

芥川龍之介とロレンス・スターン：『藪の中』と 『トリストラム・シャンディ』の影響関係について

西山，公樹
九州大学大学院比較社会文化学府

<https://doi.org/10.15017/16013>

出版情報：Comparatio. 5, pp.40-58, 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：



芥川龍之介とロレンス・スターン

—『藪の中』と『トリストラム・シャンディ』の影響関係について—

西山公樹

はじめに

批評家が分析を行う際、自らの方法論では解決がつかず、混乱、あるいは当惑させられてしまうような作品がある。芥川龍之介の作品『藪の中』もその一つだ。

『藪の中』という作品では、一人の男をめぐる殺人事件について当事者たちの話がくいちがい、いったい本当は何が起こったのかという「真相」が最後まで明らかにならない。物語を読み進むうちにいずれは謎が解決されるであろうと期待していた読者はそれを裏切られ、「作者に翻弄されたような、あまり愉快でない気持ち」をもつことになる。⁽¹⁾

この特異な構造は早くから批評家達の目を引き、注目されてきた。たとえば黒沢明がこの作品を下敷きにして映画『羅生門』をつくりあげたことはあまりに有名な事実であるし、また一九七〇年から七一年にかけては、中村光夫、福田恆存、大岡昇平の間で激しい論争が繰り広げられた。『藪の中』研究史において頻繁に引き合いに出されるこのような事実は言うに及ばず、出版後八十年近くたった現在でも、この題名はメタファーとなって一人歩きし、推理小説、サスペンスドラマなどで事件が解決されず迷宮入りするときに、「真相は藪の中」という常套語句として日常的に使われているほどだ。

この異色作の特異な構造をなんとか解明しようと、批評家達は我こそはという面持ちで筆をとり、格闘し続けてきた。主に二つの方向性をとりながら。一つはもはや古典的ともいえる、真相を追求するか、あるいはそれに執着するかたちで。もう一つは「真相は再構成できない」ことを決定づけ、前者の論に「ノー」をつきつけた海老井英次の批評から現在までの方向性である。つまり、いかなる理由によって『藪の中』がこのような構造をとったのか、あるいはこうした構造が意味するものはなにか、といった問題意識をもって臨もうとする批評の動向である。もちろん筆者も真相探しをする気は毛頭なく、これから行う分析は後者の方向にそっている。

本論において筆者は、この問題作『藪の中』に、これまで取り上げられることのなかった新たな「相互関連テキスト」を指摘し、その影響関係を分析することにより、この特異な構造を解明することを目的とする。周知のことだが、芥川の一連のテキストは『今昔物語』をはじめとする古典や、彼が修めた英文学、あるいは他の西洋文学、『聖書』などを素材としてそれらを芥川自らが読みなおし、解釈し、書き直してできあがっている。それらは、他のテキストがひとつのテキストのさまざまなレベルに多かれ少なかれ識別しうる形で存在し、互いに痕跡を残しあう引用の織物——ジュリア・クリステヴァのいうテキスト間相互関連性を形成している。⁽²⁾ 芥川のテキストを「読む」には、こうした相互関連テキストの分析をとおしてその複雑な網の目を解きほぐしていく必要がある。もちろんこれまでも『藪の中』には吉田精一によって指摘されたブラウニングの『指輪と本』やピアスの『月明かりの道』など、その他複数の相互関連テキストは指摘されてきたし、分析もされてきた。⁽³⁾ しかしながら、以下の検証で明らかにするように、まさにこの特異な構成を解明してくれる唯一の相互関連テキストがこれまで全く見落とされてきたのだ。

そのテキストこそロシア・フォルマリズムの批評家ヴィクトル・シクロフスキーが「世界の文学の中でも最も典型的な小説」と称えたロレンス・スターンの『トリストラム・シャンディ』である。⁽⁴⁾

スターンに登場してもらうのは少しひかえてもらって、まずは『藪の中』の特異な構成を詳しくみ

ていくことにしよう。

1. 特異な物語構造 — その意味するもの —

『藪の中』の構造はいったいどのような意味をもつものなのか、その構造は説明可能なものなのか、こうした点に焦点を当て、これまでの研究者達の論を検討していこう。

『藪の中』の構造がなぜ特異といえるのか、まずそのことから考えてみよう。ことの大体はこうだ。まず金沢武弘という男が物欲しさを盗人（多襄丸）に見すかされ、騙されて弓をとりあげられ、しかも自分の妻である真砂をその男に陵辱される。その後、どのような経過をたどってかは明確にすることはできないが、最後に夫武弘が死に至るというものである。しかし、その武弘の死亡に関する当事者、多襄丸、真砂、武弘自身の叙述が完全にくいちがい、武弘がどのような原因によって死んだのかという「真相」が最後まで明らかにならない。多襄丸は武弘との二十三合の激しい切り合いの格闘の末に自分が殺したと語り、真砂は夫の目の前で陵辱された恥のために、縛られた武弘を自ら小刀で刺したといい、当の武弘自身は妻の裏切りを目撃し、絶望して自ら己の胸を刺して自殺したという。三人いずれも「自分が」殺害者であることを告白しているのである。

このような内容が、吉田によって指摘されたブラウニングの『指輪と本』やピアスの『月明かりの道』からその形式を借りたいわゆるドラマティック・モノローグという、複数（ここでは上の三人を含め七人）の登場人物の語りによって物語られる。ところが、海老井がその比較研究によって明らかにしたように『指輪と本』の場合、それぞれの語りを追っていけば最終的には一つの「真実」に行き着くわけであり、一方『藪の中』はその真実そのものが空白である。さらに『月明かりの道』の場合、最後の霊媒による語りが超越的な性格をもって真実を語っていたのに対し、『藪の中』の武弘はそうした性格を有しておらず、他の登場人物と全く同じように位置づけられている。⁽⁵⁾ したがって、『藪の中』の三人全員の証言をそのまま信頼するとすれば、中村がいうように「一つの事件について事実が三つ存在する」ことになるわけであり、やはりこの構造は「特異」といえることになる。

さてリアリズム的立場からすれば、同一の事件について三つの事実が存在するというのは当然容認することはできない。そこで批評家達はまず、事実を一つにして矛盾を解決しようとした。すなわち、三人の誰かが真実を語っており、他の二人は嘘をついているとすれば、この矛盾する構造は解決できるとみたわけだ。これまでこうした論は数多く提出されてきていて、またその反論もでつくした感がある。⁽⁶⁾ 多襄丸説、武弘説（数の面で多いのは武弘説である）様々あるが、しかし、こうした論はどこにその判断基準をおいているのだろうか。ナラトロジーの観点から考えれば、主観的で限られた視点をもつ登場人物が語るという形式のこの場合、その判断基準は、語り手が信頼できるかどうかという「信頼性」しかないはずである。しかし、多くの批評家によってすでに証明されてきたように、この三人の語りは誰一人として信頼できる語りではない。多襄丸のヒロイズム、真砂の夫を殺しておきながら自分だけは生き長らえているエゴイズム、⁽⁷⁾ 武弘の自分に残っていた選択肢を自殺によって自分で放棄した無気力さ、⁽⁸⁾ そして自分の物欲に原因があるにもかかわらず真砂だけに罪をなすりつけるエゴイズムなど、どの語りにも彼等自身の言説の信頼性を危うくする文脈がちりばめられている。ゆえに三人の語りの中でどの語りが最も信用できるものなのか判断することができず、結局武弘を殺したのが誰なのかということについて決定的な結論を出すことはできない。従って、事件の真相を知ることは読者の「誰にも」許されていないのである。海老井が指摘するように「作者はどのようにしても真相が確然としないように、かなり意識的に各陳述の矛盾、齟齬を付加し」、「真相隠し」に力を尽くしているといえる。⁽⁹⁾

従って、構造自体がもともと矛盾するように設定されていたのだとすれば、三人のうち誰かが真相

を語っているとして論を戦わすことはまさに、『藪の中』の作品内の矛盾を「反復」させていることになる。批評という通常では作品の外において為すとされている行為が作品の「中に」取り込まれているのだ。批評と批評されるものという外と内という境界線が崩されてしまっているのである。批評家は外にとどまっていることができている時、安心していられる。ところが、その境界線が一旦やぶられると、もはやそこに安住してはいられない。真相をゴールとして論を戦わす論争の激しさは同時に批評家の不安を代表しているように思われる。しかし、その行き着く先にゴールはなく、あるのは終わりのない「反復」と海老井のいう「徒労」だけだといえそうだ。

こうした不毛ともいえる議論の反省にたち、逆に真相が再構成できないことそれ自体に焦点をあて、「真相は知りたい」という芥川の「懐疑的な人生観」をみようとする説が登場する。⁽¹⁰⁾ この論を代表する吉田精一は『藪の中』について「当事者達の実事に対する迫り方、受け取り方が各種各様で、めいめいの関心、解釈、感情によって、単純な一つの事実が如何に種々の違った面貌を呈するかを、従って人生の真相が如何に把握し得えぬものかを語ろうとしたのがこの作品の主題である」と指摘している。⁽¹¹⁾

しかしながら、すでにみたように、氏のいう「単純な一つの事実」を知ることは「誰にも」許されていないわけであるから、その事実が「種々の違った面貌を呈する」までの過程と、そして事実がどれだけ歪曲されたのかという程度そのものを知ることも同様に、絶対にできないことになる。「従って」論理的に考えるなら、実際には吉田の主張とはむしろ逆に、この作品は一つの事実が如何に種々の違った面貌を呈するかを、つまり氏同様多くの批評家達のいう＜事実の相対性＞について、「わざと語ろうとしていない」のだ。ゆえに氏が「従って人生の真相が…」と論を進める前に、その論は自家撞着をきたしていることになる。その理由は、こうした論が一見「真相」から目を離しているようにういて、実はその誰にも把握不可能な「真相」を論旨の根幹的な基盤に据えているからである。

吉田の論に続く形で、真相に対する執着をぎりぎりまでなくし、『藪の中』という作品自体に徹底して距離を置こうとする見方も多い。例えば柄谷行人。

藪の中を読んで、我々は「事実の相対性」という観念を受け取るかもしれないが、それだけのことである。我々は少しも動揺しない。いいかえれば、『藪の中』はわれわれに謎を提示するが、この謎の中を生きるように強いはしないのである。⁽¹²⁾

注意しなければならないのは柄谷が『藪の中』を読んで受け取るのは、「事実の相対性」ではなく、その「観念」としていることである。氏は、「事実の相対性」とは「絶体絶命」のところまで内省してこそ、しかもその内省した自分にも把握し難い不可解さとしてこそみえてくるものであり、芥川はそうした人間の心理に対する「問い」に欠けていたと指摘する。つまり、芥川は「事実の相対性」について語ろうとしたのだが、そうするだけの心理的洞察力がなかったためにその試みに失敗してしまい、ただ結局その観念「のみ」を読者に見せてくれたにすぎないというのである。しかしながら、ここで問題となるのは、芥川が「事実の相対性」について書こうとしていた、あるいは書かねばならなかったとする柄谷の強い前提である。

もし、彼らがわざと嘘をついているなら、「事実の相対性」という主題は消滅するし、逆に彼らが嘘を信じているなら、これほどの事実の食い違いは生じようがない。問題は、それがどちらかを決められないことだ。つまり、これらの人物がどこまで自己に対して明証的であるのかがわれわれにわからないことである。たぶん彼らは中途半端なところで内省を停止している。

むろん停止させたのは作者である。『藪の中』という作品が非常に曖昧に見えるのはそういう中

途半端さのせいである。

氏の『藪の中』における内省の不在という帰結は、芥川が「事実の相対性」を描こうしていたという強い前提があって、そして登場人物の意見の食い違いをそれが達成されていない結果とみなしてはじめてなされる。だが、もし、芥川の目が全く別の場所に向いていたとすればどうだろうか。さきの吉田の場合で述べたように、もし芥川が初めから「事実の相対性」について「わざと語ろうとしておらず」、(また、筆者が後に指摘するように) もっと別の目的に彼の目が向いていたとすれば、『藪の中』が非常に曖昧で、そして中途半端で、内省を欠くという否定的意見は、まさに柄谷自身の「事実の相対性」を書くべきであるという強い前提こそが生み出しているように思われる。後に筆者が述べるように、『藪の中』の構造には、「事実の相対性」とは全く別の目的を目指した、芥川の積極的で創造的な、氏の否定的見解とはむしろ逆の、真摯な格闘がかくされていたのである。

さらに柄谷の論を受けて宮田一生は次のように指摘する。

論者の多くが武弘の死の謎解きに関わるのは、『藪の中』には「感動」が存在していないからではないだろうか。つまり、『藪の中』は探偵小説的な内容しか含んでいない、作者の技巧のみが際立つ作品でしかない、ということである。⁽¹³⁾

探偵小説が与えるのは謎が提示され、それが解決されるというカタルシスである。しかし、『藪の中』はそうした快感を読者に与えてはくれない。探偵小説とは明らかに異質な何かがあるからこそ批評家達は苦闘してきたのである。このように『藪の中』という作品自体に徹底的に距離を置こうとする論は先の吉田の懐疑主義という見解よりもさらに一步退いた所に向かってしまうのだが、和田敦彦がいうようにそれは「作品への参加を拒む」ことであり、⁽¹⁴⁾ 結局は「読み」そのものを放棄することになってしまうことになりかねない。このような見方は徹底して真相、事実の問題にたいして距離を置こうとしているのだが、しかし、その行為は逆に、その存在の有無さえ分からない真相、事実が——たとえ見えないほど遠いところからであるにせよ——彼等の論を支えていることを示しているように思われる。

『藪の中』論は海老井英次の登場をまってようやく大きな転換期を迎えることになる。海老井はこれまで程度の差はあれ、なんらかの形で真相に固執してきた論に対して真相は再構成できないことを決定づけ、その執着を断ち切った。⁽¹⁵⁾ 多くの批評家はこの点だけに氏の論の重要性を置いているようだが、私見によれば次の二つの点こそ最も重要であるように思われる。一つは『平家物語』以来語り継がれた「俊寛」を例にとって、その伝承の流れにのって倉田、菊池、芥川それぞれの描いた俊寛像の並列性、等価性を例にあげ、『藪の中』の三人の独白も同様に等価的、並列的であり、三つの陳述がそれぞれ真相を語っているとして、先の懐疑論とは逆に三つの独白それぞれに積極的な価値をみいだそうとした点。もう一つは——この点がもっとも重要なのだが——「読者はその中でそれぞれ自分で一番美しく語られていると思うものを選ぶほかない」と論をテキストから読者の方向に向けたことだ(後述するようにこの指摘は『藪の中』論が向かう方向性の一つの終着点である。筆者は後にもう一つの方法性を示す)。

しかし、残念ながらこの「離れ業」を見事にやってのけた海老井の論も『藪の中』の特殊な構造を説明しきれているとは決していうことはできない。例えば、海老井は自ら類推の例にあげた俊寛像と『藪の中』の三人の独白の矛盾を比較して次のようにいう。

一人の男が死んだという事件について、多襄丸他当事者の陳述が矛盾していることや、一つの

事件について解釈が多様であることがおかしく感じられるのは、それがあまりにアクチュアルであること、昨日の今日という形での近時性によるものと思われる。...それが俊寛のように、遠い過去の人物に関してであれば、解釈の多様性がむしろ当然であるのは、語られる対象と語り手に介在する時間がそれを保証してくれるからなのであろう。「薺の中」の重層的構成と、六つ並べられた「俊寛」との相違はわずかその一点にすぎない。

ここには海老井の巧妙な「レトリック」がある。なぜなら、もし、当事者三人の独白の矛盾の決定的な原因が「近時性」によるものであるのなら、果たして氏自らが『薺の中』の大問題であると規定するその「近時性」を説明してくれない――遠い過去の人物であり、「解釈の多様性がむしろ当然である」――これまで描かれてきた俊寛像と、『薺の中』の構造との相違は、「わずかその一点」として見過ごすことができるものなのだろうか。その一点の相違こそは、「わずか」という言葉で済ますにはあまりに大きなもののように思われる。氏は俊寛像との関係をあてはめることによって三人の独白の並列性、等価性を説明することはできたように思われるが、しかし、あらたな近時性という大問題を解決することはできなかったといえる。

とはいえ、これまで真相に執着し続けてきた『薺の中』論の方向性をいっきに転換させた海老井のその後の論に与えた影響、重要性は決定的だったといえよう。『薺の中』論はようやく進むべき道を支える支柱をえることができ、この氏の論以降、多くの独創的かつ鋭敏な論が提出されるようになったのである。例えば平岡敏夫のように海老井の論をふまえた上で、「どの陳述が真相を述べているかではなく、どの陳述のどこが私達読者に、より切実にひびくかを感じとるべき」であるとし、それぞれの独白に「文学的リアリティ」を読み取ろうとする見方。⁽¹⁶⁾ さらに清水康次の、海老井の並列性、等価性という見解をさらにすすめて「それぞれの語りがエゴイスティックで思いやりや優しさの欠如した物語を作っている」として、それらの語りの並列性の配置に、芥川の「語り」を見失ったことの虚無の表明をみる意見。⁽¹⁷⁾ あるいは和田敦彦のように、読者のもつ「バイアス」を基として、「ある人物の話を「どれだけ信じるか」に応じて刻々変貌していく他者の話、その変貌の振幅を見定め、そこから生まれる効果について考察する」、テキストと読者の相互作用というイーザーの読書行為論の観点からこの小説をみようとする見解。⁽¹⁸⁾ さらに高橋修は、真砂、多襄丸、武弘という三人の男女の間でくりひろげられる「見る」という行為において、女（真砂）が性的欲望の対象として、あるいは人間から遠ざかった非人格として常に「見られる」位置に置かれているという。そして、そこに「見るもの、見られるものという半ば規範化された男と女の関係が「暴力的」に発現している」と指摘し、『薺の中』に権力構造、権力装置を読み取る、非常に独創的で示唆に富む論も提出されるようになった。⁽¹⁹⁾

しかしながら、すでに述べたようにこうした論の基盤である海老井の論自体に問題が存在するし、最後の高橋修が「意味の重なりを持っているという観点に立って」読みを進めていることに代表されるように、これらの諸氏の読みはこの特異な構造の問題をいったん「括弧にいれて」はじめてなされるものである。特異な構造自体を説明してくれるものではないということになるのだ。

最後にもう一人、高木まさきの批評をとりあげておこう。海老井の論を評価しながらも、高木は「どれか一つを選択する」という海老井の指摘を「不自然な読み」として退けた。⁽²⁰⁾ そして『薺の中』の、従来一つの事件として考えられてきた三人の陳述をそれぞれ「三つの別々の事件」について語られたものとした。つまり、『薺の中』には三つの別々の物語が存在するとしたのである。そしてその影響関係を同じく三つの物語が存在するO・ヘンリーの『運命の道』にもとめた。高木は三人の主張を別々の事件について語られたものとするによって矛盾は解決できるという。確かにそう考えると、一見矛盾は解決するように「みえる」。しかしながら、高木自身述べているように、『薺の中』は読者

に対して『運命の道』とは非常に「異なった印象」を与えている。『運命の道』は明らかに全く別々の三つの物語として、しかも事実として読めるのに対し、『薺の中』を同じように読むことは決してできない。『薺の中』が三つの物語からなっているとするのは、あくまで可能性として「だけ」であり、これまでの研究の試行錯誤をみても、あるいはテキスト構造をみても分かるように三人の独白は時間的にも、場所的にも一つの同一の事件について語られている印象を読者にもたせる場合のほうが圧倒的に多いのである。つまり、『薺の中』は三つの別々の事実を描いた物語として考えるにはあまりに共通性がありすぎ、逆に一つの事実を描いた三つの独白と考えるには食い違いが激しすぎるのだ。三つの別々の物語としても解決できないこの問題を認識していた高木は、結局それを芥川が「O・ヘンリー以上に高度な試みを行った結果」として説明する。これはあまりに安易すぎる解決であるように思われる。高度な試みとしてみれば、芥川が『指輪と本』や『月明かりの道』の手法、つまり一つの事実を相対化した劇的独白を発展（後述するように正しくは「解体」、あるいは「破壊」なのだが）させたということも可能なのであり、それをいってしまっただけがその一言で片づけられてしまう。むしろ、そうした氏のいう高度な試みー筆者の言葉でいえば先行するテキストを「破壊」しながら新しいものを作り上げていく手法ーをどうして芥川がなし得ることができたのか、問題はそこにこそあるはずなのに。高橋や和田が海老井の論を受けて、事実あるいはリアリズムという確定的な読みの枠組みの呪縛から逃れようと、懸命に「不安定性」を抱えながら論を模索していったのに対し、高木の論は結局は一つの事実に固執していて、その結果古典的な真相さがしの論の方向性に再び後退してしまっているように見える。したがってやはり、この特異な構造を説明してはくれないのである。

以上のようにみえてくると、三人の独白が矛盾するというこの『薺の中』の特異な構造を十分に説明しえた論はいまだないように思われる。作品内部から独白の矛盾を説明することもできないうえに、影響関係を指摘された作品も『薺の中』とは全く別種の系列に属するので確定的なものとはなりえない。

つまり、『薺の中』の特殊な構成は「矛盾」のまま残される。この特殊な構造の持つ意味は説明のつかない「矛盾」ということになる。ではこの矛盾は解決できないものなのかというと、そうでもないのだ。そこで次のように仮定してみたらどうだろうか。もし、『薺の中』と全く同じように物語の構造が一見未整理で、矛盾し、作品を破壊するようにみえるにもかかわらず、それが非常に意図的に用いられているような作品ーつまりそれが与える効果、印象において『薺の中』と同系列に属する作品があるとすればどうだろうか。そして芥川がそれを読むか、あるいはそれに深い興味、そして知識をもっていたとすればどうであろうか。『薺の中』の構造が特殊であるといえるのは、その形式において他に特殊といえる構成をもつ作品がないからである。もし、同系列の作品が存在し、『薺の中』との接点が立証されれば、すでに指摘されている外国作品や、海老井が指摘している「俊寛」等の影響関係よりもはるかに重要であるように思われる。そこで筆者は芥川とロレンス・スターンとの関わりを指摘したい。

2. 『トリストラム・シャンディ』と『薺の中』

(1)

ロレンス・スターンとは、十八世紀半ば（一七一三～一七六八）のイギリスの作家であり、彼の代表作といわれるのが、『トリストラム・シャンディ』である。この小説に日本で最初に目をつけ、紹介したのは漱石であるが（実際漱石の『猫』が『トリストラム・シャンディ』に影響を受けているという事実は有名であり、研究もされてきている）、⁽²¹⁾ 芥川もこの作品に知識をもっていたことが宇野浩二によって記されている。芥川は大正九年の十一月下旬、宇野浩二、菊池寛等とともに関西に講演

旅行に出かけているが、同行した宇野はその時の講演の様子を次のように語っている。

芥川は、「諸君は漱石先生の『トリストラム・シャンデ』という文章を読んだことがあります、...なかったら、うちに帰って読んで下さい。」というようなことをいってから、「その『トリストラム・シャンデ』というのは、英国の十八世紀の中ごろに、ロオレンス・スタアンという「坊さん」の作った、大長編小説の名前であるが、この小説は、型破りで、奔放で、無軌道で、……作家が人をくっているようなところは、（今晚、この公會堂の講演者の控え室まできていながら、講演にでない、宇野浩二先生とちょいと似ていますが）この小説（『トリストラム・シャンデ』）が、第三巻の終わりに至って、はじめて主人公があらはれる、というような脱線ぶりをしめすところなどは宇野などの到底およばないところであります...」といって、芥川は、また、横向きに、瞑想するような格好で、あるきだした。⁽²²⁾

このように宇野は述べている。引用からは芥川が『トリストラム・シャンディ』そのものを読んでいたかどうかは分からないが、少なくとも彼がその形式、内容についてかなりの知識をもち、興味を抱いていたことがわかる。これは『薺の中』の特殊な構造との関係において、非常に重要な意味をもつように思われる。というのも、『薺の中』の未整理で、矛盾し、作品を破壊するような特殊な構造はこの『トリストラム・シャンディ』にそのヒントを得ているように思われるからである。

特殊という観点でみるならば、『薺の中』の特殊性は『トリストラム・シャンディ』のそれと比べた場合、比較にもならない。『トリストラム・シャンディ』のそれはあまりに圧倒的である。この小説はまさに小説を破壊する小説、「反小説」といってよい。⁽²³⁾ この小説はそのあまりに特異すぎる形式のために、イギリス小説の歴史の中でも（シクロフスキーが述べたようにそれは世界の文学の歴史においても）特殊な位置に存在している。芥川の言葉をみれば分かるように、すぐ目につく形式だけをとってみても、語り手トリストラムがMadam（奥様）とかThe reader（読者の方々）といって読者にたえず語りかけ、自分の意見を差し挟んで「脱線」することによって物語の時間的順序は全く無視されているし、後に語られるべき出来事が先に語られていたり、あるいは全く忘れ去られていたり、さらには芥川の言葉にもあるように主人公が第三巻の終わりになるまで登場しなかったり、あげくのはてには自伝を書こうとしていながら結局自分がその自伝を書き終えることができないことを自覚するに至るほどである。

I am this month one whole year older than I was this time twelve months; and having got, as you perceive, almost into the middle of my fourth volume--and no farther than to my first day's life--'tis demonstrative that I have three hundred and sixty-four days more life to write just now, than when I first set out;...
...--write as I will, and rush as I may into the middle of things, as Horace advises,
--I shall never overtake myself--whipp'd and driven to the last pinch, at the worst I shall have one day the start of my pen--and one day is enough for two volumes--and two volumes will be enough for one year. ⁽²⁴⁾ (p. 207)

あるいはあまりに有名であるが、一ページを真っ黒に塗りつぶしてみたり（第一巻、第十二章）、星印が数行に渡って羅列されていたり、一章まるごと抜け落ちていたり（第四巻、第二十四章―実際には第二十四章は抜け落ちているために存在しない）、「章についての章（第四巻、第十章）」があったり、曲がりくねった線を描いてそれまでの自分の脱線する語りの経過を示したり（第六巻、第四十章）、白

紙の部分をつくってここに読者の好きなように物語をつづけて見て下さいといってみたり（第六巻、第三十八章）、小説の形式を破壊し尽くすといえるほど、考えられる限り奇抜、特殊、異常な手法が出し尽くされているのだ。スターンがこのような奇妙奇天烈な小説を書いた背景には当時の小説が勃興した時代との密接な関わりがある。

スターンがこの小説を書いた時代はイギリスにおいて小説が誕生し、それが急激な速度で読者を獲得し、その栄華を極めた時代だった。まずデフォーが『ロビンソン・クルーソー』によってその口火を切った。彼は当時の実話をもとに、無人島に漂着しそこでさまざまな困難を、敬虔な信仰と勤勉な労働によって乗り越えていく主人公を描き出し、文学の場を宮廷や貴族から中産階級のもとへ移動させた。彼はまたこの小説によってクロノロジカルに語っていく「自伝」という語りの形式、そしてなんといいてもその序文「彼自身によって書かれた」(written by himself)という言葉で、小説の最初でかつ根幹的な慣習ーリアリズムを確立した。デフォーは当時まだ成り上がりの小説にうさんくささを感じていた読者にフィクションの世界も現実と同一である、あるいはその延長であると信じ込ませることで、それを受け入れやすい形にしようとしたのである。一方で、optimisticなデフォーと対照的ともいえるスウィフトは『ガリバー旅行記』によって、主人公が小人国、巨人国、飛鳥などの旅を経ていく中で、逆に自分が住む人間の世界に存在する欺瞞、醜さ、愚かさを痛感させられ、最後には絶望する様を描き出す手法によって、「風刺小説」の形式を確立した。一方、こうした実人生とかけはなれた小説とは対照的にリチャードソンは『パミラ』の中で、主人公を質素な生活を送る中産階級の両親のもとに生まれた娘に設定し、そしてその物語の舞台をごく日常の、その小間使いの娘の周りで起こる出来事にすえた。しかも、代筆屋であった彼は主人公の書簡によって物語を構成するという「書簡体小説」という語りの形式を導入した。これによってその語りの技法が人間の内面世界を深く描けることが見い出され、小説は外部の世界だけでなく、人間の内側の世界にまでその方向性を見い出すことができたのだ。リチャードソンの功績は大きく、イギリス小説の誕生を彼にすえる見方も納得できるものだ。『パミラ』は大評判となり、ヨーロッパ諸国でも人気を博した。だが、なかには自分の操をえさに女主人の地位を手に入れたようにも思えるパミラの打算的な、中産階級の思考体系にうさんくささを感じるものもいた。それがフィールディングである。フィールディングは『シャメラ』によってパミラとは正反対の、金使いが荒く、性に関してもみだらな娘シャメラ・アンドリュースなる娘の色恋沙汰を描き、徹底的に『パミラ』を皮肉り、揶揄した。その後『ジョーゼフ・アンドリュース』を経て、『トム・ジョーンズ』によって彼はその形式においてほぼイギリス小説の完成型ともいえる作品を生み出す。彼はこの作品の中で、全知の語り手が全体を見通した地点からプロットを進行させ、必要とあらば作中人物の内面に入り込み、そして自己を語り手として意識し自らの意見を述べていくいわゆるブースの「論評」を加えていく語りの形式を生み出した。一方ではスモレットが『ロデリック・ランダム』によって、両親をなくしさらに祖父に冷たく見放されてしまった主人公が、様々な人物に騙され、裏切られながらも、彼を助ける人物たちの力を借りながら遍歴していく様を描き出し、いわゆるピカレスク（悪漢小説）の形式を確立していた。つまり、スターンが登場する前に、イギリスの小説はその完成をみていたのである。スターンはこうした完成の後に登場することになる。

こうした作家達の後に遅れてやってきたスターンはどうすればよかったのか。由良君美がいうように、スターンがなおその先を試みようとするれば、彼に残された道は、もはや＜小説＞ではない、＜反小説＞に赴くことでしかなかったのである（由良君美、125頁）。つまり、それまでにすでに確立し、完成されていた小説形式を破壊することしか彼には残されていなかったのだ。スターンはまず時間の順序を狂わせ、そして先の引用にもあげたように、自伝という語りの形式の不可能性を暴くことでデフォーの小説を破壊し、次にまるでスローモーションのようなウォルター・シャンドィの徘徊する足の描写（第四巻、第十章～第十二章）によって細部に徹底的に目を向けたリチャードソンの小説をパ

ロディ化することでそれを解体し、⁽²⁵⁾そしてさらに語り手の「論評」の部分と実際の物語内容との比率の関係を逆転させることでフィールディングの小説を解体し（ブースが指摘するようにフィールディングの論評はトムの話とサブプロットの機能し、調和しているが、一方、スターンの場合その論評は実際の物語を妨害しこそすれ、助ける機能は果たさない、いわば論評の方がメインプロットになっている）、⁽²⁶⁾全く新しいものを生み出したのである。さきの真っ黒に塗りつぶした章、また白紙の章や、第三巻になってやっと主人公が現れるといったありとあらゆる奇手もまさに、それまで確立し、完成した小説の形式を「徹底的に」破壊するためだったのである。シクロフスキーがいうように、スターンは「通常の形式を変化させ、破壊し」、そして同時にその「形式の破壊」による「形式の自覚」を小説の内容そのものとすることによって、⁽²⁷⁾新しい可能性を見い出そうとしたのである。それはまさに「日常的に見慣れた事物を奇異なものとして表現する」とシクロフスキーが定義したフォルマリズムの中心的概念、「非日常化（異化）作用」そのものだった。⁽²⁸⁾

芥川はこうした、先行するテキストの形式を解体、あるいは破壊していき、新しいものを生み出すという「非日常化（異化）」の手法をおそらくスターンから学んだはずだ。彼のやったこともスターンと全く同じだ。彼はまず原典の――三人称で全知的な語りで語られている――今昔物語の巻第二十九第二十三話「具妻行丹波国男於大江山被縛語」の物語内容を、⁽²⁹⁾主観的な視点をもつ七人の作中人物それぞれに語らせるという、ブラウニングから借りたドラマティック・モノログという形式によって文字どおり「ばらばらに」解体した。今度はそのドラマティック・モノログという本来なら一つの事実を複数の視点から相対化させるという形式を、当事者どうしの証言を「矛盾」させ、あたかも一つの事件に三つの事実が存在するようにみせることによって、粉々に破壊した。また霊魂となった武弘の、霊にありがちな超越的な性格をとっばらうことによって、超越的な霊媒が真実を語るという偏見の『月明かりの道』を解体した。さらには、三つの物語とも一つの物語ともどちらにも判断できないようにすることで、三つの別々の物語が存在する『運命の道』を解体し、どの小説とも異なる、全く新しいものを生み出したのだ。

くり返しになるが、『薺の中』の「矛盾」の手法は、「形式の破壊による形式の自覚」、すなわち「先行するテキストの形式を破壊していき、新しいものを生み出すというスターンの「非日常化（異化）」の手法を学ぶことによってはじめて可能になった」構造だといえるのである。『薺の中』は諸氏によって影響関係を指摘されてきた古典的作品群とは全く違う正反対の場所――「反小説」という系列――に位置している。諸氏によって指摘された作品群ではその形式の類似性は指摘できても、しかし、そうした先行作品をもとになぜ『薺の中』の矛盾する特殊な構造がつくり出されたのか、その理由を解決することはできなかった。ところが『トリストラム・シャンディ』はまさにその矛盾、破壊的――「反小説」的――構造こそが『薺の中』との類似性がみられるのである。類似性という観点からすれば、どちらが重要なものといえるだろうか。もちろん後者のほうであることは間違いない。次章において二つの作品がもつ特殊な構造の類似関係をさらに詳しく分析していくことにする。

(2)

前章で芥川とスターンの接点は立証されたわけであるが、しかし二つの作品の影響関係についてはいわば外からみた影響関係といえるものであり、具体的な内容についてはみてこなかった。従ってここでは二つの作品を内部から分析し、比較することにより、いくつかの共通点を取りあげ、特殊といえる二つの作品の類似関係をさらに確証づけたいと思う。

まず一つめの共通点は二つの作品両方においてバルトのいう「解釈学的コード」が逆手にとられているということである。「解釈学的コード」とは「謎を課し、それを解く機能をもつ単位の全体」である。⁽³⁰⁾これによって読者は謎の設定とその解決の間のサスペンスを楽しむことができ、物語を読む

ことができる。

ところが周知の通り、『薙の中』では武弘の死という事件（解決あるいは結果の方）が物語のはじめの部分に置かれている。したがって、解釈学的コードは通常とは逆の機能を果たす。次に何が起こるかという疑問は、物語の初めの部分で結末を打ち明けるという手法によって「なぜ起こったのか」という疑問に従属させられているのである（Waugh, p. 83）。読者はその変換されたコードに従って物語を読んでいくわけだが、しかし、三人の意見は矛盾し、我々は結局なぜ起こったのかという疑問――あるいは原因についての――解決があたえられない。したがって中村のいうような「作者に翻弄されたような感じ」を受けたり、「統一した読後感」を得られなかったりする。が、それは芥川の意識的な操作なのだ。芥川はこの「解釈学的コード」を「逆手にとっている」のである。

一方、『トリストラム・シャンディ』の場合はどうかというと、その逆手にとるやり方が『薙の中』よりさらに露骨である。トリストラムは物語の最初の方（第五章）で自分が「一七一八年十一月の五日」に生まれたという。そしてその次の第六章で、どういう手順で生まれたかは「それだけで一つの章に、そっくりとっておいた」と語る。当然読者の注意はどのように生まれたのかという疑問の方に焦点が合わされる。読者はその章で謎が解決されるのかと期待するが、そこでは全くそのことは述べられず、はぐらかされ、第三巻の終わりになるまで忘れ去られている。読者は文字どおりかどわかされた印象をもつことになる。

さらにトリストラムは第十九章で、自分のトリストラムという名前は父がもっとも嫌っていた名前であるという。当然読者は、それではなぜその名前が付けられ、彼がそう名のっているのかということに注意を向けることになる。トリストラムはそのことについては「もう少し説明する必要がある」などとはいうものの、結局それについては第四巻まで全く何の脈絡もないままそのまま放置されている。あげくのはてにはスターンはトリストラムに次のような言葉を吐かせる。

...that I should have the misfortune to be called TRISTRAM, in opposition to my father's hypothesis, and the wish of the whole family, God-fathers and God mothers not excepted--These, with fifty other points left yet unraveled, you may endeavour to solve if you have time;--but I tell you before hand it will be in vain,--...(p.111)

...私がトリストラムと名づけられるような不幸がどうして生じたかも、できたら解明を見て下さい。――これらのほか、まだはっきりしないままになっている五十もの問題点を、どうか暇さえお持ちならとりあげて見てくださって結構です。――ただ、あらかじめお断りしておきますが、それらは結局無駄骨でしょう。

トリストラムは「解釈学的コード」を逆手にとって読者をかどわかしていることを露骨に示し、さらに読者を混乱させようとしている。筆者には芥川の立っている場所はトリストラムと同じところであるように見える。芥川もこのトリストラムのように彼が意図的に設定した矛盾を事実かどうか論争を戦わす人々に対して「それらは結局無駄骨でしょう」といっているように思われる。その『薙の中』よりも読者を翻弄し、混乱させる点では『トリストラム・シャンディ』のほうがその度合いが激しいのである。この謎は第四巻になってようやく、洗礼の時にトリストラムの父が召し使いのスザナーに「トリスメジスタス」と牧師に伝えるようにいったのを誤って「トリストラム」と伝えたのが原因であることが語られるのである。

類似性の二つ目は（最初と重複する部分もあるが）、両方の作品が「読者あるいは批評家に与える印象（効果）と役割」である。『トリストラム・シャンディ』を「世界文学の中でも最も典型的な小説」

とたたえたシクロフスキーは先に述べたようなトリストラムの策略に対して「われわれは、踊り場へ通じていると思っていた階段が行き止まりになっているのに気づいたときのように立ちすくんでしまわねばならないような感じになる」と述べている（シクロフスキー、370頁）。これは先の中村が『藪の中』の三人の独白について述べた「読者は三つの道を歩いて、どれもみな行止まりであった時に似た気持ちで踵をかえざるを得ないのです（中村光夫、76頁）」という見解と驚くほどよく似ている。このことは先に述べた二つの作品に特徴的な解釈学的コードの逆用を考えれば――我々は結果を最初に示され、原因を探す読みをするよう「誘い込まれた」にもかかわらず、まさにその原因が示されないのだから――当然のことである。我々読者はテキストに「引きずり込まれる」のだ。この効果はバルトの「読みうる」テキスト、「書きうる」テキストの定義を参考にするとより分かりやすい。⁽³¹⁾ 読みうるテキストは、いわゆる古典的テキストであり、読者をただの受動的な「消費者」にし、我々に「受け入れるか拒むかという貧しい自由しかその分け前を残さない」。今まで影響関係を指摘された作品はすべてこの「読みうる」テキストである。『指輪と本』でも『月明かりの道』でも謎は解決され、我々はその真相を受動的に受け取る消費者の立場にいる。さらに先の『運命の道』の場合、「左の道」、「右の道」、「本道」と読者が迷わないように「配慮」までされている。このような古典的「読みうる」テキストの場合、我々は座っているだけでよいのである。だが、一方「書きうる」テキストは「すべての批評を無効にし」、「そこにはいかなる首尾一貫した言葉も安住し得ない」。そこで我々読者は始まりも終わりもないテキストの記号表現の戯れ（ゲーム）に参加し、自らテキストの積極的な「生産者」とならなければならない。『藪の中』、『トリストラム・シャンディ』二つのテキストはまさにバルトのいうこの「書きうる」テキストである。事実、トリストラムが先に述べたように解釈学的コードを逆用して原因を語るのを（わざと）忘れていたり、あるいは突然白紙の部分を作って「ここに好きなように物語を作ってください」という時、我々は単なる受動的な消費者ではいられなくなる。我々読者は混乱し、当惑し、存在しない原因、あるいは白紙の部分についての物語をなんとか作り出そう、描き出そうと必至に積極的な「生産者」にならなければならないからだ。『藪の中』でも全く同じだ。真相が与えられないために我々は先の中村のように戸惑い、混乱し、存在しない真相をなんとか探し出そうと、作り出そうとしなければならない。福田や黒沢などはまさにその意味で真相を「創作」したのであり、⁽³²⁾ 文字どおりテキストの「生産者」となったのである。彼らだけではない。すでに述べたように、一つの独白に真相を見る批評家達も同様である。なぜなら、先に述べたようにそうした行為は『藪の中』のテキスト内の矛盾を「反復」させていたのであり、そしてその議論は批評家達自らに批評と批評されるものという外と内の境界線を突き崩させ、『藪の中』というテキストを無限に「再生産」させていたのである。

以上のように二つのテキストは両方とも「書きうる」テキストであり、読者に混乱、当惑の印象（効果）を与えると同時に積極的なテキストの「生産者」の役割を担うよう強いる点において類似性、共通性がみられるといえよう（なお、バルトの「書きうる」テキストは「読みうる」古典的テキストに対していわゆる現代的テキストをさすが、『藪の中』と『トリストラム・シャンディ』が有している現代性については註を参照の事）。⁽³³⁾

類似性の三つ目はすでに述べたように、二つの小説の形式が両方とも「未完」、「未整理」で「矛盾」し、作品を「破壊」するようにみえる構造が実は非常に「意図的に」なされていることである。すでにみたように『藪の中』はどう説明しても絶対に説明しきれないよう、「矛盾」するよう設定されていた。そして武弘の死の決定的な原因を示さないまま、芥川は最終的な解決を拒否し、――海老井の言葉を借りれば――「未完結性」をそのままに小説を終わらせている。一方、スターンの場合も、本題は『トリストラム・シャンディの生涯と意見』という一人の男の生涯を書くはずの自伝でありながら、意見の方ばかりが述べられて、そのトリストラムの生涯の方は懐胎、出生、命名、割礼、そしてズボ

ンを履かせることについてはなんとか書かれるが（ブース、292 頁）――しかしその間の時間的順序は全くでたらめである――、それ以外の彼の生涯はほとんど書かれないまま「未完」に終わることになる（むしろ、トリストラムが語るのはトービー叔父の生涯といってもよい）。さらに彼が脱線して語る挿話においても完結している話はどこにもない。例えば、その挿話の中に「スラウケンベルギウスの物語」と題された、見知らぬ男のあまりに巨大な鼻に心を奪われたシュトラスブルグの市民がフランス軍にそのすきをつかれて攻撃され、町を占領されてしまうという話がある。この男の鼻の真相について学者を含め人々は町をあげて議論することになる――『薺の中』の議論と似ていなくもない――のだが、「でもその鼻は本当だったんですの？」という質問に対して、トリストラムは自ら次のように答える。

--But was the stranger's nose a true nose --or was it a false one?

To tell that before-hand, madam, would be to do injury to one of the best tales in the christian world;...

...knowing right well, that when I shall have told it, and my reader shall have read it thro'--'twould be even high time for both of us to shut up the book;inasmuch, continues Slawkenbergius, as I know of no tale which could possibly ever go down after it. (p. 197)

――くでもその見知らぬ男とやらの鼻は本物だったんですの？――それともにせの鼻かしら？>それを先にお話してしまったんでは、奥様、キリスト教世界でもとっておきの話を一つぶちこわしてしまうことになりますよ。...

だって最後の話といえば、私がそれを語り終わってしまったら、そして読者がそれを読み通してしまわれたら、――それはまさしく私も読者方も、本をパタンと閉じてしまう時だということくらい、私にもよくわかっていますからね。その話を読まれたあとで、とスラウケンベルギウスはなおも言葉をつづけて、なお面白がっていただける可能性が少しでもありそうな話なんて、私はひとつも知りませんものね。
(下線は筆者)

この後、鼻が本当だったかのどうかという真相の話はいつの間にか「ディエゴとジューリアのいりくみ物語」に変わってしまい、結局鼻の真相については『薺の中』の真相と同じように永遠に語られないまま終わってしまうのである。

さらに、こうした挿話の中でも代表的なストーリーといえるトービー叔父とウオドマン婦人とのロマンスがこの作品の結末に置かれているのだが、その話も結局語られないまま次のように最後の最後まではぐらかされ、翻弄され、茶化されまくったあげく――『トリストラム・シャンディ』という作品自体も同時に――「未完」に終わるのだ。

L--d! said my mother, what is all this story about?--

A COCK and BULL, said Yorick--And one of the best of its kind, I ever heard. (p. 457)

ああ神様！私の母が申しました、一体これは何の話なのでしょう――

そりゃモー根っから他愛もない、おとおうし話（落とし話）、というわけさ、ヨリックが言いました――そういう類の中ではまあこれでも、もうしぶんのない話のほうなのさ。

スターンがこのような徹底的に自分の作品を未完にしようと意図したことのまず第一の大きな理由と

しては、先に述べたようにそれまでの初め、中、終わりというアリストテレス以来の伝統にのっとり英国小説を破壊するという目的があった。それに附随する第二の理由として、上の引用の下線部分にもあるように、完結した物語ではまさに「語り終えたその瞬間に読者が本を閉じてしまう」ことをスターンは知っていたからだ。したがってスターンのテキストはその意味で、周到な計算によって「開かれている」のである。芥川が意図的に最終的な解決を拒否し、「未完」にした理由もそこにあるといえるだろう。彼が目論んだごとく、真相を与えないで未完にすることによって読者は一度読み終えた後も、本を閉じるどころか何度も読み返し、「真相」にたどりつくまで（誰もたどりつくことはできないだろう）、『藪の中』について考えることになるからだ。

さらにA・A・メンディロウによると、トリストラムの「脱線」によって未完で「よせあつめ」のように見える『トリストラム・シャンディ』の出来事の一つ一つは、実際にはそれがたとえどんなに細かい小さな出来事で、どんなに脱線によって中断――あるいは別のところで再開――されていても、それらの出来事の年代、日付は、他のすべての出来事との関係において正確に時間軸にそった場所に並べることができるという。⁽³⁴⁾したがってやはり、スターンは、伝統的小説と同じようにクロノジカルに出来事をまとめようと思えばできたわけであり、彼は芥川と同じように「意図的に」それを拒否し、「わざとごたまぜにした」のだ。結果的にそれはD・W・ジェファーソンがいう「無秩序の秩序 (order in disorder)」を形成し、⁽³⁵⁾ またシクロフスキーの言葉を借りれば、「ピカソの絵画のように厳密な規則の上に成立している」のである。⁽³⁶⁾ 二人の作者両方とも作品を統一、完結させるのではなく、未完、未整理にするか、破壊することに意識が向いているということがいえるのであり、それは何度も述べたように二人が「形式の破壊による形式の自覚」によって新しい方向性を目指したからである。

最後に類似性の四つ目として、二人の作家とも小説における根幹的な約束事である「リアリズム」に挑戦している、ということがいえる。読者は小説の世界が現実ではなく、虚構の出来事であることを知っている。ところが、デフォー以来のリアリズムの慣習によって読者はそれを「意識的」に無視して、実際に起こった出来事として読むことになる。つまり、虚構の出来事を自分達が生活している日常に置き換えて読むのである。小説家たちもすでにデフォーの場合で述べたように、いかに本当らしくみせかけるかということ、「小説の世界は現実と同じであると信じ込ませること」を程度の差こそあれ、守りつづけてきた。これが小説誕生以来、小説が発展するべくして守られてきたリアリズムという約束事である。

ところが『藪の中』では三人の独白が「矛盾」し、どれが事実なのか決定することはできない。当然読者はリアリズムという小説上の約束事に従って三人の述べる出来事が実際に行われたとして物語を読むことはできない（かといって逆に嘘、空想、ファンタジーの世界に結び付けることもできない）。それでも何とか読者は自らが支えられている柱にしがみつき、説明をつけようとする。これまで多くの研究者達が矛盾をなんとか解決しようと議論を白熱させてきたことがそれを物語っている。このことは研究者達がいかにこのリアリズムという約束事に縛られていたかということを示している。したがって、読者は『トリストラム・シャンディ』や『藪の中』のような作品を前にした時、自分達が小説を読む時に従っている――あまりに馴化され、自動化されてしまった――リアリズムという約束事「コード」に否応なく気づかされることになる。まさに典型的な異化作用である。それはまるで、我々が普段何気なく吸っていて、有ることすら忘れてしまっている空気が突然汚染されるか――あるいは濃度を濃くされるかして――、その存在を感じずにはいられなくなったかのようだ。⁽³⁷⁾ そして読者は次に、そのリアリズムという約束事が一見本質的なもののようでその「みせかけ」を装ってきたこと、つまりそれが単なる約束事にすぎず恣意的なものでしかなかったことに気づき、小説の世界が現実の世界とは決して同一にはなりえないということを「再認識」するのである。芥川が「矛盾」とい

う構造によってフィクションの世界が現実――あるいは事実――に支配されることを拒んだ時、そこには現実の入り込めない別の領域がフィクションの世界に存在していることが意味されている。フィクションが現実の代わりをつとめることが可能であり（それがリアリズムという慣習である）、しかも同時に現実の入り込めない別の領域をも有するという二つの面を持つとなれば、一方しかもたない現実の方がフィクションの派生物であり、その代わりにすぎないのではないかという逆転が起こることになる。芥川とスターンは小説という形式の奥底に沈んでいる、フィクションは現実の延長にすぎない、その代理、補遺的なものにすぎないという、一方（現実）を中心に置き、他方（フィクション）を周縁的、派生的なものとする、階層秩序的な二項対立の枠組みの「階層性」を転倒させ、崩すのである。そして二人は一方が他方を支配、あるいは貶めることでようやくその存在を築き上げている事――その利害がらみのイデオロギー的性格（カラー、19頁）――を明るみに出すのだ。読者はそれによってリアリズムが小説の世界と現実の世界との関係についていかに無視してきたか、いかに読者を煙に巻いてきたかということに気づくのである。

スターンの場合は、そのリアリズムに対する挑戦の中心的方法が芥川の「矛盾」の方法とはやや異なる。スターンは「矛盾」というよりは、語り手トリストラムがたえず読者に語りかけ、意見を差し挟むという「脱線」によってそれを行っている。トリストラムの語る物語はすべてその脱線によって遅延させられ、その現実性は破壊され、「作り話」（フィクション）であることが暴露されている。彼は「脱線は読書の生命、真髄（第一巻、第二十二章）」などといって読者を茶化しているほどである。トリストラムの語る登場人物達は動作の途中で置き去りにされ、彼に再び語られるまでの間、トービー叔父のように「パイプの灰をたたき落し続けている（第一巻、二十一章）」状態で忘れ去られたままになってしまっている。スターンはイギリスで小説が最初に勃興した時代の中で、すでに定着したリアリズムに異論を唱えることで、全く新しい方向性を見い出そうとしたのである。

実は芥川も彼の時代の文壇との関係においてこうした手法をとる必要があった。それは福田が指摘しているように、日本の自然主義作家のリアリズムとの関係による。⁽³⁸⁾ イギリスの小説の原点であるデフォーのリアリズムは、読者にフィクションを受け入れやすいものにしようといういわばみせかけのものであり、それは福田がいうようにある意味では「消極的必要悪としての文学技法」にすぎないものだった。ところが日本の自然主義作家達はそのリアリズムを誤解した。氏が指摘しているように、彼等はその消極的必要悪のリアリズムを「人生の真実にせまる技法」と解し、そして「芸術の領域と実人生との領域を不明確なものにし」、⁽³⁹⁾ 私小説へと進んでいったのである。当然彼等はそれとは対極にある芥川を作品を非難した。彼等は実人生の体験の告白をするよう芥川に要求したのだ。芥川にとってみれば、フィクションが現実を映す鏡あるいはその代わりであるというような、さらには言葉が現実を透明に映し出す媒体であるなどという「幻想」には、断じて組みすることはできなかった。小説の世界は、さらには小説の「言葉」は、決して現実の世界と同一にはなりえないという「存在論的弁別性」を暴露すること（Waugh, p. 32）、これが芥川の最終的なねらいであり、それは日本の自然主義、あるいは小説というジャンルそのものもつリアリズムという慣習に対する挑戦だったように思われる。芥川は小説の慣習そのものに自意識的になり、そしてスターンから学んで作り上げた矛盾という構造によってリアリズムの慣習を剥き出しにして――その恣意性を――読者の目の前に「さらけ出す」ことで、フィクションと現実の関係をもう一度見直し、フィクションが鈍化、退廃の方向性に向かうことを防ぎながら、同時にその新しい方向性を模索しようと試みたのである。ここに二人の作家の、最後にして根幹的な共通点がある。矛盾、未完の方法同様、これまで述べてきた解釈学的コードの逆用や、読者を混乱させる方法等の影響関係、共通点もすべてここに集約されるのである。

そして最終的に、このように小説と現実との関係について再考察を余儀無くさせられた我々は『薺

の中』のような作品を前にした時、次の二つの選択をせまられることになる。一つは、筆者が上で『藪の中』論が向かう一つの終着点と述べた海老井の示唆する方向性である、つまり小説の慣習「リアリズム」の恣意性を認識してそれを受け入れた上で（真相再構成に執着する論とはこの点が全く異なる）、その不安定性をかかえながらもあくまでイーザー的な一貫性をもとめて三人の証言の中で「読者が一番美しく語られていると思うものを選ぶ」というものだ。『藪の中』において我々が判断できるのは、どれが真実であるかではなく、海老井がいうようにどれが美しいかどうか「だけ」なのである。そして筆者が示す我々に残されたもう一つの方向性は、そうした不安定性を抱えながら、小説と現実についての新しい関係、新しい慣習が築きあげられるまで（不幸にもそれはまだ作り上げられていないのだが）、永遠にその不安定性の中で「迷い」続けることだ。そこで我々ができるのはバルトの「悦楽」にも似たマゾヒスティックな感覚に身を任せること意外にはありえない。上記の二つの方向性のうち、どちらを選ぶかは読者にゆだねられているのだ。

終わりに

以上のように『藪の中』と『トリストラム・シャンディ』の影響関係について分析してきた。もちろん筆者が述べてきた類似関係はこれまで指摘されてきた『指輪と本』や『月明かりの道』のように直接的な類似といえるものではない。しかし、海老井が指摘するように、『藪の中』のオリジナリティーはそうした形式が本来もつ、それぞれの語りを総合して真相を読者に再構成させるということの「拒否」、すなわち「矛盾」という特殊な構造にあったわけであり、そうだとすれば、まさに上記のスターンの『トリストラム・シャンディ』との影響関係――先行するテキストの形式を破壊していくことによって新しいものを生み出すという「非日常化（異化）」の手法、あるいは解釈学的コードの逆用、また読者に与える混乱、当惑の効果、さらに未整理、矛盾が意図的になされていること、そして最後にリアリズムという小説の根本的な約束事に対する挑戦などの共通点――は、その『藪の中』のオリジナリティーを説明するのに根幹的な重要性を持つように思われる。

また、芥川は「芸術その他」で次のように言っている。

内容を手際よく拵へ上げたものが形式ではない。形式は内容の中にあるのだ。或いはそのヴァイス・ヴァサだ。...

×

芸術は表現に始まって表現に終わる。⁽⁴⁰⁾

こうした芥川の見解は「形式は自らのために内容を創造する」（シクロフスキー、60 頁）として、それまでの内容と形式の関係を逆転させた（形式主義という批判まで受けた）シクロフスキーの立場と非常に近いところにある。そうした芥川にとって、「形式の革命家」スターンの『トリストラム・シャンディ』の表現、形式は、師であった漱石以上に彼の興味を引いたのではないだろうか。また芥川が「芸術家の死」として最も恐れたことが、芸術を退歩させる停滞、すなわち同じような作品ばかり書くという「自動化」であったのなら、⁽⁴¹⁾そして芥川自身の言葉にもあるように『藪の中』執筆以前の『竜』を書いた大正八年当時彼がその自動化の死に瀕していたとすれば、⁽⁴²⁾まさに彼の探し求めていた答えがスターンのテキストには存在していたのだ。その答え――同じような作品ばかり書くという「自動化」を阻止する唯一の方法である「異化」の方法――を教えさとし、そして彼を芸術家としての死から救って現代なお一層鮮明に生き長らえるようにしてくれたのは、世界のどの小説とも

「同じではない」、奇抜で型破り、奔放で無軌道な「世界の文学のなかでも最も典型的な小説」、スターンが書いた『トリストラム・シャンディ』以外になかったのではないだろうか。

『藪の中』を発表する大正十一年より前にスターンと『トリストラム・シャンディ』について知識をもっていた芥川が(すでに述べたように彼が関西でスターンについて語ったのは大正九年である)、それに影響されなかったと否定することのほうがもはや困難であるように筆者には思われる。

スターンと芥川との出会い、それは共に芸術の表現、形式に非常な関心を寄せ、小説の未来を模索し続けた、二人の偉大な天才どうしの出会いだった。そしてその出会いこそが『藪の中』というもう一つの「典型的な小説」を生み出すことになったといえる。

註

(1) 中村光夫『『藪の中』から』『芥川龍之介』日本文学研究資料刊行会、1977年、48頁。

(2) テクスト間相互関連性についてはジュリア・クリステヴァ『テクストとしての小説』谷口勇訳、国文社、1985年を参照のこと。ただ、この問題についてはバルトも「テクスト—その理論」(『現代思想』花輪光訳、1981, vol.9-7)、他「作品からテクストへ」『物語の構造分析』みすず書房、花輪光訳、1979年で論じており、論文中の筆者の引用はロラン・バルト「テクスト—その理論」(『現代思想』花輪光訳、1981, vol.9-7、84頁)によった。

(3) 吉田精一「芥川龍之介と今昔物語—『藪の中』を中心に—(二)」『解釈と鑑賞』、1960年。他の相互関連テクストは数多く指摘がなされているが、その類似関係において重要なものとして海老井が挙げているのはこの二つの作品の他は富田仁が指摘した『ポンチュール伯の娘』である。富田仁「藪の中—その源泉とモチーフへの一考察」『芥川龍之介作品研究』八木書店、1969年。

(4) ヴィクトル・シクロフスキー「パロディの長編小説」『散文の理論』せりか書房、1983年、411頁。

(5) 海老井英次『『藪の中』—<中有>の世界と自己劇化—』海老井英次編『芥川龍之介作品論集成 第2巻 地獄変—歴史・王朝物の世界』翰林書房、1999年、165—168頁。

(6) 武弘説をとる主な批評家は高田瑞穂、大岡昇平、笠井秋生等。高田瑞穂『『藪の中』論考』『成城国文学学論集 第六巻』1973年、大岡昇平「芥川龍之介を弁護する—事実と小説の間」『中央公論』1970年、笠井秋生『『藪の中』(一)—三つの陳述の信憑性をめぐって—及び『『藪の中』(二)—真相究明は果たして<徒労>か』『芥川龍之介作品研究』双分社、1983年。多襄丸説は福田恆存、村橋春洋等。福田恆存『『藪の中』について—公開日誌<4>—』『芥川龍之介』有精堂、1977年。村橋春洋『『藪の中』小論—近代人の悲劇』日本文芸研究、1979年。もちろん、謎解きを展開しているこれらの批評家達もただそれだけに執着しているわけではない(笠井秋生のように固執している論もあるが)。しかし、筆者が後に述べるように、芥川はリアリズムという慣習に強い「揺さぶり」をかけるために、そうしたリアリズム的読みをしようとする批評家は揺さぶられた自らの立場を安定させたいと望むため、謎解きという行為はどうしても必要になってしまうのである。例えば、リアリズムという約束事の恣意性の指摘までしていた福田が、「真相は恐らくこんなことではなかったか。多襄丸は目的を達してしまふと、持ち前の残忍さから全く無目的に武広の胸を刺し、大笑ひしながら逃げさつたのであろう」といい、真相を再構成(あるいは創作)していることがその例である。

(7) この点については多くの批評家がふれているので、代表として先の海老井の論をあげておく。海老井英次『『藪の中』—<中有>の世界と自己劇化—』海老井英次編『芥川龍之介作品論集成 第2巻 地獄変—歴史・王朝物の世界』翰林書房、1999年、159頁。

(8) 長野嘗一『古典と近代作家—芥川龍之介』有朋堂、1967年、376頁。

(9) 同註(5)、175頁。

(10) 吉田精一「芥川龍之介と今昔物語—『藪の中』について—(一)」『解釈と鑑賞』、1960年。

(11) 吉田精一『芥川龍之介』三省堂、1942年、219頁。

- (12) 柄谷行人「藪の中」『意味という病(新装版)』河出書房新社、1979年、204-207頁。
- (13) 宮田一生「『藪の中』考」『国文学年次別論文集—近代Ⅲ』朋文出版、1992年、303頁。
- (14) 和田敦彦「『藪の中』論の方法—読書行為論の一環として—」『国文学研究』早稲田大学国文学会、1990年、392頁。
- (15) 同註(5)
- (16) 平岡敏夫『芥川龍之介—抒情の美学』大修館書店、1982年、217-222頁。
- (17) 清水康次「『藪の中』の語り手たち」海老井英次編『芥川龍之介作品論集成第2巻 地獄変—歴史・王朝物の世界』翰林書房、1999年、212-213頁。
- (18) 同註(14)、386頁。
- (19) 高橋修「暴力小説としての『藪の中』」『国文学年次別論文集—近代Ⅲ』朋文出版、1992年、274-276頁。
- (20) 高木まさき「『藪の中』試論—その構造的側面に注目して—」海老井英次編『芥川龍之介作品論集成 第2巻 地獄変—歴史・王朝物の世界』翰林書房、1999年。
- (21) 漱石はその紹介文「トリストラム・シャンデー」の中でかなり細かいところまでふれている。その中でも彼が「主人公なきのみならず、又結構なし、無始無終なり、尾か頭か心元なき事海鼠の如し」といったのは有名である。さらに漱石はスターンについて「死して墓木己に拱す百五十年の後日本人某なる者あり其著作を批評して物敷奇にも之を読書に紹介したりと聞かば彼は泣べきか將た笑うべきか」といっている。『漱石全集—第十二巻』岩波書店、1967年、204頁。鈴木善三が述べるように、漱石がスターンを英米の批評よりもいち早く評価したのは見事であり驚嘆に値するといえるが(鈴木善三『イギリス諷刺文学の系譜』研究社出版、1996年、274-275頁)、しかし、スターンの方法を自分の作品に投影することができたのかどうかということについては別の問題であるように思われる。だが、漱石の『猫』と『トリストラム・シャンディ』の類似関係についてはここでは詳しく触れる余裕がなかった。最近では伊藤誓が『スターン文学のコンテクスト』の第四章で＜メニッポスの風刺＞の観点から詳しい比較研究をしている。漱石のスターン受容(あるいは理解)の問題と、『猫』をふまえたスターンと芥川の詳しい比較研究は別稿にゆずりたい。
- (22) 宇野浩二『芥川龍之介』文芸春秋新社、1953年、17頁。
- (23) スターンが反小説に向かうまでのデフォー、リチャードソン、スウィフト、フィールディングの流れは筆者よりも由良君美が非常に詳しく論じているので、詳細については同氏の『メタフィクションと脱構築』文遊社、1995年、65-93頁、120-127頁を参考のこと。
- (24) Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, ed. Howard Anderson (New York, London: W.W.Norton & Company, Inc., 1980) 論文中に示したページ数はすべてこのテキストによる。なお、論文中の訳文は朱牟田夏雄訳、『トリストラム・シャンディ』(岩波文庫、上・中・下)を参照した。
- (25) Robert Alter, "Sterne and the Nostalgia for Reality", *Laurence Sterne's Tristram Shandy: Modern Critical Interpretations*, ed. Harold Bloom (NY: Chelsea House Publishers, 1987), p.97. トリストラムの「たった一階分の階段を登るのに二章もかけてしまうなんてはずかしいことじゃありませんか」という言葉からも分かるようにリチャードソンに対するその諷刺の仕方はあからさまである。
- (26) フィールディングに対するブースの言及については W・C・ブース、『フィクションの修辞学』書肆の薔薇、1991年、米本弘一他訳、275頁。スターンについては W.C.Booth, "The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction Before *Tristram Shandy*", *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman: New Casebooks*, ed. Melvyn New (London: Macmillan, 1992) p.48. こちらの方がフィールディングとスターンの比較については詳しい。彼はこの論文の中でスターンは「フィールディングから借りた手法を極端化した(p.48)」と述べている。
- (27) シクロフスキー、370、350頁。
- (28) シクロフスキー、15頁。
- (29) 吉田精一「芥川龍之介と今昔物語—『藪の中』について—(一)」『解釈と鑑賞』、1960年。
- (30) ロラン・バルト『S/Z—バルザック「サラジヌ」の構造分析』みすず書房、1973年、沢崎浩平訳、20頁。シクロフスキーの言葉で言えば原因と結果の因果関係が逆手にとられているといえる。シクロフスキーは例として他にもトリストラムの鼻がつぶれた原因や、ジェニーに関するトリストラ

ムの言及にも触れている。

(31) バルト、6-7 頁。

(32) 黒沢明の『羅生門』では最後に樵の話が「真相」として描かれている。福田については上註ですでにふれた。

(33) じつは今世紀も後半になるに至って、この『トリストラム・シャンディ』が現代のいわゆるメタフィクションと呼ばれる作品群の原型、鼻祖であるということが明らかになり、その現代性が注目されている。詳しくは Patricia Waugh, *Metafiction; The theory and practice of self-conscious fiction*, (New York: Methuen, 1984, p. 70.) 邦訳 (パトリシア・ウォー、『メタフィクション—自意識の理論と実践』泰流社、1986 年、結城英雄訳)、あるいは上記の由良君美『メタフィクションと脱構築』文遊社、1995 年、9-37 頁を参照のこと。筆者は『薮の中』を反小説、メタフィクションの方向で位置づけているので、論の着想も (論文中に名前と上記の著作のページ数を示したように) この二つの著作に拠るところが多い (なお鈴木善三も『トリストラム・シャンディ』がメタフィクションの鼻祖であることについては言及している。鈴木善三『イギリス諷刺文学の系譜』研究社出版、1996 年、169 頁)。

上記のパトリシア・ウォーによると、実は現代のメタフィクションの戦略の基礎となってきたものに「矛盾」があるという (Waugh, p. 139)。たとえば、ジョン・ファウルズの『フランス軍中尉の女』(1969) という作品には三種類の結末が存在する。また、アイリス・マードックの『ブラック・プリンス』(1973) では物語の結末近くになって殺人事件が起こり、その容疑者の問題をめぐって複数の登場人物が否定しあい、犯人が誰なのか分からないという構造になっている。殺人事件の犯人の究明を登場人物の証言によって逆に拒否しているという点において『薮の中』との極めて構造的な類似性がみられ、注目に値する。つまり、『薮の中』の矛盾の構造はおよそ半世紀も後に勃興する現代的作品であるメタフィクションのそれと非常に大きな類似性をもっており、逆にいえば芥川はそうした作品を先取りしているような感さえ受ける。このことは『薮の中』がもつ現代性の要因のひとつとして見ることはできるのではないだろうか。「矛盾」を基本的戦略とする現代のメタフィクションの原型である『トリストラム・シャンディ』について知識をもっていた芥川が、まさにそのメタフィクションに酷似した「矛盾」する作品を作り上げてしまったことは偶然の一致とは筆者には考えられない。

(34) A.A. Mendilow, "The Revolt of Sterne", *Laurence Sterne: A Collection of Critical Essays*, ed. John Traugott (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1968), p. 93.

(35) D.W. Jefferson, "The Tradition of Learned Wit", *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman: New Casebooks*, ed. Melvyn New (London: Macmillan, 1992), pp. 32-34.

(36) シクロフスキー、345 頁。

(37) これはイーグルトンがフォルマリズムの異化作用について述べた比喩である。Terry Eagleton, *Literary Theory*, (Oxford: Blackwell Publishers, 1996), p. 4.

(38) 福田恆存「フィクションといふ事—公開日誌<5>—」『芥川龍之介』有精堂、1977 年、69 頁。芥川自身も「私」小説論小見の中で、久米正雄の「散文芸術の本道は『私』小説である」という議論について、「『私』小説の『私』小説たる所以は本質的には存在しない」、その所以は「嘘ではない」ということである」と述べており、結局は「私」小説も、嘘ではないという保証のついた小説 (フィクション) であると指摘している。「私」小説論小見『芥川龍之介全集 第十三巻』岩波書店、1996 年、22 頁。

(39) 三好行雄「芥川龍之介の方法—技巧の美学」『芥川龍之介——一冊の講座』有精堂、1982 年、23 頁。

(40) 芥川龍之介「芸術その他」『芥川龍之介全集 第五巻』岩波書店、1996 年、167 頁。

(41) 「芸術その他」のこの点に注目したのは高木まさきであるが、すでに述べたように氏は芥川がその自動化作用を逃れ得た理由について「O・ヘンリー以上に高度な試みを行った結果」として説明

していた。しかし、自動化を克服することができる唯一の方法は、シクロフスキーのいう「非日常化（異化）作用」である。その異化効果の点において彼（シクロフスキー）が感銘を受け、「世界の文学の中でも最も典型的な小説」と言わしめた作品が『トリストラム・シャンディ』であることを考えると、まさにその自動化作用をふせぐ方法を芥川に認識させたという点で、やはり『トリストラム・シャンディ』が芥川に与えた影響は重要なもののように思われる。

⁽⁴²⁾ 芥川龍之介「芸術その他」『芥川龍之介全集 第五巻』岩波書店、1996年、166頁。

他の参考引用文献

A.Rose, Margaret, *Parody : Meta-fiction : an analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*, London : Croom Helm, 1979.

Currie, Mark, *Metafiction*, London : Longman, 1995.

Scholes, Robert, *Fabulation and Metafiction*, Urbana : University of Illinois Press, 1979.

ジョナサン・カラー『ディコンストラクションーⅠ、Ⅱ』岩波書店 富山太佳夫・折島正司訳、1998年。