

山口大学大学院東アジア研究科
博士論文

戦前期における幻想文学の考察
—尾崎翠、佐藤春夫、内田百閒をめぐって—

平成30年3月

カテリーナ・オリハ

目次

序論	4
第1章 尾崎翠の「こほろぎ嬢」の語り分析 一定義不可能な「私たち」と曖昧な情報をめぐってー	7
1.1. はじめに	7
1.2. 語り手と語りの特徴	
1.2.1. 「私たち」に関する先行研究	8
1.2.2. 見ている側としての「私たち」	9
1.2.3. 「風説」と「風のたより」における不確実性	10
1.3. 批判する語り手	
1.3.1. 「私たち」の信頼基準	12
1.3.2. 間接的な情報とその出所に対する語り手の批評	13
1.4. 「私たち」の自覚性と自己評価	15
1.5. 本小説の価値を求めて	17
1.6. おわりに	17
第2章 内田百閒「虎」論 ー「言葉以前」への志向ー	19
2.1. はじめに	19
2.2. 「虎」について	20
2.3. 「今、ここ」という舞台	23
2.4. 言葉以前としての「虎」	26
2.5. おわりに	29
第3章 佐藤春夫「西班牙犬の家」論 ー「他者」と「他なるもの」を中心にー	31
3.1. はじめに	31
3.2. 「私」の視線	32
3.3. 「私」の態度の二極	35
3.4. 理解を超えた世界との出逢い	38
3.5. おわりに	40
第4章 尾崎翠の「地下室アントンの一夜」論 ー詩人の危機と地下室での「対話」を巡ってー	42
4.1. はじめに	42
4.2. 「僕」と「余」の語りの特徴	42
4.3. 「僕」の反感	46
4.4. 「僕」の閉じこもった心	50
4.5. 「心を開く」場としての地下室	56

4.6. おわりに	61
結論	63
参考文献.....	66

序論

本稿の対象は「幻想文学」の作品であるから、「幻想文学」を定義する必要がある。「幻想文学」という呼称は新しく、フランスにはじまり、世界へ広がったのは1950年以降であり、日本に登場したのは1960年代後半であるといわれる。¹しかし、日本文学史においても「幻想文学なるもの」がなかったわけではない。須永朝彦は「我が国のことに限れば、その前身は、おそらく〈怪談〉や〈怪奇小説〉〈怪異小説〉である」と指摘する。しかしさらに、須永は続いて「〈幻想文学〉の呼称ないし概念は、近世以来の〈怪談〉の言い換えである〈怪異小説〉の類とは異なり、西洋文学——特に浪漫主義以降の西洋文学享受の果てに想定かつ形成されてきたことだけは確か」²と述べており、筆者もこの見解に賛同する。なぜなら、確かに「幻想文学」とは単に「怪奇」と「怪異」を描く文学というのにとどまらず、もっと広い「幻想」「空想」の領域に及ぶ文学といえるからである。

歴史的にみれば、各国の文学においてそれぞれ「幻想文学」の定義は異なり³、日本文学史においても、「怪異小説」と「幻想文学」のジャンル分けの問題は残っている。つまり、「幻想文学」とはきわめて多様性を孕んだジャンルと言えるのである。その多様性を含みつつ、さらに広い意味での幻想文学、或いは幻想文学に接するジャンルを特徴づけるものは何か。それは「不思議な出来事」であろう。「妖精物語、幻想文学、SF、ファンタジーは隣接し重なり合う部分はあるものの、それぞれ成立背景も時代も内容も異なるジャンルだが、どれも現実にはありえない不思議な出来事、つまり超常現象を描いている」という定義もある。⁴「想像力を以て現実を超えた世界を描き出す文学」⁵の大前提は「超現実性」なのである。

「幻想文学」を定義する試みのなかで用いられるのは、「超現実」、「超自然」、「超常現象」、「不思議な出来事」等の概念である。それらの言葉の土台は「現実」と「非現実」の二項対立であり、その両極の区別は事前に固定されているというのが、私たちの日常感覚である。そして、「現実」を描いている写実的な文学と、「非現実」を描いている幻想文学を使い分けることが、この二項対立の結果である。言い換えれば、ある現象または出来事は「現実」に起こりそうか、起こりそうもないかと考え、写実的な文学と幻想文学を区別することは、私たちの日常感覚の結果であり、それが「幻想文学」の定義における前提とされてきた。

しかし、このような二項対立的理解は果たして動かしようのないものなのかどうか。筆者はこの点を疑うことから、幻想文学研究を始めたいと考えている。というのは、不思議なことや現実に存在しないものと、現実に存在するものとは、確かに素朴な感覚において

¹ 須永朝彦編『日本幻想文学全景』新書館、1998年1月

² 須永朝彦「日本幻想文学史」平凡社、2007年9月、8-11頁

³ 岩本和子「ベルギーの幻想文学—現実と非現実のはざま—」神戸大学大学院国際文化学研究科『国際文化学研究』45号、2015年12月、27-28頁

⁴ 田中柊子「妖精物語、幻想文学、SF、ファンタジーにおける危機の表現」『静岡大学情報学研究』19号、2014年3月、63-67頁

⁵ 須永朝彦編『日本幻想文学全景』新書館、1998年1月

は絶対的に区別される正反対のもののように思われるが、その認識が人間の主観的レベルにおけるものである点では両者には区別はないからである。神、幽霊、怪異など、「幻想文学」の素材は現実に存在せず、一般的には人間の五感による認識を超えたものとされるが、私たちはそれらも主観的認識のレベルで扱っている。逆に、現実に確かに存在するものに関しては、そのものを自分が理解しているということを私たちは疑わず、何の違和感も持たない。だが、それは主観（五感）で捉えられた現象にすぎず、五感を超えた「もの自体」のレベルには私たちの認識は及ばない。即ち、超常現象にしろ日常的現象にしろ、つまり神や幽霊にしろ他人にしろあるいは日常的物事にしろ、人間が主観によって表象（イメージ）したそれらの向こうにあるもの自体は人間には到達不可能なものなのである。そして、そうであるからこそ文学はそれを志向するのではないか。

このように考えれば、写実的な文学と「不思議なこと」が起こる幻想文学は、人間の主観的認識に映った事物を描きながら、その認識の向こうにある、認識不能な何かを志向する点では同じではないだろうか。筆者は、このような理解を出発点として本研究の考察を進めたいと思っている。人間の日常的経験ではありえない「変身」を描く幻想文学と日常的な出来事だけを描く写実文学は、より深いレベルにおいては、共通の水脈から生じたジャンルであると予想されるのである。

そのため、筆者は、「幻想文学」を対象とする本研究において、作品中に「不思議な出来事」が起こっているかどうかだけに依拠して作品にアプローチする方針を取らない。筆者の「幻想文学」の条件は、「不思議な出来事」が起こっていることだけにあるのではない。筆者は同時にその出来事の表現方法に注目したい。

素材の事実性のみを即して幻想文学と写実文学を区別する見方には限界があるからである。いうまでもなく、文学作品に対しては、素材（幻想文学の場合いわゆる「不思議な出来事」等）の事実性と、それをどのような方法で表現するかという表現方法の統一においてアプローチする必要がある。筆者は幻想文学へのアプローチにおいて、単に素材の事実性のみを問題にするのではなく、表現方法からのアプローチをも重視したいと思っている。

*

本論で研究対象に取りあげるのは、次の作品である。

まず、尾崎翠（おさき・みどり）（明治29年—昭和46年）の二つの小説「こほろぎ嬢」（昭和7年）と「地下室アントンの一夜」（同年）である。どちらの作品にも「私たち」という複数形の語り手が登場するが、二作における語り手の役割と語り方は異なる。「こほろぎ嬢」の「私たち」は作品全体を語るのに対し、「地下室アントンの一夜」には、「僕」、「余」、「私たち」という三人の語り手が登場し、彼らはいずれも異なる節を担当している。「私たち」が語る節で初めて三人の登場人物が揃って対話をする。本研究においては、「僕」「余」という語り手から「私たち」へという語り手の移行がどのような機能を果たし、どんな意味を持つかに注目しながら「対話」の意味を追求していきたい。

また、内田百閒（うちだ・ひゃっけん）（明治22年—昭和46年）の「虎」（昭和12年）を取り上げる。短く、先行研究でもあまり注目されないこの作品を研究対象に選んだ

理由は、小説に登場する「虎」の独自の性質に注目したからである。「虎」とその周辺の表現の仕方に注意し、小説「虎」の特質を明らかにしていきたい。

さらに、佐藤春夫（さとう・はるお）（明治25年—昭和39年）の「西班牙犬の家」（大正5年）を取り上げる。小説内で起こる「不思議な出来事」を焦点に絞り、先行研究における「現実」的と「非現実」的な解釈を踏まえ、語り手「私」が、世界とその一部である「不思議な出来事」にどのように直面しているかについて論じたい。

*

幻想文学は今まで「不思議な出来事」が起こる文学とされ、ジャンルの特質が素材の次元で捉えられてきた。確かに幻想文学の作品の中に「不思議な出来事」が起こることは否定できないのだが、筆者はその表現方法に目を向け、四つの作品の語りの特徴を確認することを通して、幻想文学の特色を、表現方法の次元で追求したいと考える。

第1章

尾崎翠の「こほろぎ嬢」の語り分析

一定義不可能な「私たち」と曖昧な情報をめぐって

1.1. はじめに

「こほろぎ嬢」は1932年の7月に、『火の鳥』で掲載された尾崎翠の代表的な作品の一つである。2006年に映画化されたため、近年に再び注目を受けている作品である。

本作品の先行研究は豊富にあり、主要な論点は幾つかの問題に集中している。一つは、主人公のこほろぎ嬢、登場人物のウィリアム・シャープとその「分身」であったフィオナ・マクレオドとの三角関係である。もう一つの論点は、こほろぎ嬢のイメージである。この点については、こほろぎ嬢とテキストの暗さへの注目からはじまり、後半に出てくる「産婆学の暗記者」との分身性またはそれから生じる妊娠・出産の不可能性などのフェミニズム的な観点まで、こほろぎ嬢のイメージについて多様に論じられてきた。その様々なアプローチに共通しているのは、竹田志保が「尾崎翠「こほろぎ嬢」論」で論じている「分裂」のモチーフである。⁶すなわち、このように、先行研究においては、こほろぎ嬢のイメージやシャープとの関係による両性具有の問題、恋の問題が広く検討されてきたのに対して、語りと語り手「私たち」はそれほど注目されていない。そこで本稿では、語り手の特徴を明らかにし、語り手について明らかにしていきたい。

先行研究における語りの分析の中で最も触れられてきたのは、複数形の語り手「私たち」である。その問題を立てたのは、竹田志保である。竹田は近藤夕子が「匂いとしての〈わたし〉—尾崎翠の述語的世界—」で「こほろぎ嬢」の「私たち」の語り手の問題に触れているということを指摘し、「私たち」について論じる。⁷ここでは尾崎翠の初期小説を吉屋信子の「花物語」と比較しながら、理想的な「少女」のイメージに読者の少女たちは共感すると述べている。その後、この問題を「『こほろぎ嬢』論」でさらに展開し、複数の語り手の起源について、それは「私たち」と読者との「共同体」から作られてたと述べる。

尾形大も「私たち」を中心に論じ、「私たち」の複数形についても触れている。⁸尾形によると、「私たち」は「あなた」「あなたたち」（つまり、読み手・聞き手）が含まれる。それは、「観客との関係性を模したもの」だと指摘している。また、尾形によると、読者を想定できる「私たち」の機能は、「共同体」を作るのではなく、サイレント映画感をテキストの中に持ち込むという。

続いて「私たち」の語り方を焦点に置き、論じていきたいのである。最初はより具体的に「私たち」の先行研究について論じる。

⁶ 竹田志保「尾崎翠『こほろぎ嬢』論—『少女共同体』と『分裂』」、『学習院大学大学院日本語日本文学』6号、2010年、47-59頁

⁷ 竹田志保「尾崎翠と少女小説—吉屋信子との比較から—」、『学習院大学大学院日本語日本文学』4号、2008年、60-77頁

⁸ 尾形大「尾崎翠と映画—『こほろぎ嬢』における弁士的語り手の問題—」『語文』第141輯、2011年12月、14-25頁

1.2. 語り手と語りの特徴

1.2.1. 「私たち」に関する先行研究

「こほろぎ嬢」の語り手である「私たち」は様々な研究を通じて注目されている。

近藤裕子の論文⁹によると、語り手の「私たち」には「混乱や葛藤は見られ」ず、「単一の中心をもった複数の主体というより、複数の中心をもったひとつの主体というほうがふさわしい」。そして、「私たち」に含まれる複数の語り手を「私a」～「私n」と名付け、「それぞれ別個の物語a～物語nを担いながらも、『私たち』というゆるやかなまとまりをもったメタレベルの語り手に再統合されて」いると述べている。語りの特徴のひとつは、「風のたより」や「説」に基づいた不明な情報である。主人公の粉薬の使用に関する語りを例にすると、こほろぎ嬢は「一種の粉薬の常用者であつた。これは争ふ余地もない事実であつた。」が、その薬の実質についていくつかの「説」が語られ、「説」によって薬の実体だけではなく、その効き目やこほろぎ嬢の常用理由が異なっている。「褐色の粉薬」、「黄色つぼい薬」、「白い細かい結晶体」、または「褐色に見えるのは襤の色で、だから中身は劇薬にちがひない」。さらには「黄色つぼくみえるのは柔軟オブラートの色だ」というのである。つまり、確実な薬の種類は語られていないため「麻薬」、「劇薬」そしてオブラートに入っている「風邪薬」など自由に仮定できる。この場合、こほろぎ嬢のイメージはその常用する薬によって異なり、それはこほろぎ嬢に対する「私たち」の捉え方の矛盾の一つの理由になるだろう。

近藤裕子に対し、竹田志保は次のような異議を提示する。複数の「私」に混乱や葛藤がなく、つまり「ゆるやかなまとまり」である場合、「語り手が『説中心化』を担う存在である」とは言い難いのではないか。問題は、語り手が差異を持たない集合体であり、そこに出所も真偽も不明で、なおかつ散漫な『風のたより』や『風説』が舞い込んでいるということになる」という。¹⁰石原深予はこの「統一の問題」を踏まえ、語り手の信用について論じる。¹¹石原によると、「『風のたより』や『風説』、『幸田当八氏が発見した学説』などを受けて紹介されたこほろぎ嬢の様子とは、『私たち』がその後に語る物語におけるこほろぎ嬢の様子とは、必ずしも一致しないのである」¹²。「紹介されたイメージ」と「語られたイメージ」の差異を視野に入れ、こほろぎ嬢の孤独と「頭を打たれる」感覚について論じる。

竹田志保は「私たち」を「語り手というよりも、仮想的な読者のそれに極めて近い」存在として捉え、「この『私たち』とは、かつての『少女小説』の読者のような『共感の共

⁹ 近藤裕子「匂いとしての〈わたし〉－尾崎翠の述語的世界－」『日本近代文学』第57集、1997年10月、90-105頁

¹⁰ 竹田志保「尾崎翠『こほろぎ嬢』論－『少女共同体』と『分裂』」、『学習院大学大学院日本語日本文学』6号、2010年、49頁

¹¹ 石原深予「尾崎翠の詩と病理」、ビイング・ネット・プレス、2015年3月、186-241頁

¹² 石原深予「尾崎翠の詩と病理」、ビイング・ネット・プレス、2015年3月、188頁

同体』として捉えることができるのではないだろうか」と述べる¹³。つまり、竹田志保は語り手と読者との共同体を想定、提起するのであり、こほろぎ嬢に対する語り手の「共感」まで至る。

尾形大は、「私たち」の複数形の意味がどちらかということ、竹田志保と同様に「私たち」には「あなた」つまり読者は想定されていると述べている。しかし、そのような語り手の機能は「共感」ではなく、「これから登場する主人公への謎と関心を高めている」ことであり、「こほろぎ嬢が物語世界に登場することで、語り手と観客の対面は消失し、聞き手は、語り手のリードに従ってこほろぎ嬢を視覚像として共有する」¹⁴ということである。

以上の先行研究を踏まえて、以下で筆者の見方によって「私たち」の特徴を明らかにして行く。

1.2.2. 見ている側としての「私たち」

下記に「私たち」の幾つの特徴を確認したい。第一の特徴は、「私たち」がこほろぎ嬢の生活、行動、姿を描写するとき、「私たちのものがたりの女主人」または「私たちのこほろぎ嬢」と称し、彼女を次のように語っている。

それならば、私たちは、よほど心して彼女を扱はなければならない。彼女の影を見失はないやうに、私たちは静かに蹤いて行きたいのである。（傍線引用者、以下同じ）

けれどそのような願ひにも拘らず、私たちはその後彼女に逢ふこともなくて過ぎた。すると彼女は、このごろ、よほど大きい目的でもある様子で、せつせと図書館通ひを始めてしまったのである。

こほろぎ嬢の様子は略こんなありさまで、あまりくつきりと新鮮な風采ではなかった。そして外套の中の嬢自身も、私たちの眼には、やはり外套とおなじほどの新鮮さに見えた。¹⁵

この文に用いられている「見えた」、「眼」、「様子」という表現に着目する。この語りからすると、語り手はこほろぎ嬢の「様子」を注視し、彼女を「見失はないやうに」、「蹤いて行きたい」のである。または「私たちの眼」という表現から、「語り手」はこほろぎ嬢を「眼」で観察している存在であると言えるだろう。さらに、主人公の気持ちを語

¹³ 竹田志保「尾崎翠『こほろぎ嬢』論一『少女共同体』と『分裂』」、『学習院大学大学院日本語日本文学』6号、2010年、49頁

¹⁴ 尾形大「尾崎翠と映画一『こほろぎ嬢』における弁士の語り手の問題一」『語文』第141輯、2011年12月、18頁

¹⁵ 小説の原文の引用文は全て『尾崎翠全集』（創樹社、1979年12月）による。

るときに、「いつも」という言葉によって「私たち」が、かなり長い間にこほろぎ嬢を見守っているということが読み取れる。

このやうな心地は、いつも、こほろぎ嬢が、深くものごとくに打たれたとき身内を吹きぬける感じであつて、これは心理作用の一つであるか、それとも一種の感覚か、それを私たちははつきり知らないのである。そして秋風の吹きぬけたのちは、もはや、こほろぎ嬢は恋に陥つてゐる習ひであつた。相手はいつも、身うちに秋風を吹きおくれたもの、こと、そして人であつた。

つまり、語り手の第一の特徴は、語り手と女主人公のこほろぎ嬢の關係に隠されていると考えられる。「私たち」という存在は何であるか、読者は明確には分からないが、上記の引用文や繰り返されている「いつも」というワードで、語り手は暫く主人公の「様子」を自分の「眼」で観察していると考えられる。このように見ている側としての「私たち」の存在は語り手の特徴であると考えられる。

尾形大は「私たち」のこのような語りについて「尾崎翠と映画―「こほろぎ嬢」における弁士の語り手の問題―」で次のように論じる。尾形によると、小説の第一と第二段落のこほろぎ嬢がまだ直接に登場しない段階で「私たち」は彼女を「私たちの物語の女主人」と呼び、こほろぎ嬢に関する情報を述べているが、第三段落目から主人公を「こほろぎ嬢」と名付け視覚的に捉えており、そこに大きい意味がある。「こうした語り手の性質と機能の推移は、サイレントが上映される際の弁士による〈前説明〉と〈本編〉の説明（中説明）の關係と近似したものということがができる」¹⁶と尾形は述べる。筆者はこの指摘に強く同感するとともに、他方では、尾形大と異なる点にも関心を持つ。即ち、「私たち」はこほろぎ嬢、こほろぎ嬢に関する情報と自分自身をどのように語っているのか、そしてこの語り方はどのような意味があるか、ということについて続いて考察していきたいのである。

1.2.3. 「風説」と「風のたより」における不確実性

語り・語り手のもう一つの特徴として、語り手が自分の「眼」以外に情報を得るもう一つの方法について以下に述べたい。それは曖昧な「風のたより」と「風説」である。「私たち」は「すこし理屈の好きな風」のたよりを語っている。その内容はこほろぎ嬢の「世に誕生」と精神的な状態、嬢がとっている粉薬、その効き目と副作用である。この語り（つまり、「私たち」が語っている「風説」と「風のたより」）の特徴は曖昧さと不確実性である。以下に「私たち」が、主人公の「世に誕生」の一つの説をどのように語っているのか、以下で詳しく考察する。

この儂いものがたりの女主人の生まれた頃は、丁度神々の国で、何とかといふ思想が流行してゐた。この思想のかけらが、ふと、女主人の頭の隅つこにまぎれ込んだものであらう。或は心臓の隅つこかも知れない。この何とかといふ

¹⁶ 尾形大「尾崎翠と映画―『こほろぎ嬢』における弁士の語り手の問題―」『語文』第141輯、2011年12月、17頁

思想は（と、理屈の好きな風は、なほも私たちに向かつて続けたのである）たいへん静寂な思想であつたともいふし、非常に騒々しい思想だつたといふ説もある。

この短い引用文の中にも「何とかといふ思想」は繰り返され強調されている。そのことから、語り手は思想の内容が分からないように語っているということは明らかである。言い換えれば、語り手は思想の内容が分からないということを意図的に強調している。そして、「ともいふし」、「といふ説もある」の「も」によって、この思想に基づいている説・情報はそれ以外もあり、様々でバラバラであるということが読み取れる。その上、語り手はある特定の説を好んだり、信頼したりせず、ただ様々な説が存在する状態だけを語っている。

もう一つの引用文を例に挙げる。続いて「私たち」がこほろぎ嬢が飲んでいる薬について語る。

この粉薬の色については、説がまちまちで、私たちはどれを採用していいか解らないのである。

上記の引用文から明らかなように、語り手は様々な説があるということを知っており、「どれを採用していいか解らない」のである。つまり、語り手にとって全部の説は同等で、その中から正しい情報を絞り、取り出すことは不可能なのである。

しかし、この小説では、「何とかといふ思想」、「微かな風のたより」、「どれを採用していいか解らない」説などの他に、確実に語られることもたくさんある。語りの中で曖昧さが強調されていると同時に、語り手は、信ずべきのことの確実性も強調している。粉薬の場合を例に挙げると、その色、効き目、副作用などは確実性を持たないと語る一方で、次のようにも語る。

色はどうにもあれ、私たちの女主人は、一種の粉薬の常用者であつた。これは争ふ余地もない事実であつた。

語り手は自身のある基準に基づいて、信頼できることと信頼できないことを区別している。このように基準を持つ語り手の特徴についても論じる必要がある。ここには語り手が情報を分類し、信頼できないことの曖昧さを強調する「説」、「何とかといふ思想」、「噂」などの表現を使っていると同時に、信頼できることについては、「争われない事実」、「にちがひない」、「疑ふところもなく」等と語る。

いまこほろぎ嬢の身のまわりを罩めてゐる桐の匂ひは、もはや散りぎわに近く、疲れ、草臥れ、そしてもはや神経病にかかつてゐるのは争われない事実であつた。

要するに、定義できない「私たち」の語りは二面的である。語り手の確信と確信不足が強調される語りの中で、語られる情報の対比が明らかに見えるのではないか。語り手はあ

ることを事実として語る一方、あることについて確信を持たないように語っているのである。続いて、このような語り方はどんな機能を果たしているのかということについて考えてみたい。

1.3. 批判する語り手

1.3.1. 「私たち」の信頼基準

上述したように、「私たち」という語り手は疑われない事実と疑うべき情報を区別し、その区別を確実にしながら語っている。こほろぎ嬢の「世に誕生」を伴った神の国で流行した思想、彼女の精神状態の原因、粉薬の効き目と副作用を語る時、「私たち」はそれぞれの情報の曖昧さを強調する。逆に、ある情報が「争われない事実」として語られ、その確実性が強調される場所も少なくはない。この対比を明らかにする語り手は何に基づいて区別するのだろうか。

我々人間は「噂」と「事実」を分ける際、ある内的な標準に従っている。「私たち」は、信頼できることと信頼できないことの間で積極的に線を引いているため、区別できる基準を確かに持っている。その基準は何であるかという疑問に答えるため、「事実」として語られる情報を再度詳しく見る必要がある。

語り手「私たち」の特徴の一つに、こほろぎ嬢を見守るその有り様がある。前節で述べたように、語り手は主人公を「私たちのこほろぎ嬢」と称し、彼女の「様子」を「眼」で見ているように語っている。語り手の「眼」は情報を取得する手段であり、「眼」で見たこほろぎ嬢の様子には曖昧さや不確実性はない。それに対し、「風のたより」に基づいた情報には「私たち」が確信を持たないように語っているだけでなく、その曖昧さを強調する。「眼で見る」こと、「眼でみたような」ことは語り手の一つの基準になる。その例としてこほろぎ嬢の粉薬の使用を挙げる。薬の情報は次のような表現から始まる。

聞くとところによれば、私たちのものがたりの女主人は、褐色の粉薬の常用者だといふ。

語り手は、こほろぎ嬢がある粉薬をとっているという事実を「聞くとところによ」って分かった。続いて小説で主人公が薬を飲んでいる様子が語られる。前に述べたが、こほろぎ嬢をしばらく観察している「私たち」は、彼女が粉薬の常用者であることを疑わない。自分の「眼」で見た、薬をとっているこほろぎ嬢の様子は語り手にとって疑えない事実である。しかし、こほろぎ嬢が粉薬の常用者である事実以外、粉薬に関係あること全部は曖昧に語られる。つまり、語り手はこほろぎ嬢が粉薬を飲んでいるということを疑わないが、薬の色や利き目など、またはこほろぎ嬢がこの薬をとっている理由や薬の副作用などについては「確かな報道をすることができない」。語り手は、不確かな点について推測する。

色はどうにもあれ、私たちの女主人は、一種の粉薬の常用者であつた。これは争ふ余地もない事実であつた。けれどその利き目について、私たちは確かな報道をすることができないやうである。私たちのものがたりの女主人が、身のまわりの騒々しい思想のために、つんぼにされてゐるかも知れないことは前にも述べたけれど、

彼女は、このつんぼの憂愁から自身を救ひ出すために、このやうな粉薬を用ひはじめたともいふし、よけいつんぼになるために用ひ続けてゐるともいふ。

この引用文では事実として語られたことと語り手の推測の区別が明らかに見える。語り手は、こほろぎ嬢が薬を使用しているということにしか確信を持ってない。つまり主人公がこの薬を用いている理由や体と精神状態の影響について推測する語り手は次のように語る。

何にしても、これは精神麻痺剤のたぐひで、悪徳の品にちがひない。健康な良心や、円満なセンスを持つ人々の口にすべき品ではないであらう。

前にこの薬の利き目について「確かな報道をすることができない」と告白した語り手は、ここでは単にそれを「精神麻痺剤」というだけではなく、「悪徳の品」として評価する。薬の色も利き目もわからない「私たち」はなぜこの薬を「悪徳の品」と決めつけるのだろうか。それだけではなく、「にちがひない」と言い、自己の評価を事実として語ることが見えてくる。

1.3.2. 間接的な情報とその出所に対する語り手の批評

続いて「私たち」は「この粉薬の副作用について」、「一握りの風説」を述べる。この薬の副作用の語りにおいても、「風説」や「噂」、そして「私たちは聞いた」という表現によって間接的な情報であるということが強調される。しかしそこから語り手は次のような判断を下す。

この粉薬は、どう考えても、悪魔の発明した商品にちがひない。世の中に生まれて人の世を軽蔑したり煙たがるとは、何という冒瀆、何という僭上の沙汰であろう。

ここでも「私たち」は、薬の本当の副作用が分からないにもかかわらず、この薬を「悪魔の発明した商品にちがひない」と述べる。つまり、語り手は「風説」を信頼できない出所として語りながらも、この説に基づいた自己の主観的な判断に確信を持って語るのである。

「私たち」がこほろぎ嬢の世界を語る時、「事実」と「噂」を区別する語り方の中に、矛盾を見て取ることができる。「理屈の好きな風」に教えられた「風説」を信頼しないように語る「私たち」は、それにもかかわらず、この「風説」を自分の主観的な判断の基礎としているという矛盾である。「私たち」の語りに見られるこのような矛盾について、どう理解すべきか。この点を考察するため、「私たち」の他の批判に目を向けておこう。

語り手の主観的な語り方と主観的な態度は風説に対してだけではなく、他の語りの対象に対しても読み取ることができる。続いて本小説に登場する「風」について論じる。

「様々な風説」と「風のたより」として情報を報告する風は語り手によって「理屈好きな風」と称され、次のように語られる。

神々に国の真相は、われわれ風には掴めさうもないから、それは神様に預けて置かう。それで、この女主人は、神々の静寂な思想のかけらを受けて、騒々しいところ、たとへば人間のたくさんにゐるところなどを厭ふやうになつたのか、或は神々の騒々しい思想のために耳がつんぼになつたのかもしれない。つんぼといふのは、もともと（理屈の好きな私たちの来客は、いくらか声を大きくして、最後の断言をした）社交的性情に乏しいものである！厭人的性癖に陥りやすいものである！逃避人種である！

この理屈好きな風の見解は、私たちに半分だけ解つたやうな感じを与へた。解らない部分は、私たちも、やはり、神々の国の、霧のなかに預けておくことにしよう。

「理屈の好きな風」という表現が繰り返されるが、「理屈」という言葉はどの意味で使われているのだろうか。「私たち」は風が述べた様々なこと（例えば、こほろぎ嬢の「世に誕生」、粉薬の利き目、色、副作用）を信頼しないように語っているということを前述した。風によって様々な説を述べた「私たち」は「どれを採用していいか解らないのである」。つまり、この「理屈」という言葉の裏には、どの理屈であっても、どの説得力のある風説を述べても信頼できない。皮肉にも理屈が立たないのである。風の直接話法についてある感嘆符がこの意味を強調するもう一つの手段になる。その上、本小説で何度も繰り返して述べられてきた風説について語り手は「ものがたりの初めを、いろんな風のたよりで汚してしまつた」や「私たちが並べた事々は、みな途中の風のたよりである」と語る。この「汚してしまつた」または「途中」によって、そして上記の語り手の風説に対する不確実的な描写によって、「私たち」はこの風説を並べる風に対して批判をもって語っているということが言えるだろう。

しかし、それだけではない。語りの中で、風の直接話法、なかなか信頼できない風説、語り手の「汚してしまつた」と「途中の風のたより」という表現によって風に対する批判だけではなく、神々に対する批判も読み取れるだろう。下記は語り手の薬の色についての語りの引用文である。

所詮こんな問題は、煩瑣なものごとをつかさどる神様に預けておくほか仕方もないであらう。ただ私たちは地上の人の子として、薬の色などを受持たれる神の神経が弥よ細かに、そして総ゆる感官のはたらきも豊かでゐて下さるやう願ふのみである。

「私たち」の神々の語りの中で幾つかの点について考える。始めに取り上げるのは、神々に対して使われている敬語である。語り手は、粉薬の色について論じることの煩瑣さを語る時、神のことを「感官のはたらきも豊かでゐて下さるやう願ふ」と言う。逆に、「私たち」は自分自身を「ただ…地上の人の子」と称する。この「ただ」によって語り手の謙讓な自己判断が窺われるだろう。そして、語り手は、ある「解らない部分」と「煩瑣なものごと」を「神々の国の、霧のなかに預けておく」必要があると述べる。つまり、こ

ここでは「煩瑣なものごと」を管理する、語りの中で敬語の対象である神々と、風の見解を「半分だけ解った」「ただ」の「地上の子」の「私たち」の間に対比が示される。では、「神々」と「地上の子」である語り手のイメージの対比はどのようなものだろうか。

語り手の「私たち」は身のまわりのことを批評する語り手であると考えられる。「風説」と「風のたより」を徹底的に語る「私たち」は、この間接な情報を「何とかといふ思想」などと呼び、「ものがたりの初めを、いろんな風のたよりで汚してしまつた」とも言う。ここは語り手の評価が読み取れる。その上、このなんとか思想と曖昧な風説に基づいている自己の見解について、私たちは「にちがひない」と語る。

つまり、「私たち」は「理屈の好きな風」と「煩瑣なものごと」を管理する神々を語る時、または「風説」とそれに基づいている批評を語る時、意識的に語りの主観性を強調する。「私たち」の読み取れる主観的な見解と主観的な語り方はどのような機能を持っているのか、次に論じる。

1.4. 「私たち」の自覚性と自己評価

以上語り手の主観的な世界観について述べた。この語り手は間接的な情報からはじめ、小説に登場する理屈な風と敬語で描かれている神々、主人公のこほろぎ嬢、自分自身までも、全部の身の回りの物事を評価している、非常に自覚的な語り手であると考えられる。語り手の自覚の証拠として、次のような引用文をあげたい。

私たちはしぜんと吐息を一つ洩らしてしまつた。

ここは「しぜん」と「洩らす」という言葉に注目したい。「洩らす」の意味は、心中の思いを口にし、感情を思わずに表情や声に出すということである。つまり、語り手は「思わず」吐息をしたことにもかかわらず、語り手は吐息をしたことを意識しただけではなく、その吐息を「しぜん」としたという状態も意識する。

要するに、「私たち」は「しぜん」と思わず吐息をすることを意識している自覚的な語り手である。自覚的な「私たち」は、まわりの世界も自分自身も意識し、評価を与える語り手なのである。次に「私たち」の自己評価を通し、主観的な語り方がどういう意味を持つかということについて考察する。

はじめに、上述した語り手の一つの評価を確認したい。前節で述べたように、語り手は神々を語る時、敬語を使って語る。しかし、それだけではない。神々の細かい神経や豊かな感官のはたらきとの対比で、「私たち」は自分自身を「ただ…地上の子」として自己紹介する。ここに語り手の謙讓な自己評価が読み取れるのではないだろうか。下記はこのような自己評価が写しだされている他の引用文である。

臆な記憶力のために私たちは幸田当八氏の学説を曲げたかも知れない」

ふとした頭のはずみから、私たちは恋といふものの限界をたいへん広くしてしまつたやうである。

「私たち」の自己評価はどのようなものだろう。語り手は、「解らない部分」を神の国に預け、自分の「ただ」の地上の者である自分と、「煩瑣なものごと」を管理している尊敬すべき神の対比を強く強調する。その上、「私たち」の自分についての「私たち」の「臃な記憶力」と「ふとした頭」という表現から、小説の世界の中の自分の微々たる状態を強調していると言えるだろう。

しかし同時に、この語り手は非常に自覚的で主観的な語り手である。信頼できないように語られてきた「なんとかといふ思想」と「風説」に基づいて判断する語り手は、この「風説」によって説明されている粉薬を極度に否定的に批評する。そして、粉薬について、自分の主観的な見解に過ぎないと自覚しているはずであるのに、逆に敢えて「悪徳の品にちがひない」、「悪魔の発明した商品にちがひない」、「健康な良心や、円満なセンスを持つ人々の口にすべき品ではない」と判断的に語る。

つまり、「私たち」は非常に矛盾した存在であって、この矛盾はどう解釈すべきであろうか。先行研究においても、「私たち」の中に葛藤が読み取られるかどうか、複数形はどのような機能を果たしているのか等について、対立する解釈もある。つまり、先行研究における「私たち」の様々な解釈そのものに、この「私たち」の矛盾が写しだされていると思われる。

その矛盾を示すために、もう一つの引用に目を向ける。

さて私たちは、途上の噂ばなしなどを意味もなく並べて、よほど時間を取つてしまつた。けれど人々はそれ等の話によつて私たちのものがたりの女主人を、一人の背徳の女と決めてしまはれなくても好いであらう。何故といへば、私たちが述べた事々は、みな途上の風のたよりである。

語り手は、曖昧な「風説」や「噂ばなし」に基づいて、こほろぎ嬢を非難してはいけないという。しかし、今まで語り手は対立する様々な説を述べ、こほろぎ嬢について「このものがたりの女主人は、たぶん、よほど人間ぎらひなのであらう」と語ったこともあるし、薬の常用者（こほろぎ嬢を含めて）について「いまに地球のまんなかから大きい鞭が生えて、彼等の心臓を引つぱたくにちがひない」と語ったこともある。この引用文から見えてくるのは、語り手が間接的な情報に対する自己の判断の主観性を意識していることである。最後にこほろぎ嬢を「背徳の女と決めてしまはれなくても好い」と述べる語り手は、その理由を「私たちが述べた事々は、みな途上の風のたより」つまり間接的な情報に過ぎないから、と述べるのである。

この〈何も解らないただの地上の人の子〉である語り手のイメージと〈徹底的で意識的に自分の批評を述べる〉語り手のイメージの間には一見したところ矛盾があるように感じる。最後の「決めてしまわれなくても好い」という言い方は、語り手は今まで述べてきた「風説」や「風のたより」だけではなく、それに基づいた評価・批評・世界観は全部主観に過ぎなことに對して、語り手を意識的であることを示していると思われる。だからそれは、自己の主観性を意識している語り手の語りはどのような機能を果たしているのか。それにどんな意味があるのか。このようなことについて最後に考察したいと思う。

1.5. 本小説の価値を求めて

本小説の最も重要な点は、主人公の解釈によるこほろぎ嬢のイメージにあるのではなく、むしろ逆に、こほろぎ嬢のイメージによって見えてくる語り手の自己評価・自己表現の中に隠されているのではないかと思われる点である。

語り手である「私たち」によって語られる様々な「風説」と「風のたより」の徹底的な語りの中に、それらに対する語り手の主観的な評価も語られる。小説のあらすじを中心にした読み方においては語り手の評価・批評は読み取れないが、本小説の語り分析においては語り手の「信頼できない」という評価がなされる。続いて、それらの「風説」や「風のたより」に基づいている、こほろぎ嬢を含める粉葉の常用者のイメージが語られるが、この点に関して矛盾がある。この矛盾は様々な証拠と解釈がある。石原深予はこの矛盾、つまり「風説」などにおいて述べられてきたこほろぎ嬢のイメージと小説の内容において語られてきたイメージが一致しないと指摘する。しかし、語り分析の方からみると、この二つのイメージは単に一致しないだけではなく、そこにおける矛盾が強調されながら語られているということがわかる。この強調に注目したい。

私たち人間は普段自己の主観性を避けることができない。それを前提とすれば、私たちが捉える情報は全部間接的で曖昧であるほかない。人間は他人の主観的な意見・世界観を、自己の主観に従って扱うほかないからである。人間はこれを超えることができないが、しかし、自己の主観的な世界観の枠組みに閉じ込められた自己の認識の有り様を意識し得る可能性はある。

「こほろぎ嬢」の語り手である「私たち」は、そのように自閉された認識の有り様に焦点を絞り、自分の主観的な評価に孕まれた矛盾に読者を注目させる。「私たち」が語ろうとするのは、「風のたより」や「風説」ではなく、自己の見方の主観性そのものなのである。人は、語ることを通じて、どこまで自己の主観性を意識化し、主観に生きる自身と世界の間を表現することができるのか。「私たち」の語りは、この問題に対する極めて自覚的な試みであり、本小説の価値はそこにあると考えられる。私たち読者も、語り手の「私たち」と同様に、自身の世界観の主観性をを超えることはできないが、主観性を意識することはできる。そのように自分の認識のありように目を向けたとき、自閉された自らの認識をどのように開くことができるかという問題を立て得るのである。

1.6. おわりに

第2節では先行研究を踏まえ、幾つかの語りと語り手の特徴を述べた。先行研究においては、「私たち」の研究は主に「葛藤」と「分裂」、あるいは「統一」と「共同体」という面から問題とされてきた。それに対して本研究では、語り手の機能があまり研究されていないということを確認し、「私たち」の語りに注目してきた。その一つは、観察している側としての語り手の様子である。「私たち」がこほろぎ嬢の「様子」を「眼」で見て、「睨いて行」く。「いつも」という表現からは、見ている側・見られている側としての「私たち」とこほろぎ嬢の関係はしばらく続いていると考えられる。もう一つの特徴は、情報の曖昧さである。語り手は神々の国で流行していた思想を「何とかといふ思想」として語り、語り手の評価が読み出される。続いて「風説」と「風のたより」の語りにおける「と

もいふし」、「といふ説もある」の「も」によって、「何とかといふ」思想に基づいている説・情報はそれ以外にもあり、それらは様々であるということが読み出される。結局語り手は「どれを採用していいか解らない」という表現によって、説が多くても、語り手の信頼基準に合わないため、どれも信頼できないということを示すのである。

第3節では語り手の矛盾性について論じた。「私たち」は「風説」と「風のたより」を信頼できないにもかかわらず、この説に基づいている自身の意見を「にちがひない」などのように確実な判断して語る。

このように確実と不確実を区別する語り手は、何を基準に置いて、確実なことと不確実なことを区別するかについて考察した。その結果、語り手の信頼基準は自分自信の「眼」で見ていることであり、それ以外には、語り手自身の世界観から生じる主観的な評価であると言ええる。

続いて第3節では語り手の評価が読み取れる他の情報の出所について論じた。様々な説を述べる風を「理屈の好きな風」と名付け、その「理屈」という言葉の裏に、どれも理屈であっても逆に理屈が立たないという皮肉のトーンが響くということについて論じた。神々に対する評価も曖昧である。語り手は神々に対して敬語を用い、自身については「ただ…地上の人の子」として謙譲的に語るが、この〈物事が解らないただ地上の人の子〉という語り手のイメージは、私見を確実な事実として述べる「私たち」のイメージと矛盾する。

第4節ではこの語り手の自覚性または自己評価について触れた。「私たちはしぜんと吐息を一つ洩らしてしまつた」という引用文を例に挙げ、思わず吐息をすることを意識している自覚的な語り手の有り様について論じた。続いて、自分の「ふとした頭」と「朧な記憶」のせいで説を曲げたり、風のいうことが「半分しか解らなかつた」りする語り手は自己をこのように謙譲的に語ることに触れた。しかし、「ふとした頭」と「朧な記憶」にしても、語り手は自己の主観的な見解を事実として述べる。それにもかかわらず語り手は自己の意見に基づいて「背徳の女と決めてしまはれなくても好い」と、直接的に読者に向けて語るなのであって、ここには語り手の矛盾を確認できる。

最後に「こほろぎ嬢」という小説の意義について考察した。本小説の最も重要なポイントは主人公と語り手の関係にある。語り手である「私たち」が小説中で語るのは、自己の主観的な見解のありよう、自己の世界観に閉じ込められた自我のありようである。それによって、主観的な世界観を超えることができない我々の認識の有り様が自覚され、それによって、人間は自閉された認識をどのように開くことが出来るかという問題がクローズアップされる。本小説の魅力と価値は、まさにこの点にあるのではないだろうか。

第2章 内田百間「虎」論 —「言葉以前」への志向—

2.1. はじめに

内田百間の「虎」は昭和12年12月に書かれた極めて短い小説である。興味深い作品であるが、「冥途」、「旅順入城式」、「百鬼園日記帖」、「阿房列車」等については先行研究が豊富であるのと反対に、「虎」を対象にした作品論はない。しかし、筆者は、この小説は短くても名作であり内田百間文学を代表する小説の一つであると考えており、本稿では、内田百間の他の作品についての言及や先行研究を視野に入れてその特質を追求したい。

内田百間は従来「漱石門下で芥川の友人」¹⁷と見られ、その代表作品「冥途」は漱石の「夢十夜」との比較において論じられて来た。その比較の出発点は、芥川龍之介が「冥途」について「悉く夢を書いたものである。漱石先生の『夢十夜』のやうに、夢に仮託した話ではない。見た儘に書いた夢の話である。」¹⁸という評価をしたことであった。つまり内田百間は夏目漱石との関係で論じられたのだが、現代ではそれに対して内田道雄の次のような指摘もある。

文学史が、その対象とする時代・思潮が排出せしめた作家・作品の時代的系譜づけをその主たる任務としている現在においては、内田百間は文学史家の視野には入りにくいし、又入った場合でも、夏目漱石の門下としての位置を占める態度にとどまり、しかもそれによっては百間の文学の内実は決して総括され得ないのである。¹⁹

本論文では内田の上の指摘に同感して、「虎」を漱石の文学との関わりはひとまず視野の外において「虎」を論じたい。先行研究においてその態度を示しているのは大谷哲である。大谷は『内田百間論 他者と認識の原画』で指摘した「『気分』としての小説」、「無意識」、「『死の不安』」²⁰などを指摘していると同時に、内田百間の今までの先行研究におけるこのモチーフを乗り越えようともしている。その姿勢には私も共感を覚える。従って、筆者もまた「虎」でそのようなモチーフを読み取るのではなく、さらに深くそれらのモチーフを生み出した起源を追求したいのである。

「虎」について論じる際、内田百間の他の小説を視野に入れる必要があるが、その理由は「虎」という題名である。内田百間の小説の中には動物を出没させたものがたくさんあ

¹⁷ 真杉秀樹「内田百間の世界 以文選書41」教育出版センター、1993年11月、24頁

¹⁸ 内田道雄「内田百間—『冥途』の周辺」翰林書房、1997年10月、93頁

¹⁹ 内田道雄「内田百間—『冥途』の周辺」翰林書房、1997年10月、5頁

²⁰ 大谷哲「内田百間論 他者と認識の原画」新典社研究叢書224、2012年1月、11頁

る。²¹川村二郎は「虎」と同様に、動物の名前は小説の題名になった内田百間の小説について次のように指摘する。

動物は百間の短い物語の至る処に出没する。『冥途』には表題だけ拾っても『鳥』『蜥蜴』『豹』があり、『件』は文字の如く人面牛身の怪物である。その他『盡頭子』では人は馬に変身し、『短夜』では狐が女に化け、『石畳』では何百とも知らぬ牛が行列し、『白子』ではおびたしい黒犬が「私」につきまとう。『旅順入城式』ならば『猫』『鯉』『五位鷺』『水鳥』のほか、『波頭』の犬、『木蓮』の猫、『藤の花』の牛、『狭筵』の雷獣と、ほとんど数え上げる煩に堪えない。百間動物園、というような言葉も自然に思いつかれるだろう。²²

それらの動物についての解釈の一つは、「頻出する動物たちが常に、人のアレゴリーとして、かつ人と溶け合う存在として扱われてある」²³というものである。この考え方によれば、内田百間の小説で動物たちは動物として語られ、「人と溶け合う存在」として「動物」と「人」という枠組みで捉えられる。しかし、筆者は、「虎」に登場する「虎」を単に実在の動物として解釈することはもちろん、何かのアレゴリーと解釈することにも疑いの目を向けるべきだと考える。もし、「虎」が何かのアレゴリーであるとすれば、当然「虎」は何のアレゴリーかという問いが提起されるであろう。そしてその問いは、最終的に「虎」の意味やその正体を明らかにすること要求してくるだろう。しかし、本論の筆者は、そのような考察によっては、本小説におけるもっとも独自の意味はかえって見失われることになるのではないだろうかと考える。もし本作の「虎」について、それが何のアレゴリーであるか、この虎は何を意味するかという問いを立てれば、そこでは既に「虎」という語の「意味」の存在が自明の前提とされている。だがそれに対して、筆者は、そもそも本小説の「虎」はそのような「意味」の存在を前提とせず、むしろ意味以前に遡って意味とは何かを根源的な次元で問題にしようとする作品なのではないかと考えているからである。

そのような見方に立って、本論文では、「虎」の語り方に目を向け、語り手「私」はどのように小説世界を見、語っているのか、それを通じて創造されたこの作品の幻想性がどのような特質を持っているのかを考えていきたい。

2.2. 「虎」について

「虎」は極めて短い小説であり、そのストーリーも単純である。要約すれば、語り手「私」がいる場所に「虎」が来て、「私」の周りの人を獲る話ということになるだろう。表面的にみれば一見きわめて明確と見えるこの出来事には、しかし明確でない所もある。前に述べたように、それは「虎」をどのように理解したらいいのか、という点である。

小説の冒頭で、「私」は他の人と一緒に線路の近くにおいて、今からそこが汽車が通るという情報から語り始める。

²¹ 備仲臣道「内田百間百鬼園伝説」皓星社、2015年5月、144頁

²² 川村二郎「内田百間論」福武書店、1983年10月、107頁

²³ 内田道雄「内田百間—『冥途』の周辺」翰林書房、1997年10月、107頁

そろそろ汽車の通る時刻だと云ふことがわかつたので、線路を傳はつて来る響きに注意してゐたが、邊りにゐる人達も何となく不安さうであつた。

大概その汽車が通つてしまつた後で、虎が出ると云ふ話であつた。私は今日來たばかりで今までの事は知らないけれど、あまり面白い事ではない。ここいらの人人が、よくそんな事を我慢してゐられるものだと、不思議に思つた。²⁴

「私」はまず「邊りにゐる人達」が「不安さうであつた」ということに気づく。その後、「虎が出る」という話を聞く。この箇所だけを見ると、別に特に不思議なことはない。虎のような動物が汽車に乗って通り過ぎる場合、それは確かにある程度危険な出来事であるから、その近くにいる人は「不安」を感じるということは自然である。また、ただ汽車が通り過ぎるだけではなく、その後で「虎が出る」という話であるから、「邊りにゐる人達も何となく不安さうであつた」ということも自然であり、異常とは感じられない。

しかし、再び上の引用文を読みなおしてみると、その人達は「よくそんな事を我慢してゐられる」とある。つまり、「虎」の危険を感じて不安に駆られた人達は、あえてその危険を避けようとせずに我慢するというのである。常識から見たら、このような態度は不思議であろう。

続いて「虎」が乗っていると思われる汽車が通り過ぎる。小説ではその場面が次のように語られる。

そんなに気にしてゐない間に汽車が通り過ぎた。振り返つて見たら、つないだ箱が不揃で、貨物も引つ張つてゐる混合列車であつたが、思つたより短くて、すぐに向うへ曲がつて見えなくなつた。

近づいて来る時は、まるで氣にならなかつたのに、そんな小さな汽車が通り過ぎた後、いつまでも地響きが消えないので、どう云ふわけだらうと思つたが、その内に、あつちこつちで人が二三人づつ立ち話しをし出した。

「今の汽車に乗つてゐたのではないか」

「私もそんな氣がする」

「今日は妙な方から來たものだな」

「そんな事ではないかと思つた」

「しかし、ちつとも時刻をたがへない。もうこれで何日續くのだらう」

この中で、その場所にいる人達の会話に注意しよう。虎が汽車に乗るということは比較的珍しいが、異常ではないだらう。しかし、汽車が「妙な方から來た」という表現は何を意味するであろう。もし、「汽車に乗る虎」が、ある理由・目的で汽車で移送される動物を意味するとすれば、それが「妙な方から」來るとするのは不思議と感じられる。詳しく言えば、「汽車に乗る虎」を日常的な生活で起こりそうな出来事として解釈するなら、その來る方向がどの方面からであっても、「妙な」という主観的な評価が入るはずがな

²⁴ 作品の引用は全て『新輯 内田百閒全集』第6巻、福武書店、1987年6月 による。

い。そのため、「汽車に乗る虎」を果たして文字通り「汽車に乗る動物」として理解してもいいのかどうかという疑いが生じるのである。

先に示したように、語り手は人達が「よくそんな事を我慢してゐられるものだと、不思議に思った」と述べる。それは、不安を感じながらも虎の危険から身を避けようとしなない人間の態度が、私たちの自己保存の本能と矛盾するからである。しかし、不思議な点はそれだけではない。続いて、「ちつとも時刻をたがへない」と「もうこれで何日續くのだらう」という言葉がある。もし「虎が出る」や「虎が汽車に乗る」ということが動物の移送を意味するとしたら、それが「何日續くのだらう」とか、時刻が決まっているとかいうことがどういうことなのか、極めて不思議に感じられる。

さらに後の箇所にも目を向けよう。「虎」が来た時、「私」は自分の近くにいる人々と一緒になって、なるべく自分が目立たないように振る舞おうとする。その時、群衆の中の一人である男の人が、みんなの前に「虎」で獲られる。その後の状態を「私」は次のように語る。

みんなの目がさつとそちらに動いたけれど、聲を立てる者はなかつた。私の並びで五六人離れた所にゐた若い男が、派手な背廣を着てゐたと思ふのに、するすると引上げられる拍手に、身に着けてゐた物がすつかり脱げて、色の白い、ふくらみのある、女の様な手足を露はし、素裸にされてみんなの目の前から、上に持つて行かれた。どこを掴まれたのか解らなかつたけれど、途中で身體が一まはりして、宙に踊る様な姿になつたとき、顔をはつきり見たら、もと私の勤めてゐた学校の書記であつた。顔が平たくて、聲のやさしい、静かな男であつたが、どうしてこんなことになつたのか私には解らない。その姿が消えると共に、今まで四邊を石の様に硬くしてゐた氣配がゆるんで、次第に人人の間がざわつき、樹の影のはつきりした地面に、三人五人づつ人のかたまりが散らばつて、話し聲も段段賑やかになつて來た。

この引用文には二つの興味深い所がある。一つは、男が「虎」によって獲られる場面の描写である。「するすると引上げられる」と「上に持つて行かれた」という表現で人間が動物に捕まえられたとは解釈しにくいであろう。そして、男を素裸にするということも、野生動物である虎がするはずのないことであろう。

もう一つの所は、その後人々は自由に歩き、「賑やかに」会話をし始める。それは「虎」が来た時の緊張と明らかに正反対の状態である。「虎」の危険がなくなったら人々の緊張もなくなるというのは当然にしても、その直前には「虎」に一人の男が獲られるという事件があつた。それだけではない。「その姿が消えると共に」という表現から、男の人が獲られている最中にみんなはそれを無視し、その後お互いに被害者のことを全く忘れて気楽に話し始めるのである。このような態度は常識に照らせば極めて不思議であるため、「虎」と遭つた人々は一体どのような存在であり、彼らはどういうことを経験したのかという疑問が生じる。

つまり、「虎」と語り手の近くにいる人にはいくつかの特徴がある。それらは、人は不安を感じても危険をさけないこと、「よくそんな事を我慢して」いること、「虎」が乗る汽車は何日も繰り返して時刻に従つて通ること、地響きが消えないこと、最後に人々は

「虎」の恐ろしい経験を一瞬にして忘れ去り、賑やかになることである。これらの特徴に基づいて考えれば、「虎」そのものと「虎が出る」ということは、動物の移送の際に実際に起こる出来事ではないと判断してもいいだろう。

だが、そう判断するとすぐさま、それでは「虎とは何か?」、「虎」にまつわるこの一連の出来事をどのように理解すればいいのかという問題が生じる。だが、先に述べたように、筆者はこの問題に対して、アレゴリーを解くという方向で考えるべきでないと思う。むしろここでは、「虎」という言葉が用いられる意味は何か、ここに示された不思議さに孕まれた意味は何なのか、それについて考え、答えることにどんな意味があるのかという点に問題意識を向けたい。即ち、ここでの「虎」を、我々にとっての既知の存在としての動物に還元することなく、むしろその「分からなさ」「不思議さ」自体について考察して行きたい。

2.3. 「今、ここ」という舞台

本節では「虎」の問題から離れて、小説が語られる舞台と語り手「私」に目を向けよう。小説の最初の文章から、「私」は他の人と一緒に汽車を待っている間、他人の不安に気づき、「虎が出ると云ふ話」を聞く。このようにして、読者は初めて「虎」の存在に気づかされることになる。しかし、その次の「虎が出る」ということについては説明がない。なぜかという、語り手はその場所に「今日来たばかり」なので「今までの事は知らない」からである。続いて「私」は周りの人々が「よくそんな事を我慢してゐられるものだ」と「不思議に思った」と言う。「そんな事」とは「虎が出る」ということである。しかし、「虎が出る」こととはどのような出来事を意味しているのだろうか。前節で述べたように、ここでの「虎」は具体的な動物としては不可解であり、または「虎が出る」ということも、その動物が実際に汽車から降りて来ることとしては理解しがたい。「虎」がもし具体的な動物ではないとすれば、「虎が出る」ということの意味は不明であり、それについて人々が「我慢」することの意味も不明である。また、それを「あまり面白い事ではない」という表現の対象は何であるか、これも不明である。「今までの事は知らない」と語っている「私」が、「虎が出る」ということを我慢している人々について「不思議だ」と語るとき、それは何を意味しているのだろうか。「私」は「今日来たばかり」と言うが、「ここ」へ来たきっかけや目的も不明であり、つまり「私」がどうして「ここ」にいるのかも分からない。そのような多くの意味不明な箇所によって、私たちは小説の初めから完全な分からなさの雰囲気にとり込まれてしまう。しかもそのような「分からなさ」は小説の早い段階だけに現れるのではなく、その雰囲気は最後までずっと続いている。例えば、「虎」が近づいて来る箇所は、語り手によって次のように語られる。

近くに駐車場があるのか、それとも走つてゐる途中から飛び降りたのか、それは解らないが、忽ち虎が来て、もうすぐ私共の身近かに迫つてゐることが知れた。

姿はまだ見えないけれどそれは氣配で解るし、私もかう云ふ目に遭ふのは初めてではない。どうしてこんな物騒な所に來たかと云ふ事を今になつて考へて見ても、兎に角虎がこの場を退いた後でなければ、何の役にも立たないし、今の自分の氣持

で、また周囲の取込んだ騒ぎから、そんな事よりは早くみんなと一緒になつて、自分一人だけが目立たない様にする事が肝要である。

「虎」が近づいて来るといふこの場面においても、「虎」の正体が分からない状態は続いている。前に述べたように、「虎」が来る現象と「虎」そのものがこの小説の大謎であり、小説の中には「虎」に関する具体的な描写はないだけでなく、「虎」が直接に登場する場面もない。また、この「虎」が何かのメタファーやアレゴリーであるに於ては、ここでの「虎」はあまりに「分からない」ものと感じられる。つまり、この作品における「虎」は、その「分からなさ」そのものにおいて表現されているのではないかというのが、筆者の考え方である。だが、それがどのような意味を持っているかについては、別の節で考察したい。

上の引用文でもう一つの興味深いところは、「私」自身に関する語りである。「私」は「かう云ふ目に遭ふのは初めてではない」と言い、そのことから「私」が今までこういう状態を体験したことがあることが分かる。しかし、それは具体的にはどんな体験であるかは、読者には分からない。このように、「虎」そのもの、「虎が出る」こと（つまり、小説で描かれた「出来事」）と語り手の体験を示す表現が使われているが、その表現の具体的な内容は不明なのである。

このように、語り手は小説の舞台になる場所に来る前にある経験をしたということだけを述べ、その内容を語らない。言い換えると、小説の舞台すなわち小説の「今」「ここ」で展開されるストーリーの「過去」に話が振られているが、「過去」の内実は述べられていない。その結果、読者は語り手が現在置かれている状態について一見分かったような気になるが、むしろこの小説における「完全な分からなさ」はさらに深くなるのである。

確かに、この小説の特徴の一つは、ここで一体「何が起きているか、分からない」といふ読者の気分である。「気分」は、真杉秀樹が指摘しているように、「夢」と同様に、内田百間の文学のキー・ワードの一つであり、内田百間の小説は「"気分"としての小説」と見られても来た。²⁵しかし、真杉秀樹が指摘するとおり、そのような見方によって「百間の小説そのものの生成性、力学は少しも説明したことにならない」²⁶であろう。真杉の指摘に強く賛成する筆者は、むしろここで「完全な分からなさの気分」の根源に遡りたいのである。

小説の最初の段落に再び視線を向けると、語り手が「近くに駐車場がある」と推測できる場所にいる場面から小説が始まる。しかし、「近くに駐車場があるのか [中略] それは解らない」といふ表現から、この場所は具体的に説明されないだけでなく、前に述べたように、来るきっかけや目的も不明であり、「私」はどうして「今、ここ」にいるのか、分からない。しかし、小説にそういうことが述べられていないことが、ここで「何が起きているか、分からない」といふ気分を生むのかといへば、必ずしもそれだけではない。なぜなら、語り手が必ずしも登場人物の様々な経験や行動の原因・目的を語らなくても、「今」といふ時点は成り立つからである。「現在」を成り立たせる前提となるのは、それが「過去」や「未来」があることが暗黙の前提となっているからである。私たちは

²⁵ 真杉秀樹「内田百間の世界 以文選書41」教育出版センター、1993年11月、39-40頁

²⁶ 真杉秀樹「内田百間の世界 以文選書41」教育出版センター、1993年11月、40頁

「今」という言葉を使う時、その言葉は、「過去」や「未来」があるからこそ意味を持ちうる。「今」という概念は「過去」や「未来」がないと成り立たず、「今」という言葉の意味には暗黙のうちに「過去」や「未来」が含まれているのである。また同様に、「ここ」という場所が意味をもつためには、「ここ」以外の場所の存在とそれとの関係が暗黙裡に想定されている。つまり、「今、ここ」を成り立たせるのは、その外部を構成する時間・空間の枠組みであると考えられる。このような認識の構造は、読者が小説を読む場合だけではなく、人間が世界を認識するそのしかたにおいても避けられないであろう。

本小説に戻ると、「虎」の冒頭部分は、「そろそろ汽車の通る時刻だ」と「今日来たばかり」のように、語り手の「今」の叙述から始まる。しかしその叙述だけで、語り手が「今、ここ」の外にある過去の経験やそこに来る目的を語らなくても、「今」と二項対立を成す「過去」があるということは前提されており、それらを推測するのは私たちの日常認識である。従って、ここでの問題点は単に語り手が「私もかう云ふ目に遭ふのは初めてではない」という表現で自分の経験を述べながら、その経験の内実を説明しないということにあるのではない。むしろそれ以上に重要なのは、ここで語り手がより積極的に読者の「今、ここ」に対する時間・空間の感覚を攪乱し、揺るがしてその安定性を失わせようとしていることである。それは、先の章で述べた、「虎」とそれと関わる人々の描き方に現れている。具体的に言えば、人々が「虎」に不安を感じても危険をさげないで「我慢して」いること、また、「虎」の乗る汽車が何日も繰り返し同じ時刻に通ること、通り過ぎた後の地響きが消えないこと、最後に人々が「虎」の恐ろしい経験を一瞬にして忘れ去り、賑やかになること等である。これらのことから、先にはこれが動物の移送の際に実際に起こる出来事ではないという筆者の見解を述べたが、実は問題はそこにとどまらない。それらが読者を不安な気分へ導くのは、「虎」の正体が分からないという事以上に、「虎」にまつわるこの一連の出来事が「過去」と「現在」の関係、「ここ」と「ここ以外」の関係という読者の時空に対する矛盾感覚に混乱をもたらし、世界認識の構造を揺らがすからなのである。

「私」の語りは、「過去」と「今」の関係を攪乱し、「今」の意味をあえて不明瞭にし、不安定なものにする。これは、ある物事を指しているながら、それを否定する表現であるといえるが、それによって私たちの日常的な「過去」や「経験」の感覚が揺らぎはじめる。即ちこのような語り方が、読者を日常時間・空間の感覚を揺るがす不安定な状態に置き、「虎」という小説の不安・恐怖の「気分」の原因となっている。しかし、ある物事を指してからそれを否定するという語り方が用いられるのは「今」「ここ」の表現だけではない。そのような語りの特徴が最もよく表れているのは、実は「虎」そのものである。

「虎」という言葉が使われているが、その言葉によって示されているのは実体としての虎という動物ではなく、読者には認識できない「何か」だからである。即ち、「虎」こそがこのような二面性のある語り方の例なのである。

筆者は、先に、「虎」の意味をアレゴリーを解く方向で考えるべきでないと述べたが、それは、そう考えることで、より根源的な問題が覆い隠されてしまうからである。「虎」という言葉を用いて定義できない「何か」を指し、私たちの日常的な感覚における「虎」のイメージを揺らがす語りの機能についてさらに具体的に考察する。

2.4. 言葉以前としての「虎」

「虎」という言葉は一体この小説においてどんな機能を果たしているのであろう。「虎」と言われたら、その詳細は人によって違っても、私たちはみんな自分なりの「虎」の姿、イメージを表象する。これは、人と人とのコミュニケーションを支える基本であり、私たちは普通そのイメージから離れることができない。本小説にはうるさいほど、題名としても「虎」という言葉が現れるから、読者は「虎」という動物のイメージ・概念によって、この小説で語られることが、小説が始める前の段階にも分かったつもりになる。しかし、小説を読めば読むほど、語りによって「虎」のこのイメージが揺らぎはじめ、読者は結局何が起きているか分からない状態に陥る。この分からなさは「虎」が間接的に登場する次の引用文に最もよく現れる。少し長くなるが、本論には省くことの出来ない重要な部分なので省略せずに引用する。

長屋の庇を取つた様な、或は学校の廊下に仕切りをつけた様な、細長い建物が、奥行の深い凹字形に竝んで、一ぱいに人が詰まつてゐるから、向う側に竝んでこっちを向いてゐる人の顔は、ちらちらして、どれがどれだか、はつきり見分けがつかない。しかし、あれはだれと云ふ事は思ひ出せなくても、大體まはりにいる人は、みんな私の顔馴染の様な気がする。その爲に、かう云ふ場合、却て私は身邊の危険を感じずる様な、うろたへた氣持がして、他の人と同じ様に顔をまともに向けてゐるのが不安であつた。

みんなの竝んでゐる頭の上は曖昧であつて、二階になつてゐるのか、廊下が通つてゐるのか解らなかつた。庇がないので、はつきりしさうなものだが、人の所の事は別としても、自分の上が氣にかかりながら、判然しない。そこを虎が渡るのだと云ふことは、さう云ふ羽目になつて考えられるものではない。

しかし矢つ張りさうなる事は仕方がないので、凹字の向うの隅の邊りから、近づいて來る氣配はだれにも解つた。虎が走つてゐるか、立ち止まつたか、下に竝んだ一人一人を選び分けてゐるか、それは解らないけれど、ここにゐるだけの人が、みんな自分一人に迫つた事と思ふから、身動きも出來なくなつてゐるのは、これだけ大勢の人が押し詰まつた中に、風のそよぎほども動くものがないので解る。だからなほの事、私の氣持が一寸動いても、すぐにそれが人中で目立ち、身のまはりがざわめいて、却つて虎を招く様なことになつてはならない。何か頭の上を壓して行く様に思はれて、はつとするその驚きすら、ただ一ところを見つめた儘で、私はちつと抑へつけた。

上の引用文の前半では「虎」が來る前の状態が述べられる。「私」は他の人と一緒にいる場所を語るとき、「長屋の庇」、「学校の廊下」、「細長い建物」、「凹字形」などのような、読者がすでに知っている建物の具体的な形状の表現を用いる。このように、語り手は自分の周りを丁寧な描写し、読者がその場所を明らかに想像できるように語っているように見えるが、実は必ずしもそうとは言えない。それらの言葉は実生活においてイメージしやすい建物・場所を指しているにもかかわらず、読者にはそれがどのような構造を持ち、どのような場所であるか、分からない。「長屋の庇を取つた様な、或は学校の廊下に

仕切りをつけた様な、細長い建物」とはいったいどういう建物なのか、極めてイメージしにくい。そして「私」は、「奥行の深い凹字形に竝んで」いる人の方向を向いているが、続いて「他の人と同じ様に顔をまともに向け」ないと述べる。では、その場所にいる「私」と他の人たちは具体的にどんな場所におり、どのような位置関係でお互いに向かいあっているのか、よく分からない。

このように、「虎」が出る前の場面にも、「私」がいる場所はどんな場所であり、そこで何が起きているか、読者にとって理解不可能なこととして語られる。それは、「近くに駐車場があるのか」とあることでその場所は線路の近くと分かるが、具体的に「私」はどこにいるか、読者に分からないのと同様である。「私」はみんなによく知られている言葉を使い、その場所を徹底的に説明し、読者に理解させようとしているように見えるが、それらの言葉によって読者は小説の舞台をイメージできない。むしろ逆にその語りによって「空間」は確実なイメージを失って揺らぎはじめ、上の引用文の表現を借りれば「曖昧であつて」、「はつきりしきうなものだが」「判然しない」。この小説において「判然しない」のは空間だけではない。前節で述べたように、語り手は自分の経験、「今」以前の「過去」に触れているが、それによって提起される読者の「今、ここ」の感覚は不明瞭かつ曖昧で、日常の時間・空間の枠組みを不安定化する。つまり、時間の枠における「過去」や「経験」、空間の枠における「場所」という概念を、小説内に説明するために、語り手が並べた言葉はむしろ小説の「今、ここ」が揺らがせるのである。

さて、上の引用文の後半に目を向けよう。この引用文でも、小説全体と同じように、「虎」は直接に登場しない。「私」が「虎」が近づいていると気付く、その根拠は「氣配」だけである。読者には「虎」の説明や描写は全くなく、あるのは「虎」という言葉だけである。「虎」が近づいて来ると思われる場面で「虎が走つてゐるか、立ち止まつたか、下に竝んだ一人一人を選り分けてゐるか、それは解らないけれど」という表現がある。「虎」の動きを表すそれらの言葉は、語り手が実際に見た「虎」のものではなく、語り手の「虎」のイメージを示す言葉である。それ故、語り手の「虎」の行動に対する、「走つてゐる」、「立ち止まつた」、「選り分けてゐる」という言葉は、実際に舞台で何が起きているのかを知るためには役立たない。

このように、「虎」という言葉も、「虎」の行動を表す言葉も、前に述べた「過去」、「経験」、「場所」を指す言葉と同様に、それらの物事を指していると同時に逆にそれを「分からないもの」とする。「虎」という言葉を使う語り手は直接に「虎」を描写しない結果、読者の方では、この小説で語られる「虎」が読者のイメージとどこまで一致するか、何が違うか、一体「虎」という言葉が使われる根本は何であるか、とい疑問を抱かせられる。「虎」という言葉の意味が揺らぐのである。「虎」の意味とは、「虎」と「虎でないもの」の境界に切れ目を入れることによって成り立つのであるから、その境界が揺らぐと言ってもよいであろう。そこから現れてくるものは、言葉によって分節される以前のカオスである「言葉以前」の領域である。

「言葉以前」とは何であろうか。私たちの人生のある領域、私たちは逢うある出来事、もやもやとして感じているあることを「言葉」を使って表現しようとしても、言葉がそれ自体を表すことはできない。しかし、それにもかかわらず普通の生活の中で私たちは安心して言葉を使える。なぜかというと、言葉を離れても物事は存在すると私たちは考えてい

るからである。「虎」という言葉がなくても、その動物は存在する。そして、私たちは言葉の形を借り、はじめから存在するものに名前を与えていると感じている。

しかし、本小説の語りは、私たちのこのような感覚が実は間違っていることを示している。そのようにして、「虎」なるものを分かったつもりになり、その実体性を疑わない私たちは、この小説を読むと、「虎」のイメージ・概念が揺らいでいることに気づく。「虎」が分からないと気づき、感じた不安の根源は、「虎」という動物に対する不安や恐怖ではなく、完全な分からなさに出会った恐怖である。「虎」とは「言葉」にすぎず、その向こうにあるものは「言葉以前」、認識不可能な「カオス」である。「虎」という小説は、その言葉の向こう側、言葉以前の領域を感じさせる。

「虎」という言葉の意味を我々は「知っているつもり」でいるが、実は「虎とはなにか」は「知らない」のである。また、自分が生きている「今」と「ここ」とは何なのか。これも、「過去」「未来」や「ここならぬ場所」との関係で「知っているつもり」であるが、実はそのような時空の感覚自体がはなはだ不安定なものに過ぎない。それは、言葉の意味の無根拠性と深く結びついている。言葉は、「言葉以前」のカオスを分節することによって、モノゴトの存在と意味を人間にもたすが、言葉以前のカオスそれ自体を人はどうすることもできず、それへの不安を免れることはできない。知的認識を言葉の概念に負う人間にとって、それは人間の現実把握、世界認識の無根拠性ということでもある。「知っているつもり」という我々の自信が実はどれほど根拠薄弱なものにすぎないかということ、を、「虎」という小説は極めて根底的な場所から指し示しているといえる。

「虎」だけではなく、内田百間の他の小説に目を向けると、「言葉」と「言葉以前」の対立が現れる。例えば、「件」という小説では人間の頭と牛の体を持つ生物「件」が語られている。件は生まれ人間の言葉で未来を語るが、三日目に死ぬ。この小説で件の話が述べられているが、「三日目」は語られないまま終わり、「空白」を作る。そして、それについて大谷哲は次のように述べる。

『件』の語りの戦略は、人間の共同体内部の概念を投影するものとして伝承を素材としながら、伝承において語られなかったこと（言葉以前）と、『件』において語られなかったこと（言葉以前）との対話関係の構成化を試みるものだとも別言できる。

「私」が、最終的に送り込まれている先は、伝承において完結したかにある、その物語性において背景化され、語られぬものとして横たわっている〈空白〉そのものである。『件』の物語世界は、その〈空白〉にこそ、物語の生成の力学を認めることができるものである。人間の根源的な〈生〉と〈死〉の語られぬままの問題が、人間のみが可能とする「言語」をめぐる想像力の問題として開示される仕方である。それは、読者の想像力の投入・投影によって補完されるべき〈空白〉としてである。²⁷

²⁷ 大谷哲「内田百間論 他者と認識の原画」新典社研究叢書224、2012年1月、159-160頁

つまり、「件」で語られなかったこと（「空白」）にこそ意味がある。それは、物語は単に途中で切れるという「空白」ではなく、「生」と「死」が語られない「空白」である。「件」ではこの「空白」が、互いにまたは読者との対話関係を作り、読者の想像力における小説の「読み」を生む。

「虎」にも「件」と同じく「空白」がある。それは、「虎とは何か？」という謎の答えを小説から読み取ることができないということだけではない。そうではなく、「虎」という「言葉」と、そこに表されるクオリアのイメージ・概念の間のずれである。私たちは安心して「言葉」を使っているが、本小説では「言葉」は安心して使えないほどそのイメージ・概念が揺らいでいる。「虎」という言葉を使っている登場人物・語り手・読者は「虎」という言葉の意味が分からないということに気づく。「意味」とは、人間には到達不可能な言葉以前のものであると分かる。このように、認識不可能なもの、認識を超えるものを感じさせるのが、内田百間の文学の特質である。

2.5. おわりに

この小説のタイトルは「虎」であるが、その言葉で示される動物が直接に登場しないということに大きい意味がある。小説をまだ読んでいない段階でも、この小説のどこかに、何らかの形で、四つの足と縞の背中の動物が出現することを私たちは期待する。それは「言葉」の力である。私たちはその力を当たり前のことと思い、日常生活では「言葉」の深い特質に注目しない。

「虎」の語り手は、私たちと同様に、様々な言葉を繰り返して使っている。一見したところ、語り手は自分の経験、「私」がいる場所の空間的な構造、「虎」そのものを読者に伝えようとし、読者とのコミュニケーションを実現しているように見える。しかし、実は違う。それらの「言葉」を並べても、語り手はどういう経験をしたのか、語り手のいる場所はどこか、「虎」とは何か、総じていえばここではいったい何が起こっているのか、そのことの一切は読者に分からないように語っている。

語り手は以前小説で述べられていることを経験したことがあるといい、経験したということだけを繰り返し強調するが、経験の内容は読者に伝わらないように語られている。「私」は「今日来ただばかりで今までの事は知らない」が、それと同時にそのことは「あまり面白い事ではない」と述べる。このような対立する主張によって、読者はその過去や経験について確かな情報を手に入れられないが、それだけではない。場所について、「学校の廊下」などのような具体的な比較の言葉が使われるが、読者の理解にはそれらの言葉は役に立たないため、読者はその場所についても確かな情報を持たない。また、時間・空間がこのように語られる結果、読者はその完全な分からなさによって「今、ここ」の感覚が揺らぐことに「不安」や「恐怖」を感じる。また、「虎」は他の何よりも読者の「不安」「恐怖」を生む存在である。読者が「虎」とは何か分からないと気づいた時、彼は、「虎」という「言葉」の向こうにある人間には到達し得ない「虎」そのものに自ら知らず触れる。そして、分かったつもりであった世界は「言葉」の世界であるということの不安定さを体感させられる。それは「言葉」を超えた領域、「言葉以前」の「カオス」に触れる経験であるが、それは言葉が無効である世界だから、読者はそれを「感じる」しかない。このような知的認識の不可能な世界への志向が内田百間文学の特色である。最後に内

田百間のこのような特色について、大谷哲の指摘を引用しよう。

われわれは、言語を用いて何事かを語ろうとする「物語」の欲望に憑かれた存在。言語以前、言語の外部とは語りえないもの。「語りえないものは存在しない。すべては語りえる」という態度を取るか。「語りえぬものには沈黙せねばならない」という態度を取るか。それとも「語りえないものをいかに語ろうとするか」という第三の道を選ぶか。

筆者は大谷哲の問題意識に深い敬意を抱きつつ、「虎」の語り手が言葉を使って「語り得ないものをいかに語ろうとするのか」を試みた、その試みの具体的な仕方を解明しようとしたつもりである。「虎」の語り手のそのような文学的実験の具体的なメカニズムを述べることによって、筆者は大谷哲の指摘をさらに具体化したつもりであり、そこに本論文のオリジナリティーがあると思っている。

第3章

佐藤春夫「西班牙犬の家」論

－「他者」と「他なるもの」を中心に－

3.1. はじめに

「西班牙犬の家」は大正6年に発行された佐藤春夫の短編小説である。この小説に関する芥川龍之介の言葉「この作品の新しさは少しも文壇を動かさずにしまつた」²⁸から、当時この作品があまり注目されなかったということと、芥川がその「新しさ」に注目していたことが分かる。しかし、最近注目されている。その理由として、遠藤郁子は、佐藤春夫の代表作「田園の憂鬱」とのモチーフの関連性と「処女作」であることを指摘している²⁹。このように、「西班牙犬の家」の先行研究は豊富にある。

小説のストーリーは次のようである。語り手「私」³⁰は犬と一緒に散歩に出かけ、「犬の案内に任せて」「一度も歩かない」道を歩く。「景色を見るでもなく、考へるでもなく、ただぼんやりと空想に耽つて歩く」と、「私」は山に登り、「雲と霞との間からぼんやりと見える」今まで見たことがない町や雑木林を見かける。「私」はこの雑木林に引き付けられ、林に入る。少し歩いたら「林のなかに雑じつて居る」家に気づく。家に近づき、石の階段や西洋風の窓に驚いた語り手が窓を覗くと、部屋の中に「石で彫つて出来た大きな水盤」がある。「私」は「この水盤に少なからず驚き、部屋を窓から観察すればするほどこの「異風な家」に入らざるを得なくなる。家に入ると、そこに西班牙犬がいる。犬は「案外柔和な奴と見え」るから、「私」は恐れずに部屋に入り、内部をゆつくりと見る。水盤から流れている水をしばらく見つめると、うっとりとなり、水盤から「音楽が聞こえて来たのかも知れない」と思う。「私」はここでリップ・ヴァン・キンクルを思い出し、急いで帰ろうとする。しかし、家を出て、帰る前にもう一度窓を覗き込むと、「西班牙犬はのつそりと起き上がつて」人間の声で「あゝ、今日は妙な奴に駭かされた。」と言い、「五十恰好の眼鏡をかけた黒服の中老人」に変身する。小説は「ぼかぽかとはんたうに温かい春の日の午後である。ひつそりとした山の雑木原の中である。」という言葉で終わる。

このように、小説の最後の部分は、小説全体と対照的關係にある。「私」が散歩に出かけるときも、分からない町を見かけたときも、「不思議な家」に来てその内部を考察するときさえも、明らかに非現実的な出来事は何も起こらない。確かに、家の中に水盤があることや、そこから水が流れていることや、家には家具があまりないことなどは、語り手にとって「不思議」なことと感じられる。しかし、最後の場面で起こる「変身」という出来事は、今までの小説内の出来事と、その不思議さの程度において、明らかに違う。

²⁸ 芥川龍之介「文芸的な、余りに文芸的な」『芥川龍之介全集』第15巻、岩波書店、1997年1月、215頁

²⁹ 遠藤郁子「佐藤春夫作品研究 大正期を中心として」専修大学出版局、2004年3月、11頁

³⁰ たまに「おれ」に変わることがある。遠藤郁子氏は「私」と「おれ」の「使い分けの試みは、語りのレベルの違い」を表し、その意味は「二つのレベルを意識した描写になっていることで、『西班牙犬の家』は内容だけではなく形式においても、反自然主義的作品となっているのである。」／遠藤郁子「佐藤春夫作品研究 大正期を中心として」専修大学出版局、2004年3月、23-30頁

先行研究ではこの「変身」に多くの研究者が注目してきた。及川早紀が指摘しているように、先行研究における「変身」の解釈は、それを語り手の目の錯覚とするものと、本当に起きた出来事とするものの二つに分かれる。³¹及川は「変身」に対して「西班牙犬の変身が物語内で実際に起こった出来事であり、語り手が非現実の世界に入り込んだともとれるし、変身は単なる語り手の目の錯覚で日常世界からの逸脱は見られないという見方も可能となる」とのようにアンビバレントな態度を取る。海老原由香が、「私」の散歩は自己追求を象徴する「心的体験」³²であり、「変身」とは、「〈私〉にとって正体の分からなかったものが、人格化される段階まで到達したことを意味する」と指摘し、小説のストーリー（変身の出来事を含めて）を「空想」と捉える。遠藤郁子は「私」の旅を「日常」（小説の始めごろに、犬に付いて歩いている「私」の有り様）から「幻想」（家に入り、「幻想を夢見ている」有り様）への旅として解釈する。³³

要するに、先行研究では最後の変身が「錯覚」（空想）または「本当」（現実）のどちらかとして解釈されて来ただけでなく、小説全体のストーリーを成す語り手の「旅」も、「自己の追求」（海老原由香）や「幻想を夢見ている」状態（遠藤郁子）などのように、非現実的な解釈を受けて来た。このように、「西班牙犬の家」の最後の「変身」の解釈からはじめ小説全体の解釈も、「現実」と「非現実」の二項対立の枠に留まっている。そして、語り手は「現実」から「非現実」へ移動する。その移動に関する解釈もまた分かれ、小説の空間・時間において起こった移動³⁴と「私」の「自己探求のドラマ」³⁵つまり自己の内面への旅という解釈がある。

しかし、「現実」あるいは「非現実」とは、本小説においてどのようなものであろうか。語り手が「現実」から「幻想」へ行くという解釈は先行研究によくあるが、二項対立として現れる「西班牙犬の家」の世界を語り手はどんな目で見、どんな態度で向かい合っているのか。語り手の視線と語り方検討することで、語り手に取って最後の場面における「非現実的な出来事」はどのような意味があり、語り手にどのような影響を及ぼすか、について論じていきたい。

3.2. 「私」の視線

³¹ 及川早紀「佐藤春夫『西班牙犬の家』論—幻想文学の手法を中心として—」『青山語文』第40集、2010年3月、75-84頁

³² 海老原由香「初期佐藤春夫研究—「西班牙犬の家」から「田園の憂鬱」へ—」『日本文学』第62集、1984年9月、61-89頁

³³ 遠藤郁子「佐藤春夫作品研究 大正期を中心として」専修大学出版局、2004年3月、21頁

³⁴ 高橋広満は「たとえば「西班牙犬の家」の「私」が入り込んだ所は確かに不思議な感じがしよう。でもそこは散歩の途中で入っていった所だから、現実の続きの場所のはずだ。行こうとすれば明日また行けるかも知れない。」と指摘する。高橋広満「〈異界〉論へのいざない」／『近代小説〈異界〉を読む』、東郷克美・高橋広満編、双文社出版、1999年3月、236頁

³⁵ 海老原由香「初期佐藤春夫研究—「西班牙犬の家」から「田園の憂鬱」へ—」『日本文学』第62集、1984年9月、82頁

「西班牙犬の家」の最後の変身について論じようとするれば、語り手がその変身をどのような視線で見ているかを考察する必要がある。そのため、「不思議な出来事」の分析に入るまえに、語り手はその前にもどのような態度で世界にアプローチしているかについて考えたい。

本小説の「変身」は、先行研究では大きな注目を受けてきた。しかし、その中でも、「私」の語りに関する及川早紀の次のような指摘は特徴的である。

幻想文学批評ブームを作ったきっかけとされているツヴェタン・トドロフの『幻想文学論序説』（三好郁朗訳、創元ライブラリ、平一一・九）では、物語世界の情景を説明するときに、語り手による主観的で感覚的な語りが幻想文学の特徴であることを指摘している。先行研究においてもしばしば指摘されているのだが、『西班牙犬の家』においても、「その雑木林は可なり深いやうだ」「潺湲たる水の音を聞きつけたやうな気がした」「人間の声で言つたやうな気がした」など、物語の要所要所に「～のやうな」という主観的で曖昧な記述が繰り返されている。また、ポーと並ぶ著名な怪奇幻想小説作家であるラヴクラフトが、幻想文学論である『恐怖小説の系譜』（一九四五）で最も重要視しているのがアトモスフェア（雰囲気）であり、これは幻想的な物語世界の雰囲気を喚起させるやうな文体のことを指している。アトモスフェアを作るためのピクチャレスクな細密描写も、『西班牙犬の家』には見られる。³⁶

及川は「西班牙犬の家」の幻想性を追求し、二つの点について論じる。一つは、「自然物や家の様子がまるで絵画のやうに丁寧な描写されている」ことによって作られたアトモスフェアである。さらにもう一つの点は、先行研究でも指摘されている語りの「主観性」と「曖昧さ」である。「～のやうな」という表現を使い主観的に語っている「私」は、つまり、見ている世界は「私」の主観に映っているということを意識していると言い換えてもいまいだろう。

確かに、「～のやうな」という表現は「西班牙犬の家」にしばしば現れる。そのため、「私」はリアルな現実感覚が不足し、「夢見心地」に陥っているということが言えそうである。しかし、「私」が見ている世界には、さらに深い次元がある。続いて語り手の視線のさらにもう一つの面について論じる。次に幾つかの引用文を見よう。

歩いてゐるうちに我々はひどく高くへ登つたものと見える。そこはちよつとした見晴で、打開けた一面の畑の下に、遠くどこの町とも知れない町が、雲と霞との間からぼんやりと見える。しばらくそれを見て居たが、確かに町に相違ない。それにしてもあんな方角に、あれほどの人家のある場所があるとすれば、一たい何處なのであらう。私は少し臍に落ちぬ氣持ちがする。しかし私はこの邊一帶の地理は一向に知らないのだから、解らないのも無理ではないが。³⁷

³⁶ 及川早紀「佐藤春夫『西班牙犬の家』論—幻想文学の手法を中心として—」『青山語文』第40集、2010年3月、78-79頁

³⁷ 小説の原文の引用は全て『佐藤春夫全集』第6巻、講談社、1967年 による

これは、「私」が犬と一緒に散歩に出かけ、山に登った場面からの引用である。「私」は「雲と霞との間」から今まで見たことがない町に気づいた。その地域にこんな町があると知らなかった語り手は「腑に落ちぬ気持ちができる」。その気持ちの理由は、「私」が町を発見したからではなく、「私」の記憶や直感などによれば、その場所にこのような町はないはずだったからである。言い換えれば、「私」は、それが幻想でないとしても、説明できないものと出会い、「腑に落ちぬ気持ち」になったのである。

語り手は、最初に「ぼんやりと見える」現象を説明しようとしている。「しばらくそれを見ていた」又は「私は少し腑に落ちぬ気持ちができる」という表現によって、語り手にとってこの町は最初から分かりきったものではなく、彼の今までの経験や知識などとどこか一致しないものとして現れたものであることが分かる。

そして、このように未知のものについて「私」は「確かに町に相違ない」と述べる。先に触れたように、その「町」が「私」を「腑に落ちぬ気持ち」にさせたのだが、「私」は「知らない」ことを知ろうとするのではなく、むしろそれを既知の枠の中に入れることによって、安心しようとする。そのような「私」の姿勢を示すのは「この邊一帯の地理は一向に知らないのだから、解らないのも無理ではない」という言葉である。

このように、語り手はありそうもない出来事ではなく、今までの経験と知識によって「解らないもの」に出会ったとき、その「解らないもの」を説明するために、今までの経験と知識を使って、説明しようとする。つまり、未知を既知の枠に回収しようとするのである。

語り手のこのような態度が現れる他の箇所を見よう。次の引用文では、林の奥に進み、不思議な家を見つける場面である。

斯うした早足で行くこと三十分ばかりで、犬は急に立ちとまつた。同時に私は潺湲たる水の音を聞きつけたやうな気がした。（一たいこの邊は泉の多い地方である）

ここで、「私」は「水の音を聞きつけたやうな気がした」と述べる。「やうな気がした」という表現の意味は、語り手に何か聞こえたが、それが「潺湲たる水の音」か、そうではないか分からないということであろう。しかし、それにもかかわらず、語り手は「一たいこの邊は泉の多い地方である」と、泉のことを思い出し、聞きつけたと思った音をこの知識で説明する。泉に関するこの追加説明によって、「私」は逆に自分に水音が聞こえたことに自信を持つ。

最後の箇所として、語り手が、不思議な家を見つけ、その中に水盤があるのに驚く場面を見てみよう。語り手が、家に近づいて窓を覗くと、次のようなことが見える。

珍しい事には、この部屋の中央には、石で彫つて出来た大きな水盤があつてその高さは床の上から二尺とはないが、その真中のところからは、水が湧立っていて、水盤のふちからは不斷に水がこぼれて居る。

この水盤を見た「私」は、結局、家の中に入ることにする。「私」は次のように語る。

それで入ったことは入ったが、私はしばらくはあの石の大きな水盤のところで佇立したまゝで居た。その水盤はやつぱり外から見た通りで、高さは膝まで位しかなかった。ふちの厚さは二寸位で、そのふちへもつてつて、また細かい溝が三方にある。こぼれる水はそこを流れて、水盤の外がはをつたうてこぼれて仕舞ふのである。成程、斯うした地勢では、斯うした水の引き方も可能なわけである。この家では必ずこれを日常の飲み水にして居るのではなからうか。どうもたゞの装飾ではないと思ふ。

上の二つの引用文をから、語り手の世界に対する態度を次のようにまとめることができる。家の中の水盤があるということは「珍しい」。そこで、語り手はそれに少なからず驚いたと言う。山の頂点から町が見えることや、森の中で水の音が聞こえることと同様に、家の中に水盤があるということは、語り手にとって不思議なことであり、語り手は好奇心や違和感を掻き立てられる。その違和感の内実は何であろうか。それは、今までの理解や知識と統一しないことに遭遇すると、世界のイメージが揺らぎ、今まで持っていた知識の不備や間違い等を突き付けられ、自分の世界観の限界を感じさせられるということであろう。この時、人間は自分の世界観を守るために、違和感を解消しようとする。本小説の語り手も水盤を見た時には驚いたが、その後家の中に入った時には、「成程、斯うした地勢では、斯うした水の引き方も可能なわけ」だと言い、「この家では必ずこれを日常の飲み水にしているのではなからうか」と考える。「成程」という言葉には、今までかなり「珍しい」「不思議」「異風」だと思っていたこの家とこの水盤は、実は際に不思議ではなく、今までに「私」が知ってきたことと一致していると自分自身を納得させるという働きがこめられている。「成程」という言葉は、「分からないこと」を「すでに分かっていること」の枠の中に入れる役割が果たしている。

未知のことがらを既知の枠の中に入れることは、私たち人間が世界を向き合うとき一般的に取る態度である。しかし、上の例を見ると、「分からない」ということは共通していても、語り手にとっての「分からなさ」のレベルや質は異なる。町を見た語り手には「一たい何処なのであろう」という疑問が生じ、「少し腑に落ちぬ気持ちがある」が、結局「私はこの邊一帯の地理は一向に知らないのだから、解らないのも無理ではない」と安心できる。しかし、水盤の「分からなさ」は「私」にとって明らかにそれとは違う。語り手は、この水盤が誰によって、なんのために作られたものか、水がどこから流れているか、なぜ家の中に置く必要があるか、分からない。それにもかかわらず、「私」は水盤を考察するときには「成程」という。このように、語り手は「町」と「水盤」を同じように捉える。

全体としてみれば、この小説には不思議なことがあまり起こらないのだが、作品の最後に至って、非常に不思議な「変身」が起こる。ここまでで論じた「私」の好奇心や違和感は、「変身」と比べるとそれほど不思議でないことに対する「私」の態度である。次に「変身」に至る道で出会う様々な物事について、丁寧に論じていきたいと思う。

2. 「私」の態度の二極

林の奥に「私」は不思議な家を見つける。その外観を見、窓を通して部屋の中を見た「私」は、「珍しい事には、この部屋の中央には、石で彫つて出来た大きな水盤」があり、そこから水が流れていることに気づき、「ちょっと異風な家だとはさきほどから気がついたものの、こんな異体の知れない仕掛まであらうとは予想できない」と述べる。そして、「私」はその「異風な家」の主人について次のように思う。

さてつくづく考へるうちに、私は決心をした。この家の中へ入つて行かう。留守中でもいい這入つてやろう、若し主人が歸つて来たならばおれは正直にそのわけを話すのだ。こんな變つた生活をして居る人なのだから、さう話せば何とも言ふまい。

ここで「私」は「異風な」の主人を「變つた生活をしている人」と決めつけている。部屋の中を観察する「私」は、この家に住んでいる人とその生活を見たことがないのであるから、この判断は主観性の強い主張であるといえる。語り手は水盤の存在や家具の少なさを見て、それを根拠にこの判断したのだが、その次に「さう話せば何とも言ふまい」という主張に根拠はない。不思議な家に住んでいる人は「變つた生活」をしていると言っても、その人の考えや発言を「私」が分かるはずがない。このように、語り手にとって家の主人は絶対分かり得ない到達不可能な存在であるはずが、語り手はまた自分の主観的世界観に基づいて解釈する。言い換えれば、「私」は、他人を自分の世界観に基づいて意味づけ、「本当」の他人（自分の主観を超える他人）に対峙しようとしなない。

この箇所では「私」は全くありそうもないことというより、私たちの人生に多くある「分からないこと」に出会った。私たちはこのように新しい情報、自分のと異なった宗教的信念、考え方が全く解らない他人と度々であらう。そして、「西班牙犬の家」の語り手と同じように、それらのものを自分の世界観の枠に持ち込み、枠の中で意味付け、判断する。確かに、人間は世界を見ると、すでに作られている世界観の色眼鏡を通してしかものを見ることができない。これは私たちの普通の認識の有り様である。

「西班牙犬の家」の語り手は、このように様々なものと出逢つて、それを「分かつたつもり」と捉える。そこで起こる出来事は、「少し腑に落ちぬ気持ちがある」という程度の違和感や好奇心を発生させても、現実には起こり得ない出来事ではない。それらの物事は、町も、水の音も、家の主人も「私」にとって「分からないもの」として現れる。しかし、「私」はそれらを「分からないもの」として捉えずに、逆にそれらの物事を自分の経験や知識において意味付け、自分の主観的な世界観の枠組み内に捉える。つまり、それを分かっているかのような態度で捉える。

しかし、小説の最後に「私」は「分かつたもの」としては処理し得ないものと出逢う。それは「変身」である。これは起こり得ないことであるため、「私」はそれを自分の経験・知識によって解釈できない。つまり、この次元の未知は、既知の中で捉えることができない。

「私」は理解不可能なことをどんな目で見ているのだろうか。小説の頂点と結末であるこの場面を見よう。

さて、歸りがけにもう一ぺん家の内部を見てやろうと、背のびをして窓から覗き込むと例の眞黒な西班牙犬はのっそりと起き上がって、さて大机の方へ歩きながら、おれの居るのには気がつかないのか、

「あゝ、今日は妙な奴に駭かされた。」

と、人間の聲で言つたやうな気がした。はてな、と思つて居ると、よく犬がするやうにあくびをしたかと思ふと、私の瞬きした間に、奴は五十恰好の眼鏡をかけた黒服の中老人になり大机の前の椅子によりかゝつたまゝ、悠然と口には未だ火をつけぬ煙草をくはえて、あの大形の本の一冊を開いて頁をくつて居るのであった。

ぽかぽかとほんたうに温かい春の日の午後である。ひっそりとした山の雑木原の中である。

上の引用文で見逃せないのは、変身が起こる前と後の語りの変化である。変身が起こる前には語り手の感覚の曖昧さが強調され、「人間の聲で言つたやうな気がした」という表現が使われている。しかし、変身そのものの語りの中には曖昧な表現がない。不思議な出来事とまだ出会っていない「私」は、変身を見たら、その出来事に疑いをもたない。

しかし、「疑わない」とはどういうことであろう。前節で論じたように、先行研究では「私」の語りは主観的で曖昧であると述べられている。それに対し、筆者は「私」の語りは主観的であるということに同感するが、「私」の語りは曖昧であるということには同意できない。なぜかという、語り手はたまに曖昧な表現を使つても、実は深いレベルでそれらの主張に疑いを持っていないからである。「分からないもの」について、「一たいこの邊は泉の多い地方である」とか、「私はこの邊一帯の地理は一向に知らないのだから、解らないのも無理ではない」とか、「こんな變つた生活をして居る人なのだから、さう話せば何とも言ふまい」と述べ、自分の主観に疑いを持たないのである。つまり「私」は、全てを自分の経験に基づいて自分の世界観の中に意味づけ、理解し、本当に「分からないこと」、「分かり得ないこと」はないのである。

しかし、そのような「私」も、「変身」に対してはそのような態度をとることができない。この出来事は人間の理解を明らかに超えたものだからである。「理解を超えた」ということの意味は、単に極めて不思議なこと、今まで見た・経験したことがないということではなく、どんな理屈を重ねても自分の世界観の枠に入れて自分自身を納得させ得ない次元のことだということである。そうことに出会ったとき、私たちは平静を失って取り乱したり、錯乱したりしないだろうか。しかし、「私」の反応は違う。以下で、具体的に「私」の反応について論じていきたい。

「私」は「変身」を疑うことなく自分の目で見たまゝ述べている。変身した中老年人についての語りの最後の表現「頁をくつているのであった」にはそういう態度が明らかに見える。

小説の出来事に対する「私」の態度には二つの極が見てとれるだろう。一つは、分かるはずがない様々な出来事を自分なりに解釈し、決めつける態度であり、これは私たちが日常的によく取る普通の態度である。それに対し他の一つ、つまり、今までの経験や理解を超えた「不思議な出来事」に対する「私」の態度は普通ではない。「私」は「変身」を、

驚くこともなく、自分の目を疑うこともせずに冷静に語る。しかもそれだけではない。小説の最後の一行、「ぼかぼかとほんとうに温かい春の日の午後である。ひっそりとした山の雑木原の中である」は、「私」がこの出来事を「不思議」「理解不可能」「理解を超えた」ものとして捉えず、驚くことなくそれをありのまま「受け取る」だけであることを示している。このことをどのように理解すべきであろうか。

「私」の態度は二つに分けられるが、それは、出来事を「日常的な出来事」と「起こり得ない出来事」に分ける分け方に基づいている。そして、このように「日常」か「不思議」か、「現実」か「非現実」かという分け方は、私たちの認識レベルにおける分け方である。ここで、「現実」「本当」というのは、私たちが主観的に「現実」「本当」と思い、判断しているということである。しかし、実は、「現実」それ自体は到達不可能であり、私たちの認識はその写しにしか及び得ない。

しかしそれでは、「到達不可能なもの」に直面した人間はどんな態度をとるのであるか。自分の世界観の枠に入れられない物事と出会った人間は、その世界をどんな目で見るのだろうか。この問題について次の章で考察する。

「怖い」ものに恐怖を感じることに、「不思議な」ことにびっくりすることの前提は、それらのものは「怖い」と「不思議」として私たちの世界観に定めているということである。何が怖いまたは不思議であるか、そしてそれに対する反応は人によって違うということの意味は、それらのことが認識レベルにおけるものである。だからこそ、認識を超えたものと出会ったら、恐怖や驚きを感じるができない。

「私」は、自分の理解を超えた「不思議な出来事」と出会ったため、「私」の認識のレベルでその出来事は「怖い」「不思議」として固定されていないため、日常的な出来事と同様にそれを捉えるができない。しかし、できないと言っても、なぜ「私」は冷静的に変身を受け取るだけではなく、その後に視線を離し、静かな景色を語り始めるか、ということについて次の章で考察する。

3.4. 理解を超えた世界との出逢い

語り手は「変身」を冷静的に語ると前章で述べた。なぜかという、と、「不思議」と「日常」という対立、そして「不思議」に対する態度を成り立たせるのは、私たちの認識の働きである。認識を超えたもの、つまり今までのように「分かったつもり」として収められない人間は、「私」のように、それを受け取ることしかない。恐怖、取り乱す、逃げ出す気持ちはもちろん「不思議なこと」に対する反応としてあり得るが、それらのこと自体が経験に回収する。

犬が人間に変身するというのは、日常的経験に照らせば理解を超えた出来事である。そのとき、「私」は、それを冷静に受け入れるだけではなく、周りの情景について、「ぼかぼかとほんとうに温かい春の日の午後である。ひっそりとした山の雑木原の中である」と、あたかも世界が変わったことがないかのように語っている。それは、例えば、第1節で述べた今まで見たことのない町、水の音、異風な家の中にある水盤等出会ったとき、「私」がそれらについてできるだけ理屈を作って、分からないことを自分の主観の枠内に収め、自分を納得させようと語ったのに比べても、その態度の異質性が際立つ。またそれは、自分の世界観の枠に入れられないものと出会い、世界の理解しがたさに気づいて取り乱す態

度とも明らかに違う。小説の最後の文は、世界には何の不思議なこともなく、日常的で落ち着いた穏やかな場所として語られる。筆者はここに、「私」と絶対的「他者」としての世界の関係の核心、この小説の幻想性の根源が表現されていると思う。

人間の主観的な認識のレベルで現象を捉えたと、「現実」的な出来事と「非現実」的な出来事に分けられるが、それらの現象を生み出す根源としての「物自体」は、それらの出来事（現象）の向こう側の「何か」と想定される。「現実」と「非現実」は私たちの認識のレベルでの把握であり、認識の及ばない物自体のレベルにおいてはこのような二項は成り立たない。「非現実（夢）」と「現実」の区別が成り立つのは、日常的で到達可能な（「分かったつもり」）世界である。私たちはそこで確実に「現実」と「非現実」を区別できると思うし、「夢」という概念が成り立つのも、私たちが「現実」を疑わないからである。このように、私たちの日常の認識の働きは、これら二項の一方から他の一方を経験することしかできないし、その二項はいくらでも転換可能である。

しかし、「私」が作品結末で経験した「変身」という出来事はそのような二項対立のなかでは処理しようがなく、それ故「理解できない出来事」となる。ここでは、「夢」か「現実」かという区別そのものが無効である。それは二項対立自体が成り立たない「言葉以前」の世界、「もの自体」の世界だということである。このような世界に触れたとき、「私」は目の前で起こったことを「不思議」な出来事とか、起こりえない出来事とかいう形では判断できないはずである。そこではすべてをありのままに受け入れ、主観的判断を停止して語るしかない。一見それは二項対立の世界の平穏な日常的情景と同じに見えるが、実はそうではなく、それは日常と非日常、現実と非現実の区別が失われた世界なのである。そのことを何よりよく示しているのが、犬が人間に変身することと、「ぽかぽかとほんとうに温かい春の日の午後である」ことが、何の区別もない同レベルにおいて語られるという、この場面における語り方なのである。

及川早紀はこの最後の文章について「日常性を強調しているともとれるし、語り手が非日常の世界にとどまっているとも受け取れる」³⁸と指摘している。先行研究においては、この文章によって強調された対立をどう理解するかについて、様々に解釈されてきた。その中で、及川の主張は、「日常」か「非日常」かという二項対立を二者択一的に固定するのではなく、むしろ主観的認識レベルにおける「現実」と「非現実」の二項対立に対して、認識の及ばない世界への表現という解釈が試みられていると考えられる。つまり、小説の最後の一行によって認識上で捉える（非）「現実」の世界とその向こう側、「言葉以前」、「カオス」の世界という弁証法的な対立を注目させられる。

まとめて言うと、「私」は、「変身」が不思議な出来事ではないような「異界」に入ったといえるのだが、それでは「西班牙犬の家」の「異界」とは何であろうか。高橋広満氏はこの問題に関して次のように述べている。

とはいえ、異界の水準は一通りではない。事は異界の絶対性にはない。その時空間を縁取る言説の、どんな働きによって異界は立つかということだ。それは作者そして時代の世界観であり、それを読むわれわれ読者のそのの投射である。たと

³⁸ 及川早紀「佐藤春夫『西班牙犬の家』論—幻想文学の手法を中心として—」『青山語文』第40集、2010年3月、78頁

えば「西班牙犬の家」の「私」が入り込んだ所は確かに不思議な感じがしよう。でもそこは散歩の途中で入っていった所だから、現実の続きの場所のはずだ。行こうとすれば明日また行けるかもしれない。だがここには、語り手による西洋の浦島の引用があり、現実界の論理を転倒させる犬の変身があり、家の不可思議な景観描写がある。それらの言説を再訪不能の、地図にない場所を作り出すものとして寄せ集めれば、異界化の構造はあらわれる。³⁹

高橋は「異界」を「水準は一通りではない」と述べ、絶対的ではないもの、作者の世界観や時代によって異なるとする。そして、その後「西班牙犬の家」の語り手は散歩の途中に入ったある場所的な「異界」を例にする。確かに、小説のストーリーを見ると、「私」の歩いた結果は、今まで入ったことのない森林に入り、「異風な」家を見つけ、そこで「変身」を見るということになる。しかし、語りの方に目を向けると、「異界」は場所ではなく、「私」の語りの変化に現れる。第2節で述べた様々な「わからない」こととの出会いと、第3節で述べた「変身」との出会いは、異なる方法で語られている。そのため、高橋氏の上の主張に深い共感を抱きつつも、筆者は「西班牙犬の家」の「異界」を違う風に解釈する。本小説の場合の「異界」は、ネバーランドやアリスが入った不思議な国、神々の国やギリシア神話における地下の冥界等のように、どこかにある遠い場所ではない。そうではなく、「西班牙犬の家」の「異界」は、人間の主観的感覚における対象への向き合い方、現象把握のしかたの中に現れる。つまり、「不思議」を主観の枠に回収して「分かったつもり」としてそれを捉える「私」のありようと対比しつつ、いかなる解釈や理解も超えた「何か」が「日常」の次元で現れたときの「私」と世界の平静なありようが語られる。それを通して「言葉以前」の「異界」との接触を語るところに、幻想文学としての「西班牙犬の家」の「異界」の新しい意味、その根源的な独自性があるというのが、筆者の見解である。

3.5. おわりに

本論文では「西班牙犬の家」の語り手「私」の視線、つまり語り手がどのように世界を見ているかについて論じた。本小説の大きい特徴は、小説の大部分に述べられている出来事が、最後の変身と明らかに対立することにある。先行研究ではこの「変身」は大きな注目を受け、「現実」と「非現実」の二項対立の枠で論じられてきた。しかし、私たちが一般的に「現実」とか「非現実」とか呼んでいるものは、客観的な区別でなく、語り手の目にそれがどのように映っているのか、ということの意味している。

「私」は本小説途中に出会う様々な物事について論じた。その中にある「雲と霞との間からぼんやりと見える」町、歩くとき聞き付けた「潺湲たる水の音」、「異風な家」にある水盤を分析対象にし、筆者は語り手の主観性を確認することが出来た。この主観性は、物事が曖昧に見えるから主観を強調した語りをするのではなく、実は逆である。「私」は、分からない道に散歩に出かけ、分からない町を発見し、分からない林に迷い込み、そこで今まで見たことがない家の中に、目的と利用方法のわからない水盤を発見する。それ

³⁹ 高橋広満「〈異界〉論へのいざない」／『近代小説〈異界〉を読む』、東郷克美・高橋広満編、双文社出版、1999年3月、236頁

らのものを彼は自分のために一所懸命説明し、自分の主観の枠に位置付けようとしている。その仕事に彼は成功する。そのため、語り手は「～のような」「見える」などのような表現を小説にしばしば使っても、自分の目で見たことを全く疑っていない。

続いて、そのような「私」の態度がさらにはっきり現れる。語り手は根拠がないのに、「異風な家」の主人に関する主観的な判断を強く断定する。それは、少し不思議なことに出会った人間は、理屈を立てて、それを自分の世界観の枠に無理やりにはめ込もうとするからである。

それらと対照的なのが、「変身」との出会いである。それまで、「私」は未知のものを既知の枠の中に位置付け、世界に対して「わかったつもり」でアプローチしていた。しかし、「私」が「変身」を今までのような態度で捉えることができなかった。目の前で犬が人間に変身したのを見た「私」は、自分の目を疑ことができないまま、老人が「本の一冊を開いて頁をくっているのであった」と語る。「であった」という疑いの余地のない断定表現と最後の一行に基づき、「私」が、私たちの日常の認識と理屈が通用しないいわゆる「異界」に入ったことを知る。本小説における「異界」とは、私たちから時間的空間的に遠いどこかの世界ではなく、「現実」と「非現実」という認識・言葉のレベルでの対立が成り立たない「言葉以前」の世界である。人間が生きる言葉以後の世界（認識対象としての分別の世界）は、実は同時に認識不可能な言葉以前のカオスの世界でもある。おとぎ話やファンタジー等では、非現実世界と現実世界の往復自体が特別なトリップ体験であることが多いが、その描き方は現実と非現実を固定的に対立させる二元的世界把握から出てくるのである。本論の筆者は、むしろ世界の相貌の違いは、現実世界と非現実世界と言う固定的実体としての世界の対立でなく、世界に対する人間の対し方、その姿勢と、世界の現象の仕方の違いであると考え。それ故、語り手の眼差しの中に世界がどういう相貌を表すかを通して「異界」を表現する「西班牙犬の家」は、幻想文学としての独自の意義を持つ作品であると解釈するのである。

第4章

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の「対話」を巡って—

4.1. はじめに

「地下室アントンの一夜」は1932年（昭和7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」、「こほろぎ嬢」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⁴⁰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。

4.2. 「僕」と「余」の語りの特徴

⁴⁰ 石原深予「尾崎翠の詩と病理」、ビイング・ネット・プレス、2015年3月、260頁

石原は「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。

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みたいなものだ。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。⁴¹

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「煙のぐずぐず歩きみたいなもの」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、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

⁴¹小説の原文の引用文は全て『尾崎翠全集』創樹社、1979年12月 による。

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「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、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、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」⁴²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

⁴² 川崎賢子「尾崎翠 砂丘の彼方へ」岩波書店、2010年3月、98頁

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られる。比較的に短い第三節の中に、「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「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。

叙述した心理的状態の証拠に、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。豚の鼻は色あせた口オズ色。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」の学者として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「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「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、「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「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次の節で考察したいと思う。

4.3. 「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。⁴³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も述べる。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。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ぼ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」はこのようなことに関して不満を抱いている。その前の

⁴³ 石原深予「尾崎翠の詩と病理」、ピング・ネット・プレス、2015年3月、258頁

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」の存在の確実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はなく、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」と言い、日本人の基本的な発想における「生命」と言い、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「鳥は白い」という詩に着目しよう。「鳥は白い」は次のように第二節で語られる。

松木氏は、いつか、僕の「鳥は白い」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、人間の肉眼に鳥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「人間の肉眼に鳥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、一塚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」、松木氏から一塚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「一塚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。余はかつて一塚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。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」をされないと言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「学者」、土田九作を「詩人」として見ることにできないが、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质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。

4.4. 「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のも、他人に見せるため作るの

ではない。⁴⁴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」の心の閉じこもった状態の原因は、彼の身体的な独居（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、モノログ的に語る。この「モノログ性」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」をしようとすると言いが、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、人間は他人の心を分かり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さ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

⁴⁴「芸術」の定義が広く、その中に大衆芸術も限界芸術も含まれる。「内的創作欲求に促されて」作品を作る芸術家はそれより狭い意味での芸術、いわゆる純粋芸術の芸術家である。本論の芸術を純粋芸術と考えてもよい。そして、筆者は純粋芸術の作品の創作における作者と他人の関係について論じる。

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ぼ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⁴⁵。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ぼ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罎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、罎の壁を通して、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戻ってきます。

⁴⁵ 石原深予「尾崎翠の詩と病理」、ピング・ネット・プレス、2015年3月、257頁

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、彼は罎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……⁴⁶

また、塚本靖代は風呂敷・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⁴⁷。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っているのに、「僕」は確信を持ってそのことを語る事ができるのであり、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

⁴⁶ 加藤幸子「尾崎翠の感覚世界」創樹社、1990年7月、87頁

⁴⁷ 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、2006年10月、125-127頁

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いいと思う。「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」自己内には予め「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。

4.5. 「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。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。

「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。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いくらいです。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いくらい」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の意味するから、「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」来るということから、「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。

本章の第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」に耳を傾けようとしないう「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は、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」は途中にアントン・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、その医者の表情に似ていてほしい」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⁴⁸。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の意味している。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」である松木氏、治療者像である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」⁴⁹と指摘する。つまり、石原の論においては、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にはではなく（「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。以下は仁平政人によるこの出来事の説明である。

⁴⁸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、2011年、80ページ)

⁴⁹石原深予「尾崎翠の詩と病理」ビイング・ネット・プレス、2015年3月、263ページ

「地下室アントン」——地上的な関係性とともによりつつ、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のが可能ではないだろうか。⁵⁰

さらに、仁平政人は「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、応対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。

⁵⁰ 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、2014年3月、71頁

「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」の声が響き始めたこと。それこそ、「僕」が結局詩を書けない危機を克服し、「ふたたび詩人になれる」と「さっきから思っている」。「対話」は、「僕」は詩をかけると思うような心的な状態になり、詩をかける可能性を持ち始めた要因である。

4.6. おわりに

「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ってはいるが、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ギ的に語る行為も、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、相手が誰を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「微笑ににてほしい」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と思ったが、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。

結論

本研究では日本戦前期の幻想文学作品を対象にし、「幻想文学」に取り組んだ。筆者は、幻想文学のジャンル特性を支えるのは単に「素材」の「不思議な出来事」だけではなく、「語り」の次元にあるのではないかと考え、小説分析では、何が語られているかという問題と同時に、どのように語られているかという問題に答えようとした。

第1章では尾崎翠の「こほろぎ嬢」について論じた。語り手である「私たち」は、主人公こほろぎ嬢について語るとき、第一に、主人公に関する情報の起源である「何とかという思想」、「風説」、「風のたより」を信頼すべきではないように語り、全ての情報の曖昧さを強調する。しかし、第二にその曖昧な情報に基づき主人公に関する判断・評価を積極的に述べる。第三に、自分自身の存在と有り様に注目を向け、自身を「朧な記憶」と「ふとした頭」の持ち主として描写すると同時に、「にちがいない」という言葉を使い、自分の主観的な見解を確実な事実として述べる。そして、第四に結局こほろぎ嬢について「背徳の女と決めてしまわれなくても好い」と語る。「私たち」のこのような矛盾した語り方はどのような機能を果たしているのか。それは、「私たち」自身の主観的な見解の有り様、自己の世界観に閉じ込められた自我を示すことであり、「主観」の機能に読者の注目を引くことである。人間は生きるとき、主観を通してしか情報を捉えることができないし、主観に基づいてしか判断することができない。私たちはこの主観的な世界観を超えることができないのであり、このような認識の有り様の自覚によって、自閉された認識をどのように超えることが出来るか、という問題がクローズアップされることになる。

第2章では内田百閒「虎」について論じた。本小説の特徴は、タイトルで示されている動物（虎）が直接に登場しないということである。そのため「虎とは何か」という疑問に答えることができず、「虎」の「分からなさ」という問題が生じる。第一に、「虎」という言葉は用いられていても、それがいったい「何」「どういうもの」を指すか、読者には全くわからない。これは、その言葉と言葉の向こうの（「虎」という言葉で名付けられている）「何か」との落差を読者に感じさせることになる。第二に、語り手は時間・空間を語るとき、読者に「今」や「ここ」についての情報を伝えようとしているように見えるが、実は「今」と「過去」の関係、「ここ」と「ここ以外」の関係が完全に捨象されているため、小説の舞台である「今」「ここ」について、読者には何も分からないことになる。

この二点により、「言葉」と「言葉の向こうのもの」或いは「言葉以前の世界」の間に横たわる埋めようのない落差が現れる。人間は「言葉」を通して世界を認識し、「分かったつもり」になるが、分かったつもりであった世界とは単に「言葉」の世界にすぎないことが実感される。これは、「言葉」を超えた領域、「言葉以前」の「カオス」を感じるということであり、ここに本小説の「恐怖」や「不安」の源がある。つまり、「虎」の分からなさは、人間の認識のレベルにおける世界としての「他者」の分からなさと同じ次元のものであり、それに対する登場人物の態度は「言葉」の世界で生きている人間の態度であ

る。以上のように見れば、「虎」の試みは、人間が言葉で表現できない領域を如何に小説で表現するかという文学的実験であるといえる。

第3章では佐藤春夫の「西班牙犬の家」について論じた。本小説の特徴は、それまで「不思議な出来事」が何も起こらなかった小説の最後で、とつぜん犬が人間に変身するということである。先行研究は、この変身が語り手の目の錯覚だったのか、小説内で本当に起こった出来事だったか、という二つの解釈の間で論じてきた。しかし、「現実」も「非現実」も人間の認識の所産であるという前提に立っている筆者は、「変身」という出来事よりも、語り手はどのようにその「不思議な出来事」を見、語っているかという点からこの作品を論じた。語り手である「私」は、本小説の大部分の出来事において、自分の目に映った通りに対象を捉え、世界を自分の主観の枠に入れて把握する。小説の結末に「変身」に出会った語り手は、自分の主観でつかんだ現象としてそのまま語っている。しかし、その直後「私」は本小説の大部分の出来事とのように「変身」を説明しようとせずに視線を離れ周りの世界を語るという表現方法の変化は、「変身」は理解を越えた絶対的「他者」として現れた可能性を指している。世界を「他者」として捉え得ず、むしろ自己の内なる主観的理解に取り込み、「分かったもの」として処理する人間にとって自分の主観的世界観はどんなに大事なものであるか、今までの世界観が揺らぐとどんなに恐ろしいものであるか、ということが注目させられる。

第4章では尾崎翠「地下室アントンの一夜」について論じた。「僕」と「余」という語り手を通して述べられるのは、「詩を書きたいが書けない」「僕」の危機とそこから脱出する試みである。しかし、「僕」と「余」が語られる節の中で、この試みは失敗に終わる。その理由は、「僕」は心を閉じたまま世界にアプローチしているからである。「僕」の詩作の行為は、自分以外の読者を想定していないことから、それ自体として自己閉鎖的な営みであると言える。また、「外界」を象徴している松木氏についての語りや、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、やはり自己閉鎖的である。

このように、「僕」は、外界に対して心を閉じた結果詩を書けなくなっているといえるのだが、その状態が変わったのは、「僕」が地下室に降りてからである。地下室は明らかに「僕」の心の中の場所である。そこで、三人の登場人物が集まり、対話するというのは、「僕」の心的状態の表現である。その中で、「僕」が最終的に「他者」に向けて心を開いたことは、語りの変化に現れる。「地下室にて」という節まで第一人称の語り手で語られてきた小説の最後に至って「私たち」が登場し、登場人物が「対話」する。このことは、人間は、主体として「他者」である世界をモノローグ的に見、語る姿勢から、「他者」に耳を傾けることによって「対話」的關係に入るという変化を示している。「対話」とは、主体と客体が固定された状態ではなく、人間が相互に心を開いて関係しあう解放的な状態であり、主客二元的認識を超えた関係である。それこそ、人間が詩や小説を書くことができる領域だと解釈した。

以上の分析を全体として総括すれば、次のようになろう。人間の認識は主観にとどまる他ないが、むしろそうであるがゆえに、主観的認識の及ばない向こうの世界への志向が、

語り手を突き動かすことになる。尾崎翠の「こほろぎ嬢」や内田百閒の「虎」では、主体の主観的認識が、対象（世界）を確かにはつかみ得ないその不確かさ、曖昧さそのものを表現したり、言葉の無効性そのものをクローズアップしたりすることになる。またその一方、佐藤春夫「西班牙犬の家」は、語り手が出会う様々な出来事を描くことを通して、世界を主観的にのみ捉えて「分かったつもり」になる人間の認識のありようを表現する。それらに対して、自己の主観的眼差しに閉じ込められた人間が、閉鎖された視野を乗り越えて他者との対話的關係に至る経路を模索するのが、尾崎翠「地下室アントンの一夜」である。これらの小説における様々な試みを通して見れば、主観的認識の向こうを志向する人間の欲求に対して、文学作品の創作がその可能性を模索する営みであることが見えてくるのではないだろうか。

小説の中に「不思議な出来事」を導入することは、主観の枠でしか世界を認識し得ない人間のありようと、それを越えようとする営みに光を当てるのに有効な意味を持つのではないか。「不思議な出来事」を素材にした小説こそが、読者を「現実」と「非現実」という二項対立の前に立たせる。幻想文学の経験で初めて、写実文学の作品で問題にならなかった「本当」と「錯覚」、「現実」と「非現実」が問題になる。夢、異界、変身などのような不思議な出来事を描く文学は「リアルな世界」を非現実的な要素と照合する。

しかし、「不思議な出来事」の有無という、従来幻想文学と写実文学を分ける指標とされてきた問題ではなく、表現方法の問題に目を向けると、「本当」と「錯覚」、「現実」と「非現実」の二項対立の向こう側が焦点となる。語り分析を通して「見る」ことの限界性に気づかせた読者は、「分かったつもり」と捉えていた「現実」の曖昧さに気づかせ、「現実」と「非現実」を超えたものを注目する。人間の主観に写る「現実」と「非現実」の向こう側への志向を通して、「生きる」ことそのものとその意味に光が当たる。

我々は身の周りの「現実」に疑いを持たないまま生きている。しかし、幻想文学の語りの方によって、「現実」と「非現実」は言葉の世界に限ったものであると気づく。人間の認識はいくら言葉の作り物であっても、「生きる」営みは言葉や認識を超えている。「不思議な出来事」と、本論文で論じられてきた語りの方によって、写実文学より幻想文学の方がその問題に注目させるに有効であると言えるだろう。それは、本論文で論じてきた四つの作品の分析における「幻想文学」の意味であると判断できる。

「語り」をメインにして論じる際、より深い次元で小説の分析が可能になるため、さらに多くの小説作品の分析を通じて視野を広げることにより、従来「幻想文学」と呼ばれてきたジャンルの特性と意義を、より根源的な視座から捉えなおす可能性が開かれるのではないだろうか。だが、それは今後筆者が向かうべき課題であり、本研究の意義は、以上の四つの作品の分析に基づき「幻想文学」に新しいアングルから光を当てることができた地点にまで到達し得たことにあるというのが、現時点における筆者の自己評価であり、判断である。

参考文献

- 芥川龍之介「文芸的な、余りに文芸的な」『芥川龍之介全集』第15巻、岩波書店、1997年1月
- 石原深予「尾崎翠の詩と病理」、ビイング・ネット・プレス、2015年3月
- 岩本和子「ベルギーの幻想文学—現実と非現実のはざま—」神戸大学大学院国際文化学研究科『国際文化学研究』45号、2015年12月
- 内田樹「死者と他者 ラカンによるレヴィナス」文春文庫、2011年9月
- 内田樹「レヴィナスと愛の現象学」文春文庫、2011年9月
- 内田道雄「内田百閒—『冥途』の周辺」翰林書房、1997年10月
- 内田百閒『新輯 内田百閒全集』第6巻、福武書店、1987年6月
- 海老原由香「初期佐藤春夫研究—「西班牙犬の家」から「田園の憂鬱」へ—」『日本文学』第62集、1984年9月
- 遠藤郁子「佐藤春夫作品研究 大正期を中心として」専修大学出版局、2004年3月
- 及川早紀「佐藤春夫『西班牙犬の家』論—幻想文学の手法を中心として—」『青山語文』第40集、2010年3月
- 大谷哲「内田百閒論 他者と認識の原画」新典社研究叢書224、2012年1月
- 尾形大「尾崎翠と映画—『こほろぎ嬢』における弁士の語り手の問題—」『語文』第141輯、2011年12月
- 尾崎翠『尾崎翠全集』創樹社、1979年12月
- 加藤幸子「尾崎翠の感覚世界」創樹社、1990年7月
- 川崎賢子「尾崎翠 砂丘の彼方へ」岩波書店、2010年3月
- 川村二郎「内田百閒論」福武書店、1983年10月
- 菅聡子 [ほか]『お茶の水ブックレット、8 明治大正昭和に生きた女性作家たち：木村曙 樋口一葉 金子みすゞ 尾崎翠 野溝七生子 円地文子』お茶の水学芸事業会、2008年11月
- 近藤裕子「匂いとしての〈わたし〉—尾崎翠の述語的世界—」『日本近代文学』第57集、1997年10月
- 齋藤知也「教室でひらかれる〈語り〉—文学教育の根拠を求めて」教育出版、2009年8月
- 佐藤春夫『佐藤春夫全集』第6巻、講談社、1967年9月
- 須永朝彦編『日本幻想文学全景』新書館、1998年1月
- 須永朝彦「日本幻想文学史」平凡社、2007年9月
- 高橋広満「〈異界〉論へのいざない」／『近代小説〈異界〉を読む』、東郷克美・高橋広満編、双文社出版、1999年3月

- 竹田志保「尾崎翠と少女小説 ―吉屋信子との比較から―」、『学習院大学大学院日本語日本文学』4号、2008年
- 竹田志保「尾崎翠『こほろぎ嬢』論―『少女共同体』と『分裂』」、『学習院大学大学院日本語日本文学』6号、2010年
- 田中柊子「妖精物語、幻想文学、SF、ファンタジーにおける危機の表現」『静岡大学情報学研究』19号、2014年3月
- 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、2006年10月
- 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、2014年3月
- 半田美永「佐藤春夫研究」双文社出版、2002年10月
- 東雅夫編著「世界幻想文学大全 幻想文学入門」筑摩書房、2012年11月
- 日出山陽子「尾崎翠への旅―本と雑誌の迷路の中で―」小学館スクウェア、2009年9月
- 備仲臣道「内田百閒文学散歩」皓星社、2013年9月
- 備仲臣道「内田百閒百鬼園伝説」皓星社、2015年5月
- 真杉秀樹「内田百閒の世界 以文選書41」教育出版センター、1993年11月
- 三浦恵美子「尾崎翠研究―恋と誌をめぐって―」『日本文学』第105集、2009年3月
- 群ようこ「尾崎翠」文藝春秋、1998年12月
- 森澤夕子「尾崎翠の両性具有への憧れ―ウィリアム・シャープからの影響を中心に―」『同志社国文学』第48集、1998年03月