

日本近代文学

第57集

論文 日本モダニズムの領域	
非在なるものへの欲望	
—紅葉的モダニズムの構図—	
「天うつ浪」と「ツアラトウストラ」	菅 聡 子 1
モダニズム前夜、文学と科学が会おうとき	長 沼 光 彦 12
—イデオロギー分析の試み—	
「春は馬車に乗つて」のドラマツルギー	山 本 芳 明 25
芥川文学に於ける狂気とモダニズム	十重田 裕 一 37
—ストラテジーとしての〈病い〉—	
自然意識のモダニズム	田 口 律 男 50
—近代性から現代性へ—	
モダニズムはざわめく	大久保 喬 樹 65
—モダニティと〈日本〉〈近代〉〈文学〉—	
匂いとしての〈わたし〉	中 川 成 美 76
—尾崎翠の述語的世界—	
モダニズムの文法あるいは井伏鱒二	近 藤 裕 子 90
モダニズムの反復—金子光晴と「詩人」の回想—	日 高 昭 二 106
自己可視のモダニズムと三島由紀夫の〈反個性〉	城 殿 智 行 122
	佐 藤 秀 明 136
展 望 断想—研究の現状について	
「西方の人」を論じる憂鬱	尾 形 明 子 149
「羅生門」の〈語り〉—教材研究における	海老井 英 次 155
ナラトロジー導入の可能性と問題点—	
	松 本 修 160

日本近代文学会会則

総則

第一条 この会は、日本近代文学会と称する。

第二条 この会は、日本近代文学の研究を推進することを目的とする。

第三条 この会は、本部事務局を、総会で定めた当番校におく。

ただし別則に従って支部を設けることができる。

第四条 この会は、第二条の目的を達成するために次の事業を行う。

1、研究発表会、講演会、展覧会などの開催。

2、機関誌、会報、パンフレットなどの刊行。

3、海外における日本文学研究者との連絡。

4、その他、評議員会において特に必要と認めた事項。

会員

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

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

役員

第七条

1、この会に次の役員をおく。

代表理事 一名 常任理事 若干名

理事 若干名 評議員 若干名

監事 若干名

2、代表理事は、この会を代表し、会務を総括する。理事は、理事会を構成し、総会および評議員会の議決に従って、会務の執行に当る。

常任理事は、それぞれ総務、財務、運営、編集を担当し、代表理事を常時補佐する。代表理事に事故があるとき、または代表理事が欠けたときには、総務担当理事がこれを代理し、その職務を行う。

評議員は、評議員会を構成し、この会の重要事項について審議決定する。

監事は、この会の財務を監査する。

3、評議員は、別に定める内規に従って候補を選出し、総会において承認を得る。

理事は、別に定める内規に従って評議員の互選により選出する。代表理事および常任理事は、理事の互選により選出する。ただし運営担当理事（運営委員長）、編集担当理事（編集委員長）は、第八条第二項および別に定める内規に従って選出する。

監事は、別に定める内規に従って候補を選出し、総会において承認を得る。

4、役員の内規は、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。

非在なるものへの欲望

— 紅葉的モダニズムの構図 —

菅 聡 子

「今日の天才を滅す者は、曰く色、曰く高利貸！」

『続金色夜叉』

はじめに

「私は人生がすべったの転んだの、と考へて書くことはない。其れで小説は一体かけるもんぢやないんだ。(中略)人生観が何うしたの、世界観が斯うしたのと、ひどく大業なことを云つてたつてしやうがない。其れで又小説が出来るもんぢやないんだ」(小説家の経験¹⁾)。悪評高いこの一文は、その後の紅葉文学への評価を決定したと言つてよい。すなわち、「前近代作家」というレッテルである。たとへば、この文章を評して三好行雄氏は次のように述べている。

たとへこの文章が明治二十八年前後のたとへば観念小説や深刻小説などにあらわれた反紅葉的気運(彼らの多くは紅葉文学における思想性の欠如をとらえてかれに反噬した)を視野のかたはしにおいて書かれたものだとしても、しかし、ここには近

代作家としての致命的な錯覚がある。

(尾崎紅葉ノオト)⁽²⁾

この評価は、さかのぼつて、これまた紅葉文学への常套句となつてゐる国木田独歩の「洋装せる元禄文学」と共通の基盤に立つてゐる。独歩の紅葉批判はたとへば次のようなものである。

たとひ貫一なる青年は紅葉の描くが如き浅薄なる人物であつたにしろ、之を描く紅葉は彼貫一を先づ天地間の靈として観取し、想念しなければならぬ。(中略)『多情多恨』の鷺見柳之助も同じ事である。鷺見其人は紅葉の描ける如き偏屈人、泣虫、正直漢ならば其れで可い、彼をして妻の死を見て人生観に苦ましまよとは言はない。たゞ之を描く処の紅葉其人は何処までも柳之助を生と死の不思議なる法則に支配せらるゝ此天地間に置いて観なければならぬ。

(紅葉山人)⁽³⁾

これらの批評には、作品世界に、あるいは登場人物に優越する思想主体としての「作者」に対する確信がある。しかし、「作者」という前提そのものが覆された現在、紅葉文学は一体何を描いてゐる

のか、という根本的な問いの場所に、私達は虚心に立つてみる必要があるのではないか。紅葉文学の総体を表すものとして愛用されてきた「洋装せる元禄文学」という代名詞は、紅葉文学、とくに後期のその内実とはむしろ逆なのだから。

ポスト・モダニズムが云々される時、逆照射される形で問われるのはモダニズムとは何か、ということだ。たとえばハーバースは、モダニズムとは、理性の普遍性を主張する、伝統の権威を拒絶する、確信を弁護するための唯一の手段として合理的議論を認める、相互理解・相互認識と束縛の不在によつて導かれる共同生活を理想とする、と定義する。⁽⁵⁾ リオタールはなんらかの「大きな物語——《精神》の弁証法、意味の解釈学、理性的人間あるいは労働者としての主体の解放、富の発展——に依拠している」科学とそのメタ言説を「モダン」と呼ぶ。⁽⁶⁾ 大澤真幸によれば『個人における「主体性」主観性 subjectivity』こそは、われわれの社会を、つまり近代性 modernity というものを、定義する条件である。⁽⁶⁾ だが、ここで日本近代を特徴づける何らかの「大きな物語」を視座として紅葉文学を論じれば、それは再び「思想性」をめぐる言説に回収されてしまうだろう。そこで本論においては、紅葉作品が内在的に抱え込んでいる、大きな物語に寄り添いつつあるようではそれを自ら解体して行くという構造を、あらかじめ紅葉的モダニズムと呼びたい。この自己解体という構造こそは、紅葉が「近代作家」でもなく、かと言つて「反近代作家」でもなく、あくまで時代のなかに身を置きながらとらえきつた時代への視線を表現するものである。なぜ自己解体

という絶えざる運動がもたらされてしまうのか。それは紅葉作品が描き出した〈欲望〉の形に由来していると私は考える。以下、いくつかの作品を参照しつつそれを『金色夜叉』に収斂させるという道筋で、時代を迷走する〈欲望〉の形を見てゆきたい。それによつて紅葉的モダニズムの一端を示したいと思う。

一 経済的人間の欲望

明治三十年、金本位制の実施と時を同じくして『金色夜叉』の連載が開始されたという事実が象徴するように、紅葉文学の時代、すなわち明治二、三十年代は、日本における資本主義体制の形成・確立期であった。このような時代背景の中、経済的人間（前田愛）としての葛城余五郎が登場してくる。もともと『三人妻』（明25）の物語が描き出すのは、商人としての余五郎の公的経済行為ではなく、私人としての余五郎の比喩的経済行為——モノとしての女性が交換され、流通する——である。

興味深いのは、この交換・流通という行為の源にあるはずの余五郎の欲望の形である。たとえば小森陽一氏は、三人の女に対する余五郎の欲望が、いずれも他人の欲望の「代行・模倣」であると指摘している。確かに、欲望の具体的な対象となっている三人の女について見ると、お才とお角（紅梅）はそれぞれ他の男のもの（所有・被所有の關係は逆であるが）であつたし、お艶は過去の余五郎の思慕の対象であつた彼女の姉の代替物である。もともと「主体の欲望は他者の欲望である」というテーゼからすれば、ことに商人である

余五郎の欲望する対象が何らかの意味における「代行・模倣」であるのは不思議ではない。公的経済行為における余五郎が、「此身代」になりても更に満足する事なく、箸の上下にも銭儲に肝胆を砕き、之はと思ふ計画浮べば、酒盃を投捨て、馬車を急がせ、腹心の手代に計を含め、唯二三日の中に、人間一匹二代は懐手しても、楽に暮しのなるほどの商ひ」をする、すなわち「金銭が金銭を招ぶ」というシステムの中に身を置いていいるのと同様に、私的経済行為においても「資本主義的なシステムの一構成要素でしかない」という小森氏の指摘は妥当であろう。しかし、『三人妻』において奇妙なのは、余五郎の欲望の本質そのものである。

前田愛氏は、『三人妻』の愛妾獲得の物語の過程を「欲望の発生↓女性の拒絶↓畏の着想↓協力者の登場↓仕掛けられた畏↓畏にかかった犠牲者↓機会につけこむ↓欲望の達成」⁽⁹⁾と示した。だが、この余五郎の欲望の最大の特徴は、実はそれが永遠に達成されえないように生成されているという点にある。資本主義システムの中ですでに「招かざるに来る金利ばかりが月々何千円」である余五郎は、本妻お麻を相手に「金でなるほどの歓楽の数々、一順仕尽して見れば、兎角自由の利くは無理なる処ありて、興の薄きが本意無く、金力ではどうもならぬやうな遊はあるまいか」とぼやいてみせる。ここから余五郎の「金力」を資本とした「三人妻」獲得の比喩的経済行為が開始されるわけだが、ここには明らかな矛盾がある。「金力ではどうもならぬやうな遊」を希求して、第一のターゲットであるお才へと向かう。だが、その際余五郎が発揮する力は「金力」に基

づいている。お才獲得のために余五郎が用いる手段が「金力」であるならば、お才の獲得は「金力」ゆえである。とすれば、お才を獲得したいという欲望が達成されたと同時に、「金力ではどうもならぬやうな遊」がしてみたいという欲望の本質的な部分は満たされないうことになる。すなわち「金力ではどうもならぬやうな遊」という余五郎の欲望の核心は、余五郎の行為が比喩的経済行為の形態を取る限り、あらかじめ組み込まれた遺伝子のようにその欲望の達成を自ら阻む。彼の欲望は内在的な矛盾・不可能性を抱え込んでいるのである。

『三人妻』の物語の構造は、前編と後編がシンメトリーをなしている。すなわち、前編において余五郎が「金力」を用いて自分の所有物としたお才と紅梅は、後編においてそれぞれもとの持ち主である菊住と雪村のもとへ戻る。そもそも余五郎にとつての「女色」とは、「衣食住」が充足して「余裕のつく頃」に「又外の欲」が出てくる、いわば剰余の欲望であった。それによって引き起こされた女達の流通が、余五郎の死後もとにおさまることによって、個々の経済行為は円環を閉じる。そしてともと他の二人とは異質な流通の形態をとつていたお艶は、お麻の「妹分」として「本家」に引き取られる。この「大団円」の意味するものについては、高田知波氏の卓見がある。⁽¹⁰⁾氏によれば、『三人妻』の後編は「男子優先の相統制度の下で男子を持たない正妻の懸命な闘いの物語」であり、紅梅の策略にはまったふりをするお麻が、その讒言のままにお艶を余五郎の死の場面から遠ざけるのは、「法律が妻と嫡出子を守ってくれな

い状況のもとで、お麻がわが子を相続人にするためにはどうしても重体の夫とお艶母子が面会する機会を阻止し抜き、家督相続人の社会的披露としての一面を持つ戸主の葬儀の場からも余之助を徹底的に排除しておく必要があつたからである。確かにお麻を欲望の主体の位置にすえて物語の結末をとらえ直せば、そこには男系から女系へという家督の移動のさまが浮かび上がってくる。とすれば、子供を、それも男子を産んだのがお艶であつたというのは、お麻にとつて僥倖以外のなにもでもなかつた。ひたすら「気のいい」消極的なお艶には、葛城家をのつとろろなどという気概はない。何よりお艶には係累がほとんどいない。唯一の係累である姉とも絶縁状態である。もしもこれが紅梅であつたなら、彼女自身の野心のみならず、彼女の本来の所有者として、もう一人の商人雪村素六が乗り込んで来たであろうことは想像に難くない。同時にこの「大団円」は、その背後に「女戸主」としての末子の地位「確立の物語を隠し持ちつつ、表面的にはお艶が誤解を解かれ紅梅が放逐されるという勧善懲悪の型をとることで、もう一つの既成の物語の型、すなわちお家騒動の物語を回避している。紅梅が口にする謀略の言葉を、お麻の側とお艶の側とがそれぞれにたやすく信じた（ように見えた）のは、それが典型的なお家騒動の物語をなぞっていたからだった。

再び余五郎の欲望の形に戻ろう。経済的人間・余五郎の欲望に組み込まれていた、みずからその達成を不可能にするという遺伝子が、余五郎が「金力」をベースにしている限りにおいては有効に発現し

続けるといふ事態は、経済的人間としての「金力」に対する裏切りにはかならない。経済的人間という形態を取りながら、本質的なところでそれを裏切り自己解体してしまうという人間の決定版が『金色夜叉』の間貫一であった。競争相手の財力ゆえに恋に破れたと信じる男が、復讐のため金の亡者になる。これは理解できる。だが紅葉は言う、「如是畜生 恋ゆゑの高利貸。」（『紅葉遺文』明43）。なぜ高利貸なのだろうか。物語上から言うと、熱海でお官と別れた貫一が高利貸として再び登場するまでの四年間は空白の時間となつている。出奔した貫一が、それも高等中学生として学士への道のみを志していた貫一が、どのようにして鰥淵と出会い高利貸の手代となつたのか、といういきさつは不明のままである。だが、そもそも、なぜ恋に破れたら高利貸にならねばならないのだろうか。この問いに答えるために、まず貫一の恋愛の形を確認してみなければなるまい。

二 家庭と恋愛

S・ジジエクは、ヒッチコックの『めまい』における「マデリン」の喪失を評して次のように述べている。

彼女を失つたことで、主体は絶望と憂鬱のどん底に突き落とされる。ロマンティック・イデオロギーからすると、残りの一生を捧げて、失われた対象の比類なき美しさと優雅さを詩的に讃える以外に、主体がその鬱状態から立ち直る方法はない。詩人は意中の女性を失ったときにはじめて彼女を本当に手に入れることができる。まさしくその喪失によって、彼女は、主体の欲

望を規定している幻想空間に自分の場所を得るのである。

(S・ジジエク『斜めから見る』青土社、平7)

喪失と幻想、この二つのキーワードによって物語の枠組みが定められているのは、『多情多恨』(明29)においても同様である。現在の時間を生きている鷺見柳之助が、すでに不在の亡妻お類を崇高化・理想化し、幻想のものとしているのは、語り手が物語の冒頭で「然まで可愛がられた、大事がられた彼の妻は、決して然までに夫を思はなかつた」と明言していることから明らかであり、むしろそのことは以後の物語の前提となっている。その幻想は、後編九の一において、「可懐い過去と悲しい現在と、恐るべき未来」を思い「消入る如き苦悶を覚え」た柳之助が、油絵に描かれたお類の顔に自分の頬を押しつける場面を契機として、死者であるお類から生者であるお種へと転移される。

しかし、その幻想を生み出していたのは、いわゆる(神聖なる恋愛) という語で表徴されるような欲望の形ではなかった。柳之助の意識においてはむしろ「可愛い可愛い妻の類子」であり「最愛の妻」であるのだが、一方彼の心の中でお類の存在は「内」あるいは「自分の家」と強く結びついている。⁽¹⁾類の生前の柳之助は、外出先で誰かと会話を交わす間にも、「始終内へ帰るといふ樂があつた」が、類の死後は「寧ろ内を忘れて了つとる。些も帰りたくない」。彼にとつての類の喪失は、「安穩に柳之助が一日を生活するには到底欠くべからざるもの」である。「優しい声と、柔かい手と、温かい心」の喪失であつた。すなわち柳之助にとって、お類の存在は家

庭、すなわち自分の帰る場所を象徴していたのである。よつて彼がお類の死後もその存在に執着し、葉山家の二階でお類の肖像画とともに幻想空間を生きようとするのは、お類その人を、というよりも、彼女が象徴する安寧の場所を彼がひたすら欲望しているからである。柳之助の欲望が何を志向しているのかは、葉山の家庭の内部に入り込んだ柳之助が、あたかも家族の一員のようにお種の世話を受けるにしたがって、お種のいる茶の間を「此に居ると内へ帰つたやうな気が為る」ように感じ出すことから明らかである。そしてこの柳之助の欲望の背景には、彼が「親は無し、同胞は無し、係累も責任も何も無い」いわば孤児であつたこと、そしてそれゆえに彼の無意識を支配している深い孤独感と不安とがあつた。

この物語を亡妻への恋着と親友の妻への不倫というふうにとらえてしまうと、いささか奇異な印象を与えるラストシーン——「下宿の床の間には正面にお類の肖像画を飾つて、胡麻竹の井字の写真掛に保を連れたお種の立ち姿が床柱の花入の釘に掛けてあるばかりで、幅も無ければ花も無しに」——は、柳之助にとつてはまったく自然な情景であつた。第三者の目にはあたかも恋のように見える柳之助の欲望は、そして恐らくは彼の自意識においてもそのようにとらえられていたであろうそれは、「渺々たる大洋に唯独浮むるやうな」よるべない孤児を、温かくその内部に抱き取ってくれる帰ってゆくべき場所への希求であつたのである。

では、もう一人の孤児、貫一の恋はどのようなものであつたか。なぜ彼の恋は高利貸という職を呼び寄せるのだろうか。

貫一は自分の感情を恋愛と名づけることを知っている。だが語り手は、貫一が恋愛と呼ぶ感情のもう一つの側面を次のように語る。

茫茫たる世間に放れて、蚤く骨肉の親むべき無く、況や愛情の温むるに会はざりし貫一が身は、一鳥も過ぎざる枯野の広きに塊然として横はる石の如きものなるべし。彼が鴨沢の家に在りける日宮を恋ひて、其の優しき声と、柔き手と、温き心とを得たりし彼の満足は、何等の樂をも以外に求むる事を忘れしめき。彼は此の恋人をもて妻とし、生命として慊らず、母の一部分となし、妹の一部分となし、或は父の、兄の一部分とも為して官の一身は彼に於ける愉快なる家族の団樂に値せしなり、

貫一にとって、官という「恋人」は同時に母や妹や父や兄でもあり、その「一身」は家族の団樂を代行していた。貫一の恋愛は、このような意味をも含み込んだものであつて、その感情は家庭、あるいは家族への渴望と等価値を持つ。だが、引用部分が語り手の言葉であることが表しているように、そのことは貫一の意識の表層では認識されない。柳之助の場合と同様に、貫一の恋愛は共通理解としての恋愛の定義とは異なつて、無意識裡に家族という共同体への帰属意識と深く結びついていたのである。加えて貫一の恋は、もう一つの共同体である書生の倫理とも無関係ではありえなかつた。「十年も一所に居てから、今更人に奪られるやうな事があつたら、独り間貫一一人の恥辱ばかりではない、我々朋友全体の面目にも関する事だ。我々朋友ばかりではない、延いて高等中学の名折にもなる」という論理に則れば、貫一の失恋は家族共同体からの排除を

意味するのみならず、書生仲間の恥と呼ばれる屈辱をも彼に付与することになる。この恋を失つたとき、貫一は一転高利貸に身を落とすわけだが、ではなぜ高利貸という職が選び取られたのであろうか。そもそも高利貸とは何か。

高利貸——それは、共同体的社会にとつてもつとも危険な経済行為である。(中略) 兄弟盟約という人と人とのあいだの連帯によつて成立している共同体にたいして、それと対立する商品交換とはその本質において共同体の外部の異邦人との非人格的で抽象的な関係のもち方であつた。そして、このような商品交換を媒介しているのが、一般的な価値尺度としてありとあらゆるモノと等価値係を結びうるということによつて価値をもつ、貨幣という抽象的な存在にほかならない。貨幣とは、その意味で、共同体にとつてはつねにその外部を代表するものであり、不可解な力をもつたまさに「異物」そのものなのである。それゆえ、貨幣それ自体を商売の対象にし、利子というこれまた貨幣のかたちで利益を獲得する存在である高利貸にたいして、共同体はみずからの存立基盤を崩すものとして常に激しい敵意を示してきた。

(岩井克人『ヴェニススの商人の資本論』筑摩書房、昭60)

ここに明確に示されているように、洋の東西を問わず高利貸とは共同体倫理にとつての「他者」を意味している。「他者」としての高利貸に向けられる敵意と嫌悪をより強いものとしたのは、明治の高利貸が「法」という正義をまもつていたからである。たとえば河

竹黙阿弥『水天宮利生深川』（明19）の高利貸金平とその仲間安藏は、貸金の取り立ての際「幾ら知らねえとおめえが言っても、印紙を張った証書があれば、勸解へ出ようが裁判所へ出ようが、お前の言い分は立ちはいしねえ」と脅す。また『金色夜叉』の飽浦雅之の場合も「法律は鉄腕の如く雅之を拉し去りて、刺さへ杖に離れ、涙に踏ふ老母をば道の傍に踢返して顧」なかつた。共同体の倫理とは裏腹に、法的正義は高利貸の側にあるということ、これが人々の高利貸に対する憎悪をより掻き立てるのである。

では、貰一個人にとつて高利貸になることはどのような意味を持つのだろうか。貰一は常に「苟くも侍の家に生れながら、何の面目ありて我子貰一をも人に侮らすべきや。彼は学士となして、願くは再び四民の上に立たしめん。」という父の言葉に縛られてきた。江戸時代に高利貸を営んだのは、身分制度のうえで最も下位に置かれた町人であつた。そもそも近世封建社会では利子を伴う取引関係は汚らわしいものとされたが、特に士族においては金貸し業に対する軽蔑の念は甚だしく、寛永九年の諸士法度は武士の収利行為を厳禁したほど高利貸は卑劣な職業として否定されてきた。とすれば、貰一が学士となる道を捨てた土族によつて最も蔑まれた高利貸になることは、もと士族であつた誇りに拘泥していた父の言葉へのアンチ・テーゼであり、また家族共同体を制度として成立せしめている「家督」に対する復讐であつたとも言えよう。と言うのも、貰一は間の家督にこだわりつつも、宮との結婚のためにそれを放棄し鴨沢の家督を継ぐことを決意していた。孤児である貰一が宮という表徴の深

層に求めていたのは、己を帰属せしめてくれる家族であり家庭であつたのだが、鴨沢の家督を与えられるかわりに宮を奪われるという本末転倒の形で家督は貰一を裏切る。そしてこのことは逆説的に、貰一が鴨沢の家にあつては所詮（外部）でしかなかつたことを彼に思い知らせた。なぜなら家督相続の形で鴨沢の家族の内部に貰一を迎え入れる形を取りながら、一人娘宮を主体とした鴨沢家の求める幸福の構図に貰一は加えられていないからである。

家族共同体から排除された孤児貰一の位置は、高利貸鰥淵直行の息子直道と対照させることで一層明らかになる。高利貸という職業を忌み嫌う清廉潔白の土直道も、両親の焼死した場所に立つて思うのは彼らから与えられた愛情であつた。

然れども堰敢へず流るゝは恩愛の涙なり。彼を憚りし父と彼を畏れし母とは、決して共に子として彼を慈むを忘れざりけり。

其の憚られ、畏れられし点を除きては、彼は他の憚られ、畏れられざる子よりも多く愛を被りき。

世間からは父の職業ゆえに疎まれその財を受け継ぐことを厳しく拒否しつつ、また一方で貰一が求めてやまぬもの、すなわち「詐の無い」「親子の愛情」を無償に与えられた高利貸の息子直道と、係累のない孤児ゆえに高利貸という職業を選び取ることに躊躇のない貰一とは、いわば陽面と陰面の関係にある。とすれば、鰥淵夫妻が火事で焼死した後、貰一がその焼け跡に鰥淵の家を模倣した屋敷を建てその資本を受け継ぐのは、物語の表面上では高利貸としての貰一の資金源の解決となつているが、潜在する意味としては果たされ

なかつた家督相続の二重のパロディでもあるのである。すなわち本来の相続者直道の代行という点と、学士となって鴨沢の家督相続者となる代わりに高利貸となつて鰐淵の家督相続者になるという点において。

貫一の恋愛には、共同体への帰属志向が内在していた。よつてその恋を失うことは、彼に共同体からの排除をもたらした。この貫一がもとの朋友の前に高利貸として登場してくるのは当然と言えよう。それは遊佐良橘・荒尾謙介がともに思ふいは義理・友情といつた共同体倫理に基づく動機から連帯保証人となり、自らが高利貸に追われる立場になつてゐることと呼応している。高利貸という職は、共同体の（外部）としての貫一にとつての必然であつたのである。

三 逸脱する高利貸

恋する男としての貫一の最大の誤謬は、他者としての宮を認め得ぬところにあつた。有名な熱海の場面で、貫一はお宮の心変わりを買めるが、そのさなかの彼の心中は次のように語られている。

貫一は、恠く詰責せる間に彼の必ず過を悔み、罪を詫びて、其身は未か命までも己の欲する儘ならんことを誓ふべしと信じたりしなり。（中略）如何にぞや、彼は露ばかりも然せる気色は無く、引けども朝顔の垣を離るまじき一凶の心変を、貫一はなかく信しからず覚ゆるまでに呆れたり。

この場に遭遇するまで貫一は宮が自分の説得を入れるものと信じており、貫一の言葉を受け入れようとしないう宮の姿、つまり彼の理

解を越えた行動をとる宮の姿は、完全に彼の予想外のことであつた。貫一の説得を受け入れようとしないう宮は、このとき初めて貫一の前にその他者としての相貌を露にしたのである。しかしそれを「僕に飽きて富山に惚れ」て行くのなら未練は言わない、あるいは「お前の心は欲だね、財なのだね」というように解釈してゆく貫一は、たとえそれが新しい恋のためであろうとなかろうと、あるいは財産のためであろうとなかろうと、宮は自分自身の意志で貫一の求愛を拒む権利を有しているのだということには思ひ至らない。

ここで貫一は、宮の心中において自分と富山の財産（それを象徴するのはもちろんかのダイヤモンドだ）とが秤に掛けられたと考へているが、実はそうではない。宮は富山の登場以前から「己が美しさの幾何直するか」を知っており、「纔に箇程の資産を嗣ぎ、類多き学士風情を夫に有たん」ことは、自らの価値には見合わない、すなわち等価交換が成り立たないと考へていた。秤に掛けられたのは宮の価値と間の価値、宮の価値と富山の価値であつた。はからずも宮はここで自らを貨幣の位置に置けることになる。ともに具体的なモノを対象とせず、貨幣とそれが産み出す利殖を経済行為の対象とする銀行と高利貸、この両者の間を宮が流通する。とは言うものの、富山唯継の名が象徴するように、利殖が利殖を産む経済システムの中に身を置いて屈託の無い富山に対し、貫一は高利貸としても逸脱する存在とならざるを得ない。なぜなら彼は蓄財の行為に価値を見出せない高利貸であるからである。「俺に那樣に財を拵へて奈何するか、とお前は不審するじやね。俺は奈何も為ん、財は余計

にあるだけ愉快なんじや。究竟財を拵へるが極めて面白いんじや。お前の学問するのが面白い如く、俺は財の出来るが面白いんじや」「自身に足るほどの物があつたら、それで可えと満足してうてからに手を退くやうな了簡であつたら、国は忽ち亡びるじや——社会の事業は発達せんじや」という鰐淵直行の言葉が、『価値』の無限の膨張、拡大再生産をを目指す資本主義的意志⁽¹²⁾を語っているとすれば、蓄財に価値を見出せぬ貫一は「資本主義的意志」にとつての異端なのである。

お宮の欲望の形は明確である。結婚後の彼女が切望する「影を追ふよりも儚き昔の恋」とは、現在のお宮によつて物語化された邂逅及過去の幻想にすぎない。語り手が「宮は既に富むと裕なるとに鑿きぬ」と明言するように、お宮の欲望は、富が達成されれば次には愛情へと向かっているわけで、森鷗外が宮の「思想の全体が高利貸的」としたのは蓋し慧眼であつた。加えて宮のこの果てしない欲望は「資本主義的意志」にも合致していることにならう。だが、貫一の欲望は、それとは異質なものである。

そもそも貫一は何のために金をためようとしているのか。たとえば貫一の旧友蒲田は、貫一の残酷な所業をさして「間貫一に於ては何ぞ目的が有るのだらう。這麼非常手段を遣るくらゐだから、必ず非常の目的が有つて存するのだらう」と言い、荒尾謙介は「間、君は何の為に貨を殖ゆるのぢや」「君は今日慰められて居るの乎」と問いかける。彼らの常識からすれば、行為の核心には何らかの「目的」——「金力」で富山を破滅させ、その暁には宮を再び取り戻す、

あるいは宮以上の女性を獲得する、等々——が存在するはずなのである。だが、「吁、彼は終に何をか成さんとすらん」という語り手の問いかげに貫一が答えることはついになかつた。彼の行為の核心は空虚なのである。なぜなら貫一の欲望してやまぬもの、それは現在の宮ではない、五年前の宮なのだから。「噫、鴨沢の宮！ 五年前の宮が恋しい。俺が百万円を積んだところで、昔の宮は獲られぬのだ！ 思へば貨も満らん」。貫一が欲するのは熱海以前の宮であり、それは決して二度と手に入らないものなのだ。五年前の宮とは、貫一の現実の生の時間が未来へと向かう限り、本質的には存在しないものである。すなわち貫一の欲望は「非在なるもの」へと向かっているのである。貫一の欲望は非在の過去を希求する。とすれば、高利貸貫一の蓄財が何ものをも産み出し得ないのは当然である。なぜなら、貨幣という形式は「無限の未来への参照を前提にしている」からである。「貨幣の貸し借りとは、現在の貨幣と将来の貨幣とを交換する行為であり、借りが貸し手に支払いを約束する利子とは、現在の貨幣の価値と将来の貨幣の価値とのあいだに存在する差異の別名なのである」。

「非在なるもの」へと向かう貫一の欲望は、自らなる自己矛盾のうち、富の蓄積、愛の獲得と言つた「大きな物語」を解体せずにはいない。貫一の欲望とて、元来はこれら「大きな物語」に寄り添って生成されたものであつた。しかしその本質は、生の時間と逆行する過去へ、そしてこれからの貫一の未来の時間においては永遠に存在しえないものへと向かつていたのである。

おわりに 夢の領域

「統篇金色夜叉」の塩原行の場面は、そのすぐれた景觀描写により名文として名高い。だがその写生的な文章の中に、異質な言葉が侵入していることは注目されずにきた。たとえば次の如くである。

彼の逆巻く波に分け入りし宮が、息絶えて浮び出でたりし其処の景色に、似たりとも酷だ似たる岸の布置、茂の状況、乃至は滌ふる水の文も、透徹る底の岩面も、広さの程も、位置も、趣も、子細に看來れば逾よ差はず。

彼は眦を決きて寒慄せり。

怪しむべき哉、曾て経たりし場を其のまゝに夢むる例は有れ、所拠も無く夢みし跡を、歴々と慙々目前に見ると云ふも有る事乎。宮の軀の横りし処も、又は己の追来し筋も、彼処よ、此処よと、陰に一々指しては、限無く駭けるなり。

ここでの夢は、「統篇金色夜叉」八章の貫一の夢をさしている。リアリズムを成立せしめる写実的な描写は、それが写実的であればあるほど、夢という幻想界と現実の一致に対する畏怖を掻き立てるものとして機能している、とひとまづ言うことができるだろう。

夢のおおげが吉瑞となつて作中人物に吉事をもたらす——この伝統的な夢と現実の一致の物語の型をなぞつて、物語の大団円となっているのは『紫』（明27）である。ここでは夢と現実の一致は、物語の幸福な終わりを意味している。だが一方、ここで選択された結びの型は、その直前までの語りが含ま持っていたさまざまな小説へ

の可能性を、一気に消去するものでもあった。

甘木静馬の勉強ぶりから察するに、その記憶力のなさは今年も昨年と変わらない。彼が今年も試験に失敗する確率はかなり高いと言えるだろう。その際には故郷の父から「許字」には「他から聲を納てしまふ」と言い渡されている彼は、「今度また仕損つたら、余り面目が無いから生きてはゐない」との言葉どおり、自殺するやも知れぬ。とすれば、『紫』はまさに近代の制度によって押しつぶされた哀れな生を描くことになっていたろう。あるいは失意の彼がすべてを諦めて故郷に帰つたなら、それは帰省小説のバリエーションとなつていたかもしれない。静馬の試験勉強の方法に注目するなら、

記憶術と学歴社会というような社会的なテーマにも広がるわけだ。一方、甥夫婦の二階に寄宿している「嬢様」に視点を移せば、「玉露を煮て合口の友と顎の痛くなるほど話をして見たい」というそのささやかな欲望のうちに、老人の孤独の淵をかいま見たかもしれない。しかし、ここまですべて仮定形で記してきたように、これらはすべて可能性であつたにすぎない。「吉事殆ど此夢の如く」とある夢と現実の一致は、物語に幸福な結末をもたらした一方で、小説としての可能性を閉ざしてしまつた。

「統篇金色夜叉」八章の貫一の夢が、無意識下の彼のいかなる欲望の頭在化なのか、という点についてはここでは触れない。問題にしたいのは、『金色夜叉』の構造上において、ここで夢という形式が採られていること自体である。

然らば往きて汝の陥りし淵に沈まん。沈まば諸共と、彼は宮が

屍を引起して背に負へば、其の軽きこと一片の紙に等し。怪し
と見返れば、更に怪し！ 芳芬鼻を撲ちて、一朵の白百合大き
人面の若きが、満開の葩を垂れて肩に懸れり。

不思議に愕くと為れば目覚めぬ。覚むれば暁の夢なり。

この夢の場面を語る絢爛なる言葉の奔流は、実際に筆を動かす
(とあえて言うが) 紅葉のまさに「戯作三昧」の境地を伝えずには
いない。多くの評者が事実上『金色夜叉』はこの場面をもって完結
しているとするのも当然と言えよう。だが、この場面が夢であるこ
とが明かされるのは最後の一行においてではない。八章の冒頭、す
でに貫一自身によって「我或は夢むるにあらずや」との予告が与え
られていた。すなわち貫一は、夢見る意識の潜在下でそれが夢であ
ることを自覚しているのである。おそらくは紅葉のロマネスクへの
志向をいかになく発揮しているこの場面が、あらかじめ夢であるこ
とをわねばならなかったこと、これこそが紅葉文学においてロマ
ネスクとリアリズム、あるいは幻想界と合理とが拮抗し、絶えざる
闘争を続けていたことの一つの証ではあるまいか。とすれば、塩原
の描写において問題にされるべきリアリズムとは、紅葉が実際に塩
原を見たのかどうか、あるいは作品中の描写が実在の塩原の景観と
一致するかどうか、というような次元のものではない。貫一にとつ
て何が(リアル)なのか、(リアル)の位置を占めつつあるのは何
か、ということが問題なのだ。すでにここで現実と幻想界との境界
は融解しつつある。(非在なるもの)へと向かう貫一の欲望はリア
リズムの顛倒をもたらしているのである。

(近代)を迷走する欲望のめざすところが空虚であること、これ
はとりもなおさず世界そのものがその中心に空虚を抱え込んでい
ることを意味している。中心は中心としての充実を持たず、空虚であ
る。このような世界構造こそ紅葉的モダニズムがとらえた(時代)
の姿であった。

注(1) 伊原青々園・後藤宙外編『唾玉集』(春陽堂、明39)。

(2) 『近代文学鑑賞講座 2』(角川書店、昭34)。

(3) 『現代百人寮』第一(新声社、明35)。なお、独歩自身が「洋装せ
る元禄文学」と呼んだのは、紅葉の前期作品である『伽羅枕』『三人
妻』である。

(4) 要約はS・ジジエク『斜めから見る』(青土社、平7)による。

(5) 『ポスト・モダンの条件』(水声社、昭61)。

(6) (14) 『性愛と資本主義』(青土社、平8)。

(7) (9) 『三人妻』尾崎紅葉』(三好行雄編『日本の近代小説I
品論の現在』東京大学出版会、昭61)。

(8) 『三人』の妻と一人の『妻』、『紅葉全集』月報2、岩波書店、平
5)。

(10) 『女戸主・一葉』と『われから』(『駒沢国文』平5・3)。

(11) 拙稿『多情多恨』試験『人間文化研究年報』平1・3)。

(12) (15) 岩井克人『ヴェニス商人の資本論』(筑摩書房、昭60)。

(13) 『金色夜叉上中下篇合評』(『芸文』明35・8)。

※本文の引用はすべて『紅葉全集』(岩波書店、平5・7)による。

※本稿は、平成六年度日本近代文学会秋季大会における口頭発表「貫一の
恋——『金色夜叉』小論」にもとづき考察を加えたものである。

「天うつ浪」と「ツアラトウストラ」

長 沼 光 彦

序

幸田露伴の「天うつ浪」(『読売新聞』、一九〇三・九・二二〜一九〇五・五・三二) *中斷を含むと、ニーチエの「ツアラトウストラ」との関係については、すでに指摘がなされている。⁽¹⁾ただし、この両者の関係は単なる引用にとどまるようなものではない。「天うつ浪」の小説の言葉は、「ツアラトウストラ」の言説との間に、パフチンの言うような対話的關係を築いている。⁽²⁾

この対話的關係には、いくつかのレベルが想定できる。例えば「天うつ浪」の主人公水野は、「ツアラトウストラ」の言説と自己の考えを照らし合わせながら、様々な煩悶を抱えていく。小説の言葉の対話はまず、このような登場人物のレベルで行われる。仮構された物語世界の中で、複数の人物(立場)の言葉が相互に応答し合うのである。このレベルでの対話は、登場人物を性格づけ、物語を展開させていく働きをする。

また、その登場人物の言葉は、物語の世界を枠どる地の文(語り手)の言葉とも対話的關係を持つことになる。例えば、先の水野の煩悶は地の文で「おろかしき振舞」と評言されたりするが、⁽³⁾それは地の文の側から一方的に意味づけたものではなく、水野の自己反省を受けた言葉でもある。地の文の言葉は超越的な立場にあるように見えても、場面によっては、物語世界の内部に立ち入り登場人物の立場に即することがある。そこで登場人物の内面を代弁しながら、同時にその言葉を物語を進行する立場に還元させていくのである。

この過程で地の文と登場人物の立場は相互に対話的に関わることになる。そして、その対話から生まれた言葉は両者の立場を含み持ち、物語世界の出来事を外と内から複合的に意味づける。「おろかしき振舞」はその一例である。このレベルでの対話は、登場人物の言葉と地の文の言葉の相互作用によって、物語世界を構築する働きをする。

さらに、それら登場人物の言葉も地の文の言葉も共に、小説の虚

構世界の外の、現実に通ずる言葉との対話関係を持つ。例えば「天うつ浪」の中の「ツアラトウストラ」の言説も、元は当時の論壇で取り沙汰された話題をふまえている。小説は、その外の現実社会の言葉を何らかの形で取り込むのである。この現実の言葉はオリジナルなものとして絶対的な価値を持つわけではなく、小説の虚構の中で改めてその意義が試され独自の意味が付与されることになる。といって、小説が現実に対して優位性を保つわけでもない。現実社会に享受されるためには、小説もまた社会に同調していかなければならない。どちらか一方が片方に対し超越的になるのではなく、両者は相互に対話的に交流するのである。

「天うつ浪」はほとんどの部分が、主人公水野の独白に終始しているように見える。しかし実際は、右に上げたようなレベルでの、複数の言説の対話的關係によつて成り立っている。パフチンの用語「対話」は、誤解を生みやすいが、複数の個体同士のコミュニケーションを指すものではない。「対話」は、個人の言葉の中にも存在するものである。言葉は、たとえ個人のものでも単独に発せられることはなく、必ず何らかの他の言説との関わりを持つ。具体的な人物の言葉をふまえることもあれば、同時代に流布する言説をいつのまにか取り込んでいることもあるだろう。そのような他の言説との相互作用による生産性を「対話」と呼ぶのである。

ただし、この対話的關係は、その結果生み出された言葉の中に痕跡としてしか存在しない。文脈に照らし合わせて類推しなければ、導き出せないものである。また、先にあげた対話の三つのレベルも、

小説の中で明瞭に区切ることができるものではない。ひとつの言葉の中で複合的に働くものである。したがって、以下で考察する時に示す対話的關係の様態は、「天うつ浪」の分析から導き出された仮定ということになる。

しかしこの仮定は、小説の言葉の不可視の働きを記述するには必要な手続きとなる。本論ではその仮定により、主人公水野のモノログ的な言説に隠された、「天うつ浪」での対話の連なりを、特に「ツアラトウストラ」の言説との関わりを中心において明らかにしていくことを目指す。「天うつ浪」の物語の主要な部分は、「ツアラトウストラ」の言説との対話關係によつて構成されていると考えられるからである。

1

まず「天うつ浪」の中の「ツアラトウストラ」に關係する箇所を改めて抜き出しておく。

① 浅草観音に來た水野が、二人の書生のニーチェを引いた信仰批判を耳にする。(其二十二、其二十三)

② 五十子の家の裏で、(右の肩には恐ろしき猛鷲を宿まらしめ、後には凄じき大蛇を随へたる氣味悪しき大男の、神に似て神の威なく、人と見れば人らしからぬ)(ツアラトウストラのこと)が現れる幻覚を、水野が見る。(其三十五)

③ お浜の犬の鳴き声の話から、「ツアラトウストラ」の「幻と謎

と」の一節を水野が思い起こす。(其五十、其五十二)

④重さの精に取り付かれる夢を水野が見る。(其五十二)

①の箇所の書生の発言は、高山樗牛の「美的生活を論ず」(『大阪毎日新聞』一九〇一・八・二二、一三)に端を発した、ニーチェをめぐる論争をふまえている。書生の(本能主義の有り難い、大もての美的境界でも教へて遣りたいナ)という言葉は、樗牛の(美的生活)という語や、(美的価値の最も醇粹なるもの、是を本能の満足と為す)という発言をふまえている。また、(吾輩の親分は、基督が代表した馬鹿思想を奴隷道德と罵つた)という言葉は、論争に加わった登張信一郎(竹風)のニーチェ論によるものだろう。

②で水野の前に現れる男がツアラトゥストラであることは、(神明は想像のみ)と言葉を発することから分かる。「神が死んだ」というよく知られた理念の言い換えであろう。また、驚と蛇がツアラトゥストラ山中生活での伴侶であることは、「ツアラトゥストラ」の第一部「ツアラトゥストラの序説」などに書かれている。

③の箇所では、すでに指摘のとおり、輪廻する人間の運命に水野が怖れを抱く時に、(幻と謎と)といへる一章⁽⁷⁾が想起され、その一部が引用されている。

④では、「ツアラトゥストラ」の(重力の精)に関わる言説が、水野の夢に模される。「幻と謎」の冒頭部の(重力の精)のツアラトゥストラへの言葉が、水野への呼びかけに置き換えられている。

以上をふまえて、まず登場人物・物語のレベルでの、「ツアラ

トゥストラ」の言説との対話的な関わりを見ていくことにする。

2

「天うつ浪」の連載中断前の「其の百」までは、水野の神仏に依存する気持ちが高まるまでの心理過程が追われている。その要所に「ツアラトゥストラ」に関する言説は現れる。水野は本来、自分の教養に自信を持ち、他者に依存することのない人間だった。それが、五十子に徹底して厭われるのをきっかけに、かつて迷妄だと考えていた輪廻の運命論に囚われる。さらには、五十子の病氣に対する自分の無力を感じ、人間を超えた存在に頼るようにさえなる。

浅草寺で書生の言葉を耳にする場面では、水野はまだ教養人としての面目を保っているように見える。(既に「ツアラトゥストラ如是説」をも窺い読まぬにあらざりし)ゆえに、(天の彼方に颯風を起し)ニイチエが真趣を実に知れりや、それも覚束無げなる書生の放言の、余りの事に傍痛くはおぼえた)と、書生のニーチェ理解の浅薄さを指摘し、自己の教養の確かさに自負を持つのである。しかし、この書生の言葉を聞く前に水野は、自身への無力感から思わず観世音菩薩を拜んでいた。

かほどに身を勞らせ心を盡して、我が思ふ人好かれと我は欲へど、慈悲有りや無しやもおぼつかなき、運命といふもの意任せ!、其の意が人情を知つて呉れうでも無ければ、思へばく悲しきは人の世!。平生は天翔ける事も為さば為すべき雄心持ちし

我なりしが、身に染みて今ぞ人間の甲斐無きを知りつる!。(中略)我が知慧の今効無きを知り、我が意念の今羸弱(かよわ)きを知り、断えぬ泉と湧き上る恋の誠に洗はれて、心は無垢(おむく)の往時(むかし)に返りぬ。ア、今我は嬰兒(みどりご)なり!。天地の那処(いづく)に慈母(はは)の御座す!、泣きて呼び度(こゝろ)き心地ぞする。(其二十一)

このような心境にあつた水野は、すでに自己の教養に自信を失つていた。書生の放言によつて、その教養人としての面目を一時的に呼び起こされたものの、やがてまた自己の無力さに思惟が向けられる。書生は浅草寺の一つ家の絵馬を見て、娘を虐げる老婆を(悪人の偉大な精神が発揮)されたものと、ニーチェ主義の一例のようにわざと肯定的に解する。しかし水野は逆に、五十子の下宿の老婆にへりくだつた体験から、自分を娘の側の境遇に近いと考(考)える。教養人としての矜持は消え、自己の無力を嘆ずる劣敗者の感情が心を占めていたのである。

とはいえ、水野は信仰を素直に肯定することもできない。かつての水野ならば、自己の教養を重んじるあまりに、書生同様の態度を示したかもしれないからだ。以前に水野は、五十子の弟の松之助に、観音信仰の無知であることを説いたことがあつた。

実に嘗て此の少年が四ツ木よりの帰るを送りがてら、共に心だのしく遊び歩きつゝ比処(こゝ)に來りし時、生さかしくも然る事を説きて、幸福を得んとて仏(ほとけ)を拜む世の人の心の卑しさを笑ひし事が

ありしを、端(はな)無くも今云ひ出されて想ひ起こせば、又新(あらた)に毒箭(どくげん)を胸板(むねい)に射立てられし心地して、堪へがたき不快さを再度(また)覚(おぼ)えつ。(中略)一腔(ひとこゝろ)の中は火の散る如くに羞惡(はにかみ)の情(なさけ)燃え立つて、菩薩(ぼつさつ)の大威力(だいりき)を振りたき念(ねん)は今猶(いま)こゝにありながら、今こゝに我を卑しくして、世の人並(ひとなみ)に菩薩(ぼつさつ)を拜(まが)みしを口惜(くち)しくおもふが如き感じも起りて、不安(ふあん)の色(いろ)の面(おもて)に出づらんを制(せい)せんとして制(せい)しがたきを覚(おぼ)えたり。(其二十五)

つまり書生は、水野の過去を映す鏡だったのである。これに氣づいた水野は、自己の分裂を感じる。他人の行為と思われたものが過去の自分自身の振る舞いであり、現在の自分の悩みは過去の自分にとっては他人事にすぎないものだった。それら現在と過去の二つの自己は相反し、自己の一貫性を揺るがせるのである。神仏の存在の問題を間において、水野は二つに引き裂かれることになる。

それは一方で、他者の言葉を自分にとって切実なものとして、對話的に関わる契機を得たということでもあつた。他人の言葉なら切り捨てることができても、書生の言葉が過去の自分に等しいものならば放棄することもできない。相反するものを共に引き受け、自己の一部として相互に関わらせなければならぬ。またその書生の言葉は、曲解があるにせよ、単に個人の思いつきではなく、ニーチェの思想から派生したものでもある。ならば水野の對話的関わりは、過去の自分や書生に代表される世間だけでなく、ニーチェの言葉自体にも向けられるはずである。だが、水野はそのような對話的関わり

りを持つとうとしない。

やがて水野は、五十子の容体が悪化と共に、その生死に對する無力を感じる。そのうえに、当の五十子には真意が伝わらず、失意を抱かざるをえない⁽¹⁰⁾。その水野の前に、ツアラトウストラの幻影が現れ、神の存在の問題をあらためて突き付ける。過去と現在とに引き裂かれた水野の自我の矛盾を再び意識させるのである。しかし水野は、「神があるか、ないか」という問題の知的判断を放棄してしまふ。

有りや神仏の?、有るにも似たるかな!。無しや神仏の?、無きにも似たるかな!。有るには無きの疑あり、無きには有るの疑あり、有りとも為難く、無しとも為難し。有無のいづれは今知らねども、世に無きかたの真実ならば、男児の頭を下げて祈願を捧げんことの羞しくも口惜しく、若し世に在らず事定ならば、身をも魂魄をも犠牲にして、広大の御慈悲を頼み奉らんと思ふ此の人間の心のみぞ偽り無き真実なる!。ニ夕路かけて取捨しわづらひつゝ、利に就かんとする分別の醜さよ、知恵の狡猾さよ!。あゝ人間は卑劣しくも怯き心を有てるかな!。されど此の疑ひ感ひて苦めるこそは、人間の偽り無き真実の情状なるべけれ。我こゝに在り、我こゝに思ふ。(其三十六)

デカルトばりの結論に至っているようにも見えるが、知の放棄から導き出されたものである点が全く異なっている。ここで水野は、

対立項の一方を選択しうると考えること自体が、知恵の限界をわきまえない浅薄な思い込みだとする。むしろ、矛盾を内に含み持つまま生きることが人間の真実の姿だと考える。そして、人間の真実の前には無力だと思われる知を放棄し、思考の持続を諦念しようとするのである。その結果、過去と現在の自分との対話は放棄され、分裂した自己は関わりを持たないように放置されることになる。

またここで水野の得た態度は、悟りの境地のようにも見えるものの、実体は程遠いものである。(「我こゝに思ふ!、我こゝに在り!、天我が恋へる人を何とせんとはする!、天そもく我を何となれかとする!」)と水野の思惟は最後にこのように結ばれている。明確に「神仏」ではないにしろ、自己を支配する超越的存在である「天」を想定して、これに屈服し嘆き訴えている。精神的な安定を喪失し、むしろ自己の基盤を見失っているのである。このため再び不安は揺り返すことになる。

3

自己の知の力を越えたものに屈服した水野は、やがて自己の力の及ばないものに怖れを抱くようになる。それは、前世の因縁という運命の力である。これが水野の意識に上るのは、下宿の娘のお浜が脈絡もなく口にした言葉によつてである。それは、初めて聞くはずの犬の鳴き声を以前に聞いた気がするという既視感について述べたものだ。そのお浜の言葉と同じ内容が、以前読んだ書物の中にもあったという偶然を、水野はあたかも天啓のように思う。そして、

輪廻の思想が水野に深く印象づけられる。

その書物が、「ツアラトウストラ」である。ここで「ツアラトウストラ」は、お浜が示唆する前世の因縁の信憑性を裏づけるものとして現れる。それは単なる書物の中の架空の言葉ではなく、水野にとっては現実認識を直接に左右するような影響力を及ぼすものである。先の場面では、水野自身が対話を拒否したものの、「ツアラトウストラ」の言説は、また別の側面から水野に関わってくるのである。やがて水野は、その現実性から「ツアラトウストラ」の言説を、夢の中ではあるものの、自己のものとして体験するようにさえる。言わば他者の言葉を、自己の現実であるかのように仮想体験するのである。

それは山登りの夢で、相互扶助を誓い合った仲間たちと共に自己の道を志すことの比喩となるものである。この夢で仲間からはぐれた水野は、道の傍の病気の女を助けるために歩くのをやめ、重力の妖精の力で地面に押し付けられる。これは、五十子への恋情のために、仲間と誓った自分の道をなおざりにしている現状を表している。この時水野は、重力の妖精に（知恵の石）と呼ばれ、本来はその知の力で高みを目指すはずが、石の本来的な性質によって地上に引き戻されたと言われる。これは、水野が自分の無力から知識の力を疑うようになった事情をふまえるものだ。

この夢の中の、重力の妖精の水野への呼びかけの言葉は、「ツアラトウストラ」の「幻と謎」のツアラトウストラへの言葉が、ほぼそのまま用いられている。しかし水野の態度は、ツアラトウストラ

の像と重なるわけではない。むしろ、まったく逆の態度を示している。「幻と謎」を含む「ツアラトウストラ」の「第三部」は、ツアラトウストラが最後の困難を乗り越え、最高認識（つまり永劫回帰の思想）に至る道程を描いている。登山はその道程の比喩であり、それを邪魔するのが重力の妖精なのである。

ツアラトウストラは、この登山を（孤独なさすらい）と呼んでいる。水野のように仲間と道連れになるわけではなく、水野を救う羽勝のような人物も現れない。全く独力で立ち向かわなければならぬ困難なのである。本来ツアラトウストラには、鷲と蛇以外の同伴者などない。人間の社会に生き、頼るべき友人のいる水野とは前提が全く異なっている。

またツアラトウストラは、この道程において、安易な愛（あるいは同情）を否定する⁽¹⁾。したがって、水野のように女性への同情に動かされるようなこともない（そもそも、そのようなエピソードはないのだが）。確かにツアラトウストラもまた、人間的な限界を超えるために、重力の妖精と格闘する。だが水野のように自己の限界をわきまえたような気になることはなく、困難な状況からむしろ積極的な勇氣を得ようとするのである⁽²⁾。さらに言えば、水野にとって輪廻は恐怖の対象ではないが、ツアラトウストラにとっては、そこそが最後に出会う真実であり、その認識によって人間的限界を超えうるのである。

このような点において、水野とツアラトウストラの態度は全く対照的である。よって、ツアラトウストラに模した道程をたどりなが

ら、この後水野はいっそう神仏の信仰に傾斜し、知識への信頼を失っていく。

4

以上のように、「ツアラトウストラ」に関わる言説は、水野の精神的変容の物語の節目に現れている。それぞれの場面で、水野の教養と信仰との葛藤を呼び覚ます働きをするのである。水野は、「ツアラトウストラ」を教養の一部として余裕をもって受け止め得る立場から、深刻にその問題性を受容せざるを得ない立場へと変わり、やがて「ツアラトウストラ」と対立するような立場へと変わる。この変容を中心において見れば、「天うつ浪」の「其百」までは、「ツアラトウストラ」の言説との対話によって、水野の内面が成立していく過程が描かれていると言えよう。それは、「神が死んだ」というテーゼから人間の孤独への認識を経て、永劫回帰の思想に至るツアラトウストラの道程を、超人ならざる人間の限界をかかえたままたどる過程である。

この過程で登場人物としての水野自身は、姿を変えて現れる「ツアラトウストラ」の言説と必ずしも対話的に関わりとうとするわけではない。書生の言葉となつて現れるものは拒否し、お浜の言葉から連想されたものはかえって盲信してしまう。しかし、構成自体に目を向ければ、それらの言説に水野が反応することで物語が進行するように仕組まれていることは、これまで見たことから明らかであろう。登場人物のレベルでは一見対話が拒否されているように

も、構成のレベルでは「ツアラトウストラ」の言説との対話的關係によってエピソードが連続していくことが分かる。

では、このような過程を示すことで幸田露伴は、「天うつ浪」と現実の「ツアラトウストラ」の言説とをどのように関わらせようとしているのであろうか。登尾氏は、〈天の彼方に颯風を起こし、ニイチエが真趣を実に知れりや、それも覚束無げなる書生の〉¹³⁾という地の文の言葉に、露伴の皮肉がこめられているという。実際この言葉は、水野の内面を表すものであると同時に、地の文ひいては作者の言葉でもあるだろう。登場人物の水野の立場からは、「ニイチエの真趣」は示されなかったが、作品自体は何らかの「ニイチエの真趣」を伝えようとしているだろう。当時流布したニイチエ観を見ることを通して、「天うつ浪」で対話的に作り上げられようとした「真趣」の一端を考えてみることにしたい。

先に「1」で示したように、最初に現れた書生の言葉は、一連のニイチエをめぐる論争の複数の言説をふまえている¹³⁾。この論争の発端となったのは高山樗牛の「美的生活を論ず」であるが、この中で最初にニイチエが取り上げられたわけではない。樗牛のいう〈美的生活〉とニイチエをジャーナリズムの中で結びつけたのは、登張竹風の「美的生活論とニイチエ」(『帝国文学』一九〇一・九)である。もともと登張は同時期に、「独逸の晩近文学を論ず」(『帝国文学』一九〇〇・五く七)などで、ニイチエの紹介を行っていた。その時にわかに沸き起こった美的生活論争に、自己の仕事をあてはめてみたというのが実情であろう¹⁴⁾。

つまり、本来は出処の異なる言葉が一連の論争の中で結びつけられ、あたかも一つの立場を示すもの同士であるかのように接合されたのである。いわば書生の口にするニーチェ像は、論争という対話の中で新たに生み出された複合的言説なのである。書生の言葉の一方をなす、樗牛の「美的生活」は、人間の本性を圧迫する道徳への批判であり、人間の起源の姿への回帰を勧めるものである。また一方の「奴隷道徳」も、やはり一種の道徳批判をなすための用語であるため、この点で結びつくことになったのであろう。しかし、これらの道徳批判は、本来は微妙にずれたものであるはずだった。

奴隷道徳とは、登張が自身で紹介するように(注⑤参照、樗牛のいう人間の「本能」と対立する外側の体制が押しつけてくるような規範ではない¹⁵⁾。むしろ、自分自身で作りに上げるものである。圧政者に支配された奴隷(臣民)は、自己の本能的欲求を抑圧されるうちに、現状を認める心理的詐術を行うようになる。取り戻せない本来的欲求をむしろ自身で圧迫し、かえって内省的かつ禁欲的なことを理想とする道徳を作るのである。それをニーチェは、奴隷道徳と名づける。そして、同情、客観的愛情、献身的行為などを、本能を抑圧する欺瞞から生まれた奴隷の道徳の典型だとするのである。

つまり「奴隷道徳」という言葉に託してニーチェが批判しようとするのは、奴隷道徳を作り上げるような心性に陥っている自己自身人間の心性である。樗牛の「美的生活」のように無条件に自己を肯定することはない。本来的な自己を得るにしても、己の身を切るような過程の末に初めて可能になるのである。「ツアラトウスト

ラ」で語られる様々なエピソードも、内省的禁欲的なことをよしとする人間性を超越するため(超人となるための)の、様々な困難と格闘の過程を示すためのものである。

登張の言葉が樗牛の言葉に結びついた時に、このような過程は捨象されてしまった。道徳と対立する本能を得ることから来る解放感ばかりが喧伝され、自身の生を支える基盤である道徳を失う不安は全く考慮されることはない。自己の解放というロマンチズムに目を向けるあまり、現実には道徳を捨て去ることの困難が忘却されてしまったのである。

このため、坪内逍遙のような批判も同じ頃に現れる。逍遙は、「馬骨人言」(『読売新聞』一九〇一・一〇・二二〜二七)で、一連のニーチェ論議を〈盲反動〉の現れと捉え、(ニイツチェは原動の結果と弊とを知つて、其の由来と利を知らず、反動の必要と効用を知つて、其の影響と弊とを知らぬ。)と、問題を実行に移した時の具體的側面に対する考察の欠けることを難じる。これは保守派の穩健な発言ともとれるが、一方でニーチェ論争の地に足のつかない点を見抜いていると言える。

「天うつ浪」は、このようなニーチェをめぐる一連の言説をふまえている。書生の言葉が、登張⇨樗牛ラインに近いものだとすれば、水野、もしくは露伴が「天うつ浪」で示そうとするニーチェの「真趣」は、それに対立するものだということになるだろう。その立場を明らかにする手がかりとしては、まず地の文の廃仏毀釈について述べる下りがある。

世の態人の情漸く移りて、礎は旧に依りて固く、棟は旧に依りて高けれども、今は此の莊嚴なる御堂の内にさへも、謗法毀仏の暴れ声起りて、譬喩を取りて云はば月暗き夜の大潮の、洲を呑み岩を噛みて漸く大地を犯さんとするが如くに、何時となく破壊の吶喊の押寄するは、所謂末法洩季の是非も無き當時の大勢なり。

(其二十三)

ここでは、廃仏毀釈が「盲反動」であることが述べられている。理性的判断を欠いているために大勢に流されて、横行する破壊に雷同する危険性が示唆されているのである。この点では、「天うつ浪」の地の文は、先の逍遙の主張に近い所に立っている。

しかし、この廃仏毀釈への批判は、宗教を人間性の救いとして肯定することにつながるわけではない。先に述べたように、水野の場合には宗教は、むしろ自意識を喪失させる麻薬としてしか働かなかった。また、他の登場人物たちも浅草寺で会った老人以外は、水野の信仰への傾斜に対し、肯定的な意味を見出してはいない。

例えば、お龍は水野が普門品の折本を懐にしているのを見て、
 (あの普門品!、彼書はたしか観音様を信ずる人の読む御経!。五十六の爺傭ならばいざ知らず、若い盛りの当世の人の、しかも古風を守る農夫町人ででもある事か、新しき追うて学問に身を責めれば、まづ神仏とは縁の遠さうな書生風の此様いふ人の懐中から、普門品とは似合はしからぬ!。何のやうな悲しい願があつての仏頼みか知

らねど、あゝ想ひ出しても胸が痛む」と思う(其六十二)。お龍は、観音の信仰は不幸から来るものだ、肯定的には見ていないのである。また、友人の日方は、(女のために経を誦んだり、御籤を取つたり、わざ／＼浅草まで歩を運んだりして居るのだ。エーツ情無くも衰へに衰へた奴だ。)(其八十)と、精神の衰えと見、お浜もまた、(これでもう浅草へも行らつしやらないと、真実に好いだけでも。)(と案ずる(其九十六)。登場人物のレベルの言説では、水野の信仰は人間の不幸と意味づけられている。

それでは、そのような水野の不幸を綿々と追うことに、物語全体にとつては、どのような意味があつたのだろうか。ここで再び、書生と水野との対比を念頭に置いてみる必要があるだろう。先に「2」節で述べたように、水野は元々は書生同様に、神仏の存在を軽んじるところがあつた。それが五十子との関係を契機に、自己の煩悶から信仰に近づく。そして、書生の言葉をきっかけに、その自己の過去の態度と現在の態度との間の矛盾に気づき苦しむ。このような煩悶は、書生には無縁である。書生は、過去の水野と同じで神仏に頼らざるをえないほどの深刻な苦しみを感じたことがないからである。この書生の無自覚な姿勢と対比的な、水野の自己認識の過程を描くことが、おそらく「天うつ浪」のニーチェ主義に対する回答なのであろう。

書生の無神経な振る舞いは、逍遙が批判するような、登張り樗牛のニーチェ主義の写し絵である。想像力の欠落したニーチェ主義者も、道徳が喪失される時の人間の不安に目を向けない。これに対し

水野は、書生の経験したことのない苦悩に身をもつて陥っていく。このような水野の自己認識の過程を提示することは、人間的限界を具体的に思い描くことなく、本能主義をおおるニーチェ主義者の浅薄さに対する批判となるだろう。ニーチェ主義者は、苦痛に陥る人々をよそ目に見る無責任な第三者でしかない。だが一方の水野の物語では、当人が人間的苦悩の傍観者から当事者になることで、その教養人の知の脆さを如実に示している。「天うつ浪」は、ニーチェ主義者が自明のことのように唱えることを、物語の具体的過程の中で問い直そうとしているのである。そして、その抽象的な議論に欠落するものを提示しようとするのである。

水野の夢に「ツアラトウストラ」の山登りのエピソードが取り上げられるのも、この水野の葛藤の具体的過程が「天うつ浪」で重んじられているからだろう。「ツアラトウストラ」でも、無条件に永劫回帰の認識の高みに到達するわけではなく、様々な困難を乗り越えていく過程が物語として語られている。重力の妖精と格闘する登山の経験は、その代表的なものである。露伴が「ツアラトウストラ」から読み取ったのは、おそらくこのような格闘するツアラトウストラ像だったのである。「ツアラトウストラ」自体が物語形式で書かれている以上、論説の文章では表現しえない、このような具体的な人間の生の過程を描こうとする志向を内包していると考えられる。意味合いは異なるにしても、水野にこの過程をたどらせることに、「ツアラトウストラ」を引用する（参照した）本当の意味があったのである。その葛藤の過程の意味を読み取ることのないニー

チェ主義者は、「盲反動」と批判されても仕方ないだろう。

5

幸田露伴は、「天うつ浪」に当時流布したニーチェをめぐる言説を作中人物の言葉として取り入れ、ニーチェ主義者の言説に欠ける具体的な人間の煩悶の過程を示すことで対話的に関わらせようとした。そして、それは原典である「ツアラトウストラ」の言説自体を新たに意味づけ、社会に再提示する試みでもあったはずだ。「ツアラトウストラ」の結論にのみ飛びつこうとするニーチェ主義者に対し、むしろ結論に至るまでの物語的過程を「ニーチェの真趣」として示そうとしたのである。

そのニーチェ主義者への批判は、言い換えれば言語表現のジャンルの違いへの認識不足に対する批判ということにもなる。本来「ツアラトウストラ」のような物語形式の対話的言説は、論説文に置き換えることはできない。言葉ひとつひとつの次元では対話的であるにしろ最終的にはひとつの結論に集約していく論説文は、物語のような複合的言説は再現できないのである。ニーチェ主義者の言葉を単独に取り上げるだけで過程を見ない姿勢は、ジャンルの差異を等閑視した、評言の特質に対する無自覚な態度と言える。おそろく露伴は、小説家の立場から小説というジャンルによって、この認識の欠落を批判しようとしたのである。言わば、論説に対し小説の独自性で返答したのである。

このような露伴の姿勢は、「天うつ浪」を社会に流布した言説と

関わらせるばかりでなく、その虚構世界の中の対話的関わり自体を広げるようにしていく。小説ジャンルの多声的表現を広げようとするのである。この作品は完結していないために充分にその意は果たせなかったものの、その展開を図った痕跡は幾つか残されている。例えばこれまで述べたように、水野の信仰を不幸と考えるような批判的、同情的な登場人物たちが物語に配置されていた。以後の物語の中でもそれらの人物は何らかの形で対話的に関わり、水野のモチーフを展開させていくだろう。

「天うつ浪」という題名自体も、水野の物語の対話的関わりのできを示唆している。「其七十八」から「其八十八」に亙って展開される日方や羽勝と水野との対話の中で現れる、^{（そ）}汝も一世の風潮には捲き倒され男児らしい男児にはなりかねて、波に随ひ浪を逐ふ意気地無しになつたか！^{（其七十九）}や、^{（そ）}浪の立たない海も無ければ、風の荒れない空も無くつて、国は国と競り合ひ、人種と人種の闘ふ、世界の浪風は轟々として、我が国の浜へも磯へも寄せて来て居るでは無いか。^{（其八十）}といった言葉に現れる「浪」の意味を「天うつ浪」という題名が含み持つならば、このような人間社会の波乱の中で水野の態度はさらに試されることになるだろう。水野の関わる対話は、その内面世界にとどまらず、具体的な人間関係の中に広がるのである。

その試練の中で水野がどのような態度を取るのかは知りようもない。ただし、現実の波乱の中に生き、かつ水野と対照的な人物像はすでに「天うつ浪」の中に現れている。それは、「其二十六」から

「其二十八」に現れる島木の姿である。島木は自分の金銭的窮状を乗り越えるために神頼みをするのだが、その態度に水野のような消極性はない。^{（そ）}やい！ 風の神！ 男振が好いぞ！。しつかり遣れ^{（後略）}（其二十七）と自己のために働く眷族のように呼びかけ、^{（そ）}十二乃公の観音は乃公の観音だ！。汝の観音たあ異つたつて管はねえ。^{（後略）}と自己の超越的存在への畏怖など持っていない。しかしここには、ある力強さを見出すことができる。自己の根拠となる生活を第一に考え、そこに神さえも従えさせようとするのである。人間としての生活がまず前提としてあるために、水野のように生活から遊離することはないのである。これは、社会の「浪」を乗り越えるためのひとつの態度と言えよう。

このような島木の生き方にむしろ、ニーチェの思想に近いものを見ることができるともいえない。信仰から導き出される不可知の神の世界に囚われることなどなく、むしろ自己の実際のな生活の側に神を従わせようとするからである。もちろん、このような島木の人物造形にニーチェの影響を見出すべき根拠などないが、露伴の以降の経世思想の展開を見る時に、このような人物像はこの作品においても重要な役割を持っているように思われる。少なくとも、この水野とは対照的な信仰の態度は、「天うつ浪」の以後の展開の中で、水野との何らかの対話的關係を持つことが予想される。

このような人物群との関わりによって、様々な対話的広がりが見られる「天うつ浪」であるが、残念ながらその試みは中断されて

しまった。あるいはよく評されるように、水野の内面の描写に関わりすぎて、その外側の世界とを架橋する表現や物語構成を生み出すことができなかったのかもしれない。しかしこの小説は、「一国の首都」（二八九九年）以来の巨視的・微視的視点を兼ね合わせたような露伴独自の視覚と、社会との対話の意志とを小説的表現によって実現するひとつの試みであつたはずだ。

「一国の首都」では、国家を人体に喩えるような巨視的視点と、首都にすむ人々の具体的な生活への微細な視点が接合し論が組み立てられている。その視覚は「天うつ浪」にも引き継がれ、巨視（様々な人物の関わり）と微視（水野の内面）とを取り混ぜた物語の対話的構造を作り上げている。また同時に「一国の首都」の国政に直接関わろうとするような姿勢は、小説の外側の世界の言論界の言葉を取り入れ応答しようとする「天うつ浪」の態度を導き出しているだろう。この意味で「天うつ浪」の対話的広がりには偶然の産物ではなく、幸田露伴の固有の動機によって導き出されたものだけと言える。

また「天うつ浪」での「ツアラトウストラ」への対応は、盲目的に祭りあげるわけでもなく、一方的に断罪するものでもなかった。

単に相手の言説を利用したり敵視したりするのではなく、その真意を探りそのうえで、独自の視野の中で相手の妥当性を具体的に検証しようとするものであった。その姿勢は「天うつ浪」の「ツアラトウストラ」への関わりを単なる引用や批評にとどめず、水野の内面の物語を生み出し、さらには露伴独自の問題に展開させていく契

機となるように仕向けたのである。この意味では「天うつ浪」は、「ツアラトウストラ」との間に生産的な対話的關係を築こうとした同時代でも希な例として評価されるべきだろう。

注(1) 柳田泉『幸田露伴』（中央公論社、一九四二）、登尾豊「天うつ浪」試論『文学』一九八六・八

(2) ミハイル・バフチン『小説の言葉』（伊東一郎訳、平凡社ライブラリー、一九九六・六）

(3) 「何時か我知らず折り居る思へば思しき朝夕に甘んじて、猶これより幾日と定まらぬ其の間を、せめてもの果敢なき心遣りに、猶其のおろかしき振舞を続けんとはするなり」（其十三）本文に述べるように、「思へば思しき」と考えるのは水野で、後の「おろかしき振舞」は、先の言葉を受け地の文のやや揶揄的な評価を加えたものである。

(4) 「美的生活を論ず」（一六）美的生活の事例一

(5) 「彼れ主君の臣民たるものは、固より既に人間の本能性を外に向て発することを得ざる豊なり、自由なる猛獣の如く咆哮する権利は彼等の有する所にあらず。（中略）彼等奴隸等以為く、真の自由は外的自由にあらずして内的自由なり、即ち粗糲なる情欲及び野獣の本能より解脱する所に存ずと。（中略）彼等は自己の境遇より打算し来りて、自己の本来理想を棄却して、不自然虚偽の理想を立つるに至れり。彼等は此の如くして、圧制者に対して精神的復讐を企てたり。（中略）一言せば、彼等は知らずく奴隸の理想をして勝利に帰せしめ、奴隸をして巧みに復讐を遂げしめたり、君主道德に対する奴隸道德の勝利、乃ち見るべし。（フリドリヒ、ニイチエ）『帝國文学』一九〇一・六〇八、一一一）

(6) 「十年間おまえ（太陽のこと※筆者注）はここへわたしの洞窟に向かつて昇ってきた。わたしとわたしのワシとわたしのへびとがいな

かつたら、おまえはおまえの光とおまえの道とに飽きはてたことである。(後略)

(吉沢伝三郎訳、ちくま学芸文庫版二―チエ全集「ツアラトウストラ」一九九三・六 ※以下の引用はすべてこれによる。)

(7) ツアラトウストラが、重力の精に話しかける場面の言葉が引かれている。また、登尾氏が指摘するように、お浜の感想のもととなる、道中の犬の鳴き声に対する既視感をツアラトウストラが抱く場面も、「幻影と謎」の章にある。

(8) 〈妄信なり、妄信なり、古き妄信なり、知慧の光輝の及ばぬ限には、其の暗さにぞ有らぬ現像の思ひ遣らるゝ、其れを前の世とは云ひならはしたるならずや。〉(其の五十一)

(9) 〈自ら知る我が昨夕のありさまは、取りも直さず旅人を駭へる彼の娘にも似て、病める五十子を恤らんがためとて、一ツ家の婆にも似たらん彼のお沢婆に、下げがたき頭を幾度も益無く下げて、しかも益無く云ひ下げられたる其事の今さら胸に浮み来れば、当無く放ちたるには疑い無き嘲笑の矢も、したゝかに我が背に立てる心地して、厭はしき思の比ふるに物無く、身の内を掻き扱ひたきやうなる感じを懐きつゝ、夢路を辿るが如く中店を出はつるれば。〉(其の二十三)

(10) 〈特に我は死を起し生を回すの道を知れるにもあらず、また我が岩崎氏に何の因縁もあるにもあらず、云はゞ赤の他人の身をもて、然らぬだに生くる死ぬるの境に悩める人の枕頭に見れて、其の人の忌はしき思をさするほかには何の能も無き面を差し出さん心無きは、我が為し得べきところならんや。〉(其三十四)

(11) 〈愛こそが最も孤独な者の敵なのだ、生きているものでさえあれば、どんなものでも愛そうとする愛こそが！ まことに、愛にかけてのわたしの阿呆さと謙虚さとは、お笑いぐさだ！——〉(第三部 「1」 さすらい人)

(12) 〈勇氣は、最上の殺害者である。勇氣は同情をも殺害する。だが、同情は最も深淵である。人間は、生を深く洞察するに依じて、苦悩も

深く洞察するのだ。／だが、勇氣は最上の殺害者である、攻撃的勇氣は、この勇氣を死すら殺害するのだ。というのは、この勇氣はこう語るからである。「これが生であったのか？ さあ！ もう一度！」(第三部 「2」 幻影と謎について)

(13) この論争に関わる文獻の一覧は、『二―チエ全集別巻 日本人の二―チエ研究譜』(白水社、一九八二・九)で参照できる。また、その主なものは、『近代文学評論大系2 明治期II』(角川書店、一九七二・六)で通覧できる。

(14) 登張竹風は、長谷川天溪に「無用の弁」『太平洋』一九〇一・九)で、樗牛の論と二―チエを結びつける根拠の曖昧さを指摘される。これに対し、「解嘲」『帝國文学』一九〇一・一〇)で(彼の説は何人の説に基くものなり、と公言せば、そは原著者を侮辱せるものなるべきか、無用の言なるべきか。と反論を試みている。

(15) 樗牛も道徳は人間が作ったものだという前提から出発するが、その人間とは(道学先生)に代表されるような他人である。(『美的生活論』を参照)

* 「天うつ浪」の引用は、『露伴全集』第九巻(岩波書店、一九四九・六)による。

モダニズム前夜、文学と科学が出会うとき

——イデオロギー分析の試み——

山 本 芳 明

はじめに

文学と科学——一見、無関係と思われる言説の領域であるが、今日ではモダニズムを分析する上で、必然ともいえる組み合わせになっっているのではあるまいか。例えば、平凡社から出版された『モダン都市文学』というシリーズには、『機械のメトロポリス』(平2・7)という巻があり、編者海野弘は巻頭で、「一九二〇、三〇年代というモダン都市の時代は、(機械)が私たちの生活環境に大きな役割を果たした時代であった。電気、自動車、飛行機が一般化してくる。それまで、文学とは反対なものと考えられていた科学技術、機械などを、モダン都市文学は積極的に表現しようとする。」(「はじめに」と述べていた。

海野の言及では物質的な科学が中心であるように思われるが、和田桂子の指摘に明らかのように、当時、科学と認定されていた領域は、(機械)にとどまっていなかった。和田は伊藤整とフロイトや

ジョイスの関係について論じた中でこう指摘している。「プロレタリア文学派がマルクス主義をふりかざせば、芸術派も様々な科学的言説に依拠しようとしていた時代である。中河与一はアインシュタインを、春川行夫はブリュンティエールを、雅川澁はダグラスをかっぎ出していた。フロイトはこんな折に、願ってもない先端の科学として歓迎された。さらに、平林初之輔が『文学の敵手』と呼んだ映画の脅威をも、この精神分析学ははね返すことができたのである。こんな武器を使わぬ手はない。」(フロイト、ジョイスの移入と伊藤整「国文学 解釈と鑑賞」平7・11)

これは伊藤整がジョイスを取り込みながら、新心理主義へと傾斜していく直前の文壇の風景を述べたものだが、例えば、既に、大正一四年九月の「文芸時代」には、「科学的要素の新文芸に於ける地位」という特集があるなど、科学への関心は早くから存在していたと考えられる。そして、こうした流れの中から生まれた成果として、横光利一の「機械」(「改造」昭5・9)や川端康成の「水晶幻想」

〔改造〕昭6・1、7)、或いは伊藤整の新心理主義などがあるといえよう。

曾根博義は「機械」と「水晶幻想」とに共通する「現代性」として「個人としての人間を他の存在と代替可能なものにしてしまうような思想や、その思想の上に成り立っている現代文明に対する、現代日本人としての反応をいちはやく描いているところ」(『機械』と『水晶幻想』「定本横光利一全集 月報5」)をあげて、『水晶幻想』の主人公の生物學主義的人間觀に対する共感と反撥は、川端康成の万物一如思想が近代科學の方法をその上に重ね合わせようとしたときに發した共鳴音と摩擦音だった」と論じていた。

しかし、ここで確認しておきたいのは、モダニズムと科學との組み合わせを特權化して論じられないということである。というのも、文學が「様々な科學的學說」や「生物學主義的人間觀」に積極的に依拠しようとしていたのは、モダニズムが最初というわけではなかったからである。そうした実験的な試みは大正中期、特に六年から八年にかけて盛んに行われており、それらの試みが存在したからこそ、モダニズムの実験が成立したというプロセスを見逃すわけにはいかない。

本稿では、モダニズム前夜の文學と科學の出会いの風景をとらえていきたい。この試みによつて、従来見過ごされてきた文學と科學の接点を明らかにし、モダニズムへのつながりを展望するというのがねらいである。同時に、私の関心は、それらの小説が、中立的で普遍的だと思われる科學の言説が放射する、イデオロギーの政治性

を我々に示してくれることにある。それらの作品に示されたイデオロギーは、モダニズムの文脈では見えにくくなっている科學の有り様を逆照射する光源になるのではないかというのが、私の密かな期待なのである。その出発点として、川端康成が第一高等學校に入學した年に書かれた日記の一節をとりあげてみたい。

1

川端康成の「大正六年 自由日記」にこんな一節がある。「沢田氏の變態性欲論を読んでゐる。ロンプロゾフの天才論を読んでゐる。そして各々に可成りの共鳴を見出す。私自身に存在する、それ等の性質を幾分承認せねばならぬ。この事に就ては更に詳しく書きたい」(十二月一日。川端が、中学生時代、自分が文學者志望でありながら天才ではないかもしれないという悩みを抱いていたことを想起すると、彼がこれらの書物を読むことで自分のコンプレックスを解消しようとしたことが見えてくる。

まず、川端のコンプレックスを確認しておこう。「大正四年 手帳」に書き付けられた、「あゝ友よ天才を謂ふな此頃は／自己幻滅に狂せんとせり」、「自らを天才と思ひし少き日の／過去となりたりし青年のあはれ」などといった歌がその端的な証しだろう。また、「大正五年 当用日記」の三月一五日の項には、次のような矛盾した思いが吐露されている。「僅かの時間をぬすみ／書いてるのだけれど全くおれの運筆さはどうだらう 京阪に投稿を思ひ立つてからまだあれだけしか書き得ぬ こんな事で文學界に乗り出さう等は

自分ながら愛想が尽きる様に思はれる。何かにつけ自分のプーアさが現象しるのみである。何故俺は天才でないのだらう。幾度俺の繰り返した言葉やら。しかし俺は尚俺の心の底から絶望せずにいる。まだく書いたらく俺には書く事がごろついているのだと信じてゐる。何にしても自分の力量に対する撞着に苦んでゐる事は相異なるい」。

こうしたコンプレックスに悩む川端を共感させた「ロンブローズ」、即ちロンブローズの『天才論』とは、どのような著作なのだろうか。『天才論』は、生来性犯罪者説で有名な、チエーザレ・ロンブローズが一八八〇年に発表したもので、「天才は神経症の特殊なケースに過ぎず、天才と生来性犯罪者や狂人との溝はさほど深いものではなく、どちらも結局は癲癩と退化の産物にすぎない」(ピエール・ダルモン 鈴木秀治訳『医者と殺人者』平4・5)ということを主張した著作である。つまり、この『天才論』は、川端の中学時代の表現を借りれば、「天才は即ち狂人」(谷堂書簡集 二二 大正四年)である所以を証明しようとした著作であるといえよう。川端は日記に『天才論』から、飲酒によつて子孫が「狂気と犯罪性の傾向を遺伝する」という部分と、学校教育が「天才に及ぼす悪影響」を論じた部分とを引用していた。川端が読み得た翻訳には辻潤『天才論』大3・12)のもの、森孫一のもの(『天才と狂人』大3・11)とがあったが、タイトルと引用された文章から見て、前者を読んだことが推定できる。⁽²⁾

川端が、遺伝の問題を中心に、自分の中に存在する、天才性、

即ち狂人につながる何かを発見したと考えるのが自然だろう。自分の一家が自分を残して、次々と死んでいったことの意味を、自らの天才性の証拠としたのではないだろうか。それは、そのまま、自分が文学に携わる人間としてふさわしい存在であることを証明し、確信させてくれることになったと考えられる。こういった発想は、本論でも最後に言及するように、有名な「末期の眼」(『文芸』昭8・12)の述懐につながるのである。⁽³⁾

また、「沢田氏の『変態性欲論』とは、沢田順次郎が大正四年六月に刊行した、羽太鋭治との共著をさしていると考えられる。この書物は、一九二〇年代を中心に活躍することになる「通俗性科学界の両巨頭」(古川誠「恋愛と性欲の第三帝国」『現代思想』平5・7)が(「正常」から逸脱する様々な「性欲」のあり方を百科事典的に論じていたものである。彼らは「性欲」を「自然的に、且つ正理的に、男女両性の間に起こるところの、性的感情乃ち一種の欲求」であると規定し、それ以外の欲望を「変態性欲」と断定して、「変態性欲」の現象・種類・原因などを様々な事例を引きながら論じている。彼らは、「跋」で杉江董のいうように、「変態性欲より生ずる諸書悪を、予防杜絶する」ために書いたと思われるが、川端は「顛倒的同性間性欲」の發揮とも解釈できる、自分の中学時代の体験を思い起こしながら、自らの狂人性に天才性を確かめたものではあるまいか。

古川誠は、先の論文で、一九二〇年代に「爆発的なブームを迎える通俗的性欲学」の流行を準備したが、「一〇年代のふたつの回路であった」として「ひとつは西洋の性科学の翻訳書のブームであ

り、もうひとつは教育の領域での性教育の問題である」と論じている。そして古川の指摘通り、『変態性欲論』が「クラフト・エビングの『変態性欲心理』の影響下」に成立した「欧米の文献の祖述」の典型であるとするならば、川端はまさにその回路のひとつと接触したといえるだろう。川端は当時の最新の科学の知見に拠りながら、自らの文学者としてのアイデンティティを確実なものにしようとしたといえる。

この段階で、注意すべきことが二つある。第一に、「欧米の文献」は（性）の問題を追求する際に、人間を生理学的、生物学的な次元から、進化論的、遺伝学的、優生学的に、そして何よりも生物学的な性差を強調して規定しようとしており、物理学・生物学・哲学・社会学・統計学・心理学など、我々が想像する以上に幅広い学問の領域の混合物として成立していたことである。同時に、一見、客観的で中立的な言説を装いながら、白人の成人男性を頂点とし、それ以外の存在を抑圧する、ジェンダー・階級・人種に関わる、強烈な政治性を持つイデオロギーを主張していたことも忘れてはなるまい。最近では、この点を明晰に分析したシンシア・イーグル・ラセット、ロンダ・シービング、サンダー・L・ギルマンの研究が続々と翻訳されている⁽⁴⁾。

また、こうした科学のありようは当然ではあるが、通俗的な著作だけの特徴ではなく、アカデミズムにおいても同様であった。例えば、九州帝国大学教授の榊保三郎の『性欲研究と精神分析学』（大8・2）は広告で見る限りでは、約二年間に一四版出版され、広く

読まれたものだが、「序」で「畢竟するに、人間は動物なり、人生各般の行為は皆動物的なり。是れ何の怪しむを要せざる所」という立場が表明され、本文は生殖器の解剖図と各部位の名称とその機能の解説から始まり、「変態性欲」の説明へと移行し、フロイトの、アメリカのクラーク大学での講演の抄訳へとつながるといふ、今から見れば、実に奇妙なものである。しかも、榊は「序」で、「世界唯一の日本国民の強固なる皇室中心主義は、生殖の根原たる性欲の研究によつて、初めて明白に且つ直截に『吾人日本人の造物主は皇祖玄宗なり』てふ学説を説明し得るものなるを吾人は確信す。」と述べている。

第二点は、川端が科学の知見を積極的に利用しようとしていたことである。日記には、続けて『蓄生道』てう変態性質を取扱つた作を此間から思ひ立つて愈々筆を執らうと思つてゐる」と記されている。つまり、川端は沢田順次郎やロンプローズを読み、彼らに影響されつつ、一歩進んで実作を試みようとしていたのである。ここに、一九一〇年代の第三の回路の存在が見えてくる。というのも、折しも同時代の文壇では、川端が「可成りの共鳴を見出」した科学に依拠した多くの作品が書かれようとしており、いわば、犯罪・変態性欲などを題材とした（異常心理もの）のブームを迎えていたからだ。その意味で、川端の試みは文壇の最先端の動きと響き合うものであった。その動きは、芥川龍之介、菊池寛、有島武郎、里見弴などの新進作家たちの作品を中心に捉えることができる⁽⁵⁾。

そうした傾向を生み出した大きな原因は、所謂新技巧派にまとめ

られてしまう前記の作家たちが、「客観的平面的の観方書き方」で、「平板」になりがちな自然主義的な枠組を破り、大胆に「新奇なものを求め」て「事件」を描き、「ストロイ・テラー」（加藤武雄「芥川龍之介氏を論ず」『新潮』大6・1）として活躍し出したことにあるようだ。

田中純は、「文壇一年 創作の部」（『時事新報』大6・11・17〜22）で大正六年の文壇の動向をまとめているが、彼は新しい文学の動きを自然主義的な「報告文学が生んだ久しい凡庸主義」を否定する「解釈を主眼とする文学」という形で把握したが、その分析の中で興味深いのは、作品の主題が「人間の一般的若くは特殊な性質に対する考察」、つまり「心理的」な「考察」が中心となると述べた点である。しかも、彼らが描く「心理」には、狂気や犯罪心理などの非日常的な世界が多くとりあげられている。

彼らが「心理的」な「考察」をする際に、依拠していたのが、川端が触れていたような科学だった。

2

文壇における、こうした試みをもっとも積極的に行っていたのは、鈴木善太郎だろう。彼は、大正七年九月には新進作家として、「文章世界」に、藤森成吉・吉田絃二郎とともに、また「文章倶楽部」には、菊池寛・野村愛正とともに、写真が紹介されるほど、注目された存在であった。彼が時代の最先端の試みを行っていたためである。鈴木は自らの立場を短編集『暗示』（大9・7）の「医学博士羽

太鋭治氏に呈す」という献辞と、「わたくしは神を恐れる敬虔な、純真な心を以て、科学に奉仕して来た事を告白する。わたくしは奔放な空想家であるかもしれないけれども、同時に又、真理への厳粛な探求者である。——少くとも科学の前には、わたくしは一個の諛者であり得ない代りに、傲慢な驕児ではない。わたくしはわたくしの敬愛をさげざる多くの科学者の暗示に依つて、わたくしの想像の靈感に基調を置いた。」という「序」で明言している。彼はその言葉通り、様々な実験を試みていた。

例えば、「耳」（『三田文学』大7・4）では、人生の倦怠に悩んでいた主人公ドクトル・アンチオレッチは、耳に視覚の転移した女性患者に出会う。これまでに発表された研究を想起しながら、「此不思議な耳の思索が其脳髓を明るく輝かすのである。しかし、その患者は死んでしまい、結局、また、「堪へ難い人生の退屈さ」を感ずることになる。耳に視覚が転移するという症例が最新科学の知見として導入され、ストーリーを支えている。或いは、「ヒステリー」の話（『三田文学』大7・10）と題された作品は、フロイトとブローアーの『ヒステリー研究』（二八九五、第二版一九〇八）の「病歴 B ミス・ルーシー・R」を、舞台を日本に移し、結末を変えたただけで、ほとんどそのまま借用したものである。

このように鈴木木作品では同時代の科学の知見がストーリーそのものを形作っている。そのため、ここにあげた例からもうかがえることであるが、科学に忠実に作品を構築すればするだけ、ストーリーからリアリティが失われ、科学そのものの権威が傷つけられて

しまふ可能性が生じている。しかし、鈴木はそうした可能性を全く考慮にいれていなかったようだ。彼が科学に過剰に言及した結果、彼の作品は科学の、滑稽で醜悪な相貌を讀者に提供することになる。その好例が「鷺見の手紙」(「黒潮」大7・5)である。

主人公の鷺見茂雄は優生学に基づく社会改良政策を外国で学んできた人物である。「鷺見の手紙」は、彼が実家の小間使い藤村千代を殺害してしまつた理由を弁護士に説明すると同時に、自分が「精神病者」ではなく、自分の「精神の健全な事」と「犯罪動機が健全な精神の考慮に基いてゐる事」を証明し、その犯罪が「いかに徹底した人種改良学的基調の上に行はれたか」を明らかにしようとしたものだ。主人公は、帰朝後、再会した父親が発狂していると判断して、自分もまた「悪素質者の子」であり、「教育や境遇の感化に依つて、人間の性質を根本的に改善する事は畢竟徒勞である。遺伝された素質を換へる事は永久に不可能だから……」と考えた末に、自分が学んできた科学に忠実に自己を抹殺すべきだと結論づけた。その実行の前に彼は自分の身の回りにいた、やはり「悪素質の所有者」である千代を殺害して逮捕される。手紙の最後で、彼は、自分の正気を証明し、自分の信ずる科学に従つて、「人種改良学上、国家社会の爲めに私の生命断絶を要求」したのである。

この作品の庄巻は自分の父親が狂人ではないかと疑うところだろう。「父の正気を疑へば限りはなかつた。世間から忘れて貰ひたいと云つてゐる。世間を恐れる事は異常である。追跡妄想に罹つてゐるのかも知れない。惨虐な運命の爲めに度げられてゐるといふ考が、

其頭腦から去つた事がないやうである。して見ると、被害妄想に罹つてゐるのかも知れない。日本将来の新美術は、其播いた種から芽生える事を確信してゐる。誇大妄想に罹つてゐるのかも知れない。」続けて、彼は「刷同症」「幻覚性妄想」「失語症」「微毒の爲めに脳皮質神経細胞が荒廢して、麻痺性痴呆に罹つてゐるのではあるまいか……」と、さまざまな病名を列挙している。

「鷺見の手紙」に代表されるように、鈴木善太郎は、最新の科学を直接に引用することで、(「正常」)の範囲を限定し、逸脱者たちの存在を抹殺しようとするイデオロギーを、文学作品を媒体にして、臆面もなく喧伝していた。しかし、同時に主人公が失笑するしかない真面目さで、科学的見解に依拠した自己の正当性を訴えれば、訴えるほど、その過剰さが科学に寄りかかりすぎる主張を戯画化する効果を生んでいる。つまり、これらの作品は我々の目には科学によつて追い詰められた主人公を描いて、科学そのものを批判した文学とも読めるのである。無論、こう読むのは鈴木善太郎の本意ではあるまい。

同様に、鈴木が依拠していた科学のイデオロギーに焦点をあてて読む同時代評は見当たらず、鈴木作品は同時代の人々に困惑と反感を与えただけで葬り去られたように思われる。その数例をあげると、「耳」に対して、南部修太郎は「常に取材の上に極めて興味ある方面を持つた作家である。それが果して作の上に生されてゐるや否やは第二の問題としても、殊に精神的変質とか感覚錯誤と云つたやうな心理的事象の描写に優れた筆を持つてゐるのは注目すべきで

ある」としながらも、結局、「概して作者はかうした取材其物を描くと云ふ興味にのみ捉はれ過ぎてはるまいか。少くとも其処に取扱方の細心と描写に対する周到さが無ければ、かうした取材は芸術的作品たるべく余りに奇事異聞集の材料になりたがる傾向を持つてゐるものだと言ひたい。」(「白木蓮の樹蔭から」四「時事新報」大7・4・11)と批判していた。

或いは、「鷲見の手紙」に対しては、「月評子」は、「最近の新進鈴木善太郎氏も亦才人の一人である。此人も余りに新奇を求め過ぎると思はれる程に才走つてゐる。而して其題材の奇は、氏をして時々一個の山師チーターランと思はしむる事さへある。私はこの達者な筆の持主たる氏に、もつと質実な題材を選ぶべき事を忠告したい。」と前置きしながら、菊池寛の「盗みをしたN」(「新小説」大7・5)に描かれた「質実必然な心理」と比較して、「飽くまでアンビシアスな構図に於て截然たる区別を見せて居る。可なりの力作ではあらう。併し余りなる作爲の跡は、殺人の動機の必然性を与へる事を奪つて了つた。」(「若楓の葉蔭より」六「時事新報」大7・5・15)とリアリティのなさを指摘している。

赤木桁平は「ヒステリーの話」を「鈴木善太郎君の作を読んで私の感じた事は、この作者は何が面白くてこんなくだらないことを書く気持になつたのであらうかと云ふことである。筆も技巧もかなりな程度に於て老練でありながら、作者の捉えて居る題材が余りに無意味であるが爲めに、それらのものは全く空費された形になつて居る。」(「鉛刀一割」四「時事新報」大7・10・6)と酷評していた。

こうした悪評が続く中、鈴木は「文壇に出ようとあせつて到頭出られなかつた」(菊池寛「妄語を斥く」「新潮」大9・6)とまで評されることになつた。彼の作品はストーリーの枠組までも科学に全面的に依拠したための(失敗作)というべきなのかもしれない。それならば、この時期の(成功作)とはどのようなものだったのだろうか。その好例は、菊池寛と芥川龍之介の作品に見ることができる。

3

まず、「鷲見の手紙」と比較されて「質実必然な心理」を描いたと評価された、菊池寛の「盗みをしたN」を見ていこう。作品は、会社の金を衆人環視の中で盗んで、一年の禁固に処せられた「高商」出の会社員が、獄中で事件の経過を「日記体の手記」にまとめ、中学時代の友人に送り、その友人によつて公開されるというスタイルをとっている。

男は、自分が犯罪を犯してしまつた切っ掛けは、他人が落とした「ニッケルの安物」の時計を取ろうとしたことから起こつたと語っている。彼は突如湧き起こつた、その衝動をこう説明する。「俺は、時計が欲しいのか、否俺はまだ時計を欲しいと思つた事はない。自分の銀時計で、十分満足してゐる。金時計は一度、持ちたいと思つてゐるが、ニッケルの安物などが、何うして欲しい事があるものか。夫なら俺は、金が欲しいのか、金もさう欲しくはない。俺は月給を貰はないでも、食ふ心配はないのだ。夫なら、俺の何が俺を立ち止らせたのだ。外でもない、俺の本能だ。咄嗟に起る俺の本能だ。人

間は不当利得を愛するものだ。正当に代価を払はずして得た財物の方が、何れほど人間を欣ばすか。之は富籤や賭博が、何んなに人間の心を魅するかを考へて見れば直ぐ判る。人間には妙な本能が誰の頭にも潜んで居るのだ。俺には殊に夫がヒドいのだ。夫が今日初めて発作的に俺を襲つて来たのだ。

主人公はこの「本能」と戦うが、「俺は、何うして、之程悪事を行ひ易く、生れ付いたのだろう。」と嘆くように打ち勝つことはできず、「本能」に追い詰められ、ついに課長の面前で「百円札の五千円束」を盗んでしまうことになる。この作品で使われているのは、いうまでもなく、ロンプロローゾの生来性犯罪者説である。我々にとつては実に強引な展開としか思われぬが、同時代評に、「人間」の「不当利得を愛する」という「本能」を批判したものは見当たらない。

例えば、「時事新報」ではこの作品の持つ構成上の難点に言及しているものの、「心理小説」としては一定の評価を与えていた。「病的盜癖者の心理が可なり手堅く、緻密に描かれて居る」(「五月の雑誌から」大7・5・3)、或いは「盗人癖を獄中よりの告白によせて描いた心理小説である。その盗みに対する誘惑は、殊に第一の時計の挿話の中で息窒るほど巧に描いてある。」(月評子「若葉の葉蔭より」五 大7・5・14)といった具合である。「人間」の「不当利得を愛する」「本能」という、奇妙な説明は、科学が明らかにした「真実」として認定され、それとともに、人間を生物学的な決定論によって規定しようとするイデオロギーも、同時代の人々にとつて、

自明の前提として受け入れられているのではあるまいか。しかし、「質実必然な心理」を描いたはずのこの作品と「鷲見の手紙」とは、作者が依拠した科学の内実としては、いわば五十歩百歩の違いではないように思われる。

同様な構図を持つ作品は幾つもあるが、(成功作)として浮かぶのは、芥川龍之介の「疑惑」(「中央公論」大8・7)だ。

この作品は、実践倫理学者の「私」が一〇年ほど前に大垣で講演をしたときに、中村玄道と名乗る男から告白された、妻殺しの顛末である。玄道は明治二四年の濃尾大地震の際に、倒壊した家の下敷きになって苦しむ妻を追ってくる火で「生きながら火に焼かれるよりはと思つて」、撲殺したのである。いわば、妻を安楽死させたことになるのだが、再婚話を持ち上がるにつれて、彼の心には「妻を殺したのは、始から殺したい心があつて殺したのではなかつたらうか。大地震は唯私の為に機会を与へたのではなかつたらうか」という「疑惑」が大きくなっていく。そして結婚式の当日、彼は衆人環視の中で、「私は人殺しです。極悪の罪人です」と叫んで、「狂人と云ふ名前を負はされて、憐むべき余生を送らなければならなくなつた」というのである。

恐らく、作品のもっとも重要なポイントは、玄道が最後に「私」に問いかける場面だろう。「果たして私が狂人かどうか、そのやうな事は一切先生の御判断に御任せ致します。しかしたとひ狂人でございまして、私を狂人に致したものは、やはり我々人間の心の底に潜んでゐる怪物のせいではございませうまいか。その怪物が居

ります限り、今日私を狂人と嘲笑つてゐる連中できへ、明日は又私と同様な狂人にならないものでもございません。——とまあ私は考へて居るのでございますが、如何なものでもございませう」。

この問いかけに「私」は答えられないまま、「黙然と座つてゐるより外はなかつた」のである。明治末年に盛んであつた、古臭い「実践倫理学」の無効が宣告され、「人間の心の底に潜んでゐる怪物」の存在がアピールされる。その「怪物」に対処するためには、当然、別の科学が必要とされていることは明らかだ。玄道の最後の発言や抑圧された記憶が蘇る場面などから考えると、精神分析学の影響が連想されるが、玄道が妻に対してつた殺意の原因を考えてみたい。

妻の小夜は「至つて素直な、はにかみ易い——その代り又無口過ぎて、どこか影の薄いやうな、寂しい生まれつき」だつたが、「私には似たもの夫婦で、たとひこれと申す程の花々しい楽しさはございませんでも、まづ安らかなその日その日を、送る事が出来た」。そうした「安らかな」日常生活の底に存在して、玄道を追い込んでつた殺意とは何なのだろうか。

しかもその際私の記憶へ鮮に生き返つて来たものは、当時の私が妻の小夜を内心憎んでゐたと云ふ、忌はしい事実でございます。これは恥を御話しなければ、ちと御会得が参らないかも存じませんが、妻は不幸にも肉体的に欠陥のある女でございまして、(以下八十二行省略)……そこで私もその時まで、覚束ないながら私の道徳感情が兎も角も勝利を博したものと信

じて居つたのでございます。が、あの大地震のやうな凶変が起つて、一切の社会的束縛が地上から姿を隠した時、どうしてそれと共に私の道徳感情も亀裂を生じなかつたと申せませう。どうして私の利己心も火の手を揚げなかつたと申せませう。私は是に立ち至つて、やはり妻を殺したのは殺す為に殺したのではなからうかと云ふ、疑惑を認めずには居られませんでした。

(後略)

妻の「肉体的」な「欠陥」とは、恐らく、玄道の性欲を満足させられない生理的な「欠陥」か、生殖能力の欠如を指している。「以下八十二行省略」の部分で、どんなに詳細に語られようとも、その内実は変わらないはずである。この作品でクローズ・アップされた「人間の心の底に潜んでゐる怪物」とは、今日からみれば明らかに、人間を性欲の次元からとらえていく生物学的な、生理学的な発想であることは間違いない。女性を生殖のために存在するものと限定し、その役割が果たせなかつた場合に、女性嫌悪や女性憎悪を引き起こしても当然とする考え方であり、実は、「人間」とは(男性)だけを指していたことでもある。

「疑惑」に潜在するイデオロギーは、「盗みをしたN」以上に強烈なものだ。では、「疑惑」に対して同時代の人々はどう反応していたのだろうか。菊池寛は次のように激賞していた。

(中央公論)では芥川龍之介氏の疑惑を一番初めに読んだ。そして感心した。実は今年になつてから芥川氏の書いた作品にはどれにも多少の不满を持つて居た自分は、此作品を読んでもうれし

く思はずには居られなかつた。かうした異常な事件を描いて、少しも偽だとは思はせない程の現実味を示して行く芥川氏の表現能力の凄じさを感心せずには居られなかつた。此作品の筋は、前から聞いて居たが、余りに事件が異常である為に芥川にも少し危かしいと思つて居た自分の疑惑を、彼は見事に征服した訣である。(後略)〔文壇動靜〕四「東京日日新聞」大8・7・7

また、生田春月は「氏一流の方法に於て完成しきつてある作品で、氏の手法を熟知してゐる我々には最早目新しさはない。その為何だか繰返しといふ感じがしないでもないが」などと若干の留保をつけているものの、「老練とはこんな作を言ふのだらうと思はせる」とか、「私はかうした『ストオリイ』としてのスタイルの完備と地震の卓越した叙述とを讃嘆せずにはゐられなかつた事だけを言へば十分だ。」〔文壇の七月〕(十)「読売新聞」大8・7・14」と、やはり高い評価を下していた。

逆に、西宮藤朝はこの作品に「芥川氏の芸術の欠点」を見て取るのだが、それは「技巧上の彫琢」にあるのだ。西宮によれば、「落付いた円みのある談し振りは、なる程読者をして彫琢の世界の美しさに引入れるに充分であらう。けれども翻つてそれを談つてゐる田舎の正直一方な男であると顧る時に其処に欺かれた——といふ感じが何処か心の一隅から起つて来る。此の場合には折角の芸術的緊張も破れてしまふ。これでは其男の個性が没却されることになる。」というのだ。同時に、一般的に芥川の「技巧上の彫琢」の「他の追従を許さぬ程の美しさ」は「それが為めに、作にこめらるべき、人

生に於けるもろくの激情や意欲が、何となくその力を失つてしまふ傾きがある」(七月文壇の諸相「早稲田文学」大8・8)とも指摘していた。

これらの同時代評をみればわかるように、作品の支柱になっている科学のイデオロギーは、同時代の人々にとっては、作品を替めるにせよ、貶すにせよ、透明な風景でしかない。ストーリー・テラーとして卓越した作家たちによつて、文学作品に導入された科学的言説が読者に違和感を与えぬまま受容された時、文学作品は、その科学が主張するイデオロギーを読者に教育し、再生産する装置として、人々の感情や感性を馴致する装置としても機能していたといえないだろうか。同時に、そのことは、科学が文学作品の新鮮さとリアリティを保証する装置として機能したことも意味している。

大正六年から八年にかけて盛んに行われた、こうした文学と科学との流通と相互関係こそ、やがて来るモダニズムの時代の科学受容の地ならしになり、その確立へと導いたものと考えられる。

モダニズムの時代になつて、たとえ、変態性欲が精神分析学に変つたとしても、ジェンダー・階級・人種をめぐる問題は依然として存在していたはずだが、恐らく、一度隠蔽されたイデオロギーを、モダニズムの担い手たちが浮上させることは困難であつたらう。彼らが、科学を根拠にして、文体や表現の実験へと傾斜すればするほど、イデオロギーの問題は周辺に追いやられてしまうことになるのだ。例えば、川端が「水晶幻想」で「主人公の生物学主義的人間観に対する共感と反撥」を描いていようと、中心化されるのは、そ

の文体的な試みであって、「生物学主義的人間観」自体は自明の前提として温存されているのではないだろうか。川端の場合、既に指摘したように、科学そのものを見事に語り直して自らのアイデンティティの構築に使っていることを考えれば、なおさらである。その結実はいうまでもなく、「末期の眼」である。この文章は、本稿が追いかけてきた、モダニズム前夜の文学と科学の出会いの一つの証しである。

私達の周囲でも、広津柳浪、国木田独歩、徳田秋声氏などの子は、やはり小説家とはいへ、わが子を作家としたい作家があらうとは思へぬ。芸術家は一代にして生れるものでないと、私は考へてゐる。父祖の血が幾代かを経て、一輪咲いた花である。例外も少しあらうが、現代日本作家だけを調べても、その多くは旧家の出である。婦人雑誌の流行読物、人気女優の身上話や出世物語を読むと、だれもかれも、父か祖父の代に傾いた名家の娘といふがおきまりで、根からの卑賤に身を起した娘など一人もをらず、よくもから似たのが揃つたとあきれるが、映画会社のおもちやの人形みたいな女優も芸だとすれば、あながち虚栄と宣伝のためのつくり話ばかりではないのだから。旧家の代々の芸術的教養が伝はつて、作家を生むとも考へられるが、また一方、旧家などの血はたいいて病み弱まつてゐるものだから、残燭の焰のやうに、滅びようとする血がいまはの果てに燃え上つたのが、作家とも見られる。既に悲劇である。作家の後裔が遅しく繁茂すると思へぬ。実例はきつと、諸君の想像以

上に雄弁であらう。

勿論、川端自身も「父祖の血が幾代かを経て、一輪咲いた花」なのだ。⁽¹⁰⁾この文章で、川端は、遺伝と生理の上から、作家となつた必然性を保証しようとしている。その主張自体は、ロンブローゾの説の陳腐な変形に過ぎないのであるが、しかし、鈴木善太郎の過剰さが「生物学主義的人間観」を戯画化してしまつたのとは異なつて、見事に洗練されたその言説は、作家を特権化する表現として定着することになるだろう。⁽¹¹⁾

注(1) 日本近代文学はその出発期から、科学の導入が課題として意識されていた。坪内逍遙が『小説神髓』(明18〜19)で「それ稗官者流ハ心理学者のごとし宜しく心理学の道理に基づき其人物をバ飯バク作クるべきなり」(小説の主眼)と主張して以来、文学は科学の言説をいろいろな形でとり入れてきたはずだ。その意味で、モダニズム文学の場合も、そうした様々な実践の一面面として把握しておく必要がある。

(2) 川端の引用は「第二篇天才の起因」の「第三章 種族と遺伝とが天才と精神病者とに及ぼす影響」と「第五章 文明と機械の影響」からである。なお、川端が読み得た『天才論』は、初版以外に、佐々木晴章の「辻潤の著作活動——明治・大正期を中心に——」(『辻潤全集 別巻』昭57・11刊)によれば、植竹書院からの再版(大3・12刊)、三版(大4・2刊)、四版(大4・3刊)、三陽堂書店からの訂正五版(大5・11刊)、訂正六版(大6・4刊)がある。また、我々は同様な前提に基づく作品として谷崎潤一郎の「異端者の悲しみ」(『中央公論』大6・7)などを想起することができる。

(3) 野末明の「川端康成『ちよ』論——孤児根性と心靈学——」(『日本文学論究』昭61・3)に同様の指摘がある。なお、野末は川端が『天

才論』刊行後、すぐに読んでおり、大正六年の時点で再読したと考えている。

- (4) ラセット『女性を捏造した男たち——ヴィクトリア時代の性差の科学』(上野直子訳 平6・5)、シービングガー『女性を弄ぶ博物学——リンネはなぜ乳房にこだわったのか?』(小川眞理子・財部香枝訳 平8・10)、ギルマン『性』の表象』(大瀧啓裕訳 平9・1)、『ユダヤ人の身体』(菅啓次郎訳 平9・3)等を参照されたい。

(5) 大正七から八年にかけて管見に入った、代表的な作品をあげておこう。その他、以前からそうした傾向の作品を書いていた、谷崎潤一郎、長田幹彦、小川未明、岩野泡鳴等の作家もおり、彼らの作品もあげるべきではあるが、繁雑なために、彼らは省いておく。なお、大正八年には「今年はまだ、変態心理を材料にしたやうな作物が、可なり多数に頭はれた」(太田善雄「日本小説家の『創作力』」『解放』大8・12)という指摘が出た。

大正七年：里見弴「彼女と青年」(『黒潮』1)、谷崎精二「狂人」(『太陽』3)、有島武郎「石にひしがれた雑草」(『太陽』4)、豊島与志雄「恋の犯罪」(『文章世界』10)、久米正雄「夢現」(『新潮』12) 大正八年：白石実三「盗み」(『大観』2)、万造寺齊「牢屋 発狂した青年の手記」(『太陽』4)、加藤武雄「嗚咽」(『文章世界』6)、船木重信「ある日の夢」(『新小説』7)、江口渙「悪霊」(『中央公論』10)

- (6) 菊池寛の「妄語を斥く」(『新潮』大9・6)によれば、鈴木善太郎は自分と菊池寛が「同じやうな傾向の作家だ」と認識していたやうだ。
- (7) 社会問題を訴えようとする作品に導入された場合、我々の違和感はより強くなる。その典型には、都市下層労働者の妻が貧困の余りに行った子殺しを描いた江口渙の「ある女の犯罪——この一篇を取て社会問題研究者の机上に呈す——」(『解放』大8・8)があげられる。

貧困、階級問題から犯した犯罪を通して、社会問題を訴えるはずの作品だが、その女性が道徳的に精神病の家系であることが明示され、そ

のため、彼女が子殺しをしたのは、道徳的な素質の問題からであるやうに読めてしまうのである。

- (8) 『芥川龍之介全集』第四卷(平8・2)の注解には、「倫理学の理論を行動に適用し、実践する倫理学。Practical Ethicsの訳語。日本では、東京帝国大学倫理学教授中島力造を中心に一九一〇年前後より盛んになった。」とある。

(9) この点に関連して、木股知史に「女性嫌悪の文化史の流れに『蔽の中』を置いてみれば、性差の固定観念の拘束が見えてくる」(『もう一つの別の物語』——『蔽の中』をめぐる——『日本文学』平6・11)という重要な指摘があった。

(10) このような主張は「一流の人物」(『文芸春秋』大15・7)、「嘘と逆」(『文学時代』昭4・12)「文芸時評」(『中央公論』昭6・10)などで、既に繰り返し語られていた。

(11) 広津和郎が『続年月のあしおと』(『群像』昭39・5)42・3、昭42・6刊)の冒頭部分で、川端に影響されたと思われる井上靖の発言を導入部としながら、広津家の『血』の類魔』を検証してしまつたのがよい例であろう。

「春は馬車に乗つて」のドラマツルギー

十重田 裕 一

都市化現象やジャーナリズムの拡大にとまない、文学・映画・戯曲・演劇・絵画・写真・建築・機械などさまざまなジャンル間の交流が、一九二〇年代から三〇年代を中心に日本においてもみられた¹⁾。こうした異なる表現メディアが互いに刺激しあい、ときにはその領域を超え、交流することにより、新しい表現の可能性を模索する状況を呈していたのである。隣接性が強いためか、そのなかで文学と戯曲・演劇および映画はとりわけ交流が盛んに行われ、モダニズムの表現者を中心に、それぞれ新しい表現の実験がなされていた。ここで検討の対象とする横光利一もまた、その表現者のひとりであった。

当時まだニューメディアとして扱われていた映画と横光利一に關してはすでに論じた²⁾。本稿では、横光における文学と戯曲・演劇の交流の側面を明らかにするため、大正後期の戯曲ブームの状況下に創作され、その特色をもっともよく示していると思われる横光の小説「春は馬車に乗つて」(「女性」一九二六・八)について検討を

行っていく。なお、戯曲・演劇に強い関心をもちながら、新しい表現をさまざまなかたちで模索しつづけた横光のケースを問題にしていくことは、彼個人の表現者としての展開を考えていくばかりでなく、日本のモダニズム時代を特徴づける文学と戯曲・演劇の交流の問題を照射することにもなるだろう。

一

横光文学の端緒を考えるうえで、戯曲・演劇の問題は重要であるが、ここでは最初に述べた問題設定から、横光において小説との交流がとくに問題となる一九二〇年代中頃の戯曲に焦点をしばることにする。大正後期から昭和初期にかけてのこの時期は、多くの小説家が戯曲創作を行い、戯曲時代ともいうべき様相を呈していた。横光もまた多くの戯曲を創作し、そのなかのいくつかは実際に上演もされていた。そしてまた、横光自身舞台演出も手がけていたのである。その詳細は別に検討していくこととして、ここでは「春は馬

車に乗つて」検討の前提として、横光戯曲の作風および特色について述べておきたい。

『定本 横光利一全集』第一六卷（河出書房新社 一九八七・二二）所収「年譜」をみると、戯曲創作の集中する時期が、一九二四（大正13）年から一九二八（昭和3）年の五年間であることがわかる。この間に発表された戯曲は、「食はされたもの」（『演劇新潮』一九二四・二）から「笑つた皇后」（『中央公論』一九二八・八）まで、現在明らかになされているもので一四にも及ぶ。すなわち、「日曜日」（『中央公論』一九三二・六）を除くすべてがこの期間に発表されているのである。

保昌正夫は、「原作者の、昔の戯曲とは比すべくもない。」という鈴木彦次郎の評言（『七月諸雑誌創作評 同人寄せ書』「文芸時代」一九二五・八）を引用しながら、横光の戯曲「恐ろしき花」（『新小説』一九二五・七）について、「田園的作風から都会的なるものへと意識の転換が計られ、果たされたこと」を指摘している。これは、『御身』（金星堂 一九二四・五）収録の三作「食はされたもの」、「男と女と男」（『我観』一九二四・四）、「淫月」（初出未詳）と、いった、「恐ろしき花」以前の戯曲との作風の相違を示していた。しかし、保昌の指摘する「都会的なるもの」の系列に、「恐ろしき花」以前に発表された、のちに「帆の見える部屋」の一幕目となる「港」（『婦女界』一九二四・八）も入ってくる。なお、この一九二四（大正13）年は、第一次「演劇新潮」をはじめとする演劇雑誌の相次ぐ創刊、築地小劇場の開場、岸田国士の帰朝と活動開始、既成作家による多数

の戯曲創作などの現象の認められる、新しい戯曲・演劇を考えるうえで重要な年であった。⁽⁵⁾

「港」以降の戯曲に共通してみられる「都会的」な作風は、作中で用いられるピアノ・コーヒー・ラジオ・ピストル・自動車などの小道具や、洋装・断髪で登場する女性たちのファッションによってかたちづくられるが、そればかりでなく、モダンな男女たちの対話によるものでもあった。

この時期の横光戯曲の特色は、そうした男女のあいだで繰り返りひらげられる対話劇にあったといっても過言ではない。ト書による状況説明をつとめて少なくし、人物たちの対話中心に場をつくりだし、展開させる。また、スピード化の時代にあつて、短いセリフによってテンポを早く、スピーディーに物語を進行させる側面をもつ戯曲もあつた。

片岡鉄兵が「戯曲八月々評」（『演劇新潮』一九二四・九）で、横光戯曲「港」の「才気濔瀾たる対話の運び」を、また、関口次郎と三宅周太郎が座談会「九月の戯曲」合評⁽⁶⁾（『演劇新潮』一九二六・一〇）で「閉らぬカーテン」（『演劇新潮』一九二六・九）の対話を評価しているように、横光戯曲における対話部分を評価する向きは同時代においてもみられる。ただし、ここにあげた評は、舞台上演を観てのものではなく、雑誌掲載戯曲を読むことによつてなされたものである。

しかし、横光戯曲における対話の特色は、レーゼ・ドラマ（読む戯曲）としてでなく、上演によつてもその特性を失うことはなかつた。

たようである。舞台上演に実際にかかわった山下悟（演劇集団・巴）が、その点について次のように述べている。⁽⁷⁾

今回の短編二本（「幸福を計る機械」「閉らぬカーテン」——引用者注）の稽古を通して、あらためて私が横光氏の戯曲に魅力を感じるのは、そうした登場人物たちで交される会話そのものであると思えてきました。「帆の見える部屋」においても、私が

もっとも惹かれたのは、一幕の夫婦の間で交される会話でした。

前掲の一幕物「閉らぬカーテン」のほか、「幸福を計る機械」は「幸福を計る機械」（「若草」一九二七・二）に加筆し、「喧しき幸福」（演劇芸術）一九二七・六）として発表され、単行本『愛の挨拶』（金星堂 一九二七・六）収録に際して原題に戻された一幕物。「帆の見える部屋」は「港」と「帆の見える部屋」（婦女界）一九二七・六）からなる二幕物である。「一幕」とあることから、山下が「もっとも惹かれた」とするのは、後者における夫婦の対話ということになる。そしてそれはまた、山下がここにあげている横光戯曲に共通する特色でもあった。

今村忠純は、東京を中心に急増する近代都市生活者たちによる生活様式の変容と関連づけながら、そこに浮上する「夫（男）」と妻（女）との対等の対話⁽⁸⁾を岸田国土戯曲の特色のひとつとし、「現代戯曲」の成立の要因とした。現在の視点からでは必ずしも「対等」といえない部分を内包するが、それ以前の抑圧された女性の描かれようとの相対から、今村は「対等の対話」としているのである。

「岸田国土の会話にいたつては、僕はいつも満点をつけたくなる。

だが、彼は何事も会話で計算し得ると心得てゐるかのやうに見えて仕方がない。」（「知人への不満」「辻馬車」一九二六・五）という、岸田に対する横光の羨望は、そのような男女の対話に向けられていたにちがいない。⁽⁹⁾

本格的に演劇について学んだフランスから帰国し、戯曲・演劇におけるセリフの重要性を、『我等の劇場』（新潮社 一九二六・四）などで岸田は説いたが、横光もまたセリフを、そしてそれによつて織りなされる新しい時代の男女の対話を重視していたのである。この特色は戯曲のみならず、後で検討を加えていく「春は馬車に乗つて」をはじめ、これとほぼ同時期に書かれた夫婦の対話を特色とする小説、たとえば「慄へる薔薇」（新小説）一九二五・二）や「鼻を賭けた夫婦」（週刊朝日）一九二六・二）などにもみられるものであった。「その作風が戯曲的な速度を持つてゐる」という、横光に対する中河与一「彼の一面」（新潮）一九二六・六）の評言は、こうした小説を対象になされたものと考えられる。

ところで、「春は馬車に乗つて」の少し前に書かれた「寝たらぬ日記 湘南サナトリウムの病院にて」（「文芸時代」一九二六・七）に「僕は独楽のやうに廻つてゐながら、後三四日の間に、戯曲を二つと、小説を一つと、雑文を四つ書かねばならぬ」と記されていることからわかるように、この時期横光は看病を続けつつ、小説と戯曲の創作を並行して行っている。結核を患うキミの転地療養のため、一九二五（大正14）年10月から一九二六（大正15）年6月まで葉山森戸の知人宅および逗子の湘南サナトリウムで生活するが、この間

にも、「活を入れる男」(「文芸春秋」一九二五・一二)、「現はれた相手」(「文芸春秋」一九二六・二)、「貴族の結婚」(「文芸春秋」一九二六・六)を発表している。

しかも、横光の戯曲は当時、実際に上演もされていた。最初に上演された戯曲「食はされたもの」(一九二五・一)築地同志会館は転地療養以前のものが、これにつづく「恐ろしき花」(一九二五・二)万世橋アーケード演芸場、「現はれた相手」(一九二六・二)帝国ホテル演芸場、「男と女と男」(一九二六・三)帝国ホテル演芸場がそれである。創作とほぼ同時に、自身の戯曲の、舞台化に際しての表現効果を、横光は体感することができたというわけである。

また、「寝たらぬ日記」にある「雑文」「四つ」のうちのひとつと考えられる、「春は馬車に乗つて」と同じ年月に発表されたエッセイ「近頃の雑筆」(「文芸春秋」一九二六・八)の「戯曲」の項で、横光は以下のように述べている。すなわち、「小説家が戯曲を書く」と、小説的だと云ふ説が多い。(中略)小説家が戯曲を書いた場合は、世人が云ふのとは全く別に、寧ろ私はそのあまりに戯曲的であり過ぎる欠点を発見する場合の方が多過ぎる。」と、小説家が書く戯曲について見解を表明している。横光の戯曲をみる限り、セリフとト書をめぐる問題を示唆しているという推測はできるものの、彼が何をもって「小説的」「戯曲的」としていたかをここから断定することはできない。ただ少なくとも、「春は馬車に乗つて」創作時期に、横光が小説と戯曲をめぐる問題に関心をもっていたことをこのエッセイから確認することはできる。

なお付言すれば、「春は馬車に乗つて」の創作・発表された一九二六(大正15)年は、「全くの戯曲時代」(能島武文「大正十五年の戯曲界」「文章俱樂部」一九二六・二二)、「戯曲全盛時代」(長田秀雄「今年の戯曲界」「女性」一九二六・二二)とされる大正後期戯曲ブームのピークの年にあたる。これを背景に、先の横光のエッセイだけでなく、隣接する表現の小説と戯曲を関連づけつつ言及する評論・エッセイが数多く発表されていたことも指摘することができる。豊島与志雄「小説と戯曲——随筆と似て非なる雑文」(「文芸時報」一九二六・二〇)、小川未明「階級感を背景にした小説と戯曲」(「都新聞」一九二六・二二)、中村吉蔵「小説家と戯曲」(「読売新聞」一九二六・五・一八、一九)、中村武羅夫「戯曲全盛と心境小説の行詰り」(「東京日日新聞」一九二六・六・六)、武藤直治「戯曲的会話と小説」(「都新聞」一九二六・六・一一)、中村星湖「戯曲流行の傾向」(「女性」一九二六・八)、小山内薫「戯曲と小説と」(「文芸春秋」一九二六・二二)などがそれぞれであり、また「新潮」一九二六(大正15)年七月号には、巻頭の生田長江「小説家が劇を書き出したのは」について、「戯曲を書く私の心持」というテーマに関して七人の小説家たちが文章を寄せせる特集が組まれている。¹¹⁾

「春は馬車に乗つて」は、まさにこうした言説状況を背景に創作、発表されていたのである。

二

「春は馬車に乗つて」という小説を戯曲・演劇と関連づける指摘

は、これまでに全くないわけではない。「対話だけで成り立っている部分が目につく」この小説を「戯曲と紙一重」とする保昌正夫⁽¹²⁾、「全篇を通して会話が多いという点では戯曲的」とする関谷一郎⁽¹³⁾、「小説」というよりは「戯曲」に近い⁽¹⁴⁾、「死を前にした人間の一種の『対話劇』」とする石田仁志の見解がそれである。

また、「稽古『帆の見える部屋』の——引用者注』をしながら、大正十五年に書かれた短篇小説『春は馬車に乗つて』が頭から離れなかった。死を目前にした妻と看病する夫、人間の本能がほとぼしるような鮮烈なイメージが、この芝居の別室のようで、時には振り払うのに苦労した。」とする、演出家・伊藤祥子（青の舎）の舞台化に際しての印象もある。今村忠純は、「いわゆる病妻ものでこそないが」、「ぶらんこ」（演劇新潮）一九二五・四、「紙風船」（文芸春秋）一九二五・五など、岸田国士の一幕物が「春は馬車に乗つて」と「花園の思想」（改造）一九二七・二を連想させると述べている⁽¹⁶⁾。

改めて述べるまでもなく、「春は馬車に乗つて」は戯曲として書かれていくわけではない。しかし、小説として書かれているにもかかわらずこの小説が、戯曲と結びつけられるのはなぜだろうか。それは主に、「春は馬車に乗つて」の表現形式の問題であるように考えられる。以下では、前章で行った横光の戯曲との関連、あるいは共時的状況の論証を基に、実際に「春は馬車に乗つて」に即して検討を行っていくことにする。

海辺の松が凧に鳴り始めた。庭の片隅で一叢の小さなダリヤが縮んでいった。

彼は妻の寝てゐる寝台の傍から、泉水の中の鈍い亀の姿を眺めていた。亀が泳ぐと、水面から輝り返された明るい水影が、乾いた石の上で揺れてゐた。

「まあね、あなた、あの松の葉が此の頃それは綺麗に光るのよ。」と妻は云つた。

「お前は松の木を見てゐたんだな。」

「ええ、」

「俺は亀を見てたんだ。」

二人はまたそのまま黙り出さうとした。

「私は前から自分の貧しい能力の中で、特に演出能力に最も信用を置いてゐた。（中略）私は自分の感覚の中、空間に対する感覚が最も敏感であるやうに思はれた」（あんなチエホフ——「記念祭」演出について——）「演劇新潮」一九二七・二、あるいは「ボクは、演出家として、向いとするのぢやないかと、思ふですよ、ボクは、非常に立体的に、ものが見えるです」という横光の言葉を想起させるような、舞台さながらに空間的・立体的に構築された場面からこの小説ははじまる。

遠景の「凧に鳴り始めた」「海辺の松」と、近景の「庭の片隅」で縮みゆく「一叢の小さなダリヤ」、そしてそこにある「泉水の中の鈍い亀の姿」。これら聴覚と視覚を巧みに配した風景のうち、「妻」の視線は遠景の「松」を、夫である「彼」の視線は近景の「亀の姿」をとらえていた。ふたりの発語によつてはじめて浮かび上がるこの視線の差異は、「寝台」に体を横たえる「妻」とその

「傍」で体を起こしている「彼」の、各々置かれた物理的・身体的位置の差異により生じてくると考えられる。¹⁹⁾

背景として配置された遠景と近景、それぞれ別の方向をまなざすふたりの視線、それらを示すふたりのセリフによって、この場面は立体的な空間として浮かび上がってくる。この立体的な空間は、「視覚」を意識した装置として構築されている。

ここで確認しておきたいことは、立体的な空間構築の巧みさが、「春は馬車に乗つて」冒頭場面の特性として指摘できるという点であつて、演劇的／映像的を弁別する性質のものではないという点である。つまり、この冒頭の立体的な空間描写は両者を明確に区別し得る性質のものではなく、弁別的な特徴はまた別に求めるべきものであるということである。ただし、セリフと相俟つて立体的な空間のかたちづくられるこの冒頭場面に、演劇の演出について語る文脈のもとに横光が自負した「空間に対する感覚」の一端を垣間見ることはできるだろう。

この冒頭場面にみられる視線の差異は、「松の葉」と発語する「妻」と、その全体を示す「松の木」という言葉で応じる「彼」の、セリフの微妙な差異にも現れている。そしてそれは、ふたりの感情のすれ違いを暗示し、のちに展開されるいさかきの端緒ともなっているのである。

戯曲における卜書に比べ、詳しく背景が示された地の文のあとに繰りひろげられる夫婦の対話。この夫婦の対話を軸に物語は進行していくが、前掲の先行研究の指摘にもあるように、「春は馬車に乗

つて」が戯曲と関連づけられる最たる理由は、おそらくこの対話にある。

対話は小説にも用いられる表現であり、戯曲のみに用いられる表現方法ではない。しかし、小説と比べた場合、戯曲においてより重要な機能を果たすことは否定できず、その意味で対話は戯曲の主要な成立要因であるといえる。まして、新しい演劇運動が展開され、とくにセリフと対話の問題が重視されている時代であつたことを考慮に加えると、対話の戯曲的側面はより強化されると考えることが可能である。

「春は馬車に乗つて」では、途中「妻」の死を告げるべく登場する「医師」を除けば、登場人物は「彼」と「妻」のみである。実生活ではおそらくあつたであろう、見舞客や近隣とのやりとりが小説空間から排除されることにより、²¹⁾ふたりだけの空間が形成されるように設定されている。そのことによつて、横光が戯曲でも得意とした男女ふたりの対話のパターンが成立するのである。

今村忠純が「現代戯曲」成立の要因として「夫(男)と妻(女)との対等の対話」を指摘し、横光もまたこれを自身の戯曲で得意としていたことを前章で述べたが、対話の部分に限つていえば「春は馬車に乗つて」にもほぼ共通する特色であるといえるだろう。「対等」とする部分を対話に限定したのは、地の文で夫の内面のみが叙述されることにより生じる「彼」の視点の優位性がこの小説には認められるからである。そのことが特徴的に現れているのが「——」(タッシユ)による「彼」の内言であり、たとえば「——俺の身体は

一本のフラスコだ。何ものよりも、先づ透明でなければならぬ。」
 というように、「彼」の考えや感情、あるいは決意などを表明する
 ときに用いられている。一方、「妻」の内面の叙述は、地の文にお
 いて一切なされてない。

ところで、「春は馬車に乗つて」冒頭にみられた、人物たちのす
 れ違いを演出する発話パターンは、横光が戯曲で好んで活用してい
 た方法であった。しかも「春は馬車に乗つて」の翌月に発表され、
 同じように夫婦の対話を基調とする「閉らぬカーテン」の冒頭でも、
 横光はこれを用いている。

「閉らぬカーテン」は、「椅子に寄り、爪を剪つてゐる」「良人」
 が「馬鹿に腹がふくれたもんだ。」とつぶやくのに対し、「何かに引
 つかかつて、半分縮つたまま引き切れない」「窓のカーテンを閉め
 ようとしてゐる」「細君」が「ああ、いやだ、此のカーテン。」と発
 話するところからはじまる。自分の「爪」を見ながら、晩に食べた
 ものを思い出そうとする「良人」と、カーテンを閉めることに躍起
 になる「細君」とのすれ違いからこの戯曲ははじまる。「春は馬車
 に乗つて」冒頭にみられた、夫婦がそれぞれ別の対象をまなざし、
 あるいは思ひうかべ、発語することによつて夫婦のすれ違いを表象
 する方法が、ここでもとられているのである。「喜劇」として発表
 されている「閉らぬカーテン」に対して、物語内容からみて明らか
 に悲劇である「春は馬車に乗つて」の冒頭の対話が、「悲しくも滑
 稽な様相（高橋世織²²）を呈している」とすれば、こうした喜劇で用い
 られた表現方法によるものといえるかもしれない。

このすれ違いの特色は、「幸福を計る機械」の冒頭場面にも認め
 られる。新婚旅行の車中を舞台に、「さア、いよいよだ。」と新しい
 旅立ちの決意を表明する「男」に対して、「女」は「何が。」と答え
 る。この最初のセリフに、それが表れていたのである。

なお、「春は馬車に乗つて」における夫婦の対話が、「不自然な会
 話」であることを「春は馬車に乗つて 横光氏の近著」（東京日日
 新聞）一九二七・四・四で武野藤介は指摘していた。しかし、岸田
 国士『我等の劇場』で述べられていたように、戯曲や演劇がめざし
 ていた対話のセリフは、「自然な会話」とは異なる、非日常的な
 「劇的対話」であった。そのことを想起すれば、「春は馬車に乗つ
 て」の会話が「不自然」であることは当然で、むしろ「劇的対話」
 を実践したものと考えられる。

三

戯曲における重要な要素は、人物たちのあいだで交わされるセリ
 フだけではない。セリフとセリフのあいだに時折挿入される沈黙も
 また重要な要素となる。対話と沈黙、このふたつは相補的關係にあ
 り、効果的に用いることにより、相互に引き立てあうことになる。
 沈黙は決して、何も意味しないのではない。沈黙によつて生じる空
 白は、ときにはセリフのやりとりよりも、劇的效果を生み出すこと
 もある。

表現としての沈黙の重要性は、戯曲全般についていえることであ
 るが、横光もまた、この表現方法を戯曲で用いていた。すべての戯

曲で多用されているとはいえないが、「恐ろしき花」「活を入れる男」「現はれた相手」「貴族の結婚」からなる四幕劇「恐ろしき花」において沈黙の表現は顕著にみられる。たとえば、それは次のように用いられている。

B. どうぞ僕にくれないか。頼むよ君。

A、黙る。

B. もう長い間なんだ。だが、もう黙つてゐるわけにいかなくなつたんだ。

A、黙り続ける。

A. さうですか、ぢや、どうも失礼しました。

(間)

A. 九時半と。困つたな。

(間)

引用にみられるように戯曲の場合は、ト書として「黙る」ないし「間」、あるいは「…」と示されることが多い。また、舞台上演に際しては、演出家の指示によってさらにつけ加えられることもある。それに対して小説の場合は、地の文において人物たちの沈黙が示されることになる。

沈黙は、戯曲・演劇において重要な表現であるにしても、必ずしもそれ固有の表現ではない。しかし、主に對話に際して用いられる点で、戯曲・演劇の特徴を示す表現であるとはいえるだろう。そして、それまで必ずしも多用されていたわけではないこの表現が、四

幕劇「恐ろしき花」で頻繁に使われ、その少し後に創作された「春は馬車に乗つて」でも効果的に用いられていることを考え合わせると、横光においては戯曲創作から得られた方法であるともみることが出来る。

『せりふの構造』(講談社学術文庫 一九九四・三)の「第五章 沈黙とパロール」で佐々木健一は、「沈黙というパロールの欠如態を研究することによって、パロールの表現機能の実態が際立つてくるはずである」と述べている。この観点は、修辞でいう黙説法のそれに近く、小説における對話と沈黙の場合にも応用できるように思われる。

すでに述べたように、「春は馬車に乗つて」における對話の重要性についてはこれまでも言及されることはあつたが、沈黙についてはあまり問題となされてこなかった。しかし、この沈黙の表現は對話と相俟つて、「春は馬車に乗つて」でも確実に機能している。事実このテクストでは、沈黙を演出するかのよう語り手がたびたび、夫婦の「沈黙」について言及し、劇的效果を演出している。この「沈黙」がどのように配置、構成されているかを考察していくことは、「春は馬車に乗つて」の表現の特色を照射し得ることになるだろう。

「春は馬車に乗つて」が、「妻」と「彼」の對話によって幕をあけることはすでに言及したが、ふたりの對話のすれ違いのあと、「二人はまたそのまま黙り出さうとした」とあつた。その後も繰り返される沈黙を印象づける、象徴的な幕開けである。

ここでふたりは、実際に「黙った」のではなく、「黙り出さうとした」という点が重要である。この直後に対話は再開されており、ふたりの間に長い沈黙があったわけではない。しかし、「また、そのまま黙り出さうとした」(傍点——引用者)とあるように、それまでも対話の後に、沈黙することがたびたびあったことをこの一文は示しているのである。

そして、直後に再開されたこの対話の終結は、やはり沈黙であった。第一節終わり近く、「まア、じつとしてるんだ。それから、一生の仕事に、松の葉がどんなに美しく光るかつて云ふ形容詞を、たった一つ考へ出すのだね。」と語りかける「彼」のセリフに、「妻は黙つて了」うことになる。

これ以降も、語り手によつて繰り返し沈黙が演出されることになる。小説前半に多くみられるケースとして、ふたりの激しい対話につづく沈黙というパターンを指摘できる。そしてその多くは、死の問題がふたりの対話に浮上してきたときに出現している。とくに「彼」ひとりの沈黙は、次の引用から明らかのように、すべてその形式となっている。

「あたし、あなたがそんなに冷淡になる位なら、死んだ方がいいの。」

すると、彼は黙つて庭へ飛び降りて深呼吸をした。

「あたしね、もう遺言も何も書いてあるの。だけど、今は見せないわ。あたしの床の下にあるから、死んだら見て頂戴。」

彼は黙つて了つた。——事実は悲しむべきことなのだ。それに、まだ悲しむべきことを云ふのは、やめて貰ひたいと彼は思った。

「妻」の沈黙が全くの沈黙として表象されるのに対して、夫である「彼」の沈黙の場合、後者にみられるように、「彼」の言表行為の中断とはならない。「——」(ダッシュ)によつてその内言が示されることにより、「彼」の沈黙の部分を補足することになる。あるいは「——」(ダッシュ)を用いることなく、「妻は黙つて了つた。しかし、妻はまだ何か彼に斬りつけたくてならないやうに、黙つて必死に頭を研ぎ澄してゐるのを彼は感じた。」というように、表現されることもある。

小説後半になると、場面の最初に沈黙が示される。それは、小説前半で「檻の中の理論」を果敢に振りかざし、夫との激しい舌戦を繰り広げた「妻」の衰弱を端的に物語ることになる。医師により死を宣告される第三節以降、「妻は黙つて彼の顔を見詰めてゐた。」「妻はさうひとり定めてかかると、別に悲しさうな顔もせず黙つて天井を眺め出した。」というように、妻の沈黙はすべて誰(何)かを見つめる、あるいは眺めるといふ身体的行為とともに記述されているが、それは、次に引用する第四節冒頭近くにも示されている。

妻は殆ど終日苦しきのために何も云はずに黙つてゐた。彼女は絶えず、水平線を狙つて海面に突出してゐる遠くの光つた岬ばかりを眺めてゐた。

ここでは「妻」が「終日」「何も云はずに黙つて」とあるが、つ

づく第五節冒頭では「彼と妻とは、もう萎れた一对の茎のやうに、日黙つて並んでゐた。」とある。すなわち、「終日」から「日」へと推移することによって、沈黙の継続時間が長くなり、沈黙の日常化が表現されることになる。しかも、「彼と妻」のふたりの沈黙として提示される。それまでは差し向かい、顔をあわせながら言葉を交わすことの多かつたふたりであったが、ここではふたりの沈黙が「黙つて並ぶ」という身体的配置によつても印象づけられることになる。

そして、小説前半の、激しい言葉のやりとりのあとに現出する沈黙というパターンから、後半の穏やかで持続的な沈黙への展開は、死を目前にしたふたりの間に對話が失われ、沈黙が日常化していることを印象的なものとする効果を示しているのである。

「春は馬車に乗つて」冒頭に示され、その後も頻繁に繰り返された沈黙の演出は、小説末尾の場面においても用いられている。

妻は彼から花束を受けると両手で胸いつばいに抱きしめた。

さうして、彼女はその明るい花束の中へ蒼ざめた顔を埋めると、恍惚として眼を閉じた。

ここでは、地の文に「黙る」とは示されてはいないものの、言葉は交わされておらず、事実上ふたりの沈黙の場面となっていることは改めて述べるまでもない。この直前に、ふたりの穏やかな對話が示されており、いさかいを経たのちの静謐で調和的な雰囲気がかたちづくられている。それは、知人から届けられた「花束」について「まア、綺麗だわね。」という「妻」と「これは実に綺麗ぢやない

か。」と答える「彼」の、「綺麗」という言葉をめぐるセリフの一致にも表れていた。⁽²⁴⁾これは、小説冒頭で「松の葉」を「綺麗」とする「妻」に、同じ言葉をもつて共感を示すことを「彼」がしなかつた場面と呼応し、すれ違いからはじまり、いさかいを経て、共感・理解へと収束したふたりの對話の趨勢を明確に表していた。それゆえ、これにつづく、死期を悟つたのちに示される最後の場面の沈黙は、ふたりの間の心の理解を、相互の無言の了解を読み取り得るよう表象されていたのである。

四

これまで、對話と沈黙の問題を中心に分析を進めてきたが、「春は馬車に乗つて」の舞台と構成についても触れておきたい。

舞台は、第三節で「彼」が「医師」のところへ行く場面を例外とすれば、「妻」の病臥する「寝台」の周辺に限定されている。多く的一幕物がさうであるように、「春は馬車に乗つて」もほぼひとつの空間を舞台としている。そしてこの場面設定は、物語内容とも不可分である。病臥する「妻」とそれを看病する「彼」の物語ゆえ、必然的に空間が「寝台」周辺に限定されてくるのである。

この「寝台」とその周辺を舞台とし、「春は馬車に乗つて」は五つの場面から構成されている。場面転換に際して一行あきになつていことから、場面の分節は容易に行うことができる。舞台さながらに場面転換が行われる各場面の冒頭は、第五節を除くすべてが季節の推移を印象づける背景を明示することによつてはじめられてい

る。そして、これにつづいてふたりの対話が始まるといふ言説パターンがとられていたが、ここに、卜書による背景の提示につづく対話というパターンをとることの多い戯曲との呼応を認めることができる。

以上、大正後期に現出した戯曲ブームを背景に、「春は馬車に乗つて」が、横光自身も同時期に創作を試みていた戯曲の要素をとり入れつつ織りあげられたテキストであることを論証してきた。これにより、異なるジャンルの表現形式に刺激されつつ横光が、新しい小説の表現形式をどのように模索していたかの一端を明らかにし得たと考える。

しかし、それにしても横光は、翻訳を含む同時代の戯曲から多くの刺激を得ている。たとえば「イブセンの戯曲」(『文章倶楽部』一九二五・二)に、本格的に文学に取り組みきつかけになったのが、中学五年のときに読んだイブセンの戯曲との出会いであることが示されているように、横光の戯曲・演劇体験は、彼の文学的端緒から重要な意味をもつものであった。そしてそれは、「春は馬車に乗つて」の少し後に体験する舞台監督・演出を経て、国際都市上海をステージとする『上海』(改造社 一九三二・七)をはじめとする長編小説創作に際しても、大きな刺激となつていったと考えられる。また、横光の場合に限ることなく、広く同時代の現象として、大正後期から昭和初期にかけてみられた新しい戯曲・演劇と小説の交流について検討していく必要もある。こうした問題については、稿を改めて論じていきたい。

註(1) 『モダニズム研究』(思潮社 一九九四・三)収録「第四部 シン

ボジウム」で大石紀一郎は、「自らの表現手段の限界に対する意識、あるいは不可能性についての深刻な反省」にともない、「芸術表現の技法や形式、表現の意図と内容との不一致が意識され、写真・映画などの新しい表現メディアの拡大による実験が促されて、ジャンルを超えた表現手段の多様性が追求され、「従来の芸術ジャンルを相対化し、芸術のあり方を全体的に再検討するきっかけが出てくる」と述べている。大石のこの発言は主にドイツ文学を対象としたものであるが、歴史的・社会的な差異を内包しつつもこのような状況は、日本のモダニズム文学についてもみられた現象である。

(2) 拙論「一九三〇年前後の横光利一と映画」(『年刊 日本の文学』第一集 一九九二・一二)有精堂、「機械」の映画性(『日本近代文学』第四八集 一九九三・一五)など。

(3) ただし、「幸福を計る機械」と、これに加筆して発表された「嘘しき幸福」は、内容がほとんど重複することから、ここでは同一戯曲と考へ計算した。なお、のちにひとつにまとめられたものを同一の戯曲とみなすと一〇になる。

(4) 「戯曲作者としての横光利一」(『横光利一抄』笠間書院 一九八〇・三)

(5) 石川巧は「方法としてのレーゼ・ドラマ」(『日本近代文学』第五一集 一九九四・一〇)で、「レーゼ・ドラマ」の観点から、「大正十三年という年はきわめて重要なターニングポイント」であるとする。

(6) 他の出席者は、宇野浩二・北村小松・久保田万太郎・北村喜八・高田保・広津和郎。

(7) 「横光戯曲に惹かれて」(『悲劇喜劇』第四二巻第九号 一九八九・九)

(8) 「セリフの論理」(『国語と国文学』第七七〇巻第九号 一九九三・九)。「岸田国士論・前提」(『大妻国文』第二四号 一九九三・三)でもほぼ同様の指摘がある。

- (9) 二瓶浩明は「横光利一の喜劇——「閉らぬカーテン」』『幸福を計る機械』『霧の中』——(山形女子短期大学紀要)第一四集 一九八二・三)で、「九月の戯曲」合評における宇野浩二の「岸田氏のものとよく似てゐます」という「閉らぬカーテン」評を引用しつつ、横光の戯曲「閉らぬカーテン」「幸福を計る機械」と岸田国士戯曲「ぶらんこ」・「紙風船」との類似を指摘し、「新劇協会の同僚、そして『文芸時代』の同人たる岸田に、彼は強く影響されることがあったのではないか」とする。
- (10) 「湘南サナトリウムの病院にて」とあることから、この日記的エッセイの執筆時期は、返子湘南サナトリウムに移った一九二六(大正一五年)五月三〇日以降、キミの亡くなる六月二四日までということになる。
- (11) 掲載されている文章は、正宗白鳥「他人の目と自分の目と」、豊島与志雄「イメーヅ尊重」、藤森成吉「大衆へ呼びかける」、室生犀星「戯曲私見」、吉田紘二郎「好きな役者を頭に置く」、近松秋江「歴史の趣味から」、広津和郎「書かうと思つてゐる」の七つ。
- (12) 「横光利一の戯曲時代」(悲劇喜劇)第四二巻第九号 一九八九・九
- (13) 「初期横光利一小考」(国語と国文学)第六六巻第五号 一九八九・五
- (14) 「横光利一「春は馬車に乗つて」論——対話を軸として——」(芸術至上主義文芸)第一七号 一九九一・一一)
- (15) 「帆の見える部屋」(悲劇喜劇)第四二巻第九号 一九八九・九
- (16) 「岸田国士と横光利一」(評言と構想)第三二輯 一九八二・二)
- (17) この発言は、獅子文六が「演出者横光利一」(文学界)一九五一・一)のなかで、横光が語ったこととして紹介したもの。
- (18) こうした空間的構成は、「春は馬車に乗つて」との関連が定説化しているキイランドとも響きあう。戯曲も書いたこの作家の創作について、

日本における積極的な紹介者である前田晃は、『短篇十種キイランド集』博文館 一九一四・九)「緒言」で「時間を空間に翻訳した芸術家である」と述べているからである。なお、「春は馬車に乗つて」とキイランドとの比較検討は、小田桐弘子「横光利一 比較文学的研究」(南窓社 一九八〇・五)所収「春は馬車に乗つて」の構造論」でなされている。

(19) 武下智子は「視線の変容——「春は馬車に乗つて」を中心に」(名古屋自由学院短期大学研究紀要)第二五号 一九九三・二)で、「寝台の傍」にいる夫がそこに横たわる妻とは物理的に一つの視線を共有できないこと」を指摘している。

(20) 大橋毅彦は「横光利一の新時代感覚——「春は馬車に乗つて」の構造因子——」(紅野敏郎編『新感覚派の文学世界』名著刊行会 一九八二・二)で、対話の部分を除く、冒頭の遠景と近景が「高速度映写機のレンズがキャッチした情景描写」であるとす。

(21) 神谷忠孝は『日本近代文学大系 42 川端康成・横光利一集』(角川書店 一九七二・七)所収「春は馬車に乗つて」の「補注」で、横光の看病記「朝から晩まで」(「文芸時代」一九二六・二)に「女中がいたことや、医師の来診、義母の見舞いなど」が記されていることに注目し、これら日常的事象がテキストから排除されていることを指摘している。

(22) 「初発期の横光利一——発語としての『御身』——」(前掲『新感覚派の文学世界』)

(23) 日置俊次は「横光利一試論——「春は馬車に乗つて」における死の象徴化——」(日本近代文学)第五五集 一九九六・一〇)で、「妻はあたかもそれが生の証でもあるかのように「檻の中の理論」を展開したが、いよいよ死が近づくと黙つてしまふ。」としている。

(24) この点に関して館下徹志は「春は馬車に乗つて」論——「新感覚」の被撃性を越えて——(「クレド」第三号 一九九四・一二)で、以下のように述べている。「スキートビー」という志向の対象を共有

し、二人はともにそれを、「綺麗」と表現している。これは、作品序盤の会話で、松の葉を「綺麗」と捉えた妻をたしなめるように、「一生の仕事」を求めた、「彼」の表現思想に背反する。だが、対話を志向する主体は今や、「綺麗」なる日常的な言表にこそ価値を見付けるのである。冒頭に見られた眼差し（志向・意識）の齟齬を乗り越え、ともに世界に臨み、共通の価値を抱き合う、間主体的な関係がここに成り立っている。」

(25) 横光はチエーホフ「記念祭」の舞台監督（一九二六・一一 帝国ホテル演芸場）と菊池寛「真似」（一九二七・五 帝国劇場）の演出を行っている。なお、関井光男は「演出家としての横光利一」（『国文学』第三五卷第一二号 一九九〇・一一）で、全集未収録『真似』の演出について「帝劇」一九二七・六）を紹介しつつ、横光の演出家としての一面に照明を当てている。

芥川文学に於ける狂気とモダニズム

— ストラテジーとしての〈病的〉 —

田 口 律 男

一 問題の所在

芥川の晩年が狂気に彩られていたにもかかわらず、そのテクスト自体は首尾結構の整ったものであることは、論者のよく指摘するところである。¹⁾しかし、芥川の病跡を実体的に論じることがあまり意味をなさない以上——なぜなら、〈狂気〉とは、それ自体が意味づけであつて、近代医学の装置・制度が発見した歴史的概念にすぎないのだから(後述)、作家の病跡的傾向とテクストの構造との矛盾を言及したところで、晩年の芥川文学のモダニティを理解することにはならないだろう。問題なのは、狂気(精神病理)が同時代コンテクストに於いて、どのように言説化され規範化されていったかを考古学(アルケオロジー)的に闡明すると同時に、それを芥川という表現者が(経験)の側からどのように主体化し、(生存の美学)(an aesthetics of existence)²⁾を組み立てていったかを明らかにすることである。つまり、中心点は二つある。一つは、制度としての

近代医学が狂気(精神病理)を分節化しつつ人間の身体を訓育・管理していくシステムを問題化する視点であり、もう一つは、芥川という生きられた身体がそうしたシステムの中でいかなるインテンシティ(内在的強度)を発動させたかを検証する視点である。もちろん、芥川のテクストは、その交差点に於いて生成産出されるものであるから、最終的には、芥川のテクストの動態もしくはそのストラテジーを内視する以外に、先の楯岡構造を見通すことはできない。ここでは、それぞれの視座を便宜的に分割し、段階的に記述していくスタイルを採るが、あくまでもそれらは横断し交通するものとして把握されなければならない。

二 モダニズムと狂気

A 僕の母は狂人だつた。僕は一度も僕の母に母らしい親しみを感じたことはない。僕の母は髪を櫛巻きにし、いつも芝の実家、にたつた一人坐りながら、長煙管ですばすば煙草を吸つてゐ

る。顔も小さければ体も小さい。その又顔はどう云ふ訳か、少しも生気のない灰色をしてゐる。

〔点鬼簿〕、『改造』、一九二六・一〇

B 狂人たちは皆同じやうに鼠色の着物を着せられてゐた。広い部屋はその為に一層憂鬱に見えるらしかつた。彼等の一人はオルガンに向ひ、熱心に讚美歌を弾きつづけてゐた。同時に又彼等の一人は丁度部屋のまん中に立ち、踊ると云ふよりも跳ねまはつてゐた。／＼彼は血色の善い医者としよにかう云ふ光景を眺めてゐた。彼の母も十年前には少しも彼等と変らなかつた。少しも、——彼は實際彼等の臭氣に彼の母の臭氣を感じた。

〔或阿呆の一生〕、『改造』、一九二七・一〇

Aで描かれた狂人(母)とBで描かれた狂人達との間には、微妙だが決定的な差異が横たわっている。それは、Aが私宅監置された狂人であるのに対して、Bは(空き罐の破片を植ゑた煉瓦塀を張り巡らせた精神病院に隔離・監禁された狂人であつたことだ。(十年)という時差のなかで、いったい何が変質したのだろうか。このことは、前者が死に際して曲がりなりにも身内に看取られ、(死ぬ前には正気に返つたと見え、僕等の顔を眺めてはとめ度なしにぼろぼろ涙を落した)というような仮初の癒しを与えられたのに比し、後者は(大きい硝子の壺の中)に幾つも漬かっている(脳髓)として標本・陳列(3)される以外にその終焉を迎えられなかつたことも確実に通底しあつてゐる。

こうした狂人の扱いを巡る文化的・社会的・歴史的なコンテクス

トの構造的な差異・切断を知るために、芥川の時代に於いて、狂気(精神病理)がどのように言説化され法制化されていたのかを知る必要があるだろう。以下に、その概略をまとめてみる。⁽⁴⁾

まず、明治期の精神障害者に関する諸法令は、すべて精神障害者の拘禁を目的とするものであり、その施行は警察業務の一環として進められた。一九〇〇(明治三三)年に、全国レベルの初めての精神衛生法規である「精神病患者監護法」が制定されたが、それは、それまでの警視庁令を踏襲したもので、国家の治安維持を主たる目的とし、おもに精神患者の私宅監置の方法と家族の監護義務について規定した。こうした動きに対して人道的な批判がなかつたわけではなく、当時、東京帝国大学医学部教授及び東京府巢鴨病院長であつた精神科医呉秀三らの働きかけもあつて、一九一九(大正八)年、「精神病院法」が制定され、道府県立の精神病院の設置が謳われるようになったが、第一次大戦後の不景気等の理由で財源が乏しく、実質的には、民間資本の代用病院が増加しただけで、公立精神病院の数は増えなかつた。精神患者の医療と保護に関する呉秀三の情熱には並々ならぬものがあり、既に一九〇一(明治三四)年には、無拘束を治療理念として、巢鴨病院に於ける強制器具の廃止、裁縫室を設けての作業療法等が試みられ、近代精神医学の進歩に多大な足跡を残したわけだが、(当時の近代西洋医学からみた精神障害者観が、呉らを通じてわが国に入ってくることによつて、「精神病」は病氣であり、精神障害者は、病院で医師という専門家の治療を受けることが最善であるという主張が行われた。が同時に遺伝することが多

く、不治の病いであるという偏見も広まっていた。〕(さらに「精神病院法」には、国家の責任において医療を施すという視点が示された。しかし、それが国家によって運用される段階において、医療という目的が治安維持というものに質的にすり替えられていく危険性があつた。)(小野尚香「戦前の精神医療」、黒田浩一郎編『現代医療の社会学』、一九九五・四、世界思想社、所収) ことも見逃すことはできない。

こうしてみると、芥川の時代は、法制度レベルに於いても、医療制度レベルに於いても、狂気(精神病理)の意味づけもしくは認識論的布置が、確実にシフトしていった時代であつたことが理解されよう。放置から隔離・監禁へ、私宅監置から精神病院へ、そしてなによりも狂気(精神病理)そのものが、法や国家に支えられた近代医学によって治療すべき「病気」の対象として認識されていく転換点であつたのだ。このことは、先に引用したA/Bの狂人の扱われ方の質的落差にも確実に影を落としていことが分かるだろう。芥川の年譜に即せば、実母フクが死んだ一九〇二(明治三五)年から、わずか(十年)の間にも、狂人に関する認識論的布置は、確実に変容していったのである。そして、芥川晩年の一九二〇年代に於いては、狂気(精神病理)はよりいっそう実体性を帯びて分節化され、生きられた芥川の身体を深く分断していくことになるのである。

三 フロイト受容

しかし、芥川に於ける狂気(精神病理)の位相を考える場合、

法・医療制度の側面からのアプローチだけでは不十分だろう。次に見ておかねばならないのが、芥川に於けるフロイト(1856-1938)受容の問題である。芥川は、フロイト理論に触発される形で、夢や無意識に潜む(閻域下の我)(「海のほとり」、『中央公論』、一九二五・九)の存在に眼を見開かされ、その結果、より鮮明に自らの狂気(精神病理)を自覚していった可能性が考えられるのである。ただし急いで断つておかねばならないが、芥川自身は、フロイトの文献に直接触れた形跡がない。日本近代文学館所蔵の芥川文庫の中にフロイトの著作は見当たらないし、芥川の諸テキストにもフロイトの名前や概念を見いだすことは、皆無ではないにしても容易ではない。詳しくは四節で触れるが、問題なのは、芥川が直接フロイト理論を学んだ事実がないにしても、フロイトの学説はいくぶんの誤解や歪曲を含みつつ確実に一九二〇年代の日本の知の領域に浸透してきており、その同時代コンテクストの知的環境の中で、芥川は否応なくフロイト理論の洗礼を受けざるをえなかったということである。ここでは、日本に於けるフロイト理論の受容史について、簡略に述べよう。

フロイトの学説は、すでに一九〇二(明治三五)年に、森鷗外や諸岡存によって、その一端が紹介され始めたが、日本で最初の精神分析文献と目される大槻快尊の「もの忘れの心理」(『心理研究』第四号、一九二二・四)は、フロイトの『日常生活の精神病理』(1901)その他に見られる思想を分かりやすく紹介したものである。ここで大槻は、もの忘れの心理的動因として、(不愉快な経験、又は之と連

想せらるゝ事柄は忘れ易いもので、かゝる事柄には間違つた記憶を喚び出したり、或は全然思ひ出せぬことが多い。一体、不愉快で苦痛であつた経験は、思ひ出す度に悲しく感ぜらるゝので、思ひ出すのが嫌である。従つて忘れる方が却つて都合がよい。此の事は人類の生活上の必要である。又よしや之を思ひ出しても、其大体が浮ぶ丈けで、当時伴ひ起つた、感情の如きは、其儘に思ひ浮べられないやうに、自然になつてゐる。かく不快の経験を忘却しようとする傾向のあるは、生物に特有の作用である。フロイド博士は、この作用を圧服作用と命名し、従来の忘却説明上に、更に此作用を付け加へた。かゝる圧服作用の爲に忘れられるのである。との説明を施し、また、この〈圧服作用〉を促すものとして、〈自己の利害問題と、自己の秘密と、自己の性欲と〉を挙げた。

こうしたフロイト理論の受容のされ方は、嚴密な精神分析学の臨床的な経験の蓄積という方向へは延びていかず、通俗的な人間理解に止まる傾向もあつたが、一九二〇年代にかけてさらに積極的に受容が進んでいった。中でも、久保良英の『精神分析法』(一九二七・

一一、心理学研究会出版部)は、無意識や夢や性に関するフロイトの理論を体系的に祖述し、それを受けた前野喜代次『精神分析学』(最新心理学叢書第一編、一九二五・四、広文堂)は、フロイト理論の概説書として当時の広範な読者層を獲得した。また、フロイト理論を文芸と関連づけた厨川白村の「苦悶の象徴」(『改造』、一九二一・二)は、当時の文学青年に大きな影響を与えてもいる。当時の知的環境を垣間みるためにも、その一部を引用してみよう。⁽⁶⁾

フロイドの所説はヒステリ患者の治療法から出発した。彼は希臘のヒッポクラテス以来今日に至るまで、医家を手古摺らせてゐるこの不可思議な疾患ヒステリの病源が、患者の履歴のうちにある心的外傷 Psychische Trauma にあることを発見した。即ち強烈なる興奮性の欲望である性欲——それを彼は *libido* と呼んだ——が、嘗て患者自らの道徳性とか或は周囲の事情などによつて抑圧阻止せられ、そのために患者の内の生活に酷い外傷を受けてゐた。而も患者自らは過去に於ても現在に於ても少しもそれを意識してゐない。さういふ過去の苦悶や痛手は今既に彼の記憶の圏外にさへも逸し去つて、自分にはさういふ苦痛を毫も意識してゐないのである。それにも拘はらず、患者の『無意識』或『潜在意識』のなかには、この抑圧から受けた痛ましき傷害が内攻してゐて、さながら液中の沈滓の如くに残つてゐる。この沈滓が現在患者の意識状態を動かして病的ならしめ、甚だしくそれを掻き乱してゐるのがヒステリの症状であることにフロイドは気付いた。

厨川は、(どこまでも欲望を満足させようとする力と、これと反対に働く抑圧力との葛藤衝突から生ずる心的傷害が、『無意識』界裡に伏在すと説く点に於て、わたくしは少くとも文芸上の見地からは、フロイド説に異議をさし挿む余地はないと思ふ。)としつつも、(ただ私が最も慍焉たらざるを得ないのは、彼がすべてを単に『性的渴望』にのみ帰せんとする偏見である。)として、(人間が放つ呪詛、憤激、讚美、憧憬、歎呼の聲が即ち文芸ではないか。)との立

場から、フロイト理論を広く人生及び文芸一般の問題に解消し、や通俗的な文学論を展開した。

さて、ここで、芥川がフロイト理論に接するうえで、最も因縁深かつた書物を挙げなければならない。それは、所謂森田療法法の創始者である森田正馬の『神経質及神経衰弱症の療法』(一九二六・五増補五版、日本精神医学会)である。これは、芥川文庫所蔵の一本であり、書き込み等はないが、確実に芥川の眼に触れた書物である。

この森田論の特徴は、フロイト理論に言及しつつも、それにやや否定的であるということであろう。まず森田は、(神経衰弱症 (Neurasthenie))・(ヒステリー性神経衰弱症)・(強迫性神経症 (Zwangneurose))・(苦悶性神経症 (Angstneurose))・(ヒポコンドリー (Hypochondrie))等と様々に呼ばれる精神病理を(神経質)と総称した上で、その原因を究明する諸説を紹介した中で、フロイト説を取り上げている。(下意识観念群の影響説)というのがそれである。(下意识又は潜在観念といふ事は、気の付かぬ心の働きといふ事)であつて、(吾々の人格若くは自我といふものは殆ど大洋の内に一寸頭の先を出して居る岩のやうなもので、其の全部は水面下に潜める山のやうなものである。されば吾人の日常生活に於ける精神活動は、普通の事であれ、病的観念であれ、皆此の下意识から出て居るのである。)とフロイト説を要約している。しかし、森田自身はこの説をいちおう肯定しつつも、(此の下意识観念群の影響といふものは、常に神経質のみならず、常人の日常にもある事である。されば神経

質者が些細なる感覚、気分深く注意し、強く執着して、其の異常を苦にし、之に煩はされるといふ事は、単に下意识群の影響といふ事より、別に其他の条件に就いて考察せねばならぬのである。)との留保を付けている。では、(其他の条件)とは何か。ここからが森田理論の独自の展開であり、芥川にとつては、ある種致命的とも呼べる結論が導きだされることになる。それは、(神経症の根本原因が先天的素質(変質)にある⁷⁾)としたことであつた。以下、同書から抜粋してみる。

A 神経質とは、一口にいへば、従来一般に所謂先天性神経衰弱といふ素質を有する体質であつて、表面的には所謂刺戟性衰弱の状態にある。即ち身体精神が虚弱で、従つて神経機能が健康な人に比して弱い。即ち人間の生活に対する抵抗力が弱いものである。

B 凡そ人が神経病精神病に対して、常に之を『遺伝の関係であらうか』と問ふ事が多い。余は之に答へて、敢て遺伝の必要はないといふ。即ちここに神経質がある時、そこに必ずしも血統に神経質乃至其他の変質のある事を要しない。種々の原因の条件から起り得るのである。されど、ここに親が、精神病、脳病、神経病、氣質の異常、自殺、大酒家、犯罪、微毒、結核、其他子の受胎時に於ける時の身体的、精神的、病的状態は、総て其子に、不良の、遺伝的影響を及ぼすべきは、当然推測されるべき事である。

C 胎生期に於ても、遺伝の關係と同様に、母の身体的精神的

異常、疾病、不良の身持、感動等、皆其の子に有害なる事は当然考へらるべき事である。

森田自身は、フロイトのように無意識を精神分析せずとも、人間に備わる自然治癒力を発動させることによって、〈神経質〉を克服できると説いたが、芥川にとって、そうした言説は単なる気休め以外の何物でもなかっただろう。〈狂人〉であった（正確には、同時代の法・医療システムによって〈狂人〉と認定された）実母を持つ芥川にとって、その〈遺伝〉が決定的なものである以上、そして事実、芥川が自覚症状として〈身体精神が虚弱〉で〈生活に対する抵抗力が弱い〉ことを事あるごとに痛感させられていたのであってみれば、もはや自らの狂気（精神病理）への行程は、すぐそこにある必然の相として差し迫っていたに違いない。

まとめるならば、芥川にとって、フロイト理論によって切開されようとしていた（闕域下の我）は、無意識に潜む〈心的外傷 Psychische Trauma〉としての狂気（精神病理）を可視的に浮上させるものであったし、フロイト理論を斥けようとする森田理論が切開するところもまた同様に〈遺伝〉としての狂気（精神病理）であったということになる。つまり、法・医療・精神分析学といったモダニズムの言説空間は、無意識に潜む狂気（精神病理）を可視的に分節化し、芥川という生きられた身体を四方から包囲し寸断するものとして機能したのである。⁽⁹⁾

四 芥川とフロイト

先にも述べたように、芥川の諸テキストに於いて、フロイトの名前やその概念が直接登場する例はそう多くない。ここでは、芥川の諸テキストに見え隠れしているフロイトの影を確認し、そのアンビヴァレントな反応の意味について考えてみたい。

芥川のテキストに於いて、フロイト理論の影響が最も濃く滲みでているのは、一九二五年に同時に発表された「死後」『改造』、一九二五・九と「海のほとり」『中央公論』、一九二五・九とであろう。

「死後」は、〈夢〉をモチーフにした小品で、夢の中で既に死んでいる〈僕〉が、友人や別の男性と再婚した妻と不愉快な交渉をつける様を超現実主義的、もしくは夢の自動書記的手法によって淡々と綴ったテキストである。テキストの結尾に、唐突にフロイトの名前が登場するのを確認しておこう。

僕はおのづから目を覚ました。妻や赤子は不相変静かに寝入つてゐるらしかった。けれども夜はもう白みかけた見え、妙にしんみりした蟬の音がどこか遠い木に澄み渡つてゐた。僕はその声を聞きながら、あした（実はけふ）頭の疲れるのを惧れ、もう一度早く眠らうとした。が、容易に眠れないばかりか、はつきり今の夢を思ひ出した。夢の中の妻は気の毒にもうまらない役まわりを勤めてゐる。Sは実際でもああかも知れない。僕も、——僕は妻に対しては恐しい利己主義者になつてゐる。

殊に僕自身を夢の中の僕と同一人格と考へれば、一層恐しい利

己主義者になつてゐる。しかも僕自身は夢の中の僕と必しも同じでないことはない。フロ、イドは、——僕は一つには睡眠を得る為に、又一つには病的に良心の昂進するのを避ける為に○・五瓦のアダリン錠を嚙み、昏々とした眠りに沈んでしまつた。……

この小品は比較的好評を受けたようだが、書簡等を見れば、芥川自身は完成度に於いて（特に結尾部分）、必ずしも満足していないことがわかる。事実、岩波版全集後記によれば、昭和二十四年発行の芥川龍之介全集以降は、（フロイドは——）の部分が抹消されるわけだが、この抹消を単なる推敲レベルの問題として片付けるわけにはいかないだろう。なぜなら、ここには、芥川のプロイト理論に対するアンビヴァレントな心性を認めることができるからである。

また、「海のほとり」にも、〈短い夢〉の挿話——雨戸の外から何者かに声を掛けられ、（僕は急にわくわくしながら、雨戸をあけに飛び起きて行つた）が、そこには月光に照らされた池のさざ波がたゆたうばかりで、やがてそれは（一匹の鮎）となつて（悠々と尾鰭を動かす）始める——を記述した部分があり、次のような一節を認めることができる。

僕の目を覚ました時にはもう軒先の葭簾の日除けは薄日の光を透かしてゐた。僕は洗面器を持つて庭に下り、裏の井戸ばたへ顔を洗ひに行つた。しかし顔を洗つた後でも、今しがた見た鮎の記憶は妙に僕にこびりついてゐた。「つまりあの夢の中の鮎は、闕域下の我と言ふやつなんだ。」——そんな気も多少はしたのだつた。

この〈闕域下の我〉への注目には、「海のほとり」の統編的性格を持つ「蜃気楼」（『婦人公論』一九二七・三）に於いても、より濃厚なイメージとして反復される。

僕はO君にゆうべの夢を話した。それは或文化住宅の前にトラック自動車の運転手と話をしてゐる夢だつた。僕はその夢の中にも確かにこの運転手には会つたことがあると思つてゐた。が、どこで会つたのかは目の醒めた後もわからなかつた。／＼「それがふと思ひ出して見ると、三四年前にたつた一度談話筆記に來た婦人記者なんだがね。」／＼「ぢや女の運転手だつたの？」／＼「いや、勿論男なんだよ。顔だけは唯その人になつてゐるんだ。やつぱり一度見たものは頭のどこかに残つてゐるのかな。」／＼「さうだらうなあ。顔でも印象の強いやつは、……」／＼「けれども僕はその人の顔に興味も何もなかつたんだがね。それだけに反つて気味が悪いんだ。何だか意識の、闕の外にも、ろんなものがあるやうな気がして、……」／＼「つまりマツチへ火をつけて見ると、いろんなものが見えるやうなものだな。」

このように見てくると、芥川が確実にフロイトの夢や無意識の理論を摂取していたことが理解されるだろう。前述したように、確かに、芥川はフロイト学説を直接その著作に当たつて学んだわけではなかつた。しかし、三節で触れたような先行テクストを通して、或いは、同時代コンテクストの知的環境を通して、芥川はフロイトの説く無意識の存在を否応なく「発見」させられていったものと考えられる。しかし、無意識の「発見」は、芥川にとって、必ずしも幸

福なことではなかったはずである。なぜなら、その無意識に潜むものが何であるかを自らは遂に知ることができないのだし、もしかしたらそこに「圧服」されたものが、実母との接触や母親喪失 (maternal deprivation) によつて被った (心的外傷 Psychische trauma) や「遺伝」する狂気であったかもしれないからである。こうした理解の仕方、フロイト理論の曲解であったかもしれないが、誤解や歪曲を含むものであるが故に、より振幅の大きな晩年の芥川文学のモダニティの発現をそこに見ることも可能であるように思われる。

五 ストラテジーとしての「病い」

以上述べてきたことは、本稿の目指すところの半分ではない。冒頭で述べたように、中心点は二つあった。もう一つの中心点は、同時代のコンテキストに於いて言説化され制度化されていった狂気 (精神病理) を巡るシステムの内部にあって、芥川という表現者が (経験) の側からどのようにそれを主体化し、(生存の美学) (aesthetics of existence) を組み立てていったかを明らかにすることであった。換言すれば、芥川が自らのテキストを織りあげる際に、狂気 (精神病理) をどのように扱い、表象したかということである。結論を先回りして述べておけば、芥川は、狂気に陥つたから、晩年の破滅的なテキストを書いたのではない。むしろ事態は逆で、破滅的なテキスト (正確に言えば、小説のパラダイムを破壊するアヴァンギャルドなテキスト) を書くために、狂気 (精神病理) を戦略として利用したのではないかということである。ここでは、そうした

視座に立つことで、最晩年のテキストである「歯車」¹²⁾を解析することにする。

*

「歯車」は、晩年の死に直面した芥川の極限の精神世界が赤裸々に綴られたテキストとして理解されている。その物語内容の特質は、とりあえず次のように要約することも可能であろう。則ち、心身機能の低下した状態において、その身体感覚の変容に應じ、方向感覚や時間感覚などの日常性のリアリティが剥落し、常識的・規範的な分節化の走査線が混線・交錯する瞬間、通常なら結びつかないはずのモノ・コト・ヒトが閃光のように暗合一致し、それらの結びつきが「僕」の心身を脅かすというものである。換言すれば、日常生活においては、安定した枠組みに収まっていたはずのモノ・コト・ヒトが、本来のコンテキストから遊離し始め、死や破滅や狂気といったイメージを濃密に放射し始めるということである。

テキストの冒頭部分に着目してみよう。「僕」は、(或知り人の結婚披露式につらなる為に)、東海道のある停車場へ自動車を飛ばしている。しかし、(上り列車に間に合ふかどうかは可成怪しいのに違ひなかつた。)そして、案の定、「僕」は、その上り列車に間に合わない。テキスト世界は、こうした些細な日常の時間のズレから始まる。しかし、この時差 (タイムラグ) の意味は、意外に大きい。なぜなら、こうしたわずかな日常的秩序からの遊離によつて、「僕」の心身のコンタミネーション (汚染・混合) が始まるからである。つまり、ここには、本来あるべき自己 (列車に乗り込んで

いる自己」とそこからわずかにズレてしまった自己（列車に乗り遅れて茫然と佇む自己）との二重化が惹き起こされているのである。

自己の二重化とは、やさしく言い換えれば、自分はその中にいるはずなのに、なぜかここにいるという分裂意識である。テクストの直截な言葉を使えば、(Doppelgänger) (四) — 同一人物が同時に二か所に現れる意識症状と云うことになるが、ここではまだ(僕)の意識状態は、それほど差し迫つたものとはなっていない。

むしろここには、ジャメ・ヴェウ感覚——これまで見慣れていた風景が次第に見知らぬ風景になって遠ざかっていくというような不安な心的現象が伺える。カッフェに入った(僕)は、ココアを飲みながら、眼に映るカッフェ内部の空間を見やりながら、そこに(東海道線に近い田舎)を感じている。普段なら、見過ごされる、平凡で何げない日常の風景——。(僕)の内部に微かな変調が兆すのはこんな時である。つまり、抑圧されどこかに置き去りにされていた(閼域下の我)が意識の隙間から漂いするのである。(僕)の眼間をたまさかよぎっていく(レエン・コウトを着た男)の映像は、その表徴であろう。また、(閼域下の我)はテクストの至るところにも見いだされる。(Woman)もその一例だ。(皿の上の肉へナイフやフォークを加へようとした。すると小さい蛆が一匹静かに肉の縁に蠢いてゐた。蛆は僕の頭の中に Worm と云ふ英語を呼び起した。それは又麒麟や鳳凰のやうに或伝説的動物を意味してゐる言葉にも違ひなかつた。)——つまり、(Woman)とは、(麒麟や鳳凰)のよう

な天空を飛翔する英雄的存在(五の(人工の翼を手よりにした古代の希臘人)も同工異曲)を指すと同時に、(蛆)のよう卑小で醜悪な存在(二の(風)、四の(颯風)も同工異曲)をも指し示すアンビギラスな表徴なのである。(鏡に映つた僕の顔は皮膚の下の骨組みを露はしてゐた。蛆はかう云ふ僕の記憶に忽ちはつきり浮かび出した)とあるように、(鏡)に映し出される(僕)の内奥に潜む(閼域下の我)は、芸術という(人工の翼)で飛翔しようとした自己とは対照的な、(蛆)のよう卑小で醜悪な存在でしかなかつたのである。これらの二重性は、六ではより直截的に(電気両極)のように(反対なものを一しよに持つてゐる)自己として認識されてもいくが、ともあれ、芥川は、かくの如く、テクストのあらゆる細部に、(閼域下の我)を暗示するモノ・コト・ヒトを散種する仕掛け(ストラテジー)を施している。しかし、「歯車」のテクストとしての可能性は、以上述べたようなところには止まらない。次に、物語言説のストラテジーの側面から、「歯車」の可能性の中心を探究してみる。

*

「歯車」の物語言説の特質は、端的に言えば、エクリチュールの無目的な跳躍・氾濫ということにならう。換言すれば、記号内容(シニフィエ)なき記号表現(シニフィアン)の戯れということである。ここでは、指向対象としての現実のモノ・コト・ヒトを指し示していたエクリチュールが、安定した契約関係を破壊して、無軌道な増殖を開始してしまう。つまり、ある言葉が、通常結びつかない別の言葉を呼び寄せ、規範的な意味関連の磁場を破壊してしまう

のである。本文を見てみよう。

A すると会社員らしい男が二人何か快活にしやべりながら、このビルディングへはひる為の僕の肩をこすつて行つた。彼等の一人はその拍子に「イラ々々してね」と言つたらしかつた。／

(中略)「イライラする、—— Tantalizing —— Tantalus —— Inferno ……」／タンタルスは實際硝子戸越しに果物を眺めた僕自身だつた。僕は二度も僕の目に浮かんだダンテの地獄を詛ひながら、ちつと運転手の背中を眺めてゐた。そのうちに又あらゆるものの嘘であることを感じ出した。政治、実業、芸術、科学、—— いろいろも皆かう云ふ僕にはこの恐しい人生を隠した雑色のエナメルに外ならなかつた。僕はだんだん息苦しさを感じ、タクシイの窓をあげ放つたりした。が、何か心臓をしめられる感じは去らなかつた。 (二一 復讐)

B 電話は何度返事しても、唯何か曖昧な言葉を繰り返して伝へるばかりだつた。が、それは兎も角もモオルと聞えたのに違ひなかつた。僕はとうとう電話を離れ、もう一度部屋の中を歩き出した。しかしモオルと云ふ言葉だけは妙に氣になつてならなかつた。／「モオル—— Mole ……」／モオルは鼯鼠と云ふ英語だつた。この聯想も僕には愉快ではなかつた。が、僕は二三秒の後、Mole を la mort に綴り直した。ラ・モオルは、—— 死と云ふ仏蘭西語は忽ち僕を不安にした。死は姉の夫に迫つてゐたやうに僕にも迫つてゐるらしかつた。けれども僕は不安の中にも何か可笑しさを感じてゐた。のみならずいつか微笑

してゐた。この可笑しさは何の為の起るか？——それは僕自身にもわからなかつた。僕は久しぶりに鏡の前に立ち、まともに僕の影と向ひ合つた。僕の影も勿論微笑してゐた。僕はこの影を見つめてゐるうちに第二の僕のことを思ひ出した。第二の僕—— 独逸人の所謂 Doppelgänger は仕合せにも僕自身に見えたことではなかつた。 (四 まだ?)

引用Aのあらまはしは、次のようである。(僕)はあるレストランへ行つたが定休日だつた。その時、(僕)は、会社員らしい二人の男とすれ違ふが、その一人が「イラ々々してね」と口にするのを耳にとめる。この「イラ々々してね」という言葉は、本来、その会社員らしい二人の会話の文脈(コンテクスト)においてのみメッセージ(意味)として機能するはずのものである。しかし、(僕)は、本来自分とは無関係の言葉に感応し、その言葉を媒介にして、さらに「イラ々々する、—— Tantalizing —— Tantalus —— Inferno ……」と連想を膨らませてしまふ。「イライラする」から「Tantalizing」への変換は、シニフィエを軸にした日本語から英語へのシニフィアンの小さな跳躍にすぎない。しかし、こうしたシニフィアンの戯れが、(僕)を次第に自明性・日常性から引き剥がして行くのである。次の「Tantalizing」から「Tantalus」への変換は、言うなれば、語源(ギリシヤ神話)への遡行であり、ここでも特別の飛躍があるわけではない。しかし、父の秘密をもらした罰として永遠の飢渴に苦しめられるゼウスの子への連想は、次に「Inferno」(ダンテ『神曲』地獄篇)の連想へと大きく跳躍してしまふ。こうして(僕)は

《地獄》のイメージに飲み込まれ、《あらゆるものの嘘であること》を暴きたてずにはいられなくなる。《政治、実業、芸術、科学》といった人間の文化的営為が、《雑色のエナメル》にしか感じられないとは、それらが確固たる実体をもつものとして感受されないということである。つまり、私達には自明なこの日常生活が《エナメル》のメッキとしてしか感受できないということなのである。

また、引用Bに於いて、《僕》は誰かからの電話を受ける。しかし、そこからただ《曖昧な言葉》しか伝わってこない。ここにも既に日常生活からの逸脱がほの見える。しかし、《僕》は、その断片的な意味なきニフィアンの中から《モオル》という単語を分節化し、すぐに《モオル——Mole……》と変換し、さらに《MoleをLa mort》に綴り直して、《死》の連想へと結び付けてしまう。こうした言葉の増殖は、さらに僕のアイデンティティの自己増殖を引き起こすものとなり、《Doppelgänger》（自己の二重化）現象を呼び寄せる。日常生活を構成する基軸となるアイデンティティ意識が、言葉の逸脱・増殖を契機として、分裂・剥離していく様相がここには綴られているのである。

ところで、こうしたエクリチュールの自動連鎖は、フロイトが《綴り字の化学》⁽¹⁴⁾と呼んだ精神病理特有の《合成語》の現象と近似しており、芥川が読んだ森田正馬の『神経質及神経衰弱症の療法』の中にも間接的ながら紹介されていたものである。フロイトによれば、無意識は夢を通して顕在化するが、意識の検閲によって様々な圧縮・歪曲されており、観念系列や人物系列だけでなく、言語系列

自体も複合的に合成されて登場する（『夢判断』）。この言語の合成作用が《綴り字の化学》と呼ばれるものだが、さらに精神病理の言語活動（ランガージュ）は、類音連合や観念連合によって、本来まったく別のコンテクストにある言葉同士を暴力的に接合し、常識的・規範的な言葉の走査線を交錯させ、安定した意味内容の輪郭を異化してしまいう作用を持っているのである。こうしてみると、芥川は、フロイト等の示唆する狂気（精神病理）のランガージュを、むしろ自覚的・方法的に摂取し、自らのテクスト戦略として採用しつつ、新しい小説のスタイルを構築しようとした可能性が出てくるのである。芥川は、「齒車」と同時期に次のようなことを述べていた（「ヒステリー」、「文芸的な、余りに文芸的な」の一部、『改造』一九二七・八）。

僕はヒステリーの療法にその患者の思つてゐることを何でも彼でも書かせる——或は言はせると云ふことを聞き、少しも常談を交へずに文芸の誕生はヒステリーにも、負つてゐるかも知れないと思ひ出した。（傍点ママ）

控えめな言いながら、ここには、ヒステリー患者の自動書記によって得られる類音連合や観念連合のランガージュが《文芸の誕生》と結びつくことの可能性が語られている。こうした発想は、誤解を恐れずに言えば、シュルレアリスムの実験とほとんど軌を一にするものである⁽¹⁶⁾。芥川は、ヨーロッパに於ける第一次大戦前後のヴァンギャルド芸術運動（未来派・ダダイズム・シュルレアリスム等）について、ほとんど言及していないが、フロイト思想とのニア

ミスを通して、狂気（精神病理）のランガージュを意図的に取り込みつつ、近代小説のパラダイムを脱構築する地点に踏み出そうとしていたのではないかと考えられる。つまり、芥川にとつての（生存の美学）（an aesthetics of existence）とは、同時代のコンテクストに於いて編制されつつあった狂気（精神病理）を巡る言説システムに自らのテクストを対峙・抵抗させつつ、フロイトを中心とした精神分析学の知を逆に利用しながら、小説のパラダイムそのものを内部から脱構築しようとするところに構想されていたのではないかと考えられるのである。

このことを論証するのは難しいが、少なくとも「齒車」というテクスト自体が明示するように、芥川の白熱するエクリチュールは、指向対象としての現実のモノ・コト・ヒトに一对一に対応することを止め、シニフィアン／シニフィエのスタティックな契約関係をも破棄し、多面的な横断結合と雑種交配を繰り返しつつ、常識的・規範的に分節化された世界をインテンシティのたかまりきった高エネルギー状態に異化するものとして機能していたのである。ここに於いて、狂気（精神病理）は、見事に（生存の美学）（an aesthetics of existence）へと止揚される。芥川が晩年、新感覚派文学運動やプロレタリア文学運動に対して、強い関心を抱いていたことは周知の通りである。アヴァンギャルド芸術の潮流は、芥川の身辺に、それどころか既に芥川のテクスト内部にまで押し寄せていたのかもしれないのである。

註(1)

代表的なものに限っても、例えば、吉田精一は、「齒車」に言及し、「齒車」は（中略）地獄に堕ちた彼自身を描きあげた作品である。激しい脅迫観念と、神経の戦慄が、一行、一字の裏に迄流れてゐる。彼が屢々試みてほとんどすべての場合に失敗した怪奇の描写を、死に迫つたその最後に於て、恐ろしい完成と迫力を以て、見ごとになしとげたのである。（『芥川龍之介』一九四二・一二、三省堂）と説き、三好行雄も「齒車」に触れ、「狂気と死の予感にみちた時間だけが流れてゐる世界。龍之介はその深淵の底にまで降りたち、みずから死を選ぶ人間の凄絶な心象風景に、みごとな表現をあたえた」（『齒車』がひとを驚かせるもうひとつの理由は、これほどまでに追いつめられた精神の衰弱と感乱を描きながら、作品自体はきわめて構成的で、技巧上の破綻の痕跡をいささかもとどめない点にある。）（『芥川龍之介論』一九七六・九、筑摩書房）と指摘している。

(2)

この概念を、論者は、ミシェル・フーコーの『狂気の歴史』からではなく、『性の歴史Ⅱ快楽の活用』（田村椒訳、一九八六・一〇、新潮社）より得ている。フーコーは、この著書に於いて、それまでの構造主義風の考古学的アプローチに軌道修正を施し、人間の身体や知覚を訓育する知や言説や権力のシステムに対して、「個人が主体として自分を構成し認識する手だてとしての、自己との関係の形式や様式」つまり（生存の技法）（生存の美学）を対峙・交差させていく方向へと進みだしている。この視座は、当然、（性）に関してだけ適応されるべきではなく、フーコーの仕事を遊行する形で、つまり（狂気の歴史）を考察する場合にも、考慮に入れるべきだと考えているのである。また、『狂気の歴史』からも、例えば、フロイトを中心とした一九世紀の実証主義的精神医学の出現が、医者―患者の相互関係を科学的な対象として際立たせたこと、「ますます病人は医師において錯乱（「疎外」）の扱いをうけて、医師のすべての支配力」の前には（なんら抵抗するすべをもたない単なる客体（「物象」）とみなされるようになっていく。たこと等の重要な示唆を受けている。

- (3) 本文は、次のようになってゐる。(医者は彼の先に立ちながら、廊下伝ひに或、部屋へ行つた。その部屋の隅にはアルコオルを満した、大きい硝子の壺の中に脳髓が幾つも漬つてゐた。彼は或脳髓の上にかすかに白いものを発見した。それは脳髓の白味をちよつと滴らしたのに近いものだつた。(中略)この脳髓を持つてゐた男は××電灯会社の技師だつたがね。いつも自分を黒光りする、大きいダイナモダと思つてゐたよ。)彼は医者を目を避ける為に硝子窓の外を眺めてゐた。そこには空き罫の破片を植ゑた煉瓦の外に何もなかつた。)
- (4) 以下の記述は、一、川上武『現代日本病人史——病人処遇の変遷——』(一九八二・七、勁草書房)、二、加藤久雄「わが国における精神障害者法制の歴史的考察——主に明治維新以降における法制を中心に——」(大谷実・中山宏太郎編『精神医療と法』、一九八〇・一一、弘文堂所収)、三、黒田浩一郎編『現代医療の社会学』(一九九五・四、世界思想社)等を参照した。
- (5) 和田桂子「フロイト、ジョイスの移入と伊藤整」『国文学解釈と鑑賞』、一九九五・一一)に簡潔な記述がある。
- (6) 引用は、『厨川白村全集』(第二巻、一九二九・五、改造社)に拠る。
- (7) 『増補版 精神医学事典』(一九八五・一一、弘文堂)の(森田学説)の項目に拠る。
- (8) 当時の芥川の書簡等には、身体的精神的不調を訴えるものが実に多い。具体的には示さないが、森本修『新考・芥川龍之介伝 改訂版』(一九七七・四、北沢図書出版)に詳述されている。
- (9) 論の性格上、ここでは、芥川の狂気(精神病理)に直接の関わりがあった斎藤茂吉・宇野浩二等との交渉については言及できなかった。また、芥川文学に多大な影響を与えたストリンドベリイの「地獄」[伝説]との関係についても同様である。別稿を期したい。
- (10) この時期、芥川は、小説テキストに(夢)を取り込むことの可能性に大きな関心を寄せている。早い例では、(世間の小説に出て来る夢は、どうも夢らしい心もちがせぬ。大抵は作為が見え透るのである。
- (中略) 夢のやうな話なぞと云ふが、夢を夢らしく書きこなす事は、好い加減な現実の描写よりも、反つて周到な用意が入る。何故かと云ふと夢中の出来事は、時間も、空間も、因果の關係も、現実とは全然違つてゐる。しかもその違ひ方が、到底型には嵌める事が出来ぬ。だから實際見た夢でも写さない限り、夢らしい夢を書く事は、殆不可能と云ふ外はない。)(『夢』、雑筆)の「人間」一九二二・一)とある。
- また、芥川は、内田百閒の「冥途」を絶賛してゐる。
- (11) (但し「死後」をおぼれ下され候は余り難くもならず、これは正直な所に御座候。)(斎藤茂吉宛書簡)、「海のほとり」は兎も角も、「死後」は〆切り前一日で書いた。作者の考へによれば、夢でうちへ帰つて来る所から先は甚だ不満だ。本にする時あすこから先を直さうと思つてゐる。)(瀧井孝作宛書簡)「さて尊台の「黄色評論」中拙作「死後」の高評あり。あの結末は尊台の最良眼に御らん下され候如く故意に筆を弄したるものには無之、単に〆切りに間に合せんと急ぎたる為に御座候。)(神崎清宛書簡)
- (12) (一)レエン・コウト)のみ『大調和』(一九二七・六)に掲載され、芥川の死後、「齒車」のタイトルで『文芸春秋』(一九二七・一〇)に全文掲載。
- (13) 引用文中に見える(可笑しき)や(微笑)は、柄谷行人『ヒューモアとしての唯物論』、一九九三・八、筑摩書房)の言うヒューモアの精神に近いものであると考えられる。言葉がラングの重圧から逃走し、NONSENSEへと接近するに伴つて、意味の病をも相対化することになつたと考えられる。つまり、芥川は(綴り字の化学)を通して、わずかながらも癒されていつた可能性があるのであり、「齒車」が単に狂気と死の予感に満ちた絶望の書でなかつたことが理解されるだろう。拙稿『ヒューモアとしての唯物論』覚書——(のんきな患者)のように——『国文学解釈と鑑賞 別冊 柄谷行人』、一九九五・一一)を参照のこと。
- (14) フロイトは、『夢判断』(1900)の「VI 夢の作業」の中で、夢の(庄

縮)機能の一部として、多くの(綴り字の化学)(合成語)の例を紹介している。分かりやすい例を一つ挙げれば、或る女性患者が夢の中で「マイストルミユッツ Mascolmitz」という合成語を得たが、(分析してみると、この語は、玉蜀黍 Mais —— 乱痴気騒ぎ 01 —— 男狂いの hamsoll —— オルミエツツ Omitz (地名) と分解され、これらの語はすべて、親戚の人たちと食事の時に交した会話の名残であった。玉蜀黍 Mais の背後には、ちょうど今開催されている記念博覧会への暗示のほか、マイゼン Meisen (一羽の鳥を現わしたマイゼン産の陶器の置物)、ミス Miss (彼女の親戚にあたるイギリス婦人は、オルミユツツ Omitz に向かって旅立っていた)、ミス Miss 冗談にいわれるユダヤ人の俗語の「厭な、気持のわるい」などという言葉が隠されていた。そして観念や聯想脈絡の長い糸が、この奇妙な言葉の塊が持っているどの綴りからも出てくるのであった。) (引用は、『フロイト著作集』第二巻、高橋義孝訳、一九六八・四、人文書院に拠る。)また、ここに見られる言語観は、同時代の言語学者 F・ド・ソシュールのアナグラム研究とも通底して、言語の表象Ⅱ再現(リプレゼンテーション)機能に対して根底的な疑義を突きつけることになるだろうが、そのことについてはここでは触れない。

(15) 森田は、フロイトの(下意識又は潜在意識)を説明する中で、フロイトの(綴り字の化学)に相当するものとして、次のような事例を挙げている。(又或時余は食事中、ふと思ひがけない二十五年も昔の歴史の先生の事を思ひ出した事がある。で、其の由つて来る処を深く観察して見た。処が余の傍にある Capsulis と書いた小さな箱を見たのが、其の歴史の先生に関する観念群を導き出す処の本小刺戟であつたのである。で、これから如何なる観念聯合が起つたかといふと、其の字の内の *カ* が眼にとまり、これからアペナン山と思ひがけない類音聯合を起し、続いてアペナン山の水で船を作り、航海が開けた事から、フェニシアの文明を思ひ、ここに初めて二十五年前の小原先生の事を思ひ出し、懐しいといふ感情を伴ふと共に意識に上つたのである。こ

こに小原先生のフェニシア文明の歴史の講義といふものが、即ち下意識の観念群と名づけられるものとなつて居る。)

(16) シュルレアリスムの概念については、巖谷國士の示唆するところが重要である。則ち、シュルレアリスムはレアリスムに対するシュールではなくてシュルレル (guiré) のイスマなのであり、「シュール」という接頭語にはいろいろなニュアンスがありますが、何かを超えて離れるという意味とはすこしがたつて、たとへば「過剰」とか「強度」を意味する場合もある。ですから「超現実」は現実を超越・超脱するだけではなくて、むしろ現実の度合が強いという意味をふくんでいます。「強度の現実」とか「上位の現実」とか「現実以上の現実」と考えてもいくらいです。(『シュルレアリスムとは何か』一九九六・六、メタローグ)との指摘がある。また、シュルレアリスムの提唱者であるアンドレ・ブルトンのフロイト思想からの知的貸与関係については、イヴ・デュブレシス『シュルレアリスム』(稲田三吉訳、一九六三・五、白水社)等に詳しい。

(17) 管見に入つたものとして、「文芸一般論」(『文芸講座』所収、一九二四・九、一九二五・五、文芸春秋社)の中に、次のような一節がある。(尤も近代の文芸はフランスの象徴主義の運動以来、表現主義とかダダイズムとか言ふやうに在来の文芸の絶望してゐた情緒を捉へることに成功しました。しかし何度も繰返すやうに文芸は言語或は文字を表現の手段にする芸術であります。この制限を越えられぬ限り、やはり文芸の内容にならぬ情緒を認めずにはゐられませんが。たとへばカインデインスキイの「即興」と題する画は只何の形ともつかぬ種々の色の集合であります。(中略) ああ言ふ画の与へる情緒は如何なるダダイズムの詩人にもせよ、到底言語を手段として表現することは出来ません。)

(18) 晩年の芥川の子々たる小説の実験が、従来の小説ジャンルの規範を解体するものであったことを指摘したものに、リビット水田清爾「モダニズムにおけるグロテスクと小説の解体について」(『批評空間』、一

九九五・七がある。また、観点は異なるが、井上諭一「小説のこわし方についての試論——一九二〇年前後の芥川龍之介の方法——」『弘学大語文』、一九八八・三三、その他一連の論稿も参考になる。

付記 芥川龍之介の引用文は、全て『芥川龍之介全集』（一九七七・七）一九七八・七、岩波書店）に拠り、ルビは省略し、漢字は新字体に改めた。また、他の引用文献に於ける強調等の記号も省略した。傍点
は、特別の注意のない場合は、全て引用者によるものである。

自然意識のモダニズム

— 近代性から現代性へ —

いわゆる「モダニズム」文学ないし文化において大きな比重を占めるのが、現代性であり、都市文明性であることは言うまでもないが、その反面、これら現代性なり都市文明性なりの背後には、現代に先行する近代性あるいは文明に対する自然意識というものが潜在しており、この両要素の対立、均衡、移行、重なり合いの微妙な相に「モダニズム」という現象の核心的な一断面があらわれているはずである。そうした視点から、ここでは、昭和初期「モダニズム」文学における自然意識を、その近代性と現代性の二面において眺めてみたい。具体的な手続きとしては、この二面をそれぞれ代表する作家として堀辰雄と川端康成をとりあげ、当時彼等に、また「モダニズム」文学全般に影響を及ぼしたブルーストあるいはジョイス、フロイト等、西欧現代文学、思想とのかかわり、さらに川端の場合には、超近代としての伝統思想とのかかわりを含めてそれぞれの自然意識を探っていくこうと思う。

大久保 喬 樹

一、堀辰雄と近代的自然意識

日本文学における近代的自然意識が顕著な形であらわれ始めたのは、おおよそ明治二十年代北村透谷（『蓬萊曲』等）、三十年代国木田独歩（『武蔵野』、『空知川の岸辺』等）、あたりからであり、それには、バイロン、ワーズワース等のロマン主義からツルゲーネフのリアリズムまで西欧近代の自然意識が幅広く影響をおよぼしていた。その後、明治四十年代自然主義、反自然主義、大正期「白樺」派等々、各時期の文学はそれぞれの段階に応じて西欧近代の様々な自然意識を反映してきたが、堀辰雄の作品にはその最終段階、すなわち十九世紀いっばい発展変容してきた近代的自然意識が世紀末から二十世紀初頭にかけて極限化し、やがて第一次世界大戦を境に一九二〇年代に入ると決定的に現代的自然意識にとって代わられていくその相が、同時代の西欧作家たち、なかでもブルーストとリルケを介してうつしとられているといえる。

ブルースト、リルケあるいはラディゲ、コクトーなどが堀に及ぼした影響については早くから考察がすすんでいるが、その中心は、古典主義的文学観、形而上的世界観、死生観、恋愛観等であつて、自然意識についてはごく副次的に触れられる程度だつた。

これは、小説全体の構造、内容、主題にかかわる直接的な影響を重視するという意味で当然のなりゆきといえるが、これに対して、自然意識にかかわる影響は、一見、細部的なものとみえながら、実は、文学観、世界観とも深くかかわつて、先に述べたような堀における近代性の極限的なありかたを如実に映し出すものとなつてゐる。特にそれが明瞭にあらわれているのは、『美しい村』と『風立ちぬ』の二作品だが、この二作の表題がすでに風景的なものとなつてゐることは暗示的である。すなわち、このふたつの物語は、それぞれ、愛あるいは生死という人間の出来事を内容としながら、その全体がすつぽりと自然の風景のうちにくるみこまれた風景面のようなものとして眺められてゐるのである。

人間の物語を自然の風景のうちに取り込み、溶かし込んで、全体を一幅の風景面として眺めようとするこうした姿勢は、さかのぼれば、国木田独歩『源おぢ』『忘れえぬ人々』等の初期小品、西欧でいえば、独歩が直接的な影響をうけたワーズワース（『マイケル』）、ツルゲーネフ（『獵人日記』）、あるいは、最も早く、素朴かつ典型的な例としてはベルナルダン・ド・サンピエールの『ポールとヴィルジニー』等ロマン派文学から始まつたものであり、そのことは、とりもなおさず、近代的な自然意識の最も原型的な発想を示してい

るといえるのである。西欧においても、日本においても、こうしたロマン派的―近代的発想以前の自然意識では、一口でいえば、自然と人間は固然と切り離され、自然は人間の物語から一段退いた書き割りの背景ないし装飾としてのみ扱われていたといえる（たとえばフランス古典主義文学、江戸戯作文学）。それが近代（正確にはその初期段階であるロマン派近代）に入ると、その起源的思想家ルソーの（自然に帰れ）という理念に代表されるように、自然が人間を包み、支える存在として前面に登場してくるのである。そして人間の物語は、この大いなる自然の営みの一部に組みこまれる。だが、ここで注意しなければならないことは、この自然とは、すでに自然そのものというよりは、ロマン派的理念、情念、感傷に色濃く染められた空想的自然であり、つまるところ、詩人内面の投影延長に他ならないということである。ここにロマン派的自然像の逆説があり、この矛盾―虚偽を打ち破ろうとする動きとしてリアリズムというのが生まれ出てくるのだが、ともあれ、こうした関係として近代ロマン派文学における自然と人間はあらわれる。詩人の内面を託す枠組みとしての自然、心象風景としての自然の誕生である。

この心象風景的自然のありようは、その後、ロマン派が衰退してからも、リアリズム（写実、写生）によつて批評され、あるいは都市社会小説において周縁に締め出されたりしながら、その都度、逆にリアリズムを技法として組み込み、都市細部や主人公の空想の内面に微細化、潜在化して生き残るといふように近代小説を一貫して持続し、やがて、十九世紀から二十世紀に入つてそれまでの社会小説

が衰退し、代わりに個人内面小説が主流となるにしたがつて、再び大きく前面にあらわれてくる。その西欧における究極的代表者がプーレストであり、日本においては堀辰雄に他ならないのである。

プーレストにおける心象風景的自然のありよう―人間と自然の關係は、『失われた時を求めて』全編を通じてみられるが、とりわけ、それが際立ってあらわれるのは、第一巻『スワン家のほうへ』第一部「コンプレ」を中心とする主人公マルセルの子供時代においてである。第二巻以降、マルセルが成年に達して社交界に出入りするようになり、そこで恋愛を主軸とする様々な人間關係に巻き込まれていく過程を描く場合には、現実の社会的關係を描く社会小説の性格が強くなるのに対し、子供時代においては、まだマルセルはそうした社会的關係に入っておらず、その分、内向的で想像力豊かなマルセルは、ほとんど全面的といってよいほど自分の想像世界に生きていたのであり、その想像をひきだし、また想像を託すモチーフとして様々な自然が登場するのである。そして、なかでも、都市パリでの日常生活を離れ、豊かな自然に囲まれて休暇を過ごす田舎町コンブレでの日々はその特権的な場となる。たとえば、虹色の光彩を放つアスパラガスの姿のうちに野菜に変身した天女を空想したり、さんざしの生け垣に教会の祭壇を連想したり、あるいは、読書中の物語に触発されて、どこか未知の自然の風景を思い浮かべ、郷愁めいた感情に浸ったりという具合に、少年マルセルは想像と自然を交流させ、溶け合わせて自分ひとりの王国を築きあげるのである。マルセルの初恋の対象となるシルベルトが登場する場面でも、その未知

の少女は、庭園の草花の間にまぎれるようにあらわれることによって、あたかも草花―自然の一部であるような存在としてマルセルに印象づけられる。

こうした少年マルセルにおける想像と自然の交流、交感、さらには、第二巻以降、マルセルが徐々に青年期に入っていく時期にも、子供時代においてほど、無邪気、手放しではありえないが、その代わりに、一層、大掛かりな芝居仕立てをほどこされ、あるいは、方法的に洗練、原理化されて応用展開される。たとえば、前者の例としては、第二巻『花咲く乙女たちの蔭に』第二部「土地の名、土地」冒頭近く、マルセルが初めて避暑地バルベックへ夏をすごすためにパリから汽車でむかう途中の夜明け方、山中の小さな駅で見かけた牛乳売りの娘がいかにもこのあたりの土地の野性的魅力を体現しているように思われて心魅かれ、娘との牧歌的な物語をあれこれ空想する場面が典型だが、ここで語り手―マルセルは娘（人間）と土地（自然）を意識的に一体化させて物語を仕立てあげ、そこに自分のロマネスクな憧れを注ぎ込むのである。また、後者の例のひとつは、バルベックに到着後初めて、後の恋人アルベルチヌをふくむ一団の娘たちに出会う場面、ここでは、この巻の表題（花咲く乙女たち）に象徴されるように、娘たちはその描写の端々で微妙かつ巧妙に人間から花にすり替えられて描き出されるが、このすり替えの技法は、それからまもなく、知り合いとなった画家エルステイールのアトリエを訪ねたマルセルがそこで目にするエルステイールの制作中の作品に接して、その魅力を分析する一節で普遍

原理化される。すなわち、エルステイルの芸術創造の秘密は、海岸風景を素材としながら海と陸の区別を消し去り、別次元の一体化した存在に昇華させる、そのメタモルフオーズ（変容）の過程、詩でいえばメタファーの技法にあるということであり、それは、そのまま、娘たちの花々へのすり替えの技法に通じるのである。こうして、想像力によって人間を自然のうちに組み込み、その全体をひとつの心象風景―物語に仕立てあげる手続きは、芸術創造原理（この場合、エルステイルはモネをモデルとしているといわれ、こうした技法にほぼ相当するのは印象派の手法であると考えられる）にも応用可能な高度の理論的裏付けを与えられるわけだが、それこそはまさに、最初に述べたように、ロマン派以来の近代的自然表象のありかた―自己内面を自然に託し、それによって逆に自然を自己内面の延長として組み込んでしまう―の極限的な形に他ならないのである。

では、こうしたブルーストの自然表象に、堀辰雄の自然表象はどのように対応しているだろうか。堀がブルーストを愛読し、丹念にその思想、技法等を研究していたことは「ブルースト雑記」等の文章に明らかだが、そうした研究が咀嚼、消化されて実際に堀の小説作品に反映されていく過程をみていくと、最も直截にその跡がうかがわれるのは自然表象の面においてである。堀が着目したブルーストの他の特質、たとえば時が人間に及ぼす変容作用の描写などが堀の実作には十分反映されるまでに至らなかつたのに対して、自然表象については、見事なまでに、ブルーストの技法が移植され、作品

を成立させる大きな要素となっているのである。この問題については、本多文彦氏の詳細、具体的な比較研究（堀辰雄『美しい村』における自然描写―ブルースト『失われた時を求めて』との比較―「文化紀要」3号、1969年3月）などで検討が行われてきているが、あらためて上にたどってきた文脈に従って整理してみたい。

『美しい村』、『風立ちぬ』等の物語が、東京に代表される都市日常世界を避けて、軽井沢（追分）、八ヶ岳山麓等の人けなない避暑地、保養地を舞台としているのは堀文学の大きな特質だが、その小説的意味はふたつあるといえる。ひとつは、物語を、できるだけ世俗を離れた、純粹にロマネスクなものとして造型しようという意図であり、いまひとつは、先に小説表題について述べたように、物語を自然風景のうちに組み込もうという意図である。この後者の点で、堀文学における軽井沢（追分）、八ヶ岳山麓等の避暑地、保養地はブルーストにおけるコンブレに相当するのである。コンブレに倣って理想化された自然楽園（コンブレが実在のイリエ村をモデルとしながら（コンブレ）と虚構化されているように、堀の場合も、軽井沢は（k村）とイニシアル化され、富士見台高原は（八ヶ岳山麓の高原）と非特定化される）において、人と自然の交感、融合がはかられる。そして、具体的な細部においても、堀は、（コンブレ）的自然表象を追求していく。その最も端的な例は、（コンブレ）におけるさんざしとの出会いの記述をほぼそっくり移し変えた『美しい村』における野薔薇との出会いの場面である。「コンブレ」の主人公に倣って『美しい村』の主人公は、薔薇の花が自分にむかって何

か訴えかけてくるのに心を傾け、くりかえし意識の集中に努力した果てに、かつてこの村に初めて来た時に出会った少女たちの記憶を蘇らせることに成功するのだが、ここで『美しい村』の主人公は、「コンブレ」の主人公同様、花という自然に自己の内面の深層を託すのであり、それは逆にいえば、花を自己の心象イメージに化することに他ならないのである。また、この場面では、主人公の通るのをやりすごすために灌木の茂みの間にひとりひとり半身を入れて隠れようとする少女たちの姿がちょうど今日の前に咲いている薔薇の生け垣を思わせると語られるが、この娘たちと花のイメージの重ね合いは、〈花咲く乙女たち〉の構図そのものに他ならない。さらに、同じく『美しい村』で、主人公と淡いかかわりをもつことになる少女が初めて登場する場面でその初印象を「窓ぎはに、一輪の向日葵が咲きでもしたかのやうに」と形容するのも、「コンブレ」におけるジルベルト登場の描写同様、同じく娘と花の重ね合いの発想を示している。こうした発想について堀は「フロラとフォーナ」において、「ブルウストは人間を植物に同化させる。人間を植物として見る」という評家の言を紹介したうえで「僕のなんかも flora 組かも知れない」と語っているが、それは、つまるところ、人間の自然風景化、自然の人間化ということに他ならない。一方、『風立ちぬ』においては、『美しい村』ほどあからさまにブルウスト的の自然表象を模倣、移植するということはないが、その代わりに、より消化され、深く物語に組み込まれた形でブルウスト的自然表象がみられる。たとえば、八ヶ岳山麓のサナトリウムに主人公（私）と婚

約者節子が入所してしばらく、まだ節子の容体もそれほど悪くなく、ふたりきりの日々をむしる蜜月のように感じながらすごしている頃の次のような一節。

そんな或る夕暮、私はバルコンから、そして節子はベッドの上から、同じやうに、向うの山の背に入つて間もない夕日を受けて、そのあたりの山だの丘だの松林だの山畑だのが、半ば鮮かな茜色を帯びながら、半ばまだ不確かなやうな風色に徐々に侵され出してゐるのを、うつとりして眺めてゐた。ときどき思ひ出したやうにその森の上へ小鳥たちが拋物線を描いて飛び上つた。——私は、このやうな初夏の夕暮がほんの一瞬時生じさせてゐる一帯の景色は、すべてはいつも見馴れた道具立てながら、恐らく今を描いてはこれほどの溢れるやうな幸福の感じをもつて私達自身にすら眺め得られないだらうことを考へてゐた。そしてずつと後になって、いつかこの美しい夕暮が私の心に蘇つて来るやうなことがあつたら、私はこれに私達の幸福そのものの完全な絵を見出すだらうと夢みてゐた。

ここで、前半、写生的な風景描写がなされたあと、後半に入るとその風景全体は、主人公の反省的意識によつて（幸福）という（感じ）に転換され、さらに、この（幸福）という（感じ）は、想像力によつて（いつか）（私の心に蘇つて来るやうなことがあつたら）という架空未来の自己内面に転位されて、（幸福そのものの完全な

絵」という純粋に抽象的な観念に化するのである。こうした周到に仕組まれた自然風景の内面化、心象風景化の手続きは、次のような一節では、一層大掛かりな、芝居がかった物語化としてあらわれる。日誌体でつづられる「冬」の章の十一月十日の部分だが、まず、冬

の山々の写生的描写がおこなわれたあと、主人公はこの風景に触発されて回想へ、さらに、空想へと転じていくのである。

彼は数年前、屢々、かういふ冬の淋しい山岳地方で、可愛らしい娘と二人きりで世間から全く隔たつて、お互がせつなく思ふほどに愛し合ひながら暮らすことを好んで夢みてゐた頃のことを思ひ出す。彼は自分の小さい時から失はずにゐる甘美な人生へのかぎりない夢を、さういふ人のこはがるやうな苛酷なくらゐるの自然の中に、それをそつくりそのまま少しも害はずに生かして見たかつたのだ。そしてそのためにはどうしてもかういふ本當の冬、淋しい山岳地方のそれでないけなかつたのだ……

——夜の明けかかる頃、彼はまだその少し病身な娘の眠つてゐる間にそつと起きて、山小屋から雪の中へ元気よく飛び出して行く。あたりの山々は、曙の光を浴びながら、薔薇色に赫いてゐる。彼は隣の農家からしぼり立ての山羊の乳を貰つて、すっかり凍えさうになりながら戻つてくる。それから自分で暖炉に焚木をくべる。やがてそれがばらばらと活潑な音を立てて燃え出し、その音で漸つとその娘が目覚ます時分には、もう彼は

かじかんだ手をして、しかし、さも愉しさに、いま自分達がさうやつて暮らしてゐる山の生活をそつくりそのまま書き取つてゐる……

ここで、(そのためにはどうしてもかういふ本當の冬、淋しい山岳地方のそれでないけなかつたのだ……)という記述に示されるように、現実の風景は、空想の物語のための道具だてにすぎず、必要ならば、物語の趣向に合うように修正されてもいたしかたないという転倒まで含意されているのである。それこそは、『花咲く乙女たちの蔭に』における牛乳売りの娘との出会いの場面と同様、近代的・ロマン派的な自然表象の極限、すなわち、自然の純粋内面化、心象風景化の極限に他ならない。

堀辰雄の自然表象については、ブルーストからの影響と平行して、リルケからの影響なども指摘されているが、いずれにせよ、上に述べたような近代的自然意識の極限・自然の徹底した主観化ということに変わりはない。昭和初年から十年代という、時代的にはすでに近代から(これから論じるような意味での)現代に転じていた時期にこうした営みをつづけていたことはいかにも反時代的、時代錯誤的にもみえるが、この孤立した営みによつて、日本文学における自然意識の近代化は最終的に完成され、明確な輪郭を与えられたといえる。そして堀は、ブルースト同様、そうした自分の営みの意味を十分に自覚、自負していただろう。

二、川端康成と現代的自然意識

いわゆるモダニズム文学を小説において代表するのが新感覚派であり、その中心的存在が横光利一であることはいうまでもなく、横光初期（大正末〜昭和初年）の諸作品にはモダニズム性―現代性が様々なレベルで顕著にみられるが、自然意識の面ではそれは自然の人間からの独立、自然と人間との等価性としてあらわれる。たとえば『ナポレオンと田虫』でいえば、田虫という小生物がナポレオンという偉大な人間を翻弄し、それを通じて人類史全体を動かすという主題、また、物語結末、ロシアにむかって盲目的に突き進むナポレオン軍団とナポレオンの腹部一面に広がっていく田虫の動きとを平行的、相似的に描く文体がその典型だが、それまでの人間が唯一の主体的存在であり、自然は人間に管理支配され、あるいは意識、行動の対象とされるのみの受身的な存在であるとする近代的な自然意識（ブルースト、堀の自然の主観化、心象風景化もその一典型に他ならない）を反転させたこうした自然意識は、西欧においては第一次世界大戦後、一九二〇年代、日本においては関東大震災後、大正末から昭和初期にかけて、ほぼ同時平行的に出現した現代的文明状況―従来の近代西欧型文明を支えてきた人間中心主義が崩壊して、世界が人間に対し異質化、他者化、非従属化し始める状況の自然面へのあらわれといえる。

こうした現代的自然意識は、同時期、プロレタリア文学やモダニズム詩などにも様々な形でみられるが、なかでも、堀辰雄の近代的

心象風景的自然意識からの発展、移行、転換の相を最もよく示すのは、昭和五年前後に始まる新心理主義文学であるだろう。同時代、すなわち、第一次世界大戦後、一九二〇年代の西欧思想、芸術の動向を反映してフロイト、ジョイス、ブルースト等の発想、技法を援用しながら新たな、現代的心理小説の展開をはかったこの運動の代表的な成果として、伊藤整『生物祭』（昭和七年）、川端康成『水晶幻想』（同六年）等をあげられるが、これらの小説には、心理のありかたと密接に連関して新たな、現代的自然表象がみられる。

『生物祭』は、父親の臨終をみとる青年の心理を克明に描いた私小説的な作品だが、題名に象徴されるように、若い衰えて死んでいく父、それとは対照的に激しい性欲にあふれる青年主人公、その性欲の対象として眺められる看護婦たち、さらに、さかんに繁茂する草木等を、一律徹底的に生物生命の活動としてとらえる点に特徴がある。それは、横光初期新感覚派作品、たとえば『ナポレオンと田虫』あるいは、素材的により近似したものとして、最初の妻キミの死の前後を描いた『春は馬車に乗って』、『花園の思想』等に共通する発想だが、横光の場合には抽象的、図式的な気味あいが強いのに対して、伊藤はより生々しい心理として、また、具体的な生理感覚として描き出す。

外へ出ると、病院の垣根には遅い八重桜が咲き乱れてゐた。

これらの花の息詰まる生殖の狼狽さを、人は怪んでゐないのだろうか。白い看護婦たちの忍び笑ふ声を内包した病院の建物の

外で、桜は咽せかえるやうに花粉を撒きながら無言のうちに生殖し生殖しそして生殖してゐる。そして看護婦等の肉体は粘液のやうなものを唇や腰部から分泌する、病院の光つた廊下をスカアトを曳いて走り、扉の握りを開くときに。洗面所のタイルの中で水が流れてゐる。彼女等は看護服の中に棲息している女性なのだ。処女であり、またない。処女である女と処女でない女とが白い看護服に身体を包んで笑つてゐる。その窓の外にある桜の花の生殖。それに彼女等は気づかないのだらうか。総ての花や女等はなにかを分泌し、分泌して春の重い空気を一層重苦しくしてゐる。だがその春は私のものではない。誰かのもの、誰か外の人のものだ。私は今死のうとしてゐる者の子だ。父は家にてあの力の無い、傍で見てゐるのも苦しい発作を繰返してゐる。父は、私の前に置かれる総てのものに激しい錯乱を与へるのだ。私の顔の筋肉も、私の腕の動きも、私の感情も、目の前にありながらどうしても掴むことのできない苦立たい正体の不確かな春の方に溺死者のやうに手を差伸べ、そして絶対にそれから拒まれてゐるのだ。春は私にとつて異邦人の祭典にすぎない。それは淫靡な、好色な、極彩色の、だらけた、動物や植物や人間共の歓楽だ。それは谷底にあるこの小さな町じゆうに群れて沸き立ちながらあふれ、腐れかかつたものには蛆を湧かせ、沈黙してゐるものには狂気の偏執を与へ、死にかけたものに今一度生の喜びを窺はせ、生物の粘膜の分泌を感して、至るところの土から樹皮から新しい芽を吹き出させて、私の肉

身のまはりに渦巻き、私の情緒の襲に浸透しながら洪水のやうに流れてゐる。

こうした表現に色濃く反映しているのは、いうまでもなく、ジョイスであり、フロイトである。ジョイスの影響は、心の中のとりにめない思念の動きをそのままたどるいわゆる「意識の流れ」文体の模倣が「彼女等は看護服の中に棲息してゐる女性なのだ。…それに彼女等は気づかないのだらうか」あたりに顕著にみられるが、ここで重要なのは、こうした「意識の流れ」文体によつて、これまで理性、意識の下に抑圧されてきた本能、感覚が表に浮かび上がつてくることであり、この点がフロイトとの接点ともなる。それによつて人間は、植物と同じように、生れ、成長し、生殖によつて次世代を生み出すと衰え、死んでいくサイクルをくりかえす生物的存在として眺められることになる。ブルーストや堀も、娘を花に同化し、特にブルーストは、しばしば人間と植物を機能面で平行的にとらえたが、結局、彼等の場合は、愛その他の人間固有の感情、理念を人間の最も本質的なものとして描いたのに対し、伊藤の場合はそれが逆転する。そして、こうした人間把握をより具体化するべく、「分泌」、「粘膜」等の生理的な表現が駆使されるのである。

一方、『水晶幻想』は、有閑夫人のとりとめない心のうつろいを描いた短編で、やはり『生物祭』同様、主として生殖をめぐる展開されるその物思ひの内容という面ではフロイトの性心理学の、とりとめない連想をそのまま記述していく文体という面ではジョイス

の（意識の流れ）技法の影響を色濃く示した作品であり、そこにあらわれる人間観に特徴的なのは、人間と他の生物一般を、生殖という生物的機能の面から全く同列、無差別に眺めることである。たとえば愛についても次のように扱われる。女性のオルガスムス、受胎には心理的喜びが必要だと説く夫人の夫である発生学者と夫人の会話。

「愛といふやつさ。」

「愛といふやつさ。」と、夫人は夫の声に木魂こたまを返した。

「あら、愛といふやつさだつて、受精にはオルガスムスが入用とは限らないつて、あなたが私に教へたのよ。」（ピペット、ピペット、ピペット。私の犬の訓練かほむちの革鞭かわむちまでが、振ればピペットと鳴る。ミュゾ氏かえし鉗子。）

「ドイツがどこかの国で、百二十七人の女が人工妊娠術を受けて、そのなかの五十二人もが母になれたつて、馬や牛よりずつと率が悪いけれど、それでも四十一パーセントだつて。それからまだこんなことも聞いたわよ。尼寺の奥で童貞尼が妊娠したつて。かたはだから尼になつて男の顔を見たこともないのにつて。」

そして、こうした愛の生物機能的、非精神的扱いに反比例するように、引用文でいえば「受精」という語に代表されるような生物的存在に人間は還元されていくのである。それは、基本的に「生物

祭」の人間観と共通するものだが、さらに徹底している。すなわち、『生物祭』では、生物的存在としての自我を、なおひとつの個性として追及しようとする強烈な自我意識が顕著であり、その点で近代的個性—自我意識の延長上にあるのに対し、『水晶幻想』では、そうした自我意識も解体、希薄化して、まさに生物—自然に同化した（脱我）あるいは（無我）的な存在に近づいているのである。具体的には、それは、同じ「意識の流れ」的独白、独想形式を用いながら、『生物祭』の場合には、鬱屈した生—性意識を基調に一貫して（私）の思いを吐露する主観的な文体となつているのに対し、『水晶幻想』では、しばしば、純粹に感覚的なイメージを羅列するだけで主観性の希薄な、没個性的文体となつている（たとえば、冒頭近く、鏡に映つた青空に触発された夫人の連想「青空を銀色のつぶてのやうに落ちる小鳥。海を失はれゆく銀色の矢のやうに走る帆船。湖水を銀針のやうに泳ぐ魚。」という対照によくあらわれている。求心的な意識と拡散的な意識の対照といつてもよい。そして、この点で、『生物祭』はより近代的な意識のありよう、たとえばブルースト的な意識のありよう近く、『水晶幻想』はさらに現代的な意識のありよう、たとえばジョイス的な意識のありように近いのである。『失われた時を求めて』と『ユリシイズ』にはそれぞれ（意識の流れ）文体が駆使されているが、その内容を比べると、前者では、主人公マルセルの主観性、個性が際立っているのに対し、後者では、主人公ブルームの平凡さを背景として没個性的、散漫、拡散的な性格が強い。『生物祭』と『水晶幻想』における（意識の

流れ」文体の差は、ほぼ、これに平行する。)。

だが、川端においてさらに特異なのは、こうした現代的発想がしばしば連想作用によって伝統的発想に転位していくことである。以下の引用文では、生殖による種の保存あるいは拡大というモチーフが、旧約聖書(「わが百体の……」、伝奇的戯作(「伏姫」)に交えて(輪廻転生」という仏教概念に転位されていく。

生殖によつてわが細胞の不死を信じていることが、十四五世紀の火箭。哺乳類の精子模型図。わが百体の一つだにあらざりし時に、汝の目は夙より胚なるわれを見、わが命の総ての日は汝の冊に録されたり。雑種形成で生物の分類をなくすることが、
 輪廻転生。ピペット。伏姫。顕微鏡のプレパラート。

周知のように川端は新感覚派のひとりとして作家活動を始めたが、その当時から、独自の新感覚派理論を展開していた。大正十四年に発表された「新進作家の新傾向解説」はその代表的なものだが、そこで特徴的なのは、横光の新感覚論などとほぼ軌を一にしながら、そうした新感覚―従来の人間主体が対象を論理的に意味づける近代発想を打破して、感覚を軸に人間と事物、主体と客体の境界を超越無化しようとする発想―を(「主客一如」というような伝統的概念に重ね合わせて説明していることである。『水晶幻想』における生殖と(輪廻転生)の重ね合いはそうした思考の延長上にあるものだが、それによって、『水晶幻想』の人間観は、『生物祭』などの場合

よりもさらに徹底して超(脱)近代的、いつてみればポストモダン的な性格を帯びるようになるのである。

人間を生物―自然に還元同化させていくこうした発想は、その後、犬、小鳥、などの愛玩動物と人間の女を全く同列視する中年男を描いた『禽獣』(昭和八年)、深く眠りこまされて純粹に肉体のみの存在と化した娘たちと老人の交渉を描いた『眠れる美女』(昭和三十六年)等により本格的に展開され、さらに『雪国』(昭和十―二十二年)、『山の音』(昭和二十四年―二十九年)等では、それぞれ、女主人公を豊富な自然形象で彩り、それに重ね合わせてあたかも自然の精であるかのように描きだす川端独自の物語世界にひきつがれていく。この後者の物語世界では、もはや、『水晶幻想』にあからさまにあらわれていたフロイト、ジョイス等の西欧現代思想、文学の影響は全く払拭され、逆に、ノーベル賞受賞講演「美しい日本の私」で(「雪月花のころ」として説かれる伝統日本の自然観の枠組みが前面にあらわれてくるというように表向き意匠はまるで懸け離れたが、根底にある人間―自然観は一貫持続しているのである。すなわち、堀辰雄に代表されるような近代的自然意識―自然を内面化、人間化しようとする意識とは逆に、人間を自然化しようとする意識であり、それが『水晶幻想』においては現代的、同時代西欧的な意匠として、『雪国』、『山の音』等では伝統日本的意匠としてあらわれるのである。

結び

はじめに述べたように、いわゆるモダニズムの問題は、都市性のレベルに焦点がかわされて、自然のレベルはその背後に隠れ、ほとんど没却されてくるが多かった。だが、以上に検討してきたように、その自然のレベルにおいても、近代性が極限化し、現代性に移行転換していく過程を見ることができるのである。一口にいえば、人間化、内面化された自然から、脱人間化し、さらには逆に、人間を解体、吸収するような自然への変貌である。こうした変貌は、現実の近代社会から現代社会への移行において機械化、工業化が進むにつれ急速に自然が失われ、あるいは管理加工されて人間社会のうちに組み込まれる状況とは相反するような逆説であるが、実は、それは、都市性のレベルにおいて同時進行していた状況を裏返しに反映するようなものだったといえる。すなわち、この時期、近代社会から現代社会に移行転換するにつれて、それまで村、町的な性格——人間が自己の延長として把握しうるような空間としての性格をもってきた都市が、人間を疎外、解体、呑み込むような巨大、抽象的な都市に変貌し始めるのであり、その変貌に自然の変貌は平行しているのである。そして、こうした都市、自然の変貌とは、つまるところ、世界そのものの変貌と要約できるかもしれない。モダニズムのモダン性—現代性とは、人間にとって、都市、自然等、人間をとりまく環境—世界が、それまでの人間との一体親和性を失って、異化され、人間を疎外する巨大な他者に変貌するということを意味

していたのである。堀から伊藤を経て川端に至る自然意識の変容過程はその一典型を示している。

(おおくぼたかき、東京女子大学教授)

モダニズムはざわめく

—モダニティと〈日本〉〈近代〉〈文学〉—

中 川 成 美

はじめに

日本におけるモダニズムを考えるためには、幾層にも振れて接合するその理論的意味内容の不確定性を認め、あらたな措定の水準を思考しなければならぬだろう。しかし、この作業に伴う「困難」について、私たちは既に多くを知っている。例えばモダニズムを語義規定する時には、必ず広義のモダニズム（歴史主義・伝統主義から脱却した合理主義的精神に支えられた近代主義、一七世紀以降の近代化の時代精神）と、狭義のモダニズム（一九二〇年代前後に展開した近代批判的視点を有する前衛芸術運動、未来派・表現主義・ダダイズム・シュールレアリスム、あるいは新感覺派・新興芸術派など）という二分法を用いる。しかし、前者にも制度としての近代への批判が込められている例は多くあるし、また後者に近代享受の快楽が描かれていないとは言いが切れない。この二分法による分断は不可能であるし、その原因を年代設定の幅や地域性、概念規定の次元的相違だけに帰する妥当性も

持たない。両者の相関は明らかでありながら、反発し合い曖昧な境界を提示して分節化を拒んでいる。

例えばマテイ・カリネスクが指摘するように西欧文化圏でモダンの観念は古代 Ancient / 近代 Modern の対立、例えばフランスで一六八七年以降に B・le・B・フォントネル、C・ペローらによって展開された「新旧論争」に代表される近代的合理主義と歴史的伝統主義の対立軸に見出すことが出来る。またマルコム・ブラッドベリと、ジェームズ・マックファーレンが言及する、

主観的な思考を客観化し、精神内部のきこえない会話をききとろうとしたり、感じとろうとし、流れを止め、合理的な存在を不合理化し、予想される存在を馴染みのない非人間的な存在にし、異常で常軌を逸した思考をありきたりな考えに変え、日常生活を精神病理学的に定義し、感情的な思いを知的な思惟に変え、精神的な思惟を俗化し、空間を時間的作用とみなし、質量をエネルギーの一形態とみなし、不確実性を唯一確実な存在と

みなすような対応がモダンの特質なのである。⁽²⁾

からは、一七世紀以降の近代合理主義・科学主義が二〇世紀思想のコンテクストの中で批判的に読み換えられたことを指摘して、モダンの概念実質の中心に据えている。

一九九四年に刊行された浜田明編「モダニズム研究」(思潮社)はこうしたモダン意味規定のアポリアを敢えて引き受け、欧米と日本における二〇世紀初頭の芸術運動を中心に考察しようとした最新のモダニズム研究アンソロジーである。ここで大石紀一郎はモダニズムの語源的母体、モダンModernの意味生成についてドイツを中心に丁寧な整理を為し、また明晰な考察を施しているが、⁽³⁾「過去を志向する文化意識との対決と社会的に実現された近代性に対する闘争」という二重の緊張関係のなかで(モダニズム)は発展し、またそれと連関して(modern)の意味論的変化が生じたことを指摘している。氏が挙げる「美的領域における伝統的な文化意識とモダンな文化意識との対立」と「社会的に実現されたモダニティに対する文化的なモダニティの緊張関係」という二つの対立軸は、確かに現在にあってはその双方が批判的に対象化され絡まりあっているがために、逆に伝統主義への回帰なのか、前衛的ラディカリズムの所産なのか、直ぐには判断できない現象や作品が多く私たちの前に堆積している。批判する対象が見えにくく、判別しにくい状況の中で、近代/モダン批判の準拠枠として浮上したポストモダンという用語について、柄谷行人は「ポスト・モダンは、モダン自体のパラドックスとしてしか存在しえない⁽⁴⁾」と述べ、「ポスト・モダンの思想家や文学者は、

実はありもしない標的を撃とうとしているのであり、彼らの脱構築は、その意図がどうであろうと、日本の反構築的な構築に吸収され奇妙に癒着してしまふほかない。」と厳しく排した。また今村仁司は近代を問う、彼の言葉に従えば「再記述」することは、近代システムの枠内で近代を「再記憶化」することだと述べ、それは結果として「近代システムの構造を強化し補強する」⁽⁵⁾「陥穽への危険性を指摘している。そこで今村はトランスモダンという概念を提出する。

再記憶化や反復でない近代の再記述はありうるのだろうか。再記憶化でない再記述のオートないしテクネーにトランスモダンの名前をあたえてみよう。それは、もはやポストモダンとは違う形になるはずである。ポストモダンがモダンの内在的要素であるのだとすれば、トランスモダンは、モダン/ポストモダンの地平の外にでていなくてはならない。勿論、それは、この土俵と無縁になるとか、それを全く投げ捨てるといっわけではない。transversalite(横断性)としてのトランスモダンは、この近代性の地平と構造の内部を横断するのだから、近代の構造の内部にとどまりつつ、外へと動くのである。⁽⁶⁾

しかしながら柄谷がポストモダン概念の虚妄性を言及すること、また今村がトランスモダンをポストモダンに代わる近代批判軸として設定しようとすること自体が、逆説的にはあるが実は近代/モダンという概念が既に一定の強度を持った意味内容を保持し得ないことを例証している。いや、この言葉はあまりに多くの記憶Reminiscenceを付与されて、飽和して、溶け出しているのではないのか。

アンソニー・ギデンズは「われわれは、ポストモダンニティの時代に突入しているのではなく、モダンニティのもたらした帰結がこれまでに以上に徹底化し、普遍化していく時代に移行しようとしているのである」と述べたが、近代／モダンの問い直しは、こうした徹底化によって遅延され、抑圧されてしまっている。ならば、モダニズムを語るといふことは、事象を二項対立的な枠組みに分別・整理することではなく、またポストモダン論の「虚妄」と「内包性」を攻撃することでもなく、それらによって表徴される近代／モダンの基層の構造への注視を、またその構造の網目に浮遊するざわめきへの接近を如何に試みるかという「態度」の表出にしか意味はないだろう。それはこの現代にあつて曖昧に存立する「主体」と名付けられた自己存在のトポスを確認する作業でもある。

ここで確認すべきなのは二つのモダン、あるいはモダニズムが歴史的近代／文学的近代、前近代／近代、西欧モダニズム／日本モダニズム、近代性の称揚／近代性の批判などといった二項に「非連続」に分断して抽出されてきたこと、またその二つを影響・受容・相関・交通という指標で安易に「連続」されてきたことを根本的に疑つて、これらに代わつてモダニズムを語り得る「他の選択」は有り得るのかという思考的立場の可能性である。モダニズムを自明の芸術的ジャンルとしたり、単純な近代批判の用語に定着させたりするのは、知的誠実を欠いている。少なくともこの行為を回避することによって生じる地平を共有することにしか、モダニズムを分析する根拠はないだろう。つまり、モダン、あるいはモダニズムを指標

タムとして浮かび上がらせるものは、モダンニティそのものの内実であり、それを問う自己／主体が依拠すると仮想する時空間の所与性への懐疑的分析である。⁽⁹⁾

1

三好行雄は「日本文学の近代と反近代」（一九七二年、東京大学出版会）を出版するにあつて、一九五八年に発表した「芥川龍之介の死とその時代」（初出「近代文学鑑賞講座第二巻 芥川龍之介」所収）を採録した。決して標題の意図に即しているともいえないこの講座ものの解説論文を取上げて収録したのは、後に展開する日本近代文学における「反近代」の系譜の萌芽を三好がそこに意識していたことだろうか⁽¹⁰⁾。三好は日本近代文学の「近代」とは何かということ、概念的レベルで問題化した殆ど初めての近代文学研究者であるが、「漱石の反近代」（初出一九六五・八、『国文学』）で日本の「反近代」について次のように述べている。

日本における反近代は、反（近代）と反（近代主義）との二義性を宿命的に内包するとともに、両者を統一する別な視点からの反近代、いわば反（近代的西欧）を他の軸としてもつ可能性を否定できないのである。（中略）日本の近代が西欧的近代と同義語であった歴史的事実のままで、近代における反（西欧的近代）はあきらかに自家撞着にすぎぬ。反（西欧的近代）の志向から日本的近代への展開は夢想でしかない。にもかかわらず、日本と西欧の落差が時間と同時に空間の差でもあつた以上、そ

これは思想や認識の成型としてではなく、いわば原液質として、日本の近代と反近代とを連ねる座標系の原点の位置を占めたかもしれないのである。

この指摘は日本近代の特殊性（後発的近代性）と普遍性（世界同時代性）という二分法を回避して、「反近代」を「近代」に内包させ、「反（西欧的近代）」に日本近代の原点（「原液質」）を求めようとする思考であった。日本近代を「西欧的近代と同義語」というような未熟な括りが唐突におかれたり、「西欧的近代」の概念規定が示されていない不備はあるものの、二義的に分かれたる力学を排して、「反（西欧的近代）」の系譜を抽出することによって、「日本の近代」を生成した日本人の下部意識を考察しようとするのは、いわば現在のポストコロニアリズム論にも通底する試みであったと思う。

しかし三好が折角そうやって問題化して浮上させたテクストとしての最晩年の芥川に対する評価は、例えば次の言及からもわかるようにネガティブなベクトルへと向かっていた。

晩年の芥川龍之介が自己の文学観の否定をあえてして、志賀直哉の詩的な「話」らしい話のない小説」に、その具現した東洋的詩精神に脱帽した事実にも、大正期の一つの反近代の相が見出される。

（『文学史の前提』一九七八年、『日本文学全史5（近代）』所収、学燈社）

ここで三好は芥川の懐疑を「反近代の相」と感取し、「自己の文学観の否定」と捉えた。しかし、ことはそれほど単純であろうか。

これは勿論「私小説」、「純文学」、そして最終的には「近代の超克」へと連鎖していくべき重要な文学的問題であるのだが、芥川のこの地点での「懐疑」こそが、日本近代のモダニティの深層を構成していたのではあるまいか。そこには三好が「近代」を一枚岩のように確固たる構造として考え、「西欧の自己仮装から出発した」とする近代認識が響いていたのであり、それは日本のモダニティ研究にとって大きな損失であった。彼が「近代」を考える上に拘った「芥川龍之介の死とその時代」で扱った芥川と谷崎潤一郎の間に交わされた「小説の筋」論争は、決して三好が結論とする芥川の「いたましい矛盾」¹²を導き出したのではない。むしろモダニティそのものを谷崎とともに明確に問題化した論争と位置づけることによって、初めてその意味は開示されるのである。

2

先ず発端を探ろう。一九二七年（昭和2）二月の『新潮』での「創作合評」で芥川は「谷崎氏のは往々にして面白いと云ふ小説と云ふものに、其筋の面白さで作者自身も惑わされることがありやしないか。」と「話の筋」が「純芸術的なものかどうか」という疑問を基底に据えて発言した。一般にこれは同年の一月『文芸春秋』に発表した「日本に於けるクリツプン事件」へ向けられた評言と解釈されている。しかし、この合評会ではもう一つ「九月一日」前後のこと（同年一月『改造』が対象とされている。勿論、谷崎は「痴人の愛」以降、「友田と松永の話」（一九二六年一月・五月、『主婦の

友』、「青塚氏の話」（同年八・九・一・二月、『改造』）を書いており、それらを念頭に芥川の発言の主旨があつたとも解されるが、「九月一日」前後のこと」という作品の構造にはこの論争の基層的問題に互る幾つかの点が内包されている。

この作品をジャンル分類すれば随筆、あるいは身辺雑記ということになるだろうが、谷崎自身には小説の認識があつたようだ。関東大震災時の体験を記したのだが、実は不思議な構成を持った文章である。冒頭に一九一六年一月に『中央公論』に発表した「病癖の幻想」という自作短編の一部が挿入されているが、その小説は九才時に遭つた地震の経験とその後の不思議な幻視のような街の様子を描いたものである。この一節を読み返した「私」は地震嫌いの原因を探り、そのために家捜しや外出、外泊のたびに地震の備えをする性癖を持ったのだろうと語る。最後にいよいよ九月一日のことが語られるのだが、ここではあゆ子、せい子などの実名も登場して、日記風に八月二十七日からの日録が記されている。この文章には筋（プロット）らしい筋はなく、先ず異種テクストとして過去の小説の一部が切り取られて引用・コラージュ（自作の再帰的なインターテクスチャリティー）が施され、話者「私」によって再記述される。そこを起点に「私」は地震嫌いの因縁を語り出し「話」は動き始める。が、「病癖の幻想」が小説である以上、「私」と作中の「彼」を同一に語る行為は本来禁止されているだろうという読者の思い込みはあつけないほど簡単に覆され、谷崎自身に近似した「私」の語りは九才時からクロニクルに延々と一九二四年九月一日に向かつて出発

する。体験した地震、地震にまつわる登場人物の言葉の引用、あるいは再帰、「私」の地震への恐怖心などで構成されるこの語りの中心的な意味内容は「地震」でしかない。しかし、この「私」に付帯する地震をめぐる「話」の重なりは、「病癖の幻想」で提出された地震に遭遇した少年の非日常的な空間的感覚に統御されて、言表の主体である「私」のフィクショナルな生成を補強し、語りの延差を理由づけていくのである。こうした言表行為の在り方は、後に「潤一郎犯罪小説集」（一九二九年、新潮文庫）にも収録されてそのプロット構成の精緻さが主眼的な要件となつている「日本に於けるクリツプン事件」とは全く違つてゐる。芥川は少なくともこの二つの相反した谷崎の文章を前に置いて先の発言をしたのである。

谷崎は『改造』に二月から連載を始めた「饒舌録」でこれに反応、「筋の面白さは、云ひ換へれば物の組み立て方、構造の面白さ、建築的の美しさである。」として「凡そ文学に於て構造的美観を最も多量に持ち得るものは小説であると私は信じる。」（一九二七年三月）と芥川に抗した。著名な言い回し、「構造的美観」で表象されるプロットの巧緻に小説の要諦を置く谷崎が、実のところ、「九月一日」前後のこと」のように言表主体と言表行為の主体が絡まりあつて異種テクストの言表主体へも同化を果たすテクストを生産していったことに、より深い注意を向けなければならない。これは「主体」が転位を繰り返しながら「地震」という現象を記述する行為であり、また言表内にコラージュされた他の言表がそのテクストを領略して奪還をはかる叙述の実験ともなつてゐる。こうした言表行為を自身

から「古い」と斥けた谷崎であったが、ここにモダニティの可能性を見出すことも出来た筈である。

谷崎は翌四月号の「饒舌録」で「東洋主義」ということを言い始めている。関西移住後の谷崎を「日本回帰」とする論点があるが、彼が拠ろうとするのは三好のいう「(反)西欧的近代」に最も近い。彼の言う「東洋主義」とは西欧主義、即ち「西欧近代」に拮抗するものとして措定されている。しかし、そこを「日本主義」と命名させない何かが谷崎にはあったのであり、これは芥川の小説の方法をめぐる懷疑と同様にすつきりと語り得ないものであった。理論的な整合を放棄して、むしろ「饒舌録」という言説の生産を通じて、ということとは「九月一日」前後のこと」に最も近似的などこまでもきりなく延差される「語り」を戦略として日本近代の抑圧的な息苦しさを吐露するしか方法はなかった。この「語り」の方法を芥川もまた「文芸的な、あまりに文芸的な」で試行している。モダニティへの批判的視点は、モダニティの新たな看取、模索にすぐに連絡してしまふ。モダニティの両義性は対立項を生成しながらも、すぐに絡まりあつて対立の要因をわかりにくくしてしまふ。生活世界・生活意識の隅々にまで浸透したモダニティ概念は、主体としての「私」にいつも自己決定を迫ってしまう。が、その主体とは同定する主たる根拠を既に失つて、状況や事象の反映として存在しているのだ。モダニティの再記憶化によつて生じるそれへの擁護を回避するのは、そうした再帰性への不断の監視を意志的に遂行するしかない。芥川と谷崎が交差する(場)はモダニティの強度(近代の所与

性)が失われながらも、その再帰的な性質を用いて延命をはからうとする時空間に築かれたのである。

だから谷崎の言う、

仮りにわれ／＼は科学の恩恵を蒙らず、物質文明の有難さも知らなかつたとする。さう云ふ世の中を考へて見るのに、必ずしもそれほど不幸ではない。汽車も電車もない代りには地球上の距離は今ほど短縮されてゐなかつた。衛生設備や医術が幼稚であつた代りには人口過剰に苦しみもしなかつた。大量生産の経済組織や機械工業がなかつたお蔭にはわれ／＼の衣服調度は皆丹精を籠められたる手芸品であつた。かう云ふ世界も亦一個の樂園ではないか。人類の幸福に變りがない以上、それは必ずしも文明の退歩だとも云はれまい。われ／＼は西洋に侵略され、国が滅ぼされる恐れさへなければ、實際それでも差支へないのだ。思へば西洋人は余計なおせつかひをしてくれたものだ。畢竟われ／＼は滅ぼされても構はない氣で東洋主義に執着するか、でなければ全く西洋主義に同化するか、二つの岐路に立たされてゐるのだ。此の意味に於いて東洋人は呪はれたる運命を荷つてゐると云はなければならぬ。(「饒舌録」、一九二七年四月)

という立場は、「反西欧近代」によつて現出する「西欧近代」を超える準拠枠としての「東洋主義」に自らの主体を添わせようとする決意を語つたものである。しかし、この「東洋主義」は「西欧近代」によつて発見された「どこにもない場所」の別称ともなつてゐる。この言辭がプリミティヴにしろオリエンタリズム批判やポスト

コロニアニズム論、近代世界システムの発想に親和的な位相を獲得しているのは言うまでもあるまい。

芥川もまた文学ジャンルの組み替えのなかに、モダニティに「生きさせられる」主体の同定・定置を試みた。

「話」らしい話のない小説は勿論唯身边雑事を描いただけの小説ではない。それはあらゆる小説中、最も時に近い小説である。しかも散文詩などと呼ばれるものよりも遙かに小説に近いものである。僕は三度繰り返し返せば、この「話」のない小説を最上のものとは思つてゐない。が、若し「純粹な」と云ふ点から見れば、——通俗的興味のないと云ふ点から見れば最も純粹な小説である。もう一度画を例に引けば、デッサンのない画は成り立たない。(カンディンスキイの「即興」などと題する数枚の画は例外である。)しかしデッサンよりも色彩に生命を託した画は成り立つてゐる。幸ひにも日本へ渡つて来た何枚かのセザンヌの画は明らかにこの事実を証明するのであらう。僕はかう云ふ画に近い小説に興味を持つてゐるのである。(「文芸的な、余りに文芸的な」、以下「文芸的な」と略、一九二七年四月、『改造』)

「話」らしい話のない小説」は、「西欧近代」が達成したリアリズムからの脱却を図つて成立した後期印象派の絵画と横断させることによって明晰な輪郭を結ぶ。パースペクティヴを消失し始めたその絵画群が、描く主体 Subject (画家) と外光の反射をたたえる対象 Object (風景・人物・静物) の交差によって成立したことを考える時、表現主体と表現対象の関係性は行為 Action のさなかに生成するの

であつて、構成能力や技術というそれまでの前提的条件は行為遂行性に回収される。芥川の考えようとしたのは、まさしく言表遂行行為(書くこと)と言表(作品)の関係についてであり、それは主体の対象への認識や意識が不変の規則性によって行使されてはいないことを知つたための疑問であつた。しかもここでもうカンディンスキーまでが登場しているではないか。対象物の形態の輪郭は溶け、色彩(それすらないときもあるが)が多様な主張をする「知覚空間」⁽¹⁴⁾によって構成された絵画の出現は、より芥川を疑惑に誘ひ込んだであらう。

林淑美はカンディンスキーの芸術的主張を次のように解説する。見慣れたものの形や色からそこに隠されている事物の本質や意味に触れるのは、事物に対する自然的態度によつてなすことはできない。それはただ経験を生きているだけで、経験の意味を取り出してはいない、事物に向かわせた志向的な意識を含む経験からそこに含まれているすべてを引き出し、主題化することによつてその事物に再び出会うこと、そのようにして事物の本質に触れる芸術をカンディンスキーは求め、またそのように芸術に触れることを享受者に求めたのである。

(「村山知義の「マヴォ」前夜、一九二二—一九二三」、栗原幸夫編「魔壺の可能性」所収、一九九七年、インパクト出版会)

村山知義によつて代表されるジャンル横断的な一群の若き芸術家たちは既に「知覚空間」の変容を認識していた。彼らのモダニティの表出はラディカルな前衛精神の具現に集中した。破壊、行動、棄却、

奪還を繰り返しながら、新たな構築を目指した彼らと、芥川、谷崎の差を愚かな「新旧論争」に帰結させてはならない。林淑美が正しく指摘したようにこの一九二〇年代は明らかに「私」をめぐる現象学的認識への転回が各自の身体に及んでいたものであり、各個のテクストの違いは形態の現れの差に過ぎない。だとすれば芥川が谷崎に要求した「詩的精神の深淺」（「文芸的な」、一九二七年四月）は、そうした「志向的な意識」の要求であらう。谷崎はそれに

ぜんたい小説に限らずあらゆる芸術に「何でなければならぬ」と云ふ規則を設けるのは一番悪いことである。芸術は一個の生きものである。人間が進歩発達すると同時に芸術も進歩発達する。予め「どうでなければならぬ」と云ふ規矩準繩を作つたところで、なかなかそれに当て嵌まるやうに行くものではない。

（饒舌録、一九二七年五月、『改造』）

と駁して提言を斥けたが、「発展・進歩」という指標によって進行する近代の「大きな物語」への期待を繋ぐ彼もまた、「志向的な意識」を対象に注ごうとしていたのである。

この論争の中心は構造的な骨格を持った小説（話のある小説）か、私小説（話のない小説）かという対立にはない。それはきつかけにすぎない。ここで二人が提出した問題は、モダニティの帰結点としての「現代」を生きる（それは彼らにとって「書く」行為のだが）「主体」がモダニティの表白を目指しながら、同時にモダニティの同定をはかるといふ難問であった。谷崎は前者を「西欧近代」、後者を「日本近代」として分別し、新たな「日本近代」の方向として「東

洋主義」を提出したが、その彼自身はやはり「進歩・発展・進歩」という近代ダーウィニズムの罟から逃れることは出来なかつた。谷崎からは「左顧右眈」（饒舌録、一九二七年五月）としか見えないう芥川の逡巡は、「近代」の二つの軸を往還する彼の「主体」認識をめぐる試行であった。それは可変的に生成を遂行する「主体」を発見する。芥川は最後の谷崎との応酬でこう述べる。「僕は小説や戯曲の中にどの位純粋な芸術家の面目のあるかを見ようとするのである。」（「文芸的な」、一九二七年六月）。「芸術家の面目」とは「主体」の同定であり、認識論的な確認への行為を促す言葉である。そしてこの文章の最後には「新感覚派」という節が置かれ、「若し真に文芸的に「新しいもの」を求めるとすれば、それは或いはこの所謂「新感覚」の外にないかも知れない。」（同前）と、新感覚派の作家たちが「文体」という戦略で時空間の変容と主体の不確定性を剥出したことを評価した。それは同時代的な問題意識の共有を彼らの上に芥川が確認した瞬間でもあった。違うのは新感覚派が「日本近代」が体系化した「文学的伝統」との「切断」によって出発するこゝろができたのに反し、芥川も谷崎もその「文学的伝統」の加担者としてその決済を義務づけられていたところだ。ここでモダニティの「連続」と「非連続」は交差し、振れ、重層的な非決定へと変化を迫られる。その間隙に芥川は文字通り自らを消し去った。「自殺」という名の完璧な「主体」の抹消によって、日本（近代）文学におけるモダニティの可能性は減じられてしまったのである。

「小説の筋」論争が提示した多様な論点を整理してみよう。

(1) 筋と構成——話の統御と開放——、(2) オリジナルと模倣——文体とテクスト——、(3) 形式と内容——ジャンル規範と語りの準拠——、(4) 芸術的価値——文学的ジャンルのヒエラルキーと表現主体の変容——、という四つを取り敢えず抽出する。

(1) はこの論争の発端を告げるものである。一般に「詩的精神」と「構造的美観」の対立にその論点は収斂しがちであるが、谷崎の「日本の小説に最も欠けてゐるところは、此の構成する力、いろいろ入り組んだ話の筋を幾何学的に組み立てる才能、に在る」(「饒舌録」三月)と、芥川の「僕の小説を作るのは小説は文芸の形式中、最も包容力に富んでゐる為にも何でもぶちこんでしまはれるからである。若し長詩形の完成した紅毛人の国に生れてゐたとすれば、僕は或は小説家よりも詩人になつてゐたかも知れない。」(「文芸的な」四月)という箇所の特立として読み替へてみたい。ここに両者が期せずして浮上させた文学的「規範」Canon 軸は西欧近代の文学ジャンル設定に拠っているが、谷崎が取ろうとする「話の筋を幾何学的に組み立てる」方法は「話」の統御、制御の模索である。「九月一日」前後のこと」で示した制御されずとも遅延される「語り」を谷崎はここで棄却する。一方芥川は小説の許容量に注目し、「語り」を制御せずに延差を続けていった時の、言説行為の「主体」を問題とする。西欧の「長詩形」で表象されるのはそうし

た延差の水準を意識しないままに統御するジャンル内の規範のことであり、その規範を構築する「主体」が言説行為のさなかでどれだけ自律的に、また自由に行為を遂行出来るかという模索への関心が「詩的精神」という語の内実であろう。

(2) はこうした西欧のジャンル規範からの脱却が考えられている。谷崎は「西洋の文脈が這入つて来ると、日本固有の含蓄のある文章の味は、だんだん廃れて行く」(「饒舌録」四月)と述べ、文体が翻訳などの影響で「非常に煩はしい醜いものになつた」(同前)と嘆じている。が、芥川は「日本人は模倣に長じてゐる。僕等の作品も紅毛人の作品の模倣であることは争はれない。」(「文芸的な」五月)として、「模倣を便宜とすれば、模倣するのに勝ることはない。(中略)しかも物質文明はたとひ必要のない時でさへ、おのづから模倣を強ひずに措かない。」(同前)と言っている。この模倣をめぐる両者の対立は、結果的に叙述のレベルでの文体、特に日本的文体への考察が含有されているが、谷崎がオリジナルへの回帰(実質はオリジナルの創出)を主張するのに対し、芥川は文体の準拠枠が西欧近代によって制限される以上、テクスト内の視覚的な効果までを含んだ文体の進化を提唱する。

(3) はこの(2)の問題意識を具体化したもので、芥川の「近代の散文は恐らくは『しゃべるやうに』の道を踏んで来たのであらう。」が、同時に又一面には『書くやうにしゃべりたい』とも思ふものである。「(文芸的な」四月)という箇所からは、文体の規範という形式と、言説の意味内容の齟齬への解決が考えられている。

これは書記行為の主体が、「語り」のレベル設定に如何なる決定権を行使すべきかという問題であり、また話し言葉・パロールにたいする文字言語・エクリチュールの優位的な価値への注目であった。そこには恐らく漢字という表意文字の運用への模索も含まれていたであろう。⁽¹⁶⁾ 他方、谷崎は「小説と云ふものはもともと民衆に面白い話を聞かせるのである。」(『饒舌録』五月)、「話」と「語り」の不可分な關係に注目している。谷崎はこの「語り」を統御して構成する規範の任意性について語り、言表主体の「芸術的価値」意識の問題を召喚している。

(4) は芥川の理論化されないまま放置された「純粋な芸術家の面目」に関わっている。芥川は勿論そこに文学ジャンルのヒエラルキーを無批判に持ち込むことはないのだが、「所謂通俗小説とは詩的性質を持つた人々の生活を比較的に通俗に書いたものであり、所謂芸術小説とは必しも詩的性質を持つてゐない人々の生活を比較的詩的に書いたものである。」(『文芸的な』八月)というアフォリズムを残している。谷崎が「安価なる告白体小説体ものを高級だとか深刻だとか考へる癖が作者の側にも読者の側にもあるやうに思ふ。」(『饒舌録』五月)とジャンルのヒエラルキーを批判して、「話」のある小説ない小説もつまりはそれで、實際人を動かすやうな立派なものが出て来ればいいも悪いもあつたものでない。(同前)と簡明に言い切っているのに対して、芥川は一種慎重にこの問題に対峙する。その解答のヒントを与えるのは次の文章であろう。

文芸上の極北は——或は最も文芸的な文芸は僕等を静かにする

だけだ。僕等はそれ等の作品に接した時に恍惚となるより外に仕かたはない。文芸は——或は芸術はそこに恐しい魅力を持つてゐる。若しあらゆる人生の実行的側面を主とするとするれば、どう云ふ芸術も根柢には多少僕等を去勢する力を持つてゐるとも言はれるであらう。

(『文芸的な』八月)

「去勢」された身体を抱え込むことによつて、芥川は自らの芸術と実人生の相関を考えた。彼の理想とする芸術的な境地は、もともとはテクストの中にしか存在しなかつたが、この論争の経緯で知覚した(身体)と交通しあう空間認識は、自ずと彼の「主体」を変容へと導いたのである。芥川はこうも語っている。「僕は時々かう考へてゐる。——僕の書いた文章はたとひ僕が生まれなかつたにしても、誰かがきつと書いたに違ひない。」(『純文芸的な、余りに文芸的な』、一九二七年四月、『文芸春秋』) 他我の峻別が判然としなくなること、そして自己を消去してしまうこと、この不確定に揺れる存在への深い疑惑は、一方にテクストへと同化して生き続ける宣言ともなっている。彼がいう「純粋な芸術家の面目」はここに達成されるしか別の選択はなかつた。

モダニティの光と影は、モダニストと呼ばれた前衛芸術家の上のみに兆したのではない。むしろこうした転換期の狭間に「主体」という不可解な存在を「生きた」人々の上に、より強く注がれた。つまり、彼らはこの時、所与の概念としての(日本)を、(近代)を、そして(文学)にも強い疑義のまなざしを向け、自らの「主体」の

存立を厳しく(問題化)したのである。

おわりに

歴史家でジャーナリストであるポール・ジョンソンは名著「近代の誕生」I・II(別宮貞徳訳、共同通信社、一九九五、原著は一九九一)の中で、一八一五年から三〇年までを「近代世界の基盤がほぼ形成された時期」と規定したが、ウィーン会議・ワテルローの戦い(二八一四―一五)からバリ七月革命(二八三〇)への経路を彼は近代国際秩序の建設という枠組みで鳥瞰している。このさしたる根拠を持たない見取り図は、一方にJ・ステイーヴンソンの炭鉱などの坑内安全灯の開発(二八一五)からステイーヴンソン社のマンチエスタ―リヴァプール間の蒸気機関車の実用的運行(二八三〇)という近代産業革命の急進的な進歩・発展の「物語」に重ねられることによって、その論拠を補強している。近代世界がその前の時代の分節化された世界観を乗り越え、世界構造を通過する近代理念(進歩・発展という物語・神話)を創出していった瞬間を、通時的な歴史軸にまとわる歴大な書記された「事実」の堆積からジョンソンは描写しようとした。そこには一切の批判的な視点は排除され、私たちが認知するモダニティの豊富な用例が雑多に羅列されている。

しかし、私たちは同時にそのモダニティがもたらした結果についても既に多くのことを知っている。I・ウォーラースタインが一九七九年に提唱した近代世界システム Modern World System の概念は、いわゆる従属理論 Teoria Dependuntista を基に展開された近代

世界解釈への試みだが、ここでウォーラースタインは世界が経済的大規模分業体制に覆われることによって生じた世界の不均衡な歪みこそが近代世界の構造を構築していることに言及している。つまり「進歩・発展」はヨーロッパ世界・西欧世界を中心とする理念的体系であり、周縁化される地域、あるいは半周縁化される地域との「距離・格差」によって現出するそれへの疑義を表明した。こうした動向は例えばE・W・サイードの「オリエンタリズム」(原著一九七八年)⁽¹⁷⁾における西欧近代によって分割される非西欧社会への植民地主義的視線への批判や、ベネディクト・アンダーソンの「想像の共同体」(原著は一九八三年)⁽¹⁸⁾で言及される近代国民国家 Nation State 批判、あるいはジャン・フランソワ・リオタールの「ポストモダンの条件」(原著は一九七九年)⁽¹⁹⁾、ジャン・ボードリヤールの「シミュラクルとシミュレーション」(原著は一九八一年)⁽²⁰⁾などから理論化されていったモダニティへの訣別を告知するポストモダン概念の提出などの一連の近代批判に連絡し合って、現代(たったいま)の思想・芸術・学問、そして勿論文学および文学批評を形成している。

これらの理論構築に基層的な影響を与えた構造主義、ポスト構造主義、エスノメソドロジイ、フェミニズム、ジェンダー論などの一九六〇年代以降の思想展開は、受容するにしろ批判するにしろ、その内側に立たされてしまうモダニティ的世界観(モダニティによって構築された世界構造)の一元的理解の破綻を例証し、もはや単一な視角から近代世界を語ることの不可能性についての留意を促すものであった。国家・国民・民族・女性・言語・文化、そして文学はこゝ

で問い直され、それは結果として近代／近代性を問題化 *Problematique* せざるを得なかった。フレデリック・ジェイムソンは「テクストのイデオロギー」（原著は一九七五年—六年⁽²¹⁾）でロラン・バルトの記念碑的評論「S/Z」（原著は一九七〇年⁽²²⁾）を採り上げ、そこに徹底的なメタ注釈 *Meta-Commentary* を加えることによって、対象とされたバルザックの「サラジューヌ」におけるモダニズムとリアリズムの対立を剥出し、その対立の要因である「テクスト性」（われわれが解説し解釈するテクストと見なす方法的仮説）の問題を浮上させる。ここでジェイムソンはバルト自身のテクスト「S/Z」を「ポストモダンの宣言として位置づけることが可能となる」として、バルザックの「サラジューヌ」が持つモダニティ、すなわち「テクスト性」*Textuality* の可能性を意識化したバルト的「テクストについて語る行為」をポストモダニティと見なしている。

ここで私は一つの偶然に気づく。「サラジューヌ」は前記のP・ジョンソンが近代の出發として措定する一八三〇年の作品なのだ。この奇妙な一致、恐らくジョンソンの視程にバルトは入っていないかたにかかわらず、一八三〇年という「テクスト」がここに現れるのかについてを、私たちは考えこまなければならぬだろう。私は一八三〇年という年を近代の始まりと措定しようと提案しているのではない。ジョンソンがヨーロッパ、アメリカの「歴史的事実」を中心に編んだその相互の関係性の照応 *Correspondence* によって見ようとしたことと、ロラン・バルトが「サラジューヌ」を近代テクストとして通時的な脈絡を捨象して抽出したことが、期せず

して一八三〇年を照らし出し、それをジェイムソンが言う「テクスト性」へと導いた。つまりここで起きたことは歴史／文学、前近代／近代、近代／ポストモダン、近代性の肯定／否定、事実／虚構などどのように二項対立的に抽出される（対象）が決して明確に分離していないことを教え、また通時的な連続として構造化されていないことに気づかせる。本来、歴史軸の通時的な「連続」と空間軸の共時的な「非連続」は對抗するのではなく、「テクスト性」を持ったときに分節化されて、その「連続」と「非連続」の意味が問われる。「テクスト性」を浮上させる批評する（主体）の行為遂行性こそが「生きさせられてしまっている近代」の分析を可能とするのであり、モダニティの外郭はこうした分析の区点を横断的に見渡す共同性（複数の解釈者）によって見出されていくのである。とするならばモダニティを語ることは、こうした「連続」と「非連続」の双方にわたる局面を注意深く「問題化」する複数の視線の上にあるだろう。

日本におけるモダニティを語る上で殊更に困難なのは、こうした指標の提出が文学史的な力学に収納されがちな点にある。例えばモダニティの「連続」と「非連続」が明確な標章——一八六八年、明治一年をもって、所与の時空間に措定されていると信じられていることにある。近代受容とそれへの批判は、常に一八六八年によって分断された地点から語られ、一八六八年が常に事前に「問題化」されてしまっている。また、モダニティの「連続」と「非連続」は、また西欧近代（西欧世界を中心化するシステムとしての「近代」との関

係を所与のものとしてしまっている。すなわちその関係性は影響／受容、独自性／共通性の視点から語られがちであった。しかし、これまで述べたとおり、こうした言説を新たに「テキスト化」する行為によってしか「事象」は語れないのであり、モダニズムとはまさにそのモダニティに「テキスト性」という条件を付与することであつたのだ。この実験の場として、「事象」の「連続」と「非連続」はその動態を観察されることになるだろう。言説のコンテキストは多声的で価値不決定的な装置と見なければならず、そこに「テキスト性」は胚胎する。この「テキスト性」の相互互換的な横断・交通によって見えてくる情景（テキスト／コンテキスト）が、モダニティの再現＝現前 Representation を可能とするだろう。

本稿はそうした意図から一九二七年を「テキスト化」する試みの一つである。勿論、この年は目的意識論争、形式主義文学論争、芸術大衆化論争などが本論で中心化した「小説の筋」論争に併行して取り交わされていた。また大衆文化と呼ばれるマス・カルチャー、サブ・カルチャーは社会・風俗・映像・スポーツ・都市などの多様な領域で構造化・組織化されていたのであり、「小説の筋」論争はそこにもまた連絡するであろう。これらを分断しないで、また客体（解釈しようとするテキスト・批評しようとするコンテキスト）を他者化しよう（所与の概念によりかかろうとすること）とする力に抗して、モダニティのざわめきに打ちふるえる一九二七年という（テキスト）を通時的・共時的コンテキストを捨象せずに編み上げることが可能なのだろうか。可能であると信じたい。なぜならモダニティの二律背

反した意味規範 (Paradoxical Canon) の検討をはかるのは、そこでしか為しえないし、その多層的な共同性のなかでしか為してはならないと思うからである。

註(1) マテイ・カリネスク、富山英俊・梅正行訳「モダンの五つの顔」

(一九八九年、せりか書房、原著は一九七七年インディアナ大学出版局から「Faces of Modernity」として出版され、一九八七年ポストモダニズムに関する最終章が加えられて、デューク大学出版局から第二版として出版された。

(2) M・ブラッドベリ、J・マックファーレン「モダニズムの名称と本質」、M・ブラッドベリ、J・マックファーレン編、橋本雄一訳「モダニズムI」(一九九〇年、鳳書房)に所収、なお原著は一九八六年ペンギン・ブックスから出版された。

(3) 「モデルネ」の両義性と非同時性——ドイツにおける(モダン)の概念をめぐって——

(4) 「批評とポスト・モダン」(一九八五年、福武書店)、なお初出は『海燕』一九八四年一一—二月

(5) 4に同じ

(6) 今村仁司編「トランスモダンの作法」(一九九二年、リプロボート) 6に同じ

(8) 松尾精文・小幡正敏訳「近代とはいかなる時代か? ——モダニティの帰結——」(一九九三年、而立書房)、原著は一九九〇年ポリテイ・プレスから出版。

(9) この試みを遂行していくための手続きとして、モダン、あるいはモダニズムという用語使用に関しての考えを記したい。モダニズム(近代主義)を語ろうとすることはモダン(近代/現代)を対象化する行為であることは、特に最近のポストモダン概念の流通とともに顯示さ

- れてきた。当然日本にあつては訳語の問題が介入するが、用語運用の面については明らかな指標は殆ど示されてはいない。モダンの語源であるラテン語の <MODUS> には「たつたいま」という意が含まれているが、現在問題化されるモダン、モダニズムには、そうした同時代性への意識は希薄で、言語母体にその意は搭載されていないと見るのが妥当であろう。また日本における用語としてのモダンには「現代的であること。現代風であること。」(『日本国語大辞典』小学館) という意味に大きく傾いた運用の経緯があり、モダニズムについても本論冒頭にも示した通りの錯綜がある以上、そうして付加された意味の歴史性推積を払拭する思考的操作の必要が感じられる。そこで本稿ではそれらに替わる用語としてモダニティ Modernity という概念語を使用したい。因にこの語義は「近代的であろうとすることから結果的に出現する条件・状態」(『Cambridge International Dictionary of English』ケンブリッジ大学出版局、一九九五年) という簡明な規定に従いたい。
- (10) 三好はこれを後に「芥川龍之介論」(一九七六年、筑摩書房) に収録するにあたって「結論までが動(同)「あとがき」くほど「ほとんど書きおろしに近い形にまで手を加え」(同前)、「遺されたもの——死とその時代」と改題した。この論文に対する彼のこだわりが了解される。
- (11) 「近代」の円環が閉じる時」(一九九三年、「三好行雄著作集第六巻」所収、筑摩書房)、初出は「日本文学全史6(現代)」(一九七七年、学燈社)
- (12) 「芥川龍之介の死とその時代」(前出)
- (13) 「饑舌録」(一九二七・三、「改造」に「合評会で宇野君が「九月一日前後のこと」を語まらないと云つてゐるのは、作者自身も同感である。正に『あれは小説ではない』のだ。『かう云ふものを見ると、此の人の文章は古くて常套的だ』と云はれても、一言もない。」という言及がある。
- (14) 柄谷行人「日本近代文学の起源」(一九八〇年、講談社) に「後期印象派は、まだ遠近法に属しているとはいへ、そのような作図上の均質空間に対して「知覚空間」を見出している。」という言及がある。この「知覚空間」は「現象学的な注視」と連絡して、キュービズムや表現主義の反遠近法の意識を構成した。
- (15) 拙稿「新感覚派という(現象)——モダニズムの時空——」(前掲「廃墟の可能性」所収)
- (16) 芥川は「文芸一般論」(文芸講座) 第一号、一九二四年九月、文芸春秋社の第一回で「漢字の視覚的效果に富んでゐること」を指摘して、「文芸」とは「(一) 言語の意味と(二) 言語の音と(三) 文字の形との三要素」によつて「生命を伝へる芸術」であると述べている。
- (17) 邦訳は今沢紀子訳「オリエンタリズム」(一九八七年、平凡社)
- (18) 邦訳は白石隆・白石さや訳「想像の共同体」(一九八七年、リポート)
- (19) 邦訳は小林康夫訳「ポストモダンの条件」(一九八六年、水声社)
- (20) 邦訳は竹原あき子訳「シミュラクルとシミュレーション」(一九八四年、法政大学出版局)
- (21) Fredric Jameson "The Ideology of the Text" (Salmagundi Vol. 31-32, 1975-6, 1986)、邦訳は鈴木聡他訳「のちに生まれる者」(ポストモダニズム批判への途1971-1986) (一九九三年、紀伊国屋書店)
- (22) 邦訳は沼崎浩平訳「S/Z パルザック『サラジヌ』の構造分析」(一九七三年、みすず書房)

匂いとしての〈わたし〉

— 尾崎翠の述語的世界 —

i はじめに

尾崎翠というひとは、近代の小説家のなかでも珍しく匂いに敏感な身体を持ち主ではなかったろうか。⁽¹⁾ 短い創作のとしつきが残した作品は一冊の全集に収まるほど僅かではあったけれど、そこには微妙な表情に描き分けられたさまざまな匂いが流れ満ちている。例えば、林檎や金木犀のあまやかな匂い、漢方薬の古風な香気や焼ききんつばのほのかな油香、そして病み衰えた桐の花の匂いなど。彼女が描き出した匂いの多くは、あわく仄かだ。⁽²⁾ 墨絵の色を思わせるようなはかない淡さに染めわけられたそれらの匂いの層は、かすかな気流にのって遙々と漂い広がってゆく。

翠の嗅覚は口臭や肥やしのような、ふつうは嫌厭されるはずの腐臭をもとらえる。だが、彼女の感性と言葉を通過すると、それら悪臭のなまなましさもいつのまにか薄められている。そうして、嗅ぐ者の哀感を誘いながら、作品世界に微妙な陰影を投げかけている。

近藤裕子

こうした嗅覚イメージのゆたかな表出は、書き手の五官が嗅覚を主軸に鋭敏に働いていたことを推測させる。翠の言葉の世界では、ほかの四つの感覚（視覚・聴覚・味覚・触覚）も嗅覚のもとに呼び寄せられ、互いに纏れ絡みあいながらひとつの感覚世界を織りあげている。

エッセイ「匂ひ——嗜好帳の二三「エヂ」の冒頭に刻まれたエピソードには、翠のことさらな匂いへの愛着が書きこまれている。

これは匂ひで、林檎そのものではありません。匂ひは林檎が舌を縛るほど鼻を縛りません。だから私の舌の上の林檎より、鼻孔のあたりを散歩してゐる林檎の方が好きです。⁽³⁾

「散歩」という表現は、吸いこまれつつも鼻孔に吸着するはずの匂いを、感覚器官（鼻）から遠ざける働きを担っている。翠が「匂ひ」を好ましいものとして受け容れるには、こうした微妙な距離を

保つことで、身体に加えられる負荷を軽くする必要があったようだ。

通常五官は、対象との関わりかたにおいて二つに大別される。視覚や聴覚は距離を前提とする遠感覚、味覚や触覚は近接感覚。嗅覚も近接感覚の仲間に分類されている。だが個人の感覚は、こうした科学的な区分とはかならずしも一致しない。主観としての翠の身体は、嗅覚を、視覚や聴覚よりも遠い感覚として受けとめていたようだ。エピグラフに示されているのは、なによりも近接（接触）感覚や刺激の強度、圧迫感を厭う身体だった。

このような身体は、フィクションとして書かれた「詩人の靴」のなかにも見いだせる。世の中が放つ「強い悪臭」を嫌って、二階に閉じ込める主人公は、二階までの高さ（距離）の分だけ臭いを薄め、「程よい世の中の匂ひ」として受容することができる。もともとここでは、においてはイメージ化された世間の喩であって、実際においては彼に嗅ぎ取られていたわけではないのだけれど。

翠の身体は、見ることも触ることもできない「匂ひ」を、その遠い淡さゆえに愛おしんだ。すなわち、身体として世界に開かれてある（わたし）が安らかに存続してゆくためには、世界との密接な関わりや強度の刺激は避けられねばならなかったのである。

ところで、いま（わたし）と名指されたのは、厳密には誰の自己性と考えるべきなのだろうか。

当然のことながら、書き言葉として表出される以前の（わたし）と、エッセイのなかで語られる（わたし）、そして物語のなかに現出してくる（わたし）とでは、それぞれ自己性の水準が異なる。だ

が、水準の違いということがそのまま、それら複数の（わたし）の相互断絶を意味するわけではないはずだ。

嗅覚をはじめすべての感覚は、身体を生成の場としている。そして、意識による統御をすりぬけてゆくのが身体の特性だとすれば、書き手の感覚は、書き手の身体を媒介に、言葉によって書かれた感覚へと流れ込んでいることになる。小説家の口からしばしば漏らされる「登場人物たちが勝手に動き出してしまおう」というつぶやきも、体験的事実として、書き手のコントロールを漏れる身体があるということを伝えているのではないだろうか。

書き手は、たとえそれが自分のものであっても、意識の深い層にむすびついた身体を、意のままに操ることはできない。反対に、自分の身体の構造や機能から全く自由に発想するということも不可能だ。書かれた身体は、ある種の変換を経つつ、幾分か、書き手自身のそれへと折り返している。もちろん、変換のコードを明らかにしない限り、テクストを通じて書き手の身体を構造化することも極めて困難である。だがたとえそうだとしても、言葉で書かれた感覚、いわばテクストの身体を読むということは、いやおうなく書き手自身の身体に触れてしまうことなのだ。

本稿は、作家尾崎翠の身体特性の解明を目的とはしない。しかし、テクストの身体に沁み込んでいるだろう作家の身体性を否定（排除）するものでもない。

また翠のテクストでは、ある感覚がひとりの登場人物の身体に収斂するとは限らない。ある者の感覚は他の者の感覚と交信し、感覚

の場合である身体も同形同調的に共振する。つまり、テキスト内部においても身体としての（わたし）は、既に多層的なのである。

加えて、翠のテキストの多くは非完結性を特徴としている。物語はテキストの垣を越えて相互浸透し、登場人物たちも自由にテキストの間を往来する。ひとつのテキストに生まれた（わたし）は、別のテキストにも侵入し、前作の（わたし）とは微妙に異なりつつ、しかし基層を同じくする生をそこで新たに繰り広げる。

翠はこんなふうに、間テキスト的な存在として（わたし）を書きついでゆこうとしたようだ。（わたし）は、テキストの枠組みを越えて触手をのばし、互いに互いを招き寄せている。

翠のテキストが開示するのは、このように幾重にも重なりあった（身体としてのわたし）である。水準を違える（わたし）たちは、身体を媒介に重なり合いながら多層的な（わたし）を形づくっている。本稿の目的は、そのような（多層的わたし）が、嗅覚という交通の経路（メディア）を通して、世界の中いかに開かれ、あるいは閉じていたかを明らかにすることである。

ii 匂いの見取り図

嗅覚には、そのとらえ処のなさゆえに、（自己の病い）に絡みやすいという側面がある。例えば今では広く知られるところだが、対人恐怖の症状のひとつとして、「皆が自分を嫌い避けているのは、自分が悪臭を発しているからだ」という（自己臭妄想）を挙げることができる。また、デイディエ・アンジュ『皮膚——自我』に拠

れば、体臭によって無意識に人を攻撃したり、性的誘惑を行なったりする「皮膚——自我」（皮膚としての自我）の所在が認められると言う。においては、自己身体に結びつく口臭や体臭として意識される場合、評価を伴う自己認識と密接に関わってくる。つまり、自己が発するにおいをどのようなものとして意識するかは、多く、そのひとの自己イメージ（自己評価）に拠るのである。

先にも述べたように翠のテキストには、口臭（山村氏の鼻）や人糞を煮る臭い（第七官界彷徨）など負性を帯びた臭いも流れ漂い、独特の哀感を醸している。哀感は、翠のテキストの基調をなす情感でもあるが、悪臭が生む嫌悪の感情を「哀感」へと転化させてゆく感覚主体の心身、すなわち（嗅覚としてのわたし）とは、果たしてどのようなものだったのだろうか。

昭和三年から七年に至る短い期間に発表された作品によって、私たちは尾崎翠の嗅覚イメージの生成と消長を辿ることができる。そのわずかな作品群は、彼女の創作活動のほとんど全てでもある。

- ・ 「山村氏の鼻」（婦人公論）昭和三年六月
- ・ 「詩人の靴」（婦人公論）昭和三年八月
- ・ 「匂ひ」（エッセイ）（女人芸術）昭和三年十一月
- ・ 「木屋」（女人芸術）昭和四年三月
- ・ 「第七官界彷徨」（初出／全編の約4／7）『文学党员』昭和六年二月三月、全編『新興芸術研究2』昭和六年六月、この時「第七官界彷徨の構図その他」を付す。初版／『第七官界彷徨』昭和八年七月、啓松堂）

- ・「途上にて」〔作品〕昭和六年四月
- ・「歩行」〔文学クオタリイ〕昭和七年二月
- ・「こほろぎ嬢」〔火の鳥〕昭和七年七月
- ・「地下室アントンの一夜」〔新科学的文芸〕昭和七年八月⁵⁾

正確には、この作品群を閉じる最後の作品「地下室アントンの一夜」に、具体的な嗅覚イメージ（匂い）の表出はない。不在の匂いに向かって豚の鼻が伸び続けるというエピソード⁶⁾をとりこんでいるだけである。また、最初の作品「山村氏の鼻」も、嗅覚イメージというよりは、嗅覚をつかさどる身体部位である鼻腔（その形態的側面である鼻梁）と、臭う自己身体（口鼻を発する口）を扱った作品である。（匂い）をめぐる作品群は、嗅ぎつける感覚器官（鼻）の発見から開かれ、その残影のなかに閉じている。

嗅覚、あるいは（匂い）をめぐる物語は、おおよそ次のように辿ることができる。

「山村氏の鼻」には、臭いとなって漏れ出てしまう否定的な（わたし）、というモチーフが潜在している。この作品で発見された嗅覚はその後、においをとらえる感覚から世界にかかわる想像力へと、次第にその働きをひろげてゆく。「木屋」では、去っていった恋人と共体験される木屋の芳香が、彼のイメージをひととき呼び戻す役割を果たしている。「第七官界彷徨」に至って、嗅覚はとくに聴覚と共に鳴しながら芳醇で複合的な感覚世界を展開する。ここではよく似た性癖の同居人たちが、同じ匂い・同じ音楽に身を浸しながら、

感覚を共鳴りさせている。だが、主人公の衰弱とともに嗅覚も否定的な色彩を帯び始める。かつて「山村氏の鼻」に潜伏していた自己臭（自己に結びつく否定的な臭い）を、（わたし）の鼻は再び嗅ぎつける。「こほろぎ嬢」に漂う桐の花の香は、主人公を衰弱させ、ますます神経の病いへと追い込んでゆく。病み衰えた桐の花の香は、主人公自身のこのころのありようを象徴する匂い（自己臭）でもあるからだ。ここでは主人公の嗅覚は、自己を揺さぶる花香を拒むことに向かつてのみ機能している。そして、最後の作品「地下室アントンの一夜」には、匂いを嗅ぎつける能力も衰えてしまったのか、形骸化した感覚器官（鼻）のイメージだけが残存している。

これが尾崎翠の（匂い）の見取り図である。
ではなぜ、（わたし）の衰微は、とりわけ嗅覚に沿って語られねばならなかったのだろうか。嗅覚には、他の諸感覚と異なるどのような特性が認められるのだろうか。また、否定的な自己のイメージは、なぜ（臭い）に投影されやすいのだろうか。本稿は、こうした嗅覚と自己をめぐる疑問から出発している。

尾崎翠が好んで描いた人々は、みな、大切ななにかを喪失し、その「おもかげ」を追い求めて「途上」をさまよっている。物語のなかでは、そのさまはしばしば失恋になぞらえられる。満たされない失恋者たちの（わたし）は、テクストに揺影する淡くかすかな匂いにも似て、はかなく脆い。本稿では、彼女のテクストに漂う（匂い）のイメージに寄り添いながら、こうした危うい（わたし）について考えてみたい。

iii 「山村氏の鼻」——嗅覚失墜

「山村氏の鼻」は、表題どおり嗅覚（鼻）をめぐる物語である。

主人公山村氏は、美しく高い鼻に象徴される美貌とすぐれた嗅覚によつて、多くの異性を魅了する青年である。だが、みずからの口臭の漏洩によつて、相手にもしていなかつた女性から、反対に嫌厭され拒否されてしまうという自己失墜の結末をむかえる。

特権化されていた主人公が、物語末尾でその特権性を奪われ価値転倒を起こすという構成は、短編小説の定型ではある。だが、これを嗅覚という観点から読み直した時、そこには自己性をめぐるいくつかの注目すべき問題が浮上してくる。〈匂いとしてのわたし〉、あるいは嗅覚に象徴された自己というモチーフは、ストーリーのどこに潜み、どのような形でたち現れてくるのだろうか。

「山村氏の鼻」は、あらかじめふたつの価値を付与されている。

そのひとつは、「高雅な羅馬鼻」と称される美しい形態である。

氏の「羅馬鼻」は、稀少的に高く凛々しく形よい。それは美しい容貌の一部であるとともに、彼という存在全体の象徴でもある。彼はそのように特権的な美に飾られた視像をもつがゆえに、周囲から好意的評価を得る。美しい映像がもたらす好感と評価は、「駒場出の新進技師」という社会的優位性と結びついて、さらに補強される。

もうひとつは「偉大な嗅覚」である。（際立って美しい形態は、鋭敏な嗅覚を、視覚映像の側面から強化する働きも有している。）白粉の微妙な匂いも嗅ぎ分けるといふ山村氏の嗅覚は、その鋭敏さによつて周

囲の者を圧倒する。それは山村氏を山村氏たらしめる極めてすぐれた身体機能なのである。例えば彼が残したとされる嗅覚にまつわる名言（「A教授のききな臭い講義」「B君の馬糞の音声」「C君のレモンの風采」）は、いずれも嗅覚以外の感覚器官が捉えた状態に与えられた比喩だが、それは彼の嗅覚が、他の諸感覚をも束ねるようなかたちでメタ的に機能していたことを推測させる。

美しい視覚映像と優れた嗅覚というふたつの特性に彩られた「山村氏の鼻」は、しかし、作品の末尾に至つて一気にその特権性を剥奪される。香水の香りに騙されて（嗅覚の失墜、恋人とは異なる女性に接吻をしかけた山村氏は、隠していたはずの口臭を彼女に嗅ぎとられてしまう（口臭の漏洩）。この時、女を嗅ぎ分けられなかつたことに加えて、自らの口臭にも気づかなかつたことで、山村氏の誇る嗅覚は二重に価値を喪失するのである。

高慢な鼻はみごとにへし折られた。嗅ぎとる者から嗅ぎとられる者への、拒む者から拒まれる者への反転。美から醜悪への転落。読み手の記憶に残された空虚な「羅馬鼻」は、失墜した嗅覚を象徴する視覚映像（イメージ）にほかならない。

逆転劇は、口臭の漏洩によつて引き起こされた。それは、氏の奥部に密かに隠し保たれていたものが、いやな臭いを発する（わたし）だったということを明かしている。しかも、そうした（臭いと）してのわたしは、いかなるすぐれた嗅覚をも掻い潜つて漏れ出てしまうのである。秘すべきいやな（わたし）が臭いとして漏れ出てしまう時、自己は深い層から揺らぎはじめていく。

だが、「山村氏の鼻」という作品は、こうした自意識の問題に触れはするものの、それ以上の深追いはしない。

口臭を嗅ぎ取られてしまった山村氏は、恥じ入る代わりに「自己に対する二重の怒に震へ」る。その時、自己イメージの失墜によっていったんは「樺立ち」になった生身の身体も、自己の揺らぎを充分経験することなく、「怒る自己」というメタ自己に一挙に回収されてしまうのである。このように山村氏の「自己」は、極めて防衛的・自己隠蔽的に機能していると言えよう。あるいは、語り手が山村氏の自己を防衛（隠蔽）していると言え換えることもできる。語り手は、山村氏の揺らいだ心身に同調しながら内側から語るということをしていない。距離を保って分析的には語るものの、その解説は、氏の怒りへの転換を相対化するには至らないのである。

潜在可能性としての「わたし」の揺らぎの物語は、この後の作品において再度汲みあげられ、変奏されてゆくことになる。その時、語りのありようも、嗅覚主体に同調するような、あるいは嗅覚主体の心身に焦点を結ぶような形へと変化してゆく。

iv 漏れでる（わたし）

— 思考モデルとしての自己臭妄想

口臭による自己漏洩というテーマは、「山村氏の鼻」の物語の底に沈んでいるだけで、それ以上の問いかけを許さない。だがこの仄かに匂いたってくる（自己と嗅覚）、あるいは（においとしてのわたし）をめぐる問題は、自己臭妄想という実際の病像を比較のモデル

ルとして傍らに据えた時、もう少し見えやすくしてくれるようだ。もちろん、ひとつの文学作品なりその主人公なりを、ある特定の病いのなかに囲い込むことには意味がない。病名を与えたところで、作品も登場人物もレットルに口を封じられてしまうだけだから。当然のことながら本稿の目的は、主人公の病いの診断ではない。境界領域の成果を援用することによって、「山村氏の鼻」が孕んでいた（においとしてのわたし）というテーマを、発展的に考えてみただけなのである。

自己臭妄想とは、自分のからだから漏れ出る臭気によって、周囲から厭われ拒まれてしまうという想念にとらわれる症状をいう。しかし「妄想」と称されるように、実際には特に際立つような体臭は認められない。そればかりか、臨床医の受けた印象によれば、しばしばクライアント（症状を訴えている者）からは、存在のにおいすら感じられないと言う。では、彼らが苦しめられている自己臭とはいったい何なのだろうか。それは、自身の並はずれて鋭敏な嗅覚が嗅ぎつけた微かな体臭などではない。自己臭とは、（臭い）としてイメージされた否定的自己像に他ならない。

自己臭を訴えるクライアントは、自らのうちに自己否定の感覚を濃密に抱え込んでいる。彼（女）を蝕む自意識は、自分を見つめる他者の視線に投影され、自己を疎んじ拒絶する眼差しとして結像する。その時、拒絶の具体的な理由として探り当てられるのが、自分の発している臭気なのである。

においは、とらえどころがない。それゆえ、どんなに抑制しよう

としても、コントロールの手をかき潜って漏れ出てしまう。クライアントの解消しえない不安は、そうしたにおいの性質に深く関わっている。クライアントの多くに存在感が感じられないというのも、強度な不安の果てに、過剰なまでに自己の存在（臭いとしてのわたし）をかき消してしまったからではないだろうか。

笠原嘉『正視恐怖・体臭恐怖』によれば、自己漏洩症は、精神分裂症の前段階や強迫神経症、すなわち自己がこわれてゆく病いの始まりに認められる症状である。そして自己臭妄想は、寝言妄想や思考化声などと共に、その自己漏洩症のひとつに位置づけられている。クライアントの不安や恐怖の対象は、「口臭・体臭・排泄物の臭い」のほかに、「寝言・独語」のような「無意識のうちに発せられる声」なども挙げられる。これらは皆、自己の内に属する自己の一部にはかならない。すなわち、クライアントは、自らの内に、自己の統制を阻むものを感じ続けているということになる。自己漏洩症が「自我障害」の病いと称される理由も、そこにある。

自己漏洩症のクライアントは、言葉ではとらえられない、したがって解消したい罪責感を意識の底に抱えこんでいる。「人を不快にする私は、それゆえ人からも忌避されている」という理由のない不安は、この罪責妄想を源に湧きあがってくる。対人関係において絶えず動揺する（わたし）は、意識の底に横たわる激しい罪責感から、自己溶解の危機にも晒され続けねばならないのである。

ところで、異性から拒絶された山村氏の口臭のかなたにも、こうした自己危機が潜んでいると考えてよいのだろうか。

実は、彼の口臭と自己臭妄想者のそれとでは、明らかに異なるところがひとつある。山村氏の口臭は、妄想ではなく事実として描かれているという点である。口臭はお兼さんという他者によって嗅ぎ取られ、「何て、厭な匂ひ、厭な口」と、悪臭としての認知を受けている。だからそれは、山村氏の妄想などではありえない。

だがそうした決定的な差異にもかかわらず、口臭の漏洩によって（隠したいわたし）が露呈してしまうという構図自体は、自己臭妄想の場合と重なる。極き消してしまいたい（わたし）は、意識の制御を潜り抜け、臭いとなって漏れゆく。不安の記述はテキストにないが、なによりも山村氏が口臭の漏洩を怖れていたという事実が、そうした不安の所在を指し示すのである。

前述したように「山村氏の鼻」には、氏の保全を図るべく、忌わしい自己が露呈してしまった動揺を、怒りに転化する語り手がいた。不安を困い込んでくれる語り手のお陰で、山村氏は自己危機を回避することができたのである。（実際のクライアントの場合でも、語りはしばしば防衛機能を担う。だが、病いの進行とともに昂じた妄想は語りの防衛規制をも食い破り、存在をますます脅かしてゆく。）

その後のテキストにおける語り手の変質は、自己臭妄想に抵触する問題をもう一度引き寄せてくることになる。だが、それについては、もう少し慎重に問い続けられねばなるまい。

V 「こほろぎ嬢」—— 述語としての「わたし」

呼吸は、鼻や口を媒介に内なる息を吐き出し、外なる空気を取り

込む身体活動である。私たちの身体と世界とは、呼吸によつていきいきと交通している。そして匂いも、この呼吸にもなつて出入する。身体のうちには貯えられていた匂いは息にまじつて漏れゆき、世界の匂いも外気と共に流れ込んでくる。すなわち、嗅覚とは呼吸の感覚的側面なのである。さまざまな文化において匂いが自己と結びつけられて捉えられているのも、呼吸による匂いの出入ということと関係がある。そこでは、「匂いは息とともに人体を出入りし、命を与える力をもたらす」とみなされる。あるいは、からだが発する匂いが、「その人のエッセンス」や「本質的存在を伝える」ものと信じられている場合もあるという。尾崎翠のテクストでも、匂いは「わたし」に絡みつつ、息に混じつて身体を出入りしている。

「山村氏の鼻」が、吐き出す息とともに「わたし」の匂いが世界に漏れ出てしまう物語だとすれば、「こほろぎ嬢」は、吸い込む息とともに世界の匂いが「わたし」のなかに流れ込む物語である。

次の引用文は、閉じこもり病みつかれた主人公「こほろぎ嬢」が、部屋から出て桐の香漂う原っぱを散策する場面である。

雨降りの原っぱに出る。桐の匂ひが、こほろぎ嬢の雨傘の裡いつぱいに入つてきた。これは仕方もないことである。この原っぱでは、このごろ、空気のあるかぎり桐の花の匂ひもあつた次第である。けれどこほろぎ嬢は、此処の空気をあまり欲ばない様子であつた。嬢は、鼻孔の奥から、せつかな鼻息を二つ三つ、続けさまに大氣のなかに還した。しかしこほろぎ嬢がこ

の原っぱを出ないかぎり、吸ふ息も吸ふ息も、みな草臥れた桐の花の匂ひがした。それでこほろぎ嬢は知らず知らず左手で左のポケットの手鞆をつかみ当てつつ鼻息の運動を幾たびかくり返した。
(傍線引用者)

「こほろぎ嬢の身のまわりを罩めてゐる桐の匂ひは、もはや散りざわに近く、疲れ、草臥れ、そしてもはや神経病にかかつてゐるのは争はれない事実であつた。」しかもその匂いは、「空気のあるかぎり」原っぱを覆い尽していたのである。それゆえ彼女は、呼吸とともに「桐の匂ひ」が身のうちに流れ込んでくるのを、防ぎようもない。このような「匂い」の一方的な侵入は、嗅覚主体である「こほろぎ嬢」のありようをも変質させずにはおかない。それは単に、「こほろぎ嬢」(主体A)のなかに「桐の花の匂ひ」(主体B)が入ってくる(主体Aのなかに主体Bが共存する)というような主語的レベルの侵犯ではない。変容は述語レベルで生起し、主語的差異(主体A※主体B)を揺るがす。

「桐の花の匂ひ」(主語B)が「草臥れてゐる」という述語性を伴つて「こほろぎ嬢」(主語A)の中に侵入する時、「こほろぎ嬢」の述語性は、「桐の花の匂ひ」の述語性(「草臥れてゐる」)に覆われてしまう。吸い込まれた「桐の花の匂ひ」(主語A)の述語性(「草臥れてゐる」)は、「こほろぎ嬢」(主語B)の述語性をみずからの内に溶かしこみ等化させる。そして「桐の花の匂ひ」を吸い込むことによって、「こほろぎ嬢」もまた「草臥れた」気分をなかに巻き込ま

れてゆかざるをえない。こうして「草臥れた」「桐の花の匂ひ」と「草臥れた」「こほろぎ嬢」という主体同士も、限りなく近づいてゆく。つまり異なる主語の述語レベルでの同一化が、主体の境界を食い破り、両者を癒合させてゆくのである。他との明らかな差異が自己性を成立させる条件だとしたら、「こほろぎ嬢」の「わたし」は、極めて危機的な状況にあると言えよう。

しかし、実は「こほろぎ嬢」を巻き込む桐の花の香の述語性「草臥れてゐる」は、文法上は述語だが、実体としては「桐の花の匂ひ」の属性とは言いがたいのである。感情をもたない花香は、自分を病み疲れたものとは感受しない。日本語にしばしば見られるこのような表現（擬人法）において、無生物の述語として表わされる感情は、対象に対する主体の印象を投影したものにほかならない。人は、自身の感情に従って、桐の花香を優しく暖かいものにも病み衰えたものにも見なす。「桐の花の匂ひ」が「草臥れてゐる」のは、それを嗅ぎ取っている「こほろぎ嬢」が、それをそのように感じているからなのである。そしてそのように感じるのも、そもそもは「こほろぎ嬢」の心身そのものが、病み「草臥れて」いたからなのである。「桐の花の草臥れてゐるほどに草臥れ」た外套、それに身を包んでいる「こほろぎ嬢」も、「外套とおなじほどの新鮮さ」に「草臥れて」いる。彼女が吐いても吐いても侵入を拒めなかった「桐の花の匂ひ」とは、彼女自身の自己臭（対象の匂いとして結像された潜在的自己のイメージ）、すなわち「匂いとしてのわたし」だった。

「山村氏の鼻」において、留めようとしてもなお内から漏れ出て

しまう自己臭は、「こほろぎ嬢」では方向を反転させ、拒んでも拒んでも外から侵入してくる。匂いは、吸っては吐く呼吸運動に従って、かつ漏れかつ流入する。そうして意識の制御を勝手にかい潜ってはゆき来し、次第に「わたし」の輪郭を溶かしてゆくのである。

vi 述語的同一化と自己溶解

市川浩は『（身）の構造——身体論を超えて』⁽¹⁰⁾で、アリエッティや河合隼雄の挙げた例などを紹介しながら、述語的同一化について論究している。精神分裂病者の研究を通じて定式化されたと言う述語的同一化は、自己がこわれてゆく病いとふかい関わりがある。

例えばアリエッティの「聖母マリア妄想」という引例では、「聖母マリアは処女である。しかるに私は処女である。ゆえに私は聖母マリアである。」という推論過程が辿られている。述語の意味内容（処女である）の同一は、異なる主語（聖母マリアと「私」）を引き寄せ癒着させる。これに明らかなように、述語の同一性に基づいて本来別個の存在を同一視してしまうのが、「述語論理」と呼ばれるものの認知の構造なのである。またこの時、名指されている主語（私）は、名指している主体（私）でもあるから、無意識のうちに形成される述語論理に含まれている自己性の混乱は、このような論理を操る主体（私）の自己破壊に原因があると考えられる。すなわち、「聖母マリア」と「私」とを同一視する（私）自身が、主体を定位できない病いに冒されているということになる。

述語論理は推論形式の範疇を越え、存在論につながっている。

さらに興味深いのは、河合隼雄の挙げる犯人妄想の例（私は臭いしかるに犯人は臭い。ゆえに私は犯人である。こである。この例の場合、述語内容は、正確には同一とは言えない。「私」の述語である「臭い」は、自己臭妄想によってイメージされた（妄想者本人にとっては事実として存在する）体臭を指示するが、「犯人」の述語である「臭い」の方は、必ずしも実質的な臭いにはゆきつかないからである。「犯人は臭い」という表現には、「犯人と疑われる」という慣用化された別の意味が潜在している。つまりそれ自体が、一種の喩的表現なのである。述語論理は、そもそもが比喩と等しい構造をもっているから、ここでは二重に比喩的だと言えよう。この推論主体は、自己臭の妄想性を認知していないばかりか、喩としての臭いと、事実としての臭さとの区別もつけられないでいる。つまり、それだけ主体の混乱は深いということになる。

ヤスパース「精神病理学総論」によれば、外界に対する対立が揺らぐ時、自我は危機に陥っていると云う。例えば、分裂病患者は外界のものと自己とをしばしば同一視する。「誰かが糸を紡いでいると、患者はこう言う。なぜあなたは私をその中へ紡ぎ込むのか。或は敷物を叩けば、なぜ私を叩くのか。」と患者は訴える。「紡がれる」「叩かれる」という述語性に巻き込まれる患者の（わたし）は、別の主体（糸・敷物）と撞着するより以前に揺らいでいる。自分では「それ」とはつきり意識できない自己の危うさが、他（自分とは異なる主体）の述語性を呼び込んでるのである。呼び寄せられ

た「紡がれる」「叩かれる」という述語内容は、意識されない潜在的な自己の模様を象徴している。同じ書物の「ハシツシユの酩酊者」はこう訴える。「今まさに私はオレンジの輪切りだった。」と。その時「私」の主体は、輪切りにされたオレンジの述語性に呑み込まれたまま、輪郭溶解を来している。

「こほろぎ嬢」は、「桐の花の匂ひ」の侵入を拒むことで、かうじて（わたし）を保とうとしている。だが「桐の花の匂ひ」を吸い込みすぎてしまった「こほろぎ嬢」なら、「今まさに私は病みつかれた桐の花の匂いだ」と言うかもしれない。「こほろぎ嬢」の桐野のかなたには、（わたし）を呑みこむ闇の深淵がひろがっているようだ。

vii 「私たち」という語り手

ところで、「こほろぎ嬢」には「私たち」と自称する不思議な語り手が登場する。「私たち」は、「こほろぎ嬢」の近くを徘徊しながら、しかし、物語との微妙な距離を保ちつつける。それは、無人称の語り手というより、声のない映画に物語を与える弁士のような風貌を忍ばせている。

冒頭、さまざまな風の便りを嘘きつけ引用する「私たち」は、引用の分だけ「こほろぎ嬢」の印象を拡散させる。けれども、だからと言って、その後の「こほろぎ嬢」の物語が、複数の方向へ飛び散ってゆくというわけではない。「私たち」という語り手は、「たち」という複数性をあらかずす接尾語を抱えてはいるが、囲い込んで

いる複数の「私」の間に混乱や葛藤は見られない。ゆるやかなまとまりのうちちひとつの物語を紡ぎあげてゆく語り手の手（「私たち」）は、単一の中心をもった複数の主体というより、複数の中心をもったひとつの主体というほうがふさわしい。

こうした多中心的な語り手（特別な働きがある）とすれば、それは、「幸田当八氏の学説」や『ありあむ・しやあぶ』と『ふいおな・まぐろうど』の分身譚」など、複数の副次的な小物語（テキスト内テキスト）のなかに、「こほろぎ嬢」をめぐる主物語を開いてゆくというところにある。これらの小物語は半ば自律的でありながら完全には独立して、主物語と相互浸透的にかかわっている。すなわち、テキストは「こほろぎ嬢」をめぐる主物語に中心化し続けることなく、時に「幸田当八氏」の物語や『ありあむ・しやあぶ』と『ふいおな・まぐろうど』の分身譚へと脱中心化するのである。また、このテキストでは時間は可逆的に流れ、空間も自在にワープできる。例えば「幸田当八氏の学説」には、事実としては後に起こる「こほろぎ嬢」の桐野でのさまが予見的に取り込まれているし、『ありあむ・しやあぶ』と『ふいおな・まぐろうど』の分身譚には、物語の場を異にする登場人物「幸田当八氏」が、既知の人として引用されている。根拠（「こほろぎ嬢」の桐野でのようす）より、帰納的な理論（幸田当八氏の学説）が先行し、虚構人物たちも物語の枠を離れなく越境するのである。

「私たち」に含まれる複数の語り手「私」（物語を統合する単一の中心）は、それぞれ別個の物語を担いながらも、「私たち」という

ゆるやかなまとまりをもったメタレベルの語り手に再統合されている、それがこのテキストの語り手の構造である。そして、分身譚（二つの中心をもつ物語）というテキスト内テキストは、このような多中心的語り手を抱えたテキストと入れ子構造を形づくっていてもいる。

ところで、語り手「私たち」は物語の外部に立っているように見えて決してそうではない。語ることは語られることのなかに呼び込まれること、述語的な癒着を引き起こすことでもある。

そしてこほろぎ嬢の色あせた春の外套は、借部屋を出て二分あまり、すでにいちめん湿つぽかつた。人間の後姿といふものは、時に、見る者の心を湿つぽくするものらしい。いま、五月の原つばの情景に、私たちはしぜんと吐息を一つ洩らしてしまつたのである。

このような言葉をつぶやく時、語り手の心もまた「こほろぎ嬢」の湿つぽい風姿が放つ湿度に濡れるのである。そして語り手が洩らす吐息も、「こほろぎ嬢」を一層しめらせることだろう。ここでは嗅覚の代わりに視覚が通路になって述語的融合が生起している。

それにしても、もしも述語的同一化にともなう主語的癒着が語り手にもあてはまるのだとしたら、さらにその向こうにいる書き手にも、自己溶解の危機は及ぶのだろうか。

Ⅷ 匂いとしての「わたし」——嗅覚の特性

ところで述語的同一化による主語の輪郭溶解を主体の危機と考えるのは、主体論的発想（自己は単一の中心によって統御され、別の自己＝他者と区別されるはずだという考え方）である。世界にむかって自己を開き、世界の諸物（諸現象）と入り交うことこそが、「世界内存在として生きる」ということだとしたら、他との境界を固持することは、かえって自己を開き込み息を封じることになる。

「木犀」に登場する「私」は、人との交わりを避け「一本の苔」のように「屋根裏の借部屋」に閉じ込められる厭人癖の娘だ。「私」にプロポーズを断られたN氏も既に去り、お気に入りだった「チャアライ」の映画も終映してしまった。今宵、「私」はひとりぼっちだ。

厳しい邸宅の前で私たちの体は静かな木犀の香に包まれた。香の奥で世にも幸福なお嬢さんのピアノが「トロイカ」を吹いてゐた。私の心臓は沈黙の敬意ばかり呉れてゐるチャアライに向つて素裸になつた。

帰宅途上には、「静かな木犀の香」と「世にも幸福なお嬢さんのピアノ」が流れ漂っている。「私たちの体」を包む、あまやかで幸福感に満ちた音と匂いとは、嗅覚と聴覚を通じて、頑なだった「私」のころを解きほぐしてゆく。その時、二人を隔てていた距離も消失する。よそよそしかった「チャアライ」の「沈黙の敬意」

は取り払われ、「私」のころも「素裸」になつて「チャアライ」に親しんでゆくのである。

ここでは、嗅覚は聴覚と響きあいながら（衆の別のテキスト「第七官界彷徨」でも、嗅覚は聴覚と共鳴しながら感覚主体の変容を促す、強ばつた「わたし」の身体の緊張をほぐし開放へと誘っている。それは匂いと音が持続するほどのしばしではあるのだけれど。

次の引用部分でも、嗅覚は「わたし」と世界（対象）との調和を促す働きをはたしている。

階段に端書が来てゐた。「木犀の香りの中を抜け」——N氏が拙い詩を二ばい書きつけた端書だった。氏も木犀の中を通つて牛の処へ帰つて行つたらしい。

端書の言葉に触発された「木犀の香」（身体が想像するイメージ）は、「私」をさつきまで包んでいた同じ「木犀の香」（身体が記憶するイメージ）と溶け合い、遠いかなたの「N氏」をここへと呼び寄せる。溶けあつてひとつになつた「木犀の香」は、「私」と幻影の「N氏」とを包みこみ、そこに穏やかな調和を醸しだす。この時、事実上の別れがもたらしていた「私」の痛みも、匂いに促された想像力の作用によって、ひととき癒されるのである。

このように嗅覚は、空間的距離（かなたとここ）も、時間的隔たり（さつきといま）も飛び越え、異なる「わたし」を融和させる。「匂い」は、自覚されないレベルで嗅覚主体の身体をひらき、世界

との交流を促すのである。

ところで、こうした融和（「木犀」）や、これまで辿ってきた自己（輪郭の溶解（「こほろぎ嬢」）は、なぜ五官のなかでも特に嗅覚にかかわって生起するのだろうか。また嗅覚的自己とはどのようなものなのだろうか。

私たちは「嗅覚」と呼び「におい」と名指して区別しているが、これらはひとつの現象の主體的側面と客體的側面にすぎない。（嗅覚）あるいは（匂い）の特性としては次のような事が指摘できる。

まず、嗅覚は対象を分節化しにくい。私たちは、情報収集の多くを視覚に頼っている。一般には、情報の90%は視覚から取り入れられていると言われる。それは視覚が、すぐれて対象を分節化する能力を有する感覚だからである。反対に嗅覚は対象を必ずしも明確には分節化しえない。何かがおっているのはわかっているけれども、それが「何の」「どのような」匂いなのかは特定し難い。匂いには姿かたちがないので、複合臭はさらに分別しにくくなる。

また、嗅覚は順応し易い。匂いを捉える感覚が疲れやすいということは、しばしば指摘されるところだが、エンジンによれば正確には、匂いは消え去るのではなく新奇性を失うだけだという。だが、慣れてしまった嗅覚において、匂いは消え去ったに等しい。匂いに向けて意識を集中し続けるにはかなりの努力を要する。それゆえ、匂いの影響は意識下において進行する。

加えて、嗅覚は意識化されにくく、匂いは言語化されにくい。ある匂いを鼻孔が吸い込んでいても、それを匂いとして認知するまで

には至らないことが多い。嗅いでいる（嗅覚が活動している）こと自体も意識にはのぼりにくい。匂いは気がつかないうちに身体に浸透し、意識に影響を及ぼしてゆく。

日本語には匂いそのものを表わす形容詞も少ない。匂いは、視覚（青臭い）や味覚（甘いにおい）など、他の感覚の転用や、比喩（林檎のような香り）に頼りながら、言語表現される。分節化する言葉の少なさは、匂いの分節化が困難であることを示す。

匂いは移りやすい。「匂いが移る」、「匂いがつく」という表現がある。匂いは、移ったり付いたりしながら、対象A（匂いを発しているもの）と対象B（匂いに移られたもの）とを、また、嗅覚主体と対象とを融合させる。従って、嗅覚がはたらくところ（匂いの発しているところ）では、（わたし）と対象との述語的同一化は促進されやすいことになる。

呼吸によって世界と入り交い、有機的な交流を繰り返す（嗅覚としてのわたし）には、さまざまな対象と融合しやすいという性質がある。翠のテクストに生息するひとびとも、嗅覚を鋭敏に働かせながら、匂いの侵入に身を晒し、あるいは匂いの漏洩を怖れながら、世界と交流（あるいは拒もうと）している。（わたし）と世界を分かち境界（輪郭）は、流動的で不分明だ。翠がとらえようとしたもの、匂いのようにはかなく、淡くかすみながら漂っている（わたし）だったに相違ない。

ix 交流する（わたし）

精神病理学者であるヤスパースによれば、自我はつぎのように規定される。¹⁶⁾

第一に、自我は能動性として示される。行為や感覚の主体が他でもない自分自身であると意識する主体、それが自我である。

第二に、自我は単一性として示される。自我は自分を、一つの中によって統合されたひとつの存在として意識する。

第三に、自我は同一性として示される。自我は、生涯を通じて自分が同一人物であると意識する。

第四に、自我は、外界に対立する意識として示される。自分と外界とは、はっきり異なるものとして意識される。

もちろんこうした規定は、病理認定のために析出された基準概念であって、現実の自我が全くこの通りだということではない。また、日本的自己の実態とも隔たりがある。尾崎翠が描きつづけた（わたし）は、こうした基準からはとりわけ大きくはずれている。ヤスパースにおいては病理としてはじき出されてしまうような境界的自己をも、翠は（わたし）の領域のうちに含み込もうとしたのである。

例えば翠の（わたし）は、中心が必ずしもひとつではない。「こほろぎ嬢」における「私たち」という語り手もその一例だし、その「私たち」によって紹介されるテキスト内テキストの主人公、異性「まぐろおど嬢」を人格の内に共存させる「しやあぶ氏」も、そう

した多重的自己像のひとつに数えることができよう。

また、翠のテキストではしばしば（わたし）と他の（わたし）との間に述語的同一化が生じる。「こほろぎ嬢」と「桐の花の匂ひ」との間に起こった現象は、「第七官界彷徨」の同居家族たちにも見出すことができる。姿かたちこそ違えるものの、共通の心性をもった彼らは、同じ匂いをかぎ、同じ音楽を聴きながら感覚を共鳴りさせる。この時、（わたし）と他の（わたし）とは、肉体の境界を越え、互いの身体のなかに溶け広がるのである。

翠の描く（わたし）が、このようにひろびろと大きく、自在でありえたのは、翠が自己というものを身体の深い層まで含めて捉えようとしたからではないだろうか。

自己は、認識や思想体系・肉体を形作る組織という点では閉じた系（システム）である。しかし同時に、世界のなかに生き生きと息づくためには、自己は外部との有機的な交流を必要とする。内なるものが外へと排出され、外なるものが内へと取り込まれることで、生命体としての自己は、活性化し再生する。それはもちろん肉体内の活動というレベルにとどまらない。「人間は感覚や感情や意志や知性などの総体として世界に全体的に関与している」（木村敏）のである。もしも通路を失った時には、世界は刺激の束として（わたし）の感覚表面につき刺さるばかりだ。「現実との生命的接触」（ミンコフスキー）や、「世界との共感的全体関係」（E・シュトラウス）を失った自己は病み、死の危機に怯える。

私たちの身体には無数の孔（鼻・口・耳・肛門・毛穴）がある。そ

の通路かみを通して空気や食物が出たり入ったりしている。尾崎翠のテクストに描かれてあるのも、匂いや音の交通であり、ささやかな食べ物べの摂取であり、哀感を醸す臭いを放つものの排泄である。

翠の「わたし」が、とくに嗅覚と聴覚の活動とともに述語的融合をおこすのは、嗅覚や聴覚がとらえる匂いや音の特性である（捉えがたさ）にかかわっている。意識化もコントロールも難しい匂いや音は、テクストの住人たちを、はるばるとこの世ならぬはてに運んでゆく。「第七官界彷徨」の小野町子があこがれる「第七官界」も、そうした交通する感覚の彼方にあると考えられる。だから、「第七官界」を歌う詩も、なかなか彼女のの上には降りてこないのである。

翠の描いた「わたし」は、世界からの閉鎖と世界への開放によって、二重の自己危機をかかえている。たとえば「こほろぎ嬢」は、「厭人的性癖」をもった「逃避人種」であり、「つんぼ」のように音を拒む。世界から逃避し自閉する彼女の心身は、硬直し衰弱せざるをえない。閉鎖は過剰に働けば、自己の生命をも危うくする。しかし同時に、「こほろぎ嬢」は「桐の花の匂ひ」の侵入に苦しんでもいる。輪郭をほどこき世界のなかに拡散してゆく自己開放もまた、過剰に働けば自己溶解を引き起こす危機を孕んでいるのである。

「木屋」は、匂いに包まれたひとときの幸福が描かれているという点では希なるテクストであった。それが可能だったのは、「木屋」の花香が「芳香」に属する匂いだったからではなかったか。だが増えて、花香が自己に結びつかない匂いだったということも意味をもってははずだ。自己を肯定しがたい者にとって、自己に結び

つく匂いは、どうしても遠ざけられねばならない。このテクストも、木屋の香漂う限られた時間を除いては、全編寂び寂びとした「哀感」（自意識の哀しみに覆い尽くされているのである）。

尾崎翠の「わたし」は、世界の中に身をもって生きつつ、それゆえに自閉と拡散という二重の危うさを引き受けねばならなかった。

「山村氏の鼻」と「こほろぎ嬢」との間にひろがるテクスト「第七官界彷徨」では、五官が生き生きと活動し、互いに共振しあって独自の感覚世界を織りあげている。翠の「わたし」は、一方で自己溶解の危機に瀕しながら、そのもう一方で、さまざまな音や匂いを呼び寄せ、見えない世界の豊かさを私たちに開示してくれる。その豊穣は、まさしく述語としてひらかれた「わたし」が抱える可能性でもあった。

注(一) 吉本隆明は、匂いの表出に執着を示した作家として「漱石——龍之介——堀辰雄——立原道造」の名を挙げ、「匂いの文学の系譜」でも呼びたいところがある」と語っている（「匂いを読む」④ 匂いの病氣「バルファム」九一年九月号）。吉本によれば、漱石の「におい」は嗅覚の意味があまりなく、「こころのはたらきがまだはつきりと輪郭をもたず、自我とも呼べずじぶんのこころとも呼べない乳児期の状態」を象徴し、龍之介の「におい」は「はっきりと感覚をさし、その（におい）の異常はこころの異常と結びついた感覚系の異常をさしている」。匂いは、自分の心、あるいは自分の心として輪郭が描かれる以前のこころの深層と結びつきながら、そこに潜在する異常や偏りを現象としてたちのぼらせる働きを担っているようだ。

(2) 匂いが催す快不快の感覚は、しばしば匂いの濃度に関わっている

- (トウリック・エンゲン『匂いの心理学』 西村書店 九〇年一〇月一四七頁)。例えば、インドールという揮発性の物質は、通常では不快の感情を生むが、うすめられると好ましい花の香りに変わるといふ濃いと不快な臭いでも、薄められると好ましい匂いに変わるものとはたくさん数えられる(「匂いを読む」⑤ 匂いの本性(1)「パルファム」九一年一二月号)。淡い匂いに満ちた尾崎翠の作品でも、濃度が増すとその匂いはしばしば嗅ぐ者の感覚を圧迫したり、神経につよく響いたりする。
- (3) 以下、引用文は全て『尾崎翠全集』(創樹社 七九年一二月)に拠る。
- (4) デイディエ・アンジュー『皮膚——自我』(言叢社 九三年一月) 二九四頁「皮膚の毛穴による攻撃性の分泌・ゲッセメネの症例」
- (5) 稲垣真美、日出山陽子編『尾崎翠 年譜』(『尾崎翠全集』創樹社 七九年一二月)に拠る。
- (6) 縛った豚の鼻先にごちそうを並べておくと、鼻がだんだんのびてくるといふ寓話は、夏目漱石「三四郎」(一一)に既にある。
- (7) 足立博『「におい」の心理学』(弘文堂 九五年五月) 一四頁「からだからいやなおいが発散している」
- (8) 笠原嘉『正視恐怖・体臭恐怖』(医学書院 七二年一月) 三三頁「自己臭恐怖」
- (9) コンスタンス・クラッセン+デイヴィッド・ハウス+アンソニー・シノット『アローマ 匂いの文化史』(筑摩書房 九七年二月) 一七三頁
- (10) 市川浩(身)の構造——身体論を超えて』(青土社 八四年一月) 七八頁「癒合的同一化」
- (11) 例えば、「雪の肌」というメタファーの構造を分解すると、「雪は白い。しかるに肌は白い。ゆえに雪は肌である。」という述語論理が基底にあることが分かる。ただし、メタファーの場合、ふたつの主語は原則として、完全な同一化はしない。メタファーによって結びつけら

れた「雪」と「肌」とは、「白さ」において類似しているが同一物ではない。だが、精神分裂病に見られる述語的同一化は、ふたつの主語を同一のものとして癒着させる。このように主語的差異の認知を前提とし、かつ述語的同一化が共有可能な感覚の範囲内であれば、述語論理はメタファーと認められるが、それを越えると異常性を孕んだ論理と見なされることになる。

- (12) 『ヤスベルス 精神病理学総論』 岩波書店 五三年一〇月 一九二頁「外界に対立する自我の意識」
- (13) 高木貞敬『嗅覚の話』(岩波新書 七四年二月) 一七頁「嗅診」 三二頁「疲れやすさ」
- (14) トウリック・エンゲン『匂いの心理学』(西村書店 九〇年一〇月) 六八頁「順応」
- (15) 養老孟司『からだの見方』(筑摩書房 八八年七月) 三〇頁「意識化されにくい感覚」
- (16) 『ヤスベルス 精神病理学総論』(岩波書店 五三年一〇月) 一八五頁「自我意識」
- * 本稿は、日本近代文学会一九九四年度六月例会における口頭発表「匂いとしての『わたし』——尾崎翠の感覚世界」に補筆したものである。

モダニズムの文法あるいは井伏鱒二

日 高 昭 二一

1

日本の近代文学におけるモダニズムを、いわゆる文学通史的な概念から解放して、そもそもモダニズムなるものとは何かという思考の下にとらえ返そうとするとき、そこにはいくつかの前提の整理と大胆な組替えが必要とされるにちがいない。まず着手しなければならぬのは、モダニズムという語の多義的な用法と、その文学におけるかわりがしばしば否定的な言辞に彩られているという事実についてである。

モダニズムを「近代的」なもの一般にまで拡大する広義のそれは置くとして、それが時代的な現象を指示する語として浮かび上がったのは一九三〇年代であろう。早くに中村武羅夫は「モダーニズム文学に対する一考察」(『東京朝日新聞』一九三〇年三月一七日〜一九日)のなかで、モダニズム文学の潮流が、エロチシズムとナンセンスさらに近代文明の精髓をなす科学や機械を取り入れたものという

「三つの傾向」を伴いつつ「一九二九年の後半期」から勃興してきたと述べていた。そしてそれらが、総じて都会文化にその根拠を置くととき、マルクス主義的作品までも含む幅広い流通性をそなえてもいると中村はいう。そういう中村の同時代的な観察は、だが今では文学史的な呼称としても使われていることは周知のところであろう。そしてその初めは、河出書房の「現代日本小説体系」からである。

戦後まもなくの時期に、文学通史的な視点を重んじて編まれたこの体系は、第四十三巻からの三巻を「モダニズム」に当てていた。

四十三巻(一九五〇年八月)には「モダニズム1」として、横光利一・川端康成・中河与一・片岡鉄兵・今東光・池谷信三郎が、また四十四巻(一九五〇年三月)には「モダニズム2」として、牧野信一・宇野千代・十一谷義三郎・稲垣足穂・林芙美子・嘉村礪多が、さらに四十五巻(一九五二年五月)には「モダニズム3」として、龍膽寺雄・井伏鱒二・堀辰雄・阿部知二・伊藤整・梶井基次郎・芹沢光治良・深田久弥・藤沢桓夫が、それぞれ収録されている。ここにモダ

ニズムの語は、これらの幅広い作家を包含するものとして、初めて文学史のなかにおいて採用されたのだが、むろんその呼称は、この体系において「プロレタリア文学」というそれに対応するために案出されたものであったことはいうまでもなからう。以後、文学史におけるモダニズムの語は、たとえば『近代文学』派の人々による『昭和文学史』（角川文庫、一九五六年四月）が、その第四章に「モダニズムの流れ」として位置づけることで、定着をみることになる。

ここでは、モダニズム文学の「胎動」から「終焉」までがたどられているが、その「凋落の原因」として挙げられているのは、その手法における現実遊離の傾向とマルクス主義の持つ強力な世界観による焦燥と疲労と挫折およびファシズムの攻勢という外部事情であるが、またそれを小林秀雄による「内面からの克服」と見るところに彼らのモダニズム観の問題性が横たわっているだろう。

むろん、そうした把握の基礎を成しているのは、「現代日本小説体系」のモダニズムの巻のすべてに解説を担当した伊藤整のそれである。伊藤整は、その最初の巻で「モダニズム系統の文学」という慎重な言い回しを用いながら、その概略を述べている。まず社会的な背景として第一次大戦後における相次ぐ社会不安を挙げ、また影響論として表現主義や未来派（それには、金星堂の先駆芸術叢書の役割などが挙げられている）およびダダイズムの移入などを挙げつつ、このとき日本のモダニズム文学は「世界文学の片隅」という意識を伴っていたにせよ、それを「飛び越え」、それに「追いついた」と感じたことだけは確かであると述べる一方、しかしそれには

「弱点」もあったとして、次のように述べていた。

その弱点とはどういふものか。その根本は、当時の日本の文化一般が外形や意匠においてのみ近代ヨーロッパを真似てゐながら、その実質において、封建的または真の近代以前の絶対君主制的だつたといふことである。その結果、ヨーロッパの方法を作家が採用する場合、その方法に合致する対象は、建物のヨーロッパ的な構造だとか、女の流行の衣装や化粧とか、飲みものの洋風な呼び名とか、思想の名称とか、自動車やホテルなどといふ、日本人の生活の実質と結びついてゐない現象のみになるといふ傾向が強いといふことである。そしてそれが心理構造に入つて来る場合でも、日本のインテリゲンチヤが裝飾風にのみ使ふヨーロッパ風なソフィステケーションで日本人の本質では古い心理を描かねばならないことである。

そこに「悲劇の根本」があつたとさえ彼はいう。この解説は、近代日本文学における「発想法」を生活意識と方法論との二元論で考へる一連の批評の延長上にあることはいうまでもないが、また「絶対君主制」という一語がそこに挟まれているところに、まぎれもなく「戦後」の刻印があるだろう。だがそれと同時に、その「絶対君主制」の下での生活意識と文学方法の乖離という視点が、まらがないなく戦略的でもあることは、それが革命運動と生活意識の乖離というそれと、いわば相補的な関係にあることであろう。

このモダニズム系統の文学に対する伊藤整の観点が独自のものだといふわけではあるまい。彼のいう方法と心理や運動との「乖離」

という視点は、当時の川端康成が一貫して現代文学の「発想法」に焦点を当ててその思考をめぐらしていたことに重なっているだろう。そこで川端が、たとえばスポオクン・ランゲイジとリツン・ランゲイジの転換について、また修辭学と国語と文体の乖離を、さらには左翼運動の方針とそのナレイチブの形式における難しさなどについて、しかも芸術派とプロレタリア派の垣根を越えて考えていたことは、彼の文芸時評や文章論をたどればすぐにもわかることである。川端はいう、そういう現代文学の実質的な困難さに比べれば、モダニズム文学やエロチシズム派などという呼称は馬鹿げている、と。そのことはまた当時の堀辰雄がモダニズム作家と呼ばれることを忌避しつつ、自分は「ロマンを書かなければならぬ」という立場を再三にわたって表明したことにもひそかに通じているだろう。⁽¹⁾ どうやらわがモダニズムは、それを文学史的に概括すればするほど、底の浅い批評性をもたらすかのようなのだ。

伊藤整は、先の解説をこうしめくくっていた——「大正末期からの新作家たちは、その時代の革命思想や逆説的な生活意識のために、思考法が、そして生活自体が苦渋に満ちたものだった」と。ここに日本のモダニズム文学は、それが「苦渋に満ちたもの」という当事者の実感に裏打ちされながらも、結果的には皮相的、表層的であったという印象においてとどめを刺されているといっている。政治制度的には「近代化」論による市民社会の未成熟、文学方法論としては「西洋文学」移植のアクロバット性、社会現象的には「都市風俗」の皮相性、この三者のアマルガムによって成ったとされる日本

のそれが、実験的／否定的であったという論旨から免れることは難しい。

この陰に陽に否定的な言辭が付されるモダニズム観を文学史的な定説とすれば、現在におけるそれは随分変わっているように見える。現在におけるモダンあるいはモダニズムについての把握は、いわゆる近代化論の枠組み変更が提起されるとともに、そしてまた都市文化論の台頭にも後押しされて、「現代的」なものの表象の起源として多方向的に論じられるという動向のうちにあることは、周知のところであろう。「現代的」なものについての思考が、たんなる「近代的」なものの延長でないことはいうまでもない。そのモダニズム現代論的なものについての思考を、いま端的にモニタージュ的な思考といいかえてみることも可能であろう。

モニタージュとは、古いものと新しいものを一つの時空間にとらえることで、むしろその差異、その複数性に、発信者と受け手の不透明性という主題を伏在させて立ち上がらせるといふ方法である。その不透明性を「現代的」なものの中核に据え、そこで人間が抱くイリュウジョンが、いやイリュウジョンの「捏造」こそが、たった一つの過去への拘泥から解放する歴史的な態度であるという認識さえ喚起する⁽²⁾。そして、そこでの多方向性が孕む未決定性こそが、じつはモダンというものの実態なのだという解釈の枠組みが人々をとらえはじめているのである。そのとき、西欧を準拠枠とする「近代化」論による日本の近代の「未熟」や、西洋文学の移植によるアクロバットの「弱点」という批判は、むしろその影をひそめること

になる。そればかりではない、現代的なもの、新奇なものとは、つまりところ永遠の運動であり、そしてそれは、いつの時代においても、人々が現代的なもの、新奇なものを求めるとき、そこにはたえず複数性と未決定性があり、それが言語Ⅱ表象の不透明性にまで重なるとき、文学におけるモダニズムの定義は、ようやくその核心に触れつつあるというべきだろう。むしろ問題は、それが日本のモダニズムを、またモダニズム文学を、あの根強い否定性から解放しているかどうかにかかっているのである。

2

こうしたモダニズム観の変容を、解釈上の枠組みの変更とのみとらえることは妥当ではない。おそらく、モダニズムに関するこうした認識の差異あるいは混乱がどこから発生しているのかといえれば、そもそも問題がモダニズムだからなのだ、という観点を逸することはできない。ここに一見してトートロジイ的な発想を示したのは、モダニズム論に新たな混乱を導くためではむしろない。すでに小林康夫・松浦寿輝・松浦寿夫の討議「モダニズムの外部」(『現代詩手帖』一九八四年九月)³が端的に指摘していたように、それはモダニズムが、歴史的な概念と価値的な概念とを、まさに免れることができない二重性として、それ自体のうちに孕んでいるからである。

ひとがモダニズムを口にするときの混乱とは、それがコンテンツポラリイとしての把握なのか、それとも獲得すべきひとつの絶対的な価値概念として用いているのかという態度表明を、いささか不分明

なままにしているということにはとどまらない。むしろ、その二重性こそがモダニズムの本質でもあることを、ついにとらえそこねるところから起こる混乱なのである。モダニズムを検証するこの困難さは、そこにほぼ起因するといってもいいだろう。

むしろ、モダニズムにおけるコンテンツポラリイという性格の把握にも困難さはつきまとう。コンテンツポラリイとしてのモダニズムの把握が、モダニズム的な現象の外貌をなぞるだけに終わるならば容易なことである。ここで困難さというのは、モダニズムなるものの主張が、たんに時代的なものとしてあるだけではなく、その精神や方法の送り手が、それと同じ時代に、その反響、その達成の受け手としてもあるということであり、しかもそのことがしばしば「時間的なずれ」(前記・討議)のなかにあるということにほかならない。

西洋におけるモダニズムが、伝統的なもの、古典的なものとの「断絶」の意識に支えられていることは、たとえばブラッドベリイらの大著『モダニズム』(橋本雄一訳、風書房、一九九〇年)やユージン・ランの『モダニズム・瓦礫と星座』(兼松誠一訳、勁草書房出版サービスセンター、一九九一年)などが詳細に伝えるところであるが、モダニズムのコンテンツポラリイ性といえ、その「切断」以上に重要なことは、現代的なもの、新奇なもの、前衛的なもの主張とその受信にひそむこの「時間的なずれ」であろう。

モダニズムの発信者は、その同時代における受け手として、しばしばその評価や批判に、彼みずからが耐えられない。いやそれ以

前に、モダニストにとつての主張が、いわば文化の積み重ねに依拠しているのではなく、「現代的」なもの、「うつろいやすい」もの、目を向けているということの不安定さが、彼らを襲う。すなわち、伊藤整のいう「弱点」とは、「近代」の未成熟という一元的な因果論によるのではなく、そもそも「近代的」なものを「切斷」すること起因し、かつ「現代的」なもの、そのものにその根拠を置きつけているからなのである。

一方、モダニズムを伝統あるいはクラシックに対する歴史的な概念とするにしても、「現代的」なものの内容とは何であるか、何を以て「現代的」なものとするかによっても、モダニズムの相貌は大きく異なる。モダニズムという現象が、風俗としての流行なのか、資本による変貌なのかと問うだけでも、そのことは知られよう。といつても、その二つは別のことではない。それらを「現在」のリアリズムとすること自体、すでに「確固」たるものの基盤を失っているからである。築きあげてきた自由・平等などの確固たる觀念、永遠なるものへの憧れなど、いわゆる近代的・浪漫的なものに代わつて「現在」的なものへの同一化は、その「現在」のうちに、いわゆるさまざまなる意匠という批判を同行させるのは、当然ともいえる。ましてモダニズムが、資本主義社会における消費的な性格と同一視される時、モダニズムの足場は大きく揺すぶられつつける。ここにおいて、モダニズムをたんなる時代思潮の流れとして、そのコンテンポラリー的性格にのみ焦点を合わせて記述される文学通史の安易さは、論外となる。

ところで、モダニズム時代の芸術にあって、「現代的」なものはどうあらわれるか。たとえば絵画においては、古典的な、また伝統的な絵画主題を「切斷」するために、絵の具をキャンバスに塗りたくる行為自体が、しばしば前衛的なものとして主張される。だが、その発信者の主張を、そのとき正確にいい当てることは難しい。それが自律的なまでに絵画そのものであるという主張とは、文学においては言語という不透明性をフォルムそれ自体として主張する試みでもある。古典的かつ伝統的な主題論からすれば、それはときに無意味さと同義語でさえある。そして、その無意味さを「意味」として読むことは、時間のずれのなかでしか果たすことができない。

モダニズム論における混乱は、また「主体」というものの存在にもかかわっている。移ろいやすいもの、表層的なもの、未決定なもの、それらをモダンなもの、現在のなものというように拡大していくことは、とめどなく時代からずれていくことであり、いわば無限に近づいていく運動それ自体ということになる。ここでは「現代的」なものを志向する「主体」は隠蔽されたまま、モダンであることの意味が、むしろ運動の主体として生きていくということになる。そこでは主体の意味を問うこと自体が、モダニズムの意味を隠蔽しかねないという転倒さえ引き起こされるのである。

おそらく伊藤整が、あの新心理主義という方法的実験から一転して、「故郷」的なものを背景とする『馬喰の果』のようなりアリズムの場所への「後退」を宣言するのも、「現代的」なものの「主体」の隠蔽という、その背理に気づいているように見えないことは

ない。むしろ「主体」の隠蔽という問題を、伊藤整の個人史としてとらえるかぎり、モダニズムとは何かという問題機制には行きつかない。なぜなら、伊藤整におけるモダニズムと主体の関係は、主体の危機を方法的な切断として、いいかえれば文学的な虚構としてすりかえているにすぎないともいえるからである。伊藤整のいう西洋文学の方法的な移植の貧困という観点の、その本質的な貧困さとは、彼がいうようにそれが「日本人の生活の実質に結びついてゐない」からではなく、故郷から都市へという環境の変化にともなつて生じた文学的な生産の危機を、いわば反復可能な方法論という虚構に仕立てあげていることに、彼自身無自覚なことにある。それは、伊藤整ひとりには限らない。いわゆる二十世紀の前衛、二十世紀文学の方法という観点は、その世界的な同時性すなわち外部性の切断として受容するとき、たちまち通俗的な概念に移行する。「世界文学の片隅」にあつて、しかし「世界」と同じ「前衛」的な「方法」を手に入れたと感じたとき、それと乖離しているのは「日本人」の生活の実質なのか、それとも「世界」という外部なのかという問いは欠かせない。ここで外部というのは、世界の「片隅」「辺境」が、むりやり国民国家ないしは帝国主義という渦に巻き込まれたときの一種のカフカの状況、いいかえればその内部をむしろ外部として認識するスタイルの生成という、あらたな観点としてもいいうるからである。

3

伊藤整にかぎらず、日本のモダニズムが「世界文学の片隅」におけるその共時的な現象として受容されているという批評は多い。そしてそこには、日本におけるモダニズム的な現象という内部を、まるで外部のそれであるように眺めることの驚きにも事欠かない。たとえば平林初之輔「モダニズムの社会的根拠」(『新潮』一九三〇年三月)は、目の前にあらわれた「尖端的」な現象を、それまでの正義・自由、平等などという「近代的」な理念を反故にする、圧倒的な資本の速度による不安として位置づけていた。またそれより早く内田魯庵は「モダーンを語る」(『中央公論』一九二八年一〇月)のなかで、それが「文明の基礎や社会組織の根本概念に触れて」いるゆえに「従来反覆された新旧の軋轢とは本質的に異なつてをる」と述べ、そのお手本としての「亜米利加」への注目を促していた。そうしたなかで人々は、百貨店について、モダン・ガールについて、カフェについて、それらがどういふシステムとしてあるのかについて論じ、またそれらとどう付き合つたらいいのかというマニュアルまでも作成していたのである。ここにモダニズムは、西洋と日本という軸を中心据えた「新旧の軋轢とは本質的に異なる」ものへの視線、すなわち交換、速度、複製、模倣などという主題系を、あらたに浮上させていることに気づかねばならないのである。

そうしたあらたな主題系の生成にもかかわらず、だが日本のモダニズム文学は「無条件的に軽蔑」されるものでもあつたと戸坂潤の

「モダーニズム文学論」(『思想としての文学』三笠書房、一九三六年)は証言する。とくに知識人・教養人にとつて、それは近代資本主義による生産と消費の「絢爛たる外貌に魅せられただけのもの」と映っていたという。その蔑視、その反発をもたらししているのは、プロイセン的な消極的消費生活に基づくドイツ的教養であり、封建的な制限を辛うじて打破したばかりの、いわゆる半隷農的な生活意識に基づくヒューマニズム的な文学意識である。すなわち、日本の文学は「それほど狭い意識のなか」とらわれていたのであると戸坂はいう。

すでにヒューマニズム的な文学意識は、生活資料の個人間および国際的な共通化とその陳列化が与える雑然としたアトモスフェア、虚無的なカオスに適應できない。にもかかわらずそれらを、そのままでとらえようとするのがモダニズムである。なぜなら、モダニズムとは「表面上秩序を持たない一切のもの」が「同等の興味を強要する」現象であり、それを「一つに限定」することは「認識不足」になるからである。そういう現象を前にしたとき、たとえば新心理主義や主知主義や新社会派などという文学的な立場の派生は、人間と文学の関係にともかく「一つの秩序」を与えようとしたものだといえはするが、しかし「歴史的社会的の客観を通過しない人間のモラルなどは、文学的に即ち生活的に、三文の値打ちもない」という痛烈な認識で戸坂の論はしめくくられていた。

といえば、ここでモダニズム文学とは何かを問うとは、当時の文学的な表象が、都市的なもの、風俗的なものとしてのモダニズムを、

いわば文化の記号として表象していることをいうためでないことは明確である。百貨店、モダン・ガール、カフェなどが、文学テクストをさまざまに彩っているという表層的な観察でもむろんない。それらの記号が示す文化の表象は、言語表象としての文学が、その時代のなかでまさしく格闘しているはずの、モダニズムとは何かという問いの中心には、ただちに参入できない。むしろ、ここで文学的な格闘の中心に据えられるべきは、あらたな主題群にかかわる文体であり、その形式の変容である。もとよりそこでは、新感覚派的な文体などという文学史における平面的な観察は退けられる。モダニズムとしての文学とは、その文体や形式が「現代的」なものの顕現としての主題群を、いかに体现するかということであり、そしておそらくその問いだけが、文学通史的な把握を交換するのみならず、モダニズムとは何かという問いの有効性をも支えるはずである。

そのことの端緒が示されていないわけではない。たとえばこの時代に、文学における「形式と内容」の関係が、あのプロレタリア文学を含めてなぜ広範な問題性を浮かべたかということにかかわっているだろう。それについては、つとに小森陽一「エクリチュールの時空——相対性理論と文学——」(『構造としての語り』新曜社、一九八八年)が、形式主義論争における横光利一の立場を明確にしつつ、その「物質的形式」と「容積を持った物體」への着眼を、同時代の「述語」の幅広い渉獵のなかで考察していたところでもある。といえはここでは、それをあらためてモダニズム的な現象との関連に引き据えておかなければならない。端的にいえば、モダニズム文学に

おける「形式」についての思考が、モダニズム的な「現象」と決して無縁ではなかったことをいい添えればここでは足りる。そのことはいいかえれば、外貌としての風俗的な表象が、あらゆる場面で「同等の興味を以て強要」しているなかにあつて、それゆえにそれらの外貌と同じ強度を「文体」と「形式」に与えなければならぬ、という思考を導いているとみられるからである。

モダニズム時代が生み出した「形式」や「文体」についての思考とは、言語が生産する力にはじめて思い至っているということでもある。それは作家の意図や作品の目的さえも越えて、何かを生産する力のことである。このとき文学は、「現代的」なものの複数性や交換性など、総じていえばその不透明性を、言語そのものの姿としてつかまえること、それはいいかえれば、いわば「文学」がそれ自体の「他者性」として認識される端緒をつかむことだといつていい。そしてそのことは、たとえば機械という主題系を、言語の生産にまで重ねた横光利一の「機械」というテクストをたちどころに思い浮かばせる。そこに見えているのは、テクストの事件は、また事件としての言語でもあるという認識である。モダニズムが、歴史的概念であると同時に価値概念でもあるという二重性の場所を、ほかならぬ「文学」が担うというのは、おそらくそこを於いてはしない。

4

そのことに気づいていたひとりに井伏鱒二がいる。たとえば井伏は「散文芸術と誤れる近代性」(『福岡日日新聞』一九二九年四月二〜四

日)のなかで、モダニズム時代の散文とは「報道的役割」と化したその機能であり、もはや人々は「思考的要素を多分に含んでゐる散文形式による芸術に、彼等の満足を求めようとしてはゐない」という鋭い観察を示していた。

すでに井伏は、モダニズムが抱えている二重性の場所と、モダニズム文学における格闘の場所とを端的に語っている。とりわけ、井伏におけるモダニズムとの格闘を、これまでにも増して知らせるのは、このたびの新版全集である。この編年体の増補版があらためて知らせる驚きといえば、『夜ふけと梅の花』や『なつかしき現実』や『仕事部屋』の作者といういわば後事的に形成された固定的な肖像が、モダニズム的な現象をとらえた多くの文章の背後に、一旦は押しやられるということではあるまいか。百貨店について、モダン・ガールについて、マネキンについてなど、これまで目にする機会に乏しかったそれら数多くの報告やスケッチが、圧倒的な分量とともに復元されたなかに、周知の短篇である「鯉」や「山椒魚」と「屋根の上のサワン」がときどき顔をのぞかせているという読後の経験は、井伏鱒二とモダニズムというテーマを再考させるに充分である。だが井伏のモダニズムとは、そこにあらたに収録されたものの多くが、モダニズムという現象にかかわるものだったという表面的なことではなく、「鯉」や「山椒魚」や「屋根の上のサワン」という文学テクストが、それらとどういふ問題を共有しているかというところにあるのはいまでもない。

モダニズムの時代に人々が「散文」に求めているのは、情報であ

り報道であり事件であると同時に、その簡潔さでありその速度である。それがいうところの「近代性」の意味にほかならない。だが「近代性」の真の意味とは、ビルディングやダンスや服装が示す「流行」や「傾向」ではなく、それらが確実に「時代の性格」であることを承知しつつ、なおその「矛盾に驚き周章で或ひはうちのめされ屈従する」人々の姿でもある、と井伏はいう。ここで井伏がとらえているのは、「現代的」なものへの指向が、人々の生活から逆に「現在」を失わせているという鋭い「矛盾」についてである。まさしく井伏は、モダニズムにおけるあの二重性の場所をつきとめて

いるのである。

その場所では散文芸術とはなにか。およそ新聞やラジオが追うのが生活様式の変化であり事件の速度だとすれば、散文芸術は、そうした時代の「先端」の光芒によって、その「目を閉ざされているもの」あるいは「自らの姿をかくして潜入してあるもの」に「形式」を与えるものでなくてはならない。いやそれこそが、モダニティを浮かび上がらせる形式であるというのが、井伏のサンシビリティである。そのことはまた井伏が、たとえばアンコンシヤスネスへの魅力を語り、ナンセンスへの指向を告白する根拠にもなっているのである。もとより井伏が、そうして散文芸術の現在性を、アンコンシヤスネスやナンセンスの指向とともに語る時、このモダニズム時代を生き延びるための頼もしい先達の姿を確かにとらえていたことをいい忘れることはできない。すなわち、あの『田園の憂鬱』の作者が、『陳述』と『のんしゃらん記録』というテクストで

見せていた「構図」と「ナンセンス」への拘泥というのがそれである。

ところで、モダニズムを「先端」的なものの姿と同時に、「自らの姿を隠して潜入してある」姿としてもとらえるとは、モダニティというもののいわば複数性にかかわることでもある。「流行」や「傾向」に奔走する姿のみではなく、それによって「周章で或ひはうちのめされ屈従する」ものの姿もまた、「近代性」が強い複数のヴィジョンにほかならない。それを散文芸術という形式にまで延引してくることである。すなわち井伏のテクストは、速度や運動というモダニズムの主題系を共有しながら、その一方で時代の関心や人々の満足から遠ざかりつつある「形式」を、まさに自覚的に選び取ったものとして生成されていたのである。

もとより「物語」という装置自体が、すでに「現在」をかぎりなく引き伸ばす装置であるともいえる。現在という時間をたえず喚起しながら、そこにあえて過去といふ未来といふ虚構の時間を導き入れて、それが作り出す生のヴィジョンにすりかえるのが物語というもの。その文法でもある。いうまでもなく十九世紀の文学は、そこに引き入れた虚構の時間によって、波乱に富んだ事件と生活を存分にもたらしていることは周知のところであるが、だが現代の作家はもはや彼らのように書くことはできない、と井伏はいう。なぜなら、モダニズムにおける事件と生活は、むしろ速度、そのもの、変化、そのものが、いわば事件であり生活だからである。ここに井伏のテクストがしばしば引き入れている時間が、モダニティが発する現象の速度

と変化に対するささやかな遅延あるいは猶予というそれであることの意味が明らかになる。そうした時間の戦略的な導入が、生産／消費を加速する近代的な資本の奔流に「周章で或ひはうちのめされ屈従する」人々の生のヴィジョンを浮き彫りにするというねらいなのである。

たとえば「鯉」というテクストは、学生時代の友人が厚意でくれた一匹の鯉を、下宿の中庭の池で飼い、それを釣り上げ、友人の愛人の家の泉水に放ち、友人の死後はあらためてその「所有権」を主張して釣り糸を垂れ、さらには早稲田大学のプールに放つという経緯を描いたものである。庭の泉水はもとより愛人の「所有」にかかるとは認めて、だが鯉の「所有権」はこの私にあることを、あえて書状に認めつつ、その「王者」のような姿に感動し涙を流すという私の行為は、その振る舞いそのものにすでにナンセンスの文法が見えている。

ナンセンスの文法の見やすい指標は、嘲笑や諷刺など一見固定的な関係を破壊する明確な言語の存在することだが、もちろん見えにくいのはその関係をいつのまにかくつがえしているという文法⁸であろう。もとより、目に見えるかたちで示される嘲笑や諷刺によってではなく、それを根底から変える力といえは、固定的な関係を未知のものへ、また絶対的な関係を変更可なものへ「織り上げる」という、すこぶる知的な行為である。といえは井伏のナンセンスは、そうして周到に「織り上げ」られたテクストの構図を背景に、ときに悲嘆や嘲笑や屈託を大袈裟な身振りとして示すことで、与えられ

た「現在」を、たんなる「与件」にすぎないものとして変更させうる文法ともいい得よう。むろん、そこに示された悲嘆や嘲笑や狼狽や屈託それ自体も、「現在」が強い速度や変化に対応する猶予と遅延を導くものとして「織り上げ」られていることは、いうまでもない。

まさしく、鮒や目高に比べて「王者」のような姿をしているという鯉の「所有」とは、そのまま「私」に与えられた「現在」の拘束性をくつがず、精神的な独立と威厳の隠喩と見えなくはない。だがそうした鯉の「所有」とは、裏返していえば「私」の屈託にほかならず、それはいいかえれば決定的な判断や行為から「私」の「現在」をかぎりなく引き延ばしている姿でもある。鯉との関係は「すでに十幾年」を経過しているというが、その間の事件といい変化といえは、池からプールへの鯉の移動だけであって、それはまぎれもなく、この時代が人々に与えている速度と変化という中心性を逸脱している。むろんそれが、時代の「先端」から「自らの姿を隠して潜入してゐる」姿の隠喩であり「周章で或ひはうちのめされ屈従する姿」のそれであることはいうまでもない。

もちろん「周章で或ひはうちのめされ屈従する姿」といえば、それは「山椒魚」における山椒魚の姿であり、「屋根の上のサワン」におけるわたしの姿でもある。「山椒魚」における山椒魚は、その実存のともいえる拘束から、彼の「現在」をいかに引き延ばすかに腐心している姿であり、また「屋根の上のサワン」のわたしは、傷ついた一羽の雁の保護を表向き掲げながら、雁の飛び立つのを一日

一日と引き延ばしている姿である。そしてそれは、いずれも自分の「現在」が、そのリアルな認識のなかに浮上することを回避する行為でもあることを、いわば彼らのアンコンシヤスネスとして浮かび上がらせているといえるだろう。

その「現在」からの延引が、彼らにもたらしているものも注目値する。たとえば、サワンに向き合うわたしは、手荒なことは遠慮するという優しさを前景化しながら、しかしそこにまぢがいなくひそんでいるのは、両方の翼を「傷つくほど短く」切っているといういわば暴力性である。これを暴力といえ、岩屋に閉じ込められた山椒魚が蛙を閉じ込めるといふ行為に及ぶのもそれであり、それはまた「シグレ島叙景」にも「夜ふけと梅の花」にも「丹下氏邸」にも見えるそれである。兎の繁殖をめぐっての飽くことなき罵り合い、質屋の番頭を手初めに繰り広げられる夜更けの乱闘、そして男衆への打擲——それら井伏のテクストにたびたび現れる暴力性とは、彼らの「現在」にもたらされた「屈託」をしばし追い払うための猶予と遅延が、じつは逆に切迫感として彼らに襲いかかっていることこの表象であるといつていい。そしてその暴力性が、いずれも深い拘束性の「構図」とともにあることもいい添えておなければならぬ。

モダニズムの外貌が、その「先端」で示す暴力性といえ、たとえば「谷間」や「炭鉱地帯病院」というテクストなどがよく示すところであるが、それに「周章て或ひは打ちのめされる」場所にもそれがある。井伏のテクストの「現在」には、意外に根強くこの拘束Ⅱ暴力の構図がこめられているのである。

蛙や雁の一種暴力的な拘束は、ひるがえっていえば「わたし」自身の拘束である。その拘束性に向き合うことを、しばしの猶予あるいは遅延として抱えることは、かえって事態の切迫性を呼び込むことになる。そうした判断の猶予、行為の遅延が、それ自体で機械的な進行を呼び込んでいることは、すでに横光利一の「機械」が示しているとおりである。「機械」の私は、「誰か私を裁いてくれ」といったが、それが私の「傾向」や「資質」としてではなく、私自身の「他者性」として浮かび上がっていることは見逃すべきではない。いわゆる労働の報酬としての賃金という価値基準を、その主人との精神的な一体感によって「遅延」させている私には、とうてい機械の進行を押しとどめることは不可能であるという構図がここにはある。それどころか、主人に代わって新しい機械の発明という欲望を代置させている私にとっては、その機械との関係において、それがたとえ賃金や利潤という卑小な基準とはいえ、そうした「人間的なもの」の介在を欠いているかぎり、すでに私は機械そのものに拘束されているたんなる道具である。おそらく「機械」というテクストは、人間が「道具」となる過程を、従来のように「自然」との関係ではなく「意識」との関係においてとらえた初めての試みだといつていい。そしてその道具への感覚とは、さっきまで軽部が使っていたペルスという道具を軽部のポケットに見いだし、それを黙って取り出そうとして「他人のポケットに無断で手を入れる」不都合を批判されたとき、「此の作業場にある間は誰のポケットだつて同じことだ」といい返した私の「意識」によく現れている。むろんそのこ

とに先立って軽部が「使つてゐたつてなくなるものはなくなる」、「なければ見つかるまで捜せば良いではないか」ということばを「それもさうだ」と受け止めたことを以て、それを特別な「倫理」とするには当たらない。そこに浮かび上がっているのは、他人の「現在」が刻々と示す現実的な感情に対する私の意識の「遅延」が呼び込んでしまった、いわば私自身の「他者性」の表出なのである。その「他者性」が、言語の「物質性」や「不透明性」とともに創出されているところに、まさしく文学におけるモダニズムの場所があるというべきであらう。

その場所をもう一度井伏に引き据えて考えるとき、河上徹太郎の「井伏君とナンセンス」(『作品』一九三二年九月)を逸することはできない。ここで河上は、井伏のナンセンスを「純粹言語」の運動であるにとらえつつ、「それは固定化された形での時代といふものを超越した言葉であり、同時に超時代的即ち普遍的といふものに最も縁の遠い所の泥臭い言葉である。過度的といふ真の意味はこゝにある。井伏は本質的に過度的な人である」と評していた。これは井伏とモダニズムを、あの二重性の場所すなわちコンテンポラリーと価値概念のはざまにとらえた唯一の同時代批評であつたといつていい。むしろそれは、モダニズム時代における「時間」という主題系がもたらししている「言語」と「形式」についての思考であることはいままでもないが、と同時にモダニズムとは、自分とはけつして同一化しえないものを、私小説的な「私」のいわば他者性として浮かび上がらせる広範な舞台でもあつたことを、横光や井伏のテクストはまさ

まざと知らせている。

5

モダニズム時代の主題群を、ほかならぬ井伏鱒二に見るとは、そのことにはとどまらない。たとえば「山椒魚」というテクストには、「歴史」における「主体」という、いわば二十世紀的な問題群に通底している鋭いヴィジョンがある。ここで歴史のなかの主体というヴィジョンを喚起しているのは、いうまでもなく山椒魚の存在である。知らないあいだに体型が変化し、岩屋のなかに閉じ込められた山椒魚には、歴史のなかの主体が、それ自体で自己増殖するというイメージがある。もとよりここでいう自己増殖というイメージには、歴史のなかの主体が、その送り手であると同時に、果たして主体化された歴史の受け手であるかどうか、という懐疑が内包されていることはいままでもない。それを「時間的なずれ」として浮上させるイメージ、いかえればそこでの自己増殖を、ついにコントロール出来なかつたもののイメージとしてである。山椒魚はいつていた、「何たる失策であることか」と。

もちろん「山椒魚」というテクストにあつて、歴史のなかの主体というイメージが確かさを増すのは、山椒魚が閉じ込められた岩屋の外の光景を眺めることによつてである。そのとき山椒魚は、岩屋の外の光景になにを眺めたか。そしてその光景は山椒魚になにをもたらししていたか。

輝くばかりの外界から目を閉じたとき、目蓋のなかに「深遠」が

拡がるなどと彼がいうのは、ナンセンスの文法がもたらした大袈裟な身振りにすぎない。端的にいおう——それは山椒魚が、彼らと同じ生き物でありながら、彼だけがその「自然的」な存在であることからいかに隔てられているかについてであったといっている。

おそらく「山椒魚」というテキストは、山椒魚の心情吐露という側面に限定されて読まれ過ぎているテキストである。そのことはまた作者の心情にまで還元されて、左傾した仲間から取り残された井伏の文壇的なそれとして読まれることも可能にしているといっている。いや、そうでなくても関良一の「自己と資質を発見した報告書」『言語と文芸』一九六一年三月」という観察から何程も進んではないのである。もとより、散文芸術が「思考的要素」無くしてはあり得ないとは、モダニズム時代における井伏のマニフェストであったことはすでに見た。その「思考」を「山椒魚」というテキストに読むとは、山椒魚が「自然的」な存在ではないとすれば、彼は一体何者であるかというそのほかにない。

すでにそうした「思考」の痕跡は、プレテキストとして知られる「幽閉」から歴然としていた。ここでの山椒魚は、外界の光景が自分とどういう「関係」にあり、かつなにを「暗示」しているのかを「考究」しようとする姿勢を明瞭に見せていたからである。その「考究」が周到に織り上げられているのが改稿「山椒魚」であることは念を押すまでもない。では、プレテキストにおける「考究」は、あらためて「山椒魚」というテキストにあつてどのような「思考」として導かれているか。

いうまでもなく、山椒魚が見つめているのは、杉苔であり錢苔である。それが地所とりの形式で繁殖し、種子散布の法則通りに花粉を散らしている光景である。また、水面に達すると突然その発育を中止している一叢の藻であり、そのなかを泳ぎ抜けることを好む目高であり、彼の横つ腹にすがりつく小蝦である。ここで目高の群れが、一びきが誤って「左によろめく」と、他の多くのものも「いっせいに左によろめく」という光景をして、それを井伏ひとりを残して左傾した仲間の集団的な行為のカリカチュアとするのは当然でない。強いて目高の動きだけを取り出して、それだけに特別の隠喩をいうのは不自然である。そういう目高の光景は、杉苔や錢苔や小蝦らと並んで、一連のイメージを形成していると思ふべきだからである。ここで一見不器用によろめく目高は、錢苔の繁殖や杉苔の種子散布とともに、また小蝦が山椒魚の横腹を岩石と思ひ込んで卵を産みつけているという光景と同様に、つまり彼らは、まさしく自然のままの存在であり、「自然体」としての生き物であることの表象としてなのである。

この「自然体」ということばもすでに「幽閉」には示されていた。山椒魚の横腹を岩石と思ひ違ひして産卵におよぶ小蝦に対して、ここで自分の体を動かすことはつまるところ自分が「自然体」ではないことを相手に伝えてしまうことになるという危惧としてである。その危惧がとりわけ小蝦の産卵の光景と重なるところに、山椒魚の鋭敏な「考究」があつたといわなければならない。すなわち「繁殖」といい「産卵」といい、彼らが反復して同じことをやっている

ように見えることが、すなわち自然なのだ。その行為自体が、そのまま自然体なのである。そのことは「山椒魚」というテキストがあらたに導き入れた錢苔や杉苔の「形式」や「法則」ということばが喚起するものと同じく、それぞれが自然としての形式や法則をもつて生きているということなのである。そしてそのことは、ひるがえって山椒魚自身の生の形式を、ひいては井伏鱒二の散文芸術のそれと、どうかかわるのかという隠喩でもある。

自然体としての目高や小蝦の生體が、その当初山椒魚をとらえるのは、彼らが一樣に「不自由」な存在だという認識であるが、それは岩屋の穴に彼の頭がつかえるという出来事によって鋭く反転する。それのみか彼らの行為に寄せた山椒魚の失笑は、蛙の山椒魚に対する失笑によって決定的にくつがえされる。ここで蛙の失笑は、頭が岩屋の穴につかえるという行為のおかしさだけにとどまらず、それは「頭」そのものに向かって発せられているように見える。そういう自分の頭を、岩屋の穴に度々突出させるといふ行為は、自然が自然体で反復する行為からの隔絶を、いや自然そのものからとうに見放された存在である山椒魚の姿を悲しまいまでに告げているだろう。そうしてテキストは、蛙との口論が、翌日また翌日と繰り返されたことを告げ、やがて一年の月日の経過を告げることになる。そしてその経過が「岩屋の囚人達をして魘物から生物に蘇らせた」とされるとき、読者はあたかも彼らが、再びあの自然へと還元された可能性をいつとき錯覚させるが、「頭の肥大」をめぐる彼らの「口論」の流行が、以前と変わることはないこの「生物」の意味を浮上

させるのである。すなわち、その「口論」の時間とは、この「生物」がまぎれもなく「歴史的」な存在であることを認知するに必要な時間だったといつていい。このとき蛙とは、それを山椒魚に知らせるための猶予あるいは遅延を導くための装置である。自分が岩屋から出られなくなったという「現在」を、相手を閉じ込めるという暴力性Ⅱ人為性によって納得させる装置であり、その人為性ひとつを取つても明らかに「自然」から隔絶したという自らの歴史性を、ほかならぬ「他者性」として導くための装置でもある。「あゝ寒いほど独りぼつちだ」——この山椒魚の嘆息とは、そうして他者を占有する人為物と考えるほどに、自己自身の所有者となつたことの認知であり、自然から隔絶した自己が、以後はすべて自己決定せざるを得ないという歴史性を、しぶしぶ受け入れた者のそれにほかならない。この高度に隠喩的なテキストが、作家の心情的な体験に還元しえないことは、付け加えるまでもなからう。すでに山椒魚は、自然の被覆を剥がれた存在論的な痛覚を、それが人間の歴史性でもあるといわぬばかりにたたえていたのである。

もとより、そうした山椒魚の痛覚を時代的に強調しているものといえ、マルクス主義による歴史の「主体」という課題であろう。人々は、価値とか意味が「歴史的」であるという時代の言説空間のなかで、さらにはその歴史の「主体」でもなければならぬという言説の力関係のなかで、どういう送り手でありかつ受け手であるのかという問いのなかに晒されていた。それが、一種絶対性を帯びた言説でもあることは、たとえば中村武羅夫の「モダーニズム文学に

対する「考察」（前掲）のみならず、さらに平林初之輔の「モダニズムの社会的基礎」（同）までも、「帝國主義段階」における「階級論」という歴史と主体の關係に置き換えて批判した蔵原惟人の「モダニズムの階級的基礎」（『東京朝日新聞』一九三〇年四月九日）という時評文に明らかである。まさしく「山椒魚」というテキストは、モダニズム時代の言説空間すなわち近代歴史意識の目的論的な言説に直面しながら、それに「周章て或ひは打ちのめされ屈從する姿」を浮かべたテキストなのである。

むしろその姿には、歴史の送り手であることは、そのまま歴史の受け手であるかどうか、という懐疑的な思考が見えている。現代は、古典的、伝統的な主題や意味の追及では、もはやこの「現在」に価値や意味を与えることができない。すなわち、起源からの積み重ねによって現在の意味や価値が決定されるのではないという「時代の性格」を承知しながら、だがその「現在」に生きる人間は、歴史の主体なのか、歴史の主体としての積極的な送り手でありかつ受け手であるのか、という思考が隠されているとみていいのである。

それを「たつた二年間ほど私がうっかりしていた」その罰として考えよとは、あまりにも「横暴」ではないかという山椒魚の狼狽と悲嘆に、「速度」と「複製」と「模倣」の時代に立ち向かう井伏の、いわばモダニズムの文法とその真価が込められているだろう。

それを、ポール・ド・マンの「文学の歴史と文学のモダニティ」（浜名恵美訳、『現代詩手帖』前掲）に習っていえば、モダニティが呼びおこしたあらたな歴史性の認識と呼び、また自然と歴史をめぐ

るルソーの主題のモダニズム的な顕現と呼ぶことも可能であろう。むしろここでの歴史と自然の問題は、やがて一九四〇年代に小林秀雄がしばしば言及する、歴史や伝統を「第二の自然」と呼ぶ観点とつながっていくことはいくまでもない。もとより、そういう小林の観点は、彼が日本のモダニズムに対して一貫して否定的であったことからとらえ返さねばならない。そのことはまた、冒頭に記した『昭和文学史』の記述における小林秀雄による「内面からの克服」というモダニズム観の当否とも合せて、日本のモダニズム再考のあらたな視点を投げかけているだろう。

注(1) 堀辰雄におけるロマンとモダニズムの關係については、拙稿「堀辰雄とモダニズム——天使の詩学——」（『国文学解釈と鑑賞』一九九六年九月）を参照されたい。

(2) こうした観点におけるモダニズムの検討は、たとえば『夜想』（一九八五年二月）が試みた「特集・モダン」などにその顕著な現れをみることができるといえる。

(3) この「討議」は、主として西洋におけるモダニズムを対象にしていて、日本のそれについての言及は少ないが、ここでの幅広い視野と鋭い問題提起によって本稿は書き出されている。以下、本稿の「虚構」という時間「および」「歴史と主体」という問題の視角もこの討議に示唆を受けていることも記しておく。

(4) この観点については、柄谷行人・桂秀美・福田和也の座談会「20世紀の批評を考える」（『新潮』一九九六年五月）における福田の発言にある。

(5) 以下、モダニズムについての批評の引用は、関井光男編『資料資本文化のモダニズム』（ゆまに書房、一九九七年）による。これがたんに

なる資料集ではなく、モダニズムとは何かという問題機制になることは、たとえば井伏のモダニズム関連資料の扱いによっても知ることができる。

(6) モダニズム論には欠かせないアメリカニズムの動向については、拙稿「モダニズム文学の再考のために——(アメリカニズム)についてのノオト——」(『資料資本文化のモダニズム』に収録)でいささか詳しい検討を加えてみた。

(7) このアンコンシヤスネスやナンセンスについては、たとえば井伏の「アンコンシヤスネスの魅力」(『詩神』一九二九年九月)や「最近の佐藤春夫氏」(『福岡日日新聞』一九二九年六月二四〜二六日)などに言及がある。

(8) このナンセンスの文法については、エリザベス・シューエル『ノンセンスの領域』(高山宏訳、河出書房新社、一九八〇年)の分析から教示を得た。

(9) この「それもさうだ」という部分に小林秀雄「文芸時評」(『文芸春秋』一九三〇年十一月)は、横光の「倫理」を見るとしたが、それが心理主義的な「方法」という観点への異議申し立てでもあることはいうまでもない。

(10) これについては、都市生活者が資本と所有の関係に置かれたときの嘆息という観点でとらえた拙稿「プロレタリア文学という歴史——「所有」という観念をめぐって」(『昭和作家のクロノトポス 井伏鱒二』(双文社出版、一九九六年)で、いささか詳しい言及を試みた。

モダニズムの反復

— 金子光晴と「詩人」の回想 —

城 殿 智 行

I 遅れてきた詩人と「モダニズム」の流行

「モダニズム」など、日本に存在はしなかった。その言葉は、
 「僕の生涯をふりかえってみて、二つのヨーロッパ旅行が、すべて
 を決定した大事件であつた*」と回想する金子光晴にとつて、何ら修
 辞的な内容を含意してはいない。事実、「モダニズム」という言葉
 が、芸術における大胆な形式的革新として語られ、あるいは文化事
 象の政治的な参与の側面において、もしくは産業資本主義の発展に
 基づく流通の拡大に伴う文学の大衆化状況等について様々な形で口
 にされるにせよ、¹⁾語のあらゆる意味で、金子光晴ほどあたかも意図
 したかのように「モダニズム」とのすれ違いを演じつづけたものは
 いない。

例えば日本における狭義の「モダニズム」を、西洋から移入され
 たダダからシュール・レアリスムへの移行を主軸とする詩の形態的
 な革新運動として捉え、その移植の過程で欠け落ちた政治性を民衆

詩派からプロレタリア、アナキズム詩への変遷によって補うとして
 も、金子の放浪は、文学史に残るそれらの運動の主要な結節点をあ
 えて避けるかのように孤立した軌跡を描いている。実際、大正八年
 初頭に『流行のデモクラシー』まがいの詩を書いて*『それらの無自
 覚な作品をひろいあつめて詩集にまとめ、『赤土の家』と名づけて、
 自費出版した*直後に一度目の渡欧を試み、同十年一月まで日本を
 あける金子は、まず、ダダイズムが移入される最初の契機をとり逃
 がす。²⁾しかも一九一九年とは無論、ロンドンからブリュッセルに居
 を移す金子のすぐ傍らで、アラゴンやブルトンが『文学』^{リテラチュール}を創刊し、
 ダダイストを中心として「反文学」の旗印を掲げた年にはかならな
 い。ではティボーデが「モダン論争」³⁾を書き、「ボードレールとゴ
 ンクール兄弟以後、フランス文学の中に、(モデルニスム)が存在
 している」といった年に、金子は何をしていたのか。『僕の読書は
 そこで、ヴェルアーランの詩集からはじめ*』『おなじ作者のものを
 殆どよみつくしてから、フランス象徴派詩人の詩にさかのぼりし

た。》ヨーロッパを芸術的な革新の波が洗い、それがやがて政治的な変革への意志と結びつきつつある中で、彼はひとり時代に逆行しながら、ただ仏近代詩史へと遡っていたのだ。

そして帰朝した金子は、『バルナシアン巡歴の痕跡』を留めた《趨勢に逆行する、耽美主義の芸術》として、十二年七月に『こがね蟲』を刊行する。だが《何らかの意味で日本の詩人達は、僕に注目し》《僕の前途は、今日の詩人達の考え及ばないくらい大きく約束され》ていたはずが、『九月一日に、これからの私の希望や、計画を土崩瓦解させるために、平等に大地がのたうちそのうえのものの評価を御破算にかえした。』処女詩集の評価をなし崩しに失い、時代に対して「高踏的」な位置を占めることにも成功しないまま、年少の友人牧野勝彦を頼って震災を逃れた名古屋には当然、『春山行夫などのやっていた『青騎士』のグループがあった』が、『牧野は、おつにとりすました彼らとうまがあわなかった。』つまりここでもまた金子は、胎動を始めていた日本「モダニズム」とのずれ違いを演じている。

やがて『いわゆるアナキスト詩人たち』の《大群があたまをもちあげて》きて『こがね蟲』を書いて、新進詩人の筆頭になったお蚕ぐるみの詩人は、ブルジョア詩人として、既成詩壇と没落をとにもする運命にある『ように思われたとき、《流行になったモダニズムの表現にヒントをうけた、若干の詩をつくってみたが、そんな借り物は、身につけてなんとなく気づまりなので、ふかくはいらなかった。』

そして芸術の鋭い革新や、その政治化の運動との間で、《この二つの途、モダニズムと、思想革命、このいずれかに大別されるその分岐点に立って、僕は迷うだけで、どっちへいっていいのか、じぶんのなかではつきりした性根が定まらない》。また、金子が生活に追われ、また直接には妻と、やがて《時の大勢に従って、バクーニョンからマルクスに転向》する《アナリスットの青年》との三角関係から逃れるために、足掛け五年に渡る二度目の渡欧に発つのは、昭和三年九月のことであり、それは日本における「モダニズム」の拠点となった『詩と詩論』の創刊を画す正確な日付である。

さらに金子が喰うためには男娼以外のあらゆることをしたと言われる惨憺たる旅を終えて同七年五月に日本へ帰ると、詩壇は完全に様変わりしており、『五年前までは、ともかくも詩壇の片隅で反動野郎とか、古色蒼然とか思われながらも存在くらいは念頭に置かれていたが、五年後は、びつくりするほど詩人のメンバーも、それを支える連中の種類も変わっていて、若いもので僕の名をおぼえているものなど一人もなかった。』《その時の詩壇はこの『詩と詩論』の連中が中心になっているらしかった。左翼詩人は左翼の弾圧で、ろくに仕事もできないし、アナキストたちは、影をひそめてしまっ

た。』《僕は、その変りよりの激しさを理解できなかった。》つまり一時期の日本を風靡した「モダニズム」と呼ばれる変革への野心は、形式的な革新としても、政治への関与という意味合いにおいても、金子光晴のあずかり知らないところですが、彼が遅ればせに気づいたときにはもう、その運動をほぼ終えようと

していたのだ。またそればかりか、《三好達治の名も全然知らなかったし、『四季』の連中や西脇順三郎などもちろん》¹⁾知りはしなかった金子は、抒情への傾斜を深める日本詩壇の「流行」とも無縁であったため、マス・メディアの潮流を産む社会的な意味での「モダニズム」、つまりは「大衆化」という現象とも、やはり不幸なすれ違いを演じつつづけるのである。

だから、芸術の形態的な革新の流れにとり残され、近代が産んだ最初の世界戦争直後に育ち大正のコスモポリタニズムを世界的な同時性として呼吸しながらも、あるいはそれゆえに政治的感性を完全に欠落させ、「流行」の一角に場所を占めることさえなかった金子光晴は、まさに「遅れてきた詩人」⁵⁾と呼ばれるにふさわしい存在であると言えるだろう。

しかしそうした歴史的経緯が、才能を開花させることの遅かった晩熟の詩人に纏わる若年期の不遇としてたどられるだけなら、その些細な一挿話は、「モダニズム」に最も遠かった詩人が生きつづけた時代との齟齬という、近代文学史の片隅に残るごく個人的な出来事にとどまる。あるいはむしろ文学的な挿話として書き残しうる出来事など、当時の金子をめぐる、ただのひとつも起きてはいない。金子は時代の潮流に遅れ、「モデルニズム」を定義づける革新の気運と、ことあるごとにすれ違いつづけただけなのだ。

にもかかわらず、「モダニズム」が日本を席捲した時期に国外での無目的な放浪を重ね、軍部の弾圧の前に文化／政治的な変革への野心がすべて潰え去っていくときに舞い戻る「遅れてきた詩人」は、

自己を形づくったその遍歴⁶⁾を遙かのものになつて演じ直すことにより、「流行」としてのモダニズムではなく、言説の形態を規定する「近代性」^{モダニテ}そのものの「構造」をあらわに示すだろう。『詩人』に始まる幾多の回想記や、『どくろ杯』以下につづく自伝的な紀行文で金子が再演するのは、個人的な体験の物語ではなく、「モダニズム」の流行といった社会的な現象さえをも、ごく些細な一挿話として自身の構造の中に回収する、近代の言説形態そのものである。では一体、言説の形態を規定する近代性^{モダニテ}の構造を、「遅れてきた詩人」はどのように演じ直すのか。

II 詩を捨てた詩人と「近代」の言説

遅れてきた詩人は、「モダニズム」の最盛期に東南アジアを経てヨーロッパをまわった無目的な放浪を、「芸術」からの逃避行として回想する。《日本をあとにしたということは、食いつめたというだけのことではなく、僕の文学的生命も、栄養分を失い、つづけてゆくにしても、そのままでは八方ふさがりという状態に立ちいたっていたのだ。正直のところ、ゆきあたりばったりで、仕事に対する情熱を立直すという気持ちよりも、過去のあんなに華やかに燃やしたわが情熱をいたみ、かなしみ、できるものなら、沙漠のはてに韜晦したいというようなセンチもたぶんにあった。》^{*}芸術の形式的／政治的な変革への感性を欠いたがために《日本を追われて》^{*}行くことの傷心を歌って放浪を始める遅れてきた詩人は、旅のさなかで「詩を捨てた」自己の発見を物語る。《シンガポールの街なかで、折

角買った黄ろい、しゃれた万年筆を落してしまつたので、それ以来、ものを書くことも見切りをつけてしまつた^{***}」のであり、《多くの日本人は、パリへ文学の修業に来ているのに、僕は、パリへ着くなり、それまで一片の情熱として胸の底に燃えていた、書かない詩まですてはててしまつた。／僕は、過去の詩を思い出すことに、腹立ちさえ感じた。》

その時、詩を捨てた詩人は、「芸術」の抽象的な価値にあからさまな不信を抱く反語的な「芸術家」として、自己を捏造するだろう。《それまでは、芸術などにかかわりあつていた僕は、パリの街に住みつくなり、芸術など、じぶんにとつておよそ無縁なことにさとりをひらいた。一度、無縁とわかれば人は、ふりむいてもみないものだ。生まれかわつた僕は、絹ごしの空気でなくても、結構呼吸できたし、芸術家をこきおろすほどの関心もなくなり、場合によっては、芸術家になりすますことも、はばかりなくやつてみせることのできる融通無碍な心境になることもできた。》

東南アジアの植民地の悲惨に目をひらき、またパリという近代都市の陰惨な裏面に気づいて西洋への幻想を捨て、真のコスモポリタンとしてニヒリズムを鍛えることで、軍国主義化しつゝあつた日本への客観的な批判を可能にする素地をつくつたのだと言われること⁽⁷⁾の多い、この自伝的な紀行三部作で語られるのは、そのような、旅を介して新たな自己を再発見する人生論的な真実の物語⁽⁸⁾ではなく、「詩を捨てた詩人」を反語的な「芸術家」へと仕立てあげる捏造の主題である。しかも詩人は二重の意味で自己を捏造するだろう。

まず、そもそも「芸術」からの逃避行として無目的な放浪を印象づける旅の発端そのものが、作られた動機である。詩を捨てたはずの詩人は、旅立つ直前に一度目の渡欧を回想し、《十ヶ年以前のフランスは、まだく旧時代の勢力範囲を脱してはいなかった。曰く、サンボリズム。曰く、パルナシアン。》《そして戦争が齎した真の影響はまだまだあらわれて居なくて》《勢い、真面目に文学を味わおうなどと考えている人達は、戦争前の文学に戻るより仕方がないという有様だつた》ので、《詩によつてのみ自分自身の方向を見出してゆこうなどと考えていた私としても》《どうしてもクラシック乃至パルナシアンあたりに走らざるを得なかつた》が、《しかしその後の十年間の日本が、大きな変転を持つたように、フランスにも、始めて真実の大戦の影響によつて生れた文学が発生し始め》《新しい破壊の文学ダダが、或は、真の意味でダダそれ自身でない迄も、そうした空気を持つた文学が、続々として頭を擡げ出したらしい》から、《過去の私が、フランスの抒情詩に誘惑したごとく、現在の私は、フランスの根柢に喰入つて、次の時代の要求までも察知してきたと思つている》と将来の展望を語り、芸術の価値を確信する「真性の詩人」として紀行を始めているのだ（旅立たんとしてフランスを想う）^{昭3・10『若草』}。

また、滞欧期に厚遇を蒙つた友人との別れを感傷的に描き出す当時の日記には、率直な謝意を捧げ、画竜点睛の諺をひきながら《あなた私の童に眼睛を入れた。私は活きることができた。私は日本に放たれてかえることができる。私は、ベンベンとしてむだなヨ一

ロッパの生活をすてて……(そうである。全くこれ以上のヨーロッパの生活は、私の肉体と精神とを、自壞作用に導くものに他ならぬのである。)日本にかえる。そして、私の生涯の仕事をもう一度元氣のあるうち仕直すことができるのです。／私の声がふるえていた」と書き、《ふたたびあゝ難い友同志の別離のまごころ。心づくし。執しゅうを求めなかつた愛情》に想いを馳せる「抒情詩人」がいる(フランドル遊記)。

だが旅先で持ちえた唯一と言ってよいその友人との別離が、遙かの中に書かれた紀行文で、《もっともらしい例えをひいて、彼を涙ぐませた。そんな小ざかしい手をつかうこと、元來不得手である筈の僕が、物おじもせず言つてのけられたこと、それだけが、旅の苦勞のお蔭かもしれないとおもうと、この旅が全体にしらけたったものにおもわれた》と回想されるとき、「生涯の仕事」に意氣ごむ真性の詩人と、「別離のまごころ」に声をふるわせる抒情詩人は、ともに姿を消し、芸術への不信に満ちた放浪のさなかで「詩を捨てた詩人」として捏造されるだろう。

だから回想記で行なわれる捏造作業は、それが過去の真実を語つてはいない虚構であるという形式的な意味で、また《芸術など、じぶんにとつておよそ無縁な》者が《芸術家になりすます》という内容的な意味で、二重のものなのだ。

そして遅れてきた詩人は、そうした二重の捏造作業を介することにより、初めて、近代的な言説の構造を再演する。「近代」とは、言葉と物の照応関係を透明な表象体系として自立させる「古典的」

な言説構造に裂け目を入れ、言語が不透明な厚みをおびながら独自の存在となる新たな言説秩序の確立期にほかならず、そこでは誰もが、「書くこと」を背後から吊り支える表象の根拠を失い、つまり「真実」を語る権利を奪われながら、表象ではなく「記号」を流通させ始める言説構造の中で、特権的な「真性の芸術家」として生れはしなかつた自己を反語的な「芸術家」に仕立てあげ、「語り」の「本当らしさ」を競い出すのであり、狭義の「モダニズム」に遅れてきた詩人は、時流への遅延を回想する紀行文で、詩を捨てた詩人として自己の「無根拠」を捏造し、また虚構の自伝を「本当らしく」語るることによって、言説における「近代性」の構造を演じ直してみせているのである。

例えば既存する芸術形式の「無根拠」をあらわにするダダイズムや、「真実」を失つた言説に精神分析的な深層を見出し、イメージとして媒介される「記号」をより新鮮に、つまりはより「本当らしく」結合しようと試みるシュール・レアリスム等の「モダニズム」とは、そのような「近代的」言説編成から当然うまれるべき、些細な一挿話にすぎない。

従つて、この「詩を捨てた詩人」の回想に、ニヒリズムを鍛練する自己形成の物語を読むことほど、「近代性」の理解に速いものはない。「近代」とは、そうした人生論的な「真実」の物語が表象される時代として機能してはいないからだ。また、時代の潮流とのずれ違いを演じる「遅れてきた詩人」を狭義の「モダニズム」から排除し、「流行」の言説を取りあげるだけで「時代」の真実を語りう

るかのように誤認する言葉たちも、極めて「古典的」な言説の秩序に属していると言つてよい。「モダニズム」という些細な挿話を「近代性」の中に浮かびあがらせるのは、時代の流行に属す言葉ではなく、二重の捏造を介して言説の構造を再演する「遅れてきた」言葉なのである。¹³ 流行に逆らつて仏近代詩史を遡つたこの詩人の回想記は、様々な時代の潮流を生む「西欧」の模倣から形づくられたといわれる日本近代文学が、多様な文学様式の移入によつて彩られるようでありながら、その実、「近代性」という単一の言説構造を不可避的に共有することで規定されているのではないかと、戯作的な語り口を透かして「時代」との距離をとりながら語るのだ。

あるいは次のように言い換えてもよい。《シュルの詩人デスノスとも知合い》になり、《シュルレアリスムの芸術が僕をとらえたが、僕にはまだ、芸術にかえてゆく心算がなく、むしろ、それを敬遠してくらし》《ローヌ河のいぼたを詩にしようとおもつたが、僕のころのなかで詩はすでに死んでしまつていて、呼び出しかけても応えなかった》と語られる反語的な「芸術家」は、「モダニズム」といった流行のいわば〈代補〉をなしている。そして《ふたたび、マレー半島の奥にはいつていつた》《そのとき、僕の心が、とうにあいそづかしをしたか、先方から僕にあいそづかししたのか、どちらにせよ、全く無縁で、十年近く離れていた詩が、突然かえつてきた。それほどまでに自分が他に取柄がない人間だと意識したときは、そのときがはじめてで、その時ほど深刻であつたことはない》と悟る無根拠な代補的存在が書くのは、自己の無根拠性

へと回帰する言葉である。《しかし、それは決して、世間に評価を問うための作品ではなかつた。小さな手帳のはしに書きとめておけば、それで満足だつた。僕は、そういういいじした表現の習慣を、心の底ではあざわらつていたが、また、それによつてなぐさめられてもいたのだ。》つまりここで語られるのは、詩を捨てたはずの詩人によつて無根拠に書かれる、〈代補の代補〉と呼ぶべきエクリチュールが生成する瞬間なのだ。

しかも無論それは詩人にとつて過去の真実でありはず、二重に捏造された回想記は「連作」されることでさらに、〈代補の代補〉を連鎖させる。遅れてきた詩人による近代的な言説構造の「再演」が意味を持つのは、それが単に「時代」の潮流に取り残された言葉を代理し、また「流行」の言説から欠け落ちた側面を補填して歴史の真実を表象するからではなく、そうした代補性を捏造する回想記の連作が過剰な代補の連鎖を生むことで、「近代」に書かれる言葉はかろうじて、自己を限界づける言説構造の中にとどまりながら、近代的な言説の歴史性と交わるからである。

III 抵抗詩人と「歴史」の交錯

では、「詩を捨てた詩人」の捏造を語る遅れてきた言葉たちは、時代とすれ違ひながら、どのように言説の「歴史」と交錯するのだろうか。

「詩を捨てた詩人」の誕生は、《シンガポールを出るとき、乱雑に書いておいたながい「餃」という詩》を齎し、《世間に評価を問

うための作品ではなかった*はすの個人的な心の慰めが、昭和十年九月号の『文芸』に発表される。《果して僕の予想通り、その頃の詩壇の主流からは、なんの反響もなかった》*だが『文芸』の詩をみて、『中央公論』の畑中繁雄君が僕に詩をたのみに来た。「燈台」や、「おっとせい」をつくったのもそのところで、出来た作品を、次々に、畑中君に発表して*もらうことになる。

それらの詩を纏め十二年八月に人民社から発刊される単行本『鮫』は、禁制の書だったが、厚く偽装をこらしているのも、ちよつてみては、検閲官にもわからなかった*。《わかったら、目もあてられない。「泡」は、日本軍の暴状の曝露、「天使」は、徴兵に対する否定と、厭戦論であり、「紋」は、日本人の封建的性格の解剖であつて、政府側からみれば、こんなものを書く僕は抹殺に値する人間であるわけだ*。》

ここでは《厚く偽装をこらしている*》《詩が難解*》であつたがために、検閲を逃れたのだと語られている点に注意したい。反戦詩を可能にしたのは、時流に「遅れた」象徴詩的な表現なのである。また《僕なども、あの「鮫」を発表して、本来、目をつけられてもしかるべきところを、発行所が目立たないうえに、発行部数が二百冊の少数数であつたため、読者に、寄贈した五、六十冊、書店にも出ず、残部は部屋の隅におし込んであり、来客に土産代りに一冊ずつ持たしてかえして、現在では一冊ものこっていないが、格別評判にもならず、そもそも、発行人の僕が、文芸人として、とるに足りない無名の存在であるために、検閲から眼こぼしされているというわ

けでも*あつた*。《つまり「量」と「名」の流通にとり残されていたからこそ、それを発表することができた。

だからここで語られるのは、やはりいくつもの「遅延」の主題である。プロレタリア系の詩人はもちろん、形式的なモダニスト詩人たちが沈黙を余儀なくさせられる中で、詩の革新に遅れた旧弊な象徴派詩人が反戦詩を書き、また「名」を記号として「量的に流通させるマス・メディアにのり遅れた《返り新参の駆け出し》*詩人が、それを発表する。詩人は、時代の潮流に遅れることで、「歴史」的な役割を担うように「強いられた」*のである。

例えば、滞欧時日記にピールセル城の傍らで憩いながら《美しいしずかだ。醜いものは一つもない。何故だろう。戦は醜いものを皆亡ぼすためのものだからだ。》《然し、亡ぼさなければならぬ。

敵！ 敵！ 敵!! 醜いもの。——国、家、社会、道徳、宗教、……

すべての肉体をきたなくするもの、おりかすのをこすもの、打倒軍閥、打倒、帝国主義侵略主義的国家、……資本主義産業主義的組織——おお、併せて、集産的共産主義打倒である》(前出「ブランドル遊記」とアナキスムを歌う言葉によって、遅れてきた象徴派詩人の反戦が歴史的に形成されるわけではない。歴史が垣間見られるのはあくまでも、《一国をあげて戦争に酔っているとき、少なくとも、じぶんだけは醒めているということに、一つの誇りがあつた。日本中の人間が誰一人、一旦獲得した自我や人間の尊厳をかえりみようとすものなくなつたことは、恥ずかしいことだ*》というニヒリズムが、「遅れてきた言葉」によって捏造された代補の連鎖として

読まれる場合にほかならず、その意味で、詩人の捏造された回想記に書きつけられた反戦の意志を、督めるにせよけなすにせよ、そうした「真実」の価値を争う評価はそれ自身が「古典的」な言説なのであり、⁽¹⁵⁾「近代」以前の評者は、「モダニズム」と境を接した言論の統制期に、遅れてきた詩人が担わざるをえなかつた、言説の歴史における構造的な役割を理解することがないだろう。多義的な解釈の自由を許す「象徴詩」が「真に」反戦的なものかどうかなど、言説の歴史性にとって問題ではなく、そこで読まれるべきは、詩人の存在そのものが時代に対する遅延または二重化された代補の主題を形づくり、同時にそれが回想記の中の「遅れてきた言葉」によって綴られている、という「歴史的」な事実である。

さらに戦後、歴史へと「強いられた」詩人は、その思想によってではなく、「構造的」に、「抵抗詩人」へと変貌を遂げる。戦時下に書き溜めた作品を『落下傘』『蛾』『鬼の兒の歌』などに纏めると《僕は、詩の世界で、少々過分な待遇をうけるようになったが、過去の苦しみがひどすぎた。軽佻な大衆を信用できなくなりました。戦中、戦争中、戦争詩を書いていた連中は、丁度いまの僕のように、ちやほやされた。そして、チューインガムのようにカスは吐きすてられた。僕は、おもちゃにされたくないという気持ちから、できるだけジャーナリズムから遠ざかって生きてゆくようにした》^{*}が、《僕は、過去の作品を通して、あいかかわらず安手な抵抗派の一員として待遇されることになった》^{*}抵抗詩人の憤りは、過去の作品が遅れて流通し、現在の自己とは異なるイメージを媒介させることへ

の齟齬感にある。つまり、詩人はここでも、記号を量産する「ジャーナリズム」という近代的な言説構造の理解に「遅れてきた」ことを主題として、回想記を書くのである。

同様に《安手な抵抗派の一員として待遇されること》^{*}を嫌悪し《じぶんだけは醒めているということに、一つの誇り》^{*}を抱きながら、《子供の召集》^{*}に《親らしい危惧があつて、みすみす、殺しにやる戦線に、知っていて送る気持ちにはなれなかつた》^{*}ので、《子供を応接室に閉じこめて、生松葉でいぶしたり、リュックサック一杯本をつめて夜中に駅まで駆け足させたり、はてはびしよびしよ雨のなかに、裸体で一時間立たせてみたり、あらゆる方法で、気管支喘息の発作を誘発させようと試みた》^{*}詩人のエゴイズムや、パリへの航路で「同船した中国人女子留學生が眠る間に《腹の割れ目から手を入れて》^{*}《小高くふくれあがつた肛門らしいものをさぐりあて》^{*}《その手を引きぬいて、指を鼻にかざすと、日本人とすこしも変わらない、強い糞臭がした》^{*}ので、《同糞同臭だとおもうと、「お手々つなげば、世界は一つ」と》^{*}思い至る破天荒なヒューマニズム、それに《いっさいの剣奪者マックス・スチルネル》^{*}ゆずりのニヒリスツテイクな独我論が持つ歴史的な意義は、「思想」としての価値からではなく、言説の構造に対して果たす機能から導かれる。

子を戦地へ送りだす大多数の親たちを横目に、《ただの、肉親愛のエゴイズムと言え、それだけのこと》^{*}である抵抗を实践する詩人は、何ものをも「代表」しないし、疎開先で《することがないで詩を書いた》^{*}《それらの作品は、発表する目的で書いたものでは

ない。おそらく、山中湖畔の氷土のなかに埋めることになるだろう。だが、僕の気持ちとしては、この作品を誰かに読ませなければ、意味のないことだった。詩の性質としても、そういうものだった。三年、五年、おそらく十年たつても、この詩をあかるみへ出すことはできないという絶望感で、僕の心は、弱々しいが、純粹さを保ちつづけた。気負いはだんだんなくなつてきて、じぶんのためだけに書くようなものになつていった*と回想する詩人は、誰の言葉をも「代弁」することがない。

詩人のエゴイズムやニヒリズム、それにヒューマニズムさえも、表象の根拠を欠いた記号によってあらゆるものを「代表」させ、またその記号を流通させながら他者の言葉を「代弁」することによつてしか発言を為しえない言説の近代性に対して、〈代補の代補〉を形づくるおよそ反時代的な代表／代弁性の否認として機能することで、歴史的な「抵抗」を形成するのである。だから、戦後のマス・メディアによつて捏造された「抵抗詩人」の憤りは、掌をかえずように民主主義へ衣更えする大衆や知識人への思想的な不信として読まれるべきではなく、近代の言説配置に「遅れてきた詩人」を、遙かのちに「回想」する、二重化された「遅延」の主題として、捏造された代補の連鎖として読まれるべきなのだ。

そして言説における歴史は、たとえそれが政治的な革新を目指し、あるいは流通する記号形態の変革を試みるものであれ、そのように、近代の言説構造の内側で局部的な抵抗を企図する、時代に即した「モダニズム」によつてつくられはしない。「歴史」は、捏造された

抵抗詩人が近代性に対して抱く違和の回想によつて、構造的な遅延として再演されるのである。《戦後、僕じしんは、反戦の詩ということだ*いぶ世間から給をねぶらせられたが、それは、人々が戦争にうんざりしているあいだの話で、その次に戦争がはじまれば、どんでん返しで、反戦の詩人は人でなしとして足蹴にされ、あつた存在まで、墨黒々とぬりつぶされるのがおちだ。》抵抗詩人はあくまでも、自己が再演しつつある歴史的な齟齬を「回想」による遅れてきた言葉で語りつづけ、捏造された代補の連鎖によつて時代の衣装を透かしながら、「近代」において語ることの意味を問いかける。

IV 捏造された詩人と「悲劇」の回想

そして抵抗詩人は、時代に翻弄された生涯を、捏造された詩人の悲劇として回想する。《明治、大正、昭和と、三つの時代に跨がつて、僕は生きてきた。明治、大正、昭和の三時代の複雑な変転に添うて生きてきたことは、やはり重要な問題で、僕の成長にも世相の変転相がからんでいて、一々にらみあわせなければわからないし、日清、日露の戦争のあいだに人となった人間ということを度外視しては、僕一個の人間を考へることができない*》のであり、しかも《文学をやりはじめてから、何度となく、その時代の主流となつてゐる風潮と面とむかつて、否応の対決をしなければ*》ならなかった。それに《感じるだけで、考へない時代*》つまりは《大正という時代の限界*》の中で自己形成をし、《ただ、動物的な自己満足の欲望と、性癖の我意と、その他には便利主義によつて、自個を有利に合理化

だが一体、何ものをも代表せず、誰の言葉をも代弁しないことで時代との齟齬を生きたこの抵抗詩人が、最晩年に至って、「おもしろいエロじいさんの評判が高くなり、マスコミの人気者」⁽¹⁷⁾となったのは、やはり時代的な悲劇といふべきか、それとも反復する歴史の喜劇なのか。

しかし人間の根源的な業とエロスを歌う詩人の晩年を年譜的に再構成してみても、そうした鳥瞰的な視点に映るのは、ただ時代が流通させる記号のイメージばかりで、そこに歴史があらわれることはない。ちょうど時流のつた「モダニスト」たちが、すでに構造を変えた言説の中で、記号のイメージに対する局部的な抵抗を歴史的な使命だと錯覚したように、あるいは「モダニズム」という一時期を、鳥瞰的な視野から年代的に再構成することが可能だと誤認する論者たちのように、言説の歴史は、ただ一度の出来事として起こった「近代性」の編制に無自覚なものを量産しながら、革新の時代としての「モダニズム」を反復させるのである。

だから今もなお、錯覚された使命感の再生産装置として稼働をつづける近代の言説構造をあらわにするには、《第一次大戦が終って、現在の日本とおなじように、消費ブームが立帰ってきてわれひと共にうわうわとしてきた一九三〇年代、昭和の初年の様相とも似通った、彼地においても異常な時期にさしあわせた》^{***}詩人の回想に、時代によって捏造された不遇の詩人を読むのではなく、自らを無根拠な「詩人もどき」に仕立てあげながら言説の「歴史」と交錯する「遅れてきた言葉」が、「真実」の表象から離れつつ、自身を規定す

る構造へと廻るために代補的な連鎖を重ねるさまを、「廻行的」に読まねばならない。誰もが「詩人もどき」として書くほかはなくさせ、また書かれた言葉を常に無根拠な記号のイメージとして流通させる構造をすでに配置し終えた近代の中で、「歴史」は常に遅れてきた言葉を廻行的に書き／読むことよってのみ、その姿をあらわし、記号の捏造作業自体を「歴史」として書き／読むものだけが、言説構造の断層をもたらした一度きりの出来事であるはずの、「近代性」の確立という二度とは演じがたい「悲劇」の再演を、可能にするだろう。

《それにしても僕は、まるでうらはらな、空しい人生を送ってしまったような気がしてならなかった。僕の求めていたことは、芸術などという空疎なイミテーションではなかった。》《僕の芸術は、つまり、僕の衰弱のための逃げ道だったのだ。それ自身が内容でさえありえないのだ。》《時がきて、僕らが倒れば、そのうえに土をかけて、ふみならせばいいのだ。何故ならば、それはもう、すんだことだからだ。》^{*}そう回想する、自らによって捏造された詩人の遅れてきた言葉こそ、「内容」のありえない空疎な記号のイメージを流通させる近代において「書くこと」の、正確な定義である。「詩人もどき」が書く廃棄されるべき「イミテーション」、つまりは記号の記号／模造のなかに二重化された無根拠だけが、代補の連鎖を透かして「近代性」の編制へと歴史的に廻行する痕跡なのだ。

時代に遅れつつげながら、《文学から心の糧をもらおうとするような欲ぶかな連中は、読者のなかでもとりわけさもしい読者だし、

そういう読者の御機嫌をとりむすぶ作者はカナイユ（賤民）だ、という僕のかたくな考え方はなかなか抜け切れなかったが、結局、実生活で出鼻をくじかれ、自信を喪失してしまった僕は、心の糧どころのさわぎではなく、うっかりするとこれからあとの人生を、そっくり文学に代理してもらいかねない、手ばなしの甘え方であった」と「文学という業病——一被害者の告白」『文学界』昭29・6）を書きつづり、「詩人もどき」として自らを「代理」させ、二重化された捏造作業のなかで遡行的に書くことを見出すこの捏造された詩人の遅れてきた言葉を、歴史の喜劇として誰も笑えはしない。いまだに誰しもが、言説の近代的な布置のなかで思考するためには、自己を記号によって「代理」させ、その記号を流通させる「モダニズム」を時代として反復しながら、自身の言葉を規制する構造の起源へ向かい、二重化する代補の連鎖に書き／読むことの可能性を見出しつつ、捏造された記号を介して「歴史」へと遡行する「悲劇」の再演をそれぞれに試みるほかはないからである。

◆ 補注

金子光晴のテクストには中央公論社版全集（昭50・10・52・1）を用いる。引用が複数回に及ぶ回想記は、以下のように略号で示す。

*『詩人』（平凡社 昭32・8、改訂版『詩人 金子光晴自伝』平凡社

昭46・4、更に昭48・12に改訂されるが、本論ではその異同について触れる余裕がない。）

***『どくろ杯』（中央公論社 昭46・5）

***『ねむれ巴里』（中央公論社 昭48・1）

***『西ひがし』（中央公論社 昭49・11）

***『鳥は巢に 未完詩篇 六道』（角川書店 昭50・9）

※『現代詩の鑑賞』（河出新書45 河出書房 昭29・6）

(1) 「モダニズム」の定義は多様だが、『モダニズム研究』（思潮社 平

6・3）、マルカム・ブラッドベリ他編著『モダニズム』（鳳書房 平

2・5）等を参照しつつ、本論では仮に、芸術／政治上の革新運動が

世界的な同時性を獲得した一九二〇～三〇年代を、狭義のモダニズム

が流行した「時代」として扱い、広義の「近代性」と区別する。

(2) 当然、「享楽主義の最新芸術——戦後に歓迎されつつあるダダイズ

ム」が「ダダイズム一面観」『万朝報』大9・8・15）といった記事を

金子が目にするのではない。

(3) 『N・R・F』一九二〇・五（佐藤萌『モダニズム今昔』小沢書店

昭61・10）参照。

(4) 『文学的断想』（冬樹社 昭44・12）

(5) 澤正宏「詩史のなかの金子光晴——アジアの永遠を見た詩人」（『現

代詩手帖』平7・3）は金子の初期を《詩の表現者として時代に追いつく

ことができなかった》《遅れてきた詩人》と評している。

(6) 金子の放浪記は常に「自己形成」の物語として読まれる傾向にある。

例えば安藤元雄「ベルギーの根付 光晴と荷風」（『現代詩読本 金子

光晴』思潮社 昭60・9）はそこに《ヨーロッパへ行くことで真の自

己形成をなしとげることができた詩人》を見出し、清岡卓行「詩の蘇

生に向かう放浪のベクトル」（同書）はそれを《国外放浪という開か

れた私小説》として読む。

(7) 例えば首藤基澄「金子光晴ノート」（『文学』昭42・4）は《昭和十

年代の全崩壊したかに見える詩壇にあって、一人金子光晴のみが抵抗

詩人として浮かび上がったのは、長い放浪旅行の後エゴイストとして

のニヒリズムによる批判的リアリズムを成立させたためであった》と

指摘している。

(8) やはり金子の自伝に《反対によってつつかんだ生の真実》を読む首藤

基澄「『詩人』解説」『作家の自伝13 金子光晴』日本図書センター

平6・10)や、《なぜこの世に生れてきたのかを知った、ひとつの生の誕生の瞬間》を見る原満三寿「生者の書 アイデンティティのない精神史」(『こがね蟲 金子光晴研究』平1・3)が典型的である。

(9) 『海』昭53・1(後に『フランドル遊記・ヴェルレーヌ詩集』平6・2 所収)

(10) 金子に最も近かつた者ほど、自伝の虚構性を強く指摘している点に注意したい。松本亮「ぬらりぬらりのおつとせい」(前掲『現代詩読本 金子光晴』)は《金子光晴は精神の虚構性を好んだ人だどつくづく思わせられる。という意味は本気で本当のことを書いていて、その言葉のはしほしが完璧な虚構性をおのずからに具えているということだ》と言い、また堀木政路「ムッシュ・ル・パージュとの約束 ベルギーにおける金子光晴」(『こがね蟲 金子光晴研究』平2・3)も、やはり《詩人は生前、「どくろ杯」以下のいわゆる自伝三部作を、自ら決して「自伝」と称ばず「小説」とよんでいたものであり、そのときはつきりとそこに虚構を採り入れることを意志していたと思われる》と述べている。

(11) ミシェル・フーコーは近代における《文学の出現》を次のように語る。(つまり、十九世紀のはじめ、言語が客体としての厚みをもつにいたり、はしからはしまでひとつの知りによってつらぬかれた時代に、言語は他の場所、その誕生の謎に依りかたさなり、書くという純粋行為に完全に依拠する、近よりがたい独立の形態のものに再構成された。……文学は言語を文法から話すというむきだしの力につれもどし、そこで野性の傲然たる語の存在に出会うのだ。みずからの儀式的な力で不動化された言説にたいするロマン派の反抗から、マラルメによる無力な力のなかにおける語の発見まで、十九世紀において、言語の近代的存在様態との関係における文学の機能とは何であったか、そこに読みとることができるであろう。それ以外のものは、このような本質的仕組みを基礎とした結果にすぎぬ。……それは、古典主義時代に文学を流通させたすべての価値(趣味、快楽、自然さ、真実)から身

をひきはなし、それ固有の空間に、遊戯としての否認を保証しうるすべてのもの(破廉恥なもの、醜いもの、不可能なもの)を誕生させる。文学は、表象の秩序に合致させられた形態としての「ジャンル」のどのような定義とも縁を切り、……(言語の純然たる顕現となる)《言葉と物》渡辺一民・佐々木明訳 新潮社 昭49・6、邦訳三二二頁)

金子が学んだ仏近代詩史とは、まさにそのような「再構成」を経て、「表象」から遊離した「文学」であったことに注意すべきだろう。また「モダニズム」が世界的な同時性として我国で流行しえたのは、産業社会的な意味での「流通」の変化であるよりむしろ、言説が構造的に流通させる「文学の機能」が、「近代性」として共有されたためであり、近代的な言説構造はその時、西欧に留まるものではなくなっている。

(12) 蓮實重彦『凡庸な芸術家の肖像』(青土社 昭63・11)は、《徹底した根拠の不在と進んで戯れうる無様な愚鈍さ》を備えたフローベールの傍らで、語りの「本当らしさ」に拘泥するマクシム・デュ・カンを追い、その《凡庸さ》が意図せざるうちに語る近代的な言説の構造性を読む。そこでは《芸術家》という歴史的に規定された存在が、「近代」のいわば「代補」として読まれるわけだが、そうした近代的言説構造があらさまに共有されつつあった「モダニズム」期を扱う以下の拙論で、金子の回想記は、「遅れてきた言葉」により時代を透かして歴史へと廻行する二重の捏造作業として、いわば「代補の代補」として読まれる。

(13) 例えば金子に、詩人から離れた者だけが詩人となってしまう《存在のパラドックス》を見て、その捏造された反語的なた詩人が歴史的に《完全なエポック》を築いた《現代詩のイロニー》を読みとる田村隆一「共同討議 金子光晴の水と泥」(『ユリイカ』昭47・5)は、近代的言説を直接的な表象から逸脱するものとして扱う我々と立場を共有している。

(14) 吉本隆明「金子光晴について」(中公版『金子光晴全集』月報13

昭51・10)は戦中、戦後の金子を時代に「強いられた」存在として捉え、《戦争期の逆説的な調和は、金子光晴を、戦後の評価のなかで〈大〉詩人にした。だが、かれのいう「俗衆」は、こんどは逆の方向に群をなして走りはじめた。たちまちのうちに金子光晴は、また、そっぽをむくことを強いられた。戦後のかれの苦渋こそがほんとうに悲劇だった》と述べている。

(15) つまり金子の象徴詩に、どのような解釈も許す「ルビンの杯」的精神を指摘し、「抵抗詩人」としての存在を再審に附す櫻本富雄「金子光晴の虚妄地帯」(『空白と責任 戦時下の詩人たち』未来社 昭58・7)等をめぐる議論は、今世紀的な問題を形づくりはせず、ゆえにもはや論議の決着が求められるべきものでさえない。

(16) 『人よ、寛かなれ 付ブーシキン革命詩集』(青娥書房 昭49・4)

(17) 原満三寿『人物書誌体系15 金子光晴』(日本アソシエーツ 昭56・10)参照。最晩年の聞き書き「金花黒薔薇艸紙」(『週間ポスト』昭49・7・12〜50・7・11)等を通じて、マス・メディアに「癡癡老人」金子光晴のイメージが形成されていく。

自己可視のモダニズムと三島由紀夫の〈反個性〉

佐藤 秀明

1

『禁色』（「群像」昭和26・1〜10、「文学界」昭和27・8〜28・8、新潮社刊）の主人公南悠一は、とびきりの美青年として設定されている。醜貌の老作家檜俊輔は、伊豆の海岸で悠一と出会い、その美しさに打たれる。悠一の美はこんなふう^{キリキリ}に描写されるのだ。

それは愕くべく美しい青年である。希臘古典期の彫像よりも、むしろペロポネソス派青銅彫像作家の制作にかかるアポロンのやうな、一種もどかしい溫柔な美にあふれたその肉体は、高く立てた頸、なだらかな肩、ゆるやかな広い胸郭、優雅な丸みを帯びた腕、俄かに細まつた清潔な充実した胸、劍のやうに雄々しく締つた脚をもつてゐた。（略）俊敏な細い眉、深い憂はしい目、やや厚味を帯びた初々しい唇、これらが彼の稀な横顔の意匠であつた。そして見事な鼻梁は、その引締つた頬と共に、青年の顔立ちに、気高さと飢ゑのほかはまだ何も知らない

或る純潔な野生の印象を与へてゐた。それはさらに、暗い無感動な眼差、白い強烈な歯、すずろに振られる腕のもののうさ、躍動する身のこなしなどと相俟つて、この若い美しい狼の習性を際立たせてゐた。さうだ、その面差^{おもむき}は狼の美貌であつた。

檜俊輔が受けた悠一の印象は、段落を替えてまだ続くのだが、これから青年の鮮明な像を思い浮かべることには難しい。松本徹は、悠一の容姿についての別の箇所を引用し、「なんとといふ描写であらう」とあきれてみせたあとで、「種々な事象の本質をぢかに突き、抽象的観念的に切り取つてしまふ、その鋭い切断面が、具体性もつのと全く異質の、ひややかで鋭いイメージを浮び上らせる」と正鵠を射た批評をしている。⁽¹⁾悠一の描写は、「性格の發展から自然に顔が出て来る」と言う徳田秋声や、「今では寧ろ顔といふものほどうでもいゝ様にさへ思つてゐる」と言う小杉天外⁽²⁾のような近代小説のリアリズムの手法から大きく外れているのである。近代小説の制度では、身体の細部の指示機能よりも、人当たりとでもいった、ひ

とつかみにする印象の方が効果的なのだ。『禁色』のディスクールは、むしろポツカチオのカノーネ・ルゴンを一例とする中世後期の記述詩 (Descriptive poetry) や、それとの類似性をもつリラダンの『未来のイヴ』などにおける、髪から目鼻立ちを通して足へと至るパーツごとの描写に近いと言えるだろう。

だが三島由紀夫がここで伝えようとしたのは、容姿の細部の特徴ではあるまい。悠一が稀に見る美青年だというその一事である。しかもその美が、規範を揺るがすタイプの美ではなく、「ペロポネソス派青銅彫像作家の制作にかかるアポロンのやうな」とある、既成の美だということなのだ。悠一の美は「一般的、な美」であり、「個性を蹂躪して耀いてゐた」美であった。感服を通じることになる鎌木伯爵からは「君は典型だ」と言われ、「若者らしさの総称」「可視の『若者』の代表」とも言われる。つまり個性的な美ではなく、誰もが賞讃してやまない美ということである。このような身体美の創造に鼻白む読者もあるが、それは今おくとして、ここで大事なのは、『禁色』の美的価値においては、「典型」が「個性」よりも上位に位置しているということだ。

「個性」が「典型」からの逸脱と差異によって存在意義をもつとするならば、「典型」は確かに「個性」よりも上位の概念である。しかし、それにしても美の「典型」とは、一体どういうことであるのか。「典型」が、「……らしさ」の代表であり、人が漠然と思ひ描くゾルレンの究極の形だとすれば、「典型」は「個性」の集合の中から最大公約数的な望ましが結晶した共同幻想だということにな

る。そうだとすれば、今述べたような基準としての「典型」があつて、そこからの逸脱と差異によって「個性」が認知されるとばかりは言えないだろう。「典型」と「個性」とは一方的帰結の概念ではなく、双方向的作用から生じるものだ、とさしあたりは考えられる。

それにしても、「個性」を凌駕した「典型」の美青年という設定はやはりなじみにくい。しかし、三島作品においてはこういう発想は意外に多くあり、何も『禁色』に限ったことではないのだ。一個人に特有な存在様態よりも、集合的な規範を上位に置く価値観は、他の作品にも見られるのである。『鏡子の家』の四人の青年のうち一人、サラリーマンの杉本清一郎は「月並こそ至高の徳なるべきこと」というモットーを心に秘めている。これを、シニカルな人間の天邪鬼とだけ解してはならない。「憂国」について三島は、「昔から忠勇義烈な人たちの死について言はれて来た常套句にあきたらない私が、その『花と散つた』とか、『桜の散りぎはのやうにいさぎよく』とかの美辞麗句を、徹底的に分析して、その言葉の意味内容を精密に検討しようとした試みである」(「あとがき」『スタア』新潮社昭和36・1)と述べている。「常套句」を避けたり、「常套句」に独創性をぶつたりするのではなく、「常套句」を生かそうとする姿勢がここにはある。『文化防衛論』は、新たな文化の創造を目指す文化論ではなく、個性的、独創的な文化をも包摂する中心理念として、「文化概念としての天皇」を提唱する評論だ。したがって統合軸である天皇の文化様態は「月並」でなければならないと言うので

ある。告白的肉体論とでも呼ぶべき『太陽と鉄』では、肉体鍛練の「同苦」の中で、「個性」が溶解し「集団」に「同一化」する喜びが述べられている。「豊饒の海」も、選ばれた主人公たちが、「宿命」という全体性に取り込まれていくのを、「意志」を持った個人（本多繁邦）が羨望を抱きつつ見守るといふ物語だった。野島秀勝は「被疎外の意識こそ『金閣寺』に至る三島文学の傑作の底に響く主調音なのだ」と、三島文学の基本形態を簡潔に別決したが、『仮面の告白』や『金閣寺』の主人公は、被疎外感を生む体質的な条件を個性として容認せずに、戦い挑むことで人並みの人間たらんと欲するのである。要するに、三島由紀夫の文学の底流には、〈反個性〉の志向が響いているのだ。

しかし言うまでもなく、個人主義や個性の拡充は近代社会の基本的な理念の一つである。とりわけ戦後の近代化モダニゼーションにおいては、戦前戦中の全体主義への反発と権利意識の拡大により、自我の尊厳、個性尊重の意識は急速に高まった。むろん因習的な「右ならえ」式の発想と、個人責任を回避する偷安の精神が集団や組織への埋没を促しましたし、潔癖なまでの平等観念が個人主義と個人能力を抑圧してもきた。しかし基本的には、山崎正和の言う「柔らかな個人主義」⁽⁵⁾が戦後日本には浸透して、個性性や多様性を尊重する風潮は、調和的に緩やかに広まっていったと言える。多品種少量生産の消費社会にあつては、生活物資の個人的な好みについて、人々はかなり寛大になつたとも言えるだろう。（個性化）（多様化）ということばは、一種の場合ことばとなつて、社会の公認された理念として位置づけら

れたのである。そういう時代風潮にあつて、「典型」の美を「個性」の美の上位に置き、「集団」への「同一化」に喜びを見出す三島由紀夫の感性が、いかに奇異に映つたかは詳述するまでもないだろう。むしろ戦争中の全体主義に通じる嫌悪感さえ煽つたのである。せいぜい三島の理解者が、「反戦後の」という苦しまぎれのレッテルを貼りつけたにすぎない。そのことは、「典型」「普遍性」という考え方が、顧みられることなく放置されてきたことを物語っている。

2

話を『禁色』の美貌の主人公に戻そう。悠一の美しさは、コード化した美である。コードの一方が悠一にアダプトすると、もう一方のコードは見る人の記憶の中の美的図像と結ばれる。多くの人の目を見張らせる悠一の身体的特徴は、強烈に発せられているようにいて、そうではなく、既成のコードと結びつくことで、圧倒的な美的作用を他人に生じさせるのである。実際、小説に登場したばかりの悠一は、あまり自分の美しさに自覚的ではなかった。もとより美は、とりわけ容姿の美は、相対的で主観的なものである。しかし、コード化した様式的な人間美が存在したこともまた確かである。日本には引き目鉤鼻、蛾眉、柳腰、小股の切れ上がった女などの美の規範があつたが、井上章一の『美人論』によると、戦後の知能テストにも、美人を識別する「客観的な」問題があつたという。二人ずつ並んで描かれた女性の顔の絵から、どちらが「美人」かを選ぶというのだ。むしろ知能テストであるから「正答」があつた。主観的判断

も、時代的、文化的コードの制約を免れないのである。

佐伯順子は『美人』の時代」という論文で、西洋文明が入って来る以前の江戸期の美的容貌や身体美について、多くの例証を挙げて分析している⁷⁾。佐伯は、浮世絵や役者評判記、仮名草子、浮世草子などから身体的特徴を蒐集して、そこに男女の相似した美的形式を指摘する。容貌だけでなく身体的輪郭にも、性差のない様式があると言うのである。実は同様のことをつとに三島由紀夫が『仮面の告白』でも書いているのだが、いま問題にしたいのは、性差のある写実美を求めなかった江戸期の美意識ではない。こうした人間美の典型が、どのようにして成立したかである。豊富な事例を挙げている佐伯の論文を読むと、「典型」は個別具体的な身体から、その美的な公約的要素を抽出してでき上がったものではないらしいと思われるのである。むしろ先にも述べたように、個性と典型との間には双方向的作用があるのだが、ここには力点の強弱が存在するはずだ。これほど現実離れした浮世絵の容姿を見てみると、形式に力点が置かれ、それが踏襲され洗練されていったことは疑いえない。佐伯順子は、これらの美的形式に共通するのは「非日常的聖性」で、「現世からかけ離れたものこそが、鑑賞価値のある美としてめでられた」と結論づける。これはいわば〈様式の思想〉とでもいったもので、それは何も江戸期に限ったものではない。平安朝の絵巻物や近代の美人画、戦後の少女漫画にも、それぞれの〈様式の思想〉が窺われる。「ペロポンネソス派青銅彫像作家の制作にかかるアポロンのやうな」というのは、絵葉書のような風景と同じことで倒錯的

な見方である。しかし、美の「典型」と言うときには、実はこのとおりの思考の順序を踏んでいるのであり、その思考の順序とは〈様式の思想〉の影響にほかならないのである。

しかし、時代が下るとともに容貌の美的基準はかなり多様化するようだ。容貌美に関する言説のコレクションとも言うべき井上章一の『美人論』は、時代とともに「美人」の典型はなくなるといふ言説を列挙する。同様に、日本人の顔についての美意識を文学、絵画、化粧法などを通して歴史的に辿った村澤博人『顔の文化誌』も、一律の流行が弱まり「自分らしさ」が追及される「個性重視」の流れのあることを追っている。井上章一によれば、「人生論」と呼ばれる言説が、「美人」でない人たちを慰め励ます目的で、「美人」を軽視する「ウソ」を長年捏造してきたが、次第にその「ウソ」を維持できなくなったために「美人」の範囲を広くとるようになったというのだ。そしてこの言説が目立つようになったのは、「戦後民主主義の普及期と、かさなりあう」という。しかし考えてみれば、容貌の美がこのように社会的なものであるかぎり、たった一人が美しいという容貌は、ふつうの意味ではやはり美しくない。容貌の美は、程度の差こそあれ大衆的なのである。「个性的美人」とは厳密な意味では語義矛盾にほかならず、容貌の美醜を云々するタブーが作り出したフィクションでしかないだろう。それでも、戦後はそのフィクションが通用し、美の規範がリゴリスティックに適用されることはなくなってきた。

「个性的美人」のフィクションが作り出され、「美人」の基準が

拡散してきたのは、それだけの理由とも思えない。村澤博人の『顔の文化誌』は、近代以前の日本人の顔や容姿についての描写は、写実的でないばかりか具体的でさえなかったと言う。写実的、具体的であることは、デフォルメされた様式と対立する。つまり、写実的、具体的であろうとすれば、個別性が前景化せざるをえないし、様式は希薄にならざるをえない。そして写実的、具体的であろうとするためには、対象である身体をよく見ようと、身体はよく見られることになる。可視性の高まりは、顔や身体を（見られるもの）に変えるのだ。幕末維新期に日本を訪れた外国人は、しばしば女性が胸や肌を晒しているのに驚いているが、佐久間りかも言うように、女性が肌を出していられたのは、そこに視線が集まらなかったためである。容貌の細部について大雑把であった時代ならば、美的な様式も成立し、美貌の基準も形成できたであろう。しかし、様式に回収されない容姿の細部が意識化されれば、それこそが個性として際立ってしまう。可視性が高まれば、個性重視が唱えられるのも必然なのである。

近代化の進展に伴う可視性の高まりは、多木浩二の言う「読む」パラダイムから「見る」パラダイムへの移行と重ね合わせる事ができる。写真についての考察する多木浩二の論文が刺激的なのは、同様に人物を写しながら、絵画と写真との間に文化の違いがあるのを鮮明にしていることである。「写真以後の文化の特徴を『見る』ことだと考えると、写真以前のパラダイムは、書くこと、それに読むこと、すなわち言語と意味の文化であった」と多木は言う。つまり、

写真以前の絵画は、「対象の意味にかかわる」が、「写真は対象の意味を抜きにしても成り立つ知的経験にかかわり」、「現実の直接的な表象を流通させること」だというのである。佐久間りかは、多木浩二のこの論旨を浮世絵の様式表現に結びつけ、『読む』文化の中では絵画表現にも『決まり文句』が使用されるのだ」と言うが、そのとおりであろう。先に浮世絵や平安朝の絵巻物、近代の美人画、戦後の少女漫画などには（様式）思想があると書いたが、これらの絵画は本質的に書くこと／読むことのパラダイムに属するから（思想）が形成され、その（思想）を核にして様式が受け継がれて、「典型」という概念も成り立ったのである。しかし、写真のパラダイムに移行すると、そこでは「対象の意味」は希薄になり「直接的な表象」がばらばらに存在するのだから、「典型」という概念は成立しにくくなるのである。

例えば『禁色』の悠一の容姿は、「見る」パラダイムで捉えた像を、「読む／書く」パラダイムで表現したものでなかったか。だから、鮮明に像（意味）を結ぶことがなかったのだ。意味のある文章がイメージの直接性となじまなかったと言ってもいいし、線状の文章がイメージの知覚的表象を覆うには、線の形式が邪魔をしたと言ってもいい。さらに言えば、写真のパラダイムを経験した以上、文章表現が容貌の具体的細部を伝えることの限界も認識しなければなるまい。近代の小説家の多くが、純粹に外面的な容姿の描写を回避したのも、ゆえないことではなかったのである。だが、だからこそ言えるのであるが、「見る」パラダイムの時代にあつて、そこに

回収されない文章表現なればこそ、美の「典型」の創造がありえたのではなかったか。もはやありえない美の「典型」という概念を、フィクションにも創造できるのは、「読む／書く」パラダイムの文章表現でしかないだろう。おそらく悠一の像は、抽象性を含んだ言語芸術の中でしか成立しない。映画や演劇などの視覚芸術にしてしまうと、並れた美貌の概念を具象性が崩壊させてしまうからだ。悠一の設定は、小説でしかない実験だったのである。

3

三島由紀夫には、周知のように『薔薇刑』という写真集がある。細江英公撮影の大型本で、一九六三年三月に集英社から刊行された。この写真集には、徹底して〈見られる〉人間になった三島由紀夫がいる。序文に当たる「細江英公序説」で、「そして私はといへば、凝視も眼目も、拒否も容認も、全く同一の意味しか持たない客体の世界に身を置いてゐた」と三島は言うが、そのとおりの印象をもつ。篠山紀信の『三島由紀夫の家』(美術出版社、一九九五・十二)は、題名どおり大田区馬込の家の写真集だが、もちろん三島由紀夫の肖像写真も収められている。ここに写った三島は、『薔薇刑』の〈見られる〉三島と違って、もっと積極的に自分を押し出している。〈見せる〉自分を撮影させている感じなのだ。最期の、バルコニーで右手を振りかざした演説の写真も、あからさまに〈見せる〉自分を演じている様子である。そう言えば三島は、この日の取材に呼び寄せた「サンデー毎日」の徳岡孝夫とNHKの伊達宗克に、カメラを持

参するように注文をつけていた。

石原慎太郎は、三島の写真集を見ると「いささかうんざりさせられる」と書いている。⁽²⁾見られることへの過剰な意識が、石原慎太郎を辟易とさせるのであろう。だから石原が「心を打たれた」と言う三島の肖像写真は、本人が「まったく気づいていない」間に撮影されたものであるらしい。公開されていないばかりか秘匿されているらしいその写真は、死の直前の東部方面総監室にいる三島を、自衛隊の写真班が窓越しに撮影したものだという。「その写真の顔のなんの混じり気もない静謐な美しさ」と表現される写真には、見られることも見せることも意識していない三島由紀夫が写っている、と想像される。どうやら人は、見られていることを忘れると、別の人間になるようだ。いや、ふつうは逆で、人は見られることで〈見られる人間〉に、つまり別の自分に変わるのである。

ところで、男たちはいつの頃から、折りにふれて自分を鏡に映すようになったのだろうか。いつの頃から、人に見られる自分を今のように意識するようになったのだろうか。明治から大正にかけての婦人雑誌には、日本女性のプロポーションの悪さを指摘する記事がよく載っていた。西洋婦人を見かけるようになり、洋装や西洋絵画が入って来たことで、女性の身体のバランスに対する関心が高まったのである。谷崎潤一郎の『痴人の愛』のナオミが登場して来る素地が整いつつあったのだ。逆に言うと、近代以前にはそれがなかったのである。日本には、春面以外にヌードを描く伝統がなかったし、全身を映す大型の鏡も明治の終わりにならなければ作られなかつ

た。⁽¹³⁾では、男性の身体のバランスについてはどうであろうか。詳しく調べたわけではないが、女性の身体以上に関心が低かったのではあるまいか。徴兵制によって壮健か否かの関心はあつたろうが、身体の外面の美観に関しては、およそ無頓着であつたと言つていいだろう。『それから』の代助のような例もあるから一概には言えず、ひどく個人差もあつたろうが、一般的に男性は、自分や同性を可視化する意識が低かつた、ということでは頭に入れておいた方がいい。性経験をもつ前の悠一は「男性一般の慣習に従つて、(略)自分を美しいと感じることを自ら禁じた」とあり、結婚して男性社会に入り込むようになってからは、櫛を買つて内ポケットに忍ばせておく程度のことだが、「お洒落」になつたと話題にまでなる。へ見られる(男性身体に対する関心の低さは、現代の読者が忘れてしまったことであり、『禁色』にはそれが、小説の初めにきちんと書かれてあるのだ。三島は、『禁色』執筆のために、当時まだ秘密めいた場所であつた男性酒場に出没しては、そこでの習慣を見聞していた。それ以前の『仮面の告白』にも既に、男性の身体が美的に捉えられていた。逞しい男性の肉体に熱い視線を注ぐ『仮面の告白』の主人公や、自他の体つき、髪形、服飾を素早くチェックする『禁色』の男性者たちは、早い時期に、男性への鋭い視線のパラダイムを形成していたのである。その原因をセクシュアリティに還元して済ますのではなく、ホモセクシュアルの人たちがヘテロセクシュアルの男たちに比べて、早くから男性の身体を可視化していたことを押さえておく必要がある。なぜならそれは、男性の身体を美的に見る現代

の制度の始まりであるからだ。三島由紀夫の小説は、男性の身体可視化の制度を的確に捉えていたと言える。

人が見られることで変わるとすれば、見られた自分の像は、おそらく自分以外の何かなのである。他人に見られた自分だけでなく、鏡に映つた自分、写真に写つた自分を、自分自身だと思つて放置しておければ問題はない。「水面が自分自身の姿を忠実にうつし出すという約束事は、一方で、水面にうつる姿と自分自身の姿との一種の同一性を保証するけれども、他方、この約束事は、水面にうつつた姿と自分自身との両者に、同様のしかたで実体性を保証するものではない」と久野昭は言う。⁽¹⁴⁾この当たりまえだが意味のある事実は、自分のイマージュが自分の再現以外の何かであることと関係している。伊豆の海岸で檜俊輔が見た悠一の容姿は、悠一のものであつたのか。「われわれが見ているのは、背後にあるべき対象ではなく、そのような背後を失つた純粹なあらわれなのだ」⁽¹⁵⁾。それはちょうど、透明で思想に密着した古典主義の言語とは違つて、しるしとして実体性を持つてしまった言語に似ている。「美」という「純粹なあらわれ」は、美が所属するモノとは別に、「美」という一種の存在になるのだ。俊輔が見た悠一は、悠一という「対象ではなく」、「純粹なあらわれ」としての悠一であつた。悠一と関係をもつことになる鏡木伯爵も川田自動車社長の川田も、「純粹なあらわれ」としての悠一を愛した。いや、悠一自身ですら、鏡に写つた自分を自分の実像と同一視していた。だから悠一は分裂感に苦しみ、俊輔や鏡木や川田は、予測できない悠一のふるまいをもてあますのである。小説

の最後に至って悠一は、対座している俊輔が話しかけているのが、自分ではなく「もう一人の悠一」であることに気づく。「純粋なあらわれ」を自分だと思っていた悠一だが、ついにはそれを自分だと認めなくなり、そう認めない自分を自覚する——これが『禁色』の主要なプロットなのである。つまり『禁色』は、自分と自分のイマージュとの間の同一性に、微妙な亀裂のあることを問題にしているのである。これは、オスカー・ワイルドの『ドリアン・グレイの肖像』（一八九一年）にあつた、実体と肖像画という明白な断層を、男性の自己可視性の高まつた現代における、精妙で見えにくい亀裂に置き換えたと言ふことができる。

俊輔や鏑木伯爵、川田にとつて悠一がそうであつたように、イマージュには見る人の欲望が固着しやすい。イマージュが対象の再現以外のものになるのは、そのためでもある。彼らは悠一の美に見惚れ、拝跪さえしかなかつたが、その実悠一のイマージュを弄ばなかつたとはたして言えようか。佐久間りかは、写真の普及によつて、女性が見られることの後ろめたさを消していき、「脚光を浴びる」晴れがましさを感じるようになったことを辿りつつ、撮影されたのが多く「醜業」の婦人だつたという貶価も見逃していない¹⁵。一方、国木田独歩によつて創刊された「婦人画報」や博文館の「淑女画報」には、皇族、華族、各界名士の夫人や令嬢の写真が載つたから、（見られる）女性像には仰ぎ見る視線も付着していたのである。

このように、見る人の振幅の激しい欲望が反映するから、イマージュは写された人の所有に帰せられなくなるのだ。悠一の写真も男

色社会で流通し、赤の他人がそれを所有した。写真について考察したロラン・バルトは、写真がもたらした混乱は「所有権の混乱」だと言つたが、そのとおりなのである。

ところが奇妙なことに、「所有権の混乱」した悠一のイマージュを、悠一自身が愛してしまうのである。女性に性的欲望を抱かない彼は、妻とのセックスを、自分と交わる幻影のうちに成し遂げる。鏑木や川田は鏡の役割に徹し、悠一的美観をことばによつて描き出し、悠一はそうして出現した自分自身と性的関係を結ぶ形で彼らと結合する。オナニズムは、自分の身体によつて模倣された他者と幻想的に交わる性行為だから、これはオナニズムではなく、ナルシズムにほかならない。ところが奥野健男は、『禁色』を含む三島の作品を「にせナルシズムの文学」と呼ぶのである¹⁸。奥野によれば、悠一は「対象リビドー型」の同性愛者で、「自己愛型」の人間とは決定的に異なっているというのである。確かに悠一は、多くの少年たちと自ら進んで関係をもつていたから、「対象リビドー型」に見える。だが、はたして彼は「にせナルシスト」なのだろうか。

どうも奥野健男のナルシズム論はナイーブ過ぎて、自己身体意識の高い悠一の性願望や美的意識を捉えていないように思う。この場合、上野千鶴子が『スカートの下の劇場』で論じたナルシズムの二つのタイプが、問題解決に役立ちそうである。上野千鶴子は、単純に「自己愛型」と理解されていたナルシズムを「自己充足的ナルシズム」と「自己客体的ナルシズム」に分類する。奥野健男の言うナルシズムは、他者を媒介しない「自己充足的ナルシ

ズム」で、悠一のは「自己客体的ナルシシズム」の概念に相当しよう。「自己客体的ナルシシズム」とは「客体化され、しかもそのことによって、性的にディザイアブルな（欲望を喚起する）対象という価値を他者から与えられることによってはじめて成立するナルシシズム」のことを言う。上野によれば、このタイプは女性に多く、はっきり言えば「男性による価値目で価値が決まり」、その価値に自分が固着することを言うのだ。つまり一見「対象リビドー型」の様相を呈しても、結局他者の視線（評価）を経由して、その自己に満足を得るのである。悠一にとって鼻持ちならない鎌木や川田との仲が持続したのは、彼らが、悠一の美的評価を存分に吹き込んでくれたからである。

となると、「純粹なあらわれ」である美しい外見は、ただでさえ「所有権の混乱」を引き起こすのに、望ましい価値を他者から与えられることを欲するセクシュアリティは、悠一の「純粹なあらわれ」にさらに激しい「所有権の混乱」をもたらすことになる。そこに美の「典型」が成立するのではないだろうか。上野千鶴子に言わせれば、「女性の身体が万人に接近可能でかつ万人にとってディザイアブルな一般性の高い客体として成立したときに、自己の身体イメージの価値が最高位になります」ということになる。自己客体的ナルシシズムの満足度は、他者の量にかかっているのだ。ならば原理的には、「万人」に支持される「一般性の高い客体」が成立すると、そこには「個性」の美とは対極の「典型」の美が出現するだろう。

しかし先にも見たように、自他の身体の可視性が高まった現代においては、美の規範の拡散化、個性的美の容認が顕著で、「典型」の美はなかなか成立しにくい。どんな事柄についても、それへの意識が高まれば、「典型」という大衆的な合意は成立しにくくなる。

だが一方で、自己客体的ナルシシズムの心性は、強まりこそすれ衰えることはないのではないか。しかも、他者に認められたいというナルシシズムは、男女の間に非対称性はなく、近年では異性に好ましい容姿でありたいと願って、身体を磨く若い男性は確実に増えている。個性化の時代にあっても、自己の容姿が多くの人から支持されたいという願望は強くなっている。それは、典型の成立しにくい時代に、典型たんとする人が増えていることを意味するのだろうか。そうではない。典型には大衆の支持が必要だが、典型の大衆化は、すなわち個性化にほかならない。とはいえ三島由紀夫は『禁色』で、今日的なナルシシズムを予見的に描いていたのである。

4

だが、『太陽と鉄』（批評）昭和40・11・43・6、講談社刊）に至ると、三島の自己客体的ナルシシズムの射程は、身体美の領域にとどまらなくなる。三島は、「日常性に於ては、男は決して美に閑はらないやうに注意深く社会的な監視が行なはれてをり」、「男の肉体美」は「賤しまれ」、「いつも見られる存在である男の俳優といふ職業は、決して真の尊敬を獲得するにいたらぬ」と言う。ここから逆照射すれば、『禁色』の悠一が、その美貌を武器に社会的人間関

係を逆転させていくストーリーは、いかにもオプティミスティックな夢だったという指摘もできる。三島の評言は、古風で辛辣過ぎるものの、基本的にはうべなわざるをえない事実を衝いていよう。そのあとに三島は次のように言うのだが、ここから三島が、自己を客体化し人に見られることによって自己の価値を知る、自己客体的ナルシズムの心理機構をよく理解していたことが分かる。そしてその上で、三島のナルシズムが、恐ろしい地点を目指していたことに注目したい。

男とは、ふだんは自己の客体化を絶対に容認しないものであつて、最高の行動を通してのみ客体化され得るが、それはおそらく死の瞬間であり、実際に見られなくても「見られる」擬制が許され、客体としての美が許されるのは、この瞬間だけなのである。特攻隊の美とはかくの如きものであり、それは精神的にのみならず、男性一般から、超エロティックに美と認められる。

『太陽と鉄』を書いた結果何が起こったかを知っている現在からすれば、一般論めかして書かれた「最高の行動を通してのみ客体化され得る」「瞬間」の、具体的なありようは自明である。その「瞬間」に「絶対を垣間見んとし」たとは、濫澤龍彦²⁰のことばである。三島はそれを「神聖が垣間見られる水位」と言った。『太陽と鉄』を読むとは、間違いなく「絶対」の高みに目を向けることである。

しかし、三島に匹敵する覚悟をもたずに生きている人間は、「神聖」や「絶対」についてのことばを紡ぐのは慎もうと思ふ。問うへ

きは、その過程である。その地点から言えば、『太陽と鉄』は「幸福」について書かれた文章に思われるのだ。「私が幸福と呼ぶところのものは、もしかしたら、人が危機と呼ぶところのものと同じ地点にあるのかもしれない」と三島は言う。「危機」と呼んで目を彼方へ上げるより、「幸福」と呼んで接近を試みたらどうであろうか。「太陽」と「鉄」との出会いの「幸福」、筋肉を獲得した「幸福」、「青空」を見た「幸福」……。西部邁は『太陽と鉄』の文章を「明晰さの欠如」と批評するが、そう見えてしまう原因の一つは、西部がこれを「幸福」についての告白と読まずに、普遍妥当の論理として読むからだ。言うまでもなく、幸福の内容は必ずしも普遍的ではない。

『太陽と鉄』の最も痛いところを衝いたのは、「三島由紀夫の日蝕」を書いた石原慎太郎であった。石原は、三島に肉体を論じる肉体的資格のないことを、見聞したたくさんの事例を引いて説得する。²²「真の肉体の獲得は、三島氏がある才能に関して選ばれた人間であったと同じように全く違う位相において選ばれた人間たちにしからず許されはしない」「大体三島氏があの中で、ついに獲得したなどと記している、いわば肉体に関する極意などは全くの嘘つばちではない」と石原は言う。有名作家の名声を利用した段位の授受、筋肉だけのボディ・ビルダーが会得していないスポーツの肉体的機能について云々する虚偽……いささか意地悪な文章ではあるが、スポーツマンであり、一流選手の競技をよく見てもいる石原の発言は、信頼せざるをえない。

しかし、『太陽と鉄』のわけ知り顔の肉体論に石原慎太郎が苛立つて、読み誤ったのはまさにそこなのである。『太陽と鉄』では、肉体は、まず「白蟻」に「半ば蝕まれた白木の柱」としてあったのを、後天的に「せつせと耕し」「second language」として身につけたものだとも明確に断つてあるのだ。「選ばれた人間」であるとは、どこにも書かれていない。一流のスポーツ選手に比べれば、せいぜいが並かそれ以下の人間の、おぼつかないスポーツ経験に根ざしているにすぎないのだ。それを無視して批判するのは大人気ないし、フェアではない。三島が「想像力の越権」を批判しながら、自らの禁じ手を使って、肉体の「究極感覚」にまで筆を及ぼす誇張を犯しているのは確かだ。しかし、『太陽と鉄』を幸福の告白として読まなかつた石原は、三島の幸福について寛大ではなかつた。

三島が肉体を「せつせと耕して」得た幸福の基本は、神輿を担いだときに見た「青空」にある。それが幸福であったのは、「平凡な巷の若者の目に映つた青空との、同一性を疑ふ余地のない」ことにある。三島はそれを「特権的な崇高さ」とも呼んでいるが、しかしそれは「もつとも平均的な感受性」が得るものであって、「決して特異な感受性がその特権を誇示するところには生れない」と言っている。まず、感受性の一般性が強調されるのだ。そして肉体はと言えば、鍛えることによって「特殊性や個性」を「失つてゆき」、「一般性と普遍性の相貌を帯び」「つひには同一の雛型に到達」するはずだと言うのである。そして「肉体が無個性の完璧な調和に達するならば」、「観念」の「個性は永久に座敷牢に閉ぢこめておくこと

ができるにちがひない」と考えるのだ。ここから三島が見出したのは、「一般性の栄光」「私は皆と同じだ」という栄光の萌芽」であつた。

改めて要約するまでもなく、三島が求めていたのは、個性的で特殊な身体感覚ではなかつた。それは、肉体と感受性のクリッシュ（常套句）の領域にとどまっていたのである。もちろん、その肉体は「個性の液化」を必要とする「同苦」の「集団」に「同一化」され、ついには「そこを渡れば戻る由もない一つの橋」の越境が予言されるのだが、今はその予言の手前でとどまっておこう。いや、「戻る由もない一つの橋」だとて、先の引用文にあるように、「客体化」されることで「男性一般から、超エロティックに美と認められる」「最高の行動」を意味しており、「男性一般」という他者からの広い支持の輪の中にいることが期待されているのだ。「望んでいるのは私一人ではなかつた」と三島は言うが、そこには被疎外からの快癒の声がある。三島由紀夫は、個性化の時代に、クリッシュの幸福、「同一の雛型」である肉体をもつ幸福、制服の幸福、「同苦」の幸福を求めたのだ。それは、「典型」を求める気質と一直線につながっているのである。

『太陽と鉄』は、肉体とことばの二項対立のパラダイムを敷いていた。ポスト・モダンの思考において、二項対立の解体が言われたのは、対立の単純さに反省が生じ、差異の戯れに目が注がれることになつたからだだが、そればかりでなく、差異を二項に統合しようとする思考の権力性も暴かれたのである。しかし『太陽と鉄』では、

抑圧された差異は問題にならず、二項対立を前提として、肉体に重点を置く、肉体の復権が提唱されたのである。三島の思考をポスト・モダニズム的と言うむきもあるが、その意味ではやはりモダニズム的であり、同時に常套句を求めるアンチ・モダニズムの思考であったと言えよう。ところが、『太陽と鉄』に、幸福についての告白という補助線を引いてみると、肉体とある種のことばとの間に二項対立ではなく、むしろ相似性が認められるのである。肉体のクリッシュとそれに相似したことばのクリッシュが二つながらに浮かび上がるのだ。

ここで、「詩を書く少年」（『文学界』昭和29・8）に描かれた、体験や実感と隔絶した純粹なことばだけの世界が想起される。この作品を、三島は「いはば私小説」と呼び、「あのやうな幸福感を定着したいといふ思ひが、たまたまこの小品の形をとつた」（『おくがき』角川小説新書、昭和31・6）と言っている。小説にも、詩が生まれるときは「幸福」を感じたと書かれているが、この「幸福」は、詩が「まつたく楽に、次から次へ、すらすらと出来た」秘密と関わっている。「毎日、辞書を丹念に読ん」で、「言葉さへ美しければよいのだ」と思っていた少年の詩は、美しい比喩のクリッシュであった。『太陽と鉄』には、十七歳の自分は「個人的なモニュメント」を作っていたと書かれているが、それは大状況の中での「個性」であり、身の丈に合った文芸部の世界においては、クリッシュのことばに身を浸していたのである。自分を「天才だと確信してゐた」とは言うが、その「天才」も、学校の先輩たちの間での「評

判」に支えられていたのだ。「文芸文化」の同人たちと知り合ったときには、三島の書くものは「文芸文化」的な様式に自然に染まっていた。周知のように、蓮田善明からは「われわれ自身、年少者といふやうなもの」（『文芸文化』後記、昭和16・9）と認められるのである。「詩を書く少年」は、「しかし自分が詩人ではなかつたことに彼が気が附くまでにはまだ距離があつた」という文章で終わる。「この蹉さ跌は少年を突然『二度と幸福の訪れない領域』へ突き出すのである」（『解説』『花ざかりの森・憂国』新潮文庫、昭和43・9）と三島が言うように、ここには「幸福」なクリッシュを失う苦さが予想されている。「このごろ私は、どうしても小説といふ客観的芸術ジャンルでは表現しにくいものものもろの堆積を、自分のうちに感じてきはじめてたが、私はもはや二十歳の抒情詩人ではなく、第一、私がかつて詩人であつたことがなかつた」——これは『太陽と鉄』の書き出しの文章であるが、もし三島が「二十歳の抒情詩人」であつたならば、それは詩として表現されたかもしれないという可能性が示唆されている。つまり『太陽と鉄』で書かれる肉体に関する「もろもろの堆積」は、「詩を書く少年」の「幸福」に通じているのである。「仮面の告白」や『金閣寺』のような傑作は、結局「私は皆とはちがふ」といふ成功（『太陽と鉄』）であつた。それは「二度と幸福の訪れない領域」、クリッシュの「幸福」の破壊された領域の「成功」であつた。そこから三島は、肉体を鍛えることで、再び「詩を書く少年」の「幸福」に回帰するのを願つたように見える。

三島由紀夫は、「をかしなことに、人間の心には、『みんなとちが

つてゐたい』といふ気持ちと、『みんなと同じになりたい』といふ気持ちがいとも争つてゐるのです。(二)をはりの美学「女性自身」昭和41・2・14〜8・1、原文行替えあり」と言う。二つの気持ちが「いとも争つてゐる」かどうかは人によつて違ふだらうが、『みんなと同じになりたい』といふ気持ち」を否定することは、ある制度に則つた抑圧でしかないであらう。三島には、憧れることで発見される(共通の基盤)への願望が根深くあつたのである。それが時間軸と結びついたときには伝統意識となつて現われ、空間軸と結びついたときには共同体的な文化意識となつて現われた。しかし、個性的であることに価値を置く時代では、「みんなと同じになりたい」という気持ちは、薄気味悪い感情として日陰に追いやられ、反個性的な典型やクリッシユは、面白くない退屈なものとして退けられる。そこに「幸福」があるなどと、人は思つてもみないのである。

注(1) 松本徹『三島由紀夫論——失墜を拒んだイカロス』(朝日出版社、一九七三・十二)

(2) 徳田秋声「顔と服装」、小杉天外「顔——モデル」(新潮)明治44・5、ルビを省いた。

(3) フランセット・バクトー『美人——あるいは美の症状』(浜名恵美訳、研究社出版、一九九六・十一)を参照。

(4) 野島秀勝『拒まれた者』の美学」(群像)昭和34・2、『日本回帰』のドン・キホーテたち』冬樹社、昭和46・4)

(5) 山崎正和『柔らかな個人主義の誕生』(中央公論社、昭和59・5)

(6) 井上章一『美人論』(リプロポート、一九九一・一)

(7) 佐伯順子『美人』の時代』(『文明としての徳川日本』芳賀徹編、

中央公論社、一九九三・十)

(8) 村澤博人『顔の文化誌』(東京書籍、一九九二・十)

(9) 佐久間りか「写真と女性——新しい視覚メディアの登場と『見る』見られる」自分の出現』(『女と男の時空——日本女性史再考V』奥田暁子編、藤原書店、一九九五・十)

(10) 多木浩二「写真家の誕生——発明家から写真家へ」(『写真家の時代I 写真家の誕生と19世紀写真』大島洋編、洋泉社、一九九三・十二)

(11) 三島由紀夫は「美しいと思ふ七人の人」(『それいゆ』昭29・2)で「もし私の小説『禁色』が映画になれば、ぜひとも彼を主役にほしい」と言い、映画俳優の大木実の名を挙げている。しかしこれは、言語芸術としての『禁色』の特性を無視した発言と言わざるをえない。

(12) 石原慎太郎『三島由紀夫の日蝕』(新潮社、一九九一・二)

(13) 注(9)を参照。

(14) 久野昭『鏡の研究』(南窓社、一九八五・十)

(15) 宮川淳『鏡・空間・イメージ』(美術出版社、一九六七・三)

(16) 注(9)に同じ。

(17) ロラン・バルト『明るい部屋——写真についての覚書』(花輪光訳、みすず書房、一九八五・六)

(18) 奥野健男『三島由紀夫論——にせナルシズムの文学』(現代作家論)近代生活社、昭和31・10)

(19) 上野千鶴子『スカートの下の劇場』(河出書房新社、一九八九・八)

(20) 溢澤龍彦「絶対を垣間見んとして……」(『三島由紀夫おぼえがき』立風書房、昭和58・12)

(20) 西部邁「明晰さの欠如——三島由紀夫論」(『ニヒリズムを超えて』日本文芸社、一九八九・八)

(22) 注(12)に同じ。『肉体の天使』(新潮社、一九九六・四)も同じモチーフで書かれた小説である。

断想——研究の状況について

尾 形 明 子

I

万年筆を原稿用紙に走らせながら、私にパソコンの効用について情熱こめて語ってくれた古典文学の研究者のことを思い出した。なにしろワープロも満足に使えないのだから、彼の話は、ほとんど私に伝わらず、ただ、パソコンが研究に大変に便利なこと、たとえば

「もののあはれ」という「源氏物語」のキーワードを入れると、たちどころに使用されている個所のすべてが画面に次々と写し出されてきて、それをすぐにコピーすることができるといふ。だからパソコンを駆使すれば、いくらでも論文が書けますよと彼は嬉しそうに笑った。近々出版されるという彼の著書はその成果らしい。

私はただひたすらに感心し、パソコンを使って、たとえば漱石や鷗外の文章を分析し、言葉の運用を細かに調べ、感情のうねりや思考のパターン、あるいは日常生活や交友等思いつくすべてをインプットしたなら、たちどころにもっと新らたな「統明暗」や「続平

タ・セクスアリス」も書かれるのだろうかと思ったりもしたが、まずそのためには全集や資料をフロッピーにしなくてはならないのだという。気の遠くなりそうな作業だが、あるいはもうどこかで誰かが深夜、パソコンに向かって始めているのかも知れない。

同じ頃、法律学者から、この頃の論文に使われる判例がどれもみんな同じになってしまったという話しを聞いた。かつては膨大な判例集を繰りながら探していったのが、今はキイを叩けば一瞬で画面に現れるという。これなら論文を書くのはずいぶん楽なことね。でもこれで人間が見えてくるのでしょうかと彼女は溜息をついていたが、ふと思いついて、今も大学でロボット研究に打ち込んでいる友人に電話してみた。

何十年も前、高校生の私に、もう大学に入っていた彼は不思議な夢を語ってくれたものだった。ちょうどその頃新聞記者をしていた彼の父親の歌が歌会始めに選ばれたこともあって、いつの日かロボットに万葉集から現代までの優れた歌を全部暗記させて、歌を詠

ませ、歌会で入選させるのだという。そんなことでできるわけではないわよと私は断言したのだが、久しぶりの電話の向うで、彼は、八六年に一首選ばれて、それから毎年、一首か二首は入っているよ。迷惑かかるから今はこれ以上言えないけれどね。でも毎年百首近く送ってこの程度なんだからやっぱり人間ってすごいのかも知れないと少し年取った声で笑った。リタイアしたら歌集を出すという。

II

次々と全集が刊行される。

たとえば岩野泡鳴全集など、かつて私が長い年月をかけてようやく集めた遠藤清子のものに至るまで全部収録されていて、これなら研究はずい分楽だろうなと思う。ひとつの作品を探し出すために一ヶ月間、国会図書館でマイクロフィルムと格闘した自分に苦笑する。と、同時に全集がかつての全集のイメージとずい分変わってしまったことも思う。私の世代にとって全集はいわば宝物だった。ひとりの作家一筋に何十年という篤実な研究者を中心に、長い年月をかけて編纂された全集を、私は畏敬の念さえ持つて手にしていた。

必ずしも完全とはいえないものも多かったが作家に対する真摯な愛情と情熱、そしてどうしても全集を作りたという執念のようなものが全集を買っていて、それがそのまま研究というものに対する尊敬と覚悟とを私の心にもたらしてくれたような気がする。未収録作品を雑誌を繰りながら探し出し、自分だけの別巻を作るのも楽しかった。不備だからといって全集の重さが減じることもなかった。

今、私は全集をこの上なく便利な資料として本棚に揃える。プロフェッショナルな全集作りの手によって実に便利に整えられた全集が次々と刊行され続け、研究は進んでいくことだろう。そしてそれは、どこか、パソコンを使って論文を書く光景に似ている。研究そのものの変容をこうした全集のあり方は象徴しているのかも知れない。

さらに変容を示すものとして、近年の論文に定着した感のある「テクスト」「エクリチュール」という言葉があげられる。

ポスト構造主義の用語であるこれらの言葉は、言語によって世界を把握すること、言語によって共通の認識やイメージを拡げることの不可能性から出発している。聖書もマルキシズムも、あらゆる権威に対する不信、言語世界に対する信頼の解体が根本にある。人と人が言葉を共有し得ると思うことが幻想である以上、すべての書物は受け取り手に委ねられ、読むことは読み手自身の世界を編み出していくことに過ぎず、その意味で作家の意図を探り続ける作品論や客観的な作家論など、本来的には成立し得ない。

作品を通して各自が各自のエロスを生み出し満足するのならそれで十分なのだという覚悟なくては「エクリチュール」や「テクスト」の言葉は意味を持たない。こうした言葉をきわめて無邪気に使いながら、作家論、作品論をこれまでと同じ手法で展開していく人たちの認識の甘さは、フェミニズムをファッションとしていた人たちにも共通するし、かつてと重さの異なる全集に、今なお、権威があると信じている人たちにも重なる。さらには男社会と長老が支配

する学会に未だに権威があると信じている人たちとも重なるのだから。

III

すべての書物がテキストとして読まれるのだとしたら、論文が小粒になっていくのは当然という気もする。が、それなりに領いたり、こうした資料もあつたのかと感心したりはしても、私自身の価値観や方法論にまで刺戟を与えてくれるような論が、フェミニズムの論文をも含めてほとんどないのは少し淋しい。私がもう若くないこととそれは絡んでいるような気もするが、私にとって、作家論、作品論が意味あるとしたら、それは論者である「私」がその作品をどう読むか、その作家とどのように係り、文学をどのように捉えているかに尽きる。

「私」という存在がどれほどのものかと問われれば卑小な自分を恥じるしかないが、前述したようにテキストとしての書物の読み方は、受け取り手自身に委ねられるのだから、受け取り手の意図、意志が明瞭でなくては中心を失い、文学は解体して終わってしまうことだろう。ともかくも文学を自分自身の仕事としてきた「私」自身を核に、論者の顔が見える論文を、私は書きたいと思う。

今も気持ちにひっかかっている二つの学会発表がある。ひとつは一昨年だったか（記憶が曖昧で申しわけないのだが）清岡卓行の詩における大連についての発表、もうひとつはこの春の学会で、三島由紀夫の「春の雪」についての発表である。

清岡卓行についての発表は清岡への敬愛に満ちたていねいなものだったが、その折り、会場から中国の日本文学研究者が、こうしたノスタルジアの中で大連を捉えた抒情詩について、それがたとえどのように美しかろうと侵略者が侵略の地で歌った詩に意味があるのかと問いかけた。胸に突き刺さる発言だった。それは清岡自身の問題であると同時に、発表者への問いかけであり、それを聴いていた研究者である私たちひとりひとりへの厳しい問いかけだったはずだ。

あるいは「春の雪」において、三島の「王権」の問題が言われた。三島における天皇の問題といつてもいいが、その死をも含めて三島文学の基本ともなるテーマであろう。そして私は、あなた自身は天皇の問題をどのように考えているのかと心の中で発表者に問い続けた。作家における戦争の問題、差別や天皇の問題を私たちは口にし追及するが、実はもっとも厳しく問われなくてはならないのは論じる側の意識であり思想なのだろう。

研究者が思想的に白紙であっていいはずはないし、イノセントな人間によって論じられる作家論、作品論に意味があるとは思われない。資料紹介や書誌研究に従事するにしても私たちが対象としているのは文学という人間の営みである。

「私」自身がどのような価値観や思想を持ち、何を求め、何に向かい、何のために論じるのかを、私たちはまず自らに問うべきなのだろう。

少々古いが「研究主体」などという言葉が浮かんでくる。

IV

先日、徳島での文学展（「瀬戸内の女性作家」展）の折り、瀬戸内寂庵の「源氏物語」についての講演を聞く機会があった。自らの出家の体験を重ね合わせて、この物語を光源氏の物語として読むのではなく、女性たちの出家の物語として読むという視点は説得力があつて面白かつた。柴式部自身も「宇治十帖」を書いた時点で出家したに違いないという推定も、浮舟の断髪のリアリテイによる。自らの体験を通しての推論が、単に思いつきに終わらないのは、長い歳月をかけての深く丹念な読みと「源氏物語」の現代語訳に心血を注いだ情熱による。

瀬戸内氏の「源氏物語」解釈が研究者の間でどのように評価されているのか知る由もないが、パソコンを使って言葉の凡例を調べて書く論文より、どれだけ迫力があるかと思う。ひとつの言葉、事例を求めて繰り返して作品を読み込んでいく中で、ほとんど毎回、新たな発見や感動に出会い、そしてそのことがともすれば資料に頼りがない研究の基本であると信じている私にとって、瀬戸内氏の「源氏物語」解釈は少なくとも確かな手応えを持って心に響いた。

そしてそれはこれまでの瀬戸内氏の評伝の仕事にも共通する。田村俊子も岡本かの子も、伊藤野枝、あるいは菅野すが子や金子文子にいたるまで、その恋愛、愛慾に力点を置いた描かれ方において、瀬戸内氏の小説の主人公と余りに重なり過ぎてしまう嫌いはあるのかも知れない。が、そこにはこうした女性たちを歴史の渦の中から

救いあげ、スポットをあてずにはいられない作家の烈しい意志と彼女たちの生への満身の共感がある。穏やかに過ぎていく「幸福」と呼ぶものからあえて背を向け、自らの内にあふれるものを発光体として困難な道を歩き続けた女性たちは瀬戸内氏の生と重なる。しかも、たとえば岡本かの子など、どれだけ丹念に新しい資料を発掘したことか。「堀切茂雄ノート」は興味深かつたし、新たな資料と文体の分析を合わせての「生々流転」成立への推論は私にはショックでさえあつた。

こうした作家や評論家による第一級の作家の評伝を研究者はどのように受け止めてきたのだろうか。

評伝（ここでは作家評伝）は、作家と時代をどのように認識しとらえているか、書き手の側の力量がもつとも端的に問われる。かつて和田芳恵の「樋口一葉」を読み、一葉の父親の葬儀の参列者まで丹念に追った手法に絶望的になりながらもその異様な執念にひかれた。研究者による評伝にも、たとえば大久保典夫の「岩野泡鳴」など魅力的なものが多いが、最近読んだ中では、富本一枝、憲吉を息子の壮吉とその友人の立場から描いた辻井喬の「終りなき祝祭」、あるいは今、九五歳の年齢をもって若き日の藤村への思いを蘇らせて丹念にパリ十四区ポール・ロワイアル通りの下宿を調べた河盛好蔵「藤村のパリ」に心ひかれた。

長年富本一枝やパリの藤村を調べ続けている研究者からの批判もわからなくはないが、しかし共通していることは、それぞれの作家にその評伝を書かなくてはならないという抜き差しならない思いが

あり、それが私の心をとらえる。もちろん研究者が調べあげたものをそのまま自分の言葉に引き写し色付けしただけの作家による作家評伝も多いが、それは論外である。

作家、評論家、研究者の境が、少なくとも「作家の評伝」というジャンルにおいてはきわめて曖昧となっている。評伝と作家論とどのように異なり重なるのか。作家による評伝が対象よりも書き手の顔を鮮やかにするとか、研究者のそれが資料的に信頼できるとか、いろいろ考えられもするが、どちらにしろ、対象とした作家の顔が浮かびあがってこないような評伝は意味がないし、同時に書き手の側のその対象を選んだことの必然と重さが伝わってこなくては魅力的な評伝とはいえないのだろう。

研究そのものが、私たちの意識以上に変容し始めていることだけは確かかなようである。

私事で恐縮だが、これを書いている横で大学四年生の長男とその友人が小林秀雄を読んでいる。「レポートでも書くの」と聞くと、今、友人間でもっとも人気のある作家だという。「なにしろ言葉が格好いいからな。疾走するモーツァルトなんて、これ以外の表現はないでしょ」と彼はいい、「信頼できる作家なんてあまりいないでしょ」と彼の友人は言う。彼らにとって小林秀雄は、受験生の神様でもなければ、印象批評を確立した大評論家でもない。強烈な個性と確かな自分の言葉と表現をもった作家として受け止められているらしい。思いがけない若い世代の感受性だった。

V

島崎藤村のパリだけでなく、夏目漱石のロンドン、森鷗外のベルリンと作家たちが暮らした場所が、有志の手によっていいいに保存され整備されていることは周知の通りである。

この夏、学生たちとベルリンの鷗外記念館を訪ねる機会を持った。すでに何人もの鷗外研究者によってベルリンでの鷗外は「舞姫」と重ねて言及されているから今さら書くまでもないが、フンボルト（ベルリン）大学の日本語科の人たちによって運営されている。東西ドイツが統一されて七年、どこもかしこも掘り返され、街中普請中の旧東ベルリンの古いアパートの二階で、鷗外が住んだと思われる部屋が再現されている。財政的に運営は苦しいらしく、展示その他に日本の鷗外研究者の協力がほしいとのことだった。

ウンター・デン・リンデンの通りも、鷗外が愛したというマリエンキルケ（マリア教会）のシンブルで静かな建物も心に残ったし、テレビ塔から一望すると、大学と新シナゴーク（ユダヤ教会）と鷗外の下宿先とがシユプレー川をはさんでほぼ直線に並び、川副国基氏のエリスユダヤ人説「黄なる面」をなつかしく思い出したりした。夜半、深閑とした古い石畳の街を案内の友人と歩きまわり、通りの向こうにフンボルト大学、左手に国立図書館、右手に音楽堂、背にミュージアムという広場に出た。人ひとりいないのにライトアップされた建物は幻想的で美しかったが、その広場の中央に四角く切りぬかれた地下室があり、ガラスを通して本が入っていない書棚が

夜行燈の中で浮かびあがっていた。ここがナチスによる焚書の場所であり、そのモニユメントであることを告げられて息を呑んだ。まさに文化の殿堂の中での焚書だったことを思う。同時に「輝ク」で佐多（窪川）稲子がこの焚書について語っていたことを思い出し、戻ってから繰ってみた。

一九三三（昭八）年七月（二年五号）の「輝ク」に長谷川時雨、小寺菊子、神近市子・平林たい子、窪川稲子らによる座談会が載り、中で窪川がナチスの焚書に抗議した文学者の集会について語り、抗議文を世界各国の進歩的団体に送ることを七〇名近い出席者が全員一致で決めたことを述べている。少し長いがそのまま引用する。

「かなり広汎な人々が集まりました。新居格氏が司会者で、ドイツの焚書について皆の意見をききました。木村毅さんが、あのヒットラーのやり方をまねしやうとしてゐるのは、××位なもので、ムツソリーニーでさへも自分の弟子は少しやり過ぎたと思つてゐるだろうと言はれました。次に最近ドイツから帰つた人、名前はおぼへて居ませんが、ドイツ文化を守るためにやつた事がかへつてドイツ文化を退化させる結果になつてゐるのだと言ふことを話しました。次は千田是也氏、ナチスの暴行について、非常に野ばんな弾圧を、プロレタリアートに下してゐるといふこと。次は藤森成吉氏、ナチスの出来る過程を話し、現在学校等も弾圧がひどいため、学生も少くなりこの事は、文化的にドイツが退歩してゆくことを、意味してゐると思ふ。といふ事を話しました。終りにナチスについての抗議文をつくり世界各国の進歩的な団体に

送ることになつた。参加諸氏の意見を求めましたところ、広津和郎、林房雄両氏は、意見なしで賛成、横光利一氏は議長にまかす。中條百合子も自分も賛成だ。ドイツの婦人作家で、男かと思はれる程、しつかりしたい作家があつた。あの人達もやつぱり自由に作品も書けないことだろう。自分は婦人としての立場からもこれに賛成だと言ふ事を話された。一人残らず賛成したことはめづらしいことでした。」

「文化の要求をもつて集まつた人々であるから、クラブ組織にしようといふ事になり、準備会が出来、文化の問題について事ある時は起つといふことになつたのです。ナチスの問題と、現在の滝川問題とは同じなのだから、外国の問題だけを取りあげるのでは、意義がない。クラブが取りあげなければならないといふ意見がありました。（略）」

等々、現在のペンクラブの先がけともいえる動きがこの期にあつたことを確かめながら、その時、近代日本文学の研究者たちはどのように対応したのだろうかと思つたことだつた。

「西方の人」を論じる憂鬱

海老井 英 次

芥川龍之介の「西方の人」(改造)第九卷第八号(昭二・八)は、その続篇であり遺稿の一つである「続西方の人」(同)第九卷第九号(昭二・九)と併せて、芥川最後の問題作として、これまでも様々に論じられてきた。全段にわたってその注解を試みた、吉田孝次郎・中野恵海『芥川龍之介「西方の人」全注解』(清水弘文堂 昭五七・四)は、中でも画期的な労作であり、「注」によって『聖書』との関連を教え、「解」と「要旨」によって読解を示したもので、「西方の人」に取り組む際に先ず参照すべき一巻である。が、しかし、内訳の観点からすれば、極めて表面的でしかないとの不満を覚えもし、異論を唱えたくなる問題点も多く残している。その点においては、佐藤泰正「テキスト評釈『西方の人』『続西方の人』」(国文学)第二六卷第七号(特集芥川龍之介追跡 昭五六・五)が、校訂、語釈、論評の三段構えで作品の内実に迫ったものであり、芥川と『聖書』と「西方の人」とのトライアングルが極めて構成的に把握されており、「西方の人」へのアプローチのあり方としてはあるべき姿を示

したもので、多くの教示、示唆を与えるものである。が、こちらは取り上げている段数が限られており(「西方の人」全37段中7段、「続」全22段中3段)、その後も継続する稿が見られないのは残念なことだ、続稿の発表が待望される労作である。その一方では、「西方の人」を論じる論稿は、近年殊に多く、管見の範囲でもすでに数を重ねて総数百篇に至ろうという盛況ぶりである。さらにその外側には「芥川と『聖書』」、「芥川とキリスト教」と言う類のタイトルを掲げたものが、これらかなりな数に登っており、そこまで問題意識を広げれば、先行研究の把握さえもはや收拾のつかない憾がある。しかし、現在「西方の人」を論じようとすれば、そうしたものの集約を立脚点としなければならないのも、明白な事態であろう。

* * * * *

昨年から「西方の人」論に取り組み始めている。芥川論のけじめをつけるものとして、かねてから位置づけていたものであり、気にならないう作品ではあったのだが、『聖書』やキリスト教その

ものへの距離感があつて、気が熟さぬまま延ばし延ばししてきたのだつた。第一、芥川が参照した『聖書』〔『舊新約聖書』米国聖書教会 大五〕と同じものでなくては、論中の引用にも気が退けるとか、雑誌掲載の初出が誤植を始め余りに問題を多くはらんでおり、原稿（現在のところ所在未詳）を見ない限りうっかりしたことは言えないぞとか、芥川とイエス・キリストとの関係、すなわち芥川のイエス観、むしろもう一度換言すれば芥川のイエス・キリストへの接近度がもう少しはっきりしないと論じようがないとか、なにやかや言いつを捻出して、「西方の人」を敬遠し続けてきたのが、偽りのないところだつた。しかし、数年前に何とか念願の『聖書』（但し大正八年一月のもの）が手に入り、生原稿の方はしばらくは姿を現しそうもなく、資料的条件からは特に恐れることは無くなつたのであつたが、歳月の手垢に重い革表紙の『聖書』をためつすがめつ見つめながら、やはり「西方の人」とまともに向き合う決心を何とか先延ばししてきたのであつた。

ところが、二年前から私どもの大学院に韓国から入学した院生の中に、「西方の人」を研究テーマにする、キリスト教信者の研究者が二名おり、昨年度から博士課程の演習として「西方の人」を取り上げ、十名程の院生と読み始めたのである。演習参加者の中には「イエス様」と言う言い方を変えない院生もいて、私としてはまさに眼から鱗が取れたように新鮮な感覚で演習に臨み、かつ背水の陣の覚悟で「西方の人」の頁を繰り出したというところである。その点は信者の院生の場合も同じような状況に置かれたらしく、改めて

『聖書』を読み直し始めたとか、芥川のような『聖書』の読み方に接して、勿論それに対して批判的ではあるが何か眼が開かれるものがあるとか、生な感想をもらしてくれ。『聖書』と言う読みように依れば無限の内容を有するものを基盤にし、かつ対象にして、神学や『聖書』学を知らず、二、三の『聖書』註解書を共通の土俵としてのイエス・キリスト論のやりとりではあるが、一人静かに『聖書』を読むのとは全く異なる理解が広がり、真に良い勉強をさせてもらつてゐる。

* * * * *

芥川のイエスへの関心は、結局のところ宗教的なそれではなかつたことはどうやら明らかなことである。イエスに神性を認めて信仰者への道を辿るというものではなく、むしろ彼の関心の焦点は、大雑把な言い方をすれば、「人」としてのイエスが如何にして「神」になつたかということにあつたようである。この点においてキリスト者の研究が、イエスを「神」、ないしは「神の子」とする信念から自由でないが故に、イエスその人の人間的問題に関して、多く批判的、否定的になる傾きがあるのは、当然なのであろうが、一面では「西方の人」論の観点からは問題無しとしないであらう。

近代の人間観において、普遍的な人間性（ヒューマニズム）を生きたるとともに、個性的であることと、創造的であることが、人間性の最も理想的な実現なのであり、芥川も遺書の一つである「或旧友へ送る手記」の中で、若い日を振り返って「みづから神にしたい一人だつた」と言明しており、小説家としての原点をそこに確認す

ることも出来るのである。特に芸術家にとっては、個性的であり創造的であることが *raison d'être* であることは贅言するまでもないことであろう。そして、その点において、「神」といわれるものに勝るものがない以上、芸術家の多くが「神」への志向を有するのは、これも自明のことと言うべきであろう。ニーチェの言う「神の死」を一つの頂点とする近代思想の展開は、「人間」を、あるいは「私」を「神」にしようとする傾きを持し続けており、「美」は「神」の手に成る「自然」には属さず「人間」の創造するものだとした、オスカー・ワイルドを始めとして、「神」や「自然」よりも「人間」や「人工的なもの」を価値として認める考え方は、広く展開されているのである。

そうした趨勢の中で、イエス・キリストを「神」としてではなく、「人」として再把握しようとする動きは、十九世紀から世界的に繰り広げられたものであり、歴史学者を始めとして、神学者を含む広範囲な知識人のなしたところであり、多くの『イエス伝』が書かれ出版され、残されているのである。芥川が「西方の人」執筆に際して参考にしたことが確認されている、ルナン、パピニのそれを始めとして、翻訳を含めて和文で読めるだけでも、かなりな数にのぼっている。芥川が読み得たと考えられる昭和二年までのものに限って、国会図書館などで調べた結果でも四十巻近くあり、『イエス伝』の盛況に驚くものがあったが、その中には漢文のものあり、文語体のものあり、幼少児童むきものありで、イエスを「人間」として、偉人の一人としてその伝記を書くことの、日本に於いても早くから

広範になされていたことを知り得たのであった。何かの機会に参考になるかも知れないので、リストを紹介しておこう。

田島象二『耶穌一代辨妄記』（東京和泉屋半兵衛・大和屋幸兵衛 明七・一二）

岡本監輔『耶穌新論』（哲学書院 明二六・七）

竹越與三郎『基督傳記』（福音社 明二六・九）

ヘーグッド著、高橋五郎訳『基督人物考』（メソヂスト出版會 明二七・一二）

上田敏『耶穌』（世界歴史譚第三編）（博文館 明三一・三）

海老名弾正先生編『耶穌基督傳』（文明堂 明三六・二）

リース著、田中達訳『耶穌基督傳』（晉醒社書店 明三九・三）

網島梁川訳、安倍能成訳補『ルナン氏 耶穌傳』（三星社出版部 明四一・七）

明四一・七）

松本越編著『基督』（内外出版協會 明四一・一二）

ストーカー著、宮崎八百吉訳『基督傳』（基督教書類會社 明四二・一二）

アレノー・ノイマン著、栗原基訳『耶穌傳』（晉醒社書店 明四三・一〇）

三・一〇）

大宮季貞編『聖書 基督傳』（晉醒社書店 明四三・一二）

山田寅之助『基督傳』（晉醒社書店 大一一・一〇）

前田越嶺『基督傳』（博文館 大一一・一二）

賀川豊彦編『基督傳論争史』（福音社 大一一・一二）

左近義弼訳編『新約聖書 耶穌傳』（聖書改訳社 大三・三）

- アンダーソン著、柏井園訳『ナザレの人』（日本基督教興文協会 大五・六）
- 大井一郎『耶蘇基督』（日本基督教興文協会 大五・一〇）
- 山口金作『史的耶蘇 共観福音書の批評的研究』（警醒社書店 大六・一〇）
- ヒル著、瀬川四郎訳『基督傳緒論』（日本基督教興文協会 大八・一一）
- 大野法瑞『史的研究 赤裸々の基督』（右文館 大八・一二）
- 武者小路実篤『耶蘇』（新しき村出版部 大九・九）
- 浦川和三郎『通俗耶蘇基督傳』上・下（長崎、天守堂 大九・一二、大一二・七）
- 江原小弥太『創作新約』上、中、下（越山堂書店 大一〇・四、五）
- マッキントッシュ著、柏井園訳『耶蘇基督の人格』（日本基督教興文協会 大一〇・一一）
- ウイリアム・ピール著、森田俊作、エー、オルトマン訳『基督の生涯』（日本基督教興文協会 大一一・二）
- ルナン、広瀬哲史訳『耶蘇』（世界名著叢書第四編）（東京堂 大一一・一二）
- ボスラーズ著、千葉勇五郎訳『イエス研究』（開拓社 大一一・一二）
- 田中三喜蔵編『イエス様のおすがた』（長文堂出版部 大一一・一二）
- 松本雲舟編著『世界三聖伝 基督』（三星社出版部 大一二・五）（三五版）
- ブゼット著、林達夫訳『イエス』（岩波書店 大一二・六）
- 賀川豊彦『イエスの日常生活』（警醒社出版部 大一二・六）
- 木田開『戯曲耶蘇』（金尾文淵堂 大一二・七）
- パビニー著、柴田勝衛訳『きりすと傳』（警醒社 大一三・二）
- ジョヴァンニ・パビニ著、大木篤夫訳『基督の生涯 前後篇』（アルス 大一二・二、八）
- 中村吉蔵『聖書物語』（春秋社 大一二・一〇）（第六版）
- 山野虎市『子供キリスト傳 新約物語』（世界少年少女名著大系第13）（金の星社 大一二・二）
- 三浦関造『新約聖書物語』（誠文堂 大一二・一〇）
- ピイタルス（日高善一校訂）『基督傳百話』（教文館 大一四・一二）
- 三並良『真人基督』（警醒社書店 大一五・五）
- ドラウン著、菅圓吉訳『創造的キリスト』（警醒社書店 昭二・四）
- これらの他にも、現物未確認だが関連目録類には同様なものがあり見られるのであり、「西方の人」に於ける芥川のイエス・キリスト観の独自性を云々しようとするならば、これらとの比較考察を必要としているのではあるまいか。なかなか憂鬱なことである。
- * * * * *
- 小説観の基には文学観があり、さらにその基層には芸術観、創造

観、人間観、生命観が階層をなしており、一人の作家の所謂「思想」と称されるものの中には、これらが混在していることになる。

作品を論じるに際して、これらの全ての表出を確認し論じられるか否かは個々それぞれであるが、「西方の人」のような作品の場合、あらゆる階層に於いて作者の「思想」が吟味されなければならぬであろうし、同時にそれを通して論者自身の「思想」をも露呈しなければすまないであろう。「西方の人」が『聖書』に対決している以上、文学観や芸術観の「切り口」で比較考察するだけで能事足るとはゆかないであろう。『聖書』を下敷きにしての、「西方の人」の分析ともなれば、「切つて」、「貼つて」は自由勝手な仕放題とばかりの、「切り口」自慢の龍之介料理が次から次へと卓に並べられることになりかねない。それでは余りに芥川が哀れである。晩年の芥川の苦悩は、キリスト教でも「近代教」でもやはり救えなかつたのだ。キリスト教徒であろうと「近代教」徒であろうと、その位の自覚と自己反省を持つのが良識と言うものではあるまいか。さて、私自身はその点で大丈夫かとなると、いささか自信がない。かくて「西方の人」を論じることは憂鬱至極なのである。

* * * * *

若し如何なる小説家もマルクスの唯物史観に立脚した人生を写さなければならぬならば、同様に又如何なる詩人もコペルニクスの地動説に立脚した日月山川を歌はなければならぬ。が、「太陽は西に沈み」と言ふ代りに「地球は何度何分廻転し」と言ふのは必しも常に優美ではあるまい。

これは「侏儒の言葉」中の「唯物史観」と題した一文である。文学の世界が基本的には天動説の支配下にあることに当時も今も変わりはないであろう。文学を科学的に分析したところで、所詮たかが知れているのではなからうか。自然科学は言うに及ばず、社会科学や精神科学の理論や方法さえ、文学研究に於いて果たしてどの位成果を挙げているか、怪しいものである。自然主義も社会主義リアリズムも、日本の近代文学史上にどれ程の痕跡を残したと言うのであろうか。

聖母マリアの処女懐胎がつまりきとなるような、科学的合理主義からは自由でありたいと思いつつ、イエスの生誕と死後の復活とは、文学的言辞ではいかにも説得出来ないのであり、やはり信仰の世界に押しやるしかないのであろうか。『聖書』一卷を読めば読むほど、イエスと言う「人」のこれだけの言動が、二千年近くにわたつて人類の何割かに当たる人々の信仰を持続させていることに、改めて不思議な感がしてならないのである。結局、最後の一跨ぎはしなかつたのが芥川の悲劇であつたか、栄光であつたか、そんなどうでも良いような問題を仮に設定して、芸術的創造性の側から、芥川龍之介と「西方の人」と『聖書』とのトライアングルに肉迫してみたのであるが、やはり憂鬱な気分は拭えそうもない。

「羅生門」の〈語り〉

— 教材研究におけるナラトロジー導入の可能性と問題点 —

松 本 修

国語科教育の領域における文学教材の教材研究において、ナラトロジーの導入が行われつつある。文学教材の教材研究の方法は、文学研究に半ば以上依存してきたのが実態であるから、これは、文学研究におけるナラトロジーの導入が教材研究にまで及んだというにすぎないかもしれない。しかし、かつて国語教育解釈学理論¹⁾と呼ばれる古いタイプの解釈学的教材観と作家論的・実証主義的文学研究が結びつくことで、作者の思想を探る正解到達主義の文学教育が行われたように、国語教育における授業の捉え方と教材研究とは密接に関連するものであり、今日の読者論的な文学教育観とナラトロジーがどのように関わるのかということが現実には問題になる。

私自身も教材研究にナラトロジーの導入を図っている一人であるが、私は、学習者の多様な読みを相互評価あるいは自己評価していく過程において、それぞれの読みが発生する読みの機制を対象化して、それぞれの読みの相違がどこからくるかを判断するための枠組みとしてナラトロジーの知見が有効だと考えている。つまり、互い

の読みを比較するための基盤として位置づけようというのである。²⁾

だが、現在までのところ、ナラトロジーは、むしろ特定の解釈の正当性を保証する根拠として援用されているようであり、それ自体が新たな解釈装置として機能しているように思われる。これでは、ナラトロジーの教材研究への導入は、読者論的授業と対立する解釈的授業への逆行に奉仕しかねない。多様な読みを無批判に許し合うとする現在の読書指導的・読者論的授業の持つアナキズムも問題だが、解釈のための何らかの方法が「正解」を与えてくれるのを待つという安易な姿勢もまた問題であろう。

このことは、国語科教育における教材研究においてのみ問題なのではあるまい。文学研究においても、ナラトロジーが新たな解釈装置として機能することは、あつてはならないはずであろう。しかし現実には、新たな概念や理論が無前提に作品研究を量産させる光景は、批判されながらも、結局は眺められるだけで終わるということが繰り返されてきたのではなかったか。³⁾これは、文学研究の価値そ

のものを揺るがす事態だともいえよう。

ここでは、芥川龍之介の「羅生門」をめぐって提出された田中実氏と三谷邦明氏の論を検討することで、文学教材の教材研究におけるナラトロジー導入に伴う問題点を検討し、教材研究ひいては文学研究におけるナラトロジーの可能性を見通してみたい。

教材研究とナラトロジー

まず、田中・三谷両氏が、その研究と教材研究との関わりをどう意識しているかを見ておきたい。

田中氏は、「容認可能な複数性」に留まるテキスト論を批判するとともに「還元不可能な複数性」をめざす本来のテキスト論を超えるために、自らの研究を次のように定位させる。

文学という現象は〈対象の発見〉が〈自己発見〉と化すというカラクリのなかにあるのであるから、自らの〈感動〉を掘り起こすことによって、対象作品に向かう往復運動過程にこそ文学研究の可能性がある。だが、現在のところ、これを研究対象にし得るのは、文学研究ではなく国語教育研究の文学教材価値論ではなからうか。現在の国語教育の教材論にそれがあるかどうか知らないが、わたしはやはりこれに突破口を期待している。文学研究のために、いや少なくとも新しい〈作品論〉のために、一旦わたしは教材価値論の方に惹かれ、そのうえで文学の〈ことばの仕組み〉へと向かう。究極においてそれは《作品の意思》へ向かうとわたしは考えている。⁽⁴⁾

《作品の意思》に関する問題については改めて言及するが、ここで田中氏の言う〈ことばの仕組み〉とは、実際に展開される議論からみて、ナラトロジーにおける〈語り〉(narrative)あるいは〈語りの構造〉(narrative structure)にかかわる「仕組み」のことであり、とりわけ「語り手」の分離に基づく語り手の役割の検討であることは明らかである。田中氏は、ああも読めるこうも読めるという読みのアナキーを克服するために、また一方で個人の文学作品本文との格闘を通じての読みの成立に一定の根拠を与えるために、文学が何らかの価値的な意味を持ち得ると前提する教材研究の場において、読みを成立させようとしていることにならう。そのための方的鍵鑰としてナラトロジーがあるのである。

また、三谷邦明氏は、その研究について次のように述べている。
……テキストに依じて、〈示すこと〉より劣位にある〈語ること〉を、永続革命的に異議申し立ての根拠とする物語学は、さらに新たな武器を手に入れることで、物語理論の地平を拡張できるのではないだろうか。その武器の一つが言説分析であり、その視点から私は一連の論文を発表してきた。本稿も、その一連の論文の延長線上に書かれたものだが、敢えて芥川龍之介の『羅生門』をその対象に選択したのは、このテキストが、高等学校の安定教材となり、「国民」的にポピュラーであり、言説分析が、教材研究を含めた、厚い重さをもったこのテキストの研究史を、脱構築化できるかどうかという賭けを試みてみたかったからである。⁽⁵⁾

三谷氏は他の場所でも、言説分析の文学教育における有効性を主張しており、ナラトロジーにおける言説分析という方法を鍵として、従来の文学研究ばかりでなく、教材研究ないし授業内容にかかわる文学教育研究をも異議申し立ての対象として置こうとしている。ナラトロジーによって、常に新たなもう一つの読みを提出していかうとする方向である。

三谷氏の言う「異議申し立て」が田中氏の言う「容認可能な複数性」に含まれるのかどうかについて即断はできないが、「研究史を脱構築化」するという方向には、解釈の自動化や權威性を解体しようとする意思が認められ、田中氏とは異なるものの同様のラディカルな姿勢が見て取れよう。つまり、両氏とも、文学教育・教材研究にナラトロジーを導入することが新たな文学の読みの可能性を開くと考えているのである。問題は、二人の論が現実にもそのようなものになっているのか、ということである。いくつかの点から確かめてみよう。

語り手像

もともと「羅生門」には、「作者」を自称する語り手があり、この語り手が物語の局外にあって、自らの物語を遠ざけ、「旧記によれば」という表現や、*Sentimentalisme* というフランス語の使用によって、語りの場を近代という時代に置き、作家としての人格性を暗示するというような、メタフィクション的性格があることは認識されてきた。田中氏も三谷氏も、ともにこの点を重視し、語り手の

役割を様々な〈語り〉の要素から意味づけようとする。その結論はそれぞれ次のようなものだ。

下人が行為を獲得し、「夜の底」に駆け下りていくときのあらゆる種の「解放」感、それこそ〈語り手〉の批評の対象であり（小説は決して主人公の主観が作品の空間の全てではない）、〈語り手〉は下人が己の既成の〈観念〉によって〈世界〉の方を組み替えてしまう、その若々しい倨傲と錯誤、観念の陥穽にあることを語っていたのだ。認識の無根拠性、観念の陥穽こそ『羅生門』という装置によって産出されたのである。

（田中・三七〜三八頁）

下人（失業者）や老婆（零細商人）とは異なり、近代の知識人は、餓死し死に正面から対決できずに、無責任な悲哀に満ちた言葉を饒舌に振り撒いているだけなのである。『羅生門』は、古典をプレテクストに利用しながら、意外にも、近代の知識人論なのであり、〈小説を書くこと〉が表現主体の自己否定とはならないことを、自虐的に描いたテクストなのである。

（三谷・二三五頁）

この正反対の結論を導くのに重要な要素となっているのが、老婆の弁明の箇所の語りである。この部分は、かぎ括弧に括られていて、老婆の直接話法の形をとりながら、「老婆は、大体こんな意味の事を云つた。」として、語り手による要約であることが示される。ここから田中氏は、もともとの老婆のことばに対して、その生きるための方便にすぎないことばを誤解した下人がいわば勝手に解放され

ていくことに對して、作者を自称する語り手が距離を置いて批評していると考えていく。老婆の弁明が下人の行動に論理的には結びつかないことへの批判が中心となるため、語り手によって老婆の弁明が要約されたのだと考えるわけだ。一方、三谷氏は、老婆の弁明が下人の行動に論理的には結びつかない原因を、そのような無理な物語を語る語り手の不用意さに求め、「実体化した」悖德的な語り手に、芥川が責任を負わせたのだとみなしている。ここでは批評にさらされるのは、語り手であり、物語の統括者はさらに別にいるのだということになる。三谷氏の論では、極めて説明的な草子地に注目し、その不自然さを払拭するために手際の悪い語り手を描くもう一人の作者を分離し、語りの構造を一段階さらに困り込んでいる点が、田中氏と相違する。が、このような分離をとらねばならない特に説得的な根拠があるわけではない。だからこそ、この一番外側の語り手を「芥川」と呼ばねばならなくなっている。それは最早語り手ではなく、いわゆる「含意された作者」あるいは生身の作者にさへ近い。すでにここには、「羅生門」の主題にかかわる論者自身の解釈が先行している。この点を除けば語りの構造の把握そのものは一致している。なのに語り手による要約という事実に対して、一方は語り手による下人への批評という解釈を与え、一方は芥川の語り手への批評という解釈を与える。ナラトロジーの知見は正しい解釈を導く解釈装置としては機能しないということが見て取れよう。

メタフィクションの読み

右のような事態は、ナラトロジーの知見の応用の仕方そのものの誤りから生まれたものではない。田中氏は語りの分析を細密に行っているわけではないから、全体の語りの構造の把握そのものが当たっていればそれでよいのであり、それはほぼ正当なものと認められる。三谷氏の場合は、「自由間接言説」の規定が広すぎ、たとえば末尾の「唯、黒洞々たる夜があるばかりである。」という表現を自由間接言説とした上で老婆の一人称視点の獲得とするなど、容認できない部分も多いものの、物語世界を常に遠ざけようとする「羅生門」の語り手像の把握そのものは当たっている。ただそれを次のような理解から極端化することが語り手と芥川との分離につながったのである。

商人から盗人へという過程を、語り手「作者」の無責任な悖徳性に求めないとすると、下人の軽率さや思い込みが浮上してくることになるだろう。…中略…しかし、そうだとすると、軽佻浮薄な、あるいは悪党に憧れる下人の杜撰な決断を、「勇氣」と称賛する「作者」をこのテキストから消去することはできないのであって、下人が「引剥」になったのは、「作者」の言葉Ⅱ草子地以外にないのである。

(三谷・二三八頁)

これは明らかに田中論への批判となる。しかし、これは、草子地を重視すると三谷氏のような読みになり、重視しないと田中氏のような読みになる、ということが起こり得るということを図らずも示

していると見えよう。語りの分析には様々な要因がからまり、そのうちのどの要因を重くみろかで解釈が分かれるという事情があるのである。「勇氣」ということばが語り手の称賛だとする判断の根拠は弱い。やはり解釈が先行して語りの分析そのものを導いているという感が強く、草子地の説明的語調にしか根拠はない。

中村三春氏は、メタフィクションはメッセージの虚構性自体を暴露することによって通常のコミュニケーションの成立しえない状況を導く性質を持つということを指摘している。この場合メタフィクションの読者がテクストに従って、その通常のコミュニケーションにおけるような解釈の枠組みを相対化する方向で解釈を成立させようとすれば、語り手が物語内容に対して距離を置き、たとえば作中人物を批評するというような読みが帰結する。田中氏の読みは一旦このレベルで成立している。しかし、通常のコミュニケーションの枠組みを維持して解釈しようとする、中村氏の言うごとく「作者の実生活や社会の現実のコンテクストへと脱出し、それらを参考にすることによってメッセージを根拠づけ、あるいはそれらに照らしてテクストの真实性の可否を問うことになってしまふ」⁽⁸⁾ことになると。田中氏も、三谷氏もこの誘惑に抗しきれていない。田中氏はすぐさま「登場人物の主体を批評する（語り手）の限界線を超える」とこそ、〈作家〉自身が己の内なる世界を超えていく小説創造の秘密の鍵であったのだ。⁽⁹⁾と述べて、語りの分析から作家論的検討に向かっている。前出の《作品の意思》は、ここに定位するわけである。三谷氏はすでに見たように、生身の芥川を回避しつつも語り

手を自称する語り手から芥川と呼ぶ作者を方法的に分離させて「作家芥川龍之介は、「作者」を实体化し、彼と〈対話〉している。彼は、欺瞞的で無責任で傲慢な術学者で、近代のイデオロギーにどっぷりと浸っている、反面では痛々しいほど弱い人物である。」⁽¹⁰⁾と批評の対象を語り手にずらしているが、すぐに自ら「それは作家芥川龍之介の自虐的な自画像」と言うように、従来言われる作家芥川と殆ど重なってしまい、せっかく方法的に幾つにも分離した語り手・作者が再び統合されてしまう可能性が示されている。近代性を強調する余り、老婆Ⅱ悪徳商人、下人Ⅱ失業者などという図式を示すのもまた社会や現実のコンテクストを求めたゆえであろう。

解釈を導くもの

本来ナラトロジーの分析の枠組みは、作家論的な解釈と融合する類いのものではあるまい。しかし、「羅生門」のようなメタフィクションの構造を持つ語りに出会うと、語りの分析によって新たな解釈ばかりではなく、新たな作者像を創出したのだと思ひ込まれてしまふということがおこる。だが、田中氏や三谷氏の解釈を真に導いているのは、むしろ分析以前の、解釈の前提たる解釈的なではないか。

田中氏の場合は、三谷氏のイニシエーションを読み取る座談会発言を契機にした下人の成長ないし変化を読み取る近來の（明るい）「羅生門」論の趨勢に対して、下人を正当化することはできないのだ、という解釈がまずあるのであろう。そこに語り手の批評性を重

ねることで、下人を正当化せずとも語り手の思想を読むことで作品の価値を保持できると考えるのだ。田中氏は、従来の研究は（語り）を度外視したから読みを誤ったのだと指摘しており、語りの構造を把握すれば、自らの読みの優位は動かないと考えているようだが、そうであろうか。語りの構造の把握を共有してもやはり解釈は分かれていくのではないか。三谷氏のように、批評する語り手の嫌らしさを指摘し、作者をさらに外側に分離させれば、むしろ下人に寄り添い、下人の行動の正当性を信じる解釈が再び成立しよう。三谷氏の場合は、下人を批評する語り手をさらに批判する作者に焦点をあてようということになるわけである。そこでは近代の病理に苛まれつつ、それを超えようとする書き手のがきが読み込まれることになる。しかし、ことはむしろその逆で、そのような芥川像がまず成立しているからこそ、語り手の更なる分離という手続きが要請されたのだ。だが、三谷氏も、田中氏の批判に対しては自分の論が根底的な回答になっているというようなことを言っているのであり、「精密な言説分析」に支えられている自らの解釈の優位は動かないと考えているようだ。いずれも、無意識の転倒によって、解釈の方法と結果を信じようとしている。

二つの論にいずれも強引な印象を受けるのはこうしたことと無縁ではあるまい。前提される解釈があるから、たとえば、「一分毎に」という表現を両氏とも「いっおんごとに」と読んで、語り手の局外者としての性格を強調しなければならなくなる。確かに「羅生門」には「それから、何分かの後である。」という表現があり、語

り手が「申の刻」というような古い時制ではなく、説明的な草子地において近代の語りの場の時制に従っていることはわかる。しかし、「六分の恐怖と四分の好奇心とに動かされて」いた下人の心理が、「その髪の毛が一本づゝ抜けるのに従つて、下人の心からは、恐怖が少しづゝ消えて行つた。さうして、それと同時に、この老婆に対するはげしい憎悪が少しづゝ動いて来た。」と変化するとき、「あらゆる悪に対する反感が、一分毎に強さを増して来た」という「一分毎に」は、やはり「いちぶごとに」なのではないか。語り手の離れを強調する徴証を探して読むことが、読みを誤らせるのである。

読みの交流の基盤として

ナラトロジーの導入による語りの構造の分析は、新たな「正しい」解釈を導くのではあるまい。むしろ、それぞれの解釈が、テクストのどのような側面への着目によって説明されるかを自覚するためのレトリック的な知識として機能するものであろう。たとえば「草子地の説明的語調に対して合理的な説明を与えよう」とすれば、語り手をこう捉える必要があり、主題解釈はこのようになる」とか、「自由間接言説によって語り手は下人に寄り添い、読者の関心を下人の心理に向かわせる一方で、虚構性に自ら言及することで、その下人を批評する二重の立場を演じているから、主題解釈そのものも二重になるべきだ」とかいうふうにある。このような議論があれば、互いの読みの機制そのものを相対化しつつ、互いの解釈の背景にあるものを理解し、異質な読みとの交流を行うことが可能になる

のではないか。それは衝突のないまま多様な解釈をただ容認することではない。むしろ自らの解釈の前提を疑い、自らの読みの在り方を再編成していくことにつながる。文学教材を教室で読むという行為は、個人の内成立する読みを互いにつけ合う過程であるはずである。そうでなければ、集団で文学を読む意味はあるまい。そしてナラトロジーの知見は、互いの読みの相違点を比較するときの共有される基盤となるはずである。教材研究へのナラトロジーの導入は、その基盤を抑えておき、学習者個々の読みが分かれる分岐点をあらかじめ見定めておくために役立つのだと考える。

文学研究においても、ナラトロジーの知見が、自らの解釈の優位性の主張の根拠とされたり、自動的な解釈装置となったりしてはならないはずである。文学研究における読みも、自らの読み自体を疑い、無意識的な前提を突き崩していく不断の運動であるはずだ。だからこそ文学研究は、最終的には文章の力によってその到達が測られると言われるのではないか。ナラトロジーの知見は、文学研究における他者の読みと自己の読みとの相互交流と自己の読みをも含めた脱構築に寄与するものであるはずである。

注(1) 垣内松三・石山脩平によってたてられた解釈学的国語教育理論をさす。その理論的背景は、ディルタイらの旧解釈学である。この立場への批判は、関口安義らによってなされている。

(2) こうした観点から(語り)にかかわる問題を検討してきているが、新しい論を三つ掲げておく。

「語りの構造」分析における(時間)概念に関する覚書き「Groupe

Bricolage 紀要』No.14 Groupe Bricolage 一九九六・二二

「国語科教材研究における「視点」概念の問題——「こん狐」をめぐる——」『国語科教育』第四四集 全国大学国語教育学会 一九九七・三

「文学教材の(語り)の分析について」『上越教育大学研究紀要』第一七巻第一号 一九九七・九

(3) ここで検討対象とする田中美氏の『小説の力』においても、ニューモードの研究手法への不信が語られている。ただ、この不信から、(語り)を作家の精神や方法に結びつけていくことには問題があろう。

(4) 田中 実 『小説の力——新しい作品論のために——』大修館 一九九六 二七五～二七六頁

(5) 三谷邦明 『羅生門』の言説分析——方法としての自由間接言説あるいは意味の重層性と悖徳者の行方——『近代小説の(語り)と(言説)』有精堂 一九九六 一九九頁

(6) 三谷邦明 「中島敦『山月記』の虚構構造——言説分析の視点から——」『日本文学』五一七 日本文学協会 一九九六・七 六八～七〇頁

(7) 中村三春 『フィクションの機構』ひつじ書房 一九九四 二二八～二〇頁 参照

(8) 中村三春 前掲書 二二〇頁

(9) 田中 実 前掲書 四二頁

(10) 三谷邦明 前掲書 二二九頁

雑誌「季刊日本橋」細目

— 鏡花、荷風、潤一郎らをめぐって —

田 中 励 儀

泉鏡花、長谷川如是閑、鏑木清方、永井荷風、谷崎潤一郎、佐藤春夫、以上六名の錚々たる顔触れを監修者に迎えて、昭和十年五月に創刊された雑誌「季刊日本橋」は、第四号（昭11・7）までを確認できる。「日本橋区の郷土文化研究を目的」といたし、（略）愛郷精神の発揚を図ると共に（略）文化史的意義とその位相とを一般に徹底させ、新時代の進運に聊か貢献しよう」（小規）と期して発足した「日本橋研究会」の機関誌である。編集兼発行者は同区在住の二村進。昭和十一年七月現在で二七七名の会員を擁する、活発な研究会であった。関東大震災から十年以上経ち、町並みの変化を惜しむ

日本橋区の人々の間に、震災以前の姿を記録に残したいという機運が高まっていたのだろう。同誌に掲載された文章の多くは、幕末から明治にかけての思い出や考証で占められている。

縦二七・〇糎、横一九・五糎の、やや大きな版型で、用紙は純生漉和紙を使用。各号の口絵には、小林清親の多色刷複製版画やコロタイプ刷の明治期の写真を配するなど、贅を凝らした造りである。

各号ともおおむね一二五頁で、年四回発行をめざしたが、第四号の発行は遅れた。普通会员の会費は年額六円、会員外頒価は一冊につき二円三十銭、少々高価な趣味誌の印象がある。表紙の色も毎号異なり、貼付された題簽の誌名は、創刊号のみは活字、第二号以降は清方、荷風、安田靫彦の順で揮毫を受けている。

創刊に先立って配布されたと思われる小冊子「趣意書・推薦文・小規」には、星野鋳、長谷川如是閑、佐藤春夫、木村錦花、山岸荷葉、鏑木清方、法木壽徳、杵屋榮蔵、細田安兵衛、長谷川時雨が短い推薦文を寄稿、佐藤春夫は「郷土の文明を忘れてゐるところに新興日本文明の一大欠点があると考へてゐる自分は、天下の日本橋を郷土日本橋として見ようとする日本橋研究会の同人諸君の志を尊重し、賛意を表す」と記し、後年、鏡花の小説「日本橋」を「教坊日本橋の美的地誌」（岩波文庫『日本橋』「解説」昭28・12）と称揚する作家らしい期待を表している。因みに従来の伝記研究では、諸作家の日本橋研究会監修者就任の事実あまり触れられていない。鏡花は

同誌に寄稿しなかつたので暫く置くとして、題字を揮毫した荷風や、推薦文を寄せた春夫などは注目されてもよいだろう。

谷崎は第二号に「蠣殻町と茅場町」を発表、これは従来の全集に収録されている周知の文章だが、監修者として名前を貸すだけでなく、積極的に関わりを持った事実が窺われる。なお、同誌には谷崎及びその作品に関わる他者の記述も散見される。たとえば、笹沼源之助。没後、谷崎自ら『撫山翁しのお草』（昭38・5・15）を編集するほど親しい友人だった借楽園主人が、「（日本橋名鋪鑑）借楽園」（第三号）で、肉声で店の歴史を述べるとともに、「紅葉山人のたしか『むき玉子』でしたか『おぼろ舟』でしたか、何でも私どもの女中から聞いた話に取材なすつたものがありました」と興味深い逸話も披瀝している。また、篠田鑛造「日本橋の料理店」（第四号）は、花井お梅の峯吉殺しで有名な「酔月」とともに、明治十九年の「借楽園」の新聞広告を紹介し、コレラ流行の煽りを受けて臨時休業を余儀なくされた事件を採り上げている。

他にも、安田靱彦「幼少の頃」（第三号）は、日清戦中、商店の飾り窓に「清国人の生首などの造りものを飾つた」野蛮な見世物の思ひ出を、後年、谷崎に話したところ、「氏もよくそれを知つて居て、それを見に行つた」という話を伝えている。大道の神楽堂で演じられた「薄気味の悪い殺人劇」（「幼少時代」昭30・4・昭31・3）に惹き付けられた潤一郎少年の嗜好が反映しているともとれるだろう。岡倉由三郎「ありやなしや」（第二号）が伝える『テンブラクヒタイ』の「新内流し」も、谷崎が「幼少時代」や「母を恋ふる記」（大

8・1〜2）で書き留めたように、日本橋区住民に共通した懐かし思い出であつたようだ。

他の作家に関わる情報では、平田禿木「中学時代の憶ひ出」（第三号）が、浪人時代に通つた日本橋教会で、「十二歳の伶俐さうなお嬢さん」を伴つた「佐々木といふ脚氣専門の医師の奥さん」に会つたが、「この令嬢こそ後に国木田独歩氏とあの有名なローマンズを起した人なのである」と、佐々城信子との遭遇を回顧している。また、「（日本橋名鋪鑑）春陽堂」（第二号）では、小林きん、佐藤助治、木呂子斗鬼次が、各時代の春陽堂の歴史や逸話を語つており、興味深い。「大へんお茶が好き」で「如才のない愉快な」尾崎紅葉、「筆を執るとあゝいふ辛辣な毒舌を振ふ方ですが、その実は女のやうに優しい」齋藤緑雨、等の人物評、『天うつ浪』出版に際し、口絵をめぐつて幸田露伴と梶田半古との間で応酬があり、「板挟みになつて困つた」という苦労話など、当時の出版界の様子が当事者の口から明かされている。

これまでは主に小説家を中心にみてきたが、絵画や芸能にまつわる話も多い。鋪木清方は、推薦文や題字（第二号）の他に「濱町にゐたころ」（創刊号）を挿絵を添えて寄稿するほど熱心であり、鳥居言人「なつかし記」（創刊号、第二号）は、孫太郎虫売や点灯屋など、明治の風俗をスケッチして本誌の情緒を深めている。絵草紙屋を開業し、小林清親と交流のあつた原胤昭が、喧嘩の仲裁に「奇智」を發揮した清親の人となりを活写した「小林清親兄の想ひ出」（第三号）、パトロン勝田家の令嬢が亡くなつた時、追善のために河

鍋曉齋が描いた『極楽めぐり』の下絵を丁寧に考察した、篠田鑛造「勝田絵本家と河鍋曉齋」(第三号)も逸することのできない資料であろう。洋画では、「高橋祐一」(由一——引用者注)の代表作「花魁」「鮭」のモデルや素材を「濱町花屋敷」の主人が斡旋した事実を子息が話した、酒井正吉「花屋敷界限」(第四号)がある。

三遊亭円朝や邑井一については、鳥居清忠「父清貞と明治座」(創刊号)が「十銭の木戸で一と月ぶつ通」した円朝の人気を、吉田白嶺「兩國広小路附近」(第四号)が「怪談小夜衣双紙をおはことした」邑井一の「福本」での講釈の様子を描いている。昼席の前座では「四五寸位に切つた杉の角材を枕に貸し」、客がうとうとしながら聞くといったのんびりした情景が伝えられているのも楽しい。

雑誌「季刊日本橋」に掲載された文章には、体系立ったものは少なく、気楽に書かれた随想や談話筆記が大半を占める。しかし、作家・画家自身の思い出や、著名な人物にじかに接した人々の生の声を聞くことができ、作家研究や風俗研究に補助線を引くための貴重な資料を提供してくれる。詳しく触れる余裕はないが、各号巻末に連載された「日本橋名鋪鑑」は、鏗節の「にんべん」、海苔の「山本」、洋菓子とフランス料理の「風月堂」、菓の「レート本舗」、紙の「榎原」等々、開店から明治大正期に至る逸話が満載されており、商品切手の由来、日清戦時食として普及したビスケット、同じく戦時下に発売された分捕石鹸、西洋紙の輸入による郵券の印刷加工、等々、同時代の小説を読み解く際に役立ちそうな記述が多い。

なお、ことごとく逸文と言いつて立っていることは避けたが、馬場孤蝶

「江戸図を開きて」(第二号)、平田禿木「中学時代の憶ひ出」(第三号)などは、昭和女子大学編『近代文学研究叢書』の「著作年表」からは漏れているようである。また、付随的な発見では、「白木屋昔話」(第三号)の肩書から、笹川臨風が昭和十年当時「白木屋問」を引き受けていた事実を知り、同店主催の文芸講演会に臨んだこともある鏡花と白木屋の関係に、またひとつ人脈を想定できたことは喜ばしい。

以下に総目次を掲げ、利用の便に供したい。なお、「季刊日本橋」の調査に際しては、架蔵の第三号以外は三康図書館に所蔵されている資料を用いた。閲覧及び公開をお許しいただいた三康文化研究所に厚くお礼申し上げます。

雑誌「季刊日本橋」創刊号(昭和十年五月二十日発行)

口絵 日本橋夜景 復刻版画 小林清親作

明治初年の日本橋 コロタイプ刷

現在の日本橋 同 棚橋勇吉撮影

目次カット 木村荘八

濱町にみたころ(挿絵「濱町河岸」) 鏗木清方 15

追憶断片(一) 長田秀雄 20

日本橋竹枝 吉井 勇 25

中州の小唄雑女 湯朝竹山人 29

町方與力同心のこと(一)——町奉行引渡し前後 原 胤昭 35

日本橋 ルネ・ガヴァルダ 39

玄治店のお富さん	井手蕉雨	41	江戸図を開きて	馬場孤蝶	15
手抜鮓	澤田卓爾	48	日本橋懐舊	吉井 勇	20
父清貞と明治座	鳥居清忠	54	大門通り界限	長谷川時雨	22
都会の地方色	長谷川如是閑	60	廃滅した油町の追憶(附、町内五人娘)	山岸荷葉	30
江戸橋広小路の市場を語る	工学博士 大熊喜邦	64	ありやなしや——わが幼時の記	岡倉由三郎	36
(複写「江戸橋広小路」古図)			昔姿浅草見附	工学博士 大熊喜邦	43
飛脚の話	綿谷 雪	74	鯉屋又兵衛の画像	島田筑波	49
日本橋区の三井(一)	三井文庫 柴謙太郎	89	日本橋区の三井(承前)	三井文庫 柴謙太郎	55
——何故に日本橋区に三井が開店したか			なつかし記(二)	鳥居言人	78
なつかし記(挿絵「永久橋」)	鳥居言人	97	薬研堀の新聞社	篠田鐵造	80
日本橋名舗鑑 にんべん	奥田富彌三	98	魚河岸雑稿	田澤田軒	88
山本	田中益三郎	102	清水卯三郎を語る	清水連郎	94
風月堂	米津公太郎	106	日本橋名舗鑑 レート本舗	平尾贊平	104
古老座談会「茅場町の巻」	木村兼吉	110	棧原	棧原直次郎	110
(茅場町、八丁堀付近新舊略図)	柚太郎吉		春陽堂	小林きん、佐藤助治、木呂子斗鬼次	122
寄稿家紹介	中村幸次郎	122	雑誌「季刊日本橋」第参号(昭和十年十月二十九日発行)	永井荷風	
題字	鏡水清方		題字		
口絵 両国花火之図 復刻版画	小林清親作		口絵 江戸橋夕暮富士 復刻版画	小林清親作	
明治初年の日本橋 コロタイプ刷	大熊喜邦蔵		明治初年の呉服橋 コロタイプ刷	下岡蓮杖撮影	
目次カット	小穴隆一		目次カット	大橋新太郎蔵	
蠣殻町と茅場町	谷崎潤一郎	11	幼少の頃(挿画「有馬学校」)	山川秀峰	13
			中学時代の憶ひ出	安田靱彦	13
				平田禿木	23

追憶断片(一)

江戸町奉行所を語る

長田秀雄 30

日本橋文芸の萌芽——雑誌「親釜集」のこと

原胤昭 35

日本橋雑記

工学博士

星野天知 42

長崎屋と和蘭陀貢使

岡村千曳

大熊喜邦 51

白木屋昔話

文学博士

笹川臨風 56

写真解題 呉服橋見附の話

大熊喜邦 83

勝田総本家と河鍋曉齋

篠田鑛造 85

——挿絵、曉齋筆「地獄極楽めぐり」

小林清親兄の想ひ出

原胤昭 95

——挿画、清親壮年時代の眞影

べつたら市

紺野浦二 100

大橋稲荷の由来

高嶋健一郎 102

日本橋名舖鑑 借楽園

笹沼源之助 106

『商家夜話』座談会

奥田富彌三 113

——丁稚から大番頭まで

田中長三郎 113

鈴木常吉

雑誌「季刊日本橋」第四号(昭和十一年七月十七日発行)

題字

安田鞆彦

口絵 久松町にて見る出火 復刻版画

小林清親作

渡邊庄三郎蔵

明治初年の江戸橋と荒布橋コロタイプ刷

大熊喜邦蔵

明治初年の常磐橋

同

大橋新太郎蔵

目次カット

日本橋区の演芸

鳥居言人 15

両国広小路附近

川尻清潭 19

平凡な川瀬石町

長谷川かな女 23

桶熊さんの話

大場白水郎 28

江戸町奉行所を語る(承前)

原胤昭 31

日本橋初期の小学校——常盤小学校の事

星野天知 34

江戸の眞ン中

三田村蔭魚 41

日本第一番本御饅頭家塩瀬の養子募集

勝俣詮吉郎 43

越後屋の川柳狂句

法学博士

岡田朝太郎 48

大傳馬町伊勢店の制度

川喜田久太夫 71

日本橋の料理店

篠田鑛造 75

あこがれの日本橋

竹本綾之助 81

花屋敷界限

大常盤主人 酒井正吉 85

『宝永時鐘』鐘樓建立のこと

桑原七兵衛 90

思ひ出のまゝ——富籤と相森神社

澤京次郎 97

日本橋名舖鑑 榮太樓

細田安兵衛 105

小西六商店

杉村六右衛門 109

『商家夜話』座談会(承前)

奥田富彌三 114

——丁稚から大番頭まで

鈴木常吉 120

本会雑誌「日本橋」第壹年度完行について

二村進 120

注その他、各号に「日本橋研究会小規」「編輯後記」を付載する。

資料室

「大日本言論報国会」(関西大学図書館所蔵) 資料について

浦 西 和 彦

日本近代文学館編『日本近代文学大事典第四卷(事項)』(昭和52年11月18日発行、講談社)には、尾崎秀樹執筆の「日本文学報国会」の項目がある。しかし、どういう理由であろうか、この「日本文学報国会」と同じように社団法人として創設され、政府の外郭団体、すなわち情報局第五部第三課の指導監督下にあった「大日本言論報国会」についての項目はない。

近年、日本文学報国会については、高橋新太郎の「解説」による『日本文学報国会会員名簿』(平成4年5月20日発行、新評論)や、桜本富雄著『日本文学報国会——大東亜戦争下の文学者たち——』(平成7年6月1日発行、青木書店)が刊行され、その活動の全容がようやく明らかにされつつある。だが、大日本言論報国会に関しては、大熊信行と津久井龍雄の対談「戦争体験と戦争責任——戦争協力の体制と国家と個人の関係——」(『日本及日本人』昭和34年9月1日発行)と大熊信行「大日本言論報国会の異常性格——思想史の方法に關するノート」(『文学』昭和36年8月10日発行)の二つしか、寡聞に

して知らない。太平洋戦争下の言論人の一元的組織たる大日本言論報国会に多くの人々が直接かかわったが、自分の体験に即してその実情を詳細に語ろうとはしなかったようだ。

戦争期のいろいろなことがわからないままになっている。戦後五十年以上も経過すると、関係者たちの多くはすでに死んでしまっている。たとえ生存されていても、人間の記憶というものは年月とともに風化されていくものであって、今となっては詳細に当時の実情を聞き出すわけにはいかないであろう。結局は些少であっても当時の確かな資料を探索し、それを積み重ねていくより仕方がない。

大日本言論報国会は、情報局の外郭団体であった。しかし、その実態はどうであったか。津久井龍雄は、さきの大熊信行との対談のなかで、次のように証言している。

僕が総務部長ということになった。そうしたら情報局に行ったら、総務部長の下に課長というのがあるのですね、それもきめておる。そして全然僕の知らない人をいきなり僕に紹介するの

だ。僕はそれで驚いてしまった。自分の下に使う人ぐらいはこつちで選ぶものだ、少なくともきまる前に相談をしてくれるものだからに思っていた。ところが向こうがきめて現物をこつちに紹介しておる、井上第四課長がね。これではとても駄目だと思つた。それから僕はとにかく格好だけつけてあとは同調はできないとそのとき思つたですね、そのとき一番初めに。それからあとはもう情報局の外郭というよりも一部の機関だね。大日本言論報国会は情報局の外郭団体というよりは、人事・活動その他あらゆる面において、津久井龍雄が言うように、情報局の實質的な機関として機能していたとすれば、大日本言論報国会についての第一級の資料というものは、当時の情報局第五部第三課が保有していた書類であろう。

資料というものは、何が残されているか分らない。よもや情報局第五部第三課の大日本言論報国会に関する書類が出現するとは夢にも予想しなかつた。ところが出現したのである。平成五年秋、東京のある古書籍店から関西大学図書館に情報局第五部第三課にあつた大日本言論報国会設立関係一件書類が持ち込まれたのである。私はその書類を直接目にしたとき全く吃驚仰天してしまつた。敗戦とともに、米軍が占領する前に焼却処分^{せうせつ}に付されるはずになつていた書類を、ある職員がひそかに持ち出し、それを長年にわたつて保存していたようだ。関係者の多くが死去し、戦後五十年近くの年月が経過して、ようやくその書類は古書籍店に出現したのであつた。

この関西大学図書館所蔵の大日本言論報国会の書類は、和綴で、

次の九分冊ある。

- ① 「大日本言論報国会法人設立許可一件書類／第五部第三課」八十分冊。
 - ② 「昭和十七年八月以降 社団法人大日本言論報国会関係綴／第二部文芸課」二百五十七枚。
 - ③ 「昭和十八年度 社団法人大日本言論報国会関係綴／第二部文芸課」二百八十三枚。
 - ④ 「昭和十八年二月—十九年三月 社団法人大日本言論報国会関係綴／第二部文芸課」二百十三枚。
 - ⑤ 「昭和十九年度 社団法人大日本言論報国会関係綴／第二部第三課」百五十二枚。
 - ⑥ 「大日本言論報国会関係綴／情報局第四部文芸課(写)」十枚。
 - ⑦ 「無題」六十枚。
 - ⑧ 「昭和二十年年度 歳入歳出予算書／社団法人大日本言論報国会」七十五枚。
 - ⑨ 「自昭和十八年四月—至十九年三月事業経過／社団法人大日本言論報国会」ガリ版刷八十八頁。
- 大日本言論報国会は、昭和十七年十二月二十三日午前十時東京市麹町区丸ノ内三丁目十四番地の大東亜会館において設立総会を挙行した。この設立総会には、設立委員の鹿子木員信ほか二百五十名が出席した。設立総会は野村重臣の司会で始り、議事に入るに先立ち宮城遙拝並に大東亜戦争完遂及び戦没将兵の英霊に対する感謝の祈念を捧げた後、議長に杉森孝次郎が推挙され、議事に入った。津久

井龍雄が大日本言論報国会設立經過を報告し、中野登美雄が定款を説明し可決した。そして、情報局次長の奥村喜和男が会長に徳富猪一郎を指名し、続いて二十八名の理事を指名したのである。どういう人々が理事に指名されたのであろうか。戦後、大日本言論報国会の理事の名前を明らかにされるということがなかったようであるので、ここに記しておく、次の二十八名である。

秋山謙蔵・稲原勝治・市川房枝・井沢弘・小野清一郎・大串兎代夫・大熊信行・大島豊・鹿子木員信・加田忠臣・小牧実繁・高坂正顕・高山岩男・斎藤瀏・斎藤忠・斎藤瀏・佐藤通次・新明正道・匝瑳胤次・津久井龍雄・富塚清・中野登美雄・野村重臣・橋爪明男・藤田徳太郎・古川武・穂積七郎・山崎靖純

さらに、奥村喜和男情報局次長は、監事に住田正一・船田中・森下国雄の三名を指名したのであった。設立総会は、このあと社団法人大日本言論報国会設立許可申請に関する手続きを理事会に一任し、議題を終了した。そして、役員代表して鹿子木員信が、政府側を代表して情報局次長の奥村喜和男が、参加者を代表して長谷川萬次郎が、それぞれ挨拶して、設立総会は閉会したのである。

大熊信行は「大日本言論報国会の異常性格——思想史の方法に関するノート——」（前出）で、大日本言論報国会の「その執行部ともいべき理事会の構成は、一方には戦争期にのぞんで急に天皇主義者に成りあがったと思われる若干名のグループと、評論家または社会運動家としてその当時たまたま第一線にいたと思われる社会科学者の若干名であった。後者はむしろ看板として利用されたとみる

べきである。実に不思議なことであるが、前者は最初から一つの同志的なグループまたは党派として存在していた。そのなかには評論家としてひろく名を知られたことのないような一人物もあり、しかも当時失業状態にあつたため、事務局開設と同時に常務理事の地位にありつく、というようなこともあつた。理事の津久井龍雄は、當時右翼評論家として有名であつたが、かえつてこのグループには属しておらず、常務理事に就任してみても、これもはじめて自分が浮きあがつていることに気がついた。専務理事の鹿子木員信も、おそらく似たりよつた情況にあつたのではないか」という。二十八名の理事のうち、鹿子木員信が専務理事に就任し、常務理事になつたのは、津久井龍雄・井沢弘・野村重臣の三名である。大日本言論報国会を実際に掌握したグループは、井沢弘・野村重臣・斎藤忠らの日本世紀社とよばれる団体を中心とした人達であつたようだ。

さて、ここでは紙面の都合上、九分冊ある書類のうち、最初の「大日本言論報国会法人設立許可一件書類」を主に紹介しておくことにする。同一件書類には、「社団法人大日本言論報国会設立許可ノ件」（情五ノ三）第八号、起案昭和十八年一月十八日、決定昭和十八年一月二十五日、施行昭和十八年一月二十五日）の書類が最初に綴じられている。その書類の表紙に、当時内閣総理大臣であつた東條英機、情報局総裁の谷正之や内閣書記官長らの花押がある。そして、情報局次長奥村喜和男の認め印をはじめ、文化一般を担当する第五部の部長を筆頭に、「第一部長」「第二部長」「第四部長」「内閣書記官」の順に、認め印、あるいはサインがしてある。その下に、井上司朗第三

課長ら、各部の九課長が認め印またはサインをしている。内閣総理大臣は、社団法人大日本言論報国会設立者総代鹿子木員信申請に対し、「団体ノ本義ニ基キ聖戦完遂ノタメ會員相互ノ鍊成ヲ図リ日本世界觀ヲ確立シテ大東亞新秩序建設ノ原理ト構想トヲ闡明大成シ進ンデ皇国内外ノ思想戰ニ挺身スルコトヲ以テ目的トスルモノニシテ公益ニ関スル社団ト認メラルルニ付之ガ設立ヲ許可」したのである。鹿子木員信が内閣総理大臣東條英機に提出した昭和十八年一月十二日付の「設立趣意書」を添えた「社団法人大日本言論報国会設立申請之件」、第九章から成る「社団法人大日本言論報国会定款」、「社団法人大日本言論報国会設立總會議事録」、「昭和十七年度予算書（自一月至三月ヶ月分）」、「昭和十八年度予算書（自四月至翌年三月一年分）」、「昭和十七年度事業概要」、「昭和十八年度事業概要」、「財産目録」、そして、会長・理事・監事ら三十二名の履歴書である。例えば、市川房枝の「履歴書」には、次の如くある。

本籍地 愛知縣中島郡朝日村明地四八九番地

現住所 東京市四谷區尾張町五番地

平民戸主 藤市 妹

市川 房 枝

明治二十六年五月十五日生

学 歴

一、大正二年二月 愛知縣女子師範学校卒業

一、大正十年八月 渡米約二ヶ年半滞在、労働運動及婦人運動ニツキ勉学、視察

職 歴

一、大正二年四月ヨリ約三ヶ年愛知縣小学校ニ奉職

一、大正六年八月ヨリ約一ヶ年名古屋新聞ニ勤務

一、大正十三年一月ヨリ約四ヶ年国際労働局東京支局ニ勤務

婦人団体関係

一、大正八年十一月 新婦人協会ノ創立ニ参加

十年七月迄理事タリ

一、大正十三年十一月 婦選獲得同盟ノ創立ニ参加

昭和四年八月同会ヨリホルルニテ開催サレタ第一回汎太平洋婦人會議ニ代表トシテ派遣サレ次イデ米本国ニ於ケル大統領選挙及公民教育ノ状況ヲ視察

昭和十五年九月迄同会総務理事タリ

一、昭和十四年二月 婦人事務局研究ノ創立ニ参加シ現在會長タリ

一、昭和十四年十二月 婦人問題研究ヲ創設所長トシテ現在ニ及ブ

官庁関係

一、昭和十一年九月 東京市中央選挙肅正実行委員ヲ委嘱サル

一、昭和十二年十月 東京府国民精神総動員実行部囑託ヲ命ゼラル

一、昭和十四年三月 内閣国民精神総動員委員会幹事ヲ仰付ケラル

一、昭和十四年三月 大蔵省貯蓄奨励講師任ゼラレ現在ニ及ブ

一、昭和十七年十一月 東京市協力会議員ニ任ゼラル

賞 罰

一、賞罰ナシ

右之通り相違無之候也

昭和十七年十二月五日

右

市川房枝 (印)

大日本言論報国会の会計は「会費、寄附金、補助金及其ノ他ノ收入ヨリ成ル」と定款にあるが、事業費や人件費の大部分は、主務官庁である情報局第五部第三課などからの寄付金によつてまかなわれていた。私は関西大学「国文学」第七十号(平成5年12月20日)に、これまで未詳であつた社団法人日本文学報国会の予算書を紹介したことがあるので、それにより、昭和十八年度の大日本言論報国会と日本文学報国会の収入を比較すると、次の如くである。

日本文学報国会	大日本言論報国会	
550,000円	751,900円	第一款 寄附金
16,000円	12,000円	第二款 会費
32,000円	10,000円	第三款 雑収入
600,000円	773,900円	収入 合計

大日本言論報国会の方が日本文学報国会よりも昭和十八年度収入合計が十七万三千九百円も多い。寄附金に差がある。寄附金が二十万九千九百円も多いのである。寄附金の全額が情報局第五部第三課から支出されたというのではない。寄附金の明細が明らかにされていないが、多分、情報局第五部第三課からの寄附金は日本文学報国会も日本文学報国会も同一の金額ではなかつたかと推測される。情報局以外の読売新聞社、朝日新聞社、毎日新聞社、旺文社、改造社、講談社、東洋経済社、朝倉書店、中央公論社、日本新聞会、日本出

版会などの新聞社や出版社からの寄附金による差であろう。第二款の会費については、大日本言論報国会の正会員が千名で、年額一名十二円である。日本文学報国会の方の正会員は三千名、年額一名六円であった。第三款の雑収入の内訳は、大日本言論報国会が言論年鑑其他言論思想関係図書編纂出版等による収入である。日本文学報国会の方は移管費金一万五千元、文芸年鑑其他文芸関係図書編纂出版等による収入一万七千元となっている。

「大日本言論報国会法人設立許可一件書類」以外の、昭和十七年八月以降の「関係綴」について記しておく。関係綴には、情報局総裁が「理事会決議要項」「重要ナル事業計画並ニ其ノ変更」「役員ノ任免」「定款施行ニ関スル細則ノ作製又ハ其ノ変更」等を主務大臣に報告すべきことを命じたので、それらの記録がすべて収められているのである。例えば理事会議事録も昭和十八年一月二十五日の第一回から昭和二十年一月十九日の第二十回に至るまでが綴じられている。第一回理事会の出席者をあげると、市川房枝ら理事二十三名、住田正一ら監事二名、情報局からは、第一部長（企画）の佐藤勝也、第一部長第一課長の高瀬五郎、官房第二課長の竹本孫一、第五部第三課長の井上司朗、情報館の藍沢重遠、属官の齋藤国夫、囑託の平野明の七名、事務局からは鹿子木員信ら八名である。大日本言論報国会は情報局第五部第三課の所管であったが、第一部第一課など、他の部省からも理事会に出席していることは興味深い。平野明は、いうまでもなく文芸評論家の平野謙である。大日本言論報国会は、発会式を昭和十八年三月六日に日比谷公会堂で挙行したの

を契機として、「日本世界観の樹立」のために、日本世界観委員会や思想対策委員会を設け、思想戦遂行として、各都市で思想戦大学講座や米英撃滅思想戦講演会などを開催する。「関係綴」には、それらの活動状況を如実に伝えている。昭和十九年六月十日の言論人総躍起大会で、緒方竹虎が提案し、徳富蘇峰の名前で送ったヒットラーへの激励電報文の控えも残されている。

大日本言論報国会成立に重要な役割を果たしたのは、穂積七郎・津久井龍雄・大串兔代夫・中野登美雄・大熊信行・大島豊・市川房枝らであったようだ。これらの人々が大日本言論報国会設立総会を昭和十七年十二月二十三日に開催する以前から、すなわち同年九月二十九日に第一回実行委員会を情報局と持ち、以後、会の性格や名称、定款、人選など協議していく。会長候補には、三宅雪嶺、杉森孝次郎の名前もあげていた。大熊信行は、実行委員の名前もあげていた。大熊信行は、実行委員会で「日本世界観ニ帰一ス、之ハ最モフカイ精神状態ナリ」と主張していたようだ。この「関係綴」には、公文書以外に、実行委員会などをはじめとする会議内容を情報局職員が手書きにしたメモまで含まれていて、大日本言論報国会の活動実態について、これ以上の資料はないであろう。

大日本言論報国会事務総長・鹿子木員信は「大日本言論報国会員諸賢ニ告ク」を「毎日新聞」昭和二十年八月二十七日に発表した。「規定ニ従ヒ理事会及総会ヲ召集シテ解散ノコトヲ附議決定スヘキノ所時局切迫ソノ余裕ト機会ヲ得ス己ムナク会長意図ノ嚮フ所ヲ体シ事務当局ノ責任ニ於テ八月十五日附ヲ以テ情報局総裁ニ対シ手続

省略解散認可ノ申請ヲ為セルニ同廿一日許可ノ指令ニ接セリ斯クシテ停戦協定調印ノ日ハ自ラ大日本言論報国会解散ノ期日タリ右不取敢讓ンテ会員諸賢「白ス」と、大日本言論報国会の解散を知らせた。鹿子木員信のこの文章の日付は「昭和廿年八月廿五日」となっている。

桜本富雄は『日本文学報国会——大東亜戦争下の文学者たち——』（前出）で、「日本文学報国会の正式解散が何時であるかは不明である」と記している。日本文学報国会の方は敗戦で自失惘然としていたのである。

「関係綴」には、大日本言論報国会々長の徳富猪一郎の名前で昭和二十年八月十五日付で内閣情報局総裁緒方竹虎に提出した「大日本言論報国会解散御伺書」まで挿入されている。日本文学報国会の会長も大日本言論報国会の会長も徳富猪一郎であった。徳富猪一郎の主体的意志によって「大日本言論報国会解散御伺書」が提出されたのであれば、徳富猪一郎は同時に「日本文学報国会解散御伺書」も提出したのであろう。「大日本言論報国会解散御伺書」の草稿原稿も残されている。その筆蹟は、事務総長の鹿子木員信のものである。徳富猪一郎よりも鹿子木員信によって大日本言論報国会の解散手続きが遂行されたのであろう。昭和二十年八月十五日付で大日本言論報国会の解散伺書を提出するという、鹿子木員信の時代状況に対する敏速さには感心してしまう。情報局総裁緒方竹虎は「昭和二十年八月十五日附解散伺書ノ件許可相成タリノ但シ資産ノ処分ニ関シテハ情報局総裁ノ承認ヲ経テ、解散趣旨ト共ニ之ヲ会員ニ通知セラ

ルベシ」と昭和二十年八月二十一日付で「解散許可書」を出している。

関西大学図書館所蔵の大日本言論報国会関係綴書類は、情報局第五部第三課が保持していたものである。これまでほとんど判明しなかった大日本言論報国会のその準備・成立過程から解散に至るまでについて、これ以上の第一級資料はないであろう。知識人を戦時体制下に組み込んでいく過程を浮き彫りにした貴重な歴史的資料であることは間違いない。なお、同関係資料は、関西大学影印叢書第十巻に収録されることが予定されている。

樋口一葉研究の現状と課題

——近年の研究書から——

猪 狩 友 一

最近刊行された樋口一葉関係の研究書を何冊か取り上げ、近年の研究状況を踏まえた書評をものせよ、とのご依頼であった。取り上げる書物は任せるとのことであり、私に耐えうる任であるかどうかは分からぬものの、ひとまず管見に入った中から、今日の一葉研究に問題を提起していると思われる四冊を選ばせていただき、その内容の紹介と若干の批評めいたことを述べてみたいと思う。

一、岩見照代・北田幸恵・関礼子・高田知波・

山田有策編『樋口一葉事典』

論文集ではないが、『樋口一葉事典』をはじめに取り上げたい。私自身は一執筆者として参加しているにすぎないので手前味噌の誇りは免れると思うが、本書は近代文学者の個人事典としてはかなり充実した内容であり、今後他の文学者で類書が出版される折には一

つの目標となる水準を示したものと言えるだろう。

ことに三段組で二三四頁、四八四項目に及ぶ「第二部 項目篇」(目次には「項目事典」とも)は、一葉を中心とした「明治文学・文化小事典」と言いうるほどの内容であり、教えられ、啓発されるところが少なくない。既存の文献の中では、日記・随筆を収めた筑摩書房版『樋口一葉全集』第三卷(上・下)にきわめて詳細な「索引」が付されており、本文の注とともに一葉関係の事実を知る上で大変有益であった。この「項目事典」では、筑摩版全集「索引」所載の諸項目の内、人名・事項の主要なものが取り上げられていることはもとより、それ以外にも一葉文学の背景を知るための特色ある項目が立てられている。例えば、「女子教育」(岩見氏)・「家族法」(北田氏)・「徴兵制」(関氏)・「小学校制度」(高田氏)・「ジャーナリズム」(山田氏)等、本書の編者五氏が担当し、詳しい解説が施

されている主な項目がそれである。言うまでもなく、一葉が生きた時代はこれら近代的な諸制度が整備、確立されつつあった時期であり、こうした項目設定には社会的・時代的コンテクストを重視する編者の姿勢が端的に表れていると言えよう。同時代の風俗や文化、事件等に関する項目も充実しており、一葉を取り巻いていた人及び社会の諸関係が詳細かつ具体的に明らかにされている。「第三部 資料篇」には「同時代の中の一葉」(岡保生氏)もあり、総じて本書では一葉をめぐる共時的な方面の情報は豊富である。

一方、これと比較していささか手薄だと感じるのは通時的な方面で、「項目事典」には、例えば古典文学関係の項目(源氏物語・井原西鶴など)は殆ど取り上げられていない。本書全体の「凡例」には(本事典は樋口一葉の作品、人、時代について広く知ることを目的として編集された)とある。ここで言う「広く」とは、共時的な方向でという限定された意味なのだろうか? 古典文学に何らかの言及があるのは「第一部 作品篇」の個々の作品に関する部分と、「第三部 資料篇」の「キイ・ワード事典」(野口碩氏)及び「一葉読書目録」(中丸宣明氏)くらいしか見当たらない。最後の「一葉読書目録」は、(樋口一葉の書き残した文章や一葉に関する回想、樋口家旧蔵書に対する調査結果などを資料として、そこに残された一葉の読書した書目・作品名を一覧できるようにした)労作であるが、基本的にデータ・ベースであり、一葉のどの文章にどの古典への言及があるかということは分かって、内容の詳細や影響関係の全体像は直接は知りえない。また「キイ・ワード事典」は、「厭ふ恋」

「階級」「虚無」などの(キイ・ワード)——筑摩版全集「索引」の「II 事項について」/7. 精神と意識」所載のものが多い(言うまでもなく、野口氏はこの全集の編纂者である)——について、一葉の文章を縦断して解説したもので、(奈津)の精神世界のスケッチといった独特の趣がある。そのいくつかの項目で古典文学への言及があるほか、「行雲流水」「三界唯一心」等では、形而上的、仏教的思想にも触れられており、大変興味深い。これによって「項目事典」はある程度補われているものの、もともと通時的コンテクストを明らかにする意図で編まれたものではないから、自ずから記載事項は限られてくる。「あとがき」では、(本事典が編まれた)モチーフについて(一葉を文学、文化、社会、風俗、歴史などあらゆる角度から位置づけ検証し、集大成しておくこと)と説明されている。とすれば、(歴史)的スパンをかなり長く取った項目や記事があってもよい、というより、掲げるべきだったのではなからうか。

また、この通時的方面の手薄さとも関連しているように思われるが、例えば一葉の文体を本格的に取り上げた項目、記事があまり見当たらないという点も気になった。これだけ情報量が豊富で、しかも質の高い『事典』でありながら、「項目事典」に「雅俗の文章」(山田氏)という項目がある以外、一葉の文体もしくは表現、語りといったテーマに関する記述は見出せなかった。山田氏の解説は簡にして要をえたものであるが、その中で氏は(文体の組み替えにつねに意識的であったことが一葉を他の女流作家から一人屹立させた要因でもあった)と述べている。時代そのものがそうであるように、

前近代と近代とがせめぎ合う場において一葉の文体、表現は成立したはずで、こうした方面の研究の重要性は改めて指摘するまでもない。いや、そこまで行かなくても、基本的な事項を押さえようとすゝる〈事典〉であれば、例えば、従来しばしば指摘されてきた西鶴の影響といった問題について総括的な項目が（できれば、西鶴の影響とは結局何であったかという問いをも含みつつ）設けられてもよかつたのではないか。「あとがき」には（従来の一葉研究の成果を汲み尽くし、一堂に収覧できる事典となつたことと自負している）とある。この種の〈事典〉を編むことは大変な作業であり、その成果を享受する側が「ないものねだり」を言い出せばきりがないのであるが、右のような角度からの〈検証〉を求めるのは、あながち不当ではないと思われるが、どうか。

ない、と言えば、本書には個々の作品の研究史は「第一部 作品篇」にあるが、一葉研究全体の研究史は掲載されていない。「第三部 資料篇」には、詳しい「主要参考文献目録一覽」（橋本威氏）と「一葉研究図書館」（菅聡子氏）が載っている。ことに後者は、研究書ごとに丁寧な内容紹介がなされており、一葉研究を志す者に裨益するところは多いと思われる（解説を一字下げにする、著者名や図書のタイトルをゴチック体にするなど、見やすさへの配慮もほしかつた）。記載事項の正確さと客観性を旨とすれば、研究史はむしろ「ない」方が好ましいという考えに、私も首肯する。それに「一葉研究図書館」では、例えば前田愛『樋口一葉の世界』の項には（その後の樋口一葉研究の新しい幕開けとなつた）とあり、研究

史的な情報も与えられる。先入観になりやすい概括的な研究史の情報を得るよりも、個々の研究書の内容に即して自ずから研究史も浮かび上がる方が、よほど有益であることは言うまでもない。ただ、本書の場合、共時的コンテクストの重視が最近の一葉研究の傾向でもあるという点が、喉に刺さつた小骨のように気にかかる。『樋口一葉事典』としては、研究史をどのように理解しているのか、知りたいようにも思う。——最初に述べたように、本書の内容は実に充実しており、教えられることが多かつた。ただ、内容が濃いだけに、「ない」ものが一種の欠落であるかのように目についたのである。樋口一葉という多面的、多層的な対象について、〈近代〉の諸制度を批判的に扱いつつ、結果として〈近代〉の枠内に（一葉的エクリチュール）を封じ込めてしまふ——そういう愛いはないのだろうか、という疑問がふと浮かんたのであつた。

二、関礼子『語る女たちの時代 一葉と明治女性表現』

本書は、関氏が一九八一年以来発表されてきた十四本の論文に、書き下ろしの三本の論文を加えて編まれた論文集であり、氏の研究の年輪と厚みを感じられる好著である。劈頭には「語る女たちの時代」という総論が置かれ、以下は「Ⅰ 女性表現の明治」と「Ⅱ 一葉・明治東京物語」の二部に構成されている。第一部には八本の論文が収められ、そのうち最初の五本は中島湘煙・福田英子・田辺花園・木村曙について、後の三本は一葉の初期作品や日記についての論文。また、第二部に収められた八本は一葉の作品を論じたもの

で、『闇桜』『うつせみ』（劈頭の総論とこの二作品の論文が書き下ろし）に『ごりえ』『たけくらべ』『軒もる月』『十三夜』『われから』『わかれ道』がそれぞれ取り上げられている。氏によれば、第一部には〈明治十年代の言説空間のなかでの女性表現者の「語る主体」の形成、という観点からの論考〉が多く、第二部では〈一葉の小説世界をおもに明治東京という空間のなかに位置づけ〉〈一葉にわたっての空間の意味するものが考察されている〉。

『姉の力 樋口一葉』（一九九三年一月 筑摩書房）において一葉日記の〈われは女なりけるものを〉に一葉の〈矜持〉を読み取った関氏の、〈一葉的エクリチュール〉に対する基本的な姿勢は本書でも一貫している。それは、一葉について〈時代の女とことばをめぐる制度のなかで、表現者一葉が行った「規範領域に対する創造的越境」を明らかにすることであり、研究者としては〈男性研究者（読者）たちが、実に百年にわたって蓄積してきた読みの制度〉を打破し、そうした〈制度〉に無自覚に拠っていた〈読み〉を相対化することである（『闘う『父の娘』——一葉テキストの生成』。本書の総論に当る「語る女たちの時代」という劈頭の論文は、氏の文学研究に関する基本的な考えや方法を明らかにしたものだ、そこでは〈特にここ数十年にわたるフェミニズム批評の知見は、女性と近代、女性と表現について、その自明性を疑われることなく存在し続けてきた既成の論理や理論ではなく、あたらしい論理や理論が必要であることを「経験」的に教えている〉と、フェミニズム批評の意義が明確に示されている。

フェミニズム論者として関氏のすぐれている点は、〈フェミニズム批評〉が内包するイデオロギー性〉に自覚的であること、一葉が置かれた時代的・文化的状況に深い理解があること、また明治／日本を生きた一葉と同じように、現代／日本という時代的・文化的状況に絡め取られている研究者自身のあり方にも自覚的であろうとすること——一言で言えば「自己言及的な問い」の回路を確保していることである。あらゆるイデオロギーは偏狭な教条主義に陥る危険性をはらんでいるように思われるが、それを防ぐ有効な手だては、自己の言説や立場を自ら問いただすこと以外にないだろう。例えば、関氏は劈頭の「語る女たちの時代」で、〈ときに共犯的にもみえる家父長制と娘たち・母たちとの関わりを、現代的視点から一方的にその限界をあげつらい、断罪するのではなく、物語にとって必然性をもっていたその時代の期待の地平のなかで、その達成をも含めて叙述しようとした〉ハッシュの〈方法〉を高く評価している。これは〈現代的視点〉の歴史性を自ら問い、過去の時代的・文化的状況に即した〈叙述〉を試みるということであろう。それは、一葉を〈父の娘〉と見なしつつその〈闘う＝逸脱・越境する〉姿を〈叙述しようとした〉氏の論考ともびつたり重なっている。また、〈私の個人的経験世界と文学研究の世界〉の〈乖離〉から出発し、〈ふたつの領域をつなげる可能性を模索〉してフェミニズムの理論を深めていった氏であるから、性急にラディカルな理論へと走るのではなく、実地に即してゆく〈迂回の手続きを惜しむべきではない〉という冷静な判断も下せるのである（『闘う『父の娘』の注13〉）。

フェミニズム批評の性格上、ある尺度を当てはめて、それに適うか否かという形で文学テキストや文学者を評価することは、やむをえないと言うほかはない。そういう「批評」を通して、確かに従来の方見方を覆す知見が生まれてくるわけで、関氏の「一葉論」がそのすぐれた達成の一つであることは、衆目の認めるところであろう。ただ、気になるのは、その「覆す」方法が規格化してきたようにも感じられることである。例えば、『縫ひとゞめ』の心——『闇桜』は本書に書き下ろされた論文であるが、そこでは、〈近・現代に流通する成熟した異性間のみ恋愛Ⅱ性愛幻想〉という制度的な読み方では『闇桜』というテキストの特異な位相はみえてはこない〉として、〈この物語で一葉が試みたのは、対なる関係や幻想などではなく、相手とは別個に存在する思いであり、恋する主体としてそれらの思いのつづれおりを織るⅡ織りあげてみることに〉、〈情熱恋愛の主体〉の〈造型〉であると論じられている。あるいは、〈身は壮健でありながら心は脆弱というステレオタイプ化された手弱女ぶりから脆弱な身に壮健な心を宿すひとに逆転をとげる〉という一節もある。これらは関氏の論によく見られるパターンである。すなわち、ある制度的な見方を指摘し、一葉がそれを覆すような試みをしたという方向で、それと逆の見方（ここでは〈対なる関係や幻想〉に対して少女の単独の〈情熱恋愛〉、〈手弱女ぶり〉）に対して〈心の強さ〉を示してゆくわけである。こういう論の運びが説得力をもつためには、制度的見方の設定が的確になされること、それを反転させて見えてきたものの意味づけが鋭く明晰であることが不可欠である。本

論に限って言えば、確かに〈情熱恋愛〉という方向で『闇桜』を評価する知見は新しいが、何か空しい感じが残ることも否めない。悪くすると、制度というカードを裏返して見ただけ、「反転のため」の反転」と受け取られかねないように思われる。

再び劈頭の「語る女たちの時代」に戻るが、関氏はそこで『十三夜』の一節を引用しながら〈百年後の読者であるわたしたちは、いまこそ「百年の辛棒」を取り払い、思うままを語るべきではないだろうか〉と述べている。私はこの一節から与謝野晶子の『産屋物語』（一九〇九年）を想起した。〈婦人の小説家〉が成功するためにはどうすべきかという文脈であるが、晶子はそこで、女らしく見せようという〈矯飾の心〉を捨てて〈遠慮なく女の心持を真実に打出すのが最上の法〉だと述べている。よく知られているように、この文章での晶子の一葉に対する見方は厳しく、一葉の描いた女性は〈嘘の女〉（男の読者に気入りさうな女）だとされている。晶子にとって〈一葉的エクリチュール〉は、女性表現の自立のために克服されるべき「制度」であったのである。また、瀬戸内寂聴の近著『わたしの樋口一葉』（一九九六年一月 小学館）には、『裏紫』の物語を（一葉の文体で）完結させた『うらむらさき』の試みが収められており、その「あとがき」で瀬戸内は〈私は何度も、女を生かそうとしたが出来なかった〉と注目すべき感想を述べている。〈一葉の文体〉は作者の意思をも上回る強い物語規制力をもっているのであるうか。これらの例は、〈一葉的エクリチュール〉が、自己表現を志す後年の女性にとっては実に危険きわまりないもの、〈ジェン

「ダー規範」にたちまち絡め取られて身動きできなくなるほどの強烈な磁場であったことを示しているように思われる。旧来の見方では、一葉もまた、ある（ジェンダー規範）に絡め取られつつ、諦め、嘆き、病、狂気等のネガティブな形で自己の思いを表したとされることが多い。これに対して、関氏は「擬古文体という女性性を装いやすい」女装しやすい文体は文や物語を構築する／脱構築する、つく／こわすために導入された有効な方法であった（23頁）。「物語への挑戦あるいは物語の掟破り」性的規範からの逸脱を、雅文体による「テクストの空白」として実現させた（158頁）と述べ、一葉の文体はむしろ（脱構築）や（逸脱）を可能にする（有効な方法）であると、従来の消極的一葉観を覆す見方を示している。「関礼子の転回」の面目躍如たるところである。

ただ、関氏の見方に新鮮な刺激を受けつつ、一方で危うさをも感じてしまうのは、私だけであろうか。一般の「語る女たち」とは違って、一葉は文体の磁場の力をむしろ利用して（ジェンダー規範）から（逸脱）できた、それは一葉が「天才」だったからだと言明されれば（関氏は一葉が「天才」だったとは言っていない）納得するしかないが、文体による規制、それが一葉に与えた影響をやや軽く見すぎているまいだろうか。また、「語る女たち」に対して（一葉的エクリチュール）が結果として（ジェンダー規範）を作り出したという面はなかったのであろうか。さらに言えば、一葉の（逸脱）の方向は関氏やフェミニズム批評が読み取ろうとしているような女性の解放であったのだろうか。関氏は本書の『十三夜』論で

「女の時間」への一瞬の跳躍を、また『われから』論では「孤立する女性の侵犯のドラマ」を想定しているが、いずれも一葉が（女）であることにこだわっていたと受け取れる解釈である。一葉は自身の女性性や、女／男という境界を前提とする考え方そのものから（逸脱・越境）したかったとは考えられないだろうか。

右のごとく本書の趣旨には直ちに承服しかねる点もあるが、ここに収められた一葉論は、（一葉的エクリチュール）を時代の文脈に即して理解する姿勢が一貫しており、質の高い論考がそろっていることは間違いない。——相馬御風の『樋口一葉論』（一九二〇年）は一葉を（古い日本の最後の女）と規定したことで有名で、フェミニズム批評では批判的となる文章のようである。だが、私見によれば、御風はそこで男性読者が思い描きやすい一葉イメージの「根本」を探ろうとしているのであり、それを踏まえて（一葉が思ひ詰めた境致を徹底的に経）ようとすると一葉論の出現を期待している。この百年、晶子をはじめ進歩的な女性読者の冷視と、男性読者の「一葉崇拜」が目立ってきたが、関氏の登場以降、ようやく御風が求めた意味での一葉論が現われ始めたと言えるのかも知れない。

三、樋口一葉研究会編『論集樋口一葉』

樋口一葉研究会は、一葉研究をリードしてきた関礼子・高田知波・山田有策の三氏による（一葉という同一の研究対象をめぐって、それぞれの立場で志をおなじくする研究者の、ゆるやかな集まりをわたしたちはめざしたい）という呼びかけで、一九九二年に発足し

た。その設立趣意書やこれまでの活動内容は、本書の「あとがき」で紹介されている。私も駒沢大学で催された第一回大会から参加したが、その夜の懇親会の熱気は、ことに忘れられない。今では一葉研究者の殆どがこの研究会に入っているのではなからうか。本書は、この研究会の大会・例会での発表者であり、いずれも一葉研究に実績のある十六人の方々による論文集である。研究会自体が何らかの主義や方法に偏らない（ゆるやかな集まり）であり、本書も各論者がそれぞれの問題意識から一葉研究に取り組んだものであって、多様な切り口が見られて面白い。現時点での一葉研究の最前線がそこにあると言っても過言ではないであろう。

ところで、樋口一葉研究会発足後であるから、つい三、四年前のことだと思いが、ある席で、私が一葉研究会に入っていると聞いた若手の近代文学研究者（A氏としておこう）から、「樋口一葉って、塩田良平の『樋口一葉研究』を超える研究はもう出ないんじゃないの？」（確かこういう口調だった）と言われたことがある。A氏はもちろん、前田愛以降の一葉研究も熟知しているはずだが、塩田良平の研究はあまりにすごいので、これは超えられないというのである。私はA氏の言葉に不意をつかれた感じがした。A氏の認識の古さを指摘することも、研究の性格が変わったから単純に比較できないと言うこともたやすいかも知れないが、今の一葉研究は塩田良平を超えたかと言われると、とっさには返答できなかった。昭和三十年代から四十年代頃までの作家研究は、その方法も内容も過去のものと思なされるとすれば、それは早計であろう。塩田らの研究

はその後の研究の礎であるとともに、行く手を阻む大きな壁でもあるという状況は、未だに変わっていないように思われる。そういう意味で、本書の巻頭に置かれた野口碩氏の「誇張された『片恋』——『闇桜』研究ノート」は、一葉研究の基礎を改めて確認させてくれるものであった。一葉の原稿等の第一次資料に精通している氏は、塩田良平と正面から張り合うことのできる数少ない一人であろう。また、山根賢吉氏は「一葉の周辺——『深山木』『花かごと』『佐藤観元』」で、塩田良平も未見の珍しい資料を紹介している。

作品の読みの参考となる基礎的な事実を教えてくれるという意味では、同時代の小説テクストと一葉作品との影響関係を追究する出原隆俊氏の研究は貴重なものである。本書に収められた『典拠』と『借用』——水揚げ・出奔・『孤児』物語』でも、〈同時代の様々な小説が水面下で多様に通交する〉様を示され、『水沫集』の影響などは興味深い。ただ、次の点は批判的に述べておかねばならない。氏は本論の「二」で、『たけくらべ』に『嗚哦の尼物語』からの『借用』があると、佐多稲子が口火を切って以来の、美登利の変貌の理由の詮索そのものには決着がついた」と、この論争の経緯からみて重大な結論を下している。詳しくは出原氏の論を読んでいただきたいが、私見では、確かに語句等の類似点は認められるものの、これだけで「一葉がこの小説を『借用』したことを疑わせない」と言い切れるかどうか疑問である。かなり正確な対応が認められなければ、『借用』と断定することはできないのではないか。また、仮に一葉がこの小説の表現を参考にして『たけくら

べ」を書いたとしても、少女の変貌の（理由）を水揚げから初潮に置き換えて、描写の巧みな点だけを《借用》したとも考えられ、これによって論争に（決着がついた）とは言えないのではないか。（長き夜は明けて妾が酒の酔も醒めたり）で始まる引用文では、出原氏は類似点しか指摘していないが、重大な相違点が少なくとも二つある（以下『たけくらべ』の引用は『文学界』初出本文に拠る）。第一に、『嵯峨の尼物語』の主人公は（口惜しさ腹立しさ限りもあらざれば）（慰めらるゝほど尚腹立たしく）と強い怒りの感情にとられてゐるのに対し、美登利は（憂く恥かしく、つゝまじき身にあれば）（唯々ものゝ恥かしさ言ふばかりなく）と基本的に恥ずかしいという思いである。氏が類似点として挙げている（何が其様な腹たちだ）は正太の判断であつて、美登利は直ちに（私は怒つて居るのでは有りません）と否定している。第二に、『嵯峨の尼物語』では（朋輩芸妓）をはじめ（主婦）も心配して、主人公をしばしば慰めてゐるのに対し、『たけくらべ』のこの場面では（理由）を知つてゐる美登利の母親は平然としており、（あやしき笑顔）さえ見せるのである。もし本当に『嵯峨の尼物語』の、美登利と同じ十四才の少女の物語を《借用》したのであれば、母親は誰よりも娘を慰めなければならぬのではないか。当時、水揚げがなされた直後の本人や周囲の様子が、一般に『嵯峨の尼物語』に描かれてゐるようなものであつたとすれば、これはむしろ水揚げ説を否定する傍証になるであらう。何れにせよ、（決着がついた）という結論は認めたいと言わざるをえない。

本書には他にも、すぐれた論文、問題を提起する論文が収められている。例えば、高田知波氏の「声というメディア——『にこりえ』論の前提のために」は、（諸説みだれて）いる『にこりえ』の読みについて一つの礎を築こうとするもの。満谷マーガレット氏の「二葉と翻訳——『十三夜』の運命」は、『十三夜』の英訳を比較して読みの問題を逆照射した興味深い論考である。これ以外にも注目すべき論があるが、残念ながら紹介を省かせていただく。

四、矢部彰『樋口一葉私論』

代表作七編の作品論が収められている本書は、一九九五年の出版でやや時間が経っているが、今後の一葉研究に問題を投げかける内容が含まれていると思われるので取り上げてみたい。

初めに批判的なことを述べておくと、本書で矢部氏が下された結論のいくつかは、最近の研究で（テクストの空白）と呼ばれる解釈を一義的に決められない箇所、あえて独自の読みを試みたものである。そのせいもあつて、私には、氏の論断は蓋然性のレベルにとどまると思われることが多かった。例えば、『大つこもり』論には、（お峰は、自己の「正直」の徳を改めて我がものとするために、二円の金の「盗み」を「告白」しなければならぬのだ）とあるが、氏の論証を読んでもなお、この方向で読みを確定することは無理だと感じられた。また、『にこりえ』論には（冬の夜の闇の中の、お力の心が両親の愛に満ち足りている懐かしい記憶の中の世界、それが、お力の言う「人の声も聞えない（中略）物思ひのない処」で

あったのではないか」とあるが、これは氏の想像に基づく読みであるとしか言えない。『大つごもり』のお峠がやがて『わかれ道』のお京になるといふ『わかれ道』論の着想も、面白い指摘だとは思ふが、やはり読者の想像は自由だと言ふしかないように思われる。七つの論を通して結局何が見えてくるのか、全体を統合する意図が明示されれば、あるいは蓋然性と見えた部分々々が一つの糸で結ばれるのかも知れない。

とはいえ、大胆に示されている読みの中には注目すべき点があり、本書の意義は矢部氏の読みに含まれた新鮮な問題提起にあると言えらる。一つは、『たけくらべ』論の「語り手」は（中略）子供たちの「生」の可能性を開くものは「近代」の「学校」なのだ、と語ろうとしている（「新しい」「教育」への期待は大きい）という指摘である。『樋口一葉事典』『項目事典』の高田知波氏による「小学校制度」解説等が参考になるが、高田氏の言うように、二十世紀の常識で判断すると『たけくらべ』発表時の学校が歪んで捉えられるおそれがある。矢部氏が本論の冒頭で「前田愛氏の「子どもたちの時間——『たけくらべ』試論」の持つ呪縛力」や「天皇制国家の擬制」や「貨幣」、「学校」の論理に絡みとられている子ども像を析出しようとした小森陽一氏の子ども観」などを批判しているのも、「近代」をステータティックに捉えることへの警告と解することができる。これは傾聴すべき指摘である。今一つは、鴎外文学との比較が面白い切り口を見せてくれる『われから』論である。既に鴎外研究にすぐれた業績のある矢部氏であり、本書の帯には「森鴎外の文

学を傍らに置いて読むとき、樋口一葉文学の世界は新しい顔を見せてくれるのではないか」とある。氏によれば、『われから』は（鴎外の『蛇』とまったく重なり合う世界を描いた文学）であり、一葉は鴎外作品よりいち早く（家内部の「authority」の崩壊、夫の倫理観・人生観の希薄化の状況のなかで、「不属厭の思潮」に衝動された「新しい女」が誕生していく現実を凝視していた）という。もちろん明治二十年代と四十年代とを簡単に結びつけてよいか、一葉と鴎外の女／男の差異を考慮すべきではないかなど、基本的な問題は直ちに浮かんでくる。しかし、従来矢部氏のような観点から両者の文学が比較されたことはなかったように思われる。これも今後の研究課題の一つとして注目されてよいのではなからうか。

- ・ 岩見照代・北田幸恵・関礼子・高田知波・山田有策編『樋口一葉事典』（一九九六年一月一〇日 おうふう A5判 五二五頁 四九〇〇円）
- ・ 関礼子「語る女たちの時代 一葉と明治女性表現」（一九九七年四月一日 新曜社 四六判 三八七頁 三八〇〇円）
- ・ 樋口一葉研究会編『論集樋口一葉』（一九九六年一月一〇日 おうふう A5判 三二二頁 四八〇〇円）
- ・ 矢部彰『樋口一葉私論』（一九九五年九月二〇日 近代文藝社 四六判 三二七頁 二五〇〇円）

作品論の二つの型

——細谷 博『凡常の発見 漱石・谷崎・太宰』

高橋博史『芥川文学の達成と模索——「芋粥」から「六の宮の姫君」まで』——

前 田 久 徳

細谷博『凡常の発見 漱石・谷崎・太宰』と高橋博史『芥川文学の達成と模索——「芋粥」から「六の宮の姫君」まで』の二著は、対蹠的な性格を持った書で、作品論の幅を示すものとして私には興味深かった。

殊に細谷氏の著書には、一種意表を突かれる思いがした。本書は、当世流行の方法を派手に振り回すものとは根本的に異なつて、読者による作品の丹念な〈味わい〉から展開された作品論を収めたものだが、氏は、作品中で積極的な意味を担うわけでもない、謂わば何でもない部分に立ち止まり、そこに徹底的にこだわつて、その〈味わい〉を示し、作品世界の持つ内実を具体的に提示して見せる。一種意表を突かれたと言つたのは、ストーリーを分節化して意味抽出をこととする思考では、ともすれば見落としてしまいがちな、積極的な意味を担うわけでもない部分の〈味わい〉によつて出現する、作品の〈ひろがり〉の内実を本書によつて突きつけられたからであ

る。もとより、その〈味わい〉は、誰にでも簡単に真似のできるものではなく、細谷氏独自の柔軟な読みによつてもたらされている。

では、本書の提示する作品の〈ひろがり〉、その内実とは、どのようなものか。それを少し具体的に見てみたいのだが、その前に慣例に従つて、本書の構成を紹介しておく。まず、「〈凡常〉のうけとめ」という前書き代わりの一文をおいた上で、全体が四部構成になつており、Ⅰでは「明暗」「道草」「野分」の漱石作品が、Ⅱでは谷崎の「細雪」が、Ⅲでは太宰の「人間失格」「お伽草紙」「嘘」が扱われ、最後のⅣでは、近松秋江、秋声の「仮装人物」、川端の「山の音」、犀星の「杏っ子」に関する論考が収録されている。限られた紙幅で、これらの論考の全てに言及することは不可能だから、そのうちの何編かに絞つて見ていくことにする。

さて、著者の読みの柔軟さは、漱石の作品を論じたⅠの最初の論考「津田の〈余裕〉、『明暗』のおかしみ」から既に明瞭に示される。

主人公に対して圧倒的優位に立つてその心理を分析し、辛辣な批判もする「明暗」の（語り手）の言葉をかい潜って、著者は、吉川夫人やお延に対する津田の描写を通して、（ごく普通の人間の生の感触）を持った津田の（現在）の人間像を提示してみせる。その具体的な読みの一例として、吉川夫人と津田の心理描写の一節から、津田の（いかに世に馴れた大人の感覚、いわば、普通の人間の持ち得る開かれた心の余裕）を読んでいく部分を以下に引く。

《彼はある意味に於いて、此細君から子供扱ひにされるのを好いてゐた。それは子供扱ひにされるために二人の間に起る一首の親しみを自分が握る事が出来たからである。（中略）

同時にまた彼は吉川の細君などが何うしても子供扱ひにする事の出来ない自己を裕に有つてゐた。彼は其自己をわざと感して細君の前に立つ用意を忘れなかつた。斯くして彼は心置きなく細君から驅られる時の軽い感じを前に受けながら、背後は何時でも自分の築いた厚い重い壁に倚りかゝつてゐた。》（十二）

この「明暗」の本文を引いて、氏は以下のようなコメントを付ける。

《ここにも卑小なる自尊の人、津田がいる。たしかにそうだろう。その認識は凡庸であり、「知性の鋭角な閃き」などはどこにも感じられないようである。だが、しかし、そこにあらわされた「自己」の感覚はどうだろうか。それは浅薄なようである。また案外に幅があり、柔軟でもあるようではないか。その自ら認める「裕」な「自己」の感受、また、年上の厄介な、しかしどこかうまの合

う女によって、「心置きなく」「驅られる」ことを「軽い感じ」として受けとめ得るような心のありようは、いかに世に慣れた大人の感覚、いわば、普通の人間の持ち得る開かれた心の余裕に通じるとは感じられないだろうか。しかもそれは、決してすぐれたものとしてではなく、やや大仰な「驅られる」ことが「軽い感じ」と結びつくといった受けとめのおかしみや、男の滑稽な自尊として語られているのだ。》

同様にして、津田のお延への対し方から、（余裕）や（迂闊さ）に彩られた津田の人間像を読んで行くのである。こうして、提示される津田の人間像や（おかしみ）は十分説得性があり、確かに、従来の卑小で俗な津田の抱える問題を（解決）の方向に読もうとする読みが見落とした面である。

著者の示す柔軟な読みは、上の引用部でも明らかのように、腰を据えてじっくり作品の（表現）に付き合ひ、味わい尽くそうとする姿勢によつてもたらされる。と言つてしまえば簡単そうに聞こえるが、もちろんそれは、口で言うほど単純ではなく、細心の目配りをした分析によつて支えられていることは、作品の会話部と地の文を分離して、前者の（日常）のみことな再現的性格と、その会話部に逐一介入する後者の過剰なまでの分析的、裁断的な性格を対照的に説明していくところから、もう一つの「明暗」論である『「明暗」の面白さ、わかりやすさ』が始められるのを目でも明らかだろう。乱暴に論旨を纏めれば、（ありきたりの日常と見える場面にまで特別な意味づけをする）この地の文によつて、（作品内世界がさまざま

まな人間イメージが行き交い、諸所でぶつかりあうドラマチックな解釈の動きをもったいきいきとした場へと仕立て上げられ、その中で、登場人物たちが幾つもの対照的な組み合わせとして現される。その〈対〉の読み解きを通して、著者は《凡常》と見える夫婦の具体的言動の感覚をすくいと取り、未完に終わった作品の向こうに津田とお延の〈夫婦和合〉の可能性を読み取っていくのである。強いバイアスのかかった作品の〈語り〉の中から、津田夫婦の〈凡常〉の姿を掬い取る著者の手際は、精緻な分析力を見せているが、それを支える根元には、〈凡常〉があるいは〈凡常〉に鋭敏に感応していく著者の感覚があり、それが氏の読みを導いている。逆に言えば、日常の具体的生活の相や日常に生きる人間心事の実相に対する著者の強い感覚が、作品の何でもない場面に現れるそれを鋭敏に見抜いていくのである。本書の実践する作品分析の手續きを抽象化したり、一般化しても得られるのは外面的なものではなく、真の方法はそれを支えた感覚の核にあると言うべきで、その感覚が、日常を生きる人間の生の実相や感覚を作品の諸処に見出し、両者の通底するありようを見出していくのである。

Ⅱ部で展開される「細雪」に関する論考も、最終的結論は書名通り〈凡常の発見〉へ落ち着くわけだが、私には、「細雪」の〈語り〉の特質と力を説き明かした考察部分が興味深く、また多くを教わった。「伝聞」と〈付度〉のひろがり——『細雪』——によりながら、その辺に焦点を当てて見て行く。論文題目が示すとおり、「細雪」の語りの特質を〈伝聞〉と〈付度〉の形であることを中心

に論が展開するが、特に注目すべきは、その語りを持つ〈力〉とも言うべき、何とも掴まえようがなく、論じ難い問題について、その確かな感触を取り出し、実感できる形で提示している点で、著者の手腕が並々でないのを感じさせる。

著者は、「細雪」の語りの本質を、語り手によって、〈伝聞〉と〈付度〉の特質を損なわぬようにそのまま取り込み、〈まとめ〉られたところに見る。論は、このことを本文の一節を引用しながら、具体的に示していく。例えば、開巻間もなく出現する幸子が井谷から雪子の見合いをすすめられる部分を引用して、それが単なる話しの〈直接〉の再現はなく、その時の聞き手幸子の立場で井谷の会話内容を伝達、再現しようとする〈伝聞〉の形を取っている文体であることをまず指摘する。その上で、それが表出するものを以下のように説明する。

《それらは、確かに「男勝り」とされる井谷の要を得た相手方の紹介といつてよいであろうが、同時にどこかあまりに要領よく整然とまとめられており、よく準備されたと思われる口上を一方的に聞かされた場合に人が感ずるであろうような、ある種の圧迫感や警戒心をも与えるものとなっている。そして、それはまた「先日」その場で幸子自身が感じた「ぐつと俯伏せに取つて抑へられしまった感じ」、にもつながっている。まさに「仲人口」を警戒しつつも、それに頼らねばいられぬような当事者の家族の心理がよく分かる部分ともなっているのである。》

ここで著者が読み込み味わっている〈内容〉自体は、よく行き届

いた読みを示してはいるが、別段人を驚かさすわけでも、取り立てて鋭いというわけでもない。注目すべきなのは、〈意味〉を求めるに性急な思考では決して立ち止まろうはしないであろう、こういう部分へ立ち止まり、これを味わって見せること自体である。というのは、〈面白さとはがゆさ、あるいは煩わしき〉をうちに持つ〈伝聞〉的表現が作品のテキストの〈生地〉を成しており、しかもそれは、直接的な形で書かれているのではなく、〈上の例でいえば幸子が井谷から聞き取った〈伝聞〉が〉さらに語り手によって〈まとめ〉られているのが「細雪」の〈語り〉であると展開して行くとき、著者が立ち止まり味わって見せた部分が、作品の〈語り〉の特質を具体的内実を伴って提示することになるからである。

幾つかの引用を重ねて、〈伝聞〉のありようを上のように具体的に検討した後、《これらの伝聞的表現が『細雪』という作品の見落とせない要素をなしているということだけではなく、それが、むしろなんの変哲もないごく普通の「話」のあり方に通じること、それはわれわれの生活の大きな部分をなしているものに近い何かがある。また忘れてはならないことは、それらがここでたしかに〈了解できる〉ものとして語り伝えられていることである。》

と言われると、成る程と、読者は、「細雪」の〈語り〉の持つている力の内実を実感的に納得させられるし、その根元は、われわれの生きるこの世界のありように、筆者の言葉で言えば〈凡常〉、つまりは現実の真相に通底しているのだとも感じられる。

「細雪」の語りを構成するもう一つの重要要素として著者が指摘する〈付度〉についても、全く同様の手続きが展開される。作品から当該箇所を引用し、それらの〈味わい〉を通しながら、〈付度〉の内実を示していくのであるが、総括的に言えば、他者への〈付度〉が、付度する当人の心事を描写して、その人物像を浮かび上げさせ、一方、その〈付度〉を損ねず〈まとめ〉によって取り込んだ作品の語りは、われわれのこの世での了解のかたちに即しており、そこにこの作品の語りの力があるということになる。それを逐一例を挙げ一つ一つ駄目を押されるように積み上げていくことによって、読者に実感的な納得を得させるのである。実は、雑誌発表時に著者から送られた抜き刷りでこの論考を読んだ時は、事例の並列的な行論にややくどさを感じ、もつとすつきりと抽象化できるはずとの感想を抱いたが、今回一本になったのを読み返してみ、波及的に繰り返し語ること、**「細雪」の〈語り〉の実質を実感とともに読者に伝えようとする著者の戦略だったかと了解した。恐らく、抽象化して簡潔に言ったのでは、著者の狙いが伝わらないのである。**（但し、本書の全てがそうだとは思わない。頻繁な例示が煩わしさを感じさせ、論理が埋没しているとの感想を払拭しきれない箇所もないわけではない。）さらに論旨は、こうした〈付度〉によって描出される雪子像や妙子像へ向かい、雪子からヒロイン性や悲劇性を読み取ろうとする一面性を退け、〈ことさらな解釈をよせつけないあり方〉を見る。妙子についても同様である。

以下は、この論考の結論部分の一節である。

《以上のような、ある意味でありふれた心事や生活の瑣事の様々な小景は、こうしてわざわざ取り上げてみても、特にすぐれた部分には見えないかも知れない。それらは、まさに《凡常》の風景である。しかし、そこにこそ特質があるともいえるのだ。それらの、目だたない、しかも着実に何事かを語り伝える部分がこの作品のあらゆる細部を充満している。それを読みとめることは、たとえば、丁度家族アルバムを見せられたかのような退屈さと興味との気軽な混在から始まって、《凡常》のただ中に《深淵》を覗き込むような場にまで通じている。》

これは、一篇の結論に留まらず、同時に他の緒論の結論へも通底する部分でもある。

ところで、「細雪」を上のように見るとき、「吉野葛」「蘆刈」「春翠抄」と書き継いできた谷崎が、なぜこの時期、この作品を書かねばならなかったのか。これらの作品と、また後の「少将滋幹の母」などどうつながるのか。私とすれば、このことに関する著者の考えを是非聞きたいところであった。

意味を求め、一つの条理の脈絡で作品を切ろうとしたとき排出される、(意味的には取り立てて重要でもない) 剰余部分に立ち止まり、その表現の内実を味わうことによって、作品世界の持つ《ひろがり》と《おおくゆき》を見出していくのが細谷氏の方法だとすれば、高橋博史氏の『芥川文学の達成と模索——「芋粥」から「六つの宮の姫君」まで』は、それとは対蹠的に、作品世界の《意味》へ向かっ

て求心的に疾走する論理のスピード感が一種の爽快感を味わわしてくれる。ことに芥川を対象とする場合、三好行雄の優れた論が屹立しているので、その部分的な異論の提示に終わり、《三好芥川》のパラダイムを一步も抜け得ず、結果的に彼の大きさの証明で終わつた如き論も多い中で、本書は独自の芥川文学の読みを提示している点でも注目すべきである。

本書は副題どおり、「芋粥」から「六つの宮の姫君」までの七編の作品を対象にした作品論を収める。個々の作品論の内容にまで立ち入る紙幅の余裕がないので、最初の三編のみを対象に著者の語るところを乱暴に要約すれば、ほぼ以下のようになるうか。個を競い、個が個を傷つけながら生きざるを得ないのが、人間世界の現実だとすれば、それを越えたもう一つの世界を求めて芥川文学が発見する。「芋粥」の五位は、個を競い他を傷つけるのではない、もう一つの個のあり方を託して設定されている。その彼が、個を競い合う世界を創り出す《人間の力》の象徴たる利仁の力の中に組み込まれたとき、五位に託されていた願いは消え、わずかに利仁を相対化する狐の視点にその可能性を残して作品が終わる。だから、「地獄変」では、この狐の視点を受け継ぎ、そこから利仁の力を相対化したとき現れ出る世界を描こうとする。図式化して言えば、利仁が大殿に、五位が体現していた個と個を《同じ人間》と見る感覚が良秀の娘に、五位に托されていた願いを実現するものが良秀に受け継がれるわけである。大殿が人間的世界をいかに創り出すかを語り、そこでは、良秀の娘が猿に寄せた思ひは、その世界の源であると同時に、大殿

の秩序が形成されていく過程でそれが隠蔽されて行くありようを説く。ちようど「地獄変」の五位の犬に寄せた思いが、利仁の世界に組み込まれたとき無化されたように。その大殿から娘を下げ渡してくれと願ひ続ける良秀と大殿との対立は、だから、(人間のな世界・秩序をいかなるものとして作り上げていくのかという点における対立)である。これを受けて物語は、雪解の御所で牛車に火がかけられる作品のクライマックス場面で、(良秀は、大殿の秩序を否定し、それとは違うもう一つの秩序を——予め設定された人間の領域を突き破り、眼前のこのものこの光景に、直に感応することによって生まれる出る秩序を、体現してみせる)かたちで展開される。しかし、眼前の光景、その美しさの一つになることで出現した世界を、対象から距離をとりそれを客体化することで描くという良秀の絵の方法では描けない。だから彼の完成した絵は、最終的には大殿の秩序に取り込まれてしまい、彼の意図は実現しない結果となる。良秀の体現した世界をそのままの形で提示することがいかに可能か。これを受けて、「奉教人の死」が出現する。「ろうれんぞ」について語られる作品(二)の部分で出現する世界は、「莊嚴」と「歎喜」の中で良秀が体現したそれに対応する。しかし、それは(きわめて不安定な、現れるとともに消失していかざるをえない空間)である。これを定着したのは、(物語を対蹠的な二人の語り手のあわいに宙づりにするという方法)だったというのが著者の結論で、そこに芥川文学の辿り着いた一つの到達点を見ている。

以上の複雑な要約からでも、著者の思考の形式は窺えよう。作品

が問題として据え、立ち向かおうとする(主題)、そのために採られる(方法)、作品間の脈絡という(モチーフ)に則って展開されていくこの形式は、オーソドックスな作品論の思考形式である。この形式に即しながら論を構築していく論理力は瞠目に値する。ここでは個々の作品論を紹介するゆとりがなかったが、それについても著者は精緻な論理の展開力を見せている。もとより、あらゆる論は多かれ少なかれ、論者のバイアスがかかるから、著者のストーリーの分節化の仕方なり、そこから抽出される(意味)に対して異論はあって当然であるし、また、著者の描く芥川像と現実のそれ(とは言っても、それもまた各自が創り出したものである以上、本質的には虚像に過ぎぬのだが)との隔絶感からの異義を呈する余地もあるだろう。私自身は、例えば「地獄変」の語りについて(二つの説明が互いからみ合つてゐて、それが表と裏になつてゐる)ことを説明する(小島政次郎宛書簡)程度の語りに関する芥川の意識のレベルと「奉教人の死」で著者の言う(宙づり)の語りのからくりとの覚的方法であつたかとの疑問を持たざるを得なかつた。しかし、現実の作家とのすり合わせにあまり意を使わず、現にある作品群を対象に、(こう読める)という形で、強靱な論理の力で渡りきつて著者の作家像を築いて行くところに、本書の何よりも著しい特徴がある。この意味で、オーソドックスな作品論の形式を踏みながらも、本書は作品論の極めてラディカルな形を示している。

意味ありげに見えながらも、取り立てて重要と言うわけでもない

部分に立ち止まり、その〈表現〉にこだわるところから展開していく。細谷氏の方法与、各部分から意味を取り出し、それを強靱精緻な論理力で構築していく高橋氏の方法。同じ作品論とは言い、両者の方法は対蹠的である。また両書とも作品の語りに注目しているが、高橋氏は主に語りの機能面を中心に読み解いていくのに対して、細谷氏は、「明暗」論や「人間失格」論では機能的側面へも言及されているが、主に語りの内実注目する。この面でも両者は好対照をなしている。この二つの方法は単純な相互補完的關係にないようになっているので、性急に両者の統一を云々するのは言葉遊びの域を出まい。所詮は、各自の思考スタイルでやっけて行くしかないのだが、そのとき、この二つの書は、作品論の取り得る幅を示してくれていて興味深い。

細谷博『凡常の発見 漱石・谷崎・太宰』（一九九六年二月二〇日 明治書院 四六九頁 三六〇〇円）

高橋博史『芥川文学の達成と模索——「芋粥」から「六の宮の姫君」まで』

（一九九七年五月一〇日 至文堂 二〇〇頁 二八〇〇円）

最近の宮沢賢治研究・雑感

栗原敦

すでに亡くなってしまう当人には関わりのないことだが、生誕後満百年という節目を大きな目当てとして、一昨年から昨年にかけては宮沢賢治をめぐる様々な催し、雑誌特集、ムック等が溢れるばかりであった。本質的には、賢治自身の多様性、多面性、入りやすくかつ奥深く見えるアレゴリカルな特質等々に一縷のつながりを見出したにすぎないであろう、ほとんど取り扱う側の放恣といっているほどの拡がりに唖然とし、怒りをおぼえたむきも少なくなかったに違いない。

ともかく、外山滋比古の教えるように(『近代読者論』、『異本論』、ある作者によって残された作品は、書き残されたその時点で完結するのではなく、注目と忘却、関心と無関心の波に洗われつつ、時代とともに扱われ方を変え、繰り返し再発見されながら、より大きな歴史スパンを越えて「古典」化して行くものであるらしい。だから、「古典」化という試験の問題としては、生誕百年の祭りより

も、没後百年の節目の方が興味をそそられる。もちろん、宮沢賢治の百年の後半五十年をすでに生きた私にとつて、それを目の当たりにするのは期待の外に置くべきこととはいえず、六十四回忌(没後満六十三年)の年をめぐる諸々が、より大きな忘却と再発見の歴史においていかなる位置を占めることになるのか、心して問うてみたいところである。

数あるムックの中でも『宮沢賢治の映像世界 賢治はほとんど映画だった』(96・10、キネマ旬報社)は、宮沢賢治の扱われ方のひとつの典型を示すとともに、彼の表現の特質を語る優れた切り口のいくつかを含んでいた。パート1をこれまでの映像化作品のフラッシュ「賢治シネワールド」(対応する渡辺泰の労作「賢治映像全データ」がパート5にある)で始め、パート2冒頭に副題に同じ天沢退二郎の「宮沢賢治はほとんど映画だった」を置く。この一文は、映画の百年と宮沢賢治の百年の並行する同時代性の意味を、具体的

な作品表現に即しつつ掘り起こしたものの。今その詳細にはわたらないが、奥山文幸の「賢治の表現意識及び感性」は「映画が生み出される時代の感性」を「共通の発生母胎としたもの」（「賢治と映画的表现」『日本近代文学』47集、『宮沢賢治「春と修羅」論——言語と映像』97・7 双文社刊所収）とみる捉え方と切り口を共通にするものであろう。

あるいはパート3に含まれる大林宣彦へのインタビュー。そこにも、賢治の「文章表現」の「映画的な言語表現」性や、「心象スケッチ」と「生活人の日常感覚」（大林のいう）の関係への言及をはじめ新鮮な指摘がある。松竹と東映で競作のようにして作られ、昨年公開された「伝記映画」なるものが、周知の山場を伝い歩く、早わかりの物語としての「伝記」というコンセプト自体の中途半端さによって創造的、冒険的刺激的の薄いものに終わったことを思えば（「伝記」に照らしても共に多くの問題があるが、映画というジャンルへの自覚は東映の方がやや深かったかもしれない）、パート2に再録された宮沢清六「賢治が好きだった映画」に記されている、「ダイジェストや虎の巻で間に合わせ」「結論」と「答え」だけを知って、「その方程式や道程を自分で考えないことの習性に陥らないために」兄の「沈黙」が「ありがたいことだった」とする言葉の重さが際だつてくるというものである。

ところで、パート4でアンケートに答えた鳥越信は、かつて「公表を決定したところの完成した定稿と、作者自身の意志に関係なく公表された未完成の未定稿との間には、少なくとも一応の考慮を払

わねばならない。」云々と記した小倉豊文の「新しい古典復刻の弁」（角川文庫『注文の多い料理店』56・5初版）を踏まえながら、「未定稿である上に、途中何枚かが欠けている『銀河鉄道の夜』が、公表された定稿と同じようにさまざま形で出版され、それを元にアニメが作られたりする現状」に対して憂いを述べて、一言の言及を求めている。「研究者にとつては貴重この上ない資料だが」ともあって、「未定稿」の公表自体を否定しているわけではないが、ここには、「未定稿」から「定稿」と呼ばれるべきものまでのすべてを含むものとしての（作品）という作品観自体の変更に對する、古典的な作品観からの違和が洩らされているようにも見える。

鳥越が問題にしているひとつは、「全くこの考慮を欠く編者の主観的な恣意のみによる選集の編輯」（小倉）の危険性や、創造とかな新なる表現といった言葉に隠れておこなわれる安易な二次的変容の蔓延にどのような歯止めが可能かということであり、もうひとつは、しかしそれにしても、宮沢賢治の表現が、「定稿」と「未定稿」の間に固定した断絶をおいて安住することを許さないことによる問題である。前者の問題は結局のところ、注目と関心、そして無関心と忘却の歴史の中でふるいがかけられよう。後者については、残された賢治の草稿を世に出してきた関係者、歴代の全集編纂者の営みに対するひとつの意見という側面も含まれるかもしれない。

そういうえば、金子民雄が『賢治の周辺』（こつう豆本 121、96・6）

「賢治ブームの秘密——宮沢賢治生誕百年——」（『日本古書通信』96・2も吸収されている）で、戦後繰り返し刊行された筑摩書房版に、「全集に

「定本」を要求する立場から「賢治全集はまさしく詐欺まがい商法」だったのではないかと声を挙げていた。ここでは作家の個人全集なるものがいかにして生成するのか、その必然性、また再編成の必然性を全集論として語る場面ではないが、作家が発表したものをもって作品と見る固定した完成作品像については、作品の完成を目標とし、一定の完成と思われる状態に達する場合でも、作品はそこに至るすべての表現過程を含む本質として成立する、だから、読むこともその全過程を含んで読まれるべき本質性を持つ、という作品観を繰り返しておきたい。作品は不断の再発見によって生き直されることを求めているものである。もちろん、テクスト・草稿になかったものを付与するのではない、隠れ、埋もれたあり方からの掘り起こしを求めているということにほかならない。これは賢治以外のどの作家においても本質的に変わらないのである。

*

金子民雄は他にもいくつか興味深いことに触れている。例えば贋作葉書である。保阪嘉内あて「大正十年六月二十六日」付けとされて一旦市場にだされた葉書が贋物であることは金子の指摘のとおりで、私も「ちくま」(96・3)などで注意を喚起した。ついでに添えておけば、「かなしめるうま」と山の地質図入りの保阪あて葉書(推定、大正6・9・2)にも贋物が出て、あちこち持ち込まれている模様である。骨董や美術品にならって、肉筆ものの人が上がればこういったことが生ずるのもやむを得ぬ世の習いであろうか。これをしも流通の成熟と呼ばねばならぬとすれば残念至極だが、受容

の果ての一現象であることは認めざるを得ない。

「保阪をめぐる話題にはいま一つある。」と書いて金子が記すのは、書評を求められたある本のこと。書名は上げていなかったが、菅原千恵子『宮沢賢治の青春——ただ一人の友』保阪嘉内をめぐる——(宝島社、94・8)である。相当の「筆力」に「守勢に立たされて」「やり切れない思いがした」といいつつ、「賢治が生涯愛した人は」「保阪嘉内ただ一人だったというのである。」「この論法だと、賢治は同性愛者になってしまう。しかし、著者はそうでない」と主張する。」と要約し、それを「矛盾に充ちた妙ちきりんな論理」と評して批判している。確かに、この書の基本的構図に見られる難点、すべてを一つの観点のみで貫こうとする無理について、私もほとんど金子に同意する(『宮沢賢治ハンドブック』新書館、96・6の「保阪嘉内」の項参照)。

肉筆の贋物ではないが、最近新聞で取り上げられていたのに、国会図書館所蔵本『春と修羅』の書き込みがある。「朝日新聞」今年の七月十八日夕刊に掲載された記事で、国会図書館所蔵本にある書き込みが賢治自筆かと疑われたが、他筆と分かり、さらに友人藤原嘉藤治のもと判定されたというもの。書き込んだのが藤原らしいことやその経緯の推定は、あるいはそうかと思われるが、実を言えば、書き込みが賢治の手によるかも知れないという推測を含む「解説」を伴って九五年一二月に復刻と称する異装本が出された時、すでにそれは賢治筆でないことが確認されていた。宮沢賢治学会イーハトーブセンター(学会名である)機関誌『宮沢賢治研究 Ann-

「巴」では、毎号「宮沢賢治ビブリオグラフィ」を掲載しているが、九六年版の第六号所収「一九九五年一月—二月」でも、「書込みは、賢治の自筆ではない。」とコメントされているのである。

もともとこの「復刻」なるもの自体、所蔵館のどのような了解をうけて行われたものかもはっきりしないが、宮沢賢治に関心をもつものであれば、ぜひ「宮沢賢治ビブリオグラフィ」を活用して欲しい。宮沢賢治に関する文献資料を、作品集、作品翻訳、特集・論集、研究・評論、エッセイ・その他、通信・その他（継続刊行のパンフレット）、新聞といった項目によって、可能な限り網羅的に収録し（拾い落としたものは追補する）、作品索引と事項索引を添えている（97年版にはデイスコグラフィも添えられた）。さらに特徴的なことは、研究・評論のすべてについて客観的要約を旨とした内容紹介（担当者名あり）を付けていることである。エッセイ・その他や、新聞また作品集等の項目にも、必要に応じて最小限のコメントが付されており、先のがそれにあたる。すでに七年を積み重ね、文献資料の探索と、活用の基本的な道具として必須のものひとつとなつている。ちなみに、昨九六年度においては、内容紹介を要する研究・評論に分類されたものが四四五点、エッセイ・その他（不十分ながら国語教育関係も含む）で九七七点を数えている。例年の三倍といった感じだが、さらに新聞がある。新聞関係の百頁を超える実状は実際にあたってもらうほかないが、この一、二年の狂騒ぶりも事例によって検証できるというものである。

当初においては、それほど網羅的にする必要があるのかという疑

問、要約ではなく評価を示すべきだといった意見が投げかけられることもあったが、批評的な展望、直接的な価値判断を旨とするものとは異なるところに存在意義を求めて積み重ねられてきている。主体的な価値観の主張、古人の跡をもとめず、古人のもとめたるところをもとめよ、ということこそ私の願いでもあるのだが、それは勝手な思いつきに興ずることではあるまい。学芸の任務には、過去の蓄積によって支えられると同時に、それらによって厳しく問われ、検証を受けた上ではじめて、新たな評価を求めるべきものとしてある言説が人々のまえに提示されるものだということを示すのも含まれるであろう。知的・文化的営為の受容と継承が世代を越えて可能になるのもそれを通じてだからである。そのとき網羅的な目録は（もちろんそれにも自ずからの限度というものがあることは承知しているが）、重要な基礎になるものにちがいない。

ところで、たとえば宮沢賢治の書簡は少しずつ収集の数をふやしているが、大正十一年から十三年の間は皆無に近い。このため「大変な独断だが、この三年間、手紙を一通も書かなかったのではなからうか。」といった推断が提出されたこともあった（米田利昭『宮沢賢治の手紙』大修館書店、95・7）。面白いといえば、面白い仮定だが、そこから議論を展開する部分を含むのは、賢治の手紙を主題にした一冊の書物としては危うすぎる選択ではなかつたらうか。現存しないといつても（ただし、十一年のものがその後発見されている）、その時期交流した友人たちと書簡のやりとりのあったことを想定する方が自然だし、間接的なものなら交信の証言はかつてもあった。

こういつた過去の蓄積の検証を経ない「主体性」の發揮は、ただの思いつきに終わりやすい。かつての保阪嘉内宛書簡の紹介のように一度に大量の書簡が世に出るといったできごととはそう度々あるうとは思えないが、たとえ一通でも未紹介書簡等の資料探索の努力を重ねていなければ、書簡の見当らない時期について「原資料提供者が抜いて渡したものとと思われる」（琴栗洞「日本知識人の朝鮮人虐殺に対する反応 下 宮沢賢治の側面」『朝鮮時報』97・8・21、28面）とするような行きすぎた推論（『批評空間』14、97・7の座談会「宮沢賢治をめぐる」に刺激されたものとはいえ）の誤りを訂正することもできないのである。幸い、賢治に関しては、小倉豊文、奥田弘をはじめとする初期からの徹底したといつていいほどの研究文献整備の積み重ねがあるので、まことに有り難いことといわねばならない。

*

伝記研究の一面では、昨年石堂清倫の証言が得られたことを紹介したい。昭和三年前後、賢治が最も労農党に接近した時代である。これまでも名須川溢男による調査で、大正十五年十二月一日に結成された労農党神和支部に様々な支援を行っていたことは紹介されていた。昭和二年の春頃、本家（宮右）の長屋を事務所として借りる仲介をしたり、三年の二月、第一回の普通選挙に際して「謄写版一式」と「二十円」のカンパを持参したといわれることなどが、これらの一面を当時中央の「無産者新聞」の編集局にいた石堂が記憶していたのである。それは地方からの通信のうちでもすぐれたもの

として日頃から注目していた「花巻支局」の通信の中に、少なくとも二回宮沢賢治のことが記されてあったという。「宮沢賢治が無産者新聞の基金募集に応じていること、すでに労働農民党神和支部に金品のカンパをしてもらっていること」の付記もあったという（『詩人の言語』「梨の花通信」第二十二号、97・2。及び私信による）。

記憶にもとづくため、昭和三年の「新聞用の輪転機購入資金」名目のカンパを前年のこととしたところもあるが、地方での接点がか中央でも裏付けられたこと、同時代人としての石堂の時代状況に対する確な位置付けが貴重である。「無産者新聞」自体には賢治自身に関わりそうな記事は見出せなかったが、今後のさらなる調査・考察を期したい。羅須地人協会の運動のいわば挫折のあと、昭和六年においても「いま岩手県を救う道はモラトリアムをやる」ことが必要だと主張した賢治である。その現実感覚は、単に精神的な救済にのみ向かっていたわけではないことも強調されてよい。

岩手の労働運動・牧民会と啄木会メンバーの関わりはよく知られているが、聞き書きとしてだけ伝えられていた賢治と啄木会の結びつきが、吉田孤羊資料の中で確かめられたのも昨年のこと（『浦田敬三「国際啄木学会波民大会に寄せて」『国際啄木学会報』第8号、96・10）、岩手共人会事件（昭5・11）の連座者に対する慰問（梅野健三回想）とともにいづれ糸は結ばれてくるだろう。

もちろん伝記研究と作品研究や作家研究は必ずしも連動するものではないが、小さな糸口を大事にしたいと考える。たとえばそのひとつとして、少し前になるが、大橋富士子によって紹介された「宮

沢トシさん逝去の日、賢治は花巻駅へ。大正十一年十二月の『天業民報』記事で発見（『真世界』92・9）を取り上げてみる。「永訣の朝」以下「無声慟哭」三部作の日、大正十一年十一月二十七日、青森、北海道方面へ巡教にむかう国柱会教職長滝智大の花巻通過に際して、関徳弥とともに賢治は夕方花巻駅頭に出て長滝を出迎え、面会し、見送ったというのである。言うまでもない、妹トシの逝去の当日である。朝から夜へと続く三部作から、賢治は妹の近くを離れなかつたと思っていた人にとっては信じられないであろうか。あるいは、それほど国柱会教職が大事だったという見方へ話題を導くであろうか。それとも、三部作が作り物にすぎなかつたと幻滅するだろうか。結論からいえば、この事実を踏まえることによって、かえつてかの三部作の生成する場所が、いま記したごとき疑問の生ずる場所とは質を異にしたものであることこそが確認されるのではあるまいか。伝記と作品表現の、関わりかつ離れ、離れかつ関わるつながりとは、こういつたことだと思ふのがどうだろうか。

大橋富士子は評伝『宮沢賢治 まことの愛』（真世界社、96・8）

を書いている。田中智学の孫にあたり、長く国柱会の講師の職にもあつた人という紹介は余分なことかもしれないが、法華経と国柱会の教義をわかりやすくかみ砕いて挟みつつ、国柱会信行員としての賢治と詩人・行動者としての賢治の重なりと離れ具合とを慎重に見極めて描いている。著者にも立場があるに違いないが、賢治の実際のあり方を丁寧にみれば一筋縄で括るようなわけには行かないことをよく知つた筆遣いである。一定の立場やイデオロギーで、対象を

自身の陣営に囲い込んだり、またその逆に排斥したりすることき次元をはなれた慎重な態度は、たとえば、「天業民報」の記録の上からは大正十二年十一月二十七日以降賢治の名が見られなくなることをふまえて、「国柱会が、本化妙宗の活動は沈潜し、専ら明治会活動を中心とした約国運動が盛んになって行く動きの中で、賢治は意識的に国柱会と距離をおいていったのではないか」「それは（願）の実行段階で、労働農民党と近づくに行動していることと、深い関係があると思う」といつた推定にも表れている。大橋の推論は「願」の仲間にも「国柱会」にも「迷惑をかけぬように」と考えたと思ふ、また「国柱会と心が離れたのではなく、目下の国柱会の活動と離れて、独自のやむにやまれぬ（願）の実行にうつつた。」とするものだが、賢治独自の行動への踏み込みように触れるところがあるといえよう。仏教が持つ「願」や「行」との関わりで宮沢賢治を見て行くことは、けつして容易ではないことだが、教団という組織や、教義の体系や伝統のもとで行われる「行」が意味なものとして認めうるならば（たとえば、葉上照澄『道心 回峰行の体験』春秋社、74・4や最近の藤田庄市『行とは何か』新潮社、97・8などを参考にして）、賢治はそれを個人的に、独自に試みた者と理解するアプローチもありえよう。

*

個別にも優れた論究のあることを承知しているが、個々については先に述べた「宮沢賢治ビブリオグラフィ」に任せるほかはないようだ。小岩井農場関係の資料が岡澤敏男によつて紹介され、作品

「小岩井農場」と、心象スケッチのあり方、生成の秘密を探る手ばかりになりそうだし、入沢康夫の監修・解説で影印本『宮沢賢治「銀河鉄道の夜」の原稿のすべて』（宮沢賢治記念館、97・3）がたやすく手に入る形で刊行されたことは、テキスト・草稿研究に大変な好都合である。テキストを問題にすれば、イデオロギー批評のほうからテキストのみに自足しているという非難が飛んでくる。しかしことはそれほど単純ではない。

イデオロギー批評の代表は吉田司『宮沢賢治殺人事件』（太田出版97・3）であろう。モチーフは世間の賢治もてはやしに、毒消しを対置すること。戦術としては、ブームには仕掛人があり、その黒幕を表に出して相対化すれば熱は冷めるというもの。確かに騒ぎの多くに、便乗のイベントが重なっていたから、ねらいには一面での妥当性があるが、有効なのはそこまでであろう。ブームはいずれ去るのである。

吉田は仕掛人として賢治実弟清六を指定した。あげられた事例には事実誤認も多くそれが妥当とは思えないが、ともかく吉田はそれを相対化するのに松田甚次郎のもとにあつた自身の母櫻井コトを対置した。仮に二人が相殺されると仮定したとしてそのあとにこの本の主張で残るものは何かといえ、第六章遊民のバーチャルランド」という賢治の表現および営みのイメージとその批判である。だが、たとえば、貧困が人の生存を犯すとき、私たちは生存の最低与件をどのようなものとするだろうか。固まり合って支え合うほかなかつた小さな孤立した共同体の場合、多分ほぼ全構成員の最低与件

は共通する。しかし、社会が分業と交通によつて富の偏差を伴うほど大きく絡まり合つて拡大したとき、おそらくは全く異なる条件でそれぞれに思い描くことが起こりうるだろう。片方に食えない貧困が存在するのに、もう片方には、音楽を奪われたら飢えて死ぬ方がいいと思う者が生まれるように。長い間遊民だったといつてもいい若き萩原朔太郎を思い起こしてもいい。同じように遊民でもあつた宮沢賢治が構想したものが「遊民のバーチャルランド」だというのはまったくのお門違いであるわけでもないのだが、問題は、やはり方向を逆にしていてはないか。賢治の構想が、一方によつて他方を裁断するのではなく、その両者に相わたらうとしていたからこそ、彼にとつての（文学）も（行動）も生み出されずにはいなかつたのではないか。「飢餓線上の岩手農村を救つたのはグスコープドリ・賢治の（捨身）や（菩薩行）ではなく、「耕地の近代化」だつたこと、「冷静に私たちの記憶に刻み込んで」おくべきだ（第八章）といつても、それは小さな共同体のように共通の最低与件で統一してしまえばその余は必要がないということになるはずはない。私たちが私たちの生存、生活のすべてにわたるためには、それはただ出発点に過ぎないのである。

具体的に作品、表現を生き直すことは、作品のこちら側から向かう側に至る絶えざる発掘なのであつて、その都度危機に充ちた投企でなければならぬ。簡単に否定されるほどのんきな営みではないのである。今年の七月に天沢退二郎の十年ぶりの賢治関係の論集『宮沢賢治』注』（筑摩書房）が出たが、今はこれについても内容に

は触れずに、「読めば読むほど、知れば知るほど、いよいよ多様多
彩」(「おぼえがき」)である対象に対して、さらなる掘り起こしを
試みているものだけに紹介してひとまずの結びとしておく。

『詩う作家たち』

——詩と小説のあいだ——

石 割 透

「散文と韻文、小説と詩・短歌・俳句という区分を固定的なものと捉えがちな「常識」を切り崩し、ジャンルを越えた関係のダイナミズムを問う。」この書物の帯に記された一節である。自明のものとされてきた認識、概念の枠組みを、限りなく自由な認識の荒野に投げ放ち、問い返すことがあらゆる学の領域の中で要請されている今日、この論文集もそうした問題意識から生まれたように見える。日本文学史の中で久しく主流をなしていた詩歌は、近代、特に「小説神髓」の出現以後、小説にそれを奪われるに至った。にも拘わらず、近代の小説家の多くは詩歌創作にも関心を持ち、小説の

中にも詩歌的表現を取り込んできた。

この論文集の編者

野山嘉正氏の冒頭

論文、「近代詩歌

の思想」にも記さ

れているように、

晩年の芥川に「詩

人でない」と断言

した朔太郎に、芥川は冷静さを失った憤りを示した。遂に詩人たりえなかつた芥川の、

内なる劣等意識を露呈しているようにさえ

思えるこの風景は、芥川のみには止まらず、

近代の小説家の奥に隠された一般的な心情

かも知れないのである。一方、韻文において

も、近代は定型から自由律、内在律を重視

する方向に歩み、スタイルの面では散文に

近付く方向を見せて展開してきた事もある。

とすれば、小説家は何故に詩歌の創作に、

詩的、或いは詩人的なるものに無関心たり

えないのか。小説の中に織り込まれた詩歌

の表現の効果とは一体何なのか。

この論文集は、明治から昭和に至るこう

した散文と韻文との「ダイナミズム」を改めて多様な視野から迫ろうとしたものである。二十六氏が主に個々の小説家、詩人を

対象として、困難な課題に向かい、各人の

モチーフにそって正攻法で重厚な論を展開。

また、各論の焦点は実に多様、それだけに

この論文集が提起している問題の奥行きが

深さが再認識させられる。個々の文学者を

対象にした各論がほとんどだが、その選択

も極めて妥当と言つてよい。が、妥当過ぎ

ることが「常識」を覆そうとする編集意図

を裏切つて、全体の衝撃度を希薄にしてい

ると言えるかもしれない。個々の文学者を

対象にした各論を集めるといふ発想を突き

崩す構想が更に練られてもよかつたとは、

無い物ねだりの要求であろうか。ともあれ

メディアの多様性、作家の内なる表現方法

の過剰な意識と相俟つて、韻文と散文との

作家内、或いは作品表現における関係が、

近代の中で複雑でより錯綜した問題に変質

していることを、紛れもなく認識させられ

る好論文集であった。(一九九七年四月三〇

日、至文堂発行、A5三三〇頁、定価三八〇〇円)

伊藤淑人 著

『石川啄木研究』 言語と行為

戸塚隆子

改造しようとする
ワグネルの世界観
であったとする。

氏は更に次のよう
に説く。渋民時代
に於ける「現象
界」と「実在世
界」を「還元の機

口笛」の詩篇を前六篇と後の二篇に分け、啄木の「強き心」と「弱き心」の交錯と見ている。だが、詩自体の分析がないだけに皮相的な結論のように思われ、私には疑問が残った。また、二元論は伊藤氏が主に触れた評論、日記、小説だけでなく、啄木の生涯に渡る短歌や詩にも投影されているのだろうか。もしそうならば、伊藤氏自身の具体的な作品分析と共にもっと詳細に教示していただきたかった。

能」によって融合させる啄木の「物心二元観」は、北海道時代に「自己発展」と「自我融合」の意識を統一する「二元二面観」となり、それらにワグネルの人間再生の説と、自らが宗教論の思索から得た「人格的宗教」の体現と実践の理論が付加される。そして、東京時代には「文芸の二方向」の考察となり、「二重生活」への嫌悪、近代文学の重大テーマでもある「芸術と実行」「観照と実行」の問題意識を生み、最後に「言語と行為」という思想に到達した。しかし、最後まで希求した統一は得られず、まさに二元論を生きる生活にこそ啄木自身があった、と結論付けている。

しかし、論述の際、伊藤氏は先行研究を丁寧で紹介、検討しており、本著は優れた研究史の一面をも呈している。また、啄木文学に封建制度下の「家」だけでなく、現代の「家庭」の問題を指摘している点など示唆的である。更に、野間宏の論をふまえ「芸術と実行」の問題を現代文学にまで発展させて考察しており、啄木と現代に生きる我々とを有機的に結び付けている。伊藤氏の文学研究に対する真摯で誠実な態度が伝わってくる著書である。

「感傷詩人」と「社会主義文学の先駆者」という極端に分裂した石川啄木評価を「二元論的啄木」として新たに統一する試み、それが本著のねらいである。実はこうした視点の提示は伊藤淑人氏が初めてではない。猪野謙二、久保田正文氏が既に論じている。しかし、両論では不十分と思われる二元論の形成過程と思想背景に着目し、啄木の生涯に渡って地下水脈のように流れる二元論の思想の跡を詳細に追っている点に本著の大きな意義がある。

伊藤氏はまず、啄木を形成した人々として樽牛、晶子、嘲風を挙げる。そして、樽牛、晶子に欠如していた現実的社會意識を植え付けたのが芸術によって人間や社会を

ただ、伊藤氏は啄木最後の詩集「呼子と
一九九六年二月二〇日 翰林書房 A5版
二四一頁 五〇〇〇円

川名 大 著
かわな はじめ

『昭和俳句 新詩精神の水脈』

エスプリ・スーボー

伊藤 一郎

書名「新詩精神」運動とは、詩性を俳句に豊かに持込もうとした新興俳句運動の動きを、詩壇の用語を借用して、川名氏が名付けたもの。俳句表現の革新という視点から昭和俳句史を構築しようというのが、前著『昭和俳句の展開』『新興俳句表現史論攷』から一貫した、氏のモチーフである。その時、新興俳句運動・戦争俳句・造型俳句・前衛俳句という「水脈」が重要性を帯びて見えてくるのである。

本書は、四章からなるが、Iは前著の歴史認識を基本的に継承したもので、新興俳句運動から戦争俳句の時期を対象にした論考を集める。俯瞰的論より日野草城・安住敦・高篤三などの各作家論の方により多く

の前進的成果を見たい。IIは、戦後の俳句作家、特に新詩精神の継承者を扱った作家論で、IIIの前衛俳句の史的意義を論じた章と対になっている

と思える。この二章が、本書の存在意義の核ではなかるうか。渡辺白泉（戦後の）、永田耕衣、阿部元市を論じたものに、IIでは力を感じた。

さて、IIIの「前衛俳句の軌跡」こそ、新詩精神の水脈をたどる氏自身の根底を明らかにするものと思う。高柳重信の系譜に氏は連なるのであろうが、ここでは、なるべく客観的に編年の記述をこころがけられたようだ。資料の博搜と史的扱いへの意志と、実作を導くための俳論への意志との緊張が、この論を支えているようだ。巻末の初出一覧によれば、実は前二著より早くこの論が書かれていた。氏の浩瀚な新興俳句研究の原点が、ここにあったと言えよう。

「ただ単に作品にひたむきに対峙するという方法だけでは、仮構の世界そのものの享受はできても、作家の影との臍の緒がきれてしまう」から、作家の実生活、その俳論などを手がかりにして、作品と作家との関連を見てゆく、特に、創作を導く原動力となる俳論を重視したのが、氏の立場であると思う。それをよしとした上でいうのだが、作品の「ことば」としてのあり様（表現）の側を、氏自身の言述で微細に論じた文章が少ないのは残念だ。俳論で目指したことがどんな「ことば」の形に実現しているかという関連こそ、氏の論の眼目であったはずだからである。一句が多様に解釈され、作者自身の創作動機ともズレていた例を「前衛俳句の軌跡」で取り上げたとき、すでに意味を生産する装置としての「ことば」へ迫るとば口はあったはずである。句の表現の革新性をふまえた具体的な鑑賞を、氏からたくさん聞ける日を楽しみにしたい。

（一九九五年二月一日 有精堂 A5版 三八〇頁 九七八五頁）

米倉 巖 著

『四季』派詩人の詩想と様式

小野 隆

「四季」派といえば必ず思い出さなければならぬわけではないとはいへ、やはり吉本隆明「四季派の本質」(『文学』昭和三三年四月号)が思い出される。もちろんそれをここで問題にするわけではない。しかし、例えば「四季」派としての三好達治と言え

ば、「艸千里」「一点鐘」から「寒桥」「捷報いたる」「干戈永言」への流れを考えざるを得ない。そうした時本書の表題はさぞぶる魅惑的である。なぜなら、表題が評者に予想させたのは、「詩想が様式を選び、様式が詩想を規制した」という詩想と様式の相互作用だったからである。三好達治の場合で言えば、「山果集」から「艸千里」「一点鐘」への必然はまだしも、そこから

戦争詩への必然が、詩想と様式の関係として証明される

なら、昭和一〇年代の解明という意味においても、詩の様式のもつ怖さの解明という意味

においても極めて魅力ある仕事である。だがこれはそう単純な問題ではないのはいうまでもない。そしておそらく著者の興味はそこにはない。

それでは著者の興味はどこにあるか。著者は本書の中で、社会詩の系譜の評価と再発見を試みようとする一方、道造・静雄を中心にする叙情詩を否定しきれずにいる自身を意識していることを表明する。本書の意図が道造・静雄をはじめとする「四季」派の解明であることは言うまでもないことであるが、それはそのまま著者による著者自身の感性の解明でもあるのではないかと著者はまた、「わたしという主観を主体とした詩集への近接」という。この姿勢は、

二つの意味を持つように感じられる。一つは、著者のこだわりである。例えば「測量船」の序詩「春の岬」にこだわる。中原中也の詩語(魂)にこだわる。それは自身の感性を意識すれば、こだわらざるを得ないと言ふことだろう。もう一つの意味は、詩人でもある著者の作品への接近(近接?)の仕方である。多くの場合、作品内論理に従い分析している態度であるが、そしてそれが結論として読者を領かせるものではあつても、最終的には作品内論理よりも著者の感性に依拠した結論を出している。

本書が結果的に文学史上の「四季」派の詩人を解明していることに違ひはない。しかしそれは文学史上の解明と言うよりも、著者の興味の解明すなわち、詩人でもある著者自身の感性の解明に基づいている。それはむしろ本書の文学史的意味の説得力の所以でもある。

(一九九七年三月二五日・おうふう・B5・二七二ページ・三〇九〇円)

真銅正宏 著

『永井荷風』

音楽の流れる空間

南 明日香

とは確かである。

であれば、清元

や常磐津などの特

徴を丁寧に解説し、

その歴史的背景や

詞章を作品と関連

づけている本書の

存在は貴重である

本書は著者の「あとがき」によれば「荷風を一例に、日本の近代文学と近代音楽、および江戸以来の伝統音楽とを、同じ舞台の上で、同時に眺めてみよう」と試みたものの」である。

永井荷風と音楽というテーマについては、これまでも安川定男、磯田光一、中村洪介、松田良一氏らの論考があった。が、邦楽との関係になると思いのほか多くない。しかし、荷風の作品に触れたものなら誰しもわかるように、邦楽の知識なくして読むのはなんともどかしい。また作家論の視点から見ても、帰朝後の荷風が混乱の末に日本の風土に慰安を見いだす過程において、江戸時代の音曲が大きな役割を果たしたこ

と見えよう。著者は「すみだ川」でつかの間歌われる「ホーカイ節」のような流行歌への目配りも忘れてはいない。加えて荷風が好まなかった浪花節や義太夫についても、著者が関西に基盤を置く所以であろうか、東京の長唄、常磐津、清元と対照させながらその性格を明らかにし、荷風の邦楽趣味の様相を浮かび上がらせているのは興味深い。上田敏や谷崎潤一郎、石川淳などの文学者と、邦楽とのかかわりにも一章を割く幅広さをもっている。

こうした本書の成果を踏まえた上で、次に、より積極的にテキストと切り結ぶための分析の視点を持つてもよいだろう。例えば音楽のもつ身体的、状況的な側面(発声

法、楽器の扱い方、その演奏のスタイル、聞く側の姿勢など)の洋楽と邦楽との差異に注目して、個々の作品を掘り下げてみる。荷風で言えば「すみだ川」で主人公が「太夫さんが首と身体を伸上らして歌った」のではなく、口の中で繰り返しながら母の待つ家までたどり着いた点に、立身出世の世界に閉じ込められている状態を見ること。

またオペラや歌舞伎のような直接の喚起力は得られなくとも、荷風がアメリカと東京の下町の「音楽のある空間」「音楽のある家庭」を描いた時に、「音楽」は場面の構成に大きな要素を占めて物語に影響を及ぼしているのであり、ひいてはそうした小説というジャンルの中で音楽がもたらす効果について、荷風に限らず問題提起が出来るのではないだろうか。

(一九九七年三月三日 世界思想社 四六版
二三八頁 定価二五〇〇円)

高橋博史 著

『芥川文学の達成と模索』

——「芋粥」から「六の宮の姫君」まで』

稲田 智恵子

芥川文学において、語りの問題は無視できない。近年の研究では、この語りの解明に力が注がれている。同様に本書も、主として自在に視点を変える語りに注目しつつ、前期芥川文学の中で希求されたものが何であったかを統括的に探っている。ほぼ全編書き下ろしで、著者の力量の感じられる佳作である。

論考の対象は、「芋粥」「地獄変」「奉教人の死」「舞踏会」「南京の基督」「藪の中」「六の宮の姫君」の七作品である。各章独立した論旨ではあるが、単に作品論を列挙したのではない。「芥川文学は、この世を越えた絶対的な何かの実現を、この世の外に求めてきた」という著者高橋博史の

斬新な考察に、全編の言説は貫かれている。「芋粥」の〈五位〉が、人間の世界の外に位置する狐と出会うこと。「地獄変」で語り手が〈大殿

様御一代の間に〉あった〈逸事〉を語るという枠組みを越え、良秀が体現した空間を語り出すこと。「奉教人の死」が、物語内に参入する語り手と物語を対象化する語り手との、空間の位相に成立した物語であること。著者はこれらを指摘して「この世を越えたもう一つの世界」を渴望した芥川の試みであるとした。

さらに「舞踏会」の〈明子〉の美に発端を置き、「もう一つの世界」の実現として、芥川は制度としての恋の物語を越えたエロスを語るうとしたと、考察を発展させる。「南京の基督」は、開かれたエロスへの願いと、それが実現しえないという認識との危ういバランスで成り立っている。だが、

「藪の中」ではその均衡が後者に傾き、物語は超越的な美をかいまみせた女の行方を語り得ずに〈おれ〉が放置されてしまう。そして「六の宮の姫君」では、エロスの全き回復は断念される。

一つのテーマで諸作品を読み解くことは、ときに作品各々の個性を抑圧しかねない。しかし本書においては、そうした狭義に陥ってはいない。諸作品に通底する一側面を見事に浮き彫りにしながら、テキストを丁寧に読み込んでいく。そのため前述のごとく、章ごとに独立した作品論として十分に読め、また他の切り口の可能性をも秘めた、示唆に富んだ論考である。著者も課題としているが、エロスの回復という手段で現世界を越えた何かを語り出そうとし、断念した芥川文学が、その後、どのようにこの困難を切り抜けようとしたのか。今後、著者の議論の展開に期待したい。

(一九九七年一月 至文堂 四六判 二〇〇頁 二九四〇円)

『桜の樹の下には』論 その他

熊 木 哲

三・一二)での結末が、作品集『檸檬』(武蔵野書院、昭

六・五)所収作品とでは異なる点に注目し、(あまり知られていないのでそのことから始

めよう。なぜ削除したのか、削除することによって作品がどのように変ったのか、変らなかつたのかという問いである)とする。重要な視点であるが、ただ、(あまり知られていない)ではなく、評者の知る限りでも、角川書店『近代文学鑑賞講座18』(昭三四・一二)における福永武彦の否定的な見解を始め、その後、肯定的な見解も出され、言うところの定番的視点であろう。

また、作品末尾の執筆日付が作品集『檸檬』では、「昭和二年十二月」とされたことに關して、(淀野隆三が「桜の樹の下には」の雑誌発表年月ならびに、創作日付を、誤った結果刊行されたのである)とされるが、淀野一人に責めを負わせるのはいかがか。淀野の問い合わせに対する梶井自身の返答を検討する必要はありはしないであろうか。

「桜の樹の下には」屍体が埋まつてある!」というイメージに關して、ボードレルの『巴里の憂鬱』中の「射撃場と墓地」のみでなく、『悪の華』の「腐れ肉」の方の影響が大きいとする指摘には、説得力がある。だが、(「射撃場と墓地」よりも、イメージというフレーズといい、「腐屍」の投影の方がはるかに濃い)とする鈴木二三雄「梶井文学の幻想性」(立正大学国語論文、昭四七・一一。有精堂『梶井基次郎論』所収、一九八五・七)の指摘が既にあったことも事実。

森氏が指摘された谷崎潤一郎「刺青」中の「肥料」との關連への言及は、梶井の谷崎への傾倒を考えれば共感できる指摘だ。なお、森氏には、本書と同日、同書房から刊行された『川端康成「掌の小説」論——「心中」その他』がある。

(一九九七年四月三十日 龍書房 B6判 一六八頁 二〇〇〇円)

標題から、「桜の樹の下には」を初めてする梶井基次郎の作品に關する「論集」と思い込んでしまったが、本書に所収されている梶井作品に關するものは、標題の作品を始め、「ある心の風景」「雪後」「路上」についての四本。それ以外は、三木卓『はるかな町』の「介添え人」、室生犀星「幼年時代」、同「性に眼覚める頃」、上林暁「薔薇盗人」、阿部昭「子供の墓」、三浦哲郎「河鹿」、梅崎春生「幻化」、石川淳「善財」に關する作品論である。

標題にもなっている「桜の樹の下には」——憂鬱の完成——について若干の所懐を述べてみたい。

森氏は、この作品の初出(「詩と詩論」昭

森本 穂 著

『阿部知二——原郷への旅——』

竹 松 良 明

とがき」にあり、いわば一地方の「きわめて土俗的、農村的な、重い風土と親族の歴史」を、得がたい文学的資質の開花を招来させた貴重な鉱脈として掘り当てようとする旺盛な意欲に満ちている。

阿部知二は岡山県に生まれ、姫路を第二の故郷としたが、本書における〈原郷〉は主として阿部家の系譜が展開される岡山の地を指しており、またそこには知二誕生以前というニュアンスがこめられてもいる。正確には知二自身の事跡についての追及ではなく、一人の作家を生みだした一族の歴史とその時代、そして風土について、ほとんど余すところ無いまでに克明に描ききった特異な研究書として異彩を放っている。初出は「文芸日女道（ひめじ）」に平成四年七月から八年まで三十六回の連載。森本氏の主眼は「そのような、一族の歴史、家族の経歴から、知二の文学がどのように醸成され、発芽してきたかという命題」（あ

特に氏が情熱を傾けた対象として、これまでに知二の文学的開眼に影響を与えたと伝えられながらも、その具体的輪郭に欠けるうらみのあつた兄の公平に関わる探索は大きな成果である。知二の自伝的作品「かげ」によって、その臚げなプロフィールを示されたにとどまる、この二十四歳で病没した公平の事跡について、歌人今中楓溪との接点を始めとして氏が発掘し明るみに出した新事実は、本書のハイライトとすべきものであろう。また阿部家の本家筋から出た木村毅が、その若年の頃に文学の手ほどきを受けた阿部舜次の存在を鉱脈の一端と

して掘り起こしていく作業なども、従来の研究の視野には到底入ってこない遙か彼方の地点までの遡行であり、この源流行における氏の前人未踏の潜入ぶりが彷彿とされるよう。一点の疑念を掲げれば、一族の系譜における有為転変の歴史それ自体のもつ意味と重さが、阿部知二という一個の文学的才能の誕生と開花という、言わば本書を成立させる作因として前提された重みと、均衡しかなない印象が伴いがちなことである。

一族の興亡を見事に点綴させる天折、没落、また破滅に伴う一抹の美感は、まさに作家出現に向けて本書を止みがたく蠕動させずにはおかない。

（一九九七年二月二十五日 林道會 四六判 三〇五頁 四六三五頁）

『フェミニスト花田清輝』

杉浦 晋

「本書は、マルクス主義者花田清輝がいかにフェミニズムと出会い、それに深く学びながらも、自らの「フェミニズム」の限界を脱構築したかを分析している」と、序論で著者は述べている。これは、全四章の考察の流れの、要を得た説明となっている。

まず、エッセイ「女の論理」(41)を主に取り上げた第一章が、本書の考察の起点を成す。その前半部では、小林秀雄のいう「子供に死なれた母親」が、戦時体制下の理想的「母親」像に吸収されざるを得なかったのに対して、花田が「抽象的」な「女」を屹立させ得たことが評価されている。そして後半部では、「マルクス主義のファシズムに対する敗北とファシズムによ

るフェミニズムの

吸収という歴史状

況において、等

しく「無言化」さ

れた存在同士の結

び付きとして、

「女」とマルクス

主義者花田との

「出会い」が説明される。更にそこから、「女」のレトリックの実践を「象徴行為」としての「革命」の実践に見立てる観点が導かれている。

次いで第二章が、『ドン・キホーテ』に事寄せて書かれた諸エッセイを、その実践例として取り上げる。中で、主人公の従者の妻という二重に副次的な作中人物を焦点化した「テレザ・パンザの手紙」(47)が、ジェンダーを「流動性」において捉え直し、「対立を、対立のまま、統一する」「弁証法的関係」としての「家族」観を提示したとして、高く評価されている。

第三章と第四章は、各々エッセイ「ドン・ファン論」(49)と戯曲『泥棒論語』(58)

という異なった対象を主に分析しつつも、

ほぼ同様の結論に達している。単純化して

いえば、ドン・ファンを魅了した「飢餓」、

及び紀貫之を「劇的に相対化」した蝶々御

前の存在が、「女」という固定的な「表

象」が解体され、ドン・ファンや貫之に仮

託された花田の「男のフェミニズム」の

「限界」が「脱構築」された、終局の指標

として、共に読み解かれているのである。

著者は、凡そ上記のような考察の流れを、現代批評理論、就中フェミニズム批評理論の諸言説と花田の言説とが交錯する点を数多連ねることにより、導いている。そしてそれゆえにか、殊に後半二章では、「男のフェミニズム」というアポリアと格闘する花田の姿に、男性としてフェミニズム批評に関わろうとする著者自身の姿が投影されているかのように受け取られた。この意味で本書は、挑発的な花田論であると同時に、「男のフェミニズム」の現在に向けられた倫理の書でもあるということが出来る。

(一九九六年七月二五日 武蔵野書房 四六版

二二五頁 二〇六〇円)

一條孝夫 著

『大江健三郎』——その文学世界と背景

榎 本 正 樹

『大江健三郎——その文学世界と背景』は、前著『大江健三郎の世界』（和泉書院、85・5）の内容を大幅に増補改訂した最新の大江論である。

本書は大きく二つの部分に分けられる。一つは大江文学の概観と資料的価値に重きを置く、I「大江健三郎の人と作品」、IV「作品ダイジェスト」、V「大江健三郎略伝」、VI「参考文献」である。二つ目は大江の初期作品を作家論的に検証した部分で、これにはII「初期作品の構造」、III「大江文学の背景」が含まれる。

「大江健三郎の人と作品」はデビューから現在までの大江の歩みを通覧する作家案内の体裁をとっているが、年譜的事項を表

層的にトレースしたありがちな作家案内とは一線を画した構成になっている。一條氏はここで、評伝的事項、大江のエッセイからの引用、時代状況、批評言説、影響関係、作品分析等を緻密にリンクさせながら、自身の編集性を全面に押し出したオリジナリティ溢れる大江像を提示することに成功している。「作品ダイジェスト」「大江健三郎略伝」「参考文献」も最新の情報がアップデートされ、その資料的価値は高い。

「初期作品の構造」は前著の再録。『飼育』『鳥』『個人的な体験』といった初期作品が表象する世界イメージを抉出する。いつぼう「大江文学の背景」は、今回新しく収録された論文群。『死者の奢り』の成立過程を綿密に分析した『死者の奢り』の後景、ラルフ・エリソン『見えない人間』やリチャード・ライト『アウトサイ

ダー』との類似性を指摘しつつ『孤独な青年の休暇』に遍在する透明性の問題を鮮やかに抽出した『孤独な青年の休暇』と黒人文学」、大江の発表した七編の子規論を詳細に検討し日本語改革者としての正岡子規の発見過程を検証した「大江健三郎における子規」の三つを配する。特に『孤独な青年の休暇』と黒人文学」は、豊富なSFテキストを横断しながら「世界」を技術論的に不可視化する脱遠近法（ヘテロトピア）のレトリックをダイナミックに解読してみせた巽孝之の「透明という名の思想」（奥野卓司ほか『ポスト・コンピュータの世界』所収）で提示された問題群とシンクロする、今日的テーマが横溢した画期的論考だ。

大江文学入門から最新テーマの考察まで幅広いコンテンツを内包する本書は、読者の興味の程度に応じてアクセスビリティを可変化するオールラウンドな大江論といえるだろう。

一九九七年二月一〇日 四六版 和泉書院 二八六頁（二八八四円）

『向田邦子 心の風景』

井上 謙

夏になると、かならず話題になる作家向田邦子が亡くなって十六年経つ。彼女の描く世界に共感と郷愁を抱く人々が、八月の空に散った強烈な衝撃を忘れていない証だろうか。しかし話題の大半は思い出話かエッセイなどで、彼女の全体像や文学的評価は不透明だ。その中で久世光彦、平原日出夫、小林竜雄氏らの仕事は一線を画してはいるが、実像への切り込みは淡白でもの足りなかった。そこへ松田良一氏の『向田邦子 心の風景』が出た。

その中核に父敏雄を据えて、邦子の五十二年の生涯を丹念に分析している。十二章の構成で、父の実像を検証した第一章、人間邦子を探った第三、五、九章は必読の内容である。が、本書の魅力はやはり、邦子の生涯を決定づけた父敏雄の追究にあるだろう。彼の「やかましき」「特権意識」「身だしなみ」の原点は職場（徴兵保険会社）にあるとしてその実態を追う氏の精緻な調査から、漠としていた敏雄のイメージが、初めて具現化されたといえる。

邦子を評価する氏の視点もよく、彼女が結構ミーハー的であったり、はつきりした目的や思想をもって進学や就職をしたのではなかったこと、職業の選択が自由業へ向かうことなどが浮き彫りされ興味深かった。こうした過程を知るにつけ、父敏雄の影響の大きさを強く感じた。そして一人の少女が作家向田邦子へと変容する経緯を、邦子自身の目と軽妙なタッチを通し、一方では時代というグローバルな視点から人と作品を実証的に論究している。氏は邦子の父の死を彼女の解放と自立に重ね、その作品の展開過程を家庭の（温もり）から（崩壊）と評価しているが、この指摘は戦後のテレビ史、あるいはその変遷史にも共通する時代の姿として示唆に富む。ただ欲を言えば、若いころに『ホトトギス』に投稿したという文学青年だった父や、父を支えた母せいのことをもっと論じてほしかった。このことはまだまだ未知数であるし、父の古い投稿写真から邦子の映像的才能を云々するのも早計だと思う。が、邦子の全体像を構築した最初の書としてよろこびたい。

人々の邦子への根強い思慕と愛着がどこからきているか、それを丁寧に教えてくれるのが本書であり、その生き方に失いかけた現代人のアイデンティティをみるからであらう。

（一九九六年六月十五日 講談社 四六判 三三八頁 一七〇〇円）

田所 周 著

『近代文学への思索』

本書は平成六年八月十二日に忽然として逝った田所^{ひとし}周の遺稿集である。紅野敏郎の序、国語学者馬淵和夫の跋、刊行委員会の後記には、決して派手ではないが、学界に絶えず豊かな滋養を供給し続けた著者の生前の風貌が髣髴せしめられている。

本書は「序」として文学史・方法論など総論的なものを纏め、「Ⅰ」として四篇の芥川論を、「Ⅱ」として萩原朔太郎を中心に近代詩関係五論を、「Ⅲ」として「武蔵野」「蒲団」並びに私小説関係のもの四編を収め、「Ⅳ」として著者の処女論文「ダーク一座略記」を柱に家庭小説・時代小説をめぐる二論、都合三編を配している。詩と散文、方法論、文学史・作家・作品論、

小 泉 浩 一 郎

そして国語教育の各分野に亘った著者の見識を一望するために良く考え抜かれた目次構成と言わなければならない。

本書の題名が端的に示しているように、研究者田所周は何よりも思索を愛する人であった。氏には本書に収録し切れなかつた膨大な思索の日記の記とも名付くべき手稿類があるが、それは言わば昭和の知的精神の自己凝視の記録として他日脚光を浴びるべき歴史的意義を持つものである。その一端を「覚書」(序)「萩原朔太郎覚書」(Ⅱ)は窺わせている。中国の考証学とコントの実証主義を祖上に並べる「実証の効用——近代文学の場合——」(序)の広い視野も、氏の思索を愛する一面のもう一つの現れに他ならない。

思索とは又、立ちどまり、凝視することでもあった。そのようにして微なるものを

的確に嗅ぎ分け、そのニュアンスを正確に文章に置き直す田所周の技術の卓越性は、「Ⅱ」の朔太郎・醉茗・達治・藤村の詩の分析・観賞に明瞭である。

傍ら、思索を愛する姿勢が対象領略の徹底性として結実したのは、膨大な注並びに補注を随える「芥川龍之介小論」(初出『二松学会大学東洋研究所集刊』第五集、昭五〇・三)である。芥川の作品群の「多様性」を「多面的」「共時的」な自我のあり方の反映としたこの論の前衛性は今日もなお頂門の一針たることを止めてはいないのではなからうか。

それにしても私は氏の「武蔵野」論や「蒲団」論(Ⅲ)より、「明治三十年代の新聞Ⅱ家庭小説」や「新聞小説における時代小説(Ⅳ)の二論を愛する。これら二論にその片鱗を示した文学史家としてのブリリアントな才能こそ、研究者田所周の最も優れた一面と見るのは決して私の好尚のみではあるまい。

(一九九六・一一・一、翰林書房刊。四六版、三一〇頁。三、八〇〇円)

関谷一郎 著

『シドク 漱石から太宰まで』

関谷 由美子

のある部分への反撥の表明であるという印象をもった。なぜなら本書はやはり〈テクスト論 Ⅱ 読者論〉の面白さ柔軟さを感じさせるからである。

『小林秀雄への試み——〈関係〉の飢えをめぐる』(洋々社)に次ぐ氏の二冊目の著書である。片カナの『シドク』というユニークなタイトルの意図については『シドク』の楽しみ(まえがき)に自解がある。「作品の言葉から読みとれるプロバビリティ(蓋然性)に基づいた論」を指す、「恣読」ならぬ「私読」の意であり、それに加えて方法の自在さを含意する語でもあるようだ。また氏はこの序論の中で、現在の「テクスト論」を批判されているが、その批判の内容は必ずしも論理的ではなく、したがって「テクスト論」(Ⅱ理論的立場)そのものへの批判であるよりは、氏が感受している、現在の研究状況(Ⅱ現実)

構成はⅠ志賀直哉Ⅱ太宰治Ⅲ井伏鱒二Ⅳ漱石その他(坂口安吾、三好達治、大江健三郎、飯島耕一、岡本綺堂)の四部分に分かれ、昭和五十八年から平成三年までの論考十二篇から成る。Ⅰには『和解』と『赤西蠣太』の二篇が、「典型的な私小説である『和解』は作家を完全に排除して読み」「フィクションである『赤西蠣太』を作家論風に読む、という転倒を自分に課す」という方法の試みとして取り上げられている。就中、〈成熟〉に向かおうとする順吉の〈自然〉が小説の水準としてもっとも優位にあり、その順吉の意識性が〈現実〉に起る出来事〉を〈成熟〉へ向けて取り込んでいった結果として〈和解〉が訪れる、とい

う『和解』の読みに常識を転倒させる面白さを感じた。Ⅱは『ロマネスク』『女生徒』『桜桃』の三篇、Ⅲは『山椒魚』『鯉』『屋根の上のサワン』の三篇が「関係性にまつわる葛藤」という主題のもとに考察され、この三篇の共通項である〈結末の詩情〉の諸相が、『山椒魚』改稿の意味を絡ませながら分析されている。Ⅳは、小説・詩・戯曲など、様々のジャンルの作家と作品とを取りまとめて一章としたもの。それらを踏破する手法は多岐にわたり、例えば『坑夫』と『桜の森の満開の下』が〈境界〉の概念によつて結びつけられ、三好達治と大江健三郎が〈母系の作家〉として一つに括られるなど、意表を衝く着想・連想が見られ、〈シドク〉の本領はこの章にもっとも発揮されていると感じた。

(一九九六年十二月一日 洋々社 四六版 二五二頁 二〇六〇円)

村橋春洋 著

『夢の崩壊』——日本近代文学一面——

太田 一直

本書は、氏の昭和五十年から平成三年までの十六年間に亘る論文から成る。夏目漱石・芥川龍之介・堀辰雄・太宰治という四人の作家の主要作品を通して、「その夢見たものと崩壊したものを考える。」(本書の帯)ことが、その根底に流れる問題意識である。

「書名にさほど不都合ではないと思われる論文十二篇を収録することにした。」と氏が「あとがき」で言うように、本書収録の論文にはさまざまな「夢の崩壊」が示されている。その「夢」とは「青春」であったり、「知識人としての自負と優越の意識」であったり、「自己の内的な世界で育んだ幻想」であったり、「人生学校」で

あったり、「(幸福なんていふ幻影)」であったり、「聖書との出会いがもたらした作家としての営為」であったりと、多種多様である。また

その「夢」を抱く主体も、作家であったり作品中の登場人物(主人公・脇役を問わない)であったりと、これまた多種多様なのである。そのような多種多様な論文が「夢の崩壊」というテーマによって辛うじて数珠つなぎになっているという所に、著者の力量が現れているといえよう。

個々の論文の中には、すでに先行の指摘があるのではないかと思われるものもないわけではない。しかし「奉教人の死」について——永遠なるものへの憧憬——における語り手の視点からの「奉教人の死」に言う(刹那の感動)とは、あくまで傍観者のそれを指すと思われる。」という指摘や、本書の題名を副題とする「人間

失格」論——夢の崩壊——」における、単に作者の伝記的事実(作品発表直後の情死)に捉われない見方など、示唆に富んだ多くの指摘がなされている。

「本を出すことで人生に一つのくぎりをつけたかった。」と氏が「あとがき」で言うように、本書は氏の「夢の崩壊」をも表しているようである。ただ、氏の「夢の崩壊」は「新しい夢の誕生」のように私には思われる。本書『夢の崩壊』の副題が「日本近代文学一面」であることはそのことの証左であり、氏は本書でその「一面」を見事に描き切っているといえるだろう。

(一九九七年三月十五日 双文社出版 A5判
二一〇頁 三三九六円)

平野栄久 著

『ドイツと日本の 戦後文学を架ける』

金子 幸代

との交流から生ま
れたものも多い。

一九九三年八月に
急逝した日本学研
究者、ユルゲン・

ベルント、フンボ

ルト大学教授が最
後に翻訳した開高

なさを覚えた。

現在ドイツでは日本文学の翻訳が増えて
いる。『Moderne japanische Literatur in
deutscher Übersetzung — Eine Bibliogra-
phie der Jahre 1868–1994』によれば、一
九八八年から九四年までの七年間で、一八
六八年から一九六八年の百年間にドイツ語
に翻訳された日本文学の作品点数を上回り、
一〇〇〇点以上に達しているという。翻訳
された作家も三七一名になり、中でもノー
ベル文学賞の受賞以降、大江作品の翻訳が
多くなっている。しかし、こうした翻訳の
興隆が、そのままドイツでの日本文学の理
解には繋がってはいない。

今後、作品解釈の違いや翻訳の比較検討
など、ドイツにおける日本の戦後文学の読
まれ方についてさらに詳細な研究が必要だ
ろう。

(一九九七年四月十日 オリジン出版センター
B6版 二四二頁 二〇〇〇円)

本書は、ドイツと日本の文学的交流をテー
マとしている。『Die japanische Literatur
nach dem Zweiten Weltkrieg』と題する第
二次大戦後の日本文学についての独文の概
説を巻頭に、一九九三年にチューリヒ大学
で開催された第九回「ドイツ語圏日本学大
会」での研究発表についての報告文や、北
杜夫、辻邦生、三島由紀夫、吉行淳之介ら
日本の戦後の作家に対するトーマス・マン
の影響についての具体的な紹介、そして、
開高健、大江健三郎がドイツにおいてどの
ように翻訳され、受容されているかを考察
したものなど、主として戦後の日本文学に
ついて書かれた六編からなる。

本書収録文には、ドイツの日本学研究者

健の『夏の闇』をとりあげて、小説におけ
る翻訳の問題について考察した第三章がそ
れである。翻訳は、対象言語に通じている
だけでなく、自国語の表現にすぐれ、しか
も対象作品への深い共感にもとづくことが
重要であるが、その三点を備えていたベル
ント氏の翻訳を高く評価している。
とりわけ本書第五章は、著者が入手した
ドイツ語に訳された大江健三郎の作品につ
いて、ドイツ語圏の大江文学の受容や翻訳
の問題点にかかわらせて興味深い指摘が多
いのだが、大江の生い立ちや家族構成と
いった作家紹介における事実誤認、重訳の
弊害などについての著者の指摘が、翻訳上
の問題の列記にとどまっている点に物足り

木村一信 著

『もうひとつの文学史 「戦争」へのまなざし』

小林 裕 子

「戦争というゆるやかな視点」を設け、侵略戦争に批判的な立場の作家ばかりではなく、リベリズムあるいは芸術至上主義の立場から、作家たちがいかに戦争の暴威と対峙し、動揺し、危機に瀕したか、そこからいかにサバイバルできたか、その体験を戦後の状況のなかでどのように意味づけたかという軸を中心に語られた文学史である。「あとがき」で著者はこのように明言している。太平洋戦争は日本によるアジアへの侵略であり、台湾、韓国、中国の一部を植民地とし、南洋群島を統治していた事実、これらを「歴史的事実」と認め、その「歴史認識」の上に立って今後もアジアの国々と関わっていききたいと、極めて明解な

立場表明であり、この本の読者である十八歳前後の若者に対し、ものを書く人間としての責任感をも示した爽やかな態度であると思う。か

いてその記述内容はゴリゴリのイデオロギッシュな断定などとは全く無縁である。

たとえば従来反戦文学と見なされてきたものの、逆に戦意高揚の文学と位置づけられてきたものについて、過去の評価に縛られず冷静、柔軟に読みなおし、現在の視点からその内容を再検討しようとする。著者のこの基本的姿勢は、火野葦平の「麦と兵隊」を「いちがいに『戦意高揚のための文学』と言いつれぬ」と批評したところにもはっきりと示されている。発表当時の状況が、この小説を「増幅させて読む作用をなし、一挙に戦争を煽り立てることになった」と分析しているのである。

文学や文学史に関してズブのシロウトの

若者たち、ほとんど共通の了解事項なしの読者と誠実に向き合おうとする努力が、ここには見られる。こうしたシロウトの読者の怖さを著者は十分予測して、ひとりひとりの作家の生の様相と作品内容の紹介にかなり多くの紙数を割いている。論の展開を分かりやすくするため、作家の実生活と創作内容をストレートに因果関係で結び付けるぐらいもあるが、独自の解釈も織り込みつつ、明快に解説した文学史である。

さらに言えば、作品と時代状況との関わりを読者論的に解明しようとする点にも、著者の努力のあとが示されている。純文学と大衆文学の境界を取り去るという意図も、この文学史の特色の一つである。戦争体験に含まれるデイトールへの共感、あるいは思い入れに寄りかかることなく、戦争を視座とした文学史を提示するという困難な試みに挑戦した意欲的な一書である。

一九九六年二月一日 増進会出版社 四六判
二五二頁 九〇〇円

佐藤宗子 著

『現代児童文学』

をふりかえる』

宮川 健 郎

すごい題名だ、とだれかがいった。「現代児童文学」をもうすでに終わってしまったものとしてあつかい、ふりかえっている……。本書は、著者が一九八〇年代のはじめから一五年ほどのあいだに発表した七篇を収録した論文集である。

さて、著者・佐藤がふりかえった「現代児童文学」とは何か。子どもが運動靴のつま先で地面に線を引き、かけっこのスターラインにするように、佐藤宗子は、まず、一九五九年で線を引く。巻頭におさめられた一篇『現代児童文学』をふり返る』の第一行には、こうあるのだ。——（一九五九年を、創作児童文学の転機の時とする）とともに、これと相前後する一九五〇年代の

「童話」伝統批判をもつて、現代児童文学の出發とする見方は、すでに一般的になっているといえよう。〈

佐藤さとの『だれも知らない小さな国』、いぬいとみこ『木かげの家の小人たち』が刊行された一九五九年は、六〇年代の前半から、転機、出發の年と意識されていて、その見方は、〈すでに一般的〉である。ただ、〈この時期に、『成長』への期待と、『伝達』への信頼とが確立した〉というところが、著者流といえようか。児童文学が描き、読者とする「子ども」の成長が期待され、児童文学をとおして、大人から子どもへの伝達が行われると信じられたというのである。

だが、期待と信頼は、やがて、崩壊していく。だからこそ、「現代児童文学」は、ふりかえられるものとなったのである。この崩壊はいつおこったのか。著者は、はつ

きりとは示さないが、アリエス『子供』の誕生』の邦訳や柄谷行人「児童の発見」（いずれも一九八〇年）をきっかけに、〈成熟という（中略）一本のもののさしの上で、歴然と分けられ〉ていた「大人」と「子ども」の関係がくずれたことを一例としてあげているから、それは、八〇年代以降のことと考えているのだろう。そして、M・エーデの『モモ』を読んで感動できるうちは自分も大丈夫と語った小泉今日子を、旧来の「大人」と「子ども」の関係に依拠していると考えて批判する（『童心』をかかげて）著者自身も、この「崩壊」以後を生きているといえる。

「あとがき」で、著者は、最近は、一九五九年という区切り自体を再検討しているという。本誌第五四集（一九九六年五月）に掲載された『現代児童文学』の出發を問い直すも、そうした仕事のひとつだ。地面に描かれた、あの線は、同じ運動靴のつま先で、消されつつあるのかもしれない。

（一九九七年二月五日 久山社 A5判 一〇七頁 一五五三円）

事務局報告

（一九九七年度（その二））

◎五月 春季大会（二十四・二十五日）

大妻女子大学千代田校舎

・「木の都」論

— 織田作之助の戦中と戦後 —

宮川 康

・『春の雪』における歴史の構造

— 王権論を視座として — 久保田裕子

・近代文学としての「未来記」をめぐって

松木 博

・梶井基次郎における「或る」と「その」

— 「蒼穹」という風景 — 奥山 文幸

・梶井基次郎『檸檬』の位置

鈴木 貞美

〈特集〉戦後文学の検証

・「母」の崩壊」再考

・武田泰淳の全体性について

石原 千秋

重岡 徹

・戦後文学をマイナー文学として読む

井口 時男

（司会）小仲 信孝・古俣 裕介

◎六月例会（二十八日）

立教大学七号館

〈特集〉樋口一葉

・さやけき月は誰の上に照るのか

— 「十三夜」私見 —

・一〇〇年前への想像力

・逃げる悪女

— 『にこりえ』の〈物語〉 —

中川 成美

高田 知波

小嶋菜温子

（司会）千田 洋幸・与那覇恵子

「日本近代文学」投稿規定

一、日本近代文学会の機関誌として、広く会員の意欲的な投稿を歓迎します。

一、論文は原則として四〇〇字詰原稿用紙四〇枚前後。〈研究ノート〉と〈資料室〉は一〇枚前後。

一、締切り、第五九集は一九九八年四月一〇日、第六〇集は一九九八年一〇月一〇日。

一、原稿にコピーを添え、つごう三部お送り下さい。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。

（宛先）〒184 東京都小金井市貫井北町四一―一

東京学芸大学 山田有策研究室内

日本近代文学会編集委員会

〇四二三（二九）七二四五

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 C21

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。

訂正とお詫び

『日本近代文学』第56集（一九九七年五月一日発行）の「資料室」の論考の一部に重大なミスがありましたので、次のように削除訂正すると共に関係者や会員の方々に深くお詫びいたします。

「資料室」に掲載されている宇田川昭子氏の「漱石の再掲載作品と芥川の初出未詳作品について」ですが、まず表紙および本文のタイトルから「と芥川の初出未詳作品」の部分削除いたします。そして、二三八頁の本文一行目から二行目にかけての「と、芥川作品の初出誌」の部分、さらに二四〇頁の「二 芥川の初出未詳作品」以降の全文一九行、二四二頁の「別掲③」の資料を全て削除いたします。それに合わせて二九一頁の英文のタイトルのうち「and Works of N. D. by Ryunosuke Akutagawa」の部分も削除いたします。

ここで宇田川氏が指摘されている芥川作品「文芸家たらんとする諸君に与ふ」の初出誌は、岩波書店より現在刊行中の

『芥川龍之介全集』の第四巻（一九九六年二月刊）において編集委員である紅野敏郎、石割透、海老井英次氏の三氏によってすでに明らかとされていきました（第四巻後記執筆担当者は海老井英次氏）。したがって宇田川氏の「芥川の初出未詳作品」という提示やその初出誌への言及は無意味であるわけです。

編集委員会ではもちろん査読をしたのですが、この事実に関しては完全に見落してしまいました。その結果として紅野敏郎、石割透、海老井英次氏ら同全集の編集委員の方々はもちろんのこと宇田川昭子氏に対しても大変なご迷惑をおかけしてしまいました。この点を関係者や会員の方々に深くお詫びしたいと思います。これからはこうした誤ちを繰り返さないよう編集に細心の注意を払っていくことを会員の方々にお約束する次第であります。

一九九七年七月一九日

編集委員会

編集後記

第五七集をお届けいたします。

この集は「日本モダニズムの領域」というタイトルの特集を組みました。この編集委員会の企画としては最初で最後の特集となります。今年の五月二十四日に開かれた評議員会や総会で説明しましたが、次の編集委員会への継承をスムーズにしていくなめには、少なくとも、この編集委員会としては、特集は一回限りにすべきだと判断したからです。この方式ですと、次の編集委員会が具体的な編集実務にあたる第五九集は自由投稿論文のみで編まれることとなります。この編集委員会が最後に編集することとなる第五八集も自由投稿論文のみです。ので、特集が一回カットされることとなりますが、先の目的のためにはやむを得ない選択だと思っています。それに第五六集の「編集後記」にも記しましたが、いたずらに特集を組むよりも、会員の方々が自由に伸びくと執筆された投稿論文のみで編集

した方が学会誌としてはベターなのではないかと考えていますので、こうした処置をとったわけです。

ところでこの特集号ですが、編集委員会の設定したテーマ性が不明確であったためか、執筆し投稿された方々に大変ご迷惑をかけてしまいました。しかし、こちらの意図をよく理解していただき、明治・大正・昭和を貫ぬくモダンリズムにさまざまな照明をあてた論考が寄せられ、実に充実した特集号となったと喜んでおります。

さて、この第五七集から新たに相原和邦、石井和夫、上田正行、金井景子、小関和弘、下山嬢子、みなもところう、山田俊治の八名の方々が編集委員として参加されることとなりました。第五六集の「編集後記」で予告した通りの増員が可能となり、これからは十五名のスタッフで編集作業に取り組んでいくことが実現したわけです。特に地方在住の会員の方々にスタッフとして参加していただくスタイルが確立したことは大きく、パソコンやファックスなどの通信技術が高度化していく時代に対応した第一歩

ではないかと考えています。

もちろん、それだけでは編集のミスはふせぐことはできません。「訂正とお詫び」に記したようなミスは査読さえ正確かつ精密にしていれば回避できたわけで、何よりも編集段階での不注意、怠慢に問題があったと言わざるを得ません。これ以上、弁明はいたしません、関係者ひいては会員の方々にご迷惑をかけたことは事実で、ここでも繰り返しお詫びしたいと思います。これからは公正かつ厳正な審査をより徹底していくつもりですので、会員の方々の自由なご投稿を切望してやみません。ふるってご投稿されるようお願いいたします。

最後になりましたが、二年の任期を満了された今村忠純、勝原晴希、千葉俊二、中村三春、吉川豊子の各氏に謝意を表したいと思います。これらの方々がいなければ前編集委員会からの継承も具体的にはスムーズにいかなかったわけで、そのご努力に感謝したいと思います。

この集は左記の委員が編集にあたりました。

相原	和邦	石井	和夫	岩淵	宏子
上田	正行	宇佐美	毅	大屋	幸世
金井	景子	小関	和弘	下山	嬢子
須田喜代次	関谷	一郎	宮内	淳子	
みなもところう	山田	俊治			
山田	有策	(委員長)			

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

statements.

Noisy Modernism: 'Japan', 'Modern', 'Literature', and Modernity

Nakagawa Shigemi

In this paper, picking up the debate of plot of novel between Akutagawa Ryunosuke and Tanizaki Jun-ichiro as a case study of modernism in Japan, I considered its real significance which has never been treated from the modernist point of view. Furthermore, in the forward ['Hajimemi'] of this paper, I proposed some logical summaries of the concept of modernism and referred to the today's significance of it in the afterword ['Owarini']. As I stated in both of them, I regards as my theme of research the abstraction of modernity as the central concept of modernism.

Modernism of Consciousness of Nature: From Modernity to 'Modernitism'

Okubo Takaki

When we deal with the problem of modernism, it often occurred that we mainly focus on the theme of its urbanity but hide that of its rurality behind it and finally forget it. But in the rural level also, especially in the attitude toward nature, we can observe the process that modernity comes to its limit and transfers to 'modernitism'. In a word, it is the process from humanized and internalized nature to dehumanized one which destroys and absorbs the human being. In this paper we attempt to see the process in the works of Hori Tatsuo, Ito Sei, and Kawabata Yasunari

'I' as Smell:

The Predicative World of Ozaki Midori

Kondo Yuko

In the text of Ozaki Midori, we find a variety of olfactory imagery floating which throws a delicate shade to the world of her literary works.

At one time a smell mingles with negative self-image of the subject who smells it and it from whose managing hands to hold it leaks away, but at another time a smell of the object into which the subject was projected threatens its existence by trespassing into his or her 'watashi' ['I'] in spite of its ceaseless defense.

In this paper, I discuss on the text of Ozaki Midori concerning the function of smell dissolving the outline of every thing and the bodily self of 'watashi' mingled with it.

Reiteration of Modernism:

Kaneko Mitsuharu and the Retrospect of a 'Poet'

Kidono Tomoyuki

This paper attempts to reconsider 'modernity' itself in Japan through the autobiographical retrospect by Kaneko Mitsuharu who wandered abroad during the period when 'modernism' flourished very much in our country. 'Modernism', in a way, means the 'secularization' of the period when the artistic/political innovative movement was popular which was necessarily produced from modern discursive structure. The memoir by Kaneko, I think, put into question the way of existence of 'modernity' in discourse simultaneously with the radical criticism of 'modernism' itself throwing its structure into relief through the experience of the struggle with the time.

Self-visible Modernism and Anti-individuality of Mishima Yukio

Sato Hide-aki

In Mishima Yukio's *Kinjiki* [*Forbidden Colors*] comes on stage a youth of peerless beauty. And his beauty is explained as 'typical' and 'universal', which is illustrating the fact that in Mishima's works there is value judgment that individuality is of less importance than universality. Besides, in his essays *Taiyo to tetsu* [*Sun and Steel*], the happiness of trying to be universal is asserted. In this paper, I considered the 'happiness' of anti-individuality which Mishima dreamt of and pointed out that it is found at the base of Mishima's works and various

Dramaturgy of “Haru wa basha ni notte” [“Spring Came on the Horse-Drawn Cart”]

To-eda Hirokazu

In this paper, in order to make clear the mutual exchange between his novelistic and dramatic expressions in Yokomitsu Ri-ichi (1898–1947), I examined “Haru wa basha ni notte” (which first appeared in *Josei [Women]* in August, 1926) which, I think, introduced the dramatic features into itself. At the same time, in connection to it, I discussed the relationship between the characteristics of Yokomitsu’s dramas and the theatrical boom of the late Taisho Period on its background.

Madness and Modernism in Akutagawa’s Literature: 〈Illness〉 as a Strategy

Taguchi Ritsuo

We can say that the 1920s of Japan was the time when the significance of madness (psychosis) changed radically. The law and medical institution started to exclude lunatics gradually in the order of non-interference through house confinement to lunatic asylum, while the reception of Freudian psychoanalysis led to the discovery of madness as illness to cure by psychoanalysts. The texts of the late period of Akutagawa, full of vocabularies of madness (psychosis), show the resistance against the contemporary system to manipulate madness and the practice of “an aesthetics of existence” (Michel Foucault).

On the Eve of Modernism, when Literature and Science Meet: An Attempt of Ideological Analysis

Yamamoto Yoshi-aki

By analyzing ‘Nusumi o shita N’ [‘N the Robber’] by Kikuchi Kan, ‘Giwaku’ [‘Suspicion’] by Akutagawa Ryunosuke, and works by Suzuki Zentaro, published on the eve of modernism, around the 7th and 8th years of the Taisho Period, I would like to make clear the way of introduction of science into Japan and prove by taking Kawabata Yasunari for an example that its process of introduction gave an influence concerning the way of emplacement of science upon modernistic literature, throwing into relief the way in which ideology put gender or class under its sway.

Desire toward the Non-being: The Composition of Koyoite Modernism

Kan Satoko

The Koyoite modernism is formed by the ceaseless movement that the various forms of desire depicted in his works, seemingly seeking for the rationality of the 'modernism', in reality, annihilate and destroy it for themselves. In this paper, I would like to show the 'modern' as Koyo considered it to be, by illustrating the Koyoite modernism, *via* reference to several works which converge finally into *Konjiki yasha* [*The Golden Demon*].

“Sora utsu nami” [“Waves Dashing against the Sky”] and *Thus Spake Zarathustra*

Naganuma Mitsuhiko

“Sora utsu nami” by Koda Rohan absorbs Nietzsche’s discourse then in vogue into itself. Rohan uses it not only in the form of mere reference, but also by transforming it into the characters’ or a narrator’s words and attempts to organically match them with the composition of each work. Partly it appears as the words which stand against the hero’s inner opinion, partly it becomes the object to be criticized by the words of a narrator. In this paper we will take into accounts the way of transforming the words from outside of the novel in itself.

Grammar of Modernism: On Ibuse Masuji

Hidaka Shoji

Modernist literature in Japan has been treated negatively because of its superficial adoption of Western culture not congenial to the traditional Japanese way of life. There we can detect the difficulty of evaluating modernism in Japan since then we must take into consideration both its temporality and value judgment. In the situation, Ibuse Masuji declared the standpoint of his own to transform the thematics of modernity such as speed and reproduction into the method of nonsense such as deference or deferment and showed a skeptic attitude toward the Marxist theory of historical necessity.

Research NotesThe Minutiae of *Nihonbashi Quarterly*:

Via a Reference to Kyoka, Kafu, and Jun-ichiro Tanaka Reigi 167

On the Manuscripts of *The Great Japan Patriotic Society of Linguistics*

.(The Collection of Kansai University Library) Uranishi Kazuhiko 172

Discussions

Ikari Yu-ichi: The Present Situation and Problematics of the Study of Higuchi Ichiyo:

From Recent Works on Ichiyo 179

Maeda Hisanori: Two Types of Studies of a Literary Work of Art:

Hosoya Hiroshi's *The Discovery of the Ordinary: Soseki, Tanizaki, and Dazai*and Takahashi Hirohumi's *The Achievement and Trials of the Literature of Akutagawa* ... 188

Kurihara Atsushi: Some Remarks on the Recent Study of Miyazawa Kenji 195

Book ReviewsNoyama Kasho ed.: *Writers who Sing*:*Between Poetry and Novel* Ishiwari Toru 203Ito Toshihito: *The Study of Ishikawa Takuboku: Language and Act* Totsuka Takako 204

Kawana Dai: Haiku of the Showa Period: New Poetry Ito Ichiro 205

Yonekura Iwao: Poesie and Form of the School of *The Four Seasons* Ono Takashi 206Manabe Masahiro: *Nagai Kafu: The Musical Space* Minami Asuka 207Takahasi Hirohumi: *The Achievement and Trials of the Literature of Akutagawa*:*From "Sweet Potato Pudding" to "Princess Rokunomiya"* Inada Chieko 208Mori Haruo: *Under the Cherry Blossoms and Other Essays* Kumaki Tetsu 209

Morimoto Mamoru: Abe Tomoji:

The Journey to the Origin Takematsu Yoshiaki 210Sugamoto Yasuyuki: *Hanada Kiyoteru the Feminist* Sugiura Susumu 211Ichijo Takao: *Ohe Kenzaburo*:*His Literary World and Its Background* Enomoto Masaki 212Matsuda Ryoichi: *Mukoda Kuniko: Her Mindscape* Inoue Ken 213Tadokoro Hitoshi: *Investigation into Modern Literature* Koizumi Koichiro 214

Sekiya Ichiro: Private Reading: From Soseki to Dazai Sekiya Yumiko 215

Murahasi Haruhiro: The Fall of Dream:

An Aspect of Modern Japanese Literature Ota Kazunao 216

Hirano Eikyu: The Bridging between Germany and Japan Kaneko Sachiyo 217

Kimura Kazunobu: Another Literary History: A View of 'War' Kobayashi Yuko 218

Sato Noriko: A Retrospect of Modern Children's Literature Miyagawa Takeo 219

Modern Japanese Literature No. 57
(Nihon Kindai Bungaku)

CONTENTS

Articles

Desire toward the Non-being:

The Composition of Koyoite Modernism Kan Satoko 1

“Sora utsu nami” [“Waves Dashing against the Sky”]

and *Thus Spake Zarathustra* Naganuma Mitsuhiko 12

On the Eve of Modernism, when Literature and Science Meet:

An Attempt of Ideological Analysis Yamamoto Yoshi-aki 25

Dramaturgy of “Haru wa bashani notte”

[“Spring Came on the Horse-Drawn Cart”] To-eda Hirokazu 37

Madness and Modernism in Akutagawa’s Literature:

⟨Illness⟩ as a Strategy Taguchi Ritsuo 50

Modernism of Consciousness of Nature:

From Modernity to ‘Modernitism’ Okubo Takaki 65

Noisy Modernism:

‘Japan’, ‘Modern’, ‘Literature’, and Modernity Nakagawa Shigemi 76

‘I’ as Smell:

the Predicative World of Ozaki Midori Kondo Yuko 90

Grammar of Modernism: On Ibuse Masuji Hidaka Shoji 106

Repetition of Modernism:

Kaneko Mitsuharu and the Retrospect of a ‘Poet’ Kidono Tomoyuki 122

Self-visible Modernism and Anti-individuality of Mishima Yukio Sato Hideaki 136

Prospects

A Few Impressions of the Present Situations of

the Japanese Literary Studies Ogata Akiko 149

The Spleen which I feel when I discuss “The Man of the West” Ebisawa Eiji 155

The Narration of “The Rashomon Gate”:

The Possibility and Problems of the Introduction of

Narratology in the Study of Teaching Materials Matsumoto Osamu 160

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たととき、あるいは会員の十分の一以上から会議の目的とする事項を示して要求があつたとき、これを開催する。

会計

第十條 この会の経費は、会費その他をもってあてる。

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、会費をつづけて二年分滞納した場合は、原則として退会したものと見なす。

別則

一、会則第三条にもとづき、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」

資料室	雑誌「季刊日本橋」細目 —鏡花、荷風、潤一郎らをめぐって—	田中 励 儀 167
	「大日本言論報国会」（関西大学図書館所蔵）資料について	浦西 和彦 172
書評	樋口一葉研究の現状と課題 —近年の研究書から—	猪狩 友一 179
	作品論の二つの型 —細谷博『凡常の発見 漱石・谷崎・太宰』 高橋博史『芥川文学の達成と模索—「芋粥」から「六の宮の姫君」まで』—	前田 久徳 188
	最近の宮沢賢治研究・雑感	栗原 敦 195
	野山嘉正編『詩う作家たち—詩と小説のあいだ—』	石 割 透 203
ブック レビュー	伊藤淑人著『石川啄木研究 言語と行為』	戸塚 隆子 204
	川名 大著『昭和俳句 新詩精神の水脈』	伊藤 一郎 205
	米倉 巖著『「四季」派詩人の詩想と様式』	小野 隆 206
	真銅正宏著『永井荷風・音楽の流れる空間』	南 明日香 207
	高橋博史著『芥川文学の達成と模索 —「芋粥」から「六の宮の姫君」まで』	稲田 智恵子 208
	森 晴雄著『「桜の樹の下には」論 その他』	熊木 哲 209
	森本 穂著『阿部知二—原郷への旅—』	竹松 良明 210
	菅本康之著『フェミニスト花田清輝』	杉浦 晋 211
	一條孝夫著『大江健三郎—その文学世界と背景』	榎本 正樹 212
	松田良一著『向田邦子 心の風景』	井上 謙 213
	田所 周著『近代文学への思索』	小泉 浩一郎 214
	関谷一郎著『シドク 漱石から太宰まで』	関谷 由美子 215
	村橋春洋著『夢の崩壊—日本近代文学一面』	太田 一直 216
	平野栄久著『ドイツと日本の戦後文学を架ける』	金子 幸代 217
	木村一信著『もうひとつの文学史「戦争」へのまなざし』	小林 裕子 218
	佐藤宗子著『〈現代児童文学〉をふりかえる』	宮川 健郎 219

日本近代文学

第57集

1997年（平成9年）
10月15日 発行

編集者 「日本近代文学」編集委員会

〒184 東京都小金井市貫井北町4-1-1
東京学芸大学一部山田有策研究室内
電話 0423(29)7245

発行者 日本近代文学会 代表理事 平岡敏夫

発行所 日本近代文学会

〒171 東京都豊島区西池袋3-34-1
立教大学文学部第2日本文学研究室内
電話 03(3985)2504

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