受けたのは、この戯曲が家父長制をめぐる諸言説の対立をあからさまにしていたからではない。先述したように上演用の台本は事前に検閲をパスしていたし、ここで繰り展げられる議論は、個々をとりあげれば当時のジャーナリズムでも蔓延していた言説にはかならなかつたからである。また、この作品と同様に家父長制をめぐる「新旧西思想の衝突」をとりあげた「人形の家」は好評裡に幕を閉じたばかりでもあった。当局が問題としたのは、これも先に触れたように幕切れのマグダの台詞であり、それが「教育勅語」の教えに背くというのが禁止の理由だった。「早稲田文学」掲載(明四五・三〇四)の上演用台本によれば、次のような場面である。

《牧師 大慈悲の神が、天からあなたを召されました。あなたはマグダさんに捌きを与へる人ではありませんまい……それよりか許すといふ一言のしるしをお与へなさらぬか？

シュワルツェ (ゆるく頭を振る)

マリイ (マグダの傍に沈んで) お父さま、姉さんの身を祝してあげて下さい。ね お父さま！

シュワルツェ (顔に微笑が浮んで和やかな顔つきになり、ピストルが手から落ちる。ゆるく手を上げてマリイの額に置かうとするとき、体中に痙攣が起る。手は再びもとへ下り、頭前へ沈む)

シュワルツェ夫人（叫んで）あなた！

牧師（夫人の手を取つて）いよ／＼天へ帰られました……（両手を畳み黙して禱りをする、其のあひだ、婦人等の囁り泣く声）

マグダ（飛び上るやうに立つて、絶望の様子で両手を高く差し伸べ）あゝ帰つて来なければよかつた！

牧師（マグダに静にしてゐよと手真似で合図をする）

マグダ（それを誤解して）あなたは、もう私を逐ひ出さうとなさるのですか？……父は私が死なせたも同じ事です、——せめて残つてゐて、野辺送りがしたいと思ひます。

牧師（簡単に穩かに）お父さんの柩に禱りをお上げなさるのを、誰も止めるものではありません！（幕しづかに降りる）《当局が直接に問題としたのは、「あゝ帰つて来なければよかつた」というマグダの台詞である。しかし、奇妙なことに、この台詞は改訂版（明四五・六、金尾文淵堂）でも明らかなように、第四幕第十三場、父がケラーとの結婚を強要する場面の台詞が大幅にカットされているにもかかわらず、削除されることはなかつた。第十三場で伏字化されたのが、「何と、いふ道徳を、私たちは、背負わされるのでせう」とか、「寂しい、独りぼつちの、私たちを、自分等の都合のいゝやうに、拵へた規則で縛つて了つて……」というような露骨な家父長批判の言葉であるのに対し、ここはカットのしようがなかつたというのが実情であつたのかもしれない。

内務省から興行禁止を内示された抱月は、初めマグダの演技を愛

更することで処分を取り消すよう申し入れた。先述のようにマグダは、世紀転回期に西欧の代表的女優が競つて演じた役だったが、彼女等の終幕での演技に言及しながら抱月は次のように語っている。

《欧州の批評家の伝へる所によれば、サラ・ベルナルのマグダは最後に舞台の中央に其の新世界の威儀を輝かして直立し、以て暗に新道徳の前途をマグダの勝利に求めるやうな解釈で演じたといふ、之に反してカムベル夫人のマグダは、舞台に泣き崩れて悔恨の意を見はし、マグダの世界の挫折すべきをほのめかしたといふ。》（改訂版『故郷』序文）

とはいえ文芸協会が初演で選んだのは、サラ・ベルナル風の解釈でも、ミセス・パットの型でもなかつた。最も戯曲に忠実に、自然に演じたといわれるエレオノラ・デューゼ風（「サラ・ベルナル及びデューゼのマグダ」明四五・五「早稲田文学」）、むしろマグダとシュワルツェ一家と「牧師と三様の世界が分裂のままに残り、各々自分をも棄て得ないで新道徳の前途に尚ほ幾多の曲折あるべきことを提示して幕を閉ぢた」（改訂版『故郷』序文）のである。作品の提示する問いに対する答えは観客に委ねたまま終るといふのが抱月演出の基本方針で、そこに「無理想無解決」という自然主義文学運動の基本テーゼの反響を聞くことができるのはいふまでもない。

さて、内務省に対して抱月が提案したのは、この演出を変更、ミセス・パットの型をとりいれて父の遺骸の前に跪かせ、「悔恨の意」を強調することだった。抱月はロンドンでミセス・パットの演技に、やはりズーデルマンの「生の喜び」を含め三回ほど接してお

り、彼女の舞台のイメージが鮮烈に脳裡に焼きついていたからでもあろう。しかし内務省では、処分に先立って観劇した次官も警保局長も満足せず、結局、牧師が不心得を論じてマグダが謝罪し、牧師と共に父のために禱る場面を付け加えることでようやく了承された（『骨抜きマグダ』、明四五・五・二五、東京朝日新聞）といわれる。付け加えられたのは、「御覧なさい、是が独立した自由な女の齋まことした結果です」という牧師の言葉を含む一節である。父の恩愛を説く牧師にマグダは、「みんな私の罪です。あなたのお指図に従います」と応じるのだが、それがマグダの屈服を示しているとはしても、必ずしも彼女の回心を意味するものであるかどうかについては、この台詞からは明瞭に判断することはできない。ただ、内務省がこの一節を添加することで続演を了承したのは、すくなくとも忠孝の教えに背いた者への権力の恫喝の意志は貫徹されたと見做したからにちがいない。権力が強いのは、マグダが「旧思想」に膝を折る劇としてこの戯曲を改変することであり、その意味では、ジャーナリズムが「骨抜き」と指摘したように、マグダの屈服がすなわち抱月の屈服であることは疑うべくもなく、彼を弁護する余地も、また彼に抗弁する権利もないといつていいかもしれない。

しかし、抱月にとってこの改変が屈辱であったとはしても、近代における演劇人としての敗北であったか、また権力の側も改変を全面的に勝利と認めていたかどうかについては断定を留保しておくべきかと思われる。なぜなら、そもそも権力が真に罰しようとしたのは、マグダの体現する個人主義という思想そのものであったからで

ある。というより、個人という思想を生きるマグダという女性そのものであったからなのだ。

先述したように、「故郷」が開示してみせたのは、様々の物語や言説が対立し、錯綜する場であり、和解しあうことのない世界だった。そしてそのような諸言説の対立を惹起し「古風な高い大時計」のもとにまどろむシュワルツェ家の安定した秩序を脅かすものこそ父に背いてオペラ歌手となったマグダの帰省にはかならない。彼女の帰還によってこそ日常性は罅割れを露出し、相剋が始まるのであり、という意味でマグダは、安定し自足した日常性に災厄と混乱をもたらす「異人」であり、不吉なクイーンなのである。ハースという革命を経て西欧の国家が家父長制の枠組をとり外す方向に進みつつあったのとは逆に、「家」制度を「最後の細胞」⁽¹⁾とする家父長制Ⅱ天皇制下における共同性の形成をめざし、とりわけ日露戦後は「戊申紹書」（明四一）でその強化を表明、「故郷」上演の前年には幸徳秋水以下十二名を大逆罪の名のもとに絞首台に吊した明治政府が許しがたかったのは、父を冒瀆し、その掟を蹂躪する言葉の数々もさることながら、自足した秩序をゆるがし、最終にはその解体にと導いていくマグダの存在そのものにはかならないのだ。だが彼女を罰し、家父長制という道徳のもとに膝まずくことを強制することはできて、彼女を舞台から退場させ、回心させることはできないという程度のことには権力のほうも気付いてはいたかもしれない。舞台上提示される諸言説の対立は隠蔽しようもない日本の現実であり、いうまでもなく彼女の頭骸の内部まで管理し、改変することはできないか

らである。神が「人間界の出来事から手を引いた」イブセン以後の悲劇では、災厄はギリシャやエリザベス朝の悲劇のように外部から到来するのではなく、「不安定な魂の内部に発生する」というジョルジュ・スタイナーの定義を借りれば、マグダもまた「魂の内部で増殖している痛」すなわち「理想」にとり憑かれた近代劇のヒロインの一人なのだ。

とすれば、抱月にとって「女主人公悔恨の一節」を加えることは、屈辱でこそあれ、必ずしも敗北ではなかったのではないか。おそろく抱月は、屈辱と批判を代償にしても、マグダという不吉な女王を舞台上に立たせ、彼女にフット・ライトを浴びせたかったし、また、後述するように、そもそも改変は、文学作品たる「故郷」という戯曲にとって致命傷たり得るとしても、必ずしも演劇としての「故郷」にとっては決定的な問題とはいえなかった筈だからである。

* * *

ところで、文芸協会が「故郷」をとりあげたのは、それが「現代日本の思想と連続」する「問題劇」であり、また、「舞台上上で技巧の点から面白い芝居」でもあったからだだが、実はこのほかにもう一つ理由があった。すなわち、この劇が、松井須磨子という女優が演ずるにふさわしい「女主人公中心の芝居」だったからでもあった。「故郷」は、「マグダを演じた女優松井須磨子の前途が注目すべきもの」であるところから、「此の女優をしてその手腕を発揮せしむるのに都合の好いやうな女主人公の芝居を演じやう」（『マグダ』の禁

止選定の理由と立場）という抱月の意図に沿って選ばれた戯曲でもあったのである。

一九一一年（明四四）年二月、帝劇の柿落しに文芸協会が公演した坪内逍遙演出による「ハムレット」でデビューした松井須磨子はこの年九月に文芸協会が私演し、一月には帝劇で公演した「人形の家」ではヒロインのノラに扮し、好評だった。彼女の出現が、とりわけ若い世代にいかにも新鮮で衝撃的なものであったかは、私演の観客の一人だった川村花菱の「日本に生れた女優の口から初めて自然な台詞を聞く事が出来た」（『随筆松井須磨子』昭四三・一青蛙房）という感想や、帝劇の客席に坐った楠山正雄の、「微妙な女性の心理の仄きは松井須磨子といふ日本に於ける最初の女優に依つて兎に角これまでの芝居に決してない形式で表現された。（中略）ノラには、女の生命そのものを私達の眼の前に放り出して見せたやうな強烈な人間的な味があつた」（『舞台上の新情味』明四五・一二・五〇八、読売新聞）という批評から窺えるところでもあろう。

もともと、近代劇を女優によって演ずべきかどうか、というのは日本の新劇が自然主義文学運動と呼応して出発した当初から直面した問題だった。というのも、日本の演劇には女性を男優が演ずるという長い伝統があり、その伝統のなかで女形の演技が確立されていたのに対し、近代劇の表現に耐え得る女優は出現していない、とみる認識が一般的だったからである。小山内薫が、「近代劇に現はれて来る女性と云ふものは、肉体的にも精神的にも本統の女」、すなわち「女優」でなければならぬことを認めながらも、「日本には

未だ私共が近代劇を安心して預けられるやうな女優は一人もゐない」とし、「女形が従来異性に付いて研究して来た所は、今日の女優が女と云ふ女性に付いて研究して居るところから見ますと遙かに細かい」「女優論」明四三・六「帝國文学」という判断のもとに、「已むを得ず」女形によつて近代劇を始めたのもそのゆえだつた。小山内にあつたのは演技の方法論も、それに基く訓練ゲイムも欠いた女優に対する不信と、逆に女形が永い歴史のなかで蓄積し、形成してきた演技表現(Ⅱ型)への信頼だつたといえる。

これに対し、抱月のほうは全く逆の立場をとつていた。すなわち、女形が伝承してきた演技の約束事を制約として却けようとするところに、抱月の立脚地があつた。抱月はいう。

《感情の上からいふも、或る種の情愛は男も女も真似をし得やうけれども、例へば特別に快活な感情とか、特別に甘へた感情、媚を求むる感情とかいふ微妙なものになると到底男では女の真似は出来ぬ。只、女の悲み、怒り、その他凡て強い種類の感情は或る程度迄男にも真似られる。つまり日常平凡の感情、若くは特に女性的に弱い細い感情は到底男優では出来ぬ(中略)。新劇に女優の必要な事は最早や議論の問題ではなく、自明の道理である。》(「女優と文芸協会」明四四・一二「中央公論」)

抱月によれば、ここでいう「日常平凡の感情」とは、「人形の家」でいえば開幕までもなく、まだ「自覚に達する以前」のノラの感情を指している。抱月には、それを女形で表現するのが困難なのは、女形が洗練してきた演技の約束事Ⅱ「技巧」が、「或る種の情愛」は

表現し得ても、「日常平凡の感情」の演技表現においては、かえつてその自然な表現にとつて拘束としてしか機能しないからだとみえた。抱月も理解していたように、「人形の家」は、「自覚に達する以前」のノラが、以後の自身と葛藤する劇でもある。また、であればこそ抱月は「人形の家」私演の際には省略した「タランテラの踊り」を公演の際には付け加えたのだつた。ノラの踊る「タランテラ」によつて、どれほど強い劇的感情が、またどれほど複雑な意味が伝えられることか」とジョルジュ・スタイナー(13)もいふように、タランテラの踊りのなかにこそノラの内面の相剋は凝縮して表現されているからである。だが、歌舞伎という様式的に完結した身体表現の記号の体系のなかでかたちづくられた演技表現は、それが完成されたものであるだけに、ノラという女の内面の葛藤を、完成された演技表現の伝統のなかに閉じこめてしまわざるを得ない——。抱月の女形否定論を支えているのはこのような認識だつたといえよう。

もつとも、そのような「日常平凡の感情」を表現すべき方法論を抱月が持ち得ていたわけではない。実際に「人形の家」の演出にあつたつても、作品の解釈を示すだけで抱月はただ手を拱こまぬいているだけであり、土井春曙や東儀鉄笛が演技上のアドバイスをするほかは、ほとんど須磨子が自分で演技を工夫したといわれる(14)。だが実は、そこにこそ彼の演出方法の基本的立場があつたといつてもいいかもしれない。伝統的な「技巧」を却けるといふところに、自然主義文学運動に加担して以来の彼の一貫した、いわば方法的拠点もあつたからである。抱月によれば、ノラの「日常平凡の感情」とは、女優が

自己の日常生活を反省的意識のもとに捉え直し、すなわち「観照」し、舞台という虚構の時間のなかで対象化して再構成していくことを通してしか表現し得ないものなのだ。

歴史的に形成されてきた女形の演技表現に依拠した小山内とは逆に、抱月の眼は、女形の演技が様式的に完成されたものであるがゆえに、近代劇における女性の表現にとつては制度的拘束としてしか機能し得ないというところに向けられていた。女形の演技が、家父長制が女性に強いてきた様々の「技巧」を集大成し、様式的に洗練した記号表現であるのに対し、「人形の家」や「故郷」が女優に要求したのは、まさにそのような家父長制の強制に抗うような感性の身体的・言語的表現にはかならなかったのだ。自然主義文学運動において、硯友社的美意識とその表現としての「技巧」に敵対した抱月は、新劇運動においても、女形の「型」という制度的表現と向き合わねばならなかったといつていい。彼に必要だったのは、洗練された演技表現を身体化した女形ではなく、むしろ伝統から自由な素人としての女性表現者＝女優だったのである。

抱月にはまた、この時点での小山内とは異って、ロンドンやベルリンで、女優達がいきいきと近代劇のヒロインを演じるのを観た経験もあった。一九〇二（明三五）年から〇五年にかけての英独への留学は演劇研究を目的としたものではなかったが、この間に抱月は一五〇本以上の芝居を観ている。抱月はそこで、ヘンリー・アービングやピアボム・ツリー等の名優達が演ずるシェイクスピアやシラーなどの舞台をまのあたりにしただけでなく、ゴードン・クレイ

グやマックス・ラインハルトなどの二十世紀演劇を担う演出家の若い頃の仕事にも接し、イブセン、チエホフをはじめ数多くの近代劇も観劇した。この体験は彼の後半生を決定づけるような意味を持っていたが、とりわけ彼の眼を奪ったのは、エレン・テリー、レーナ・アシユエル、ミセス・パット等の女優達の活躍ぶりだった。⁽⁶⁾

ウエスト・エンドで最初にコルセットを脱ぎ棄てた女優といわれるエレン・テリーは、シェイクスピア劇のほかに、彼女の息子であるゴードン・クレイグの演出によるイブセンの「ヴァイキングス」で「ヘッダ・ガブラー」の原型ともいべきグレート・マザーに扮するのを観たし、「考える女」役を持ち味としたレーナ・アシユエルには「復活」（トルストイ原作）でその「熱情表白」型の演技に接した。「復活」が須磨子主演で芸術座が興行し、大ヒットした芝居であるのはいうまでもない。また、「二度目のタンカレー夫人」で、ビクトリア朝の道徳に抗い、結局は破滅する自己中心的で繊細な神経症の女性を造型してスターとなったミセス・パットについては、この舞台だけでなく、やはりズーデルマンの「生の喜び」を、女性作家イーデス・ウォートンの英訳で演ずるのを目撃している。

抱月が劇場の椅子に坐った今世紀初頭のヨーロッパは、「人形の家」や「二度目のタンカレー夫人」がそうであるように、家父長制に反抗する女性を前面におしだして近代劇が喝采を浴び、「エレクタラ」や「フェードル」等の女優中心の古典劇にエレオノラ・デューゼやサラ・ベルナルが挑み、マクベス夫人やオフィーリアも新しく解釈し直される、そのような時代だった。女性のほうにフツ

ト・ライトが浴びせられる時代にふさわしく、奔放に自分を表現し、女性という制度に身体を賭けて抗う女優達の姿をまのあたりにしていた抱月にとって、近代劇を女優が演ずるのはあまりに自明なことだったといつていい。

松井須磨子は、このように、近代劇を女優によって演じることをめざしていた抱月の期待に応えて出現した女優でもあったのである。

* * *

「故郷」は、その劇的構成の巧みさにおいて、また家父長制をめぐる言説状況をあらわにするという主題の問題性において、さらに松井須磨子という女優によって演じられるにふさわしい「女主人公中心の芝居」であるという理由においても、抱月が舞台にかけてみたい作品だった。とりわけ第三点目の理由については、前年の帝劇での公演が、いわゆる「ノライズム」の論議を惹起しただけでなく、論議の進展につれて須磨子がいつのまにか「青鞥」を拠点に展開され始めたフェミニズム運動の旗手になっていったこと、また「女優問題」がジャーナリズムの話題の一つになっていったことも付け加えておくべきだろう。

夫の家を出るノラと、ノラを演じた須磨子を同一視する観点は、ノラへの共感を語り、須磨子を讃える「青鞥」合評での同人達の批評から窺うことができるが、彼女にもその自覚があったことは、彼女自身が「青鞥」の「特集」に寄稿、「これは今までの習慣で、ヘルマーの様な夫をもつた時でも、女はちつとこらへてつらい顔一つ

せずに、どこまでも犠牲になつて居るのが女の美德として居るのですから、(中略)ノラの自覚したのを見て、まあなんと云ふ女でせうと云ふのが、世間普通の人の仰しやる言葉だらうと思ひます」(舞台の上の一番困つたこと)明四五・一)というような、「世間普通の人」に挑戦的な言辭を吐露しているところからも明白にみてとれる。抱月が窺たイギリスの女優は、今世紀初頭の婦人参政権運動の闘士でもあったが、須磨子もまた、はからずも「婦人問題」をめぐる形成されつつある言説状況の渦心だったのである。一方、この論議は、やはり帝劇でのオペラ歌手柴田環のデビューとも相まって、改めて「女優問題」を浮上させることにもなった。心と体を取りものにすると(17)いう意味で女優と娼婦を同列に見做していたビクトリア朝のイギリスと同様、一九一〇年代の日本でも女優は偏見と好奇心の対象とされてきたのであって、「中央公論」の「特集、松井須磨子と柴田環」(明四五・七)や「趣味」の「女優号」(大二・一)などを貫くのは、「女優」と「芸者」と同一視し、その「不品行」をいいたる観点と、「芸術家」として位置づけようとするそれとの対立である。須磨子はここでも「芸者」か「芸術家」というかまびすしい議論の渦中にいたのであって、「故郷」がこのような女性をめぐる言説の聞きあいのなかで上演されたことも看過すべきではない。さらに、マグダがオペラ歌手、すなわち「女優」であったことも改めて想起しておくべきであろう。M・ピータースは、マグダが社会から罰せられるのは、その性的放縱のゆえだけでなく、彼女が男性にのみ許される芸術の領域に参入することを切望したからでもある

としてゐる。⁽¹⁸⁾ マグダは「不品行」であると共に「芸術家」であることにおいて旧來の価値観に挑む女性であり、ここでも一九一〇年代の日本の社会の強制する規範に対抗する価値を体現した存在なのだ。「故郷」が上演されたのは、このように演劇がきわめて政治性を帯びざるを得ない言説状況のなかであり、また、であればこそ内務省の官僚の耳目を敵^{そだ}たせたともいえるのである。

ひろん、抱月に政治劇として「故郷」を板に懸けようという意図があったわけではない。彼が拘^{とが}わつたのは、「故郷」という「女主人公中心の芝居」を松井須磨子という女優によって上演することだった。とはいえ、「骨抜き」「奪胎」というような批判が起るのを承知で、改変してまで上演に執着したのは、このような状況への一つの認識が関わっていたことは確かであろう。近代劇運動の担い手としての彼の抵抗をみることができるとすれば、「改削」してまで上演を敢行したという、その点においてこそみるべきなのだ。繰り返すが、「改削」は彼にとつて屈辱ではあつても敗北ではなかつた。というより、そもそも彼にも彼と歩調を揃えていた逍遙にも、この改変が小宮豊隆が批判しような（『故郷』の禁止問題其他断片）明四五・七、「新小説」、それが「ズーデルマンを凌辱した」というほどの意識があつたかは疑わしい。逍遙は次のように言っている。

《新聞では「骨抜」だの「奪胎」だのと評してあつたがそれはどの改竄ではない。無解決の幕切に一種の解決が添へられたままである。それを面白からず思ふ人は、マグダが「帰つて来なければよかつた!!」と叫ぶ瞬間に見物席を離れたらよからう。

下足を受け取る都合上却つてよいといふものだ》（趣味）明四五・六

逍遙の言葉を居直りの言と受けとるべきではあるまい。「改削」とはいえ、抱月は最後に「悔恨」の一節を加えた以外は、「私は、白髪頭を、前掛の上に、置いて、お父さんの坊やと云つて、やりたいのですよ」とか、「寂しい、独りばつちの、私たちを、自分等の都合の、好い、やうに、拵へ、た、規則で、縛つて、了、つて、……」というような箇所を当局の指示通りに削つたにすぎない。「マグダが最後に後悔して父親のために折つた処で、『故郷』全体の構成に大した差し障りはない⁽¹⁹⁾」のであつて、逍遙もいふやうに観客には「マグダが叫ぶ瞬間」に席を立つ自由もあるのだ。「改削」は台本の改変ではあれ、父と娘の対立を軸にした諸言説の対立という劇そのものの改変であつたわけではない。抱月が舞台の上に出させようとしたのは、戯曲の内包する劇^{ドラマ}であつて、戯曲の一字一句違えない再現にあつたのではないのである。戯曲とは「劇による形相を与えられた第一質料、劇の最初の外化⁽²⁰⁾」でこそあれ、演劇^{シヤトル}にとつてはその一部でしかないのだ。おそらく抱月や逍遙の眼には、小宮のような批判は演劇と戯曲を混同し、演劇を戯曲に従属させてしまうものとして映つたに違いない。むしろ抱月にとつて不本意だつたのは、「無解決」のままに閉幕し、そのことによつて「新道德の前途になほ幾多の曲折のあるべきことを提示」しようという意図が、一つの「解決」を与えられることで歪められてしまつたことにあつただろう。だが、それもまたおそらく本質的な問題ではなかつた。彼にとつても、また日本の近代劇にとつても

大切だったのは、「故郷」という「女主人公中心」の「問題劇」が松井須磨子という女優によって演じられ、父を罵倒し、不実な男を嘲笑する女性の肉声が舞台をつんざき、客席に飀することだった筈だからである。

注(1) ビーター・ブルック『なにもない空間』（喜志哲雄・高橋昌也訳、昭四六・一〇 晶文社）

- (2) 抱月は、スーデルマンの原作のほか、ウインスロウによる英訳「マгда」Winslow, Charles Edward Amery, *Magda*. 1896. 及び同所に拠った藤沢古雪訳『戯曲新婦人』（明四二・八 弘道館）も参照したが、抱月訳には誤訳もあり、これをめぐって向軍治は『八當集』（大・九、警醒社書店）を著わした。この書については、大屋幸世『書物周遊』（平三・四、朝日書林）に詳しい。なお、抱月のロンドン滞在中に、ウインスロウの英訳でアメリカ女優ナンシー・オニールが「マгда」を上演したが、抱月は観てはいない。また、「故郷」にはこのほかに、L・N・パーカーがS・M・カーソンの協力を得て訳した版Parker, Louis N. *Magda*. 1896. もある。ミセス・パットがロバートソンと共演して話題になったのはこの台本であるから、抱月はこの版も参看したかと思われる。

- (3) 松本伸子『明治演劇論史』（昭五五・一一 演劇出版社）
- (4) 河竹繁俊・柳田泉『坪内逍遙』（昭一四・五 富山房）によれば、逍遙は明治四五年六月、帝國座での大阪公演に先立って高島屋呉服店で「故郷劇の解釈」と題して講演、この作は「沙翁の名作『キング・リア』に似たところもあって、見方によっては教訓資料でもある」と説いたといわれる。

- (5) エリック・ペントラー『思索する劇作家』（坂本和男他訳、昭四三・六 南雲堂）

- (6) 相馬庸郎『日本自然主義再考』（昭五六・一二 八木書店）
- (7) 拙稿「島村抱月の自然主義評論（一）——明三九〜明四〇」（短大論叢「八〇・八一、昭六四・五）
- (8) W・ハース「バル・エボック」（菊盛英夫訳、昭六〇・三 岩波書店）
- (9) Chandler, Frank W. *Modern Continental Playwrights*. 1931. p. 299
- (10) 拙稿「ウエスト・エンドの抱月」（平三・三「比較文学年誌」二七）
- (11) 神島二郎『近代日本の精神構造』（昭三六・二 岩波書店）
- (12) G・スタイナー『悲劇の死』（喜志哲雄、峰谷昭雄訳、昭五四・六 筑摩書房）
- (13) スタイナー、前掲書
- (14) 北見治一『鉄笛と春曙』（昭五五・五 晶文社）
- (15) 前掲拙論（10）参照
- (16) 拙稿「抱月とウエスト・エンドの女優達」（岡保生編『近代文藝新攷』平三・三 新泉社刊・所収）
- (17) Auerbach, Nina. *Ellen Terry: player in her time*. 1987. P. 138-139
- (18) Peters, Margot. *Mrs. Pat: The Life of Mrs. Patrick Campbell*. 1980. p. 129
- (19) 松本、前掲書
- (20) アンリ・グイエ『演劇の本質』（佐々木健一訳、昭五一・九 T B Sブリタニカ）

餓鬼の思想

——正岡子規と折口信夫——

持田叙子

餓鬼モ食へ聞ノ夜中ノ鮎汁

——子規

前の世の 我が名は、／人に な言ひそよ。／藤沢寺の餓鬼阿彌は、／我ぞ

——迢空

正岡子規と折口信夫。一見、何の脈絡もないかのようなこの二人の併称については、たとえばそこに根岸短歌会の創始者・子規と、その門流に連なるアララギ派歌人・釈迢空という文脈を与えれば、やや落ち着いてみえるであろうか。しかし本稿においては、この二人をそのような歌壇史的文脈において結びつけ、考えてみようとするわけではない。そうではなく、彼らに共通する次のような生の資質に、どうしようもなく興味をひかれるのである。

すなわち、二人とも生涯独身の借家住い。身辺のあれこれについて、驚くべき無頓着と淡泊を示す一方、食生活への執着が異様に激

しいこと。そしてその執着を隠蔽しようとしなかったこと。実際、両者とも、それぞれ自分が生きた時代の「知識人」「学者」としては珍しく、肉・臓物類まで欲び貪る己れの口腹の貪婪・希有な大食をその文章において標榜してはばかることがない。さらに問題は、彼らにおけるそのような執着が、あまりにも脂ざり、あまりにも情けないほど子供めき、およそ美食・大食の伝統の志向する「洗練された感覚」⁽¹⁾、「卓抜した生活思想」という主題とは無縁なことである。彼らにおいて、大食の意識はしばしば癒しがたい餓えと渇きの意識に結びつき、それ故に一種独特の受苦の相を刻み込んでいる。なぜこのように食べたがるのか。なぜ食べ飽くということがないのか。その問いをくり返すうち、彼らは、常に餓え渇き、充足することのない「われ」の存在につき当る。大食の意識は彼らの自意識にはいつき、自己に内在する負の本質を抉出する精神の営為として機能しているようである。

子規においてくり返される「病人ながら大食ひ」という、食欲が

健やかな血肉に結びつくことのない自己のおぞましさを指弾するフリーズ。折口において顕著である、餓えと渇きを抱えて泣きべそかく幼児のイメージ——。彼らに共通して見出されるのは、自己を欠如した要素、永遠に未完成の要素として認識する精神の系譜などではないであろうか。もし仮に、食べることを通じて自己の充足・豊饒を期する精神の系譜が肉食・美食の一つの流れを形成するとするならば、彼らにおける様相は、まさにそれに拮抗するもう一つの流れ——、食べることを通じて自己の瘦身・欠損を認識してゆく、いわば“餓鬼の思想”とも名づくべき精神の系譜として捉えることができるのではないであろうか。⁽²⁾

食への執心のみならず、この二人の独身の詩人学者には共通する要素が多い。すなわち、固定した境地を峻拒し、流動を愛する姿勢⁽³⁾、自らの終焉の象徴としての墓碑の不要を平然と宣する口跡⁽⁴⁾、枯淡・清雅の境地を唯一至上とする視座への激しい批判、等々……。伝統に色濃く律せられる短詩型文学の世界において、彼らのそのような姿勢は特に際立つ。あるいはリアリスト、という太い線においてまず、彼らは結ばれるのかもしれない。しかしここでは、彼らの颯爽とした進取性よりむしろ、自らを未熟であり欠如した存在としてとらえる彼らの苦々しく潰れた内面意識に注目し、そこを起点として彼らの思想の類縁性をみてみたいと思う。なぜなら、成長・進歩を崇拜し、その結実としての完成・成熟を希求する精神誌の趨勢においてそれは、希有な精神だからである。そしてその精神は彼らにおいて、表層的には自己卑下・自己嘲笑のレトリックと結

びつきながらも、深層においては性・自己・他者をめぐる既存の人間観を組み変える積極的意義として機能しているからである。

偶然にか、あるいは必然にか、子規も折口も、“餓鬼”というチームに託して自己を語ることが少くない。本稿は、両者における食の姿勢を入口とし、さらにそのチームの放射する意義をたどりながら、“餓鬼の思想”に深く関る存在として、子規と折口に、或る精神上の類縁を認めようと試みるものである。

一

まず、子規について考え始めよう。彼が生きていたのは明らかに、何かを食べるのだが、自分の中の或る思想を表明することにつながる、そんな時代である。たとえば、肉を食べること——。既に定着している米食に対し、肉食をするか否かは、旧と新、伝統と革新、東洋と西洋といったイデオロギーの問題を含み、近代日本の一大論争となっている観があるが、子規も大いにそこに関っている。⁽⁶⁾

子規の健啖とその独特の栄養談義については、少年時から子規に師事した河東碧梧桐に「のぼさんと食物」(『子規の回想』昭19・昭南書房)と題する詳細な回想がある。その中で碧梧桐は、子規の美食ぶりと、「人間食ひ物を呑むやうでは、何事も出来ない」という彼の平素の口癖を紹介しながらも、その書生流の「御馳走主義」が洗練された美食にはほど遠いことを指摘しつつ、このように語る。⁽⁷⁾

御馳走といふのも、主として肉を食ふことのやうであつたから、一週に二三度はロースやサシ身が食膳に供せられてゐた。ロー

すも、かうやつて皿に盛つてしまつてはおしまひだ。豊国や江
知勝で、鍋をつゝいた昔が想はれる、と言ひくゝした。

さらに碧梧桐によれば、子規には牛肉礼讃歌なる、幻の短歌連作
があったということなのであるが、その実在はさておき、ここに浮
上するのが、子規と肉食という問題であることはまちがいない。肉
食にこだわる意識は、子規自身の文章にも強くあらわれている。
「消息」(明32・12・10『ホトトギス』)の一節をひいておこう。

御馳走を贅沢の如く思ふは大なる誤にて富も知慙も名替も一國
の元氣も皆御馳走の中より湧き出で可申候。もつとも御馳走と
申し候ても正月の筈を喰ひ舶来の罐詰を賞翫する様な奢侈をい
ふ者にあらず一口に具象的に申候はゞ牛をおたべなされと申事
に御座候。……中略……東洋流の粗衣粗食論は久しきものにて
小生杯も幼時より此主義によりて育てられ候故弱き体をいよ
く弱く致し候。

このエッセイの特色は、食物論を起点とし、その論旨がいつのま
にか文学論へと転換されてゆく比喩の巧みさにある。後半は、肉食
礼讃がそのまま謝野蕪村礼讃につながつてゆく箇所であるが、そ
の中のこのような一節に注目したい。

芭蕉は味噌的にして蕪村はバタ的に候。實際句の上に現れ候材
料に徴しても芭蕉の作には鳥獣の句極めて少きに反して蕪村集
中に鳥獣の多き事は他に例を見ず候。鹿狩の火串、狸狩の夜興
引などを好みて詠みたるも縁無きにはあらねど、殊に菓喰の味
忘れかねて幾句とも無くものしたるは実際に自ら経験したるに

相違あるまじく、芭蕉の奈良茶三石とは正反対に御座候。

前半で西洋流の肉食を賞揚し、東洋の粗衣粗食主義を排撃した子
規は、さらに肉やバタの濃厚な味わいを蕪村の句の味わいに重ねて
みせる。そしてそれに対比すべく配するのが、茶飯の佳びた味わい
をもつ芭蕉であり、高く評価されているのが、肉を喰う人としての
前者であることは、いうまでもない。簡単にまとめてしまえば、こ
こで肉という要素は、東洋の「幽玄」「風雅」「消極」「厭世」に対
して、西洋の「健全」「活発」「積極」「進取」を体现する要素とな
つており、肉食を励行する子規自身、「進取」「健全」を志向する人
間ということになる。しかし、肉をめぐる子規の問題は、そうした
東洋と西洋との対比論のみ集約することは、とうていできないの
ではないか。気になるのは、この東洋・西洋対比論の理知的表層を
越えて深く響く、肉食の無頼・放埒・野性への子規の共鳴である。

子規を中心とし、『ホトトギス』、根岸短歌会の初発の人々は、共
食の機会をもつことが実に頻繁である。鬮汁、柚味噌会、子規の誕
生会……。それらの集いは子規の日記・随筆類に丹念にメモライズ
されているわけであるが、そこには座の文学の一環として、あるいは
親睦を深めるためなどといった温順な枠組を逸脱する熱氣と猥雑
が溢れている。そのような場で印象的なのが、やはり肉、なのであ
る。たとえば、『仰臥漫録』中の次のような光景はどうであらうか。

煮兎憶諸友

下総の節のもとゆ贈り来し柔毛兎を厨刀音かつくゝと牛かひの
左千夫がほふりふた股の太けきを煮て桐の舎と陽光を食すあな

うまそひらの肉の炙れるを病む我取らん残れるを秀真もかもな
家遠み呼ぶすべをなみもみち葉の赤木も岡もあはれ幸なし

(明35・3・24『日本』)

厨刀の音を「かつく」と鳴らし、左千夫が兎を屠り、それを煮、炙った肉片を皆で分ち喰う。思わずでるため息、「あなうま」——。詩歌人の集いとしては、かなりへ腥い！光景ではなかるうか。ここで決して子規は、肉の栄養実質のみを重んじているのではない。肉を屠るという行為の残虐、それを皆で食い尽すという無礼講を心から愉しんでいるのだ。もちろん、子規における肉食の問題は、一方で彼の病身と緊密に結びついている。しかし一方で、肉食に潜在する腥さ、混沌、猥雑を彼は愛し、思想上の立場として志向している面があるのではないか。肉への傾倒ぶりに対し、彼は米には冷たい。

『病牀六尺』73節(明35・7・24『日本』)においては、「飯炊会社」なるもの設立を提案し、従来の緊密な家と米との結びつきに對するこだわりを放擲するよう、呼びかけているほどである。おそらく、米に内包される正統性に、彼は興味がないのではないか。飯に米を清浄・正統なものとするならば、子規は終始、それに対峙する猥雑・奇警としての肉の側に立つて発言しつづけようとしているのではないか。この意味で子規は、肉食嗜好の人である。そしてその意味でまた、折口信夫も、肉食嗜好の人である。

前掲の「煮兎憶諸友」で、自ら兎を屠ったのは「牛かひ」の伊藤左千夫であった。それから二十四年隔てて折口信夫釈道空に、『ア

ララギ』の先輩、左千夫を追懐してのこのような一首がある。

過ぎ行ける 左千夫の大人は、／牛の腹の臍腑を貪り／よろこ
び給ひき(『春のことぶれ』所収)

連作「冬立つ厨」(大15・1「改造」)中の一首である。己れの無限の食欲を主題とするこの連作については、また後で問題にしたいと思うが、とりあえずここで注目したいのは、「大人」と表現される左千夫の偉大を、臍腑を貪って飲ぶその姿に象徴させている点である。臍腑を食べるということには、肉を食べること以上に、腥い強烈なイメージがあるであろう。しかし折口はあえてここで、臍腑を貪る左千夫の姿に、拘泥することなく享樂し得る彼の人間性の偉大をみようとする。折口には、左千夫の三周忌に寄せての、このような歌もある。

牛の乳のにはひつきたる著る物を、胸毛あらはに 坐し人あは
れ(『海やまのあひだ』所収。大4・9『アララギ』)

臍腑を貪る左千夫、胸毛をはだける左千夫。いずれも、欲望を減却した清雅な姿を志向するそれまでの〈大人〉像と、何という違いであろうか。ここには周到な、価値観の転倒が施されている。そしてその上で折口は、「鳥を煮 魚を焼き、ひとり 樂しき」人間としての自己を描出してみせるのである。そういえば、民俗学者としても、師・柳田国男が終始、米の力、米に関する日本人の精神誌を語りつづけたのに対し、折口は米を正面から語ることが少ない。その歌作においても、印象的であるのは圧倒的に、魚・肉など「なまぐさき」物への彼の嗜好である。中心視される農耕定住民の歴史に対

し、非定住民の歴史を樹てようとする彼の学的傾向をも考え合せればこれは偶然ではあるまい。折口は意図的に、米に内包される正統・根本といったイデオロギーを回避しているのではないか。とすれば、折口も子規同様、そのようなイデオロギーに對峙して発言する肉食嗜好の人として位置づけられるのではないであらうか。

ともあれ子規も折口も、己れの貪婪な食欲を描写することに熱心である。それが、欲望を抑圧し、清澄と枯淡を求めてきた精神誌に對する一つの反措定であることは以上に明らかであり、仮に「餓鬼」の一つの意義として、整然とした体系から逸脱する猥雑と旺盛の要素を認めるとするならば、彼らはまさしくこの意味においても「餓鬼」である。しかし大きな問題点がもう一つある。それは、彼らにおける貪婪が全的に晴朗な、旺盛なものであるかという点、そうではなく、そこには自らの癒されぬ欠損に對する意識がちらつき、複雑な陰翳を帯びながら、もう一つの「餓鬼」への通路を示している点である。

二

貪り食べる姿、すなわち人間の赤裸な食欲——。これは明らかに、近代的主題である。坪内逍遙『当世書生気質』（明18）はしばしば、牛鍋や西瓜を前にしての「餓虎の餌を食るがごと」き書生たちの食欲を描くが、おそらくこれを嚆矢とし、後統の森鷗外『キタ・セクスアリス』（明42）、田山花袋『妻』（明42）も頻りに若い人々の食欲を描く。ところで気づかされるのは、その流れが西欧の自然主義の

欲望論の影響をまともに受けたものでありながら、描かれる食欲が非常に限定されていること、いつてみれば、青年の食欲以外は殆んど問題にされないという傾向である。美しい女の凄まじい食欲、老人の醜悪な食欲を描いたゾラやモーパッサンに比べれば、これはやはり注目すべき特色であらう⁽⁹⁾。

青年の食欲とは、いかにそれが貪婪なものであっても、そこには基本的に何の陰りもない。なぜならそれは、壮健な肉体の結実へと展開することが約束されているからである。旺盛に食べる青年の風景は、壮健・成長という要素に結びつき、あたかも近代日本の進歩思想と歩を合せる如くである。ところで、子規と折口における食欲は、そうした明朗で精力的な風景とは、かなり異なる側面をもつ。味わう欲びの深さを並外れて謳歌しながらも、そのような自己を變則な異形として捉える視点が、彼らの内に深く根づいているのである。たとえば、子規が自分の大食について語る時、そこにはある種の自嘲と罪意識が顔をのぞかせる。次に挙げる彼の言葉の端々に、そうした意識が端的に看取されるであらう。

○栗飯や病人ナガラ大食ヒ（『仰臥漫録二』明34・10・25の項）

○余は昔から朝飯を食はぬ事にきめて居る故病人ながらも腹がへつて昼飯を待ちかねるのは毎日の事である。（『飯待つ間』冒頭・明32・10・10『ホトトギス』）

○（稿者注・死際にある人間の共通性として）食ひたき時は過度に食する事、（『病牀六尺』16節・明35・5・28『日本』）

○小生近時の衰弱は身体と共に精神上に及び言語道断の事に候体

が痛むとて泣き昔を想ふて泣き未来を想ふて泣く或時ハ死ぬるのがいやで泣き或時は死にたくて泣く。併し泣きながらも猶大食致居候……。 (明34・1・8 菊地仙湖宛の書簡)

自分の大食について語る時、子規はしばしばそこに「病人ながら」という断りを附す。ここで子規が意識しているのは明らかに、病身＝小食、不食という常識的前提であろう。子規の言葉をかりるなら、「死ノ近キヲ知ル」病人が貪婪に食べたがる姿は、ある意味で不毛の印象をまぬがれない。その印象ゆえに子規以前、そうした様相は無視され、あるいは隠蔽されてきた傾向があるのではないか。

子規の罹病した結核という「病」が、近代文学の一つの比喩的主題となつている様相については、福田真人『結核の文化史—近代日本における病のイメージ』(平7、名古屋大学出版会)に詳細な指摘があるが、そうした様相において「病」は、「はかなさ」「あえかさ」の印象をまとい、まちがつても旺盛な食欲などと結びつく姿はみられない。旺盛な食欲は生へと結びつき、欲望の減少・滅却は死へと結びつくという、明快な二極分化をそこにたどることができるのである。しかし子規はそのような物語の明快、物語の幻想を突き抜け、あえて「病人ながら」大食の自分を提示する。そのことよつて露呈するのは、不毛と矛盾を抱えた異様な主体であり、子規はその姿を諷刺の諧謔性の手法にのつとり、軽やかに嘲笑しつつ、自己存在の本質として定着させようとする。その時、彼が突入するのが、瘦せさらばえる「餓鬼」のイメージなのである。

「餓鬼」とは一面、仏教思想によつてもたらされた地獄の観念を

象徴する要素として、なじみ深いものである。生前の罪障の報いとして、亡者の落ちる餓鬼道。「餓鬼」となつたその存在はそこで永遠の飢渴に苦しむといひ、その姿は「餓鬼草紙」などに腹ばかりふくれ、針のように細い手足をもつ醜怪な姿として視覚化されている。子規の周囲には妙に、この「餓鬼」の姿がちらつくのである。

○もろくの男餓鬼女餓鬼を白に入れて搗かんとや鬼の杵ふりあぐる(『竹乃里歌』所収。明31・5・7『日本』)

○餓鬼モ食へ闇の夜中ノ鱈汁(『仰臥漫録』冒頭・明34・9・2の項)

○あるもく四五間の間は透間もなきいちごの茂りで、しかも猿が馬場で見た様な瘠いちごではなかつた。嬉しさはいふ迄もないので、餓鬼の様に食ふた。(「くだもの」明34・4・25『ホトトギス』)

「餓鬼」への子規の視線は、決して距離をおき、眉をひそめる体ものではない。それは一歩まちがえれば自分、いや、たしかにそれは自分である——。子規の周辺には常に若者が集い、彼らはその健やかな血肉を養うため、大いに食べる。子規も食べる。溢れる若さと清新。しかし子規はそこにあつて、自己の不毛を冷然とみつめ、「餓鬼」にたとえる。たとえば、「柚味噌會」(明32・11・10『ホトトギス』)における、このような情景。

……其他巻餅あり、切餅あり、麵包あり、黄粉飯あり、罐詰あり、佃煮あり、カラスミあり、サンドキッチあり。分飲旁食、一皿八珍。碧梧桐と露月とは各火鉢を抱へ炭を按排し柚味噌を

焼くに周旋す。少焉尻焦げ蓋揚る時衆著一斉に下る。……中路……子規は横臥、餓鬼の如し、

ここに激しく表される「餓鬼」のイメージには明らかに、旺盛な食欲と逆比例するかのような、病み衰えた自己の瘦身に対する鬱勃とした意識がこもっている。「餓鬼」という比喻を直接に用いない場合においても、子規の描く病身の自画像にはしばしば、このような意味においての「餓鬼」のイメージがつきまとう。すなわち、極度の瘦身、にも関らぬ貪婪、そして或る罪障意識——。

おのが写真を古き新しき取り出だして

いたく瘦せし人の姿よ今更になんちを憐む足なへ男（『竹乃里歌』所収。明32・8・14『日本』）

肩なめて写しし友は今は無し病みさらはひて世に残る吾よ（同右）

ここに表されるのは、自己憐憫よりもまず、痛烈な自己批判的なではあるまいか。結核種病はもちろん、不可抗力の要素である。しかし子規においては、その結果としての自己存在をある種の罪過としてうけとめる意識が濃厚である。そうした意識はすでに「啼血始末」（明22『子規子』所収）に先鋭的に表されている。ここで子規は咯血した自分を、地獄で閻魔王に裁かれる罪障者に喩え、大王を通して自己の罪状を列挙してゆく。すなわち、不婚を起点とする家断絶の罪、親不孝の罪……。ここに前提としてあるのは、結婚して子孫をなし、家を興すのが正規の人間の在り方であり、病身故にそれができない自分を変則的存在として捉える認識である。そうした

認識はまた、妹・律の縁談に関する従兄弟宛の手紙に同封された「正岡行」という詩の一節にもはっきりと看取される。⁽¹⁾ここで子規は、不婚の自らを「猖狂」（異常）として位置づける。

生まれて家を興さず 系譜を絶つ／死して 何の面目あつてか
父祖に見えん 一に世人の吾を呼んで猖狂と為すに任せ／只期
す 青史長へに姓の正岡を記せんことを

「餓鬼」とは一面、〈子供〉の意でもある。つまり、成熟した〈大人〉に対し、未熟・未完成を象徴する要素としての〈子供〉である。結婚し、子孫を成すあり方を仮に一人前の〈大人〉の条件とするならば、子規の意識は鋭く、そのあり方に対する未熟としての自己に、しかも恒久的に未熟であり続ける自己に向けられているのではないであろうか。いわば、永遠童子——、まさしく「餓鬼」としての自己に。

子規における「餓鬼」の比喻は、表層的には自らの呆れるほどの大食の滑稽化を主眼としている。しかしその深層には、結婚・性にまつわる子規の深刻な思念が凝っている。それはすなわち、成熟・完成への無慙な断念の意識であると考えるのである。

三

子規に、「おざり車」（明32・9・10『ホトギス』）という小文がある。歩行不可能になった子規がある夏の日、思いついて人力車に乗り、猿楽町の虚子宅を訪問するという内容の記事である。久しぶりの外出に横溢する子規の澆刺とした興奮と好奇心が印象的な文章

であるが、一方、その題名といい、苦痛を紛らせつつ受動的に運搬されてゆく子規の身体的描写といい、そこに土車に乗せられ街道を引かれてゆく病者、不具性のイメージが意図的に重ねられていることは明らかである。おそらくこれも、子規における餓鬼幻想の一つなのであろう。たとえばここで子規が、自己と二重写しに脳裏に綴っていたのは、「餓鬼阿弥」として土車に乗せられ引かれてゆく、小栗判官車引きの図ではなかったであろうか。説経を源とし、歌舞伎等の演目として名高い「をぐり」の荒筋は、こうである。主人公小栗判官は、恋人の親一族に毒殺され、一旦地獄へ落ちる。閻魔王にその罪障を誰可されながらも、従者のとりなしにより、「餓鬼」の姿となって娑婆へ生還する。異様な姿で這いずりまわる彼を見出した藤沢上人が「餓鬼阿弥陀仏」と名づけ、土車に乗せて熊野本官の湯まで、人々に引かせるべく送り出す。長い道行きの果て、彼は熊野で元の姿に本復し、恋人とも再会するわけである。

ところで、折口の「餓鬼」への視野は、小栗判官を一つの核にしている。いったい、ここに見られる「餓鬼」とは何なのか。その偏頗性、脆弱性への注目を起点としつつ折口は、一連の「餓鬼」論ともいべき論考を執筆している。「餓鬼阿弥蘇生譚」(大15・1「民族」)、「小栗外伝」(大15・11「民族」)、「餓鬼阿弥蘇生譚梗概」(昭4・4「民族」)などである。特に初発の「餓鬼阿弥蘇生譚」は、より複雑化する以前の、「餓鬼」に対する折口の問いかけを端的に表出するものであるが、そこにおける彼の一つの学的主張は、「餓鬼」なる餓え渴く存在への意識の由来を問うことにある。そして彼

はこのように断ずる。それは必ずしも仏教によって教えられた後発的なものではなく、それ以前から日本民俗の土着の思想として在ったものなのだ、と。そして、「餓鬼」という明快な概念を仏教によって与えられた後、その土着の思想はその中に収斂されていたのだ、と。彼はたとえば、行路死者の中絶された人生を、永遠に餓え渴く存在として畏れてきた日本人の心象を、《花折峠》へひだる神》などの身近な民俗の一つ一つに拾い上げながら、このことを例証してゆく。

以降、彼の「餓鬼」論はより多義的な要素を包括しつつ、最終的に日本民俗における靈魂観を導き出してゆくのであるが、今はその全体像を解明するゆとりもなければ、そのための専門的知識も持ち合せない。子規との照射においてここで確認しておきたいのは、折口が「餓鬼」を閉鎖的な《地獄》の觀念から解き放ち、日本人の日常的な心の變々に浸透させていること。成婚、子孫の有無、円満な死に方と横死という要素を境として、完成された人生と未完成の人生という二つの対立項を日本人の人生観の中に見出し、後者を恐れる心象の陰りが「餓鬼」に投影されていると論じていることである。そしてこの切り口においては、折口自身が限りなく「餓鬼」に近い。「餓鬼阿弥蘇生譚」発表と同時に、折口は前掲の短歌連作「冬立つ厨」を発表している。この連作の主題が、自己の無限の肉食にあることは前述したが、この作品はまた、彼の「餓鬼」論に接続するものであり、そのことは連作中の次の二首にも明らかである。

前の世の 我が名は、／人に な言ひそよ。／藤沢寺の餓鬼阿

弥は、／我そ

腹はれて魂おとす我なれば、餓鬼とよぶとも苦しと思はし⁽¹³⁾

ここには、一連の学術論文においては正面きつて語られることのない、「餓鬼」への彼の動機が語られている。すなわち、「藤沢寺の餓鬼阿弥は、／我そ」なのである。折口も子規同様、表層的には自己の滑稽化、卑小化という文脈ののちとって、「餓鬼」と自らを重ねている。連作中には「胃ぶくろに満たば、／嘔りて また喰はむ。／あき足らふ時の／あまり すべなき」などという、古代ローマの大食家さながらの大きな歌も含まれ、全体の狙いが明るい諧謔性にあることは、しばしば指摘される通りである。しかし明るさや軽やかさに紛れつつ、ここに詠み込まれているのは、どうしようもなく異様な主体である。すなわち、深夜の台所で下女を帰した後、孤り料理に興ずる男。しかも、「米とげば 手ひら荒るれ、今はもよ。この手を撫で、誰かなげかむ」などと吹き、女性性と男性性とを自在に行き来するその在り方。四十歳という年令に不似合な⁽¹⁴⁾ 貪食——。これらの要素は、同性愛・不婚といった要素を含め、人生における折口の変則的な在り方を浮び上らせ、彼における「餓鬼」への通路を示すものではないであろうか。

未完成の人生、すなわち〈未完成霊〉という概念は、折口の晩年において堅牢に体系化されてゆくものであるが、「餓鬼阿弥蘇生譚」をはじめとし、その学問の初発から彼はこの問題を注視しつづけている。「古代生活に見えた恋愛」(大15・6『人生創造』)にもすでに未完成の人生への視野があるが、四十歳にして未婚の折口がそ

こで注目するのは、結婚を境とする完成・未完成の人生の対偶である。そして折口は陰鬱な口調で、未婚のまま死んだ男がその罪障滅却のため彼岸で課されると想定される賦役(花摘み)及び、その賦役に関する毛岐島の風習を紹介してゆく。この時折口は、あるいはその男であるかもしれない自分の姿を視ていてのではないであろうか。

折口における不婚は、彼における同性愛の問題とも絡み、しばしば詩人芸術家としての特権的選択であるかのような印象を呈する。しかし折口による折口の伝記をしてみるならば、彼自身がそのことを、自己の出生への疑惑にまつわる余儀ないある種の断念として捉えていることは明らかである。⁽¹⁶⁾ たえば、次のような彼の言葉は、そうした〈断念〉の意識を如実に示している。

私のもつてゐた執意、静かに此母からあとを消す為に家に後あ
らせぬ以外にない、何も我々一人一人が家を立てるだけのこと
はない。そんなことを考へてゐたのだ。

(わが子・我が母「昭23・1「婦人」)

円満で完成した人生の対極に自分の人生を位置づける観念は、折口の言説の随所に見られるものであるが、その観念の形象化として気づかされるのは、「冬立つ厨」をはじめとし、折口の描く自画像がしばしば、子供めいて貪る存在、そうでありながら常にひもじげな存在として設定されていることである。

喰ふそばの／腹にたらふが、／あぢきなし／遠遣る心 さだま
る如し⁽¹⁷⁾

おりたちて、／磯の子貝を つゝきくじり、／浦の子の喰ふ如

く／喰ひつ¹⁸

山なかは 喰ふものもなし。指入れて 地虫の穴を覆し居るなり¹⁹

鮎の鮮も欲しと思ふ時 喰ふやらむ。 我が羨みは、喰ふにかけり²⁰

これらにおいて問題はおそらく、〈大食〉にあるのではない。その裏側に貼りつく餓えとあてどなきの意識こそが、折口における自己存在の指標といつてもよい。そしてその意識を核とし、折口は難なく、空き腹を抱えて泣きべそかく子供の心象に入りこんでゆく。

○ひた喰はゞ 片時の間ぞ——喰はざらば 腹ぞ すべなき
——。蕎麥もちひ 惜しみ たしみて、／ねもごろに 我が喰ひをるに——／ほろ／くと とすれば崩えて——／もろくくづる、蕎麥の粉の すべもすべなき（『古代感愛集』所収「追悲荒年歌」昭10・7『短歌研究』より）

○この子らに やる物なしと／うちすて、 我を措きつゝ／人拐ひ行きにし時に、／のどかにも 午砲鳴り出でし——／しみ、にも 腹にひゞきて／せぐりつ、 我は哭きしか——。（『近代悲傷集』所収「人拐ひ」昭22・12『四季』より）

このような心象はまた、折口の小説・戯曲・詩の主人公の相貌に意図的に嵌め込まれる要素でもある。

○我は見ぬ。わが周囲を——／我は見ぬ。露膚われを——／我は見ぬ。わが現し身を——／吠えおらぶ我が 足掻きを——

（『近代悲傷集』所収「贖罪」昭22・5『八雲』より）

○今助けに来よ。わがいろ姉——。／わが咽喉は 火と燃えたり／ただ欲りす。乳汁のしづく（同右所収「すきのを」昭22・11『人間』より）

○くれる。おつかさま。著物がなくなつた。すつばだか出て来た赤ん坊になりたいぞ。赤ん坊だ。おれは。こんなに、寝床の上を這ひずり廻つてゐるのが、だれにも訊らぬのか。こんなに、手足をばた／やつてゐるおれの、見える奴が居ぬのか。（『死者の書』昭18・青磁社より）

哭声、空腹感を通して湧出する〈子供〉〈赤ん坊〉の暗喩。そこには通常、それらに仮託される無垢、無邪気といった要素は微塵も見当らない。ひたすら注視されるのは、その未熟性、欠損性であり、〈子供〉〈赤ん坊〉としてのその意義が、いつまでも満ち足りることのない〈餓鬼〉、ひいては折口における〈未完成霊〉の意義に通底しているのであることは想像に難くない。恒久的に未熟である存在への強烈な視線。それは、折口における自己省察の視線であり、彼の学問・創作において大きな領野を成す視線でもある。

四

それにしても、未熟であること、しかもそれを露呈しつつ生きることは、一体いかなる精神の系譜であるのか。子規と折口におけるその様相は、自己を貶め卑下するに似た心象とは、ほど遠いものがある。まず断念、しかしその引きちぎられた断層を起点とし、成熟・完成のみを希求する精神の系譜に拮抗し得る勁い精神がそこに

胚胎されているのではないであろうか。

病中の子規のエッセイは終始、二つの基本的要素を発信しつづけている。すなわち「食べたい」という欲求、そして「泣く」という様相。後者についての例をいくつか拾ってみよう。

○病床苦痛に堪へずあがきつうめきつ身も世もあらぬ心地なり。

……中略……終には余りの苦しさに泣き叫ぶ様になつて来た。

〔墨汁一滴〕86節・明35・8・6〔日本〕

○……もうかうなると駄目である。絶叫。号泣。益々絶叫する。

益々号泣する。〔病牀六尺〕39節・明35・6・20〔日本〕

○僕ハモーダメニナツテシマツタ、毎日訳モナク号泣シテ居ルヤ

ウナ次第ダ、(明34・11・6 夏目金之助宛書簡)

○友達の前であらふが、知らぬ人の前であらふが、痛い時には、

泣く、喚く、怒る、謔言をいふ、人を怒りつける、大声あげて

あん／＼と泣く、〔病牀苦語〕明35・5・20『ホトギス』、子規口

述

手足を自在に動かすこともままならず、ひたすらに泣くその姿は、『死者の書』において主人公が泣きあがく姿に通底するものがある。すなわちまさに、〈子供〉〈赤ん坊〉としての姿である。たとえばこのような姿は、明治の男の殆んどが必死の思いで見せることを峻拒してきた姿ではなかったであろうか。苦痛に雄々しく耐え、自らの成熟のほど、〈大人〉としての在り方を示すことこそが、明治の男の金科玉条であったはずである。しかし子規はその文章において憚ることなく泣き、叫ぶ。問題は、子規の病がそれほど重かった云々

ということではない。泣き叫ぶ姿を叙述することは、子規の一つの意志であり、メッセージである。その姿において子規の視た世界は何であったのか――。その問いの下、前掲「病牀苦語」における次のような言葉にさらに注目したい。

兎に角三十も越えて男一人前に髭迄生えて居るやうな奴が、声をあげて止度もなしにあん／＼と泣く、その泣面と来たらば、

醜いとも可笑しいとも言ひやうがないのである。ここに到つて

昔の我を顧みて見ると、甚だ意気地のない次第、一方から言へ

ば甚だ色気のない次第、コスメチックこそつけた事はないが、

昔は髭をひねつて一人えらさうに構へたこともある。……中略

……併しそれは何だ。色気と野心、我輩を支配して居つた所の

色気と野心、それは何であるのか。……中略……兎に角自分は

余りの苦みに天地も忘れ人間も野心も色気も忘れて仕舞ふて、

もとの生れたまゝの裸体にかへりかけたのである。

ここにはっきりと語られているのは、泣きあがく〈子供〉としての位相の積極的意義である。子規ははじめその位相を「醜悪」「可笑しい」としながらも、次第にそれを「髭をひねつて一人えらさうに構へ」た以前の自分を支配してきた「色気と野心」から、自己を脱却せしめた要素として位置づける。ここにおける「髭」が、一人前の〈大人〉としての位相の象徴であることは、いうまでもない。髭を生やした〈大人〉であるにも関わらず、思いのまま貪る自分のあり方に対する一種の居心地の悪さは、たとえば「カブリツク熟柿ヤ髭ヲ汚シケリ」(『仰臥漫録二』明34・10・25の項)などの句にも看取

されるものであるが、子規はここでその居心地の悪さを突き抜け、逆に「大人」としての在り方への痛烈な批判につなげてゆく。⁽²²⁾ 子規はここで「大人」でも、「男」でもない。そのような固定的領域を通して、「生れたまゝの裸体」として在る自身の自由自在を見出すのである。

それぞれの位相は異なるが、子規と折口に共通して見られるのは、「大人」になり得ない自己存在の自覚、ひいては「大人」への峻拒であろう。ここにおける「大人」とは、一家を成し、他を求めるところなく自立し、寒さ暑さにかかわらずことなく天職を尽くす存在であり、近代日本とはある意味でまさにこのような「大人」像を希求し、前進を重ねてきた歴史をもつのではないであろうか。そのような心の歴史において、おそらく子規と折口は暗澹として、独りである。しかし彼らはそうした自己を恥じ、その存在を抹消しようとするのではない。むしろ彼らはその表現において、大成・完成のみを希求する精神誌が未熟な子供のたわごととして無視してきた諸要素をあえて発信しつづける。すなわち、空腹感、食欲、皮膚感覚、泣くこと——⁽²³⁾ ある意味でこれらの要素は、自力大成する存在としての「大人」が殆ど表すことのない、他者への切なる衝動を表す要素として捉えることができるのではないであろうか。

他者を必死に求めること、他者の介在なしには自己が成り立たないと認識することは、すなわち自己の未熟・欠損を認めることにつながり、「大人」においては極力回避すべき要素であろう。自己と他者との間には明確な境がおかれ、その境は時折、対立葛藤という

要素において攻めたり守られたりする。自己は自己のみの要素において満足し安定する状態を理想とするのが、「大人」の世界観なのではあるまいか。それに比べ、子規と折口における関係性は、著しく他者へとむけてひらかれている。泣き、求めることはもちろん、自己の未熟と欠損を露呈することにつながる。しかし反面、その欲求は真直ぐに他者への衝動を表し、自己と他との境を融解してそこに流れて止まらない柔軟な関係性を示唆する可能性を有するのではないであろうか。たとえばこの可能性において彼らは、自己の完成に立脚してさらに他者を犯し領略する「大人」——「男」としての存在領域から自己を解放し、エロスを再構築し得ている。

病者としての子規の文脈は、己が死さえも冷静に描写する透徹したリアリズム、終焉に際しても凛と自立する人間像と結びつけて解釈されることが多い。⁽²⁴⁾ しかし同時に、その文脈に表される次のような位相にも注目せざるを得ない。すなわち、看病される存在としての自己、慰藉され癒される存在としての自己、餓え渴き、養われる存在としての自己の表象であり、その随所に他者との交感が成り立つ。そこには、男としてでもなく女としてでもなく、他者からの滴りを不可欠のものとしてうけとめようとするひたすらな存在があり、認識がある。⁽²⁵⁾ この存在と認識は、渴き求める存在とそれを充たす存在という可変的關係性を樹て、そこに男／女を越えた性的交感のメタファーを湧出させる折口の学問・創作体系の根幹に湛えられるエロスを、彷彿させずにはいない。⁽²⁶⁾

創作も含め、折口学の基底に「餓鬼」〈奴〉〈童子〉〈精霊〉など

様々な位相において表される、未熟である故に他者に駆使せられる存在への視点のあることは、しばしば指摘される通りである。⁽²⁷⁾ここでまず問題とされるのは、“差別”“抑圧”というテーマであるが、折口における一つの特色は、そうした存在に自由と解放を求める心性を見出すのではなく、未熟である故に他者へと牽引される濃密な心性を見出す点にある。そしておそらくこのことは、折口の私的感慨と無縁ではない。⁽²⁸⁾ともあれ、そうしたエロスの方位を有する子規と折口が、双方、“家”や“血”の概念を越えた青年同盟のサークルを身辺にもち、時にその情意の強い放射において青年達をたじろがせていることも、伝記上の単なる偶然とは思われないのであるが、どうであろうか。⁽²⁹⁾

山折哲雄は「メシアとしての翁——折口信夫論の試み——」（昭58・12『現代思想』）において、柳田国男と折口信夫の人生的歩みを比較し、このように述べる。

柳田のほうが成熟の人生を悠然と歩いていったのたいして、折口は本質的にそのような成熟の人生を拒否するような心構えと諦念をいだいて、その重い足を運んでいったと思うからである。

ここにおける折口への評言は、そのまま子規にも当てはまるであろう。世間的には大成した知識人であり文学者であるはずの彼らしかし、そのような存在にしばしば当てはめられる円熟した大人としての風貌を徹底的に拒み、自らの原点として、泣きあがいて求め

る“餓鬼”の位相をみつめつづける。完成・成熟を希求する精神誌の趨勢においてこれは希有なことであり、そこには手痛い断念とともに明らかに、完成・成熟への志向に潜在する予定調和的自己完結性・固定性を批判する精神が息づいているのではないであろうか。明治三十五年に三十六歳で没した子規はもちろん、折口を知るよしもない。しかし折口の方は、子規の理論の流動して一ヶ所にとどまらない自在の様相に共鳴し、「如何にも、端的で理論に囚へられぬ聡明」(子規の歌論に潜在するもの)昭9・4『短歌研究』と評している。ちなみに、“聡明”とは、折口における第一級の讃辞である。⁽³⁰⁾

注(1) 特に西欧において、美食・大食が王侯貴族の特権に結びつき、ここにおいて生活思想の豊饒とエリート的感覚の洗練が競われる歴史的伝統については、夙に知られるところである。近代日本における一連の“食道楽”“食通談義”的領域が、この影響を少なからずうけていることは想像に難くない。

(2) この意味において、子規、折口における美食・大食の様相はたとえば、谷崎潤一郎などにおけるそれと対偶的なものとして位置づけることができるであろう。

(3) たとえば折口の一連の文学発生論や短歌滅亡論に、固定を一種の“死”ととらえ、流動変化する様相を志向する理念が濃く影を落としていることは、すでに指摘されるところである。長谷川政春「解説・折口信夫研究」(昭52・角川文庫版『古代研究V 国文学篇I』付載)参照。また、子規における固定への嫌悪は、「少しばかり出来ると最う天狗になつていやにすまず」明32『文学美術評論』という言葉に代表されるような、日本文化における「大人」(翁)像の伝統への批判にも鋭く看取されるものである。

- (4) 子規は「死後」(明34・2・28「ホトトギス」)において、自らの葬送法をさまざま想像しつつ、結局は「静かな瘦村」に墓印もなく、手頃の石を一つ据えてくれればよいと結論づける。一方折口は、その詩「きずつけずあれ」(昭21)において「わが為は 墓もつくらじ」と宣する。
- (5) 『俳人蕪村』(明32)をはじめとする子規の一連の蕪村論の要諦は、至上視される枯淡の境地に対し、それに拮抗すべき花やかで艶麗な境地を蕪村を通してうち樹てた点にある。折口は「古代の顕現」(昭15)において、わび・さびの境地を「人口的」「隠者たちの作った擬態」とし、それが日本文化の本質ではないことを説く。
- (6) 近代日本における米食と肉食との葛藤の様相については、原田信男『歴史のなかの米と肉』(平5・平凡社)一五〇―三〇頁参照。
- (7) たしかに、同時代の尾崎紅葉の日記「十千万堂日録」(明治三四年元旦から同年十月十日までの日記)に記載された、「西班牙料理」まで登場する食物の豊富と洗練に比べれば、子規の食事は「養生流」である。
- (8) 以下、子規の引用は講談社版『子規全集』に拠る。
- (9) たとえば、ソラ『居酒屋』やモーパッサン『脂肪の塊り』は、老若問わずぬまじい食欲描写において印象的な作品である。
- (10) これは施餓鬼を詠んだ句であるが、子規にはこの他に、「施餓鬼」と題する四句がある。(明32・11・15『大帝国』、明35・9・6『日本』)
- (11) 明28・8・7佐伯政直宛書簡。なお漢詩の読み下しは、坪内稔典『正岡子規』(平3、リポポルト)に拠る。
- (12) 「小栗判官」は、明治二八年の上演以来八十年間、通して上演されることのない「まぼろしの芝居」であった。丸山静は『熊野考』(平1、せりか書房)においてこのことを指摘しつつ、逆に明治二八年以前を「自我」物と並んで「小栗判官」の流行した「小栗時代」ともいふべき時期として位置づける。とすれば、慶応三年生れの子規
- はもちろん、「餓鬼阿弥蘇生譚」冒頭に「子どもの頃は、道頓堀の芝居で、年に二三次は必見かけたのが、小栗物の絵看板であった。」と回想する明治二十年生れの折口も、「小栗時代」に属し、「餓鬼」といえば小栗判官を彷彿し得る人々として考えることができるであろう。
- (13) 初出の連作中にもみ見られ、歌集『春のことぶれ』には所収されない歌。なお、以下折口の引用は、『折口信夫全集』(中央公論社・旧編集)に拠る。
- (14) この歌も、右に同じ。
- (15) 「冬立つ厨」発表時の折口の実年令は四十歳であるが、初出の連作中には「年かへる春のあしたは 四十びとぞ」と思へど、我はたのしまざらめや」という一首がある。
- (16) 折口が、自己の出生に疑惑をもたざるを得なかった周囲の客観的状況と、その疑惑を起点とする彼の〈自分史〉については、池田弥三郎『私説折口信夫』(昭47、中央公論社)等参照。
- (17) 『春のことぶれ』(昭5)所収「夏のはな」中の一首。
- (18) 同右所収「灘 五郷」中の一首。
- (19) 『水の上』(昭23)所収「山厨」中の一首。
- (20) 大15・拾遺。
- (21) 『髭』へのこだわりは、折口にも見られる。折口は、「八握やぶ髭」が生え一人前になったにも関わらず泣き続けるスサノヲノミコトの異様な姿に注目し、詩「贖罪」を書いている。
- (22) へ大人)に対すこのような批判は、中江兆民『一年有半』に対する子規の激しい批判にも通底するものである。「命のあまり」(一)〔明34・11・20、30『日本』)に表される『一年有半』への批判は、兆民への批判というよりは、死病に冒されながら書き続ける兆民の態度を至上視する世間の意識への批判である。ここで子規は赤裸々に、「書く」ことを義務や責務ではなく、自己の「愉快」という快楽へと結びつける。ここに展開されているのは、死病を知りつつも

誠私の精神で「天職」を遂行する〈大人〉像への世間の希求への批判であり、「余や男子」という自覚の下に〈大人〉としての姿を崩すことなく演じ続ける兆民への批判であろう。

(23) 折口の小説「口ぶえ」(大3)は、中学三年の少年を主人公とし、徹底的にその皮肉感覚を描く作品である。

(24) たとえば、松井利彦『土魂の文学 正岡子規』(昭61、新典社)は、その冒頭に「病苦の中で、俳句の革新事業を完成し、更に短歌の革新を進め」た子規像を提示し、そこに「精神的武士」の系譜をみようとす。

(25) おそらく子規は己が食欲とその表現にさえ、他者へとむかう強い意識を感じとっている。「芭蕉雑談」(明26・11・13・27、1・22『日本』)の最終部、清浄の翁としての芭蕉像を否定しつつ、芭蕉を大食の人として推定した上で子規はこのように断ずる。「多情の人にして肉体の欲を他に伸ばす能はざる者、往々にして非常の食欲を有す。芭蕉或は其一人に非るを得んや」と。つづけて芭蕉の不婚に触れるこの辺りは、子規による子規註解でもあり得るのであろう。

(26) 〈水の女〉(貴種流離譚)などの折口の一連の学的主張の根底にあるのは、水を媒介としての、渴き欠ける存在と充たす存在のイメージである。たとえば〈水の女〉を一つの主題とする彼の小説『死者の書』における水のイメージのめざましさ、〈水の女〉としての女主人公と、渴く者としての死者との法悦的交合が水中夢において成就されるエロスの特色については、すでに東郷克美「死者の書」の両義性」(昭51・12『文学年誌』、同『異界の方へ 鏡花の水脈』平6、有精堂)の指摘するところである。

(27) 佐々木重治郎「無頼の位相」(昭48・4『古典評論』、同『折口信夫のトポロジ』昭60、花曜社)、鈴木満男「折口学の思想的可能性——都市化し国際化する日本社会における——」(昭59・11『折口博士記念古代研究所紀要第四輯』)等参照。

(28) この問題については、拙稿「折口信夫における〈伝承〉——父、子、

そして、同性愛——」(平5・11『芸術至上主義文芸』)において述べたことがある。

(29) 子規と折口の家には日夜をとわず、弟子の青年たちが出入りし、そこには世間通用のものとはかなり異なる生活律が醸成されている。子規との交流を回想する前掲『子規の回想』において碧梧桐は、「要するに私達は子規の子飼ひの弟子であった。血を分けた骨肉と言つた、氏族觀念の概念化した繋がりではなかつた。お互ひに許し合つた同性愛の芸術化でもあつた。」と述べる。また、折口晩年の弟子、加藤守雄は『わが師折口信夫』(昭42、文芸春秋社)において、師弟の完全な形としての同性愛を説く折口の姿を記録している。

(30) 折口は、たとえば他に大伴家持などを「聡明」と評する。(池田弥三郎『まれびとの座』昭52、中央公論社、149頁参照)

『舞踏会』論

—ボードレール『悪の華』との照応から—

高橋龍夫

はじめに

芥川龍之介の『舞踏会』(大9・1「新潮」)の典拠をピエール・ロティ著の『江戸の舞踏会』⁽¹⁾にみることはほぼ定説化されており、『舞踏会』を読む上での主題把握や創作意図の論拠に必須の文献とされている。また、『舞踏会』執筆の契機をめぐって、ロティとの関連からしばしば次の神崎清宛書簡(大14・11・13)が参照されている。

唯僕のロティ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。つまりあの舞踏會はワトオの匂のある日本だつたのですね。

芥川はロティが描いた鹿鳴館の舞踏会の描写を下地にして『舞踏会』のディテールを配置したとされるが、その際フランス十八世紀ロココ調を象徴する「ワトオの匂」を強く意識したことが、諸氏によってこの書簡から再認されている。神田由美子氏は『舞踏会』の創作意欲を『江戸の舞踏会』に触発された⁽²⁾とし、この「ワトオ

の匂」を「ロティを下敷きとした(感覚描写)によって『舞踏会』に移植⁽²⁾したとしている。また、仏蘭西の海軍将校が明子に「ワトオの面の御姫様のやうですから」と賛辞を送った部分についても森本修氏は「ワットオを引き合いに出したのは、前掲の神崎清宛の書簡に見えるように、ロティの『江戸の舞踏会』に描かれた(ワトオの匂のある日本)に芥川が興味を持ち、それがこの作品を執筆する一つの動機となつたことと考え合わせられる」と論じている。このように、「ワットオの画」が引用されロココ調のちりばめられた『舞踏会』の執筆背景には、芥川がロティの『江戸の舞踏会』を読み「ワトオの匂」を強く意識したことと不可分とされている。

しかし、ここで改めてロティの『江戸の舞踏会』からワットーの名が明記されている部分を確認してみると、次の一箇所しかない。人工の蔓の巻きついた金色の格子垣の人形じみた葉むれがあるが、それを見ると日本式の凝った趣向が偲ばれる。人々はその葡萄の房を踊り相手の婦人に進上したいと望んで手づからもぎ

とるのである。そしてこのワットオ風のささやかな葡萄の收穫とろひこそは、この上もなく粹なものである。⁽⁴⁾

舞踏会に出席したロティは、鹿鳴館内の人工の蔓に下がった葡萄をもぎとる人々の様子をロココ調の雰囲気を見てそれを「ワットオ風」と記したのだが、「ワットーの画」を引き合いにして海軍将校が明子を称える『舞踏会』の場面とは文脈がかけ離れている。では「ワットーの画」を引き合いにした海軍将校の賛辞は、ロティの作品全体の雰囲気をもとにして芥川が創作したものなのだろうか。

また、冒頭にあげた「あの舞踏會はワトオの匂のある日本だったのですね」という書簡も『舞踏会』執筆時期から約六年後の大正十四年に書かれたものであり、作品発表当時の心境を語ったものではない。執筆当時も「僕は十八世紀調を鼓舞しようと思つてゐます」とは語っているが、この時の「十八世紀調」の着想にロティの『江戸の舞踏会』だけが意識されていたのかどうかも定かではない。

ちなみに同時代批評では、廣津和郎に「やつぱりもとの芥川龍之介以上一步も出てはゐない」「まあまあかうして又手馴れたものをやつて置けば、大してソツがないと思つてもゐるさうな「安心」がある」と批判された。周知のように『舞踏会』発表の二ヶ月前に、芥川は『芸術その他』(大8・11「新潮」)の中で、自ら『龍』(大8・5「中央公論」)執筆當時を「自動作用」という停滞期であつたと記している。廣津の手厳しい評はこれを受けてのこととも思われるが、廣津以外にも「海軍士官とはピエル・ロチのことだと後から説明するなどは、これまた好ましい趣味ではない」、⁽⁷⁾「ピエル・ロチで落

とすなぞは一寸新手」、⁽⁸⁾「外国士官がピエル・ロチであつた事を当年の少女をして語らせてゐるが、それは唯口を借りた迄であつて、それは作者が読者に向つて自ら代弁してゐるのが見え透いて、折角の思ひ付も半ば感興を減殺する」⁽⁹⁾などと評されている。いずれも『舞踏会』結末のロティが話題にされる部分に焦点が当てられているが、これら同時代の評者の関心の示し方からは、当時はまだピエル・ロティの名が広く知られていたことを物語つていよう。つまり、ロティを知っているゆえに、『舞踏会』にも古今東西の話を換骨奪胎して創作に臨んでいた芥川の常套手段のイメージを感じ取つたのではないだろうか。ロティが『秋の日本』『お菊さん』などの作品で当時まだ知名度のあるフランス軍人作家だったことを考慮すれば、『舞踏会』発表当時から『江戸の舞踏会』がその典拠であることに気付く読者もいたであろうし、芥川自身もそのことは重々承知の上で執筆していたのではないだろうか。やはり、もともと広範な読書領域を持っていた芥川が、ロティの『江戸の舞踏会』だけに触発されて『舞踏会』の創作意欲を持ったとは簡単に言い切れないのである。⁽¹⁰⁾

このような観点から改めて『舞踏会』と「ワットオの画」との關係を検討してみたいのだが、結論から言えば、そこにロティの『江戸の舞踏会』とは別の執筆背景として、芥川が愛読していたボードレルの詩集『悪の華』(初版一八五七)を見ることができそうである。この詩集は『舞踏会』と「ワットーの画」とを結び付けただけでなく、芥川の創作意識の問題にも意外な程大きな影を落としてい

たものと思われる。本論では、ボードレルの『悪の華』と『舞踏会』との関係を契機として、芥川の創作意識における芸術観をめぐる問題を考察していきたい。

一

既に諸氏が触れているように、『舞踏会』を執筆していた大正八年十二月頃の芥川は、龍村平蔵宛書簡(大8・12・25)で「新年号の小説を書く為風流地獄の苦を受けました」と書いたように、幾つかの雑誌の新年号の原稿依頼をこなすべく苦心惨憺していた。その新年号に発表された諸作品の中で、『舞踏会』とはほぼ同時期に執筆されていた小品に『動物園』(大9・1「サイエンス」)がある。十八種類の動物を各章に分け、数行でその動物から連想されるものを列挙していく形式をとっている作品であるが、まず十七章の「鸚鵡」の描写に着目してみたい。

鸚鵡

鹿鳴館には今日も舞踏がある。提灯の光、白菊の花、お前はロティと一しよに踊った、美しい「みやうごにち」令嬢だ。

この「鸚鵡」に描かれている「みやうごにち」令嬢は『江戸の舞踏会』に登場するロティと踊った女性のこと、ロティは「派手な花模様のある蔷薇色の服を着た小柄なひと」「わがフランスの(中略)嫁入前の若い娘のように、まったく上手に洋服を着こなしている」と記している。『舞踏会』の明子のモデルとして連想させる女性であるが、「提灯」「白菊」という日本的装飾が列挙されているこ

とも『舞踏会』のディテールそのものを連想させる。『動物園』と『舞踏会』とが同時期の執筆であることから、従来の論を裏付けるように、芥川の意識の中に『江戸の舞踏会』の描写が印象深く焼き付いていて創作動機に結び付いていたとも言える。

次に、「鸚鵡」の直前にある十六章の「波斯猫」を引用してみたい。

波斯猫

日の光、茉莉花の匂、黄色い絹のキモノ、Fleurs du Mal。それからお前の手ざわり。……………

この章で注意したいのは、「Fleurs du Mal」「つまり『悪の華』が取り上げられていることである。詩集『悪の華』の中には猫を題材とした詩が数編あり、芥川の影響に強く残っていたのである。もちろんボードレルは芥川のアラビア語の愛読した詩人として書簡や作品の中でもたびたび話題にされており、彼が高く評価していたことは周知の事実である。

この「動物園」の「波斯猫」の章に芥川のアラビア語の愛読した『悪の華』が引用され、続く「鸚鵡」の章で舞踏会の様子が描かれているのは決して偶然ではない。なぜなら、『悪の華』には猫だけでなく舞踏会の様子を描いた詩も二編あり、特に「灯台」(原題「Les Phares」)という詩ではワットーの描いた舞踏会の絵を題材にした一節があるからである。

ヴァトー、これは謝肉祭カルナバル、やんごとない人々の数もあまた、蝶のように、きらめきながらそぞろに歩めば、

さわやかにも軽快な書割を照らす釣燭台は、
渦巻き流れるこの舞踏会に、狂気をそそぐ。⁽¹¹⁾

この詩は、『動物園』の形式をそのまま思わせる「小型肖像」⁽¹²⁾という手法によって、過去に生きた八人のフランス芸術家たちを灯台のように孤高に輝く人物として一挙に讀んでいるものである。右に引用した一節は全十一連のうちの第六連で、ワットーの描いた舞踏会の絵を取り上げて、ワットーの作風とその世界を讀んでいる。ここで引用されているワットーの絵にはロココ調の華やかな舞踏会で「やんごとない人々」の踊り狂う様子が描かれており、まさに仏蘭西の海軍将校が明子に賛辞を送るときに用いた「ワットオの画」をそのまま想起させるのである。

このように『動物園』の「波斯猫」と「鸚鵡」とが『悪の華』を介して関係付けられることや、同時期執筆の『舞踏会』の中で、海軍将校の言葉が『悪の華』の「灯台」に関連していると思われることから、『動物園』及び『舞踏会』執筆中の芥川の中に、ロテイの『江戸の舞踏会』とともに、ボードレルの『悪の華』の詩編が少なからず意識されていたと推測することができる。

これを裏付けるためには、芥川が『悪の華』の詩編、特に「灯台」に接した時期を検討しなければならないのだが、その手掛かりとして「芥川龍之介文庫」⁽¹³⁾に所蔵されている三冊のボードレル関係書物のうち、『悪の華』の英訳が掲載されている二冊が参考になる。

二冊のうち『The Flowers of evil』(1909 London)のほうは

『悪の華』の抄訳であり、数多くの書き込みの跡に芥川の愛読した様子がうかがわれる。本書は『悪の華』第三版(二八六八)までに発表された約百四十篇のうちの五十四篇が抜粋されて英訳されているのだが、その中に「灯台」は掲載されていない。

もう一冊『BAUDOLAIRE: HIS PROSE AND POETRY』(1919 New York)のほうはボードレルの詩と散文とを抄訳した七章からなる詳細な本で、いわばボードレルの全貌を知ることのできるダイジェスト版である。このうち四章と五章が『悪の華』の英訳に当てられており、その四章に「灯台」が『The Beacons』という英訳タイトルで掲載されていた。本書には“June, 1919”という奥付けがあり、大正八年六月の出版であることがわかる。『舞踏会』の執筆が大正八年の年末までかかっていたことは既に諸氏によって触れられており、したがって芥川が本書を新刊のうちに手にしていたならば、『舞踏会』を脱稿する十二月までに読んでいた可能性は高く、むしろ読んだ直後にその新鮮な印象を執筆に生かしたと考えた方が自然とも言える。

なお、ボードレルのみならず、西洋文学、特に世紀末文学を積極的に摂取していた芥川であるが、彼の読書歴のわかる「芥川龍之介文庫」の洋書の部を見ても、ドイツ・フランス文学なども含めた六三八点・八〇九冊にも上る蔵書のほとんどが、ロンドンやニューヨークなどで発行された英文及び英訳書であった。『舞踏会』と同時期に発表された『私の生活』(文章俱樂部 大9・1)の中で「外国語は英語文だけが読める。他は独逸、仏蘭西、伊太利皆読める程で

ない」と英文科出身の芥川は控え目な発言をしている。しかし「西
欧大陸から流入して行く各種の新文学を、日本の文学読者たちは大
概、英訳によって消化していた時代⁽¹⁶⁾」と言われるように、芥川が英
米以外の西洋文学を原典よりも先に英訳によって読むことを余儀な
くされていたことは間違いない。したがって、特に愛読書であった
『悪の華』の作者ボードレールについてのより詳細な英訳が新刊書
として出版されたならば、英語本によって常に新しいものに触れよ
うとしていた芥川がそれを見逃すはずはなからう。現存する蔵書以
外の別の英訳本で「灯台」に触れていた可能性も含めて、『舞踏
会』執筆前に『悪の華』所収の「灯台」を読んでいた確率は高い。

一方、作品中の表現描写にも、「灯台」の英訳を読んだことが
『舞踏会』執筆に関係していると思われる箇所がある。それは「一」
の第二節で、海軍将校が明子を誘ってワルツを踊る場面である。

皇室の御紋章を染め抜いた紫縮緬の幔幕や、爪を張つた蒼龍が
身をうねらせてゐる支那の国旗の下には、花瓶々々の菊の花が、
或は軽快な銀色を、或は陰鬱な金色を、人波の間にちらつかせ
てゐた。(中略)明子はやはり踊つてゐる友達の一人と眼を合は
すと、互に愉快さうな頷きを忙し中に送り合つた。が、その
瞬間には、もう違った踊り手が、まるで大きな蛾が狂ふやうに、
何處からか其處へ現れてゐた。

この引用のうち、「皇室の御紋章を染め抜いた紫縮緬の幔幕や、
爪を張つた蒼龍が身をうねらせてゐる支那の国旗」という舞踏室内
の装飾を描写した前半部分は、次にあげるロテイの『江戸の舞踏

会』の「客間」の装飾描写からの引用であることがわかる。

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。けれどもまた一方には、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。

一方、明子と他の踊り手たちの様子が描写されている後半部分は
『江戸の舞踏会』には描かれていない芥川の創作であるが、問題の
箇所はその最後の部分「まるで大きな蛾が狂ふやうに」という比喩
表現にある。「大きな蛾」は、金銀に揺らめく菊の花などの色彩豊
かな舞踏室内の描写に比べて華麗さにやや欠けている。蛾は夜中に
灯火の下で活動する習性があることから、この表現が舞踏室内を照
らす釣燭台の光の下で乱舞する踊り手たちの姿を比喩するのに不適
切とは言えない。しかし、『江戸の舞踏会』に描かれた「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」とい
つた類いの灯火の描写は『舞踏会』のこの場面には見られず、踊り
狂う人々を「蛾」にたとえる意図が読者に効果的に伝わっていない
とも言える。ならば、「蛾」よりもむしろ「蝶」のほうが相応しか
つたのではないか。ここで先のボードレールの「灯台」をもう一度
見てみることにする。

「灯台」に描かれているワットー絵では、人々が「蝶のように」
踊り、「釣燭台」の下で「狂気をそそぐ」のであった。芥川の蔵書
に掲載されていた「The Beacons」（「灯台」）ではこれがどう英訳さ
れていたか。先の和訳に対応する第六連を引用してみよう。

WATTEAU: the carnival of illustrious hearts.

Fluttering like moths upon the wings of chance;

Bright lustrers light the silk that flames and darts.

And pour down folly on the whirling dance.

(By F. P. Sturm)

この本の訳者 F. P. Sturm は先に「蝶のように」と和訳されていた部分を“like moths”（蛾のようた）と英訳している。フランス語の原詩では“Comme des papillons”と表現されているが、この“papillons”はフランス語で「蝶」と「蛾」の両方を意味することから、“like moths”と英訳されても決して誤訳とは言えない。日本では堀口大學の翻訳をはじめいずれも「蝶」または「蝶々」と訳されているが、阿部良雄氏は「papillons」を「蛾」とする英訳（ハワード）もあ⁽⁵⁾ると注解しており、“moths”という英訳は特殊ではなかったようである。したがって、『舞踏会』執筆過程で、芥川が舞踏会の踊り狂う人々の姿を比喩するのにこの英訳“the Beacons”の一節“Fluttering like moths”を踏まえたならば、「蝶のように」などせずに「まるで大きな蛾が狂ふやうに」と表現したとしても何ら不思議ではないのである。これは、芥川が『舞踏会』執筆中に「灯台」の中のワットーの絵を強く意識していたことを如実に物語っている事例とも言える。

以上のことから、芥川は『舞踏会』執筆以前に、あるいは執筆と平行して、この出版されたばかりのボードレルのダイジェスト版“BAUDOLAIRE, HIS PROSE AND POETRY”を読んで創作に

生かしていたと推定できようである。『舞踏会』の中で海軍将校が「ワットーの画の中の御姫様のやう」という言葉で明子を賛美した場面には、『悪の華』の中でボードレルがワットーの舞踏会の絵を詩にすることでワットーを賛美している「灯台」の影が色濃く落とされているのを見ることができよう。

三

ところで学生時代からボードレルの詩に接していた芥川は、その感銘を大正三年一月二十一日付書簡で親友恒藤恭に次のように書き送る。

自分には善と悪とが相反的にならず相関的になつてゐるやうな気がす（中略）兎に角矛盾せる二つのものが自分にとりて同じ誘惑力を有する也善を愛せばこそ悪も愛し得るやうな気がする也ボードレルの散文詩をよんで最もなつかしきは悪の讚美にあらず彼の善に対する憧憬なり遠慮なく云へば善悪一如のものを自分は見てゐるやうな気がする也

芥川は、『悪の華』に接して「矛盾せる二つのもの」の「同じ誘惑力」、特に善と悪との相関性に感動している。また右の文面に続いて、相矛盾するもの一如の把握がなければ「芸術を語る資格なき人」とさえ言い切っており、その根源・本質を「ロゴス」と捉えている。このような芥川のボードレル理解については、水島裕雅氏が「芥川はすでにボードレルの倫理的な本質を鋭く把握」しており、「当時流行していた悪魔主義者としてのボードレル観などと

は大きく違つて」「詩人の直感でもつてボードレールの眞価を認めていた」⁽²⁰⁾と評価している。確かに、ボードレールは『悪の華』において、善・悪のみならず、生と死、光と闇など、二元的あるいは対立的な事象や概念や認識などを調和・統一することから美を表現しようとし、また世界（自然）と人間の精神の照応関係によつて人間存在の根源性と芸術の普遍性を見据えた詩人とされている。

そのボードレールの詩的精神を最も端的に語っているとされる詩に、有名な「照応」がある。

〈自然〉はひとつの神殿、その生命ある柱は、

時折曖昧な言葉を洩らす。

その中を歩む人間は、象徴の森を過り、
森は、親しい眼差しで人間を見まもる。

夜のように、光のように広々とした、

深く、また、暗黒な、ひとつの統一の中で、

遠くから混り合う長い木霊さながら、

もろもろの香り、色、音はたがいに応え合う。

これはその一・二連であるが、芥川の蔵書“The Flowers of evil”の中にも“Echoes”という題名で掲載されていて、赤でアンダーラインの引いた跡もあることから、芥川の愛読していた詩でもあった。この「照応」については、海外でも日本でも諸氏によってボードレールの詩的精神を代表する照応の世界として論じられてい⁽²¹⁾る。ボードレールは、自然の「同時の様相」がわれわれの精神と共

鳴した瞬間の美を表現することに芸術の普遍性があることをこの詩から提示したが、芥川の芸術観にも少なからず影響を与えたことは想像に難くない。

さて『舞踏会』では、「一」の第四節の花火の場面に作品の焦点があることは言うまでもないが、ここにも『悪の華』の影響が強くあるように思われる。既にこの場面では、明子の記憶に残るかけがえのない一夜としての「刹那の美」⁽²³⁾や、海軍将校の「生のやうな花火」という言葉の裏側に潜む「生の虚しさ」⁽²⁴⁾などを読む論が諸氏によつて提示されているのだが、ここで舞踏会の終焉に向う第四節の二人のいる「星月夜の露台」の様子を改めて迎つてみよう。

明子と海軍将校の佇む「舞踏室の外にある星月夜の露台」からは、枝を交わし合っている「針葉樹」の梢に「鬼灯提燈の火」の点々としている様子が見える。また「下の庭園から上つて来る苔の匂や落葉の匂」が漂っている。後ろの舞踏室からは「調子の高い管絃楽」が聞こえており、露台の上でも美しい花火に「殆ど人どよめきにも近い音」が洩れている。これらの描写から、露台上に佇む二人が「星月夜」「鬼灯提燈の火」「苔の匂や落葉の匂」「管絃楽」「人どよめきにも近い音」など、舞踏会の一夜を彩る美しい光、色、匂、音に全身包まれていることがわかる。特に海軍将校は、令嬢たちと雑談を交わしていた明子に気付かれるまで「庭園の上の星月夜へ黙然と眼を注いでゐた」のであり、光、色、匂、音の調和の中に置かれていたはずである。前節で「舞踏会は何処でも同じ事です」と呟いた海軍将校の憂愁は既に終焉に向つている舞踏会の悲しく儚い裡に様を

物語っていようが、この露台の場面ではそのようなもの悲しさと自然の美しい調和との交錯がまさにボードレールのいう精神と自然との照応のように展開されているのではないか。芥川は既に池崎忠孝宛書簡(大6・12・1)の中で、借覽したと思われるフランス語の『悪の華』(23) “MADRIGAL TRISTE”(悲しいマドリガル)の冒頭に注目して“Sois belle et sois triste”(美しくあれ、そして悲しくあれ)と書き送っている。ボードレール自身『火箭』(二八五五〜一八六二)の中で美を「熱烈にして悲しい何ものか」と定義し、「歓喜」よりも「憂愁」や「沈鬱」をその特徴の一つとしており、このボードレール独自の美意識や万物照応の詩的精神に共鳴した芥川が、海軍将校のメランコリックな心情と光、色、匂、音の美しい調和との照応をこの場面に反映させたのではないだろうか。

そして、「一しきり風のやうなざわめく音」の中で夜空の「赤と青との」色鮮やかな花火の「蜘蛛手に闇を弾きながら、将に消えようとする所」を目の当たりにする場面では、海軍将校と同じように明子も、秋の星月夜の下、音と匂と色との調和の中で色鮮やかな花火の悲しくも美しい瞬間を共有する。ここでは、二人を包む自然の調和の中での花火の「将に消えようとする」瞬間が、間近に迫る華麗な舞踏会の終焉と照応し、また、それと同時に訪れる二人の別れの予感とも照応している。「気軽な雑談」をしていた明子は、思いがけずここで海軍将校と共に「照応」の詩にあるような美の瞬間を共有するのであるが、「何故か」「殆ど悲しい気を起こさせる程それ程美しく思われた」とあるように、理由のわからないままに無意識

に体现している。そこに海軍将校が「教へるやうな調子」で言った「我々の生のやうな花火」という言葉は、人生にこのような詩的で普遍的な美の瞬間が存することを裏付けるように残響するのである。自然の調和の中で「生」と「花火」の照応するこの瞬間に、われわれの意識的な解釈は必要とされない。「生」が別離や死を伴ってはじめて輝くように、花火も闇を伴ってはじめてその美しさを見せようとする所」の花火の美しさと運命を同じくして照応している。二人を包む風景の寂しくも美しい自然の調和と、光と闇の瞬間の調和としての花火の悲しいほど美しい様相と、終焉を迎える舞踏会における悲しい別れを孕んだ二人の美しい一夜の共有とが全て共鳴し一体となった時、この場面にボードレールの示唆した万物照応による悲しくも美しい詩的瞬間が完成され、普遍的な美が表現されたと言えるのである。しかもその万物照応による美しい調和自体が既に失われることを内含した唯一無二の瞬間であるからこそ、そこに永遠性が与えられる。このような意味で、『舞踏会』はまさにボードレールの詩的精神を「小説化」しようとした試みとすら言えるのではないだろうか。

四

この照応による美しい調和は、花火の場面に実現されただけでなく、二人の邂逅の経過から既に始まっていた。

平岡敏夫氏は、芥川の「仏蘭西の海軍将校」という表現が意識的であることに着目し、フランス語の教育を受けている明子との関係から「フランス語でつながれている海軍将校と明子の二人だけの世界」が浮き彫りにされることを指摘しているが、その「二人だけの世界」はフランスと日本の交錯、換言すれば西洋と東洋との調和の世界を背後に写し出しているのではないだろうか。

フランス語の教育を受けた明子は「薔薇色の服」を身に着けた少女であるが、これについて安藤宏氏は「東洋人があざやかに西洋を装い得た妙」と評している。たしかに、明子を包む薔薇の色は『悪の華』の数々の詩にも見られ、特に女性を賛美するときに用いられている。だが、そのような西洋を装う明子とともに、仏蘭西の海軍将校が「意外にも」「異様なアクサン」を帯びつつも日本語で明子を踊りに誘ったこと、そして「恭しく日本風の会釈をした」ことも忘れてはなるまい。仏蘭西の海軍将校のそのような日本的な態度も東洋の装いと言えるのである。そして、西洋を装った明子と東洋を装った海軍将校の出会いの舞台、明治十九年の天長節の舞踏会そのものも、皇室を背景とする「菊の花が美しく咲き乱れて」いる舞踏室で、フランス宮廷時代のロココ調を思わせる服装の人々が行き交い、華麗に踊るよう設定されている。明子と海軍将校を包む舞踏会の世界全体が東西の美しい融合と調和の形象の下に展開されているのではないだろうか。

「その俣すぐに巴里の舞踏会へも出られます」という仏蘭西の海軍将校の言葉は、明治二十年前後のパリの世界的地位を思えば明子

の賛美としてかなり効果的であったはずである。十九世紀後半のパリが文化的・芸術的に世界の注目の的であったことは言うまでもなく、西洋の中心ともいうべきパリの舞踏会に開化の日本の少女が「その俣すぐに」出られると言われたことにも、東西の交錯する調和の観点が働いているのではないだろうか。もちろんこの会話のされた鹿鳴館自身が政府の西洋化政策の中の一つの人工産物であり、帝国主義化に向かうレール上にあつたことは歴史の語るところである。磯田光一氏は、「ロティの舞踏会の観察にみられる皮相な欧化主義」と日本人の舞踏会に対する「誇大な讃辞」とから、「欧化とナシヨナリズムの両極にまたがっている鹿鳴館の象徴性」を見ている。しかし、国家主導型近代化の影が落とされていない領域は当時の日本のどこにもなかったはずで、むしろ鹿鳴館がそのような現実の色濃く塗られた場所であつたからこそ、芥川は舞踏会に揺らめいた人々の面影を東西の調和として緩やかに融合させようとしたのではなかったか。

芥川は大正十一年のロティの死に際し『思ふままに 四一ピエル・ロティの死』(大12・6・13「時事新報」夕刊)の中で次のように書いている。

美しい日本の小説を書いた、当年の仏蘭西の海軍将校ジュリアン・ヴィオの長逝に哀悼の念を抱いている。ロティの描いた日本は(中略)兎に角好絵図たることは異論を許さない事実である。

ロティが明治の日本での体験を「好絵図」たる「美しい日本の小

説」として次々とパリの一流誌上に書き送っていた事実は、東洋の美しさが西洋に紹介されていたという点で美を介した東西の調和とも言え、特に鹿鳴館の舞踏会の様子がパリに伝えられたことは、芥川がロティの『江戸の舞踏会』に興味を抱いた一つの大きな理由であつたのではないかと思われる。

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気船、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、広重めいた松の木立——そこには取材と手法に共通した、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いた。この調和はそれ以来、永久に我々の芸術からも失はれた。

『舞踏会』の約一年前に発表した『開化の良人』(大8・2「中外」)では、芥川は登場人物の「私」にこのような「美しい調和」への感慨を語らせている。また同じく本多子爵にも明治初期の浮世絵を目前にして「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かんで来るやうじゃありませんか」、「今でも新聞をひろげて見たら、鹿鳴館の舞踏会の記事が出てゐるやうな気がするのです」と語らせた。『開化の良人』におけるこのような日本の開化に対する「美しい調和」への視線は、ロティとボードレルに刺激されつつ約一年後の『舞踏会』に結集されたものではなかったか。開化期の日本の美しい少女が舞踏とフランス語を身に付け、天長節を飾る菊を背景に西洋の薔薇に身を包み、日本語を話す洗練されたフランス人と踊り、しかもワットーの描い

たパリの舞踏会の絵を引き合いに賛美されたことは、まさに東洋と西洋を一体にしようとした「美しい調和」の実現そのものと言えるのではないだろうか。

芥川は、『大正八年度の文藝界』(大8・12・5『毎日年鑑』)の中で、諸作家の「此處二三年の傾向」についての特徴を次のように強調したのは印象的である。

全体として、意識的に或は無意識的に、自然主義以来来る／＼日本の文壇に君臨した、「真」と「美」と「善」との三つの理想を調和しやうとしてゐる事である(中略)彼等は人間がその一を欠いた所に、安住出来ないと思ふ事を、多少にもせよ感じてゐる。

開化期の「美しい調和」を描いた時期と重なってくる大正中期の文芸を、芥川が「調和」という観点から評価していることは注目すべきである。これは、ボードレルの「照応」^{コレスポネン}の詩に象徴される詩的精神に芥川が共鳴を示したことと決して無縁ではなからう。どのような要素であれ、芸術として感受し表現されるためには、あらゆるもの一元的根源につながる調和の眼が必要なのではないか。ボードレルに示唆された詩的精神としての彼の芸術的理想は、この『舞踏会』の作品世界に一貫して反映されたのである。

五

さて「二」については、周知のとおり『夜来の花』(大10・3・14新潮社)に収録の際、改稿が施された。⁽¹⁾冒頭で触れたように、初出

に対する同時代批評で明子の口からピエル・ロチを明かすところに批判が集中したことが、芥川を改稿へと動かしたようである。この問題については既に三好行雄氏の論をはじめとする諸氏によって集約されているのだが、加えて言えば、明子と面識のある青年の小説家が「あの『お菊夫人』を書いたピエル・ロチイだったのでございますね。」と『お菊夫人』を引用していることに着目すべきであろう。なぜなら、ロチイの日記によれば、ロチイはこの舞踏会の開催以前、明治十八年の夏に長崎で「Okana-San」[お兼さん]という『お菊夫人』のモデルである女性とともに一か月程同居生活をしている。仮に明子が舞踏会の後に『お菊夫人』を見聞して長崎におけるロチイと一女性との生活を知ったとすれば、舞踏会当夜のジュリアン・ヴィオという海軍将校のイメージにいわば彼の過去という夾雑物が付着してしまうであろう。舞踏会の「美しい調和」は、海軍将校が明子について何も知らないまま終焉を迎え去ったように、明子も海軍将校について何も知らないままいなければならぬ。そうすることによって「美しい調和」の時はいわば限りなく透明な状態で凝縮され明子の胸に永遠に生き続けるのである。

しかし、「二」で注目したいのは、舞踏会の一夜から当年の明子が鎌倉へ向かう「大正七年の秋」に至る三十二年間の経過である。開化期の「美しい調和」の時代に少女期を過ごした明子は、その後のどのような時代を生きたのか。明治十九年十一月三日の華麗な舞踏会が開催された翌二十年には、井上馨外務大臣の辞職とともにいわゆる鹿鳴館時代は終焉を迎える。その後の日本が帝国主義化とその

反動としての民主運動とに揺らぎながら激動の中で近代化へと大きく変遷していくことは改めて言うまでもない。明子に美しい思い出をもたらした仏蘭西の海軍将校も近代化の一担い手であったことを思えば「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」と憂愁を含んだまなざしで呟いた彼の言葉は、たんに外交政策の一環としてのありふれた舞踏会に倦んでいた個人の心情を物語っていただけではなからう。十八・九世紀に絶頂を迎えていたヨーロッパがアジアへ向けて植民地支配を拡張すると、日本は近代化によって列強の後を追うように自立しようとし、ヨーロッパの物質主義や軍国主義の路線を辿らざるを得ない。海軍将校の憂愁は、鹿鳴館に象徴される日本の近代化がいずれヨーロッパと同じ運命を辿らなければならぬ予見を含んでいたのではなかったか。伝統から近代へという過度期にのみ殆ど偶然にも等しく照らし出された東西の危うい調和の時期を少女期として過ごした明子は、仏蘭西の海軍将校の予見どおり、日本の近代化の中で作品には描かれていない調和の喪失されていく三十二年間を送るのである。

平岡敏夫氏は永井荷風の『火花』(大8・12「改造」)を引いて『舞踏会』と対比させているが、その荷風の反近代化の意識の対象となる時期は、明子の生きた三十二年間とほぼ並行する。『火花』の冒頭では「ボンと何処かで花火の音がした」ことで「始めて今日は東京市欧州戦争嬉話記念祭の当日であること」を思い出す様子が描かれる。結末では最も記憶に新しい大正七年十一月末の「欧州休戦記念の祝日」に触れている。当時四十歳の荷風は米騒動や職工の姿に

「動かしがたい時代の力と生活の悲哀」とを見て「江戸回顧の夢」から呼び覚まされる不幸を嘆いているのだが、この嘆きの背景には『花火』の冒頭と結末に呼応させた第一次世界大戦が大きな影を落としていて。明子が日老夫人として再び登場する「大正七年の秋」は、まさに五年も長引いたこの第一次世界大戦がようやく十一月十一日をもって終結した時期にあたる。そして『舞踏会』の執筆される翌大正八年にはパリ講和会議が開かれ、六月二十八日にはヴェルサイユ講和条約の調印に至っている。『花火』の冒頭にある「花火の音」とは、この講和条約を東京において記念する行事であった。「大正七年の秋」と『舞踏会』執筆時期の大正八年は、世界的に望まれた大戦終結とそれにあつた様々な国家・民族間の思惑が錯綜した時期である。先に述べたように、明子が日老夫人として再び登場する「大正七年の秋」の設定によって美しい調和に支えられた詩的瞬間がより凝縮されるのだが、恐らくその背後には、荷風の嘆いた近代化と不可分の第一次世界大戦の終焉が『舞踏会』執筆の契機の一端を担っていたと見ることができないのではないか。

例えば、芥川が大正八年三月まで横須賀海軍機関学校に勤務していたことを考えれば、この間の時代の動きに敏感であったことは想像に難くない。現に大正七年十月二十一日付小島政二郎宛書簡の中で「何しろ四月から海軍拡張が始まりさうなので弱つてゐるのでどう考へても僕の機関学校へ就職した理由と海軍拡張とは根本に於て相容れさうもない」とも書き送っている。「大正七年の秋」が大戦終結と重なりとすれば、『舞踏会』の執筆された翌大正八年の講

和会議もまさにワットーの描いたパリ舞踏会を回想させるロココ調のヴェルサイユ宮殿で開かれていることも想起させられる。一方では、日本の中国への強硬な動きなど様々な問題を孕んでいたことも事実で、当時の国際的論調からも、芥川に開化期の伝統と近代の、そして東洋と西洋の「美しい調和」を改めて回顧・希求させることとなったのではないだろうか。

加えて、当時の「白樺」派の活動は芥川に大きな影響を与えたはずである。既に石井和夫氏は「大正七年の秋」という設定を米騒動や大正デモクラシーと関連させて「具体的な歴史をものがたる象徴的な一句」だったとしているが、特に志賀直哉の『十一月三日午後の事』(大8・1「新潮」)を意識して芥川が『舞踏会』を執筆したことを指摘している点(35)は興味深い。軍隊の過酷な演習の犠牲者に材をとった『十一月三日午後の事』は当時非軍国主義や人道主義の観点から高く評価されており、芥川も『大正八年の文藝界』の中でこれを「簡勁を極めた作品」の一つとして絶賛している。また、武者小路実篤らが『新しき村』(大7・7)を創刊した後、実際に「新しき村」を建設したのもこの大正七年の秋(十一月十四日)のことである。「幸福者」(大8・1)6「白樺」では武者小路の「新しき村」に込めた理想が「師」という理想的人物によって語られているが、やはり芥川は『大正八年の文藝界』で『白樺』に連載された長篇『幸福者』の渾厚朴樸なのを推したいと思ふ」と評価している。これ以前にも『あの頃の自分の事』(大8・1「中央公論」)で四・五年前を回想し、武者小路を「文壇の天窗を開け放つて、爽な空気を

入れた事を愉快に感じ」、その人道主義に「われらが心熱し」ことを感じていたと語っている。饗庭孝男氏はこの芥川の「白樺」派に對する意識を大正期独自の「階級をこえて通底する「精神」の脈動」と捉えており、志賀直哉や武者小路実篤を始めとするこの大正七、八年の「白樺」派の活動を視座にいれると、『舞踏会』に反映されているボードレールの芸術観に触発された東洋と西洋の調和・融合の意識がより鮮明に照射されてくるのではないだろうか。「白樺」派が現実問題に直面しない立場から当時の深刻な社会情勢を踏まえていないことはしばしば批判の対象にされるが、反戦的思想や人道主義、国家を超えた人類の理想的な在り方を提唱した彼らの活動の精神は、大戦終結をめぐる世界的論調を背景に、芥川に一つの理想主義を標榜させ創作活動にも少なからず影響を与えたことは想像に難くない。まさに大正七・八年は芥川に開化期の「美しい調和」を改めて回顧させ、また希求させる時期だったと言えるのである。

そして再びボードレールに戻れば、吉田健一氏は、十九世紀におけるヨーロッパを席巻した世紀末芸術が健全な人間の反時代的精神の活動であったと評価し、特にボードレールの独創を「的確にその時代の姿を見て、そこに見たものを開拓して花を咲かせたこと」だとして「十九世紀が彼に憂鬱であることを強いたのであり、そうならざるを得ない健全な精神の持主でなくて『悪の華』も『パリの憂鬱』も書けるものではない」と述べたことは注目に値する。芥川が世紀末芸術を旺盛に取り入れ、その代表としてのボードレールの本

質を理解していたということは、同時に吉田氏の言うヨーロッパ十九世紀の退廃に對する人間性恢復としての世紀末芸術の意味をも感受していたことなるう。饗庭孝男氏は明治四十三年から大正十二年の時期の日本が「西欧の「世紀末」とその後半をパラレルに生きてしまった」としているが、芥川が当時の時代風潮に敏感であり、反時代的精神を示した文壇や社会論調と少なからず同調していたならば、大正七、八年という、いわば日本の「世紀末」の渦中とも言える時期にボードレールに触発されて『舞踏会』を描いた意味は大い。なぜなら、芥川自らが評した大正八年前後の文芸界に「調和」の理想が実現されつつあったこと、特に、理想を堂々と掲げて憚らない武者小路実篤や社会問題を小説形式の中に巧みに織り込めた志賀直哉など人道主義を掲げた「白樺」派の姿勢を意識しつつ、それまでボードレールの芸術観に共鳴していた芥川なりの芸術的理想を美を介した東西の調和・融合という形で作品化することで、時代への真摯な態度を現わそうとしたと思われるからである。

東洋の鹿鳴館の様子を西洋に紹介したロテイの『江戸の舞踏会』は芥川に開化期の日本を限りなく憧憬させたであろうが、その開化期の「美しい調和」を回顧・希求させる大正七・八年の世界的動向や芸術思潮は、芥川をしてボードレールにおける人間の普遍性を見据えた詩的精神と芸術家としての姿勢を強烈に認識させたことであろう。社会的・時代的背景を持たせながら人間の最も美しい瞬間を描出して、そこに時代を超えた人間存在の普遍性を見据える『舞踏会』の方法は、「生」の中の普遍的な美しさを小説世界に構築し具

現化しようとした芥川の芸術的試みとすら言える。それは、ちょうど詩においてボードレールが十九世紀の不健全な社会に対する人間性快復としての『悪の華』を表現したまさにその在り方そのものになぞらえるのではないか。すなわち、『舞踏会』におけるボードレール『悪の華』との照応は、その詩的精神のみならず、芸術家としての時代へのスタンスそのものにも反映されているのである。

- 注(1) 高瀬俊郎訳『日本印象記』(大3・11 新潮文庫第十三篇)によつたとする説が有力とされている。
- (2) 『舞踏会』——見果てぬ(人工)の夢(国文学) 昭56・5
- (3) 『舞踏会』(菊地弘他編『芥川龍之介研究』昭56・3 明治書院)
- (4) ピエール・ロテイ『秋の日本』村上菊一郎・吉水清訳(昭28・10 新潮文庫)より引用。以下、全て同じ。
- (5) 大正八年十二月二十二日付小島政二郎宛書簡より。
- (6) 『創作月旦 新春文壇の印象』(新潮)大9・2
- (7) 宮島新三郎『新春文壇の印象』(國民新聞)大9・1・10
- (8) 田中純『正月文壇評二、新潮 改造』(東京日日新聞)大9・1・11
- (9) 水守龜之助『新春の創作を評す』(文章世界)大9・2
- (10) なお、神田由美子氏はトルストイの『戦争と平和』のナターシャが舞踏会に赴く場面と『舞踏会』で冒頭に描かれた明子との類似を指摘している。注2参照。
- (11) ボードレールの日本語訳引用は、全て阿部良雄訳『ボードレール全集』(昭58・10 筑摩書房)に依った。
- (12) 阿部良雄訳『ボードレール全集』(昭58・10 筑摩書房)の「灯台」の註。

(13) リューベンス、レオナルド・ダ・ヴィンチ、レンブラント、ミケランジェロ、ピュジェ、ワットー、ゴヤ、ドラクロワの八人で、それぞれに一連ずつ当てられている。

(14) 日本近代文学館所蔵の芥川龍之介旧蔵書より。なお、『芥川龍之介文庫目録』(昭52・7 日本近代文学館)も参考にした。

(15) 例えば菊池弘氏は「雑誌の印刷が、奥付によると十二月二十五日とあるので、ぎりぎり間に合うという状況であつたらうか」(注3参照)と述べている。

(16) 中村真一郎「フランス文学について——編集餘話(その六)」(芥川龍之介全集月報6) 昭53・1 岩波書店)

(17) なお、フランス語の原書については池崎忠孝宛二通の書簡から推測している田所周氏「芥川龍之介小論」(二松學舎大學東洋学研究所集刊第五集) 昭49)の「早ければ同(大正)五年暮から『悪の華』の原典を借覧したかとも考えられる」という指摘に尽きると思われるが、その原書は大正八年三月に横須賀機関学校を辞職する際に返却していることが池崎忠孝宛書簡(大8・3・25)の文面から推定され、『舞踏会』執筆時期には手元になかったと思われる。

(18) フランス語の原典では「灯台」の第六連は次のように綴られている。
Watteau, ce carnaval ou bien descors illustres.
Comme des papillons, errent en flamboyant.
Decors frais et legers eclairespar des lustres
Qui versent la folie a ce bal tournoyant;

『PAUDELAIRES UVRES COMPLETES』(GAIL INARD 1975)より引用。

(19) 注13参照。

(20) 『芥川龍之介とボードレール』(詩のこだま) 昭63・5 木魂社)

(21) 例えばパシュールは、『持続と瞬間』(昭44・12 紀伊國屋書店)の中で、ボードレールの照応の世界を「二つの相反するものの調和的關係」を成立させる瞬間としてのポエジーの典型と評価し、「ひとつ

の瞬間の中の感覺的存在の総和」として、「照応」の詩に「芳香、色彩、音響を結びつける感覺の同時性」及び光と夜の「統一性」との中に起る不動の詩的瞬間を読み取っている。また福永武彦は、『ボードレールの世界』（昭57・12 講談社）の中で、「照応」には、自然と人間の精神との間での形、運動、色、香りなどににおける相互の照応としての「普遍的類推」と、音から色彩を感じ、色彩から音楽を感じるといふ異なるた感覺の共鳴としての「共感覺」の二つの概念が含まれていると評している。

(22) ボードレールは『ヴィクトル・ユゴー』（一八六一）の中で次のように万物照応について直接説明しており、「同時的様相」もそこで用いられている表現の訳語である。

われわれの前に身を構える自然、そして、一個の神秘のごとくにわれわれを包む自然は、いくつもの同時的様相の下に身を現すのであり、各々の様相は、それがわれわれにとって直知可能である度合い、可感である度合いの高いのに応じて、われわれの心情の中により生き生きと反映される——形、態度と運動、光と色、音と調和、といった様相がそれである。

(23) 平岡敏夫氏は『芥川龍之介——抒情の美学——』（昭57・11 大修館書店）の中で、「開化の日本の少女の美」への作者の憧憬があり、それを「悲しいは美しい刹那の『生』に重ねて見せた」と述べている。

(24) 三好行雄氏は『芥川龍之介論』（昭51・9 筑摩書房）の中で、「作品の基調に流れる〈生のむなしさ〉を指摘しており、海老井英次氏は『芥川龍之介論攷——自己覚醒から解体へ——』（昭63・2 桜楓社）の中で、「二」の存在によって「刹那の感動」の余韻の漂う世界から、冷めた〈認識〉がそれを併呑するものになつてゐる」と述べている。

(25) 注17参照。

(26) 『芥川龍之介——抒情の美学——』（昭57・11 大修館書店）

(27) 『舞踏会』論——まなざしの交錯——（『国文学』平4・2）

(28) 五章で触れるが、『ロチのニッポン日記』船岡末利編訳（昭54・2 有隣親書）によれば、ピエール・ロチは既に明治十八年の夏に長崎でOkane-San（お兼さん）という「お菊夫人」のモデルになつた女性と一か月程日本の新生活を送っている。

(29) 既に諸氏によつて指摘されるように、実際にロチが招待された舞踏会は明治十八年十一月三日であるが、『江戸の舞踏会』で明治十九年とされていることから、芥川もそれによつたのであろう。

(30) 『鹿鳴館の系譜——近代日本文芸誌』（昭58・10 文芸春秋）

(31) 初稿では、H老夫人はTulian Vandが『お菊夫人』を書いたピエール・ロチの本名であることを知っているが、『夜来の花』収録の際に、その事実を知らないように改稿された。

(32) 『芥川龍之介論』（昭51・9 筑摩書房）の中で、『夜来の花』初版における改稿が「明子と士官の共有した鹿鳴館の〈一夜〉をより純粹で、透明な〈実存〉の時に変える」と述べた。

(33) 注28参照。

(34) 注23参照。

(35) 『漱石と時代の青年——芥川龍之介の型の問題——』（平5・10 有朋堂）

(36) 例えれば、正宗白鳥は「この小品が、當時迎へられたのは、そこに『人道主義』『非軍国主義』の感情思想が現はれているためであった」と志賀直哉氏と葛西善蔵氏（『中央公論』昭3・10）の中で述べている。

(37) 『日本近代の世紀末』（平2・10 文藝春秋）

(38) 『ヨーロッパの世紀末』（昭45・8 新潮社）

(39) 注37参照。

神話に回帰できなかった男

——「芋粥」への一視点——

楨 本 敦 史

「芋粥」が「今昔物語集」にその源泉を得ていることは周知の通りである。従来、小説と原典との関係についていくつかふれられてきてはいるが、しかし、原典の異郷訪問譚的な要素が最終的には削除され、しかもなおその痕跡を色濃く残存させているということの意義について論及したものは見受けられない。この要素は、小説が捨象しようとして、それでもなお作品の中に浮かびあがり、逆にまた澱のように作品の底に沈みこんでいるのである。このように一見相反するありかたに、作品の本質が鮮やかに照らしだされているのではないか。では、その作品の本質とは何か、まずは登場人物の検討から始めたい。

一

「芋粥」の主たる登場人物は、無論五位と利仁であるが、このふたりについては、後者が前者をからかい、いじめるという関係としてとらえられるのが一般的である。だが、果たしてそうであろうか。

五位に芋粥を飽きるほど食べさせることを約束して敦賀まで連れ出す利仁は、しばしば悪意に満ちた底意地の悪い人物とされるが、五位を馬鹿にするのはあくまでまわりの者たちであって、利仁自身にはあきらかにそうだと思われるような言動は認められない。たとえば敦賀への道中、山科を過ぎたあたりにこんな描写がある。

利仁は微笑した。悪戯をして、それを見つけられさうになつた子供が、年長者に向かつてするやうな微笑である。

ここで注目すべきは、利仁は「子供」に擬され、しかも五位に対しては「年長者」としての意識を持つて対しているというように語られていることである。都で五位を誘う際、利仁について、

この朔北の野人は、生活の方法を二つしか心得てゐない。一つは酒を飲む事で、他の一つは笑ふ事である。

と記されているが、これはただちに意地悪な笑いに興じる人間像を結ぶのではなく、むしろ彼の「野人」としての素朴さを示すものとして読みとれる。さらに「子供」としての利仁に着目すれば、「野

人」であり、「子供」である利仁は、大人の計算を持たず無邪気に笑う人間という像が浮かび上がってくる。

ちなみに平岡敏夫は、利仁に関して次のように指摘している。⁽²⁾

(彼が生活の方法を二つしか心得てゐないということについて)これはへ世の中の本来の下等さへ起因しているというより、地方に生活の根を持つ野人の生活によるものであり、その場にいた衆人一同もそれに和して笑っているのにすぎず、加害者の名に価するとは思われない。

平岡はさらに、五位をだましだまし敦賀まで連れていく利仁についても、

わざと五位の顔を見ないようにして静かに馬を歩ませる利仁には、加害者ではなく、同情ある、いたずら者のイメージがあるばかりである。

と述べている。なるほど利仁には「いたずら者」の面影が認められ、悪意どころか一種愛敬さえ感じられる。⁽³⁾

こうしてみると、利仁は「年長者」五位を敦賀という異郷の地へと誘い出し、案内していくいたずらな「子供」という相貌を帯びてくる。

二

さて、今、異郷の地といったが、「東山の近くに湯の湧いてゐる所があるから」と誘われて出かけた五位にとって、敦賀までの道のりは甚だ遠かった。目的地が東山でないことに気づいた五位は、ま

ず「粟田口辺でもござるかな」と尋ね、次に「山科辺でもござるかな」と聞いたが、利仁はそこも通過してしまう。そして昼過ぎにはとうとう三井寺まで来てしまった。

小説に刻まれたこれらの地名は、すべて原典にも認められ、敦賀への道行き行程における分節点として重要である。それぞれにどのような所であったのか、角川地名大辞典を参照しつつ簡単に記しておく。東山は京都盆地の東を限る南北の山地の総称で、この山麓一帯は、平安遷都後に別業の地、陵墓、葬送の地として知られており、平安京の東側にあつて東国との出入口としての役割も果たしていた。

「湯の湧いてゐる所があるから」と誘った利仁は、おそらく貴人の別業にでも連れて行くと思わせようとしたのであろう。五位はこれを真に受けて入湯を楽しみにして出発した。ところがこの地は、一方で陵墓、葬送の地でもあり、無常所として有名な鳥辺野もある。東山は都のはずれ、東国と接する淋しい地、あるいはまた都と地方との境に位置する地であった。

そして粟田口は東山を越えていく街道沿い一帯をさす。山城国愛宕郡のうちにあり、のちには大津口とも呼ばれたように、事実上東国への出入口であった。東山がその内玄関だとすれば、粟田口は外玄関とでもいえようか。「栄華物語」巻七の東三条院の石山詣でには、「京出でさせ給ひて、粟田口・関山の程、鹿の声物心細う聞こゆ」とみえるように、当時の都の人々にとって粟田口は草深い東国への出発点として、不安な旅立ちの感慨を抱かせる地であったこと

がわかる。また山科は隣国近江とのまさしく境界に位置する地、そして三井寺はすでに近江の国の中にある。それなのに、利仁はまだ先へ行くというのである。

さすがに不安を隠しきれない五位の表情を見て、利仁はようやく敦賀まで行くことを明す。その場面は次のように描かれている。

「実はな、敦賀まで、お連れ申さうと思うたのぢや」笑ひながら、利仁は鞭を挙げて遠くの空を指さした。その鞭の下には、的確として、午後の日を受けた近江の湖が光つてゐる。

五位は狼狽した。

「敦賀と申すと、あの越前の敦賀でござるかな。あの越前の——」

利仁が、敦賀の藤原有仁の女婿であることは聞いてはいたが、五位にとってその地は「幾多の山河を隔ててゐる」異郷にはかならなかつた。だから、「歎願するやうに、利仁の顔を見」、「殆どべそを掻かないばかりにな」つたのだつた。

このような利仁のやりかたは、五位の心を弄ぶいやらしい人間そのものようにみえるが、しかし彼としては敦賀の地へ行かなければ、五位の「芋粥に飽かむ」という夢を叶えてやることはできないのである。都での利仁は、五位と一緒に「大饗」の「残肴の相伴」にあずかる身分であり、いわば五位の同僚ともいふべき存在であつて、決して「大饗」そのものに出席できる上流貴族ではない。したがつて利仁は、当時としてはかななりのご馳走である芋粥を五位に振る舞うためには、おそらくは敦賀の土豪に違いない舅有仁の許

へ連れて行くことが必須の条件であつた。

こうしてようやくふたりは敦賀に到着した。三井寺を過ぎてここに至る途中狐が出てくる場面があるがそれについては後に言及するとして、不安で泣きださんばかりだつた五位は、敦賀の有仁の館に着くと、何はともあれ「ほつとした心もち」になつた。そして「綿の四五寸もはいつた、黄いろい直垂の下に、桑々と足をのぼし」ていると、「どうかすると、汗が出かねない程、暖かい」。だから、「枕元の蓆一つ隔てた向うは、霜の冴えた広庭だが」、「陶然とし」た気分さえひたつてしまうのである。

原典でも、五位にとつて敦賀はまさしく陶然たる異郷の地であつた。五位がここでどんな待遇を受けたか、それは想像を絶するような大量の芋粥が用意されていただけではない。懇切を極めたもてなしを描いたのち、「今昔物語集」は次のように締め括っている。

此テ、五位、一月許有ニ、万ツ楽キ事无限。然テ上ケルニ、假・納ノ装束数下調ヘテ渡シケリ。亦、綾・絹・綿ナド皮子数ニ入テ取セタリケリ。前ノ衣直ナドハ然也。亦吉馬ニ鞍置テ、牛ナド加ヘテ取セケレバ、皆得富テ上ニケリ。

——以下の一省略——

五位は一カ月も滞在して、あらゆる楽しみを尽くし、京に上るときにはたくさんの装束と綾、絹、綿の反物のおみやげまで貰い、裕福になつて帰ってくるのである。ここには異郷訪問譚の中でも、龍宮訪問譚を想起させるような神話的なイメージが充満している。

事実、敦賀は古事記や日本書紀の応神天皇神話において重要な意

味を帯びて語られる特別な土地であった。というのは、応神天皇がその即位前にこの地にさすらい、禊をして角鹿（敦賀）の氣比大神と名替をするからである。応神天皇はここで禊と名替を終えた後、都に入り神功皇后の祝福を受けて、太子から天皇として即位する。その意味で敦賀にさすらつて禊と名替をすることは天皇になるための必須の条件だったといえよう。名替は幼名を変え成人することであり、さらに敦賀の地の神の呪力を授けられたことを意味する。従つて名替とともになされる禊は、角鹿を掌握して新しく生まれ変わる太子のためにけがれを除去して更新する行為にちがいない。

天皇になるためになぜ敦賀へ行かねばならなかったのか？それは神功皇后の新羅征討後に筑紫で誕生する応神が敦賀でもう一度生まれる必要があったからなのだ。筑紫と敦賀とは古くから朝鮮半島航路の玄関口として栄えたのであり、従つて筑紫での誕生は、神功皇后の胎中にありながら新羅を征討したことの確認であり、また角鹿での名替や禊は、新羅航路のもう一つの拠点をも掌握した新支配者としての、第二の誕生を印象づけるものであった。⁽⁵⁾ 海外制覇をテーマにした応神天皇の神話において、敦賀は必要不可欠な地だった。

更に敦賀の異界性は、このような神話世界にとどまらず、歴史的な海外航路を背景にしたものである。時代が下つて八世紀中ごろになると渤海からの使節が相次いで訪れ、その接待のための松原客館が設けられて、外国に門戸を開く日本海随一の要港となった。渤海使の渡来は十世紀中ごろには途絶えるが、その後も宋の商人が私買

易のため度々来航している（角川地名大辞典）。この地は単に都から「幾多の山河を隔ててゐる」というにとどまらず、海を隔てた本当の異郷への出入り口であり、異邦人と接する特別な土地であった。「今昔物語集」に語られる敦賀は、こうした時代の空気の中にあつたのである。

三

五位はそうした異郷に、利仁に連れられて足を踏み入れたのである。ところで、五位が初めて敦賀まで行くことを打ち明けたのは、都をすでに遠く離れた近江においてであった。そこから敦賀までの道行きには、狐が現れて重要な役割を果たす。原典では、利仁の指図通りに狐が敦賀の利仁の妻にとりついて利仁と五位の来訪を告げることになっているが、小説もまたほとんどそれを踏襲している。これに関して、井上靖は次のように評している。⁽⁶⁾

説話に出て来る狐を、芥川は棄てないで作品の中にもそのまま使っているが、この狐の役割は二つの作品において多少違っている。説話においては狐は生き生きと描かれており、この狐の登場が説話としての生命を支えているが、「芋粥」に於てはこの狐の存在は多少奇妙なものであつて、この近代小説に於ては必ずしもなくてはならぬものではない。

井上の指摘する如く、たしかに現代から見ると、狐の登場は「多少奇妙」で「近代小説に於ては必ずしもなくてはならぬもの」とは思えない。しかし問題は、その「奇妙」なものを小説はなぜ削除しな

かつたのかということであろう。そればかりか、狐の登場する道行きの部分は、四百字詰原稿用紙に換算してわずか四十枚ほどにすぎないこの小説の約三分の一近くのスペースを与えられているのである(7)。狐の話は削除する対象どころか、むしろこの小説に必要な欠べからざるものだったのであるまいか。

東山、粟田口を過ぎ、山科を通つて近江に至る、これらそれぞれの地が都人にとって独特の境界としての意味を担っていたことはすでに見たとおりである。だが、越前の敦賀こそは目指すべき真の異郷であった。利仁がいくつもの境界を越えて近江に着いた時点で、ようやく五位に敦賀行きを打ち明けるのも、ただ単に敦賀が遠隔の地であるというだけでなく、外国に門戸を開き、異邦人が去来する地、即ち海の彼方へ通ずる不思議の地に招待することを告げることによって、五位にもまた異界の人間になるべく申し渡したという趣をもつ。

そして数々の境界を越境して、我知らず異界の人となる過程を踏んできた、その総仕上げが狐の登場によってなされるのではないか。敦賀へ行くこと知らされた五位の不安が消えるのは、まさしくこの狐の登場する場面からである。利仁は狐を見つけてこう言った。

「あれに、よい使者が参つた。敦賀への言づけを申さう。」

そしてあつという間に狐を捕えると、客人を連れていく旨、敦賀の館へ知らせるように命じた。これを目のあたりにした五位は、

「広量の使者でござるのう。」

とつぶやき、この後利仁に対する感情もしくは意識がはっきりと変

化するのである。少々長くなるが、右の言葉を発した直後の本文を書き抜いてみよう。

五位は、ナイイヴな尊敬と讃嘆とを洩らしながら、この狐さへ願使する野育ちの武人の顔を、今更のやうに、仰いで見た。自分と利仁との間に、どれ程の懸隔があるか、そんな事は、考える暇がない。唯、利仁の意志に支配される範囲が広いだけに、その意志の中に包容される自分の意志も、それだけ自由が利くやうになつた事を、心強く感じるだけである。

五位はあきらかに利仁に同化している。それは「尊敬と讃嘆」を通り越して、利仁との間の「懸隔」さえ考えられないというほどである。

このように、狐の登場は五位自身が真に異界の地へと足を踏み入れたことを自覚ないしは納得する大きなターニングポイントとしての機能を帯びている。龍宮訪問譚として著名な海幸山幸神話では、シオツチノカミという目的地までの道のりを熟知した神が、山幸を案内し、帰りは龍宮を支配するワタツミノオオカミの配下にあるワニが地上まで送ってくる。遡って、大国主神の根の国行の話でも、スサノヲによって火に囲まれたとき、鼠が隠れ場所を教えてくれて助かっている。異界訪問譚には、動物が関与して主人公を助ける例が少なくないが、「芋粥」における狐もいわば利仁配下のものとして敦賀の有仁の館に客人の来訪を告げ、芋粥のご馳走にもあずかっているから、海幸山幸神話におけるワタツミノオオカミのワニと似たような存在であり、この狐の登場は神話的な異界訪問譚のあり方

を色濃く現出させている。

神話とは、人間が世界すべてと未可分の混沌の中で自分たちを共同体として、広くは民俗としてつなぎとめるために、その代表者としての神の物語を形成するものである。そこで当然その世界では、自然もまた動物たちも神即ち共同体の代表者の下にあつて、神を神たらしめる役割を持たされることになる。この世界にあつて人間達ははじめて安らぎを得ることが出来たのである。

井上靖の指摘する「奇妙な存在」としての狐は、従つて、この小説の神話的志向への側面を映出するものである。原典の「今昔物語集」では、まさしく神話通りの結末となつて五位の幸福が語られるが、この小説においては逆に皮肉な結果をもたらすことになる。

四

「芋粥」の神話的志向とは、換言するならば、共同体における土俗への共感とでもいふべきものであつたと思われる。竹盛天雄が説くように、「下町の土俗」へのなつかしさがこの小説にはにじみ出ている。ただし、そのなつかしさと郷愁即ち失われた時間と場所に対するものであり、今となつて地方の土俗にふれても取り戻せないものなのである。

都の人々は、子供に至るまで五位に対して冷淡だったが、地方に本拠を持つ利仁はいたずらっぽいとはいへ五位に強い関心を示しているし、特に丹波の青侍は、一個の人間としての五位に深い共感を示している。

この男（丹波の青侍）の眼にだけは、五位が全く別人として、映るやうになつた。栄養の不足した、血色の悪い、間のぬけた五位の顔にも、世間の迫害にべそを掻いた、「人間」が覗いてゐるからである。この無位の侍には、五位の事を考へる度に、世の中のすべてが急に本来の下等さを露すやうに思はれた。さうしてそれと同時に霜げた赤鼻と数へる程の口髭とが何となく一味の慰安を自分の心に伝へてくれるやうに思はれた。……

都と地方という構図の中で、都は冷たく意地の悪い人々の群れる場所として描かれる。この点大饗の日の様子と、敦賀での芋粥作りに集まつた人々との様子は好対照をなす。

大饗の残肴にあずかつている中流の侍たちは、利仁の芋粥を御馳走しようという申し出に「忝うござる」と言つた五位の答えを聞いて「皆、一時に、失笑した。」そればかりではない、その「五位の答を真似る者さへ有る。」その場は「多くの探鳥帽子や立鳥帽子が、笑声と共に一しきり、波のやうに動いた。」というのであるから、五位が一座の笑者になつたことは確かである。しかも、まもなく話題が外へ移つたのも、「たとひ嘲弄にしる、一同の注意をこの赤鼻の五位に集中させるのが、不快だつたからかも知れない。」というのである。ここには徹底して五位を笑い、そして無視する都の同僚の人々の姿が描かれている。

これに対して、敦賀の人々の歓迎ぶりはどうであつたか。まず敦賀の館に着いた五位は「長櫃に起こしてある、炭火の赤い焰を見た時」、「ほつとした心もち」になり、「綿の四五寸もはいつた、黄い

ろい直垂の下に、楽々と、足をのばしながら「寝ている彼は「練色の衣の綿厚なのを、二枚まで重ねて」「どうかすると、汗が出かない程、暖か」く、「陶然としてゐる」のである。そうして旅の疲れでぐっすり眠った五位の、寝起きの眼に映ったのは、こんな光景であった。

広庭へ敷いた、四五枚の長筵の上には、丸太のやうな物が、凡そ、二三千本、斜につき出した、檜皮葺の軒先へつかへる程、山のやうに、積んである。見るとそれが、悉く、切口三寸、長さ五尺の途方もなく大きい、山の芋であつた。

五位は、寝起きの眼をこすりながら、殆ど周章に近い驚愕に襲はれて、呆然と、周囲を見廻した。広庭の所々には、新しく打つたらしい杭の上に五斛納釜を五つ六つ、かけ連ねて、白い布の襖を着た若い下司女が、何十人となく、そのまはりに動いてゐる。火を焚きつけるもの、灰を掻くもの、或は、新しい白木の桶に、「あまづらみせん」を汲んで釜の中へ入れるもの、皆芋粥をつくる準備で、眼のまはる程忙しい。釜の下から上がる煙と、釜の中から湧く湯気とが、まだ消え残つてゐる明方の竈と一つになつて、広庭一面、はつきり物も見定められない程、灰色のものが罩めた中で、赤いのは、烈々と燃え上がる焰ばかり、眼に見るもの、耳に聞くもの悉く、戦場か火事場へでも行つたやうな騒ぎである。

——中略——

五位はさつき、あの軒まで積上げた山の芋を、何十人かの若い

男が、薄刃を器用に動かしながら、片端から削るやうに、勢よく切るのを見た。それからそれを、あの下司女たちが、右往左往に馳せちがつて、一つのこらず、五斛納釜へすくつては入れ、すくつては入れするのを見た。

こうして、利仁とその舅有仁は溢れんばかりの芋粥を五位にふるまうのだが、右に引用した「若い下司女が、何十人となく」動いてゐる様子、また、「何十人かの若い男が、薄刃を器用に動かしながら片端から削るやうに、勢よく切る」様子は、下人や下司女というヒエラルキーは厳然としてあるにせよ、敦賀の人々が一緒になつて芋粥を作るといふ、あたかも祭りのやうな一体感が横溢している。この一体感こそ、後に芥川が衰弱することによつてはじめてその欠落に気付くことになる、動物的エネルギーに満ちているといえよう。

都で芋粥が話題になつたのは、大饗の折のことであつた。大饗もまた、晴の日の行事であり、一種の祭りの様相を帯びてゐるはずなのだが、そこには土俗の祭りの一体感というものはない。あるのは五位に対する失笑と嘲笑と無視、その後「一座の興味を集めてゐた」のは、「某と云ふ侍学生が、行藤の片皮へ、両足を入れて馬に乗らうとした」噂話だつた。都では、五位に限らず、間が抜けていたり失敗したりする者は誰でも嘲笑されるのだということを物語っている。特に、「たとひ嘲弄にしろ、一同の注意をこの赤鼻の五位に集中させるのが、不快だつたからかも知れない。」という条からは、五位その人に対する軽蔑もさることながら、「一同の注意」が誰かに集中することを好まない、拡散した人間関係が浮かび上がつ

てくる。

これに対し、敦賀では芋粥作りによつての人が参加し、ひとつの目的に向かつて動いている。五位のための芋粥作りにまさしく「集中」しているのである。

都と敦賀では「動く」という動詞も実に対照的に使われている。

都の大饗での「動く」は、五位を嘲笑する際に、

多くの採鳥帽子や立烏帽子が、笑声と共に 一しきり、波のやうに動いた。

と描写されている。それは皆が一緒になって何かを創るという敦賀での人々の「動き」と対極にある。非生産的で不毛な笑い、すぐに次の話題へと転じていくいわば遠心的な「動き」の一コマにすぎない。これに対し敦賀では、何十人という「下司女」が釜のまわりで、「動いてゐる。」その動きは、「火を焚きつける」「灰を掻く」など、「皆芋粥をつくる準備」のための「動き」である。「何十人かの若い男」たちも「軒まで積み上げられた山の芋を」「薄刃を器用に動かしながら、片端から削るやうに、勢よく切」っている。敦賀での「動き」はすべて芋粥を作るという目的に収斂する具体的な行動に他ならない。

これらの「動き」に支えられた敦賀の人々の「戦場か火事場へでも行つたやうな」「騒ぎ」は、土俗の共同体の連帯性を浮き彫りにしている。そういう連帯こそが、敦賀の歓迎の本質であった。

五

しかし、五位は、生き生きとした人間達が自分のためにきびきびと立ち働いているこの共同体の温かい湯気の中で、そこに溶け込むどころか逆に気づまりな思いを抱いている。そのちぐはぐな感情は敦賀に着いた時から、五位を襲っていた。彼は敦賀の利仁の館に着いて「ほつとした心もち」になり、「遠い昔にあつた事としか思われ」ず、「陶然とし」て床に就いた。「が、それにも係はらず、我五位の心には、何となく釣合のとれない不安があつた。」その不安は次第に強くなるしかかつて来て、翌朝、巨大な鍋のまわりで何十人もの人々が、立ち働いて芋粥を煮ている光景を眼にした時、五位は満足するどころか、「情け無く」なつてきてどうしようもない。そして遂に「提に入れた芋粥に対した時」、「間の悪さう」な表情をした。「溢れんばかりにはいつてゐる」芋粥を、眼をつぶつて「いやいやながら飲み干した後は、もう「一椀も吸ひたくな」くなったのである。そして、都にいた自分を五位は「なつかしく、心の中でふり返つた。」「孤独」ではあるが、「芋粥に飽きたいと云ふ欲望を唯一人大事に守つてゐた、幸福な」自分の姿を。

五位は敦賀まで出かけて、自分が都の人間以外の何者でもないことを思い知らされたのである。従つて、土俗にも共同体にも、またそれらによつて支えられる祭りにも暗の日にも縁のない拡散した人間関係の中で「慾望」だけを大事にしている都の人間の縮図のような自分であることを。その「慾望」は無論、誰とも共有することは

できず、「唯一人大事に守」るしかないものである。そのような「欲望」を持っていた自分を「幸福」だったと思わざるを得ない五位の「孤独」は深刻だ。

さらにここに浮上してくるのは、都と地方の構図だけではない。

「今」と「昔」という時間の対比もまた認められると思われる。それは、敦賀に着いた五位が「ほつとした心もち」になって、「遠い昔にあつた事としか思はれない」と感じている点に端的に示されている。「炭火の赤い焰」に「瞬感じた心地好きは、五位にとつては「昔あつた事」、つまり失われた時間の中で見た幻影のようなものだった。そして、そのなつかしい昔の時間に身を委ねることができず、これを幻影だと認識せざるを得ない五位という存在のあり方にこそ悲劇がある。

近代小説としての「芋粥」が、「今は昔」と書きはじめられる説話的、あるいは神話的時間を前提としていたとしたら、このような「今」と「昔」の時間の対比は意味をなさなかつたであらう。なぜなら、説話及び神話における時間は連続して「今」と「昔」とが重層したものであり、近代小説におけるそのように切断されたものではないからである。近代小説においては「昔」とは「今」ととりかえしようなない至福の時間として懐旧されるにとどまる。

「芋粥」は、このように都と地方、今と昔という空間的時間的な二重構造、もしくは対照的構成をもっている。それは「作者」芥川自身の意識のどこかに潜んでいる構図であるに違いない。そもそも「今昔物語集」という古典を題材にすること自体、単に舞台

や設定を古典にかりるといふにとどまらず、昔という時間、過ぎ去った過去の空間への関心と執着があつたと考えられる。特にこの「芋粥」の場合、前述の如く原典は異郷訪問譚の要素を色濃くもち、はるか遠い昔の神話的時間とでもいふべきものが流れている。「今昔」における五位は、そのような遙かな時間、そして異郷というものをそのまま受容し、あたかも龍宮の歓待を受けた山幸のように裕福になり満たされた思いで都へ戻るのである。

だが、「芋粥」はむしろ逆だった。失つた昔に戻り、神話的な土俗の共同体の雰囲気にも包まれても、五位は居心地の悪さを感じざるを得ず、かえつて孤独感が増すのみであつた。しかし、そのような孤独を描くために「今昔物語」の場が特に選ばれたとは思えない。

敦賀へ至る道行きの部分の持つ意味の重要性を考える必要がある。前述したように、この短編の実に三分の一近くの量が道行きに費やされている。道行きとは、敦賀という異郷へ誘われ、異郷の人となるべく変化していくために時間的空間的に必要なものだった。無意識のうちに、芥川は、五位を都から引き離すことによつて異郷の時間と空間すなわち失われた神話の世界にひたる人間を必要としたのではあるまいか。それが全体の三分の一近くという、「不自然な」くらいの道行文となつてあらわれた。「わが五位」を親しげに語る芥川もまた五位に同行したにちがいないのだが、しかし敦賀に着いた芥川も五位同様やはり溶け込めない。もう昔には戻れない自分、地方の土俗にも溶け込めない自分をかみしめるほかない。「下町の土俗」へのなつかしきは芥川にとつて失われたものに対してのみあ

ったのである。

道行きは芥川の無意識の願望である。これを経ることによって爽身できるかもしれぬという……

晴れてはゐても、敦賀の朝は、身にしみるやうに、風が寒い。

五位は慌てて、鼻をおさへると同時に銀の提に向つて大きな嘔をした。

というむすびの文章は、こうした芥川のありようを鮮明に浮かびあがらせる。寒さが「身にしみ」て五位は夢から醒めた。そして「嘔をし」て、現実に戻った。五位即ち芥川にとつて「今昔物語集」は、憧れの世界であり、同時に入りこもうとして溶け込めない居心地の悪い場に他ならない。

このように日本の神話、土俗、共同体に溶け込めず「近代の西歐との距離を痛感しながらも、西歐を志向せざるをえなかつたところに芥川⁹⁾の精神そのものの悲劇があつた」というべきであろう。「芋粥」はそのような芥川のあり方を予兆する作品として捉えることができる。

むすび

芥川の晩年、死の三か月前に書かれた「今昔物語に就いて」という一文には、芥川のこんなことが刻みこまれている。

この生まなましきは、本朝部には一層野蠻に輝いてゐる。一層野蠻に？——僕はやつと「今昔物語」の本来の面目を発見した。「今昔物語」の芸術的生命は生まなましきだけでは終わつ

てゐない。それは紅毛人の言葉を借りれば、brutality (野性) の美しさである。或は優美とか華奢とかには最も縁の遠い美しさである。

和田繁二郎は、これについてこう評している。¹⁰⁾

芥川は晩年に至つて「やつと」「今昔」の本来の面目としての「野性」を発見している。しかも、「生まなましきは今昔物語の芸術的生命である」とまで言っている。ということは、この点において、『今昔』を一つの芸術的完成体として認めたいということである。解釈し、磨きをかける原石とは見ていないのである。

衰亡の時に至つて、芥川は初めて「野性の美しさ」を発見したのである。この「野性の美しさ」とは、土俗の中で神話を受け継ぎ新たな息吹を与え続けるエネルギーであろう。芥川は「唯今の小生に欲しきものは第一に動物的能量、第二に動物的能量、第三に動物的能量のみ」(昭和二年三月二十八日書簡)とも言っている。そのような動物的能量、野性的エネルギーが、「芋粥」の利仁や敦賀には横溢しているのであつた。不自然なまでの長い道行きを経ることによつて、芥川自身もまた、その野性のみなぎる土俗へ、そしてそこに形成される神話の世界へ回帰することを無意識のうちにも望んだに違いない。しかし、そのような素朴な世界に溶け込むことは、もはや芥川には不可能であつた。帰るべき土俗の共同体を持ってない芥川は、その距離を痛感しながらも西歐を志向せざるを得ない悲劇を生き、自裁へと至る。

しかしそうは言っても「芋粥」の時点において、芥川にはまだ生きのびる可能性が残されていたのではないか。それは、道行きに作品全体の三分の一近くをさき、土俗の共同体における神話的世界を彷彿させたことから読み取れよう。だが、芥川はその可能性に気づき得ず、衰亡の時に至って初めて、いや衰亡の時だからこそ、かつて「芋粥」において描きえた神話的世界の中の土俗の共同体のみならずような「野性のエネルギー」を発見したのであった。

ただし、「芋粥」の時点において芥川が神話的世界の可能性に気づきえたとしても、その後の創作の歩みの中でそれを生かしえたかどうかについては別稿に譲りたい。ともあれ「芋粥」の五位は、土俗の共同体に支えられた神話的世界に導かれながら、そこに溶け込めなかったのである。五位、そしてこの時点における芥川も、神話に回帰できない男であったといえよう。

注(1) たとえば、関口安義「羅生門・芋粥」(『批評と研究 芥川龍之介』昭和四七)は「五位の弱さ」とまわりの人々の「悪意」を論じ、また、勝倉寿一「『芋粥』論」(愛媛大学教養部紀要十一)の二、昭和五四、三、のち「芥川龍之介の歴史小説」昭和五八所収)も作者の意図は「漠然たる加害の酷さ」とする(傍点筆者)。これらの論の基軸は昭和四十年代に「芋粥」研究史に新段階を招来させたといわれる三好行雄『『芋粥』の構造——芥川龍之介論の一章——』(日本女子大学国語国文学論究)昭和四六、二、のちに、「負け犬——『芋粥』の構造」と改題され「芥川龍之介論」昭和五一所収)に負うところが大きい。

(2) 「芋粥論」(『稿本近代文学』三、昭和五五、七、のちに『芥川龍之

介——抒情の美学』昭和五七所収)。また、菊地弘は(『シンポジウム』芥川龍之介の志向したもの』(『国文学』昭和五〇、二、のちに『日本文学研究資料新集一九 芥川龍之介 理智と抒情』平成五所収)の中で利仁の「人間的な温か味がひらめき出ている」と発言している。

(3) ただし、「同情ある」は明らかに言い過ぎであり、後述する道行きの部分を「抒情」としかとらえきれなかった事ともつながって、平岡とその時代の限界を示している。

(4) 関連論文として、阪下圭八「品陀太子、氣比大物易名説話」(『東京経済大学人文自然科学論集』昭和五七、九)及び久富木原玲「神功、応神神話と八十島祭——武内宿禰の造型を通して——」(『日本文学』平成三、十二)などがある。

(5) 関連論文として、倉塚暉子「胎中天皇の神話(上、中、下)」(『文学』五七、二、同年三、同年四、のちに『古代の女』昭和六一所収)及び注四の久富木原論文などを参照されたい。

(6) 「宇治拾遺物語と芥川龍之介の作品」(『日本古典文学大系月報三七』)。

(7) 芥川研究会(平成六、九、於 成蹊大学)での高橋博史の報告の中でも指摘された。

(8) 「芥川龍之介における歴史小説の方法」(『国文学』昭和四七、一一)。

(9) 「芥川龍之介の内なる神(対談、遠藤周作、三好行雄)」(『国文学』昭和四七、一一)の一部を筆者が私にまとめた。

ただし、三好行雄は注一であげた「負け犬——『芋粥』の構造」において、根本的に「芋粥」を「負け犬」と「勝ち」犬の二項対立でしかとらえきれず、注二であげたシンポジウムで「作品」の『主題』の有無と『主題』の定義に固執する彼の姿勢ともつながって、三好とその時代の限界を示している。

(10) 「芥川龍之介と今昔物語」(『解釈と鑑賞』昭和四七、一〇)。

付記

「芋粥」の本文は『芥川龍之介全集 第一卷』（昭和五二、七）により、「今昔物語集」の引用は『日本古典文學大系 今昔物語集四』（昭和三七、三）によった。ただし、ルビは省略し、引用文中の傍線は私に施した。尚、この稿をなす契機となったのは、注七であげた「芥川研究会」への参加に負うところが大きい。ここに記して謝意を表したい。

『豊饒の海』における「沈黙」の六十年

有 元 伸 子

『豊饒の海』の結末部は、不思議な場面である。そこでは、登場人物の一人である本多繁邦が空に直面させられるばかりではない。本多の認識にそって、松枝清頭―飯沼敷―月光姫―安永透と四巻にわたる生まれ変わりを見続けてきた読者も、「記憶もなければ何もない」ところへいざなわれ、いままでの読書行為そのものが醜化させられてしまう。

そうさせたのは、言うまでもなく、今は月修寺門跡となっている綾倉聡子である。第一巻『春の雪』の末尾で落飾して物語の表舞台から姿を消した彼女は、六十年の空白の時を隔てて、再びテクストの中に姿を現し、認識者本多が嘗々と見続けてきた転生の世界をいとも軽々と否定して、本多を空無の世界につれ出してしまふ。四巻にわたって繰りひろげられた輪廻転生譚の末に、それを無化してしまふ人物が、「綾倉聡子」なのである。

ところが、管見では、結末部を問題にする論であっても、なぜそれが「綾倉聡子」なのか、については触れられていない。最終章の

聡子の言葉の意味は考察されても、それを本多に語ったのがなぜ聡子という女性でなければならなかったのか、聡子と本多との関係がどうであったのかを扱った論はほとんど見あたらないのだ。⁽¹⁾早く白石嘉彦が、『豊饒の海』全巻には、三種の生の時間が流れている。

第一は松枝清頭を起点とする輪廻転生の時間であり、第二は本多繁邦が生きる現実の時間であり、第三が綾倉聡子の生きる唯識論の時間である⁽²⁾と述べていた。しかし現状では、転生者たち、本多の認識、あるいは両者の関係を分析するものが大部分なので、いわば第一と第二の時間を個別に分析するか、両者の二重構造の間の関係を論ずるかであり、認識と行為といういずれも男性が司ってきた世界のみを、問題にしてきたといえる。

だが、第一巻末尾から第四巻末尾までのおよそ六十年の間も、聡子は生き続けていた。第一巻『春の雪』は清頭と彼女の恋愛を中心にくり広げられ、⁽³⁾また最終巻の大尾には、静謐の内に劇的ともいえる台詞が擁されている。こうしたテクストの中の中心人物である、べ

き、第三の時間構造を担っている人物・聡子の日常が記述されてこず、テクストが六十年の間、聡子を空白においていたことは留意されなければならない。本来〈転生者―本多―聡子〉の三重構造で成り立っているはずの『豊饒の海』が、聡子が省かれる形での二重構造に見えてしまうカラクリが問われるべきなのだ。

G・スピバックは、自らが発言する機会を与えられず真に周縁的な人々（特に、女性、都市の労働者階級、部族の人々）のことを、『副次的存在』と呼び、彼らの作られた主体と沈黙の意味していることを読みとくとともに、なぜ沈黙させられるかを考えねばならないと主張している。⁽⁴⁾ こうしたフェミニズム批評の見地から、最近、『こゝろ』の静、『新生』の節子、『雪国』の駒子、等々、男性主人公によって周縁においやられ「副次的存在」とされた女性たちの主体をすくいあげる読みが続々となされている。だが、『豊饒の海』の聡子は、彼女たちと同列には扱えない。静や節子・駒子らには、わずかとはいえテクストの中に描かれていた生の声や身ぶり・姿といったものが、聡子については、六十年の間、完全にはぎとられ、ついに一度も書かれていないからである。我々には、聡子が、前門跡の死後、月修寺門跡を継ぎ、今も壮健らしいというごくわずかな情報が間接的に与えられるのみで、彼女自身がこの間、何をし、何を考えていたのか、その実像を知る手がかりは皆無である。テクストには、『奔馬』以降、『天人五衰』の最終場面にいたるまで、数回聡子の名前が記されるのだが、それらはすべて、四巻を通じての見者・本多の回想や認識というバイアスを介してである。

聡子は、その主体を再構築し意味づけることもかなわぬくらい、徹底して「空白」におかれている。『豊饒の海』論でなきならばないのは、聡子が「副次的存在」として、かに作られているかの検討であり、彼女に六十年間の「沈黙」をさせているものの意味を読み解くことなのではないだろうか。

本稿では、こうした観点から、『豊饒の海』には聡子に関する「空白」の時間（聡子の「沈黙」の時間）があることを確認した上で、その要因だと考えられる本多と聡子との関係、さらに清頭を加えた三者の関係について考察していきたい。これまで周縁におかれていた「聡子」をコードとして、物語構造を説明する試みである。

一 聡子の抹消——「空白」の六十年

はじめに、聡子が『春の雪』の末尾で月修寺にこもってから、『天人五衰』の結末部で再び登場するまでの「空白」の六十年間が生じた理由について考えたい。聡子と視点人物である本多とは、なぜ六十年の間再会することがなかったのだろうか。

聡子が出家し、清頭が失意の中で世を去った『春の雪』の末尾から五十六年後、『天人五衰』の開始早々に、本多が聡子に会おうとしない理由が長々と説明されている箇所がある（『天人五衰』七）。

「よほどのことがなくては聡子の住む寂靜の境を犯してはならない」という自戒の念だとか、いつまでも清頭の代理人として再会せねばならない気の重さなどがあげられているのだが、それらはみせかけの理由にすぎまい。本多自身も、月修寺を再訪しない理由が擬

制のものであることはわかっている。

本多はいろいろなわが身に言訳を言ひ、この世の言訳のありたけは、いつしか、月修寺を訪れない、といふことの言訳のやうになつてゐた。彼は身に破滅をもたらすことのたしかな美を拒む人のやうに、われしらずこれを拒んでゐた。〔天人五衰七〕
すべては、「月修寺を訪れない」ための「言訳」なのだが、では、なぜ聡子を訪ねることが彼の「身に破滅をもたらすこと」になるのだろうか。

実は本多は、第二巻『奔馬』において、初めて勲が清頭の生まれ変わりだと確信した直後、「若々しい心逸り」のうちに、一度は彼女を訪ねる決意をしていた〔『奔馬』六〕。だが、やがて「堅固な分別」が生じ、「あの人の住む世界にとつては、奇跡といふものはもはや存在しない」、「たとへ清頭が何度生れ変わらうと、それはあの人がすでに見捨てた迷界の出来事で、あの人にもう関はりがないことでは同じである。たとへどんな確実な転生の証拠をさし出しても、あの人はそれをすげなくしりぞけるにちがひない」からと、訪問を控える。

出家して唯識を知悉した聡子にとつて、転生とは「迷界の出来事」であること、だから彼女は清頭の生まれ変わりを拒否することを、本多は知っていた。彼は、聡子が、転生を「すげなくしりぞける」ことを恐れて、彼女を訪問しなかつたのだ。

この事実は、「転生」が、本多にとつてそれほどまでに失いがたなものだつたことを示すのだが、テキストにおける「転生」の意味

についてはすでに別稿で述べたので、簡単に紹介しておく。⁽⁵⁾『豊饒の海』では、主要な登場人物たちが一人っ子であり、かつ子どもが生まれないために、血縁によつて物語が進行しない。母が子を生むという通常の通時的人間関係ではなく、本多という男性が、産む力をもつた女性を排除する形で、想像Ⅱ創造力によつて「転生」を見つづけていく。「転生」とは、いわば父ならざる男・本多によつて、清頭と聡子との間の墮胎された胎児を引き継ぐ形で産み落とされた「妄想の子どもたち」なのだ、という趣旨である。

転生を見た本多は、「よみがへつたのは清頭だけではなかつたのではないかといふ想ひ」にとらわれる。「もしかすると、よみがへつたのは本多自身であつたかもしれないのだ」〔『奔馬』七〕。認識者として、また男性としての本多自身の存在証明であつた「転生」を延命させるために、彼は、転生を容認しない人物を消し去らなければならなかつた。自分の見つけてきた転生が否定されることを恐れて、本多は、唯識を知悉した女性・聡子を「空白」におき、回避し続けたのである。

こうした聡子の「空白」化は、テキスト『豊饒の海』の中で徹底している。

例えば、三島が残した「創作ノート」には、第三巻『暁の寺』の「お姫様」(月光姫に相当する)に関して、次のように記されている。⁽⁶⁾

「聡子とそっくり同じ顔の女に惚れる。レスビアニズム。(略)
本多は、尼の聡子に会はせぬやう配慮する」

「姫、日本へやつてくる。聡子。第二巻の女とよく似た女と

Lesbian Love]

「聡子にそっくりな女性の出現。月光姫これに惚れる。(略)月光姫と聡子そっくりの女のベッドシーンを見てしまひ、黒子の出現を見る」

この部分は、その日付から、昭和四二年一〇月一八日前後に書かれたことが分かつている。つまり、第二巻『奔馬』が完成したあとでも、作家の構想では、聡子の登場回数をもっと多かつたことが予想されるのだ。「聡子とそっくりな女性」ということではあつても、聡子についての話題は作中でもっと出てきたはずである。また、本多が月光姫を「尼の聡子に会はずぬやう配慮する」ためには、当然、聡子と連絡を取らざるをえないだろうし、少なくとも、彼女の日常生活くらいは調べなければならなかつたはずだ。「創作ノート」の段階では、聡子と本多との接触が想定されていた。

ところが、現『晝の寺』テキストにおいて、月光姫と「ベッドシーン」を演ずるのは、「久松慶子」という新たな女性であつた。月光姫が同性愛者だという設定こそ残されたが、その相手が「聡子とそっくり同じ顔の女」という構想は捨て去られてしまい、聡子が月光姫関係でテキストの上に現れることはなくなつてしまつたのである。

こうして、本多は聡子と決して再会しようとはせず、『奔馬』から『天人五衰』結末までのテキストの中で、本多が数度回想する以外、聡子の存在は、徹底して抹消され、ごく慎重な操作の上に「空白」におかれていった。本多は、男性としての自己の証である「転

生」を否定されることを恐れ、六十年もの間、聡子という女性を回避しつづけていく。

二 聡子への深層心理——本多と女性

しかし、本多は、深層において、聡子を忌避してばかりいたわけではない。テキストには、聡子への、彼自身も気づかない感情がほのめかされている。

戦争末期に元松枝侯爵邸の焼け跡で、本多は、聡子のかつての侍女・蓼科と邂逅したことがあつた『晝の寺』二一。九十五歳の凄まじい老いを示す蓼科に、「聡子さんには会はずぬですか？」と思はず本多は胸のときめきを覚えて「訊く。蓼科は、最近の聡子のますますの美しさを語つたあと、本多に向かつて、「本多さんもお姫様には思ひ召しがおありになつたのでせう。わかつてをりましたよ」と告げる。

本多も聡子に恋愛感情を寄せていた、との驚くべき情報が提示されたのだが、このとき本多は、「話題を転じよう」とし、聡子に関する話はここで打ち切られる。テキストは、これ以上、聡子に対する本多の感情には深入りしていかないのがあつた。

蓼科の科白は、単なる思わせぶりなのだろうか。だが、蓼科は、いわば男女関係の専門家であつて、綾倉伯爵に依頼されたとおりに聡子に性のテクニクを丹念に教え込み、聡子と清頭の密会の手引きをし、松枝家の書生飯沼と女中みねとの情事を世話するなど、『春の雪』の中で裏方として八面六臂の大活躍をしていた。このよ

うに色事の世界に長けており、また聡子の側に常に控えて、彼女に近づく人間を観察しつづけていた老女・蓼科の言には、一定の信憑性がある。少なくとも、蓼科の言葉に触発されて、この後、本多が聡子のことを強く意識していくようになったのは確かであり、蓼科の口を借りて、本多の聡子に対する以前からの識域下の感情が露わにされた可能性は強い。

もちろん、その確認は難しい。『春の雪』は、清頭と聡子の恋愛を中心に叙述してあるため、本多が聡子をいかに認識していたのかを示す情報は極めて少ないからである。本多と聡子が直接会っているのは、『春の雪』の中で、わずか三回にすぎない。中で最も本多が聡子に近づいたのは、清頭と聡子の禁忌の恋愛の進行中、清頭に頼まれて、豪商の息子で友人の五井の車を借りて、聡子を鎌倉まで帯道した、その往復の道中であった(『春の雪』三四)。そのとき、本多は、「友人の女と二人でかうした深夜のドライブをすることの、ふしぎな味はひを知る。聡子は、「他人の女」であり、「しかも無礼なほどに聡子は女だった」。本多は、聡子の「女」性を感じつつも、「いささかも心の乱れないことを誇りにし」、また彼女との会話の中で「この女を理解したいといふ一種ふしぎな衝動」を起こす。ここには「女」である聡子に対して、「見る」こと・「理解する」ことで「男」として関わりとうとする本多の、認識者としての誇りが示されている。この「人生に又とないふしぎな一夜」は、十九歳の若き本多に、強烈な忘れえぬ体験をさせたと同時に、女性に対して「行為者」としてではなく、「認識者」として接する本多の原体

験ともなったのであった。

もう少し、本多と女性との関係を見てみよう。

『春の雪』で清頭と聡子の恋愛が悲劇に終わったあと、『奔馬』の冒頭では十八年の歳月が流れて、本多は三十八歳の有能な裁判官として再登場する。このときすでに、亡父の親友の裁判官の娘・梨枝とおそらくは見合いによる結婚しており、平凡な家庭での淡淡とした日常生活が示されている。また、妻以外の女性との恋愛なども書かれてはいない。戦後、憔悴によって大金を手に入れ、悠悠自適の生活を送るようになった後も、彼は、女性から現世的な快樂を得ようとはしない。『暁の寺』で、本多は月光姫(ツキノヒメ)に惹かれるが、それもきわめて屈折したやり方であり、彼女と直接肉体関係をもつことは避け、快樂に耽って忘我の状態にある月光姫の姿を「覗き」見ることが求めていく。書齋での覗き見に止まらず、彼は、後には「見ることの快樂」「陶醉」(『天人五衰』二六)を求めて、夜の公園を徘徊し、睡み合う男女の姿態を覗き見ることまで行う。求める対象と直接関わるのではなく、対象から距離をおき、見ることで同一化を果たし、陶醉を得る——それが、本多の認識のあり方なのであり、男性としての自己証明の仕方なのであった。

このように、本多は、女性に対して「行為」するのではなく、「見る」ことに拘り続けるのだが、その意識下には聡子が存在している。

妻の梨枝は、腎炎のため、疲れると軽い浮腫が出た。浮腫に気づいたとき、梨枝はそれをばかかって厚めに化粧をしたが、「若いこ

るの良人は、さういふ梨枝の顔を、お月様と呼んでからかつた。そして、「お月様と呼ばれた晩は、良人の愛もとりわけこまやかで」、「たしかに交わりも密だつた」という、『晝の寺』三八。本多は、「交わりも密」であつたという「お月様」の梨枝に何を見ていたのだろうか。「若いころ」のことなので、『晝の寺』（本多は四十七〜五十八歳）で初めて登場する「月光姫」ではありえない。とすれば、『豊饒の海』の中で「月」といえば、あとは「月修寺」しか残されてはいまい。本多は、妻の梨枝の顔を「お月様」と呼び、意識下で月修寺にいる聡子を透視し、代役として「とりわけこまやか」に愛していたのである。

また、『春の雪』では、又従兄妹の「房子」との淡い体験が紹介されている。本多が十八歳の春のとき、本多の私室で房子が本多の膝に顔を伏せていたところを、母に目撃されて叱責をうけたというもので、堅苦しい本多の家では、これは大事件であつた。そして、本多は、のちに清頭に頼まれて鎌倉に聡子を伴う際、運転手をはばかつて、聡子に対して「房子」という偽名で呼びかけている。二人の間で「房子の名はちひさな架空の親しみのしるし」になつた『春の雪』三四。自分のささやかな女性体験の相手である房子を、密かな憧れの人・聡子に重ねることで、聡子との恋愛を疑似体験していたのだ。

だから、本多は転生を否定されることを恐れ、あたかも「身に破滅をもたらすことのない美を拒む人のやうに」聡子との再会を忌避していた一方で、彼の心の中には、再会を待ち望む気持ちも存

在している。

とはいへ、認識の不死はさておき、肉体の衰へを深く感じる朝夕には、いまこそ月修寺を訪れるべき時が熟したのではないかと思はれたりした。死の直前に自分は月修寺を訪れ、聡子に会ふだらう。そもそも聡子は清頭にとつて、死を賭しても会はねばならぬ女性であつたのだから、その無残な不可能をしたたかに知つた本多が、命をも賭けずに聡子に会はうとすることは、本多の中に呼びかける遠い清頭の若い美しい霊が、これを禁ずるにちがひなかつた。死を以て会へばきつと会へるのだ。ともすれば聡子も亦その時をひそかに知り、ひそかに時の熟するのを待つてゐるのかもしれない。さう思ふと、えもいはれぬ甘美な想ひが老いた本多の胸奥に滴つた。

〔天人五衰』七〕

この聡子と月修寺へ思いを寄せる部分は、本多が少年時代の記憶を反芻し、夢見ていた回想場面に続いている。もう六十年も前のこと、ある雪の日、学校から腹をすかせて帰ってきた中等科五年生の本多に、若かりし母がホット・ケーキを焼いてくれたという挿話である。本多は、「そのときのホット・ケーキの忘れられぬ旨さ」炬燵にあたたまりながら喰べたその蜜とバターが融け込んだ美味に、「自分が老爺であることも忘れて、母の暖かい胸に顔を埋めて訴へたいやうな気持が切にする」ところが、今は、妻の梨枝に先立たれ、老いた身体は痛み、家政婦や女中たちの「今風の容儀や言葉づかひ」に耐えられなくなるなど、すべてに不如意を感じているというのが本多の現実である。こうした母への甘い追想と現在の鬱屈が

記されたあと、本多は、月修寺にいる聡子に思いを寄せていく。母への追憶と聡子との再会への期待とが甘く重なっていくのだ。

現実には、六十年の間、転生を否定されることを恐れ、「身に破滅をもたらす」かのように聡子との再会を拒みつづけるながら、死を前に一度だけ月修寺を訪問することを、本多は強く願っている。

「死と交換されるエロス」という物語、「聡子と再会するのは最期の時だ」という物語を本多はつむいでいるのであり、そのため聡子との再会を死の直前まで延引しつづけていく。本多には、聡子が、死を前にして訪ねていく自分を全的に受入れ、甘く暖かく抱きしめてくれる、あたかも母のような像として感じられるのだ。憧憬しつつ、排除すべき存在——本多の中で、聡子は両義的な姿をして立ち現れている。⁽⁸⁾

三 本多・聡子・清頭——『春の雪』を起点として

先の引用からは、本多が、聡子との関係において、松枝清頭の存在を強く意識していることも読み取れる。清頭こそは、聡子のかつての恋人であり、若き日の本多の親友であり、本多が生涯をかけて認知しつづけてきた転生の発端となる人物であった。病身をおして月修寺に行き、命を落としてしまった清頭にならって、本多自身が聡子に会うのも「死の直前」でなければならぬ——本多が、これまで聡子に会うことを頑迷に拒否しつづけていたのは、清頭の行為を繰り返そうとしたためでもあった。

七十六歳の本多が、二十歳だった清頭の行為の反復・模倣を目指

したのは、清頭との強い結合による。先に、「転生」とは、清頭と聡子との間の墮胎された胎児を引き継ぐ形で、本多が幻想によって産み出していったものだと言ったが、本多自身も「転生」を、清頭との「共同の連関のよみがへり」⁽⁹⁾「奔馬」⁽¹⁰⁾だと意識していた。昭和神風連事件にあたって、本多が判事の職を辞してまで勲の弁護にあたったのは、勲が清頭の生まれ変わりであればこそであり、また、月光姫^{ツキミツ}への思慕も、彼女が清頭の生まれ変わりであったからで、いわば、本多の清頭への愛と言ってもよい。同性愛的と言ってもよいほどの、これほど強い結びつきであったから、本多は清頭の死を悼み、清頭と同一化して、彼の遂げられなかった思いを果たすために、死の直前に聡子を再訪することを希求した。

「転生」とは、そのための装置でもあった。死を賭しても聡子に到達できないままに終わった清頭の人生を、「転生」によって未完のままに存続させ、本多が清頭になり変わって彼の願望を遂げさせようとした。『春の雪』では未完であった「死と交換されるエロス」の物語が、こうして完成されることをめざしたのだ。

さらに、本多は、「死を以て会えばきつと会へるのだ」とも望んでいる。それは、死を賭して聡子のもとへ赴いた清頭の行為を単に模倣するだけではない。清頭が果たせなかった「聡子と会う」ことを果たすことで、いわば清頭をのりこえようと心に期しているのだ。清頭と本多とは、決して単純な友情によってだけ結ばれていたわけではない。「今にして本多は思ひ起した。清頭や勲に対する本多のもつとも基本的な感情は、あらゆる知的な人間の抒情の源、すなは

ち嫉妬だつたのだと」〔天人五衰 二三〕。本多にとつて清頭とは、ほとんど同一体と意識されるほど強く結ばれた存在であると同時に、情熱や美といった自分ない資質を所有する嫉妬の対象でもある。聡子がそうであつたように、本多にとつては、清頭も相反する二面をもつて意識される存在であつた。

こうして、清頭と同一化して彼の未完の生を完結させること、それにより清頭の生を乗り越えることをめざして、本多は、あたかも清頭の悲劇を模倣するかのようになり、命を賭けて月修寺に赴くことを夢見ていく。そして、模倣のあまり、「命を賭けなくてはあの人に会へないといふ思ひが、あの人を美の絶頂へ押し上げるだらう」〔春の雪 五二〕というかつての清頭感覚を透写して、本多は、月修寺とそこにいる聡子を「聖なる」存在として意識するにいたる。

まるでヒマラヤ雪山の寺のやうに、切に想へば想ふほど、記憶が追ひ求めれば追ひ求めるほど、月修寺はいまや白雪の絶巔に在るかのごとく思ひなされ、その優美は峻厳に、その柔和は仏威に變つたのであつた。能ふかぎり杳かな寺、この世の果ての果てに静まる月の寺、そこに老いてますます小さく美しい聡子の紫の袈裟姿を一点ちりばめて、およそ思考の極、認識の極に住するごとく、寺は冷光を放つやうになつた。

〔天人五衰 七〕

本多は、聡子、あるいは月修寺を、はるか遠くにある雪山のように純白に美しく輝いているというイメージで追想する。これは、それより五十八年前、月修寺にこもつた聡子を「冬の深まる遠山の

雪」「遠い絶巔に輝く白」〔春の雪 四八〕とみなした、大正二年の清頭のイメージと相似形である。ほとんどこの世の外にあるほど理想化された月修寺と聡子の像は、初めは、恋愛の当事者である「清頭の目だけ映り、清頭の心だけを射当ててゐた」はずであつた。

本多は、こうした清頭の思ひの吐露までも我がものとし、自らも聡子を理想化していく。すなわち、死の直前の一度きりの出会い以外には、決して会えない（会わぬ）存在と規定することによつて、彼女と月修寺とを他の場所とは一線を画す、この世ならぬ場所・彼岸の聖なる世界に祭り上げていたのである。

自分の見つけつけてきた転生を否定する恐れのある女性・聡子を回避しつづけること。忌避だと感じないように、逆に、遠い雪山の「白雪の絶巔」にあるかのごとく聖化し、純白の沈黙のうちに巧妙に封じ込めておくこと。それが、聡子の登場しない六十年間の本多の方法だつた。同時に、「空白」の六十年間とは、本多が、清頭の聡子への思ひを自らのものに血肉化していく過程でもあつた。現実の聡子に決して会わず「空白」に保つことによつて、自分の思うままの姿に想像していく。例えば、聡子と房子を重ねることで、清頭の劇的な恋愛体験を代理し、模倣したように、また、当時を知る蓼科の言葉に触発され、清頭と聡子の恋愛に自らも参画できるかのように思ひなしていったのである。

こうした本多の認識の仕組みについて、もう少し確認しておこう。これまで述べてきたように、『豊饒の海』というテクスト全体が、本多の視点にそつて描かれ、彼の男性的な認識の力によつて創作さ

れていく。ところで、本多の認識世界は、何もないところに世界を作るような完全な虚構の世界ではない。かならず現実に存在しているものについて、それをずらしていくことによって作られるという特徴をもつ。現実世界に自分の認識をかぶせて、世界を作り上げていくのである。そうした本多の認識の機構は、例えば、『暁の寺』に頻出する富士山の見方によって知られる。

かうした濃紺の夏富士を見るときに、本多は自分一人であのしむ小さな戯れを発見した。それは夏のさなかに真冬の富士を見るといふ秘法である。濃紺の富士をしばらく凝視してから、突然すぐわきの青空へ目を移すと、目の残像は真白になつて、一瞬、白無垢の富士が青空に泛ぶのである。

いつとはなしにこの幻を現する法を会得してから、本多は富士は二つあるのだと信ずるやうになつた。夏富士のかたはらは、いつも冬の富士が。現象のかたはらには、いつも純白の本質が。

『暁の寺』四二

富士は、タイの「暁の寺」と同一視されており、聖なる場所となつてはいるのだが、富士を仰ぐ際、本多は、必ず、目をすぐ横に移して、残像による純白の富士の幻を見る。それを本多は、夏富士という現象の横に、冬富士という本質を見ているのだと言う。これこそが、彼が認識の変換によって、転生を見ていく仕組みなのである。例えば、現実生きてはいる黥という夏富士の横に、転生者・黥という冬富士を見るわけで、当然、彼が見ている実像と彼の認識によって作られた「本質」との間には齟齬がある。

本多と聡子との関係にも、こうした二重透視の仕組みが関係している。彼は、聡子に決して会おうとはせず、実像としての聡子の本当の姿は知らない。だが、聡子と月修寺を極めて美しいものとして祭り上げ、その不在の聡子に美しい像を被せて、拝跪する。『春の雪』から『天人五衰』の結末部にいたるまでの聡子像は、本多が認識によって作り上げた像なのだ。ただ、その幻想の聡子像は、物語の周縁におしこめてしまった聡子の実像によって否定される不安に、常にさらされつづけている。そのため、ますます強固に、本多は月修寺を聖化し、「この世の果ての果て」という周縁におかざるをえないのである。

『豊饒の海』は、清頭と聡子の恋の物語から始まった。禁じられた恋愛の当事者である清頭と聡子、もともとの主人公たちの消えた「空白」の六十年間を、本多は、死んだ友人・清頭になりかわって聡子への思慕を発酵させつづけ、自分だけの認識の物語に組み換えながら生きていく。そして八十一歳を迎えた時、おそらくは末期癌の身体をかかえて聡子のもとに向かい、聡子と対面するのである。だが、清頭の場合は、月修寺にいる聡子と「会わなかった」のではなく、周囲に引き離されて「会えなかった」。また、無理をしなければ死ななくてもよい状況の中で「死を賭して」聡子に会おうとし、「無残な不可能」な結果になってしまったのであった。ところが本多は、自ら好んで会わずにいた聡子に、病氣を得て死が確実になつた上で会おうとしている。果たして、こんな作爲的な行為が、「命をも賭け」と言えるのだろうか。——こうした本多の甘さは、

『天人五衰』の最終場面で無残に打ち破られることになる。

四 「沈黙」が破られる時

『豊饒の海』結末部(『天人五衰』三〇)。本多は、月修寺の門前で、「どうしても六十年前の清頭の辛苦を、わが身に味ははねばならぬ」と、車を排する。暑熱の中、山門まで向かう老いの一步一歩は、春の雪の中を病を冒して歩む、かつての清頭に同化していく過程であった。ようやく辿り着いた山門で、「自分は六十年間、ただここを再訪するためにのみ生きて来たのだといふ想ひ」が本多に募る。清頭の未完の生の完成、という本多の男性のロマンの物語がついに実現する時が来た。ところが、『春の雪』結末以来三巻ぶりに姿をあらわした門跡・聡子は、こうして訪れた本多に向かつて、かつての恋人であり、本多が必死に延命をはかってきた転生の始源でもあった清頭の存在を知らないと言う。

「その松枝清頭さんといふ方は、どういふお人やしたっ」

〔天人五衰』三〇〕

聡子の意外なことばに、本多は「呆然と目を瞠」き、次に「怒りにかられ」、最後に「雲霧の中をさまよふ心地」がする。本多ばかりではない。ここまで、四巻にわたる輪廻転生の物語に同伴してきた読者も、これまでの読書体験そのものが信じられなくなるような思いに向き合わされる。

しかし、この結末は予想されたことでもあった。初めて清頭の生まれ変わりを認知した『奔馬』の時点で、すでに本多は、唯識を知

り尽くした聡子が転生を否定することを知っていたからだ。それを恐れて、本多は、月修寺を訪ねることを拒絶しつづけていた。否定されることを知りながら、なおも彼は、最後に一度だけ、聡子を訪ねなければならなかった。「空白」の六十年の間、清頭の聡子への思いを自らのものにしていった本多は、かつての清頭そのままに、死を賭して聡子に会いに行かなければならなかったから。聡子に会いに行くという行為を模倣・再現することで、清頭と一体化し、さらに、清頭が会うことのできなかつた聡子に対面することで、清頭を乗り越えるために。

「松枝清頭さんといふ方は、お名をきいたこともありませぬ。そんなお方は、もともとあらしやらなかつたのと違ひますか?」(略)

「しかしもし、清頭君がはじめからゐなかつたとすれば」と本多は雲霧の中をさまよふ心地がして、今ここで門跡と会つてゐることも半ば夢のやうに思はれてきて、あたかも漆の盆の上に吐きかけた息の曇りがみるみる消え去つてゆくやうに失はれてゆく自分を呼びさまさうと思はず叫んだ。「それなら歎もゐなかつたことになる。ジン・ジャンもゐなかつたことになる。……その上、ひよつとしたら、この私ですらも……」

門跡の目ははじめてやや強く本多を見据えた。

「それも心々ですさかい」

〔天人五衰』三〇〕

聡子は、清頭の存在を「知らない」し、もともとなかつた存在ではないか、と言う。転生の始源である清頭の存在自体が否定された

以上、本多が認識してきた「勲」や「ジン・ジャン」も聡子によって空無化され、自らが生み出した幻の転生を見つづける認識者として生き永らえてきた本多自身の生も否定される。「女」である聡子は、ここで「転生」という「男」の物語を否定し、また、死を賭して獲得される至高のエロスの物語や、聖なる者・母なる者との一体化といった本多の「男」の幻想に利用されることも拒絶する。

さらに、ここは、本多と読者へ、三巻ぶりに聡子の生の声が発せられる場面でもある。『天人五衰』三〇章のことばは、それまで周縁におかれ、本多に聖なるものの像をかぶせられて、「沈黙」させられつづけてきた聡子が、本多という「男」によってつくられた擬制（みせかけ）の虚像としてではなく、初めて実在として発した肉声であり、六十年間の空白を破って、主体を回復した証なのである。

男としての存在証明である転生を否定され、自らの存在もおぼつかなく「消え去つてゆく」本多に対して、聡子の目は、「本多を見据」えていた。『晝の寺』以降、ほぼ唯一の視点人物として物語の主体としての立場を独占しつづけて、転生を「見る人」であった本多が、ここで初めて「見られる」側に回っている。聡子は、テクストの中で六十年ぶりに、言葉と同時に「見る」ことをも獲得した。そして、本多は、聡子の目にさらされ、「見る—見られる」相対的な関係の中に、再び投げ込まれていく。

二人が対峙した永い沈黙のあと、聡子門跡は、「折角おいでやしたのやし、南のお庭でも御覧に入れませう。私かな、案内するよつて」と、本多を庭へと導く。夏富士を冬富士に転換するように、本

多は、これまで自分の見たいものを、見たいように見ていた。しかし、これからは聡子によって示されたものを見せられることになるのだ。「この庭には何もない。記憶もなければ何もないところ」へ、本多は連れ出される。聡子によって示されたのは、言うまでもなく唯識の究極——空無の世界——であった。

六十年間の「空白」は、ここで終わる。本多が月修寺を訪ねることで、聡子は「沈黙」を破り、主体を回復した。清頭を起点とする輪廻転生の時間、本多の生きる現実の時間、聡子の生きる唯識の時間が最後にようやく一つになって、物語世界は閉じられる。

注(1) 改稿の段階で、小林康夫「歴史と無の円環——三島由紀夫『豊饒の海』」(『出来事としての文学』一九九五年、作品社)に接した。本多

にとつての聡子の存在など、本稿とも関わる指摘が含まれているが、今後の検討課題としたい。

(2) 『豊饒の海』覚え書『国文学解釈と鑑賞』一九八〇年三月号

(3) 『春の雪』における聡子については、すでに述べたことがある。

「禁忌の犯し」といった形で、ほぼ清頭の側からの論じられてきた『春の雪』の恋愛は、聡子の側から見れば家長制社会に対する抵抗であったと指摘したものである(綾倉聡子とは何ものか——『春の雪』における女の時間『金城学院大学論集』国文学編三六号、一九九四年三月)。主体としての聡子を発掘する試みであった右の稿に対して、本稿では、聡子がいかに空白におかれているかということ、その背景を考えてみたい。

(4) 『文化としての他者』鈴木聡他訳、一九九〇年、紀伊国屋書店

(5) 『豊饒の海』における「転生」——妄想の子供たち』『日本文学』

五〇四号、一九九五年六月

- (6) 『豊饒の海』ノート』『新潮』一九七一年一月臨時増刊
- (7) このような本多の認識のあり方については、別稿で論じた(三島由紀夫『豊饒の海』論——「客観性の病氣」のゆくえ』『近代文学試論』二五号、一九八七年二月)。
- (8) 女性は、男性によって排除されつつ依拠される両義的存在だとする思想は多い。例えば、山口昌男は、中心／周縁理論からそれを言い(『文化と両義性』一九七六年、岩波書店)、クリステヴァは、「アブジェクション・母性棄却」の理論を構築した(『恐怖の権力』枝川昌雄訳、一九八三年、法政大学出版局)。
- (9) 西川直子は、クリステヴァ、マラルメを論じる中で、沈黙・空白に見える「白」(他者)が、実はおびただしい色彩と饒舌にあふれていることを述べている(『へ白』の回帰——愛／テキスト／女性』一九八七年、新曜社)。

付記

引用は、新潮社版『三島由紀夫全集』により、旧字体は新字体に改めた。また、成稿にあたり、遠藤伸治氏から貴重なご助言をいただいた。記して深く感謝申し上げます。

パロディとしての歴史

——『泥棒論語』論——

菅 本 康 之

一九五〇年代後半にマルクス主義革命運動に携わるものが目撃したのは、自分を見失いそうになる混乱であった。五六年に開かれたソ連邦共産党大会でのフルシチョフの秘密報告によるスターリン時代の驚くべき事実の暴露、ポーランドのポズナニの反政府暴動、ハンガリー動乱、国内に目をやれば、火災、ビン闘争といったそれまでの「極左冒険主義」の誤りを認めた五年の第六回全国協議会での

日本共産党の方針転換など、マルクス主義革命運動にとってはまさにしく根源的な懷疑に因われたクリティカル（危機的・批判的）な時代であった。そうした危機に批判にみまわれていた一九五八年、個人的には吉本隆明との論争の渦中にあつた花田清輝にとつてははじめての「創作」となる戯曲『泥棒論語』は発表される。

ある意味では不謹慎で不真面目なこの笑劇は、一見危機的な歴史状況とは無関係なもののように思われ、事実これまでほとんど論じられることがなかったのであるが、エドワード・サイードのいうような、すべての芸術はその叙述に独自の意味、すなわち歴史的・社

会的・イデオロギー的コンテクストを持つのであり、作家の個性的な表現こそ歴史的・社会的・イデオロギー的コンテクストの時々刻々の一部なのである、という立場をとるならば、事情はたちまち一変しよう。私がここであきらかにしようと思うのは、そのことであり、この戯曲がマルクス主義革命闘争の危機への切実な解答であったということである。

『泥棒論語』（喜劇 三幕六場）『土佐日記』によるファンタジー』は、その題名が示しているように『土佐日記』の盗用であり、パロディである。花田は、「砂のような大衆」のなかで、厳密な意味において「大衆」の名に値する存在ではないと但し書きをつけながらも、「あらゆる困難とたたかいたがながら、一步、一步、おのれの手で、下からのフォルムをつくりあげ」¹⁾てきた、「泥棒」の「エネルギー」を高く評価していたが、この戯曲はまさにその「泥棒」の精神とエネルギーを実践してみせたものであるといえる。花田は、そのあからさまなタイトルによって「泥棒」の精神、すなわち「所有権とかオリ

ジナリテイといった観念」の否定と「既存のもの、手元にあるもの、すでにできあがっているものを活用し再利用するパロディストの精神」⁽²⁾を読み取るように私たちに要求しているわけである。なぜなら、パロディがパロディとして理解されるには、作者によるパロディのコード化が読者にも「共有」されなければならないからだ。題名はいわば、花田の教育的配慮であるが、ここで注意すべきは、パロディは、テクストや状況、言い換えれば物質的条件が存在しなければ成立しないものであり、徹底した唯物論者花田には最も相応しい形式であったということである。

花田によってパロディ化される『土佐日記』は、一般に、作者紀貫之が、「女もしてみむとて、するなり」と自らを「女性」の身に仮託し、〈女装〉文体を選択することにより、仮名文字でなければ書き表せない感性の領域、のびやかで自在な表現を開拓し、のちの平安朝「女流日記」の成立を促したといわれるが、テクストは三部によって構成されている。望郷の念とその地で死んだ子を思う親の情という相矛盾する心情の交錯、利己的な後任者や心から別れを惜しむ国人たちの姿を描きながら土佐の国司館へ出発する第一部、天候に左右されて小さな船中に閉じこめられた一行と航海の主導権を握る船頭と様々な葛藤に自然の危険と海賊への恐怖を絡め、難所室戸岬、鳴門海峡を何とか通り抜ける第二部、そして和泉の国に達し、さらに淀川をのぼり船旅の終点山崎で上陸し、迎える都近くのひとびとの功利的態度や自ら臨んで留守を預かりながらその家を荒れ果てさせてしまった隣人の冷淡さを描き、帰京してもなお消える

ことのない亡児への追慕を詠んだ歌で終わる第三部、そうした五十日間を一日も欠かさずに「女性」の書き手が、書き綴るといいうのがこのテクストの基本構造である。

もちろん、その内容はたんなる身辺雑事の記録でも、たんなる紀行文でもない。むしろ、冒頭の「女性」仮託からもわかるように、作者貫之は、何人もの自分自身の分身をつくって、その分身たちに歌を詠ませたりしながら、「虚」と「実」をなймаぜにし、テクストの内容を「戯曲」化しているのである。とすれば、このテクストの主題が何かを解くのは容易ではなく、事実これまでさまざま議論され、いまでもその決着がつけたいわけではないが、ともかくも「歌論」「社会諷刺」「自己反照」という三つの主題が読み取られることが多いことはたしかである。⁽⁴⁾

『泥棒論語』による『土佐日記』のパロディ化は、まずこの『日記』の記述の基本構造を踏襲、反復することでおこなわれる。この戯曲は『日記』の三部構成に呼応し、三幕で展開される。『論語』では、土佐の国司で歌人の紀貫之は任期を終えて京に帰るようになるが、彼が「勤務評定」とおぼしき日記をつけていて、それを京に報告するという噂が立つ。土地のボスたちはあわてて、まだ存在しないその「日記」を奪おうとする。貫之は、帰国の船中、土地のボスの手先である船頭地蔵に捕われたり、海賊の藤原純友一味や暴風雨に襲われたりしながら、やつとこのことで京に辿り着くというものだ。このあらすじを見るかぎり、出発地と到着地が同じなだけで、戯曲の中心的内容は、『日記』の記述されている内容から大きく隔

たっていて、パロディというよりはほとんど完全な「創作」のように思える。

しかし、逆にいえば、その隔たりないし差異は、まさしくパロディの効果によって産み出されたとも見ることが出来る。『パロディの理論』という卓抜な書の著者リンダ・ハッチョンの核心をついた定義によれば、「パロディとは、皮肉な『文脈横断』と転倒を用いた、差異を持った反復⁶⁾」である。実際、これまで『日記』に読まれてきた主題を想起すれば、『論語』の荒唐無稽な内容には周到なパロディが仕掛けられていることがわかる。花田は、『日記』の三つの主題、すなわち「歌論」、「社会諷刺」、「自己反照」をそれぞれ「非暴力」論、「ファルス」、「批評的精神」へとパロディ化してみせているのである。

まずは、「諷刺」のパロディである「ファルス」をみてみよう。まだ存在せぬ日記を奪おうと貫之を追いかけてくる『論語』の家族の姿は、『日記』に書かれている、国司離任に際しては、世間の眼をはばかり見送らないという風習がありながらも、あえて餞別をしたり、国府を離れてから遠出してまでも惜別に訪れる人々のパロディである。ということは、そうした人々を記述することで貫之自身がいかに清廉潔白であり、国司として有能であったかということとそれとなく示し、袖の下を取る役人を遠回しに愚弄する諷刺と諧謔の『日記』が、「釣りはかりしていた」貫之が、存在せぬ「日記」によって豪族の手下に追いかけてまわされる羽目になる「ファルス」へとパロディ化されているということなのである。「諷刺したり、

皮肉をいったり、毒舌をはいたりする前に、まず、ファルスの精神を血肉化しなければならない⁶⁾」とは、花田がサチールにばかりこだわる同時代の文学者に投げかけた辛辣な批判であったが、彼はこの言葉を自らのテクストにおいて正確に実践してみせているわけである。

もちろん、「ファルス」はそれ自体独立しているわけではない。

「ファルス」は、「自己反照」をパロディ化した「批評精神」とも密接に連関している。『日記』の「自己反照」が、土佐で死んだ自分の娘への思いに深くかかわっているものであるとすれば、当然『論語』の「批評精神」もまた「娘」とのかかわりで成立している。たとえば、ドナルド・キーン氏は「常に死んだ娘の主題が、『土佐日記』に、いわば潜在的な統一を与えている」と指摘しているが、

『泥棒論語』では紅梅姫という架空の娘が登場する。この紅梅姫は、貫之に、「男もすなる日記というものを、女もしてみんとするなり」という『土佐日記』の「書き出し」の文句を与えたり、貫之の思想に共鳴・追従し、実際にそれを体現したかと思えば、貫之の立場と対極にある藤原純友にあつさりと恋をしてしまうような、いわば狂言まわしのな人物として、つまりは悲しみを収斂する対象としてではなく、笑いを拡散する人物として描かれているのである。

『土佐日記』の読者の悲しみは、不在の娘に集中されてゆくが、『泥棒論語』の読者は現前する娘にカタルシスを阻害され、思わず笑いをもおす。「感情移入」は読者や観客の精神の委譲を誘いかけるものだが、日本のブレヒトを自称した花田は読者「観客がそうした

「受動的な」態度を採ることを拒み、笑いによって認識することを促す。それが、花田の「批評的精神」である。

しかし、花田にとって「諷刺」と「自照」はそれぞれ第二、第三主題といふべきものにすぎず、『土佐日記』の真の主題は「歌論」にはかならなかつた。というのも、この「論語」は、パロディのパロディでもあるからだ。『論語』の第二幕で登場する「海賊」は、花田自身が述べているように、上田秋成のテキスト「春雨物語」の「海賊」のパロディである。『春雨物語』の「海賊」は、紀の貫之帰任の船を襲った海賊が、優れた「歌論」を吐露するという『日記』のパロディであり、花田はこの「歌論」をさらにパロディ化し、『論語』の主題を「非暴力」論に転換しているわけである。たとえば、第二幕に登場する海賊の首領藤原純友が、かつて貫之に発したとされる、貫之の名が、『論語』の文句からきているのはいが、『之』という字を、『ゆき』と読むのはまちがいだ。したがって、正確な読みかたは、『つらぬき』でなければならぬ。や「恋の部とて五巻まで多かるは、いたずら事つつしみなきなり」という辛辣な批判の言葉は、秋成のテキストにおいて海賊によって貫之に発せられた言葉を引用したものであり、その秋成のテキストにおいて沈黙させられた貫之を非暴力主義者として語らせること、それがこのパロディの戦略なのである。

もちろん、『論語』の『日記』に対するパロディ化は、直接主題に関わるものばかりではない。たとえば、花田は『日記』や『古今集』で詠われていた歌をそのコンテキストから切り離し、新たなコ

ンテキストのなかに置くことで容易に歌の意味内容そのものが変容することを示してみせる。あるいは、花田は、「附記」で「作中、岡本太郎、安部公房、勅使河原蒼風等をおもわせるような人物が登場するが、いずれも平安時代に生きていた人びとの実名を使用したにすぎない」とわざわざ書くことによって、たとえば、粉川哲夫氏が指摘するように陰陽博士安部の幽明が「安部の戯曲『幽霊はここにいる』や、次第に『有名』になってきた安部公房を茶化して付けられている」ことを示唆する。これは、粉川氏の言葉を借りれば作品を「つねに外部との横断的な関係のなか」に置く花田の「操作」で、パロディは「外部」の世界にも加えられているのであり、その点からみれば第三幕に登場する蝶々御前の名も容易にブッチーニのオペラの主人公「蝶々夫人」に重なることはいうまでもない。このように、花田のパロディは、『土佐日記』というテキストばかりでなく、そのテキストを取り囲んでいる複雑な現実の世界をも「文脈横断」しているのである。

しかしながら、実はわれわれはまた『泥棒論語』における最も重要なパロディについては論じてはいない。そのパロディとは、主題を生産する物質的条件に対するパロディである。上田秋成は『土佐日記』の第一主題を「歌論」にあると考えた。そして花田自身もその「歌論」をパロディにした「非暴力」論を主題にしている。しかし、注意すべきなのは、そもそもその主題を可能としている物質的条件の方である。ここでいう物質的条件とは、「日記」の冒頭の〈女装〉という「女性」仮託にほかならない。『土佐日記』の主題が

なんであれ、それは、この「女性」仮託というジャンル⇨ジェンダーの越境によって産み出されたものである。

水田宗子氏はこの貫之によるジャンル⇨ジェンダーの越境の問題の重要性をつぎのように指摘している。

しかし、紀貫之が〈男もすなる日記〉を女も書いてみようという口上で日記を書き始める時、そこには、書く主体をジェンダーにおいて仮定して、そのジェンダーのジャンル内で書くという、ジャンルとジェンダーの同意語的一致を揺るぎないものと認めるだけのテキスト（男性だけによって書かれてきた公的な記録としての日記）をすでに持っている文化を前提としている。ここでは、作者の実際のジェンダーは越境されることはないが、エクリチュールの主体、テキストの中の主体は、ジェンダーを越境してジャンル内へ侵入する資格を得るのである。

水田氏は、日本の文化においてジャンルとジェンダーとの間に「同意語的一致」があるゆえに、ジェンダーの越境はそのままジャンルの越境であることを指摘しているのだが、このジャンル⇨ジャンルの越境は、貫之以後においてしばしばみられるようになり、「男」が「女」の立場に身をおいて「女」の恋の歌を歌うという「女歌」が、高く評価されるようになる。たとえば、『新古今和歌集』の恋歌の部にはそうした「女歌」が三五歌散見できる。こうした歌が偶然の産物ではないことは、藤原定家のような代表歌人はい

うにおよばず、太上天皇から西行のような出家僧に詠われてきたりからも理解できる。

しかし、注目すべきなのは、三田村雅子氏も指摘しているように「男性」から「女性」へのジェンダーの越境は許容され、時に積極的に奨励されたのに対して、その逆の「女性」から「男性」への越境は断固として拒絶されたということである。「女性」とはつねに「支配されるべき領土」であり、「男性」だけが、エクリチュールを自由に駆使し、この領土をわが物顔で横断できる。『土佐日記』とは、まさしくそうしたテキストであるが、この男性中心主義的なジェンダーの言説編制が維持されているかぎり、「男性」作家による「女性」仮託は、「いつもすでに」「男性」による一方的な文化的収奪になる危険をはらんでいるのである。

とすれば、『土佐日記』を材とする『泥棒論語』にもそうした危険がつきまとうことになるかもしれない。ところが、こと「女性」仮託に関しては『泥棒論語』では採用されてはいないのである。主人公の貫之は最後まで「男」のままである。これが意識的なものか偶然なものかは早計に結論はだすのはむずかしいが、これまでみてきたように『泥棒論語』が『土佐日記』の周到なパロディになっていることを考えれば、明示された戦略として理解すべきであろう。というのも、パロディとは、読者や観衆が、パロディの対象とされる作品について知っていればいるほど効果を発揮するものであるからだ。『日記』が〈女装〉によって成り立ったものであることは、一般的な認識なのである。とすれば、花田がパロディ化する主題を

充分意識していながら、それらを産み出す条件を看過したとは考えにくい。花田は物質的条件を先行させる唯物論者なのだ。したがって、私はここに花田の批評的態度をみる。つまり、ここには一連の『日記』の表象を利用しながら、その表象を解体しようというパロディの戦略がうかがえるのである。

『日記』の表象の誘発・利用は作中の貫之の語るその「非暴力」論が、ジェンダーのメタファーにおいて展開されていることでわかる。日本の革命運動が「五一年綱領」に基づいた火災ビン闘争という愚劣な暴力主義に陥ったとき、いちばやく「女の暴力」というエッセイを書いて「女」の非暴力闘争の伝統を評価した花田⁽¹⁾としては「非暴力」と「女」の結合はある意味では当然のこととはいえ、ここでの「非暴力」論は、やはり『日記』の表象に依存することによってジェンダーのメタファーに結びつけられている。たとえば、第一幕において「暴力によって立つものは、かならず暴力によって身をほろぼす」と主張する貫之は、「たおやめぶり」を肯定し、豪族がねらうまだ書かれてもない『土佐日記』の語り手を「女」にすることを思いつくように、「非暴力」は、「たおやめぶり」と「女」に結びつけらる。花田は、「非暴力」論の主張という主題を成立させるために「偽装」⁽²⁾女性仮託は取らないが、あきらかにジェンダーをメタファー化して意図的に用いているのである。これは、『日記』の表象の誘発・利用を通じての自らのフェミニズムの展開でもある。階級闘争を重視し、「女性」を蔑視しつつつけてきたマルクス主義が陥ったともいえる暴力主義的伝統に対するフェミニスト的な非暴力

主義のマルクス主義の対位。

もちろん、『日記』の表象の利用・誘発は、花田がそれを全面的に肯定せんがためにおこなわれるわけではない。むしろ、そこにはパロディの解体作用が働いている。「女性仮託」をとらずに「たおやめぶり」を称揚することは、ジェンダー・メタファーの使用が隠しようもなく読者⁽³⁾観客の前にさらけ出されるといふことだ。つまり、「たおやめぶり」の称揚は、紛れもない「男」がしていることをあきらかにすることで「たおやめぶり」そのものとそれを選択させる歴史的状况が、あるいは「たおやめぶり」がつくりだされる社会的文脈が、花田の用語でいえば「転形期」⁽⁴⁾があらわになるのである。

わしが、わざわざ『古今集』の選者の役を買ってでたのは、万葉流の素朴な表現を、この乱世においては、もはや時代おくれだとおもったからだ。いかなるばいにも、あつさり、本音をはいてはいかん。『古今集』の歌の理知的で、技巧的で、もってまわったような表現に、大官人のあそびだけを見るような連中は、一度も苦難の道のあるいたことのないものだ。時代の変わり目には、表現もまた、屈折したかたちをとらないわけはいかんだ。

ここでは「たおやめぶり」もまたパロディ化されていることはいうまでもない。そもそも「たおやめぶり」なる言葉をはじめに使っ

たのは賀茂真淵だが、それは「ますらおぶり」を称揚するための対立概念でしかなく、真の意味で「たおやめぶり」を肯定し、高度に洗練したのは本居宣長であり、彼は「たおやめぶり」を「人為」と対立する「自然」というコンテクストにおいてとらえる。宣長にとって「たおやめぶり」は、儒教的価値観によって抑圧された「まことの心の奥」にみいだせるものである。言い換えれば、「たおやめぶり」は制度や常識的な慣習によって覆われた日常から逃走し、「あるがままに在る」ことの、メタファーであった。

ところが、花田の「たおやめぶり」は、「あつさり本音をはかない」戦略として、その戦略を選ばせる歴史的状况とともに語られている。この戦略は乱世において意味をもつのである。花田は「女の論理」において抑圧されたもの、すなわち「女」の闘争の武器として「レトリック」を称揚したが、この「たおやめぶり」は「非暴力」もまた乱世における闘争の武器である。したがって、宣長の「たおやめぶり」が超歴史的なメタファーだとすれば、花田のそれは歴史的状况そのものにわれわれを向きあわせるアレゴリーである。このことは、第二幕においても見ることが出来る。土佐の大津から船が出発した途端化けの皮を脱ぎ、船を占領し、「日記」を奪おうとした船頭地蔵を、海賊藤原純友一味——彼等自身はみずからを「解放軍」と称してはいるが——が捕え、「人民裁判」で彼に死刑を宣告し、暴力を正当化しようとする。そこで貫之は自分を捕え、縛ったその地蔵のために弁護役を買って出る。しかし、そうした貫之の行為は純友にとって「宋襄之仁」、すなわち「女の仁」でしか

ない。つまり、暴力を肯定する純友にとって「女」というメタファーは、つまらない「人情主義」にすぎないが、貫之にとっては「一をもって、これをつらぬく」ために必然的に選ばれたものであるという対立は、もちろん海賊そのものを産み出す乱世という歴史的状况において出現している。あきらかに花田は、「たおやめぶり」は「非暴力」を歴史的状况のなかで選択された闘争の戦略として提示していると同時に、『土佐日記』の作者貫之の欺瞞をあげき、『日記』の表象の解体をはかっているのである。なぜなら、「女装」することでおのれのエクリチュールのためにさまざまな可能性を拓こうとしたが、「女性」の社会的地位の低さについては口を閉ざしている『日記』の貫之と「たおやめぶり」によって乱世のなかで闘争しようとする『論語』の貫之との差異はあきらかであるからだ。

しかし、見方をかえれば「女性」仮託という〈偽装〉をしない「男」は貫之が「たおやめぶり」を称揚することもまたひとつの欺瞞である。「たおやめぶり」は、「ふり」である以上、「男」によるその称賛もまた〈女装〉であることに変わりがないのである。もちろん、貫之の「たおやめぶり」の称揚は、あきらかにこれまで宣長たちのような男たちによってたびたびおこなわれてきた「たおやめぶり」を称揚することで日本の文化の復権をはかろうとするあり方とは決定的な差異がある。言い換えれば、「たおやめぶり」を、乱世という歴史的状况のなかでの抑圧されたものの闘争の武器としようとする劇中の貫之の言説は、「平安朝」の「女流文学」を高く評価しても、その「文学」と表裏一体の関係にある「女性」の社会的

地位の著しい低下という歴史的状況を隠蔽するあり方に対する辛辣な批評となる。しかし、そのことを認めたくえでもなお貫之の言説は欺瞞的である。つまり、それは、花田のこれまで展開してきたフェミニズムの反復⁽¹²⁾であり、それが「男のフェミニズム」にすぎないからである。

これは、〈女装〉をしない貫之の言説がもたらした皮肉というべきものである。というのも、『日記』では〈女装〉によって、自らを匿名の不定の人物としたり、「ある人」「船君」とすることで自己を対象化する可能性を獲得したが、〈女装〉を追求しない『論語』では逆に作者花田と劇中の貫之の距離はきわめて近いものになってしまうからである。したがって、劇中の貫之は作者花田によりそい、花田の分身のごとく語っているように見える。

たとえば、貫之の名の由来であり、彼の生のあり方でもある「一」をもって、これを「つらぬく」ことは、『復興期の精神』のなかの「歌」というエッセイの結末の部分ですでに「生涯を賭けて、ただひとつの歌を——それは、はたして愚劣なことであろうか」ということばで書かれていた。あるいは、第三幕で貫之は、純友に「各地に分散し、それぞれ、孤立している地方豪族たち」の資料を渡し、地下組織の統一を計るようすすめる一方で、同じ内容の資料を彼らの討伐に任命されるだろう紀の淑人にも渡すつもりだというのが、この「両者の対立の激化を助長し、おもむろに暴力の自滅を待つ」非暴力の闘争は、『復興期の精神』の「天体図」におけるコペルニクスの闘争の反復である。

ことフェミニズムという点にしばっても、貫之の言説は花田の言説の反復となっている。縛られているものをことごとく解き放つのを任務とするが、そのためには暴力をも正当化する雄々しい「ますらおぶり」を体現する純友と「卑怯未練」な人間の赤裸の「声」をも救出しようという非暴力主義者貫之の対立は、花田の家族論に登場する「ドン・キホーテ」と「サンチョ・パンザ」の対比、すなわち「女」や「家族」を無視し、ひたすら禁欲主義的なヒロイズムに浸る戦前のマルクス主義革命運動と「女」と「家族」の復権を核心とする花田のマルクス主義との対立の再演である。あるいはまた、花田は、「女の論理」で「女」の「レトリック」を救出し、「笑う男」では、「笑い」の源泉を「愛情」に求め、暴力に対する「ブレーキ」として高く評価したが、「女の論理」は、「たおやめぶり」を称揚する貫之に、「笑う男」は、「性欲」を否定的にとらえている純友を批判する貫之にそれぞれ体現されているのである。ちなみに、花田は、アリストファネスの「リュシストラテ」をもとに「女の暴力」書いていた。このように、花田の分身ともみえる貫之は戯曲の結末で最後に次のように語る。

……たぶん、暴力が、まったく消滅してしまうまでには、これから千年ぐらいかかるだろう。いや、千年ぐらいいでは、まだ無理かな。そうだ。（と楽器を奏しているくぐつたちを指しながら）かれらが、支配階級になるような時代がこなければ、所詮、われわれの浮かぶ瀬はありませんよ。

この言葉のあとに蝶々御前が今様を歌いながら舞うところでの戯曲は終わるのだが、花田によればこの蝶々御前は、「永遠の女性」の表現である。貫之を花田と同一視すれば、この「永遠の女性」は過度に聖化されたもの、すなわちフェミニズムからみれば、いまましいジェンダーの膠着となるほかなくなる。なぜなら、貫之は、「男に對抗しようとして、必要以上に肩ひじをはってる傾向」があると紅梅姫や霧を批判し、蝶々御前を、「かの女は、いつもやさしい。かぎりなくやさしい」と称賛しているからである。つまり、貫之は蝶々御前に「たおやめぶり」そのものをみている点で、「真に女性の名に値する女性」とそうでない女性との分割・序列化を促してしまう（しかもその基準は「女性」自身のなかにはなく「男性」にある）という「男のフェミニズム」の欺瞞にはまり込んでいるのだ。結局、ステイブン・ヒースのいうように「男のフェミニズ」は「用語上の矛盾」であり、「男がいかに『誠実』で『同情的』であろうと、男であることには変わりはなく、その立場には支配とか専有といったまさに挑戦され変革されるべきあらゆるもの影が付きまわっている」のである。

しかし、そうした「男のフェミニズム」を展開してしまう自己言及は、たしかに一方で停滞的なナルシズムを産むやもしれぬが、他方では喜劇的な効果をもたらすことにも注意をほらねばならない。反復という行為は、そのズレによって自己の言説そのものもパロディ化してしまうものであり、ここでの貫之の言説は、花田の言説を様々なコンテクストから切り離し、極度に単純化したものであるが

ゆえに、まさにパロディとなっている。かつて花田は、「紋切型をもって、紋切型を殺すところから発する笑」について語り、「すでに紋切型のもつ魅力を発見しよう！自分自身を材料に、擬態の——いや、喜劇の演出につとめよう」と書いたが、ここでは自分の言説を貫之に語らせることで「喜劇の演出」をしているわけである。とすれば、花田は、『土佐日記』の作者紀貫之のように、〈女装〉することで自らを対象化するのではなく、むしろ自らの言説を紋切り型化するパロディによって自らを対象化しているといえるのである。その対象化によってもたらされる喜劇的效果とは、フロイトのいう「ユーモア」といってよい。

フロイトは「ユーモアとは超自我の媒介によつて、生ずる滑稽である」と定義しているが、いかなれば、貫之と作者花田との関係は、自我と超自我の関係に等しい。「たぶん、暴力が、まったく消滅してしまうまでには、これから千年ぐらいかかるだろう。いや、千年ぐらいでは、まだ無理かな」という貫之の言葉は必然的に時空間を読者＝観客がいる二〇世紀にむすびつけるが、そのことによって根深い懷疑主義と厄介な悲観主義をも引き寄せることにもなる。フェミニズムとの闘いで守り通し、その可能性を周辺の諸国に広げているかに見えたソヴェイト社会主義の世界的な威信は、肅清というテロルと暴力装置としての強制収容所の存在の暴露によっていままさに粉々に瓦解しようとしていたし、国内においては多くの同志を死に追いやった「暴力主義」的闘争の誤りを認めて方針転換しながらも、依然として大衆の「自然発生」的な動きを有効に組織できない前衛

党、スターリン主義に激しい怒りと敵意をかき立てるが、自らは「実践」を欠落させた「憤慨居士」を決め込んでいた当時の知識人のありさまを見れば、花田ならずとも懷疑と悲観主義に陥らざるを得ない。五六年一〇月の「東大新聞」にのった悲痛な詩は、まさに革命運動に身を投じたものが経験しなければならなかった絶望を表象している。

日本共産党よ

死者の数を調査せよ

そして共同の墓地に手あつく葬れ

政治のことは、しばらくオアズケでもよい

死者の数を調査せよ

共同墓地に手あつく葬れ

中央委員よ

地区常任よ

自らクワをもって土を起こせ

穴を掘れ

墓標をたてよ

——もしそれができないならば——

非共産党よ

私たちよ

死者のために

私たちのために

沈黙していいのであろうか

彼らがオロカであることを

私たちのオロカさのしるしとしていいのであろうか⁽¹⁷⁾

花田もまたひとりの共産主義者として、あるいは共産党員としてこの苦悩に直面しなければならなかった。この種の苦悩は強いルサンチマンと敵意を喚起するかもしれない。だが、ユーモアは、ルサンチマンと敵意を押しとどめ、そうした苦悩が冗談で笑い飛ばせることを教える。苦悩に囚われている自分を二重化し、自らの自我に対して一種の傍観者として立ち会うこと。ここで、傍観者であり、超自我である作者は、「自分自身を材料に、…喜劇の演出につとめ」、ユーモアによって卑小な自我である貫之を乗り超えているのである⁽¹⁸⁾。

そのことは、貫之が、自ら理想化した蝶々御前によって相対化されることで決定的となる。山村規子氏が示唆しているように、「男」には「水上の楽園」における遊女たちとのひとときが一種の極楽であり、遊女はまるで菩薩のように思われていたことは、遊女が普賢菩薩なつてあらわれるという普賢説話が『十訓抄』や能「江口」などにたびたび繰り返されることによってもわかるが、貫之の「あたたかい空気にふんわりとつまれてしまつて、ついのうのうとしてしまふ」という言葉は、まさに遊女を理想化するような「男」の願望のあらわれである。ところが、蝶々御前はそれを裏切る。つまり、「あたたかい空気にふんわりとつまれてしまつて、

ついのうのうとしてしまう」貫之は、蝶々御前の歌や踊りによって乗り越えられることになるのだ。というのも、花田によれば、この「永遠の女性」である蝶々御前は「ポリシヨイ・サーカスの司會者、イリーナ・ベルマンのイメージをおもいかべながら」書かれたのであり、彼は「その白拍子」「蝶々御前、引用者」のセリフや芝居が、歌や踊りに移っていく決定的瞬間に、すべての期待をかけていた⁽²⁰⁾からである。膠着したスタティックな「女性」像が、一瞬にしてダイナミックなエネルギーへと転換される瞬間。言い換えれば、貫之がいつそう劇的に相対化される瞬間。あるいは、花田の「男のフェミニズム」が脱構築されているともいえる瞬間。ここには『日記』の「女性」仮託と自らのフェミニズムに対する決定的な解体がはたされている。

服藤早苗氏によれば、歴史的存在としての遊女は、宮廷の貴族ばかりでなく、「諸国を渡りあるく商人、中下級官人、職人などとも交流し、仏教の説法から諸国の風物、人々の生活感情までも折り込み、今様を作りあげ」、「民衆の生活意識を文化にまで高めた重要な歴史的文化的役割」を担った存在であった。それは、遊女が、女性の社会的地位の低下という歴史の大変動に対応して出現した存在であることによる。遊女は貴族のエリート文化と民衆の文化の媒介者であるが、その意味でいわば民衆の〈伝統〉への通路でもある。そうした歴史的コンテクストにおいて蝶々御前をとらえるならば、この「永遠の女性」は膠着した超歴史的なメタファーではなく、〈伝統〉というより根源的で広範なものへと導く通路であり、したがっ

てこの「永遠の女性」という言葉が喚起するスタティックなイメージは〈伝統〉の解放に向かつて解体されていることがわかる。「男」たちにとって「恋」は享樂であったが、遊女たちの「恋」はそれにとどまらなかつた。山村規子氏が指摘しているように『塵秘抄口伝集』(巻十)には、今様を歌うことよって病が平癒し、また極樂往生を遂げたことを物語る靈驗談が記されて「おり、いわば「今様」は救済の歌声でもあったのである。したがって、蝶々御前が歌う「仏も昔は凡夫なり／我等もついに仏なり」という今様もまた、山村氏の言葉を借りていえば「神仏を頼りながらも神仏を乗り超えようとする心もうかがわれる」救済の歌声であり、そこには救済を求める歴史の木霊が響き渡っているのだ。

このように、『論語』のパロディによる解体作用は、パロディの対象となる『日記』の表象を前提とし、その表象を誘発することで「たおやめぶり」というジェンダー・メタファーのパラダイムを肯定しながら、同時にそのパラダイムを否定するような〈伝統〉という表象へと再構築したのである。もちろん、再構築されたこの〈伝統〉が、通俗的な日本の文化をイメージさせるようなものでないことは言うまでもない。〈伝統〉もまた歴史をパロディ化することで成立し、救出されているからだ。パロディとしての歴史、これこそ花田のいう「近代の超克」にはかならない。

しかし、このパロディとしての歴史は、『泥棒論語』に対する、当時の劇評にみられるような「平安朝に託して現代を批判」したというようなものとは異なっている。つまり、『泥棒論語』はたんな

る諷刺劇ではないのである。そのことを正しく理解するためには『泥棒論語』を一群の「西欧マルクス主義者」のテクストに接合してみる必要がある。というのも、彼らのテクストと花田の『泥棒論語』には、ある精神の共通性が見られるからだ。言い換えれば、ポスト・ボルシェビキ革命の失敗とファシズムとの遭遇という苛酷な経験が、彼らのテクストのなかにさまざまな差異を越える、ある共通なものを刻みつけているのである。その共通性とは、支配階級によって与えられた進化的な歴史モデルを拒絶し、放縦に歴史を書き換えていくことで、彼等自身を敗北に追い込んだ大きな歴史的状况というコンテクストに抗い、それに根源的で致命的な変化を生じせしめようという起死回生の試みにある。

たとえば、イタリヤのマルクス主義者アントニオ・グラムシは、『獄中ノート』に次のごとく書き記している。

批判的仕上げのはじまりは人が現実にはなんであるかということについての意識、すなわち、財産目録に整理されることなく無限に多くの痕跡を各人のうちに残してこれまで展開されてきた歴史的過程の所産としての「汝自身を知れ」である。はじめにしなければならないのはこのような財産目録をつくることである。⁽²³⁾

自分自身を知るためには、まず自らを「マルクス主義者」として位置づけている「財産目録」を調べなければならないならぬとい

う、このグラムシの見解を一つの参照点にするとき、花田清輝の『泥棒論語』が、歴史を可変的なものとしてとらえ、グラムシのいう「財産目録」をつくる作業の出発点をなしていることが理解できよう。グラムシは強靱かつ頑強で前近代的な民衆の概念が、支配階級の道徳を打破することもありうることを認めていたが、それに照応するのが花田の「前近代」的なものを否定的媒介にして「近代」を超えるというテーゼなのである。それは、過去を現在の教訓にすることで過去を懐古の対象にすることもできない。『泥棒論語』にみられるように、過去の出来事はパロディ化されることで歴史の連続性から切り離され、われわれの空間において表象される。つまり、過去の出来事は、それを取り囲んでいる諸々の連関から切断され、否定されることで、覚醒をまつ可能性としてわれわれのこの現在の生の中に入り込むのである。

たとえば、花田は、「催馬楽や梁塵秘抄や今様のなかの歌をやたらにさしはさみ、作曲家のいずみ・たくに、雅楽のモチーフを、ウルトラ・モダンなかたちで生かしてもらいたい」と要請した⁽²⁴⁾というが、これなどはまさに雅楽を取り囲んでいる狭いコンテクストから雅楽の可能性を切り離し、その可能性をわれわれの生きている時空間のなかで救出するパロディ化にはかならない。村井康彦氏によれば、そもそも「今様とは、伝統に対する異端であり、革新」であり、「一種の政治批判」⁽²⁵⁾であったが、このパロディ化によってその雅楽、今様の可能性、そしてそれに関わる遊女たちの可能性は現在において救済されるのである。『日記』の貫之が生きていたころの

遊女は、やがて劇的な地位の低下を経験し、卑しめられることになるからである。

このように花田は、グラムシのいう「有機的知識人」のように、「財産目録に整理されることもなく」忘却の底に沈んでいる、希望や可能性の「断片」を拾い集め、有機的パーツへと仕上げていくのだが、しかし、このテクストにおいてその寓意は、知識人である貫之ではなく、拾い屋の早発に託されている。「道路に落ちているものなら、…なんでも手あたりしだいに」、「クマデ」で拾い集める早発。彼の拾うものは、「転形期」が産み出す、おびただしい数の死体や、石であり、そこには歴史的状况の表情が刻印されている。したがって、そうした死体を拾い集めることは、歴史的状况に対する批判の契機となり、死せるものは救済の時をまつ。

拾い屋の早発の寓意、そして過去の可能性の覚醒の企てに焦点をしばるといふ点で、花田はグラムシよりも、いつそうベンヤミンの仕事に近づいてくる。ベンヤミンもまた過去を「想起」する歴史家の寓意として「屑屋」を高く評価していたからである。そもそも、晩年と硬直から逆転して回生に向かう花田の「晩年の知恵」、あるいは結末から発端に向かう「逆行」の思想は、「史的唯物論」に対する革命をもたらしたベンヤミンの歴史観にきわめて近い位置にあるのだ。

ベンヤミンの歴史観は、進歩史観への批判と歴史の焦点となる局面、「根源」を、救出し再構成する行為によって特徴づけられる。ベンヤミンは、未来に楽園があるという進歩主義を拒否し、過去の

可能性へと大胆な跳躍を試みるのである。ベンヤミンは自らのそうした歴史観の転倒を、たとえば、次のように定義している。

歴史観におけるコペルニクスの転換とは次のようなものである。これまで私達は《かつてあったこと》を固定した点と見做し、現在を見るとときには、この固定したものの方へと手探りしながら認識を導き寄せようと努めていた。しかし今やこの関係は転倒されねばならない。かつてあったことは、弁証法的に急変し、覚醒した意識の閃きにならねばならない。政治が歴史に対して優位を占めるのだ。「歴史的事実という」データは、まさに今私たちにふりかかってきた何ものかになる。そしてそれを確定するのは回想 (Erinnerung) の仕事である。……かつてあったことについての《まだ意識化されていない知》というものが存在するのだ。そしてその知の搬出は、覚醒の構造を持つてい⁽²⁶⁾る。

花田と同様に、ベンヤミンは、過去を確定してしまったもの、完結してしまったものとは見做さない。むしろ、過去とは、この現在と連動し、つねに現在のわれわれにふりかかってくる何ものか、なのである。ベンヤミンにとって「過去」を「固定した点と見做」するような歴史は、均質な時間が流れる支配者階級の時間にすぎないが、ベンヤミンが救済しようとする〈伝統〉は抑圧され搾取されたものの方に属している。この抑圧され搾取されたものの〈伝統〉を回想

し、その苦悶の声、憎悪、犠牲への意志を、そして何よりも「夢」を覚醒させること、それがベンヤミンのいう歴史観におけるコペルニクスの転換なのだ。

ベンヤミンの「パッサージュ」研究は、そうした過去の「財産目録」を周到に調査し、それをこの現在において覚醒させようとする非妥協的な試みであった。ベンヤミンにおいては「危機的なイマノトキにおいて形成されるこの静止的像のなかに、根源の歴史が浮かびがあり、そのなかで個々の物・人・行為・出来事がいわば『救済』される」⁽²⁷⁾が、花田においては「それまで無意識のうちに踏襲されてきたルーテインが、さまざまな領域において、相ついでこわれはじめような時代」⁽²⁸⁾、すなわち「転形期」において人・行為・出来事は解放される。もちろん、花田にはベンヤミンの、執拗で徹底した実証的態度はないが、逆にベンヤミンには決定的に欠けている喜劇的精神によって歴史をパロディ化することで過去を解放し、「非暴力」による変革を推進しようとするのである。

革命勢力にもまた暴力がはびこっていることがあきらかになり、革命に対する敵意とルサンチマンが不気味な蠢動をはじめたクリティカル（危機的・批判的）な時代と世界であればこそ、喜劇的ユーモアは力をもつ。「与えられた制約と条件を甘受しつつ自らの目標に関しては決して譲ることのない倫理的「一貫性」⁽²⁹⁾を守り抜けるのは、ユーモアの快活であり、パロディの喜劇性なのである。何故なら、ユーモアとは、有限な人間の条件や制約を超越すると同時にその不可能性もまた認識するものであり、「変革とはどのみち、与えられ

た〈現状〉の巧妙なパロディとしてしかありえないもの」であるからだ。

「歴史は言うなれば、その形式自体が喜劇的なのである」といったのは英国のマルクス主義批評家テリー・イーグルトンであるが、彼によれば、「フロイトのジョーク理論と同様歴史は、あらゆる個々の内容の悲劇を、その可変性の故に好ましいものに変えようと奮闘しているあの形式であり、その快楽的な嗜好が、歴史的『無意識』の変容の力を解放する」⁽³⁰⁾のである。「喜劇的な精悍さ」をもつ花田によって『泥棒論語』以後に書かれるエッセイや連作「歴史小説」は、『論語』で試みられたパロディとしての歴史をいっそう喜劇的に推し進めたものである。過去を反復し、繰り返すこと、つまりはパロディ化することで、歴史の連続性は打破され、抑圧されたひとびとの〈伝統〉は「確信や勇氣やユーモアや知恵や不屈さ」として救済される。『泥棒論語』の前半で貫之によって称揚された「たおやめぶり」はより広い文脈、すなわち覚醒をまつ〈伝統〉へと転移し、もはや、ジェンダー・メタファーの枠を踏み越え、あるときは「非暴力的な権威」としての「公家的なもの」として、あるときはまた『御伽草子』の主人公たちであり、「修羅」を「舌先三寸で生きていた口舌の徒」であり、あるいは海野幸長―藏人道広―最乗房信教―大夫房覚明―円通院浄寛―西仏と転々と名を変えて変幻自在にあらわれるひとりの人物として、またあるときは「パン・フォーカス（全焦点）」によってとらえられた「農民や工人たちの非暴力」としてあらわれる。その意味で、『泥棒論語』は、自

らの「男のフェミニズム」を脱構築したという点ばかりでなく、歴史の救済を通してこの現在に「革命」の時をもたらそうとする後期花田の仕事の重要な見取り図になっている点においても、まさに「想起」に値するテクストなのである。

- 註(1) 「砂のような大衆」(『花田清輝全集 第六巻』、講談社、四八四～四八九頁。
 (2) 関曠野「ナポリとオペラと泥棒論語」(『資本主義 — その過去・現在・未来 —』、一九八五年、影書房)、二二二頁。
 (3) このことは、『泥棒論語』発表当時、ある座談会で大井広介が「泥棒と論語」と読んだのに対して花田自身が「泥棒の論語」と訂正していたことからわかる。
 (4) たとえば、萩谷朴氏は、『日本古典全書 新訂土佐日記』(一九六九年、朝日新聞社)の「解説」において「歌論」、「諷刺」、「自照」の三つの主題をあげている。
 (5) リンダ・ハッチョン『パロディの理論』(辻麻子訳、一九九三年、未來社)、七八頁。
 (6) 「ファルスはどこへいったか」(『全集 第六巻』)、三九三頁。
 (7) ドナルド・キーン『百代の過客上』(一九八四年、朝日新聞社)、三二頁。
 (8) 粉川哲夫「安部公房と花田清輝」(『ユリイカ 特集安部公房』、一九九四年八月号、青土社)、一七二頁。
 (9) 水田宗子「物語と反物語の風景 — 女性の自己語りと物語の行方」(『物語と反物語の風景』、一九九三年、田畑書店)、三三頁。
 (10) 三田村雅子「ジャンル・代筆・性転換」(『日本近代文学 第51集』、一九九四年、近代文学会) 参照。
 (11) 「女の暴力」(『花田清輝全集 第五巻』)、三二三～三三一頁。

- (12) 拙論「フェミニスト花田清輝」(『明治大学大学院紀要第二八集文学篇』) 参照。
 (13) 拙論「花田清輝の家族論」(『明治大学文学部紀要 文芸研究 第六十四号』) 参照。
 (14) スティーブン・ヒース「男のフェミニズム」(樽正行訳、『現代思想』一九八九年九月号、青土社)、五四頁。
 (15) 「笑いの仮面」(『花田清輝全集 第二巻』)、六三頁。
 (16) ジグムント・フロイト「ユーモア」(高橋義孝訳、『フロイト著作集 第三巻』、一九六九年、人文書院)、四一〇頁。
 (17) 「風声波声」(『東京大学新聞』、一九五六年十月八日号)
 (18) とはいえ、フロイトも花田も「ユーモア」はすべての人に理解できるものではないことを認めている。フロイトによればユーモアを解する能力は「貴重な天分」であり、花田においては、それを笑いうるのは「十分、笑いの洩きを解している人間だけ」ということになる。フロイト「ユーモア」、花田清輝「笑いの仮面」参照。
 (19) 山村規子「遊女と白拍子」(『芸能史研究会編 日本芸能史?』、一九八二年、法政大学出版)、一五四～一五五頁。
 (20) 「二つの絵—戦後文学大批判」(『全集 第八巻』)、二五九頁。
 (21) 服藤早苗「遊行女婦から遊女へ」(『女性史総合研究会編 日本女性生活史 第一巻 原始・古代』、一九九〇年、東京大学出版会)、二四一頁。
 (22) 山村規子、前掲書、一五五頁。
 (23) アントニオ・グラムシ「若干の予備的参照点」(山崎功監訳、『グラムシ選集 第一巻』、一九七八年、合同出版)、二三七頁。
 (24) 「二つの絵—戦後文学大批判」(『全集 第八巻』)、二五三頁。
 (25) 村井康彦「序章」(『芸能史研究会編 日本芸能史?』、一九八二年、法政大学出版)、六頁。
 (26) ヴァルター・ベンヤミン『パサーージュ論Ⅲ』(今村仁司・三島憲一他訳、一九九四年、岩波書店)、五頁。ただし、このテクストの訳は

かなり難解で、ベンヤミンの革命的歴史観を理解しにくくしているように私には思える。したがって、ここではベンヤミンの歴史観を端的に理解する観点から、三宅晶子氏の優れた論文「歴史における覚醒と想起の弁証法」(『都市Ⅱ』、一九八九年、河出書房、二四〇頁)を参照し、三宅氏が訳出されているものを引用させていただいた。

(27) 今村仁司「歴史と歴史家像」(『ベンヤミンの〈問い〉』、一九九五年、講談社)、一一八頁。

(28) 『実践信仰』からの解放」、『全集 第八巻』、二〇八頁。

(29) 関曠野「法廷／市場／劇場」(『プラトンと資本主義』、一九八二年、北斗出版)、五八頁。

(30) テリー・イーグルトン「カーニヴァルとコメディ／パフチンとプレヒト」(『ヴァルター・ベンヤミン：革命的批評に向けて』所収、有満麻美子・高井宏子・今村仁司訳、一九八八年、勁草書房、二五二頁)。

付記 『泥棒論語』のテキストは、『花田清輝全集 第七巻』(一九七八年、講談社、三一七～四一一頁)に拠った。なお本論は一九九五年度日本近代文学会春季大会(五月六日、於成城大学)での口頭発表に基づくものである。

〈平塚らいてう〉という身体の周辺

——「解剖学的まなざし」「処女」「貞操」「純潔イデオロギー」——

黒 澤 亜里子

たとえば、〈平塚らいてう〉という身体をひとつの「性」をめぐるテキストとして読み解こうとするとき、そこにはいまだ説明されていないいくつかの領域が残されていると思われる。

かつて大宅壮一は、次の三点をらいてうをめぐる「ときがたい謎」としてあげていた。〔平塚らいてうと女性解放〕「女傑とその周辺」、

文藝春秋新社、一九五八年七月

①海禅寺の中原和尚との「接吻」事件

②森田草平との「煤煙事件」

③らいてうにおける「心霊」問題

私はこれに④として「尾竹紅吉とのレズビアン・ラブの問題」を付け加えたいと思っているが、これらの点はいずれもエピソードとしては人口に膾炙しているものでありながら、必ずしもその内部に立ち入って十分に明らかにされているとは言いがたい。

近年、近代日本におけるセクシュアリティ領域全般への見直し作業が始められており、その中で、こうした平塚らいてうを初めとす

る「新しい女」たちの言説・身体が新たな文脈から読み直されつつあるように思われる。

ここでは、「一九〇〇年ごろから開始され、一九三五年ごろまで継続する現象——論理と機制」(成田龍一「性の跳梁——一九二〇年代のセクシュアリティ——」『ジェンダーの日本史』上、東京大学出版会、一九九四年十一月)としての近代日本の性現象、言説総体が対象とされ、そこにおける身体技法や性への態度の変容、男・女の性差、ノーマル・アブノーマルの分節化のありよう、総じて性的な領域がどのように認定され、性の事象がどのような問題機制をもって取り扱われ、記述されているかが考察されることになるだろう。

1

こうしたセクシュアリティ領域への問い直しの試みは、直接にはフェミニズムやポスト・モダニズムの諸潮流に触発されて起こってきたものだが、そこにおける問題意識を荻野美穂の指摘をかりて要

約すれば、およそ次の二点に集約される。

① 西洋近代医学知の導入にともなうて生じた女の性を差異化する「解剖学的まなざし」は、いつごろ成立し、いかなる経路をたどって浸透したか。それ以前の日本人の身体を見るまなざしとはいかなるものであり、それは新しいまなざしとの接触の過程でどのように変容し、あるいはたがいに作用しあったか。

② 女たち自身にとって、この身体モデルはどのような価値をもっていたか、つまり、近代性別領域の形成と維持に女はどのようにかわったか（『女の解剖学——近代的身体の成立——』『制度としての〈女〉』、平凡社、一九九〇年七月）。

ここには、単なる「告発史観」や「被害者史観」という「女性史のゲッター化」（「狡野」から抜け出そうとする女性研究者のがわからの問題提起があり、女がこの身体モデルを受け入れさせられたという受動的側面のみならず、その中に「自分たちにとってのメリットの存在を感得し、進んでこれに同意し、内面化」した側面の解明、という双方の問いかけが含まれている。

たとえば上野千鶴子は、「開化セクソロジー」（『解説』『日本近代思想大系23』、岩波書店、一九九〇年九月）の中で、一八八〇年代に出版された裏のベスト・セラー『造化機論』を取り上げ、そこにおける「処女膜」や「性欲」の発見、妊娠・出産のメカニズム、生殖テクノロジーの紹介、「手淫の害」の強調等、性領域確定のモデルが提示されていることを指摘している。

こうした「解剖学的まなざし」は、性の部分化、女の身体の性器

化として進行し、やがて一九二〇年代にピークに達する女の身体の「ヒステリー化」、病の器とする身体観を招来するとともに、ノーマル／アブノーマル等のあらゆる性領域の分節化、秩序化を押し進めていくことになる。

平塚らいてうと尾竹紅吉とのレズビアン・ラブの問題に即してみても、明治四十五年八月の『青鞥』の「円窓より」に見るように、らいてうが「私の少年」と呼びかけ、「烈しい」「抱擁」と「接吻」を交わした紅吉と恋愛関係にあったことは疑えない。

しかし、後にらいてうは、この事実にはわかに冷淡になり、小倉清三郎のようなセクソロジストとの接触により、エリスの「性の心理の研究」などの性科学の言説によって「紅吉」を再定義し、一種の病理として線引き／囲い込むとともに、みずからのセクシュアリティの領域から切り捨てていくようになる。

牟田和恵の「戦略としての女——明治・大正の『女の言説』を巡って——」（『思想』八二号、一九九二年）は、いわばこうした女のがわの「権力としての知」との「内通」「結託」の側面を探ろうとするものである。牟田は、フーコーや、モッスの十九世紀初めのドイツ、イギリスにおける次のような分析を導き手として考察を進める。

すなわち、「生と性にかかわるレスペクタビリティの觀念の発生がナシヨナリズムの発生と同時でしかも両者が緊密に結び合っていたこと、そしてこれと共に核家族が隆盛し、国家が上から与えるレスペクタビリティの規範を支え、秩序を強化する役割を担ってい

た」ことがそれである。

たとえば、「廃娼論」についても、「売買春が娼婦の人権を侵していることを告発し、彼女たちを救おうとする正義感と人道主義に溢れるもの」ではあったが、一方、他面から見れば「売買春を罪悪視しそれを行う女性にステイグマを負わせることであり、娼婦の存在を一般社会とまっとうな婦人たちから物理的にも観念的にも厳しく隔離」する結果を招いたと、セクシュアリティの領域の近代における新たな意味づけと分節化が指摘される。

また、牟田は明治末から大正期にかけての「処女」「貞操」という語の意味変容という現象に着目し、大正初年の「新しい女」たちによる「処女論争」や「貞操」をめぐる言説を取り上げつつ、その意味構造の変化のいきさつについても言及しているが、この点については少し詳しく後述したい。

また、川村邦光も、科学的、学問的「知」の歴史性、権力的特性をあばくという、フーコーの考古学／系譜学に連なるテーマ群を意識しつつこうした作業を進めてきた一人であるが、近年では、そうした「知」と内通している「通俗的」もしくは「常識的」思考の紡ぎ出される過程を発掘するという方法意識から、「通俗の場」への下降、接近を試みている。

たとえばそこでは、いわゆる「通俗読み物」として切り捨てられてきた、大正から昭和期の婦人雑誌が対象として選り取られ、『オトメの祈り——近代女性イメージの誕生——』（紀伊国屋書店、一九九三年十二月）、そこにおける無数の「乙女」たちの身体観の変容（『オトメの

身体——女の近代とセクシュアリティ——』（一九九四年五月）のさまが記述される。

また、少々別の角度から塚塚らいてうを扱ったものとして、佐々木英昭の「出発期塚塚らいてうにおける『神秘』表現——「あなたは私、私はあなた」——」（『文学』56巻3号、一九八八年）のような仕事も現れてきており、初期のらいてうの参拝や「降神」体験、オカルティズムへの接近、昭和期の大本教への関与等に触れて、「らいてうの身体には、あるいは「降神」的シャーマニズムの方がより深く反響していた」のではないかとの指摘もなされている。

こうした試みは、一九八〇年代の後半から、より明確な方法意識にもとづいて取り組まれつつあるように見え、その仕事を目につくまま羅列的に挙げれば以下のようなものである。

荻野美穂「性差の歴史学——女性史の再生のために」（『思想』七六八号、一九八八年）、荻野美穂他「制度としての〈女〉——性・産・家族の比較社会史——」（前出）、上野千鶴子「開化セクソロジー」（前出）、牟田和恵「戦略としての女——明治・大正の『女の言説』を巡って——」（前出）、荻野美穂「身体史の射程——あるいは、何のために身体を語るのか」（『日本史研究』三六六号、一九九三年）、川村邦光「病める女——近代日本のセクソロジー研究へ向けて」（『現代思想』一九九二年六月）、『オトメの身体——女の近代とセクシュアリティ——』（紀伊国屋書店、一九九四年五月）、『特集Ⅱ子宮感覚』『i m a g o』（一九九二年九月）、古川誠「恋愛と性欲の第三帝国」（『現代思想』一九九三年七月）、佐々木英昭「新しい女」の到

来』(名古屋大学出版会、一九九四年十月)『ジェンダーの日本史』上・下、(東京大学出版会、一九九四年十一月、一九九五年一月)。

2

以上のような一連の試みは、その背景に流れている「知」の考古学/系譜学への志向にふさわしく、それぞれの専門領域を越えて進められつつあり、そのもたらすところも大きいと思われる。今後也是这样したアプローチが増えることは歓迎すべきことであるが、ここで気になった二、三の点を挙げておきたい。

その一つは、すでに荻野美穂が指摘している次のような点である。すなわち、身体や性といった問題を研究の文脈に取り込むさいに、これまでの男⇨普通、女⇨特殊といった「知」の枠組みを知らず知らずのうちに持ち込んでしまうことである。

そこでの研究者の「まなざし」は、「男の身体性」の解析へとは向かわずに、またしても「女の身体」へと向かうこととなり、女の身体は装いを改めただけの「新奇でエキサイティングなテーマ」としてもはやされ、ねめまわされる」(荻野は前出の『image』「子宮感覚」特集中の論文を例としてあげている)といったことにもなりかねない。

こうした新しい試みが、「女の身体のあらたな客体化のための口実」へと読み換えられてしまわないためには、荻野の提言のように、男性研究者自身が、自らの性がいかなる「歴史的素材によって織りあげられているのか」を自問しつつ歴史観や世界像を整理し直して

いくという覚悟が必要になるだろう。

二つ目は、牟田が指摘する「処女」「貞操」という語の意味変容にまつわる問題についての若干の疑問である。以下にその部分を示してみる。

牟田はまず、「処女」の語の明治初年ごろの用法として『全国民事慣例類集』の次のような記述、すなわち「婚姻セサル前処女ニシテ出産スル事」をあげ、そこでの「処女」が「家に処(い)る未婚の娘」であったことを示す。

また、「貞操」の語も元来は「特定の対象に操立てすること」であり、現代のように「異性関係の純潔を保持すること」とは異なる意味で用いられていたことを『婦女鑑』と明治十年の『朝野新聞』紙上の「貞婦」をめぐる論争、二十九年の福沢諭吉の「婦人の再婚」等の言説の中から指摘する。

そして、「元来このような言葉であった『処女』『貞操』が、明治末年から大正初期にかけて、現代的な意味合いに変化するとともに、女性の一生や人生におけるキーワードとして登場する」と述べているが、ここでの時間的な飛躍にはやや唐突な印象がある。

すなわち、牟田が提示する明治初年の「処女」の用法から大正初年の「処女論争」とのあいだには約四十年の空白があり、「貞節」「貞操」についても、少なくとも明治二十九年の福沢諭吉の用語法から明治四十年代の意味変容への移行のプロセスについては語られていない。

そして、この部分に続けてすぐに、「まず、『処女』の語は直接に

は用いていないけれども、処女性を崇拜し『処女』を特殊に有意味化する発想は与謝野晶子の作品に見ることができるとして明治三十八年の晶子の歌に言及した上で、大正初年の『青鞥』における「処女論争」へと筆を移し、「ここで表れた言説にわれわれははつきりと、当時の最も先進的な女性たちが抱くに至っていた『処女』觀念の構造を理解することができる」と断定した上で論を進める。

牟田の論文が先端的な〈女〉の言説の陥穽を指摘する意図のもとに書かれたものである以上仕方のないことかもしれないが、こうした文脈の上では、「処女性を崇拜し『処女』を特殊に有意味化する発想」や意味が「新しい女」によって日本語の意味連関の中に初めて持ち込まれたかのように読めてしまうのではないか。

当時の用語法を詳しくあたったわけではないので偉そうなことは言えないが、私自身は少なくとも牟田の言う「明治末年から大正初期」よりもかなり早い時期に、キリスト教との接触によってこうした意味変容が生じていたのではないかと考えている。思いつくままにあげてみると、たとえば北村透谷の「処女の純潔を論ず」は、明治二十五年十月に書かれたものだが、そこにはすでに次のような記述がある。

「天地愛好すべき物多し、而して尤も愛好すべきは処女の純潔なるかな。もし黄金、琉璃、真珠を尊とせば、処女の純潔は人界に於ける黄金、琉璃、真珠なり。(中略)もし世路を荆棘の埋むところとせば、処女の純潔は無害無夷にして荊中に点ずる百合花とや言はむ」(『白表・女学雑誌』)

以上のような透谷の「処女賛美」は、「恋愛は人生の秘輪なり」に代表される神聖恋愛観と表裏一体をなすものであり、透谷のみならず当時の知識青年たちは何らかのかたちでキリスト教の影響下にあったから、「靈」に拠る「恋愛」を賛美して「肉」に拠る「春心」を貶める靈肉二元の性愛観は、明治三十年代にはすでに相当広く浸透していたはずである。

ここでの「自由恋愛」の理想は、おのずとそこに「肉」の問題を随伴しており、「処女・貞操論争」中の「此頃よく性の解放とか肉の解放とか云ふ事を聞かされる」(『生きる事と貞操』と『青鞥』、大正三年十二月)という安田皐月の言葉に見られるような、セクシュアリティ領域における一種の無秩序状態が発生していたことが推察される。

ただし、牟田の指摘するように、大正初年の「処女論争」の時点で、「処女」の語が「性交の経験のない女子の総称」という意味連関において世間に流通していたことは確かだろう。生田花世、安田皐月、平塚らいてう、伊藤野枝らのいわゆる「新しい女」たちがそれをひとたび受入れ、「無知な無自覚な女性」の中にある「在来のいわゆる婦人道德觀念中の一」(らいてう)というかたちではあるにせよ、所与のものとして使用していたこともまた疑えない。

そして、同時にこうした「処女」「貞操」の意味づけに対し、彼女たちが何らかの違和を感じ、そこからの〈差異〉を作り出そうとする身ぶりが、「貞操」を「自己の全生命」とし、「私が私を生かす。私が生きて居る」という「誇」の証しとするような安田皐月の興奮

した「絶叫」から、「婦人の中心生命である恋愛」と「性的生活のさらに自然な健全な発達」のためという条件付きで「処女の真値」を認めるらいてう、むしろバージニティを「全然無視する」という傾きを見せる伊藤野枝までの言説の過剰を生み出しているわけである。

3

当時者たちにとって「戦略」として意識されていたこうした「処女」をめぐる言説の緻密化、有意味化、特権化が、すでに女性のセクシュアリティの「物象化」「囲い込み」の契機をはらんでいたという牟田の指摘は的確であるし、内部にあった理想としての「処女」「貞操」の理念が、「あたかも女性の外部にあって女性の運命を決し、女性の生全体を支配するもの」へと反転し、やがては女の身体「性器化」から「純潔＝純血イデオロギー」(川村)との内通、結託へと至りつくという歴史の見取り図も巨視的にはまったく正しいと思われる。

しかし、さらに言えば、それは単純な「反転」といった正／反のベクトルや「必然」といった単線的な帰結としてあったのではないし、ましてや彼女たちの言説そのものが現代的な意味合いにおける「処女」の固定的な「起源」などではないということを改めて確認しておくことは牟田の本来の意図とも矛盾しないはずである。

なぜあえてこのような点を強調するかといえば、牟田の取り上げた「新しい女」に代表されるような突出した女性たちの言説と川村

邦光の対象とするいわゆる「名も無き乙女たち」の「通俗」の言説とのあいだの差異を取り扱うさいのちよっとした「手ざわ」について感ずるところがあったからである。

たとえば、川村は「野枝は『純潔』イデオロギーとは無縁だったし、はなから無視していた」として、『ヴィクトリア時代の身体感覚』の身にしみこんだ近代主義者、「ブルジョワ的な性道徳の信奉者」、「母性主義者」としての「らいてう・晶子」と「野枝」の身体を暗に差異化する。

抑圧／解放といった二元的な図式から脱しようとする川村自身の意図に反することであることを承知の上であえて言うのだが、このレトリックの背後には無意識のうちに性や官能の上での「窮屈な近代的身体」／「開放的な自然な身体」という対比が紛れ込んでおり、それが、「ストイック」ならいてう・晶子と「奔放」な野枝の附わけ、さらには「名もなき庶民」としてのバイタリティー溢れる「オトメたち」との線引の衝動へと連なっているのではないか。

また、同様の手つきは先述の佐々木英昭にも見られる。すなわち「らいてうがその到来を求めた『真に新しい女』とは、出発期において見る限り、上述の如き文脈(現実から遊離した観念的な神秘ではなく現実其儘の神秘、というらいてうのめざす理想的境地をさす)における「真の現実家」としての「神秘家」以外ではなく、そこには、女権の拡張云々の近代主義的な発想は全く見出されないものである」(注記、傍点筆者)として、初期のらいてうを「近代主義的発想」と「シャーマニズムの身体」とに切り分けるような手つきが

それである。

むしろ私は、らいてうのシャーマニズムへの接近は、当時の多くの青年たちと同様、その背後の近代主義的な諸価値との激しい葛藤と混乱にさらされることによって生み出されたものと考えている。

これは、らいてうの女子大学時代のデカルトからニーチェ、シヨウペンハウエル、コント、ジェイムズのプラグマティズム、進化論等々の膨大な読書リストからもたやすく推測されることである。

そして、らいてうがこの時点で手に入れたと信じた、性を超越した「真の我」は、森田草平との「煤煙事件」という「性」と「愛」の交錯する現実の場に持ち込まれ、いともたやすく崩れ去ったと思われる。

ここではむしろ、スタティックな「性」というより、「関係」としての、あるいは「力」の行使としての「性交」が問題となってくるだろう。一人の女にとって「状況」と「性交」は経験的には同義である。男たちにとっての「性交」は、自由恋愛に当然付随すべき「自然」な代償であるが、女たちにとっては、それにとまなう「性交」＝「男による女の所有」という社会的かつ「不自然」な意味づけをも受入れなければならないというジレンマを含んでいる。

森田草平に待合に連れていかれ、「性交」を迫られたときにらいてうが発した「わたくしは女でも男でもない」という謎めいた言葉は、このときらいてうがどのような「力の場」におかれていたかを解く鍵である。ここには「男の欲望を飛び越える方法」としての「処女」「貞操」が夢想される契機があり、「霊」と「肉」、「愛」と

「性」のあいだの意味の裂け目に落ち込んでしまった、当時の新しい女たちの最大のアポリアがあったはずである。

改めて言うまでもなく、われわれが生きている「近代的身体」がいかに「窮屈」なものであるにせよ、それ以外のどこかにコンテキストぬきの「自由な身体」があるわけではない。らいてうら新しい女たちの言説が、「純潔イデオロギー」と「結託」していたことは疑えないとしても、われわれが知りたいのはその「結果」や外在的な「事実」の輪郭ではなく、なぜ、いかにしてといういきさつ、そのプロセスそのものではなかったか。

ここでは、彼女たちの言説を孤立した文脈でとらえるのではなく、同時代の様々な性をめぐる言説との関係の網の目の中に置き戻し、そこにおける「差異」のせめぎあう「力」の場を想定しつつ、性と愛の結節点としての「生きられた身体」のリアリティを浮かび上がらせる必要があるのではないだろうか。

以上に見るように、「新しい女」のみならず、〈平塚らいてう〉という身体をめぐる問題だけをとってみてもその説明は十分とはいえない。エレン・ケイの影響下で、恋愛至上主義、母性主義といった近代主義的な思考によってきれいに刈り込まれ、整理された観のある言説以前の、いわば混沌とした領域に立ち入って、今日的な観点からその歴史的位相を明らかにするという仕事はむしろ今後に残されているといえるべきかもしれない。

今、何故漱石か

伊 豆 利 彦

漱石は千円札に刷り込まれて国民に親しい作家だが、それだけではなく、今の日本で最も広く読まれている作家ではないかと思う。岩波文庫でも新潮文庫でも、角川その他の文庫でも漱石の作品はさまざまに出版され、さまざまな読者にさまざまに読まれている。岩波文庫には、評論集や書簡集もあり、筑摩書房では文庫版の全集と称するものまで出している。漱石はいつでもでも手軽に読むことができる作家であり、それだけ国民の間に浸透しているといえるのであろう。それだけではなく、岩波書店から新しく刊行された新版の全集は、出来るだけ自筆原稿に忠実な全集ということもあって、岩波だけでも戦後三度目なのに三万七千の読者があるという。

漱石研究も異常なほど盛んである。『漱石研究』というような漱石研究専門の雑誌が出て、創刊号は初版三千部が売り切れて、二千部増刷されたという。『文学』とか『解釈と鑑賞』、『国文学』というような雑誌でも毎年のように漱石特集が組まれる。本誌をはじめ『日本文学』などの学会機関誌、大学の紀要類に投稿、掲載される

論文も漱石関係が群を抜いて多い。単行本の研究書も年々数え上げるのが困難なほど出版されている。そして、漱石に関する発言者は日本文学研究者に限らず、外国文学研究者、作家、評論家、心理学者、精神医学者等々、各方面に及んでいる。さらには、国境を越えて世界各国で読まれ、研究されている。つまり、漱石は学界の枠を超えて研究され、論じられているのである。

漱石は森田草平に宛てて「余は吾文を以て百代の後に伝へんとするの野心家なり」と書き、狩野亨吉に宛てて「どの位人が自分の感化を受けて、どの位自分が社会的分子となって未来の青年の肉や血となって生存し得るかをためして見たい」と書いた。朝日新聞入社直後には「文芸の哲学的基礎」と題して「文学を生命とする者」の覚悟を語り、「自分が真の意味において一代に伝わり、後世に伝わって、始めて我々が文芸に従事することの閑事業でない事を自覚するのであります。始めて自己が一個人でない、社会全体の精神の一部分であると云う事実を意識するのであります。始めて文芸が世道

人心に至大の關係があることを悟るのであります」と述べた。漱石は、文学は如何に生くべきかを追求するものだという見解を繰り返し、修善寺の大患の後、再び小説の筆を取り始めるにあたって書いた『彼岸過迄』の序文では、「(自分の読者は)文壇の裏通りも露地も覗いた経験はあるまい。全くたゞの人間として大自然の空氣を眞率に呼吸しつゝ、穩当に生息してゐる丈だらう」「是等の教育ある且尋常なる士人の前にわが作物を公にし得る自分を幸福と信じてゐる」と述べた。今日の漱石文学の「繁盛」は「百年の後」に生きることを求めた漱石の願いの実現と見るべきだろうか。

今考えて見ると、漱石が私の内部に深く生き始めたのは一九五〇年代半ば頃からである。朝鮮戦争後のいわゆる挫折の時代、大江健三郎の『われらの時代』、石原慎太郎の『太陽の季節』の時代である。そして六〇年安保闘争の高揚と挫折があった。このような時代に私を励まし力づけて、生きる力を与えてくれたのは漱石と魯迅であった。私は漱石に「絶望の虚妄なることは正に希望と相同じい」という魯迅に通じるものを見出し、それを支えに、六〇年代〈高度経済成長〉の暗い時代を生きた。大学が大きく揺れ動いた一九七〇年前後の時代、私は大学教師としてその渦の真つ只中に巻き込まれて行ったが、その時も、私を支えたのは漱石と魯迅であった。

七十年代以後、日本は「経済大国」として「繁栄」を誇り、「豊かな社会」を謳歌した。しかし、戦後五十年の今は、国際的にも国内的にも、戦後に始まった一つの時代の終りを切実に思わせる事件が続出している。ソ連・東欧の社会主義体制が崩壊しただけでなく、

唯一の巨大国家として残り、世界の一国支配を旨とするアメリカも深刻な行き詰まりに直面し、それが新しい緊張を生み出している。湾岸戦争以後、各地で地域紛争が激化し、世界はいっそう混沌として、危機的様相を深めている。アメリカの貿易赤字の巨大化、異常な円高ドル安、長引く不況、日米経済摩擦の激化等々、日本経済も急速に追い詰められ、資本の海外進出と自衛隊の海外派兵の推進が、私たちの不安を強めている。しかも、政官財の醜悪な結合による政治の腐敗と混迷は深刻を極め、政府も国会も半身不随で、現実に対する対応能力を失っている。政治に対する国民の不信は深刻で、未来に対する絶望的、虚無的な気分を強め、ファシズム台頭の危険さえ思わせるに至った。自殺する子どもを続出させるようなじめのひろがりは、日本社会の暗さの露出であるように思われる。そこに阪神大震災とオウム事件が相次いで起こり、近代都市文明の基盤の脆弱さ、不安定さ、危険さを暴露し、国家とは何か、文明とは何か、人間とは何か等々という根本的な問いを強烈につきつけたのである。戦争の時代に生まれ、敗戦前後に青春を迎え、戦後の現実を生きて、今、刻々と死に向かって歩いていく私には、自分の生涯と日本の歴史が重なり合い、混じりあって、これが日本なのか、これが人間なのか、これが自分なのかと奇妙な感慨にとらえられる。世界も変わり、日本も変わり、私も変わった。そして、これからどう変わるか分からない。死ぬことだけはたしかだが、それまでの残り少ない年月をどのように生きて、どのように死ぬか。それが分からない。分かっているようで分からない。

しかしまた一方で、変わったように見えるのは上辺だけで、本当は何も変わってはいないのではなからうかという思いがするの事も事実である。戦前の五十年と戦後の五十年、日本は同じようにあわただしく、無理に無理を重ね、馬車馬のように前へ前へとひた走りた走って、破滅の淵へと突進しているのではないか。漱石の時代も、戦争の時代も、戦後も現在も少しも変わっていないという思いがしてならない。そして私の内部に再び新しく、「自然の制裁」を思い、「世界滅却の日」を見つめ、「いかに生きるか」を追求して、たえず「人間とは何か」を問い続けた漱石の文学がよみがえって来る。私は漱石に今を読み、今に漱石を読む。去年、思いもかけず横浜の市長選挙に立候補しなければならなくなった時、私を決意させたのは漱石であり、選挙運動期間中も、くりかえし漱石について語らずにいられなかった。

島田雅彦は『漱石を書く』（一九九三年二月岩波新書）で「不思議なことに戦争や動乱のさなか、あるいは文明の歴史の転換点にあって、漱石は光芒を放つ。一九八九年のヨーロッパ、ソ連、中国での大変動から一九九一年の湾岸戦争を経て今日に至るまでのあいだ、漱石は読み直しのブームに湧いている。大岡昇平によれば、漱石が流行するのは動乱の時が多いという。その動乱とは日本の国家を巻き込み、日本人として、いや個人としての原理が問われる事態といえ換えることもできる。いかなれば、日本人が自省したり、無我夢中になったり、外部に向かって何らかの論理的主張をしなければならなくなった時、漱石は一つの装置として機能する」と述べている。

小森陽一は朝日新聞（一九九三年三月八日）に「世紀末、読み直される漱石」と題して、島田雅彦の『彼岸先生』、水島美苗の『統明暗』、小島信夫の『夏目漱石を読む』などを取り上げ、「一九九〇年にあらわれた作家たちの発言や実践と、それまでの『漱石論』との間には、『漱石』とのかかわり方をめぐって、ある決定的な落差がある」と述べている。小森は『漱石』について論じるのでなく、「漱石」を生きたることの必要を言い、柄谷行人との対談に触れて、柄谷の『漱石論集成』（一九九二年五月第三文明社）は「自らが創り出した『漱石』像を捨てるために編まれている」と言う。『漱石』の言葉のただなかに現在を生きた自分の身をおいて、新たな探究をはじめている」と言うのである。「私たちは、『漱石』の小説も、文明批評も、文学批評も、すべて現代の問題であることを実感した。あるいは『漱石』の言葉と認識を、先入観を捨ててその文字通りの意味において捉えることによって、二十世紀末の最も重要な課題が見えてくることを実感した」と言い、『漱石』を生きた、ということでは、産業資本主義と科学文明、近代の国民国家と戦争、メディアと政治、言語と文学、そしてその中で生き死にする近代の個人について一気になおかつトータルに、原理的に考えたいということにほかならない」と言うのである。

小森は「総力討論 漱石の『こころ』（一九九四年一月翰林書房）所収の一九九二年七月に行われたシンポジウムで、日本の近代文学の研究者が自己の「立脚基盤そのものも解体して行く」必要がある」と言い、現在の学界的自閉的、自己満足的な状況を批判しているが、

その根底には、激しく動く時代の現実にあつて自分自身の生存と言説の根底が解体するという切実な自覚があつたと思う。この自覚が、一切が激動する時代を生きて、自己が根底から破壊され、依り頼む一切を見失う所から、たえず新しく出発しなければならなかつた漱石、漢学でいう「文学」と英文学の「文学」との落差を直視しながら、自力で文学概念を樹立し、「自己本位」という不安と孤独の道を歩かなければならなかつた漱石に目を新しく開かせたのだと思う。

敗戦の時代に青春を迎え、自己の立脚基盤そのものの解体の中に自己を形成しなければならなかつた、いわばすれっからしの年老いた私でさえ、今の時代には心を揺り動かされる。まして、一九五〇年代に生まれ、ただ、成長と発展あるのみと思わせるような「繁栄の時代」、「バブル」と「幻影」の時代に自己を形成した小森の世代は、今はじめて、一切を破壊してかえりみないような残酷な時代のはじまりに直面し、自己の立脚基盤の崩壊を自覚したのである。小森はこの自覚に立つて根本的に発想を転換し、新しく出発し直すことを宣言している。彼等が今の時代から受ける衝撃は、私達に比してはるかに新鮮であり、強烈であると思う。しかし、彼等はすでにもう若くはない。彼等の後にはさらに若い世代、今はじまつたこの解体・崩壊の時代に自己を形成しなければならぬ世代が大量に続いている。彼等の新しい主張が新しい漱石研究、近代文学研究の状況を切り開くことを期待せずにはいられない。

ところで、この小森の発言に対して『漱石研究』創刊号で、酒井英行が自分も自分なりに『漱石』を生きている」つもりだが、小

森の物差しによれば九〇年以前の『漱石』について論じる「漱石論ということになるのだろう」と述べている。『漱石』を生きている」ことをめぐつてもさまざまな考え方があつたわけで、清水孝純「漱石

その反オイディプス的世界」(一九九三年十月翰林書房)、中村完「漱石空間」(一九九三年十二月有精堂)、重松泰雄「漱石 その歷程」(一九九四年三月おうふう刊)、佐藤泰正「漱石以後」(一九九四年四月翰林書房)、久保田芳太郎「漱石 その志向するもの」(一九九四年十二月三弥井書店)等、ここ一年あまりの間に相次いで刊行された私と同世代の著者たちによる漱石論は、それぞれに長年にわたつて「漱石」を生きて来た成果をまとめたものである。これらの著者は、漱石の全作品を断簡零墨に至るまで繰り返し読み、漱石に自己を発見し、自己に漱石を発見する往復運動の中に、漱石によって自身自身を新しくすると同時に、そのことによって自身の漱石像を新しくする運動を続けて来た。個別の作品を論じて、作品を作家から切り離し、自己完結的なものとして論ずるのでなく、その精緻な作品の読みも、漱石の精神の運動、書くという行為の追求として展開された。

これに対して小森は漱石が生きた時代、漱石を取り巻く外部世界、その言説の場としての社会的、文化的、言語的空間を重視する。自分の生きる時代に浸透されながら時代と戦う戦いとして、漱石の「書く」という行為はあつた。『漱石』を生きている」ということは、漱石を読むことによつて漱石の生きた時代を生き、漱石の戦いを発見することであり、この「漱石」を受け継いで、「現代」という時

代と戦うということであろう。この戦いによって、漱石はさらに新しい生命をもって現代によみがえる。この「漱石」を追究し、現代という時代との戦いとして、この「漱石」を「書く」。これが研究者として「漱石」を「生きる」ということなのだと思う。

もとより、それは直接に政治的な戦いではない。漱石の戦いは「言語」の戦いであり、時代の言語状況との戦い、あらゆる「制度的言語」「権威的言語」の支配に対する戦いであった。ひとつの「制度的言語」を脱することがもうひとつの「制度的言語」に回収されることであつてはならない。漱石はたえず自己の「立脚基盤」の解体と喪失に身をさらす所に、その「自己本位」を貫き、「文学」創造の道を切り開いて行つた。漱石における「書く」という行為、「文学」＝「言語」の戦いは、「現実」と密接にかかわり、「現実」に浸透されながら、「現実」を超えるところに成立する。そのことによってそれは一層「現実的」なのである。柄谷行人は漱石における「言語」の問題、その現実との関わり方の根源からの究明が現代における最も本質的な戦いだと主張し、漱石における「文」の問題や「写生文」「ユーモア」の問題に新しい光を当てている。『漱石論集成』（前出）の刊行と相前後して、一九九二年五月の『群像』臨時増刊号にかなり長文の「漱石論」を発表したが、この新しい漱石論の根底には同誌同号の高橋源一郎との対談で語られたように、湾岸戦争に対する抗議行動など、時代そのものと戦う強い決意がある。その戦いとして漱石における「言語」の問題を根底から問い直すようとしているのである。

小森と石原千秋が編集者になって一九九三年十月に『漱石研究』を創刊し、創刊号を「漱石と世紀末」特集として、柄谷と三人の対談を掲載しているのは、このような新しい漱石研究の場を作ろうとする欲求の現れであつたらう。漱石は世紀末の日本で成長し、二十世紀をロンドンで迎えた。世紀末の世界の波瀾を一身に受けて自己の文学を形成し、二十世紀の初頭、日本では明治の末期を文学者として生きた漱石を、今、二十世紀末のすべてが解体する危機の時代を生きる視点でとらえ直すのである。

漱石の作品を作家からも時代からも切り離し自己完結的なものとしてあれこれ論ずることにどれほどの意味があるろう。そのような研究が氾濫しているのは、今の学校制度に基礎を置く学界のあり方と関係があるのではないだろうか。私達は漱石の作品のために漱石を読むのではないし、漱石のために漱石を読むのではない。「今を生きる」人間として、「今を生きる」ために漱石を読む。「文学を生命とする者」としてまともに時代を生きて、「今を生きる」ために漱石を読む。「文学を生命とする者」としてまともに時代を生きて、どこにも自己の安定する落ち着き場所を見出すことができなかつた漱石の作品が、今に生きる「人間」の発見として読まれ、その「文学」が根底から問い直されるなら、その時、漱石の研究は狭い自閉的な学界の枠を越えて、広く現代に生きるものとなるだろう。

しかし、島田雅彦の『漱石を書く』（前出）も意図は積極的だが、内容は思ったより平凡だった。『漱石研究』も、注目すべき問題提起はあつたが、題目の新鮮さに十分答える内容にはなっていない。

小森や石原の論文自体が、本誌前号の中山昭彦の展望『漱石梗概学派』批判序説』で指摘されたような欠陥を免れてはいないと思う。しかし、問題は基本的な方向にある。新しい方向が見出されれば、これまでの「研究」に氾濫する断片的な知識や情報も新しくよみかえるだろう。

今は漱石研究の花盛りのように、多種多様な論稿が月々教え切れないほど出ていて、よほどの専門家でもとても読み尽くすことは出来ないと思う。それらの多くは小森の批判する『漱石』について論じる」もので、断片的な知識や思いつきに固執し、必要以上に新しさを誇示して、こじつけ、ねじまげに墮していると思われるものも少なくなかった。漱石を明らかにするよりは、自己をあらわしたいという思いの方が先行しているのである。

比較文学的研究は一種流行の感さえあり、漱石の蔵書の書き込みやアンダーラインの部分を精密に検討する努力などは貴重だと思つた。しかし、漱石は西洋の文学に学ぶと同時に、それを越えた所に自己の文学を表現した。漱石が学んだ西洋の文学の粹の中に漱石を閉じ込めるなら、それは漱石の歪曲になる。モデルの研究も同様である。しかし、そうした問題があるにしても、今の漱石研究の盛況からは多くのことを教えられた。一つ一つ数え上げる余裕を失つたが、たとえば尹相仁の『世紀末と漱石』、佐々木英昭の『新しい女』の到来』などは、多くのことを教えてくれる力作だと思つた。

漱石は死を目前に控え、『明暗』を書き綴っていた時期に、若い芥川龍之介と久米正雄に宛てて、「君方は能く本を読むから感心で

す。しかもそれを軽蔑し得るために読むんだから偉い」「世の中は根氣の前に頭を下げる事を知つてゐますが、火花の前には一瞬の記憶しか与へてくれません。うん／＼死ぬ迄押すのです。それ丈です。決して相手を拵へてそれを押しては不可せん。相手はいくらでも後から後からと出て来ます。さうして吾々を悩ませます。牛は超然として押して行くのです。何を押すかと聞くなら申します。人間を押すのです。文士を押すではありません」(一九一六年八月二四日)と書いた。ともすれば絶望的になりがちな私ではあるが、今の新しい動向に期待している。

(一九九五年六月一六日)

漱石研究の展望

—— ツインピークス・ミーズム・繁殖 ——

関 谷 由美子

漱石研究全般の現況を視野に収めようとするればあまりに視界が茫漠とする。それに元来、生あるものを腑分け、解剖、整合する作業は不得手でもあるうえに、体質的に絶対に理解し難い言説というものもあるわけなのである。したがってみずからの救い難い恣意性を限定するためにも、最近の私的な関心でもある『夢十夜』を中心に、一九九〇年以降の論考を適宜ピックアップして所感を述べ、展望として思う。

過去を振り返ると、『夢十夜』への関心が「第三夜」に集中し、その考察によって作品の全体像、あるいは漱石像のある一面へと敷衍されるといふ一つの態度があった。この傾向は、今や「第三夜」から「第十夜」へと移った感がある。伊相仁『世紀末と漱石』（岩波書店）所収の「絵画と想像力——『夢十夜』の場合」は、芳賀徹『絵画の領分』に連なるものである。タイトルの示す如く、西欧絵画との比較検討を通じて『第十夜』は、『レイディ・リリス』のような肉感的な美人画に、ゴヤがつくり出す人間の獣性を描いたグロ

テスクな画面を重ねたような世界」と、この夢のグロテスクさが絵画的に説明される。芳川泰久『漱石論——鏡あるいは夢の書法』（河出書房新社）所収の「夢の書方」も「第十夜」の緻密な分析であるが、間テクニスト的な方法と位置付けはユニークなものであつて、この点、前号の中山昭彦氏の芳川論文への批判とは考えを異にする、芳川氏はまず『文明開化』の名のもとに熱力学的なパラダイムを導入しようとした明治という時代」の「熱力学的なテクニストの産出者」として漱石を捉え、「汽車や火山や鉱山や風呂」など、漱石のテクニストの中の「熱力学的パラダイムの浸透」を指摘する。例えば「山路を登りながら、かう考へた。」という一文の重要さは、その後「続く人生論風な感慨に比すべくもなく、〈登る〉という行為が示す「高低差」（＝位置エネルギー）という「古典力学的フィールド」を提示し、それが温泉場へと結びつくことで「古典力学的パラダイムから熱力学的パラダイムへの変換をすでに予告している」と解説されるのである。「われわれが読み取らねばならないのは、画

工の口をついて出る芸術的感興でもなければ、春風駘蕩とした気分でもない。そのような物語の風土のたゞ中で、高低差から温度差へのエネルギーの受渡しが行なわれているという点なのだ。」という提言には、そんなことを言われても困ってしまう、と思いつながらも新しい史的観点から次々に示されるテクストの読み換えには目を見張らされるものがあつた。氏は漱石のテクストの中の「汽車や電車は、熱力学的パラダイムという歴史的符牒でありながら、テクストの開始や終了にかかわるという意味で文字通りテクスチュアルな符牒でもある」ことを、具体的な表現に即して明らかにしてゆく。すなわち『草枕』『眞美人草』『三四郎』『行人』『明暗』などに「汽車・鼻・果実」という隣接組織が反復して表われていることを指摘し、長編小説の中では部分的に機能していたそれらの符牒が、「そのまま独立した作品となつている」のが『夢十夜』である、ということになる。この前提から「絶望の天辺で演じられる光景は、鼻と果実の隣接によって可能となる、すぐれて男女の性的な光景なのだ」という解釈が導かれる。芳川氏が繰り返し強調するのは「汽車・鼻・果実」という、それぞれの〈符牒〉が、それぞれが担う象徴性を発揮するのではなく、あくまで三つの隣接関係においてのみそれぞれの象徴性を極立たせているということなのである。すなわち氏がロマン・ヤコブソンの説を引用していることから明らかなように、氏の漱石論の斬新さは「古典力学的パラダイム」から「熱力学的パラダイム」への歴史的転換という視点にクロスして、提喻的な、テクストにおける〈集合〉とも言うべきレトリックを発見し

ている点にあると思われ、それが新しい漱石像に結びつく可能性を見せている。

作品という枠組を起えて、〈漱石〉という言葉現象の全体を一つのテクストとして読み解こうとする芳川氏の挑発的な漱石論の一方で、〈作者対読者〉という既存の枠組みを溶融し、〈生成する読者〉という理念のもとに『夢十夜』を読もうとするのが渡辺直巳『読者生成論——汎フロイディズム批評序説』（思潮社）所収の「序章汎フロイディズム批評のために——『夢十夜』の楽譜」である。氏はタイトル示す如く、文学批評とは「正解を欠いた『夢判断』と酷似するかもしれない」という方法上の立場から、作品分析を「対話を通して患者と分析者とが一体化する」過程に喩えるのである。すなわち、『いま・ここ』で書かれ（読まれ）てゆく言葉のひとつひとつのイメージの逐一を、次の言葉、次のイメージへの不断の『前置き』とみなすこと。さらには、その流れを、作品じしんによるみずからへの不断に可変的な『分析』と想定すること。」という〈作品・読者〉一体化を実現しつつ自由な観念連合がたどられるわけである。またフロイディズム批評の必然として、テクストにおける「潜在的なもの」が自明の前提とされており、「第一夜」の、「禁断の恋」における「強い抑圧」が「事物の表情に深く両義的な分裂」を与えている事実を解析し、男が百合の花に接吻する彼岸の光景が「彼岸での充足を担うかみえると同時に、此岸への懲罰としてある『女』の死」という両義性へと連関するのであり、後者の「懲罰」の方が「第二夜」「第三夜」への「前置き」となる、という展

開である。「第三夜」の分析はことにユニークである。森の奥に子宮・降りしきる雨に水子・そして「百年」という期間の符合によって「第一夜」が再度招換され、第一夜の男女の「百年」後に仮託された此岸の秘事のなせる「罪、すなわち「墮胎」が示唆される。「夢判断」的な連想によって個々の夢の枠組は越えられ、もう一つの（潜在的な夢）の物語が紡がれてゆく手際は、いささか強引ながら（絶えず生成する過剰な読者）の面目が躍如としている。またバルトにならって『夢十夜』の楽譜化（！）も試みられている、まさに（開かれた）文学論なのである。

仏教思想・禅思想に裏付けられた哲学的考察による、山田晃『夢十夜参究』（朝日書林）も是非紹介したいものの一つである。「一度で見尽せなかったものは、二度、三度と訪ねるうちに必ず見えてくる。（略）読む手間のかけ過ぎはないはずだ。」という自信に満ちた言葉の通り、十夜の夢のことごとくが、難無くしかも緻密に仏教哲学の宇宙に翹めとられており、氏の仏教思想への造詣の深さがしのばれる。例えば「第二夜」は「文中左右の弁別がくどく出る」こと、「刀剣は左脇に置くのが作法である」のに侍が「刀を『右脇へ引きつけて置いて、それから全伽を組んだ』、『ぐつと束を握って、赤い鞘を向へ払つたら、冷たい刃が一度に暗い部屋で光つた。』のくだりの、短刀の置き方の上下が逆になっていること、さらに「鞘を向うに払うということは無作法かつ不経済の骨頂」などの考察から、この侍が「夢中の自覚だけの俄か侍」、実は「夢の主の近代人」であることが論証されてゆく過程には、眼光紙背に徹するような、氏

のテキストに対する姿勢が想像できた。すなわち「第二夜」は「無門関」を粗忽に読みかじった書生の夢」ということになるのである。氏は「無門関」を援用しながらこの「俄か侍」の坐禅の実相を明らかにしてゆく。そして終行、「はつと思つた。右の手をすぐ短刀に掛けた。時計が二つ目をチーンと打つた。」の二つの鐘の意味の違いを述べて、禅的な結論が導かれる論理展開は、テキストの一行一行の揺ぎない重さを感じさせるものであり集中の白眉と思われた。「第十夜」まで、このような仏教的想像力に基づく手堅い読みが展開されるわけで、笹渕友一『夏目漱石——「夢十夜」論ほか——』なども思い出されはしたが、一つの世界観の徹底による読解の迫力ある面白さを満喫できた。

『夢十夜』をある統一的な主題のもとに縦断的に解説しようとすると試みは、早く柏原啓一、石原千秋、石井和夫などにあったが、今取り上げてみたいのは石井和夫『夢十夜』の構成と主題——直線と円の饗宴——（『漱石研究』創刊号）の中の「第一夜」の解釈である。「第一夜」は、百合が「女の末期の言葉信じて待った結果、現われるのではなく、『女に欺されたのではなからうか』と疑った直後に、その反応として出現する」という文脈から、誓を破つたために男女に永久の別れが訪れる、という「伝承に流布した基本形態」の漱石的表现であること、またこのように「第一夜」を見るならば「第五夜」も全く同じ構造をもつこと、つまり女は男の心に瞬間顔を出した「天邪鬼」のために崖下へ転落させられたのであることが考察されている。以前、ある会合で、古典の研究者お二人から

「漱石を旧く読むことはできないものか」と問われたことがあるが、これを、日本の古典や伝承に潜流する哀感や恐怖、すなわち民族の心の根の部分が、漱石にどのような形で潜流しているかあるいはないのかという問と理解した。こうした古典学の立場からの自然な問に答え得る研究としては、すでに貴種流離譚などのモデルからの検討が試みられてはいるが、さらに多様な範形へと広げてゆくことで新しい研究のバースペクティブが可能であると右の石井論文は思わせた。例えば半藤一利は『続・漱石先生そな、もし』（文芸春秋社）の中で、明治四十五年五月、漱石が小林一茶の句二十七句を選んで記し、その一句一句に小川芋銭が俳画を添えた『三愚集』に触れて、漱石がその中の一句に、「一茶が五十七才の時、長女さとを亡くした際に詠んだ「露の身は露の身ながらさりながら」を選んでいることに注目して、〈露のいのち〉のような「日本人、いや東洋人独得の感覚」は、漱石の小説の中には「薤露行」を除けば「かなり丁寧にページを繰ってみたが」見当らなかつたと述べ、その一句に前年明治四十四年十一月五女雛子を失った「父漱石の嘆きの深さ」を氏は読み取っているのである。半藤氏が意味するような「日本人独得の感覚」が一人漱石に欠落しているはずもないのだが、それがどのような形で漱石の中に生き、また方法化されたかは、今後に期待される研究の鉱脈である。

また同じく『漱石研究』創刊号の佐々木充「手拭はいつ蛇になるか」は、寺田寅彦の「花火」、そして「絵本江戸風俗往来」などから、「第四夜」の「爺さん」の典拠として、実際に存在した江戸の

大道芸「籠拔」を紹介し「第四夜」に新しい照明を投げかけてもいる。このように見てくると、まさに方法の多様性と、それぞれの方法の習熟による素晴らしい成果があがっていると一言わなくてはならない。この状況に関して『日本文学』（一九九五年四月号）の加藤典洋「anythingとしての文学」が考えるヒントになった。「文学として読む」とはどういうことか」という大会テーマに対する氏の発言は、政治学や歴史学等の専門領域やその専門家をすべて something（何ものかー関谷注）とすると「本来この something 性をまぬがれたものとして文学をつかみたい。」「文学とは少なくとも他のものに対して自分をたてるものではない。それは何ものか、ではなくて何ものでもないもの、それを突きつめたものだと思えます」という部分に集約される。これが anything else としての文学であって、氏はそれを〈風景化〉とも呼ぶのである。この論に共感を覚え、さまざまのことを考えたが、この欄に関することだけを言えば、〈文学〉研究とはそもそも対象を〈anything else〉とみなすことが非常に困難なのではあるまいかということ、漱石研究の状況に一つのイメージすなわち〈風景〉を私に示唆してくれたということである。

すでに二年程前になるが「ツイインピクス現象」というものがあった、デビッド・リンチ監督のこの長大なドラマは短縮して映画化もされたのだが、犯罪の謎解きのドラマとしては極めてユニークなものであった。場所はツイインピクスと呼ばれるアメリカワシントン州の、ある僻村である。冒頭に猟奇的な殺人事件がおこる。村を

流れる川の中から若い女性の全裸死体が引き揚げられる。中央からFBIの捜査官も事件解明のためにやってくる。そして調査につれて村民の大部分が何らかの形でこの殺人事件に関わっていることが明らかにされてくる。確かに真犯人は存在したし事件には一応のケリがつけられる。しかしそのことはこの「ツインピークス」というドラマにとってほとんど意味をなさないということが肝心な点なのである。観客は「真相」や「真犯人」の解明によっては何のカタルシスも得られないようにこのドラマは成立している。FBI捜査官の調査によって明るみに出てきたのは、麻薬・暴力・男女の愛憎劇・近親相姦・村の歴史的事実とその因果関係など、無尽蔵の悪徳（便宜上そう呼ぶのだが）と顔魔が、閉ざされた空間の中に生起し増殖し、それぞれがあたかも事件解明のキイでもあるかのような「疑わしき」をもって、生き物の自律的な運動の如き景観をもって蠢くさまなのである。そして事件そのものはこうした隠微な村全体の水面下の犯罪的要素を凝固した所に幻想として湧出したかのように描かれるのである。映画化の際の宣伝文句にもなった「世界一美しい死体」のイメージが、事件とその「真相」との直接性をゆるやかに否定し「真相」を背景化する。デビッド・リンチの関心は明らかに「真相」≡ something ではなく、それ以外の anything else、すなわち悪徳や顔魔そのものの増殖性つまり「疑わしき」の響宴とその運動態に向けられている。それらが複雑に絡み合いながら主筋を限りなく逸脱し、逸脱することで逆に「惨劇」を示唆する、という構造なのである。このドラマが研究の現在と響き合うように思え

る。研究という「場」で、明らかにされるべき何ものか、よりも何をどう論ずるかという研究主体の芸やゲームが、運動として過剰に白熱している状況と言い得るのだ。そしてそれぞれの運動が、やはり何らかの形で、明らかにされるべき something と絡み合っていないことはないのである。紙幅が尽きたので詳細に語ることはできないが、平岡敏夫「無力感」と「共感」と」（前掲『漱石研究』の中で、研究の「立論自体のおもしろさ」が「漱石文学のおもしろさを代行している」といった傾向が現在の漱石研究にありはしないか。」と指摘されていたことも、研究の目標たる something の背景化が研究の「場」を一つの「風景」として氏に、感受させていることを示すものである。芹沢俊介の言わゆる、ナルシズムならぬ「ミーイズム」（『朝日新聞』「ウォッチ論潮」一九九五年五月三十日夕刊）という語がおそらくこの間の事情を説明し得るキイであるような気がする。そしてその功罪も今後の問題であろう。私としては、「繁殖」の詩人伊藤比呂美にならって「いやさか」と小声で言っておきたいと思う。

古雑誌の口絵を見る眼

中 島 国 彦

よく知られた名作よりも、多くの人々の注意を余り引かないと思える数ページの短文から、思わぬ想像力をかき立たせられることが、時々ある。必要があつて筑摩書房版『三好達治全集9』を繰っていた時、随筆集『風蕭々』(一九四二)所収の短文『古雑誌の口絵』に出会い、三好達治が小学生時代に古雑誌の口絵の蒐集に熱をあげていたことを知り、新鮮な印象を持った。達治が大阪の朝小学校に転校したのは一九一一年(明治44)、その少し後に学校で流行した遊びについて、こう書く。

古雑誌は、縁日の夜店へ出かけて漁るのである。『少年世界』、『少女之友』、『中学世界』、『女学世界』、雑誌の種類は何でもさういふ数種のものであつた。(中略)その楽しさは今から思ひ出してもう一度さういふ場合のある気持ちをも味つてみたいと思ふほどのものであつた。

珍しい程の高揚した口調だが、すぐ次に、「当時私達に最も喜ばれた画家は竹久夢二と大下藤治郎の二人であつた」とあるのを見て、水彩画家大下藤次郎(一九一・一〇・一〇歿)の温和な色彩の風景画が当時の若者に与えた影響の深さを改めて感じた。達治は、藤次郎を好むのは、「真実な、言ふべくはまた根柢の深い、一種聖なる愛情」とまで言う。

透明で硬質な抒情が根底に流れる『測量船』(一九三〇)の詩人三好達治が言葉で示した自然のあり様と、藤次郎の描く風景とに、いったいどういふつながりが見出せるか。『大下藤次郎美術論集』(一九八八、美術出版社)に収められた、イーゼルが画家のことを描くという大胆な形式の自伝『三脚物語』(一九一〇〜一一)の中に、藤次郎が一九〇九年(明治42)の年末に伊豆の湯ヶ島に仲間と共に写生旅行に行った時のことが描かれている。宿は湯本館で、湯ヶ島には十三年前(一八九六)の冬に一度来たことがあるという。川端康成の初めての伊豆旅行が一九一八年(大正7)秋、一九二六年(大正15)大晦日には、梶井基次郎が湯本館に川端を訪ねている。とすると、藤次郎のこの写生旅行は、梶井の伊豆行きより十七年前ということになる。

一つの場所をめぐる、時を隔てた多くの個性豊かな文学者の営為が、重なるように思い浮かぶ。梶井の描く、伊豆の自然と想像力に支えられた闇の世界は、特定の場所を超えた抽象性を持っている。では一方で、藤次郎はどんな風景を描いたか。

湯ヶ島の景色は、細かいところも沢山あるが広いところもある。(中略) 見渡す限り枯草の山で、晴れた日に照らされて、明るく暖い色をしてゐる。杉の森が所々にある。(中略) 草を刈つて束にして積んである。それはどこでも見受ける伊豆の冬の山の附物だ。これを画かなくちや伊豆へ来た甲斐が無いんださうだ。

(『三脚物語』第二回)

ここに描かれている限り、藤次郎の描く水彩画の風景は、梶井の闇と対極の世界のように見える。達治が『三脚物語』を知っていたかは定かでないが、『古雑誌の口絵』に記されている達治の最もお気に入りの口絵が、「明るく暖い色」を持ったものであったことは注意されてよい。『古雑誌の口絵』執筆の時点では、達治はそのお気に入りの口絵を手元を持っていなかったようだが、「陽春三四月」の「真つ盛りに咲き連なつた桃島の中にその前にささやかな石階をもつた小さな寺院が見え」云々と具体的に描写された「好ましい色彩の豊かな一葉の水彩画」は、どんなに達治の感受性に影響を与えたらうか、と思う。

花やかなさうして野趣に富んだ、その絵の奏でる、一種音楽的な感興は、今もきつと私の氣に入るに違ひないと、私は信じていささかも疑はない。

(傍点中島)

達治は、一九二七年(昭和2)七月から十月まで、湯ヶ島で静養中の梶井を見舞い、伊豆生活を送る。『測量船』の中の、「鹿は角に麻繩をしばられて、暗い物置小屋にいれられてゐた。」と始まる『村』、その続篇で、「どこからか、葱の香りがひとすぢ流れてゐた。／＼三極の花が咲き、小屋の水車が大きく廻つてゐた。」と締めくくられる、もう一つの『村』、更には伊豆の山中の光景を描く『峠』など、達治の伊豆体験を反映した佳篇は、すでに藤次郎や梶井の世界を、一步も二歩も進めた新しさに支えられていると思う。そこに飛躍するには、藤次郎の水彩画に親しんだ小学生の頃から、大正から昭和初めにかけての二十年、日本の近代の感受性のあり方を大きく変えた二十年の歳月がせひとも必要だった。達治一人のみではない。達治のこの幼少体験と『測量船』の世界との距離とつながりは、大正・昭和文学に描かれた近代日本の感受性の宿命の一つをも、凝縮した形で示しているように思えるのである。『古雑誌の口絵』の後半で、達治は、「人みな誰しも旅を愛する」と一氣に飛躍し、「煙霞の癖」とそれを名付けるが、明治・大正の島崎藤村の「漂泊」とどこかで響き合うようなその「煙霞の癖」が、どういう形で達治の自然を見る眼とつながり、その新しい言語世界を形成して行つたかを、少しづつ探つて行かねばならないだろう。それにしても、達治の回想する、藤次郎の描く印象的な一枚の「野趣」のある口絵、それは実際どういふものだったろうか。手持ちの数冊の藤次郎画集には、それらしきものは無い。いつか『少年世界』や『中学世界』などを丹念に繰つてみて探し出し、「あなたの好きだった藤次郎の作品は、この絵ですか?」と達治に語りかけてみたいと思つている。(一九九五・六・七)

『新校本宮沢賢治全集』編集作業から

杉 浦 静

先に刊行された『校本宮沢賢治全集』（全一四巻一六冊、筑摩書房、一九七三・五〇七七・一〇、以下校本全集と略記する）は、〈宮沢賢治〉のテクストが「たえざる変化・解体・転生」を特徴としていることを確認し、「草稿上の幾層にもわたる手入れ、書き直し、改作」等のいわゆる推敲作業が、単なる「完成への過渡的形態」にとどまらない意味を持つことをあきらかにした。そして〈宮沢賢治〉自身による「その時々々の定稿」という言説を一つの根拠として、草稿に重層するテクストの層をはがして、〈逐次形〉という呼称でそれぞれの段階のテクストを提示した。校本全集の確認した〈宮沢賢治〉の文学的創造の特質を徹底するならば、〈宮沢賢治〉の〈全集〉においては、本文と逐次形を区別して、本文を特権化すること自体その文学的創造の意味を裏切ることになりかねないものであろう。その〈全集〉を、徹底したものとするならば、かりに逐次形と呼んでいるものを、たとえば大正一三年四月における本文、昭和五年における本文、あるいは第一次本文・第二次本文から第N次本文まで、すべて同列化して「その時々々の本文」として並列させねばならぬものであろう。しかしながら、逐次形（あるいは初期形）のすべての執筆時期の確定の困難、さらに当時の（引続き現在に至る）印刷出版という流通上の制約等から、校本全集では、宮沢賢治自身の死によってテクストそれ自体の変転が中絶する直前の形態を本文として提出するという便宜的形態をとらざるを得なかったようである。すなわち、「童話」の巻においては、「初期形」・「後期形」のおおむね二段階の本文を提出し、「詩」の巻においては推敲の最終形態のみを本文として提出し、逐次形は校異に示すという便宜的な形態をとったのであった。ちなみに校本全集以後の『新修宮沢賢治全集』やちくま文庫版『宮沢賢治全集』では、できうる限り多数の逐次形（一応のまとまりをもって成立しているもの）を〈異稿〉として準本文化している。

今回の『新校本官沢賢治全集』（全一六巻）でも、このような問題については、残念ながら解決できず、おおむね踏襲せざるを得なかった。たとえば、「詩」の巻では、各逐次形ごとに分離した紙葉に印刷して、「春と修羅」第二集以降であれば日付あるいは番号順に並べたセットとして読者に提示するなどの方法も考え得る。しかし、これとでも、「第二集」「第三集」という枠組みそのものが、時期によっていくつもの段階を想定でき、さらにその段階や時期についても現在のところ必ずしも定説が得られていないし、そのような出版流通の形態が一般性を得られないだろうということとで実現できない。また、テキストを電腦処理して、ディスプレイ上に時間軸に沿った形で各逐次の本文を立体的重層的に映し出すとともに、即座に何通りかの想定され得る〈集〉の枠組みに従って括れるようなシステムを構築して出版する形態の採用も考えられたが、いまだ夢想の段階にとどまっている。

やむなく(?)今回は校本全集の形態を踏襲した。とは言え、内容においては、たんなる改訂をこえた全面的新版になっていることは、まされもない事実である。今回の新校本全集での最も大きな変更は、本文、及び校異に提出した逐次形を、可能な限り草稿の現状に近付けたことである。もとより草稿・紙葉における原文をそのまま活字化すれば本文になるわけではなく、校訂作業をとおして編集者と〈作者〉との共同の創造的作業の中で〈本文〉が決定されるわけであるが、必要最少限の校訂をどこすに当たっては、校訂箇所を本文中に明示する（具体的には、本文において数百箇所及ぶ校訂箇所を「」で括っている）という方針を徹底し、また、「校訂一覽」には明白な誤記以外の校訂根拠を示すことにしている。さらに校異篇では、「マ」ルビを付してできうる限り原文の字体までもを再現した。このような処置により、より客観的に原文への遡及を可能にすることができ、今後の本格的な生成批評にたえるテキストを提供できたと考えている。

また、これまで以上に多数のテキストを本文文化するとともに、校異篇でも多数の逐次形を一括掲載した。そのうち、特筆すべきものとしては、「詩」の巻における『春と修羅』の三種の自筆手入れ本のうち官沢家本における最終結果の本文文化と、「童話」の巻における、「銀河鉄道の夜」の四段階の逐次形の本文文化である。校本全集では、「銀河鉄道の夜」は〔初期形〕・〔後期形〕の二種が本文文化されていたが、〔初期形〕は実は四種の逐次形のうち第三次稿とよばれる三番目の形であり、第一次・第二次稿が部分的にしか現存していないのに対して、第三次稿は首尾整った形で一旦成立したものであったために、特に〔初期形〕として本文文化していたのであった。ところが、その旨は、校本全集の校異その他で、繰り返し注意が喚起されていたにもかかわらず、この二〇年の間にあたかもこの形以前には遡れないかのごとく扱われることが多かった。このような現状を考

慮し、さらに、第一次稿・第二次稿も部分的であるとは言え十分に内容あるテクストとして成立していると判断して四種をそのまま本文化することにふみきったのである。また、『春と修羅』は、校本全集以前の全集やほとんどの官沢賢治死後の刊本が、初版本を底本にしつつも自筆手入れ箇所を恣意的に取り込んだ合成本文を流通させていたのを、校本全集が、テクストのレベルを整理して初版本のみを本文とし、自筆手入れは、校異や本文下段に提出するにとどめたために、こんどは、重要な自筆訂正詩句が流通しにくくなることになっていた。やむを得ないことではあったが、今回、あらためて官沢家本の三〇〇箇所及び自筆手入れの最終形態の検討により、この自筆手入れは単なる語句の推敲訂正にとどまらず、詩篇（心象スケッチ）そのものの削除をもふくむ、新バージョンの『春と修羅』を作ろうとする試みであったことがふたたび確認された。それゆえ二種の『春と修羅』を本文として提出することにしたのである。

そのほか、〈歌稿〉本文の全面的変更（最終形態の本文化）、〈疾中〉の配列がえ、〈文語詩稿〉の全面的改訂など、報告すべきことは多数あるが、いまだ刊行途次であることもあり、さきの、二点の報告にとどめておきたい。

また、〈官沢賢治〉の場合、詩・童話のほとんどが、（特に童話において）草稿のまま残されたものであるので、作者の死によって中絶した推敲の最終形態を本文化し、それ以前の逐次形とのバリエーションは、ほとんどすべて、校異に網羅し、本文には掲げないという処置がとられたわけだが、もちろん、生前発表したものも、多数ある（残された草稿の全体に比すれば少数だが）。この場合、〈生前発表〉という項を設け、これまた必要最小限の校訂をして、本文とした。これによって、テクストによつては、二種あるいはそれ以上の本文が、一つの全集中に掲げられることになっているわけだが、先の「銀河鉄道の夜」・『春と修羅』とあわせ、このような処置をどう考えればよいのか、これまでの日本近代文学の諸全集では、あまりなされなかつた処置であるが、〈本文〉とは何かという問題を考える一つの試みを提出していると思われる。

非公開

非公開

紹
介

安田 孝著

『谷崎潤一郎の小説』

前田 久徳

そうした場面が並べて置かれているようでありながら、おのずからそこに進展が見られるといった、その兼ね合いを筋の面白さと呼んぐだと説く。

本書は、谷崎文学の展開をあとづけようとしたものでも、所謂作家論的方向を志向したものでない。書名が示すとおり、〈谷崎潤一郎の小説〉の特質を論じること、モチーフの大きな柱にしており、ここに本書の特徴がある。

まず、最初の三編（『饒舌録』一面「蒔岡家の姉妹」「叙法の探求」で、〈小説の形式に対する谷崎の考えを明らかにし、それが個々の作品ではどのように表現しているか〉（あとがき）を考察する。谷崎が〈筋の面白さ〉と言うとき、〈場面と筋との関わりを問題にし、両者の結びつきがゆるやかでもよいとした。すなわち、場面がそれ自体の展開をしているようであり、しかも、

これは、これまで指摘されることのなかった著者独自の新しい見解だ。「夢喰ふ蟲」や「細雪」などを例証とすれば、そうとも見えるが、例えば、「痴人の愛」や「瘋癩老人日記」は勿論、一見寄り道ふうのエピソードを豊富に含んでいるかに見える「少将滋幹の母」にしても、筋と場面が強固な緊密性を持っていると思われるが、これらの作品に対しては、どうなるのだろうか。（本書には、前二者を対象とした論考も収めているのだが、この点は定かでない。）

あとの二編は、「細雪」「武州公秘話秘話」「春琴抄」を取り上げ、この期の谷崎の心理描写や会話や描写を用いない谷崎の叙法を評価しようとしたもの。

この叙法の問題は、第二部の「神童」「異端者の悲しみ」を扱った「谷崎潤一郎の小説一九一六年」と照応する仕組みになっているが、他に「少年」「痴人の愛」「瘋癩老人日記」を対象にした論を並べて、直接のモチーフは、〈欲望が肉体という場でのようなイメージを生成するかという観点にたった作品分析〉（あとがき）にある。

そこで示される手際は、著者の言葉を借りれば〈文学作品のことは自体を解説する〉ということになる。人によれば、やや穏当にすぎる鑑賞ふうの展開との感想を抱くかも知れない。それらの作品分析の際、著者には〈谷崎文学の場合、たしかにアイデアにあたるものを想定しているにちがいないが、プラトンとは異なり、現実の存在がアイデアに収束するのではなく、むしろ、現に存在する肉体がアイデアを体現することが望まれている〉との見方が基調にあり、これは私も同感する。最後に「もう一人の自分」というユニークな観点から論じた一篇を加え、計八編をもって本書は構成されている。

（一九四一年一〇月二〇日 翰林書房 四六判

一九八頁 二八〇〇円）

『初期芥川龍之介論』

篠崎美生子

本書は、芥川初期の諸作品をテキスト論的に論じてその表現構造を明らかにする第一部と、作家芥川の誕生を語る第二部とからなる。

第一部では、まず、未定稿「寒夜」や「老狂人」「老年」などの語り手の機能に注目し、それらがむしろ前近代の叙事詩的世界を指向していることを指摘する。しかし、「意味の先験性」の失われた近代において、そのような芥川的表現は単なる旧来の「物語」の反復ではあり得ず、「意味の喪失」というまさにそのことを統一の観点として、逆説的な完結性を獲得しているのだとす。氏はその好例として「羅生門」を論じている。

だが、その二重性はテキストに歪みをもたらさず「鼻」では、「傍観者の利己主義」という「普遍」的意味を前提に「特殊」な出来

事をそこへ収斂させる「アレゴリー」が「話型」としては完結しているもの、問題は何も解決されないという事態を招いている。「芋粥」の前半と後半のモチーフのずれも、前半で採用された「シンボル」(「結果的に宿る無限定な意味を指示する」機能)が、後半の「アレゴリー」を「機能不全」に陥らせているために生じたとは氏は述べる。初期芥川の表現に、近代特有の「シンボリックな小説的世界」では起こり得ない不協和音が生じているのはそのためだと氏は論じているのである。

氏の言うように、「シンボル」が、語り手の姿を隠し、個々の表現を「世界に内在する人間的『体験』に繋ぎとめ」ることで、

実はより巧妙に「普遍なき現実を隠蔽」する機能であるなら、確かに、批判されるべきはシンボリックな読みの行為である。逆に「芥川のアレゴリー」は、「言語が現実や内面を表象」し得ないという断念や、「世界の無意味さへの不安や恐怖」に基づくものとして見直されよう。初期作品を「自己隠晦」の産物としてでなく、表現(或いは隠蔽)すべき「内面」を欠いた地点からの産物と見るのである。

ただし、初期芥川の「内面」の空虚や、氏が「鼻」の「本質的問題」として挙げた「内供と池の尾の僧俗との間に発現する恣意的な暴力」のことは以前から指摘があり、表現機能の検討のみによる到達点とするときには疑問が残るであろう。

第二部は、氏の比較的初期の業績で、書簡をテキストとして読もうとした箇所に興味を持て。

(一九九四年二月二〇日 翰林書房 四六頁
二二六頁 三〇〇〇円)

鈴木健司 著

『宮沢賢治 幻想空間の構造』

安藤 恭子

断・解釈する主体

として描き出され、その営為をどう受け止めるかが、本書の課題として提示されているのである。ことに、妹・とし子の死を

いだろう。

本書のあとがきにも触れられているが、小野隆祥『宮沢賢治の思索と信仰』（一九七九 泰流社）を面期とする、宗教・科学・思想などの同時代言説と賢治の言説を対峙させる研究の流れは確実に受け継がれ、本書もその一つの結実と評価されるだろう。ただし、今後の展開を考えると、その方法の有効性ととも、その限界をも見すえておかねばならないように思われる。へ賢治』という主体と資料との一対一対応の相補的な関係の中から見えてくるもの、それはどうしても同時代とは言い得ない、一つの閉じた世界Ⅱへ賢治』に回収／増殖されがちなのである。言説の分析は、こうした癒着を相対化する契機であるべきではないだろうか。

本書に示された有益な指摘・見解をどう発展させるか、これは賢治研究の方向付けに重要な意味を持ち、著者・鈴木健司氏の今後の展開が注目される。

（一九九四年一月二五日 葎弓書林刊 四六判 二九三頁 二八〇〇円）

宮沢賢治の物語空間を、夢・幻覚・宗教・民話などを包括する〈幻想空間〉と捉え、その構造を広範な資料に基づいて解明しようとするのが、本書のねらいである。

宮沢賢治との粘り強い対話——これが、本書から受ける最も鮮烈な印象であろう。

賢治の体験・作品と、仏教およびその他諸学の同時代言説との関係を検証し、賢治の思想の軌跡を描き出すこと。そのために本書は、賢治の体験の現場、書く現場に、常に降り立とうとする。賢治の体験とは、幻想夢などの神秘体験であり、また、妹・とし子の死をめぐる体験である。賢治はこうした自らの体験に思想的決着をつけるべく、様々な学問分野の知識を持ち込んで判

めぐる体験と、「オホーツク挽歌」や「サガレンと八月」などの諸作との関係を、樺太先住民の民話分析と絡めつつ論証する第5・7・8章は圧巻で、「もし、賢治に妹とし子からの通信が届いて、とし子が苦しみが多い世界にいることを知ったなら、賢治は本当に甲板から身を投げて海に落ちて行ったかもしれない」という論述にはさまれる言葉も、本書を成立させている研究の原点として迫ってくる。資料の丹念な探索・分析による多くの有益な指摘——たとえば、スウェン・ヘディンの著作との関係、当時の科学における宇宙説との関係など——も、賢治との対話を粘り強く続ける本書の姿勢によってもたらされたと言つてよ

保昌正夫 著

『七十まで——ときどきの勉強ほか』 『川端と横光』 『横光利一見聞録』

している。

『川端と横光』は、著者が若き日に参加した同人誌『銅鑼』掲載の「川端と横光」をめぐる文章を中心に構成されている。「私

自身の横光利一、川端康成への関心の出発点を振り返っておきたかった」（あ

とがき）」とこの書物のモチーフが示されているが、「出発点を振り返」るだけでなく、この二人の作家へのこれからのかわり方を著者は模索しようとしている。

『横光利一見聞録』は、横光をめぐる著者の、およそここ十年の思考の軌跡をまとめた〈学芸文集〉となっている。新出資料のことや全集の成り立ちを含めて、横光について知っておきたいことがこの書物には満載されている。「横光利一よろずひかえ」などのように、日録ふうに綴られる文章には、横光について持続的に取り組む著

者の姿が映し出されるばかりでなく、横光の人と文学について思考していくうえで、いくつものヒントが秘められている。

『横光利一見聞録』収録以外のものでも「採り入れたいものがなくはないが（中略）見おくれた」ものもあると「あとがき」に記されている。『川端と横光』にその一部が収められていると思われるが、著者には

他にもまだ横光をめぐる文章はあり、またこれから発言していくことも多いと思う。『七十まで』についても、「七十まで」と題して上梓したのだから、「七十から」のこともいずれわたくしたちに示してくれることだろう。近い将来、書物としてまとめられ、わたくしたちの前に現れるのを楽しみにせずにはいられない。

（一九九五年二月一日 朝日書林 四六判変形 二六六頁 二八〇〇円）
（一九九五年三月二六日 日本古書通信社 豆本 七六頁 六〇〇円）
（一九九四年二月三日 勉誠社 B6判 三三七頁 二五七五円）

半世紀に亙る歳月を研究に力を尽してきた著者が古希を迎え、勤め先を定年退職するにあたってまとめた『七十まで』『川端と横光』『横光利一見聞録』という三つの書物には、いくつもの〈考えるヒント〉が味わいのある文章によって呈示される。

『七十まで』は、師友の〈人と人影〉を綴ったエッセイを中心に、書物のことや自身の「勉強」の足跡をめぐる文章などで構成されている。個人的なエッセイ集という趣をもつこの瀟洒な書物は、そうした側面ばかりでなく、近代日本の文学やその「勉強」、そして教育についての「知」を内包

影山恒男 著

『芥川龍之介と堀辰雄』

●信と認識のはざま』

山本裕一

の心象、「神々の

微笑」「おぎん」

などに見られる日

本的感性とキリス

ト教の対峙など、

いずれも多元的な

ものの相克に苦し

む実存的主題とい

う点から作品を捉えた論文が続く。

Ⅱでは、堀文学の出発に〈遠隔の感じ〉

を軸とするパトスの世界の確保を見、それが

「聖家族」をへて「風立ちぬ」において

完成される過程を、時間の叙述とヴィジョ

ンの変質という点から論じている。また、

「菜穂子」「曠野」については登場人物が実

存の認識に目覚めていく過程を追い、「曠

野」の女の〈実存の聖化〉が時代を乗り越

える堀の作家最後の野望ではなかっただろ

うかと問題をなげかけている。

Ⅲでは、評論に見られる立原の「微温的

な自己完結性の批判」、「沈黙」に見られる

遠藤の「日本の精神風土」の改変への挑み、

福永「忘却の河」の記憶と贖罪の意識、な

どの問題が論じられている。

これらの論文では、作品の内容に密着した丁寧な分析がなされており、一貫して著者が後書きで述べている「信と認識の狭間

でもが」く作家の姿が浮き彫りにされている。それは、芥川から堀へ、そして次の世

代へという文学史の一つの流れを貫く実存

の問題の提起でもある。著者は本書が

「永遠に未完の自分を求めて」彷徨い続け

る旅の出発になるかも知れない」(あとが

き)と述べているが、この書が多くの人

の出発をうながすことと、著者がその旅を続

けられ、研究の成果をあげられることを期

待してやまない。

(一九九四年一月一日 有精堂出版 B6判

二〇六頁 三〇九〇円)

本書には昭和四十九年から平成五年にかけて発表された十二編の論文と一編の書き下ろし論文とが収録されている。全体は三つの章に分けられており、Ⅰでは芥川龍之介(五編)、Ⅱでは堀辰雄(五編)、Ⅲでは、立原道造、遠藤周作、福永武彦(各二編)の作品について論じられている。

その内容を紹介すると、Ⅰでは、芥川龍之介を「自我確立」と「新しい日本確立」を夢見、近代的精神と伝統的精神との調和的止揚を試みながらも、その最後において挫折した作家と見る見方が提示されている。そして、その後、晩年の作品に見られる、二つのものの相克のうちにあつて、それらの混沌のうちに引き裂かれている「中有」

『秦恒平の文学——夢のまた夢——』

明里千章

作「清経入水」から「或る雲隠れ考」「廬山」「初恋」「加賀少納言」「風の奏で」「冬祭り」を取り上げ、それぞれが秦のエポックを画

本書は『新鋭研究叢書10 川端康成の魔界』（有精堂、一九八七年）に次ぐ原氏の二冊目の単著である。前著同様、本書においても原氏の関心は作家の世界観に向いており、秦恒平の文学世界の特徴を〈夢〉〈幻想〉に見定めて、説明しようとしている。幻想的で〈難解な秦文学の取り分け解き難い作品〉の解説への試みは、秦文学の読者にとつて有難い。原氏は「あとがき」で、〈小著が秦恒平に関する最初の書物だという点と自身が既に不幸な事態〉であり、〈正当に評価されているとは言いがたい〉〈秦恒平評価の気運〉の〈最初の波〉を起こすべく纏めたのが本書であるという。

昭和四十四年の太宰治賞受賞の文壇出世

する作品であるとして、秦の作品系譜の中へ位置付けてゆく方法は説得力がある。原氏の主眼は、作品分析を通して、秦が〈書く〉ことの意味を説明することにある。巻頭論文では「清経入水」の改稿過程を丹念に検証することで、これが〈秦文学の質と方向とを決定した〉小説であったとする。また、秦文学の基本構造を明らかにした、最も読みごたえのある論考である。

また、仕掛けや枠組みの共通性から「冬祭り」を村上春樹『国境の南、太陽の西』と比較しつつ、その現代性を説いている。秦文学の特徴を原氏はこうまとめた。古典や歴史、そして作家の現実を下敷きにして、〈時間軸が複雑に錯綜するなかで、現

実と幻想、現代の世界と歴史的な世界とが、〈夢のまた夢〉として融合して、〈重層的な作品世界を構築する〉ところにある、と明晰である。また、作者の現実を枠組みとすることで〈幻想のリアリティ〉を獲得した秦の方法を、原氏〈私小説の逆手〉と呼ぶ。この方法論について平野芳信氏『文人短歌』朝文社、一九九二年）は「谷崎の営為を裏返した形での試み」と指摘している。周知の如く秦は谷崎潤一郎の研究者でもある。秦における谷崎の〈空白部分〉の追究は、秦が小説を〈書くこと〉に通底している。この点についての原氏の見解が訊きたい気もした。とまれ、秦の出生に関連して、〈裏文化〉への開眼が醸成した独得の〈身内観〉、〈不定形の生〉など、そのほかにも多くのことを教えられた。

秦恒平年譜があればもっと便利だと思つた。しかし本書が秦文学の読者を増やす力になりうることは言を俟たない。原氏の起こす第二の〈波〉を期待せずにはいられない。

一九九四年一月三〇日 右文書院 四六判
二三五頁 二〇〇〇円

久保田芳太郎 著

『漱石——その志向するもの——』

三上 公子

である。

こうした意図は
作品の配列の仕方
にも反映している。

論考の起点は、東
西文化の狭間で
「熱い坩堝となっ
ていた」漱石の心

昭和五〇年から平成六年まで、一九九年に亘って発表された漱石論考を収めた論集である。そのねらいは、あとがきやそれを敷衍している巻頭論文「漱石、東と西についての一つの考察」に示されている通り、漱石文学の中に存在する西洋文化と伝統文化との「接触、摩擦、交叉を介してのあらたな思想と文化の創出」の実現を確認することである。むろん壮大なテーマであるだけに、範囲を限定したことは必要な戦略であったろう。つまり、〈愛〉〈エロス〉〈罪〉〈死〉〈自然〉といった漱石文学を支える概念に限定し、それらが西と東の思想を内包しつつ新たな意味作用を示したことを作品分析を通して明らかにしようとしているの

理状況が投影されたという『夢十夜』論である。また『三四郎』に始まる第一の三部

作の後には『心』が置かれているが、〈愛〉や〈エロス〉を描いたこれら四作に、前述の諸命題の分析が集中しているのはいうまでもない。著者はここで、〈愛〉や〈エロス〉に東洋と西洋の思考の混在（たとえばアガペーの愛と慈悲のように）がみられる上に、絶えず「罪の翳」が差していることを問題にしている。『門』に至って〈愛〉と〈罪〉が一体化し、〈罪〉自体が苦さと甘さを伴うものとされたことは、キリスト教思想によつてしか説明できないのだから。また、『それから』における〈自然〉も、「おのずから」「ありのまま」とい

った日本的意味合いだけでなく、J・J・ルソー的な自然、すなわち人間性ないし人間の本性という、「自然権」「自然法」につながる西洋の概念として解釈されている点は注目される。なぜならこうした考えは、「個人主義の、あたらしい倫理と理念」を求める代助の志向と矛盾しないからである。

ところで、〈愛〉〈エロス〉〈罪〉〈死〉〈自然〉といった諸命題が論考の横軸であるとしたら、西洋的な〈個人主義〉の追求は、漱石が目指した最大の課題として論を垂直に貫いている。全体として、〈性〉の非対称（男⇨意識、女⇨存在自体）ゆえに、両性の相剋するエロスの現実を通して〈個人主義〉の命運が問われているからである。漱石が〈個人主義〉の確立を志向しながら、他方においてその限界と崩壊という二律背反に引き裂かれていたとみる著者の仮説は一貫している。しかしそれについての説明は、全体として、著者の印象に流れていて、実証性を欠いていることが惜しまれる。

（一九九四年二月一日 三弥井書店 四六判 三七〇頁 三五〇〇円）

横尾文字 著

『ふくおか人物誌3 北原白秋』

國 生 雅 子

ぐうす』 試論

——白秋詩の一母

胎——』 『思ひ

出』の一考察』等、

著者の既発表の論

文を土台とした部

分で、特に「雀の

生活」を取り上げ、

ルソーとの比較を試みた点に、著者の問題

意識が伺えよう。最後の第三章では各ジャ

ンルごとに作品を解説し、巻末には年譜、

家系図、及び読者の閲覧、入手の便を考慮

して精選した参考文献一覧が付されている。

以上のように、本書の内容は白秋の全生涯

と全作品とに渡っており、それらを言わば

素人向けにわずか二百ページ余の分量にま

とめる作業は容易なものではなく、長年白

秋研究に携わった横尾氏以外には成し得る

ものではないだろう。

授業などで白秋を取り上げた場合、学生

たちに最初にどの文献を読ませればいいのか、実は結構悩んでいる。評伝、伝記の類

本書は「青雲の志を抱き情熱に燃えている青少年諸君」のために、「郷里が生んだ秀れた人物」の「伝記」を提供しようとする意図の下に編まれた（「刊行の言葉」）『ふくおか人物誌』という叢書中の一冊として刊行されたものではあるが、そのような事情を越えて、極めて簡潔にまとめられた格好の北原白秋入門書となっている。

確かに、第一章「白秋の生涯」は純然たる「伝記」と言えようが、特定の時代を偏重することなく全生涯がバランス良く概観されている。この伝記を踏まえ、第二章「思想と芸術」では「雀との対話」「童謡・民謡」「二つの故郷」の三つの考察が展開されることになる。これらは『まざあ・

白秋』では大部に過ぎるし、大木惇夫氏

『天馬のなげき』は客観的信頼性に問題を

残す。森崎和江氏『トンカ・ジョンの旅立

ち』の場合は少年期に限定されており、文

学者としての白秋の業績に全く言及されて

いない。本書の刊行によって、まずは学生

たちに必読書として示すべき基礎文献がよ

うやく登場したことになろう。勿論本書の

性格上専門的な議論への発展が制約されて

おり、いささかもったいなくも物足りなく

も感じるが、恐らくは著者もその辺りは入

門書として割り切って書かれたものである

うと推察する。何よりも白秋の作品に対す

る繊細な鑑賞力と白秋そのものへの愛情が

感じられる一冊である。

（一九九四年二月二七日 西日本新聞社刊 B

5判 二三〇頁 一五〇〇円）

平岡敏夫 著

『北村透谷研究評伝』

橋 詰 静 子

のは、刊記の三か月前までの透谷関係文献が「関連する資料、自分にとって必要と思われる諸家の見解」（あながき）としてとり込まれてい

る書き下ろし評伝『北村透谷研究評伝』が完結した。三十年の長きにわたる透谷研究の総仕上げを「評伝」というジャンルでめくくるとは、なんとおくゆかしいわざではなからうか。透谷作品の個別分析や研究の積み重ねのうえに盤石ゆるぎない実証批評的な伝記が構築された。作品を製作、年代、順に批評的に読んでゆく方法は先に桑原敬治氏の『北村透谷論』（九四・一〇・学芸書

林）が開示した魅力ある手法だが、平岡氏も若干の製作年代順のいれかえはあるものの、大筋において透谷の認識が順次読者に解き明かされるスタイルをとっている。本書を読み進めていっていちばん驚かされた

ることであつた。どんなに小さな先行文献をも見のがさない周到さで、しかし用、不用を長年の透谷研究の眼力によって鋭く見抜き選別し、自他をきっちりと区別して「そこに言及した先行研究を受けとめて」（同前）最新にして最優の評伝と成つた。

本文も能う限り最新最適のものを用い、いたずらに自説に固執することなく若い研究者の論点もどしどし取り入れて、読みの現段階が判るしくみともなり、まことに自由にして進取、いささかも権威主義的でないありようには深い畏敬の念を覚えた。学者の鑑であると思う。

しかしながらそうした長所が、少し透谷像を拡散させてしまった感なきにしもあ

ずの点は、避けられないことであつたろうか。無論選別の上であるとは言え、目配りがよすぎて、かつてあつた魅力的な「時勢に感あり」的透谷像の平岡氏がどんく〜と後方へ退き、「他界に対する観念」的ないしは「内部生命論」的透谷像の氏がぐんぐ〜とせり出してきたのには平板な物足りなさを感じた。ここにはやはりソ連邦崩壊後の平岡氏の思想の現在が映し出されているのであろうか。それともそれをしも氏の成熟ととらえるべきなのか。

そうは言つても、父快蔵の非職、北村家の家系、府立中入学失敗の可能性、「楚囚之詩」と「獄吏ノ夢」の関連、門太郎の幼児体験の意味、卒業演説の扱い方、まつ子同僚説、書生雇用説、緑雨との応酬、「露のいのち」の文体考察、「ドワーフ」の承認、「消化」を「開化」又は「誤植」と確定した点等々、教えられたことは非常に多かった。

（一九九五年一月二五日 有精堂 四六判 五七六頁 七四一六頁）

野坂幸弘 著

『伊藤整論』

本書は昭和三八年から平成五年に至るまで、三十年以上にわたる、伊藤整を対象とした論文の集成である。

本書が扱う伊藤整の作品は、大きく二つの系列に分けることが出来る。

一つは詩集『雪明りの路』に始まり、「幽鬼の街」「幽鬼の村」等の短編を経て、戦後の『若い詩人の肖像』に至る、詩集の抒情的な世界の面影を成している作品群であり、近來の、決して多いとは言えない伊藤整を対象とした研究においても、比較的良好に取り上げられる作品群である。もう一つは、『小説の方法』『小説の認識』『鳴海仙吉』を中心とする、評論家、理論家としての伊藤整の特徴がよく表れた作品群であ

る。

野坂氏は、どちらかといえば、作品の全体を単線的に論じることに對して控え目である。

佐藤和正

私などは作品の中の気に入った部分

をすぐに自分の言葉に置き換え、つい性急に自分の感じ方に従って作品を直線的に組み立てなおそうとしてしまうのだが、野坂氏の場合、最初にちよつと気に掛かるところ、といった感じで、作品の語句なり文章なりが紹介され、その後、様々な作品の、同等の語句や文章が引つ張りだされ、時には横道に逸れかけながら考察が加えられていく。

このような氏のスタイルは、第一の系列の作品を論じる方より成功していると思う。例えば「草木の世界」の章の「薔薇の不吉 フロイトの花」などが最もうまくいっていると思うのだが、ここではまず、『雪明りの路』でなぜ薔薇をうたわなかつ

たのかと問い、詩集の中の他の花の用例に始まり、詩集以外の薔薇の用例、更に伊藤整とかかわりの深いロレンスやエーツマで引用し、その差異を確認し、視点を少しずつずらしながら考察していく。

薔薇の登場は、詩から散文への移行に關わっていること、散文においては、花は性的なイメージが強いこと、そこにはロレンスの影響と、にもかかわらず性に対する態度において両者に対称性が見られること、薔薇を「父」の喩と見ることでもできること、等が述べられていくのだが、氏は早急に結論を求めようとしない。それらを重ねあわせ、あるいは他の作品に架橋しながら、読み手の想像をかきたてるべくしつらえているかのごとくである。

一九九五年一月三〇日 双文社出版 A5判

二九七頁 五八〇〇円

木谷喜美枝 著

『尾崎紅葉の研究』

宗 像 和 重

「養」を主な対象として、紅葉の出版期から晩年までを論じている。そして第二部は、東京都立中央図書館加賀文庫蔵『十千万堂日誌』の翻刻と

全集の刊行もあって、紅葉がこのところ研究者の関心を取り戻しつつある折から、その研究に持続的に従事してきた木谷氏の論集がまとめられた。著者にとつて最初の紅葉論集というだけではなく、研究史のうえでも、まとまった紅葉論の刊行は実にひさしぶりのことであるだけに、待たれてい

た一冊といつて過言ではないと思う。順序としてその構成を概観すれば、本書は大きく二部に分かれる。すなわち第一部は、これまで書き継がれてきた作家論・作品論九編からなり、巻頭の『我衆多文庫』における批評精神以下、『^二比丘尼色懺悔』『拈華微笑』『三人妻』『隣の女』『金色夜叉』などの小説、および紀行『煙霞療

その解題からなる。最晩年の紅葉の身边を門下生の山里水葉が綴ったこの日誌は、「当時の紅葉及び紅葉周辺の人々の動静を詳かに知る大きな手がかり」として貴重な資料であり、その翻刻と注解は文字通りの労作だが、一方ではこの第二部が本書全体の約三分の一を占める結果、第一部の紅葉論がやや手薄になった感は否めない。

その第一部の諸論考において、著者の関心は「紅葉文学の構成と文体の問題」という点に注がれており、とくに「文体分析を中心に研究を進め」という立場から、初出と単行本（全集本）との校異表をはじめ、文体や文末表現に関する統計表が多用されている点に、本書の特色がある。

こうした肌理の細かい、丁寧で実証的な分析からは教えられるところが多く、それらを通して、著者の目論見は、紅葉における「言文一致への過程」を浮き彫りにすることに思われる。もう少し正確にいえば、「紅葉の文体が、『^二比丘尼色懺悔』の雅俗折衷体に出発し、西鶴の大きな影響下にロマネスクな世界を構築し、さら

に、というか、ついに、というべきか、言文一致体を試み、しかしながら「金色夜叉」では（中略）言文一致体を推進するのをやめ、和漢混交体を用いた」という「金色夜叉」の世界」の指摘が、本書全体の要約ともいえるだろう。ただ、雅俗折衷体といった用語の受入れを含めて、従来の紅葉理解を基本的に継承する著者の姿勢に、共感しつつもどこかしさを感じた。著者が師事していた三好行雄の言葉として引かれている、「日本の近代文学がその黎明期に所有したもうひとつの可能性」がどこにあったのか、もう少し聴いてみたい気がした。

（一九九五年一月一八日 双文社出版 A5判
三〇四頁 六八〇〇円）

榎本正樹 著

『大江健三郎の八〇年代』

渥美 孝子

テーマンをへもう
一度新しい文脈の
もとで洗いなお
す作業が行なわ
れた時期とし、最
新の『燃えあがる
緑の木』三部作は

本書は同じ著者による『大江健三郎
——八〇年代のテーマとモチーフ』（一九八
九・五、審美社）の改訂版とも言うべきも
のである。前者では「一人称のデイス
クール」「II 森のトポスの再構成」の二部
仕立てのもとに、それぞれ「『雨の木』
を聴く女たち」論、「『新しい人よ眼ざめ
よ』論」「河馬に噛まれる』論」と、『M
／Tと森のフシギの物語』論、「『懐かしい
年への手紙』論」とが配列されたが、今回
はそれらを第一章から第五章としてフラッ
トに並べるかたちにし、あらたに「序章
大江健三郎の〈現在〉——八〇年代から九
〇年代へ」が置かれた。

「序章」では大江の八〇年代を、『同時
代ゲーム』等に関連されたへ七〇年代的

そうした八〇年代の〈テーマとモチーフ群
を再回収する作品〉と位置づけて、八〇年代
を〈定点〉とすることの意味を強調してい
る。また全章に改稿が施されているが、そ
の多くは前著刊行後に発表された他の研
究・評論を吸収するかたちで補う、あるいは
一部言い回しを改める、といった加筆訂正で
ある。すなわち論の基本的骨格に変更はない。
そこで、あらためて現時点における刊行
の意味ということになるのであるが、例え
ば〈一人称のデイスクール〉が問題とされ
たのは、〈私小説〉的な枠組みを前提とし
た〈作家「僕」〉という語り手のあり方に
あった。だが「序章」で触れているように、
一九八八年の『キルプの軍団』以降の諸作
を、そうした語りへの〈訣別〉と見做すの

であるなら、そこにこそ大江の方法を問い
返す新しい契機があったのではないかと、と
の期待も抱いてしまっているのである。

無論、小説に内在する問題を理論と切り
結びつつ多角的に取り出した功績自体は十
分に認められるべきであるし、また今回巻
末の「参考・引用文献」に、〈視聴覚資
料〉が掲げられたのも、読者としては有り
難い。しかし、参考文献への目配りを怠ら
ず、それを誠実に論に組み込んでいく姿勢
が、逆に枷となっていはいはしまいか。「あと
がき」に自ら記しているところの、〈あら
ゆる関連資料を読み直し再フォーマット化
して編集的に論を構築していく方法論〉の
問題である。そのため、全体が大江の語
る方法論や自註に、あるいは他者の論の文
脈に回収されてしまっているかのような印
象を与えかねない。資料を〈編集〉の対象
としてではなく、〈問い〉として批評的に
見据えていくこと、氏の手腕を十全に發揮
すべき場は、そこにあるように思う。

一九九五年二月二〇日 彩流社 四六判 三〇
一頁 二五〇〇円

大竹雅則 著

『漱石 初期作品論の展開』

片岡 豊

作品論』を展開し

ようとするのは、

『漱石の作家的出

発である原点にも

どって、もう一度

作家漱石を考えて

みたいという切な

る思い』があるか

『それから』を論じた一節に「真の人間性というものが、現実の生の中での主体性に基づく生の中でののみ、見つけ出せるものであることを、代助はこの時点から少しずつ理解できるようになるだろう」とある。

二〇余年前であれば何の抵抗もなく受け容れたかもしれないこのような見方も、括弧付きでなければ〈真の人間性〉という言葉葉を口にしにくくなっている筆者には、残念ながら本書を読み進める際につまづきとなつてしまった。

『夏目漱石論攷』（桜楓社一九八八年五月）

『漱石文学の基底』（同一九九二年一月）の二著に漱石作品の大部分について〈作品論〉をなしている著者があらためて〈初期

うという姿勢が見いだされる。あるいは本

書の端々に散見する次のような言辞はどう

だろう。『一夜』のもつ主題は、漱石後期

晩年の思想、『則天去私』へにも発展して

いくものであることは容易に推測されるだ

ろう』（『一夜』——はかなき夢——）。「宗助

の不安と苦悩の解決の方法は、修善寺の大

患を経た後の、『彼岸過迄』から『明暗』

までの後期晩年の作品群にゆだねられてい

ることは言うまでもないだろう」（『門』

——宗助とお米——）。このような発展的見

方を導き出す著者の慎重な運びには好感を

もてるが、しかし至りつくところが極めて

〈保守的〉な地点であつてみれば、こうし

た〈漱石像〉を提出するための手続きとし

て〈真の人間性〉や〈主体性〉や〈愛〉と

いった言葉への自己批判的省察をどうして

も求めたくなるのである。

（一九九五年三月二五日 おうふう A5判 二

五二頁 八八〇〇円）

が残るのだ。

すでに本書のタイトルにも象徴されているように、漱石作品に向かう著者には作家漱石を「明暗」に向けて発展的に把握しよ

笠原伸夫 著

『評伝 泉鏡花』

笠原伸夫氏の新著『評伝 泉鏡花』が、刊行された。美しく瀟洒な造本である。虚構の空間を探究した鏡花研究の金字塔『泉鏡花 美とエロスの構造』以来、笠原氏は、作品の深層構造を追究した『泉鏡花 エロスの繭』、劇的空間を精緻に分析した『評釈「天守物語」』その他を精力的に刊行されてきている。本評伝では、「あとがき」に「切実にテクストの深層から聴こえてくる声のごときもの」を「伝記的枠組みをもつ形にしてみたいと思った」とあるように、伝記的事実を踏まえて作品生成の「根源」を究明する。概略は、次の通りである。

まず最終作品と絶筆から最晩年の鏡花の内面に映し出された故郷金沢の「原型的な

秋山 稔

風景」を探り、以下十一章にわたって生涯を追いつつ最新の研究成果を吟味するとともに、新視点からの考察を加えて、作品成立の時空に読者を

誘う。すなわち、出生当時の金沢の状況、出自と母の死の反映を『海の鳴る時』他に検証し、上京後一年の放浪の意味を『木の子説法』等に考察、初期作品を引き尾崎紅葉入門後一層先鋭化した想像力と父の死の影響を説く。続いて観念小説の時代とその特質を検討、『誓之巻』における故郷への「愛憎併立感情」を探る。次いで伊藤すゞとの出会いと同棲及び紅葉の激怒を跡付け、紅葉の思想に代表される「明治的男性原理」の否定と超克を『風流線』『婦系図』に見る。さらに、『春昼』を引き返す潜在期を地誌の視点から考察し、反時代性と「不可視の間」にまで眼差しを注ぐ、視力の「遠さ」を指摘し、自然主義への抵抗、『遠

野物語』への共感などと戯曲執筆との連関を解明、喜多村緑郎との交渉を追い、〈演劇人鏡花〉の特質を明らかにし、最終章で昭和期の動静を記して、「首尾一貫してかたくなに己れの資質に忠実に生きた」鏡花の想像世界の「純潔なかがやき」を指摘する。

本書で特に注目されるのは、故郷の「原型的な風景」の重要さを改めて解明したことで、紅葉の想像力との違いやその思想の克服を跡付けたこと、明治末から大正期における戯曲執筆の背景を解明したこと、さらに作品生成の契機や原動力を潜在意識まで遡行して捉えようとしていることなどである。

著者自ら「起承転結の結にあたる」とされる本書は、笠原氏の従来の鏡花研究のいずれとも呼応するとともに、その見事な補完をもなしているということができる。

（一九九五年一月二〇日 白地社 四六判 三八六頁 三三〇〇円）

北川 透 著

『萩原朔太郎〈言語革命〉論』

安 智 史

つ、暮鳥、犀星にも独立した章をあてている。数年

直し、私たちの時代の研究の水準をかえりみる上でも、本書は重要な位置を占めるだろう。

前から氏における

むろん本書に不満がないわけではない。

「言語革命」のモティーフは雑誌で散見し、また他の

朔太郎が『青猫』前期の、犀星が『愛の詩集』の位置から、それぞれ自らの言語革命期の作品を隠蔽・抹消したということは本書で丹念にたどられている。しかし、彼等

研究者たちのそれ

がなぜそうしなければならなかったのかについては、かならずしも丹念には論じられていない。ぜひ正面から論じていって欲しい。

現代の私たちからは隠されてしまった、萩原朔太郎一九一四年における「言語革命」の可能性を掘り起こすという作業。先駆的な業績としては菅谷規矩雄の『萩原朔太郎1914』（一九七九年大和書房）がある。菅谷が、明治二十年代の透谷から、通時的に一九一四年の朔太郎を論じていったのにたいし、本書の最大の特色は、一九一四年の朔太郎とその周辺にしぼって、共時的な詩的言語のネットワークを重視したことにあるだろう。とくに、朔太郎、犀星、暮鳥の人魚詩社という「詩的メディア」における「詩的言語の秘儀」を北川氏は「言語革命」とよぶわけである。そのため、本書は「朔太郎という磁場」を中心に据えつ

に響きあう論もいくつか目にしてしたが、氏が自らの論をこうして一冊の本にまとめたことよって、一九一四年という、口語自由詩というスタイルへの疑問が最初にふきだした時代への研究がより深まってくるであろう。

この本は、大正初期の詩的言語および詩観をおさえようと思えば、肯定するにせよ否定するにせよ一度は踏まえておかなければならないものといえよう。千字の紹介ですませているのだろうか、と思わなくもない（以前は一千二百字だったとも聞か、それくらいは欲しい）。短い字数で北川氏と編集委員と双方に恨みをかうようなことを書いてしまったかもしれない。妄言多謝。

一九六〇年頃からの、この時期の朔太郎詩とその周辺への見直し作業の流れのうえに、北川氏はかなり風通しのよい読解をあたえたといえる。理念としての口語自由詩を見

などということまで考えなくても、本書における、いくつかの個別の朔太郎の詩への丹念な試みはそれ自体魅力的だ。たとえば朔太郎最初の口語自由詩「殺人事件」における、探偵イコール犯人かという問題。

（一九五五年三月二十日 筑摩書房刊 四六判 二八一頁 税込二六〇〇円）

たといえる。理念としての口語自由詩を見

たといえる。理念としての口語自由詩を見

たといえる。理念としての口語自由詩を見

布野栄一 著

『政治の陥穽と文学の自律』

北村 巖

本書が各章において説こうとしていることは、まさしく時代にはんろうされた人間・文学者に良きにつけ悪しきにつけ、光をあて現代に問い

滓のむしかえしとも取られかねないのである。

だが、布野栄一氏が問いかけているのは、このような閉塞された現代文学の今日的状況であるが故にこそ、あの時代の人間の生きざまをさし示すことにより、文学の本質的主题を現代に突きつけることなのである。

第二章、第三章もいずれも人間へのまなざしは暖かい。「文学者の良心の痕跡」をさぐるうとする視線は同じなのである。唯、本書において少しばかりの気があるかがある。とすれば、人間に対する痛々しいほどの誠実さと、その反面における布石の硬さである。

とはいえ、資料のつぶさな検討と取材のきめ細かさは、読者を十分に納得させる。

(一九九五年三月三〇日 不二出版 四六判 二九七頁 二六七八円)

本書は著者・布野栄一氏がこの一〇年間に発表してきたものを中心にまとめたものである。著者の基本的な視点は、文中の言葉を用いてもらえば「実現できないにせよ、理想を高く掲げる文学の世界は、人類の未来に対し、その方向性を平和や正義に向けてのために、力となることも否定すべきではありません。」というところにある。

このような社会に対する前向きな姿勢は、本書に収録された全ての評論に共通している。布野氏のこの文学の考え方は、そのまま著者の生き方として読み手に迫ってくる。それは著者が、自分たちの生きてきた時代の宿命に、きちんと向きあっていたことというところであろうと考える。

続けようとするのである。

第一章『政治の中の陥穽と文学の自律』は、表題とほぼ同文であることからわかる通り、本書の中心をなすものである。

平野謙が戦時中の自分のあり方について、戦後「身は売っても芸は売らぬ」と回想したことを主題にとりあげ、国家の論理にはんろうされた当時の文学者の内面の屈折を論じていく。この論議じたいは戦後すぐにおこった「文学者の戦争責任」論争や、「政治と文学」論争に通底していて、そのことだけで語ればこの命題は現代文学（位置）にあまり説得力をもつとは思えない。現代文学が〈闇と孤独と自閉〉の位置で語られていることを考えれば、単に歴史の残

中田雅敏 著

『芥川龍之介 文章修業』

平野 晶子

「挫折と悟達」の
視点を提示する。

第三章「碧梧桐と
自然主義 小説か
ら詩への移行」で

は、碧梧桐の新傾
向俳句の内実と、
その頌末を詳述し

本書は、明治四十年代から大正初年にかけての文学状況下の子規、虚子、碧梧桐、茂吉、漱石等のありようと、幼少年期の芥川との文学的関わりを注意深く検証することで、芥川の文学的出発の姿を探ろうとするものである。

第一章「大正文壇と俳壇 孤高と俗界のあいだ」では、自然主義、反自然主義から私小説に至る文学状況と、その俳壇に与えた影響を、虚子の俳壇からの決別と復帰を軸に説明している。第二章「人工の翼から虚子との出会い・写生文」では、芥川の「秋」と虚子の「落葉降る下にて」との類似を指摘し、写実的作風への転機という「秋」の従来の位置づけとは別の、東洋的

幼少期の芥川がその影響下にあったことに

注意を促す。第八章「子規の文章 写生文の役割」では、自然主義的近代リアリズムとは無縁の、子規の写生文の性質を述べる。

第九章「芥川の記事修業 幼少年期の文章から」では、幼少年期作家以前の芥川の記事の背景と傾向とを整理して示している。

第十章「師弟道 俳諧宗匠と文壇宗匠」では、俳句を含む芥川の諸作に見られる模倣性を肯定的に説明する。第十一章「大正の俳文 子規の小品と芥川の子規」では、芥川の子規の小品と芥川の子規に通じる詩歌への意識的な取り組みの姿勢を見る。最終第十二章「芥川小説の俳句性 自然描写の方法」では、芥川の記事の特色として「俳句的発想」と「俳句の文章化」を挙げ、その方法を説明している。

一九九五年四月 洋々社 四六判 二五八頁
二〇六〇円

ている。第四章「俳諧師虚子 反近代の詩精神」では、一度は小説の方向へ進歩しようとした虚子の写生文が、文学上の無理論から、船晦的態度のうちに断念されることを述べる。第五章「虚子と茂吉と龍之介 諸法実相と短歌理論」では、茂吉の歌風と、芥川と『赤光』との関わりについて論じている。第六章「鳥羽玉の夜空 芥川の初期短歌をめぐる」では、芥川の連作短歌「鳥羽玉の夜空」が茂吉「赤光」の連作「口ぶえ」「おひろ」の模倣であることを指摘し、初恋の挫折や「羅生門」成立などの背景とともにその意味を考える。第七章「芥川と写生文 写生文の系譜から」では、「ホトトギス」における写生文を紹介し、

曹 紗 玉 著

『芥川龍之介とキリスト教』

傳 馬 義 澄

日本語科を卒業し、
高麗大学校・韓国
外語大学校の講師
を経て、一九九四
年に二松学舎大学
文学研究科博士課
程を修了した人。

文壇登場以前のキ

芥川龍之介は、キリスト教とどのように関わったのか、また、それは芥川の文学にとつてどのような意味を持つのか。芥川研究は盛行をきわめているにもかかわらず、芥川におけるより本質的な問題に対して、芥川とその作品に対する総合的な理解に立った本格的な検討が今まではほとんどされていない。「奉教人の死」論や「西方の人」論の中で言及されることはあっても、それを芥川の全生涯に亘って検証するということが容易ならざる困難さが予想されるからであろうか。

こうした現況を考えると、本書が上梓されたことの意義はきわめて大きい。奥付によれば、著者は韓国外国語大学校大学院

リスト教に関する作品から切支丹もの、更には晩年の「統西方の人」に至るまで、およそキリスト教に関する芥川の作品のすべてを対象として、それを系統的に考察していくという壮大かつ果敢な試みが、外国人研究者の手によつてなされたということに、なによりも敬意と讃嘆を禁じ得ない。

キリスト教と関係のある作品についての従来の研究の偏向を指摘する著者は、「キリスト教と関わりある作品をひとつひとつ詳しく取り上げ、その背景にある聖書理解、キリスト教的理解を探り」「全体として芥川の文学は何を求めていたかということをご考察していきたい」と言う。著者のこうした意向は、全七章に亘る「各論」を通して

一応は達成されたと評することができよう。主要な先行研究に導かれ、作品そのものを丹念に検証した結果、著者なりに明らかにされたことは「結論」として十項目に簡明に纏められており、そのいずれもが容易に首肯できる。が、芥川とキリスト教との本質的な問題は、そこで示されたひとつひとつの「結論」の奥にこそ存在するのではないか。つまり、その「結論」を更に内証していく作業こそが必要なのではないか。とすれば、著者も言うように「未だ論じなければならぬ問題は多い」し、いっそう深い。もつとも、この労作のデッサンは、芥川とキリスト教との関係をこれから解明していくこうとする学生や院生らにとってはひとつの全体的な見通しを示してもくれるであろう。そういう意味においての指標と啓発としての条件を本書は充分に備えている、と言うことはできよう。

一九九五年三月二〇日 幹林書房刊 B六判
二八五頁 三〇〇〇円

工藤哲夫 著

『賢治論考』

中野新治

口に合わないと思
いますか『どうか
そこはご承知下さ
い』、とお詫びす
る」という「あと
がきに代えて」の
言葉に明らかであ
る。「お口に合わ

二冊の仏典、仏典関係書が参照される（註
を含む）。なお論は終了せず、龍谷大学編
『仏教大辞彙第一巻』にも類例が見出せる
こと、涅槃経と俱舍論の原典を繙いた可能
性があることが、その原典を示しながらつ
け加えられている。

本書は未発表論文二篇に諸研究誌に発表
された八篇を加えた著書初の官沢賢治論集
である。今日、賢治への関心がブームと呼
べるほど高まっているのは周知の通りであ
る。それは、その存在が文学以外にも、宗
教、教育、科学、音楽……と、他にはみら

ない」のは本書が研究書に徹しているため
であり、著書が研究（学問）とは何かに対
して厳しい答えを用意しているためである
が、その「お口にあわな」さの徹底ぶりは、
筆者の如きやわな、「同業者」の及びもつか
ぬものである。

たとえば本書中でも小論の部類に入る
「鳥捕り考」は、「銀河鉄道之夜」に登場す
る「鳥を捕る人」（鳥捕り）の出自考であ
るが、それが田中智学監修『本化聖典大辞

から、本文よりも引用や註の方が多くなる
論がほとんどを占めることになる。しかし、
それによって、賢治が読んだと思われる諸
仏典、辞典、特に大正、昭和期の科学書の
核心部分が読者に供されることの有難さは
格別である。「五十年を閲して一行をな
す」（詩人が一瞬にして直覚することを、
学者は一生をかけて「論証」する）（「あと
がきに代えて」という覚悟に貫かれた本書
の意義は大きい。

ており、時に首をかしげたくなるものもあ
るのが現状である。その中にある本書が
どのような位置を占めるかは、「書名中
『賢治』の二字に惹かれて、ついうっかり
と本書を手にとってしまったかも知れない、
（同業者以外の）賢治ファンの方々に、お

林上』の「あくりちぎ」項中の「無慈、
殺生 害他の悪しき律儀を以て生業とする
者」であり、その十三番の例にあげられた
「網ヲ以テ飛鳥ヲ捕フ」に当る、と推察さ
れるまでに、七冊の辞書、九冊の参考文献、

（一九九五年三月一〇日 和泉書院 B6判 三
〇〇頁 五一五〇円）

『石川啄木とその時代』

池田 功

義士安重根アン・ジュンゴンに対し
て「『敗者に対す
る憐愍』を基盤と
しながら」「『雄々
しくも死を恐れざ
る』人間」達への
「凝視したヒュー
マニズム」があつ

たと指摘し、さらにそのように考えるよう
になった理由を、一七歳の時最初の上京で
悲惨な失敗をした時の「深刻な人生の苦痛
を鋭く胸に刻みつけられた」（啄木書簡）思
いに見いだされている。

本書を読み終え、「古稀を祝う四十九冊
目の書物」「啄木研究ひとすじに生きた、
わが青春わが人生に悔いはない」という数
字や言葉に、ふっと吐息がでてきた。石川
啄木といえは岩城之徳、岩城といえは石川
啄木研究という評価ができてきているこ
とに甘えること無く、一書生の如く精進し
ている姿に頭が下がる思いである。

本書は、「国際化時代の石川啄木」「石川
啄木新考と名歌鑑賞」「啄木研究と私 戦
後五十年の歩み」の三章で構成され、この
十年間に雑誌に書いた文章が載せられてい
る。

第一章で、まず啄木には日露戦争の敵将
マカロフ提督と伊藤博文を暗殺した韓国の
第二章では「啄木誕生日問題新考」とし
て、かつて昆豊との間で戦わせた誕生日説
を取り上げ、「新旧対照暦の換算違え」「退
学願の日ではなく退学許可の日」等を根拠
に、戸籍の明治一九年二月二〇日をあらた
めて主張している。又、金田一京助との間
で戦わされた「啄木晩年の思想展開説」で
は、金田一の訪問は誤りであることを資料
で実証してゆくのには既に知られていること
であるが、本書ではそれらの論争の後で金

田一と親しく交流している様が語られてい
て、啄木を愛した者同志の深い友情を感じ
させる。

第三章では岩城が啄木研究を志し今日に
至る道程が語られる。「啄木を選んだのは
この天折の詩人こそ敗戦後の困難な時代を
生きぬく日本人に、人間としての生き方を
教えてくれる希有の文学者であると信じた
から」とその研究の動機を語り、大学院時
代から教授になるまでの道程を、伝記研究
の大家が自らの伝記を書いている。そして
岩城は「文学の鬼」とは「長生きして死ぬ
まで仕事を続け、際立った文学上の成果を
挙げた人を用い」と定義しているが、まさ
にそういう意味で自ら「啄木研究の鬼」に
なったのであった。

性急な時代にあつて、本書は一人の研究
者が一人の文学者と対峙しその生涯を捧げ
た「感動」を静かに放っている。

（一九九五年四月十日 懶おうふう 四六判 三
六一頁 二八〇〇円）

（岩城氏は八月三日にご逝去なされました。ご冥
福をお祈り致します。）

大田正紀 著

『高貴なる人間の姿形』

——近代文学と《神》——

川島 秀 一

本書は四章から構成され、それぞれ「I

藤村／透谷／一葉／武郎」「II遠藤周作／

山本周五郎」「III阪田寛夫／武田寅雄／尾

川正二」「IV文学再考／文学とキリスト

教」と題され、計十六篇の論文やエッセイ

風の文章が配されている。I章のうち「藤

村」については『春』に関する論文が二本。

ともに「へ家」とキリスト教によって、退

路を断たれた青木の挫折」と、その「挫

折」をのり超えるべく「神なき自己肯定を

果たそう」とする藤村の姿を見出している。

透谷については「小伝」が、一葉について

は「短歌」が、武郎については『お末の

死』考』がおかれている。筆者は、有島の

信仰を「神の恵みの実感を欠如した、自己

場」を認めている。

II章には、『沈黙』についての論文二本

と遠藤の大連時代とカトリック入信につい

ての考察を通して「ぐうたら仮装の少年期

の伝記と作品の距離のもつ意味を探ろうと

した」論文、さらには周五郎の『赤ひげ診

療譚』に関する論文、計四本の論文が配さ

れている。

『沈黙』については、前半では遠藤の

〈母〉との関連を通してその〈回心〉の過

程がたどられ、後半では、「歴史のなかで

生きる人間ということに深い関心を抱く」

(あとがき) ようになったという著者のモ

チーフにそうように、ロドリゴ設定の意味

が「日本キリシタン史」との関わりのなか

犠牲の愛の実践が
律法のように強制
している」と指摘
し、「お末の死」
に「失樂園の物語
を人間の自立の物
語として創作しよ
うとする作家の登で考察される。それは、従来のキリスト教
弾圧の定説を否定しかねない危険をはらみ
つつも、「カトリックの日本布教の意義と
功罪を問おうとしたものであった」という。
周五郎については、「深い宗教性に基づく
「罪意識」の所在を丁寧に浮び上がらせてい
る。この章は、著者にとって特に手ごたえ
のある重要なもの。以下III、IV章の中では、尾川正二の『極
限のなかの人間』を論じたものが読み応え
のあるものになっている。題して「高貴な
るいのちの姿形」という。あるいは、その
〈人間〉を論じて、「あるべき自己をいかなる
ときも保ち続けていくこと、それが人間に至
るただ一つの道である」ともいう。本書に賭
けた筆者のモチーフもおのずと知られよう。最後に一言、IV章にいう〈文学とキリス
ト教〉についてなのだが、問題のとらえ方
が二項的で、少し概説的である。著者のモ
チーフの根幹にあるはずの問題だけに悔い
が残る。

一九九五年三月三十一日 星雲社 四六判 三三

三頁 二八〇〇円)

『森鷗外の日本近代』

酒井 敏

みの可能性を模索しようとしているわけだ。極めて妥当な問題意識であり、今日、必要とされている試みであると言えよう。

こうした関心の

本書の「あとがき」を読むと、若い研究者である著者が、心躍らせて「新しい観点から森鷗外について書き下ろしを執筆する」楽しい苦勞と向き合ってきた様子が伝わってくる。(既発表の論文を取り込んでの論述も含め)全体に、結論の出し方がやや性急で、その分、作品や人物の把握がタテイクになってしまったのが残念だが、傾注された努力を多としておきたい。

本書における著者の関心は、一貫して「鷗外の作品を発表された時代状況の中にもう一度置き直し、その可能性を初源に立ち返って探っていく」ことにある。すなわち、鷗外作品を時代状況に向かつて開き、それと対話させることによって、新たな読

所在からして、三部構成をとる本書が、「Ⅰ 『青年』の反時代的考察」に、半ば以上にあたる一二七ページを充てることになるのは自然であろう。『青年』において、時代との格闘というモチーフは落とせない。著者は、「同時代における他の文学者・評論家の言説をつぶさに」検討する作業を通して、『青年』と時代状況との対話を試みている。丁寧に目配りされているが、本書の中心をなす力編と認めた上で、疑問も残った。「時代状況」とは、著者が考察の対象としているような言説によってのみ、形成されるものなのであるか。例えば、既に私たちの前には、地誌・風俗の視点からする『青年』第一章注釈の試みもあるし、『靈』

や〈彼岸〉の問題をより広い同時代文化のコンテクストから追跡した一柳廣孝氏の『へこつくりさん』と〈千里眼〉——日本近代と心靈学』もある。アンダー・カルチャーにまで目を向けたこうした「時代状況」再構築の試みの前では、著者の検討対象はどうしても狭く見えてしまう。ただでさえ限られた読者層にのみ開かれていると思われがちな鷗外作品であるだけに、より広い場での検討が望まれる。鷗外および鷗外作品を一部読者の関心の圏内に囲い込むことは、決して生産的な作業ではないのだから。

「Ⅱ 『雁』の偶然と必然の交錯」に含まれる「下町の文明開化」や、具体的な場として「不忍池」の変遷に拘った読みを展開した、同じ「Ⅱ」の「歴史のさかしまの方法」などに、むしろ私は好感を持った。さりげなく書かれたように見える小論だが、その分、却って検討対象が広がり、著者の関心の持ち方が有効に機能しているように思われたからである。

(一九九五年三月三日 白地社 四六判 二〇六頁 一八〇〇円)

『太宰治〈習作〉論——傷つく魂の助走』

菅原洋一

その「助走」編としての「〈習作〉論」である。紀要

発表の六回分の論考が収められ、

『習作』群における初期条件とはなにか」「〈習作〉

「一つの手順」として生かされていることもまた事実である。

群はどのような運動変位をとるか」をはじめ、九章から成っている。太宰の習作に対する著者は、〈優劣〉の視点からの読解を試み、また〈弱勢者〉と〈強優者〉〈父と子〉〈母と子〉〈兄と弟〉といったキーワードを軸に、各習作の位置に多角的な照明をあてていく。

著者は太宰とコミュニケーションの関係を重視し、この観点から習作の構造を読み解き、「太宰の嗜癖ともいえる感受形式・思考形式」を論じている。文末に敬体を用いて論述していく著者の視野は広く、引かれ語られる領域は、その該博を示して多彩である。

ときにそれは、著者みずからいう「くどい回り道」と感じられることもあるのだが、

こうした著者の関心と評価軸は、『習作』群と〈社会階級関係〉枠の章に顕著であり、本書のなかで占める位置とともに注目されるものだろう。著者は、「自分存在」というものに、どのように一本化された存在感を与えるか」が太宰の習作課題の一つであるとき、「初期条件的な自分意識の形成」と「自分存在の社会的矛盾性」の表出にその価値を認めている。習作期掉尾の『学生群』に「〈克服的〉自分存在への道のり」を讀んで、この「解体から生まれるもの」が太宰文学であるという結びの一節が印象に残る本書である。

太宰文学の魅力を「その思考・感情の二項的範型の多様さ」にみ、近代を対象とする文学の目的を「人間価値の宣揚、個人価値の提起」にみる本書の示唆するものは少なくない。

以前の習作である。

本書は、「褶曲する〈近代〉史の觀念イコンのなかに、太宰の変容相を描くこと」が執筆動機であるという五十嵐誠毅氏の、

矢部 彰 著

『森鷗外 明治四十年代の文学』

須 田 喜代次

うに、本書の核となっているのはむしろ作品「青年」

であるように思う。すなわち、「青年」を核としながら、それと各作品との関連をたどる

ことを通じて「鷗外の「生」」（『妄想』考）を浮かび上がらせようというのが、本書における氏の根本的な姿勢であるように思われた。

そのために氏は、鷗外を「刺衝」（ちよつとこなれない言葉かとも思うが本書でしばしば使われる）したさまざまな作品へ、その論述を拡げていく。そのことにより気付かされることも多いのだが、反面当面の問題の在処が不分明になりがちで、わたくしは《両刃の剣》の印象を持った。とまれ、そうした検討を踏まえて提出された、『キタ・セクスアリス』創造のモチーフを自然派小説の批判に見る考え方が、それは当らないのではないか」という指摘や、

「利他的個人主義」の評価の問題、山口節藏の「醒覚」を「有道者の態度」に近い「公平無私」の価値認識の獲得であった」とする捉え方などは、論者への賛否は別としても、今後の鷗外研究の上で考慮に入れるべき視点と言うべきであろう。

ただ、氏は論考を進めるにあたって、まず丁寧に先行論文の押さえ直しを自らに課しているのだが、全十一章のうち五編は書き下ろしであるにもかかわらず、それら対象とする先行論文がほとんど昭和五十年代以前のものであることが気になったことは付記しておきたい。近年の研究動向の反映がもう少しあってもいいのではあるまいか。本書には「後者にゆだねたい」とされた問題がいくつかある。冒頭触れた「キタ・セクスアリス」を核とする論考を含めた氏の次作を期待して待ちたい。

（一九九五年四月二〇日 近代文藝社 B5判 四四八頁 三〇〇〇円）

先に刊行された『森鷗外 教育の視座』（近代文藝社）に次ぐ、矢部氏二冊目の鷗外研究書である。「明治四十年代の文学」とあるように、本書には「追難」、「キタ・セクスアリス」、「青年」、「蛇」、「カズイスク」、「妄想」、「雁」、「灰燼」といった鷗外現代小説をめぐる論考が、全十一章にわたって展開されている。本書に付された「帯」や「あとがき」において、氏は作品「キタ・セクスアリス」の重要性を指摘しているが、いみじくも氏自身「森鷗外の明治四十年代の文学と『キタ・セクスアリス』との関連を網羅的に整理し、実証的に論ずることができなかったことを心残りに思っている」（「あとがき」と述べているよ

高橋真司 著

『長崎にあつて哲学する』

黒古 一夫

けを一番最初に「原爆地獄」(人間)的であることと生きのびることが両立しない「地獄をこえた地獄」として経験した「被爆者」の「罪意識」とは何か、を問う姿勢である。

この大部な書物の特徴は、その一見風変わりな標題「長崎にあつて哲学する」にある。「長崎にあつて」「哲学する」は、著者が「哲学」の教師として「長崎総合科学大」で研究と教育に従事しているという事実を超えた、世界で二番目の「被爆地・長崎」において、副題にもあるように「核時代の死と生」を考へることを意味している。「核時代」、それは一九四五年八月六日・九日の広島・長崎への原爆投下から

(正確には七月十六日のアメリカ・ニューメキシコ州のロスアラモス核実験場での実験成功から)始まったわけだが、五つの講演録と一つの学会報告から成る本書の全六編を通底しているのは、「核時代」の幕開

「異常死」(著者はそれを「暴力死」と「政治死」という二重の規定によつて位置付ける)を目撃し、同時に自らもその「異常死」を日常性の内部にかかえこまざるを得ない「被爆者」の生に著者はこだわりつつ、

いかにしたら二度とこの地上に「被爆者」が出現しないか、を問うているのが本書である。「原爆死没者と生存被爆者——死没者対策の意味するもの」「痛苦・苦悩・使命——被爆者をどうとらえるか」「被爆者問題研究の new 段階」「長崎原爆の思想化をめぐる——永井隆と浦上燐祭説」「現代の

地獄めぐり——核と人間」「平和・愛・信仰——私の人生観」、これらが各編のタイトルである。著者は、さまざまな「被爆者」の「証言」や「調査報告」に拠りながら、内外の多様な分野——哲学書は勿論、宗教、文学、政治学、等——の成果を駆使して、「人間尊重主義」に基づく論を展開している。「講演録」中心という本書の性質上繰り返しが気にならないわけではないが、それだけ著者の熱意も感じることができ。「核」や「被爆者」の存在を根源的に考へるのに好適な書、と言える。

ただ、「紹介」を逸脱して一つだけ不満を記せば、現在「核」の問題は、「ヒロシマ・ナガサキ(と被爆者)」と同時に、私たちの未来を撃射している「核の平和利用」と言われる原発問題をも含みこんでいるはずなのに、本書では一言たりともそのことに触れていないのは何故か、という点である。

(一九九四年七月二〇日 北樹出版 A5判 三五頁 三三〇〇円)

小笠原幹夫 著

『えがかれた日清戦争』

——明治27・8年戦役と文学者たち——

古 郡 康 人

日清戦争百年にあたる昨年から今年にかけて、著者は新聞・雑誌・学会発表を通して関連研究を精力的に公表した。本書はそれらをまとめて一本としたものである。

著者の日清戦争に対する歴史認識はおおよそ以下のごとくである。——日本が日清戦争を遂行できたということは、維新後わずかに四半世紀の間に、日本の国民国家としての社会組織がすでに一通り整えられていたことを意味する。その勝敗を決定した根本要因は、民権議院の存否による国家のものとへの人民の結集度の違いであり、自由民権運動の重要な課題も、清仏戦争におけるフランスのように、対外問題では挙国一致できる政体の樹立をめざすことだった。戦

争の勝利によって、

日本は朝鮮半島か

ら清国勢力を一掃

して国防上の地歩

をかためただけで

なく、台湾の領有

により、アジア諸

國のなかでただ一

國、万国公法にもとづいた植民地をもつ國となつた。この事実、日本が欧米先進諸國の仲間入りをしたことであり、帝国主義

膨張の展開するパワー・ポリティックスの

枠組に組み込まれると同時に、近隣諸國に

たいする権益拡大をめぐって、欧米列強と

対立・抗争して新たな争朝への道に踏み

込んでいくことを意味した。

以上のような日清戦争観にもとづいて、

従軍記事・軍歌・日記・小説・詩歌・演劇

など当代文芸の言説が紹介され論評されて

いく。そのいくつかの要点を列挙する。

——たとえば雑賀柳香『安南戦争実記』な

ど、魯文門下による政治的戯作が政治小説

となりえなかつたのは、対外強硬・国内民

主化を表裏一体とする民権論を主体的に頌略しえなかつたからであり、それをなした川上音二郎の日清戦争劇は、庶民の祖国

に対する忠節・国民連帯の意識を描くことで近代的内実を備えている。丁汝昌の自決

に感動する蘇峰・独歩・不知庵・一葉らの愛國心は、昭和のウルトラ・ナシヨナリズム

のような偏狭な排外思想に毒されておらず、明治人のナシヨナリズムの健康さが感

じられる。徴兵軍隊に拠らない、義勇軍による無秩序な軍事行動を批判する鏡花『予

備兵』の主人公は、対外國権の確守と四民平等の理想を具現しており、健全な国民意

識をいだいた近代的な人間像である。……

総じて、明治人のエートスとは何かという問題意識に貫かれた書といえるが、ただ、

先行研究引用の処理の仕方はきわめて磊落であると思つた。

(平成六年一月二〇日 津山朝日新聞社 B 6

判 一九二頁 一八〇〇円)

『日本近代文学』55集 論文募集のお知らせ

特集 ジェンダーを考える

フェミニズム批評について、内外で多くの議論がなされています。最近では、生物学的性差を与件としつつも、歴史的、社会的に構築された文化的性差としてのジェンダーという観点が広まっています。文学テクストのみならず、様々な位相の社会的言説に織り込まれたジェンダーを論ずるとは、すなわち、これらの言説を貫いて機能する権力装置を論ずることであるといえます。あらゆる理論や方法論が自らを再検討し、かつ有効性を問いつつ先へ進むように、フェミニズム批評やジェンダー論もまた、批判的視座を取り入れる段階に至っているのではないのでしょうか。

今回の特集は、こうした批判的視座をも取り入れ、また単に文学の領域に限ることなく、広く文化全般をジェンダーの観点から考え直すことを目標とします。具体的には、理論・方法論、語り、メディア、身体、病、セクシュアリティ、老い、家族、宗教、アジア、戦争をめぐる言説、教育制度、性風俗など多様なフィールドを視野に入れ、従来の研究成果を総括し、新たな可能性を模索してみたいと思います。

意欲的なご投稿を期待します。原稿枚数その他については、『日本近代文学』投稿規定に準じ、締め切りは一九九六年四月十日といたします。

*なお、自由論文も合わせて募集しております。

「書評」「紹介」欄の変更について

編集委員会

近頃、出版点数が非常に増加しています。会員の新刊の著書は、原則としてすべて紹介することとし、情報誌としての役割をも果たしたいと考えます。著書刊行の際は、当編集委員会宛必ず一部寄贈して下さいをお願いします。

なお、次号54集の「書評」欄には、今号53集に「紹介」した著書のうちから、研究状況をふまえ、「書評」にふさわしいものを選んで、批判や問題提起を含む本格的「書評」を掲載いたします。これに応じ、「書評」に対する批判の小論文も今後受け付けます。

事務局報告

へ一九九五年度(その一)

◎五月 春季大会(二十七・二十八日)

成城大学三号館

・『開化の良人』

―三浦直記の「愛」をめぐる―

溝部優実子

・寺山修司の方法論の転換

―『戦後詩』と『暴力としての言語』―

坂東 広明

・丹羽文雄『海戦』論

―昭和十七年の徴用― 田中 勳儀

・読書行為における連続的幻惑理論

―文学論第四篇第八章「間隔論」―

大木 正義

・花田清輝の可能性

―フェミニズム的側面を中心に―

菅本 康之

〈シンポジウム〉

『日本近代文学の中のアジア』

・芥川文学における〈中国〉 宮坂 覺

・日本近代文学と「南洋」 神谷 忠孝

・昭和文学の中のアジア 川村 湊

(司会) 栗林 秀雄・中村三代司

◎六月例会(二十四日)

東京大学文学部一審大教室

テーマ……〈批評〉を研究する

・小説家と批評―大岡昇平の場合―

小森 陽一

・批評を研究する―島村抱月の場合―

岩佐壮四郎

・批評と研究との文化的ヘゲモニー

桂 秀実

(司会) 渡邊まさひこ・関谷 一郎

〈会員訃報〉

岩城之徳氏 日本大学名誉教授。国際啄木

学会会長。一九九五年八月三

日死去。享年七十一歳。

橋本芳一郎氏 東京学芸大学名誉教授。一

九九五年八月十五日死去。享

年八十三歳。

謹んでご冥福をお祈り申し上げます。

(お知り合いの会員の方が亡くなられた

際には事務局までご一報下さい。)

「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、論文は原則として四〇〇〇字詰原稿用紙四〇枚前後。〈資料室〉は一〇枚前後。

一、締切り、第五五集は一九九六年四月一〇日、第五六集は一九九六年一〇月一〇日。宛先、編集委員会。

一、原稿にコピーを添え、つごう二部お送り下さい。なお原稿は返却しませんので、手元に控えを残して下さい。

一、英文レジュメの必要上、論文にはわかりやすい二〇〇字の要約（和文）を添えて下さい。また論題、氏名には振り仮名をおつけ下さい。

*お願い 原文引用は新字のあるもの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。

〒101 東京都千代田区神田駿河台一―一

明治大学研究棟 九四二研究室

日本近代文学会

編集委員会

入会手続き等のご案内

次の件に関しては、すべて左記「日本学会事務センター」へ直接ご連絡ください。

○入会・退会の手続き（入会の場合は、事務センターへ連絡すると申込書が送られて来ます。退会の場合は、その旨を必ず葉書で届けてください）

○会費納入手続き及び納入状況（学会事務センターから通知があります）

○機関誌「日本近代文学」・会報・名簿の送付

○住所・所属等の変更

〒113 東京都文京区駒込5―16―9

学会センター C 21

日本学会事務センター内

日本近代文学会

〇三（五八一四）五八一〇

「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

第五三集をお届けいたします。

この集は「自然主義」の可能性」として特集を組みました。自然主義の文学が日本の近代文学を歪めたという文学史観から、いまだ自由になっていない研究の現状を再検討し、広く同時代の文化的パラダイムともかかわらせながら、あらためてその可能性を探るというのが主意でありました。応募論文数は前回の特集を上廻り、依頼論文を合せて多彩な特集となりましたが、究明されてよい問題領域はなお残されていると思われます。〈自然主義〉の可能性再考というような、本来大きなテーマのために、この集がひとつのステップとなることを願っています。

ごらんのとおり、今回から「書評」「紹介」欄を変更いたしました。近年の出版点数の増加はいちぢるしいものがあります。

皆様のために本誌は情報誌としての役割をもはたしていきたいと考えます。会員の著

書は原則としてすべて「紹介」いたしますので、刊行の際は編集部宛にご寄贈ください。「書評」欄には「紹介」した著書のうちから「書評」にふさわしいものを選んで、本格的「書評」の執筆をお願いすることとし、鋭い批判や問題提起を期待するとともに、積極的な反批判をも歓迎したいと思います。

このたび編集委員の半数が交替いたしました。編集委員会メンバーの東京集中は以前から問題にされておりましたが、この集は首都圏以外からの参加をふくむ次の編集委員が担当いたしました。

安藤 宏 ○今村忠純 江種満子
○勝原晴希 佐藤健一 佐藤義雄
高橋 修 ○千葉俊二 ○中村三春
中山和子(委員長) ○吉川豊子
吉田昌志

(○印―新規)

A Man Who Never Returns to a Myth
— An Opinion on *Imogayu*

Makimoto Atsushi

Imogayu is originated from a story of visiting strange lands in *Konjaku Monogatari* and a journey to Tsuruga importantly occupies one third of *Imogayu*. This journey with a fox is necessary for Goi to be invited to a mythic world supported by a local community, and to be metamorphosed. However, he never feels familiarity himself into Tsuruga although it wraps him in the air of unification. This reveals a tragedy of Akutagawa who, unconsciously wanting a local community, never returns to a mythic world but moves toward Europe.

Sixty Years of Silence in *Hojo no Umi*

Arimoto Nobuko

Although Ayakura Satoko, one of main characters in the first chapter of *Hojo no Umi* plays an important role to lead Honda Shigekuni and readers to the world of nothingness at the conclusion of the last chapter, she does not appear for sixty years between those periods. Why is she forced to be silent? In this essay, I analyze relationship among Honda, who keeps on seeing regeneration throughout this novel, Satoko, and her incarnation. Honda, even though he is in love with Satoko, fears to be refused to be reborn and skillfully excludes her and turns her existence into nothing.

History as a Parody
— An Essay on *Dorobo Rongo*

Sugamoto Yasuyuki

Dorobo Rongo by Hanada Kiyoteru raises a theme of nonviolent revolution by parodying *Tosa Nikki*. This strategy of parodying is to break up continuity of history and relieve oppressed tradition with “cheerful humor”. Parodied history is connected with European Marxists’ attempt to resuscitate; they reject evolutionary history of ruling class, try to resist historical circumstance surrounding them and change it fundamentally and fatally, relieving possibilities existing in the past.

On Performance of *Heimat*

Iwasa Soshiro

Heimat, written by Sudermann, translated and directed by Shimamura Hogetsu, starring Matsui Sumako, is the first modern drama prohibited to be performed by censorship. Hogetsu yielded to authority and changed some contexts in order to keep on performing it. He was attacked because of it, but I examine the reason he insisted on performing this drama, and it is a conclusion so far that he wanted to sound voices of the actress violating patriarchy.

A Thought of a Ghoul

— Masaoka Shiki and Orikuchi Shinobu

Mochida Nobuko

Both Masaoka Shiki and Orikuchi Shinobu have a feature of a big eater. For them a sense of big eating associates with work of mentality to select their immaturity and imperfectness rather than their futility. They sometimes use a metaphor of a ghoulish to express their own existence, whose nature never stops devouring. In this essay, I read their consciousness of abandoning to be mature in such expressions as a ghoulish and I also read their competing thoughts against mental magazines demanding maturity and perfectness.

On *Butokai*

— Correspondence to Baudelaire's *Les Fleurs du Mal*

Takahashi Tatsuo

The episode of Watteau's painting in Akutagawa Ryunosuke's *Butokai* is not only influenced by Loti's "Un Bal à Yedo", as other critics have pointed out, but also quoted from "Les Phares", and associated with "Correspondences" in *Les Fleurs du Mal*. In *Butokai*, Akutagawa described a universal moment of beauty in harmony between Baudelaire's poetical spirit and time of enlightenment, with, as a background, literary thoughts at the middle stage of the Taisho era, influenced by literature and art of the end of the 19th Century, and opinions of the world after the war. And here we observe Akutagawa's view of art.

sential to human life, in other words, subjective behavior, through Fujimura Misao's suicide.

Healing Power of House

Konaka Nobutaka

This essay intends to reveal a characteristic of Shimazaki Toson's *Ie*(House) as a novel of salvation. *Ie* has been interpreted that it attacks house's nature of oppression in so-called feudal family system. However when I pay an attention to an episode of family line, set skillfully in this novel, I find that it works to relieve patriarchs from misrule. Toson's aim can be to disclose house's nature of relief.

Tokuda Shusei: His Manner of Long Novels — Generating "Kabi"

Nakamaru Nobuaki

In the 40th year of Meiji, Tokuda Shusei became to be known as a writer because of success of sketchy short stories, which were to be edited in some anthologies as *Shusei Shu* and *Shussan*. Comparing with it, his long novels at this stage were in transition : he adapted manners of writing short stories to novels but it was not successful until he wrote "Ashiato" and "Kabi". These novels brought him originality with complicated effects of metaphors and similes.

Setsuko as Text — Sexuality of *Shinsei*

Iwami Teruyo

I examine the process of forcing Setsuko to be silent and oppressing her to tell womanhood herself as the problem of sexuality and gender. Through analyzing what she learns from Sutekichi and metaphors of a bird and camellia, the process of establishing herself is examined. And focusing on correspondence of beginning and ending, I point out this structure of repetition as Toson's characteristic of l'écriture.

tion of outside and inside.

From "The Next Room" to "A Soldier"

— An Opinion on Tales about Heart Failure from Beriberi

Tomatsu Izumi

Both "The Next Room" and "A Soldier" deal with a theme of death of heart failure from beriberi. Though there are such differences as using the first person and the third person and as situating an inn of countryside and a battlefield, the world manifested by these novels has an analogy with each other. It is observed that a concept making significant of human life as nature is revealed. In Katai's novels at this stage we can trace history of discord between old and new ways of recognition of human being and nature influenced by French naturalism.

A Blank of Property

— Before Tayama Katai's *Futon*

Goi Makoto

I examined the image of Tayama Katai before publishing *Futon* through studying his contemporary criticism, in which I found distinct differences between the beginning and summer of the 40th year of Meiji. The situation was changed: his name was not found in contemporary criticism at the beginning of this year, but in summer he was at the center of critics' interests. Great success of *Futon* oppressed the image of Katai before publishing it more than necessity, and at the same time high appraisal of it was one of factors to evoke a response of *Futon*.

Naturalism as "the Spirit of Modernizing"

— Uozumi Setsuro's Point of view of "Civilization's History"
and "Positive Skepticism"

Yogo-Sanada Ikunobu

Uozumi Setsuro's originality is that he confronts problems of "naturalistic reality" and "ego" under urban civilization, shared with youth after the Russo-Japanese War, in his own view point. On one hand, he recognizes naturalism as the spirit of modernizing from the point of civilization's history and raises a question of modernity of Japan in the Meiji Era. On the other, he determines negatively regarded skepticism as es-

Tokuda Shusei : Outside Text
— Short Stories to Long Novels in the 30th Year of Meiji

Kono Kensuke

In the latter half of 30s to 40s of years of Meiji, Tokuda Shusei wrote a lot of novels, and some excellent novels brought in this period of mass production are reputed as works of naturalism. This essay picks up a relation between his overproduction and masterpieces.

Some of his masterpieces are regarded as a failure because, adapting a contemporary mode of a novel, they treat absurd and abrupt accidents in the process or at the end of stories. However, it is an introduction of harsh "outside" to text that this absurdity and abruptness mean. On the contrary, his shorter stories written at this stage are successful in catching a glimpse of reality which is unable to be wholly described with consistency of cause and effect by creating a story based on "outside".

Contemporary Subject of Love Expressions
— At the Age of Naturalism

Fujii Hidetada

Combination of thoughts of Ibsen and Ellen Key brought out the new way of thinking of love, in which love is considered as equal relation between a man and a woman. In order to express this equal relation in a novel, the establishment of a viewpoint to grasp the idea of love narrating from both sides were long waited but this viewpoint, even though Nakamura Seiko introduced Hamilton method with it, did not develop and came to nothing. Consequently, Japan's modern novels have had a difficulty to understand not only the other sex but also the others.

Reality and Boundary
— *Tono Monogatari*, *Yumejuya*, and *Sei*

Takahashi Hiromitsu

While *Tono Monogatari* and *Yumejuya*, whose worlds seem to be the other world from Katai's view of reality, express an image of "boundary", Katai's *Sei* has a slight of it as a promotor of the story. The reason why the characteristic seen in *Futon* is lost in this novel, in my opinion, lies in Katai's attempt to describe surface, especially his aim of describing without a contrivance. A novel without boundary creates an ambiguity in no-

<i>and Training of Writing</i>	Hirano Akiko	248
Cho Saoku, <i>Akutagawa Ryunosuke and Christianity</i>	Denma Yoshizumi	249
Kudo Tetsuo, <i>A Study on Miyazawa Kenji</i>	Nakano Shinji	250
Iwaki Yukinori, <i>Ishikawa Takuboku and his Age</i>	Ikeda Isao	251
Ota Masaki, <i>A Noble Figure of Human</i>		
— <i>Modern Literature and Gods</i>	Kawashima Hidekazu	252
Nomura Koichiro, <i>Mori Ogai and Modern Times</i>	Sakai Toshi	253
Igarashi Seiki, <i>Dazai Osamu</i>		
— <i>An Étsude</i>	Sugawara Yoichi	254
Yabe Akira, <i>Mori Ogai in the 40th Year of Meiji</i>	Suda Kiyoji	255
Takahashi Masashi, <i>Philosophizing in Nagasaki</i>	Kuroko Kazuo	256
Ogasawara Mikio, <i>The Sino-Japanese War</i>		
<i>in Illustrations</i>	Furugori Yasuhito	257

Prospect

Around the Body of "Hiratsuka Raicho"

- "Anatomical eyes", "A Virgin",
"Chastity" and "Ideology of Purity" Kurosawa Ariko 207

Why Soseki, Now? Izu Toshihiko 214

A Prospect of a Study on Soseki

- Twin Peaks, Meism, and Breeding Sekiya Yumiko 220

Note for Study

An Eye for Illustrations in Old Magazines Nakajima Kunihiko 225

At the Workshop of the New Edition of the Complete Works

- of Miyazawa Kenji Sugiura Shizuka 227

Working for the Museum of Modern Japanese Literature

- From the Secretariat Ujitoko Mitsuko 230

Introduction

Yasuda Takashi, *Novels of Tanizaki Junichiro* Maeda Hisanori 232

Tomoda Etsuo, *Akutagawa Ryunosuke, In his Early Years* Shinozaki Mioko 233

Suzuki Kenji, *Miyazawa Kenji*

- *Structure of Visionary World* Ando Kyoko 234

Hosyo Masao, *Interviews and Recollections of Yokomitsu Riichi*

- *Until the Age of Seventy* — *Besides Occasional Study* ... Toeda Hirokazu 235

Kageyama Tsuneo, *Akutagawa Ryunosuke*

- and *Hori Tatsuo* Yamamoto Yuichi 236

Hara Zen, *Works of Hata Kohei*

- *An Empty Dream* Akari Chiaki 237

Kubota Yoshitaro, *Soseki and His Intention* Mikami Kimiko 238

Yokoo Ayako, *Kitahara Hakushu* Kokusho Masako 239

Hiraoka Toshio, *A Study on Kitamura Tokoku: A Portrait* Hashizume Shizuko 240

Nosaka Yukihiro, *A Study on Ito Sei* Sato Kazumasa 241

Kitani Kimie, *A Study on Ozaki Koyo* Munakata Kazushige 242

Enomoto Masaki, *Oe Kenzaburo in the 80s* Atsumi Takako 243

Otake Masanori, *Soseki*

- *Development of his Early Novels* Kataoka Yutaka 244

Kasahara Nobuo, *Izumi Kyoka: A Portrait* Akiyama Minoru 245

Kitagawa Toru, *Hagiwara Sakutarō: Language Revolution* Yasu Satoshi 246

Funō Eiichi, *Traps of Politics and Independence of Literature* Kitamura Iwao 247

Nakada Masatoshi, *Akutagawa Ryunosuke*

Modern Japanese Literature No.53
(Nihon Kindai Bungaku)

CONTENTS

Essays

Tokuda Shusei : Outside Text

— Short Stories to Long Novels in the 30th Year of Meiji Kono Kensuke 1

Contemporary Subject of Love Expressions

— At the Age of Naturalism Fujii Hidetada 13

Reality and Boundary

— *Tono Monogatari*, *Yumejuya* and *Sei* Takahashi Hiromitsu 26

From "The Next Room" to "A Soldier"

— An Opinion on Tales about Heart Failure from Beriberi Tomatsu Izumi 41

A Blank of Property

— Before Tayama Katai's *Futon* Goi Makoto 56

Naturalism as "the Spirit of Modernizing"

— Uozumi Setsuro's Point of View of "Civilization's History"
 and "Positive Skepticism" Yogo-Sanada Ikunobu 68

Tokuda Shusei: His Manner of Long Novels

— Generating "Kabi" Nakamaru Nobuaki 84

Healing Power of House Konaka Nobutaka 96

Setsuko as Text

— Sexuality of *Shinsei* Iwami Teruyo 108

On Performance of *Heimat* Iwasa Soshiro 122

A Thought of a Ghoul

— Masaoka Shiki and Orikuchi Shinobu Mochida Nobuko 137

On *Butokai*

— Correspondence to Baudelaire's *Les Fleurs du Mal* Takahashi Tatsuo 152

A Man Who Never Returns to a Myth

— An Opinion on *Imogayu* Makimoto Atsushi 167

Sixty Years of Silence in *Hojo no Umi* Arimoto Nobuko 179

History as a Parody

— An Essay on *Dorobo Rongo* Sugamoto Yasuyuki 191

組織

第八條

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
の任期は、二年とする。

第九條 この会は、毎年一回通常総会を開催する。臨時総会は、理事会が必要と認めるとき、あるいは会員の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つたとき、これを開催する。

会計

第十條 この会の経費は、会費その他をもつてあてる。

第十一條 この会の会計年度は、毎年四月一日にはじまり、翌年三月三十一日のおわる。

第十二條 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

第十三條 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、会則第三条にもとづき、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、支部の推薦にもとづき、代表理事がこれを委嘱し、その在任中、この会の評議員となる。

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〕

紹介

安田 孝著『谷崎潤一郎の小説』	前田 久徳 232
友田 悦生著『初期芥川龍之介論』	篠崎 美生子 233
鈴木 健司著『宮沢賢治 幻想空間の構造』	安藤 恭子 234
保昌 正夫著『七十まで——ときどきの勉強ほか』	
『川端と横光』	
『横光利一見聞録』	十重田 裕一 235
影山 恒男著『芥川龍之介と堀辰雄』	
●信と認識のはざま』	
原 善著『秦恒平の文学——夢のまた夢——』	山本 裕一 236
久保田芳太郎著『漱石——その志向するもの——』	明里 千章 237
横尾 文子著『ふくおか人物誌3 北原白秋』	三上 公子 238
平岡 敏夫著『北村透谷研究評伝』	國生 雅子 239
野坂 幸弘著『伊藤整論』	橋詰 静子 240
木谷喜美枝著『尾崎紅葉の研究』	佐藤 和正 241
榎本 正樹著『大江健三郎の八〇年代』	宗像 和重 242
大竹 雅則著『漱石 初期作品論の展開』	渥美 孝子 243
笠原 伸夫著『評伝 泉鏡花』	片岡 豊 244
北川 透著『萩原朔太郎〈言語革命〉論』	秋山 稔 245
布野 栄一著『政治の陥穽と文学の自律』	安 智史 246
中田 雅敏著『芥川龍之介 文章修業』	北村 巖 247
曹 紗玉著『芥川龍之介とキリスト教』	平野 晶子 248
工藤 哲夫著『賢治論考』	傳馬 義澄 249
岩城 之徳著『石川啄木とその時代』	中野 新治 250
大田 正紀著『高貴なる人間の姿形』	池田 功 251
——近代文学と《神》——』	
野村幸一郎著『森鷗外の日本文学』	川島 秀一 252
五十嵐誠毅著『太宰治〈習作〉論——傷つく魂の助走』	酒井 敏 253
矢部 彰著『森鷗外 明治四十年代の文学』	菅原 洋一 254
高橋 真司著『長崎にあって哲学する』	須田 喜代次 255
小笠原幹夫著『えがかれた日清戦争』	黒古 一夫 256
——明治27・8年戦役と文学者たち——』	古郡 康人 257

日本近代文学

第53集

1995年(平成7年)
10月15日 発行

編集者 「日本近代文学」編集委員会

〒101 東京都千代田区神田駿河台1-1
明治大学研究棟942研究室内 電話 03(3296)2217

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

〒113 東京都文京区本郷7-3-1
東京大学文学部国文学研究室内
電話 03(3812)2111(内3818)

印刷所 ワセダ・ユー・ピー

〒169 東京都新宿区西早稲田1-1-7
電話 03(3203)3308 FAX 03(3202)5935