

日本近代文学

第62集

論文

「素人」の時代の戦略——批評家・饗庭篁村と三木竹二——	神山 彰	1
広津柳浪と泉鏡花——「親の因果」と「化銀杏」の関係——	吉田 昌志	14
「汽車論」の隠喩——夏目漱石「草枕」をめくって——	加藤 禎行	28
「趣味の遺伝」論	小橋 孝子	42
「南京の基督」論——〈物語〉と語り手——	五島 慶一	57
『冥途』にさすらうことば	山口 徹	70
坂口安吾『吹雪物語』論序説 ——〈ふるさと〉を語るために——	大原 祐治	84
「デンドロカカリヤ」と前衛絵画 ——安部公房の「変貌」をめくって——	鳥羽 耕史	98
記憶する男 記憶をつかさどる女 記憶の絶滅 ——三島由紀夫の「記憶の糧成」——	柳瀬 善治	112
〈文字〉という「ことば」——李良枝「由照」をめくって——	上田 敦子	128

シンポジウム 文化研究の可能性——「こゝろ」を素材にして——

司会者からの基調報告	(司会) 大杉 重男	144
明治の精神と心の自律性	大澤 真幸	150
読む・書く・死ぬ ——夏目漱石「こゝろ」のオペレーション——	大野 亮司	166
表象テキストと断片性 ——ポストモダニズムとカルチュラル・スタディーズとの 「節合」をめくって——	中村 三春	182

討論	(司会) 城 殿 智行	193
----	-------------	-----

日本近代文学会会則

総則

第一条 この会は、日本近代文学会と称する。

第二条 この会は、日本近代文学の研究を推進することを目的とする。

第三条 この会は、本部事務局を、総会で定めた当番校におく。

ただし別則に従って支部を設けることができる。

第四条 この会は、第二条の目的を達成するために次の事業を行う。

- 1、研究発表会、講演会、展覧会などの開催。
- 2、機関誌、会報、パンフレットなどの刊行。
- 3、海外における日本文学研究者との連絡。
- 4、その他、評議員会において特に必要と認められた事項。

会員

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

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

役員

第七条

1、この会に次の役員をおく。

代表理事 一名 常任理事 若干名
理事 若干名 評議員 若干名
監事 若干名

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

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

評議員は、評議員会を構成し、この会の重要事項について審議決定する。

監事は、この会の財務を監査する。

3、評議員は、別に定める内規に従って候補を選出し、総会において承認を得る。

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

監事は、別に定める内規に従って候補を選出し、総会において承認を得る。

4、役員の内規は、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。

「素人」の時代の戦略

——劇評家・饗庭篁村と三木竹二——

神 山 彰

一 余興と研究の間——「演劇」の役割

明治の文学と演劇とは実に通底するものが多かった。演劇の記憶は単に回想のなかに見え隠れするだけでなく、当時の多くの文学論にも、演劇がアナロジとして用いられ、浄瑠璃の詞章が引用例示される。また、直接にそれに言及せずとも、比喩や表現に演劇を連想させ、それを含意しているというのが実に多い事に気附かざるを得ない。それは「専門」が分化して以降の眼からは、文脈の混乱と見えるとしても、当時の読者にとっては理解を助ける役割を果し、或時には文章に生動感や潤いを与えている。また、それだけでなく、小説にとつての「地の文」と「詞」の関連や、台詞の口語化、「独白」を巡つての所論は、演劇にとつても喫緊の課題であったから、当時はその一方だけにしか想不到しない論者の方がまれば驚く程う。彼等の全てが演劇を愛した訳ではなく、現在からすれば驚く程多様な分野に関わり、想像し難い程の活動を積み重ねた彼等のなか

で、劇場に度々足を運んだ人は必ずしも多いとは言えない。

だが、それらの「問題性」を別にしても、彼等は何故、繰返し演劇を話題にのせ、時には思い出を語つたのか。そこには、単なる回想とか好みというに留まらないものがあるのではないだろうか。それは一つには、当時の演劇が持つていた、過去の記憶を喚起する力に関るように思える。明治は新奇を好み、前進を常とする時代であると同時に、過去を追懐した時代でもあった。わけても明治二十年代に「旧幕」「旧事」や「江戸」を冠せた出版物・雑誌の多いことは、特徴的である。そうした時代の気分の一側を、演劇記者でもあつた三島霜川はこう書いている。

「篁村だとか紅葉だとかを繞つて、すべての作家は皆江戸ツ子小説をつくらねば流行らないと考へてゐた。東京に産れた作家は無論であるが、地方から出て来た多くの作家——否、殆ど全部が、競ふて所謂江戸通、江戸趣味の小説を作らんとした。しかし今日では、そんなことを考へてゐる作家など、タツタ一人

も居まい。云ふまでもなく自覚の時機が、時代の要求に依つて促進されて来たのである。」

(三島霜川「地方色と作家」『新声』明治四二・一)

そういう時代であつて、或いは「自覚の時機が、時代の要求に依つて促進されて」からも、演劇がその時代に果した役割の一つは、江戸と「現在」とを繋ぐという機能だった。団十郎、菊五郎を始めとする役者達の名跡は、天保老人から幕末はもとより明治生れの新世代までに共通の記憶であり語彙であつた。団菊を始めとする代々名は、七代目団十郎を知らずとも現存のその息子の九代目を語る事で、新旧世代の共通言語たり得たのである。しかも昔を知る事が価値たり得る老人優位の芝居の世界では、旧弊な感覚もまた敬意をもつて処せられた。坪内逍遙と依田学海、幸堂得知と三木竹二、森鷗外と饗庭篁村などという世代や生地や教養の質の異なる顔合わせは、他の話題ではウマがあつたと思えないが、雑誌の座談等で読むと、芝居の話では結構共感を持つたり共鳴したりしている。明治、或は大正に至つても演劇にはそういう、江戸と明治というだけでなく、古い世代と新世代の境界を繋ぎ、或は教養の質の異なる人達、異質の職業や世界で生きる人達に感情を共有させる功德があつたのである。

我々は、「明治の演劇」を、無意識の内に、後に作られた「近代劇」や「新劇」という枠組を通して、そこへ至る道程や「過渡期」として考えがちである。しかし、明治二十年代、日清戦争までの「演劇」とは「芝居」即ち歌舞伎であつて、その時点から考えれば、

その後の「発展」は結果にすぎない。確かに日清戦争劇により旧劇が敗退し、川上音二郎の「新演劇」が成功した。しかし、その「新演劇」の演技を指導したのは、関西の歌舞伎の役者であり、当然のように初期の「新演劇」は義太夫入りであり、それを演じた劇場では、歌舞伎と同じ「語り」のついた「絵本番附」が売られていた。勿論明治という時代には、福地桜痴が作り団十郎が朗読した「演劇」もまた果して無益の戯れに非ずと云はしめ(明治十一年新富座新開場式辞)という一夜の慰みでないものとしての「演劇」を作ろうという意識があつた。それは「国家に益なき遊芸」という政府の公式見解に対比すると、鮮明に感受しうる感覚である。

しかし明治のどのジャンルでもそうであるように、この「遊芸」と「演劇」は明確に分割し得るものではない。というより当事者は意図的に断ち切つたり、新しい物を目指したつもりの部分に、或は周囲や一般も当然の事として見過ごしている所に、ごく自然に「遊芸」の部分が顔を見せてしまつていくという事がよくある。それは「演劇」という用語を包含しつつ、併行して用いられた「演芸」という語感に係わるように思える。

大体明治三九年発会時の文芸協会にあつたのは「演芸部」であり「演劇部」ではなく、翌年創刊の雑誌も「演劇画報」でなく、その「創刊の辞」(明治四十・二)に「戯中に真あり、真中に戯あり」(無署名)とした「演芸画報」だった。

そして、その年に、文芸協会は「演芸大会」を本郷座で開催し、漱石の『三四郎』がその「演芸会場」で「ハムレット」を見ている。

何気なく見過ごしがちだが、この後「ハムレット」を「演芸大会」で演じることも「演芸会場」で見るといふ人もいなくなる。文芸協会は其の直後に、「演劇研究所」を設立し、漱石はこの後、明治四四年に帝劇で「ハムレット」を見てゐる訳だが、そこでは一般的な「劇」の「公演」といふ表現になる。

文芸協会の試演場の思い出に触れて、少年期に真砂町時代の逍遙に親しんだ長谷川如是閑は後年、「子供の私は只の余興と思つてゐたが、先生には研究だつたのである。」（逍遙先生のある一面）「改造」昭和十・四」と書いている。

この「余興に見えたものが研究」という含蓄に富む表現と、「演芸部」という名称に含意される遊びの感覚を一気に減算したところから「演劇史」は始まるように思える。小山内薫は文芸協会発会式に「文芸協会の理想は余興ではありません。文芸協会の事業は演芸だけではありません」（「文芸協会発会式に臨む」『帝國文学』明治三九・三）と「余興」があつたことを非難している。しかし逍遙にはその非難の意味が不明だつたらう。「演芸部」の発会に「余興」があるのは当然の感覚で、其の事と沙翁やイブセンの研究や上演をする事は少しも懸隔のあることではなかつた。逍遙は後に「私も随分久しく演劇のことだけは談論して来たのだが、まだ曾つて演芸と演劇の区別に関しては論じたこともなく、考えて見たことも無かつた」（「演芸と演劇の別」『邦楽』大正五・七）といつてゐるが、これは彼の世代にとつては、ごく当然のことだつたのだ。

そしてこの余興に見えるものと研究や実業との境界を繋ぐものと

しての、演劇或は音曲や踊りも含めての演芸というものは、明治という時代の空気を知る人の多くに関連する問題である。それも又、多くの明治の時代を生きた人が、何かにつけ演劇に言及した二つ目の理由ではないかと思える。

それを前提にして、「余興と研究と」また「江戸と明治と」の二つの境界を繋ぐ、明治の演劇の機能を受け手、見物の側から考えてみたい。

二 「六二連」と新聞劇評——江戸と明治の境界

『歌舞伎新報』初期の常連執筆者に「六二連」の梅素玄魚、高須高燕、富田砂燕といった連中がいる。しかし、彼等や当時は有名な「天保老人」だつた西田董波は、『日本文学大事典』（新潮社）や『近代文学大事典』（講談社）に記載されていない。確かに、彼の「世界」の置き所は難しい。それは、彼等の名が『日本古典文学大辞典』（岩波書店）にもない事にも繋がる。彼等は江戸時代に成人した世代だが「古典」の対象ではなく、明治中期に没しているが「近代」からも漏れてしまう存在なのだ。近代はそういう「古典」からも「近代」からも脱落してしまう部分から始まるというのは最早常識だろうが、それでも彼らの居場所は見つけ難いと思う。彼ら自身もどちらにも居心地が悪いのではないか。例えば、梅素玄魚は『演劇百科大事典』（平凡社）では「好劇家」とされている。「好劇家」などという職業があるだろうか。だが、この規定は正しい。彼等は「職業」や「定義」という用語が定着する以前の「通人」や

「旦那」という肩書で世間を歩けた時代の人達なのだ。彼等は決して「演劇研究者」ではなく、ましてや「専門家」ではない。彼等の絶賛する最上級の誉め言葉も、我々にとっては単なるお巫山戯か、冗談か見当がつかない。彼等は、いくらいい芝居を見ても「感動」してはいないように思える。或いは、彼等はいくら「感動」しても茶化しているだけにも思える。だが、無論そうではない。「六二連」の気質は、しかし、部分的にもせよ、幕末から明治期の文人・学者のなかには確実に受継がれていた。というより、意識する迄もなく、そういうレトリック感覚は彼等の身体に刻み込まれていた。勿論、その流れが途絶えてしまった訳ではない。日露戦後の大正期の『演芸画報』や『新演芸』の執筆者に至っても、その数人には細々とでも感じられる。ただ、その水脈は「演劇」や「芸術」の通念の変化に従って、隠れてしまい、無関係の戯れ事にすぎないように思われるようになっただけである。

六二連は、『新富座俳優評判記』という「役者評判記」の形で評判を残した最後の世代に属する。それでは、彼等と江戸の「評判記」とは何処が違うのだろうか。

「六二連の見巧者ありて、この評判記を發行す、批評悉く独断の決をとらず、連中もしくは連外にても同好同士と看認る者は、その投票を乞ひて以て多数に帰す、これを劇会と称せんか」

(仮名垣魯文「初篇序詞」『新富座俳優評判記』第一号、明治十一・十二)

ここにあるように、六二連は、投書を歓迎するという点では其れ

までの評判記とは違う開かれた意識を持っていた。又、芝居の筋書きを詳しく載せるというの、後に新聞劇評が一般化する以前には珍しい事だった。しかし彼らの文章というより「しゃべり」の通念は当然乍ら違うところにある。言い回しの巧妙さ、絶妙な例えから悪口のレトリックに至るまで、芝居好きにとつては、その面白さは当時始まりつつあった新聞劇評とは、比較にならない。しかしその事自体、つまり従来の芝居好きにとつて新聞劇評より遙かに面白い事自体が、新時代にはそぐわないという背理があった。つまり、それは従来の文脈に沿って芝居を理解し得ない新世代にとつては、逆に了解不能のジャーゴンの世界だったのだ。

新聞劇評は、野崎左文『私の見た明治文壇』では『仮名読新聞』(明治八年十一月創刊)が嚆矢とされているが、小樞万津男『日本新劇理念史』(白水社・昭和六三)によるとその以前『郵便報知新聞』(明治七年七月十五日)の例がある。ただ当時は大新聞が演劇関係の記事を掲載すること自体が稀であり、劇評など掲載した事への非難もあつたようである。同紙同年十一月十三日には「戯場の事を屢新聞に出さんこともうるさきやうなれとも道理を述て人に悟すとも蒙昧の者は解し難く反て遊戯によりて之を導ひけば益を為すことありよりて煩を憚らず貴社の余白をけがす」と断りつきで劇界記事が出ている。だが、一方小新聞の劇評も、当時は、芝居を知らない「探訪者」の記事めいた怪しげな幕内話か、戯作者の流れを汲む人々による粗探しであった。「俳優の評判を記て見せても維新以降の劇場見には第一紋切形や通り台詞が不解ねへから劇評ハ地に落ちたのサ」(仮名垣

魯文「劇場客物語」「歌舞伎新報」明治十三・一・三〇」というのが、それに対する従来の「評判記」の世代の反感であつたらう。四十年程後に、當時を追想して関根黙庵はこう書いている。

「先ず年に一遍の荊上祭以外には、芝居といふ詞すらも必要の無い片田舎からポット出の青書生が、一度新聞記者となつて劇場の招待席へ面を出すか否や倏ち邊に大劇通となりすまして(略)出放題を並び立てるといふやうな始末であるから、少くも、何分か自己の錢を費つて、芝居を見たり覺えたりして来た者が、胸を悪くしてゐたのは事実であつた」

(「劇評家の今昔」、「新演芸」大正七・四)

しかし、いくら彼等の反感があつても、もう評判記の世界を共有できる人々は徐々に少なくなり、芝居の見物も一般化していくのは時代の趨勢だつた。例えば、自ら新聞劇評も書いた芳川春濤は、こう述べている。

「方今の新聞記者は明治元年以来より芝居を見始めた者故、真の劇評を下す能はずと、奇なるかな言や(略)劇を評する者は、その楽屋内幕に閑せず、現に頭はる所の劇に就て其脚色と技芸の巧拙を公明正大に品評して可なり、然れば少しく学識を有するならば、明治元年どころか、今日始めて劇を見るも、能くその巧拙を判するを得べし」

(「芳川春濤」「説話」「諸芸新聞」二四号・明治十四・四・十四)

六二連の人々や仮名垣魯文への反感とも読める、こういう「正論」が時代の趨勢だつたのは、客商売の演劇という性質上やむをえ

ないところであり、こういう正論の前には魯文や六二連は分が悪かつた。明治十五、六年になると大新聞にも劇評が見つけられるようになり、遂に明治十八年の六二連の評判記の終刊以降は、逆に新聞劇評が一般化してきた。それは、言わば芝居の世界の「素人」が勝利し、玄人や通の敗退するの時期でもあつた。明治二十年代には、新聞劇評は新聞の売り物の一つともなつたやうで、著名な文学者の多くが劇評を書いた。わけても「根岸党」の人々は殆どが一度は劇評を書いたが、なかでも実に長期にわたりその任を果し、しかも劇評家として人気を誇つたのが饗庭篁村だつた。

三 「素人」の時代——饗庭篁村の戦略

篁村饗庭與三郎というと青年の印象皆無で、最初から老人のように見えるが、安政二(一八五五)年生れだから、天保老人よりずっと若い世代である。ただ、いつの時代も「新時代の息吹」を感じさせるより「過去を偲ばせる」役割を担う人がいる訳で、篁村の役どころが後者の方だつたのは異論少ないところだろう。それでも篁村の名が晩年まで一般にも記憶されていたのは、新聞劇評を書いていたからである。それは、先に触れた旧劇の役割に拘るところが大きい。

「江戸趣味」の小説家篁村はおよそ遠い世界の存在となつても、読者は旧劇の世界に限つては、篁村の語感や含意や気分をとまかくも共有できた。だからこそ「竹のや主人」の劇評は、大正期まで人氣を保持した。しかも篁村の劇評の場は専属の『東京朝日新聞』

だったから、「通客」ならぬ一般読者を想定して書かざるを得なかったのだ。それは漱石や藤村や花袋らが小説をその新聞に連載している時期でもあった。明治末から大正の『東京朝日新聞』の読者の何割かはその双方の読者でもあったのである。

ところで箕村の肩書きの一つである「劇評家」というのは「演劇評論家」の略称ではなく、「劇」の「評判」更には「月旦」する人のニュアンスであった。

「自分も新聞社に入つて、その紙上に演劇の評判を受持つことになつたが（略）自分に限つて『劇評』とは敢へて云はず、いつも『芝居の評判』とのみ書いてゐた」

（関根黙庵「劇評家の今昔」、『新演芸』大正七・四）
 ここにはやはり「評判」という「遊芸」の感覚が残っている。

それでは六二連の世代、天保の世代の劇評と、箕村の劇評とを分つものは何だろうか。顕著なのは、箕村が自らいう如く「素人」という立場をとつた事である。

河竹黙阿弥「狂言百種」（春陽堂・明治二五年）の「鳥衝月白浪」の序にも「門外漢の箕村」と書いた箕村は「我が素人評などは、元より手に取つて読む人ならず」（歌舞伎座劇評 明治二五・一・二三）⁽²⁾「東京朝日新聞」というように、劇評でも「素人」と自己規定している。逆に天保世代は玄人、或いは通である事を誇りにした。その点で、箕村は通の世界、評判記の世界の住人である権利を持つていながら、それが通用しない時代である事を自覚していた。かといって「専門」という概念が固定化してからの研究とも異なっていた。

逍遙は愛惜をこめた追悼文で、こう書いている。

「君に、何となくゆかしい、純な、彼の魯文一流の戯作者らなどは、まるで氣脈を異にした品位のあつたのは、却つて此所謂通人肌でなかつた点に存するのである」

（坪内逍遙「饗庭箕村君の追憶」『演芸画報』大正十一・八）

「潔癖から、彼は大分早くから招待席には列しないことにして、単独で観劇し、無拘束の評をするのを会心事としてゐた。これが彼れをして、三木竹二が「歌舞伎」で劇評を書きはじめた以前に於ける威厳ある斯道の批評家たらしめた所以である」

（坪内逍遙「饗庭箕村君の事」『芸術殿』昭和八・一）

箕村は、劇評を六二連や魯文のようにジャーゴンで書いた訳でなく、専門家のために書いたのではない。既述のように、彼の劇評の多くは、「通客必読」という意句が売り物の「歌舞伎新報」でなく、ずっと一般的な読者を想定して書かれたのである。だからこそ、箕村は「素人」と韜晦する戦略をとつたのであろう。

もとより演劇史では近代は「素人」の時代である。俳優養成についても、逍遙は「素人」を玄人にいい、小山内薫は玄人を「素人」といつたように「素人」が論点になっていた。元来フランスの自由劇場のアンドレ・アントワヌは、ガス会社の社員でコンセルヴァトワールの試験に落ちている。そういう、従来の演技規準では問題体系に浮上しない「素人」が成功するのが、近代という時代だった。江戸の作者の規準から見れば、近代の作家は皆「素人」ということになるかもしれない。逆に芝居の世界でいうと河竹黙阿弥

のような玄人の作者、六二連の評判記は、うまく作れば作る程、新時代にはそぐわない、というジレンマに陥る訳であった。

篁村は勿論「素人」ではなく、自他ともに許すところの見巧者中の見巧者だった。劇評のコンセルヴァトワールの試験があるとすれば、審査する立場の人だった。しかし篁村は「素人」として、通の言葉や符牒を使わずに書いた。その「素人」としての筆致が、逍遙のいう「臭味」のなさに繋がりが、福原麟太郎や森銃三のような明治二十年代生れの地方出身の世代に至っても、篁村は「私の最も興味を持つている文人」⁽³⁾(福原)であり、彼等をして何度も愛着と幸福感と懐しさと共に語らしむる程の存在だった一因だったと思われる。

「篁村の小説を読みますと、どれもこれもめでたしめでたしで、すこしおかしいような気がするのですが、何だか美しい」「これは、ただ、面白半分に、いたづらに、または、意地になって、そう書いたというよりも、実際、人生は、めでたしめでたしであると、竹の屋主人自身が思っていたのであろう」「そういう小説はいまありません」

(福原麟太郎「齋庭篁村」昭和二十七年九月二十六日NHK放送、『詩心私語』全文芸春秋・昭和四八年所収)

「そういう」発想をする人も、「そういう」感覚も既に明治末年に失われつつあっただろう。森銃三は「団菊左の没後にも、その劇評を、以前と同じ調子で書けといつても、それは不可能事に属したであろう⁽⁴⁾」という。

当時の一部の観客の気質について、篁村の七歳年長の嘉永元年

(二八四八)生れの塚原洪柿園は、こう述べている。

「何處が違うツて、其れは頭脳^{あたま}さ。僕等が若い時代の芝居の見物は、劇なるものは只だ面白くさへあれば善いとしてゐた。人生に触れるの、実生活を写すのと、そんな事は頂で考へに無い。だから狂言は読んで字の如くの狂言。真面目なもので無い。(略)昔の見物は只だ興する、面白がつたのが、今のは(略)感ずる、共鳴する、其で無くては承知しない、恚う六かしくなつたからだらう。何しろ萬事に樂は出来ない世の中さ。」

(塚原洪柿園「昔の見物今の見物」『演芸面報』大正四・一) 勿論、大正十一年迄生きていた篁村自身は、そうした感覚がどうに通用しないものである事をよく知っていた。「芝居はだんだん難しくなりぬ」(歌舞伎座劇評)『東京朝日新聞』明治二四・五)ではまだ余裕のあつた篁村も、『夜の宿』(どん底)では珍しく不機嫌な調子で「見終つてあとに残るは不快と疲労のみ」(自由劇場の第三回試演)『東京朝日新聞』明治四三・十二・五)と書く。大正期になると「吁新^{しほ}しい演劇見物は命掛ぢやわい」(有楽座の芸術座)『東京朝日新聞』大正二・九・二二)というに至り、更にブリウ「信仰」(大正八年帝劇・自由劇場)を見ると、篁村は韜晦としてでなく、とうとう自分が本当に「素人」になつてしまつた判らない世界への強がりかででてる。

「中古埃及時代の事蹟だから貴公が見ても分かるまいと思ひやりのある忠告をうけたがナニサ芝居となれば嗅いでも其気分といふものが味はへると押出して見たが(略)是は皆埃及語で

も演て居るのかと驚く(略)例の日本語だと解り(略)誠を云へば、演劇は見る時も骨が折れ、見た後も深く考へるものなので、くは妙といふべからず(略)芝居を楽しむといふ輩は如何した」

〔信仰〕『東京朝日新聞』大正八・九・二九

篁村は、是までの「素人」という韜晦による戦略の通用しない世界に足を踏み入れねばならなくなっていた。ここでこそ篁村は自分は「素人」だと告白すべきだった。だが、篁村の矜持はそれを許すことなく、「芝居となれば嗅いでも其気分といふものが味はへる」という強がりの対応を促したのである。勿論、篁村の作戦はまるで無効ではない。実際「信仰」を演じている、左団次一座の旧劇俳優たちや演出の理解度も、「翻訳劇」を有り難がる客席のスノビズムも篁村が揶揄して当然の程度だったのであろう。ただ、十全たる理解を待つていられないような時代の空気の中で、小山内薫や三宅周太郎のような明治十年代生れの演劇人たちの、旧世代の大家・篁村のような芝居への姿勢への声高な批判に比べると、最早篁村の声は聞き取り難くなっていたのは事実である。

そして死の前年には、篁村は「成程僕等は頭が古い」というに至る。

〔成程僕等は頭が古い、少し禿かかつて居るとも云はれ、白いのが交つて来たとも噂されるが、新しがつて頭頂の固まらない様な人の直訳劇だつて感服したものではないよ〕

〔市村座劇評〕『東京朝日新聞』大正十・十一・三三

この「白いのが交つてきた」という表現には、深読みかもしれない

いが、篁村が「素人」になつてしまつたという、密かな告白か断念が隠されているように思える。白髪は、白壁、白波、白露等と共に、浄瑠璃や歌舞伎の台詞の常套表現として、例えば「何も白髪の堅親爺」という無知を連想させる語彙でもあり、明治期には「白」は「黒ツぱい」「白ツぱい」という表現で多用されたからである。長田秋濤の戯曲「菊水」を逍遙は「さてさて黒いおたしなみ、此の黒さでは写真々々とあたまからのおしかりは、俗に申す白ばくれとやらではなかつたと、今更内々疑惑」と玄人っぽいお手並みを、実は旧劇の狂言作者の手になるのではと露骨に揶揄しているのも一例である。

篁村は自由劇場、文芸協会の劇評では、その本領である得意の見立てを駆使した表現が少なく、やはり、篁村はいかに視覚的に見立てのような遊びの感覚で舞台に接していたか実感される。逆にいえば、そう言う連想の働かない、連想の及ばない分野には、魅力は減ずる。そこででは篁村は、些か身に添わぬ感あるのは如何ともし難いところがあるだけでなく、篁村には、第一それを演じた有楽座帝國劇場に居心地悪いところがあつたように見受けられる。「帝國劇場初興行」に「此の劇場の構造にて舞台へ純帳を下して仕舞へば舞台とは縁の切れたものになり」(『東京朝日新聞』明治四四・三・六)と書いた篁村は、茶屋もなく、客席の飲食も出来ず、正面向きに固定された椅子席で舞台を見つめる、新時代の劇場にそぐわぬところがあつた。大体、篁村は「東の下棧敷の定つた場所」(『水谷幻花』逸話のかずかず)『演芸画報』大正十一・八)「盃を啣みつつ観劇するのが

例であつた」(坪内逍遙「饗庭篁村君の事」)のだ。そして、それは三木竹二とも繋がる場所であつた。

四 「白人」の本領——記録する竹二

石州の人・三木竹二は江戸育ちの篁村に比ぶればまさに「素人」であつたらう。その竹二の戦法は、篁村のような韜晦戦術でなく、「素人」とされる事を真つ向から敢えて試みる事であつた。「嗅いでも其気分といふものが味はへる」という見巧者でなく、「素人」だからこそなされる事に手をつけてみる事であつた。

「幸堂得知氏が真の見功者といふものに、全体昔は作者の難を拾つたり、狂言に非を打つたりするを、真の見功者とはいはなんだ、今は無闇矢たらと狂言の筋へ白人が嘴を容る、は悪い事だといはせしは何事ぞや。先例なきことにも今人の忽にすべからぬ事あり。白人とは狂言作者ならぬものをいへるなるべけれど、批評家たらむもの戯曲といへる詩の善悪を評せずして可ならむや。無闇矢たらに評することの不可なるは、特り狂言のみならむや」

(観劇偶評(相馬平氏二代譚)「月草」)

ここで興味深いのは、竹二が、「白人(素人)」を「狂言作者」に對置するのは当然として、それに続けて直ぐ「批評家」と置換えた点である。この文脈によれば「批評家」とは、従来の芸の評判をする「真の見功者」でなく、「戯曲といへる詩の善悪を評」することになる。こうした言から、一般的な公式見解を引き出せば、竹二は独立した価値を「戯曲」や「浄瑠璃」に認めた人で、こういう感覚

は幸堂得知を始め天保老人どころか渋柿園とも一線を画すところであるという所に落ち着いてしまふ。しかし、こういう線で竹二を深追いしてはいけない。その後の世代にしてみれば、石川淳の「三木竹二」⁽⁶⁾や、折口信夫の「手習鑑雑談」⁽⁷⁾のなかの竹二の合理性や猥褻感への疑念にしても、そういう明治生れの世代の人々にして既に竹二の論への違和感が強いことが分る。つまり、竹二は天保老人よりは新しく明治の世代から見れば古いという、余りにありきたりの事になる。

また、「原作重視」と言うような観点からすれば、福地桜痴の演劇改良を必ずしも悪くいわず、「又入さへあれば何にてもよしと商売気ばかりの芝居師にはなし」(『東京朝日新聞』明治三・四・八)と擁護していた篁村でさえも、桜痴の近松門左衛門の改作を「渡世の爲または金がほしい杯といふばかりに古作をあなぐ」るのは「人の道にあらず」(同「五・三・八」と批判しているのである。

それでは竹二の「白人」としての本領は、どこにあるのだろうか。一つは、周知の「型」の記録である。「嗅いで」「味は」う「気分」でなく、目で見た対象を活字に定着するという作業は、事実や実証性を重んじる明治の時代精神に通じるとはいえるだろう。江戸時代の役者の「型」とされるのは、あくまでも断片的な部分に留まるのであり、そこに至る手順、周囲の役との関連はわからない。元來、歌舞伎も上演毎に台帳を始めとする各要素も変化するのが当然だったから、脚本の定着、公刊や装置、照明等の変質も踏まえてみると、一幕通しての「型」は実際には、明治期に始めて作られたのだ。

「型」があるから記録したというより、記録することで「型」となったと言う方が正確である。であるから、得知のような玄人からすれば、そんな「記録」をすること自体が「白人」だった。大体「記録する通客」など考えられるだろうか。

「自分が知つてゐる範囲では、十二三年前頃の劇連通といふは探菊、思軒、其他の老大家であつたが、此御連中は芝居を觀てゐながら、諧謔してゐられて、決してその劇に向つて真面目にその妙処や感想を手帳などに書留める人はなかつたのでした。処がその時分から三木君は常にノートブックを手から離さないで熱心に、且つ書き、且つ觀てゐられた」

(久保田血彩「僕の追憶」、『歌舞伎』百一号・明治四一・十二)

「三木君は下戸だが、自分は酒を飲むので、舞台を其方のけにして盃を手にながら人と洒落を言合つて、フト三木君の方を見ると、例の手帖と鉛筆で夢中なので、其の熱心に対して吾れながら恥ぢて急に舞台上に眼を注いだ事は幾らもあります」「芝居の見物は太かた開場時間までに來られる。眼ぼしい狂言は手帖と鉛筆を放さず其の型を筆記される」

(伊原青々園「亡友三木竹二君」、『歌舞伎』百号・明治四一・十一)

但し、こう言う追想から、私語の多い教室で孤立してノートを取つてゐる学生のような竹二を思い浮べてはいけない。

竹二の第二の本領は、「白人」といつても活字的人間の後続世代よりも遙かに、視覚的な見立てや遊びの要素の強い事である。それは、劇評や型の記録とは距離を置いた「雲中語」や「標新領異録」

に現える、合評の洒脱で楽しげな口ぶりにある。匿名の合評形式は、勿論「評判記」の遊戯気分を踏まえているものの、それは以前の六二連の世代とは違うものだった。

例えば、六二連の中心人物の一人、高須高燕はこう書いている。

「歌舞伎新報改正已采紙面の体裁玉を聯ねたる如く我輩の俗文野卑の戲言などは投書するも恥かしく殊に社員三木竹二君といふ見功者頭ハれ名評しばしば拝見するに我党と説を同じふする評言も少なからず依て重複の恐れあれば二三回餘白ふさげと遠慮いたし升たが元より云たひが持前あくでもあんめへ、かうでもげいせんと眼に付く可否は云はざるも芝居好きの性根でござらぬと聊かばかり新報雑録の追ひ込あたりへ一幕一寸評判をさせて貰ひ弁ふて」

(高須高燕「投書」『歌舞伎新報』一三五八号・明治二五・四)

かような皮肉とも慫慂ともつかぬ「通客」特有の、終始声色を使つてゐるような、岡鬼太郎なら「下直」といつて嫌に違いない一種の上目使いで人の顔色を覗うような口調は、竹二には遠いものだった。竹二がもつと直情的だったのは、斎藤緑雨との論戦でも覗えるところである。ともかく竹二は相当に血の気の多いところがあつた。現に、帝大時代の旧友山口秀高の書く「三木竹二に与ふ」のなかに、「君が十八番の感情論をも成程と感ずる折もなきにあらねど」とあるところからも、それと知られる。「感情論」こそ、江戸の「通客」の野暮として忌避するところだったろう。

また、逆に、後続世代の劇評家は竹二を崇拜対象として描いてい

る。

「三木氏の肺肝より迸る歌舞伎劇を熱愛し、憂慮した批評は(略)単に新奇の芝居に走らうとする定見無き見物を、歌舞伎劇に繋ぎ止める唯一の楔となつた。そして三木氏没後も、氏自身と氏の監督の下に完成せられた雑誌歌舞伎の「型」と「芸談」とは永久に歌舞伎道の宝典となり、生ける教訓となつた。」

「試みに深夜眼を閉ぢて、故三木竹二氏の一生の事業を考へてみるがいい。三木氏の歌舞伎劇に刻した血と涙との跡を辿つてみるがいい。」

(三宅周太郎「新聞劇評家に質す」三田文学 大正六年五月号)

しかし、実際には、竹二の芝居への構えはもつと「遊び」の気分が強かつた。鷗外への書簡で小金井良精に触れて、「氏ハ芝居ヲ好メド木戸銭ニテ入ルコトデキル様ナレバ便利ナレド茶屋ニ掛ル手数ナレバ延引シテ行スト云ヘリ氏ノ旅行癖ト余ノ好劇癖ト相折中スレバ宜シカラシ」と書く竹二は「茶屋ニ掛ル手数」を苦にする人ではなかつた。竹二の芝居見物の雰囲気は、森家の人々の回想によく描かれてゐるわけだが、『森鷗外・母の日記』(山崎園紀編・三一書房・昭和六〇)にも、竹二とその妻久子(真如女史)との楽しげな芝居での気分が垣間見られる。

「篤次郎は相変らず、芝居見物に廻りいつも上機嫌なり」

(明治三七・六・十三)

「酒宴中にて芸者の五六人も居りて篤次郎を取持処大騒きゆへ止めたり」

(明治三七・九・七)

「夕方、篤次郎来る。晩めしをたべて八時迄話、本郷座へ行く。三度目のよし。」

(明治三八・一・十七)

つまり、篁村と竹二が共有していたのはこういう時間であり、空間だつた。篁村や竹二に限らず、明治の劇場を背景とする小説の人物たちは劇場で、こういう空気を呼吸していた。その劇場の客の多くは、また、芝居茶屋の客でもあつた。その気分と色彩と匂いの官能性は茶屋の空気と切離して考えられない。だが、やがて、明治の小説の人物たち同様に、芝居の世界も「木戸銭ニテ入ルコトデキル様ナレバ便利」な時代に変質して行く。

「第一あの自由劇場の廊下が面白いと思ふ。あの廊下の感じは一才外の芝居とか音楽会とかでは味はれないものだと思ふ」

(島崎藤村「演劇雑感(上)・(有楽座の棧敷より)」、「時事新報」明治四四・六・十一)

「あまり明るいので自分の衣裳に気が張るといつて、婦人などは有楽座へ行くのを嫌がつた。経営者は大分たつてからそれを知つて、わざと電燈を暗くするようにした」

(伊原青々園「團菊以後」相模書房・昭和十二)

「肺病患者のやうに顔色の蒼白い(略)神経質の人達が、首をうな垂れたり、腕組みをしたりして、廊下を歩いたり、柱に寄り掛かつたりして大に気分を漂はせて居ます。(略)深い考え事でもして居るやうな(略)話迄が気分が張り過ぎて何の事だか解りません(略)この人達が妙に有楽座の廊下と調和するのは、有楽座の廊下は病院の気分がするからだという人もありま

す」 (「気分屋さん」『新演芸』大正七・六)

「殊に其の新らしい構造に因つて生ずる新らしい気分を味はぶ者の為には、最も怡ばれた娯楽場で、其の有楽座の廊下といふ語が、直ちに若い或る人々をして、一種の倶楽部を聯想せしめたのは事実でございます。」

(関根黙庵『明治劇壇五十年史』文芸社・大正七)

これこそが流行語にもなったという「有楽座の廊下」の「気分」だった。それは、江戸以来の芝居茶屋の隠微な匂いや独特の空氣の漂う渡り廊下とは、随分と異なる絨緞敷きの空間である。しかし、先程述べたように、竹二はこの「有楽座の廊下」の気分を知ることなく世を去り、またそこは篁村にはおよそそぐわなない空間だった。やはり篁村は勿論竹二も、茶屋を通して芝居へ行く、明治の見物だったのだ。こういうと意外な気がするが、明治四一年一月没の竹二は、同年秋に開場し、その翌年、篁村が身にそわぬ劇評を書いた自由劇場の公演があつた有楽座にも縁なく、椅子席の劇場を知らなかつた事になる。

だが、その三年後の明治四四年(二九一一)には「洋式劇場」の完成品ともいえる帝国劇場が開場した。その開場式に招待された森鷗外は母・峰子に「いつもうっかりして居るけれど、今日はつくづく篤の事を思ひ出した。あれ程芝居が好きであつたのに、兎も角あれだけの劇場が出来上つたのだから、生きてゐたらさぞ喜んだ事だらう」(小金井喜美子『森鷗外の系族』大岡山書店・昭和十八)と語つたという。そこでは、篁村をして「世には暗きを明るく見せんと工夫

するに、此劇場は明るきを暗く見せんとするに、却つて苦心あるならん」(齋庭篁村『帝国劇場開場式』『東京朝日新聞』明治四四・三・三)と嘆ぜしむる程の照明が可能だった。

しかし、「野島が初めて杉子に会つたのは帝劇の二階の正面の廊下だつた」(「友情」大正八年)と何気なく書き始める武者小路実篤の世代にとつては、最早この明るさは自明のものでつた。この出合いの場面設定は、こういう文脈で見ると非常に印象的に思える。野島と杉子の出合いには、新富座や市村座の茶屋でも、「病院の気分」の有楽座でもない、帝劇という装置が必要だつた。やがて、震災後再建された東京の多くの劇場からは茶屋は姿を消し始め、殆どの観客は茶屋を通す事なく、窓口で切符を買ひ、開演時間に合せて劇場に来るようになる。最早、誰もが「素人」となり、「素人」である事すら意識しない時代となつていくのである。

注(一) 倉田喜弘編『芸能』(日本近代思想大系)十八・岩波書店・一九八八)で、政府の用例について論じられている。

(二) 今岡謙太郎『三題咄の会』と幕末明治の落語家』(国立劇場筋書)平成十一・十二)によると、「幕末の落語家は、女人としての『芸人』と素人としての『文人』の面」という意識があつた。それ以前からの、芸人や役者の「素人」志向は、本稿とは別の視点から論ずべき問題であろう。

(三) 福原麟太郎『齋庭篁村』昭和二十七年九月二六日NHK放送、「詩心私語」(文芸春秋・昭和四八年)所収

(四) 森統三『齋庭篁村』、『明治人物夜話』(東京美術・昭和四四年)

(五) 春のやま主(「無題」)、長田秋澗「菊水」(明治一八年・金港堂)

- (6) 石川淳「三木竹二」(前賢餘韻) 岩波書店・昭和五〇年所収)
- (7) 折口信夫「手習鑑雑談」(日本演劇) 昭和二年十月)
- (8) 斎藤緑雨と三木竹二との論争は、以下の通り。斎藤緑雨「劇評家」(國會) 明治二五・三・八、「御手元拝見」(三木竹二氏に答ふ) (國會) 明治二五・三・三三、「二五」再び三木竹二氏に答ふ」(國會) 明治二五・四・二、三「三木竹二」歌舞伎談義 其二、正直正太夫が我を評せしに答ふ」(歌舞伎新報) 一三四二号、明治二五・三・一四「同(統)」(歌舞伎新報) 一三四三号、明治二五・三・一七、「歌舞伎談義 其三、大刀筋拝見(再び正直正太夫に答ふ)」(歌舞伎新報) 一三五〇号、明治二五・三・二七、「同」(歌舞伎新報) 一三五一号、明治二五・三・二九)
- (9) 山口秀高「三木竹二に與ふ」(歌舞伎新報) 一三六二号、明治二五・五・五) なお、三木竹二も同号に「山口秀高に答ふ」を掲載している。
- (10) 「日本からの手紙 日本近代文学館所蔵滞独時代森鷗外宛一八八六一一八八八」日本近代文学館・昭和五八年)
- (11) 「明治末期には「有楽座の廊下」という新語も巷では流行している」(初田亨「モダン都市の空間博物学」彰国社・平成五年)
- (12) 劇場と性質の異なる場では「帝國ホテル演芸場」へは行っている。

引用にあたり、新字に改め、ルビも必要と思えるものに留めた。

本稿は一九九九年度日本近代文学会春季大会(五月二日・早稲田大学)での口頭発表、「江戸趣味」の行方——劇評家・饗庭篁村と三木竹二に基づき、加筆訂正したものである。

広津柳浪と泉鏡花

——「親の因果」と「化銀杏」の関係——

吉 田 昌 志

はじめに

広津柳浪に、明治三十年七月発表の『親の因果』と題する小説がある。三十年といえば柳浪の最盛期に当るが、これまでの彼の著作年表には逸せられている。

この作品は、B六判八頁立ての小冊子として刊行されたもので、表紙奥附が各一頁、本文は二段組六頁、四百字に換算して十枚足らずだから、年表に漏れたのも当然といふべきかもしれない。売価の記載は無く、奥附の「明治三十年七月十五日発行」とある横には「版權所有 村井兄弟商会」と記されている。村井兄弟商会は、専売化（明37）前の民営時代に、いち早く機械による紙巻製造を始めたことで知られる煙草会社である。

後節に登場する泉鏡花の「葛飾砂子」（明33・11）の冒頭、深川富岡門前の荒物店を叙した条に「煙草も封印なしの一錢五厘二錢玉、ばいれいと、ひーろー位な処を商ふ店がある」と出る「ヒーロー」

は、日清戦争前の二十七年五月に合名会社となった同商会（本店京都）がアメリカ産葉煙草を輸入して売出し、大当りをとった人気の銘柄で、諸家の小説にもしばしば登場する。

片々たる冊子とはいえ、煙草会社がなげにゆえに当時の人気作家の小説を刊行したのであろうか。まず、その経緯をたずねてみたい。

一 「景物」小説

あらためて文学年表を見ると、「村井兄弟商会」の名が出てくる唯一の箇所がある。明治三十年八月の項に、幸田露伴『新羽衣物語』の版元として載っているのがそれだ。

門人田村松魚の回想によれば、松魚入門当時の明治二十九年「有名だつた煙草王の村井から、創立何周年かの記念の為に、先生へ長編創作を依頼して来た」「其の時の作の名は「新羽衣物語」と云つた」（明治偉人の片鱗 幸田露伴「キング」4巻3号、昭3・3・1）とある。その後、松魚は本作を書き継いで、露伴松魚の合作『三保

物語⁽¹⁾」(青木嵩山堂、明34・1)を完成させるが、正確にいえば、『新羽衣物語』は村井の「創立何周年かの記念の為に」ではなく、三十年五月から売出した新銘柄「バアジン」の宣伝用に「依頼」された作であった。

「空前の大景物」と大書された当時の新聞広告(『東京朝日新聞』明30・6・8付、4面)を見ると、「六月七日乃至七月廿三日の間に個数有限のバアジン十本入一箱価金四銭を購求せらる、華客には一箱毎に盡く漏なく景物を進呈せんとす」とあり、その目録を挙げては、舶来上等自転車、天賞堂の金側・銀側時計、浴衣地のほか、

長編小説(正価金) 貳千部と斬新なる短編小説数十万部を含む
就中長編の小説は現代の大家幸田露伴先生の新著一世の傑作を
疑ふべからず (活字の大きさは均等とした)

とうたっている。つまり露伴の「新著」「新羽衣物語」は、バアジン売出しの「景物」小説だったわけである。

この広告から明らかのように、村井兄弟商會が版權をもつ、柳浪作の「親の因果」は、露伴作の長編に対し、同じく「景物」の「短編小説」なのであった。露伴、柳浪の両著に売価の記載がないのはこのためである。発行「数十万部」という短編小説は柳浪のものばかりではなく、管見架蔵のもので確認できる小説には、山田美妙作「以毒制毒」、福遇家主人作「瓜ふたつ」、失名子作「ピストル」の三作があり、いずれも「親の因果」と同じ体裁をもつ。

こうした景物小説は、必ずしも明治以降の産物ではない。自営店「京屋」の広告に怠りなかった山東京伝が、紅間屋玉屋九兵衛商店

のために筆を執った黄表紙「女将門七人化粧」(寛政4)、青本「玉屋景物」(文化2)をはじめとして、同種の黄表紙「虎屋景物」(文化3)、「春霞御嬢附」(同)等に、その先蹤を求めることが手易いからである。他に楚滴人、一九にも同例があり、下つては、広告文学の「第一人者」(頼原退蔵)とされる式亭三馬にも、家伝売業・化粧水の宣伝景物の合巻「江戸水福話」(文化9)があつて、よく知られている。京伝の黄表紙は、華客への配布上、十丁以内の小冊子の体裁をもつこと、村井版と同様であるが、京伝や三馬が店の商品を作り取りこんで宣布に努めているのに対し、村井商會の各篇は露骨な商品宣伝を含まず、一応独立した作品である点をその相違としなければならぬ(以上、小池藤五郎「山東京伝の研究」岩波書店、昭10・12、頼原退蔵「三馬の広告文学」『書物礼讃』8号、昭3・7・3、等を参照)。

さて、このバアジン売出しには、もう一つのおまけがあつた。四銭の煙草に豪華な景物が付くとあつて売行きは好調だったが、発売から二か月近く経つても自転車、時計など高額賞品に当たつたという人がいなかつたため、客が騒ぎ出し、店に詰めかけるトラブルがあいつぎ、村井側はあわてて八月に入り「景物」を渡すことにした。新聞報道によると、「其渡したる景物の雑誌は紙数僅かに六七枚に止まり恰かも那の往來に読売するホウカイ節の本に等しく一人にて三四十冊を買ひて捨られもせぬ迷惑さに何だ愚々しい斯なものかと笑ひながら立出るもあれば悪口する者もあり」(『東京朝日新聞』明30・8・3付、4面)という有様だった。この時渡された「紙数僅かに六七枚」の「景物の雑誌」が先の広告の「斬新なる短編小説」、

すなわち柳浪や美妙の景物小説であることはいうまでもない。

これらの小冊子を渡されたのみで客が納得するはずもなく、八月三日夕刻には、怒った客の一群が日本橋室町の村井商会東京支店に乱入、器物・商品を損壊し、飾つてある自転車をも日本橋上から川へ投げ落す騒動が起り、警察・憲兵までも出動して、深更ようやく鎮静した。これがいわゆる「バアジン事件」である。景物小説のゆくえはといえば、

▲紙屑拾ひの僥倖 暴行者は彼の景物品の小説雑誌類を手当り次第投げ散したるに見物中に多くの紙屑拾ひあり此体を見て打喜び急し氣に冊子を拾ひ取り何れも籠を充して喜び去りしと

〔バアジン大打撃〕「説売新聞」同・8・5付、4面

この紛擾も含めて、村井商会とそのライバル・天狗煙草岩谷松平との販売合戦の様子は、すでに永井龍男作「けむりよ煙」(近世名勝負物語)第三十六話、初出「説売新聞」朝刊3面、昭39・4・23、11・5。初刊筑摩書房、昭40・6)に小説化されているから、ここでは詳述しないが、この事件で村井商会は、煙草を売るよりも、世間の響響を買ってしまったのである。

二 ふたたび『親の因果』について

以下に、バアジン事件で「紙屑拾ひ」に「僥倖」を与えた、この「景物」小説『親の因果』の内容を見てみよう。

上、中、下の三段からなる本作は、

明朝の一番汽車では是非東京へ帰らねばならぬ用が出来たので、

野州の烏山を長久保の停車場へ向け出立したのは、夕の四時頃であつた。

と書き出されているが、十枚足らずの小篇であつて、それほど複雑な筋をもっているわけではない。——今から三年前の七月末、烏山から喜連川を経て長久保をめぐらした「自分」が道に迷い、途中見付けた老人夫婦の住む一軒家はもと旅宿だった。宿を貸し渋る老人に頼みこんで泊めてもらったその晩、枕元の燈火を吹き消して走り去る女の「怪物」に出会うまでが上、中の段。下段は、翌朝、事の仔細を聞けば、「怪物」の正体は老人夫婦の孫娘で、

其母なる女は氏家の大家の娘であつたが、泊り合せて居た旅商売と姦通して、露見し様とした時、其夫——老人夫婦の為には一人息子、娘のためには父である男を毒殺して、それが為に絞殺の刑に処せられたのは、娘が三歳の時、今より十五年昔の事である。

母親の容貌に生き写しの娘が、長じて十二の歳に母の悪事を教えられて以来、「人に顔を見られる事を厭ひ、祖父母にも顔を合せなくなり、終に客の座敷へ忍んでは、行燈の火を消す様になつた」という老女の説き明かしがあつて終る。

行路中の「自分」が奇異に遭遇する筋立ては、三年後に発表された「夜泣峠」(「ふた葉」3巻2号、明33・3・31。この作は大阪時代の体験に基づく)と同趣であるが、本作は題名そのままの「因果物語」であつて、当時、田岡嶺雲をして、「陰森悽愴之を讀みて暗愴の氣の人に逼るを覚ゆる」(「時文・柳浪」「青年文」3巻1号、明29・2・10

の「亀さん」評と言わしめた柳浪ほどの人ならば、同じ内容を語るにしても、もつと工夫があつてしかるべきだつたらう。叙述、筋ともに易きに過ぎて、忽卒の作というほかない。

煙草の「景物」として大量に配られたままに読み棄てられても致しかたない作品ではあるが、しかし、舞台に選ばれた土地「野州烏山」(現・栃木県那須郡烏山町)に着目すると、他の柳浪作品の系列化の鍵にもなる一篇なのである。

というのは、「野州烏山」が、かつて柳浪の滞在していたゆかりの土地だからである。これを証するのが、尾崎紅葉の柳浪宛書簡で、岩波書店版『紅葉全集』第十二巻に収められている文面を、左に引いてみたい(／＼は改行を示す。以下同じ)。

勤ちがひ日々拝見致候失礼ながら貴兄近作中出色の文字その文章の如きも明かに一家の体を成し候御苦心の程内々察入申候御病氣は如何候や大方の病苦は得意の著作に因りて癒ゆべくと存じ候が如何ノ諸種の雑誌近來柳浪の名を唱ふこと頻なり此期を外さず奮勵一番して潜龍の淵を出でたまへかし君を待てる風雲は既に晦きなりノ小生は此頃文氣阻喪して唯諸君の飛躍活動の極めて壮なるを望見するのみ(略)ノ四つの緒次号の原稿出来次第御廻し被下度思案水蔭の分昨日落手候に付御催促申上候ノ余は後便にて 草々不展

十三日

葉 生

柳 兄

日付は明治二十八年八月十三日。文中「諸種の雑誌近來柳浪の名

を唱ふこと頻なり」が柳浪の向上を、また「小生は此頃文氣阻喪して云々」の条が二十八年当時の紅葉の停滞を語る際によく引用されて、周知の文面であるが、ここに問題としたいのは、その宛先である。

はじめ、『紅葉書翰抄』(博文館、明39・1)に収められた際は年月日のみであったが、のち『定本広津柳浪作品集』別巻(冬夏書房、昭57・12)収録の際、封筒から「栃木県下那須郡習山町仲町 叶屋方 広津柳浪先生」という宛名と、「十三日午前十時東京より」の差出しが補われた。前記『紅葉全集』もこれに従っている。

ところが、栃木県に「習山町」という名の町は存在しないから、この宛先は『親の因果』に照らしても「烏山町」の誤りであることは明らかだ(「烏」のくずし字が「習」に似ているために生じた誤読である)。さらに、同じ紅葉が、脚氣療養のため江の島金亀樓に滞在中の巖谷小波に宛てた書簡(明28・8・24付)に「一昨日柳浪帰京致候」とあるのによつて、柳浪の八月二十二日の帰京が確かめられる。

さて、紅葉が「貴兄近作中出色の文字」とした「勤ちがひ」は、八月八日から九月二十一日まで『中央新聞』に連載された作で、この書簡が送られた時、六回を数えていた。烏山仲町の呉服屋の当主常吉が女馬士のお鈴に迷い、女房お霜を棄てて出奔、お鈴と東京で暮すものの、「蛸殻町」通いで散財し立ち行かなくなる三十六回まで連載を打ち切り、のち六回分を補って、老父・お霜が常吉を連れ戻す結末を付け、三十一年三月、春陽文庫第九編『女馬士』と改題し

て刊行された。つまり柳浪は、療養先からその当地を舞台とする小説を新聞社に送っていたわけである。作中第四回に、

野州烏山は那須郡にての都会、戸数は七八百、人口はまた此に適ひたり。(略)仲町は東京にての日本橋、続いては元町、

和泉町は五ヶ町にての場末なり。南には金江町に遊女屋の軒を列べて、弦歌時に涌き、東には鍛冶町に酒樓那珂河に枕みて、香魚盤に踊る。那須家の古城趾は、西に毘沙門山と列びて高く、眺望またなく佳し。

と、手際よく当地を紹介しており、烏山周辺の情景も細かく捉えられているから、それほど短い滞在だったとは思われないが、いつから赴いたのか、資料を欠いていて判らない。ただ、二十九回に烏山の「天王様祭礼」(現称「山あげ祭」)のことが見え、この祭礼は毎年七月二十五日より三日間行われるので、滞在の上限をこの頃まで遡らせることが可能だろう。先述『親の因果』の時節が「七月の末」と設定されているのも、この推測の補いとなるかもしれない。

のちに「私は田舎訛言など使ふ癖があります」(『新著月刊』2年4巻、明31・3・3)と述べる柳浪だが、本作ではお鈴の「田舎訛言」から都会言葉への変化を、彼女の上京後の墮落に絡めて効果的に用いており、烏山滞在の実を上げんと努めていることは明らかだ。

紅葉書簡末尾「四つの緒次号の原稿云々」とは、紅葉編輯による硯友社同人・門弟の創作合集『四の緒』(春陽堂、明28・7)に続く集の原稿督促で、この年十二月『五調子』として刊行された。先に落手した「原稿」のうち、水蔭のものは「海狐船」、思案のものは、

小杉天外「卒都婆記」を入れるために収録を見送られたが、柳浪が同書に寄せたのは「亀さん」の一篇であった。その冒頭に、

野州烏山に一人の名物男がある。那須郡に入つて、単に亀さんとさへ云へば、あの法恩寺の息子かと、誰一人笑を含まぬ者はない。

とあるごとく、この「亀さん」もまた、前述『親の因果』「勤ちがひ」と同じく「烏山もの」の一つにほかならない。

従来「亀さん」は、この年二十八年発表の「変目伝」(2-3月)、「黒断腸」(5月)に続く悲惨小説の典型として、最も多く言及の対象となってきた。にもかかわらず、基礎研究に進捗が見られないため、作者の動静を踏まえた成立の経緯については等閑に付されてきた感がある。あらためて、同年夏の烏山滞在を確定し、成立契機の基点にしたいと思う。

「法恩寺」のみが架空の寺名であることを除けば、「蝮蛇のお辰」の住居であり、大団円に燃燼する「稲荷の唾」をはじめとして、作中の描筆は「四方山に抱かれて懐にも似た烏山」の実際を適確に写している。加えて、塚越和夫氏が早くから着目されているように、その文体も「柳浪における言文一致体の再確認・完成」というべき「全文口語体」が採られており、二十二、三年ごろの山田美妙調の言文一致とは異なるそれをもって、翌二十九年の躍進に道を開いたのである。

柳浪の談話には「亀さんなどは比較的油の乗つた方で、朝の八時から翌晩の十一時頃まで懸つて、其の間単に食事を取る丈、あとは

ずつと書きつめに書いたのですが、其れでも原稿が後れたとか何とか云つて、甚く尾崎を憤らしたものでした。「半生を觀たのが蹊頭の原因」『時事新報』大6・3・15付、朝刊5面」とある。速筆で鳴らした彼にしても、よほど短い制作時間といわねばならないが、数か月前の逗留体験の直接の反照がこの速成を可能ならしめたのであつた。さらに、烏山から帰京した二年後、明治三十年九月発表の「七騎落」(文芸俱樂部)も同地を舞台とする作であり、「雲中語」の要約を藉りれば、

野州松山村より出でし兵卒平野三千三、日清の役に大和尚山の斥候して功ありとて、帰郷の後村人に敬重され、村長藤井某の愛嬢お愛をめとる約をなししに、賞に溺れて喪心し、お愛は他に嫁す。(『めざまし草』卷23、明30・11・30)

という「日清戦争後日譚」である。この年は、一月「非国民」、五月「あにき」、九月の本作、十月「畜生腹」等、題材の拡充、社会批判の盛込みの見られた年であるが、その転機にもまた「野州」という土地の資するところ少なくなかつたといえよう。

全体に柳浪の小説は、時代ものを別にすれば、その制作数の多さに比して、作の舞台となる「場所」はかなり限られており、東京および近郊が大部分を占める。柳浪もそのことを十分自覚していて、「私は小説の筆を起す時に、いつでも困るのが場所なのです。それと云ふのも私が余り旅行をしない罰でもありませんが、何日も此場所には苦しむのです。(略) どうも皆な知らぬ場所へこじつける事が出来ないのです」(『名家談・作家の苦心』『文芸俱樂部』11巻1号、明

38・1・1。傍点原文と語っているほどだ。ひいては、数少ない旅行や滞在がじかに創作へ反映する傾向をもつので、柳浪にとつての「野州烏山」は、かかる苦心を解消し、作物に東京以外の「地方色」をもたらず貴重な「場所」であつた、としてよい。

如上「勤ちがひ」(ノチ「女馬士」)、「亀さん」、「七騎落」などの、いわゆる「野州もの」「烏山もの」は、三十年代に入つての「八幡の狂女」(明34・3)、「親こゝろ」(同・5)、「鶴ヶ谷心中」(明36・9)、「都の夢」(明37・7)等の「房州もの」(館山もの)とともに、地方を舞台にした作品群として看過することはできないのである。

こうして、『親の因果』は二十八年夏以降の柳浪作品に「野州もの」「烏山もの」の系譜を浮びあがらせたわけだが、本篇はひとり柳浪においてのみ意味あるものにとどまらない。

というのは、『親の因果』の末尾に、作品の成立を語つた次のような付記があるからだ。

此話は数年前に友人に聞いたので、鏡花子は之を化銀杏の結末に用ゐた。自分も其当時二十枚ばかり書綴つたが、書損じた様
に思つて篋底に秘して置いたのを今度村井兄弟商会の急需に
じて、原稿の半分ほどに縮めて与へる事にした。(傍点引用者)

先に本作の「自分」の行路が柳浪の烏山行きを踏まえていることを確認したが、右の付記は、「下」の因果話が「友人」からの伝聞であること、さらに鏡花に伝わった素材が「化銀杏」の結末に活用されていることを示して、柳浪とともに日清戦後の文壇を担つた泉鏡花の作品との接点がここに生じるのである。

柳浪鏡花共通の友人からか、あるいは柳浪を経由して鏡花に伝わったのか、伝聞の経緯を詳かにしえないが、いままで、鏡花の側に「化銀杏」の素材に関する言及が確認できない以上、この付記は該作の成立を考えるうえで貴重な証言といわねばならない。

鏡花と柳浪との親交は、明治二十四年十二月発信と推定される鏡花の書簡下書により、次男和郎出生直後の柳浪宅訪問が伺えるので、紅葉入門の翌月にその始まりを求めることが可能である。また和郎の「年月のあしおと」(講談社、昭38・8)にも、「よく私の父を訪ねて来た」鏡花が書齋で熱心に話しこむ姿が回想されており、「明治二十七、八年頃に鏡花さんに抱かれた」記憶を綴つてもいる。柳浪の回想(「取留めもないこと」『文章俱樂部』12巻1号、昭2・1・1)によれば、一葉の病牀にあることを最初に彼に伝えたのが鏡花であったというし、鏡花の談話(「おもて二階」『新小説』10年1巻、明38・1・1)には、「河内屋」執筆当時、矢来中の丸の柳浪宅へ「大家からチヨイ／＼遊びに参りました」とあって、明治二十九年前後の實際の親密を語る双方の言葉は一致している。

詳しい実態の解明はさらなる調査を要するが、師の紅葉以外に接した硯友社の作家のうち、鏡花の最も親近したのが柳浪であることは、おそらく向後も動くまい。

『親の因果』の友人の話は、この交流のさなかに共通の話材となり、「化銀杏」に活用されたのである。

三 「化銀杏」をめぐる

「化銀杏」は明治二十九年二月「文芸俱樂部」の臨時増刊「青年小説」号の巻頭に掲げられた。発表後に「経営慘憺の作なりと聞く」(時文・「化銀杏」『青年文』3巻2号、明29・3・10)などの評があることから、当時にあつては執筆の情況がかなり周知されていたごとくであるが、現在は成立の経緯がそれほど詳かになつてゐるわけではない。

とはいえ、手がかりが全くないわけではなく、成立を考えるための材料として、次の三点を挙げるができる。

第一は、鏡花自身の履歴に関して、明治二十八年六月に帰郷、十月の上京まで、金沢市下、馬場五番丁の金沢商業学校勤務富松英比古宅の二階に、祖母・弟とともに下宿していたことがあり、この住居が作の舞台の背景になつた、といわれている。

第二は、『鏡花研究』第四号(昭54・3)の「新資料紹介」において公にされた目細家蔵の十九枚の草稿群である。紙幅の関係上、詳細は新保千代子氏の解説に委ねるとして、以下に概要をまとめてみると(分類は新保氏のものに従う)、A稿(「門生冷熱」の題をもつ八丁)、B稿(無題の三種六丁)、C稿(「義姉弟」の題をもつ三種五丁)、の三類七種の草稿は、たとえば「非戦闘員」と「海城発電」⁽⁶⁾のように、草稿が直接定稿に結びつくような様態ではなくして、発表年代の異なる複数の作品との接点をもつところに特徴がある。

具体的には、B稿の場面は「売色鴨南蛮」(天9・5)六、七章の花札を遊ぶ妾宅の場に、またA稿の「予」が湯島の住居を訪ねる設定は、「湯島詣」(明32・11)の章に接続する。A稿、C稿に記された「湯島天神男坂下」の地名に着目し、「梓が上京して後東京の地において可憐いのは湯島であつた」(「湯島詣」二十)との記述に照らせば、紅葉入門前の二十三年、初めて上京し「十二月一日、湯島女坂下の下宿に在りし済生学舎の学生福山某をたづね同宿す」(「自筆年譜」)から始まる、いわゆる放浪の一年の体験に根ざしていることは容易に推測しうる。

しかし、そのモティーフにおいて、最も多く接点をもつのが「化銀杏」であるという事実は、(1)A、B、C稿ともに、二階に下宿する少年と階下の女(人妻)との関係が示されていること、(2)C稿に「義姉弟」の題があり、A稿にも「従兄妹」同士の二人の設定が見えること、(3)「化銀杏」の女主人公「貞」の名が、C稿に少年の名「貞ちゃん」として与えられていること、などによつても明らかだ。この草稿群は、少年を愛する年上の女たちの物語、すなわち「觀念小説に代わる新たな文学世界の獲得」(松村友視⁷⁾)の端緒である。「化銀杏」のモティーフが、二十七、八年の觀念小説執筆期に底流していたことを示す証となつている。

さらに、草稿に関して、上記十九丁と同じく目細家蔵の未翻刻の断片⁽⁸⁾一種を紹介しておきたい。これは「じふてりあ」と題された一丁分の書き出しの断片で、題名に続いて「(上)」とあることから、それほど長い作品として書き出されたのではないことを窺わせるが、

「伝染病院第六号小児科金谷静江、年弱の三ノ才なる愛らしき女の児は其母親に抱かれてあ／はれ今日の午後入院したり、病疽は何、^{しづ}ふてりや、嬰小児にはこれ難治の症なり、」(／は改行を示す)とあり、以下「金沢病院」の病室を訪う女髪結と、少女の母親との会話の途中までを記して終っている。この簡単な紹介からも判るように、時彦、お貞の一粒種で「去年(じふてりや)で亡くなつ」た娘の「環」の形象につながる草稿断片なのである。

こうしてみると、『親の因果』の付記にある柳浪の証言は、以上の実体験および現存する草稿群とは、位相を異にする素材であることは明らかだろう。

『親の因果』の「下」の内容は、妻の姦通、その妻による夫の毒殺、それを恥じて一室に閉息する娘、の三点に要約できるが、もとより、この内容が「友人」からの伝聞と同一であるのかどうか、疑いなしとしない。しかし私は、柳浪が友人の話をほぼそのまま伝えているとしてさしつかえないと考える。なぜなら、もし大幅に変更してしまつた場合、鏡花が自分に先んじて「化銀杏の結末に用ゐた」事実を証明できないからである。そもそも柳浪の付記は、友人の話に忠実であることをもつて鏡花の「化銀杏」との差異を示し、かつそれが同一の素材に発していることを示すべく書かれたのである。

草稿の中で唯一『親の因果』の素材につながるものとして、A稿(「門生冷熱」一丁ウラ)に、「予」の「従姉」の「お松」を「下総国千葉県成田の旅店、竹屋の長女にして年紀二十なり。」とあるの

が注目されるのだが、この「旅店、竹屋の長女」の設定が、『親の因果』の素材を伝聞してから後の執筆なのかどうか（新保氏の推定に従えば、執筆の下限は二十八年十月と考えられるが）、先後関係については、判断を保留するしかない。だが逆に言えば、この箇所を例外として、草稿の他の部分に、夫殺し、妻の狂気、閉居など、作品末尾に急展開する要素を見出せない以上、草稿群は少年と年上の女のモチーフの所在を示すものではあっても、その構想の初期段階に止まり、夫殺しという劇的な事件に発展する契機を、いまだもっていないのである。

鏡花は「人に見られることを厭ひ」「終に客の座敷へ忍んでは、行燈の火を消す様になつた」（『親の因果』）娘を、「化銀杏」で「夫を殺せし貞婦」「狂せるお貞」の身に置き替えた。これによって、親の因果が子に報いる「因果」性は無くなつたといへ、『親の因果』の「因」である夫殺しは、鏡花にとつては逆に、お貞の物語の「果」＝結着点であり、これに「行燈の火を消す」怪異性が伴えば、それで充分だった。こうして物語に結「果」が与えられた時、草稿群に芽ばえていたモチーフはその終局に向つて動き出し、お貞を「狂」に至らしめる「因」の意味づけを可能としたのである。

この「良人殺し」の「果」は、前月発表の「琵琶伝」における、お通の夫重隆殺害とも響き合っているはずであるが、「良人の喉咽を血に染め」る「琵琶伝」の奇巧にくらべ、本作に格段の迫真をもたらししたのは、「愛と婚姻」（明28・5）の論理に裏うちされたお貞の語り、「因」の具体化に奏功したためであった。

「光を厭ふこと斯の如し。されば深更一縷の燈火もお貞は恐れて吹消し去るなり。」の一節を捉えて、「憐むべきお貞の運命を一結し、読者をして低回情に堪へざらしむるものあり。」（『青年小説』を読む）「太陽」2巻5号、明29・3・5）とする同時代評にある通り、「長くこの暗室内に自ら其身を封じたる」お貞の姿を「一結」せしめ、それまでの観念小説に通有の末尾の呼びかけをも導き出した点において、『親の因果』の「友人」の話は、「化銀杏」の「点睛」ともいべきものであったのではないか。

帰休庵（森鷗外）の「鶴翻搔」（めざまし草）巻2、明29・2・25）を始めとして、本作の要約に「諸君他日もし」以下の末尾部分から説き起す例が多いのに照しても、観念小説の常套といへ、作品の全体を「一結」する効果はめざましいといえよう。

がしかし、鏡花はなお最後に、次の一節をつけ加える。

然れども其姿をのみ見て面を見ざる、諸君は嗚な本意ならむ、然りながら、諸君より十層、二十層、なほ幾十層、こゝに本意なき少年あり。渠は活きたるお貞よりも寧ろ其姉の幽霊を見むと欲して、猶且つ爾かするを得ざるものをや。

前引『太陽』の評者は、これを「蛇足」とし、「強て照応の妙を銜はんと欲して偶々読者をして其の織巧補綴に擧屑せしむるに終る。本篇に於ける少年芳三は決して斯の如き因縁を有せざるなり。」と批判していた。だが、「狂せるお貞」が髪を「銀杏返」に結うのはなぜか。その理由を最もよく知る者こそ、かつては「姉の幽霊」をお貞に見、今また「幽霊」のごとき彼女に相對する芳之助にほかな

らない。「化銀杏」に従来の観念小説からの転機があるとすれば、それは、お貞の内面の切迫した語りに加えて、この末尾に取り残された「本意無き少年」の欲求の切実さにもあった、というべきだろう。当初のモチーフは「良人殺し」の因果の結着をみてもおなじ、最末尾にいたるまで貫かれていたのである。

同じ素材にもとづくことを明かした「親の因果」の付記は、たんなる「良人殺し」の「因果」を超えたところに、新たな「狂せる貞婦」と「本意なき少年」の物語を作りあげた「化銀杏」の特質を確認させることになったのだが、柳浪がこのような付記を書くにいたった必然性を、さらに考えてみたい。

四 模擬と剽竊

鏡花が「化銀杏」を発表した明治二十九年、柳浪は七月に「今戸心中」、九月に「河内屋」「信濃屋」、十一月に「浅瀬の波」、十二月には「変目伝」を一括再掲するなど、次々に話題作を発表し、文壇の寵児となった。二節に引いた紅葉書簡の「潜龍の淵を出てたまへかし」という奮励に応えたわけだが、「河内屋」発表直後、原抱一庵は次のような批評を加えた。

過般の『今戸心中』今回の『河内屋』艶は則ち艶なり美は則ち美なり、然れども余輩をして一隅に向ふて涙を吞ましむるものは子の文才を以てしても尚ほ且つ時流時評に動かさるゝの痕を現すことなり、見ずや『今戸心中』が筆氣酷だ一葉の『たけくらべ』に類するを、『河内屋』の文情が鏡花の『化銀杏』に酷

似するを、『たけくらべ』と『化銀杏』とは近時江湖に褒評を博せるものなり、柳浪子たる者社会の軽浮なる褒評を欣びて其筆を二三にせん歟、余輩は歌舞伎の秀調子が好みて壮士役者の束髪に擬せんとするを頗る愧づ（柳浪作「河内屋」を読む）『万朝報』明29・9・18付、1面「よるづ文学」欄、原文の圈点省略

みる通り、「今戸心中」が一葉の「たけくらべ」に、「河内屋」が「化銀杏」に酷似していることの指摘で、当時『新小説』を編輯し柳浪に「河内屋」執筆を頼んだ幸田露伴は、これを読むや、柳浪宛に「抱一庵失当の評をなし申候御一笑の御事と存じ申候」（明29・9・18付、前記「定本広津柳浪作品集」別巻収録）と書き送った。が、みぎの抱一庵の批評に促されるようにして、文壇内にいわゆる「模擬と剽竊」論議が本格化し、柳浪はその渦中の人となるのである。

この論議のあらましを知るには『早稲田文学』の「彙報」欄、三十一号（明30・3・15）「模擬と剽竊」「模擬と脱化」「批評家の徳義」の三項を見るに如くはない。一葉「にこりえ」の影響作（水蔭「泥水清水」、花圃「空ゆく月」、柳浪「今戸心中」「河内屋」）を挙げ、「信濃屋」に「われから」の模倣を認める八面樓主人（宮崎湖処子）の評「後出」、以後の『帝國文学』と『江湖文学』の応酬、中庸を執る『太陽』などの所説を、例によって手際よく捌いたものだ（ただし、引用文は正確を欠くところがある）。周知の報告だが、実はこれ以前、同誌二十四号（明29・12・15）の「柳浪対批評家」にも、すでに一応の整理が施されていた。同欄もまた、八面樓主人の「今戸心中」評（或は一葉女史の『濁江』を逆にしたりと云ふも

のあれど云々」〔後出〕の紹介に始まり、諸紙誌の柳浪評の褒貶を分類したものであって、これらを通覧すると、模擬される対象は常に一葉ない鏡花であり、模擬したと評定される作家の筆頭は、当節もっとも多作だった柳浪であることがわかる。

以下にその様態をまとめてみると(↓の下が模擬された先行作、

(a) (b)はそれを指摘した評。雑誌の巻号数・発行日を省く、

「今戸心中」↓「にぎりえ」

(a) 八面樓主人「柳浪子の『今戸心中』」「国民之友」明29・8

(b) 同「信濃屋」と「われから」／「河内屋」同、明29・10

「今戸心中」↓「たけくらべ」

(c) 抱一庵「柳浪作『河内屋』を読む」『万朝報』明29・9・18

「河内屋」↓「にぎりえ」

(b) (c)

「河内屋」↓「琵琶伝」

(d) 「脱化と模擬」『帝国文学』明29・11

反論(e) 「江湖囁語」『江湖文学』同・12

反論(f) 「柳浪の模擬の論」『太陽』明30・3

「信濃屋」↓「われから」

(b) / (d) / 反論(e)

「信濃屋」↓「琵琶伝」

(g) 「江湖文学記者に与ふ」『帝国文学』明30・2

となる。およそ思想問題に不得手な柳浪が「非国民」(明30・1)で、

あからさまなモデルに湖処子を選び、キリスト教徒の敗残を描いたのは、柳浪「模擬」説の口火を切った湖処子に対する個人的な反感

に根ざしていることは明白だ。湖処子に続いて抱一庵が増幅した「模擬」論は柳浪作を中心に展開したが、むしろその対象は他作家にも及び、「にぎりえ」の追随作として花袋の「断流」や水蔭「泥水清水」を挙げるもの(田岡嶺雲「時文・泥水清水」『青年文』3巻4号、明29・5・10)もあるほか、その序文にみずから「河内屋」との類似を告白した三木天遊「鈴舟」(『新小説』5号、明29・11・3)のごとき作すら現れるに至り、編輯の露伴は翌月号に「江湖諸君并に新作家に告ぐ」を掲げ、「剽竊」について一言弁じなければならなかったほどである。

こうした「模擬」論発生の因由は、つとに『青年文』記者が、

「夜行巡査」「外科室」「奔馬」「蝗壳」「黒蜥蜴」等機に投じて大に声あり、為に端なく沈滞なりし小説界に一波動を喚起して其跡を追ふ者多し、曰く何、曰く何、去るも来るも悉くこれ悲慘小説なり。(略) 悲慘小説を作るも今のうちなり、各自に一 二篇は可なり、かくも皆悲慘には、読者の眼早くも涙涸れ去らん、(『時文・小説界の潮向』2巻3号、明28・10・10)

と指摘するように、日清戦後の新潮流として現れた「悲慘小説」すなわち「傾向」性著しい小説の簇出であり、またかかる「傾向」の中から次なる「新傾向」を見出し、もって作家を領導せんとする批評家の指向のしからしむるところだった、といつてよい。「傾向」を作り出した一半は批評家の側にもあったのだ。

これに対し、しきりに「模擬と剽竊」をあげつらわれた柳浪は、『新著月刊』所載「作家苦心談」の「其一」(創刊号、明30・4・3)

と「其五」(3号、同・6・3)で、弁疏を試みた。

要点は、自作の素材・出所を明らかにして、それらが多く実際の事実(あるいは伝聞)に基づいていることを強調し、「われから」は評が出てから始めて読んだと言ひ、「たけくらべ」については、「今戸心中」執筆のほうが先んじていると釈明、八面樓主人や『帝國文学』記者の説に反論している。この弁疏の当否に關して、すでに岡保生氏が指摘しているごとく、「作品そのものを読み比べてみれば明らかのように、『今戸心中』により近いのは「にこりえ」のほうであつて、「たけくらべ」は、吉原風俗を描いた点で共通性はあるものの、全体の調子が全然異なっている。にもかかわらず、柳浪はこの談話で「にこりえ」について一切触れていない点など、いまだ模擬の疑いを払拭するに至らず、との感が強い。

しかも彼は、談話の終りに、自作の脱稿の日数を聞かれ、

『亀さん』は四十時間位でかき『変目伝』は三夜で出来ました。

其れから『信濃屋』は二日間位でしたらう。『今戸心中』は確か四日費したやうに記憶してゐます。気が乗つてくると割合に早く書けます。

と答えて、速筆を誇っている。

「氏の筆の勢といふものは、惠風一度到れば、瞬刻にして百花爛発するの概があつた」とは「作家苦心談」の聞き手後藤宙外(『明治文壇回顧録』岡倉書房、昭11・5)の有名な言であるが、さらに後年の談話で、

以前中央新聞に居た頃から、随分早く書く方で、この頃も別に

書換へなんかしないし否殆ど読み返しもしないで、一晚三四十枚位書く事もあるが、あれでは何うも思ふやうなものが書けない筈だと自分ながら思ふのです。(『創作苦心談』新声社、明34・3)

とも語る柳浪は、自信作を得られぬことと引換えに、多作と世の注目とを手に入れたのであつた。

むろん一氣呵成ということもあるが、常識的に考えて、いくら素材に恵まれていたとしても、添削推敲するいとまなく、一晚に何十枚も書いていけば、他作家の作品の印象、影響が露骨に自作へ反映することは避けがたい。模擬の指摘が柳浪に集中する必然性は、彼を文壇の中心に押出した速筆多作の才に存したといわねばなるまい。もとより、一連の模擬論の実測には、そのさなかに歿した一葉という存在を抜きにしては考えられないのであるが、一葉の問題は稿を改めるとして、ここでは当面の対象である鏡花作品との関係を見つみよう。

柳浪は自作「信濃屋」について、

『帝國文学』記者は、長吉が「父ちゃん死なんねへかへ」と無心に痛切の言を吐けるは、鏡花が「琵琶伝」の鸚鵡が、無心に「通ちゃん」と云つたのを取つて「われから」のお町を男にしたものだ、と攻撃してゐますが、甚しい冤罪です。自分が「信濃屋」起稿の念を起したのは、車夫の子が「爺ちゃん何時死ぬんだい、尚^{まだ}死な、いのか」と云つたと云ふのを面白く感じたからのこと、之を模倣など、云はれては至極迷惑するのです。

(前出「作家苦心談」其一)

と弁明している。「帝國文学」評に対しては、当時から「江湖文学」や「太陽」の反論を招いたが、鏡花の読者ならば、「信濃屋」の長吉の言葉は「琵琶伝」の鸚鵡ではなくして、むしろ「化銀杏」のお貞の子供、夭折した環が母に向って言う「父様ちちさまが居ないと可いねえ。」(七章)に酷似していることに気がつくはずである。

環が「何時でもさう謂つた」として、作中三回繰り返して記されるこの言葉は、やがてお貞のなかで「死ねば可」という強迫観念にまで増幅してゆくのだが、子供が発する言葉ゆえ、とりわけ強い響きを残す。柳浪の言の通り「信濃屋」起稿が車夫の子の言葉に触発されたとしても、先行作品(しかも話題作)のキイワードと同じ言葉を、同じ子供に言わせては、やはり「模擬」を指弾されてもしかたなからう。「模擬」の指摘を避ける配慮と時間、その双方ともが当時の柳浪には欠けていた。「琵琶伝」との類似を「冤罪」だと憤る彼の言葉は、前述「にこりえ」の場合と同じく、「化銀杏」からの借用を隠そうとするかのような印象をわれわれに与える。

さらに「信濃屋」の主人公長太郎は、柳浪の得意とする「意気地無き男」の典型であって、「われから」のお町を「男にした」とはとうてい言えない。あえて類似を求めるならば、出世を望まぬ夫與四郎を責めるお美尾がお町を置いて家を出る条と、長太郎に対する女房お玉の家出を挙げるべきだろう。

一方、抱一庵に「その文情が鏡花の『化銀杏』に酷似する」と指摘された「河内屋」は、清二郎と嫂お染の関係が、「化銀杏」の亡

き姉を慕う芳之助とお貞のそれに、やや似ているといえはいるが、重吉と時彦の人物像は相隔たること遠い。三者の関係からすれば、「帝國文学」記者の指摘した「琵琶伝」の謙三郎、お通、近藤重隆のほうにより近い。がなによりも、「河内屋」の結末に斬倒される重吉の情人お弓の存在は独特で、悲惨な結末という、作の雰囲気以外に鏡花作品との類似点を見出すのは難しいのである。お弓を主人公として書くつもりで頓挫し「期したる事の十分の一だに書き得なかつた」(『新小説』に掲げし自作)『新小説』10年1巻、明38・1・1)と述べる「河内屋」であるが、かえって当初の強いモチーフであったお弓の存在が、鏡花作品との「酷似」の疑いから柳浪を救った、というべきだろう。

おわりに

粗雑な整理で行き届かぬ点も多いが、こうして明治二十九年から翌三十年にかけて文壇を賑わした「模擬と剽竊」論議の中に『親の因果』を置いてみると、あらためて「付記」の意味するところがはっきりとされるだろう。

『親の因果』の刊行は、『新著月刊』第三号に「作家苦心談」が載った、その翌月のことである。つまり柳浪は、『親の因果』が鏡花の「化銀杏」の「模擬」だと言われる前に、みずから素材の出所を明らかにしておく必要があつたのだ。それは同時に「作家苦心談」で「模擬」の疑いに弁疏し、ひたすら冤を雪がんとする柳浪とは対照的に、素材を共有しながらも、ついにこれを「因果」話の旧

套にしかとどめることができなかつた先輩作家の嗟嘆を示すものである。

「急需に応じて」書いた本作が、バアジン事件で「紙屑拾ひ」に「僥倖」を与え、巷間に散逸してしまつたことは、むしろ柳浪にとつての幸いであつたのかもしれない。

さらにいえば、明治三十年のめざましい活躍期のさなかに「景物」小説の付記を書いた柳浪の姿は、その十二年後、自作の選集の巻首に「今日まで失敗の歴史を続けて来て、今尚ほ其を続けつゝあるのである。顧るに、私の経歴は失敗と云ふ事を以て一貫してある」(博文館版「柳浪叢書」前編、明42・12)と記さねばならなかつた彼の意識の本質とも、またつながっているはずである。

先輩作家柳浪が鏡花に与えた影響が広くかつ深いことは、すでに先学の指摘(岡保生氏「鏡花の時代」へ)「明治文学論集」1、新典社、平1・5)もあつて、ほぼ定説化しているが、こと「親の因果」と「化銀杏」に関するかぎり、影響を与えたのは柳浪ではなく、同じ素材を活用し、先んじて問題作を公にした鏡花のほうであつた。影響が必ずしも先輩から後続へと一方的に及ぼされるものでないことをあらためて確認し、稿の結びとしたい。

(注一) 露伴筆の「三保物語」の「引」(岩波書店版「露伴全集」未収録)によれば、「新羽衣物語」初版刊行後、村井商会は青木嵩山堂に版權を譲渡、翌三十一年三月再版を出したが、嵩山堂版は村井版全二十四回のうち最後の二回を除いた本文で、この二回分を松魚が大幅に増補し、「三保物語」として改題刊行するにいたつたのである。

(2) 長久保(現・栃木県塩谷郡氏家町)の停車場は、明治十九年に開業、烏山・馬頭など那須地方の産物の集荷駅であつたが、明治三十年、鬼怒川の洪水による危険を避けるための路線変更により廢駅となつて、同年二月、新たに氏家駅が開業した。

(3) この別巻は、研究編で、基礎研究の遅れている柳浪にあつては貴重な成果であつた。しかし、「広津柳浪宛書簡」の翻刻担当者は、実物を見ていながら、「紅葉書翰抄」との照合を怠つたため、読み誤りが多く、また他書簡の発信の年月推定にも疑義の存するところがある。

(4) 「女馬士」については、すでに塚越和夫氏「硯友社——広津柳浪を中心に」(初出「日本近代文学」18集、昭48・5。のち「明治文学石摺考」葦真文社、昭56・11、収録)に言及がある。

(5) 「広津柳浪論——「落椿」と「己が罪」——」(「日本文学」16巻12号、昭42・12)および「今戸心中」について(「日本近代文学」11集、昭44・10。のち改題してともに「明治文学石摺考」に収める。

(6) 「非戦闘員」と「海城発電」については、かつて「泉鏡花「海城発電」成立考」(「青山語文」23号、平5・3)および「非戦闘員」解説(「鏡花研究」8号、平5・9)に私見を述べたことがある。

(7) 「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」67巻10号、平2・10)

(8) この断片は、すでに弦巻克二氏が「鏡花的世界の予兆」(「論集泉鏡花」有精堂、昭62・11)の「補記」において触れられたものだが、行文についての詳しい説明がなかつたため、あらためてその一部を紹介した。

(9) 「一葉と明治文壇」(小学館版「全集樋口一葉」第四巻、昭54・9)

「付記」文中に引用した文章は、初出および初刊に拠り、字体を概ね現行印刷文字にあらため、読解に必要なふりがなを残した。また、傍点は原文のまま、圏点は省略した。

関係資料の閲覧に際しては、国立国会図書館、石川近代文学館、昭和女子大学近代文庫のお世話になつた。記して深謝したい。

「汽車論」の隠喩

——夏目漱石「草枕」をめぐって——

加藤 禎 行

一、森田草平の「非人情な汽車」

夏目漱石「草枕」(新小説 一九〇六(明治39)年九月)は、旅行小説という側面を持ちつつも、明治期の旅行とは親密な関係だったはずの汽車を、徹底して否定的に書こうとしている。すなわち、「鉄道をかけて一儲けする了見」(一)、「汽船、汽車、権利、義務、道德、礼義で疲れ果て」(二)と記述される汽車は、営利的な経済活動を示す典型的事例であり、画工をうんざりさせる二十世紀的生活の代名詞なのである。また、イギリス人画家ターナーの「雨・蒸気・速力」に言及した「ターナーが汽車を写す迄は汽車の美を解せず」(三)というコメントも、直後の「応挙」と「幽霊の美」にふれた「美化」(三三)の概念が示すとおり、逆説的にその醜悪さを強調するものだった。

思い起こせば小説冒頭、画工はすでに停車場から旅立つ場面なしに山路を登っているのであり、結末では「愈現実世界へ引きずり出

された。汽車の見える所を現実世界と云ふ。」(十三)としながらも、ただ画工は、離縁した那美の前夫や日露戦争へ出征する久一を乗せて疾走する汽車を、停車場から見送るだけなのだ。「文明の長蛇が蜿蜒て来る。文明の長蛇は口から黒い烟りを吐く。」(十三)と蛇の比喩で記述される汽車の「車室の戸」こそ、「世界」を「二つに」(十三)分割する装置だった。こうした汽車への嫌悪感が、那古井の温泉場へ行く／＼から帰るといふアクションを、記述から疎外しているものであり、その端的な表明が「汽車論」(十三)ということになる。

汽車程二十世紀の文明を代表するものはあるまい。何百と云ふ人間を同じ箱へ詰めて轟と通る。情け容赦はない。詰め込まれた人間は皆同程度の速力で、同一の停車場へとまつて、さうして同様に蒸汽の恩沢に浴さねばならぬ。人は汽車へ乗ると云ふ。余は積み込まれると云ふ。人は汽車で行くと云ふ。余は運搬されると云ふ。汽車程個性を軽蔑したものはない。文明はあ

らゆる限りの手段をつくして、個性を發達せしめたる後、あらゆる限りの方法によつて此個性を踏み付け様とする。一人前何坪何合かの地面を与へて、此地面のうちでは寐るとも起きるとも勝手にせよと云ふのが現今の文明である。同時に此何坪何合の周囲に鉄柵を設けて、これよりさきへは一步も出てはならぬぞと威嚇かすのが現今の文明である。(中略) / 余は汽車の猛烈に、見界なく、凡ての人を貨物同様に心得て走る様を見る度に、客車のうちに閉ぢ籠められたる個人と、個人の個性に寸毫の注意をだに払はざる此鉄車とを比較して——あぶない、あぶない。氣を付けなければあぶないと思ふ。現代の文明は此あぶないで鼻を衝かれる位充滿してゐる。おさき真闇に盲動する汽車はあぶない標本の一つである。(十三)

同時代評のひとつ、天絃生「草枕」を讀む(『東京日日新聞』一九〇六(明治39)九月二四日)は「汽車論」に觸發されて、「一九世紀末から、二十世紀にかけての文明は、苦痛に環をかけ環をかけて、個人に迫る威嚇である。文明は個人を虎の如く猛くして、而して後これを檻牢の裡に投じた。鉄柵に噛み附いて、柵の鉄棒を折り挫かんと咆哮するのも苦痛であれば、鉄柵の堅牢を侮つて、強ひて冷やかに、傲然として躊躇するも苦痛である。」と述べ、小説の動機のひとつである文明批判の言説に敏感な反応を示している。この片上天絃の関心は、現在の文脈から国民国家・帝國主義における個人の問題として再確認されており、汽車は「均質化と同一化によって、あらゆる差異を解消し隠蔽する近代「文明」を表象している」と読

み解かれ、「自由」意志で「行く」つもりが実は「運搬され」ているにすぎない」という「能動と受動のパラドックス」が指摘されている。もちろん画工は、「住みにくい所」を「寛容で」「束の間でも住みよく」(一)するという動機を持つのだが、小説には現実世界への嫌悪とユートピアを志向するベクトルが、同時進行的に保持されることになるだろう。

それでは次に示す、羚羊子すなわち森田草平の「草枕」を讀む(『芸苑』一九〇六(明治39)年一〇月)における着眼は、どう受けとめればいいのだろうか。

朝六時三等の列車に積み込まれる。自分で乗ると思へば苦しいが、積まれると思へば楽で好い。一旦積まれた以上は、卸ろされる迄は焦つてももがいても月給を取る手段は無い。汽車も大垣から新橋まで百里の道を十六時間以上か、らうと云ふ、頗る非人情な汽車である。汽車の動いてる間は、警察の権力も借金取りの勢力も及ばない全くの別天地である。この別天地に在つては、最早浮世の事に心を勞する必要は無い。若し有りとなれば、巾着切にして、やられまいとする用心位で有らう。それ位の心配をして居るのは寧ろ幸福である。自分はそんな心配も無いので、鞆から「草枕」を取出して讀みかけた。自分は故郷を離れて、汽車に乗込んで、始めて安心して書物を讀むことが出来た。汽車が動き出して、始めて天地の潤きを覚え、胸を開いて呼吸することが出来た。あらゆる自然界の現象にまれ又は書物の中の事柄にまれ、直にそれに反応することが出来るやうに

成つた。

これは草平の同時代評の導入部の一節なのだが、「汽車の中」を「全くの別天地」、「最早浮世の事に心を勞する必要は無い」場所とするなら、いきおい「非人情な汽車」という把握も導き得るのでらう。⁽³⁾しかし草平は、そのまま「草枕」の「著者の所謂「非人情」なるもの」を検証する記述へと筆を進め、汽車空間を喜ばしい「別天地」と見做すことが引き起こす事態には立ち止まらない。もちろんこの挿話が、ちよつとしたパロディの側面を持つにせよ、同時に「草枕」が「聯想に豊かなる」小説であることを詳説するには、「自分が読むだ新小説の色鉛筆で縦横に線を劃した紙面をお目に懸ける外は無からう」と語っている以上、この事態を、草平の軽率さという理解によつてのみ処理するわけにもいかない。すなわち、相容れないはずの「汽車の中」「那古井の温泉場」という異質な「別天地」が、同じ「非人情」の語で表記される撞着した事態を考えてみると、現実世界を嫌悪し那古井の桃源郷を目指した画工の「非人情」の概念が、草平の汽車空間における心的状態と重なることを、「草枕」の記述自体からも検討しておく必要があるように思われるのだ。以下、本稿では草平の評言に示唆されつつ、「草枕」同時代評を補助線として、小説を読む体験を考えてみたい。

二、汽車、眺望、非人情

ラスキン『モダンペインターズ』の一節は言う。「二四 第一、私は出来るだけ少ない新奇を以て満足せよと言ふ。若し注意力が覚醒

して居て、感情が適当な流れを保つて居れば、路傍に人家を配した田舎道の曲角でも、前に見なかつたものなら十分我々の心を一新するに足る。若し側を急いで通つて一度に二つの人家を見るとそれは既に多過ぎる。従つて^{ばた}然して居らず、気が散つて居なければ、一日十哩か十二哩の道を静かに歩むことは、総ての旅行の中の最も興味あるものである。総て旅行は丁度その早さに比例して興味を失ふ。汽車旅行を私は全く旅行と考へない。それは単に或場所へ「届けられる」ことである。人間が小包に成るのと大差がない。之から一歩を進めると電信の旅行となるに相違ない。⁽⁵⁾と。

『モダンペインターズ』は、漱石山房蔵書目録にも確認できる書物だが、「人間が小包に成るのと大差がない」というラスキンの把握は、「何百と云ふ人間を同じ箱へ詰めて轟と通る」「凡ての人を貨物同様に心得て走る」(十三)という「草枕」の記述と、明瞭に通底している。これを鉄道の世紀の「共通表現」と述べたのが、いまや鉄道論の古典ともなつたシヴェルプシュ「鉄道旅行の歴史」⁽⁶⁾だった。鉄道旅行による視覚体験は、部分的な「風景空間」から、全構造が見通すことのできる「地理的空間」へと空間認識をシフトさせるが、シヴェルプシュは、その速度体験による変容を世代論的に類型化して説明している。伝統的旅行に親しんできた世代が、速度により従来の「風景空間」から切断されると、車窓からの眺望は「大ざっぱな輪郭以外に、通過してゆく風景の中の何かを認識すること」も困難となり、そして「小荷物」意識を実感させられるようなラスキンの旧世代の嫌悪感が意識される。一方、新しい視覚体験に適應する

世代には、「単調な土地が、鉄道のおかげで審美的に魅力あふれるもの」となり、車窓からの「パノラマ的眺望」が浮上してくる。こうして旧世代の鉄道旅行には、「空想上の代用風景たる文学」すなわち旅行中の読書が必須になる、と述べるのだ。

鉄道旅行の速度がもたらす「パノラマ的眺望」ならぬ、「草枕」の読書体験を草平が興奮気味に語るときに、漱石と草平との汽車観の相違、さらには汽車空間での「非人情」という草平の逆説的実感を考える契機が、その眺望と読書とを代替可能とするシヴェルプシユの飛躍から見出せるはずだ。とはいえ、そうした見取り図の妥当性は問うべきで、たとえば小説「草枕」で提示される「パノラマ」の語彙を見ると、「三味の音」が展開する「思はぬパノラマ」(七)という過去の回想に対する比喩的な用例に過ぎないのだ。日本人の知覚についても適用しうる見取り図ではあるが、「パノラマ的眺望」の概念は、語彙の水準から小説「草枕」と接続すべきではない。むしろ、「鉄道の速度は、以前は旅人がその一部であった空間から、旅人を分つのである。旅人が抜けてしまった空間は、旅人の目にはタブローになる(または、速度により視界が絶えず変わる。絵巻物またはシーンの連続となる)。ラスキン流の伝統的な目とは異なり、パノラマ的のものを見る目は、知覚される対象ともはや同一空間に属していない。この目は、それが乗って移動する装置越しに、対象、景色その他を見ている。」というシヴェルプシユの言葉に立ち止まってみるべきだろう。画工の「非人情」の視点は、「只此景色を一幅の画として観、一卷の詩として読む」ことで「此

景色」を鑑賞する「余裕のある第三者の地位」(二)であり、旅中の出来事や人間を「能の仕組と能役者の所作」に見立て、「大自然の点景」(二)として把握するものだった。草平宛漱石書簡(二九〇六〔明治39〕年九月三〇日付)は、「現実世界で起す同情と反感を起して人間の活動を見る場合(此場合が芝居杯へ切り込む時々見物人が舞台へ飛び上がつて役者をなぐつたり杯する。フランスで兵士の見物がオセロを拳銃で打つた事がある)」という解説を「非人情」の概念説明において好ましくない例として示しているが、それは同時に、「非人情」の視点が、客席と舞台の間を、透明な媒介物が切断することで生成される演劇的眺望でもあったことを明かしている。

画中の人物はどう動いても平面以外に出られないものでない。平面以外に飛び出して、立方的に働くと思へばこそ、此方と衝突したり、利害の交渉が起つたりして面倒になる。面倒になればなる程美的に見て居る訳に行かなくなる。是から逢ふ人間には超然と速き上から見物する気で、人情の電気が無暗に双方で起らない様にする。さうすれば相手がいくら働いても、こちらの懐には容易に飛び込めない訳だから、つまりは画の前へ立つて、画中の人物が画面の中をあらゆるこちらと騒ぎ廻るのを見るのと同じ訳になる。(一)

画工の視覚が、「立方」的ではない「平面」的な「画中の人物」というフレームを設定して「人情の電気」を迂回するとき、見るものと見られるものの連続性を保証する前景部分は消失し、その切断の向こう側には後景のみが続く。「心理作用」への参入や「人事葛

藤の詮議立て」(一)を捨象した視点、なるほどそれは、鉄道旅行がガラス窓と速度によって生成する眺望と同様、透明な媒介物で「間三尺も隔て」(二)られた視点だろう。「作中の中心人物は却つて動かずに、観察する者の方が動いてある」(漱石談話「余が『草枕』」『文章世界』一九〇六(明治39)年一月)というコメントを参照しておけば、なるほど幾多の情景と遭遇しつつも観察者に徹しようとする画工の眺望は、視点の自由な移動を許容する演劇的眺望に近接する。こうした画工の視点とシヴェルプシュが指摘する眺望との逆説的相似、この補助線が、「汽車論」と「非人情」をめぐる漱石と草平の乖離に、一応の接点を示唆する。だがそれは、小説家と読者という両者の立場の相違をも、示唆するだろう。能動的に見ようとする「非人情」の眺望と、受動的に見せられてしまう車窓からの「パノラマ的眺望」との相似と相違は、小説を記述する主体である漱石の位相から、小説に対して第三者的な立場に位置する、森田草平のような読者の位相を顕在化させるからだ。

たとえば家集「夏目漱石の『草枕』」(『国民新聞』一九〇六(明治39)年九月二〇日)は、「此凄しい議論の間に挟まつた純客観の写生になると些の説明なく甚だ能く出来たパノラマを見るが如く眼前に展開し来つて殆んど余蘊がない、そして其パノラマは只だ有るま、でなく俳趣味の深い処まで光りが照らされて居る」と記述している。このコメントを見ると、「純客観の写生」という評言の適否はともかく、「俳趣味の深い処」に「パノラマ」的な印象を感受させるだけの効果を、「草枕」が持っていたことは察知できるだろう。

さらに言えば、読者に先行して小説が執筆され、その小説を雑誌という媒介を通じて読む体験には、また別の射程からも車窓からの眺望を想起させる契機があったようだ。同時代評のひとつ村瀬馨花「現時の小説界を論じ『草枕』を評す」(『秀才文壇』一九〇六(明治39)年一〇月)は、その「草枕」論導入部で、文壇状況の閉塞感を指摘して「ア、斯而多くの醜態作者に依りて築かれたる、一定軌道の上を、客車の如き没趣味なる作物に載せられて吾人はいつまでも平凡なる車窓の眺めを繰返さざるべからざるか。」(圈点は省いた)と記述している。もつともこれは「草枕」を読むことというよりは、文壇の小説群を一望することを前提としており、参照するに留めねばなるまい⁽¹⁰⁾。ともあれ「草枕」という「作物」の「客車」もまた、「一定軌道」を進行するように、読者を冒頭から結末まで運搬し、そして通読する読者に現れては消えていく情景のフラッシュを見せ続けていく。そうした印象の基盤には、耽読する善意の読者が不可欠であるのだが。

三、速度について、あるいは読者の耽読

冒頭で参照した羚羊子「『草枕』を読む」が、「書齋」「何かの編輯局」「湯治場、海水浴場の宿屋の二階」「山の奥」「島の中」「病院」「諸国行脚の旅の空、利根を下る川船で」と、想定される「草枕」の読書状況を列挙しながら、避暑旅行先での読書を示唆してしまふのは、「斯く申す羚羊子は汽車の中で読むだ」という森田草平自身の体験に由来していた⁽¹¹⁾。だが「草枕」の記述は、春の山路を那

古井の温泉場へと歩く画工の姿も、「只今新小説の奴を執筆中あつてかけまへん」(高浜虚子宛漱石書簡一九〇六(明治39)年八月三日付)と、真夏の暑さに閉口する漱石が、架空の避暑旅行をしつつ書齋空間で生成した一定の文字列でしかない。その一方で「草枕」の読者は、その一定の文字列を眼球の上下運動の反復によってなぞり続けるだけで、実に豊饒な印象を再構成することに成功してしまふ(12)。さらに耽読する行為においては、読者が小説との距離を捨象できれば、視点人物たとえば画工を内面化することで、読者は擬似的な屋外へと旅立つこともできるのだらう(13)。もつとも「草枕」の記述は、屋外活動で感受された反映ではなく、書物的に仮構された記述にすぎないのだが(14)。

しかし、そうした内面化の諸問題でも、とりわけ興味深いのは速度の印象についてである。たとえば沼波瓊音「草枕」(『新古文林』一九〇六(明治39)年二月)が、「作中の主要な人物が却て背景になり、背景の方が却て主要な人物になつて居る、といふ傾きがある。」「全篇が小説といふよりは寧ろ随筆に近くなつて居る観もある。これは自己の意見を客観的に述べずに、其儘自己の意見として述べ、しかも筆路が横へ走り込むのも構はず、あまりに詳細に述べてあり、而して一事から一事に移るのが非常に突然である。」と述べるとき、なるほど小説の記述から前景と後景のパスペクティブを再構成したのだらうし、少なくとも、「非常に突然」という速度を印象する程度には小説に同調したことを伝えている。

小説の記述を構成する文字列自体に速度など内在しない。にもか

かわらず小説から速度が印象されるとしたら、それは速度のパラメータとなる仕掛けが、画工さらには耽読する読者へと擬似的速度感を演出するからだ(15)。その仕掛けが一瞬あるいは瞬間という意味をあらわす「刹那」の語であるなら、なるほどその一字が添付された那美は、画工／読者を速度感覚へと誘惑する女性だった。たとえば画工が那美と最初に遭遇する場面(三三)、画工是那美の容貌に、静と動との平衡を失ったアンバランスな様態、「悟りと迷」の混在を見出し、そのまま「此の女の顔に統一の感じのない」ことは「心の統一のない証拠」であり、「此女の世界に統一がなかつたのだらう」と敷衍し、「不仕合な女に違ない」(三三)と推測するのだが、その擬似的速度感に満ちた叙述を確認しておこう。

所が此女の表情を見ると、余はいづれとも判断に迷つた。口は一文字を結んで静である。眼は五分のすきさへ見出すべく動いて居る。顔は下戯の瓜実形で、豊かに落ち付きを見せてゐるに引き易へて、額は狭苦しくも、こせ付いて、所謂富士額ふじのたまごの俗鼻を帯びて居る。のみならず眉は両方から逼つて、中間に数滴の薄荷を点じたる如く、びく／＼びく／＼焦慮しやうりょて居る。鼻ばかりは軽薄に鋭どくもない、遅鈍に丸くもない。画にしたら美しからう。

かやうに別れ／＼の道具が皆一癖あつて、乱調にどや／＼と余の双眼に飛び込んだのだから迷ふのも無理はない。(三三)

「乱調にどや／＼と余の双眼に飛び込んだ」と記述されるように、これはほんの一瞬に知覚された表情が引き延ばして記述された速度の印象であり、それがかくも引き延ばされてしまうのは、見る画工

が見られる那美の位相に同調できず、その混乱が記述に顕著に反映することで、那美の顔面が解体されてしまったからだ。⁽¹⁶⁾この高密度な文字の累積は、読者を退屈させるような、スローモーションか静止画像で撮影された女の表情を書き綴ったものとして読むこともできるのだが、ここでは別の理解を示唆しておきたい。

画工が「刹那」の語を小説に記述し、情景を驚きとともに打ち切るたびに、小説のなかの画工は速度に馴致されていく。⁽¹⁷⁾だが、この那美の相貌を叙述した箇所ほど、その刹那が引き延ばされて書かれることはない。「胸中の画面」(十三)を既にほば構想しつつ、かつて那古井を訪れたことを回想して「其時は那美さんの、なの字も知らずに済んだ」(十二)と画工が漏らすとき、それが刹那の「なの字」であつたことを思えば、小説「草枕」は速度のパラメータの体現者、那美を通じて、画工が速度に適應し、ついには「胸中の画面」へと至る視覚の訓練過程としても読むこともできるのではないか。その過程は、シヴェルプシユの枠組みに擬えれば、鉄道旅行の速度に適應できず車窓の風景を歪曲された無秩序なものとするラスキンの嫌悪の段階から、速度に適應して「パ、ハラ、マ的眺望」を獲得する段階への移行と理解してみてもいいだろう。

さらに沼波瓊音が言う「突然⁽¹⁸⁾」という印象を、空白という速度のパラメータからも検討しておこう。前掲の家巢「夏目漱石の『草枕』は、『草枕』は一口に云ふと画工の旅中の写生帖に過ない、然り特種の旅行中の写生文である、此を小説として見る時は筋が余り簡単すぎるの時に段と段との間が余り隔離して居る之を連続して

考へるには非常の想像と非常の労力とを要する換言すれば縁の近い短編小説と短編小説とを並べたやうなものである」とも述べていた。すなわち「草枕」を通読する体験においては、章相互を連結する不可読の空白を必然的に通過させられる。「草枕」の提示する多様なイメージを連鎖させて考える場合、実際に書かれた各章の記述だけでなく、章の冒頭と末尾を決定付ける空白を読むことの効果は大きい。「短編小説」のごとき章を「連続して考へ」、「非常の想像と非常の労力」を費やしてでも、結末において「草枕」の読者は、「胸中の画面」(十三)を小説の記述から再構成してしまうのだから。

もつとも、これには小説の記述に対する関心度の高低が大きく影響するのは繰り返すまでもない。挿入される議論、術学的な文学趣味、滑稽や俳味といった多領域的な記述は、単一のテキストとして統合されなければ、それぞれの情景が持つ山場の磁場に吸収されて、「縁の近い短編小説」群にしかならない。⁽¹⁸⁾それをひとつにパッケージ化する「草枕」の戦略が、読者に空白を通過させ情景転換の妙を印象づけるという、擬似的速度の演出を可能にしているのだ。⁽¹⁹⁾

実際、画工は突然小説と同時に出現し、小説結末では出現した時と同様に突然消えてゆく。この単純かつ自明な出来事が改めて印象されてしまうだけの効果を、この技法は持っている。逐一、各章末尾にある仕掛けを再確認はしないが、「薄墨色の世界」を「幾条の銀筋」のなか「非人情が強過ぎた様だ」(二)と言い残し、一度姿を消した画工が再び現れるとき、時の茶屋(二)といった場所も雰囲気も全く別の記述が生成されるように、章相互の狭間の空白には

いつも印象的で魅惑的な残像が漂わされている。残響する「鶯」の声（四）、廊下を反復する「振袖」姿の那美（六）、那美の裸体（七）、「高い巖」に立つ那美（十）。こうした章のカットアウトの累積は、ページを閉じてはページをめくる連鎖のなかで、なるほど読者に任意のイメージを形成させるのだろうか。「草枕」の読者は、画工の案内で章と章とを縫い合わせ、消失した空白を通過していく。小説「草枕」を通読する体験は、地勢が次々と相貌を変え、トンネルを抜けるたびに別の眺望を展開するあの鉄道旅行に似て、何と汽車的な体験なのだろう。もちろん「小説なんか初から仕舞迄読む必要はない」（九）のなら、読者はリニアな線分から任意の眺望を抽出し、アトラングムに旅の印象を再構成してもよいのだ。

四、小説論としての「汽車論」

だが、「草枕」の誘惑的な光景や旅行案内人たる画工の視点が、どれほど演劇的／パノラマ的眺望と相似しようと、また読者が画工を内面化して旅行の印象に同調しようと、それは耽読という小説との共犯関係を前提とした、擬似的なイメージにすぎない。小説の記述に、それを一定の文字列としてしか認知しない視線を浴びせながら、瞬時に那古井での眺望は印刷されたインクの痕跡、ただの記号的文字列に戻ってしまう。そのとき小説「草枕」の読者は、小説を読んだのではなく小説に読まされていたことを想起するだろうか。ちょうど汽車で行くと思いつつ、実は汽車に運搬されていた旅客のように。

そうした二重化される読者のまなざしのうちに、画工の「汽車論」が小説論の隠喩として顕在化してくる契機があるのではないか。国民国家論における「能動と受動のパラドクス」は、小説と読者の関係のなかでも同様に発動する。とはいえ、小説を読むという個人的体験については「同程度」という均質化の論理を除外するべきだろうか。いやむしろ個々人の読みを包括的に規定しうる何らかの制度的な読みが潜在する状況に対してこそ、この隠喩は適切に機能するだろう。汽車という装置では「詰め込まれた人間」が「同程度の速力」（十三）で運搬される事実を忘れることと引き換えに、車窓の眺望や車中の読書といった汽車体験を享受できる。同じく小説という装置も、読者が一定の文字列を通過しながら、冒頭から結末まで運搬されることを忘れて耽読することで、その情景や場面を擬似的に享受できるのだ。もし「汽車論」を小説論の隠喩として変換すれば、読者は装置としての小説に「此地面のうちでは寐るとも起きるとも勝手にせよ」、しかし「此何坪何合の周囲に鉄柵を設けて、これよりさきへは一步も出てはならぬぞと威嚇かす」（十三）ような恫喝を受けていることになる。「人は汽車で行くと云ふ。余は運搬されると云ふ。」（十三）という叙述も、読者は小説を読むと言う、しかし実際は読まされている、と変換されるだろう。

もちろん恫喝されようと読者は、任意に小説との関係を取り結べるのだが、それはさておき、この小説論としての「能動と受動のパラドクス」が直接作用したのは、小説家夏目漱石だったはずである。小説のなかで漱石は、汽車体験に潜在する「運搬」という側面

を指摘し、現実世界をオペレートする「文明」を凝視していた。小説の外側から見ればその漱石は、まさに脱稿しつつある「草枕」の書き手／最初の読者であり、装置としての小説を「汽車論」の隠喩として想定しうる場所にいたのではなかったか。

「草枕」脱稿後の漱石談話「余が『草枕』」(『文章世界』一九〇六〔明治39〕年一月)は、小説の定義の曖昧さに言及しつつ「草枕」の趣旨を、「美しく感じながら読者の頭に残りさへすればよい」こと、さらに「プロット」「事件の発展」のない「小説界に於ける新らしい運動」としての「美を生命とする俳句的小説」であることを述べている。この漱石談話のように「妙な観察をする一画工」と「美人」の関係のみに限定すれば、小説に発展すべき事件はない。だが、その条件設定を除去すると、たちまち小説の展開は「事件の発展」を内包してしまう。どれほど主人公の立場が「甲の地点から乙の地点」へと移行もせず「第三の地点」を保持しても、その「第三の地点」が「胸中の画面」(十三)を完成させようと欲望することで、「事件の発展」が小説に生成されてしまうのだから。

画工は抽象的な春の情緒を詩作しようとして試み、レッシング「ラオコーン」での「時間の経過を条件として起る出来事を、詩の本領である如く論じて、詩画は不一にして両様なり」(六)という「根本義」に言及しながら、その情緒には「通次に展開すべき出来事の内容」も、「普通の言語に翻訳した所で、必ずしも時間間に材料を接排する必要」もないのだから、「絵画と同じく空間的に景物を配置したのみ」(六)で充分だと述べていた。たとえ「心持ち」「ムー

ド」が談話「余が『草枕』」で言う「第三の地点」に保持されるとしても、およそ小説の文字列に「景物」を「配置」すべき「空間的」位相など存在しないし、「通次に展開すべき出来事の内容」がなくとも、章の進行過程そのものが「通次」(六)という時間軸を内包している。

結果的に小説の展開を規定したのは、結末で宣言される「胸中の画面」(十三)の成立に向けて、それを構成するユニットの探索するという動機だった。「花嫁」(二)の噂に「オフエリヤの面影」(二)を伏線的に連想し、また「長良の乙女」という不幸な女の説話(二)が示唆されようと画工がその画面に自覚的でなかった段階なら、「通次」の展開から自由な記述とみなしてもよい。けれども、春に揺らめく「心持ち」(六)というムード、「風流な土左衛門」(七)のイメージ、那美の「裸体」(七)、「鏡が池」(十)という場所、これら一連のユニットが出揃ってくると、画工は「鏡が池」で「御那美さんの表情のうちには此憐れの念が少しもあらはれて居らぬ。そこが物足らぬのである。ある咄嗟の衝動で、此情がああ女の眉宇にひらめいた瞬時に、わが画は成就するであらう。」(十)と、不意に那美を画面に収めるためのキーワードを予告してしまう。そして、この予告前後、「通次に展開すべき出来事の内容」(六)などないはずの「草枕」に、それ以前の記述にあるユニットの統合という「胸中の画面」の成立、すなわち、「通次」の概念の潜在的な発動への懸念から、微妙に自己防衛的なノイズが顕在化していく。というのも、「胸中の画面」の成立には「非人情」に抵触しかねない「憐

れ」が求められ、また那美という女性像に画題としての関心が収斂されつつあることに、漱石は自覚的だからだ。

たとえば、その「鏡が池」(十一)の情景の直前、画工と那美との非人情な小説についての対話(九)で、漱石は画工と声を揃えてこう述べていた。

「全くです。画工まがしだから、小説なんか初から仕舞迄読む必要はないんです。けれども、どこを読んでも面白いのです。あなたと話をするのも面白い。こゝへ逗留してゐるうちは毎日話をしたい位です。何ならあなたに惚れ込んでいい、さうなると面白いです。然しいくら惚れてもあなたと夫婦になる必要はないんです。惚れて夫婦になる必要があるうちは、小説を初から仕舞迄読む必要があるんです」(九)

この「初から仕舞迄読む必要はない」と、時間軸に基づくリニアな「通次」の展開を否定する台詞は、表面的には小説の終盤へ向けて「非人情」の言説を補強するものだ。だがそこには、その言説の強度への不安が潜在している。たしかに画工と那美の関係には「惚れて夫婦になる」という結果を、小説は「必要」としていない。だが「胸中の画面」(十二)という結果には、その原因として「草枕」での個々の情景が「必要」で、その個々のユニットや情景を、因果関係や配列の必然性などなしに配置しても、記述の終焉を決断する時点で、不可避的に結末とそれ以前の記述とのあいだに「通次」の関係を結んでしまうからだ。さらにラスト・ユニットである「憐れ」の予告直後、画工は「トリストラム、シャンデーと云ふ書物」

(十二)に言及し、「最初の一句はともかくも自力で綴る。あとは只管に神を念じて、筆の動くに任せる。何をかくか自分には無論見当が付かぬ。かく者は自己であるが、かく事は神の事である。従つて責任は著者にはないさうだ。」と、「何等の方針」もない「無責任の散歩」を改めて標榜する。もちろん字義通り読むこともできるが、「草枕」の記述自体が結末を目前にして、前後の脈絡を欲望し始めている以上、その欲望を隠蔽する意図をこそ、ここでは見出すべきだろう。

そして「余は此温泉場へ来てから、未だ一枚の画もかかない。」(十二)という、画工の自己規定を動揺させる状況下でも、画工は芸術家の資格を語りつつ「いくら嗤はれても、今の余は真の画家である。」と確信的に言い放つ。これまでも「詩にもなる画にもなる」と自己暗示的に繰り返してきた画工だが、ふと「眼についた木瓜」に「詩典」を触発され一篇の漢詩をつくる。その巧拙は保留するが、漢詩の出来映えについての画工の反応は気掛かりだ。そこには、「あ、出来た、出来た。是で出来た。寐ながら木瓜を観て、世の中を忘れて居る感じがよく出た。木瓜が出なくつても、海が出なくつても、感じさへ出れば夫で結構である」(十二)と、小説の記述中、はじめて無邪気に喜ぶ画工がいる。直後の記述は、最終章で発動する「憐れ」へと導火する、那美と「野武士」のような那美の前の情景だったことを考慮すれば、まずは「詩」の水準での達成感を、小説に手堅く演出して見せたはずべきだろう。このから騒ぎにも漱石は、旅行の記述の終焉を予感し歓喜に包まれてなどいない。

小説の全情景を賭けて企図される逆説的飛躍、すなわち文字列から画像への瞬間的置換、その成否を案じていたはずなのだから。そして最終章、ここに冒頭から言及してきた画工の「汽車論」が置かれ、「胸中の画面」(二十三)の成立は宣言されるのだ。

五、むすび

従来の小説からの逸脱を試みた「草枕」だったが、装置としての汽車が等しく乗客を統御するのと同様に、それでも「通次」という制度的枠組みからは自由ではない。小説のリニアな線分が、「小説家は小説を書くと言う。しかし実際は書かされている。」という「汽車論」の隠喩のなかに、小説家漱石を拘禁していくからだ。もちろん漱石は、その「能動と受動のパラドックス」による拘禁に見合う効果を、「余が胸中の画面は此咄嗟の際に成就したのである。」という結語によって獲得している。しかし同時に漱石は、小説「草枕」結末から記述全体という眺望、そしてその向こう側に可能性の廃墟を見るのだろうか。

そして、一度終焉してしまった小説の生成に再び立ち会おうとするなら、小説家はテキストの改稿に向かうしかない。それを選択しないならば、その小説に対する作意を表明することで、もはや触れられぬ小説への関与を試みるしかないだろう。それは同時に、特権的読者としての小説家による自作に対する読みという位相を含意しうるものだ。こう考えるとき、雑誌メディアからの要請に応じたものであるにせよ、漱石談話「余が『草枕』」での「小説界に於ける

新しい運動」「美を生命とする俳句的小説」といった事後的なコメントは、少なくとも「草枕」を二律背反的な引き裂かれた位置に留まらせることに成功している。小説として区分され流通していく「草枕」のテキストと、それを既存の小説以外のものと規定することを欲望する「草枕」の記述および漱石のコメント。この偏差のあいだを揺れ動きながら、「草枕」の読者は小説への関与を選択してゆくことになるのだろう。

画工、漱石、そして読者は汽車に乗ってはいない。だが三者はリニアな乗り物としての小説に揺られ、それぞれ記述の結末に到達している。森田草平すなわち羚羊子「草枕」を読むの末尾は、「評し来つて何となく自ら徹底せざるを覚ゆ、想ふに『草枕』の如き作物については、非常に多く語るか、さも無ければ黙つて置くべきものであらう。」と記して、小説を読む営為が直面する能動と受動との葛藤に、的確な反応を示していた。同様に、「草枕」を読了した読者が、その小説的／汽車的線分を運搬してしまった事態を容認しないなら、「小説なんか初から仕舞迄読む必要はない」「御籤ごせんを引くやうに、ぱつと開けて、開いた所を、漫然と読んでるのが面白い」(九)という画工の言葉に示唆されつつ、秩序立って連鎖する文字列を、読む営為によって解きほぐすしかないのだろう。そうした営為によってしか、小説の読者は、小説に対する能動性を発揮できないのだから。⁽²⁴⁾

注(1) 小森陽一「夏目漱石を読む」(岩波書店 一九九三年二月)を参照。また小森陽一「漱石を読みなおす」(ちくま新書 一九九五年六月)にも同趣旨の記述がある。

(2) 汽車論による文明批判をユートピア論へと展開させたものに、平川祐弘「汽車の走らぬ世界—漱石にとつてのビトロクリ」(講座夏目漱石 第五巻、有斐閣 一九八二年四月)、熊坂敦子「漱石のビトロクリ」(国文自白 第三号、一九八四年二月)、平岡敏夫「ロンドン体験としての「草枕」」(漱石研究 第五号、一九九五年一月)などがあつた。この平川論文は文化史的な観点から汽車について豊かな発言をしている。

(3) これは、東京帝国大学英文学科学卒業直後、夏の帰省を終えて東京へ戻る大垣・新橋間の車中である。森田草平「続夏目漱石」(甲鳥書林 一九四三(昭和18)年一月)では、「八月の末に『草枕』の掲載された『新小説』が店頭にはられ、岐阜の本屋へも何部かが送られて来た。私は待ち兼ねて、何度も岐阜の町へ足を運んだ揚句、やつとその一本を手にして帰つた。」ともある。故郷岐阜には「独住ひの母」(以前子を生ませたことのある女性)を残し、東京では就職先未定の「八方塞がり」という、煤煙事件前夜の草平には、「非人情な汽車」という把握も実感だつたらうか。

(4) 「非人情な汽車」という表記に附された圈点(●)がそれを物語っている。

(5) 訳文は御木本隆三訳「近世画家論」第三巻(春秋社 一九三三年三月)、第十七章第二十四節「自然風景の倫理観」を参照。

(6) 加藤二郎訳(法政大学出版局 一九八二年一月)、第四章「パノラマ風の旅行」を参照。なお、この書物に示唆された代表的論考として、木股知史「イメーシ」の近代日本文学誌(双文社出版 一九八八年五月)、李孝徳「表象空間の近代」(新曜社 一九九六年一月)、漱石論では武田信明「三四郎が乗った汽車」(教育出版 一九九九年二月)他多数。

(7) 当時、最も著名な水彩画家の一人であつた大下藤次郎「白降の麓」

(「水彩写生旅行」嵩山房 一九二一(明治44)年七月)は、「汽車の窓から外の景色を見ると、どんな処でもよく纏まつて見える。窓一つくが立派な絵になる、すると、甲府から東京迄、何万枚の絵でも出来さうなものだが、さて汽車から下りて見ると、絵にする処は存外少ない、何故であらうか。ノ窓から見て、何処でも面白く感ずるのには、種々な原因がある、一つく絵に見えるのには条件がある。仕切りのあるといふこと、速く走ること、速く見る事、汽車が停まつてゐてあまりよく見えない。仕切りのあるのは、見取枠から見たように、図の散漫を防ぐ。速に走るために、いつも主要ものばかり目に入つて、細かいウルサイ物は、見る間もなく過ぎ去つてしまふ。距離が遠いために、深味、即ち興行が充分で、自己の位置が高い為めに、広い場所が見え、それが車の速力で、よく纏まつて見えるからであらう。こんな事を考へてゐるうち、いつか汽車は新宿に着いた。」と述べている。

(8) 漱石「写生文」(『読売新聞』一九〇七(明治40)年一月二〇日)での、「筋がないこと」を意味する「パノラマ」という文学論的語彙も想起すべきだろう。だが「筋」は、写生文家を含めた読者が読む体験から発見するもので、書き手が特権的に決定するものではない。

(9) 演劇との隣接は、中島国彦「漱石・美術・ドラマ」(近代文学における感受性)筑摩書房 一九九四年一〇月)がレッスンング「ハンブルク演劇論」との関係を強調している。

(10) この投書雑誌読者の感慨は、雑誌メディアという機能の透明性を可視化する紅野識介「『中学世界』から『文章世界』へ——博文館・投書雑誌における言説編成——」(『文学』一九九三年四月)などの論考と密接。となると車窓のガラス素材の透明性より、シウエルプシユの研究対象だつたペンヤミンのシヨウウインドウ論を想起する方が適切だろうか。

(11) 「草枕」を紀行文に見立ててしまふ傾向は、XYZは「詩文人の地^{カキ}方色」(『文章世界』一九〇六(明治39)年一月)での「◎人間の脚

は所詮地に著いてゐる。如何に神韻纏綿たる理想郷を描く詩人なりとて、尚且其の作の中の一部には、何処にか其の生地の影響を受けてゐる痕が見え、九天に冲するとも、やがて棲るところは地上の森か林であらう。詩文人の現世を離脱したらしき空想の中に其の郷國の風物の趣致を蔵し来る例は尠くない」という記述からも確認できる。ここでは「草枕」と名指されていないが、その批判の矛先は明瞭である。(12) こうした印象を生成してしまう読書行為の制度性そのものを告発したのは、和田敦彦「読むということ」(ひつじ書房 一九九七年一〇月)であった。

(13) 藤森清「明治三十五年・ツーリズムの想像力」(メディア・表象・イデオロギー)小沢書店 一九九七年五月)は、「アームチェア・トラベル」の概念を提案している。この概念は、伊藤俊治や飯沢耕太郎らの写真論にも同趣旨の示唆がある。

(14) 注7でも参照した水彩画家大下藤次郎は、写生旅行での雨について紀行文「十和田湖」(水彩写生旅行) 嵩山房 一九二一(明治44)年七月)で、「降らばふれ、近処でもと思つて出掛けやうとすると、主人は空を仰いで、今日はおやめなさい、一日、夜休息をなさいといふそのうちとうく本降りになつてしまつた。／＼後しいものは旅の雨だ、わづかに十二三戸の寒村で、昼ですら物の音もしない。湖畔の秋雨、絵にもならう詩にもならうが、画中の人詩中の人は一向充らぬ。部屋が暗いので写生画もいぢれない。炬を擁して、小さな一塊の炭火を眺めつ、ポツネンと一日を暮した。」と記述した。藤次郎は「吾輩は猫である」のパロディとしての自叙伝「三脚物語」(「みづま」、一九一〇(明治43)年一月―一九二一(明治44)年九月)で、「僕―僕といふのがいちばん適當な代名詞だらう。吾輩といつては猫のやうだし」と語り出す三脚を書いた、漱石の同時代読者でもあった。

(15) 小森陽一「エクリチュールの時空」(構造としての語り)新曜社 一九八八年四月)は、夏目漱石「文学論」の考察から横光利一の形式主義論へと架橋し、文字が「速度」「加速度運動」をはらむためには

「読者の意識の力」が必要だと述べた。(16) 亀井秀雄「草枕」(国文学)一九九四年一月)は、この叙述をスタティックな「アイデンティキット(顔写真合成キット)」と読み解いている。

(17) 小森陽一「写生文としての『草枕』――湧き出す言葉、流れる言説」(国文学)一九九二年五月)は、那美の振る舞いを画工に対する「教育―闘争」として指摘している。

(18) この問題は漱石の小説において頻繁に顕在化する。雑誌連載という形態を取った「吾輩は猫である」(「ホトトギス」一九〇五(明治38)年一月―一九〇六(明治39)年八月)の場合、竹盛天雄「挿話の連鎖」としての「吾輩は猫である」(漱石 文学の端緒)筑摩書房 一九九一年六月)が論じるように、曲線的迂回とストーリー進行の緊張関係が、小説の力学として横たわっていた。また「彼岸過迄に就て」(東京朝日新聞)一九二二(明治45)年一月一日)で、「かねてから自分は個々の短篇を重ねた末に、其の個々の短篇が相合して一長篇を構成するやうに仕組んだら、新聞小説として存外面白く読まれはしないだらうかといふ意見を持してゐた」と漱石自身も述べたように、「彼岸過迄」から「行人」「ころ」へと連なる作品群においても、形式的な位相で、この問題との類縁性が見受けられよう。

(19) とはいえ、この空白の技法を問題化する場合、「草枕」が雑誌一括掲載だったという、小説外部の事情も機能していたことに留意しておくべきなのであろう。一九〇七(明治40)年の朝日新聞社入社以降は、漱石の連載小説をリアルタイムで読む場合、こうした章相互の空白、さらに連載ごとの空白は、物理的時間の形態をとって、翌日まで持ち越される。本論が言及するような効果は、単行本形態を取らない限り望めない。

(20) 前注1参照。

(21) この均質化の主題は、夏目漱石「野分」(「ホトトギス」一九〇七(明治40)年一月)で「同化」の語彙によって、白井道也の啓蒙によ

る同化、高柳周作の孤独と同化願望、金銭価値による計量を通じた同化などへ展開されていく。なおこの時期、漱石は「作物の批評」(『読売新聞』一九〇七(明治40)年一月一日)で批評の標準が一元化しやうい弊害を指摘し、読みの均質化を強要しかねない評論壇を批判している。

(22) 漱石の小説からメレディス「ピーチャムの生涯」、ブルターク「英雄伝」の朗読場面を抜き出して、読書論を試みたのは前田愛(『読書のユートピア』(『文学テキスト入門』筑摩書房 一九八八年三月)。

(23) 英文学研究者として講義ノートを作り(小宮豊隆宛漱石書簡、一九〇六(明治39)年八月一〇日付・二八日付)、文学を教場で語り続けてきた夏目金之助の日常的営為は、これに該当する。

(24) たとえば、画工の言葉に抑圧されてしまう那美像の回復を試みた、泉鏡花の小説「春昼」「春昼後刻」がその具体的実践の例と言えよう。拙稿「変奏される「草枕」——泉鏡花「春昼」「春昼後刻」からの射程」(『国文学研究』第百二十八集、一九九九年六月)。

なお、「草枕」からの引用は、『漱石全集』第三卷(岩波書店 一九九四年二月)の表記に準じた。また、それ以外の参照テキストは、適宜初出にあたりつつ、字体を改めルビを省いた。

「趣味の遺伝」論

本稿では、「趣味の遺伝」を小説のあり方への問いを持つ作品として見て行きたい。「趣味の遺伝」には、従来、生活者の視点に立った厭戦的姿勢がある事が指摘されて来ているが、それはごく写生文派的なものでもあり、ここには「ホトトギス」が「戦争に関する写生文」として提示した姿勢と並置して考えられる事柄があると思われる。また、後半の寂光院事件をめぐる余の言動のうちにも小説上の問題意識が多く見られ、例えば、余は自身の興味が（小説）的である事を繰り返し気にかけており、この〈探偵〉的な大騒ぎぶりも、小説における人事への興味、筋への関心が、時に〈好奇獣〉的である事を極端化するものであったと考えられる。小説の筋への興味と、筋のない所に筋を立ててみる虚構性との戯画化である。その他、遺伝説をめぐる近代の知と神秘的空想とが突き合わされている点にも文学上の問題意識があると思われ、寂光院の場面で強調された寺と女の対照も、それは仏教的世界観を一つの立脚地として想定していた写生文派小説の問題意識に関わって行く点がある。漱

小 橋 孝 子

石の作品中、最も直接的に日露戦争の問題を取り込んだ作品であると同時に、ここには小説のあり方を問うというもう一つ別のモチーフも用意されていたのではないかと思うのであるが、まずは、その戦争に対する姿勢から確認して行く事にしたい。

一

巻頭はまず、神の命令によって兵士らが犬に食い殺されるという極めて陰惨な光景によって開かれる。編中であって、このみが異質な光彩を放つという意味でも注目されるが、余の国民としての意識が最も希薄な場面であり、その場合の余の本質的な戦争観は、最も露骨に示されることになっている。ここでは戦争は日露の別を越えて人に死を招くものであり、大義名分の一切を無みするような狂気が、その本質とされる。殺戮の凶暴さと集団の狂気性とをクロージアップした明らかに厭戦的な光景である。神の声は（逆しまに日本海を撼かして）響き渡ったとあり、この〈狂へる神〉は日本の神

と取れるが、流血を前にして（小躍り）するというその卑小さも余の戦争に対する疑いの根深さを示していよう。しかしまた、これはごく肉感的に捉えられた戦場でもあり、ここには余のサデイスティックになった情念、嗜虐性が示されてもいるはずである。殊更に過激な光景を創出する事によって放出されなければならない何事かが余のうちにはあったのである。そして、ここには浩さんの戦死という事実も既に関わっていたのではないかと思われる。

従来、この空想については『神曲』、ブレイク、エゼキエル書との関連が指摘されて来ているが、『イーリアス』からの発想もあると考えられる。その冒頭は次のように始まっていた。

怒りを歌え、女神よ、ペーレウスの子アキレウスの、
おぞましいその怒りこそ 数限りない苦しみを アカイア人ら
にかつは与え、

また多勢の 勇士らが雄々しい魂を 冥王が府へと
送り越しつ、その骸をば 犬どもや あらゆる驚鳥（しんじょう）のたぐいの
餌食としたもの、その間にも ゼウスの神慮は 遂げられて
いった、⁽⁵⁾

（呉茂一訳『イーリアス』岩波文庫・53年）

この兵士らが犬や鳥の餌食になるという発想は『イーリアス』に繰り返し現れるものであり、トロイア戦争は地上の人口増大を憂えたゼウスによって引き起こされたものとされている。極めて近似した発想であり、余が汽笛の音にも（仏蘭西の小説家）を思い出すような人物であるとすれば、この『イーリアス』からの連想も自覚され

ていたのではないかと思われる。（陽気の所為で神も気違になる）という冒頭の一文は、『イーリアス』を横にした場合、世界観の崩壊、何ら必然性の認められない狂気の沙汰を強調するものとなるのである。しかし、更に注意したいのは、その主題の一つが、友人の戦死に対するアキレウスの激しい怒りと復讐にあつた事である。英雄アキレウスの華々しい復讐劇と神話的な意志の崇高さを思い起こしつつ、余には浩さんの死に対する自身の無力さが確認されていたのかも知れない。そして、余の空想がより具体的な凄惨さと狂気とを付け加えているとすれば、無力さの自覚が空想上の嗜虐性を更に強める事態があつたとも推測されるのである。

しかし、取りあえずは余にとつてこれは既に日常化された空想の一つであり、改めて空想から醒め、眼前に凱旋の事実を見る時には、この高踏的であると見えた余の姿勢のうちにも少しづつ揺れが生じ始める。それは国民としての意識が余に生じると同時にでもあつた。余はお仕着せの（怪し気な絹帽（シルクハット））をかぶるような（行列）を（奇観）と見ながら（一等の待合）に入り、その視線には西洋文化の不釣り合いに継ぎ合わされた日本の状況を滑稽として見る皮肉が依然としてある。しかし、余はこの後、なぜか一度入った待合いを出てまで、足の踏み場もないような行列の中に（漸くの事）割り込んで行くのであり、そこでは將軍等の姿を改めて眼前に確かめつつ、必ずしも厭戦的姿勢とのみは言い切れないような高揚感が語られて行く事にもなるのである。

この凱旋場面については、厭戦的姿勢を見る見方と（ナシヨナリ

ズムの高揚⁽⁷⁾を見る見方とがあり、その間に揺れがあるが、その焦点となつてゐるのは、余の万歳をめぐる拘りと、そこで流された涙の意味をどう捉えるかという問題である。余は駄頭に立つて、親戚や夫の帰還を待つ人々の会話を耳を傾けながら（今日に至る迄一度も）唱えた事がないという万歳の声を（然し今日は出してやらう）と、その瞬間を（待ち構へ）てゐる。万歳を唱えるために（覚悟）し（決心）をしてゐたといふのであるが、ここでこのような緊張感が生じるのも、万歳を唱える事がそのまま国家への忠誠を意味するからである。自身が国民として万歳を唱えうるかどうか、今一度、この場の（咄嗟の働き）に委ねられて試されなければならぬ。（尻馬について）でも出しておけばよいと思つたものの、しかし、万歳の声は今回も最後の瞬間にくい止められて出てこない。その結果は、確かに、余に戦争の正当性が充分には信じられていない事を示してゐよう。しかし、一方（胡麻塩髯の小作りな人）という將軍の姿を前にしては、自ずと涙が流れ、更にはその感銘が突破口となつて、余は周囲の万歳を唱える爆発的なエネルギーへの共鳴をも語り始める。余は、万歳の声を戦場の（呐喊の反響）と捉え直し、その（意味）を取り除く手続きを取つてゐるが、しかし、その言葉は（よく、せき、の事）という表現から（一心不乱の至境）（無上絶大の玄境）等々の大仰さへと高調して行き、ここに赤井恵子氏の指摘する（ナシヨナリズムの高揚⁽⁸⁾）があるか否かは微妙である。殊更に大仰な言葉で称揚する事によつて愚弄するといふ（諷語）的ニュアンスも感じられはするが、しかし、余は將軍の後に出て来る兵士等

を見ながらも、その身体的な過酷さが彼らの（威を振つて驀地に進）む精神を証明する、従つて（禪機）にも通じるものとして（吾人の尊敬に価）するといふ説明を繰り返しており、その口振りにはやはり自身の兵士等への敬意を、戦争の目的の是非を不問に付す形でも説明したい、し得たといふ満足と安心感がある。戦場にあつて死を賭す行為、その一人一人を見送つた銃後の人々の行為を称揚したいと思ひ、しかし、現実には戦争の正当性が信じられないといふ思いとの板挟みになつた揺れがあると見られるのである。

ここには余が出征しなかつた者であるといふ負い目も微妙に関わつてゐよう。余の前に立ち現れた將軍の疲労した姿は、余に浩さんの死をよりリアルな現実として思い起こさせたはずであるが、親友の浩さんは一人息子でありながら（志願）して出征し、戦死を遂げている。浩さんが（志願）して戦場に出た以上、余が後に残つた事は単なる成り行きの結果ではなく、余の選択であつたとしなければならぬが、しかし、生死を分かつという結果の重大さを前にしては、改めてその選択の是非をめぐる迷いが生じる事もあつたのではないだろうか。万歳の声や呐喊を（一心不乱の至境）として称揚するその熱っぽさは、余自身に（意味）を超越した行動の渦中へと飛び込んで行きたいような衝動のある事をも示している。宙づりの状態にあつて、いつそのこと行動の渦中に飛び込んでいれば、といふ考えが余になかつたとも言えないのである。しかし、この（意味）や目的を欠いた衝動は、冒頭の空想と同じく、やみくもに死や狂気の最中に突き抜けて行こうとする衝動と変わりが無い。また、

現実余が戦場に出なかつたのであれば、不遜でもある。(一心不乱)なる行動の渦中にある事、あるいはナシヨナリズムの高揚に巻き込まれて行く事を一方で望みつつ、しかし、それもまた、自身の流した涙が熱涙ではなく、(涼しい涙)であつたと規定し直すような形で、ぎりぎりの所では抑制される事になつていたのである。

余がこの一連の思いを浄化すべく、ここで最終的に行き着いたのは、従来言われている生活者の視点に立つ事、即ち(万歳杯には毫も耳を借す景色はない)(婆さん)の思いに寄り添つて行く事であつた。振り返つてみると、万歳の声は、この迎えに出た(婆さん)のみならず、時に帰還兵によつても違和感を持つて眺められていた。(あるものは傍目もふらずのそ〜)と行く。歓迎とは如何なる者ぞと不審気に見える顔もたまには見える。また、余は(居は氣を移す)以下、戦争から帰つた將軍と内地にいて迎えに出た士官等の姿や表情が非常に異なつて見える事にも注意を向けていた。將軍の姿を、いくら余が(飛び上がつ)て見ようとも、それが向こう側の事実である事には変わりがない。以降の余は、万歳をめぐる拘り、即ち自身と国家という考えを取りあえずは括弧に入れる形で、万歳云々を突き抜けた所にある事実、即ちその日記にも示されていたように自身の役割に徹して死んで行つた浩さんがいるという事実、そして、浩さんの母が残されたという事実に向き合い、残された者として現実は何が出来るかを考えて行く。しかもそれは友愛の關係を契機とするものであり、この国家や社会から最も自由であるはずの友愛の場が余にとつて最も確実に信じられる、そして(正直と社

会生活が両立する)(三)場でもあつたのである。

二章になり、余は改めて浩さんの戦死した旅順の戦場を空想裡に描き出してみるが、ここでは俯瞰的な視界の中で兵士等が蟻や蛇に見立てられ、個性を無みする戦場の有り様が映し出される。おそらくここにも冒頭と同じく『イリアス』からの発想があるだろう。(さてものどもが次々と押し出してゆく／その有様は、さながらにざつしり群れ塊つた蜜蜂の群が次から次へと／空洞の岩より、絶えず新規に繰り出しては、やつて来るよう)(第二書)。こうした比喩は『イリアス』の常套的表現となつていたのである。しかし、『イリアス』では群にあつても常に選ばれた英雄のみはその傑出した姿を現すのに対し、余の空想では浩さんまでもがひとしなみに群の一員とされており、その差異において痛切さが増す形となつている。余は、自身にとつて(偉大)である浩さんは、群の内においてもせて(旗持)位ではなければならぬと想像するが、しかし、その思いも、穴の底で(ほかの兵士と同じ様に冷たくなつて死んで居た)という事実を前にしては、やはりうち砕かれるよりない。ここには(脳味噌が潰れ)(肩が飛び)び(身体が棒の様に鱗張)るというリアルな死体が横たわり、その誰もいなくなつた後の静寂は、呐喊を(一心不乱の至境)と捉えるような余の高揚感をも決定的に沈静化させるのである。將軍を見て流した涙も、単に(愉快)な一時的興奮であつたと思ひ返され、余は改めて浩さんの母の淋しさに思いを寄せつつ、その墓所である救光院へと足を向けて行く事になる。

凱旋の喧噪とは打って変わり、余を迎え入れたその境内の閑静な様、流れる時間の大きさは印象的である。死者たちと直接対話する場であり、殊に化銀杏の下に女が佇む場面の美しさは作品のクライマックスと言つて良い。それは、浩さんの死と同時にの出来事でもあり、上からは黄金の銀杏が舞いさがつて、天と地（浩さんと寺の女）との交響を思わせる。はじめは若く美しい女への興味で動いていた余も、白菊の符合や日記の記述などを確かめて行くうちには、そこに神秘的な霊の感応があるという考えに思い至る。浩さんの魂は今も生きてこの世に働きかけているのかも知れない。その不可思議は、浩さんの魂、並びに残された人々の思いを慰めるに充分な物語であるだろう。以下の余は、更に父祖からの趣味の遺伝という考えに取り付かれ、夢中になつて行くが、浩さんの死は戦士の英雄的な死としては捉えきれなかつたのであり、しかし、いかにしてもその死を称揚したいという思いが、このたびは浩さんを神秘的な恋愛の主人公として余に空想させるのである。戦時中のチームであつた父祖伝来の魂は、ここでは武士魂ならぬ恋愛事にずらされる。ここに蘇ってくる過去はすでに、もと家老の老人が〈檀の名人〉であるといつた猛々しい武士の世界ではなく、〈世の中も穏やかであつた〉頃の恋にまつわる〈憐れな話〉でなければならぬ。そして余は現実には奔走し、最終的には浩さんの母と寺の女とが出会い、その〈兩人の睦まじき様を目撃〉して流す涙が〈將軍を見た時よりも、軍曹を見た時よりも、清き涼しき涙〉である事を確認する所まで持つて行く。余は依然として寺の女への横恋慕的な感情を抱き、荒

唐無稽な遺伝説を振り回すなどの滑稽を演じ、必ずしも同情的人物とは言ひ難い態度を取つているのであるが、しかし、ここに個々の生活と人情の側に視点を定めるといふ姿勢の転換がある事は確かであるだろう。そして、それは趣味の遺伝といふ新たな物語への願望を除けば、基本的には「ホトトギス」の写生文派的な行き方にも合致するものであつたと思われる。余は浩さんの死を弔う手段を考えて〈悼亡の句杯は出来る柄でない。文才があれば平生の交際を其儘記述して雑誌にでも投書する〉のだがと言つているが、この場合の雑誌とは「ホトトギス」であると考へて間違ひがなく、投稿しないうまでも、余が「ホトトギス」の読者であつた事が分かる。個々の生活に帰つて行こうとする時にあつた、余には改めて「ホトトギス」の存在が思い起こされてもいたのである。次に、この「ホトトギス」誌上の動きを見ておく事にしたい。

二

「ホトトギス」の日露戦争に関わる姿勢は、特に積極的なものではなく、むしろ抑制をもつて事に当たつた感が強い。同人等が戦争に関して直接発言した記事はなく、従つて、督戦・反戦のいづれとも、その態度は明確にされていない。しかし、その中でも戦争に関する写生文が募集掲載される等の動きはあり、それらは個々の生活の場に立つて事実にくつとくといふ一点を厳守する事で、際だつた特色を示すものとなつていた。（開戦と同時に、明治37年2月号（7巻5号）目次に、〈戦争及其影響に関する写生文を募る〉という告知が

され、以降、紀行を課題とする募集文章の一部、あるいは課題からは独立した写生文として戦争に関するものが掲載され、第8巻第1号(明37・10)では「戦争に関する写生文」の特集が組まれる。戦争に直接関わる記事は、この投稿された写生文の掲載と浅井忠等の絵画による事実の提示とはほぼ限定されていたのであるが、それは他の新聞雑誌の多くが戦争記事を前面に押し出していた中にあることは、意識的に抑制された姿勢と見えるものでもあっただろう。戦争との直接的な関わりは写生文・絵画等による個々の事実の提示に任せ、後は多くを語らないという形が貫かれていたのである。

誌面を通読してまず気づかされるのは、ここには万歳はもとより、帝国臣民、大和魂等々の戦争の志気を鼓舞する理想的言辭が殆ど見られないという事である。陳腐化した理想を廃し、個々の事実にくくとくという子規の主張が踏襲される以上当然であるが、写生的である事が、当時の多くを支配していた戦勝に向けて付置された理想的言辭一般にからめ取られる事への歯止めとして有効に働き、その結果、むしろ「ホトトギス」では写生文の特色とされる(大人が子供を視るの態度)(漱石「写生文」¹⁰)が、時に戦争をめぐる興奮にも向けられる事になっていたのである。また、写生文は自身の生活の場にあつて、そこから発信する性質のものであるため、自他の別を当然の前提とした上で、硬軟取り混ぜた報告がそれぞれの場から届けられる。戦争に對し置かれた立場、状況もそれぞれで、普通ならば取るに足らないような小事件も含まれるが、それもまたここでは同等の發言権を持つ現実の断片として投げ出されるのである。そのため、

当時の社会の空気や気分が多方面から具体的に捉えられる事になっており、加えて、戦争とは直接関係しない写生文・俳句・俳論等も従来通りに掲載されて行き、その結果は、必ずしも戦争の一本筋に囚われない現実のパノラマの様相を反映するものとなっている。余にとつても充分發言の許される場であるだろう。写生文の方法や従来の編集方針を遵守して行く事が、自ずから総動員的な状況への抵抗となつていたのである。しかし、一方でこれ以上の同人等の踏み込んだ判断は回避されており、パノラマ的な現実の諸相を提示した上で、あとは判断保留の態度が取られていたという事でもある。また、これらの写生文がやはり俳諧的などかゆとりのある雰囲気の主調としている事も確かである。例えば、中で最も緊迫した状況にあるのは、遼一氏の「満州退却の記」(7巻718号)等であり、ここでは満州で商売をしていた筆者が、開戦と同時に取るものも取りあえず帰国して来た事が二回にわたつて詳しく報告されるが、しかし、この遼一氏もこの後はいつもの筆法にもどりのどかな体験記や戲文的なものなどを寄せて来ている。真率な事実は事実として、虚構を加えることなく提示する誠実さを守りながら、しかし、基本的には俳諧的などかゆとりのある雰囲気「ホトトギス」では維持されようとしていたのである。このような距離感は、投稿家にとつて一種の「立ち退き場」(「鶏頭」序)としても機能していたと思われる。時に緊迫した事態がある事は確かとして、しかし、そこから「ホトトギス」の場に帰つてくれば、もう一度普段の本来の自分に帰る事が出来るというような形があり、それは、例えば友人同

士の友愛の場が社会的な制約からも自由な、理想的立ち退き場としてあるような事にも似ていよう。

具体的な諸編については充分に触れる余裕がないが、ここでは、第8巻第1号に組まれた「戦争に関する写生文」の特集に目を留めておきたい。いずれも投稿家の文であり、「其一、幻燈会」(虚室)「其二、輪卒の兄」(木馬)「其三、敵襲」(青楓)「其四、患者収容」(自適)「其五、戦死者葬儀」(夢拙)の五編からなる。戦後の一齣、戦場、負傷兵の出迎え、戦死者葬儀という事柄の順に沿った編集となっているが、最初の二編は、戦後の日常を距離を置いて写した所に特徴がある。其一では、征露幻燈会(活動写真等を示しながら弁士が語って行く、楽隊付きの催し)の様子が伝えられ、筆者は行かないつもりのところ、隣の少年に誘われて出かけたという事であるが、行きしな道では青田に風の渡る光景が写され、その会場にあつては明らかに戦場の実際とは遊離したところにあるがちやがちとした雰囲気写される。一足先に帰途に就き、会場の楽隊や笑い声を遠くに聞くというあたりは『三四郎』の広田先生が芝居小屋に示した視線を思い出させるが、弁士が(非常に)という言葉を連発して戦争の経過を語ってゆく様子は、日常からも遊離したものとされておき、(大人が子供を視るの態度)が、戦争をめぐる興奮に向けられた典型的な例である。其二は、家の修繕に来てもらった男から戦場にいる男の兄の話聞いた際のもので、戦場の活躍を至上の名誉とするような戦後の素材を写す。しかし、この場合は(凱旋)を(捕虜)と云い間違えるような男の無知が滑稽化

されており、そのユーモアの質には若干の疑問がある。兄の出征は、直接男の生活に響いて来るはずであり、筆者が男より安全な地位にある以上、外部にある者が、より近く戦争の影響下にある者を一方的に滑稽化する事は難しい。そうであればこそ、余の場合は自身の余計者である事が常に強調され、自虐的な自己の滑稽化が図られては、極端な場合、狂的な自裁の衝動にもかられるような不安定さが抱え込まれていたのである。戦争に対し(大人が子供を視るの態度)を向ける事の難しさを示す作と言えよう。そして、其三「敵襲」は、戦場からの報告。筆者は看護卒で、夜間の急襲を描き、二人の遺体を収容している。印象的なのは、最後の、翌朝、収容した遺体の墓が点描される場面で、ここで初めて兵士らの名前が明らかとなり、振り返って、夜間の急襲においては誰もが無名の兵士として蠢いていた事が印象づけられる。其四の筆者も軍医であり、新橋に負傷兵を迎えに出た際の事を書いているが、特集五編のうち、二編までが、看護卒、軍医という立場の人のものであつた事は、そこに自ずから兵士らの肉体的な現実がクローズアップされて来るといふ意味で注意される。其五もまた、戦死者の葬儀を執り行うため奔走した数日の事を簡条書きに近い簡潔な日記体で記しており、死の現実を前にして自身の役割に徹した誠実さの感じられる作である。浩さんの日記に通じる姿勢がある。特集を通じてみると、戦争をめぐる興奮には距離を取りつつ、しかし、その肉体的な現実には直視するという形があり、こうした姿勢が「ホトトギス」として積極的提示しようのものであるという自覚が編集方針のうちにもあつたもの

と思われ¹³る。理想的言辭に惑わされず、個々の生活の場を見失わないからこそ、その肉体的な現実の直視も可能になるといふ自負である。この「ホトトギス」の姿勢は、余の万歳が唱えがたく、しかし、將軍等の肉体的現実を前にしては自ずから涙が流れるという状況を受け入れるに充分なものでもあっただろう。

其四「患者収容」については、これが新橋での出迎えを扱っている事もあり、もう少し見とおきたい。この作は多くの点で余の経験に共通するものがあり、例えば筆者は自身が戦場に出る事のない内地の軍医である事を自覚¹⁴し、衆人環視の中、駅頭まで隊列を作つて日比谷公園を突つ切つて行く様なども滑稽化されている。

自分は更に全部を監視して十二時四十分に病院の門を出た、門前を往復する電車の乗客は、物珍し相に自分等の一隊を見詰めて居る、参謀本部の表の方へ行かずに、裏へ廻つて、海軍省の傍から何時も日比谷公園を突貫けるのが例である、今日もこの路をとつたが、金をも鎔かす計りの炎熱は非常なもの、半日はさまで戸外に出た事のない自分達には、上下から灼きたてられる様だ、看病人が「戦地でもこんな暑さじゃやないで御座いませう」と云ふから、「何のこれ位の暑さが……満州は今頃百三十三度の熱だ、おまけに沙煙は立つ、荷物は重しで、とてもこんなものではない」と見て来た様に云つてみたが、さう云う自身は、何時も塙際の僅かな日陰を追いながら歩きつ、あつた、(中略)併し人夫が如何にもズベラでこまる、隊列が乱れて、五十人か六十人のものがバラ／＼に二町も続くといふ無始末、

(中略) 停車場近くに来ると、幾疎かの旗を押建てた歓迎団体が待受けて居る、この歓迎に對しても、収容に与かる吾々は多少の規律を保たねばならぬと思ふが、とても兵隊を指揮する様な具合に行かない、停車場の石段を昇らずにボンヤリと立つてゐるので、癢に触れるからつい／＼怒鳴る。「続いて歩かないか、真直に「プラットホーム」まで行くのだ」、傍に居た巡查がオツ魂消した面をして自分を見詰めて居た、

「趣味の遺伝」の余は、この軍医という役割すら負わない者であつて、その自己の滑稽化は更に甚だしいが、しかし、自身のポジション如何という方向に諧謔が向けられている点では共通している。(余の場合は、停車場までの道を(群衆)の視線を浴びながら歩き、その事が(天下の逸民)である後ろめたさを感じさせている。)また万歳をめぐる箇所もあり、筆者は軍医として人々の万歳の声をよそに聞きながら、負傷兵収容の任務に当たる。

先づ軽症から連れ出して二側に整列させる、各自携帯の毛布一枚宛は列の前に残させて、元の病院に返す様に、将校三名の内に精神病者が一人あるので、それには二人の看病人を前後につけて、車に乗せるために最初に送り出した、直ぐ帰つて番号をつけさせてから、五十人を一隊として、これも前後に看病人一名づ、をつけて「プラットホーム」から送り出す、外では万歳の声がワーツと起る、

また、後半部では、このような場合にあつてもなおあり得る興味として、一人の美人に声をかけられ、その裏面に小説的な何ものかを

想像してみた事も記される。

「あの……一寸伺ひますが、今日はこれでモー参りませんで御座いませうか」群を離れて自分に問ひかけた娘がある、(中略) 見るともなしに見れば、廿歳前後の、面立は絶美といふでもないが、漆の様な髪が生え際の奇麗な、膚の色の透通る程美しい、何処とはなしに人を吸付ける嬌態を具へて居つた、一体何の爲めにこゝへ来て、何の爲めにあんな事をさくのであるかと自分は余分な心配をした、

文学青年としての興味の持ち方であり、実際に、当時の新聞・雑誌等では銃後に残された個々の女性達に注目が集まり、悲劇に耐えつつ戦勝を下支えする存在として物語化され、称揚される場合が多く見受けられたのであるが、しかし、この「患者収容」の筆者には、そうした関心に寄り添いつつも、文の作家としての自己を諸體的に問題化する姿勢があり、この女への興味を引つ張つて行けば「趣味の遺伝」になるようにも思われる。ただし、余が軍医という役割すら負わない者であるという違いはやはり大きい。「患者収容」の筆者は行進を続けながら(対露同志会)の看板を眼にし、(この同志会も日露開戦前は強硬主義で、大分活躍したかと覚えて居る、今日見たところでは気のせいかして眠つて居る様に思はれるが、事實は如何なものであるか、戦傷患者が毎日の様に群をなしてこゝを通つたら、この看板はどんな感慨を懐くであらうか)と、負傷兵に接する軍医として、その思想を明確にしていたが、余にはそれが出来ない。「ホトトギス」には戦争に直接関係しない者は、むしろ黙して

いるべきであるという暗黙の了解があり、特集の其二を見ても明らかなように、直接戦争に関係していない者の発言は途端にその力を弱めるのであるが、しかし、余は改めて余計者として登場し、沈黙のうちに抑制されていなければならないはずのもの、即ち、非出征者であるという負い目を背景に、国家と自身の関係をめぐる迷いや、ナシヨナリズム的な揺れをも語り始めていたのである。

三

さて、ここで改めて「ホトトギス」に、戦争に関する写生文等を掲載して行く一方、明らかに抑制的な姿勢があつた事にも注意を向けておきたい。先にも述べたように「ホトトギス」の日露戦争に関する姿勢は、全体から見れば積極的なものではない。投稿家を別として同人等の直接的な発言はなく、戦争に関する記事も先の特集を一区切りとして「戦時雑信」のような小規模な形で誌上の片隅に押しやられようとしていたかに見える。それに代わつて活発化されたのが、俳句趣味の小説・絵画への拡大であり、連句・俳体詩の試みだったのである。おそらく俳句趣味を主調とする「ホトトギス」にとって、この戦争という最もせつば詰まつた事態への対峙、あるいは天下国家を論じる事は、かなり困難な課題でもあつたのだろう。しかし、それが全く無関係のものとして捨て去られていたとは考えられない。虚子の日露戦争に対する姿勢は明確にされていないが、一つの方向性があつたとすれば、それは「連句論」(7巻12号)の次のような箇所にも示されている。

連句は時間を徹し空間を徹した宇宙、人生の一大縮図である。試に時間を徹し空間を徹した宇宙人生を見るがよい。其処に果たして小説家が書くやうな一人の運命一事件の葛藤が大問題たる事を得やうか。

直前では、《承久の乱》も《遼陽の戦》も、この《一大縮図》のうちにあつては等価であると言われる。戦争という最も現実に密着した言説が求められる事態を前にして、敢えてそれを超越する時空の創出が試みられようとしていたのである。その背景には、戦争という一本筋に回収される事への抵抗が確実にあつたと見て良い。実際、先の特集に並べて、そのすぐ後に《なげし浮世に恋あらば》《漱石》と始まるやうな俳体詩が載せられる光景は、敢えてするの感を読者に与えずにはおかないものであり、連句や俳体詩の実作は誌上にあつて《諷語》的な性格を帯びてもいた。特に《わからぬ処が面白い》《漱石「送別」自評》という俳体詩は、空想に遊びつつ、時に狂的な雰囲気醸すものともなり、特集翌月号から連載された漱石・虚子の「厄」など、その狂気性への耽溺も一方に戦争の現実がある事と無関係ではないだろう。(また、この時期の同人等の文には、神経衰弱や不眠など、心身の不調を訴えるものも多い。)戦争に関する記事をよそに、抑制的な沈黙を守りつつ、こうした文学的営為を事とする一群があつたわけであるが、漱石もまたここまでは虚子に同伴する形を貫き、連句・俳体詩の試みにも積極的に関わり、また、「ホトトギス」一百号(8巻7号)には伝説に取材した戦場である「幻影の盾」を寄せている。しかし、「趣味の遺伝」では、改

めて現実的な戦争を取り上げる事によって、回避されていたはずの個人と国家という関係が問題化され、戦争に関わつて狂的な衝動も持つ、余のような人物像が創出される事になつていたのである。こゝでも個人と国家、督戦と反戦という考えについて、いずれかという明確な判断が示されたわけではないが、しかし、結論を持ち越しつつも、俳句・写生文から小説の虚構へと進み、そこで人事をも描いて行くのであれば、戦争・国家の問題も今一度振り返つておくのが当然という判断が漱石に働いていた事は確かであるだろう。そして、後半の寂光院事件をめぐるつては更に小説上の問題意識が種々呼び寄せられる事になつていたのである。

四

余はごく個人的な事柄である恋愛を通して浩さんの死を捉えなおし、その終局点として浩さんの母と寺の女とが穏やかに睦まじくしている光景を見いだして行く。しかし、ここで前面に押し出されていたのは、《学問上の好奇心》に偽装された余の若い女への関心であり、また《こしらへ》た《小説》的筋を追求する余の興奮であり、不可思議を学問によつて説明しようとする余の荒唐無稽なる試みであつた。もとよりそれらはすべて、最終的にはさして意味を持たないものとして消去される。女が余に何らの関心も持たず、余の興奮が横恋慕的な独り相撲であつた事は、改めて対面した際の女の平静さによつて確かめられている。また、一貫して遺伝説の当否に拘りつつ、しかし、余はそれが《勝手次第》な《こしらへ》ごとである

事を知っており、家令の老人と対面する場面には、その興奮が（今から考へて見る）と滑稽であつたという回想もある。余自身がこの手記の執筆時においても遺伝説の真理を本当に信じているわけではないのである。それにも関わらずその逸脱ぶりが延々と記されたのであれば、ここには（憐れ）なる世界へと直接は参入して行きがたいな余の照れがあつたとも思われる。また、余の興奮が冷める事によって、無力でありつつも浩さんのために奔走した余の思いや、浩さんの母と寺の女が穏やかに睦まじくしている姿は、より一層鮮やかに印象深く浮かび上がつて来る。そうした（諷語）的效果もある⁽¹⁷⁾。しかし、この（憐れ）なる光景へと収斂して行く以前に、余の強烈な人間的興味、筋書き的な興味を挟み込むという行き方には、漱石の小説をめぐる問題意識もあつたのではないだろうか。

遺伝説の当否をめぐる余の探偵的な興奮が、小説における筋への関心を（好奇獣）的なものとして戯画化する事は冒頭にも述べた。また、学問によって神秘的な霊の感応を説明しようとする試みのうちにも、幻想文学に関わる問題意識がある。余はあり得るかも知れない不可思議として、そのまま受け取つてもよいはずのものを、しかし、（二十世紀の文明）である学問によって説明しなければならぬと、客観性と合理性とを尊ぶ近代的知とが突き合わされるのであり、ここには、漱石に鏡花・ハーン等の文学と「ホトトギス」及び自身の行き方とが対照的に捉えられていた事実を想起しておく事もできるだろう。同種の問題意識を扱つた作品として既に「琴のそら音」

（七人）明38・6）もある。ただし、肝心の遺伝説が最終的には逸脱として消去されるのであつてみれば、この幻想に関わる問題意識も、ここでは特に作品の根幹に関わつて行くものではなく、単に彩りとして添えられた感がある。「琴のそら音」では、迷信にこもる心情の真実を取り出すという形で結末が迎えられていた。迷信を信じたい男を主人公として、しかし、婚約者の生死に関わる事柄になれば、迷信と見えたものも退け難くなるような愛情の真理が取り出される。しかし、「趣味の遺伝」の場合は、肥大化した余の試みがそのままで放置され、浩さんの母等の姿を前にしては、いずれにしてもどうしてもよい事柄として早々に消去される事になつていたのである。

筋の戯画化や、幻想文学に関わる問題意識をも取り込みつつ、しかし、ここで最も重要な拘りとしてあつたのは、（憐れ）なる光景に収斂して行く事に対し、余の俗を一方に突出させて残しておくという事であつたと思われる。浩さんの死をめぐる（憐れ）が提示されようとしているながら、しかし、余は若く美しい女に心を動かし、自身のこしらえた筋書きに拘る。また、余は最後の最後にも（博士は何も知らぬらしい）という一文を付け加えて、学者としての称号を意識した自身の俗を突き出して見せている。それは同じ学者ながら博士などよりも自身の方がかえつて役に立つ所もあつたのだという負けん気の勝つた『猫』的ユーモアであり、余が必ずしも（憐れ）の情をもつて俯瞰的に人生を眺めるような位置にはいない事も示している。余は、冒頭、お仕着せの（怪し気な絹帽）をかぶ

るような（行列）を横に見ながら（一等の待合）に入っていた。また、去年の春、麻布の（高い練堀）のある家では、邸内でテニスをする女たちの姿を見ようと（高飛の術）を試みたとも言う。その堀もおそらくは経済的格差を主張するものとして聳え立つのであろう¹⁸。

博士の称号に拘る余は、ユーモアに包みながらも、しかし、そうした自他の違いにも依然として時と場合によっては煩わされうる所に立っているのである。（憐れ）なる光景に収斂して行く事に対し、たとえ卑小であるとしても、人間的な俗も一方にあつて持続させ、消去させないという拘りの姿勢があつたと思われるのであるが、それは国力と国力のぶつかり合いである戦争を取り扱った作品としては当然の行き方であり、また、小説を書き続けて行くこととする漱石の基本的な姿勢でもあつた。漱石は「明暗」に至るまで人と人の絆である（憐れ）について考えながら、しかし、その主人公等を常に俗なる人間関係の中に投げ込む事で小説を書き続けて行くのである。そしてこの事は、この場合、ごく写生文派小説的な課題としても捉えられていたのではないかと思われる。

余の俗なる興味は、寂光院の場面では寺と女の対照という形でも強調されていた。この寺の中に若い女が立つという姿は、それ自体、余が強調するほど矛盾した光景ではない。ただ、余に寺に落ち着きを見いだすような宗教への志向と不意打ちに出会つた異性への興味という聖俗の矛盾感があるために、際だつて対照的な光景として見えて来るのである。墓参に来ての心持ちと女によって呼び起こされた感情との差異が甚だしいものであつたからこそ、俄に饒舌になつ

ていたのであろう。そして、ここで寺と女という形で、聖俗の対照が強調された背景には、写生文派の立脚地として仏教にその可能性の一つが見いだされようとしていたという事実もあつたと思われるのである。

当時、虚子は実際に叡山詣でや毎月の寺巡りを企画するなどして、仏教と俳句の修行をリンクさせて考えようとしており、漱石もまたこうした虚子の行動を踏まえ、『鶏頭』序（明41・1）では日露戦争のような切迫した事態が永続しない以上、虚子のような余裕のある作にも存立価値があるという限定付きで、しかし、（生死を離脱し得ぬ煩惱底の第一義）に立つ自然派等の作物に対し、俳味、禅味に通じる（生死の関門を打破し）た人生観の作物もあり得るのではないかと述べている。凱旋の喧噪から、寂光院の場へと転換する「趣味の遺伝」の流れも、こうした志向を示していよう。しかし、相馬庸郎氏が指摘するように、この序文には対自然主義という（ポレミカルな調子）があり、虚子小説の格闘が総体として示されていたわけではない²⁰。虚子自身が「南無幽霊」「鶏頭序」〔国民新聞〕明40・12・26）や「写生文の由来とその意義」〔文章世界〕明40・3）等で余裕派の規定に抵抗を示してもいたように、俗情を離れた自己の詩を守る事と、人間関係を追求して行く事との間に、更に葛藤を生じさせて行つたのが実際である。「鶏頭」のうちにも既に「大内旅館」のような人間模様を捉えた作があり、また、聖俗に渡る虚子の関心は、余裕派的作物とされる『風流饑法』〔ホトトギス〕明40・4）でも、叡山の政所と祇園とを並列的に提示するという、やはり

寺と女の対照として捉えられていた。⁽²¹⁾ここでパノラマ的に捉えられた聖俗の対照は、更に「統風流儀法」(「ホトトギス」明41・5)から「風流儀法後日譚」(「ホトトギス」大8・119・6)へと展開して行くに当たっては、叡山の小僧さんである一念と祇園の舞妓三千歳との恋情が深まる事によって、加速度的に葛藤の筋を導き出して行く。この聖俗に渡る関心、パノラマ的世界観と人間関係の導き出す筋という葛藤は、写生文派小説の重要な課題となつて行くのものであつたのである。

余の女への関心や遺伝説の筋書きは、確かに浩さんの母等の姿を前にしては意味を失い、そこには浩さんの死という空白の事実や、將軍や軍曹等の肉体的な疲労、いかにしても浩さんのために奔走せざるを得なかつた余の裏面の思い等々が浮かび上がつてくる。(「ワーと云ふ歓迎の声」も浩さんを中心とする個々の生活が描かれて事によつて、改めて冒頭の余の高揚感とは別種の感銘を持つて振り返られる事になるであろう。それらが余の拘つた筋の消滅によつて、パノラマ的に浮かび上がつてくるのであり、その意味ではこれもまた筋を回避した小説であつたのだが、しかし、写生文派の行き方を基本としつつ、その中でも更に問題となつて行くべき事柄(「憐れ」なる光景に対し、小説に必要な人間の俗をいかに持続させて行くかという問題が余の逸脱的言動として誇張され、諧謔的に捉えられる事になつていたのである。

五

以上、小説のあり方を問題化する小説としての「趣味の遺伝」を考えてみたが、明確な結論を持ち得ない事柄を種々抱え込みつつ、しかし、それらは小説上の問題項を拾い出して行こうとする姿勢において一貫していたのではないかと思われる。最も重い未解決事項として残されたのは、やはり、戦争・国家の問題である。余にナシヨナリズム的な揺れがあつた事は、それとして認められなければならない。余は將軍から受けた感銘よりも浩さんの母等の睦まじい姿から受ける感銘の方が尊い事を最後に確認しているが、しかし、国家という考えがそれで無化された訳ではない。むしろ余の奔走は結果として、女を理想的な統後の国民の粹に押し込むものにもなつている。国家に反逆する要素としての恋愛が描かれた訳ではないのである。しかし、このナシヨナリズム的な揺れは、現実に戦場にあつて戦い、また、その一人一人を見送つた人々がいるという事実を根底に置くからこそ、生じたものであつた。余は、現実に戦争未亡人として残され、耐えている人々がいるという事実、再婚の可能性も含めて個人的な恋愛が最優先されるべきであるという思想を押しつける事が出来ないし、また、その姿を自身の(「憐れ」なる光景のうちに取り込むという行き方も取つていない。ただ、無力なまま、現実に戦場で戦つた兵士等や、銃後に残された人々がいるという事実を前に、右往左往していたのであり、その判断のつかない宙づり状態を維持して行く事が、余の戦争に関わつての誠実だつたの

である。そして、写生文派小説の問題意識に引きつけて考えてみるならば、それは、写生文の姿勢に、事実就く以上に、思想を明確にしにくいという問題のある事、また、一方、写生文派の世界観である(憐れ)なる光景に収斂して行けば、小説が書き続けられなくなるという問題がある事を示すものでもあった。こうした写生文派小説の立脚地に関わる事柄が、「趣味の遺伝」では、戦争・国家の問題を通して問題化されていたと思われるのである。

注(1) 駒尺喜美「漱石における厭戦文学「趣味の遺伝」」(『日本文学』72年6月)、大岡昇平「漱石と国家意識」(『世界』73年1・2月)等。

(2) 剣持武彦「神曲」地獄篇と漱石文学」(『比較文学』14巻)

(3) 石井和夫「漾虚集」の背景—漱石と「神曲」のふれあいを中心に」(吉田精一・福田陸太郎監修、塚本利明編『比較文学研究 夏目漱石』78年・朝日出版社)

(4) 太田修司「愛と終末——「趣味の遺伝」論」(『成蹊大学文学部紀要』95年1月)

(5) この冒頭箇所は「文学論」の第一編第二章に、激しい怒りの表現として引用されている。「文学論」のその他の箇所、及び「猫」等においても、「アーリアス」はしばしば取り上げられており、現代に失われた英雄的な意志の崇高さと、簡潔さのある事が特に注意されている。

(6) (1)に同じ。

(7) 赤井恵子「漱石と戦争・国家」(『熊本学園大学文学・言語学論集』97年6月)

(8) (7)に同じ。

(9) 越智治雄「漾虚集」一面」(『漱石私論』71年・角川書店) 参照。

(10) 「読売新聞」明40・1・20

(11) 娼家の女達が女である武器を持って帰国の便を図ってもらったという記事もあり、こうした戦争に関わる小説では取り上げにくい事柄が事実として記されている点も注意される。

(12) 「遼陽日記の一節」(7巻9号)「葱汁」「舎宮」(8巻2号)「兵站部」(8巻3号)

(13) 当時の写生文の選者は坂本四方太であるが、この特集の選者名は記されていない。

(14) 自適「都まで」(7巻11号) 参照。同じ筆者が、東京予備病院附の辞令を受け、千葉から東京に戻った際の紀行。戦場に出る事もなく、外泊を許された境遇が、出征して行く同僚と対照して記される。この場合、諸譚はなく、出征兵への思いや、久しぶりに下宿に帰る事の出来た嬉しさが真率な筆で記されている。

(15) 大久保健治「文学的欲望の行方——日露戦争期における(未亡人小説)の消長——」(『日本近代文学』99年5月) 参照。

(16) 虚子の姿勢を示すものとしては、特集翌月号の「片々文学」(鏡・尻・血)や、「石棺」(8巻6号)等も参照される。「片々文学」の「血」は、足から血を流す老婆とすれ違い、助け得なかった事に懊悩しながら(人間は誰一人として現在傷を負って居らぬものはない)。(血は旅順遼東の山野に流れてある許りでは無い。血は実に時々刻々各個人の胸に流れて居る)という考えに至る。必ずしも戦場に限定されない、憐れの情によって捉え直された俯瞰的な人生の光景である。「石棺」は、武田信玄の棺が沈められたという諏訪湖に出かけ、そこで、石棺をのせた光の舟が現れて、光の矢が往時の戦場を再現するのを見たという幻視体験を描いた紀行文。

(17) 竹盛天雄「趣味の遺伝」……「諷語」の仕掛け」(漱石 文学の端緒) 91年・筑摩書房) 碓香文「趣味の遺伝」論——「文学論」「仮対法」の実践——」(『夏目漱石初期作品』98年・和泉書院) 参照。

(18) 「野分」では、そびえ立つ(岩崎の壟)が高柳を威圧する。

(19) 石井和夫「憐れ」の諸相」(『漱石と次代の青年』93年・有朋堂)

参照。

(20) 相馬庸郎「鶏頭論」(子規・虚子・碧梧桐) 86年・洋々社

(21) 野山嘉正「高浜虚子」風流餓法」(国文学) 94年10月—95年3月) 参照。

(22) ただし、浩さんの母が時期を見て女に結婚を勧めるという事もあり得るであろうし、余の趣味の遺伝という空想は、空想である以上、それをしも妨げようとする強制力は持っていない。そのような生活感覚に立った緩やかさがある。

※本稿は、98年度日本近代文学会関西支部秋季大会における口頭発表に再考を加えたものである。各氏から貴重な助言を頂いたことを感謝申し上げます。

「南京の基督」論

——〈物語〉と語り手——

五 島 慶 一

芥川龍之介「南京の基督」(大正九年七月「中央公論」)には、二つの〈物語〉が含まれている。一つは宋金花の信じる「基督様」による「奇蹟」の〈物語〉、もう一つはそれを全然否定する、「無頼な混血児」George Murryとそれを「耶穌基督だと思つてゐる」愚かな女の——「若い日本の旅行家」によつてそのように把握される〈物語〉⁽¹⁾である。このテキストに於て、両者は徹底的に背反する行き方を示す。

そこで呈示されているのは、ある夜金花の部屋に闖入して来た「見慣れない一人の外国人」という一つの表象をめぐる、金花及び「若い日本の旅行家」それぞれの意味付け——〈物語〉である。それらは共に単方向的で、対象である「外国人」の側からの確認の連続は執られていない、固より執り得ないのであるが、この点は後ほどまたふれる。

先行する諸論を見渡してみた場合の一つの支配的な在り方として、このうち一方の〈物語〉に「事実」性を認め、他方のそれと対峙さ

せるという見方が指摘できるように思う。例えば「旅行家」の〈物語〉には決定的な「事実」に基づく根拠が含まれているのに対し、金花の〈物語〉には何ら「事実」としての裏付けがなく、あるのはただ信念に基づく幻想の強度だけである、といった具合に。⁽²⁾しかしながら、それではそこからもう一歩進めて、そうした「事実」それ自体は一体何によつて支えられているのかということになると、十分に説得的な説明が未だ与えられてはいないというのがこのテキストをめぐる研究史の現状のようである。

本論は固よりそれに対して答えを与えようとするものではない。寧ろ、〈物語〉というあり方そのものがそうした「事実」を相対化させているこのテキストに於ける特異な状況を明らかにしようとするものである。

—

物語は言語によつて呈示されるよりほかはない。複数の〈物語〉

を含むこのテキストに於ても、言語をめぐるある種特殊な状況がその成立に大きく関与していることは明らかである。初めに指摘しておきたいのは、テキスト内部の公用語——通用語として「支那語」が設定されている、という点である。勿論、表現のレヴュルに於てこの「南京の基督」というテキストを統御・成立せしめている唯一の言語が日本語であることは言を俟たない。但し、その中に於けるあらゆる言語行為——会話、祈祷、内的独白、等——は「支那語」を共通のコードとして行われているように書かれており、それ以外——例えば前出の「不思議な外国人」の洩らした「滑な外国語」に至っては、言語としての意味付けを拒否されている。語を換えてこれを言えば、「南京の基督」の「語り手」は、作中世界の「支那語」のみを翻訳して、日本語としてのテキストを我々読者に伝えていると云い得るだろう。

このことは、中心人物である金花の唯一用いる言語がそれであるからという単純な理由のみに拠るものでは勿論なく、テキストに内在的なこうした語り手が彼女の室を離れないという事情とも相俟って〈物語〉の成立に重大な作用を及ぼしている。この、ある意味に於て非常に意志的な語り手の存在とその意味論的役割、更にはそうした語り手の「場」への着目は、このテキストを読む上で従来の研究の多くに欠落していた視点ではないかと思う。

先に挙げたうち、金花を除く他の二人の登場人物たちは、いずれも彼女の部屋を訪れる「客」としてテキスト内に存在している。そのうちの一人、「若い日本の旅行家」は「覚束ない支那語」を修得

しているがために、金花の話聞き、そこから自らの〈物語〉を紡ぎ出すことができるが、もう一人の「不思議な外国人」は「支那語はわからない」が故に、彼はテキスト内に自らの〈物語〉をもつことができない。実際彼は何らかの〈言葉〉を発してはいるのだが、金花の室という空間に於てそれは畢竟「何やら意味のわからない滑な外国語」でしかないのである。彼の発する語は、意味を伴った言葉としてはテキスト内に流通し得ない。代わって彼はそこでは一方的に眼差される対象として存在することになる。ここには明らかに語り手の意志を読み取ることができよう。

二

芥川作品がしばしばそうであるように、「南京の基督」に於ても〈病〉が重要なモチーフとして機能していることは、これまでに多くの論者が指摘してきたことである。それらの論の多くは治療実現の蓋然性（根治か潜伏か）を主として問題としているが、ここでは寧ろ〈物語〉が紡ぎ出されるきっかけとして〈病〉があることに着目すべきであろう。

梅毒を患った金花のもとに、私鴉子仲間の陳山茶は「誰かに移し返」せば癒るという「私の姉さん」の体験に基づく情報を齎す。金花がこの「迷信じみた療法」を信じたことは後の彼女の祈禱の文句にも明らかであり、ここから〈物語〉は展開し始めると言うことができる。すなわち、移せば癒るという前提と、「怨みもない他人」に対してそれをするとはできぬ（基督信仰に基づく倫理）という

意識、金花の心中には明らかに葛藤が生れており、小説の現在はそのような時点から始まるのである。そしてこの葛藤は、後の金花の「不思議な外国人」に対する恋情の布石となる。

この小説の舞台は「南京希望街の或家の一間」、即ち金花の室に設定されている。と、同時に、そのみに限定されている。この点芥川が自ら参照したという「秦淮の夜」⁽⁵⁾が、移動する一人称の語りによって、ある種紀行文としての効果を顕現させていたのとは対照的である。細部の描写などをこれに藉りながら、「南京の基督」では明らかに何か別のものが志向されていた、とまずは言い得るだろう。

先述したような葛藤を抱き、その居室の中に屈託する金花とそれに寄り添う語り手。このある意味に於て安定した関係の中に、「見慣れない一人の外国人が、よろめくやうに外からはひつて来」(傍線引用者、以下同じ)ることで物語は発動し始める。そして間もなく、この「基督様の御顔」を持った男に金花は体を任せることになる。テキストはこれを金花の「始めて知つた恋愛の歓喜」によるものと規定する。実際幼少時から「稚拙な受難の基督」だけを頼りに生きてきた彼女にとって、それに対する信仰と恋慕の情とが密接不可分に結び付いていたとしても何らの不思議もないし、それが「不思議な外国人」の姿をとって眼前に現れたとき、彼女がその「誘惑」に陥ったのは寧ろ当然のなりゆきと言うべきであろう。

だが、問題はこうした金花による「外国人」(物語)化の過程の中で、語り手はあくまで彼女に寄り添いその視点で語りつつも、最

終的にはそれを対象化し、例えばここでは「恋愛」という自らの意味づけ——いわばメタレヴェルの(物語)へと回収しようという動きを見せていることであり、こうした語り手の強い意志は以降もテキストの推進力として機能している。

続く「二」の前半部では「数時間の後」のこととして、「金花の夢は、埃じみた寝台の帷から、屋根の上にある星月夜へ、煙のやうに高高と昇つて行つた」として、その夢の内容を描いているが、この夢はその夜の出来事の金花による(物語)化——彼女の認識の中で、「不思議な外国人」が「南京の基督」へと(翻訳)されてゆく過程そのものを示していると言えよう。すなわち、彼女はその夢の中で、自らに親しみの深い風物を藉りて「基督様」による「奇蹟」の(物語)を組み上げているのであり、ここでも先にふれた言語の場合と同様、「支那」的なあり方がコードとして働いていることは注目に値しよう。

例えばその舞台に関して、「彼女が今ある所は、確に天国の町にある、基督の家に違ひな」いのである。これは後の「奇蹟」を導く必然からも、当然そうあらねばならない。だが、ここで描かれているその場の諸々相——「龍の彫刻のある柱だの、大輪の菊の鉢植えだの」のある部屋の造作や、窓の外を川が流れ、水音や櫂の音が聞こえて来るロケーションは、いかにも金花が「幼少の時から見慣れてゐる、秦淮らしい」のである。

更に「支那料理」を食べることで一夜にして病が癒えるという「奇蹟」の形態、「今夜彼女の部屋へ、泊りに来た」時に啣えてい

たはずの「パイプ」が「真鍮の水煙管」に更えられ、(6)「支那語」でもって彼女と会話を交わしているなど、金花の夢の中で「耶穌基督」は徹底して「支那」化が図られていることが分かる。標題でもある「南京の基督」というのは、実にこのような表象を指しての呼称なのであった。(6)

このように、テキストの「一」から「二」にかけて、金花と「不思議な外国人」——「南京の基督」との接触の場面は、言語を始めとして総てに於て徹底して「支那」のコードによって貫かれていると言えよう。「支那」のコード、それは金花のもつ唯一のコードである。その意味で、これらの部分を語るとき、語り手は全く金花と共にあると言うことができる。彼女の眼を通じ、彼女の認識を内面化して語っているのである。逆に言えば、金花の〈物語〉を立ち上げる為に、そうした手続きが必要だったとも言えるだろう。

「二」の後半に於て、覚醒後若干の揺蕩は見せるものの、それを経て「彼女の体に起つた奇蹟」に辿り着くことで、金花の〈物語〉は却つて強固な完成を見るに至る。彼女の認識に於て、病は他人に移したから癒つたのではなく、「基督様」が癒してくれたのである。どこまでもこの「外国人」に対して自らの見出した〈物語〉——「南京の基督」の「奇蹟」を信じる金花にとつては、その〈物語〉こそが正に〈事実〉なのだ。

この部分に関しては、高橋博史に次のような指摘がある。(7)

〈悪性を極めた楊梅瘡〉が一夜のうちに治つたことを、基督の

賜物と金花が直ちに信ずるのは——お客に移したからだといささかも疑わないのは、(それを食べるとお前の病気が、今夜の内によくなるから)という言葉を夢のなかで聞いていたからである。

例えば他の私窩子たちの視点から見た場合、当の「不思議な外国人」と雖も単なる「客」の一人(それに移すことで病氣は癒る)に過ぎない。元来私娼窟である金花の部屋に於て、彼女とそこを訪れる者との関係は(テキスト中にも現れている朋輩のような例を除き)基本的に娼婦と客のそれとしてある。言うまでもなくそれは金銭を媒介とした関係であつて、現に「不思議な外国人」の場合なども、具体的な金額の交渉以降金花との交通が本格的に始まつていると見ることが出来る。「支那語を知らない外国人」との間に、金花が共有できるコードは金銭以外には有り得ないのである。そしてテキストの中でも説明されるように、彼女にとつてそれは決して「珍しい事ではなかつた」。

ところが、実際にはその「約束の十弗の金」は支払われることがない。ここに、後に金花から話を聴いた「若い日本の旅行家」は、その「外国人」≡「George Murry」であることの根拠を得ているのであるが、他方これと全く相反する、この「外国人」に「基督様」を見出そうとする金花の〈物語〉に於ても、この代金不払いの一件は要諦となつていたのである。このことを説明するために、テキストの記述に反して仮にその金が支払われていたら、ということを考えてみる。その場合、金花とこの「外国人」との関係は通例の娼婦

と客のそれへと回収されてしまい、金花の夢は単なる「夢」として宙に浮くことになる。彼女が夢を「事実」と認識し、「あの人」(「外国人」)に「基督様」を見出すためには、「約束の十弗の金」は決して支払われてはならないのである。

以上述べた如く、「外国人」による代金不払いという出来事は、冒頭に掲げた二つの〈物語〉双方の根拠となっている。だが実はこれは一例に過ぎず、ある事象をめぐるこうした意味の二重性は、このテキスト全篇に通底する基本構造の一としてあるのである。

三

こうした金花とその〈物語〉に対する反指定が「若い日本の旅行家」の存在である。その最初の登場の際(「今年の春」、金花との間に彼女の信仰をめぐる応酬があったことが書かれており、金花をめぐる彼の〈物語〉はその時点から既に始まっていたのである。金花の信仰のありようをここで改めて問題としたい。

金花は「五つの時に洗礼を受け」て以来、「歿(ヌク)なつた母親に教へられた、羅馬加特力教の信仰をずっと持ち続けてある」という。それでいて売春を生業としている。この点を「若い日本の旅行家」は「皮肉な調子」で追及するが、金花は恬然としている。彼女の言いは以下の祈禱の文句によく表されていると言えよう。

「天国にいらつしやる基督様。私は阿父様を養ふ為に、賤しい商売を致して居ります。しかし私の商売は、私一人を汚す外には、誰にも迷惑はかけて居りません。ですから私はこの儘死

んでも、必天国に行かれると思つて居りました。

(孝)を重視した、基督教の儒教的解釈とも言うことができようが、このように金花の信仰は「羅馬加特力教」の教義の厳密な解釈によるのではなく、個人的な「確信に自ら安んじ」る、というものであった。それはこのテキスト全篇を通じて金花によって貫かれる「耶穌基督」というよりもむしろ「南京の基督」に対する信仰であり、そんな彼女の信仰の在り方に対して「若い日本の旅行家」は憐憫を込めた「微笑」を漏らしていた。⁽¹⁰⁾

そして「翌年の春の或夜」、再び金花を訪れた彼がそんな彼女の信仰に対して「ひやかすやう」な態度を見せると、「金花は急に真面目になつて」「基督様」が「一夜南京に降つた」と力説するのであるが、夢の中の台詞にもあるように、「耶穌基督はまだ一度も、支那料理を食べた事はない」のである。南京に金花の寓居を訪れたのはやはり「George Murry」以外の何者でもない。「ああ云ふ無頼な混血児を耶穌基督だと思つてゐる」のは、金花の勝手な思い込みに過ぎない。――

と、このように、「旅行家」の視点でみてきたとき、金花の「信仰」とそれによつて齎された「奇蹟」は、まさしく彼女の「夢」――妄想以外の何ものでもなく、実際には何事も解決していないということになるが、実はそのような暗示的側面は、この小説の冒頭に始まる現在の物語の随所に認めることができるのである。

まずは小説導入部の一節、金花が壁の十字架の上の基督像を眺める場面。ここは彼女の信仰を示唆し、それをほとんど唯一の拠りど

ころとする少女の日常の一齣の描写としてあるのだが、注意深く読むと、この部分はかなり皮肉な調子をもって語られていることが分かる。すなわち、金花の「無邪気な希望の光」は、それを見る「一瞬間」だけ「生き生きとよみ返つてゐる」らしい。この部分、初出では「よみ返つて来る」となっていたが、後の単行本収録に際しては、いずれも「よみ返つてゐる」という、利那性を強調した改変が施されている。この点は微細だが、——あるいは、微細だけにそれだけ——重要であると思われる。なぜというに、推敲による異同の多さで知られる芥川テクスト群の中にあつて、句読点や段落記号等の形式面を除けば、この「南京の基督」にそうした行迹は意外なほど少ないのである。後にふれる南部修太郎宛反駁書翰で見せた芥川の陰幕に照らしても、彼がこの作品の完成度に強い自信をもつていたことは明白であり、それ故にこそ、こうした数少ない例外に着目することの意味は決して小さくはないだろう。現に「すぐに又視線が移ると、彼女は必吐息を洩らして」「もう一度盆の西瓜の種をぽつりぽつり噛み出す」という、以前と同じ所作を金花は繰り返している。「無邪気な希望の光」が感じられるのはほんの「一瞬間」だけであり、その後は結局以前と同じ状態に戻るしかない。同様の照応が小説の冒頭と末尾にもみられるのであるが、この点に関連して高橋龍夫は次のように言う¹⁴。

《若い日本の旅行家》にとつて、一年の歳月は、金花の現状に何の向上も認められなかつたはずである。金花は最後に《西瓜の種をかじりながら》返答するが、冒頭で《西瓜の種を退屈さ

うに噛み破つてい¹⁵）ることと、基本的には何ら変わっていない。同じ「一年の歳月」は、しかし金花にとつて「南京の基督」の《物語》の成立する一年間でもある。それは小説中に於て、彼女の夢という形で最も端的に示され、その後の「奇蹟」の確認を俟つて完成するものであることは既にみた通りである。しかしながら、この全く同じ過程を視点を変えて再検討すると、そこにはまた自ずとそれとは違った《物語》のありようが見えてくる。以下に顕著な数例を摘記する。

夢の中で「南京の基督」から病の治癒を約束された金花であつたが、彼女の「天国の夢」は、一夜にしてさめてしまう。その翌朝の描写に、次のような一節がある。

金花は眼がさめた今でも、菊の花や、水の音や、雉の丸焼や、耶蘇基督や、その外いろいろな夢の記憶に、うとうと心をさまよはせてゐた。

ここで「耶蘇基督」は、支那料理や「その外いろいろ」と同列に呈示され、共に「夢の記憶」であるとされる。そうした彼女の幻想——「快い夢見心」も、やがては「傍若無人な現実」によつて破られざるを得ない。そして、「天国の夢がさめた」後で、地上の金花の部屋の様子は「残酷な位歴々と」「すべてが昨夜の儘であつた」。「古びた卓、火の消えたランプ、それから一脚は床に倒れ、一脚は壁に向つてゐる椅子」、何一つとして明るい兆しを思わせるものはない。「そればかりか現に卓の上には、西瓜の種の散らばつた中で、「小さな真鍮の十字架」の与える印象は、先の「希望の光」か

ら「鈍い光」に変わっている。さらに、金花の「信仰」に基づく「奇蹟」の物語が最高潮に達する以下の場面に於ても、暗い暗示は影を落としている。

彼女は重い胸を抱きながら、毛布の上に脱ぎ捨てた、黒縞子の上衣をひっかけようとした。(中略)

「ではあの人が基督様だったのだ。」

彼女は思はず襯衣しんいの儘、転ぶやうに寝台を這ひ下りると、冷たい敷き石の上に跪いて、再生の主と言葉を交はした、美しいマグダラのマリアのやうに、熱心な祈禱を捧げ出した。……

これは「二」の最後、「彼女の体に起つた奇蹟」に気づいた金花が「一夜南京に降つた基督」に対して感謝の祈りを捧げるところであるが、更にこれに続くべき場面、「……」の部分こそが問題となる。「襯衣の儘」「熱心な祈禱を捧げ」た後で、彼女は「毛布の上に脱ぎ捨てた、黒縞子の上衣」をまた再び身に纏わなければならない。小説の中に、「黒縞子の上衣」という表現はこの部分のほかに二度登場する。その中の一度は、本論で既に指摘している導入部の一節である。そこには「光沢のない黒縞子の上衣の肩を所在なささうに落しながら、もう一度盆の西瓜の種をぼつりぼつり噛んでいる金花の姿があつたはずである。この西瓜の種を噛むという行為に於て、小説の冒頭と末尾が照応している事とその意味については既に述べた。ここに、「黒縞子の上衣」に於て「二」の末もやはり冒頭と相応じていることが分かる。

以上数例を見る限りに於てその暗示するところは、金花のおかれ

た状況が実は何ら変わつてはいないということである。「三」でいよいよ「若い日本の旅行家」が再登場し、「南京の基督」が実は「無頼な混血児」であつたという〈物語〉が明らかに開陳されるのだが、小説はこれより以前の部分——それこそ冒頭から、それに対する様々な布石を用意していたのである。

四

「奇蹟」をその中心とする、先の金花の〈物語〉を構成した小説内のさまざま箇所、その全く同じ部分が、前者を否定する「旅行家」による〈物語〉にも同じく力を与えていることを、主に前節ではみてきた。しかしながらここで注意しなければならないのは、だからと言って、それにより金花の〈物語〉が全く力を失つてしまつていくわけではないということである。その理由は金花の〈信念〉の強さ以前に、このテクストの構造——小説内に於ける〈物語〉のあり方にあると言えよう。

すなわち、金花の〈物語〉が「奇蹟」をその山場クラウン・ポイントとし、同時にそれが最大の捩り処であつたように、「若い日本の旅行家」の〈物語〉は総て、或夜金花の部屋を訪れた「不思議な外国人」が「George Murry」であるという前提から出発しているのである。この、「不思議な外国人」即ち「無頼な混血児」であるということ、従来多くの論者が「事実」として認めてきた。大抵の場合、その根柢にはこの「旅行家」に作者芥川けいけんの分身、あるいはその思维的代弁者を見出す視点が内在しており、更に溯れば、それらは余人ならぬ

芥川自身の言説に淵源を發しているように見受けられる。

「南京の基督」を評した南部修太郎の月評（最近の創作を読む六）『東京日々新聞』大正九年七月十一日）及び芥川宛私信（未見）に對して、芥川がかなり強い調子の抗議及び反駁の書翰を南部に宛てて送っていた（同年七月十五日及び十七日付）ことは、死後その書翰が公開された事によつて広く知られるところであり、その作品との関わりがしばしば論じられてきた。詳述は避けるが、その中で芥川は「あの日本の旅行家が悩んでゐる心もち」に「僕等作家が人生から Odious truth を擱んだ場合その曝露に躊躇する気もち」を重ね、「真理」（同書翰中の語）としての「旅行家」の（物語）に根拠を与えるべく躍起になっている。先行論の多くに見られる先述の視点の背後にこのことがあるのは恐らく間違いない。

勿論、「作品は基本的には作品内部の論理によつて解説されるべきであつて、作品外の外部的根拠は十分な吟味・検証を経た上でなければ、安易にもちこむべきではない」等の理由から、これら書翰の言説を論に導入することに慎重・否定的な見解を示す立場が当然⁽¹⁷⁾ある。本論はこれを是とするものであるが、ここで一つ気に懸るのは、先行する幾つかのそうした立場の論に於ても、「曝露」というあり方そのものはある種前提化されているということである。それがなされ得るか否かという問題以前に、選択前提としてそれが成立するためには、「曝露」すべき内容が定立されねばならない。この場合それは「旅行家」にとつての〈事実〉ということになるが、果たしてそれはこのテクストの中に於てそれに値するだけの強度を保

ち得ているのであろうか。

「三」の部分をやや注意深く読めば分かることだが、金花の部屋を訪れたのが「無頼な混血児」George Murray⁽¹⁸⁾であるという〈事実〉——それは「旅行家」の心内語としてテクストの中に示されている——は、実は「若い日本の旅行家」の、断片的な見聞に基づく推定でしかない。「あいつがその後悪性な梅毒から、とうとう発狂してしまつた」（そもそもそれからして、彼が直接知つた事かどうかすらも分らない）のも、果たして金花のそれが移つたものであるとは、決して断言はできないのである。⁽²⁰⁾

ここに於て、「旅行家」の所謂〈事実〉は、唯一絶対の「真理」としてではなく、（金花のそれと同じく）自らの信じるところの〈事実〉——〈物語〉としてしかテクスト内にあり得ないと言ふことができるだろう。

おれは一体この女の為に、蒙を啓いてやるべきであらうか。それとも黙つて永久に、昔の西洋の伝説のやうな夢を見させて置くべきだらうか……

「若い日本の旅行家は、こんな事を独り考へてゐるけれども、蒙を啓いてやる」というのは一方の認識を誤りであると極めつけ、自らのもつ（正しい）認識を相手に対しておしつけることである。

この場合、彼のもつ認識の正しさの根拠は、一体どこに求められるのであろうか。金花が「ああ云ふ無頼な混血児を耶穌基督だと思つてゐる」ことを、「旅行家」側の視点が「蒙」であるとするのなら、その前提となつてゐる、金花の部屋を訪れたのがその「無頼な混血

「兎」であると思つて、彼の《物語》が「蒙」でないとは誰が言えるようか。

確かに、「旅行家」の文脈に則した場合、彼の認識する《事実》——《物語》は、金花の信じる「奇蹟」の《物語》に比してより整合性を備えているかのように見える。先に見た、テクストの「一」から「二」にかけて語り手の仕掛けた様々な布石は、そのような印象へと読者を誘うものであつたらう。更に、「三」に於て語り手はそれまでの金花に替えて「旅行家」に寄り添う態度を見せ、その内面の《物語》までも引き受けて語るのであるが、逆にそれ故にこそ、「旅行家」の《事実》に決定的な根拠を与えなかつた語り手の身振りが注目されてよいであらう。

「旅行家」の信じる《現実》——心中に有する《物語》は、金花のそれと同様、(少くとも作中には)何ら裏付けを与えられていないのである。二つの《現実》は同レヴェルの別々の《物語》として提示される。「三」は、そんな二つの《物語》が交又し拮抗する場でもあつた。金花の部屋を訪れたのは単なる「無頼の混血兎」であり、それゆゑ彼女の現況は以前と何ら変わるものではないと思つて、いる。「旅行家」は、したがつて「だが、——だがお前は、その後一度も煩はないかい。」と訊かざるを得ない。対する金花は、「一夜南京に降つた基督が、彼女の病を癒したと云ふ、不思議な話」——彼女自らの《物語》に拠つて、「晴れ晴れと顔を輝かせて、少しもためらはずに返事を」する。

「ええ、一度も。」

この場面に關して、高橋龍夫は「三」での二人のやりとりは、《今年の春》の二人のやりとりと何ら変わつていない」と述べている。⁽²¹⁾二人の《物語》がこのテクスト全篇を貫き、それらが徹頭徹尾平行線をたどることは既に見てきた通りである。その間、「旅行家」は常に自分が、或は自分の《物語》が、金花や彼女のそれよりも上位にあるつもりでいる、それがために徹底した衝突には至らないが、それは——少くともテクストの中に於ては——彼の勝手な思い込みに過ぎない。テクストの末尾であるこの部分で、「わざと熱心さうに」「窮した質問」等の言説が挿まれることから、先に見た「一」に於ける金花に対する態度の場合と同様、「三」では語り手が「旅行家」に寄り添いつつも、最終的にはそれを対象化していることが確認されるのである。

金花の《物語》対「旅行家」の《物語》という対立構図、それは従来の論に於て多く《信念》と《事実》の相克と捉えられてきた。だが、真にここで問題とされなければならないのは、その《事実》が何に依拠しているかということであらう。

尚、「南京の基督」を含む芥川中期作品に於ける語りのありようを解析し、同作中に二つの《物語》の存在を措定した点に於て、清水康次「物語と語り手」⁽²²⁾は本論に先行する重要な論考であるが(にも拘わらず、と云うべきか)、それすら「旅行家」の《物語》即《事実》という固定観念からは全く自由でない。

金花の意味づけた物語に対して、もう一つの意味づけを事実として提示することで、芥川は金花の生きる現実を作品の中に

持ち込む。金花の意味づけた物語は、彼女の思いの中で完結している。しかし、「若い日本の旅行家」は、それとは全く別のもう一つの物語を、物語ではない事実として、知っている。

『南京の基督』は、語り手を設定した作品ではないが、意味的には、二つの物語を内包する作品と捉えることもできる。そして、作品の前面に描かれていた、宋金花の（語る）物語は、背後のもう一つの物語（事実）によって、存続の危うい、今にも消え去りそうな物語として提出されていることになる。

ここに於て清水の云う「若い日本の旅行家」の「全く別のもう一つの物語」が「物語ではない事実」であるという事は、作中の何によって保証されるのか。

「物語ではない事実」を想定し、もしくはそれを指定しようとすることを、我々は常々意識／無意識的に行っている。だが、そのような認識、換言すれば、より整合的な〈事実〉としての「真理」それ自体のもつ特権性に対してこのテクストは揺さぶりをかけているのであり、一つにはそれは二つの〈事実〉——〈物語〉が併存・競合するといふこのテクストの構造それ自体のもつ力、もう一つはこれら〈物語〉を統括し我々読者に語るところの、作中登場人物より上位に立つ語り手の存在に拠るのである。

そうした語り手の機能に関して次節で纏めておく。

五

先に作中登場人物より上位の語り手と言った。固より非常に狭く

閉じられた空間である私鴛子の一室の様子・出来事、それも一年なり、半年なりという長期に亘って描写して伝えることが一登場人物に可能であるはずがない。「南京の基督」の物語は「見慣れない一人の外国人が、よろめくやうに外からはひつて来た」ことにより幕をあけるのだが、「若い日本の旅行家」もまたテクスト中では〈訪問者〉としての存在であり、その不在の間の出来事に関しては直接知り得べくもないのである。又、「不思議な外国人」即ち「George Murry」であるという「旅行家」の〈物語〉は、テクスト内に於て彼はそれを口にしてはおらず、その内面にまで立ち入ることのできる語り手の介在なくしては明らかにされ得ない。

同じように複数の〈物語〉を含む「藪の中」（大正十一年一月）新潮）に於てはそれらが、関係者・当事者により直接読者に向けても語られていたのに対し、「南京の基督」にあって先述二つの〈物語〉を読者に語るのは、それらを担う登場人物より上位の、唯一人の語り手である。従って、この語り手は、一つの語り手によって上述二つの相克する〈物語〉を同時に語っているということになる。それだけに、このテクストに於ける語り手の身振りは複雑な様相を呈する。既に越智幸恵がその「南京の基督」論の中で、テクスト中から「バイアスのかかった語り手」を析出しているが、確かにその態度にはある種の偏向が見られる。但し、これまで述べてきた二つの〈物語〉の並立といふテクストの基本構造に則してこれを見た場合、その偏向とは他方を軽視する形での一方の〈物語〉の重用というよりは、両者をそれぞれに意味づけ、テクストの中に位置づけようと

する運動のあり方として解すべきだろう。

テキストの「二」「三」の部分で語り手は徹底して金花の側に寄り添い、その〈物語〉を内面化しつつ編み上げてゆく。「二」の末で彼女が「不思議な外国人」に対して見出したものを「恋愛（の歓喜）」と意味付けたのは外ならぬこの語り手であるし、その部分を包含する金花の〈物語〉全体を「信仰」とそれによつて齎された「奇蹟」の物語へと回収しているのも同者である。

彼女の顔には見る見る内に、生き生きした血の色が拡がり始めた。それはペンキ塗りの戸の向うに、あの怪しい外国人の足音でも聞えた為であらうか。或は又枕や毛布にしみた、酒臭い彼の移り香が、偶然恥しい昨夜の記憶を喚びました為であらうか。いや、金花はこの瞬間、彼女の体に起つた奇蹟が、一夜の中に跡形もなく、悪性を極めた楊梅瘡を癒した事に気づいたのであつた。

「二」の末、金花の〈物語〉の最大の山場となるこの部分で、語り手は自らこれまで語ってきた文脈の中でありうる、あらゆる可能性を総てミセケチにした上で、金花の認識に劇的な変化を及ぼす契機となつた「奇蹟」をことさらに強調し、その上この後で「マゲダラのマリヤ」の喩を持ち出すことでそれを普遍的な物語の高みへと位置付けようとしている様が見える。同時にこの最後の部分が「奇蹟」の、金花の〈物語〉否定への暗示ともなっていることは先に見たが、続く「三」では、語り手は今度は再び登場した「旅行家」の心内に積極的に立ち入ることによつて、これまで述べ来つたのとは

別の、「奇蹟」に対抗してあり得るもう一つの〈事実〉を伝えることで、「旅行家」の〈物語〉をもテキストの中に同時に立ち上げ、テキストが一方の〈物語〉へと収斂することを巧みに回避しているのである。

「南京の基督」の語り手は厳密には「全知」のそれではない。金花の部屋から決して離れない——離れようとしない語り手に、そこを訪れた「外国人」が「George Martin」であるか否かを確かめる術はないからだ。勿論ここには語り手の選択的意志が働いているという事は言うまでもなく、その意味で、この語り手はあくまで「語る」という自らの役割・立場を守りつつ、そこに於て最大限の「意味付け」を行っているということができるだろう。そしてそのことによつて、このテキストに於ける二つの〈物語〉は生起してくるのである。

通例語り手による意味付けはテキスト内の出来事を一元的な〈物語〉——〈事実〉へと導く。ところがこの「南京の基督」にあつては、語り手による積極的な意味付けが却つて複数の〈物語〉を同時に立ち上げるといふ一種独特の行き方を示している。すなわち、このテキストに於て特徴的なのは、暗合で以てある一つの〈事実〉に依拠した読みの可能性（これ自体も一つの〈物語〉である）を示唆しながら、しかもそれに対しては明確な根拠の跡をテキスト内に留めぬばかりか、これとは全く相反する〈物語〉をも精彩ある形で語ってしまう唯一人の、ある意味非常に意志的な機能としての語り

手の存在である。この点、テクストに描かれた世界の奥にそれぞれ異なる「聴き手」⁽²⁵⁾たち（検非違使）他が想定され、そこに向かつて当事者各人がそれぞれに自らの〈物語〉を、他のそれとは全く干渉しあうことなく語り出すという構造を持った「藪の中」に於ける〈物語〉の拡散的複数性とは又違った意味で、このテクストは評価されねばならないだろう。

中期芥川に於て、「物語」というものが、次第に魅力を失っていくのであり、作品を形成する力を失っていく⁽²⁶⁾とは私には到底思えない。寧ろそれは様々な可能性を孕みつつ推移してゆくものであつて、その到達点の一つに、このテクストを位置付けることができるのではないか。

注(1) 本論に於ける〈物語〉の概念は、例えば清水康次「物語と語り手」（芥川文学の方法と世界）〔和泉書院、一九九四〕所収にいう、「それぞれに語り手の主観によって変形された、一つの見方を提示するもの」（傍点原文）というあり方に基本的には一致する。

(2) 三好行雄「『南京の基督』に潜むもの」〔国語と国文学〕昭和四十六年一月。のち「地底に潜むもの——『南京の基督』前後」と改めて「芥川龍之介論」〔筑摩書房、一九七六〕に所収。は、同作研究史上の劃期として以降一つの流れを形作った優れた論攷であるが、そこにも択一的な「事実」志向は影を落としている。

(3) このテクストから「語り手」を抽出した先行論はあまり例を見ない。管見では「見えない語り手」の存在を指摘した友重幸四郎「『南京の基督』素描」〔四国大学紀要〕平成九年三月、後にふれる越智幸恵「芥川龍之介『南京の基督』論」〔玉藻〕平成八年三月）をその例外として認める外には、高橋博史「芥川文学の達成と摸索——『芋粥』

から「六の宮の姫君」まで」（至天堂、一九九七）の第五章「南京の基督」に、「語り手」レヴエルの言及がある程度である。
(4) ここに於て、病氣を「移す」というのは所謂（感染）よりも（移動）の概念として捉えられているようだ。

(5) 「南京の基督」初出末尾には次のようにある。
本篇を草するに当り、谷崎潤一郎氏作「秦淮の二」⁽²⁷⁾夜に負ふ所妙からず。附記して、感謝の意を表す。（著者）

「秦淮の一夜」とは谷崎の「秦淮の夜」のこと。同作は大正八年二月「中外」、同三月「新小説」（続稿原題「南京奇望街」）に掲載された。なお、この「附記」に関しては、鷲只雄「『南京の基督』新攷——芥川龍之介と志賀直哉——」〔文学〕昭和五十八年五月）に興味深い指摘がある。

(6) ちなみに、本文中でこの表現が用いられるのはこの部分一回きりである。

(7) 高橋博史、注(3)前掲書。

(8) 宮坂覺は「『南京の基督』論——金花の〈仮構の生〉に潜むもの——」〔文芸と思想〕昭和五十一年二月）の中で次のように述べている。

ここにみる金花の状況論理による居直りの論理の背景になっているものは、東洋的エトスではなかったか。つまり、孝道である。（中略）金花の孝道への曇りない実感と、天国に行ける確信は無関係ではなかったはずだ。

(9) 金花自身「南京の基督」という表現を用いているわけではない。だが一方で、彼女は「耶穌基督」とも云つてはいないのである。彼女の祈禱は常に「天国にいらつしやる基督様」に向けられたもので、それが厳密な意味での「イエス・キリスト」との齟齬を含んでいることは見易い。そのような対象を自してここでは「南京の基督」と呼ぶ。

(10) 芥川テクストに於て、「微笑」というのは、相手を否定しながら、なおかつ積極的にはそれに対して反駁することのないときの態度とし

てよく用いられる。一例として「或阿呆の一生」(遺稿)「改造」昭和二十年十月の「十九 人工の翼」、「バルタザール」の序」(新小説)大正八年七月、等を見られたい。

(11) 高橋博史(注(3)、前掲)はこの部分を以て、「天国の夢」のなかで金花が基督によって拒まれてはいる。」としている。

(12) 「南京の基督」は大正九年七月一日発行「中央公論」第三十五年第七号に発表された後、「夜来の花」(大正十年三月、新潮社)「沙羅の花」(大正十一年八月、改造社)「芥川龍之介集」(大正十四年四月、新潮社)に取められた。

(13) 詳細については「芥川龍之介全集 第六巻 岩波書店、一九九六」の「後記」(海老井英次)を参照されたい。

(14) 高橋龍夫「『南京の基督』試論」(稿本近代文学)昭和六十三年十二月

(15) あと一度これが登場するのは、小説の中段で「十字架に彫られた、受難の基督の顔」が「外国人の顔と生き写し」である事に金花が気づく場面——彼女がこの「不思議な外国人」に対して「南京の基督」を見出し始める、正にその刹那である。

娼妓の着衣としての「黒纏子の上衣」は、芥川が自ら参照したという「秦淮の夜」(注(5)参照)にも描かれているから、実際それに倣ったのであろう。だが、彼がこの谷崎からかりた小道具を、要所において効果的に用いていることもまた、ここに指摘することができよう。

(16) 早くは竹内真「芥川龍之介の研究」(大同館書店、一九三四)に、「この日本人は、金花に事実を明かしても、金花の信念を打破る事は或は不可能であつたらう。なぜなら、事實は信念の前には屢とるに足らないから」(p. 267)などとする。

(17) 鷲只雄前掲論(注(5))で示されている理由の「第二」。ちなみにその「第二」として氏は「作者の意図と作品との乖離の問題」を挙げ

(18) 前出鷲只雄(注(5))の他、宮坂覺(注(8))・高橋龍夫(注(14))らがこうした見解を表明している。

(19) 高橋博史(注(3)前掲書)はこの点にふれ、「日本の旅行家の確信の背後には、娼婦をいかがわしい稼業と見なす感覚が潜んでいる」と指摘している。

(20) ことに日本人旅行者は、混血児の発狂が彼女の病気によるものかの確証をもっていないのである。

(傍点原文、宮坂前掲論文、注(8)参照)
実際、「若い日本の旅行家」も、「事によるとこの女の病気が伝染したのかも知れない。」という具合に、断定はしていない。

(21) 注(14)に同じ。

(22) 注(1)前掲。

(23) 「秦淮の夜」(大正八年、注(5)参照)にも、当時南京を始めとする諸都市で兵隊が横暴を極めていた事、それ故「芸者達は兵隊の来ないやうな、暗い淋しい何処かの路次の方へ逃げ込んでしま」った事等が支那人案内者の口から語られ、実際にそうした様子が「私」の体験として描かれている。さらに金花のような私高子の下へは、「支那人でも紹介がなければ容易に行くことは出来」ないと云い、「秘密の稼業」をする「素人の女の家の暗さ淋しさは云ふまでもない」という。

(24) 注(3)前掲。

(25) 芥川テクストに於ける「聴き手」の問題に関しては別稿を用意している。

(26) 清水康次、注(1)前掲論。

付記 芥川本文の引用は「芥川龍之介全集」(岩波書店、一九九五—一九九八)に拠り、振仮名は適宜省略した。又、引用に当たって敬称は総て省略した。先賢諸氏に敬意を表す。

『冥途』にさすらうことば

山 口 徹

隠し持つ顔 全体の見通し

創作集『冥途』はばらばらな短篇の寄せ集めではなく、緻密な配列によりメタレベルにひとつの大きな物語を成立させている。⁽¹⁾舞台や時間などの設定がそれぞれ異なるものの、いずれも語り語られるひとりの〈私〉をめぐる、その〈私〉は一冊の書物における語りの進行とともに冥府への（同時に冥府からの）歩を進める。もっと直截にいえば、〈私〉という主人公がたえず死の恐怖にさらされながら、それと知らずに死出の山を登り、三途の川を渡り、着実に冥界深くへと迷い入りながら、いつのまにかそのまま逆戻りして此岸に戻ってくる、という一連の地獄めぐり、異界訪問譚としての相貌をこの創作集はだまし絵的に隠し持つ。そのかくれた相貌は、いわば相互に独立した断片からなる一枚のモザイク画として成立し、適切な距離と角度をもって対峙することでのみその豊かな表情をあらわにしはじめる。

もつとも、そうした適正なペースタイプを得るには、たんに離れて全体を見れば良いというわけではない。テクストの言葉の意味をありのままに受け取ろうとする通常の解釈からすれば、『冥途』はばらばらの短篇の寄せ集めとしか見えない。じつさい、研究史においても『冥途』は「幻想的作風」によって描かれた諸短篇の集合といった理解しかされていない。そのためひとまずは、個々の断片にちりばめられたいかなる特性と要素が、全体にどのような物語を成立させているかを、テクストの細かな驥に付き従って検証する必要がある。

その際、冥府めぐりのアナロジーとして成立する大きな物語のプロット自体は、全篇にゆるやかなまとまりと展開をあたえる見取り図といった補助的な意味しか持っていない。またこうした点はテクストに容易に確認できるので、ここでは指摘にとどめておく。本論が問題としていくのはそのプロットにおいて練り広げられている主要なモチーフの展開についてである。『冥途』の基本主題は、近代

的自我たろうとする〈私〉による私探しということが出来る。得体のしれない強い不安感や怯えにさらされながら探求される〈私〉という個人の心の問題こそが『冥途』を特徴づける。不安に突きうごかされつつその不安の由来を探ろうとするとき、〈私〉がめぐる眞の舞台は、ひとつひとつの短篇の具体的に多様な状況であるのみならず、「解らない」「思い出せない」うちにもひたすら探ってやまない、言語構造化されつつある、〈私〉自身の不分明な記憶の迷宮となるだろう。

ノンブルもハシラも排することで外部からの単純な数量化・断片化からまぬがれようとする書物の、とりとめなくしだらのない時空に、〈私〉は読者とともただ前方へ歩み出す。そのひたすらさまよい歩きつづけるといふ単一の連続したベクトルは、語りの現在時において〈私〉自身によりつむぎ出されていく複数の虚構の記憶へと連続的に転位していく、という猥雑でねじれた運動行為をメタレベルに現出させる。もつとも、〈私〉が女に導かれ、社会から追放され、家族と別れ、生まれなかつた兄と出会い、嬰兒殺しを繰り返した挙句に、亡父とすれ違ふといった一連の事態を統括するこのメタレベルの運動行為とは、解釈行為を内に巻き込みつつ、虚構の過去とそれをつむぎ出す現在が限りなく隣接し相互に浸透しあう一瞬間のあわいに現前した、〈私〉の心理と記憶をよそおう徹頭徹尾言語化された表現に他ならないはずである。

以上が創作集『冥途』に対する本論の基本的な立場である。以下、この立場にしたがっておこなうのは、『冥途』諸篇が連続している

ことを具体的に浮かび上がらせることと、その連続性においてはじめて着目される主要なモチーフの展開を分析することである。なお、この過程においてはテクストの文体の持つ特異なレトリックを解明することが必要となる。

こだます記憶が呼び起こすもの

「思い出す」「解る」・「思い出せない」「解らない」という用語が頻出する『冥途』十八篇の主要な関心が、思い出せそうで思い出せない記憶にあることは疑いがない。どこか曖昧な記憶を思い出したという欲求と、逆にそれを思い出すのが恐ろしいという怯えと、相反するふたつの強力な心情がせめぎあつてこのテクストを流動的に形成してゆく。どこからともなく突如浮かび上がった過去の言葉が、語り語られつつある現在に乱反射的にこだましていく『冥途』の基本構造は、導入部と展開部とを一本の「橋」で取り持つ「木霊」に象徴的に見る事ができる。

じつさい、巻頭「花火」の女に一冊の「古びた紙の帳面」へと導かれてから「人のなつかしさが身に沁むやうな心持ち」で亡父や先祖と出会う巻末「冥途」まで、全編は判然としない過去によって完全に占拠されてしまっている。たとえば、未来を予言するものとされる「件」でさえも、この創作集にあつては過去に関わりを持つらしい人々に取り囲まれるばかりで、未来については何も語ることができない(ただしこの「件」は〈私〉自身がどうやら死にそうもないことだけは感じ取っている)。とおくはなれた時空より次から次

へと響いてくる実体の知れないこだまに不意を討たれつづける
 〈私〉は、まさしく一心不乱になって「恐ろしい暗闇の中に昔の事
 を思ひ探つて止まな」いのであるが、「その恐ろしい暗闇の中」へ
 と〈私〉を直接に誘い込む役割を担うものがある。『冥途』の入り
 口ともいべき巻頭「花火」の冒頭部から「女」は〈私〉を待ちう
 けている。

暫らく行くと土手の向うから、紫の袴をはいた顔色の悪い女
 が一人近づいて来た。さうして丁寧に私に向いて御辭儀をした。
 私は見たことのある様な顔だと思ふけれども思ひ出せない。私
 も黙つて御辭儀をした。するとその女が、しとやかな調子で、
 御一緒にまゐりませうと云つて、私と並んで歩き出した。女が
 今迄歩いて来た方へ戻つて行くのだから、私は恠しく思つた。

丁度私を迎へに來た様なふうにものを云ひ、振舞ふ。しかし兎
 も角もつて行つた。女は私よりも二つか三つ年上らしい。

「花火」

先行研究においてこの「女」は、『冥途』の、謎めいた魅力のある
 本質的形象として特権化されることが多かったが、役割から見れ
 ば「女」は〈私〉を「迎へ」、死の迷宮の奥深くへと連れ導いてい
 くという案内人ほどのものではない。「花火」の結末でも、得體
 の知れぬ過去に牛耳られた『冥途』という書物そのものを暗示する
 一冊の「古びた紙の帳面」の所に導いて危機を用意するものの、
 〈私〉を掴み締めて離さないのは「女」自身ではなく、なにか「目
 に見えないもの」なのであり、それがはたして何物なのかを〈私〉

は捜し歩き始める。

「女」に一極中心的な関心を集めることで、創作集に秘められた
 連続性を見逃すという従来の研究に一貫して見られる傾向は、論
 考の対象が創作集の前半の作品にはほぼ限定されるといふ必然的な結
 果をもたらしだ。だが、十八の短篇がひとつの連続性のなかに置か
 れるという本論の解釈場面においては、ひとつひとつの短篇はそれ
 ぞれ独自のテクストとして成立しつつ、全体を構成する短章として
 の働きも担うのであり、読者は〈私〉とともに私たちを掴み締めて
 離さぬ『冥途』の中心的主題を探ることになる。「花火」の時点で
 まだ「目に見えない」それは、冥府めぐりのアナロジーに具象化し
 た記憶の迷宮の最深部に巢食っているはずであるが、またしても案
 内人たる「女」が〈私〉たちを導く。

「木霊」に至つて〈私〉を迷宮のさらなる奥底へと導こうと、長
 い橋を渡つて彼岸へといざなう「女」は、このとき「子供」を背
 負つてあらわれる。「子供」はこの「木霊」(丸数字は創作集にお
 ける配列順を示す。以下必要に応じて同様の表示)に初めて姿を現
 わしてからというもの、「道連」(ここでは〈私〉の生まれな
 かった兄として形象化)「短夜」(「白子」)「波止場」(「冥
 途」の中盤から終盤にかけて高い頻度で登場する。重要なことは、
 これらの「子供」がみな、〈私〉のために殺されてしまうことに
 ある。これは容易に『夢十夜』『第三夜』というプレテクストを想
 起させる。中盤から終盤にかけての複数にわたつて繰り返されるこ
 の嬰兒殺しのモチーフこそ『冥途』十八篇がめぐる中心的主題で

あるといえる。しかし、これまでは「第三夜」と「道連」とが未生以前の記憶や識閥下の罪意識を問題とするよく似た作品であるといったことが概括的に論じられているだけであり、「子供」や嬰兒殺しのモチーフが着目されることはなかった。

『冥途』諸篇に連続性をみる視点においてはじめて、こうしたモチーフを具体的に浮かび上がらせ、検討することが可能となる。そこで本論は、複数の短章にさまよい入りながらこのモチーフを反復させる（私）の行方を追うこととするが、秘められた連続性を浮かび上がらせるには、暗号解読的な煩雑で細かな手続きを伴うことになる。

はげやまはげやま

「盡頭子」解説を兼ねる『冥途』の配列、展開、構造

『冥途』の連続性を具体的に支えているのは、二種類のモチーフの反復である。ひとつは嬰兒殺しなど、主題としてのモチーフの反復であり、ひとつはたとえば「白ろ白ろした座敷」「禿山（札）」「寺」など複数の短章にほぼ連続的にあらわれる舞台であるとか、「女」や「子」など順列として厳密に連続しないものの主題と関わりつつ頻出する、形象としてのモチーフの反復である。こうした反復が創作集全編を貫いて高まってゆく不安と期待を底辺から持続して支える。

これら心情の高まりとともに「本當の事」をめぐる主題の展開もまた一篇一篇の内に完結せず、次に持ち越される。たとえば生まれ

なかった兄と称する存在と道連れとなつて「暗い峠を越して」「札」を登り、「眞暗な崖」へと行き着く「道連」のような完結性の高い作品であつても、（私）にとつてそこは最終的に足をとどめる場所とならない。『夢十夜』『第三夜』の結末とまったく同じように「自分のからだ俄に重くなつて、最早一足も動かれなかつた」ものの、（私）はまだ『冥途』に「本當の事」を求めてさまよいつづける。それが可能となるのは、道連れが望むとおりに「兄さん」と声を出して承認しないことにより、相手が誘い込もうとする偽の虚ろな記憶からすんでのところで逃れたことに手近な理由がある。が、より本質的には、「道連」の（命を自分に譲り渡した兄の記憶と札を登るモチーフ）が、「支那人」結末の「禿山」を経由しつつ「短夜」の（嬰兒殺しと禿山を登るモチーフ）へと微妙に修正をほどこされつつ反復的に引用されていくといった、創作集の配列が可能とさせる連続性に理由がある。ここで重要な役割をはたすのは（はげやま）の使用に典型的な『冥途』のレトリックである。

「道連」で誤まつた「札を大分登つた」（私）は、「支那人①」の結末部でまたしても（はげやま）に招かれることになる。ただし今度のは「禿山」である。

道の傍に家のある所や、ない所を無暗に走つた。すると向うに禿山がありありと見えた。禿山の天邊に、高い松の樹が一本突立つてゐて、大きな枝が人を招く様にゆらゆらと揺れてゐた。

それが私の逃げて行く道から、はつきりと見えるのが恐ろしかった。「支那人」

「大きな枝」に招かれたとおり、実際これにつづく「短夜^⑩」の
 結末では、「私」は「枯木の枝」を手持って「禿山の天邊」に座
 り込むことになる。引用部からも明らかのように、「冥途」の
 〈私〉にとつて恐れの対象となるのは、後ろから棍棒のようなもの
 を振りかざして追いかけてくる支那人のような直接的な対象ではな
 く、遠くに見える松の枝のような他愛のないものである。だが、そ
 の他愛のないものこそが〈私〉のすぐ先の未来を気ままに決定する
 つまり〈私〉が真に怯えているのは明らかに危害を加えそうな具体
 的な対象などではなく、むしろテキスト上の〈私〉のあり方すべて
 を予言的に実現してしまうテキストの言葉自体（レトリック）にあ
 ると考えられる¹⁰。

そこで、〈私〉の恐れの対象がテキストのレトリックにあるとい
 うことと、そのレトリックに潜在していた要素が偶発的に顕在化す
 ることで成立させる連続性が、短篇と短篇との間を自由に横断しな
 がらいくつかの主題の展開に深く関わっていくこととの傍証として、
 〈私〉と牛^⑪という『冥途』のサブモチーフに関わる「盡頭子」
 を取り上げる。

話の内容は、ひよんな下心のために馬にお灸を据える先生の弟子
 となり、「盡頭子」という「何の事だか解らない」珍妙な号を与え
 られた〈私〉が終始とまどいつづけるというもので、その結末も、
 馬に変身した先生の弟の顔に怯えた〈私〉がどこまでも走つて逃げ
 てゆくといった、どこかしら子供じみた喜劇的な印象を与える。研
 究史においてもつとも言及されることの多い作品のひとつであるが、

おおむね「盡頭子」の号が解説できない理不尽なものであるとい
 理由で、「冥途」諸篇が「見た儘に書いた夢の話^⑪」であることの論
 証として用いられ、論者自身が夢の感覚や特性について語ることの
 根拠とされてきた。

しかしながら解説できないことが夢を思わせるということから、
 作品が夢を描写したものと即断するのはいかがなものか。「盡頭
 子」はほんとうに解説できないのか。「何の事だか解らない」と言
 う〈私〉は、実のところこの言葉のコードに過敏に反応しているの
 ではないか。かりに『冥途』が夢的であり、潜在意識的であるとす
 るならば、それは解説できないからではなく、ほんらい経験できな
 いはずの彼岸の世界を物語るという点に明らかのように、語られる
 ことではじめて姿を現わすたぐいの言語的構造体であるという特性
 による。その構造は事実を再現しようとする描写的行為によつてで
 はなく、語られたことば自身が次のことばを奔放に選り出し生み出
 して行くような、偶然的で創造的な行為の結果として生じる。「盡
 頭子」の結末で〈私〉が逃げ出す怯えの真因は、暗闇に突如現れた
 先生の弟の馬の顔自体にあるのではなく、「何の事だか解らない」
 「盡頭子」と名づけられた〈私〉が、その変身を見て、つぎは我が
 身にふりかかる同様の災厄を敏感に察知したことにある。実際、
 〈私〉が逃げおおせられたのもほんの二篇ほど先までで、「盡頭
 子」ということばに潜在する「じんとうし」という音は姿を変えて
 顕在化し、結局〈私〉はその名のとおり（人と牛^⑫）、半獣半人の
 「件^⑫」に変化させられてしまう¹¹。

このように、(私)の恐れの対象はテクストの言葉そのものに向けられているといえる。同時に、そうした油断のならないレトリックに潜む野放図な連鎖が、『冥途』所収の短篇と短篇とを有機的に接続することで、「本當の事」をめぐる大きな物語を成立させているのである。このような理解のうえに、ふたたび本論の関心を嬰兒殺しのモチーフに向けてみることにする。

「はげまを大分登つた」「道連」に対して、「禿山」の「漸く絶頂に登りついた」という表現の見える「短夜」では、「狐のばける所を見届けようと思つて、うちを出た」(私)が、狐の化した女の、赤子を誤まつて殺してしまう。身柄を寺の住職に預けられた(私)は、恐ろしい山の道を登り、山頂にある大きな寺で剃髪されながら、殺した赤子の冥福を祈りつづける。ところが、朝日がじかに頭を照りつけた時、すべては狐にたぶらかされていたことがわかる。髪の毛を噛みむしられた(私)が、禿山の天辺で方角もたらずに困りはるといふ落ちのついた「短夜」は、(嬰兒殺しとはげやまを登るモチーフ)を共有する「道連」とはずいぶん印象の異なる結末を迎えている。狐に誑かされるといふ伝統的民話的な落ちと、禿山の天辺で髪をむしられるという洒落た落ちとの組み合わせは、「心の底から幼い魂の冥福を祈りつづけた」(私)のまじめな心理を相対化し、何やら不真面目で滑稽なものにしてしまう。

このどんでんがえしは、またも誤まつてひとりの子供を踏み殺す「白子」でもほぼ同様に繰り返される。殺してしまつた子供の親が泣く前で(私)はただただ笑い転げる。「操つたいから離してくれ

と云ふことは、可笑しくて迎も云はれなかつた」という同一律の生み出す底知れぬ笑いは「短夜」同様、子供を殺したことに對する(私)の懺悔を笑い飛ばし、寄せつけようとしなない。

『夢十夜』「第三夜」から引き継いだかに思える嬰兒殺しのモチーフであるが、『冥途』においてはその罪意識を無効化し、拒否しようとする作用が働いている。そしてその作用はいずれも(笑い)にかかわるものと言える。

〈笑い〉 不安の消失

「短夜」に予兆として生じ、やがて高らかな響きを際立てることで、嬰兒殺しのモチーフだけでなく、『冥途』全体の展開に別機軸を持ち込むことになる(笑い)として分類するのは、「白子」^⑮「波止場」^⑯「豹」^⑰に連続してたちあらわれる奇怪な笑いである。この三つの短章は創作集の最後部に連続して位置し、いずれにおいても(笑い)が重要な役割を果たしている。とくに「白子」と「豹」においては(私)自身が大きな笑いの渦に飲み込まれることで、かなり奇妙な展開が生じている。

これより具体的な考察をおこなう前に、(笑い)について推論を立てておく。これまで述べてきたように、嬰兒殺しのモチーフとは、「本當の事」をもとめて曖昧な記憶の迷宮をさぐつてきた(私)^⑱の怯えと不安が、もつとも強く結晶化した中心的モチーフといえる。

「女」は、その中心へと(私)を導く求心力のメタファーとして機能する。「件」に顕著なエディプスの物語や、嬰兒殺しといった深

層Ⅱ真相の物語を構築化しようとする一連の求心力とは逆に、(笑い)はそれらありきたりのという意味で類型的な非物語に対する(私)の悔悛を遠ざけ、深層Ⅱ真相の物語を虚構の物語として無効化する横断的作用として働いているのではないか。

嬰兒殺しなどの深層Ⅱ真相の物語を建築的に構造化することで『冥途』の大半を支配してきたのが、虚構の物語や観念的なものの実在を請け負うメタファー的志向の文学表現であるとすれば、最後に突如たちあらわれる(笑い)は、この意味の建築物の虚構性を暴きたて廃墟としてしまうものであり、その性格は反メタファーとして、深層Ⅱ真相を自明なものとする意味のドグマを横断し破壊する表層的なものであるだろう。このように(笑い)は『冥途』の中心的モチーフに対して遠心的な方向性を持つ力として働くと推測される。

以下、具体的な分析をおこなう。

「豹」は巻末に据えられた「冥途^⑩」の直前に位置する、配置的にも重要な作品といえる。「しかし豹が何故私丈をねらひ出したのか解らない。あれは豹の皮を被つてゐるけれども、ほんとは豹ではないのかもしれない。さう思ひ出したら猶の事怖くなつた。」という語りには、豹に形象化したメタファー(としての「本當の事」)に追いつ追われつ脅かされる(私)のパターンが概括される。(私)が最後に逃げ込んだ家の中には「半識りの男が五六人」いるが、ちょうどその時「向うの禿山の頂を豹の越した」のを「鮮やかに」見ることになる。

その時、豹は向うの黒い土手の上で、痩せた女を喰つてゐた。その女は私に多少拘り合ひのある女の様な氣がして來た。(中略)豹がその女を見る見る内に喰つてしまつて、著物だけを脚で掻きのけた。さうして私の方を見た。私は豹に見られたと思つて、驚いて隠れようとした。その時豹が急に後脚で起ち上がる様にこちらを向いて、妙な顔をした。笑つたのではないかと思ふ。私はひやりとして、あわてて戸をしめた。

長くゆるやかだった(私)の冥府への歩みが、すでにその進路を完全に逆転させていることを入念に示しつつ、いまや語りは(私)とともに冥府から現世への途を疾走する。そのため、往路においては数篇にわたつて登つた(はげやま)も、ここではほんのひと飛びにして、一気に巻頭「花火」の土手へと舞い戻るとき、それまで冥府の奥底へと(私)を導いてきた「女」は、あつけなく豹に食われることで役目を終える。すると豹は(私)に笑いかける。

「どうかしてくれ、豹に喰はれたくない」と私が云つて泣き出した。

すると邊りにゐた五六人のものが、一度にこちらを向いた。

「あなたは知つてるんだらう」と一人が私に云つた。さうして變な顔をして少し笑つてゐる。

「洒落なんだよ」と外の一人が駄目を押す様に云つた。

「何故」ときいた者がある。

「過去が洒落てるのさ、この人は承知してゐるんだよ」

「ははん」と云つて、その尋ねた男が笑ひ出した。するとみんな

なが一緒になつて、堪らない様に笑ひ出した。

私はあわてて、なんにも知らないんだからと云はうと思つたけれど、みんなが笑つて計りあるから、兎に角涙を拭いて待つてゐたら、そのうちに私も何だか少し可笑しくなつて来た。氣がついて見たら、豹が何時の間にか家の中に這入つて来て、みんなの間にしやがんで一緒に笑つてゐた。

「豹」

豹の「妙な顔」に始まる（笑い）は、「過去が洒落てる」ということばを待つて爆發し、ついには、とまどう（私）や外にいたはずの豹まで巻き込んで一座を席卷する。この高らかで、逞しい笑いの渦こそ、「解らない」「知らない」ことに追われ怯え続けてきた（私）を一気に高揚させて、血みどろの深淵から救い上げる。

しかし（笑い）の根拠とされる、「あなたは知つてる」はずの「過去」の「洒落」とは何のことか。はじめて（笑い）の立ちおこつた「白子」にさかのぼり、検討することにする。

レトリックの反撃、瓦解するメタファー 言葉とことは

すでにみてきたように、「冥途」の語りはレトリカルな性格が強いが、なかでも「白子」の奇妙な展開にはそれが多大な影響を与えている。この短章のうちに（笑い）のなぞを解くにあたつて、まずそのレトリカルな特徴に注意を払ふ必要がある。

冒頭において（私）は神の存在についてひとりで論争形式の議論を展開し、神の存在を否定する結論に至る。（私）のいらだちの対象は、「神」という言葉そのものがすでにその指示する対象の存在

をいったん請け負つてしまふといった、ことばのあり様に向けられている。じつささい、（私）が怯えるのはそうしたメタファー志向のテキストの言葉が請け負つて現出させてしまふ虚構の対象や記憶である。

ここで援用したいのは、「百聞なる書き手」のテキストにおける複製的な文字面（左右対称の文字や疊語に見られる一対一対応といたつたこと）や対句的表現などに注目することで、語り語られる（私）¹⁵の分裂症的怯えの位相を文体上に明らかにした渡部直己の方法である。この「白子」の冒頭部でも、「坐」「齒」「竝」「來」「くしやくしゃ」「ーにもーにも」といつた、渡部の指摘する一連のことばの頻出に刺激された一匹の黒犬が数の知れないほど増殖し、テキストの内を埋め尽くして（私）を脅かす。こうしたテキストのことばの趨勢に恐れをなした（私）が逃げ込むことになるのは、期せずしてひとりの白子を踏み殺すことになる、ある家の中である。

情景描写の言葉のうしろでまったく異なることばがうごめき始める。

土間には黒い土が、何所から射すのか、わからない薄明りの光を吸うて、妙にひろびろと擴がつてゐた。滑らかさうな土の面の彼方此方に、小さな瘤がいくつも出来てゐて、その瘤はみんな冷たく濡れてゐる様に思はれた。天井や壁の明りを、土間の土がみんな吸ひ取つてしまふから、邊りは暗いけれども、土の上には、ほの白い明りの層が靜かに流れてゐるらしく思はれた。その明りをちつと見てゐたら、ひとりでに脊筋が冷たくなつて来た。

「瘤」という言葉の内包するうしろめたい意味が、冷たい水の比喩と得体の知れぬ「ほの白い明りの層」をまつてしずかに「流れ」はじめると、やがてそこでひとりの子供を殺すことになる（私）は敏感に反応し、その背筋はひとりりで冷たくなる。

淋しくて非常に恐ろしくなつて来た。何人も見てゐないから、逃げるなら今だと思つた。けれども犬がまだゐるかゝないか、一寸覗いて見ようと思つて、何の氣もなく腰掛を離れようとすると、腰掛の下の、丁度私の掛けてゐた足許から、何だか汚れた綿の塊りの様な、薄白いふはふはしたものが二つ、不意に土間の真中の方へ（轉がつて）出た。私は頭から水を浴びた様な氣がして、髪の毛が一本立ちになつた。薄白い塊（が土間の真中を轉げ廻つてゐるの）を、よく見たら、それは子供の白子であつた。輪郭ははつきりしないけれども、何となく西洋人の様な顔をして、白い毛が生えてゐた。冷たさうな土間の黒土の上を、その白子が（ころころと團子のやうに轉げ廻つて）時時鶏の雌の鳴く様な聲をたてるのを聞いたら、何とも云はれない程、無氣味で恐ろしくなつたので、私は思はず表の方へ駆け出さうとした。すると（廣い土間を轉げ廻つてゐた）白子が、頻りに私の足許に纏れて来て、私は動かれなくなつた。ぢつとしてゐると、著物の裾の中に這入つて、白子の顔や手足が私の肌に觸れさうに思はれた。私は地團太を踏んで、白子を足許から振り拂はうとしてゐる内に、冷たい柔らかいものが私の足に觸れたので、到頭私は夢中になつて駆け出した。するとまだ三足

か四足しか歩かない内に、私は一人の白子を踏み潰した。何かぶりぶりした様なものを踏んだと思ふ途端に、もうその白子は死んでゐた。

この一風変わった話を作り上げることばの連なりは奔放を極める。しかしここでは、「瘤」に始まる白子殺しの契機が至る所に準備されていることだけにだけ注意を払うことにする。たとえばそれは、「赤子」（短夜）であつたのに「白子」になつてゐることが、冷たさを強調する表現や、「道連」を彷彿とさせる水（子）の表現の頻出と相互に響き合つてゐることに容易に見える。また（私）が「地團太を踏ん」だことは、「團子」に喩えられた「白子を踏み潰す」ことに加担する。

だが、何より重要なのは「白子がころころと團子のやうに轉げ廻つ」たことにある。白子が転げ廻る様子は執拗に繰り返して語られる。引用部でおこなつたやうに、頻出するすべての用例をそっくりかっこに入れても物語内容上まつたく差し支えないという過剰さは、たんなる描写を目的としていないことを示す。ここには（私）が白子を殺す理由だけでなく、あの不可思議な（笑い）をも解き明かすメカニズムが発動しようとしている。

それは音の類縁性が作用していったん意味の呪縛から解放されたことばの音が、横滑りして獲得した新たな意味とも言える。つまり、しろこがころころころげまわり出した時、レトリックにひそむ音の律動が作動しはじめて、「しろこ」を「ころし」に転げ廻してしまふ、ということである。（私）が恐れる、犬の増殖に働いて

いたことばの放埒な連鎖は、犬の待ちうける「表」だけでなく「家の中」にも食指を伸ばして、テキストの上に〈私〉が逃れ得る場所はない。

「白子」における奇怪な〈笑い〉はちようどこの直後、〈私〉によつて発せられることになる。「咽喉につまる様な」この笑いは〈私〉自身の命を奪いかねないあやういものといえる。生理に起因していそいでありながら観念的であり、遅く快活そうで、やはり病的で氣違ひじみている。これがとめどなくテキストに響きつづける。

私は堪らなくなつて笑ひ出した。咽喉につまる様な聲が腹の底からこみ上げて来て、笑ひが止まらなかつた。私は人の子供を踏み殺して可哀さうにもあり、親には氣の毒だとも思ひ、後悔もするし、氣味もわるいし、恐ろしくもあり、又私をこんな目にあはした女を憎らしくも思つた。けれども、その色色な氣持のどれにも、一寸も思ひ耽ることは出来なかつた。氣の毒なことをしたと思ひかけても、すぐに可笑しくなつてしまつた。恐ろしい事だと云ふ氣が起こりかけても、又すぐに可笑しくなつてしまつた。

「白子」

しかし、一方でこの〈笑い〉は「色色な氣持のどれにも一寸も思ひ耽ることは出来な」くさせて、子供を殺したことに對する悔悛どころか、あれほど怯えつづけた〈私〉の不安をみごとに消し去つてもいる。

たしかに、前掲した渡部のアブローチは、「動勢ことばのいたるところ

から出現する怪異」と述べることで〈私〉の怯えがいかにしてテキストに生み出されるかという仕組みを解明した。しかし、『冥途』において、その怯えが消失する瞬間と原理があることについては触れることはなかつた。それは、『冥途』の連続性を見ないことにより、〈私〉の怯えを生み出すことばのメカニズム自体が、この場面において自壊することも見なかつたためである。

ところが、『冥途』に連続性と展開をみると、渡部の言う「怯える〈私〉」を生み出すことばの機能はたんに自壊しているのではなく、一転、怯えること自体をあざ笑う〈笑い〉、洒落の機能に転換していることが明らかになる。ここに『冥途』の大半に表面化していた造形原理、つまり、おぼえない罪の自覚化というメタファーの意味志向の虚構が一挙に瓦解してゆくという文字どおりのどんでんがえしを認めることができる。

「神」の存在をめぐる議論に顕在化したように、言葉をかたり言葉にかたられることで存在する〈私〉が、その言葉自体にもともと潜在するある種恣意的な虚構性に疑いを抱いたとき、〈私〉のことばは真相を追つて深層を構築することを自ら放棄し、表層に音や字面の類縁性を手繰つて意味を横断する。つまり、テキストの表面にありながら奇抜なストーリーの陰に身を潜め、たえず〈私〉を脅かしてきた言葉の暴力的なまでに專制的な秩序は、とうとう出くわした「洒落」ということばによつてはじめて相対的に顕在化させられ、こんどは秩序や支配をほねぬきにする〈笑い〉のシステムへと転化する。

しろがころころがりが始めて、ころしになる。その異常な連鎖がさかしまな笑いを引き起こす。これは「短夜」の落ちを「豹」の洒落へと繋げる逆転の笑いである。このとき、〈私〉を食い殺そうとしていた恐ろしい豹が、一転みんなと一緒に笑い出すという急展開も自然と理解しやすくなり、「豹」の洒落は豹変だと推測することも可能となろう。こうして〈私〉を脅かしつづけてきた「女」⁽¹⁶⁾や〈嬰兒殺し〉といった深層真相を装う幾多の物語は、それらを造形してきた原理そのものの自壊と転換によって新たに生み出される哄笑の渦中にもみ消されていく。

さまよい人のことば

以上、「冥途」の配列にみられる連続性に着目することで、十八の短篇が相互に独立しながら、全体に大きな物語の展開を形成するという、この創作集の特異な性格が浮かび上がった。これにより、いままで論じられることのなかった嬰兒殺しと笑いという、「冥途」における本質的なモチーフと、その展開について言及することができたといえる。

その結果、「夢十夜」「第三夜」に顕著な、不安で怯えに満ちた「識閥下の罪意識」の世界を描いたものと「冥途」を位置づける、従来の考察を根本的に見なおす視座も得た。創作集の中盤から終盤にかけて繰り返される嬰兒殺しは、序盤から中盤にかけて、理由もわからず社会や家族から疎外されてゆくことで高まる〈私〉の不安や罪意識が、最終的に具体化し、結晶化したモチーフといえる。⁽¹⁷⁾だ

が、同時に嬰兒殺しは、あきらかに「第三夜」の印象的なモチーフを踏襲したものである。「第三夜」で「小僧」が発した言葉は、「夢十夜」の〈自分〉だけでなく、〈私〉の深層にまでおどろおどろしい記憶を作り上げてしまったというわけである。

指示する対象がどんなに観念的なものであれ、その存在をいったん請け負ってしまう（あるいは呼び起こしてしまう）特性を言葉は持つ。そうした言葉の一面は、嬰兒殺しに結晶するような虚構の記憶を形成し、人間存在の原罪的不安といった抽象的な観念を具体化させようとする。「冥途」に確認した以上のような言葉の暴力的で専制的な一面を、本論ではメタファーの意味志向と呼んできた。

この意味で「道連」までの「冥途」は、怯えに満ちた「識閥下の罪意識」の世界という、「第三夜」の領域にとどまっていると見なせる。

ところが、〈自分〉による物語を引用する〈私〉に引き継がれたかに思われたモノローグ的な小説の言葉は、実は当初より烈しく衝突する対話的な関係に置かれている。〈私〉のことばによりなんども繰り返し検証される嬰兒殺しのモチーフは、しだいに虚しくきしみながら、改ざんされはじめ。他者（漱石の小僧）のメタファー的志向の言葉が作りあげた虚構の記憶に対し、潜在意識的な抵抗をしつつける〈私〉のことばは、〈笑い〉に潜む明晰な認識を得ることで、深層真相を装う幾多の記憶の物語をつむぐことを止める（それと同時に、冥界へと向かっていた〈私〉の歩みも、現世への歩みに反転する）。つまり、「冥途」の構成においてうかがいあがる

〈笑い〉に耳をかたむけることで、人間存在の原罪的不安といった「第三夜」の領域から脱却しようとする、独自の指向性が存在することに気づく。

では、メタファーの意味志向の結晶ともいえる嬰児殺しをなし崩しにしようとする、〈笑い〉に潜む明晰さとは何であったか。テキストが自ら示すように、〈笑い〉自体は、「洒落」、あるいは掛けことはのようなレトリックの作用として生じる。この特異なテキストにおいては、いったん意味をはなれたことばの音が気ままに連鎖することで、予測できない新たな意味や文脈が作り出されていた。その仕組みという点では、無気味な展開や危機的状況を造りだして〈私〉に怯えをもたらすのも、洒落た〈笑い〉をテキストのうえに呼び寄せて〈私〉を救い出そうとするのも、原理的にはおなじレトリックの作用と言える。

だが、レトリックの作用にただただ翻弄されるばかりの怯える〈私〉に対し、〈笑い〉は、〈私〉自身を脅かしているのは、実体的ない気ままなレトリックの連鎖にすぎないと気づき始める明晰さによって生じていた。¹⁸ もっとも、その明晰さは、断片により全体を思考しようとする、「冥途」独自の形態にもともと備わっていた特性でもある。過去の記憶を装う幾多の物語にさまよい入りながらも、その観念的な虚構の同一性にとどまることなく〈私〉が歩きつづけられたのは、ひとえにこの明晰さによる。そうした〈笑い〉のもっと明晰な認識に導かれた〈私〉という語り手は、やがて、個人の心の中に「本當の事」を探ろうとした「創作」から、独特の文学表現を

切り開く「隨筆」へとジャンルを変えて登場し、「私と云ふのは、文章上の私です。筆者自身の事ではありません。」¹⁹と、文字どおり紙上の筆に随、わざるをえない自身のあり方をより率直に披瀝することになる。

しかしながら創作集自身の問題として、〈笑い〉が不安を席卷し、模倣という矮小化の呪縛から「冥途」を解き放ったとき、いったい〈私〉はどのような時空にたたずむのだろうか。〈怯え〉と〈笑い〉というふたつの強大な力がぶつかりあつて淘汰された後、卷末「冥途」において、ついに〈私〉は「本當」の記憶にめぐりあう。亡父と共有するこの記憶を〈私〉は承認するものの、すでに芽生えた明晰さは、〈私〉が時空を隔てる過去の記憶のうちに留まることをゆるさない。こうして〈私〉は、同一性への願望と死への欲望がうずまく「冥途」という書物の時空から完全に立ち去るのである。

注(1) 短篇の連続＝長編といったあり方は、夏目漱石が「彼岸過迄」執筆にあたって意図した方法でもある。「かねてから自分は個々の短篇を重ねた末に、其の個々の短篇が相合して一長編を構成するように仕組んだら、新聞小説として存外面白く読まれはしないだろうかという意見を持っていた。〔彼岸過迄に就て〕」。だが、「彼岸過迄」が敬太郎という狂言まわしを配した典型的な粹物語であるのに対して、「冥途」は〈私〉個人の遍歴という多分に異なる性格を持つ。

(2) 本論の対象とするテキストは、「新小説」「我等」に五回にわたって分載された雑誌発表時のものではなく、翌大正十一年二月に、稲門堂より刊行された創作集「冥途」の初版に拠った。読者につまみ読みされたくないとの作家の意向により、この稲門堂版には、ノンブルもハ

シラもない。

- (3) 創作集「冥途」が「夢十夜」から強い影響を受けたということもまったく疑いないために、それがいかなる影響であるのかということについては充分な考察がされてこなかった。結果として「冥途」という創作集の独自性に注意が払われたり、明らかにされるということとはほとんどなく、せいぜい「夢十夜」の影響下に不安で無気味な夢を描いた作品群という程度の目立たない、低い評価に甘んじてきた。こうした文学史的な状況に対して私は両作品集の語りの視座や具体的な表現に着目することで、「夢十夜」諸篇の独立性と並列性に比べ、「冥途」諸篇が完結性に乏しく、連続的であることを指摘したことがある(『国文学研究 第百二十一集』平9・3、早稲田大学国文学会)。これにつづき本論は、「冥途」の連続性において中心化するあるモチーフに着目することで「冥途」の独自性を明らかにすることを目的とするが、この作業がそのまま「夢十夜」からの影響の所在と性格とを端的に示すことになる。そこで無用な煩雑さを避けるためにもここでは「夢十夜」との具体的な比較検討は行わない。
- (4) わけもわからぬままにカタストロフへと男を導こうとする女の造形には、「夢十夜」「第十夜」において庄太郎を死へと導こうとする女や「永日小品」「心」の、自分をどこまでも導いてゆく女など、漱石作品における運命の女の影響が認められる。とくに「心」とは語句レベルからの、かなりの一致が見られる。
- (5) 主題の展開がいよいよ大詰めに近い「波止場」を唯一の例外とすれば、それぞれきつちりと三の倍数に配置されている。ちなみに③は「盡頭子」で、やはり子に関係する。
- (6) 「流水」「木盃」において(私)の帰りを家で待つ子供は、女の背負う得体の知れない(子供)とは異なる存在と考える。「件」の悴を含む(私)にとつてすでに自明な存在であり、誤まって殺されることもないこれらの子はここで言う(子供)に含めない。
- (7) ここでは論じないが、創作集の前半から中盤にかけては、(私)が理由もわからず社会や家族から疎外されるというモチーフが頻出する。典型的なものとしては「山東京傳②」「件⑤」「木盃⑥」「流水⑦」が挙げられる。ところが、(私)が現世のしごらみからとおく離れてゆけばゆくほど、直面する事態はより危機的で、血なまぐさいおどろきとなる。ほぼ真ん中に位置する「柳藻⑩」で無気味な婆を殺すあたりからは、それまでのようにたんに(私)自身が排除されたり、死の恐怖にさらされるだけでなく、(私)が誰かを殺すというあらたな状況へと移行する。そうして高めつづけられた(私)の危機意識と罪意識は、「道連⑨」「短夜⑫」「白子⑮」「波止場⑯」に見られる「連の嬰兒殺しのモチーフとして具体化し、テクストに繰り返して表出する。後で述べるように、この嬰兒殺しに対して(笑い)が発せられる。
- (8) この看過は、創作集の連続性に注意を向けず、(女)が導く先の対象ではなく「女」の形象そのものに関心を留めることで後半の作品を扱えなかった従来の主要な立場からは必然的な結果といえる。
- (9) 厳密さにこだわらなければこれは「土手」などをはじめとする水辺的印象的な舞台風景も含まれよう。
- (10) 渡部直己「怯える(私)―内田百閒論―」(『早稲田文学』昭55・7、のち「杆杖と傀儡」と改題し、「幻影の杆杖」昭59・4、国文社に収録、「揺れゆく(私)」「ユリイカ 特集内田百閒」昭59・2)参照。なお本文中での表記(私)はこれにならった。渡部はこれらの論文で、(私)の怯え、あるいは(私)を脅かす危機的な状況が、テクストの奇怪なレトリックに起因することを明らかにした。ただし渡部も、そうしたレトリックの作用が一篇一篇のうちにとどまらず、創作集全体を連続的に組織していることについては問題としていない。
- (11) 芥川龍之介「點心」(『新潮』大11・2)におけるこの発言以降、「冥途」は夢を描写した作品群とする図式が研究史において自明視されてきた。こうした全般的な傾向に異義を唱えたものとしては注(10)に引用した渡部直己の論考が挙げられる。
- (12) (私)と牛との密接な関係はその後「蜥蜴」「石畳」において繰り返

返される。とくに「蜥蜴」においては舞台上の牛と熊との争いが、
 〈私〉と女の行動にそのまま反映し、見事にシンクロナイズするアナ
 ロジカルな関係を取り結ぶこととなる。だが「何だか鏡で見た私の顔
 に似てゐる」その牛も、「石畳」において、「何処へ行つたか解らない。
 私は牛のことをもう忘れていた」と語られることで、これ以降創作集
 から姿を消す。

(13) 注(7)参照。

(14) 「女」のほかに「牧師」「法華の太鼓たたき」といった宗教に関わ
 る存在が豹に食われることも注意される。これらは「寺」(僧侶)や
 「耶穌」の集会所とともに中盤以降頻出する。

(15) 注(10)参照。

(16) 「白子」において〈私〉に、「それは貴方いけませんです。神様は
 いらつしやいます」という女の言葉は、メタフィジックな存在を請け
 負おうとする、まさしくメタファー志向の言葉の立場あり方を代弁す
 る。

(17) 注(7)参照。

(18) 〈笑い〉に潜む明晰さについては、ここに述べたかぎりでは充分で
 はないものの、これ以上論じることが、本論の趣旨を越える。

(19) 「蜻蛉玉」(原題・小さくて丸いもの)「婦人サロン」(昭4・12)
 に初出。「百鬼園隨筆」(昭8・10、三笠書房)に収録のさい、改題。

(20) 大正六年九月二十七日の作家の日記には次のような記述がある。

「死の不安がいくらかの情性に引き摺られてゐる意識を生じ、習慣性
 を帯びて来、落ち着きが出来、余裕が出来、再現の欲望を生じて遺書
 が書いて置き度くなつた。(中略)ただ書き度い。さうして序の事に
 此の曖昧なる死の「不安」をすてたい。」(「百鬼園日記帳」昭10・4
 三笠書房) 師匠である漱石に倣ひ、「創作の心覚え」を意図した「日
 記帳」の記述の延長に、「冥途」が用意された点については、酒井英
 行「冥途」の温床―「百鬼園日記帳」の世界―(「文芸と批評」
 昭・56・11)の実証的な成果がある。

附記

本文引用はすべて「新編内田百閒全集第一巻」(昭61・11、福武書
 店)によつた。本論の分析は、テキストが旧字であることが前提とさ
 れるため、新字に改めはしなかつた。また、引用文中のルビ、傍点の
 類いは引用者による。

坂口安吾『吹雪物語』論序説

——〈ふるさと〉を語るために——

1. はじめに

坂口安吾の文学は〈ふるさと〉という言葉と不可分な形で語られるが、その〈ふるさと〉とは、生まれ故郷のような懐かしい空間といった一般的な意味からはおよそ乖離した、むしろ反語的な意味さえ帯びた言葉としてある。

多くの論者によつて、その〈ふるさと〉の特異性は、端的にエッセイ「文学のふるさと」(『現代文学』昭和一六年七月)に現れているとされてきた。すなわち、少女が狼に食べられ、そこで唐突に終わってしまうというシャルル・ペローの童話「赤頭巾」を例として、「いきなりそこで突き放されて、何か約束が違つたやうな感じで戸惑ひしながら、然し、思はず眼を打たれて、プツンとちよん切られた空しい余白に、非常に静かな、しかも透明な、ひとつの切ない『ふるさと』を見ないでせうか」という箇所に安吾の特異性は集約されるというのであり、安吾の小説はしばしばこのエッセイによつ

て説明される。

そして、このおよそ一般的な意味とはかけ離れた〈ふるさと〉という言葉は、昭和一七年のエッセイ「日本文化私観」(『現代文学』昭和一七年三月)の中に示される、特異な「懐し」さ、「郷愁」と連動させられて語られもする。このエッセイで安吾が示すのは、およそ「美的装飾」のない「小菅刑務所」に「不思議に心惹かれ」「懐しいやうな気持」になることであり、また「余りに小さく、貧困な構え」の「ドライアイス工場」が「胸に食い入り、遙か郷愁につゞいて行く大らかな美しさがあつた」というやうな、余り一般的とは言えない感覚である。

例えば柄谷行人は、この「文学のふるさと」と「日本文化私観」を踏まえ、そこに現れる特異な〈ふるさと〉観を安吾の文学全体に通底するものと捉える。安吾の文学とは「一切の『人間の』な親和性を寄せ付けぬ、抽象的で無機的な世界」に「根を下ろす」、「『根』からいわば、『突き放された』かたちで根をおろす」ものだ

大 原 祐 治

と言うのである。⁽¹⁾

しかし、すでに井口時男が指摘しているように⁽²⁾（ふるさと）をめぐむ問題が決して同時代において「坂口安吾に固有の痼疾ではなかった」ということを考えるなら、柄谷のような捉え方では、安吾の言う（ふるさと）という概念が持つ特異性がいつ／＼いかにして生成し得たのか、ということが、問われないままになってしまふ。安吾の特異性を強調する前に必要なのは、故郷喪失から故郷（としての（日本））発見へ、という形で「故郷」的なものについて盛んに語られていた、当時の言説状況の中で改めて安吾の言う（ふるさと）を捉え直すことであるはずだ。本稿では、当時の言説状況と安吾とのクロスポイントとして長篇『吹雪物語』（昭和十三年七月、竹村書房）を捉え、その重要性について確認していきたい。

2. 〈長篇〉というモード／〈故郷〉という主題

当時の言説状況と安吾とのクロスポイントを考える上で無視できないのは、『吹雪物語』が書き下ろしの長篇小説として書かれていることである。

一介の新進作家に過ぎない坂口安吾が『吹雪物語』という長篇小説を書き下ろしの形で出版することが出来た背景には、当時の〈文壇〉における長篇小説志向の高まりがある。⁽³⁾〈長篇〉性への希求は、昭和一〇年前後の文壇的トピックの一つだが、それはとりわけ新進・中堅作家たちにおいて、雑誌中心⇨短篇中心の文学メディアの改革を促すことにもなった。例えば「文学評論」昭和十一年四月号

に掲載された武田麟太郎・徳永直・立野信之の連名による「長篇小説刊行会」の「趣意書」では、「雑誌文学」すなわち「中途半端な短篇小説のみがこの国の主体であるやうな状態」が批判され、「発表機関の解決」の為に「単行本出版」が求められている。⁽⁴⁾

こうした流れを反映して、昭和十二年を過ぎた頃には、次第に新進作家による書き下ろし長篇小説の出版企画が実現され始める。例えば、和田伝の『沃土』が昭和十二年一月に砂子屋書店から出版され大きな反響を呼んだり、あるいは河出書房が昭和十二年から「書き下ろし長篇小説叢書」なる予約配本のシリーズをスタートさせたたりする（最初の配本は昭和十二年一〇月、丹羽文雄『豹の女』と島木健作『生活の探求』）のである。

そして安吾にもこのころ、生活の一切を保障して長篇執筆の自由を与える環境を、『吹雪物語』の版元となる竹村書房が用意する。既に安吾の第一創作集『黒谷村』を出版していたこの書店は、当時校正を手伝っていたという平野謙の回想によれば「家内工業的」な極めて小さな出版社であったというが、ここに安吾と同郷の編集者大江勲がいたこと、そして当時この会社が尾崎士郎のベストセラー『人生劇場』を出版して大きな利益を得ていたこと、さらにこの尾崎の本をめぐる著者と出版社の間でトラブルが発生した際、安吾がその仲裁をしたという経緯により、安吾は当時の新進作家としては実現しがたかつたと思われる環境、すなわち書き下ろし長篇の刊行を約束され、その執筆の間の生活を出版社が保障するという環境を手に入っていたのである。安吾が『吹雪物語』を書き始めるのは昭

和一年一月のことであるから、いわば安吾はようやく動き始め
た出版界の書き下ろし長篇企画の最前線にいたことになる。

安吾は、このような執筆環境を得て京都に籠もる。そして、そこ
で足かけ三年にわたつて、自身の《故郷》である新潟を舞台とした
帰郷者の物語を書いた。先に触れた井口時男の指摘にあつたように、
主題の点においても安吾は時代に深くコミットしている。

成田龍一などの指摘にもあるように、昭和一〇年前後とは《故
郷》への志向が特に強まつた時期であり、文学の世界でもいち早く
小林秀雄が「故郷を失つた文学」(『文芸春秋』昭和八年五月)におい
て《故郷》を問題化している。ここで小林が語るのは、東京に生まれ
ながらもはや「江戸っ児」という言葉に自己同一化することも出
来ず、かといつてどこかに懐かしい「田舎」を持つわけでもない自
分は「第一の故郷も、第二の故郷も、いやそもそも故郷といふ意味
がわからぬ」ということだった。そしてこのような「故郷を失つた
精神」を立脚点に、小林は次のように語る。

(…) かういふ時に、いたづらに日本精神だとか東洋精神だと
か言つてみても始まりはしない。どこを眺めてもそんなものは
見つかりはしないであらふ、また見つかるとやうなものならばは
じめから探す価値もないものだらふ。(…) 歴史はいつも否応
なく伝統を壊すやうに働く。個人はつねに否応なく伝統のほん
たうの発見に近づきやうに成熟する。

しかし、こう語つた小林自身、昭和一二年の日中戦争勃発を境に
態度を変化させていく⁽⁹⁾。そして日中開戦後とは、多くの者にとつて
《故郷喪失》の念が《故郷》としての日本「発見」というナシヨナ
リズム的発想へとスライドしていく季節であつた。

このような時流に最も敏感に反応したのは、いわゆる農民文学
(地方文学)の作家たちである。例えば伊藤永之介は、従来のいわ
ゆる「田園文学」「郷土文学」、とりわけプロレタリア文学系の「農
民文学」が「型どおりの『日本農民』の退屈な表情」を描くだけ
であることを批判した上で、「地方文学」とは「新らしいものと古い
ものとの葛藤」すなわち「いまだに残存している封建遺制や伝統や
因習に注目するとともに、その地方に新たに浸潤してきてゐる資本
主義経済の具体的な様相に留意するもの」だ(『地方主義と地方文学』
「早稲田文学」昭和十三年五月号特集「文学に於ける地方主義」とする。
まさに「故郷」||「地方」への注目という時流の最先端を行く文学
として、農民文学が強く要請されているのだ。

この時期高い評価を得ていた農民文学作家の一人が、先にも触れ
た和田伝である。昭和一二年一月に書き下ろし長篇として砂子屋
書店から刊行された『沃土』の好評によつて、彼はこの時期、農民
文学(地方文学)の旗手と目されている⁽¹¹⁾。本稿ではテキスト内部に
細かく立ち入つた分析は出来ないが、簡単にその特徴を確認してお
こう。まずこの小説は、地主でも小作農でもない小規模な自作農が、
そのわずかな田地をめぐつて血族間で争いあうといつたストーリー
を持つ。ヒロイン銀は、不妊の身体(子宮内膜を患つていた)を治

癒させ、田地を嗣ぐ子を産める身体になるが、その時夫は事故で死んでしまう。しかし、銀はやがて以前から惹かれていた義甥の清平と結ばれ、自らの（沃土Ⅱ子宮）に種を蒔く（田地を嗣ぐ子を身ごもる）というところで物語は終わる。清平は、農家の次男坊であるが故に早くから実家を離れて「農業労働者」（作男）として働き、着々と貯蓄をした上でこつそりと独学で試験を受け、警官として満州へ渡ることさえ考えていたにもかかわらず、周囲の期待を引き受ける形であつたりと、事故で死んだ銀の夫の後釜に収まってしまうのだ。当初、清平のような存在を巧みに描き込むことによつて確かに「地方に新たに浸潤してきてゐる資本主義経済の具体的な様相に留意」（前掲伊藤永之介）していたとも言えるこの小説は、この「沃土」の回復・安定化というラストに至つて、ラディカルさを全く失つてしまつてゐる。しかし、むしろこのラストでの秩序回復こそ、「自然に帰れ」といふ言葉はいつも新しい⁽¹²⁾という形で、この小説が称賛された所以なのである。「故郷を失つた文学」（小林秀雄）は日中開戦後、こうして（故郷（再）発見）を志向していく。

また、当時話題になつていた長篇小説には、島木健作『生活の探求』がある。この小説は、先にも触れた河出書房の「書きおろし長篇小説叢書」の第二巻として発表されたものであり、和田の『沃土』と並んで、当時の農民文学盛り上りの機運の中で広く受容された長篇である。この小説についても、ここで簡単に触れておこう。

『沃土』同様、この小説も完全な小作農でも地主でもない小規模な自作農の家を物語の主な舞台とするが、都会で学生生活を送つて

きた主人公杉野駿介がそこに帰農してくるという設定に、『沃土』との大きな差異がある。島木自身も中野重治の批判（探求の不徹底——『生活の探求』を読む——、「帝国大学新聞」昭和十二年一月八日）に応える形で「私は所謂農民小説を書かうとしてゐるのではない。

私は今日の青年の生き方の一つについて書いてゐるのである」と述べてゐる（『作品批評の性格——中野重治氏の批評に答ふ』、「帝国大学新聞」昭和十二年一月一五日）。しかし、その「青年の生き方」の探求の部分にこそ、確かに中野に批判されても仕方のない底の浅い部分があるのだ。例えば中野は、駿介の東京での先輩であり、駿介の帰農以前に「転向者」として村に戻つて来ている志村という青年が、駿介のもとを訪れその帰農を批判するという箇所を、「強い反対者に対してでなく、弱い後輩に向かつて猛り立つ」ものだとして猛烈に批判している。そして実際、島木自身が「この作中の主人公の考へ方などに正面から対立するやうな転向者を書くことも必要だと私は感じてゐる」というのとは裏腹に、物語全体における転向者志村の存在は弱いと言はれない。また、官僚機構に反抗するべく駿介が煙草増産を官吏に直訴するという物語のクライマックスでも、駿介のプロテストがあつてなく受け入れられてしまふことが象徴するように、青年駿介の「生き方」の探求における葛藤・闘争といった色合いは稀薄である。駿介はこの結果を「拍子抜けの体」で「偶然」の結果と考え、「勝利の偶然性が大きければ大きいほど、今後」のことが思ひやられる」と、一応は留保して考へる。しかし、結局のところ「そういうことはあとで考へても遅くはなかつた。彼も今

はただ喜びたかつた」という気分の中で「新しい自信と勇氣」を感じるところで物語は終わってしまうのであってみれば、確かに物語前半に書かれた転向者志村との対立など全く生きていないというほかない。結局のところ島木自身の言葉とは裏腹に、この小説は最終的に「所謂農民小説」の枠内に収まってしまふ構図を示していると言わざるを得ないのである。そして実際島木は、昭和一三年の農民文学懇話会発足に当たっては、有馬農相の「国策を樹つるにあづかる文学」を、という呼びかけを「卓抜な識見」だとするような危うさを示すようにもなる（「国策と農民文学」、「東京朝日新聞」昭和一三年一月一七—一九日）のだから、中野の批判はその後の島木の展開を先取りしたものだと言ふべきである。しかし、この中野のような批判的眼差しは例外的で、多くの評者はやはり『生活の探求』を称賛し、先に取り上げた和田伝『沃土』とともにこの時期の大きな収穫とされている。

3. 時流からの離陸点

では、このような時代状況の中で、安吾は〈故郷〉的なものに対していかに身を処していたのか。

そもそも安吾にとって〈故郷〉という主題は、『吹雪物語』において初めて浮上したものでない。作品史を振り返ってみるならば、新潟という具体的な地名こそ出されないものの、最も初期の短篇「ふるさとに寄する讃歌」のなかで物語の舞台として登場していたし、その後のいくつかのエッセイ・小説においても〈故郷〉新潟は

言及されている。しかし、これらの諸テクストに対し、『吹雪物語』において安吾は決定的に異なった方法で新潟に言及しているということをも、ここでは問題としたい。まず、この小説の冒頭部分で確認しておこう。

一九三〇年のことである。新潟も変つた。雪国の氣候の暗さは、真夏の明るい空の下でも、道路や、建築や、行き交う人々の表情の中に、なにがなし疲れの翳を澱ませて、ひそんである。さういふ特殊な氣候の暗さや、疲れの翳が、もはや殆んど街の表情に見られないのだ。まづ第一に舗装道路。表通りの商店街は、どの都市にもそつくり見かけるあたりまへの商店建築が立ちならび、壁面よりも硝子の多い軽快な洋風商店、ビルディング、ネオンサイン、酒場、同じことだ。築港の完成。満州国との新航路開通といふこの市の特殊な事情もあるけれども、變つたのは、あなたがちこの市の話だけではないらしい。歐洲で言へば、世界大戦を境にして、と言ふところだが、日本では、おそらく関東大震災を境にして、と言ふのであらう。日本中の都會の顔が、例外なしに變つたらしい。 「一章」

ここに示されているのは、「一九三〇年」のリアルな地方都市の在りようである。都市化の進む新潟の街の様子を描出するこの冒頭部分は、これ以前の小説における新潟の表象とは明らかに違っている。なぜならそれまで安吾は、雪国の風土に強く規定された暗鬱な

空間としてのみ、新潟を語ってきたからだ。

雪国の陰鬱な軒に、あまり明るい空が、無気力や辛抱強さやものうさを、強調した。鉛色の雪空が、街のどの片隅にも潜んでいた。(ふるさとに寄する讃歌、「青い馬」昭和六年五月)

雪国生れの人々は気候のために故郷を呪いがちであった。いつもいつも灰色の空。太陽は生命と希望の象徴であるが、象徴を失ふことが現実希望と生命を去勢する無力さを、彼等は知らねばならなかつた。(母を殺した少年、「作品」昭和十一年九月)

強調される「雪国」の「鉛色の雪空」「灰色の空」のイメージ、「陰鬱」さ。それはまた、「人間は気候に負けてゐる。我々の理知の言葉と、我々の気候の言葉は同じ程度に強いらしい。」(「北と南」「新潟新聞」昭和十二年一月一日付夕刊)、あるいは、「気候の言葉が我々の裡に生きる限り、我々の理知は郷愁を否定することができないだらう。人間は気候の前では弱小である」(「気候と郷愁」、「女性の光」昭和十二年二月)といったエッセイのなかの言葉とも連続しているだろう。

こういった安吾の風土観は、ほぼ同時代の「我々の存在は、無限豊富な様態を持つて風土に規定せられることになる」という和辻哲郎『風土』(昭和十一年九月 岩波書店)とさして異なるものではない。

酒井直樹が批判的に言うように、(風土)を強調することはその(風土)を共有する人々に「ある種のナルシズム」を形成することと他ならず、それは結局のところ日本という特殊な(風土)を強調することで「日本国民の同一性が構築されるような国民的語り(national narrative)を構築」することにつながる。⁽¹⁵⁾すなわち、この段階では安吾の(故郷)観は、(日本的なもの)＝(故郷)への強い志向示した当時の言説状況と地続きなのである。

しかし、『吹雪物語』冒頭で(故郷)新潟を「変つた」のひとつとにおいて語り始める安吾は、この種の「ナルシズム」とは訣別している。とりわけ直前に書かれた未定稿「母を殺した少年」と比較すれば、その変化は明らかであり、この時はじめて安吾はその独自の(ふるさと)を語るための途についたのだと言ってもいいだろう。新潟の変化もまた、「日本中の都会の顔が、例外なしに変つたらしい」という状況の中に還元されるものだとする安吾は、雪国的(風土)の喚起するイメージに仮託することなく、リアルタイムな変化に曝されている自身の(故郷)を、物語の舞台に据えているのだ。この態度が和田や島木と異なっているのは明らかだ。

従つて、同時代の反応は芳しくなかつた。例えば森山啓はこの小説を、『沃土』のような「生産者の小説」に对照させて「観念小説」と呼び、その重苦しい内容を「宿醉」的だと批判したし(「長篇小説評(4) 産業小説の将来「生産者の小説」と「観念小説」」、「都新聞」昭和十三年九月二日)、樽尾好(大井広介)は「健康」ならざる「異常」さだと批判した(「文芸時評」、『槐』昭和十三年八月)。そして、

そもそもこの二人以外、ともにこの小説を批評した人間すら存在しないようなのである。⁽¹⁸⁾安吾自身がこの小説のことを繰り返して「失敗作」だと言うのも、この意味でなら妥当である。安吾の『吹雪物語』執筆を全面的にサポートし、一方では和田伝(あるいはその関係者)が持ち込んだ『沃土』の原稿を断つたともいう竹村書房にしてみれば、これは誤算以外の何物でもなかったかもしれない。しかし、この誤算の上に成り立った〈失敗作〉『吹雪物語』こそ、その後の安吾の文学をはっきりと方向付けるメルクマールだったのである。では、『吹雪物語』の中で、新潟という〈故郷〉はいかに描かれていくのか。――

4. 『吹雪物語』の新潟

物語は、主人公である青木卓一が新潟の地方新聞の編集長として故郷に帰って来るところから始まる。帰郷者の物語、という設定自体は『生活の探求』などとも重なり合うものであり、この点で安吾は〈故郷(再)発見〉という同時代のテーマを共有しているかに見える。しかし、ここではこの帰郷先が新潟という〈地方都市〉なのであって、単純に〈故郷〉＝農村として設定されてはいないという点に、まずは注意しておく必要があるだろう。(地方都市)新潟は県下の山村などからすれば相対的に〈都会〉なのであり、現に安吾は田舎からそこに流出してくる存在として、教会の堂守ジョーヌや医大生林平を登場させてもいる。そして当時の新潟は、満州事変以降の日本の大陸進出において要衝となりつつあった都市

でもある。⁽²⁰⁾従ってこのテクストは、物語の舞台としての〈故郷〉という問題系を同時代の言説状況と共有しつつ、すでに同時代のテクストが示す〈故郷〉の(再)発見―回帰―安定化という単線的な物語からは、微妙にズレている。新潟は、回帰する〈故郷〉であるよりはむしろ、様々なベクトルの行き交う交通空間として提示されているというべきである。

帰郷した卓一が身を置くこととなる新潟の地方新聞業界についても、ここで一瞥しておこう。昭和六年の上越線全通の影響を受け、全国紙が続々と新潟進出を果たした為に、新潟の地方新聞はこの頃大きく変革を迫られていた。無論、これは必ずしも地方新聞がこの後、衰退の一途をたどったということを意味するわけではない。たとえば伊藤正徳「大新聞の地方進出」(『改造』昭和一〇年二月)によれば、全国紙の地方版は支局通信員が電話で伝えたニュースを在京の本社で編集、印刷し、汽車で発送されるため(「ローカルな」ニュースがその地方の新聞より一日も二日も遅れる大欠陥)を持っており、「茲に、各地方の都会に、地方新聞が存在しうる理由がある」。更に伊藤は、この欠陥を補うべく大新聞が支局を置いてローカル・ニュースを独自に編集、印刷し、東京(あるいは大阪)から配送されてくる全国版に差し挟んで販売するという動向の出現を紹介しつつも、それでもなお地方新聞は減びない、なぜならそもそも「郷土の代表新聞は宗教的存在である場合が少なくなく」、「郷土愛」「郷土感情」に根ざした存在であるからだ、という。結局のところ、全国紙の地方進出という事態においては「郷土に有力であつ

た新聞のみが内容一新の発奮に依つて初めて命脈を保ち、新聞全体として見れば改善進歩が期待される」(伊藤)ということになるのだ。卓一が新編集長としてやってきた時期とは、地方新聞にとつてまさしくかような変動期であつた。

しかしこの『吹雪物語』の中では、次に引用する前任の編集長野々宮や新編集長卓一の認識からも明らかのように、地方新聞というメディアの退屈さばかりが強調され、およそ「郷土感情」などが語られることはない。

(…)地方新聞が、地方的な啓蒙の役割をもつてゐたのは、明治中年の頃のことだ、今日では、地方のニュースを伝えるだけが、精一杯の仕事ですね。そのほかの大きな仕事は、東京の大新聞が、するのです。東京の大新聞が地方に販路をひらいて以來、どれだけ仕事をしてみても、すでに、信用がないのです。むしろ抱負が誤解の理由になるだけでせう。この仕事で生きるためには、自分を殺すことですね。それだけが、自分を生かすことなのです。

「一章」

編輯の仕事は低調きはまるものであつた。ひとつの思想を主張するとか、思想によつて紙面を統一することは勿論ここでは夢の話だ。恐らく記事の不足はあつても、選択すらもありません。かたが。

「一章」

故に卓一は、新潟という土地の郷土性には、もはや全くと言っていいほど興味を持つておらず、また共鳴することもない。これは島木健作的な帰郷青年とは程遠い心性である。

一方、卓一は東京から帰郷した人物であるわりには、東京の風俗にも馴染んでいない人物として設定されてもいる。

物語の冒頭近く、新潟に着いた最初の晩に、卓一は自身の叔父田巻左門とその友人大寺他己吉という二人の老人に連れられて、新潟市内のダンスホールに足を運ぶ。この時期ダンスホールはすでに各地方都市に進出しており、まさに東京を発信源として全国に進出していった風俗であつた⁽²¹⁾。しかし、東京からの帰郷者である卓一は「ダンスホールをのぞいたことすら、一度もなかつた」という人物であつて、全く踊ることが出来ない。東京では「ピアノ」の修行をし、新潟に戻つてからもダンスホールに通つてると噂される卓一のかつての恋人、古川澄江がいつてみれば新潟に身を置きつつも都会の身体技法を帯びた者として描かれるのとは対照的に(例えば、澄江の身辺ではピアノのリサイタルの話が持ち上がったたりする)、卓一は東京人という形でのアイデンティティーを確立しているわけでもない人物なのだということが、このエピソードに象徴的に現れている。

つまり卓一は、言うなれば小林秀雄が先にも触れた「故郷を失つた文学」の中で提示していた、次のような故郷喪失者の相貌をリアルに表象している。

自分の生活を省みて、そこに何かしら具体性といふものが大
 変如してゐる事に気づく。しつかりと足を地につけた人間、
 社会人の面貌を見つけることが容易ではない。一口に言へば
 東京に生れた東京人といふものを見附けるよりも、實際何処に
 生れたでもない都会人といふ抽象人の顔の方が見附けやすい。
 この抽象人に就いてあれこれと思索するのは確かに一種の文学
 には違ひなからうが、さういふ文学には実質ある裏づけがない。
 疲勞した心は社会から逃れて自然に接しようなどといふ奇妙に
 抽象的な願ひを起す。社会と絶縁した自然の美しさは確かに実
 質ある世界には違ひなからうが、又そんなものから文学の生れ
 る筈はない。

卓一は、いわば「何処に生れたのでもない都会人という抽象人の
 顔」をしている。では、それにもかかわらず、なぜ卓一は全く興味
 のない生まれ故郷ニ新潟へとやつて来たのか？——さし当たりここ
 では卓一自身認めているように、かつて東京で恋愛関係にあり、そ
 の後卓一と別れて新潟に帰郷している澄江の存在に惹かれたからだ
 と言えるだろう。つまり、実在の故郷としての新潟にはもはや何ら
 惹かれるものがない卓一にとつて、ここでは澄江の存在それ自体が
 心惹かれる一種の個イデオロギイ的な（故郷）なのであり、まさにこの「社会
 から絶縁した」地点において、卓一は澄江という回帰点ニ（故郷）
 を求めるといふような、「抽象的な願ひ」（小林秀雄）を抱いている
 のだといえる。2節で確認したように、〈故郷喪失〉の状態から

（故郷（再）発見）（それは、（農村）であり、また（日本）であ
 る）へとシフトし、具体的な共同体（もちろん本当は（農村）ある
 いは（日本）という共同体も、想像的に見出されるものではない
 のだが）を志向していく当時の文学とはおよそ対照的に、安吾がこ
 こで提示するのは、極めて個的な（故郷）（かつての恋愛の対象た
 る女性）への回帰である。

しかしこの卓一と澄江との間の物語は、いきなり冒頭近くから遅
 延される。それは卓一が、澄江と会う前に「幼馴染」だと名乗る
 嘉村由子とダンスホールで偶然に出会い、そしてその誘いに乗る形
 で由子との関係を深めていくからである。卓一はここで、極めて個
 的な（故郷）回帰さえも強く抑圧していると言えるわけだが、澄江
 の方から「吹雪」の晩に卓一の家に姿を現すことで、この遅延は突
 如、解除されることになる。

そして、この抑圧されていた澄江との関係が回帰してくるとき、
 卓一がそれまで見せていた〈故郷〉的なものへの距離感は、一挙に
 崩れてしまう。「吹雪」という極めて雪国的な（風土）に浸蝕され
 感傷的になつた卓一は、「吹雪」に閉ざされた新潟を「絶海の孤
 島」にも準え、勢い込んで澄江との「結婚」さえ口にしてしまうの
 である。「吹雪物語」のクライマックスはまさにここに顕現するわ
 けだが、テクスト冒頭から新潟の変化を語っていたこのテクストの
 叙述が、ここでも卓一の有様を相対化するような内容を見せている
 ことに注目しておきたい。例えばそれは、以下のような箇所におい
 てである。

大念寺の離れへ古川澄江が訪ねてきた。吹雪のひどい夜であつた。

吹雪の夜は、闇空を走る北風の悲鳴だけでも、やりきれない。卓一の少年の頃は、吹雪の夜といひさへすれば、きまつたやうに電灯が故障を起して消えたものだ。(…)今時はさうではないが、子供の頃は風の悲鳴が走るたびに、妖怪を感じて、怖しかつたものだつた。ちかごろは吹雪の夜でも、めつたに停電することもなくなつてゐる。(…)ちかごろは自動車だから不安はないが、人力車が街の唯一の交通手段であつたころは、吹雪の日には、車を走らすことができない。吹きとばされてしまふのだ。そのころは汽車の不通も吹雪といへば附きものだつたが、汽車はどうか通じても、市内の交通だつた。今は橋も立派な鉄橋になつてゐる。

〔五章〕

これは澄江が卓一の家に訪れる吹雪の日の場面である。小説冒頭で「新潟も変つた」と語り始められていたこのテクストの叙述は、ここでもかつての新潟と現在の新潟とを明確に区別している。「卓一の少年の頃」「吹雪の夜」には「きまつたやうに電灯が故障を起して消えたものだ」が、「ちかごろは」「めつたに停電することもなくなつてゐる」のであり、また「吹雪の日には」「走らすことの出来なかつた」「人力車」は、「自動車」に取つて代われ、「北風海風川風」に襲いかかられる「七町半の万代橋といふやつかいな難所は」「立派な鉄橋になつてゐる」のだ。そして、実際澄江は、数日

のうちには自動車と汽車を乗り継いで新潟を去っていくのだから、この叙述は、雪国の風土に浸潤された卓一の姿を相対化し得るものだと言える。

そもそも澄江自身、卓一に対して、「私ね。やつぱり新京へ行つてしまふわ。私とても落付けないわ。新潟にゐられないの(…)」と口にしていた。彼女は、卓一を「切ないまでに愛しきつてゐる」と自覚してはいるが、卓一との結婚によって自分が「家庭」の「闇闇をまもるところの醜悪にして貪婪な餓鬼の姿」たらざるをえなくなる、という閉塞状況をも、同時に予感してしまうのである。卓一が「絶海の孤島」にも準えられる「吹雪」に閉ざされた〈故郷〉⁽²⁾「新潟」に「安らかな思い」を感じるのとは正反対に、澄江の方はその「新潟」を飛び出し、新天地たる「新京」へ向かうことをこそ希求していた。この擦れ違いは決定的である。

従つて卓一は、俄に〈故郷〉に身をうずめることを希求し始めた時、彼にとつての〈故郷〉——それは「新潟」の風土であり、また澄江その人でもある——からは、予め拒まれていたということになる。それまで強く抑圧されてきた〈故郷〉の問題が回歸してきた時、卓一は積極的にその浸潤に身を委ねてしまいつつ、むしろ決定的にその〈故郷〉への回帰に失敗し、そこから突き放されざるを得ないのだ。

最終的にこの物語は、卓一や澄江のみならず主要な若者たちがすべて新潟から姿を消し、老人たちは死んでしまうという形で、唐突に閉じられる。〈故郷〉の風土と親和することで大団円を迎えると

も言える『沃土』や『生活の探求』と異なり、この『吹雪物語』においては、およそあらゆる（故郷）的なものは、到達され獲得されることのない空虚なシニフィアンとして宙吊りにされることになるのだ。従って、「美しい物語」が書きたかつたと言ふ安吾の試みは、確かに頓挫していると言うほかない。そして、この投げやりとも言える結末ゆえに、従来この小説は構成的に破綻しているという評価をなされ、作家自身の度重なる自己言及とも相俟って（失敗作）として片付けられてきた。しかし、今まで確認してきたことを踏まえれば、安吾がこの『吹雪物語』において書き留めたのは、（故郷）なるシニフィアンの空虚性が明らかになる瞬間そのものであったと言える。同時代の文学状況が、（故郷）的なものの（再）発見から回帰へ、という物語を志向していた時に安吾が書いたのは、（故郷）的なものから決定的に突き放されてしまう物語だったのである。

従ってしばしば称揚される、「文学のふるさと」に言う安吾独自の（ふるさと）なる概念は、まさに（故郷）的なものが強く志向された同時代の文学状況からの偏差として、この『吹雪物語』執筆の中で生成し得たのだ考えるべきであるし、その点においてこそ、この（ふるさと）なることが持つ批評的強度は理解されるべきである。いたずらに（ふるさと）なる語で安吾のテクストを総括的に説明することは、少なくとも『吹雪物語』以前の小説に関しては、ある種の転倒でしかない。安吾独自の（ふるさと）が、初期の短篇「ふるさと」に寄する讃歌」において既に生成していたとするよう

な論⁽²⁴⁾においては、ここまで確認してきたような『吹雪物語』における安吾の試みが、決定的に見落とされてしまっている。

安吾が『吹雪物語』の次にまとめた単行本は『炉辺夜話集』（昭和一六年四月）だが、ここには、しばしば安吾における（説話）形式導入の嚆矢として注目され、また後に「文学のふるさと」に語られることになる「アモラル」な「突き放」しが、実作において予め展開されたものだとして評価される、「閑山」（『文体』昭和一三年二月）や「紫大納言」（『文体』昭和一四年二月）が収録される。しかしここで注目すべきなのは、それらの物語の内容そのものよりも、むしろ「後記」において、安吾がこれらの（説話）的小説について、「私の未熟な苦悩に直接ふれず、その表面が一応芸だけで成りたつてゐる」ものだとし、「このささやかな物語集が、読者の人生をいくらかでも豊かなものにし、読者のふるさとと、どこかでつながりあうことを期待しつつも、これらの物語を書き終えた彼自身は、「その気楽さに倦み、その充実の反撥が戻つてくるとき、私は又、直接人性にふれた物語を書かうと」するだろう、と予感していることである。そして、この直後に書かれることになる「文学のふるさと」では、末尾近くになつて次のような言葉が見られる

アモラルな、この突き放した物語だけが文学といふものではありません。否、私はむしろ、このやうな物語を、それほど高く評価しません。なぜなら、ふるさととは我々のゆりかごではあるけれども、大人の仕事は、決してふるさとへ帰ることはない

から。……

〈ふるさと〉なるものは「帰る」べき帰着点ではなく、あくまで「ゆりかご」——始発点なのだということを、この一節は語っている。「吹雪物語」脱稿後、『炉辺夜話集』に収録される「気楽」な諸短篇の執筆を経て、「文学のふるさと」で改めて〈ふるさと〉について語る安吾の航跡は、〈ふるさと〉から突き放されることを出発点と見定め、そこから「仕事」を始めることこそ希求しているのだ。安吾の文学的営為全体を容易に〈ふるさと〉の一言で括ってしまうならば、それこそ安吾自身が遠ざけようとしていた「ふるさとへ帰ること」になってしまいうだろう。安吾の言う特異な〈ふるさと〉の問題を考えるためには、本論が試みたようにその生成現場から再考する必要がある。そして、こうした視点に立つとき、〈失敗作〉『吹雪物語』の抱える問題はとて大きいはずだ。

注(1) 「日本文化私観」論、「文芸」昭和五〇年五・七月のち「坂口安吾と中上健次」(平成八年三月、太田出版)

(2) 「物語が壊れるとき」坂口安吾と小林秀雄、「群像」昭和六一年一月のち「物語論／破局論」(昭和六二年七月、論創社)

(3) 例えば、次のような言葉にその様子が窺える。

「長篇は文学の本領である。長篇にあらざして何の文学をやと叫びたいくらゐに考へてゐる。近來同人誌作家既成作家おしなべて続々と長篇に筆を初めだして来たのは、真に文芸復興の氣運が体をそなへだした慶賀すべき現象だと思ふ。」

(中山謙秀「時評」、『作品』昭和九年九月)

(4) この「趣意書」に沿う形で、翌昭和十二年三月から小雑誌「長篇小説」が刊行が開始された。創刊号には長篇小説についてのアンケート結果が掲載されているが、この回答の中に安吾からのものも含まれている。「一、この運動に対する貫下の感想。二、貫下は目下長篇小説のプランをお持ちですか、お持ちでしたらその抱負を。三、どういふ形態乃至方法で長篇を発表したいとお考へですか。」という質問に対して、安吾の回答は「一、同感。二、三、私は文学界に「狼園」を書きましたが、長篇は雑誌に発表しつ、書くべきものではなく、書き終つたが発表すべく、とにかく形態としては単行本を唯一の発表方法と心得書くべしと痛感しました。ドストエフスキーの悪霊の後半にも発表しつ、書いたが為に読者の批評にわざとひされた欠点を認められます。」というものである。

安吾のこの希望は、『吹雪物語』執筆において実現されることになる。

(5) 「竹村書房ではだいたい月二冊ずつ新人の創作集を出して、結構商売がなりたっていたらしい。その部数もおそらく千部以下で、印税らしい印税など払っていなかったのじゃないかと思う。主人の竹村さんと大江さんという新潟出身の人と二人きりで、普通のしもたやで出版業を営んでいた。」

(平野謙「文学・昭和十年前後」、引用は『平野謙全集 第四巻』昭和五十年七月、新潮社による)

(6) 若園清太郎「わが坂口安吾」(昭和五二年六月、昭和出版) 参照。

(7) 自筆原稿のメモには「一九三六年十一月廿八日起草」とある。

(8) 「故郷」という物語、都市空間の歴史学」(平成一〇年七月、吉川弘文館)

(9) 「満州の印象」(「改造」昭和一四年一一二月) 等参照。

(10) 例えば、当時における次のような言説が、そのことを明確に示している。

「とりわけ支那事変が起つてからといふもの、私の心の動揺は一層ひどくなつた。慌しく時局が動くにつれて、私の神経は、外のことよ

りも内の方へ一層敏感に触角を動かすのである。何となく居堪れない思ひなのだ。そんな虚につけこむやうに、故郷のこなどが私の胸を襲ひはじめたのである。」

〔上泉秀信「故郷への道」、『東京朝日新聞』昭和十三年五月一日〕

「近代化をもとめ、文化をもとめる青年が、郷土をさらつて、郷土を離れる風は、この地方（注、北陸地方）に一带にみられた風潮で、それは都会風俗の不釣りな模倣や感染ともなつてゐたらしい。

が、事実は、郷土を軽侮してさらつてゐた青年たちが、国家、社会の大きな連帯心の下に、郷土と大地とを、再発見する機会となつた。風俗のうへで都会にも地方にも共通してモゲンぶつた不健全なものが反省されて、質実になり、内面的によくなりつたように、自然に還つて、心も體も社徳な感じだ。青年たちが、理想に燃えるやうな情熱を持つて郷土の先頭にたち働いてゐる。」

〔田邊耕一郎「郷土の再発見―北陸を巡遊して」、『都新聞』昭和十三年八月十三日〕

- (11) 「沃土」は、発表されるや川端康成（長篇小説評）、「東京朝日新聞」昭和二年二月一六―二〇日）らの評価を受け、翌年には第一回新潮社文芸賞を受賞している（審査員は徳田秋声、佐藤春夫、室生犀星、杉山平助、加藤武雄、中村武羅夫）。

- (12) 森山啓「文学の新世代―農民小説の特徴」〔文芸〕昭和十三年八月）

- (13) 小林秀雄「島木思想小説」〔東京朝日新聞』昭和十三年一月二六日）、河上徹太郎「文壇本年度の収穫（二）インテリ更生」〔都新聞』昭和十三年二月一六日）、板垣直子「一九三八年の文壇―文学時評―」〔文芸〕昭和十三年二月）など。

- (14) 佐藤民宝「農民文学の新潮流」〔早稲田文学』昭和十三年四月）、板垣直子「一九三八年の文壇―文学時評―」〔注13参照）、打木村治「農民文学の今日性」〔新潮』昭和十三年二月）など。

- (15) 「日本思想という問題 翻訳と主体」〔平成九年三月、岩波書店）

- (16) 福田和也「日本の家郷」〔平成五年二月、新潮社）参照。

- (17) 引用した冒頭部分からも明らかのように、「母を殺した少年」における新潟の表象とは、「吹雪物語」がリアルタイムな新潟を「変わった」の一言で語り始められるとは対照的に、あくまで旧来の雪国新潟の風土を強調するものである。「旧幕時代」以来一貫してある新潟の「風土的に気弱」な性格をベースに、「父」「母」の世代から主人公「青木卓一」の世代に至るクロノジカルな物語展開を感じさせるこのテクストは、結局中絶され、その内容は「吹雪物語」にも引き継がれるものの、「吹雪物語」においては冒頭部分ではなく、あくまでエピソードとして（しかも卓一ではなく野々宮に関する内容に改変されて）組み込まれる。雪国の「気弱」な「風土」をベースにした物語展開から、「変わった」地方都市新潟のリアルな状況をベースにした物語へとこのスタンス変更により、「母を殺した少年」から「吹雪物語」への大きな転回が窺えるわけだが、この点に関しては別の機会に詳しく論じたい。

- (18) 他に小田仁「坂口安吾『吹雪物語』」〔篋〕五三三号、昭和十三年九月）があり、これはかなり好意的な評だが、この「篋」という雑誌が「吹雪物語」の出版元である竹村書房のPR誌だったということを考慮すれば、その好評は大幅に割り引いて受け止める必要がある。

- (19) 山崎剛平「沃土」の頃」〔和田伝全集 第二巻〕月報、昭和三十三年三月、家の光協会）による。

- (20) 新潟は、昭和六年の上越線全通に伴う満州行航路の運行開始、大陸における吉会線の整備により、日本と満州を結ぶ最短ルートの中継点となり、日本の大陸進出における要衝として強く戦時色を帯びた眼差しによって見出されつつあった。「新潟新聞」昭和十一年一月一七日記事、「軍事的に注目した新潟港の価値観 軍部の来港者頃に激増」など参照。

- (21) 永井良和「ダンスホールと日本人」〔平成三年八月、晶文社）参照。

- (22) 満州の新天地としての記号性に関しては、川村濤「異郷の昭和文

学（平成二年一〇月、岩波新書）参照。

(23) 短篇集『炉辺夜話集』（昭和一六年四月、スタイル社）「後記」中の言葉。

(24) こうした立場をとる論考に、西谷修「ふるさと、またはソラリスの海」（初出『現代思想』平成二年八月、のち『戦争論』平成四年一〇月、岩波書店）や、加藤達彦「ふるさと」の生成過程——坂口安吾「ふるさと」に寄する讃歌「論——」（『日本文芸論叢』平成一〇年三月）がある。

付記 本文の引用に当たっては、筑摩書房版『坂口安吾全集』を使用して
いる。

「デンドロカカリヤ」と前衛絵画

——安部公房の「変貌」をめぐる——

鳥羽耕史

一 「変貌」はあったのか

一九四九年前後に安部公房は変貌したといわれている。一九四八年の『終りし道の標べ¹⁾』をはじめとする彼の初期作品から、一九五一年の「壁——S・カルマ氏の犯罪——」へ変貌したといえるのが通説である。たしかに「あゝ、人間は何故に斯く在らねばならぬのか？」という実存への問いを基調とし、満州にいる「私」による手記の形態をとる前者と、名前を失った「ぼく」の体験を「です・ます」体のコミカルな文体で描く後者とは、スタイル面での差異は歴然としている。

同時代評である埴谷雄高の「壁」評²⁾は、そこに至る安部の転機を「デンドロカカリヤ」に見ている。彼は『手風琴をひく人』からピカソの「線と面の移動と運動がはじまった」と述べた後、「リルケからカフカに移りつつあつた安部公房の『手風琴をひく人』は、昭和二十四年の『デンドロカカリヤ』であつた」としている。彼は安

部がここで得た「前衛絵画的物質観」すなわち「同時的、多面的、動的な観察を許す空間のなかで物体のリアリティを追求しようとする前衛絵画の方法論を、あくまで人間に適用しつづけること」により、『壁』に到達したと規定したのだ。

「変貌の作家」として安部を定義した本多秋五⁴⁾も、「デンドロカカリヤ」には幾何学における「補助線」のような意義があるとしているが、その過程を内的にとらえることは「すこぶる難かしい」と断定を避けている。それ以来、渡辺広士⁵⁾をはじめ、少なからぬ論者がこの「変貌」について考察したが、未だその質の究明がなされたとは言い難い状況が続いている。

近年では柚谷英紀⁶⁾が、「分身譚」という観点から、いわゆる変貌の前後に断絶よりむしろ連続を見出している。この分析の対象とされているのは「異端者の告発」を中心として「終りし道の標べ」から「壁——S・カルマ氏の犯罪——」に至る流れであるが、その間にあるはずの「デンドロカカリヤ」には分身譚の要素が見出され

ず、分析対象から外されている。

このように「デンドロカカリヤ」は安部の変貌の過程として捉えても「すこぶる難かしい」ものであり、安部の一貫性の面から捉えようとしても逸脱してしまう、得体の知れない作品となっている。

安部公房の「変貌」はあったのだろうか。本稿は「変貌」の鍵となるこの小説について、同時代的な文脈の中での解読を試みるものである。

二 花田清輝と「デンドロカカリヤ」

「デンドロカカリヤ」を一読して強く印象に残るのは、内部と外部の反転というモチーフであろう。この小説において、コモン君は身体の反転と共にデンドロカカリヤという植物になり、新たな現実と直面する。

戦後の花田の第一声として「近代文学」創刊号に掲載され、「復興期の精神」という「戦後派の聖書のように迎えられ」た書物に収録された「変形譚」⁽⁸⁾は、そのタイトルからしても、戦後文学に特徴的な一連の変形譚を触発したように見える。このエッセイの中で花田は、植物の変形⁽⁹⁾を捉えたゲーテの認識の方法について、次のように述べている。

かれは、一枚の葉となつて、植物のなかに侵入してゆき、絶えず液汁を吸ひあげて、収縮し、拡張し続けたが、植物もまた、かれの内部に根をはつて、潑刺と変形し続けたのだ。この方法のからくりは至極単純だが、その操作には異常な困難が伴ふ。

何故といふのに、収縮と拡張との間の微妙な力学的均衡を、つねにかれ自身のうちに感じてゐる人物でない限り、この方法の対象への適用は、必ず惨憺たる結果を招くにいたるからである。ゲーテは、植物のみならず、動物や鉱物や光にまで変形し、再び易々として人間の姿に立ち戻つたが、これは、かれが、終始、力学的均衡を保ちながら、楕円を描いてゐたからにはかならない。⁽⁹⁾

ここでの「楕円」の二つの焦点は、エッセイの中で目まぐるしく姿を変える。この「楕円」は、華麗ではあるが明瞭とは言い難い概念である。このエッセイが前掲の作品群を触発した部分があるにせよ、そのまま「デンドロカカリヤ」に直結するとは思えない。夜の会の座談記録に明らかなように、一九四八年九月二十日、「創造のモメント」という報告をした当時の安部公房は、このエッセイを消化しきれないまま、花田の指導を受けるような状態にあつた。花田の側でも、この後、一九五〇年代に至ると、内部と外部の対立のままのリアリズムという理論的整理がなされてくる。⁽¹⁰⁾しかしこの時点で、それはさほど明瞭な姿をもつてはいない。「アヴァンギャルド芸術」に収められる花田のリアリズム論と「デンドロカカリヤ」との親和性をもって、安部を「花田理論の申し子」⁽¹¹⁾と断ずることは控えなければならぬと思う。両者の関係をそのように単純化する前に、二人をとりまいていたグループの側から考えてみたい。

三 夜の会、世紀の会、美術との関わり

安部公房という作家について考えるとき、また、広く戦後文学・

文化について考えるとき、グループの存在を抜きにすることはできない。安部の夜の会、世紀の会への参加というのはよく語られることだが、このあたりの事実関係は回想者の証言によって入り乱れているところもあり、捉えにくい。夜の会について信頼できる同時代の記録としては「新しい芸術の探求」(月曜書房 一九四九年五月)という座談記録の本、会合の内容を伝えた読売新聞の記事などがあり、これらによって当時の会合の一端をうかがい知ることができる。岡本太郎と花田清輝の交流により生れたこの会は、安部ら若い世代を中心とする世紀の会と共に、文学者、美術家の提携・交流の場として構想されていた。「デンドロカカリヤ」が書かれる一九四九年の四月には、九日に夜の会と世紀の会の共催による二十世紀美術講座の第一回が本郷・喜福寺で開催され、椎名麟三が「新しい描写について」というタイトルの報告を行なった。二三日には第二回を開催し、岡本太郎が「アヴァンギャルドの技術」について報告した。

世紀の会についての最も詳細な報告は、当事者であった瀬木慎一によるものである。一九四七年からの世紀の会の活動を四期に分けた彼の整理によると、文学者中心の一・二期に続き、一九四九年四月から一九五〇年四月が第三期の文学・美術提携時代、一九五〇年四月から一九五一年五月が第四期の創造時代とされている。第二期の終わりから参加した画家たちは、創造時代には「世紀群」という

ガリ版刷りの挿画入り冊子を六冊残している他、「世紀画集」という版画集もあり、安部公房の「エディプス」という絵が収録されている。

以上のように、一九四〇年代後半に安部の属していた二つのグループは、美術との関わりが密接、というよりも、ジャンルを超えた文学と美術との提携を夢見していたものであった。安部もその流れに積極的に関与した一人であったし、その関心も戦後になって芽生えたものではないようである。瀬木慎一は「二十世紀のアヴァンギャルド芸術に関する最良の啓蒙書だったが、当時、入手することはすこぶる困難」であった「瀧口修造の旧著『近代芸術』をもつていたのは、安部公房だった」と証言している。この本は戦後一九四九年三月に再刊されているが、安部が持っていたというのは戦前の初版である。瀬木慎一の言葉通り、キュビズム、ダダイズム、抽象芸術、シュルレアリスムなどを概説したこの本は、後に述べるような植村鷹千代ら戦後のアヴァンギャルド陣営のバックグラウンドになっている。

シュルレアリストが最近、アラゴンの左傾、一九三五年の巴里に於ける文化擁護の作家大会に対して独自の立場を取ることを余儀なくされた事件等、政治主義に対して、詩と絵画の「ユニツクな戦線」を張つてゐるのは、意識と無意識、合理と非合理、外部と内部の矛盾の解決が、人間性の解決に通ずる不可避な路であることを信じてゐるからに他ならない。

例えばシュルレアリスムの可能性を述べたこの文章からは、安部

や植村への影響を感じとることができよう。「ジャンル交流による創作刺激」を「十大事業計画」の第一に掲げていた世紀の会ではこの本を廻し読みし、一九五〇年九月には、著者に講演を依頼するに至っている。世紀の会に属した画家・池田龍雄もこの本を購入し、「絵画の現代へと近づけてくれた」道案内として記している。この本や、世紀の会などでの議論に影響を受けたと思われる池田龍雄の日記の一節を引いてみよう。

「視覚的なリアリズムを否定すると、リアリティを主張する根拠が一応無くなったような不安を持つ。(中略)二十世紀に於けるリアリティは、単に見えるままの視覚的「真(リアル)」を意味しない。いわば観念的な意味での「真実」との一致を指すのではないか。(一九四九・三・五)⁽¹⁶⁾

こういった「アヴァンギャルド」的リアリズム認識は、世紀の会に集結した二十代の画家・文学者らに共有されたものだったといえるだろう。読売新聞の「美術批評のアンデパンダン⁽¹⁷⁾」という企画において、新進小説家としての安部公房は、第一回の読売アンデパンダン展の美術評を書いている。その中で、「新しいリアリティの追求だけが露骨に示されてよいチャンスである」として、社会主義リアリズム陣営の内田巖を斥け、夜の会の会員でありバリ帰りのアヴァンギャルド画家である岡本太郎を推している。安部公房の日本共産党入党は一九五一年のことになるが、この美術評のタイトルにも表れているように、この頃からコミニズムへの接近は始まっている。ただし、安部の場合、それは社会主義リアリズムや民主主義

リアリズムの公式に直結するのではなく、ピカソ的なあり方への共感として表れてくるのだ。それは一九五一年三月の入党後、ピカソについて書かれたいくつかの文章においても、繰り返し表明されている。

さて、安部が美術評を寄せた五日後には、同じ読売新聞においてアンデパンダン展について一つの論争のような紙面が構成された。⁽¹⁸⁾ 観客に最も支持された池田かずおの「日射し」という作品をめぐる、福沢一郎がシュルレアリスム画家の立場から、後藤禎二が社会主義リアリズムの立場から、そして作者とそれを支持する学生がそれぞれの立場から、リアリズムをめぐる意見を表明している。これこそまさに、当時美術界において沸騰していたリアリズム論争の縮図といえることができるだろう。

リアリズム論争とは、戦後の美術界において、社会主義リアリズムまたは民主主義リアリズム⁽¹⁹⁾を一方の極とし、キュビズムとシュールレアリスムと抽象主義を併せて「前衛絵画」と呼ぶ立場をもう一方の極としながら戦わされた論争である。前者の代表が画家の永井潔と林文雄、後者の代表が植村鷹千代、後者に近い立場ながら比較的モデレートに論点を整理していったのが土方定一であった。

針生一郎は後にこの論争について「マルクス主義の公式とアヴァンギャルドこそ今日のリアリズムという立場との主導権争いにすぎない⁽²⁰⁾」と述べている。たしかにこれは一九二〇―三〇年代の前衛の焼き直しと見えなくもない、今日から見れば不毛なところの多い論争ではあるが、そこにやはり戦後の時代的な必然があったのも事実

である。中村義一が「一つの〈帰結〉としての出発」⁽²¹⁾という表現により、この論争に戦前の帰結と戦後の出発との結節点を見ている通り、これは戦前、戦中との連続性を再確認させるところのある論争であると同時に、戦後の新たな現実認識をめぐる論争であった。

戦前からシュルレアリスティックな作風を貫いてきた福澤一郎は、キュビズムの問題について「觀念だけでは一応通過してゐる」としながらも、「主體的に把握されて、われ／＼の血肉となつたとはいひ難い」と現状を見ている。福澤一郎がこのように指摘した現実の背景は、戦後一年の時点で瀧口修造が「日本の近代美術の主体性確立のため不可欠な栄養素が断ち切られたやうなもの」であったとする戦争期の「日本美術の日蝕」によるところが大きいのだ。彼が海外美術を「いびつの窓からのぞいて見た走り書のノート」において述べるように、「日蝕がすぎ去つて、急に世界が明るくなつたとき、われわれがまづ本能的になさうとすることは視力の再確認であり、視野の追求であつた」⁽²³⁾。「視力の再確認」とは、最近の海外の動向に目を開くことの謂であるが、戦前に凍結されたままのアヴァンギャルドと社会主義リアリズムの陣営にとつては、足場の再構築こそ当面の急務であつただらう。例えば永井潔は絵画上のモダニズムに触れて次のように述べる。

近代主義は素直なものの方ではなく、ひねくれたものの方である。その結果客観的に支配階級に奉仕することになる美術である。近代主義美術にも個々の認識的達成、美術的眞実性はあるであらう。だがその眞実性は部分部分に切りはなされた眞

実性であり、逆立した全体の中にあるが故に、却つて非現実に転化している眞実性である。⁽²⁴⁾

模写的・反映論的でないリアリズムを否定し、主観主義・近代主義を批判する永井潔は、日本共産党の文化政策に拠りながら、まさに戦前の社会主義リアリズムの反復を行つていた。一方で植村鷹千代は「立体派は「内から外へ」という絵画論を創設したことにその本質がある」という前提から、「現代絵画の主流をなす抽象主義と超現実主義の二つの大きな絵画思潮は抽象主義は直接的に、超現実主義は間接的或いは精神的に——要するにこの立体主義革命の意識の発展として存在し、且つ、立体主義革命が提出した絵画史的課題の窮局的解決を目指して探求をつゞけているものである。」⁽²⁵⁾として、新しいリアリズムを主張している。こういった課題の意識が「デンドロカカリヤ」に見られるやうな「内部と外部」の問題に接続していくことは言うまでもないであらう。これらに対し、土方定一は永井の「低俗なリアリズムの理解」をくさしながら、次のように述べている。

リアリズムが理論的に模写説の側に立つことについては、私は永井潔君と同意見である。リアリズムをこのように理解しないときには、どのような絵画思考もリアリテを把まえようとしていのであるから、印象派もシュール・リアリズムも、アプストラクト・アートもみなリアリズムとなつてしまふ。このやうな例は、なにも美術の領域ばかりでなく、文学の領域にも見られることであつて、また植村鷹千代君の最近のネオ・リアリス

ム論などはい例である。⁽²⁶⁾

この土方の概観からも、リアリズムをめぐる様々な立場が並び立ち、主導権を争っていた当時の状況がかいま見えてくる。このようなりアリズムをめぐる論争は、この後も様々に舞台を変えて繰り返されるが、最も早い時期にこの問題が先鋭化していたのは美術界であった。こういった論争の最中、それに直接にコミットする形ではないが、安部も美術雑誌にシュールリアリズムに関する文章を寄せている。パヴロフの二系学説まで導入される安部のシュールリアリズム理解は独特だが、「真のアプストラクト・アートを創るものは真のシュールリアリストであるとも言い得る」といった形で植村^{アブレンゲルト}衛陣堂に近い立場が表明されている。

言うまでもなく、すべての芸術がある意味での現実認識であることには相違ないが、シュールリアリズムの特徴は現実認識そのものをテーマとして取上げたところにあり、(芸術的現実に対する固定観念を完全に破壊しようとしたダイズムの後につづくものであるという歴史的な意味との関連を忘れてはならない)、従つてそれは現実を否定すると同時に再構成しようとした革命理論である。⁽²⁷⁾

「デンドロカカリヤ」発表直後のこの文章で語られている「革命」こそ、「デンドロカカリヤ」で試みられたものではないだろうか。それではどのような現実否定と再構成がなされているのか、具体的に検証していこう。

四 「デンドロカカリヤ」と「変貌」の検証

まずテキストについて確認しておきたい。この作品は、当初、夜の会の機関誌として構想されていた季刊「夜」⁽²⁸⁾に掲載が予定されていたが、それは発行されず、一九四九年の八月に角川書店の雑誌「表現」の終刊号に発表された。これは椎名麟三・野間宏・花田清輝編集の『昭和二十四年度 戦後主要作品全集』(月曜書房 一九四九年二月二〇日)に収録された後、一九五二年二月に単行本『飢えた皮膚』に収められる際に大幅に改稿され、現在の新潮文庫などに収められている形となっている。この改稿の意味については次章で考察するとして、まずは転換点としての意味を考えるため、雑誌初出をテキストにして話をすすめていくことにする。

それでは、初出版のあらすじを概観しておこう。この作品は、語り手の「ぼく」が「君」に話しかける形ではじめられている。改稿版で削除される冒頭の部分では、かなりの紙数をさいて、「―としてごらん」という誘いかけの形で、のちに演じられるコモン君の体験をあらかじめ「君」に演じさせるような呼びかけをしている。そして「ぼく」はその体験を「植物病」と呼び、「病氣といふより、一つの世界」だと述べた後、コモン君の体験を語りはじめるのだ。

コモン君は路端の石をけとばしたとたん、顔を境界にして内と外が反転し、「木とも草ともつかぬ」植物に変形する。それから何事も起らずに過ぎた一年後、「ぼく」の言い方でいう「例の病氣が再発」してしまう。コモン君はKという女性から駆け落ちを誘う手紙

を受け取り、待ち合わせの珈琲舗カンランで、「通りの見える窓ぎわの片隅」に腰掛ける。そこでまわりの客たちをクローズアップの視線で眺めていると、恋のライバルの「あの人」が現れる。そこでコモン君の身体は反転して植物に変形する。コモン君が必死になって再び裏返り、人間の姿に戻ると、すでに待ち合わせの時刻を過ぎており、Kも「あの人」もいない。店を出たコモン君に広告塔が「ただいまは緑化週間です」と話しかける。その後道に迷ったコモン君は、焼跡で再び変形の発作に襲われ、先程の広告塔の言葉を思い出し、このまま植物になってしまおうと決心する。が、その時通りかかった植物園長の声により、コモン君は自らの内側となっていた外側の世界へ引き戻される。植物園長はデンドロカカリヤを採集しようとするが、コモン君は再び反転し、園長のナイフをとりあげて逃げ去る。その後コモン君は「ぼく」からダンテの神曲の話を聞き、植物園長を自殺者の樹の葉をついばむアルピーエだと解釈する。Kにも会うが、彼女は「あの人」と二人連れで歩き、コモン君を避けるようになる。植物園長はコモン君につきまとい、植物園に入ることを勧める。コモン君はナイフを持って植物園長と対決しようとするが、あっさりナイフを取り上げられ、植物園の中でデンドロカカリヤとなってしまう、というのが大まかなあらすじである。

しかし、コモン君の内から現れ出るものは、なぜ「デンドロカカリヤ」なのだろうか。

デンドロカカリヤとは、小笠原諸島の母島列島の固有種であるワダンノキの学名である。なぜこの特殊な植物が登場するのかについ

ては、塚谷裕一「小石川植物園の「デンドロカカリヤ」が当時小石川植物園にあった木をヒントにしたのではないかと推測している。また、李貞熙「安部公房『デンドロカカリヤ』論——または、「極悪の植物」への変身をめぐって——」³⁰⁾は、この学名がラテン語で「極悪の植物」の意になると指摘し、「人間の実存がいやおうなしにかかえこむ「悪」の衝動」を表すものだと考察を行っている。この学名の意味の指摘は示唆的だが、その「悪」の内容について、私は別の考えをもつ。

焼け跡でデンドロカカリヤに変身したコモン君を発見した植物園長は、「内地でデンドロカカリヤが採集できるなんて、まったく珍しいことだよ。」と言いながら、海軍ナイフを使って採集をはじめようとする。この「内地」という言葉に注目したい。内地で珍しいという発言はつまり、デンドロカカリヤを「外地」の植物であると規定するものだからである。さらに、その採集に海軍ナイフを使うとし、失敗してコモン君に取り上げられてしまうことも考えあわせると、デンドロカカリヤは外地や海軍、すなわち戦争の記憶と結びつく、きわめて反・戦後の存在であることが読みとれるだろう。デンドロカカリヤは、戦後の価値観において「悪い」記憶を代表する存在としての「極悪の植物」と考えた方がよいのではないだろうか。

しかも、それは「ぼくの友達」でも「君の友人」でもかまわない、ありふれた存在であるコモン君に内包されており、いつ発作によって表に現れるかわからない状態になっているのだ。植物園長が強調

する「うつかりそこらの路上で発作を起してもしたら」起りうる危険とは、「いたづら小僧の、わからずやに、ただの雑草だと思はれ、ちよんぎられる」ことだけではないだろう。戦争の記憶は政府によって保証され、外地である「母島の気候と寸分異はないやうに、充分な設備がととのへて」ある植物園の内部に収容され、管理される必要があるのだ。内と外の反転という主題は、さらにコモン君の内側だった部分が外地を呼び込んでくる、というパラドックスをも併せ持っていたが、植物園長はそうして不意に現れ出た危険な外地を、再び植物園の温室という内側に囲いこもうとする。戦争の記憶としての温室の植物たちは、「葉を一枚一枚ていねいに磨き上げ」て着飾った状態で、世界平和の象徴たる万国旗にも飾られた上でないと公開するわけにいかないというわけである。海軍ナイフという戦中の武器を取り上げられたコモン君は、内部に外地を見つめる眼を閉じ、母島の気候を再現した温室の中でデンドロカカリヤとなる。それは植物園長によって「極悪の植物」という名札を付けられ、温室の内部で、つまり不用意に外部に現れ出ない状態で、安全に管理されることとなるのである。

しかしこのようにコモン君を名付け管理する植物園長の見方は、この小説において絶対的なわけではなく、複数の相対的な世界観の一つにすぎない。コモン君自身はダンテの「神曲」やギリシャ神話になぞらえて世界を解釈する。そして植物園長を、自殺者の樹の葉をついばむアルピイエに、自らを温室の植物を解放するプロメテウスになぞらえて考えるようになる。彼の目には植物園長がアルピイ

エに、街が地獄に見えてくるようになるのだ。これに対し、植物園長はコモン君以上にコモン君を知っていると、一方的に「デンドロカカリヤさん」と呼ぶ。彼はギリシャ神話を非科学的なものとしてしりぞけ、動物と植物は質的ではなく量的な相違にすぎないとするテイミリヤーゼフを称揚する。この対立は平行線を辿り、自らプロメテウスの使命を帯びたコモン君は、鳥の形の怪物アルピイエとしての植物園長と対決しようとする。そのクライマックスにおいてコモン君は、「ぼく」によって戦略の間違いを指摘されつつ、この闘争に敗れてしまう。そして植物園長は自らの解釈による名札をコモン君につけ、高笑いすることになるのだ。

ところで先に見たように、この小説は語り手の「ぼく」による「君」への誘いかけという形で幕を開けるし、「ぼく」と「君」によって思い浮かべられたものとしてコモン君の物語はスタートする。これは内部におけるリアリティというテーマを文字通りに実現しようとしたものとも考えることができるし、一見、全体を統制する語り手としての「ぼく」による枠構造をなしているようにも見える。

しかし、読み進めるにつれ、「ぼく」も登場人物の一人として物語世界に現れ、コモン君と関ってゆくことになるのだ。そもそもコモン君を最初に「神曲」地獄篇に出でくる自殺者の樹になぞらえたのは「ぼく」であり、コモン君はそれを手がかりに「神曲」やギリシャ神話をしらべて彼の世界観を構築したのである。コモン君の変身を「植物病」と名付け、「病気といふより、一つの世界」と定義したのも「ぼく」だが、それだけが絶対的な解釈というわけではな

い。この小説は、最後には植物園長の解釈による名札と高笑いによって幕を閉じるのだ。冒頭の「いいかい、笑ひながら聞きたまへ」という条件を「きみ」が守ったとすれば、ここで植物園長の共犯者にすらなりかねない。つまり「ぼく」による解釈も、すべてを統制するわけではなく、この小説世界における解釈コードの一つにすぎないのだ。

そう考えてみると、この小説世界には他にも様々な世界観が混在している。Kとコモン君との食い違いもその一つだし、「あの人」の介入もそもそものは異物だが、手紙の時点でのKの意志は「あの人」によって変えられてしまう。結末部、デンドロカカリヤになったコモン君を見て助手がもらす「なんだ、大したやつぢやなかったな」という感想も解釈の一つである。こういった様々な世界観、イデオロギーがせめぎあい、闘争しているのがこの小説の世界なのだ。また、それは描写的な面にも表れている。変身前の喫茶店で「そんなとき、なんでも物が大きく見えるのだろうか」と、まわりの客の細部を執拗なまでのクローズアップで眺めるコモン君の視線は「ほこりが白くふけのやうに浮いて」いる床にまで至り、ようやく次のシーンに移る。

コモン君は全部にすつかり満足して、視線に飽和した部屋の中から押出されるやうに外を見ると、省線の駅に近いにぎやかなアスファルトの道は、もう白く乾いて、混り合ふ影までが白くはく乾いて浮いてゐた。

自動車が進んで、その乾いた影を粉々に砕き、吹上げて走つて

た。

ほこりから影に至るまで、白を基調とした絵画的イメージの描写である。影を砕く自動車に至ると、ほとんどシニールリアリティックな映像効果を生んでいると言えるだろう。さらにこの後のコモン君の変身も未来派の絵画の比喩によって語られる。

次第に外の動きが激しく思はれ、ともすれば意識が遅れがちに思はれた。意識が外界の動きに充分追いついておれば、どんな動きも静止状態に翻訳されてしまふのだが、どうも具合悪い。すべての動きが追いつけないでゐる意識の中にもぼんやり動きのままの尾を引くんだからね。マリネットの絵にあるだらう。この後カット・グラスが廻るイメージ、すべてが灰色の影になつて光の中に溶けていく映像的なイメージの描写があり、コモン君の変身が始まるのである。コモン君が図書館を出るシーンも、霧のような雨が街々を満たし、コモン君が古池の中の魚のようになるイメージで描写されている。こういった描写はコモン君の視線に寄り添ったものだが、登場人物たる「ぼく」がコモン君を眺めるシーンもある。

電車が来たのだ。コモン君の不安の理由を充分つきとめずに別れるのはひどく心残りだったが、蒸気のやうにけむつた人間を満載し、緑の皮膚に汗を流しながら苦しさに身もだえ駆けこんできた電車を見ると、何故か、ぼくは逆に追立てられるやうに、真先に乗込んでしまつてゐた。

窓が濡れてゐたのでよくは見えなかつたが、とほとほと帰りか

けてゐたコモン君が急に走りだしたやうに思つた。

「ぼく」による電車を擬人化した描写や、ガラス越しのコモン君の描写は、すべてを無機的な画面のように眺めるコモン君の視線とは異なっており、「ぼく」とコモン君の世界観の違いを表しているように見える。さらに後半になるとどちらの描写も減少し、会話を中心にコモン君と植物園長との対決の物語が前景化されてくることになる。ここではまさしく美術界におけるリアリズム論争のように、陣営ごとに自らのリアリティを主張し、主導権を得ようとするイデオロギー闘争が繰り広げられているのである。

花田のリアリズムは、「反映論」的「再現」表象ではなく、介入―対立―闘争によつて定義される。したがつて、ルカーチのそれごとく「本質」を輝き出させない。逆に、「本質」を絶えず「運動の過程」においてとらえることで、むしろ「ナンセンス」を輝かせる。まさに花田のリアリズムは「ナンセンス」と接合されることではつきりとその革新性があきらかなる。⁽³¹⁾

このように菅本康之によつて「反映論」的「再現」表象ではなく介入―対立―闘争」と規定された花田のリアリズム論は、安部がここで描いて見せたものの理論的見取り図として、まさに適切なものに見える。しかし、先に内部と外部の問題についても触れたが、このように規定される花田のリアリズム論の成立時期は一九五〇年代と見ることができ、つまり安部が一方的に「花田の申し子」であるわけではなく、両者の間にもっと微妙な相互関係が存在して

おり、安部により花田が動かされたと思られる事例も決して少なくないのである。この場合も、菅本の言う花田の「過剰さ」は、「デンドロカカリヤ」をはじめとする安部のリアリズムへの試みによつて触発された部分があるように思われるのである。のちの戯文で大嫌いな「天才」安部公房による「デンドロカカリヤ」に「すつかり心をやたれてしまった⁽³²⁾」と述べているのも、あながち揶揄とばかりは思えない。

以上のように、安部の変貌は、文体のみにとどまらず、質的な転換であり、まさに「革命」といふべきものであった。それは作家・安部公房にとつての内的な転換であると同時に、当時の美術に関する言説との関連において要請されたものであったといえよう。

五 改稿の問題

さて、最後に一九五二年の改稿は、どのようなものだったのだろうか。

まず、初出の書き出しが大幅に削除されている。「ぼく」が「君」に「―してごらん」と呼びかけながら、後のコモン君の体験をあらかじめ演じさせるような部分を削り、「コモン君がデンドロカカリヤになつた話」という書き出しで始めている。「ぼく」は物語の登場人物でなくなるばかりか、語り手としても前景に出ることはなくなり、その結果改稿版はほぼ三人称小説としての体裁を備えている。

登場人物も大幅に整理されている。初出版の「あの人」は植物園

長と同一人物となり、待ち合わせていたはずのKも実は存在せず、植物園長のことだったらしいということになる。彼はまた図書館にも登場し、初出版の「ぼく」の代りに、コモン君にダンテを薦める役を引き受ける。初出版でのコモン君は、K嬢の立場に寄り添うようにして喫茶店で会った男を「あの人」と呼んでいたが、改稿版では、「大男」「そいつ」「この男」「やつ」といったように、コモン君の立場からの呼称で呼ぶようになる。全体に描写は簡略化され、「マリネッチの絵」といった形容も削られている。

このように「デンドロカカリヤ」は整理され、語り手や登場人物が入り乱れての葛藤・闘争の構図は見られなくなった。ここにはどのような力が働いたのだろうか。

一九五二年は連合軍による占領の終った年であり、また安部にとっては一九五一年三月の日本共産党入党の翌年であった。夜の会、世紀の会に続き、この改稿の時点で、現在の会という会合に安部は参加していた。これはルポルタージュを志向する会合であり、その機関誌「現在」の創刊号（一九五二年六月一日）に安部は「プルトーのわな」という作品を寄せている。これからルポルタージュを推進しようとする雑誌に、ギリシャ神話のオルフェウスの話をねずみと猫に置き換えた寓話的な作品を寄せるのは奇妙であるが、そこそが安部にとつての新しいリアリズムへの試みなのであった。この時期、彼はリアリズムに触れて次のように述べている。

作家にとつて再び外部の客観的現実が問題になるといふこと、だがあくまでも再びなのであって、それは新しい関心、決して

素朴なく、そリアリズムの機械的な延長ではありえない。一度内部を通過すること、個人的体験を通じて現れた非合理の通過によつてきたえられた唯物論者の目、動く目、流動し変化する目によつて変化する現実をそのままとらえる技術を身につけなければならぬのだ。³³

花田清輝の「林檎に関する一考察」（一九五〇年九月）における芸術家のアヴァンギャルドから政治家のアヴァンギャルドへ、という主張や、共産党でのオルグ活動の影響も感じられるリアリズム論である。安部において、この主張は一方で五・三〇事件を描いたルポルタージュ³⁴につながり、他方で寓話的方法へとつながっていく。彼は現在の会に参加していく中で、ルポルタージュと寓話的なものとの接点を探っていた。その試みは「プルトーのわな」の後にも「イソップの裁判」³⁵「新イソップ物語」³⁶と続き、「デンドロカカリヤ」の改稿版を収録した「飢えた皮膚」が出版されるのは、ちょうど「新イソップ物語」を連載中のことである。「新イソップ物語」は破防法や再軍備にも関わる政治的寓話集となっている。

この変化は、彼の絵画に対する態度にも表れている。先に見たように、第一回アンデパンダン展評で岡本太郎の「赤い兔」を「美しさの点で群を抜いている」と賞讃した安部は、一九五二年の第四回アンデパンダン展にも二つの評を寄せている。その中で、安部は岡本太郎の「太陽の神話」³⁷について「彼のエネルギーを野心にがにじみ出している気持がいい」としながらも、全体としては「日本人がおかれている植民地的な精神状況の反映」された「退屈な展

「⁽³⁸⁾覧会」であったと述べている。その後、一九五四年の第六回展評では、福島辰夫や河北倫明の評価する岡本太郎の出品作「⁽⁴⁰⁾装飾」には触れていない。ここで安部が着目するのは池田龍雄である。彼は「アンデパンタンは面白い」と述べた後、池田龍雄のルポルタージュ絵画「網元」を「もともとリアリティのある絵の一つ」として誉めている。これは「内灘連作の内」という副題にある通り、米軍基地反対闘争さなかの作であり、船を手中にしながら同時に自らの首を絞めている網元の姿を諷刺的に描いたペン画である。池田にとつても、前年までの岡本太郎の模倣のような油絵の方法を脱し、ルポルタージュ絵画の方法をつかんだ記念碑的な作品となつている。「デンドロカカリヤ」を改稿した時点の安部は、この池田龍雄の方法意識に近いところにいた。寓話によつて、読者にある教訓や価値観を諷刺的に伝えるためには、それを語る視点は安定しなければならぬ。初出版のように、様々に揺れ動く現実認識の葛藤のさなかには、読者を迷いこませては、寓話は成立しないのである。田中裕之⁽⁴¹⁾は、初出版の「ぼくらみんなして手をつながなければ、火は守れないんだよ」という語り手からコモン君への呼びかけの部分に着目し、コミュニケーションへの接近を読みとつている。前述したとおり、初出版では語り手の世界観も小説世界の解釈コードの一つであるから、これを絶対的に考えることはできない。しかし、改稿版においては語り手の「ぼく」が消されているのにもかかわらず、この「ぼくら」は残されているのだ。ここにおいて、この唐突な呼びかけは、この小説の読みを強く規定してくることになる。日本共産党の主流派の

党員として活躍することになった安部は、その立場から旧作を書き換えたことのみならずことができる。様々なアイデアロギーが乱立しせめぎ合っている構図を、コモン君と植物園長という大きな対立関係へと収斂させた改稿版のあり方は、「植民地的な精神状況」にあつた日本におけるコミュニケーションの寓話への志向を強めている。ただし、先にピカソへの共感について触れたように、それは日本共産党の文化政策通りというよりは、もつとユートピックなコミュニケーションへの夢を語るような性質のものである。渡辺広士が「⁽⁴²⁾コンミュニオン・イスト」と呼んだ通り、安部はストレートなコミュニケーションとは微妙にずれている。しかしいずれにせよ、前衛^{アヴァンギャルド}のリアリズムへの試みであつた「デンドロカカリヤ」は、ここで寓話へと収斂したのである。この初出から改稿への動きは、いわば岡本太郎から池田龍雄への道筋を辿つている。安部公房は「デンドロカカリヤ」において二度の変貌を遂げたのである。

注(1) 真善美社 一九四八年一〇月一〇日。

(2) 一九五〇年三月五日欄筆、「近代文学」一九五二年二月。

(3) 植谷雄高「安部公房「壁」」(人間)一九五一年四月。

(4) 本多秋五「物語戦後文学史」(新潮社 一九六六年三月)。

(5) 渡辺広士「安部公房」(審美社 一九七六年九月一八日)。

(6) 「安部公房「異端者の告発」の意義——分裂・死——「実存的方法」——」(日本文藝研究)一九九八年二月。

(7) 船戸洪「戦後画壇史」(8)「美術手帖」一九五四年九月。

(8) 竹盛天雄「戦後文学の様相」(日本文学研究資料叢書 昭和の文学) 有精堂出版 一九八一年九月一〇日所収) において指摘されてい

るとおり、福永武彦「めたるふおおず」(「綜合文化」一九四七年十一月、野間宏「崩解感覚」(「世界評論」一九四八年一月三日)、島尾敏雄「夢の中の日常」(「綜合文化」一九四八年五月)、安部公房「デンドロカカリヤ」など、肉體の変形を中心に据えた作品が多数書かれている。

- (9) 花田清輝「変形譚」(「近代文学」創刊号、一九四六年一月)。
 (10) 「林檎をめぐる一考察」(「人間」一九五〇年九月)など。
 (11) 岡庭昇「花田清輝と安部公房」(第三文明社、一九八〇年一月二日、二六頁)。
 (12) 「戦後空白期美術」(思潮社、一九九六年一月二五日)。
 (13) 「瀧口修造」(「アヴァンギャルド芸術」思潮社、一九九八年一月二〇日)所収。
 (14) 瀧口修造「現代芸術と象徴」(「近代芸術」三笠書房、一九三八年九月一八日)所収。
 (15) 「世紀ニュース」No.1、一九四九年三月二五日。
 (16) 「夢・現・記——画家の時代への証言」(現代企画室、一九九〇年五月二日)所収。
 (17) 「読売新聞」一九四九年二月二日。
 (18) 「読売新聞」一九四九年二月二六日。
 (19) 北条元一「民主主義芸術論」(彩考書院、一九四八年三月五日)によれば民主革命・民主主義的現実を描くりアリズムであり、社会主義リアリズムの一步手前のものとされる。
 (20) 「「うっ」と「しるし」の総合を求めて」(「悲劇喜劇」一九九二年六月)。
 (21) 「日本近代美術の帰結と出発——リアリズム論争」(「日本近代美術論争史」求龍堂、一九八一年四月二五日)所収。
 (22) 福澤一郎「キュービズム」(「創美」五号、一九四八年四月)。
 (23) 瀧口修造「三角の窓——最近のフランス画壇の展望とイタリーの古典美術——」(「アトリエ」一九四六年一一・一二月合併号)。
- (24) 永井潔「美術に於ける近代主義」(「文化革命」二巻六号、一九四八年三月二〇日)。
 (25) 「近代絵画の次元変革と立体派 キュビズムの検討・メトリド解折」(「創美」五号、一九四八年四月)。
 (26) 土方定一「レアリスムと模写説」(「創美」六一七号、一九四八年八月)。
 (27) 「シュールリアリズム批判」(「みづゑ」一九四九年八月)。
 (28) 「近代文学」(一九四九年八月)掲載の広告による。「世紀ニュース」No.3(一九四九年五月一日)によれば、この雑誌の表紙は岡本太郎の最近作「美女と野獣」の原色版によって飾られる予定であった。
 (29) 「漱石の白くない白百合」(文藝春秋、一九九三年四月二五日)所収。
 (30) 「稿本近代文学」(第十九集、一九九四年一月)。
 (31) 菅本康之「アヴァンギャルド芸術」論——唯物論、アヴァンギャルド、リアリズム——(「フェミニスト花田清輝」武蔵野書房、一九九六年七月二五日)所収。
 (32) 花田清輝「人物スケッチ 安部公房」(「日本読書新聞」一九五八年一月一日)。
 (33) 安部公房「新しいリアリズムのために」(季刊「理論」一八号、一九五二年八月一日)。
 (34) 「夜蔭の騷擾(五・三〇)事件を私はかく見た」(「改造」一九五二年七月)。
 (35) 「文芸」一九五二年二月。
 (36) 「草月」一九五二年二月一五——一九五三年六月二五日。
 (37) 「読売新聞」一九五二年三月三日。
 (38) 「美術批評」一九五二年四月一日。
 (39) 「読売新聞」一九五四年二月二日。
 (40) 瀬木慎一監修・綜合美術研究所編「日本アンデパンダン展全記録」(総美社、一九九三年六月二五日)による。

(41) 「デンドロカカリヤ」論——《植物病》の解明を中心に——

〔國文學叢〕二二八号、一九九〇年二月。

(42) 渡辺広士前掲書。

附記 本稿は一九九九年日本近代文学会春季大会（五月二三日於早稲田大学）での口頭発表に基づいている。会場の内外で貴重な示唆をたまわったことを記してお礼申し上げたい。

記憶する男 記憶をつかさどる女 記憶の絶滅

——三島由紀夫の「記憶の編成」——

柳 瀬 善 治

「はじめに」

昨今、〈記憶〉の問題系から「戦争」「民族」の意味、そしてそれと結びついた「ジェンダー」「芸術」の政治性を問い直す試みがなされつつあることは周知であろう。⁽¹⁾ それを受けて、日本近代文学研究のデイシプリンでも〈記憶〉による〈文学作品〉の読解が開始されている。⁽²⁾

そして、この〈記憶〉という問題系は三島由紀夫の〈作品〉においてもきわめて重要な意味を持つているのである。本稿では、三島由紀夫における〈記憶〉と「ジェンダー」「歴史」「芸術」「無」の連関を巡る分析検討を行うこととする。

三島の〈作品〉においては、しばしば〈記憶〉が特異な形で扱われている。初期〈作品〉では「記憶する男」という形で現れ、それは三島の「文学」に対する態度そのものを表している。戦後の〈作品〉では、「女」の〈記憶〉が、「男」の〈記憶〉作用に抵抗するも

のとして表れてくるようになり、三島はそれを絶えず否定神学的な筆法で解消しようとする。さらに、『豊饒の海』終結部の展開における読者の〈記憶〉の操作、「記憶も何もない庭」という記憶の空間化が示すように、三島由紀夫の〈記憶〉の表象は、リテラシーや空間論の問題にも、深く関わってくるのである。

一 「花ざかりの森」：〈追憶〉のない「女」

まず、『花ざかりの森』の一節。

祖先がほんたうにわたしたちのなかに住んだのは、一体どれだけの昔であつたらう。ほんたうに希なことではあるが今もなほ、人はけがれない白馬の幻をみることはないではない。祖先はそんな人を求めてゐる。徐々に、祖先はその人の中に住まふやうになるだらう。こゝにいみじくも高貴な、共同生活が糸口をもつのである。(1 p.136~137)

「祖先」が「私たちの中にすまふ」こと、それは「祖先」の〈記

憶」とつながる回路を持つことだといえるだろう。そのための手段を話者は「追憶」と名づけ、自らを「追憶」により「祖先」とつながる特権的な存在へと変貌させる。いわば、「追憶」を持つことで所属しうる〈記憶〉の場所ともいうべきものが、ここでいう「高貴な共同生活」なのだが、だがしかし、そこから排除されている存在がある。それが話者の「母」なのである。

：だからかの女には真の意味での追憶がなかった。かの女の想ひが昔にさかのぼるためにはあまりにおほくの言ひわけが入用だった。——かの女は母の性には欠けるところなかつたであらう。だがかの女は「当世」の女である。かの女も亦、あの、美と厳しさとのかなしい別離、みおや達のむねせまる挽歌をさかなかつた。(1 p.143)

自分の過去を「おほくの言ひわけ」とともに語る話者の「母」にとって、〈記憶〉とは抵抗をはらんだ悔恨としてある。「かの女」には「むねせまる挽歌」、「かの女」の息子には聞こえたとされる「先祖」達の〈記憶〉の歌声が聞こえないのである。この「追憶」の有無が「母」と「私」との決定的な差異となる。「追憶」とは、能動化された〈記憶〉の場所への意志、より過去へのベクトルを強化された実践であり、一つの〈記憶作用 II Erinnerung〉なのである。

この「母」は、話者の「過去」との「共同生活」をもたんとする姿勢を侵犯するもの、「アメリカナイズされた典型」(p.143)である(日本)の形象化として読むべきであろう。

「アメリカナイズされた典型」である現在の(日本)への嫌悪。

そして「追憶」によってしかつながらない場所、「みやび」と言う言葉が暗示する理想化された〈記憶〉の場所としての(日本)への憧憬がここに表象されている。

〈みやび〉への「憧れ」は続いて「川」のメタファーで語られることになる。⁽³⁾

わたしたちの旅をこの上もなく雅びに守りつゝけてくれるやうに。ああ、あの川。わたしにはそれが解る。祖先からわたし

につゞいたこの一つの默契。(1 p.145)

話者は、〈みやび〉を「美しい川」(p.145)として初めから自分のなかに流れこんでいるもの、「祖先からわたしにつゞいたこの一つの默契」として、詠嘆的に詠いあげる。

ここでいう「默契」とは、先祖の〈記憶〉を *implicite* な形で、文字どおり「暗黙の契り」として「私」に帰属させ、その〈記憶〉の領分を属領化 (*territorialisation*) させる (ドゥルーズ・ガタリ) ための思考の装置である。

『ミル・プラトー』でドゥルーズ・ガタリは〈記憶〉について次のように語っている。

「トゥリー状の組織が成立するのは、線が点に従属するときである。もちろん、子供や女性や黒人にも思い出はある。しかし彼らの思い出を集積する大文字の記憶 (*La Mémoire*) はあくまでもメジャー性の男性的番級 (*l'instance virile majoritaire*) であって、これか思いを「幼年時の記憶」として、あるいは夫婦生活や植民地の思い出として受け入れる事には変わりはないのだ」「このような

(点の) システムはトゥリー状で記憶にかかわり、モル的で構造的であり、属領化 (territorialisation) や再属領化を行う。⁽⁴⁾

「美しい川」「黙契」という想像的な連続性として表象される「みやび」はまさに「大文字の記憶」であり、「メジャー性の男性的審級」に他ならない。「母」が持たないみやび、女たちの〈記憶〉がすなわち「私」が読み替える「いにしえの心でかかれた物語」であり、それらは話者「私」の「ささやかな解釈」と共に読まれ、「私」によって「大文字の〈記憶〉」＝「メジャー性の男性的審級」へと属領化されることになるのである。

二 『夜の車』：美を〈記憶〉する男

『夜の車』は「中世に於ける一殺人常習者の遺せる哲学的日記の抜粋」という改題からも明らかのように、「一殺人常習者」の日記という形態を取った作品である。

殺人といふことがわたしの成長なのである。殺すことがわたしの発見なのである。忘れられてゐた生に近づく手だて。わたしは夢見る、大きな混沌のなかで殺人はどんなに美しいか。

殺人者はかくてさまざまなることを知るであらう。(げに殺すことは知ると似てゐる。)

〔中世に於ける一殺人常習者の遺せる哲学的日記の抜粋〕 1
p 405、410

彼が殺すものは、すべて現世の時間に限定された、腐敗し老いる存在から、美しいもの、永遠の理念へと変貌し、彼は殺してその美

しさを〈記憶〉し(殺す＝知る)成長する。この殺人者とは明らかに芸術家の象徴である。⁽⁵⁾だが彼にとって唯一殺せない、また嫉妬すべき対象がある。それが海賊(＝行動者)なのである。

海賊は飛ぶのだ。海賊は翼をもつてゐる。俺たちには限界がない。俺たちには過程がないのだ。俺たちが不可能をもたぬといふことは可能をもたぬといふことである。

(中略) 生まれながらに普遍が俺たちに属してゐる。(中略) 創造も発見も「恒に在つた」に過ぎないのだ。恒に在つた。

——さうして無遍在にそれはあるであらう。(1 p 411)

殺人者(芸術家)は未知(見たことのないもの)を「発見」「創造」する存在であり、海賊(行動者)は「恒に在」るものをただ「見る」だけでよい満たされた存在として表象されている。

「恒にあるもの」とは、言語化されない、したがって〈記憶〉という時間・他者との戦い——「海賊」のいう「過程」＝processそのもの——を経なくとも良い、語るものと語られるもの理想化された充足状態の表象なのである。つまり、ここでの「行動家」は、通常「行動」という言葉から連想されているものとは反対に、時間への抵抗・他者とのパフォーマティブな抗争を欠いている存在なのである。このような存在に対して、三島が羨望を抱いたのは当然であり、またこのような永遠の存在への羨望を抱くことは、言語と関わる芸術家としては危機に直面させられ得る状況であつたともいえるだろう。

この「恒にあるもの」は、〈恒にある〉——〈恒にない〉ことがあり

つづける) という形で、容易に(無の表象が永遠に反復すること)への肯定にすり替え可能であり、「無の表象」を是とすることは芸術家の死を意味するからである。ここで暗示された芸術家の死はその後「豊饒の海」で現実化することになる。

三 「春子」：「記憶」を支配する「名」

「春子」はレズビアニズムを扱ったものといわれているが、この〈作品〉の話を子細に検討していくと、この話者「私」は、「女」の〈記憶〉を、自らの語りのなかでいかに安定化し、凝固させるかに苦心している存在であることがわかる。⁽⁶⁾

春子といふ名はいはば象徴的な、たとえばむかし理科教室の洋書の図版で見て、いつも思ひ出しては忘れてしまふくせに、うるさい蛾のやうに記憶の上をとびまわることをやめない一つの華麗な花の名のやうになつた。しだいにその名は私のなかで凝結してきた。そして彫金の薔薇のやうに、しつかりと金属の中に彫り込まれてゐて、後は彩色を待つだけになつてゐた。

(2 p 197)

話者は「春子」という名からその固有性を失わせ、代わりに劇的な象徴性をまともさせて、その意味付けを読者の側に要求することから始めている。その後、語りのなかで「春子(というシニフィアン)」は「記憶の上をとびまわる」ものから、「彫金の薔薇のやうに」凝結したものとして固定していく。この話者は、「春子」という言葉からの気ままな連想を楽しんでいる様に見えるながら、実は自

分の思い通りにならない「春子」という「固有名」を凝結させ、いわば〈記憶〉のなかで〈属領化〉をしようとしているのである。

さらに話者は、「春子」の名を「凝結」させるため、「春子」に、「過去の彼女」の属性、すなわち「新聞種になつた女」(p 200)という過去に他人から付与された、しかも事件性を帯びた属性を与えていく。結果、「春子」は「彼らの望んだ通りに生きるか」「彼らの失望するように生きるか」しなくなり「彼女自身の生き方はなくなつてしまつた」(p 200)かのように語られるのである。

しかしながら話者のいうように「彼女自身の生き方はなくなつてしまつた」のではない。それは「新聞記事の記憶」(p 200)を「春子」に所属させようとした話者自身によつてなくされたのだ。一体なに故にか。それは次のような〈欲求〉が話者「私」にあつたためである。

予想どおりでも意外でもない生き方。何か別誂へのはげしい生き方。いはば私はさういふものを彼女に夢見、憧れたのだ。

(2 p 200 傍線引用者)

すべては失望であつた。(中略)

しかし私の考える春子はそうであつてはならなかつた。彼女は「事件」でなければならなかつた。(2 p 202-203)

ここから理解されるように、常に「事件」を、「別誂へのはげしい生き方」を夢見ているのは、話者「私」自身なのである。「春子」(と言うシニフィアン)に、事件性(と言うシニフィエ)を与えて、「新聞記事の記憶」||「彼らの記憶」のなかに固定しようとする話

者の〈欲求〉はそこから来るのであり、しかもそれは実は「私」の〈記憶〉であり、彼が属すホモソシヤリテイ（セグウィック）の〈集合的記憶〉の投影なのである。東浩紀は「固有名の剰余」を「言語外的な出来事の記憶」であるとしている。だが、ここでの「事件」は「新聞記事の記憶」であるに過ぎず、東がデリダに触れながら言う「固有名の剰余」、「社会的文脈に基づく」「訂正可能性」を欠いている。

さらにいえば、ここで「事件性」はジェンダー化している。そこに社会的な性、他者としての性の問題が表れているのである。「凶ごと」としての、自らの〈記憶〉の属領化された額縁にきつちりと納まるものとしてでもなく、「春子」は〈記憶〉をかき乱すもの、他者としての性の代理表象として立ち現れてきている。三島（作品）の話者は、ここで初めて自己の〈記憶〉の編成のなかで抵抗する他者の性の〈記憶〉と向かいあうこととなるのである。

そしてもう一つこの話者にはアンビバレンツな部分が存在する。この話者「私」は〈記憶〉と「快樂」の処理が、後の『仮面の告白』の話者ほど巧みにできないのである。そのため、「それから逃げ出さずみられない」が「私を魅するもの」とでないあの『快樂』、その「快樂」が「私」を犯しはじめ「私の記憶は俄かに錯亂の色を帯びてくる」(p.225) ことになる。

その「快樂」とは他者に見られる「快樂」、つまり「春子に見られたい」という「快樂」である。この「春子に見られたい」という「快樂」は視覚上の関係だけでなく象徴的な関係においても成立す

るものである。つまり〈記憶〉の中の「女」に支配されることへの「快樂」である。

「別誂へのはげしい生き方」を夢見ていた話者「私」は、春子にそれを演じさせるのではなく、自らがそれを代行して演じる立場を選ぶことになるのである。

私ははじめて彼女の目のなかに過去のあやしいかがやきを見たと思った。彼女の過去がまるで私の過去であるかのやうに私に命じてゐるのであつた。彼女はさうして、今こそ他ならぬ「新聞種の女」にならうとしてゐるのではなかつたか。彼女自身が果たした一事件の意味を、もう一度なぞつて彼女の生の意味にまで変へるのだ。(2 p.238)

ここで話者「私」は、〈記憶〉のなかに属領化するはずの他者に裏切られ、支配される存在となる。春子の過去Ⅱ〈記憶〉は、彼女自身の命令という言説実践Ⅱパフォーマンスタイプによつて変えられる。「新聞種の記憶」は「彼らの記憶」ではなくなり、「一事件の意味」は、「彼女（固有）の生の意味」に変わる。それは「私」にとつての他者の〈記憶〉Ⅱ過去となり、「私」はその女の〈記憶〉のなかで釘付けにされ、春子の「代理」として路子とレスビアンの儀式を演じることとなるのである。

ただし、ここでの〈記憶〉の他者性は両義的である。それは「命令」という春子の言説実践を伴うという意味では行為遂行的だが、それが記憶の反復・再現過程において象徴的な欠如の名に変貌し、絶対的な禁止を行ない主体を隷属 (assubissement) させつつける

大文字の他者としての「表象不可能法」(ラカン)へと退行する可能性を内包しているという意味では、むしろ否定神学的なのである。道子との接吻の〈記憶〉を「春子に見られていた接吻として反芻する」事は「酩酊の記憶」から「次の欲望への満たされない苦しみ」へと変貌させることであり、その路子との「関係」を強制する春子は、レスビアンやホモセクシャルのセクシャリティを認める存在というより、主体に永遠に満たされない欲望を補填し続け、それにより従属させるという意味でラカンの言う「表象不可能法」¹¹「大文字の他者」そのものであるからである。

これに対し、『仮面の告白』での話者「私」は、自分にとって都合の悪い〈記憶〉、自分を支配しようとする〈記憶〉を整合的に隠蔽する話法を駆使しようと「試みる」存在なのであり、そこでの「女」の記憶はむしろ行為遂行性や身体性を失い、「不可能なもの」へと接近していく。そしてそれは語りの自己言及・自己解体の身振りと不可分なのである。

四 『仮面の告白』…〈記憶〉の 神話作用とその「自壊」の内実

『仮面の告白』の冒頭の挿話を見てみよう。

どう説き聞かされても、また、どう笑ひ去られても、私には自分の生れた光景を見たといふ体験が、信じられるばかりだった。おそらくはその場に居合はせた人が私に話して聞かせた記憶からか、私の勝手な空想からか、どちらかだった。(中略)さ

うからかわれても、私はいかに夜中だろうとその盥の一箇所だけは日光が射してゐなかつたでもあるまいと考へる背理のうちへ、さしたる難儀もなく歩み入ることができた。(3 p 164)

ここで話者が述べているのは生まれたときの〈記憶〉があると「言ひ張つてゐた」ということである。話者「私」はこれが最初の〈記憶〉なのだといっているのではない。話者は「おそらくはその場に居合はせた人が私に話してきかせた記憶」を「確かに私の見た私自身の産湯のときのものとして、記憶のなかに」召喚するという「背理のうちへ、さしたる難儀もなく歩み入ることができ」と自ら自称する存在なのだ。¹⁰

つまり、話者は、不確かなものであり他人によつてしか証明されないはずの自身の起源を、伝承の〈記憶〉の召喚という形で明快なものとして再構築しようとしているのである。起源の捏造の物語としてこれ以上巧妙なものはありません。

この話者「私」の話法は、他の言説から召喚された枠組みを用いて虚構の起源を再構築する、つまり自らの起源の〈記憶〉を事後的に制御し編成する神話の話法と合致する。そして、話者は、その自己の〈記憶〉の物語を読者に冒頭から承認するよう「要求」しているのである。話者は読者の〈記憶〉をも編成し、自らの神話形成の中に巻き込んでいくわけである。

だがあるひとつの〈記憶〉が話者を悩ませることとなる。次のような興味深い一節を見てみよう。

最初の記憶、ふしぎな確たる影像で私を思ひ悩ます記憶が、そのあたりではじまった。(中略) この影像は何度となく復習され強められ集中され、その度ごとに新たな意味を付されたものであることはまちがひない。何故なら、漠とした周囲の情景のなかで、その「坂を下りてくるもの」の姿だけが不当な精密さを帯びてゐるからだ。それは汚穢屋―糞尿汲取人―であつた。彼は地下足袋を穿き、紺の股引きを穿いてゐた。(中略) 何故なら糞尿は大地の象徴であるから。私に呼びかけたものは根の母の悪意ある愛であつたに相違ないから。私はこの世にひりつくやうな或る種の欲望があるのを予感した。汚れた若者の姿を見上げながら、「私が彼になりたい」といふ欲求、「私が彼でありたい」といふ欲求が私をしめつけた。(3 p 168 傍点原文)

ここでの、「不思議な確たる影像で私を思ひ悩ます記憶」は、話者自身によつて「新たな意味を付されたもの」「不当な精密さを帯びたもの」として語られている。

話者の「私が彼になりたい」という演技Ⅱ模倣の「欲求」について考えてみれば、ここに先に見た「春子」の話者の「欲求」、「私が春子に見られたい」という「欲求」と正反対のものが表象されていることは明白である。つまり話者は「女に支配されたい」ではなく「男になりたい」わけなのだから。

だが、ここにあらわれた「汚穢屋」には糞尿、そしてその背後にある「根の母の悪意ある愛」のイメージが込められている事にも注意を向けるべきである。糞尿と大地とを接合させ、「母」として表

象することはドゥルーズⅡガタリ的に言えば、「欲望を、充実としての大地の境域と禁止と命令とを分配する土地のコードとに関係づけ」る「神話」の機能そのものであり、またジュディス・バトラーのクリステイヴァ批判を借りて言えば、「詩的言語や母性の快楽は、父の法の局所的な置換―つまりもともと反抗していたはずの法に結局は従属してしまふ―一時的な攪乱―を構築するもの」である。⁽¹²⁾

話者はここで自己の男性性模倣の欲求の裏に、「根の母の悪意ある愛」の誘惑を感じとっている。この「根の母の悪意ある愛」には、遠く「春子」の「事件の記憶」、「新聞種の記憶」が反響しているのであり、しかもそこで両義性は「根の母」「糞尿」という「母の異種混濁性」という同一原理の表出⁽¹³⁾へと回収されようとしているのである。「仮面の告白」の話者はこの誘惑を抜け出し、自己の望む男性性模倣の欲求、すなわち「私が彼になりたい」といふ欲求、「ホモソーシャルな欲望に忠実になり、「男になること」(devenir homme)の儀式を演じなければならない。「悪意ある愛」は、行為遂行的な世俗的他者の命令であつてはならない。それは大文字の他者の禁止と裏腹な「表象不可能なもの」でなければならず、「女」は大地・糞尿といったセミオティックな表象へと解消され、「男」は象徴的な命令に従うことによつて主体にならねばならない。記憶の編成はそのための意味付けの儀式であり、そのために「私」は別の《記憶》の召喚で「新たな意味を付」す必要があるのである。

「私」は、その後「女に関する記憶のバックナンバーをそろえようと思ひ立」つが、それは「はなはだ貧弱なもの」(3 p 243)で

あり、「私」はそれを別の〈記憶〉で代理しなければならぬ。園子から「無内容な手紙」(p 288)をもらった後、八つ当たりする「私」に対し、「暗い執拗な声」(p 289)が次のように擲論する。男性の〈記憶〉を自慰の対象に選ぶ「私」を、「植物採集用の胸乱見たいな物を心の中に用意して、何人かの *condom* の裸体を採集して持ち帰る」(p 290)と擲論した上で、「*radical*」の後に「古い巨大な河の記憶」「蛮族たちの生命力が味わった究極の感動の記憶が、何かの偶然でお前の性の機能と快感とを隈なく占領してしまつたのだろうか」(p 291)とのべる。

そこでの〈記憶〉は「男女の交合のあのような悲しみはお前を襲わない」(p 291)とジェンダーの問題を既に消去されたものである。さらにここで「私」は、「私」とは別の他者である若い「男」の〈記憶〉を、「古い巨大な河」という先の「みやび」の定義にも似たトゥリー状に属領化された連続性の中に置きなおし、「究極の感動」という本質主義的概念によって他者の記憶を「占領」してしまふのである。「みやび」が「メジャー性の男性的審級」であることの証拠。

つまりこのような語りの手続きによって、「根の母の悪意ある愛」は、ホモソーシャルな〈記憶〉の再現過程において「蛮族たちの生命力」というセミオティックなイメージへと変換させられたのである。

しかし、このような本質主義的な〈記憶〉の召喚による他者性の消去の儀式は、その後電車の中で別の女性を園子と見間違ふこと、

しかもそれが「園子を見出したときの感動」と「そっくり」(p 333)であったことで、動揺をきたす。その「些細な記憶」(p 333)が、「思い出が突然私の中に権力を取り戻し」、「思い出の隅々までが、一つの明瞭な、苦しみの調子に貫かれてる」(p 333)くことになる。三月九日のプラットホームでの園子の〈記憶〉を再現するとき、話者は「私の記憶の正確な部分が、今までの私との一点の差異を告げるのである。それは悔恨であった」(p 265-266)と述べている。しかし、同じものだとされた今回の〈記憶〉は、「悔恨ですらなく、何か異常に明晰な、いわば窓から街路を区切っている激しい夏の日差しを見下ろしてゐることを強いられでもしたやうな苦痛」(p 334)を伴っているものとしてズレが強調される。いわば、導入部で与えられたかに見える〈記憶〉を編成する語法は、後には「異常に明晰な苦痛」によってその〈記憶〉の属領化による再現を裏切られていたのである。そしてその「女」の〈記憶〉がもたらす「権力」と「苦痛」の内実は「仮面の告白」のなかでは実のところ与えられない。「園子は私の正常さへの愛、霊的なものへの愛、永遠なものへの愛の化身のやうに思われた」(p 341)という、「夜の車」の「恒になるもの」を想起させる本質主義的概念への還元を試みは「感情は固定した秩序を好まない。それは瀬気エナメルの中の微粒子のやうに、自在にとびめぐり、浮動し、おののいていることの方を好む」(p 341)として直後に流動的な表象化によって相対化され、半裸の

若者の刺青を見て「園子の存在を忘れ」たかに見える終結部においても、「私が今まで精魂込めて積み重ねてきた建築物が痛ましく崩

れ落ちる音を私は聞いた」(p.350)という記述がそれを打ち消しているのである。

ただ、あまりにも明瞭に書かれたこの自己崩壊・流動化の表象は逆にその明瞭さゆえにいささかもパフォーマティブでなく、「あの細長い紙片を一ひねりして両端を貼り合わせてできる輪のような端倪すべからざる構造」(p.291) (これはつまり「メビウスの輪」である)をした「私の自省力」と同様に、読者を語りの「自壊」につき合わせ迷路に追いつむための作られた自己言及の印象しか与えない。

いわば、〈記憶〉の編成の失敗はそのまま読者を解釈不可能性に追いつむ語りの戦略と化しているのである。テキスト論的には安易に決定不能性の表象として呼ばれましょう「自在にとびめぐり、浮動し、おののいている」状態は、だが他の〈作品〉との節合によって別の検討が可能である。

五 「山羊の首」と「偉大な姉妹」:

〈記憶〉の君臨と明治の〈記憶〉

他に〈記憶〉を支配する表象が描かれた〈作品〉として、『山羊の首』を挙げることができる。

年老いた山羊の首は清浄で威厳に満ち、深い眼の色で(中略)それはそしるやうな眼差ではなかった。裁くものの眼差に近いかは知れなかった。しかし裁くものの眼差にしては、その眼が讚えてゐる暗さは濃すぎるやうに思われた。

緑の夏草と血と白い神々しい山羊の首との何か寓意画めいた

印象は、そうやすやすと記憶を立ち去って行く筈はなかった。そのみか記憶のなかで、山羊の首は一つの権力を得たと言つた方が正確だ。

あの目つきには耐えられない。(略)あの無意味きはまる視線、あの山羊の何の意味もない見詰め方に出会つては、この世界で太刀討できる人間があらうとも思はれない。あの目つきで見つめられたら最後、人間の幸福も希望も愛情も、迅速で巧妙な殺人のやうに、即座に消し去られてしまふのである。(p.586)

ここでは、〈記憶〉のなかで、「一つの権力」として機能する「首」が描かれている。この「首」の「眼差し」は、「裁くものの眼差に近い」「暗さ」を讚えた「無意味きはまる視線」として「人間の幸福も希望も愛情も、迅速で巧妙な殺人のやうに」消し去り、「男」の〈記憶〉を支配するのである。この「裁くものの眼差に近い」「暗さ」を讚えた「無意味きはまる視線」は、その後、「男」の〈記憶〉を支配する「女」の表象とドッキングして、三島〈作品〉の中に回帰することになる。

さらに、〈記憶〉と「女」の関係にはもう一つの系列が存在している。それは「みやび」の〈記憶〉につながる女達の存在である。

浅子の記憶によれば、その頃の男たちは悉く剛愎な放蕩者であり、女達は悉く剛愎な貞女であった。現に唐沢将軍がさうである。将軍の女好きは有名であったが唐沢秀子の貞淑もきこえが高かつた。浅子がこれらの情景から学んだものは要するに

「偉大さ」の映像だった。何という偉大な時代！ 何という偉大な両親！ 女は自分の頭に宿った一個の観念を分析するのに適していない。この特質が何よりもこの観念の培養に役立つのである。(6 p 54)

「偉大な姉妹」で描かれるのは明治の偉大な〈記憶〉、いわば「偉大さ」の映像」を所有して生き続ける女達の姿である。「女」は、〈記憶〉を乱すものから、作家が望む「悉く剛愎な放蕩者」としての「男」と「悉く剛愎な貞女」としての「女」の〈記憶〉を所有するものへと格下げされ、その「分析能力」すら奪われる。

このような「みやび化された」(国民の〈記憶〉のトゥリー状組織に組み込まれた) 女達として、我々は、『春の雪』の松枝清頭の祖母、「宮様の許婚を孕ました」(18 p 300) 孫を「今は忘れられた動乱の時代、下獄や死刑をも恐れず、生活のすぐかたわらに死と牢獄の匂いが寄せていたあの時代」の「幻を眼前に蘇らせてくれた」として「喜んでゐる」(p 301) る女や、同じく『春の雪』の蓼科、「歌になるものは悪ではない」(18 p 274) としてすべてを「優雅Ⅱみやび」に連結させる「みやび」の下僕のような女を想起することができる。ここで、女達は「みやびⅡ」国民の〈記憶〉のトゥリー状組織」につながれることによって、その男に対しての他者性Ⅱ彼女自身の実践を失うのである。

ただし、「みやび」の編成の中でも〈記憶〉をつかさどる「女」は消失することはない。それは絶えず姿を変え、あたかも三島由紀夫を背後から脅かす無意識のように反復し続け、三島はそれに否定

神学的な価値付けを与えようと苦慮しつづけることとなる。

六 「金閣寺」…有為変転する女の〈記憶〉

「金閣寺」の女の造形には一つのパターンが存在する。それは「柔らかさ」に着目した造形であり、さらに幾度も反復されて現れる。母の不快な授乳の〈記憶〉(10 p 68)、天授庵の女の乳房(p 59) がそれであり、とりわけアメリカ兵の娼婦の腹(p 86) の記憶は、「有為子の記憶に抗して出来た映像、の反抗的な新鮮な肖像」である「女を踏んだという行為が、記憶の中で、だんだんと輝きだした」「あの行為は砂金のように私の記憶に沈殿し、いつまでも目を射るきらめきを放ちだした」として、有為子の〈記憶〉への反抗、悪の実践の〈記憶〉として語りの中で補強される。

これらは三島のいうところの「相対原理」、絶えず再生(生成)をくり返し、絶対的な破壊や終わりを認めないという意味での「相対性」を示している。この作品の「女」の「乳房」と「腹」は生命力というポジティブなものを象徴するのではなくネガティブな循環Ⅱ再生を象徴している。(作品) 中の言葉を借りれば、それはいわば「次々と数かぎりなく、闇の地平から現はれて来る」(p 205) 老師の坊主頭と悪のようなものなのである。娼婦まり子の乳房が「夕日のうつろひやすさと肉のうつろひやすさ」(p 241) という形で舞鶴湾の夕日と重なり合わされていることはその例証となる。まり子のもとを訪れる際、「有為子は留守だった」(p 236) とされているのは〈記憶〉への抵抗を示している。だが、まり子との「行為」すら、

「私は思い出せぬ時と場所で多分有為子と、もっと激しい、もっと身のしびれる官能の喜びをすでに味わつてゐるやうな気がする」として「私の源の記憶」の「代理」(p 21)の役を与えられるのである。そして「比びない壮麗な夕焼を見てしまつたやうな気がする」(p 22)として、まり子の乳房の「夕日||肉のうつろいやすさ」すらその「代理」であることさえはめかされているのである。

ではそれらの起源、「私の源の記憶」である有為子の〈記憶〉とは何であろうか。有為子に「私」が美しさを感じたのは月光に照らされ「有為子の顔が世界を拒んでゐた」(p 20)瞬間、「歴史はそこで中断され、未来に向かつて過去に向かつても何一つ語り掛けない顔」(p 21)になつた瞬間、つまり「有為変転」|| *process* でなくなり、永遠の「恒にあるもの」になつた瞬間であることは留意する必要がある。石段を登りきつた後、有為子の事件は「われわれの記憶の中から、ある時点で失墜する」(p 24)。その名も有為子が有為変転を指し示すはずの「女」は死をもつて、〈記憶〉の中で脅迫反復される「死せる名」となり(つまりここでは「春子」の否定神学的側面が「山羊の首」の「無意味きはまる視線」を媒介して強化されて表象されているのであり、そこには固有有名の〈記憶〉の「郵便的な」「訂正可能性」は存在しない)、しかも金閣の永遠の美、いわば「恒にあるもの」と拮抗する、繰り返して男の表象行為をおびやかす存在となる。その裏側にある反復される禁止の命令、あたかも唯識の阿頼耶識のような存在に溝口は到達できず、その影におびえ

るのである。娼婦の腹を踏む行為が単なる悪への実践や女の身体への蹂躪にとどまらず、それが代理する有為子の〈記憶〉への反抗であることの意味はここにあるのである。そして、このような処理の仕方が有為子の行為遂行性を「身のしびれる官能の喜び」のみを与え、「男女の交合のあとのやうな悲しみ」は与えない一方的な負債の記憶(ニーチェ)である「法のまえの回復不可能な快楽の記憶」として表象することで予め失わせていることでもある点は重要である。ここですでに女の身体は社会的関係性を喪失し、相対原理の表出である「柔らかさ」か、「表象不可能な記憶」かのどちらかに還元されつつあるからだ。しかもそれはすべてを有為子の記憶の「代理」へとただひたすらに還元する話者溝口という「男」の話法が要求するものである。

さらに、ここにはすでに、唯識の阿頼耶識が〈作品〉中の男性のたてた原理を翻弄し、最後に「女性」綾倉聡子が、真の唯識性——表象・認識不可能性——を狂言回しである本多繁邦に示すという構造をもつ物語「豊饒の海」の原型が出揃つていると言える。

七 「豊饒の海」…〈記憶〉する「男」の

死と読者記憶の消失

『豊饒の海』の第三巻「暁の寺」では、今西という登場人物が「柘榴の国」という特異な美意識の世界を展開している。そこでは「殺人はひとへにこの記憶の純粹化のため、記憶をもつとも濃密な要素に蒸留するための必須の手續」である。「醜い不具者の住人達

は「自己放棄の達人で、己れを空しくして生きてゐる。」愛者Ⅱ殺人者Ⅱ記憶者は、自分の役割を忠実に生き、何一つ自分のことについては記憶せず、愛される者の美しい死の記憶だけを崇めて生きていくのである(19 p.186-187)。この「柘榴の国」は「中世に於ける一殺人常習者の遺せる哲学的日記の抜萃」に書かれた精神世界をシニカルな傍観者(今西)の目を借りてとらえ直したものである。「愛者Ⅱ殺人者Ⅱ記憶者」はそのまま三島にとつての芸術家の隠喩であり、「柘榴の国」は三島の芸術観そのものである。だが「柘榴の国」はその後今西の口から「それはもはやどこにもなかった」⁽¹⁶⁾「言葉で築き、言葉で滅ぼした」としてその存在を否定されることになる。それはまた三島にとつての「詩を書く少年の王国」Ⅱ芸術的源泉の崩壊であり、また「美を〈記憶〉する男／〈記憶〉を属領化する男」の死をも示していたのである。

さらに「天人五衰」の終結部では、綾倉聡子が本多繁邦に示した台詞、「そんなお方(松枝清頭)はもともとあらしやなかつたのと違いますか？」(19 p.645)「記憶というては、写るはずもない遠すぎるものを写しすべし、それを近いもののように見せすべし、幻の眼鏡のようなものやさかいに」「それも心々ですさかい」(p.646)という「台詞」が、本多が自らの唯識理解と世界認識として形成し、また作品の狂言回しの論理でもある転生の物語自体を粉々に否定する⁽¹⁷⁾。ここで〈記憶〉は何等確実な証拠をもたず、写るはずのないものを写す「幻の眼鏡」のようなものとしてとらえられている。そして「記憶もなければ何も無い」純粹空間が「しんとしてゐる」

(19 p.647) 庭Ⅱ空間のイメージと二重写しで描かれ、ここで〈記憶〉そのものが否定されることとなる。

しかしこれは三島の「女」への屈服を直ちに意味する訳ではない。読者の〈記憶〉を編成する『仮面の告白』の作者は、ここにもまた「読書記憶」を巡る罫を仕掛けておいたのである。つまり、「作中人物」(三島ではなく)の〈記憶〉の「女」の空間への敗北、〈記憶〉の「無」への消失が、そのまま読者の〈記憶〉の消失につながるような仕掛けを、『仮面の告白』においては、それは、〈記憶〉を冒頭の言葉で神話化し、決定論の神話の中へと誘い込み、さらに終結部では自らの試みの自壊をこれ見よがしの明瞭さで示して見せる「メビウスの輪」の構造をもつ「自省心」と同型の手記の話し法によつて成されていた。そして『天人五衰』においては、結末の一語が、それまでのすべての読者の〈記憶〉を「無」へと断罪し、仮死状態へと宙つりにするという円環の話し法がそれにあたるのである。

つまりこのふたつは自壊を演じて見せ読者をその循環の中へ強制的に巻き込む円環の話し法という点では同一の言説戦略で構築されているのである。

聡子の言葉により、読者は、〈記憶〉の中の言葉が「あたかも漆の盆の上に吐きかけた息の曇りが見る見る消え去つてゆくやうに失はれて」(p.646) 空無となるのを発見する。さらにそこには、作品中の〈記憶〉の死と読書行為の〈記憶〉の仮死を無理矢理重ね合わせるだけでなく、作品の末尾の日付「昭和四十五年十一月二十五日」と同じ日の作家自らの死の〈記憶〉までもが読者のなかに組み込

まれていく。⁽¹⁸⁾ それこそが三島由紀夫が仕組んだ「記憶」の編成」の最終形なのである。

八 「空間としての女」と「記憶の絶滅」：

否定神学的論理の帰結

さらに、「何もない庭」という「空間」と「記憶」、そしてジェンダーとの関係について考えてみよう。地理学者のドリーン・マツシーは「政治と空間／時間」という論文のなかで、「現在の西洋文化もしくはその支配的理論のいくつかにおいては女性もまた欠如によって定義されている。また、やがてみられるように、ごく当たり前に非Aとして定義されるような二項対立によって空間と女性性が定義されているのは全くの偶然ではない。」⁽¹⁹⁾ さらにいくつかの二元論の間で記号化が不調和をきたしてしまうときでさえ、この規則はなお適応される。例えば、時間がダイナミズムであり、転位であり、歴史であり、空間が停滞である場合には、空間は女の記号となり貶められる。しかし、空間がカオスである場合には、時間は秩序だということになり……そして空間はそれでもなお女の記号なのである⁽¹⁹⁾と述べている。

この「記憶も何もない空間」はまさに「男の時間」による「女の記号」の属領化である。つまり「女」を「記憶を持たない空間」として表象する事は、その固有の時間Ⅱ「傷つけられた被害者の記憶」⁽²⁰⁾、その沈黙のなかに埋もれた様々な記憶の痕跡を取り戻す言説実践の過程Ⅱ記憶作用そのものを一挙にゼロにする否定神学的論

理の帰結なのである。つまり三島は「美を記憶する男」の死と同時に「女」を「記憶も何もない庭」として表象することで「女」を「欠如の空間」へと変貌させてしまったのである。

ここで確認すれば、「金閣寺」での女の肉体を巡る「うつろいやすさ、ネガティブな反復」の表象は、ほとんど資本主義の否定面の隠喩であり、また「夜の車」での言語や時間という世俗的他者との抗争の契機、媒介性を喪失した「恒になるもの」を渴望する「行動者」の要求はほとんど世界資本に抵抗する原理主義者のそれを思わせる。さらにすでに他の論文で述べたように、三島の唯識論への徹底したこだわり、そして小説への応用の理由は、それが決して肯定的に表象できず、かつ思考に対して強制力を持つシステム、資本主義を描き出すための彼にとっての唯一の方法であったためである。⁽²¹⁾

いわば一貫して三島が戦略として語っているのは資本主義への恐怖とそれへの本質Ⅱ原理主義的抵抗、そしてジェンダーのような社会的諸矛盾の否定神学的解消なのである。そして三島はこの二つを同時に解決するために、資本主義の原理を「空間」そして本来それとは無関係な「女」の表象と無理やり重ね合わせて、共に「表象不可能性」へと還元してしまっているのである。これはいわば歴史における「被害者の記憶」の「欠如の空間化」による「絶滅」に他ならない。それは、三島が読者の記憶を「表象不可能」に直面させるために使用した「メビウスの輪」の隠喩で表されたねじれた自己言及的な語り、「不可能なもの」が単一の呼び声Ⅱ命令として反復されることを許す「否定神学的システム」⁽²²⁾によって可能となっている

のだ。さらにいえば、このシステムは資本主義と実は矛盾しない。それは浅田彰が言う「貨幣というゼロ記号がブラックホールが欲望の整流器になつていような社会では、知の形態においてもそのような虚無点を持った否定神学が支配的になる」事に他ならないからである。結局、三島は自分が否定しようとしたシステムと同一の形態で（記憶）を語ってしまったのである。

ドリン・マツシーは先の論文でエルネスト・ラクローウとフレデリック・ジェイムソンのイデオロギー論での空間の定義に触れながら「したがって彼（ラクローウ）の用語法によれば、空間とは表象なのであり、あらゆる（イデオロギー的な）閉鎖の試みなのだ」「つまり転移とは内在的なものでありこれこそが——その本質的な開放性こそが——政治の可能性を創出する」「彼（ジェイムソン）が表象不可能と見たものに空間のレッテルを貼る」とのべ、社会的諸関係を安易に「表象の危機」の名のもとに、表象不可能性という単一の「空間」に還元することの危険性を説いている。⁽²⁴⁾

これは三島の戦略にも当てはまるものである。そのような論理では、複数の身体が「他の身体との関係によって現勢化され」「構成主義的实践」へとつながる（スピノザ的）政治の様態が十全に論じ得ない。資本主義がもたらす貨幣の暴力にせよ、コミュニケーションにおける他者との断絶にせよ、それは肯定的・明示的に言い表すことが出来ない重層的な社会的関係性であり、その点で表象不可能である。しかしながら関係性は、「無の空間」の永遠の反復、「大文字の他者」の命令という否定神学的要請によって捉えてはならず、

言明と遂行のズレとして他者による遡及的な「訂正可能性」を残して言説上で可視化せねばならないのである。⁽²⁵⁾ そのズレの顕在化は、小説を作家の「不可能なものを書く」戦略の再現としてまず捉えたうえで（そうしないと三島の読解は必ず不完全なものに終わる）、なおかつ再現した主体の個々の属性を社会的諸構造と接続して捉えるという二重の作業^{II}「二重の脱構築」（東浩紀）を行なうことではじめて可能となるのである。それは天皇、資本主義、仏教、戦争といった全体的な表象を拒み、なおかつ常に本質主義的に表象される（否定神学と原理主義は他者との抗争を欠いている——複数の述語が他者^{II}目的語を持たず無である大文字の主語の表出に回収される——という点で同一の事態の裏表である）対象を選択して提出しつづけた三島の読みにも何よりも要求されるものであり、また天皇制と世界資本主義のもとでの小説の可能性を考える上でも重要な問題なのである。⁽²⁶⁾

注（一）例えば、高橋哲哉「記憶のエチカ」（岩波書店、ソール・フリードランダー「アウシュヴィッツと表象の限界」（未來社、シンポジウム「記憶・記録・責任」〔世界一九九七・一〇〕Domiciek・Taapra representing the holocaust (cornell U. p. 一九九四)、港千尋「記憶創造と想起の力」（講談社選書メチエ 一九九六）など。

（二）日本近代文学研究で、「記憶」の問題系を追求したものとしては、小森陽一「構造としての語り」序章「小説言説の生成」（新曜社 一九八八）、金子明雄「三人称回想小説としての『道草』」（漱石研究 No. 4 一九九五）、原善「川端康成『言浦市』論——（記憶）のアクチュアリティ」（上）（『解釈』一九九五・六、七）、関燈「記

- 憶を語る言葉——国木田独歩「忘れえぬ人々」論——(「光華女子大
学研究紀要」第三五号 日本文学編 一九九七・一二) などがある。
- (3) この「川の流れ」伝統」のアナロジーについて、小原優は、「この
箇所は正しく、「文藝文化創刊の辞」にいう「我等はもはや伝統につ
いて語る必要を認めない。伝統をして自ら権威を持って語らしめ……
という発想と対応する」(「文藝文化」時代と「花ざかりの森」——
初期三島由紀夫研究——「明治文学 日本文学」第一七号 一九八
九・八 p.72) としている。
- (4) ジル・ドゥルーズ「フレックス・ガタリ」「ミル・プラトー」(河出
書房 一九九四 原書 p.358-362 訳文は筆者が改訳。)
- (5) 「夜の車」については小笠裕二の詳細な検討がある。「夜の車」
論」(「金沢大学文学部論集文学科編」第一号 一九九一・一二)。
- (6) 「春子」と「仮面の告白」の關係について言及した論は、管見に触
れた限りでは、吉田照生の「仮面の告白」論(「解釈と鑑賞」一九七
四・一二 p.114-115)のみである。ここで、吉田は「仮面の告白」の
後半部で描かれるべきなのは「美と悪徳」でありそれにふさわしいの
はむしろ「日常性という「美徳」と「自己欺瞞」という「悪徳」を
もった園子ではなく、「一種の超越的存在」である春子であったとして
いる。
- (7) イヴ・セグウィック「クローゼットの認識論」(青土社 一九九
九) p.124-127、また本質主義と構築主義を対立させる事の陥穽につ
いて触れた p.56-57。この概念の日本で適用の困難さについて上野
千鶴子・竹村和子「ジェンダートラブル」『現代思想』一九九九・一
p.44-77。さらに三島に「ジェンダー横断欲望」(p.36)の抑圧と
「強制異性愛社会の同性愛嫌悪と女性嫌悪」(p.51)への呪縛を読む
渡辺えみこ「女のいない死の楽園 供犠の身体三島由紀夫」(バンド
ラ 一九九七)。
- (8) 東浩紀「存在論的、郵便的」(新潮社 一九九八) p.112。
(9) 東浩紀前掲書 p.126。
- (10) この「記憶」の処理の問題を(産湯幻想)としてとらえ、「後年の
「私」がそうであってほしいとのぞんだイメージが過去にさかのぼつ
て定着されている」ととらえた論として前田真昭「仮面の告白」論
——「私」の存在意義をめぐって——(「國文學攷」第八五号 一
九八〇)。
- (11) ドゥルーズ「ガタリ」「アンチ「エディプス」」(市倉宏祐訳 河出書
房新社 一九八六) p.37。
- (12) ジュディス・バトラ「ジェンダー・トラブル」(武村和子訳 青
土社 一九九九) p.163。
- (13) バトラ前掲書 p.165。
- (14) この点については既に鶴田欣也「金閣寺」——現実と復讐——
(「東京大学」『比較文学研究』第五四号 一九八六)に指摘されている。
(15) バトラ前掲書 p.146、さらにニーチエの道德の系譜によるラカン
批判を提唱した p.112。
- (16) この点について詳しくは拙稿「暁の寺」論——芸術「救済」の否定
——(「三重大学 日語学文学」第一〇号 一九九九・六)。また
「柘榴の国」に「豊饒の海」のアイロニカルな批評」を見るものと
して富岡幸一郎「戦後文学のアルケオロジー」(福武書店 一九八二)。
(17) この点についてくわしくは拙稿「絹と明察」「月澹荘綺譚」・天
人五衰——認識を越えるもの表象について——(「近代文学試
論」第三四号 一九九六・一二)。
- (18) たとえば、村松剛は三島自決直後の武田泰淳との対談で、「三島さん
が演説をしたところの前の前のある広場は、毎朝朝礼をしたり、いろい
ろな儀式をするところでしょう。あそこに集まってくる人たちは、のち
のちにもやはり思い出しますよ、彼のことを。そういう効果を全部考
えて、あそこを選んだと思うのです」(「新潮」三島由紀夫読本「一
九七二」 p.156)と三島の特定の空間と結びついた「記憶」の編成
の(戦略)について述べている。
- (19) ドリーン・マッシー「政治と空間/時間」(「ICoT」No. 11 一九九

七 p.17)。また、「フェミニズム地理学」の立場からジェンダーと空間の問題を問うたものとして Linda Macdowell *genderidentity & race polity* 一九九八。この観点からは有元伸子の「豊饒の海」における月・富士・女性——「竹取物語 典拠説の検討」(『国文学』第一五一号 一九九六・九)の「聡子」かぐや姫という読解は、「女性としての聡子の存在感・実在感」(p.25)を問う論の意図とは裏腹に「俗世を超越した存在」「思慕と排除の「律背反」(p.25)という「男」の欲望による「女」の「欠如の記号」としての「空間化」という三島の(戦略)を助長する読みになってしまっていることを批判することができるだろう。

(20) 高橋哲哉前掲書 p.147。

(21) 前掲拙稿「『暁の寺』論」の結論部分参照。

(22) 東浩紀前掲書 p.240。

(23) 「共同討議 トランスクリティークとしての脱構築」(『批評空間』II—18 一九九八) p.31における浅田彰のコメント。

(24) ドリーン・マッシー前掲論文。ラクロウの論は E. Laclau *new reflections on the revolution of our time verso* 一九九〇 特に p.41—45。F. Jameson *postmodernism or, the cultural logic of late capitalism* duke u. p. 一九九一。特に空間を主題的に論じた p.155—180, p.374。

(25) マイケル・ハート「ドゥルーズの哲学」(法政大学出版局 田代真他訳 一九九七 p.123, 203) さらにドゥルーズ・ガタリ「スピノザ理解をフェミニズムの身体論に接続しようとした試みとして Elizabeth Grosz *Volatile Bodies* Indiana U. p. 一九九四 p.164—170。

(26) なお、言明と遂行のズレ、そこでのイデオロギー的含意についての筆者の見解については次の拙稿を参照。「転向論における記者の姿勢——磯田光一『比較転向論序説』における戦略の脱政治性——」(上)(下)『国文学』第一一五、一一六号)「私小説論における美学イデオロギー——中村光夫『風俗小説論』の戦略——」(『三重大日本語学』第九号)。ただし、本質主義的かつ神学的な「不可能な法」

の否認は一方で複数のパフォーマティブな抗争を「しなければならぬ」という「無根拠な倫理」の絶対化(その来歴の構造の無視)を召喚する恐れがある。一面的な本質主義批判への筆者の留保について拙稿「昭和十年代における浪漫主義的言明の諸相」(東北大学文芸懇話会編『近代の夢と知性 文学・思想の昭和十年代前後』翰林書房近刊)の結論部分参照。

(27) この点について示唆的なものとして柄谷行人と渡部直己の対談「天皇と不敬小説」(『週刊読書人』一九九九・九・一〇)。

(三島作品の引用は新潮社版の全集による。番号は全集の巻数を示す。)

(一九九九・一一・一一)

〈文字〉という「ことば」

——李良枝『由熙』をめぐる——

上 田 敦 子

『由熙』という作品の概要を書くということは困難な作業である。

由熙を中心に展開するこの物語だが、苦悩を綴るナラティブによく用いられる独白形式ではなく、下宿先の姪であるオンニの視点から描き出される。『由熙』という「日本語」のテクストを読み進めていくうちに、私たちは語り手オンニが実は「韓国語」しか操れないことを知り、読んでいる「日本語」が韓国語で発話されたであろう語りの「翻訳」であることを知る。つまり『由熙』は「日本語」と、常にそこでハンゲルで書き記されたであろうハンゲルの声の音と二重写しになっている。オンニの語りの中で回想される由熙との韓国語で行われたはずの会話さえ「日本語」で表象される。この作品で唯一「日本語」で発話されるのは、由熙の「イイニオイ」ということばだけだが、しかしこれは通常の日本語表記では「外国語」を示すカタカナで表され、表記のレベルで「日本語」とは区別されている。『由熙』では、ことばは単純に「日本語」と「韓国語」に振り分けることなどできないのである。

しかしこれまでの『由熙』論では、「日本(語)」と「韓国(語)」という枠組は決まって固定化されてきた。この作品が一九八九年に芥川賞を受賞した際選考委員であった吉行淳之介は、「日本で生れて育った韓国人由熙は、ソウル大学に留学したが、憧れていた故国に失望し、母国語の発音まで耐えがたくな¹⁾り「日本に戻る」までの経緯を描いたテクストとして紹介している。伊藤成彦は、「在日韓国人女性を通して日本と韓国との関係のありよう」を物語化した作品として位置づけている。一方リービ英雄は、「日本人」ではないのに運命として日本語の感性の中でしか生きられない²⁾女性を主人公とした物語だと述べている。『由熙』は、在日韓国人女性が韓国に行き、母国(語)であるはずの韓国(語)と、母国(語)でも外国(語)でもある日本(語)との間で苦しみ、耐え切れず日本(語)へ帰るまでの過程を描いた作品ということになっている。これらの概要に共通しているのは、日本(語)と韓国(語)という二項対立であり、この枠組は一見有効であるようだが、前述

した「日本語」と「韓国語」の不安定な配置のまえにすぐに限界に至り、解体され、概要も同時に無効になってしまったのである。

「由熙」は多言語によって構成される表象世界だが、それは日本語・韓国語といった国家間の境界と合致する言語領域には留まらない。このテキストの「ことば」は書く、読む、聞く、話すといった様々な言語の機能を差別化しながら提示している。中でも通常の言語機能にあてはまらない（文字を見る）という行為は、「由熙」の中で特別な位置を占めている。（文字を見る）という行為は、誰もが活字を前にしたとき一次的に経験することだが、通常は瞬時に「読む」という行為に変換される。しかし「由熙」は（文字を見る）という行為——「読む」ことが不可能であっても可能な行為——をめぐって、新たな「ことば」を提示しており、そしてその

「ことば」は「日本語・韓国語」という対立項を解体している。

本論では、オンニと由熙の関係性を検証しながら、テキストが表明する「言語」に対する批評的スタンスを浮き彫りにしていきたい。

「日本語・韓国語」との葛藤——「文字」・「音」という「ことば」

オンニが描き出す由熙は、まず「声」と「視線」として浮かび上がってくる。

記憶の中の由熙の声が、私の背中を突ついた。声そのものにしみこんでいる視線の動きも立ち現われた。声と、その視線に誘われ、私は振り返った。由熙が横に立っていた。

オンニは、由熙の「ことさら正確に発音しようとしていた由熙の、かえってぎこちなく聞こえたその声」を思い出し、声の微妙な変化やハンゲル文字の特徴などを思い返す。

由熙が書くハンゲル文字は、決して上手なものとは言えず、読みにくい文字もあったが、特徴のある書き慣れた印象を与えた。由熙の文字を何度も見、字面の癖を覚えていくうちに、そこどこか大人びた由熙の表情や声、視線を思い返しもしていた。

このようにオンニは由熙のことばを「音」あるいは「文字」として捉え、言葉に付着する意味以外の作用に絶えず関心を示す。回想という枠組の中で「音」や「文字」は由熙を描き出す媒介となり、「ことば」の持つ様々な機能がオンニの記憶の中の由熙との関係性を問い直す契機になっている。

しかし一方でオンニは随所で由熙の苦悩を「日本語・韓国語」という対立関係で語ろうとする。

韓国人の生活に慣れようとして下宿を転々としてきたという由熙に、同じ血の、同じ民族の、自分のありかを求めようとする思いをひしひしと感じさせられていた。単に妹のように由熙を受け入れようと思っていた私は、同時に、韓国人として、韓国人になろうとしてあがいている由熙を、いたいいけな、放っておけない存在として感じ始めている自分に気づいていた。

オンニは由熙に好意を持ち、彼女が一日も早く韓国生活に慣れるように願いながら、由熙が学校に提出するレポートの誤字や言い回しを直し、試験勉強の手伝いなどをする。由熙が韓国語を学び韓

「国での生活に順応することを「韓国人として、韓国人になろうと」するプロセスの一環と理解し、「同じ血の、同じ民族」への同化を欲していると考ええる。

だが、大量に送られてくる日本語の本を読み続け、「試験がある前と、提出しなければならぬレポートがある時以外、ほとんどハングルを書きもせず、読みも」しない由熙に、オンニは苛立たしさを押さえ切れず怒鳴ってしまう。

——由熙、あれだけ言ってきたのに、どうしてティオスギ（分かち書き）ができないの。文節の、ほらこもこも、もつときちんと間を空けないとだめでしょ。こも、こもよ。空け過ぎかと思うくらい空けて書きなさい。ティオスギの癖を早くつけるのよ。日本語みたいにだから書いてばかりいてはダメなのよ。わかっているんでしょ、あなたが書いているのは日本語ではないのよ。こんなレポートじゃあ、見ただけでうんざりされてしまうわ。答案用紙だったら読んでももらえないかも知れないのよ。日本語ばかり読んでいるからよ。この部分の言い回しだって何度注意したらいいの。もつと上手になれるはずなのに、あなた、ちっとも努力しようとしなのね。日本語の本ばかり読んでいるからだわ。

ここでは、日本語と韓国語の間に対立関係が作られ、一方に時間を費やすことは、もう一方を放棄することのように指摘されている。しかも由熙の韓国語の間違いは「日本語みたいにだから書」くこととされ、すべてが日本語に由来するかのような形容がなされてい

る。

しかしここで注目したいのは、オンニが指摘するティオスギ（分かち書き）という、いわば文の「見た目」をめぐる規則である。これは書くという行為に固有なものであり、しかもアルファベットやハングルという表音文字には必要不可欠であっても、漢字仮名交じりの、表意文字と表音文字の二種でなりたっている日本語では、語の単位を見分ける機能があるため必要とされない。由熙が分かち書きを必要としないのは、漢字仮名交じり文を読むまなざしでハングルを見ているからである。つまり由熙はハングルという表音文字を読む過程において、音の中に表れる、漢字で表象され得ることばの単位を追っているということである。このようなハングル文字へのアプローチは、由熙の試験勉強の仕方に明確に現われている。「試験範囲の内容」を自らノートに「項目別にまとめ」る由熙は、徹底して自分で書き、それを読みながら「形容詞も副詞も語尾も、単語一つ間違えずに」暗記する。この過程において、ティオスギは必要ないのである。

オンニは由熙が残っていた日本語の「散文」⁽⁵⁾を前に漢字を拾い読みしようとするところから、ある程度の知識人である。漢字の素養をもつ知識人のまなざしで読むということは、オンニ自身意識しているかどうかにかかわらず、ハングルという表音文字に表象される漢字を想像し、音声を瞬時に漢字に変換しながら読むということを示唆する。つまり音声の中に潜在的に漢字を見出すのである。漢字文化圏のなかである種の文化資本として漢字を共有するオンニと

由熙のまなざしは、互いに漢字という表記を介らせて読むという点で交錯しているのである。

読書行為をこのように分節化して考えてみると、韓国語と日本語を読むという過程において様々なレベルが介在することが見えてくる。例えば、漢字に変換不可能なことば（これは日本語でも韓国語でも想定可能である）には文字↓音声↓意味という過程があり、また漢字の場合には音声を通さずとも意味と直結し、文字↓意味というようになる。そして、漢字という表記を映し出す表音文字を読む過程においては文字↓音声↓漢字↓意味といったプロセスを経ることになる。

分ち書きをめぐるとオンニの指摘は、由熙の韓国語へのアプローチのみならずオンニ自身のまなざしとともに「読む」という行為をめぐると様々な過程を対象化する契機をもっていた。しかしオンニは「日本語」という対立項を持ち出し比較することによって、ティオスギを「韓国語」に置き換えてしまう。その結果、読むというまなざしに内在する変換過程は隠蔽され、「日本語」と「韓国語」との対立があたかも彼女たちの発話を支配しているように見えるのである。

もちろんオンニは、これらの「ことば」の機能をめぐると様々な理論的問題を意識してはいない。オンニの見解を形作っているのは、むしろ一般的に外国語習得にまつわる言説である。習得しようとする言語を読み書きする回数を重ね、努力と時間を費やし、その言語に慣れていくというプロセスの必要性を説くオンニが、由熙に苛立

つのも無理はない。彼女の目には由熙が努力を放棄しているとしたか映らないのである。

由熙への苛立ちの根底には、由熙が日本語を（選んでいる）という前提があることに注意しなければならない。それぞれ統一体として設定された「日本語」と「韓国語」は、さらに選択肢として等価におかれ、由熙が日本語に回帰するのは彼女の（意思）の問題になつてしまうのである。オンニのこの認識は、由熙の日本語の「散文」を次のように位置づけることから窺える。

しかし、由熙はやはり遠かったのだ。

私と何を話し、私に何をぶつけても、自分が吐いた言葉と表情の苦い余韻を、由熙はだからこそ韓国語をもっと自分のものにし、もつとこの国に近づこうとすることで乗り越えようとしたのではなく、それとは反対に、日本語の方へ戻ろうとしていた。日本語を書くことで自分を晒し、自分を安心させ、慰めもし、そして何よりも、自分の思いや昂ぶりを日本語で考えようとしていたのだ。

「戻ろうとしていた」や「考えようとしていた」という語り方は、由熙に選択肢があったということ的前提としている。しかし、これでは由熙にとつて本当に日本語と韓国語が等価なものとしてあったのかという問いは隠蔽されてしまう。韓国語を習得できず韓国人に同化できないことを由熙の意思の問題として語ってしまうオンニが、「散文」を手にして「少しでも、一日でも早く」と由熙がこの国の生活に慣れてくれることを願っていた自分の誠意が、由熙のそれら

の日本語の文字によって裏切られたような気がしてならなかった」と思ってしまうのもやむをえない。

意味と「翻訳」……「우리나라(母国)」

由熙の葛藤を形作る日本語・韓国語は、二つの言語間に介在する力関係・歴史性抜きには語れない。由熙にとつて、韓国語と日本語は決して等価なものではないのである。これは由熙の言動によって示される二つの言語の相対的な関係を検証してみることでも明確になつてくる。「日帝時代」の記憶が強く残つており、反日感情が「日本人でやっぱり許せないし、嫌いだわ。過去のことがあるから、この感情はどうしようもないわね」というように発話される場では日本は侵略者であり、日本語は侵略者が一方的に押しつけた言語である。日本で生まれ育ち日本語を操る由熙は、オンニの「在日同胞」というのは日本人なんだわ」という発言が示すように、韓国という共同体から疎外されてしまう可能性を十分にもつた位置にいる。しかもこれはただの疎外ではなく、侵略者に押し付けられた言語である日本語に同化し、強いられた政策に組するということでもあり、ある種の裏切り行為として現象する。

それは由熙が日本(語)についてあまり語らないことから窺える。日本(語)は、明らかに由熙のなかで特別な位置を占めており、それはオンニの目にも「不透明な」何かとして映る。「御用文学者」として「毛嫌い」されている李光洙に「複雑な気持ちがある」という由熙だが、その思いは韓国人であるオンニや叔母さんの前で

語られることはない。これはまた、彼女が日本語を教えることをかたくなに拒むことと不可分に関わっているだろう。

由熙の苦悩はオンニに、ある日次のように発話される。

언니
오호선
저는 위선자입니다
나호선
저는 거짓말쟁이입니다

(オンニ)

私は偽善者です。

私は嘘つきです)

由熙は書き終えるとボールペンをノートの上に叩きつけ、焼酎の瓶を持った。(中略)

우리나라

(母国)

由熙は書いた。文字は大きく、酔いで手が揺れ、乱れていた。由熙はページをめくり、そこにさらに大きく우리나라、と両側のページいっぱい書いて書いた。ボールペンを紙にくいこませ、破っていくような勢いで、四つの文字を書きつけた。

——何があつたの？ 由熙。

私はようやく口を開いた。机に倒れかかたまま、横から自分の書いた文字を見つめていた由熙が泣いていることに気づいた。由熙はノートの紙をまとめて数枚めくり、現われた白い空白にまた書き始めた。

사랑할 수 없읍니다

(愛することができません)

一見この発話は、由熙が「母国」であるはずの国であり、そうだからこそ「愛すべき国」として韓国を位置づけていると見える。愛せないからこそ、「우리나라」と書くことが「偽善」になる。愛を共有することができない由熙がその上韓国語に嫌悪さえ感じ、その罪悪感が由熙を悩ませ追いつめているのだ、と読むことは簡単なことである。

しかしこのような読みは、表記を抑圧し、翻訳を一言語からもう一言語へ写しかえるといった、安易で透明な行為として位置づけたときのみ成立する。由熙の発話は多層的な表記で形象化されているため、私たち読者には極めて不安定な表象として浮び上がってくる。まずハングル文字とその翻訳(日本語の文字)の並列は、指示対象を決定できなくしている。「우리나라」(母国)は「韓国」なのかそれとも「日本」なのか。「우리나라」と「母国」は同じ指示対象を持つのか。それぞれの記号とその指示対象の関係性が不安定で、最終的には決定不能である。「うそつき」や「偽善」は、「우리나라」と呼ぶことなのか、「母国」と呼ぶことなのかも決定不能である。あたりまえのことだが指示対象が決定不能場合、透明な行為としての翻訳は成立し得ない。

さらにいえば、由熙の発話は音声にされることはない。私たち読者には、ハングルの翻訳だけでなく音声にするためのルビも与えられているが、由熙はノートに書きつけている。その文字をオンニは

読んでおり、また「文字は大きく」「乱れていた」と語ることからも明らかのように、由熙の文字を見ている。つまりオンニと由熙の間の言語交信は、言語機能の様々なレベルで行われている。またオンニの語りは、「書いている由熙」の描写に限定され、読んでいる文字の意味づけを行おうとはしない。私たち読者には由熙の発話がオンニにどのように受けとられているかも分らないのであり、彼女自身由熙の文字の指示対象を決定することはない。

私たちの読書過程をさらに分節化するならば、まず表音文字のハングルを見させられ、それとほぼ同時にハングル文字の音を表象するルビを読む。その後漢字仮名交じりの日本語表記へと目を移し、「翻訳」文を解して意味へと到達しようとする。つまり、音声として一次的に表れる文字が表意・表音文字に変換される過程を多層的な表記の羅列によつて私たちは〈見る〉のである。分ち書きのところで示唆された「読む」という行為をめぐる様々な過程が私たち読者の眼前に現われる。物語は〈見る〉という「ことば」の機能へと着実に向かうのである。

ところが由熙の苦悩に焦点を当ててしまうと、私たちは「愛することができません」という透明な意味の領域に捕まってしまう。それでは表記そのものが作り出す物語や、発話場面を形作る言語機能の多様性をすべて抑圧し隠蔽する読みしか浮上しない。「우리나라」(母国)の指示対象を特定できなければ、それを「愛する」こともできない。そして「우리나라」という文字を書く行為に「愛」が伴うとは限らない。原理的にアイデンティティは、表象されるもの

であつて、心が伴わなくても成立するのである。しかし由熙が自分の発話の透明な意味の領域に留まつてしまい、表記・表象の問題を抑圧するナラティブに身を置くのは、「母国」が「愛すべき」ものであるという考えが侵略を繰り返された国では計りしれない強さを持つからかもしれない。逆に「母国」を愛さなくてもいいというのは、「母国」という領域が犯されることはないという確信に基づくものである。いったん苦悩が作り出されてしまえば、韓国語がうまくなる、ならないで解決する問題でもないし、それこそ〈努力〉や〈意思〉で変えられるものでもない。

由熙がこのような苦悩に悩まされているとすれば、唯一の親友オソニに韓国語を放棄していると指摘されたとき「息をする音が次第に荒くな」るほど動揺するのも無理はない。そのときの「由熙の表情が忘れられない」というオソニには、由熙を傷つけてしまったという認識はあるが、先行するのは自分の誠実さが裏切られたという想いである。

しかしこのテキストは、決して絶望的な結末は迎えない。由熙がオソニに託していった日本語の「散文」があるからである。

“散文”の時空間

由熙の書いた「散文」について私たちはほとんど何も知らされない。由熙の苦悩が綴られているということは推察できるが、その内容は不明である。私たちがこの散文について知っているのは、それがオソニの下宿に住みはじめた時分から書きはじめられたというこ

と、それを日本に持つていく気にはなれないということ、そして由熙がオソニに預かってほしいと思つてのことだけである。

まず、書きはじめられた時点について考えてみよう。由熙の苦悩がオソニの家で書きはじめられたということは一見意外なことである。オソニの家に移るまでいた下宿の人たちは、由熙が身体的に嫌悪を感じる「催涙弾」のような「韓国語」を話していた。そこで経験は、寒い日に暖房を節約されたり、物をもつていかれたり、かなり苛酷なものであつた。それに引き換え、オソニの家では由熙は申し分のない待遇をうけ、オソニや「叔母」は由熙が「好き」な「すつとからだに入ってくる」韓国語を話している。つまりこの「散文」は、前の下宿屋において経験した嫌がらせに近い扱いから解放されてから書きはじめられているということである。

しかしまさにこの解放と並行して、由熙は「もう우리나라(母国)って書けない」と言い、自ら「저는 워선자입니다 저는 거짓말쟁이입니다(私は、偽善者です。私は嘘つきです。)」と発話するのである。もちろん、前から蓄積された韓国に対する思いに耐え切れなくなつたとも読めるであろうが、由熙はオソニの下宿で韓国にきて初めて自分の居場所を見つけたともいえる。それは彼女が日本に帰る直前に「オソニとアジュモニの韓国語が好きです。

……こんな風な韓国語を話す人たちがいたと知つただけでも、この国に居続けてきた甲斐がありました。私は、この家にいたんです。この国ではなく、この家に」と発話することからも窺える。しかし他でもない「この家」で、由熙の苦悩は頂点に達する。

この家に居場所を見つけたことは実は決定的である。彼女は居心地のいい家と引き換えに自分の嫌悪を回収する場所を失ってしまったからだ。前の下宿生活では、自分の感じる嫌悪の対象が「韓国」という共同体である前に、その下宿の人々だと考えることができたかもしれない。実際、オンニの家を初めに訪れた由熙は「静かに暮らしている人々たちによく出会えた気が」すると言いい、前の下宿の人々と差別化している。しかし、オンニの家に来てから由熙の言動には「この国」や「この国の人」という主語が目立つようになる。生活には何の不自由もないのにもかかわらず、「韓国語」に対する嫌悪はなくならない。むしろ何の不自由もないからこそ、自分の感情を「韓国」と「韓国語」に対する嫌悪として認識してしまったのである。「この国の人」という主語からも明らかのように、以前は多少なりともあった韓国という共同体に帰属する人々の個性は抹消されている。つまりオンニの家では、自分と「韓国(語)」の問題としてしか認知できなくなってしまったのである。その由熙は自ら発語する嫌悪に「逆に突き刺され、唾を吐きかけられたように」「息苦し」い思いをせざるを得ない。嫌悪を感じることに罪悪感をぬぐいされない由熙が帰着するところは、自分を「偽善者」として位置づける物語しかない。

ここで重要なのは「散文」を書くという行為が、自分を「偽善者」として位置づける媒介となっているということである。しかもその物語は「日本語」で書かれている。この行為にどのような意味合いがあるのかを検証するためには、まず由熙にとって日本語とは

どのようなものであるかを知らねばならない。私自身いままでこの「散文」を日本語の「散文」と呼んできたが、実はこの(日本語)ということばはさらに限定されなければならない。もちろんこの「散文」は、韓国語や英語といった別の統一体としての言語で書かれたものではないという意味において、「日本語」で書かれていることはまちがいない。しかしそれでは由熙の葛藤を二つの統一体の言語の間に起こるものとしてのみ捉えることになり、このテキストが提示する批評的スタンスを語ることはできない。むしろこのテキストは、言語を統一体として捉えることの限界を物語っているのである。

長い間楽しみにしていた机をオンニとともに買いに行く途中、由熙はソウルの雑踏に身体的に反応する。

——気分が悪くなったのね。由熙、そうでしょう。

——大丈夫。

かすかに、私にだけ聞き取れるような小さな声でそう言った。

待っていた番号のバスが見えた。

——由熙、バスが来たわよ。乗っていく？ それとも具合が悪いんだったら今日はやめにする？

私はまたかがみこんで由熙に訊いた。由熙は、やはり私にだけ聞き取れ、だがさつきよりも小さくかすかな声でぶつぶつと何かを呟いていた。瞬きもせず、歩道の一点に視線を落とし、その視線も全く動かさず、由熙は私の声も聞こえていないように呟き続けていた。日本語だった。(中略)

——由熙。

私は肩を抱いた。

——どうしたの、何か喋って、喋ってくれなければわからないわ。

耳許で強く言った。由熙には聞こえているはずだった。それが私にはわかった。聞こえていても、音を拒絶し、声をはねのけている感じが伝わった。

オンニは後に由熙の反応の理由を「雑踏と騒音と刺々しい冷たい風、ソウルの光景すべてのせいだったのだろうか」と回想し、「しかし、もしそうであつたのなら、それらは私の住むソウルの光景であり、自分の母国の姿だった。するとまるで私自身の責任のように感じられてならず、自分が由熙に机を買えなくさせてしまったような気がしてもくるのだった」と自分を加害者として設定する。結局オンニは原因を特定することはできないが、このような身体的な反応を引き起こす要因は、由熙自身の発話によって後に示唆される。

——学校でも、町でも、みんなが話している韓国語が、私には催涙弾と同じように聞こえてならない。からくて、苦くて、昂ぶっていて、聞いているだけで息苦しい。どの下宿に行っても、みんな私が嫌いな韓国語を使つてた。いいの。部屋に勝手に入って黙ってコーヒーを持って行つたり、机からペンを持って行つたり、服を勝手に着て行つたり、そんなことはどうでもいい。その行為がいやなのではないの。返してもらえばいいことだし、あげてしまえば済むことだから、どうでもいいことなの。

でも、その人の声がいやになる。仕草という声、視線という声、表情という声、からだという声、………たまたまなくなつて、まるで催涙弾の匂いだけだみたいに苦しくなる。

机を買いに行く途中、由熙はおそらく「催涙弾」のような「韓国語」に苦しめられたのであろう。由熙の音声に対する嫌悪は、テレビ番組など音声を通した韓国語を徹底して避けることから垣間見ることができるとは。しかしここでは「声」は音声に限定されない。「声」は身体的な表象であり、由熙はバスの中で彼女をとりまく「仕草という声、視線という声、表情という声、からだという声」を「聞こえていても、音を拒絶し」てしまう。その時、由熙の口から出てくるのは、「日本語」であつた。由熙にとって日本語は、外界における「仕草という声、視線という声、表情という声、からだという声」をすべて「はねのけ」てしまう領域なのである。

ここで重要なのは、由熙の「日本語」が作動するとき、彼女が「好き」なはずの「すつとからだに入ってくる」オンニの「韓国語」さえも拒絶してしまうということである。むしろ、バスの場面では他ならぬオンニの韓国語によって由熙は黙らされてしまっている。オンニが自分を加害者として位置づけてしまうほど由熙はオンニの「声」を受けつけない。ここでの「日本語」は、日本語というより他者の言語を受け入れる余地のない言語領域としてこのテクストに現象するのである。

自分の「誠意」が裏切られたと思うオンニは、繰り返し「由熙は遠かった」と語る。それはオンニが由熙の他者を拒む空間と統一

としての「日本語」を直結してしまい、由熙がその言語領域に留まることが彼女の意思に還元してしまつたからなのである。もちろんオンニには「日本語」にアクセスがないから、由熙の「日本語」が「他者を受け入れない言語領域」にみえても仕方ないことである。

しかしこのテクストを読む私たちは、オンニと違つて「日本語」と由熙の言語領域のズレを認識できる立場にいる。それゆえに「日本語・韓国語」という二項対立を絶えず不安定な表象として描き出すこのテクストの中で、一つの言語しか操れないはずのオンニが、由熙のことばの文字や音を見たり聞いたりすることによつて、新たな「ことば」を見出していく過程も見ることができるのである。

対話への可能性——〈見る〉『散文』

日本に帰る直前に空港からオンニに電話をかけた由熙は、自分が書いていた『散文』をオンニに「預かつてほしい」と伝える。

——もし何かあつて失くなつてしまつたとしても、それはそれで構いません。預かつたからといって、オンニが負担に思う必要は全くないんです。こんなお願いを急にごめん下さい。どうしようかと迷いました。棄ててしまうことも燃やしてしまふこともできなくて、かといつて日本に持つていく気持ちにもなれなかつた。……実は、私があの家に住むようになってから書きためていたものなんです。棄てられなかつた。……オンニ、できればオンニが処分して下さい。持つていてくれなくていいから棄てて下さい。

由熙は、「預かつて下さい」という依頼がオンニの負担になり得るということを知っている。オンニにこの『散文』を託すことは、実際かなり暴力的な行為ともなり得る。「日本語」は、オンニの誠意に対する裏切りを意味するのだから、その言語で書かれた『散文』は、オンニを拒否し続けた表象となり得るのである。もちろん「処分」してもいいと付け加えることで、預かるという行為を放棄する権利もオンニに与えてはいるが、二人の関係を断ち切つてしまふ危険性を孕んでいることは確かである。

しかし『散文』を「預かる」か「処分」するかの判断をオンニに託すことによつて、実は二人の関係を維持する可能性も残されている。「韓国（語）」を勉強したいという由熙の想いを造り上げたのは、在日としての民族への想いであり、それは他ならぬ日本語で形成された由熙の「自己」である。『散文』を棄てるならば、その行為は韓国に居た自分の否定であるとともに、在日としての自己を無化するということでもある。由熙は日本に帰ることは決めたが、彼女の中で培われた民族への想いを完全否定できなかつた。むしろ預けることによつて、オンニとの再会の可能性を残し、『散文』を対話の媒介へと転化させる方向を選んだのである。

由熙は「日本語」の『散文』がオンニには「読めないはずだ」ということを踏まえて託している。由熙は〈理解〉を求めているのではないし、彼女の苦悩の内実を受け止めて欲しいとも思っていない。むしろその〈理解〉無しに関係性を継続させる方向を示唆しているのである。それは、由熙が自分の書いた『散文』に〈見る〉ことば

の可能性を見出したことを意味する。このような言語観は、由熙に他者を拒絶する言語領域から抜け出す契機を与えている。

一方で、アクセスのない外国語で書かれている由熙の「日本語の文字」は、オンニに不毛に終わってしまった数々の議論を蘇らせる。オンニは「今、由熙がいたなら訊いてみたいことが沢山ある。問いかけて、確かめたいことが沢山ある」と繰り返して語る。つまり由熙がいて「問いかけて」さえすれば由熙を理解し得るという前提がある。目の前に居たとしても理解できないかもしれないという考えは、この時点でのオンニにはまだ浮かばない。

ここでまず重要な役割を担うのは「叔母」である。「叔母が知らない由熙を私は見、叔母が想像すらできない由熙の言葉聞き、それらを由熙につきつけられてきたと思っていた」というオンニは、「叔母」よりも由熙を理解したことに何の疑いも持っていない。しかし、「叔母」との会話の中で、自分には発話されなかった由熙の苦悩を聞く。由熙が韓国にきた理由が彼女の父親にあり、その父親は同胞の韓国人に騙され「事業に失敗したため」「韓国人を悪しざまに言い続け」亡くなったこと。父親に「自分の国のことを弁護したかった」と決心して初めて韓国にきたこと。「叔母」はまたオンニに次のようなことを投げつける。

——自分の韓国語が下手だから、国文科に通っていることが恥ずかしくてならないって、よくそう言ったのよ。さつき、あなた是由熙が努力していなかったみたいなのを言っていたけれど、努力しなければいけないことは、誰よりも本人がわかっ

ていたんだと思うわ。でも、それができないから苦しかったのよ。

「日本語に戻る」ことを由熙の意思に還元していたオンニの思考システムのなかでは「努力ができない」のかもしれないという問いは出てこなかった。彼女の思考システムはこの問い自体を隠蔽していたからだ。私は「叔母」の方が由熙をより理解していたなどと言いたいのではない。オンニのシステムの限界をオンニ自身が対象化する契機が、「叔母」のことにはあるということが重要なのだ。由熙を一番理解していると思っていたオンニは、自分こそが由熙を黙らせていたということに気づくのである。

由熙に託された「散文」に、オンニはもう一度由熙との関係性を問い直す契機を見出す。「知っている漢字」を「追い、辿り、書かれている内容を想像」しようとするが、それは不毛に終わる。それでもオンニは「目をそらすことができない」。文字が、息をしていた。声を放ち、私を見返しているようだった。ただ見ているだけで、由熙の声が聞こえ、音が頭の中に積み上げられていくような、音の厚みが血の中に滲んでいくような、そんな心地にさせられていた」と語り、「見る」ことしかできないはずの「日本語の文字」から「由熙の声」を聞き、文字の羅列そのものに由熙を感じる。意味の領域は空白であっても、オンニは「見ている」文字によって想像を促されているのである。「散文」は自分が理解し得なかった由熙の「痕跡」(trace)なのである。⁽⁸⁾

自分の腕の中には、由熙の文字が束ねられていた。私は文字と

なつた由熙を抱きかかえているのような気がした。目に焼きつき、刻まれた文字の連なりが、まるで絵のようになってよぎっていった。

聞こえてくる声は文字であり、文字が音となって響いてくるようだった。

紙の束の感触が胸を伝わり、胸の奥の小さな塊りと触れ合つて、私のからだの中に由熙の声を響かせていた。

オンニは物語の最後で「由熙の文字に引きつけられ、まるで呼ばれたような気」になって居間を出て行く。オンニにとって由熙の文字は、明らかに記号としての機能を備えている。由熙が散文に見出した（見る）という機能を、オンニが共有するのである。もちろん、この「ことば」は不安定であり、意味を特定し固定することなど不可能である。しかし由熙の文字が二人の新たな関係性の媒介になっていることは間違いない。

新しく共有されたことばは物語の最後で「ことばの杖」という鮮明な比喩によって形象化される。「オンニは朝、目が醒めた時、一番最初に何を考える？」と話しかけたあと、由熙は次のように述べる。

——ことばの杖を、目醒めた瞬間に掴めるかどうか、試されて
いるような気がする。

——……………。

——「^アア

う、え、お、と続いてく杖。けれども、^アア、なのか、あ、なのか、すつきりとわかつた日がない。ずつとそう。ますますわからなくなっていく。杖が、掴めない。

「ことばの杖」をめぐる、オンニは次のように続ける。

小さな塊りがぐらりと動いて弾け、由熙の顔が浮かんだ。

——^アア

私はゆっくりと瞬きし、呟いた。

由熙の文字が現われた。由熙の日本語の文字に重なり、由熙が書いたハンガルの文字も浮かび上がった。

杖を奪われてしまったように、私は歩けず、階段の下で立ちすくんだ。由熙の二種類の文字が、細かな針となって目を刺し、眼珠の奥までその鋭い針先がくいこんでくるようだった。

次が続かなかつた。

アの余韻だけが喉に絡みつき、^アアに続く音が出てこなかつた。

「ことばの杖」で悩むのが由熙だけであつたなら、『由熙』は日本語と韓国語の間に引き裂かれる女性の物語になつたであろう。しかしこのテキストは韓国人であり、韓国語を母国語とすることを疑つたことも無いはずのオンニからもことばの杖を奪う。「あ、い、う、え、お」によって表象される日本語は、アクセスの無い外国語であるから、オンニがその杖を掴むことは無いはずである。「ことばの杖」によって表象されるオンニの揺らぎは、明らかに日本語・韓国語という枠組では語れない。

「^アア」と発話した瞬間、オンニの中に浮かび上がってきたのは、

「^ア、^ア、^ア、^ア」と続くハングル文字ではなく、由熙の「二種類の文字」だった。(見る)文字は彼女の中で「^ア」からなる杖を奪い、オンニは「息が乱れ」て「足許がはつきりとせず、重心がとれなくなつたようにふらつ」くのである。そして目の前に現われる文字は、「日本語」や「ハングル」である前に「由熙の」文字であり、「由熙が書いた」文字なのである。意識と無意識のはざままでオンニは、自分に対する裏切りのナラティブを支配していた「日本語・韓国語」という枠組みを棄て、由熙との間に新たな「ことば」を見つけて、自分にとって絶対的であった「^ア」で始まる「ことばの杖」が、「日本語・韓国語」という枠組みとともに、崩れ去っていく様がこのに描かれる。

「ことば」は様々な機能を有しており、その「ことば」は常に不安定なものである。それぞれの機能は、固定的なシステムを持たず、絶えず対話相手との関係に応じて変化する。つまり対話を続けるということは、無数の杖を掴もうとすることであり、そのためには空白に向かって常に発話を続けなければならない。由熙との対話の始まりである。

もちろんこの二人がこれから対話を成功させる保証はどこにもない。しかし、二人にはその可能性が残されており、それはこの結末によって示唆されている。

由熙という〈空白〉

由熙からの電話を切った直後から始まるこの物語において、由熙

は語り手の回想を通してしかテキストに現われず、常に「いなくなつた由熙」としてテキストに表象される。唯一由熙の書いた「散文」は、読者である私たちの前に形象化されることはなく、語り手の様々な比喻で語られるしかない。この物語での由熙のアイデンティティは「いなくなつてしまった」由熙と空白である「散文」の創造主体にある。

この空白は、「由熙」という作品をどのように構成しているのだろうか。この問いは読者である私たちとテキストとの関係性を問うものである。当たり前のことだが、オンニや「叔母」にとってこの物語が始まる前まで由熙は明らかに存在したのだ。しかし私たち読者にとって由熙は、「由熙」という表象空間の中に限られており、そこで表象される由熙にしかアクセスがなく、しかもその由熙は〈空白〉である。

「由熙」というテキストは、最後までこの空白を維持することによって二つの批評的スタンスを表明している。一つ目は由熙の「日本語」をめぐる現象する。このテキストは由熙の「日本語」の領域——すなわち他者が入り込めない領域——を肯定していない。私たちは「散文」にアクセスがないため、ポジティブにその創造主体としての由熙を立ち上げることができない。さらにいえば、日本語の発話主体としての由熙も実は成立していない。オンニの回想という媒介を経てのみ創り出される由熙像は、決して「日本語」という媒介を通ることはない。由熙の日本語は「イイニオイ」というただ一回の発話に限られており、それは前述したように「外国語」を示

すカタカナで書かれているため「日本語」としてテキストに表象されていない。その他の発話はオンニが解する言葉、「韓国語」を通してなされる。厳密にいえば、由熙が日本語の発話主体となるのは「散文」の創造主体としてだけであり、それは繰り返し返しのべてきたように空白である。もし日本語の発話主体としての由熙が肯定されていたのなら、「由熙」という表象空間において彼女のその主体が形象化され、ポジティブに描き出されていたはずであろう。

だからといって、このテキストは日本に戻った由熙を否定してはいない。物語は新たな対話の可能性を示唆しながら終わるからである。日本語の主体を成立させないことよつてこのテキストは、対話自体を放棄する領域を固持することを批判している。つまり「散文」は新しい対話の媒介となることで肯定されているが、「散文」の内容は形象化されることはないがゆえに肯定されることも決してない。

もう一つの批評的スタンスは、私たち読者に対するものである。由熙がオンニに託した「散文」は、空白であるがゆえに理解できるという錯覚も許さない。苦悩の主体としての由熙が何をどのように語り、自分を追いつめていったかは、私たちの想像に委ねられている。この空白がどのようなものであったかを、私たちは読むという行為において埋めようとする。そして様々な言語操作を読み解いていくうちにテキスト全体が、由熙が綴つたであろう様々な苦悩を垣間見させてくれる。しかしそれは最終的に私たちの想像でしかなく、テキストによつて肯定されることはない。由熙の「散文」は重みの

ある空白として存在するのである。

註(一) 「芥川賞選評」(『文芸春秋』一九八九・三、第六七巻第三号)。その他の評者も吉行と同じように「由熙」を紹介している。例えば田久保英夫は、「由熙」を「異国間の血と文化の問題を」捉えた作品として位置づけている。

(2) 伊藤成彦「時標としての文学一九八四—一九九五年」(お茶の水書房、一九九五)。

(3) リービ英雄「李良枝からの電話」(『中央公論』一九九二・九)。また「日本語の勝利」(『中央公論』一九九〇・二)でリービは、「由熙」は最初から「外部」の観点で語られているというふうに、ナレーションの設定がある。日本からソウルの大学に留学に来ている李由熙という「在日同胞」の女性について、由熙に部屋を貸した下宿屋の娘が語り手となっている。「外部」から連行された者たちの子孫として日本で生まれ育った由熙が、その「外部」に「帰」ろうとして挫折した心の過程を、「外部」そのものの観点で語らせているところは、まさに作者が自分の膚を剥ぎ取るような果敢な文学行為に踏み出したといえるであろう」と述べ、「外部」の指示対象が絶えず変化するものであることを踏まえて「由熙」を論じている。しかしそのリービさえも、内・外の境界は国家間の境界と合致しており、「日本・韓国」という枠組みの中に留まっている。

(4) 佐藤秀明は、オンニが由熙との日々を回想しながら「由熙の発音を真似することで、自分の身体を由熙の身体になぞらえ」、「(いま・ここ)にいるオンニの身体が、過去の身体と由熙の身体との二方向の往復をするとき、(いま・ここ)にいるオンニが変容を蒙」っていること述べ、由熙の声を媒介にオンニが自ら変化していくことを示唆している。佐藤秀明「ソウルの在日韓国人——李良枝と「由熙」(ユヒ)の場合」『昭和文学研究』第二九集(一九九四・七)。

(5) 後に述べるように、由熙がオンニに託した「三十センチ大の茶封筒」の中身はテキストの中で形象化されることはない。由熙自身「書きためていたもの」としか言わず、厳密には「手記」という名称がふさわしい内容なのかどうかは分からないため、本論では内容としての含意のない英語の *note* にあたる「散文」で統一した。

(6) 韓国では高校までに教育漢字として千八百字が教えられているが、ハンガルの上位が定着してきており、新聞の社会面では見出し、人名地名を除いてハンガル化が進められている。しかし、新聞の社説や論文、専門書には漢字が多く使われており、知識人のまなざしにはいまだに漢字が介在している。渡辺吉鏞・鈴木孝夫「朝鮮語のすすめ——日本語からの視点」(講談社、一九八一・三)。

(7) たとえば辻章は「母国」であるために、「愛さなければならぬ」「母国」であるために「この国の人」にならなければならぬ。そういう内心の「なければならぬ」という脅迫的な命令が、由熙の眼にソウル街を一層、「怪談じみた」外界として映らせて行く」と述べ、ハンガル文の表記を消去し、日本語で書かれた文だけ取り出して由熙の苦悩を語る。このような解釈は、「翻訳」を透明な行為として設定しなければ不可能である。辻章「解説」(李良枝全集) 講談社、一九九三・五)。

(8) 痕跡 (Trace) については石原千秋他「読むための理論」(世織書房、一九九一・六)を参照。

(9) これはシニフィアンとしての「文字」を共有しているということであり、その文字のシニフィエを共有しているということではない。シニフィアンは、「何か」を示す機能を備えていれば成立するのであり、それを受信する側がその「何か」を共有している必要はない。むしろ、原理的にはシニフィアンだけが共有されるのであり、発信者が意図するシニフィエが受信されたかどうかは決定不能である。ジャック・デリダ「署名 出来事 コンテキスト」『現代思想』一九八八年五月臨時創刊号「総特集II デリダ——言語行為とコミュニケーション」に所収。

また酒井直樹「日本思想という問題——翻訳と主体」(岩波書店、一九九七・三)を参照。

(10) 竹田青嗣は「理解されるものの「不幸」——李良枝「由熙」」(『在日』という根拠) 筑摩書房、一九九五)においてオンニを由熙の「理解者」として位置づけ、前作「刻」から「後退である」と批判し、「作家はこの作品で在日同胞の苦の苦しみをほほそのまま受け取ってくれる虚構上の「理解者」を作り出し、その「証言」を通じて在日アイデンティティの不安を読者に訴えている」と述べている。しかし私が述べたように、オンニと由熙は散文を媒介に見ることは共有するが、その散文はオンニには読めない(理解することのできない)ものである。このテキストは、対話の可能性を残してはいても、お互いを理解したという表象は作り出していない。オンニが由熙を「理解」したとすることは、「由熙」を形作る「日本語」「韓国語」の不安定な配置を無視し、翻訳を透明な行為として位置づけることになってしまう。

(11) 秋山駿は「ことばの杖」ということの出でくる前後数ページが素晴らしかった」としながら「こは、いわゆるモノロークで、小説のお話など黙殺しているところ」だと述べ、「ことばの杖」の場面が物語内容と乖離していると指摘しているが、「見る」文字を取得するまでの過程として位置づけることによって、「ことばの杖」が物語と呼応していることが見えてくる。秋山駿「生の源泉を問う若き作家たちの輝かしき出発」(『週刊朝日』一九八九・三月・四日)。また佐藤秀明は前掲論文で、ことばの杖の場面を「遠かった」由熙が、初めてオンニの身体に届いた瞬間であると位置づけている。後に述べるように、オンニと由熙が得た「ことば」は二人の間で対話を成功させるとは限らない。従って由熙が「オンニの身体に届いた瞬間」になるかどうかは分からないが、新たな関係性の始まりであることは確かである。

付記「由熙」本文の引用は『李良枝全集』（講談社、一九九三）に
換った。

「由熙」の語は、韓文の「ユヒ」に由来し、漢語の「由熙」に由来する。『由熙』は、李良枝の著書『由熙』の題名である。この著書は、李良枝の自伝的な著作であり、その中で、李良枝の生涯の経緯や、その思想や行動について、詳しく記述している。この著書は、李良枝の思想や行動を理解するために、重要な資料である。

田舎者たるの経験談

『由熙』の「田舎者たるの経験談」は、李良枝の自伝的な著作であり、その中で、李良枝の生涯の経緯や、その思想や行動について、詳しく記述している。

田舎者たるの経験談

『由熙』の「田舎者たるの経験談」は、李良枝の自伝的な著作であり、その中で、李良枝の生涯の経緯や、その思想や行動について、詳しく記述している。この著書は、李良枝の思想や行動を理解するために、重要な資料である。

シンポジウム 文化研究の可能性——『こゝろ』を素材にして——

司会者からの基調報告

(司会) 大 杉 重 男

パネラーの方々のご発表の前に、司会者の方から今回のシンポジウムの意図あるいは狙いについて問題提起という形で少し時間を取って説明させていただきたいと思えます。おそらく会場にお集まりの皆さんの多くは、今回のシンポジウムのテーマについて二つの大きな疑問を持っていらつしやるのではないかと思えます。一つはなぜ今文化研究の可能性を問うのかという疑問、もう一つはなぜ文化研究の可能性を問うために夏目漱石の『こゝろ』を素材とするのかという疑問です。この二つの問いは相互に関連しており、おそらく後者から答えられた方が分りやすいと思われれます。すなわちなぜ今漱石、というより今更漱石であり、『こゝろ』なのか、その説明からさせていただきたいと思えます。

実際今更なぞ漱石なのか、なぜ『こゝろ』なのかという問い自体今初めて提示されたものではなく、何度も繰り返し問われて来たものです。たとえば今から五年前の一九九四年、今回もパネラーの一人として参加して下さる中村三春さんたちが編まれた翰林書房から

出た『総力討論 漱石の『こゝろ』の中書きで、小森陽一さんは「夏目漱石の『こゝろ』について議論することなど、もういいかげんやめた方がいい。研究者や批評家が宣伝しなくたって、ほとんどの高校教科書に収録されているのだから、ほうつておいても、「国民的小説」であることはゆるがない」とおっしゃっている。そして二年後の九六年、「漱石研究」第六号の座談会「『こゝろ』論争以後」でも小森さんはこの自分の発言を「なぜ私が『こゝろ』をもう論じるべきではないと言ったのかと言えば、論じること自体犯罪的なことでもあるということ」を、思い始めていたからです」と補足説明して、『こゝろ』を論じるのではなく、『こゝろ』が論じられることについて考えてみるということにはかなりません」とまことにリンを対象化してみようということにほかなりません」とまことにもつともな問題提起をされている。私たちの研究のデイシプリンを対象化してみることは本シンポジウムのテーマそのものでもありません。しかし問題なのは、その小森さん自身がそれから三年後の今年

には『世紀末の予言者・夏目漱石』という本の一つの章を割いて、「『こ、ろ』と個人の自由の問いなおし』について論じてしまおう、つまり自分が禁止した犯罪を自分で犯してしまうという事態にあります。もちろん三年も経てば人間ですから気が変わるのには当然でしょうし、出版資本主義の要請もある。もともと小森さんは春季大会の前田愛についてのご発表の中で出版資本主義の批判をなさっていたので、純粹に自発的に書かれたのだとは思いますが（笑）。またもともと『こ、ろ』をもう論じるべきではないという方が無理だという意見もあるでしょう。しかしたとえ『世紀末の予言者・夏目漱石』で小森さんが夏目漱石そのものになってしまわれ、ノストラダムスに匹敵する予言者になられたとしても、『こ、ろ』の神話化について小森さんがかつてなされた自己反省の弁は重要だったし、そしてその反省の約束が結局破られたからといって、その重要さが失われたとは思われません。実際小森さんが演じて見せた一種のダブルバイン্ড的振舞いは、小森さん個人の気質の問題ではなく、夏目漱石という特権的固有名が普遍的に人に強い構造的なものと言える。文化研究の可能性を問うにあたってその素材として『こ、ろ』を考えたのは、文化研究という視角がこのダブルバイン্ড的構造を切断する方法となりえるかどうかを検証したいためです。従って「なぜ今更漱石であり、『こ、ろ』なのか」という問いが、なぜ今更漱石や『こ、ろ』をこれ以上神話化し特権化するのかわかという意味であれば、その問いに対しては本シンポジウムの目的は、むしろ漱石や『こ、ろ』を脱神話化すること、その商品価値をこれ以上上

げるのではなくむしろ切り下げることに、漱石バブルを終わらせることにあるとお答えしたいと思います。逆に言えばこのシンポジウムを通して漱石が再び神話化されるのだとしたら、漱石神話がアルチュセールの意味で「再生産」されるのだとしたら、このシンポジウムは失敗だったということです。もちろんシンポジウムとしては失敗だったとしても、世紀末の予言者夏目漱石の偉大さが再確認されれば、近代文学研究業界としてはよろこばしいことであるのかも知れず、それはそれでめでたいことでしょう。しかしそれは別の話です。

そこでなぜ文化研究なのかという最初の問いに移ります。文化研究という言葉が、近代文学研究の領域において論争的な意味合いで浮上して来たのは、一九九七年に明治三十年代研究会——今日のパネラーの一人である大野亮司さんも参加していらつしやいますが——の方々が編まれた『メディア・表象・イデオロギー』という本の出版がきっかけだったと思います。この本は非常に大雑把に言えば、カルチュラル・スタディーズの日本文学研究におけるパイオニアを目指して書かれたものだと言える。カルチュラル・スタディーズとは何かということを手っ取り早く知るには今年新曜社から出た『カルチュラル・スタディーズとの対話』という、一九九六年に東京大学で行われたシンポジウム——ここには今日パネラーの一人として参加していただいた大澤真幸さんが参加していらつしやっています——の記録にあたるのがおそらく最も早道であると思われる。この本に寄せた特別論文の中で、その中心人物とされるスチュアー

ト・ホールは、カルチュラル・スタディーズについて親切に解説していますが、それによれば、カルチュラル・スタディーズはその本性上「学派」と呼ぶべきものではなく、学問的あるいは知的である以上に個別的状况(コンジャンクチャー)に対する政治性において定義されるべきものとされます。初期のカルスタはCCCS(バーミンガム大学現代文化研究センター)を拠点にし、理論家としてレイモンド・ウィリアムズの仕事が重要だったというような経緯はありますが、その後その理論的枠組が規範となるというわけではなく、各国各状況の局面に応じて、アルチュセールでもフーコーでもデリダでも使えるものは何でも使うというプラクティズムが特徴と言える。それは単一の理論的実践を目指すのではなく、むしろむしろそうしたTC(セオレティカル・コレクトネス)に対して差異を導入することを目指す。この時の政治性とは、PC(ポリティカル・コレクティネス)と呼ぶべきかどうかはともかく、左翼的政治性であり、植民地が崩壊した後のディアスポラの状況において、国民国家・国民文化の自明性を問い直すものである。

『メディア・表象・イデオロギー』という本が論争的であるのも、この政治性の水準においてであるはずであります。ただそれをめぐって実際に起こった論争が、それが事前に予期していたであろう方向からではなく、むしろ背後から仕掛けられたように見えることに、日本におけるカルチュラル・スタディーズあるいは文化研究のはらむ困難さが窺えるように思われる。すなわち『メディア・表象・イデオロギー』に対するこれまで最大の批判は、おそ

らく林淑美さんが「日本近代文学」第58展望」欄で書かれた「最近の近代文学研究におけるある種の傾向について——(ホモ・アカデミクス)の(イデオロギー装置)」であると思われるが、そこにおいて林さんは戸坂潤とアルチュセールに依拠して、『メディア・表象・イデオロギー』の政治性というよりは政治性を装った非政治性、あるいはラディカルさを装った保守主義と言うべきものを批判していらいっしやる。それはマジヨリテイでありながら、カルチュラル・スタディーズをすることで超越的立場に立っているという批判ですが、この批判に対し、『メディア・表象・イデオロギー』の編者の一人である高橋修さんは、林さんが「自分の「マイノリティ」という立場を表明しながら、それでいて、自分は「カルチュラル・スタディーズ」はしないということ、完全に超越的立場を確保してしまい、現在の研究状況を切り拓く現実的な場所に身をさらそうとしない」と反批判をしてらっしやる。このやりとりはこのままでは水掛け論に終わるしかなく、要は具体的な理論的実践の成否を問えば良いわけですが、漱石はその試金石になりえるのではないかとというのが、このシンポジウムを仕掛けた意図です。つまり高橋さんは文化研究のスタンスとして「現在の支配的な言説との闘争点の明示」ということを挙げられているのですが、現在文化研究が闘争するべき支配的な言説とは何でしょう。それは文学研究といった漠然としたものではなくて端的に「漱石研究」ではないのでしょうか。しかし『メディア・表象・イデオロギー』のやはり編者の一人である小森さんが同時に『世紀末の予言者・夏目漱石』の著者であるこ

とに見られるように、文化研究と漱石研究は奇妙な野合を遂げているように見える。そしてそのことが文化研究の政治性を無効にしている。実際「昭和文学研究」第三十九集の研究動向欄でやはり編者の一人として『メディア・表象・イデオロギー』を紹介しておられる紅野謙介さんは、この本を柳田泉らの明治文化研究会から連綿とつらなる「メディア研究」の系譜に位置づけておられるわけで、そうなる政治性なんてどうでもいいことになる。明治時代の水道はこうなっていましたというようなことを書けばいいわけで、柳田泉以来近代文学研究は何も変わっていないことになる。

しかし文化研究というものの可能性があるとすれば、それは観測者の位置を考慮に入れることなく観測内容を考えることはできないという認識、研究者というメディアの干渉を考えずに研究内容の真理性を判断することはできないという自覚にあるはずです。そして近代文学の研究者が漱石に対してどのような位置にあるのかを測定することはその第一歩になるのではないのでしょうか。実際夏目漱石とは象徴天皇のようなもので、江藤淳のような保守主義者からも柄谷行人のような左翼からも共に敬礼される中立的存在である。漱石文学は今も生きていて、現在の文学には共感できないが、漱石文学は身近に感じられる、こういう意見を良く聞きます。そしてこの声は大正時代から何も変わっていません。日本人なら漱石は良く分かる、あるいは漱石が分からなければ日本人ではないのかもしれないかもしれませんが、それであれば漱石文学こそベネディクト・アンダーソンの言う「国民的想像力」を最も体現していると言える。漱石文学が今も

なお身近であること、現役の文学のように生きていることの無気味さ、グロテスクさに私たちは少なくとももっと自覚的であるべきではないでしょうか。とすれば本来文化研究が漱石研究と蜜月を続けるべきではない。明治三十年代を見直すことが明治四十年代の文学への批判だとしたら、そこに批判されるべき明治四十年代の文学とは誰よりも漱石の文学であるはずです。にもかかわらず漱石の文学は当時において時代遅れで明治三十年代のものを引きずっていたという理由で免罪される。たとえば「日本近代文学」第58集に載った佐野正人さんの「旅をする文学——明治三〇年代日本文学と東アジアネットワーク——」のような論文は、そうした枠組みで『満漢とどこどこ』を積極的に評価している。他方これに対して「日本近代文学」の同じ号に載った朴裕河さんの「『インデペンデント』の陥穽——漱石における戦争・文明・帝国主義——」という論文は、マイノリティの視点から漱石がいかに大正デモクラシーのメジャーな枠組みの中にいたかを示している点で、文化研究的視点から画一的な漱石観に差異を導入したと言えると思いますが、日本人自身の手でこのように漱石を歴史的に相対化することはできないのでしょうか。できないとすれば、それはなぜなのか。出版資本主義のせいでしょうか。小森さんは『世紀末の予言者・夏目漱石』の第七章でこの朴さんの論文を引用し、「私は『漱石の言説が含む落とし穴を見ないままの漱石神話』は、誰に、何に益することがあろうか」という問いかけを、正面から受けとめたいと思う。「落とし穴を見ないままの漱石神話」の反復、あるいはかつての「神話」を脱神話化す

る意図があったとしても、それが「日本文学」を愛好する「日本人」という内側だけに向いた研究や批評だとすれば、それは結果的に「漱石神話」を強化し、そのことを通じて、「日本人」の生み出した「日本文学」の優れた遺産を言寿ぐ言説として機能する。そのような「日本文学」に対する無前提の賞賛が、結果的に「日本」のナショナリズムに奉仕し、それゆえに「国家主義」や「帝国主義」を肯定する「感受性」を免罪する役割を果たしてきたことは歴史的な事実であろう」と、反省の言葉を述べておられる。しかしにもかかわらず小森さんは日本人にとっては漱石が普遍的な存在であることを疑っていない。外国人あるいは漱石自身が漱石を批判するのは勝手だが、漱石以外の日本人には批判を許さないと云っているようにも読める。だから小森さんは「矛盾を矛盾として捉え続ける漱石の言説に内在した漱石批判こそが、今後の批評と研究のもっとも重要な課題となる」と結論することになるわけですが、漱石の責任を免除したまま漱石神話を批判することは、ますます漱石神話を増殖させるだけではないでしょうか。それはたとえて言うなら東条英機の責任を追及して昭和天皇の責任は免除するようなものです。天皇と天皇制は異なるのであり、天皇制批判が天皇をますます特権化するように、現在の文学批判の言説は漱石は文学ではないから批判の対象にならないというレトリックにおいて漱石をますます特権化する方向に働いている。それはナショナリズムということを簡単に否定することができないことと関係しています。小森さんは個人と国家は近代国家の産物であり、よって相互に独立したものではなく、

相補的なものであって個人は国家に抵抗できないと述べていらっしやる。漱石、とりわけ「こゝろ」という小説は、「自由と己れに満ちた現代」への批判において個人主義批判のバイブルのような書物であるわけです。そしてこの個人主義への懐疑は、国家主義あるいはナショナリズムの立場と実はそれほど隔たっているわけではない。実際小森さんはナショナリズムそのものを批判していらっしやっています。ただ国家による上からの国民形成に対抗して、漱石は平民主義者として下からの国民形成の可能性を見ていたというのが小森さんの立場だと思われます。いわばナショナルなナショナリズムとインターナショナルなナショナリズムとがあって、夏目漱石は後者の可能性を予言した予言者であるというのが小森さんの立場です。しかし個人と国家がインデペンデントでないのだとしたら、なおさらナショナルなナショナリズムとインターナショナルなナショナリズムとは相補的なのではないのでしょうか。漱石のナショナリズムは、地声のナショナリズムに依存した裏声のナショナリズム、メタ・ナショナリズムなのではないのか。この意味でも漱石を疑うことは現在の私たちの自己同一性を疑い、私たち自身の中に差異を導入することにつながると思います。

以上私のかかなり独断的な意見を交えた説明をさせていただきました。小森さんは今日別の文化研究についてのシンポジウムを開かれて会場にいらっしやらないとのこととても残念ですが、文化研究が小森さんからインデペンデントでありうるのかを考えるためにはちょうどいいかもしれません。行き届かない説明かもしれませんが

とりあえずこれで我慢していただいて、後で質問される場合もなるべく対話が成立するように、なぜ『ごゝろ』なのか、なぜ文化研究なのかといった根源的な質問はお控えいただければ幸いです。いづれにしろこれから発表して下さる三人のパネラーの方々は、それぞれ独立した視角からこの基調報告自体に差異を導入して下さるものと期待しております。そしてその後実りのある討論ができれば幸いです。

明治の精神と心の自律性

大 澤 真 幸

こんにちは、大澤です。私は日本近代文学研究の専門家ではございませんので、漱石というのがどういうふうな業界で扱われているかということについてつまびらかではございません。ですから、漱石話というものがどういうものであるか、とか、それを特に破壊しなければいけないものであったり、擁護しなければいけないものであるとも、どちらとも思ってもおりません。おそらくこれからお話しすることの幾つかは、専門外ですから非常に浅い読解に基づくものかもしれません。そのへんはご容赦ください。

率直に言えば私はカルチュラル・スタディーズというものに目配りをする必要がないんじゃないかと思ってるんですね。ですからきょうは、私が『こゝろ』というものについての興味を持っているかということを中心にお話しいたします。

『こゝろ』と社会的関心

私の専門をあえて分類すると、社会学という領域に所属すること

になるわけですね。私は社会学の論文の中で、この作品に何回か言及したことがあります。というのは、この作品はある種の歴史社会的な興味を非常に強く惹起するような性質を持っているんですね。これは非常に精密な読みとかは必要なくて、ちよつと読めば誰でもが感じることです。ご存知のように『こゝろ』というのは、先生といわれている人物の自殺に至った経緯が彼の手紙文の告白形式で書かれているわけですが、その中の最後のほうで、先生は自分の自殺の原因について、「明治の精神へ殉死するのだ」と、そういうことを言っているんですね。これが、ソシオロジカルな関心を引きつける言明なんですね。

これは非常に有名な話なのであえて復習する必要はないわけですが、あえて簡単に説明しておきますと、先生は明治天皇が死んだ時に、「自分はもし殉死するとすれば明治の精神に殉死するつもりだ」というふうな語るわけです。そしてこれは事実ですけれども、有名な話で乃木将軍が実際に殉死する、そのことをきっかけに

して先生は自殺をする、と、こういうストーリーですね。これはものすごくよく知られている有名な件なわけです。私はここで、当時を生きた彼にとつて「明治の精神」として映っていたものは何であつたのか」ということに興味があるんですね。「明治の精神」と夏目漱石あるいは「先生」が呼んでいるものに関して、それが、当時の時代感覚からすると非常に時代遅れ（時勢遅れ）のものに感じられていたということ、このことが何度も作品の中で強調されるわけです。

社会学は、一九世紀に、つまりいわゆる近代社会に、生まれました。私は、社会学というのは、この近代社会とは何かということについての自己意識だと思うんですね。カルチュラル・スタディーズというのは、そうした自己意識のいわば最新バージョンなんですね。私は、漱石の、あるいは『こゝろ』の中で書かれている「明治の精神」がすでに時勢遅れなものとして見えているその感覚というのがどういふことであるかということと、この導きの糸にしながら、いわば「日本語の共同体」とつての近代というのは何であつたのか、あるいは近代をもう少し広く取るとすれば、少なくともここで夏目漱石もしくは『こゝろ』の中の想定された筆者が感じていた近代におけるギャップというものは何であるかということに興味を持ち、それについてどういふふうに考えるか、ということについてお話ししたいと思うんですね。

ただ、そのことをこの作品に即してお話しするとすれば、どうしても次のようなこととの関連で議論せざるをえない。私は、この作

品に関して、前々から気になっていたことがあるんです。この作品は先ほど言ったように、一番最後に「明治の精神への殉死」ということが出てくる非常に有名な箇所があるわけですけれども、作品の全体の主筋というのは明治の精神とは一見関係ないわけですね。ご存知のようにこれは語り手がお父さんの病気のために帰省している、その間に先生から自殺を決断した遺書のような手紙が届くというような構造になっていて、その中に自殺に至った経緯が書いてあるわけです。それは大雑把に言えばですよ。もちろんこれは厳密に考えなければいけません、とにかく基本的な話によく知られているように、この先生とKとそれから下宿のお嬢さんとの間の三角関係なんですね。ですから、この自殺は非常に個人的な恋愛感情のもつれ感、基になって最終的に良心の呵責に耐えられずに自殺するという形式を取っているわけです。

そうすると、いわば個人的なお話と、それから一方でこの死を「明治の精神への殉死」といふふうに位置づけるそういう感覚との間にどういふ関係があるのか？　そういうふうな問をこの作品に即して設定しながら問題を考えていきたいというのが、きょうの私のお話です。

もつとも皆さんは近代文学の専門家なので私の説明などは特に必要ない部分もあるかもしれませんが。また専門家から見ると、あまりに乱暴だと見えるような単純化も含まれているかもしれません。と思いますけれども、非常に大雑把にきょうはお話ししたいと思います。

す。

「心」の構造

まず、私が個人的に関心を持つのは、こういうことです。これもこの作品に関して何度も言われていることだと思わなければならない。この作品は「こゝろ」と題されているわけです。つまり私の考えでは、この作品はパラドクシカルな構造というか、そういうものをひとつのベースにしながらかつて描かれているように見えるのです。この作品は、心の自律性のパラドクスを、心がまさに閉じようとするときに自らの内に閉じきれない構造を、ライトモチーフにしているように思えるわけです。

どういふことかと言うと、後でまた言及いたしますけれども、この小説のストーリーは先生とKとの間の下宿のお嬢さんを巡る三角関係が基礎になっていますね。この場合、こういうふうに見えるべきだと思わんです。つまり、先生はそのお嬢さんを愛しているわけですが、おそらくその愛というのは、彼が畏敬する友人であるところのKですね、このKがやはり同じようにお嬢さんを愛していたということ、あるいは、お嬢さんを愛していたというふうに告白したということ、このことなしにはある意味では有り得なかったのではないかと思わんです。明示的な告白はともかくとして、少なくともこのKという人物がある意味でお嬢さんに並々ならぬ関心を抱いているということについての察知を媒介にはじめて先生のお嬢さんに対する愛情というものがあからさまなものになつてい

く、そういう構造になつていふと思わなければ、先生のお嬢さんへの愛は、Kの同じお嬢さんへの愛に先立たれなくては、決して成り立ちえなかつた——少なくとも顕在化することはなかつたのです。

つまり、この作品の構造というのは、基本的には非常に分かりやすく、いわばヘーゲルの精神現象学の一種の解説のような構造になつていふわけです。もちろんこれは、漱石がヘーゲルを意識しているとかそういうことではございませんよ。ただ、精神現象学のイラストレーションとして使えるようなそういう構造になつていふ、と言いたいのです。あるいはもうちょっと最近のもので言えば、ジャック・ラカンの精神分析の解説に使えるような構造になつていふわけです。それはどういふことかと言うと、ヘーゲルに依拠しようがラカンに立脚しようがここでポイントになつていふのは、「欲望」というのは常に他者の欲望である」という有名なテーゼです。つまりこの場合に則して言えば、このテーゼは、「先生のお嬢さんへの欲望」というのは実はKの欲望だつた」といふ関係を意味しているわけです。

私は、次のような概念を、自分で案出し、使ってきました。欲望が他者の欲望に媒介されているときに、その他者というのは、自分の欲望の条件を与えてくれるわけですね。自分の欲望を分節し、自分の欲望を自分にとつて経験可能なものにしてくれる、そういう他者なわけですね。だからそういう他者は、言ってみれば自分の経験、自分の欲望にとつて超越論的な条件になつていふわけです。

そういう自分の欲望の経験可能性の条件を与えるような先験的な機能を果たす他者のことを私は、「第三者の審級」という語で呼んでいるわけです。

要するにこの作品に、私が使っているこの言葉を適用すれば、Kというのは先生にとつての第三者の審級の位置を占めている。これは実はこの作品の中で何重にも反復される構造であつて、これは誰でも読めば明らかでなければ、語り手である私にとつて先生がまた第三者の審級であり、私と父の関係もそれに類するものがあり、そしてまた、後で話をしますけれども乃木将軍と天皇の関係もこれに類する構造を持っている。同じ構造の変奏と反復によつてできている、いわば記号論的に読み取りやすいような構造になっているのです。

こういう読解は皆さんにとつても私にとつても別にユニークでもなんでもありません。なかば退屈な陳腐な読解にすぎません。これに類することを、いろいろな人が言っているわけです。例えば先ほど大杉さんの話の中にも出てきましたし、皆さんもよくご存知の柄谷行人という人もそのように理解しています。

あるいは、私に比較的身近な人としては社会学者の作田啓一さんもそのひとりです。作田さんが八十年代に小説をひとつのソシオロジカルな観点から読むという仕事をいつばいやっています。その作田さんのそういったしごとのひとつ『個人主義の運命』という著書の中で、『こゝろ』が取り上げられているんですね。その中で作田さんは、ルネ・ジラールというフランスの社会思想家、あるいは人

類学者をベースにしながらこの作品を読み取っています。このルネ・ジラールもいわば現代版ヘーゲル主義者ともいうような構図を持っていますから、言ってみればヘーゲル的な読解をしているわけですが、この中で作田さんは、次のようなことを言っています。よく作品を読むと、この作品の中で先生がKを誘う理由というのが非常にわかりにくいのです。困っているKを助けるということになってはいるけれども、実はそこで問題になっているのは、こういう構造じゃないか、と。つまり、Kをわざわざ下宿に呼んだのは、お嬢さんが私にとつて結婚に値する、あるいは愛するに値するような女性であるということとKに承認してもらつたためではないか、その承認によつてはじめてお嬢さんが自分にとつて真に欲望の対象として相応しいものになるような関係になつていないか、と。つまり、Kの保証をもつてはじめて先生にとつてのお嬢さんの価値が定まるような構造になつていてはいないか、そういうふうな作田さんは読み取っているわけです。ですから、いま僕が言っている構造というのは、『こゝろ』の読解としてはある種すでにステレオタイプカルなものですらあります。

もう一回整理すれば、ここで『こゝろ』という有名な作品が表に出している心の構造というのは、「心の自律性に根本的な逆説があるんだ」ということですね。例えば恋愛というのは、ロマンチックラブについての基本的な信仰からみれば、これ以上に我々にとつて内発的で、個人的で、プライベートな心の働きはないわけですね。つまり、恋愛によつて人は愛する対象をシンギュラーに選ぶわけ

すけれども、恋愛における心の選択の作用ほどプライベートで、パーソナルで、インディビジュアルで、ユニークなものはない、そういうふうと考えられているけれども、実は恋愛における自発性すら、あるいはそれが発動するためには外的な他者の——私の言葉を使えば「第三者の審級」の——媒介なしには有り得ない、ということ、こういうことを問題にしているんですね。後で少し話しますけれども、「殉死」ということが何か有意味な死としての意味を持つとすれば、それは、いま述べてきたような形式の人間関係、いわば三角関係の人間関係を前提にしなければありえないだろう、と思うのです。

それならば人は何故特定の他者、つまり「超越論的な第三者の審級」にとらえられてしまうのだろうか？　つまり心の選択の作用が、他者の選択を、自身の成立するための超越論的な条件として引き受けざるをえないのはなぜか？　その原因をもう一歩立ち入って考えてみる必要がある。第三者の審級に人が魅惑されるメカニズムはどこにあるのか、ということの問題にしているわけです。

例えば「こゝろ」で、私が不可避免的に先生に惹きつけられてしまいい、そして先生に対するある種の畏敬の念を抱いてしまう。だからこそ私にとっての先生が第三者の審級としての意味を持ち始めるわけです。が、この作品の冒頭に先生と私が出会った経緯が書いてあります。ここには、私が先生に惹かれるさしたる理由はないわけです。つまり、これといった積極的な理由もなしに、いつの間にか私は先生に魅惑されていきます。ただそこに先生がいるということ

に人は魅惑されているんですね。

こういう構造をもっと劇的に出しているのが漱石の作品の中では、「道草」という作品だと思えます。「道草」の冒頭で、これは僕も気に入っている部分なんですけれども、「健三が帽子を被らない男に出会う。そのことよってある不安な感情におそわれる」と、そういうシーンがありますね。この部分は、柄谷行人が、彼の初期の評論「意識と自然」の中で、とりあげ解説しています。こういうふうに論じています。つまり、「帽子を被らない男がただそこに沈黙して存在している」というそれだけのことよって健三はある問いの前に立たされるんだ、と。つまり「お前はなにものか」という、いわば存在論的な問いのようなものに直面してしまう。

このことをベースにしてここで言いたいことは、次のようなことです。私が私として存在している——例えば、私が健三として存在している——ということの内に他者性がすでに含意されているという、そういうことですね。つまりこの例で言えば、「私が健三である」「私が何者かである」ということと、私が他者と直面している——具体的に言えば、「帽子を被らない男と直面している」——ということが表裏一体の関係にあり、等根源的なのです。ですから、私が帽子を被らない男に直面するということだけで、「私が私である」ということそのものについての問いが喚起されてしまうわけです。要するに、私の私性ということ、私のこの私としての存在に、私から遠心化された他者の存在が、必然的に含意されている。この私と他者との等根源性ということが究極的な根拠になっていて、さ

さほどから述べてきたような超越論的な他者の効力——第三者の審級の捕縛力——というものが生まれてくるのではないか。これが私の論の大体の構図なんです。具体的なことはきょうはお話しいたしません。

ともかく、きょうの講演の本筋として確認しておきます。『ころ』という作品は、いま言った（心の自律性）とか、（心の自律的な選択）というものが持っているある基本的なパラドクスを非常にわかりやすくイラストレートするような作品になっているわけです。このパラドクス自体は私の考えでは人間の心の持っている普遍的な形式だと思っんですね。しかし、同時にきょう問題にしたいのは、これが、少なくとも漱石にとつては、あるいはこの作品の中での語り手にとつては「明治の精神」ということと関係づけられて考えられている、ということなんです。どういうことかという点、「明治の精神」が生きているとき、そういうときにこそ、いま言った人間の心の持っているある普遍的なパラドクスカルな形式というものがその姿をあらわに示すことになる、そういう構造があるのだ、とそう考えられているのです。なぜなのか。こう言うことが「明治の精神」が何かを明らかにするはずなんです。そのことの意味をちよつとだけ考えるというのが次のお話です。

近代への転回

江藤淳はこんなふうに考えています。大雑把に言えば、漱石の作品中で『それから』という作品がひとつのターニングポイントに

なっているんじゃないかと。言ってみれば、それ以前の作品というのは一種の反近代主義なんですね。あるいは、近代化というものに対する基本的な嫌悪があつて、それに対していわば反近代、あるいは前近代の立場からそれを批判するという、そういう語り口が前提になっていた。それに対して、『それから』以降は立場が変わる。いままでは近代を拒否する立場から作品を作っていたのに対して、今度は近代というものを積極的な前提にして、その上で「近代人の孤独」を描くというスタンスに、漱石の作風が変わつた、と。そういうふうに、『それから』という作品を中心にひとつの大きな転回があつた、というのが大まかに言えば江藤淳の理解です。しかし、こういう理解には若干の疑問がありまして、私は今漱石研究の現状というのがどうなっているのかよくわかりませんが、私のような一般の読者にとつても非常に違和感を覚えます。

というのは、柄谷行人も言っていることですけれども、漱石という人は四十歳近くになつてから作品を作り始め、そして五十歳で死んでしまふわけですから、たった十二年程の間に集中して作品を作っているわけです。こういう非常に短い作家人生の中に展開でも転回でもいいですけれども、そういう大きな変化を読み込むというのは直感的に見ても、やっぱり違和感があるんですね。だから、むしろ、全活動期間を通じて漱石の基本的なモチーフは変わっていない、というふうに考えるほうが、ずっと自然だろうと思うのです。

だから、言ってみれば二層構造になつていて、表面的な層においては「転回」として現れるような、ひとつの通底した深層のモチーフ

というものを、漱石の作品群に読み取るべきではないか、というのがここで私が申し述べたい仮説です。

ヒントになるようなことを、東浩紀が書いています。お読みになられたかどうかわかりませんが、彼には、二、三年前に漱石について書いた短い論文があります。その中で、繊細で興味深い、漱石解釈を提起しています。「基本的な漱石のモチーフというのは維持されているという前提に立った上で、江藤淳にとつてひとつの転回と見たその事柄が一体何であるかということについて、それを繕いてみる」というのが、東浩紀のスタンスだと言つてよいと思います。この中で彼はこういうことを言っているんです。非常に直感的な印象として、次のようなことを言い得る。つまり、東浩紀の論考は、主として漱石の作品の中の恋愛という局面だけに焦点を置きながら描写の仕方を問題にしているわけですが、『それから』に描かれる恋愛——代助と三千代の恋愛——と、それ以前の作品——たとえば『三四郎』における三四郎と美禰子——の恋愛を比べると、『それから』以降の恋愛の方が熱く、それ以前の作品中の恋愛というのは淡白で、恋愛として十分に描ききられていない。どうして、こういう印象の落差が生ずるのだろうか。これが問いです。それについての東浩紀の解釈はこうなんです。これはやや不正確に、乱暴に要約いたしますけれども、漱石の作品中の会話に、基本的にポリフォニー性がある。それが、『それから』以降の作品では、モノフォニー化する、というわけです。本来ポリフォニーであるものが、モノフォニー化していることが、『それから』以降の恋愛の

濃厚さとして現れる、と解釈されているのです。

それはどういうことか解説いたします。「ポリフォニー」という言葉はもちろんバプチンを意識して使っている言葉です。ポリフォニーというのは（多数の声がある）ということですが、簡単に言えばこういうことですね。つまり、一つの声が発声されたときに、その声というのは様々な社会的なコンテキストの中に同時に帰属してしまう、それが優越的なコンテキストであるかということはおそらくは決まっていない、そのために一つの言葉が何であるとも受け取られてしまう、あるいは話すほうにとつても何を言わんとしているとも決め難い、ということですね。つまり、発話が多重のコンテキスト、多様な社会関係に同時に所属しているがために、その意味が、一義的には決められなくて、なんとも取れてしまうという、こういう構造のことを「ポリフォニー」と言っているわけです。

例えば、一番わかりやすい例というのは、『行人』にあります。この中で主人公の一郎がお直の本当の気持ちを知らうとしますね。彼らは見合いによって結婚するわけだけれども、見合いというのは社会的制度ですから、これによって結ばれた関係においては、相手が自分のことを本当に好きかどうか分からないわけです。そこで、一郎はお直が自分を本当に好きなのかどうかということを問題にするわけです。そういうことを問うても問うても、いつまでたつても本当というのは決められない。というのは、結局、見合いという社会的なコンテキストを離れて「本当」というものはどこにもないからなんです。具体的な「関係」を離れた「本当」はどこにもない

わけです。同じことは、ほかに、たとえば『道草』における、健三の養父母の健三への問い、「御前の本当の御父さんと御母さんは」誰、という問いについても言えます。この問いは、「私たちは実の父母である」ということを確認しているとも、逆にそのことを否定しているとも解することができ、その意味を確定することができません。

ですから、全ての声、全ての心がある具体的なコンテキストの中に入ってしまうと、そのコンテキストから独立の真理というものはどこにも確定できないのです。このように一つの発話が必ずある具体的な社会的コンテキストに所属し、しかもそれが何重にも交錯するために声は常にポリフォニーになる、そういう構造を問題にしているんですね。このとき、例えば、ある言葉がお直が自分を本当に愛していることの標になるのかわらないのか、それはどちらとも決められない。あるコンテキストとの関係では、それは愛の証でもありうるし、別のコンテキストとの関係では、それを否定しているからです。こういう構造のことをポリフォニーと呼んでいるわけです。それでは、それをモノフォニー化するというのはどういうことか。簡単に言えばこういうことです。これも大雑把に説明いたしますけれども、いま言ったように多数の社会関係のレベルに属してしまうがために声は必然的に多義的になる。こうした多様なレベルに属する多数の声の一つを、真の欲望を表示していた声として、事後的に固定し、多様な声を統一的に理解するための文脈と化すことが、モノフォニー化です。重要なことは、その声は、はじめから特権的

だったということではなくて、いわば遠近法的に転倒させて特権化されている、ということですよ。つまり、後から振り返ってみると、あれが本当であった、と、そういうふうの特権化するんですね。精神分析なんかでよくあるのは、言い間違いという例です。言い間違いだとすると、その言い間違いは文字通りにも取れるし、実はそれは隠れた欲望に対する防衛反応的な歪曲であったと解することもできる。そのとき、本当に欲していることは何かを決定するときに、無意識の欲望を持つような一つのコンテキストをいわば特権化するわけです。こうしたモノフォニー化によって、主体が本当は何を欲しているか、それゆえ主体が何者であるかというアイデンティティの「本性」が構成されます。こうしたアイデンティティの「本性」との関係で、こんどは愛する対象への持続的な愛着というものをご想定することができます。こうすることによって持続的な熱い恋愛というものを描くことができるようになる。そういう機序になつていると、考えることができます。

興味深いのは、このモノフォニー化という現象です。それが、どのような機制なのかを、もう少しだけ私たちの論脈に即する形で展開してみたいと思うんですね。江藤淳にしても、東にしても、『それから』という作品を一つのターニングポイントとしています。つまり、『それから』という作品の内部で、ポリフォニーがモノフォニー化するという転回が起きているわけです。それはどこで起きているんだろうか、ということをご丁寧に考えてみます。

そうすると、作品の前半において、代助は三千代を愛しきれない、

いわば真の恋愛であるかどうかを確定できないような心理状態にある。代助の三千代への恋愛（熱誠）を阻んだ躰きの石は三つです。

一つは、代助の内面の持続的な一貫性が危ういということ（現在の

でしかないということ）です。恋愛というのは持続的な愛情です。しかし、自分は現在の三千代に対してある思いがあるというのは

確かかもしれないけれども、それはどうしても現在のなものであつて、持続的な同一性とか、一貫性を帯びない。つまり永遠の愛とい

う形式を取ることができない。これが第一の困難ですね。第二に、恋愛であれ何であれその行為が本物であるとすれば純粹でなければ

ならない、つまり、恋愛のための恋愛だけが真の恋愛である、という

ことになります。そうすると、こういうことができるのは、結局、遊女を相手にする場合だけですね。それから第三番目は、これ

が一番重要ですが、この恋愛というのは起源において不純ではないかということが、代助が恋愛することを阻むわけです。起源

において不純であるということは、ここにも、『こゝろ』と同じように三角関係があるんですね。この場合は、代助は、三千代が平岡

の妻だからこそ愛する、もしそれがなければ彼女を愛することがなかっただろう、という懐疑があるのです。今、三つの困難を列挙し

ましたが、それらは、実は別のものではなくて、同じ困難の諸側面なのです。この困難から離脱することで、つまりこの三つの疑惑が除去されることで、代助は、はじめて真の恋愛に目覚めることができるのです。

具体的にはどのように困難からの離脱が果たされるのか。この場

合は、代助が三千代との関係を一種の「天意」とみなすことから、困難は解消されるのです。関係を「天意」と見るということは、自分の見合い話も平岡の存在も、自分と三千代の「自然」に対する単なる障害物にすぎないと思ひ定めることです。このように認知を転換することによって、代助は、はじめて恋愛に立ち至ることができ

るのです。

この認知の転換の構成をシンプルに説明すると、次のようになります。まず、留意してほしいことは、代助にとつて、最初、真の恋愛を阻んでいた障害物となっていた関係、つまり基底にある三角関係というのは、『こゝろ』という作品の持っている構造そのものだということです。三角関係は、いわばポリフォニーを含意しています。どうしてかという点、代助が三千代への欲望を、本来的に代助自身の欲望なのか、それともともと平岡の欲望なのか、決定できなくなるからです。欲望が多重帰属してしまつて、何が自分の本当の欲望なのか確定できなくなつてしまつてゐるわけです。

これをモノフォニー化するということは、簡単に言えば、他者の欲望、つまり平岡の欲望こそが、自分の欲望だったという形式で、前者を後者へと固有化し内部化することなのです。他者の欲望を自己に内部化し、自己の所有物に転化してしまうわけです。そうした転換によって、はじめて、それが私の欲望だったのか、他者の欲望だったのかという分裂に悩む必要がなくなつてくる。これがモノフォニー化という機制ですね。

このことは、次のような効果をもたらします。欲望を媒介してい

た超越論的な第三者の審級を代表する人物——「こ、ろ」では先生にとつてのKがそれにあたっており、「それから」では代助に対する平岡がそれにあたるわけですが——の、具体的に対峙しうる外部性は、抹消可能なものとなるのです。これが、もともと恋愛の起源であったものが、どうでもよい障害に転ずるということです。モノフォニー化によつて、第三者の審級の事実存在（イグジスタンス）が、省略されてしまうわけです。なぜかと言うと、超越論的な他者（第三者の審級）の欲望こそが私の欲望であるとすれば、その他者は自己の内的な契機として収容されることになるからです。ですから、第三者の審級は、外的に自分に対して対峙し、自分はそれに対して決断を持つてコミットするような、外的な他者性を失うわけです。「それから」の中ではとても謎めいた言い方が書いてあります。いま言った恋愛への決心ができたその直後に、「が、其処に、甲の位地が知らぬ間に乙の位地に滑り込む危険が潜んでゐた」と記されているのです。ここで、「甲の位地」というのが、平岡（他者）、つまり超越論的な第三者の審級の視点であり、「乙の位地」というのが、代助（私）の視点だと考えたらどうでしょう。前者が後者に重ねられていながら、気づかれぬままに在る。この作品は、こうした視点の転換を問題にしているのではないのでしょうか。

ここで、私は議論をさらに少し前に進めてみたいのです。さらに聞きたいことは、いま言っている他者の欲望を自分の内に固有化する、自分の内に内部化するということ、これはどういうメカニズムによつて可能になっているのか、ということですが、「明治

の精神」の終焉とは何かという問題への、あるいはそれと恋愛の三角関係との関係とは何かという問題への鍵になると思うんです。

先ほど「こ、ろ」という作品の中では、第三者の審級に対する同じ形式の関係がいろいろな人間関係に具現されて、何回も反復・変奏されている、と述べました。明治の精神の終焉と関係づけられているのは、殉死です。殉死の場面で問題になってくるのは乃木將軍ですが、乃木將軍にとつての天皇というのは言うまでもなく、先生にとつてのKと同じような立場になるわけです。つまり、乃木將軍にとつて、天皇が第三者の審級の位置を占拠する具体的な他者として現れているわけです。

「先生」は遺書の終わりのほうに、こう書いていますね。「私は明治の精神が天皇に始まって天皇に終わつたような気がしました」と。これは、最初から私が話題にしている、たいへん有名な個所です。しかし、これはどうということなんだろうか。ごく素朴に考えてみても、明治天皇は死んでも次の天皇がいるんです。つまり、これは、明治天皇に特に関わる現象でなければいけないわけです。だから、私はこういうふうに考える。つまり、明治の精神が終わつたというふうに考えたときに、明治天皇についての経験や、明治天皇についてのある種の忠義の中にはあるけれども、しかしその後の天皇の水準では現れ得ないような何か、そういうものを問題にしてみたいわけです。

ちよつとばかり回り路を経ながら説明したいと思ひます。武田信明さんが『個室』と『まなざし』という本で紹介している、私が

お気に入りのエピソードがあります。大正時代が始まったときに、厳密に言うくと大正三年に、東京大正博覧会という都市博覧会が行われるんです。それは、第一に、大正天皇の即位記念をひとつの理由とした博覧会であったこと、第二に、明治四五年に政府が主催する予定であった「日本大博覧会」が財政的理由で中断していたのを、東京府が肩代わりするような形で開催されていたこと——つまり「国家」の時代としての明治から「都市」の時代としての大正への交代を象徴していたこと——、これらの理由から、「明治の終焉」と「大正の開始」ということを集約的に代表しているような博覧会でした。この博覧会で、二つの將軍石膏像が、最大の目玉として非常に人気を博するんです。

その一つが、先ほどから話題にしている乃木將軍です。しかし、乃木將軍はいまでも有名ですけれども、もう一つの將軍は、今ではあまり知られていません。それは、蘆原將軍と言われる將軍なんです。蘆原將軍というのは誰か。蘆原將軍というのはべつに將軍ではないんです。これは、巢鴨病院にいた精神病患者なんです。でも、この人は、当時はよく知られていました。この人については、明治天皇が巡幸に来たときに、明治天皇に「やあ、兄貴」と声をかけた、という有名なエピソードがあるんです。

蘆原將軍というのは、分裂病患者で、ひとつの妄想を持っているんです。將軍と言っていますけれども、これは蘆原天皇なんです。いまでも自分を天皇に見立てる分裂病患者というのは非常に多いんですけれども、今述べたエピソードが示しているように、この人は、

自分を天皇かあるいは皇族だと思っているのです。だから、葦原將軍というより、蘆原帝と呼ぶべきなんです。しかし、それでは、「不敬」にあたるということで、蘆原將軍と呼ばれていたのです。この蘆原帝の像が、非常な人気があつて博覧会の決定的な呼び物の一つになっていたんです。

この蘆原將軍というのは、すぐに皆さんもお気づきのように、類似の病に侵されていたと思われる大正天皇の象徴的な等価物だと思ふんです。つまり、大正天皇の持っていた社会的な位置づけと、蘆原將軍の持っていた社会的な位置づけは同じもので、大正天皇と蘆原將軍は、いわば互換的なものだった、というふうを考えることができます。先に東京大正博覧会が、明治から大正への転換を集約していたと述べましたが、その中の呼び物となった石膏像が、もう一度、その転換を象徴することになります。乃木將軍は、人々に明治天皇を連想させたに違いありません。それに対して、蘆原將軍は、大正天皇への連想を導いたはずです。つまり、二つの將軍像は、天皇の交代を暗示していることになるわけです。

さて、ここで問題にしたいことは、次のことです。つまり、蘆原將軍というのはいま言ったように重い精神病にかかっていた、しかし当時、非常な人気があつたんですね。蘆原將軍が表示していたものは、何か。それは、端的に言えば、弱い天皇、虚弱な天皇ということです。つまり、希薄な、はかない実在性しかもたない天皇ということなんです。しかも、それは、実際の天皇、つまり大正天皇と互換的な意味を、社会的に担っていた可能性が高い。

私はこんな印象をもちます。皆さんの中にも同じように思う人が多いと思うのですが、今上天皇はちよつと置くとして、明治・大正・昭和の三人の近代の天皇を考えた場合に、明治天皇と昭和天皇というのはある種のイメージというものを僕らは持つていなければならない、大正天皇というのとはそうではない。つまり、大正天皇について、僕らは確たるイメージをもつていません。これはもちろん、大正天皇というのは病氣であつたり、大正年間というのは極めて短かつたということが主な理由ですけれども、しかし同時に、我々はその時に、そういう希薄な天皇というものを欲望していたんじゃないか、そういう社会的な要請があつたんじゃないか、と思うのです。そのことをこの蘆原將軍の例というのは示しているのです。つまり、大正天皇の社会的な位置というのは蘆原將軍が代替しているとすれば、いま言ったように虚弱で、希薄な実在性しかもたない、そんな天皇に対する欲望というのがそこで生まれているわけです。

こういう現象をすこく乾いた言葉で言つてしまえば、次のようになります。つまりこれは、要するに、天皇の身体というものがある具体的な実在性を持つて人々の前に現前し、その權威を示す、そういう状態がいまや終わりつつある、と。要するに、天皇の身体が抽象化しているわけです。天皇は、具象的な現前性に媒介されずに、抽象的なままで君臨しているような状態へと転換したわけです。天皇の身体が抽象化すること、つまりその外的な具象性というのが還元されてしまうこと。これが、「明治的なもの」から「大正的なもの」へのシフトにおいて代表される、日本の近代化の中の転回の実

態ではないか、これが、私が提起したい仮説です。

天皇の身体が、つまり第三者の番級が抽象化する。外的な具象性を還元されてしまった第三者の番級は、個体に内面化された状態では、その存在を確保することはできません。こうして、東さんが述べた「モノフォニー化」が、結果として導かれることになるわけです。モノフォニー化は、第三者の番級の抽象化の産物として説明できる、ということですが。

贖えない罪

そうすると、とりあえずの暫定的な結論はこういうことなのです。夏目漱石が「明治の精神が終つた」と言つた時の「終つた」というのはどういふことかというところ、欲望を媒介していた超越論的な他者が外的な具象性を持つて事実存在する状態が終つること、つまり、超越論的な他者の外的な実在存在が還元されてしまうような段階に入ること、こういうことだ、ということになります。

そうしますと、明治の精神の終焉という問題と、三角関係の問題とは同じことになるわけです。つまり、明治の精神が続いているということは、恋愛関係の内に現れるような、三角関係と同型的な関係を顕在的に維持することを意味するわけです。それに対して、三角関係が個体に内部化されてしまえば近代的な恋愛になるわけです。ですから、明治の精神が終つていくことと、恋愛の持つていた本来の三角関係というものが還元されてしまうということとは、同じことの二つの側面になるのです。ですから、この作品では、三角関係

についての煩悶と、明治の精神への殉死ということが、同じ一つのこととして表現されているのです。

しかし、いずれにしてもこの中で漱石という人は、明治の精神が終わってしまうということに対してひとつのネガティブな感情を持っているわけですね。これは彼がそういう世代だったわけですが、それも、それはどうということかということとだけ言っておきます。つまり、明治の精神の終焉ということが、どういう問題を生むのか、考えてみたいのです。

例えば、そのための補助線として、『三四郎』の中で広田先生が話している「二十世紀の偽善」ということを考えてみたいと思います。二十世紀的な偽善をしているのは美禰子ということになるんですけれども、その時の二十世紀的な偽善というのはどうということかを考えたいのです。なぜかというところ、ここで「二十世紀」というのは、おそらく「明治が終わった後」ということと同じことだと思っ込んでですね。これは実際の一九〇〇年から起きていることとは関係ないですよ。つまり、二十世紀というものに象徴されているものと、明治の精神というふうに言われているものとの間にひとつの対立関係があるということなんです。二十世紀的な偽善というのはどういうことかと言うと、広田先生によれば「偽善を行うに露悪をもつてする」ことですね。これは具体的に言えばどうということかと言うと、普通は偽善者というのは、自分が偽善をやっているということを隠すわけですね。そのことによって、本当はこうだけれども偽善としてこうやっている、という捻れた構造が現れてくるわけです。とこ

ろが、「偽善を行うに露悪をもつてする」というのは、いわば、偽善の偽善性をそのまま露呈させて偽善を行うということです。そうするとどうということになるかというと、一体その偽善は本当は何をやっているのかということが、確定不可能になるんですね。つまり、本当は何であるけれども嘘でこうやっているという、その本当に当たる部分が無くなってしまう。それが「偽善を行うに露悪をもつてする」という構造ですね。

これは簡単に言えば、選択の選択性をキャンセルする構造、何かを選択した時に、それが一体何を選択したことになるか、何を欲望したことになるか、何を排除したことになるか、そういうことが言えなくなってしまう構造なんです（二二位一体）。これを「二十世紀的な偽善」というふうに呼んでいるわけです。こういう意味での「二十世紀的な主体」というものの極限ケースが、『坑夫』という作品で描かれます。この作品で、主人公が坑夫になるわけけれども、自分は何となく坑夫になってしまっって、自分がそれを決断しなくなったという実感をどうしても持つことができない、つまり坑夫になったという選択を、自らに責任帰属させうる選択としてどうしても実感することができない。こんなふうにかかれていきます。「かう自分の事を人の事の様に書くのは何となく変だが、元來人間は締りのないものだから、はつきりした事はいくら自分の身の上だつて、斯うだとは云ひ切れない。……凡そがだらうに変化して仕舞ふ。無責任だと云はれるかも知れないが、本当だから仕方がない。」ここでは、選択の選択性というものが消えていく、そういう現象を二十

世紀的というふうと言っているわけです。

そうすると、そのメカニズムについて子細は述べませんが、我々は今、次のような逆説に立ち合っているんです。選択を独立した主体の能動性に帰すことができるためには——つまり責任を担いいうる選択が可能であるためには——、かえって、その選択の自律性を侵食し、それを媒介する超越（論）的な他者の外部的な存在が必要だということ、これが逆説です。選択が、独立した主体に帰しうるかたちで、能動的に行われるためには、言ってみれば明治の精神が残っていなければいけない、そういうことなんです。先ほど言ったように、「明治の精神」というのは、自律性——選択の自己帰属——ということについてのねじれた連関です。つまり、自己の選択が本源的に他者に媒介されている、そういう構造です。しかし、そのことによってかえって選択はひとつの能動的で独立した選択になることができるのです。ところが、いま言った「自己の選択が他者に媒介されている」という、選択についての偏心的構造を隠蔽し、抹消し、還元してしまった時には、真の選択の自律性が実現するどころか、かえって選択の選択性がキャンセルされてしまう。つまり、選択が自分で責任を負えるような選択ではなくなってしまう。選択を本源的に媒介していた超越論的な他者の内部化は、逆に、選択の独立性を侵してしまうわけです。そういう逆説が、漱石の作品では暗示されているんですね。こうした逆説がなぜ、いかにして生ずるのかということについて、私には考えがあるんですけども、それはきょうはお話しいたしません。

最後に問題にしたいのは、こういうことです。選択がひとつの自律した選択、独立者としての選択と言いますか、そういう選択になるためには、心の偏心的な構造というものがどうしても必要になる。しかし、これは、私の考えでは、ある種の普遍的な罪の意識というものを通じて。選択の構成のこうした逆説は、選択の主体として生きていることに随伴する普遍的な罪責を導くことになるのです。

「こゝろ」という作品は、罪の意識を中核的テーマのひとつとしていますね。もちろん、先生の自殺の原因もそこにあります。罪責が問題になっているのは、ここだけではありません。具体的に言えば、先生がKに対して、乃木將軍が明治天皇に対して、あるいは私が先生に対して、そしておそらく私が父に対して同型的な罪の感覚を持っています。つまり『こゝろ』は、同型的な罪責感の連鎖を構成しているわけです。

それは、どのような「罪」なのか。それらは、いずれも、遅れてしまったこと、取り返ししようもないようなかたちで遅れてしまったことに対する罪責だということに、共通性があります。先生が、あの「明治の終焉」に関連させて言っている象徴的な言葉を使って表現すれば、それらは、「時勢遅れ」になってしまったことへの罪なのです。たとえば、私は先生の自殺に間に合わない。あるいは、先生はKに「お嬢さんが好きだ」と告白された時に、自分もすぐに「お嬢さんが好きだ」と言えばよかったのに、言いそびれてしまった。つまり、先生は、言い遅れてしまったことへの罪の意識から自殺にまで至ったのです。

遅れることの罪を集約しているのが乃木將軍のケースです。乃木將軍は遅れたのです。先生が乃木將軍の遺書に衝撃を受けるのは、乃木將軍は明治十年の西南戦争の時に旗を取られた、そのとき以後、死のう死のうと思つてついに死にきれずに、殉死のときまで生きていたから、つまり「申し訳のために死のう死のうと思つて、つい今日迄生きてゐた」からです。乃木將軍は、遅れに遅れてしまつた。彼は三十年間以上も遅れてしまつた。そういうことが問題なんですね。つまり、罪とは、遅れることの罪なんです。なぜ、遅れることの罪は、不可避なのでしょう。私の言いたいのは、それは、先ほど言つた心の逆説的な構造から来るといふことなんです。

先ほど言つたように、選択というのとは自発的な選択そのものがまさにはじめから超越論的な他者に媒介されている、という偏心的構造をもっている。といふことは、選択といふのは、気がついたら常に終わっている、といふことです。選択は、意識されている時には必ず既に終わっている。選択は、自己に意識される形式で自己に固有化される前に、(超越論的な)他者に帰属する形式で完了してしまつているからです。自分がお嬢さんを愛していると気がついた時には愛し始めた瞬間が終わつているので、まさに愛しはじめた時に誰かにこのことを告白することはできないのです。つまり、遅れるわけです。選択の意識は、選択そのものに対して必ず遅れるのです。それをいま言つた、媒介的な構造は必然的に導くわけです。しかし、なぜ遅れるとそれが罪の意識を構成するのか。

ここまで論じてきたように「超越論的な第三者の審級へのコミッ

トメント」、例えば天皇への、例えばKへの、あるいは先生へのコミットメントを媒介にして選択といふものが、まさに一個の選択として構成される。つまり、第三者の審級へのコミットメントを媒介にして、選択に、それ固有の具体性を帯びた(同一性)が与えられます。しかし、それは、同時に、まさに選択である限りにおいて、(偶有性)を帯びた反復の可能性としてのみ現われることになります。つまり、主体にとって、初めから終わっている選択が、(同一性)と同時に、常に(偶有的)なものとして現われるのです。

もう少し噛み砕いて説明いたします。私が気がついた時には選択は、終わつています。選択は、必然的に偶有性を帯びます。偶有性とは、「他でもありえた」といふ様相、必然性と不可能性の両方に否定によつて定義される様相(可能ではあるが必然ではない)です。私に気がついた時には一つの選択が終わつています——例えば、「Kに何も言わなかつた」といふ選択は終わつています——が、それは選択ですから、必ず「他でも有り得たのに」といふ可能性が留保されており、そういう意味において反復の可能性を帯びて現れるわけです。「何も言わなかつた」といふ選択は、「あのとき言うことができたはず」といふ形式で反復可能性を残して立ち現れるのです。これは、非常に悲劇的な構造です。先ほどから述べているように、選択といふのは常に終わった形で意識に与えられるんです。意識された選択は、現実には完了してしまつているので、再現できないにもかかわらず、「他でもありえたはず」といふ可能性を留保してしまふわけです。要するに、選択は、主体にとって、不可能な「ほか

でもありえた可能性」として現われてしまうのです。この「ほかでもありえた可能性」を選択しなかったこと——それは必然なのです——、そのことが、主体に、あの普遍的な罪責をもたらすわけです。選択の（同一性）に伴う（偶有性）が罪責の根源です。

自分は、他でも有り得たのになぜこうしてしまったのか、というのが偶有性です。例えば、あのとき殉死できたのになぜ死のうとしなかったのか、あのとき告白できたのになぜ告白しなかったのか。『こゝろ』において、「私」は、先生の自殺に遅れ、おそらく父の死に遅れることからくる、永遠の罪を担わされるだろうと思うのです。現実には絶対に他では有り得ないのに、常にその（他）の可能性が留保されてしまうのです。これは、通常の「責任」の論理からすれば、「負わなくてもいい責任を必ず負わされてしまう」構造です。

しかし、私の結論は、こういう罪責というのは、人間が心を持つことの普遍的な条件であって、本来的に逃れることができないし、また逃れようとするべきではない、ということとす。漱石の作品は、こうした結論を支持しているように思うのです。しかし、「二十世紀的欺瞞」に伴う、選択の同一性の解体は、つまり明治の終焉は、こうした普遍的な罪の次元を隠蔽してしまうのです。ただ、具体的に外在する他者へのコミットメントを媒介にしてのみ、その罪の次元は露呈するからです。

読む・書く・死ぬ

——夏目漱石『こゝろ』のオペレーション——

大野亮司

1

本論ではさしあたり二つのことを試みます。

一つは『こゝろ』という作品を読み、その内容や形式に関わる諸特徴を、またはこの作品を編成している言葉の諸々の切片が担うさまざまな機能や効果を、『確認』していくことです。「確認」という言い方をするのは、周知の通り、この作品に対してはすでに数多くの読解がなされている歴史があり、細部にわたる解釈も蓄積されてきて、それらと重なり合う点が多々あることにもよります。⁽¹⁾

だがこの作品の場合、作品の諸特徴が生み出す作用は実は簡潔な形にまとめることができます。そしてそこに、ここでは「テクストの力学」とでも呼んでおくほかない要素も連繋し、ある特定の帰結を読者の存在状態に及ぼすことになるし、なってきたし、原理的には今後もなり得ると考えられます。この帰結の様相とそれが含む意味合いとを『仮説』として示すことが二つ目の目的となります。

ところで、本論は『こゝろ』を分析の主な対象としていますが、そこから抽出でき、『こゝろ』という事例以外にも共有されていると言えるある種のディスコースについても同時に考えようとしている。この作品の検討を通して見出せるある言説の構図を、現時点において広がりをもつ一つの「問題」と捉え、提起し、少なくともこれを考察していく上での契機を示す、というのが本論の立場です。⁽²⁾

2

まず基本的な事柄から見いきましょう。

『こゝろ』は語り手が異なる二つの「書かれたもの」の併置からなりたっています。共に一人称回想形式で語られますが、語りの現在・物語世界の現在とは同じではない。ここでは「先生」を語り手とする（下）の部分（手紙）、明治末年に学生だった「私」を語り手とする（上）（中）を（手記）と呼ぶことにしますが、（手記）は（手紙）を「引用」してもいるので、これと『こゝろ』という作品

とは存在のマテリアルな形態としては一致しています。⁽⁴⁾

〔手記〕と〔手紙〕はそれぞれ「宛先」をもっていきます。〔手紙〕では「貴方(あなた)」という二人称代名詞が頻繁に用いられます。〔手記〕では「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」(上二)とか「私は其晩の事を記憶のうちから引き抜いて此所へ詳しく書いた。是は書く丈の必要があるから書いたのだが」(上二十)などといった発話を通して「読者」の存在と位置とを構成するようなやり方で、「宛先」を作り出します。

要するに「こゝろ」は、語る行為や語られる内容の普遍的妥当性が原的に保証され得ないある特定のポジジョン(一人称はこのことを示すものです)において構成された「過去」の全体を、ある「宛先」に向かつて呈示している作品だと、とりあえずは言えます。

〔手記〕〔手紙〕それぞれに関して読み得る意味が、どれくらい範囲に収まるかという点についても押えておきます。これは〔手記〕〔手紙〕それぞれを編成する言葉の操作性(機能・効果)のあり方によって決定されるでしょう。従来の「こゝろ」論での、特にこの両者の共通点・相違点などをめぐる数多くの指摘とも関わるのですが、たとえば、いわゆる「外的焦点化」が用いられているケースはどんな作用をもつのか、「子供を持つた事のない其時の私」(上八)「此位私の父から信用されたり、褒められたりしてゐた叔父」(下四)「外の事にかけては何をしても彼に及ばなかつた私」(下四十三)などといった連体修飾句の場合はどうか、あるいは〔手紙〕の初めの部分での「(な)のです」の連発はどういう効果

を生み出すものなのか。

〔手記〕〔手紙〕はそれぞれ、各々を構成している言葉から派生する諸々の作用を通して、「読者」に対し自らを「許容」することと「懷疑」することの両方を求めるのです。語りの人称(一人称)⁽⁹⁾、⁽⁸⁾話法、内容上の論理的飛躍や矛盾、特に〔手紙〕で頻出する「と見えました」「と解釈しました」「と思ひました」「かも知れませんが」等の解釈の遂行を明示する表現、「K」の自殺・「先生」の自殺決断・「私」の〔手記〕執筆の動機の不明、自らの語りが「真実」を吐露するものだとする文言、〔手紙〕における受容の要求・命令または先取りのな推量、〔手記〕における語り手の判断の断言の呈示、⁽¹⁴⁾「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」(下五十二)といった「秘密」の共有、「あなたも御承知でせう」(下六)「貴方にも覚があるでせう」(下七)などの呼びかけ、個人差・世代差などの一般的範疇への還元、情景描写、〔手記〕における〔手紙〕の直接的な引用⁽¹⁵⁾とそれを明示する「(…)」という符号の存在(上十七・二十・三十六・中五・九)、表現上・内容上の模倣・呼応、語り手による語られる対象への暴力的意味づけ⁽¹⁷⁾など、戦術的に作用し得る諸要素が相関的にはたらくことで、読者の受容のあり方を方向づけていきます。⁽¹⁸⁾とすれば「こゝろ」の読者の見解は、〔手記〕〔手紙〕それぞれが求める「許容」と「懷疑」が複合して作り出すその範囲内に収まり、その内でのヴァリアントとして存在することになると言えます。「読む」とを通して現れる個々の見解相互の違いは、個々の読解において重

点化される項目やその組み合わせに依じて変わるでしょう。たとえば「女」のあり方が注目された場合、〈手紙〉での「御嬢さん」(「手記」では「奥さん」)の心理や感情等が対象となるはずだし、「先生」の自殺の動機が問題視されたときは、「内的葛藤」とその推移などが前景化していくはずです。

以上は、どんな作品にも多少とも共通して言えることではあります。これらに関連しつつ、「こゝろ」の場合、特に注目しておくべきなのは、〈手記〉(〈手紙〉)を読む者がその言葉によってあらかじめコード化されてしまっている点です。これらそれぞれの「宛先」となった者は、「許容」と「懷疑」のいずれをとるにせよ、これらによってすでに規定された「ある者」として、これらを読むことになりません。自分では自発的に読んでいるつもりでも、実は読まれている「書かれたもの」の方が読む者のあり方を用意しており、読む者はまさに読むことでそういう者となってしまう、ということ¹⁹⁾です。

〈手紙〉において、「許容する主体」を構成するようにはたらく得る言説の切片の例としては、「貴方(あなた)」を意味づけていく表現が挙げられます。「貴方の希望通り私の過去を貴方のために物語りたかつたのです」(下二)「受け入れる事の出来ない人に与へる位なら、私はむしろ私の経験を私の生命と共に葬つた方が好いと思ひます」[略]たゞ貴方丈に、私の過去を物語りたいのです[略]あなたは真面目に人生そのものから生きた教訓を得たいと云つたから」(下二)「私を理解してくれる貴方の事だから」(下五十二)と、まさに自分の「理解者」として「貴方」を設定していくわけです。

だがこの一方、「貴方の参考になるものを御覧みなさい」(下二)「解釈は頭のある貴方に任せるとして」(下十二)「判断は貴方の理解に任せて置きます」(下二十九)など、「貴方」は「解釈」することも求められているのです。こうした解釈可能性を担保する文言から、読者は「懷疑する主体」として設定されていくのです。

〈手記〉ではもつと手の込んだやり方がとられます。「許容」に關する一例を挙げておけば、語り手「私」は〈手記〉冒頭から「先生」の「弟子」として、その「真実」を語る者として現れます。「私」は自らの「素性のよさ」やその語りの「正統性」を誇示しつつ、まさにそうした者として語り、これを通して「語られた内容は正当であり、受け入れるべきだ」とのメッセージを示し、読者に立場の選択を迫ります。⁽²⁰⁾

作品の構成様態から「懷疑」が喚起される場合もあります。先ほども確認した通り、「こゝろ」という作品の全体と〈手記〉全体は形態上一致します。また、あらためて言うまでもありませんが、語りの現在及び物語世界における行為・出来事が生じた時点という点では(上)(中)に先行している〈手紙〉は、順序としてそれらの後ろに「引用」され、(上)(中)で「先生」の「過去」との強い繋がりを示唆する文言を通してさかんに喚起される多くの「謎」に答える役割を担うような構成になっています。もちろんそれは「私」の語りの「正しさ」を支える(言いかえればこれを読む者に「許容」を要求する)一つの条件になっているのですが、しかし〈手紙〉がすべての「謎」を「解決」してくれるわけではない。たとえ

ば「あなたは物足りない結果私の所に動いて来たぢやありませんか」「略」「恋に上る階段なんです。異性と抱き合ふ順序として、まづ同性の私の所へ動いて来たのです」(上十三)という「先生」の發言の「真意」は、(手紙)を読んでもわかりません。こうした事例を注視し、内面化したとき、この「読者」は「懷疑」する者と化します。さらに、「謎」を解いてくれるはずの(手紙)に対して何らかの「懷疑」を抱いた場合には、即そのことが(手記)への「懷疑」に繋がっていくことになるでしょう。

はつきり言えるのは、(手記)・(手紙)を読む者は自らの読書行為の遂行を通して、読まれる(手記)・(手紙)それぞれの記述の作用の結果構成された「ある者」としてこれらを読む、ということです。(手記)と(手紙)によって常にすでに意味づけられている「読者」は、たとえどんなに能動的にこれらの意味を読みとっていると自分では思っていたとしても、実はこれらの「書かれたもの」によって規定された状態で読んでいる、ということなのです。そしてこれがこの「こゝろ」という作品の読者の基本的な存在状態であると考えられるのです。

ここで、これに密接に関わる重要な要素として、いわゆる「シフター(転位語)」に注目しておきたい。「私」「貴方(あなた)」「先生」「奥さん」「御嬢さん」「父」「母」「二人」「今」「此所(ここ)」など、「こゝろ」ではさまざまなシフターが多用されています。

その特徴としては、第一に、これは人物関係や状況のありようを明示します。当面している状況において発話者の一人称として

(私)が出てくれば、その呼びかけの相手として二人称(あなた)が、その場にはいない誰かを言う場合は(彼(女))が現れる。

その場の関係性が表示されるということです。ただし第二に、これは具体的内容が充填されなければ意味をもたない。そしてこの充填される内容は文脈や局面のあり方に応じて変化します。(私)という語は、A氏の一人称としてもそれ以外の者の一人称としても機能し得ます。第三にしかし、充填される個々の具体的内容は、当のシフターの形態それ自体に支えられることでその「意味」としての一元的地位を保ちます。これは特に「書かれたもの」の場合に生じます。(手記)と(手紙)で言えば、「先生」もかつて学生だった男も共に(私)と名のることが可能で、それらに想像を介して個々の読者が具体的な内容をそれぞれに流し込むことは当然起こるので、ここで流し込まれた内容は、まさにこの「書かれた(私)」という語のシニフィアンそのものに依拠することで、逆にそこに属する意味としてその下に「統合」「包摂」されるのです。

これらのことの含意は以下の通りです。まず、それ自体としては具体的な現実上の指示対象が明確でない抽象的表現が、読者の想像を介した特殊具体的な事例の充填を通して、まさにこの状況がここに描かれているのだ、という現実的で情動的・身体的な内容をもつものと理解し「錯覚されることになる」という点が挙げられます。次に、充填される個々の具体的内容は全体としてはランダムなはずですが、これらランダムな事例の集積は当のシフターとの関係に応じた、そのシフターの「特殊」な「実例」という地位で安定すること

になるはずですが。そして、いったんこの関係がなり立つたときには、充填された「特殊」な事例が、もともと一般的な射程をもつものだったかのような理解＝錯覚が生じてくるでしょう。表現の意味は、デノテータイヴなレヴエルではまったく具体的にないのだが、その「具体性のなさ」が、逆に読者それぞれが保持し充填しようとする個別具体的な（いわゆる「リアリティ」をもった）諸々の意味を呼びこみ、さもそれらがその表現そのものの意味であるように（「リアリティ」があると）理解＝錯覚され、しかもいったんこの関係がなり立つと、呼びこまれた個別的な意味のそれぞれが他の場合にも適用できる広がりをもそももつものだったように理解＝錯覚されていくということです。

この作品の随所で示される日常の些細でありふれた情景や出来事の描写にも注意しておきましょう。比較的抽象的な言葉で綴られている「こゝろ」は、これによって「肉づけ」されています。ロン・バルトの言う（現実効果）を生むこれらの細部は、物語世界に具体性・現実性を賦与し、このことよって、読者による想像的な意味の充填の際に、それを円滑に行えるように促すでしょう。たとえば、「私」がしきりに自分の卒業祝いの催しを嫌厭する（中三／十四）に見える件りなどは、阿部次郎「田舎・田舎者・田舎文学」〔東京朝日〕明四三・八・二六／七）などから見て、明治末年頃に大学生だった者の多くにとつては体験に基いた現実感がある程度生み出すものだったろうと類推され、⁽²⁴⁾そしてその類いの現実感を媒介に、「こゝろ」の物語世界と読者の生きる世界とは似ている、極

端な場合には同じものであるとの感覚が、読者の中で生み出されていくと考えられます。実は自分の体験とはまったく異なっているかもしれない作品世界のある細部を、身に覚えがあるものそのものように感じることで、自らを「こゝろ」的な世界の一ヴァージョンと位置づけていく回路が開かれるのです。

「こゝろ」を読むことで生じてしまうのは、（一般・特殊）——一般性の地平が基盤としてあり、その特殊事例として個々の具体例が位置づけられ、全体として閉じた単一の世界を形づくるという構図——が固定化する事態です。特に「こゝろ」におけるシフターは、〈手記〉・〈手紙〉を読む者はこれらの「書かれたもの」に規定された「ある者」としてこれらを読む、というこの作品の読者の基本様態を補強し、そうなることを促す役割をはたすと考えられるのです。

3

ところで、今まで述べてきたような、「こゝろ」を読むことで現実化する（一般・特殊）の構図は、「読む」「書く」「死ぬ」という三つの言葉の組み合わせによって表すことが実は可能です。本論のタイトルとしても挙げたこの「読む・書く・死ぬ」の連繋は、実際「テクストの力学」としか呼びようがないのですが、それは「こゝろ」の読者を「読者」にする一連の運動の呼称になると共に、その運動を支え、促す一条件にもなっていると言えます。同時にまた、「こゝろ」の物語の諸相もこの三語の組み合わせで表現できます。

「こゝろ」の、あるいは「こゝろ」をめぐる「読む・書く・死

ぬ」という力学的な連繋が、いわゆる「内面」や「欲望」ましてや（親しい者が死に瀕しているという内容の記述を読んだ者は当然その元へ駆けつけるものだというような）「常識」などとはまったく無関係の、まさに「テクスト」的な運動であるということをも明確に捉えるために、また、この運動の必須の条件として「表象」が不可分に関わっていることを前景化させるために、ここでは（中）にある「私」の「父」の病状が進行していく件りを細かく追ってみます。明治帝の病状が悪化し、危篤に陥ったことが新聞報道されたのは、号外では明治四五年七月二〇日付、翌日付の各紙でも大きく報じられ、以後数ヶ月、明治帝関連の記事が多数掲載されることになるのは周知の通りです。死去は七月三〇日、さらに乃木希典が殉死するのは九月一三日の大喪礼の晩、これも翌日には広く報じられます。

「父」は「新聞紙ですぐ日本中へ知れ渡つた」（中三）明治帝の重態をやはり新聞で知ります。以後（「手記」の記述は、「父」の病状の悪化と明治帝重態以降の事件の推移とを重ね合わせるように展開していきます。「眼鏡を掛けて新聞を見てゐた父」は「私」の卒業祝いを「遠慮」することとし（同）、「毎日新聞の来るのを待ち受けて、自分が一番先」に読み、「其説がらをわざ／＼私の居る所に持つて来て」、「おい御覧、今日も天子様の事が詳しく出てゐる」⁽²⁵⁾「略」「勿体ない話だが、天子様の御病氣も、お父さんのとまあ似たものだらうな」「略」「然し大丈夫だらう。おれの様を下らないものでも、まだ斯うしてゐられる位だから」（以上中四）などとは言うものの、その元氣は衰え、「崩御の報知が伝へられた時」には、

「父は其新聞を手にして」「あ、あ、天子様とう／＼御かくれになる。己も……」（以上中五）という反応を示します。この後「九月始め」に「私」が東京に向かおうとする間際、「父」は二度「卒倒」し、医者に「絶対にあ臥を命じ」られ（中九）、「たゞ面白くない方向へ移つて行くばかり」の病態に陥ります（中十）。

「私」は、「兄」と「妹」に死に向かいつつある「父」の病状を伝える「電報」を打ち、それに答えて「兄」と「妹の夫」がすぐやつてくるわけですが、「兄が帰つて来た時」にも「父」は新聞を読んでいきます（「父は寐ながら新聞を読んでゐた。父は平生から何を措いても新聞文には眼を通す習慣であつたが、床についてからは、退屈のため猶更それを読みたがつた」）。「乃木大将の死んだ時」も、「父」は家族の中で「一番先さきに新聞でそれを知ります（以上中十二）。一方、病状は一層悪化していきます。寝こんだ当初は嫌がつた下の世話も氣にしなくなり、食欲も減り、尿の量も「極めて少なくな」り、幼なじみの「作さん」が見舞に来たときには「己はもう駄目だ」という言葉まで発します。そしてこのときにはもう「好な新聞も手に取る氣力がなくなつ」ており、「枕の傍にある老眼鏡は、何時迄も黒い鞆に納められた儘」です（以上中十三）。これ以降「父」が新聞を読むことはありません。病状はさらに重くなり、「変な黄色いものを嘔」き（中十五）、「時々讒言を云ふ様にな」り（これが「乃木大将に濟まない。実に面目次第がない。いへ私もすぐ御後から」というものであることには充分注意しておきましょう）、常に「母」の所在を氣にし、断続的に「昏睡」に陥り、

「舌が段々縫れ」だし（以上中十六）、いつ容態が急変してもおかしくない状況となります。

「父」の病状の悪化が、明治帝及び乃木を「模倣」するかのよう進行していることは一目瞭然であるし、すでに指摘もあるところ（26）です。それは自らの存在のすべてのレヴェルで元首「主」の死に関わろうとする「帝国の（あるべき）臣民」という主体へと、自らを形づくっていく過程そのものを表すものと言つていいかも知れません。だが、ここで何より注目すべきは、この過程が「新聞」という「書かれたもの」を介して進んでいることです。つまり、「書く」ことを通して現れた「死ぬ」ことの表象を「読む」ことで、本来まったく別々の事柄であつたはずの「父」の病状の悪化と、明治帝が死に至る推移及び乃木の殉死とが、「父」において関連・同調していくのです。そして、さらに注目すべきなのは、このような運動が「こゝろ」の別の登場人物においても同様に展開されているということなのです。（27）

「先生」の場合、彼が「罪の主体」となるのは、「K」の遺書——「K」が自らの「死ぬ」ことについて「書いたもの」——を「読んだ」後です。自殺を決意するときも、明治帝・乃木の死を報じた新聞（「死ぬ」ことについて「書かれたもの」）を「読み」、その後で「死ぬ」ことを決めることで、「自殺を決意した主体」となり、それから自らの「死ぬ」決意とそれに至つた経緯を述べる（手紙）を「書く」こととなります。

「私」と言つると、「死ぬ」ことへの決意を「書いた」先生の

（手紙）を「読み」、その後で「先生」に忠実でかつ正当な「弟子」として自らを立ち上げつつ、「先生」が「死ぬ」ことを決意するに至つた過程の「真実」を述べているかのような（手紙）を「書く」わけです。

この他、「私」の友達が母の病気を伝えてきた電報に応じて帰郷する（上二）に見える例や、先程見た「父」の病状を伝える「私」の電報に依じて「兄」と「妹の夫」がやってくるという件り、（中）の末尾、「先生」からの手紙を読みした「私」が危篤状態にある「父」において「先生」のいる東京へと向かう一節なども同様の例として挙げることが可能ですが、いずれにせよ、以上から次のことが指摘できるでしょう。

第一に、「こゝろ」の物語世界、及び「こゝろ」と関わる世界では、「死」は常に（表象）として現れているということ（27）です。もちろん「先生」は「死」の現場——「K」が死んでいる現場に立ち会いますが、しかし「先生」による解釈の反復を通して、この「死」は「先生」にとつても「死の表象」へと化していきます（下四十八—五十三）。また周知の通り「先生」は、「K」が死んでいる状況（下四十八）を、まずこの手紙「K」の遺書を読むのですが、これは「死の表象化」という点で実には示唆的な行為だと言えます。

第二に、「こゝろ」の物語世界、または「こゝろ」と関わる世界では、「死ぬ」ことを題材とする文字表象「書かれたもの」を

「読む」ことで、「読んだ」者がそこに「書かれていた」「死」の主体（これは同時に「書く」主体であることもありますが）を内面化して「ある特定の主体」になる、そういう運動が複数の形態で見られることです。前に述べた、〈手記〉ないしは〈手紙〉を読むことで、これらの読者が「懐疑」あるいは「許容」する者と化していくという「こゝろ」の読者の主体化の基本様態は、これと対応します。

第三に、「こゝろ」的な世界では、「書く」ことと「死ぬ」ことが協調・連動すると、この両者の協調・連動の産物を「読んだ」者は、心理的にであれ物理的な空間移動という形であれ、「書く」「死ぬ」主体の下へと誘引されてしまいます（この点で、その「動機」や「心情」という面から従来問題になつてきた、危篤の「父」をおいて「先生」のいる東京へ向かうという「私」の行為は、「読む・書く・死ぬ」の力学に実に忠実だと言えます。「父」は「私」にとつて「死」につつまるだけですが、「先生」は「死ぬ」ことと「書く」こととを連動させており、しかも「私」はこの連動の産物を部分的にであれ「読んで」しまっているのですから）。「こゝろ」の物語とは、ある者の「死」に関する「記述」を「読み」、それを「読んだ」者が「死」または「記述」の主体に向かつてなぜか近づいていってしまうという話でもあるのです。

もう一つ、「読む・書く・死ぬ」の運動と「こゝろ」的世界における「女」との関係について、注意を促すことだけしておきます。「こゝろ」の作品世界では、「女」が「書く」「読む」ことから構造的に排除されていることは明らかです。だがそうだとすれば、この

ことはどんな意味を生み出してしまうのか、そしてこうした世界で「女」が「死ぬ」という場合、その「死」とはいつたいどんなものとなるのか。「読む・書く・死ぬ」という運動とこの運動が形づく「こゝろ」の世界における「女」との関係は、明らかに一つの「問題」を呈示するものです⁽³⁰⁾。

さてところで、この「書く」「死ぬ」という行為は、それらを（片方または両方を）行う主体にとつては、自らを超越化させるか、少なくともその契機となるものでもあります。あらためて「こゝろ」の物語世界を想起していただきたい。ここでは「生者」の中で、他に対して超越的な地位（位置）を占める者はありません。（手紙）でも（手記）でも（これは「先生」や「私」の語りの効果としてそう読めるということではあるのですが）、登場人物は互いに熾烈な意味づけ合い・意味の読み合いをやつていく。しかし相手を意味的に支配することを目ざしているとも言えるこうした行為が、当事者間で決着することは決してあり得ません。ある者を意味的に確定しようとしても、その相手も意味づけを行なっており、自分を意味づけたその意味を裏切る行為をしますからです。それぞれが互いに接触している相手に直接的に干渉し、相手が行った意味づけに物理的に抵抗することもできるからです。したがって結局、互いに互いを意味づけようとする争闘はひたすら続き、人物間の関係は原理的に流動化せざるを得ず、意味を一義的に確定することによって相手を自らの支配下に置くということではできなくなります⁽³¹⁾。

だが「書く」「死ぬ」（またはこの両方をする）ことによつて、こ

の行為の主体はそれまで属していた次元から離脱することが可能になる。「K」は「死ぬ」ことにより「先生」と共に生き、関係をもっていた平面から離れます。そして自らの「遺書」に対する解釈を誘発させることで「先生」的な「罪の主体」を構成し、「罪の主体」として構成された「先生」はこの後「K」の「遺書」を解釈し続けることで一層それにとりつかれ、しかもこの「遺書」やその書き手「意味づけの主体である「K」のありようを物理的に変えることは決してできない。「先生」もまた「書き」「死ぬ」ことによって、「私」と一緒に生きていた世界においては当然「私」から受けただらうさまざまな反応や圧力を受けずにすむことになり、自殺を決意するに至る過程を記した〈手紙〉に対する「許容」と「懐疑」を両極とする反応を共に誘い出すことで「私」の主体を構成し、そしてこの「私」的の主体は〈手紙〉の解釈はできても〈手紙〉とその書き手が行なったことの変更は絶対にできず、解釈行為を通した主体化を余儀なくされ続けることとなります。明治帝・乃木の死をめぐる新聞報道の場合も同様です。この両者に対する解釈を、新聞記事の読者はあれこれと行うことは可能です。ただ記事や彼らをどうにかすることはもちろんできない。そればかりか記事を介して彼らに云々するという行為がそれ自体によって、記事の読者は明治帝や乃木にとりつかれた者と化していくことでしよう。

このような「書く」「死ぬ」主体と読者との間には、越え難い「罅」が存在します。テキストの形式面で言えばこれは〈水準〉に対応すると考えられます。とすれば「私」の〈手記〉——これは

「こゝろ」という作品と物質的形態としては一致しますが、これとこれを読む読者との関係も、今まで述べてきたような作品世界で反復される構図と形式的に同じであると考えられることができるでしょう。〈手記〉＝「こゝろ」の読者はこの作品に対してさまざまな解釈や価値判断を行うことはできませんが、言うまでもなく、それは作品の物理的形態を変えることには繋がらず、だから結局、作品の言葉があらかじめ設定している自らに与えられたあり方をそれとして受け入れていかざるを得ません。

もつとも、「私」や明治帝・乃木の死を伝える記事の書き手は死んでません。だから形式的な同一性だけを根拠に、「こゝろ」にどうであれ関連する「書かれたもの」とそれを「読む」読者との関係のあり方をすべて同じと断じることにはできないという批判もあるいはあるかもしれません。だがここではさらに、新聞と小説にはその生産・流通・消費の様態の点である共通性が存在することに注意しておくべきだと思います。

新聞も小説も、量的に限定されない不特定の匿名化された個人に向かつて、特定の形態や内容をもった記述が、それなりの重要性・一般的妥当性・真実性・切実さなどを帯びた「問題」の表象として発信され、流通し、受容されるという点では共通しています。またこの両者は、自らを読んでもくれる「読者」の存在を前提にしており、それは自らの存在の条件として不可欠です。一方、新聞・小説の個々の読者にとっては、これらの記述を読解する行為はまさに「個別的な体験」としてあると言えます。物質的形態として〈手記〉と

一致する「こゝろ」という小説と明治帝・乃木の死をめぐる新聞記事とは、同質の条件や機能などをもつものなのであり、このこともこれまで述べてきた「読む・書く・死ぬ」の連繋の構図が現実に作動していく上で大きな役割をはたすと考えられるのです。

4

では、この「読む・書く・死ぬ」の連繋の運動——（一般・特殊）の力学はいったいどのような帰結を生むのでしょうか。

それを述べる前に、『こゝろ』における（一般）化の仕方に関し、補足しておきます。（手紙）では、（個）をたとえば「人間」のような、より包括的なカテゴリーへ還元していくさまが明らかです。それは「私を生んだ私の過去は、人間の経験の一部分として、私より外に誰も語り得るものはないのですから、それを偽りなく書き残して置く私の努力は、人間を知る上に於て、貴方にとつても、外の人にとつても、徒勞ではなからうと思ひます」（下五十六）というような箇所典型的に現れています。（手記）に関しては、超歴史のないしは非歴史的なポジジョンから語りがなされている点を、特に忘れず指摘しておきます。（手記）において、その語りの現在を明示する時間的・空間的指標は「今・此所」「ここ」です。そして、再確認しておく、（手紙）は（手記）に「引用」されております。つまりこれは、（手紙）のすべては（手記）の語りの現在に構造的に回収される、ということを意味しています。これらを押えた上で、「私」の語りの諸特徴が生み出す諸々の作用とその効果、それがも

たらす帰結について確めます。

まず「私」の語りは（言葉）として明示されている「今・ここ」においてなされています。ということは「私」の語りが示す「過去」の「記憶」は「今・ここ」の「私」において編成されたものと理解できます。ただこの「今・ここ」は、⁽³³⁾語りの現在と物語世界の現在とを共に示す指標として混用されていて、この用いられ方によって物語の現在は読者に直接的に知覚されることにはなるのですが、しかし物語の現在が語りの現在に構造的に内包されることは、もう確認するまでもないことです。また、語りの現在「今・ここ」において語る「私」は、自らの語る行為の「正統性」や自らが語る内容の「真実性」「意義」を誇示しつつ語りますが、その語りは直接話法をはじめとする場面再現性の強い語り方が用いられていることで、「客観的」との印象を読者に与え得ると言えます。さらに、「私」のこの語りはさまざまな「謎」を前もって配置し、それをめぐる読者の諸々の解釈を誘発させることで、自らの効果的な浸透を読者に対して図ります。これはいわば読者を「許容」ないしは「懐疑」の主体として構成し、そのありようをこの両極の間に収めるということに繋がるものであり、しかも読者が行う解釈は決して決着しません。一方（手記）とそこに「引用」される（手紙）において多用されている一連のシフターは、読者によって遂行的にそこへ充填される個別具体的な意味を、自らの記号表現そのものに基いて作り出される（一般性）の下に従属する（特殊）な事例へと置き換え、自らに「統合」するようにはたらきます。つまり「私」とか「先

生」の語りの世界という単一システムとその中の複数の〈特殊〉な具体例というあり方が形づくられます。(一般・特殊)の構図が成立するわけです。そして、このように機能する「こゝろ」におけるシフターの最たるものが「私」の語りの現在を示す「今・ここ」であり、これは「こゝろ」の読者がこの作品を読むそれぞれの「今・ここ」において現動化します。だが(これが重要なのです)「こゝろ」という作品には、「私」の語りの現在を示す「今・ここ」を決定的に限定し歴史化し得る材料が、物質的存在である(言葉)として存在しません。³⁴⁾

このことは、「私」の語りの現在が現実的には永遠の(今・ここ)として機能してしまうという事態をもたらします。「私」の語りの「今・ここ」は、常に個々の読者の読書の現在においてこれと重なり合う(今・ここ)として現れ、ということとはつまりそれ自体シフターのようにはたらいで、そこに充填される個々の読者のそれぞれ相異なる無数の「今・ここ」を、自らの〈特殊〉な例として包摂し、「私」の語りの現在の記号的形態に基くただ一つの(今・ここ)へと回収することになるわけです。したがってこの場合、互いに相異なる個々の読者とその解釈の「今・ここ」がもつ〈固有〉のすなわち単独的な(歴史性)は消えます。そしてそれは、永遠の(今・ここ)という(一般性)が作り出す閉域の中で、その〈特殊〉な例という地位にある個々の読者による個々の解釈が、互いに細かな差異を競いながら無限になされ、しかもそれが延々続いていくという状況を、具体的には生み出すことでしよう。³⁵⁾

この状況は非常に厄介なものです。これを批判しようとして、複数性や多様性、個別具体性や自發性、あるいは身体性を媒介とした情動などをただ称揚しても、それだけではたぶん不十分です。また、諸々の資料を援用して、物語世界をさかんにコンテクスト化していくことも、それだけではたぶん不十分です。いずれかだけでは、永遠に続く(今・ここ)という単一システム閉域の中で、結局は(今・ここ)という(一般性)に還元、保障される個々の〈特殊〉なヴァリアントを生み出すことにしか、おそらくは帰着しません。ならば、批判に際してはどことが「生命線」となるのでしょうか。それが「歴史化」という実践と深く絡むものであるのなら、いったい「歴史化」はどんなされるのが適切なのでしょうか。そもそも「歴史化」とは何をどうする作業なのでしょうか。³⁶⁾

一方、〈手記〉「こゝろ」を語る「私」のありようを模倣し、「私」の語りの位置たる抽象的な(今・ここ)を自らの語りの位置として、「結局何をやっても同じだよ」とアイロニカルに居直りつつ状況に言及していくやり方も、当然ながら基本的に「こゝろ」の言葉とそれを読むことで作り出される閉域の内にとどまるばかりです。これをただ続けることなどできません。だがこれが時と場合によって一定の意味をもつことはあり得ます。であるなら、状況との関わり方はどう考えていくべきものなのでしょうか。³⁷⁾

しかも、本論で示してきた「こゝろ」の「私」的なディスコース——非歴史的なものとしての(今・ここ)から、能動的でさえある語りを通して、自らの行為の「正統性」を前提としつつ、「過去」

を一般的妥当性のある「真実」として構成していくというディスコースは、現実には「別」の領域にもまたがり、遍在していると考えることができるのです。このディスコースは「こゝろ」の作品⁽³⁸⁾世界やそれに関わって生じた状況に限定されてはいないのです。とするなら、他ならぬ今、他ならぬこの場所、この私が他ならぬ「こゝろ」について、「こゝろ」に関わる一連の歴史の上に立って、以上のような手順で以上のような内容を論じてきたということは、いったいどういう意味をもつことになるのでしょうか。

これは論じていくことに共通して言えることと思いますが、あるものを論じていく際、「問題」になることはいったい何か、またどのようにそれを論じていったらよいのか、そうした問いは必然的に浮上するはずで、そして、あるものを当面の「対象」として設定すること、設定していること、設定してしまっているということから、どんな「問題」が要請されるのか——それは「対象」を選ぶというそのことから始まり、ランダムにただ広がっているものの集積から何を「資料」として切り出し、それをどう使っていくのか、という課題を浮かび上がらせ、さらにいわゆる方法・理論についての検討をいかに行なっていくかという課題とも不可避的に結びついていくはずで、もちろんこのとき、これらの課題と分析者が存在している歴史的な局面との関係も問われるはずで、「対象」が帯びている歴史性も考慮しておくべき一つの重要な要素として立ち現れるはずで、⁽³⁹⁾

私はあえて「こゝろ」という作品に即しつつ論を進めてきました。

だが最後の部分はこの作品を離れています。これが「カルチュラル・スタディーズ」をめぐる諸問題の考察に繋がればと思います。

註(1) ただし、まさにこの「量」と「厚み」の故、本論では参照・参考文献への言及を最小限にとどめざるを得なかったことをお断りしておく。

(2) 若干補足する。本論は、「こゝろ」という小説作品が日本近代文学とその研究はもちろん、近代日本の社会において経験的にもってきた諸々の歴史的・状況的でありようとそこから派生するさまざまな意味合いの存在を立論の前提としている。その上に立って、本論が作成された時点において他ならぬこの作品を扱っているというそのことに留意しつつ、この作品に即し、それをできる限り形式化して読んできていく姿勢を戦略的に行っている。登場人物やその行為を実体化した上でその「心情」や「動機」を想像したり、「K」や「先生」が誰にあたるかを云々するといった読み方をとらないのは、そうした受容の仕方が本論で述べることになる。「こゝろ」を読むことで遂行的に生じる一連の作用とその帰結がもたらす全体的構図を見えなくさせ、その結果この構図を事後的にかつ無自覚に再生産するだけのことになりかねないと判断したためである。

(3) 周知の通り、「下」は冒頭「……」と引用符と省略記号が付されて始まり、以後各章の頭尾及び全体の末尾にも「」と見える。また(中十七)で示される「先生」の手紙の一節は(下)では現れない。芳川泰久「声」の検閲——「こゝろ」の語法を聞く(漱石論——鏡あるいは夢の書法)河出書房新社 一九九四・五所収)等参照。

(4) ここで「手記」と「手紙」に共有されている、二項対立的で二項間の優劣が明確な一連の価値基準を示しておける。代表的なものでは以下の通り(各々「優/劣」の関係にある)。男(一般的存在・「人間」)／女「母は斯うなると女だけにしどろもどろな事を云った」(中三)「女には大きな人道の立場から来る愛情よりも、多少義理をはづれても自

分丈に集注される親切を嬉しがる性質が、男よりも強いやうに思はれますから」(下五十四)、「都市／田舎、精神／肉体(物質)、純白／汚穢、精神的愛／性欲、経験／若さ、自然／不自然、感情(血)・「心臓」／知(頭脳)、同情／「研究」、思想／「実学」(動物的)、「文」・「書く」・読む／声(書く・読むこととの疎遠)」「先生に手紙を書きましたよ」「略」一寸読んで御覧なさい」「改行」母は私の想像したごとくそれを読まなかつた」(中七)

- (5) 一例「子供でもあると好いんですがね」「略」「一人貫つて遣らうか」「略」「貫ツ子ちや、ねえあなた」「略」「子供は何時迄経つたつて出来つこないよ」と先生が云つた。奥さんは黙つてゐた。「何故です」と私が代りに聞いた時先生は「天爵だからさ」と云つて高く笑つた」(上八)。傍線部の文言があることで「奥さん」の存在性と行動様態が前景化し、そこから想像的に構成されたその「内面」が読者の解釈の対象として措定される。

- (6) たとえば十川信介「活字と肉筆のあいだ―「心」の「原稿」から―」(『季刊文学』第九巻第一号、一九九八・冬号)は、この作品で類出する連体修飾句に注目し、一人称の下でのこの種の表現が、…は…だ」的な表現に比べ、語り手の主観的な判断をあたかも確定的な過去の事実と印象づける効果を生むことを指摘する。同様にこの作品における一連の形容表現も注目される。

- (7) (一)冒頭数章、特に初めの二章では、同様に頻出する「貴方(あなた)」とも相まって、呼びかけの相手に対する強烈な押しつけがましさ(よく言えば切迫感)を喚起すると言える。

- (8) ちなみに「懷疑」の極限の様態は「嫌悪」「拒否」「沈黙」であり、「許容」のそれは書かれてあるすべてを丸のみすることにある。

- (9) 当然だが、一人称であることが解釈を誘発させる最大の根拠となる。
- (10) 場面再現性が強いとされる直接話法(手記)と語り手の介入の程度がより強いとされる間接話法(手紙)は当然相應の作用を担う。

- (11) 例「何方が先へ死ぬと判然分つてゐたならば、先生は何うするだら

う。奥さんは何うするだらう。先生も奥さんも、今のやうな態度であるより外に仕方がないだらうと思つた。(死に近づきつゝ、ある父を國元に控えないものに観じた。人間の何うする事も出来ないやうに)。私は人間を果敢ないものに観じた。(上三十三)。「私は叔父が私を欺むいたと覚ると共に、他のものも必ず自分を欺くに違ないと思ひ詰めました」「略」私は思案の結果、市に居る中学の旧友に頼んで、私の受け取つたものを、凡て金の形に変へようと思つた」(下九)等。

- (12) 「私を生んだ私の過去は」「略」私より外に誰も語り得るものはない」「それを偽りなく書き残して置く私の努力」(共に下五十六)等。

- (13) 命令・要求の例「記憶して下さい、あなたの知つてゐる私は塵に汚れた後の私です」(下九)。「記憶して下さい。私は斯んな風にして生きて来たのです」(下五十五)等。先取りの推量の例「貴方は定めて変に思ふでせう」「略」私はたゞ、両方共事実であつたのだから、事実として貴方に教へて上げるといふより外に仕方がないのです」(下十二)。「それなら何故Kに宅を出て貰はないのかと貴方は聞くでせう。然しさうすれば私がKを無理に引張つて来た主意が立たなくなる文です」(下三十二)等。

- (14) 例「先生は始めから私を嫌つてゐたのではなかつたのである。先生が私に示した時々の素気ない挨拶や冷淡に見える動作は、私を遠けやうとする不快の表現ではなかつたのである。傷ましい先生は、自分と近づかうとする人間に、近づく程の価値のないものだから止せといふ警告を与へたのである。他の懷かたにも応じない先生は、他を軽蔑する前に、まづ自分を軽蔑してゐたものと見える」(上四)等。

- (15) 例「私に乃木さんの死んだ理由が能く解らないやうに、貴方にも私の自殺する訳が明らかに呑み込めないかも知れませんが」「略」それは時勢の推移から来る人間の相違だから仕方がありません。或は箇人の有つて生れた性格の相違と云つた方が確かも知れませんが」(下五十六)等。

- (16) 例「先生に限らず、奥さんに限らず、二人とも私に比べると、一時代前の因襲のうちに成人したために、さういふ艶っぽい問題になると、正直に自分を開放する文の勇氣がないのだからと考へた」(上十二) — 「女に關して立ち入つた話などをするものは一人もありませんでした」(略)「それが道学の余習なのか、又は一種のはにかみなのか、判断は貴方の理解に任せ置きます」(下二十九)。「あなたはまだ覚えてゐるでせう、私がいつか貴方に、造り付けた悪人の世の中にあるものではないと云つた事を」(略)あの時あなたは私に昂奮してゐると注意して呉れました」(略)私の答は「略」あなたに取つて物足りなかつたかも知れません」(略)けれども私にはあれが生きた答でした。現に私は昂奮してゐたではありませんか」(下八)等。
- (17) 例「父は此外にもまだ色々な小言を云つた」(略)それ等を私は黙つて聞いてゐた」(改行)小言が一通済んだと思つた時、私は静かに席を立たうとした」(中人)、「同時に私はKの死因を繰り返しく考へたのです」(略)私は仕舞にKが私のやうになつた一人で淋しくつて仕方がなくなつた結果、急に所決したのではなくかうかと疑がひ出しました。さうして又探つたのです。私もKの歩いた路を、Kと同じじやうに辿つてゐるのだといふ予覚が」(略)私の胸を横通り始めたからです」(下五十三)。
- (18) 現実的には、同一のある言説の切片・要素が複数の、ときには相反する効果を生み出す場合や、複数の言説の切片・要素が組み合わさつて何らかの作用を波及させていく場合もあり得る。
- (19) つまり、ある一定の規格に應じた主体への構成が行為遂行的にはたされるということ。当然その場合、諸々の言説の切片・要素が担う種々の効果を生み出すさまざまなはたらきも運動する。
- (20) 以下などを参照「私は其人を常に先生と呼んでゐた。だから此所で、もと、先生と書く文で本名は打ち明けない。是は世間を憚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すことに、すぐ「先生」と云ひたくなる」(上二)、「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れないといふ感じが、何処かに強く働らいた」(略)然し其私文には此直感が後になつて事実の上に証立立てられたのだから」(略)それを見越した自分の直感をとにかく頼もしく又嬉しく思つてゐる」(上六)等。読み方を指示するようにはたらく切片もある。例「今考へると其時の私の態度は、私の生活のうちで寧ろ尊むべきもの、一つであつた。私は全くそのために先生と人間らしい温かい交際が出来たのだと思ふ。もし私の好奇心が幾分でも先生の心に向つて、研究的に働かされたなら」(略)何んな結果が二人の仲に落ちて来たらう。私は想像してもぞつとする。先生はそれだけでなく、冷たい眼で研究されるのを絶えず恐れてゐたのである」(上七)。
- (21) 例「先生は美しい恋愛の裏に、恐ろしい悲劇を持つてゐた。さうして其悲劇の何んなに先生に取つて見慘なものであるかは相手の奥さんに丸で知れてゐなかつた」(略)私は今此悲劇に就いて何事も語らない」(上十二)、「先生の人間に対する此覚悟は何処から来るのだから」(略)自分と切り離された他人の事実でなくつて、自分自身が痛切に味はつた事実」(略)が、畳み込まれてゐるらしかつた」(略)先生自身既にさうだと告白してゐた。たゞ其告白が雲の峯のやうであつた」(上十五)等。
- (22) したがつて「こゝろ」を読むことから生じる「解釈ゲーム」にまきこまれまいと「沈黙」しても、それは必ずしも「こゝろ」的な地平の「外」に立つことを意味しない。
- (23) 「こゝろ」におけるシフターの存在とそれはたらき注目しているものとして、たとえば「こゝろのかたち」(小森陽一・石原千秋との鼎談。「漱石研究」第六号、一九九六)における運賃重宝の発言。
- (24) たとえば前掲阿部の以下の一節参照「八月初旬久振で東北の郷里に帰つた」(略)一日市中随一の劇場に行つたら、幕間には棧敷や土間にゆで豆、蒟蒻の売りが呼び歩いてゐた。遊歩場には素足に氣味の悪い程埃がザラ／＼して、売店には玉蜀黍の焼いたのが積み重ねられてゐ

た。棧敷の客が大声を發して、舞台の弁慶から静にしろと怒鳴られてゐた。女の立小便する便所の下駄は藁緒であつた。「略」現在自己を繞つて流れる現実の文化及び精神的空氣を要求する者にとつては、田舎の生活は何と云つても堪へ難い苦痛である。(現実効果)の生起は個々の読者が依拠するコードや価値基準に応じて変わる(この点でこれは自閉的な共同体(性)と無縁でない)。引例では明らかにある社会のある時期の階級性や文化資本のあり方などが条件となることが窺える。

(25) この他の場面でも現れる「お父さん」という呼称が、「おかあさん」「にいさん」「ねえさん」等と共に、明治三六／七年第一次国定国語教科書「尋常小学読本」ではじめて登場したものであることに注意。

(26) たとえば飛鳥井雅道「明治大帝」(筑摩書房 一九八九・一／ちくま学芸文庫 一九九四・一)、渡部直己「不敬文学論序説」(太田出版 一九九・七)など。また「殉死」「明治の精神」などとの関連において「父」「先生」を論じた数多くの論も当然関連する。

(27) 明治帝の「死」の新聞報道の様態及びその生産・流通システムと「こゝろ」との関係に関しては、「こゝろ」論争以後(座談会。前掲「漱石研究」第六号所収)の小森陽一の発言も参照のこと。

(28) 多木浩二「天皇の肖像」(岩波新書 一九八八・七)、タカシ・フジタ二「天皇のページェント―近代日本の歴史民族誌から―」(日本放送出版協会 一九九四・一)は依然、明治期日本の統治・支配戦略と表象形態との諸関係を考察した重要な研究であり続けている。またこの「主体化」の運動は表象を媒介とした儀礼的行為を通じても作動する。明治帝崩御直後、「私」が喪章をつけた日の丸の旗を門先に掲げ、それを表から見つつ思いにふける件り(中五)はこの点で注目される。

(29) 言うまでもなく「嫌悪」「拒絶」「沈黙」等はネガティブだが対象への強い密着を示す反応としても理解できる。

(30) 「こゝろ」とそこから生起する世界のジェンダー編成をめぐる問題。

注(4)参照。「先生」が、「K」の「死」に関する記事を掲載した新聞を「御嬢さん」が眼にするのを怖れ(下五十二)、「私」への手紙の執筆を「妻」から隠す(下五十六)のも示唆的。「読む・書く・死ぬ」の運動が生み、支えている世界では、「先生」や「私」の存在とは異なる(たとえば「女」という)者が「死ぬ」ことは、「彼ら」が「死ぬ」ことと決して同じにはならない。

(31) (下十一)―(十八)の「典型例と理解できる」。

(32) 「こゝろ」という作品が、そもそも大部数を誇る新聞に連載され、書籍として広く流通し、複数の教科書に継続的に採録され、複数の版元から出ている文庫の代表的なロングセラーだということ、つまりこれは、この作品への「接触」と「読書」の機会及び経験は無数にかつ分散的に存在し、またそれらは物質的・制度的に保障されてきた、ということである。とすれば論理的に、本論で述べた「読む・書く・死ぬ」の運動とそこから生み出される(一般・特殊)の構図の作動が、この国では現在までいつでも至るところで、連鎖的かつ同時多発的に起こってきたし、起こっているし、今後起こり得るということになる。

(33) この構図の作動ぶりを私たちがもつマテリアルな歴史的経験との関係において捉えていく作業が必要だろう。

(34) 確かに物語内容との関係から、「手記」の語り手「私」の一定の人物設定上の限定は可能だが、これは「私」の語りの現在の特定には繋がらない。前掲「こゝろ」のかたち」の蓮實重彦の発言参照。

(35) 別の言い方をすれば、個々の(時に能動的でさえある)諸実践の結果生み出される多様性が、単一性と対立するどころか、単一性の存立と再生産の不可欠の条件として機能する、いわゆる「歴史の終わり」的な状況。浅田彰「歴史の終わり」を超えて(中公文庫 一九九

九・一／原題「歴史の終わり」と世紀末の世界」小学館 一九九四・三）等参照。

(36) 「対象」に関連する諸要素（たとえば対象の内容・形態や、その生産・流通・消費の諸条件など）、分析・分析者」に関わる諸要素（たとえば当の分析の遂行それ自体を可能にしている諸条件など）などがそれぞれ担う歴史性＝単独性と共に、これらの諸要素をそれぞれなり立たせている諸関係、またこれらの諸要素の間に形づくられる諸関係が担う歴史性＝単独性への厳密な考察が不可欠だろう。

(37) 自らが存在してしまっている状況を診断し、そこへの関与の仕方どのようにを検討すること。その場合「実効性」がポイントとなるはずだが、この点の過大視は機会主義や自己満足、自らの診断や関与を可能にしている基準・枠組の無自覚化などへと陥る危険もある。

(38) 実体的・固定的・本質的な基本単位として、「主体」や「文化」や「国家」、あるいはある特定のコードを共通に内面化した「共同体」などを先験的に立てた上で、その「内部」がそれとしては多種多様な下位要素から構成されていることを、またはこれらリジッドなものとして本質化された基本単位が見かけ上共存している状態を、「多様性」や「雑種性」ないしは「豊かさ」などと捉えて称揚するといった類いの議論や事態は、本論で示した「こゝろ」的デイスコースと、何らかの場面や状況において同調・連動し得る。なお、複数の領域に相同的なデイスコースが何らかの形で認められるとすれば、それぞれの領域に属するデイスコースの間の「交渉」の様相を考察の対象として浮上させることが可能になる。

(39) 当然のことだが、こうした一連の問いを発している「自分」をめぐる問いも浮上するはずだ。どういう（複数の）条件の下で、どういう者として構成されていることで、この「自分」は問いを発することが可能になっているのか。また、そうした者として立ち現れていることは、結果的にどんなはたらきを担い、どんな効果をどこへどのように波及させることになるか考えられるのか。こうした問いを「主体のアイ

デンティティを問う」という形でなく問うていくことが重要だろう。「自分」を不変の同一性を保つ確固たる（つまりは本質的かつ自閉的な）存在として立ち上げたとき（一般・特殊の構図が構成され、現動化し始めるだろうから（そのような本質化された「主体」があるとき現前することがあるとしても、これ自体が「なぜ、どのようににそういうことになったのか」という問題を提供する）。もう一つ、決して忘れてはならないのは、「こゝろ」の言葉のはたらきが生み出す全体化された世界は世界の全体ではない、ということだ。この作品の言葉の諸々の作用の結果形成される世界の諸条件や諸関係、そこでの支配的な規則・作法などを明白にし、それらがまさに稼動している個々の局面をこれらとは別の規則や作法も現実化し得る可変的な地点と捉え、そこに介入してみる。そうすることで始めて、この限定的な世界を支えている諸条件の一方的な連結のあり方を組み換える可能性が生じるだろう。

※ 参照・引用は『漱石全集』（岩波書店 一九六六・五）によった。引用に際してはルビ・傍点等を省略、旧字は新字に直し、仮名遣いはそのままとした。なお傍線・傍点はいずれも大野による。

表象テクストと断片性

——ポストモダニズムとカルチュラル・スタディーズとの

「節合」をめぐる——

中 村 三 春

カルチュラル・スタディーズの理論を要約するのは難しいのですが、とりあえず次のようにまとめてみます。第一に、カルチュラル・スタディーズは専らマイノリティや被抑圧者の立場に立ち、ヘゲモニーやイデオロギーにまつわる西欧マルクス主義のコードを利用し、文化、特に大衆文化における多様で複雑で巧緻な差別・抑圧の実態を分析しようとする。第二にそれは、フェミニズム、ポストコロニアリズムなど先行する社会派理論のみならず、記号学・構造主義・脱構築・ポスト構造主義などの理論をも幅広く取り入れ、これを批判的に活用する。また異質で多様な理論と対象とを繋ぐことを重視し、この操作を節合 (articulation) と呼ぶ。第三に、それは単なる学問的研究にとどまらず、文化現象を現実化している様々な制度に対する変革の要求を出してゆく。これは介入 (intervention) と呼ばれ、カルチュラル・スタディーズのアクチュアリティを象徴する言葉とされている。例えばそのアクチュアリティは、研究教育

のハード、ソフト両面の組み替えなどにも結びつくことがある。

このように見る場合、カルチュラル・スタディーズは出現すべくして出現した現象であつて、基本的にこれを推進することに異論の余地はありません。ここ数十年来において、日本でも女性、アジア諸地域その他に対する差別的視点、あるいは国民国家批判の立場などからのアプローチが活発化しています。その過程において既成の対象概念が転倒され、例えば映画・テレビ番組・歌謡曲やその他の表象テクストが、旧来の文学や芸術と同列に取り上げられるのもまた自然の成り行きです。カルチュラル・スタディーズは、あるテクストが何であるかではなく、どのように受容されたかを専ら問題とします。受容者 (audience) に関する追究は、カルチュラル・スタディーズの眼目の一つです。その結果として、明治の芳賀矢一の時代から基本的には変わっていない国文学という国民国家的ディシプリンに、根底的な改革が行われるとすれば、それは歓迎すべきこと

以外ではありません。カルチュラル・スタディーズは、日本近代文学の領域においてその方法が取り沙汰されるようになってから日も浅く、まだその功罪を総括するような時期でもありません。ただし、現時点において、その理論に対して何が言えるのかに絞って、ここではお話ししてみます。そのようなわけで、今日の内容は、広く文化理論一般に通じる問題提起とするつもりです。その問題とは、表象テクストの断片性についてです。

全体性に対する断片性という概念は、いわゆるポストモダンニズムの重要なキーワードの一つです。ですからこの問題はポストモダンニズムからカルチュラル・スタディーズへ、という思想上の展開に深く関わっています。イギリス、カルチュラル・スタディーズの泰斗、スチュアート・ホール氏がインタヴューに答えた「ポスト・モダンニズムとの節合について」というテクストがあります。⁽¹⁾これはポストモダンニズム全盛期の後に、なぜカルチュラル・スタディーズが登場したのか、その課題は何かを分かりやすく説き明かしたものです。このインタヴューではまず、ポストモダンニズムの代表的理論家であるリオタールと、それに対して批判的スタンスをとったマルクス主義批判理論のハーバマスの名が挙げられます。ホールは「われわれは受け容れることのできない二つの選択肢、すなわち古くからの啓蒙主義のプロジェクトを擁護するハーバマスの立場と、ポスト・モダンの崩壊に対するヨーロッパ中心的な称賛との間に挟まれている」と述べます。ある「古い意味での筋というものがない」映画を例に引いて、ホールは「全体性をもった経験の分裂」や「古

い確証性」の崩壊について認め、そのような現状はポストモダンニズム的なものであって、「伝統的なハーバマスのな近代擁護論は、これに対して意味をなしません」と明言しています。しかし、逆に現状を肯定するリオタールらの論調はまさにイデオロギー的の見なされ、むしろその内実を分析するための理論構成が必要だとされるのです。

ここからはつきり言えるのは、少なくともホールのカルチュラル・スタディーズの理論は、先行したポストモダンニズムの思想をなし崩しにして批判理論に回帰するのではないということです。ポストモダンのな状況の存在を認めつつ、そのイデオロギー性を究明するためには、「歴史の終わり」を説くポストモダンニズムは批判しなければならぬ、という、いわば二つの立場のアウフヘーベンとして現れているようです。そこで、当面の課題である全体性と断片性との問題へと接続する通路が開けてきます。私の考えでは、表象テクストの断片性は、歴史上、表象のスタイルが大きく更新される際には常にクロースアップされる問題なのです。カルチュラル・スタディーズの理論構成には、確かにこの断片性を救済する回路が備わっているように思われます。ここまでのところ、このことを確認できたといえましょう。しかしなぜ断片なのか。次に、今日のシンポジウムの共通の舞台として選ばれている漱石の『こゝろ』に即して、表象テクストと断片性との関わりについてまとめてみます。

『こゝろ』は学校教材として取り入れられているほか、幾多の解釈を誘発してきたポピュラーなテクストです。これがなぜ解釈誘発

的にポピュラーなのか、というのはこのテキストの文化的位置づけと深く関わる問題ですが、差し当たり、その理由として断片性を挙げる事ができます。『こゝろ』初版本(大3・9、岩波書店)の「序」には、「当時の予告には数種の短篇を合してそれに『心』といふ標題を冠らせる積だと読者に断わつたのであるが、其短篇の第一に当る『先生の遺書』を書き込んで行くうちに、予想通り早く片が付かない事を発見したので、とう／＼その一篇文を単行本に纏めて公けにする方針に模様がへをしました」とあります。すなわち、当初は短編連作方式の長編として構想されたものが、いわば中絶して現行の形に落ち着いたのです。素朴に読む場合、誰しも思うように、「下 先生と遺書」の幕切れは、『こゝろ』という小説の幕切れではないように感じられます。先生はどなたなのか、先生の元へ急ぐ私は？ しかしこの疑問は、クリアな形では決して解決されません。疑問を解決するだけの情報量が足りないからです。ありうべき物語の全体という観点からするなら、『こゝろ』はまさしく断片なのです。三角関係や自殺などの、多くの青年に関心を抱かせる誘惑的なトピックの存在に加えて、例えばここに、このテキストの断片性という、もう一つの誘惑の源を見ることが出来ます。

試みに、断片・フラグメントとは何か、の定義を試みます。断片は、全体に対する部分です。ただし、部分一般は全体との間の関係を考慮することによって、全体を還元する契機となりえます。例えば、恐竜の全身骨格のうち一部分の化石だけでも、その恐竜の全身像や、運動能力などを知ることができるといいます。この場合、

断片は有機的全体に対しての有機的部分という性質を持っています。言い換えれば、部分は全体を表象Ⅱ代行 (Representative) するわけですから、部分が全体との間で十全なコミュニケーションを行うか、あるいは行うと信じられている、あるいは行うように見える時、部分は部分を超えて、仮想的な全体として振る舞うこととなります。しかし、例えば代議士 (Representative) は国民の意志を表象Ⅱ代行するはずの部分です。ところが、ほとんどの代議士はそうではなく、自分のためにだけ振る舞っている。これは、部分が決して透明な媒体とはなりえない事態を示しています。このような不透明性の強度の高い部分、全体との間の関係が不明であるような部分を、断片として定義しておきましょう。断片は、それによって全体を還元することが出来ません。帰るべきコンテキストを抹消された言葉の群。何ものの代表でもなく、何ものをも表象Ⅱ代行せず、永遠に未完成の、あるいは逆に常に既に完結した不透明な記号。それが断片であります。考えてみると、言葉とは、また表象とは、皆本来そうなのではないでしょうか。言葉や表象は、十全な意味あるいはコミュニケーションという、ありうべき全体に対して、常に断片なのではないでしょうか。

人間間のコミュニケーションの不全を主要なトピックとする『こゝろ』が、ほかならぬ断片性を特徴とすることには肯けるところがあります。しかし断片と言えども、意味を理解されるためには、解釈がなされなければなりません。データから情報を取り出すためには、特定の枠組み、フレームが必要となります。フレームとは情

報を理解するための情報ですから、どのような枠組みを採用するかによって千差万別の解釈が出てくることになります。テキストの言葉やテキスト内の言葉と、あるいはテキスト外の言葉や事象と関連づける操作が解釈です。コンテキスト化と言い換えることもできません。例えば、例に出して恐縮ですが、一大センセーションを巻き起こした小森陽一氏の有名な「『ころ』を生成する心臓」(成城国文学)創刊号、一九八五・三は、下の遺書の言葉を上・中の手記の言葉と関連づけることによって、恐竜のかかとの骨からその全身像をつまみ断片から全体を復元してみせたのです。語りや文体、レトリックなどテキスト内的な関連づけによる解釈が、いわゆるテキスト論などと呼ばれた手続きであり、それでは不十分だ、その歴史的背景や文学以外のテキストとも関連づけなければならぬ、とするのが、いわゆる文化研究の手続きでしょう。

ちなみにカルチュラル・スタディーズではこの関連づけの操作を節合 (articulation) と呼び、独自の機能を与えています。先のホルのインタヴューでは、「節合とは、特定の条件下で、二つの異なる要素を統合することができる、連結の形態」と定義され、「しかし、そのつながりは、いかなる時も常に、非必然的で、非決定で、非絶対的かつ非本質的なもの」とも言われています。リオタールは共通の理解の枠組みを持たず、統合されることのない言説の対立を争異 (différend) と呼びましたが、ホルのいう節合はむしろあるヘゲモニー的なメカニズムにおいて、同じく一見無縁なものが連結されてしまう、あるいはされることができるという関連づけの操作

を言うようです。いずれにせよ、フェミニズムの関連づけ、ポストコロニアリズムの節合など、断片から全体を復元すること、これが解釈の要諦であるというのが、一般的な理解でしょう。しかし、断片への回帰を目指す理論があってもよいはずで、今話題にしている思想史の範囲では、まさしくリオタールがそれでありました。リオタールのポストモダニズムとは要するに、全体論的な「大きな物語」なるものは、例えばナチズム、スターリニズムなど歴史上の実例にさらされ、今やすべて正当化の能力を失っている。その代わりに個々の断片的な「小さな物語」が相対的なステータスを競い合う状況でしかない、というものでした。リオタールはこれを「全体性に対する戦争」とまで言っています。これはホルによれば、世界の大半の地域には当てはまらない西欧中心主義に過ぎない。つまりアジア・アフリカ・ラテンアメリカ諸国などにモダンは未だ到来していません、またその限りにおいてポストモダニズムじたいがイデオロギーと化しているということでした。しかし、リオタールのこうした発想が単なるファッションでないことは、全体論をめぐって展開した二〇世紀思想、特に西欧マルクス主義の系譜からも言えることです。

マーティン・ジェイの『マルクス主義と全体性——ルカーチからハーバースへの概念の冒険』⁽³⁾は、題名の通り、ルカーチを始祖とするいわゆる西欧マルクス主義の理論家たちにおける、全体性の系譜を克明にたどった非常に浩瀚な書物です。全体論 (totalism、または totalism) は、マルクス主義だけでなく、西洋哲学、ひいては

恐らく哲学一般の中にいつの時代にも認められる思想でした。例えば儒学なども典型的にそうです。全体論は部分に対する全体の優越性を認め、全体は部分の総和以上のものである、とする見方です。

特にこの傾向はマルクス主義において典型的に見られます。マルクス主義は一般に、常に社会全体を問題とし、決してその中の一部分、例えば芸術や文学を社会と切り離しては考えません。これらは皆一つの法則によって運動する社会という全体の部分にほかならないからです。従って、たぶん教条主義的なマルクス主義者であれば、断片という文化現象の存在すら認めないでしょう。断片は、すべて全体における部分ということになるからです。これらの理論が単に理論にとどまったのなら、たぶんリオタールは現れなかったでしょう。しかし、この理論が実践に移される時が来ました。言うまでもなく、ソビエトを中心としたスターリニズムによる全体主義国家の出現であります。全体論と全体主義 (totalitarianism) は同義ではありませんが、極めて親縁性の強い思想であることに間違いはありません。

ジェイは西欧マルクス主義における全体論の起源として、ルカーチの『歴史と階級意識』を挙げます。そこには、「全体性というカテゴリー、すなわち部分に対する全体の全面的、決定的な支配ということ、これこそマルクスがヘーゲルから受け継ぎ、根本的に作りかえてまったく新しい学問の基礎とした方法の本質にほかならない」というフレーズが読まれます。⁽⁴⁾ ルカーチはこの本を後に自己批判するわけですが、しかしこの教科書的な全体論そのものは、後期

の大著『美学』に至るまで貫徹されています。シンボジウムの発表要旨にも引用したアンナ・ゼーガースのルカーチ宛公開書簡は、こうしたルカーチの全体論的傾向に対して、断片擁護の立場から反論したものと見ることが出来ます。ゼーガースが断片を評して言う

「いままなお完結していないにか、新しい原体験の形象化」とは、世界のすべてに網をかける全体論のドグマに抗して、個人の原初的な実感を対置したものと考えられます。⁽⁵⁾ しかし、彼女のような声は西欧マルクス主義の潮流において大きくは響きませんでした。ジェイによれば、十指に余る西欧マルクスシストたち、グラムシもサルトルもメルロポンティもアルチュセールもハーバマスも、いずれも何らかの意味で全体性の軛から逃れることは出来なかったと言います。

ただし、何事にも例外はあるもので、ジェイはベンヤミンとアドルノを、全体性に対して疑念を抱いた思想家として論じています。ベンヤミンのアレゴリー論は、端的に全体に対する断片の優位を説くものでした。全体論の理論的根拠の一つとされたヘーゲル的な弁証法の論理は、客観と主観との合一によって全体を得るというものと、いわば記号表現と意味内容とが合一したシンボル象徴の姿とあります。しかし、ベンヤミンの論じたアレゴリー寓意、またはアウラなき複製芸術時代におけるモンタージュ映画においては、断片群が決して一つの意味に収斂しないために、主客の合一は実現されないわけです。しかし、だからといってそれは支離滅裂な分裂状態ではなく、ジェイはそれを「星座」的状态というキーワードを使って説明しています。「それは、自らのうちの異質な諸要素がも

つ還元不能な異質性を維持することで、それらの諸要素を救済するのである」とジェイは言います。また、このペンヤミンの発想はアドルノに強く影響を与えることとなります。アドルノの思想は非同一性の哲学などと呼ばれますが、それは主体と客体との同一としての全体性に対して、非同一なるものを尊崇する立場です。これが『美の理論』において、「意味を否定する芸術作品」「統一されたものでありながら混乱しているといった作品」を評価し、その代表としてモンタージュを挙げることに繋がっていくわけです。ここで注目したいのは、彼らフランクフルト学派の業績において、全体論に対する懐疑という思想的観点で、表象テクストの断片性の評価へと結びつけられたという点です。ペンヤミンとアドルノのアレゴリーやモンタージュは、そのような断片の例として理解できます。シンボルに対してアレゴリーの破壊力を論じたイェール学派のポール・ドゥ・マンヤ、アレゴリー論をアヴァンギャルド芸術に適用したペーター・ビュルガーの名もここに付け加えることができるでしょう。

また、アドルノはホルクハイマーとの共著『啓蒙の弁証法』において、このことと関連する事柄を述べています。それは、一般的に啓蒙は理性による神話的状态からの脱却を促すと信じられているが、実は、神話は既に啓蒙であり、啓蒙は神話に退化する、という主張です。啓蒙は通約しきれないものを切り捨て、無か一切かという仕方です。啓蒙は通約しきれないものを切り捨て、無か一切かという仕方です。啓蒙は通約しきれないものを切り捨て、無か一切かという仕方です。啓蒙は通約しきれないものを切り捨て、無か一切かという仕方です。啓蒙は通約しきれないものを切り捨て、無か一切かという仕方です。

目指すのかも知れない。だが「その可能性を眼前にしながら、しかし啓蒙は、現代に奉仕して、大衆に対する全体的な欺瞞へと転身する」⁽³⁾。これは、理性による合理主義の普及であるはずの啓蒙が自己目的化し、自己保存を突出させた場合に何が起るのかを明らかにしたテクストです。終戦前に書かれたこの書物には、ナチスによるホロコーストやスターリンによる大量粛清のデータはまだ現れていません。しかし、確かにそれに適用されるべき力を持っています。ファシズムや全体主義は、啓蒙の否定ではなく、まさにその帰結である、ということですが、先に引用した言葉遣いからも、それが全体論的理性性に向けられた警鐘であることは明らかです。この啓蒙批判が、表象テクストにおける断片擁護と表裏をなしていることはもはやお分かりでしょう。リオタールによるポストモダン通信の起源はこの辺にあると考えられます。『ポストモダン通信』において、リオタールは再三にわたってアドルノに言及しています。このように断片とは、実に思想史と表象テクストとが切り結ぶ場であったわけです。

しかし、反全体論の動きに対する批判もあります。現代における西欧マルクス主義全体論の最強の推進者はテリー・イーグルトンでしょう。イーグルトンの『美のイデオロギー』の最終章はポストモダンニズム批判であり、フーコーやリオタールがやり玉に挙げられています。イーグルトンは、蛇蝎のごとく忌み嫌うポストモダニスト・リオタールの『小さな物語』の説に反発して、「この主張の問題点は、小さなものは常に美しいという信条が感傷的な幻影にすぎ

ないところにある」として、イギリスのネオファシズムの例を挙げています。⁽⁹⁾確かに、ドウルーズ&ガタリが『千のプラトー』でミクロなセグメントにこそ、ファシズムは宿るわけです。グラムシの「陣地戦」、アルチュセールの「国家のイデオロギー装置」、あるいはブルアユの「ハビトゥス」などの概念は、いずれもミクロなユニットにおいて再生産されるイデオロギーを問題にしています。¹⁰「大きな物語」と「小さな物語」を分ける境界線はどこにあるか、誰にも言えないでしょう。全体と断片の問題にしても、多分に相対的なので、定量的に規定できるものではありません。『ころ』が断片だという見方そのものが、既にそれをそのように見るフレームの帰結にはかならないことは確かです。

また同じくイーグルトンの『ポストモダニズムの幻想』は、この主張を全面化し、ポストモダニズムに対してありとあらゆる悪罵を投げつけたものです。そこで、「一般に批判されているのはある種の全体性だけで、他の全体性については、批判なく完全に受け入れられている」というのもまた道理あるように思われます。そもそも、私たちは「世界」というような言葉を毎日のように使うわけで、この「世界」が全体でないとしたら何か、ということになります。さらに、英文学者の大橋洋一氏は、要を得た「断片と全体」という論文において、全体化と断片化というのは二つながらセットになって、先進資本主義の文化戦略に組み込まれている。マイノリティも差異化も、既に権力の眼差しの内側にあるのだ、という身も蓋もないこ

とを言っています。⁽¹¹⁾こうなると断片をお守りにするわけにも、全体性にしがみつ়くわけにも行かなくなりませう。

私の考えでは、理論の歴史は先に進めるべきであつて、一度提起された地点から後戻りすることは説得力を欠くやり方です。イーグルトンに理があるとすれば、それは一切の全体論的裏付けを捨象した、その場限りの根拠付けでは、全然基準というものを持ち得ないカオスの世界が待ち受けているだけだということでしょう。イーグルトンの言うように、例えば拷問は端的に普遍的に悪としなければなりません。しかし他方、アドルノの啓蒙批判やリオタールの「大きな物語」否定の運動にも、やはり今でも、というか、今こそ見るべきものがあると思われます。細部を切り捨て、全体から網をかけて文化を見る、こうしたやり方が正当性を主張することは今やどうしてもできないと思います。それでは、啓蒙がすべてそうであるように、信ずるか信じないか以外にありません。啓蒙は悪しき新興宗教と同じように、批判を封殺します。イーグルトンの文章は例によってオール5の優等生的なものです。辛辣な悪口雑言に満ちたアジテーションである『ポストモダニズムの幻想』において、スターリニズムが出てくるのはたつたの三箇所、それも非常に短い記述で、事実上は何も批判していないに等しいのです。¹²

またイーグルトンもこの本で何度かアドルノの名を挙げていますが、その啓蒙批判には一切触れていません。⁽¹³⁾リオタールらの動機となつた全体主義Ⅱスターリニズムと全体論との関連については、イーグルトンは完全に素通りしている感じです。なおこの本におい

てイーグルトンはスチュアート・ホールが個人というものの統一性を否定したテクストを引用して、左翼性を失っているとして批判しています⁽¹⁴⁾。さて、拷問は絶対悪です。しかし、ある行為を拷問と断定するか否かは相対的な判断に委ねられ、場合によっては、拷問されたと訴えた方が拷問を行っていたことすらありうるはずです。あらゆる尺度は全部虚妄だとする絶対的相対主義ではなく、ある共通認識の基盤を超えた時には、共約不可能性が現れてくる場合もある、とする程度の概念的相対主義の立場を、私は保持したいと思います。リオータルもイーグルトンもあまりに極端に過ぎるわけです。すなわち、全体か断片かという二者択一を超えて、両者の批判を相乗させて、次の段階の文化理論を模索すべきなのではないでしょうか。そして、私はカルチュラル・スタディーズこそ、この課題に答える手法であったのではないかと言いたいわけです。

先のホールのインタヴューに戻りますと、彼はボードリヤールを批判しベンヤミンを評価して次のように述べていました。「もはや、意味の分析を行うとき、理論的自己完結性の閉止に身を慰めることなく、むしろ、ベンヤミンが提唱した意味論的な突破口により基づいて行わなければならないのです。つまり、断片を発見し、それらの組み合わせを解読し、それらにどのように手術のメスを入れられるか模索し、文化生産の手段と道具を組み立てては解体し、再び組み立てては解体することを繰り返さねばならないのです。このことこそが、近代という時代の幕を開けるのです。しかし、このことは唯一の真実の意味を断片へと破壊し、コードの無限の多重性の

宇宙へと投げ込むのですが、それは、恣意的な「閉止」の押しつけでくる記号化の過程を破壊するものでは決してありません。それはむしろ、我々が意味を自然のものとしてではなく恣意的な行為として理解するようになるため、イデオロギーを言語へと介入させることになり、実際には記号化の過程をより豊かにするものなのです」。ここで言われる「理論的自己完結性」とは、たぶん全体論とともにポストモダニズムをも指している、「閉止」とは、全体か断片かという二者択一に陥った袋小路のことを言うのでしょうか。

カルチュラル・スタディーズの関連づけとしての節合は、決して固定したスタンスをとらない融通無碍なものでした。このような節合の方法は、大橋氏の言うようにマクロ化もミクロ化も既に資本の文化戦略の中に組み込まれているという現状認識に対応した、批判理論の側の対応策だと言えます。言い換えれば、節合という関連づけのスタイルそのものが、決して全体を復元しえない部分としての断片のあり方、多種多様な解釈を誘発し、しかしそのうちのどれもが支配的とはならないような表象テクストの断片性に、まさしく相応しいものにはかならないわけです。しかもそれは、断片を単なる治外法権に安住させるものではない。節合の本質からして、それはまたヘゲモニーやイデオロギーの端末としても機能せしめられるはずで、カルチュラル・スタディーズは、理論としてはこのように、全体論的啓蒙に対する反省として断片性の尊重を最大限に盛り込みつつ、しかしイデオロギー批判の多様な回路をそこに節合してゆく、という方法をとるようです。このように見るならば、それが

ハーバースとリオタールを止揚するという意味が明らかになるように思われるのです。

ホールの他のテクストからこのことを傍証する発言を拾ってみます。まず、主体については、全体・中心・統一・安定などによって表される「個人」(individual)を否定し、社会的関係における断片的で不完全な「複数からなる自己」、複数からなるアイデンティティと表現しています⁽¹⁵⁾。次に、表象における主体も、決して完成したものではありません、常に過程にあり、「表象の外部ではなく内部で構築される『生産物』」である、と述べています⁽¹⁶⁾。また、文章の意味についても、デリダを参照し、真の意味とは到達不能の恣意的なものであり、常に過剰または過小に決定されており、そこには「残されている」何かが常にある、と主張します⁽¹⁷⁾。さらに、政治的な闘争すら、根源的に偶発的で無制限なもので、その帰結を予測するいかなる法則も存在しない、と言います⁽¹⁸⁾。勿論、これらの断片性の擁護とともに、あらゆる事象は必ず社会的コンテクストの中にあるとすると、コンテクスト主義を忘れてはなりません。それあつてこそそのアフヘーベンですから。ホールのこの思想をカルチュラル・スタディーズの代表的なスタンスの取り方と見るならば、今日の論旨においてその位置づけは極めて納得の行くものであります。むしろジェイの全体論理論も、今やこうしたカルチュラル・スタディーズの観点から、批判的に見直すべき時期なのかも知れません。話が拡散するのを避けて、ここではホールのテクストに絞っておきます。カルチュラル・スタディーズ内部にも、様々な差異が認められるよ

うですが、そこまで論を広げるのは私の手に余る事柄です。

さて『こ、ろ』に戻りますと、『こ、ろ』は先に述べたように極めて断片的なテクストなのですが、また他方ではこのうえなく啓蒙的な物語をも持っています。恋愛や結婚・離婚、死や自殺などについてのポリシーやテクニクを、明治時代でも現在でも学校では決して教えてくれません。人が人生を送る上ですぐにでも必要となるそれらの情報は、『こ、ろ』の中に思わせぶりながら満載されています。加えて先生が年若い学生の私にそれらの情報を思わせぶりながら伝授する、その仕方も広い意味での啓蒙家のやり方だとすら言えるかも知れません。この『思わせぶり』というところが曲者として、それこそ根元的にはこの表象テクストの断片性のゆえであると考えられます。『思わせぶり』に弱い私は先頃、ジェラルド・プリンスのナラトロジーを応用して、『こ、ろ』は読者が物語について抱く疑問に対して、決して十全な回答を与えてくれないようなテクストである、と論じてみました⁽¹⁹⁾。プリンスはそのようなテクストを読解容易度(easiness)の低いテクストと呼びましたが、その理由の一つは結局これが断片的だからです。しかも、それは断片的であることにおいて啓蒙的である。つまり、断片ゆえの解釈誘発性は、また啓蒙をも呼び寄せるからです。啓蒙は定義上、通約しきれない不可解なものを持ち捨てますから、『こ、ろ』は何にせよ啓蒙家の手にかかると断片ではなくなってしまうのです。だが、誰がどう言おうと断片はいつまでも断片であり続けるわけですから、やがてその啓蒙の有効期限が切れると、つまりその啓蒙が支配的言説の地位か

ら下りる時、『こゝろ』は常に再びみたびその断片としての相貌を現し続けることでしょう。

そしてこれこそ、時間的プロセスとしての理論実践において、「文化生産の手段と道具を組み立てては解体し、再び組み立てては解体することを繰り返さねばならない」とホールが述べた節合の手法が生きてくる場なのではないでしょうか。『こゝろ』は断片である限りにおいて、いかなる全体論的説明によつても、最終的にクリアにはならないでしょう。それはその明示的メッセージではなく、テキストとしてのあり方において、全体論的啓蒙の限界を含蓄しているのです。しかしだからと言って、それはイデオロギー的に中立無垢なものでは決してありえない。それを分析するためには、理論史にかつて現れ、これからも現れるであろう洗練されたフレームを次々とやむことなく節合することが必要となります。そしてそのことは、ひとり『こゝろ』だけの問題ではなく、表象テキスト全般に多かれ少なかれ妥当する仕方でありましょう。読み手は今後とも、カルチュラル・スタディーズの多彩な進展に注目し、その成果から学ぶべきものを学ぶべきです。ただし、万一そこにトップダウン式の全体論や能天気な啓蒙の姿勢が見取れるならば、それには警戒を怠るべきではないでしょう。それは、「いつか来た道」というものです。そしてこれはカルチュラル・スタディーズの方法論を自分のものとするか否かと別の事柄のはずです。さらに、いかにも元気の良い文化研究や社会学の批評の攻勢に対して、地道なテキストクリティークや文体論を手がけてきた文学研究者は、決して卑屈にな

る必要はない。なぜなら、常に言葉のあり方を出発点とすることこそが、全体論に対する最後の砦であるからです。勿論、文学研究者自身が、これまでどれだけ「大きな物語」に囲繞されて来たかを考えれば、カルチュラル・スタディーズまでの方法論史の水を、少なくとも一度くらいは頭に浴びてもよいのではないのでしょうか。

そして、それは文学や芸術、国文学や美学などという対象概念とディシプリンが今後どうなるかが、変わらなくなろうが、それとは次元の異なる話です。あるカテゴリーを廃棄してその外に出たところで、カテゴリーのない世界や最終的カテゴリーに到達するわけではないからです。究極のメタ言語は存在しない。あらゆる差別・抑圧の撤廃された社会も、あらゆる言葉の意味が完全にクリアになるようなテキスト解釈も、今のところ実現困難なユートピアでしかないでしょう。しかし、それは社会やテキストに対して何もできないこととは違います。全く逆に、だからこそ、私たちは終わることのない節合を繰り返すことができ、また繰り返さなければならぬのです。

最後に、今のような話題は、私の知識と思考の脆弱さを差し引いても、よく勉強されている方には物足りず、興味のない方にはちんぷんかんぷんであったかも知れません。しかし、私自身にとつては、カルチュラル・スタディーズやポストモダニズム、またその前史としてのフランクフルト学派の理論との対話の作業は、たとえようもなく楽しいものでした。これまで混沌のままに放つてあった考えの雲のようなものを些かなりとも形にし、今後の模索に夢が芽生えた

ような気がします。このような機会を与えて下さった学会と、ご参集の皆様にご礼を申し上げます。

- 注(1) ローレンス・グロスバーク編「ポスト・モダニズムとの節合について——ステュアート・ホールとのインタヴュー」(甲斐聰訳、総特集「ステュアート・ホール カルチュラル・スタディーズのフロント」、「現代思想」一九九八・三臨時増刊)。
- (2) ジャンフランソワ・リオタール「ポストモダンとは何か?」という問いにたいする答え」(ポストモダン通信、菅啓次郎訳、一九八六・一〇、朝日出版社、三四ページ)。
- (3) マーティン・ジェイ「マルクス主義と全体性——ルカチチからハイパーマスへの概念の冒険」(釜川幾男ほか訳、一九九三・六、国文社)。
- (4) ジェルジ・ルカチ「歴史と階級意識」(城戸登・古田光訳、一九八七・四、白水社、「ルカチチ著作集」9、六七ページ。なお、「全体性」は訳原文では「総体性」)。
- (5) アンナ・ゼーガースのルカチチ宛公開書簡(一九三二年二月付、「ゼーガースルルカチチ往復書簡」、佐々木基一・好村富士彦訳、「ルカチチ著作集」8、一九八七・三、白水社、四四八ページ)。
- (6) ジェイ前掲「マルクス主義と全体性」、三八六ページ。
- (7) テオドル・W・アドルノ「美の理論」(大久保健治訳、一九八五・一、河出書房新社、二六三―二六四ページ)。
- (8) マックス・ホルクハイマー、テオドル・W・アドルノ「啓蒙の概念」(「啓蒙の弁証法」、徳永恂訳、一九九〇・二、岩波書店、三〇―三二・五五ページ)。本書の執筆は一九三九―四四、刊行は一九四七。
- (9) テリー・イーグルトン「ボリスからポストモダニズムへ」(「美のイデオロギー」、鈴木聡ほか訳、一九九六・四、紀伊国屋書店、五二―五五二ページ)。
- (10) テリー・イーグルトン「ポストモダニズムの幻想」(森田典正訳、一九九八・五、大月書店、二二―二四・一七四―一七五ページ)。
- (11) 大橋洋一「断片と全体」(特集「カルチュラル・スタディーズ」、「現代思想」一九九六・三)。
- (12) イーグルトンの前掲「ポストモダニズムの幻想」において「スターリン主義」の語が現れるのは、同書二七、一四六、一七五ページ。
- (13) なお、イーグルトンは前掲「美のイデオロギー」では、「アウシュヴィッツ以後の芸術」の一章を割いて、アドルノの「啓蒙の弁証法」等について論じている。また、「イデオロギーとは何か」(大橋洋一訳、一九九三・三、平凡社ライブラリー)にも論評がある。ただし、「ポストモダニズムの幻想」においては、それをポストモダニズム論議と結びつけることはしていない。
- (14) イーグルトン前掲「ポストモダニズムの幻想」、二九ページ。
- (15) スチュアート・ホール「『新時代』の意味」(釜西弘隆訳、前掲「現代思想」臨時増刊、総特集「ステュアート・ホール」)。
- (16) スチュアート・ホール「文化的アイデンティティとディアスポラ」(小笠原博毅訳、前掲「現代思想」臨時増刊)。
- (17) (16)と同じ。
- (18) スチュアート・ホール「グラムシとわれわれ」(野崎孝弘訳、前掲「現代思想」臨時増刊)。
- (19) 中村三春「こゝろ」と物語のメカニズム(田中美・須貝千里編「新しい作品論」へ、「新しい教材論」へ)1、一九九二・二、右文書院)。

討 論

(司 会) 城 殿 智 行

城殿 先ほどご提出いただいた質問用紙を回収させていただきました。内容的に重なっている御質問もいくつかございますので、その場合は私のほうで簡単に要約させていただくことをお許し下さい。また御質問を長くお書き下さった方はご指名させていただきますので、もう一度ご自身で質問なさってください。

では、まず、中村さんと大野さんのご発表に関連する質問から入りたいと思います。私のうかがったかぎりでは、先ほど、中村さんと大野さんは、基本的に同じような構成でカルチュラル・スタディーズの可能性を見出し出しておられたのではないかと思っております。それはつまり、「ある種の言説分析を経た上でマイノリティからの政治介入をテキストの中に読み込んでいく」という手法なわけですが、しかし、『こゝろ』という作品自体の扱い方に関しては完全に異なっていたのではないかと思われまます。

大野さんは、『こゝろ』という作品に読者という装置を組み入れた上で、中村さんのお言葉を使えば「おそろしく全体化してしまう

テキストである」とおっしゃったのに対し、中村さんは、「全体化の契機というのは確かにあるが、しかし、『こゝろ』というテキストそれ自体は常に断片として残されており、したがって、それをこれからも読むことというのは、今後の理論によって考えられるべきである」と結論されておられました。つまり、お二人の態度は非常に極端な対照をなしておられると思います。そこで、その点に関連するご質問を金子明雄さんからいただきました。

まず、中村さんに対しては、『こゝろ』というテキストの純粋性の保持を前提とするのか」というご質問です。それから、大野さんに対しては、『こゝろ』が読者を全体化に導くような装置として機能するものであるなら、『こゝろ』の形式の特徴のまとめをもう少し詳しく聞かせていただきたい」とのご質問です。まず、このご質問にお二方お答えいただけますでしょうか。

中村 純粹であるのか、純粹でないのかという価値付与を行うコードそのものもやめてもいいのではないか、ということになると

思うんですね。

つまり、「あるテクストの読み方は決して固定し得ないのだ」というスタンスが一方にありながら、にもかかわらず「それはこう読めてしまう」という実態もあるわけです。そのような「不確定性と確定性との間の交換運動」は、「純粹状態と不純状態の間の交換運動」と言い換えることもできます。ということは、純粹であるのか、不純であるのか、ということの問題にしようがないだろう、と私は思います。

私自身の研究は、基本的に、そのような純粹性と言いますか、私の言葉では「根源的虚構性」に配慮する方法を探ろうということに進めてきたわけですが、カルチュラル・スタディーズに触れてからは、そのことをもちろん否定するわけではないけれども、もつと違った形で展開し直す必要があるのではないのか、ということとも感じています。

ですから、「こゝろ」の純粹性を保持しよう」というようなことを言っているわけではありません。意味は最終的には確定し得ないけれども、意味をその都度確定することでしか私たちは何かを読むということではできないわけですから、結局、逆に、純粹性を保持しようとしても、それはだめなんですね。けれども、完全に満たされるということもないわけです。

大野 「『こゝろ』の形式のまとめ」を、ということなんです。これは論に即してお話しした方がいいのでしょうか。

つまり、この作品の場合、大枠として(上)(中)の「私」の語

りの現在が、この作品の言葉が開く意味の地平の全てを包むことになつており、そしてそこには「私」はこの(今、ここ)から「真实性」を誇示しつつ自らの記憶を語る」というありようを見出すことができます。しかしそのような事態は、結局のところ(一般)というものが一方に台座としてあり、そして個々の読者は作品の言葉と相補的な関係をもちつつ想像力を介してそこに意味を充填していく、あるいはそうすることで(介入)を試みるのが当然読書の現場では起こるわけですが、この各々の「読書行為」自体がまさに(特殊)という、(一般)と対になったあり方として規定されてしまう、そういう状況について述べたつもりです。

ここで止まるとすると、「結局何をしても同じだ」という話になりかねません。だがもし今述べたことが構造的に言えることだとしても、「こゝろ」という小説は今後も読めるわけだし、論じていくことも可能だ、と実は考えております。ただその場合でも、あるいはその場合は特に、諸々の問題点が現れてくるだろう、それをどういうふうに考えるのか。

「こゝろ」に即して言えば、この作品を従来通り当たり前に「動機を問う」というように、(一般・特殊)の構図が作動するようなかたちで読んでいたら、同じことの繰り返しになってしまう側面は確かにあるだろう。しかし別のラインを作り出すことも想定可能なのではないか。たとえば読みの(戦術)として、コンテクスト化することが必要な場合もある。必要だし、それを通じて別の(線)を作り出すことも可能である。だが、それが常に適切な役割をはたす

とは限らない。こうしたことをどのように考えていったらいいのか、そういう問題領域を検討しましょう、ということなんです。

城殿 そのお話をうかがうと、大野さんのおっしゃる「一般性・特殊性」の回路というのは、中村さんがおっしゃった「全体性と部分」という関連にはほぼ等しく、であるが故に、「場合によつては、断片性というものを見出し出すというのは有り得る」と同じことを語っていらつしやるように思うのですが、しかしそこで大野さんが言われた「断片が見出し得ない場合がある」という論点が重要ではないか。中村さんに対して何かご意見がございませうでしょうか。

大野 中村さんは、ジャン・フランソワ・リオタールとかイーグルトンとかスチュアート・ホールとか、そのあたりの論者の言葉を引用しつつ、ある方向性を示されたんですが、一方ではそういう方法論的な議論・理論的な議論を当面は展開していくべきであろうと思います。少し前に「純粹と不純」という言い方でおっしゃっていましたが、「純粹・不純」を基準に理論を考えないで、たとえば論を作っていくためにどういうふうを考えていったらいいのか、そのアウトラインとか方向性とか、そういう事柄に関わる話を理論的に行っていくことも可能だろうと思います。

ただ他方、具体的な対象を私たちは読んでいくわけです。近代日本文学の研究ということだと、具体的には「文学作品」とこの国で今まで言われてきたものが研究対象のベースになると思うんですが、それらを読むという具体的な局面での、読者のさまざま価値判断とか、あるいは「対象」としてあるもののあり方それ自体なども、

当然問われてしまうであろう。これをもうちょっと考えられないかな、と。それは中村さんに限つてということではなくて、広がりをもつた問題として、私自身の問題としても考えられないかな、と思います。

城殿 いまの点に関連しては、紅野謙介さんから中村さんへご質問をいただいております。

中村さんは断片性を無条件に顕揚はされないわけですが、しかしある場合に断片として見出し得るのではないかと、という論旨でこれからも『こゝろ』を読み直していくと言つてしまつた場合、国民教材として反復再生産されてきた『こゝろ』の言説というものを、もう一度なぞることになってしまうのではないかと、という主旨のご質問です。中村さん、お答えいただけますでしょうか。

中村 極端な例を上げれば、『こゝろ』から物語を読み取らない、ということです。つまり、物語というのは常に全体として表象されるような何物かであつて、たとえば（法Ⅱ差別）の物語などと呼ばれますよね。法や差別は局所的なものではあり得ませんから、例えばそれは国民国家などのある領域で常に機能するような、そういう幻想として表象されると思います。

『こゝろ』から物語を読み取らないというのはどのような方法なのか、ということは別に考えなければなりませんけれども、そんなふうな模索の方法もあるんじゃないかと思うんですね。そうするとそれは、当然、いままで国民教材とされてきた『こゝろ』というものとは別の読み方をするというか、別のものとして見えてくる。

それもまた、それが正しい、とか、それは絶対的である、最終的である、とは決して言えないわけですけれども、そのような形で組み替えていくということはできるのじゃないでしょうか。『こゝろ』を読み返すという、そのことだけで必ず国民教材としての『こゝろ』というステータスを延命させることにつながる、とは考えないですね。様々な節合の方法を考慮に入れていくことによつて、そういった現象を打破していくことは、十分に可能だろうと思います。

城殿 今のお答えに対して、紅野さん、いかがでしょうか。紅野さんは先ほど、司会の大杉のほうからさせていただいた基調報告についてもご意見を賜りましたので、ご発言願えますでしょうか。

紅野 中村さんの話に関しては、いまの説明である部分わかるところもあるんですが、カルチュラル・スタディーズとか……、僕は文化研究というふうに言っていますけれども、その場合は、題材の選択ということも非常に重要です。『こゝろ』を別なものに接合することによつて、その研究の実際の方向性を変えていくということも有り得ますが、これまでの蓄積で言っちゃうと、どうしても『こゝろ』論の研究史の枠組みの中に入っていきかねない、そういう地盤みたいなものを『こゝろ』という小説自体は作り上げてきてしまった、そういうところがどうしてもあると思います。

それは、中村さんの発表だけでなく、文化研究の可能性で、『こゝろ』を素材にするということ自体の困難さというふうな問題になるのかなというふうに思いますけれども、中村さんが説明されたように、例えば大衆文化とか、従来のカノンとして認められな

かった素材であるとか、媒体というものを扱っていくところに入った研究のひとつの可能性があると思いますので、そのへんで『こゝろ』の場合はあまり楽天的に言えないんじゃないかなという、そういう悲観的な想いがあつたものですからそのような質問をさせていただいたわけです。

だから、司会者の大杉さんに書いたのは、最初の説明がずいぶん荒っぽいものじゃないかなと思ひまして、抗議を一言表明しておきたいと思ひました。いろんな方たちの名前を上げて整理されておりますから、本来ならその方たちもそれぞれに発言権があるんじゃないかなと思ひますけれども、僕の場合で言えば、メディア研究の研究動向でメディアに関して書いたものですし、しかも明治文化研究会というのを文化研究の起源にもつてくるのではなく、これまでの研究の中で何を今しているのかということを中心に書いたつもりです。しかもまた、柳田泉や木村毅といった人たちの仕事も現在の我々にとつて果たしてカノンとして機能しているかという、色々な意味で疑問がある。そういうことを使えるものは使うという文化研究のあるスタンスというものは、僕は同じように使っているつもりです。そのへんも含めていささか抗議を表明しておきたかつたということです。

大杉 僕が、今回の論旨の流れにおいて、紅野さんの「昭和文学研究」に書かれた研究動向欄に少し触れたのは、それがメディア研究の研究動向欄であるにもかかわらず「メディア・表象・イデオロギー」のことも紹介されていて、そこに「一部の批判に「文化研

究」か「文学研究」かといった二者択一が迫られていたように、大
学改革の波の中で孤立無援の「指導教授」たちが若手研究者や院生
に対して牽制をおこなうという最悪の反動的構図となったことは、
歴史的事実として記憶にあたいするだろう」というような政治的記
述が見られたからでして、にもかかわらずメディア研究という言葉
によってその政治性が薄められているように見えることに疑問を呈
したわけです。使えるものは使うという意味で柳田泉を使うのは結
構ですが、柳田泉の非政治性は使えない気がします。

城殿 紅野さん、本論を進めてよろしいでしょうか。ありがとうございます。
でございます。ではお話が少しそれてしまいましたが、先ほどの話題
に戻りまして、いわゆる「断片化」をどう扱うか、あるいは、『こ、ろ』を今後
も読むと言ってしまうのかどうか、そうした点についてこれまでのお話を踏まえて、
金子明雄さん、ご発言願えますでしょうか。

金子 純粋性の問題については大野さんの話とも絡むと思うん
ですけれども、僕の実際に書いた質問用紙には非常につまらない続
きがあります。中村さんはご発表の中で、『こ、ろ』の持っている断
片性というものは続くんだ」というふうにおっしゃいましたが、そ
れはつまり、僕はたまたま「純粋」という言葉を使ったわけでは
ありません。『こ、ろ』というテキストそれ自体とそれを扱うフ
レームを比べた時に、フレームのほうが相対的に命が短いから『こ、ろ』
が続くという、そういう問題なのか、ということですよ。

それを大野さんがひとつのかたちにとまとめてくださったと思うの

ですけれども、『こ、ろ』というテキストの特質は極めて歴史的な
ある種の危機のようなかたちをとって現れてくるものなのか、それ
とも歴史性を捨象したところにある『こ、ろ』の断片性を想定する
のか。そういう対立点があると思います。発言しろと言われて質問
を返すのは申し訳ないんですけども、その点についてももうちょっ
とお二方に話していただけたらいいと思うのですが。

中村 私が申し上げたかったのは、特に『こ、ろ』というテキ
ストが他のものと違って断片的なことではなくて、きょうのタ
イトルからもお分かりと思いますが、「表象テキスト一般が断片的
である」という発想なわけですね。

あまり詳しくは話しませんでしたが、先日、授業の冒頭で、
ルイス・ブニュエルの「アンダルシアの犬」という難解で有名な映
画を見せてその話をしたんですが、例えば冒頭のところで女性の目
が切断されるという場面があるんです。ところがそれはモンター
ジュになっていて、前のカットと次のカットとの関係が、そう見れ
ば見えるけれども、確認されていないんですね。実は、その目とい
うのは、後のほうにロバの死体が出てくるんですが、ロバの目だっ
たというふうにも見られる。「アンダルシアの犬」というテキスト
は特に断片的だろうと思いますが、こういったことは映画のテキ
ストでは非常に一般的な事実であります。むしろ、ベンヤミンがア
レゴリーやモンタージュを論じた時に、映画を今後の大衆とテキ
ストとの間の相互作用の典型的な場としてとらえようとしたのは非
常によくわかるんです。でもそれは、逆に考えていくと、映画だけの問

題ではないですよ。多分、文芸テキスト一般もそうだし、文芸というのを外して、テキスト一般が多分そうだと思います。

そのように考えていくと、断片性という点において「こ、ろ」を特権化する、とか、あるいは、「こ、ろ」が断片性において永続するテキストである、というようなことを強調する意図は全くありません。それは表象テキスト一般の基盤となるようなものである、というふうに私は考えます。答えになっっているかどうかわかりませんが、

大野 今の中村さんのお話でちよつと……というところで話していった方が、もしかしたらいいのかもしれませんが。

「表象テキスト一般がそういうものであるのだとすれば」というところで規定をしてしまうと、それは常に「断片性」というのがひとつの「問題の根拠」のように設定されるわけで、そうなると、対象は永続的に論じていくことができてしまうのでは、と。

つまり、芸術テキストでも何でもいいんですが、これは「とにかくテキストというの論じていくことができるものなんだ」という形での、「一般」的な根拠を与える話にやっぱりなりかねないかな、というふうに思います。もちろん「普遍」という、異なるもの同士の間で共通する要素とかレヴェルというものは明らかにあるだろう、と一方では考えているんです。しかしその「普遍」的なものは局面局面によって表れ方は違っているし、それが現れてくる時というのも絶対に違っているものだし、また、そこに現れてくるということそれ自体が、意味とか効果とか地平とか、そういったもの

を生み、開いてしまわずで、そして私たちはそこを離れるわけにはいかないと思うわけです。

それは、今私たちが暮らしている現実がそもそもそういうものであるし、とすれば、対象としたものを論じるときの局面での「固有」の現れ方ですね、そういったものも無視するわけにはいかない。特に、「固有」の局面で「固有」のものとして現れてくる。そのことの意味というものが、実は私たちを規定することになるわけで、そこを考えていく、という方向で見なければいけない。

だから、中村さんは「こ、ろ」が断片的なテキストだから必ずなんとなかなる、というふうに思っているわけではない」とおっしゃったけれども、そしてそのことは非常に納得できませんが、しかしその「断片性」をテコにして「いくらでも論じられますよ」とやったときには、それこそ私が申し上げたような「一般・特殊」という構図に収まる話になってしまふ、というふうに思うんです。先ほどの話では「とりあえず純粹・不純というコードをやめよう、コードの部分をあくまで暫定的なものとして考えよう」というふうにおっしゃっていたと私は思うんですが、「普遍」的なものが「固有」の局面で「固有」のものとして現れてきてしまうというところを問う、というまさにそこが、いわゆる「カルチュラル・スタディーズ」の、基本的な問題系だと思っんです。これで答えになったでしょうか。

城殿 そうしますと、議論は依然として平行線をたどっているように思われます。金子さんのお言葉を借りるなら、大野さんはあく

まで「フレーム」を問題にしておられ、「テクスト一般は、常に断片である」とおっしゃる中村さんとは、いまだ妥協点を見出せないように思われるのですが、金子さん、いかがでしょうか。

金子 いまのお話で、中村さんの立場はほぼ了解できました。司会者の指摘の通り、この議論そのものをそのまま進めてもあまり生産性はないと思うんですけども、大澤さんが出された「主体化の形式」と言うんでしょうか、「主体化のモデルがここに表象されているんだ」というお話しと大野さんの話は、普遍的な形式性と「ここ」という歴史軸上の一点との関係の問題として今度は歴史的な地平で具体的に絡む可能性があるんじゃないかと思えます。

城殿 確かに、中村さんがおっしゃる「テクストが常に、普遍的な断片性を持つ」ということと、大澤さんがおっしゃったように「主体化というのは第三者の審級に媒介されて、常にこの世に、事後的にしかとらえることができないかたちで形成される」というお話は、ある種の普遍的な図式を語っていらつしやるといふ点で似ている。しかし、一体そこで何が生産されるのか、という点を含めていけば、もう少し議論が進むのではないかと思うのですが、そこで大澤さんには、高橋眞司さんからご質問をいただきました。

高橋さんは、大澤さんがなさったような、「第三者の審級の理論に基づいて『こゝろ』を読む」という試みに、基本的に同意しておられます。ただ、この点でご質問は、時勢遅れがなぜ罪責を構成するのか、また大澤さんの社会学的な関心に基づいた分析によって、それを解明できたと思われるのか、というご質問をいただいております。

ます。大澤さん、ご発言いただけますでしょうか。

大澤 一応説明したつもりではいるんですけども、ちょっと納得されなかったかもしれないという気はします。

まず、「欲望が他者に媒介されるということだけだったら、時勢遅れになる」ということですね。それだけだと、罪という問題とは絡んでこないんですね。罪というのはどこから出てくるかというレジュメでは「偶有」という言葉を使っただけですけども、「他でも有り得た」という感覚、つまり、自分は他の選択肢が有り得たのにそれをしなかった、ということなんです。

僕の言いたかったことのポイントは、事実問題としては他でも有り得たわけじゃなくて、いわば構造的に他でも有り得たという形式をつくってしまう。つまり、自分が生きているだけで他でも有り得たという可能性を常につくってしまう、ということと言いたかったんだけれども、そこをうまく言い得てなかったような感じがします。もし強いて言うんだしたら、きょうの話の関係で言えば、中村さんのおっしゃっていた「断片性」ということに若干関係があるとなれば、この部分なんですよね。

例えば、ある何者かにコミットする。例えば、乃木將軍が天皇にコミットする、媒介することによって彼は、自分の人生があの時他でも有り得たじゃないか、という可能性を、常に留保しちゃうわけですよ。それが偶有性ということですね。だから、自分の人生の中で、何かのアイデンティティにコミットするんですね。この場合は「第三者の審級」に当たるわけですけども、「そのことがアイ

デンティティに安住することではなくて、他の可能性に常に開かれる仕組みになっている」ということが、強いて言えば僕の議論のポイントだったわけです。もし断片性ということと関係づけるとすれば、そういうことです。

ただ、その場合、ちよつと違和感があることがあるんですよ。これはこの業界に僕が通じていないということもちよつとあるかもしれないんですけども、例えば中村さんのきょうの報告との関係で言えば、偶有性と言ったことと断片性と言ったことは関係がありません。ただ、僕がその時に重要だと思つたのは、ある同一的なものへのコミットメントが媒介になって偶有性が出る、ということなんですよね。つまり、いきなり偶有的であろうとすると、逆に言う人間は、偶有的になれないんですよ。

それとの関係でいくと、断片性も、断片性のプライオリティーと言うのかな、「断片性がある種の伝統的な統一性に対して有利である」と強調する中村さんのご主旨はよくわかります。それから、「カルチュラル・スタディーズというのは、こういうものだ」ということについての、僕が先生だったら確実に優……というかな（笑）、高い成績がつきそうなパーフェクトな答えだと思つてくけれども、僕だったらはっきり言うと、そういうことをいま言うことにあまり意味を感じないところがあるんですよ。

例えば、もつと素朴な質問をさせていただくと、ただ、頭が悪くて断片的だ、と言うじゃないですか（笑）。そういうのと緊張感を伴った断片性というのはどうやって区別をするのかな、と思つて

すよね。どうなんですかね（笑）。

例えば、変な話ですけども、某カルチュラル・スタディーズ系のある人の書評を二年ぐらい前に頼まれたことがあるんですよ。

それはある程度有名な人ですけども、その人が、「これは私の書いた最も理論的な本だ」とかなんだとか豪語しているんですけども、それが本当に断片的なんです。やや薄目の本ですけども、まず、それが二十数章に分かれているところが単純な意味でも断片的なだけけれども、まあ、二十数章に分かれているからいけないということはないんですけども、その内の四分の一が二章だけなんです。だから、大体三百五十枚くらいあって百枚くらいが二章、残りが十何章に分かれているわけですね。つまり簡単に言えば、思考が統かないだけなんです。高度なことで断片化しているんじゃないんですけどもともと文章を読んでも五行くらいしか論旨が続いていかなんですよ。だから、書評するのも嫌だったんだけど、そういうものを擁護しちゃうというのか……、そういうところがあると思つてすよね。そういうのはそんなに心配はないんですかね（笑）。ということを感じました。（会場 笑）

中村 面白い例を聞かせていただきましたが、その人がそういう書き方で本を作つたということに関しては、一定のコンテクストがあるはずですね。だからその時に、断片を見るコンテクストを構築することはできると思つてすよね。そのような断片性を基本としながら意味づけというものを壊してはつくり上げる繰り返しの中で、例えばその本の意味、その本が存在することの意義なども理解でき

るようになるのかなという気はします。

私はさつきから檜玉に挙げられておりますけれども、断片性というものをスチュアート・ホールの言葉で言えば、閉止としてはみないたくないわけです。「断片性というのは基本的なことだろう」というふうには私は考えていますけれども、だからと言って、「それが最終的な境地である」と考えるわけではなくて、むしろ、「断片でありながら、断片とは見なされなければならない限り意味は現れてこない」という現実の中で、意味の固定性や、特定のイデオロギーの押しつけという形で非常に身近なところで再生産されていくような解釈というものを打破していくために、時々断片を念頭においてもよいのではないか」くらいの気持ちで……。

一方では、どうやらスチュアート・ホール氏もそうなので共感するところがあるんですけども、一九二〇年代、三〇年代のアヴァン・ギャルド芸術に対する関心の強さということもあります。私自身はそうなんです、そうでない人ももちろんいらっしやるわけで、今回の「文化研究の総体を可能性として探る」というコンセプトの中では、何が何でも断片にしがみつくなければいけないのである、ということを確認しておきます。

城殿 少し論点が移ってしまったように思います。先ほど、中村さんの断片性に対し別の方の著作を引かれて、大澤さんは、いわば「自堕落な断片性」とでも言うべきものが存在し（会場 笑）、それに対して、「緊張感のある断片性」を見出すべきだとおっしゃったわけですが、しかしそれでは「断片」というものが、主体的な実

践のみによって左右しうるものであるかに思われてしまう。

しかし、先ほどの大澤さん御自身の御発表は、主体的な実践としての緊張感といった言葉ではなくて、おそらく、構造的な遅延としてしか見出し得ない主体の事後的な決定性、あるいは遅及効果といったものを問題にされておられたのであり、また先ほど高橋さんが言っていたらっしゃったのも、「果たしてそれが一般に主体なるものの構成を、あるいは二十世紀の主体の構成というものを説明し得るのか」といったご質問であつたかと思われるのですが、高橋さん何かご発言いただけますでしょうか。

高橋 私は、このシンポジウムに理論社会学専攻の大澤さんが参加されたことを喜んでます。大澤さんのご発言は、基本的にはほとんどよくわかったと思います。でも、最後のところは私たちの、少なくとも私の理解からは抜け落ちてしまいました。それはある根源的な、根本的な問題ともかわつていると思われれます。

どういうことかという点、「時勢の遅れ」あるいは「時間に関する観念のずれ」というものが「罪責」を構成するとうとき、ここを「社会学的関心」でもって、あるいは「社会学」が、説明しうるとお考えなのか、ということなのです。

ここはもう少し、説明がいるところだと思えます。「第三者の審級」という用語の問題はともかくとして、それによって言わんとするところはよく判ります。先生の（お嬢さんに対する）愛は、Kの愛に先立たれなくては決して成り立ちえなかつた云々も、「相互行為」の社会学の観点から発するご指摘でした。同じ観点から、乃

木大将の明治天皇への、先生のKへの、そして「私」の先生への「同型的な罪責感の連鎖」は、すべて取り返すことのできない遅れ、「時勢の遅れ」の形式を取っている、とするとどく指摘されました。

だが、「時勢遅れ」がなぜ「罪責」を構成するのか。この点を、大澤さんの「社会学的関心」は解明し得たのでしょうか。今日のご発表の中には「罪責感」という言葉は使ってあったのですが、「死の罪責感」(death guilt)という言葉遣いはありませんでした。単なる罪責感でなく「死の罪意識」ということになりますと、社会学だけでは手に負えないのではないかと、というのが私の直感としてあります。産業革命とフランス革命という二重の社会変動に対応すべく成立した十九世紀の新しい科学としての社会学だけでなく、二十世紀に入って科学技術が(社会学もふくめて)著しく進展する、また、二十世紀の新しい問題の生起をうけて新しい学問が成立する。それらの新しい科学技術、学問まで組み込まなければ、大澤さんの立てた問題は正しくアプローチできないのではないかと。

一貫して非常にクリアな説明をしておられたのですが、最後のところで我々の理解が及ばなかったのは、その枠組みに限界があったからではないかと、と疑ってみることも必要だと思っております。

この点について、私自身が何を提起できるか、という段になると途端に恥ずかしくなってしまうのですが、あえてこんな風に表現してみたいと思います。「死の罪意識」というのは、フロイトが「トーテムとタブー」(1912-13)で発見した斬新な概念であって、二十世紀の新しい科学としての深層心理学、精神分析学(三)

Psychoanalyse)をまっぴらに始めて刻印された概念だ、と言えど思えます。しかし、問題はフロイトの学問的遺産をどう受け継ぐかということでしょう。私はエリクソンやリフトンの展開した方向性を含蓄に富むと考えています。フロイト理論を「心理―社会的」(psychosocial)な方向で発展させたE・H・エリクソンや、それをさらに「心理―歴史的」(psychohistorical)な方向へ展開したR・J・リフトンらの仕事に示唆するところが多いと考えているのです。

「こころ」のような素材を研究するためには、とりわけ罪責感や「死の罪意識」を分析の機軸に据えて論じようとするならば、やはり、こうした新しい科学が切り拓いた「心理・社会・歴史的」方法によって、そして、これから切り出されようとする新しい科学的方法にも「開かれた」姿勢をもって、要するに、現代科学の最先端に位置しつつ「全体論的」(holistic)な立場に立つのほかはない、と考えているのです。

城殿 大澤さん、何かございますか。

大澤 おっしゃっていることに異存はないんです。自分自身でもうまく説明ができていないということはわかるんですが、言いたかったことは、こういうことなんですよね。

例えば、比喩的な例でいくと、きょうの中でも、ヘーゲルの話をいたしましたね。これはヘーゲルの有名な精神現象学の「主人と奴隷のパラドックス」とか、そういうものを念頭において話しているんだけど、主人と奴隷の闘争状態の中で、奴隷が主人にやが

て逆転をするんですね。その時にどういうことが起きるかと言うと、はじめは生に対する執着というのが主人のほうが強くて……、つまり、生に対する執着が奴隷のほうが強くて、生に対する執着が強い奴隷のほう負けちゃうわけですよ。それに対して死に対する恐れから解放されているマスターたちが勝つわけけれども、しかし、最後には逆転する。

それはどうしてかと言うと、奴隷が何かにコミットする。コミットすることで、逆に、そこから離脱する可能性が開かれる、ということがあるんですね。それがパラドックスにつながっていく。そういうことなんだけれども、それをアーティストの感覚で言うのは難しいんですけど……。

本当はね、もうちよつと意欲的に言うと、こういうことを念頭においているんですよ。僕は名前についての議論というのが好きで、分析哲学なんというのは名前についての議論というのをよく引用するんだけど、かなり著名な議論だからよくご存知かもしれないけれども、例えば「私の名前は大澤真幸である」ということになりませんか。で、「私が大澤真幸だ」ということをアイデンティファイすることによってひとつの個体としてコミットしたことになるわけだけれども、「名前は記述に還元できない」という議論なんですよ。

つまり、こういうことかと言うと、例えば夏目漱石という名前です。夏目漱石は記述に還元できない」ということは、「夏目漱石を定義できない」ということです。例えば、夏目漱石は「こゝろ」

の作者であって、とか、明治・大正期を生きた文豪であって、とか、いくら定義していても、それは夏目漱石の定義にはならない。なぜかと言えば、夏目漱石が「こゝろ」を書かなかつたら、日本の文学史は変わった、とか、きょうのシンポジウムはなかつただろう、とか、そういう仮定を、僕らはいくらでもすることが出来るわけですよ。

ということは、夏目漱石という名前にとって、「こゝろ」を書いたかどうかということは定義に入っていないわけですね。そこで僕が何を言いたいかと言うと、そうすると、夏目漱石という名前にコミットしたということはどういうことだろうか、ということですよ。それはね、夏目漱石ということによって何かにコミットしているけれども、例えば僕ら、「夏目漱石、て、誰」と聞かれたら、「こゝろ」とか『三四郎』、『吾輩は猫である』を書いたんだよ」といくら説明しても、それは夏目漱石の定義になりません。

そうすると、夏目漱石という名前は何を意味しているのかというと、そのいずれでもないということだけにコミットしているわけね。つまり、夏目漱石はどのアイデンティティにも還元できない、という、きょうの言葉で言えば、偶有性にコミットしたことになるんですよ。だから、名前へのコミットメントを通じて他で有り得る、という偶有性にコミットしたことになる、そういう通路があるんですね。それと同じことを、ここで考えていたんですね。

つまり、第三者の審級へのコミットメントが、逆に、コミットした事実から離脱できる偶有性に開かれる可能性がある。その偶有性

の意識が罪意識として、つまり、偶有性があつたにもかかわらずその偶有性を選択しなかった、ということが根本的な罪意識となつて出てくるわけだけれども、これは希望のある罪意識ではないか、というのが、僕のきょうの議論なんです。そのところをきちんとして展開しなければいけません。いずれにしても、高橋さんのおっしゃったことは、僕にとつてもとても啓発的なことでありました。

大野 今の大澤さんのお話は、「固有名の剰余」の話ですよ。確定記述に固有名は還元できない、必ず剰余がある、そういう話ですよ。

で、これは今日の大澤さんの発表では、『こゝろ』の中核的構造であり『それから』で代助に起こったこと、つまり第三者の審級を結局のところ内面化してしまうという話に対応しますよね。内面化してしまつたときには具体的・現象的な対象にしか向かわないし、また「模倣」ということも起こるんだ、つまり「固有名の剰余」というのが消去あるいは忘却されてしまうのだ、そういう話でありますね。だとすると、「固有名として存在しない主体」というものがまさに主体として遍在する、そういう話になつていと思うんですが、そこはどうなんでしょう。

大澤 「固有名として存在しない主体」というのは、具体的にはどういふことでしょうか。

大野 剰余を不可避的にもつていふということが忘却され、あるいは見た目には消去されているかのような主体が出てきており、そういう状況が言つてみれば「弱い天皇の統治」といふことなので

しょうか。

大澤 おつやる通り、そういう解釈で結構です。

大野 そうだとすると、この「弱い天皇」といふ事柄ですが、これは具体的には大正天皇といふことになるのかもしれないが、その状況では希薄な天皇像への社会的な欲望があつた、といふことですね。それと連動するものとして「弱い天皇の治世」といふことが述べられていて、それが登録されているあるいは書きこまれているテクストとして、発表で取り上げられた漱石の一連の小説を挙げられているといふことですね。

そのことは、歴史社会学的な関心でとりあえず『こゝろ』を読んでみた大澤さんはおっしゃいましたけれども、お話を伺つていて私が連想したのは、たとえば多木浩一さんとかタカシ・フジタ二さんのいふ『天皇のページェント』とか、歴史学などで展開されている議論と重なり合うといふことなんです、そこはどうなんでしょうか。

大澤 重なり合いますけれども、例えば多木さんの議論とか、フジタ二さんのほうがさらにはつきりしているけれども、僕のきょうの図式との関係で言えば、あれは、ここで言われている「明治の精神」以降の話なんです。時代的には明治ですけれども、ここで言っているのは時代区分の明治じゃないですから、あり方としての明治ですね。

ですから、言つてみれば、きょう大正天皇に代表されたような天皇への関係性みたいなものが主として分析されているわけですよ。

だから、そういうものの中に隠蔽されてしまっているものを発掘するための素材として漱石の小説を読むことができる、ということになるわけね。

大野 今のお話というのは、多木さんの図式で言えば明治初期の〈巡幸〉というシステムではなく、結局のところ明治二十年以降の統治システムを端的に表す〈御真影〉に対応するものと思うんですが、そのように理解してよろしいですか。

大澤 いいですね。

城殿 いま、大野さんがまとめられておられたように、二十世紀的な主体のある種のシステムの変化なり、形成性の問題というのを二つ視野におさめられて、お二人は語っておられたと思います。その点について林淑美さんから、ちょうどいまのお話が回答になるようなご質問をいただいているのですが、林さん、何かご発言いただけますでしょうか。

林 質問用紙に汚い字でございちゃと書いて申し訳ございませんでした。一つは、大澤さんになんですが、二十世紀的主体ということ、中村さんのご報告をお考えに入れた上で、もう一度ご説明願えないかということですよ。

それから、二つ目は、中村さんなんです。この場で考えたことなんで整理がつかないかもしれませんが、中村さんの資料の13ですが、「つまり、断片を発見し、それらの組み合わせを解説し、それらにどのように手術のメスを入れられるか模索し、文化生産の手段と道具を組み立てて解体し、再び組み立てては解体することを繰り返

返さねばならないのです。」というスチュアート・ホールからの引用のところで、「接合の手法だ」ということをここで説明されたわけですけども、スチュアート・ホールがアヴァンギャルド芸術に強い関心を持っているというのは私ちょっと気がつかなかったんですけども、これは概念として断片という言葉を使っていると思うのですが、私はこの部分を読んで、〈断片〉ということを即自的に考えて、真っ直ぐにアヴァンギャルド芸術運動の方法を思いだしました。それはホールのいう「再び……繰り返す」という部分にあらわれているような〈運動〉への示唆も含めてですが。

例えば、断片と接合の運動ということを具体的な、芸術的な実践に置き換えていくとどういうふうになるのか、どういうふうに考えることができるかな、というのが、アヴァンギャルド芸術ということを考える上で必要なことで、そのこととつながると思うんです。アヴァンギャルド芸術というのは、もちろん、ベンヤミンが「ベルリンダダの新即物主義はいずれ商品文化に取り込まれてしまった」というふうに批判しているように、アヴァンギャルド芸術運動自体に色々な問題があると思うんですけども、私が長崎までの飛行機の中で「こゝろ」を二十数年ぶりに読み返しまして思ったことが、ムンクだったんですね。非常に荒唐無稽のことを言っている、というふうに見えるかもしれませんが、若干の説明をさせていただきます。

それは、「先生」が「私」に対して、「あなたは、私の思想とか意見とかいふものと、私の過去とをごちゃごちゃに考えているんじゃない

ありませんか」と言います。すると私は、「別問題と思われませんか。先生の過去が生み出した思想だから、私は重きを置くのです。二つのものを切り離したら、私にはほとんど価値の無いものになります。私は、魂の吹き込まれていない人形を与えただけで満足はできないのです。」という部分で、私はムンクを連想しました。

つまり、ちよつと強引に言つてしまえば、『こゝろ』という小説を世界の芸術史の中に置いて考えてみよう、という稚いかもしれませんがそういう試みになるかなと思つてます。『こゝろ』が書かれたのは大正三年です。言うまでもなく、第一次世界大戦が始まった年です。また、十九世紀末から全地球的な規模で植民地の再分割が始まつて、明治四十三年には日本も（日韓併合）を行います。そういう第一次世界大戦前後の時代を背景としてアヴァンギャルド芸術運動が生まれてくるわけですが、そのアヴァンギャルド芸術運動のひとつの流れである表現主義の勃興の契機となつたのが、一八九〇何年でしたか、「ムンクの登場があつた」と、ものの本に書かれてゐるわけです。

例えば、ムンクは「魂の内面の映像を描きたい」といふふうに言つてゐるわけですね。ムンクの「叫び」という有名な絵がありますが、あれを連想すればいいとも思つてますが、魂の内面……、つまり、『こゝろ』の「先生」の穏やかな外面の下にあるもの凄じい憎しみ、あるいは恨み、あるいは嫉妬、そういうものを「私」に伝えること。つまり、「先生」の遺書は、「私」に宛てたものです。ムンクの言葉借りれば（魂の内面を「私」に伝えること）、これが『こゝろ』

という作品の構成をなすものになつてゐる、というふうに、私は思つてゐるわけですね。

「先生」は「私」に対して、「私」が「ある生きたものをつらましよう」として「先生」の「温かく流れる血潮をすすろうとした」から「はじめて貴方を尊敬した」と手紙に書き、そして自分の心臓の「血をあなたの顔にあびせ」と書きます。つまり、魂の内面を伝えること。魂の内面といつたら、これはムンクだけではなくて、表現主義の代表的な画家で理論家であるカンディンスキーの持ち歩いてゐる用語なわけですね。

荒唐無稽に思われるかもしれませんが、そうではないということも申し上げたいと思つてゐます。例えば、ドイツの表現主義の、現象学との親近性はつとに言われていることです。そして、その現象学とある部分同様な問題性を持ったベルグソン、先ほどの高橋先生のお話しにもちよつとつながるかもしれないませんが、そのベルグソンをウィリアム・ジェームスを通して漱石が知つてゐたこと。これは、ベルグソンや表現主義からの影響とか、受容とか、ということも言いたいわけではありませんで、ある種の「同時代性」と言つたら簡単になつてしまふますが、そういうものを、私は感じたわけですね。

つまり、『明治の精神』とか（殉死）ということも（魂の内面）ということが新たなものとして浮かびあがつてきた、そういう時代性を受け入れたくないための表現であつた、というふうにも、ちよつと乱暴かもしれませんが、そんなふうにも思つてゐます。で、日本の文学史というか、芸術史の場面における一九一四年

に「こゝろ」が書かれて、本質的なアヴァンギャルド芸術が日本で展開する契機となった人物である村山知義がベルリンに留学するのが一九二二年だったと思いますが、たった八年の差です。そして、一九二三年から本格的なアヴァンギャルド芸術運動が、日本にも数年ですが、始まるわけです。そして、そのアヴァンギャルド芸術運動の出来の悪い子どもだったのがプロレタリア文化運動だった、ということになれば、私としては、漱石の位置を少し考え直すきっかけにもならないかな、というふうにも思うわけです。

最後に、中村さんもおっしゃっていましたが、カルチュラル・スタディーズのことで言えば、これまでの積年積み上げられてきた近代文学研究の成果こそが、カルチュラル・スタディーズの基礎である、というふうには、私は思います。その後に、私たちの世代がどんなふうと考えていくか、ということだと思います。言い換えれば、カルチュラル・スタディーズは高度な近代におけるユマニテ（人間性）のためだと私は理解します。つまり人文学の現代における王道であると私は理解しております。

それから、もう一つだけ、私事で申し訳ないんですが、最初司会の方が、私が去年書いたもので、林が「カルチュラル・スタディーズをやらないうふうに書いた」というふうにおっしゃったんですが、それは誤解です。私は、「カルチュラル・スタディーズを標榜しない」というふうに書いたので、つまり幟を立てて鐘や太鼓で喧伝して、ことごとしく言挙げしないということでありまして、カルチュラル・スタディーズをやらないうふうに書いたつもりはありません。

ん。あるいは、説明不足でそういうふうに入れてしまったかもしれない。高橋修さんの私への文章にも、誤解があったかのように思います。どうぞ訂正いただきたく思います。しかし、大体あの私の「展望」欄の文章の主旨は「メディア・表象・イデオロギー」という本の執筆者の方々に、こんなまはんなかなことでは、カルチュラル・スタディーズにはならないのではないか、ということをお願いすることになったので、私がやるとかやらないとか、あるいは誰がやるとかやらないとかそういう問題で書いたものではありません。むしろ、いろいろな考え方があってから、カルチュラル・スタディーズという形で、やらない方があってもそれは当然なことだと思います。長くなりまして、以上でございます。

中村 先に私のほうからお答えをさせていただきました。林さんのいまの表現主義を中心とするアヴァン・ギャルド芸術についてのお考えというのは、全然間違っただことは述べられていないけれども、非常にロマン主義的な表現主義観かと思えますね。それは間違いではなくて、アヴァン・ギャルド芸術運動に色々な側面がありますから、多分それは、レナート・ポッツヨリあたりが論じた「ロマン主義の一形態としてのアヴァン・ギャルド芸術運動」という見方に近いだろうと思います。

アドルノの『美の理論』の中で、「現代の芸術は、人間の損なわれた生の表現となるべきである」というような主張をしているわけですが、それは、自分の生は損なわれているということを物語内容として表出する、ということではなくて、あるテキストの形態がそ

れ自体として人間の完全な生というものの損なわれた形態としてある、という、いわば、そういうテクスト主義の要素を含んでいて、だからこそ彼は、モニタージュというものを取り上げたんだらう、と思うんですね。

簡単に言うと、表出的全体性の挫折である。例えば、先ほど林さんが取り上げられた『こゝろ』の中の言葉の数々というのは、自分の心情、表現したいと思われる内面というものを出来る限り直接的に表現して相手におつつけるといふ発想であって、これは非常にロマン主義的なものだと思うんです。『こゝろ』の中には、もちろん、そういう部分が含まれていることは事実です。しかし、そういった表出的全体性というものは、この『こゝろ』というテクストにおいては、結局、十全な形では完成し得ないような、私の言葉で言えば「断片」という形で投げ出されているのではないかと。

それは、表現主義なども含まれるアヴァン・ギャルド芸術のもう一つの側面であって、それはつまり、ロマン主義的であると同時に、ロマン主義やリアリズム等を含めた制度としての芸術というものをテクストの破壊的な形態において打破していこうとする運動である、というふうには私は、理解しているわけです。

林さんのおっしゃることは色々勉強になりました。本当にそうだと思いますけれども、ただ、内面的な感情や思想を表出するという形である種の完成された芸術を求め、という発想であるとしたらば、それは多分、アヴァン・ギャルド芸術の重要な側面を見落としていることになると思います。それはもちろん、林さんにはお分か

りのことと思います。

城殿 世界芸術史における漱石といった大変広い話になってしまいましたが、もう一度ここで、お三方への質問をいただいておりますので、少しお話を戻してみたいと思います。

中山昭彦さんに、今回のお三方はいずれもが代表化という問題をめぐって発表されたのではないかと、そして、『こゝろ』という作品を扱う時に、だれもが代表化というものについて語り始めてしまうこと、それを『こゝろ』の神話性」とおっしゃっておられますが、そうした『こゝろ』の神話性とは一体何なのか、といった質問をいただきましたが、中山さんご自身でもう一度ご発言願えますでしょうか。

中山 いままで議論で、私が聞きたいことというか、疑問に思っていることというのはかなりわかってきたところがありますので、少し質問の内容を変えたいと思います。

ただ、代表性ということの問題にしましたのは、漱石研究というもののが日本の近代文学の代表としてみなされてきたという、この問題が一つあります。それからもう一つは、これは代表性症候群とも言うべきものです。つまり、漱石は、日本近代文学の代表だけではなくて、近代的な知識人としての代表に祭り上げられ、あるいは暗い漱石を言えば、ある種の病例の代表に祭り上げられる、という、常に代表化されてきた、という問題が一つあるような気がします。

その時に、「代表化することをやめよう」と、司会の大杉さんの

ほうからかなりナイーブな発言があったわけですが、そういう葬り方をすると、「日本近代文学の代表として漱石を葬ってしまふ」という代表性が生じるような気がするわけです。その場合に、代表化された読み方が漱石においていかにして生産再生産され、また流通していくのか。あるいは、明治の精神というものを代表化するシステムというのはどういうふうになっているのか。そういうことを少し反省的に考えてみなければいけないのではないかと、思っています。

それで、少し伺いたいのは、一つは、大澤さんの場合、明治の精神というのを様々な不純を引き起こすものとして、つまり、第三者の審級の外部性というものが出てくるものとして読み取っていらつしやるわけですが、その外部性が無くなってしまう時、つまり、二十世紀的な主体というものが立ち上がってきた時の問題ですけれども、その時に漱石のテクストというのは、その後大野さんが取って読んだような「一般・特殊の構図にけつこう捕らわれてしまふ」という、そういう現象が起こりはしないのか、と。つまり、漱石のテクストにある種の切断があって、とりわけ後者が、漱石の代表化と根深く関わっているという問題がありはしないか、ということも、大澤さんにお伺いしたいということです。

それから、大野さんには、そのことと関連するんですけれども、例えば、一種の均質な全体があつて、全体性の中で個性性が保証されていく、という問題ですね。あるいは、『こゝろ』の記述のある部分がそういう役割をしている、という、そういう一般・特殊の構

図で取って『こゝろ』を読み取るということをやられたんだと思いますけれども、それはテクストの内在的な問題として言われたわけですね。しかし、そこで受容の問題を考えた時に、もう少し外側の問題というのが出てくるのではないかと思うんですけれども、それについてお考えがあつたらお聞かせいただきたいと思います。

最後に、中村さんに対しての質問なんですけれども、先ほどの議論に出てきましたように、断片性を擁護する場合に、その断片性が失われる、あるいは、一種の虚構としての全体化というようなことが起こる瞬間を記述する、或いはそうすることで、逆に全体化の無根拠性の露呈に、断片の断片性を批評的に関わらせる手続きがないと非常に苦しいことになるんじゃないかと思うのですが、そのところをどう考えていらつしやるかですね。

それから、もう一つは、これは言葉尻を捕らえることになるかもしれませんが、断片性というものをテクスト一般の問題として拡張していきたい」というようなことをおっしゃったと思うんですけれども、そういうふうになると、断片性を全体化することにならないか、ということですね。

つまり、あらゆるテクストの代表として、あるいは、あらゆるテクストに共通するものとして断片性というものを立ててしまふ、という、そういうパラドックスに陥らないだろうか、そのところがちょっと疑問に思いましたので、お聞かせいただきたいと思ひます。

大澤 「質問の主旨を全部理解できたかどうかちょっと心許ないところもあるんですけれども、代表ということについて申し上げて

おくと、いかにもカルチュラル・スタディーズらしい研究だとすると、いま言った代表性についてのメタ理論と言いますか、メタ的な記述をやるというのが、いかにもカルチュラル・スタディーズらしくなるでしょうね。

例えば、なぜ、漱石が国民的な小説家としてみなされるようになったのか、とか、なぜ、漱石が明治の精神を代表しているというふうに見えるのか、とか、そういうことについて一歩引いてやるというのが、一番カルチュラル・スタディーズ的な研究になるのかもしれません。

だから、そういう研究もひとつ有り得るわけですが、きょうはそういう話をしなかつたんですが、代表性ということについては非常にデリケートな問題があるんだけど、僕の学問的なスタンスとして一言だけ言うと、きょう僕は、明治の精神的なものを読み解く一つの媒体として漱石のこの小説を読んだわけだけれども、これが代表性があるかどうかというのは、すぐ問題になるところなんですよね。

で、私は社会学という学問をやっていますが、社会学というのは代表性にこだわる傾向があって、それは、普通は統計との関係になるんですよ。得られたデータがどの程度の代表性があるか、ということについての、いろんなテクニクがあつたりするわけです。代表性というものが非常にうるさく言われる学問なんですけれども、結論的に言うと、代表性があつたかどうかということは、最後に問われるべき問題だと思つてですね。

つまり、最初に、『こゝろ』という作品がある種の代表性を持つかどうか、ということ、検討することは難しい。ただ、これを論じた後出てくるデイスコースが、いい意味で使っているわけですが、これも、広い意味でレトリカルに説得力があるかどうかということなんです。それが十分あれば、それは代表性がある、というふうに見てもいい、と、そういうふう思うわけです。

ですから、代表性というのは、僕にとつては、究極的にはスピーチ・アクトなんです。僕はこれを言い切つた時に、皆さんがちょっとでも説得されれば僕の勝ち、そうでなければ皆さんは無理な代表性を見ているということになる、ということが、一つです。最後に、切断の問題ですけれども、きょう私は、明治的なものからそれ以降、あるいは、二十世紀的なものへの切断という問題を扱つたわけですけれども、漱石についての読み方というのは、切断以降の読み方をされちゃう、ということだと思つたよね。つまり、単純な意味で考えても、小説という技法が確立するプロセスの中にあるわけですから、それこそ切断以前の段階があるわけね。明治的なものも、只中にあるわけですよ。僕はそれを後から、いわば遠近法的に検討していますので、そういうような見方をしてしまうような構造が、普通の読解の中にもあるんじゃないかと。すくなくとも、漱石についての学校的な読み方の中にはあつて、僕らもしやるんだとすれば、切断の事後から見える見方じゃなくて、切断の以前にどういふふうなものが見えているのか、ということですね。簡単に言えば、僕ら自身が時勢遅れになつてきているわけですね。遅れ

た立場でものを見てしまっている。そういうことがひとつの問題として出てくるんじゃないかな、というのが、僕の思っていることですね

大野 今の話に関わると思うんですが、大澤さんがカルチュラル・スタディーズのアプローチの仕方として考えられるのは、特に代表性というものを考える場合には、一つは「メタ理論」であろうと。それは私もそう思うのですが、もう一つ、「歴史記述」の形をとったアプローチの仕方があるだろうと思うんですよ。

つまり具体的な局面において、ある普遍的なものがどのように現れてきたのか、どういう固有の現れ方をしてきたのか、といったことを、ある程度理論をベースにしながら、一方でかなりぶ厚いコーパスを扱いながら検討していく、そういう方向があるだろうと思うわけです。

「メタ理論」と「歴史記述」というこれらのアプローチの仕方は、大澤さんが二点目としておっしゃった「切断」ということも関わるだろう。「切断」以前に属する対象を「切断」以後に属する現在から見るとき、ある転倒が生じたその上に立って対象を見てしまう、そういうところがある。だから、「切断以前」というものをあえて想定してみても、そこを問うていく、そういう基本姿勢はあり得る。その先に二通りのやり方があるだろう。一つは「メタ理論」、もう一つは「歴史記述」のかたちでやっていくということです。ただここで問題になるのは、先ほど中山さんがおっしゃったような、漱石を「代表」になったものとして廃棄するというその時に、また

「代表」の問題が出てしまうという、その厄介さがあるということですね。

中村さんの話に関連しながらなされた「純粋性」とか「断片性」とかをめぐる議論で出てきたことというの、も、「断片化」とか「断片」をもち出すことで、断片を「断片」の名の下に全体化してしまうことの問題点だったのだろう、と思います。だが、おそらく重要なのは、「切断」ということを言ったときに、そもそも何が切断面なのか、またこれを問うことによってどういう問題の地平が開けてくるのか、そうすることにはどういうメリットがあるのか、そういうことを問うことでしょうし、カルチュラル・スタディーズを展開しているとされる人たちの中には、そうしたことを先鋭に意識し、またそれに基づく仕事も現れていると思うんですね。このことをふまえて「カルチュラル・スタディーズ(的)」というような言い方が成り立っているのかもしれないけれども、しかし何が何でもそう呼ぶ必要など実はないので、むしろ「そこで問題になっていることは何なのか」という点を考えるべきだろう。この上に立っておそらく、「メタ理論」にしても「歴史記述」にしても、「じゃあどのように展開していけばいいのか」という話がなされ、そしてそれは「対象の選択」とか、「問題設定」とか、というところから関わってきてしまうことなんだと思います。

今日、私は、「こゝろ」という作品をひたすら内在的に読み、そこから〈一般・特殊〉の構図を出してくる」ということをしたんですが、ここではあえて「普遍」という言い方をしておきますが、私

が述べた構図がかりに「普遍」的な性質をもつものであったとしても、ではこの構図はいつも全く同じ姿で現れてくるのかというと、これは違ってくるわけで、やはり局面局面において「固有」の現れ方をしてくるであろう。

現実には、この作品は超歴史的に読まれてきたという歴史があるらしい。個々の例外はあるにしてもベースとしてはこうだったろうし、少なくとも学校で教える場合では、現在でも歴史的なコンテクストを抜きにして読んでいくところがあるはずだ。個々の読者が、作品に書きこまれていく事柄をめぐるさまざまなコンテクストに関わる知識をもっていないことは当然あり得るわけで、しかし実はそれでも読めてしまうことはあるわけだ。これは至るところで、またいつの時代でも起こっていたことではあるだろうとは思えるのですが、しかしこの一方、このような読みのあり方が何も変わらないまま、たとえば「ころ」が大正三年に発表されてから今に至るまでずっと、何の変化もなくこうした読み方が当たり前になされてきたのだとすれば、そのことはまさに驚くべきことで、そのこと自体の歴史性こそが実際問われるべきだろう。で、こういう形で問題は作れると思うんですね。

実際、読まれなくなることもあるかもしれないし、解釈の中心部分が変わってしまうこともあるかもしれないし、あるいは「変わらない」というかたち、すなわちたまたま連続してしまったということもあり得るわけです。私は読みのあり方は基本的には変わらないまま今まで来てしまっただろうと——もともとこの作品に関しては、

細かい検討をしているわけでは無いので、はっきりしたことは言えません。しかし、昔から変わらないから、「昔と変わらない」、ずっとこのままで」と言ってしまうというのはあまりに安直すぎる。その意味で私は、ちよつと話がそれますが、大杉さんの「柳田泉以来、変わってないじゃないか」という研究状況のまとめ方については、まことに不満です。

中村 私に対するご質問は二つあったと思います。一つは、断片的なものが虚構として全体化される瞬間というのを考えなければならぬんじゃないか、ということ、全くその通りです。物語とか意味という形で回収されるものは、常に、そのような虚構としての全体だろうと思います。しかし、それは固定的なものであり得ない、ということ、念頭におく時に、常に、その虚構としての全体の虚構性というものを内部的に、あるいは、外部的に暴露していくことができるだろうと思えますね。

それは、スチュアート・ホールの言う理論実践は時間的なプロセスの中で行われるので、例えば一つの論文で、あるテクストの問題を完全に解明するのは不可能です。そしてそれは、いくら書けばいいというものではない、たくさん書けばいいというものではない、ということですね。つまり、最終的解決はあり得ない、その永続するプロセスそのものが理論実践の時間的展開なのであって、一つの閉止の状態を想定したとしても、次の瞬間にはそれをまた崩していかねばならない、と思います。

それから、二つ目の問題ですが、先ほどの大野さんの話の中にも

出てきましたけれども、内心嬉しいんですけれども、多分そういう質問が出るだろうなと思っておりましたが(笑)、「お前は、断片性を全体化しているんじゃないか」ということであります。これは色々なパターンが考えられる質問で、「おまえは啓蒙を批判するけれども、おまえの発表は啓蒙じゃないのか」と、色んな言い方が多分出てくるだろうなと思っただんです。それに、多分、根元的に答える道はないだろうと思います。

つまり、発表内でも話しましたけれども、断片と全体というものを絶対的に区別する標識というのではないです。啓蒙と反啓蒙を表現において絶対的に区別する表象というものはないわけです。しかし、そこに差異化というものを、私たちは、外からフレームとして持ち込んでいく必要があるだろうと思います。そういうフレーム(枠組み)というのはそんなに画期的なものでもなくともいいわけで、先ほどの林さんの言葉を借りれば、私たちがいまままで培ってきたものを無にするのではなくて、構造主義も、フロイト主義も、マルクス主義も、何でもいから、そういうものの中で自分がよいと思われるものを使って内部を差異化していく。内部は、すなわち断片と全体との間の差異化を行っていく、という姿勢を取る以外ないだろう。絶対的な解決はないだろうと思います。

例えば、どういうことかと言うと、代表というお話がありましたけれども、代表化という発想自体が、ひとつの物語にほかならないと思うんですね。色々な例を挙げられますけれども、『こゝろ』という小説が支配的文学作品として君臨しているというのは、多分、

それはそういう物語なんだ、と。私は、それは多分、間違いだらうと思うんですね。

つまり、凄く影響力を持っているように思われるし、実際持っているのかもしれないけれども、それは絶対的な影響力などではない。漱石の『こゝろ』も、好きな人もいれば、嫌いな人もいるだろうと思うんですね。ところがそれが、支配的文学であると物語化される時に、細部の断片的な異論が切り捨てられて『こゝろ』神話のようなものが出来上がってしまう、という面があるだろうと思います。

例えば、私は、漱石は好きでも嫌いでもないですけど、『こゝろ』というのは大嫌いと言っているくらい嫌いなんです。そういうおまえが壇上に上がって、『こゝろ』の延命に力を貸しているじゃないか、というような発想が、今度はお出してくるだろうと思うんですね。これについては私、何度も考えまして、いろんな反論を用意してありますけれども(笑)……、反啓蒙の論というのはそれ自体啓蒙じゃないのか、と。

それは、例えば、私が如何なる経緯でこの壇上に上がり、どのような仕方で発表したテキストをつくり、その中で何が述べられているのか、などというようなことを、このテキストをテキスト分析することによって様々な面が見えてくるだろう、と。それは、ですから、啓蒙と反啓蒙との間に絶対的な標識はないけれども、その中で差異化する読み方を、いまままで私たちが培ってきた色々な技術を導入して、実践していけばよいのではないだろうか、と、そういうふうに思うわけです。ですから、何度も繰り返しますが、決定的な回

答にはなり得ないわけです。いつも、それは、相対的な、その都度その都度の回答にしかならないだろうと思います。

大野 今のお話で、一点だけどうしてもお聞きしたいことがあるのであえて伺いますが、さまざまな方法というか、すでに「手持ちのカード」としてもっている、そういうたものから局面局面にに応じてそのとき「適切」と信じるものをどんどん使っていけばいいのだとおっしゃっていたようですが、それは確かに原則的にはそうだろうと私も思うんです。ただ、そうだとすると、「君は君でこれを信じているからそれでいいよね、でも僕は僕でこれを信じているからこれをやるから」というような話になってしまったときに、「臆面もない自閉化」が一方で起こってしまう、その道を開いてしまう、という側面があると思うんですよ。

つまり、原則的には中村さんがおっしゃっていることに私は同意しますが、しかし、具体的な局面において自分が信じることを実際に取り扱うというときに、この自閉化をどう回避するのか、そういう問題領域がやっぱりまた出てきてしまうだろうと思うんですが、このあたりのことで何かご意見があれば伺いたいと思います。

中村 ハーパーマスは、「対話的合理性」という言葉を使って、「対話をして議論を深めていくことよって、一定の範囲で合意を形成することができる」ということを、啓蒙のプロジェクトの重要な要素として挙げているわけですね。私も、それはその通りだと思います。

そして、現代の社会においてつくり出されている秩序というもの、

反体制知識人はあらゆる秩序というものを疑ってかかるわけですが、それでも、その秩序というものが、全部無意味だ、とか、無用だ、とかいうような議論は、多分、私には取り得ないと思うんです。ある一定の同意というか、合意というものが基盤としては存在している、あるいは、それをつくっていかなければならない、というふうに思いますね。

だから、私は、そういう意味では、完全な自閉性というようなのを最初から、強調したいとは思っていません。けれども、このような合意形成というものもテキストによって行われる限り、根底的には完全なコミュニケーションは成立しない、ということはあるだろうと思うんです。先ほどの代表化という言葉と対になる言葉で「反射性」というのがありますが、テキストは非常に不透明なものなんです。私たちの言葉というものが、相手に完璧に伝わって、完全に合意が形成されるということもあり得ないと思うんです。その両極端の中でどのような実践が可能であるのかということ、模索し続けていく以外にないんじゃないでしょうか。

ですから、私は、根本的なところでは、言葉というのは自閉的だろうと思いますから、それを完全にクリアすることは結局できないし、限界状況的な局面ではその問題が噴出するだろうと思いますね。だからと言って、言葉が通じないのが当然だから話をしなくてもいい、というふうなことを言っているわけでもないんです。それら両極端の思想の、どこにスタンスをとるかということとは色々な議論があつていいと思うんですけれども、両極端の両方に与しないような

形で考えていきます。

大澤 中村さんはいつも、模範回答を出すもんだから(笑)……。ただね、僕も、大野さんがおっしゃったようなことに疑問を覚えるんですよ。もちろん、両方が必要かもしれないけれども、きょうのご報告の中心は断片性のほうにありますよね。例えば、カルチュラル・スタディーズというのは、先ほどのご報告の中でもおっしゃっていたように、一種の政治運動なんですよ。単なる学問的なムーブメントでなくて、政治運動なんですね。僕は正直に言うと、この頃、カルチュラル・スタディーズと結びついている政治運動の断片的な運動のラディカルさというものに疑念を持っているんですよ。

つまり、具体的に言えば、カルチュラル・スタディーズというのはどういう政治運動と結びつくかという、要するに、アイデンティティ・ポリティックスみたいなものですよね。マイノリティ・グループだとか、レズビアンであるとか、ゲイだとか、そういうもののアイデンティティの承認を求めるような運動と非常に結びついているんですね。それは確かに、ひとつのラディカルな運動でもあると思います。つまり、その人たちにとって、生存そのものについての運動ですからね。

例えば、分配を巡る運動だった場合には、所有権についてだけが問題になっていくだけですけれども、承認を巡る運動というのは、アイデンティティの全体に関わるという意味では、ある意味ではラディカルな運動かもしれないけれども、他方では、直感的に見ても、ちまちましているというか、自閉的ですね。もうちょっときつちり

言えば、運動が必要になるような社会的な、究極の原因をアタックするような運動になっていないということですよ。うんと簡単に言えば、究極の原因というのは何かと言ったら、それはキャピタリズムですよ。

でも、かつてのソーシヤリズムというものを皆が信じている時には、運動というのは経済そのものに対する運動でしたから、いわば、原因がそこにあるわけだからそこをアタックすることができたわけだけれども、現在の運動というのはキャピタリズムには飲み込まれていて負けていますから、運動は非常にローカルなんですね。その人たちにとっては非常に深刻かもしれないけれども、彼らが深刻な疎外を招いているような、究極の原因と言いますか、そういうものに対する視野は、ほとんど欠けるんですよ。

もつと言えば、カルチュラルなムーブメントというものだから、あまり攻撃すると色々問題になりますけれども、そののもうちょっと卑俗な対応策というのは、先ほど大野さんがおっしゃった問題とも関係があるけれども、オタクのコミュニティみたいなものなんですよ。そういうことを考えると、断片性ということについてのソーシヤルな対応物というのは、一番よくついでい言った、カルチュラルなムーブメントです。最悪では、オタクのコミュニティみたいなものなんですよ。そういうものをサポートするよなイデオロギーのケースになるんですよ。

だから、僕は、断片性ということを書いてラディカルで有り得た文脈というのもあったかもしれないけれども、そういうことを強調

することに疑問を持つているんですよ。どうでしょうね。

大野 ちょっと尻馬に乗る形にはなるんですけども、「断片性」を「ローカルさ」あるいは「マイナーさ」と言ってもいいかもしれないませんが、これらに拠って立ったときに、先ほど中村さんがおっしゃった合意形成の話にしても、それは確かにその通りなんだけれども、オタク共同体みたいなものでも、合意形成は起こっているわけですよ。

それからもう一つ、今、大澤さんがおっしゃったところで、カルチュラルなムーブメントとして出てきているものの意義が一方にあるけれども、互いに連繋できない、という問題がもう一方に同時にあると思うんですね。つまり、合意形成ができない状況というのがベースになっているときに、「ローカルさ」とか「断片性」というところに立てもつていることがはたして有効なのかどうか、という問題があると思うんです。

このことは発話する（場）の問題とも絡んでくると思うんですが、合意形成ができるかどうかなど何もわからないところで発話するということが日常的に起こっていることだし、予想もしていなかったところに合意ができてしまったり、あるいは予想していたところと合意ができなかったり、できたとしてもそれは思い描いていたものとは違うとか、そういう「偶発性」に関わる要素もここには入ってくるわけです。先ほどハーバーマスのおっしゃっていました、ハーバーマスの場合、合意が形成できる相手というのをまず想定して、それを前提に話をしているところがあると思うんですが、

中村さんの話を伺って感じた、合意が形成できない場合はどうか、あるいは合意形成というものが内閉化のモメントとしてものごくはたらいってしまう、その側面はどう考えるのか、ということ、私もお聞きしたいと思います。

中村 何と答えたらいいのかな……。オタク的コミュニケーションを肯定するか否定するかということと言われると、私の考えでは、「肯定する」としか言えないと思いますね。ただ、オタク的コミュニケーションを全社会化していくという発想になってくると、これはまた別の文脈になってしまっていて、そういう状態は、やっぱり、オタク的なんだろうと思うんですね。だから、カルチュラル・スタディーズのアクチュアリーが、もし本当にそういうものを目指しているとしたらば、それに関しては批判していかなければならない場合が起きるんじゃないでしょうか。

それから、合意形成の問題については、共同体のとり方というか、カテゴリーとかフレームというような言葉を私はよく使うわけですが、けれども、そういう枠組みというのは、ある意味ではあつてないようなものです。すでに制度化されていけば破壊されていくべきものでしかないし、実際に人間がコミュニケーションを行っている以上、一つのカテゴリーの中に安住することは、必然的にできないだろうと思います。だからそのことに関しては、私は、そんなにベシミスティックではなくて、例えばインターネットも功罪両面あるわけですが、そういうコミュニティーが自閉したまま存続するというのは、新興宗教のような本当に強固なイデオロギーで、完全に

外部との交渉を絶つ、という方針を固めて臨まない限りは、不可能だろうと思うんですね。

大野 いや、でも、組織の基盤が保障されないと、それも無理じゃないですか。オタク的コミュニケーションみたいなものが成立するとしても、それはイデオロギー的なものを作ると同時に、そのイデオロギー的な共同体を保障する物質的な基盤というものがないと、そもそも存立し得ないわけですね。だとすると、イデオロギー的な批判の重要性とは同時に、「合意形成ができない」というかたちでキャピタルズムに負けちゃってます」という、そこも絡んでしまっていると思うんですね、そこはどうなんでしょう。

中村 合意形成ができない局面というものを理論的に説明して、追究していく必要があるだろう、ということはあると思います。例えば、リオタールは、有名なのは『ポストモダンの条件』ですけれども、『文の抗争』という著書が多分それに当たるもので、もちろん結論は出ていないわけですが、私は、かなり優れた追究の方法だろうと思っております。それから、物質的基盤の問題については、答えるべき言葉をもたないんですけれども(笑)……。

大澤 説得されない奴というのがあるんですよ。ハーバースマスが、説得される奴だけを相手にしているでしょう。ハーバースマスなんかは、自分自身が比較的ヨーロッパ主義者ですから。ハーバースマスよりもちょっと緩いリチャード・ローティみたいな人は、彼なんかハーバースマスよりだいたいぶます。そのリチャード・ローティの中でさえも、説得できない奴というカテゴリーがあるんですよ。彼は

ニーチエが嫌いだから、ニーチエ的……と言っただけでも、要するに、あらゆる理性を拒否してしまう人、ね。そういう奴になると、リチャード・ローティの場合そのへんのところあつまりていますから、そうやってくるとそれは相手にできない、切っていく、ということになるわけね。だから、断片と構造の全体の総合バランスというのは、スローガンとしてはいいんですけども、実際としてはどういふことになるのかな、と、僕なんかは疑問に思いますけれどもね。

城殿 せっかく、「カルチュラル・スタディーズを実際にはどう応用していくのか」というお話になりかけたのですが、残念ながら時間が押してきてしまいました。中山さん、先ほどご質問に対して、以上でよろしいでしょうか。

中山 代表性の問題を出したのは、合意性やアイデンティティー・ポリティクスの問題を少し持ち込んできたということがありましたので、だいたいわかりました。ただ、やはり、中村さんの発言は、代表者のお答えですね。結局のところ、大野さんがわりと批判的に読んだような、「一般・特殊の枠組み」にすっぽり入ってしまふ。つまり、ここでは、漱石の代表の問題が非常に大事であつたにもかかわらず、それを啓蒙の問題とか色々なものに一般化していつてしまふ、ということですね。他方で、漱石という断片を、そういう一般化をした上で個別的な特殊例として扱っていくという、一貫してそういう思考方法がとられている、そのことに対して私は不満を表明しておきたいと思えます。

城殿 シンポジウムがようやく実質的な論議に入ってきたと思われるのですが、お時間となつてしまいました。最後に、先ほど様々なご批判をいただきました大杉のほうから一言、お話しをさせて下さい。

大杉 最初の基調報告について言い訳するつもりは全くないんですけれども、今回のシンポジウムを非常に興味深く聞いて、ほとんど司会者の役割をしておりませんでした。「漱石神話の批判はかえって漱石の代表性を助長する」という趣旨の批判もあつたように思います。漱石神話が具体的にどのようなものであるのかはまだほとんど解明されていないように思われます。特に、漱石の代表性の問題については、漱石は単に明治の精神的なものをコンスタティヴに写しているのではなく、パフォーマティヴに関与しているという認識が必要だと思ひます。これはさつき大澤さんがおっしゃつた「第三者の審級」ということと、多分、つながるんだと思うんですね。結局、夏目漱石という存在は、私たちにとつて超越論的他者であり、第三者の審級である。そして私たちは「漱石の欲望を欲望する」ことにおいて研究者なり批評家なりとして社会化される構造とこのがあるのではないか、という気がするわけです。これは、キャピタリズムという大澤さんがおっしゃつた問題とつながつてきて、漱石でないと売れないという出版資本主義の問題とも係わつてくると思うんですけれども、あまり時間がないのでそういうことはやめにいたします。

城殿 では、大変中途半端ながら、(会場 笑) 以上でシンポジ

ウムを終えさせていただきます。発表者の皆様、それから本日会場でご参加くださいました皆様方、長い時間本当にありがとうございました。これにてシンポジウムを終了いたします。

(了)

大学における日本文学研究・教育の現状と将来

石 田 忠 彦

上

学部長の任期も四年目が終わろうとしている、という私事から書き始めさせていただく。その間、教養部解体に伴う学部改組、大学の改組・新設、大学審議会の答申に基づく教育三法の改正への対応、施設要求など、自分でも感心するくらい行政屋になりきって仕事をした。ところが今、達成感どころか徒勞感しかないのは、今度

は国立大学を独立行政法人にするという話もちあがっているからである。おそらくこの大学もそうであろうが、この四五年は諸改組のために会議と概算要求書づくりに忙殺されてしまい、研究や教育どころではなかった。ようやく落ち着くと思われた矢先の今回の騒動である。独法化は省庁統合・公務員削減の政治方針から出たもので、大学の改革の流れから出たものではない。そのためこの数年の文部省の高等教育に対する方針と一貫性がない。有馬前文相が総務庁等の他省庁との折衝に負けた結果の政治的産物であると考えざ

るをえない。いずれにしろ、この騒動は十年ぐらいいは続くであろうから、その間再び会議と書類作りが続き、「はてしなき議論の後」に残るのは倦怠感のみということになるだろう。大学が置かれるこのような十五年間ほどは、日本の社会に対してどれほどの文化的損失を与えるのか、それを考えるとむしろ悔しい、しかしながら、これが大学の置かれている政治的状況である。

その際、独法化は国立大学の問題だと限定して考えない方がよい。なぜなら独法化の根底にあるのは新自由主義経済理論であり、その小さい政府の標榜は私学助成の削減にもつながるだろうし、規制緩和・自由競争の論理は、その五百を越える量ゆえにまず私学を襲うものと考えられるからである。

ところで、文部省の係官との折衝の際によくでるのは、改組にあつたての社会的ニーズへの対応ということである。またどこまで本気かは別として、旧制帝大系の文学部を指すものと推測されるが、趣味みたいな学問に税金を使う必要があるのかという話もでる。私

の居る大学は戦後にできた新制の地方大学であるので、趣味みたいな学問をしている大学の真似はしないでくれ（七帝型のクローンにはならないでくれ）、という親心であろう。そこで係官のいわゆる見識のなさを、学問論や文化論等のいわゆる正しい論理で論破するのは容易い。しかし同時に実にリアリティがない。なぜ我々の（私のか、と言う方が正確かもしれないが）反論にリアリティがないのか、おそらくそれは我々の中に、文学部系や日本文学系の学部になぜ学生が来ないのか、我々の研究や教育がどういう学生を育成しているのか、という問いに答えるに確たる自信がないからである。余談だが、書類には、「研究教育」という用語を文部省は好まないように「教育研究」（「学校教育法」の用語）とするのが一般的である。これは研究よりも教育を重要視しているということであり、我々が研究の美名の下に教育をないがしろにできたことを巧みにしている。こういうところに、好きな研究はしたいが社会のニーズに合わせた教育を行わないと学生は集まらない、というジレンマが控えている。

学生が我々から離れた現象はここ二三年のことではない。それをみる際には、文学部関係や日本文学関係は女子学生が多いのでその動向に注目せざるをえない。以下具体的な数字は省略するので、詳しくは文部省の「学校基本調査」等を見ていただきたい。戦後いち早くできたのは短大で、女子学生は家政学部系や文学部系に進んでいる。四年制では薬学部や教育学部が多い。その後大学数は文字通り高度成長していくが、大学の急増にも関わらず男子学生は現在

迄微増しかしていない。それに対して女子学生の急増には驚くべきものがある。この急増した女子学生の大部分が文学部系や日本文学系に進んでいる。それは、保護者も高校教師も女子は文学部というハメルーンの笛を吹いたからである。女子に教養らしきものを与えておくには文学部が一番よい、職業人としての教育など必要ない、と社会も考え、我々もそれに胡座をかいて、「良き趣味」を与えてきた。なによりも女子学生自身が、ファッションとしての文学部がお気に入りであった。企業はその職能ゆえではなく、いわゆる職場の花として女子学生を採用した。そこに異変が起きている。十年程前から、急増した女子学生は他の学部へ移動し始めた。私の勤務校でいえば、法学系も医学系も現在では四十パーセントを越えているし、水産学部も海の男という惹句は使えなくなった。女子学生は、卒業後就くべき、腰掛けではない職業のための職能を求めて文学や学部を選んでいる。何を学ぶのか、何が教えてもらえるのかがはっきり分かるところを選んでいる。この傾向はいろいろの統計の数字からみても全国的なものだとみてよい。

文学部や日本文学系からの学生離れの原因を、十八才人口の減少にのみ求めるのは正しくない。本当に魅力があるなら、いくら人口減の世の中でも二人は大学生なのだから、学生は集まるはずである。それが来ない。とすると、嫌でも応でも文部省のいう、社会的ニーズとか趣味ではなく職業の基礎となる教育とかを考えざるをえなくなる。学生の居ない大学など洒落にもならないからである。その際に予想される、大学は研究の場であつて職業人の養成の場で

はない、という反論には私は賛成しない。大学に学生が居るのは大学が教育機関だからである。もし大学が研究だけの機関であるなら学生は要らない。私は、大学に学生が居るということは素晴らしいことだと思ふ。なぜなら、我々の研究に対してまず立ち塞がる他者が居るといふ意味で大事なことからである。文学部系の研究は密室での独善的なものに陥り易い。他者の居ない研究は趣味といわれてもしかたがない。我々の研究の普遍性と有効性を問うためには、その研究という刀でまず学生と切り結んでみるしかない。同業者の親睦会で納得しあつてもしかたがない。それではどういふ教育を与えるのか。教育は当然千差万別であつてよい。しかし学生は、大学で身につけたもので、卒業後何らかの職業に就き、その中で自己を実現し社会に貢献していかななくてはならない。とすると、小さくは具体的な資格や免許に始まつて、大きくは職業の中で活かせる人生観や世界観や発想法など、学生が求めているもの、学生に役に立つものを教育すべきであらう。このような当たり前のことを、我々は殆ど行つてこなかつたのではなからうか。学生を大事にしなかつたつげが今ごろ回つてきたということかもしれない。その点、自然科学系は実験実習があるせいもあつて、教員と学生の関係は案外親密であり、教育内容も意外に明確である。

教養部解体、学部改組、学生の移動や減少などの状況が我々にどういふ影響を与え始めたのかを、もう少し挙げてみたい。

学生と面談していきつづけるのは、学生が予想に反して自分とは何かということに関心をもつていふことである。俗にいふ自分

探しに興味をもつていふ。文学部系の学生のアイデンティティである自己への問いは健在である。ただその疑問をかつてのように、哲学書や文学書を読むことによつて解決しようとはしていない。心理学それも臨床心理学によつて追求しようとしている。それにテレビドラマや漫画である。学生が文学から離れたのは自己とは何かを問わなくなつたからではなく、文学によつて問わなくなつたからである。そこを我々は、文学部系の学生は全員が文学が好きだと勘違いしているふしがある。

もちろん一定数の文学好きの学生もいる。私の限られた経験からいふと、文学好きで本もよく読む学生の卒業論文の主題は、不思議なくらい小説の主題論的考察が多い。生と死、恋愛や結婚、病氣や離別、時たま革命や戦争といった小説お得意の主題の考察を論文の主題にする。このような学生は小説の方法の分析にはあまり興味を示さない、そのかわりに、人生論的講義を好む傾向にある。当然のこととして小説の分析の方法（ここに我々の研究は成り立っているのだが）の講義は敬遠されてしまう。農学部には、農学栄えて農業滅ぶといふ言い方があるそうだが、近代文学の分析方法の精密化が近代文学から学生を遠ざけていはいはまいか。

大学や大学院では分析の方法に興味のある学生だけを相手にすればよい、という旧制帝大風の考えは基本的には正しいと思う。しかしその際指導する方の袷隘な専門分野だけでよいのかという疑問は残る。「週刊朝日」の東京大学の退官教員に天下り先がないという記事で、専門分野のミスマッチが指摘されていた。私は、教員の天

下りよりも、大学院生の専門上のミスマッチによって大学等に就職できないことの方が大問題だと思う。従来大学教員の供給は主に旧制七帝大系が行い、その市場は新制大学や私大にあった。ところが、いろいろな改組によってその市場における需要がすっかり変わってしまった。教養部解体に伴って語学教員の需要が減少し、オーバードクターが増え始めたのはその一例である。職がなければ学生は大学院に進まなくなるだろう。このような現象に対して、新制大学等の改組の仕方を非難する旧制系の教員の発言を耳にするが、それはお門違いである。旧制系は、旧制の名前で学生を集められるが、それのない新制大学や私学は教育で集めざるをえない。とすれば社会的なニーズに対応すべく改組していかざるをえない。それをしないと学生のいない大学になってしまう。おそらく旧制帝大系等で、旧来のパラダイムの中で養成された大学院生の大学教員の職は、急速に減少していくであろう。現在大学院重点化の動きが盛んだが、市場における需要を見極めずに自分達のお気に入りばかりを養成すると、自分達の好きな車ばかりを作ったどこかの自動車会社のように、在庫品ばかりが増えることになるだろう。当然学問の継承はそこだけで行われ、そのような学問はラテン語化していくだろう。

下

以上のような状況の中では、学生の増減は社会の要請の現れだといふことを念頭において、研究と教育を考えざるをえない。以下我々の当面の課題である日本近代文学の研究と教育について、教育

の視点からみてみる。

近代文学の分析方法をモダンとポストモダンに便宜上大別しておく。前者は近代社会の特徴を色濃く備えた分析方法を、後者は、近代社会を相対化する形で想定されている社会に雑居する分析方法を指す。非常に大雑把にいうと近代社会の特徴は、デカルトのコギトの自覚に始まる、自己意識の明証性の時代であり、同時に觀念分析・意識分析の時代であった。また、理性による啓蒙を基盤とした思考は理性に分化現象を起こし、学問分野では自然・社会・人文科学へと専門化し、それが更にそれぞれ細分化していく。結果として、他分野との言語的コミュニケーションが不可能に近くなると共に、生活世界（フッサール）的知との乖離現象を起こしていく。また、一面では、大きな物語（リオタール）の可能な時代でもあった。このような近代社会の特徴は、分析方法としてのモダンに相同的に種々の特徴を与えた。まず分析する主体の確立である。近代的な学問においては、分析者は分析対象の外に神の如く立つて腑分けする。分析対象は意識や観念であり、言語はその道具として使われ、言語自体が対象になることはない。分析は他の分野を排除することによって純粹化していき、求心的な深化を獲得してほぼ通約不可能な真理に到達する。学問として成立した近代文学研究はこのような特徴を備えたものであったと考えられる。

モダンに対するポストモダンの最大の特徴は、言語そのものを分析対象とする言語論的転回（ベルクマン）であろう。やがて言語分析は、分析主体の希薄化ないしは分節化を生み、ついで、確立され

た主体による二元的な原理性の抽象を意図的に放棄する。主体に代わってそこで主役になるのは、情報社会や消費社会（ポードリヤール）に対応する知や実践のあり方そのものである。いわば顔も名札もない行動的知力そのものが闊歩し始める。そして、このような分析態度は、相対主義ないしはニヒリズムの芳香を漂わせる。近代文学の分析においてポストモダンとは、研究者の主体性に疑問を呈し、作者を殺し、観念や意識という主観性を分析対象から追放する。そこで分析の対象になるのは言語の意味ではなく、言語の用法や機能である。

いうまでもなく現在の我が国の近代文学の研究界には、このモダンとポストモダンが同居している。そこでまず問題にすべきは、分析方法において、モダンがポストモダンに代わらなければならない必然性というものであろう。しかしここではそれは一応措き、教育との関係からみてみる。私は、研究は前衛だが教育は後衛だと考えている。研究と教育とはセットで論じられることが多いが本来的には相対立する要素が多い。研究は限りなく新しい地平を切り開いていけばよい、しかし教育は知にしろ方法にしろ体系化された知識を伝える制度である。猫の目のように代わる知の冒険は教育に安定性を与えない。とくにポストモダンの知の冒険はもし体系化し安定したらその特性を失ってしまう。一方学生の方からみれば、面白いが何が身についたか分からないということになる。我々の研究が社会に対してどのくらいの影響力を持ちうるかは、まず学生に対する教育によって検証されると考えるべきではないか。

一概には言えないとしても、学生は文学の分析方法を学ぶことによって、自分をとり巻く諸現象への認識と判断の方法を学ぼうとしている。また、作者や人物の生き方から自分の人生への示唆を得ようとしている。具体的な描写から知性や感性の輝きを觀賞しようとしている。一般的にいつてモダンの態度である。これは確かに俗に言う遅れてる学生である。しかしもしポストモダンが進んでいて、それが価値であるならば、現実の社会や歴史に対するポストモダンの認識や判断の有効性を教育すべきである。学生は社会に出てからの有効な武器となる知や知識を求めているからである。その際ローティのいうプラグマティズムの転回の一つの示唆にはなる。

紙幅の関係があるので次にいくつかの問題点に対する感想のみを羅列するが、その際の情報源は、雑誌「国文学」（学燈社）に学界時評をする必要性から、ここ四五年間に目を通した年に百誌ほどの紀要や研究誌に掲載された論文であり、実際の近代文学の教育そのものではない。

ナラトロジー的分析に対してはウロボロスの蛇を連想してしまう。語り手を先天的・実体的に設定すればそれは作者の概念に限りなく近づく。それを避けるためには語られたものから語り手を帰納的に設定するしかない。そのようにして一旦設定された語り手は、今度はその戦略によって語られたものを裁量する。その結果、語られたものの分析に好都合な語り手が設定され、その語り手は分析に都合のいいように語ってくれる、というような論文が多い。ウロボロスの蛇が最後に無になるかどうかは知らないが、語り手という装置の

設定には歴史的・社会的・文化的意義づけが必要なものであるまいか。もちろんそうすればポストモダンのではなくなるだろう。

テキスト論。この流行によつて、よく調べ尽くされた論文を読む醍醐味が失われ、知らないことを教えられる楽しみが奪われた。分析に関係のあるところが摘み食的に調べられているだけなので論文のなかで対立的力学が働いていない。間テキスト性といつても、テキスト間の力学というより影響の指摘に終わっている。おそらくそれは、クリステヴァにおいてはあつた（と把握する）歴史性や、バルトにおける時間軸の消滅などのもつ問題性を、彼らのテキスト論を採用するにあたって、我が国の文化状況のなかで検証しなかつたからではないか。研究にとつては最も基礎的な作業である調べるといふことは、時間軸と空間軸を無視してはなりたない。調べるといふことは基本的には事実に関係することだからだ。テキスト論はテキストと事実との関係をどのように処理するのだろうか。

ディコンストラクションは、例えば感覚的／知性的の二元論的対立において、現前の形而上学が、前者は後者によつて現前すべき真理を指示するがその現前をまつて消滅するとする、その構造自体を脱構築して後者の本来性を否定する。素朴な疑問だが、そこで真理概念は、全く存在しないとしていいのか、それとも前者に存在するとしていいのか。この脱構築によるテキスト分析の論文は大抵が脱構築の段階で終わっている。デリダの脱構築は脱構築自体が目的ではないはずだ。でないと、知的な遊技ないしはニヒリズムに陥ってしまう。

フェミニズム批評。フェミニズム自体はイデオロギー的であるほうがよいと私は考える。社会における女性のプレゼンスは大いに認められるべきだし、そのためには社会を変えていく実効性のあるイデオロギーが必要である。イデオロギーとしてのフェミニズムが文学批評を行うとすると、文学の世界を具体的に取り扱い、事実の問題に触れざるをえなくなる。そのような社会批評は当然あるべきだが、ポストモダンのフェミニズム批評とは区別されるべきだ。フェミニズム批評の論文は、テキスト論に立ち、男性／女性を脱構築し、ジェンダー論を展開するものが多いが、テキストの中のエピソードを事実ないしは実体として捉えていて、よく自家撞着を起こしている。

これからの近代文学の研究と教育の行方は予想がつかないが、終わりに少し卑見を述べてみる。その一つは、主体の問題である。研究者・教育者・学生・作家・作者・小説中の人物などの主体性の問題を、近代思想においては自己の明証性は独我論に陥つたという哲学的知識で片づけるのではなく、我が国の文化的現実の中でもう一度検証し直す必要がある。その際、モダンで確立しポストモダンにも引き継がれた、研究対象の外部に神のごとく立つ研究主体の位置は、むしろ対象の中に移されるべきではないか。これは大森荘蔵の一連の論考を念頭に置いていっているのだが、そうすれば研究者の倫理性の問題にも新しい道が開けるのではないか。少なくとも研究者という特権的位置から、作者や語り手や人物の特権性を批判するというアイロニーは意識化されるのではないか。同時に、自分探し

の学生との間にも知的通路ができればしないか。二つ目は、生活世界的知と専門世界的知の乖離を如何に埋めるかという問題である。自然科学の分野では、これは学部・大学院と段階的に教育することによつてある程度解決している。言語論的には日常言語と理想言語（ローティ）との關係を如何に解決するかである。それに、我々は我々の論文の言語に対してもっと意識的になるべきだ。小説の言語分析を行いながら、その論文の言語については無意識的な論文が多い。このようなことに対しては、一つの方向をもつた調べ方、辞書や事典の使い方から検索の仕方、集められた資料の諸概念のレベルによる分類の仕方、それに分類された諸資料を使つての論理的な文章の構成法などの徹底的な基礎作業の教育が、案外解決の近道かもしれない。三つ目は、大きな物語の崩壊後、文学を通してどういう物語を我々が語るかという問題である。学生は生きる支えになる物語を求めている。すでに語られた物語の解説・説明に終始するか、文学を通して学生の中に新しい物語が形成されることを手伝うのか。その物語は、かつてのように大きく不動の価値を含んだものではなく、学生の生き行く力といった極めて個別的な小さな小さな物語になるものと考えられる。しかし学生が今求めているのはそのような知や知識である。

いずれにしろ、学生が我々から離れ出したという現象が、我々に對して、我々の研究と教育のあり方を問う好機となつたことは確かである。

（補足） この稿を送付した（一月八日）後の動きを付記する。

○新聞報道によると、文部省は七帝系など国立十二大学を大学院重点化大学として種別化した。

○東京大学・東京工業大学などで教員の停年延長が検討されている、という報道がなされ、教員の雇用に影響を与えることになると話題になつている。

○山梨大学と山梨医科大学、香川大学と香川医科大学などの国立大学の再編統合が進められようとしているが、この傾向は加速するであろう。

○国立大学の独立行政法人化は、この稿が活字になる頃には、文部省から方針が示される予定で、高等教育界の状況は急激に変化していくものと考えられる。

全集作り

——『定本佐藤春夫全集』に即して——

須田千里

これが掲載される頃、臨川書店版『定本佐藤春夫全集』全36巻はその三分の二の刊行を終え、出口が見え始めていることと思う。春夫について論文一つ書いたこともない私が、本文校訂と解題を担当するのも変な話だが、以前本欄に書かせていただいたように『紅葉全集』に携わった関係か、今回もお手伝いすることとなった。編集委員ではないが、校訂・解題を通してその中身にいささか通じているという立場である。ここでは、私の担当した巻（28巻翻訳翻案1、11巻創作9、25巻評論・随筆7）を中心に、刊行後判明したことや本全集を通じて考えたことを述べてみたい。

本全集は、実質的に牛山百合子氏によつて編集・校訂・校註された講談社版『佐藤春夫全集』全一二巻を土台として、まさに「全集」を作るべく牛山氏も編集委員の一人となり企画された。同氏による校註や著作目録を最大限利用しながら、その後判明した新資料をも取り込んで、二段組四五〇頁余、全36巻に、明治三〇年代末～昭和三〇年代末を中心とする春夫文学の全貌を示そうとする。他の全集に比べて分量的にトップクラスであるこというまでもないが、仮名遣い等の表記や文体の振幅、また詩歌・小説から翻訳翻案・評論・随筆・選評・雑文に至るジャンルの多様さ、その質的広がりにも目を見張らせるものがある。大正文学における春夫は、芥川や谷崎と肩を並べる重要な作家であるにもかかわらず研究者の数まことに乏しく、紅葉の場合と同様、全集を契機として研究のいっそうの進展が期待される。

いうまでもなく、全集は二次的テキストである。本文はある全体像の下に編集され、必要な校訂が加えられる。編集方針は、現在の全集作りから見ても穏当なところだが（各巻に付された全巻共通の「凡例」参照）、各作品にはその枠組を跳び越えようとする個性がしばしば見られるし、校訂するとなると結局は校訂者個人による見解の相違（個性）も出てくる。校訂とは本文解釈である。

代作・存疑作 弟子の多かった春夫には代作問題がつきまとうのだが、それがどれか、今となっては判明しにくい。存疑作ということでは、『蛙の王女』(大正七・九「赤い鳥」)と『大熊中熊小熊』(大正七・一二「赤い鳥」)がある。小島政二郎「眼中の人」(昭和一七・一一三田文学出版部。岩波文庫本で参照した)によれば、小島は鈴木三重吉の入院中(第二次「赤い鳥」一二卷三号(昭和一一・一〇)所収「年譜」)によれば大正七年五月気管支喘息を発病、九月入院、徳田秋聲ら八人分の代作をしたという。上記二作は、『蛙の王女』がロシアの民話(例えば、昭和二・七再版『世界童話大系』六ロシア篇「アフナーシエフ童話集」)に同名で収録の、『大熊中熊小熊』がイギリスの民話(同じく昭和五一・一一社会思想社刊現代教養文庫「新編世界むかし話集」イギリス編に「三びきのクマ」の題で収録)の、それぞれ単なる再話に過ぎず、代作が疑われる(谷崎潤一郎名義の「敵討」(大正七・八)が代作であるのは周知のところ)。近松に倣って「存疑作」といいたいところである。

底本 初刊の初版単行本を底本とし、単行化されなかったものは初出によるという原則である。この「初出」が曲者で、全国紙の場合、例えば東京朝日と大阪朝日ではそもそも組み版が違うから、どちらの「初出」に拠ったかを示す必要がある。11巻所収の連載小説『じゃかるたをとめ』(昭和一八・一二)の場合、戦争末期ということもあって、朝日新聞東京本社版と大阪本社版とでは表記・句読点・語句等の異同、脱落がかなり見られた。両者を比較し、東京版を底本として大阪版を校訂資料としたが、どちらを底本とすべきか微妙なところであった。大阪版の方が誤植は少なかつたし、句読点も丁寧に打たれて通りはよかつたのだが、だからといって大阪版が原稿に近いとも言えないのである。なお西部本社版が、途中から連載の二回分を一回分の分量に圧縮していたのは、紙面の都合ではあろうが驚きであった。本全集の場合、底本とした新聞の一々を明記していない場合が多いが、原則として国会図書館蔵の東京版のマイクロ資料に拠るようである。

マイクロ化が進んでいる現在、複写・閲覧もマイクロ資料に拠ることが多い。しかし撮影状態が悪い場合、紙焼きでは判読できず、マイクロで見直したり、さらには原紙に当り直さねばならない。28巻の『復讐』(E・ポー「アモンチリヤドウの樽」の翻訳)は、初出誌『解放』のマイクロ自体に撮影不良による不鮮明箇所があつた。雑誌本体を閲覧しようと国会図書館を訪ねたが、不鮮明な紙焼きを見せても出納窓口の係官は容易にマイクロ自体の問題だと信じてくれない。「特別です」と言つて出してもらつた本体の鮮明な印刷を見て、件の係官はマイクロ資料の不良を認め、撮り直しを約してくれたのだが、こうしたやりとりはこれから増えることだろう。

本全集では総ルビをバラルビに変えている。これは他の全集でもまま見られる措置だが、ではどのルビを残すかとなると校訂者により揺れが生じる。一度振つたら十分という人もいれば、私のように多目に振ろうとする者もある。しかしある程度全集と

しての統一を図らねばならないから、編集部で例えば何頁に一度という目安を作ることになる。また、「行く」に「ゆ」と「い」の二種類のルビが混用されている場合、理解に支障をきたささないのだから律義に示す必要はないという考え方もある（『童話ビノチオ』では示しておいたが）。また標題にルビは付けないという方針のため、例えば『禽獣の話』（28巻）の「禽獣」に「とりけもの」というルビが振られていたこと、『白雲再去来』（25巻）が初出・底本とも「再」に「また」とルビのあったことは、解題を読まないといわれない。挿画をすべて割愛したのも残念であった。年少者を対象とした作品、例えば『正夫君の見たゆめ』（11巻）では、見開きの右頁に春夫の文章、左に谷中安規による版画という構成だが、画をカットしたことで味気無いものになってしまった。『維納の殺人容疑者』（8巻）でも写真版図をすべて割愛しているが、これらを本文の一部とする視点は当然あり得る。はしがき・あとがき類を含め、これらバラテクストを分断したのは種々の理由からではあるが、全集として統一を図るよりも、むしろ個々の作品に即した工夫が欲しかった。なお、「再説心理主義文学に就いて」（22巻）「短歌の伝統と生命」（25巻）などの往復書簡体作品で、春夫以外の執筆者のものをカットし解題に移したのは問題であろう。また、昭和二〇年代前半以降の新聞雑誌等に掲載された作品には、旧仮名なのに従って促音・拗音を小さく示す／逆に新仮名なのに本文と同じポイントで示すものや、かつこ内に読みを示す／逆に漢字を宛てる（例「けんでん（喧伝）」）ものがある。本全集ではこれらを新旧仮名遣いに統一し、また一律にルビとして改めているが、しかし当時の表記法の特徴を示すものであり、かつ長期にわたるものであるから、そのままに生かす選択もあつたろう。これは「全集」という制度の拘束力の問題である。

校訂 『紅葉全集』同様、特に注意すべき校訂箇所を解題で取り上げてある。そこで、個々の読者が校訂者の処置に与しない場合も出てくるが、これは良いことである。本文批判の材料が提示されているのだから、古典文学同様、引用者が私に改めることが可能となった。逆に言えば、引用者は単純に「全集に拠る」という態度を取れなくなつたともいえる。当て字の場合、どこまで許容するか（どこまで誤植と見ないか）悩むところだし、同じ誤植（と思われるもの）が複数出てくると、春夫特有の表記では？と疑ってしまう。こなれてはいないが強い意味はとれるという熟語の場合も判断に苦しむところである。極端にいえば、校訂者自身の数年後の判断が今と異なる場合もあろう。

『よもぎふ日記抄』（11巻）は、春夫自身編集に関与した新世社版『樋口一葉全集』第三巻「日記一」に基づくものだが、該一葉全集と引き合わせると引用文の写し間違ひ・事実誤認・固有名詞の誤り（『伊東夏子』を『伊藤夏子』とする類）が見受けられる。初出が正しい場合はそれに従えばよいが、初出・単行本いずれも該一葉全集と異なる場合、（先の『伊藤夏子』等）、どうすべきだろうか。私は、他の誤りを参照した上で単純なミスと推測した。（まさかこれによって「創作」たることを示したわ

けでもなからう。普通これは一般読者の知らないことなのである。そして誤植でないとするれば、春夫の事実誤認をそのまますすべきであらう。これによって、春夫の不注意が明らかになるのだから。

翻訳・翻案 本全集で翻訳・翻案は七巻にわたり、質量ともに大きな位置を占める。これをジャンルとして立てたことは本全集の一つの特徴である。ジャンル区分は初出の掲載欄等も参考にはしているが、翻案と創作、創作と評論・随筆との区別は曖昧な場合もある。例えば『神絃記』（12巻）は創作というよりも翻案色が強いし、『アダム・ルックスが遺書』（28巻）は翻案でなく創作というべきであった。

この28巻は翻訳・翻案の最初の巻で、初期力作が収められている。幸いこれらの原作を突き止めることができたのだが、原作との対比は本文校訂に資するところ大であった。もちろん、原作がわかっても依拠本文まで特定できない場合が多い。そこで、それによって校訂することに危惧を抱く向きもある。しかしなお、原作との対比は校訂上有効であった（研究の進展により原本が判明することを考え、解題では対比した本文を示してある）。以下、そうした例のうちで刊行後気付いた点を二三挙げよう。

アナトール・フランス『エビキュロスの園』からの抄訳『子供「憐憫」「諷刺」』の、「私は人間の生活を観すれば観ずるほど、その陪席判事と判事とにするためには諷刺と憐憫とを選ぶのが当然だといふ事を納得させられる者だ、宛も埃及人が死者のために女神 Isis と女神 Nephys とを求めたやうに諷刺と憐憫とは共にい、相談相手だ。」とある部分、私はこれで意味が通ると考え、マモとした。しかし原文は“The more I think over human life the more I am persuaded we ought to choose Irony and Pity for its assessors and judges, as the Egyptians called upon the goddess Isis and the goddess Nephys on behalf of their dead.”（大正三・六）では「やうに」で行末。句点脱落と考えられる。また、単行本『童話ピノチオ』扉は、原本の扉を利用したものが（『ピノチオ』の移植参照）、それを手がかりに調査した結果、解題で推定した通り The New York Public Library 蔵本のそれと一致することが判明した（Copyright 1904. ただし、扉や挿画が同じで本文が一部改変された重版等に拠った可能性も残るから、これだけでは原本だといえない）。国内で見つけることができなかったため、刊行に間に合わなかったが、本書によると、「胃腸にでもかからない用心するがいらぬや」の箇所は“take care that it does not give you indigestion”である。解題では文脈から「胃病」の誤りかと推測したが、“indigestion”（消化不良）という語は結果的にこの推測を強める。同一原本による「いたづら人形の冒険」で、「雲のやうに光つて見える」とある箇所も、原文“snow”により「雪」ではなく「雪」の誤植だとわかる。『揚州十日記』（昭和二・一二）でも、春夫がもっとも多く参照した文献が、解題で挙げたうちの宮崎湖処子訳本（大

正二・八)らしいことが判明した。冒頭四行と、続くかっこ内の注記が、湖処子訳本冒頭と、末尾の「註一」史可法」に、内容はもとより言い回しまで多く一致するからである。事件の起こった年を一七〇五年と誤るのも両者一致する(一六四五年が正しい)。春夫は、湖処子訳本を誤記・誤植も含めて参考にしたのである。校訂は注釈でもある。

校異と改作 初出との主な異同を摘記することは、春夫の場合ことに骨の折れる仕事であった。「青春期の自画像」(11巻)は、初出二作品を大幅に加筆した上、記述の順序も入れ替えて合体させたものだが、大まかな異同だけで二二頁を要した。一方で、「童監ピノチオ」と「いたづら人形の冒険」のように、同じ原本によりながら別に訳されたためそれぞれが別個の本文と見做せるものもある。「人間悲劇」(28巻)は、はじめの部分が「星座」に掲載され、第十一章はまた別に雑誌発表されている。前者については初出↓定稿の関係で処理したが、後者の場合細かな異同が多く、むしろ別個の作品として全文を解題中に示した。「日照雨」(13巻)や「好迷伝」(32巻)なども解題の後に初めの形を示す措置が取られている。これらは改作に近いだろう。改作ということでは、「支那童話集」(昭和四)収録の「禽獣の話」内の「狐」が全面的に改稿増補され「シナノ キツネ」(昭和一六)として刊行された例がある。これはまさに改作という他なく、「創作」として別に収録(10巻)。これら、大幅な増補加筆はあるが初出↓定稿とみなせるもの(異同を示せるもの/参考として一括収録したもの)、別個の作品(もしくは改作)と見做すべきもの、という区別は便宜的で、個々の判断には微妙な場合がある。

『玉簪花』に収録された『流謫の神』『百花村物語』『友情』(28巻)は、のちに一部改題の上、『支那童話集』にですます体で平易に書き直されて収録されたが、これは改作というより単なる書き替えといふべきであり、また底本以後の改訂なので異同は注記しなかった。この、底本以後の異同について網羅的には注記しないというのは解題の原則に拠るものだが、『正夫君の見たゆめ』(昭和一八)のように、戦後(昭和二五)りんごのお化(所収本文)になると正夫君の読む本の題名が「センチノ ガン」から「アメリカの人」に変わっている例や、『秋の運動会』(昭和一七)蜘蛛の糸 りんごのお化)の「軍歌」「勇敢なる水兵」がそれぞれ「流行歌」「世界一週の歌」に変わっている例(同前)もあり、注意を要する。諷刺性すら感じさせるあざとい改変ではあるのだが、これらは春夫の姿勢を考える上で興味深い。

以上、『定本 佐藤春夫全集』を例として、全集を作るに当って生起する諸問題を駆け足で述べてみた。最後に要望を一つ。新宮市の佐藤春夫記念館には春夫の草稿や旧蔵の和書・洋書が所蔵されているが、研究上有益であることは言うを俟たないのだから、これらの目録を作って収めて欲しい。また、その片言隻句に楽屋裏が明かされることもあるから、座談も、主要なものだけでも収録して載けると有難い。本全集が売れて、出版社が乗り気になってくれることを期待して筆を擱く。

長崎原爆への一視点

長野 秀 樹

戦後五〇年を契機として、戦争期、敗戦さらに戦後の価値への見直しが言われたのも既に五年前のことに属する。旧植民地における文学活動の研究や、「国語」意識の形成に関する研究が盛んなのも、戦後五〇年というひとつの節目にむけての流れの中で、生まれた傾向だといってよいのかも知れない。(今年(西暦二〇〇〇年)だというが、わたしには、戦後五年ということの方が、まだ確かなもののように思えている。)

そして、様々な形で、戦後の日本における価値形成の過程が明らかにされたり、覆い隠されていたものが、明らかになってきた。しかし、未だに、明らかでないものも多いのだろう。

例えば、戦後の長崎を様々な面で代表すると考えられてきたのは永井隆であるが、それを一貫して批判し続けてきたのは、詩人の山田かん氏である。「聖者・招かれざる代弁者」(「潮」昭和四十七年七月号)但し、掲載時に編集部によって題名を「偽善者・永井隆への告発」と変更された。)の中で、山田氏は原爆を神の摂理であるとする永井の原爆観と共に、永井が根強く抱えて込んでいた大衆への不信感と肉体労働者への蔑視を厳しく批判している。

永井隆の原爆観は、後に「長崎の鐘」(昭和二十四年一月、日比谷出版)に収録されることになる「原子爆弾合同葬弔辞」(昭和二〇年一〇月二六日)の一節が基本となっている。

その日の真夜中浦上天主堂は突然火を發して炎上しました。それと全く時刻を同じうして東京の大本営においては畏くも天皇陛下が軍部の強硬な抗戦論を抑えて世界平和のために終戦の聖断を下し給うたのでございます。ついで八月十五日には終戦の大詔が發せられ世界あまねく平和の日を迎えましたが——この日は実に聖母の被昇天大祝日にあたつていました。(中略)即ち世界戦争という人類の償いとして浦上の教会が犠牲の祭壇に供えられたのである。いと潔き羊として選ばれ屠られ

燃やされたのであると私共は信じたいのであります。

「浦上燔祭説」(高橋眞司氏)と呼ばれる文章であるが、この論理(?)は後に他ならぬカトリックの法王自身によって、否定されることになる。一九八一年二月に來日したヨハネ・パウロ二世は二五日、広島市の平和記念公園で「戦争は人間の仕業です。」と語った。戦争が人間の仕業であるなら、原爆もまた、人間の仕業に違いない。永井と同じく、被爆者でもあり、カトリック教徒でもある片岡津代氏は、法王のこの言葉を聞いたとき「ああ、これでよかった」と深い安どに包まれ「たという。「カトリック信徒の多かった浦上地区には、原爆投下は「神の摂理」と思う人が多かった。永井隆博士の影響でしょう。わたしも信徒の端くれでしたが、神の摂理とは思っていませんでした。原爆が神の摂理なのか、それとも、人間の行いなのか。それを確かめたい一心だったので。」(「語り継ぐ」西日本新聞「長崎版 平成二二年一月三日)

にもかかわらず、未だに永井隆は「浦上の聖者」としてあり続けている。山田氏の一貫した永井批判の声は届きそうに見えない。広島市の長秋葉忠利氏は趣味のカラオケで「近ごろは「長崎の鐘」がお気に入りだ」(朝日新聞「平成二二年二月二九日)というし、前沖縄県知事大田昌秀氏はその講演の最後を永井隆からの引用で締めくくった。(第二八回全九州手話通訳者研学会 IN沖縄 平成二一年九月二五日)

そもそも、永井隆が「浦上の聖者」として、「発見」されていく過程には、GHQの存在が大きな役割を果たしたことは間違いない。先に引用した永井隆の引用は昭和二二年八月九日付の「長崎新聞」からの引用であるが、この記事の見出しは「原爆」が結ぶ日米親善の一篇」と題されている。先の「弔辞」と「わが室」と題する永井の詩がアメリカの雑誌「ザ・フィールド・アフエア」に掲載され、それを讀んだ、アメリカ人女性が感動して、永井隆に手紙を送ったという内容である。記事には「国境を越える宗教愛、人間愛」といった言葉がちりばめられている。原爆を投下した側にとつて、被爆者が、それを「神の摂理」として捉え、その犠牲を「潔き羊」とみなすことは、好都合であつたに違いない。

非戦闘員の大量殺戮という戦争犯罪は「神の摂理」へとすり替えられ、その責任を糾問されることはなかったのである。

「ザ・フィールド・アフエア」に掲載された経緯は、未だ詳かにできないが、この他にも、例えばコーヒを飲みたいという永井隆へ、長崎へ入港したアメリカ船の船長から、コーヒ豆が送られたという話が「美しい人類愛が描くアトミック・ナガサキ物語」として、美談仕立てで掲載されている。(長崎新聞「昭和二二年八月二五日)

そこには、一貫した意志が感じられる。原爆投下を「神の摂理」と解釈し、犠牲者を戦争終結のための「潔き羊」として肯定

しようとする放射線専門医。永井隆はそうした役割を与えられ、見事に果たしたのだと言えるし、そうした永井の「物語」は映画化され、歌謡曲化され、戦後を今日まで、生き延びている。そして、来年は、永井隆没後五〇年にあたり、長崎の地においては再び、その「物語」は拡大再生産されようとする節さえうかがえる。

こうした状況の中で、いわば、孤軍奮闘してきたのが山田かん氏なのである。

山田かん氏の戦後の文学活動は、同人誌への詩作品の発表と、長崎原爆に関わる言説への批評活動が中心である。同人誌として「芽だち」（昭和二八年三月―三四年八月）「地人」（同三〇年三月―三三年二月）「橋」（同三六年一〇月―四〇年八月）「炮唄」（同四三年九月―五二年二月）「草土」（同五四年二月―平成三年二月）「カサブランカ」（平成六年三月―九年一月）などに参加、あるいは創刊しながら、その文学活動はほぼ戦後を一貫している。

例えば、「地人」4号（昭和三〇年四月）は原爆特集である。冒頭には「原爆文学について」と題するアンケートが掲載され、長崎に本格的原爆文学が生まれない原因を聞いている。井上光晴は広島に比べ、「原爆を直接体験した作家が、長崎の場合少なかったこと」と「長崎の人々の気持が真正面から原爆の悲惨さにたちむかうかわりに、永井博士の一連の記録―所謂「ロザリオの鎖」の方向に眼をそらしてしまつた、こと」を原因にあげている。このほかにも渡辺庫輔や、小田切秀雄なども回答を寄せている。

山田氏自身はこの号には「夏の路」と題する詩を載せている。その中の一節「そして ある日ではない／九日／無数の人が山から降りてきた／夕暮れても／こゆい夜の奥から／絶えまなく山を越えて現われた」。

先に「敍説」XIX（19）号（平成一一年八月、花書院）は「原爆の表象」を特集し、山田氏へのインタビューや、横手一彦編「山田かん年譜」などを掲載した。わたしの先の日本近代文学会の秋季大会での発表も、その驥尾に付したものであった。戦後の思想状況を明らかにしていく過程の中で、永井隆を「聖者」とすることで、原爆を正当化しようとした動きと、それに抗しようとする山田かんという詩人の文学を検証することから、見えてくるものがあるはずである。

新資料の発掘と文学研究

—— 鷗外・一九九九年の研究状況を踏まえつつ ——

須 田 喜代次

一九九九年は、鷗外森林太郎が第十二師団軍医部長として小倉に着任した一八九九年（明32）から数えて、ちょうど満百年に当たる年であった。

その鷗外が第一師団軍医部長への転任のため、新婚間もない妻茂（子）を伴って小倉を離れ帰京の途につくのは、足かけ四年後の一九〇二年（明35）三月二十六日。同年三月二十八日の『福岡日日新聞』一面には、「数百人小倉停車場に見送りたり」とする当日の様子「森軍医部長出發」として報ぜられている。同時にその記事に並んでわたくしたちは「新任第十二師団軍医部長一等軍医正武谷水城氏は昨日午前九時五十分小倉着にて赴任し来り第十二師団軍医部々員將校以下停車場に迎へたり」として、二十七日に小倉の地に降り立った、森の後任の「武谷軍医部長着任」の記事を見出すことができる。

その武谷に宛てた鷗外未公開書簡二十通発見の記事が、一九九九年の年の瀬も押し詰まった十二月二十九日、『朝日新聞』朝刊一面に「発見、部下思いの鷗外」という見出しの下に報ぜられた。当該記事によればそれは、「水城の親類筋に当たる筑紫女子学園短大（福岡県太宰府）の武谷恵美子教授（平安朝文学）が水城の資料をまとめた武谷家文書から発見した」ものであり、当の書簡二十通は新聞記事と相前後して『鷗外』66号（二〇〇〇・一・一九）に発見者の武谷氏によって翻刻公開された。

従来武谷宛鷗外書簡は二通しか確認されていなかったが、そのうちの一通、鷗外が小倉に着任して間もない一八九九年（明32）八月二日付書簡中における「貴君ノ明達ヲ以テ枢要ノ地ニ居ラレル事故可成局長始メ小生ヲ誤解セザル様御助力被下度若シ誤解アラバ渙釈ヲ得ル様御心懸被下度願上候世上或ハ小生東京ニ帰ランコトヲ願ヒ

テ運動ス等トノ噂ヲ伝ヘ候ヘドモ如此希望ヲ口ニシ筆ニシタルコト一モ無之是亦御合置被下度候」という文言からは、武谷に信を置く鷗外を確認することができる。そうした二人の関係を踏まえるならば、当該新聞記事も紹介した、一九〇二年（明35）八月二十四日、武谷軍医部長に「秘親展」として差し出された書簡中に見える次の一節など、やはり注目しておかねばならない。

人ハ心中ニ疚シキ所ナケレバ好イトスルヨリ外無之歟貴君ノ為メニ謀レバ何事モ正当防禦丈ニ留メ置キノレモ成丈手足ヲ動サザルガ妙ト奉存候小生ナドモ似寄ノ場合ニハ始終其手段ヲ守リ居リ為メニ只今ハ「腰ノナイ男」ト異名セラル、ニサへ至候併シソコガ小生ハ大満足ニ有之候阿々

「腰ノナイ男」という自身の「異名」に対して「大満足」だとする鷗外。新資料の発見により鷗外の新たな一側面が照射される。

*

新発見書簡ということでは、これは鷗外書簡ではないけれども、一九九六年六月十三日の『読売新聞』朝刊に報ぜられた、鷗外遺言書に関わる、加藤拓川宛賀古鶴所書簡が思い起こされる。その賀古書簡が収蔵された、島根県津和野町・森鷗外記念館の仕事について触れることから始めたい。

同館が刊行している『森鷗外 明治知識人の歩んだ道』（山崎一 類監修）に関しては、わたくしは別稿において紹介したことがある（『研究の回顧と展望』『講座 森鷗外 1 鷗外の人と周辺』（新

曜社）所収）ので、ここではその内容は繰り返さないが、三年前に出された初版の、増補改訂版（十五頁分ほど増補）が一九九九年三月三十一日付で刊行された。そしてその別冊仕立ての「注記」には、三件の「増補改訂」項目と、二十一件の「増補」項目が加わった。すなわち初版刊行以後発見された先の賀古書簡はもちろんだが、現全集未収録の鷗外筆「常磐会議決」稿¹や井上通泰宛鷗外書簡等が新たに増補され、より充実した資料集となった。

先の加藤拓川宛賀古書簡が収蔵された直後の展覧会、「鷗外 その終焉」のためのパンフレット「鷗外 その終焉 新資料にみる森林太郎の精神」（一九九六・七・九発行）において、いち早くその書簡を翻刻紹介した同館は、森鷗外記念館館報として『ミュージアム・データ』を継続して刊行している。それは、晩年の鷗外が使用していたと思われる手帳程度の大きさの「住所録」（未公開資料）を写真版ともども翻刻掲載した、一九九九年八月三十一日発行の「Ⅲ」を最新号として、現在までに都合三冊刊行されている。因みに一九九七年三月に発行された「Ⅰ」は、前述の「鷗外 その終焉」に収められた以外の加藤拓川宛賀古鶴所書簡（未発表資料）を中心としたもの、翌九八年三月発行の「Ⅱ」は常磐会の特集であり、やはり新出資料を含む記念館収集の常磐会関係資料が多くの写真とともに翻刻紹介されている。さらに各「ミュージアム・データ」には詳細な注記が施されており、たとえば最新の「Ⅲ」についていえば、当該住所録に記載された人物全てに探索の手を伸ばしている。もちろん生没年等一切不詳という人物もいるわけだが、それらの人物の

「鷗外日記」への登場の日付も網羅されていて、これは鷗外とその周辺を探る、貴重なデータ集となっているのだ。

こうした一連の記念館の仕事は、かつて帝室博物館総長たる鷗外が、率先して『帝室博物館学報』を刊行し、研究成果を世に問うた姿勢を彷彿とさせる。一九九五年四月に開館して五年、記念館は鷗外研究の貴重なデータ・バンクとしての役割を充実させつつある。

*

収録図版五十六葉、未刊資料を縦横に駆使した中井義幸『鷗外留学始末』（一九九九・七・二六発行、岩波書店）は、一九九九年の大きな成果の一つと言えよう。その書名からはあの大岡昇平『堺港攘夷始末』を連想せしめられるが、大岡氏にも比せられる徹底した調査が本書の根底にある。わたくしたちは本書によつて初めて多くの未刊資料に接することができる。

それらは鷗外記念本郷図書館蔵の「在独森林太郎宛書簡（明治十七年九月—十九年六月）」であり、慶応義塾大学医療情報センター蔵の「石黒忠恵書簡（明治二十年七月—二十一年七月）」であり、東京大学総合図書館及同史料室蔵の「東京大学五十年史料（明治四十年—十四年）」であり、そして国立国会図書館蔵の「西周日記（明治二十一年—二十二年）」であり、さらには不円文庫蔵の「石黒忠恵日記（明治二十年—二十一年）」であるという具合なのである。

本書中にも写真版として何葉か掲載されているそれらの書簡・日記は決して読みやすいものではない。それを読み解き（本書には鷗

外記念本郷図書館蔵の未刊書簡の判読は跡見学園女子大学教授柴田光彦氏に「負うところが大きい」という記載があり、また「西周日記」に関しては森鷗外記念会会員七名による「あまね会」メンバーによる共同の解読作業があつたにしても）、それを本書を支える根本資料として縦横に駆使するには、膨大なエネルギーと不断の努力が必要なこと、言うまでもない。

そうした氏の丹念な資料発掘とその上に立つた周到な整理の結果、鷗外留学前史ともいふべき医科学学生時代の状況、その後の鷗外陸軍入りに果たした西周、そして林紀という順天堂門閥の役割等が明らかにになり、さらに実際の留学後に関しては先の未公開書簡・日記を全面的に活用、石黒忠恵、橋本綱常の間に交わされる本音と建前、表と裏が交錯する、まさに官僚政治的渦中に巻き込まれて生きる若き鷗外の姿が浮かび上がってくる。本稿冒頭に述べた武谷宛書簡に窺える鷗外の感慨も、こうした体験の積み重ねの上に出て来たのかという推測にも誘われる。そして、「ベルリンの恋」。氏は「独逸日記」明治二十年五月二十八日に記載がある、カフェ・クレップスで出会った「魯人ツルゲネエフ Turgenev の説部を識」っていた一少女を「エリス」なのだとする。エリーゼ問題は今なお決着を見ていないが、この一少女に着目したのは氏が初めてで、そのこと自体も興味を引かれるが、むしろ帰国後の鷗外を待っていた赤松登志子との結婚を巡る、西、石黒そして森家の人々の対応の実体が明らかにされたことが大きい。帰国後の鷗外を囲繞していた雰囲気は照射されたからである。

以上圧倒的な資料群を前に、ひたすら勉強したというのが実感なのだが、その上で言えば、こうした諸資料を踏まえた文学への架橋がもつとあつてよかつたのではなかつたか。例えば氏は「舞姫」を巡つて、「石黒書簡以下の従来知られていなかったベルリンの林太郎に関する資料に照らして読み直す時、そこに用いられているいくつかのディテールは、これまで考えられて来たより大きな度合いで、林太郎の実体験に密着して書かれている。複雑に入り組んだその虚と実とをえり分けてゆくことによつて、そこに林太郎と「エリス」の恋の事実をかいま見ることは可能なはずだ」と述べるが、問題はむしろ新出資料に照らした時「舞姫」が、どう読み替えられるかということなのではないのか。その意味からわたくし自身は、「舞姫」という作品を完全に自律的な世界として読み通すことのむづかしさを言いつつ「今、見てきたようなことがらは、作品を作家の伝記と無媒介に結びつけることではなく、むしろ、作品をその構造にしたがつて理解するための文法の模索——予備的作業にほかならない」とした竹盛天雄『明治文学の脈動——鷗外・漱石を中心に——』（一九九九・二・二八発行、国書刊行会）の姿勢は、基本姿勢として大切なことなのではないかと考える。氏の次のような指摘とともに。

軍医（官僚）であり、医学者であり、文学者であるという鷗外の生涯をつらぬくパターンは、彼の明治二十一年九月の帰朝後、わずか一年半ぐらいの期間のうちに鮮やかに浮き出している。森林太郎であきたらず、顕微齋主人・湖上逸民の変名

をもちい、なおかつ鷗外漁史その他のネームに変身しなければやまないような、一個の生命のもちぬしの自己表出の意欲とは何なのか。（學藝）森鷗外／稲垣達郎』一九九九・二・一七発行、明治書院）

そしてそのためにもこうした未公開資料の一日も早い公開を望みたい。もちろんそれは中井氏に責任のあることではないが、特に「在独森林太郎宛書簡」は、全二百七十余通の後半百二十一通が、今から十五年以上も前の一九八三年四月に『日本からの手紙 滞独時代森鷗外宛』として、書簡を所蔵する日本近代文学館から刊行されており、その際その「はしがき」に「本来なら、前・後半をあわせて同時に刊行されるのが、もつとも望ましいわけだろうが……」と故稲垣達郎氏が述べていたごとく、前後半合わせて初めて全きものとなるべきはずのものである。現在中井氏によつて「鷗外記念本郷図書館蔵在独鷗外宛未刊書簡抄」が「石黒忠憲軍医監滞欧通信」五十一通とともに「鷗外」60号（一九九七・一・一九）に紹介されているが、それは全体のごく一部に過ぎない。

*

右の中井氏とともに「あまね会」のメンバーの一人として西周日記解説作業に加わつた安川里香子氏は、これまた綿密な調査の上に立つた『森鷗外「北游日乗」の足跡と漢詩』（一九九九・二・一〇）発行、審美社）を上梓した。「わずかに数頁の『北游日乗』に、足かけ六年の歳月を費やした」とは本書「おわりに」中の言葉だが、さ

もありなんと思わせるほど、明治十五年二月十三日から三月二十九日にかけて徴兵検査立ち会いの為に北越地方に赴いた鷗外の旅程を、氏は写真・地図等から実地踏査をも踏まえて、徹底的に復元してみせた。また「日乗」中に見える漢詩に対しては、五七あるいは七五調による現代語訳を付すという新しい試みを施している。例えば次のごとくに。

聽官吾飲寒山馬 得意人攀絶海船 (お役所仕事で旅に出

てわたしは淋しい山の中 馬に水かい友思う／願い叶った朋
友は 意気揚々と今ごろは 遠つ国めざす船の上)

こうした試みを寡聞にしてわたくしは他に知らない。無味乾燥な現代語訳で意味だけを追うのではなく、「序」の長谷川泉氏の言を借りれば「鷗外の原詩を生かすように、リズム・カルに、よくこなれてい」て、漢詩アレルギーのわたくしなどには大変ありがたい。ただ本書を読み終わって、その鷗外の旅の足跡は明らかになるもの、そうした漢詩をも含めた「北游日乗」という《作品》全体に込められた鷗外の「自己表出」の様は、今一つ明確にならないというもどかしさを覚えたことも事実だ。一首一首の漢詩の意味ではない。「北游日乗」全体としての言説の意味である。

そうした鷗外の自己表出の様を徹底して読もうとする姿勢を示すのが、大屋幸世『森鷗外 研究と資料』(一九九九・五・二八発行、翰林書房)だと言えようか。それは本書に資料発掘・調査探究がないということでは全くない。どころか本書が「研究篇」「書評一東」とともに「資料篇」から構成されていることに端的に現れてい

るように、氏ならではの「鷗外の文庫本」調査による鷗外享受史への照明、「キタ・セクスアリス」発禁を巡る諸状況の解明、さらに「灰燼」に関わる神保文輔の調査等新たな資料の発掘に基づく報告がなされている。そしてそこに氏は「時の状況にゆさぶられる鷗外」(あとがき)を読もうとする。

今わたくしは「読もうとする」という言葉を使ったが、たとえば「うた日記」管見「詩「海のをみな」をめぐって——鷗外《文壇再活躍時代》への一視座」「蛇」を読む」という論文題名に現れているごとく、あるいは「私は「耳をそむけて」という一語から、そのような意味をとる」、「私は第三連に、以上のような戦争を越えた一般的な世界を読み込みたい」、「しかし、人間の不条理性からくる愚かしさへの、鷗外の冷眼を見て把るのは、私の深読みにすぎないだろうか。しかし、それ以外読み取りようはないし、そういう眼で鷗外が翻訳したとしか考えられないのだ」といった文言に窺えるごとく、氏は時に強引と思われるほどに、「深読み」を恐れることなく、鷗外の自己表出の様を追い求める。そしてその氏の姿勢の根底には、「明治という《時代》と添い寝をしていた」鷗外という明確なイメージが存在する。読者は、賛成するにせよ反対するにせよ、そうしたいわば《大屋鷗外》像とも言うべきものとの対峙を本書を通じて迫られることになるのだ。

*

必ずしも新資料の発見という事ではないけれども、石田頼房「森

鷗外の都市論とその時代」(一九九九・六・二五発行、日本経済新聞社)は、確実に鷗外への新視角を拓いた。都市計画学の専門家である氏は、これまでも今日の都市問題に繋がるものとして鷗外の都市計画に関する言説を視野に置いたアプローチを展開してきたが、そうした諸論考を基にまとめられたのが本書である。

「鷗外がドイツ留学から帰国した一八八八年は、まさに東京市区改正がスタートをするという時期だったのである」という把握の下、氏は「貧富分離論」批判に見られる正義感を縦糸に、欧米の公衆衛生・住宅問題・都市計画に関する豊富な知識を横糸に、組み立てられている」という鷗外の市区改正論の先進性を説く。同時にそれが「優れた欧米の考え方を紹介しながらも、日本の事実をきちんと踏まえて論ずるということが不足している欠点が現れており、「啓蒙」としても問題があるといわざるを得ない」というマイナス面を併せ持ったものであることの指摘とともに。こうした鷗外の立論の姿勢は、一つ都市論の範囲に止まるものではなく、文学・美学・医学の分野での発言にも通ずるものであると思われるだけに興味深い。同時代の広範な諸問題に積極的に関わる鷗外。「テエベス百門の大都」という言い古された言葉が蘇る。そうした様々な顔を持つ(鷗外)という存在を総体としてどう把握できるか、一九九七年に全三冊、五十篇の論文で構成された『講座 森鷗外』I-III(新曜社)においても、鷗外の都市論を巡るものは収められなかった。石田氏の本書が新視角を拓いたとする所以である。また氏は「衛生新篇 第五版」収録の「家屋」「土地」等の項目が従来小池正直の執

筆とされていて現岩波版全集未収録であることに触れ、それらは鷗外によって改訂されたことは明らかで、全集に収録されるべきものであることを主張する。現全集が刊行(一九七一年)されてからやがて三十年、出版界の諸事情はあるのだろうが、鷗外にも新たな全集の整備は急務なのではないだろうか。

*

全集とはいかないが、その歴史小説、史伝、漢詩を集成した『鷗外歴史文學集』(岩波書店)全十三巻の刊行が、一九九九年十一月から開始された。注を見開き頁に配し、漢詩文には訓読を添えるといった新しい試みがなされている。

かつて筑摩書房版『森鷗外全集』や『日本近代文学大系 森鷗外集II』(角川書店)が刊行された後、鷗外歴史小説の依拠資料発掘を受けて、それらの注釈を担当した尾形佑氏や小泉浩一郎氏を初め、蒲生芳郎、藤本千鶴子、山崎一類各氏らの歴史小説論者が陸続し、それに大岡昇平氏が「堺事件」にからめて割り込んでくるといった、活発な、そして刺激的な歴史小説研究状況は、今残念ながら鷗外研究の場にはない。しかし依拠資料の発掘は鷗外歴史小説研究の基礎作業の一つではあっても、それが全てではもちろんない。その上に立った鷗外歴史小説の世界への新たな、そして有効な登山口は、未だ見出せていないのではないかと。

格段に読みやすくなった『鷗外歴史文學集』が、新たな研究の起爆剤になりうるか。否、起爆剤としなければならぬ。注釈に関

文学研究の位置と感情

— プロレタリア文学とモダニズムを繋ぐ —

中川成美

一人の人間の死が、或る象徴となつていつまでも銘記され得るといふ最も明瞭な事例を、私たちは小林多喜二の虐殺に見出すことが出来る。一九三三年二月二〇日、多喜二は築地警察署に連行され、特高刑事の残虐な拷問によつて死に至らしめられた。この謀殺が明らかにしたのは、文学者が文学行為を遂行するという人間の内的な思惟活動が、国家の法権力に肉体の抹消を許す理由を与え得る、そしてその暴力に一個の人間の身体は如何にも無力であるという事実だ。これには幾つもの反応の仕方があろう。私たちの肉体という生物的存在がそもそも無力なのだ、或いは私たちの内的意識の社会的実現そのものが不可能なのだとする感じ方もあるし、また国家権力の救い難い個人主体への暴力に憤怒し糾弾しようとする感じ方もある。だが、ここで問題としたいのは、そうした象徴化から導き出された「感じ方」が、多喜二その人の生きた肉体に戻されてき

たのか、戻され得るのかということである。

中野重治は一九五八年、「小林多喜二五年祭」(四月一五日、新日本文学会、多喜二・百合子研究会主催)の講演を、映画「蟹工船」(山村聡監督・脚本・主演、現代ぷろ、一九五三年製作)最終部での海軍兵士と漁師たちの格闘場面感じた違和感から始めた。そこでは勇敢に闘う漁師たちに比して余りに「弱いひよろひよろの海軍の力」が描かれているが、中野は「日本の海軍とか日本の陸軍とか、あるいは日本の軍閥とか政府とか警察」が、こんな〈弱さ〉であったとは思つてもらいたくない、こんな〈弱さ〉にしばらく前の祖先たちは屈服したのだと思つてもらいたくない、そして漁師たちの〈強さ〉を映画を見る現代の人々が喜んでもらいたくないのだと語つた。中野はここで映画が原作を忠実に再現していないと難じているのも、国家権力を甘く見るのではないと恫喝しているので

も無い。そうした権力の弱々しい描き方が、その暴力を構成する状況が実際にどんな行程を辿ってきたかという実態を無化して、それを知らない若いジェネレーションにそれを想像する能力すら奪っていつてしまうことを危惧しているのだ。「これを想像に描いて、直接には知らぬことだけでも、直接知ったことかのごとく、なまなまとしてこれをその感覚の上に受け」(想像する力)取り、「そういう想像する能力を要求」(同前)するものとして多喜二を見ようという彼の訴えは、まさしくアパシーへと人々を導いていく力の所在への恐れと、多喜二という文学者の「なまなま」とした思惟と身体の復権への希求が混然として、中野その人の「なまなま」とした感情を表出している。

小笠原克氏の遺著『小林多喜二とその周囲』は、その「なまなま」とした感情の連続をどのように保持し、伝達していくかという問題系が基底に脈々と流れている。小笠原氏と中野のアナロジが見せる奇妙な符合は、例えば映画がその視覚性をもって何を伝達、或いは捨象してしまうかについての言及にみられる。「多喜二周辺——映画『小林多喜二』を観て——」で、小笠原氏は「それなりの出来栄え」を認めながら、「過去の現実そのものと、過去の現実を画面に作ることとの差」という違和を映画に感じる。その理由を小笠原氏はこう詰めていく。

時代の状況と質が違う、というファクターを、そこにもう一つ投入しなければならぬ。過去を理解する学問研究が未発なケースもあり、一応は理解の大筋が出来上がっているケースもある。

前者は措き、後者の場合、その大筋の吟味——具体的事実による肉づけがなければ、安易な図式に陥る。

小笠原氏が殆ど本能的に感じるこの映画への反撥は、具体的な事実関係の省略・誤謬のみによつてなされているのではない。一九二七年春、磯野農場争議に端を発する労働運動への自己投入を殆ど描こうとしないシナリオは、氏にとつて「一九二〇年代後半の小樽、そこに生きた人間たちを足許からまるごとすくいとつて描く努力が足りない」のであり、「主人公多喜二が、悩み、怒り、笑う、生の全力をこめた在りようの形象化、その一コマごとの創造が、なお未発の問題として残っている」のである。そればかりではない。その描き足りなさの原因を、この自主製作・自主配給映画の推進者である監督今井正のチラシ挨拶文中の「当時、多喜二とともに解放運動にくわつたものの多くは、今日も多喜二が志した道を歩みつづけています。しかし、なかにはその道からそれ、さらにそれを裏切つていったものもあります。」という一節から見出して、激しく糾弾する。中野も、原泉も、そして小樽の仲間たち、風間六三や伊藤信二や森良玄らが出てこないこの映画の奇怪さは、この今井の言葉で免罪されるのか、理由とされるのか、と。多喜二の死はまさしくここで日本共産党の「党派的正義」の象徴となつて神話化され、「悩み、怒り、笑う」多喜二の生きた肉体を提示しない。小笠原氏の怒りは、他者の記憶を抹殺する権力の性質にだけではなく、その記憶を搾取・篡奪して権力の行使の道具に転換しようとする狡知な力にも向けられている。そして瑣末とも見える日常の事実の堆積に根差した

正しい記憶の持続と、その更なる深化のために文学や映画の創造・研究はあるのではないかと、いうことを了解させる。

別の符合を挙げてみよう。「あゝまたこの二月の月かきた——殺された三人——小林多喜二・西田信春・野呂栄太郎」(初出 第一次『辺境』七号、一九七二年三月)で、小笠原氏は一九六六年に札幌で開催された「北海道文学展」に携わった回想を書いている。その一日、氏は多喜二の姉、佐藤チマ夫妻を案内するが、多喜二の遺体写真のパネルの前で「おろおろと無言で哭くばかり」のチマの姿に衝撃を受ける。彼女は初めて弟の「遺体写真」を見たのだ。かつて小笠原氏が司会する座談会(『小林多喜二の思い出』『北方文藝』一九六八年三月)で「多喜二の(作品・筆者補)だけは読めない」と語った彼女が、全身を皮下出血でどす黒く染めた裸を晒す「遺体写真」を正視することは不可能である。小笠原氏はこのエピソードに加えて、文学展の初日に行われた記念講演(「北海道の作家たち」、『文学』に採録、一九六七年二月)での中野の言葉を引いている。「小林多喜二を知るには」、「その作品そのものを読むこと」であり、作品や作家に関する研究をいくら読んだとしても、それは「理解したことにも親しんだことにもならない」という中野の当たり前な発言、そしてチマの姿を氏は「千鈞の重み」で受け止める。

私は遺体写真の飾りつけに憂身をやつし、涙一滴流さず——妙な言いかたながら、私自身が泣くなんてことは想像すらできなかったのだ。国家権力による虐殺、という事実を、単純自明な事実として全集を読みかえしながら、しかし、それはほんとうに読

んだことになっていったか。文字通り、涙も出ない痛烈な恥の念で姉チマの言葉を反芻せねばならぬ。(いつになったら平気で読めるかなあ、と思いますかね)——私たちはいつから平気で読めるようになったのか。(つらくて読めない)こともなく——そうこうするうちに事実に関する知識も増し、評価の種々相も心得た。知る、ことの頹廃と紙一重の客観的研究。人間的感受力の鈍磨・剝離・喪失。

この小笠原氏を襲う文学研究への自責を、松沢信祐氏の書評の一節のように「文学研究が、多様な研究方法を追求するにしても、その根底に暖かい人間性や正義感を失ったならば、どんな研究も、頹廃に陥らざるをえなくなることを鋭く警告」(『昭和文学研究』三九集)したと私は解釈しないし、また出来ない。ここで語られているのは、そうした通俗的な人間性や正義感に還元して多喜二の文学的行為の実態を骨抜きにしようとする時代的動向への嫌悪であり、チマを弟の死後三〇年余りを経て彼の作品を読ませなくしている文学研究の怠惰への恥である。そして、最も重く彼を苦しめるのはこの時代、この研究は自らもその要素となって構成しているのだという当事者性の自覚があるからだ。

中野は小笠原氏がこの文章を発表した同時期に、やはりその当事者性をこめて多喜二研究の遅延を「小林の仕事の研究など」(『新日本文学』一九七二年四月)で書いている。「だれでも知っている」多喜二の命日と書いた中野はここで、「ある人たちには、それほど知られていないのかも知れない」と立ち止まる。特に若者が忘れて

を決意させていくのである。

いくその「本質的な原因、また理由は、小林の研究がなおざりにされてきていることにありはしないか」と自問した後、中野は多喜二研究が小状況のドグマに冒されて外へ広がらない、つまり「実証研究」が研究から締め出されてしまうことへの危惧を表明する。二月二〇日が、国家権力による思想弾圧の象徴となることと引き換えに、その日に至る多喜二の生きた肉體、そしてその思惟の軌跡が記憶の外郭へと押しやられてしまったこと、そのことがその記憶の継承を期待される人々のアパシーを招いたのだとすれば、「実証研究」、すなわち他者の記憶の細部を精確に再構成するための手続きが今要求されていると、中野は言う。記憶の抹消とは、その記憶の担い手をも存在していなかったかのように振る舞う身振りのなかにも実効されるのだ。それは知識を増やすことではない。その「事実」を証することが、最終的にはそこに渦巻いた人間の葛藤と苦悶を炙り出し、なおその葛藤と苦悶の原因を追及する力となるのである。中野の言葉に従えば「特殊に文学者として検討する必要、責任」が、テクスト内部に畳み込まれた龐大な「事実」の精緻な分析から看取されるのであって、その逆ではないということだ。小笠原氏が「涙も出ない痛烈な恥の念」に苛まれるのは、チマの素朴な肉親を想う情愛の深さにただ感動しているからではない。「遺体写真」となって抽象化されてしまった多喜二のそこに至る原因も経過も未だ明確に実証されていないことが、チマの目を弟から遠ざける現在を構成し、読者の意欲を多喜二に向けさせない現実を生産しているのだという自

責・悔恨がこの誠実な研究者を恥じ入らせ、研究の「必要、責任」

を決定させていくのである。この遺著に収められた諸論考の大部分が小樽という場所を定点に発信されているのは、地の利の利便性があるからなどという理由からではない。まさしくそこに多喜二の肉声・肉體を蘇らせるソースがあるからである。「小林多喜二・『防雪林』の位相」では「防雪林」に磯野争議、月形村小作争議、それらを支援した小樽合同労働組合の運動を投影させ、「ある無名戦士の肖像——小樽、多喜二の盟友・伊藤信二——」では無名のままに二七歳で逝った、小樽ナツ支部の多喜二の仲間であった、伊藤信二の生涯を蘇生させ、また懇切な「年表(ナップ)小樽支部——多喜二周囲——」を作製し、この本に収録した。小樽という空間を凝視することによって小笠原氏は「生きた」多喜二を実感しようとし、多喜二に関わった多くの無名の群像に触れようとした。やがて氏が携わった小樽文学館での仕事へと連絡するこの歩みの意味は重い。しかし、この本は彼が「あとがき」で述べる通り「中仕切の一里塚」である。彼の歩みは止まってはならない。多喜二の肉體は、未だ多くの声を発しようとしているのだ。

多喜二から中野へ、そして中野から小笠原氏へと手渡された「記憶」を語り継ぐために、プロレタリア文学研究の現在は検討されなければならない。ここからはまさしく自己を含めた研究状況が問題となる。島村輝氏の『臨界の近代日本文学』は既発表の二三論文に書き下ろし一編を加えた大部な著である。多喜二、宮沢賢治を中心に、島崎藤村や宮武外骨、石川啄木、夏目漱石、近藤東、永井荷風、

宮本百合子、太宰治、池沢夏樹、大江健三郎、村上春樹など広範で旺盛な氏の関心が示された著作といえる。視覚性に触れた荷風論、メディアで追った大逆事件論など触れたい論考もあるが、プロレタリア文学研究に焦点を絞って話を進めたい。冒頭に置かれた書き下ろし論文「序論・言葉が交錯する時 プロレタリア文学の射程」には、「プロレタリア文学というジャンルは、既製の〈文学〉の言葉と、文化表象としての言葉がもつともダイナミックな交錯を果たした現場の文学である」という見解が示されている。その考えのもとに、島村氏は「発電所」という言葉を発端に、それが連鎖して表出する意味を文学テクストの中を探った。宮沢賢治の「発電所」は「新しい人間」がもたらす未来への建設的なイメージであるが、その「発電所」で苛酷な実働労働に携わる松戸与三が登場する葉山嘉樹「セメント樽の中の手紙」では「大規模な〈機械〉化による〈人間〉のスポイル」という表象をそこに読み取る。このセメントは石灰であり、これを肥料として普及に努めた賢治が書いた宣伝文案「農業合理化の尖端に!!!」から産業合理化問題を派生させ、モダン語事典などが定位しようとするプラス・イメージに柳田国男が鋭く警告を発していたことを指摘する。そのように「固定化しようとする言語表象」に対抗的な揺さぶりをかける文学者として多喜二が挙げられ、彼の「工場細胞」に描かれる工場イメージから「フォード」という語彙を抽出、フォードイズムが日本の言説形成に果たした役割を論じ、プロレタリア文学とモダニズム文学の言語表象の相互浸透を指摘して、「機械に取り巻かれた工場の労働その

ものが、近代文明の象徴という意味をもちつつまさにモダニズム的な表象に満ちているのであり、そこで革命運動を語る言葉も、モダニズムの時代の主流として流通している言葉との関わりの中で、この時代の大きな言説編成を作り上げているということができるとした。文学テクストを一九二〇年代の社会、文化の言説形成のコンテクストの中に連絡・連続させて、その言語表象の転回・展開を考察しようとする試みは、まさしくいまや「臨界」、つまり「危機にある」(島村氏)と氏が感じる近代日本文学研究の隘路を開くものとして氏に強く意識されている。

しかし、ここには幾つかの疑問を持たざるを得ない。まず、発電所——セメント——産業合理化——フォードと転位させる言語の水準はどのようなコード基準のもとに設定されているのであろうか。例えば近代の機械イメージを代理／表象するものとして発電所が挙げられる訳だが、そもそも近代以降の機械イメージの多義性に対して氏はどのように考えているのかが明瞭に感知出来ない。機械は有機的な生産性の表象とも、精神を持たない従属の表象とも、また自然に対置される無機質性の表象ともなりうる。例えば、二〇世紀の前衛芸術運動のなかで機械を男性性に基づいた生産の概念から引き離し、非・生産性という女性イメージに転換させるのは、フランシス・ピカビアの絵画(母なくして生まれた娘)やフリッツ・ラングの映画(メトロポリス)での機械となった主人公マリアの造形)からもわかる。こうした「錯綜」の基底には近代産業革命以降の重工業化がもたらした人間の疎外／排除のメカニズムが動いてい

るのであり、そのことがマルクスの出発を促したこと、そしてそれが一九世紀中葉からの近代世界への根本的な「懐疑」を今に至るまで、持続させていることに注意を払わないままに進むのは、現在においては殆ど無理ではないだろうか。

賢治と葉山の発電所へのイメージを並べただけでは、機械イメージが代理／表象しようとする言説の意味を開示することにはならない。同様にセメントが近代資本主義の巨大化のメタファーとして機能はしても、そこから生起する人間の問題、それは文学の問題と言ひ換えても構わないが、それが少しも見えて来ないのである。松戸の鼻の穴に固まったセメント粉塵は搾取された労働の実質である。

そして、その抑圧は、例えば、一八八四年に官営深川工作分局を渋沢栄一の仲介によって払い下げられた浅野総一郎が一九一八年第一次大戦の好景気に乗って浅野財閥を築く軌跡の内に準備されていたのだ。そして、浅野は新興財閥として今日の京浜工業地帯の礎を作り、新たな労働力の収奪、労働者の周縁化に「寄与」するのである。とすれば、産業合理化とは、そうした資本の占有化が当然招来するパブルのつけを労働者に押し付けたことに他ならない。賢治が都市の生産様式を農村にアナライズしたことへの分析は、その産業構造の変革に伴って起こった社会蓄積資本分配の不均衡を視界に入れなければ出来ないと思う。また島村氏は「産業合理化」の語義をモダン辞典、モダン用語事典、現代新語事典から引いて一般的な意味内容を措定するのだが、例えば「プロレタリア科学辞典」

(山洞書院、一九三二年七月)には「資本主義的合理化政策で、経

済的、技術的の科学化を意味し、生産費の低下、科学的工場管理法等によつて利潤を増大し確保するために行はれる。合理化の結果は失業群を増し、労資の闘争は激化する。」と明確に、その批判を述べている。また、当時のリタラシーを考えれば、どれほどの人がこうした辞典類を購入したかが問題として残る。より一般的な新聞や大衆雑誌にも目を通すべきではなかったのだろうか。因に一九三〇年一月一日、金解禁の当日の『大阪朝日新聞』には「解禁に伴ふ／産業合理化に／各無産党の絶対反対」という記事があり、民衆が一律に産業合理化案を「薔薇色なもの」(島村氏)と受け取ったとは考え難い。だから、その結節点とも言えるフォーディズムが、島村氏が描くような「モダニズム的表象」が「革命運動を語る言葉」と繋ぎあつていく言語現象の母体となりうるといふ見解もまた肯首出来ない。氏が意図するのは、言説編成の多様な交錯の在り様が、プロレタリア文学とモダニズムの問題系に合致点を与える可能性を多分に含んでいるという提言であることは十分に理解している。その可能性を否定はしない。

しかし、スチュアート・ホールはグラムシの「アメリカニズムとフォーディズム」を引きながら、次の箇所でもフォーディズムという「言葉」そのものに内包されたあらゆる「直接に工業生産に基礎をおいた金融資本の新たな蓄積と分配のメカニズム」(グラムシ)が一体どういう現在を構築したかということについて述べている。

もし「フォーディズム」が実在するとすれば、それは経済的変

化についての記述であると同時に、文化的変化についての記述でもあるだろう。実際、今日ではこのような文化と経済の区別はまったく役に立たない。文化は、生産とモノからなるハードの世界の装飾的なおまけ、物質世界のむだな飾りではなくなつた。

(葛西弘隆氏訳「『新時代』の意味」『現代思想』一九九八年三月)

この言及から了解されるのはフォーディズムが世界経済システムに連動して資本制の単一的価値を構成して、なお増殖していまや文化領域への支配を完遂したということだ。このホールの見方は、島村氏が行う言説の相対化が取りこぼしてしまうものを指し示している。表層の言説表現の類似を徹底させることがその言説の構成していくもの、プロレタリア文学で言えば運動理論・組織論ということになるが、それを抜いてしまつてはその言説の分析は出来ない。氏が言う「この時代の大きな言説編成」とは、このポスト・フォーディズムへの道を保証しているのである。それへの批判はどこに収納されるのだろうか。文学研究の行為には、その批判をテキスト空間の具体的な言葉、言説から見出していく作業が含まれているのではないか。「言説編成」へと向かわない、逆行する孤立した言説を私たちはどのように扱うべきなのか。また、その「錯綜」して重層化した言語・言説の意味同定を決定するのは最終的に誰／何なのか。それはモダニズム研究にも同様の問を突き付ける。和田博文氏の『テキストのモダン都市』は、一九二〇年代から三〇年代にかけての東京の都市空間、住宅、乗り物、デパート、カフェー、放送局、競技場、ダンスホールに関する書籍、写真、地図、図面、ポスター、

広告などを収集し分類したものである。珍しい写真、図版がほぼ全頁に掲載され、その多量の情報は圧巻である。しかし、この多量な情報から和田氏の手によって再構成されるモダニズムの風景が、均質的な都市の消費生活に焦点化されるのは、恐らくは氏が考えるモダニズムがそのようなものとして解釈されているからであろう。もしモダニズムの別の側面、例えば労働の質の変化という指標が、都市の生活様式の変容を促したのであれば、その変化した労働の内容に眼を注ぐことが必要なのではないだろうか。特に本書で採り上げられるモダニズムの女性労働の表象が、消費、セクシュアリティに結び付けられて浮上させられているのは気にかかる。デパート・ガール、カフェーの女給、ダンサーの労働実態が、もしモダニズムの言説表現と密接な関係を結ぶのだとすれば、彼女たちを表層の表現記号としてではなく、モダニズム生成のファクターとして中心化するべきだろう。もし、そういう要素がないのだとすれば、ことを示して欲しい。そこで私たちはモダニズムという表現が何であつたのかを思考する契機を与えられるのだ。だから、「都市モダニズムを明るく彩る構成要素」(和田氏)であつたスポーツがナシヨナリズムに掘め捕られる経過を描いた「競技場」の章で、氏の「モダニティの明るさは、ナシヨナリズムの明るさと地続きである」という単線的な叙述には、疑問を持たざるを得ない。表層の表現の類似が、すべからず分類・整理されて同じインデックス記号を付けられってしまうことが、その表現の一つ一つの深層に潜む「記憶」の声を奪っていくことになりはしないかと危惧するのである。恐らく氏は

こうした大量の視覚的資料を並べることによつて、その資料自身が語り出す「アーナーキーな本質」（和田氏）に期待しているのだろうか。だが、それにはリタラシー（読解力・読解能力）が必要だ。このリタラシーの解説者・水先案内人としての研究者が、恣意的な解釈に陥らないためには、その一つ一つの表現が似たようなものであつても、調査を重ねてその表現が持つ・持とうとした（意味）を開示しようとする意志を持続させなければならないのではないだろうか。

島村氏が先の論文の終わりに「近代文学研究」の方法について、「言説分析」の提唱をしている。氏の言われる「言説分析」とは「テキストの言葉をその外部との関係で定位していこうとする」方法で、「テキストの外部とは、同時代の他の〈文学〉作品ばかりではなく、文学として認定されている以外の報道や論評、さらには広告などを含めた、大規模な言葉の〈場〉、〈力〉のはたらく〈場〉である。」ということだが、それ以外に「言説」を「分析」することが出るのであるうか。どのような具体的方法を氏が構想しているかは良くわからないが、字義どおりに受け取れば私は基本として言説の分析のない文学研究などあり得ないと思う。広義に言えば実証研究も言説の分析を志向・試行する研究方法であらう。

だが、そこでの問題はP・プルテューが『話すということ』（稲賀繁美氏訳、藤原書店、一九九三年一月）の第三部「言説の分析」で言っているとおり、「様々な『言説』生産者たちが『場』のなかで——つまりその『場』で争点となつている固有の資本の分配構造において——どのような位置¹¹地位を占めるかによつて、さまざま

に異なつたかたちの言説が「それらの言説」生産者たちの物質的ないし象徴的な利潤を供給できる確率もまたさまざまになる」という言説生産者（作家）、言説内部の遂行者（登場人物）、言説分析者（研究者）の位置についてである。島村氏が示す「〈力〉の〈場〉」とはまつたき透明で公平な地平を約束はしない。それが当たり前だ。だが、その様々なレベルの何を選び、何に立つのかという最終的な判断を行使しない限り、この「戯れ」にも似た後期高度資本主義に導かれた現実、は変わりはしないのである。

レイ・チョウはこう言っている。

最悪のシナリオは、文学が方法論上ほかの学問領域の支配に従属するさい、文学が批評の標的としてきた言語や表象についての手段論的、反映論的想定がまつたく検討されないことだ。その結果、文学が扱われるさいには、そうした想定が問われなのまま、ついてまわることが多くなる。いまや文学は数ある言説のうちの一ひとつに過ぎなくなつてしまつたわけだが、このような想定を鵜呑みにした読みが規範となつてしまふのである。

（本橋哲也氏訳『ディアスポラの知識人』青土社、一九九八年四月）

文学が特権的な言説でも、自明的な構造でもないのは当たり前である。だが、その文学という言説が立ち向かつた相手である言語や表象がなんであつたのかという綿密な思惟と思考を中断して、今自分が立つ状況の利害に左右される、研究の目的を喪失した自己自給・自己保全是、結果として文学が持つ多様な可能性を封じていくこと

になるのだ。それは逆に「文学とは自明的でも特権的でもない」という「文学」概念を「特権化」し「自明化」して、文学研究を遅延・廃棄しようとする力に加担させていくのだ。

ここで小笠原氏の仕事に戻れば、氏が感じた「痛烈な恥の念」とは、今自己が立つ研究者としての場所が、文学の立つた、或いはその目標とした場所から遠く離れていくことへの惧れにも似た「感情」の在り方であったと私には思えてならない。文学研究の質とは方法の準拠粹によって決定されるのではない。こうした「感情」の在り方がプロレタリア文学とモダニズムを繋いでいくのだと私は思いたいし、また思っている。

注(1) この講演録は「想像する力」と題されて『多喜二と百合子』六巻六号(一九五八年六月)に発表、なお引用は『中野重治全集』定本版一八巻(一九九七年九月)に拠った。

(2) 和田氏には他に大橋毅彦・真銅正宏・竹松良明・和田桂子氏との共著『言語都市・上海、一八四〇—一九四五』(藤原書店、一九九九年九月発行)があり、ここでも上海を中心にモダニズムを論じている。

小笠原克『小林多喜二とその周囲』(一九九八年一〇月二日 翰林書房 三五五頁 三八〇〇円)

島村輝『臨界の近代日本文学』(一九九九年五月一日 世織書房 四四八頁 四〇〇〇円)

和田博文『テクストのモダン都市』(一九九九年六月二五日 風媒社 二九二頁 二八〇〇円)

「生誕百年」の川端康成

高橋 真理

「全くの文学文学した研究書も健在である。正直言って今時このような大部の研究書がよく出せたものだと思いに感心してしまっただ。」とは、田村充正・馬場重行・原善氏編『川端文学の世界』（一九九・三一五 勉誠出版）全5巻の刊行に対する石田忠彦氏の、挿絵を含む感想（『国文学』一九九・八）である。

石田氏は、その「大部の研究書」を「通常科学（伝統的な分析方法）」の枠内に安住するものと括っている。そしてそれは、「科学革命（パラダイム・シフト）」に自覚的な人々の成果と対照的な位置にあるとする。周辺の「問題系に新しい光」を与えない自閉的な作品論や、既成の方法を自明のものとして成る論などがそこに含まれるようである。

氏は「通常科学」と「科学革命」の両者を「楔」のたとえで止揚するのだが、もちろん前者がまず「文学文学」してくれと言っ

ているわけではないだろう。氏の言葉にこもるものはわかる気がするし、そういう括り方はその時評の必然であったのだろうと思う。しかし一方で、この論集には、その括り方を許さない論の含まれていることも言っておかなければならない。

久米依子氏「『美しさと哀しみと』論」（3巻 以下副題はすべて省略）に触れたい。久米氏はヒロインの一人音子の内面のカタストロフィーを描く章での、語りのねじれに着目する。それまでの、視点人物を越えない語りが、音子を外側から批判する「超越的語り」に変じてしまっている箇所があるというのである。そのゆらぎの検討によって、自立した画家であり、語りのレベルでもかつての恋人に拮抗しうる人物として焦点化されているはずの音子が、男から「まなざされる」対象としての「聖女」の枠から出ることがなくなってしまうところを氏は見ていく。

新城郁夫氏の「川端康成『愛する人達』論」(2巻)は、九話から成るこの小説には「読む」というモチーフが貫かれているという。手紙や日記を読む行為を通じて「一つの愛は、また別の愛に連動していく」という物語内のことと、読者がその小説を読むという物語の外的ことが「重ね合わ」されるような関係にあるという指摘がおもしろい。

それは掲載誌「婦人公論」との関係にも関わってくる。結婚が時局的な達成課題としてこのメディアを支配していた時に、結婚をめぐる話を載せるのはびつたりのようだが、氏は、そこに描かれた愛が「ありうべき家の物語を差異化していく」ようなインセンティブ的関係を潜ませるものだったり、夫婦愛の亀裂を示すものだったりするところを見る。

この見方は、先の久米論の紹介していない部分とも重なっている。「美しさと哀しみ」とも「婦人公論」への掲載である。久米氏は、当時のその雑誌や時代社会の「結婚こそ幸福」というコードに照らしてみたとき、一見それに即しているように見えながら、「そこに回収しきれない」「結婚や不倫にまつわる「罪」が、「はるかに過激」な形でつきつけられていると指摘するのである。

どちらとも発表媒体との関係そのものを問う好論だが、メディアあるいは時代の大勢の思潮と物語との関係は、ある程度そういうものではないかという素朴な疑問は残った。久米氏が「美しさと哀しみ」との固有性のために、『愛する人達』については「戦前期の婦人雑誌にふさわしく、規範的家族制度を守る慎ましい女性たちを主に

描いていた」というところも、立ち止まらざるをえなかった。その『愛する人達』についてこそ、新城氏が制度とのねじれを見出しているからである。「婦人公論」については、全集未収録文の発掘も含む深澤晴美氏による整理(『婦人公論』『中央公論』における川端康成)「和洋九段女子中学校・高等学校紀要」7(一九九九・四)もあつて、さらなる検討の余地が残されている。

新聞小説を論じた片岡豊氏「『東京の人』の先見性」(3巻)は、描かれた家族像を問題にする。氏によれば、小説内の現在時(連載時と重なる)は、新憲法や改正民法によつてもたらされた解放と、残存する家イデオロギーとの間で、人々が家族についての「新たなモデルを見出せないままに右往左往していた」時期である。小説が提示するのは、そういう時代の混迷をつきぬけた、むしろ現代につながる「新たな家族の形態」だという。氏の言う「先見性」とはそれである。

家族にとつての同時代の状況は、片岡氏があげる「日本国憲法改正要綱案」や「経営」における「イエ」イデオロギー」復活の機運などの「反動的な動き」ということだから浮かび上がってくるだろうか。「反動」の根拠が少し稀薄な気がする。「戦術」であるという風俗描写の導入も、新聞小説・風俗小説一般のことともみられ、少なくともこれを固有のことだとするのはむずかしい。「血縁にとらわれない(複合家族)」は、川端の他の作品の中にもあり続けたものだろう。従来の研究のレベルで言えてしまうことを新視点で語ろうとするためには、踏まえるべき手続きもあるのではないかと思

う。

馬場重行氏「女であること」論(3巻)も、同時代の世相・風俗が小説に貪欲に取りこまれていく様を見ている。その取り入れは、「作品にリアリティをもたらず」のみならず、「ある特定された(時代)を限定的に語ることを自らに強いることで、結果として、その(時代)を超えたある普遍性を語ることを可能にするという、逆説的な在り方をも示」すものだという。少しわかりにくいのだが、これは典型ということなのだろうか。世相・風俗が一過性であるなら、一過性を描くことこそ、その典型となりうるというような。

そうだとすれば、風俗を描いたものはみな時間を越える可能性があるということにもなりかねず、そういう誤解を避けるためには、馬場氏は風俗の描かれ方自体を相手にしなければならぬだろう。論の見出しに「時代背景について」とあったが、「背景」という思考から離れなければ、一つの時代(世相・風俗)を描くことが時間を越えるなどという「逆説」を説明することはできないのではないかとも思った。

片岡氏のところでも述べたが、世相・風俗の取り入れは、新聞小説や風俗小説、あるいは物語一般に関わっている。川端の作品の中でも、いわゆる浅草ものなどは代表的だろうが、佐藤秀明氏「浅草紅団」論(1巻)は、その同時代の問題を物語との関係において巧みにとらえたものである。氏は、描かれた世相・風俗とともに、描かれなかった事柄に注目した。

それは「帝都復興祭」である。小さいからではなく「浅草にとっ

ても最も大がかりな出来事」だからこそ、「川端はそれをほとんど無視した」というところに柔軟な発想がある。氏はこの小説に考現学の関与を見ているのだが、考現学的方法こそ、「権力」に対峙する側面を持つている。この小説は都市をマスで描くような「モダニズムの芸術モードを禁じ手とし」たところに成っていると氏は言うが、それは浅草の裏側から始まり、つぶれそうなカジノフォーリーを描くのを選ぶことにもつながっている。消えゆく風俗という、題材としてのリスクを背負ってまで、「概括からは洩れてしまう浅草を描く」ことを選んでいるとは氏の指摘である。復興祭の「無視」は「描かれることのない権力を遠くに感じつつ、そこに背を向ける運動」、すなわち「浅草紅団」の方法そのものと見るのである。

『川端文学の世界』は、その1巻から3巻は『招魂祭一景』から『竹の声桃の花』までの計三十六の作品論集である。「文学文学」などと概括されねばならないところだと思うが、一つの作品について論じることが、そこにとどまるものでもないことは、その最後の『竹の声桃の花』を論じたマッシュウ・ミゼンコ氏(田村鈴蘭氏訳)の論(3巻)などから見取れることである。

その小品をミゼンコ氏は、家や自身の終りを強く自覚する老境の主人公が、裏山の松に飛来した鷹を見たことをきっかけに若い日の生命感を想起し、そこへ回帰することによって再生する物語だと読む。氏はとくに、主人公がその鷹を見たことを稀有なこととして妻や他人に伝えようとしつつも、伝わるまいあるいは伝えまいと言葉のみこむところに注目する。伝達不能であるがゆえに持続される

主観的体験を描いたこの小説は、内面の特権化という「ブルジョアの自我意識の（典型的イデオロギー）」につながるものと氏はとらえているようだ。川端がこうした「主観的意識」を作品として「商品化」してきた歴史に気づかせるとともに、「発話と沈黙」「コミュニケーション」と表象の可能性／不可能性および肯定／否定」という問題が、今後の主要な問題点であるだろうとうながしている。あるいはそれは川端を超えても考えられるべき、「日本的」問題であるかもしれない。

田村充正氏「たまゆら」論（2巻）も小品に関するその論がもっと大きなところへと注ぐ始点になっている。「主人公がおらず、事件が起きず、過去の真実すら明らかにされない」この小説で語られているのは、「語る（私）の抒情」だが、それを「抒情的散文」というありきたりのレッテル」で氏は片付けない。多用される推量形、疑問形の語りを吟味することによって、そこにロトマンのいう抒情詩に固有のコミュニケーション経路である「（私）」ともう一人の「（私）」との対話」を読み取り、この作品は「小説と抒情詩の境界線上で新たな文学ジャンルの地平を切り拓いている」というのである。川端の抒情の質を「語り」から押さえようとしているわけだが、それはこれまでない視点であった。本論集にも相変わらず出てくる、川端の特権化する曖昧語、気分語で片付けてきたものに対するメスにもなっている。

川端の未完小説にふれて、その続きを推測した論を二つあげたい。二つの方法は対照的である。山田吉郎氏「川端康成『東海道』の構

造」（2巻）は、似た状況で同名の人物が登場する別の小説（「旅への誘い」と照らし合わせるという堅実な方法をとっている。「東海道」の中にわずかに顔を出して投げ出されたままになっている女性の役割に、焦点がいく。星野久美子氏「欠けている／人でない」（2巻）は、語りの分析によって小説「故園」の構造を導き出し、未完の続きの可能性を類推するもの。ここでは「故園」のみが材料である。初めに登場して消えたままの養女が再登場し、その（をさなごころ）が「私」を救う（あるいは救わない）ことになるだろうという。もちろんいくら構造分析しても、推測のためには、物語の型や要素に対するイメージが星野氏の頭にはあるわけで、それを曖昧にしたままでは川端のではなく星野氏の物語だと言われかねないところだが、この論には本質的なものを感じさせる魅力があった。作の分析が、先の山田氏の類推と同じ線を描いていくところなどからも、あらためて川端の小説を物語研究のレベルにのせてみる必要を感じた。

『川端文学の世界』4巻は、「同時代作家・古典・諸芸術との関わり」の整理に焦点を当て、影響関係の精緻な調査と川端作品に残されたその痕跡の解明を目的とした「序文」巻である。「工川端文学と同時代」には、伊藤整の川端評の背後にあるものを感じさせる渥美孝子氏の論、川端にとって横光が、自分を異化するものとしてどう機能してきたかを具体的にあとづけた田口律男氏の論などをはじめ、作品論に比べ紙数が少ない上に「整理」という制約を受けつつも、各論者の問題意識が鮮明に表われている。川端のいわゆる

「万物一如」と宮沢賢治の「梵我同一」の類縁性や、両者の表現上の共通要素に触れた奥山文幸氏の論、川端の志賀直哉評を同時代の他の評者のそれと比較した上で、「川端の」という特権的・独創的レベルで見ることからの解放をうながした大野亮司氏の論は、賢治や志賀との人間関係を越えたところに問題を求めたところが意欲的であり、提示した問題の今後の具体的検討が楽しみである。

「II 諸芸術との関わり」も充実している。岩佐社四郎氏「川端康成と演劇」は、「浅草紅団」の演劇性を、築地小劇場や芸術座の舞台の「演劇的祝祭性」と結びつけて論じた。十重田裕一氏の「川端康成と映画」は、「映画表現を意識しつつ展開された言語との格闘の痕跡」を「浅草紅団」に見ている。この二論に、先の佐藤秀明氏のもの、中村三春氏の「逃走するエクリチュール」（川端文学への視界）¹⁴ 一九九・六 教育出版センター）などを並べれば、「浅草紅団」研究の現在となるだろう。

『川端康成全作品研究事典』（一九九八・六 勉誠出版）が一昨年に出ている。同じ書肆からの『太宰治全作品研究事典』の基本的体裁を受けつつ、作品の「分量」「モチーフ」「舞台」「登場人物名」という項目を設けたことが新しい。その中の「モチーフ」が「川端文学の世界」5巻に直結した。5巻の各タイトルは、「運命観」「時間観」「出産観」「生命観」「恋愛観」など全部で二十九。「ユニーク」（小宮健一氏「ブックレビュー」「日本近代文学」61 一九九・一〇）だが、たとえば主人公の心情や言葉から直接「観」が求められたりするものには疑問をもった。そもそも、一般の人間や他の作家から離

れて独自の「——観」などというものが、恋愛にしろ出産にしろありうるものだろうか。川端のではなく、作品に見られる「——観」とすべきではなかったかとも思うが、「観」とは主体あつての言葉だとすれば、項目立てに一工夫必要だったかもしれない。

ここですこし資料について触れておきたい。川端文学研究会編『川端文学への視界』は、一九八七年から川端の書簡や全集未収録の小文、アンケートの類を紹介していたが、川端の没後二〇年にあたる一九九二年に、全集未収録の短編（「時代二つ」「父」ほか）を深澤晴美氏が紹介（詳細は同年四月の「文学」、四月の「文芸空間」、六月の「新潮」）して以降、逸文の発掘が目立つようになった。まとまったものとしては、深澤氏の持続的な仕事（川端文学への視界）一九九一―一九九九ほか、野末明氏の『康成・鷗外 研究と新資料』（一九九七・一一 奄美社）がある。

そういう流れを思うとき、昨年新潮社から出された全集（三五巻、補巻二巻）には物足りなさを感じた。一九八〇―八三年に刊行された版の増補改訂なしの復刊であった。月報まで同じ（一部連絡事項や写真解説に変更あり）である。出版社のことで、口の出せない領域だとも思うが、全集としては後から出た『定本横光利一全集』が、昨年十月に全集未収録資料を草稿類も含めて収め、既刊全集の「訂正一覧」を付した補巻を出したことを考えれば、寂しい気がする。

実証ということでは、作品の典拠を指定し、それを「想像力と文

学の可能性」の測定のための手掛かりにしようとする片山倫太郎氏
 「『散りぬるを』における典拠と位相」(『川端文学の世界』1巻)
 も注目される。「散りぬるを」の素材となった事件はすでに明らか
 にされている(小林芳仁氏が昭和二年七月の内務省警保局発行『捜
 査実例集』を紹介している)が、今度片山氏は川端が直接典拠とし
 た本をみつけた。菊地甚一『病的殺人の研究』(昭和六・七 南北書
 院)であり、同書中の訴訟記録が小説にほとんどそのまま、あるい
 は形を変えて引かれている。この本がなければ内容上も言説上も、
 小説は成り立たない。片山氏はその典拠と小説本文を詳細に比較検
 討し、「女性の形象、被告の心理解釈、(生命)等」を、「作品のオ
 リジナリティー」として導き出している。

菊地の「緒言」には「精神病と法律学の密接なる交渉が企図され
 なければならぬ機運」に応じて刊行するとあるという。その「機
 運」について調査し、別の犯罪小説や犯罪心理小説との相対の中
 とらえ返す必要も出てきそうだ。川端にはほかにも雑誌「変態心
 理」などからの引き写しの問題もあり、典拠と川端の関係を改めて
 考えさせる論考でもある。

単著としては、原善氏『川端康成 その遠近法』(一九九九・四
 大修館書店)がある。氏にとつて二冊目の川端論集にあたるこの本
 については、別に書評の機会があった(『日本文学』一九九九・九)の
 で、重複しない範囲で述べていきたい。

「あとがき」によれば、原氏の目指すところは川端の「作家総体

としての理解」である。そのために氏は、「作品の深層にある作家
 の思想」と「作品の表層の言葉の仕組み」の両面からのアプローチ
 を試みた。ここには「作家・作品」と「テクスト」という対立項を、
 融合あるいは止揚するねらいも加わっているようにみえる。

具体的には、「感傷」「血」「記憶」「表現における遠近法の解体」
 を視座としている。それに従って、「孤独」だった川端がいかかにし
 てそれを乗り越えようとしたのか、を詳細に辿ってみようとした
 のである。そのうちの一つ「感傷」というキー・ワードに則して、
 みてみよう。

川端は「孤児としての生い立ち」ゆえに自分には欠けていたはず
 の「純粹無垢な少年時代」への拘りと憧れを持っていたが、実際に
 作品から抽出されるのは、「純粹だと幻想していた子供の中に大人
 を発見して驚き失望するプロセス」であると、初期作品の分析の上
 で氏は言う。この「失望」は少年は純粹だと期待するような「感
 傷」性を相対化する力として働く。川端の四十代までは「自らのセ
 ンチメンタリズムを自覚・認識し、それを乗り越えようとするため
 に費やされた」とみるのである(『少年の知恵／青年の感傷』)。

たとえば『伊豆の踊子』。氏によれば、この作品には「物語内容
 の過去と物語言説の現在との語り時間差」がある。語り手は「主
 人公の感傷的な在りよう(すなわち(孤児根性)を相対化する」
 語り方をしている(私には必ずしもそう断定できないと思えるが、
 ここでは置く)。主人公「私」の誤解に満ちた言動や独善的なあり
 方が見えるように語られている以上、「そのように物語られた」伊

「豆の踊子」は、結果（孤児根性）の脱却の難しさ、ひいては（孤児根性）そのものの在りよりのほうを讀者に訴えているはず」だという。そう読むことで氏は、この作品を「孤児根性脱却という制度的な」読みの枠組みから解放しようとするのである（『伊豆の踊子』）。それは先の論旨に引きつけて言えば、「孤児根性」の「浄化・脱却の思いもまた感傷的な幻想にすぎないことまでが語られている」ということになる。

物語内容と語りの現在との間の「時間差」に目をやること自体は原氏の専売ではないが、こうして従来の読みを覆そうとする場合、自分の読みを上位に立たせようとするため、過去の（ここでは物語内容と語りの現在とが未分化だった時代の）読みを下位の括弧にくくるということが行なわれる。ここでもそうである。こういう読みに対して異論は二とおりの方向から出てくるだろう。一つは、そうは読めないという声、一つはそもそも読めるだろうが、そう読んでみてもそれではどうなのだろうという声である。

平山三男氏の「雪国」の今（川端文学研究会編『世界の中の川端文学』一九九九・一一 おうふう）は、「私」の言動を独善的だとする原氏の読みを具体的に沿って覆そうとするもので、原氏の姿勢および読みに対する根本的な抗議を伴っている。片山倫太郎氏の「ブツクレビュー」（『日本近代文学』61 一九九九・一〇）は、短いながら別の方向からの批判を含んでいる。原氏の論が、それまでの「作品解釈をひっくり返す」とともに、「二者択一的に自らの正当性を主張してしまつて」といるとの指摘である。それはむしろ私たちが、そういう

ふうにも解釈を成り立たせうという意味での、テキストの振幅あるいは小説の容量に迫る分析方法をもつ方向にこそ力を注ぐべきだという提言として響いてくる。原氏の新しい読みへの試みは、その正当性を誇るレベルにある限り、論そのものの不毛性に至るだろうという考えと、片山氏の言うのとは紙一重だと思われる。

この論文集には、原氏が長い間持ち続けてきた「血」のモチーフの結実があり、氏ならではのユニークな太い線がある。『山の音』論、『千羽鶴』論には、とくにそれがはっきりしている。それらの是認の上に、右のような概括を試みた。硬直した読みからの自由を讀者が獲得するためには「裏返していく」という原氏の初心に逆らつて、原氏の言が、読みの拘束を新たに生んでしまう方向に向かい始めていることに対しての危惧を、私も少し抱いたからである。それは別な角度から言えば、原氏の論が、川端康成とその作品の研究にひとつの足跡として定着しつつあるということのあらわれでもあるのだが。

さて、これまでの川端康成をめぐる研究の大半は、「川端康成」の内から発して内へと収束するものだったように思われる。たとえば「孤児」「万物一如輪廻転生」「魔界」のような、研究の厚みを増してきたキー・ワードが、すべて川端自身の言葉によつて、ことなどからも、また「川端文学」とか「川端研究」といった言葉が、自明のように通用し続けてきたかのような在り方からもそれは知れると思う。いわゆるテキスト論や語りの問題を通過することで新たな読みは進められたが、その多くが自己完結的に閉じられてしまつ

ている印象もなくはない。自分自身も無前提の「川端研究」の囲いの中にいたのだらうと、今になって思うのである。

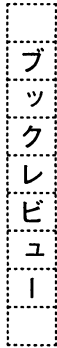
作家や作品をあらかじめ特殊なものとして特権化し、固定してしまふような自閉性を脱する視点が求められている。「川端康成」も、産出され消費された現象のひとつとして語られるだらう。文壇的・政治的存在であり続けた川端をも事例としてみてしまふような動きは、すでに紹介した論集の中にもある。しかし一方で、作家個人やその言説の研究にも可能性は残しておきたい。残しておくことがその特権化ということには、必ずしもならないはずである。突飛なたとえだが、一生物の細胞の研究が、宇宙の研究につながるものが仮にあるとすれば、徹底した言説研究が他の現象をとらえることにつながるものがあってもおかしくない。その場合には、より緻密で方法的な言説研究が求められるだらう。

最後になってしまったが、三田英彬氏『反近代の文学』（一九九〇・五 おうふう）に触れたい。ここには十六本の泉鏡花論に合わせ八本の川端論が収められている。氏は二人の作家を、「近代」をつきぬけたわが国古来の「女性原理」に立つものと規定する。この場合の「近代」の基盤にあるのは、氏によれば欧米文化の男性原理である。

氏は『抒情歌』を最も重視する。そこに見られる輪廻転生・万物一如思想を、川端の根本思想と氏はとらえている。作品から出て作家の本質にまで絞り込んでいこうとする三田氏の論じ方は、原氏のととは逆の道筋になっているが、これはむしろ「川端研究」の一つの

典型として、そうした方法を原氏が越えようとしたことによるのだらう。

一九九九年は川端康成の生誕百年であった。ゆかりの地や研究会で種々の催しが行なわれた。この年の出版物もみなそれを意識したものである。川端文学研究会編『伊豆と川端文学事典』（一九九〇・六 勉誠出版）も『世界の中の川端文学』（一九九〇・一一 おうふう）も、羽鳥徹哉氏編『川端康成 旅とふるさと』（『解釈と鑑賞』別冊一九九〇・一二）もそうである。出版経済に根深く関わってきた川端とその文学を語るには、ふさわしい年だったと思う。もつとも、「生誕〇年」などという祭りの制度性について考えるべき時に、次々とあがる御興を呆然と見ていた人もいるだらう。ここに取り上げた本のいくつかに関わってきた私自身も、当然、人を評する前に祭りの後始末の付け方を考えなければならぬだらう。生誕百一年目の川端論に情性は許されない。



泉鏡花研究会 編

『論集 泉鏡花 第二集』

三 品 理 絵

本書は同名シリーズの三冊目であり、第一集、第二集も同時に復刊された。八〇年代～九〇年代の鏡花研究の成果を、今ここに一括して辿り直すことができるのは喜ばしい。

本書には九本の論文が収められ、アプローチによって大きく二つに分けられる。一つは、未だ手つかずの部分の多い鏡花という作家と作品をめぐる様々の周辺事情——帝國文庫に収録され明治の世に新たに読者を得た読本や説話、寺社縁起や、新派劇、画家や彫金師の世界との交流等々——により深く踏み込んでいこうとする具体的なアプローチであり、もう一つは、松村論文に代表されるように、サイドやフー

コーに裏付けられ
た視点を取り入れ
ることで既存の図
式を解体していこ
うとする理論的な
アプローチである。
鏡花作品が現代
の我々にとつてあ

る種の難解さを示すのは、それを取り巻く
《環境世界》の多くの側面が、現代におい
ては《忘却》されてしまっていることに拠
る面が大きい。鏡花文学に纏わりつくのは
一頃いわれた「前近代性」などではなく、
かつては間違いなく日本「近代」の顔の一
つであったものが、現代に到る長い行程の
中で見失われてしまった、いわば日本「近
代」文学における《忘却された過去》とで
もいふべきものである。ここで行われ
る諸論の多面的な具体的考証の試みが、次
第に個々の断片を集積しやがて顕現させる
ことをもくろむ一大絵図は、まさにこの
《忘却された過去》の復元に繋がっていく。
一方でその絵図はまた松村論文の提示す

る「もうひとつの知」の指し示す内実でも
あると思われるが、サイド的な「知」と
いう言葉を持ち出すことに伴う微妙な色調
は払拭しがたかった。蓋し、「知／無知」
という図式は、「知」に浸食された我々の
頭の整理には便利ではあつても、《忘却さ
れた過去》の壮大な絵図を指し示すために
援用するには、あまりに性急すぎる比喩な
のである。勿論氏は「もうひとつの知」を
「知／無知」という二項対立の止揚として
提示することによつて、安易な図式に収拾
されないような結論を持つてきている。鏡
花作品を考えていく上で主知的な枠組みが
必要とされる側面があることは否定できな
いし、私自身、初期小説を考える際にはこ
うした概念の手助けを借りることは多い。
だが、またそれ故に一層、そこには常に一
つの陥穽が待ち受けていることを危惧せず
にはいられなかった。

(一九九九年七月三〇日 和泉書院 A5判

一二二頁 五〇〇〇円)

加藤二郎 著

『漱石と禪』

内田道雄

殊に「明暗」へ

の「展望」は注目点である。「宗教的に根源的な自由性が現実の歴史の場に出て行く時の

「著者がこれまで書いた漱石論の中から、漱石と禪にかかわる論攷をあつめたもの」との「後書」での説明通り、一九七八年の

「漱石と禪——『明暗』を中心に——」（『文芸研究』第八七集）から一九九八年の「生死の超越——漱石の『父母未生以

前』——」（『文学』季刊第九卷第四号）までの十一編を収め、これを十章に編集する。いずれの論も筆者の深い思考に裏打ちされた重厚感のある文章。筆者の関心は私の不得意とする領域に跨っており、「一 達磨」

「二 歩行」「三 『禅林句集』」などの部分は只管首肯しつつ読むしかないのである。中に、私も関心を寄せることがあった二三の作品への丹念なアプローチがある。「一夜」「草枕」「行人」「こゝろ」「明暗」等々である。

殊に「明暗」への

その在り方にかかわった言葉——「この漱石の在り方は、『明暗』の言語世界と、かの

『明暗』期漢詩群との構造化への示唆でもあり得るであろう。」（達磨）「夢中歩行者」

「明暗」の津田」の「自己回復への如何」は「明らかかなものとも言い得る」（歩行）

「明暗」期の漱石漢詩は、淵明詩等を紹介した、「流落」と「帰郷」ということの相互性を、好んで詠じており、漱石の思维の持続は明らかのように思われる。（『禅林句集』）等々。

集中庄巻、と申すべきは、著者が「鎌倉漱石の会」に招かれて講演（昭和六三・一一・二四）したものを原稿化した「婆子焼庵」（原題は、「婆子焼庵——漱石と禪の一面——」）である。標題の語で総括される「公案」の仕組みを投影したプロットを、

『草枕』の那美さん（と、泰安さん）の挿話に見出し、それと同質の設定を「こゝろ」の下宿の「奥さんとお嬢さん」（二人の「婆子」とKとのドラマの背景として発見して、漱石の世界認識の透徹を探り根源的な発想の転換を迫る論旨は、まことにダイナミックである。一見地味な文体だが筆者の思考の運動は甚だ豊かに冒險的なのである。

「後書」で筆者が言う、「本書を流れているより基底のな思惟と意図は、むしろ漱石の人及び文学の歩みの中に、禅仏教そのものの近・現代的な生成と展開の姿を見ようとするところにある。」という姿勢はここで最も明瞭である。

その博識を効かした漱石漢詩の解説・鑑賞文も上梓が予告されてある。一日も早いその実現を期待するものである。

（一九九九年十月二十日 翰林書房刊 A5判 二七〇頁 三八〇〇円）

石内 徹 著

『荷風文学考』

著者石内徹氏は国学院大学の出身で折口信夫研究の専門家として著名な方である。著者は荷風作品はフランス文学からの影響ばかりでなく、特に後期のそれは「あきらかに日本文学の伝統を体現し得ている」と考え、その伝統の根の確認を折口学を照射することで明らかにしよう（「永井荷風——市隠の文学——」）と試みている。そこに本書の最も大きな特色がある。著者は同論文で荷風の生活のスタイルは、戯作者というよりは係累を切り捨てた孤独の境遇を生活した点において中世の隠者を思わせる、といい、それは「現実世界の一切を拒絶する無類の理念の成就と深くかわつていた」と指摘して、荷風文学の市隠性は「すみだ川」の蘿月に始まる、と説いている。また、荷風の作家活動を前期（明治三

網 野 義 紘

六年の渡米前）、中期（フランスと江戸を「異郷」としその憧憬の美学に向つた時期。『腕くらべ』執筆前頃まで）、後期（大正五年以降）に分け

（「踊子」——「芸」としての文学——）、
 「地獄の花」の「富子、園子を通して語られた脱社会志向は、近代の市隠の位置に降りてゆく萌芽であった」（『地獄の花』——荷風文学の萌芽——）と論じている。
 「雨瀟瀟」において「非社会的な孤独の世界に沈湎してゆく」作者の姿は折口信夫の「翹みに倣つて」「市井の隠者」とよんでよく「裏にまわつた批判が内向してゆくからこそ、市井で沈湎した隠棲生活が生きてくる」（『火花』——市隠の成立について——）と指摘している。また、『溼東綺譚』には「伝承された遊郭の生活様式」があり、「この作品の背後には、日本の古くからの伝統的な生活様式が生きている」（『溼東綺譚』——遊びの形象——）と

論じている。以上のように示唆に富む十四編（Iとして「永井荷風——市隠の文学——」「荷風と太宰——その反逆の構造」などの作家論四編、IIとして「地獄の花」——荷風文学の萌芽——）『溼東綺譚』——遊びの形象——などの作品論十編）とIIIとして高橋俊夫氏の著書、編著の克明な紹介二編が収められている。

欲をいえば荷風文学の市隠性の始まりを論じたところで、『野心』の島田、或いはエッセイ「夏の町」で伝えられている「紅蓼白蘋録」の主人公が市隠性と結びつくのか否かについて言及して欲しかったが、本書が鋭利でユニークな著書であることに変わりはない。

（一九九九年七月二五日 クレス出版 菊判
 一三三六頁 本体四七〇〇円）

佐々木英昭編注 根岸正純共同注釈

『日文研叢書18』

『詳注煤煙』 森田草平 原著

岩見照代

なのことだが、期せずして文学研究の現在が浮び上がってくることにある。

最近の研究論文

は、カルチュラ

ル・スタディーズ

で、いずれも一本の研究論文に展開できる内容をはらんでいる。注釈は知り得た事実を限りなく中立的に書く事が求められるが、それを越えて論者の見解がここでは自由に展開されている。「注釈」でもなく「評釈」でもなく、あえて「詳注」とした意気込みがここにあるのだろう。

この書は、森田草平の小説『煤煙』（底本は縮刷合本版植竹書院版、大正3年）を写真復刻し、詳細な校異と注釈を施した実在にありがたい本である。編注者の佐々木英昭氏は、『新しい女』の到来——平塚らいてうと漱石』（名古屋大学出版会、平6年）という比較文学の視点が駆使された著書と草平の論稿を持ち、またもう一人の注釈者根岸正純氏は、つとに『森田草平の文学』（桜楓社、昭51年）をあらわし、草平文学の本格的な研究の先鞭をつけた人である。これ以上願ってもない組み合わせである。この書のありがたさは、論の前提となる時代のコンヴェンショナルなことが、勞せずしてわかることにあるのは言わずもが

的な注釈的なものが多い。しかし正面きつて（注釈書）であることをかかげた本書は、調査・資料収集・研究史・テーマそれらを貫徹する論理を備えた（論文）とは何かと、これからの研究方向をビジュアル化したようにも見えてくる。たとえば多くの異稿をもつ『煤煙』だが、底本を初出『東京朝日新聞』（明治42年）でもなく、初刊単行本でもなく、縮刷合本版にしたことで、「本文」とは何か、テキストの生成過程とは何かと、改めて問う事ができる。またその補注は、たとえば「女と罪悪」・「毒婦」イメージ」・「朋子とお倉に相通ずるもの」というように項目毎にタイトルがつけられており、これも従来の補注にない新しい試み

序言中、プースの「内包された作者」概念が使われているが、プースの「作者」は、現実の作者がテキストを書く過程の中にか発見できない作者である。しかし佐々木氏は、草平が明子の手紙を引用したことについて「原稿料」の問題まで持ち込み、自身の作家を登場させてしまう。注釈書でこうした議論が可能となるのも、はしなくも「序言」までが「闘争のテキスト」という副題が付されているように、それが本書の全性格を物語っているのかもしれない。

（一九九九年三月三十一日 国際日本文化研究センター B5判 五二七頁）

米山禎一 著

『白樺』精神の系譜

大津山 国 夫

るが、第一章の

『近代的自我の形

成と日本近代文学

の成立』、第二章

の『新ロマン主義

文学の再検討』を、

後続する武者小路実篤論と志賀直哉論のいわば方法序説として読むことができよう。

「白樺」派の文学を「自然主義後派」の刻印をもつ新ロマン主義、新理想主義の文学として定位しようという著者の文学史構想

と抱負が、明確に提示されていた。

第三章から第六章までは、武者小路論である。前半は前著からの（修正）再録、

「貧乏華族」という出自と、旧道徳と旧思想を超越しようとした若き武者小路の苦闘

を論じた。後半は彼を「汎神論的超越主義者」と呼び、その特殊な愛用語であった

「自然」と「人類」の内的構造を明らかにした。第七章と第八章は、志賀論である。

例の大山体験を「真我の発見」ととらえ、神秘的な「何か」に対する後半生の覚醒を

たどった。『佐々木の場合』『焚火』『盲亀

浮木』をその覚醒につらなる作品群とする

新しい視点に共感した。

最後に苦言を一つ。校正のミスがすこし

多いようであり、真摯な労作であるだけに

惜しまれてならない。添付の正誤表に十

数ヶ所の誤植をこたわっているが、ほかに

も点-in している。米山氏の文学探究が、作

家たちの文体、先達の研究者たちの文体、

さらには氏自身の文体にむかって広がり、

深まったとき、誤植はおのずから一掃され

るのであろう。

（一九九六年四月二〇日 武蔵野書房 四六判

四五八頁 五一五〇円）

米山氏は一九八六年に、『武者小路実篤——日本の超越主義者——』を台北市の新書局から出版した。清新な武者小路学徒の登場として、私は注目した。とくに逸文『修養の根本要件』（明40）の発掘と解説、および武者小路の第二次大戦中の去就をめぐる論考に教えられた。米山氏が早稲田大学の政経学部を卒業後に渡米、州立ワシントン大学大学院の中国研究科に学んだこと、『二十世紀中国の民主主義』で修士の学位を取得し、現在は台北の国立台湾大学の日文系専任教授であることなどを、その後にした。私たち国文学はたけの人間に欠如しがちな視界の広さ、構想力のたくましさ、前著においても、本書においても、とりわけ印象的であった。

本書は四百頁をはるかに越える大著であ

上杉省和 著

『智恵子抄の光と影』

黒澤 亜里子

不当に矮小化して
いると思えるから
である。

むしろここでは
「光太郎と智恵子
はたぐひなき夢を

近年『智恵子抄』の評価をめぐる褒貶の

「二極分化」(同書)が生じているという。

本書のねらいは、智恵子を狂気に追いやつた張本人として高村光太郎を断罪する「単一的な評価」を斥け、ていねいな病跡学的再アプローチを通じて「詩集の背後に隠された真相」を明らかにすることにある。

精神分裂病の病理解明の困難さは周知であり、評者もまた安易な原因論にくみするものではない。ただし、一方で本書の議論全体の枠組みにはある種の違和感を抱かざるを得なかった。それは「家事労働」不平等論や「光太郎抑圧者」といった「近年の一連のフェミニズム批評」が、これまでの〈「智恵子抄」神話〉を「聖壇から引きずり降ろ」した、という問題の立て方や批判の枠組みそのものがフェミニズムの議論を

きづきて此所に住みにき」という二人の

「夢」、つまり、「自然」「ヒューマニティ

「人類」「ロマンティック・ラビイデオロ

ギー」等というかたちで語られ、うたわれ

た近代の夢の解明の方が重要なのではない

か。それは「ジャイロ智恵子」という「女

／他者」の表象が成熟し、あるいは破綻し

たいきさつ、構造を明らかにすることであ

り、それこそがかつて「個人的なことは政

治的である」というラディカル・フェミニ

ズムのテーゼがもつていた射程だったはず

である。

著者自身も述べているように、何が狂気の直接の引き金になったかという病理的な意味での「真相」は結局「謎」である。一九七〇年代から八〇年代にかけて『智恵子抄』をめぐる議論をはじめた当事者の一人

として改めて確認しておきたいのは、議論全体を『智恵子抄』評価の単純な上げ下げや、「密室」の男女関係における生活史的な「真相」「事実」の解明へと求心的に閉じていくのではなく、日本の近代文学のテクストにおける「女」「病い」「狂気」といった「他者」の表象の分析の方へと開いていく視点の必要性である。

ましてや智恵子の個人的な資質の中に「透明な分裂病者」や「原始的な豊かさの源流」を探したり、光太郎との関係における男女の「エロスの根本的な違い」といった本質主義的なテーマを持ち出すことは、『智恵子抄』伝説に新たな神秘化をつくくわえるだけか、そうでなければ「双方への目配り」という名分のもとに、一種の常識論、バランス論に回収されて終わる危険がある。

(一九九九年三月二〇日 大修館書店 四六判
一三九頁 二〇〇円)

齊藤英雄 著

『山頭火・虚子・文人俳句』

瓜生鐵 二

がこれらの論考を展開する際に一貫しているのは、当時の新聞や雑誌に直接目を通して、事実を確認する手法を用いているということである。

表題のように、本書は、「第一部 山頭火」「第二部 虚子」「第三部 文人俳句」の三部で構成されている。これらの論考は、いずれも著者が現在勤務している九州大谷短期大学の紀要並びに同大学国語国文学会の機関誌に発表したものである。そうした点において、著者には既に『夏目漱石の小説と俳句』（平成八年 翰林書房）を上梓し、そこには〈阿蘇〉を中心にした漱石と九州についての論考もある。地の利を生かした研究といえるであろう。本書の第一部と第二部は、漱石から山頭火・虚子へと波紋を広げ、昭和四年の種田山頭火の〈阿蘇〉行、昭和二十七年の高浜虚子の〈小国〉行・〈阿蘇〉行に照準を定めている。著者

第一部では、『層雲』の「通信」欄の記事及び『九州新聞』に連載された「阿蘇山行——層雲社熊本支部——」の精説が、井泉水と山頭火の阿蘇登山の日を確定し、井泉水の「映画、九州の巻」（『層雲』昭四・一一）などが登山の様子を再現する資料として用いられている。そして「まつたく雲がない笠をぬぎ」の句が作られた場所を特定する際にも、山頭火の「行乞記」を丹念に読み返し、伝説的な阿蘇説より宮崎説を支持する根拠を示している。

第二部の「小国町南小国村羊水車」という「句日記」中の句は、虚子の紀行文「小国」（『中央公論』昭二八・五）を援用して実景が再現されている。現地での調査も背

景を探る上で効果的である。「秋晴の大観峰に今来る」の句の鑑賞における「熊本日日新聞」（昭二七・一一・一二）と「小国」の併読も臨場感を醸し出している。そして「わがために龍膽摘みくれぬ霧の中」「龍膽を折り来て君に供へけり」の二句の鑑賞についても、「小国」と併せて「九州の旅」（星野立子主宰の『玉藻』昭二八・二）に寄稿した人々の文章を折り込むことで、味わいが深まり、虚子と彼を陰で支えた地元俳人との交歓風景が鮮明に浮かび上がってくる仕掛けになっている。

それは、推理小説で犯人を追求していく時のような著者独自の文体を生み出している。第三部で採り上げられた文人（眉村卓・藤沢周平・結城昌治）の俳句についても、手紙による作家への問い合わせや投句時代の俳句雑誌の調査を丹念に行っている。三人の作家には俳句に関わる小説もある。そのストーリーの解説のしかたも興味深い。

（一九九九年九月一日 おうふう A5判 二五四頁 本体二五〇〇円）

松澤信祐 著

『新時代の芥川龍之介』

宮坂 覺

で、芥川は（ペチ
・ウイリアム・モリス）
を目標したふ
しがあるとも論じ
たことがある。筆
者は、そのモリス

著者は「まえがき」で、タイトルの〈新

時代〉について、「二十一世紀を迎えるに
際し、新時代にふさわしい芥川論」の必要
性と同時に「ベシミスティックな世紀末的、
芸術至上主義作家という従来の評価に対
し」「本質的には、新時代を翹望した作家
であるということを主張したかった」と述
べている。いわば、〈芥川神話〉の突き崩
しに、参画したのである。そして、モリス、
藤森成吉、あるいは中国体験、初期文章に
見られる社会主義文学、プロレタリア文学
の関わりなどから、一貫して〈新時代〉的、
社会的関心の視点から芥川文学に切り込ん
でいる。

講演録を除けば、ウイリアム・モリスと
の関わりに三分の一弱の頁を割いている。
評者もモリスとの関わりの重さは想像以上

の日本における受容史などにも触れつつ、
芥川のモリスへの関心を彼の社会主義者と
しての思想や文学から解明している。さら
に「河童」をモリスの「ユートピアだよ
り」を照射することで新たに読み直す。ま
た〈聖なる愚人〉の「ヒューマンの愛」に
モリスの影響を見るのは耳新しい。「毛利
先生」を軸に藤森成吉との共通項を、「一
塊の土」を軸にプロレタリア文学との関わ
りを論じている。

「芥川にとつても社会主義は全く無縁の
ものではなく、社会主義へ接近する軌跡を
歩いていたのである」、間接的あるいは直
接的に「謀反論」に「接したことであろう
こと」は「間違いない」、あるいは「一塊
の土」について、「プロレタリア文学に寄
せた芥川の想いを、そのまま作品の中に適

用せんと試みた作品でもあった」などの言
説は、評者にとつてやや説得力に欠けた。
ないものねだりになるかも知れないが、中
国特派旅行の関係では、同じ時期の皇太子
欧州訪問との関わり、また晩年の社会主義
文献の収集通読にもう一步踏み込んでほし
かった。

〈新時代〉の視点の展開は、「芥川が時
代や社会との闘いの中から作品を生み出し、
文学の路を歩んだ作家であったことがわか
る」という言説に収斂する。全く未開の新
機軸の提起とは思われないが、新たな文献を
視野に入れ、まだまだ芥川論で未発達の分
野に新たに鋳を入れ拓いたことは事実であ
る。とくに、モリスに関しては、なくては
ならぬ文献である。それは、また〈芥川神
話〉の突き崩しに一役買った一書である。こ
とは間違いない。

（一九九九年二月二六日 洋々社 B6判 二
四七頁 二四〇〇円）

長野 隆 著

『抒情の方法』

朔太郎・静雄・中也』

勝原 晴 希

がおのずから関係
を手にいれている
ような「自照的
な骨格」を方法と
する「わがひとに
與ふる哀歌」の詩
人・伊藤静雄の

「自閉」が開かれ

その着想は独自であり解析は鋭く文体は緊迫を帯びていて、己れの思索と感性に拠らざるものは信じまいとする強固な意志と姿勢のために論の熱度はきわめて高い、要するに通り一遍の研究書ではない、まさに

〈詩〉(抒情・うた)の〈論〉集である。

全三章のうち「II章だけが孤立して」といふと「あとがき」に記されているが、著者の「関心を離れて」という点ではそうであつてもむしろI・II章に対するIII章の性格の違いが際立つ。簡明な要約は不可能だがI章は「象徴哲学II錬金術を核」とする「月に吠える」の詩人・萩原朔太郎が「徹頭徹尾『個性』のなかを生きた」さまを、II章は「対自が即対他」であり、自閉

ていくさまを軸としてそれぞれ個のドラマに照明が当てられているのに対し、III章では中原中也や太宰治という個性の劇ではなく彼らの「(うた)」と「(かたり)」の思想」に焦点は絞られる。

それは断絶や飛躍ではなく展開であり跳躍であるだろう。そう考えるのでなければ「抒情の方法」という一書を買くタイトル
の意図が見えにくくなる。三人の詩人をめぐる論集だからサブタイトルは朔太郎・静雄・中也としたなどという単純な配置ではあるまい。(うた)の不在のうちに閉塞を死守した朔太郎、虚の(うた)が「虚の集団性」を介して現実へと開かれてしまった静雄を経て、太宰/中也の(うた)と(か

たり)が孕む「(空)」という真理」獲得の論理」すなわち「抒情の方法」が見定められようとする、と解したい。

私の関心に引き付けて言えば著者の考察は、問主観性としての共同性の問題に関わる。現代日本における新たな共同性II(うた)の構想は喫緊のこととしてあるが、問題は厄介だ。たとえば太宰「人間失格」で「一さいは過ぎていきます」という「真理」を獲得した(村瀬学)大庭葉蔵は(人間)から排除された。(うた) II 真理をどのように(人間)に組み込むか。かつて私にワロンに拠りつつ中也の詩を考えたことがあるが(情動の共同性)『群系』6号、93・11)、個と共同との背反をどうクリアするか。とまれ本書の企図が「世界普遍的な位相」を有することは確かである。強く味読を勧めたい。

(一九九九年八月一日 思潮社 四六判 一三三
八頁 本体二八〇〇円)

浦西和彦 編

『伊藤永之介文学選集』

北 条 常 久

○頁に及ぶ年譜より懐かしい農民文学を一作でも採用してほしいというのが彼等の本音であつたらう。

平成十一年九月十八日(土)に、秋田市で『伊藤永之介文学選集』出版記念会が開催されたが、百名近い参加者は、『選集』の目次を見て、一様に驚いた。

選ばれた小説は、中編小説「梟」、「早場米」と長編小説『暴動』の三篇で、巻末には「伊藤永之介年譜」として「一略年譜」、「二著者年譜」、「三小説・戯曲年譜」、「四エッセイ年譜」があり、『暴動』と「年譜」で『選集』の大部分のページが占められている。

伊藤の出身地である秋田市でも、若者はすでに彼を知らず、出版記念会の出席者は、ほとんどが六〇才以上で、伊藤は農民作家、映画警察日記の原作者として親しんできただけに、『警察日記』も「鷲」も「馬」も掲載されていない『選集』にとまどい、四

編者が、あえて鉦山町を描いた『暴動』を選んだのは、「伊藤のプロレタリア作家の力量を示す長編小説」ながら、「没後に刊行された文学全集や文庫、『作品集』に収録されなかつた作品」で、「希覯本」であるという理由である。

しかし、この『暴動』という作品が、今の作品集に選ばれてこなかつたのは、伊藤らしい作品を選ぶという段になると、どうしても選ぶことができないから選ばれずに来たという経緯があつたはずだ。

それは、編者側にも読者側にも、伊藤は農民作家だという固定観念があつたかもしない。

しかし浦西氏は、『暴動』を選ぶか、八郎湖干拓の『消える湖』を選ぶか随分迷つたという。いずれにしても農民文学ではな

い。

浦西氏は、綿密な年譜も加えて、伊藤永之介の新生面を切り開いて見せようとしたのであろうが、この年譜は研究者には、はなはだありがたいものだが、一般読者にはいかがなものだろうか。

私は、当日会場にいなながら、作品集作りというものは難しいものだづく／＼考えさせられた。願わくば、浦西氏の英断が報われ、伊藤永之介の新たな面に光があたることを。

(一九九九年七月二六日 和泉書院 A5判

三五七頁 五〇〇〇円)

長野 隆 編

『シンポジウム太宰治』

その終戦を挟む思想の転位

檜 原 修

本書は、一九九八年七月三一日に行われ

た、日本近代文学会東北・北海道地区合同
 研究会のシンポジウムの記録である。最
 初に三人のパネリスト——発言順に、安藤
 宏、藤井貞和、東郷克美——の基調報告が
 あり、つづいて補足と討議の様子が逐一文
 字化されて収録され、さらに七氏の補論
 (参加者印象記)を付すという構成になっ
 ており、当日の様子を彷彿とさせるものとな
 っている。

基調報告について簡単に触れておけば、
 安藤氏の「語り」の力学」は、自己の独
 自性と共同体的な感性という、対照的な
 (両者の関係を、あくまでも相対的な関係
 として、したたかに言葉にしていっただ稀な

作家)が太宰であ
 るという固有の把
 握から、太宰が戦
 争を賛美したのか
 批判したのかとい
 う問題設定自体を
 斥け、「語り」の
 力学は戦中戦後を

一貫すると述べている。

藤井氏の「思想は騙るか」は、最も刺激
 的に感じられた。竹内清己氏が補論で述べ
 ているように、藤井氏の太宰攻撃のするど
 さには、(氏の太宰コンプレックスの深さ、
 自身の痛みがうかがえたからである。個々
 の論点は省略するが、「父」と「母」の非
 対称性、「パンドラの匣」の(固パン)と
 いう人物の思想を、「十五年間」の(私)
 の思想として引用する場合のアンフェアな
 感覚など、示唆的な観点から論じられてい
 る。

東郷氏は、「天皇・エロス・死」と題し、
 太宰の(「アナキズム風の桃源」)には、母
 なる存在に加えてその背後に天皇が必須の

存在になる)こと、その天皇の人間宣言が
 太宰に与えたショックが大きかったことな
 どを論じている。

そのような報告をもととして、帯によれ
 ば(5時間の白熱の討論)が行われたとい
 うことであるが、読む限りでは、三者の論
 が互いに斬り結んで集中し、白熱化して
 いったというようには思えなかった。もち
 ろん、論点は前進し、深まりもするのだが、
 論点を拡散させる発言が出ては、集中を取
 り戻そうとする試みがなされるという、い
 つもと変わらぬ光景も展開するのである。
 私の経験からいえば、これは最も上質の部
 類のシンポジウムだと思うが、それだけに
 これは、我々にとつてのシンポジウムとい
 うものの在り方自体の問題をも示唆してい
 るように思われた。

(一九九九年七月三日 双文社出版 四六判

一九二頁 二四〇〇円)

松田良一 著

『山田詠美 愛の世界』

木股知史

作家山田詠美を形成した文化の糧は、オーソドックスな教養に限られない。三島由紀夫、マンガ、ソウル・ミュージック。これらは、本書が指摘している、作家山田詠美を形成した教養の一部だが、純文学的な知とサブカルチャーの境界は取り払われている。吉本ばななや山田詠美について語ろうとすれば、教養としてのサブカルチャーを無視することはできないのだ。小説家としての山田詠美は、女性の身体のエロスとしての主体性を明確に描くことによつて出発したが、そのモチーフはどこから生まれたのか。本書の特徴は、山田双葉の名でマンガ家として活躍した過去もある山田詠美のモチーフの生成の歴史を、マンガというサブカルチャーの領域から徹底して明らかにしようとする点にある。たとえ

ば、少女マンガの表現史における恋愛表現の開拓は活字文化より進んでいて、そのことを視野に入れると出

発時の山田詠美の性表現はそれほど驚くべきことではないという指摘がある。そして、山田双葉時代のマンガの分析によって、エロスに美的基準を導入し、音楽を表現しようとする小説家山田詠美のモチーフは、マンガ作品に先行して現われていることが指摘される。現在では入手困難な多くの劇画雑誌を丹念にあとづけている手際には敬服する。マンガ家山田双葉の分析は、『近代職業事典』の著者らしい、経験主義的な知識の博搜が生かされた本書の読みどころとなっている。物語のモチーフだけでなく、同時代のマンガ家の表現との比較や、スクリーン・トーンの使用法の変化といった技法の細部までふれられていて、マンガ史への寄与も含むだろう。

小説家山田詠美については、性的身体の

肯定が、他者に見られているという懸念の上立つ自意識の物語からの解放につながるという視点が提示される。また、性的なものに限定されない普遍的な愛への可能性が見出される。輪郭の明瞭な把握のように思われるが、ただ、経験主義的な知が、作家自身のメッセージの追認の範囲にとどまりがちではないかという懸念を感じたことも事実である。本書に多くを教えられながらも、経験主義的な知とは異なる視線の必要性を感じた。自意識の物語を解放する山田詠美は、平成の白樺派ではないのか。愛の普遍性を唱える彼女は、左翼的な倫理性を解除しえているのか。そういった問いが本書の読後に脳裏に去来したことを記しておきたい。

（一九九九年一月九日 東京書籍 四六判
二二六九頁 一三〇〇円）

和田博文・大橋毅彦・真鍋正宏・竹松良明・和田桂子 著

『言語都市・上海 1840-1945』

田口律男

泰淳／堀田善衛の

一〇人が選ばれ、

それぞれの上海体

験と、そこから立

ちのぼる言語都市

「上海」が分析さ

近代日本の言説空間の中で、「上海」が
いかに表象Ⅱ再現されてきたかを、多角的
かつ歴史的に検証しようとした意欲作。三
年以上に及ぶ共同研究の成果ということだ
が、そのフットワークの軽さと編集能力の
高さには脱帽。タイトルも極っている。

I 日本の言説空間における「上海」イ
メージの変容、II テクストの言語都市、
III 日本人の上海体験、IV 上海事典、と
いう四つのサイト（巻末に上海関係・出版
物年表）は、複雑多彩なる「上海」を巨細
に整理して、バランスがいい。写真や地図
の多用も効果的だし、論者によって微妙に
異なる文体の変化も愉しい。〈中核となる
セクション〉という第II部では、村松梢風
／井東憲／横光利一／金子光晴／吉行エイ
スケ／柳山潤／草野心平／阿部知二／武田

れる。（個々の作家研究の水準からすると、
やや弱い箇所も見受けられるが、ここで
主人公は「上海」である。）第III部は、日
本人の「上海」イメージの形成に大きく寄
与した内外の書物三〇冊のブックレビュー、
第IV部は五〇のキイワードからなる「上
海」術語集である。

ところで、第I部は、日本における「上
海」イメージの形成過程を〈五つの時代に
分けて総体的に考察〉したパートだが、率
直に言うところ、ここは期待外れ。単なる「上
海史」なら類書を繕けばいい。論壇や新
聞・雑誌メディアを含む近代日本の言説が
「上海」をいかに語ってきたかという発話
の場のミクロ権力を問い詰めることなしに
は、ここでもくろみは達成されないのでは
ないか。当然、近代日本のアジア（中

国）認識を視野に入れてのことである。困
難な作業だが、残された課題のひとつと言
える。また、もし、〈日本人の上海体験を
問う本書が、中国の研究者との対話への、
ささやかな一歩になることを願っている。〉
（和田博文「言語都市としての上海」、
『機』No.96、一九九九・九）と本気で思う
のなら、本書自身が、誰に向かって・何
を・どのように・なぜ語っているのかとい
う自らの発話のミクロ権力を対象化しなく
てはならないだろう。そのためには、「上
海」からいったん眺め返されてみるものが
必要かもしれない。そして、他者からの視
線を織り込むことで、再度、思考を開始す
ること。著者達の旅が、まだ終わってはず
らないと思う所以である。

（一九九九年九月三日 藤原書店 A5判
一五六頁 二八〇〇円）

事務局報告

（一九九九年年度（その二））

◎九月例会（二十五日）

東海大学代々木校舎一号館

テーマ 横断することば―白秋再検討―

・北原白秋『白金の独楽』の位相

大塚 常樹

・〈父母恋し〉という主題

―『雀の卵』（雉子の尾）まで―

國生 雅子

・「童心」を機軸とする詩学 畑中 圭一

（司会）阿毛 久芳・堤 玄太

◎十月秋季大会（二十三、二十四日）

活水女子大学一号館

・〈文芸と人生〉論議の再構築

―青年思潮と（人生観上の自然主義）

から― 日比 嘉高

・本間久雄『婦人問題十講』の位相

内藤 寿子

・自画像と他画像の問題

―沖繩（現代）文学の場合―

花田 俊典

・頓挫する現前性

―島尾敏雄「夢の中の日常」を中心

に―

・長崎・原爆をめぐる言説

シンポジウム 文化研究の可能性

―『こゝろ』を素材にして―

明治の精神と心の自律性

読む・書く・死ぬ

―夏目漱石『こゝろ』のオペレシヨ

ン―

表象テクストと断片性

（司会）大杉 重男・城殿 智行

◎十一月例会（二十日）

東海大学代々木校舎一号館

テーマ ミステリと近代文学

・明治の〈探偵小説〉

・大正文壇と〈探偵小説〉

・ジャンルの失効がもたらしたもの

―脱領域化する90年代ミステリ―

菅 聡子
横井 司
月法 繪太郎

入会手続き等のご案内

次の件に関しては、すべて左記「日本学會事務センター」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（学會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 東京都文京区駒込平六二九

学會センター C 21

日本学會事務センター内

日本近代文学會

〇三（五八一四）五八一〇

〈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」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。

「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、第六四集は二〇〇〇年一〇月一〇日、第六五集は二〇〇一年四月一〇日。
 - 一、原稿にコピーを添え、つごう三部お送り下さい。なお原稿は返却しませんので、手元に控えを残して下さい。
 - 一、英文レジュメの必要上、論文にはわかりやすい三〇〇字の要約（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）〒221-8686

神奈川県横浜市神奈川区六角橋3-27-1
神奈川大学外国語学部 日高昭二研究室内

日本近代文学会
編集委員会

「日本近代文学」の

査読方法及び審査基準

「査読方法」

投稿論文の対象を専攻領域とする複数（現在は原則として三名以上）の委員が査読し、さらに編集委員会での審議を経て、採否を決定する。投稿者に対して客観的立場をとり得る委員が査読にあたる。掲載に際しては、論文の内容を向上させるため、投稿者に加筆・修正を依頼する場合もある。

「審査基準」

- ① 当該領域の研究史及び研究状況をふまえ、その領域で新しい地平を開拓する論文。
- ② 新しい研究領域・新しい研究方法を切り開く問題提起的論文。
- ③ 研究上有益な資料を発掘、意味づける論文。
- ④ 研究の発展に貢献するとみなせる論文。

編集後記

第六二集をお届けいたします。編集委員会が早稲田大学に移って二年、無事年二回つごう四冊を刊行出来たのも、多くの会員が機関誌を盛り立てて下さったことにより、編集委員会として、改めてお礼を申し上げます。

年二回の締め切り日には、毎回三〇編から四〇編近い投稿論文が集まりますが、投稿者の強い表現意欲と直に向き合う査読の体験は、一人一人の編集委員の内部に強い緊張をもたらしてくれました。委員会での全員による討論の骨子は、投稿者全員にお伝えしていますが、採用にならなかった場合でも改稿の上ぜひ再度投稿していただければ幸いです。今号には、大会での口頭発表を経て原稿化されたものを含めて、一〇編の論文を掲載することが出来ました。更に、編集委員会の決定を経て、昨年の長崎での秋季大会のシンポジウム「文化研究の可能性―「こ、ろ」を素材にして―」を、その

まま誌上に再現することになりました。パネラーのお三方の論文には、当日の報告のテープをもとに、論旨を変えない程度の手入れをしていただいたものも含まれていきます。討論なども、当日の議論の流れになるべく忠実に整えてあります。学会員ではありませんが、大澤真幸氏には、お忙しい中当日の報告のテープ起こしに手を入れて寄稿していただきました。お礼を申し上げます。長崎大会に参加出来なかった全国の多くの会員に、ぜひ当日の雰囲気味わっていただけたらと思います。

「研究ノート」「書評」などで若干長めのものも見られますが、それもむずかしい対象に向きあい、より深く、より広く論じていただいているということ、ご了承いただければと思います。全体としていつもよりページ数が増えた結果になりました。それも、理事会・評議員会でも確認された、学会内部からの努力でページ数の上でも機関誌を盛り立てようという方向性の、一つの現われだと言えます。更に新しい方向性が、少しずつ次期編集委員会から提起され

て行くことでしょう。なお今号には、文部省科学研究費補助金を受けていることとの関連で、これまでの学会でのあり方をまとめた「査読方法及び審査基準」を掲げることになりましたが、多くの会員に納得していただけるものだと思います。

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)	

The Possibility of Literary Study:
In the Case of *Kokoro* [Mind]: Chairperson's Address

Osugi Shigeo

The Spirit of the Meiji Period and the Self-Reliance of Mind

Osawa Masachi

To Read, to Write, and to Die:
Linguistic Operations in Soseki Natsume's *Kokoro*

Ohno Ryoji

The interactions between reading, writing, and dying shape the linguistic operations of Soseki Natsume's *Kokoro*. Readers derive their own interpretations of this text by 'reading' a text that 'write' about 'dying.' The interpretive act, however, cannot escape the scheme of configuration that governs it. The 'here and now' of the text dominates as if to be *universal*, and individual interpretations become mere *particular* examples, subordinate to the 'here and now' of the text. As a result, the historicity and the singularity of a given interpretation and the interpreting subject can only be erased. It is extremely difficult to take a critical stance toward this schema, though it is possibly present in texts other than *Kokoro*. An inquiry into *Kokoro*, I believe, will allow us to theorize the singularity of 'here and now.'

Representative Text and Fragmentariness:
Concerning the 'Articulation' of Postmodernism and Cultural Studies

Nakamura Miharu

When a new mode was generated in the contemporary representation, we observe a variety of fragmentarity emphasized. The emphasis of such fragmentarity in the new mode, I suppose, means that texts of representation in general occupy a fragmental position in the total reality of culture. My concern here is to inquire how cultural studies takes such a fragmentarity into accounts by considering *Kokoro* to be a practice of fragmentation as a style which sharply resents a generating, to use Seghers's term, 'new root experience.'

The Man who Memorizes, the Woman who Controls
Memory, and the Extermination of Memory:
'Arrangement' of Memory in Yukio Mishima' I

Yanase Yoshiharu

In the works of Yukio Mishima, 'memory' is embodied in significant figures. In his earlier works, it comes to stage as the man who memorizes beauty, which in turn represents Mishima's attitude toward literature. In the post-war works, 'memory' of 'woman' is represented as one which resists 'memorization' of 'man.' From then till his posthumous works, Mishima attempted to withdraw the resistance into 'mu' [nothing] or 'space where there is no memory' by a kind of apophatic theory. And this strategy is a reduction of plural social and political relationships into unrepresentability, which relies on the thought system synchronizing with the movement of capitalism.

The 'Word' of 'Letter':
On I Yanji's *Yuhi*

Ueda Atsuko

When we discuss I Yanji's *Yuhi* it has been usually focused on the 'agony' which Yuhi, a Korean living in Japan, who was herself severed between Japan and Korea, experienced when she returned to her native country. But the multi-linguistic feature, which structures representative space of *Yuhi* is not coincident to the border between nations of Japan and Korea. Rather, in this text, both the Japanese and the Korean languages appear in an extremely unstable constellation. This is made clear in the fact that Onni, who can only speak Korean, becomes a narrator of Japanese text. Here I will throw into relief the critical stance of this text to language by articulating multi-layered words which compose a story of Yuhi.

Uchida, though each of them is respectively an independent short story, becomes totally one big narrative by their intricate arrangement. The intrinsically latent elements such as a character itself and a sound of a word also make this narrative develop at a meta-level. In the process of narrative development the motif of infanticide in 'the third night' of *Yume juya* [Ten Night Dreams] is alluded and repeated, but by the 'laughter' which the words of the text brought about, the narrative which assumes an air of depth/truth finally loses its own narrativity.

The Introduction of the Study of *Fubuki monogatari*
[A Tale of Snowstorm] by Ango Sakaguchi:
On behalf of the Narration of 'Native Town'

Ohara Yuji

When we emphasize the peculiarity of the concept of 'furusato' [native town] used in 'bungaku no furusato' [the native town of literature] (July of the Sixteenth Year of Showa), and apply this word to every text, we lose in sight the intensity which the word had during the time of 'kokyo kaiki' [return to native country] or 'nihon kaiki' [return to Japan] of the tens of Showa. Again, it has been omitted to consider the situation in which such a peculiar concept was generated. In this paper I made sure the trace which *Fubuki monogatari* (July of the Thirteenth Year of Showa) has taken, possessing the same theme in common with the novels of those days.

'Dendorokakariya" and Avant-garde Art:
Concerning 'Transformations' of Kobo Abe

Toba Koshi

In 'Dendorokakariya," Kobo Abe underwent a complete change, not only stylistic but qualitative. It was the contemporary controversy on realism in the world of fine arts that caused such a transformation. Abe, who had been deeply involved in fine arts, got a hint to create a new kind of realism through plural ideologies mutually confronting and struggling. But in the revised version written after he joined the Japan Communist Party, this struggle was simplified and eventually changed into an allegory of binary opposition of government and communist. Abe experienced two metamorphoses.

suggestive point of view of *The Railway Journey* by Wolfgang Schivelbusch. This is an attempt to retrieve a view of train to the territory of literature which was appropriated into the context of the theory of nation state through the similarity of panoramic view to dramatic one and the sense of speed which is experienced when absorbed into reading. In this way I attempted to make sure how the novelist Soseki could present such a view at the close of the novel, being subjugated under some restrictions of the linearity of a novel.

On "Shumi no iden" [The Heredity of Hobby]

Obashi Takako

My concern here is to point out that "Shumi no iden" presents the problematique of novels of the school of Shaseibun [realistic description] by considering it to be a novel which puts into question a mode of novel. The attitude of the narrator Yo [I] is fundamentally realistic, but there is a limit that it just deals with fact but cannot clarify thought. On top of it, there is a problem that one cannot continue writing a novel if a novel is going into the scenery of *Aware* [pity], a world view of the school of Shaseibun. I think this novel picked up matters concerning the standpoint of the novel of the school of Shaseibun from the viewpoint of the problems of war and nation.

'Narrative' and Narrator:

The Case of "Nankin no kirisuto" [The Christ of Nanking]

Goto Keiichi

"Nankin no kirisuto" by Ryunosuke Akutagawa is composed by the two mutually conflicting stories told from each point of view of two characters of *Kinka* and '*Ryokoka*' [traveler]. The narrator actively intervenes both characters in various ways and closes the story in the form which it never converges into one of the two characters until the end of the story. By doing so, it relentlessly sways our understanding which goes to 'truth' as much more integrated 'fact'. We evaluate this as an achievement of narrative technique at the middle period of Akutagawa's total career.

The Words Wandering *Meido* [The Otherworld]

Yamaguchi Toru

The eighteen works printed in the first selected short stories of *Meido* by Hyakken

The Tactics of the Age of "Layman":
Koson Aeba and Takeji Miki as Drama Critics

Kamiyama Akira

The role which drama played for the literature of the Meiji Period was to combine both the past and the present for one thing and entertainment and study or creation for another. At such an age, Koson Aeba as drama critic chose the characteristic standpoint of a layman to distinguish himself from the world of "Hyobanki" [Magazine of Reputation]. On the other hand, Takeji Miki also showed himself at his best as a layman. But then comes the age of the modern drama when everybody is just an amateur. In this paper, we are going to consider their tactics at such a transitional age in light of the transformation of the dramatic space.

Ryuro Hirotsu and Kyoka Izumi:

The Relationship between *Oya no inga*

[The Retribution of a child for Parents' Sin] and "Bakeicho" [Monster Ginkgo]

Yoshida Masashi

"Oya no inga," which Ryuro Hirotsu published in the 30th year of Meiji was a short story which was distributed as a premium when Murai Brothers & Co, a tobacco firm, started to sell a new brand of tobacco. In its note, he stated that this tale was a hearsay from a friend of his, and that Kyoka Izumi had already used this anecdote at the close of "Bakeicho" (written in the 29th year of Meiji). In those days Ryuro had been drawn into the vortex of a controversy over 'imitation and plagiarism,' so it was necessary for him to proclaim beforehand that he himself had the same material before it was pointed out that this was an imitation of "Bakeicho." This shows that the problematique of "Bakeicho" was conspicuously well-known enough to make the senior novelist write such a self-defensive note.

The Metaphor of a View of Train:

Soseki Natsume's *Kusamakura* [*The Three-Cornered World*]

Kato Yoshiyuki

In this paper, beginning with the analysis of a view of train stated in *Kusamakura* by Soseki Natsume, I discussed the experience of reading a novel depending upon the

Research Notes

Editing Collected Works:

- The Standard Edition of the Works of Haruo Sato* Suda Chisato 226
 A Viewpoint of Atomic Bombing at Nagasaki Nagano Hideki 231

Forum

Excavating New Materials and Literary Studies:

- Referring to the Ogai Studies of the Year 1999 Suda Kiyoji 234
 Positioning and Feeling for Literature Studies:
 Relation between Proletarian Literature and Modernism Nakagawa Shigemi 241
 The Centennial Yasunari Kawabata Takahashi Mari 250

Book ReviewsThe Literary Circle of Kyoka Izumi ed., *A Collection of*

- Criticism of Kyoka Izumi the 3rd Series* Mishina Rie 258
 Kato Jiro, *Soseki and Zen* Uchida Michio 259
 Ishiuchi Toru, *An Essay on Kafu's Literature* Amino Yoshihiro 260
 Sasaki Hideaki ed. with annotations with Negishi Masazumi,
The Annotated Kotatsu by Sohei Morita, Nichibunken Library 18 Iwami Teruyo 261
 Yoneyama Teiichi, *Genealogy of the Spirit of the School of Shirakaba* Otsuyama Kunio 262
 Uesugi Yoshikazu, *The Light and Shadow of Chieko Sho* Kurosawa Ariko 263
 Saito Hideo, *Santoka, Kyoshi, and the Literati Haiku* Uryu Tetsuji 264
 Matsuzawa Shinsuke, *Ryunosuke Akutagawa of the New Age* Miyasaka Toru 265
 Nagano Takashi, *Methods of Lyricism: Sakutarō, Shizuo, and Chuya* Katsuhara Haruki 266
 Uranishi Kazuhiko, *Selected Works of Einosuke Ito* Hojo Tsunehisa 267
 Nagano Takashi ed., *A Symposium of Osamu Dazai: Transformation of*
his Thought through the End of the World War Kashihara Osamu 268
 Matsuda Ryoichi, *Eimi Yamada: The World of Love* Kimata Satoshi 269
 Wada Hirobumi, Ohashi Takehiko, Shindo Masahiro,
 Takematsu Yoshiaki, and Wada Keiko eds.,
Linguistic City of Shanghai 1840 to 1945 Taguchi Ritsuo 270

Modern Japanese Literature No. 62
(Nihon Kindai Bungaku)

CONTENTS

Articles

The Tactics of the Age of "Layman":

- | | |
|---|----------------------|
| Koson Aeba and Takeji Miki as Drama Critics | Kamiyama Akira 1 |
| Ryuro Hirotsu and Kyoka Izumi: The Relationship between | |
| <i>Oya no inga</i> [The Retribution of a child for Parents' Sin] and | |
| Bakeicho [Monster Ginkgo] | Yoshida Masashi 14 |
| The Metaphor of a View of Train: | |
| Soseki Natsume's <i>Kusamakura</i> [<i>The Three-Cornered World</i>] | Kato Yoshiyuki 28 |
| On "Shumi no iden" [The Heredity of Hobby] | Obashi Takako 42 |
| 'Narrative' and Narrator: | |
| The Case of "Nankin no kirisuto" [The Christ of Nanking] | Goto Keiichi 57 |
| The Words Wandering <i>Meido</i> [The Otherworld] | Yamaguchi Toru 70 |
| The Introduction of the Study of <i>Fubuki monogatari</i> [A Tale of Snowstorm] by Ango | |
| Sakaguchi: On behalf of the Narration of 'Native Town' | Ohara Yuji 84 |
| 'Dendorokakariya' and Avant-garde Art: | |
| Concerning 'Transformation' of Kobo Abe | Toba Koshi 98 |
| The Man who Memorizes, the Woman who Controls Memory, and | |
| the Extermination of Memory: 'Arrangement' of Memory in Yukio Mishima' I | |
| | Yanase Yoshiharu 112 |
| The 'Word' of 'Letter': On I Yanji's <i>Yuhi</i> | Ueda Atsuko 128 |

Symposium

The Possibility of Literary Study: In the Case of *Kokoro* [Mind]

- | | |
|---|---------------------|
| Chairperson's Address | Osugi Shigeo 144 |
| The Spirit of the Meiji Period and the Self-Reliance of Mind | Osawa Masachi 150 |
| To Read, to Write, and to Die: | |
| Linguistic Operations in Soseki Natsume's <i>Kokoro</i> | Ohno Ryoji 166 |
| Representative Text and Fragmentariness: Concerning the 'Articulation' of | |
| Postmodernism and Cultural Studies | Nakamura Miharu 182 |

Prospects

The Research and Education of Japanese Literature in

- | | |
|--------------------------------|---------------------|
| University Now and After | Ishida Tadahiko 219 |
|--------------------------------|---------------------|

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たとき、あるいは会員の十分の一以上から会議の目的とする事項を示して要求があったとき、これを開催する。

会計

第十条 この会の経費は、会費その他をもってあてる。

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〕

展 望 研 究	大学における日本文学研究・教育の現状と将来	石 田 忠 彦	219
	全集作り——『定本佐藤春夫全集』に即して——	須 田 千 里	226
書 評	長崎原爆への一視点	長 野 秀 樹	231
	新資料の発掘と文学研究 ——鷗外・一九九九年の研究状況を踏まえつつ——	須 田 喜代次	234
	文学研究の位置と感情 ——プロレタリア文学とモダニズムを繋ぐ——	中 川 成 美	241
	「生誕百年」の川端康成	高 橋 真 理	250
	泉鏡花研究会編『論集 泉鏡花 第三集』	三 品 理 恵	258
加藤二郎著『漱石と禪』	内 田 道 雄	259	
石内 徹著『荷風文学考』	網 野 義 紘	260	
佐々木英昭編注 根岸正純共同注釈 『日文研叢書18 詳注煤煙 森田草平 原著』	岩 見 照 代	261	
米山禎一著『白樺』精神の系譜』	大津山 国 夫	262	
上杉省和著『智恵子抄の光と影』	黒 澤 亜里子	263	
斉藤英雄著『山頭火・虚子・文人俳句』	瓜 生 鐵 二	264	
松澤信祐著『新時代の芥川龍之介』	宮 坂 覺	265	
長野 隆著『抒情の方法 朔太郎・静雄・中也』	勝 原 晴 希	266	
浦西和彦著『伊藤永之介文学選集』	北 条 常 久	267	
長野 隆編『シンポジウム太宰治 その終戦を挟む思想の転位』	檜 原 修	268	
松田良一著『山田詠美 愛の世界』	木 股 知 史	269	
和田博文・大橋毅彦・真銅正宏・竹松良明・和田桂子編 『言語都市・上海 1840—1945』	田 口 律 男	270	

日 本 近 代 文 学

第 62 集

2000年(平成12年)
5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 畑 有 三
発行者 日 本 近 代 文 学 会

〒102-8357 東京都千代田区三番町12
大妻女子大学 国 文 研 究 室 内
日本近代文学会事務局
電 話 03(5275)6028

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