

日本近代文学

第61集

特集 文学の「場」—「受容」と「研究」のはざま— 明治十年代末期における「唱歌／軍歌／新体詩」の諸相		榎 祐 一 1
「芸術、の成型—(美術)と(文学)の場および抱月・花袋・天溪—		
『心』における公表問題のアポリア—虚構化する手記	中山昭彦 14	
宮沢賢治と(映画的)想像力—同時代映画を起点として—	松澤和宏 29	
映画と遠ざかること—谷崎潤一郎と『春琴抄』の映画化—	平澤信一 43	
〈あのれきしあ〉と〈ぶりみあ〉は語る	城殿智行 59	
—摂食障害と映画・小説・マンガそして詩—	坪井秀人 73	
<hr/>		
個と普遍の認識—『小説神髓』の陰画—	山本良 89	
『化銀杏』についての—考察— 同時代の衛生思想との関連において—		
森鷗外『金毘羅』論—「青い花」の余香—	三品理絵 103	
二十世紀が封印したもの—「夜明け前」の平田学認識とその背景—	大塚美保 119	
国枝史郎「神州瀨瀨城」試論	高橋昌子 131	
太宰治「フォスフォレッセンス」論	清水潤 144	
展望 中国で「日本近代文学」を語ることの奇妙な振れ	大國眞希 158	
インターネットと研究	田口律男 172	
大学をとりまく諸問題— 文学研究・教育・文学部解体—	八木恵子 178	
研究 子規という先達	山谷一穎 184	
日本近代文学館編『文学者の日記』について	谷川恵一 191	
注釈という読み方	曾根博義 194	
書評 歴史的であること— 最近の中野重治研究書・評論集について—	石原千秋 198	
	佐藤健一 202	

日本近代文学会会則

総則

第一条 この会は、日本近代文学会と称する。

第二条 この会は、日本近代文学の研究を推進することを目的とする。

第三条 この会は、本部事務局を、総会で定めた当番校におく。

ただし別則に従つて支部を設けることができる。

第四条 この会は、第二条の目的を達成するために次の事業を行う。

1、研究発表会、講演会、展覧会などの開催。

2、機関誌、会報、パンフレットなどの刊行。

3、海外における日本文学研究者との連絡。

4、その他、評議員会において特に必要と認めた事項。

会員

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

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

役員

第七条

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つて、会務の執行に当る。

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

評議員は、評議員会を構成し、この会の重要事項について審議決定する。

監事は、この会の財務を監査する。

3、評議員は、別に定める内規に従つて候補を選出し、総会において承認を得る。

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

監事は、別に定める内規に従つて候補を選出し、総会において承認を得る。

4、役員の内規は、二年とする。再選を妨げない。

ただし、理事および監事の任期は、継続四年を越えないものとする。

明治十年代末期における

「唱歌／軍歌／新体詩」の諸相

榊 祐 一

はじめに

明治十九年、ある種のテクストの一群が突然と言つてよい程の勢いで大量出現し、これを皮切りに、この種のテクストの出版量は以前より飛躍的に増えることとなる。⁽¹⁾ さしあたりその題名に注目すれば〈軍歌〉類・〈運動歌〉類・〈勸学歌／教訓歌〉類・〈新体詩〉類・〈その他〉といった系列が確認されるように、そこで出現しているのは必ずしも均質的とはいえない、とりあえずは〈唱歌類〉とゆるやかに呼んでおくしかないような——基本的にいずれも声に出しての享受を想定したものである点において——テクストの一群なのであるが、⁽³⁾ それにしても、このようなむしろ雑多とも言える唱歌類の一群が明治十九年という時点から一挙に大量出現し始めるといふ事態を、⁽⁴⁾ いったいどのようにとらえたらよいのだろうか。

周知のように、これ以前には音楽取調掛による「唱歌」教育普及の試み（『小学唱歌集』明14―17）や外山正一らによる「新体詩」の試

み（『新体詩抄初編』明15・8、以下「詩抄」と略）が存在し、ごく単純にこれらの試みの延長線上にこの事態を位置づけられるようにも思われるのだが、ことはそれほど単純ではない。例えば先に挙げた系列中の〈軍歌〉類と〈運動歌〉類だが、軍隊での使用を前提とした前者のみならず、後者もまた学校教育での「唱歌」科における使用という目的からは大きく逸脱しているのであつて（後者は「体育」科での使用を前提としている）、⁽²⁾ 「唱歌」科の整備を軸とした音楽取調掛の実践だけに注目する限り、この種の唱歌類の大量出現という事態は理解しがたい。また、この事態を『詩抄』でなされた「新体詩」の試みの通俗的な流行・拡大として位置づけるような——近代詩史の分野で散見される——見方⁽⁵⁾にしても、例えば大量出現した唱歌類が必ずしも「新体詩」として、自らを範疇化しつつ生産されているわけではない事実⁽⁴⁾に注目するならば、そのような単純な図式を引くことに対して慎重にならざるを得ないだろう。

本論では主にこの事態の出現を可能にした条件の水準に焦点を当

てるかたちで分析を進めていく予定だが、そこで明らかにしたいのは、ある特定の分野を前提とした記述（例えば「近代詩史」「音楽（教育）史」「体育教育史」「軍歌史」など）では見えてこない、この事態の錯綜したありようである。言い換えれば、「うた」と呼べるようなものを争点としつつ同時時代の複数の場における言説／実践が連関しあう事態として明治十九年からの唱歌類の大量出現という事態を描き出すこと——それこそがここでの課題にはかならない。

I

大量出現した唱歌類が題名レベルでとりあえず五つに分類出来ることは先に述べた通りだが、分析対象を序文や凡例などにまで広げつつ、そこに示されている自己規定のありよう（自ら「うた」をどのようなもの／どのように使用するものとして位置づけているか）に焦点をあわせてみるならば、むしろそのような題名レベルでの差異を越える形で、大きく二つの系列があることが注目される。まずその一つ目は、題名上の系列で言えば〈軍歌〉類と〈運動歌〉類の二つにおいてのみ認められるものであり、例えば「軍歌ハ：行軍中欠可ラサルモノトス」（『新撰軍歌抄』全）「例言」明20・1、大庭彰陽編、津田市松）、「児童が遊戯運動の 行歩の間に詠はしめ」（『生徒必携運動歌』全）「題言」明20・3、山名隆作編、石丸弘人）といった発言に示されているような系列である。言うならばそれは、身体行為に伴うものとして「うた」を位置づける系列と見ることが出来るのだが、ここでまず注意すべきは身体行為と呼んだものの内容であっ

て、それは単に体を動かすこと一般を指しているわけではない。前者の『新撰軍歌抄』全における「左足ヲ進始ムルト俱ニ一句ヲ諷唱シ始メ而シテ到底左足ヲ進止ムルニ諷唱シ終ル乃チ七歩ニシテ一章ヲ了スナリ」（『例言』）といった発言を参照すればわかるように、ここで想定されているのは「行進」を典型とするような集団的かつ規律的な身体行為なのであって、そのような身体行為に正確に対応するような形で使用されるものとして「うた」が位置づけられているのである。まずは分析の糸口として、この第一系列のような唱歌類が明治十九年から大量出現することを可能にした条件を明らかにしようと思うのだが、もともと、同じ第一系列と見なしうる〈軍歌〉類と〈運動歌〉類が、その出現を可能にした条件のレベルにおいても同様であるとは限らない。そこでとりあえずは〈軍歌〉類の方から注目してみることしよう。

〈軍歌〉類の明治十九年からの大量出現がその前年に軍隊で行われた〈軍歌〉創出の実践という事態を条件として可能となっていることはほぼ間違いない。明治十八年に『詩抄』の「抜刀隊」が最初の〈軍歌〉として選ばれたというのは周知の事実だが、その背景にあったのは当時軍隊（正確には陸軍）で始められていた〈軍歌〉創出作業である。この作業は明治十七年に陸軍軍楽長に迎えられたルールの主導のもと進められたもので、明治十八年には「抜刀隊」を始めとする〈軍歌〉が実際に製作され、同年十二月三日の「陸海軍喇叭吹奏歌」制定、即ち軍隊で使用される〈軍歌〉の法的な制定という形でとりあえずの結実を見せることとなる。これらの事実から

考えれば、明治十九年からの〈軍歌〉類の大量出現という事態は前年末に軍隊で制定された〈軍歌〉の全国的な流布という文脈でとらえることが可能なのであつて、そのことは大量出現した〈軍歌〉類の多くが制定〈軍歌〉を収録している事実からも確認されるのである。⁽⁸⁾

ところで、この〈軍歌〉類は〈運動歌〉類と同様、集団的かつ規律的な身体運動にあわせて使用するものとして自らを位置づけていたわけだが、軍隊における〈軍歌〉創出のありように注目してみると、そのような第一系列的な〈うた〉の位置づけの内実がより明瞭な形で浮かび上がってくることに気づく。端的に言えば、〈軍歌〉というものは、軍隊内で以前から行われていた二つの実践、すなわち『歩兵操典』に見られるような兵士の身体行為の再組織化⁽⁹⁾（「行進」という身体行為は『歩兵操典』のカリキュラムの最も初歩的な段階に設定されているものである）と、軍楽隊で行われてきた「音」の近代化の結節点に出現したものにほかならない。確かに、単に軍楽にあわせて行進するといった形で接合は軍隊創立当初からすでに見られるものの、その両者を兵士の身体（或は、〈うたう〉という身体行為）を媒介にしてより緊密に接合するといった実践は明治十八年頃まで存在しなかつたのであつて、〈軍歌〉というものは、いわばそのような新しい実践として見出されたということが出来るのである。これはまた言い換えるなら、『歩兵操典』的な身体の規律・訓練化の中に〈うたう〉行為を組み込んでいく試みとして〈軍歌〉が生まれたということでもあるのだが、それは例えば

次のような史料を見ることでわかるだろう。

①早足ノ長サハ甲踵ヨリ乙踵ノ間ヲ六十五「サンチメートル」トナシ其速サハ一分時二百三十歩トス；進メノ令ニテ左足ヲ前ニ出シケタル足ニ托シテ地ヲ叩ク事ナク右足ヲ離ル、事六十五「サンチメートル」ノ所ニ踏ミ着クヘシ；二ノ令ニテ兵卒ハ右脚ヲ前ニ出シ右足ハ地上ヲ近く過キテ既ニ左足ニ就テ説キシト同法ニテ同距離ニ置キ而シテ両脚ハ交叉スルコトナク両肩ハ進退スルコトナク両臂ハ自然ノ鼓動ニ委ネ常ニ頭ヲ正直ニシ。二ノ令ニテ斯ノ如ク行進ヲ聯續ス（新式歩兵操典 生兵之部）明11・12、陸軍省

②左足ヲ進始ムルト俱ニ一句ヲ諷唱シ始メ而シテ到底左足ヲ進止ムルニ諷唱シ終ル乃チ七歩ニシテ一章ヲ了スナリ若夫原歌ノ章句口調ノ佳ナラスシテ歩調ニ適合シ難キトキハ其章尾ノ句ヲ復唱スベシ然ルトキハ十一歩ニシテ一章ヲ了スルナリ（前出）新選軍歌抄 全【例言】

①「新式歩兵操典 生兵之部」では、「行為」を「諸要素に分解」しつつ「一つ一つの動作に」「方向と広がりと所用時間」を「指示」し「それらの順序」を「定め」とフーコーが述べたような規律・訓練の処置の一つが端的に示されているわけだが、②「新選軍歌抄」においては、いわばそのような身体行為の「分解」に対応する形で〈うたう〉行為が「分解」に接合される形になっていることが見て取れるだろう。身体の規律・訓練化の中に〈うたう〉行為を組み込む、言い換えれば〈うたう〉行為を規律・訓練というあり方に

おいて再組織化していく試みとしての〈軍歌〉。②の史料にはそのような〈軍歌〉のありようがまさにはつきりと示されているのである。

では、以上見てきた〈軍歌〉に対して、もう一方の〈運動歌〉類の方はどうなのだろうか。それらは、その題名(例えば『小学生徒運動歌』など)からもうかがえるように、学校教育——より厳密には「体育」科目における使用を想定しており、以上見てきたような〈軍歌〉類とは一見関係が無いように見える。だが〈運動歌〉類に分類されるテキストの一つが自らの使用法(すなわち「運動」しつつ(う)たう)やり方)を説明する際に〈軍歌〉においてはこのようにするのだ」という言い方をしていることなどからもうかがえるように、⁽¹⁾、実は〈運動歌〉というものは、軍隊で出現した〈軍歌〉が学校という場に移植されたもの、言うなれば「軍歌」の学校版と位置づけられるものである。従って、その大量出現を可能にした条件としては、〈軍歌〉類と同様、明治十八年の軍隊における〈軍歌〉創出という事態を挙げなければならないのだが、ただ、この〈運動歌〉の出現に関して見落としてはならないのは、その当時学校教育という場で生じていたある動きがもう一つの条件として機能していたという点だろう。

明治十八年に文部大臣となった森有礼が軍隊的な管理システムの全面的な学校への移入とも言うべき大幅な教育改革を試みたことは周知の通りだが、ここまでの論の文脈から注目すべきなのは、そのような改革の主軸をなすものとして『歩兵操典』的な身体の規律・

訓練化、具体的に言えば「兵式体操」の「体育」科目への導入が行なわれていたという事実である。〈軍歌〉というものが身体の規律・訓練化の中に(う)たう)行為を組み込む試みであったことはすでに述べたが、そのような身体の規律・訓練化が学校という場で実践されていなければ、学校版〈軍歌〉たる〈運動歌〉の出現はありえない。つまり、明治十八年前後の軍隊における〈軍歌〉創出の実践、及びその同時期における軍隊の身体の規律・訓練化の実践の学校教育の場への移入——この二つの条件がいわばたまたま揃っていたことが、〈運動歌〉というものの大量出現を可能にしたと考えられるのである。結局、〈運動歌〉の出現には軍隊と教育行政という二つの場で生じた事態が条件として機能していたと言えるのだが、ただここでさらにもう一つ見落とせない点がある。それは、その出現に対して、この二つの場が直接的な関与を行なっていたわけではないということだ。現に教育行政に関して言えば、『歩兵操典』的な身体の規律・訓練化の導入を試みつつも、それに(う)たう)ことを組込んだ〈軍歌〉的な実践の導入は全く意図しておらず、また軍隊に関しても〈軍歌〉の実践を学校に移入しようとした動きは見られない。一見すると教育行政や軍隊の「意図」に従って出現しているように見える〈運動歌〉類だが、実はそうではない。〈運動歌〉類とは、この二つの場で互いに無関係に行なわれた事態がいわば両者の「意図」とは関りなく接合されることにおいて出現したものにほかならないのである。

さて、では以上のような第一の系列に対して、大量出現した唱歌類に見られる、もう一つの「うた」の位置づけの系列とはどのようなものなのか。それは典型的には「之を謡はしめて薰陶涵養淵不知不識も善道に導き入れん」(生徒必修体操歌 全 明19・9、鈴木重義著、吉沢富太郎)といった発言に示されているような「うた」の位置づけ、言うなれば「德育」的な「うた」の位置づけともいえるべきものだが、まず最初に指摘しておくべきは、このような系列が唱歌類全体にわたって見られるという点だろう。例えば「原三人生藝倫之本源」作「道歌」且雜「暢古人之懿德善行。令三子弟誦之。」と語る『生徒必読教訓歌』(明19・10、三尾重定著、吉沢富太郎)の如く(勸学歌/教訓歌)類でこのような「うた」の位置づけが見られることは容易に想定されるわけだが、同様な「うた」の位置づけはここまで注目してきた(軍歌)類や(運動歌)類、さらには(新体詩)類、(その他)とした種類などにも見られるのであって、この点から言えば、明治十九年から大量出現した唱歌類は全体的に「うた」を「德育」的に位置づけるまなざしのもので出現していると考えられることが可能である。もちろん、ここまで見てきた(軍歌)類や(運動歌)類に関して言えば、まず何よりも第一の系列——身体の規律・訓練化の中に「うた」を位置づける系列——に強く規定されたものとしてあるわけだが、これらは同時にまた、德育的な「うた」の位置づけという、明治十九年に大量出現した唱歌類全体を規

定する磁場の中におかれてもいたのである。

以上のような德育的な眼差しの中で自らを位置づける唱歌類(すなわち大量出現した唱歌類全体)が明治十九年において大量出現することを可能にした条件とはいかなるものだったのか。そのことを、第一系列の時と同様、ここでも明らかにしてみたいのだが、まず表面的に観察されるレベルで言えば、まさにこの時点の前後から、德育的なまなざしの中で「うた」を位置づけていく言説が強化・拡大されるようになったということが挙げられるだろう。それは典型的には「俗歌批判」の言説、すなわち(色街で使用されるような「うたいもの」とはほ等価にとらえられた)俗歌を「猥褻」「淫猥」などとマイナス化して表象し、その一方でありうべき「うた」、すなわち德育に資するような「うた」を志向するといった形の言説であり、例えば「牧童婦女も忠義の連歌を覚へて猥褻の俗歌を廃したるはまた格別の利益なり」(山梨県南都留郡小学生運動会)「教育時論」明19・12・25)「意匠功名ニシテ徳性ヲ涵養スルニ足ルベキ優雅ナルモノヲ撰ビ教授スルトキハ次第ニ唱歌ノ面白キヲ覚ヘ常ニ之ヲ唱フルニ至ルベシ然ルトキハ彼ノ厭フベキ俚謡ヲ改良スルニ汲ヲラザルモ所謂徳ニ隣アリテ一郷一邑ヨリ人心ヲ感化セシメ知ラズ識ラズ其風俗ヲ改良スルニ至ルヤ必セリ」(猥褻ノ俚謡ヲ改良スルノ策(宮庄太郎氏提出)「教育時論」明20・2・15)というようなものののだが、そのような言説が明治十九年頃から教育関係の領域で頻出し始めるようになる。そしてさらに付け加えれば、以上のような事態を背景とする形で、「うた」の德育的使用法の理念系というべき

ものがこの当時から明確化してくることもまた、見逃せない点なのだ。

〔歌曲〕 歌曲ハ総テ雅訓ニシテ句調宜シキヲ得好尚ト道徳トノ要旨ニ適ヒ人心ヲ正シ風化ヲ助クベキモノヲ選ブベシ即目下専ラ文部省音楽取調所ノ編纂ニ係ル唱歌集中ノ歌曲ヲ用フルヲ宜シトス
 ……(教授上ノ注意) 唱歌ヲ授クルニハ須ク先ゾ歌曲ノ意味ヲ講授シテ其ノ趣旨ノ在ル所ヲ了解セシメ明カニ其觀念ヲ得セシムベシ

〔新令小学校学科程度解説〕『教育時論』明19・9・5)

これは明治十九年に公布された「小学校学科及其程度」の「唱歌」科目部分を「解説」したものであり、「唱歌」が徳育に資するものとして位置づけられていることは、「歌曲」の項目における発言に明瞭に示されている。だがここでむしろ注目したいのは「教授上の注意」の項目における発言の方である。ここで語られているのは、まず「唱歌」の歌詞内容について「訓話」した上で生徒に「うたわせる」という「唱歌」教授の仕方であって、いわば修身「訓話」と接合する形での「うた」の使用法にはかならない。このような「うた」の使用法／教授法は東京音楽学校(音楽取調掛を改称する形で明治二十年に発足)で教えられていた「唱歌教授法」とも対応しており、東京音楽学校が「唱歌」科目教師養成の役割を担っていたことを考えれば、このような徳育的な「うた」の使用法が当時の学校教育(「唱歌」科目)において正統な位置づけを与えられていたと見ることも可能である。このような事態もまた「徳育」的な唱歌類の大量出現を可能にする条件として機能したことは容易に想

像されるだろう。

ところで、ではそもそも、「うた」を徳育の中で問題化するような言説が明治十九年あたりから強化され始めるといふ事態はいかなる条件において可能となったのだろうか。そのような条件としては、明治十二年の「教学聖旨」に始まる儒教道徳を主軸とした徳育強化路線がすぐに想定されるわけだが、それだけでは記述として不十分だろう。もしそのことだけが条件となっているならば、「教学聖旨」公布直後からこのような言説が頻出していてもおかしくはないからである。そこでもう一つの条件として想定されるのは、明治十七年前後から「唱歌」科目が実質的に整備され始めるといふ事態であらう。その頃まで「唱歌」教育は、東京師範学校を含めたわずかな場所で実験的に試みられていたに過ぎず、「唱歌」或は「うた」というものを教育の中で問題化するような言説は未だ音楽取調掛周辺という狭い領域の中でしか流通していない状況であった。ところが、そのような状況が変化するのがだいたい明治十六―十八年前後であり、この頃から、例えば「唱歌」科目担当教師の養成といった「唱歌」教育を全国の学校で行なうための条件の整備が具体的に行なわれ始めることになる。それは言い換えるならば「唱歌」というものを科目として具体的に検討せざるをえないような状況が全国の学校において生じ始めたということであって、そこで注目すべきは、そのような状況の中で、「うた」を教育の中で問題化するようなまなざしが音楽取調掛を中心とした狭い領域を越えつつ教育に関わるより広い発言の場へと拡大されていくような事態が生じ始めたとい

う点にほかならない。《うた》が「德育」の中で問題化されるためにはまずその前提として、《うた》と「教育」を結びつけるようなまなざしの存在が必要である。まさにそのようなまなざしが明治十八年あたりから教育に関わる広い場へと流通し始めることになるのであって、言うなればこのような事態と「教学聖旨」以来の德育強化路線がたまたま接合されてしまった結果、《うた》を德育の中に位置づける言説／まなざしの明治十九年頃からの強化¹¹拡大、そしてさらには、そのようなまなざしのもとに自らを位置づける唱歌類の大量出現という事態が可能になったと考えられるのである。

さてここまで、大量出現した唱歌類を二つに系列化しつつ分析してきたわけだが、そこで明らかになったのは、明治十九年からの唱歌類大量出現という事態が、唯一の「原因」或は「起原」によつて生じたものではなく（また明確な「意図」に従つて行なわれたものでもなく）、言うなれば複数の条件の必ずしも「意図」されたわけでもない接合によつて可能となつていふことだろう。もはや言うまでもないだろうが、このことはまた、唱歌類大量出現という事態を『詩抄』でなされた「新体詩」の試みの通俗的な流行・拡大として位置づける、まさにこの事態を唯一の「原因（起源）」に還元してしまうような見方が成立し得ないことをも物語つていふのである。とはいへ、本論はこの事態に対する『詩抄』の関与の可能性を否定しているわけではない（ただ、『詩抄』の関与という言い方には留保が必要となるのだが、それについては後述する）。以上明らかにしたことをふまえつつ、最後にそのことに注目してみることにしよう。

III

唱歌類の大量出現に対する『詩抄』の関与ということ考えた時、おそらくまず最初に注目されるのは、両者の文体の等質性という事実であろう（大量出現した唱歌類は収録作品の文体レベルにおいては、自己規定のレベルや出現を可能にした条件のレベルでは非均質的な様相を示しているのとは逆に、ほぼ均質的なありようを見せている）。ここではごく一例のみを示すにとどめるが、たとえば「人のつとめの第一は身の養生にあると知れ／如何に才芸ありとても身体健康ならざれば／偉業を企つ事ならず 無用の人となりぬへし／抑も養生の第一は食事をつつしみ運動を／為すか肝要なるぞかし」（『養生の歌』、前出『生徒必携運動歌』）といった例に示されるその文体は、「人の一生夢ならず 最とたしかなる事ぞかし／人の終は墓なくも 墓にうづまるものならず／土より来り又土に 帰ると云ふは肉体ぞ／そりや靈魂のことならず」（外山正一「ロングフェルロー氏生の詩」『新体詩抄初編』明15・8、丸屋善七¹⁵）といった「新体詩」の文体と——七五調形式をとった和漢混交的な（俗）文体であるという点において——明らかに等質性を持つていふと言えるだろう。だからこそ、唱歌類の大量出現という事態を『詩抄』の実践の流行・拡大と位置づける近代詩史的な見方が可能となり、またそのような見方に一定の説得力が与えられてきたわけだが、実はここで注目したいのは、以上のように『詩抄』と唱歌類の文体が

単に等質性をもっているという点ではない。というのも、(便宜的に以後〈新体詩〉的文体と呼ぶことにする) 今挙げたような文体は和讀や福沢の『世界国尽』などの文体を思いうかべてみればわかるように⁽¹⁶⁾、婦女子といったリテラシーの低い(俗)の人々に対応する言語形式、或はそのような人々に向けて知識人が啓蒙や教化といったスタンスで発話する際の言語形式として、当時必ずしも『詩抄』に限定されない一般性を持っていた⁽¹⁷⁾。その意味で、唱歌類と『詩抄』の文体が等質的であるという事実だけをもって『詩抄』の関与を言うことは出来ないと考えられるからである(またさらに言えば、大量出現した唱歌類における〈新体詩〉的文体は必ずしも『詩抄』と同じ用いられ方がなされているわけではない。そのことからすれば、唱歌類が『詩抄』と等質な文体を選択しつつもそれを『詩抄』とは異なる形で用いている点にこそむしろ目を向けるべきだろう)。

では、唱歌類の大量出現に対する『詩抄』の関与という点からここで注目しようとしているのは、どのような事態なのか。それは端的に言えば、『詩抄』出現を契機として生じた〈新体詩〉的文体に関わる二つの変化にはかならない。もっともそれは文体自身の変化というより、むしろ文体をとりまく状況の変化といふべきものなのだが、まずその一つ目として挙げられるのは〈新体詩〉的文体の実践人口の増加という点である。従来近代詩史の分野ではこのことを示す例として竹内隆信編『新体詩歌 第一―五集』(明15―16)、及び『詩抄』発刊直後あたりから『東洋学芸雑誌』に発表され始めたいくつかの作品⁽¹⁸⁾を挙げてきたわけだが、これらは『詩抄』の試みを意

識的に受けつごうとする人々(前者の場合)、或は『詩抄』の作者たちとメディアを共有する人々(後者の場合)、『東洋学芸雑誌』は『詩抄』の作者達が深く関わっていたメディアで、『詩抄』中の数作品はここで発表されている」といった、かなり特殊な位置にある少数の人々による実践とみなすべきものであり、これらの例をもつて〈新体詩〉的文体の実践人口の増加をいうことはあまり適切とは言えないだろう。むしろここで注目すべきは、当時としてはかなりの部数を誇っていた投稿雑誌『顕才新誌』に見られる状況であって、その投稿欄の文体を雑誌が創刊された明治十年から唱歌類が大量出現した明治二十年前後の時期頃までを範囲として調査してみると、『詩抄』が刊行された翌年から、それ以前には全くなかった〈新体詩〉的文体の投稿が急激に増加する様相が確認される(具体的には、明治十五年までゼロ、明治十六年↓五件、十七年↓十八件、十八年↓一件、十九年↓二四件、二十年↓二八件)。⁽¹⁹⁾『顕才新誌』が全国の青少年を対象とした投稿雑誌であったことを考えるならば、このことは明らかに『詩抄』出現を契機とした〈新体詩〉的文体の実践の増加、つまり、特定の人々を越えたより一般性を持つひろがりを示す例と見ることが出来るのである。

では二つ目の変化と何か。それは端的には、〈新体詩〉的文体の地位の変化、及びそれと関連してのその使用法の変化とすることが出来るのだが、この点に關しても今挙げた『顕才新誌』が良い例となるだろう。明治十年に創刊された『顕才新誌』はいわば儒学を下位文化とする士族の子弟を中心とした層に対応する雑誌として出発

しており、当時の価値基準として未だ機能していた「雅俗」の枠組みで言えば〈雅〉のメディアとして位置づけられていたと見ることが出来る。そのことは、〈新体詩〉的文体の投稿が出現する以前に投稿されていたのが漢詩文、和歌といった〈雅〉の文体であったことからも明らかなのだが、ここで注目すべきは、そのようなメディアに〈新体詩〉的文体が掲載されたことにおいてどのような事態が生じているのかということである。〈新体詩〉的な文体が当時〈俗〉の人々に対応するものとして位置づけられていたことは先に指摘したわけだが、そのような〈新体詩〉的な〈俗〉文体が『顕才新誌』的な〈雅〉のメディアに参入したということ——それはすなわち、〈新体詩〉的文体が〈俗〉の場所から〈雅〉の場所へ格上げされるという事態が生じたということにはかならない。例えば「四時の詩」と題する〈新体詩〉的文体の投稿（明16・11・3）には「請江湖顯才諸君之漢譯」という但書きがあるのだが、この例からもうかがえるように、そこでは本来〈俗〉文体であったはずの〈新体詩〉的文体が漢詩文などの〈雅〉文体と交換可能とみなされるような事態が生じているのである。そしてさらにそのことと関連して〈新体詩〉的文体の使用法にも変化が生じていたのであつて、『顕才新誌』における〈新体詩〉的文体の投稿を見ると、従来は漢詩文や和文で書かれていたような題材やジャンル（例えば随筆や叙景文など）も〈新体詩〉的な〈俗〉文体に置き換えられていることがわかる。つまり、〈雅〉の場所に参入し格上げされたことで、本来〈俗〉な形でしか用いられないはずの〈新体詩〉的文体（前述し

た如く、仮に知識人が用いる場合でもそれは啓蒙や教化といった〈俗〉な用法に限定されていた）が〈雅〉の文体的な形で用いられるようになる、といった事態もそこでは生じているのである。結局、以上のような二つ目の変化において生じているのは、知識人の文体の中に〈新体詩〉的文体が登録される事態と言えるのだが、もちろんこのような事態もまた〈新体詩〉的文体の実践層の増加——量的であると同時に別の層への拡大という意味で質的でもあるような——につながるわけで、つまるところ『詩抄』出現を契機として生じた以上のような二つの変化は、明らかに（そのほとんどが〈新体詩〉的文体で書かれた）唱歌類大量出現の条件として機能したと考えられるのである。

ところで、以上注目してきたのは、唱歌類大量出現を可能にした条件というレベルでの関与と言えるわけだが、『詩抄』の関与はそのレベルにとどまるものではない。ここでむしろそれ以上に注目されるのは、唱歌類大量出現が生み出した効果とも言うべきレベルで、〈新体詩〉というジャンルが社会的に成立し認知されるような状況がいわば結果的に生じているという事実だろう。おそらくこのような状況の成立には、唱歌類大量出現の中で生じた二つの事態が関係していると考えられるのだが、その二つの事態とは、（そのほとんどが〈新体詩〉的文体で書かれた）唱歌類の大量出版によって〈新体詩〉的文体が大幅に流通するようになったということ、及び、大量出現した唱歌類の一つである『新体詩歌』というテキストの大量出版によって〈新体詩〉或は〈新体歌〉といったジャンルカテ

ゴリーが大幅に流通するようになったということ⁽²²⁾、にほかならない。以上の二つの事態はとりあえず互いに無関係であるといつてもよいのだが、注目すべきは、唱歌類の大量出現という状況において、これら必ずしも結びつく必要のない二つの事態が接合する、具体的に言えば、大量流通した〈新体詩／歌〉というジャンルカテゴリーによって、同じく大量流通した〈新体詩〉的文体が範疇化されるという現象が生じているという点である。つまり、『新体詩歌』というテキストで提示されたジャンルカテゴリーによって他の系列の唱歌類（例えば〈軍歌〉類や〈運動歌〉類など）を範疇化する必然性はなかったはずなのだが、前述したように両者が文体レベルでほとんど等質であるということ、さらには収録作品のレベルでも重なりを見せる場合も見られるということ⁽²³⁾——といったいくつかの点が条件となることによって、今述べたような二つの事態の接合が（あくまでも結果的にはあるが）生じることになっているのである。先に『詩抄』出現を契機として〈新体詩〉的文体の実践が増加したということを指摘したわけだが、ここであらためて正確に言い直すならば、それらは必ずしも〈新体詩〉として範疇化されていたわけではない。また、〈新体詩〉的文体を新体詩というジャンルカテゴリーに結びつけるような習慣が以前になかったわけではないにしても、それは『詩抄』の試みを意識的に受け継ごうとする少数の人々のサークルの中で成立しているものに過ぎなかった。それに対し、明治十九年からの唱歌類大量出現の中で生じているのは、〈新体詩〉的文体を〈新体詩〉というジャンルカテゴリーと結びつける習慣が

そのような小さなサークルを越えた、ある一定以上の不特定多数の人々の間において成立するといった事態にほかならない。言い換えれば、そこでは、〈新体詩〉というジャンルが社会的に成立し認知されるような状況が出現していると見ることが出来るのである⁽²⁴⁾。そしてさらにこのことに関連して注目すべきは、この時出現した〈新体詩〉というジャンルが、必ずしも均質的とは言えない要素の集まりとして出現している唱歌類の空間を、いわばゆるやかな形で包摂するような台座として機能することにもなったという点であろう。明治十九年から大量出現した唱歌類が〈新体詩〉として見えてしまふような視線のあり方——それはまさにこの事態そのものの中で結果的に形成されたものにほかならないのである。

IV

もつとも最後に——明治十九年からの唱歌類大量出現という事態を「近代詩史」の枠組みに再回収してしまわないためにも——あらためて注意を喚起しておきたいのは、今述べたような〈新体詩〉というジャンルの社会的な成立という事態が『詩抄』の「影響」といった形で位置づけられるようなものではないという点だろう。確かに事後的に見るならば、その事態は『詩抄』に「内在」している要素（『詩抄』の「意図」といってもよい）が直接的に展開される形で生じたもののように見える。だがここで見逃してはならないのは、〈新体詩〉というジャンルの社会的成立ということをも含め）今まで唱歌類大量出現に対する『詩抄』の関与という点から注目し

てきた事態で実際に重要な機能を果たしていたのが、実は『新体詩歌』などを中心とする『詩抄』以外のテキストであったという事実である（明治十九年からの唱歌類大量出現において『詩抄』というテキストそのものがほとんど注目されなかったことはすでに神田孝夫が指摘している⁽²⁵⁾）。つまり、それらの事態は、『詩抄』に内在している要因の直接的な展開というより、むしろ、『詩抄』に「外在」的な要因が（『詩抄』の「意図」とは必ずしも関らない形で）結果的に機能したことで生じたものとしてとらえられなければならないのではない。もはや言うまでもないだろうが、本論で『詩抄』の関与⁽²⁶⁾と言ってきた際の「関与」も、まさにそのような「外在」的なレベルでの関係性を指すものとして使用されていたのである。「近代詩史」の語りで採用されているような「起源」と「影響」という枠組みを軸としたパースペクティブ——ここでは「起源」に設定されたもの（『詩抄』）がその本質を自己展開していくという形で後の歴史が語られていくわけだが、そのようなパースペクティブは、本論でその一端を示してきたような、複数の条件の意図せざる接合において生じている唱歌類大量出現の様相を単線化し隠してしまうものではない。明治十九年からの唱歌類大量出現において成立した（新体詩）というジャンル空間。それは、例えば身体の規律・訓練化への（うた）の組み込みといった『詩抄』には見られない問題系が存在していることからわかるように、すでに『詩抄』で提示された『新体詩』には還元しえないものと化しているのである。

注(1)

『国立国会図書館蔵書目録5』（一九九四・一〇）「唱歌」、「同6」（一九九四・九）「新体詩」の部を主に参照して明治二十年代前半頃までの唱歌類の出版状況を調査した結果によれば、明治十八年までは年に一、二件のペースだったのが、明治十九年になると一挙に十六件（異版も件数に入れるならば三七件）に増え、それ以降も、明治二〇―四四件（同、五四件）、明治二一―四四件（同、二八件）、明治二二―二五件というように、多少の増減はあれ、唱歌類が大量に出版されるという状況は持続していることがわかる。

なお、「新体詩」の部をも調査対象としたのは、「唱歌」の部に収められたテキスト類と「新体詩」の部に収められたテキスト類が当時あるレベル（例えば受容のレベル）では（似たもの）としてとらえられていたと考えているためである。

(2)

一部ではあるが具体例を挙げておく。〈軍歌〉類↓「軍歌集」（明19・5、井上茂兵衛編及出版）、「新選軍歌第一集」（明20・3、浅井磯次郎著、篠原広吉）、「運動歌」類↓「小学生徒運動歌」（明19・6、橋爪文太郎著及出版）、「体列必携運動歌」（明20・1、美濃部繁就著、吉沢富太郎）、「勤学歌／教訓歌」類↓「学歌」（明20・3、志水鳩峯著、内藤彦一）、「新撰教訓歌集」（明20・3、三田利徳編、榎本直衛）／「新体詩」類↓「新体詩歌」（竹内節編、注19参照）、「偶評明治新体詩歌選」（明20・4、佐藤雄二編、津田市松）／「その他」↓「書生唱歌」（明19・7、岸田吉之輔編、酒井清造）、「幼稚園小学校こども歌」（明20・4、増山英次郎編及出版）

(3)

従って、ここでいう〈唱歌類〉は「唱歌」という言葉を題名に含むテキスト類のみを指して使用されるものではない。これは明治十九年から大量出現したある種のテキスト群全体に言及するために設定された操作的なカテゴリーである。

(4)

一応補足しておけば、このような明治十九年からの唱歌類の急激な増加という事態は、同時期の出版物全体の部数の変化には必ずしも対応しない形で生じている。「内務省統計報告」（一九八・一一、日本

図書センター)によれば、明治十年代後半から二十年代初めにかけての出版部数は、明治十六→九四六二部、明治十七→九八三部、明治十八→八五七部、明治十九→八一〇五部、明治二十→九五四八部、明治二十一→二七三部、明治二十二→四〇六六部といった形で変化しており、明治十九年前後から極端に出版物の部数が増加するといった事態は見られない。

(5) 例えば山宮允「解説」(『日本現代詩体系1』一九五〇・九、河出書房 四四九→四五五頁、川口朗「新体詩抄の影響」(『近代史の成立と展開』一九六九・一一、有精堂) 四四→四八頁。

(6) 〈軍歌〉創出実践の経緯については、主に「日本近代思想体系18」(一九八・七、岩波書店)「解説」を参照した。

(7) この法律は未見だが、これを受けて最初に出版された「軍歌」(明治19・4、河井源藏編、有則軒)というテキストを見れば、制定された〈軍歌〉の見当は付く。その収録作品は以下の通り。「君が代」「海ゆかは」「皇御国」「国の鎮め」「命を捨てて」「扶桑歌」「あらいはね」「おほ君の」「ふきなす笛」(以上「喇叭吹奏歌」)、「軍歌」「抜刀隊の歌」「行軍歌」「進軍歌」「軍旗の歌」「扶桑歌」「復古の歌」「カムフラブル氏英国海軍の歌」「テニソン氏騎隊進撃の歌」「楠正成桜井駅に於て正行へ遺訓の歌」「小楠公を詠するの歌」「詠史」「日本魂」(左ノ諸篇は吹奏歌の号中に非ずといへども亦鼓勇の一助にもと今こゝに合せしるしぬ)。明治十九年から二十年頃にかけて出版された〈軍歌〉類のほとんどはこの河合版「軍歌」と同じか、或はそのヴァリアントといふべきもの(基本的には「喇叭吹奏歌」以外の収録件において多少の相違が見られる場合が多い)となっている。

(8) 例外は「帝国軍歌撰全」(明治19・12、三尾重定著、興学書院)、「万国軍歌集」(明治20・7、山口忠顕著、吉沢富太郎)、「新選軍歌」(明治21・9、小林虎吉編及発行)など。なお、注7も参照。

(9) この点に関しては武智鉄二「伝統と断絶」(一九八九・七、風塵社)参照。

(10) M・フーコー／田村俣訳「監獄の誕生」(一九七七・九、新潮社) 一五六頁。

(11) 「一世言。軍歌者。則嚙以一句充七步也。而余未弁其可否也。請見就於識者。而質焉。」(『小学生徒勤學運動歌全』凡例)明治20・4、富田昌壽著、村山重武)

(12) 例えば次のような発言。(軍歌)類→「軍籍ニ在ラザルモノト雖モ一般ニ之ヲ暗記シ之ヲ諷唱スルニ至レバ夫ノ軟弱鄙猥ナル鄭声ノ俚曲ヲ口ニスル者ノ自ラ地ヲ私ヒ尙武ノ精神ヲ振起シテ日本男兒ノ本色ヲ保持スルノ効アラシク歟」(前出)「新撰軍歌抄全」(例言)／(運動歌)類→本文で引用した「生徒必携体操歌全」の発言を参照／(新体詩)類→「本書ハ；其作例ニ一國ノ形勢ヲ為セシ以上ハ其人其民愛國ノ精神ヲ起サ、ル可ラサル事由ヲ説キ日本支那歐米各國ノ志士愛國ノ為メニ艶レシ其功蹟ヲ讚美セシモノナレハ；殊ニ小学校ノ修心課程並ニ唱歌ニ適當ナレハ幸ニ陸統購求ヲ希望ス」(『学歌全』明治19・7、内田鶴吉編、柳澤平右衛門)に掲載された「新体詩学必携／新体詩格愛國実談」(明治19・5、中川清次郎／山口常太郎著、内田鶴吉)の広告／その他→音楽の道は人心を和げ風化を助け教育の上には欠くべからざるものこそありけれ；世にありふれたるは心も言葉も賤しくして教草となるべくもおほえねば今其の賤しからぬ歌どもを撰み集めてものしぬ」(『家庭唱歌第一集』「序」明治20・10、岡村増太郎編及発行)

(13) 東京音楽学校における「唱歌教授法」については山住正巳「唱歌教育成立過程の研究」(一九六七・三、東京大学出版会) 二一五→二二九頁を参照。

(14) この点に関しては、「唱歌教育成立過程の研究」(注13前出) 第五一八章でくわしい記述がなされている。

(15) 引用は「明治文学全集60」(一九七二・一一、筑摩書房)より。
 (16) 山田美妙は「新体詞選」(明治19・8、香雲書屋)「自序」で「ここ五六年來我國に現れたる」「新体詞」(彼は同時期に大量出現しつつあった唱歌類をも包括する形でこの範疇を使用している)に対する印象を

語っているのだが、その一つに「和讃めきたる」ということが挙げられている。引用は注15に同じ。

- (17) 婦女子などの〈俗〉の人々にも理解し易いようそれらに対応した〈俗〉の文体を選択する、といった理念が当時見られるのだが、ここで〈新体詩〉的文体と呼ぶところのものはそのような理念に対応する形で選択される〈俗〉文体の一つとして存在していた(『世界国尺』(明2)、「小学暗誦十詞」(明6)などはそのような形で〈新体詩〉的文体が使用された一例。「詩抄」における〈新体詩〉的文体の実践はあくまでも以上のような同時代的状況の中でとらえられるべきものである。くわしくは拙稿「言語(として)の地形図」(『国語国文研究』一九九八・五)を参照。

- (18) 例えば、坪井正五郎「西詩和訳」(明15・6・25)、鈴木秀次郎「湘南秋信 做新体」(明16・2・25)など。

- (19) 「顕才新誌」における〈新体詩〉的文体の投稿の一例を挙げておく。「今や我国日を逐て。開化の域に歩みを進め。都鄙の別なく。小学校を建て設け。六才や七才の幼なき。児童を集め教ゆるは。普通科目の初めなり。…」(『橘学校開業祝辞』明17・3・22。「彼の古のごとぞ。人間万事塞翁の。馬としいへと一様にも。かくは云われぬものぞかし。いろねは夙に蛩雪の。勉めにいつもひまはなく。…」(『哭泣兄擬新體詩』明17・8・16)。

- (20) 竹内洋「立志・苦学・出世」(一九九一・二、講談社現代新書) 四八頁参照。

- (21) 具体的には「初冬山居臥病」(明16・12・22)「春の日の遊びを記す」(明17・2・23)、「秋日閑居」(明17・10・25)といったものが挙げられる。

- (22) 「新体詩歌」は「詩抄」の試みを受ける形で明治十六年前後に第五集まで刊行されたものだが(その中には「詩抄」のほぼ全作品が収録されている)、今回確認した限りでは、その合本版が明治十九〜二十一年の間に十以上もの出版元から刊行されている。

- (23) 特に〈軍歌〉類にその傾向が強い。例えば、注7で言及した河合版「軍歌」は「新体詩歌」中の六作品、「抜刀隊の歌」「カムパネル氏英海軍の歌」「テニソン氏輕騎隊進撃の歌」「楠正成松井駅に於て正行へ遺訓の歌」「小楠公を詠するの歌」「詠史」が収録されている(傍線作品は元々「詩抄」に収録されていたもの)。

- (24) このことは「顕才新誌」における〈新体詩〉的文体の投稿からも裏付けられる。すなわち唱歌類が大量出現した明治十九年以降、自らを〈新体詩〉と範疇化した〈新体詩〉的文体の投稿が約半分以上を占めるようになるのである(明治十八年以前は全二四例中、わずか二例)。

- (25) 「詩」における伝統的なるもの(『講座比較文学2』一九七三・七、東京大学出版会)。この論文は、唱歌類大量出現に対する「詩抄」の結果的な関与(例えば「詩抄」出現を契機とした〈新体詩〉的文体の変化など)を見逃しているといった首肯しえない部分もあるが、「詩抄」を「起源」化せず同時代の複合的な状況をふまえて唱歌類大量出現という事態をとらえようとしている点で非常に示唆的なものである。

付記

特に断りがある場合を除き、本論で引用・言及した唱歌類は国立国会図書館蔵のものである(引用に際しては旧字を新字に改め、変体仮名は普通の表記に直し、ルビについては最低限必要なもののみを残した)。なお本論は一九九八年度日本近代文学会秋季大会(十月十八日、於昭和女子大学)での口頭発表に基づく形で書かれた。

“芸術”の成型

——〈美術〉と〈文学〉の場および抱月・花袋・天溪——

中山 昭彦

I

明治四十一年から翌年にかけて、島村抱月、田山花袋、長谷川天溪らによって展開される芸術と実行論には、ある意味で神経症的なオブセッションがまといついている。そして、古くて新しいともいえるこのオブセッションは、しばしば自然主義の限界や敗北といった語彙とともに浮上する。

たとえば、芸術と実行論の流行に関する言及をその冒頭にすえる平野謙の『芸術と実生活』⁽¹⁾は、生田葵山の小説『都会』が風俗壊乱の罪に問われたことを契機として、「文芸対法律問題」が持ち上がったことに触れながら、法律や道徳といった「社会論的見地」と一線を画すものとして芸術を定位しようとした芸術と実行論こそが、自然主義を「敗北」へと導いたものだど位置づける。そうした「敗北」が、「社会論的見地」を捨象して、『芸術論的見地』からのみ『芸術と実行』の問題を論じようとした当然の帰結だろう」という

平野がこだわっているのは、いうまでもなく文学の社会性や政治性といった問題だ。小林秀雄の「社会化した『私』」ともかわることうした問題から、芸術と実行との間に一線を画すことで、抱月や花袋や天溪は目を背けた。そこから、「大逆事件を媒介する石川啄木の自然主義批判が起ってくる」が、「社会論的見地」の欠落をついた啄木の言を、「正統に受けいれる地盤が当時の文学的主流に欠けていた」。だからこそ、それは、後に「プロレタリア文学における『政治と文学』の問題として、新たな次元においてよみがえってくる」というのが平野の見取り図なのだが、そうした一連の指摘から浮上してくるのは、文学が政治や社会と拮抗すべきだという暗黙の前提であるとともに、それを欠いたが故に芸術と実行論が「敗北」と位置づけられるという機制だろう。そして、そうした機制は、やはり啄木の「時代閉塞の現状」などにみられる自然主義批判を引き合いに出しながら、「自然主義文学を観照の範囲に限定した」芸術と実行論を、「のっぴきならぬ現実的な課題からの回避でも

あつた⁽²⁾」と位置づける白井吉見にも共通してみられるものだ。

だが、このような機制が及ぶ範囲は、「政治と文学」といった戦後文学のメイン・テーマのひとつをまともにはひきうけた、これら文芸批評だけにとどまらない。現に島村抱月の生涯とその美学とを、いつけん中立的な立場から論じているかにみえる佐渡谷重信の『抱月島村瀧太郎論⁽³⁾』には、抱月の「自然主義論は、(略)必ずしも予期しなかつた現象の産物であると思はれる」といった、当時、早大で講義を聴いた人物の回想が引かれていて、それが彼の自然主義へのコミットを、時代状況に強いられた不本意なものであつたかにみせる効果を上げている。或いは抱月の芸術と実行論の展開を周到に位置づけてみせる和田謹吾もまた、「抱月は果たしてその論に満足し得たであろうか」と問いかけ、明治四十二年の「懷疑と告白」あたり⁽⁴⁾にその行き詰まりをみた上で、抱月のその後の生の軌跡と証言とに芸術と実行とを区分したことへの苦い反省を読みとつているのだから、ここにも芸術と実行論の限界の指摘とともに、状況に強いられて不本意な選択をした抱月の姿が浮上していることはまぎれもない。昭和四十年代以降に書かれたこれらの論は、その点において、「政治と文学」の枠組みがより強固に機能していた、昭和二十年代に書かれた川副国基の論と遙かに通底し合っている。川副はその著『島村抱月⁽⁵⁾』の中で、当時の「弾圧的で圧制的な国情」を強調し、それ故に抱月は「芸術と実行の間にはつきり一線を画さなければならなかつた」というのだが、それこそが抱月にとつての「芸術への撤退」の非⁽⁶⁾本来性を、露骨にいい立てたものであることは明らか

だ。そして、そうだとするならば、これらの論が陰に陽に強調する抱月の非⁽⁶⁾本来性が、「政治と文学」の枠組みの中で、政治に抵抗しえなかつたとされる抱月を、それが不本意な選択であつたという口実のもとに弁護しようとするものであることはいうまでもないだろう。つまり、そのような弁護を試みている限りにおいて、川副ばかりが佐渡谷と和田もまた、「政治と文学」の枠組みに囚われ続けているのだ。

ところで、このように芸術と実行論をとり巻いている「政治と文学」の枠組みを、平野や白井の文脈に即して簡単にまとめてみるなら、そこには、文学が戦時体制に飲み込まれたという認識に対する反省から、文学が何らかの形で政治にコミットすべきだというテーゼが浮上してくる。平野が文学に政治性や社会性を求めるのもそのためだが、もちろん文学は政治に吸収されてはならないのだから、それはあくまで自立的な領域でなければならぬ。つまり、文学的な営みの内部に政治的、社会的題材を取り込み、何らかの文学的な抵抗点を刻み込みながらも、あくまで文学の自立性を自明の前提とするのが「政治と文学」の枠組みなのだが、だとするならば、状況や方向は異なつていても、それが芸術と実行の間に一線を画す振舞いであることに変わりはない。いわば、この点に関する限り、自然主義における芸術と実行論も、それを敗北や限界として否定する「政治と文学」の枠組みも、同じ台座を共有し合っている。そして、そうした事態を確認しえたとき、それが古くて新しいオブセッションであることに、ようやく気づきうる地点にわれわれは達している

いえるだろう。

現在の研究や批評において、文学研究か文化研究か、文芸批評か文化批評かといった虚構の二者択一を前提として、文学の純粹なる文学性を守ろうとする姿勢。それは、政治へのコミットという点では反対の立場をとるかにみえながら、文学の自立だけは護持しようとする点において、抱月や平野謙と何ら変わるところのない地点に立っている。文化研究や文化批評の過敏な一点が、文学や文化といった枠組み自体を疑ってかかる振舞いから始動するところにあるにもかかわらず、それを「あれかこれか」といった二者択一においてみることで自体が、既に文学の自立を（そして文化の自立をも）暗黙の前提とする問いなのである。そして、そこで封じられているのが、たとえば文学が文学を自立的な領域と見なすことで、どんな利益を獲得するかといった、大文字の政治とはとりあえず区別して考察すべき「言説の政治学」であることはいままでもないだろう。

文学は常に既に自立しているというのでなく、むしろそのように定位すること自体が、文学とその定位者といかなる利潤をもたらすのか。そしてその富は、どのような遺産として残されるのか。或いは、そもそも文学を芸術と見做すことが、なぜそれほど求められるのか。ここでは、そうした今日の状況とも遙かに関わる問いのもとに、「政治と文学」の枠組で論じられてきた芸術と実行論の再検討が試みられる。その際、美術と文学と文化政策との諸関係が、或いはそれらに関わる新聞メディアの「表象」が問題化されるが、もちろんわれわれは、美術や新聞といった領域をも本来的に自立した

ものとは見做していない。時にそうした記述がとられるとしても、それはあくまで便宜的なものである。

II

明治四十年六月十一日、開催中の東京勸業博覧会的美術会場で、少壮の彫刻家・北村四海によつて惹き起こされる自作彫像の破壊事件は、この当時の「芸術」に関する状況を考える上できわめて興味深い経緯を示している。「東京朝日新聞」（以下「東朝」と略記）で、「裸体の一少女が花を手にして恍惚たる態度を示したる理想的作品」（明治40・6・13）として紹介される自作の彫像「霞」。その頭部と右腕を、あっさり切断してしまうことで北村四海が表明しているのは、彫刻部門の不正な審査に対する抗議なのだが、しかしここで問題にしたいのはその点だけではない。むしろ、さしあたり重要なのは、この事件に際して、「東朝」「報知」「国民」の各新聞に掲載される四海の談話である。

「鼻下及び腮ほおにかけて寸の延びた髭を蓄へ（略）一見美術家らしき態度」（「東朝」同6・13）の持ち主として紹介される四海は、もちろんどの新聞でも、自分の属する団体の作品ばかりを優遇する、不正な審査への憤懣を露わにする。そして、そのような非難を可能にする拠り所としても、或いは自作を破壊した理由としても、彼は神聖なる美術という權威を強調せずにはいられない。実際、彼は、「神聖なる美術の作品は審査官の私する事を許しません」（「国民」同6・14）といい放つことで、神聖なる美術の側にたつて、審査に

情実を加えた審査官たちを非難する。更には、「制作品の神聖さの汚濁を予防する為に」(「報知」同6・13) 自作を破壊したと宣言することにより、ある意味では無謀な自身の振舞いを正当化するのみならず、自作をも「神聖なる美術」として位置づける。そして、各紙の記者が同時に取材しらしいこの談話にあつて、いかにも「美術家」らしい四海の風貌を紹介し、「神聖」や「美術」を大活字で報じる新聞も、少なくともこの点では四海に同調しているかみえる。

神聖なる美術。このような表象は、この事件を契機に巻き起こる美術家の審査に対する抗議行動の続発や、それを盛んに報じる新聞記事にあつて、一種の流行語となつてゆく面がないではない。たとえば、不正審査問題の拡大を告げる「国民新聞」の記事には、「神聖なる美術の權威を保たん」とした振舞いとして四海の事件が紹介されるし(同6・15)、今回の審査の不正に激憤している「或一団体」の存在を報じる「報知」のものにも、それが「美術界の神聖を擁護」するためだと大活字で強調されている(同6・17)。或いは「東京二六新聞」(以下「二六」と略記)の「美術品の審査」なる記事には、「美術品」が「趣味識の崇高なるを要求す」るものだと(同6・17)、神聖に類する言葉が用いられもすれば、四海の事件の時期には漏洩した情報として知れているだけだった審査結果が正式に発表されると、今度は西洋画の団体・太平洋画会が、今回の不正審査は「芸術の神聖を汚し」という決議文を公表して、会員の受賞拒否を表明するといった具合なのだ(「国民」同7・10)。つまり、この時期の美術家の多くは、不正への抗議を契機として、あくまで

「自発的」に神聖な美術を待望し、自らを神聖な美術家になぞらえようと躍起になっている。そして、それを煽るかのような新聞の報道において流行語と化しているのが、神聖なる美術という表象なのである。

だが、再び四海の談話にもどるなら、その中で四海は、これとはまったく逆の「芸術」の表象をも語つてしまつている。というのも、審査に情実がはびこる原因のひとつとして、四海は「今日の審査員中、学識のある人がなくて仕事一方で成り上つた人、謂はゞ職人氣質の人ばかり」だという点をあげているからだ(「東朝」同6・13)。おそらくは「芸術家」であるべき博覧会の彫刻部門の審査員に、高村光雲や石川光明といった仏師系や宮彫系の職人が名を連ねていることをさしているこの発言は、「芸術」としての美術と職人芸との「差異の不在」という表象を、はからずも生産してしまう。後に博覧会の正式な審査結果を批評する青陵の「審査の審査(下)」の中には、「余輩は元来此等彫塑の大部は、純正美術として見る可からざる工芸品と思惟する」という意見が開陳されているのだが(「東朝」同7・11)、これは、それにも通じる表象だ。或いは「美術家は商人にあらざ」と断じ、「美術を骨董品と同一視」する「我国民の対美術観念」を批判する「二六」の論説「美術品の審査」が逆説的に生産してしまうのも、それとよく似た表象だといつてもいい(同6・17)。そして、このうちの工芸品が、主に海外輸出向けであつたことを考え合わせれば、先の談話記事の直前で、「住宅の半を割いて(略)輸出向の製造所に充て」ていると紹介される四海にもま

た、それは逆流してくるものだろう（「国民」同6・14）。

神聖であるはずの美術が、学識を欠いた職人芸ばかりでなく、工芸品や骨董との「差異の不在」に直面するといった事態。佐藤道信⁽⁶⁾によれば、この時期あたりから、輸出を含めた殖産興業としての工芸品が農商務省、絵画や彫刻が文部省といった具合に、行政上の棲み分けが明確化してくるとのことだが、しかし新聞に登場する表象は必ずしもそのようになってはいない。或いは古器旧物の保護を、近代天皇制の確立と関わる文化統合という文脈で捉える高木博志⁽⁷⁾によるなら、そうした保護は明治三十年代の前半までに一応の決着をみるものの、保護の対象とはならなかつた骨董品が美術品と「同一視」されるといった風潮は、まだこうして命脈を保っている。そして、骨董と工芸品という新旧の文化的生産物と対応する生産者が職人だとすれば、神聖なる美術家は、それとの差異をも十分に画しえないといった表象関係の内部におかれているのだ。しかも、そうした表象を生む当時の新聞は、日露戦争の終結に伴う発行部数の減少に悩んでいるとはいえ、戦前に比べれば遙かに多い部数を維持しており、その上、戦争に関する記事に変わって文字者や美術家の記事が増加し始めてもいるのである⁽⁸⁾。その意味で、美術とそれ以外の領域との「差異の不在」は、実際的な問題もさることながら、イメージとしての表象の問題としても、やはり大きな力をもっている。

だが、そうだとするなら、神聖なる美術という表象は、むしろ美術ならざるものとの差異を画すためにも要請されねばならないだろう。この表象が、新聞紙上で流行語化するだけでなく、それを自認

する美術家たちからも発信されていることは、この意味において重要だ。いわば美術家は、工芸品や骨董品ばかりか、その生産者との差異も不在であるかのごとき表象が瀰漫しているからこそ、神聖なる美術を語り、それと同一化することで始めて「美術家」たりうるのである。いっけん特権的にみえる神聖なる美術という表象が、誰もが口にしようとする流行語と化しているにもかかわらず、その凡庸化した特権性を手に入れることで、美術家たちは「自発的」に「美術家」たろうとしている。そして、にもかかわらず、四海の例が端的に物語ることく、それは必ずしも成功にはいたらない。つまり神聖なる美術家たろうとして、そうではない存在との差別化をはかる試みが、逆に美術家ならざる存在との「差異の不在」を招き寄せてしまふのだ。神聖なる美術家を自認しながら、工芸品の製造者でもあるという紹介を介して、自らが否定する職人と通底してしまうといった四海の談話の逆説性が示しているのは、そうした悪循環なのである。

しかし、そうだとすると、既にこの年の秋に、文部省主催の美術展覧会、いわゆる文展の開催が決定していることは、或いは重要な意味をもってくるかもしれない。前年の西園寺内閣成立に伴う牧野伸顕の文相就任とともに本格化するこの計画は、四海の事件が起こる直前の六月五日、展覧会の審査員規則に当たたる美術審査委員会の官制が公布され、文相の牧野自身が多くの美術家を招待して、既に審査委員の人選が進められている。博覧会の不正審査を引き合いに出しながら、我が国の美術家には「普通教育の素養さへなき職人者

流少からず」と指摘し、文展審査ではこうした存在を排除すべきことを提唱する記事（「東朝」同6・21）が出るのもそのためだが、四海や美術団体の主張とも重なる部分のあるこうした記事が少なくないことは、単に「公正な審査という口実の下に、国家の保護・統制が加えられやすくなった」という事態だけを示しているとは思えない。或いは、それは、不正審査の原因として、「小党乱立」状態にある美術団体の存在が問題化し、「世人の要望もその收拾と大同団結を希求するようになった」ことが、国家統制に上手く利用されたということだけでもないだろう。

確かにそうした面もないではないが、むしろここで重要なのは、文展による審査の一元化が、かの悪循環を断ち切り、美術家とそうでない者とを差別化する絶好の機会を提供しているという点にある。そこには新旧の世代交代といった含みもあるし、古器旧物とは種別化される近代美術の自立といった面もあるが、それをも代行し表象するものとして、神聖なる美術家の肖像の獲得といった利益が、審査を通過した美術家にはもたらされる余地がある。そうした「自発的」な利益獲得の欲望が、国家的な統制といった文展のいまひとつの顔と、まったく別の目的をもちながらも共犯している点が、何ととってもここで注目に値する。そして、その為にも要求される「職人者流」の排除が、高村光雲らが再び文展の審査員に選ばれることで頓挫するとしても——或いはその後の二年間、日本画の審査員をめぐって新旧両派の団体が抗争を繰り返す、神聖なる芸術家の表象を裏切り続けるとしても——むしろそうした悪循環の再演故に

神聖なる芸術家の獲得が、文展においていつそう期待され続けることになるだろう。

だが、美術の界面にあつて、神聖なる美術家との差異の在／不在をめぐって生産されるこうした二つの表象はまた、とりあえず文学と呼びうる領域とも密接な関係をもっている。たとえば四海の事件が起こり、文展の開催が具体化するこの明治四十年六月は、文人宰相として知られる西園寺公望が、森鷗外や田山花袋ら十数名の文士を私邸に招待する時期でもある。結果的には、大正八年の帝国美術院創設を待たねばならないが、東京都下の新聞・通信社に属する美術芸担当記者によって構成される「さくら倶楽部」が、前月に「文部省に公設される美術院」に関する意見書を提出していることからわかるように（「読売」同5・19）、この時期には文展を美術院創設との関連において捉える見方が数多く表明されているし、しかも、それが文学を含めた文芸院に発展するのではないかという噂もあつた。その意味で、西園寺による文士招待には、いよいよ文学の国家的保護に向けて、具体的な動きがみられるのではないかと、いった多くの期待が寄せられる。

しかし、そうした期待にもかかわらず、西園寺の口からは、まったく文芸院に関する発言がなかったらしい。新聞各紙をみても、三日にわたる招待の第一日目に、留学したこともあるフランスの恵まれた文芸事情に触れ、それに比べて「諸君の立場」は「気の毒な訳だ」などと（「報知」同6・19）、文芸院が要請される理由の一つである文士の生活問題にわずかに言及しただけで、あとは「泰西文学」

や「支那文学」、それに樋口一葉や尾崎紅葉の話題が盛んにもちだされたと報じられているにすぎない。そして、むしろそうした文学に関する話題の豊富さ故に生産されるのは、文芸保護に関わる一國の首相としてのそれよりも、芸術としての文芸に深い理解を示す文人としての表象だ。現に、二日目に招待された徳田秋声が、「首相の読書力の深いのは驚いた」という談話を発表し（「報知」同6・19）、三日目の招待客の一人・大町桂月が、「あらゆる芸術の美を解し給ふ」人物とやはり談話で絶賛することなどが（「東朝」同6・20）、何よりそれを証しているだろう。

だが、そのように西園寺の肖像を描き出すことはまた、当の文学者たちにも確実に利益をもたらしている。というのも、首相を文学者という「芸術」を解する存在として描くことは、そうした人物に招待された自分たちを、芸術家になぞらえることでもあるからだ。北村四海が神聖なる美術という権威をもちだしながら、自らをそれに同一化させたように、西園寺の「芸術」に対する造詣の深さを強調する文学者もまた、単に未来の文芸院の開設を期待して、時の首相を褒め上げることに躍起になっているだけではおそくない。むしろこのような振舞いは、そうした意図がたとえなかったとしても、結果として神聖なる芸術家の表象を、文学者が新聞紙上において獲得することに貢献するのだ。北沢憲昭によるなら、文展あたりから「美術」が絵画や彫刻をさす語に限定される一方で、「芸術」が様々な分野の総称として用いられることが一般化するとのことだが、この招待の返礼として逆に文士が首相を招待したこの年の十月には、

「首相と芸術家」との「相会」という見出しで表象されるに至る状況が（「国民」同10・20）、既にこの時期から整えられ始めている。それも、この総称としての芸術は、あの不正審査問題にあつて、神聖なる美術が云々されるときにも盛んにその上位概念として新聞紙面を飾るのだから、文学だけが先にそれを獲得しているというわけではない。いわば「芸術」は、新聞の表象としても、文学と美術とともにその傘下に収め始めているのだ。そしてそうした状況の中では、美術の神聖を語ったり、自身を招待した首相の芸術への理解の深さを強調したりすれば、好むと好まざるとにかかわらず、「自発的」に芸術家たろうとしているかみえる言説の磁場が張り巡らされてもいるのである。

かくして、このような言説の磁場において、これまた流行語でもある芸術と戯れ、美術家とともにその凡庸なる特権性を手にしかけている文学者。だが、そうした文学者はまた、文士招待に先立って西園寺が五代目・中村芝翫らの歌舞伎役者を招待したことから、「河原乞食」たる役者と連繫する者といった表象を、「東朝」の「三面小話」（同6・17）や「報知」の「首相の文士招待」（同6・14）で投げかけられてもいる。「万朝報」の論説「首相の文士招待」では、そうした風潮を指摘した上で、「文士」を「俳優」と「同一線上」におくべきではないといった主張がなされているが（同6・17）、そのことも逆に、「河原乞食」と文士とのイメージ連鎖の強さを物語るものだといえなくもない。

その上、更に悪いことというべきか、「国民」に載る山下首相

秘書官の談話では、俳優招待は官邸での「正式の晩餐」だったが、「今度はズット手軽にして」私邸で行うのだとされており(同6・15)、これでは文学者が俳優より軽く扱われているかにみえてしまう。実際、「国民」の招待第一日目の記事(同6・19)には、小栗風葉がこの記事を読んでいったん招待を断つたが、首相の再度の要請でようやく出席したとされており、明らかにこうした扱いに憤慨した者がいたことを伝えている。そして、その点からすれば、私的な会なので平服でという招待状が送られたにもかかわらず、ひとり官邸での洋式の招待にこそ相応しいフロックコートを着て現れ、終始黙しがちだと各紙で伝えられる花袋の振舞いも、或いはこうした扱ひへの抗議の表明なのかもしれない。

いずれにしても、首相に招待される文学者は、こうして「河原乞食」と「同一線上」にあるか、或いはそれよりも下だとも受けとれる表象にさらされている。それは、あの美術家が職人と同一視される事態とよく似ているともいえようが、こうした表象の問題に加えて、美術家が既に文展の開催を約束されている存在であることを思い浮かべてみると、どうもそうとばかりは思えなくなってくる。むしろ、「河原乞食」とされる役者より下だとも受け取られ、文芸院の開設さえ定かではない文学者は、「芸術化」において美術家よりかなり遅れた存在ではないのか。

そうした疑いを「現実化」してしまうかのようになり、その後、特に自然主義を中心とする文学の領域は、様々な「事件」の表象と接続される。たとえば自然主義は、翌四十二年三月の、覗き魔ヒールセントムによる

強姦過失致死事件である出歯亀事件と接続され、やがて(出歯亀自然主義)なる流行語を生むにいたる。或いは同じ時期には、煤煙事件として知られる平塚雷鳥と森田草平との心中未遂事件が、「自然主義の高潮」(「東朝」明治41・3・25)などと新聞で表象される。そして前月の二月には、生田葵山の姦通小説「都会」を載せた「文芸倶楽部」が風俗壊乱罪に問われ、その裁判がまた「自然主義の公判」(「読売」同2・28)といった新聞各紙の表象にさらされる。四十年九月の花袋の「蒲団」が発表されたあたりから巻き起こるモデル問題と性欲描写は、思い切り単純化して言えば、描写される性的要素を作品に先立ってモデルが実行しているというイメージを生み、それが自然主義を性的行為の実行とする傾向に発展するともいえるが、むしろそれは、こうした新聞による表象の接続が結果的に生産したともいえるものだ。「都会」が風俗壊乱罪に問われ、その後、文芸書の発禁が相次ぐことは、こうした小説が現実生活における実行を生むことへの憂慮からなされている面があるが、それもこうして新聞が流行語化した表象に条件づけられた憂慮だといつてもいい。小説は、ともかくこうした文脈の中では、実行と区分しえない領域となっているのだ。そして、それはまた、芸術と芸術ならざるものとの「差異の不在」¹³⁾を告げる表象が、文学の領域を繰り返し襲っているということでもある。

しかし、そうした文学が置かれている状況としてもう一つ重要なのは、「都会」裁判で裁判長から問い詰められる作者の生田葵山が、「裸体画に於て醜部分を露はざるが如く」、この小説にあつても

描写を「朦朧にせし」と答えている点である（『時事新報』同・2・28）。この裸体画への言及は、明治三十四年の第四回白馬会展覽会において、黒田清輝などの裸体画の下半身に布を被せて展示した、いわゆる腰巻き事件を想起させもするが、おそらくそれだけを意味してはいない。細野正信によれば、腰巻き事件以後、むしろ絵の中の裸体の下半身に布を巻かせる意匠が広がりを見せ、前年（明治四十年）の十月に開催された第一回の文展においても、出品された裸体画はそうした意匠のもとに描かれるか、或いは裸体に背面を向かせて陰部を隠す構図をとっていたという。そのことは、黒田の「白芙蓉」や中村不折の「彫刻家」、橋口清の「羽衣」等々の出品作に確かめられるが、だとすると、「醜部分を露はさざる」と絵画の表現を問題にしているかみえる葵山の裁判での弁明は、文展では認めていることを、小説では認めないのかといった意味をもってくる。そして、実際、それに倣ったとされる『都会』では、若い人妻と男やもめの官吏が姦通に及ぶらしくもみえる場面が空白化されてもいれば、夫とやり直しを誓う結末の場面になっても、人妻はついに姦通の事実の有無をはっきり告白せずに終わっている。

だが、そうであるにかかわらず、一番、二番とも有罪の判決を下す裁判長ばかりか、弁護士さえもが空白部分が姦通とは読めないといった弁護をした形跡はないし、しかも「都会」を擁護する文学者の文章にあつても、或いはこの事件を報じる新聞においてもそれは同じである。「空白」を肉欲に関する想像でみだす読書形態は、明らかに広い範囲で認知され、それがまた自然主義の実行を促すもの

と、この作品を見做す見方を裏づける。そして何よりこうした読書形態の流通こそが、葵山の声を封殺する。裸体画と姦通小説とを、ということは美術と文学とを、同じ基準でみよという抗議はほとんどどこにも聞き届けられることがない。文学はまたしてもその点で、美術に大きく遅れをとる。しかも多くの事件と接続されることが、芸術と芸術ならざるものとの「差異の不在」を告げる表象を、いたるところに振りまいてしまっている。芸術と実行論が語り出されるのは、実はこのような諸状況に対してだ。多くの論者が明治四十二年にその起点を求めているにもかかわらず、抱月の芸術と実行論が、四十一年の五、六月頃から形成されるとする和田謹吾の指摘が意味をもつのは、この点においてである。つまり芸術と実行論は、むしろその翌年になって顕在化するといわれる政府の強権的な弾圧以前に、しかも必ずしも大文字の政治に還元できない状況に対して始動するのである。

III

かくして、これまで述べてきた様々な状況に隣接しつつ成型される芸術と実行論。それには芸術即実行を唱える岩野泡鳴のものが含まれないではないし、もちろん相馬御風や片上天弦のものも深い関わりをもっている。それに、この芸術と実行論には、後藤宙外や樋口龍溪といった非自然主義者との論争において、むしろ論敵から横領してきた論理が重要な位置を占める面もないのではないのだが、ここではあくまでこうした諸状況に対して、抱月、花袋、天溪がどの

ように芸術を成型したかをみてみることにしようと思う。

そこで、そうした場合にまず重要なのは、抱月が明治四十一年五月に発表する「自然主義の価値」⁽¹⁶⁾である。その自然主義論の中で、四ヶ月前の「文芸上の自然主義」⁽¹⁷⁾で呈示した、自然主義の「描法の方法態度」と「描写の目的題材」とを更に詳論する抱月は、前者の「描写の方法態度」の問題として、自己の利害Ⅱ主観の除去ともいふべき問題を粗上に載せる。そこで、たとえば自己の利害にのみこだわって、行き倒れにまったく同情を注がない状態を「我的」と呼ぶ抱月は、半ば同情する場合を「半我的」、全面的に同情してしまふ場合を「他的」と位置づける。そして「他的」状態において、主観と客観の融合が起こるのだとするが、しかし自己の利害Ⅱ主観は除去しても、行き倒れという個別的な対象に向けられた同情という主観が残っていたのでは、まだ十分ではないという。抱月にあつては更に、「他的」のうちでも「情緒的」と呼ばれる範疇に入るこの同情は、「水に絵具汁を点したやうに、ぱつと散つて一面の漠とした情にな」らねばならない。それは、個別的な同情Ⅱ主観が「一般的な情」へと変容し、同情との距離化ははかられることであると同時に、自己の利害を極限まで排した「無念無想」の態度が現出する至高の地点だ。そして、個別性とも利害性とも一線を画した至高の地点——「他的」のうちでも「情緒的」と呼ばれる位相において表出されるのが、「消極的には排技巧」、「積極的には描写の自然」と呼ぶうるものだ。

このようにしてみればわかるように、この論の要諦は、何といつ

てもこの至高の地点を定位したことにある。行き倒れへの同情が残されている段階までは、いわば実行者の主観だともいえるのだから、ここではこの至高の地点において、それと区別さるべき「無念無想」の自然主義者の態度が示される。或いは、同情までの状態は、文学作品の作中における出来事の水準ともいえるので、それとも分けられる作家のとるべき描写態度が、やはり至高の地点によつて保証されている。たとえ自然主義が現実に実行されようが、文芸上の自然主義者の態度はそれとは違ふのだ。「全人生」を対象にする自然主義文学は、これまで「隠れた半面」としてあつた「男女間の獸性」を含めて、あらゆるものを題材とするが、「無解決無理想主義」の態度で臨む作者は、それを否定も肯定もしない別の境地に立っている。確かに『都會』裁判の裁判長・今村恭太郎がいうやうに、「多数の後れた人と少数の進んだ人」といった読者の「解釈力の程度」の問題は残るだろうが、しかしそれは、「万人悉く同程度の知識感情に達した黄金時代」でも来ない限りは解決のおぼつかぬ問題であり、その意味で文芸上の自然主義は、「後れた人」と「衝突」し続ける他はないだろう。

そのように抱月がいう限りにおいて、『都會』の場合のように、たとえ描写の空白を猥褻な肉の想像で充たす「多数の後れた人」が存在しても、「無念無想」の態度を理解しうる少数者にのみ働きかける自然主義は、それとは区別された地点にあるとも読みうるやうに「自然主義の価値」はなっている。それは、少数の進んだ読者を多数の遅れた読者から差別化することでもあるが、それを可能にす

る至高の地点はまた、芸術としての自然主義を實行から差別化するのみならず、芸術家たる自然主義作家を作品世界からも差別化し、何を題材にしようが、それは自然主義とその作家そのものとは別だということも可能にする。四十一年の五月の時点で抱月が生産するの、その意味で、芸術／実行といった分割線だけではない。むしろ至高の地点の定位によって、自然主義と実行をめぐって惹き起こされた諸状況に、ひいては芸術と芸術ならざるものとの「差異の不在」に、複数の差異＝分割線が設定されるのだ。そして、至高の地点を「観照」といおうが、⁽¹⁹⁾或いは、後にこの差異を「芸術と実生活」の区分として語ろうが、⁽²⁰⁾もちろん芸術と実行の区分とされようが、そのあり様は基本的に変わらない。ただ、当初は自然主義に力点をおいて語られたものが、やがて芸術に力点が置かれるようになる姿容において、文芸全体を芸術として擁護する姿勢が顕著になる点は更に別の意味をもつだろう。というのも、抱月はその点で、たとえそう意図しなかったとしても、文芸を芸術として成型化し、美術に対する文芸の遅れを解消する振舞いに身を染めてしまっているからである。

かくして様々な水準の問題として顕在化する「差異の不在」に、芸術／実行に限らぬ複数の「差異」を生産することで対処する抱月の姿勢。それは、天溪や花袋の芸術と実行論にあってもほとんど変わりはないが、しかし、それぞれが相対している状況に依じて、微妙な違いがみられる点も無視できない。たとえば、現実の人生や作中においては理想をもつ人物があつてもよいが、芸術家は理想にと

らわれぬ「無解決の態度」をとらねばならぬとする天溪にあつては、特に「何事にも価値を付帯せぬ点」がこの態度において重視されている。⁽²³⁾それは、あらゆる理想という「幻像」の消滅を高らかに宣言し、⁽²⁴⁾宗教ばかりか哲学や科学の理想をも排した地点に文芸と自然主義との自立をみてきた天溪からすれば、いっさいの価値判断の停止において理想の侵入を拒みうるこうした態度こそが、これまで展開されてきた論との整合性を確保するためにも重要だからである。

しかし、それにもまして興味深いのは、天溪がかなり以前から美術に文学を加えた文芸院の設立を切望し、しかもこの時期にもそれを繰り返す中で、⁽²⁷⁾ついに文芸の取締りをも積極的に支持するようになる点である。実際、「文芸院の設立を望む」という副題をもつ「文芸の取締りに就いて」⁽²⁸⁾にあつて、当局が「文芸の取締りを嚴重にする方針」を立てているとする天溪は、まずそれを、「驚くよりも喜ばねばならぬ」と宣言する。その理由として特に天溪がもち出すのは、抱月の論にもみえていた読者の差別化でもあるが、より明瞭なのは「自然派」の作品自体の差別化だ。現に「似而非自然派」の台頭のせいで、「真面目に自然派を唱導する者」が「幾多の誤解を招いた」とする天溪は、「似而非自然派」は「迷惑を及ぼすことは多大であるから、特に請願しても此れ等を取締つて貰ひたい」というのである。あくまで芸術を理解した上での取締りがなされるという限定詞つきではあるものの、価値判断を停止した地点において芸術としての自然主義を擁護し、「似而非自然派」との差別化をはかろうとする天溪の利害からみれば、文芸の取締りはむしろ好都合と

映っている。確かにそこには、当局を過剰に刺激しないための配慮が感じられぬではないが、しかしこれは、大文字の政治権力に屈しているのでもなければ、隠微な抵抗が試みられているということでもない。おそらくは、社会風俗の壊乱を防止しようとする当局の利害が、「似而非自然派」との差別化をめざす天溪のそれとはまったく異なっているにもかかわらず、奇妙な共犯関係がそこに生じているのだ。つまり、あの文展において、美術ならざるものとの差別化をめざす美術家の利害と、美術の国家統制をはかる文部省のそれとの間で生じてしまったごとく、ここでも別の目的をもつものが共犯するといった事態が、より確信的に生起しているということなのである。そしてこの共犯者が、自然主義を出歯亀事件のような実行と結びつける新聞の表象に、ともに左右されているのだとすれば、むしろそれは、そうした表象に規定されつつなされる二つの「自発的」な振舞いが、利害を異にしながらも共犯する事態だといつてもいいだろう。

ところで、こうした天溪が奇妙な共犯関係さえ形作ってしまうのに対して、「自然主義の前途」⁽²⁹⁾などにその萌芽がみられはしても、むしろ明治四十二年になってから本格的に芸術と実行の問題を論じ始める花袋の場合には、また別の構図がみられる。たとえば実作者として『蒲団』のモデル問題にもさらされる花袋にとつては、作家／モデルの区分がまず重要であり、現に作者と実行者＝モデルとを分けた上で、「実行上私があんなことをするか、それを私の作品を読むものが、兎や角言ふ必要がない」と断ることを忘れていない。

しかし、何といつても花袋の場合に重要なのは、平面描写として知られるその描写論だ。たとえば、描写の問題を語る花袋は、絵画の印象主義の描法をもち出しながら、「省略」の重要性を強調し、それが芸術化された顕著な例として、島崎藤村の『春』を上げたりする⁽³¹⁾。或いは省略描法で「ポツ／＼と印象の断片を置き並べて、その全体から画としての感じを与へると同じやうな遣り方」⁽³²⁾が、「芸術的で同時にナツラルであらう」ともいうのだが、だとすれば、それは、まず美術を意識した小説の描写の芸術化であるとともに、描写の省略を顕揚する点では『都会』の空白の問題にも関わるものだ。それも、ここでの省略＝空白は、あくまで「全体」的な「画」としての感じを醸すことのみ貢献するのであり、それは、個々の省略＝空白が、どのような想像によつて充たされるかという問題を、はからずも全体と関連させる。のみならず、省略描法で示される茫漠たる全体は、天溪同様、一切の価値判断を行わない存在とする、花袋の作家の位置づけとも響き合う。つまり花袋は、価値判断を回避することから生じる作家の態度の曖昧さを、省略描法が生み出す茫漠とした作品の印象と結びつけているのでないか。或いは、そうした作品全体を曖昧化することのみ省略＝空白の役割を見出し、そうして全体を経由することで、個々の省略＝空白の一義的な解釈——つまり肉の想像でそれを充たすような解釈を、それと意識せぬまま多義的なそれへと変換しているのではないか。いい換えるなら、芸術的な作家の態度と省略＝空白を結びつけることで、猥褻な想像に充たされがちな空白を、芸術の側に奪還しようとしているのでは

ないのか。

事実、その証拠にとりあげ、彼の描写論の集大成ともいうべき「描写論」⁽³³⁾にあつては、印象派とも関連させつつ「ゴングール」の描法をとりあげ、その「必要なことだけを省略してポツ／＼と印象的に並べた」描法が、「作者が判断したり、考へたりする」ことを除去するが故に絶賛される。或いはそうして判断停止する作者が達する境地として、「なるやうにしかなつて行かない」自然、すなわち自然が語られる。いわば、こうした一連の花袋の構図においては、作者がなるやうにしかならぬ自然に従い、それ故に判断を示さぬ、いわくいい難い“存在であるやうに、空白もまた、いわくいい難い”ものだというわけなのである。花袋の芸術と実行論にとつて何より重要なこと。それは、こうして描写の空白が作者に横領されながら、その作者自体も、いわくいい難い“空白だという点なのだ。或いは、作者と作中の空白とが、ともに自然という均質な全体に帰属しながら、むしろそれ故に、いわくいい難い”多義性を帯び続けるという点なのだ。そして、その限りで個々の空白もまた、肉の想像を拒みはしないが、それに限定も中心化もされることのない多義性を獲得するようになるのである。

ともあれ、かくして抱月、天溪、花袋の芸術と実行論は、そう呼ぶのが単純化でしかないほどに多くの表象を生産し、文芸書の発禁を連発する当局もまた、彼等の発言を禁じてはいない。確かに天溪の場合がそうであるやうに、生産された表象は大文字の政治と無縁ではないが、しかしそこでも天溪は、政治と共犯しつつの自分の利

益に関わる差異をも生み出している。その意味で、彼らは、大文字の政治権力の弾圧に屈したのでも逃げたのでもなく、むしろそれと共に起しつつ、多様に芸術を成型化したのだ。或いは社会性を欠いていたのではなく、むしろ芸術が流行語と化しているような社会状況に即して、むしろ“自発的”に芸術を位置づけたのだといつてもいい。

だが、“自発的”にといつても、それは政治から自立した領域で、自由になされたというわけではない。それと意識しようがしまいが、彼らの“自発性”が生み出す“芸術の表象”は、時に利害を異にしつつも政治と共犯関係を結ぶばかりか、あの芸術と芸術ならざるものとの“差異の不在”に関わる諸状況に、或いは美術への遅れをもたらす諸状況に、結果的に答えをもたらしてしまう点において、これらの諸状況に規定されてもいる。それも、彼らが“差異の不在”に際して“差異”を生産し、美術からの遅れに言及せぬままその解消を試みていることからすれば、彼らは単純に諸状況を反映しているわけではない。むしろ彼らは、諸状況に規定されつつそれに代わるものを、つまり多くの代行「表象を生産したのだ。そして、その振舞いにおいて、自らを芸術家に——或いは芸術を語る高貴な存在になぞらえる利益を、獲得してもいるのである。

だが、そうだとすれば、彼らがこうして成型化した芸術は、その後、どのような効力を發揮するのか。もはや、それについて詳述する余裕はないが、若干の見取り図を示しておけば、それはまず、山本芳明や大野亮司が指摘する大正期の作家の人格神話⁽³⁴⁾と関連する。

つまり、彼らが生産した表象の多くが、作品と区分された作家への視線の集中を促し、しかも花袋において作家が「いわゆる難しい空白」とされているとすれば、大正前期に支配的な読みは、その空白を作家の人格の高低として解説することに向つてゆく。それも、人格が到達すべき究極の目的地点に空白の多義性をスライドさせながら、目的地点への接近の度合いによつて、作家の人格の高低は判定されることになるだろう。そしてその高低は、芸術とそれ以外の領域を区分するばかりか、芸術の内部にも、より高い人格をもつ者とそうでない者といった、微細な差別をもたらすはずだ。

こうした作家の空白に関わる問題に対して、もうひとつの問題は、より長いタイム・スパンをもっている。それは一言でいえば、やはり花袋が生産する構図にあつて、作家の空白が消し去られ、作中の「いわゆる難しい」そのみが残ればどうなるかといった問題だといつてもいい。作者による横領を免れたとしても、この空白は依然、自然^{じぜん}という均質な全体に帰属しながら、「いわゆる難しい」多義性をもつが故に芸術と見做される余地がある。だとすれば、作者の死が宣告されて以後の地平において、たとえばウォルフガング・イーザーの読書行為論などを導入し、均質な全体だけは破壊せぬように配慮しながら、多義性の生産をことごとしく称揚しては、それこそが芸術的なテクストだとする状況と、これはどれほどの差があることなのか。つまりは空白を読むことが、現在の「言説の政治学」を踏まえた「闘争＝逃走」としてあるのでなく、純粹な文学の自立を暗黙の前提とする読書共同体において、その共同体だけは壊すまい

という前提のもとになされる多義的な空白の解説と、これはあまりに似すぎてはいないのか。

いずれにせよ、抱月、天溪、花袋が生産する芸術の表象は、後の時代に少なからぬ影を投げかけている。それも後者の空白は、あの政治と文学が暗黙の前提とし、今も再賦活されつつある文学の自立の欲望と結託しつつ、その純粹なる文学共同体の内部で、秘かに延命し続けている気配がないではない。いわば、それは、終わつたとされる政治と文学の構図にまといついていた文学の自立というオプセションが、文化研究の脅威とともに形を変えて賦活され、政治と文学が敗北と決めつけてしまつたが故に歴史を喪失し、また作家と切り離されるといふ変容を生きた空白の多義性と、結託しつつ文学の聖性を護持するといつた構図なのだ。それも、文化研究においても、それすら多義性の一部として許容しかねない「風土」が存在しているだけに、事は厄介なのだ。その意味でも、これまで表象の生産とは見做されてこなかつた抱月たちの芸術概念は、むしろそれ故にこそわれわれを拘束し、文学に利益をもたらし続けてはいないのか。いうまでもなく、ここで明らかにされたことは、そうした問いをも孕んでいる。そして、そこで問われるのは、もちろん歴史がそのまま反復するなどといったことではないのである。

注(1) 平野謙「芸術と実生活」(一九五八年、講談社)。

(2) 白井吉見「近代文学論争上」(筑摩書房一九七五年)。初出は「文

- 学界」(昭和二十九年一月—三十一年十二月)。
- (3) 佐渡谷重信「抱月島村瀧太郎論」(明治書院 一九八〇年)
- (4) 和田謹吾「芸術と実行の間」(「描写の時代」北大図書刊行会 一九七五年所収。初出は「国語と国文学」昭和四十三年四月)。
- (5) 川副国基「島村抱月」(日本図書センター 一九八七年)。初版は一九五三年 早大出版部。
- (6) 佐藤道信「明治国家と近代美術」(吉川弘文館 一九九九年)
- (7) 高木博志「近代天皇制の文化史的研究」(校倉書房 一九九七年)
- (8) このことについては、中山昭彦「作家の肖像」の再編成」(季刊文学)四卷二号)を参照戴きたい。
- (9) 和田利夫「明治文芸院始末記」(筑摩書房 一九八九年)
- (10) 浦崎水錫「日本近代美術発達史」(明治篇」(東京美術 一九七四年)。なお文展に関する記述については、この他に正木直彦「回顧七十年」(学校美術協会出版部 一九三七年)、「日展史」(文展篇)、「日展」一九八〇年、「日本美術院百年史」三卷下「資料編」(日本美術院 一九九二年)等を参照した。
- (11) 文士招待及び文芸院の問題については、主に注(9) 和田前掲書を参照した。
- (12) 北沢憲昭「眼の神殿」(美術出版社 一九八九年)
- (13) 出歯亀事件及び煤煙事件の表象と文学の関係については、金子明雄「メディアの中の死」(季刊文学)五卷三号)が詳しく論じている。また、それらと「都会」裁判の関係の詳細については、中山昭彦「小説「都会」裁判の銀河系」(三谷邦明編「近代小説の「語り」と「言説」」有精堂 一九九六年所収)を参照戴きたい。
- (14) 細野正信「総論」(注(9)前掲書「日展史1」所収)
- (15) 注(4)前掲書。
- (16) 島村抱月「自然主義の価値」(「早稲田文学」明治41年5月)
- (17) 島村抱月「文芸上の自然主義」(「早稲田文学」明治41年1月)
- (18) ここで抱月が紹介しているのは、今村恭太郎「法律と文芸との接触
- 点」(「早稲田文学」明治41年4月)である。
- (19) 島村抱月「自然主義と一般思想との関係」(「新潮」明治41年5月)等。
- (20) 島村抱月「芸術と実生活の界に横はる一線」(「早稲田文学」明治41年9月)等。
- (21) 島村抱月「実行の人生と芸術的人生」(「新潮」明治42年3月)等。
- (22) 長谷川天溪「自然主義と本能満足主義との別」(「文章世界」明治41年4月)等。
- (23) 長谷川天溪「自然派に対する誤解」(「太陽」明治41年4月)
- (24) 長谷川天溪「幻滅時代の芸術」(「太陽」明治39年10月)
- (25) 長谷川天溪「論理的遊戯を排す」(「太陽」明治40年10月)
- (26) 長谷川天溪「文芸院の設立を望む」(「太陽」明治39年6月)等。
- (27) 長谷川天溪「文芸審査院の必要」(「太陽」明治41年6月)等。
- (28) 長谷川天溪「文芸の取締に就いて」(「太陽」明治41年11月)
- (29) 田山花袋「自然主義の前途」(「新潮」明治41年3月)
- (30) 田山花袋「評論の評論」(「文章世界」明治42年2月15日)
- (31) 田山花袋「評論の評論」(「文章世界」明治42年3月15日)
- (32) 田山花袋「描写雑論」(「早稲田文学」明治42年10月)
- (33) 田山花袋「描写論」(「早稲田文学」明治44年4月)
- (34) 山本芳明「大正六年——文壇のパラダイム・チェンジ」(「学習院大文学部研究年報」第四十一輯、大野亮司「神話の生成」(「日本近代文学」第五十二集)

『心』における公表問題のアポリア——虚構化する手記

松 澤 和 宏

一 本名・先生・頭文字

私は其人を常に先生と呼んでゐた。だから此所でもたゞ先生と書く文で本名は打ち明けない。是は世間を憚かる遠慮といふよりも、其方が私に取つて自然だからである。私は其人の記憶を呼び起こすことに、すぐ「先生」と云ひたくなる。筆を執つても心持は同じ事である。余所々々しい頭文字杯はとても使ふ気にならない。(上十一) (引用文中の傍点はすべて引用者による。)

「私」は手記執筆にあたってまず敬愛の情を込めた「先生」という敬称の「自然」さを、「余所々々しい頭文字」との対比によつて説いている。小森陽一氏によれば「先生」という存在に共鳴しつつも、「自分の心に決定的な刻印を残した親友のことを、『K』という『余所々々しい頭文字』を使つて書き記した」⁽¹⁾先生の遺書の書法を批判し差異化するところに、二人称的な「先生」という呼称を選択した「私」の手記執筆の意味があるという。石原千秋氏もこの呼

称に関してはほぼ同様の解説を示している。⁽²⁾

だが、どれほど「自然」な呼称であれ、呼称とその対象との直接的な絆帯への欲望は不可能なものであるほかないという点は措くとしても、⁽³⁾「本名」をただちに忌避する「私」の身振りにはなにか釈然としないものが残る。冒頭部は少なくとも本名／先生／頭文字という三つの呼称の可能性を提示しており、先生／頭文字という二項対立を特権化してしまうことは、第三項としての本名(の回避という「私」の身振り)を閑却することになる。この二項対立は、「私」の手記／「先生」の遺書という作品解釈の構図を示す象徴的な例として小森氏によつて特権化されているのであり、「余所々々しい頭文字」と「先生」の遺書での「K」なる表記を等号で結び付けているのも同じ理由に因る。「本名」(を回避する「私」の身振り)は、そうした解釈への還元を拒むテキスト細部から漏れてくる不協和音であり、ノイズであると言つてよい。

清書原稿では次のような推敲がなされている。加筆をへ、削

除を「」で示す。最初の三つの文には推敲の跡がない。

（私は）其人の記憶を（呼び）起すことにすぐ「先生」と云ひたくなる。「余所々々しい頭文字などは筆を執つても使ふ気になれない。」（筆を執つても「同じ事」心持ちは同じ事）である。余所々々しい頭文字杯はとても使「へない。」ふ気にならない

漱石は「余所々々しい頭文字」以下をいったん書いた後削除して、最終稿末尾の二つの文に拡大した。「呼び」を加筆した前文と対照をなしながら、「筆を執つて」いる「私」の現在の「心持」が前景化されている。「私」（青年）が手記を書くということが、「心」の第一義的な物語内容であり、物語の外枠を形成しているのである。ところが「本名」を忌避する「私」の執筆はその初めから不可避的にある捻れを孕み、あるいは捻れにすでに不可抗的に捉えられている。そのことは手記の書き出しと遺書の結びの文との間に生じている奇妙な関係を読み解くことによつて次第に明らかになるだろう。

二 遺書公表と著作権の侵害

田中実氏の緻密な分析によつて明らかにされたように、「私」は「先生」の手紙をたんに引用しているのではなく、その冒頭と末尾の文を編集者として削除し、そこに記されてあつた筈の「私」と「先生」の本来の明示を周到に回避して、手記の冒頭と先生の手紙の結末との間に「ある際だった呼応をつくり出し」た。したがつて「心」は「私」の手記と「先生」の手紙という二つの異質なテク

ストの並置としてではなく、あくまでも「私」の編集作業を介した一篇の手記として提示されていることになる。「私」の編集操作によつて遺書の末尾は次のように提示されている。

私は私の過去を善悪ともに他の参考に供する積です。然し妻だけはたつた一人の例外だと承知して下さい。私は妻には何にも知らせたくないのです。妻が己れの過去に対してもつ記憶を、成るべく純白に保存して置いて遣りたいのが私の唯一の希望なのです。私が死んだ後でも、妻が生きてゐる以上は、あなた限りに打ち明けられた私の秘密として、凡てを腹の中に仕舞つて置いて下さい

ところが「奥さんは今でもそれを知らずにゐる」（上十二）とあるのだから、「私」（青年）は「奥さん」の在命中に、しかも「是は世間を憚る遠慮というよりも」とあるように「世間」を意識しながら、手記の筆を執っている。つまり遺書の結びの文と「筆を執つて」いる「私」の行為との間には、（へにもかかわらず）という逆接の言葉呼び寄せずにはおかない奇妙な捻れがある。書き手の「私」は、「先生」の長大な手紙を受け取つて東京行き列車に飛び乗つてから筆を執っている現在の「私」に至るまでの経緯について語らない自由を保持したまま、遺書の引用をもつて手記を終えている。末尾と冒頭とを一瞬の裡に交錯させるこの逆説に満ちた空白は、「私」の手記全体を一個の巨大な疑問符へ、解釈を誘発する謎へと変貌させてしまう。手記の公表は「先生」の「唯一の希望」を裏切る背信行為になるとして、小森・石原両氏の論は「私」による

「遺書」批判や「奥さん」との「共生」あるいは「私」と「先生」との葛藤の劇へと展開されていく。

ところで「先生」は、なんらかの形で手紙の公表を暗に期待している節がある。末尾には「私は私の過去を善悪ともに他の参考⁵に供する積です」とある。また「先生」が想定している遺書の読み手は、清書原稿では「貴方」から「貴方がた」(下二一九)へ変更されている。一見すると「先生」は相反する希望を語っているのだが、「私」はその矛盾に、ポスト明治の可能性に生きたる世代へ宛てた「先生」の「メタメッセージ」を読み取り、危篤の父親を見捨てるようにして東京行の列車に飛び乗ってしまった自分自身の体験を踏まえて手記を執筆した、と田中氏は解説し、それを承けて戸松泉氏は「先生」から精神的にも肉体的にも隔てられ続けてきた末に自殺によって孤独の淵へ突き落とされた「奥さん」を最初の読者として意識しつつ、「私」(青年)は「先生」の遺書を含む手記の公表を決意したという解釈を提示して、悲恋小説としての相貌を浮かび上がらせている。また筆者は拙論「自由な死」をめぐって——『こゝろ』の生成論的読解の試み⁷」のなかで、「先生」が自他の裡にエゴイズムの深淵を見て絶望し自殺したという通説に対して、ニイチエやドストエフスキーの作中人物の開陳する哲学的な自殺論に対する漱石の関心を手掛かりにして、先生の自殺に個人の究極的な自己決定権の行使としての(自由な死)を看取し、自らを愛の殉教者たらしめようとする(自由な死)の実現がまさに「奥さん」の「幸福を破壊」(上二二)してしまおうという悪夢のような結果を招いた逆

説を論じておいたので、ここでは再説しない。本稿で検討しておきたいことは、先生死後の公表問題である。

先生の遺書を含む手記の公表説には、論者たちの気付かぬある陥穽が伏在してはいないだろうか。「奥さん」は、かつては「頼もしい人だった」「先生」が親友の「変死」(上十九)以後すつかり変わってしまったことを心配し夫婦間の心の乖離に苦悩していた。「私」との会話で、Kの「変死」が「原因だとすれば、私の責任ではなくなるのだから、夫れ丈でも私大変楽になるんですが……」(同)とまで述べていたのだから、夫を自殺で失い永遠の沈黙の闇に遺棄された「奥さん」が真相を誰よりも真剣に知りたがっていたのは間違いない。しかし仮に「奥さん」が「私」から遺書を渡された読んだならば、どのような感想を抱いたであろうか。「奥さん」はまずなによりも自分に何も知らせないような措置を講じ、白面の青年に遺書を残して自殺した経緯を知って、言葉を失うほどの計り知れない精神的な打撃を受けたであろう。確かに「世の中にこれほど残酷な事態を想像することはできない」⁸のである。さらにKの自殺の背後にあった深刻な三角関係の暗闘を知り、愕然とするであろう。「私」が先生の希望通り手紙を「奥さん」に見せずに保管してきた理由もそこにある。

この観点から冒頭部を読み返すと、「私」の誇示する「先生」への敬慕の情には、「私」こそが「先生」から遺書を受け取った唯一の人間であるという主張が込められており、手記執筆をあらかじめ正当化しようとする巧みなレトリックであることが透視できる。書

き手漱石の側から捉えれば、初出では「心 先生の遺書」と題されていた以上、「私」が遺書を受け取る必然性を書き込んでおく必要があつたとも言えよう。

ところが手記公表の結果が「奥さん」の利害もしくはプライバシーに累を及ぼすことになるのであれば、法的倫理的な問題の発生を見ることになるのだが、これまで真剣に取り上げられてこなかった。何よりもまず著作権の問題である。確かに先生の手紙の紙の所有権は受取人の「私」（青年）に移転するが、その手紙の文面の著作権すなわち手紙の複製を禁止する権利は差出人である「先生」に留保される。複製とは法律用語であり、この場合では手紙の公刊を意味する。明治三十一年に制定された旧著作権法では、著作権の保護期間を著作者の死後三〇年としていた（旧法三条一項）ので、先生の手紙の著作権は旧民法に従って「奥さん」に相続され、三〇年後まで存続し保護される。それまでは「私」は、著作権の相続者の許諾を得ずに勝手に複製し公刊できないことになる。さらに厄介な点は、遺書の末尾の一文のために「私」（青年）が公表しようとした場合には、著作権の問題に加えて、著作者の人格権に関わる問題が発生することであろう。著作者の死亡によつて著作者人格権は消滅するが、故人の人格的利益を一定限度において認め保護する措置を旧法も設けている。十八条二項には「著作者ノ死後ハ著作權ノ消滅シタル後ト雖モ其ノ著作物ニ改竄其ノ他ノ変更ヲ加ヘテ著作者ノ意ヲ害シ」てはならない、とある。三十六条二では、「著作者ノ死後ニ於テハ著作者ノ親族」が故人の「声望名譽ヲ回復スルニ適當ナル

処分ヲ請求スルコトヲ得」と規定されている。このように検討してみると、「私」（青年）による遺書の公表は実定法に抵触することが判明してくる。

遺書を含む手記が公表されたという指標がテキストのどこにも与えられていない微妙な、きわどい設定の背後には、「奥さん」がまだ生きているという事実が厳として控えている。遺書という用語は「私」によつて、初出では表題の「先生の遺書」、初刊では「下」の題名の「先生と遺書」として使われているに過ぎず、「先生」は「手紙」とか「自叙伝」という言葉しか用いていない。「私」は「先生」の「手紙」を「遺書」と解し、「他の参考に供する積」という言葉を「先生」の遺志と見做すことで、手記執筆の正当化を計っているとも言えよう。

三 プライバシーの侵害と本名の回避

では「上」「中」の「私」の手記の部分はどうか。 「先生」は遺書のなかで

私は妻から何の為に勉強するのかといふ質問を度々受けました。私はたゞ苦笑してあました。然し腹の底では、世の中で自分が最も信愛しているたつた一人の人間すら、自分を理解してゐないのかと思ふと、悲しかつたのです。（下五三）

と書いていた。ところが手記には「私は死ぬ前になつた一人、で、好いから、他を信用して、死にたいと思つてゐる」（上三三）という「先生」の言葉が直接話法で引用されている。つまり「私」は遺書の言葉を

自ら空語化する「先生」自身の言葉を敢えて書き込んであるわけである。こうした条りを読んで「奥さん」はどのような思いを抱くであろうか。

仮に手記が公表されたとすれば、「奥さん」は罪の色濃く染められた遺書の内容に加えて、世間に知られたくない私的な過去の暴露によって一層の精神的苦痛を蒙ることになる。自分の家に下宿していた二人の男性が自殺し、夫から最後まで「信用」されなかったことを世間に知らされた「奥さん」の心中を推し量れば、手記公表が法的に倫理的な観点から深刻な問題となるのは避けがたい。「世間を憚かる遠慮」とは、自殺者の遺族である「奥さん」のプライバシーに対して払われるべき当然の配慮なのである。公表が遺族の名誉やプライバシーの侵害となる場合には、遺族は遺族固有の人格権に基づいて差止めなり損害賠償なりを請求できる。

現行刑法は明治四十年に制定され、その基本的前提は今日に至るまで変更されていない。明治一三年の旧刑法第三五八条を承けて、現行刑法第二三〇条以下では、「公然事実ヲ摘示シ人ノ名誉ヲ毀損シタル者ハ事実ノ有無ヲ問ハス」云々と規定し、事実の真否を問わず名誉毀損罪が成立する。旧刑法の下における明治二六年の出版法第三条には、

第三条 文書图画ヲ出版シ因テ誹謗ノ訴ヲ受ケタル場合ニ於テ、其ノ私行ニ涉ルモノヲ除クノ外、裁判所ニ於テ、専ラ公益ノ為ニスルモノト認ムルトキハ、被告人ニ事実ノ証明ヲ許スコトヲ得。

とすでにあり、事実の公表が公益に適する場合には正当化されるが、「其ノ私行ニ涉ルモノヲ除ク」とあるように「私生活は覆われてなければならぬ」とするフランス法思想が活かされてプライバシーが保護されている側面があったのである。「私行」とは「人ノ私生活關係ニ於ケル行動ヲ汎稱」（大審院大正二年二月一四日の判決⁽¹⁾）とされている。

遺書を含む手記の公表によって、「奥さん」の「私行」が世間から好奇の対象となり、あれこれと噂され詮索されるといった報道被害を蒙る事態が容易に予想されるのであり、したがって「奥さん」と「私」の「共生」説はもとより、遺書を含む手記を（先生批判）の名の下に公表するなどという「背信行為」説もまた荒唐無稽な暴論と言うほかないであろう。

ここで興味深い点は、「先生」の遺書がKの自殺をめぐる心ない報道について触れていることである。Kの自殺は新聞によって「父兄から勘当された結果厭世的な考を起して自殺した」（下五十二）とか「気が狂つて自殺した」（同）というように、K自身の意思とはおそらくは無縁な言葉で報じられ無責任な風聞として公共化し散逸していく。メディアによって死者の名誉は一方的に毀損され遺族のプライバシーは侵害されたまま放置されていくのである。そして先生は「私は何よりも宅のものの迷惑になるような記事の出るのを恐れたのです。ことに名前丈にせよ御嬢さんが引合に出たら堪らないと思つてゐたのです」（同）と銘記している。ここには下宿の母娘への配慮が読まれるのだが、遺書のこの一節は、「先生」の意図を

越えて、自殺者の扱いをめぐる「私」の手記の書法への寡黙な注釈となつている。Kという表記は自ら命を絶つた者の本名を出すまいという「先生」あるいは「私」(青年)の法的倫理的な配慮なのである。⁽¹²⁾「先生」の遺書は「私」へ宛てた私信であるから、友人の実名が書かれてあつたとしても怪しむに足らない。また遺書にKと記されてあつたとしても「私」は「墓、あるいは新聞の線からKなる人物の実名を知り得る位置にいた」⁽¹³⁾のであるが、この私信を公表の可能性を念頭に置いて引用する場合には、「世間を憚かる遠慮」から本名を回避することは当然の操作なのである。したがつてKなる表記を「文字通り他者を記号化し一義的な意味へ同一化してしまふような、三人称的なかわりを現したものと捉え、冒頭部に出でくる「余所々々しい頭文字」と直結させて先生の遺書批判を展開することには明らかに無理と飛躍がある。

ここでようやく手記冒頭における「本名は打ち明けない」という表明の意味と射程が明らかとなつてくる。手記には「先生」およびKの本名を明かすな」という禁止の法が、「世間を憚かる遠慮」として働いているのであり、「私」にとつて書くことは、つねにこの尊重すべき法と倫理との関係に身を置くことなのである。したがつて「其人」をめぐる三つの呼称はたんに並列されているのではない。「世間を憚かる遠慮」から本名／本名の回避という二項対立がまず成立し、本名の回避の結果、先生／頭文字という二項対立が派生する、というように選択の過程を読み解くことができる。これを図示すれば次のようになる。



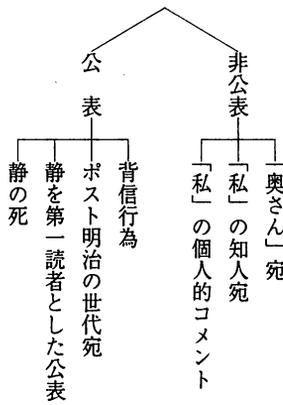
「先生」の遺書の示唆していた相反する希望に沿う方策が、「先生」の本名を回避し「奥さん」に精神的な苦痛を与えないように十分な配慮を払いながら、「他の参考に供する」べく手記を執筆、編集することなのである、とひとまずは言えよう。

しかしながら手記が問題なく公表されうるとすれば、乃木夫婦の殉死の生々しい記憶から読者が静という名前をもつ「奥さん」の死を想像する場合であろう。「私」がかけつけた時に、「私」を持っていたのは先生と奥さんの死であつた、だから、「私」は遺書を公開する自由を得ているのだ、というつじつまの合わせかた⁽¹⁵⁾だが、「奥さんは今でもそれを知らずにいる」(上十二)という一文がこの解釈を座礁させてしまふ。

非公表の場合には法的な問題は生じないが、「私」の手記一篇を「奥さん」や知人に宛てた私信と解した場合には、その相手への談話的発話(例えば二人称的な呼びかけ)がまったく見られないのはいかにも不自然である。また「奥さん」への私信であれば、「先生」の本名を明かさないと表明したり「世間を憚かる遠慮」に言及したりする必要があるのであろうか。最も無難な仮説は、「先生」の遺書から受けた衝撃が忘れられず、「私」は長いコメントをひそ

かに綴り、個人的に保存しているというものであろう。⁽¹⁶⁾しかし「奥さん」と「私」との年齢差が五才程度とすれば、「私」の手記も遺書の一種となる可能性が高くなってくるが、その場合手記は一体誰に向けられているのであろうか。

どの解釈も決定的な証拠を欠き、あるいは矛盾をはらむがゆえに、隔靴搔痒の感をぬぐえないが、ここで整理しておくこと次のようになろう。



漱石はこのいずれの可能性をも選択しなかった。というよりも、選択できなかつたと言うべきであろう。「私」(青年)が「先生」の遺書を倉卒な上京の汽車の中で読んでから現在に至るまでの経緯を書けば、公表問題のアポリアがテキストの深部から浮上して、「私」の手記執筆という小説の枠組み自体が揺れてくるからである。冒頭で「私」(青年)が書き手として設定されたために、「私」は自

らが語る物語内容から逆働作用を蒙り、公表問題に深く関与せざるをえなくなつてしまつた。観察者型語り手⁽¹⁷⁾に留まることが不可能となつてしまつた「私」は手記冒頭と引用された遺書末尾との間の捻れを意識してはいるものの、十分に統禦するには至らず、結局手記は投げ出されたかのような印象を与えて終わつてゐる。肝要な点はこの中断と空白を後日談の解釈で充填することではなく、そこに作品とその解釈を可能にし不可能にもするエクリチュールの条件を透視することなのである。

四 自己検閲と手記の虚構化

『心』のテキストの空白として残された中止形の揺らぎは書き手の漱石が直面した隘路の痕跡でもある。漱石は書くことの倫理に鈍感ではなかつたことは、『心』脱稿後の大正四年一月から二月にかけて朝日新聞に連載された随筆『硝子の中』の「六」のエピソードにも窺えよう。漱石を訪ねてきたある女が「自分のこれまで経過して来た悲しい歴史を書いてくれないかと頼んだ」ときに、返事に一瞬窮した漱石は次のように返答している。

私は女に向かつて、よし書くにしたところで迷惑を感じる人が出て来はしないかと訊いて見た。女は存外判然とした口調で、実名さえ出さなければ構わないと答えた。それで私はとにかく彼女の経歴を聴くために、とくに時間を拵えた。

漱石が即座に抱いた危惧が「迷惑を感じる人」の有無であり、実名を伏せるという条件への言及が読まれる点で興味深い。同様の懸

念は最終章の「三十九」にも再び明言されている。

私は今まで他の事と私の事をごちゃごちゃに書いた。他の事を書くときには、なるべく相手の迷惑にならないようにとの掛念があった。私の身の上を語る時分には、却って比較的自由的な空気に呼吸する事が出来た。

「硝子戸の中」では、いくつもの頭文字が使用されているが、他者への配慮によるものであり、漱石の自己検閲の意識が窺われる。

「心」に戻れば、「先生」夫婦や「私」の両親が一度として「私」の姓なり名なりを口にしていないのは不自然でもあり、そこに「私」の自己検閲の機制を察知することができよう。手記は

「私」の過去の記憶を忠実に書き留めたものというよりも、むしろ「私」による自己検閲・編集操作の結果として姿を顕わしてくる。

「上三」には、「先生」と最初に会ってから数日後に再会した時の会話の中で、「考のない私」の口から何の準備もなく「先生という言葉」がふと自然に出たとあるが、こうした挿話も本名が明かされることになる互いの自己紹介の場面の抑圧・排除の操作の結果として読み解くことができる。「奥さん」が在命中であることを考慮に入れれば、「静」もまた本名ではありえず、「私」による編集操作の結果と考えた方が理に適っている。乃木大将の殉死を契機に「明治の精神」に「殉死」した「先生」によって「幸福を破壊」(上十二)された女性に対して、夫の殉死に従った乃木大将夫人と同名の「静」を与えたのではなからうか。

こうした自己検閲による編集操作は「先生」の遺書にまで波及す

ることは、すでにKという「頭文字」に関して述べた通りだが、「先生」自身の本名が明かされていた箇所が「私」(青年)によって書き直された可能性も否定することはできない。例えば、Kは襖を明けて「私の名」(下四三)を呼び、「私の名宛てになっている」(下四八)遺書を残すが、「私」(先生)の本名は周到に回避されている。

自己検閲の痕跡は本名の回避以外にも見いだされよう。評家の指摘によれば、鎌倉での先生との出会いから先生の自殺までには四年前後の歳月が経過している。ところが乃木大将の殉死(大正元年九月十三日)から新聞に連載され単行本として上梓された大正三年まではわずか二年程の隔たりしかない。かつて三好行雄が指摘したように「現在と過去の時間の幅はとも二年や三年ではない。まさに回想と呼ぶにふさわしい語りくち」を「私」は獲得している。

もし「私」が先生の自死の二、三年後に、「奥さん」の在命中にもかかわらず公表に踏み切ったとすれば、「私」の行為は「奥さん」への配慮を著しく欠いた拙速な行為との誹りを免れえない。執筆時点と語られた出来事の時点との隔たりの設定は、すでに述べた著作権の保護期間の三十年と関係してくるだろう。先生の自殺後三十年を経た時点での公表を「私」がひとまず想定して書いているという仮説も成り立つし、また三十年後の五十代半ばに達した「私」が往時を回想しながら手記を綴っているという想定も不可能ではない。いずれにしても手記は「私」の記憶を忠実に再現しているのではなく、自己検閲の絶えざる痕跡として捉え返されなければならないで

あろう。

私は最初から先生には近づき難い不思議があるやうに思つてゐた。それでゐて、何うしても近づかなければ居られないといふ感じが、何処かに強く働いた。(上六)

「近づき難い不思議」と「何うしても近づかなければ居れないといふ感じ」こそが、伏戦を張り巡らし徐々に謎の真相に迫つていくやうでいてその実解明がつねに遅延される手記の書法なのであり、その遅延が物語の時間を構成していくことになる。自己検閲の法から遅延が不可避となることで、手記は隠蔽された真理を暴露しようとする身振りを演じ続けることになる。隠蔽された真理ではなく、隠蔽という真理、言い換えれば遅延の法が手記のエクリチュールを統括することになろう。問題は隠蔽され遅延されたものがはたして最終的に読者に啓示されたのか、という点にある。

「上」の十六から二十にかけて、先生から留守番を頼まれた「私」と「奥さん」との会話は、「是は書く丈の必要があるから書いた」(上二十)とわざわざ記されてあるやうに、手記執筆の起源にさわめて近いところに位置している最も重要な箇所と考えられよう。心に鎧を着せた「先生」は「おれは斯ういう性質になつたんだからと云ふ丈で、取り合つて呉れないんです」(上二八)と「奥さん」は涙ながらに「私」に訴える。「奥さん」が「私」に相談しているやうに、先生が帰宅する。すると「奥さんは急に今迄の凡てを忘れたやうに、前に坐つてゐる私を其方退けにして立ち上り」(上二九)り、先生を迎える。

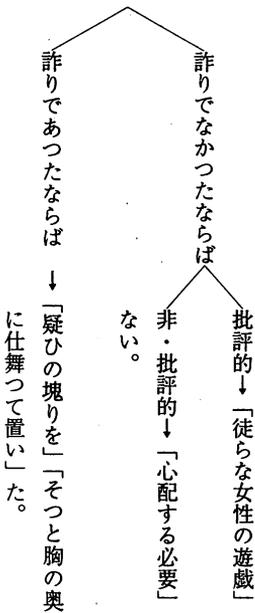
先生は寧ろ機嫌がよかつた。然し奥さんの調子は更によかつた。(中略)私は、其変化を異常なものとして注意深く眺めた。もしそれが詐りでなかつたならば、(実際それは詐りとは思へなかつたが)、今迄の奥さんの訴へは感傷を玩ぶためにとくに私を相手に拵えた、徒らな女性の遊戯と取れない事もなかつた。

尤も其時の私には奥さんをそれ程批評的に見る気は起らなかつた。私は奥さんの態度の急に輝いて来たのを見て、寧ろ安心した。是ならばさう心配する必要もなかつたんだと考へ直した。

(上二九)

実に不透明な厚みを感じさせる文章である。しばしば静々「策略家」説を誘発している一節であるが、語り手の「私」が「もし……でなかつたならば」という、英語における仮定法過去完了に相当する過去の仮定をしている点を注視して読み返してみよう。「私」は「奥さん」の態度の急変を「詐り」とはその時思わなかつたが、「奥さん」が急に浮かべた明るい表情が「詐り、でなかつたならば」、それまでの涙ながらの訴へは、その落差ゆえに「徒らな女性の遊戯と取れない事もなかつた」ということになる。「遊戯」ではなかつたか、と疑つてもおかしくはなかつたほどの態度の豹変だったのである。過去についての仮定であるこの文を承けて、「尤も其時の私」は、眼前の「奥さん」の明るい表情を見て「批評的」に突き詰めることもせずに、先程までの「奥さん」の深刻な訴へなど等閑に付してしまつたのである。「私」は「詐り、でなかつたならば」という仮定を自明のことのやうに思い込み、「奥さんに菓子をもらつて

帰るときの気分では、それ程夜の会話を重く見ていなかった」のだが、もしその仮定の帰結を「批評的に」突き詰めていけば、「奥さん」の浮かべた涙が「徒らな女性の遊戯」かもしれないということになり、その時「私」ははじめて自らの仮定の誤りに気付き、「奥さん」の明るい表情が実は「詐り」であることを察知して、「奥さん」の「涙」の藏している重い意味の一端に触れることが出来た筈なのであった。現在筆を執っている「私」はかつての自分の理解が皮相なものであったと痛感しているものであり、それゆえにこそ「書く丈の必要があ」ったのである。この夜の会話の核心が「奥さん」の「徒らな女性の遊戯」などにはないことは、実はその直前の条りで示されていた。「疑ひの塊りを其日〳〵の情合で包んで、そつと胸の奥に仕舞つて置いた奥さんは、其晩その包みの中を私の前で開けて見せた。」(上十九) であり、帰宅した先生の前で再び「そつと胸の奥に仕舞」(同) ったのである。以上の読解を图示すれば次のようになる。



この一夜の会話は、小説の深層に潜む「奥さん」の不幸な愛の物語を、一瞬ではあるが確実に顕在化せしめた、ととりあえずは言うことができよう。

ところでこの夜の「奥さん」の豹変をめぐる一節は、遺書のなかで若き「先生」が「御嬢さんの技巧」をめぐって煩悶する場面を読んだ「私」によつて書き込まれたものである。「御嬢さん」とKとが二人きりで話をしていたところを目撃した若き「先生」が疑心暗鬼になる場面は、「静々策略家」説の温床ともなっているので急いで検討しておこう。

御嬢さんの態度になると、知つてわざと遣るのか、知らないで無邪気に遣るのか、其所の区別が一寸判然としない点がありました。(下三十四)

まず第一に、Kを下宿に呼ぶ前の段階で「先生」は「色々世話になるという口実の下に」(下十七)「御嬢さん」に反物を買つてあげており、この反物が若き「先生」の「御嬢さん」への特別の好意のこもつた贈り物として親子に受け取られたのは当然過ぎるほどの結果である。⁽¹⁹⁾ところが先生は母娘の示す極く自然とも言える反応をことごとく疑念の目で眺め、「自分の考えている通りを直截に打ち明け」(下十八) ることができなかったのである。

第二に、Kの部屋は先生の遺書では次のように記述されている。

私の座敷には控えの間といふやうな四畳が付属してました。玄関を上つて私のある所へ通らうとするには、是非此四畳を横切らなければならぬのだから、実用の点から見ると、至極不

便な部屋でした(下二十三)

つまりKの部屋は先生が自分の部屋の出入りの際には必ず通らなければならぬ独立性を欠いた「付属」の部屋である。「御嬢さん」が先生の部屋に入ることとは自ずと意味合いが異なってくる。「御嬢さん」がKの部屋に入内するのは、「先生」と話をする機会を求めていたと考えた方が無理がない。「先生」が「何時もよりずつと後れ」て帰宅すると、Kの部屋から「御嬢さん」の声が聞こえてくる。襖を開けると二人が坐っている。奥さんも下女も不在なので急用でもできたのかと聞くと、「御嬢さん」はただ笑うばかりであり、「先生」は気分を害する。

然し御嬢さんは私の顔色を見て、すぐ断絶の表情に帰りました。急用ではないが、一寸用があつて出たのだと真面目に答へました。(下二十六)

清書原稿では「真面目に答へ」が加筆されている。「御嬢さん」は「先生」に誤解されたくないと思つて「真面目に答へ」たということを漱石の推敲は強調している。「御嬢さん」は、話をする機会がごく自然に作れることを期待して、先生の帰宅してもいい時間帯にKの部屋で先生を待っていた、という事情が透視できるのではなからうか。

第三に、「先生」とは「子供の時から仲好」(下一九)であつたKは「御嬢さん」にとつては先生に関する唯一の情報源であつたわけ、Kからあれこれ話を聞きたがつていたとしても少しも不思議はない。ちよつと「上」で「奥さん」が「私」(青年)に「先

生」のことを相談したように。

いわゆる「静」⇨策略家という像は猜疑心や嫉妬に囚われた若き「先生」の意識のヴェールを通して結ばれた幻影という面が多分にあり、結婚後の「先生」においては人間一般への不信の念の裡に解消されてしまつてゐる。若き「先生」が「御嬢さん」の技巧をめぐつて煩悶したのに対して、学生の「私」(青年)の方は「奥さん」の態度の急変をそれほど「批評的に見る」ことはせず、「当夜の会話を重く見てはいなかつた」のである。遺書を読んだ「私」(青年)の手によつて、遺書から浮かび上がりかねない「技巧家」としての「御嬢さん」⇨「奥さん」像の書き換えが手記において消極的ながら進行している、とひとまずは言えそうである。

五 アポリアの生成と起源の廃棄

ところがそうした書き換えをもつて「私」の編集意図とするわけにいかないところに一筋縄ではないかないテクストという存在の顕現がある。自己検閲の最大の逆説は、「奥さん」像のそうした書き換えが、手記執筆時点の「私」の抱えている認識そのものに淵源するのか、それとも公表を念頭に置いた自己検閲による意図的な一種の美化なのか、判然としないことにある。もし「奥さん」への配慮から自己検閲の機制が成立し、手記が虚構化へ傾斜しているとすれば、読者はどこからが回想でどこからが虚構なのか厳密に識別することははや不可能となつてこよう。先生の自殺によつて「幸福を破壊」された「奥さん」という「悲恋小説」²⁰的な物語自体が手記執

筆の理由であり起源なのか、それとも自己検閲の結果に効果に過ぎないのか、決定不可能となってくる。自らの尾を呑み込もうとするウロボロスのごとき循環のアポリアが、テクストの深部から次第に頭を擡げてくることになる。このアポリアの生成によつて、手記はみずからの起源（と思われた不幸な愛をめぐる物語）を抹消しながら、虚構化への傾斜を露わに示して行く。「奥さん」の不幸という物語は隠蔽された真理ではなく、虚構の一部と化して行く。ここで言う「虚構」とは、「事実」や「現実」の反意語ではなく、真偽の二分法そのものを失効せしめる装置の仮称であり、まさにテクストの別称にはかならない。

こうして手記は自己検閲の逆説的帰結として、起源を廃棄してしまふのだが、その結果物語の因果から逸脱し解き放たれた言葉どうしの無限の相互参照の場が拓かれていく。単独に描かれて実体的な価値を獲得しているものではなく、他の挿話や場面との類似や対照という重層的な関係性の下ではじめて意味を帯びてくる。この相互参照の力学のなかでは、虚構内現実（あるいは事実）なるものの輪郭が飴のように溶解し、テクスト固有の時空が現出してくる。例えば「先生」夫婦は「中」で描かれる「私」の両親と著しい対照をなしているが、そこでは対偶的書法の常として一方の夫婦は他方の夫婦の対照として造型されているのであり、虚構形式が優先的に働いている。⁽²⁾

「私」を鎌倉に呼んだ友人が帰郷し、そのために一人になった「私」が先生と出会うという冒頭の挿話を介してテクストの力学を

最後に一瞥しておこう。この友人は二度と姿を見せず、この挿話はたんに「私」と「先生」を出会わせる機会を提供するということ以上の機能を果たしていないように思えるが、遺書の末尾の一節との予想外の共鳴が実は発生している。

妻は十日ばかり前から市ヶ谷の叔母の所へ行きました。叔母が病気で手が足りないといふから私が勤めて遣つたのです。私は妻の留守の間に、この長いもの、大部分を書きました。(下五

六)

先生が妻に病気の叔母の所へ行くことを勧め、妻が不在となることで、先生は「長い自叙伝」の執筆に専念することになるというこの一節は、「私」が友人に病気の母親のために帰郷を勧め、「一人取り残され」(上二)たところで先生と出会うという挿話と重なり合う。物語内容の次元では無関係な二つの挿話を不意に結び付けるものはまさに言葉固有の次元なのである。「彼は固より帰るべき筈であつた」(上二)という一文には「私」の意見が示されているが、これは「中」の末尾で語られる「私」の体験、すなわち危篤の父親を見捨てるようにして東京行きの列車に飛び乗ってしまったことへの悔恨が冒頭の挿話の執筆に逆流して干渉を及ぼしているとも読めるし、この挿話が種子となつて逆に「中」末尾の出来事を生み落したとも読める。「先生」もまた「私」の悔恨の情を共有して「妻に病気の叔母の所へ行くことを勧め」たかのであるが、「先生」は「私」の手記を読んではない以上、これはありうべからざる物語である。類似の波紋は物語の論理と秩序を攪乱しながら無方向に拡

がつていく。「中国のある資産家の息子で金に不自由のない男」が「金の工面に二三日を費」さなければならぬ「私」を避暑地に呼ぶこの挿話は、「金に不自由のない」(下十)若き「先生」が、困窮生活を送っている友人Kを下宿に呼び寄せる遺書の展開を思わせるものがある。「私」がそこで「先生」と運命的な出会いをしたように、Kもまた「御嬢さん」と出会うことになる……虚構化する手記にはいかなる物語にも収斂しえないエクリチュールの遊戯的律動が刻印されている。

作品は必ず起源を有するとともに必然的に完了するという憶断が、テクストの空白を様々な後日談的解釈によって充填しようとする近年の「心」論を賦活している。本稿は、そうした解釈学的誘惑に抗して、テクストの空白に「私」(青年)による手記執筆を可能にし不可能にもするエクリチュールの条件を透視しようと努め、自己検閲から虚構化への眩いまでの変貌のプロセスを追ってみた。そのプロセスの第一歩は、本名を忌避し「先生」という呼称を特権化する手記冒頭の「私」の身振りの裡にすでに刻まれていたと言えよう。

註(1) 「心」における反転する(手記)——空白と意味の生成」(成城

国文学) 一号、一九八五年三月。

(2) 「こ、ろ」のオイディプス——反転する手記」(成城国文学) 一号、一九八五年三月。

(3) 「先生」という呼称は「其人」の死後にも無傷で存続し、「其人」をまったく知らない人に対して記憶を繰り返し物語ることを「私」に

可能にしている。その意味で「先生」という呼称はむしろ虚構的な価値と機能を有していると言えよう。このことは反対の場合を考えてみればよく分かる。仮に呼称がその対象と一体不可分となっていれば、「其人」の死とともに「先生」という呼称もまた意味を喪うほかない。今は亡き「其人」と「先生」という誰によっても回復可能な記号との間には埋めがたい深淵が、「余所々々しい」隔たりが介在していることになる。

(4) 田中英「心」という掛け橋」、「日本文学」一九八六年十二月。

(5) 松澤和宏「沈黙するK——「こ、ろ」の生成論的解読の試み」(季刊「文学」一九九三年夏号)で指摘しておいた。

(6) 「悲恋小説としての「心」」、「漱石研究」第3号、一九九四年。

(7) 「漱石研究」第4号、一九九五年。

(8) 西垣勲「こ、ろ」覚え書」『日本文学』一九七一年九月。

(9) 著者は未発表の著作物を公表するかどうかを決定する権利を有するが、この公表権は旧法では規定がない。しかし十七条で未公表著作物の原本およびその著作権の差押さえを禁止しており、公表権のある程度実質的に担保するような形となっている。加戸守行「著作権逐条講義新版」百三十頁、著作権資料協会、一九九一年。

(10) 片岡豊「こ、ろ」を読むということ——秦恒平の「こ、ろ」理解への疑問」(『芸芸空間』9 一九九三年十月)は、遺書公表説への疑問を書き留めてはいるが、法的倫理的問題には触れていない。

(11) 明治四二年に制定された新聞法第四五条においても、事実の証明は「私行ニ渉ルモノヲ除ク」という限定を受けている。小野清一郎「名譽の保護と表現の自由」(『法律時報』第37巻第9号)参照。「プライバシー権」は一八九〇年にアメリカで提唱されたのだが、日本で本格的に論じられたのは、モデル小説として物議を醸した三島由紀夫の「宴のあと」事件においてである。この観点から興味深い文学的事例としては、島崎藤村の処女小説「旧主人」(明治三十五年十一月)やモデル問題として道義的な是非の論議を呼んだ「並木」(明治四十年

- 六月)がある。
- (12) 羽島徹哉「小森陽一氏の『心』論について」(『日本文学』一九九四年九月)は頭文字の使用に「一種のたしなみ」を読み、戸松泉「こゝろ」論へ向けて——『私』の編集意図を探る、(『相模女子大学紀要』一五七号、一九九四年三月)は「私」による編集可能性を見てゐるが、本稿とは観点が若干異なる。
- (13) 前田角蔵「宙に浮くK像」『日本文学』一九九三年五月。
- (14) 小森陽一前掲論文。
- (15) 三好行雄「先生はコキユカ」(『海燕』一九八六年十一月)。
- (16) 平岡敏夫「漱石研究の現在」(『国文学』一九八七年五月)。
- (17) 木股知史「夏目漱石『こゝろ』——複数一人称小説」(『国文学解釈と鑑賞』一九九四年十月)に手記執筆者「私」の変容可能性についての理論的考察がある。
- (18) 三好行雄「鑑賞日本現代文学5 夏目漱石」(角川書店、一九八四年三月)。中本好文「『こゝろ』の『私』/漱石の一人称小説の(語り)」(高知大学学術研究報告第三八卷人文科学その一、一九八九年)は手記は「条件の整った時にそれを目にするようになる未来の人々に向けて」書かれていると考えてゐるが、その条件の分析は不十分ではなからうか。
- (19) 松本洋二「『こゝろ』の奥さんと御嬢さん」(『近代文学試論』一七、一九七八年)。
- (20) 戸松泉の前掲論文「悲恋小説としての『心』」。
- (21) 前掲の拙論「『へ自由な死』をめぐる——『こゝろ』の生成論的読解の試み」で論じた。

宮沢賢治と〈映画的〉想像力

——同時代映画を起点として——

はじめに

宮沢賢治（一八九六一—一九三三）と映画——生誕の時をほぼ同じくする両メディアの関わりについては、これまでにも幾度か言及がなされているが、賢治の生誕百年に際して刊行された『宮沢賢治の映像世界』（キネマ旬報社、一九九六）に詩人の天沢退二郎が寄せた「宮沢賢治はほとんど映画だった」がフリードリッヒ・ムルナウ監督作品「ノスフェラトゥ」（一九二二）や「最後の人」（一九二四）を内容と表現の面から具体的に取り上げ、また、実弟・宮沢清六の回想「賢治が好きだった映画」に題名のあげられた作品について、同書編集部が簡便なフィルモグラフィを作成しているほかは、賢治が実際に観た可能性のある映画についてさえ、その検証が充分であると
は言い難い。

衣笠貞之助によって演出された川端康成のシナリオ「狂つた（一頁）」が掲載された「映画時代」一九二六年七月創刊号の「巻頭

平 澤 信 一

言——〈我々は映画時代の到来を信じてゐる。（中略）映画は、芸術として娯楽として圧倒的だ。文芸、演劇、音楽、美術の持つてゐる制限を少しも持つてゐない。文章を知らなければ、文芸は味へない。だが、眼さへ持つてゐれば、映画は味へる。大都会にあるブルジョアでなければ、いゝ音楽演劇美術には、接しがたい。たゞ、映画のみは……我々は映画の広大無辺の功德については今更説く必要がない。我々は映画時代の到来をマザ／＼と信じる——からも窺えるように、大正末から昭和初期にかけて、映画という新しいジャンルが急速に普及・発展し、様々な形で文学に影響を与えたのは周知のことだが、川端と並び称される新感覚派の作家で、賢治の最初期の全集（文圃堂版「一九三四—五」全三巻）編纂者でもある横光利一などの場合は既に、両ジャンルの同時代的考証をも踏まえつつ具体的なテクストと映画作品との関連を指摘する秀れた論者が生まれている（3）
にもかかわらず、宮沢賢治の場合、テクストそのものの映画的表现の指摘や、同時代的感性に基づく対比はあつても、具体的な映画作

品を通しての検討ということでは、前出の天沢の言及が漸くその先鞭をつけたばかりと言える。本稿の目的は、何よりもまず賢治が実際に関心を持ったとされる一九二〇年代前後の映画がどのようなものであったのかを（限られた資料の範囲内ではあるが）できるだけ具体的かつ映画論的に検証し、それによって従来の視点からは見えにくかった賢治テキストの新たな側面を開示することにある。

I

まず確認しておかなければならないことは、生前から文壇に認められ、文芸雑誌その他に映画に関わる文章を発表できた、例えば前出の横光利一や川端康成、谷崎潤一郎、室生犀星、萩原朔太郎、北川冬彦といったほぼ同時代の作家や詩人たちと異なり、賢治の場合には、そのような類の文章が全く遺されていないことである。杉原正子も指摘するとおり、賢治は大正九年（一九二〇）五月頃、友人の保阪嘉内に宛てた手紙「函」で、大正四年（一九一五）十一月に開館した盛岡市で初めての常設映画館〈記念館〉に言及し、翌十年十二月頃の、同じく保阪宛て書簡「函」でも、四郎とかん子という幼い兄妹が〈狐の幻燈会〉（傍点引用者、以下同じ）に招かれる童話「雪渡り」が全国的な雑誌である「愛国婦人」同年十二月号に掲載されたことを報告する手紙のなかで、〈しきりに書いて居ります。書いて居ります。お目にかけてたくも思ひます〉という文面に先立って〈近ごろしきりに活動写真などを見たくなつた〉と語っている。とくに後者は〈活動写真〉を見たいという気持ちが創作意欲

の高まりとともに語られていて、賢治における映画鑑賞の意味を考へる上で興味深いものと言えるが、誠に残念なことに、そこにも具体的な監督もしくは作品名は記されていない。そこで本稿では、とりあえず前出「賢治が好きだった映画」により、宮沢賢治が殊に関心を寄せていたとされる映画監督について考えてみることにしたい。同文中には、次のような一節があつて注目に値する。

〈大正十二年のころ、兄と一しよに浅草の映画館に入ったことがあります。午後四時頃だったでしょうか。ロン・チェニーの主演で「ミラクルマン」という映画でしたが、兄は欠伸ばかりしています。

きつとロン・チェニーの大げさな演技や、ストーリーが気に入らないのだろうと思つていまずと、「今日はこれでもう四館目だからなあ。」ということでした。そのころ来ていた洋画の瑞典スウェーデンのシエストロムや独逸ドイツのルビッチ、仏蘭西フランスのアベル・ガンスの監督したものなどを見たくて探し回つても中々思うようなものにあたらないで、がっかりしていたのだったのです。

その後、賢治はルビッチやムルナウの監督した、エミール・ヤニングスのものを何篇か見たとみえまして、「エミ・ヤンはなかなかいいもんだよ。エミ・ヤンを一しよに見に行こう。」などと言つて、花巻の朝日座で彼のセロを弾いている映画「肉体の道」を見に行つたことがあります。

（宮沢清六「賢治が好きだった映画」）

「ミラクルマン」（一九一九）はジョージ・ローン・タッカーの監

督作品で、「キネマ旬報」の「近日封切映画紹介」欄では「奇蹟の人」という仮題で紹介されていた。⁽⁵⁾「盲目で聾」の（老隠者）が幾つもの（奇蹟）を通じて（悪人）の（靈魂）までも深めていくという内容のアメリカ映画であり、主演のロン・チャニーは様々なメイクアップと変装を得意とする、いわば怪奇俳優。引用文中の（大げさな演技）は、だから欠点である前に彼の持ち味であり、むしろ賢治好みと言えそうなストーリーは別にして、清六氏の文脈からは賢治がロン・チャニーのような演技を好まなかつたとも考えられるが、また彼は続けて名前のあがっているスウェーデンのシエストレムがハリウッドに迎えられてから撮った（まじめなる喜劇）映画「殴られる彼奴」⁽⁶⁾（一九二四）の主演俳優でもある。（研究論文を盗まれ愛妻さへも奪はれ）た（科学者）が（曲馬団の殴られる道化）にまで身を墮すという奇想天外な設定はむろん、本当の事故を観客が演技と勘違いして大笑いするというそのラストシーンの発想は、六十歳を越えたチャップリンのアメリカでの最後の作品「ライムライト」⁽⁷⁾（一九二二）にまで通じていると考えることもできる（清六氏はチャップリンについて（私と兄とに一番強く有難い影響をあててくれた）と回想している）。

一方、ドイツの名優エミール・ヤニングスがアメリカに招かれて作った「肉体の道」（ヴィクター・フレミング監督、一九二七）もまた謹直な勤め人の男が（年甲斐もなく魔性の女に心を惹かれ）、（大切な有価証券）を奪われて（無頼漢）と格闘の末、とんでもない誤解から自分の名誉ある死亡記事が新聞に出てしまい、妻子のために社会

の表舞台から姿を消したまま淋しく生きながらえるという、笑うに笑えない話⁽⁸⁾のだが、チャップリン映画に（滑稽の恐怖）を見出す「文学と映画」⁽⁹⁾（一九二三）のヴィクトル・シクロフスキイを持ち出すまでもなく、こうしたプロットは、西洋料理店の看板の滑稽な読み違いが二人の紳士に取り返しつかない悲劇をもたらしちゃう童話「注文の多い料理店」などにみられる賢治テクストの、ある典型を形作っている。このエミ・ヤンを最初にドイツ映画界に誘い入れたのが同じラインハルト劇団出身の監督エルンスト・ルビッチなのであり、ルビッチがやがてハリウッドで確立する都会派風の社会風刺コメディ「結婚哲学」⁽¹⁰⁾（一九二四）などは、群衆演出に特徴を持つドイツ時代の史劇大作「パッション」⁽¹¹⁾（エミ・ヤン主演、一九一九）や「フアラオの恋」⁽¹²⁾（同、一九二二）などと共に、「飢餓陣営」のようなコミックオペレッタを書いた宮沢賢治には興味をもって受け止められたにちがいない。また、もう一人のエミ・ヤンがらみの監督ムルナウについて注目すべき点はといえば、このコンビがドイツで製作に関わった最後の作品が、光と影の交錯が印象的な表現主義映画「ファウスト」⁽¹³⁾（一九二六）だったことであり、また前出の天沢「宮沢賢治はほとんど映画だった」が飯島正に拠りつつ指摘するとおり、「最後の人」⁽¹⁴⁾が、字幕もほとんどなく、カメラの移動によって（あるまとまった場面の雰囲気だけで映画全体をあらわすような映画）すなわちドイツにおける（室内劇映画）^(カマラシヒル映画)の代表的な作品であったということだろう。

II

先に触れたロン・チャニーの主演映画「殴られる彼奴」の監督ヴィクトル・シエストレムは、そうした文脈からも注目されてくるのだが、彼は「吹雪の夜」⁽¹⁵⁾（一九一九）で知られるマウリツ・ステイレルと共に第一次大戦末から一九二五年頃まで続く初期スウェーデン映画を代表する俳優兼監督であり、イブセンの叙事詩を映画化した「波高き日」⁽¹⁶⁾（一九一七）や「生恋・死恋」⁽¹⁷⁾（一九一八）、「靈魂の不滅」⁽¹⁸⁾（一九二二）など、自演自監督の作品群で知られている。これは日本公開当時の「キネマ旬報」の「優秀映画批評」欄で（四時雪に埋れたアイスランドにも美しい恋の花は咲く。……背景を絵よりも麗しい深山に選み、米國物に見る事の出来ない中年の恋——農民の熱烈な恋を取材とした辺り、有島武郎の小説でも読んだやうな強い印象を与へられた）（生恋・死恋）と感嘆されたり、また（もがけどもくく実写以外に一步も出ることの出来ない米國や南歐の映画界を飛び超して恣る境に進軍して居ることは驚異に値した）（靈魂の不滅）と紹介されているが、岡田晋によれば、この時期のスウェーデン映画の特徴は何よりもまず（光と影を生かした北歐的雰囲気であり、神秘的なテーマの直截な表現であり、それらが美しい風景の中に集約されていることである）という。さらに（ストーリーも、心理描写も、劇的葛藤も、すべては風景の微妙な変化によって示される）ともいい、とくに「波高き日」や「生恋・死恋」などでは（雪に埋もれた村や、切りたつた山々や、北海のはげ

しい海が、魂をもつもののように人間の運命を暗示し、独特のドラマを表現している⁽¹⁹⁾）という。むろん、その一方で（いま見ると、カメラを据えつばなしのままえんえんと回しているような素朴な印象は否めない）という佐藤忠男のような率直な意見もあるにはあるのだが、いずれにせよ、カメラという新しいメディアを深雪の山岳地帯にまで持ち込んで（風景）そのものを映画の（顔）とした点や、また、ささやかながらも（二重焼付け）というような技術の工夫によって、生者と死者がともにあるような非日常的な空間を垣間見せた事実初期スウェーデン映画の特徴を見ることは間違ではない。賢治のテキストで直接（スウェーデン）という国名が登場するものと言えば、（スベヂツシ安全マツチ）が登場する心象スケッチ「霧とマツチ」（「春と修羅」所収）や、地質学的連想から（北上川の西岸）に（イギリスあたりの白亜の海岸）を重ね見る随筆的作品「イギリス海岸」がすぐに思い浮かぶが、例えば後者「イギリス海岸」の次のような箇所、

（私たちはそこから製板所の構内に入りました。製板所の構内だといふことはもくもくした新しい鋸屑が敷かれ、鋸の音が気まぐれにそこを飛んでゐたのでわかりました。鋸屑には日が照って恰度砂のやうでした。砂の向ふの青い水と救助区域の赤い旗と、向ふのブリキ色の雲とを見たとき、いきなり私どもはスपीデンの峡湾にでも来たやうな気がしてどきっとしました。たしかにみんなさう云ふ気もちらしかつたのです。製板の小屋の中は藍いろの影になり、白く光る円鋸が四五挺壁にならべら

れ、その一挺は軸にとりつけられて幽霊のやうにまはつておました。(「イギリス海岸」)

などは、風景に基づく連想(ちなみに本テクストの後半では、清六氏が「小学校四、五年頃」に初めて見た「映画らしいもの」と証言するイタリア映画「ボンベイ最後の日」(一九二三)の舞台である「ボムベイ」も「イギリス海岸」に重ね見られている。)という点からして、その原体験として何らかの映像体験なしには考えられないものであり、また「幽霊のやうに」という言い方にしても、「靈魂の不滅」の「幽霊馬車が二重焼付けで風のごとく暗い町角を通りすぎる」シーンなどが典型的な初期スウェーデン映画のイメージであることと無関係ではないと思われる。

あるいは、一郎と樞夫の兄弟が「大きな象のやうな形の丘」で吹雪に遭つて遭難する「ひかりの素足」の、

「一郎はこのときはもうほんたうに二人とも雪と風で死んでしまふのだと考へてしまひました。いろいろなことがまるでは、り燈籠のやうに見えて来ました。正月に二人は本家と呼ばれて行つてみんながみかんをたべたとき樞夫がすばやく一つたべてしまつても一つを取つたので一郎はいけないといふやうにひどく目で叱つたのです。そのときの樞夫の霜やけの小さな赤い手などがはつきり一郎に見えて来ました。いきが苦しくてまるでえらえらする毒をのんでゐるやうでした。一郎はいつか雪の中に座つてしまつておました。そして一そう強く樞夫を抱きしめました。」(「ひかりの素足」)

という箇所あたり、「(まはり燈籠のやうに)」という、これも「二重焼付け」の連鎖を思わせる回想シーンや、時空を超えた「樞夫の霜やけの小さな赤い手」へのズーミングなどからしても、「吹雪の夜」(深山の雪)の中で、過ぎ去つた苦難の過去を思い巡らしながら「老いたる二人の恋人が相抱きつ、悲惨な最後」を遂げる「生恋・死恋」などの「映画的」イメージを反映している可能性は高い。

III

「宮沢賢治と北欧ムンクという一つの手掛りを通して」の大隈満は、賢治テクストに通じる「深い孤独感」を持つ北欧の作品として、同論で、森口多里著『異端の画家』(日本美術学院、一九二〇)や「白樺」一九一二年四月号における武者小路実篤の言及を通じて賢治が関心を持った可能性を検討するムンクの絵画のほかに、ベルイマン映画やキルケゴールの哲学をあげている。なかでもイングマル・ペルイマンは戦後スウェーデン映画を代表する人物だが、その監督作品「野いちご」(一九五七)では、前出のシエストレムが俳優として、死を意識する主人公(引退した老医学者)を見事に演じている。ベルイマン映画は、そうした関わりからしても、初期スウェーデン映画の人脈を受け継ぐ貴重な遺産と言えるのだが、そのスタイルの最も際立った点は、初期スウェーデン映画がそうであったように、筋の運びに貢献するよりも、まず映し出される「世界」そのものを象徴化させてゆく独特の情景描写にある。「道化師の夜」(一九五三)以来、ベルイマン映画で数多くの撮影を手がけるス

ヴェン・ニクヴィストは、また卓抜な自然描写で知られるロシア出身の映画監督アンドレイ・タルコフスキがスウェーデンで作りに上げた遺作「サクリファイス」(一九八六)の撮影を担当してもいるが、一九八二年九月にローマで開かれた「映画泥棒―世界的陰謀会議」の講演で(撮影中、フレイミングやシークエンスに他の監督の影響があると気付いたら、すぐにそのシーンを修正する)と主張する一方で、自作「鏡」の撮影中に(ペルイマン映画に同様のシーンがあるかもしれないと気付きながらも同志ベルイマンを認め肯定する証として、そのまま撮影した)経験を告白するほど、ペルイマン映画に強い親近性を感じ取るタルコフスキが、その著書『映像のポエジー―刻印された時間』において、従来、賢治テクストの映画的表现を語るにあたって基本的根拠とされてきたエイゼンシュテインのモニタージュ理論とは異なる観点から映画の特質を主張していたことは、宮沢賢治が映画という、当時の新しいジャンルから受けた影響を改めて捉え直そうと試みる本稿にとって、極めて重要な示唆と言える。

清六氏が名前をあげる後述のアベル・ガンス等と同世代に属するフランス印象主義の映画監督ジェルメーン・デュラクが、映画というものは(登場人物がいなくても、従って、演劇的手段がなくても感動させられる)⁽²³⁾と語るように(映画は、俳優も、音楽も、セツトもなくとも、いやモニタージュさえなくとも創造することができ)が、何よりもまず(ショットのなかを流れる時間の感覚がなければ、考えることはできない)とするアンドレイ・タルコフスキ

は、そのような映画の代表例として、映画芸術の誕生を告げる記念碑的な作品すなわちリュミエール兄弟の「列車の到着」(一八九五)を最大級に評価し、(リズムはショット内の時間の圧力から作られる)と主張して、(映画が編集台で作られる)と考えるようなエイゼンシュテインのモニタージュ理論に異議を唱えている。作家の意図を明晰に表現しようとするモニタージュに細部まで貫かれながら、ショットとショットの衝突や相克にはかり力点を置いて、各々のショットそれ自体の充実を等閑視した「アレクサンドル・ネフスキ」(一九三八)や「イワン雷帝」(一九四四―四六)を(映画の特質、本質、可能性の自然な発展に反したものと)と見做すのだ。⁽²⁴⁾そして、そうした発想を文学の領域から逆照射しつつ、次のように言う。

(われわれはトルストイの散文にたくさんみかけられる重厚で、かならずしも必要でない文章、不活発な句を許してしまうだけでなく、逆にそれらをトルストイの特徴、彼の個性ある構成要素として愛しはじめる。目の前に実に巨大な人格がいるとき、その人格はすべての弱点と一緒に受け入れなければならない。)

(中略) プーニンは、もちろんトルストイをかぎりなく尊敬していたが、『アンナ・カレーニナ』はうまく書かれていないと考えていた。そしてよく知られているように書き直そうとしたのだが、無駄に終わった。生きた有機体である作品は、独自の循環体系をもっており、それを壊すことは、この命を奪う危険を冒すことである。(中略) モンタージュに同じく同じことが言える。問題はモニタージュを巧みに操る能力にあるのではな

く、なにか特殊な、自分に固有な表現手段にたいして有機的な欲求を感じることにある。)

(タルコフスキイ「映像のポエジー」刻印された時間)

ここでタルコフスキイがトルストイを通じて主張しているのは、エイゼンシュテインに代表される、いわゆるモンタージュ派の理論的観点のみから編集されたならば必ずやカットされてしまふであろうシヨットの、にもかかわらず疑いがない作家にとつての重要性である。タルコフスキイ自身、(ペルイマン、ブレッソン、フェリーニ、黒澤、アントニオニーのモンタージュならすぐにわかる。彼らを取り違えたりすることは決してない)と自負し、勝手に編集され上映されたイタリア版「惑星ソラリス」を(自分の作品ではない)と主張していたことなどが思い返されるが、彼の「惑星ソラリス」(一九七二)を一度、見た者なら決して忘れることのない、静かに揺れる水草の、あの執拗なまでの描写にしても、物語の展開という観点からすれば、ほとんど説明しがたい類のものだ。だが、おそらく、それは彼が好んで取り上げる作家の一人であるトルストイや、いまここで私たちが論じている宮沢賢治のテクストの、次のような箇所に通じている。

〔夜は暗く、暖かく、穏かであつた。空は唯一方にのみ星が輝き、大部分は山々の上にか、つてある広い雲に蔽はれてゐた。〕

山々に合してゐる此の黒雲は、風もないのに、静かに遠く遠く動いて行つて、その曲線を描いてゐる端は、深い星空に向つて際立つた輪郭を見せてゐた。

コサック兵の前には、唯テレク河と薄暗い遠くの方とが見えるだけであつた。彼の後と両側には、葦が円形の壁を描いてゐた。時々これ等の葦が、何の原因も見えないのに、互ひに傾き合つてはガサ／＼鳴るのであつた。下から見ると、そよいでゐる葦は、雲のない空の部分に対して、まるで柔かな木の枝のやうに見えた。

眼前は直ぐ足許が岸になつてゐて、その下には流れが滔々と流れてゐた。ずつと遠くの方には、肉桂色をした水のキラ／＼と突進する塊が、砂の岸や浅瀬に単調に漣を立て、ゐた。それよりもつと遠くには、同じやうな水の塊と雲とが、総て差別のつかぬ暗黒の中に混淆してゐた。

(トルストイ「コサック」)

〔そつちを見ますと、青白く光る銀河の岸に、銀いろの空のすゝきが、もうまるでいちめん、風にさらさらさら、ゆるれてうごいて、波を立ててゐるのでした。〕

ジョバンニは……その天の川の水を、見きはめやうとしましたが、はじめはどうしてもそれが、はつきりしませんでした。けれどもだんだん気をつけて見ると、そのきれいな水は、ガラスよりも水素よりもすきとほつて、ときどき眼の加減か、ちらちら紫いろのこまかな波をたてたり、虹のやうにざらつと光つたりしながら、声もなくどんだん流れて行き、野原にはあつちにもこつちにも、燐光の三角標が、うつくしく立つてゐたのです。〕

(宮沢賢治「銀河鉄道の夜」)

『コサック』の引用箇所は、潜伏斥候に出た兵士たちが、見張りをしながらそれぞれにまどろむシーンであり、「銀河鉄道の夜」の方は、気が付くと汽車に乗っていた主人公のジョバンニが友人のカムパネラと客車の窓から外を見るシーン（ただし、これは丘の上の天気輪の柱の下で眠り込んでしまったジョバンニの夢の中の出来事ともとれる）だが、いずれの場合も「夜」という特殊な条件が見る者の感受力を飛躍的に高めており、私たちは登場人物たちの視線を通じて、普段はほとんど気付くことのない（世界の広がりや奥深さ）のようなものを感じ取ることができる。そもそも映画というメディアにとつて、それが暗がりでも上映されるということは必須条件なわけだが、前出『文学と映画』の著者でもあるシクロフスキイが「方法としての芸術」（一九一七）において、誰よりもまずトルストイに、事物を通常用いられている名前では呼ばずに初めて見たもののように記述する（「非日常化」^{オストロニエニエ}）の手法を見出し得たのは、こうした（かならずしも必要でない文章）に隠された価値を、ほかでもない映画というジャンルによって彼が再発見していたからなのだし、トルストイに深く傾倒する前出の保阪嘉内を親友と呼び、散文的処女作「旅人のはなし」から「アザリア」創刊号、一九一七・七）や童話集「注文の多い料理店」（一九二四）の広告文において、「戦争と平和」や「イワンのばか」といったトルストイの作品世界に言及している宮沢賢治がもし、この『コサック』に接していたとするなら、彼もまた、こうした描写に目を留めたであろうことは想像に難くない。実際、「銀河鉄道の夜」の引用箇所にしても、筋の展開上

は必ずしも必要と言えないものでありながら、それでいて「小さな谷川の底を写した二枚の青い幻燈」である「やまなし」などに通じる最も宮沢賢治的な風景を形作っていると言えるのだ。

IV

ツルゲーネフによつて（かつてロシア語で書かれた最も美しい物語）と評された『コサック』はトルストイの、いわゆる（コーカサスもの）の系譜に連なる秀作と言えるが、賢治テクストにおいても（コーカサス（カフカズ）は（雲は羊毛とちぢれ／黒緑赤楊のモザイツク／またなかぞらには氷片の雲がうかび／すすきはきらつと光つてすぎる）と始まる「雲とはんのみ」（春と修羅）所収）に（カフカズ風に帽子を折つてかぶるもの）というように登場しているし、（コサック）と（夜）と言うことなら、（大正十三年／大正十四年）と、とりあえず期間指定された生前未刊行の「春と修羅 第二集」に属する、一九二四年（夜歩き詩群）の一篇「水源手記」（いま来た角に）下書稿（一）を忘れるわけにはいかない。（一九二四、四、一九）の日付けを持つこの極めて印象的な象スケッチは（帽子をそらに投げあげる／ゆるやかな準平原の春の谷／月夜の黒い帽子を抛げる／ところがそらは／荒れてかすんだ果樹園だ…／魔法の消えた鳥のやうに／帽子が落ちれば／またその影も横から落ちて／こんどはおれが／月夜の黒いコサックになる／かれくさや灌木のなだらを截る／このうつくしい小流れの岸…）と始まり、本人のまどろみとともに、

《コサック…

…コサック…兵…

…コサック…兵…が

…兵…が…駐屯…

…が…駐屯…する…

…駐屯…する…

…する…

(水源手記)

と展開するが、ここで見事に描き出される〈入眠〉の感覚こそ、私たちがタルコフスキイ映画を見るときに感じる、あの悪名高い〈睡眠〉に通じるものであり、またトルストイ『コサック』の兵士たちが直面した〈夜〉の感覚であると同時に、宮沢賢治が遂に到達した〈夜〉から〈夢〉へと続く感受力の場所なのではないか。思えば「銀河鉄道の夜」の第一章「午后の授業」の冒頭部分、先生の「ではみなさんは、さういふふうに川だと云はれたり、乳の流れたあとだと云はれたりしてゐたこのほんやりと白いものがほんたうは何かご承知ですか。」という質問に答えられないジヨバンニは「朝にも午后にも仕事がつらく」て、うとうとしており、そのためこそ彼はその夜、〈夢うつつ〉の境界を行く〈銀河鉄道〉に乗ることができたのではなかったか。いや、ことは何もいわゆる〈夜〉に限ったことではない。先に初期スウェーデン映画との関連で引用した「イギリス海岸」や「ひかりの素足」がそうであるように、〈世界〉は時に、それ自体、まるで〈幻燈〉のように、私たちの目の前に広がっているのだ。

《これは吹雪が映したる

Lap Nor (湖) の幻燈でございます

まばゆい流砂の蜃気楼でございます

この地方では吹雪はこんなに甘くあたたかくて

恋人のやうにみんなの胸を切なくいたします

雲もぎらぎらにちぢれ

木が幻照のなから生え立つとき

翻へつたり砕けたり或は金い空明を示したり

吹雪はかゞやく流砂のごとくに

地平はるかに移り行きます

(「図四一九号」)

と始まる「図四一九号」(奏明的説明「下書稿(一)」)は、吹雪が地平はるかに移り行く風景にロプ・ノール湖を中心とした西域の砂漠の風景を重ね見るものだが、〈雪〉と〈砂〉という本来、別物である両者が結びつくのは、ここで描かれるような運動の相(吹雪/流砂)においてである。その意味で、この作品の核心部分は〈世界〉の動きそのものを捉えることができる映画というジャンルに極めて接近していると云えるのだが、実際、この作品のタイトルは、後に「映画劇『ペーリング鉄道』序詞」となり、更に「ある幻燈序詞」ある幻燈の説明」という変遷を辿って「奏鳴的説明」に落ち着いたのであり、〈映画劇/幻燈/奏鳴的〉という連想の糸から、宮沢賢治が〈映画〉と〈幻燈〉をそれほど厳密には区別せず、いずれも〈奏鳴的〉なイメージで捉えていたことを推察できる。〈奏鳴〉は音楽用語としては、もちろん〈ソナタ〉を意味するが、この〈ソナ

夕」というのは、楽曲形式を指すよりも前に、まず歌詞すなわち意味を伴う歌曲とは別に発達した純然たる器楽曲を指すのであり、そこには先にムルナウの「最後の人」を例として触れた（室内劇映画）との共通性が指摘できる。そうした点からも賢治のテクストにおいて重要なのは（意味）よりも、むしろ（旋律）なのであり、大正十四年（一九二五）十二月二十日付け岩波茂雄宛て書簡〔214〕で、自身の心象スケッチ集「春と修羅」（一九二四）について「詩といふことはわたくしも知らないわけではありませんが、それが厳密に事実のとほりに記録したものを何だかいままでのつぎはざしたものと混ぜられたのは不満でした」と告げる宮沢賢治のエクリチュールは、おそらく作家の知的表現手段として非連続面を強調するエイゼンシュテインのモニタージュ理論よりも、時間で満たされた各ショットの有機的統一に映画の生命を見出すタルコフスキイのモニタージュ理解に近い。こうした没主体的な認識は（けだしわれわれがわれわれの感官や風景や人物をかんずるやうに／そしてたゞ共通に感ずるだけであるやうに／記録や歴史 あるいは地史といふものも／そのいろいろの論料^{データ}といつしよに／因果の時空的制約のもとに）／われわれがかんじてゐるのに過ぎません」という「春と修羅」序の主張にも通じるものだが、例えば（七つ森のこつちのひとつが／水の中よりもつと明るく／そしてたいへん巨きいのに／わたくしはでこぼこ凍つたみちをふみ／このでこぼこの雪をふみ／向ふの縮れた亜鉛の雲へ／陰気な郵便脚夫のやうに／またアラッティン洋燈^{ランプ}とり）／急がなければならぬのか」という「屈折

率」（「春と修羅」所収）の括弧付け表現にしても、そこにみられるのは、エイゼンシュテインの（衝突^{アトクシラ}）のモニタージュであるよりも、先に触れた「イギリス海岸」が（スキーデンの峡湾）にも（ボムベイ）の風景にも重なり合ったような二重焼付けの簡略な記述（賢治自身の言葉を借りれば（粗硬な心象のスケッチ）——書簡〔200〕）であるように思われる。²⁷未刊の「春と修羅 第二―三集」では、括弧付け表現の使用が激減していること、あるいは「銀河鉄道の夜」後期形において、初期形にはみられた丸括弧によるジョバンニの内的独白の幾つかを賢治自身が地の文の中に解消していることなどからしても、括弧付け表現の非連続的な印象はおそらく、夥しく生成変化する賢治テクストの、ある一面を際立たせているにすぎない。というより賢治の括弧付け表現は、私たち読者には非連続面とみえる場合でも本来的には連続しているのではなからうか。

「写真小史」のヴァルター・ペンヤミンが（カメラに語りかける自然は眼に語りかける自然とは違う。その違いは、とりわけ、人間の意識に浸透された空間の代りに、無意識に浸透された空間が現出するところにある）と指摘²⁸し、また初期スウェーデン映画にサイレントの理想像を見出したフランスのルイ・デリユック監督が、写真の生命をスナップと見做し、スナップによる動きの瞬間的把握が映画に受け継がれてフォトジェニイ（写真十精霊）を形成すると考えたように、「農民芸術概論綱要」で（無意識部から溢れるものでなければ多く無力か詐偽である）と考へ、そのうえで（四次感覚は静芸術に流動を容る）と主張した宮沢賢治にとつて、〈活動写真〉すな

わち〔映画〕が持つ本来の力は、同じく『春と修羅』に属する長篇詩「小岩井農場」がそうであるように、(無意識に浸透された時空間)が(連続性)によって立ち上がる(あるいはその全く逆の言い方が同時に成り立ち得る)ことであつたように思える。

V

宮沢清六による回想「賢治が好きだつた映画」に並んで取り上げられた監督はシエストレム、ルビッチ、そしてアベル・ガンスの三人であつたが、最後のひとり、アベル・ガンスは(映画は世界語であり、映像による 에스ペラント語である)と語つた、サイレント期のフランスを代表する映画監督である。彼の出世作は、言うまでもなく、平和を愛する青年詩人のジョン・ディアズが(戦争に依つて起る惨虐)⁽²⁹⁾の余りの物凄さに心を狂わせてしまふ、あの「戦争と平和」(一九一九)であり、一面に十字架の立ち並ぶ戦場で死者たちを蘇らせたという二重焼付けのラストシーンは、先に触れたシエストレム「靈魂の不滅」の(幽霊馬車)同様、(すべて二重の風景)(春と修羅)を見つめざるを得なかつた宮沢賢治の心を捉えたであらうが、ガンスの映画史における名声を決定づけたのは、やはり汽車の疾走シーンや圧倒的なフラッシュバックの手法で知られる「鉄路の白薔薇」(一九二二)であらう。機関車と煤煙と線路に囲まれた主人公シジフの家を中心に展開する第一部「黒の交響楽」と白雪をいたたくアルプスにほど近い山小屋で、シジフの苦悩を哀調的に描く第二部「白の交響楽」からなる古典悲劇的なこの映画は、そ

の章題からして既に音楽への志向を明らかにしていると言えるが、各地で撮られた世界初期の映画「列車の到着」はむろん、アメリカ映画史上最初の西部活劇である「大列車強盗」(一九〇三)がそうであり、また先述の映画劇が「ペーリング鉄道」と題されていたように、何よりもまず(列車)もしくは(鉄道)とは、それ自体が(映画)的なものの典型なのだ。⁽³¹⁾

(たそがれに似た薄明^{ツヴァイト}——夢幻の世界をおもはせるいつぱいの霧——その中に、長く——四本のレールが光つてゐる。レールの向ふの端は、霧のカーテンの中を突きぬいて、遠くの遠くの方で消えかけてゐる、その向ふから、霧の中にも鮮かな白煙が盛り上る……汽車だ。燐光のやうに冷く冴えたレールの白が、巨大な黒影に押しつぶされて来る。湧き上る霧の中に、消え入るやうなあの静けさの中に、轟く機関車の息吹き、レールの果てまでも響きさうな車輪の接吻……)

(武田晃「機械美への憧れ」)

という、「映画時代」一九二七年六月号の武田晃「機械美への憧れ」⁽³²⁾によって素描された「鉄路の白薔薇」の、このシーンは(薄明^{ツヴァイト}) (霧)といった(映画)的要件によつて、たちまち(機関車)を(浮遊)させてしまふのだし、と同時に、迫り来る(機関車)の規則的な運動美は心地よいリズムとなつて、見る者を魅了する。

「鉄路の白薔薇」における最もスリリングな場面は、第一部結末近くのシジフによる機関車ノルマ号の暴走事故と言えるが、佐藤忠男によれば、この場面は(疾走する機関車、線路、周囲の風景、そ

してシジフ自身が多様な角度と多様なサイズによる短い多くのショットでとらえられ、破局に近づくにつれてショットが短くなる。それはあたかもシジフ自身の切迫した心理状態を示すかのようであった⁽³³⁾といい、「映画時代」一九二六年十二月号の飯島正「映画を繞る」もまた（アベル・ガンスの急速度の場面転換は暴風のやうにフランス映画界を風靡した。やがて、勿論、日本の映画界にも蔓延した。しかしアベル・ガンスが、「車輪」（鐵路の白薔薇）に於て、八—四、八—四、八—四、四—二、四—二、のリズムを以て、シジフの乗つてゐる機関車が車止めに衝突するのを表現したやうな細心な手法を行つてゐる監督者が多くゐるだらうか」と、そのリズムカルなフラッシュバックのクロス・カットイングを絶賛しているのである。だが、一方でフランス公開当時、「ガンスは全体で受け入れられるか、拒否されるべきである」と主張した『映画の誕生』（一九二五）のレオン・ムーシナックが正しく指摘したように、この映画は（象徴の混乱、効果の誇張、映像に寄りかかった行き過ぎ、これらの視覚的な輝きには何の効果もない文学性、極端な悪趣味といった、このような映画の中で耐えがたいあるいは忌まわしくさえあるものすべて）をも有していたのであり、にもかかわらず「鐵路の白薔薇」が貴重であったのは（二つの本質的な美しさ）すなわち（独創的でフォトジェニックな素材）と（二重焼付けの作用と映画芸術の限界についての初期に試みられたリズム）故なのである⁽³⁴⁾。ガンスが渡米に際して、一般にクロス・カットイングの手法を確立したとされるグリフィス等と親交を結んだことはよく知られ

ているが、字幕の拒否をはじめとする、サイレント期の（映画）個性の探求は、そうした場所から映画の文法とも言えるモンタージュの様々な可能性へと、それぞれに関心を深め、文学の上にも（断截）や（連続）といった多様な文体的影響を及ぼしてゆく⁽³⁵⁾。宮沢賢治が身近に接した一九二〇年代前後の映画群は、それ自体がまさにそのような変革期の産物だったのである。

「春と修羅 第二集」中の一篇「産業組合青年会」の（現在形で回想された「産業組合青年会」の「処士会同」の場と帰り道の光景が交互に繰り返される）箇所にクロス・カットイングの手法を指摘する栗原敦や「冬のスケッチ」と（キネオラマ）の関係に着目しつつ象象スケッチ集「春と修羅」にエイゼンシュテインとの前衛的同時代性を見出す奥山文幸、（蠅虫）の運動が（アタリシイダンス）と描写される「蠅虫舞手」に最も視覚的な賢治詩の姿を見て取る高橋世織や岡村民夫のほか、（官能的メディア）としての映像に注目する前出の天沢退二郎や（賢治詩の韻律）を映画音楽との関わりから分析する杉原正子、（映像言語）としての文字に関心を寄せる吉田文憲など、賢治テキストにおける（映画）要件の探求は徐々にその広がりを増しつつあるとも言えるが、そうした指摘以前に、「鐵路の白薔薇」に見られるやうなカットイングやリズムに通じる基本的な要件を確認しておくとするなら、例えば童話「オツベルと象」（月曜）創刊号、一九二六・一）の、

「さあ、もうみんな、嵐のやうに林の中をなきぬけて、グララアガア、グララアガア、野原の方へとんで行く。どいつもみんな

なきちがひだ。小さな木などは根こぎになり、藪や何かもめちやめちやだ。グワア グワア グワア グワア、花火みたいに野原の中へ飛び出した。それから、何の、走つて、走つて、たうとう向ふの青くかすんだ野原のはてに、オツベルの邸の黄いろな屋根を見附けると、象はいちどに噴火した。

グララアガア、グララアガア。……汽車より早くやつてくる。
 (「オツベルと象」)

という箇所など、息詰まるような場面転換に加えて、さり気なく差し込まれた(「汽車より早く」という比喩が、(象)の背後に、煙を吐きながらやつてくる力強い(「汽車」)のイメージを呼び出しているのだし、あるいは、

《びかびかびか田圃の雪がひかつてくる

河岸の樹がみなまつ白に凍つてゐる

うしろは河がうらかな火や氷を載せて

ほんやり南へすべつてゐる

よう くるみの木 ジュグランダ― 鏡を吊し

よう かはやなぎ サリックスランダ― 鏡を吊し

はんのき アルヌスランダ― 鏡をつるし

からまつ ラリクスランダ― 鏡をつるし

グランド電柱 フサランダ― 鏡をつるし

さはぐるみ ジュグランダ― 鏡を吊し

桑の木 モルスランダ― 鏡を……

ははは 汽車がたうとうな、めに列をよこぎつたので

桑の氷華はふさふさ風にひかつて落ちる

(「若手軽便鉄道の一月」)

という、これも「春と修羅 第二集」中の「若手軽便鉄道の一月」など、リズムカルに走る(「汽車」)からの眺めが(「こつち」という視線そのものとなって、朝日に光るあたり一面の雪景色を一層まばゆく輝かせている。それはかりか「銀河鉄道の夜」の第二章で、主人公のジョバンニが放課後、仕事に向かう(「活版所」)の(「ばたりばたり」とまわる輪転機は、後に乗り込む(「汽車」)の車輪をイメージさせるだけではなく、それ自体、(夜)の物語全体の通底音となって、テキストそのものを(「汽車」映画)に仕立てているのではなかったか。いや、話は何も(「汽車」に限ったことではない。賢治テキストのそここちにちりばめられた印象的なオノマトペのモニタージュは、独特のリズムによって作品世界に有機的な運動をもたらし、そこに繰り広げられる風景を、ことごとく(「映画」)たらしめているのである。

宮沢賢治の早くからの理解者であった詩人の草野心平は、初の本格的な宮沢賢治論と言われる「宮沢賢治論★一読者のノート」(「詩神」一九三一年六月号)において、賢治テキストから実に様々な(「雲」)の描写を抜き出して(「これは一巻の映画「雲」にならないだらうか」と述べていたが、初期スウェーデン映画の影響の下、河そのものを登場人物に仕立てたと言われる「ラ・ベル・ニヴェルネーズ号」(一九二四)の監督ジャン・エプスタンが、その著書「映画よこんにちは」(一九二二)において(「風景はある魂の状態となりうる。

特に一つの状態、休息である。……しかし、(風景のダンス)はフォトジェニックである。客車の窓や船の丸窓を通すと、世界は映画の活気を帯びてくる)と主張したように、

「こんなやみよののはらのなかをゆくとときは

客車のまどはみんな水族館の窓になる

(乾いたでんしんばしらの列が

せはしく遷つてゐるらしい

きしやは銀河系の玲瓏レンズ

巨きな水素のりんごのなかをかけてゐる)」

(「青森挽歌」)

と語られるとき、現実を「(と)と(と)と(と)と」走る汽車は「映画」的想像力によって、遂に「銀河」へと羽ばたいたのである。

(注(1)) 同文は筑摩書房版『宮沢賢治全集』第十二巻月報(一九六八)初出、宮沢清六「兄のトランク」(筑摩書房、一九八七)収録の「映画についての断章」を改題、再録したもの。なお、後の引用文の人名表記については、原文のそれを活かしてある。

(2) この映画は無字幕である点からも注目されるが、衣笠「狂った一頁」始末(「岩波ホール」スペシャル・ナンバー(8)、一九七五)によれば、この無字幕は横光利一の示唆によるという。封切は一九二六年九月二十四日、武蔵野館。

(3) 例えば「映画に触発された文体の諸相——モダニズム文学の一側面——」(「文体論研究」第四〇号、一九九四・三)や「一九三〇年前後の横光利一と映画」(「年刊・日本の文学」有精堂、一九九二)、「機械」の映画性」(「日本近代文学」第四八集、一九九二・一〇)といっ

た十重田裕一の連の論考や由良君美「『蠅』のカメラアイ」(由良哲次編「横光利一の文学と生涯」桜楓社、一九七七)等を参照。

(4) 杉原正子「宮沢賢治とモダニズム——映画言語の詩学」(「世界に広がる宮沢賢治——宮沢賢治国際研究大会記録集Ⅱ」宮沢賢治学会イーハトーブセンター、一九九七収録)。

(5) 「キネマ旬報」の「近日封切映画紹介」欄に「奇蹟の人」が取り上げられたのは一九二二年五月一日号。なお、批評は「ミラクル・マン」の題名で、同年八月一日号に掲載されており、日本公開は同年七月十五日、葵館。

(6) 作品の内容については「キネマ旬報」一九二六年五月一日号の「各社近着外国映画紹介」による。なお、日本公開は同年六月三日、神戸キネマ倶楽部で、前出の「映画時代」同年七月創刊号には、山本有三、小山内薫、横光利一、菊池寛、岸田国士ら計十六名による「殴られる彼奴」合評会速記録も掲載されている。

(7) 室生犀星は映画時評「エミール・ヤニングスの芸風」(「中央公論」一九二八・一)で「ヤニングスの面の変化は東洋風の百面相に近いものをもつてゐる」として彼を「稀有の人」と評している。

(8) 作品の内容については「キネマ旬報」一九二七年九月十一日号の「各社近着外国映画紹介」による。なお、日本公開は同年九月二十九日、邦楽座、東京館。

(9) シクロフスキイ著「八住利雄訳『文学と映画』(原始社、一九二八)原著は一九三三)。

(10) 日本公開は一九二四年十月三日、帝國館、武蔵野館。

(11) 日本公開は一九二三年十一月三日、キネマ倶楽部。

(12) 日本公開は一九二三年五月十八日、帝國館。

(13) 本作は「キネマ旬報」一九二六年七月十一日号に「ウーファ社超大作映画」として写真入りで紹介されているが、作品自体の評判は必ずしも好ましいものとは言えなかったようで、例えば「中央公論」(一九二八・五)の映画時評「映画批評の立場」では、室生犀星が文芸映

面製作の困難を指摘しつつ、同作について「到底『ファウスト』の大詩情を映画化したものではなかった」と語っている。日本公開は一九二八年三月一日、武蔵野館、帝國館。

なお、賢治の草稿末尾にインクで「(1921.6)」と書き込みのある「初期短篇綴等」の「電車」に「メフェイス」の名前が登場するほか、晩年の蔵書に「ファウスト 第二部」の原書が含まれていたことは夙に知られている。

(14) エミ・ヤンが左遷された豪華ホテルのドアマンを演じる本作の賢治テキストとの照応については、前出の天沢稿が詳しい。なお、日本公開は一九二六年一月二十八日、大阪松竹座。

(15) 日本公開は一九二〇年十月二日、オペラ館。

(16) 「生恋・死恋」の叙述は「キネマ旬報」一九一九年七月十一日創刊号により、日本公開は同年六月二十一日、キネマ倶楽部。「靈魂の不滅」については一九二二年二月二十一日号により、同年二月三日、帝國館。

なお、飯島正「シネマのABC」(厚生閣書店、一九二八)によれば、日本では一九一九年七月最終、キネマ倶楽部公開の「波高き日」よりも早くシエストレムの第一作として公開された「生恋・死恋」は、菊池寛の好意的な発言が、映画の評判を高めたとも言われている。

(17) 「改訂現代映画事典」(美術出版社、一九七三)第十章「映画の歴史と作家」の分担執筆項目「初期スウェーデン映画」による。

(18) 「世界映画史④」(第三文明社、一九九五)第一章「映画の草創期」の「ヴィクトル・シエストレムの『生恋・死恋』」による。

(19) 本作はブルワーリッソンの著名な原作の映画化で、日本公開は一九一四年四月下旬、日本座。

(20) 大隈満「宮沢賢治と北歐—ムンクという一つの手掛かりを通して」(「世界に広がる宮沢賢治—宮沢賢治国際研究大会記録集Ⅱ」宮沢賢治学会イーハトーブセンター、一九九七収録)。

(21) この講演の様子は、ドナテッラ・パリーヴォ監督の記録映画「映画

は時間のモザイクである」(一九八三)に収録されている。

(22) タルコフスキ著／鴻英良訳「映像のポエジア—刻印された時間」(キネマ旬報社、一九八八「原著は一九八六」)。なお、タルコフスキが「エイゼンシュテインのモンタージュ理論」と呼ぶのは、グリフィスの「イントレランス」(一九一九)におけるクロス・カットティング等の映画的話法を思想的に継承したエイゼンシュテインが、作家の知的表現手段としての可能性を更に押し進めて「画面と画面との相克による飛躍」の必要を主張した、いわゆる「衝突のモンタージュ」に関する理論を指しており、単に「モンタージュ」という場合は、編集そのものを指している。

(23) 「シネママガジーン」一九二四年十二月十九日号での発言。ただし引用は、ジョルジュ・サドゥール著「世界映画全史⑨」(国書刊行会一九九八「底本は原著者自身の手による第二版を更に増補改訂した一九七三年版全6巻で、邦訳は各巻二分冊。同書については以下同じ」)第二章「ルイ・アリュックとフランス印象主義」(丸尾定訳)による。

(24) 言うまでもないことだが、タルコフスキはモンタージュそのものを否定しているわけではない。エイゼンシュテインの作品のなかでも「事実の観察を尊重しつつ編集された」と見做す「戦艦ポチョムキン」(一九二六)については「生命と詩に満ち溢れていた」として高く評価している。

(25) トルストイ著／広津和郎訳「ゴサック」(新潮社トルストイ叢書6、一九一七「ウォルター・スコット出版の英訳版からの重訳」)。なお、本作は田山花袋訳で一九九三年に博文館の世界文庫第8編「ゴサック兵」として刊行され、日露戦争時の一九〇四年にも再刊されており、また植村宗一(直木三十五)を中心とする杜翁全集刊行会の春秋社版「トルストイ全集」第一巻(片上伸解題、加藤一夫訳、一九一九)にも「カザック」という題名で収録されている(原著は一八六三)。

(26) シクロフスキ著／水野忠夫訳「散文の理論」(せりか書房、一九七二「原著は一九二五」)に収録。

- (27) 岩本憲児「日本におけるモンタージュ理論の紹介」(『比較文学年誌』第十号、一九七四・三)によれば、エイゼンシュテインが日本で最初に紹介されたのは蔵原惟人「最近のソヴェート映画界(1)」(『キネマ旬報』一九二八年三月一日号)であるという。ちなみに賢治生前におけるエイゼンシュテイン監督作品の日本公開は一九三一年五月十四日、浅草・新宿松竹座の「古きものと新しきもの全線」(一九二九)のみであるが、同作は農村の社会主義化を描くという内容面からも注目される。
- (28) ベンヤミン著／田窪清英、野村修訳「写真小史」(ベンヤミン著作集第二巻『複製技術時代の芸術』晶文社、一九七〇)原著は一九三二(一)。
- (29) ただし、これはトルストイ原作の映画化ではなく、原題は「私は告発する」。ゾラがドレフェス事件に際して寄せた公開質問状からとられたという原題の意味については、サドゥール著『世界映画全史⑧』(国書刊行会、一九九七)第十六章「アベル・ガンスとルイ・デリュックのデビュー」(村山匡一訳)の訳注でも触れられている。なお、作品の内容については「キネマ旬報」一九二〇年九月二十一日号の「略筋」によった。本作の日本公開は同年一月六日、帝国劇場。
- (30) 作品の内容については「キネマ旬報」一九二六年一月一日号および「フィルムセンター所蔵映画目録Ⅱ外国映画」(東京国立近代美術館、一九八〇)による。なお、日本で公開は同年一月二十九日、帝国劇場。
- (31) こうした点に着目した、ごく最近の秀れた成果として、吉田文憲「パノラマ・トレインの眺め——「映画」と「鉄道」の関係について」(『現代詩手帖』一九九九・二)がある。
- (32) 武田晃は一九二五年九月に蒲田撮影所を退いた脚本家で、同年十月刊行の著書『映画十二講—附・映画用語辞典』(素人社)は、映画の総部門にわたって理論と實際を説いた日本最初の映画教科書とも言われている。
- (33) 『世界映画史⑤』第二章「映画のロマンスの成立」の「アベル・ガンスの『鉄道の白薔薇』」による。
- (34) 引用はサドゥール著『世界映画全史⑧』第二章による。
- (35) 板垣慶徳は「文学と機械文明」(新潮)一九三〇・六)で「映画編輯に於けるカッティングの様式は、文学に於ける「断截調」として、新しい文体形式を創造し得るであらう」と述べているし、また前出の横光利一は「読売新聞」一九二九年三月十五日の「文芸時評」で新散文詩運動に触れ、「此頃詩と詩論に集まる北川冬彦・春山行夫氏一派の新形式の詩人達が今迄の行を変へて書く詩を、全く行を変へずにはべたと連らねて了ふ運動を起してゐる」と指摘している。
- (36) 栗原敦「はげしく寒く——産業組合青年会」と「粟の花びら」(『国文学解釈と鑑賞』一九九〇年六月初出)、『宮沢賢治——透明な軌道の上から』新宿書房、一九九二収録。
- (37) 奥山文幸「宮沢賢治「春と修羅」論——言語と映像」(双文社出版一九九七)の、主として「賢治とキネオラマ」(『国文学解釈と鑑賞』一九九五・五初出)および「賢治と映画的表现」(『日本近代文学』第四七集、一九九二・五初出)などを参照。
- (38) 高橋世織(『文字』メディアの近代)(武蔵野美術)第93号、一九九四・七)、岡村民夫「踊る文字「蠅虫舞手」について」(『宮沢賢治研究Annaal』第5号、一九九五・三)等を参照。
- (39) 引用はサドゥール著『世界映画全史⑧』第二章による。
- 付記 宮沢賢治のテクストの引用は、原則として『新校本宮沢賢治全集』(筑摩書房)に拠った。また、映画タイトル下の年代表記は本国での製作年を示し、賢治生前に日本で一般公開された作品については、世界映画史研究会編『舶来キネマ作品辞典』(科学書院、一九九七)に拠って、封切年月日、劇場名を注記した。

映画と遠ざかること

——谷崎潤一郎と『春琴抄』の映画化——

城 殿 智 行

I 映画化の非常に困難だと思はれるもの

不意にクロス・アップの魅惑を知った小説家が、あたかも言葉と映像の差異など存在しないかのようについ細密描写を始めてしまい、あるいはたまたま映画館にも足を運んでいただけの詩人が偶然ドイツ表現主義の作品に触れ、意味的な隔たりのある語を並置することの不連続なモンタージュを表現しようのではないかとの故なき信念に目覚めるようなとき、「文学」は「類比」的な思考によって表象性の差異を抹消しながら、「映画」を受容する。

一方、映画にとってもまた、「受容」の物語は同様の「類比」に基づく饒舌によって紡がれており、谷間の全景から室内の細部までも自在に描写するバルザックの文体に影響を受けたグリフィスが、被写体に対し直角に視点を前後させる同軸上のカメラ・ポジジョンを活用することで、ロング・ショットからクロス・アップにいたる画面を配分していくハリウッドの古典的なデクパージュの基礎

を形づくり、それとも歌舞伎の大胆な場面転換に啓発されたエイゼンシュテインが弁証法的モンタージュを創始するといったまことしやかな神話が、メディアの差異を曖昧な心理化のうちに解消しつつ、今も広く流通している。

そうした場合に口にされる「受容」とは、例えば「需要」と「供給」が対比的な意味を持つようでありながら、実際には送り手と受け手が同一の価値を前提する場合の理想として夢見られた交換過程においてのみ考えうる親和的な対概念であるように、「供与」といった語彙に対比されるべき言葉なのではない。「受容」という語は、受け容れるべき何かを類比的な思考により自己のものとして咀嚼しうるかのように確信する古典的幻想に支えられながら、やはり分け与えるべきものをあらかじめ受け手に理解可能な形で提出する「供与」を、相補的な対概念として想起させる。

しかし近代が資本主義とともに始まり、マルクス以後の歴史に何らかの意味があるとすれば、それは価値の共有を前提にした円滑な

交換／コミュニケーションを夢想する古典的な幻想に支えられた「受容」や「影響」といった語彙に代わる新たな概念系を見出した点に尽きており、だから「受容」という概念へ、意味的にはなく、歴史的に対立するのは、無論「消費」の一語である。そしてそれはや交換すべき何ものかをあらかじめ想定しえず、同一の価値が共有されることもないままに生産物を流通させてしまう「近代」それ自身は、「生産」と「消費」との齟齬が不可避的に産出する「剰余」が見出された時代として、表象されるだろう。

したがって近代が見出した交換概念は、《類比》による幻想に支えられた相補的な対を形成するのではなく、むしろ名指ししたい第三項を不在の中心として機能するのであり、例えばそれ自体が無根拠な剰余として見出される場合の《貨幣》、あるいは意識と対立しながら主体の奥底に確固として存在するのではなく、分析という交換過程を経ることで不可視の場所に避けがたく生産されてしまう剰余である《無意識》、そしてシニフィアンとシニフィエの不一致が産む剰余の集積にあたえられた《言語》という仮の名が、そうした第三項にあたる。

では、経済学、精神分析学、言語学がそれぞれに「近代」を、名指ししたい《剰余》の不可避的な生産が見出された歴史的な一時期として呈示するとき、文学と映画は、「受容」や「影響」をめぐる透明な交換過程の幻想から離れて、どのように互いを消費し合い、その時いかなる《剰余》が避けがたく産み出されているのか。

恐らくその問題の典型を、五度にわたって映画化された谷崎潤一

郎の「春琴抄」に見ることができよう。

こんど「春琴抄」が松竹蒲田で映画化されることになった。あゝ、いふ、映画化の非常に困難だと思はれるものを取りあげたのは、たゞ「春琴抄」を映画にするといふことばかりではなく、あそこではこれからも、大衆文芸や通俗小説ではないはゆる純文芸の映画化の計画をたててゐて、それらのひとつとして「春琴抄」がまづとりあげられたものである。(略) 自分は、いまの日本の映画界のことを殆ど知つてはゐないけれど、(略) 映画になつた「春琴抄」には自分は殆どどのぞみをかけてはゐない。従つて、出来あがつたものを見るつもりもない。(略) 脚色といへば、映画と文芸とは全然別のものであるから、たとへば「春琴抄」なら「春琴抄」を映画化しようといふ場合、原作の持つてゐるものを映画的に十分よく生かせるためには、それを自由自在に解体して再び組み立てることはかまはないし、またさうするのがよいと自分は思つてゐる。(略) さういへば日本映画ばかりでなく、ちかごろは外国映画も殆ど見なくなつてしまつたのは、つまり、日本のものといはず外国のものといはず、映画を見たくて見に行くといふやうなことがなくなつてしまつたのは、自分にはそれに対する関心といふものが最早なくなつてしまつてゐるからだらう。(略) 大活で思ひだしたが、あれはたしか大正九年だつたか、あのころは自分もまだ若くて映画にもいろいろ関心を持つてゐたので、文芸部顧問といふやうな肩書で入社したわけだが、「アマチュア倶楽部」「雑祭の夜」

「葛飾砂子」「蛇性の姪」などの製作に関係して、いまから思ふと不思議なくらゐる実に熱心にやつたものだつた。(略) 自分が書いたものうちで、これまでに映画化されたものは非常に少ない。(略) もつとたくさん映画化されてゐるやうでさうでないのは、やはり自分のものは、だいたい映画化するのに困難なものが多いためだらう。(映画への感想——「春琴抄」映画化に際して——、「サンデー毎日」一九三五・四)

日本映画が演劇への従属から解き放たれ、独自の表現様式として自己を確立させるための「純映画劇運動」が形成されつつあつた映画界へいち早く身を投じてスラップスティック・コメディの脚本を書き、またアヴァンギャルドなファンタジーや幻想的な怪奇談、それに鏡花ものの人情話等の製作にも携わりながら、「小説も書き活動写真にも力を注ぐ」(「新潮」一九二二・一)と展望していたはずの谷崎にとって、文学と映画の横断的な製作に意気込んでいた青年期の情熱など、一九三五年の今となつては、もはや何かの間違ひであつたとしか思われぬ。「映画と文芸とは全然別のものである」のだし、自分には映画に対する「関心といふものが最早なくなつてしまつてゐるから」、「春琴抄」の映画化として「出来あがつたものを見るつもりもない」のだと谷崎はいふ。

しかし《類比》を介して容易に影響関係を取り結ぶ映画と文学が、もとより「全然別なもの」であるはずもなく、谷崎はごく意識的に、「映画化の非常に困難だと思はれるもの」を書くやうと腐心していた。

文章のコツ、即ち人に「分らせる」やうに書く秘訣は、言葉や

文字で表現出来ること、出来ないこと、の限界を知り、その限界内に止まることが第一でありまして、古の名文家と云はれる人は皆その心得を持つてゐました。(略) 既に言葉と云ふものが不完全なものである以上、われ／＼は読者の眼と耳とに訴へるあらゆる要素を利用して、表現の不足を補つて差支へない。

(「ゴシック太字原文」「文章読本」中央公論社、一九三四・一)

言葉は何ものかに類比させる古典的な思考から遠ざかつて、言語的な表象の「限界内に止まること」こそが「第一」なのだという事後的な宣言どおり、「春琴抄」は確かに、「映画」をたやすく呼び寄せるだろう「視覚性」の、徹底した忌避を主題にして書かれている。「盲目」の男女をめぐる物語が、複層的な伝聞構造に媒介されながら、推量表現を多用する話者によつて迂遠に語られる作品においては、例えば「写真」さえもが「朦朧」としている。

今日伝はつてゐる春琴女が三十七歳の時の写真といふものを見るのに、(略) 今にも消えてなくなりさうな柔かな目鼻がついてゐる。何分にも明治初年か慶応頃の撮影であるからとところ／＼に星が出たりして遠い昔の記憶の如くうすれてゐるのでそのためにもさう見えるのもあらうが、その朦朧とした写真では(略) 印象の希薄な感じがする。(略) われ／＼は此の朦朧たる一枚の映像をたよりに彼女の風貌を想見するより仕方がない。読者は上述の説明を読んでどういふ風な面立ちを浮かべられたか恐らく物足りないほんやりしたものを心に描かれたであらう

が、仮りに実際の写真を見られても格別これ以上にはつきり分るといふことはなからう或は写真の方が読者の空想されるものよりもつとばやけてゐるであらう。(「春琴抄」、中央公論)

一九三三・八)

ところがこうした「朦朧たる映像」への志向は、記述にともなう奇妙なねじれを不可避的に産み出し、「読者の眼と耳とに訴へるあらゆる要素」が、直接的な視覚性を忌避しようと試みたはずの作品へ避けがたく回帰する。

佐助痛くはなかつたかと春琴が云つたい、え痛いことはござりませなんだ御師匠様の大難に比べましたら此れしきのことが何でござりませう(略)お師匠様へ私にはお師匠様のお変りなされたお姿は見えませぬ今も見えてをりますのは三十年來眼の底に沁みついたあのなつかしいお顔ばかりでござりませぬ何卒今迄通りお心置きなうお側に使つて下さりませ俄盲目の悲しさには立ち居も儘ならず御用を勤めますのにもたどくしうござりませうがせめて御身の周りのお世話だけは人手を借りたうござりませぬと、春琴の顔のありかと思はれる灰白い円光の射して来る方へ盲ひた眼を向けるとよくも決心してくれました嬉しう思ふぞえ、私は誰の恨みを受けて此のやうな目に遭つたのか知れぬがほんたうの心を打ち明けるなら今の姿を外の人には見られでもお前にだけは見られたうそれやうこそ察してくれました。あ、あり難うござり升そのお言葉を伺ひました嬉しさは両眼を失うぐらゐには換へられませぬ(略)ほんに私は不仕合は

せどころか此の上もなく仕合はせでござり升卑怯な奴の裏を掻き鼻をあかしてやつたかと思へば胸がすくやうでござり升佐助も「何も云やんなと盲人の師弟相擁して泣いた」(「春琴抄」)

視覚を閉ざした盲目の男女による相愛の物語が、「読者に実感を起させ」「ほんたうらしい感じを与える」(「春琴抄後語」)、「改造」一九三四・六) ためには、「読者の耳」に訴えながら「音声」の世界における愛の融合を感じさせねばならず、しかしそうした試みは、「読者の眼」によつて読まれるほかはない記述から句読点を削り、会話文を引用符なしに連続させてみるという、「文字」の視覚的な効果にすべてを拠つており、言葉における音声と視覚性の亀裂に直面させられて、やがては「春琴や佐助の心理が書けてゐないと云ふ批評」(前出「春琴抄後語」)をもらす読者が産まれる。(1)つまり「映像」を忌避し「映画化の非常に困難だと思はれるもの」として「音声」の世界を描いたはずの谷崎の記述には、文字の「視覚性」が不可避的に回帰し、そこでは読者の「視線」が避けがたく産出されてしまうのである。(「類比」に基づく映画の「受容」を拒み、そこから遠ざかることによつて不可避的に生産されたこの「剰余」こそ、映画と文学をめぐる不平等な交換をうながす不在の中心をなしている。

II 勿論将来発達する望みがある芸術

他方で「映画」はといえば、谷崎の口にする「困難」を尻目に「春琴抄」の映画化をやすやすと重ねて、「文学」を消費する。「本

当に監督らしい監督、俳優らしい俳優が非常に少ない」日本映画界の中では、「まづ信頼してよいひとの一人」(前出「映画への感想」)であると谷崎も認めた鳥津保次郎監督による一九三五年松竹キネマ製作の『春琴抄 お琴と佐助』を皮切りとして、五四年には伊藤大輔が大映で『春琴物語』を撮り、六一年には衣笠貞之助がやはり大映東京で鳥津の脚本に基づき「お琴と佐助」をリメイクする。さらに七二年に近代映画協会ⅡATGによる新藤兼人監督作品『讀歌』が、そして七六年にはホリ企画製作東宝配給の「百恵Ⅱ友和映画」第五作として西河克己監督の『春琴抄』がつくられているわけだが、『春琴抄』を映画化した製作会社の変遷には、撮影所システムの崩壊から独立プロの困難を経てテレビ的な商業主義が大勢を占めていく日本映画史の流れが、縮約された形で反映している。「不朽に伝はる」芸術性の萌芽を認めて「活動写真」に近づいた若き谷崎の野心は、その後の映画史によって散漫に消費されていった。

活動写真¹は眞の芸術として、たとへば演劇、絵画など、並び称せらるゝ芸術として、将来發達する望みがあるかと云へば、予は勿論あると答へたい。さうして、演劇や絵画が永久に滅びざるが如く、活動写真も亦、不朽に伝はるであらうと信ずる。

(略)今日はデモクラシーの時代であるから、貴族趣味の芸術はだんだん範圍を狭められて行くに違ひない。此の点に於いて、演劇よりも更に一層平民的な活動写真は、最も時勢に適合した芸術として、まだ大いに發展改良の余地があると思ふ。或ひは将来、演劇が能狂言を圧倒した如く、活動が立派な高級芸術と

なつた時に、演劇を圧倒する時代が来るかも知れないと思ふ。
〔活動写真の現在と将来〕、「新小説」一九二七・九

しかし映画は単に、谷崎が思い描いた「不朽の高級芸術」としての理想像を、より「一層平民的」な形で「時勢に適合」しながら消費し尽くしたばかりではなく、量産される商業的な作品群の傍らに、見えざる「剰余」を産み出している。

例えば三五年の鳥津監督作品は、春琴を最初にスクリーンへ映し出すとき、つま先の接写から始めて次第に全身をとらえ、その後瞳を閉じた顔のクロースを抜くことで、商業映画が「主演女優」の印象深い登場を語るために整えた効率的な話法の成立を示しており、同様の定型的な技法がこの時期すでに確立されていた様子は、酷い火傷を負った春琴の顔を見ないために自らも盲目になるべきなだと縫針を手に決心する佐助の声がオフ・スクリーンから響きつつ、琴を爪弾く春琴の端麗な姿がそれに呼応してオーヴァラップするシークエンスにもうかがえる。つまりここでは、トーキーの十分な咀嚼が映画の心理化に拍車をかけ、サイレント期には前衛的な技法として使われもした焼き付けと編集上の創意は、ただ通俗的な物語を語るために奉仕させられている。

だが同時に、『春琴抄』の映画化においては、商業映画の量産するそうした定型的な話法とは齟齬をきたす「剰余」が不可避免的に産み出されてしまうのであり、「松竹蒲田調」を体現する鳥津保次郎の演出には、その端的な例を見出すことができる。いわゆる「蒲田調」とは、視線の一致に固執する演出／編集を指し、例えば斜め右

へ視線を走らせる春琴のショットに、斜め左を見つめる佐助のカットをつなぐと、観客には二人があたかも見つめ合っているかのよう
に理解されるといった、構図／逆構図の「切り返し」による画面の
継起がそれにあたる。通常の物語が映画化される場合には、切り返
しに基づく視線の交錯を観客は自明のものとして受け容れ、そこに
《剰余》が露呈することはないだろう。

ところが、そこで「視線を走らせる春琴」とは一体誰のことなの
か。「盲目」という視覚性の忌避を主題にして書かれた谷崎の『春
琴抄』が、「映画化するのに困難な」その問いを発する瞬間、斜め
を見つめる佐助の視線は虚空をさまよい、やはり斜めを向く春琴の
顔はカメラの前で一人の女優に返った困惑にゆがむ。永遠に閉ざ
された春琴の瞳とは一致するはずもない佐助の視線を画面継起にお
いて正当化することはできず、視線の一致によって心理を描く「切
り返し」の演出は、盲目の男女を前にしたとき完全に破綻するの
である。

そこで島津保次郎がゆきあたたつた「困難」を見るなら、まず佐助
が針で眼を突くときに、視線を失う瞳を表象しえないカメラは、
縫針が黒目に刺し入る直前で佐助の視線をとらえることをやめ、鏡
台の陰に佐助をうつむかせる。次いで両眼を突き終え苦悶の表情を
浮かべながら春琴のもとへ駆け寄ろうとする佐助のショットに、霞
みゆく視界を反映したソフト・フォーカスのカットが続き、やがて
すっかり盲いた佐助の視覚を表象して画面は暗転する。するとあた
かも、もはや画面上に存在するのはともに視覚を失った男女である

ことなど忘れ去られたかのごとく、再び明るさを取り戻したスク
リーンでは、それまでと変わらぬ切り返ししの演出によってとらえら
れた二人が、交わるはずのない視線を險の奥に隠しながら、いまだ
見つめ合うことができるかのようにもう一度、視線の心理劇を演じ
始めている。さらに物語の末尾をなす、谷崎が腐心した「音声」の
世界における愛の融合が描かれるショットでは、そのような視線の
演出さえもが放棄されており、カメラは盲いた男女の全身像を同
一の画面にただ黙々とおさめつつけるばかりだ。

だからそれまでは商業映画の定型的な話法を受容し、本来は何も
存在しないカメラの脇を見つめる男女の瞳に心理を読みとって、
見つめ合う視線の交錯を内面化していた観客たちは、「盲目」の主
題が露呈させる限界に立ち会うこのとき、映画をめぐる視線とは、
所詮ただひとつのものでしかないことを知る。つまり『春琴抄』の
映画化作品においてもまた、観客自身の《視線》そのものが、定型
的な話法による物語の「生産」とその「消費」とのはざまに避けが
たく産まれる《剰余》として、見出されるのである。

そして島津保次郎の演出に限らず、『春琴抄』における「映画化
の困難」に瞳を閉ざしたまま、それを単なる「原作」として消費す
る他の作品も、そうした《剰余》を不可避免的に露呈させており、例
えば六一年の衣笠監督作品は、画面手前に砥め物を置いて深い奥行
きをつくりだし、絵画的な構図を見せることで切り返しによる視線
劇の単調さから観客の注意を逸らそうとするが、やはり視覚の忌避
という「盲目」の主題を映像化できはしない。佐助が瞳を突くシー

ンは、視覚の喪失を隠蔽するひび割れた鏡のショットによって置き換えられ、「音声」によって愛の融合を果たすはずの二人は、春琴の胸に泣きすぎる佐助のクロース・アップと、涙ながらに佐助を掻き抱く春琴の顔をとらえたカットに分割されてしまう。佐助と春琴の顔を上下方向へ配分したカット割りにわずかな目新しさはあるものの、結局それが通常は水平に切り返される視線劇の構造をぞつたモンタージュでしかないことは明らかである。

あるいは七六年の西河監督作品にまで下ると、すでに画面内の視線を一致させる技量さえ失われた演出の中で、カメラが自己の存在を誇示しながら無目的に動き、まともに交錯することのない春琴と佐助のうつろな瞳は、彼らを見つめる観客への目くばせに変わる。つまりそこで、観客はただ山口百恵を見つめるのである。

したがって「映画化の困難」を口にする谷崎は、画面を通俗的に心理化する視線劇の構造が散漫に消費されていく商業映画史の流れを、一面において正確に予告していたともいえるだろう。

さて、最初にもどつて「春琴抄」の話であるが、もし自分であれを映画化するとすれば、目を突いて盲目になつてしまつてからの佐助を通じて、春琴を幻想の世界にうつろしく描き、それと現実の世界とを交錯させて話をすゝめて行くやうにすれば、実際にさういふものがうまくつくれるかどうかは自分にもわからないが、成功すれば、きつと面白いものが出来あがるのではないかと思つてゐる。(前出「映画への感想」)

『春琴抄』を自分で映画化するなら、佐助の視線に幻想の世界を

映しだし、それと現実とを交錯させるのだという谷崎は、自作の映画化が齎す「剰余」を強く意識していた。だが谷崎の企図が「成功」するためには、幻想と交錯させるという「現実の世界」を、切り返しに基づく視線劇以外の話法でいかに写すかという問題が解決されねばならない。

実際、七二年に新藤兼人はそのような「困難」へ果敢に挑み、原作の迂遠な伝聞構造を踏襲しながら、視覚の欠如した「幻想の世界」を表現しているのだが、針で自分の眼を突くはずの佐助が、丸裸で投げ槍をかつき巨大な瞳の模型へ走り寄つて黒目を串刺すシーケンスは、「表現主義」の全盛期に映画界へ身を投じた谷崎と、その後の映画史との間に産まれた大きな齟齬を思わせずにはおかず、その意味で非常に貴重な作品ではある。しかしそうした興味を除けば、やがて佐助もまた盲目となり、「音声」の世界で春琴と愛を確認し合う「幻想」的なカットにおいて、逆に春琴の瞳をひらかせ、目を閉じて端座する佐助の顔を覗き込ませてみせる新藤兼人は、谷崎の提示した「困難」の意味を完全にとり違えている。

「盲目」の主題を映画化することが「困難」なのは、単にスクリーンの上へ「瞳」を映すことができないからではなく、原理的にはカメラによつて捉えられない「視線」そのものを不可視の中心として隠蔽することにより、あたかも見交わすかのような人物の心理を表現し、「切り返し」に基づく画面継起を可能にしてきた商業映画の定型的な話法が、実はまったくの虚構であることを露呈させてしまったためであり、同時にそのとき見出される「視線」そのもの

の「不可視性」は、一方的にスクリーンを見つめるしかない観客自身、決して交錯することのない「視線」の空虚でもある。そうした主題とは無関係に「瞳」を写す新藤兼人の作品が「表現主義」を思わせるのは、商業的な他の映画化作品が「春琴抄」を単なる「原作」として「消費」したのに対し、この芸術監督が谷崎の作品を「実験的」な試みに値する「文学」として非歴史的に「受容」しているからだろう。

Ⅲ 到底想像を許さぬ触覚の世界

そのように、「春琴抄」は映画化を通じて消費され、あるいは「表現主義」的に受容されたのだが、そうした映画史の流れをほぼ予測し、もし映画化を試みるなら幻想と現実を交錯させることによって「視線」の問題を処理するよりほかに方法がないだろう、と語った谷崎の発想を裏切る形で、「盲目」の映画化に伴う「困難」へ応えてみせたもう一つの作品がある。

他の商業的な映画が島津保次郎の脚本を踏襲してフィルム上の冒険においたのは、奉公先の鴎屋で青年に成長した佐助を父が訪うも、佐助を常に手元へ置きたがる春琴の我儘から、親子はうまく会話することもできずになってしまうというシークエンスだったのに対し、五四年に撮られた伊藤大輔監督による「春琴物語」は、原作で次の箇所¹に当たる部分全体を冒頭に据え、まだ少年の頃の佐助から物語を説き起こしている。

春松検校の家は靱にあつて道修町の鴎屋の店からは十丁程の距

離であつたが春琴は毎日丁稚に手を曳かれて稽古に通つたその丁稚といふのが当時佐助と云つた少年で後の温井検校であり、春琴との縁が斯くして生じたのである。佐助は前に述べた如く江州日野の産であつて実家は矢張薬屋を営み彼の父も祖父も見習ひ時代に大阪に出て鴎屋に奉公をしたことがあるといふ鴎屋は実に佐助に取つて累代の主家であつた。春琴より四つ歳上で十三歳の時に始めて奉公に上つたのであるから春琴が九つの歳即ち失明した歳に当るが彼が来た時は既に春琴の美しい瞳が永久に鎖された後であつた。佐助は此のことを、春琴の瞳の光を一度も見なかつたことを後年に至るまで悔いてゐない却つて幸福であるとした。(略)旧幕時代の豊かな町人の家に生れ、非衛生的な奥深い部屋に垂れ籠めて育つた娘たちの透き徹るやうな白さと青さと細さとはどれ程であつたか田舎者の佐助少年の眼にそれがいかばかり妖しく艶に映つたか。此の時春琴の姉が十二歳直ぐ下の妹が六歳で、ぼつと出の佐助には孰れも鄙には稀な少女に見えた分けても盲目の春琴の不思議な氣韻に打たれたといふ。春琴の閉ぢた眼險が姉妹たちの開いた瞳より明るくも美しくも思はれて此の顔は此れでなければいけないのだからあるのが本来だといふ感じがした。(「春琴抄」)

「移動大好き」とも渾名される伊藤大輔の演出が、切り返しに基づく「蒲田調」の視線劇と異質のものであることは、すでにこの短い導入部だけでもうかがえる。

例えばこれから「累代の主家」に仕えようとする重苦しい不安に

肩を落としてうつむく佐助少年へ、連れ添った父が声をかけ、画面左斜めを指差しながら春琴の登場に注意をうながすと、カットが変わり土間を挟んで画面左奥に見える階段の上方から女中に手を曳かれた春琴が下りてくる。視線を一致させる演出ならば、次いで佐助の顔が切り返されるはずが、しかし伊藤大輔の画面では、春琴の姿をとらえていたカメラがそのまま緩やかに左へ回り込み、彼女を一旦フレーム・アウトさせる瞬間に、同一の視界のなかへ歩み寄る佐助の後ろ姿が入り、佐助とともに前進したカメラは再び春琴を画面奥にとらえる。

それにつづくカット割りでも同様に、カメラがまず瞳を閉ざした春琴の左横顔を写すと、画面右へ視線を走らせる佐助のカットが割られ、一見「切り返し」がなされているようであるが、第三のショットはもう一度春琴を右側から写しつつ、やはり被写体に対して右へ回り込みながら同じフレームの後方に佐助の姿をとらえ、やがて春琴が画面右へ歩み去ってフレーム・アウトすると、それまでは春琴もいた画面に一人で取り残される佐助は、魅了されたかの如くわずかに歩み寄りながら、画面中央でためらいがちに立ち止まる。そして画面右を見つめる佐助のクロス・アップが初めて撮られるとき、次のカットでその視線の先には春琴はすでに画面奥へ歩み去ろうとしており、だから佐助の視線に繋がれるのは、閉ざした顔で見返すかのような彼女の顔ではなく、観客に背を向けた佐助と春琴の後ろ姿でしかない。

つまり伊藤大輔は移動ショットを用いることで、通常は一致させ

られるはずの視線をことごとくずらし、その代わりに人物の出し入れが産む距離感によつて、「心理」を形づくっている。「切り返し」に基づく画面継起において人物の「心理」が表象されるのは、画面斜め右を見つめる視線に、斜め左を見る視線が返され、さらにもう一度それを受ける瞳が二つの視線を結びつける第三のカットとして映される瞬間なのであり、「盲目」を撮ることが「困難」なのは、見返すはずのない盲いた者の視線を受けるべきその三つめのショットの存在を正当化できないからなのだが、伊藤大輔の演出にあつては、「美しい瞳が永久に鎖された後」に出会う「田舎者の佐助少年の眼に」「妖しく艶に映つた」春琴の様子が、階段の上方から舞い降りる姿として表象され、同一の画面へ入る二人の間に産み出された上下の空間的な落差は、「盲目の春琴の不思議な気韻に打たれ」て立ち止まる佐助と、画面奥に歩み去る春琴との、奥行きが広がりへと継起させられる。

したがつてそこに見られるのは、言語的な表象の限界を自覚して、言葉特有の「伝聞構造」を複雑に活用することにより、「盲目」の主題を書きうるのではないかと考えた谷崎の創意に比肩されるべき「視線」を回避するために編まれた映画特有の手法である。だがそこで、文学的な創意が「類比」を介して受容されているわけではない。言葉と映像における表象性の差異が消し去られるのは、例えば「伝聞構造」をそのまま映像化できるかのよう錯覚して、原作を語る話者Ⅱ私に扮した新藤兼人自らが春琴の墓へ参り、画面一杯に「鴎屋春琴伝」という偽書を広げながら「鴎沢てる」へインタ

ビューステイングしようするときだらうし、あるいは、所詮二次元の映像でしかない画面の限界を踏まえながら、カメラの運動へ緊密に結びついた人物配置を活用する「空間造形」の問題として（視線）の「困難」を処理した伊藤大輔の演出に比べれば、「春琴抄」を映画化する際には幻想と現実の世界を交錯させたいという谷崎自身の構想もまた、およそ「文学的」なのである。一九三五年の時点で「日本映画ばかりでなく、ちかごろは外国映画も殆ど見なくなつて」「自分にはそれに対する関心といふものが最早なくなつてしまつてゐる」と語つた谷崎には、まだ様々な「実験」が可能だつた一九二〇年代初頭の表現主義全盛期における「真の芸術」としての道を映画がたどらずに、結局は定型と化した話法を散漫に消費していく商業的な路線を確立するまでは予測できても、むしろそうした規範にあらがう繊細な創意の集積がやがてもう一つの映画史を形づくりに、しかもそれらが実験的な「芸術」映画としてではなく、「最も時勢に適合した」撮影所という商業路線の中枢において「デモクラシーの時代」にふさわしい形で撮られていくという歴史の流れが見えることはなかつた。谷崎の知らぬ、「立派な高級芸術」になることが目指されたわけではないもう一つの映画史は、隠蔽された（視線）を不在の中心に、そして経済効率を顕在的な中心にもちながら、その二つの抑圧に抵抗して作品をつくる撮影所の「職人」たちによつて支えられたのである。

また伊藤大輔の作品にはさらにもう一点、「春琴抄」の映画化によつて産まれた歴史的な齟齬を認めることができる。「視覚性」を

忌避するために、言語特有の「伝聞構造」を用いた谷崎は、次のような記述を残してもいた。

按ずるに視覚を失つた相愛の男女が触覚の世界を楽しむ程度は到底われ等の想像を許さぬものがあらう（「春琴抄」）

佐助は春鶯囀を弾きつ、何処へ魂を馳せたであらう触覚の世界を媒介として観念の春琴を視詰めることに慣らされた彼は聴覚に依つてその欠陥を充たしたのであらう乎。（「春琴抄」）

「言葉や文字で表現出来ること、出来ないこと、の限界を知り、その限界内に止まる」はずの谷崎は、《視線》を遠ざけ「音声」の世界へと至るために、「触覚の世界」という「媒介」を描くのだが、伊藤大輔は「映画化の非常に困難だと思はれる」この「媒介」をも映像化してしまつている。

例えば春琴が最初に登場するシークエンスにおいてまず画面に映るのは、呼びつけられて端坐した佐助が辞儀しながら眼前に差し出す「左手」だけのクローズ・アップであり、カットを変えずそのまま後方に下がるカメラが視野を広げて佐助の全身像をとらえると、もう一度カメラはゆつくりと前進を始める。その間、常に画面外の上方向けられている佐助の視線がカメラの接近につれて徐々に角度をつけていくため、あたかも前に進むカメラの動きそのものが、歩を進める春琴の視界であるかのような効果を一時にしてあたえる。そして頭を上げた佐助の顔がフレーム・アウトし、また「左手」だけを映すまでに近づいた画面を下からよぎつて、袂から

のぞく春琴の「右手」が重ねられる。次のショットで今度はすでに重ね合わされていた二人の「手」だけの接写から、立ち上がる佐助の動きに連動したカメラがそのまま上方へ向かうと、瞳を閉ざした春琴の顔が漸く写される。

彼は無上の光栄に感激しながらいつも春琴の小さな掌を己れの掌の中に収めて十丁の道のりを春松検校の家に行き稽古の済むのを待つて再び連れて戻るのであつた（『春琴抄』）

佐助が差し伸べ春琴が重ね合わせる二人の「手」のクロース・アップは、「利太郎」に悪戯されそうになつた春琴が佐助を呼ぶシーンにも見られ、また何より、「音声」の世界における愛の融合が描かれるべきシークエンスに、伊藤大輔の演出意図が明瞭にあらわされている。そこではまず、佐助が自分のために目を突いたことを知つて自ら画面右へ手を差し伸べる春琴が映され、「切り返し」のように画面左へ手を伸ばす旨いた佐助のカットが割られると、通常はもう一度春琴に戻るべきカメラは第三のショットとして、虚空を探りながらやがて触れあふ二人の「手」だけをクロース・アップで写しだす。つまり伊藤大輔は「盲目」の主題が「困難」にするはずの、切り返しによつては正当化できない（第三のカット）を撮つてしまつたのであり、また移動ショットにおける空間造形がそのためになされていたように、虚空をまさぐりかろうじて触れあふことのできる二人の「手」は、十分な「心理」をも表象している。だからそこで接写される「手」の《触覚》は、《剰余》が露呈する場所である（第三のカット）において、隠蔽された不可視の《視

線》を代補し、映画をめぐる不在の中心と触れ合っている。

切り返しに基づく演出の限界を知らながら、あえて「視覚性」を忌避する作品を書き映画化の「困難」を予告した谷崎は、その後形づくられたもう一つの映画史によつて、快く裏切られたといふべきだろうか。

IV その歎びを感謝せざるを得ない！

だが実は、伊藤大輔のそうした創意が、彼の個人的な演出の才能のみに拠るわけではない。「盲目」の主題を「手」の《触覚》によつて表現するという話法は、谷崎が『春琴抄』を書く一九三三年以前に撮られたサイレントの映画にさえ見られるものなのであり、例えばグリフィスが二年の『風の孤児』で、ドロシーの瞳が再びひらくまでは絶対に結婚しないよう、リリアン・ギッシュに手を挙げて誓わせると、二人の姉妹はかざした手と手を探りあつて誓いの堅さを確認するのだし、あるいはチャップリンが三一年に撮つた『街の灯』で、哀れな浮浪者の自分こそ目の手術費を出した恩人なのだとかヴァージニア・チユリルに悟らせるのは、顔を見てもそうとは気づかぬ彼女が、小銭を恵むため浮浪者の手に触れる瞬間なのであり、瞳をひらいた少女は「無音」の世界で浮浪者の手を固く握りしめる。

だから伊藤大輔は「独創的」な表現をしているのではないが、ただその繊細な創意は、グリフィスが同軸上のモニタージュにおける規範をなす正面からの固定ショットにより、「盲目」の主題を演じ

る姉妹を単に一つの画面でとらえ、チャップリンはかつての「触覚」が思い起こされるシークエンスに定型的な切り返しを用いるため、すでに目の治癒した少女をクライマックスに置いたのに対して、伊藤大輔があくまでも「盲目」と「触覚」との結びつきにこだわって、それを映画的に表現しようと試みた点にある。その具体的なもう一つの例を、琴の稽古を終えて帰路につく春琴が雪に降られるというシークエンスに見てみよう。

まず後ろ姿の春琴が降りかかる雪に気づいて首をめぐらせるショットに、空を仰ぐ瞳を閉ざした顔のクロース・アップがディゾルヴし、そのままカメラが後ろに退いて雪の触感を確かめようと手をかざす春琴をとらえたとき、さらに空へ差し伸べられた「掌」のクロース・アップがディゾルヴで入る。以後、シークエンスの終わりまでカットが明確に割られることはなく、降りしきる雪と、それを掌や頬で受け止める春琴が交互にオーヴァラップするうちに、やがてまだ目の見えた幼い頃の、舞を習う春琴の姿が映しだされ、それを思い起こす盲目の春琴も次第に扇を広げて舞い始めるのだが、二重三重に焼き付けられていくイメージの中では、画面を覆い羽毛のごとくゆるやかに舞い落ちる白い物体が、一体、盲目の春琴に降りかかる雪なのか、それとも幼い頃の春琴を包んで舞台上に舞い散った桜の花弁なのかわからず、ましてや実家への帰路にあったはずの盲いた春琴までもが舞台上で踊っている映像も見られ、それはまさに「幻想的」なシークエンスというほかない。

つまり伊藤大輔は、「掌」に落ちかかる雪の（触感）から「幻想

の世界」を導き、「それと現実の世界とを交錯させて」撮ってしまつたのである。しかもそのシークエンスの終わりで漸く「現実」にもどったカメラが、雪の路上でひとり舞い踊る春琴を奥の方にとらえ、画面左手前からそれを見つめて歩み寄る佐助の後ろ姿をフレームに入れるとき、原作における次のような記述を表現することにも「成功」しているだろう。

要するに此処では敢て原因を問はず唯九歳の時に盲目になつたことを記せば足りる。そして「これより舞技を断念して専ら琴三絃の稽古を勤み、絲竹の道を志」した。つまり春琴が思ひを音曲にひそめるやうになつたのは失明した結果だといふことになり彼女自身も自分のほんたうの天分は舞にあつた、わたしの琴や三味線を褒める人があるのはわたしといふものを知らないからだ眼さへ見えたら自分は決して音曲の方へは行かなかつたのにと常に検校に述懐したといふ。これは半面に自分の得意な音曲でさへ此のくらゐに出来るといふ風に聞え彼女の驕慢な一端が窺はれるが此の言葉なども多少検校の修飾が加はつてゐはしないか少くとも彼女が一時の感情に任せて発した言葉を有難く肝に銘じて聴き、彼女を偉くするために重大な意味を持たせた嫌ひが~~ありはしないか。~~（「春琴抄」）

「本当の天分は舞にあつた」という春琴を見つめる佐助の後ろ姿が画面内へ歩み入るショットにより、ディゾルヴで綴られたそれまでの幻想的なシークエンス全体が佐助の視線であつたかのような効果~~果~~があげられ、「検校（佐助）の修飾」ではないかという伝聞構造

を介した話者の推量表現までもが表象されている。

したがってここでは、例えばクロス・アップが細密描写として受容され、あるいは不連続なモンタージュが意味的な隔たりのある語の並置に類比されるような場合と、似ていながら微妙に異なる出来事が起きている。言語特有の「伝聞構造」や「推量表現」が、映画独自の「空間造形」や「多重露光」によって、表象的な差異を保ったままに代補され、撮りえないはずの《第三のカット》が映される時、そうした繊細な創意の集積は、隠蔽された「不可視」の中心を明るみに出す。消費構造によって不可避的に産出された《剰余》である観客の《視線》は、その時、決して内面化されえない場所として存在するスクリーンの上で、誰の目にもあからさまな無数の《手》と触れ合うのである。内面的な「受容」をめぐる語彙によっても、また構造的な「消費」としても語りえないこの出来事があらわれるとき、それを語るために現代は新たな交換概念を必要としている。

そこで「盲目」の主題をめぐる歴史的な齟齬を想起してみてもよい。谷崎が「春琴抄」を書く二年前に製作され、執筆後一年経ってから日本で公開された「街の灯」を目にするとき、観客の視線は、あれほど「音声」を忌み嫌い、「トーキー」そのものへの抵抗として作品を撮ったチャップリンと、まさに「音声」の世界への没入を目指して書いた谷崎とが、「盲目」を《触覚》によって代補させるという主題を、なぜか共有してしまう瞬間に出会う。異なる表象がまったく逆の方向から「不可視」の中心をめぐる不意に互いを代

補し合うこの歴史的な遭遇を参照しつつ、いまだ誰も逃れがたい消費構造の中で生産される繊細な差異に瞳を凝らすとき、《視線》という不可視の中心が誰の目にも明らかな場所で《手》に交換される瞬間は、内面や構造の中に隠蔽されたわれわれを具体的な現実へと引きずり出す歴史的な《出来事》との遭遇として顕在化するだろう。例えばジジエクに代表されるラカン派の精神分析的な映画理論の応用が無意味なのは、そこで見出される《剰余》としての《視線》は、非歴史的な「主体に穿たれた穴」へと回収されることで、不在の中心として抑圧的に機能することには貢献せず、近代における「生産」と「消費」をうながす剰余「一般」が語られるとき、歴史における個別的な《出来事》との遭遇は見すごされてしまうからである。⁽³⁾

だが映画とは、言葉によって交換される精神分析のような物語とはまったく異なるものはずだった。

映画劇は、物語を提供する原作者と、それを脚色するシナリオ・ライターとが必要であるが、自己の芸術を何処迄も自己の物として完全に映画劇に仕上げんが為めには、単に原作を提供するばかりでなく、自分自ら脚色するに越した事はない。もつと適切に云へば、物語を書くよりは、いきなりシナリオに書き下すべきものである。事件が話としてでなく、活動写真の場面として頭に浮ぶやうになつて来なければ駄目である。シナリオ・ライターとしての私は、俳優諸氏と共に、目下栗原君を先生にして、稽古中であるが、近き将来には自分で書きおろす事が出

来るやうにならうと思つて居る。さうならなければ、私が映画劇に關係したことは結局無意義に終つてしまふ。(略) 自分でシナリオを書くより外に到底表現の道がないことを痛切に感じて居る。私は近頃でない愉快さを以て筆を執りつゝ、あることを自白する。(略) 私は、自分が予ねてから憧れて居た活動写真の仕事に關係するやうになつたことを、その喜びを感謝せざるを得ない！(傍点原文、「其の喜びを感謝せざるを得ない」、「活動俱樂部」一九二〇・一一)

文学とはおよそ異なる映画の話しに憧れて映像に触れる喜びを語つた谷崎が、いつか映画から遠ざかり、むしろ視覚的な映像を忌避して書いた『春琴抄』は、映画化を通じ原作者の企図に反して消費され、あるいは作家の意図を汲んで受容されもし、そして言葉のみに興味を残したものには思いもつかぬ形で映像化されつつ、時には歴史的経緯のまつたく異なるものとも何故か互いを代補し合う。それらの映画を見つめる観客の視線は、言葉との類比に曇りながら、やがて己自身を不可視の剰余として見出すが、しかしひとたびスクリーンへと視線を移せば、「不可視」に触れあう無数の手が、誰の目にもあからさまに遭遇を演じて光り輝く。それは近代によつて生産された視線に映える歴史的な出来事そのものの輝きである。

注 谷崎潤一郎のテクストは中央公論社版全集に拠り、新字に改め、ルビを略す。また傍線等は文意に応じ引用者に加える。

(1) すでに金子明雄「物語る声 声の物語 谷崎潤一郎『春琴抄』と

(私)「解釈と鑑賞」一九九一・四)が、「春琴抄」の記述を読むときに「音声」と「視覚」へ引き裂かれる「読者の不幸」を指摘している。作品の記述と読者ととの間に産まれるこうした不可避的な齟齬は、「春琴抄」に限らず、谷崎が昭和初期に連作した中篇群に一貫して見られるものである。拙稿「他の声 別の汀」谷崎潤一郎「蘆刈」論——(日本文学)一九九九・一六)を参照されたい。

(2) 例えば吉村公三郎・大庭秀雄・山田洋次鼎談「大船調とは何か」(無声映画の完成 講座日本映画2) 岩波書店、一九八六・一)において、「松竹蒲田調」を継ぐ三人は、そのスタイルの創始者が城戸四郎の信頼も篤かつた島津保次郎であると口をそろえている。

(3) スラヴォイ・ジジエク監修「ピッチコックによるラカン 映画の欲望の経済」(露崎俊和他訳、トレヴィル、一九九四・七)及び同著「斜めから見る 大衆文化を通してラカン理論へ」(鈴木晶訳、青土社、一九九五・六)等を参照。ラカン/ジジエクのな精神分析学が、映画や文学を語る上での好個の素材として通俗的に消費される傾向は依然つづいており、結果としてラカン派の唱える抑圧的な構造分析が一面においては正しいことを、そうした理論を用いたがる文化領域そのものが不毛に立証している。例えば映画をめぐる精神分析学的な物語の再生産が齎した歴史的経緯について、岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編「新」映画理論集成②知覚/表象/読解(フィルムアート社、一九九九・四)を参照されたい。

※ 猶、拙稿は「映画という鏡——一九二〇・三〇年代の日本文学と映画」と題された一九九九年度日本近代文学会六月例会における口頭発表に、論点を変えた形で基づいており、発表後様々な形で御教示を賜った。匿名の視線たる快楽を共有する多くの方々へ、御名前を伏せたままに謝意を表する。

また、本論は日本学術振興会科学研究費補助金による研究成果の一部である。

〈あのれきしあ〉と〈ぶりみあ〉は語る

— 摂食障害と映画・小説・マンガそして詩 —

坪 井 秀 人

1

二人の少女がそれぞれ自分の家の冷蔵庫の前で語る。一人の少女は〈うちの冷蔵庫には、色々な食べ物が入っています。でも私は、冷たいものは食べません。お母さんが帰ったら、手作りの温かいお料理を食べたいです。でもお母さんは仕事が忙しくて夜遅くまで帰ってきませんでした〉。もう一人は真つ赤な唇のアップから、〈うちの大きな冷蔵庫には、いつも赤い肉が入っています。お母さんは肉を細かく切るのが上手です。でも私は冷蔵庫の中に、オレンジジュースや、青リンゴが入っていたらいいのにと思いました〉。

パッチェル・スズ 朴哲洙監督の映画『301・302』（一九九五）の冒頭シーンだ。

大人になったこの二人がマンションで隣人となったところからドラマは始まる。301号に越してきた女性は302の女性にせつせと料理を作って運んでくるが、302は口をつけることもなくゴミ箱に捨ててしまう。302は少女時代に食肉店の家で継父から犯され

続けたことがもとで神経性拒食症を患っている。彼女の病は映画の中で〈食べ物から愛やセックスを連想して食欲を失う病〉と説明される。一方、301も夫婦関係の破綻から過食症に陥って離婚した経験がある女であり、映画の物語はこの拒食症と過食症を経糸と緯糸とする極端な構図をもとに、〈食べさせたい女／食べたくない女〉の弁証法的構図を色濃くなぞっていく。

ほとんど空っぽの302の冷蔵庫。錠剤と水そして本に囲まれた無駄のない清潔な部屋。対するに贅をこらした301の台所の豊富な食料と調理器具の数々。拒食の事実を知って後も301は調理と素材に工夫の限りを尽くして料理し続ける。しかし302は吐き続ける。ここにはかつて夫との関係に不満をいだいた彼女の失敗がそのまま反復されている。夫には〈料理地獄〉でしかない料理という形を取った愛情と欲望。夫に拒まれて残された料理を食べ続ける301は出口のない過食へと落ち込んでいったのだ。映画の結末には最も劇的で最も陳腐な相互補完としての（吐くことでなく食べる／られるこ

とによる) (浄化) が用意されているが、拒食症の302が彼女の欠損を補完し癒しを与える存在でなかったことは最初から明らかだろう。料理し食べ続ける女と吐き続ける女。一つの口は貪り、一つの口は吐く。料理され食べ物として受け渡された肉や魚は、ゴミ箱や便器にゴミや吐瀉物として流される。言い換えれば、ここでのゴミや吐瀉物はほぼ(死体)と同じ意味あいを帯びている。肉・ヒラメ・ソーセージ・アワビ・ドジョウ汁……繰り返して映し出されるモノたちの肌理の記号的価値は(食物)と(死体)というアントニムの間を揺れ動いて定まらない。それは食べること、すなわち生きることが快楽と不快の相対的世界の上に不安定に仮構されたものであることを同時にほめかしてもいる。生きるためには他者を殺す、あるいは死を食さねばならぬこと、さらに言えば、生とは死を自らの内に取り込むことであることも。

こうした(死を食する)イメージを表象したものとしては、映画に限ってみてもビーター・グリーンナウエイの『コックと泥棒、その妻と愛人』(一九八九)という優れた先例がある。そして『コックと泥棒、……』も見る者の欲望に応えるべくやはり結末に最も劇的で最も陳腐なカタストロフを用意しており、その終結のあり方において『301・302』はグリーンナウエイの方法を踏まえているとも言える。だが、両者が共通して到達するカニバリズムの意味あいは少し違うものだ。それは誰が誰を食べるか/食べさせるかという点で考えられるような単純な差異ではない。『コックと泥棒、……』ではレンブラントの光彩に映し出された貴族趣味の豪華な食卓を表

舞台にして、それをかき乱す狼藉蛮行の数々、グロテスクで動物的なキッチン、蛆のわいた残飯と汚物、嘔吐と糞、そしてトイレやキッチンでひそかに繰り返されるセックスが配置され、食と性を軸とした(汚辱の美食学)とでもいうべきものが構築されていると見なすことが出来る。つまり、グリーンナウエイの目論見は豪奢と汚穢、優雅と猥雑を反転させる対照の美学の方にあり、暴君の夫に虐げられながら最後に復讐するジョージーナという女性の内面心理の表出などは映像にとつては邪魔にしかならない。その点でグリーンナウエイは映画という媒体によつてのみ可能なものを最初から狙っている。

『301・302』では301の過食症の動機は夫を強迫する料理に付帯する(どう? 美味しい?)という言葉の抑揚の内に語られていたし、寡黙な302も(食べ物だけじゃなくて、この世の全てがイヤなの。このままこの世から消えてしまいたい)などと拒食に意味づけする言葉を持っていた。最初に引用した少女時代の二人が(冷蔵庫)について語る言葉も、彼女たちの過食と拒食の動機を幼児期の家庭環境、特に母親との関係に固定的に結びつける役割を果たしている。『コックと泥棒、……』が映像に超越して物語る言葉を拒否するのに対し、『301・302』は語ることに、端的に言えば文学に通底している⁽¹⁾。そしてグリーンナウエイが無視する過食/拒食の主題が韓国映画の後者によつてややスキヤングダラスな形で取り上げられたところに、日本の八〇年代以降の女性をめぐる社会的な問題系に対する視線と重なるものを見ることも出来るはずである。⁽²⁾ グリーンナウエイの映画は、少なくとも見かけ上での旺盛で貪欲な

美(食)学の表出において、例えば谷崎潤一郎の「美食倶楽部」(一九一九)に代表されるようなホモソーシャルなグルメ・グルマンの男たちのための芸術の系譜に連なるものだと見えよう。「コックと泥棒、……」では料理を作るコックも概ね男、それを客人や手下そして女たちに振るまいながら食べるのはもちろん男、吐くの男、そして書物に集約される知を所有するのも男(全篇で美しく流れる「詩篇」を歌うのもボーイ・ソプラノだ。「美食倶楽部」も美食の名の下に連帯する男たちの物語であり、そこでは女の性的な魅惑が美味を表象する役割を負い、結末には文字どおり「高麗女肉」という究極の料理が登場する。男は食べ味わい、女は食べられ味わわれる——食のイデオロギーにまつわる性別役割がここには典型的にあらわれているのであり、それは「コックと泥棒、……」の基底にも通じている。ポトラッチの場としての野蛮な食卓、それが専ら肉食によつて発達したという山内昶の指摘をここで参照しておいてもよい。女たちは料理とともに贈与され、食べられる。もちろん「コックと泥棒、……」には最後に女の手によつてこの贈与に対する痛烈なしつべ返しを用意されているのだが、彼女(ジョージナ)がポトラッチの機制からそれによつて解放されたなどとは誰も思わないだろう。

『301・302』は少なくとも韓国では女性の(正体性)を掘り下げたフェミニズム映画として評価される向きがある。ユ・ジナはこの映画を批評して、台所という空間が女性の空間として作られたのはなぜなのか、どうして男たちは台所で料理するのをためらう

のか、そして(人を生かすための飲食文化というものはもしかして(……)女性を殺すための性差別文化と握手しているのではないだろうか)と問いを投げかける。またキム・シムは、ジェーン・フラックスやハリエット・フラードを踏まえながら、文化/自然、精神/肉体、公/私といった男権的システムによつて女性に負荷される自然性をこの映画は解体しようと訴えていると評価し、301を例に男たちの公的空間から排斥された女が行き着くのは台所という私的空間であることを問題にしている。子宮の中で胎児を、乳房で乳児を、料理を作つて子どもを食べさせる女は、その肉体自体が(食べられる)存在であり、こうした(飲食という一種の性的イデオロギー)が302の場合には拒食症というかたちで表れているのだとキムは分析している。こうした問いかけや分析の立て方が紋切り型に陥っているのは否めないとしても、韓国の食と性のイデオロギー状況の問題性が日本のそれと地続きで繋がっていることを、これらの批評は確認させる。

2

このようにフェミニズム批評をも呼び込みながら、拒食と過食から冷蔵庫と台所を女たちの空間として様々に批評的に意味づけする『301・302』に先立つこと数年の一九八八年、日本の小説のジャンルから同じようなモチーフを扱った二つの作品が同時に現れていることは興味深い。吉本ばななの「キッチン」と松本梢子の「巨食症の明けない夜明け」だ。

《私がこの世でいちばん好きな場所は台所だと思ふ》と始まる「キッチン」(ここでは続篇の「満月」も含めて扱ふ)では、シヨッキンクなどほどに時代錯誤的なこの最初のフリーズに全てが凝縮されている。もちろん《私がこの世でいちばん好きな場所は台所だ》というメッセージを自己相対化して引用する構造は一筋縄ではない。だが、小説の主人公で語り手の女性であるみかげが同居する恋人の雄一らのために料理を作る役割をごく自然に受け入れ、《食べさせる女/食べる男》という食の性別役割にテクストも何の疑いも葛藤も差し挟まないところから判ずれば、右の冒頭の一文に台所という空間に自ら(の性)の在所が対応することの異和までも読み込むことは難しい。台所や冷蔵庫に対する愛情、料理を作り雄一たちと一緒に食べることの《至福》……そうした感情の表出には驚くほど屈折がない。

「満月」末尾での、雄一の泊まる宿に深夜、カツ丼を届ける場面を例に取ろう。言及されることの多い場面だが、そこでは彼らが一緒にものを食べると美味しいのはなぜかという問いに対する二人の答えが反芻される。(きつと、家族だからだよ)というのが雄一の答えだが、この台詞はみかげの《食欲と性欲が同時に満たされるからじゃない?》という答えの否定として発せられている。だが、二人が東京から別々に旅立つ前日にみかげは彼らの共通の知人でオカマのちかちゃんから雄一と性交渉に踏み切ることを唆されるところにもほのめかされているように、深夜の旅館に忍び込んで手渡されるカツ丼には食欲Ⅱ性欲を充たすもの、つまりはセックスの代用と

いう意味が託されている。食物を提供することの屈託のない喜びの表出は、クッキングスクールの助手をしながら料理を勉強しているという設定の主人公としては当然のこととも言えるだろうし、よく指摘されるように、この小説が雄一の母(実父)のえり子に代表されるような従来のな自然としての性差の攪乱の上に成り立っており、上記のような食にまつわる性別役割の固定観念の表出に対しても幾つかの免罪符がテクストにはあらかじめ用意されているわけである。

「キッチン」が広範な読者の支持を得た理由は、こうした免責手続きの上に、自由なジェンダー認識の所有者らに囲まれた主人公が家父長制システムの矛盾におつかることなく、軽やかにそれを回避していく屈託のなさには拠つていないのだろうか。それは、《欠損家族》で育つた出自と新しい複雑な家族環境との関わりが彼女にほとんど偏向や負債の影を落とすこともなく、エプロンを着て料理を習い恋をして嫁いでいく女性たちを《すてきな》と思えるような屈託のなさである。テクストに用いられる《女つぽい》(男らしい)といった形容も、批評的に採用されているとはいうものの、性差を固定的に捉える(らしさ)を許容する寛容さを前提にしていると見なすことが出来る。欠損や不意の死に始発しながら不幸になることも病むこともなく、さりとてレールの上を無自覚に走る世間の(らしさ)を嘲笑することも非難することもない。この屈託のなさの上に「キッチン」はいわば《孤族》が身を寄せあつて同居と共食の温もりを共有する八〇年代型の家族主義の潮流を言葉にしてみ

せたとと言える。富岡多恵子や津島佑子といった吉本ばななに先行する作家たちが小説の中に刻んだ女性の性の自立に向き合ってきた苦闘の図はここにはほとんど継承されることはない。また、人と人とを結ぶ食文化の潤いに触れ、結び目を傷つけるその負の部分に触れることのない「キッチン」には当然、『301・302』のカタストロフと交叉することもない。だから先述したような301が料理に仕上げていく素材や食物の生々しい肌理はこの小説に描かれることもなく、台所からはゴミも出なければそこで吐く者もない。肥え太る者も痩せ細る者も出てこないというわけだ。衛生的で清潔安全な食と台所——この表象こそ「キッチン」が体现する同時代性の核心がある。《ものすごく汚い台所だつて、たまらなく好きだ》と冒頭で言い、《床に野菜くずが散らかつて》いる台所、《油が飛び散つたガス台や、さびのついた包丁》等も点描しているが、この小説の台所には人の口に入る食物を作る場所の生活感が全く欠落している。台所をこよなく愛しながら美食学から最も遠い小説。この小説の中でえり子さんが殺される直前にみかげが彼女に最後に遭遇するのが深夜のファミリーマーケットであるのは象徴的だ。カツ丼ならぬプリンを買ひに来たみかげはえり子さんから《うちを出たらすつかりやせたわね》と言われる。過食症者の生活の常としてコンビニエンス・ストアで買う食料品が大きな比重を占めていること、コンビニに代表される簡便な食文化の浸透が摂食障害の環境作りに関与したことを考えれば、『301・302』のような食の否定形とは無縁な「キッチン」も、調理と食事の過程に伴う猥雑さと快楽、

それにその開口部（ゴミ・排泄・嘔吐）を閉ざした台所やコンビニの描出において、八〇年代の影の部分と通底していると言えるかもしれない。

経済企画庁の『国民生活白書』によって高度経済成長期以降の消費動向の記録を辿ると、一九六〇年代最初の七年間で、それまで二〇%以下だった電気冷蔵庫の世帯普及率が一気に八〇%をこえ、七〇年代後半にはほぼ一〇〇%に達している。価格の月収倍率も、六〇年前後で給料二か月分が必要だったのが、六九年には一か月分に、八五年で半月分に下がっている。冷蔵庫は高度経済成長の落とし子として一家に一台以上の割合で家庭に座を占めていったのであり、冷蔵庫のこの浸透と七〇年代からの電子レンジの普及はレトルト食品と冷凍食品を急成長させた。こうした食生活の簡便化傾向は調理済み総菜や外食への依存度の増加という面にも表れている。一方、七〇年代から登場したセブン・イレブン、ローソンなどのコンビニが八〇年代に急速に発展していく。ローソンの場合、八二年に売上げ一十億円・店舗数一千店を越して以降、数年おきに十億・千店舗増やし続けるという驚異的成長を遂げており、特に九〇年代以降の売上げ伸び率はすさまじい。コンビニのこの急激な発展を支えるのは、上記の簡便化した食生活と連動する手軽に食べられる食品の売上げであり、みかげが深夜のコンビニで夜食をとるえり子さんたちに会う「キッチン」の場面のように、その簡便さは二十四時間昼夜分かつたものを買って食べることが出来る便利さも含んでいる。コンビニに典型される食べる営みのこの手軽さが八〇年代以降の食文

化に顕著になつてきているのであり、その便利さの裏側には賞味期限切れの食品が大量にゴミとして捨てられているという現実もある。

「キッチン」は、死物として廃棄され、あるいは過食症者の人たちに嘔吐される（ゴミとしての食物）という一面には一顧だにしない。このような表裏の分離によって、簡便と余剰、あるいは飽食と飢餓とが一体となつていような食の流通の全体像にあえて目を塞ぎ、その入り口のみで食べることに関わらうとする——そうしたある種の索漠感が「キッチン」には見事に反映しているのだ。

この「キッチン」と同じ一九八八年一月に単行本化された「巨食症の明けない夜明け」はニュース番組の若い女性スタッフがすばる文学賞を受賞したことで一時はジャーナリズムを賑わしたが、それは過食症の文字どおり若い女性の孤独な素顔を覗き込む読者の好奇心が触発されたという面もあったかと思われる。公の場ですれ違ふ若い女性がコンビニと部屋を往復し台所やトイレで過食し嘔吐するおぞましくも私的な光景を窺視する好奇心。そうした窺視の快楽はしかし、小説の文体にあらかじめ用意されている。拒食症を経て過食症に苦しんでいる主人公の女性（やはり小説の語り手でもある）は通り一遍の診断しか出来ない精神科医のカウンセリングに仕方なく付き合うのだが、敬体を用いるこの小説の文体が、まるでそうしたカウンセリングに報告されるべく書きとめられた患者のレポートのような趣を呈しているからである。いかがわしいものとして主人公の目に映じたフロイトに傾倒する（男の）カウンセラーの像はそのままこの小説の男性読者たちにも転嫁される。¹⁰

〔サンドウィッチのビニール袋をひきちぎって、かぶりつきます。レタスとハムのサンドウィッチ。しかし、何が何だかわからないくらいに噛み付いて吞み込んで、そうしながらも手は、シユークリウムの入った紙の箱を開けています。サンドウィッチを噛み終わらないうちに、シユークリウムを口に詰め込みます。カスタードクリームは口からはみ出て頬に付き、粉砂糖が雪のように黒いコートにこぼれ落ちましたが、構わずに次から次へとシユークリウムを口の中に押し込んでいきます。喉が詰まりそうです。〕

このような語り口には無惨さともにある種の猥褻さも付きまとも。その猥褻さは繰り返されるこの若い女性の自己分析があまりにも稚拙であることも関連があるだろう。（過食症）の語を嫌って〔巨食症〕と名づける理由を語る部分などはその最たるものだが、その一方で、信じてもない精神科医の説明でかえつて過食嘔吐を始めてしまつたり、彼の薦めて読むフロイトのリビドー説に煽られるように過食したりする過程などに、（通俗的で男性優位主義的なフロイト流解釈）その他の視線に対する抗議とそこからの自立を逆説的にほめかしていると言み取れなくはない。（まるで女の子みたい）なボーイフレンドへの愛情や拒食時代にフェミニニストの友達に差し向けた欲望にもその一端は見られる。もちろん主人公は異性愛主義から自由になるわけではないが、異性愛の中に彼女が投影させ、摂食障害の自己分析を収斂させていくのは、男ではなく母との関係である。

「巨食症の明けない夜明け」は紛れもなく母の喪失に向けて書か

れた小説だ。主人公がまだ赤ん坊の頃に母は彼女を置き去りにして家を出ていく。母に愛されなかつたことで受けた心の傷から、彼女は母とは別の軌道を回ろうとする。〔母のようにならないために、子宮と卵巣を捨てる。血を流すのをやめる。中性、あるいは性を持たないヒトになる〕——無性化の実現としての瘦身に、そしてそのリバンドとしての過食、〔母に対する離反と回帰〕を経て、彼女は母に宛てて会いたいと手紙を書く。読者はここに至つてこの小説の総体がカウンセラー（男）などではなく他ならぬ母に向けて語られたものであることに気づく。だが、その手紙に小説を書いた娘とそれを読んでしまった母とが決別する最終章で、読者は一挙に一次テクストの外に連れ出される。入れ子型を取つたこの趣向には上記の文学賞選考に際しても異論が出たが、テクストが分裂させられた母娘を再統合して完結するのでなく、外枠としてはめ込まれた二次テクストがその統合を再度断ち切ることで、マリアンヌ・ハーシユが十九世紀以降の西欧近代小説のエディプ的な物語規範から救出することに努めた（母と娘のプロット）⁽¹¹⁾がこの小説では結末においてより鮮明に浮き彫りにされたと評価することが出来る。ハーシユは確信犯的に本質主義的な母親像を想定するのだが、テクストの外部に母の声を具体的に導くことで、小説はハーシユが指摘する（娘が語り母は沈黙する）という〔母親抑圧〕への切れ目を入れていると見なすことが出来るだろう。

この小説は過食症の表象を借りて結局は母に向けた娘のメッセーヂを書きたかっただけだとも言えるし、母との絆の喪失が拒食・過

食の契機となつてゐるこの説明に終わつてゐると言えなくもない。こうした点はエッセイ風の作りに陥つてゐると発表当初より指摘されていたこの小説の弱点でもあるが、〔家族（母娘）関係の破壊↓瘦身願望↓ダイエツト↓拒食↓過食〕という若い女性の摂食障害のステロタイプが小説の言葉によつて表象された点をむしろ評価したいと思う。というのも、こうしたステロタイプな物語は現実の摂食障害の治療の様々な場面でも編成されてゐるからで、小説の言葉があとそれを複写すること自体が、マスメディアに流通する（若い女性の摂食障害）という物語に対する逆説的な批評になりうると考えるからだ。例えば精神科医の山登敬之は摂食障害の所謂（成熟拒否）⁽¹²⁾説に向けられたフェミニズムからの批判に遠慮深げに反論してゐるが、山登が（成熟拒否）説や母娘関係と拒食症の原因を結び付けるモデルを吉田秋生のマンガ『櫻の園』や笠野頼子の小説に求めてゐるのは興味深い。精神医学の言説が症例と並列的にこうした虚構テクストの枠組みを参照するところに、医学的言説とは畢竟、患者の歴史に物語をもとに医師が編成するものであることがあらためて確認されるからだ。そして編成された物語が新しい規範として摂食障害の個々の症例を統御してゐる面のあることは、摂食障害の（家族要因説）を考察した加藤まどかの研究が指摘するところでもある⁽¹³⁾。また先の（成熟拒否）説をきびしく批判する浅野千恵はマスメディア、とりわけ女性誌の責任を問ひかけながら、摂食障害者が（一般的な逸脱者）（ハワード・ベッカー）として病者のお仕着せのアイデンティティを強制されると指摘し、障害の原因が障害者

個人の性格の問題に帰せられる《摂食障害の内面化》をするべく問題化している。⁽¹⁴⁾ 浅野や加藤が《成熟拒否》説と相関させてカノンとしての母娘（家族）関係要因説を批判する視点からは、精神医学やマスメディアの言説が母娘を分断し、娘を父権的な体制に回収することで母を抑圧する、つまりは（娘も母になり得るという意味で）女性のものを抑圧するという構図が見えてくる。

「巨食症の明けない夜明け」のテクストがハーシユが言う《母親抑圧》に対する批評になり得るとすれば、それは最終章で娘の描いた母親像と自己とのズレに衝撃を受けた母が本当に娘を置いて出ていくところに辛うじて両者の対話のごときものが成立しているからだが、このテクストが小説の言葉が成しうる可能性として示唆しているのは、何よりも範型的な物語から逸脱するのではなしに、その物語をなぞってみせること、現実の治療やマスメディアの言説が依存する物語の権力性をこの《物語の複写》によって明るみに出す戦略であろう。だが、少女期の性的虐待・結婚生活の破綻・母親関係の欠損等同じステロタイプな摂食障害の《因果を結ぶ物語》を扱っていないが、その批評の効力という点では「巨食症の……」は「301・302」の映像には及ばない。「301・302」はグリーンハウエイ的な豪華なグロテシズムを反転させ、同じ極彩色の映像をもとにトラウマの軌跡を繊細に描くことに成功しているが、「巨食症の……」はその映像の動物的なまでの食欲さに代わるべきものに欠けている。あるいはまた「キッチン」の脱臭され抽象化された食の風景の描出も、少女マンガの類型化された感情構成に倣っ

た新鮮さを持ちながらも、およそマンガそのものの表現の到達点をこえ出るには至っていない。

これらは小説のナラティヴに学んで成熟した映画やマンガの表現の水準に今や小説が見劣りするという例だが、「301・302」は《ストーリー・テリングを拒否する映画》、ナラティヴを解体する《イメージ映画》を意図して構想されたにも関わらず、陳腐なほどに明快な二元論的枠組みの保持によってストーリーの線は誰にでも了解されるように、その語り口はきわめて単純で、「キッチン」や「巨食症の……」がそうであるように、食の風景の外部もほとんど描かれない。監獄に準えられるべきマンションで《欲望を料理》する女と《忘れるために排泄する》女とが欲望と排泄との《奇妙な尻取りの循環構造》を成して完結しており、これは家長制イデオロギー下での女性の被害者意識を表象する敗北主義的な循環に他ならないとするイ・ジョンハの批判⁽¹⁵⁾が成り立つのもそのためだ。確かに映画は精神医学やマスメディアが放出する治療的言説と同様のステロタイプな《因果を結ぶ物語》を複写しながら、その外に一歩も出ようとしない。だが、ここでの《イメージ映画》という狙いは、単純で紋切り型の物語を複写することと不可分の関係にある。そのためにも病の原因と結果の間を結ぶ物語の場としての監獄が必要だったわけだ。問題はここに言うイメージ（食べられるモノたちと食べる口の表情、食べる行為が喚起する欲望と嘔吐感等々）が言葉の喚起力とは別の水準から期待されているということではないかと思われる。

浅野千恵は上述のように、現実の摂食障害を規定し、時にそれを誘発する物語規範を作り出す言説の主体として精神医学に劣らず女性誌の責任を問題にしているのだが、このことは右の〈イメーჯ〉の性質にも関わって重要である。女性誌は摂食障害が頻繁に話題に上るようになった一九八〇年代に急速に部数を増やし、『non・no』『Jan・an』などの〈ヤングファッション誌〉は八二年以降の十年間に一・六倍の伸びを示した。¹⁸結果として女性誌は摂食障害の記事とともに読者を増やしていたことになる。浅野の論を敷衍すれば、女性誌の言説も〈健康―美容―ダイエット―拒食―過食〉という意味論的な階層を背景にしているわけで、倫理的に健康を最高位の価値とする建前上、健康に反する美容やダイエットには一応ネガティブな評価を加えられるのだが（摂食障害はそうした負性の結果として位置づけられる）、その言説において流通しているのは、厳密な意味の差異などではなく、摂食障害にならないよう注意してダイエットに励みスリムになれば美しく健康な身体が得られるという、美と健康の漠然とした基準をめぐるイメーჯの連鎖なのである。〈春だからやせなくちゃ〉（○週間でウエスト○cm・体重○kg減！）〈やせたら性格も明るくなった！〉……このような日常的に目にする雑誌広告や新聞の折り込みチラシに代表されるエステや健康食品など美容産業の戦略と、女性誌その他のマスメディアの言説は（医学的言説の保証も得ながら）手を携えて、瘦身絶対主義のイ

メーჯを夥しく放出し続けている。「巨食症の……」にも精神科医から聞いた話を契機に嘔吐を始めるところが出ていたが、浅野は女性誌の記事を読んで嘔吐の習慣が開始される例も紹介している。つまり、裏を返せば「巨食症の……」のテクストもさらにまた新たな物語規範を提供する可能性をはらんでいることになるが、上記のようなイメーჯの放出に対して批評の球を投げ返すことが出来る虚構ジャンルとは、最も深くそうしたイメーჯ連鎖に（時に共犯的にも）食い入っている領域なのではないだろうか。ここで取り上げたいのは主として九〇年代に入ってから（少女マンガ）の試みである。瘦身願望やダイエット／過食の主題をストレートに描いて話題になった安野モヨコの『脂肪と言う名の服を着て』（一九九七）というマンガがある。もともと『週刊女性』に連載されたもので（原題は『やせなきヤクメ！』）、女性誌の言説の回路の内部で発表された点でも注目できる。肥満と過食に苦しむ主人公が〈やせてキレイになる〉一心でエステ通いから結局は嘔吐の習慣に陥るに至り、最後はダイエットしたお陰で恋人に捨てられ、過食に戻っていくという何とも救いのない話だ。恋人やバトロンの老人の所謂〈デブ専〉的な男性像を彼らのノスタルジックな母性願望と絡めて描くなど、男性中心主義的視線を反転させて批評する工夫も施されている。この『脂肪と……』に先だつては大島弓子の作品を母性のモチーフと関連させて挙げることもできるだろうし、¹⁹少女マンガの伝統的な一人称的抒情性の系譜に即しながら〈やせてキレイ〉な女性の身体像を相対化する松本充代の幾つかの作品も無視できない。松本は初潮や

男の子の変声期やオナニー、あるいは母との絆への愛憎といったインシエーションの世界や、ヘテロ、ホモを問わず性的に奥手な若い女性たちを好んで描いてきた。そんな中で「トラッシュユ」(私に足りないもの)一九九二には憧れている拒食症になれない女の子を取り上げて、件の〈成熟拒否〉説の物語を複写して塗りつぶしてみた。近作の「鏡の中の遺書」(潜む声 鏡の中の遺書 その他の短編)一九九九でも〈デブでブス〉な自分に自信が持てない中学生の主人公をいじめ等のモチーフと関わらせながら描いている。安野や松本の作品から掬い取れる戦略は、いわば男性マンガのある種のマッチョイズムの傾向と対称的に釣り合うように少女マンガが守ってきた潜在的共通主題としての〈成熟拒否〉や絵における〈やせてキレイ〉な人物造形といったスタンダード(女の子らしさ)を逆利用して、何よりも視覚的に物語規範を揺るがし転倒させたことである。女性誌その他のメディア(右のスタンダードは男性対象のポルノ・コミックの供給源にもなっているわけだ)と地続きの領域であるだけにこの転倒の効果はいっそう大きい。

ところで、内部から揺さぶりをかけ始めたそんな少女マンガの領域の中でも、とりわけ男性読者に拒否反応が多いと言われるのが岡崎京子の作品である。例えば八九年から連載された『くちびるから散弾銃』(定本一九九六)では、全編が三人の二十三歳の女友達が男いらすずで表題通りのお喋りを延々繰り広げる。チェルノブイリも世間話のネタにしてしまうそのお喋りは女性誌などが誘導する八〇年代の同時代風俗の表層を舐め回し、男性主体の欲望に付け入る隙を

与えない。(大人になりたくなかった女のこたちにも年月の波はザンコクにおしよせる)(あどがき)という作者の主題設定にしても、男性的視線に期待される〈成熟拒否〉といううらしさから遠く距たるものだ。殺人、レイプ、暴力など、女性の肉体を男性の欲望の対象としてモノ化する行為を描いた「水の中の小さな太陽」(エンド・オブ・ザ・ワールド)一九九四、「私は貴兄あなのオモチャなの」(同題単行本、一九九五)、「チワワちゃん」(同題単行本、一九九六)等の作品でも、男性の視線は徹底的に客体化ないしは排除され、残酷なまでに空虚な女性の身体(のむくろ)の残像が尾を引く。そんな岡崎が性と食の問題に真正面から切り結んだ作品が「pink」と「リバーズ・エッジ」である。

「pink」(一九八九)はマンガの側から小説を隣接ジャンルとして差異化して書かれた作品と見なすことが出来る。自分の部屋にワニをペットとして飼っていてOLとホテル嬢の両方をこなす主人公が継母のツパメの男の子を恋人にし、継妹と三人で一緒に遊ぶという少し複雑な設定だが、物語は「白雪姫」をパロディにした単純な継子譚で、アップルパイも焼く継母がツパメを寝取られた復讐に主人公の大事なワニを殺すという筋。このパロディには〈物語る〉行為を相対化する意識が当然働いている。そしてその恋人の男の子は小説家の卵で、〈本なんてモテナイカワイソーな人間の読むもんよ〉(今の世の中雑誌とTVとマンガで十分よ)と元の恋人に言われてしまう環境の中で、継妹(愛人の娘)から小説家志望なら〈おもしろいお話し〉を作れと脅されて、他人の作品を切り貼りして小

説を作り、それが文学賞を取ってしまう。これ自体が些か皮肉な描き方だが、主人公も「あたしTVみたく暮らしたいしananのグラビアみたく暮らしたいな」と言い、「小説家」を自認する彼の存在を差異化する役割を果たす。問題はしかし、主人公がそのような女性誌やマスメディアが誘導するライフスタイルを実践しようとはおよそ思っていないと読む読解をテクストが読者に促しているという、発話や心中独語と現実の欲望との亀裂であろう。「サザエさん家みたいな家庭がいいな」というそれとは対照的な夢想も彼女の現実の欲望から発していないだろうし、かといって恋人が目指す小説家のような高踏的な世界に憧れることもない。「現実の欲望」それ自体が何であるかわからないまま物語はリニアに進行して後戻りしない。彼女にはポーズと実像の境もなく生きていくという自己規定は必要ではない。小説に対する古典的な読解ではこのポーズをポーズとして読む読み方は成り立ちようがない。そこで自己規定の言葉が必要だが、マンガでは絵がそれを代補する。だから「お前は肉だまんこだ虫けらだ畜生以下だ」と罵られながら客に弄ばれる主人公の心の痛みの実感も、なぜそこまで稼がなくてはならないかの必然性も、テクストは一切説明しない。こうした残忍で不条理な空虚感⁽²⁰⁾は岡崎の身上とすることで、それが読者が苦痛も不快も掘り下げることなくレイプや殺人や売春を見届けていける保証ともなっている。先の「キッチン」などはこうしたマンガ的な空虚な語り口を実践した例だが、読者自身が不条理に耐えられることで不条理を追体験してしまうというような水準にはない。

[pink] はもちろん摂食障害のようなモチーフは扱っていないが、鶏をまるごと餌として食べ継妹が捕まえてきたマルチーフも食べてしまうワニの獷猛な食欲に、この作品のモチーフの中心である「食べる」ことが託されていることは間違いない。売春する「肉」としての主人公。生理の血に目を覚ますワニに「そりゃあたしもお肉ですけどね」と独白する主人公。恋人との性交は「食べる」行為と同値であり、彼らが外の食事で「自殺した主人公の母の死体を思い浮かべながら」肉を食べている間にワニは継母の差し金で捕らえられ、お肉ならぬカバンにされてしまうのだ。肉を食べる肉として生き、死んでまた肉となる。この作品も岡崎の他の多くの作品と同様、死によって終止符を打たれることになる。

こうした食と性、食と死との組み合わせは「リバーズ・エッジ」(一九九四)により集約されたかたちで表れる。主人公は若草ハルナという高校生。同じ学校で彼女の男友達の観音崎からいじめを受けている同級生の山田君と親しくなり、彼を通じて吉川こずえを知る。山田君は同性愛者で好きな男の子がいるが、相手はヘテロ。時には男に身体を売り、カモフラージュに田島さんという女の子と付き合う。吉川こずえはモデルをしていて学校でも憧れの的だが、ひそかに過食嘔吐している(同性愛者であることも暗示される)。こうした複雑な人物関係をもとに、物語は幾つかのカタストロフを束にして招き寄せる。観音崎はハルナと山田君の仲を疑い、同級生のルミと関係を持ち、それによって妊娠したルミを殺しにかかる。傷ついたルミが帰宅して見たのは自分の日記を盗み読む姉。援助交際を

している妹と過食して肥満になつてゐる姉はなじりあい、二人の間で血染めの刀傷沙汰となる。田鳥さんは山田君を奪われた憎しみでハルナのマンションに放火し、自らも焼身自殺する。

このように入り組んだ筋の運びを破綻させずにいるのは緻密にアナロジーが仕掛けられているからだだが、その連関を底辺で支える基調が学校近くの川べりの風景である。ハルナは山田君と吉川こずえに導かれてその川べりに彼らが〈宝物〉にしている人の死体を見に行くのだが、この死体が核となつてこの作品は様々な死体を呼び寄せていく。生徒たちに殺される山田君が育てていた子猫。二度殺されたかかったルミと流産されたその胎児。手首を切つたその姉。黒こ

非公開

げになつた田鳥さんの死体。そして過食嘔吐して痩せ細る吉川こずえと殴られ続ける山田君自身も未来の死体を自ら予告する存在だ。結末近くで山田君が言う台詞（でもぼくは生きてゐる時の田鳥さんより死んでしまつた田鳥さんの方が好きだ。ずつとずつと好きだよ）は象徴的で、深い絆を持つと追つてくる他者を排し、静かな物言わぬ死体の惧みを好むというわけだが、ここにあるメッセージは何かの哲学を語るのでも、あるいは死体愛好癖のような倒錯を強調するのでもない。作品はそんな山田君がハルナに差し向ける友情を確認して仄かな希望を残して終わるが、全篇を封じるのはやはり死という浄化によつてですらなく、生と死のいずれの行為にも属さない（死体）という状況によつてであるところに、この作品の癒しのない重苦しさがある。川べりの死体の場面と観音崎・ルミの性交、田鳥さんの焼死体と観音崎・ハルナの性交とがオーヴァラップされるところにも、死という終焉（浄化）も与えられない性の営みの、食べても嘔吐してしまうに等しい空虚感が表出されていると言えよう。

グリーンナウェイの映画、先述の『コックと泥棒、その妻と愛人』もそうだし、動物や人間の死体の腐敗をカメラをまわして追い続ける『ZOO』（一九八五）などもそうだが、ここでは嘔吐も死体もどこまでもゴージャスで生気に満ちていた。布施英利は『ZOO』の腐敗する死体を語るにあたって谷崎潤一郎『少将滋幹の母』（一九五〇）の不浄観の行の場面を参照しているが、布施も言う通り、妻への未練を絶つために腐乱死体を見るといふ国経の行は失敗に終わる。

『ゴックと泥棒……』の最後で泥棒の親分は死体を前に嘔吐するが、それが彼が(まだ)生きているという証しを意味したように、国経もかえって自らの生の妄執の根深さを確認してしまうのだ。グリーンナウェイと谷崎の作品が死体を客体化し、主体の欲望と生気を再確認する点で共通しているのに対し、『リバーズ・エッジ』の死体たちは生気を忌避する。川べりの白骨化した死体も田島さんの黒こげの死体も、いずれももう肉で(すら)ない。つまり食べることとは出来ないのだ。嘔吐する吉川こずえの瘦せた身体のように、『リバーズ・エッジ』はグリーンナウェイの映画のような食欲な食欲を完全に萎えさせる。また『301・302』を対照させれば、ここには旺盛に料理し食べ太ってゆく301のような造形は稀薄だ。静的な絵と言葉とが確かなポエジーを醸し出しているが、ここでも川べりの風景が寄与するところは大きい。作品の首尾に掲げられたフレーズを引く。

〈あたし達の住んでいる街には／河が流れていて／それはもう河口にほど近く／広くゆつくりよどみ、臭い／河原のある地上げされたままの場所には／セイタカアワダチソウが／おいしげつていて／よくネコの死骸が転がっていたりする〉

吉川こずえの吐瀉物もここに流れ込んでくるのだろうか。作品の全体を包括するようなこのフレーズはしかしほとんど一篇の詩のようだ。それもそのはずで、『リバーズ・エッジ』には(同じタイトル)のアメリカ映画からの影響も指摘されているが、このフレーズも含めて全体に伊藤比呂美の詩の作品の影が濃いと思われるからだ。川べり

の風景、セイタカアワダチソウそして死体……。これらはいずれも『草木の空』(一九七八)から『青梅』(一九八二)にかけての七〇年代末から八〇年代初めの伊藤の初期の作品のキーワードであり、繁殖するセイタカアワダチソウのイメージは繁殖や母性の力の表象として発展し、食と性の嗟び合うイメージも、死体も、これらは全て八〇年代の二種の『テリトリー論』、さらには九〇年代の『のろとさにわ』(上野千鶴子との共著)⁽²³⁾や『手・足・肉・体』等まで脈々と継承されていくモチーフである。初期の作品も含めて伊藤比呂美の詩についてはすでに何度か書いてきたので、ここでは詳しくは立ち入らないが、大島弓子や高野文子などの少女マンガに触発されて詩を書いていた初期の詩人の作品から岡崎京子のマンガがさらに(引用)していくことの意味深さとともに、ここでは『リバーズ・エッジ』が伊藤の詩のイメージを変形していった点に注意しておきたいと思う。九四年の『リバーズ・エッジ』は伊藤の詩と違っていわば八〇年代を回顧する場所から書かれている。(地上げされたままの場所)という表現も取りようによつては八〇年代後半のバブルによる荒廃した土地のイメージと解せなくもない。(あらかじめ失われた子供達。すでに何もかも持ち、そのことによつて何もかも持つことを諦めなければならぬ子供達) (ノート) という作者の認識に照らしても、その喪失感はより深く、より九〇年代代であると評価できる。そしてより(詩的)でもあると。

だが、このことにも関わって、かつて伊藤比呂美の初期作品を論じた際にあまり重視してこなかった点にここで少しだけ触れておき

たい。もはや詳述する余裕はないが、それは彼女が拒食症を患う中から詩を書き始めたという事実であり、このことは単なる作者の個人的体験の範疇にとどまらないで、彼女の詩のモチーフに大きく関わっている。一例だけ挙げれば『姫』（一九七九）の「歪ませないように」。恋人に白玉を作つて食べさせる。食べさせる（料理する）女と食べる男との非対称性があるわけだが、それを指摘するだけでは不十分で、すでに『草木の空』の「貧血」に書かれていた拒食症の女とその恋人の組み合わせがここでも再演されていると見るべきかと思われる。いわば〔拒食する301〕がここには描かれているのだ。だから（とろとろの蜜／つるつるの白玉）といった触覚的な表現の背後にあるのは恋人たちのセックスではなく、（がりがりに痩せほそ）（貧血）つた貧血の白い肌、毛抜きでつるつるになった肌のイメージがあるということになる。こうして考えてみると食物の肌理を微細に描写した「酢油」（テリトリ論¹）でさえも食欲²性欲のような粗雑な図式では読めないテクストであることがあらためて確認される。「酢油」の時期の伊藤の詩は原始的で荒々しい母性のエネルギーを書くところに重心があるが、テクストで反復される〈食べたい〉という表現も単純には読むことが出来ないだろう。伊藤はその後も摂食障害の問題には関わりを持ち続け、斎藤学が主宰する「NABA」という集まりのワークショップにも関わり、²⁶『あかるく拒食 ゲンキに過食』（一九九二）という斎藤との共著もある。こうした関わりから生まれた詩に「かつどんひめさま」（ユリイカ）一九九〇・一」という詩がある。拒食症者の（あのれきし

あ）と過食症者の（ぶりみあ）の言葉を唱和させた詩で、実際に障書で苦しむ人たちの発言も引用されて書かれている。

（つるつるになりたかつたんです／呼吸も蠕動も分泌も排泄も発毛も発汗も発情も食欲も／そこにあるものはぜんぶ外へ／器官たちはぜんぶ停止／除去して／消毒したかった）

拒食症の苦しみが紡ぎ出す詩の言葉が様々に撒かれ、さらに新たに発せられた声を言葉として詩に集める。だが、この営みは必ずしも病や障害を治癒し、癒しを与えることには結び付かない。伊藤個人はむしろ拒食・過食を楽しめと語っている。おかざき真里に世界から疎隔されてしまった少女たちを描いた『冬虫夏草』（一九九四）というマンガ作品があるが、作者はあとがきで現実逃避に陥つた者を周囲が解放しようと躍起になることがどれほど本人の思いから離れているかと問いかける。岡崎京子の作品もいわば逸脱と病に癒しを与えることから遠く離れていこうとするところに説得力を持ち得ていた。癒しからいかにわが身を遠ざげるか——インターネット上で日々更新される〈公開ダイエツト〉の個人記録と過食症の人たちが書き込む掲示板とが裏表で奇妙に重なってしまふ現実に対して、文学が何か反応できるかどうかは、まずこの問いから始まるのではないだろうか。

注(1) 『301・302』のシナリオ（イ・ソグン）もともと「料理人と断食家」というジャン・ジョニールの詩に触発されて書かれたもの

だという。朴監督の映画会社が出している『朴哲洙フィルムズ資料集

- 301・302」を参照。
- (2) グリーナウェイがこの作品に消費社会批判という政治性を盛り込んでいることは彼自身が明らかにしているし、描かれた飽食の背後には飢餓を想起させるパロディが仕込まれているという指摘もある(ピーター・グリーナウェイ「フラグメンツ」、今野國雄「三元性の悲劇——グリーナウェイの迷宮」。ともに「WAVE」一九九一・六)。だが、彼が企図するアンチ・ナラティヴという映画製作の方法から考えれば、ここでもまた見かけ上の食欲と嘔吐その他の豪奢さを見えざる主題の倫理で被うことは適切ではないだろう。
- (3) 山内昶「食」の歴史人類学(人文書院 一九九四)
- (4) ユ・ジナ「ハリウッド亜流ジャンルに対抗する新しい映画言語」(監督朴哲洙のホーム・ページ <http://www.parkchulsoo.co.kr/>)より引用。孫知延訳
- (5) キム・シム「去勢された女たちの肉体の反乱」(「シーネビル」一九九五・五。前掲バク・チョルスのホーム・ページより引用。孫知延訳)
- (6) 経済企画庁編「昭和55年度国民生活白書」(一九八〇・一一)参照。
- (7) 同編「昭和60年版国民生活白書」(一九八五・一一)参照。
- (8) ローソンのホーム・ページ <http://www.lawson.co.jp/>に掲載のデータを参照。業界最大手のセブン・イレブンについても同様の傾向が指摘できる。
- (9) すばる文学賞の選評で水上勉は「私など、若い学生が都会のマンションでひとりぐらししているその内側を覗きたい思いはかねてからもっていたが、この小説はおそろしいほど克明にその孤独と闇をさしだしてみせている」と評した(第十二回すばる文学賞選評「感想」。「すばる」一九八七・一二)。
- (10) 作者の松本によればすばる文学賞の選考委員からも作者は小説通りの摂食障害の体験を持った「太った年配女性」と思われていたらしい。「松本梢子 いくつもの「私」を言語化する」(インタヴュー・色川奈緒、「性愛を書く!」ピレッジセンター出版局 一九九八)参照。
- (11) マリアンヌ・ハーシユ「母と娘の物語」(原著一九八九、寺沢みつは訳、紀伊国屋書店 一九九二)参照。
- (12) 山登敬之「拒食症と過食症 困惑するアリスたち」(講談社現代新書 一九九八)
- (13) 加藤まどか「家族要因説の広がりを問う——拒食症、過食症をてがかりとして」(太田省一編「分析・現代社会——制度/身体/物語」八千代出版 一九九七)。(家族のあり方が個人の問題の要因として説明された場合、個人の幼少期の家族の記憶のなから、その説明に合致するような場面が呼び起こされる。そして、そのような記憶の断片からリアリティを汲み上げながら、「家族要因説の基本図式」の枠組みに沿って幼少期からの家族の物語が再構成される。)
- (14) 浅野千恵「女はなぜやせようとするのか——摂食障害とジェンダー」(勁草書房 一九九六)
- (15) 前掲「朴哲洙フィルムズ資料集 301・302」の「企画意図」。「演出者の言葉」参照。
- (16) イ・ジョンハ「妥協しすぎた韓国版カルト・ムービー」(初出「シネ21」、前掲「朴哲洙フィルムズ資料集 301・302」より引用。朴光賢訳)
- (17) 浅野千恵前掲書。その他、直接に摂食障害を対象にしていないが、女性の理想的身体像を女性誌が作り出していることを分析したものに、加藤まどか「「きれいな体」の快樂——女性誌が編み上げる女性身体」(岩波講座現代社会学「ジェンダーの社会学」一九九五)がある。
- (18) 井上輝子・江原由美子編「女性のデータブック」[第2版] (有斐閣 一九九五) 参照。
- (19) この点は藤本由香里「母なるものを求めつつ——少女マンガ・大島弓子の世界」(水田宗子・北田幸恵・長谷川啓編「母と娘のフェミニズム 近代家族を超えて」田畑書店 一九九六)も参照。
- (20) 言葉による付随情報の保証がない限りこのポーズをポーズ(ふり

として読めない場合には、岡田斗司夫や大月隆寛のようにこの作品は《80年代の日本の若い女の子達》の《馬鹿肯定の話》としてしか読めなくなってしまうことになる(『マンガ夜話2』(キネマ旬報社 一九九八)参照)。

(21) 但し、香山リカは継妹がコンビニで買って来る食品から《拒食症、過食症の人》にありがちな買い物だと指摘している(前掲『マンガ夜話2』参照)。

(22) 布施英利「ZOO」の身体感覚」(『WAVE』前掲号)。尚、『少将滋幹の母』については坪井「少将滋幹の母」論」(『文学』一九九四・七)の分析も参照されたい。

(23) 同書に所収された「祭り」という詩に上野は「カンニバリズム」という散文で応え、グリーンナウェイの「ゴックと泥棒、その妻と愛人」と対比させている(平凡社 一九九二)。

(24) 坪井「伊藤比呂美『青梅』論」(『金沢美術工芸大学紀要』一九九一・三)、「伊藤比呂美論(上・中・下)」(『日本文学』一九八九・一二、一九九〇・二、四)その他

(25) 伊藤比呂美のマンガへの傾倒については初期のエッセイ集『感情線のびた』(弓立社 四一九八四)も参照。

(26) この他、斎藤学編『カナリアの歌』が食^々が気になる人たちの手記(『どうぶつ社一九九二)にも関連する彼女の講演録が掲載されている。

※「301・302」関係の資料の翻訳については孫知延・朴光賢の両氏(ともに名古屋大学大学院人間情報学研究所博士課程)、資料提供についてはシン・インホ氏(シナリオ・ライター、韓国)にお願いした。記して感謝します。

個と普遍の認識

——『小説神髓』の陰画——

山 本 良

近代に生きる人間は外部と内部——「外部の行為と内に蔽れたる内部の思想」(小説の主眼)——とに引き裂かれているという認識が、『小説神髓』(一八八五年)時の逍遙にはある。だからこそ、小説は「内部の思想」としての人情を描くべきだとする命題、「小説の主眼は人情なり」が必然性を帯びて提唱される。しかし、次に引用する『比照文学』講義(一八八九年頃)ではどうか。

凡ソ院本的人物ハ一個人タルト同時ニ其他ノ或者ヲ具有セサルヘカラス。形以上のノ一雛形タルヨリハ、幾分力減少セルモノナラサルヘカラス。之ヲ一言ヲ以テ蔽ヘハ、二様ノ容貌ヲ有セル実体ナラサルヘカラス。double face of entity 所謂二様ノ実体トハ一個人的ノ原素ト普遍的原素トヲ兼備セルモノヲ云フ(第五卷第二章「国文ニ於ケル人間」)

この講義自体は Hutcheson Macaulay Posnett 『Comprative Literature』の抄訳が中心であつて、必ずしも逍遙自身の見解ではないのだが、引用部に示されているのは、登場人物が個でありかつ

普遍であることがすぐれた戯曲の必要条件であるという認識である。この把握は、『神髓』のいう、外部と内部に引き裂かれた近代的人間像とは明らかに異なつてゐる。『小説神髓』以後の逍遙は、シェイクスピア批評とくに登場人物論の影響下で、文学における個と普遍の問題を追究していく。その営みを探るといふ意味でも、この二つの人間像の相違は重要だと思われるのだが、一方で『神髓』以前に遡れば、東京大学在学時(一八八〇年頃)の英文学試験において、『シェイクスピアの「ハムレット」の試験に王妃ガートルードのキャラクターの解剖を命ぜられて、初めての時には其意味が解りかね』たという『回憶漫談』の有名な逸話が想起される。たしかに、回想の信憑性は越智治雄がすでに否定しているけれども、それは試験を境に文学観が一変したという点であり、逍遙の直面した課題の存在ではない。『神髓』をまたいで英文学試験と『比照文学』とを結ぶ一本の線を仮定できるとしたら、それは『神髓』とは異なる問題を形成しているのであつて、しかもほぼ十年間に渡る懸案だった

ことになる。

本稿のねらいは、登場人物の性格とは逍遙にとつてどのような問題だったのか、なぜそれが『神髓』においては浮上してこないのかを、翻訳行為の分析を通して、検討することである。そのための視座として、逍遙によるシェイクスピアの翻訳を取り上げるが、それは、五十年に及ぶ逍遙の文学活動において唯一継続して営まれたのがシェイクスピア研究であるという単純な事実を、研究史は必ずしも反映していないからである。そしてそれ以上に、翻訳行為に身を置くことで必然的に抱え込む両義性、すなわち既知のものを手掛かりに未知のものを馴致するはずが、かえって未知のものの導きで既知であったはずのものが揺らぎ始めるという逆説が、いったい何をもたらしたのが、この時期の最も重要な問題の一つだと思われるからである。

—

逍遙による「ジュリアス・シーザ」の翻訳『改題自由太刀余波鋭鋒』(二八八四年五月)を分析するにあたり、河島敬蔵『歐洲ジュリアス・シーザルの劇』(日本立憲政黨新聞一八八三年一月―四月)を媒介項として参照したい。逍遙訳が河島訳を参照して成立したということは、柳田泉が逍遙の直話を報告しており、両者の訳文の類似からも明らかである。以下の引用は河島のテキストの序文であるが、この序文からいくつかの有益な足場を引き出すことができる。

○歐洲 戯曲 ジュリアス、シーザルの劇

第一回

此の戯曲ハ超倫の英才と絶代の文章を以て曠世の大家と推尊せられたる英國の詩人セキスピヤ氏の著す所にして彼の羅馬史に著明なるジュリアス、シーザルが其の暴威を恣にし賢を蔑し民を虐げ刺さへ異國を企て、國を盗み位をも篡ハんとせし秋に當り當時の志士ブルタス、カシユスの徒其の暴虐專横を憤り遂に相謀りて是れを誅し以て羅馬億萬人民を塗炭の中に救ひたる一條の歴史を綴りたるものに係り今時猶ほ歐洲の劇部にも上し都鄙東西珍重して措かざる所の好戯曲なり古今東西風俗の同じからざる此れ或ひは吾邦今日の人情に適はざるものあらざるやの狐疑を抱くもの無きにしもあらざれども氏の著作ハ曾て英國の文學博士サミュール、ジョンソン氏も評しけん如く巧言諧戯以て一時の流行を趁ひ其の光輝を發せんとするの類にハ非ず又詭語險辭を以て只だ少数の人のみを感動せんとするの類にも非ずして全く其根原を人の天性に取り人情の奧を發し造化の秘を闡きて古今の世態人情を写出したる者なれば時の古今を以て未だ決して其の妙を傷く可きにあらず世の好事家幸ひに訳文の猥劣を咎めず靜かに真味を蘊奥に索め給は、亦た以て氏が微妙の命意の在る所と歐洲劇部の情味如何とを窺知給ふに足りなん今ま訳者が拵んで以て殊更に此の一曲を訳出する所以の者ハ豈他に求むる所ありて然るならんや豈他に求むる所ありて然るならんや(傍線引用者 原文は総ルビ)

ここで問題にしたいのは、河島が触れている問題系である。それは、この序文における「サミュール、ジョンソン」の引用部分に見

出す」ことがせぬ。

河島の引用したテキストは、サミュエル・ジモンソン自身の編集になる一七六五年版のシェイクスピア全集に付された『序説 (PREFACE)』ではないだろうか。内容から判断すると各部分から抽出した諸要素の混雑とも思われるが、引用部は以下の一節であろう。

(A) Nothing can please many, and please long, but just representations of general nature. Particular manners can be known to few, and therefore few only can judge how nearly they are copied. The irregular combinations of fanciful invention may delight a-while, by that novelty of which the common satiety of life sends us all in quiet; but the pleasures of sudden wonder are soon exhausted, and the mind can only repose on the stability of truth.

(B) Shakespeare is above all writers, at least above all modern writers, the poet of nature; the poet that holds up to his readers a faithful mirror of manners and of life. (C) His characters are not modified by the customs of particular places, unpractised by the rest of the world; by the peculiarities of studies or professions, which can operate but upon small numbers; or by the accidents of transient fashions or temporary opinions. (D) they are the genuine progeny of common humanity, such as the world will always supply, and

observation will always find. His persons act and speak by which all minds are agitated, and the whole system of life is continued in motion. (E) In the writings of other poets a character is too often an individual; in those of Shakespeare it is commonly a species.

ジモンソンの論旨は所謂古典主義を色濃く反映していて、A「普遍的なネイチュアを描く以外に大勢の人を長い間楽しませることはできない」と、「ネイチュア」の表現を優れた文学の条件とする。「ネイチュア」は非常に多義的な語だが、たとえばイーストマンによると、シェイクスピア批評史においてはまず「the power of creation」としてあり、それがコールリッジに到って人間や風俗を模倣する力、或は見る者の感情を捕らえる力にまで深化したという。他方ラリは、一五九八年から一六九四年までのネイチュアが今日の「realism」に相当し、それが「想像力」に変化していったとする。⁽⁶⁾リアリズムへ、と見るか、リアリズムから、と見るか、この方向の違いは研究そのものの歴史性によるので、ここでは問題をジモンソンに絞らう。

C「シェイクスピアの登場人物達は、世界の他の場所では行なわれない特定の地域の習慣によつて、また少数の人々にしか働きかけることのない特殊な学問や職業によつても、はかない流行や一時的な意見によつても、修飾をうけてはいない。」D「登場人物たちは、世界中でつねに見いだせる普遍的な人間性 common humanity の真

正な所産である。」と、「特殊」性が批判されており、また引用箇所の後でも「casual distinction 偶然の特質」が排除されていることから分かるように、Aの「ネイチュア」は普遍的な「本質」、類型と理解すべきである。特殊性や独創性の対義語としてであり、限りなく古典主義に近い主張としてである。同時にこれが「登場人物」論として展開されることで、「本質」が「人間性」に限定されてくる。そして、登場人物論における「個」と「種」のアポリアに結びつく。

ジョンソンは、登場人物が他の作家のようにF「個 individual」なのではなく、「種 a species」となっているという。これはアレクザンダー・ポウプの一七二五年版全集序文へのアンチテーゼとされている。ここでいう「種」は「普遍的本質」の具体的形象として、つまり類と個の媒介項としての種ではなくむしろ「普遍」に近いものとして、理解すべきだろう。

たしかにジョンソンはシェイクスピアの「観察」「模倣」についてもしばしば言及している。観客が演劇に感動するのは「a just picture of a real original」であるか否かである。「imitation」が悲哀や喜悅を生む。「a vigilance of observation and accuracy of distinction」はシェイクスピアの天性である。シェイクスピアは「an exact surveyor of the inanimate world」である等々。しかし、科学的な或いは実証的な意味での「観察」とは区別するべきである。というのは以下の一節、

To works, however, of which the excellence is not absolute and definite, but gradual and comparative; to works not praised

upon principles demonstrative and scientific, but appealing wholly to observation and experience, no other test can be applied than length of duration and continuance of esteem.

からも読み取れるので、その点を区別しなければ徒に十九世紀の写実主義との混同を招く。しかし、もともとジョンソンの論理は、合理主義的側面と「観察」や経験を重視する側面とをあわせもっており、その折衷的保守的な性質が河島の理解を促しているという点も否定できない。

以上のジョンソンの論理を河島はどのように受け止めているのか。河島の抄訳は三つの論旨にまとめられる。まず第一に、「巧言譎戯以て一時の流行を趁ひ其の光輝を発せんとするの類にハ非ず又詭語險辭を以て只だ少数の人のみを感動せんとするの類にも非ず」という点、第二に「其根原を人の天性に取り人情の興を發し造化の秘を闡きて古今の世態人情を写出したる者」であるという点、第三に「時の古今を以て未だ決して其の妙を傷く可きにあらず」という点である。

第一点は、「一時の流行」「少数の人のみ」といった特殊性の否定であり、逆にいえば普遍性の称揚である。内容的にも用語の上でも、とくに傍線部Cと大きく重なる。しかし、それを「個 an individual」と「種 a species」という二項対立概念で把握せず、そもそも登場人物キャラクターに関する論としてではなくシェイクスピアの作品一般に敷衍して理解している。この点では、「キャラクターを評せよ」という問題の意味を理解できなかった逍遙と同様なのである。

つまり、「登場人物」が一個の独立した存在として文学的表象となり、その「性格」が論じられるというロマン主義特有の視座がない。ジョンソンの論も、理性を何よりも重んじ、普遍の本質は理性以外では把握できないとしながら、その補助的役割として「passion」を認めるなど、当時の新古典主義ほどには理性偏重ではなく、いわば過渡期の中間的性質をもっている。その視座は明確ではないのだが、このような完全な欠落は注意されてよい。

第二点は、各訳語の対応から判断すると、「造化の秘」がAの「普遍的なネイチュア」から、「古今の世態人情を写出したる者」がBの「風俗 manners と人生 life の忠実な鏡」から、「人の天性」がDの「普遍的な人間性 common humanity の真正な所産」から、「其根源」「人情の奥」がEの「あの一般的な情熱や原理」から、それぞれ吸収されたと思われる。多義的な「ネイチュア」を理解するには、近世期から文芸用語としても用いられ、即物的な意味でも理念的な意味でも使われた「造化」は、たしかに便利な言葉であった。芭蕉の「造化随順」思想はよく知られている。明治八年刊行「開化節用集」では「造化、造物」とあり、循環定義といってもいいが、すべて「天道」と言い換えている。しかし河島の行文では、ジョンソンの引用に先立って「古今東西風俗の同じからざる此れ或は吾邦今日の人情に適はざるものあらざるやの狐疑を抱くもの無きにしもあらざれども」と、「風俗」「人情」の空間的時間の差異がいったん確認されており、それを超えるシェイクスピアの普遍性が強調されている。つまり、人情が不易だからテキストが通

底し合うのではなく、テキストこそが差異を超えて「人情の奥」「造化の秘」という普遍を拓くのである。一見複雑な抄訳のように思われても、このように「ネイチュア」を人間性において把握したことは、河島がジョンソンの論をかなり忠実になぞっていることを示している。「世態人情を写出」すという写実性は、「観察」に基づく「本質」の再現という論理を、戯作の常套句に転移させたかたちになっている。

第三点は、「序説」冒頭から一貫している、作品が生き延びた年月の長さこそがその評価を定めるという主張に関連している。これもまた、作品が普遍的であるか否かは常に過去を参照せねばならないという古典主義の主張に他ならない。

河島の理解に一定の偏向や限界があるのは当然だが、それを批判することに意味はない。興味深いのは偏差そのものである。登場人物が「普遍的な人間性」の所産であり「種」となっているというジョンソンの論——シェイクスピアは「ネイチュアの詩人」であるという規定——に対して、河島は、普遍性をシェイクスピア礼賛の要諦に据え、同時に登場人物という視座を欠落させた。その原因は何か。前述したように、個と普遍をめぐるアポリアは逍遙にとつての課題でもあった。だからその原因を考えることは、逍遙について問うことでもある。

ここで「小説神髓」との重なりを確認しておく。無論この比較は、河島の諸命題を拡大解釈した上で、可能となることである。

小説の主脳は人情なり世態風俗これに次ぐ（小説の主眼）

造化の翁が造り做したる活世界は極めて广大無辺にして……我
 党小説作者が其因果の理の要を摘みて一小冊子のうちに蔵めて
 点検取捨する便に供ふ（小説の主眼）

小説作者は之に反して弁士に似たるは最も拙く人形遣に似たる
 は益、つたなした。造化児が天下の衆生を弄べるが如くになす
 べし（主人公の設置）

いうまでもないが、小説の本質は勧善懲悪ではなく「人情」「世
 態風俗」であること、小説家は「造化」の位置にあつて小説世界を
 創り出すべきであること、等は「神髓」の基本命題である。河島の
 理解が「神髓」に通ずるのは、偶然でもなければ直接的な継承でも
 ない。たしかに原「神髓」の一部とされる「小説文体」が明治協会
 雑誌に発表されたのは、一八八三年九、十月であるから、両者は極
 めて近い時期に成立した。だが、分量も体系性も遙かに異なる両者
 を単純に比較することはできない。問題は、その類縁性と差異を可
 能とする知の基盤である。

二

周知のように、近世の文芸観においては「人情」の提唱が早くか
 ら成立し、種々の変容を遂げてもなおかつ「人情」論自体は維持さ
 れた。中村幸彦によれば、「人情を道ふ」説は元禄期から幕末期ま
 でに三変遷を遂げている。つまり「人情」を文学の中心に据えただ
 けでは、近代文学の濫觴とはなり得ない。既に指摘されているよう
 に、「神髓」の命題の多くはむしろ馬琴を始めとする近世文芸の方

法論に由来している。そして、河島もまた近世文芸の視角に従つて
 いるのではないか。

たとえば、「ジュリアス、シーザルの劇」の第四回第二齣（上）
 の冒頭にはその段の内容説明が付してある。

此段は次回のブルタス。カシウス争論の場の襷染にして暗にブ
 ルタスがカシウスを疑ふの場を示すに在り。（後略）

「襷染」とは有名な馬琴の「稗史七法則」（八代伝第九輯中帙附
 言）に見られる用語である。この七法則が「神髓」の「脚色の法
 則」の章に引用されていることは指摘するまでもない。そして、河
 島の文体それ自体にも読本の方法を示す表現がある。

弗「是りや其方怠惰漢たち疾く此処より立ち帰らずや。汝
 ハ今日を祭日なりと思ふか何故汝の職業の爲めにもあらぬに時
 間を費して此処らに徘徊き居るぞ。而して汝は何職業をなす
 者なるや」群集の一人「僕は大工職を渡世と致すものにて候」

（第一回 第一齣）

全編にわたり同様の表現が用いられているが、「怠惰漢」「職業」
 「時間」「費して」「徘徊き」など漢語に和語の振り仮名を組み合わ
 せる方法は読本の常套手段であつた。河島と逍遙に共有されている
 のは、このような近世文芸とくに読本の遺産であろう。その遺産を
 継承するだけで、類似の論理を提示することは可能だった。しかし、
 河島と逍遙には差異もあつたはずである。先に見た「襷染」につい
 ていえば、この段は次段と内容的に連続しているので、馬琴の用法
 に照らした場合、「襷染」と呼ぶのは適当ではない。その点では、

七法則を精細に分析し批判を加えた逍遙と河島との違いは、何よりも近世文芸に対する習熟度とすることができる。河島の文体における読本の遺産は、本質的なものとは思われない。その点に関して、ここで馬琴の小説観を概観し、普遍なるものへの志向を確認しておく。

視人之所未見。識人之所未知。而治乱得失。莫不敢載焉。世態情致。莫不敢寫焉。

(人の未だ見ざる所を視、人の未だ知らざる所を識る。而して治乱得失、敢て載せざるることなく、世態情致、敢て写さざるることなし「八犬伝第二輯自序」)

稗史小説の巧致たるや、よく情態を写し得て、異聞奇談、人意の表に出るに在り。

(「八犬伝第九輯卷之三十三簡端附言」)

「情態」即ち人情世態と「異聞奇談、人意の表に出る」という虚構性、更に「稗史伝奇の果敢なきも、見るべき所は勸懲にあり(「八犬伝第九輯卷之三十三簡端附録作者総自評」)という勸善懲惡説とは矛盾なく並立している。その論理を繋ぐのが「隠微」の方法論である。

唐山にて、大筆なる稗史の作者は、皆能學得て、君子の大道を知らざるはなし。尔るに、其稗史中に、淫奔猥褻の段、問これあり。(略) 便是勸懲に係る所、後の姦淫を戒、作者の隠微を猜すべし。(「八犬伝卷之三十三簡端附録作者総自評」)

勸懲としての「隠微」をテキストの深層に設定することで表層と

しての人情世態と並存するという。それ故にあらゆる描写を、「淫奔猥褻」を直截に描くのであれ、肯定し得る。だが、人情の描写の肯定は人情の肯定とは理論的に全く異なる。「隠微」は全面的に、または半ば言表化され、「隠微」は具眼の士に読み取られるよう、作者によつて促される。馬琴の「隠微」が、専ら勸善懲惡であるのか、⁽¹⁰⁾ 政治的倫理を正す表現であるのか、神話的イメーჯや曼陀羅図の原基イメーჯまで含まれるのか、さしあたっては断定のしようもないが、仮にそのすべてであるとして、その場合には普遍性を意識的に設定する作者の方法の問題となる。しかし、ジョンソン——河島の問題は必ずしもそうではなかった。テキストの拓く普遍性は、「^{ジュネラル・ネイチャー} 普遍的本質」の(模倣)という形而上学に支えられた文学的表象であり、明治二十年前後から一気に観念論への傾斜を深める日本の文化・思想領域での、密かな輸入であった。成島柳北が「余嘗テ航海一年。親シク看破シ来ルニ。彼我ノ情相喫ス。毫モ差異無キナリ」(「花柳春話」序)といい、逍遙もかつて「八重の汐路をへだてよろづのさまことなる国にても物のあはれのいたりふかさまはなほたがへることなくてそをうつせる小説の類もじねんにおもむきをおなじく」(「春風情話」附言)していると、人情の普遍性を素朴に想像していたのを、河島は論理的に把握したのである。

つまり、馬琴の「隠微」の方法論とは異なる普遍性を見出した河島の認識には、ある飛躍が起こったのであり、それが後述するような、「ジュリアス、シーザルの劇」の独自の文体形式を生んだ。しかし、それは河島個人による超歴史的な所産とは必ずしもいえない。

それを可能にする機制が存在してははずである。その機制とは、「個」よりも「種」を強調するジョンソンの論理が、近世文芸の特徴である類型性に癒着しやすかつたということである。ジョンソンのいう「普遍的本質」は近世文芸の類型性とは明らかに異なるが、「人情の奥を発し」たものという河島の認識と、ある種の社会階層や職業に限定された类型的性格としての「氣質」を発見し言語化する「うがち」の発想法とは、限りなく近いといわざるをえない。

キャラクターという視座の欠落も、おそらくここに胚胎する。近世小説の各ジャンルがそれぞれの確固たる様式を持っていたのは言うに及ばず、たとえば歌舞伎は「類型の演劇」ともいわれ、役柄・化粧法や衣装・大道具・演出等すべてが类型的である。また、八文字屋本が完成した氣質物は典型的な類型の小説であり、各階層や職業から抽象した「氣質」の誇張やそこからの逸脱を描くことで成立していた。読本も、近世小説に新たな領域を開いたとはいえ、八文字屋本の特徴も維持され、類型からは免れていない。馬琴は金聖歎の「読第五才子書法」より「性格」なる語の知識を得て人物の書き分けに腐心したともいわれるが、各人物の性格の魅力は類型化による。正確にいえば、「普遍的本質」という表象が、河島に人情や造化を、「普遍的本質」に通底するものとして再発見させたのである。

それに対して「Individual」の難解さは、たとえば、『英和字彙』の「一人。一体。一物」。『英和対訳袖珍辞書』の「一体、一物、独り」にも現れている。「個」なる表象は、単なる数の上での「一」ではないからである。そして、「個」の表象を持ち得ない以上、

登場人物／性格を理解できないのは当然の事態である。亀井秀雄が指摘するように、近代市民社会に生きる各個人の人生の再現を目指し、それによって近代の人間の内面性を再生産し続ける小説の移入や制度化に、河島も道遥も荷担したのは間違いないが、実際のところ彼らは、「個」の表象に通底するものを、彼らにとって親密なテキストのなかに見出すことができなかった。そのため、個が普遍かという西欧形而上学的な循環に陥ることすらできなかったのである。道遥については、『神髓』以降、まがりなりにも普遍性として通用していた勸懲を自ら否定したがゆえに、小説は如何なる普遍性を持ちうるかという懐疑に陥り、また「個」なる表象の欠落に苦しみことになるのである。

三

河島と道遥との差異は、両者の翻訳文体にも現れている。本節では、とりわけ個と普遍の認識がどのように文体を規定し、また文体に規定されているかを中心に検討する。まず『ジュリアス、シーザルの劇』と『自由太刀余波鋭鋒』の冒頭部を引用、比較したい。

第一齣

羅馬街道の段

此段ハ羅馬街道市稍尺頭の路傍に平民党の官僚大元帥シーザルが其の反対党なりシポンペーを殺せし後暴威を恣にして軍を隣国に加へ遂に其の戦ひに勝てし凱旋し来るを迎へんとて此に集ひし群衆の市民を逐攘ひ窃にシーザルが威勢を殺かんと企つる所にて即ち暗に反対党がシーザルの威力を憎むの状と及び当

時羅馬人民の猶卑屈にして其心反覆常く漫に他の奸雄の為に籠絡せらるゝの状とを示す所なり聽て舞台に出来たる二人の下僚一人をフラビヤスと言ひ一人をマルラスと言ふ一其前後に集ひたる大勢の市民に對ひて

弗「是りや其方怠惰漢たち疾く此処より立ち帰らずや。

(「ジュリアス、シーザルの劇」原文は総ルビ)

明らかに舞台を仮想し、その上で内容の補足説明を施している。各段の冒頭に同様の説明が付されているのだが、冒頭部と本文とに位相差が設けられている。本文は台詞のみで構成されており、たとえば、第一齣では「此時群集の市民は皆不平の面色にて悄悄と舞台を去る」、「此兩人共に舞台を去る(此の一段の曲全く終る)」と二箇所あるのみで、ト書きあるいは地の文の補綴がほとんどない。たしかに、冒頭に説明を施すからこそ補綴を必要としないで済むともいえるのだが、当時のシェイクスピアの翻訳のなかで、このような文体を採用したものは他に存在しない。近世期を通じて台帳そのままの刊行物が成立したことはなかったという事情を考えると、このように異質な形式のテキストを、その差異を差異のまま提出するには、人間性の「普遍的本質」へと向かう認識の飛躍が必要だったと考えられる。河島は、序文で「世の好事家」に対して「静かに真味を蘊奥に求め給はゞ」「微妙の命意の在る所と歐洲劇部の情味」を窺ひ知ることが可能であると呼び掛けていた。それもまた、戯作者流の、婦女童蒙の為に通俗を旨とする態度とも、「隱微」なる謎をテキストの深層に設定する術学趣味とも異なる、人間の持つ

普遍的な理性への信頼という古典主義的な認識によるのである。

『ジュリアス、シーザルの劇』を参照していた逍遙にとって、翻訳文学研究史上高い評価を与えられている河島の文体形式を踏襲することは十分可能であった。にもかかわらず、逍遙は淨瑠璃体を用いている。

政「自由なれば国民和し、国民和すれば国治る、一人国を私して、文を舞し、権を弄する時んバ、国立地に乱るてふ、貴き誠をそがまゝ、高き賤しき押なべて、共に和らぎ政ごち、昇る朝日と輝ける、黄金の鷲は雲井做す、遠き夷の国々の、端々までも羽をのして、四海に羽うちし羅馬国も、共和の制の弛みしより、国驕り人卑しく、廃れ行く世の憤とて、奸雄しバ、党を樹て、私利を図りて相軋る、争乱絶間なかりける、羅馬の国の大総裁、ケイヤス、ジュリヤス獅威差は、(自由太刀余波鏡録)原文は総ルビ)

『自由太刀』の冒頭は、いわゆる淨瑠璃の「大序」形式を踏襲しているのだが、全体の暗示となる大序を受けて物語に一定の枠組みを設定し、文脈を一定方向に規定するような語りが全編に遍在しており、それが逍遙のもつ普遍への意識を浮き彫りにするのである。

たとえば、大序の文脈によって「一人国を私して」いるのは「奸雄」としての「ケイヤス、ジュリヤス獅威差」であることが一義的に決定される。それを受けて、全文に「舞婁多須」を「君子」と規定する語り、逍遙の補綴によって散りばめられる。このような語りは、善人と悪人に登場人物を腑分けしつつ、文脈を伝統的な物語

の枠組みに収斂させることに寄与する。「済世の義を誤らじと、思ふ心に生憎や纏る情誼の絆をば、ふり棄かねて暮まどふ、心の暗の二筋道」という舞妻多須の苦悩は浄瑠璃や歌舞伎の（義理と人情）の範疇に回収される。同様の機制は、逍遙によるハムレットの翻訳『班烈多物語』や外山正一『靈験皇子の仇討』にも働いている。その大序には『莊子』や『中庸』が引用されており、それが全体の文脈を儒教道徳的な枠組みへと規定している。

『ジュリアス、シーザルの劇』に見出せる認識の飛躍、独自の文脈に比較して、あたかも『自由太刀』にはそのような飛躍はなく、のみならず未知のものを既成の物語の枠組みに一方的に還元しているように見える。しかし、河島訳に高い評価が与えられているのは、言文一致に近づくことによってこそ正確な翻訳が可能となるという前提に基づいている。

また、逍遙の方法も、還元主義といったような一面的なものではない。『自由太刀』も『班烈多物語』も、翻訳されるテキストの異質性を維持しつつ、同時に草双紙や根本とは異なる、口絵や挿絵に依存しない新たなテキストを創出しなければならないという困難な課題に直面している。そのために『班烈多物語』では、クラレンドン・プレス版の注釈を地の文に融解させるという方法を用い、メタテキストを含むすべての情報を取り込みつつ、未知のものへと読者を導くことを目指していた¹⁾。同様の方法は、『自由太刀』にも用いられている。たとえば、「国家の爲め、自由の爲めに、三寸の舌爛る、とも、厭ふことなく痛論して、自由の気をバ鼓舞なさん」とい

う民権論や、「舞妻多須は、我曹の遠く及ばぬ、真に正義の武士ちやよナア」という舞妻多須讀美の補綴は、従来、オリジナル・テキストを歪める政治小説化として批判されてきた。しかし、逍遙が参照したであろうクラレンドン・プレス版では、先のブルータスの台詞の「It」(第十行)に「the delivery of Rome from Caesar's tyranny」や「For the general」に「on the account of the public, the community」等と注釈されている。民衆・共同体を専政から解放するという政治的要素は、シエイクスピアのテキストに内在しているとは必ずしもいえず、注釈者による解釈にすぎないのだが、逍遙は、『班烈多物語』と同様に、そのようなメタテキストを地の文の語りに包摂させた。すべての情報を開示して読者を未知のものへと向かわせる逍遙の啓蒙意識が、語りの有効性を再認識させ、浄瑠璃体を用いさせたのである。それは、たしかに結果的には、強固な既成の枠組みを発動させることになった。

しかし、これは不当な改変なのだろうか。翻訳という行為においては、翻訳者は不可避的に解釈者とならなければならない。翻訳を行う逍遙は、ここでクラレンドン・プレス版の注釈者と同じ立場に立たされているといってもいい。逍遙は、あえて両義的な——自己の解釈によってオリジナルを歪めてはならないが、自己の解釈によって読者を未知のものへと導かなければならない——分裂に身を晒したのである。

『自由太刀』と同じ文体で書かれたという『班烈多物語』の序文にも「文体の小説に似たるを咎る勿れ」という遁辞がある。逍遙は、

これらの翻訳で淨瑠璃体を採用しつつ、一種の小説化を試みたのである。そして、小説化することで台詞と地の文の背理というような問題を抱え込まなければならなかった。だが、戯曲を戯曲として翻訳し、今日的な意味でのオリジナル主義を取った河島にとつて、そのような矛盾ははじめから存在しなかつたのである。河島の認識の飛躍とそのテキストの達成は評価すべきだとしても、人間性の「普遍的本質」を信頼する河島にとつて、読者への呼びかけは問題にならなかつたといわざるをえない。言い換えれば、読者にテキストを示すことが一つの飛躍に他ならず、自己と読者との間に深い溝が存在するかもしれない、という恐れを生きてはいないのである。さらにいえば言文一致による透명한伝達という前提が、そのような恐れを隠蔽してしまうのだ。

逍遙にとつて不幸だったのは、語りの有効性が、『小説神髓』の各理論とも整合してしまふことである。

イザ參らん、と暴風雨をも厭はで急ぐ夜の道、黒き心の偏執も、さすが外面の貴げに、見ゆるは全く、口実に、仮りていたゞく愛國の徳の光と、しられけれ(第一齣第三場)

ここで町志亞須は持っている獅威差暗殺の動機を「口実」とされ、「貴いのは「外面」とされ、その内面は「黒き心の偏執」とされている。不可視の内面を語りが暴露するこの語りは、「人間といふ動物にハ外に現る、外部の行為と内に蔽れたる内部の思想と」二条の現象あるべき筈」で、「老若男女善悪正邪の心のうちの内幕」を描き出すのが小説家の本分であるという『神髓』の理論に吻合する。

『神髓』では、人間の内面の暴露と同時に、「人の世の因果の秘密を見るが如くに描き出」すことも主張されており(小説総論)、『自由太刀』においてもその理論を実践したかのように、語りが因果の秘密を明らかにしている。

イザ諸人と先に立ち後にぞ思ひあたら世の貴き教いましめに
意をバとゞめで諸人同随へてこそ入にけれ(傍線引用者 第一齣 第二場)

といひ残す、言葉に残す災の、他年の悔を残すとは、神ならぬ身の白真弓、ひきわかれてぞ只一人(傍線引用者 第三齣第二場)

第一例は獅威差について、第二例は舞妻多須について、いずれも彼らの未来を予見している地の文の語りで、逍遙の補綴である。第二例は里見義実のいわゆる「口の過」(八丈伝 肇輯巻之五)を踏まえており、両例とも人間を支配する因果律を示唆していることは明らかである。『神髓』の「因果の秘密」は、読本的な因果応報の理念とフェノロサ経由の近代社会学にいう「原因と結果の関係」との混淆から成立したと考えられるが、極めて重要な位置を占めている。先に指摘したメタテキストの包摂だけでなく、台詞だけで構成されているシェイクスピア戯曲にこのような因果律を内在させるためにも、語りは有効であるという判断が逍遙にはある。

しかし、この語りの有効性に関する逍遙の認識が揺らぐことはなかつたのだろうか。シェイクスピアのテキストでは第三幕第二場のブルータスとアントニーの演説の場において、前者の演説は散文体

で書かれ論理的で、対照的に後者の演説は無韻詩体アラクソクソフメイスで書かれ、専ら聴衆の感情を扇動するという効果をあげている。つまり、両者の〈個性〉は両者の言葉によって形成されている。山田愛川の訳したブルータスの演説が「妙にぬらくらした冗漫に流れかけた文句」になつていたので「随分筆を入れて切りちぎめて見た」という回想を逍遙は残している¹⁹ので、翻訳の時点で発話の言葉の書き分けによる〈個性〉の造形という意識が存在していたといえる。しかし、逍遙が直面した困難の原因は、山田愛川の「冗漫の饒舌」ではなく、院本体そのものであったはずである。七五を基調とした院本体の語りは、散文体で書かれた「laboured, formal, and guarded」(クラレンドンプレス版注釈)な口調を吸収してしまい、「Argumentative and logical」(同)なブルータスの性格を描き出すには致命的だからである。逍遙の分類でいえば、『自由太刀』は時代物であるから、雅語か俗語かという問題は生じないが、律文の流暢さと散文的論理性との違和は意識されざるを得なかった。浄瑠璃体を用いてなおテキストの固有性が維持されるという発想は、テキストの固有性は物語の枠組みのみが担っているという認識に他ならない。その認識に動揺が生じたのである。

『神髓』では、語りと人物の発話との間に不可侵の默契を成立させて人物の〈内面〉や〈個性〉を確保しようという発想がなく、むしろ「地と詞との撞着」を退けている。にもかかわらずこの撞着を解消するために、雅文体あるいは俗文体のみで全体を塗りつぶそうとはしなかった。人物のみならずあらゆる対象を、当然人物の発話

をも、その社会的階層に応じて描き分けるべきだという逍遙は、統一と分離の背理を抱え込んでしまっている。その背理は、語りによる有機的統一(20)としての小説を希求しながら、人物の発話のミメーシスを維持するという背理であり、翻訳行為における両義性と不可分なのである。

たしかに、その語りが、文体を規制しただけではなく、登場人物の性格の形象化をも阻んだという側面は否定できないだろう。『自由太刀』に施した操作や『神髓』理論との吻合を見る限り、個と普遍を兼備した登場人物というような表象を見出すことはできない。逍遙は因果論を前面に押し出し、〈個性〉や〈性格〉の確保を優先

しなかった。それは、「個」の表象に通底するものを、逍遙にとつて親密な近世期のテキストのなかに見出すことが非常に困難だったからであり、同時に、語りという強固な制度が、その形象化を阻んだからである。しかしながら、翻訳行為に身を置くことで逍遙が生きた分裂は、『神髓』とは異なる問題系を発見させた。逍遙には、翻訳を通じてロマン主義的な〈個性〉のイデオロギーも与えられていたが、たとえば、シエイクスピア批評史は十九世紀に登場人物論全盛の時期を迎えており、逍遙もクラレンドン・プレス版『ハムレット』に引かれたゲーテのハムレット評を参照していた。ハムレットの不可解な内面を様々に付度する批評のまなざしを、逍遙も受容せざるをえなくなる。あるいは、エンサイクロペディア・ブリタニカ第八版の、ド・クインシー執筆によるシエイクスピアの項も登場人物論であるが、周知のように、この版のロマンスの項は『神

髓』に吸収された。ド・クインシーの見解では、ギリシャ悲劇の目的は登場人物の展開ではなく「運命」であり、そうした宿命論に對峙するものとして、シェイクスピアによる女性の創造が高く評価されている。それは「稗史家略伝並に批評」(一八八六年)で、為永春水は「女子の衷情を穿つに妙」であり、「篇中の女性十数人おのく特別の氣象を備へて一人々々に差別」があるが、男性は「あまりに似た人が多」とする視点に模倣されている。また、柳亭種彦は「唯翻案が巧なるのみ」で、「小説家の本事といつば先人尚いまだ發揮し得ざりし新奇の妙想を写しだして真理の在る所を示すにあ」る以上、真の小説家とはいえない、という批評原理は、テキストの固有性に関する認識と無関係ではないだろう。

「偽紫田舎源氏」は内に原書より得たる妙想を含蓄するに係らず「外部」は甚しく醜き者なり「外形」は頗る不手際なる者なり稗史の本分に違ひたる者なり全く小説にあらずといふべし(「柳亭種彦の評判」)

「源氏物語」という「原書」の「妙想」を含んでいてもそれは種彦の創造ではなく、「外形」の変更でさえ不手際だという厳しい批判だが、翻案と翻訳の違いはあれ、テキストを内部と外部との觀念論的二分法において把握する抽象的思考そのものが、かつての逍遙にはなかった。そして、テキストの固有性に関する認識は、テキストの普遍性をめぐる懷疑へと移行する。これはまた新たな検討を要する課題であるが、たとえば、『美とは何ぞや』(一八八七年)では、「極致の実在を証明するに彼の茫漠たる天堂論を以てし絶へて其根

拠を明示せざるに在り」と觀念論美学を批判している。しかし他方、芸術の攻究する無形物を「アイデア」即ち意匠とも云ひ心とも云ひ精神とも云ひます」といい、また、「無形の趣きを有形にして之を現すのが美術の主旨」であり、「広くいふ美なる者は所謂妙想に外なら」ないとし、アイデアムへの傾斜をも示している。觀念の実在をめぐるこの分裂は、翻訳行為の両義性によって抱え込んだ問題がもたらした懷疑なのであり、冒頭に引用した「比照文学」講義に到るまでの逍遙の営みは、この懷疑に終始することになったのである。

- 注(1) 斎藤一寛「坪内逍遙と比較文学」(一九七三年十一月、二見書房)に紀淑雄筆記の講義ノート「比照文学」が全文翻刻されている。
- (2) 「小説神髓」の母胎(「国語と国文学」一九五六年二月)
- (3) 柳田泉「西洋文学の移入」(一九七四年七月、春秋社)。
- (4) [WORKS OF SAMUEL JOHNSON VOLUME VII] (Yale University Press, 1968)
- (5) Arthur M. Eastman [A Short History of Shakespearean Criticism] (Random House, 1968)
- (6) Augustus Ralli [A History of Shakespearean Criticism] (The Humanities Press, rep. 1959)
- (7) たとえば、『英和字彙』(一八七三年)では「Nature」の訳語に「天地、万物、宇宙、品種、本体、自然、天理、性質、造物者」を当てており、「造化」は挙げられていないが、『哲学字彙』(一八八一年)では「本性、資質、天理、造化、宇宙、洪鈞、万有」としている。和訳英辞書(薩摩辞書、一八六九年)では、「manners」の訳語の一つに「風習」が、「humanity」に「人情」が挙げられている。

- (8) 野々村勝英「芭蕉と狂学と宋学」〔連歌俳諧研究〕一九五七年十二月、近世期の「造化」は「宇宙生成発展の働きを指す」とある。
- (9) 「近世儒者の文学観」〔岩波講座日本文学史〕第七卷一九五八年七月、岩波書店
- (10) 中村幸彦「瀧沢馬琴の小説観」〔近世文芸思潮〕所収一九七五年二月、岩波書店
- (11) 徳田武「馬琴の稗史七法則と毛声山の『説三国志法』——『侠客伝』に即して『隠微』を論ず——」〔文学〕一九八〇年六、七月
- (12) 高田衛「八丈伝の世界」(一九八〇年十一月、中央公論社)
- (13) 服部幸雄「歌舞伎の類型の論理について」〔江戸歌舞伎論〕所収一九八〇年十二月、法政大学出版局
- (14) 中村幸彦「類型と個性」〔中村幸彦著述集第二卷近世的表现〕所収一九八二年六月、中央公論社
- (15) 「小説のイデオロギー——『小説神髓』研究(完)——」〔北大文学部紀要〕一九九四年三月
- (16) たとえば竹村覺は、「坪内博士の方は、前にも述べた様に院本風の意訳とも言ふべきもので、原文に忠実な点から言へば、何と言つても、河島翁の訳の方が一段優れてゐる。」とする。〔日本英学発達史〕一九三三年九月、研究社
- (17) クラレンドン・プレス版の書誌調査および「班列多物語」の分析については、山本良「翻訳の方法」〔国語と国文学〕一九九八年四月を参照されたい。
- (18) 注(17)に同じ。
- (19) 「逍遙選集別冊第二 緒言」(一九二七年)
- (20) 注(17)に同じ。
- (21) 「美術論」〔中央學術雑誌〕一八八七年一月
- (22) 「小説の手段」〔読売新聞〕一八八七年四月

『化銀杏』についての一考察

——同時代の衛生思想との関連において——

三 品 理 絵

はじめに

明治二九年二月に発表された泉鏡花の初期作品『化銀杏』は、これまで主として貞という薄幸の女の物語として読まれて来た。¹⁾これには『化銀杏』の前半が主に貞の芳之助への語りという形式をとっていること、及び前年の彼の評論『愛と婚姻』の或る種観念小説的な主張、すなわち(佳人を薄命にする婚姻制度)の作品化としての位置付けが関わっている。少なくとも貞の語る部分に関する限り、この読みは妥当かもしれない。

だが、貞の苦衷の独白が絶頂に達したまさにその時、それまで貞の語りの中でしか描かれなかつた夫時彦その人が登場し、その後終局に向かってこの小説の趣は微妙に変わる。就中そこに描かれる夫婦の対決において、貞に対する時彦の側からの糾弾がそれなりに説得力を持っていることは見逃せない。彼の台詞の中には、前半の貞の語りの中で読者に提供された時彦像とは趣の異なる時彦本位の視

座、男としての悲哀を見ることが出来る。後半の夫婦の対決とそこで吐露される時彦の思いを吟味した上で、もう一度この小説を全体として読むとき、そこには(薄幸の女の物語)とは異なるこの作品のもうひとつの側面がうかがひあがる。それはほかならぬ(薄幸の男の物語)である。時彦は決して只の点景的人物ではない。のみならず、後述のように彼の特異な造型には、この時期の鏡花作品を考え、いく上で極めて重要な機能が看取できるのである。

本稿は、貞や芳之助の陰に埋もれているように書いてその実非常に重要な役割をこの小説の中で果たしている貞の夫、時彦に着目しつつ、彼ら夫婦の相剋を中心に『化銀杏』を読む試みであるが、その際、この時彦の造型を考える重要な手掛かりとして、同時代の衛生思想との関わりというものを取り上げたい。以下、①まずは『愛と婚姻』の主張と本作との関わりを再検討し、②この衛生思想との関連で時彦の人物造型の特質を明らかにした上で③彼と貞との相剋を考察していくことにする。

一 『愛と婚姻』の主張が陥穽するもの

『化銀杏』の貞の語りの中でも特に有名なのは次の述懐だろう。

「しかしね、芳さん、世の中は何といふ無理なものだらう。唯式三献たむかひみつぎをしたばかりで、夫だの、妻だのつて、妙なものが出来上つてさ。女の身体はまるで男のものになつて、何をいはいはれでもないといつて、従はないと、イヤ、不貞腐ふてくれだの、女の道を知らないのと、世間で種々なこといろいろをいふよ」(十)

この述懐は『愛と婚姻』の次のような主張と対応するものとして考えられてきた。

「古来いふ佳人は薄命なり、と、蓋し社会が渠をして薄命ならしむるのみ。婚姻てふものだになかりせば、何人の佳人か薄命なるべき。愛に於ける一切の、葛藤、紛紜、失望、自殺、疾病等あらゆる恐るべき熟字は皆婚姻のあるに因りて生ずる處の結果ならずや。(中略) あ、あ、結婚を以て愛の大成了たるものとなすは、大なるあやまりなるかな。世人結婚を欲することなくして、愛を欲せむか、吾人は嫦娥を愛することを得、嫦娥は吾人を愛することを得、何人が何人を愛するも妨げなし、害なし、はた乱もなし」

「婚姻てふものだになかりせば」と鏡花は謳い上げる。「何人が何人を愛するも妨げなし、害なし、はた乱もなし」と。ここには「佳人を薄命にする婚姻制度」という『愛と婚姻』の主張が最も端的に示されている。しかし『化銀杏』を読むにあたっては、これと

は別に、考慮せねばならないもう一つの事実が存在する。それは、このような主張を述べた鏡花自身が、同じ時期に〈報われぬ男〉たちとも呼び得るモチーフ、すなわちヒロインを〈妄愛〉し、その〈妄愛〉故にいよいよ嫌われるという男たちを執拗に描いていることである。⁽³⁾『夜行巡査』(明28・4)のお香の伯父、『黒猫』(明28・5)の富の市、『誓之巻』(明29・5)の富の市、『な、もと桜』(明30・11)の岸本資吉といった、⁽⁴⁾彼ら〈報われぬ男〉たちは、愛の自由を謳う『愛と婚姻』の主張とはどう考えても位相を異にする。蓋し、彼らは「婚姻」の有無に関係なく、その強い思いそれ自体が絶対的な嫌悪を生じさせてしまうという〈佳人を薄命にせざるを得ない愛〉の持ち主にほかならないからである。確かに「婚姻」制度がなくなることで自由になる愛はあるかもしれない。だが、ならば〈妄愛〉故に「妨げ」「害」「乱」を巻き起こす彼ら〈報われぬ男〉たちの愛はどうなのか。(佳人薄命)の要因を「婚姻」だけに一方的に責任転嫁してしまう『愛と婚姻』の主張は、実作において確固として存在している〈報われぬ男〉たちの存在を陥穽してしまふ。だが、この時期の鏡花の問題意識の中には〈佳人を薄命にする婚姻制度〉という体制批判と〈佳人を薄命にせざるを得ない愛〉という〈妄愛〉の持つ破壊性に対する洞察とが明らかに混在していたのである。⁽⁵⁾

『化銀杏』の西岡時彦は妻の貞に対し何等横暴な事を強いるわけではない。その点で、作中何度も容貌の相似などで印象を重ねられる芳之助の姉蓮の夫とは異なることは、前半の貞と芳之助の対話か

らも明らかである。「四」でふれられる「放蕩にして軽薄なる」夫「判事なにがし」によって「虐遇され、精神的に殺されて入水して果て」る蓮の「一條の惨話」(社会的權威の権化に「虐遇」される妻というこの夫婦の物語こそ(佳人を薄命にする婚姻制度)の格好の事例だろう)。

これに対し「姉様も矢張酷いめにあはされるから、其で聶が嫌なんだらう」という芳之助に「い、え、違ふよ。私のはまた全く芳さんの姉さんとは反対で、あんまり深切にされるから、もう嫌で、嫌で、ならないんだわ」と答える貞(四)。二組の夫婦の同質性は、実はこのようにほかならぬ貞の語りの中で否定されている。従って、この小説の主題を単に「愛と婚姻」の主張だけに見る読みには当然疑問が生じてこよう。確かに「愛と婚姻」でこき下ろされる「愛」と「婚姻」の両立の実現を信じる理想家の造型を時彦に見ることは不可能ではない。だが、ここで彼が妻貞に求めているのは制度的な婚姻の枷というよりむしろ「一所に死ぬ」というほどの激烈な「愛情」であり、しかも貞にとってそれが受け入れ難い激しい嫌悪の対象でしかなかったがために彼ら夫婦の悲劇は起こるのである。「何故一所に死ぬとは言つてくれない。愛情といふものは、そんな淡々しいものではない」(六)という時彦は、その情の深さ故に貞に嫌い抜かれる。「女郎や芸妓ちやあるまいし、そんな殺文句が謂はれるものかね」(七)と貞。一方で、芳之助になら「たとひ芳さんを抱いて寝たからって、二人さへ潔白なら、其で可いちやあないか、旦那が何と言つたつて、私やちつとも構やしないわ」(十一)などと平気で「殺文句」の吐ける女であるのに。命を懸けるほどの時彦の

思いも、貞にとつては「あ、執念深い人だと思つて、ぞつとして」「なんだか重荷を背負つたやう」(六)な「執着い」(四)妄執でしかない。

「化銀杏」の主題は、(佳人薄命)の要因を「婚姻」に一方的に転嫁してしまう「愛と婚姻」の主張よりもむしろ、このような「婚姻」の有無に拘らず所詮(報われぬ)愛でしかない(佳人を薄命にせざるを得ない愛)のモチーフにこそ求めるべきであろう。そして、それ故にこそ時彦は、結果的に「婚姻」という絆に縋ることになると思われるのである。

二 (衛生家)の造型

さて、「化銀杏」の時彦には非常に特徴的な一つの相貌がある。それは彼が非常に神経質に自身の健康に気を遣う人物として描かれていることである。それはやがて次のような「衛生」ルックにまで発展して貞を面食らわせることになる。

「大きな眼鏡のね、黒磨で以て、眉毛から眼へかけて、頬ツペたが半分隠れようといふ黒眼鏡を懸けて、希代さね、何のためだらう。其上あのそれ呼吸器とかいふものを口へ押着けてさ、おまけに髯を生やしてちやあ無いか。(五)

「あとでね、あのそら先刻いつた黒眼鏡ね、(烏蜻蛉見たやうに、をかしいぢやありませんか。)–と、病気が治つてから聞いたことがあつたよ。さうするとね、東京はからッ風で塵埃が酷いから、眼を悪くせまいための砂防だつていふの、(中略)呼

吸器も肺病の薬といふので懸けるんだって。それからね、其髻がまた妙なのだ。(中略) 衛生髻だとさ、(中略) 何でも人間の身体に附属したものは、爪であらうが、垢であらうが、要らないものは一つもないとね、其中でも往來の塵埃なんぞに、肺病の蟲がまざつて、鼻なかへ飛込むのを、髻がね、つまり玄關番みたやうなもので、喰留めて入れないんだッさ。見得でも何でもないけれど、身体のために生やしたと、さういつたよ。だから、衛生髻だわね。」(六)

物語の現在時、貞は二一歳であるが、これが日清戦後まもなくの出来事であることは、語りの途中で唐突に出現する「ちよいとこさ」について「征清のことありしより、渠は活計の趣向を變へつ」(八)とあることから明らかである。小説発表が明治二十九年二月であることから推定すれば、これは日清戦直後の明治二十八年のことと考えてよいだろう。一方、貞と時彦の結婚時の年齢は、それぞれ一四、二九となつてゐるから、溯つて考えてみると結局ここで語られてゐるのは明治二十二年頃から日清戦後の明治二十八年までの七年間の物語であるといえる。そしてそれは、まさに政府当局によつて半官半民の大日本私立衛生会なるものを中心とした衛生思想普及推進運動が繰り広げられていた時期であつた。時彦がこうした大仰な「衛生」ルックで貞を面食らわせるのは結婚の「翌年の十月」に「兄が出来た」⁽⁷⁾「その夏の初頃」であり、大体明治二十二年頃であると推定できるが、これは明治一八―一九年と二三―二十四年のコレラ禍の谷間にあつて、文部省による学校身体検査が開始され(明治)、後

藤新平の『国家衛生原理』が刊行され(明治⁽⁸⁾、民間では時彦のかけていたような埃避けの眼鏡が普及し始めた時期に相当する。明治の衛生風俗や世相を扱つた論考は多く、殊に近年発刊された澁澤利行の論考や彼の編纂による『近代日本養生論・衛生論集成』⁽⁹⁾において明治期衛生啓蒙書の集積と足跡を辿ることが可能になり、当時の「衛生」風俗の実態はいよいよ明確になりつつあるが、以下この章では、これら一連の成果を敷衍しつつ、当時の「衛生キャンペーン」の隆盛と本作『化銀杏』との関わりを考察していく。

当時、衛生局(現在の厚生省の前身)の唱える「衛生」に対し熱心に協力しそれを言動に実行する者は「衛生家」と呼ばれた。ここで時彦が好んで身に付ける黒眼鏡も呼吸器も「衛生髻」も当時の「衛生家」の風俗が取り入れられたものと思われる。時彦が貞に述べたようにそれらにはいずれも「衛生」上の一理屈が付いてるのが特徴で、「呼吸器」(マスク、一名「口覆ひ」⁽¹⁰⁾)は明治一〇年代から肺病やコレラ避けに効ありとされ用いられていたし、また先に述べたように眼鏡、特に色眼鏡は二〇年代初めからやはり埃避けとして広まっていた。「髻」についても、やや早い時期であるが明治六年の加藤祐一著『文明開化』の「散髪にはなるべき道理」が本作の「衛生髻」の理屈とはほぼ同様のことを言つてゐる。また、明治一七年に配布された大日本私立衛生会監修の「衛生髻」⁽¹¹⁾には、襟巻や眼鏡、高帽子や「呼吸器」を付けた人物たちが見られ、当時の風俗の一端が窺われる。こうした「衛生家」たちによるあまりにも大仰な、神経過敏とも見える衛生風俗の浸透ぶりは、当時の川柳において

「海水へシャツ着て入る衛生家」などと諷されているが、その笑いは「化銀杏」の中で貞や芳之助が時彦の大仰な衛生家ルックに漏らす笑いに通じるものだろう。また、それは一面において、その背後にある権威主義及びそこにおもねる者たちへの批判、戯諷をも含んでいると考えられる。

そもそも衛生ブームの真随は何処にあったか。明治一六年五月二七日の大日本私立衛生会発会式の様子は同会監修の『大日本私立衛生会雑誌』創刊号で窺えるが、そこに掲載されている幹事たちの祝辞が語っているのは「人民ノ天寿国家ノ強弱ハ専ラ衛生ノ善惡ニ關ス」(田代基徳)⁽¹⁴⁾ というような国家と衛生の問題である。立川昭二は、彼らの発言を「国民の健康・疾病が国力を左右する重大な因子であることを指摘した点で、開明的・革新的」としつつも、そこに「国民の健康と疾病の問題をあくまで『国益』という算術で解こうというイデオロギー」を見出している⁽¹⁵⁾。そのような「イデオロギー」とは(健康||資本及び兵力)、すなわち近代的軍隊の組織のために兵役にたえられる兵士を養成し軍隊を強化することを究極の目的とする「衛生」理念であり、立川の言葉を借りれば、そこに「兵力||体力」の理念が生まれ、更に「体力||体格」の向上をはかるための衛生行政が生み出されることになっていったのである。⁽¹⁶⁾「化銀杏」の現時、明治二八年頃もまた、日清戦争後のコレラ禍や伝染病(ペストと結核)の蔓延のさなかにあったが、鏡花が「化銀杏」を発表したそのまさに明治二九年二月、後藤新平は講演「衛生と資本」において「苟くも帝国の繁栄を希望し、将来の富強を計らんとするに

は、衛生を捨てて外にないのではありません」とおち上げている⁽¹⁷⁾。「富国強兵、衛生の力権」という当時の川柳にも表されているように、当時「衛生」の嘔い文句は興国と結び付いた権力的発想を背景としており、それ自体一つの権威となり得ていたのである。

西岡時彦の造型に、このような権力的発想とそれに追隨する者の戯画としての側面があることは否めない。「八」において「其顔に眼鏡を懸け、黒の高帽子タカバタを被りたる」「賤しげなる八字髭」という時彦と「そっくり」な風貌で、語り手をして「うはさせし人の影」すなわち時彦の「影」として位置付けられている「ちよいとこさ」は、同時に「式の如き白痴者」であり、「征清のこと」以来「日本大勝利、万歳」と謂ひたるのみ」で駄賃を得るようになったというまさに「世間」の「白痴」的な日清戦争礼讃の戯画と見ることができ、この「ちよいとこさ」にその姿を重ね合わされることによつて、時彦は物語現在時における日清戦争賛美の風潮の戯画迄をも引き受けさせられている。いわば時彦という存在は、極端な近代主義迎合の風潮の具現であり、従つて彼を笑う眼にはその権威主義的な近代主義への戯諷が含まれているといえる⁽¹⁸⁾。だが、時彦に課せられた(衛生家)の造型の意味はそれだけではないのである。

「半官半民」と冠される大日本私立衛生会の発足には以下のような事情があった⁽¹⁹⁾。明治一〇年代のコレラ大流行のあと、衛生行政を敢行する妨げとなったのが各地に起こったコレラ一揆である。明治一〇年代前半、府県衛生課は警察部に属しており、従つて地方衛生業務は警察業務と合体していたわけであるが、コレラ一揆はまさに

こうした「医療警察」⁽²⁰⁾への反発から起こったのであった。明治一五年頃流行った「チョイト節」の一節は「いやだいやだよ　じゅんさはいやだ　じゅんさコレラの先走り　チョイトチョイト」と、警官の横暴を歌っている。コレラの流行したところにはどこへでも警官が集団で乗り込んで患者を片端から避病院に隔離したことが民衆の反感を買ったのである。民衆の反発を押さえるためには、お上が権威主義的に衛生を論ずるのではなく「大衆に「内発的」に」⁽²¹⁾衛生啓蒙を促すため「穏便」⁽²²⁾にキャンペーンを進めなくてはならない。そこで「私立」で衛生思想を推進していく機関を設立する必要が起ころ。

「私立」と冠してはあるがあくまでその実態は政府当局の指導のもとにあり、それがこの会の「半官半民」のいわれだったのである。こうした衛生会の発足事情は、当時の「衛生」が二つの顔を持っていたことを示している。すなわち、コレラ一揆が反発した「医療警察」という治安の視座——それは、治安としての衛生の視座、すなわち汚濁の場に対し権力的に介入し「汚れたもの・間違ったもの」⁽²³⁾（悪）に対する（肅正・除去）を強行することで困り込みと断罪を行うものであった——と、その強権的な在り方をいわば隠蔽するものとしての「穏便」な（キャンペーン）。そして後者において「衛生」は一つの文化、教養となる。先に引いた時彦の大仰な衛生ルックは、ただ当時の流行風俗だっただけではない。それはいわば上京書生の立身出世のためのマニュアルに組み込まれていた必須項目だったのである。この頃、時彦のように地方から上京して大学に学び立身出世を志す者たちを対象として、上京ハンドブックと

いった趣の『地方生指針』や『東京案内』の類の本が多く出版されていたが、それらの中には地方と違って空気の悪い都会で生活するための「衛生」の心得が必ずといっていいほど記してある。⁽²³⁾新時代を新知識で渡っていかうとする学生たち、わけでも地方から上京する者たちにとって「衛生」とは都会で生活する上で心がけねばならない（必修科目）だったことが窺える。晩学ながら上京書生の一人として東京の大学で学び、しかも元々ひときわ病弱だったとおぼしい時彦が、これを信奉し、のめり込んでいたのも無理はない。「衛生」は当時立身出世をめざし新時代を生きる者が習得すべき常識としての規律の一つだった。だが当時の衛生思想の本質は、決して万人のための福祉などではない。先に当局の目指したものは（体格の向上）だと述べたが、実際にそこで行われていったのは、立川昭二の指摘のように、興国にふさわしい要員を育てるというよりもむしろ規格外のをふるい落とし、体格の「ふるい分け」だったのである。⁽²⁴⁾徴兵検査すなわち身体検査とは、まさしく国民を選別し国家に有用か否か（兵力に相当するか否か）を決める「ふるい分け」であった。衛生に適うものは良し、でなければ否定せよ。まさにそこでは衛生思想が本来持っていた第一の顔である（肅正・排除）という性質——それは私立衛生会が隠蔽しようとした「医療警察」の強権性にほかならない——が素顔をむき出してくることになる。⁽²⁵⁾

「化銀杏」発表の二年前、鏡花は二〇歳となり徴兵検査を受け、「丙種」合格の通知を受けている。この間の事情は吉田昌志の論に⁽²⁶⁾

非公開

詳しいが「丙種」合格とは事実上の「免役」に等しく、吉田はその理由を近眼のためとし、鏡花が「兵役という制度から拒否された人間」であったことを論証している。鏡花はそのことをどう受け止めたのか。吉田は右の事実に従い『予備兵』（明28・10）の理想の兵士像が描出されたことを結論付ける。だとすれば、「化銀杏」の作者たる鏡花自身が（ふるい分け）の烙印を痛切に自覚していたことになるのではないか。『化銀杏』の中で、同時代の衛生思想に積極的に協力する衛生家という造型を持つ西岡時彦は、実は（衛生≡富国強兵）すなわち「体格」≡「体力」≡「兵力」の向上という国家の目指す路線から落伍した（虚弱な衛生家）でしかない。富国強兵や日清戦争賛美、そして新時代の必須知識としての「衛生」がいわば（衛生家）のポジティブな側面であるとすれば、時彦という人物における（衛生家）の風貌は、むしろこのネガティブな側面においてこそ注目さ

れねばならないのである。

先に見た大日本私立衛生会監修の「衛生壽護祿」には、「病院」「運動」「不養生」など一桁目毎に「衛生」にちなんだタイトルと短歌が付けられているが、その中に「虚弱」と題された桁目がある（図）。そこに描かれているのは、高帽子に襟巻、黒い「呼吸器」をつけた陰鬱な表情の若い男と、まるでこの男のことを笑うかのようには彼の背後で笑っている二人の人物——大荷物を背負って豊饒たる老婆と元気の良さそうな小僧である。この図につけられた歌はこうである。「うまれつきよわきはあれど心から身をよわくする人ぞかなしき」。無論、ここで笑っている二人の人物は、ただ己の健康に満足して笑っているだけなのかもしれない。だが、それがあたかもこの「衛生」風俗に身を包んだ若い男に向けられた笑いのように見えるのは、この図と歌からなる構成そのものに、「心から身をよわくする人」——「衛生」風俗に身を包みながら「虚弱」から脱し得ない男、否、それどころか「衛生」にこだわれればこだわるほど、むしろ「心から身をよわく」していく神経質な男——とされたこの「虚弱」の具現たる男への憫笑が含まれているからではないだろうか。半官半民の衛生会によるキャンペーンの一端である「衛生壽護祿」が示す、このような「虚弱」の男への視線。彼をふるい落とされるべき不要者・落伍者として見る眼は、まさに（官）と（民）とで共有されていたのである。彼には何処にも行き場所がない。たとえどんなに「衛生」で身を覆おうと決して（健康≡有用性の基準）にかなうことはなく、却ってますます病んでいく者、（官）からも

〔民〕からも失笑を買うあわれな衛生家。それこそが（虚弱な衛生家）なのである。

『化銀杏』の時彦は、まさにこのような（虚弱な衛生家）として造型されている人物である。しかも彼の虚弱さは肉体にのみ宿っているのではない。愛されてはいないと知りつつも妻を愛し続けずにはいられない妄執も彼の弱さの一面面である。病になつて国に帰つてしまつた妻を追つて校長の職も投じてしまふような男、自身も病みついてしまふような男は、結局富国強兵を掲げるような権力そのものの側にいる存在ではあり得ない。にも拘らず、彼が滑稽なほどにまで「衛生」に努めるのは、結局、愛されぬ男が「婚姻」という絆に縋ると同じく、それが彼の（弱さ）の縋る拠り所となるからにはかならない。無論彼がどんなに「衛生」に打ち込んで、衛生思想から見れば所詮彼は肅正の対象でしかない。従つて元來の虚弱を如何ともし得ずに病んでいく時彦は、自己の内面に（規律）化されてしまつた衛生思想によつて自分そのものを否定しなければならなくなるのだが、そこで「死」を自覚した彼の情念は、妻貞に対する断罪という形で抑圧委譲を行う。先に述べたように「医療警察」という衛生思想の強権的な視座は（正義）とほとんど同義であり、非衛生や病だけでなく曖昧さや理不尽なものをも裁いていくための錦の御旗となり得ていた。「執着しつちやくい」そして（報われぬ愛）の持ち主時彦がこのような「衛生」の視点を内在化させることによつて、自分の愛を受け入れない者、自分を理解しない者、そして自分が理解できないもの、したくないものに対する断罪と（肅正）とい

う名の困い込みが可能になる。積極的に新時代の思潮や規律を取り込もうとせず、彼の思いを理解しようとはしなかつた妻を、自身の病の源として、「衛生」ならざるもの、「衛生」の規律に適わぬものとして時彦は断罪していく。虚弱な彼が最後の渾身の力を振り絞つて行つたこの断罪と糾弾が、貞を破壊的に追い込んでいくことになるのである。

三 時彦と貞

この（衛生家）の夫に対して、これまで色々な面から言及されてきている妻貞もまた、かなり（病）を意識して造型された女である。『化銀杏』における貞の描写には鏡花がよく用いるところの「美人」という表現はなく「細面にして鼻筋通り、遠山の眉余り濃からず。生は際少しあがりて、髪はや、薄けれど、色白くして口許くちもと緊り、上気性のぼせうと見えて唇あれたり」（二）という、より写實的な表現が為されている。貞の資質であるこの「上気性」という持病は、同時代において女の精神や身体の非制度的な不可解性を表す表現として使われた（血の道）や（ヒステリー（癩））に通じるものであるし、また先に触れた彼女の父の発狂と母の不倫、出奔は、貞自身の遺伝的狂疾、淫蕩の血を暗示している。こういった描き方の背景には當時流行の「小説（芸術）中の病理」に関する論争（29）などがあると見られ、『化銀杏』もそうした時代の一つのコードに則つた作品だつたことが窺える。そして、この貞の造型だけから判断するならば、彼女が最終的に追い込まれていく狂気とは（悪女）乃至（狂女）の資

質という形で初めから彼女に内在していたのだともいえない。しかし前節の時彦の造型を考慮するなら、最終的に貞を狂気へと追い込んだ主な原因は貞に内在する「病」それ自体ではなく、むしろ時彦による断罪にあると考えられる。

そもそも西岡夫妻の造型は、明治期という一つの過渡期において、新旧時代をそれぞれ体現している側面を持っている。彼らの「別々の好み」(一)すなわち趣味の相違は、まず物語冒頭に示されるが、湯呑み茶碗の好みの違いから始まって、三味線を好む妻に、夫は「学校の教授」たる者、すなわち新時代の近代主義を教え込む立場である明治の教員の妻に旧時代的且つ退廃的な三味線の趣味はふさわしからずとしてこれを斥ける。その名の通りまさに「時」の人として新時代の波を体現している時彦と、むしろ旧時代的な嗜好を持つ女であるらしい妻の貞(彼女もまたその名の通り、世間の風評において「貞」淑な妻でありつづける努力を怠らない)。この小説においては、夫婦の不仲に新旧の時代の拮抗のありようが重ねられており、夫時彦に与えられた「衛生家」という風貌は、このような新時代的なものの最も顕著な投影としての造型だったのである。当時、日清戦争後文学において台頭した「悲惨小説」的傾向の一形態である「小説中の病理」と、現実の世相での「富国強兵」の強烈な興国イデオロギーの象徴である「衛生」ブームとがある種の呼応を見せていたことを鑑みるなら、「病」と「衛生」と、その双方が作中に、夫婦の相克の中に盛り込まれた「化銀杏」は、その意味で大変興味深い作品であり、あたかも貞の設定に呼応させるために、時彦の造型に衛

生嗜好が与えられたように見える。

しかし、この小説において彼ら夫婦はあくまで共に病弱なのであって、その意味で彼らの造型の対照が決して単純な意味での「健康」と「病」ではないことには留意しておくべきだろう。彼らが対照的であるのは、あくまでも病弱という出発点を脱するにあたって、一方は「衛生」という手段を取り他方は取らなかつた、という点である。更に西岡夫婦は世間的には「スキャンダルの種をかつて排出した血筋」という目で見られている家の者でもある。先に、貞の父の発狂、母の叔父との不倫と出奔、という設定が彼女自身の遺伝的狂疾と淫蕩の血を示唆していることを述べたが、それはまた西岡という家がかつてスキャンダラスな噂の種となつた家であることをも示している。世間、そして親族たちの目が、この家とこの夫婦の成り行きには常に注がれているといつてよい。作中で芳之助に「貞女の鑑だ(中略)なんとさう言つてるぞ」(十三)と揶揄気味に言われるように、貞が「世間」を極度に恐れ「貞女」を装うことに執心しつづける理由の一つもそこにあると考えられる。一方でまた、時彦の「衛生」に代表される新時代の知識や上京し学士になるべく学問を修めようとすることも(挫折したにせよ、そういう婿を迎えた貞の祖父の意図は、まさに西岡家をスキャンダラスな視線から脱却させることにあつたのである。醜聞にまみれた家と病弱な身体克服のために、嗜好の違ふ、しかし体質は存外よく似たこの二人がそれぞれ取つた別の生き方——それが貞については「貞」女を装つて世間に逆らわず生きていくことであり、時彦については「時」に乗っ

た新時代の知識だったのであった。マニユアル通りの流行りの衛生趣味で全身武装して帰宅した夫に妻は苦笑を禁じ得ない。現実が理屈通り行かない不条理さや口さがない「世間」の恐ろしさを身で知っている妻の貞にとっては、理屈に合わないことを理解できない観念的で神経質な夫の行為の一つ一つが嫌厭すべき押しつけがましさや嘲笑の対象にしか映らない。しかし、時彦の「衛生」とは、以上に述べたような病と噂を脱し家を再興すべき最善の手段として、新時代の波に及ばずながら彼が乗ろうとしていたことの、まさにその象徴だったのである。

だが、時彦の「衛生」は二つの点で失敗する。まず第一に、その虚弱さ故に時代の要請する基準から落伍していくことである。そのため大学での勉学は頓挫し、彼は帰郷することになる。第二に、これも彼自身が虚弱なせいだが、虚弱な者が衛生に大々的に傾倒したために、却ってその虚弱さを浮き立たせてしまい、妻や周囲から失笑を買うことになった。彼が衛生と言えは言うほど彼の持っている病弱さは却って浮き彫りになる。これは、病や不潔を問題として顕在化し、権力的な解決のための介入を招くという「衛生」の視座のまさに逆説的な作用といえよう。その結果、この虚弱者の「衛生」は、却って彼の行くところ病あり、という皮肉な結果を引き起こしてしまう。妻は彼といると病を得、離れると元気になる。娘も同様である。無論それは直接には時彦のせいではない。だが、まるでそれが彼のせいであるかのように、彼が近寄ると病気になるかのように、二人は彼から離れようとする。こうした逆説は、彼が過剰

な愛故に嫌悪される夫であるというもう一つの逆説と関係している。彼が愛を言い立てれば言い立てるほどそこに愛の不在が顕在化し、彼が愛を求めれば求めるほどますます強い嫌悪を招くという皮肉。

時彦の「衛生」の視座は、こうした皮肉な逆説——好きと言えは言うほど嫌がられ、結果的に妻や娘の病を引き起こす——を通して彼自身を却って病を顕在化させる一種の疫病神的存在にしよう。この物語において時彦の「衛生」は徹頭徹尾逆説的な結果しかもたらしめていない。本来の衛生思想は問題を顕在化しそれなりに解決を図るものであるはずだが、彼の場合は問題を浮かび上がらせるだけでむしろ解決がたいことを浮き彫りにし、周囲を絶望に追い込んでいくしかないのである。

既に見たように、貞は遺伝的狂疾と淫蕩の血を持つ女という造型を持ち、病や噂といった厭わしいものを抱えつつ生きていかざるを得ない存在として描かれていた。だが一方で、この出生の地であるスキヤングラスな、世間の環視の中にある「金沢」は、いざそこを離れると途端に「金沢へ帰りたい帰りたいで、気が滅入つちやあ泣いてばかり」(七)「遠所へ行く」と頻に金沢が恋しくなつて、帰りたい帰りたい一心で「(九) という状態に彼女を陥らせる彼女の身体と分かちがたく結び付いた場、厭わしくはあるが離れることもできない両義的な場として描かれている。そして、そのような両義的な場にいる限り、貞は強い生命力と適応力を示し得ていた。「私や死ぬことは嫌になつたわ。ほんたうさ! (中略) 何でも楽みなことさへありや、たとい辛くつても、我慢が出来るよ」(十一)。この点で、

彼女は入水してしまふ運と決定的に異なる。横暴な夫の非道に対し自ら死を選んだ蓮に對し、貞は何度も死んでしまいたいと思いつつ「身投げに駆出す機きりがなくなつて、ついでついでで生きてた」(七)のであり、芳之助の慰めに「何の自害なんかするもんかね」と言い、「心強きはいつて見ても、死なれないのが因果なのだねえ」と思わず眩きつつ「生きてゐる」(十三)。貞はこのような「死なれない因果」のもと割り切れない曖昧な現実を「生きてゐる」極めて現実的な存在といえる。衛生にのめり込みながら時代に取り切れず却つて生命力を奪われて発病していく時彦に比べて、何という相違だろうか。

にも拘わらず、その貞が最終的には夫の断罪によつて発狂へと追い込まれる。貞とまさに対極にある(衛生家)時彦の(規律)化された潔癖主義は、曖昧なもの・理不尽なものを(悪)と見做すその視座において、現実を生きる妻の「因果」をそれまで潜在していた病の兆候として顕在化させてしまふからである。その結果、貞も一種の衛生妄想状態に陥つていく。貞にしてみれば夫が「衛生」を持ち出すことで夫の虚弱は却つて浮き彫りになり、自分も娘も病気になることで、家の陰気さや不潔さが目に付いてくる。「化銀杏」において、貞の語りが進行していくにつれて、作中の家の中の雰囲気がおぞましさの度合いを増していくことに注意しよう。当初、ただ「陰気」とのみ語られていた、この湿地帯の家は、貞の語りの後半の方では、皮膚病の猫や毛虫だらけの李の木存在によつて、不気味な魔窟じみたイメージを付加されていく。猫や毛虫のおぞましい

印象は、既に貞が妄想の域にある可能性を思わせる。貞の夫に對する「死んでくれりやいい」という「念」(十三)も、つまりはその中で醸成されてしまうのだといえるだろう。貞は次第にこのどうにもならぬほどの「念」を内に抱え込むようになっていくが、それはもともと彼女がたくさん抱えているどうにもならない現実への嫌悪の一つであつたと思われる。すなわち(どうにもならない)現実が(どうにも)なつてくれりやいい」というほどの消極的な願望。それは「世間」の表に出ぬ限りは十分認可されるはずの、現実から出てはゆけぬ人間の抱く無理もない感情であつた。本来而義的で曖昧な現実を「生きて」いく上での一つの方便ともいえそうなこのささやかな「念」が、不快さや病や様々なおぞましいものを顕在化する「衛生」の視座に侵されつづけることによつて彼女の中でいつか強迫的なものにまで膨れ上がつていく。それはまた数年来時彦が注ぎ続けた(報われぬ愛)の歪んだ反映——愛されれば愛されるほど却つて膨れ上がる嫌悪感——でもあつた。いわば時彦の「衛生」と「愛情」とがその逆説的作用によつて育て上げてしまつたともいべき、猫の疱瘡や李につく毛虫の群が表象するおぞましいもの、それが女の内部をいつか浸食していた「念」なのである。

このような貞の抱える「念」を、時彦は改めて(殺意)として暴き出す。「人殺よりなほひどい、(死んでくれれば可い)と思ふ」(十五)心。それが時彦から見た、貞の「念」である。たとえそれが彼の報われぬ愛と「衛生」との逆説の所産だとしても、彼の側から見ればそれは、到底許せるはずもない背信の「念」であつた。

「十五」におけるこの最後の糾弾は、それまでの時彦の衛生の逆説、愛の逆説がいわば彼にとつて思わぬ結果であるのとは異なり、むしろその確たる主体的意図のもとに行われる。「何でもしたことはない、それ相当の報酬といふものが、多くもなく、少なくもなく、ちやうど可いほどあるものだ」と、さう思つてろ！ 可いか、お貞、……お貞。このとき、彼は自分の中に内在化している「衛生」の規律を、初めて意識的に妻に向ける。死を願われる自分は、妻を一度たりとも遭遇などしなかつた。ただ、新時代に則つてこの家を彼なりに盛り立てようと一生懸命務めたのであり、いつも病みがちの妻を心配して一人しておけなかつた、その何が悪いのか。「お前は今までに人情の上で数え切れない借があるう」と時彦の言うのも道理である。愛した分だけ、憎しみを込めて、彼は妻を「悪女」に仕立て上げる。「公然、良人殺しの罪人となれ」。この断罪によつて時彦は「悪女は悪女たれ」という「肅正」を貞に突き付ける。

〈善〉か〈悪〉か、〈貞女〉か〈悪女〉かの二者択一にすべてを還元していこうとする「衛生」の視座。その枠の中では、もはや貞の曖昧さや両義性は〈悪〉もしくはその要因としての〈病Ⅱ狂気〉としてしか発現できなくなる。貞は、両義的で曖昧な世界から、この潔癖主義の枠の中に身も心も捕らえられ困い込まれ、その瞬間まさに〈狂女〉となる。ここにはまさしく「衛生」こそが「狂気」を創るといふフーコーの逆説が顕現している。しかも、その断罪の剣は同時に時彦自身をも制裁し、肅正する諸刃の剣である。それを振りかざす彼自身が実はその權威に属し得ない、結局は病に冒

され死んでいく虚弱な人間にすぎない。時彦は「衛生」の權威を借りて、自身と同じ闇の中へ彼女を引きずり込んでしまう。つまり彼の断罪は、彼の愛を受け入れず彼を理解しようとしなかつた妻を「悪女」乃至「狂気の女」に仕立て上げることで、結果的に、誰にも理解されずどこにも行けない狂おしい存在である自身と妻を同化しようとするものだったのである。

おわりに

時彦の造型に付託された、曖昧な割り切れないものを単なる否定の対象へと還元し、〈悪〉として〈肅正〉する衛生思想は、当時の市区改正と結び付いた細民窟肅正の視線の起点でもあつた。病と醜聞の蔓延した土地柄でありながら「活きて」いくべき場として多義的に生成する「金沢」の湿地帯に棲む女貞と、過剰に「衛生」に傾倒し最終的にそのような妻を〈悪〉として糾弾していく男時彦との対比が、こうした視線と共通する拮抗の構図を示していることは確かである。だが『化銀杏』で何より注目すべきは、こうした衛生思想を梃にして、むしろ本来は「衛生」によつて困い込まれ〈肅正〉されるはずの暗いおどろおどろしいもの、どうしようもない強迫的な「念」が、「病」が、妄想が、ほかならぬ「衛生」に傾倒する男の視座において解放され、作中に横溢してしまふという逆説を生みだしている点である。従つて、このような作品である『化銀杏』に描かれた貞と時彦の視座は、どちらか一方に肩入れして読むべきものではなく、いずれも鏡花自身の中にあつてしかも相容れぬ二つの

視座なのだといえるだろう。『愛と婚姻』の主張と重ねられる貞の心情吐露のみならず、(虚弱な衛生家)である男の視座もまた鏡花の内実と切り離せないのである。鏡花自身が神経質な潔癖症であったことは広く知られた事実だが、この時彦の視座への作者の共感(31)は、貞の述懐の中に窺える(佳人を薄命にする婚姻制度)の主張を『愛と婚姻』でぶち上げる一方で、鏡花が作品中に多くの「時彦」的な人物、すなわち(佳人を薄命にせざるを得ない愛)を抱き続ける人物たちを執拗に描いたことにまずは表されている。また、同時期の鏡花自身の兵役免役という事情も、時彦のどうにもならない(弱さ)が、鏡花の中で否定されるべきものではなく、むしろ否定できないものとして、ある意味では共感され得べきものとして描かれていることを傍証しているといえるだろう。

だが、にも拘わらず、一見時彦は作中で貞の女語りとその聞き手としての少年の陰に埋もれてしまっているような印象を与える(32)。それは、鏡花の初期作品において『愛と婚姻』の主張に重ねられる迫害される女のイメージがボジだとするなら、その陰画として、鏡花の意識のネガティブな穴の中でもがいていたのが妄念の男たちのイメージだったからではないか。だが実は、むしろこうした彼らの愛の負性あつてこそ鏡花世界の(闇の女)が生成するのである。『化銀杏』では、そこに少年の幻想が呼び込まれる。妻貞の同情者として作中に登場する芳之助は、その役目を全うしているとはいえず、結局時彦・貞夫婦に彼等の内実とは異なる別の物語を求め続けている(34)。従って、彼の姉である蓮夫婦と貞・時彦夫婦との相違が作中

で明らかである以上、容貌的には瓜二つである二人の女を重ね合わせて少年がその幻想を完成させるには、貞が発狂し正気を失うことがむしろ恩寵であり得る。だとすれば、少年にとつて、女を闇に沈めた存在こそ歓迎すべき者であろう。時彦は『化銀杏』の幻想創出において実は少年の共犯者たる機能を果たしている。少なくとも『化銀杏』の世界において亡姉憧憬を奉ずるこの少年は、実は貞よりも時彦の立場の方につと近いのだといえる。

闇を顕在化する機能を持つ(時彦の物語)は、鏡花作品の初期から中期すなわち観念小説から幻想的小説への過渡的段階の一つを明らかに形作っている。本稿はこうした時彦の造型の考察を通じてこの作品の持つ複雑さに一つの説明を与えようとする試みであった。

注(1) 特に貞の語りという形式に主眼を置いた論考として三田英彬「鏡花における「語り」の採用と能、または反近代小説序論——『化銀杏』『化鳥』の表現形式を軸として」(上田女子短期大学紀要)7、昭59・3、女の持つ「気」に着目して貞に主眼を置きつつ本作を論じたものとして種田和加子「逸脱のデイスクール——泉鏡花『化銀杏』論」(群馬県立女子大学国文学研究)7、昭62・3)がある。

(2) この解釈の代表的なものとして、村松定孝「泉鏡花」(昭41・4、寧楽書房、特に§12鏡花の婚姻観、三田英彬「泉鏡花の位相」(昭51・9、桜楓社「泉鏡花の文学」所収)、米倉巖「鏡花『化銀杏』論」(『文芸広場』24—10、昭51・10、西田勝「化銀杏」(平4・12、三一書房「近代文学閑談」所収)など。

(3) 鏡花の(報われぬ男)のモチーフについては拙稿「富の市の主題的連続性と変容——『黒猫』から『誓之巻』」(『国文論叢』20、平5・

- 3) 及び「亡母憧憬を導くもの——『誓之巻』の(第二の夢) (国文学研究ノート) 28、平6・3) を参照されたい。
- (4) これらの作品については発表時期よりも、実際の執筆・構想時期(現存初稿記載日付)をほぼ同じくする点、及び内容・テーマ的にも相関関係を持つ点を重視したい。松村友規「鏡花初期作品の執筆期について——『白鬼女物語』を中心に」(三田国文) 昭60・1) 参照。尚、前掲種田論文もこの男たちと時彦の共通性を指摘している。
- (5) 吉田昌志「泉鏡花『黒猫』ノート——恋愛のかたち」(青山語文) 26、平8・3) はこの二つを、当時の鏡花がその振幅を生きた「恋愛の両極」として論じている。
- (6) 当時大日本私立衛生会は、双六、数え歌、唱歌、幻燈会といった様々な形で民間への「衛生」思想普及を試みており、その様子は近年では小野良朗「清潔」の近代」(平9・3、講談社選書メチエ) に詳しい。鏡花の故郷にして「化銀杏」の舞台でもある金沢にも「金沢支会」があり、演説会や幻燈会が頻繁に行われかなり盛況であったことが「大日本私立衛生会雑誌」(大日本私立衛生会監修)の「支会紀事」で度々報告されている。
- (7) 山本俊一「日本コレラ史」(昭57・7、東京大学出版会) 参照。
- (8) 白山晰也「眼鏡の社会史」(平2・11、ダイヤモンド社) 273—276頁。
- (9) 全20巻十別巻(平3—4、大空社刊)。
- (10) 山本成之助「川柳医療風俗史」(昭47・9、牧野出版) 103頁。
- (11) 「元来天然に生えている毛を、剃りこぼすといふことは理に叶はぬこととで(中略)毛のあるところに毛がなくてはならぬ道理があるのぢや。」[「明治文化全集」第20巻文明開化編(昭4・4、日本評論社) 6頁。
- (12) 明治17年11月17日発行。順天堂大学所蔵。
- (13) 山本成之助、前掲書に所収の句。以下の川柳はすべてこれによる。
- (14) 前掲(6) 第一号(明16・6) 所収。大日本私立衛生会初代会頭は佐野常民(博愛社創設者)、副会頭長与専斎(長与善郎の父で内務省衛生局長)。幹事らのうち国民の健康に資本を最も強く打ち出していたのは長谷川泰であるが、その傾向がこの「会」の大方の見解であったことは瀧澤利行「健康文化論」(平10・2、大修館書店) にもある。
- (15) 「病気の社会史」(昭46・12、NHKブックス) 212—214頁。
- (16) 「病と健康のあいだ」(平3・5、新潮社) 145—146頁参照。
- (17) 大日本私立衛生会第14回総会での講演、中川米造・丸山博編「日本科学技術史大系第24巻医学Ⅰ」(昭40・10、第一法規出版) 所収。講演筆記の初出は「大日本私立衛生会雑誌」第157号(明29・6)。
- (18) 時彦が近代主義の戯画であることは前掲米倉論文や種田論文の指摘にもある。但し米倉論文は時彦に「愛と婚姻」の思念(「佳人を薄命にする婚姻制度」)を「形象させるための手段」つまり「ピエロの役割」をしか見えていないが、種田論文は夫婦の拮抗をもそこに読み込み「忌み嫌われる」「不幸」な人間としての時彦の造型にも言及している。本稿では更に、時彦の(衛生家)としての造型がこの「愛と婚姻」の裏面とも言うべき造型に深く関わる点、近代主義の戯画であるだけでなく鏡花自身の内面とも関連をもつ点を指摘しておきたい。
- (19) 大日本私立衛生会発足事情については瀧澤前掲(14) 書44—45頁を参照したが、警察と衛生行政の関わりについては大日向純夫「警察の社会史」(岩波新書、平5・3) 77—78頁及び立川昭二「明治医事往來」(昭61・12、新潮社) 71頁参照。
- (20) この「医療警察」とはフーコーのいう「静穏さとよき秩序をこえて、さらにこの「公益」を保証するために作動させられるべき諸手段の総体」として了承された警察を指す(「健康が語る権力」桑田禮彰ほか編「ミシェル・フーコー一九二一—一九八四」177頁、昭59・10、新評論)。尚、鏡花作品とこの「治安としての衛生」の視座に関しては拙稿「『眼』の機能をめぐって——『夜行巡查』論」(国文学研究ノート) 32、平9・11) を参照されたい。
- (21) 瀧澤前掲(14) 書45頁。
- (22) 瀧澤前掲(14) 書45頁。

- (23) 例えば明治23年から年次発行された高瀬文淵『東京遊学案内』(少年園発行)の明治24年版では、修業・品行に繼いで第三章に「衛生上の注意」があげられており、空氣の悪さや運動不足からなる肺結核や胃弱や脳病への注意を述べる。本富安四郎・田口卯軒「地方生指針」(明20、嵩山房)では、地方とは異なる東京の空氣の悪さを強調し警戒を呼びかけている。
- (24) 前掲(16) 146頁。及び(17) 214—217頁。
- (25) 当時それが(爾正・除去機能)として働く際には、そこに(自然の警察)優勝劣敗による自然淘汰という概念も介入している。「畢竟生物世界一般ニ於ケル正理公道ノ本源ハ其衛生ノ目的ニ適スルニ在リ」(後藤新平「國家衛生原理」第十章「善惡正邪ト衛生ノ關係」)。また「衛生」とは(正義)の錦の御旗であった。
- (26) 吉田昌志「観念小説期の鏡花——兵役と戸主相続の問題を通して」『国語と国文学』平7・8。
- (27) 笠原伸夫「泉鏡花美とエロスの構造」(昭51・5、至文堂)は鏡花の女を描く筆致について「つまり生活者としての存在感覚をなまなましくしてはすくなく、皮肉の荒れやうぶ毛などを描くことはない」(285頁)と指摘する。この貞の描写は鏡花作品の中では珍しい例であるといえる。
- (28) 当時の「上気症」「血の道」「ヒステリー」の語の関連については谷川恵一「広津柳浪「女子参政権案中棲」の位置」(『国語国文』昭58・11)の詳細な分析を参照。またヒステリーと癩及び血の道については山本前掲書127—128、128—129頁も参照。
- (29) 鴉外と樗牛の間にあつた観念小説についての論争の経緯の中に、観念小説の病理学的モチーフをめぐる応酬も幾度となく飛び交っており、その中には「化銀杏」への批評をめぐる論争も含まれている。それらの経緯については野末明「森鴉外の「観念小説」論」(『国学院雑誌』昭62・12)が詳細に論じている。
- (30) こうした逆説については特にフリーコー「精神疾患と心理学」(1954)の第五章(中山元訳「精神疾患とパーソナリティ」150—168頁、平9・12、ちくま学芸文庫)を参照。
- (31) 鏡花自身の潔癖症や強迫観念症については周知の通り、吉村博任「泉鏡花・芸術と病理」(昭45・10、金剛出版)「泉鏡花の世界」(昭58・6、牧野出版)等によって明らかにされている。
- (32) 鏡花の時彦の立場への共感を傍証するものとして「文家雑誌(第一巻)」「新著月刊」第二巻第一号、明31・1・3、岩波書店版「紅葉全集」第十巻所収)の「恋愛問答」と題した対談を挙げる。ここでは本作の第五章での貞と時彦のやり取りとほぼ同様の事を風葉が言う。「不快に思う夫」の側を批判し妻を擁護する紅葉に対し、鏡花はどちらかという(夫)側に肩入れした言葉を残している。
- 「風葉曰。亭主が病氣であると女房が、貴君に早くよくなつて貰はないと、私達が食べることが出来ないから、全氣なつて下さい、と云つたのを見て、不快に感じたといふ話を聞きましたが、女房が良人を愛するのは、利己心からではないでせうか。／＼紅葉曰。それア不快に思ふ夫の方が悪いね、己が斯して煩つてゐたら、睡困るだらうと、其所は涙の一つも溢さなげア、真実ぢやない。(中略)考へて見れば、女房程結構なものはないね、(中略)おごんどの役も勤め、お妾の役もするつてんだ、其れで給金なしだ。手をついて礼拝しても宜い位のもんだ。／＼鏡花曰。男の方は、高い金で長い間苦勞をして、修行して一人前になるんですが、女の方は貰はれさえすれば、ほかんと其れだけの地位になれるのは不公平ですな。
- (33) 前掲種田論文は貞や芳之助の側に傾く語り手の位相を剔出し、貞の側に偏る語り手によつて時彦像が歪められている点を指摘している。
- (34) 松村友規「明治二十年代末の鏡花文学——作家主体確立をめぐる素描」(『国語と国文学』平2・10)は、夫婦のいずれの視座とも異なる独自の物語(亡姉憶慕)を追求していた芳之助の視線の「殘酷」さを明らかにしている。

付記

- ・鏡花作品の引用はすべて岩波書店版『鏡花全集』によった。尚旧字は新字に改めルビを適宜省略した。
- ・本稿は第24回泉鏡花研究会大会（於大正大学、平7・12・9）での発表を骨子とする。
- ・この稿を執筆するにあたって北里大学名誉教授の立川昭二氏に大変お世話になり色々貴重な御示唆をいただいた。また「衛生看護科」の件に関しては順天堂大学医学部医史学研究室の増淵和代氏に大変お世話になった。ここに記し深く感謝の念を表したい。

森鷗外『金毘羅』論

——「青い花」の余香——

大塚美保

一 研究史と課題

まず、小説『金毘羅』(明42・10「スバル」)を次のように要約してみよう。

哲学者の小野翼^{たよく}博士は、心理学の講演のため四国に旅行し、金毘羅信仰の本拠地・琴平を訪れる。招聘者の小川は「御参詣なさらずにお立になりますと、金毘羅は荒神だと申しますから、祟るかも知れません」と冗談まじりに引き留めるが、博士は参詣せずに東京へ帰る。博士は自分の生活を「形式があつて内容がない」ものと見てゐる。自分の講義も思想も「紙の上のもの」ものである。「堅牢な哲学上の立脚地」もない。「夫婦の愛や、家庭の幸福」も、「自分の空虚な処を充たすには足らない」と帰る道々考える。帰京後まもなく二人の子供が百日咳になる。「奥さん」が病児の蒲団に、虎ノ門の金毘羅で祈祷して貰った「赤い切^{きり}」を掛けたのを見て、博士は「迷信」だと思つが、「どんな迷信にもしろ、それを迷信だといふには、

代りに遣る信仰がなくてはならない。それが自分にも無いと思つてゐるから」そのままにさせる。また奥さんが、二人の子供が水に溺れ、弟の方が死ぬ夢を見たと話す。子供たちの罹病を予言するようなこの夢を妻が見、下の子が咳をし出したのと同じ日に、自分が琴平で金毘羅を「冷遇」したことを、博士は黙っていることにする。

やがて弟の方の男児が死ぬ。追つて姉嬢も医者^{いしや}に死の宣告を受ける。ところがその娘が「にゆうとねい(牛と葱)」を食べたいと言いだす。博士夫婦は「驚異の念に打たれ」る。博士は「迷信の赤い切を信じない」が、「そんなら医者^{いしや}の口から出る、科学の食養生なら、絶対的に信ずるかといふと、さうでもない」。そこで、食べさせる決断をする。これを境に娘は奇跡的に回復する。奥さんの金毘羅信仰はいつそう盛んになり、「哲学者たる小野博士までが金毘羅様の信者にならねば好いが」と小説は結ばれる。

この小説は、これまで主に、鷗外の「思想小説」(竹盛^{たけもり}天雄^{てんゆう})として論じられて来た。科学を背景とする合理主義の洗礼をうけ、それ

ゆえに相対的な価値観しか持たず、内面の空虚を抱えこむことになつた知識人（小野博士）が、科学と宗教、合理と非合理の間で方向を模索する。——こうしたプロットを通じて、近代という時代が抱える問題に対する、鷗外のいかなる思想が表明されているか、という観点から主に論じられて来たのである。

それら先行論文を見渡した時に気づくのは、この小説の虚構性ないし物語作法への関心の薄さである。作家周辺の〈事実〉との対応関係（小野博士の子供たちの病氣と、明治四十二年に起きた、鷗外の二人の子供・茉莉と不律の百日咳、不律の死という事件との対応など）が、虚構性への視線を封殺してしまふのだらうか。

しかし『金毘羅』には、金毘羅の崇りを示唆する小川の冗談や、奥さんが見た予知夢めいた夢のほかにも、不吉さをかもし出す多くの事象がちりばめられている。一例をあげると、東京へ帰る汽車の中、博士の意識に、車窓に映る「琵琶湖の死水」が飛び込んでくる一節があるが、なぜ他の語でなく、「死水」なのだらうか。第一義的には、流れずに溜まっている水を意味する語だが、わざわざこの語が選択されたのは、それが「死に水」とも読め、後に起こる子供死の死を予示するダブル・ミーニングを狙つたためとしか考えられない。しかし、管見ではこの種の物語作法がこれまで取り上げられたことはなかった。本当に論ずるに値しないことなのだらうか。

先行論文を見渡してもう一つ不思議に思うことがある。なぜ、小説中に登場する「青い花」への言及が少ないのか。

さて伯林に往つたのが、丁度 Nietzsche 全盛の時代であつた。

当時の小野君は、Nietzsche を多少の興味を以て読んだ。併し一部の青年輩と一しよになつて、其奇矯な説に心酔するには、小野君は既に老成過ぎてゐた。超人といふ軽氣球に乗つて、Decadence の淵から飛び上がることが出来なかつた。そんならこつこつと、自然科学に秋波を送つてゐる心理の研究なんぞに掛からうかと思ふと、Brenner が科学の破産と名づけたやうな潮流が、踏み締めようとする足をすくつて転ばせる。そこで下宿屋の二階に寝転んで、其頃むやみに掘り出される「青い花」の文学に耽つた。Nietzsche の死に先だつこと一年にして帰朝した小野君が、羅曼底格の思想といふ論文を土産に持つて来たのは、かうしたわけである。

（傍線引用者、以下同様）

小野博士はニーチェの死（一九〇〇年）の直前、まさしく世紀転換期にドイツに留学し、そこで最も強い牽引力を受けた（耽つた）に現れているのが、「青い花」というシンボルで表されるドイツ・ロマン派の文学であつた。論文「羅曼底格の思想」は、帰国後、彼の博士學位論文となつたという。その後現在にいたるまで「哲学上の立脚地のない」小野博士ではあるが、先行諸論文の流れを承けて、『金毘羅』を知識人における価値観の不在や内面の空虚を課題とする小説、と捉えるならば、主人公の思想的来歴は重要な設定のはずである。だが、この「青い花」という来歴については、わずかの例外を除き、論に有機的に組み込まれた例が見出せないのである。

管見によれば、『金毘羅』は、見落とされて来たこれらの要素を周到な用意の下に組み込んだ、すぐれて虚構的な（作られた）テク

ストである。そこで本稿では、「青い花」が『金毘羅』に占める位置の解明を中心に、この小説の物語作法、虚構としての構築のされ方に照明を当てて行くことにする。『金毘羅』というテクストが、鷗外の「思想小説」という読みへと研究者を強く誘導することを否定するためではない。ある小説に関するいかなる結論も、虚構テクストとしての分析をぬきにして導かれるべきではない、という判断ゆえである。

二 「形式があつて内容がない」

基礎作業としてまず、「形式があつて内容がない」と語られる小野博士の生活について、その詳細を考えてみよう。

博士の生活の「形式」性は、琴平の旅館でのこまごまとした所作によく顕れている。たとえば、眼鏡を置く位置は、旅先の客室でも、自宅書齋でも、大学の教場でも常に一定。もし平生の習慣から外れる事態が起きた場合、彼はそれらが次々と「気になる」。開き放しの障子、障子に空いた穴、火鉢の中の火箸の歪み、濡れ手拭の置き場がないこと等々。彼はこれらを平生の秩序どおりに改めることを望み、改め得た場合は「これで落ち着いたといふ様子」を見せる。日常生活の中のこうした機械的ともいふべき「形式」の恪守は、彼の内なる「空虚」を糊塗し、精神の安定を保つ機能を担うものだろう。後に博士は、妻に「器械的な為事」を与えて子を失う悲嘆を「まぎらして遣らう」とするが、これなどまさに「形式」恪守の効用の証しであろう。

「形式」性は博士の日常生活だけでなく、精神にまで浸透していると考えられる。「想像力がはつきり子供の姿を目の前に結晶させて見せる」ような時、「博士はいつも殆ど無意識にこれを抑制しようとする」。「空想なんといふものは、放任して置くと、どれ丈我儘になるかも知れない」からである。また、汽車が新橋へ近づき、博士も他の乗客と同じく時計を見たくなるが、「見たつて詰まらないとレフレクトして」見ない。このように博士は、「想像力」や「空想」、自然な感情の流露を自らに禁じている。あたかも、それらの自由な跳躍の向こうにあるものを忌避するかのよう。それはおそらく、「レフレクト（反省）」という理性的作用が及ばない領域への不安にちがいない。「若し自分の顔の表情筋までが我儘になつて、にやにや笑ひながら道を歩くやうになつては大変だと思ふのである」。

このように「形式」は博士を守る外殻である。しかし、その一方で博士が望んでいる生活の「内容」とは、じつは「形式」の機械性、合理性とは逆方向に見出されるはずのものなのだ。博士にとっての「内容」とは、現在不可能だったり、欠如している次の事柄が、実現・獲得されることと考えられる。小説に登場する順に、

- ① 「性命を吹き入れるといふやうな事が出来た事がない」
- ② 「つひぞ人を感動させた、人に強い印象を与へたと思つたことのない」
- ③ 「堅牢な哲学上の立脚地のない」
- ④ 「妻も子供も、只因襲の朽ちた素で自分の機関に繋がれてゐる

に過ぎない」

⑤ 「それを迷信だといふには、代りに遣る信仰がなくてはならない。それが自分にも無い」

これらを反転させると、①ではじつは「性命を吹き入れる」ことが、②では「感動」と「強い印象」が、④では「因襲の朽ちた素」に拠るのではない妻子との繋がりが望まれている。ここに共通するのはあるダイレクトな感じ、直接的・無媒介的で、しかも生き生きとした、生命的な感覚の希求である。機械的とはおよそ対照的な性質のものだ。同様に、③では生の立脚点となりうる「哲学」が、⑤では新たな「信仰」の必要が言われているが、ここで共通して求められているのは、ある精神的価値体系への確信といえよう。それは理性の領域を超出しうる性質のものだ。

生き生きとした直接性と、精神的価値体系の確信、二つが合致するところに何が見出されるだろうか。ある精神的・超越的な価値を帯びた直観が、合理の埒外からとつぜん訪れる、いうなれば啓示、ないし奇跡である。すなわち、生活や自然の中に人知を超えた神秘を直観し、「驚異」の念に心をふるわす瞬間である。「奇蹟といふことに就いては、多少考へて見たこともある」小野博士は、潜在的にこのような「驚異」の瞬間を待望する人物だったと言うことができよう。博士の匿れた待望はいかにして成就されたか。

二人の子が百日咳と診断され、医師が入院を勧めた時、博士は「少し考へて看護婦でも雇つて、内で遣つて見たい」と答えた。何を「考へ」たのか、人物の精細な心理分析を持ち前とする「金毘

羅」の語り手が、これに関しては異例にも黙説している。このとき博士の中には、病む子を手放す不憫さといった月並みな理由のほかにも、一種利己的ともいえる動機が無自覚のうちに動いていたのではないか。それは、生死にかかわる重病の子供を家庭に、つまり自分の「形式」的生活の本拠であり、その意味で延長された「私」にかならない家庭に置くことで、「形式」性打破の契機となる非日常的状况がもたらされるかもしれない、という期待である。非日常的状况の極限は子供の死であろう。しかし最初の死、生後六カ月余の男児・半子の死去に際会しても、博士の潜在的待望は成就されなかった。そのとき博士は「心の空虚の寂しみを常より幾らか切に感じたばかり」で、「期待してゐた悲痛は殆ど起ら」ず、室内の光景が「極端に客観的に、憎むべき程明瞭に目に映じた」という。つまり、博士の日頃の「形式」的生活の範疇を出ない経験だったのである。その後、博士は半子の顔型をデスマスクに取るが、この行為は「形式があつて内容がない」ことのまさにアレゴリーといえよう。だが、次に、瀕死の姉娘・百合さんの「にゆうとねい」という言葉を聞いたとき、待望はかなえられる。「博士は奥さんと目を見合せた。二人とも何となく驚異の念に打たれたのである。牛と葱という、贅沢ではあるが食物としては何の変哲もない品物に、「性命」の不可思議が顕現し、それを理を超えて（何となく）直観した博士は「驚異の念」を覚える。この瞬間こそ、失われた人生の「内容」を小野博士にかいま見せるものだったはずだ。

三 「青い花」

では、前章のような経路を歩む小野博士と「青い花」とは、いかなる関係に立つのだろうか。テクストに織り込まれた情報の有力な供給源、および、それら情報を意識的に統御しようとする力の発生源として、作者は見過ごせない。とくに、西欧的な知の輸入口と国内での流布ルートが限定されていた明治期、鷗外における情報のストックとフローは、テクストの組成を考える上で欠かせない要件といえる。そこでまず、鷗外がドイツ・ロマン派の思想に言及した「妄人妄語」の一節を取りあげよう。

その中で鷗外は、「Romantik派の所謂青い花」の理想的背景について、ドイツ・ロマン派の理論的指導者であったフリードリヒ・シュレーゲルの『人生哲学』に拠って述べ、「係恋（引用者注）初出「景慕」は只管向上の道を踐むのだ、理想の影を追ふのだ。そして此係恋の対象が即ち青い花だ、不可思議の碧華だ」としている。なお右の「係恋」「景慕」は、ともに憧憬を意味するドイツ語、Seinsuchtの訳である。つづいて、シュレーゲルの同じ書を参照してこう記している。

geistreich といふ今言（昔は宗教上の意義にさへ用ひた）の多くの場合は、Schlegelが女子の特有として説明して居る Geistとして視ると甚だ明瞭な印象を与へる。即ち精神とは冷かに商量するので無く、いき／＼と人生の中に立ち入る悟性だといふのだ。（Nicht kalt-berechnender, sondern lebendiger, ins Leben

eingreifender Verstand）

「geistreich（精神の豊かな）」という語における精神とは、「いき／＼と人生の中に立ち入る」性質のものと見るべきだ、と鷗外はいう。以上のような鷗外の言及から、ドイツ・ロマン派の精神として経験世界を超越した「理想」「不可思議」への憧憬と、「いき／＼と人生の中に立ち入る」ことが抽出できよう。それらはまさに、「金毘羅」の小野博士が潜在的に望んだものと言えよう。

博士と「青い花」の関係をさらに探るため、次に、博士が読んだとして引用される一種の先行テクストを検討してみよう。いずれもドイツ語版が鷗外文庫に現存する。

第一はゾラの小説『ルルド』⁽¹⁰⁾（二八九四）。帰りの汽車の中で博士は、目前の車中の景とよく似た「Lordsの中の汽車の段」を思い出す。だが、「ルルド」と「金毘羅」の間には、それ以上の類似性があると思われる。「ルルド」は、南仏の霊場ルルドの泉へ向かう巡礼者を満載した汽車の場面から始まるが、主人公ピエールは、失った信仰の回復を求めて巡礼に加わった司祭である。結局、ルルドに失望した彼に信仰は戻らない。しかし、科学の時代に（ちなみに「ルルド」に続く『三都市叢書』の結末「バリ」では、ピエールは科学の進歩に未来を見出す）なお奇跡と信仰の可能性をピエールが求めている、それがこの小説の発端なのであり、ここに小野博士の潜在的な待望との一致が認められる。

第二は、博士が心理学の講演日程を組む際の拠り所とした「Wundtの小さい心理学」である。最終日に「霊といふものを講

「ぜねば」ならなくなり、「議論が形而上になつて来るに随つて、博士の紙の上の弁舌は遺憾なく馬脚を露はした」という。ヴントの「小さい心理学」とは、『金毘羅』の当時において、大著「心理学綱要」(二八七四)に對し、その要約版で、心理学の入門書として世界的に広く読まれた『心理学概論』(二八九六)をさしたと考えられる。この書の最後を占める第五部には、「靈の概念 Der Begriff der Seele」という章(第22章)がある。この章でヴントは、心的過程をすべて物質に還元して解釈しようとする唯物論を否定している。と同時に、靈は物質とは異なる独立の実体、人間の崇高かつ神秘的な本質だとする唯心論(スピリチュアリズム)をも否定している。かつて小野博士はベルリンで、「自然科学に秋波を送つてゐる心理の研究」を志しかけ、『Brunetiere』が科学の破産と名づけたやうな潮流」に逢つて達成しなかつた。つまり心理学をより科学の領域に近いものと見たのだが、実験心理学を提唱し、近代心理学を開いたといわれるヴントさえ、人の精神を(科学的認識の極である)唯物論に回収することを誤りだと主張している。また、ヴントは批判しているが、人間の精神を論ずれば、靈(精神)をめぐる過去の唯心論も浮上せずにはいないのである。

このように、「ルルド」『Wundtの小さい心理学』と『金毘羅』との相互テクスト性から浮かび上がるのは、科学優勢の時代における、宗教や唯心論など(精神的なるもの)に価値を置く立場のサブイバルの問題である。小野博士はこうした価値観の多元化の中で「立脚地」を確信できずにいるのであり、その意味で『かのやう

に』(明45)以下の五條秀麿と共通の課題を負うている。⁽¹²⁾

ドイツ・ロマン派とは、じつは、ほぼ一世紀前、これと共通する状況下に展開した運動にはかならない。その大要を、明治期の受容状況に即して素描してみよう。ドイツ・ロマン派は、科学の発達を背景に十七・八世紀の西欧を席卷した「啓蒙主義と理智過重の傾向」(片山孤村)⁽¹⁴⁾への反動として、十八世紀末に出発した。だが、彼らは科学や学術を否定したのではない。シュレーゲル兄弟は言語学およびインド学研究に業績を残し、ドイツ・ロマン派の代名詞となつた『青い花』の作者・ノヴァーリスは、鉱山学を学び自然科学に造詣深かつた。ロマン派文学者たちのこうしたプロフィールは、『金毘羅』の同時代の日本でもすでに紹介されていた。⁽¹⁵⁾ノヴァーリスの科学性、たとえば『青い花』に天文学やガルヴァーニの生物電気説が反映されていることは、日本でも昭和以降の文献では共通理解となつている。『金毘羅』の同時代にはここまで踏み込んだ解説は見出せないものの、ノヴァーリスが、鉱山学校で「鉱学の大智識」ヴェルナーから「能く天然を了解する想像力」を学び(藤代禎輔)⁽¹⁶⁾、真に自然を了解する、すなわち「宇宙の秘奥をひらく」ための鍵は「愛」である(片山)という思想を形成した経緯には、触れている。そして、「神、自然、宇宙、不朽の万有靈と吾人とは二にして一なることを自覚、体説すること」が「ロマンチック派自然観の中心」である(片山)といった、同派の世界認識についての的確な洞察も、複数の文献に提示されている。

これら同時代のゲルマニストの言説から再構成されるドイツ・ロ

マン派像を見ると、当時の日本における理解が決して浅いものでなかったことが知られる。実際、明治二十年代末から四十年代初頭は、ドイツ・ロマン派が日本で初めて本格的に論じられ、関係する著述が多く世に出た時期である。それも、自然主義、象徴主義など、当代の思潮との類縁性を指摘する論が目立ち、一種のアクチュアリテイを持ってドイツ・ロマン派が受容されていたことが窺える。

前掲『妄人妄語』の一節(明36)⁽¹⁸⁾は、この当時の鷗外のドイツ・ロマン派観をかなり明瞭に窺わせる文章だが、この一節の冒頭は、『Romantic 派の所謂青い花は、Novalis の小説を読んで見れば、情の上から其句を知ることは出来るが』と書き起されている。また、鷗外の蔵書には『ノヴァーリス著作集』(一九〇二/明34刊)が残されている。ここから、鷗外が明治三十年代の半頃にすでに『青い花』を読んでいたことは確実と言つてよいだろう。

『青い花』には、先述のようなロマン派の精神と世界観が、アレゴリカルに表現しつくされている。この未完のメルヒェンの主人公、ハインリヒ・フォン・オプターディングンは、夢に見た青い花に憧れつつ旅し、さまざまな出会いと見聞を通じて詩人となつて行くのだが、その中には、自然の研究に打ち込む青年が王女と結ばれ、すぐれた詩人となる物語を聴く経験や、自然の不思議に魅せられて坑夫となつた老賢人から、自己と世界を了解するための貴重な教えを受ける経験などが含まれている。つまりドイツ・ロマン派は、詩や宗教、人間の想像力や情緒などの(精神的なるもの)を、自然科学と対立させるのではなく、前者のうちに後者を調和・統合しようとする。

する。(したがって、科学—反科学という二分法の適用はふさわしくない)⁽²⁰⁾。そして、人間をとりまくもろもろの事象の奥には、超越的な意味が秘められておりとし、それを生き生きと直観することをめざすのである。

この世をこえた高い世界も、ほくらがふだん考えているよりずっと近くにあるのだね。ほくらはこの世にいながら、もうその世界で暮し、そこがこの世の自然に一枚の布のようにつかりと織りこまれてるの気がつくのだよ。(『青い花』)⁽²¹⁾

ノヴァーリスにはまた、次の有名な断章もある。

世界はロマン化 (romantisieren) されなければならない。そうなければ根源的な意味が再び見いだされる。(中略) 低俗なものに高貴な意味を、日常的なものには不可思議な外見を、既知のものには未知なるものの品位を、有限のものには無限の仮象を与えることによって私はロマン化を行なう。(断片)⁽²²⁾

ノヴァーリスのこの言葉を借りるならば、「牛と葱」という(既知の)〈日常的な〉食物において、「性命」の〈根源的な意味〉との遭遇を経験した小野博士は、知らず知らずのうちに、ドイツ・ロマン派の理想をなぞつたのだ、と言えるだろう。厳しい自己抑圧の下、彼が潜在的に追っていたものはやはり、かつて耽溺した『青い花』の余香だったのである。

四 「百年も前の因果物語」

前章の末尾で、小説世界内の出来事の背後に、小野博士自身には

意識されていない意味が伏在することに触れた。じつは『金毘羅』には、この類いの（意味）が満ち満ちている。奥さんの夢が金毘羅の崇りを意味するらしきことは、博士も意識化し、「今は小説にでもこんな事を書いたら、伏線が置いてあるに呆れるどころの騒ぎではない、百年も前の因果物語だと云つて、作者がひどい目に逢ふだらう」と考えたが、じつは彼はさらに豊富な「因果」に囲繞されていることに気づいていないのだ。

子供の発病までの叙述にあらわれる、不吉の兆しの数々。琴平の旅館で、小川から金毘羅とは何を祀つたものと尋ねられた小野博士は、「原語は Kimbira で夜叉神ださうです」と答える。金毘羅信仰は、海上守護・水難救助の神という性格づけの上になりたつているが、「夜叉神」のイメージはこれに反し、醜怪で瘡猛凶悪、人の血肉をくらうというものだ。純学問的な見地からなされたであろう博士のコメントが、はからずも恐怖すべき金毘羅像を提示してしまう。その後、梅田の停車場に到着した博士の前には、がらんとして生気のない町がある。「曾根崎の方の」通りを歩くと、店の暖簾に「梅鉢の紋」がある。曾根崎はむろん曾根崎心中の舞台・露天神のある場所、また梅鉢は天神社の紋で、祀られた菅原道真は左遷を恨んで大いに崇つた過去がある。やがて博士の乗った汽車は、前述の「琵琶湖の死水」や古戦場「関が原」という、やはり死に関係する場所を通過する。車中、博士の想像に現れる子供たちは、わざと危険なまねをしたり、泣きながら「陪笑」して見せたりする。さらに、下の子の半子という名は、中国で「罅を半子と曰ふ」のに拠つ

たと語られるが、そもそも女婿を半子というのは、半ば子にあたるという意義からである。親子の縁の薄さ、ひいては夭折を暗示するような名といえよう。また、弟のハンスという命名を聞いた時、姉は「ハンスとグレエテ」を思い出し、「それでは今にわたしと一しよに往つて魔女を退治して遣るわ」と言つたという。この無邪気な言葉も、二人の子供が『グリム童話』のヘンゼルとグレーテルのように、危険と死の恐怖にさらされる前兆と読めるだろう。

『金毘羅』の語り手は、登場人物の心理を本人たちの意識に上る以上にくわしく別判してみせるだけではない。このように、物語の現在において登場人物が知り得ない未来を把握し、彼らをとりにまく日常的な事象の裏に、彼らの気づかない神の崇りや（子供の）死のサインを潜ませ、堂々と「因果物語」を構築しているのである。

語り手の手並みはそればかりでない。奥さんの夢が、子供が溺れるという「水難らしい」内容だった以外にも、水に関係の深い金毘羅の崇りらしく、この物語には水死のイメージが頻出する。重態に陥つた子供たちの体は「水気で腫れ」、百合さんの死を予想せざるをえなくなつた時の奥さんの心理もまた、「苦勞の淵に陥いつた身が、さう思ふ（引用者注）百合さん丈は大きいから助かる」ばかりを浮木にして、一しよう懸命にそれを掴まへてゐた。（中略）今は此女の拘撃した細い指が、しぶしぶ浮木の枝を放さうとする刹那である」という、水死のアレゴリーで表現される。いったいにこの小説に登場する水は、前掲の「琵琶湖の死水」にせよ、半子の死の際小野博士の目に映じた、金盃の中の「煮え詰まつた濁水」にせよ、流動し

ない溜まり水であつて、死のイメージを色濃く帯びているといえよう。

水の頻出の一方で、火の登場の多さも目につく。開巻早々、小野博士は、①琴平の旅館の客室で、②船の出発前に廻船問屋で、③梅田の停車場そばの茶店で、それぞれ「寒くはない」とことわられているにもかかわらず、なぜか常に火のそばに座る。この意味ありげな反復は、単に東京とくらべた関西の温暖さを示すだけではあるまい。①での博士は、「火箸を取つて炭の歪んでゐるのを直して、火箸をきちんと揃へて、火鉢の隅に立てる。「火箸一つでも、立て様が極まつてゐる。立てる場所も極まつてゐる」ためである。この場面の火は、博士の生活を支配している「形式」性によって、管理・制御された火である。②と③の火鉢と炉には、ともに「焚落し」（薪が燃えた後のおき）がくすぶっており、いふなれば衰弱した火である。火は、どうやら博士の「形式があつて内容がない」、活力を欠いた生活と関係するらしい。百合さんの容態がいよいよ絶望的となつたとき、死んだ半子の遺骨を置いた部屋で、医者と話す場面でも、火鉢のかたわらに座る博士が見出される。そのとき博士は「部屋の隅に置いてある火鉢の火を掻き起しながら」、医者に娘の生死の判断を問う。ここでの火が、子の生命力と、親の希望の力を暗示することは明らかであろう。つまり、『金毘羅』における火は、小野博士の生活に欠如し、潜在的に希求されている、生き生きとした生命的な力、広い意味での（生命力）のシンボルであり、死をあらわす水と拮抗することがわかるのである。

子供たちの病室に据えられた火鉢と金盥について、描写が繰り返されるのはこのためだ。これらの日用品は、単に病室の加湿装置という表向きの役柄にとどまらず、生と死の闘争のアレゴリーとして機能している。半子が死んだとき、「炭をくべる事を忘れたので、火の気の弱つた火鉢に載せてある金盥の、煮え詰まつた濁水からは糸を乱したやうな蒸気が、低く微かに立つてゐる」。火は衰弱し、濁り澱んでひととき死色を濃くした水の優勢である。この時、子の生命の火と同様、博士の内面の火も衰え、彼は常にまして心の「空虚」を感じることになる。これに対して、百合さんに「牛と葱」の奇跡が起きようとする時、金盥の水は火鉢から去り、滋養物の粥がこれにとつて代わる。「その時さつき火鉢に掛けて置いた粥が、雪平の蓋を吹き上げる」。「吹き上げる」が火の盛んさを示すことは言うまでもないだろう。そしてこの時、子の生命の火とともに、博士の内面の火も、「驚異の念」として炎上の瞬間を持つのである。

このように、『金毘羅』の表層をなす写実的な物語の背後には、金毘羅の崇りに関係づけられる死の水と、生命の火の対立という「因果物語」が伏流している。登場人物の言動や彼らととりまく事象に、超自然的な存在のさとしや、観念的な意味を付与するこうした物語作法は、同時代の新ロマン派（ネオロマンティズム）の特徴であるとともに、その源流に位置を占める一世紀前のドイツ・ロマン派の特徴でもある（まさしく「百年も前の因果物語」！）。

ドイツ・ロマン派文学に水や火などの四大元素が登場する場合、かならず重要な役割を帯びている。民間信仰や伝説（キリスト教世界

において「迷信」とされてきた領域)から呼び出された水や火の精が、主要キャラクターとして活躍するばかりでない(フーケー「ウンディーネ」など)。たとえば『青い花』において、水は万物生成の根源のシンボルであり(原水)、冒頭、ハインリヒが青い花をはじめて夢に見る決定的に重要なシーンにも、噴水・池・泉などの豊かでエロティックな水があふれている。またたとえば、E・T・A・ホフマン『黄金の壺』に登場する火および火の精は、自然界における「闘争と、それを克服したところに生じる創造」⁽²³⁾のシンボルである。

この種の意味づけは、四大元素の場合にかぎらない。物語に登場するあらゆる事象、あらゆる出来事にロマン的世界観に沿った観念的意味を与える、それが、ドイツ・ロマン派テクストの特徴である。なぜなら、「朦朧なる、哲学的抽象的自然汎神論(万有神論)をば、生命ある俱象的詩的のもの」と形づくる」(片山孤村)⁽²⁴⁾のが、彼らの詩法であるから。したがってここでは、多くの場合、事象そのものをさす一次的な意味と、その上に付与された二次の意味とが、それぞれ文脈をなしつつ互いに並行し、アレゴリーが形成される。端的な例として、『青い花』は自らのアレゴリー性について、次のような自己言及を行ってさしている。ハインリヒが経験して来たさまざまな人々との出会いの意味を、師匠のクリングゾールはこう説き明かす。「きみの旅の連れの人たちはそれと気づかず、詩の精の言葉を語ったのだ。(中略)詩の国であるロマン的な東洋(引用者注「アラビア出身の女性ツリーマ」)は、甘美な憂愁をたたえてきみにあいさつを

おくつたし、戦い(引用者注「騎士たち」)は荒々しくも壮麗にきみに呼びかけ、自然と歴史は坑夫と隠者の姿となつて、きみの前に現われたのだ。」⁽²⁵⁾

民間信仰に付随する「迷信」の世界から呼び出された金毘羅の崇り、子供を襲う厄災、などの二次的意味を日常的事象の上に付与し、また、火と水によつて生と死の拮抗というアレゴリーを、「牛と葱」事件において「性命」の(根源的な意味)との遭遇というアレゴリーを描き出す。『金毘羅』における「因果物語」とは、ドイツ・ロマン派の物語作法に倣つて構築されているのである。ここから、『金毘羅』の語り手は、小野博士の内に潜在する「青い花」への傾倒を把握し、博士の気づかぬところでロマン派文学を模倣して見せているのだ、とすることができよう。

五 結び

『金毘羅』の物語作法を以上のように捉える時、どのようなことが新たに覚えて来るだろうか。第一に、鷗外の小説、とりわけ思想小説的な小説の研究において、これまであまり関心が払われなかつた(語り手)の概念が、登場人物と峻別されて前景化するだろう。

第二に、鷗外文学におけるアレゴリー表現の豊富さと、物語作法に占めるその位置の大きさが確認されるだろう。これは、文壇再登場以降の鷗外の、新ロマン主義への関心とも関係するだろうが、それ以前の文学的履歴においても、早く『うたかたの記』(明⁽²³⁾)において、ドイツ・ロマン派のアレゴリーを駆使した実績が鷗外にはあ

る。なお、本稿では、ロマン派のアレゴリーを、事象そのものの上に付与された二次の意味、という語を仮に用いて説明したが、これを言語学的に換言すればコノテーション（共示義）に相当する。物語作法論は同時にレトリック研究への道を開くのである。物語、虚構、レトリックといったタームとは疎遠な場所に屹立すると見なされがちな鷗外だが、（稿者自身の課題を含め）こうした観点からのアプローチが今後必要と言えるだろう。

一方、鷗外の「思想小説」という問題系に引きつける時、『金毘羅』におけるロマン派文学の模倣の試みは、どのように評価できるだろうか。『妄人妄語』でのロマン派評（前掲）や、『半日』から五條秀磨のものにおよぶ一連の現代小説との相互性の中で考えるならば、この企てが、時代おくれの因果応報譚や、荒唐無稽なお伽ばなしの展開をめざしたものでないことは明らかであろう。「青い花」の文学運動に含まれた、時代を越えてなお価値を失わない世界観を、小野博士にまさにそれが欠けているという対比において、提示すること。すなわち、自然および自然の一部としての人間に、（精神的なるもの）の高い価値が内蔵されており、その始源的な神秘の世界に生き生きと触れることにより、人間は生の意味を知る、という世界観。そこには、精神文化と自然科学が敵対することなく、相調和しつつ世界を探究する、という知のあり方も含まれているだろう。

百合さんの「牛と葱」は、こうした理想との通路を小野博士の内閃に閃かせる契機として語られている。だが、この後も博士が、「青い花」の理想の実現を、神秘との遭遇の回路が保証され、制度

化してしまつた既成宗教、または近代合理精神の批判にすでに耐えられない「迷信」に求めるとしたら、彼は、科学時代において（精神的なるもの）の価値をいかに保持して行くかという、近代知識人の負つた課題（すなわち鷗外現代小説の主人公たちに課された課題）を放棄してしまふことになる。フリードリヒ・シュレーゲルらドイツ・ロマン派の幾人かには、理想に近づぐためのカトリックへの改宗という道があつたが、一世紀後の小野博士たちには、すでに既成宗教という選択肢さえない。「哲学者たる小野博士までが金毘羅様の信者にならねば好いが」という小説の結びは、その諧謔的口調の裏で、暗に彼に、彼自身の課題に耐え続けることを要求しているのである。

注(1) 竹盛天雄「金毘羅」の世界（『鷗外 その紋様』昭59 小沢書店）

(2) 竹盛論文・注(1)のほか、須田喜代次「金毘羅」の小野翼（『鷗外の文学世界』平2 新典社）、大石直記「庶物と聖性——鷗外「金毘羅」の世界」(平4・1「日本文学」、瀧本和成「金毘羅」(『森鷗外——現代小説の世界』平7 和泉書院) など。

(3) たとえば、筑摩書房『森鷗外全集』第一巻(昭46) 所収本文の注は、小野博士について「鷗外自身を投影している点が多い」、半子について「次男不律」としている。わずかに日付の設定の虚構性に控えめに触れているのみ。

(4) ノヴァーリスのメルヒェン「青い花」(原題「ハインリヒ・フォン・オプターディンゲン」)に描かれた青い花が、ドイツ・ロマン派全体のシンボルとなつたもの。本稿ではメルヒェンを「青い花」、ドイツ・ロマン派のシンボルを「青い花」と表記する。

(5) 注(20)参照。

(6) 「金毘羅」では終始「性命」と表記されている。「性命」には、い

のちに他に、万物が天から授けられたそれぞれの性質という意義がある。命を単に唯物論的に捉えるのではない「金毘羅」の生命観は、この用字法にも現れている。

(7) 先に大石論文・注(2)が、「日常の背後に潜んでいる『象徴的意義』または『原初的な『意義』』の回復、という表現を用いて、同様の指摘を行っている。

(8) 大4 至誠堂。ただし引用部分の初出は、明36・2「万年艸」。

(9) 鷗外文庫(東京大学総合図書館、以下同様)に確認できる。
Friedrich von Schlegel 『Philosophie des Lebens』 Wien. Carl Schauburg und Compagnie. 1828. 鷗外が抄出したのは、同書の「第一講」と「第二講」。

(10) 鷗外文庫にドイツ語訳が確認できる。Emile Zola 『Cours』 4. Auflage. Stuttgart und Leipzig. Deutsche Verlags-Anstalt. 1897. 3Bde.

(11) 鷗外文庫に確認できる。『Grundriss der Psychologie』 4. neu bearbeitete Auflage. Leipzig. Wilhelm Engelmann. 1901. なお、当時すでに日本語訳も刊行されていた。元良勇次郎・中島泰蔵訳「ザント氏心理学概論」(明31-32 富山房)。

(12) 拙稿『Aisob』から『Ais』へ——鷗外「秀磨も『S』の軌跡」(平8・1「国語と国文学」)参照。

(13) 鈴木重貞「独逸浪漫派と日本」(昭39・12 関西大学「独逸文学」)に詳しい。

(14) 片山孤村「ロマンチック派の自然観」(『最近独逸文学の研究』明42博文館、初出明41・5-6「新小説」)。以下(片山)とあるものは同じ。

(15) 後注にあげるもの他、葉山万次郎「独逸国民文学史」(明37 富山房)など。

(16) 藤代禎輔「ロマンチックの詩人ノワリス」講演筆記、明37・2「明星」

(17) 片山論文・注(14)、内藤濯「独逸の浪漫主義と仏蘭西の象徴主義」(明44・9「帝国文学」)など。

(18) その他、鷗外のドイツ・ロマン派受容を跡付ける資料に、ドイツ留学中の読書歴、初期におけるクライストやE・T・A・ホフマン等の翻訳、主宰誌上での言及等がある。留学中の読書歴は、中村ちよ「ドイツ時代の鷗外の読書調査」(昭32「比較文学研究」)に詳しいが、その中には本稿に後出のフーケー「ウンディーネ」も、「黄金の壺」を収録した「ホフマン作品集」も含まれる。なお、留学中のハイネを通じたロマン派受容については、拙稿「うたかたの記」試論——ロオレイ像について(平4・8「国語と国文学」)で論じた。

(19) 『Novalis Schriften. Kritische Neuausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlass von Ernst Heilborn』 Berlin. Georg Reimer. 1901. 2Bde. (fn3)

(20) よって、小野博士の「青い花」体験を「反・科学の洗礼」「非合理を受け入れる素地」と位置づける大石論文・注(2)の見方には賛成しかねる。

(21) 青山隆夫訳(平1 岩波文庫)

(22) 鷗外蔵書「ヴァーリス著作集」・注(19)にも所収。訳文は野中成夫・池部雅英訳、J・F・アンジェロス「ドイツロマン主義」(昭53 白水社)による。

(23) 神品芳夫訳(昭49 岩波文庫)の「解説」による。

(24) 注(14)に同じ。

(25) 訳文は注(21)に同じ。

(26) 鷗外文学と新ロマン派の代表的文学者たち、メーテルリンク、リルケ、シュニツラーらとの関係について、清田文武「鷗外文芸の研究 中年期篇」(平3 有精堂)、金子幸代「鷗外と『女性』」(平4 大東出版社)、大石論文・注(2)等が論じている。

(27) 拙稿・注(18)参照。

〔付記〕本文は岩波書店刊「鷗外全集」(昭和46年版)に拠る。ただし漢字を新字体に改め、ルビは原則として省略した。

二十世紀が封印したもの

——『夜明け前』の平田学認識とその背景——

高橋昌子

藤村は『前世紀を探求する心』(二九二五)において十八／十九世紀という区分を試みて徳川／明治という枠を崩し、「今日」の日本を準備した十九世紀への関心を語っている。しかしその中で、十九世紀の文化よりも十八世紀のその方を高く評価し、それを国学にも適用して、平田篤胤は「宣長あたりよりずっと窮屈⁽¹⁾」だということ。

この国学観は『夜明け前』に持ち込まれるが、世紀による区分から何が見えてくるのかを考えながら、二十世紀が十九世紀をどのように見たのかという問題を、『夜明け前』と二十世紀前半の国学論を対比する中で検討してみたい。

まず次のような問題に着目した上で考察を進めてゆくことにする。篤胤は『靈能真柱』(一八一三)で「天地未生之時」に出現する「高皇産靈神」と「神皇産靈神」はそれぞれ「男神」と「女神」だという。また『古史伝』(一八一二)では「伊邪那岐」「伊邪那美」

二神が賜った「天瓊戈」は「男柱」に通ずるといい、「神」の意も「カビ」(菌類)などに通じ、「世に生出たる物の元始」を意味するという。ここに見られるのは生物的な発生や生殖を根底にした性的世界観である。これは、神や宇宙という形而上的存在を物質化する世界観といえよう。『古事記』などの日本神話はもともと性的イメージを持っているが、生殖器官などの具体的名辞を使ってそれを露骨化するのが平田学言説の特徴ではないか、という問題がその一つである。

『靈能真柱』は宇宙を説明するためにしばしば動植物を類比に使う。「国土」が生成時にしだいに大きくなるのは「鳥獸魚虫」が成長するのと同じことであると言い、「皇國」が万国の「祖国元國」なのに開化が遅いのは瓜や桃の実の「蒂」のところが遅く熟するのと同じだと言ったりする⁽⁴⁾。こうした身近な生物を類比に使う話法が平田学の特徴の一つだとも思われるが、このことをどう考えたらよいのだろうか。

また『玉櫻』（二八三二）で篤胤は「我慢」や「寂滅為楽」などを説く仏教思想を非難し、「君親には忠孝に事へ。妻子を恵みて。子孫を多く生殖し」⁵「家の栄えむ事を思ふ」のが「真の道」だとする生存肯定思想を語り、生殖や家職を奨励する。この生産思想を受け継ぎ、篤胤に「農業の好人」と褒められた門人の宮負定雄は下総の名主であったが、彼の『民家要術』（二八三二）は冒頭の「祭祀」に次いで「婚姻」「交合」「妊娠」「産子」など生殖における人倫を真っ先に語り、それをしばしば穀物の種蒔きや生育にたとえる語り方をする。そして「村長」の段では村長の「第一の心得」として、「常に農業に力を入れて米穀を蓄へ凶年飢饉の時に臨みて其村の貧人に施し」助けることを説き、次いで「常に神祇を拝し」、「公事」を調停し、「道橋の破れたるを修理」するのを村長の務めとしている。「村長と百姓の公事ならば大抵十に八九は皆村長の非分」⁶だといいい、経世済民意識と農業実践意識を富農層に求めている。『靈能真柱』は、人が死後に行く「幽冥」は遠くて暗い世界ではなく「顕国の内いづこにも」遍在する明るい世界だという特異な幽冥観を示し、人はその幽冥の神々から守られる存在としてのみでなく、死後は「子孫の勇を助け、護らむ」ような神になるように、ともいう。ここにも、庄屋層に経世済民意識を求めることに通じる主宰者としての人間観が流れているように思われる。このような露骨な性認識、自他を掌る主宰者としての存在認識、農業生産意識の複合が庄屋層の平田学受容の一つの典型ではないか、ということも、青山半蔵を見る媒介として留意しておきたい。

掌るといふ思考は対象（世界）を支配しようとする思想にもなり、また主体確立の思想にもなるという複合性を持つと思われるが、それが後にどう評価されてゆくかという問題にも着目しておきたい。

篤胤や門人の言説にみられる物質性、生殖・生産意識、経世済民意識、強度の祖国意識、異様な露骨性や攻撃性などに、藤村は「度はづれた感じ」を見たと思われるが、この猥雑な心的エネルギーを二十世紀の思考がどう扱っていったのか、次に追跡してみたい。

二

明治初期に祭政一致国を支えるイデオロギーとして優遇された国学が、まもなく洋学に圧され衰微していったことは「夜明け前」にも見える。が、二十世紀になると、ナシヨナリズム隆盛の中で国学への新たな注視が始まり、まず芳賀矢一によって「文献学」の概念を適用した国学理解が示され、国学が近代に通用する「科学」として認定された。この観点から芳賀は、宣長の「国語国文を基礎として、日本国民の性質を研究する」ような基礎的、「学術的」学風を高く評価し、それに比べて平田学は実証的、訓古的でなく、「政事家じみて」いて「牽強付会」を免れない学風だとして低く見た。この相対評価はその後の国学理解の流れをある程度方向づけ、「夜明け前」にもそれは流入している。

芳賀は文献学の目的を「古代の文化一切の事を知る」ところにとどめたが、その文献学として称揚された宣長学は「知る」ということにとどまらず、「國家的精神を表彰する」ような主張を含んでい

る。このことに論及した村岡典嗣『本居宣長』（一九二八）は「宣長の本質的意義は、文献学である」と芳賀の見方を継承しながらも、宣長が、理解した「古代人の意識」を「自己主義として、唱道するに至つてゐる」として、考証と「唱道」の合体を「変態」^{メタモルフォーゼ}と名付けた。そして、考証内容を「没批評的」に信じ教導する宣長の態度の淵源を「敬虔思想」であるとして、その「変態」をおおむね肯定的に見た。そのことによつて、教導的傾向の強い平田学も本居学の「正統」の範囲内に組み入れられることになった。こののち国学は客観的な「文献学」を逸脱しているが故に「力強い精神」を有し、「国家的精神」の「実践の上に大きな貢献をなして居る」⁽¹²⁾とか、「文献の研究は手段であつて」「古道を復興」⁽¹³⁾することを「目的」とすることによつて国学は現代的な「進歩的の学問」であり得ると見たり、「道のための学問」として賞賛する国学論が輩出する。

大正期の津田左右吉『文学に現はれたる我が国民思想の研究』（第四卷、一九二二）は、国学のオリジナリテイの欠如や矛盾、「根拠のない憶測」、「現代満足主義・時勢順応主義」、「空虚な国自慢」などを厳しく批判した。（唯一、国学の「功業」として津田は、『古事記』への「盲目的信奉」とは別人のような宣長の「落ちついた考證」をあげているが、ここにも文献学的観点による宣長称揚の論調が流入している。）

津田の批判を汲みつつマルクス主義の見地から国学を批判したものに羽仁五郎『国学の限界』（一九三二）があるが、国学が「情の解放を主張」したのは「勤勞人民の解放要求」の「反映」であるとし、

その人民の「生活欲求」を真に理解し得ず「神秘主義」に移行したところに国学の「限界」があつたとする。この論は村岡の「変態」説や「没批評」説、不可知論説を取り込みながら、階級史観によつて国学を批判したもののだが、『夜明け前』との関係で注目されるのは、「ルソオの人民主権説と宣長等の王権神授とでもいふやうな思想」は同義ではあり得ないといつて、国学を「ルネサンス」や「自然主義」になぞらえる論（とくに長谷川如是閑や伊東多三郎のそれ）を論難していることである。また、この論で「人民」は「自ら啓蒙を要求する独自の意志」を持つ、として理念化、聖化されており、この「人民」観も『夜明け前』のそれを照射する鏡となり得よう。

その長谷川如是閑『自然主義者としての本居宣長』（一九三〇）は、「観念」を否定して「感覺」を肯定するのが「自然主義者」であつて、それが「科学的」「客観的」になれずに「本能的反発」にとどまると「復古主義者になる」という論で、その例としてルソオと宣長を並記する。長谷川は彼等を「感覺」重視の「前『科学者』」と規定することで国学を（近代化）するが、この観点については『夜明け前』との比較検討が促されよう。また長谷川は、国家による「作製品」である『古事記』を「自然状態」と見た宣長の矛盾について、その没批評性を指摘しながらも、それは「封建的国家形態を否定する意識」の故だつたと弁護的に見る。長谷川はのちに、宣長が日本の古代に見た「自然」は「歴史の事実であり、自然である」とし、それは中国の国家形態と比較して得た「歴史的」認識であつ

て、「観念的」な「信仰」ではないと言うようになる（本居宣長の学問的態度）一九三八が、宣長学の「自然主義」化が抱えた矛盾がここで露呈することになるといえよう。こうした二十世紀前半の国学論は、一見すると肯定論と否定論に分類できそうだが、国学から何を抽出して論の対象とするか、という点では共通しているといえる。実証的か空想（付会）か、科学か信仰か、批評的か没批評的かなどという認識方法を巡って、あるいは自然と神、道德と真情、などという概念を巡っての国学の認識構造がどの論においても問題にされており、国学の方法や骨格（本義）だけが論じられているのである。

このような二分法的思考によって、国学の雑多な要素が切り捨てられ、抽象化、空洞化された。⁽¹⁵⁾ どのような具体的言語によって「信仰」的思维が織りなされているか、という話法への注視を排することによって、平田学に貼られた「荒唐無稽」「牽強付会」というラベルは、立場の違いで「縦横無尽」「斬新痛快」（河野省三「国学と近世文化」一九三六）というラベルに容易に貼り替えられ、聖化されて国家イデオロギーとして利用されてゆく。具体的な言葉が表出した猥雑さを切り捨てて思维を抽象化することは、肉体を切り捨てて靈性を強調する人間観と結合しており、こうして平田学の（肉体）は封印されていた。

さきに羽仁五郎に批判された伊東多三郎『国学の史的考察』（一九三三）は、「文献学」で「国学を科学的に定義」しようとすることを「誤り」と断じ、国学の本質は、「儒学」や「末期封建

社会」に対する「反抗」として構築された「古道」という観念体系であると示した。この論は宣長の「自然主義」を反儒、反封建として見、そこに「デモクラチック」な近代への胎動を見ている。（こうした見方が羽仁と対立するのであろう。）平田学については「儒仏洋をも取入れんとする総合性と積極性」を見るときにも「危険性」「破壊性」を見ているが、そこに幕末期の「焦燥」から来る「思想的錯覚」があると示す。この「反抗」や「総合性」という用語は『夜明け前』の国学観との類似性をうかがわせる。また、この論は「文献学」の軛を取り払うことによって、「アカデミック」を嫌った平田学の「俗談平語」という具体的言語に着目し、「陰陽二気の交合」によるという生物的宇宙観や性欲肯定説を指摘する。また、国学が庶民層・農民層に浸透したことを調査して、享受層との相互性において国学を見、「産霊」の思想と庶民の「経済思想」の結びつきを指摘し、国学と「町人文芸」との共通性も見ている。⁽¹⁶⁾ 「文献学」的国学論が抽象化によるイデオロギー論に向っていったのに比べ、社会史的観点を持つ伊東は『国学者の道』（一九四三）では、過激な行動によって貧民を救済しようとした生田萬の探求に赴き、また農民層の運動という観点から「草莽の国学」（注（5）参照）という概念を提出した。これは『夜明け前』に見える「草叢の中から」（一ノ二一ノ六）という発想とも通じ合う。

三

『夜明け前』の半蔵は国学者の「復古」思想を「自然に帰る」と

いう「新しき古」の発見として「近つ代」に結びつけて「考える（二ノ十二ノ二）。ルソーを連想させるような「自然主義」として国学を見ることは前掲長谷川、伊東文にもあって『夜明け前』独自のものではない。半蔵はこの考えを「直毘靈」⁽¹⁸⁾から得る（二ノ十二ノ四）が、「直毘靈」は「自然に帰れ」と言っているのではなく「おのづから神の道」があつたと言っているものであり、その「道」は「天地のおのづからなる道にもあらず」、「高御産巢日神の御霊」より発生したものだとしている。半蔵はこれを「神の道とは、道といふ言挙げさへも更になかつた自然だ」として「神の道」を自然発生的なものと考ええる。半蔵はまた、「翁の言ふ復古は更生であり、革新である」「まことの革命への道である」とまで言う。世界の根源を「神」ではなく「自然」⁽¹⁹⁾と言ひ換えて国学を近代化するのみでなく、階級闘争的「革命」思想として〈現代化〉までしようとしていることは、「われ／＼は下から見上げればこそ、こんなことを考へるのだ」と下層からの眼で時代社会を見ようとする言葉からも読み取れる。これは「下なる者は、かにもかくにもたゞ上の御おもむけに従ひ居るこそ、道にはかなへれ」という「直毘靈」の上下観とはかなり隔たつてゐる。このように半蔵が「直毘靈」を読み換えて〈近代化〉〈現代化〉することによつて、宣長を「最も高く見、最も遠く見たもの、一人」（二ノ十二ノ二）と最大級に賞賛するのは、「文献学」的国学論の流れを汲んだものと見ることもできるし、一方、「文献学」的国学論が軽視した平田学の「実行を思ふ心」（二ノ十二ノ四）への傾倒が、宣長に投影されたとも見得る。『夜明け前』

が階級的観点をいながらも羽仁のように国学に批判的にならないのは、羽仁が思弁の次元で宣長中心に国学を見たのに対し、世直しの「実行」を重視する視角が『夜明け前』にあるからではないか。この時期には前記の伊東文もまだ「草莽」の観点を確立しておらず、『夜明け前』は独自の視向によつて国学を再構成し複雑化した。が、こうした国学の〈現代化〉はある意味で昭和期の国学の再生に寄与する⁽²¹⁾という危うさをも抱えた。

父の病氣平癒祈願のため御嶽神社に参籠した半蔵は、そこでの夜、篤胤の『静の岩屋』を読んで「師匠」の大きさに打たれ、「一切は神の心であらうでござる」（二ノ七ノ三）という普遍的な思惟に向かう。この日の昼間の、御嶽の「偉大な山嶽」に対するルソー的感応と、この『静の岩屋』読書を経て、半蔵には万物に思いをはせるような精神的高揚が生じ、同時に「街道の犠牲」を思いやり「下層にあるものを護らねば」という気持ちがせり上がってくるように読み得るが、この脈絡への平田学の関与のさせ方にはかなりの操作が施されているように思われる。

『静の岩屋』は医学書であり、上巻の内容は主に医薬を掌る神々に関わる説話類、酒や薬やまじないの功罪、不勉強な医者や悪徳医者の手口に注意すべきことなど、生活次元での医薬に関する実践的な講話である。下巻は仲景の『傷寒論』の解説と、洋学から学んだ初歩解剖学の講義であり、その最後には男女生殖器官の構造を詳しく講説し、「然るは其の閨の中のしわざよ。何の賢く美はしく。理

深げなることかは有る。」と感嘆し、人体の仕組について「神の御所為は。世に測り難く。靈しく妙なる物ならずや。」と言う。こうしたフイジカルな書物を選んで、その一面を隠しつつ一部を引用し、それを引き金に半蔵に「一切は神の心であらうでござる」というメタフイジカルな、また「下層」の者を護ろうとするデモクラティックな境地に向かわせる、というところに『夜明け前』の平田学認識の特徴がみえる。

「一切は神の心であらうでござる」という世界観的な言説は、生理学的な『静の岩屋』より『直毘靈』の「天地のことわりはしも、すべて神の御所為にして、いともく妙に奇しく、靈しきものにしてあれば、さらに人のかぎりある智りもては、測りがたきわざなる」という文章に近いように思われる。半蔵は即物的な平田学に包括的な宣長学を被せて思惟を形而上の次元へ引き上げているといえよう。こうした操作をして「一切は神の心であらうでござる」というフレーズは、歴史や宇宙や運命などという想念とともに半蔵が自分を照らし出す基本的認識として作中で繰り返されることになる。作品後半で半蔵はこの王滝参籠の日を回想し、そこでも『静の岩屋』を持ち出して先師の「広い見方」を再確認しながら、万国交際の時代潮流も「測りがたい神の心であるやも知れなかつた」(二ノ十三ノ六)と思う。この「測りがたい神の心」という詞句も『静の岩屋』では生殖の仕組について述べられたものであるのに対し、『直毘靈』では「天地のことわり」についてのものであり、後者の方が半蔵の思惟の様相と調和する。

文献学や自然主義という概念によって近代化され聖化された宣長学を被せて平田学の物質性を封印する『夜明け前』は、それまでの国学論の大勢を踏襲しているといえよう。そのことによつて作品は人間の運命の帰趨を「空の奥の空、天の奥の天」にまで踏み込んで観想する奥深さを得たが、同時に、自然主義が科学性や物質性を剝奪され、「空」「星」「月」「虫の声」など自然の「物象」が「一切は神の心であらうでござる」というフレーズでまとめられ、神に包摂された(二ノ十四ノ三)。このように自然が超自然と一体化させられて成立したのが「大きな自然オモウカ」という概念だと思われるが、ここに文献学派や長谷川如是閑らと共通する国学のイデオロギー化の過程が見える。しかし同時に、『静の岩屋』のようなテクストを引用することで、平田学の異様性や淫靡な要素が作品の影の領域に伏在させられて半蔵の下位層の様相を暗示しているとも言え、ここが他のアカデミッ的な国学論と違う『夜明け前』特有の国学認識である。『夜明け前』は二十世紀前半になされた国学近代化の動向に沿いながら、それを集大成しつつ、しかしアカデミズムが排除した物質的要素を作品の下位層に隠しているのが特異な点であるといえよう。

篤胤の陽石信仰について『夜明け前』に登場する門人たちは「露骨だ。考へることが丸裸だ——いきなり生め、殖せだ」(二ノ十二ノ四)と苦笑して批評する。また、半蔵は器物や菓子に「陰と陽」「男女両性」(二ノ十四ノ三)があるように見えることがある。これらは平田学の性的世界観に触れることであるが、前者は門人たちに

嗤わせることによって、後者はその感覚を半蔵の「不思議な心地」(幻覚)のあらわれだとすることによって、突き放している。また、平田学特有の「幽冥」も同様に半蔵の「不思議な心地」の中に封じ込まれる。「鋭く光つた眼」(二ノ十一ノ三)に追跡されているような幻覚にとらえられる心的状況にある半蔵が、川にさしかかると舟から死んだ父が自分を差し招く、その舟の中には「うしろ向き」の母もいる。ここでは、現実空間のすぐ隣りに幽界がある、という平田学の幽冥観が巧みに場面化されており、そこに添えられた半蔵の和歌にも「幽界」という言葉が見えるが、この場面は半蔵の夢だったとされる。平田学の非合理的要素に触れながらもそれを夢として処理することによって、もともとは死後安心のために打ち出されたと思われる平田学の幽冥観が民衆の生活意識から切り離され、下意識へ封じ込められるのである。

半蔵はまた、「活神様」である宣長が下女の部屋へ每晚通つていたという話を聞いて「蒼ざめ」ふさぎ込む(二ノ十一ノ二)。半蔵は「国学の権威」を汚すような噂話に憤り、性的次元の話を「彼岸に達する」(二ノ十一ノ二)ような精神的次元の恋愛思想に昇華させて考えるが、ここにも宣長神聖化の意向が働いている。宣長の性的エピソードを持ち出すことは偶像破壊による新しい国学観の提示につながり得ると思われるが、そのようには展開されず、噂話は「人違ひ」だったとされてはぐらかされ、それにこだわる半蔵の内部も「何だか、ぼんやりした」「俺も路に迷つたか知らん」という心神喪失に近い状況にされ、二重の意味で性は意識の周縁に追いやられ

る。国学の性的要素を排除するのではなく、周縁に追い込んで暗に匂わす、というのが『夜明け前』の方法である。二十世紀の国学観への疑問符が未発のまま作品の裏側に封印されているともいえよう。『夜明け前』はアカデミックな国学論が掬わなかつた要素にも眼を配りながらも、「下世話」を嫌う近代の国学論を大きく破るものではないともいえる。それまでの国学認識を崩すのではなく、認識主体を崩す——半蔵を狂気化する——という方に收拾すること自体の内に、国学近代化の葛藤が凝縮しているという見方もできよう。抽象的宇宙論を生物や生殖という具体的事象と相互浸透させることで実質化しようとするのが平田学の原理だと思われるが、その性的世界観や幽冥観を『夜明け前』は半蔵の精神異状の症状として扱った。このように平田学が読み換えられることによって、性が農業生産や産業推進の思想から切り離され、個人の心身内部のこととしてのみ考えられることになった。二十世紀の性心理学によって平田学の性が解釈される、という現象が生じているようにも思われる。

四

右のことは、農業生産や農民・民衆への視線の特質と連動する。半蔵に接する農民は二つの姿を見せる。ひとつは、横暴な問屋に対し「決して屈してはゐな」(二ノ二ノ四)い牛方たちや一揆などの「謀反」(二ノ五ノ三)を起こすような農民であり、彼らの「誠実」や「犠牲的な精神」から「教へられる」と半蔵は思う。こうした民衆像は先の羽仁文のそれに近く、階級闘争の理念によって美化され

た民衆像だといえよう。また、作品後半に目立つのは、維新を迎えても「無関心」で「祭礼を見物する人達でしかない」(二ノ四ノ二)農民や、「とつくに飲んでしまつたわなし」(二ノ五ノ五)というような意識の低い小作民であり、半蔵は彼らから「自分の期待を裏切られる」(二ノ五ノ六)気がする。後者は前者の裏返しであり、このように理念によって農民を評価する半蔵が、彼らの労働や生活の現場を目にすることは殆どない。半蔵は助郷問題や山林事件などで政治的調停のために奔走はするが、農業実践や経営を推進する形で農民に働きかけることはない。凶作時に「家の倉を開」(二ノ十二ノ四)いて村民に粥を振舞うところは貧民救済を重視する平田派村長らしいが、維新後の宿駅改革に際して「自分でも人足の姿に身を交へ」て「継立て方を助け」(二ノ六ノ四)ようとするのは、村親として全体を統括する関わり方というより、知識青年のフ・ナロード的行動のようである。民衆も半蔵も階級思想のフィルターを通して形象されていることと、彼らの生産実態や経済意識が見られていないことは関連していると思われる。

半蔵の経済意識欠如はモデルの鳥崎正樹の資料⁽²⁵⁾に拠っているという面もあるが、他の平田門人たちも同様の眼差しで形象されている。例えば北原稲雄は伊那の庄屋として新田開発や治水土木に長けていた人であるが、『夜明け前』では「古史伝」上木に「尽力したり水戸浪士を保護するような文化的政治的活動のみが書かれる。また蜂谷香蔵も、モデルの間半兵衛は中津川の商人として馬島靖庵(作中の宮川寛齋)と組んで馬島よりむしろ積極的に生糸貿易に携わっ

たが、『夜明け前』の香蔵は「国学者には君、国学者の立場もあらうぢやありませんか。それを捨て、たゞ儲けさへすれば好いといふものでもないでせう」(二ノ五ノ二)と宮川の利益活動を非難する。半兵衛の貿易については『大黒屋日記』にも記事があり、交易にかかる「不調法」で「太田陣屋」に呼び出され調べられたことも書かれているが、『夜明け前』はその件を切り捨てている。このように『夜明け前』が生産や経済についての思惟を排除していることについては、次のようなことが考えられる。

総じて二十世紀の国学論が封印したもの(平田学の性的宇宙観やそれに密着した経済意識など)は、明治になっても十九世紀の間はまだ生きていたと思われる。例えば徳富蘇峰『隠密なる政治上の変遷』(『国民之友』一八八八・二一四)は、「中間」的な農民層が「産業を営み、生活上の経営を掌る」ような「独立自治の人民」になつて、「主人」と「奴隸」という階級社会ではない「平民社会」を作つてゆく勢力になるべきだといふ。生産に根付いた農民の組織力や経営力に蘇峰は期待するのだが、二十世紀にそうした中間層は勢力となつてゆかなかつた。商工業中心の近代化と資本の寡占化による資本主義的階級分化の中で農民的「平民」が「経済」を「掌る」存在とはなり得ず、それと同時に進行的に、近世社会にも根強かつた勤儉・禁欲道德が儒教やプロテスタンティズム⁽²⁹⁾を通して二十世紀の「平民」に再浸透し、私欲を惡とするような倫理が優勢になり、それが階級思想の一基軸にもなつてゆく。こうして経済意識を基盤にしながら自他を掌る思惟は「平民」から遠ざかつてゆき、『夜明け

前」もそうした日本近代の精神主義に沿っているように思われる。⁽³¹⁾

十九世紀は、封建的産業形態や身分制が崩れかけ、農業と商工業も、資本家と労働者も未分化で、土地に密着した生産者が産業や経営や生活を総合的に考え掌ることを夢見得た短い時期だったのではないか。平田国学が露骨に示す物質性や猥雑さは、こうした過渡的時代の淫靡なエネルギーの発現だといえよう。それは思想でもあり、宗教でもあり、俗語による講談でもあるという意味でジャンルとしても未分化であり、知ることと信じてること、書くことと図示すること、精神と身体、形而上と形而下、古代と現代、西洋と日本などさまざまな次元が渾然一体の思惟形態だったのではないか。二十世紀にはそれらが階層化されてゆき、それを享けた『夜明け前』の作者も、十九世紀文化の猥雑さを「グロテスク」と見る視線から自由ではなかったのである。十八／十九世紀という藤村の区分は、幕末国学の近代性という難問を喚起したが、二十世紀の思考に規制された十九世紀への低い評価意識が、近世と近代の連続／非連続を自由に検証することを妨げたように見える。

近世と近代を連続的に見ようとすると眼差しと、混沌を分節化する対象把握との矛盾が半蔵の発狂を招来しているのではないか。半蔵の狂気はモデル島崎正樹の事実の再現としてではなく、作者の認識の分裂の転位的表現として読み得よう。『夜明け前』の作者は二つの顔を持っている。ひとつは夥しい資料や文献に依拠し、資料に対して恭順な作者である。他方は、資料を取捨し変形する作者である。夥しい資料に触れながら、それを取捨して抑圧し、しかし抑圧しき

らない作者の表現態度は、広い世界の動きまで眼を向けようとしながら「山の中」に縛られ、下意識に「陰陽」や「幽冥」を封じ込めているような半蔵の様態と相似関係にある。外的にも内的にも見えない世界を抱えながらそのある界面にしか触れ得ない半蔵の行動半徑・思考範疇の限定性と、自身や周囲を掌ることに難渋する半蔵の苦衷は、作品の方法を暗示するものでもあるといえよう。こうした解きほぐしにくい陰影や階層の複合のうちに、他の国学論とは違う小説としての『夜明け前』の特異性がある。

繰り返すならば、『夜明け前』はそれまでの国学論を先端的な見方まで含め多岐にわたって取り込み、それらがもたらす矛盾や対立（たとえば長谷川と羽仁の見方）を整理せず、むしろ撚り合わせて再構成し複雑化しているといえよう。具体的には、平田学に宣長学を被せながら国学の近代性、実践性を強調しつつ階級思想に結合していること、平田学の物質的、性的要素を排除はせず下位層に封じ込めていること、平田学にある経済意識を捨象していることなどを看取できよう。こうした特異性がどこから生じるのかについては、国学論と小説という表現形式の差異、作者藤村固有の問題意識、執筆時代に流布していた階級思想、性思想、経済思想等を藤村がどう受け止めて作品化したかという時代の文化状況との対比などに踏み込んで考察しなければならぬ。本稿ではそこまで及ばないが、国学認識に限定して藤村固有の問題意識との関連から見ると、次のようなことがある。少し時期が下るが、『回顧 父を追想して書いた国学上の私見』（一九四二）で藤村は、「古の眼」で「近代を見ると

いふことも篤胤が信じたやうにさう無造作には行はれなかつたのはなからうか」と国学の近代化に疑問を呈し、篤胤の所説についても「随分危く、篤胤自身に期待したやうな強い綜合も生まれなかつたやうに見える」と批判する。また「父等には中世の否定といふことがあつた」ということについても「さういふ否定を固執すべきものであつたらうか」と疑い、また、「古代の神は多くの場合に民族の神として顕はれ給ふた」と「神」がナシヨナリズムと結合していたことについても「反つて国歩の艱難であつた」と言う。これらはすべて青山半蔵が信じたものへの明確な批判である。こうした根本的な国学批判意識が、『夜明け前』では「新しき古」を肯定的に強調しようとする意向の強さと衝突をきたし、その軋みから精神的な複合や分裂や横溢がもたらされ、それが作品のある生命になつていゝるのではないか、という推論のみここでは試みておく。

新保祐司『「夜明け前」の神学』（すばる）一九九八・七）は「平成、みんな平ら」になつた今日の「水平的思考」を覚ます「垂直的思考」として『夜明け前』の「神学」を重視する。この論は幕末平田学を「一神教」的と見て形而上学化しているが、このように「神学」を重視することは戦前の国学論を再生産することになるのではないか、という現代への疑問を呈しつつ『夜明け前』の位相を見ておきたい。

注(1) 藤村の作品からの引用はすべて『藤村全集』（筑摩書房、一九六

八）による。

藤村は「生長と成熟」（一九二五）においても、西鶴の「さかんな気象」に比べて化政期の小説類には「淫靡で頹廢した色彩」を見てゐるし、「茶の生涯」（同）でも「茶に一度はづれた感じ」や「グロテスク」を見て「芭蕉のやうな大きな詩人ではないかも知れない」と言つてゐる。

(2) 平田篤胤の著作本文の引用は『平田篤胤全集』（名著出版、一九七七）による。

(3) 「靈能真柱」で天・地・泉という宇宙構造を図示して可視化するのもメタフィジカルをフィジカルに変換する話法といえる。

(4) これらのある部分は篤胤が参照した服部中庸『三天考』の所説を承けてゐる。

(5) 「民家要術」からの引用は『近世地方経済史料 第五卷』（一九三二）による。宮負には「農業要集」「草木撰種録」等の著書もある。後者は稲の穂などすべての作物に雌雄があるという説で、平田学の性的世界観の一例といえる。平田門人の農業思想について伊東多三郎『草莽の国学』（一九四五）は「国学の宇宙生成論と国土経営、産業開発の技術」が「直に融合」したものと見てゐる。子安宣邦「宣長と篤胤の世界」（中央公論社、一九七七）は平田学が「宇宙万物の原理が男女の原理であるかのように説くことを指摘し、それが門人たちの農業論に展開していったと見てゐる。また、宮負の農業実践重視については山中芳和『近世の国学と教育』（多賀出版、一九九八）にも指摘がある。

(6) 「玉樽」では「幽世」と「顕明世」の差違を「相混じて共に一間の如き界なれば。其聞き方よりは。明き方は能く見ゆれど。明き方より聞き方は見えざる如く。幽冥より顕明は見徹しなり」と説明している。ここにも、宇宙を部屋のような身近な空間にたとえる平田学の話法が見える。

(7) このことを例証するために篤胤は、疾病に苦しんだ男が臨終に「吾死て後は、人の、此病に苦むを、助くる神となりてむ」と叫んで浅草

の精神になった、という話をする。靈のことを語るのに卑近で身体的な例話を持ち込む、という話法がここにも見える。

- (8) 自力更生思想が皇国思想や帝国主義思想と結合していることが平田学評価のアポリアである。たとえば佐藤信淵『経済要略』(一八二二)は「上天ノ明威ヲ畏レテ恭儉ノ二徳ヲ備メ從テ、其国土ヲ経営シテ」「貨物ヲ豊饒ニシ」「国用ニ余裕アラシメ」「蒼生ヲ愛養ス」「是ヲ以テ国家益々太平にして人民愈々蕃息ス」(本文は「日本思想大系」45)岩波書店、一九七七に拠る)と産業主義と万民の安楽を直結させている。宮内嘉長『遠山里古』(一八三四)は「上下の区別をなほり、家の生産を経営つゝ」「暖衣・飽食・逸居する事」「実にめでたく樂しき事」(本文は「日本思想大系」51)岩波書店、一九七一に拠る)と、その欲望充足のために信仰や抑制が必要だと説く。これらには、経営思想、繁栄願望、儉約思想などが混在している。佐藤の勸農論には侵略主義的という評価と「社会主義」的という両面の評価があった、と見城佛治「明治における佐藤信淵像と尊徳門人」(『近世思想史研究の現在』思文閣出版、一九九五所収)は指摘している。
- (9) 芳賀矢一「国学とは何ぞや」(一九〇四)。ここで芳賀はA・ベエクやW・フンボルトという「文献学」を紹介している。それは単に「古語を知る」という学問ではなく、政治、文学、法制、歴史、美術など多分野に亘って「古代の文化一切の事」を「昔の人が知つて居つた通りに」再現する学問だとしており、学際的、総合的な学問概念である。ベエクについては村岡典嗣「本居宣長」(一九二八)に詳しい紹介があるが、稿者はその原著及び邦訳の所在を確認し得ていない。諸学の御指示を乞ふ。
- (10) 芳賀矢一「国学史概論」(一九〇〇)
- (11) この系統の国学論に藤岡作太郎「国学史」(一九一〇)、久松潜一「国学 その成立と国文学との関係」(一九四一)などがある。
- (12) 前出久松文。
- (13) 山田孝雄「国学の本義」(一九四二)
- (14) 藤田徳太郎「本居宣長と平田篤胤」(一九四三)
- (15) 子安宣邦「平田篤胤の世界」(『日本の名著』24 平田篤胤)中央公論社、一九八四所収)は「明治国家の成立以降、国学はいわばそのイデオロギー的残骸をのみのごすこととなった」というが、それはこのようなことを指しているのだと思われる。
- (16) 「夜明け前」は国学を儒仏への「大反抗の精神」(二ノ二ノ二)と見ていた。この「反抗」は叛逆という意味だと思われるが、伊東のいう「反抗」は、儒仏との関係性において生起するという意味を持っていて若干ニュアンスが違う。また「夜明け前」は国学の尊皇思想を「強い総合の結果」(二ノ六ノ三)という。これは国学が「大日本史」「日本外史」など諸学を「総合」したものだという認識であり、伊東文と通ずる。しかし、伊東文が平田学の諸要素を注視しながらそれを並列しているのに比べ、「夜明け前」はそれを表層と深層とに構造化している。この伊東文と「夜明け前」の影響関係を立証することはできないが、発表時期は「夜明け前」の方が早い。
- (17) こうした伊東の国学論の先蹤をなすものに竹岡勝也「近世史の発展と国学者の運動」(一九二七)がある。竹岡は国学を「運動」として和学の一般社会への解放や神儒の角逐などという文化現象の系統の中に置いた。そうした視野で国学を見る中で、宣長と近松の近似性を指摘し、篤胤の言説を「好色本、洒落本にも比せらるべきもの」とジャンルを崩す見方も示すが、国学運動を農業生産と結びつける観点はない。
- (18) 「直毘靈」本文の引用は「本居宣長全集 第九卷」(筑摩書房、一九六八)による。
- (19) 宣長においては「神」の背後に「不定者」(自然Ⅱおのづから)があった、とする論もある(山下久夫「本居宣長と「自然Ⅱ」(沖積舎、一九八八)。
- (20) 服部之総「青山半蔵」(『文学評論』一九五四・一)は「反人民的」な国学を信奉する庄屋層の半蔵が人民を思いやるという設定は歴史認

識の誤りであるとするが、平田門人の貧民救済思想などは「反人民的」では片づけられない要素であり、服部もまたマルクス主義という認識枠組によって細部を捨象して国学を捌いているという点で戦前の国学論と表裏一体である。

(21) ここにはマルクシズムとナショナリズムの微妙な一体化がある。そのなおいを同時代の読者は嗅ぎ取っており、原実「ファシズムと藤村の『夜明け前』」(『三田文学』一九三二・六)は「夜明け前」の思想を「被支配階級の衝動は日本民族本然の理想に一致するものであり、日本民族本然の理想を把握することは階級の分裂を救ふ唯一の創造的道具であることを説かんとしたものと読んでゐる。

(22) このことについては高橋昌子「島崎藤村 遠いまなざし」(和泉書院、一九九四)参照。なお「自然」を軸にした「半蔵の理想主義」は「宣長の精神」から来ており、「夜明け前」は平田学を「宣長風の精神」に「変形」しているという指摘が夙に亀井勝一郎「島崎藤村論」(新潮社、一九五三)にある。

(23) 「静の岩屋」は医業を掌る複数の神を特定して多神思想的であるが、半蔵のいう「神」は一神教的な神のように読める。ここで神概念の変換が行われているように思われるが、この問題については今後の検討課題としたい。

(24) 平田学の幽冥観が死後安心論とかかわることについては田原嗣郎「平田篤胤」(吉川弘文館、一九六三)参照。

(25) 島崎正樹の文「ありのまゝ」(『藤村全集 別巻下』筑摩書房、一九七二所収)に「活計の不才覚」という記述がある。

(26) 「夜明け前」のこのような北原像は主に市村威人「伊那尊王思想史」(一九二九)に拠っていると思われる。芳賀登氏によれば北原家は「因信と稲雄との二代にわたって天竜川の河川改良工事力を尽くして、新田開発の上で土地を集積していった家」で、「養蠶」などの商業的農業を指導するような村落経営意識を持つ存在であった。また、伊那地方は「日本における性神信仰の地帯」であり、本学神社の建立

や陽石信仰はそうした背景のもとに「豊かな農村をつくらうとする考え方」のあらわれだという。(『夜明け前』の実像と虚像)〈教育出版センター、一九八四〉、『変革期における国学』(三一書房、一九七五)参照)この戦後の踏査と比較すると市村文は神社建立も陽石信仰も農業生産との関連においては見ておらず、「夜明け前」も同様である。

(27) 半兵衛の貿易活動については大島栄子「商人たちの明治維新」(花伝社、一九九八)に詳述されている。「夜明け前」がこの件を書いていないことについて大島氏は、平田派門人が外国との商売を行い大儲けをするのは「その学問や攘夷の思想とはまったく矛盾」し、半蔵が尊敬する香蔵がその廉で処罰を受けたと「書くわけにいか」なかった、と見ているが、本稿で見えてきたように、平田派国学は経済活動によって人々が富み栄えることをむしろ望む思想であり、半兵衛にとって国学と金儲けは必ずしも矛盾しなかったと思われる。そうした半兵衛像を作り変えたところに「夜明け前」の国学者消費化という虚構を見ることができるとはではないか。

(28) 牧原憲夫「客分と国民の間」(吉川弘文館、一九九八)は、人民に「客分」意識から脱却して「其国を自分の身の上に引受け」るような「主人」意識を要請した「学問のすすめ」の国民観は、地域指導者層に浸透していた国学の「自力更生の論理」と通底するといふ。これは国学／洋学という区分をはずして十九世紀の思想状況を再検討している一例である。

(29) 「農業発展の中から商工業が分離し育成していく」近世後期の商人の経済精神として勤勉・禁欲が最重要視されたことについては芹川博通「日本の近代化と宗教倫理」(多賀出版、一九九七)参照。

(30) 『西国立志編』(二八七一訳)や『フランクリン自叙伝』(一九一〇訳)など清教徒的な立志伝は諸処で勤勉・禁欲を説いている。近代初期に「自然的身体から産業的労働身体への変換」のため「民衆は禁欲を強制された」と今村仁司「近代の労働観」(岩波書店、一九九八)

は指摘している。

(31) 特に大正期以降、経済や金銭についての思索が文学から消えてゆくことについては拙稿「事業」と「実業」の間——「春」から「桜の実の熟する時」へ——（『島崎藤村研究』一九九七・九 参照）。

(32) 詳しく検討する紙数がないが、たとえば鈴木昭一「夜明け前」探求（おうふう、一九九八）に翻刻されている「島崎正樹自筆遺稿「無題」などは、皇国国体説、殖産思想、万国交際説等を整然と語っていて、思考の分裂や矛盾や乱れは感じられない。これが他人の文章の転写でないとするれば、正樹において欧化と国粹は割合平板に共存し得ており、その文は半蔵のような憂情や狂熱を湛えていないように見える。

〔本稿は一九九八年日本近代文学会秋季大会での口頭発表をもとに起稿したものである。発表時に寄せられた多くのご意見を参考にさせていただいた。謝意を記しておきたい。〕

国枝史郎「神州緞緞城」試論

清 水 潤

小説は生きものだといふが、それは作品自体の運動、この波動的な運動に於て生きてゐるのだ。そして、一寸先が闇だといふところに、波はおこるのだ。

(石川淳「文学大概」)

一 「異端」文学復権を超えて

一九六〇年代末には夢野久作や久生十蘭、小栗虫太郎など、やや異色の大衆小説家の作品が相次いで刊行されたが、それらの中でも特に大きく注目されたのが国枝史郎の「神州緞緞城」である。大正十四年一月から翌年十月まで『苦楽』に連載されて中絶した本作は、全二十一回中の十六回までが不完全に単行本化されていた(「神州緞緞城」前篇、春陽堂 昭和八・七)のみであった。だが、昭和四十三年八月に桃源社から初出版の復元が刊行され、約半世紀振りにその全貌があらわたるに至つたのである。当時、三島由紀夫は「私が最近読んだ小説のうち、これこそ疑ひやうのない傑作だと思

はれた二作品」として、稲垣足穂「山^キン本五郎左衛門只今退散仕る」(南北 昭和四三・八)と共に「神州緞緞城」を挙げて次のように絶賛した。⁽³⁾

一読して私は、当時大衆小説の一変種と見做されてまともな批評の対象にもならなかつたこの作品の、文藻のゆたかさと、部分的ながら幻想美の高さと、その文章のみごとさと、今読んでも少しも古くならぬ現代性とおどろいた。これは芸術的にも、谷崎潤一郎氏の中期の伝奇小説や怪奇小説を凌駕するものであり、現在書かれてゐる小説類と比べてみれば、その気稟の高さは比較を絶してゐる。

三島はさらに、「神州緞緞城」から二つの具体的な場面を紹介し、それらをE・A・ポウや泉鏡花の作品と比較して称賛してもいる。そこには「まともな批評の対象にもならなかつた」「大衆小説の一変種」を、谷崎、ポウ、鏡花という既にある程度は(少なくとも、当時の国枝よりは)文学史的に公認された作家たちの作品と同列上

に配し、「異端」と「正統」の価値転換を図ろうとする戦略性が捉えられる。そして、こうした価値転換の戦略性は三島のこのエッセーのみならず、同時期の他の「異端」文学の再評価にも共有されていたと見られる。⁽⁴⁾「正統対異端」、あるいは、「純文学対大衆文学」という二項対立的な図式がまだ強固であった当時には、両者の価値転換は有効でスリリングな試みでもあっただろう。

だが、それから約三十年を経た現在では「正統対異端」、「純文学対大衆文学」という図式は失効しつつある。七〇年代に入って「幻想文学」作家としての再評価が始まった鏡花は、近年ではさらに、「幻想文学」にも取まらないより多面的な作家像が模索されている⁽⁵⁾、事態は谷崎についてもほぼ同様と言えるだろう。かつてはロマン派的天才として神格化されていたポウについても、同時代の雑誌読者の求める小説ジャンルの約束事を強く意識しつつ、小説ジャンルの脱構築を企てた「マガジニスト（雑誌文学第一主義者）」という新たな作家像が、巽孝之氏によって示されている⁽⁶⁾。あるいは、数年前に笠井潔氏が「純文学」なるものは、「大衆文学」のジャンルのな成立を前提とし、それと自己区別する必要性に迫られて生じたジャンル意識なのだ⁽⁷⁾、「純文学」の消滅は同時に、それに対抗してきた「大衆文学」の消滅をも意味している⁽⁸⁾と唱え、文芸誌上を中心に大きな反響を呼んだことも記憶に新しい。こうした状況下では、「正統」的な「純文学」との単純な比較による「異端」的な「大衆文学」の称賛は意味がなく、下手をすれば従来の図式の容認や補完に帰結するのみである。

もつとも、こうして従来の「神州縦横城」の価値評価の基盤が崩壊した現在も、それに代わる有効な基盤は確立されてなく、そのためか、近年も例えば、川村湊氏は三島に倣うように国枝を鏡花や石川淳と並べた上で、三者を「差別」という禁忌を作品世界の中核に据え、その差別―被差別の社会的、文化的、美的な様相を装飾の多い、マニエリスムのな文体によって、絢爛と描きつくしてみせた小説家たち」と概括している⁽⁹⁾。だが、国枝と鏡花と石川淳という三作家の同列上への配置は、先述したように、現在ではそれ自体としては批評的な意味を持たない。そもそも、「差別」という禁忌を作品世界の中核に据え⁽⁹⁾た「物語」は、太古の神話伝説から現代のTVドラマまで数多いので、ここでの三者に対する規定は、「装飾の多い、マニエリスムのな文体によって」という箇所をやや保留すれば、「物語」作家に対する一般的な（あるいは、原理的な？）規定にも等しいのである。

川村氏はさらに、「だから、彼らの小説はどこを切り取っても同じ顔をした金太郎飴のような紋切型だ」という批判も受けるし、また、その文体の魔術に魅惑された読者は、ほとんど熱狂的といってよいファンとして存在する⁽¹⁰⁾とも述べるが、これはある意味で三者の可能性をかなり見くびった見解ではないか。確かに「彼らの小説」はしばしば類似した物語構造を呈しているし、そうした単純な反復に取まったにすぎない幾つかの作品については、実際、「ほとんど熱狂的といってよいファン」のみに委ねても事足りるだろう。ただし、「彼らの小説」が時として「どこを切り取っても同じ顔をした金太

郎館のような紋切型」を打破し、小説としての一種の極限とも言える反復不能の位相に達したならば、その小説は「ほとんど熱狂的といつてよいファン」のみに委ねられるべきではない。そして、「神州纈纈城」こそはそうした反復不能の極限的な位相に達した作品であり、それゆえに、「異端」文学の復権という従来の文脈を超えて現在も検討されるべき作品なのである。

二 主人公の交替と物語の増殖

まずは、「神州纈纈城」の物語展開を主要な登場人物に則して簡単に確認しよう。本作は冒頭からしばらくは、武田信玄に仕える青年武士・土屋庄三郎の父親捜しの物語である。「土屋庄三郎は邸を出てプラプラ条坊を彷徨った」(第一回 一)という一文に始まり、庄三郎が春の夜に老人から真紅の布を買ったことが描き出されると、「こういうことのあるのは水祿元年のことであるが、この夜買った紅巾の祟りで、土屋庄三郎の身の上には幾多の波瀾が重畳した」という、以降の物語展開を予告するような一文が入り、さらに、「しかし作者はその事に関して描写の筆を進める前に、土屋庄三郎その人について少しく説明しようと思う」と続く。そして、土屋家の大略や庄三郎の父母と叔父との三角関係、三人の相次ぐ出奔などが一通り説明されるが、その中には、「神州纈纈城」なるこの物語の主人公土屋庄三郎昌春」(以上、同 一)という言い回しもある。やがて、紅巾に行方不明の父・庄八郎の名が書かれているのを見た庄三郎が、父は本栖湖の水城(纈纈城)に囚われていると推測して

武田家を出奔し、洞窟に落ちて「富士教団神秘境」に迷い込むのが「第三回」の末尾である。ここまではひとまず、庄三郎の父親捜しを中心に物語が展開されているので、庄三郎を「この物語の主人公」と見ることに問題はないだろう。

だが、それから「第八回」までには庄三郎の登場する場面はない。「第四回」から「第七回」まででは、代わって庄三郎の従弟・高坂甚太郎が庄三郎の追手として旅立ち、欺かれて纈纈城に入った挙句に気絶させられてしまう。とはいえ、そこでは甚太郎のみを中心として物語が展開されるのではない。「第四回 六」から「第五回 四」までは、陶器師と呼ばれる殺人鬼が甚太郎と別れた後に面作師の月子を訪ねる場面となる。それ以前の「第二回 五」から「第三回 三」までにも陶器師は登場していたが、基本的には庄三郎と関係する人物の一人にすぎなかった。ところが、この場面での陶器師と月子は庄三郎や甚太郎とは全く別個の物語を展開している。さらに、「第六回 四」から「同 六」までに登場する纈纈城の仮面の城主も、庄三郎たちとは直接に関係のない物語を展開する。実は纈纈城主こそが庄三郎の捜している父であることが「第九回」で明かされるが、この場面ではその事実が暗示すらされず、城内の凄惨な様相の描写に挟まれて専制性と怪物性のみが強烈に印象づけられる。

「第八回」以降でも中心的な人物は目まぐるしく交替し続ける。「第八回」と「第九回」では、光明優婆塞(実は庄三郎の叔父・主水)が登場して庄三郎と共に中心人物となるが、この光明優婆塞も「第二十回」までは再登場の場面はない。「第十回」では、そこま

での甲府や富士裾野から舞台が越後春日山に転じて塚原卜伝が、「第十一回」では、富士裾野に舞台が戻って「第二回」にもわずかに登場していた直江藏人が、それぞれに物語展開の中心的な役割を担っている。「第十一回 四」で相見えた両者はそれ以降、「第十五回 四一五」、「第十六回 五一六」、「第十九回 四一五」にも狂言回しの登場する。「第十二回」と「第十三回」では、富士教団にいた庄三郎が三度中心人物になる（もともと、「第十二回 六」以降は気絶したままである）が、月子や甚太郎、纈纈城主と微妙に擦れ違った後には作品世界から全く退いてしまう。「第十四回」ではその纈纈城主が中心的な役割を担うし、「第十七回」では甚太郎と月子、「第十八回」では月子と伴源之丞・園女夫妻の関係が中心になる。この他にも場面によっては、武田信玄や悪病に感染した人々を中心人物になっている。

以上のように、作品冒頭では庄三郎が「この物語の主人公」と明示され、実際にも主人公らしい役割を担っていたにもかかわらず、物語展開が先へ進むと共に当の庄三郎は登場しなくなってしまう。そして、庄三郎に代わって後半の物語展開を支えるような単一の主人公も存在しない。森本平氏は「主人公にあくまでこだわらぬのなら第十三回までが庄三郎、それ以降が庄八郎と言えるのではないか」と捉えているが、「第十七回」「第十八回」では、月子たちは纈纈城主とも全く別個の物語を展開しているので、作品の実態に則るならば、むしろ、単一の主人公が物語展開を支えるという通念自体が破棄されるべきだろう。こうした主人公の目まぐるしい交替は必然的

に、それらの人物が担う個別的な物語を次々に派生させることになり、その結果として物語はほとんど際限なく増殖し続け、冒頭に示されていた庄三郎の父親捜しはその中に埋没してしまう。

もともと、物語冒頭で示されていた方向性が以降の展開の中に埋没し、やがては作品自体が中絶やそれに近い処置を余儀なくされることは、発表がある程度の長期に及んだ作品にはありがたろう。国枝の小説に限っても、「つたがらまのかけはし 葛葛木曾棧」（講談雑誌 大正一・九一 一五・五）がそうした例の代表として挙げられる。

国枝にとっての最初の大衆小説でもあった「葛葛木曾棧」は、大名・木曾義明に父を殺された遊女・鳩鳥じむどりの仇討ちの物語として始まるが、百地三太夫と霧隠才蔵の師弟や石川五右衛門などの多彩な怪人物、さらには人間のみならず、妖狐や妖精などまでが登場して物語が増殖し続ける中で、鳩鳥の仇討ちの物語は埋没したのも同然になってしまう。終盤に至って「この物語の女主人公、鳩鳥はその後どうしたろう？」という一文が入り、義明の側室に成り済ました鳩鳥がようやく物語の中心に戻るが、義明を翻弄する生活に倦んだ鳩鳥はやがて単身で出奔し、秘境に潜む麗人族と獣人族という二種族の闘争に巻き込まれる。「現代大衆文学全集第六巻 国枝史郎集」（平凡社 昭和五・七）に収録される際に、かなり強引とも見える結末部分が付け加えられ、義明は誤って殺されて鳩鳥は兄の御嶽冠者みたけかむりと幸福な再会を果たすことになったが、少なくとも初出版の「葛葛木曾棧」は、「神州纈纈城」で庄三郎の父親捜しが立ち消えになるのと同じく、鳩鳥の仇討ちの成否が先送りされたままに中絶してい

た。

「葛葛木曾棧」の中絶に際しては「作者より」という一文が添えられたが、そこでは「作者いささか疲^{つか}勞^{らう}れてしまいました。しかも全体の構想から云えば、三分の一にも達しません」という弁明に続き、「戦国時代のジャズバンド、それはかりを奏していたようです。盛んにバンドを奏しているうちに、突然指揮者が手を疲^{つか}勞^{らう}らせ、指揮棒を投げ出したのでございます」とも述べられる。これに基づけば、「全体の構想」の実現を妨げるまでの物語の増殖は単なる無計画ゆえではなく、「盛んにバンドを奏」という即興性に任せ、「全体の構想」を半ばは自覚的に遅延させて逸脱を重ねた結果なのである。末國善己氏は「鴉鳥・御獄冠^{ごごくかん}の「仇討ち」は、『葛葛木曾棧』の主調となるものではない。これは、あくまで、後に増殖することになる「物語」の発生のための母体としての役割を担なっているにすぎない」と指摘するが、「仇討ち」を「父親捜し」に置き換えれば、この指摘は「神州緞緞城」にも取敢えずは当て嵌まるだろう。

とはいえ、「神州緞緞城」は「葛葛木曾棧」の単純な反復に収まった作品ではない。主人公の目まぐるしい交替と物語の際限のない増殖というのみでは、「神州緞緞城」の特異な位相についての十分な説明ではなく、また、そうした観点から見ると限りでは、「葛葛木曾棧」の方がより徹底的で過激な作品ともなるだろう。そこで、次には「神州緞緞城」の登場人物たちと物語展開の関係についてより詳細に分析したい。

三 二項対立構造とその解体

「神州緞緞城」には相互に対を成すような登場人物の組合せが幾つもあるが、それらの中でも最も対照の明確な組合せを形成しているのは、庄三郎の生母・妙を巡ってかつては三角関係にあった庄八郎と主水の兄弟、すなわち、緞緞城の仮面の城主と富士教団の教祖・光明優婆塞である。一方は暴力的機構に君臨する専制者にして異形の怪物でもあり、自己の孤独を呪詛して人々の生を破壊し続けるのに対し、一方はカリスマ的な人望によって信者たちを統率する人格者であり、自己の無力を苛んで人々の生の救済を志し続ける。

武田家に仕えていた当時の庄八郎と主水は、前者が「武勇にかけては一族の中でも並ぶもののない武士」(第一回 一二)、後者が「文雅の人物」(同 三三)、「敬虔^{けいけん}の心を持った柔和な人物」(同 四)として対照的に語られている。また、陶器師が緞緞城を指して「……俺も最後にはあそこへ行こう。そうして毒血を絞られよう」と言うのに対し、月子が「富士教団へおいで遊ばせ! そこでこそあなたは救われましよう」(以上、第五回 一二)と応じるなど、一見、緞緞城主と光明優婆塞は悪と善、闇と光、破壊と救済などの典型的な二項対立構造として作品世界を支えるようでもある。

緞緞城主と光明優婆塞にこうした二項対立構造を見る解釈は、近年の「神州緞緞城」論ではほとんど前提化している。例えば、笠井潔氏は「互いに激しい嫉妬に苦しむ兄と弟が、富士山麓という異界において極限化した二つの観念こそ、富士教団と緞緞城に形象化さ

れた、対抗する光と闇の「二大原理」と呼ぶ。⁽¹⁴⁾ただし、笠井氏は必ずしも二項対立構造を固定的に捉えるのではなく、むしろ、額縁城主と光明優婆塞の二項対立は妙という第三項によって吊り支えられていると指摘し、妙が「悪の原理、闇の原理である額縁城主と、善の原理、光の原理を体现する光明優婆塞の両者とともに支える第三の原理として再登場するように、作者により構想されていた」と推測する。⁽¹⁵⁾笠井氏によれば、作品中で暗示的に触れられる八ヶ岳の僧院の尼僧が妙である。これに対しては森本平氏が「有髪の尼」が登場する前の段階で中絶した現存のテクストにおいては、富士教団と額縁城主は、完全に対立する概念となる」と批判し、額縁城主と光明優婆塞は「妙をはさんだ恋敵であり、その意味では、対立する存在」だが、「その一方で、両者はあくまで兄弟であり、その同種性も拭い取ることとはできない」という見解を示している。⁽¹⁶⁾また、末國善己氏も「神州額縁城主」は、当初、額縁城主と光明優婆塞の対立という勧善懲悪の物語のように進行している」と指摘した上で、「しかし物語の進行にともない善／悪の対立構造が曖昧なものになっていく。(中略)、善／悪を相対的にとらえようとしているのである」と続ける。⁽¹⁷⁾

確かに末國氏の言うように、額縁城主と光明優婆塞の対立構造は物語展開全体を通じて固定的なものではない。物語中盤で両者が相次いで各自の本拠地の額縁城主や富士教団を去ると、それ以降は、先に甲府に現れた額縁城主に触れられて悪病に感染した人々が、後から現れた光明優婆塞に触れられて快癒するという具合に、二項対立と

言うよりは、むしろ、同一存在の善悪の両面的な表出と言うべき様相を呈し始める。人々から「お顔を見たか！ 神々しかったことは！」「お体から後光が射していた」(第十四回 四)と崇められる額縁城主と、「穢いみずほらしい乞食」(第二十回 一)と化した光明優婆塞とは、聖なる怪物と異形の聖者として互換的なまでに相似化しつつある。さらには、両者がまだ各自の本拠地を去る以前の段階でも既に、光明優婆塞が湖上の額縁城主に向かって「私はあなたに逢いたいです。どうぞお逢いくださいまし。(中略)、あなたは遠くにおられます。私の声は届きません。とはいえ私の心持ちは通ずる筈でございます」(第九回 三)と訴える時、額縁城主は「これまで時々湖水の岸から俺を呼ぶような声がある。それを聞くと思議なことには、俺の心が減入って来る」(同 六)と共振する。森本氏の見解のように、額縁城主と光明優婆塞は対立性と共に同根性も帯びた組合せなのである。

なお、以上のような額縁城主と光明優婆塞の対立性と同根性は、「神州額縁城主」の着想源となった作品にも由来するのではないか。「神州額縁城主」の着想源としては従来、L・N・アンドレーエフの「ラザルス」が指摘されていた。⁽¹⁸⁾死から蘇った主人公の暗鬱なまなざしが人々の生の意欲を失わせるこの短篇は、確かに額縁城主の人物像に若干の影響は与えているかもしれない。だが、それ以上に決定的な影響を与えたと推定されるのが、フランス世紀末の小説家であるM・シュオップの代表作「黄金仮面の王」である。「神州額縁城主」の連載が始まる前年に邦訳が刊行されたばかりの本作では、父

祖からの慣習に従って黄金の仮面を被っていた主人公の王は、盲目の老人との対話を契機に宮殿を出て一人の少女の前で仮面を外すが、少女が悲鳴を発して逃げ去ったことから自身が癩病に冒されていたことを悟る。宮殿に戻った王は臣下たちに素顔を晒した上で両眼を潰して出奔し、やはり癩病に冒された少女と知り合った後に清澄な諦観の中で死を迎える。

「黄金仮面の王」の主人公のこうした生の軌跡は、「奔馬性癩患」に冒された顔を仮面で覆い、作品後半では居城を去って放浪し始める纏纏城主と類縁性を持つが、自己を罰して苦難を甘受する側面に関しては光明優婆塞と通じている（もともと、流浪の聖者と化す光明優婆塞は盲目の老人とも相似する）。国枝は処女戯曲集『レモンの花咲く丘へ』（自费出版 明治四三・一〇）について、後年、「フォン・シヨルツとダヌンチオとマーテルリンクとに影響を受けた」と回顧しているように、西洋の世紀末文学の影響下の新ロマン主義の作家として出発していた。そうした経歴に鑑みても、「黄金仮面の王」が「神州纏纏城」の着想源の一つであった可能性は高く、纏纏城主と光明優婆塞は「黄金仮面の王」の主人公から、病める肉体と悩める精神を各自に継承して二分化的に造型されたとも推定される。その際には、海幸彦と山幸彦やカインとアベルに代表される兄弟相剋の神話伝説の定式も参照されたかもしれない。とすれば、その二分化的造型は「黄金仮面の王」の主人公の靈肉背反の内的葛藤劇を、一对の人物同士の神話的な闘争劇へと可視化することでもあっただろう。

いずれにしても、物語終盤では纏纏城主と光明優婆塞の二項対立構造は、両者の本来的な同根性の露呈によって解体される。もし、相似化しつつある両者が相見えて最終的な対決の機会を得るに至れば、その場面こそが、二項対立構造の統合される真の結末となったかもしれない。だが、「神州纏纏城」で実際に描き出されているのは、光明優婆塞が辿る行く手に纏纏城主が仮面を外して潜むという両者の遭遇の直前に見えなくもない場面までである。この中絶の意味についてはさらなる検討を必要とするが、その前に他の登場人物たちの形成する組合せも視野に収めたい。

四 人物相互の批評的關係

纏纏城主と光明優婆塞の組合せは結局相見えないままで、それ以外では作品内で実際に相見えている組合せも幾つかある。その一例が、「同じような年恰好、同じように道服を着、そうして二人ながら長髪であった」（第十五回 四）と相似的に描き出される直江藏人と塚原卜伝である。旧知の藏人が人間の臓器から丸薬を作っていると知った卜伝は、藏人を「悪逆無道の痴者」（第十一回 四）と呼んでその首を取ろうとするが、藏人は「俺を咎めるその前に、自分自身を何故咎めぬ!」、「武道に至っては要するに兇器」、「生命の本質は物質だ。……そうして物質を救うものは、やはり同じに物質でなければならぬ」（以上、同 五）と反駁する。この反駁は医学に邁進する自己の信条の告白であると共に、武道の絶対性を信奉していた卜伝（さらには、武士一般）に対する鋭利な批評でもある。

これに屈伏したト伝は以降では「忠実な藏人の相談相手」(第十五回 四)へと転じるが、藏人から陶器師を気合いで退けたことについて問われた際、「剣も禅も何も無い。ただカーツと掛けたまでさ」(同 五)と答えるように、その思考法は以前の精神論から藏人流の唯物論に変容している。こうして智勇兼備の完全な組合せを形成する両者と、纈纈城主や陶器師という怪物的な畸形者との対決として、後半の物語展開の一側面を捉えることも可能だろう。

そして、「第九回」で相見える陶器師と光明優婆塞も相互に対を成す組合せである。妻の姦通のために北条家を浪人して殺戮に耽る陶器師は、妻への不信から武田家を出奔して暴君と化した纈纈城主と重なっている。前者が醜い容貌を月子の造顔術によって隠しているのに対し、後者は悪病に冒された顔を仮面で覆っていることでも、あるいは、共に本来は名家出身で武勇に秀でた人物であったことでも、陶器師と纈纈城主は相似的な存在にはかならず、その意味では陶器師と光明優婆塞の対決は、実現しなかつた纈纈城主と光明優婆塞の対決の代理性を帯びる。光明優婆塞を斬ることが出来ずに愕然とする陶器師は、相手から「何故お前は人を殺すな？」(第九回 四)と問われ、「心の中に鬼がいて、それが私を咬そそのかして、人を殺させるのでございます」と答え、さらに、「お助けください！ お助けください！」と訴える。これに対して光明優婆塞が懺悔を説くと、陶器師は「懺悔は汝の専売ではない。ありとあらゆる悪人は皆傷しい懺悔者なのだ。懺悔しながら悪事をする。悪事をしながら懺悔をする。(中略)懺悔の重さに耐えかねての、たうち廻まわっている心持

ちが、汝おぬのような偽善者に易々解やすつて堪まるものか」(以上、同 五)と激しく反駁する。この反駁の前に光明優婆塞は自己の無力を痛感し、「俺はもつと苦行しよう。当分決して人を説くまい」(同 六)と富士教団を去ることを決意する。

藏人のト伝に対する反駁がト伝の生の変容の契機となつたように、この場面でも、陶器師の光明優婆塞に対する反駁は光明優婆塞の生に変容をもたらず。また、一方の陶器師も後に「この俺も、つちめられた。爾来殺人が出来なくなつた」(第十五回 三)と告白している。陶器師の反駁中に「俺はお前と反対なのだ」(第九回 五)とあるが、実際、光明優婆塞と陶器師は相互の生を批評し合うような関係にある。そして、両者の対決がもたらした光明優婆塞の失踪のために、纈纈城と富士教団の二項対立構造は崩れてしまい、その結果、当初は「この物語の主人公」であつたはずの庄三郎も、動揺した信徒たちから暴行された果てに作品世界から退く。人物相互の批評的關係によつて各自の従前の生が解体し合うのみならず、「神州纈纈城」という物語自体も連動的に解体するのである。

以上の二組のような組合せとはやや異なるが、月子と甚太郎も相互の生を批評し合うような関係にある。「極悪悪人の新面」を作ろうとする月子だが、甚太郎から「悪人なんていう者も、善人なんていう者も、この世に一人だつてありゃあしないよ。悪い事をした時が悪人で、善い事をした時が善人さ」(以上、第十七回 三)と言われ、やがて、「いつぞや、あの子の云つたように、定まつた悪人というようなのは、ほんとにこの世にないのかしら? もし本当に

ないのなら、妾はめかけどうしたらいいのだろう？」(同 六)と苦惱し始める。もつとも、月子は陶器師の来訪時にも「本当の悪人と云う者はあるはこの世にはないのかも知れない」(第五回 三)と疑っているので、その疑念が甚太郎の言葉を契機として再浮上したと見るべきだろう。そして、一方の甚太郎も月子としばしの共同生活を送った後には、庄三郎を捉える役目に対する疑念と共に「このままどこかへ行つてしめえてえ」(第十七回 四)という放浪願望が生じ、「越後へ行こう、越後へ行こう」(同 五)と上杉家の間者の後を追う。こうして甚太郎の庄三郎捜しというモチーフも、庄三郎の父親捜しのモチーフに次いで消滅してしまふ。

また、甚太郎と額城主の關係にも注意が必要である。甚太郎は額城主を「……なんだか酷く寂しそつだつた。そうして酷く憐れつぽかつた。(中略)。寂しい寂しい人なんだろう」(第十三回 四)と評し、一方の額城主は甚太郎の来訪によって「忘れていた血縁の親しみを感じることが出来た」挙句、自己の生の「永遠に続くに相違ない」「荒涼たる孤独」(以上、同 六)を悟り、額城主が出て「故郷の土地を恋しがり、故郷の人を懐しがり、甲府を差して行く」(第十四回 一)。甚太郎は額城主の従前の生に対する批評的存在であるのみか、額城主を放浪に駆り立てて二項対立構造の解体の一因を担つてもいる。この甚太郎の額城主に対する批評的關係については、「第四回 二―三」での主君・信玄との關係も含め、王の絶対性を相対化する道化的な存在という視点からも論じられるだろう。

「萬葛木曾棧」でも「神州額城」と同様に多くの登場人物が離合集散し、人物相互の間には数多の劇的な対決が生じるが、そうした対決が各自の生の変容へと深化されることは(登場人物のほとんどが没個性的なためあつて)少なく、ましてや、個別の対立構造の解体が物語展開全体と連動するとは言いがたい。例えば、百地三太夫から忍術を学ぼうとした石川五右衛門は、悪心を見抜いた三太夫から面罵された上に打ち負かされ、三太夫の宿敵・お三婆に弟子入りして術を修得した後、義兄の御獄冠者のために伊那家の若殿の妻の拉致を目論むが、事前に若殿の依頼を受けていた三太夫によって再び打ち負かされる。一見、三太夫と五右衛門という善悪の忍術使いの対立構造が作用するようだが、三太夫はやがて御獄冠者の客分に迎えられる。五右衛門と同一陣営に属するので、両者の対立構造は有耶無耶に解体されたままに埋没することになる。このように、「萬葛木曾棧」では登場人物の対立の多くは一貫性がなく、物語の拡散的な増殖への暫定的な起点になるのみなので、人物相互は本質的な意味での批評的な關係にはならない。物語終盤に登場する麗人族と獣人族の二種族の階級闘争的な対立構造さえ、初出版では物語のさらなる拡散的な増殖への通過点になりつつあり、両種族が本質的な意味で相互批評的な關係にあるかどうかは疑問である。

それに対して「神州額城」では、登場人物の幾組かはある程度一貫して相互批評的な關係にあり、しかも、その關係は物語展開全体に対して連動的に作用している。そして、前半を支える額城主と光明優婆塞の二項対立構造が額城主と甚太郎、光明優婆塞と陶

器師の批評的關係を介して解体されるように、物語は登場人物相互の批評的關係に則つて解体し続けることになる。だが、二項対立構造の解体が纈纈城主と光明優婆塞の放浪の起点でもあり、両者の周囲には次々と新たな物語が派生することになるように、物語は解体し続けると共に増殖し続けるのである。「神州纈纈城」のこうした連動的な物語の解体と増殖は、「萬葛木曾棧」の単に拡散的な（よく言えば、徹底して拡散的な）物語の解体と増殖とは一線を画するだろう。だが、ここで未完のままの中絶が重要な意味を持つ。先述したように、纈纈城主と光明優婆塞の遭遇による二項対立構造の統合の可能性が、中絶の直前の場面までに示唆されていたことを顧みれば、この統合の直前とも見られる場面に至つての中絶は相当に唐突ではある。とはいえ、現時点では決定的な外部理由は確認されていらない以上、やはり、作品の内在的な理由として考察されるべき余地が大きい。その際にはまず、構成的な破綻が最も妥当な理由として挙がるかもしれない。要するに、物語の解体と増殖が度を過ぎて単に收拾が付かなくなり、登場人物たちの生の帰結も示せなくなったということだが、果たしてそれは、「神州纈纈城」という小説の本質を捉えた観点と言えるだろうか。

五 不断の運動性

「神州纈纈城」が未完のままに中絶したことについては、それを惜しむ見解と必然的とする見解が併存している。例えば、完全版の刊行当時にも、真鍋元之氏が「ここに残念なのはせつかくの名作が、

不幸、完結を告げなかったことである」と嘆じたの⁽²³⁾に對し、三島由紀夫は「もともとこの奔放な構想と作者の過剰な感性は、未完の宿命を内に含んでゐた」という多分にロマン主義的な解釈を示して⁽²⁴⁾いた。笠井潔氏の「読者としては、庄八郎、妙、主水の三人が、それぞれに纈纈城主、有髪の尼、光明優婆塞へと変身したあげく、最後にふたたび一堂に会するという、書かれることになつたクライマックスを想定してみたくなるのだが、それは作者の真意を完全に誤解したものとはいえないはずである」という見解も、⁽²⁵⁾三者が「最後にふたたび一堂に会する」結末を「作者の真意」と見る以上、現状の作品が「作者の真意」を実現していないことを惜しむ一例だろうか。一方、戦後における国枝の継承者とも位置付けられる存在である半村良氏は、「現場の声としてひとこと言えば、伝奇小説とはうまくおわらない小説であるようだ」、「萬葛」や「纈纈城」が未完の形で残っていることを、私はさして残念に思わない」と述懐している。⁽²⁷⁾

「萬葛木曾棧」の中絶の際には先にも触れたように、「全体の構想から云えば、三分の一にも達しません」という弁明があり、また、その構想の一端も「作者がこの作で意図したところは「解脱」ということでした。基督教的解脱^{キリスト教的解脱}だったので。南蛮寺建立と

いうところで、幕を閉じようと致しました」と示されていた。実際、後から付け加えられた結末部分には、「織田信長が九分通り、天下を平定して右大臣となるや、(中略)、保護をさせたのが南蛮寺であつたが、この建立を計画し、陰に陽に助けた者こそ御獵冠者と嶋

鳥なのであった」とある。だが、この便宜的な結末部分さえ南蛮寺建立で終わりはしない。後年の豊臣秀吉のキリスト教迫害に際して御嶽冠者と鳩鳥は、「南洋に向かって大移民を企て、今日のジャワやスマトラに、日本町を建設した」というのである。「萬葛木曾棧」は結末部分を付け加えられても、なお、内容的には完結しないで物語は増殖を続けている。これでは「全体の構想」は果てしなく遅延され続け、作品自体によって自己破壊され続けるよりないだろう。

あるいは、国枝の三大傑作として「神州纈纈城」「萬葛木曾棧」と併称され、唯一、初出の段階で完結している「八ヶ嶽の魔神」(『文芸倶楽部』大正三三・一一一五・七)も、物語内容的には必ずしも完結に至ってはいない。「八ヶ嶽の魔神」は橋宗介とその弟の夏彦との宗介の婚約者・柵を巡る三角関係という、「神州纈纈城」の庄八郎と主水との妙を巡る三角関係を彷彿させる設定で始まり、宗介と夏彦の各自の末裔である窩人族と水狐族の闘争、殊に、窩人族の頭領を祖父とする美少年・鏡葉之助の冒険物語として展開される。水狐族の長老を倒す際に不老不死の呪詛を浴びた葉之助は、呪詛がもたらす不安と焦燥のために殺人に耽るようになり、さらに、江戸で水狐族と再度の対決をして市中を一大混乱に陥れるが、窩人族と水狐族の闘争はそこで終結を迎えるのではなく、末尾では「大正十三年の夏」の時点で「依然二種族は、憎み合っている」ことが語られる。

窩人族の子に生まれて水狐族から負の超人性を得る葉之助は、兩

種族の二項対立構造を解体する存在である。作品内では両種族の闘争は果てもなく続いたままだが、不老不死の宿命の葉之助は将来的には両種族を統合する可能性も孕み、あるいは、両種族の統合と共に葉之助は呪詛から解放されるとも予期される。だが、実際の「八ヶ嶽の魔神」はそうした物語内容的な完結までに至らず、その意味では、中絶した「神州纈纈城」や「萬葛木曾棧」と大差ない。「八ヶ嶽の魔神」が形式的には初出段階でも完結を迎えられたのは、恐らくは、主人公が交替し続ける他の二作と違って葉之助がほぼ単一の主人公であり、「爾来彼の消息は、杳として知ることが出来なかった」と、その生の前途を便宜的に暈す処置のみで済んだからである。こうした処置ならば、葉之助一人の再登場によって物語を再開することも容易だろう。

ここで注意したいのが、「八ヶ嶽の魔神」の末尾で語られる「いつまでも生きている鏡葉之助、人間の意志の権化でもあり、宇宙の真理の象徴でもある。／永遠に生きるということは、何んと愉快なことではないか。／しかし永遠に生きるものは、同時に永遠の受難者でもある。／そうしてそれこそ本当の、偉大な人間そのものではないか」という「私——すなわち国枝史郎」の感慨である。この感慨に表れているような認識は「八ヶ嶽の魔神」のみならず、同時期の「萬葛木曾棧」「神州纈纈城」でも根本的には共有されていたのではないか。実際、「萬葛木曾棧」の鳩鳥は父の仇討ちを先送りして未知の秘境に踏み入り、「神州纈纈城」の纈纈城主と光明優婆塞は相次いで各自の本拠地を去るなど、大半の登場人物は最終的な生

の到達点が明確には描き出されず、「いつまでも活きている」「永遠の受難者」として変転を続ける。そうした変転して止まない生の状態にこそ、「人間の意志の権化」「本当の、偉大な人間そのもの」が認識されるのである。末國善己氏が「国枝の描く救済は、到達点ではない。葉之助が「呪い」のため不死となり、その苦悩の中で生きるように、永遠に終わることのない（運動）の中にこそ救済の姿を見出している」と論じるように、これらの作品はいずれも、「永遠に終わることのない（運動）の中」に登場人物の生を描き切っている。

その中でも「神州纒纒城」では、人物相互の批評的關係に則って物語が解体と増殖を続けるので、物語展開は登場人物たちの生の運動性と不即不離に連動することになる。換言すれば、登場人物たちの相互に對立して解体し合う生が不断の運動性を示し続ける限りでは、作品自体も物語の果てしない解体と増殖という不断の運動性を示し続けるのである。したがって、「萬萬木曾棧」のように登場人物たちの生の運動性を強引に断つ結末部分を後から付け加えることも、「八ヶ嶽の魔神」のように単一の主人公を退かせて形式的には完結させることも、作品の内在律的な問題として不可能に等しい。

「神州纒纒城」が単に形式的ではない物語内容的な完結を迎えるとすれば、纒纒城主や光明優婆塞を代表とする主要な登場人物の最終的な生の到達点が描き出されるべきであり、それは例えば、笠井氏の言う「庄八郎、妙、主水の三人が、それぞれに纒纒城主、有髮の尼、光明優婆塞へと変身したあげく、最後にふたたび一堂に会す

る」「クライマックス」になるかもしれない。だが、そこではまた、登場人物たちの生の運動性が停止を余儀なくもされ、彼らは（八ヶ嶽の魔神）の末尾での言い回しを用いれば）「人間の意志の権化」「本当の、偉大な人間そのもの」としての、「いつまでも活きている」「永遠の受難者」ではなくなる。それは確かに構成上の破綻はない十全の結末ではあるとしても、その反面、単に十全の結末という以上の意味はないかもしれない。だが、実際の「神州纒纒城」は単なる構成上の破綻にも見える中絶の代償に、最終的な到達点を拒んだ生を不断の運動性のままに描き切る結果となった。そして、そうした作品の内在律に必然的に従った中絶によって「神州纒纒城」は、物語が単に拡散的に増殖して完結しないにすぎない「萬萬木曾棧」や、物語内容的には完結しなくても形式的には容易に完結する「八ヶ嶽の魔神」などの、国枝自身の同時期の他の作品を自己批判的に打破している。

「神州纒纒城」が現在、「異端」文学復権を超えて評価されるに値するとすれば、その根拠は三島も称賛したような作品細部の耽美的な趣向のみでなく、あるいはそれ以上に、こうした作品自体の体現する不断の運動性に求められるべきだろう。単に完結しないのみの小説は国枝の作品でなくとも幾らでもあるが、「神州纒纒城」の中絶は単なる構成的な破綻のためではない。登場人物の相互批評的な關係に則って物語の解体と増殖を続ける不断の運動性が、必然的に本作を未完のままの中絶へと帰結させたのである。半村氏の「伝奇小説とはうまくおわらない小説であるようだ」という述懐に基づ

けば、「神州瀕瀕城」は「うまくおわらない小説」としての「伝奇小説」の可能性を、極限まで突き詰めることに成功を収めた作品でもあるだろう。無論、そのことは「伝奇小説」という「異端」的なジャンル内の問題として矮小化されてはならない。「神州瀕瀕城」という「伝奇小説」は「小説」一般の可能性も体現しているはずであり、「小説」に対する強烈な方法意識を示し続けた石川淳を国枝の後嗣に擬する川村湊氏の見解も、そうした意味では存外に正鵠を射ているとも言えるのである。⁽³⁰⁾

- 注(1) 三一書房から『夢野久作全集』全七巻(昭和四四・六―四五・一)や『久生十蘭全集』全七巻(昭和四四・二―四五・六)が刊行され、桃源社から小栗虫太郎『人外魔境』(昭和四三・一二)、同『二十世紀鉄仮面』(昭和四四・五)などが刊行された。
- (2) この桃源社版にはやはり国枝の「暁の鐘は西北より」(『文藝春秋』昭和二・七―一二)も収録されていた。
- (3) 三島由紀夫『小説とは何か』(三島由紀夫全集)第三十三巻、新潮社 昭和五一・一、昭和四三・五―四五・一(初出) なお、漢字は新字体に改めた。
- (4) 例えば、尾崎秀樹氏は『夢野久作全集』1(二)書房 昭和四四・六)の谷川健一氏との対談「我々は夢野久作に」とこまで肉迫出来るか」で、『夢野久作全集』が今日思想的な意味をもつとするならば、まさにそういう異端と正系というものの間い直しという、思想的な変革、そういうもののうえに立つから、意味があるんだ」と発言している。
- (5) 例えば、七〇年代の鏡花再評価の中心人物でもあった種村季弘氏は、近年の『泉鏡花集成』全十四巻(ちくま文庫 平成七・一〇―九・

四)の「編者のことば」では、「観念小説家鏡花、人情小説の鏡花、怪談小説の鏡花、さらにいわゆる幻想小説家鏡花、と紋切り型の鏡花像はすでに出尽くした」、「編者としては今回の『泉鏡花集成』で、鏡花というこの多面結晶体を、その多様性、多面性のありのままに編集できればと思う」と述べている。

- (6) 巽孝之「ボウまたはジャンル脱構築の哲理——詩と散文の天邪鬼——」(E・A・ボウを読む、岩波書店 平成七・七)
- (7) 笠井潔「そして『純文学』は消滅した」(『模倣における逸脱——現代探偵小説論』彩流社 平成八・七、平成五・二初出) これに対する反響の代表としては鈴木貞美「純文学と大衆文学——この悲しき因習——」(『文学界』平成五・一〇―六・一)が挙げられる。
- (8) 川村湊「国枝史郎という禁忌」(『国枝史郎伝奇全集』巻一、未知谷 平成四・一一)
- (9) 例えば、三者の対極のように見える自然主義文学に目を向けても、部落差別を題材にした島崎藤村「破戒」(自費出版 明治三九・三)は無論のこと、田山花袋「蒲団」(『新小説』明治四〇・九)も師が弟子に対して抱く性欲という社会的禁忌が中核にある。
- (10) 注(8)に同じ
- (11) 本文中で甚太郎が庄三郎を指して「召し捕る相手は俺の従兄」(第四回(二)と言うのに倣うが、甚太郎は「高坂弾正の妾腹の息」(同一)であるのに対し、庄三郎の母・妙は「高坂弾正の娘」(第一回三)とされているので、正確には、庄三郎にとって甚太郎は従弟ではなくて叔父に相当する。
- (12) 森本平「国枝史郎『神州瀕瀕城』論」(『國學院大學大学院紀要——文化研究学』第二十六輯 平成七・三三)
- (13) 末國善己「国枝史郎『萬葉木曾棧』考」(『文研論集(専修大学大学院)』第二十一号 平成五・三三)
- (14) 笠井潔「伝奇と壊れた物語——国枝史郎——」(『物語のウロポロス』筑摩書房 昭和六三・五)

- (15) 注(14)と同じ
- (16) 注(12)と同じ
- (17) 末國善己「人と作品 国枝史郎」(『神州纏緞城』、講談社大衆文学館 平成七・三)
- (18) 土師清二が「大衆文学代表作全集15 林不忘集/国枝史郎集」(河出書房 昭和三〇・四)の「解説」で、「全篇の構想は アンドレエフの「ラザルス」から来ていた」と言及したに始まる。
- (19) 「黄金仮面の王」はマルセル・シュウオップ『海外文学新選第十一編 吸血鬼』(矢野目源一訳、新潮社 大正一三・七)に収録されていた。なお、やはり同書収録の「眠れる都市」や「大地炎上」の終末幻想も、国枝の作品に影響を与えた可能性はあるだろう。
- (20) 国枝史郎「恋愛懺悔録」(『婦人公論』昭和七・五) 初期の国枝については、渡邊重人「出発期の国枝史郎——劇作家としての側面を中心に——」(『語文(日本大学国文学会)』第八十三輯 平成四・六)が詳細に論じている。
- (21) 注(12)の論文も陶器師を「庄八郎のダブ的な存在」と捉えている。また、注(14)の著書も纏緞城主と陶器師が共に「武勇に優れ、強力で、闘争的な性格」であると指摘している。
- (22) 初出版は鳩鳥が麗人族の領主の娘・美麻奈姫と入れ替わったために、姫が獣人族の酋長・荒玉薬師の妻となってしまう、それを知った領主・大物主から娘の奪回を依頼された兵糧長・米主が、魔法の勾玉管玉を入手しようと若石人を訪ね、若石人の長・土彦と交渉している場面で中絶する。
- (23) 真鍋元之「解説」(『神州纏緞城』、桃源社 昭和四三・八) なお、真鍋氏は「中絶の理由は明らかでないのだが、ひとつには作者の健康の都合であり、同時にそのころプラトン社が衰微して、川口編集長(引用者注・「苦楽」編集長の川口松太郎)も退社したはずだから、そのへんの事情にも関連があるという」とも続けている。
- (24) 注(3)と同じ
- (25) 注(14)と同じ
- (26) 例えば、注(14)の著書の「欲望と不可視の権力——半村良——」には、「国枝史郎が日本における近代伝奇小説の雄であるとするならば、その戦後における復興者、継承者の位置を占めるのが半村良である」と述べられている。
- (27) 半村良「巻末エッセイ・無窮迷路の味」(『神州纏緞城』、講談社大衆文学館 平成七・三)
- (28) 末國善己「人と作品 国枝史郎」(『八ヶ嶽の魔神』、講談社大衆文学館 平成八・四)
- (29) 念のために付言すれば、三島がボウや鏡花の作品と比較して称賛した個別の場面の描写にも、本作の小説としての可能性を見据える上で重要な問題は孕まれている。本論ではそのことについて十分に検討する余裕はなかったが、「神州纏緞城」に見られるような徹底した細密描写は、「葛木木曾棧」や「八ヶ嶽の魔神」には見出せないという事実は、最低限指摘しておきたい。そのことを考慮すれば、単に細部の描写が増殖するに伴って物語も増殖するとも一概には言えない。
- (30) 無論、これは国枝と石川淳の直接的な影響関係の有無とは別問題である。
- ※国枝の作品の引用は「神州纏緞城」(講談社大衆文学館 平成七・三)、「八ヶ嶽の魔神」(講談社大衆文学館 平成八・四)、「葛木木曾棧」(上・下)(講談社大衆文学館 平成八・一二、九・一)に拠る。傍点は原文のまま。

太宰治「フォスフォレッセンス」論

大 國 眞 希

太宰治が入水自殺の前年に執筆・発表した作品に「フォスフォレッセンス」(『日本小説』一卷三号、昭二一・七)という小品がある。この小品は原稿用紙に換算して十六枚ほどと短い、同時代から割に高い評価を与えられている。しかし、作品そのものが一種捉えがたい(夢)のような印象を抱かせるため、これまで、研究対象として正面から取り上げられて論じられることは、ほとんど無かった。

題名の「フォスフォレッセンス」とは何を意味しているのだろうか。「フォスフォレッセンス」とカタカナ表記された言葉から、その言葉が指し示す内容を知ることが困難である。そのような題を目的あたりにして読書を開始する読者には、この小説は以下のように感じられるだろう。つまり、美しい音のする言葉が、自身に意味を充溢させるべく、自身の存在の根源を求めするために旅をする、その行程そのものである、と。もちろん、別の角度からみれば、「フォスフォレッセンス」の正体を求めているのは、読者であると

も言える。読者は「フォスフォレッセンス」という存在の謎を解明すべく、この美しい響きに魅せられて、作品世界に足を踏み入れていくであろう。

当初、「フォスフォレッセンス」は、ただ響きとして存在しているものの、結末において「Phosphorescence」と綴られることとなり、単語の意味を確定するのが容易になる。つまり、この小説は、響きとしての存在であった「フォスフォレッセンス」が「Phosphorescence」となる過程を描いた作品と捉えることが出来る。そこで、「Phosphorescence」へと辿りつくための〈言葉の旅路〉に注目してみよう。〈言葉の旅路〉とは、この場合、この作品をつくりあげている言語の運動である。

この作品内で言葉の運動はどのように作動しているのか、作品世界に分け入って考察してみよう。

一．分裂する世界

「フォスフォレットセンス」は、冒頭から「ここでは泣いてもよいが、あの世界では、そんなことで泣くなよ。」という大きな鳥の台詞までをひとつのまとまりとして捉えることができる。本稿においては、これを前半部と呼び、残りの部分を後半部と呼ぶ。

「フォスフォレットセンス」は『太宰治随筆集』（若草書房、昭二三・二・二二）に収録された。このことが端的に示しているように、前半部では、〈私〉の現実家・夢想家について、また夢と現実についての考察と認識とが語られており、随筆的である。しかし、後半部では、前半部と比較すれば、〈私〉の思弁が中心となっているのではなく、〈私〉と〈あのひと〉とをめぐる物語が展開されているという意味で小説的と言えるであろう。このように前半部と後半部とは語りの質を異にするという点を、まずは確認しておきたい。後半部の物語は、前半部で描かれた夢と現実に対する世界観を前提として進行し、展開されているのである。

前半部に限って言えば、〈夢〉の世界が否定語を多く用いて描かれていることに気づかされるだろう。例えば、「地球の、どこにも絶対に無い美しい風景」「この世のどこにもあなない妻」「地球上には絶対に無い湖のほとり」など、「ない」という否定語が頻出している。ここでは取り敢えず、〈どこにも絶対に無い湖〉という表現について考えてみよう。この世には「絶対に無い」とその存在を否定されながらも、頭のなかには湖が浮かびあがってくる。實在を切り

落として結んでいる存在としてのイメージ。これをシュレーゲルにらって〈鏡像〉と呼んでおこう。

「フォスフォレットセンス」には、現実家と夢想家についての〈私〉の認識が披瀝されている。まず、人間存在は現実家、夢想家という対立概念によって分けられている。そして、現実家は現実家のみで存在しうるのはなく、現実家は夢想家という対立概念に身を映すことによつて初めて、自己を現実家であると認識できることが示される。これは〈絶対的自己反省〉として説明される認識方法に酷似している。しかし、「フォスフォレットセンス」は、そのような哲学的な理論を論理的に展開することを目的とした作品ではない。そこで、シュレーゲルら初期ドイツロマン主義者が〈絶対的自己反省〉理論を把握するために好んで用いた〈鏡像〉を用いて、この作品の理解を深めたい。例えば、シュレーゲルは、『Zweites, drittes und vieretes Buch』⁽¹⁾の中で、以下のように述べる。

「自己の思想が世界の概念と一致しないところでは、この純然たる自我の思想の思惟は、永久にそれ自身を鏡に映す (einem ewigen sichselbstspiegeln)、つまりは、常に同一のものに過ぎず、何も新しいものを含まない無限の鏡像の列 (einer unendlichen Reihe von spiegelbildern) を導くだけであると言つてよ。」

夢想家・現実家という〈双対性〉を有する認識は、「フォスフォレットセンス」では、現実と夢の問題へと移行する。本文に「つながりがありながら本質的に差異のある、別個の世界が展開せられていく筈である。」と書かれていることから察せられるように、夢は、

現実と等価な存在として捉えられている。夢は夢として、現実も現実として、〈双対性〉を有しながら、それぞれ別個に存在している。とされ、世界は、夢と現実との分裂を想定されているのである。

夢は現実に従属しているだけの存在であり、現実が全人生なのだという「暴論」から逃れるために、夢を現実と等価な存在として、ひとまずは捉える。もちろん、それは後半部で展開してゆく物語を始動させるための前提であつて、この分裂は、「フォスフォレットセス」に見られる〈夢〉と〈現実〉の最終的な状態ではない。

「フォスフォレットセス」では、そのように分裂を想定された〈夢〉から〈現実〉へ、そして再び〈現実〉から〈夢〉へと物語空間が移動する。その振幅によって展開する物語だ。その〈夢〉と〈現実〉との往還運動の大きな振幅を支える細かなリズムとして、否定語と指示代名詞の使用が指摘できる。

否定語について冒頭の母娘の場面に例に述べてみよう。

「まあ、綺麗。お前、そのまま王子様のところへでもお嫁に行けるよ」

「あら、お母さん、それは夢よ」

(中略) しかし、母は実際のところは、その夢の可能性をみんなも信じてゐないからこそ、そのやうな夢想をやすやすと云へるのであつて、かへつてそれをあわてて否定する娘のほうが、もしや、といふ期待を持つて、さうしてあわてて否定しているもののやうに思われる。

現実家の母親の言葉が「あわてて否定する」と二度にわたリ書かれている。ここでは〈現実〉が「あわてて否定」されることによつて、〈夢想〉へと移行する、その運動を見てとることができる。否定語は、前述したように〈夢〉の〈鏡像〉性を想起させる修辭であると同時に、言語的なリズムをつくりだし、〈夢〉と〈現実〉との往還運動を支えているのだ。否定語が物事を〈鏡像〉のほうへと強く、繰り返し追いやるさまを、この娘の言動を表わす語から見ととることができるだろう。

では続いて、指示代名詞についてを考察し、作品内のその指示代名詞が支える往還運動が何を表出させているのかを考えてみよう。

二 指示代名詞が生み出す冥界

この作品では、此岸をあらわす「この」、彼岸をあらわす「あの」が明確に区別されている。もちろん、此岸を「この」、彼岸を「あの」と呼ぶのは、この作品に限った特殊なことではないが、しかし、「フォスフォレットセス」においては、この指示代名詞の使用が、〈夢〉と〈現実〉との〈双対性〉、それらの往還運動に対応している。

まずは、前半部を見てみよう。前半部では、〈夢〉を指す代名詞が「あの」で示され、〈現実〉を指す代名詞が「この」で統一されている。「あの」が「この」へと転換されるのは、やはり〈夢〉から〈現実〉へ移行する運動を想起させる。

しかし、ここで注目すべきは、前半部の最後に〈夢〉の側から

《現実》を指して、「あの世界」と表現されている箇所である。それは《夢》のなかでの鳥の発言であり、この鳥の出現は大きな意味を担うことになる。

大きな鳥は鴉のような声で「ここでは泣いてもよろしいが、あの世界では、そんなことで泣くなよ」と言う。それ以前は、《現実》の世界はすべて「この世界」として、また、《夢》の世界はすべて「あの世界」としてしか捉えることが出来なかつたのに対し、この鳥の発言によって、その一方向の視点を転倒させるパースペクティヴを獲得するのだ。この鳥の出現によって初めて、《私》の認識は転換する。「私は、それ以来、人間はこの現実の世界と、それから、もうひとつの睡眠の中の夢と、二つの世界に於いて生活してゐるものであつて、この二つの生活の体験の錯雑し、混迷してゐるところに、謂はば全人生とでもいつたものがあるのではあるまいか、と考へるやうになつた」のである。「それ以来」とあるのは、明らかに鳥の出現とその台詞が《私》の認識を変える契機となつたことを示す表現であると言えよう。

この鳥の出現により、無限に続いてゆくように思われた往還運動を超える地点（分裂した《夢》と《現実》とが合一する地点）を指す方向へと物語は動き始めるのだ。

そこで、「フォスフォレッセンス」では、現実には絶対に存在しない「妻」ではなく、《夢》の世界にも《現実》の世界にも存在しうる（あのひと）が登場するのである。鳥の出現の直後、「さやうなら。」／と現実の世界で別れる。／夢でまた逢ふ。」という箇所を

以て、「女のひと」の登場と共に、《私》と《あのひと》の物語が始動する。

続いて、《私》と《あのひと》をめぐる物語が始動した後半部、「夢のなかの妻」に代わって登場する「女のひと」を指す指示代名詞を中心に見てみよう。その「女のひと」は、「あの夢の世界」では、「そのひと」として登場している。そして、《夢》から目覚めた《現実》の世界では、「あのひと」という呼称に統一されている。しかし、《夢》のなかの「墓場の無い人つて、哀しいわね。」という科白を《私》が《現実》世界でとつさに了解する場面では、「あのひと」の呼称は、「そのひと」へと取って代わっている。これは、《現実》の世界の「あのひと」が、《夢》のなかの「そのひと」と重なりあうことが出来たことを示唆しているのではないだろうか。《夢》と《現実》は「女のひと」を介して、ここに合一するのである。

「そのひと」は、《私》に「別れて、また逢ふの？」と尋ねられて、「あの世で。」と答えている。この会話は「あの夢」のなかで交わされているので、「そのひと」の言う「あの世」とは、《夢》の世界に対する「あの世界」、つまり《現実》を指すとも考えられる。実は、初出の形では「この世で」となっており、明らかに「この世の現実」を指していたのだが、「あの世で」と改変された初版の形では、単なる《夢》と《現実》との対立を超えた様態が示される。確かに、「女のひと」の言つた「あの世で」という言葉は、前半部に出現した鳥の台詞と同様に、「女のひと」が自分のいる《夢》の

場を「この世」と捉えて、「現実」を指して「あの世」と呼んでい
るとも読みとれるであろう。しかし、「あの世」という言葉自体、
「あの世界」という言葉と比較してみても、死後の世界、つまりは
冥界を彷彿とさせるような不気味な響きを有する語と言える。

指示代名詞に注目して言うならば、「あの世で。」／＼とそのひと
は言つたが、ああこれは現実なのだ、現実の世界で別れても、また、
このひとはあの睡眠の夢の世界で逢ふことが出来るのだから、な
んでも無い」と書かれているように、「女のひと」の「あの世で」
という発言を〈私〉は〈現実〉での言葉と受けとめており、「あの
睡眠の夢の世界」でまた逢えると考えているのだから、その意味で
は〈私〉の考えと「女のひと」との考えとは矛盾していない。にも
かわからず、「とそのひとは言つたが、私は」と逆接的な表現をし
ている。この逆接的な表現にこだわれば、「そのひと」の言う「あ
の世」とは、「この世の現実」に対する〈夢〉とは異なる位相を指
しているのではないかと考えられる。

〈あのひと〉は、再会する地点として、〈夢〉や〈現実〉ではな
く、「あの世」という地点を設定できる人物であった。この「あの
世で」という発言によつて、〈夢〉と〈現実〉とが合一する地点を、
あるいは〈私〉は予感しているとと言えるかも知れないが、しかし、
この場面ではまだその地点には到達していない。だからこそ、〈あ
のひと〉からその言葉を聞いても、〈私〉は「フォスフォオなんと
か」というふうにはしか復唱できないのである。

「フォスフォオレスセンス」では、まず、〈現実〉に〈夢〉を従属

させる「暴論」が否定されて、〈夢〉は〈現実〉と等価な存在とし
て認識される。そして、最終的には、その分裂した〈夢〉と〈現
実〉とが、再び合一する物語と捉えられる。

「別れて、また逢ふの？」とは、まさに再合一を示唆する言葉で
ある。その再合一の場が「あの世で」と表現されたことにより、物
語が目指す〈夢〉と〈現実〉との往還運動の先にある、それらふた
つが合一する地点に、ひとつ冥界のイメージが附着する。長谷川吉
弘氏が、大きな鳥の「鴉のやうな声」とその台詞からボオの「大
鴉」を連想すると指摘していることも、物語が目指す地点に冥界の
イメージが附着していることと無縁ではないだろう。

物語の結末でようやく〈私〉の口からすらすらと流れでる
「phosphorescence」とは、『新英和大辞典』（研究社、一九八五）

によれば、「燐光を發すること。燐光」を意味する。井上円了の
『迷信解』（哲学館、明治三七・九）のなかに見られるように、「燐
光」とは、「人の死して後骨肉の腐れたるときの如き、此の氣が其
體より離れ、水素に合して光を放つに至る」と考えられており、
「幽霊火」や「鬼火、狐火、龍燈、天狗火などはみな空中に浮泳せ
る燐光であらう」と言われている。やはり、合一の地点にひとつ冥
界のイメージが附着したことは、燐光が腐敗した肉体から放たれる
人魂のような光であることも響き合っている。

太宰治の「人間キリスト」その他（『文筆』昭十四・七）のな
かにこのような文がある。

「鏡をふたつ対立させると、鏡の中にまた鏡、そのまた奥に、ま

た鏡、無限につらなり、つひにはその最奥部に於いて、青みどろ、深淵の底の如く、物影がゆらゆら動いてゐる」

この太宰の「合わせ鏡」の比喻を援用して言うならば、〈夢〉と〈現実〉との無限の往還運動を繰り返してゆくことによつて、〈夢〉の世界でも〈現実〉の世界でもない、いわば「深淵の底」のような青白い燐光を放つ地点が浮かびあがつてくるのだと言えるであろう。物語の結末において、〈現実〉に在るはずの〈私〉の口から「phosphorescence」という言葉がすらすらと流れでたのは、〈私〉自身がそのような〈深淵〉の地点に身を置くことが出来たことを物語っている、あるいは、物語ろうとしているのではないだろうか。

三、言葉の誕生

もう一度繰り返すが、「phosphorescence」が物語内に誕生することとは、「夢想家」と称される〈私〉が、現実家とか夢想家とか言われる規定を超えることを意味するのであろうし、登場人物の〈私〉が夢や現実を超えた〈深淵〉の地点に身を置くことが出来たことも意味するであろう。

つまり、言葉の誕生が、自己の存在の根拠を保障する光となつてゐるのである。言葉と自己の存在が結びつくことは、太宰文学にはよく見られる傾向である。ここで、言葉と自己の存在とが結びつく代表的な作品として「玩具」(『晩年』砂子屋書房、昭一一・六・二五)を挙げておきたい。「玩具」では、自己の存在の根源の保障を、

言葉を獲得した地点へと記憶を遡行することで求めようとする。その試みは(作者の目論み通り)失敗に終わり、(未完)と銘打たれることとなる。⁽⁵⁾

しかし、「フォスフォレッセンス」では「phosphorescence」が誕生する様を捉えることに見事に成功している。以下、往還から離れて、このことについて少し触れておこう。

「フォスフォレッセンス」には、「あの国で流した涙のほうか、私にはずつと本当のやうな気がする」と書かれている。この作品では、夢と現実とが等価な存在として捉えられている。夢がもし「その鮮やかさに変り無いならば、私にとつて、同じやうな現実ではなからうか」と主張され、また、現実と思つてゐるものでも、「私にとつては夢と同じさ」とあるように、夢と現実のいずれのほうか、より価値が高いのかを考えることの無意味さが主張されている。そのため、「あの国で流した涙のほうか、私にはずつと本当のやうな気がする」という〈私〉の言葉は、そのまま深く追求されずに読み流されがちなのだが、しかし、夢も現実も等価な存在と考える〈私〉にとつて、なぜ、流す涙の〈夢〉のほうか本当のように思われるのだらうか。

このことを考えるためには、「フォスフォレッセンス」における言葉の機能の特徴に着目する必要がある。そこで、「陰火」という作品を一視座として「フォスフォレッセンス」と比較しながら、以下の話を進めよう。なぜ、「陰火」なのかと問われれば、第一に、題名の「陰火」が、「フォスフォレッセンス」と同様に「鬼火」や

「人魂」などの意味を有するからであり、第二に、このふたつの作品が、言語の機能の特徴という点においては、好対照と言えるからである。

太宰治の実人生の晩年に浮かんだ鬼火である「フォスフォレッセンス」と、第一創作集『晩年』に浮かんだ鬼火である「陰火」との比較によって、「フォスフォレッセンス」に見られる言語的な特徴をより鮮明にしてみたい。

「陰火」は、昭和十一年四月一日発行の『文芸雑誌』（一卷四号）に発表され、『晩年』（砂子屋書房、昭一一・六・二五）に収録された作品であり、「誕生」「紙の鶴」「水車」「尼」の四つの短篇で構成されている。四つの登場人物は、それぞれ「彼」「おれ」「男」「僕」と異なる人称をもち、四つの短篇を羅列しただけのようにも見える。四つの短篇は脈略を欠いているようにも思え、「フォスフォレッセンス」と同様に、一読明解な作品ではない。

しかし、「陰火」では、作品に見られる聖書や仏典、古事記などを典拠とする語を緻密に組み上げてゆくことで、表層とは別の、いわば深層の物語が紡ぎだされる。その題名が示すとおり、ほんやりとした「陰火」のような言語空間を浮かびあがらせることを意図した作品と解釈できるのだ。

例えば、「陰火」では、女の子の名前として「ゆり」が登場する。表層の物語では、それは誕生した女の子の名前にすぎない。しかし、その子が親に似ずに色が白かったと書かれていること、物語に妻の不貞の有無を白か黒かで考える色のレトリックが見られることを考

えあわせると、この「ゆり」は、聖母マリアの純潔を表わす、深層の物語を紡ぎ出す語となる。更には、汚れた黒い手をもつ釈迦が、仏陀の誕生を告げる聖獣である白い象に跨って登場すること、その白い象が腐って異臭を放っていることが重なり、妻の不貞による墮胎という深層の物語を紡いでいくのだ。

このように考えてゆくと、作品のなかには一度も登場しないために、その意味するものが何なのかで論議の分かれるところであった「陰火」とは、実は死んだ子供の魂なのではないかとすら想像されるのである。⁽⁶⁾

さて、以上、早足で見たように、「陰火」において「ゆり」は深層の物語を浮かびあがらせるために鍵となる言葉のひとつであった。それに対して、「フォスフォレッセンス」の「ゆり」はどうであろう。それは次のような場面に見られる。

「あたし、花束を戴いたの。」／「百合でせう。」／「いいえ。」／さうして私のわからない、フォスフォなんとかといふ長つたらしいむづかしい花の名を言った。私は自分の語学の貧しさを恥づかしく思った。

もちろん、ここでも、「あのひと」の、例えば貞操を示唆する百合が登場し、それが否定されたのだと読むことも可能であろう。

しかし、「フォスフォレッセンス」の〈百合〉は、「陰火」とは全く逆で、不特定の多義性を担った言葉として存在しているかのよう

である。例えば、「白い百合でせう？」と問われて、「いいえ。赤い薔薇でした。」と答えているならば、「陰火」と同様に、言葉の象徴性は深く絡みあうと言えるだろう。しかし、この場面では、百合であることが否定されたうえに、「私のわからない」「長つたらしいむづかしい花の名」を言うのである。しかも、その名は「フォスフオなんとか」というふうに、明確な語としては作品内に表出せず、その音の響きだけがあらわされている。

「phosphorescence」という語を太宰がどこから拾ってきたのかは、今のところ不詳である。しかし、太宰が目にすることも可能であったであろう、文献のなかに興味深い用例があるので、紹介しておこう。

それは一八八三年に出版された(一八八七年に英訳されている)

ピエール・ロテイの『Mon trete Yes』の以下のような一節である。

「それに、海という燐光を放つ大きな鏡の上には (sur le grand miroir phosphorescence de la mer) 幾千とも知れぬ鬼火があつた。

まるで、神秘的に、いたるところで自ずから明かりを灯し、何秒か燃え、そして、消えてゆくかのようにだった。そうして夜は暑さでしびれ、発光体に満ち溢れていて、この静まった広大無辺全体が光を抱いていた。」

この一節において、何が興味深いのかと言えば、ひとつに「phosphorescence」が「海」と結びついている点である。「陰火」において、太宰は言葉の象徴性によって複雑に組みあげられた醒めやらぬ夢とも思える言語空間を現出した。それに対して、「フォス

フォレットセンス」では、夢の非合理的・非論理的な特徴を真似ながら、言葉の象徴によって結ばれる像や物語を壊すことさえ企図されている。(冬でも桜桃があるの?) / 「スウキス」のように⁽⁸⁾。それは、言葉の前置識への、そして更には言葉が発生する関への、回帰であると考えられるのではないか。そのように考えるとき、「phosphorescence」が海と結びついていることが意味深く思えてくるのである。

なぜ、流す涙は〈夢〉のほうが〈現実〉よりもずっと本当のように思えるのか、という先の問いについて考えるならば、〈夢〉のほうが〈現実〉よりも、より論理に支配されない世界であるように組立てられているからであると答えられるだろう。

〈夢〉のなかの「妻」に、「あなたは、正義といふことをご存じ?」「あなたは、男らしさといふものをご存じ?」「あなたは、清潔といふことをご存じ?」「あなたは、愛といふことをご存じ?」と問われて、〈私〉は答えない。その代わりに涙を流している。正義とは男らしさとは清潔とは愛とは何なのか、その意味を更なる言葉(論理)の構築によって示すことはしない。むしろ、その逆である。言葉を瓦解させ、あらゆる意味が溶けこんでいるかのような〈涙〉、つまり〈水〉が結露し、流れでているのだ。

そして、このような言葉が発生する関から、phosphorescenceという英語綴りの言葉が誕生していると考えられるのではないか。それは美しい響きをもった「フォスフォレットセンス」と、意味の充溢した phosphorescence との再会、あるいは再合一とも言える。

「墓場の無い人つて、哀しいわね。あたし、瘦せたわ。」／
 「どんな言葉がいいのかしら。お好きな言葉をなんでも言つて
 あげるよ。」／「別れると言つて。」／「別れて、また逢ふ
 の？」／「あの世で。」

《夢》で交わされたこのような会話のなかの「別れて、また逢ふ」が分裂と再合一を示唆することからすれば、この「言葉」とは、《フォスフォレッセンス》であるとは想定できないだろうか。「別れて、また逢ふ」とは、そのまま分裂と再合一を示唆する言葉であるし、この会話の直前に「私は、自分の語学の貧しさを恥づかしく思つた。」とあつたように、《フォスフォレッセンス》が植物学的な知識としてではなく、「語学」と強調されている点は見逃せない。

「墓場の無い人つて、哀しいわね。」という《夢》での《あのひと》の言葉を、《現実》の場面で「私はとつさに了解した」ことによつて、物語では、《夢》と《現実》との無限の往還運動が合一にむかつたと考えられる。その合一を保障する言葉として phosphorescence があるのだ。

ひとつの単語としてではなく、「フォスフォなんとか」という音の響きのみで捉えられていた、《夢》での、《私》と《あのひと》との会話の場面は、分裂と合一との力を内包する phosphorescence が胚胎した場面とも、読みとれるであろう。

《フォスフォレッセンス》という詩的な響きを持つ語は、《私》と《あのひと》の物語においては、花と結びつけられている。この

ことから、どのようなことが考えられるだろうか。《フォスフォレッセンス》という名前の花は現実には存在しない、「この世ならぬ花」である。燐光を彷彿とさせる花であり、青白い光を心象として結ばせる。そのようなことから、この《フォスフォレッセンス》は、ノヴァーリスの「青い花」の完結形とされる長編詩「四季の花」の「この世ならぬ花」を想起させるだろう。山中哲夫氏は「花粉」の断章に基づいて次のように説明する。⁽¹⁾それは、ノヴァーリスが未来と現在との次元の溶解を、追憶と予感とを関係づけつつ「精神的現在」と呼んだ、超歴史的な絶対空間で咲く『靈花』である、と。

四. phosphorescence への回帰の物語

本稿の冒頭でも指摘したように、題名の「フォスフォレッセンス」は、結末において意味の充溢した phosphorescence となつて誕生している。この始点の《フォスフォレッセンス》と終点の《phosphorescence》との再合一は、新たな言葉の運動の始発をも意味している。これと同様のことが、物語の構造においても指摘できる。

「フォスフォレッセンス」の結末近くに、「けふが約束の締切日といふことになつてゐた或る雑誌の原稿を取りに、若い編集者がやつて来た。(中略) せひ今日中に五枚でも十枚でも書いてくれなければ、困ると言ふ。」とある。そして、《私》と編集者は口述筆記をすべく「あのひと」のお宅を訪問するのである。物語の結末にお

いて、作品の書き出される初めへと回帰する方向性が示されているのだ。つまり、物語の構造上でも、物語の結末、その終点が、物語の書き始められる始点でもあると言えるだろう。⁽¹²⁾

これらのことから、「フォスフォレッセンス」は、始点と終点とが一致する円環構造をもった作品と考えられる。もちろん、始点と終点とが全く一致してしまっている二次元的な輪となつて作品が閉じられているわけではない。(フォスフォレッセンス)が果たした回帰も言葉の誕生・発生を意味するものであったのと同様に、物語の結末は物語が新たに書きだされる始まりの地点であった。その意味では、終点が常に新たな始点であるという螺旋構造である。(フォスフォレッセンス)が、自然のライフサイクルを有する花として登場していることも、この螺旋構造と無関係ではないかも知れない。

さて、読者はこの作品を一読することによって、「フォスフォレッセンス」から「phosphorescence」へと辿りついた。そして、「phosphorescence」が「燐光」を意味するこの作品とは、どのような物語なのだろうと再読を促される。では、「phosphorescence」が「燐光」を意味する事から、どのような物語が見えてくるであろうか。以下、それを追ってみよう。

「フォスフォレッセンス」という花の存在は、「あのひと」の言葉によって知らされていた。それは、このように表されている。「ジイブが来たの。」「あたし、花束を戴いたの。」「アメリカにも、招魂祭があるのかしら。」「そして、「招魂祭の花なの?」という

(私)の問いには答えずに、「墓場の無い人つて、哀しいわね。あたし、瘦せたわ。」と言うのである。これらを、お宅の「正面の壁」に、消息不明のご主人の写真を飾る「あのひと」の身の上と符合させると、ご主人の死が想像される。更に言えば、ジイブが来て「あのひと」に渡された招魂祭に関わりがあるらしい花、それがご主人の写真の下に飾られているのは、ご主人の魂が帰還したことを示唆していると考えられる。

「フォスフォレッセンス」では、「あいにくその日は六月の一日で、その日から料理屋が全部、自粛休業とかをする事になってゐるのださうで、」とあつて、昭和二十二年の「六・一休業」について触れられているが、六月は蛍の季節である。和泉式部の和歌「ものもおもへば沢の蛍もわが身よりあくがれいづる魂かとぞみる」(後拾遺集)巻二十、一一六四)に見られるように、中国でも捕蛍歌と招魂歌は共通する(藤野岩友『巫系文学論』大学書房、一九六九)し、日本においても、蛍火と靈魂の関わりは深さは指摘されている(三谷栄一『古典文学と民俗』岩崎美術社、一九六八)。蛍も燐光のような青白い光を放つて浮遊するからであろう。「フォスフォレッセンス」は燐光であり、蛍ではないが、「富嶽百景」(『文体』昭四四・二一三)にも見られるように、燐光と蛍とは共通するイメージを有している。それは人魂のような青白い光であり、「フォスフォレッセンス」の燐光は、やはり、ご主人の魂を想起させると考えられる。

「フォスフォレッセンス」を始点とする言葉の運動では、(私)

における夢想家と現実家、そして夢と現実との〈双対性〉が指摘できたが、「phosphorescence」を始点とする言葉の運動では、「あのひと」における夢と現実の〈双対性〉が指摘できるようになる。前半部に「私は、この世の中に生きてゐる。しかし、それは、私のほんの一部分でしか無いのだ。同様に、君も、またあのひと、その大部分を、他のひとには全然わからぬところで生きてゐるに違ひないのだ。」とある。「フォスフォレッセンス」を始点とする言葉の運動では、ここにある「あのひと」とは、特定の誰かを指す言葉としては受け取れない。前半部は「あのひと」と「私」の物語が始動する以前の世界であつたからだ。「私」と「君」と同列の不特定の第三者くらいの意味と思われる。しかし、「phosphorescence」を始点とする言葉の運動では、「あのひと」は「女のひと」を意味する言葉として、読者に浮上して見えるようになる。

なぜ、この物語では、あのひとの「ご主人」の魂を示唆する「phosphorescence」が、〈私〉の口を通じて発せられるのだろうか。前半部では、夢のなかでの、〈私〉と「この世のどこにもゐない妻」との交流が描かれていた。その女のひとを妻と呼ぶからには、当然、〈私〉は、夢のなかの「夫」である。まず、「私」には、この世のどこにもゐない妻がある。」と書かれたあとに、「私は眼が覚めて、顔を洗ひながら、その妻の匂いを身近に感ずることができ。」と云う。そして、湖畔の草原での「夢のなかの妻」と〈私〉との邂逅が描かれて、「そのとき、眼が覚める。私は涙を流してゐる。眠りの中の夢と、現実がつながつてゐる。」と書く。そして、再び、湖

のほとりの草原での「夢のなかの妻」と〈私〉との逢瀬が描かれ、「人間はこの現実の世界と、それから、もうひとつの睡眠の中の夢の世界と、ふたつの世界に於いて生活してゐるもの」という〈私〉の認識が披瀝される。その後が続いて、「さやうなら。」／と現実の世界で別れる。／夢でまた逢ふ。」と描かれるのだ。この箇所をもって、後半部は始動するのだが、これ以前に、「夢のなかの妻」との邂逅↓目覚め」が三回繰り返されているために、「さやうなら」と言つて別れたのは、「夢のなかの妻」とその夫〈私〉であり、「夢のなかの妻」と〈私〉が、夢で再び逢つたのだと読めてしまう。実際は、後半部では、「夢のなかの妻」に代わつて「あのひと」が登場しており、「さやうなら」とは、「あのひと」と〈私〉の間で交わされたのであらうと、物語を読みすすむうちに理解される。初出では、「さやうなら。」／と現実の世界で別れる。／夢でまた逢ふ。」は改行なく、一行でつなげられていた。初版の形のように、三行に分けて表記されると、「と現実で別れる」と書かれてはいても、現実で別れた場面が描かれていないことも手伝い、「さやうなら」と言つて別れたのは、「夢のなかの妻」とその夫〈私〉であり、〈夢〉でまた逢うのが、次に展開されている「女のひと」と〈私〉だと解釈してしまう。つまり、「夢のなかの妻」と「あのひと」とが断絶することなく（一読しただけでは、それと判らないように）、初出の形と比較してみても、より円滑に、すり代わっているのだ。しかし、後半部の物語において、〈私〉は、「あのひと」の〈夫〉ではなかつた。夫は別にいたのである。〈私〉が夢と現実の二重生

活を送っていたように、「あのひと」ともまた、〈夫〉と〈私〉との二重生活を送っていたのだ。しかも、「あのひと」の夫は、消息不明であり、恐らくは死に、その肉体はどこかで腐敗している。ご主人の骨肉が腐敗したことによって、〈燐光〉すなわち〈光〉が浮かびあがってきたと考えられる。

この肉体の腐敗によって浮かびあがる〈光〉の動きは、前半部の〈夢〉のなかで、言葉（論理）が瓦解し、〈涙〉すなわち〈水〉が結露して流れでるさまに似ている。更に言えば、「フォスフォレスセンス」が、「phosphorescence」となって誕生する動きにも照応している。つまり、ご主人の腐敗する肉体は、「フォスフォレスセンス」とともに、物語を循環していると考えられる。〈言葉〉の回帰は、ご主人の肉体の消滅と重なっており、〈言葉〉の誕生は、「ご主人」の魂の帰還と重なっている。

この物語では、〈私〉個人の睡眠時間としての夢と目覚めている時間としての現実との問題では終わらない。〈私〉が夢と現実との二重生活を送っていたのとまったく重なるように、「あのひと」とは〈夫〉と〈私〉との二重生活を送っていたことが判明するからである。あたかも、「あのひと」が「この世には絶対にもない」「夢のなかの妻」からすり代わった存在であることを示すかのように、〈現実〉の世界で〈私〉が訪ねても、「あのひと」は不在であった。

「あのひと」は〈私〉には「全然わからぬところで生きて」いたのだ。「あのひと」として、〈私〉との生活と夫との生活のいずれが、夢にあたり、いずれが現実にあたるのか、それは判らない。だ

が、〈私〉の眼差しに沿えば、「あのひと」と〈私〉との生活は〈現実〉であったはずだ。結末近くに「私にとつて、現実の事を言つたのだ。」とあるのは、そのような〈私〉の認識のあらわれであろう。「あのひと」のお宅について、「まだそのお宅にはひつてみたことは無かつたのだ。ほかのところでは逢つてばかりゐたのである。」と〈私〉は言う。「あのひと」とご主人の生活の場は、〈私〉にとつては「全然わからぬところ」であり、不可知の場という意味では、〈夢〉の場と類似している。

「あのひと」には、ご主人がいた。〈私〉は「あのひと」不在の「お宅」へと踏みこみ、そのことを知る。〈私〉が「とつさに了解した」のは、「あのひと」にご主人がいて、恐らく戦死しているだろうというような、単純な事実だけではない。なぜ、自分があのような夢を見たのか、世界はどのような構造をもっているのか、そのような全てを直観的に認識したのだ。

〈私〉は、不在の「あのひと」を通して、〈私〉には不可知のはずの世界を視たのだ。そして、世界を、「全人生」を認識する。

世界を、「全人生」を認識すること。これは、円環を閉じることの意味する。

この円環運動を整理をして、捉え直してみよう。

消息不明のご主人が既に死んでいるとすれば、その死体はどこかで腐敗していることになる。燐光は死体の骨肉が腐敗して放つ光と考えられていたからだ。〈phosphorescence〉が〈燐光〉を意味することにより、ご主人の肉体の腐敗化の動きを見てとることが

可能になる。物語内容にそつて考えれば、そこから《死んでいる夫》という存在が導きだされる。

死んだ夫は腐敗しつくされ、前半部に登場する《夢のなかの夫》へと転位するのではないか。夢と現実とに見られた《双対性》が、死んだご主人と夢のなかの夫《私》との間に見られ、この転位をより促進する。「夢のなかの妻」から「あのひと」にすり代わっているために、腐敗が進み、肉体が消滅したご主人は、「夢のなかの妻」にとつて夫という立場にあった《私》にすり代わるのだ。そして、すり代わった時点で、今度は《フォスフォレッセンス》・顕在化の動きが始まる。《現実の語り手》である《私》の口を通じ、《あのひと》という存在の力を借りて《phosphorescence》は顕在化する。不在の「あのひと」を通じて、「私」は、不可知のはずの世界を視ることが出来た。そして、世界の構造を直観的に認識した。そのことによつて、phosphorescenceは、《私》の口から流れることが出来たのだ。

このように見てゆくと、《妻》《あのひと》をねじれのある中心とする、メビウスの輪のような円環構造を指摘できる。そして、このような構造を見てとることにより、「死んだ夫」の腐敗のイメージを有するphosphorescenceが、テクニストの言葉の動きと重なり、《私》の口を借りて誕生することの自然さを支えていることが理解できるだろう。

腐敗化の動きは、《phosphorescence》と《死んでいる夫》を結び線を底辺とし、《妻》を頂点とする三角形を形成している。顕在化

の動きは、《夢のなかの夫》と《現実の語り手・私》を結んだ線を底辺として、《あのひと》を頂点とした三角形を形成していると捉えることも可能であろう。「フォスフォレッセンス」と題された物語が動き始める前は、ふたつの三角形はリンクしない。「フォスフォレッセンス」は、読書という行為を通じて初めて、作品それ自体が体現している円環運動が動き始めると言いうる。つまり、ひとたび《物語》として動きだすと、ふたつの三角形はひとつの運動体として機能しはじめ、メビウスの輪のような中心のねじれた輪を有する形となるのである。

注(一) Friedrich Shlegel [Zweites, drittes und vieretes Buch - Die

Psychologie als theorie des Bewusstseins] [Kritische Friedrich-

Shlegel-Ausgabe (Zweiter Band)] (Schonigh, 1964)

(2) ヴェインフリート・メニングハウスは、初期ドイツロマン派について、鏡像反射すなわち反省とは、彼らの理解においては、もはや前提とされる鏡像化されるものや反射「反省」されるものに付加的に付け加わるものではない。むしろ反省の運動とは―これは双対性であり、差異の分裂形式であるが―いちばんはじめから反省するものと反省されるものの両者を構成するものである。」と述べている。(伊藤秀一訳「無限の二重化」法政大学出版、一九九二・二・二九)

(3) 長谷川吉弘「フォスフォレッセンス」論〔新編太宰治研究叢書一〕近代文芸社、一九九一・四・二一

(4) 「フォスフォレッセンス」において重要な形象は、「世の現実家、夢想家の区別が錯雑としてあるもの如くに思はれる」と書かれていることから想像されるように、現実家・夢想家という《双対性》を有する認識があたかも合わせ鏡のように括られている点である。「その

まま王子様のところへでもお嫁にいけるよ」と言う母は一見夢想家に見えて実は現実家であり、「それは夢よ」と否定する娘は一見現実家のように見えて実は夢想家であるという、冒頭の枕にあたる小話は、そのような状態を示しているのにはかならならない。そのために、「私のやうな、人間は、夢想家と呼ばれ」る、と〈私〉が言ったとき、その「夢想家」は、真の夢想家であるのか、実は現実家であるのか、既に判断がつかなくなってしまうのだ。

- (5) 拙稿「太宰治「玩具」論―「東京八景」を視座として」(『昭和女子大学大学院日本文学紀要』六集、一九九五・三・五)
- (6) 拙稿「太宰治「陰火」論」(『無頼の文学』二三号、一九九八・四・一)
- (7) Loti (Mon frere Yves) (calman-levy, 1896)
- (8) 冬の桜桃 (winter cherry・酸漿) と「スウキス」(アルプス) をイメージすると、〈山〉をめぐる太宰のふたつの作品「富獄百景」と「桜桃」(のエビグラフ) を想起し、ふたつの作品の距離は意外に近いと考えられる。
- (9) ノヴァーリス「四季の結婚」(藪田宗人・今泉文字訳「ノヴァーリス」国書刊行会、一九八三・一〇・三〇)
- (10) ノヴァーリスの「花粉」に「追憶と予感」あるいは未来についての想像―ほど詩的なのはない。過去についての思念は、われわれを死へ、寂滅へむかわせ、未来についての想像は、われわれを生命へ、具現へ、同化活動へと駆りたてる。それゆえ、すべての追憶は、もの悲しく、すべての予感、よろこばしい。前者は、あまりに烈しい生気をおさえ、後者は、あまりに弱い生命をたかめる。通常の現在、過去と未来とを制限することによって結びあわせる。接触がおこり、凝固することによって結晶が生じる。これに反して、両者を溶解することによって同化する精神的現在がある。この同化物こそ、詩人の元素であり、大気である。」とある。(前田敏作訳「日記・花粉」現代思潮社、一九七〇・四・三〇)

(11) 山中哲夫「花の詩史―詩にうたわれた花の意味」(大修館、一九九二・一一・一)

(12) 野原一夫「回想太宰治」(新潮) 七七巻三号、一九八〇・三・一) によれば、「フォスフォレッセンス」は作品内に描かれているのとなり類似した状況下で、「日本小説」の編集者を相手に口述筆記された。最初の読者である編集者にも「フォスフォレッセンス」は、まず耳から音として受けとられたのである。

(13) 相馬正一「評伝太宰治(第三部)」(筑摩書房、一九六〇・七・三〇) によると、昭和二十年の暮れ頃、太宰は太田静子に宛てて、この和泉式部の古歌を贈っている。

(14) 「富獄百景」の燐光を放つ富士の描写のなかに「富士が、したたるやうに青いのだ。燐が燃えてゐるやうな感じだった。鬼火。狐火。ほたる。」とあり、燐光とはたるとは類似したものとして捉えられている。

* 「フォスフォレッセンス」の本文は、筑摩書房版「太宰治全集」第八巻(一九九〇・八・二五)により、字体を改めた。本稿は、一九九八年度日本近代文学会秋季大会(十月七日 昭和女子大学)において報告した口頭発表に基づいている。その際、貴重な御意見を賜った方々、発表の機会を与えて下さった方々に感謝します。また、発表資料作成と論稿にあたって有益な助言を頂いた遠藤祐先生、吉田昌志先生、松浪未知世先生、関谷一郎先生にも感謝の言葉を捧げます。

中国で「日本近代文学」を語ることの奇妙な振れ

田 口 律 男

ここしばらく中国の大学で日本近代文学を講じている。当然のことながら、ここでは、「日本」も「近代」も「文学」も自明のことではなくなってしまう。人はどこであれ「国境」の外に立つと、否応なく「外国人」(マイノリティ)たることを強いられる。そして、自らの思考枠やハビトゥスを再確認したり軌道修正したりすることをお余儀なくされる。異国で自国の「文学」を語ることの奇妙な振れ——。これまでも少なくない学会員が経験したのであろう異文化体験の中で、自分なりに見えてきた事柄を少しばかり報告してみたい。しかし話はとぐるを巻くだろう。一つを語る際に、複数の現象が絡んでくるからである。そして断っておきたいのは、ここには全ては書けないということである。残念ながら、言論の自由は、どこにおいても無条件に保証されている訳ではないように思われるからである。

*

一九九九年五月七日(中国では八日)。周知のように、USMC(US Marine)軍によるユーゴスラヴィアの中国大使館爆撃(ここでは「誤爆」ではない)の報が伝えられると、瞬く間に、熾烈な反米運動が中国各地に拡がった。ここ南開大学でも、八日晚刻から学生達の怒号にも似たシユブレヒコールが雷雨の中をこだまし、翌日には全学を巻き込んだデモ隊が組織され、しばらくは緊迫した日々が続いた。(余談ながら、同僚の若いアメリカ人教師の反応は様々で、ある一人は大胆にも星条旗を振ってデモ隊を挑発し、ある一人は身の危険を感じ帰国の準備を始めた。そして中国人の朋友に「人殺し」と面罵され落ち込む者もいた……)限られた語学力ながら、中国の新聞・TV等の報道を追い、学生達と対話するなかで考えさせられたことの一つに、ナシヨナリズムの問題がある。

ナシヨナリズムをどう捉えるかは議論の多いところだが、少なく

とも、近代国民国家の成立と密接な関わりをもっていることだけは確かだろう。国境／国法／国防／国語／国旗／国歌／国籍……こうした様々な装置が単一の「国民」としての身体を創り出してきたプロセスは、そんなに遠い過去のことではない。（『国文学』／『国語学』／『民俗学』といった学問領域でさえ、そうしたナショナル・ビルディングと無関係でなかったことが次第に明らかにされてきている。）ナショナルイズムは、そうした国民国家のシステムを過度に強調するか、もしくはそれに対抗する原理（例えば民族／エスニシティ）を強調するかによって異なった発現形態をとるだろうが、いずれにしても、ナショナル・ステート形成と不可分の関係にあることに違いないだろう。ここでは、「歴史」や「伝統」さえも事後的に発見／創造されるのだ。同時に、一国ナショナルイズムは、世界システムというメタ・コンテクストに攻囲されているから、資本主義世界経済がグローバルに生みだしてきた「国力」の不均衡やヒエラルキーの構造とも密接に関係している。ここから、ナショナルイズムの連鎖と時差という問題が生じてくるだろう。殊に、一九世紀以来、西欧列強による帝国主義／植民地主義支配を被ったアジア・アフリカ諸国においては、西欧列強の覇権主義に対抗する意味においても民族自決／主権国家の確立は絶対視され、それを支ええるナショナルイズムの発揚は必要不可欠のものとなった。こうしてナショナルイズムは、わずかのタイム・ラグを孕みつつ、中心から周縁に向かって再生産されていくのである。

ところで、今年、建国五〇周年を迎える中国は、同時に、五四運

動から八〇年、改革開放政策から二〇年、天安門事件から一〇年の節目にも当たっている。中国の目覚ましく、かつ目まぐるしい変化の様相は、九〇〇万近くの人口を抱えるここ天津市の都市の景観を眺めていても、十分に納得させられる。都市インフラが急速に整備され、ヒト・モノ・カネ・情報が交錯するハイブリッドな都市空間の中で、人々の生活は確実に大量消費社会に向かいつつある。また一部ではあるが、近年のインターネットの普及によって、「国境」を越えた様々な情報を同時的に入手することも可能になった。要するに、中国で生活しようとどこで生活しようと、ほとんど何の徑庭もないというのが実感なのだが、しかし、今回の事件を契機に突如として噴出したナショナルイズムの高揚を見せつけられて、やはり何かが違うと痛感させられた。（中国不可侮、中国人民不可戦勝）という「口号」（スローガン）は、何を意味していたのだろうか。

*

今回のコンソボ問題に対する中国政府の一貫した態度は、ミロシエビッチ政権が正統な手続きを経たものである以上、その国内に生じた問題は、純粹に「内政」に関わるものであり、その問題に他国が武力で介入することは「内政干渉」以外の何ものでもないというものであった。それに呼応するかのようには、新聞メディアには、（『美』国所謂「人権高於主権」的覇権主義）を非難する言説があふれ、あるTV局は、（『中』国人今天説不）というキャッチ・コピーのもと、かなり扇情的な映像処理を施し、ナショナルイズムの高揚を促してい

た。(ちなみに中国のメディアは、ユーゴの国营放送——the state news agency Tanjug をニュース・ソースにすることが多かった。このことは、ユーゴの「主権」を最大限に尊重しようとする中国政府の立場の現れであったと考えられるが、結果として、セルビア系民族によるアルバニア系民族への迫害についての言及は、最小限に止められることになった。また、ちょうど逆の偏向が西側のメディアに見られたことは言うまでもない。)

問題を単純化すれば、二つの大国が、「人権」と「国家主権」というそれぞれの「正統性」(レジティマシー)を巡ってぶつかりあう構図が見えてくるだろう。(もちろん背景には、それぞれのネーション・ステートの「国益」という利害問題が絡んでいるから、事態はそんなに単純ではない。)問題なのは、「人権」という一見普遍的とも思われる理念さえもが、必ずしも世界共通のコードとはならないということである。もちろん、中国政府は、「人権」問題に対しても積極的に取り組んでいる。(事実、一九九七年に国際人権規約の「経済的、社会的、文化的権利に関する規約(A規約)」、一九九八年に「市民的、政治的権利に関する規約(B規約)」にそれぞれ署名している。)しかし、中国政府が最も重視するのは、いわゆる「生存権」の問題である。中国は、現在でも深刻な農村問題——(一〇〇〇万左右農村貧困人口的温飽問題)を抱えている。つまり、食べることに事欠く(貧困)層が現実問題として存在しているというのである。ここから導かれる「人権」認識は、当然のことながら、どうやって「国力」を増強し、すべての中国人民が「豊

かさ」(prosperity)を獲得するかという命題となる。そして、この死活問題を解決するためにも、強力な「国家主権」に基づく(万衆一心/合力攻堅)が必要となるのであり、「人権」とは、そうした強力な「国家主権」主導による「富国強兵」路線を通してのみ確保されるのである。こうした論理は、複数の少数民族問題にも、長年の懸案である台湾問題にも影を落していると言えるだろう。香港に次いで澳門返還を直前に控えた中国では、「祖国統一」という言説がリアルな響きをもつて流通しているのである。

*

別の言い方をすれば、この国には、一九世紀以来の欧米列強(もちろん日本も含まれる。)による帝国主義/植民地主義支配のリアルな「記憶」が生きているということでもある。各メディアは、その「記憶」を喚起しつづけることを使命の一つとしているように見える。一例を挙げれば、今回の事件の犠牲になった三人には(死難的烈士)Ⅱ(革命烈士)の称号が授けられ、その国葬は、その無惨な屍の映像と共に各メディアによって克明に報道された。(ここには、死者のプライバシーという観念は存在しない。)しかしこれは、メディアだけの問題ではないだろう。いわゆる歴史教育の現場においても、過去の「記憶」は生々しく活かされている。聞くところによれば、小学校一年生の使用する教科書に既に残酷な日本軍に関する記述が登場するというし、高校生が使用する『中国近現代史』の教科書には、日清戦争(甲午中日戦争)以来の日本の(軍国主義)

による（侵略戦争）の歴史が詳細に明記されている。（中国の国歌が、抗日義勇軍歌を元に行っていることを知る人は多いだろう。）また、いわゆる「南京事件」（この名称にも問題がある。）を巡る歴史認識にもかなりの温度差があり、日本ではあまり認知度が高くないと聞く元日本軍兵士・東史郎氏の言動も、その裁判の経緯を含めて国営放送CCTVで特集され、さらに、日本では編集されて部分的にしか翻訳されなかったドイツ人ラーベ氏の日記も、ほぼ原型に近い形で翻訳されている。つまり、この国では、近代日本による軍国主義支配は、つい昨日のことなのである。そういえば、都知事選における石原慎太郎氏の圧倒的な勝利も、日米ガイドライン（周辺事態法）の国会通過も、ベストセラーとなった小林よしのり氏の『戦争論』に代表される歴史修正主義の台頭も、国歌・国旗の法制化も、この国にいと、いい悪いは別にして、全てが日本の再軍国主義化として映って見えるのである。

先述した（中国不可侮、中国人民不可戦勝）というスローガンに象徴されるように、この国の多くの人々のメンタリテイには、過去の被侵略の「記憶」に根ざしたナショナリズムの機運が息づいているのであり、その根底には、建国五〇年をして今なお（と言うべきか、今だからこそと言うべきか）ネーション・ビルディングへの強い欲望が働いているように思われるのである。そして、その多くは「愛国心」として発露している。（ここで言う「愛国心」は、パトリオティズムの意味で、狂信的・排外的なショロビニズム／ジンゴイズムとは区別されているようであるが……）。こうした時代の気

分や下意識は、日本語文学テクストを読む中国の学生達の間にも確実に浸透している。そこに奇妙な振れが発生するのである。

*

紙数の関係で、一例だけ紹介しよう。卒論で芥川龍之介の中国体験・中国理解を取りあげた学生は、『支那遊記』を読み進めていくうちに、次第に憂鬱や嫌悪を覚えるようになった。テクスト全体に蔓延する芥川の「中国蔑視」に我慢がでなくなつたからだという。そこで方向を転じ、同時代の「アジア主義」言説との偏差において、テクストの位相を測定しようということになった。さいわい天津図書館最上階には、当時の日本租界にあった図書館の蔵書六万冊がロックアウトされて眠っており、責任者の好意で閲覧が可能になった。（この件については、別に報告する機会があろう。）彼女は、徳富蘇峰『大正の青年と帝国の前途』（一九一六・一〇、民友社）や小寺謙吉『大亜細亜主義論』（一九一六・一一、東京宝文館）を苦勞して読み込むことになった。しかし、彼女の嫌悪感はますます強くなる一方だった。次のような一節が彼女の「愛国心」をいたく刺激したらしいのだ。（亜細亜モンロー主義とは、亜細亜の事は、亜細亜人によりて、之を処理するの主義也。亜細亜人と云ふも、日本国民以外には、差寄り此の任務に膺るべき資格なしとせば、亜細亜モンロー主義は即ち日本人によりて、亜細亜を処理するの主義也。）（徳富蘇峰）（日本は亜細亜に於ける先覚者として、支那に対し文明を伝達するの義務を有すること、其の義務は一面の意義に於て権利たるこ

と、竝に日本の有する東西調和の文明が、支那の衰弱を救済するに恰好無二の効力を含有することはなり。(小寺謙吉)——もちろん彼女は、同時代の「アジア主義」言説と芥川の『支那遊記』との微妙な差異に気づいたようだが、それは、芥川の「中国蔑視」という「事実」を帳消しにすることにはならなかった。また彼女は、日本から取り寄せた関口安義氏の『特派員芥川龍之介』(一九九七・二、毎日新聞社)にも目を通したが、その評価軸は芥川巖貞としか映らなかつたようである。従つて、中国の「現実」を芥川は本当には理解できなかつたという結論は、彼女にとつては当然の理路だつたのかもしれない。

限られた時間内でギリギリまで彼女と対話を重ねていくなかで考えさせられたことは、やはりナシヨナリズムの問題だつた。近代国民国家形成と同時的に発生するナシヨナリズムをどのようなスタンスで対象化するか、換言すれば、世界システムの中で悪循環するナシヨナリズムの連鎖をどうしたら脱構築できるかという問題構制は、ついに彼女との間で共有することはできなかつたと言わざるをえない。(断るまでもないと思うが、これは彼女の日本語能力の問題ではない。こちらの指導能力の限界を棚上げて言えば、やはりそれぞれ独立思考におけるディスコミュニケーションの問題だつたと考えられる。)

近年、日本近代文学研究の一部に、「日本近代文学」が果たしたネーション・ビルディングの側面を批判的に検証する機運が高まつているが、こうした現象は、巨視的には「日本」という近代国民国

家が辿つた帝国主義／軍国主義の歴史を、一部の為政者の問題にとどめず、それを支えた「国民」の気分や感性といった身体レベルの問題として問い返す作業であると言つていいだろう。「文学」が時代の「無意識」を顕在化するとすれば、文学テクストを「精神分析」することで、隠れた欲望の構造や力学を明らかにすることができるとはならない。ナシヨナリズムを言説やテクストとの函数において対象化すること。私達は、いま、そうした地平に踏みだしているのかもしれない。その意味で、芥川の『支那遊記』を中国で批判的に検証することは貴重な体験だつた訳だが、この検証作業は同時に、いまでも厳然として存在する日中両国のナシヨナリズムに、がちりと挟撃されていることを痛感せずにはいられなかつた。ナシヨナリズムを対象化することが、もう一つのナシヨナリズムを補完し延命させるといふ矛盾の構造——。これが、中国で「日本近代文学」を読むことのクリティカル・ポイントの一つである。

*

昨年一二月、北京外国語大学で三日間にわたつて開かれたシンポジウム「日中近代とナシヨナリズム」に於いて、戴錦華氏の興味深いレポートに接した。彼女の報告によれば、当代中国の映画を中心としたメディアにおける「日本」の表象は、(一)侵略戦争を遂行した残酷な「日本」、(二)サクラに象徴される美しい「日本」、(三)先進技術を持つ驚異の「日本」の三通りに限定されるという。これは、中国から眺めた「近代日本」の最大公約数(悪くいえばス

テロタイプ)と見なしてよいだろう。逆に日本から眺めた「中国」のイメージの貧困を思えば、こうした固定観念を笑うことはできない。それほどに両国の相互理解は貧しいものかもしれないのである。世間では、「日中友好」の掛け声のもと、様々な経済的・文化的交流の必要性が唱えられてはいる。(学生達も、毎年、同種のテーマで作文を書かせられて、いささか食傷気味のようなものである。)しかし、肝心なことは、今も私達がその中にいるネーション・ステートの枠組みを歴史的に対象化し、新たな異文化理解の回路を開くためのコードを発見・共有することなのではないか。そのために日本近代文学会は何ができるのだろうか。私にはまだ分からない。(ただ、こちらでは先行論文ひとつ入手することが、多大な時間とコストを必要とすることだけは知っておいて頂きたい。)そして、私個人ができることと言えば、まず、この拙劣な文章を学生達に読んでもらい、再びギリギリの対話を再開することしかない。しかし、その一点において、私は中国の学生達を全面的に信頼しているのである。

インターネットと研究

パソコンに触れてまだ日も浅い私のようなものが、「インターネット」をテーマに、権威ある本誌に研究との関わりで一文を寄せたことは、僭越なことであり、無謀のそしりを免れないかもしれない。

日本近代現代文学研究において、インターネットの利用がすでに看過できない段階にあることは諸氏の認めるところであろう。だが、一九九八年十月の本誌に掲載された木村功・信時哲郎両氏による「近代文学研究に関するインターネットのインフラ整備を」(URL=http://www.kobe-yamate.ac.jp/~tetsuro/infra.html)以来、これを受けた形での発言は本誌にもみられず、学会の席上で特に話題になることもなかったように思う。いささか気が重いですが、敢えて筆を執らせていただくことにした。

インターネットと研究といっても、おおまかにいえば五つの側面があげられよう。情報を検索する。情報を利用する。情報を提供する。交流する。創造的試みといったところであろうか。ここでは以

八 木 恵 子

下、順を追って述べてみたいが、稿を進めるにあつたって、参考文献の検索と引用のすべてをインターネットによつて実行、それを大学の研究室ではなく自宅のパソコンを利用して試みたことも断つておこうと思う。

一 情報を検索する

研究に携わる者がインターネットとの関わりをもつ主な動機は、論文等の情報検索であろう。学術情報センター (URL=http://www.nacsis.ac.jp/)、国文学資料館 (URL=http://www.nijl.ac.jp/)、検索はTCP/IP、東洋文庫 (URL=http://www.toyo-bunko.or.jp/) 等では、早い時期からネット上で論文を検索できたが、その方法は煩雑で料金が高いという難点があつた。活字による検索の方がはるかに馴染みやすく効率的であつたらう。そういう中で威力を発揮していたのは「国立国会図書館雑誌記事掲載目録」のCD-ROMで、検索をしなければ関連論文を短時間で確認、検出できることは周知の通りであ

る。学内のイントラネットを利用し、研究室等のパソコンからこれを利用して研究者もおられると思う。

しかし、このところ大学の研究室や研究者、大学院生らによるホームページの開設と情報提供が増え、研究論文はもとより最新資料の掲載も相次ぎ、インターネットの利用は研究上必要欠くべからざる要件になっている。山名早人氏(電子技術総合研究所 情報アーキテクチャ部)によればインターネットにおいては「3ヶ月の技術革新が人間社会の1年に相当する」(WWW情報検索サービス「の動向」URL=http://www.etl.go.jp/~yamana/Research/WWW/survey.html/ Last Update: June 23rd, 1998.)とあるとおり、今後この事態は高速のうちに進行していくであろう。

こうした状況で進行するインターネットに欠かせないものが検索なのだが、検索にはロボット系、ディレクトリー系、メタ系の三つがある。ロボット系の代表的なものは「goo」(URL=http://www.goo.ne.jp/)で、検索したいキーワードによってサイトを検索できる。ディレクトリー系は「Yahoo! JAPAN」(URL=http://www.yahoo.co.jp/)「NTT DIRECTORY」(URL=http://navi.ntt.co.jp/)等で、これは分野別に整理され、登録されたwww(World Wide Web 国際広域情報網)のアドレスURL(Universal Resource Locator 情報資源の所在)を探すことができる。ロボット系は機械が、ディレクトリー系は人間が索引を作成している。ディレクトリー&ロボット系として「Infoseek Japan」(URL=http://www.infoseek.co.jp/)があり、メタ系は、両者を含む複数の検索エンジン

ンによって、一度に情報を提供してくれる。ちなみに「日本文学」「日本近代文学」「日本近代文学研究」「芥川龍之介」「谷崎潤一郎」「歌舞伎」「河竹黙阿弥」をそれぞれで検索したところ次のような結果が検出された(一九九九年七月十日現在)。

	「goo」	「Yahoo! JAPAN」	「NTT DIRECTORY」	「Infoseek Japan」
日本文学	九、〇二七	二九	一六七	七、九六七
日本近代文学	一、〇二七	十二	十五	九四八
日本近代文学研究	八八	四	七	一三三三
芥川龍之介	三、三七五	七	六	三、〇〇三
谷崎潤一郎	一、七四七	一、七四七	四	一、九四五
歌舞伎	一八、〇一〇	一一一	一三三	一五、五四一
河竹黙阿弥	二七六	二七六	一	四三九

一九九八年十月の本誌、木村功・信時哲郎両氏の報告によれば、「研究目的でホームページを開設している研究者は、わずか二十六人でしかなかった」というが、この一年で現状はどこまで変わったのか。一九九九年七月十日現在で、木村功氏のページ(URL=http://www.2a.biglobe.ne.jp/~kimura)にリンクされている研究者のwwwは三十三、信時哲郎氏(URL=http://www.kobe-yamate.ac.jp/~tetsuro/nobutoki.shim)のページには五十一名の研究者のリンクがはられていた。厳選された日本近代文学研究wwwのリンク集として定評のある根岸泰子氏のページ(URL=http://www.gifu-u.ac.jp/

「kameoka」は、二十七名であった。市川毅氏「日本近代現代文学に関連のあるサイト」(URL=http://www.kyu-teikyo.ac.jp/~ichikawa/) 一覧によれば、個人研究者の www は三十二である。結果を見るかぎり研究者による意義あるページの開設は未だ少ないのではないだろうか。とはいえ芥川龍之介の例が端的に示すように、潜在的には日本近代文学関係のページは数量的には多い。大学院生や学生、一般を含めこうしたページの把握と登録、情報の提供は、学会で組織してもいいように思うが、いかがなものであろう。

二 情報を利用する

それでは、インターネットによって得た情報をどのように利用するか。日本語の文献が手に入りにくい海外において、今後ますます需要が増えると予想されるし、電子書店パピレス (Nifty Serve)、青空文庫 (URL=http://www.voyager.co.jp/azora/) のような書店やテキストデータも整備されてくるだろう。電子ジャーナルによる学術論文の提供はいよいよ進むと予想される。日本近代文学会のホームページができ、伝統ある学会誌に掲載された論文がバックナンバーも含めて、インターネットで閲覧できるようになれば、研究所す野はさらに広がる。日本近代現代文学研究とは何か、ということも、さぞや外から見えやすくなるだろう。個人のホームページに掲載されている論文やテキストデータをまとめて閲覧できる電子論文バンクのようなものが組織されるなら一層好都合である。

そして、研究者個人のホームページもまた論文の基礎情報、参考

文献、参考資料、引用文献として、画像とでも従来通りの活字と同じ扱いに準じていく、と考えたいが、実はそのような簡単な問題でもない。なぜなら、web サイトという媒体は更新によって進化する特徴を持つからであり、そのページの作り主がいなくなれば消滅していくものだから。引用文献、参考文献として他者が読み直し、情報の正確さを確認できない以上、学術論文に引用する真価は保ちえない。

しかし、ホームページに記載された発展途上にある未分化にして独創的なアイデアから優れた論文が生まれる可能性は大きい。こうした web サイトを探すこともネットサーフィンの醍醐味といえるし、掘り出し物の web サイトを、自分のページに関連リンクとしてやる楽しさもある。web サイトに表示されたメールアドレスにメールを送れば、さらに詳細な情報を得られる場合もあろう。

三 情報を提供する

「大学教材としての日本近代文学」研究会 (URL=http://www.kyu.saitama-u.ac.jp/~yagi/academy.html) は一九九七年六月十六日、藤沢るり氏 (fujisawa@septa.ocn.ne.jp) の提唱によって発会した。八木 (URL=http://www.kyu.saitama-u.ac.jp/~yagi/) がこれを受け、当初からインターネットを用いて研究会そのものを維持、レジュメと会員による討議を掲載していく方針をとった。発会以来二年、一九九九年六月十九日の研究会報告で十五回を迎えた。発会の趣旨は (URL=http://www.kyu.saitama-u.ac.jp/~yagi/study/REPO-

000.html)に述べられているように、大学教育の中で教える側と価値観の異なる学生たちにとどのように日本文学を語れるかを摸索するところにある。

思えば私たちは、大学なり大学院で日本近代文学の研究の方法は学んでも、近代文学の作家や作品の何をどのように取り上げて、教壇でいかに講義するかについては学んで来なかったように思う。違うだろうか。大学での日本文学の講義は、高校までの現代国語の授業とどこが違うのか。大学に入学したばかりの学生が戸惑うのも理解できるというものではないだろうか。「大学教材としての日本近代文学」研究会は、大学生、短大生が聴講時に残した声をひろい、現状を把握した上で、教材を提供しようという考えに基づいた。

十五回の研究会の内容と報告者をあげれば以下の通りである。

第一回谷崎潤一郎「痴人の愛」報告者藤沢るり、第二回樋口一葉「にこりえ」報告者八木恵子、第三回お茶の水インターネットカフェ探訪、第四回作家論「夏目漱石」「三島由紀夫」報告者藤沢るり、第五回作家論「樋口一葉」「谷崎潤一郎」報告者八木恵子、第六回板書の例森鷗外「百物語」報告者池田功、第七回母親像の変容——江藤淳「成熟と喪失」から小島信夫「抱擁家族」報告者根岸泰子、第八回夏目漱石「それから」報告者藤沢るり、第九回「日本のエロティシズム——夏目漱石を読むために——」報告者百川敬仁、第十回夏目漱石「三四郎」報告者八木恵子、第十一回田山花袋「一兵卒」報告者藤沢るり、第十二回谷崎潤一郎「刺青」報告者八木恵子、第十三回横光利一「春は馬車に乗つて」報告者藤沢るり、第十

四回「文章指導と評価」報告者得丸智子、第十五回三島由紀夫「橋づくし」報告者藤沢るり。

この研究会のインターネットでの公開は、閉鎖的になりがちな研究会の発表内容をインターネット上にアップすることにより、改めて内容を確認できたり、メール等を通じて意見交換できるので大変有意義である。

一九九九年四月以降、「大学教材としての日本近代文学」研究会のホームページを、実際の日本文学の授業時に教卓のパソコン通じてページそのものを学生に提示する試みに使い始めた。インターネットで研究会のページを呼び出し、講義の一部に利用する。これによって研究会の討議はもちろん、ページにはったリンクを通じて他の研究者のページ、ロンドンの漱石記念館、ベルリンの街観、また文学館、博物館等にアクセス、画像を始め各種資料を地球レベルで短時間のうちに学生に紹介することも可能になった。

とくに威力を発揮しているのは画像で、従来、研究会のホームページの画像は個人がパソコン上で閲覧してうるさくない程度の小さなサイズに収めていたが、プロジェクターを用いて、一度に何人もが視聴する大画面に映写するには、画像のサイズを変えなければならぬ必要に迫られてきている。画像は、OHP、シートでも教材提示装置でもいいわけだが、パソコンに取り込んだ画像は鮮明で、提示するときの構成、展開が滑らかにできるように思う。また、取り込んだ画像、あるいはホームページ全体をCD-R/WでCD-Rディスクに焼き、そのCD-Rディスクをパソコンのある教卓で

使ってもいいだろう（画像は容量が大きくなるのでフロッピーでは限界がある。MOやZIPでもいいが、CD-ROMドライブならどのパソコンにも装備されているだろうから）。

このように研究においても教育においても、使い道がぐんと広がったホームページの開設と、情報の提供はそれほど難しいことはない。大学ならLANのネットワークのサーバー（コンピュータネットワークの要になるコンピュータ）の管理者、民間なら契約したプロバイダーから、ホームページを開く住所にあたるアドレスをもらい、サーバーにアクセスするための暗証番号を決めて登録する。そのサーバーの決められたアドレスに、公開したいテキストファイル、例えば「`www`」というソフトを使って送ればよい。テキストファイルはそこに蓄積されていく。サーバーにファイルを送った後は、ページの上部にあるバーに「URL」を書き込んでリターンキーを押せば、五秒とかからずを送り込んだ情報をインターネット上で閲覧できる。それは、言語の壁を除けば同時に世界中で同じものを閲覧できることを意味する。ホームページの階層を計画的に設計したなら、積み重ねによってさながら建造物のようなホームページがインターネット上に実現するだろう。アニメや画像、音楽が入った「`www`」サイトは作るぶんには楽しいけれども、研究者の「`www`」は文字中心の味も素っ気もないページで結構、という印象を持っている。いかがであろうか。

ホームページに掲載するためのテキストファイルはタグ（HTMLやJAVA）と呼ばれる記号を用いて、文字の大きさや色、レイアウト

やリンクを指定して書いていく。最近のコンピュータなら、変換機能を使えば、ただの文字だけだったテキストファイルを、一瞬のうちにHTMLのファイルに書き換えてくれる。ホームページをつくるためのソフトは市販されているし、「`www`」サイトもある。

HTMLやJAVAを使ってページを作るときに参考にする本も出版されている。著作権等インターネットに情報を公開するときに必要なネットケットに関するページも、一読の必要があると思う（ネットケットに関しては高橋邦夫氏のサイトURL: <http://www.edu.ipa.go.jp/mirrors/rogane/gsh/neckette/>が詳しい）。

しかし、いかにパソコンが家電なみに家庭に入り、インターネットも、知らない人がいないほど一般化したとはいえ、パソコンと付き合う者は人知れない苦労に耐えている。たいていの場合それを口に出して言わない。それはパソコンと向き合うことは、自分と向き合うことに似ているからと思う。

四 交流する

先ほどの「大学教材としての日本近代文学」研究会にもどるが、「`www`」サイトで研究会のページを閲覧したという反応は、むしろ一般の方々、学生たちに多く、誤字や年号の誤りを始め、関連サイトの紹介までいただいている。研究者同士の意見交換は、メールリクエストなどで活発なように受け止めている（例えば、一九九九年一月に開始された菊池真一氏による「MM 日本文学・テキスト情報」の第一次発足の折は一週間もたたない内に五十通近いメールが寄せ

られ、收拾に苦慮されるほどだったと記憶する。

しかし、web サイトに関してだけでなく、本人のためになるような率直な意見はなかなか本人には聞こえてこない。面と向かっては言えないが、メールなら遠慮なく言えるというのでもない。メーリングリストによる交流は、事務連絡のような簡略なものに威力を発揮するように思う。菊池真一氏のこの「MM 日本文学・テキスト情報」(URL=http://www.konan-wu.ac.jp/~kikuchi/magazine/mag.html)は雑事業と思うが、会員になるだけで、日本文学関係の最新のweb サイト、テキストデータベース情報を漸次メールで送ってもらえることを付け加えておこう。人文系の研究機関全体のwww リストを知りたい場合は後藤斉氏 (URL=http://www.sal.tohoku.ac.jp/~gothi/zinbun.html)のページが確実である。

インターネットの利用の仕方が様々なように、ディスプレイ一つとってもインターネットを閲覧するパソコンの機能と環境は多様である。閲覧する人は、作った本人が見て欲しいようには見てくれない、ということも肝に銘じておくべきである。それは表現された言葉についても同じことが言える。わずかタテヨコ十センチのディスプレイで閲覧する人にとっては、画像はストレス以外の何者でもない。時には、インターネットカフェのようなところへ出かけ、様々な環境のパソコンでモニターすることが必要と思う。

五 創造的な試みへ

私の学生の多くは外国人で、やがて日本を離れていく。もちろん

世界のどこからでも、ホームページを訪問すれば、最新情報を手に入れることはできる。研究は一人でもできるかもしれないが、大学という場所で、決められた時間をともに過ごす意味は一人で行う研究とは異なるだろう。八木研究室では、一九九八年から大学院でのゼミの討議の掲載 (URL=http://www.kyy.saitama-u.ac.jp/~yagi/kada/TASK_001)を始めた。インターネットを利用したなら、このような試みが大学という枠を越え空間を超越していくことは夢想ではないし、記録はCD-R ディスクのような形で蓄積されていくであろう。

大学をとりまく諸問題

——文学研究・教育・文学部解体——

山 崎 一 穎

(1) 人文科学系の研究基盤

現在私立大学の人文系学部では授業運営費(学科研究費)を除いて、研究のために支給されている個人研究費(無審査)の平均は、三〇万円―三五万円(含学会出張費)である。その他大学が設けている特別研究費(有審査・若干名の受給者)があるに過ぎない。そこで当然学外に原資を求めることになる。文学研究に於いては産学協同は不可能であり、文部省の「科学研究費補助金」の申請に頼らざるを得ない。一九九八(平成一〇)年度の科学研究費補助金の総額は一、一七九億円で約一〇万三〇〇〇件の申請があった。わが国の研究機関数は私立大学が約一六〇〇、国立大学がその二分の一、他の国・公・民営の研究機関等を合わせても約一四〇〇で私立大学に及ばない。その上研究者数は私立大学、国立大学が、それぞれ約

一一万五〇〇〇名で、他の機関の総数は五万名弱である。

この申請された科学研究費は、学術審議会(科学研究費分科会)に於ける配分審査に基づいて決定される。日本学術会議の委員に学会から委員を推薦するメリットの一つは、学術審議会と関わり、科学研究費の審査に関与することである。

一九九八年度の科学研究費の分野別配分結果は、「教育学術新聞」(平成一〇年五月一三日)によると、件数ベースでは人文・社会系一三・四%(金額ベースでは八・一%)、理工系三七・一%(同四二・六%)、生物系四七・二%(同四七・一%)、広領域その他二・三%(同二・二%)である。しかも国立・私大の研究者数がほぼ同数なのに、この科学研究費の受給者は国立大学六六%強、私立大学二一%弱に過ぎない。

私大側はこの格差を問題にするが、国立側は私大の申請数を問題

にする。私大の申請者は書類審査の段階で落ちる例が多いと聞いている。私の大学の学内特別研究助成費の申請テーマを見ても、私大出身者は「の考察」と無雑作である。国立大出身者は一見して研究テーマらしさが見られる。いつもこの差はどこから来るのか考えてしまう。書類作成のために専従の事務職員を置き、バックアップ体制を整えたのが慶応義塾大学である。因に一九九八年度私立大学の採択件数の第一は慶応義塾大学（四九一件）、第二位の日本大学（二四四件）との件数の差はおおきい。

いずれにしても人文科学の研究に従事する者は、大学内の個人研究費と自己負担で、喘ぎ／＼研究しているのが現実である。好きでやっているのだから放つといてくれと思わないでもないが、状況はもつと厄介である。それは文部省の推進する大学改革の一環として「教育評価」があり、その対として「研究評価」がこの所問題にさし始めていることである。一九九七（平成九）年二月学術審議会の答申「学術研究における評価の在り方について」の中で、

なお、人文・社会科学については、文化や伝統との関わりが密接であり、価値観の多様性を反映して評価の尺度も単純・一義的ではないという特性があるため、数値的指標の有効性や評価の普遍性に限界があることについて十分な配慮がなされることが必要である。

と述べている。この言説は当然と受け止める一方で、私達は専任講師から助教授へ、助教授から教授への昇格人事で、大半の大学は年数と論文数という「数値的指標」を用いている。私の大学でも規

程を作る時、数量か質かを教授会に問うた時、教授会は数量を取った。学術審議会の答申があるからと言って、安心するわけにはいかない。個人の研究の評価が大学評価に及び、それが予算や補助金への配分、国立大にあつては定員の配分に及ぶことは火を見るよりも明らかである。最近国立大学の教育学部の教員公募の書類が多数送付されてくる。学生定員削減を迫まられている現実にもかかわらず、教員の定員確保に懸命である。

さらに科学立国を宣言している政府は、一九九五（平成七）年一月「科学技術基本法」を成立させた。この第一条に「人文科学のみに関わるものを除く」とある。こうして人文科学は国家予算の面で、社会的評価の上で相対的に軽視されていく。このような現実の中で、大学に於ける文学研究の成果は、学科や大学（短大）の研究紀要に発表される。某大学文学部の研究紀要の「編集後記」に

紀要類が学術雑誌よりも一段劣るとみる者もいる。それは、学術雑誌には審査（査読）制度があつて、一定の学問的水準が保たれているということである。（中略）要は、紀要類に掲載された論文でも内容が充実していれば、それは学問的価値があるということになる。その評価は、掲載される雑誌の種類ではなく、その論文を読む読者の判断によって決定されるのである。

と記されている。同人雑誌の「編集後記」ならばまだしも、大学が発行する研究紀要としてはあまりに楽天的過ぎる。研究評価が云々されている状況、大学短大の紀要類の七〇%が査読制を取っていない現実にあつて、前述の「編集後記」は、逆に人文科学系の自

己閉鎖の証左に利用されかねない。

(2) 最近の森鷗外研究

森鷗外研究で、研究史上重要な位置を占める論考に言及する。まず、青田寿美氏の『鷗外の「Tragic」観——初期文芸評論を中心に——』(上)(下)、『国語国文』平成九・五、六、『悲壯』をめぐる断章——鷗外における美学概念精製の軌跡』(『神女大國文』一九九九・三)を挙げたい。前論考は、『裸蝴蝶論争』(『罪過論争』)など鷗外が関与した明治二〇年代の論争や、初期文芸評論の検討を通して、鷗外の「Tragic」観を考察し、その悲劇論が有している意義を同時代文脈の中に位置付けた。後者は前稿を継承しつつ、鷗外における『悲壯』の典拠、概念規定を辿り、文学論・美学論の醸成過程を明らかにした論考である。この論考の骨格の正しさは、鷗外全集未収録の自筆手記断片等が貼付されたスクラップ帳「文がら」の調査を踏まえて立論された点にある。

鷗外研究を意図したものではないが、従来、鷗外の研究に欠落していた『鷗外存在』によって、美術史・文学史の背後に退くことになる人々の存在を問題とした論考に亀井志乃氏の『思想画』としての情景——外山正一「日本絵画の未来」について』(『北海道大文学文学部紀要』平成一〇年三月)、『美文天皇』と『観音』——坪内逍遙対森鷗外『没理想論争』について』(『北海道大学文学部紀要』平成一〇年一〇月)がある。これらは明治初期日本に於いて『芸術』という観念が展開された経緯とその様相を実証的に分析し

た論考である。

次に勝倉壽一氏の『森鷗外「佐橋甚五郎」私論——謁見の場構図と日韓合併問題について』(『福島大学教育学部論集』(人文科学部門)平成九年(二月)を挙げたい。先行論文を網羅的に検討し、無視されて来た吉野俊彦氏、柳生四郎氏の見解を肯定する形で、『佐橋甚五郎』の執筆動機に日韓合併問題を見る論考である。研究の歪みを正して説得力がある。

さらに高橋広満氏の『森鷗外と大嘗祭——「盛儀私記」最後の一句』など、『相模国文』平成一二年三月)は、鷗外日記中の「加茂百樹来て登極令大要を贈る」(大正元年一〇月二十九日)に注目し、『登極令大要』と鷗外の『盛儀私記』の比較検討を試み、私記の意味を考察し、そこから「最後の一句」を読むという構成を取っている。『登極令大要』を押えた点で、従来、欠落部分を補完している。附記として先行論文の見落しについて記述しており、研究者として誠実な態度に好感が持てる。いずれにしてもこれらの論考は、発酵に時間を掛けている。大学の研究紀要掲載の論文が、すべてこの種の論考のように実証的で説得力のある論文ばかりではない。先行論文の言説の言い替えに過ぎないものが目立つ。

この近代文学会でも研究方法についての議論が何度も繰り返された。もし研究方法史ということを考えれば、前田愛氏存在は大きい。小説テクストを同時代(発表時)の歴史的、政治的、経済的、文化的条件のもとに読み直すことを実践した。フランスのアナール派の歴史学(歴史・文化・表象)の成果を文学研究へ援用すること

によつて、かつてのマルキシズムの教条的の下部構造の分析を広角的に拡大し、その教条性を解放した。その意味で前田愛氏の都市論の立体的、空間的認識は新しい地平を拓いた。かつて氏から『舞姫』の近代とは何かね」と問われた。「太田豊太郎が異境の地で自我に目覚め」云々と言つた所、「近代文学研究者はそれだからだめだ。近代とは『道路・ウンテル・デン・リンデンだよ』と言つて笑つておられた。その後氏は短期間の研究休暇でベルリンへ調査に出かけ、衝撃的な『舞姫』論 [BRUNN 1888] を発表した。書評という形で果敢に前田論文に反論したのは、小泉浩一郎氏であつた。

『舞姫』の読みに関して小泉氏の鋭い指摘があつたが、批評の立場が異なつていて、前田論文を正当に批評したことにはならないと私は思つている。なぜならば、都市論に立脚した前田論文に對峙するためには都市論をもつてする以外ないからである。一九九七（平成九）年九月、フンボルト大学の留学から帰国した同僚の社会学者神山伸弘氏は、九八年二月、文京区立鷗外記念本郷図書館の文学講演会で「〈普請中〉のベルリン——一八八七年—一八八八年の鷗外住居考」をスライドを使用して講演した。一八八七・八八年当時の地図・写真、住所録を使用して変動するベルリンの実景を再現した。

前田論文が発表されて一五年ぶりに對峙できる論（二〇〇〇年三月発刊の大学紀要に掲載）が出現した。講演の内容から言えば、パーベン街の拡張によるカイザーヴィルヘルム街の開発の一環として、建物によつて四角に囲まれていたマリエン教会の前面の建物が除去されこの字になる。鷗外はユダヤ人街の取り壊された一画の新築

の住居に住んでいる。周囲のユダヤ人街は目睫の間にある。鷗外の住居から五分ほどのヴィクトリア座もこの開発で一八九一年閉館、取り壊しになる。『森鷗外の断層撮影像』（『解釈と鑑賞』昭和五九年一月、臨時増刊）中のヴィクトリア座の外観写真は、実際と違つて建築完成予想図の写真であることも神山氏の報告で判明した。小説『舞姫』は複雑な都市空間を新旧と単純化し、虚構化された都市空間に整理している。前田氏が存命ならば、神山氏と肝胆相照らし、『再論ベルリン一八八八年』を書いたに相違ないと思つたと残念である。

学問研究はこのような形で進歩していく。しかるに最近の文学研究が文化研究に拡大する時、歴史意識が欠如すると前田論文の縮小再生産になる危険性を孕んでいる。研究方法は己がじし、己れの資質に応じて様々であつてよいし、不得手なものに手を出さない矜持があつてよい。ただし、方法に対しては自覚的でなければならぬ。当然、言葉と生命とする文学研究に於いて、自戒を込めて言えば、「特権化」「制度」「宙吊り」という物言いが、容易に行われていないか。三つの言葉で物語が出来てしまつてはなるまい。

(3) 文学部解体

近年国際化、情報化が国是のごとく叫ばれ、大学の改革が要求され続けている。平成の構造的不況は、卒業する大学生に即戦力を求める。畢竟実学が尊ばれ、虚学である文学は軽視される。受験生は就職状況の悪い文学関係学部を避ける。加えて十八歳人口の減少は、

受験生の減少となって大学を直撃する。大学は定員割れを起す。改組転換を迫られた短大・大学は、国文(学)科という名称を捨て、コミュニケーション学科(学部)に衣替える。大学に於いても文学部は総合文化学部、比較文化学部、人間関係学部等へ改組する。文部省は平成二年以降文学部の設置を認めていない。

一八七七(明治一〇)年、東京大学は法学部及び理学部と共に文学部を設置した。文学部は第一科 史学、哲学及び政治学科 第二科 和漢文学科であった。やがて第一科は史学が落ち、理財科が加わる。一八八一(明治一四)年の改革で第一科 哲学科 第二科 政治学及理財学科 第三科 和漢文学科となる。今日的言い方をすれば、やや法文学部に似ている。修業年限四カ年であったが、一八八六(明治十九)年十二月の改革で、文科大学となり、修業年限三カ年となった。この時、和漢文学科は和文学科と漢文学科とに分離された。一八八九(明治二十二)年の改革で、国文学科という名称が誕生する。この時国史科が新設される。今日東京大学は文学部言語文化学科日本語日本文学専修課程、大学院は日本史と組んで「日本文化研究専攻」に変わっている。

文学部は哲・史・文というディシプリンで構成されて来た。学問がインターディシプリナリに越境し始めると、ディシプリンの意識の稀薄な文学は溶解してくる。大学の学部・学科の名称の変更は、教育内容に及んでくる。いつの時代でも〈不易〉なるものを見失ってはならない。実学の基礎は虚学であり、虚学を軽視すると、必要が生じた時実学として再生不可能となる。国際協力という時、その

国の地勢、文化、言語、習俗の研究、調査という基礎を疎かにしては、協力の実が上がらない。

状況に追いつめられて改組転換をせざるを得ないことも事実であるが、安易に妥協してはなるまい。私の勤務校でも理事長が大学、短大の将来計画を外部協力者に依託した。一九九七年七月、大学、短大を一本化し、総合文化学部(比較文化学科、生活環境学科) + 新学部創設の協力者案が提示された。沈黙の教授会の中で、理事長及び理事会と対決し、粉砕せよと一声を発した私は、今その責任を取らされている。一旦終息したが、教授会内部から改組の声があがってきている。標的にされるのは、国文学科、英文学科である。自己の発言と行動と研究、教育が一体でありたいと願っているが、なか／＼困難である。

大学院については、文部省は大学院の量的拡大を推進しているが、本音は人文系を考えてはいない。それなのに人文系の大学は、大学院が無いのは恥であるかのように設置に熱心である。一体院生の就職をどう考えているか。大学院の設置が先生方の自己満足でなければ幸いである。人文系の大学院でも定員割れが生じている。

受験者数、定員割れで私学の財政事情は厳しい。新規採用もだんだん／＼困難になる。定年退職者の補充をしない所が出て来ている。現に給与をX%ダウンさせた大学がある。企業のトップは人文系の大学院生はいらないと公言している。高校教員の道も閉ざされている。この状況下で大学院生は大学教員の夢を見ている。

国立大学も独立法人化の動きが出てきて、国大協は反対声明を出

した。独立法人という中途半端なあり方よりも、すべて学校法人として私学になったらよい。私学で悪戦苦闘していると、このように拗ねてもみたくなる。

(4) 今後の大学教育・研究

漂流を始めた大学はどこへ行くのか。全入時代、ユニバーサル化した大学の教育はどうあるべきか。不透明な時代に絶対的処方箋などあり方がない。文学部の学生は文学が好きな集団でもないし、またそのような環境に育ってきてもいいことをまず認識しておく必要がある。コンピュータゲームで育ってきた世代は、常に仮想現実の中で生きている。個々切り離され、他者との関係を繋ぐ言葉を持たない孤独な状況にいる。

若者達がなぜカルト教団に集まるのか。教祖の言葉が若者の心を捉えるからである。本来人間とはどのような存在なのか、生きるということは、愛とは、人生とは等の様々な問題は、人間学としての文学が担っていたはずだ。今こそ私達が文学教の教祖になって、カルト教団へ参集する若者の心を奪還する必要がある。教師が自分の言葉で語ることである。

私は学生に〈物〉が溢れ〈心〉が貧しい時代といわれるが、〈心〉は何処にあるのかを問う。みな胸に手を当てる。そこは心臓だろう。心臓は臓器であって、心ではないだろう。さあ何処かと問うて行くうちに「頭」に落着くが、半信半疑である。教師は若者の心(頭)に残る言葉を投げ掛け、己れの人生を語ることである。教

祖なのだからさまざまな言葉でもよい。私は色紙を求められると、「いつまでも美しくあれ!」——その秘訣は旺盛な好奇心と羞恥心を忘れないことである」と書く。

教師が自分の言葉で語ると同様に、学生にも自分の言葉で語る教育をしなければならぬ。今、文学部の教育は福沢諭吉に立ち返って、「読み、書き、算盤(コンピュータ)」に固執する以外ない。読む環境に育って来ていないのだから、楽しさ、面白さがわかりやうがない。小説、詩歌等を読むことで、言葉が持っている起爆力を感得させたい。言葉が他者との関係を結ぶし、また断絶にもなることに気付かせたい。そして一人で絶対に体験できない人生の種々層が、小説世界に多様に存在していることを認識させたい。

表現することの教育にも意を注がねばなるまい。今年の一年生の教養科目で、脳死による臓器移植の新聞記事を使って、臓器移植賛成の立場から書かせ、次週は反対の立場から書かせた。文章によるダイベートであり、〈書く〉ことの意味を考えることを目標とした。八〇〇字とはいえ、二五名の学生のレポートを毎週誤字を直し、三行のみの批評を付けて返却するのは大変である。本心で無いことを書くことは苦痛だと記した学生には、書くことのモチーフの大切さを発見したと褒め、嘘でも書いてしまったという学生には、君は作家の素質があると褒め、教祖になるのも大変である。

読解力、表現力を養うことで感性を磨き、論理性と物語(企画のコンセプト)を作り出す構想力、異質なものの存在を認める教育を構想していかなくてはなるまいと思う。

教育と同様研究の在り方も考え直さなければなるまい。文学部を守るためには、戦略的に共同研究を推進する必要がある。大学の紀要類には常に一、二本の共同研究論文を掲載したいものである。まずは同専攻の共同研究、次に異専攻同志の共同に進めばよい。「立教大学日本文学」(一九九九年七月)掲載の大学院生達の「『航西日記』注釈」は、研究の前段階であるが、共同研究の成果の現われであると期待している。鷗外研究で言えば、同人雑誌「しがらみ草紙」「めざまし草」「スバル」の総合的研究など共同研究でないと不可能である。少くともオタク的研究状況から抜け出しておく必要がある。

人文科学を専攻する生徒の一人として、大学の置かれている状況を共有し、連帯し、共生するために小稿を執筆した。最後に鷗外の言葉で締め括る。「学問の自由研究と芸術の自由発展とを妨げる国は栄える筈が無い」(「文芸の主義」)。

子規という先達

谷川 恵一

子規を読んでいたらこんな文章にぶつかった。

○文学の歴史 文学の歴史は考証に非らずして開剖なり故に文学史を作る者は歴史家に非らずして文学者なり。文学史を作るに必要な資格二あり。第一、文学の思想と言辭とを開剖するの能力、第二、開剖すべき材料を蒐集し得べきこと是なり。第一の資格を備ふる者は僅少の材料に因りて自己の臆測を逞しうするの傾向あるが為に針程の事を棒に言ひ怪我の功名を意匠慘憺の中に成るが如く言ひ做すの例少なしとせず。第二の資格を備ふる者は一般に開剖の能力に乏しく為めに徒らに事実作例等を不順序に臆列したるのみにて何等の要領をも得ず而して自ら以て能事了ると為す者多し。此等は共に文学史を作るべき適當の人に非ず。文学史を作る亦難いかな。(三十棒)

子規の議論の中でも一見至極穩當な部類に属するものであつて、これなら、その卓見に目がくらんで「愚論暴論までも買ひ被られることが多い」と指摘した正宗白鳥(「正岡子規について」)からやりだまにあげられることもないだろうが、日頃かれの議論を「買ひ被」るのに慣れているのと、昨年からの新しい職場での仕事が、まさしく「開剖すべき材料を蒐集」することであるのとで、しばらく考え込んでしまった。「材料を蒐集」すると書かず、わざわざ「蒐集し得べきこと」といつているようにみえることに、妙なひっかかりを覚えたのである。「材料を蒐集する」ことは、やろうと思えばだれにでもできることと子規はみなしていない。

収集の対象とされる「材料」のうち、少なくとも近世以後の日本の文献についてはまだ満足な目録すら作られていなかったから、収集はどうしても手探り状態で進めていかななくてはならず、これがいかに困難な作業であるかは、みずからの手で俳書年表を編みながら収集につとめた子規じしんがだれよりよく知りぬいていたはずだ。「巧拙に拘らず、時代に拘らず、出来るだけ多

くの俳句を網羅」しようとした子規は、「先づ古代から始めて漸次近代に及ぼすといふ方針」のもと、図書館に通つて連歌の文献を写し取つていくことから始めた（俳諧三佳書序）。すべてを「網羅」するという、明治になっていっせいにスタートした新しい学問のプラクティスをみずからに課したかれは、最初のうちは「義務のやうに思ふていや〜」こなしていたにすぎなかつたという。子規のいう「資格」には、こうした収集作業を遂行しうる力が含まれている。

「文学」へのみずからの志を虚子と碧梧桐に語りかけた書簡（明治二八・二・二五付）において、ちよど「文学史」を作るためのふたつの「資格」とタブラせるように、目指す「文学」には「詩文小説ヲ作為スル」「雅事」と「文学書ヲ編纂シ文学者ヲ教育スル」「俗事」との「二種」があるといったあと、子規は、後者には「巨万ノ黄金」もしくは「顕彰ノ地位」によつて「幾多ノ材料ヲ蒐メ幾多ノ英才ヲ集ムルヲ要ス」るのだが、じぶんにはそのどちらもないと嘆いた。「巨万ノ黄金」というオーバーないまわしには、あわよくば「文学」というジャンルまるごとの収集を遠望していることと——かれがじぶんでつくつた蔵書目録には「文学門」が立てられていた——、そうした収集の営みが「俗事」であることのみが効かせてある。この「二種」の「文学」と同様に「技芸」と「学問」とに「文学」を分つた上で、「学問」としての「文学」とは「古今文学上の著作を研究し併せて美辞学審美学等に渉る」ことであり、これには「良師に就き百書に渉」ることが必要だと述べていた子規にとつては（「文界八つあたり」）、「詩文小説」を作ること以外の、それらを集め、読み、論じ、教え、教えられるなどの営みの大半を包含する「文学」という「学問」は、まきれもなく「俗事」の領分に属していた。ここで「文学」は、売買されたり秘匿されたりする、歴大ではあるが有限なモノとしてまず存在していた。だからこそ、病身の子規にはときに「材料」を集めて整理することが「無限の事業」と実感されたりもするのだが（「俳句分類」）、「東京中の鼠を百万匹として毎日一万匹宛捕るとすれば百日にて全滅する理窟だ」から（「墨汁一滴」）、いつかはすべてを集めつくすことができるはずなのである。

子規が死んでやがて一世紀が過ぎようとし、その間に、かれとともにあつた明治の「文学」も「学問」の対象となり、さまざまに「収集」され「文学史」にまとめられてきた。しかし、この一世紀は、同時に、「文学」という「学問」を「俗事」からしだいに離陸させ、歴大だが有限であるしかないモノの集合を扱つているという意識を希薄にしてきたやうにみえる。目録をともなつた膨大な集書を簡便に利用できるようになつたことも、皮肉なことに、「文学」の総量にたいする渴きを忘れさせるやうに作用した。

明治期に刊行された図書の最大のコレクションであると思われる国会図書館の蔵書は約十一万三千点、うち文学に分類されて

いるものは一万八千点であり、子規流に計算すれば、一日に一点を読むとして五十年で読みつくす量である。これには新聞や雑誌が含まれておらず——ちなみに明治新聞雑誌文庫が所蔵する新聞と雑誌のタイトルはそれぞれおよそ千九百と六千である——また、国会図書館が所蔵していない図書もかなりあるだろうが、未刊に終った写本や原稿などを含めても、国内外に残されている明治期の「全部の文学」（子規「文学漫言」）は、読み通すのは無理だとしてもけっして収集不可能な量ではない。

わたしの勤めている国文学研究資料館では、今年度から、明治期以降の文献の全国的な調査と収集を開始している。対象とするのは、当面、明治期に著作・刊行もしくは書写された「文学」を中心とする文献であるが、近代的なジャンル形成の途上にあつて、啓蒙期の知識人たちがさまざまな領域で活躍した明治前半の文献については、すべてのジャンルの文献を調査する計画を立てている。調査は、それぞれの所蔵先に出向き、ひとつひとつの文献にあたつて、その標題や装丁などの書誌的事項とともに、序文・目次・本文の章立てといった各構成要素もあわせて記録し、できるだけ包括的なデータを得ることを目指している。

いまのところ年間千点ほどのベースでしか調査を行なっていくことはできないけれども、調査結果は逐次ホームページで公開していく予定である。調査が済んだ文献から収集に入ることになるが、江戸期以前の文献の収集にこれまで用いてきたマイクロフィルムに代えて、カラーのデジタル画像での収集を行ない、各所蔵機関の了解を得た上で、これらの全ページ画像データベースについてもインターネットを通してひろく一般に公開していきたいと考えている。ただ、これらのデータベースは、当面、書名と著者名での検索しか行なえず、子規のいう「徒らに事実作例等を不順序に臚列した」だけのものにすぎない。どのようにこれらを分類・整理していくかという問題は、たとえば「柳橋新誌」が、子規の「瀬祭書屋蔵書目録」では「文学門漢文部」ではなく「地理門」に編入されていたことひとつとっても、明治という時代の言説の地形図をどう描き、その中で「全部の文学」の相貌をどのように見定めるかという問題と直結しており、今後、館内外での議論の中で練りあげていきたいと考えている。

まだ調査は緒にたばかりであり、残っている文献の量がいったいどれほどなのか見当すらつかないのが現状だが、やがて「全部の文学」の稜線が見えてくる時期——全国のさまざまな文庫の蔵書を自宅や研究室から自由に閲覧できるようにする日は確実に訪れるはずだ。目を通すことすらできない量の文献を前にして委縮してしまい、やがてその圧倒的な存在をやりすごすようになるに違いない怠惰な自分を鼓舞しつつ、多くの方々に協力していただきながら「俗事」としての「文学」に取り組んでいる。

なお、国文学研究資料館のホームページは <http://www.nijl.ac.jp>。調査・収集に関してのご意見や文献の所在情報をお待ちしている。

日本近代文学館編『文学者の日記』について

曾根博義

「日本近代文学館資料叢書」の第Ⅰ期として出はじめた日本近代文学館編の『文学者の日記』について書けという注文である。日本近代文学館は、故中村真一郎氏のあとをうけて中村稔氏が理事長に就任して以来、さまざまな改革に取り組んできた。その一つが館所蔵の肉筆資料を積極的に公開して行こうとする計画で、現在、着々と進行中である。

原稿、草稿、日記、書簡、その他、館が所蔵する膨大な肉筆資料は、従来、未公開のもので所定の手続きをとれば誰でも閲覧することはできたが、それを利用して論文を書いたり、研究をまとめたりすることには制限があった。そのような制限が設けられたのは当初から館の運営にかかわってきた研究者たちの自主規制という面もあって、そのことを決して忘れてはならないが、それが結果的に肉筆資料全体の一般への公開を先送りし、資料の死蔵を助長してしまうという面もないわけではなかった。そうかといって、国や地方公共団体からの援助なしで苦しい経営を続けている館には、自ら所蔵資料を写真版や翻刻の刊行によって公開して行くだけの財政的余裕はない。その壁を思い切って破るために、理事長が中心になって新たに二つの方向で積極策が打ち出された。一つは館蔵肉筆資料全体を総点検し、出版社の協力を得て何らかのかたちで出版できる見込みのあるものがあれば進んで出版して行くという方向であり、いま一つは、それと併行して、すぐに出版できる見通しがつかない資料は誰でも自由に閲覧、利用できるようにするという方向である。

前者の方向から生まれたのが「日本近代文学館資料叢書」の企画であり、その最初の試みとして、まず明治から昭和までの比較的まとまった日記類で、資料的な価値も高いと思われるものを選んで翻刻し、日本近代文学館編『文学者の日記』全八巻として博文館新社から出すことになった。八巻の内訳は、池辺三山三巻、星野天知一卷、長与善郎・生田長江・生田春月合わせて一

卷、宇野浩二卷、長谷川時雨・深尾須磨子合わせて一巻。全体の編集委員は池内輝雄、紅野敏郎、曾根博義、高橋英夫、十川信介、保昌正夫の六名で、各巻の翻刻・解説には編集委員以外に十一名の研究者に協力を依頼した。一九九九年五月から刊行が始まって、七月末現在、第五巻の長与善郎・生田長江・生田春月と第四巻の星野天知の二巻が出ている。シリーズ名は『文学者の日記』となったが、池辺三山の多種多様な遺稿類や星野天知の「自叙伝」等は厳密には日記とはいえない。しかしそれらを含めることで、シリーズ全体は作家の内面の記録という以上の歴史的な拡がりとも豊かさを持つ資料集になるはずである。

以上、〈研究ノート〉欄であることを承知の上で、半ば公的な報告をさせていただいたが、以下、直接私のかかわった生田長江、生田春月の日記と、現在かかわっている深尾須磨子の日記について述べる。

長江の日記は明治四十二年八月に興謝野鉄幹、石井柏亭とともに紀州に講演旅行に出かけたときのわずか二十日間の日記だが、このときに新宮で佐藤春夫と初めて会って京都まで同道していること、この日記そのものが帰途、車中から鳥取県淀江に帰郷中の生田春月に送られたものであること、春月の日記は、そのあと、ふたたび上京して長江のもとに戻る直前の九月から十月にかけての約一か月間の日記である点などに資料的な価値がある。

これとは別に、春月は前年の明治四十一年に上京して初めて長江の門を叩く以前の投稿少年時代から一部感想録風の日記を残して、その大部分は、現在、米子市立図書館の「生田春月文庫」に保存されている。明治四十一年一月から四十二年八月まで十三冊、原稿用紙に換算して計七〇〇枚以上に及ぶ大量の日記である。今回、たまたま日本近代文学館にあるという理由で翻刻の対象になった日記は、それに直統する時期の五十枚足らずの日記なのだ。となると、その解説を書くためにはどうしても米子市立図書館所蔵の日記を見なければならぬ。昨年の十一月半ば、私は米子を訪れ、市立図書館の好意によって二日ばかりで日記全体に目を通すことができた。そして、生田長江宅に寄宿していた半年間を中心とするそれらの日記に、館所蔵の日記には見られない面白さがあることを発見した。明治四十年代初頭に上京して長江宅の玄関番を勤め、長江の感化を受けた満十六歳の早熟な投稿詩人、文学少年の眼に、当時の文学者や文壇の状況がどんなふう映っていたか、という面白さである。

庄巻は明治四十二年一月八日の日記で、午後、長江から「煤烟」執筆中の森田草平のところへ行ってみようかと誘われて千駄木林町の家を出た春月は、神楽坂の通りへ出る四辻で、漱石と、漱石門下で東朝の記者になっていた中村翁（膽駒古映）の二人に出くわす。長江が漱石と立ち話をし、漱石が帰った後、三人は横寺町の奥の正定院という小さな寺の一室を借りていた森田草平を訪ねる。あいにく草平は不在なので、みんなで部屋に上がって帰りを待つ。朝日に連載されはじめた「煤烟」の執筆現場であ

る乱雑なその部屋の様子を、春月は克明に日記に書き留めている。そこへ郵便が来て、見ると草平気付長江あての女文字の手紙である。長江はその場で開けて読もうとするが、もう暗くなっていて読めないで、春月に預ける。長江のところへ来るその種の手紙を春月はよく読んでいた。平塚明子からの手紙などは日記にそっくり書き写している。館所蔵の春月日記の翻刻・解説を引き受けたおかげで、思いがけない見つけものをした気持になった私にとって、米子への二泊三日の旅は忘れがたいものになった。

しかし米子市立図書館蔵の春月日記が私の心を躍らせたのは、漱石、長江、草平らを仰ぎ見ながら、それまで写真でしか知らなかった漱石の印象を「土方の親分然たるところがある」と書いたり、新婚早々の長江の女性関係を覗き見たり、「煤烟」事件後、「煤烟」を書くまでの森田草平の動静を拝むような気持でつぶさに観察したり、長江の尻馬に乗って早稲田派の文学者たちを口汚く罵ったり、文壇通になるにつれて自分自身もいっぱしの文学者であるかのような錯覚に陥ったり、というような文壇史向けの材料からだけではない。先の日記に漱石とともに登場する中村翁、——前年、朝日に小説「回想」を連載し、三年後には漱石の斡旋で同じく朝日に「殻」を連載して評判になりながら、漱石の没後、「殻」に書いた実弟の精神異常がきっかけで変態心理学、精神医学の道に進むことになる中村古峽という人物に、かねてから私はひそかな関心を寄せていたのだが、昨年はその中村古峽についての伝記的、書誌的調査も集中的に進めていたからである。ちなみに古峽は一高で生田長江、森田草平らと同期の文学仲間でもあった。そして、古峽を追いかけているうちに、明治三十年代から四十年代にかけての彼ら三人の動き、とくに漱石、「自然主義」、「新しい女」などをめぐる彼らの言動にも関心が拡がってきたからである。春月の日記を読んで、春月自身はもちろん、それまで顔や姿の見えなかった彼ら三人が私のなかでにわかになんか生きて動きはじめた。資料を調べていて、これほどのよろこびはない。そのあたりのことについてもう少し詳しく書けば、近年ますます拡散する関心を持ってあまし気味の私自身の〈研究ノート〉らしくもなるだろうが、残念ながらここでは省略せざるを得ない。

次に深尾須磨子の日記だが、こちらは佐藤健一、藤本寿彦両氏との共同作業である。翻刻するのは、昭和十四年三月から十二月にかけての第三回目の渡欧日記と、敗戦前後から昭和二十四年三月までの戦後日記、合わせて約五〇〇枚である。深尾須磨子は日独伊親善協会の使節として渡欧、ムッソリーニ率いるファシスト団体や女子大学の規律正しさに感服し、ムッソリーニにも直接会って感動した後、ドイツ、フランスを経てふたたびイタリアに戻り、ムッソリーニの故郷に近いイタリア中部の村、シーザに滞在中、第二次世界大戦開戦の報に接する。この渡欧がきっかけになって、帰国後、女性詩人の先頭に立って戦争詩へとな

だれ込んで行くことになる。戦後の日記には、そうした戦中の自己に対する反省と、そこから立ち直ろうとする意欲が漲る。深尾須磨子は八十五歳で死ぬまで自分の年齢を誰にも五歳若く言っていたが、昭和十四年には五十歳を越えていたはずのその年齢をまったく感じさせない若さと素直さが（イタリアでは二十代の若い作曲家と恋もしている）、ムッソリーニとイタリアに対する手放しの礼讃と熱狂に結びついたのだろう。自分の心覚えのために書かれた日記で横文字も多いので、三人寄っても判読できない箇所があり、翻刻にはだいぶ苦労している。

このように、最近、資料を調べたり、読んだり、編集にかかわったりする仕事が多くなって、まとまった〈研究〉をする暇がない。（〈研究ノート〉と称しながら〈研究以前ノート〉にしかならない所以である。困ったことだが、もともと調べるのは嫌いなほうではないから、致し方ないと思っている。ここ数年は新潮社版の『井上靖全集』の編集に時間と労力の大半を費やした。これも引き受けた以上、いい加減な仕事をするわけにはいかない。最後の別巻の刊行が遅れたが、ようやく年内には出る予定である。井上靖に関心のある人もない人も、別巻だけはぜひ見ていただきたい。

注釈という読み方

石原千秋

注釈ばかりである。このところ、日本文学研究の専門誌や研究同人誌、また大きなシリーズの企画でも、近代文学テキストの注釈を見かけることが多い。注解のついた個人全集も多くなってきた。研究論文の多くも、カルチュラル・スタディーズの影響を受けて、限りなく注釈的になって来ている。これは、「人情」ではなく「世態風俗」が「研究」の中心になりつつあることを意味する。我々はいま、研究上の歴史的な転換点にいるのかもしれない。

注釈のなかには、明治時代に書かれたテキストなのだから明治時代の全てと関わっている、という立場から注釈されたのではないかと思われるものもあって、正直なところ、その膨大な調査の仕事量と詳しい注釈の記述に圧倒された。だが、たとえば『舞姫』に「セイゴンの港」という記述があったとして、注釈にはその「セイゴンの港」に関する当時知り得た情報が全て必要なものだろうか。この問題は、単に注釈の節度という以上の意味を持っている。

もし仮に、そのテキストに関する全ての情報と全ての注解を提供できるのなら、迷うことなくそれを注釈の目標にすればいい。あるいは、それは注釈の夢なのかもしれない。だが、現実にはそんなことは出来はしない。全ての情報を調査することも、全ての注解を考えつくことも出来はしない。そして、それらの全てを提示することも出来はしない。その意味で、注釈とは常に現実との妥協の産物にならざるを得ない。では、どこで妥協するのか。おそらく、テキストの注解と関わる限りにおいてその情報を提示する、というのが妥当なところであろう。ところが、そこですぐに次の現実的な問題が出てくる。何がテキストの注解と関わるのか、という問題である。

たとえば、夏目漱石の『道草』に「細君はよく寝る女であつた」という一文がある。それまではこの一文に注意したことなど

なかったのが、「注解」をつける目で調べてみると、当時、睡眠をめぐる言説が多く流布していたことに気付かされた。そこで、この一文にこういう「注解」をつけることにした。

当時、早起きが広く奨励されていたが（小此木武子「早起には斯のやうな楽しみがありません」（『婦女新聞』大正四年一月一日）などは、早起きは最終的には国家のためだと説く）、一方で、睡眠時間が話題となることがあった。原木太郎「人は何時間睡眠すればよいか」（『婦女新聞』大正三年十月三十日）は、睡眠中は身体の器官の作用が衰えているのだから睡眠過多は病気の原因となることがあると主張し、年齢ごとの適切な睡眠時間をあげている。大人は六―八時間が適当だと言う。ところが、「睡眠不足の婦人」（『婦女新聞』大正四年九月二十四日）は、全く逆の主張をしている。「母たる婦人の身体的に不健全なのを以て、睡眠不足に起因するもの」とし、「婦人問題家庭問題解決の第一歩は、まず妻母に熟睡の時間を与へることであらう」と述べるのである。ほかにも睡眠不足と神経衰弱やヒステリーとを結びつける言説が行なわれていた（村井弦齋「増補婦人の日常生活法」明治四十年、佐佐木吉三郎「家庭改良と家庭教育」大正六年）。御任のうたたねを見る健三の「またか」という視線の意味は、こうした議論を視野に入れて考える必要がある。（『漱石全集』第十巻、岩波書店、一九九四年一〇月）

これは「注解」であつて注釈ではないという事情を割り引いても、やや腰の引けた記述である。事実に関する事項ならともかく、当時「睡眠」がどのように考えられていたのかといったレベルの事項になると、実にさまざま言説を拾い上げることが出来てしまう。そして、それらは時として全く逆のことを言っている。限られたスペースのなかで、それをどのようにまとめるべきだろうか。「睡眠」に関して言えば、身体のうちで特権的な器官として位置づけられた「脳」の休息の問題として「睡眠」がクローズアップされた経緯を考えれば、この「注解」の記述も、はっきりと後半にポイントを置くべきだったかもしれない。

仮にそのような記述できたとしても、そうするとこの「注解」は、御任のヒステリーは、健三との関係の病などではなく、寝不足が原因だという解釈を提示することになる。少しも生産的な解釈ではないが、同時代の言説を拾い上げていく作業を続けると、こういうことは屢々起こり得る。注釈であつても、こういう非生産的で中心のない記述が許されるのだろうか。もしそれを避けようとするなら、統一的な解釈にとつてノイズになるような言説は排除するか、別の解釈を考え出すことになる。現実には、それでもしなければ読むに堪える注釈はとてできないだろう。先に述べた「テキストの解釈と関わる限りにおいてその情報を提示する」と言う時の「解釈」とは、このようなものだ。それは、生産的であると同時に、排除の機能を持つ。

もちろん、同時代の言説を収集するうちに、それまでの解釈が根底からひっくり返されるような事態が生じることもあるだろ

う。と言うより、それこそが注釈の醍醐味なのだろう。また、性急に解釈を求めず、時代や文化の中にテキストを浮かべてみるスタイルの注釈があつてもいい。しかし、それはいつい誰にとつて意味を持つ作業なのだろうか。

「事実」にしろ「解釈」にしろ、注釈に値するという判断の基準は、それが忘れられているか知られていないかのどちらかだろう。つまり、注釈の読者にとつてである。古典でも、江戸時代の注釈と現代の注釈とでは当然記述の仕方が変わってくるし、現代でも、研究者を読者として想定した注釈といわゆる「一般の読者」を想定した注釈とでは記述の仕方が変わってくる。それは当然のことだ。だが、ここで言いたいのは、そういうことではない。

高木文雄氏の「三四郎の上京」(漱石作品の内と外)和泉書院、一九九四年三月)は、当時の列車ダイヤからして、三四郎は「三四郎」に書かれているように上京できなかったことを指摘する注釈的な論考だが、当時の列車ダイヤを調べなければわからないこの事実は、漱石がいい加減だったという結論を出さないとすれば、いつい誰にとつて虚構なのだろうか。いつい誰にとつて意味があるのだろうか。漱石にとつてか、現代の読者にとつてか、当時の読者にとつてか、当時の名古屋の読者にとつてか、いや当時の鉄道職員にとつてか……。

藤井淑禎氏は、こんな風に言っている。「ボクがもつとも尊重すべきと考えている作品像は、同時代読者が受け止めたそれである」と。なぜなら「作品は作者のものでもなければ評論家のものでもない、ほかならぬ同時代の読者のものである」と考えるからだと言う(「夏目漱石と江藤淳」『文學界』一九九九年九月号)。こういう言い方が「評論家」江藤淳の追悼文としてふさわしいかどうかは今も問う必要はないし、この「ボク」ちゃんのリゴリズムそれ自体も笑ってやり過(せ)ばすむ程度のもものだ。問題は、「同時代の読者」とはいつい誰かということである。

藤井氏の近著『清張ミステリーと昭和三十年代』(文春新書、一九九九年三月)は、松本清張のテキストを通して昭和三十年代を浮かび上がらせようとする注釈的読みの試みである。主役は清張ではなく、むしろ時代の方だと言つてよく、注釈の一つのあり方としても興味深い。藤井氏はこの本のある章で、松本清張の小説から東京の郊外の通勤経路の記述を引用して、「同時代の読者はこの記述からだいたいどのあたりの地域を思い描いたのだろうか」と問いかけている。こういう問は、どの程度の意味を持つのだろうか。北海道や九州の「同時代の読者」にも意味を持つ問なのだろうか。「同時代の読者」を少しでも実体化すれば、すぐにこういう滑稽な事態が生じることになる。

こういう問が意味を持つとすれば、それは誰よりもまず現代の読者にとつてではないだろうか。ヴァイトゲンシュタイン学者の

黒崎宏は、「言語ゲーム論」の立場からこう言っている。「過去の出来事とは、人間によって過去の出来事として語られた物語りのことであり、それ以上でも以下でもない」(『晩年の大森哲学』『大森荘蔵著作集』月報2、岩波書店、一九九八年一〇月)。注釈もまた同じである。「同時代の読者」とは、現代の読者の無知を暴くための装置であつて、それ以上でもそれ以下でもない。つまり、注釈とは決してニュートラルな作業なのでもなければ、たった一つの正しい読み方を決める作業なのでもない。注釈とは一つの読み方なのである。

このことは、注釈が評価の装置でもあるということをも意味している。たとえば、横光利一の『機械』や安部公房の『砂の女』に、現在我々の手持ちの方法で注釈を付けようという勇氣を、誰が持つだろうか。注釈という読み方は、注釈の付けやすいテキストをほとんど無意識のうちに見出しているはずなのである。意識の流れなどではなく、さまざま文化現象を書き込んだテキストを、注釈は「評価」するだろう。すなわち、注釈とは一つの批評のスタイルなのだ。

歴史的であること

——最近の中野重治研究書・評論集について——

佐藤健一

歴史的であること、とはどういうことか。私に課された「最近の中野重治研究書・評論集」五冊を読みすすめながら呟いていた言葉である。しかし表題として書きつけてみると、かなりあいまいである。そこでこの言葉を眩きつつ考えていたことから始めたい。

歴史的であることとは、とりあえずは過去をふりかえる現在の態度、姿勢のことである。なぜ過去をふりかえるのか。現在、分らないこと（欠如）を抱えているからである。過去を目的に過去を知ろうとするのではなく、欠如をかかえた現在を知るためである。現在は、現在の社会的諸条件との関係においてある。そして現在の社会的諸条件は過去から諸段階をふんでここにある。その過去を、現在から知るといふことは、自明化していた過去を捉えなおすことである。現在の欠如を埋めることである。現在の欠如を埋める（分かる）こと、すなわち自己を知ることとは、過去から現在へ至る歴史的な存在

としての自己を批判することでもある。歴史を知る（生産する）とはこのことである。所与のものとして歴史はない。歴史が所与のものとなるとき、現在は、歴史の終わりである。したがって、歴史的であることとは、歴史を生産する現在の批判的な意識を生産する行為を指すことになる。

歴史的であることとは、歴史主義ではないことである。むしろ、その否定である。L・アルチュセールがグラムシを批判して書いたように（『資本論を読む・資本論の対象』）、また柄谷行人が『マルクスその可能性の中心』で読みとったように。すなわちマルクスのマルクス主義が、歴史主義ではないようにだ（両者を引用する余裕はない）。

*

こうした感想を私に媒介した五冊の本の著者は、①中野全集の編集者にして年譜の作者であり、②日本の大正文化史研究を専攻するアメリカの歴史学者であり、③中野の敗戦前日記に注釈をつけた中野研究プロバターの研究者であり、④大正デモクラシー研究を中心にした戦後歴史学をリードし、六〇年代以降中野宅を訪ねて親交した日本近代史学者であり、⑤戦中戦後から中野没年まで（あるいは没後も今日まで）中野と同行した文芸評論家である。五冊の本をとりあえず順にジャンル分けしてみるなら、評伝、文化史研究、作家論、訪問記、解説的評論ということになるだろうか、その著者と書名を次に掲げておく。

- ①松下裕『評伝中野重治』（一九九八年一〇月一〇日、筑摩書房）
- ②ミリアム・シルババーグ『中野重治とモダン・マルクス主義』
Miriam Silverberg, CHANGING SONG: The Marxist Manifestos of Nakano Shigenaru, Princeton University Press, 1990 林淑美・林淑姫・佐復秀樹訳、一九九八年一月九日、平凡社）
- ③竹内栄美子『中野重治（書く）ことの倫理』（一九九八年一月二〇日、エディトリアルデザイン研究所）
- ④松尾尊允『中野重治訪問記』（一九九九年二月二五日、岩波書店）
- ⑤小田切秀雄『中野重治—文学の根源から』（一九九九年三月三〇日、講談社）

それにしても、中野重治の名を冠した本が半年の間に五冊も出るのには、そうあることではない。これには、中野没後二〇年経ち、新しい『中野重治全集』全28巻・別巻1（九六年四月—九八年九月）が完結したという時機的な事情が働いているに違いない。松下裕の評伝は、この全集の月報に連載した「伝記稿」を中心に編んだものである。ここに並べた刊行順に読みすすめたのだが、しかし、最後に読んだ本からとりあげたい。

*

小田切秀雄は「いま、なぜ中野重治なのか？」という問いから始めている。中野の文学は現代文学の古典であり、この一〇年余りの現代文学が低迷、荒廃している今こそ、文学を根源から問い直すために中野は読まなければならないのだという。文学の根源については、人間性、真実、個々の人間、ことば、考え方感じ方、具体的なイメージ、表現といった言葉で説明され、さらに社会、生活、観念等の諸状況との緊張関係が重視される。中野の文学が古典であるのは、政治にコミットしたことによる苦渋が文学の根源から追求するバネになったからだという。また、中野重治が生きていたらとも考える。中野はソ連共産党解体に強いショックを受けただろうが、そこで引つ込んだりせず「新たな研究、勉強」を始めただろう、と「マルクス主義者の端くれ」として著者は考える。ソ連評価を除けば、著者と中野の考え方は概ね共通したという。今こそマルクスと社会主義の「ルネッサンス」が必要だと考えている。そうして中野

の著作を読んでゆく。冒頭に記した私の感想を具体化しておくために、著者によって読まれた中野の一文を私なりに読んでおきたい。

*

中野重治は、六六年八月、いわゆる「ベ平連」の集會に初めて参加し、二ヵ月後の『文芸』十月号に「WE SHALL OVERCOME SOMEDAY」と題した文章を寄せ、集會に参加して「非常に勉強になつた」という位置から書き出している。少し追ってみよう。「個人の意志、個人の責任・義務、個人の権利」ということを、この頃いくらか知つてきて、それを書いたこともあるが、それは「組織と個人との関係」ということでだつた。そこには「組織を重んじる生活」に従つてきた自分がいた。「直接には共産主義運動」に関わつていたが、その考え方、むしろ態度の中には「ブルジョア革命を経なかつた人間」としての自分、そして「明治の権力国家体制、その下で縮かんで生きたびてきた日本人」としての自分を引きずつてきたということがあつただろう。「個人が組織を越え、個人が国家権力を越えてあること、あるべきこと、それだからその組織が生活力を持ち、その国家権力が絶えず新鮮に發展することができる」という関係の方に私の眼は十分に行つていなかつた。「団体、組織とか、動員、日当動員」とかで「十万人大集會」が行われている「日本の（共産主義運動の）現状で、個人の問題は真面目に考え直す必要がある」。

この後に中野はこんな一行を置く。「もとより私は、まず個人が

あると思つてゐるものではない」。ここが中野の生命線だろう。つまり、一見自明にみえる「まず個人がある」という支配的な思想、それはブルジョア思想である。「個人は、主観的にはどれほど諸關係を超越してしようと、社会的にはやはり諸關係の所産なのである」（『資本論』）。中野は、マルクス主義者としての自己確認をおこなつてゐるのだ。

中野は、マルクス主義者としての「個人」を表象する。今度の集會、討論で分かりかけてきたことは、「日本のしかけた戦争」をはじめとする日本の現代史に対して「ひとりの日本人個人として、どう責任を取るかがいま問われているということについての自覚でもある」（傍点引用者。それだけではない。マルクス主義者中野の眼に、新しい「この個人は、センチメンタルな個人主義、利己主義的なセンチメンタリズムとは根本で異質なものに見え」ていた。中野はこの「個人」をセンチメンタルな個人主義を越える個人として差別化し、さらに階級的に引き上げようと思える。この「個人」はベ平連の集會から離れても日本の「革命運動の問題として、今後その自身の問題とされて行かなければなるまい」。

新しい「個人」に接して生じた現在の欠如（自覚できていなかつたこと）を埋めるため、過去をふりかえり、個人より「組織を重んじた自己を歴史的に批判し、新たに「個人が組織を越える」共産主義運動」の歴史を構想（生産）する批判的な意識を生産し、その意識を「日本の現状」に向けることで現在の自己を知る（歴史の主体となる）こと。これが歴史的事であることの現実における実践

である。

*

小田切秀雄は中野のこの文章を「嚴肅な意味での自己批判」として読み、これを諒とする。中野を文学上の先輩、仲間と見てきた著者は、しかし世代的な違いを微妙に感じてきていた。その違いがこの「自己批判」で判明すると同時に、違いがこれで解消したというのだ。個人が組織を越え、個人が国家権力を越えてあることなど著者には自明なことであって、そのような「個人」についての「自覚的な意識は、わたしたちの自我意識のほうが中野よりも新しい」と言う。中野は、やっと著者のレヴェルに達した「個人」を「明瞭につかんで自己批評に進み出た」と評価する。

何のことはない、小田切秀雄自身の「自我意識」のセンチメンタルな自己肯定である。本書の中で「マルクス主義者の端くれ」を自称する著者が、階級的に「個人」を分析して新しい運動を構想する思想の生産者としての中野に気づいていない。中野の「文学の根源」をどこに見定めるかという問いを本書は残す。

小田切秀雄はこの本の巻頭書き下ろし稿と「あとがき」で、M・シルババーグに言及している。「思えば上がっている」「無知」「外国人学者」「誤読」といった語が眼に飛び込んできて、その怒りとのしりのレトリックに思わず笑ってしまっただが、著者は「あとがき」の末行に、江藤淳の「昭和の文人」にくらべると「外国人でもあり、文芸社会学的ななかなかのお勉強ということもあってまだ罪

がない」と書いて、どうやら溜飲を下げたらしい。しかし「まず個人がある」と言うこの「マルクス主義者の端くれ」の言説は、読者をナシヨナリズムに結びつける危険がある。「まず個人」を立てる小田切秀雄の「新しい自我意識」には排外的な「われわれ日本人」が構造化されているからだ。

*

M・シルババーグの中野重治論は、「本書はマルクスの中野にたいする影響に関するものだったが、また同じように、これまで検証されてこなかったこの近似性に関するものでもあった」という一行にまとめられる。この「近似性」とは「西欧マルクス主義」と中野が「同列に並ぶ」こと、つまり中野と同時代の影響関係をもたないマルクス主義者であるルカーチ、グラムシ、ベンヤミン、プレヒト、バフチンらと、中野が「類似」することを意味する。しかし中野を西欧マルクス主義に組み込むヨーロッパ中心主義を避けて、日本の経験という特性を損なわないように、中野を「モダン・マルクス主義者」と呼ぶという。日本文化史研究から発したこの新しい用語は「西欧」を包摂する。何とも壮大な企画である。この用語は、八〇年前後にイギリスのS・ホールらのメディア研究に少なからぬ影響を与え、彼らをカルチュラル・スタディーズへと進ませる契機となった「ポスト・マルクス主義」「ネオ・マルクス主義」といった用語を包摂するだろう。S・ホールらは、この動きのなかでアルチュセールのイデオロギー論からグラムシのヘゲモニー論への転回

を行っていたのである。しかしM・シルババークの研究は、日本の大正期の「自律的な文化史」という通時的テクストを文化システムという共時的テクストと置き換える」（『ニュー・ヒストリシズム』所収ルイ・モントローズ「ルネッサンスを生業として―文化の詩学と政治学」）、いわゆるニュー・ヒストリシズムに位置づけて受け取るべきかもしれない。

研究の性格づけはともかくとして、何しろ野心的な研究だけに計算しつくした構成をとっている。日本の一九二〇年代から三〇年代半ばまでを、あえて大正時代と規定したうえで、一、この時代の知識人にとってなぜマルクス主義なのか、二、大正期は日本近代史にどう位置づけられるか、という二つの問いを冒頭に置き、結末で答えることによって本書全体を枠づけている。一については、社会科学諸学問を相互に関連づける総合的な本質、価値判断をもつ科学、変革思想という三つの特性で説明した丸山真男のパノラマの展望を媒介として、詩人中野には、歴史的登場人物としての産業労働者の声と共に、歴史、文化、社会を変容させる可能性についての展望を与えたという。二については、中野の詩のインター・テクストに現れた大正文化は、相争う諸文化から構成されていると規定した。

M・シルババークは、本書の原題（CHANGING SONG）の着想を、細井和喜蔵『女工哀史』に採録されている「替え歌 changed song」という日本語から得たという。その着想を、中野重治は、大正文化を構成する言葉の「替え歌」を作る作者から社会を「変革する歌 changing song」を作るマルクス主義詩人となり、さらにその

詩と意識の「変革」を推し進めた、という構想に結びつけたわけである。この「替え歌―変革する歌」をコードとして中野の詩と散文を読み、中野の詩と意識の「変革」を四段階に分けて構成している。章のタイトルで示せば、一、歴史の発見、二、大正文化の再生産、三、革命のダイアローグ、四、歌の終わり、の四段階である。それに先立って、中野が福本和夫を介してルカーチの『歴史と階級意識』と出会い、福本からは史的唯物論について、ルカーチからは意識について学び、さらにルカーチが依拠したマルクスの言葉で歴史を発見した経緯が辿られている。

第一段階は、人間と時間を外部において自然をうたった「裸像」期の詩から『驢馬』期の詩への変化が取り上げられる。中野は海岸に立つ漁労者の黒い人影を登場させた「北見の海岸」で自然の中に歴史を置いた最初のマルクス主義詩を書き、次いで歴史のなかに知識人を置くことで（作品名省略、以下同）ルカーチを越えてグラムシに近似し、資本制下の知識人を文化の生産者として位置づけることでベンヤミンと共振するという。第二段階では、資本主義の文化および階級の再生産というマルクスの理論の中野による「替え歌」をアンリ・ルフェーブルの再生産理論から解き、また商品の形態をとった文化の再生産とオリエンタリズムとの関係を暴露した詩を『共産党宣言』の言い換えだと指摘し、さらに二〇世紀のマルクス主義が迫られたマスメディアの政治的力への対抗として中野が写真というメディアに対したとき、ベンヤミンの理論と共振していたという。以下、第三段階は、著者が中野の最後の革命詩と呼ぶ「雨の

降る品川駅」を頂点とする時期で、この時期の詩篇をパフチンの対話理論と共振させようとし、第四段階は、対話が否定され革命的な声が沈黙させられる時期に、中野はグラムシのヘゲモニー論に共振するエッセイを書き、さらに「表面的な転向」以後もなお『ドイッ・イデオロギー』を典拠とする「為替相場」を最後の政治詩として書いたという。そして詩人であることが革命家のアイデンティティだった中野にとつて「革命の可能性が閉ざされたとき、宣言は終わらずとも詩は終わった」が、しかしその後も「抵抗の歌はただ内容と形式が変わつたにすぎない」というのが著者の結論である。中野におけるマルクス主義詩の始めから終わりへ向かう物語的構成はみごとであるが、問題は、個々の詩がどのように読まれたかにあるだろう。

たとえば、著者は「夜明け前のさよなら」の中の「花を咲かせる」を「革命」の婉曲語法と読み、それをプレヒト的試みと評価する。日本のいわゆる六〇年代詩人登場後、この詩の「花」をあくまで「花」として読み、革命という意味から読む読み方が乗り越えられたのだったが、著者の読み方はそこからの後退である。しかしそれは問わずに「変革する詩」というコードから読むなら、革命のメタファはむしろ「夜明け」に読むべきだろう。ここでの「花」は、それこそ著者が正典とする「資本論」の序文に照らして、資本主義によって横奪された人間の「自然的過程」としての奪回すべき対象として読み取るべきではないだろうか。こうした例をいくつも上げる余裕がないので一例にとどめるが、さて、この本の『裸

像』期の詩（マルクス主義詩以前）、最初のマルクス主義詩、西欧マルクス主義理論と類似する革命詩、革命詩の終わり、最後の政治詩、と進む叙述。これではマルクスが「資本論」で採らなかつた「いわば猿から人間へといった歴史主義的叙述」（柄谷行人、前掲書）の見本のようなのである。そして *changing song* というコードからの読みが輝いているのは、かえって「裸像」期の詩（猿？）と最後の政治詩（人間以後？）である。著者において既に正典として在る西欧マルクス主義という「価値形態」が、中野の詩の正典形成に向けて、通時的な変化を読むはずだったコードを抑圧しているのではないだろうか。著者のヘーゲル的な歴史主義は「歌の終わり」に向かつて不都合なことがらを排除し、予定調和的に語りきることができた。そのおかげで中野重治は、モダン・マルクス主義者として世界的思想史に位置をもつことができたのである。

*

松尾尊允の名が、M・シルババークの本の注にでてくる。大正デモクラシーあるいは大正という時代の歴史的な意味を問う問題にかかわるからだだが、欧米における日本近代史研究では明治憲法体制の中に位置づける研究が主流のようだ。日本でも、松尾尊允の名は、戦後歴史学の制度化に果たした大正デモクラシー研究の権威として、その学問の歴史性を問う研究のなかで検証を受けている（たとえば小路田泰直『日本史の思想』）。ともあれ、その松尾尊允の歴史観に、中野は信頼を寄せ、両者には親しい交渉があつた。松尾氏は、中野

の小説「眺め」に出てくる村瀬のモデルでもある。

著者は五四年に中野と初対面、六四年以来中野宅に出入りして「たのしき雑談」すること三四回、うち二回の会話メモを残し、さらに中野からの来簡二七通（四一通発信）と、会話録音テープ一本を手元に置き、また未公表中野日記を読むこともできたという。会話メモの活字化を主目的に書かれたこの本には、歴史家らしい潔癖さで、中野の談話に対する主観的なコメントを出来るだけ付さずに、しかも宮本百合子がもう少し生きていたら宮本顕治と離婚していたと思う、というような、思わずドキリとさせられる原泉の言葉まで記録され、中野のいわゆる福本イズム評価をはじめ、読みつつ立ち止まり考えさせられることが多い。その福本イズムについて語られた七〇年一月二三日の中野談話に、七六年一〇月二八日の羽仁五郎の持論をめぐる中野談話を接続すると、中野の考えが著者の「大正デモクラシーの研究」の歴史観を肯定することが分かる。「戦後の民主主義」は占領軍によって移植されたといわれているが、戦前日本に存在した「民主主義の伝統」が「基礎」になったのである、それを明らかにしようというのが著者の歴史学だった。これを著者の訪問記に記録された中野の談話に即すなら、天皇制ファシズムで断絶させられた民主主義の伝統を復活させた連合軍は、すなわち解放軍だ、という解釈になるわけである。「そうでないというなら、天皇のおかげで戦争が終わったという説に与することになる」と中野は語ったという。中野は「自分が生きてきて苦労した体験から」言うべき「事実」（76年10月1日号「朝日ジャーナル」におけ

る宮内勇との対談。松尾氏の引用より）を歴史的に語ろうとしているのである。戦後になって中野は「雨の降る品川駅」にふれ、天皇に対する当時（昭和初期）の「憎悪」ということを書いた。中野の天皇への憎悪が、連合軍すなわち解放軍という歴史的な規定の根拠になっている。民主主義者を解放した解放軍がいた、それは連合軍である、そうでないというなら天皇に解放されたことになる。こういう認識が、すでに『甲乙丙丁』を書き終えていた中野によって語られていたことに、少しばかり驚いた。なぜならその時、戦中いや戦前の民主主義の運動の弱さが免責されてしまう。竹内栄美子の本をめぐって後述するつもりだが、『甲乙丙丁』に、津田が明治新政府作成の統計表とそれを解説した在野の旧幕臣の文書を見て、この両者の力を思い知らされ、翻ってみずからの弱さを反省する場面がある。これを書いた中野は、みずから抱えてしまった現在の欠如（弱さ）を埋める（自己批判する）ために、過去の事実調査に立ち向かったわけだが、そのように歴史的であることが、逆に現在の欠如に対して敏感な中野をつくりあげていたはずである。それがここで發揮されているようには見えない。歴史学者である著者には、こうした問題をめぐって中野との対話を行ってほしかったところである。この対話を中野ふうになら、対象への「歴史的働きかけ」ということになるだろう。それが中野の理解した茂吉における「写生の方法」の要諦だった。

中野が体験した事実を文字化した「年譜」の行間を埋めるように、松下裕が中野のものとしては最初の評伝を完成させた。完成をみる

と今までなかったのが不思議だったという気もしてくる。早逝した中野の兄耕一を扱った節を「兄の死」ではなく、あえて「ある青年の死」として書いていて、本書のなかで際立っている。耕一の記事が残されていたとは思わなかった。全集編集者の松下氏には、中野からもつと話を聞いておいてほしかった。

*

かつて中野について考えるとき避けえない要素として転向の問題があったが、今日の中野研究の関心事から転向は消えたらしい。というよりも転向を中心化しない中野研究、一種の脱中心化の試みの中に今あると見るべきかもしれない。それには特権的な主題としての中野の転向問題からすると身をかわすことも一策だろうか、M・シルババーグは「表面的な転向」という一語を路面に敷いてその上を滑らかに通り過ぎた。竹内栄美子の中野重治には、既に「写生」の問題が中心化されていて、転向の問題はそれを中心化してきた研究史を覗いたときだけ口にするものだ。新しい中野研究の登場といえるだろう。竹内栄美子が主題とする「写生」とは言うまでもなく中野の『斎藤茂吉ノート』に関係している。しかし、中野の初期詩篇を取り上げた本書第一章が「〈写生〉前史」と題されているように『茂吉ノート』以前にも適用できるコンセプトであるらしい。第二章以下、対象は一気に転向後の作品へとぶ。その間くりかえし「対象への肉迫」「没頭の熱情」といった言葉を『茂吉ノート』から引用し、世界に対峙する認識主体が「私」を無くすほどに対象に

肉迫していき、その本質を掴む「〈写生〉の方法」、といった言い方で説明される。著者のなかで「写生」は原理化されているようだ。『汽車の鐘焚き』を「書こうとすることを書いた」小説と読み、『歌のわかれ』は従来の多くの読み方と逆に、内閉し、内圧を高め、内奥の声を響かせることで外圧に対抗する主人公の物語として読む。『空想家とシナリオ』は、外界としての現実から隔てられた内部活動としての思考すなわち空想はそれゆえ「無限の〈思考〉」へと展開し、そこに「精神の自由」が確保された、と読む。そして、ここまで繰り返し用語レヴェルで「写生」を覗かせては読者に期待をいだかせてきた著者の「写生」論を、ここにきて全開すべき肝心のか著者のなかで「写生」は自明化され、ここでは中野自身の言葉を概念的に整理、反芻しているだけだ。茂吉のいわゆる「実相観入により生を写す」という写生理念を外した著者の言う「写生」とは、上記した説明の仕方から見ても、それは「方法」というより態度、そこに生じる主体内部の状態をさすのではないかと思える。「〈写生〉の方法」という言い方は、どのような方法で写生を実現するかという意味であろう。

中野の『敗戦前日記』に注をつけるという竹内栄美子のたいへんな根気と時間と努力の要るそれこそ「没頭の熱情」なしに果たせない仕事のおかげで読者がたすかっているわけだが、著者は、その「私」を無くすほど集中して調べるといって、その能力の在り方においても中野研究者なのだろう。本書の末尾には付録として『敗戦

前日記」の読書目録がついている。福井県丸岡町民図書館所蔵の旧中野蔵書の書き込み調査も徹底して行っている。そうした調査能力を全面的に生かした論文が後半に並ぶ。とはいえ、第六章「『鷗外その側面』の『側面』でも『写生』をめぐる問題意識は維持されており、それは中野が鷗外に見いだした『精進の念』、つまり『没頭の熱情』と同一範疇にある言葉への注目に明らかである。著者はこの『精進の念』とは中野が詩『豪傑』に示したような倫理観に支えられた心性とみなし、これを論理的、科学的であろうとした中野の「もう一つの側面」と見る。この合理性と不合理性という二面性を中野の思考の幅と見て、それが中野の近代日本に対する歴史認識の基本軸を形成したと理解するのである。著者はそれを、コスモポリタニズムとナショナリズムとが包摂された視点と呼ぶ。つづく「中野重治と栗本鋤雲」「中野重治と川路聖謨」の二章が、上記したような竹内栄美子の真髓が発揮された研究である。ここではいづれも幕末から明治にかけての歴史にかかわる主題を展開している。

鋤雲や聖謨は、現象的には中野の日記や小説の小さな一部を構成する人物たちだが、彼らについて徹底的に調査することによって、著者はこんなふう言う。「鋤雲によって広げられたパースペクティヴは、『近代日本』への視線をも内包した『鷗外その側面』を経て『甲乙丙丁』に結実している」と。ただし読者に「広げて」見せてくれたのは著者であろう。言ってみれば中野の鷗外研究の参考文献として日記の記載に認められ、のちに『甲乙丙丁』に引用され別レヴェルに移される鋤雲と聖謨のテキストだが、竹内栄美子の調

査によって、幕末から明治そしてその後の日本の歴史的実情に対する立体的な認識を中野が持ち得る、その契機を、鋤雲と聖謨らが与えていたことが分かり、そのとき中野の鷗外論には「近代日本国家」成立の道筋を確認するモチーフが見えてくるのであり、また『甲乙丙丁』は中野自身を含む日本近代の総体を検証する小説として読者の前に現れるのである。竹内栄美子が歴史的であろうとする努力のうちに、それらが今後明らかにされるだろう。

*

歴史的であることなどと思わず呟いたせいで、以上のようなことを書くはめに陥ったのだが、最近の国民国家批判が盛んななかで十数冊の歴史学研究書を読んでいる途中で、五冊の中野重治論に立ち向かったせいかもしれない。歴史学は歴史学（日本史）みずからの歴史性を問うことで、現在の歴史学を實踐している。近代国文学の成立について、あらためて歴史的に整理しておく必要性があるようだ。個別作家の「研究史」を越えてである。そして最後に、中野重治の「自己批判」をとおした「日本の革命運動の伝統の革命的批判」とは、ここに書いてきた「歴史的であること」をみずからに課した「マルクス主義者宣言」だったことがあらためて確認できるように思うのである。

『一葉という現象』

——明治と樋口一葉——

出原 隆 俊

はないかと思われる部分もあるが、その一方で、『にぎりえ』論のために——謎を生成する語り』のように、題名も含めて小森陽一らの「共同討

（一葉という現象）というタイトルは魅力的である。樋口夏子という（個）に収斂される訳でもなく、（テクスト）の内にのみ閉ざされるのではなく、時代に還元されるのではない、壮大なパースペクティブによる展開の可能性をも夢想させる。しかし、〈明治と樋口一葉〉というサブタイトルはいつきにその夢から醒めさせるかのようでもある。

十本の論文からなるが、どれについても、まず先行研究への丁寧な目配りがある。〈注〉で挙げる数も多いが、奇をてらうような形の批判はなく、遠慮がすぎるといってもなく、律儀な人柄を思わせる。必ずしも多くのものに挨拶する必要はないので

議 樋口一葉の作品を読む」などに拘束されているような箇所もある。同時に、『たけくらべ』——美登利〈初店〉説への疑問』のように「一九九三年までに管見に入った先行研究」を対象にして一九九八年十一月に刊行することへ疑問を持たざるをえない場面もある。「既出のものは、いずれも後注を含めて加筆訂正した」という以上は、「一九九三年まで」で区切ったことの断りが必要であろう。

個別の作品論に簡単に触れる。「にぎりえ」の〈狂気〉について、『文学界』同人の発言を挙げつつ、一葉の〈狂気〉の肯定はその「発想とは一線を画し」た「浄土的悟達の世界」とする。その当否はともかく、

『文学界』同人へのせっかくの視線もやや通り一遍の言及にとどまる恨みがある。このことは「たけくらべ」と西洋文学の関係への言及についてもいえよう。「大つごもり」論では、修身教科書などの調査があるが、そもそも「大つごもり」を支配するキーワードは『孝行』であることが明らか」とすること自体を疑ってかかる必要があるのではないか。「わかれ道」についてはお京が妾になることを拒絶する吉三の姿の背後に一葉の妹邦子の存在を措定する。姉のように慕うのは「たけくらべ」の正太にも繋がるとする指摘は学会での質問にあつたもので、断りを失念したとみよう。それぞれに真摯な試みだが、全体として標題を体現したかとなると、ややしんどいか。

（一九九八年二月一〇日 双文社出版 四六
判 二四八頁 本体二八〇〇円）

赤井恵子 著

『漱石という思想の力』

小倉 脩 三

葉に表わされている。従つて著者は、言葉のすれちがい
 (『行人』論——
 空洞をめぐる言説
 ——) や、「K」

——「先生」——「私」とつたわる呪咀の
 ような「言葉の円環性」(『心』への疑い
 ——呪縛の説——) などに目を向ける。

表題ともなる「思想の力」という発想は、
 『明暗』という作品が「力とイデオロギー
 の舞台上演の場」であり「登場人物それぞれ
 が自らの強固な固定観念によつて相手を
 自分の思う関係にあてはめようとする、力
 学の技術的表現としての言説があるばかり
 である、そして語り手もその力のヴェクト
 ルが読者に良く見えるような語りを行つて
 いる」という把握の仕方に見えているよう
 に思われる。

本書は、『彼岸過迄』から『明暗』に至る、漱石の後期作品について論じた前半部と、漱石の思想的立場や評論について論じた、後半部とから成立している。前半部の作品論が、一九八五—一九九三年と、早い時期に逐次発表されたものであるのに対して、後半部は、今回書き下ろしの「漱石の評論について」を含めて、最近に属する論考である。旧稿には、いずれも論を補う付記がつけられている。

作品論における著者の立場は、文中の「漱石作品を(人生)に関する陳腐な用語で語ることは一切したくない。(人生)に関する用語、と言えば、何でもその範疇に入つてしまふのだが、「愛と死」、「自我」、「日常・非日常」、「人生観」、「達成」、「……」(『明暗』の演劇的時空) という言

漱石自身の中に見られる「工学的発想」

(『生存』の基礎に「力」がある)の指摘は、右に述べた文脈につらなる部分である。

後半部の章立では、「漱石の(政治)」、

「漱石と戦争・序説」、「漱石の評論について」、「補完のために」となっているが、ほ

は一貫した主張は、漱石の政治観、戦争観、

そして思想を、従来、ともすれば、現在われわれの属する戦後的な価値観から割り

切つてしまふくらいのあることへの批判で

ある。特定の枠組みに当てはめて漱石の思想を論ずるのではなくて、漱石の思想の枠組みを評論の中に探る試みとうけとれる。

(一九九八年一月一日 朝文社 四六判

二六七頁 三〇〇円)

後半部、評論を扱う論考の中でも、「開化」＝「人間活力の発現の経路」(『現代日本の開化』)、「人間の歴史」＝「理想発現の経路」(『文芸と道徳』) というように、

石原千秋 著

『漱石の記号学』

小森陽一・石原千秋 編

『漱石を語る』

1・2

一 柳 廣 孝

九十年代の漱石研究をリードしてきた石

原千秋の、二冊目の漱石論集が刊行された。

前著『反転する漱石』が、漱石テクストを

構造的に反転させることで新しい読みの枠

組みの浮上をめざしていたとすれば、『漱

石の記号学』は、『漱石』を歴史的文脈に

置き直すことで『漱石神話』の〈読者〉を

問い直すこと、同時代の〈読者〉の一人に

なりすまして、漱石テクストと「解釈ゲー

ム」を楽しむことに眼目が置かれている。

漱石テクストの総体をひとつの大きな物

語ととらえ、「次男坊」「主婦」「神経衰弱」

「セクシュアリティ」などの文化記号を

突破口として、石原は独自の「解釈ゲー

ム」を繰り広げて

みせる。ただしそ

のなかで、石原が

「研究」という

名のリゴリズムに

陥らないために

と述べているのは、

同書を「楽しむ」

うえて見落とせな

い箇所だ。

ここには、九十三年に石原が小森陽一と

ともに発刊した『漱石研究』の視座が共鳴

している。その「創刊のことは」では、研

究主体と『漱石』とのあいだの相互変容が

強調されていたが、このような眼差しは、

たとえば『漱石研究』に掲載された鼎談、

インタビュー、座談会といった多様な

〈声〉に象徴されていた。のちにそれらは

二巻にまとめられる。『漱石を語る』であ

る。この〈声〉の集積が『漱石の記号学』

にもさまざまな形で反映していることは、

言うまでもない。

また一方『漱石研究』十号の編集後記に

において、文化研究の隆盛に対し危機感を漏

らしていた石原が、『漱石の記号学』でも

「〈読者の期待の地平〉とテクストを関わ

らせること」をめざしつつ「ただし、「期

待の地平」の研究が自己目的化すると、文

化研究になってしまおう」と歯止めをかけて

いるのは興味深い。「研究」というリゴリ

ズムと「文化研究」という人文科学の液状

化現象の狭間にあつて、いかなる可能性を

切り開いていくのか。その模索のプロセス

が、『漱石の記号学』には刻印されている。

〔漱石の記号学〕、一九九九年四月一〇日 講

談社選書メチエ 四六判 二五六頁 一五〇〇

円 小森陽一・石原千秋編『漱石を語る』1・

2、ともに一九九八年二月五日 翰林書房

四六判 二七二頁 各二五〇〇円)

大竹雅則 著

『漱石 その遐なるもの』

藤尾健剛

「象徴」だと解
釈する。百年前に
殺されたというこ
の子どもの形象は、
幼くして両親に捨
てられ、その後も、

本書は、著者の四冊目の漱石論である。
「坊っちゃん」から『明暗』に至る作品を
論じた十一編の論文を収めている。

本書中、「父母未生以前本来の面目」と
いう語が何度か繰り返されている。厭わし
い人間関係や文明の複雑な機構のなかで見
失われがちな、人間性の本来のかたちとい
うほどの意味で、「本来の生」、人間の「原
初的形態」、「野性」などの語にパラフレ
ーズされている。この系列の言葉がすべての
論に現れるわけではないが、これらの語で
表現された観念を核にした作品分析は説得
力に富み、そこに本書の特徴がある。

たとえば、「夢十夜」——第三夜・第九
夜——の第三夜論。著者は、ここに登場
する盲目の子どもを「父母未生以前の生の
象徴」であるとともに、「人間の怨恨、恨

実家と養家をたらいまわしにされるような
境遇に置かれた結果、「天真爛漫に生きる
権利」を奪われ、「自己本来の生」を根こ
そぎにされた漱石自身の原体験に根差すも
ので、第三夜は、「本来の生をねじ曲げて
しか生きられぬ人間の暗い宿命」を語った
作品だという。

もっとも、ここでの「父母未生以前の
生」は、「空間も、時間も超越した永遠の
絶対的存在」というように、形而上学的な
意味付けもなされており、他の箇所用法
との間に幾分隔たりがあるように思える。

『彼岸過迄』——W・ジェームズ『多
元的宇宙』の影響を通して——では、森
本が「漱石の理想的な生き方」が託された、
「本来の生」の体現者と評価されている。
彼の人物像と対照されるとき、敬太郎や市

蔵らの抱える問題、——とりわけ鋭い知性
のためにかえって不安と苦悩を強いられる
市蔵の悲劇が、人間性の自由な発現を歪曲
する「高等教育」の皮肉な結果として浮か
び上がってくる。『明暗』の小林も同系列
の人物で、社会に位置をもたないゆえに
「天然自然」に生きることのできるその存
在自体が、「自己の利害得失のみに関心を
払い、そのために技巧に技巧を重ねて生き
る現代人」への批判になりえているという。
もっとも、著者は、作者が森本や小林を
「無条件で肯定しているわけではない」と
付け加えてもいる。同感だが、では漱石は
どのような方向に「本来の生」を回復する
方途を見出そうとしたのだろうか。その解
答がないのが残念である。

その他の論なかでは、「こゝろ」——K
の死をめぐる——が新しい読みを示し
て興味深かった。本書の半ばを過ぎたあた
りから誤植が目立つのが気になった。

(一九九九年四月二〇日 おうふう A5判
二五八頁 本体八八〇円)

堀江信男 著

『石川啄木』

— 地方、そして日本の全体像への視点 —

太田 登

時間を経て発酵したものと見えよう。

いわば挫折や失意という負の部分

を積極的に見直す

ことで、洪民、盛岡、北海道という

〈地方〉を漂泊せざるをえなかった啄木の文学的人生を明らかにしようとした著者の視点は、序説「啄木における地方と中央」で明言することく、故郷喪失者としてあるいは都市生活者として、近代化に波動する日本の全体像を冷徹に見据える文学者啄木像をあらたに提示することにもなった。

堀江信男氏の最初の啄木論は、一九六〇年に発表された「啄木晩年の思想と文学」〔立教大学日本文学〕であった。それ以来、「四〇年近くかかわってきたわたしの啄木研究の総決算であり、同時に文学における地方と中央の問題を考察する出発点になるもの」が本書である、と著者は語る。

たしかに、その最初の啄木論を發展させた七一年刊行の『石川啄木論考』（笠間書院）にしても、明治三十年、四十年代という文学状況に生きた統一的な啄木像を提起したところに清新な魅力があった。その意味でも、本書の核心である啄木における故郷意識および地方と中央の問題は、著者の多年にわたる研究課題としてながい熟成の

読解を地方と中央の問題に絞りこむことで、近代化に伴う故郷喪失者、都市生活者としての内面の劇がみごとに描出される。

ただし正直にいえば、「世紀末から二一世紀の日本の情況への啄木からの照射の有効性を証明する」という著者の意図がより十全に発揮されるために、米田利昭や松本健一らの先行研究の成果を取り入れるべきであった。浪漫主義、自然主義、社会主義などの時代思潮と苦闘する啄木の〈漂泊・放浪〉の内実を検証するうえでも必要であった。

もっとも、啄木という存在をきわめて自然体でとらえ、語ろうとする堀江氏の姿勢に、研究者としてあるべき〈誠実〉を十分に感じることができた。それだけに、総決算であり、出発点でもある本書の意義は大きい。

（一九九九年三月五日 おうふう A5判 二

四二頁 三四〇〇円）

たとえば、第一章「それぞれの地域にあって」では、故郷洪民から〈さいはての漂地〉である釧路を経て上京するにいたる漂泊生活のなかで、「東京と地方との落差」を社会構造の避けられぬ問題として認識する啄木像が克明に論証されている。さらに、第二章「作品に描かれた故郷」では、「鳥影」などの小説作品や歌集「一握の砂」の

千葉正昭 著

『記憶の風景』

——久保田万太郎の小説——

中村 三代司

いる。

以上のように、「注釈」を通じて著者が解説した一二編に通底するものは、江戸以来培われてきた伝統文化の体現者を作中人物として、推移する時代にあつて新旧の価値観の狭間で揺れ動く心情を下町という〈場〉の景観から読み解き、減っていくものへの哀傷をたたえたものと図式化できるであろう。とすれば、明治末から戦後までを貫く個々の作品の中に、景観と作中人物との関係に不変なものと同時に、両者間の変容の過程を明示することも可能ではなからうか。また、「注釈」のありかたとして、邦楽との関わりを「露芝」で触れられているように、更に樋口覚『三弦の誘惑』や真銅正宏『永井荷風・音楽の流れる空間』の成果や、近世文芸との関連、万太郎作品の他ジャンルとの交流などを踏まえることができる。かかる万太郎小説においてこそ有効なように思われる。

(一九九八年一月二八日 武蔵野書房 四六判 二五〇〇円)

の風景」へと回帰する物語として、

同時期の「花火」(明44)も、主人

公の相場師の昼の活動場所としての

兜町、夜の遊び場としての浅草・浜

町を書き分けながら、江戸情緒を残す後者が主人公を癒す機能を持つ〈場〉としてそれぞれ捉えられている。

また、関東大震災を素材化した「春泥」(昭3)は、震災前後の隅田川の景観を対比しつつ、震災が物質的破壊のみならず、「情緒ある景観から喚起される心性」の喪失感も招いたとし、下町の景観と人情が運命共同体にあることを暗示したとする。戦後の「市井人」(昭24)では、浅草の伝統文化を愛した俳諧師蓬里が、「土地そのものが人間の存在理由を深い部分から支えていたこと」を理解しながらも、その文化の限界を知り「限りない落胆に陥らざるをえない」自分を発見する物語として分析して

本書は全一二章からなり、章単位に一品が論じられているが、著者の基本姿勢は、明治・大正・昭和の下町という〈場〉を、地誌・郷土史・社史などで再現しながら、作中人物と各時代の〈場〉の持つ文化や風俗との関わりを通じて、作品を読み解こうという試みである。但し、選ばれた作品は万太郎の小説総体の主要作には相違ないが、その内容は明治四〇年代の混沌の時代、関東大震災頃、及び戦後の混乱期という三つの時代の下町を描いたものが主流をなすと言える。例えば、「朝顔」(明43)は、「近代化」「合理化」の流れの中で、「古風な価値観」を持つ主人公徳松が、「古浄瑠璃の意義を再確認」し、「芸の世界」||「記憶

原 善 著

『川端康成』

—その遠近法—

片 山 倫 太 郎

びつかない事態であり、氏は自身の研究も含めて、もどかしさを覚えているかのように見えるのである。

たとえば「伊豆の踊子」——批判

本書は、平成以降に発表された論考十篇から成り、前著『川端康成の魔界』に続く著者二冊目の川端康成研究である。「青い海黒い海」から「眠れる美女」まで、取り上げられた作品は川端の生涯に渡っており、作品研究を基礎にした作家論への意志が、本書のありようである。

原氏の精力的な研究が、川端康成生誕百年を機に結実したことは喜ばしい。しかし、「あとがき」に窺えるのは、これに飽きたらぬ思いを抱く著者の姿である。誤解を恐れずに言えば、氏はいらだちを抱いているようにも見える。国内外の川端康成研究をリードする氏の眼に映るのは、盛況な研究の現状が（作家総体としての理解）へと結

される（私）において展開される羽鳥徹哉氏批判に、そうした心情の表れを見ることが出来る。（私）に〈感情移入〉する羽鳥氏に対し、〈語り手の語るところを虚心に聞〉くことを原氏は主張する。この主張は、たとえば「孤児」という制度的な解釈へと回収されないための方法的戦略として本書を一貫しており、そして、「伊豆の踊子」においては、（私）を相対化する語り手を抽出することに成功している。副題にある（遠近法）とは、この場合は、登場人物と作者の距離という古典的な批評概念の変奏とも見え、この方法意識が作品の核心を穿つたことは確かである。しかしながら、原氏の論は羽鳥氏を超えたという印象では

ない。原氏の論は作品解釈をひっくり返し、二者択一的に自らの正当性を主張してしまっており、このことはかえって羽鳥氏の論に十分な余地を与えている。（感情移入）が制度の一つであるにしても、この制度が作品の命を保ってきたことは否定できず、そもそも（私）の感傷を排除して作品は成立するのかという素朴な疑問が残るからである。羽鳥氏の自閉を非難する原氏の論も、また自閉へと傾いたかに見える箇所である。

おそらく作品は両論を許容するような興行きを持つており、氏の（遠近法）はそうした興行きへも適用されるべきであったと思われる。（遠近法）はこの時、〈作家総体としての理解〉を導くはずである。制度へと微妙に加担する作家のありようが、川端文学の魅力を形成する要因の一つであるとも思われるからである。

（一九九九年四月一六日 大修館書店 四六判
二七八頁 本体二五〇〇円）

田村充正・馬場重行・原善 編

『川端文学の世界1〜5』

小 菅 健 一

既に故人となり、本人が非在ではあるが、今年、川端康成が生誕百年を迎えたことを記念して、広範な執筆者を揃えることで、川端の創作活動を総覧していきながら、その多彩な文学の実態に迫ることを企図して編まれたのが、『川端文学の世界』（全五巻）である。

その構成としては、第1巻から第3巻が時代別の作品論のパートになっている。既存の先行文献の評価に立脚した上で、新たな読みの可能性を探ることを目的にして、必ずしも川端文学の専門家だけではない、それぞれの論者の問題意識によって書き下ろされた論稿が集められているので、現段階での有効なメルクマールとして、今後の川端康成の作品研究の進展に対して、その役割を十分に果たしていくことは間違いない。

い。ただし、紙幅に制限があったからだとは思うのだが、論述対象となった作品の多くが、川端文学にあ

る程度触れた読者にとつては、それぞれ、結構、馴染みのある定番的なものであるために、論としての安定感が優先された結果、冒険的な試みが回避されているような気がした。今まで脚光を浴びてこなかった諸作品の論とのバランスを含め、トータルに捉えていかないと、「川端文学は、全集の中に埋もれた小さな作品にもその精髓が認められる」という、全巻に付された序文の主旨が生きてこないのではないだろうか。作品論を収録するにあたって、各巻の構成に関する編集方針的な解説や総括として、川端作品の取捨選択の規程が一文にまとめられて明示されれば、もっとスムーズに入っていくことができるはずである。

本書の眼目になるのが、第4巻と第5巻である。それぞれ川端文学の背景や思想に

よって構成されているのだが、特に、イテオロギーや観念といったことに関して、旗色を鮮明にすることが、それほど顕著ではなかった川端康成の姿勢を、作品に表われたキーワードを手掛かりに解明しようとした第5巻が、とてもユニークである。しかし、テーマとして設定された（「観」というタイトルの抽象度のレベルの落差が、ものによって、大き過ぎるために、与えられたスペースだけでは、川端文学の全体を見渡すことのできないものもあり、論者によって、論の粗密が目立っていたことが惜しかった。この巻の存在は、人間川端康成の実像を明らかにして、精緻な作家論を構築していく視座の獲得へ直結するだけに、テーマの重要度に応じて対処していればと思うので、何らかの発展篇を望みたい。

（一九九九年三月二〇日〜一九九九年五月三〇日）
 日 勉誠出版 A5判 総頁二五九九頁 各巻
 本体三二〇〇円

竹内栄美子 著

『中野重治〈書く〉ことの倫理』

木村 幸雄

中野重治が好きであったクチナシの花のスケッチを表紙にあしらった美しい本である。そのことをはじめ、全体にわたって、中野重治への敬愛の心をこめた本づくりになっていると好ましい。

「書く」ことの倫理」というタイトルには、中野重治が自分の文筆活動を「操觚者流」と考え、生涯にわたって「書く」との倫理を厳しく問いつづけたことを、中野文学の真髓ととらえ、それを一貫して追究するという本書の基本的な観点が明示されている。収められている九篇の論考は、一九九一年から九八年にかけて、研究同人誌や大学の研究報告、学会誌などに発表されたものであるが、この観点からの論旨の展開にしたがって構成され、一部加筆も行なわれている。つまり、本書は、竹内氏の

九〇年代における
中野重治研究の成
果の集大成として
出されたものであ
る。

ところで、「書く」ことの倫理」とあるが、言うまでもなく、「書く」ことは「倫理」のみでは成立しない。「方法」が必要である。そこで本書の前半においては、中野重治における「写生」の方法の獲得とその意義の究明に照準を合わせながら、昭和十年代の作品が論じられている。たとえば、『歌のわかれ』は、「写生」への道のり」として位置づけられている。論旨の展開につれ、「写生」がきわめて広義のものとなり、無限定的に、あるいは恣意的に用いられているくらいがないでもない。それはともかく、子規から茂吉へと受けつがれた「写生」を、中野が「人間回復」の方法としてとらえかえし、それをさらに「個」の真実と「世界」の真実とを統合する方法へと発展させているという基本的論旨はうなづける。欲

をいえば、「書く」ことの倫理」が最も鋭く問われている『村の家』や昭和十年代の詩作品が、とり立てて論じられていないところがものたりない。

さて、中野重治研究における新たな視野の広がりをうかがわせるのは、後半の「『国外その側面』の一側面」につづく「中野重治と栗本鋤雲」、「中野重治と川路聖謨」である。蔵書書き込み調査などをふまえながら、中野の近代日本に対する歴史認識の基本軸に、その独自の倫理意識の側面をも含めて、総体的なアプローチを試みた堅実な力作論文となっている。その論旨の展開において、「甲乙丙丁」からの引用が、重要なささえになっていることからして、当然本格的な『甲乙丙丁』論が書かれることを期待したい。

(一九九八年二月二〇日 エディトリアル
デザイン研究所 A5判 三〇〇頁 三五〇〇
円)

村田秀明 著

『中島敦』『李陵』の創造

——創作関係資料の研究——

山下 真史

めに中島自身が作成した年表が見つかり、『李陵』の創作過程を知る上で極めて貴重な資料が日の目を見ることになった。

中島敦が生前、自分の意志で出版した作品集は、『光と風と夢』『南島譚』の二冊だが、中島には第三作品集を中央公論社から出版する予定があった。それは現存する『名人伝』『弟子』『李陵』を含む九作品からなるものであったが、中島は『李陵』の浄書原稿を五枚書いたところで喘息発作のため入院し、帰らぬ人となった。そのため存命であれば処分したかもしれない、『李陵』等の小説を執筆するための資料や書き込み、創作ノート、構想メモなどがそのまま残されることになった。これらの資料は、現在、日本大学法学部の中島敦文庫や神奈川近代文学館に保存されており、『中島敦全集』にも一部収録されているが、平成三年に新たに遺品の中から『李陵』執筆のた

本書の眼目は、その新発見の年表と『李陵』執筆のための地図を丹念に分析し、『李陵』の創作過程を明らかにするところにある。村田秀明氏は、年表や地図の記載事項を順に取り上げ、その典拠の推定と、小説本文への取り入れ方を説明して行く。あわせて『李陵』に取り入れられなかった記事についても調査し、中島の書き間違えや強い関心を持っていたと思われる事項なども指摘し、中島の思考過程を跡付け、『李陵』創作の現場を彷彿させる。村田氏の論証は実に慎重で信頼に足るものであり、十分な説得力を持っている。また、この作業は同時に『李陵』の優れた注釈ともなっており、今後の『李陵』及び、中島敦の研究に果たす役割は計り知れないものがある。

本書が新資料の発見によるものであることは言うまでもないが、資料さえあれば誰にでも出来るというような安直な仕事ではないことも言い添えておきたい。さまざまに可能性を斟酌しながら、妥当な見解を導き出して行く辛抱強い作業は、氏の中島敦への熱い情熱と〈事実〉へのストイシズムをもってして初めて為し得たものである。

本書は、中島敦の研究を志す者のみならず、近代文学研究に携わる者にとっても、作品の創作過程を考察する際の資料の扱い、注釈の方法論を考える上で、一つのモデルを示すものと言えよう。

(一九九九年五月五日 明治書院 A5判 二九〇頁 本体三八〇〇円)

岩本晃代 著

『蔵原伸二郎研究』

安藤靖彦

この本は蔵原伸二郎についての、初めての基本的で本格的な研究書である。その論述の態度は誠実でけれん味がない。

資料編が約三分の一を占めているが、その中でも「蔵原伸二郎作品年譜」、および「詩集・小説集・随筆集の収録作品名及び掲載雑誌一覧」は労作である。こうした基礎作業があつて論の手堅さが生まれたと言える。

さて、蔵原の詩は朔太郎の影響にはじまり、朔太郎の影響を脱したところで終わった。朔太郎のほか、著者の指摘している西脇順三郎、それ以外にも高村光太郎や大手拓次、あるいは三好達治や中原中也などからの借用もあるように思うのだが、朔太郎からの脱出が蔵原の終生を賭しての課題であつたことは間違いないところである。

その道程を著者は三期に分けて丹念に追っている。

その中の着目

点をあえて二つあげれば、一つは戦

中のいわゆる民族詩、戦争詩のことであり、一つは晩年のいわゆる立体詩の確立による朔太郎からの脱却ということである。前者については言えば朔太郎の郷愁、原始への憧憬を民族、ひいては東洋のそれへと振れ限定したところに問題があつたように思える。朔太郎と蔵原との差は、根底的なところでは〈故郷〉意識にあつたと思うのだが、著書では蔵原のそれについての発言——それはそれとして貴重だが——は朔太郎のそれについての発言が抑えられているためにもう一つ客観的になつていない憾みが残る。もう一つ言い添えれば、蔵原のみならずいわゆる戦争詩のことは、詩人の〈個〉の逸脱にあるのだが、それはやや乱暴に言えば特に和歌に培われた日本抒情詩の局面性にかかわるだろう。光太郎が「暗愚小伝」

という、いわば私的叙事詩によつてはじめてその反省をなし得たことがその反証となる。

着目点の二つめ、『乾いた道』から「岩魚」への蔵原の道程は、朔太郎の主に「青猫以後」の世界を順三郎を借りつつ反転させて、宇宙的存在の分身としての〈我〉の発見とその凝視に帰着する。著者の論証したように、これは彼の全身行みまでありみごとである。そこで蔵原は一種の自由を獲得しているのだが、ただそれが〈個〉への回帰において可能であつたことは忘れてはなるまい。言うまでもなく、戦中の〈個〉の逸脱は不問のままである。この辺のことが今後の蔵原論の課題となるだろう。

(一九九八年一〇月二日 双文社出版 A5
判 二八六頁 七五〇〇円)

持田叙子 著

『折口信夫 独身漂流』

高橋 広満

ありようこそ、男
／女を越えて他者
へと向かう新たな
通路なのだとは
いう。続く「伝
承」をめぐって

持田氏のレンズを借りると、折口とその学
の網目がはっきりと見えてくる。見えて
しまうと、それまでの像がぼやけたものに
感じられるほどだ。「独身」というありふ
れた言葉にすら新鮮な響きを覚えた。こん
なにも関係をあらわす言葉だったとは。

十一本の論文のうち、八十年代のものが
一本、書き下ろしが三本、残りがここ六、
七年以内のものである。発表場所も様々だ
が、一冊としてのまとまりは強い。論ごと
の材料の幅はあっても、そこに流れるもの
は同一のものといつてよい。

それは冒頭の「餓鬼の思想」においては、
永久に未熟であるもの（餓鬼）への折口の
強い視線を、学と創作のうちにもみるところ
にあらわれる。成熟や完成ばかりを求め
る近代日本の「精神誌の趨勢」に逆らうその

では、「血でつながらない」父子間の緊密
な伝承を折口学の核とする。「誕生の系
譜・母胎を経ない誕生」では、母胎重視の
人間観に抗う思想を、「折口の内なる
〈父〉」では、不婚の「父」への転身をみ
る。産まない性としての「父」の問題は、
さらに「奴隸論」に発展する。そこでは、
折口学の軸である語部を「言葉の奴隸」と
整理し、「神と神に駆使される者」という
代理子と代理父の盟約によって成る芸術の
形を見ている。折口の口述筆記の問題も、
口うつしの学問としてそれらとアナロジカ
ルにながめられている。

一貫するのは近代という時間の中で目指
され自明ともされてきた価値に対する折口
の抵抗の姿をみることである。家族や母胎
ではなく「独身」を、完成ではなく「未
熟」を、自由や自己ではなく「束縛」「隸
属」を、折口は選びとりまた強い。社
会・時代に対するその距離こそ、「漂流」
ということなのであろう。

時代に抗う者を語るいれものにふさわし
く、この書物自体もまた現代という時代に
対立しているのかもしれない。「折口信夫
の人とその思想に魅惑され、傾く熱さと思
い入れが本書の何よりの身上」という反動
的ともみえる後書きもある。折口という異
端を切り取る必然として、氏が近代日本の
動きをやや深く一面化し過ぎていたのでは
ないかと感じるような箇所もあったが、そ
ういう感じ方こそ、二項対立的把握の平板
を恐れる現代の趨勢を生きる臆病なしるし
に過ぎないかもしれない。

（一九九九年一月三〇日 人文書院 四六判
二四四頁 一三〇〇円）

宮内淳子 著

『藤枝静男論』

タンタルスの小説』

平野 栄久

周知のように、作家・藤枝静男は、終生、志賀直哉を師として敬愛し、自分の小説を私小説と断じてはばからなかった。しかし、彼の後期の作品は幻想的であり、破天荒であった。一見、ハチャメチャにさえみえる。いったい、このどこが私小説の系譜に繋がるのだろうか、どこがはみだしているのだろうか。アポリアである。

宮内淳子氏の本書は、この難問と正対した所産である。氏は、藤枝がこの表現方法を試みたのは『一家団欒』(66・9)とみなし、本書ではこれ以降の作品を中心に具体的に対決していく。

たとえば、この『一家団欒』では、遺言によりドナーとなった死せる主人公は、死

去した一族と再会しても、甘酒によってガラン洞の内臓を満たすことはできない。宮内氏は、「満たされない、というこ」と、いわば、タ

ンタルスの「永遠の飢渴」を藤枝の創作のひとつの原点とみなす。さらに、この原点の核にあるものとして、「自己嫌悪」(自己嫌悪)を他の作品からとりだす。そして『空気頭』において、「自閉と解放」が、決して二項対立ではないことを検証している。紙幅の関係で駆け足の紹介になつてゐることを詫びる。藤枝と対比的に多くの作家が挙げられていることに触れたいからである。

中でも、澁澤龍彦、埴谷雄高、森敦「意味の変容」は内的連関において重要である。埴谷にだけ触れる。宮内氏は、上田三四二の、埴谷の「自同律の不快」と藤枝の「自己嫌悪」の共通する違和型の指摘を踏まえ、

今日の問題として深めようとしている。これらの全ての理論構築の背後に、構造主義、ポスト構造主義が、それと声明されることなく、内実的に生かされていることを感じさせられた。

本書は「私小説」のパラダイムを転換する真摯な試みである。

最後にひとつ付言。それは、作品とかわる藤枝の独特な美術愛好に因應するため、本書のブック・デザインには神経がいきとどいており、見るだけでも楽しいことである。

(一九九九年一月三〇日 エディトリアルデザイン研究所 四六判 一九二頁 二八〇〇円)

非公開

野村 喬 著

『傍流文學論』

今村 忠 純

本書に収められた数々の論文にあるのは、あたまたから「主流」をあるものと決めてかか

とどまらないのだが）、そのゆがみのもとをさぐっている。わかりやすい一例をあげれば「収獲」なるものにつき」という副題のある「破戒」の原型」がそれである。かえりみて氏が後記で「破戒」を部落問題を描いたと誤認する論に対して、実は早くも私小説の要素のあったことを推理的に指摘したものと書いていたその論文である。

表題の『傍流文學論』とは、巻頭論文の

ある。いわく近代自我史観、唯物論史観、

タイトルでもあったし、また本書の内容の重さをトータルに、あるいは十分アイロニカルに説明する。この論文のみ未発表、一

文学史と天皇制などに対してのそれである。それらを次々と時を得顔に如意棒のようにくりだし、または執着する、ジャンル、思潮とか、明治・大正・昭和という元号による時代区分とか——。しかしあたまからの

九五〇年代の執筆、九五年補筆とあり、本書に収められる大半の論文は野村喬氏の二十代から四十代はじめまでに（一九五〇年

「主流」をあるものと決めてかかる論議の横行は、今日ますます猖獗をきわめる。つけくわえればさらにもまして加速される教育現場の側からの作品ごとの読みをめぐる

「解釈と鑑賞」「国語と国文学」「文學」

「研究」においてにはほんとうはどうでもよいような）ちまいました論議が、「教育」

されたもののだが、今日なおいささかの意味を失わない。氏もちゃんとそう明言するとおりのものであって、断じて「青春のかたみ」などではない。

「研究」の別なくまかりとおっている。忿懣やるかたない氏のにがり切った顔が目にかたみ」などではない。

氏といわんとするところが、「傍流」はほんとうに「主流」かとか、「主流」はほんとうに「主流」かとかと、埒もないことをいうのにはけっしてなかった。

氏は本書で「私小説」を「主流」となしえてしまった「文学史」の（むろんこれに

「研究」の別なくまかりとおっている。忿懣やるかたない氏のにがり切った顔が目にかたみ」などではない。

（一九九八年一月二十五日 花伝社 四六判 四九八頁 六五〇〇円）

氏といわんとするところが、「傍流」はほんとうに「主流」かとか、「主流」はほんとうに「主流」かとかと、埒もないことをいうのにはけっしてなかった。

（一九九八年一月二十五日 花伝社 四六判 四九八頁 六五〇〇円）

氏といわんとするところが、「傍流」はほんとうに「主流」かとか、「主流」はほんとうに「主流」かとかと、埒もないことをいうのにはけっしてなかった。

（一九九八年一月二十五日 花伝社 四六判 四九八頁 六五〇〇円）

氏といわんとするところが、「傍流」はほんとうに「主流」かとか、「主流」はほんとうに「主流」かとかと、埒もないことをいうのにはけっしてなかった。

（一九九八年一月二十五日 花伝社 四六判 四九八頁 六五〇〇円）

秋山公男 著

『近代文学 弱性の形象』

花田 俊 典

無用者の系譜といい、あるいは余計者意識などと口にする、ああ、あれかと誰もがなつかしく思うだろうが、日本近代文学におけるそれを詳しく辿つてみせる仕事は、いささか意外なことに、これまでになかったことに気づく。〈弱性の形象〉というコンセプトをもつ本書が取り上げる作品は計二四篇——「浮雲」「舞姫」「酒中日記」「すみだ川」「破戒」「蒲団」「彼岸過迄」「こゝろ」「阿部一族」「雁」「鼻」「芋粥」「濁つた頭」「范の犯罪」「田園の憂鬱」「冬の蠅」「齒車」「機械」「白痴」「ヴィヨンの妻」「斜陽」「人間失格」「ひかりこけ」「沈黙」——、いずれも「近代文学史上評価の高い著名な作品」(あとがき)に登場する「弱性」の主人公たちが勢揃いしている。ただ「弱性」というだけなら新味も少な

かるうが、これらを個々に検証していく手つきは、なかなか刺激的なのだ。以下、いくつか書き抜いておく。「当世書生気質」の小町田は、「道理想」によって「情欲」を抑制する。これに對して、文三の「理性」は「感情」の前にあまりに脆い。「当世書生気質」へのアンチ・テーゼと思われるが、両者のいずれが人間把握において深く的確であるかは言うまでもない」(11頁)。「文三は、学問・見識も、自己省察の能力も、水準以下の人物ではない。にもかかわらず、〈理性〉の錯誤・盲目性を脱することができない。そこに、語り手の、人間の〈理性〉に対する懐疑の念が読みとれる」(17頁)。

「作者のアイロニーといえば、相沢謙吉の形象と役割にもそれを見ることができよう。まず、その命名からして、福沢諭吉を意識したシニカルな寓意性が類推される」(31頁)。「酒中日記」「すみだ川」にかぎ

らず、明治期の小説において、多くの場合母は弱性の主人公を圧迫する役割をになう。「浮雲」では、母親の代役ともいえる叔母のお政が文三を迫害する。「舞姫」でも、栄達を望み「活きたる辞書となさん」とする母親の願望は、豊太郎に無言の圧力として作用しつづける。これら作中の母親が、苛酷な存在として形象されるのはなぜなのか。それを推測すれば、女性であるだけに時代の価値観に現実的に反応し、受け入れそれを懐疑することなく子どもに強要する結果と理解される。だが、それを強制される側の子どもは「出世」を尺度とする競争場裡で、勝者か敗者にならざるをえない。近代文学の主人公は、その多くが情的人間である。こうした主人公が、敗者の道を辿らざるをえなくなるのは必然である」(57頁)。

さて、どう思う? ……だって、だってと議論百出するなら、このテーマはやはり古くて新しいものに違いなからう。

(一九九九年二月二八日 翰林書房 四六判

三五八頁 三三〇〇円)

分銅惇作 編

『近代文学論の現在』

大屋 幸世

毛久芳「『定本青猫』の旅」は「万国名所図絵」と『定本青猫』の挿絵とを比較している（『定本青猫』

本書はかつて研究同人誌「近代文学論」に集まっていた人々により、分銅惇作氏に古稀を祝って刊行されたものである。分銅氏編とは言っても、氏もかなり長い、宮澤賢治の法華経信仰の軌跡を辿った論を寄稿していて、私にとっては、啓蒙されるころ大であった。

ところで、本書の執筆者は一七名だが、特に印象に残るのは、調べの行き届いた論考だ。たとえば、須田喜代次「鷗外『走馬燈と分身』の位相」は、『走馬燈』と『分身』が二冊一箱に入れられた由来を語り、池内輝雄「志賀直哉「正義派」論」は当時の新聞記事を探索し（「電車という近代文明のもつ巨大な力や、会社・警察という社会組織の強固さ、非情さ、それに比肩される自身の卑小さ」という指摘がある）、阿

客」とはやはり「ヨーロッパ世界から追われる者」とする。穏当な見解といふべきか。以下、いくつかの論を紹介して置くと、「満韓ところへ」について、その発表は「漱石の表現者としての自由を守ることにあった」とする栗原敦論文、芥川の「一塊の土」にプロレタリア文学への芥川の関心を見ようとする松澤信祐論文、「雨ニモマケズ」の（ワタシ）の位相を問う堀井謙一論文、井伏鱒二の戦中下の表現を探る佐藤義雄論文などが、私の関心を誘った。そのほか片山晴夫氏の『蓬華曲』論、沼沢和子氏の宮本百合子論、みなもところう氏の森本薫論、金子博氏の吉行淳之介論、江種満子の大庭みな子論があるが、それぞれ興味深く読めた。

の挿絵のヴィジョンは、この〈幻想〉の旅と照応する」という指摘は示唆的だ。杉浦静「宮沢賢治〈疾中〉前史」の諸本の検討には、あたかも推理小説でも読むような楽しさがある。渡邊正彦「谷崎潤一郎の分身小説」では映画史を、また堀井正子「和田伝「大日向村」の屈折」では当時の農民文学論を、それぞれ踏まえて論を展開している。このように文化史的コードの内での論を練り広げるのが、〈研究の現在〉なのであろう。

さて、私の関心を持った指摘が、上田正行「航西と還東の間」にある。例の鷗外の漢詩の一行「逐客相遭話杞憂」の〈相〉は単なる助字ではなく、「相ひ」であって、〈逐客〉は政治のレベルではなく、風流（詩文）の次元でとらえるべきで、

（一九九八年二月一〇日 若丘書林 A5判
三六六頁 三五〇〇円）

渡邊正彦 著

『近代文学の分身像』

浜田雄介

記述の節々に埋め込まれた作品の意味づけは、終章で〈異界・他界〉〈狂気〉〈関係性

る。

目次には幸田露伴、夏目漱石、泉鏡花、森鷗外、佐藤春夫、芥川龍之介、谷崎潤一郎、梶井基次郎、中島敦、梅崎春生、大岡昇平、安部公房、福永武彦、遠藤周作、村上春樹といった著名作家とそれぞれの「分身小説」が並び、およそ時間軸にそって記述は進む。他界・異界という共同幻想がしだいに解体する中で、引き裂かれた個人の

実存が分身テーマに結びついて行く姿を「風流仏」から「不思議な鏡」への展開で捉え（明治）、「指紋」「影」「青塚氏の話」に映画の影響を指摘しつつ「田園の憂鬱」「Kの昇天」の狂気を読み解き（大正）、戦時下の自己の他者化体験を経て出現する「幻化」「野火」をはじめ様々のモチーフと方法意識による分身小説の黄金期として戦後をとらえる（昭和）、という具合であ

への異和」といった角度からの作品分類に再構成され、分身とは自らの欲望が自己の中で他者となり外界に投影されたもの、とまとめられる。文学史にも作品論にもテーマ批評にも目を配ったバランス感覚は見事である。

「分身」という軸線が魅力的なだけに、いわゆる文学史の組み替えや作品の読み込みを期待する向きにはいささか物足りない印象が残るかもしれない。しかし本書の目的は、分身という視点から小説の面白さを再発見し、小説の読まれない現状に一石を投じること、と序章に明記されている。その危機意識は比較的多くの文学関係者に共有されている。ただ、そうであるならば期待もやはりあるのであって、例えば今日ノンフィクション等に隆盛の多重人格も

のを、著者は明治以来の継続性を持たないという理由で本書から省いているが、小説の読まれない現状をいうならば、近代の分身小説とそれらとの関係は無視できない論点ではないか。昭和初期の、自意識の時代の作品が「今後の課題」とされているのも残念なこと、今日的情況の一つの原点はその時代にある。

とはいえ、文学史がいずれ一つの制度である以上、教育者、研究者にできることは、時として常套に見えることも覚悟の上で史的整理を進め、やがて読者自身による体系化を刺激することであるのかもしれない。とすればやはり、本書の試みは挑発的で、かつ今日的だろう。国書刊行会の分身アンソロジーや『幻想文学』誌上の山下武氏連載論考などとの一種の競合現象も、読者としてはなほ大興味をそそられる。

（一九九九年二月五日 角川書店 四六判 二

二頁 一五〇〇円）

島村 輝著

『臨界の近代日本文学』

小 関 和 弘

僕の僻見に過ぎないだろうが、世に流布

するあまたの宮沢賢治論のなかに、労農党との関係についての記述はあっても、プロレタリア文学に関する詳論が展開されることはまず無いようだ。その逆に、プロレタリア文学を論じた著述のなかで宮沢賢治が正面から取り上げられる事もほとんどなかったのではないかと思える。それが、この島村氏の著書では、「宮沢賢治論」が第Ⅱ部に、「小林多喜二論」が第Ⅲ部に配列されたように、二人の仕事が同じ視界のなかに見事に収められているのである。

賢治と多喜二の仕事を共通の視座から論じる必然性を説いたのが、書き下ろしの長編「序論・言葉が交錯する時」である。ここで氏は、賢治と多喜二の生きた同時代の広範な言語表象のなかに、彼らの〈文学〉

テキストを開くことを通じて、作品

生成の社会的、

文化史的布置を見

定める「言説分

析」の方法を採る。

「細胞」や「合理化」といった語が流通する近代の言説の絡み合いのなかに、賢治と多喜二、そして柳田や葉山の仕事も捉えられる。このスタンスは、氏の言葉を借りれば、「〈文学〉を自明のものとして、言葉に關するさまざまな〈力〉の絡み合いの中から立ち現れてくる、アモルフな一つの〈制度〉としてとらえる」ということにつながるものだ。

収める論文は二十三編。島崎藤村から大江健三郎、村上春樹、池澤夏樹まで、多彩な作家や詩人の仕事が狙上にある。論のキーワードは、帯の惹句にもあるとおり〈言葉〉〈身体〉〈権力〉。いずれも魅力的な論考が並ぶ。その魅力は、僕の見るところ、例えば、記者が「署名」して記事を書いていた新聞メディアの時代の光と影を照

らし出す論考（もう一つの「平民新聞」）の底部に、問題の本質を押さえない無署名「中立的」記事を濫造する大新聞が〈力〉を持つ現代への島村氏の批評意識がしっかりと根を下ろしていることに由来する。同様のことは、村上春樹「ねじまき鳥クロニクル」を論じた「^{ケルノズ}時」の抗争」にも形を変えて現われている。

なお、研究と批評という「言葉に関するさまざまな〈力〉の絡み合い」の中に送り出される本書の賢治論のなかで、「注意深い読者なら：敏感に感じ取っているはず」といった表現が用いられる（〈声〉の在り処）ことは、「賢治世界」という〈場〉をさらに特化する〈力〉を發揮するだろうが、こうした事柄にどう向き合うかは、おそらく研究に関わる者に共通する課題である。

一九九九年五月一日 世織書房 四六判 四四八頁 本体四〇〇円）

和田博文 著

『テクストのモダン都市』

中 沢 弘

目論んだものではないし、通史と取るとそのよりどころは一面的で疑問の余地も出てくるだろう。筆者はあ

えてパノラマ的な知の展望を放棄して、地を這うような手段を選択する。したがって

名の知れた文学者は登場するが、名の知れた作品はほとんど引用されない。谷崎潤一郎の『痴人の愛』の紹介はあるが、長篇小説は少なく、多くが短いエッセイや詩、短歌である。形式からいっても、いかにこの時期の文学テクストが素早いスピードでもって都市を消費していったかがわかるだろう。

著者が目指しているのは、一九二〇年代から三〇年代のモダン都市へのガイドブックであり、われわれにとつては不可視の都市への入口である。デパートが下足番を止めて、複数の入口のどこからでも入れるようになってモダンデパートに脱皮したように、本書に添えられた多数の写真や本文を

著者が七年前にまとめた『テクストの交
通学―映像のモダン都市』に続いて、都市
のモダンティを追究した本書が刊行された。
内容は、「郊外住宅／アパート」「電車／円
タク／地下鉄」「デパート」「カフェー」
「放送局」「競技場」「ダンスホール」の七
つのカテゴリーに分けられ、これらがモダ
ンなトポスとして選ばれている。

近年このような都市空間を対象とした消
費・交通・メディアに関する著書は多数あ
るが、本書は古書の世界での都市めぐりを
目指したもので、紹介されるのは当時刊行
された雑誌や新聞の記事であり、モダン都
市へのガイドブックと目される数々の書物
である。これら大量に消費されて闇に沈み
込んだ出版物を丁寧に拾い上げる。その意
味ではそれぞれのトポスの歴史的な展望を

おぎなう脚注の記述は多数の入り口を想定
している。ただし、そうした手法は理解で
きるとしても、筆者は史的な意味付けを含
めて確固たる問題を提示してくれるわけ
ではない。その意味では不満が残る。しか
しまたそうした不満を持って、自ら資料の海
に泳ぎ出したときにこそ著者のもくろみに
はまつているのだといえる。

(一九九九年六月三日 風媒社 A5判 二
九二頁 二八〇〇円)

半田美永 編

『伊勢志摩と近代文学』

首藤基澄

た横光が、神道への関心を深めて

「秘色」(昭15・

1)を書き、「旅

愁」に採りこんで

いく過程を見事に

追尋しているのである。濱川は、余計な装

飾がない「伊勢の大鳥居によつて示される

思想」を明らかにし、「旅愁」の矢代とキ

リスト者千鶴子の関係を問題にして、「キ

リスト教対神道の構図は、両者が対等にあ

るのではなく、「神道」が前者を包み超え

る関係である。」という。そして、「鳥居を

くぐるという行為のもたらす転身の想い」

が、「転神」を意味するまでに深化してい

く様子をつきとめている。横光の伊勢体験

を重視する論者の思い入れの深さ、風土観

が伝わってくる文章である。渡邊ルリ「庄

野潤三「浮き燈台」論」も、「海への古い

村」(安乗)を浮かび上がらせており、教

えられるところが多かった。

大崎富雄「三島由紀夫「潮騒」の構造」

は、論者の力業が目立つ論考である。「潮

騷」の藍本は「ダフニスとクロエ」で、物

語が先に構想され、それに当て嵌める舞台

として志摩半島沖の神島が選ばれたことは

よく知られている。そこで、その神島が作

品としてどう形象されていったかが問題と

なる。大崎は「超越的神話機能を内包する

統一の構造体として発想」された「歌島」

(神島)の「自然」と、主人公新治の「心

理的内部構造」を融合させて表現したと捉

えながら、新治が「痴愚」(三島のこと

ば)的になっているところに、「三島の方

法操作そのものの自体の限界」があると、肩

に力を入れていう。私は新治は「痴愚」で

も、「自然」を通して能弁に語られる世界

に惹かれるのだが。

論文の間に布置された半田美永の「談話

室」が面白く、「年表」も詳しい。しかし、

『伊勢志摩と近代文学』の「と」に留意し

て、もつと「伊勢志摩」を浮かび上がらせ

る工夫がはしかつたと私は思う。「と」で

なく「の」に終わっている。

(一九九九年三月三日 和泉書院 B6判

三〇一頁 本体二五〇〇円)

東京から離れたところに住んでいると、日本の近代文学の研究という問題だけでなく、住んでいる地域の文学研究を要請されることになる。もちろん、それを拒否して研究に没頭するということが不可能ではないが、本書の編者半田美永のいうように、「風土が、作品に内在する『文学構造を可能』にするという視点」(序章 近代の作家と伊勢・志摩)を重視すれば、研究者も中央の視点を相対化する一つの手掛かりを得ることになる。

本書には、表題を全く無視したような論文も含まれているけれども、濱川勝彦「横光利一『旅愁』『秘色』と伊勢神宮」は、文学における風土の意味を具体的に論じた好論で、示唆に富む。昭和十二年十二月二一日に、伊勢神宮に参詣していただく感動し

寺本喜徳 編

『山陰新聞文芸記事総覧』

(明治15年～大正元年)

池内輝雄

動向はもとより、

地方に映った中央の諸情勢が自然と浮かび上がる。たとえば、日清・日

露戦争時における地方や中央の動き、また近隣諸国への

関心や植民地政策、その他中等学校・高等

女学校開設時の紛争、天長節・紀元節の祝賀行事の推移など。さらに、この地方にか

かわった人物の動きも鮮やかにとらえられている。一二の例では小泉八雲の去就、森

鷗外の県協会での演説、中村春雨の中央文壇登場以前の活動など。文芸関係では、漢

詩、詩歌のほか、講談や大衆小説などの連載が押さえられており、この方面の研究に

は必見の資料であろう。あえて難をいえば、文芸関係にもう少し詳しい注記があったら

と惜しまれる。たとえば三十年頃の「新刊書批評」(「批評」の名を冠していることに

注目)、三十二年頃の「山陰文学」欄など、注記に粗密があるようだ。なお、巻末の

「人名索引」も周到であり、便利である。ないものねだりだが、「事項索引」があればもっと便利である。

編者の「あとがき」によれば、記事目録の作成作業は、編者の勤務先、島根県立島根女子短期大学の第一期生の卒業研究課題として始められ、以来十年間、三十四名が

かわり、さらに編者自身が全体にわたり、見直しを行ったという。おそらく、目録作成には多大の時間と労力が費やされたことと推察される。十年の間には採否の基準が動くこともあったであろう。こうした索引作りは文学・文化研究における基礎作業として重要かつ必要である。しかし、い

ほど簡単ではない。同じような索引作りをした経験からいえば、労多い仕事。編者および関係者に敬意を表したい。さらに大

正・昭和編の編纂を期待する。

(一九九九年一月一〇日 島根県立島根女子短期大学国語国文学会 B5判 本文七二八頁 索引七四頁 二五〇〇円)

本書は明治十五年(一八八二)五月島根県松江市で創刊され、昭和十六年(一九四一)二月に終刊となった『山陰新聞』の明治期を対象に目録を作成したものである。

『山陰新聞』は政友会系立場に立ち、政治、経済はもとより文芸関係にも紙面を多く割いたという。とくに、明治二十四年四月以降は紙面が拡張され、記事が増加する。

本書のすぐれたところは、表題に〈文芸記事〉と掲げてはいるが、単に〈文芸〉面に限定せず、広く政治、経済、産業、軍事、教育、社会、風俗など多方面に及ぶ記事の見出し、著者名を拾いあげ、記事内容を簡潔に示したこと。それにより、見出しを眺めるだけでも、その地方における各方面の

事務局報告

(一九九九年(その一))

◎五月春季大会(二十二、二十三日)

早稲田大学大隈講堂

・鷗外「史伝」と明治「史伝」

目野 由希

・永井荷風「問はずがたり」における画家の態度

・「江戸趣味」の行方

―劇評家・饗庭篁村と三木竹二―

神山 彰

・「デンドロカカリヤ」と前衛絵画

鳥羽 耕史

・前田愛の読者論

小森 陽一

シンポジウム 近代文学のなかの〈男性〉像

・日本近代文学における「男らしさ」

藤本由香里

・「蓼喰ふ蟲」の男性像

前田 久徳

・三島由紀夫と父性

佐藤 秀明

(司会) 長谷川 啓・渡邊 澄子

◎六月例会(二十六日)

テーマ 映画という鏡

一九二〇・三〇年代の日本文学と映画

・映画と遠ざかること

―谷崎潤一郎と溝口健二―

城殿 智行

・新散文詩運動と映画

田村 圭司

・谷崎潤一郎と映画体験

四方田犬彦

(司会) 石割 透・瀧田 浩

〈ブックレビュー〉で取り上げる著書は、会員から献本されたものに限っております。著書を刊行された際には、編集委員会宛に一冊献本して下さい。う、お願い致します。

「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、ワープロ原稿の場合は、冒頭に四〇〇字詰換算の枚数を明記して下さい。
- 一、締切り、第六三集は二〇〇〇年四月一〇日、第六四集は二〇〇〇年一〇月一〇日。
- 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。なお原一、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) 〒162-8644

東京都新宿区戸山1-24-1
早稲田大学文学部 中島国彦研究室内日本近代文学会
編集委員会

入会手続き等のご案内

次の件に関しては、すべて左記「日本学会事務センター」へ直接ご連絡ください。

- 入会・退会の手続き(入会の場合は、事務センターへ連絡すると申込書が送られて来ます。退会の場合は、その旨を必ず葉書で届けてください)
- 会費納入手続き及び納入状況(学会事務センターから通知があります)
- 機関誌「日本近代文学」・会報・名簿の送付
- 住所・所属等の変更

〒113-8622 東京都文京区駒込字二三九

学会センター C 21

日本学会事務センター内

日本近代文学会

〇三(五八一四)五八一〇

「日本近代文学」刊行にあたっては、直接出版費の一部として、文部省科学研究費補助金「研究成果公開促進費」の交付を受けています。

編 集 後 記

第六一集をお届けいたします。

今回は、自由論文の掲載の他に、〈文学の「場」—「受容」と「研究」のはざま—〉と題する特集を組みました。第五七集（一九九七年十月）の特集〈日本モダニズムの領域〉以来の二年ぶりの特集ですが、編集のシステム上、現在は二年間に一回の特集を編むので精一杯、という実状です。編集委員会で提起したこの特集の趣旨は、第五九集の一九一ページに記録されていますが、その骨子は次の一節にも示されています。

「受容」という観点から文学を考察するとき、社会的諸条件の交錯する場としての文学がそこに浮かび上がるでしょう。こうした「受容」を検討する中で顕在化して来る問題は、そのまま合わせ鏡のように「研究」の内容や方法を問い直す動きと結びついていくのではないでしょうか。

文学研究の方法や内実についてのあくなき反省の必要性が基盤にあるわけですが、特集を成り立たせる実際の論文は、思った以上に幅広い問題設定が可能だと思われれました。事実、この特集への投稿も多く、会員への編集委員会からの提起も、新しい研究の動きに対して何らかの刺激になったかとも思います。また、編集委員会として、この特集に新たな視角が生み出されるよう、何人かの方に寄稿をお願いし、幸い力作をお寄せいただきました。難しい問題提起を受けとめて刺激的な論考を執筆いただいた会員の方々に、改めてお礼を申し上げます。なお、その中のお一人中山昭彦氏は、執筆依頼をし、すでにご本人の執筆が進んでいた時点で、今年度の編集委員会のメンバーに選出されたという経緯がありましたので、その点を記し、ご了解をいただきたいと思えます。日日の例会や春秋の大会でのさまざまなテーマによる研究発表とこの特集が響き合い、より一層の新しい研究の動きが形成されれば、と願っています。

その他、さまざまな方法・姿勢による自

由論文の投稿の様子、「ブック・レビュー」欄に反映された、会員の書物の形となった業績の多彩さに眼を向ける時、わたくしたちは文学テクストの〈読み〉に全力を注ぐ一方、現代のかかえる多くの現実的な課題をも背負わなければならないことに気付かされます。今回の〈展望〉欄にも、そうした現状の一端が示されているようにも思えます。学会という場での話し合いの話題の一つに、きつと行って行くことでしょう。

この集は、左記の委員が編集にあたりました。

安藤 恭子	猪狩 友一	大石 直記
金子 明雄	小林 幸夫	澤 正宏
島村 輝	関谷由美子	高桑 法子
田中 実	十重田裕一	中山 昭彦
松村 友規	宗像 和重	林原 純生
中島 国彦	(委員長)	

wish, and so long. This is to say that such a view point of *Yoakemae* is an attempt to elaborate Kokugaku in the form that it pays attention to the linguistic 'body' picked up by cultural historical Kokugaku, but it is also observed that in it there is hidden the problem that the recognition of Kokugaku which articulates the mental mode of the 19th century from the perspective of the 20th century tends to the ideology of nation.

A Reading of Kunieda Shiro's *Shinshu koketsujo* [Shinshu koketsujo catsle]: Concerning its Characters and Narrative Development

Shimizu Jun

Concerning Kunieda Shiro's *Shinshu koketsujo*, the reevaluation of which started at the end of the 1960s, I will attempt to reconsider it in the way different from or rather superior to the traditional context of interpretation of the restoration of 'outsider' literature. At first, I will ascertain that in it there are the characteristic of the rapid change of parts of protagonists and the limitless growth of narrative. Then I will analyze minutely the relationship of the characters to the development of the narrative referring to the concrete examples (such as the antagonistic structure of the lord of Koketsujo castle and Komyo Ubasoku [buddhist monk] and its destruction and so long). By doing so, I will discuss that the narrative continues growing dismantling itself along with the mutual criticism among the characters. Finally, I will assert that the sudden interruption of such movement of the narrative is, in reality, the necessary result of the persistent literary momentum which the work embodies.

Dzai Osamu's "Fosufosunsu" [Phosphorescence]

Okuni Maki

In this paper, I mainly dealt with "Fosufosunsu," which, in spite of high evaluation from the contemporary criticism, has seldom been treated as the object of study. By comparing with "Kagebi" [literally "shadow fire"], meaning "Onibi" [literally "death fire"], [which reminds of "Rinko" [literally "phosphorescence"], I considered the originality of this work. At the same time, paying attention to the dexterous use of negative words and indicative pronouns characteristically related to the structure of this work, I aimed to grasp the movement of the story in which they resonate organically with the narration of the story based upon the theory of 'retrospection.'

Bakeicho by Izumi Kyoka from the point of view of its relationship to the contemporary thought of hygiene. In Kyoka's creation of the character of Tokihiko, who, though weak to the bone, is absorbed into the idea of hygiene, typically standing for the intensive ideology of national wealth in those days, we can find the influence of the theme of "love that cannot help putting the beauty under the fate of a short life." The result is that, though he is fully aware of hygiene, as a result, he has a function to envelop the work with the darkness of sickness and hatred which engulfs himself. Furthermore, in the characterization of Tokihiko, we can see the inner world of Kyoka as a writer as well as its relationship with fantastic quality seen in his works.

On *Kompira* [The Kompira Shrine] by Mori Ogai:
A Reminiscence of "Aoi hana" [Blue Flower]

Otsuka Miho

In *Kompira*, the setting that the protagonist absorbedly read the German Romantic writers in the past is of much importance in the two points: first, that the world view he unconsciously seeks resembles to that of the Romantic school; Secondly, that the narrator built the Romantic allegory of the confront of the fire of life with the water of death, or the encounter with the radical meaning of life into such a narrative level that characters are never aware about it all. Although *Kompira* has been discussed as an ideological novel so far, in reality this novel was the one skillfully "manipulated" as a fiction. So that, without any analysis from such a point of view, we cannot draw any conclusion even concerning its aspects of ideological novel.

What the Twentieth Century has Sealed up: Toson's
Understanding of the School of Hirata in *Yoakemae*
[*Before the Dawn*] and its Background

Takahashi Masako

Some features of the view point in *Yoakemae* to the School of Kokugaku [Japanese classical literature] are that it doubly metaphysicalizes Norinaga, that it connects modernity and practicality to the idea of class by emphasizing them, that it seals up the sexual view of the world and that of the otherworld, which is characteristic of the Hirata school, into the shadowy territory, that it excludes the elements of economic consciousness and enrichment

The Story of 'Anorexia' and 'Bulimia': Eating Disorder, Cinema, Novel, Cartoon, and Poetry

Tsuboi Hideto

In this paper, from the thematic viewpoint of eating disorder such as anorexia nervosa and bulimia nervosa, I analyzed a variety of genres, among them, movie, novel, cartoon, and poetry. I picked up as a typical example, a Korean movie *301/302* (directed by Park Chul-Soo), two novels *Kicchin* [*Kitchen*] by Yoshimoto Banana and *Kyoshokusho no akenai yoake* [The Never-dawning Dawn of Anorexia], two cartoons *Pink* and *Rivers Edge* by Okazaki Kyoko, and several poems by Ito Hiromi. In actuality, I considered how normative stories produced by telepathic discourse which narrates eating disorder are photocopied and criticized by the text of these works and how criticism changed its own appearance through the difference between the genres of them.

Understanding of Individual and Universal: The Negative of *Shosetsu sinzui* [the Essence of the Novel]

Yamamoto Ryo

It was the problem of understanding of character that Tsubouchi Shoyo had been mainly concerned with for about ten years when he was writing *Shosetsu sinzui*. In this paper I will consider his understanding of the concepts "individual" and "universal," by closely analyzing *Jiyu no tachi nagolinokireaji*, his Japanese translation of *Julius Caesar* as one of his Shakespearean studies. Again this might be expected to cast a new light to *Shosetsu sinzui*. Simultaneously, referring to *Oshu gikyoku Juriasu Shizaru no geki* [*Julius Caesar*], which was published almost at the same time, I will examine Shoyo's own literary problem and its position in Japanese literary history.

A Consideration *Bakeicho*[Monster Ginkgo]: With Regard to the Contemporary Idea of Hygiene

Mishina Rie

My concern here is to consider the characterization of Tokihiko who appears in

“Watashi” [I] (Seinen [a young man]) reads Sensei’s [teacher’s] suicide note on the train and the present time when “Watashi” writes his personal memoir. The reason why “Watashi” left it blank is because he was afraid that the publication of his memoir including the suicide note might become an infringement of copyright and an invasion of privacy. Thus, due to the fact that the whole memoir is fictionalized through self-inspection such as concealment of Sensei’s real name, the reader finds him or herself in the condition that he or she can not tell fact from fiction in the memoir.

Miyazawa Kenji and ‘Cinematic’ Imagination: with the Contemporary Cinema as the Starting Point

Hirasawa Shinichi

My argument here is that Miyazawa Kenji’s texts show close correspondence to the movies produced before and after the 1920s which he could possibly see, which is proved by investigating articles and movie criticism published in those days. In particular, I attempt to bring into light text analysis based on the theory of montage by Eisenstein and a new aspect, especially photogenic one — which has been hidden from the traditional point of view.

Cinema and Receding: Tanizaki Junichiro and the Cinematization of *Shunkin sho* [The Extracts of Shunkin]

Kidono Tomoyuki

Through Tanizaki Junichiro’s *Shunkin sho*, which has been made into a movie five times, I will think of the reception of literature. Tanizaki, who devoted himself to the film world in his youth, was fully aware of the absolute difference between linguistic and cinematic representations. But after he lost interest in cinema and receded from it, he wrote *Shunkin sho* as a literary work which will never be able to film. Thus we can say that the relation of *Shunkin sho* with blindness as its theme to cinema exclusively engaging with a sense of sight is complexly twisted. Here I will attempt to analyze the historical background of such relationship between the two as well as the structural problem concerning them.

Aspects of School Songs, Military Songs, and New-styled Poetry toward the Twentieth of Meiji

Sakaki Yuichi

In this paper, I analyzed the situation that a vast amount of collections of songs (verse-form texts assuming the aural-oral reception) started to appear suddenly from 1886. Till now, this situation was considered to be an enlargement of popularity of new-styled poetry. But I attempted to clarify neither that the situation was issued only from the cause mentioned above, nor that it was practiced under the definite intention, but rather that it was brought about by the several causes (such as creation of military songs in army, efforts of popularization of songs by Ongaku Torishirabe Kakari [the section of music research] and the reformation of physical education by Mori Arinori). By doing so, I aimed to understand how the discourse and practice of songs in early modern Japan was rearranged, while “declarifying” the traditional perspective of ‘modern poetic history.’

Formation of Art: Hogetsu, Katai, and Tenkei in the Field of ‘Fine Arts’ and ‘Literature’

Nakayama Akihiko

The main point in this paper is how the ideology that considers literary works as a kind of art was re-fashioned in various relationship with fine arts, cultural policy, and press journalism at the latter part of the Meiji Era. In particular, in the fields of literature and fine arts, an event such as to make the difference between fine arts and any other art forms obscure happened, while against such movement, the theory of fine arts and its practice by Shimamura Hogetsu, Tayama Katai, and others, contributed to the reformulation of the view of literature as art, closely related with that of the present day. Such process will be made clear here.

The Aporia of the Problematique of Publication in *Kokoro*: Fictionalizing a Memoir

Matsuzawa Kazuhiro

In *Kokoro*, there is a blank period without any reference between the past time when

Problems Concerning University: Literary Study, Education, and the Resolution of the Faculty of Literature	Yamazaki Kazuhide	184
---	-------------------	-----

Research Notes

Shiki as Precursor	Tanigawa Keiichi	191
On <i>Bungakusha no nikki</i> [<i>The Diary of Writers</i>] edited by Nihon Kindai Bungakukan [The Museum of Modern Japanese Literature]	Sone Hiroyoshi	194
Explication as a Way of Reading	Ishihara Chiaki	198

Forum

Being Historical: Concerning Recent Studies and Criticism on Nakano Shigehara	Sato Kenichi	202
--	--------------	-----

Book Reviews

Kitagawa Akiyo, <i>The Phenomenon of Ichiyo: The Meiji Period and Higuchi Ichiyo</i>	Izuhara Takatoshi	211
Akai Keiko, <i>Soseki, his Power of Thought</i>	Ogura Shuzo	212
Ishihara Chiaki, <i>The Semiology of Soseki & Komori Yoichi and Ishihara Chiaki eds., Discussing Soseki, vols I and II</i>	Ichiyanagi Hiroataka	213
Otake Masanori, <i>Soseki, Rambling Man</i>	Fujio Kengo	214
Horie Nobuo, <i>Ishikawa Takuboku: Border Country and a View Point to the Total Japan</i>	Ota Noboru	215
Chiba Masaaki, <i>The Landscape of Memory: Novels of Kubota Mantaro</i> ..	Nakamura Miyoji	216
Hara Zen, <i>Kawabata Yasunari : his Perspective</i>	Katayama Rintaro	217
Tamura Mitsumasa, Baba Shigeyuki and Hara Zen eds., <i>The Worlds about Kawabata Yasunari</i>	Kosuge Kenichi	218
Takeuchi Emiko, <i>Nakano Shigeharu: The Ethics in Writing</i>	Kimura Yukio	219
Murata Hideaki, <i>The Genesis of Nakajima Atsushi 'Riryô': The Study of Manuscripts in Writing Process</i>	Yamashita Masafumi	220
Iwamoto Teruyo, <i>The Study of Kurahara Shinjiro</i>	Ando Yasuhiko	221
Motida Nobuko, <i>Orikuchi Shinobu : Floating Bachelor</i>	Takahashi Hiromitsu	222
Miyauchi Junko, <i>Fujieda Shizuo : Novel of Tantalus</i>	Hirano Eikyu	223
Wada Tsutomu, <i>Furui Yoshikichi</i>	Serizawa Mitsuki	224
Nomura Takeshi, <i>The Literature of Epigonen</i>	Imamura Tadazumi	225
Akiyama Kimio, <i>Modern Japanese Literature : Image of the Weak</i>	Hanada Toshinori	226
Fundo Junsaku, <i>Modern Japanese Literature Now</i>	Oya Yukiyo	227
Watanabe Masahiko, <i>The Image of Alter Ego of Modern Literature</i>	Hamada Yusuke	228
Shimamura Teru, <i>The Criticality of Modern Japanese Literary History</i> ..	Koseki Kazuhiro	229
Wada Hirofumi, <i>Moderu Cities of Texts</i>	Nakazawa Wataru	230
Handa Yoshinaga ed., <i>Ise shima and Modern Japanese Literature</i>	Shuto Motozumi	231
Teramoto Yoshinori ed., <i>The Total Index of Literary Articles of Sanin Shimbunsha</i>	Ikeuchi Teruo	232

Modern Japanese Literature No. 61
(Nihon Kindai Bungaku)

CONTENTS

Feature Articles: The 'Field' of Literature: Between 'Reception' and 'Research'

Aspects of School Songs, Military Songs, and New-styled Poetry toward the Twentieth of Meiji.....	Sakaki Yuichi	1
Formation of Art: Hogetsu, Katai, and Tenkei in the Field of 'Fine Arts' and 'Literature'	Nakayama Akihiko	14
The Aporia of the Problematique of Publication in <i>Kokoro</i> : Fictionalizing a Memoir	Matsuzawa Kazuhiro	29
Miyazawa Kenji and 'Cinematic' Imagination: with the Contemporary Cinema as the Starting Point	Hirasawa Shinichi	43
Cinema and Receding: Tanizaki Junichiro and the Cinematization of <i>Shunkin sho</i> [The Extracts of Shunkin]	Kidono Tomoyuki	59
The Story of 'Anorexia' and 'Bulimia': Eating Disorder, Cinema, Novel, Cartoon, and Poetry.....	Tsuboi Hideto	73

Articles

Understanding of Individual and Universal: The Negative of <i>Shosetsu sinzui</i> [the Essence of the Novel]	Yamamoto Ryo	89
A Consideration of <i>Bakeicho</i> [Monster Ginkgo]: With Regard to the Contemporary Idea of Hygiene	Mishima Rie	103
On <i>Kompira</i> [The Kompira Shrine] by Mori Ogai: A Reminiscence of "Aoi hana" [Blue Flower]	Otsuka Miho	119
What the Twentieth Century has Sealed up: Toson's Understanding of the School of Hirata in <i>Yoakemae</i> [Before the Dawn] and its Background	Takahashi Masako	131
A Reading of Kunieda Shiro's <i>Shinshu koketsujo</i> [Shinshu koketsujo castle]: Concerning its Characters and Narrative Development	Shimizu Jun	144
Dazai Osamu's "Fosuforesunsu" [Phosphorescence]	Okuni Maki	158

Prospects

A Strange Sense of Warping Felt in Telling Modern Japanese Literature in China	Taguchi Ritsuo	172
Internet and Literary Studies.....	Yagi Keiko	178

組織

第八条

1、会務を遂行するために理事会のもとに本部事務局をおく。本部事務局に運営委員会、編集委員会を設ける。ただし、編集委員会の事務は、本部事務局以外で行うことができる。

2、運営委員長、編集委員長並びに運営委員、編集委員は、理事会がこれを委嘱する。運営委員長、編集委員長
の任期は、二年とする。

第九条 この会は、毎年一回通常総会を開催する。臨時総会は、理事会が必要と認めるとき、あるいは会員の十分の一以上から会議の目的とする事項を示して要求があつたとき、これを開催する。

会計

第十条 この会の経費は、会費その他をもつてあてる。

第十一条 この会の会計年度は、毎年四月一日にはじまり、翌年三月三十一日におわる。

第十二条 この会の会計報告は、監事の監査を受け、評議員会の議を経て、総会において承認する。

会則の変更

第十三条 会則の変更は、総会の議決を経なければならない。

付則

一、会費は、年額八、〇〇〇円とする。入会金は、一、〇〇〇円とする。

二、会費をつづけて二年分滞納した場合は、原則として退会したものと見なす。

別則

一、会則第三条にもとづき、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」

レビュウ

北川秋雄著『一葉という現象——明治と樋口一葉——』	出原隆俊	211
赤井恵子著『漱石という思想の力』	小倉脩三	212
石原千秋著『漱石の記号学』		
小森陽一・石原千秋編『漱石を語る』1・2	一柳廣孝	213
大竹雅則著『漱石 その退なるもの』	藤尾健剛	214
堀江信男著『石川啄木——地方、そして日本の全体像への視点——』		
	太田登	215
千葉正昭著『記憶の風景——久保田万太郎の小説——』	中村三代司	216
原善著『川端康成——その遠近法——』	片山倫太郎	217
田村充正・馬場重行・原善編『川端文学の世界1～5』	小菅健一	218
竹内栄美子著『中野重治〈書く〉ことの倫理』	木村幸雄	219
村田秀明著『中島敦『李陵』の創造——創作関係資料の研究——』		
	山下真史	220
岩本見代著『蔵原伸二郎研究』	安藤靖彦	221
持田叙子著『折口信夫 独身漂流』	高橋広満	222
宮内淳子著『藤枝静男論 タンタルスの小説』	平野栄久	223
和田勉著『古井由吉論』	芹澤光興	224
野村喬著『傍流文学論』	今村忠純	225
秋山公男著『近代文学 弱性の形象』	花田俊典	226
分銅惇作編『近代文学論の現在』	大屋幸世	227
渡邊正彦著『近代文学の分身像』	浜田雄介	228
島村輝著『臨界の近代日本文学』	小関和弘	229
和田博文著『テキストのモダン都市』	中沢弥	230
半田美永編『伊勢志摩と近代文学』	首藤基澄	231
寺本喜徳編『山陰新聞文芸記事総覧』（明治15年～大正元年）		
	池内輝雄	232

日本近代文学

第61集

1999年(平成11年)
10月15日 発行

編集者 「日本近代文学」編集委員会

〒162-8644 東京都新宿区戸山1-24-1
早稲田大学文学部 中島国彦研究室内

発行者 日本近代文学会 代表理事 十川信介
発行所 日本近代文学会

〒259-1292 神奈川県平塚市北金目1117
東海大学 文学部 日本文学科第2研究室内
日本近代文学会事務局
電話 0463(58)1211

印刷所 (株)早稲田大学事業部

〒169-0051 東京都新宿区西早稲田1-1-7
電話 03(3203)3308 FAX 03(3202)5935