

尾崎翠の『地下室アントンの一夜』論

—— 詩人の危機と地下室で開かれる「対話」を巡って ——

The analysis of “A Night in Anton Basement” Osaki Midori

—— On issue of a poet’s crisis and dialogism in the “basement” ——

カテリーナ・オリハ*

KATERYNA Olha

(要旨)

『地下室アントンの一夜』は尾崎翠の他の小説と共通の人物が登場するため、従来の研究では、他の小説との関連の中で検討されてきた。しかし、『地下室アントンの一夜』を他の小説と切り離して独立した作品と捉えた場合、従来の研究で作品理解の前提とされてきた精神病のモチーフから離れることが可能になる。本稿では、語り手「僕」（詩人土田九作）の心的病状に関心を絞るのでなく、詩人の創作上の危機に焦点を当てて論じてみたい。

本小説の大きい特徴は、小説の大部分でお互いを語り合い、身の周りの物事を語る「僕」（詩人土田九作）と「余」（動物学者松木氏）という二人の語り手が小説の最後の一節で地下室に降り、初めて直接に対話することである。この「対話」によって、詩を書けない危機にあった詩人「僕」は詩を書けるようになる。本論では、詩人の「詩を書ける」状態と「詩を書けない」状態の各々の状態についてその特質を明らかにし、地下室で開かれた「対話」が、詩を「書ける」ようになるという詩人の変化にどう関わっているかについて論じると同時に、人間の生における「対話」の意味について考察したい。

はじめに

『地下室アントンの一夜』は一九三二年（昭和七年）に発表された、尾崎翠の短編小説である。小説は四節から構成されている。第一節（幸田当八各地遍歴のノオトより）は、「心愉しくして苦がき詩を求め、心苦がければ愉しき夢を追う。これは球反性分裂心理なり。」という一行だけからなる。第二節（土田九作詩稿「天上、地上、地下について」より）は、語り手である「僕」すなわち詩人土田九作によって語られる。第三節（動物学者松木氏用、

当用日記より）は、「余」すなわち松木氏によって語られる。それらの三節の交代していく語り手：幸田当八、「僕」（土田九作）、「余」（松木氏）は第四節（地下室にて）で同時に登場し、地下室で会話する。彼らの出会いは「私たち」という傍観者の語り手によって語られる。

このように、「僕」が松木氏を語る第二節と「余」が土田九作を語る第三節とは異なり、第四節ではそれらの登場人物が初めて直接話法を用いる。これは、第四節「（地下室にて）」の特徴として、非常に興味深い。本小説中でお互いを語り合った、またはお互いに向けて

* 山口大学大学院東アジア研究科（後期3年博士）東アジア専攻（The Graduate School of East Asian Studies）

語った「僕」と「余」は直接に「対話」をする場所が、「僕」に言わせれば、「いつも微笑していた」「アントン・チェホフという医者」の表情に似ている扉を持つ象徴的な「地下室」であるということには大きい意味があると思われる。本稿では、最初に、「僕」と「余」の特徴・関係・語り方の特色を確認した上で、最終的に『地下室アントンの一夜』における「地下室」の意味について考察したいと思う。

先行研究では、『地下室アントンの一夜』は、尾崎翠の他の作品『第七官界彷徨』、『歩行』、『こおろぎ嬢』との関連で研究されてきた。その理由は、土田九作、松木氏、幸田当八、九作の恋愛対象である小野町子が上記の小説にも登場するからである。しかし、『地下室アントンの一夜』を独立した作品として見ることは、無意味ではないと思われる。本作品を独立した小説として捉える場合、土田九作の精神病気¹に対する解釈から離れることによって、土田九作が詩を書けない詩人であるということがかえって前景に現れる。詩人が抱く「詩を書けない」という悩みとその原因について、そして「地下室」でこの状態はどのように変化するか考察していきたいと思う。土田九作を例に、どのようにすれば精神的な危機から脱出できるのか、そして詩人の心の中にある場所としての「地下室」とそこで行われる「対話」は、詩人が危機を乗り越える上でどのような役割を果たしているのか、ということについて順序立てて考察していく。

1. 「僕」と「余」の語りの特徴

第二節の土田九作詩稿「天上、地上、地下について」と第三節の動物学者松木氏用当用日記の語りにはそれぞれの特徴がある。土田九作すなわち「僕」、または「僕」と松木氏

すなわち「余」の関係を論じる前に、土田九作の詩稿の特徴を確認しておく必要がある。第二節の次の引用文を見てみよう。

太陽、月、その軌道、雲などからすこし降って火葬場の煙がある。そして、北風。南風。夜になると、火葬場の煙突の背後は、ただちに星につらなっている。あいだになんらごみごみしたものなく、ただちに星に続いている地球とは、よほど変なところだ。肉眼を水平から少しだけ上に向けると、もういろんな五味は無くなっている所だ。北風が吹くと火葬場の煙は南に吹きとばされ、南風の夕方は、煙は北へ向ってぼんやりと移る。これは煙のぐずぐず歩きたいなものだ。まるでのろくさとしていて、その速度は僕のペンの速度ににている。

木犀の花は秋に咲いて、人間を涼しい厭世に引き入れます。咽喉の奥が涼しくなる厭世です。おたまじゃくしの詩を書かしてくれそうな風が吹きます。火葬場の煙は、むろん北風に吹きとばされて南に飛びます。²

以上の引用文によって「僕」の世界の見方が分かる。一方では、詩稿の引用文であるため、「星に続いている地球」や「煙のぐずぐず歩きたいなもの」のような詩的な描写と修辭的な表現が豊富に含まれることは自然であろう。その一方で、「僕」が、引用された詩稿に松木氏に関する意見や小野町子との出会いと彼女に対する恋の語りを入れることによって、「天上、地上、地下について」は日記に近いものである。日常的な出来事も述べられる原稿に上記のような詩的な描写があるということから、「僕」の世界の見方は非常に詩的であることがうかがわれる。

詩人である「僕」の詩的な語りと同様に、動物学者である「余」つまり松木氏の当用日記の一部である「論文の一部のようなもの」の中にも、その後続く「日記」の部分にも、彼の動物学者としての理性に基づいた世界観が示されている。第三節からの引用文に視線を向けてみよう。

さて余は、パンの位置を換える。豚の鼻から再び一センチメートル。鼻は伸びて来る——再び正確に一センチメートルだけ。

豚の鼻とは、右の性質を備えた物質である。

妻の話によれば、九作はこの建物二階だけを独立して借り受けているということだ。階下の住者は絶えず変ったり、絶えず空家になるという。余は今その原因をゆっくり考えている暇がない。

上記の第二節と第三節の引用文を比較してみると、「余」と「僕」が「日記」で述べる内容が異なるということが分かる。「僕」の「天上、地上、地下について」は詩稿でありながらも、内容的に日記に近いものであるが、詩的な世界観を通されたものである。「余」の「当用日記」は、それと対照的に、日記でありながらも、「論文の一部のようなもの」も含む点で、「余」の動物学者としての世界観が現れている。このように、第二節の語り手「詩人」と第三節の語り手「動物学者」は、「感性」と「理性」の対立において知識人の二極を象徴すると言えるだろう。詩人土田九作すなわち「僕」と動物学者松木氏すなわち「余」が、全く異なる世界観を持っていることは不思議ではない。むしろ、「詩人」と「学者」が登場させられた理由はこの特徴的な対立の描写のためであると思われる。そうした対立が、

小説の中でどんな機能を果たしているかを考察するために、もう一つの引用文に目を向けておこう。以下は「僕」が松木氏について述べる、第二節からの引用文である。

何と割切れすぎる世界だ。動物学者の世界とは、所詮割切れすぎてじきマンネリズムに陥る世界にちがいない。とまれ、僕の住まいと松木氏の動物学実験室とは、同じ地上にある二つの部屋であるとはいえ、全然縁故のない二つの部屋だ。僕の室内では、一枚の日よけ風呂敷も、なお一脈のスピリットを持っている。動物学実験室では、おたまじゃくしのスピリットもそれから、試験管の内壁に潜んでいるスピリットも、みんな、次から次と殺して行くじゃないか。僕は悲しくなる。そのくせ、松木氏がスピリットを一つ殺すごとに、氏の著述は一冊ずつ殖えて行くんだ。

この引用文は小説で語られた内容における二人の登場人物の対比の表れであろう。「僕」が自分自身と松木氏を「割切れすぎる世界」や「全然縁故のない二つの部屋」と対比する根本は、二人の「スピリット」に対する態度の相違である。「僕」は「スピリット」で囲まれている世界にいるが、動物学者の世界にこのような「スピリット」はなく、松木氏は「スピリット」を殺していく。「スピリット詩人」と小説中で呼ばれた土田九作にとってこの「スピリット」はどのような意味を持つか、以下に考察する。その詳しい意味にかかわらず、「スピリット」は詩的な世界観の一部であり、一般的に動物学者の世界観に属しないものであろう。しかし、松木氏の当用日記の語り手「余」の、第三節における次のような語りによって、動物学者と詩人の世界は正反対の「割切れすぎる世界」であるのかという

疑問が生じる。

余はこのごろ豚の鼻について研究している。余の手法は隅から隅まで実証的である。豚の鼻尖を一切のパンの間にスピリットが交流しているなどと考えたことはない。それは、スピリット詩人土田九作輩の高貴な仕事であって余等にかかわりはないのである。手のつけられぬ寝言め。

自分自身について「余等実証派はものさし無くして動物学を為し得ないのである」と述べる「余」は、突然「スピリットが交流しているなどと考えたことはない」と言う。この表現について川崎賢子氏は「見せ消ちの語りであり、読者は「スピリット」について何ごとか考えずにはいられないだろう」³と指摘する。確かに、このような語りは読者の注目を引く。松木氏の「スピリット」に対する抵抗感の大きさは風通ではない。もとより、彼が自然科学者であることを考えれば、それは当然の抵抗感である見方も成り立つだろう。しかし、筆者はここにそれ以上のものを感じ取ってしまうのである。それは、松木氏の心の深部に「スピリット」に対してある種の共感が潜んでいるからこそ、それをより一層強く否定しないのではないだろうかという想定である。

つまり、「論文の一部のようなもの」にスピリットの表現を入れた「余」は、語られる内容からみると、自分と土田九作との対比を強調している。九作を「何という植物だ」や「困ったものだ」と否定的に描写する「余」は、九作の仕事は「余等にかかわりはない」と断言する。

上記のように、「僕」と「余」は動物学者と詩人である限り、世界の見方や物事の捉え方がある程度まで相違することは不思議では

ない。しかし、「余」すなわち動物学者松木氏の方からこの相違の語り方は特徴的であると考える。比較的短い第三節の中に、「スピリット詩人土田九作輩の高貴な仕事であって余等にかかわりはない」、「用意のものさしはここにおいて非常に有意義である。土田九作は彼の黄いろっぽい思想から、聴心器、ものさし、はかり等の品々を非常に嫌悪している様子である」、「これは土田九作が詩を作る時に起こしそうな錯誤である」などのように、「余」と土田九作の相違が繰り返し強調される。この相違の存在と大きさはさておき、強調の熱心さを念頭に置くと、「余」の自然科学者としての世界観が固定されたものに見えるが、そうではないということが分かるだろう。つまり、「余」における自分と九作の相違の語りは多くの強調によって、むしろ不自然に見える。そのことから言えるのは、「余」は自己正当化しているのか、自分自身を九作の世界は「余等にかかわりはない」ということを納得させようとしているのか、どちらかであろう。それに上に述べた「スピリット」の問題を加えると、「余」にとって「動物学者」と「詩人」の世界は「割切れすぎる世界」であることや、自分と土田九作は共通点のない人間という考えに無意識的に抵抗しているだろう。

叙述した心理的状态の証拠に、第三節の「論文の一部のようなもの」に視線を向けてみよう。この部分は「余の手法は隅から隅まで実証的である」という語りで始まる。続いて「余」は徹底的に実験の流れを語るが、その中に論文の文体と「余」自身で強調されてきた「余等実証派」の世界観に合わないものがある。下記は第三節からの引用文である。

豚の去ろうとする方向には、丘一個、その上に四本の杉の行列、杉の先は雲などが

ある。この時余は聴心器で豚の心臓状態を聴く。余の動物は向うの丘に一方ならぬ郷愁を感じ、かつ繋がれた後脚は非常に自由を欲しているのである。

ところで、余は、地上に休んでいる豚の鼻先一センチメートルの地点、草の上に一片のパンを装置する。故に草は青くパンは白い。豚の鼻は色あせたロオズ色。その鼻が、白いパンに向かって一直線に伸びて来る——正確に一センチメートルだけ。

上記内の「杉の先は雲などがある」という表現は興味深いであろう。実験の流れを詳しく説明する動物学者にとって「雲などがある」という言い方は例外的である。この「雲」は豚の鼻に関する実験に関係ないものであるし、「など」という言葉によって、「余」は徹底的に天候を記録しているということも言えない。そうではなく、この「雲などがある」という表現は、松木氏の「論文の一部のようなもの」より、土田九作の詩稿に合うだろう。以下は「僕」が語る第二節の詩稿の引用文である。

空には、太陽、月、その軌道などを他に
して、なお雲がある。

太陽、月、その軌道、雲などからすこし
降って火葬場の煙がある。そして、北風。
南風。夜になると、火葬場の煙突の背後は、
ただちに星につらなっている。

上の引用文は「僕」の詩稿に固有の表現である。しかし、上記したように、「余」が語る「論文の一部のようなもの」（第三節の一部）にも「雲などがある」という表現がある。そして、「故に草は青くパンは白い。豚の鼻は色

あせたロオズ色」という色の表現の方法も特徴的である。「雲などがある」という表現の場合と同様に、「余」は実験に関する観察を行い、試験の対象である豚の身体の色を記録するのではない。そうではなく、「余」は「僕」と同じく、自分の周りの世界を感性的に描写しているのだ。

このように、第三節の内容として表面にあることと、語りにおいて読み取られる深層にあることは相違する。内容的に語り手「余」は動物学者であるため、実験も論文も実証的である。それだけではなく、「論文の一部のようなもの」も、それに続く日記の部分も松木氏の自然科学者としてのイメージを強く肯定する。しかし、語りの方から見ると、「余」のこのイメージが変化する。第一に、「余」は自分と土田九作との違いを強調するが、その強調の熱心さと繰り返しによって、「余」の言葉は不自然なように見え、説得性が足りない。第二に、詩人と全く違う人間であると断言している「余」は、詩人のように「スピリットが交流しているなどと考えたことはない」と述べるが、前提なく「スピリット」を言い出すことは「余」の動物学者としての世界観と対立する。第三に、内容から見れば実証的な実験の説明の中に詩的な描写が現れるということも、「詩人」と「動物学者」の対立、すなわちこの場合「僕」と「余」の違いが曖昧であると言えるだろう。

違いが曖昧という時、松木氏と土田九作が同一人であることやお互いに強い影響があるなどとは言いたくない。しかし、こうした解釈があり得るのは、語りを内容から離れる時である。「余」の語りの特徴によって、「詩人」と「動物学者」の対立は「感性」と「理性」に基づいている限り、概念として存在する。しかし、人間の自己は人間の社会的な機能（この場合には職業）とイコールではないと同様

に、「動物学者」と「理性」、「詩人」と「感性」とお互いに言い換えることができない。「余」の語りで読み取れるのは、「余」がこの対立の曖昧さ、すなわち自分を「動物学者」として、土田九作を「詩人」として意識的に考えるということが、無意識に逆らっているということであろう。

松木氏とは異なり、土田九作は第二節において徹底的にこうした認識バイアスに陥っている。その流れと「僕」の反感について本稿の第2節で考察したいと思う。

2. 「僕」の反感

「僕」の語りには幾つかの特徴がある。本稿の第1節で述べたように、その一つは、松木氏との対立の強調である。「僕」は自分の感性を松木氏の理性と対比させ、松木氏の研究室と詩人の二階の仮部屋は「全然縁故のない二つの部屋」だと述べる。しかし、その対立の語りの中で「僕」の反感は特徴的であり、先行研究でも注目されている。石原深予氏はこの態度が「僕」による動物学者の松木氏に対する敵対心であると指摘する。石原氏によれば、この「敵対心」の原因は、松木氏が「僕」にとって個人的な「影」でありながらも、必ずしも「悪」ではなく、自己と対立しながら類似点も持っている自分の中の「他者」である。⁴ 筆者もそれには反論しない。ただし松木氏（相手）がどんな機能を果たしているかということより、反感を抱いている「僕」の心のほうに関心を向け、この反感の本質について考察したいと思う。

さて、「僕」の松木氏に対する反感はどのようなものであり、どこに由来するのか。「僕」は自分が抱いている反感の理由について小説の幾つかの箇所ですべて述べる。その最初は、第二節（土田九作詩稿「天上、地上、地下につい

て」より）の「地上」の部分で語られる「僕」の特別な状態とそれに対する松木氏の態度である。次はその描写である。

地上には、まず僕自身が住んでいる。これは争うことのできない事柄だ。僕が絶えず部屋の中にじっとしているからといって、僕のことを煙のような存在だと思われては困る。僕はときどき頭を振って、僕の頭の在処を確かめなければならないが、しかし、今も、僕は、この通り、呼吸している。僕の心臓は、ものごとを考え過すと考えごとに狭められて、往々止まる癖はあるが、大抵の時正しい脈拍を刻んでいる。

上の引用文から分かるように、「僕」は自分の存在を確認する必要がある。これは理性に合わない状態であり、「僕」の詩人としての世界観、つまり「感性」に基づいた世界観によって起こされた状態であろう。しかし、この「頭の在処を確かめなければならない」状態や心臓が「往々止まる癖がある」にもかかわらず、「僕」は自分のことを「煙のような存在だと思われては困る」と述べている。次の引用文の最後に「僕」の曖昧さに対する松木氏の態度は次のように述べられる。

時々、好い詩を書けなくてほんやり考え込んでいるとき、僕は、机の向こうに垂れている日より風呂敷に僕の精神を吸い込まれて、風呂敷が僕か、僕が風呂敷か、ちょっと区別に迷うことはあるが、これにしても、じき、僕の心は、一枚の風呂敷から分離して僕自身に還るんだ。非常に確実に還ってくる。この確実さについては、何人も疑う資格はないであろう、動物学者松木氏、その夫人といえども。彼らはつねに僕を曲解していて、正しい理解をしようとはしない。

僕は陰ながらいつも不満に思っている。

ここには「僕」の反感の理由が見られる。「僕」が「絶えず部屋の中にじっとしている」から、松木夫婦は彼のことを「煙のような存在」だと思い、彼を「正しい理解をしようとはしない」のである。「僕」はこのようにことに関して不満を抱いている。その前の引用文「思われては困る」という表現も、松木氏あるいは「動物学者松木氏、その夫人」に「僕」の存在の確かさを疑われたことがあるということの意味する。

このように、「僕」は自分が松木氏と性格・見解の相違がある人間であるということだけでなく、松木氏に対して反感を抱いている。この反感の第一の理由は、松木氏が「僕」を曲解しているという確信である。

さらに「僕」の反感のもう一つの理由は、本稿の第1節の引用文で語られているように、松木氏がある「スピリット」を殺していくということである。「僕」が「スピリット」について「松木氏がスピリットを一つ殺すごとに、氏の著述は一冊ずつ殖えて行くんだ」と述べる。このように、「僕」にとって論文を書くこと、言い換えれば物事を研究対象にし、論理的に扱うことは、物事の「スピリット」を殺すと同様の行為である。そして、「スピリット」とは、松木氏の論文の対象となる山羊、カメレオン、おたまじゃくしなどのような生き物だけではなく、「僕の室内では、一枚の日よけ風呂敷」にも宿っている「何か」である。そのため、「スピリット」を、この世の中の全てのものに宿っている生命として解釈しても良いであろう。

しかし、「スピリット」といい、日本人の基本的な発想における「生命」といい、この「スピリット」や「生命」は、詩人にどのように関係するのか、つまり本小説でどんな機能を

持つか、という問題を解く必要がある。そのために、「僕」の「烏は白い」という詩に着目しよう。「烏は白い」は次のように第二節で語られる。

松木氏は、いつか、僕の「烏は白い」という詩を見てひどく怒られたそうですが、白いものはどこまで行ったら白いです。それあ、人間の肉眼に烏がまっくろな動物として映ることなら、僕は二歳の時から知っています。しかし、人間はいつまで二歳の心でいるもんじゃない。いるのは動物学者だけだ。

上の引用文では「まっくろな動物として映る」の「映る」という言葉に、物事の現れ方は人間の主観によって異なり、主観的にそう見えるだけであるという意味がある。すなわち、ここで「僕」は物事はそれを認識する主観に従って、異なる現れ方をするとともに、その背後には主観を越えた、それ「そのもの」の存在を想定しているように思われる。なぜなら、「僕」は「人間の肉眼に烏がまっくろな動物として映る」ことを認めつつ、それと別に「白いものはどこまで行ったら白いです」と強く主張しているからである。これは、白いものを個人の主観のレベルとは、別のレベルにおいて想定していることを示すであろう。繰り返して言えば、これは物事を「目に見える」レベルとその奥における「目に見えない」レベルに分けて、「僕」が捉えているということであろう。その点で「僕」は松木氏を「目に見える」レベルにおいてのみ把握する。

以上のように見れば、「僕」の言う「スピリット」とは、すなわちものの「目に見える」ものの奥に潜む、目に見えないものへの呼称あるのではないだろうか。「僕」は自然科学

者に対してそのような「目に見えない」もの（「スピリット」）を捉え、表現することを詩人の仕事と考えているのであろう。逆に、「スピリット」を持っている物を研究対象にし、それについて論文を書く松木氏はこの「スピリット」を殺すということは、松木氏は、「鳥は白い」詩の場合と同様に、「目に見えないもの」を否定し、世界は「目に見えるもの」だけからなると確信すると分かる。

さらに、論文を書く行為の前提は、論文の対象が定義されているということである。もし対象がなければ、論文を書く意味もないし、可能性もない。このような現象をもっと広い意味で、人間の認識を構成する主体と客体の枠として理解してもいいであろう。主体なしで客体がありえず、客体なしで主体が存在しないということは、人間の認識プロセスの最も原理的な前提である。言い換えれば、人間は他者と関わる時、自己が主体であるため、他者を客体として捉えるほかない。本小説を例にすると、人間は物事を客体化し、「スピリット」を殺すことは普通のことにはすぎない。それに対して反感を感じる「僕」は、「スピリット」を殺すことを避けていることを示すと思う。詩人でありながら、「スピリット」を殺さずに世界と関わる方法については、本論文の異なる所で再び考察したいと思う。

ここでは「僕」の反感の二つの理由を述べた。それは、松木氏が「僕」を曲解することと松木氏が「スピリット」を殺すという「僕」の確信である。

さらに、第二節におけるもう一つの反感の理由として、一壘のおたまじゃくしの事件が現れる。「僕」はずっとおたまじゃくしの詩を書きたいと思いながら、「梅雨空から夏、夏から秋にかけて」書けず、悩んでいる。ある秋の夜、彼は「おたまじゃくしの詩を書こうとしていた時」、松木氏から一壘のおたま

じゃくしが届き、それが彼の「心臓に変化を与えてしま」う。「僕」は実物のおたまじゃくしを見ると、おたまじゃくしの詩を書けなくなってしまう、帰って小野町子という女の子に「恋に打つかった」と述べている。「僕」の恋と詩人としての失敗に、松木氏の関わりは次のように第二節で語られる。

ああ、松木氏は、やはり、恐るべき人間だ。考えれば考えるだけ、あいつは動物学者ではなくて心理透視者だ。何ということなんだこれは、おたまじゃくしの一夜以来僕は女の子に恋をしていることをあいつはすっかり知っているんだ。でなかったら「一壘のおたまじゃくしは一個の心臓にいかなる変化を」という書物など書くものか。

この引用文には「僕」の松木氏に対する態度が明らかに見える。「僕」は、松木氏を「恐るべき人間」、または「あいつ」と呼ぶことから、松木氏に反感を持っているということが分かる。しかし、その反感の根本は何であろう。上の引用文から「僕」は松木氏が「心理透視者」であるから、すでに「僕」が詩を書けなくなり、小野町子に恋をしていることを知り、意識的におたまじゃくしを送ったと確信している。

しかし、実は違う。小説の第三節の「松木氏の当用日記」ではこの件に関する叙述は次のようである。

それにしても、今夜は、どことなく非実証的な夜だ。こんな夜は土田九作がしきりに詩を作っているに違いない、困ったものだ。しかし余は、九作が、おたまじゃくしの詩を完成することだけは望んでいる。余はかつて一壘のおたまじゃくしを土田九作の住まいに向かって届けた。使者はおばあ

さんの家の孫娘。目的は、九作に一篇でも、実物に即した詩を書かせるためである。

「余」がおたまじゃくしを送る目的は、「僕」に素晴らしい詩を書かせることであった。動物学者である「余」にとって「素晴らしい詩」を書く方法は、「ものを見て、それについて書く」ことである。違う方法で対象に関わる「僕」にとって、それは「曲解」となり、「正しい理解」をされないと文句を言う理由があるということが分かる。しかし、「僕」と「余」の違いは、「余」は「僕」を曲解していても、「僕」の詩作方法を知らずおたまじゃくしを送っても、又は土田九作を「困ったもの」というような、反感をうかがわせる表現を使っても、「余」は「僕」を一般化しないであろう。換言すれば、「余」は土田九作について、「詩人であるため、このように考えるべき、このような方法で詩を書くべき」という偏見がない。「余」にあるのは、詩人の考え方・世界との関わり方の不理解と詩人に対する反感である。この反感の理由は、「余」は自分を「動物学者」、土田九作を「詩人」として見ることしかできないが、本稿の第1節で述べたように、無意識にそのような「割り切れる世界」に抵抗しているからだ。

「余」と違って、「僕」の松木氏に対する反感の理由は全て、彼に対する偏見である。それが明らかに見えるのは、「正しい理解をしようとはしない」という表現であろう。「僕」は他者である松木氏の心を原理的に理解できないのに、「しようとはしない」という、主体の意志があることを示す表現を使い、松木氏を「分かったつもり」になっている。確かに、他の人間の本当の心は分かり得ないから、私たちも相手を「分かったつもり」でしか捉えられない。しかし、「僕」の特徴は、自分における松木氏の自己内的なイメージを確信

し、「本当の松木氏」を「自己内的な松木氏」に替える。その結果、「正しい理解をしようとはしない」という悩みでも、「二歳の心を持っている」という描写でも、「恐るべき人間」という主張でも、「僕」は松木氏という人間の本質を知らないことは勿論だが、知ろうとはしていないということが分かる。「僕」のこのような態度が現れるもう一つの場合を見よう。次は第二節からの引用文である。

動物学者はどこまで行っても動物学者であろう。おたまじゃくしは蛙の子であるということしか理解しないであろう。僕は知っている。

この引用文で「動物学者はどこまで行っても動物学者」という非常に主観的な意見が述べられる。「僕が知っている」と断言する語り手は松木氏を「おたまじゃくしは蛙の子であるということしか理解しない」というように、専門知識の他に知識を持たない人間として描写する。ここには「僕」の松木氏理解におけるバイアスが見られる。

「僕」は自己内にバイアスにかかった否定的な松木氏のイメージを作り、それを様々な場合に当てはめながら松木氏を語っている。言い換えれば、「僕」は松木氏の自己内的なイメージに満足して、心を開かず、閉じこもった状態で語っている。次に「僕」の心の閉じた状態と心の開く状態について考察したいと思う。

3. 「僕」の閉じこもった心

「僕」の最も大きい願いは詩を書けるようになることであると上に述べた。しかし、様々な事態の所為で書けるようにならない。この詩人としての危機について、「僕」は次のよ

うに第二節で叙述する。

そのころ、僕は、おたまじゃくしの詩を一篇書きたいと願望していました。切に願望していました。梅雨空から夏、夏から秋にかけて、僕は、二階の借部屋で、おたまじゃくしのことばかり考え込んでしまいました。[中略]

木犀の花は秋に咲いて、人間を涼しい厭世に引き入れます。喉の奥が涼しくなる厭世です。おたまじゃくしの詩を書かしてくれそうな風が吹きます。火葬場の煙は、むろん北風に吹き飛ばされて南に飛びます。このような一夜、ちょうど僕がおたまじゃくしの詩を書こうとしていた時、松木氏から人工孵化のおたまじゃくしが届いたんです。使者は、おばあさんの家の孫娘小野町子でした。

松木氏、この一夜にあなたのされたことは、ことごとく失敗に終わりました。おたまじゃくしの詩を書こうとするとき実物のおたまじゃくしを見ると、詩なんか書けなくなってしまうんです。小野町子が季節はずれの動物を僕の机の上に置くと同時に、僕はもう、おたまじゃくしの詩が書けなくなっていました。

ここで「僕」は自分の「書けない」状態を長く語り続ける。最初は彼がおたまじゃくしについて考え込み、詩を書こうとしていたのに、書けなかった。その後、風のおかげで書けそうになったが、松木氏から届いたおたまじゃくしを見、おたまじゃくしの詩を書けなくなり、続いて使者の小野町子を見、恋の詩を書けなくなったと「僕」は述べる。このように、「僕」は詩人としてのクライシスの原因が「僕」の外側にあると述べる。つまり、「僕」は書ける条件も、書けない条件も自分の内部

ではなく、「風」、「おたまじゃくしが届いた出来事」、「恋にぶつかった状態」に求める。「僕」は自分自身を受身的な状態に置き、「書けない」ことの責任を取ろうとせず、自己正当化に陥っているといえる。たとえ「書かしてくれそうな風」が吹いたとしても、書く行為をするのは「僕」自身であり、書けるようになる条件は「僕」自身の心のほかない。続いて「僕」の内面における、「僕」自身が認めたくない「書けない」理由を追求していく。

この危機の結果は、「僕」が詩集を持たないということである。「僕」が持っているのは、肉筆詩集だけである。

僕は幾冊かの肉筆詩集のほかに、詩集というものを持たないのだ。

肉筆詩集とは何であろう。それは世の中に一冊しか存在することのない詩集のことだ。一冊しか存在しない故に、読者はつねに一人だ。そして、作者と読者とは、つねに同一人である。

作者が一人、読者が一人、そして「作者と読者とは、つねに同一人」ということの意味は、それが詩人が自身のために作った詩だということだろう。普通、どの芸術作品であっても、芸術家はそれを内的創作欲求に促されて作るものであって、他人に見せるため作るのではない。しかし、出来上がった作品を、いつか他人が見る・読むことは普通避けられない。つまり、作品が芸術家の内側から生まれ、見る・読む人のものになるという流れが普通である。換言すれば、芸術作品とは、他者のために作られた作品ではなく、自然に他者に向けられた作品である。

しかし、土田九作の肉筆詩集は違う。「作者と読者とは、つねに同一人」という言葉は、彼の詩は彼自身が書いたり読んだりする詩で

あり、他人のものになれる作品ではないことを意味している。土田九作が詩を書くとは、自分自身のためであって、他者に心を開いて書くのではない。又、書けないときも、部屋の中で心を閉じた状態でそのことに悩んでいる。このように、書けるときも、書けないときも「僕」の心は内側に閉じこもり、「他者」の世界に向いてない。その上、「僕」はずっと部屋の中に閉じこもり、自分自身と他人、自分の詩作の困難と自分の恋、様々な物事を思い巡らし、それらを独白の形で語る。「独白」という表現においては、必ずしも語り手が心を閉じているという意味を持つわけではない。しかし「天上、地上、地下について」の「僕」は、自分と他者としての世界の複雑な関係をモノローグ的に語る時、自分の主体性を強調しがちである。特に「僕」のモノローグ性「僕は」という言葉によって、次の引用文で現れる。

動物学者はどこまで行っても動物学者であろう。おたまじゃくしは蛙の子であるということしか理解しないであろう。僕は知っている。

自分の内面に作り上げた松木氏のイメージに「僕」は確信を持ち、「僕は知っている」と言う。その結果は、松木氏を知ろうという心の動きは「僕」にはなく、松木氏の言葉に心を傾けようという姿勢を「僕」は持たないのである。

そのため、「僕」の心が閉じこもった状態の原因は、彼の身体的な同居（二階の仮部屋で一人暮らし）ではなく、「僕」の精神的な孤独である。「僕」は詩を書く時、自分の内面に向かった詩を書き、人間関係を結んでいる松木氏に向かって語る時、モノローグ的に語る。この「モノローグ性」は「独白」という表現方法とは別のことであり、第一に、松

木氏の描写を伴う先入観とその確信性、第二に、松木氏のイメージに関する認識バイアスを意味する。認識バイアスであるため、「僕」の内面にこのように投影された松木氏のイメージは、第三節「動物学者松木氏用、当用日記より」に見て取ることができないものである。「僕」は「曲解」され、「正しい理解」をしようとされないと言うが、実は相手（松木氏）を「曲解」するのは、「僕」なのである。

しかし、「曲解」と言っても、人間は他人の心をつかききれないのであるから、人間の相互「理解」とは全て「曲解」であるとも言える。しかしそれは、自分と他人ということについて思案する必要がなくなるということではない。他の人の「本当の心」を知ることができないということは動かせない前提でありながらも、その到達できないものを常に視野にいれ、知りたいと願望する。この願望において、見失ってならない条件は、自分は他人の心が分からないことへの意識を持ち続けることである。私たちは本当の相手を知り得ないのに、知ろうとするのである。

第二節の語り手「僕」はこの場合と違う。「僕」の松木氏に対する反感・一般化のバイアスがかかった主観に相手を自分は正確に知り得ないかもしれないという恐れが含まれていない。だからこそ「僕」の確信を強調する「にちがいない」や「僕は知っている」という表現によって、「僕」の自己内的な松木氏のイメージが固定化される。言い換えれば、「僕」はそうしたイメージに疑いを持たない限り、「本当の松木氏」に心を閉じ続けている。

要するに、「僕」の松木氏に関する語りは、彼が松木氏に対して心を開けないことを証明する。しかし、人間（松木氏）に対して心を閉じ続ける態度と同時に、人間でないものと「僕」の関係は違う。繰り返して言うが、「僕」は、自分の存在・主体性を確認する必要に迫

られている。その例として「ときどき頭を振って、僕の頭の在処を確かめなければならない」や「心臓は、ものごとを考え過すと考えごとに狭められて、往々止まる癖はある」のような非常に不思議な表現がある。それだけではなく、「時々、好い詩を書けなくてほんやり考え込んでいるとき、僕は、机の向こうに垂れている日より風呂敷に僕の精神を吸い込まれて、風呂敷が僕か、僕が風呂敷か、ちょっと区別に迷うことはある」ということもある。

「僕」の自分の「頭の在処を確かめなければならない」という状態のもう一つの表れは、「僕」は自分がどこにあり、何であるということが分からない状態である。風呂敷を見ると、自分が風呂敷になるという「僕」の特有の状態は先行研究でも問題にされている。石原深予氏は「僕」のこの状態について「自我の境界がたいへん弱まり曖昧になっていることである」と指摘する⁵。筆者はそれに賛成であるが、この状態の原因については、精神病気とは異なる面から原因を追求したいと思う。その出発点は、「僕」が「考え込んでいる」ことである。「僕」は「好い詩を書けなくてほんやり考え込んでいるとき」にこんな状態が起こるといふ。そのことから、「僕」にとって、自己の境が揺らぐ現象は、詩作の試みと深い関係があることが示唆されている。なぜこんなことが言えるかという、第二節でもう一つ類似している状態が述べられるからである。第二節で、「僕」がおたまじゃくしを見てその詩作を断念し、小野町子を見て「恋に打つか」り、恋の詩を書けなくなった後、「僕」がおたまじゃくしを眺めている場面が語られる。

僕は、町子のいなくなった室内で、いつまでも町子の置いて行った一蟻のおたまじゃくしを眺めていました。小さい動物を

いつまでも眺めるのは、人間が恋をはじめた兆候です。秋のおたまじゃくしは、蟻の壁を通して、黒ごまみたいに縮んで見えたり、黒い卓子匙ほどに伸びて見えたりしました。そして、縮んだおたまじゃくしも、伸びた分も、一匹残らず片恋をしていました。人間の眼に、小動物もまた五情を備えているように見え出したら、もうおしまいです。片恋をしているおたまじゃくしを眺めている人間は、彼もまた片恋をはじめてしまった証拠です。これは人間の心臓状態が動物の心臓に働きかける感情移入です。すると人間の心臓状態がまた人間に還ってきます。

おたまじゃくしの事件は、上記の風呂敷の事件と同様に、先行研究で精神病によって起こされた「自我の弱まり」や「第七官界」の感覚として説明されている。例えば、加藤幸子氏は次のような指摘をする。

第七官界では人間の心と小さな動物の心の境界は曖昧になり、入れ替えが可能になる。もしかしたら土田氏がおたまじゃくしの詩作を断念したのは、彼は蟻の中のおたまじゃくしを見つめているうちに、おたまじゃくしの心になってしまったからかもしれない。何しろおたまじゃくしは詩など書かないから……⁶

また、塚本靖代氏は風呂敷・おたまじゃくしと「僕」の関係について「それらのモノと自分との区別がつかなくなったりする」と述べ、この現象について「逆さまの感覚が同時に起こったりする世界は、土田九作の詩観(=感・官)に通じる世界であり、まさに『第七官界』の感覚と言えるだろう」と指摘する⁷。この小説で描かれている「僕」の状態は確か

に「僕」の感覚の表れであることを否定しないが、この感覚は「詩を書けない・書けるようになる」状態にどんな関わりがあるのか、次に考察する。

おたまじゃくしに関する引用文では「僕」の「一匹残らず片恋をしていました」という表現は興味深いと思われる。片恋をしている「僕」は、おたまじゃくしを見たら、おたまじゃくしも片恋をしていると信じる。「僕」自身におけるこの現象の解釈は、「僕」の恋は動物に影響があるという「感情移入」である。しかし、繰り返して使われる「見える」という言葉によって、「僕」は「感情移入」を想像的な現象として意識するということが分かる。それにしても、「僕」が心の中におたまじゃくしをこのように「感じる」から、語っている。つまり、「僕」には、おたまじゃくしの状態は「僕」の主観の写しであると解しているのに、「僕」は確信を持ってそのことを語るができるのであり、その理由は、「僕」が自分の心の中にこれを「感じ」ているからである。この「感じ」とは、「僕」は良い詩を書こうとしているとき、自己と風呂敷の区別が分からなくなり、おたまじゃくしの詩作を試みているとき、自己と風呂敷の区別が分からなくなるということであり、それは、主体（「僕」）と詩作対象（おたまじゃくし）の区別がつけにくいという感じである。次にこの状態の起源について考察したいと思う。

前に述べたように、「僕」は松木氏がスピリットを殺していることを強く批判する。松木氏の「スピリットを殺す行為」は論文を作成すること、つまり物事を知的に捉えることによって起こされる。再び換言すれば、知的認識において物を見、それを描き出すという「自己」と「物」の関係の枠には、「自己」も、「物」もそれぞれのポジションを失うことがない。松木氏の論文を書くことに象徴されて

いる人間の認識行為の特徴は、主体から客体に向かう揺らがない認識の「一方性」である。

「僕」と「物」の関係はこのような関係と対照的である。身のまわりのものを「物」として見ると、そのものから生命がなくなると感じる「僕」は「自己」と「物」の間にある他の関係を作る。この関係は、「僕」が「鳥は白い」という詩で証明するように、相手を分かりきった風に捉えないという態度を前提にする関係である。「僕」は「客体」である風呂敷やおたまじゃくしと関わる時、世界の中の全部のものと同様に、それらの物に「目に見えない」側面があると想定する。その「目に見えないもの」を本小説において「スピリット」又はアニミズム的な「生命」として解釈してもいいだろう。しかし、「スピリット」の定義より、「スピリット」が含まれるものと「僕」との関係の特徴に注目を向けたほうが良いと思う。「僕」は風呂敷、おたまじゃくし、あるいは鳥を見る際、「目に見えないもの」の想定を通して、自分の周りの物を決めつけないのである。それと正反対である関係は「スピリット」を殺すきっかけになると「僕」は言う。このように、人間以外の様々なものに対して「僕」自身の内には予め「他者」の固定されたイメージはないのである。このように、関わる「客体」は「僕」の方で揺らぎ始めると、「僕」自身も揺らぎ始める。世界とのこのような関わりかたの結果は、「自己」と「物」、すなわち「主体」と「客体」の間の境界を揺るがせる。または「僕の室内では、一枚の日よけ風呂敷も、なお一脈のスピリットを持っている」という「僕」の叙述から、「僕」のまわりにある、このような関係が作られた物には「スピリット」があるということが分かる。要するに、「僕」の「スピリットを殺さない道」とは、物への一方的関係でなく、物との相互的關係を作る方法で

ある。その場合、物事に「スピリット」がある、すなわち「生命」を感じるのは、物事の主観的な見方を踏まえ、人間の認識で到達できない「物自体」への志向である。

このように、「僕」と「物」（風呂敷、おたまじゃくし）との関係と「僕」と松木氏との関係は正反対の関係である。「僕」は松木氏に対して「分かったつもり」という態度を取り、「本当の松木氏」へ向かう通路を閉じることによって、自分の心も閉じる。それに対して、「僕」を詩作の試みに向かわせるのは、主観的に「見える」対象の向こうにある、直接的な認識を越えた「本当のもの」への期待と予感である。「僕」が、風呂敷、おたまじゃくし、鳥に対して、それらが自分にとって「分かったつもり」の態度を取らないのは、それに向かう通路を閉じることなく、開放する態度であるといえる。そのように、物に対して心を開き、その物とコミュニケーションする回路を確保することによって、物と相互的な関係を結ぶのである。その時、「自己」と物との境が曖昧になるのは、むしろ当然であるといえる。

「僕」の心の状態をまとめよう。「僕」は知的認識を通じて対象を捉えることに抵抗し、それを「スピリットを殺す」と比喩的に呼ぶ。彼は、一方的認識を避けて「物」とコミュニケーションする。そのコミュニケーションの回路では、「自己」と「物」の境が揺らぎ、「風呂敷が僕か、僕が風呂敷か」とおたまじゃくしが片恋をしているように見えるという状態に結果する。この曖昧な状態は詩作を伴うから、「僕」にとって詩を書けるようになる条件は、物事を見て認識し、それを一方的に対象化して描き出すのではなく、「スピリット」を持つものと上記のような相互関係を結ぶことである。

しかし、この小説から分かるように、物に

心を開いても、それだけで詩作が可能になるわけではない。いくら「僕」と「おたまじゃくし」の境が弱くなっても、おたまじゃくしの詩を書けない状態がずっと続くからである。「僕」の「書けない」クライシスが解ける時点は、小説の最終節「地下室にて」である。詩人の「書けない」悩みが解けた要因は何であるかについて、次に考察する。

4. 「心を開く」場としての地下室

「地下室にて」は『地下室アントンの一夜』の最終節である。本節では、心理学者幸田当八、「僕」（詩人土田九作）、「余」（動物学者松木氏）が地下室に集まり、会話をする。このように、「地下室にて」は今まで一人称で語った人物や傍観者である「私たち」という語り手の登場という点において、これまでの節と大きく異なる。今まで独白の形で語っていた「僕」と「余」は、地下室で土田九作と松木氏という人物として初めて会話をする。

「私たち」は第四節で地下室を次のように語り始める。

（地下室にて）

この室内の一夜には、別に難しい会話の作法や恋愛心理の法則などはなかった。なぜといえば、人々のすでに解っておられるとおり、ここは一人の詩人の心によって築かれた部屋である。私たちは、私かに信じている――心は限りなく広い。それゆえ、私たちは、この部屋の広さ、壁の色などを一々限りたくはないのである。部屋はほどよい広さで、壁は静かな色であった。

上の引用文から、この三人との会話は土田九作の心の中で行われていることが分かる。上述したように、「僕」は詩作に悩み、おた

まじゃくしの詩を書きたがっているが、書けない。この危機は第二節で「僕」によって、第三節で「余」によって語られている。さらに第四節では、三人は恋と詩についての会話を交わしている。このように、物語の中で終始語られる詩人の危機とそれからの脱出は、この小説全体のモチーフであると言えよう。そのため、脱出の舞台である「地下室にて」は、『地下室アントンの一夜』を読み解く重要な鍵となる。

さて、地下室では何が起こるのであろうか。松木氏が地下室に下りたとき、そこにはすでに幸田当八がいた。二人の仕事に関する会話の中で、一つ興味深い箇所がある。松木氏は椅子に掛けて、幸田当八に、「心理研究の旅はいかがでした。いろいろ、風の変ったのがありますか」と話しかける。上記のように、「地下室にて」における三人の出会い・会話は全て土田九作の心の中の出来事であることから、幸田当八が言及した「風」と第二節で「僕」によって語られた「風」はほぼ一つの現象を表すと言えるであろう。

続いて土田九作が地下室に下り、次のような話を始める。

土田九作はもう一つあった椅子に掛けて、

「今晚は。僕は、途中、風に吹かれてきました。あなたですか、小野町子が失恋をしているのは」

幸田氏は答えた。[中略]

「すばらしい晩です。どうでした外の風に吹かれた気もちは。そうです、多分、小野町子が失恋しているのは僕です」

「僕は、外の風に吹かれて、とても愉快です。いま、僕は、ほとんど女の子のことを忘れてるくらいです。心臓が背伸びしています。久しぶりに菱形になったよう

だ。」

土田九作は「外の風に吹かれて」きて、それは「とても愉快」だと答える。「とても愉快」という言葉によって、風に吹かれてきた「僕」の現在の精神的状態は、地下室に下りる以前の悩みと対立する。「ほとんど女の子のことを忘れてるくらい」や「心臓が背伸びしています」という表現によって、「僕」は片恋から立ち直っているということが分かる。しかし、「とても愉快」の内容はこれだけではない。

「土田九作、君は今夜住まいに帰って、ふたたび詩人になれると思わないか」

「さっきから思っている。心理医者と一夜を送ると、やはり、僕の心臓はほぐれてしまった」

「そうとは限らないね。ここは地下室アントン。その爽やかな一夜なんだ」

「僕」は詩人に再びなれると「さっきから思っている」と述べる。「さっき」とは、地下室に下りてくる以降ということを意味するから、「僕」は地下室に下りることによって「書けない」危機を脱出したことになる。このような変化が起こった条件は何か、その本質について考察したい。

地下室に下りるまで「僕」が詩を書けずずっと悩み続けていた間に、一度だけ「書けそうな」ときがあった。それは「詩を書かしてくれそうな風」が吹いたときである。その上「僕」は地下室に「風に吹かれて」来ることから、「風」が「僕」にとって創作を行う上での積極的な力であると分かる。

本稿の第3節で述べたように、「僕」は「書けない」原因は自分自身にないと信じ、詩人としての危機の原因を「他者」に求める。し

かし、「僕」の危機の要因が何であるとしても、それは「僕」の心に働きかけ、「僕」の心の中に「書ける」条件と「書けない」条件を生み出すはずである。では、「僕」の内的な「書ける」条件は何であるか、換言すれば「風に吹かれる」とはどういうことであるか、下に考察する。

上記のように、「僕」は小説の中で様々な「他者」との関係性を結んでいる。その関係性は客体によって二つに大きく分けられる。一つは、風呂敷やおたまじゃくし、つまり「僕」のまわりにある人間以外のものとの関係である。「僕」は「考え込む」時、自己と風呂敷の区別ができなくなり、おたまじゃくしを眺める時、自己とおたまじゃくしの区別ができなくなる。つまり、「考え込む」「見る」行為の主体である「僕」と、客体であるおたまじゃくし・風呂敷の間の区別がなくなるということは、主客の枠が揺らぎ、主客の関係が崩れることである。それは、「僕」自身と「僕」の感受性の対象である「他者」の間に一見対話的な関係が作られたように見える。そして、もう一つは、「僕」の松木氏とのコミュニケーションである。

「僕」は動物学者に対して強い先入観を持ち、彼は「正しい理解をしようとはしない」と断言する。このような表現によって「僕」は松木氏の心を断定し、松木氏のことを「分かったつもり」になる。「本当の松木氏」に耳を傾けようとなし「僕」の姿勢は、モノローグ的であるといえる。

「僕」が「他者」と結ぶ関係の二つの場合を比較して見ると、相違点は主体（「僕」自身）の側に隠されていることが分かる。客体は風呂敷であり、おたまじゃくしであり、松木氏であるように、「人間」と「物」という形式的な相違は勿論ある。しかし、主客二元論の枠では、それらは全て客体であり、「僕」にとっ

て同類の「他者」である点で共通している。つまり、客体に対する態度は、客体によって起こるのではなく、主体の心的状態によって起こる。上の二つの場合、「僕」は、おたまじゃくしや風呂敷とコミュニケーションしようとしているが、松木氏としようとはしていない。

それにしても、なぜ地下室に下りるまでに「僕」はおたまじゃくしとコミュニケーションが出来ているように見えるのに、詩を書けない危機が続くのであろう。それは、詩を書けるようになるため、相手を認識しコミュニケーションする以外に、他の条件が必要であることを意味しよう。「僕」が地下室で得たことを追求するために、小説の転回点である、地下室に下りるきっかけに視線を向けよう。次は第二節の最後の文章である。

地下室——おお、僕は、心の中で、すばらしい地下室を一つ求めている。うんと爽やかな音の扉を持っていた一室。僕は、地上のすべてを忘れてそこへ降りて行く。むかしアントン・チェホフという医者、どこかの国の黄昏期に住んでいて、しかし、いつも微笑していたそうだ。僕の地下室の扉は、その医者の表情に似ていてほしい。地下室アントン。僕は出かけることにしよう。動物学者を殴りに行くよりも僕は遥かに幸福だ。

第二節「土田九作詩稿『天上、地上、地下について』より」の最後に、「僕」は松木氏を殴りに行こうと決心する。松木氏に対して先入観故の反感を感じている「僕」の閉じた心の中で、その反感がクライマックスに向かう中、松木氏を殴りに行く決心は不思議ではないであろう。しかし、「僕」は途中でアントン・チェホフを思い出し、その決心を捨てる。本小説で「医者」として述べられたチェ

ホフは「いつも微笑していた」と「僕」は語る。確かに、地下室は「僕」にとって「地上のすべて」のことから逃げ、守られる安全な場所である。しかし、それと同時に、「僕の地下室の扉は、その医者表情に似てほしい」という表現から、「僕」の心の中の地下室は歓迎の気持ちを抱いて欲しいという意味があることが考えられる。つまり、「僕」は自分の心が明るくなってほしいのである。

その上、心の扉の「微笑」はどんな意味を持つのだろうか。人間関係におけるコミュニケーションを例にとれば、コミュニケーションを始めるのは「挨拶」であるが、コミュニケーションの通路を開くもの、コミュニケーションを可能にするものは、挨拶以前である⁸。それは、「相手とコミュニケーションしたい」という主体の心的傾向・願望である。「コミュニケーション以前」とは、相手が誰であり何であるかが認識される以前の、「コミュニケーションしたい」という志向性であり、心の開放された状態を表す。つまり、「心を開く」とは、他者に対する認識態度ではなく、他者への認識以前の心的状態なのである。

以上の理解を踏まえていえば、心の扉が微笑すなわち明るい表情に似てほしいという表現は、主体としての「僕」の内的変化を示しているであろう。それまでとは異なり、「僕」は他者としての世界に心を開こうとするのである。そのため、地下室は「僕」の逃げ場であり、「地上のすべて」から守られた心の中の場所でありながら、世界から閉じこもる所ではなく、むしろ世界と関わる場所なのである。

では、「僕」は地下室に降り、どのように心を開き、世界と関わるのだろうか。上述したように、「地下室にて」という節の特徴は、三人の登場人物が初めて直接話すことである。「僕」の心にとって三人の登場はどんな

意味があるのであろう。幸田当八は三人の出会いについて「トライアングルですな。三人のうち、どの二人も組になっていないトライアングル。」と言う。「トライアングル」という言葉には、地下室にいる三人は対等の相互関係を構成していると言う意味であろう。三角形には三つの頂点があるように、会話している三人は地下室において対等であり、地下室の中に同時にいるということを意味している。そして地下室は空間における場ではなく、詩人に心的状態であり内的な出来事であるから、この三人が同時にいる、同時に語る所は、土田九作の心である。

「地下室」のこのような、心の中の出来事としての特徴は先行研究で異なる解釈を受けてきた。石原深予氏は「地下室」で登場する人物は「詩人土田九作の内界に想像されている仮象の人物である」ということを確認し、「影」としての松木氏、「治療者像」としての幸田当八と土田九作の出会いによって、「自己の回復を想像できるのである」⁹と指摘する。つまり、石原氏論においては、本作品の中心的テーマは、詩人土田九作の精神的危機とその回避という問題にである。又、仁平政人氏は異なるアプローチで「地下室」を「具体的な形を持たない空間」として捉え、注目をこの場を作り出した土田九作の心ではなく（「この空間を九作の内面的な夢想として回収するような読解も、テキストに対する解釈として有効なものとは思われない」）、三人の登場人物に向け、「地下室」を「出来事」として捉える。以下は仁平政人氏によるこの出来事の説明である。

「地下室アントン」——地上的な関係性とともにもありつつ、その「もつれ」から解放されうる地点——とは、流動的・脱境界的な小説言語の作用（また、それが作用す

べき理念的なベクトル)が、いわば空間的な形象に変換されて導かれた表現として見ることが可能ではないだろうか。¹⁰

さらに、仁平政人氏は「地下室」を「言葉の運動を通して導かれ、そして一時的な滞在とともに書く行為を再生・更新しうる場」として見る。仁平氏は、小説の言語の流動性や、小説テキストの様式とその水準など、小説言語の特性に焦点を当てているように思われる。そのような見方には確かに大きな意義があるとしても、本稿では詩人の危機とその克服のプロセスが本小説の大モチーフと捉えているため、「言葉の運動」つまり「対話」が具体的にどのように詩人の心を開けるか、ということについて考察している。

つまり、三人の登場人物が「僕」の心の中にある地下室に下り、「対話」するということは、「僕」が人間である「他者」、世界である「他者」に心を開いたという意味があると思われる。「心を開く」というのは、「僕」は自分の心の扉を「微笑」に似てほしいと言い、自分の心の中に松木氏と幸田当八を誘った、換言すれば対話的關係を作ったことを意味する。そして、三人は今までの三節と違って、一人称の語り手として語るのではなく、傍観者の「私たち」によって語られる人物であることで、「僕」の心の中に「僕」自身の声だけではなく、三人の声が同時に対等に響き始める。地下室での「僕」のそのような精神的状態と、それ以前の状態の相違は、語り手の変化に現れる。「僕」は第二節に詩作の試みの中で自分の主体性が揺らぐ経験をする。これは、一見して詩作の対象とコミュニケーションしたようにも見える。確かに、「僕」と松木氏、「僕」とおたまじゃくしとの關係を比較してみると、前者は「僕」の閉じた心に基づく關係であるが、後者は物事に心を開

けようという状態を表す。

しかし、詩作の中で詩人の主体性が揺らいでも、「僕」が「僕」の「分かったつもり」に安住して語る限り、世界との対話的關係は開けない。「対話」は、自分を失うことによって可能になるのではなく、相手・世界を「心あるもの」と見立て、対応することで可能となる。「僕」はおたまじゃくしや風呂敷を「スピリット」を持つものとして捉えるから、そのものと対話的關係を作る試みの中で、それらのものとコミュニケーション出来たように見える。しかし、人間である松木氏に対して「僕」は先入観を持ち、認識バイアスに陥るため、いつまでも松木氏との關係を作れない。このような精神的状態にいる「僕」の心に注意を向けると、「僕」は相手を知ってから、心を開けるか開けないかと決めようとするということが分かる。これは「暴露としてのコミュニケーション」ではなく、「対話」を起動させることではない。本当の「対話」の中で主客關係が越えられるのは、主体のモノローグのかわりにそこでは多くの声が響きあう多声性が生まれるからである。このような状態で「僕」は世界とコミュニケーションの回路を開き、自分の殻に閉じこもった状態から脱し、詩を書けない危機を克服し、片恋からも脱出することができた。小説は次のような言葉で終わる。

「土田九作、君は今夜住まいに帰って、ふたたび詩人になれると思わないか」

「さっきから思っている。心理医者と一夜を送ると、やはり、僕の心臓はほぐれてしまった」

「そうとは限らないね。ここは地下室アントン。その爽やかな一夜なんだ」

「僕」の「心臓がほぐれてしまった」とい

う表現は、心が開く行為によって、今までの縛られた状態から脱出したという意味であろう。地下室に下りるまで固まっていた「僕」の心が、地下室での「対話」によって柔軟になり、「風」に吹かれてくる。この「風」とは、先に述べたように、詩を書かしてくれそうな風である。

まとめて言うと、「僕」の心の中に「風」を吹かせた要因、すなわち「僕」を「詩を書けない」危機から脱出された要因は、地下室で開かれた「対話」である。この「対話」は三人の登場人物の会話として語られた「僕」の心の状態を示す。今まで閉じこもり、ある物事（風呂敷、おたまじゃくし）にしか一方的に向けられていなかった「僕」の心に「他者」の音が響き始めたこと。それこそ、「僕」が詩を書けるようになった要因である。

終わりに

『地下室アントンの一夜』で、「僕」と「余」という語り手を通して述べられるのは、「僕」の「詩を書きたいが書けない」危機とその危機から脱出する道である。「僕」は詩人であり、動物学者である松木氏と違う感受性を持つてはいるが、本小説で語られることは決して詩人の心の領域にしかないものとは言えない。何故かと言えば、「僕」の最も大きい特徴は、外界に対して心を閉じた状態であるからである。「僕」の自己内面に向かう詩を書く行為は、自分以外の読者を想定していないことから、自己閉鎖的であると言える。そして、松木氏についてまたは松木氏に向けてモノローグ的に語る行為も、相手からの声に耳を傾けようとする姿勢を持たないため、自己閉鎖的である。

この「外界に対して心を閉じた」結果が、詩を書けないという「僕」の状態であった。

「僕」は詩作の試みで、部屋の中で「考え込む」時、または詩の対象であるおたまじゃくしを見る時、自己と「他者」である風呂敷・おたまじゃくしとの区別に迷い始める。それは、一見風呂敷やおたまじゃくしと「僕」との主客関係がなくなる対話的關係にも見えるが、主体である「僕」は一人称の語り手として語る限り、主体が客体を見るという認識の一方方向性は揺らがない。言い換えれば、地下室に下りるまでに「僕」が詩を書けなかったのは、いくらおたまじゃくしを眺め、その中で自分が失われると感じても、それは本当に対象に心を開くことにならないからなのである。

「地下室」の描写の中で「僕」はアントン・チェホフを思い出し、地下室の扉はチェホフの「微笑」に似てほしいと述べる。このような扉にある「微笑」はいつでも誰でも歓迎するというメッセージを内包し、相手が誰であるかを知る前に微笑する。相手を認識した後微笑するという関わり方は、相手を認識する以前に、微笑を送る「僕」の状態と大きく違う。自分の心の扉は微笑「に似ていてほしい」と発言した「僕」は、それによって初めて「対話」が成り立つ条件を言明したのである。その「対話」の特徴は、幸田当八が言う「トライアングル」、すなわち「僕」の心の中の登場人物三人が対等であり、三人が同時に他人の言葉に耳を傾けつつ、語るという状態である。「対話」によって、つまり他者の声によって「僕」の閉じられた独白的な心が柔軟に開かれるのであり、そのことは作品結末の「風に吹かれる」ということと深くつながっているに違いない。「風に吹かれ」た「僕」は危機から回復し、詩を書けるようになったが、その条件は「他者」である世界との対話的な関わり方にある。それは、主客の二元的認識構造を超えた領域であり、そこそ詩が書かれる領域

なのである。

〈注〉

- ¹ 石原深予「尾崎翠の詩と病理」（ビイング・ネット・プレス、二〇一五年、260ページ）
- 石原氏は「僕」すなわち土田九作の状態は「統合失調症の発症時の状態のようである。」と述べる。筆者はこの結論に反論するつもりはない。しかし、本稿では「僕」の状態を「精神病気」の枠ではなく、「詩人の危機」の枠で捉えようとしている。
- ² 小説の原文の引用文は全て「ちくま日本文学004 尾崎翠」（二〇〇七）より
- ³ 川崎賢子「尾崎翠 砂丘の彼方へ」（岩波書店、二〇一〇年、98ページ）
- ⁴ 石原深予「尾崎翠の詩と病理」（ビイング・ネット・プレス、二〇一五年、258ページ）
- ⁵ 石原深予「尾崎翠の詩と病理」（ビイング・ネット・プレス、二〇一五年、257ページ）
- ⁶ 加藤幸子「尾崎翠の感覚世界」（創樹社、一九九〇年、87ページ）
- ⁷ 塚本靖代「尾崎翠論—尾崎翠の戦略としての「妹」について—」（近代文芸社、二〇〇六年、125—127ページ）
- ⁸ この発想はエマニュエル・レヴィナスの哲学に

おける「他者」とのコミュニケーションの方法による。内田樹氏はレヴィナスによるコミュニケーションについて次のような指摘をする。「コミュニケーションには二つの意味がある。『メッセージの伝達』としてのコミュニケーションと、『暴露』（exposition）としてのコミュニケーションである。

『メッセージの伝達』という場合は、あらかじめ「メッセージ」は作成されている。それは私たちの「頭の中」に「思考内容」として潜在しており、それが言語化＝翻訳されて、相手に手渡される。『暴露としてのコミュニケーション』はそれとは水準を異にする。それは、コミュニケーションを起動させること、コミュニケーションを『解錠』すること、それ自体である。」

内田樹「レヴィナスと愛の現象学」（文春文庫、二〇一一年第一刷、80ページ）

- ⁹ 石原深予「尾崎翠の詩と病理」（ビイング・ネット・プレス、二〇一五年、263ページ）
- ¹⁰ 仁平政人「「チェホフ」という地下室——尾崎翠「地下室アントンの一夜」をめぐって——」（昭和文学研究第68集、71ページ）