

太宰治の「浦島さん」、その生誕の物語：言葉・感覚・忘却

李, 在錫
九州大学大学院比較社会文化学府

<https://doi.org/10.15017/16008>

出版情報：Comparatio. 5, pp.99-110, 2001-03-20. Society of Comparative Cultural Studies, Graduate School of Social and Cultural Studies, Kyushu University

バージョン：

権利関係：

太宰治の「浦島さん」、その生誕の物語—言葉・感覚・忘却

李在錫(イ・ゼソク)

はじめに

「浦島さん」は、昭和20年10月書き下ろし短編集として筑摩書房より刊行された『お伽草紙』の二番目に登場する作品である。このテキストを読むにあたって、いくつかの疑問を自ら提起せざるを得まい。太宰治のテキストを読むことは作者太宰治を知るための作業なのか、それともテキスト自体を知るための作業なのかが最初の疑問である。それから、テキストには決められた唯一の解釈がありうるか、それとも無数の読みが認められるべきなのか、という判断である。

「浦島さん」というテキストも多様な研究が行われてきたわけであるが、それが太宰という作者の影に包まれているのは明らかである。次は「浦島さん」についての論述の一例である。「太宰も、かつての無頼の日々の女性との葛藤を忘却の淵に沈めたかったのだろうか。」(大久保典夫『お伽草紙』論覚え書『一冊の講座 太宰治』、有精堂、1983.3 116頁) これ以外にも、ほとんどの論は太宰治を知るために書かれているように見える。太宰のテキストを読むという行為は人間の世界を理解するために開放されていなければならない—作者への帰納というよりは、人間に収斂するための作業であるべきだ—と思う。実際、作者を媒介としたテキスト読みが便利な側面をもっているのは否定できないのである。しかし、太宰自身も「芸術の美は所詮、市民への奉仕の美」(「葉」、昭和9年4月)—ある人は、これを作者の嘘だと書いていたのだが、小説テキストは、所詮、虚構なのである—だと書いているように、私(作者)のためにテキスト—研究者たちは「これについては、まだ明らかにされていない」と、頻繁に述べるのだが—はあるのではなく、読者という存在を念頭に入れてから発せられた言説であろう。

太宰あるいは作者その人のためテキストが存在しているとすれば、作品はある時点に至ると停滞してしまうⁱⁱ。市民(人間、詳しくは読者)のために存在するのだ。人間の問題を人間に問うのである。あえて作者の意図を読取るとすれば、「読者に開放された(読者のためのテキスト)作品」こそがその意図に違いない。人間普遍の問題についての認識は、作者に帰属するのではなく、人間(読者)に向けてのものなのだ。これを忘れてはなるまい。テキストは一人のために閉ざされているのではなく、読者のために開かれているのである。

それから、テキストは終結点ではなく出発点であることを確認して置こう。唯一の解釈(テキストの真理とでも言えるか)がありえないことは言うまでもない。もしも、そういう代物があるとしたら、文学作品の研究はとうの昔に途絶えてしまっていたのだろうか。それなら、読者の数だけ多様な解釈があってもいいと言うのも何かおかしい。ここで注意してほしいのは、テキストは出発点であるということだ。テキストは自ら何かを提起しているし、ある場合は提起したものを自ら解決してみせる場合も多くある。ただ、提起しているだけなら問題は簡単で、読者はその解決のため努めればそれで済むはずだ。なぜなら、明確にそれは出発点なのだから。それに比べて、後者はまるで読者のためには何一つ残していないようにも見える。しかし、テキストはいつも正しいという迷信を捨てると道は開くのである。完璧なテキストなどあるものではない。テキストの表現している解答さえも一つの問題提起のための掛橋となるのである。ここからが読者の領分である。これから述べるキー・ワードの一つである「忘却」もテキストが出した答えであると同時に、論者(読者)に与えられた出発点でもあるわけだ。

ところが、すべての読者が均質性をもっているのではないことは言うまでもない。より精細な読みの

できる読者とそうでない読者など、その段階は様々に分けられるだろう。ここで、小説テキストの場合を考えてみると、誰が優れた読者になれるのかという問題も解決策が得られるわけである。数多くの文学テキスト段階があり、読者はそれを判断する一の中で人々から良質の作品だとされるのとそうでないのは読者によって区別されるわけなのだ。成功する演劇は観客によって左右されるように、ある商品を購入する時、消費者は全権を握っているのだ。

より精練された読者の読みは更に他の読者らにより読まれるテキスト—文学テキストではないとしても—となり、読者層の上位に位置するようになる。無数の読みがあってもかまわないのである。それらの読みは、小説テキストがそうであったように、読まれる〈読み〉と読まれない〈読み〉とに分けて位置づけられるだろう。

太宰治のテキストを作者自身に収斂させてしまうのは、今までの論者自身のいくつかの論文だけではなく、他のほとんどの研究において枷になっていたのではなかろうか。そこから脱け出る鍵は単純にも、作者との距離を保持するだけのことである。映画を観ている観客が監督や製作者を意識しているとは到底言えないというのと同じ論理である。

テキスト読みにあたって、作者というコンテキストに干渉されることなく、進めて行こうとするのである。

この小論は五つのパートをもって進行するつもりである。それらを順番に述べてみると、「技法としての「パロディー」と、その創造性」、「言葉の世界から」、「感覚の世界へ」、「言葉の世界への復帰失敗」、最後に、「忘却の世界へ」ということになる。テキストの制作手段となったパロディーを技法としてとらえ、その旧来の使用と現代的な拡張可能性の意味を照明し、パラダイムとして使える潜在性を最初に問うてみた。それから、言葉の世界と感覚の世界をそれぞれ考察した後、なぜ浦島は言葉の世界へ復帰するしかなかったのかと、なぜそれが裏目に出たのか、それから、正体の知れない忘却の世界へと続くのだが、この小論は副題にも示した通り、「浦島さん」における言葉・感覚・忘却という、それぞれのアレゴリーを力の及ぶかぎり解明してみようとするものである。

一 技法としての「パロディー」と、その創造性

文学作品だけではなく、映画・音楽・絵画などほとんどあらゆる分野において行われている「パロディー」¹⁾は、原典があるという理由だけでも、否定的な視線に曝されることが多い。文学の場合も、「文学作品の一形式として、よく知られた文学作品の文体や韻律を模し、内容を変えて滑稽化・風刺化した文学。」²⁾だ、というふうに辞典的な定義がなされている。パロディーは、いわば、文学のコメディアンとして軽視されているとも言える。テレビの画面に見える本当のコメディアンたちの口からも、これはなにになにのパロディーである、などとはよく聞く話である。彼らの物真似—ある有名人の特徴を真似するなど—は、狭い意味でのパロディーだといえる。映画の場合も同じで、権威のある作品には数多くの類似した作品が続出するのだ。極端に言えば、ある新作の映画を分析してみると、すべてほとんどのストーリーが先行の諸作品の再編集であるかのように見える場合も生じかねないということである。ところが、パロディーが対象になるものに対する皮肉とか風刺だけを目的としていないのは、シェークスピアの作品が先行作家の作品を改作または重ねあわせたものだという側面で、偉大なるパロディー作家³⁾だと言えることから確かである。そこからは、パロディーへの希望さえも看取できる。それぞれ、何かの目的性を備えているし、対象を利用して何かを得ようとしているのは確かである。ある哲学的論理として、次のようなものを思い出さずにはいられない。ライオンという飽食者と

その餌食となる動物の関係における力学である。

すなわち、両者は何の関係もなく、一方によって相手を知ることもしないし、それぞれ独立して存在するのである。文学も同じくいくら典範テキストがあっても、生産されたテキストにおいてはただの栄養素であって、まったく新しいテキストの位置は確保されるのである。

ここに、手段、または、技法としてのパロディーが誕生するわけだ。それが創造性をもっているのは当然である。それのないものを技法だとは言えないからである。この上に利用主体の能力によって、パロディー作品は原典を超えたものにまで進化するわけである。現在、パロディーの意味は変わりつつあり、また、変わるべきものなのだ。

パロディー化される作品と、パロディー作品のどちらが先なのかの問題は、言うまでもない。前者は後者以前に存在する。しかし、後者が前者に影響を与え得るかについて考える時、状況はちょっと変わってしまうのだ。もちろん、いくら後者が優れたもの、つまり、立派にパロディー化されたとしても前者の内容が変わることはない。だが、後者を通して前者の受容方式に変化をもたらされることは予測できるのだ。「逆流の可能性」とでも言えるだろうか。また、後者だけによる独立も考えられる。原典とは別のテキストになった時点で、パロディーは新生面を迎えるのだ。これが大切なのである。

パロディーほどありふれたものもない、ということは、前にあげた例がなくても分かる。だが、同時に誤用されているとも言えるのではないか。パロディーについて述べた二つの文書を通して、一般におけるその誤用を指摘してみよう。

ロシアのフォルマリズムはパロディーの機能を文学、歴史の継続性を記録するという観点からパロディーの役割を文学形式の進歩と変化の位相までにあげておいた。(中略)パロディーとは、昔のものを破壊するのではなく、昔のものから発展する力動性だとみた。^v

すべての文学作品が自己発生的にそれだけによって成り立つという考え方が問われている現在(中略)あらゆるテキストはオリジナルではありえず、それ自体がそれ以上のもののパロディーであるとも言える。その意味で現代のパロディーはますますパステーシュに近くなる。^{vi}

前者は、進化するものとして、後者はパロディーの意味をミメシス^{vii}のようにしてしまっている。両者には「連続性」が認められる。双方を合わせ、文学はそれ以前のものから逃れられず、しかしそれには拘束されずに、進歩・発展して行くという進化論的な思考法になるのだ。あらゆる概念は原初的に変化を前提にしているものである。それは人間の意志によって拡張されることもあれば、矮小化されることもある。一般の否定的な認識と誤用によって縮小されたパロディーは生命を取り戻すべきである。

これは、創造的なパロディーにほかならない。科学的な世界観によって、パロディーは息を取り戻したとも言える。信仰的な文学観はここから科学の世界へと進むのだと言っても過言ではない。

また、それは過去のもの—あるいは、忘れかけていたもの—を以って未来を考えるとという点で時間性を乗り越えられるのである。再生、復活である。伝統に対する関心と愛情—ある者は便宜性だけを目当てにしているかもしれないが—がないものにパロディーは考えられないものなのだ。過去のを現代化するという点においても、後退ではなく、進歩なのである。過去のものとは振り返ってみた時、生き生きと存在するが、顧みられなかったら死んでしまうのだと言える。

<模倣・皮肉>として認識されてきたパロディーは、まさに、破壊すると同時に無限の創造性を生み出す技法なのである。たとえば、芥川龍之介による「羅生門」、「鼻」などの作品が説話というものを巧みに近代に再生させたのは、伝統を壊したのではなく、さらに、発展させたのである。つまり、生き返った伝統だと言える。ここで、破壊という言葉も悪いイメージではなく、創造のための脇役になるのだ。ひいては、創造自体が何かの破壊なのかもしれない。

それなら、「浦島さん」はパロディーなのかそうでないのかが次の問題である。この作家が原典を元

に創作した作品は、全作品中、「走れメロス」、「新釈諸国噺」、「竹青」、『惜別』、『斜陽』などを含めて、相当な比率を占めている。それらは翻案^{viii}だとも言われている(どうせ、これは用語の問題ではあるのだが)。翻案をも狭義のパロディーだといえるかどうかは別として、上で述べたようにパロディーはもはや拡張され、そんなに狭いところでは生きていけないものになった。「浦島さん」は、パロディーとして読むに足りるもの、すなわち、すでに挙げたパロディーの特徴である進化性、連続性、創造性、時差の克服などをほとんど備えているのだ。

一般に親しまれてきた「浦島太郎」という昔話はパロディーを通して、もっと拡大された世界として生まれ変わったのである。

パロディーとして読んだ時点で「浦島さん」には何の意義が発生するのか、といえば、もっとも大切なものは能動的で積極的な探求においてであるに間違いはない。「浦島さん」のパロディーは太宰治という読者のテキスト読解であるという側面をも備えている。この論を書いている<私>も「浦島さん」のテキストを解説している読者になっているのだ。

まさに、読者が主導権を握っているのだと言える。パロディーは読者を中心に置こうとする文学研究方法^{ix}の側面からしても、それを遥かに超えて、読者自身の問題にもなるわけである。本論から少し離れた話ではあるが、ここで、太宰という創作者を研究するのは、作家中心の研究になって、従来の方式と変わらないものである。しかし、太宰という読者をその産物である「浦島さん」を通して考察するのは、それこそ読書過程の研究にもなるわけだ。

ここで、他の作品におけるパロディー性はいかにとらえるのが妥当なのかを考えてみよう。一例をあげてみると、1945年4月『文芸』に発表された「竹青—新曲聊齋志異—」という作品がある。『聊齋志異』という中国の妖怪変身の短編小説をあつめた本の一作品をパロディー化したものである。中国文学に関心をもったことのある人なら多分知っているだろう。原典^xの「竹青」と比べると太宰の「竹青」はほとんど創作だといっても過言ではない^{xi}。誰も書いたことのないものを発見し、または、創作し記録する作業ほど魅力的なことはないのだ。しかし、そんなものはめったにないし、創作と言ってもそれは独創ではないのだ。一言で言えば、テキスト製作者の、あるテキストに対する創造的読書の結果、生産されるのがテキストなのである。読者はテキストを生産し、生産されたテキストは読書の対象になり、他のテキストを創り上げる循環が認められるのである。

作者(生産主体)を無視せず、読者(消費主体であると同時に、一部において生産の原因としての主体)を軽視せず、両者とその間に介在するプロセスを研究するためには、主体と客体が同一線上にあらねばならない。いくつかの方法があるだろうとは思いますが、論者の思い付いたのは「パロディーによる主客合一」の道なのだ。

進化性、連続性、創造性などの特質を備えたパロディー技法によって主客体の問題をある程度解決した上で行われる作業は今までの方法とは違う結論を産出できるのではなかろうか。その試論をこれから進めて行こうとするのである。

二 言葉の世界から—Communication

この後、第三節で述べる「感覚」というテーマも「言葉」なしでは表現が不可能なものだが、本質的に感覚というのは、意識されることによって初めてその存在が認められる。言語という記号によって体系化される、人間の根源的な認識の段階である。さて、浦島にとって言葉の世界はいかなるもので、どう展開されて行ったのか。それは何を主張または意味しているのかを考えてみたい(言葉は主張

しているのだ。何かを)。最後の目的があるとしたら、それは「言葉の世界の真実は何か」ということである。この短い短編の中でそれは得られるのか。

本作品と原典との比較などは、両者の差が大きすぎるため、あまり意味のないことだと思うが、「旧家の長男」と「批評」という二つの言葉は気になる。原典の一漁夫はテキストで「旧家の長男」へと変身したのであり、身分の変化した浦島はいきなり「批評」を毛嫌いする人間になるのである。ここから言葉の世界が開かれるのだ。普通、言葉の世界にはつきまとうはずの批評に反発するのは、言葉の世界をある程度は経験しているからであろう。何も知らない反抗などありえない。

作品の上で、批評というのは他人のことをあれこれ評価し判断をすることである。言葉だけではなからうが、多くの場合言葉を通して人との関係は成立していくのである。少なくとも、浦島という人間は言葉に対し反感をもっているし、人との関係さえも好ましく考えていないように見受けられる。どうしてそういう傾向を帯びるようになったのかについては説明されていない。なにしろ、人間の持つ最大のコミュニケーションの手段を避けたがるかのようなようである。それにもかかわらず、どういうわけか、浦島はものすごい多弁家なのだ。

「人は、なぜお互ひ批評し合はなければ、生きて行けないのだらう。」といふ素朴の疑問に就いて鷹揚に首を振つて考へ、(中略)人おのおの、生きる流儀を持つてゐる。その流儀を、お互ひ尊敬し合つて行く事が出来ぬものか。誰にも迷惑をかけないやうに努めて上品な暮しをしてゐるのに、それでも人は、何のかのと言ふ。うるさいものだ。」と幽かな溜息をつく。(317頁)ⁱⁱⁱ

ところが、上の引用文では回避とはまた違う面も見せている。「人おのおの、生きる流儀を持つてゐる」というのは主体別の多様性を言っているようにも読み取れる。相互尊重の原則だと言えるかもしれない。一見、正しく見える彼の思考も自ら考えた独断であるのが、すぐ、ばれてしまうのだ。人の暮らしの中で各自の生き方は認められるべきものではあるが、それぞれの方法が必ずしも正しいものだと誰も断定できないはずである。浦島は断定の誤謬を犯しているのだ。己には真理のように思えるのが他人の目にはそうではないように映る蓋然性は十分あるのだ。その逆も同じである。一方的に自己だけを主張すれば真理への道は塞がれたものになってしまうわけだ。この問題を解決するための大きな役割を果たすのが言葉というロゴスなのであり、その交換であるコミュニケーションなのだ。ソクラテスの対話法のようなものは、たとえ、それが真理に至ることはできなくても、人間には欠かせない要件なのである。

それから、浦島はその世界を脱出する運命を迎え入れるのだ。所謂、龍宮行きである。その世界は三節で説明していこうと思うが、一応、感覚と本能の世界だと言って置こう。

昔話と同じく、浦島は自分が助けてやった亀に連れられて、龍宮への冒険を始める。ここで大切なのは、どうして龍宮への冒険を決心したのかである。一言でいえば、龍宮には「批評がない」のである。いいかえれば、言葉のない世界への興味による冒険なのだ。もしその世界に言葉があるとしても、それは番外的なものである。

いくら言葉のない世界だとはいっても龍宮における浦島の言葉が地上の世界とあまり変わらないのは、注目に値すると思う。どこまでも陸上の人間であり続ける浦島にとって、言葉のない世界は可能なものなのか。それを知るためには浦島の言葉を陸上から龍宮まで、その順に沿って、調べる必要がある。言葉の世界はいかに変貌していったのか、ということである。まず、浦島は言葉によっていかに影響されているのかを考えてみたい。

「言葉」はコミュニケーションの手段ではあるが、源泉だとは言い切れない。なにもかも「言葉」だと決め付けるのも無理なことだ。もっとも大きな部分だとは言えるのだが。しかし、それより効果的なものに我々は出会ったことがない。

浦島はこの言葉の世界について懷疑している。その様相は大きく三つに分けて考えることができる。

最初のものは、「批評を通した関係としての言葉」だと表現できる。前の引用文で明らかになった対人関係における言葉の役割なのだ。人間の誕生と同時に始まった人との関係は、存在がなくなるまで続くのである。そのプロセスに一番大きく作用しているのは言うまでもなく、言葉なのだ。成長していく過程で人が身につける、驚くべきことは嘘を吐くということだと言う。それも最初は他人との関係を崩さないためだと言う。ここでも言葉は肝要なものである。何はともあれ、言葉は人間関係の基礎であるにもかかわらず、浦島はそれに限り無い不信を抱えているのだ。しかし、浦島のあらゆる思考は言葉ぬきでは考えられないし、その枠から一步も出られないのである。

浦島と言葉を交わすのは始終、亀である。感覚の世界へ浦島を連れて行く亀は、その世界のものだが、浦島より一層言葉の世界に近いが如く饒舌なのだ。浦島が言葉の世界に厭き厭きしてやや慎重気味であるのに対して、亀は「この批評癖にも、やめられぬ味」を感じているほどなのだ。こういう亀からも浦島は言葉に基づく構造において引けを取っている。言い換えれば、言葉の世界での浦島はいつも弱者なのである。

言葉は完全に感覚を表現できない。すなわち、言葉は再現可能性をもってはいるが、それは永遠に可能性として残るだけだ。ここに言葉の限界があるわけだ。そのおかげで文学の大きな可能性は表現の「可能性」だといえるのである。ところが、不幸にも可能性はいつまでも可能性であらざるを得ないのだ。

二番目は、言葉の世界における不確定性の認識である。以下の引用文は亀の台詞だが、浦島もそれに同意しているのだから、引用しても差し支えないと思う。

「腰かけてみるか、とは何事です。腰かけてみるのも、腰かけるのも、結果に於いては同じぢやないか。疑ひながら、ためしに右へ曲がるのも、信じて断乎として右へ曲るのも、その運命は同じ事です。どつちにしたつて引返すことは出来ないんだ。試みたとたんに、あなたの運命がちゃんときめられてしまふのだ。人生には試みなんて、存在しないんだ。やつてみるのは、やつたのと同じだ。(下略)」(325頁。傍点原文)

これは言葉自体に現れる曖昧性の認識だとも言える。我々は「～てみる」、換言すれば、「ためしに～する」という言葉を連発しているのだ。結果的に考えると、「腰かける」と「腰かけてみる」のは同じ内容なのである。

最後は、語り手は浦島を乗せて龍宮へと案内した亀の種類は何かを特定しようとするのだが、その末尾のあたりに科学と文学の均衡—近代という時代が科学の精神によって基礎付けられているとしたら—を図っている。科学批判であり、文学のもつ—科学性のないと言われる虚構(Fiction)としての小説—科学性を明らかにしているようにも思われる。「文学者といふものには科学精神が欠如してゐる、などと軽蔑せられるのも本意である。」(318頁)というのは、原因と結果の理論性と現実性及び実証可能性などを科学の精神だとすれば、科学を意識してから発した発言であろう。しかし、語り手は次のようにも言うのだ。「科学精神とかいふものも、あんまり、あてになるもんぢやないんだ。定理、公理も仮説ぢやないか。威張つちやいけねえ。」(318頁)と。科学は真理のように受け入れられているが、それもそもそも仮説から始まったものであると言うのだ。そういえば、文学もなお仮説の世界から出発するのであり、真理であれなんであれ、何かを探し求めているのだ。科学は公理がそうであるように事実だと信じられているだけ—にもかかわらず、その成果と可能性といえば、驚異的だとしか言いようがない—のものである。すなわち、暫定的な定理であり公理なのである。科学でさえ、ニュートンの万有引力さえ偶然の発見だというように偶然性と、変化可能性を含んでいると言うのだ。真理のようにみえる科学さえも、疑わざるを得ないとしたら、それは言葉の世界に対したある程度の未練(同情)を表しているのではないか。これは単純に言葉の世界の不安定性だとも言える。

言葉の世界はコミュニケーションを通した関係の場である。ところが、浦島の言葉の世界には違和

感を感じさせるものが同棲している。そのため、彼は言葉の世界から脱却して行くのだ。

言葉は人間のすべてを代弁できないのが限界である。時には誤解を招かざるを得ない場合もあるのだ。言葉によるコミュニケーションにおける限界の認識は、作品で明確に言及されている。そういう不完全性によって浦島は言葉の世界から離脱するのだ。他人の言葉が嫌いなのではなく、どうしても充足できない不満による逃避なのである。しかし浦島に認識できなかったことがある。言葉は結果ではなく過程だということである。

三 感覚の世界へ—Anti-Communication

前節でも述べた通り、亀は感覚の世界のものであるが、言葉の世界をも経験していて、浦島を龍宮へと導いて行くのである。事実、亀は関係を結べない—この節で述べるのだが、感覚の世界に関係は成立しないのである。もともと亀はその世界に属していたのだ。—はずなのだが、言葉の世界の影響を受けて浦島との関係を成立させるように見える。「どうしたつて若旦那に、もう一度お目にかかりたかつたんだから仕様がねえ。この仕様がねえ、といふところが惚れた弱味よ。(下略)」(319頁。傍点引用者)と亀は言うのだが、ここに言葉の世界ではなく、たぶん本能のようなものが作用したのだろう。言葉では浦島を上回る能力の持ち主であるようにも見えるが、所詮は感覚の世界からの使者なのである。根本的に、浦島と亀との関係は言葉ではなく感覚から築かれているのだ。

これから感覚の世界はどう展開されているのかを見てみよう。龍宮の世界は言うまでもなく、そこへ至る過程も感覚に満ち溢れている。一応、龍宮における代表的な感覚だけを挙げてみる事にする。

視覚は何も隠すことなく見られる。聴覚は「聖諦」という琴の音、味覚は「海の桜桃」などである。それから触覚、臭覚をも含めて人間のもつ五感に満ちた世界なのだ。ここで大切なのは、そんな区別ではなくその属性なのだ。次の引用文は大切なところだと思うので、少し長くはなるが挙げてみよう。

客を迎えて客を忘れる。(中略)乙姫は誰に聞かせようといふ心も無くて琴をひく。魚どもは誰に見せようといふ術ひも無く自由に嬉々として舞ひ遊ぶ。客の賛辞をあてにしない。客もまた、それにことさらに留意して感服したやうな顔つきをする必要も無い。寝ころんで知らん振りしてゐたつて構はないわけです。主人はもう客の事なんか忘れてゐるのだ。しかも、自由に振舞つてよいといふ許可は与へられてゐるのだ。食ひたければ食ふし、食ひたくなければ食はなくていいんだ。酔つて夢うつつに琴の音を聞いてゐたつて、敢へて失礼には当らぬわけだ。

(341-342頁)

人間のもつすべての行動は経済原理によって行われるとマルクスが言っているようだが、それが人間または社会構造のすべてではないとしても、ある程度は明らかにしてくれたのだと思う。人間の行動には何かの目的性が伴われていることは多分、常識だろうと思うが、それはお互いの交換を前提としているのに違いない。もちろん、一方的な授与もないとは限らないのだが、人間の関係というものには自然と何かの目的性と授受作用—それは物質的なものではなく精神的なものをも含む—が生まれるものである。と認めれば、上の引用文の事例に人間関係は欠けているのだと言える。龍宮というところは相互関係の成立しない場所なのだ。そのもっとも大きい原因を言葉の不在だと思うのである。

人間にとって特別に恵まれたのは言葉によるコミュニケーション能力であり、それによって、人間は共存できるのだ。他人を意識しない—関係の必要性を認めない—ことは、自然の状態であり、経済としていえば、所謂、自給自足あるいは本能の支配する原始的な世界だと言わずにはいられまい。

「浦島さん」は、神婚説話でも仙郷滞留説話でも、童話でもないのである。まさに、言葉の世界か

ら感覚の世界への挑戦なのだ。第四、五節では、もっと具体的な結果が得られるのだ。

この世界の主たる乙姫の存在は何をアピールしているのだろうか。乙姫は次の四つをもって、その正体を明らかにするのだ。それは、言葉が無い、人を意識しない、無限に許す、それから、階前万里という性格または能力である。疑う余地なく、神の境地である。感覚の世界は神の世界だと言い切っても始まらないが、そこには人間が到底、近づけないものがあるとは断言してもよい。しかし、人間は神の世界には住めないはずだ。それにもかかわらず、浦島はそういう世界に侵入したのである。一定の規則に従って生きて行く人間が、すべてが許されるところで長く居られないのも当然である。「許す」ということは、禁止または束縛がなければありえない概念なのだ。いや、自由というものは抑圧があってこそ、輝かしいものになるのである。こういう二項対立の世界の構成員だったからこそ始めには無限の自由が楽しめたはずで、時間とともに自由は自由ではなくなるのだ。主体がないと客体もないのと同じく、相補的なものであるからこそ、人間存在は苦しみながらも意味をもつようになるわけだ。

龍宮という感覚の世界は反言葉の世界で、お互いの関係が成立しない無関心の極致なのである。本能与感覚だけの世界、無交換の世界、自他関係の存在しない世界、それは実にアンチ・コミュニケーションの世界なのである。

四 言葉の世界への復帰失敗—Lost-Communication

二、三節で述べてきた通り、浦島は言葉と感覚の世界を通過している。言葉の世界への不満と、その反対の世界への編入、それから感覚の世界での暮らしを経て再びもとの世界へ復帰しようとするのだ。とりあえず、どうして帰らねばならなかったのかを考えてみよう。

さうして、浦島は、やがて飽きた。許される事に飽きたのかも知れない。陸上の貧しい生活が恋しくなつた。お互ひ他人の批評を気にして、泣いたり怒つたり、ケチにこそ暮らしてある陸上の人たちが、たまらなく可憐で、さうして、何だか美しいもののやうにさへ思はれて来た。(345頁)

「やがて飽きた」のである。すべてが完全であるように見えるのに、どうして飽きるのか。また、二項対立あるいは二元論になるのだが、たとえば、金という鉱物が価値のあるのはその希少性にあると言われるが、その上、もう一つを付け加えなければならない。相対的な側面である。他の銀・銅などがあってからこそ、金は価値のあるものなのだ。そして、それを認める人間がなければ金は何も特別なものでもない。許されるというのも似たような論理で、誰にも許すというのは、すべてを大切にしているのだと言えるかも知れないが、逆に、何一つ大切にしていないとも言えるのだ。客体—龍宮とは主体という観念はないのだが、外部の世界の浦島にとってはそういう関係が成立できるのだ—になる浦島にしてみれば、それはひととき目立って感じられたはずである。

それから、龍宮は何の不足もなく豊かではあるが、自分のすることはひたすら五感を楽しむだけの場所なのだ。「貧しい」地上、即ち、言語の世界はいつまでも貧しいところであろうが、そこには他人という関係の世界の持つ可能性の世界でもあるのだ。龍宮は味気無いところなのである。

しかし、帰ってきた浦島の目の前に展開されるのは次のようなものである。

ドウシタンデセウ	モトノサト
ドウシタンデセウ	モトノイヘ
ミワタスカギリ	アレノハラ
ヒトノカゲナク	ミチモナク

マツフクカゼノ オトバカリ (349頁。傍点引用者)

龍宮から帰る浦島は陸上が近づくとつれて、言葉の世界、すなわち、関係の世界に対するある意気込みでいっぱいになり、亀に対する別れの挨拶さえも忘れてしまう。「たつたいま聞いて来たふうの新知識を、めちや苦茶に振りまはして」(349頁)以前よりも深く、そして能動的に言葉の世界へ参入しようとしているのだ。言葉の世界が感覚の世界によって強化されようとする瞬間である。ところが、事は思うがまま進まないものだ。

国定教科書により知られた昔話である「浦島太郎」^{xiii}と比べると、上の引用文は驚きに値するものなのだ。なぜかというと、もともと浦島は陸上に帰った後、時間の経過を人によって悟っていく一返ってきた故郷にいる、見知らぬ人に聞いたら、昔、浦島という人がいたと知らされるのである一のだが、「浦島さん」の上では人間がないのである。いわゆる「超時間性」を認めるべき対象さえもないのだ。ただ、人間の痕跡のない場所になっているのである。「ヒトノカゲナク」とは、感覚の世界から言葉による関係の世界への復帰が失敗に終わったのを物語っているのだ。関係を結ぶ対象と土台の喪失である。

それによる精神的外傷(トラウマ)―帰陸の時の浦島の意気込みに比例してトラウマは深くなるのだ―は浦島を「さんざん迷つた末に」(349頁)消滅と生誕の物語へと導いてゆくのである。しかし、まだ疑問は残る。なぜ、言葉の世界はなくなっていたのだろうか。また、三百年という時間性はコミュニケーションの世界を上回る力をもっているのだろうか。この二つの問題は依然として残っている。

五 忘却の世界へ―Non-Communication

人間は記憶する動物であるだけでなく、忘れる動物でもある。生まれた時から人間は何かを覚えて行くのだが、同時に忘れる作業も行われているのだ。それが自然の現象なのか脳内の意識的プロセスなのかは分からない。しかし、忘却による諸困難を解決するため考案されたものが図であり、言葉であり、文字言語、印刷などの諸手段である。あらゆる記号は忘却を防ぐためのものでもある。逆にいえば、忘却は手段の原因であって、それ自体が創造的なものである。また、人間は忘れられないと生きていけない。それができたら楽になるという治療作用をも忘却のもつ属性なのだ。ある人はすぐ忘れる反面、ある人はなかなか忘れることができないと感じる。忘却の肯定的な側面として、それは才能でもあるのだ。

忘却の世界もなお何の関係も発生しない世界である。言葉の世界であれ何であれ、普通は関係の上で成立しているわけだ。忘却というのはその関係が壊されてしまい、何もないもの(ところ)へ還元されてしまう現象である。まるで白紙状態のように、生まれて間もない赤ちゃんのようなものなのだ。あらゆる記憶は忘れられることなく、無意識のうちに残っているというフロイトの精神分析によれば、一男は生まれながら父を殺し、母を強姦する意識をもっていると言っているわけだから―こういう世界など絶対にありえないのである。しかし、人間の精神がコンプレックス・罪の意識・抑圧される無意識など、あまりにも自虐的なものだらけだとは、到底、認められないわけである。人間はそれらを解消できるという肯定的な側面をも持っているのである。忘却は意識であれ無意識であれ、記号化される以前の状態を可能にする媚薬なのではなかろうか。

それでは、浦島に発生した忘却という事件をいかに説明できるのか。まず、その結論を述べてから、一つ一つ解明してみよう。

＜浦島は自殺を敢行するのだが、それによって得られたのは存在の消滅ではなく、すなわち、死で

はなく、忘却による生誕なのだ。彼は太初へと還元されたのである。＞これが論者の「浦島さん」読解である。

「浦島さん」には「あけてはならぬ」という昔話にあるようなタブーがないのが大きなポイントになるのだが、どうしてなのだろうか。国民童話の「浦島太郎」やギリシア神話の「パンドラの箱」には、「あけてはならぬ」と、その箱を与えたものからの戒めがあったのににもかかわらず、好奇心に負けた主人公は箱を開けて不幸になる。勿論、後者には希望と言うものが残っているのだが。換言すると、懲罰されるのである。ここでの人間は主体としての位置を持っていないと言える。どこまでも主体一神的存在、詳しくは乙姫であり、オリンポスの神々である一によって、翻弄される客体として存在するだけである。

しかし、「浦島さん」の浦島は違うのである。箱の中に何が入っているのかをある程度は予測していたのだ。亀は真面目に、「それを陸上であけたら、奇怪な蜃気楼が立ち昇り、あなたを発狂させたり何かしたりするかも知れないし、或ひはまた、海の潮が噴出して大洪水を起すことなども無いとは限らないし、(中略)どうせ、ろくな事が起らないやうな気がしますよ。」(348頁)という。それに浦島も、「大爆発でも起すかも知れない。」(348頁)と付け加えるのである。それにもかかわらず、前節で述べた通り、激しいトラウマを負った浦島は箱を開けるのである。それは好奇心でもなく強制でもないのだ。どこまでも自らの〈意志〉によるものだったわけだ。ここに主体としての浦島が生まれるのである。

開けたら大変なことになる。自分を発狂させたり、死なせるだろうと予測できる箱を開けると言う行為は、主体の能動性による自殺の取行だと言わざるを得まい。ところが、死を予期した自殺行為は予期せぬ結果をもたらしたのである。三百年という超時間性と忘却なのである。

二つの中で、三百年という超時間性は作品自体によって原因が解明できる。時間の問題を語り手は触れているが、箱を開けたから三百年になったのではなく、三百年になった時が箱を開けた時とちょうど一致しただけの話である。龍宮で浦島は、食べると三百年間、老いることがない海の桜桃を食べたのだ。

残されたのは、「忘却」という代物である。それにより、「浦島は、それから十年、幸福な老人として生きたといふ。」(353頁。傍点引用者)のである。しかし、どうしてそれが可能だったのかは説明されていない。語り手も「これ以上の説明はよさう」(352-353頁)とあって、それ以上の言及を避けているのだ。読者の思考と判断を求めているようでもある。もしかすると、語り手にもそれを説明できる力がなかったのかもしれない。

テキストの中でもギリシア神話の「パンドラの箱」が書かれているのだが、「忘却」といえば、我々はすぐレーテ(Letche)を思い浮かべるのだ。冥界(Hades)を流れる忘却の河で、その水を飲むと「現世の実存生活の一切を忘れて自由を獲得し、新しい肉体の中に再生する」^{xiv}とされている。もちろん、その主体は生者ではなく死者ではあるものの。

何はともあれ、浦島は「忘却」によって救われたのだと語り手は言うのだ。そういえば、すべてを「忘却」させるのは死者においてのレーテの川も浦島においての玉手箱も同じである。

レーテの川により亡者が自由を獲得するがごとく浦島もなお玉手箱の煙によって自由を獲得、救われたのだと言えるのではなかろうか。それでは自由の実体は何であろうか。エリオット(T.S.Eliot)の「認識論的な無垢」とウィリアム・ジェイムズ(William James)の「純粹感覚」は、主観と客観の不一致に対する思考から生まれた概念であろう。人間は成長と共に経験対象に人間的な意味を付加することによって、認識対象の客観性から遠ざかって行くのである。そういうわけで、一応、意識を持ち始めた主体に主客観の一致はありえなくなるのだと言う^{xv}。テキストの上で、語り手の与えた「忘却」は、すでに述べた通り太初の状態への還元である。原初の世界—白紙の状態、太初の状態ともいえる根源的な世界—は、人間という主体が客体を客体として認識できる唯一の空間である。

学習、すなわち、記憶行為が前提されていない世界に忘却行為は存在しないのである。最初の段階において、人間には忘却行為はありえない。彼(女)の記憶空間には何も入力されていないからである。そういう空白の上には、記憶行為—自意であれ他意であれ—を通して満たされる(記憶される)作業が進められるのだ。我々は記憶をもっている存在であるという仮定によって、忘却がもともと存在しているのだと信じているのだ(錯覚しているのだ)。

忘却とは、初めからやりなおす—それが到底、無理なことではあるが—ための能動的で積極的な行為なのである。忘却は決して否定的なものではないわけだ。その行為が、実際、いかなる経路を経て行われるのかはよくわかっていない。そして、人間にとって忘却はあり得るものかどうかも疑問の残ることである。

我々は、記憶することだけが人間の進歩を促すことだと思込んでいるのではなからうか。肉体は成長して行くのである。それは同時に消耗のプロセスでもあるわけだ。生が長くなれば死はそれだけ身近なものになるのだ。記憶と忘却の相関性も類似したもので、多くのものを覚えるのはそれだけ忘れてしまう余地も増えると言えるのだ。そうして出発と終了の二律背反は人間のもつ宿命のようなものである。浦島が忘却によって幸福になれるのも当然である。なぜなら、人間はその宿命—自分の力ではどうにもならない—から逃れることができないのに、浦島は逃れたのだからである。出発点に彼は立っていたのである。

おわりに

何かのテーマについて論じて得られた産物は、書いた人自らによって、もう一度、疑問視されるべきだと思う。本稿では、それぞれの節において次のような判断を示した。はじめには、パロディーを技法としてとらえ、そこからテキストへのアプローチを模索してみたのである。文学理論とその実践という、今日まであまり均衡を保てなかったように思われる課題を何とか成し遂げようとして試みたのである。ところが、それがよくできたとは到底言えない。

それから、二、三、四、五節は、それぞれ、コミュニケーションの世界、アンチ・コミュニケーションの世界、ロースト・コミュニケーションの世界、ナン・コミュニケーションの世界だとも言い換えられる。「浦島さん」のアレゴリー体系はこれら四つによって構成されている。

パロディーという、世界のすべてが無限の創造的土台になれる技法により展開された「浦島さん」のテキストは、人間存在における要素—あるものは具体的で、またあるものは抽象的・概念的である—を探求していったのである。インターネット上で「記憶」と「忘却」を検索すると、両者の不均衡は明らかである。インターネット以外でも同じ結果であろう。記憶と忘却について考える時、記憶に対する崇拜は、記憶イデオロギーにまで進んでいるように思われる。勿論、記憶は人間の大切な能力なのである。それだから、どうすれば効率的に記憶できるかが追究されてきたわけである。しかし、記憶の本質を探るためには、記憶自体に重点をおくのではなく、逆に忘却からのアプローチが、いい結果を納めるのではなからうか。「浦島さん」のテキストはまさに思惟—誰かあるいはある集団は「思惟の死」を宣言したのだが、筆者はそれにはあまり同意していない—の逆襲なのであろう。

-
- i 「彼は自らの夢と現実の往還をめぐるナルシシズムに始終している」(佐藤奉正『お伽草紙』の世界一夢と現実の往還』太宰治論』、翰林書房、1997.2 124 頁)。「作家太宰治の(中略)不老不死の夢物語、永遠不滅の青春文学の探求・確立を目ざす悲願のあらわれ」(浅田高明『浦島さん』と太宰治一不老不死の青春文学一』私論 太宰治』、文理閣、1988.5 224 頁)。「浦島さん」は(中略)作者の夢想する、究極的な自由の世界を幻想的に写しだしている」(三谷憲三『太宰文学の研究』、東京堂出版、1998.5 170 頁)。これらの論のなかでは、いわゆる作家論であるため、テキストを作家と結びつけた面があるのを無視することはできない。
- ii 拙論「太宰治の『惜別』論」(韓外国語大学校修士、Seoul、1998.3)の第四章では、作者とテキスト、それから読者の相関関係における作者の認識について些細ながら書いてあるのでご参照願いたい。
- iii 東郷克美編「角田旅人「キーワード事典」『太宰治事典』、学灯社、1995.5 160-161 頁には太宰文学におけるパロディーの位相を評価、大きな研究テーマとして取り上げている。
- iv 筆者は、パロディー、模倣、ミメシス、改作、などの類似した用語を何か一つの用語として統一したいと思うのだが、一応、以上の概念の肯定的な可能性に注目していることだけは明らかにしておきたい。
- v リンダ・ハッチオン著「解説」『パロディーの理論』キム・サング/ユン・ヨボク訳、Seoul、文芸出版社、1992.12 201 頁 日本語訳としては、リンダ・ハッチオン『パロディーの理論』辻麻子訳、東京、未来社、1993.3
- vi 川口喬一・岡本靖正編、『最新文学批評用語辞典』、研究社、1998.7 216 頁
- vii 「あらゆる現今の文学作品は過去の作品の模倣にすぎない」というミメシスとは、ある一面においてパロディーと類似したものである。
- viii 渡部芳紀「太宰治を読む鍵」、<http://comet.tamacc.chuo-u.ac.jp/dazai/dazaikagi>
- ix 個人的には、作者・テキスト・読者の均衡を図るべきだと思っている。
- x 崔仁旭『聊齋志異』、乙酉文化社 (Seoul)、1966 277-283 頁と、蒲松齡『聊齋志異』、芸文印書館、中華民國 45 年 91-93 頁を参照
- xi 注 ii の第一章参照。
- xii 太宰治『太宰治全集』(第七巻)、筑摩書房、1986.12 本文中の引用文はページだけ示す。
- xiii 三浦佑行『恋愛小説の発生一浦島太郎の文学史』、五柳書院、1993.5 三浦は「浦島太郎」の歴史を古代の『万葉集』から現代に至るまでの変遷史として詳しく分析している。
- xiv 中尾光延『<忘却>の文学史』、東京、白水社、1999.9 23 頁
- xv キム・ピョンオク外著「文学の中の哲学、哲学の中の文学」『文学と哲学の出会い』、Seoul、民音社、2000.3 194-195 頁