

日本近代文学における作品内作者：作品、作品内読者との関わり

安河内，敬太

<https://doi.org/10.15017/2348716>

出版情報：Kyushu University, 2019, 博士（学術），課程博士
バージョン：
権利関係：

日本近代文学における作品内作者——作品、作品内読者との関わり——

安河内敬太

博士論文「日本近代文学における作品内作者——作品、作品内読者との関わり——」目次

序論 〈作者〉とは何か——性質と取り結ぶ関係性—— ……三頁

- 一 前近代の〈作者〉
- 二 遍在する作者
- 三 〈作者〉の顕在化
- 四 〈読者〉とは何か
- 五 本論のアプローチ

第一部 言葉を紡ぐ〈作者〉

第一章 作者達と作者——二葉亭四迷「平凡」、芥川龍之介「羅生門」における引用する〈作者〉——
……二七頁

- 一 はじめに
- 二 古屋と「二葉亭」の分離
- 三 「二葉亭」による稿本の復活
- 四 意味づけの変化
- 五 「羅生門」の「作者」
- 六 旧記の引用と「作者」の訂正
- 七 第二の引用と直喩
- 八 下人、老婆、死者の繋がり
- 九 〈作者〉の座を巡って

第二章 創る者、創られた(筈の)物——太宰治「道化の華」における「僕」と青年たち—— ……四
七頁

- 一 はじめに
- 二 虚構性の暴露と作品への執着
- 三 〈作者〉であることからの逃避
- 四 登場人物の二つの顔
- 五 一般化が見え難くするもの
- 六 登場人物の自律性
- 七 おわりに

第三章 複雑化する言葉——上司小剣「ごりがん」における「私」による言葉の専有—— ……六一頁

- 一 はじめに
- 二 「ごりがん」の多様性
- 三 「ごりがん」という通称
- 四 子への感情と「ごりがん」
- 五 「洪紙泥」と老僧
- 六 「ごりがん」の「しがらみ」
- 七 おわりに

第二部 〈作者〉と〈読者〉の対話

第四章 聞き手「君」から読み手「読者」へ——宇野浩二「長い恋仲」における「筆者」と「読者」

……七四頁

- 一 はじめに
- 二 聞き手としての「筆者」
- 三 千江子の主題化
- 四 雰囲気の変化と省略の告白
- 五 おわりに

第五章 「読者」からの距離、落伍者たちの領域——高見順「故旧忘れ得べき」における「筆者」の饒舌、論評、沈黙—— ……八九頁

- 一 はじめに
- 二 転向者的な語り
- 三 「筆者」による人物への評価
- 四 排除される「読者」
- 五 転向のメタファー
- 六 おわりに

第六章 伝え得ぬ自己——石川淳「佳人」における「わたし」と言語の不自由さ—— ……一〇四頁

- 一 はじめに
- 二 言語と感覚の差違
- 三 言語の奇妙なふるまい
- 四 文脈の欠如
- 五 不確かさの放棄
- 六 不確かさへの哀惜
- 七 おわりに

結論 〈作者〉の変遷と新たな〈読者〉 ……一二〇頁

- 一 まとめ
- 二 包括する視点の有無
- 三 否定される〈読者〉
- 四 今後の課題

参考文献 ……一三一頁

序論 〈作者〉とは何か——性質と取り結ぶ関係性——

作者はさつき、「下人が雨やみを待つてゐた」と書いた。しかし、下人は雨がやんでも、格別どうしようと云ふ当てではない。ふだんなら、勿論、主人の家へ帰る可き筈である。所がその主人からは、四五日前に暇を出された。前にも書いたやうに、当時京都の町は一通りならず衰微してゐた。今この下人が、永年、使はれてゐた主人から、暇を出されたのも、実はこの衰微の小さな余波に外ならない。だから「下人が雨やみを待つてゐた」と云ふよりも「雨にふりこめられた下人が、行き所がなくて、途方にくれてゐた」と云ふ方が、適當である。」

右は芥川龍之介「羅生門」の一節である。ここでは「作者」を名乗る人物が登場し、自身が書いた文章を訂正している。本論では、近代文学におけるこうした「作中に登場する作者」（以下〈作者〉）について考察を行う。

一 前近代の〈作者〉

尤も、このような〈作者〉は近代特有のものではなく、近代以前からの長い歴史を持っている。例えば中野幸一は、「古代物語において、地の文にしばしば見られる作者介入のことば」¹⁾である草子地について考察している。そうした草子地の例としては以下のようなものがある（それぞれ「源氏物語」、「堤中納言物語」より）。

御前の五葉の、雪にしほれて、下葉枯れたるを見給ひて、みこ、

兵部 陰ひろみ頼みし松や枯れにけん下葉散り行（く）年の暮かな

なにはかりの事にもあらぬに、折から、物あはれにて、大将の御袖、いたうぬれぬ。池の、ひまなう氷れるに、

源 さえわたる池の鏡のさやけきに見なれし影を見ぬぞ悲しき

と、思すまゝに。あまり、わか／＼しうぞあるや。王命婦、

命婦 年暮（れ）て岩井の水も氷とぢ見し人かげのあせも行（く）かな

そのついでに、いと多かれど、さのみ、書き続くべき事かは。²⁾

もとより御志ありける事にて、姫君をかき抱きて、御帳のうちへ入（り）給ひにけり。思しあきれたるさま、例の事なれば書かず。³⁾

また、中村幸彦は近世文学における〈作者〉の登場について以下のように指摘する。

「本論における「羅生門」の引用は『芥川龍之介全集 第一巻』（岩波書店 平成七年十一月）による。また、本論の引用においては旧字は新字に改め、ルビは適宜省略する。

¹⁾ 中野幸一「草子地攷（一）」（『学術研究——人文科学・社会科学篇——』一七号 昭和四十三年十二月）一二五頁

²⁾ 「賢木」（『日本古典文学大系 14 源氏物語一』 岩波書店 昭和三十三年一月）三七八頁。傍線部引用者。以下同。

³⁾ 「思はぬ方にとまりする少将」（『日本古典文学大系 13 落窪物語 堤中納言物語』 岩波書店 昭和三十三年八月）四〇二頁

小説の歴史では、いわゆる近世と呼ばれる時代の作品には、洋の東西をとわず、色々の姿勢で作者が作中に出現する。日本もその例外でない。しかし読本の馬琴は一段上から、読者を教訓し、人情本の春水らは、どこかに懇願の風がある。黄表紙では、作者は同じ舞台で、対等に読者に話しかける。⁹

中村が言及する、滝沢馬琴や為永春水の作品における〈作者〉の登場としては、以下のようなものがある。

この弓張月は、すべて風を捕り影を追ふの草紙物語なるに、この一條のみ、諸説を引て補ひたゞすにしもあらねど、予元来好古の癖あり。こゝをもて漫に蛇足の弁を添ふ。所謂鶏頭花をうつし栽るに、牛車を用ゐるのたぐひなるべし。⁹

作者伏て申、かゝる行状ありさまを述て草紙となすこと、婦女子をもつて乱行ををしゆるに等し。もつ

ともにくむべしといふ人有。嗚呼たがへるかな。(中略) 元来予著す草紙、大畧婦人の看官おおかたを

たよりとしてつゞれば、其拙俚なるはいふにたらず。されど姪行の女子に侶にて、貞操節義の深情のみ。¹

或いはこうした〈作者〉の登場は、近代よりも寧ろ近世において一般的であつたかもしれない。サツカレーの「虚栄の市」の「序」において、平田禿木は〈作者〉の登場を近世と関係づけており、また、永井荷風の「遷東綺譚」においても、〈作者〉は自身の登場を春水の戯作になぞらえる。

それから物語の事実の発展の外に、折々心に悪くい程軽い文章で、地の文の中に作者の人生観やそれら教訓やら、又これを助けるために、自分自身の逸話アネクドットやらを添へるのがサツカレの得意である。堪らなく面白ろいと思ふこともあるが、折には厭氣を催さないでもない。閑雅なる読者諸氏、敬愛する読者諸氏と呼びかけて、頻りに愛嬌をふりまくところは、江戸時代の草双紙も想はれ、大に旧派の臭がする。⁸

⁹ 中村幸彦「戯作表現の特色(一)——発想法——」(「戯作論」『中村幸彦著述集 第八巻』 中央公論社 昭和五十七年七月) 一三七頁

⁶ 『日本古典文学大系 60 椿説弓張月 上』 岩波書店 昭和三十三年八月 三二四頁

⁷ 『日本古典文学大系 64 春色梅児誉美』 岩波書店 昭和三十七年八月 一四八頁

⁸ 平田禿木「序」(サツカレ『虚栄の市 上巻』平田禿木訳 国民文庫刊行会 大正三年六月) 一一頁

為永春水の小説を読んだ人は、作者の叙事のところへに自家弁護の文を挟さしはさんでゐることを知つてゐるであらう。(中略) わたくしは春水に倣つて、こゝに剩語を加へる。読者は初めて路傍で逢つた此女が、わたくしを遇する態度の馴々し過るのを怪しむかも知れない。然しこれは実地の遭遇を潤色せずに、そのまゝ記述したのに過ぎない。

こうした記述は、近世においては比較的一般的であつた(作者)の登場が、近代のある時点までには特殊なものとなつていたことを示す。

けれども、特殊な技法としてではあつても、(作者)は完全には消滅せず、近代の作品に登場し続けた。このことは、虚構を意識する登場人物の消滅とは対照的である。渡部直己は「当世書生氣質」の登場人物が、自身が小説の登場人物であることを忘却していることについて、「春色梅児誉美」の「おのれの棲まう世界やこれを操る作者につき言及する」登場人物¹⁰に言及して以下のように述べる。

要は、事の始めにその種の人物がまず、この世界から一掃された事実にある。それが、「小説」そのものが文字どおり前衛的な実験であらうとした時期の——つまり、「小説」なる近代的概念の本邦発生期における——いわば暗黙の第一原理として、逍遙実作中に刻みこまれてくるわけだが、この忘却の原理が同時に、より明示的な指針として、作者の痕跡の消去を要求することは理路の至当に類するだろう。作中人物から、作者の存在(したがって、おのれの作中人物性)にかんする意識、何ものかに操られているというその表情をきっぱりと奪いつくす以上、操る者もまたその手の動きを一場から消しさらねば、事の均衡は保ちがたいからだ。¹¹

だが、虚構を意識する登場人物がこうして近代文学から一掃される一方、(作者)は近代文学の中で命脈を保ち続けた。そこには一体どのような必要性があつたのか。小森陽一は、近代において登場した言文一致体の特徴を、以下のように指摘している。

「近代」の「言文一致体」も、やはり恣意的に作り出された、一つの文なのであり、決して日常的な話し言葉ではなかつたのである。(中略) 対象のありようを、緻密にかつ正確な情報として伝達しようとする「科学的」な言説は、その代償として、言葉がもつていた交わりの機能、発話者と受け手を結ぶコミュニケーションの機能を失うことになってしまう ことに對する鋭敏さに、「自然主義」の文学者たちは欠けているところがあつた。¹²

⁹ 永井荷風「瀧東綺譚」(『荷風全集 第十七卷』 岩波書店 平成六年六月) 一〇四—一〇五頁

¹⁰ 桜川善孝の「それさへお聞申せば、直に方をつけますが、モシわたくしやア此本の作者に憎まれてでも居りますかしらん、野暮な所といふと引出してつかはれます。しかしマア、善悪の差別がわかつておめでたい」(同前掲注 7 二三七頁) という発言を、渡部は例として挙げている。

¹¹ 渡部直己「「偷聞」小説の群れ——馬琴「稗史七則」と逍遙・紅葉」(『日本小説技術史』 新潮社 平成二十四年九月) 二五—二六頁

¹² 小森陽一「近代小説と〈語り〉」(『構造としての語り・増補版』 青弓社 平成二十九年九月) 四九頁

このように、近代においては文体における対話的要素が縮小しており、〈作者〉がそうした対話的要素を、作品に補う役割を担っていたのではないだろうか。安藤宏も以下のように述べて、本論でも取り扱う太宰治、高見順、石川淳作品の対話的要素について触れている。

ここで、一人称に三人称的な性格を合わせ持たせ、これが「顔の見えない話し言葉」と化した時、本来の機能呼び戻すべく、あらためて主観的・対話的要素が叙述の中に呼び込まれていくという一般則を確認しておくことにしよう。読み手への直接の呼びかけを慎む白樺派のストイシズムに対し、「告白・対話モード」によって「言」の息吹を「文」に持ち込もうとする動きが顕在化していくのも、こうした流れの中で考えてみることができる。（中略）太宰治、石川淳、高見順ら、昭和十年前後に自意識過剰の饒舌体をもつて文壇デビューする作家たちは、まさにこうしたメタレベルの言表を自在に駆使し始めた点にその共通点があったものと考えられるのである。

13

近代の小説は、言文一致体によつて失われた対話的要素を、しばしば必要とした。そして作品と密接に関わり、読者にも容易に呼びかけることの出来る主体である〈作者〉は、そうした対話的要素を持ち込むために利用され得た。ここに近代における〈作者〉登場の必然性を見ることが出来る。

〈作者〉が呼び掛ける対象の読者を、実際の読者とは区別する意味で〈読者〉と表記しよう。近代の〈作者〉についての考察は、〈作者〉と作品と〈読者〉の関係性や、〈作者〉と〈読者〉が対話する語りの場の性質を明らかにするという意義を持つと言える。

本論では、そうした関係性や語りの場一般の性質を、具体的な作品に即して明らかにしていく。それと同時に、それら関係性や語りの場という観点から、近代文学の作品を読み解いていく。その結果として、各作品の〈作者〉は、（作品固有の）特定の状況下に置かれた個人として人格化されることになる。そのため〈作者〉の発言が、ただ単に事実を示しているだけに見える場合でも、それをJ・L・オースティンが述べるような、発言をとり巻く事情（目的や意図、聞き手との関係）という面から解釈することが容易となる。

言明の真偽は、それが何を度外視し、何を考慮に入れているかという事情や、それがまぎらわしいものになっているといった事情等々に左右される。そうして、たとえば真または偽になるものだと言われ、あるいはこの言い方が好みなら、「言明」である記述は、ある目的のために選択されて発せられるものであり、だから確かに以上のようないろいろな批判にさらされがちなものなのだ。以下のようなあり方をはつきり理解することが本質的である。「真」と「偽」は、「自由（free）」と「自由のない（unfree）」と同様に、何かしら単純なことがらを表すものではまったくない。（中略）そしてそれは、この状況において、この聞き手にたいして、これらの目的

14 安藤宏「一人称の近代」『近代小説の表現機構』 岩波書店 平成二十四年三月） 八〇—八一頁。また、安藤は以下のように言文一致体の特徴について指摘している。

そもそも小説文体としての「言文一致」は、「話し手の顔の見えない話し言葉」を書き言葉として表記していくという根本的な矛盾を抱えており、「かつて——そこに——あった」世界の提示に努めれば努めるほど、それを提示しているのは誰なのか、という問いを暗黙のうちに誘発してしまう宿命にある。（六八頁）

のために、これらの意図をもつて、というように制約されるものなのである。¹⁴

即ち、各章で行う〈作者〉の考察は、〈作者〉が置かれた状況を明らかにし、その発言の背後に何らかの意図や志向を読み込んで行くことになるだろう。本論では近代文学作品を、〈作者〉が齎す関係性や語りの場から読み解き、言葉の背後に、個人としての〈作者〉の顔を見ることを試みる。

二 遍在する作者

だが、〈作者〉は明確には捉え難く、定義しがたい面を持つてもいる。榎本正純は源氏物語の草子地について、「この草子地については、中・近世の注釈家のみならず、近・現代の研究者の間でもさまざまな見解が提出されてきており、その一元的把握の困難さを示している」¹⁵と述べる。また、中野も以下のように述べ、物語における地の文全てを草子地とみなせる可能性について言及している。

『源氏物語』の諸註釈類における草子地の指摘が一樣でなかったり、また同じ註釈書の中で同類のものを草子地としたりしなかったりして、指摘の基準があいまいであるのも、所詮はこの草子地の識別に客観性がないからであろう。実際、語るといふ要素を本質的に有する物語文学において、とくにその地の文の記述に多かれ少なかれ対読者意識が働いていることは当然であり、この面から草子地を拡大解釈すれば、物語における地の文はすべて草子地と見なすことも可能である。¹⁶

〈作者〉の言葉を定義する上でのこうした困難は、〈作者〉と現実の作家との関係にも由来すると考えられる。ジェラルド・ジュネットは語り手が虚構の存在であると述べて、実際の作者と語り手との混同を戒めている。

エクリチュール

物語の言表行為の諸問題は「視点」のそれに還元され、他方では、語りの審級は「書記」の審級と、語り手は作者と、そして物語言説の受け手は作品の読み手と、それぞれ同一視されるといった具合なのである。もちろん歴史的な物語言説とか、あるいは現実の自伝であれば、このような混同にも一理はある。しかし虚構の物語言説となれば、語り手そのものが一つの虚構の役割——たとえ作者自身が直接この役割を引き受けている場合にせよ——であり、しかも想定された物語状況は、その状況に関連する書記行為（もしくは口述行為）とまるで異なったものでありうるがゆえに、この種の混同は不当なのだ。¹⁷

¹⁴ J・L・オースティン「第XI講」『言語と行為』飯野勝己訳 講談社 平成三十一年一月）二二四—二二五頁

¹⁵ 榎本正純「草子地論史」『源氏物語の草子地 諸注と研究』笠間書院 昭和五十七年五月）一五九頁。尤も榎本はその直後「というよりむしろここにこそ源氏物語の草子地の、あるいはもっと広く源氏物語の表現の特質が露呈しているのだ、というべきであろう」（二五九頁）と述べ、その困難を「源氏物語」の個性性へと関連づける。

¹⁶ 同前掲注 2 一二六頁

¹⁷ ジェラルド・ジュネット「態」『物語のディスクール』花輪光・和泉涼一訳 水声社 昭和六十年九月）二五〇—二五一頁

〈作者〉は現実の作家とは異なる虚構の存在である。この指摘は〈作者〉を考察する上で基本的な前提となるものであり、本論も基本的にこのジュネットの立場に立つ。

しかし、たとえ〈作者〉をはじめとする語り手が虚構の存在であっても、作品の背後には実際に作品を創作した何者かが存在するという意識を、読者は拭い去ることは出来ない。それについて佐々木敦は以下のように述べる。

ここで、ある一篇のフィクションの外枠に附されている固有名の持ち主、制度的かつ現実的にそれを書いた（造り出した）生身の人物のことを「ゼロ人目の作者＝作者0（ゼロ）」と呼ぶことにしよう。しつこいかもしれないが、いちおう断わっておくと、この「作者0」はフィクションの内部のどこにも存在していない。それはむしろ、あるフィクションが今ここに実体的に在るからには、その「作者」がいつかどこかに必ず実在したであろうという、読者の常識的な推察によって導き出される仮想の存在に過ぎない。だが、たとえ証明は出来ないとしても、フィクションがフィクションである限り、まず間違いなく「作者0」はどこかに実在している。¹⁸

こうした意識があるために、語りを巡る考察においては、作者の存在がしばしば問題となる。例えば坂部恵は「かたる」という語の持つ意味を考察する中で、作者とは異なる語り手の必然性について触れ¹⁹、野家啓一は引用という概念を用いて作者と語り手との関係を説明する²⁰。

¹⁸ 佐々木敦「辻原登の「虚人」たち」『あなたは今、この文章を読んでいる。パラフィクションの誕生』 慶應義塾大学出版会 平成二十六年九月） 八六―八七頁

¹⁹ 「誰某をかたる」という表現においては、その言語行為の主体は、あきらかに意図的、意識的に二重化されている。（中略）わたくしは、こうした二重化を、たんなる付帯的なものとしてではなく、むしろ、およそ〈かたり〉なるものが（無意識的にせよ、あるいは神がかりなどの場合のようにいわば超意識的にせよ）本来すくなくとも潜在的にもつ二重化的超出ないし二重化的統合といったはたらきのひとつの顕在的なあらわれと解したい。（中略）一旦このような見通しを立てておくと、われわれは、〈かたり〉という言語行為に本来内在すると考えられる二重化の構造の顕在化のいまひとつのより大規模な例が、〈かたり〉ないしは〈ものがたり〉における〈作者〉と〈語り手〉の区別というしばしば論じられる事柄のうちに存することに思いついた」（坂部恵「〈かたり〉の位相」『かたり物語の文法』 筑摩書房 平成二十年二月） 四七―四八頁）

²⁰ 「虚構の言述」は形式上「伝聞報告」ないしは「引用」の言語行為であるということになる。すなわち、ホームズ物語全体を、ワトソン博士の言語行為のコナン・ドイルによる「引用」または「伝聞報告」という行為として考えようというのである。こう考えるならば、作者のドイルがホームズ物語の真理性への挙証責任から免責されている理由はたやすく説明がつくであろう。ワトソン博士からの「又聴き」に、ドイルは責任を負う必要がないのである。またこのことは、虚構の言述の今一つの重要な特質、先にわれわれが「行為主体（作者）」と「発話主体（語り手）」との分裂と呼んだ事態にも納得の行く説明を与えてくれる。すなわち「伝聞報告」ないしは「引用」という行為においては、一般に報告の主体とその報告内容のオリジナルな話者とは別人だからである。虚構の言述における「行為主体」と「発話主体」との自己分裂は、それゆえ「伝聞」ないしは「引用」という発話形式そのものに根拠をもつと言わねばならない」（野家啓一「物語の意味論のために」『物語の哲学』 岩波書店 平成十七年二月） 二〇四頁）

また、作品の背後に作者がいるという観点から言えば、作者の存在を見出す場所を語り手の背後にのみ限定する必要は無い。「作者が人物の背後にありて、屢々糸を牽く様子のあらはに人物の挙動に見えなば、たちまち興味を失ふべし、試みに一例をあげていはむ歟、彼の曲亭の傑作なりける『八大伝』中の八士の如きは、仁義八行の化物にて、決して人間とはいひ難かり」²²と述べる坪内逍遙や、「トルストイの世界は、一枚岩のモノローグ的世界だ。つまり主人公の言葉は、彼に関する作者の言葉という硬い殻の中に閉じ込められているのである。主人公の最終的な言葉も、他者の（作者の）言葉の殻に包まれて提示される」²³と述べるミハイル・バフチンにとつて、作者とはしばしば登場人物の背後にも見出すことの出来る存在である。

さらに、ウエイン・C・ブースは「フィクションの館から作者を追い出そうとすると、どのようなものを消してしまうことになるのであろうか」と問いかけ、「読者へのあらゆる直接の呼び掛け、作者自身の名によるあらゆる論評」を皮切りに、「はつきりとした価値判断」、「視点の移動」、「あらゆる内面描写」、「劇的に描かれた人物の信頼できる」あらゆる発言、「登場人物のあらゆる発言」、「それと分かるような個人的な癖、はつきりとした文学的な言及や色彩に富んだ比喻、あらゆる形式の神話や象徴」、「様々な出来事 of 自然な順序や釣り合いや連続に作者が干渉していることを表す、あらゆる証拠」が排除されると説き、最終的には以下のように述べて、結局は作者の排除が不可能であることを示す。

作者が三頭の熊やオイディプスの物語を、民衆の間で語られている、そのままの形で繰り返すことだけで満足するのではなければ（その場合でさえ、どの民間伝承の形を語るかという、何らかの選択があるに違いないのだが）、正に何を語るかという選択が、作者の存在を読者に示すことになる。（中略）作者はある程度まではどんな変装をするか選択することはできるけれども、決して消えることを選ぶことはできないということを忘れるべきではない。²⁴

作品の背後に作者の存在を見出す場合、作者は時に作品内に遍在するものとなる。こうした見方は、新たに捉えなおされつつ現代まで続いている。日比嘉高は以下のように作者の分身としての作品という発想を行い、作者を作品に遍在する要素とみなす。

作家をもう一度身体化させたらどうかということです。（中略）身体化された心、身体化された言語、身体化された知覚。そして環境もまた人の認知と相關する大きな要因であるはずです。（認知する身体）を拡張していき、それを伝達する一つの媒体が文学作品だ、というふうに考えてみてはどうでしょう。

素朴な言い方でしたが、かつて「分身」という言い方がありました。登場人物というのは作家の分身なんだ、というようなことを言う人もいました。この言い方は、実は面白いかもしれないと私は最近考え直し始めました。分身、つまり、もう一つの身ですね。分かれた身なわけです。

²² 坪内逍遙「小説神髓」（『逍遙選集 別冊第三』 第一書房 昭和五十二年十一月）四四頁

²³ ミハイル・バフチン「ドストエフスキの創作における主人公および主人公に対する作者の位置」（『ドストエフスキの詩学』望月哲男・鈴木淳一訳 筑摩書房 平成七年三月）一一六頁

²⁴ ウエイン・C・ブース「語ることと示すこと」（『フィクションの修辞学』米本弘一・服部典之・

渡辺克昭訳 水声社 平成三年二月）三七—四二頁

その分かれた身と元にある身との間には、照応関係や共鳴関係がある。そう論じる道が開ける。
《分身》という言い方もまんざら捨てたものではない、などとも考えています。²⁴

このように、作者が作品に遍在するものであるのなら、《作者》もまた、作品のあらゆる箇所潜在する存在となる。《作者》は作品のあらゆる箇所、解釈者によって見いだされ得るという側面を持っている。それ故、《作者》が登場する作品の分析において、しばしば論者が《作者》概念を語り全体にまで拡張するようなことにもなる。そこでは地の文における語りや視点の特徴全般が分析の対象となり、作品の言葉の中に《作者》が顕在化する箇所は、ただ単に《作者》という存在を想定する根拠としてしか扱われない。

そうした解釈は、《作者》の人格化や発話をとり巻く事情への注視と言う点では、本論の姿勢と似通う点を持つてはいる。実際本論においても、潜在する《作者》を見出すことを全面的に回避出来ない訳ではない。だが先程述べた、《作者》、作品、《読者》の関係性や、対話的要素という観点から言えば、作品解釈の中心となるのは、あくまで《作者》が顕在化し、関係性についての手がかりを与えてくれる箇所でなければならない。そうした箇所こそ、作品や《読者》に対する、《作者》の態度が明らかにされるためである。だが、そういった《作者》の顕在化はどう定義される得るのか。以下において、その事を明らかにしたい。

三 《作者》の顕在化

F・シュタンツェルには、「シュタンツェルの物語理論を形成する中心概念の一つで、いわゆる「語り」というものを、諸々の要素から成る複合的概念として言い表わしたもの」²⁵である「物語り情況」という用語がある。シュタンツェルはこの物語り状況を、一つの作品内でも変化する物であると捉えている。

《物語り状況》は、間断なく、つまり章ごとにあるいは段落ごとに、変わってゆくものであるから、語りの類型論のこれまでの適用法のように、小説のなかで三つの《物語り状況》のうち主と

²⁵ 日比嘉高「登場人物の類型を通して作者は何を語るか——私小説を起点に」『作家／作者とは何か テキスト・教室・サブカルチャー』和泉書院 平成二十七年十一月 一二頁。また、遍在という観点から言えば、安藤が述べる、作品内に潜在する「私」という概念も、作品内に作者が遍在しているという発想に近いものがある。

どのような小説にも実は隠れた演技者である黒子が潜在していて、さまざまな矛盾を解消すべく、独自のパフォーマンスを繰り広げているのではあるまいか。

仮に「X」としておいてもよいのだが、この黒子を作中に潜在する「私」と名付けてみてはどうだろう。潜在する「私」がある時は登場人物をよそおい、ある時は「何でもお見通し」をよそおっているのだと考えてみると、小説表現の持つ演技性が、よりはつきりと浮き彫りにされてくるように思われるのである。

念のために言っておくと、ここに言う「私」は作者を連想させつつも、あくまでもそれとは別物だ。作者の意図を受け、作中を自由に浮遊しながら小説に独自の奥行きを創り出していく虚構の言表主体なのである。（安藤宏「はじめに」『「私」をつくる 近代小説の試み』岩波書店 平成二十七年十一月）²⁶ 三頁

²⁶ F・シュタンツェル「物語のジャンル特性としての媒介性」『物語の構造』前田彰一訳 岩波書店 平成元年一月）における訳注（八頁）

してどれが優勢であるかを決めるだけではなく、小説の冒頭から結末まで《物語り状況》の刻々の変化、推移、重層にも、終始格別の注意を払う必要がある。このようにして類型論的な所見を個々の物語テキストの特性に対して適用することを、われわれは、略して、典型的な《物語り状況》の動態化と呼ぶことにする。⁸⁶

こうした考えは、《作者》の（作中に潜在しているという側面ではなく、ある場面における具体的な顕在化を考察する上での手がかりとなる。

シュタンツェルは物語り状況を分類する上で、「語り手的人物」と「写し手的人物」という区分を設けている。ここでの「語り手」と「写し手」とはそれぞれ、いわゆる「語ること」と「示すこと」に相当する⁸⁷。直接的な《作者》の登場箇所を、《作者》という個人を感じさせる箇所であると考えれば、《作者》が顕在化し得るのは、シュタンツェルの「語り手的人物」を特徴とする状況ということになる⁸⁸。

だが、「語り手的人物」の登場が、常に《作者》の顕在化と見做せるわけではない⁸⁹。また、ジェラルド・プリンスは「語り手及び（あるいは）語り手の時空間的な状況を再現表象」する「わたし」の記号⁹⁰について述べている⁹¹が、そうした「わたし」の記号⁹²も、必ずしも《作者》の顕在化であるとは断言できない。本論でいう《作者》の顕在化には、前述した作品や《読者》との関係性が見られなければならない。

例えば、間違いなく《作者》の顕在化と捉えて良いものとして、「作者」、「筆者」などの、作品の

⁸⁶ F・シュタンツェル「典型的な物語り状況——新たな定義の試み」『物語の構造』三〇頁

⁸⁷ 同前掲注 26 三〇—三一頁

⁸⁸ こうした状況を示す語り手として、シュタンツェルは「人格化された語り手」、「編者としての私」、「物語る私」などを挙げている『物語の構造』巻末図表。

⁸⁹ そもそも「語ること」自体、必ずしも明瞭に定義できるわけではない。和田敦彦は、それが読者の認識と関わり、時代を通して普遍的なものでないことを以下のように指摘している。

ある語り方が障害を、語り手の存在を感じさせるとか、ある語り方が障害を感じさせない、あるいは現前化、や再現前化が可能になっているとか述べたところで、それは決してその文章の一般的で普遍的な属性として語られるべきことではない。そうした印象は読みにおける歴史的な慣習であるとともにきわめて流動的で個別的な、読みにおける判断の過程を含んでいる。

例えばあからさまにレトリックを用いる場合には、書くという行為の時点に注意を引くことも起こりうる。長塚節『土』での擬人法、オノマトペの多用はその意味で、伝達行為への関心を、それを書いている者の存在を感じ取る契機ともなろう。逆にそうしたレトリックがそうとう流通したものであればそうならないこともあるはずだ。（和田敦彦「読書行為と言語の効力」『読むということ——テキストと読書の理論から——』ひつじ書房 平成九年十月）七二—七三、八三頁）

⁹⁰ ジェラルド・プリンス「物語るもの」『物語論の位相——物語の形成と機能』遠藤健一訳 松柏社 平成八年十二月）十頁。プリンスが「わたし」の記号⁹¹とするのは以下のようなものである。「作中人物（や聞き手）をまったく明示することのないすべての複数の一人称代名詞」、「発話者の時空間的狀況に係する一連の直示表現（「いま」、「ここ」、「昨日」、「明日」など）」、「発話者の自分の発話に対する態度を示す一連の様態表現（「多分」、「不幸なことに」、「明らかに」など）」、「語り手の人となり、態度、語られている世界以外の他の世界についての知識、報告されている事象についての理解・評価を再現表象する物語中のあらゆる記号」（二〇—二二頁）。

作者を名乗る語り手がある（実在の作家と同名の語り手もこれに加えて良いだろう）。一例として芥川の「おぎん」の末尾を挙げる。

この話は我国に多かつた奉教人の受難の中でも、最も恥づべき蹟きとして、後代に伝へられた物語である。何でも彼等が三人ながら、おん教を捨てるとなつた時には、天主の何たるかをわきまへない見物の老若男女さへも、悉彼等を憎んだと云ふ。（中略）更に又伝ふる所によれば、悪魔はその時大歓喜のあまり、大きい書物に化けながら、夜中よぢゅう刑場に飛んでゐたと云ふ。これもさう無性に喜ぶ程、悪魔の成功だつたかどうか、作者は甚だ懷疑的である。³¹

ここで重要なのは、こうした「作者」の登場が、語りや判断の主体を明示することではない。重要なのは「作者」の登場が、先述の〈作者〉と作品との関係性（即ち創作者と創作物という関係性）を示す点である。「作者」（あるいは「筆者」や「著者」という言葉は、創作者と、その手になる創作物という関係性を含意している。以下に示す三人称小説に顔を出す語り手「自分」は、自己の判断を示すという点において「おぎん」の「作者」と類似する点を持つてはいる。だが、この「自分」は自己と作品との結びつきを示さず、その点で〈作者〉の顕在化とは言い得ない。

戦国時代の文献を読むと攻城野戦英雄雲の如く、十八貫の鉄の棒を芋殻の如く振り廻す勇士や、敵将の首を引き抜く豪傑は沢山居るが、人間らしい人間を常に *miss* して居た。自分は、浅井了意の犬張子を読んで三浦右衛門の最後を知つた時初めて *"There is also a man"* の感に堪へなかつた。³²

作品との結びつきという観点から言えば、〈作者〉は作品全体の制作者という立場を積極的に引き受ける存在である。作品が引用で成り立つとされていたとしても、「作者」という語は、引用の主体としての創作者の地位を強調する。ミシェル・フーコーは以下のように述べて、作者名が、言説が作品であることを示す指標として機能することを指摘するが、虚構内における「作者」という語の使用も、作品内レベルで同様の提示を行っているといえる。

作者名は言説のある種の様態を特徴づけるという機能をもちます。ある言説がある作者名を戴いているという事実、「これはだれそれによつて書かれた」とか「だれそれがその作者だ」と言っている事実は、この言説が日常の無差別的な言葉、消え去り、浮遊し、通過してしまう言葉、即座に消費されてしまう言葉ではなく、一定の仕方で受けとられ、ある何らかの文化内で一定の身分をあたえられてしかるべき言葉だということを示しているのです。³³

³¹ 芥川龍之介「おぎん」『芥川龍之介全集 第九巻』 岩波書店 平成八年七月）二二六頁

³² 菊池寛「三浦右衛門の最後」『菊池寛全集 第二巻』 高松市菊池寛記念館 平成五年十二月）二八頁

³³ ミシェル・フーコー「作者とは何か」『フーコー・コレクション2 文学・侵犯』小林康夫・石田英敬・松浦寿輝編 筑摩書房 平成十八年六月）三八九頁。また、実際の作者と同じ固有名を持つ語り手も、作品に付されたタイトルと作者名の結びつきを通して、語り手と作品との関係を提示してい

さらに、作者と創作物の関係の提示という点では、語り手を主語とする（「創作物を」書く、「記す」、「引用する」等の語も同じ効果を持つと考えられる。故に、次の二つの引用は、要約された作品の結末という点では同様ながらも、作品の創作という側面に言及するという点で（「おぎん」と「三浦右衛門の最後」と同様に）差異を持ち、そのため前者においてのみ〈作者〉が顕在化していると言える。

この後のことについて、二、三附け加えて置こう。

イ、二度目の、完全な「サボ」は、マンマと成功したということ。「まさか」と思っていた、面喰った監督は、夢中になって無電室にかけ込んだが、ドアの前で立ち往生してしまったこと、どうしていゝか分らなくなつて。³⁴

その翌日、ごた／＼の最中に、おみのは（彼女には弟しかなかつたので、）人々の隙を窺つて、工場にゐる弟の合宿所へ逃げて行つた。そして彼女はもうどうしても鉄次郎の家へ帰らないと強情を張つたが、帰らなければすつかりの証拠書類がある訳だから、お上に願ひ出すと鉄次郎の方で脅かした。で、二日と経たないうちに、おみのはけりとして再び鉄次郎の家に帰つて来た。

— 35 —

なお、この場合重要なのはあくまで創作行為に関する語であり、単なる書記行為ではない事に注意が必要である。たとえ語り手が主語となる「書く」、「記す」などの語があつたとしても、それが手記や書簡であれば、それをここで言う〈作者〉として扱うことは出来ない。

以上の様に、本論においては「作者」、「筆者」を名乗る語り手、あるいは作品の作者と同名の語り手が登場する箇所、及び（作品を「書く」「記す」、あるいは「引用する」等といった）語り手が自身の創作行為について述べている箇所を、〈作者〉が顕在化した箇所、直接的に〈作者〉が登場している箇所と見なし、作品解釈の中心に据える³⁵。

そのため、本論が重視するのは、顕在化した〈作者〉の発言なのだが、そうした発言の中には、しばしば実際の作者を連想させるようなものもある。安藤の以下の指摘は、〈作者〉が実在の作家イメージに接続しうることを示している。

くりかえして言えば、作中の「私」は作者その人ではなく、あくまでも「作者」であることを演技している「私」である。仮に作者の実生活を描いた小説があつた場合、「私」がいわばリング

る。

小林多喜二「蟹工船」『小林多喜二全集 第二巻』 新日本出版社 昭和五十七年六月）三六三頁

宇野浩二「鯛焼屋騒動」『宇野浩二全集 第四巻』 昭和四十七年七月）一四八頁

だが、先程も述べたように、本論においてもまた、潜在する〈作者〉を見出すことを完全に回避できている訳ではない。例えば、第一章の「羅生門」の解釈においては、〈作者〉が引用する直喩表現に関して、作中で用いられる他の直喩との関係を考察する。また、第五章においては、必ずしも〈作者〉が登場しない登場人物への評価に関しても〈作者〉のものとして扱っている箇所がある。

さらに、第三章においては、「ごりがん」という語の作中における使用を、〈作者〉という観点から見に行くことになる。だが、そうした中にあつても、あくまで考察の主眼は〈作者〉の顕在化に置かれていることは断つておく。

ネームとしての「芥川龍之介」や「太宰治」を演じて見せているのだ、と考えてみてはどうだろう。「私」の演技によって読者の間に「芥川龍之介」や「太宰治」のイメージが次第に醸成されていき、その共通理解を元に、真の作者はさらにあらたな小説を書いていくことが可能になる。

37

だが、〈作者〉は常に、作家イメージが書き込まれるほど頻繁に登場するわけではなく、作家イメージを見出せるか否かにも作家間や作品間でばらつきがある。そのため近代における〈作者〉一般を扱う本論としては、寧ろより一般的なレベルでの作者や作家に対するイメージを考慮したい。ロラン・バルトは「作者」という概念の来歴を語り、ヨーロッパにおける作者のイメージの一端を明らかにしている。

土俗的な社会では、物語は、決して個人ではなく、シャーマンや語り部という仲介者によって引き受けられ、必要とあれば彼の《言語運用》（つまり物語のコードの制御）が称讃されることはあっても、彼の《天才》が称讃されることは決してなかった。作者というのは、おそらくわれわれの社会によって生みだされた近代の登場人物である。われわれの社会が中世から抜け出し、イギリスの経験主義、フランスの合理主義、宗教改革の個人的信仰を知り、個人の威信、あるいはもっと高尚に言えば《人格》の威信を発見するにつれて生みだされたのだ。⁸⁸

本論においては、時にこうした現実の作者一般と〈作者〉の間に見られる類似（や相違）に触れる事になるだろう。

また、安藤は実在の作家との関わりから、作中に作家が登場することについて以下のように述べ、伝承の根拠をしめす効果を指摘する。

共に小説づくりに立ち会っている一体感、とでも言ったらよいのだろうか。舞台裏を共有することによって、読み手は一見個人的な、きわめて特殊な体験が普遍性を備えた「小説」に組み替えられていくプロセスに立ち会うことになる。その意味でもある一つの体験が書き手自身の中で煮詰められ、時を経て「この小説」に成り代わっていく経緯を示すやり方は、「小説」が単体と

⁸⁸ 安藤宏「演技する「私」」「私」をつくる 近代小説の試み」二三頁。なお、佐々木は「これから物語るのは、作者である私〇〇が実際に体験したことです、などといった前口上から始められる叙述」について以下のように述べて、実在の作家を連想させる存在の導入により、虚構の中に現実を混入させることが可能になると説いている。

ほとんどの読者が現実には最初から信じているわけではないだろうこの強弁が前提となっていてこそ、身边雑記的な日常型リアリズムからあからさまな虚構性への唐突な逸脱であるとか（例…ごく平凡な生活を送っていた作家が事件に遭遇する／国家を揺るがす陰謀に巻き込まれる／宇宙人に攫われる、等々）、いわゆる「信頼できない語り手」が与える効果が保証されることになる。虚構内の語り手を当該の虚構の外枠に附された固有名詞と同じにするという簡単な操作だけで、読者の認識にテキストとAW（「実際の世界」(actual world)——引用者注）を通底させるといふ詐術が可能になるのだ。（佐々木敦「ジョン・バースから竹本健治へ」『あなただけは、この文章を読んでいる。パラフィクションの誕生』一一六―一一七頁）

⁸⁹ ロラン・バルト「作者の死」『物語の構造分析』花輪光訳 みすず書房 昭和五十四年十一月）八〇頁

してみずからのいわれや成り立ちを発信し、これを伝承の根拠にしていくなできわめて有効な手立てでもあったわけである。⁸⁸

本論の〈作者〉は、常に個人的な体験を語る訳ではない。だが、ここで述べられている、作品の成立過程を提示し、共有されるものにするという側面は、〈作者〉が形作る語りの場の効果としても重要なものである。故に本論においても、〈作者〉がどのようにして作品を作り上げているか、あるいは作品の成立過程を〈読者〉にいかに提示しているかは、しばしば考察の対象となる。

四 〈読者〉とは何か

〈作者〉の顕在化においては、〈作者〉と作品との関係性が重要な要素となる。だが、〈作者〉を考察する上で重要な関係性は、〈作者〉と作品のものだけではない。〈作者〉と作品との関係性を描くことは、作品の受容者である〈読者〉をも呼び込むこととなる。そういった意味では、ブースが「読者へのあらゆる直接の呼び掛け」と「作者自身の名によるあらゆる論評」とを同列に扱い、中野が草子地について「作者が物語と読者との間に介入していることを感じさせる部分」⁸⁹と述べているのは示唆的である。〈作者〉の登場は多くの場合、対となる〈読者〉の存在を意識させる⁹⁰。

物語の受け手である〈読者〉とはいかなる存在なのだろうか。ほとんどの場合において、この〈読者〉は〈作者〉の想定した存在である。そういった意味で〈作者〉と〈読者〉とはともに虚構の存在でありながらも、その虚構としてのあり方は同一ではない。そして〈読者〉が〈作者〉の想定上の存在である以上、その反応も〈作者〉の想定上のものでしかなく、〈読者〉は作中において一貫して沈黙する⁹¹。〈読者〉とは、いわば「作中に潜在する読者」であると規定できる。

このような〈読者〉の性質に関しては、小森が「聴き手」に関して述べる中で的確に表している。

なぜ「聴き手」は潜在化するのだろうか。単純に言えば、「聴き手」は言説とともに決してあらわれてはこないからだ。ある言説が発話されているとき、沈黙を守り続けるのが「聴き手」なのである。「聴き手」は常に、言葉の向こう側にいて、言葉としては姿をあらわさない。いわばその背後に身を隠すようにして、しかし確かに存在している沈黙の主体だと言えるだろう。しか

⁸⁸ 安藤宏「「私たち」をつくる」『「私」をつくる 近代小説の試み』一五五頁

⁸⁹ 同前掲注² 一二六頁

⁹⁰ 因みにこれはおそらくその逆も真であって、佐々木は二人称小説の問題点として「二人称が必然的に、あなたやきみと呼びかけている何者かを導き出してしまうということ」（佐々木敦「あなたは読者である」）『あなたは今、この文章を読んでいる。パラフィクションの誕生』一九四頁）を挙げている。

⁹¹ その意味で筒井康隆の「メタパラの七・五人」が以下のように、「読者」が語り始める直前で終わるのは示唆的である。

わたしはまだ読み続けているあなたに顔を向けて言う。「この伊川谷兆治があなたを呼び出そうとしたのもまさにあなたに読者としての批評を求めてこの短篇を。パラフィクションに仕立てようとしたからだ。しかしそれが無理だということはおわっている。だからあとは読者であるあなたにお任せすることにしよう」

そこであなたが喋りはじめる。（筒井康隆「メタパラの七・五人」〔新潮〕一一二―一三頁 平成二十七年三月）二二三頁）

もその沈黙は、言葉と無縁にあるわけではなく、単なる言葉の不在としての沈黙でもない。それは語り手が発話する言葉と、限らない応答関係をつくりだす、雄弁な沈黙、言葉を支える沈黙なのだ。⁵³

沈黙しているということは、〈読者〉の重要性が低いということの意味しない。〈作者〉によっては〈読者〉を極度に意識し、それが語り方にまで影響を与えていると考えられる作品も存在する。小森はその種の効果に関しても以下のように述べている。

ある作中人物の発話を聴いているもう一人の作中人物は、みなその発話の背後で沈黙を守っているはずだ。あるいはその発話のなかで、名前を呼ばれたり、二人称的呼びかけを受ければ、自らは沈黙を守っていたとしても、言葉としてその姿はあらわれてしまっていると言えるだろう。しかもその「聴き手」は、限りなく濃厚に発話者の言葉に彩りを与え、ある一定の方向にその発話を向かわせてしまうような力をもっている。愛の告白の場面を想定するなら、そこでは「語り手」よりもむしろ「聴き手」のほうが、その発話の言葉をつくりださせていると言っても過言ではない。⁵⁴

本論後半部の章においては、この種の〈読者〉への意識という観点から、〈作者〉の登場箇所を読み解いていく。

だが、〈作者〉から、潜在し、沈黙する〈読者〉への意識は、どのようにして見出すことができるだろうか。その指標となるのは恐らく、「読者」という言及や、その他作品を読む存在への二人称での呼びかけ（「君」、「諸君」など）、呼び掛ける相手の存在を感じさせる尊敬語や謙譲語の使用等であろう。〈作者〉によるこの種の発言は、作品を読む存在への直接的な言及と捉えることができ、〈作者〉における、〈読者〉への意識の発露と考えられる。また、和田が「対者依存」について述べる中で触れる、相手への依頼や命令も同様に考えて良いだろう。

対者に対する命令や懇願がはっきりなされる場合もある。いわば対者依存への言葉の効力に対する依存とでもよぶべきなのだろうか。対者にどういうことをしてもらおうとしているか、どういうことを期待しているのか、ということを示す場合。例えばあからさまな読者への懇願や問いかけがなされるような場合を考えればよい。⁵⁵

このように、本論においては「読者」や、作品を読む「諸君」、「君」等への呼び掛け、或いは（特に尊敬語・謙譲語等の）敬語表現や依頼・命令の表現を、〈読者〉への意識の発露であると考え⁵⁶、そ

⁵³ 小森陽一「聴き手論序説」『文体としての物語・増補版』青弓社 平成二十四年十一月 二八
一頁

⁵⁴ 同前掲注 43 二八一—二八二頁

⁵⁵ 和田敦彦「読書行為と言語の効力」『読むということ——テキストと読書の理論から——』一
二二頁

⁵⁶ 尤も、外山滋比古による、日本語に関する以下の言及を見ると、ここで述べている要素は「私」と「あなた」の関係を示すという点で、ほぼ同様の効果を持つているとも言える。

われわれに言わせれば、第一人称や第二人称を出さないものが言えるところではない。出さないのがむしろ普通なのである。すくなくとも近年まではそうであった。「わたくしはあなたの

うした意識を多分に有する〈作者〉を、〈読者〉との関係において論じることになる。その際重視するのは以下の二つの点である。即ち、〈作者〉が〈読者〉をどのような存在として想定しているか⁴⁷。そして、その〈読者〉に対する意識の下、〈作者〉がどのように振る舞っているか。

なお、〈作者〉が現実の作家とは異なるように、〈読者〉も基本的には現実の読者とは異なる存在である。小森は先の引用で「私自身「語り手」論から、「聴き手」論を飛び越えて「読者」論のほうに流れてしまった」⁴⁸と、「読者」とは異なる「聴き手」について改めて注目している。こうした実際の読者との違いに関しては、W・イーザーが「意図された読者」を批判する中で述べる、以下のような「虚構の読者」の性質が手掛かりとなる。

意図された読者は、虚構としての読者であって、テクストの中でとるべきさまざまな位置や態度を示すものではあるが、テクストに対する読者の役割と同一ではない。というのは、こうした位置ないし態度指定の多くは、小説を思い浮かべればすぐわかることだが、イロニーをもつて構想されており、読者が指定された態度をとるところか、むしろ反発するようにも計算されている。
(中略) 虚構の読者は、テクストの中で、さまざまな信号によつて表示されている。これは、テクストのもつ他の遠近法、すなわち、小説であれば、語り手、登場人物、筋、といったものと分離していたり独立していたりはしない。従つて、虚構の読者は遠近法の一つにすぎず、他の遠近法とともに相互作用の関係におかれている。それに対して、読者の役割は、こうした遠近法の相関関係があつて初めて生じてくる。すなわち、読書というテクストによつて導かれる行為の中で、読者は遠近法相互を仲介する役割を負わせられており、この意味からすると、虚構の読者は、読者の役割の一つの局面をとらえているにすぎない。⁴⁹

出席を希望します」などとやれば、表面は日本語の顔をしているが、日本語的ではない。「なにとぞご出席くださいますようお願い申し上げます」のように、第一人称、第二人称を、ほかのことばの中へ包んでしまう。「ご出席」とすれば、「あなた」の出席にきまつている。「お願い」するのがだれであるのかもわかり切っている。わかり切ったことを言うのは蛇足。(外山滋比古「私」の問題)『英語の発想・日本語の発想』日本放送出版協会 平成四年十月 七十頁)

なお、プリンスは、聞き手の指標として以下のようなものをも挙げている。即ち、「物語の部分が疑問や擬似的な疑問のかたちをとりながら、作中人物や語り手が疑問を発していないことがある。(中略)このような疑問は聞き手にしか帰属させることはできない」、「語り手が疑問や擬似的な疑問を発している場合、そのような疑問が語り手自身や作中人物のだれかに向けられているのではなく、むしろ聞き手に向けられていることがある」、「聞き手の誤解をただし、聞き手の疑問に終止符を打つことになる」否定、「語り手による肯定が聞き手が信じていることを単に際立たせるような物語の一節」、「聞き手のために為され、「わたし」の記号ばかりか「あなた」の記号としても機能するメタ言語的なあるいはメタ物語的な説明を含む一節」(同前掲注 30 二〇—二二頁)。だが、こうした事を(例えば単なる自問自答や強調のレトリックではなく)聞き手(読者)に対してのものであると断定するためには、何らかの形での二人称的な呼び掛けが必要であるように思われる。

⁴⁷この種の考察は、H・R・ヤウスが以下のように述べる「期待の地平」に関して、〈作者〉がどういった要素を内面化しているのかを明らかにする。

文学作品は、新刊であっても、情報の真空の中に絶対的に新しいものとして現われるのではなく、あらかじめその公衆を、広告や、公然非公然の信号や、なじみの指標、あるいは暗黙の指示によつて、きわめて確定した受容をする用意をさせている。その作品は、すでに読んだものの記憶を呼びさまし、読者に一定の情緒を起こさせ、すでにその始まりから「中間と終わり」への期待を作り出している。(H・R・ヤウス「挑発としての文学史」『挑発としての文学史』

響田収訳 岩波書店 平成十三年十一月) 三九頁)

⁴⁸ 同前掲注 43 二八一頁

⁴⁹ W・イーザー「作用美学理論のための予備考察」『行為としての読書——美的作用の理論——』

即ち本論における〈読者〉とは、〈作者〉によって反応が想定される架空の存在であり、実際の読者が〈読者〉と同じ反応を示すことは保証されない。

だが、このことは実際の読者と〈読者〉との間に、常に距離があるということを意味しない。佐々木は「パラフィクション」という概念、即ち「何が起ころうと究極的には作者の権能へと回収されるフィクションとは決定的に異なった、読者の意識的無意識的な、だが明らかに能動的な関与によって始めて存在し始め、そして読むこと／読まれることのプロセスの中で、読者とともに駆動し、変異してゆくようなタイプのフィクション」⁸³を提唱し、以下のように実在の読者の存在を重視する。

ここである「読むこと」を行なっている者、すなわち「読者」とは、文字通りのそのことであり、いささかも抽象的な意味ではない。つまり、あなた、である。あなたは必ず実在している。何故ならば今、あなたはこれを読んでいるのだから。⁸⁴

このような読者は必ずしも〈作者〉による明示的な〈読者〉への呼びかけを必要とはしない。その意味では、佐々木の言う「読者」は常に〈読者〉の中に現れるとは限らない。だが、〈読者〉が時に佐々木が述べる現実の「読者」と重なる場合があるというのも事実である。現実の読者と〈読者〉が重なる可能性については、第四章でもう一度述べることになるだろう。結局の所、〈読者〉と実際の読者とは、大きく異なることもあれば、接近することもあるような関係にある。

五 本論のアプローチ

繰り返しにはなるが、〈作者〉と作品であれ、〈作者〉と〈読者〉であれ、本論で重視するのは〈作者〉との関係性であり、〈作者〉が齎す語りの場である。そうした関係性を考察するに当たっては、如何なるアプローチをとるべきだろうか。

〈作者〉についての考察は、メタフィクションと呼ばれるジャンルと関連する所がある。中村はメタフィクションに関して述べる中で、そこで行われる虚構のコミュニケーションの効果について以下のように指摘する。

フィクションの叙述する対象は、そのフィクションによってしか存在しない虚構物であるが、メタフィクションは、このような空中楼阁としての文芸テキストの本質を暴露するものでもある。すなわちメタフィクションにおいては、メッセージ内容を明確に把握しようとするほど、そのメッセージの無根拠性が理解されることになる。(中略)このような再帰的ループに読書行為を導入することにより、あらかじめ設定されたかにも見えたいかにも確定的な状況設定は無根拠性を露呈し、読者のジャンルのなフレームをも遡行的に相対化してしまう。そこに見出されるのは、フィクションをそもそも〈対応＝伝達〉の回路において認識することの限界にほかならない。メタフィクションとは、根源的虚構の地層を暴き出すジャンルなのである。その機能は、

嚮田収訳 岩波書店 昭和五十七年三月) 五六―五七頁

⁸³ 佐々木敦「パラフィクションとは何か？」『あなたは今、この文章を読んでいる。パラフィクションの誕生』二二二頁

⁸⁴ 佐々木敦「メタフィクション」の何が問題なのか？」『あなたは今、この文章を読んでいる。パラフィクションの誕生』一七八頁

やはり小説一般におけるコミュニケーション相対化の典型と言えるだろう。⁵²

中村はヤーコブソンが述べる言語の六項目の要因の内、コンテキスト、コード、コンタクトの三つを「暗黙の示唆によって情報の意味作用を補助する情報」としての「メタ・コミュニケーション」と見なす。そして「メタフィクションにおいては、本来メタ・コミュニケーションとして潜在するはずの、物語の状況設定そのものがメッセージの内部に含み込まれ、顕在化させられる」⁵³と述べて、この三項目を重視する。

ただし、以上はあくまで「小説創造と小説創造に関する陳述の同居」⁵⁴という特徴を持つメタフィクションに関して述べたものであることに留意する必要がある。「作者」が物語内容を事実として提示する場合、「作者」の登場が直ちに（少なくとも中村の採用する定義での）メタフィクションに結びつくわけではない。従ってメタフィクションに対するアプローチを、「作者」が形作る語りの場全般に、そのまま適用するわけにはいかない。メタフィクションという側面にこだわらないのであれば、「作者」の齎す語りの場について、中村の言う三項目を特権化する必要はない。本論が主眼とするのは「作者」と作品と「読者」の関係性であり、発信者（作者）や受信者（読者）に関する言及も重要な要素となる。

そのため本論では、ヤーコブソンの分類⁵⁵や、それを踏まえたジュネットの語り手の機能⁵⁶全般を参照しつつ、「作者」による言及を考察することとなる。即ちジュネットに従い、「作者」の言及を、発信者、受信者、コード、コンテキストの四つ何れかに関するものとして分類し、考察する。ここでは「作者」は発信者に対応し、「読者」は受信者に対応する。また、作品が何らかの内容を持ち、さらに言語によって構成されているものと考えてのであれば、コードとコンテキストは、それぞれ異なるレベルでの、作品に関する言及と見なすことができる。以下、一つ一つの要素について詳しく見て行く。

発信者

まず発信者（本論においては「作者」）に焦点を合わせた心情的機能だが、ヤーコブソンはこれを「話の内容に対する話し手の態度の直接的表現を目指す」ものであり、「ある心情（真偽のいかんにかかわらず）を印象づけようとするもの」⁵⁷であると述べる。だが、ここではそれを踏まえてジュネットが述べる「証言の機能」もしくは「証明の機能」も視野に入れた方が良好だろう。

語り手の自分自身に対する指向が限定するのは、「心情的」機能とヤーコブソンが呼んでいる——いささかぎこちない呼び方ではあるが——ものときわめて相同的な機能である。というのもこの機能は、自分の語る物語内容に対して語り手が、語り手としてどのような役割を演じているのか、また、語り手は物語内容との間にどのような関係を保っているのかを、説明するからだ。

⁵² 中村三春「太宰治のメタフィクション」『フィクションの機構』 ひつじ書房 平成六年五月）

二一九頁

⁵³ 同前掲注 52 二二五—二二六、二二八頁

⁵⁴ 同前掲注 52 二二五頁

⁵⁵ ローマン・ヤーコブソン「言語学と詩学」『一般言語学』川本茂雄監修 田村すゞ子・村崎恭

子・長嶋善郎・中野直子共訳 みすず書房 昭和四十八年三月）一八七—一九二頁

⁵⁶ ジェラルド・ジュネット「態」『物語のディスクリール』三〇〇—三〇二頁

⁵⁷ 同前掲注 55 一八八頁

その場合の関係とはもちろん情意面での関係であるが、しかしまた、それは精神的もしくは知的な関係でもあって、端的には一つの証言という形式を採りうる。たとえば語り手が、自分の情報の源泉や、自分自身の回想の正確度、あるいはしかじかのエピソードが自分の心中に目覚めさせる感情を指示したりする場合が、この種のケースに当る。⁸²

ここでジュネット述べている場合の内、情報源を指示する例としては、二葉亭四迷の「平凡」と「羅生門」に見られる以下のような記述があるだろう。どの程度詳しく言及しているかに違いはあるが、何らかの形で引用される文章についての情報が提示されている。

二葉亭が申します。此稿本は夜店を冷かして手に入れたものでござりますが、跡は千切れてござりません。一寸お話中に電話が切れた恰好でござりますが、致方がござりません。⁸³

下人は、六分の恐怖と四分の好奇心とに動かされて、暫時は呼吸をするのさへ忘れてゐた。旧記の記者の語を借りれば、「頭身の毛も太る」やうに感じたのである。⁸⁴

以上のようなジュネットの指摘は、それが作家一般のイメージの考察や、〈作者〉と作品との関係に關して手がかりを与えるという点でも、本論において参照する正当性を持っている。

受信者

次に受信者（本論においては〈読者〉）に關してであるが、ジュネットはこれに關して「聴き手への指向、つまり、聴き手との間に何らかの接触なり対話なりを（中略）確立し、これを維持しようという配慮に照応す」る「コミュニケーションの機能」⁸⁵という概念を用いる。これはヤーコブソンの

⁸² 同前掲注 56 三〇一—三〇二頁

⁸³ 本論における「平凡」の引用は『二葉亭四迷全集第一巻』（筑摩書房 昭和五十九年十一月）による。

⁸⁴ 〈作者〉そのものに主眼を置く第一章では、この二つの作品の記述を考察することになる。なお、回想の正確度を示す例としては「平凡」の以下の記述が挙げられる。

子供の時分の事は最う大抵忘れて了つたが、不思議なもので、覚えてゐる事だと、判然と昨日の事のやうに想はれる事もある。中にも是ばかりは一生目の底に染付いて忘れられまいと思ふのは十の時死別れた祖母の面だ。

エピソードが齎す感情への言及は、高見順の「故旧忘れ得べき」第九節における以下の記述がその例となるだろう。

読者よ。二人の会話をここで中断する不躰を筆者にゆるされ度い。筆者はなんとも胸糞がわるくなつて、もはやこんな忌はしい会話を忠実に書きとめる苦痛に堪へられなくなつたのである。（本論における「故旧忘れ得べき」の引用は『高見順全集 第一巻』（勁草書房 昭和四十五年十二月）による）

また、ジュネットは語り手への指向を持つものとして、「物語られる行為についての權威ある註釈という、より教訓的な形式」にみられる「思想的機能」（同前掲注 56 三〇二頁）についても言及しているが、これについても「故旧忘れ得べき」第五節がその例を提供する。

子供を見てくれ、そして——小関を苛めるこの若い学生を見てくれと自分が自分に逆つて行く。この学生は、たとへば篠原や友成などに比すると、子供が大人より善良だといふ意味で善良なのであるが、その善良の故にむしろかうしたことを平気でやるのだ。子供が大人には出来ない残虐を却つてする様に。

⁸⁵ 同前掲注 56 三〇一頁

二つの機能、即ち能動的機能と交話的機能を意識するものである。能動的機能は受信者に焦点を合わせた機能に分類され、ヤーコブソンは主に命令文に関して述べている⁸²。一方、交話的機能は、接触に焦点を合わせたもので、伝達の開始、延長、打ち切り、あるいは回路が働いているかの確認、話相手の注意を引く、注意の持続を確認するのに役立つものとされる。ヤーコブソンによれば「儀礼化したあいさつのおびたしいやり取りや、会話をひきのばすことを唯一の目的とするのだらした対話など」⁸³に現れる。いずれにせよ、〈作者〉が行う〈読者〉への呼び掛け全般はこのコミュニケーションの機能に含まれると考えて良いだろう。

以下の宇野浩二の「長い恋仲」に見られる記述は、それが〈読者〉への要求をするという点で能動的機能を持ち、その要求内容が〈読者〉の注意の継続であるという点において交話的機能を有する。

それよりも又前の話やが、（と土屋精一郎の話は益々その脱線振りを發揮して行つた、が、もう少しだから、筆者からも併せて、読者諸君の寛恕を乞うておく、）⁸⁴

コード

次にコードに焦点を当てたメタ言語的機能だが、これは語彙の意味を始め、「発信者および／または受信者が相手と同じコードを使っているか否かを確認する必要がある」（なお、これに加えてジュネットは「物語テキストの文節・関連・相互関係、つまりその内的組織を示すため」⁸⁵の機能を「管理の機能」と呼ぶ⁸⁶）。上司小剣の「ごりがん」における「先づ、ごりがんといふ方言の説明からしてかゝらなければならない」⁸⁷という、方言の語意を説明しようとする冒頭箇所が例として挙げられるだろう。

だが、言語の意味への〈作者〉の言及は、そうした〈読者〉の理解を助けるためのものに留まらず、ある言葉の〈作者〉自身にとつての意味、ある言葉と〈作者〉の心情的なつながりを示す場合もあり、やはりここでも〈作者〉と作品との（言葉を介した）関係性が重要性を持つ。例えば以下の石川淳の「佳人」の記述は、「自殺」という言葉に「わたし」が感じる恐怖が描かれている。

ここでわたしは諸君に願ひする、どうか自殺などといふ残忍なことばでわたしをおびやかさないで下さい。わたしはそのことばを呪詛と恐怖とを以てしか記すことができない。⁸⁸

コンテキスト

- | | |
|--|---------|
| ⁸² 同前掲注 | 一九〇頁 |
| ⁸³ 同前掲注 | 五五 一九一頁 |
| ⁸⁴ 引用は『宇野浩二全集 第一巻』（中央公論社 昭和四十七年四月）による。 | |
| ⁸⁵ 同前掲注 | 五五 一九二頁 |
| ⁸⁶ 同前掲注 | 五六 三〇一頁 |
| ⁸⁷ 言及されている記述と冒頭部との関係を示しているという点で、太宰治の「道化の華」における以下のような記述が、この機能の例となるだろう。 | |
| 「ここを過ぎて空濛の淵。」 | |

それから最初の書きだしへ返るのだ。さて、われながら不手際である。だいいち僕は、このやうな時間のからくりを好かない。好かないけれど試みた。（本論における「道化の華」の引用は『太宰治全集2』（筑摩書房 平成十年五月）による）

⁸⁸ 本論における「ごりがん」の引用は初出（「文章世界」 大正九年六月）による。

⁸⁹ 本論における「佳人」の引用は『石川淳全集 第一巻』（筑摩書房 平成元年五月）による。

次にコンテキストに焦点を合わせる間説的機能は「多くのメッセージの主要任務である」¹⁰とされ、ジュネットも物語内容に関連する機能を語りの機能と呼び、「いかなる語り手であれ、ひとたびこの機能から逸脱したなら、その途端に語り手の資格を失わざるをえない」¹¹と述べる。尤も、〈作者〉に関して言えば、常に物語内容に対する言及を行う訳ではない。

こうした物語内容に関する言及であるが、〈作者〉においては、登場人物に関する言及や論評が一つの大きな傾向として認められる。故に本論において〈作者〉と作品内容との関係を考察する際には、特に登場人物に関する言及に着目することになるであろう。これに関しては「道化の華」と「故旧忘れ得べき」第四節に見られる、以下のような例が挙げられる。

僕はまへにも言ひかけて置いたが、彼等の議論は、お互ひの思想を交換するよりは、その場の調子を居心地よくとのふるためになされる。なにひとつ真実を言はぬ。けれども、しばらく聞いてゐるうちには、思はぬ拾ひものをすることがある。

さういふいまの彼女、即ちこの節の初めの部分を読んで読者が頭の中に描かれた彼女と、その後の回想のなかに現れた彼女とは大分違つてゐることに読者は不審の念を抱かれたであらう。が、これは筆者の誤ではないのであつて（後略）

以上のことを踏まえると、〈作者〉の発言の考察としては、①（作品との関係も踏まえた）〈作者〉自身に関するもの、②物語内容（特に登場人物）に関するもの、③作品を形作る言語に関するもの、④〈読者〉に関するもの、といった対象を想定することが可能である。

尤も、一つの作品であつても、〈作者〉の複数の発言が異なる機能を持つのは珍しいことではなく、そもそもヤーコブソンも以下のように、単一の発言であつたとしても、単一の機能しか持たないということはあり得ないと述べている。

これら六つの要因の一つ一つが、それぞれ異なる言語機能を規定する。ただし、このようにして言語の六つの基本的な相を区別しても、そのうちのただ一つの機能しか果たさないような言語メッセージを発見することは、まず不可能であろう。多様性はこれら機能のいずれか一つの専制のうちにあるのではなく、それら相互の階層的順位の異なりの中にあるのである。¹²

また、ジュネットも以下のように述べている。

右のように語り手の機能を五つに区分することは、たしかに、分類というものをあまりにも厳密に考えがちな人には受け容れられるものではない。実際、これらの範疇のうち、完全に純粋な範疇と言えらるものは一つもないし、いずれも他の範疇と暗黙裡に関係し合っているのである。第一

¹⁰ 同前掲注 55 一八八頁

¹¹ 同前掲注 56 三〇〇頁

¹² 同前掲注 55 一八八頁。なお、文中に「六つ」とあるように、ヤーコブソンは本論で引いたもの

他に、メッセージ自体に焦点を当てた「詩的機能」についても語っている。だが、ジュネットはこれに相当するものを語りの機能を論じるにおいて語っていない。本論においてもジュネットと同様に詩的機能に関しては考察の対象外とする。

のもの（「語りの機能」——引用者注）を除いてどの範疇も、完全に不可欠なものというわけではないが、同時にまた、どれほど入念な配慮を重ねたとしても、完全になしですますことのできる範疇は一つもない。これはむしろ、いずれに力点を置き、どこに比重をかけるかの問題なのだ。⁷³

実際、本論で考察するのが〈作者〉、作品、〈読者〉の関係性であるのならば、例えば物語内容や言語への言及の考察においても、〈作者〉との関係性は考慮されなければならず、〈作者〉に主眼を置く証言の機能が完全に忘却されることはない。結局はジュネットの言うように、〈作者〉の発言のうち、「いずれに力点を置き、どこに比重をかけるかの問題」である。

また、本論は〈作者〉、作品、〈読者〉の三者の関係性に注目するものである。そのため〈作者〉と作品の関係、〈作者〉と〈読者〉との関係だけでなく、〈作者〉と作品との関係性に、〈読者〉も参入するようなモデルを考えることができる。故に本論では、先の①～④に加え、⑤〈読者〉への意識の下での、物語内容に関するもの、⑥〈読者〉への意識の下での、作品を形作る言語に関するもの、という考察対象を新たに加えることにする。このようにして得られた①～⑥の対象のうち、①～③は〈作者〉の側に比重を置くもの、④～⑥は〈読者〉の側に比重を置くものとして分類できるだろう。以上を踏まえ、本論では前半部分において〈作者〉を中心に、後半部分においては〈読者〉との関係を重視しつつ、それぞれの側面から〈作者〉の発言について考察していく。序論の締めくくりとして、本論の具体的な構成と各章の概要を以下に示したい。

【第一部 〈作者〉と作品との関係】

第一章 〈作者〉そのものに関する考察（二葉亭四迷「平凡」、芥川龍之介「羅生門」）

第二章 〈作者〉と物語内容との関係（太宰治「道化の華」）

第三章 〈作者〉と言語との関係（上司小剣「ごりがん」）

【第二部 〈読者〉を経由した〈作者〉と作品との関係】

第四章 〈作者〉と〈読者〉との関係（宇野浩二「長い恋仲」）

第五章 〈読者〉への意識の下での、〈作者〉と物語内容との関係（高見順「故旧忘れ得べき」）

第六章 〈読者〉への意識の下での、〈作者〉と言語との関係（石川淳「佳人」）

第一章では二葉亭四迷の「平凡」、芥川龍之介の「羅生門」を取り上げ、両作品における引用する〈作者〉について考察する。それは引用という行為が、異なる書き手を作中に呼び込むという点で、〈作者〉という地位そのものを考察する手掛かりとなるからである。

引用においては、引用者が引用する記述の意味づけを規定することで、自己の優位を保つ。たとえ引用者の登場が僅かなものであったとしても、意味づけに変化は齎され得る。「平凡」には、元文士の稿本を引用する〈作者〉「二葉亭」が登場する。その僅かな登場が稿本に変化を与え、作品にアイロニーを持ち込む事を明らかにする。

一方、時に引用者は、書記行為を進める上で権威ある記述に依存する側面を持つ。「羅生門」では「作者」が二度「旧記」と呼ばれる文書を引用する。旧記が作中で一種の権威として機能するのに対

し、それを引用する「作者」は、自己の書記行為を強調するような面を持っている。そうした權威の利用と書記行為の強調が、〈作者〉の地位を巡る闘争を暴露することを示す。

第二章では太宰治の「道化の華」における〈作者〉「僕」の考察を行う。「僕」は頻繁に〈読者〉である「君」に言及しており、そういった意味では〈読者〉との関係を考察するのにも有益である。だが、ここでは「僕」と登場人物との関係に焦点を絞ることにする。それは「僕」の登場人物に対する態度が一定ではなく、そのため虚構としての登場人物が本来持つ相反する性質の両方を、「僕」の言及が示すためである。

「僕」は創作行為から逃避しようとする側面を持っており、登場人物を青年一般として解説する箇所は、「僕」にとつて避難所のような役割を果たしている。一方で、一度「僕」の手によって生み出された個々の登場人物は自律性を有し、そうした避難所から「僕」を創作の場へと駆り立てるものとして機能する。また、彼らが一定の自律性を有するゆえに、「僕」はある種の身振りを通して、登場人物と改めて関係を結ばねばならない。この章では「僕」の〈作者〉としての特性と、大庭葉蔵ら登場人物との関わりを明らかにし、〈作者〉と登場人物との関係が持つ性質を示したい

第三章では、上司小剣「ごりがん」の〈作者〉「私」を検討する。「私」は冒頭で「ごりがん」という方言の解説を行い、言語への言及を行なう。だが「ごりがん」の語は、「私」が過去に体験した出来事と密接に関わる言葉でもある。そのため「ごりがん」の語の使用には、〈作者〉と言語との、情緒的な結びつきを見出すことができる。この作品は言語に対して〈作者〉がこういった態度を取るのかについての一つの例を示す。

「私」は「ごりがん」の語意を説明し、「ごりがん」と渾名される老僧を語る上での前置きとする。だが、回想を通して老僧の「ごりがん」の独自性が示されることで、「ごりがん」の語には、単純な辞書の説明には収まらないニュアンスが付与されていく。その過程は、「私」にとつての「ごりがん」の語の内実が複雑化するプロセスでもある。以上の考察を通し、〈作者〉が言葉に自らの経験や主観を付与し、他人には容易に理解しがたいものにすることを示す。

第四章では、宇野浩二「長い恋仲」について考察する。「長い恋仲」は、「君」（「筆者」）を聞き手とする土屋の雑談を、「筆者」が「読者」に提示する作品である。そのため二つの語りの場（土屋と「筆者」、「筆者」と「読者」）を考察することで、〈作者〉と〈読者〉の関係や、〈作者〉が想定する〈読者〉の性質を明らかにすることが出来る。

友人間の私的な雑談と異なり、〈読者〉は〈作者〉に、読むに値する物語を求める。そのため「筆者」が土屋の語りに介入し、土屋の幼馴染を主題として際立たせ、喜劇的な雰囲気演出、抑制することで作品に変化を齎していることを示す。また、不特定多数の〈読者〉を想定する書記行為は公的な性格を持ち、〈読者〉が「正当」な物語の、「正当」な語り方による提示を、〈作者〉に求める存在であることを示す。

第五章では高見順「故旧忘れ得べき」の「筆者」を検討する。この作品において、「筆者」は〈読者〉への意識の下、主要登場人物たち（転向者であり、一種の落伍者として描かれている）を批判する。だがその一方、「筆者」は登場人物たちと類似する性質を持っており、その点で比較的登場人物寄りの存在である。〈読者〉と登場人物、双方に深く関わるこうした「筆者」の立ち位置が、〈読者〉

を介した登場人物（物語内容）への言及を考察する上での、格好の例を齎す。

〈読者〉への意識にも関わらず、「筆者」と登場人物は一種の共同体を形作り、〈読者〉に対立する。そのことは、論評からの〈読者〉の排除を通しても知ることができる。また、〈読者〉を排除し、論評を一手に引き受けようとする「筆者」の態度は、理非の判断が困難な転向体験について、「筆者」が沈黙する要因ともなっている。以上の考察を通し、〈読者〉の価値観の下、〈作者〉が転向者達を見批判しつつも、論評からの〈読者〉の排除によって保護していることを示す。

第六章では石川淳「佳人」の〈作者〉「わたし」を検討する。「わたし」は言葉によって自己を正確に〈読者〉に伝達しようとし、時に〈読者〉の言葉を否定する。だが、正確な伝達への志向によって、「わたし」の記述は却って不安定なものともなっている。そうした事態のうちに、言語による自己の伝達が、本質的に有する葛藤を見ることができ。

「わたし」は記述に対して細かい説明をつけ、記述を却って不安定なものとする。また、文脈から何かが零れ落ちることを避けるため、記述における文脈を拒否し、包括的な意味づけを与えない。だが、言語と感覚の完全な一致が有り得ない以上、言語を通した正確な伝達は結局不可能なものでしかない。故に「わたし」は、物語末尾において自身の試みを諦め、言葉の中で自己を変容させることを受け入れようとする。以上の考察を通し、自己を理解可能な存在とする為には、自己を言葉の中で変質させなければならないこと、〈読者〉とは、そうした変質を〈筆者〉に促す存在であることを明らかにする。

ひとまず以上で本論の概要を示すことができたとと思う。それではこれから、個々の作品における〈作者〉の言及を見て行くことにしよう。

第一部 言葉を紡ぐ〈作者〉

第一章 作者達と作者——「二葉亭四迷」「平凡」、芥川龍之介「羅生門」における引用する〈作者〉——

一 はじめに

序論において、「作者」や「筆者」を名乗らずとも、創作行為への言及があれば、それを〈作者〉の顕在化と見なすと述べた。そうした「作者」を名乗らない〈作者〉の殆どは、自分自身を指すのに「私」や「僕」などと言った単数の一人称を用いる。

これは一見すると至極当然の事のように思える。何らかの作品タイトルの傍にある作者名は、(しばしば例外はあるものの)「芥川龍之介」や「太宰治」と言った一人の人物の名前であり、作品内においても〈作者〉が敢えて「私たち」「僕たち」などと語る理由はない。¹

だが、こうした単一の作者という考えはあくまで一つの見方に過ぎない。バルトは以下のように述べて、テキストが「引用の織物」であると述べる。

テキストとは、一列に並んだ語から成り立ち、唯一のいわば神学的な意味(つまり「作者」神)の《メッセージ》ということになる(う)を出現させるものではない。テキストとは多次元の空間であって、そこではさまざまなエクリチュールが、結びつき、異議をとなえあい、そのどれもが起源となることはない。テキストとは、無数にある文化の中心からやって来た引用の織物である。²

また、ジョナサン・カラーは「間テキスト性」について以下のように述べている。

ひとつの作品は、他の多くの作品との関係のもとに存在している。何かを文学として読むとは、それを、他の言説との関係において意味をもつ言語上の出来事と考えるということである。たとえば、先行する詩によって創られたいろいろな可能性を利用する詩とか、当時の政治的レトリックを舞台にのせて、批判する小説であるとか。シェイクスピアのソネット「わが恋人の瞳は太陽に似ずして」は、伝統的な恋愛詩で使われたメタファーを取り上げて、それを否定している(「だが、彼女の頬にはそんなバラは見られない」)。³

「引用の織物」にせよ、間テキスト性にせよ、単一の作品が先行する作品の一部を取りこんでいることを示す点では同様である。ならばそうした先行作品の書き手たちもまた、作品の成立に貢献しており、見ようによつては作者の一人と見なすことも可能はずである。ただ一人の〈作者〉の出現は、作品成立におけるこうした側面(複数の〈作者たち〉を隠蔽することで、初めて可能となるものだと言える。ただ一人の〈作者〉とは、ある意味で〈作者〉であるのではなく、〈作者〉となった存在である。

本章では〈作者〉を論じる第一段階として、一人の書き手が一人の〈作者〉になるプロセスの一端を明らかにしたい。その為に取り上げる作品は、引用する〈作者〉が登場する二葉亭四迷の「平凡」及び芥川龍之介の「羅生門」である。ここで引用を重視するのは、その多くが異なる書き手の文章を、明示的に作品に織り交ぜる行為であり、作中に複数の書き手の存在が示されるためである。⁴アントワヌ・

¹ 「読者」を含めての一人称複数の使用例については、第二章で取り上げる「道化の華」等に見られる。

² ロラン・バルト「作者の死」八五—八六頁

³ ジョナサン・カラー「文学とは何か? 文学は重要か?」(『1冊でわかる 文学理論』荒木映子・富山太佳夫訳 岩波書店 平成十五年九月) 五一頁

⁴ 例外として、自分自身の文章を引用する以下のような場合がある。

コンパニオンは、引用について以下のように述べ、それが時に言表行為の主体にも関わることを指摘している。

引用は、二つのテキストに関係をつけるのである。しかし、関係を結ぶのは言表行為である、というか、言表行為の反復である以上、関係は、言表行為の主体である二つの主体 A_1 と A_2 を巻き込んでいる。したがって、引用が引き起こすものは、ただ単に二つのテキスト T_1 と T_2 の間の関係だけではけつてありえない。引用が引き起こす関係とは、二つのシステムの間の関係、それぞれのシステムが、ひとつのテキストとひとつの主体から成っている、二つのシステムの間の関係、すなわち、 S_1 (A_1 , T_1) と S_2 (A_2 , T_2) の間の関係なのである。多極的な(複合的な)関係であり、 T_1 ・ T_2 の関係は、あくまで、それらの諸関係のなかの特殊な一様態に過ぎない。⁵

引用においては、引用する書き手と引用される書き手の二者が存在する。この二人のうち、引用する書き手がどのようにして〈作者〉となるのか。ここではそうした観点から引用する〈作者〉について考えてみたい。

まずは二葉亭四迷の「平凡」から考察していく。「平凡」(『東京朝日新聞』 明治四〇年十月三十日、十二月三十一日)は、古屋という元文士が、幼少期から今日までの経歴を、現在の立場から書き記すという作品である。この作品については、二葉亭自身が『「平凡」物語』(「趣味」 明治四十一年二月)において以下のように述べている。

本来堂々と正面から理窟をやるつもりだったのが、いざ書いて見るとどうも冷嘲^{ひやか}す様な調子になる。で、真面目にならう真面目にならうと頻りに骨折つたが何うしてもいけない。つひ終ひまで戯^{ふざけ}譚通して了つた。その意味に於て全く失敗さ。⁶

二葉亭のこうした言及からか、先行研究ではしばしば、古屋の考えが、作家二葉亭四迷との関係において検討される。とりわけ、作中で述べられている文学への懷疑という面が重視されており、十川信介は「平凡」を「文学の否定を、当の否定すべき文学によって行なうという矛盾のもとにはじめて肯定され、構想された「真面目」な小説」⁷であるとしている。

一方、西村好子をはじめとして、作品の語りに関する言及もしばしば行われており、「平凡」研究のもう一つの柱をなしている。

これは、私の数へ年十六歳の時の出来事を、十八歳の時(大正五年)に書いたものである。今、少し文章を整へながら写し取つてみた。自分では、十八歳の時のものを五十一歳で写し取つてゐることに、いくらか興味がある。(川端康成「骨拾ひ」『川端康成全集第一巻』 新潮社 昭和五十六年十月) 十四頁)

⁵ アントワーヌ・コンパニオン「基本構造——引用の記号学」『第二の手、または引用の作業』今井勉訳 水声社 平成二十二年二月 七五頁

⁶ 二葉亭四迷『「平凡」物語』(『二葉亭四迷全集第四巻』 筑摩書房 昭和六十年七月) 二四六—二四七頁。この他、「私は懷疑派だ」(「文章世界」 明治四十一年二月)にも「平凡」への言及が見られる。

⁷ 十川信介「「いやといふ声」——『平凡』について——」(『二葉亭四迷論』 筑摩書房 昭和四十六年十一月) 二三五頁

「文学」に囚われていた過去の「精神労働者」古屋を、「一般俗衆」の価値ともいえる「実感」に目覚めた現在の古屋が大衆のことばである話し言葉によって語るとするのが、『平凡』のモノローグの基本的性格であろう。⁸

だが、本章で考察する主な対象は、回想を記す古屋ではなく、古屋の稿本を提示する〈作者〉「二葉亭」である。「二葉亭」は作品末尾に以下のように現れている。

二葉亭が申します。此稿本は夜店を冷かして手に入れたものでござりますが、跡は千切れてござりません。一寸お話中に電話が切れた恰好でござりますが、致方がござりません。

作中に「二葉亭」が登場するのはこの箇所のみであり、作品全体から見ればその出番はごく僅かである。だが、これから見るように、引用する〈作者〉「二葉亭」の登場は、作品の意味付けを変化させるという重要な役割を担っている。

この作品末尾に関して、十川は以下のように、二葉亭という作家を象徴するものと解釈している。

あらゆる価値は、「作者」たる主人公の否定を経て、それはさらに実作者たる二葉亭によって否定される。

彼にとって、『平凡』は「夜店を冷^マやかにして手に入れた」(六一)店ざらしの古反故にすぎない。

しかし「真面目」な彼には、もはやそういう形でしか、文学に対する方法は残されていないかった。⁹

一方、文体の側面から「平凡」を解釈する西村も、「文体への強い意識の現れ」を指摘し、それと関連づける形で、二葉亭における「作品消去の意志」について言及しており、やはり作家二葉亭四迷の問題として末尾の文章を解釈している。

右の文は、語り手古屋雪江と読者の関係を、電話で話し中という虚構の形として、二葉亭が思い浮べたことを物語る。この虚構の形を中絶すべく、突然顔を出した作者の登場の仕方は、「申します」「ござります」といった敬体表現とあいまって、戯作臭を感じさせる。

この書き入れに仄めかされた作品否定は、俳諧に立脚した文学論のこの時点における否定へ、大衆

⁸ 西村好子『平凡』——その文体の成立と位置——(『国文論叢』一四号 昭和六十二年三月) 三頁。

その他作品の語りについては、高橋修が「平凡」に見られる描写の特徴について「語り手をメタ化するのではなく、語り手の〈心的状態〉を媒にして、そこから様々な知覚に焦点化しながら、〈現在形〉を基本として巧みに語られているのである」(高橋修「輶晦する〈終り〉——二葉亭四迷『平凡』」『主題としての〈終り〉 文学の構想力』新曜社 平成二十四年三月) 一六九頁。初出は「非凡」なる語り手——二葉亭四迷『平凡』のディスクリール——(『日本文学』四二——一〇号 平成五年十一月)と述べ、自然主義の描写との相違を指摘している。また、高橋の論を受け小森は「主体としての〈語り手の現在〉が、客体としての〈作中人物の現在〉へ移行する運動が、ただちに〈作中人物の現在〉における、主体と客体の位置転倒の運動へと接合されていくという事実」(小森陽一「二葉亭四迷『平凡』——交通する主客」『国文学』三九——七号 平成六年六月) 四八頁)を指摘する。

⁹ 同前掲注 7 二五六——二五七頁

のもつ話し言葉による表現への懷疑へと連動し、「(終)」(六十一)の前の四行に及ぶ「……」は、言葉と表現への不信による失語状態を示している。¹⁰

しかし、作中の「二葉亭」が行なっているのは作品を(現実の作家二葉亭のように)「書く」ことではなく、あくまで古屋が書いた稿本の提示、即ち引用である。この引用への言及により、新たな語り手「二葉亭」が作中に導入され、作中の既存の枠組み(自身の過去を記す現在の古屋)に、もう一つの枠組み(古屋の回想譚を提示する「二葉亭」)が与えられ、作品は二重の入れ子構造を有するものとなる。しかし「平凡」を書いた作家二葉亭という要素を強調することは、末尾の記述の、「二葉亭」による引用という側面を見えにくくしてしまう。その結果、「二葉亭」の登場は、もっぱら作家二葉亭による作品否定を示すものとしてのみ扱われる。

一方、柄谷行人は、「二葉亭を「リアリズムを拒絶した」ゴーゴリの系譜に連なる者と解釈する際に「平凡」に触れている。

三人称客観において語り手がありながらそれが登場人物と一体になってしまうことは、先ず一人称小説に始まっている。一人称小説において、語り手と登場人物が融合してしまうからである。しかるに、約二〇年ぶりに書いた小説において、二葉亭は対象化された私とは別の語り手(作者)を保持したのである。そして、最後にはこの自伝的小説を戯作に変えてしまう。¹¹

柄谷は「対象化された私とは別の語り手」の存在とともに、末尾の書き込みによる、「自伝的小説」から「戯作」への変化を指摘している。だが、「平凡」における意味づけの変化をより詳しく検討するためには、「二葉亭」の発言と、古屋の回想譚との関連にも目を向ける必要があるだろう。

故に、高橋の以下の指摘は、「二葉亭」の記述と古屋の記述とを関連付けた指摘となっている点で注目に値する。

「二葉亭」と名乗る虚構化された〈作者〉の顔出しという戯作風の手法を使いながら、物語内容をもう一度相対化してみせる。異なったレベルの〈語り〉を導入することで、なんとか苦しい決着をつけようとしているかのようである。これは、二葉亭自身が批判的に享受した坪内逍遙の『当世書生気質』の結末にもみられる、近世的な戯作の残滓をのこす常套的な〈終り〉方だといえなくもない。しかし、問題はそこにとどまらない。語り手みずから自己韜晦することにより、文学の価値を過大評価する文壇に対する批評的位置を得ているといえるのではないか。自然主義的な物語の実践をしてみせながら、むしろギリギリのところで自然主義文学をパロディ化し距離をおく。そのことにより、批評性を担保している。¹²

「二葉亭」登場の直前に、文学に批判的な記述¹³が存在することを考えても、高橋の指摘には頷かれる

¹⁰ 西村好子『「平凡」——その文体の成立と位置——』一一二—一一頁

¹¹ 柄谷行人「翻訳者の四迷——日本近代文学の起源としての翻訳」(『国文学』四九—一〇号 平成十六年九月) 一二三頁

¹² 高橋修「韜晦する〈終り〉——二葉亭四迷『平凡』一七三—一七四頁

¹³ 稿本が中断する直前の記述は「然らば高尚な純正な文学でも、こればかりに溺れては人の子も戕はれる。況んやだらしのない人間が、だらしのない物を書いてゐるのが古今の文壇の」というものである。

ものがある。だが、「文学の価値を過大評価する文壇に対する批評的位置を得」という機能を担わされている存在が、「二葉亭」という「文士」であることには注意が必要である。勿論「文学」を生み出す文士自らが文学の価値を批判することには意味があるうし、その意味で高橋の指摘には矛盾はない。だが見逃せないのは、回想譚の書き手古屋は、作中でしばしば文士を批判しているという点である。ならばその文士が古屋の稿本を引用することにはどのような意味があるのか。本章前半では文士という属性と古屋との繋がりに着目し、「二葉亭」の登場が、作品をどのように変化させるのかを考察する。

二 古屋と「二葉亭」の分離

古屋には他人によって自身を規定しようとする傾向がある。例えば古屋は、他人にとって自分がどのような存在であるかを通して、自身が「価値の無い平凡な人間」であることを以下のように説明する。

私のやうに何も無い者は、生活に疲れて路傍に倒れて居ても、誰一人振向いて見ても呉れない。皆

素通して匆々^{さつさつ}と行つて了ふ。(中略) 私は斯ういふ価値の無い平凡な人間だ。

この他にも、他人を通して自己を規定する傾向は、古屋にしばしば見られる¹⁴。こういった他者からの評価を、(書き手古屋の想定ではなく)「夜店で売られる千切れた稿本」という形で与えることが、「二葉亭」登場の効果の一つであると一応は言える。その評価は「安価」や「無価値」と同義であり、現在の古屋が批判する文壇の旧友や、文士時代の古屋、両者が重んじていた価値¹⁵の対極に位置するものである。また、そうした評価は、(旧友の忠告に対比されている「詰らん、降らん、意味の無い事」を聞かせてくれた) 古屋の親達が眠る、「戒名も読め難^{かね}る程苔蒸^{かへ}」した、誰も顧みることのない墓¹⁶と同種のものである¹⁷。

例えば以下のような箇所である。

真面目な人なら、此処らで自分の愚劣を悟る所だらうが、私は反て自惚れて、此分で行けば行々は日本の文壇を震駭させる事も出来やうかと思つた。

先生は或は感情を害したかも知れないが、先生が感情を害したからつて、世間が一緒になつて感情を害しはすまいし……と思つたのではない、決して左様^{そん}な軽薄な事は思はなかつたが、私の行為を後から見ると、詰り然う思つたと同然になつてゐる。

前者の引用では、古屋が他人の反応を想定する形で、過去の自身に否定的な評価を下している。後者の引用では、他人が観察できない意図ではなく、観察できる行為を重視しており、他人からの評価を自己の内面より優先している。また、古屋のペンネームである「雪江^{せつかう}」が、他人である「雪江さん」に由来するということも、こうした他人を通しての自己規定を象徴する。

古屋は文壇の旧友の「文士で一生貧乏暮しをするのも、ねえ、君、責て後世にでも名を残さなきゃア」という言葉に「堪らない事をいふ」と述べ、「君も然う所帯染みて了はずと、一つ奮発して、何か後世へ残し玉へ」という忠告には、「些とも聞き度ない」と反感を述べている。また、かつての古屋に関しては「文学は人間の永久の仕事だ。吾々は其高尚な永久の仕事に従ふ天の選民だと、其日を離れて永久が別に有りでもするやうな事を言つて、傲然として一世を睥睨してゐた」という記述がある。

「何時掃除した事やら、台石は一杯に青苔が蒸して石塔も白い痴^{かきふた}のやうな物に蔽はれ、天辺に二処三処ベツトリと白い鳥の糞が附てゐる。勿論木葉は堆く積つて、雑草も生えてゐたが、花立の竹筒は何処へ行つた事やら、影さへ見えなかつた」

また、家族との関係で言えば、自身の人生を記した稿本が千切れていることによって、古屋が自身の

結局の所、稿本に関する言及は、書き手の古屋が重きを置く価値観と繋がりがあり、「価値の無い平凡な人間」である古屋の存在、引いては作品タイトルでもある「平凡」という属性を裏付けけるものである。だが、それだけであれば、「作者」が「二葉亭」という固有名を殊更に持つ必然性は無い。この固有名詞の使用は、さらなる考察を必要とする。

ジュネットは、作品の序文に関して述べる中で、現実の作者が「自分はテキストの作者ではないと主張して——われわれとしてはそんな言葉を感じる気にならないが——いる」序文に「否認の序文」という名称を与え、「作者（実名の、匿名の、あるいは変名の作者）は、自分を等質物語世界的な物語（自伝ないし日記）の単なる「編者」（語の批評的な意味における）として紹介し、自然のこととしてその物語の父権を語り手に帰することができ」³⁵と述べている。この序文とテキストの関係を、「平凡」に当てはめた場合、末尾の「二葉亭」の登場の効果は、記述の主体を「二葉亭」とは異なる古屋という人物に帰することである。それは以下に見るように、作家二葉亭の分身としての古屋を否定する行為であるとも言える。

元来同時代評において、古屋の記述は二葉亭自身の思想が表れたものであると考えられていた。

氏は勿論客観的ならんことを勉められた。而して大部分は立派に成功してゐるが、興に乗った結果かは知らねど、作者と主人公と一所に融合した跡が見える。更に最後に於ける文学観は、決して客観的でなく、著者の思想を表現したものであることは明白である。³⁶

「平凡」の主人公は何故かう長談義をするかといふに、これ畢竟作者自身にああ云へ、かう云へと指図されるからである。寧ろ作者が主人公を通して話してゐるのである。³⁷

さらに、古屋は作品冒頭部で、「平凡」というタイトルの由来や、その書き方について言及する。このことも古屋と「平凡」の作者としての二葉亭四迷（あるいは連載時の「二葉亭」、明治四十一年の単行本表紙及び内題における「二葉亭主人」³⁸）との繋がりをより密接にする。

さて、題だが……題は何としよう？ 此奴には昔から附倦んだものだツけ……と思案の末、^{はた}礎と膝

を拊^うつて、平凡！ 平凡に、限る。平凡な者が平凡な筆で平凡な半生を叙するに、平凡といふ題は動かぬ所だ、と題が極る。

次には書方だが、これは工夫するものはない。近頃は自然主義とか云つて、何でも作者の経験した愚にも附かぬ事を、聊かも技巧を加へず、有の儘に、だら／＼と、牛の涎のやうに書くのが流記述の結末を語る（見る）ことが出来ないのは、古屋が祖母や父の死に目に会えなかった事との繋がりを感^はじさせる。

³⁵ ジュネラル・ジュネット「序文の審級」『スイユ テキストから書物へ』和泉涼一訳 水声社 平成十三年二月 二二五—二二七頁

³⁶ 長谷川天溪「文芸時評」（「太陽」 明治四十一年五月）（引用は『二葉亭四迷全集別巻』（筑摩書房 平成五年九月）四〇八頁）

³⁷ 夢曲「最近の小説及戯曲」（「時評」（「帝国文学」 明治四十一年五月）（引用は『二葉亭四迷全集別巻』四一一頁）

「解題」『二葉亭四迷全集第一巻』五八三頁

行るさうだ。好事が流行る。私も矢張り其で行く。

しかし、古屋の記述が夜店で得た稿本のものであるとする「二葉亭」の記述は、古屋を二葉亭の分身と見る見方を（少なくとも言葉の上では）否定してしまう。さらに「二葉亭」は夜店で稿本を得たのみであり、恐らくは古屋自身とは何ら接点はないということ、あるいは「二葉亭」の稿本に対する記述が少ないということそれ自体が、「二葉亭」と古屋の間に大きな隔たりを作り出している。

このように、「二葉亭」という固有名詞への言及は、それまでの記述の主体であった古屋と、作家二葉亭とを分離させるものである（実際の受容において、それが単なる韜晦以上のものとして受け入れられたか否かはともかく）²³。「二葉亭」は自己の存在を暴露すること、古屋の記述と〈読者〉が出会うためには、自分という仲介者が必要であったことを主張するのである。

三 「二葉亭」による稿本の復活

では、「二葉亭」による仲介の暴露はどのような意味を持つのだろうか。安藤は、太宰治「人間失格」において手記を提示する小説家「私」の「はしがき」と「あとがき」について以下のように述べている。

「小説家」として個人的な好悪を越え、客観的にその意義を認めている、という事実が、この場合、「手記」の文学性の保証になっているわけである。（中略）一般に「小説」が「小説」であるためには、それが単に私的世界にとどまるものではなく、読み手にとっても普遍的な価値を持つものである、というよそおい——むろん、それはあくまでも「よそおい」なのであって、実際に価値を有するかどうかは保証のかぎりでない——が、小説それ自体の中に、さりげなく組み込まれていなければならない。（中略）「私小説」の多くが小説の書き手自身を主人公とし、あえて「小説家小説」の形をとってきたのも、「小説家」という特殊な能力を持った人物が、第一次的な体験をいかに普遍的な問題に煮詰めていくかというテーマを、作中に並行して組み込んでいくための操作であったと考えられる。それはいわば、特殊な「個」の体験を伝承に値するものに変換していくための回路にもなっているわけで、『人間失格』の「はしがき」と「あとがき」もまた、この種の機構上の必然と決して別のものではなかったはずなのである。²⁴

つまり、引用する〈作者〉の存在は、引用する内容に一種の保証を与える効果を持つと言える。これは、単なる記述を作品へと変化させ、価値あるものとして〈作者〉と〈読者〉との関係におくことだと言うことも出来る。「二葉亭」の登場も同様の効果を持っていると考えられる。

だが、「平凡」の古屋の場合、冒頭において「原稿を何処かの本屋へ嫁^{かたづ}けて」という形で、既に記述の出版の意思を示し、記述が作品となることを想定している。さらに以下のような〈読者〉への語りかけや、〈読者〉を意識している表現も見られる。

²⁵ 古屋の記述が引用であることは作品末尾まで言及されず、読者の側から見ると、これまで述べてきた考えの責任を、二葉亭が末尾にいたって唐突に回避してしまっているように見える。「新刊雑書」『東京日日新聞』明治四十一年五月七日）には、「平凡」について「人を馬鹿にしたが如き完結」『二葉亭四迷全集別巻』四〇九頁）という表現があり、詳細は不明ながら、その理由に関して右記のようなことを想定するのも不可能ではない。

²⁶ 安藤宏「太宰治『人間失格』——関係への希求」『近代小説の表現機構』二六七—二六八頁

来年は四十だといふ、もう鬢に大分白髪も見える、汚ない髭の親仁の私が、親に継いでは大の事を憶ひ出すなんぞと、余り馬鹿気てゐてお話にならぬ——と、被仰るお方が有るかも知れんが（後略）

娘といふものは壺口をして、気取つて、オホホと笑ふものとばかり思つてゐる人は訂正なさい。

之と縁のある事で今一つ分らぬ事がある。人は皆隠れてエデンの果を食つて、人前では是を語る

ことさへ恥る。私の様に斯うして之を筆にして憚らぬのは余程力むから出来るのだ。何故だらう？

つまり「二葉亭」の引用は、一度作品として流布することに失敗した古屋の記述を、古屋が意図する関係のなかに復帰させるものでしかなく、一見すると、「二葉亭」の果たしている役割はさほど大きくはないように見える。

しかし、古屋の記述が作品として〈読者〉に受容されるためには、「二葉亭」の仲介が必要であつたといふことが、この場合は重要な意味を持つ。元来、古屋は書記行為の動機について以下のように語っており、金銭を主目的として記述を行っている。

かうどうも昔ばかりを憶出してゐた日には、内職の邪魔になるばかりで、卑しいやうだが、錢にな

らぬ。寧ろそのくされ、思ふ存分書いて見よか、と思つたのは先達ての事だつたが、其後——矢張

り書く時節が到来したのだ——内職の賃訳が弗と途切れた。此暇を遊んで暮すは勿体ない。私は兎に角書いて見やう。

実は、極く内々の話だが、今でこそ私は腰弁当と人の数にも算まへられぬ果敢ない身の上だが、昔は是れでも何の某といや、或るサークルでは一寸名の知れた文士だつた。流石に今でも文壇に昔馴染が無いでもない。恥を忍んで泣いて行つたら、随分一肩入れて、原稿を何処かの本屋へ嫁

けて、若干かに仕て呉れる人が無いとは限らぬ。さうすりや、今年の暮は去年のやうな事もあるま

い。何も可愛い妻子の為だ。私は兎に角書いて見やう。

だが、恐らく出版の試みは失敗し、結果として稿本が夜店に売られるようになった。言うまでも無いことだが、この状況で「二葉亭」が稿本を本来意図された文脈に戻したとしても、それは古屋にとっては（少なくとも金銭と言う点に関しては）何の意味も持っていない。

また「二葉亭」を、稿本を作品として提示するにふさわしい「小説家」、即ち「文士」として捉えた場

合、古屋の立場はさらに不利なものとなる。

文壇の旧友や文士である某大家への以下のような言及を通し、古屋は文士を風刺している。

神経衰弱を標榜してゐる人だから耐らない。来ると、ニチャ／＼と飴を食つてゐるやうな弁で、直と自分の噂を始める。やあ、僕の理想は多角形で光沢があるの、やあ、僕の神経は錐の様に尖がつて来たから、是で一つ神秘の門を突ついて見る積だのと、其様事ばかり言ふ。

文壇の大家になると、古手の思想が凝固まつて、其人の吾は之に圧倒せられ、纔に残喘を保つてゐるやうなのが幾らもある。斯ういふ人が、現実に触れると、気の毒な程他愛の無い人になる。某大家が即ち其であつた。²⁴

しかし、古屋による記述が作品となるには、文士である「二葉亭」の存在が必要だつた。「二葉亭」が稿本を夜店で買い、その末尾に「(終)」という記号を付すことなくして、古屋の記述と読者との邂逅は有り得なかつた²⁵。つまり「二葉亭」という文士の介入により、古屋の記述は、本来意図しなかつた形での読者との邂逅を果たしている。このことを、文士を批判する古屋が、「二葉亭」という文士によって復讐されていると表現することも可能である。

さらに、「二葉亭」の行為は、古屋が以下のように述べる批判も免れるものである。

文学は一体如何いふ物だか、私には分らない。人の噂で聞くと、どうやら空想を性命とするもの、

やうに思はれる。文学上の作品に現はれる自然や人生は、仮令^{たと}へば作家が直接に人生に触れ自然に触れて実感し得た所にもせよ、空想で之を再現させるからは、本物でない。(中略)即ち文学上の作品にはどうしても遊戯分子を含む。現実の人生や自然に接したやうな切実な感じの得られんのは

^{あたりまへ}
当然だ。

「平凡」における「二葉亭」は、空想を介在させず、古屋の記述の引用を行っている。それにより、〈作者〉が作品を作り上げる営為が、空想に基づく創作のみにとどまらないことを示している。この点でも、古屋は文士からの反撃を受けている。

四 意味づけの変化

以上のように、「二葉亭」の登場は、作家二葉亭四迷と古屋を分離しており、文士「二葉亭」が、文士を風刺する古屋の稿本を作品化することで、一種のアイロニーが生じている。この作品においては、引用する〈作者〉「二葉亭」の登場によって、一見純然たる文学批判に見える古屋の記述が、文士による反撃という性格を持つものへと変化している。このような記述の意味付けの変化こそ、引用を行う〈作者〉による基本的な働きであると言える。こうした意味付けの変化を引き起こすからこそ、単なる引用者にすぎない存在が、〈作者〉を名乗ることができるのであろう(「平凡」における引用者「二葉亭」は、作

²⁴ 文士であつた過去の自身への否定的評価も、こうした風刺に類するものだろう。

²⁵ 尤も、古屋は最初から文壇の知人を頼る気ではあつた。だがその場合、「二葉亭」の様にはその知人の名が表れることはなかつたであらう。

品の作者として記された人物と同名である)。

ところで、この「平凡」において引用される文書の書き手は、無名の、権威無き元文士である。その元文士の文章を、文士という権威を纏った「二葉亭」が引用しているという構図がこの作品にはある。だが、引用という行為は、権威を持つ文章を対象にしても行われる。そのため、先程のように、権威のある《作者》が一方的に記述に保証を与えるのではなく、逆に引用される記述が引用する《作者》に保証を与える場合もしばしば起こる。そのとき、引用する《作者》と引用される記述が取り結ぶ関係とはどのようなものか。芥川龍之介の「羅生門」(『帝国文学』 大正四年十一月)を例にそのことを見て行きたい。

五 「羅生門」の「作者」

「羅生門」には既に膨大な論考があり、その語りに関しても多くの言及がなされている。その中でもしばしば問題となるのが、石原千秋の言葉を借りれば語り手の「自己顕示的」な性質である。²⁶ とりわけ石原も例としてあげる、「作者」による書記行為への言及には関心が寄せられてきた。

例えば今野哲は、「作者」の作品における優位性を強調し、末尾の改変により、その優位性が失われることを指摘している。

「作者」が「羅生門」を書く立場にあるということは、作品世界を自在に統括する存在として君臨するということである。「作者」は下人・老婆と直接的な交渉は持たないが、下人、老婆の無自覚な心理や状況までも解析する。故に、三者の力関係では「作者」が下人・老婆よりも優位に立っていることは言うまでもない。

「下人の行方」を明確に捕捉し提示することを放棄し、「黒洞々たる夜」に下人を閉じ込めた末尾の改変によって、「作者」の位相は作品世界における絶大な権力者の位置からの後退を余儀なくされるが、「羅生門」という作品が龍之介の作家的出発のモニュメントであったことを考え合せると、この末尾の改変の背後には作者という地位に対する龍之介の信頼と疑念との落差を透視することも可能であるといえよう。²⁷

また、三谷邦明は「旧記の記者」の表現を引用する術学的な「作者」がおり、《物語世界内の登場人物たち》／《旧記の記者》／《作者》という入籠型の構造で、このテキストが構成されている」と指摘する。その上で以下のように述べ、「このテキストでは、下人が盗人になったのではなく、「作者」が下人を盗人に仕立てあげた」のだとしている。

この語り手＝書き手＝「作者」は、無責任で傲慢で欺瞞的な人物である。まず、彼は、自由間接言説を用いて、下人を「餓死」まで追い込む。失業から餓死までの間には、職探しや親族との相談あるいは友人の居候となる等々、さまざまな選択肢があるはずである。そうした下人を圍繞している社会性を、「引剥」のように剥ぎ取り、下人に窮地とも言える「餓死」を与えているのである。その

²⁶ 石原千秋「テキスト論は何を変えるか・『羅生門』」(『国文学』四一—五号 平成八年四月) 一五頁

²⁷ 今野哲「『羅生門』論——生を希求するかたち——」(『二松』五号 平成三年三月) 二六一頁(引用は『近代文学作品論叢書 12 芥川龍之介『羅生門』作品論集成』(大空社 平成七年十一月 以下『集成』) 二二三頁)

上で、下人は、「盗人になる」「勇気が出ずにゐた」と述べ、下人が想像していなかったことさえ、外部から推奨しているのである。²⁸

これらの指摘で注目すべきなのは、作品を一定の方向にコントロールしようとする、「羅生門」の「作者」の性格である。今野や三谷の論における「作者」が指す範囲は、本論の〈作者〉の顕在化が指す範囲よりも広く、その主張を全面的受け入れることはできない。だが後に見るように、「作者」が記述を訂正しようとする箇所には、両者が指摘する性格に近いものを見ることが出来る。三谷はそうした性格を持つ「作者」を「傲慢」と形容する。だが、その「傲慢」な「作者」は後に見るように、引用によって旧記（あるいは旧記の作者）の權威に頼つてもいる。イニシアチブを欲する〈作者〉と權威を持つ旧記、以下の箇所では、この両者の競合関係の中で、〈作者〉がどのようにふるまい、自らの存在を主張しているのかを検討する。

六 旧記の引用と「作者」の訂正

「羅生門」における、旧記の第一の引用は以下のようなものである。

旧記によると、仏像や仏具を打砕いて、その丹がついたり、金銀の箔がついたりした木を、路ばたにつみ重ねて、薪の料に売つてゐたと云ふ事である。

引用内容自体に関しては、例えば友田悦生が述べるように、作品世界におけるモラルの衰退を示すものと考えて良いだろう。

作品の冒頭近くで、すでに語り手は「旧記によれば」というスタイルをとりつつ、「洛中」では「仏像や仏具を打ち砕いて」「薪の料に売つてゐた」と説明している。この「さびれ方」がたんなる生活上の困窮を意味するばかりではなく、倫理的な無政府状態をも意味することはいうまでもない。死人の髪を抜く老婆の出現も、また老婆が己の行為を弁解することばも、そうした倫理の崩壊状況と一連のものである。²⁹

しかし、モラルの衰退を示すにあたり、何故「作者」は旧記からの引用であることを明示するのか。このことを考えるためには、引用の内容だけではなく、引用する主体（「作者」）にも注目する必要がある。渡邊拓は「旧記」という表現が「Sentimentalisme」という表現同様、語り手が近代の時点から語っていることを示し、語られる物語と語り手の間に距離を作り出すものであると指摘している。

「旧記によると」という言葉や、また後の「旧記の記者の語を借りれば」という言葉は現代に位置する人物から発せられたものと考えられるが、これらも「作者」と同じ位相に属するものと見てよいであろう。現代に身をおくという意味では先の「Sentimentalisme」という言葉も同様である。

²⁸ 三谷邦明『「羅生門」の言説分析——方法としての自由間接言説あるいは意味の重層性と悖徳者の行方——』（『双書〈物語学を拓く〉2 近代小説の〈語り〉と〈言説〉』 有精堂 平成八年六月）二二六—二二七頁

²⁹ 友田悦生「「羅生門」の構造と主題——「老年」から初期歴史小説の成立へ——」（『初期芥川龍之介論』 翰林書房 平成六年十一月）九〇頁（引用は『集成Ⅱ』四六八頁）

この「作者」の書く領域の設定によって、このテキストは物語世界外からの固定的な視線、物語世界とは関わりのないものの視線を持つ事になる。語り手の言葉を辿る読者は、「旧記」などの言葉が出てくる度に物語世界の地平から離れ、この視線の源である地平、「作者」の語り出す現在の場の領域へと引き戻される事になる。³⁰

しかし、「Sentimentalisme」という語と旧記の引用との間には決定的な相違がある。「Sentimentalisme」という語が、語りが近代からものであることを示し、ただ単に距離を生み出すものである一方、「旧記」という表現は、物語世界と語り手との間に距離を生み出しつつも、同時に旧記の内容（平安朝の世界）と、引用者の現在とを繋ぐものでもある。旧記を参照して語ることにより、近代にいる〈作者〉は、平安朝の物語を語る正当性を得ている。つまり旧記の引用は、〈作者〉と物語の世界を繋ぐ媒介として機能している。³¹「旧記」という表現は、「平安朝」や「Sentimentalisme」、「作者」といった、ただ単に距離を生み出している表現とは異なり、距離を生み出すと同時に「作者」に正当性を与え、「Sentimentalisme」等の言葉を用いることを可能にしている。

しかし、「作者」は旧記の権威を利用しつつも、旧記の権威に抗おうとしているようにも見える。その事がわかるのが、「作者」が登場する以下の箇所である。

作者はさつき、「下人が雨やみを待つてゐた」と書いた。しかし、下人は雨がやんでも、格別どうしよう云ふ当てではない。ふだんなら、勿論、主人の家へ帰る可き筈である。所がその主人からは、四五日前に暇を出された。前にも書いたやうに、当時京都の町は一通りならず衰微してゐた。今この下人が、永年、使はれてゐた主人から、暇を出されたのも、実はこの衰微の小さな余波に外ならない。だから「下人が雨やみを待つてゐた」と云ふよりも「雨にふりこめられた下人が、行き所がなくて、途方にくれてゐた」と云ふ方が、適当である。その上、今日の空模様も少からず、この平安朝の下人の Sentimentalisme に影響した。

ここで「作者」は冒頭の「或日の暮方の事である。一人の下人が、羅生門の下で雨やみを待つてゐた」という文章に関して、厳密にはそれが下人の現状とはそぐわないことを述べ、「雨にふりこめられた下人が、行き所がなくて、途方にくれてゐた」と訂正を行なっている。注目したいのは、通常は顕在化されることの少ない訂正という行為を、〈作者〉が隠そうとしない点である。³²このような語りの顕在化につ

³⁰ 渡邊拓「芥川龍之介「羅生門」の表現について」（『都大論究』二九号 平成四年六月）一九—二〇頁（引用は『集成Ⅱ』三四三—三四四頁）

³¹ なお、これは〈作者〉が旧記という文書を、出典として示すに相応しい権威として扱っているということも示しており、いわば旧記は、この作品における正典となっている。

³² そのため海老井英次は以下のように述べて、この訂正は「作者」が芥川でないことを示すものであるとしている。

この「作者」を芥川龍之介その人であるとすれば、より良い表現の方に書き換える自由があるのであるから、書き改めるという形でこの辺の叙述は整理されているはずである。それが実行されていないのは「作者」が芥川その人でないからと考えざるを得ないことになる。（海老井英次「羅生門」の読み難さ——その構造と〈作者〉の係わり——）『芥川龍之介を読む 梅光学院大学公開講座論

いては、小谷瑛輔が下人と関係づける形で以下のように述べている。

「羅生門」が特徴的なのは、語り手が意図を持って物語を整理していること自体ではなく、そのような意図を持った語り手がいることをわざわざ示してみせることにあるのだ。

このような語り手の試行錯誤や努力の可視化は、語られる対象がそうした語りによって整理される為に努力を必要とするものであることの可視化でもあるだろう。(中略)そのように読ませる語りの特徴とは、単一の枠組みに下人の心理を当てはめようとする語りの過剰性の対象化である。⁸³

だが、この書記行為の顕在化を、旧記の引用と関連付けて解釈することも可能である。「作者はさつき、「下人が雨やみを待つてゐた」と書いた」という書記行為への言及は、物語を書いて来た「作者」という存在を強調する働きを持つ。「前にも書いたやうに、当時京都の町は一通りならず衰微してゐた」という表現も同様である。さらに、京都の衰微に関する記述は、旧記からの引用を含むものであった。故に「書いた」という表現を用いて記述に言及することは、旧記の引用を、自身の創作行為の一部として位置づけることとなる。「作者」の強調と引用の位置づけ、これらは「作者」が物語におけるイニシアチブを、権威として引用した旧記より奪還しようとする行為であると解釈できる。

このように、「作者」と旧記との競合関係という観点から、書記行為への言及を解釈することができる。「羅生門」冒頭部には権威を付与する旧記の引用と、その恩恵を受けつつも、〈作者〉の存在を強調する書記行為という構図を見ることが出来る。

七 第二の引用と直喩

一方、後半部の「旧記」からの引用は以下のようなものである。

下人は、六分の恐怖と四分の好奇心とに動かされて、暫時は呼吸をするのさへ忘れてゐた。旧記の記者の語を借りれば、「頭身の毛も太る」やうに感じたのである。

この「頭身の毛も太る」という表現の効果に関しては、清水が「今昔物語集」の文脈を踏まえたものであると指摘している。

『今昔物語集』において、「頭身の毛太る」や「頭毛太りて」という語句は特殊な慣用句であり、いずれも鬼や魔物にたいする恐怖を表現するものである。芥川が怪奇的な話を好んだことはよく知られている。『今昔物語集』に注目した芥川が「旧記の記者の語を借りれば」としてこの表現を使っている以上、その意味・用法を守っていると考えるべきである。老婆はまず、得体の知れない魔物として、下人の前に出現してくるのである。下人は、老婆の正体も、行為の意味も、まだ知らない。⁸⁴

だが後に見るように、この表現は「羅生門」という作品内部で他の表現と結びつき、原典の文脈によらない機能を担っている。即ちここにおいて、再び旧記と〈作者〉との競合が起こっている。

尤も、宮坂康一はこの引用と、下人の心理描写について、前半部に見られた、物語と語り手との距離

⁸³ 小谷瑛輔「芥川龍之介の初期作品における反語的完結性——「羅生門」「鼻」「酒虫」を中心に」(『国語と国文学』八七一—一〇号 平成二十二年十月) 五三—五四頁

⁸⁴ 清水康次『「羅生門」論』(『芥川文学の方法と世界』 和泉書院 平成六年四月) 九頁

が見えづらくなったことを批判している。

語り手と作中世界との距離を示す表現は散見される。しかし、数が多くないこと、「作者」「書く」など、その存在を意識させる決定的な表現を欠くこと、そしてなにより語り手と下人の同化が進行していることで、その効果は前半に比べ著しく弱まっている。

語り手がメタ世界に属することを示唆する表現や、「語る」行為の記述がないためか、前半部のような語り手の顕在化までは果たされていない。(中略)後半部での語り手は一貫して「平安朝」に身を置き、下人の内面を覗き込んでいる。(中略)語り手は、メタ世界に身を置く特権を既に放棄し、通常の三人称小説における語り手と同様の存在と化しているのである。こうした点も、語り手の存在感が喪失する一因である。³⁵

本論では引用の主体についてのコンパニョンの指摘などを考慮し、引用の表現が「作者」や「書く」といった表現に比べ、書き手の存在を意識させない表現であるとは考えない³⁶。また、ここでの引用は、直喩として用いられている。直喩について、佐藤信夫は川端康成の「雪国」を例として次のように述べている。

《直喩》や、次章の主題である《隠喩》は《ふたつのものごとの類似性にもとづく》表現である、というのが、古典レトリックの定説であった。しかも、現代的なレトリック理論でも、この考えかたはつねに認められている。けれども、ここで私はそれを逆転させ、類似性にもとづいて直喩が成立するのではなく、逆に、《直喩によって類似性が成立する》のだと、言いかえてみたい。「美しい蛭のやうな唇」という直喩によってヒルとくちびるとは互いに似ているのだという見かたが、著者から読者へ要求されるのである。³⁷

このように、直喩がある一定の見方を示すものである³⁸とすれば、旧記の第二の引用は、何故引用してまでその直喩を選択したのか、という点からの考察を必要とするだろう³⁹。

³⁵ 宮坂康一「顕在化する語り手／埋没する語り手——芥川龍之介「羅生門」論——」(『繡』一五号 平成十五年三月) 一一五頁

³⁶ ついでに言えば、下人の内面描写に関しても、小谷は以下のように、(本論で言う所の《作者》)の顕在化とは言えないにせよ) 語り手の顕在化と言って良い記述があることを指摘している。

注意すべきことは、作中で繰り返される「餓死をするか盗人になるか」という問題が、その時点の下人の内面の代弁としてではなく、「改めて持出した」という仮定として、あるいは「迷はなかった」という否定辞とともに、つまり下人の内面にとって外在的なものとして反復されるということである。(同前掲注 33 五〇頁)

³⁷ 佐藤信夫「直喩」(『レトリック感覚』 講談社 平成四年六月) 八一—八二頁

³⁸ 石原は作品で多用される直喩や、「市女笠」、「揉鳥帽子」といった「換喩」について、「こうした比喩は、示すことという叙法にはふさわしくない。語り手の好みを顕在化させ強いることになるからである」(同前掲注 26 一七頁)と述べ、これらの比喩がある特定の見方を提示することを指摘している。

³⁹ そのため、「これ自体常套句の引用である」ため「譬喩性がうすい」(松本修「媒介としての門——『羅生門』研究——」(『日本文学研究資料新集』19 芥川龍之介・理智と抒情 有精堂 平成五年六月) 六四頁)とは必ずしも言えない。

従来、「羅生門」における直喩に関しては、動物の譬喩を中心に論じられてきた。例えば海老井は下人が梯子を上る場面に關して以下のように述べ、動物を用いた直喩について考察している。

この時すでに下人に対する世界の位相は切り換えられたようである。「濁つた、黄いろい光」と「死骸」によって象徴されるものは永遠に変わらない〈世界〉の原質であろうからである。

すなわち、それは本質としての死によって律せられている生の空間であり、そこでは生は生命の原形そのものとして展開されるだけである。ここから下人に動物のイメージが直喩的に冠せられていることもその意味で偶然ではない。「猫のやうな」「守宮のやうな」下人が、同じく「鴉のやうな」

「臺のやうな」老婆と対峙する。⁴¹

確かに、動物という同じカテゴリーに属する事物の多用は「羅生門」における直喩の特性のひとつとして数えるべきものではあるだろう。だが、直喩に關してはそれに加えて、「頭身の毛も太る」やうをはじめとする幾つかの直喩が、作品内の人物や事物を結びつけていることが指摘できる。

例えば「この男の惡を憎む心は、老婆の床に挿した松の木片のやうに、勢よく燃え上り出してゐたのである」という直喩がある。これに關して、長谷川達哉は以下のように、「羅生門」の語り手による評価の一つと解釈している。

下人の中に何らかの感情（語り手によるなら〈惡を憎む心〉が沸き上つてきた様を、〈老婆の床に挿した松の木片〉（死人の髪を抜くための道具である）が燃える姿に喩えることは、下人に対する語り手の批判であり揶揄であるだろう。これに迫り討ちをかけるように、下人には老婆の行為の意味が分かつていないこと、ゆえに〈合理的には、それを善惡の何れに片づけてよいか〉下人には分らないはずであることを、語り手は指摘する。下人は合理的な判断を欠いた、その場かぎりの衝動に動かされる短絡的な人間だと、語り手によって評価されていることになるだろう。⁴²

この指摘に付け加えるならば、この灯は物語中で「濁つた、黄いろい光」、「ぼんやりした火の光」であり、「火の光の及ぶ範圍」も「思つたより狭い」とされている。さらに、語り手が近代という場からこの物語を語っているとするならば、この平安朝の火は、既に電燈がある時点から見た旧時代の灯火である⁴³。直喩に關してこのようなことまで考慮すると、下人の「惡を憎む心」は矮小なものとなつてしまい、

⁴¹ 海老井英次「羅生門」——〈自我〉覚醒のドラマ——『芥川龍之介論攷——自己覚醒から解体へ』

——『桜楓社 昭和六十三年二月 八六—八七頁（引用は『近代文学作品論叢書 12 芥川龍之介『羅生門』作品論集成』（大空社 平成七年十一月 以下『集成』 四七七—四七八頁）

長谷川達哉「下人の行方と、語り手の「いま・ここ」——『羅生門』の言説分析の試み——」（『中央大学国文』四一号 平成十年三月）五五—五六頁

⁴² 「産業革命前の家庭における照明を過大に評価すべきではない。現代の電灯と、それに先行する照明器具との間には、驚くほど大きな隔たりがあるのだ。一個の電球から発する光は、蠟燭や灯油ランプが発する光の百倍も強い。現代以前の人々は、よく皮肉を込めて、蠟燭が「暗闇を目に見えるようにする」と評した。あるいは、「常に変わらぬほの暗さ」とも言われた」（ロジャー・イーカーチ「人の家は城砦

である——よい夜のために」『失われた夜の歴史』樋口幸子・片柳佐智子・三宅真砂子訳 インターシ

フト 平成二十七年二月）一七一頁）

先程の引用の直前にある「誰かがこの下人に、さつき門の下でこの男が考へてゐた、餓死をするか盗人になるかと云ふ問題を、改めて持出したら、恐らく下人は、何の未練もなく、餓死を選んだ事であらう」という記述の信頼性までも貶めかねない。

しかし、ここで強調したいのはそうした直喩の不適切さではなく、不適切さがありつつもなお、下人の「悪を憎む心」が殊更に「老婆の床に挿した松の木片」に結びつけられている点である。ここでは、下人と老婆が、直喩を通して接近していると考えることが出来る。

さらに以下の箇所も、下人が手にかける「聖柄の太刀」と、老婆に関する「まるで弩にでも弾かれたやうに」という直喩が、武器という点で関連性を持っており、この箇所のみ武器を用いた直喩がなされる要因と考える事ができる。

そこで、下人は、両足に力を入れて、いきなり、梯子から上へ飛び上った。さうして聖柄の太刀に手をかけながら、大股に老婆の前へ歩みよつた。老婆が驚いたのは云ふ迄もない。

老婆は、一目下人を見ると、まるで弩にでも弾かれたやうに、飛び上った。

また、他の箇所では「嘗、生きてゐた人間だと云ふ事実さへ疑はれる」死体を形容するのに、「唾の如く」という直喩が用いられている。⁶⁴ この「唾」の直喩は、以下の箇所において再び用いられている。

けれども、老婆は黙つてゐる。両手をわなわなふるはせて、肩で息を切りながら、眼を、眼球が唾の外へ出さうになる程、見開いて、唾のやうに執拗く黙つてゐる。

ここでは「唾」という直喩を通じて、老婆が羅生門に捨てられた屍骸に結びつけられている。⁶⁵

まとめると、「松の木片」や武器の比喻を通して、下人と老婆は結びつき、「唾」の比喻を通して、老婆と死者が結びついている。このように、「羅生門」における幾つかの直喩は、人物間の繋がりを作り出している。そして〈作者〉の引用による「頭身の毛も太る」やうに感じた」という表現も、これらと同様に繋がりを作り出す直喩である。

八 下人、老婆、死者の繋がりに

この「頭身の毛も太る」やう」という表現がなされた直後、老婆は死人の髪の毛を抜いていた。その行為は、「その髪の毛が、一本づゝ抜けるのに従つて」、「何故老婆が死人の髪の毛を抜くか」、「この雨の夜に、この羅生門の上で、死人の髪の毛を抜くと云ふ事」という形で、繰り返し言及される。

なお、五島慶一はこれを、死人があくまで人というカテゴリーに属するものとして語られていることの例としている。

傍線部（その屍骸は（中略）疑はれる程）——引用者注）は逆説的に屍骸と「生きてゐた人間」が本来は連続的なものであることを語っているし、「口を開いたり手を延ばしたり」や「永久に唾の如く黙つてゐた」という表現は、本来生きている人間に対する形容・行動描写を「屍骸」にも敢えて当てはめているように見える。（五島慶一「羅生門」論——「猿」と人間、そして語り手——」（『国

文研究』五六号 平成二十三年六月）四〇頁）

「唾」という比喻が共通していることに關しては、黒田大河（『カニバリズムの彼方へ——芥川龍之介とわれわれの時代』（『国文学 解釈と鑑賞』七五—二号 平成二十二年二月）四九頁）も指摘している。

一方「頭身の毛も太る」という表現は、「今昔物語集」の現代におけるテキストでは、「頭・身ノ毛太ル様ニ思エケレバ」と表記され、脚注には「総毛立つように。「頭ノ毛太ル」は、怪異に遭遇しての大きな恐怖を言い表す本集に特徴的な表現で、「頭身ノ毛」は本例のみ」とある。頭髮のみを示す言葉でこそ無いが、体毛に関する言及という点では、髪の毛を抜く行為との繋がりを有している。

また、芥川が参照することが可能だった『校註国文叢書第十七冊 今昔物語（下）古今著聞集』の頭注には、「頭身の毛太る様に 此女の物をいふをきくにこれぞ鬼ならむとおもひたれば恐しくて頭髮もふとるばかりと也」とある。この意味で読むのであれば、第二の引用は、単純に頭髮を用いた比喻と見なすことができる。ここでは、収奪の対象である頭髮の比喻を通し、下人と、奪われるものとしての死者が結びつけられている。

以上述べてきたことをまとめると、直喩を通して表現された下人と死者（頭髮の比喻）、下人と老婆（松の木片）の比喻、武器の比喻、老婆と死者（「唾」の比喻）という、三つの異なる結びつきが順に登場しているということになる。これらをどう捉えるかについては、渡辺貞麿が述べる以下のような指摘が手掛かりになるだろう。

死人の生前の所業は、老婆に、エゴイズムを是認するよりどころを与えている。そして、死人自身は、今、老婆に自分の髪を抜かれるのを甘受しなければならぬ。老婆のエゴイズムは、下人に盗人になる勇気を与えている。そして老婆は、彼女の論理を逆に楯にとった下人のために、いや応もなく、裸にされてしまう。こうした、鬼ごつこのようなエゴイズムの悪循環は、今昔物語における原話では、決して追求せられてはいなかった。

ここで注目したいのは渡辺が論じる「エゴイズムの悪循環」そのものではなく、それにより引き起こされる、奪い、奪われるという、立場の変化である。先述の直喩は、下人と老婆のこうした立場の変化を示していると解釈できる。つまり、奪われる弱者としての下人（頭髮の比喻 下人―死者）から、奪うものである老婆に敵し得るものへの変化（松の木片）の比喻、武器の比喻 下人―老婆、そして更に、下人に太刀を突きつけられたことによる、老婆の奪われるものへの転落である（「唾」の比喻 老婆―死者）。

尤も「奪われる弱者としての下人」と言っても、下人は死者や老婆と違い、作中で何かを奪われていくわけではない。だが、杉本優は「下人」という呼称について「主人―下人の関係を潜在的に引きず

『新日本古典文学大系 37 今昔物語集 五』 岩波書店 平成八年一月 一一一頁

『校註国文叢書第十七冊 今昔物語（下）古今著聞集』 博文館 大正四年八月 八六頁

因みに『日本国語大辞典 第二版 第九卷』（小学館 平成十三年九月 九八二頁）の「頭身」の項には意味の一つとして「あたまとからだ。頭部とそれ以外の身体の部分」とあり、用例として「羅生門」が引かれている。

渡辺貞麿「鑑賞「羅生門」——芥川の泣き笑い——」（『国文学会会報』一六号 昭和四十年九月）六頁（引用は『集成』一三三二頁）

なお、下人に対して弁明し、盗人になるきっかけを与える際の老婆には、奪うものとしての側面が現われているとも言えるが、その老婆には「鴉の啼くやうな声」という直喩が用いられている。羅生門に死肉を啄みに来る鴉と「鴉の啼くやうな声」の老婆との結びつきに関しては、三谷（同前掲注 28 二一四頁）や黒田（同前掲注 44 四八頁）も指摘している。

っている存在」と述べ、また「空所を蛮勇で充填すれば、生きるためにはしかたがないという論理は、主人から暇を出される際にその理由として下人はすでに聞いたはずではなかったか」⁸⁹ という指摘をしている。このことを考慮すると、死者の置かれた状況と、老婆と接触する前の下人の状況とに、「奪われるもの」という類似を見出すのは不可能ではない。

このように、直喩を通じた結びつきは、登場人物の地位の変化を暗示する。「旧記の記者の語を借りれば、「頭身の毛も太る」やうに感じたのである」という記述は、そうした一連の直喩の一部に、「作者」の選択が関わっていることを暴露する。

こうした点において、再び〈作者〉と旧記との競合を見ることが出来る。この引用に対してはまず、「今昔物語集」の文脈を持ち込むという見方ができ、清水が指摘するように、「得体の知れない魔物」としての老婆を描き出す。その時「羅生門」は、旧記によって侵食されていると言える。

だが、一方ではこの引用を、〈作者〉の選択した直喩の一つとして捉えることも可能である。その時旧記の引用は、一連の直喩の一つとなり、下人と死者とを結びつけ、下人に奪われるものという属性を付与する機能を持つものと解釈し得る。ここで〈作者〉は旧記の文脈に（比較的）依らない、独自の効果を新たに生み出している。

九 〈作者〉の座を巡って

このように「羅生門」では旧記に対しての自己の書記行為の強調や、旧記を取りこみ、新たな意味合いを生じさせるといった現象が見られる。「羅生門」の「作者」は引用する記述（やその作者）の権威から恩恵を受けつつも、自己の書記行為の誇示によって、権威へ対抗していると言える。この種の作品のイニシアチブを巡る争いは、〈作者〉の座を巡る争いとも表現することが出来るだろう。

こうした〈作者〉の座を巡る争いは、小説（あるいはあらゆる芸術作品）における制度を反映したものとと言える。元来、あらゆる時代を通して作者名が作品に書き込まれてきたわけではない。作者名に関して、ジュネットは以下のように述べる。

本名であれ偽名であれ、作者の名前をペリテキストに書き込むことは、今日でこそ必要かつ「自然な」ことのように思われるが、古典主義時代の匿名の実践（中略）から判断する限り、これまで常にそうであったわけではない。（中略）古代と中世の手稿本の時代には、作者名を書きつけることは必要でも自然でもなかった。⁵¹

即ち、作者名とはある特定の時代以降に主流となった制度に他ならない。

また、本章冒頭でも述べたとおり、そうした作者として、（多くの場合）単独の人物が指示されることも、必ずしも自明のこととは言えない。増田聡はフーコーが「作者とは何か？」で述べる作者の機能を、署名、所有関係、帰属関係、言説内での「主体の位置」の四つに分類する。そのうちの帰属について、ビートルズの「ストロベリー・フィールズ・フォーエヴァー」を例に以下のように述べる。

帰属とは、作品の産出に貢献した無数の人々の中から、作品にとって本質的な貢献とそうではない貢献を弁別し、前者を成した者を名指す契機である。鳴り響くサウンドレコード音楽的作品とし

⁸⁹

杉本優「下人が強盗になる物語——「羅生門」論——」（『日本近代文学』四一号 平成元年十月）二

⁵¹ 八、三三頁

ジュエラル・ジュネット「作者名」（『スイユ テキストから書物へ』四九頁

てわれわれの耳に現象する「ストロベリー・フィールズ・フォーエヴァー」の制作に参加した多くのミュージシャン、エンジニアたちのうち、(一般にこの作品の「作者」として名指される)ビートルズの四人だけを特権的に「作品にとって本質的な貢献を成した者」として弁別する根拠は何であるのか。さらに言うならば、彼らが使用した楽器(メロトロンなどの個性的な楽器も含まれる)、録音機器(4チャンネル・レコーダーをはじめとしたアビード・スタジオの先端的諸機器なしではビートルズ・サウンドは生まれなかった)を制作した人々は、「ストロベリー・フィールズ・フォーエヴァー」の産出に貢献してはいなかっただろうか?

このような、作品の現実的な産出に関わる貢献は無数に想定できる。しかし、「帰属」の契機における「作者」とは、この産出過程の中で、ある一定の批評的操作によって特定の人物に帰せられる操作に他ならない。(中略)ある作品を体験し、事後的にその作品の創造因を遡及的に想定するという「転倒」こそが「帰属としての作者」という作者性の契機を形作る。「ストロベリー・フィールズ・フォーエヴァー」の制作過程を知ってしまった後、その作品を素朴にビートルズの四人の「創造性」のみに帰属するものとして考えることはできない。⁸³

以上のことを踏まえると、作者の地位は無条件に保証されているものではないという事が言える。作者の地位は時に複数の人物がそれを巡って争う対象ともなる。それは音楽だけでなく、美術や映像作品、そして小説においても例外ではあるまい。

引用は他人のものとされる文章を呼び込むという点で、この争いを顕在化させる傾向をもっている。《作者》はその争いを制するため、時に作品に対する自己の貢献を主張しなければならない。「羅生門」の「作者」が行なっているのがまさしくそれである。⁸⁴

また、このように考えると、ジュネットが言う「否認の序文」に対して別の見方をすることが出来る。たしかにその序文では、《作者》は自己を作品の単なる編者と紹介し、一見消極的な立場に身を置いているように見える。だが同時に、《作者》は元となった記述を所有し、作品の流通においてなにがしかの貢献を成したという主張を行ない、自己の《作者》としての正当性を暗に訴えている。「平凡」の「二葉亭」も同様であり、「二葉亭」の登場は輜晦の一種でありつつも、古屋からの作者名の篡奪を正当化する機能を持っている。

「平凡」において、作中の引用者こそが作者名を用い、記述の書き手古屋が放擲されてしまうこと。「羅生門」において、「作者」が旧記の引用をしつつも、自己の創作行為や文脈を強調し、イニシアチブを握ろうとすること。これらは創作に関わった人々から、帰属先として単一の人物を指名する制度における、作者の座を巡る争いを反映している。引用するこれらの《作者》には、作者であることが必ずしも自然ではないという、作者の地位の不安定性と、その中で作者であろうとする《作者》の姿勢を窺う

⁸³ 増田聡「《作者》の諸機能——署名・所有・帰属・語りの位置」『その音楽の《作者》とは誰か リミックス・産業・著作権』みすず書房 平成十七年七月)一八七—一八八、一九〇—一九一頁

⁸⁴ あらゆる《作者》が自己の書記行為の強調を行う訳ではない。川端康成の「散りぬるを」における《作者》は、以下のように《作者》であることの違和感を表明し、作者の座を巡る争いの存在をより顕在化する。

この一篇は訴訟記録や精神鑑定報告に負ふところがあまりに多い。私一人の小説であるかは疑はしい。しかし、文中諸所で述べたやうに、その記録も所詮は犯人や法官その他の人々の小説であるのだから、私もそれらの合作者の一人に加へてもらへばそれで満足である。(川端康成「散りぬるを」『川端康成全集第五巻』新潮社 昭和五十五年五月)三三四頁

ことが出来る³⁴。また、こうした〈作者〉の姿勢は、序論で触れた作品との関わりを、積極的に持とうとする姿勢であるとも言える。

だが、そうした〈作者〉と作品との関わりにおいて、〈作者〉と作品内容、特に登場人物との関わりは少々特異な性質を持っている。例えば先にも引用した、「羅生門」における「作者」の訂正である。「作者はさつき、「下人が雨やみを待つてゐた」と書いた。しかし、下人は雨がやんでも、格別どうしようと云ふ当てはない。(中略)だから「下人が雨やみを待つてゐた」と云ふよりも「雨にふりこめられた下人が、行き所がなくて、途方にくれてゐた」と云ふ方が、適当である」という冒頭の文の訂正は、下人という登場人物の現状を表すのに不適當だという理由でなされている。つまり、あくまでも登場人物の実情に合わせて表現を変えろという装いが施されており、その逆ではない。このことは、登場人物に対する書記行為の全能性の否定(あるいは隠蔽)を〈作者〉が行なっていることを意味する。

「羅生門」は、旧記という原典を参照して作り出されたという装いを持つ物語である。だが、そうした装いが、〈作者〉の全能性の否定の要因となっている訳ではない。というのも、物語が虚構であることが暴露する、太宰治の「道化の華」のような作品にも、〈作者〉と登場人物との同様な関係を見ることができるからである。

とはいえ、例えば「平凡」の「二葉亭」の登場によって、古屋が稿本の〈作者〉としての側面を失う訳ではない。だが、「二葉亭」は引用という行為により、古屋の稿本に比較的影響を与えやすい立ち位置を獲得している。同様のことは「羅生門」の「作者」と旧記との関係にも言うことができる。コンパニヨンが以下のように述べる引用の側面も、こうした影響力の存在を示唆する。

システム S_2 (A_2 , T_2) は、それがシステム S_1 (A_1 , T_1) を引用しているという事実によって、この第一システムに対するメタ言語となつていくわけである。ある文をギユメ(引用符——引用者注)のなかで生産または再生産することとは、この文をひとつの〈記号〉にするということであり、論理学者たちが使う意味でのひとつの〈名辞〉にするということである。 S_1 のなかのある表現 t にギユメをつけると、〈 t 〉という名辞が得られるが、これは、 S_1 のメタ言語である S_2 の表現に属している。(中略)引用を行うディスクールはすべて、こうした言語水準の高低差を伴ったものとして与えられているのである。

S_1 において t (二二)では語——引用者)の意味が存在するとしても、それは、まさしく、 S_2 において〈 t 〉が直接的には再び取り上げることのないものであり、あくまでそれは、引用の意味の支配下に置かれるのである。引用の意味は、引用された語の意味を覆い尽くすのだ。(同前掲注⁵ 一一二、一一八頁)

尤も、後者に関してはコンパニオンは「この帰結は、引用される語の意味が根源的に排除されるわけではないという点を強調することによって擁護されるだろう。引用される語の意味は、引用の後も生き延びる」(一一八頁)と述べている。

第二章 創る者、創られた(筈の)物——太宰治「道化の華」における「僕」と青年たち——

一 はじめに

太宰治の小説「道化の華」(「日本浪曼派」 昭和十年五月)は、女との心中に失敗した大庭葉蔵と、その周囲の人物の、療養院での数日間を描いた作品であり、作中に〈作者〉「僕」が頻繁に登場するという特徴を持つ。

この「僕」と、葉蔵を中心とする登場人物との関係が本章の主題ではあるのだが、それを論じるにあたり、まずは「僕」の〈作者〉としての性質を見ておきたい。〈作者〉「僕」の大きな特徴として、作者であることから逃避しようとする傾向を持つことが挙げられる。

第一章において、一人称単数の〈作者〉の座を求めるために、「羅生門」の〈作者〉が自己の書記行為を強調する様を見た。「道化の華」の「僕」は、それとは対照的に複数の「作家」に埋没しようとする傾向を有している。

例えば「僕」は〈作者〉としての自己について語る際、「けれども作家は、一生涯のうちにたつたいちどしかこの言葉を使はれぬ。どうもさうらしい」、「作家にはその作品の価値がわからぬといふのが小説道の常識である」、「どんなまづしい作家でも、おのれの小説の主人公をひそかに神へ近づけたがつてゐるものだ」というように、しばしば一般的な法則を通して語る。こうした語り方は、「作家」一般に関する法則を述べることで、自身を多数の「作家」の一人として扱い、〈作者〉としての自己をその中に埋没させる効果を持つ¹⁾。

つまり「道化の華」においては、「作家」や「作者」などの言葉は、一人称複数的なものとして使われている。「僕」はそうした「作家」達の中に好んで埋没し、個人としての自己を隠し、〈作者〉としての自己の立場を曖昧なものにする。

こうした曖昧さを考慮すると、「僕」の〈作者〉としてのあらわれ方も、逃避としての面を持つと考えることができる。序論において、〈作者〉の顕在化を定義するにあたり、「作者」や「筆者」の語の使用とともに、創作行為に関する語の使用を重視した。「道化の華」においては双方の語の使用が認められる。だが、先程述べたように、「作家」、「作者」などの語は一人称複数的に用いられており、より直接的に「僕」が〈作者〉としての自己を示すのは、「書く」などの創作行為に関する言及である。

ところで、〈作者〉を示す語と創作行為に関する語の相違は何であろうか。恐らくそれは名詞によって〈作者〉であることを示すか、動詞によって〈作者〉であることを示すかの違いであろう。大野晋は名詞と動詞の相違について以下のように述べている。

動詞は、動作・状態・作用が時間という場で進行し、持続し、生起しているという判断を表現する点で、名詞と相違している。名詞は、動作や状態や作用を指しても、それ自身を一つのもの、またはこととして固定させ、対象として取り扱う。形容詞や形容動詞は、ある性質や状態にあると話し手が時間に関係なくとらえ、判断を下す表現である。これらは活用を持つ点では動詞と共に

「死んだ大作家は仕合せだ。生きながらへてゐる愚作者は、おのれの作品をひとに愛されようと、汗を流して見当はずれの註釈ばかりつけてゐる。そして、まづまづ註釈だらけのうるさい駄作をつくるのだ」、「おろかな男は、やすむのにさへ、へまをする」といった言葉も、警句的な響きを持っており、「僕」が一般法則を通して自己を語っている箇所と見なすことができる。

通だが、動詞は動作・作用・状態を、時間の場合、生起・進行する変化の相において把握するものである。²

つまり名詞ではなく、動詞（創作行為への言及）による〈作者〉であることの明示は、ある時間的な幅の中における〈作者〉という側面を強調し、〈作者〉であることに一定の限定を加えるものだということが出来る。³ こうした面においても、「僕」の、〈作者〉であることから逃避しようとする傾向は見られる。

だが、そうした傾向があるにしても、「僕」は作品を書き続け、作品との関係を維持し続ける。ならば「道化の華」において、〈作者〉と作品を繋ぐものとは何か。注目すべきなのは、主人公大庭葉蔵への「僕」の言及である。そこから読み取れる登場人物の持つ性質は、〈作者〉に創作を促すものとして機能し得る。本章では、登場人物に焦点を当て、「僕」と作品との繋がりを考察したい。

「僕」の登場人物への言及については、これまでもしばしば論じられている。島田昭男は「僕」の役割として「葉蔵ら三人の青年の間に交わされる議論や対話が持つている青年期特有の思考や心情を、改めて説いてみせること」及び「書き進められつつある小説それ自体が露呈する弱点を挙げ、その原因を解説していくこと」⁴の二つを挙げている。前者のような、葉蔵らのやりとりへの「僕」による注釈に着目した論は多い。本章でも、この登場人物の解説者という「僕」の側面は重視する。

だが、島田が言うもう一つの役割、すなわち自作について言及する「僕」という観点からも、「僕」と登場人物の関係は論じられなければならない。創作者としての「僕」と解説者としての「僕」、両者の態度は密接に関係しており、「僕」の言葉を形作っている。後に見るように「僕」から葉蔵たちへの評価は作中で揺れ動き、安定しない。そうした評価の揺らぎの背後にあるのは、創作者としての「僕」と、解説者としての「僕」という二つの側面である。本章では、「僕」のこの二つの側面から、登場人物への言及について考察する。

尤も、「僕」はかなり饒舌な〈作者〉であり、その言及の対象も登場人物には限らない。中村は「僕」の注釈をヤーコブソンの言う「コンテキスト」、「コード」、「コンタクト」のいずれに言及しているかによって分類しており⁵、松本和也は以下のように述べて、〈作者〉と〈読者〉の関係こそが、この作品の基礎にあると指摘する。

総じて、「道化の華」一篇とは、〈僕〉が作中読者（君）という装置を仮構し、その上で言表の主体が〈読者〉を想定するというかたちで、“いかに読まれるか”という問題意識を不在の支点

² 大野晋「活用の未来と過去と」『日本語の文法を考える』 岩波書店 昭和五十三年七月）九九―一〇〇頁

³ これは「僕」の〈作者〉としての側面に限定を加えるとともに、「僕」の創作者以外の側面の存在を暗示するものでもあるだろう。後述するように「僕」には生活者としての側面もあり、そこでは自己の生活について語る。これは中村が以下のように言う意味での「作家」としての「僕」への言及とも言える。

「作者」は右に述べた（機能＝作者）の意味で専ら機能として理解され、具体的には「ある作品（群）の作者」の意味となる。それに対して「作家」は、そのような作者概念を、その人の人生において（質・量の幅はあっても）相当程度に身に負った人であり、典型的には職業としての「作家」を指す。（中村三春「作者論」『ハンドブック 日本近代文学研究の方法』 ひつじ書房 平成二十八年十一月）六三頁）

⁴ 島田昭男『「道化の華」』（「解釈と鑑賞」五〇―一二号 昭和六十年十一月）一一三頁
⁵ 中村三春「太宰治のメタフィクション」二二三頁

として構造化されたテキストなのだ。⁹

これに加えて、本論の第二部において〈読者〉との関係を考慮に入れて論じるのは、「道化の華」と同時期に書かれた「故旧忘れ得べき」や「佳人」である。こうしたことを考慮すると、登場人物以外への言及、特に松本が論じる〈読者〉への言及の重要性は本論においても無視できない。そのため少々先回りすることにはなるが、本章では時に〈作者〉と〈読者〉との関係にも触れることになるだろう。

二 虚構性の暴露と作品への執着

「僕」の語りに見られる特徴の一つは、虚構性の暴露である。例えば、「僕」は「二人のおとなを登場させた」と述べ、物語の展開を「僕」が意のままにできることを示す。また、「大庭葉蔵」という姓名へ言及する中でも、作品の虚構性を暴露する。

僕は後悔してゐる。二人のおとなを登場させたばかりに、すっかり滅茶滅茶である。葉蔵と小菅と飛驒と、それから僕と四人かかつてせつかくよい工合ひにもりあげた、いつぷう変つた雰囲気も、この二人のおとなのために、見るかげもなく萎えしなびた。僕はこの小説を雰囲気のロマンスにしたかつたのである。はじめの数頁でぐるぐる渦を巻いた雰囲気をつくつて置いて、それを少しづつのどかに解きほぐして行きたいと祈つてゐたのであつた。

酒でない、ほかのもつと強烈なものに酔ひしれつつ、僕はこの大庭葉蔵に手を拍つた。この姓名は、僕の主人公にぴつたり合つた。大庭は、主人公のただならぬ気魄を象徴してあますところがない。葉蔵はまた、何となく新鮮である。古めかしさの底から湧き出るほんたうの新しさが感ぜられる。しかも、大庭葉蔵とかう四字ならべたこの快い調和。この姓名からして、すでに劃期的ではないか。

このように「道化の華」には、〈作者〉によつて小説の世界が虚構として扱われているという特徴がある。

この虚構性の暴露は、多くの作品内の事象に「僕」の作為が存すること、いわば「僕」の遍在を明らかにする。けれども「僕」の遍在は、「僕」が果たす責務の増大も意味する。物語を事実として扱う〈作者〉とは異なり、物語の描き方のみに責任を負うのではなく、「僕」は物語の内容に関しても、些細な点にまで責任を負わなければならない。¹⁰ こうした状況下では、物語の美点はそのまま「僕」の成功を、物語の瑕疵は「僕」の失敗を意味することになる。この点に「僕」が自覚的であることは、以下の記述からもわかる。

⁹ 松本和也「默契と真実——「道化の華」(『昭和十年前後の太宰治〈青年〉・メディア・テクスト』) ひつじ書房 平成二十一年三月) 二二三頁

¹⁰ 本論で論じる作品で言うと、例えば「故旧忘れ得べき」では、「筆者」は物語の書き方については「読者」に詫げる。だが、物語の内容そのものに関しては事実であるという主張を行い、その責任を負わない。ジュネットは虚構の物語と語りの重要性に関して以下のように述べる。

オデュッセウスを嘘つきと見做し、彼の物語る冒険を虚構と見做すとしても、物語る行為の重要性は、そのためになお一層増すばかりである。というのも、そうなると言説の存在だけでなく、その言説が「報告する」諸行為の存在を含む虚構さえも、物語る行為に依存することになるからである。(ジェラール・ジュネット「序」(『物語のデイスクール』) 一六頁)

こんな小説なら、いちまい書くも百枚書くもおなじだ。しかしそのことは始めから覚悟してゐた。書いてゐるうちに、なにかひとつぐらゐ、むきなものが出るだらうと樂觀してゐた。僕はきざだ。きざではあるが、なにかひとつぐらゐ、いいところがあるまいか。僕はおれの調子づいた臭い文章に絶望しつつ、なにかひとつぐらゐなにかひとつぐらゐとそればかりを、あちこちひっくりかへして捜した。

この箇所で「僕」は、過剰に作品の出来栄を気にかけ、美点を追求している。また、その際作品が「僕はきざだ」というように「僕」の人格と深く関わる物として語られていることにも注意が必要である。「僕」の遍在は、「僕」と作品とを一つのものになっている。因みに、「僕」が創作の上で責任を負うのは〈読者〉に対してであり、責任の増大は〈読者〉に対する意識を増幅させ、過剰なものとするだろう。その結果が、「僕」の度重なる自己否定であると言える。

三 〈作者〉であることからの逃避

こうした責任の増大による重圧が、先述した〈作者〉であることからの逃避を引き起こしていると考えることができる。ここでは「僕」の逃避について、より詳しく見て行く。

「僕」の逃避への願望は、他人の言葉に依存しようとする傾向をも生み出している。例えばこの作品では、「美しい感情を以て、人は、悪い文学を作る」という言葉が三度引用される。「僕」は最初、この言葉を肯定し、次の引用では否定する。しかし結局は最後の引用で「承認を与へよう」と述べて、それを再び肯定する。このプロセスは、「僕」が引用に対抗して己を表出することに失敗し、引用の権威に屈服する過程と考えることができる。

また、「僕」は冒頭の「ここを過ぎて悲しみの市」という言葉に関して、「あの一行を消すことは、僕のけふまでの生活を消すことだ」と述べており、他人の言葉に自分の生活を賭けている。さらに、「これらの言葉は、僕はひとから聞いて得たものである。僕の肉体からにじみ出た言葉でない。それだからまた、たよりたい気にもなるのであらう」という箇所でも、やはり他人の言葉に頼ろうとする。これらも「僕」における他人の言葉の権威への依存を示す。このように、「僕」には自己（の創作物）以外のものに頼ろうとする傾向が見られる。

さらに、作品末部に置かれる以下の記述も、〈作者〉であることからの逃避とあわせて考えることができる。

ここで結べたら！ 古い大家はこのやうなところで、意味ありげに結ぶ。しかし、葉蔵も僕も、おそらくは諸君も、このやうなごまかしの慰めに、もはや厭きてゐる。（中略）僕たちはただ、山の頂上に行きついてみたいのだ。そこに何がある。何があらう。いささかの期待をそれにのみつないである。

この場面においては、「諸君」という〈読者〉が「ごまかしの慰め」に反発するものとして、葉蔵や「僕」とともに描かれている。ここでは何らかの一般論や他人の言葉ではなく、〈読者〉の存在が、「僕」の寄生する一種の権威として機能していると言える。松本は、「僕」が読者を己が理解者に仕立てて行くプロセスを語る中で、この箇所について以下のように述べている。

〈君〉、さらにはそれを参照点とする〈読者〉を限定する言説は、その返照として「道化の華」自体を、現代青年を理解し得る〈読者〉に向けたテキストとして梓づけることになり、〈僕〉はその書き手たる青年作家として改めて意味づけられていくだろう。こうした事態の中、「小説」の終章近くでは、「僕たち」という共同性はいつのまにか既成事実と化していく。（引用略）
こうして〈大庭葉蔵——〈僕〉——〈君〉〉が「ポンチ」という言葉を回路として接続されることで読解コードが共有され、揃って「お正月」・「牢屋」・「検事」よりも「小説」の行方に興味が示されていく。

だが、「僕」「葉蔵」「諸君」は等質の存在ではない。「僕たち」という共同性は、実は「僕」や「僕」が創作した「葉蔵が、〈読者〉に依りかかる形で成立している。ここにもまた、自己以外のものに頼ろうとする「僕」の姿勢を見ることが出来る。

四 登場人物の二つの顔

以上の様に、「僕」は作品に遍在しているにも関わらず、自己の創作行為を隠蔽、制限しようとする傾向が見られる。或いは、自己を表出する場合でも、自己批判と共に行うことが多い。この種の自己の創作の批判と隠蔽は、「僕」の登場人物への言及にも同様に見られる。以下の箇所では、登場人物への言及の中で、それら否定と隠蔽とが、どのように現れているかを見ていきたい。

この作品において、登場人物は「僕」の創作により生み出された存在である。「僕」がそうした面から登場人物を捉える場合、「僕」が自己批判をするのと同様に、登場人物に対する評価もネガティブなものになりやすい。

「お兄さまでございますね。」

「ああ、」たかい天井の白壁を見つめながら答へた。「似てゐるかな。」

作家がその描写の対象に愛情を失ふと、ときめんにこんなだらしのない文章をつくる。いや、もう言ふまい。なかなか乙な文章だよ。

ひとつの言葉、ひとつの文章が、十色くらゐのちがった意味をもつておのれの胸へはねかへつて来るやうでは、ペンをへし折つて捨てなければならぬ。葉蔵にせよ、飛驒にせよ、また小菅にせよ、何もあんなにことごとしく気取つて見せなくてよい。どうせおさとは知れてゐるのだ。あまくなれ、あまくなれ。無念無想。

前者の引用では、登場人物の言動を含む箇所が「だらしのない文章」とされ、登場人物に関しては、愛情を失っていると述べられる。恐らく「僕」のこの愛情の喪失は、これより前の箇所と関係している。前の場面で「僕」は、「二人のおとなを登場させたばかりに、すっかり滅茶滅茶である」と述べて介入を始め、最終的には「ああ、もう僕を信ずるな。僕の言ふことをひとことも信ずるな」と述べていた。自作や自己の言葉へのこうした嫌悪を引きずること、で、「僕」は創作の一部である登場人物への愛情を喪失していると考えられる。

後者においては、小説の書き方に対する自己批判をする中で、登場人物にも批判的に言及している。

次いで「あまくなれ、あまくなれ。無念無想」という、「僕」が以降の創作で心がける態度に言及する。「僕」の創作と密接に結び付いたこうした記述も、創作の一部としての登場人物に言及した箇所と言えるだろう。以上のように〈作者〉「僕」が登場人物を創作の一部として扱う時、彼らに対する評価は否定的なものとなる傾向がある。

だが登場人物を創作する一方で、「僕」は登場人物の解説をしている。そうした場面では、「僕」は事実を陳述するように、登場人物の性質それ自体について語る。以下のような箇所には、解説者という「僕」の側面が色濃く表れている。

彼等はまた、よくひとを笑はす。おのれを傷つけてまで、ひとを笑はせたがるのだ。それはいづれ例の虚無の心から発してゐるのであらうが、しかし、そのもういちまい底になにか思ひつめた気がまへを推察できないだらうか。犠牲の魂。いくぶんなげやりであつて、これぞといふ目的をも持たぬ犠牲の魂。彼等がたまたま、いままでの道徳律にはかつてさへ美談と言ひ得る立派な行動をなすことのあるのは、すべてこのかくされた魂のゆゑである。これらは僕の独断である。しかも書斎のなかの模索でない。みんな僕自身の肉体から聞いた思念ではある。

僕はまへにも言ひかけて置いたが、彼等の議論は、お互ひの思想を交換するよりは、その場の調子を居心地よくとのふるためになされる。なにひとつ真実を言はぬ。けれども、しばらく聞いてゐるうちには、思はぬ拾ひものをするところがある。

重要なのは、こうした解説が、単なる葉蔵、飛驒、小菅個人に対する解説ではなく、青年一般に対する解説になっている点である。佐藤泰正は登場人物の語り方の特徴について、以下のように述べている。

ここで『道化の華』が大庭葉蔵を中心に語りつつ、小菅や飛驒をからめてしばしば彼等と呼ぶこと、いや、彼（大庭葉蔵）と彼等がしばしば渾然、不可分のものとして語られていることは注目してよい。（中略）葉蔵の問題は転移して「彼等」の問題となり、また葉蔵に還る。

ここでは友人たちにとりかこまれた葉蔵の孤絶ならぬ、「彼等」青年たちと大人の世界との対立、さらには絶望のなかに「傷つき易い道化の華」を紡ぎつづける、彼のみならぬ彼らの孤独、憂悶こそが「主張」される。⁶

「僕」が語る青年一般の要素は、あくまで「僕」の解釈ではあろう。だが少なくとも、それは「僕」が作為によって意図的に創作したものではない。先程は虚構性の暴露が「僕」の遍在を招くと述べた。だが、青年一般の性質に関して言えば、例外的に「僕」の関与は少ないと言える⁷。そのため、少な

⁶ 佐藤泰正『道化の華』をどう読むか―太宰治・その主題と方法（一）―（『日本文学研究』一二二号昭和六十一年十一月）一三七頁

⁷ 「僕」が「これらは僕の独断である。しかも書斎のなかの模索でない。みんな僕自身の肉体から聞いた思念ではある」と述べる場面の後には、先程引いた、肉体から出た言葉を否定する「これらの言葉は、僕はひとから聞いて得たものである。僕の肉体からにじみ出た言葉でない。それだからまた、たよりたい気にもなるのであらう」という箇所がある。一度は肯定した、肉体からの言葉の否定に関

くとも青年一般を解説する場面において、「僕」の自意識は刺激されにくい。そのため青年としての登場人物に言及する際の「僕」には、冷静さや余裕さえ見出すことができる。例えば「僕」は以下のように、青年への共感を、当然のこととして「君」に求めている。

ひと一人を殺したあとらしくもなく、彼等の態度があまりにのんきすぎると忿懣を感じてゐたらしい諸君は、ここにいたつてはじめて快哉を叫ぶだらう。ざまを見ると。しかし、それは酷である。なんの、のんきなことがあるものか。つねに絶望のとなりにゐて、傷つき易い道化の華を風にもあてずつくつてゐるこのもの悲しさを君が判つて呉れたならば！

また、「僕」が葉蔵を神のように見なす以下の箇所にも、青年一般が持つ要素は関わっている。

葉蔵は、しばしばこのやうにあつきりしてゐる。彼等にとつて神といふ言葉は、間の抜けた人物に与へられる揶揄と好意のまじつたなんでもない代名詞にすぎぬのだが、それは彼等があまりに神へ接近してゐるからかも知れぬ。こんな工合ひに軽々しく所謂「神の問題」にふれるなら、きつと諸君は、浅薄とか安易といふ言葉でもつてきびしい非難をするであらう。ああ、許し給へ。どんなまづしい作家でも、おのれの小説の主人公をひそかに神へ近づけたがつてゐるものだ。されば、言はう。彼こそ神に似てゐる。寵愛の鳥、梟を黄昏の空に飛ばしてこつそり笑つて眺めてゐる智慧の女神のミネルヅに。

「どんなまづしい作家でも、おのれの小説の主人公を」といふ言葉から、この箇所は一見虚構としての登場人物を扱っている場面に見える。しかし、「僕」が葉蔵を神へと接近させる根拠は、「彼等があまりに神へ接近してゐるからかも知れぬ」という青年たち一般の属性である。つまり「僕」が葉蔵という個人を神へとなぞらせるためには、一旦「彼等」の属性を経由することが必要なのである。

さらに、「僕」が葉蔵たちを「英雄」と呼ぶ以下の箇所も、青年一般との関わりを持つ。

ああ、無念無想の結果を見よ。僕は、とめどもなくだらだと書いてゐる。更に陣容を立て直さなければいけない。無心に書く境地など、僕にはとても企て及ばぬ。いつたいこれは、どんな小説になるのだらう。はじめから読み返してみよう。

僕は、海浜の療養院を書いてゐる。この辺は、なかなか景色がよいらしい。それに療養院のかのひとたちも、すべて悪人でない。ことに三人の青年は、ああ、これは僕たちの英雄だ。これだな。むづかしい理屈はくそにもならぬ。僕はこの三人を、主張してゐるだけだ。よし、それにきまつた。むりにもきめる。なにも言ふな。

し、西原千博は「僕」の登場人物としての自覚によるものだとして「そもそも「僕」は、「僕」と書かれた時、すでに作中人物でしかなかったのだ。作品の中に作者など存在できないのである。それに自ら気づいたのである。自信をなくして当然である」(西原千博『道化の華』試解) (稿本近代文学一〇号 昭和六十二年十二月 一一一頁) と述べる。だが、「犠牲の魂」の箇所が青年の性質を述べた箇所であるのに対し、もう一方の記述は「僕」の創作に対しての記述である。こうした記述の性質の違いを考慮に入れ、後者に関し(作為による)自身の創作に対する評価であるからこそ、「僕」は自身の肉体を信じることが出来ない」と解釈することも可能である。

ここで「僕」は「陣容を立て直」すため、青年たちを（「書く」のではなく）「主張」することを方針とする。これも三人に「僕」の作為によらない一面があり、創作の出来栄を悔いる中での抛り所となるからであろう。

以上の様に、「僕」は登場人物に対して、二種類の異なる見方（創作の一部として見るか、青年一般として見るか）をしている。「僕」の語りにおいては、状況によってそのどちらかが色濃く表れ、登場人物の評価に揺らぎを発生させる。

「僕」の二つの見方は、青松園での日々を総括する二つの箇所にも現れている。

僕たちはそれより、浪の音や鴉の声に耳傾けよう。そしてこの四日間の生活をはじめから思ひ起さう。みづからを現実主義者と称してゐる人は言ふかも知れぬ。この四日間はポンチに満ちてゐたと。それならば答へよう。おのれの原稿が、編輯者の机のうへでおほかた土瓶敷の役目をしてくれたらしく、黒い大きな焼跡をつけられて送り返されたこともポンチ。（中略）僕たち自身、ポンチの生活を送つてゐる。そのやうな現実にひしがれた男のむりに示す我慢の態度。君はそれを理解できぬならば、僕と君とは永遠に他人である。

葉蔵はけふ退院するのである。僕は、この日の近づくことを恐れてゐた。それは愚作者のだからしない感傷であらう。この小説を書きながら僕は、葉蔵を救ひたかつた。いや、このバイロンに化け損ねた一匹の泥狐を許してもらひたかつた。それだけが苦しいなかの、ひそかな祈願であつた。しかしこの日の近づくにつれ、僕は前にもまして荒涼たる気配のふたたび葉蔵を、僕をしづかに襲うて来たのを覚えるのだ。この小説は失敗である。（中略）これはきざな言ひかたであるが、僕が長生きして、幾年かのちにこの小説を手取るやうなこともあるならば、僕はどんなにみじめだらう。おそらくは一頁も読まぬうちに僕は堪へがたい自己嫌惡にをのいて、巻を伏せるにきまつてゐる。いまでさへ、僕は、まへを読みかへす氣力がないのだ。

前者の引用に関して、松本は「僕」が「はじめから読み返してみよう」と述べる箇所と同じく、「再読」への誘いかけとみなす^ニ。しかし厳密に言えば、ここで「僕」が言及する行為は再読ではなく想起である。再読と想起は（読者）にとつては同じ意味合いをもつものだとしても、「僕」にとつては異なる意味を持っている。だからこそ「僕」は、青松園の日々をめぐる二つの箇所の、一方では想起を行い、一方では再読を拒否していると考えられる。

想起を促す記述には、鶴谷憲三が「津島修治の側へ急傾斜している」^三と述べる要素が含まれている。「僕」と津島修治との関係は暫く置くにしても、「僕」が書き手としてではなく、生活者としての自己に言及しているのは確かである。さらに、「僕」が提案しているのは、あくまでも作中での日々の想起であつて、「僕」の書いた具体的な文章の再読ではない。その意味でこの場面では、「僕」は創作行為から距離をとっている。「道化の華」の創作から離れた「僕」には、葉蔵をはじめ青年たちが

ニ「ここでも〈僕〉は、『僕たち』という一人称複数の代名詞によつて〈君〉を『小説』の再読へ誘い、自身の生活を唐突に開示してみせる。ただし唐突とはいへ、『ポンチ』という言葉を結節点として、『小説』における「四日間の生活」と『小説の書けない小説家』Ⅱ〈僕〉と『道化の華』を演じざるを得ない青年たちの等価性が示されている」（同前掲注 6 二二頁）

三鶴谷憲三「道化の華」の構造―〈僕〉の位相についての試み」（『日本文学研究』三〇号 平成七年一月）二二五頁

織り成した日々全体を対象化し、屈託なく思い起こすことが可能となる。その結果、青松園での日々に対して、「たつた四日の思ひ出の、五年十年の暮しにまさることがある。たつた四日の思ひ出の、ああ、一生涯にまさることがある」という肯定的な評価を下すこととなる。

一方、再読の拒否は、「この小説は失敗である」という告白とともに行われる。また、「荒涼たる気配のふたたび葉蔵を、僕をしづかに襲うて来たのを覚える」という箇所では、葉蔵と「僕」が重ね合わされており、自己の創作の一部としての葉蔵の側面を暗示する。ここでは〈作者〉としての「僕」の側面が強く表れており、青松園での日々の総括も、小説全体の総括となっている。そうした自己に対する強烈的な意識が、「僕」に前の文章を読み返すことを拒否させている。

このように、「僕」の解説者としての側面と創作者としての側面は、登場人物に対する二つの態度となつて現れ、「僕」の評価に揺らぎを発生させている。

五 一般化が見え難くするもの

繰り返しにはなるが、「僕」による登場人物の解説は、青年一般の解説という特徴を持ち、「僕」の作為に依らないために、「僕」の自意識を刺激しない。解説は、〈作者〉であることから逃避する「僕」にとつての、避難所の様な意味合いを持っている。

だが、解説における「僕」の一般化は、創作からの逃避となるだけでなく、時に「僕」の創作と対立するものとなってしまう。例えば太田瑞穂は以下のように、一般化が登場人物の個性を奪うことを指摘している。

「道化の華」の語り手には、引用のように人物の行動を一般性の中に溶解しようとする傾向が顕著である。重要なことは、この語り手の指摘がいわゆる常識としての一般性に向かっているのではなく、語り手自身の志向性である《独断》や《僕自身の肉体から聞いた思念》に仕えるものになっていることである。（中略）つまり、語り手には一般的な青年について語っているかに見せかけて、人物の行動を語り手の考える青年像の中に押し込めようとしているのである。むしろ、このような思考法が太宰文学の魅力になっていることは見逃せないが、その機能を考えるとき、こうした語りの方法は、登場人物たちの個性性を奪い、語り手のみに仕えるような人物を造形することになると言えるだろう。¹³

葉蔵、飛驒、小菅の三人はそれぞれに個性を持っており、時に対立するような素振りも見せる。しかし、そう言った個性や対立構造は、「彼等」一般の属性を語ろうとする「僕」の姿勢のもとでは、無視されがちである。例えば以下は葉蔵と飛驒の来歴に関して述べた箇所である。

ふたりの懸隔はそれだけでなかった。葉蔵は、或る直裁な哲学に心をそそられ、芸術を馬鹿にしかだした。（中略）どんな傑作でも靴下とおなじ商品だ、などとおぼつかかなげな口調で言つて飛驒をけむに巻くのであった。飛驒は、むかしに変わらず葉蔵を好いてゐたし、葉蔵のちかごろの思想にも、ぼんやりした畏敬を感じてゐたが、しかし飛驒にとつて、傑作のときめきが、何にもまして大きかつたのである。いまに、いまに、と考へながら、ただそはそはと粘土をいぢくつてゐた。つまり、この二人は芸術家であるよりは、芸術品である。いや、それだからこそ、僕もかうして

やすやすと叙述できたのであらう。

引用前半では、葉蔵と飛驒の相違が描かれ、二人の「懸隔」が描かれている。だが、最終的には二人は同様に「芸術品」であると「僕」によってまとめられ、二人の間にある差異は曖昧なものとなってしまふ¹⁴。

また、掛井未知江は以下のように、飛驒が大人に近い存在であると述べ、葉蔵や小菅との相違を指摘する。

「青年」たちの中でもっとも「大人」に近いのは飛驒である。特に、飛驒と葉蔵の兄との類似性は明らかで、飛驒は兄とともに心中事件の後片付けのために警察へ行き「大人」としての役割を果たすが、警察の訊問に対して両者の答弁は「符合」する。（中略）飛驒は「二人の友だからだんだん遠のいて行くおのれのしなびた血」を「はつきりと感」じている。¹⁵

だが、こうした相違を、「僕」がことさらに取り上げることはない。現に掛井が引用している箇所でも、以下のように、一旦は対立構造のようなものが現われつつも、最終的には「彼等」という規定のもと、人物間の溝は解消されてしまふ。

飛驒はわびしくてならぬ。この二人の友だからだんだん遠のいて行くおのれのしなびた血を、いまはつきりと感じたのだ。生活からであらうか、と考えた。飛驒の生活はややまづしかったのである。「だけど、いいなあ。」小菅は西洋ふうに肩をすくめた。なんとかしてこの場をうまく取りつくりつてやらうと努めるのである。（中略）飛驒は思ひ直して微笑んだ。葉蔵のわびるやうな瞳とぶつかつた。二人ながら頬をあからめた。判つてゐる。お互ひがいたはりたい心でいつばいなんだ。彼等は弱きをいつくしむ。¹⁶

このように、個々の人物の特徴を「彼等」一般の属性として語ろうとする「僕」の態度は、結果的に登場人物の個性を見えにくくしている¹⁷。

更に、「僕」の一般化が見えにくくするのは、登場人物の個性だけではない。この作品は、元来「一九二九年、十二月のをはり」というように、明確に舞台となる時期が設定されている。さらに、小菅と飛驒が心中の原因を議論する場面には、特定の時代状況を想起させる以下のような記述がある。

¹⁴ 尤も、「芸術品」というくくり方は、厳密に言えば青年一般としての二人を論じた箇所とは言えない。だが、ここで二人を同質の者としてまとめることが、その後の箇所で青年一般としての葉蔵達を論じる際の布石となっているとは言える。

¹⁵ 掛井未知江『『道化の華』試論——軽薄なまでに表面的であることの権利——』（『繡』九号 平成九年三月）六六—六七頁

¹⁶ 勿論「彼等」という規定の仕方とともに、小菅の言動や飛驒の内面描写、葉蔵の「わびるやうな」視線なども、人物間の溝を解消するのに貢献している。

¹⁷ 以下のように言及される小菅の「新しさ」も、「僕」によって取り上げられにくい性質である。しかし、その愛しかたは、飛驒などとはちがつて、観賞の態度であつた。つまり利巧だったのである。ついて行けるところまではついて行き、そのうちに馬鹿らしくなり身をひるがへして傍観する。これが小菅の、葉蔵や飛驒よりも更になにやら新しいところなのであらう。

「行動隊のキャップだらう。知つてゐる。」飛驒はパンをもぐもぐ噛みかへしつつ口をはさんだ。飛驒は博識ぶつたのではない。左翼の用語ぐらゐ、そのころの青年なら誰でも知つてゐた。

ここでは「そのころ」や、「知つてゐた」という、過去を示す表現が用いられており、語りと青年たちの間にある時間的な距離が書き込まれている。だが、「僕」による青年一般の解説においては現在形が多用され、語りと青年たちとの時間的な距離が消失している。「僕」は書記行為の現在における青年一般を論じ、葉蔵達を青年の代表とし、偶像化しようとする。そうした「僕」にとつて、「そのころ」という、過去のある一点における青年という側面は、さしたる重要性を持たない。勿論、「道化の華」の発表が昭和十年であることを考えると、作中の時間（一九二九年（昭和四年））との差は僅か¹³だと言う事も可能ではある。だが、語りの今と物語の今（「そのころ」）との間にあつた距離を、実際の語りの中で「僕」が忘却、あるいは無視する素振りを見せていることは確かである。

このように、「僕」の一般化は、登場人物が持つ個性の一部や、登場人物が存在する時間を見えにくくする。「僕」は時に三人を「英雄」と呼び、偶像視している。だが、三人の若者たちへの「僕」の執着は、却つて彼等の個性を抑制している。その一方で、葉蔵の兄や院長に関しては、「二人のおとな」とまとめて言及がなされるものの、「僕」があまり多くの言葉を費やさないために、皮肉にも若者たちのような一般化を免れている¹⁴。これは大人たちだけでなく、真野や他の病室の患者¹⁵に關しても同様である。

六 登場人物の自律性

「僕」の解説が個性を抑制し、物語の「今」を忘却させるものであるとすれば、青年一般の解説は、創作者としての「僕」により創作された領域を破壊する危険性を秘めている。ならば〈作者〉であることから逃避し、解説者という（危険な）役割に閉じこもろうとする「僕」を、再び創作の場へと駆り立てるものは何か。一つには先に引用した「きざではあるが、なにかひとつぐらゐ、いいところがあるまいか」というような、美点の追求という要素が挙げられるであろう。だが、ここで注目したいのは以下の記述である。

この小説は混乱だらけだ。僕自身がよろめいてゐる。葉蔵をもてあまし、小菅をもてあまし、飛

¹³ 太宰の「川端康成へ」（『文芸通信』昭和十年十月）によれば「道化の華」は、三年前、私、二十四歳の夏に書いたもの」（『太宰治全集』¹¹ 筑摩書房 平成十一年三月 三五頁）、つまり昭和七年に書かれたものである。この記述を考慮すれば、時間の差はより僅かなものとなる。なお、「川端康成へ」の記述の妥当性も含めた、「道化の華」の成立過程の検討は山内祥史『『晩年』の成立』（『太宰治の『晩年』―成立と出版』秀明出版会 平成二十七年十一月 六四―七二頁）に詳しい。

¹⁴ 以下のような大人一般の要素について言及した箇所もあるが、これはあくまで小菅の解説の一部であり、この箇所と作中の大人たちとの具体的な結びつきを指摘することは難しい。

小菅は葉蔵をふびんだと思つた。それは全く、おとなの感情である。言ふまでもないことだらうけれど、ふびんなのはここにあるこの葉蔵ではなしに、葉蔵とおなじ身のうへにあつたときの自分、もしくはその身のうへの一般的な抽象である。おとなは、そんな感情にうまく訓練されてゐるので、たやすく人に同情する。そして、おのれの涙もろいことに自負を持つ。

¹⁵ 普段はすぐに投げだす「ボヴァリー夫人」をベランダで読み、小菅に「本の嘘読みをしてゐる」と言われる「い号室」の患者も、見ようによつては青年たちと類似する性格を備えているようにも見える。だが、「僕」は彼女について多くを語らず、結果として個性の抑制を免れている。

驛をもてあました。彼等は、僕の稚拙な筆をもどかしがり、勝手に飛翔する。僕は彼等の泥靴にとりすがつて、待て待てとわめく。

この箇所は、「僕」が表現すべきことと表現する能力との間にある落差に言及し、創作者として自己批判を行っている場面である。だが、「勝手に飛翔」しようとする「彼等」に対して、「僕」が「彼等の泥靴にとりすがつて、待て待てとわめ」いている点を考慮すると、ここには登場人物の個性を抑制しようとする「僕」と、個性を発露させようとする葉蔵、小菅、飛驒の対立が描かれている場面であるとも考えられる。だとすれば「僕」を創作へと駆り立てる要因として、登場人物を捉えることが可能となる。

西原以下のように、「僕」が登場人物を自律した存在のように描いていることに注目し、「葉蔵」を作中人物でありながら、実在の人物として錯覚させて行く過程」を指摘している。

言うまでもなく、「葉蔵」たちは作中人物である。にもかかわらず、作者（話者）である「僕」は、「聞いている」とか、「びっくりする」「本音ではなからうか」等と言うのである。しかも、「葉蔵」をめぐるプロットに於いては、話者は、神の位置にいて、「葉蔵」だけではなく、「真野」等の心理まで描いているのである。ここで、「僕」は、「葉蔵」たちを、あたかも実在の目の前にいる人間の如く描いているのである。²¹

確かに「僕」は虚構性の暴露を行う一方で、登場人物に関しては実在の人物のようにして語る。だが、西原のこのような指摘は、「道化の華」固有の方法というよりは、登場人物一般における性質なのではないだろうか。佐々木敦は筒井康隆の「虚人たち」に触れた箇所で、以下のような問いを発している。

ここには、虚構というものが本来的に持っている奇妙なパドックスがある。なぜ私たちは、純粹にして真正の「虚構内存在」であり、究極的には書かれた言葉＝文字でしかない、しかもそのことを何度もしつこいほどに明示してみせる「彼」の悲哀に共感してしまうのか？²²

文字でしかない存在に感情移入してしまうという指摘は、読者だけでなく、〈作者〉に関しても当てはまるだろう。例え〈作者〉が文字を綴って作った一つの「物」であっても、〈作者〉自身がそれを一人の「者」として扱ってしまう。〈作者〉自身にとってさえ、登場人物は単なる文字の集積とは見なされない²³。登場人物とは己とは異なるものとして〈作者〉が想定する存在であり、その点では物

²¹ 西原千博『『道化の華』試解』一一六、一一九頁

²² 佐々木敦『『虚人たち』再読』（『あなたは今、この文章を読んでいる。パラフィクションの誕生』七九頁）

²³ 志賀直哉の「小僧の神様」では、以下のように、虚構性の暴露と登場人物への憐憫が同時に現れている。

作者は此处で筆を擱く事にする。実は小僧が「あの客」の本体を確めたい要求から、番頭に番地と名前を教へて貰つて其処を尋ねて行く事を書かうと思つた。小僧は其処へ行つて見た。所が、其番地には人の住ひがなくて、小さい稲荷の祠があつた。小僧は吃驚した。——とかう云ふ風に書かうと思つた。然しさう書く事は小僧に対し少し惨酷な気がして来た。それ故作者は前の所で擱筆する事にした。（志賀直哉「小僧の神様」『志賀直哉全集 第三卷』岩波書店昭和四十八年九月）七五頁）

語を事実として提示する〈作者〉も、虚構として提示する〈作者〉も違いはないと言えるかもしれない。

「二人のおとなを登場させたばかりに、すっかり滅茶滅茶である」、「パノラマ式などと柄でもないことを企て、たうとうこんなにやにさがった」というように、「僕」が書き綴った言葉は後悔しても取り消せないものとして描かれている。同様に、一度一人の「者」として生み出された登場人物はある種の自律性を持ち、〈作者〉が完全に意のままにコントロールできる存在でなくなる。そうした別個の存在としてのあり方は、「僕」を創作へと駆り立てる要因と成り得る。「僕」が述べる「この小説を書きながら僕は、葉蔵を救ひたかつた」という願望も、その傾向を強める。恐らく〈作者〉と作品内容との関係のこうした性質は、実際の作家と作品の関係との最も大きな相違であろう²⁶。

序論でも述べたように、近代の作品では春水の戯作に現われたような、登場人物から作者への言及はほとんど存在しない。〈作者〉が一方的にその性質を断言・規定することができるといふ点で、近代の〈作者〉は一種の権力を有し、登場人物に対して優位に立っている。だがそうした登場人物は、〈作者〉に対して書記行為を促すような力を密かに持っているのではないだろうか。「道化の華」における、「葉蔵をもてあまし、小菅をもてあまし、飛驒をもてあまし。彼等は、僕の稚拙な筆をもどかしがり、勝手に飛翔する」という「僕」の言葉は、そうした働きかけを暗示するものと取れることも出来る²⁷。こうした登場人物への意識により、「僕」は創作の領域へと否応なく引きずり出されている。登場人物は「勝手に飛翔」することによって、個人としての完成を「僕」に対して要請している²⁸。

また、この箇所においては本来的には〈作者〉が優位であるはずの〈作者〉——登場人物の力関係が転倒されており、こうしたことを考慮すると、「僕」が創作の動機として言及する「復讐」の語²⁹について、登場人物から〈作者〉への復讐と解釈できる余地が出て来る。「僕」は一方で登場人物の要請に従って虚構を作り上げ、一方で〈読者〉への意識によってそれを否定していると言える。

さらに、登場人物が一定の自律性を有するということは、〈作者〉と登場人物との親密さは、無条件には保証されないという事でもある。そのため〈作者〉は、改めて特定の登場人物と関係を結ぶことで、その人物に肩入れすることになる。「つねに絶望のとなりにあて、傷つき易い道化の華を風に

²⁶ 太田は語り手の「登場人物を枠にはめ規定しようとする志向」と「如何なるタイプからみ出した行動をとらざるを得ない」葉蔵の意識の懸隔のために「語り手は新たな展開を強いられる」(同前掲注 13 三三頁)と述べるが、〈作者〉と登場人物間のこうした関係も、「僕」の創作行為の要因として想定できる。

²⁷ 鳥居邦朗は「葉蔵をもてあまし、小菅をもてあまし、飛驒をもてあまし」という箇所について「ドラマの自律性を認め」(鳥居邦朗「虚構の彷徨——作品の構造」『国文学』一九二二号 昭和四十九年二月)一〇七頁)ている箇所であると指摘している。

²⁸ 「道化の華」を書いた作家太宰治、近代の作品としては珍しく、登場人物が書き手に語り掛ける「猿面冠者」を書いていることも、こうした解釈を裏付ける。

²⁹ この語を巡ってはこれまでも数々な解釈がなされてきた。一部を挙げるなら、例えば佐藤は「葉蔵ならぬ〈語り手〉の虚無、つまりは語る——書くという行為そのものの自明性をも呑み込む巨大な虚無の深淵そのものへの復讐というべきではないのか」(同前掲注 9 一三三頁)と述べ、中村は「内容が〈空所〉とされているからこそ、それによってテクストと読者との不均衡が生じ、テクストの呼び掛け構造に読者が再構成を以て回答する過程が始動しうる」(中村三春「太宰治のメタフィクション」二二五頁)ものだとする。また、松本常彦は「日本浪漫派」において「復讐」という語の使用に「ポチ犬」(転向者——引用者注)による自己への「復讐」というニュアンス(「僕はなぜ小説を書くのだらう——」『復讐』・太宰治「道化の華」の一語)、『国語国文 薩摩路』五四号 平成二十二年三月)四二頁)があり、それを踏まえたものだとする。

もあてずつくつてゐるこのもの悲しさを君が判つて呉れたならば！」や「この小説を書きながら僕は、葉蔵を救ひたかつた」という共感や憐憫の身振りも、そうした関係を「僕」と葉蔵が結ぶためのものと理解できるだろう²⁵⁰。

七 おわりに

以上、「作者」であることから逃避する傾向を持つ「僕」の特徴を見てきた。「僕」は虚構の作品を作り上げることに重責を感じており、「作者」であることから逃れようとする。そのため「僕」は自身の創作ではなく、自己以外のものに頼ろうとする傾向を有している。故に「僕」は登場人物に関しては、自己の創作の一部として扱う時には批判を行う。だが一方、青年一般として解説する際には、そこに「僕」の冷静さや余裕を見ることができ、登場人物に対するこの二つの見方が、「僕」の独特の語りを生み出している。だが、青年一般への解説は、葉蔵たちの間にある相違を無視する傾向を生み出してしまふ。葉蔵たちの個性を生み出すには「僕」が「作者」として創作の領域に向かうほかなく、そうした創作への誘い掛けが登場人物の側からなされる。そこには登場人物が多くの場合有する自律性があり、またこうした自律性があるからこそ、「作者」は様々な身振りを通して、登場人物との関係を結ばねばならない。

「道化の華」について松本は、「君」を共感者へと仕立て上げて行くプロセスについて触れているが、同様に作中には「僕」と登場人物との関係を強化していくプロセスが描かれていると言える。登場人物とのこうした関係をあらゆる「作者」が取り結ぶわけではない。だが、登場人物と何らかの関係を結んだ時、その影響は「作者」の語り方にも及ぶだろう。そういった例は、第五章において見ることになる。

さらに、何らかの身振りを通して登場人物と親密な関係を結ぶプロセスと類似するものが、「作者」が言葉を語るに際してはより顕著に見られる。と言うよりかは、「作者」と登場人物の関係強化の根本には、「作者」が言語に私的な彩りを与えるプロセスがある。本来は中立なものであるはずの言葉を、「作者」はしばしば占有しようと試みる。次の章ではそうした作品として、上司小剣の「ごりがん」をとりあげたい。

²⁵⁰ 鳥居は「僕」と葉蔵との思いがけない癒着」の存在を指摘する際、「僕」が「葉蔵たち登場人物に対して極めて親身な寄りかかり方を示す」（同前掲注 25 一〇七頁）と指摘している。

第三章 複雑化する言葉——上司小剣「ごりがん」における「私」による言葉の専有——

一 はじめに

本章で取り上げるのは上司小剣の「ごりがん」（『文章世界』 大正九年六月）である。「ごりがん」と渾名される老僧が、本人の意志を確認することなく息子の結婚を進め、その結果息子は結婚式当日に姿を消し、宝塚の山上に住む旅絵師を頼る。それ以降、旅絵師の弟子となった息子は実家の寺には時折にしか寄りつかないようになる。以上のような老僧と息子の親子関係を、老僧の計報を受け取った「私」が、自身と老僧との交流も交えて回想するという作品である。

この作品に関して、森崎光子は小剣の「松茸」（『文章世界』 明治四十三年十二月）との類似点を指摘しつつ、両作品に共通する登場人物天南の変化について主に述べている。⁵だが、「松茸」と「ごりがん」は、類似するモチーフを扱ってはいるものの、相違もかなり多く、両作品間の変化は、登場人物に関するものだけに留まらない。

例えば森崎が「松茸」には上方らしさは全くなかったが、反対に「ごりがん」は上方らしさが作品の特徴となっている⁶と述べるように、「松茸」において登場人物は方言を用いず、寺の場所も特に明言はされていない。一方、「ごりがん」においては登場人物の多くは関西弁を用い、寺の場所も上方であるとされる。

代表作である「鱧の皮」をはじめ、小剣の作品に地方色を強く出した一連の作品があることを考えれば、この「上方らしさ」の導入は重要な変更であろう。荒井真理亜は「ごりがん」を「鱧の皮」、「木像」、「神主」、或いは『父の婚礼』収録の諸作品とともに「京阪情緒のもの」というカテゴリーに分類している⁷。また、谷崎精二も「ごりがん」について述べた文章で「ついでだが私は上司氏のウイリアム・モリス張りの社会改造小説を好まない。やつぱり京阪地方の人物風土を題材にした作品に感興を牽かれる」⁸と述べ、「ごりがん」を京阪地方を題材にした作品に数えている。

「ごりがん」の「上方らしさ」はまず冒頭の「ごりがん」という方言の説明に表れる。また、この冒頭箇所には、「ごりがん」の説明を行う〈作者〉「私」が登場しており、「松茸」からのもう一つの重要な変化を示している。森崎は「松茸」と「ごりがん」について「この二作品の共通部分は（名前は虚構であろうが）事実と考えられる。ただ、小剣の育った環境とは全く異なっていることは明らかに、体験ではなく身近な見聞を踏まえているのであろう」⁹と述べる。だが、「松茸」は寺で暮らす一家を、息子天南を中心に描いた三人称小説であり、彼らを観察するような人物は特に登場しない。一方、「ごりがん」においては、郷里にいる時分から老僧と交流があった「私」（小説家であり、父親が神主という点で小剣を連想させる）が登場している。

なお、小剣作品における語る主体の導入という変化は、「松茸」と「ごりがん」だけでなく、「天満宮」（『中央公論』 大正三年九月）と「父の婚礼」（『ホトトギス』 大正四年一月）という二作品にも見ることができる。そのため小剣においては、回想を語る一人称の導入が、何らかの効果を持つ手

¹ 単行本『ユウモレスク』（中央堂 大正十三年八月）等に収録。

² 森崎光子「上司小剣「ごりがん」論」（『相愛国文』 八号 平成七年三月）

³ 同前掲注 2 四〇頁

⁴ 荒井真理亜「上司小剣文学研究案内」（『上司小剣文学研究』 和泉書院 平成十七年十月）二二〇—二二三頁

⁵ 谷崎精二「六月の文壇」（『新潮』 大正九年七月）（引用は『文藝時評大系 大正篇 第八卷 大正九年』（ゆまに書房 平成十八年十月）三八八頁）

⁶ 同前掲注 2 三六頁

法として明確に意識されていた可能性もある。

尤も、「ごりがん」の「私」には、「父の婚礼」の「自分」にはない特徴もある。「父の婚礼」の「自分」が作品冒頭で語るのが、父の婚礼に対する心情であるのに対し、「ごりがん」の「私」が冒頭で語るのは、「ごりがん」という方言の説明である。さらに方言の説明にあたり、「私」が言語を例に取っていることを考えると、「私」には言語に対する強い志向が認められる。

「ごりがん」という語へのこだわりや、言葉に対する志向が、この作品の背景にあると考えると、老僧についての回想における、「ごりがん」の語の使用にも、「私」のこだわりを見出すことが可能となる。⁹「私」が老僧の死までを記すプロセスは、同時に私にとつての「ごりがん」の語の内実を提示するプロセスともなっており、「ごりがん」という方言は、「私」の個人的な体験をも付与されながら、複雑さを増して行くことになる。阿部公彦は詩について述べる中で、言葉の「しがらみ」について、以下のように述べている。

「しがらみ」の多い言葉は、しばしば「一見さんお断り」という風情を漂わせています。読者に対し、「お前、どこのもんだ?」「オレの何を知つとる?」とすぐんでくるのです。そういう詩では、私たちはこの「しがらみ」の余韻を読むことを期待されている。「しがらみ」は最終的には、詩人自身の「しがらみ」の奥底にまでつながっていくものです。詩人の抱えている掛け替えのない「私」に連絡している。そんな奥底の薄暗いものなど、そう簡単にわかるわけがないし、言葉にもできない。でも、伝えたい。だから、その薄暗さも含めて詩人は言葉にしてしまおうとするわけです。薄暗さやわかりにくさを、複雑な「しがらみ」に託して。結果、言葉にはいろんなものが付着し、重たくなる。ややこしくなる。そういうわけで文学の言葉は、いろんな付着物や漂着物のためにわかりにくくなるのが通例です。¹⁰

阿部の言葉を借りれば、「ごりがん」という作品を通して、「私」は「ごりがん」という語の「しがらみ」について語っているとと言える。本章では、「私」による老僧の語り方の特徴を踏まえつつ、どのようにして「私」が言葉に自己の体験を付与し、私的なものになっているのかを明らかにしたい。

二 「ごりがん」の多様性

「私」は作品冒頭において、「先づ、ごりがんといふ方言の説明からしてかゝらなければならぬ」と宣言し、最終的には「駄々ツ児六分に、変人二分に、高慢二分と、それだけをよく調合して出来上ったかみがたの方言である」と述べる。この記述が「ごりがん」という方言の意味を最も端的に伝える。¹¹

⁹ 阿部公彦「世界に尋ねる」(『詩的思考のめざめ 心と言葉にほんとうは起きていること』 東京大学出版会 平成二十六年二月) 一九七頁

ている箇所であり、作品梗概でもしばしば引用される¹⁰。

だが、「私」は「駄々っ児六分に、変人二分に、高慢二分」という定義を、説明を開始してすぐに持ち出すわけではない。最初の宣言の直後、「私」は以下のように述べて、言葉の感覚的な理解を称揚する。

言葉の説明は、外国語でも日本語でも、まことに難儀なこと、其の言葉自身より外に、完全な説明はないのだ。言葉をもつて言葉を説明するといふほど愚かなことはない。言葉を説明するのは、言葉の発する音による以心伝心で、他のいろいろの言葉を幾つ並べたとて、其の言葉を底の底まで透き通るほどに説明し得るものでない。

「私」は先程の定義だけでは「ごりがん」を説明し尽くすことはできないと考えている。そのため、「私」は「ごりがん」という言葉を冒頭で三度使い、定義では説明しきれない「ごりがん」の意味を伝えようとする。ここでの「ごりがん」という語の使用は、それぞれ異なる文脈において用いられるために、「ごりがん」の多様なあり方を示す。更にこれらの使用は、単なる使用例に留まるものではなく、例の中に作中の人物や事象との関連を見出すことができるという点で、言葉に対する「私」の体験の付与の布石ともなっている。以下、一つ一つの例を順に見ていきたい。

「私」による「ごりがん」の第一の例は以下のようなものである。

たとへば日本語の柄杓といふ言葉を聞くと、それが如何にもあの液体を掬ふ長い柄の附いた器物のやうに思はれるし、箱と言へば直ぐにあの四角い容物を考へ出す。(円いのもあるが)さういふ風に、柄杓と箱との名を取りかへて、「俺にはこれが柄杓で、これが箱ぢや」とごりがんを決め込んでも、世間には通用しない。

ここで「私」は言語の慣用的な使用に逆らうことに對して、「ごりがん」という語を用いている。一方、「私」が回想する老僧もまた、以下のように世間の慣習を無視して言葉を用いる。

「在家ではどんなことをするか知らんし、また寺方でも白衣料と書くかどうか、そんなこと知らん。わしはわしの書きたいやうにするんや。」と、老僧は少しばかりごりがんの本質を露はしかけて来た。

この最後の対面の時、老僧は虫が知らしたとでもいふのか、「××さん、わしが死んでも時々は思ひ出して呉れるやろな。思ひ出す種にこれの一つ進ぜよう。」と言つて、朱泥の急須を一つ呉れた。地肌が渋紙のやうに皺を見せた焼き方なので、老僧は渋紙泥ぢやなぞと言つてゐた。

結納の包みに書いた「白衣料」や、朱泥の急須に對する「渋紙泥」という名称の使用は、慣用的な言

¹⁰ 因みに『日本国語大辞典 第二版 第五卷』（小学館 平成十三年五月 一一一九頁）においては、「ごりがん」は「無理やり自分の考えを押し通そうとすること。無鉄砲で粗暴なふるまいすること。また、その人。意地っぱり」と定義されている。

¹¹ 大月高陽「文芸時評 創作読んだ儘」（『新公論』 大正九年七月）（『文藝時評大系 大正篇 第八卷 大正九年』三八五頁）、福田恆存「私的一篇『ごりがん』」上 司小剣 報いられない短篇小説」（『すばる』 昭和五十六年六月）二〇三頁

葉の使用に反するという点で、「私」の述べる柄杓と箱の例に通じるものである（ただし後に述べるように、「洪紙泥」に関しては異なる側面もある）。また、「箱と柄杓」、「白衣料」、「洪紙泥」の例は、言葉の使用法や意味を、自由に決定しようとする態度としても捉えられる。そのため「私」の父の「願念寺さん、ようお越し」という挨拶に、老僧が「いや願念寺は動きません、罷り出でたるは願念寺の住職隆法にて候」と答えることも、老僧の「ごりがん」の発露であると言える。

尤も、この老僧は作品の中心的人物である。「私」による前置きの直後には、老僧が「ごりがん」という通称を持つことが示され、「ごりがん」という語は作中で願念寺の老僧の通称という意味も持つことになる。

「ごりがん事三月十二日永劫の旅路に上りました。此段お知らせいたします。」といふ下手な字の葉書を受け取ったのは、三月十四日で、私はあゝあの老僧も到頭死んだかと、私は知人の訃報を得る度に感ずる痛ましさと寂しさに打たれつゝ（後略）

こうした老僧の位置づけを考慮すると、「私」が挙げる「ごりがん」の例と、老僧との間に類似が認められるのは自然なことに思える。

だが、残りの二例に関しては、老僧との繋がりには、第一の例のように指摘できない。例えば二番目に「私」が示す「ごりがん」の例は以下のようなものである。

それでも、言葉や文字の中には長い間にちよい／＼間違つて了つて、鰻あはびを河豚だと思ふやうな人も少しは出来たりしたが、それをまた訛言だの、方言だのと、物識り顔に、ごりがんをきめ込むこともない。

ここでは単なる誤解に対し、何らかの背景を持つ差異として、無理にでも整合性を保とうとする態度が「ごりがん」と表現されている。この第二の例の「ごりがん」に近い解釈を行っているのは、老僧ではなく「私」である。以下は、老僧の書いた「白衣料」という言葉に対する「私」の反応である。

「白衣料……はいゝね、普通には帯料としてやると、女の方から袴料として半分だけ返して来るんだが、お寺さんは白衣料かね。先方から袈裟料とでもして返して来るんですか。」

ここで「私」は「白衣料」を、方言でこそないものの、仏僧という集団内で流通する特殊な用語と解釈しており、冒頭で自身が「ごりがん」と形容したものに近い言動を取っている。

更に、冒頭の例を言葉から記号一般にまで拡張すれば、水引の色を誤って「へえん、お寺さんぢや、お芽出度にも黒と白の水引をお使いになるんですこと」と述べる「私」の妻も、「ごりがん」という言葉で形容できる。元々は京紅を黒と誤認したことが原因とはいえ、黒と白の水引の使用を寺特有の風習とする点で、妻の解釈は、「白衣料」を寺特有の用語と解釈した「私」と同質のものである。この様に、二番目の例により、老僧だけでなく「私」や妻も「ごりがん」と形容し得ることが示される。

二番目の例の直後には、「鰻だと言つても、河豚だと名付けても、肝心の貝や魚は一向何も知らないである。——とこんなことを言ふものもまた一種のごりがんだ」という三番目の例が挙げられている。この三番目の例に関しては、対応する具体的な人物を示すことが難しい。ただ、「私」が「櫛

という言葉「串」と誤認した以下の箇所には、三番目の例との関連を見出し得る。

「姉さん、あれ何んだね。彼処に干してあるあれ。」と、私は到頭思ひ切つて、隣家の物干台を指さした。食事が済んだので、茶をいれかけてゐた女中は、其方を振り向いて、「あれだツか。」と気のない返事をしたが、「くし（櫛）でひよう。」と、事もなげに言った。（中略）女中が膳部を下げてから、私はまた欄干の側へ出て、更に其の鰯のやうな薄板が微風に揺々してゐるのを眺めてゐたが、どうも串とは受け取れなかつた。

串と誤認された櫛（の素材）が「微風に揺々してゐる」という状況は、見ようによつては、「私」に串と思われようと、櫛と思われようと、薄板は一向に無頓着である」様子を描いたものと考えることができる。そのため、どのように名付けられようとも「肝心の貝や魚は一向何も知らないでゐる」と「ごりがん」の人物によつて言及される状況との類似を感じさせる。つまり、類似する言動が「ごりがん」の人物によつて行われ得るという点で、櫛の場面には第三の例との関係性を見出し得る。

以上の三つの例を通して、「私」は、「駄々ツ児六分に、変人二分に、高慢二分」という定義だけでは示すことのできない多様性が、「ごりがん」という言葉の中にあることを示している。この作品は「ごりがん」の通称を持つ老僧を中心に描いたものではある。だがその実、冒頭の三つの例を見ると、「私」が「ごりがん」を老僧特有の性質と言うよりも、人間が多かれ少なかれ普遍的に持つ側面であるかのように考えており、老僧に見られる「ごりがん」以上の多様性を「ごりがん」という言葉に見ていることが分かる。作中で天南の花嫁の父が「ごりがんをきめ出」し、天南が見つからず、娘を嫁にできないのであれば養女として貰つてほしいと述べることも、そうした「ごりがん」の多様な発露の一つであろう。天南が「ごりがんの上に大変人」と形容され、後継ぎにも関わらず、寺の務めを怠っていることが述べられるのも同様である。

だが、このことは老僧の存在の埋没を意味しない。寧ろ「ごりがん」の多様なあり方が示されることにより、「私」が描く老僧の「ごりがん」は、老僧固有の「ごりがん」の発露という性格を持つことになる。尤も、そうした老僧固有の「ごりがん」は、これまで述べてきた「ごりがん」という語の多様性だけでなく、老僧の「ごりがん」以外の性質によつても形作られている。次に老僧の性格について、「ごりがん」という通称の性質と、通称に対する「私」の態度を通して検討してみたい。

三 「ごりがん」という通称

作中で老僧を「ごりがん」と最初に呼ぶのは、「私」ではなく老僧の息子の天南である。その後も、「老僧はごりがんの名で通るほどの人物」という記述、女中の「ごりがんからや言やりました」という言葉など、老僧の通称が老僧を知る人物（や恐らくは老僧自身）になじみ深いものであることが示される。だが、回想を記す「私」は、老僧に対し「ごりがん」という通称を用いない。

尤も、作中には書き手「私」による「老僧はそろ／＼ごりがんの本領を見せかけた」、「ごりがんの老僧」、「ごりがんの本性は違へずに」などという表現があり、書き手の「私」が「ごりがん」を老僧の主要な性質と見ていることは間違いない。そのため、「ごりがん」という通称を用いるか否かは一見些細な違いであるように思われる。

しかし、「私」が「ごりがん」を老僧の「主要な」要素と見なすということは、老僧の「ごりがん」以外の要素も、一応は認識していることを意味する。一方、「ごりがん」という通称においては、老僧の「ごりがん」以外の性質は排除されている。

「ごりがん」という通称は、「ごりがん」という言葉で、「ごりがん」の人間の一人である老僧を表す（つまり「部分—全体あるいは類—種関係にもとづく転義」¹¹）という点で提喩的であると言える。小松原哲太は提喩を、広義の換喩の一種と見なしつつ、以下のように述べる。

換喩は、ターゲットとなる存在の最も際立った性質のみに焦点を当てる表現方法である。（中略）前景化と背景化の解釈の観点からみれば、換喩は、ターゲットとなる存在の全体を背景とし、その際立ちの高い性質だけを前景化することによって、話し手がターゲットのどのような側面に注目しているかを示している。（中略）換喩は、指示対象が何であるかを伝達するだけでなく、指示対象についての理解の視点を形成する機能を担っている。¹²

さらに小松原は、夏目漱石「坊っちゃん」における「山嵐に聞いて見たら、赤シャツの片仮名はみんなあの雑誌から出るんださうだ」¹³という箇所「片仮名」という提喩について以下のように指摘する。

意味をもった具体的な用語の音形が捨象され、その表現媒体の類としての性質だけが前景化されている。ここでは、この提喩の修辭的認知にもとづいて、具体的な用語の意味内容に無関心であるという主観的な評価を暗示する効果を感じ取ることができる。¹⁴

小松原によれば「片仮名」という提喩は、赤シャツが口にする海外の人名の「片仮名」という表記上の性質のみに注目し、個々の「具体的な用語の意味内容」など、表記以外の要素を等閑視する視線を内包する。同様に、「ごりがん」という通称は、老僧の「ごりがん」という特徴のみに注目し、「ごりがん」以外の要素に無関心な視点からの呼称である。「ごりがん」という通称は、老僧という人間から「ごりがん」以外の性質を排除してしまう。通称の持つこの性質が、書き手「私」が老僧を「ごりがんの老僧」とは呼称しても、「ごりがん」とは呼称しない要因であると考えられる¹⁵。

実際作中には、「ごりがん」という通称に反するように、老僧が「ごりがん」の発露を抑える様子が描かれている。

天南の行方は皆目知れなかった。「どうしたものでせうか。一応引き取って頂いては。……」と老僧が花嫁の親の、これも可なりな老僧に向つて、平生のごりがんがすっかり肩を窄めつゝ、気の毒さうに言ふと（後略）

「天南といふものが先生のお世話になつて居りますさうで、あれはわしの長男ですから、寺を相続する身分ぢやで、一応お帰しを願ひたい。」と、老僧に取つては、殆んど生れて初めての慇懃

¹¹ 小松原哲太「意味の伸縮——意味論とレトリック」『レトリックと意味の創造性 言葉の逸脱と認知言語学』京都大学学術出版会 平成二十八年三月）一〇六頁

¹² 同前掲注 11 九二頁

¹³ 夏目漱石「坊っちゃん」『漱石全集 第二巻』岩波書店 平成六年一月）二九八頁

¹⁴ 同前掲注 11 一一〇頁

¹⁵ 代わりに「私」は「願念寺」という通称を、若き日の老僧を示す呼称として用いている。この呼称は、上京した成人「私」が回想する、故郷や（老僧を「願念寺さん」と呼ぶ）父親への主観的な眼差しを背景に持っている。

さで言ふと、香雲は「ふゝん」と笑つて、「あれはお前の件か。」と言つた切り、ヂツと老僧の顔を見詰めてゐた。ほんたうならごりがんをきめ込みたいところを、老僧はなほも虫を殺して、俯向いたまゝでゐた。

以上の箇所では、「ごりがん」の抑制を描くことを通して、「ごりがん」という通称に収まらない老僧の性格が示されている¹⁶。さらに、どちらの場合も、「ごりがん」の抑制の原因は息子の天南であり、老僧が天南を思つて涙する様が描かれてもいる。

乃でまた媒妁人なかうどを呼びにやると、媒妁人は花賀が戻つて来たのだと早合点して、喜びながら飛んで来たが、自分の役目は若い男女を取持つのではなくて、老僧夫婦と花嫁とに親子の盃をさせることであつた。

「××さん、わしはまだあの時ほど心配したことは、前後にないがな。房子（坊守の名）はあれが因で死によつた。」と、老僧は此処まで話して、ホツと息を吐いた。其の眼には涙があつた。

「現はれ出でたる……」と義太夫の節で唸りながら、長持の蓋を両手に差し上げつゝ、藁屑だらけの姿を見せて、大見得でも切りさうな様子をしたのは、疑ひもない天南であつた。しかし瞳を定めてよく見るまでは、全くそれと分らぬまでに、僅かの月日は彼れの様子を変わり果てたものにしてゐた。

まるで狂人きやうがひぢやと、其の時老僧は思つて、我が子ながらも氣味わるく、恐ろしくて、何んともいふことが出来なかつた。――

「××さん、よう聞いとくれ、わしは其の時、何の涙か知らんが、ぼろ／＼と頬を伝うて涙が流れた。ほんまに。」と、老僧は両眼に派やをいつぱい溜めて此処まで語つた。

以上の様に、息子が原因で老僧が「ごりがん」を抑制し、子を思つて涙を流す様が（「ごりがん」の通称を用いない）「私」によつて描かれている。これは「私」が老僧の「ごりがん」以外の性質として、子への感情を重視していることを示している。

こうした子への感情が描かれることによって、老僧の「ごりがん」は固有性を高めていく。次に老僧が持つ子への感情の具体的な内実を探り、子への感情と「ごりがん」との関係をより詳しく見ていきたい。

四 子への感情と「ごりがん」

¹⁷ 厳密に言えば、「平生のごりがんがすっかり肩を窄めつゝ」という箇所の「ごりがん」は、老僧の通称と取れなくはない。ただし、ここでの言及は「ごりがん」が発揮されないという文脈の中で用いられており、老僧の「ごりがん」以外の性格を提示する点に変わりはない。「電灯を点けたり、電話をかけたり、流石のごりがんも征服されたか」という箇所の「ごりがん」にも同様のことが言える。

¹⁸ 故に、これらの場面では、訃報で老僧を「ごりがん」と呼ぶ天南のために、老僧が「ごりがん」を抑制するというアイロニーが成立している。

老僧は「年頃になつたから、家内を持たせる。年頃になつたから、片付けてやる。……それでよいのぢや」と述べ、年頃になつた子等を結婚させることを、子に対する親の義務のようなものとして捉えている。天南の結婚に関しても、老僧は「天南ももう三十ぢやから、妻帯してやらんならん」、「親が子の嫁をきめてやるのが、何んで勝手ぢや」と述べており、やはり親の義務として天南の嫁を探そうとしている。

また、「老僧の眼にも十人並を少し優れたあの娘なら、無断で宛行^{あてが}つても喜ぶことゝ思ひの外（後略）」とあるように、老僧は嫁を見つけることによって天南に喜ばれることを期待していた。「私」は「あなたの女房ぢやない、天南さんの女房でせう。人間は品物ぢやないから、さう勝手に行きませんよ」と老僧を非難するが、以上の義務感や期待を考慮すると、老僧が人間を品物のように扱っているとしても、少なくとも品物を愛するように天南を愛しているとは言える。

さらに、天南の結婚に関する「本人同志はまだ、ちよツとも知らんのぢや」という老僧の発言を、「私」が「老僧はそろゝごりがんの本領を見せかけた」と評するように、老僧の愛し方は、「ごりがん」的な愛し方だと言い換えることもできる。先程の引用箇所では、子への感情と「ごりがん」の抑制とが結びついていたが、当初は子への感情と「ごりがん」の発露が結びついており、「ごりがん」と子への感情は、作中において一貫して相反するものとして描かれている訳ではない。

しかし、森崎が「天南の家出によって、この一人合点の愛情の押しつけを拒否された老僧は、以後、息子に関してごりがんを発揮することができなくなってしまったのである」¹⁸と指摘するように、「ごりがん」的な老僧の愛し方が天南に通じることはない。天南が幼少期に蛇を打って蛙を助けた際、老僧の「晩にはあの蛙が大きなお饅頭を持つて礼に来るぞ」という言葉を真に受けて饅頭を待ち、それ以降天南が父を信用しなくなったというエピソードも、老僧の言葉を老僧なりの賞賛と捉えるのなら、老僧の子に対する感情が、天南には伝わらないことの暗示と言えるだろう¹⁹。

子に対する愛情において「ごりがん」を発揮していた老僧だが、天南によって「ごりがん」的な愛情を拒否された後には、子への感情により、「ごりがん」を抑制しなければならない状況に陥る。つまり、老僧の「ごりがん」の発露は、子への感情によって規定される側面を持つ²⁰。さらに子への感情が、老僧固有の親子関係に基づく以上、子への感情の描写は、老僧の「ごりがん」を老僧固有のものとして描くことに寄与していると言える。

そして実は、先程引いた「渋紙泥」の急須の場面には、子への感情と「ごりがん」の双方の要素が同時に現われており、それ故強い印象を与える箇所となっている。次にそのことについて詳しく述べたい。

五 「渋紙泥」と老僧

¹⁸ 同前掲注 2 四二―四三頁

¹⁹ 因みに、森崎はこの場面に關して「天南の父との不和の原因や性格の説明は、一章で全知の語り手によって行われている。天南と交際のない語り手の「私」には、知りえぬ内容だからである」（同前掲注 2 四〇―四一頁）と述べるが、厳密には「小学校へ通つてゐる頃の天南を、私は薄く覚えてゐる」という記述がある。たとえこの箇所が所謂全知の視点からのものであっても、その語りには「私」の幼少期における天南や老僧との空間的、心理的な近さが関係している。

²⁰ 天南が結婚の日に出を、老僧が「ごりがん」を抑制するようになった後にも、老僧は「私」に対しては、変わらずに「ごりがん」を発揮する。この対比関係によつても、子への感情による「ごりがん」の規定という側面は強調されている。

急須の場面が印象的であることについては、同時代において既に、白石実三が以下のように述べている。

ところ／＼噴き出さずにはゐられないほどヒューモラスなものでありながら、それも次第に笑へなくなつてくる。胸を撲たれてくる。主人公の老僧が死後の記念にと言つて朱泥の急須を贈るあたり、同じ老僧が寒い瀕死の病床にあつて『お女房の肩掛の古いのがあつたから一つ恵みたまへ』と書いてよこすあたり、自然と胸を撲たれずにはゐなかつた。^三

このような白石の印象は何に由来するのだろうか。勿論白石自身も触れているように、老僧の死という要因がまず考えられる。だが白石の感動には、更なる要因を指摘することもできる。先に引いた急須の箇所直後には以下のような記述がある。

帰りに京都で宇治の新茶を買つて、早速其の渋紙泥の急須で淹れて飲んだことを、老僧に知らしめると、「渋紙はうい奴にて候、仕合はせな奴にて候。貧納はまだ新茶に縁なきに、彼れは早や其の香味を満喫し居る由、旧主人も爾の幸運を喜で居るとお伝へ下され度候。」といふ葉書が来た。老僧はまだ朱泥、紫泥、烏泥という／＼の急須を有つてゐて、それに取つかへ引つかへ粗末な茶を淹れて愛翫してゐたやうであつたが、子に縁が薄いので、急須をば子のやうに思つてゐたのかも知れない。

ここにおいて「私」は、老僧の急須への愛の背後に、親子関係の不調という要因を想定し、老僧の急須への愛を子への愛になぞらえる。また、「急須をば子のやうに思つてゐた」という表現は、「私」が老僧を非難する「人間は品物ぢやないから、さう勝手に行きませんよ」という言葉（子供を品物のやうに扱っている）を反転させたものである。両記述のこうした対応関係の内に、親子関係の不調を補償するような器物への愛、という「私」の考えを読み取ることができる。

また、「子のやうに思つてゐた」急須が、新茶にまだ縁のない老僧の許から、「私」の許で新茶を味わう境遇になったことを喜ぶ箇所は、以下のような「生みの娘のやうに可愛がつてゐた」絹子の結婚を連想させ、子への愛情と急須への愛情の類似を見ることができるといふことができる。

嫁に貰ふ筈で養女にしてつた娘は、其の後縁あつて、兵庫の寺へ片付けたが、西派の有福な門徒寺で、願念寺の坊守になるよりは仕合はせであらうと、老僧は漸く重荷を卸した氣になつた（後略）

なお、親子関係の不調という要素は、白石が急須の場面と共に触れている、老僧が肩掛を求める箇所にも見出すことができる。

それから寒夜頸筋の寒きに悩む。お女房の肩掛の古いのがあつたら一つ恵みたまへ。頸巻き一つにも不如意な貧納の境界を御身は如何に観る。富より得る快さは曾つて知らねども、貧より味ふ

楽みは五十八年来嘗めつくしたり。

死に臨む老僧が肩掛を「私」に求めるのは、貧しきとともに、肩掛のことで子等を頼りにできない状況にあるからだと考えられる⁸⁰。このように、白石が言及する二つの箇所は、共に親子関係の不調や子への感情という要素を持っており、先程引用した印象を抱かせるもう一つの要因となっていると考えられる。

先程は「渋紙泥」という呼称を、言葉の使用や意味を自由に決定しようという傾向の現われと解釈した。しかし、以上のことを踏まえると、急須を譲渡する場面には老僧の死への意識や、子への感情（それも親子関係の不調を背景に持つ、哀感漂うもの）といった要素を見出すことができる。また、老僧の手紙における「渋紙はうい奴にて候」という、急須を人に見たてる語り方により、「渋紙」という言葉は、子に与えられた固有名詞的な性質も持つこととなり、「渋紙泥」という言葉の用い方はある種の正当性を得ている。故にこの場面では「ごりがん」と、死に臨む老僧の子への感情という要素が混じり合い、その結果老僧独自の「ごりがん」が、最も強く現われた箇所となっている。

六 「ごりがん」の「しがらみ」

以上の考察から、作品冒頭の前置きから作品末部には、「ごりがん」の意味が一般性（様々な人間の「ごりがん」）から、個別性（子への感情と結びついた老僧特有の「ごりがん」）へと向かうプロセスが描かれていると言える。「私」が前置きで「如何に不完全な国語を有する人民でも、それで一通りの用が弁ずるまでに仕上げた根気は大層なものだ」や「てきさん、どこそこで、ごりがんきめ込んだんやで」とか、「ごりがんでなア」といふのを聞き馴れてゐる人」という言及を行い、言語の集団性に触れることも、この一般性と関わるだろう。

同様の構造は、「父の婚礼」にも見ることができる。語り手「自分」はまず「父の婚礼といふものを見たのは、決して自分ばかりではない。それは継母といふものを有った人々のよく知つてゐることである」⁸¹と述べ、クロポトキンが父の婚礼を著作に描いている事を述べる。そうした後で、自身が幼少期に体験した父の婚礼を回想していく。つまり「ごりがん」と「父の婚礼」には、一人称の語り手が冒頭で、ある種の事象を理解する集団を想定したあとで、自分自身の体験を語るといふ、共通の構造が見られる。

この構造には、敢えて一般性を背景に置くことで、作中に描かれる事件の個別性を強調する働きがある。両作における一人称の語り手の効果とは、一般性を語り、その上で自身の体験を語る主体を導入することで、一般性から個別性へのプロセスを円滑にするというものである。⁸²

⁸⁰ 天南以外の子に関して述べた以下の箇所も、子供達を頼りにできない老僧の状況を示している。

天南には弟が二人と、妹が二人とあるけれど、次ぎの弟は小学校も卒業しないで、諸国を彷徨うた末、今は満洲に居るさうで、もとより住職を継ぐ資格もない。季の弟は不如意な寺の財政の中から、無理に中学校へ通はしてあるけれど、これは何時物になるやら分らぬ。女の子の姉の方は或る山寺の梵妻^{だいく}になつて、生れた寺を省みることも尠く、十九になる其の妹が老僧の世話を一手に引き受けてゐるのである。

⁸¹ 引用は初出による。

⁸² 吉田悦志は「天満宮」においては抑制されていた主観が、「父の婚礼」においては「自分」という形を取って押し出されていくことを、以下のように批判している。

小説「天満宮」の竹丸は、「父の婚礼」冒頭から、「自分」を語る作者上司小剣その人として立ち

同時に、こうした一般性から個別性へと向かうプロセスは、老僧固有の「ごりがん」を示すだけではなく、老僧の話を語る〈作者〉「私」の、「ごりがん」の語に対するユニークな見方をも明らかにする。老僧の「ごりがん」を語ることを通し、「私」は「ごりがん」という言葉の「しがらみ」について語り、「ごりがん」の語に自らの経験を付与する。

「私」が自らにとつての「ごりがん」という言葉に固執し、探求すればするほど、「ごりがん」についての語りは複雑化してゆく。この複雑化は、「私」の回想を持つ円環構造において見ることができ、「私」の回想は老僧の訃報を受けとる場面から始まり、末部において、訃報を受けとる場面に再び戻って来る。最初の訃報の場面は「ごりがん」の説明の直後であり、「ごりがん」という方言から「ごりがん」という通称を持つ老僧という連想が背後にある。一方、二つ目の場面は、訃報を受けとる同一の場面でありながら、死の淵にある老僧の悲哀が語られ、以下のような、子との関係に重点を置く記述で物語が閉じられる。

老僧の遺骸は、満洲に居る次男が帰って来るまで、其のまゝにしてあつたが、次男のところがないか／＼知れなかつたので、帰り着くまでに半月の余もかゝつたといふことであつた。

既に述べたとおり、こうした子との縁の遠さからくる老僧の悲哀は、老僧固有の「ごりがん」を示す効果を持つてはいる（その点では先程の「洪紙泥」や「お女房の肩掛」の場面と同様である）。だが、この記述は老僧の「ごりがん」という性質を直接的に示す訳ではなく、一見すると「ごりがん」というトピックから逸脱しているように見える。だが、これは「私」の語りが「ごりがん」というテーマを離れたことを意味しない。寧ろ回想の進展に伴い、「私」にとつての「ごりがん」というテーマが深化され、語の内実が複雑化していることを示している。

「ごりがん」の一般的な意味から「ごりがん」の通称を持つ老僧、さらに老人の「ごりがん」と分かちがたく結びつく子への思いというように、「私」が語る「ごりがん」の内実は、新たな要素を付け加えながら複雑化していく。「私」は「先づ、ごりがんといふ方言の説明からしてかゝらなければならぬ」と述べるが、この作品は最初から最後まで全てが「ごりがん」の語の、私にとつての意味の説明であるとも見ることもできる。「言葉を説明するものは、言葉の発する音による以心伝心」であるという感覚的理解の重視も、「ごりがん」の題を持つ作品において、語に付与されるイメージが、「ごりがん」の語の意味となることを認めるように思われる。この作品は谷崎のいう京阪地方の方言の世界の先に、「私」個人の世界を有している³⁰。

あらわれるのである。（中略）淡々としてわが来し方の「苦悩のページ」を語る小剣が、そこに端座している事実が、「天満宮」の緊張から解き放たれた文学的弛緩を意味することは、疑う余地はあるまい。（中略）自己の影を隠匿剥落させ、客観的に事象や人物造形を試みることによって、その緊張感に支えられた、人間的文学的感動を可能とした写真小説「天満宮」の、文学的可能性は、「父の婚礼」にいたって、もののみごとに放擲された、ともいえよう。（吉田悦志「上司小剣『父の婚礼』論——自己表白と隠匿の問題——」（『上司小剣論——人と作品』翰林書房 平成二十年十一月）一六八—一七〇頁）

だがこうした批判は、一人称の語り手の効果に目を向けることを忘れている。³¹けれども京阪地方という要素が、「私」の世界が語られるにあたって重要な役割を果たしているのも確かである。例えば作品冒頭において、「ごりがん」という方言の一般的意味を示す中で、「私」は「ごりがん」について語る権利を得ている。作品に一般性から個別性へとというプロセスが

こうした個人の世界の中で、「私」は（阿部が「文学の言葉は、いろんな付着物や漂着物のためにわかりにくくなる」と述べているような）言葉の「しがらみ」を語る。そうすることで、「私」は老僧という登場人物へとより接近していくのだと言える。「ごりがん」において、言葉に私的な体験を付与することは（「道化の華」の「僕」の葉蔵らに対する共感や憐憫のように）、〈作者〉と作品との関係を強化する役割を持っている。

七 おわりに

以上述べて来たことをまとめると以下になる。前置きで「私」は「ごりがん」の多様なあり方を伝えようとしており、「ごりがん」は老僧のみに収束するようなものとは描かれていない。また、老僧も「ごりがん」という通称で処理してしまえない、子への感情という要素を持っており、そのため「私」は老僧を「ごりがん」とは称しない。だが、子への感情は老僧の「ごりがん」の発露の幾分かを規定しており、子への感情の描写は、老僧の「ごりがん」を老僧固有のものとする効果を持っている。その固有性は、老僧が「渋紙泥」と称する急須を「私」に贈る場面に最も顕著に現われている。こうした老僧固有の「ごりがん」を描くことを通し、「私」は「ごりがん」という方言に自己の体験を付与し、作品は「私」が自らにとつての「ごりがん」を提示するプロセスともなる。

だが、自らにとつての語のこうした追求は、語が複雑化する事態を招く。また、先程「ごりがん」という作品全体が「ごりがん」の語の解説になつていと述べたように、この追求は膨大な言葉を用いるものであり、恐らくは果てが無い。「私」は「言葉をもつて言葉を説明するといふほど愚かなことではない。言葉を説明するものは、言葉の発する音による以心伝心」だと主張するが、「私」にとつての言葉を提示する上では、言葉による「愚かな」説明に頼らざるを得ず、言葉では伝えきれないものが残ってしまう。「言葉の発する音による以心伝心」とは、結局は実現不可能な理想に過ぎないのかもしれない。

さらに〈読者〉に眼を向ければ、〈作者〉が〈作者〉にとつての言葉を持つように、〈読者〉もまた〈読者〉にとつての言葉を持っている。〈作者〉が言葉を徹底的に私的なものにすることを望む時、あるいは、自己の言葉を正確に伝えたいと望む時、〈作者〉は〈読者〉にとつての言葉と対峙し、〈読者〉による誤解を常に恐れなければならない。

そうした事態に陥った〈作者〉については、後に第六章の「佳人」の考察において見ることになる。だが、その前にまず〈読者〉という存在そのものについての考察から始めねばなるまい。

あることは既に述べた。だが、この作品における「一般性」は、容易に理解や共感が可能な「一般性」ではない。「私」はその「一般性」にアクセス可能な存在（上方の方言を解する存在）として自らを示し、「ごりがん」について語る権利があることを示す。その上で自分自身の世界へと〈読者〉を引き込んで行く。「父の婚札」で冒頭に言及される、父親の婚札を見るという体験についても同様のことが言える。

第二部
〈作者〉と〈読者〉の対話

はじめに

〈読者〉が多くの場合、〈作者〉や語り手の呼び掛けにのみ現われる仮想の存在である事は序論においてすでに述べた。また、「聴き手」は「限りなく濃厚に発話者の言葉に彩りを与え、ある一定の方向にその発話を向かわせてしまうような力をもっている」¹という小森の主張も紹介した。物語の受け手である〈読者〉は、〈作者〉の言葉を作り出す機能を持っている。

また、イーザーによる「虚構の読者」への言及を引用し、〈作者〉によって想定された〈読者〉の反応が、実際の読者の反応とは異なる場合があることも述べた。〈読者〉と読者の間にあるそうした齟齬については、佐々木敦の二人称小説に関する指摘も参考となるだろう。

世に「二人称小説」が少ないのは、書くのが難しいということだけでなく、苦勞して書いたとしても、得られるものが必ずしも多くはないからではないかと思われる。

その最大の理由は（中略）「君」であれ「あなた」であれ、小説の中で（小説の中から）二人称で呼び掛けられる存在は、ほんとうは、その小説を読みつつある者ではない。それは「君」や「あなた」と呼ばれている虚構内存在に過ぎないのだ。²

この指摘は〈読者〉に関しても当てはまる。「道化の華」には「諸君は、かへつて僕のこんな註釈を邪魔にするだらう」とあり、〈作者〉「僕」は〈読者〉の反応について言及する。また、後に取り上げる高見順の「故旧忘れ得べき」の「読者よ、年少稚氣の言葉と笑ふ勿れ」という要請も、〈読者〉の「笑う」という反応が前提として想定されている。いずれにせよ、それらは実際の読者の反応には必ずしも合致しない。

だが、〈読者〉の反応を描くことは、しばしば〈作者〉がその場面を、〈読者〉にどう受け取ってほしいかを明らかにする。〈読者〉の反応への言及は語りの場における雰囲気を作り、読者は時に〈作者〉の要望を受け入れ、〈作者〉が想定する〈読者〉として作品を受容するかも知れない。〈作者〉による〈読者〉の反応への言及とは、実在の読者に対して〈読者〉という役を提示する行為であると言える（その役を演じるか否かは個々の読者に委ねられているにしても）。

以上の特徴を考慮すると、〈読者〉が、発話行為における聞き手とは大きく異なっていることが分かる。多くの発話行為においては、語り手は聞き手の反応を、何らかの手段でじかに知ることができ、語り手が受容者について想像を働かせる余地は比較的少ない。W・J・オングの声の文化についての以下の指摘も、聞き手とじかに接するという特徴から生まれるものである。

熟練した口誦の語り手となると、かれらが伝えている伝承の物語をわざと変化させる。なぜなら、新しい聴衆や新しい状況に合わせる能力や、あるいは、たんに「聴衆に」こびてみせる能力も、語り手の技量の一部だからである。³

¹ 小森陽一「聴き手論序説」二八二頁

² 佐々木敦「「あなたは読者である」」一八八頁

³ W・J・オング「声の文化の心理的力学」『声の文化と文字の文化』桜井直文・林正寛・糟谷啓介訳 藤原書店 平成三年十月）一〇六—一〇七頁

こうした発話行為と書記行為の双方の特徴を持つ作品が、宇野浩二の短編小説「長い恋仲」(「雄弁」大正八年十月)である。土屋精一郎の語りを、聞き手であった「筆者」が、「読者」を想定した小説として提示する作品であり、発話行為から書記行為への変換が行われている。発話の聞き手の「君」と小説を読む「読者」がともに現れるという点で、この作品は「読者」の特徴を明らかにする上で格好の対象であると言える。

「長い恋仲」は土屋が、幼馴染の沢井千江子⁹を中心に、自身と女性との交流を大阪弁で語る独白体の小説である。「筆者」は土屋の友人でその話を書き写しているらしく、時折括弧書きでコメントを挿入する。

この作品について、宇野自身は以下のように述べ、方言が作品の特色であることを強調している。

この小説は、例に依つて楽屋を明かすと、題材の関係から男女の主人公のモデルの名を明記する訳に行かないが、この作品を書いた頃特に親しくしてゐた友達(鍋井克之か——引用者注)の話¹⁰を元にして書いたもので、近松秋江の言葉借りると、実録に近い物語である。(中略)作つてから二十年程後の今の私の目で見ると、単純なところもあり、『蔵の中』の書き方と似たところもあるやうに思はれるけれど、唯一つの取得は、全篇を大阪言葉で貫き、登場する人物たちが先づ悉くそれぞれ大阪人型である事であらうか。¹¹

⁹ 以下の単行本等に収録された。『蔵の中』(聚英閣 大正八年十二月)、『蔵の中』(昭和書房 昭和二年四月)、『新選宇野浩二集』(改造社 昭和三年八月)、『子の来歴』(三笠書房 昭和十一年三月)、『蔵の中 外四篇』(改造社 昭和十四年八月)、『現代文豪名作全集 宇野浩二集』(河出書房 昭和二十九年一月)。詳しくは増田周子『宇野浩二文学の書誌的研究』(和泉書院 平成十二年六月)参照。

¹⁰ この作品は度々改稿がなされており、場合によっては登場人物の名前も変更されている。本論においては、特に言及しない限り、『子の来歴』を底本とする『宇野浩二全集 第一巻』(中央公論社 昭和四十七年四月)の本文を用い、人物名も全集のものをを用いる。一方、本章で引用する宮崎、鷗崎の両論は、初出時の本文をテキストとするため、幼馴染の女性は酒井千代子となっている。なお、改造文庫版の『蔵の中 外四篇』においては幼馴染みの女性が沢井さよ子となっているだけでなく、語り手は土川鶴吉、妾宅の下女はお松となっている。

¹¹ また、宇野は『子の来歴』の「自序」においても、「地の文の会話も悉く大阪の言葉で書いた小説は、この作が元祖でなくても、元祖に近いものかと思ふので、不満なところは随分あるが、入れてみたのである」(二頁)と述べ、やはり方言という要素を強調する。

¹² 宇野の友人であった画家の鍋井克之(明治二十一年〜昭和四十四年)と作中の土屋の経歴には類似する点がある。鍋井は大阪で生まれ、明治三十六年大阪府立天王寺中学校(宇野は同中学の一級下)入学。明治四十二年東京美術学校西洋画科に入学。在学中に土佐藩士であった父を亡くしている。また、大正三年に結成した「美術劇場」の活動のために、卒業を一年遅らせている。大正五年に帰阪し、翌年平井澄江と結婚、更に翌年五月に上京している。なお、作中の「展覧会」が二科展を指すのであれば、「長い恋仲」発表前の入賞は、卒業制作が入賞した大正四年と、上京後の大正七年である(「鍋井克之年譜」『鍋井克之』美術出版社 昭和四十一年二月)。「鍋井克之」『大阪人物辞典』清文堂出版 平成十二年十一月) 八八〇―八八一頁、「両賞授与者決定 二科賞と樗牛賞」(「読売新聞」 大正七年九月十六日)参照。

¹³ 宇野浩二「あとがき―自画自讃のやうな―」(『蔵の中 外四篇』二五四―二五五頁。なお、この文章で宇野は執筆時期を発表年の「五月頃」(二五三頁)とするが、「自作自註 僕の作品に就て文学に志す若き人々へ」(「文章俱樂部」 昭和三年十月)では「これは大正八年の三月に三保で書いたのである。書く前に、丁度舟木重信君が見えたので、僕は彼に話しながら筋をこしらへて、三日

「長い恋仲」の方言は比較的目につきやすい特徴であり、臼井吉見⁵⁰や織田作之助⁵¹も「長い恋仲」に言及する際、やはり方言に注目している。

方言を含めた土屋の語りが作中で果たす効果については、宮崎靖士の指摘がある。宮崎は「長い恋仲」や、同じく大阪弁による小説「因縁事」に関して、「《現在》の話者の言葉である「地の文」と、《過去》の作中人物の言葉である会話文との文体的接近」が見られると述べ、語り手の「《現在》と《過去》との『差異』の非顕在化への指向」を指摘する。さらに、そうした指向が、以下のような語りの目的を達成するために、語り手の変化を隠蔽する効果を持つと指摘している。

初恋の相手への執着としてかつての女遍歴を意味づけることにより、一方では今後の画壇進出にもふさわしい（中略）「純潔」な少女を娶ったことに代表される語り手の顕著な変質と、他方ではそれまでの女遍歴を好色的な本性の発揮と理解する評との双方を同時に打ち消そうとするものである。⁵²

その一方で、土屋の語りにおける脱線は、「物語内容を提示する「発話行為」の水準への読み手の注視を促」し、「語りの内容に関わる『ズレ』やその塗り込めをめぐる問題ともあわせて、話者が提示する情報（＝「私語り」の内容）の信憑性のゆらぎを喚起す」る為に、「語りの「行為遂行的」な性格」が暴露される」と指摘している。

また、宮崎は「筆者」について、土屋の語りの採録者として、こうした行為遂行性の暴露に関与する存在であるとしている。

自らの女遍歴を、初恋の相手への執着として友人たちに向けて再編成しようとする語り手の手

位で書いた」（二七頁）と述べている。同じエピソードに触れる舟木重信の「宇野浩二論」（「新潮」大正八年十一月）には「今年の三月末に三保に行つた時」（『近代文学評論大系 第五巻 大正期』⁵³）角川書店 昭和四十七年四月 四一八頁）とあるため、おそらくこちらが正しい。

『「長い恋仲」というのは、恋物語というにはあまりに風変わりである。恋愛につきものの熱情なり、陶酔なり、絶望なり、懊悩なり、そういう激情的なものを伴わず、一種の人情化した不思議な恋が描かれているが、この作者の描く恋は、おおかたこの種類に属しているようである。そして、この作のおもしろさの大部分は、さきにふれた大阪弁の話術に支えられていることというまでもない』（臼井吉見「解説」『現代文豪名作全集 宇野浩二集』四三九頁）⁵⁴

織田は「大阪の可能性」（「新生」昭和二十二年一月）において、谷崎潤一郎の「正」と「長い恋仲」を比較して、以下のように両者の大阪弁の違いについて指摘している。

これ（「正」の大阪弁——引用者注）は美化され、理想化された大阪弁であつて、隅から隅まで大阪弁的でありたいという努力が、かえつて大阪弁のリアリティを失っているように思われる。その点宇野氏の「長い恋仲」は大阪弁の音楽的美しさは感じられないが、一種トボけた味がある。ことに、東京で美術学校生活を送つたことのある一種のインテリであり、芸術家であるという男が、独特の大阪弁で喋っているところ、面白さがあるが、しかし、この作品はまだ大阪弁の魅力が迫力を持っているとはいえず、むしろ「楽世家等」などの余りに知られていない作品の中に、大阪弁の魅力が潑刺と生かされた例があるといえよう。（『定本織田作之助全集 第八巻』文泉堂出版 昭和五十三年十一月 二六九頁）

宮崎靖士「初期宇野浩二における〈方言〉使用をめぐる——〈方言〉語りと〈行為遂行性〉——」（前）（『国語国文研究』一一五号 平成十五年十月）二二、二四—二五頁

宮崎靖士「初期宇野浩二における〈方言〉使用をめぐる——〈方言〉語りと〈行為遂行性〉——」（後）（『国語国文研究』一二六号 平成十六年三月）五八頁

つくと、その強引さとが露呈されるのである。また、そのような語りの「行為遂行性」の露呈を導く痕跡を担保するように、「土屋精一郎」の語りの聞き手である友人が、その語りを採録したものととして、この作品は理解できるであろう。¹³

「語られるべき出来事」についての情報は遅延され、それとは直接関わりのないと考えられる事柄が、(後には「私語り」を構成しはするものの)「脱線」への言及を伴いつつ延々と記されていき、そのことによって、語られるべき物語内容ではなく、それを棚上げにして独走するかのような「発話行為」や、そこから導かれる「発話主体」の独善性が前景化されてくるという機構が見出されてくるのではなからうか。¹⁴

宮崎の言うように、「筆者」が、採録者として土屋の語りを作品に残す存在であるのは間違いない。だが後述するように、目的意識という点では、雑談を語る土屋よりも、作品を提示しようとする「筆者」の方が寧ろ強いとも考えられ、土屋とは違う目的のため、「筆者」は単なる採録者以上の役割を果たしている。

「長い恋仲」の方言以外に関する指摘としては、そのユーモアに関するものが挙げられるだろう。芥川龍之介は、「本年度の作家、書物、雑誌」(『東京日日新聞』 大正八年十二月一日)において、「長い恋仲」の名を挙げ、宇野の「ふざけてゐる」と評される作風について述べている。

今年の新進作家では、「永い恋仲」の作者宇野浩二君が一番人気を惹いてゐるらしい。

所が文壇の楽屋には、宇野君の小説はふざけてゐるとか云ふ事で、存外悪く云ふ連中もあるやうである。が、あの程度のふざけ方を非難するとなると、苟くも小説を書く以上、小説家は皆儀容を正しくして、義理にも治国平天下の経綸が胸中にあるやうな顔をしなければなるまい。(中略) ジル・ブラスがある限り、或は又八笑人がある限り、たとひ天下を挙げて攻撃しても、宇野君たるもの、亦以て意を安んずるに足ると云はねばならぬ。

いや、遠く例を海外往時に求めるまでもない。君が好個の先輩としては、つい鼻の先に愛すべき海賀変哲君がゐるではないか。¹⁵

こうした芥川の言及を手がかりに、鷺崎秀一は「長い恋仲」をユーモアという観点から論じている。鷺崎は芥川が引き合いに出す海賀変哲の作品の「笑い」と、「長い恋仲」のそれとを比較し、以下の

¹³ 同前掲注 11 二四頁

¹⁴ 同前掲注 12 五五頁。なお、宮崎は「筆者」の基本的な性格について以下のように述べる。

一方物語世界内の聞き手は、土屋を丸括弧内の言によって「話手」と指し示す「筆者」であり、その「筆者」が、土屋の話を整序している旨に言及する箇所も認められる。即ちこの人物は、自らが物語世界内で聞いた話を整序して採録する物語世界外の語り手でもあると考えられる。(同前掲注 11 一九頁)

¹⁵ 芥川龍之介「本年度の作家、書物、雑誌」(『芥川龍之介全集 第五卷』 岩波書店 平成八年三月) 一七六頁。また、芥川は「大正八年度の文芸界」(『毎日年鑑(大正九年、一九二〇年版)』 大阪毎日新聞社 大正八年十二月)でも宇野に言及している。

ように述べている。

「長い恋仲」が〈笑い〉を通じて読ませたものは、同じ〈笑い〉という枠組みであっても、海賀作品のような滑稽小説からは抽出しえない問題意識である。宇野文学は単にふざけた小説などではなく、もとよりエスプリ・ガウロアたる文学的側面を帯びていたが、見てきたとおり、当時の新作「長い恋仲」はそれをさまざまな面から印象付ける作品であった。かような作品が〈笑い〉の小説の系譜上に置かれたとき、とくに、海賀変哲のような同時代を代表する滑稽小説家との対比が意味したものは、当今における〈笑い〉の文学的な到達点ではなかったか。¹⁵

作品のそうしたユーモアを論じる中で、鷺崎は以下のように述べて、ユーモアの創出に「筆者」が関わっている可能性に言及する。

むろん作品である以上、作中人物のユーモアは、厳密に言えば、つねに作者によって演出されたユーモアである。とくに本作には先にも触れたとおり、彼の話を編集する筆者が存在するため、実際土屋がどこまで狙っていたのか、あるいは全くの無意識の所産であったのかは見極め難い。

17

これは千江子の隣家の母娘について、土屋が語る箇所への言及である。この箇所においては、確かに「筆者」の役割は必ずしも判然としない。しかし、後に見るように、「筆者」が介入を行う箇所においては、「筆者」はしばしば直接的にユーモアを創出しており、その点でユーモアと「筆者」との関係は鷺崎が指摘するよりも確固としたものだと言える。

以上の様に、方言を含む土屋の語りとユーモアの双方に、「筆者」の関与は認められる。「筆者」は土屋の語りを作品として提示する存在であり、土屋が「君」に対して回想譚を語るように、「筆者」は「読者」に対して作品を提示する。おそらくこうした「筆者」と「読者」の関係が、「筆者」に土屋の語りに対する積極的な関与を促している。本章では「長い恋仲」における「筆者」の介入を検討することで、〈読者〉への意識が〈作者〉に及ぼす影響について探りたい。

だが、そのためにはまず、語り手の土屋と聞き手の「君」（「筆者」）によって形成されている語りの場の性質を明らかにしなければならない。

二 聞き手としての「筆者」

宮崎が述べているように、この「筆者」は「読者」に対する書き手である以前に、土屋の物語の聞き手である。二人は親しい友人であるらしく、「君」（「筆者」）が「僕」（土屋）のことを知っているという発言が、土屋によって度々なされる（「そして、それから、僕の方は、君も知ってる通り、つまり遠い親類より近い他人いふやつやナ」、「中学卒業後の僕の話は、君も大抵知ってるやろけれど」、「さうさう、あの話は君も知ってたな」）。

また、「君」が土屋に下した評価や、「君」の性格についての言及などもあり、これもやはり、土屋

¹⁵ 鷺崎秀一「芥川龍之介が見た宇野浩二の〈エスプリ・ガウロア〉——「長い恋仲」と滑稽文学者

海賀変哲との対比に示された世界——」（『笑い創造 第五集』 勉誠出版 平成二十年三月）二一三七—二三八頁

¹⁷ 同前掲注 16 一三二頁

と「筆者」が親密な関係にあることを示す。

僕は友だち仲間の噂どほり所謂狡い男で、君がいつやら冗談にやろけど云うたやうに、僕の目付は別に鋭いこともないし、また陰険といふほどでもないけど、確に狡さうな色をしてゐるのを僕も十分承知してる。

君ならやりさうなことやが、（それは冗談やが）このあんまり世間的や云うてときどき友だちに非難される僕がやデ、そんな非常識な厚かましいこととしたことがあつたんやデ。

これは君見たいに純潔な、かういふ種類の女子を恋人に持つた経験のない人には、想像のつかん感情やと思ふなあ。

こうした親密な「君」が相手であるからこそ、土屋は以下のような「恥を曝すやう」な事、或いは聞き手に対する要求を簡単に口にすることが可能となる。

ところで、恥を曝すやうやが、実はその半月ほど彼女の家へ行かなんだのは、僕が下の病気に罹つたことがその第一の理由やつたんや。

何も彼もあんまりすつかり云うてしまふと、味がなくなるけど、僕は思ひ出すと云はんとゐられん性分やから、辛抱して聞いて。

また、時に土屋が「君」にさえ注釈なしでは理解できない、極めて個人的な要素に言及してしまうのも、恐らくは同じ理由によるものであらう。

僕はどきんとしたな、ちやうど三寸ぐらゐの小さい真鍮の槌があるな、（と、そんなことを突然云うたかて、君には分らんやろがな、それは何に使ふもんや知らんが、僕が子供の時分に、家の小道具箱から見つけ出して来て、玩具にしてゐたもんやが、今ふつとそれを思出したんや、）まあ、そんなやうなもので、いきなり、脳天をこつんと叩かれたやうな気がしたなア。

つまり、土屋の話は元来、親しい友人である「君」に向けて、個人的な物語を発話行為によつて（つまりその場における一度限りの話として）表現したものである。この作品においてなされているのは、友人間で行われるありふれた雑談であると言える¹⁸。さらに土屋が「一つ、可愛らしい話をしようか？ 笑ひなや」、「その中の一遍はもうちやんと彼女と所帯を持つてゐる図ウやつた。君、笑ひなや」と述べるように、たとえ否定の形であれば、土屋は「君」の「笑い」という反応に言及しており、友人間の雑談における気楽な雰囲気を読み取ることができる。

以上の様に、聞き手としての「筆者」の存在は、土屋が特異な語りをを行う原因となっている。「筆者」は、冗長さや脱線を伴う語りについて、あたかも土屋のみに責任があるかのように語る。だが、

¹⁸ この点において、同じく発話行為でありながら、語り手が「皆さん」に向かい、懇願を繰り返しながら敬体で語り、最終的に「聞き手が一人もゐなくな」（『宇野浩二全集 第一巻』九二頁）る「蔵の中」とは異なっている。

実はそうした語りは、土屋と聞き手である「筆者」との共犯によって初めて成り立っている。

三 千江子の主題化

土屋と聞き手「筆者」が語りに冗長さや脱線を生み出す一方、書き手「筆者」はその語りを作品にまで持ち込み、〈読者〉に提示する。このことから、「筆者」が持つ土屋の肉声への志向を見ることが出来る。土屋の口調や動作についての以下のような補足も、こうした志向の発露と考えられる。

ワハハハハ（と、そして土屋精一郎は面白いとも情けないともつかない笑ひ方をした。）

君、こんなつもりやなかったんやが、何や話があんまり呆気なさ過ぎたなあ、（と土屋精一郎は済まなさうに、頭を掻きながら云うた。）

このように、「筆者」と土屋との共犯により生まれた語りを、「筆者」は尊重し、かなり忠実に再現しようとしている¹⁵。「おやま（女郎）」や「転合（大阪ではいたづらの意）」というような注釈が必要とされる理由もそこにある¹⁶。

だが、語られたものから書かれたものへという変化は、受容者の性質において相違があるために、こうした補足や注釈のみで成就するほど単純ではない。「筆者」の記述を受けとる「読者」とは、「筆者」と違い土屋のことを知らず、雑談とは全く違った状況で、土屋の語りを受け取る人物である。そうした「読者」が土屋の語りに求めるものとはとりとめない雑談ではなく、読むに値する物語である¹⁷。故に「筆者」は土屋の語りの合間に介入を行い、土屋の雑談を物語へと変化させている。

¹⁵ この点において、筆者の介入は、過去の状況について補足的な説明を行う丸括弧内の土屋の発言と同様の効果を持つ。

（勿論、この時は僕等は例の座布団の上に差向ひで坐つてゐたのんを、いつの間にか直角の位置になつて坐つてゐたんや。）

¹⁶ 注釈の仕方や、注釈される語彙に関しては本文によってばらつきがある。例えば初出では

「悪戯」

（二六二頁）

とルビを降ることで処理されており、また、冒頭の衣服を語る箇所には、全集

の本文にはない「せいぜい五寸丈の、詰まつた人形（ふり口）」（三四〇頁）という記述がある。一方『蔵の中 外四篇』には「まだ惜しいさかい使はんとなほして（しまつてといふ意味）あつたといふ懐中鏡」（二〇三頁）や、「目かんち（片目のこと）の、おまけに鰐見たいな口をした、女子衆

（下女のこと）」（一一〇頁）、「松島（土地の名）のお山（遊女のこと）と相惚れして」（一一六—

一七頁）と言う記述がある。

¹⁷ プリンスは以下のように述べ、物語が必要とする要素について言及している。「長い恋仲」において「筆者」が想定するのも、こうした要素を求める〈読者〉であろう。

物語とは、曖昧さなどなく語るに足るものでなければならぬ。通常ならざるもの、問題となるもの、あるいは、受け手にとって意味のある重要事をこそ再現表象し、例証し、説明するのが物語なのである。つまり、物語の発語内的力は、時間的な次元を含む諸事象についての（たんなる情報を伝える一連の主張ではなく）、感嘆を含む主張の発語内的力に等価なのである。受け手の欲求なくして、このような欲求の実現なくして、物語の要点などありえない（これは物語を産出する送り手の側の欲求なくして、物語がありえないのと同様である）。（ジェラルド・プリンス「物語性」『物語論の位相——物語の形成と機能』遠藤健一訳 松柏社 平成八年十二月）（一八四頁）

例えばある話題に関して、以下のように「取止めな」い、又は「脱線」という注釈を加えることは、その話題を些末なものとして排除し、特定の話題（ここでは千江子の話題）のみを、話されるべき主題として選択することを意味する。

君も知つてゐる通りナ、（と土屋精一郎の話は取止めもなく続いて行くのである、）

それよりも又前の話やが、（と土屋精一郎の話は益々その脱線振りを發揮して行つた、が、もう少しだから、筆者からも併せて、読者諸君の寛恕を乞うておく、）

勿論、いくら友人相手の雑談とはいえ、本来の土屋の語りに特定の主題がないわけではない。土屋自身も「ほいほい、又話が横道に逸れたが」、「その他いろいろな話が出て、一々多少の興味が無いこともないが、ここでは余談になるよつてン省くとする」というような、脱線についての言及を行っている。だが、一般的な雑談の性格を考えれば、土屋が厳密に千江子の話題のみを追求しようとしているとも考えにくい。寧ろ一つの主題を追求しなければならないという意識は、小説として土屋の語りを受け取る「読者諸君」が有するものであり、「読者諸君」の期待を内面化する「筆者」が念頭に置くものである。

また、「長い恋仲」は、帰阪後土屋が千江子と再会する場面から始まり、「何にせずゐぶん長い恋仲やらう？……」という言葉で終わる。こうした物語の開始と結末は、主題としての千江子の存在を際立たせる効果を持つ。だが、こうした開始と結末には、「筆者」の作為を想定することができる。この作品の冒頭は土屋の「ところで」という接続詞から始まり、「筆者」は土屋がこの話に「うつつた」と注釈する。

ところで、大阪に帰つてから四五日目のことやつた、（と土屋精一郎はこの物語にうつつたのであつた。）

こうした表現は、「この物語」と括弧内において指示される話が、本来は土屋の語つた話の一部分であり、「筆者」が土屋の話を恣意的に切り取っている事を示す。更に「筆者」が雑談の一部を、「この物語」として提示していることは、土屋の雑談を千江子の物語としてまとめたという「筆者」の欲求を示している。

これは末尾に関しても同様である。

さあ、（と土屋精一郎は最後に云うた、）僕たちの仲はこれ切りでお仕舞やらうか、それは分らん、兎に角、二人ともまだ生きてるんやさかい、又何時ひよつこりどんなことが持ち上るか？——何にせずゐぶん長い恋仲やらう？……

冒頭と同じく、この「ずゐぶん長い恋仲やらう？」という結末も、「筆者」が選択した可能性がある。「最後」という表現は「雑談の最後」ととることも一応はできるものの、冒頭の「この物語」に対応するものとして考えれば、「千江子の物語の最後」と解釈することも出来る。その場合、「筆者」は土屋の特定の発言を「最後」と形容する事によって、雑談を千江子の物語として成立させようとしていることになる。以上のように、「筆者」は土屋の話を、自身の選択した主題にふさわしいように切り

取っていると考えられる。

尤も、千江子と土屋との関係が主題であるという意識は、「筆者」と土屋の双方が共有するものである。故に「筆者」が千江子を主題とする物語を形作り、千江子に特権的な地位を与えることは、土屋にとっても有利に働く面を持っている。例えば女性に「その持前の狡さも、銭金の始末も、何も彼もまるで忘れてしても、夢中になる」エピソードは、千江子の話題が恐らく最も長く中断される箇所である。このエピソードの始まりの箇所において、「筆者」は以下のように冗長さを指摘する。

君も知ってる通りナ、（と土屋精一郎の話は取止めもなく続いて行くのである、）僕は友だち仲間の噂どほり所謂狡い男で、君がいつやら冗談にやろけど云うたやうに、僕の目付は（中略）確かに狡さうな色をしてゐるのを僕も十分承知してる。（中略）それに根が大阪者だけあつて、銭金の始末のええことになる、我ながらもう一寸どうぞして大様になりたいときへ思てるくらゐや。ところが、中学卒業後の僕のはことは、君も大抵知ってるやろけれど（中略）略々二年に一度おきぐらゐに、その持前の狡さも、銭金の始末も、何も彼もまるで忘れてしても、夢中になる女子を発見するんや。

ここでの「筆者」の言及は、千江子以外の女性についてのエピソードが始まる前に冗長さを指摘し、主題としての千江子の地位を保証する効果を持つ。

その後の箇所では、様々な女性に関するエピソードが列挙され、「松島いふとこのをやま」を連れ出した話や、「京都の三流芸者」に夢中になった話が長々しく語られる。しかし、それらのエピソードはやがて、千江子のためにどのようなことをしたかというエピソードに接続してしまう。つまり「をやま」や「三流芸者」、「モデルの娘」や「ヒステリイの女優」とともに千江子のエピソードが並べられ、あたかも千江子が、土屋が交渉を持った多数の女性の一人ではないように扱われている。ここにおいて、千江子の主題としての地位は脅かされている。

故に「筆者」は千江子のエピソードの直前で再び以下のような介入を行い、土屋の語りを一旦断ち切る。さらにこの箇所が「脱線」であることを強調し、千江子が他の女性と並べられる箇所全体の、相対的な重要性を下げようとしている。

それよりも又前の話やが、（と土屋精一郎の話は益々その脱線振りを發揮して行つた、が、もう少しだから、筆者からも併せて、読者諸君の寛恕を乞うておく、）親父の死んだ時のこつちや。丁度一週間ほど寝てた親父の容体が急に更まつて、愈々その日の夕方が危険やと医者が宣告しよつた日のこつちやが、折悪しくその時分はもう千江子は神戸にゐよつたねんが、その日僕は突然彼女から会ひたい云ふ申込みを受けたんや。

「筆者」のこの補足は、土屋の語りにおける千江子の特権的な地位を保つという点で、土屋にとっても有利なものとなっている。

だが、「筆者」が志向するのは、あくまでも雑談を物語へと変化させることであり、土屋の主張の信憑性や正当性にはあまり関心を持っていない様に見える。例えば、土屋は以下のように千江子の隣人が千江子の噂話をする様を語る。

ところで、彼等の家の隣りに、寡婦と、女学校を卒業したばかりの娘との一家族があつた。彼等

は亡父の遺産で、平穩無事に暮してゐる人たちがやつたから、退屈なあまり話の種がなくなると、その隣人を噂の種にして日を送つてゐよつた。

「芸者なんちふ者はほんまに仕様のないもんやな、」と黒い南瓜を頭に載せてゐるのかと思はれるやうな恰好の束髪に結うた、しかし何処やら愛くるしい、色の白い、まん丸い顔した、金齒のその娘が云ふんやさうや。

この場面に関して、鷺崎は以下のように述べて、土屋が話に脚色を加えた箇所であると指摘している。

土屋はここまで微細な噂を一体誰から聞いたのか、素朴な疑問である。千代子自身が他人の口を借りて自らの生活を語るはずがなく、また、土屋とこの母娘に面識があるうはずもない。要するに、勢い余り、土屋が脚色を加えていたことが明らかである。⁸²

厳密に言えば、土屋と母娘との間に面識があつた可能性や、誰かから噂話の内容を伝聞いた可能性は完全には排除できない。だがその場合、土屋が噂話を知るに至つた経緯を含む、何らかの情報が隠蔽されていることになり、脚色があつたと判断される場合と同じく、土屋やその語りの信憑性が低下してしまう。

だがこの場面は、土屋から見た千江子の「実際の境遇」を、噂話との対比によつて語ることを可能にしており、千江子の主題化という観点から見れば重要な役割を果たしている。

けれども、彼女を面白さうに又気羨さうに噂するその隣人が思ふ十分の一も、百分の一も、彼女自身は、面白うも、楽しいも暮してゐえへなんだんや。

それゆえ「筆者」は、土屋の語りの信頼性を損なうこの噂話の場面に、特に干渉することなく、土屋の語りのみで文章を構成していると考えられる。この場面は、土屋の語りのスタンスと「筆者」の書記行為のスタンスとのずれを露呈するものだと言える。

以上のように、「筆者」は時に土屋の語りの信頼性すら犠牲にしつつ、主題としての千江子の地位を保証し、土屋の語りに一定の秩序を与えている。

四 雰囲気の変化と省略の告白

さらに、「筆者」は土屋の語りを「読者諸君」に提示するに当たり、その語りに演出を加えている。鷺崎は土屋の語りに見られるユーモアに関して、以下のように述べている。

もとより、内容に当たる以前に、彼のとどまるところを知らない語りは（笑い）と認識して良いであろう。「君」と「僕」と呼び合う関係において、かくも長時間相槌すら打たせない語りは想像すればおかしいし、それでいて話が進んでいない点は、気づくとおかしい。⁸³

「相槌」に関しては、「筆者」が痕跡を削除した可能性も考えられるにせよ、もとより、土屋の語り

⁸² 同前掲注 16 一三二頁

⁸³ 同前掲注 16 一三〇頁

の冗長さが「笑い」の要素を持っていることは間違いない。

だが、それと同時に、「筆者」が土屋の語りにおける脱線や冗長さを指摘することによって、その「笑い」の要素が安定して受け入れられることも確かである。読者の反応を引き起こすことについて、ブースは「リア王」を例に 以下のように述べる。

たとえ提示された事物が作者にとつては、普遍的な性質に基づく自然な反応を要求するように見えるとしても、彼はもつともな根拠を示さなければ、そのような普遍的な性質が何か強烈な反応を引き起こすと期待することはできない。(中略) シェイクスピアは、主観的な要素は観客に任せて、グロスターの受難を単なる新聞や雑誌にあるような記事として提示してはいない。老人の眼を抉り出すのが悪いことだということは、彼がわざわざ「そう言わ」なくても「昔から知られて」いた。けれども彼は、様々な手段を使つて観客の嫌悪感を強めようとしている。²⁴

「長い恋仲」の場合、「筆者」の言及は土屋の語りのある部分を、笑うべきものとして提示する効果を持つ。

故に再び帰阪後の千江子との交渉が語られる作品後半において、「筆者」の介入がほとんどなくなり、冗長さや脱線への言及は全くなくなることは注目に値する。勿論、後半部はほぼ時系列通りに物語は語られ、その分「筆者」が冗長さや脱線に言及する余地が少なくなった、と考えることも出来る。だが、語りの冗長さが後半部において消えるわけではなく、話を遅延させるような瑣末なものへのこだわりを、土屋が放棄しているわけでもない。また、「これだけ聞いても分る通り、土屋精一郎の話は脱線ばかりして(後略)」という介入は、土屋が大阪を歩いていた際の思考を述べた後になされている。ならば、例えば後半部に於いて増加する、土屋が自身の考えを縷々述べる箇所などは、「筆者」の介入が行われたとしても不自然ではない。故に、「筆者」の介入の消失は意図的なものであり、後半部においては「筆者」によつて、喜劇的雰囲気抑制が図られていると考えることが出来る。この点で興味深いのは先述の、冒頭における「筆者」の脱線への指摘である。全集本文においては、その全体は以下のようなものである。

(これだけ聞いても分る通り、土屋精一郎の話は脱線ばかりして、言ひ換へると、冗漫で、取止めがなくて、脱線といふと、全部が脱線のやうなものであるから、読者諸君もそのつもりで聞いていただきたい。)

だがこの箇所は、改造文庫版の『蔵の中 外四篇』の本文では以下のように改稿されている。

(これだけ聞いても分るとほり、土川鶴吉の話は脱線ばかりして、言ひ換へると、冗漫で、取止めがなくて、ときどき脱線するやうな所があるが、みんな聞いてしまふと、脱線が脱線でないことを、作者ははつきり誓つておいてもいい。)²⁵

²⁴ ウェイン・C・ブース「一般原則」『フ
イクシヨンの修辞学』一四七頁

²⁵ 八五頁。なお、人名や細かい点に相違はあるが、『新選宇野浩二集』、『現代文豪名作全集 宇野
浩二集』でもほぼ同じ意味の記述が見られる。

「みんな聞いてしまう」と「脱線が脱線だな」くなるとは、作品の末部において、「筆者」が冗長さや脱線を指摘する土屋の語りに、違った意味合いを発見できる事を暗示する。さらに「脱線」とは、「筆者」がそれを指摘することで喜劇的雰囲気を生み出すものであり、「脱線が脱線だな」なることは、そうした喜劇的雰囲気の抑制を意味する。こうした改稿が可能であるという事は、元来この「作品」に、前後半間の雰囲気の変化があったことを示す。²⁶

「筆者」の介入・不介入が齎す、こうした前半部と後半部の雰囲気の違いがよく観察できるのは、土屋と千江子の離別の場面である。

それから、……ここはなるべく簡単に話すけど、（これは話手の土屋精一郎がさうしたのでなく、筆者が手加減をしたのである、）彼女は交換局を一年ばかりで止めて、今度は料理屋に半年ほど奉公してた。そして、彼女が初めて、いよいよ神戸から芸者に出るといふ前日、ちやうど暑中休暇やつたので、僕たちはそつと示し合しといて、箕面イ行て、そこで一晩中泣き明して別れを惜んだもんや。（この辺、土屋精一郎の話は実に情緒纏綿として精細を極めてゐたが、そこで、筆者も主人公と一緒になつていい気になつて書いてゐると、役人が怒る、役人が怒れば編輯者が困る、編輯者が困れば筆者にも影響する。依つて、役人にも安心させ、編輯者の顔も立て、やがて筆者にも迷惑のかからぬやう、残念ながら彼の話の一部分を抹削する。）……誠に果敢ない契を結んだもんやつた。

ここで「筆者」は語りの冗長さを暗示しつつ、語りに手を加え、文章を短縮している。しかし、ここで語られているのは（物語の主題であるはずの）千江子との交流であり、それを省略するのは、先程述べた「筆者」による主題の選択に、一見反しているように思われる。だが、ここで「筆者」が省略したエピソードは、後に土屋によつて繰り返し言及され、土屋と千江子の交渉において、重要な意味を持つていたことが示される。ここでは以下の箇所を最初の省略箇所と比較し、「筆者」が達成している効果を検討したい。

彼女が初めて神戸で芸者になる云ふ前日、僕たちがそつと箕面に一夜を明して、別れを惜んだことは前に話した通りや。そして僕には彼女が初めての女子や云ふことも前に話した通りや。そしてたつた一つ前に話した通りやないのんは、彼女にもさうやと僕が長い間信じてたことや。それがずつと後になつて、実はその時よりも前に、彼女が交換局時分に一人の女子の友達があつて、その友達の色男がその後料理屋を始めたんで、彼女も友達にすすめられて、その料理屋に行くことになつたんやが、或る日友達達の留守の間に彼女は友達の色男のために、殆ど強制的に情を通じられた云ふことを、僕はその後何やらの話の時に、彼女の口から聞かされたんや。²⁷

この語りがなされているのは、喜劇的雰囲気の抑制が図られている作品後半においてであり、一種の

²⁶ またこの改稿は、雑談ではなく物語を求める「読者」の期待にも沿うものであろう。

²⁷ その他、同エピソードへの言及としては以下のようなものがある。

前にもちよつと話した通り、別れる時は二人とも涙を流し合つて別れたもんや。而も、僕は彼女に宥められたが、心の中で、「せめて僕が彼女を思ふ十分の一の熱い心を彼女が持つてくれたらなア、」と悲しみながら、僕は彼女を恨めしい目付で見返して別れを告げたもんや。

哀愁が漂う中で述べられている。つまり、二つの離別の場面は、異なる雰囲気になされている。

一見して分かるのは、「前に話した通りや」と土屋が述べる、土屋にとって千江子が「彼女が初めての女子」であつたという情報が、最初の語りにおいては「筆者」によって省略されていることである。その代わりに最初の語りでは、「役人が怒る」や「誠に果敢ない契を結んだもんやつた」などの言葉によって、性行為が暗示されるにとどまっている。ここでは、後の土屋の語りとも関連する情報が、「筆者」によって隠蔽されてしまっている。

おそらくその原因は土屋の語りが持っていたとされる「情緒纏綿」という属性にある。離別を嘆く場面における「情緒纏綿」は、「筆者」がここで意図する喜劇的雰囲気になぞらないものであつた可能性が高い。「筆者」は省略の理由として役人について言及するが、実は「筆者」自身も、ここではこうした「情緒纏綿」とした雰囲気嫌っていると考えられる。そのため、「筆者」はそれ自体や冗長な、諧謔めかした言い回しで省略を告白し、喜劇的雰囲気を作り出しているのではないだろうか。さらに、もう一箇所の省略、「筆者」が「手加減」したと述べる箇所は、「友達の色男のために、殆ど強制的に情を通じられた」という事件が起きた頃のことであるというのも、見逃せない点である。この箇所における本来の土屋の語りは推測する他ない。だが、土屋は「思ひ出すと云はんとゐられん」性分であり、下女のお金に最初に言及した箇所では、後に語るべきことを先に語ってしまった⁸⁵。さらに、千江子と色男との情交は、「深い絶望と悲嘆と」を土屋に味わせた出来事である。以上のことを考慮すると、「筆者」が「手加減」をした箇所、土屋が事件について直接的に言及はしなかったにせよ、それを暗示するような、喜劇的雰囲気を損なう事を漏らした可能性は高い。「筆者」はその様な情報を、土屋の語りから排除したのではないだろうか。

このように、「筆者」は二つの記述の間にある関連性を、省略という手法を以て、意図的に断ち切ろうとしている。最初の離別の箇所では、喜劇的雰囲気の中、千江子との交渉の履歴を知らせるという目的にあわせ、土屋の語りに手を加え、本来であれば一種の伏線として機能したかもしれない記述を消去している。その上で、後半部では悲劇的な雰囲気の中、「その時見たいな深い絶望と悲嘆とを、一生に二遍と経験することはない」出来事を土屋に述べさせている。「筆者」は同じエピソードを、異なる雰囲気を作るために巧みに利用している。

このように、「筆者」は物語開始時には喜劇的雰囲気を演出する一方、後半部においてはそれを抑制し、千江子との交渉が順調に進まず、決別へと至るまでの物語を提示する。「筆者」は土屋の語りには本来無かつた（あるいは必ずしも鮮明でなかつた）変化を土屋の語りに持ち込み、物語にふさわしい雰囲気を演出している。

五 おわりに

以上のように、元来土屋の話は親しい友人である「君」（「筆者」）に向けての雑談であつた。一方、「筆者」が土屋の話を提示するのは、読むに値する物語を期待する「読者」である。そのため「筆者」は作品に介入し、土屋の話を千江子を中心とした物語へと改変する。また、前半部では土屋の話を冗長さを指摘して喜劇的雰囲気を作り出し、後半では介入を控えることでそうした雰囲気を抑制し、作品に変化を与える。そのため、繰り返し言及される千江子との別れの場面も、喜劇的雰囲気にふさわ

⁸⁵ 「僕はこの綺麗な着物を着た、贅沢三昧に日を送つて、美しい器量の主人に朝晩接して、お金はどない自分の身の恵まれなことを、嘆つとをやるやらと同情したんや。（さうや、お金のことは、後で話す方がよかつた。これはやつぱり、段々に話して行くことにしよ。その方が都合がええ。）」

しくなるように「筆者」によって省略される。

こうして見ると、雑談を物語にしようとする「筆者」の介入は、作品を形作る上で大きな役割を果たしており、「筆者」が土屋の語りの単なる記録者であるとは言えない。そうした「筆者」の介入を生み出すのが、「読者」という、「筆者」の想定上の存在であり、ここでは想定されたに過ぎない受容者が、物語を作り出す様を見ることが出来る。

「筆者」がこのように「読者」の期待に応えようとする背景には、〈作者〉は読むに値する物語を〈読者〉に提供すべきであるという価値観がある。同時に、そうした価値観を〈作者〉が内面化するために、〈作者〉と〈読者〉の関係は緊張を孕むものとなる。〈作者〉と〈読者〉との間の疎遠さや、不特定多数の〈読者〉を持つという書記行為の公的な性格も、そうした一種の緊張関係の形成を助長する。その点において、「道化の華」の「君」は、不特定多数でなく、私的な呼びかけという点で特異な〈読者〉であると言える³⁰。尤も、「道化の華」の「僕」も〈読者〉「君」の期待に応えようとはしており、語り方が私的ではありつつも、やはり両者の間には緊張関係がある。また、時折「僕」は〈読者〉に対し「諸君」とも呼び掛けており、不特定多数の〈読者〉やその公的な性格を、完全に放棄している訳ではない³⁰。

また、書記行為における公的な性格は、〈作者〉に「正当」な物語を、「正当」な語り方で提示すべきだという期待も作り出している。おそらく「長い恋仲」の「土屋精一郎の話は脱線ばかりして、言ひ換へると、冗漫で、取止めがなくて、脱線といふと、全部が脱線のやうなものであるから、読者諸君もそのつもりで聞いていただきたい」という「筆者」の介入は、「正当」でない土屋の物語に対する予防線という面も持っている。

〈作者〉に求められる「正当」さとは、一般的な価値観に基づくものとも言える。〈読者〉が不特定多数の顔の見えない存在であるがために、〈作者〉によって付与される平均的な価値観である。ブーースは文学作品が時に一般的な価値観を転倒するものであると述べている。

最も説得力に富んだ文学のある種のもは、多くの読者が適切な反応と「当然」考えるものを、うまく逆転させることに頼っている。そのような逆転は、作者が事物の表面を覆い隠している様々な関係や意味にわれわれの注意を向けさせることができる時にのみ、成し遂げることがで

³⁰ 長部日出雄は以下のように述べ、太宰作品における〈読者〉「君」の特徴について指摘している。

無数の人を相手に書かれた小説を読んで行くうち、いきなり「君」と二人称で呼びかけられた読者は、作者とのあいだに突然、一対一の親密な関係が生じたように感ずる。それが度重なるにつれて、この人を本当にわかるのは私だけだ、という密かな独占欲をふくんだ親近感を抱かせる太宰文学特有の読者と作者の関係が成立するのである。(じつさいには太宰の小説ほど、だれにとつても読みやすく、面白くてわかりやすいものは、ほかにないのに……)(長部日出雄「道化の華」の現在性」(「太宰治研究」九号 平成十三年六月)一一頁)

³¹ 川島智美は以下のように述べる。

「諸君」という言葉は、この物語を読む読者一般のことを指し、「君」という言葉はたった一人の読者のことをさしていると思われる。「多くの読者は葉蔵ら三人の青年たちを批判し、嫌うかもしれないが、君だけはわかってくれ」と語り手「僕」が、たった一人の読者、つまり読んでいる自分へと語りかける形式を取っている。(川島智美「太宰治論——初期作品における虚構としての太宰治——」(「福岡大学日本語日本文学」一四号 平成十六年十二月)一三〇頁)

きるのである。¹²

おそらく〈読者〉は、そうした一般的な価値観を代表する存在としても想定されている。

だが、〈読者〉が一般的価値観を代表し、〈作者〉がしばしばそうした価値観を転倒するのであれば、時に両者は相反する価値観を持ち、対立することになる。次の章では高見順「故旧忘れ得るべき」とりあげ、〈読者〉の一般的価値観の下、〈作者〉が「正当」でない登場人物をどのように語っているのかを見て行きたい。

第五章 「読者」からの距離、落伍者たちの領域——高見順『故旧忘れ得べき』における「筆者」の饒舌、論評、沈黙——

一 はじめに

高見順の文壇デビュー作「故旧忘れ得べき」（『日曆』 昭和十年二月～七月、「人民文庫」 昭和十一年三月～九月）は、学生時代に左翼運動に関わっていた小関、篠原、友成、松下の現在の生活が、過去を交えながら語られる転向文学作品である。文章の中には、〈作者〉である「筆者」が頻繁に登場する。

「故旧忘れ得べき」は代表的な転向小説であることと、（饒舌体と呼ばれる文体等）特異な形式を持つという二つの側面から考察されてきた。後者においては、「筆者」に関する言及もしばしばなされている。例えば野口武彦は以下のように述べる。

作者は時に「筆者」と身をやつしつつ、視点を等分に配分する。篠原から眺められた小関。いつてみれば、作中人物同士の視点の互換条約のごときものが成立しているのである。そして、まさにそのことによって、『故旧忘れ得べき』の世界は、たんなる描写を越え出たもう一つの客観性を獲得しているといえよう。¹

尤も、従来の「筆者」への言及はややもすると「筆者」の視点に関する議論に傾き、「筆者」が直接登場する場面そのものに関しては軽視される場合があった。例えば篠原秀征は「筆者」について以下のように述べる。

その名が名乗られて登場する場合の「筆者」は、ひたすら筆致の愚鈍さをわびる場合、あるいはかぎりなく伸びていく回想の筆を物語の現在に引き戻すといった、時間を司る役割を担うことが多い。ただし、「筆者」の名の下に物語中に介入してくるケースのみをどこまで見ていっても、その言動には小説における装飾品以上の意義は見られず、その存在はあくまで「形式」にとどまっている。（中略）「描写の後ろに寝ていられない」作者は名乗りを上げて作中登場してくるものばかりではなく、地の文のなかにも登場してくるのであり、要するに、「筆者」は常に物語に存在しているのである。²

語りに頻繁に挿入される価値判断や人間観などを考慮すれば、「筆者」が常に存在するという主張には頷かれるものがある。だが、それは「筆者」の顕在化そのものを軽視してよい理由にはならない。謝罪や回想の中断などの直接的な「筆者」の登場は、「筆者」と「読者」との関係性を解明する手掛かりとなる。遍在する「筆者」の言葉の考察は、そうした関係性を軸にして捉えるべきではなかろうか。

そうした観点から「筆者」の介入を見ると、この作品においては後に見るように、〈読者〉が「正当」さへの期待をもつと想定され、「筆者」はその期待を裏切るような「正当」でない語りを行って

「野口武彦『現代文章講義（十二） 饒舌という思想——高見順『故旧忘れ得べき』——」（『日本語学』四一八号 昭和六十年八月）一〇〇—一〇一頁

『篠原秀征『故旧忘れ得べき』ノート』（『中央大学大学院論究（文学研究科篇）』三二—一号 平成十一年三月）一三頁

いることが分かる。しかもそうした語り方をする「筆者」には、作中で戯画的に描かれる登場人物たちとの類似が認められる。だとすれば、「故旧忘れ得べき」における〈作者〉の性質の解明においては、「筆者」と「読者」の関係だけでなく、両者に登場人物を加えた三者の関係も重視しなければならない。

そして中心的に語られる登場人物たちが転向者であるということも、こうした関係を考察する上で重要な要素となる。というのも、転向者が一種の落伍者、「正当」な道から外れた者という側面を持つためである。本多秋五は転向者に関して、以下のように述べている。

簡単にいえば、日本の転向（転向文学ではない）は、一九三三年（昭和八年）に、第二次大戦の序曲の奏されるさなかに、「良心に反して」行われた。ヨーロッパの転向は、一九三七年と一九三九年に、すなわち、スペイン内乱と独ソ同盟締結を機会に、「良心の名によつて」行われた。（中略）日本の転向文学は「没落」というに近い転向をあつかっているのに対して、ヨーロッパの転向文学は「転回」とでもいふべき理論的世界観的変換をあつかっている。³

作家の「転向」という、その「転」はなにからの「転」であり、なにを基準にしたものであったのであろうか？ ひと口にいつて、その基準は小林多喜二の生き方であつたと思う。（中略）小林多喜二の道とは、当時の戦闘的なプロレタリア文化活動家に愛用された言葉でいえば、職業的革命家たる道であつた。もつと正確には、文学者にして同時に職業革命家たる道であつた。⁴

実際、「故旧忘れ得べき」において中心的に語られる転向者たちは頹廢的な存在として語られ、左翼

³ 本多秋五「転向文学論」（『本多秋五全集 第四巻』 青柿堂 平成七年二月）二五三頁。なお、本多は転向の発端となった佐野学と鍋山貞親についても以下のように述べている。

佐野や鍋山も「良心に反して」所説を変更する、などという口吻はどこにも漏らしていない。しかし、彼等の転向を、良心に照らして一点の恥なきものとはみとめず、むしろ耳を覆つて鈴をぬすむ背教者の仕業とみるのこそ、当時もいまも変らぬ健全な常識であろうと思う。（二五四―二五五頁）

⁴ 同前掲注 3 二五九、二六四頁。転向が小林多喜二の生き方からの離脱であるという指摘は、高見が「故旧忘れ得べき」の頃（『文学界』 昭和二十六年四月）で述べているような高見の経歴を考えれば興味深い。

昭和八年に小林多喜二が拷問で殺された。その話を耳にした直後、私は日本プロレタリア作家同盟城南地区のキャップとして捕へられ、大森警察署に留置された。作家同盟だけのことなら大したことはあるまいとたかをくくつてゐたら、所謂余罪がばれてきた。警視庁から来た刑事は、小林をやつたのは俺だと豪語した。（高見順「故旧忘れ得べき」の頃（『高見順全集 第十七巻』 勁草書房 昭和四十八年五月）三七六頁）

⁵ 沢村稔の追悼会の場面では、曾ての左翼運動の関係者達が作る、以下のような二つの雰囲気がかれており、中心的人物の頹廢が強調される。

その参集者の間には、ふたつの空気が流れてゐた。ひとつは篠原たちの醸しだしてゐる空気である。（中略）精神のくづれをからだにもあらはさないと済まないやうな恰好で群つてゐるあたりに、それは漂うた空気である。（中略）すべての現実からヤケな顔をそむけてゐる彼等の、かうした会での姿勢は、市井のやくざもののやうな不貞腐れた恰好にならざるをえなかつたであらう。かうした一群に対して、部屋の反対側には、眉をキュツと寄せた顔を項垂れた風ではな

運動に関わっていた時期ですら、優れた人材ではなかったとされる。

すでに述べたように、〈読者〉が「正当」な、一般的価値観を代表する存在であるとすれば、こうした転向者たちへの理解を期待するのは難しい。故に「故旧忘れ得べき」の「筆者」が想定する〈読者〉は、転向者とは相反する性質をもつものとして描かれる。

こうした〈読者〉に対する〈作者〉の態度にはどういったものが有り得るか。一つには、前章末尾において引用したブースの指摘のように、〈読者〉の価値観を転倒させて、転向者たちを何らかの価値を持つものとして受け入れさせる場合が考えられる。

だが、「筆者」の実際の言葉を見る限り、〈読者〉を説得しようとするそうした姿勢は見出しがたい。寧ろ「筆者」は（転向者たちに近い性質を持つているにもかかわらず）積極的に一般的な価値観に基づいて登場人物たちを断罪し、〈読者〉に迎合しているように見える。

けれども、そうした迎合の姿勢も、〈読者〉の持つ一般的な価値観に対処する方法の一つである。この種の迎合により、「筆者」は登場人物と「読者」との間に立ち、登場人物を保護しているという事ができる。本章では主に「筆者」の発言や「読者」への呼びかけに注目し、「筆者」が「読者」への意識の下、登場人物についてどのような語り方をしているのかを見て行く。

二 転向者的な語り

「筆者」と「読者」の関係を読み解く上で、重要になるのは以下の箇所だろう。

思へばなんとした愚かな廻り道を筆者はしたことであらう。筆者が饒舌を弄してゐるうちに、われわれの主人公たる小関健児は迅くに散髪をおへ、彼の所謂味気ない家庭へ既に帰つてゐるではないか。読者には甚だ申訳ないことながら、これといふのもひたすら筆者の魯鈍のせみであるが、理髪店にはいりなやんでゐる小関の稍常規を逸してゐるやうな有様は、これは決して彼の肉体的異状に帰因したものではないといふその一言に、以上の饒舌は要約すればできるところを、ついクダクダと説明の筆がのびて了つたのである。（第一節）

「筆者」は「読者」に対してへりくだり、自身の語り方を詫げる。ここでは「読者」はコンパクトで整然とした語りを求める存在と想定され、「筆者」はそれに反する「饒舌」を弄する存在として描かれている。なお、この「読者」に対する卑屈さは後の箇所でもしばしばみられる。

このように、「筆者」は「読者」に対しては慇懃に振る舞うが、その一方で登場人物に対しては、多くの場合辛辣な批評を行う。即ち、この作品には「読者」、「筆者」、登場人物という、「読者」を頂

く下へさげ、キチンとした坐り方で卓に向つてゐる一群がみられた。いまは手も足もでない状態にはゐるけれど、そのことのために心を乱し崩すことの決してできない人々であつた。（第十節）

「マルクス主義がいれば青年の血肉とも成つたのは、社会思想研究会が解散せられてから以後のことで、当時は才気煥発の青年を魅する一種新奇で光彩ある衣装のごときであつた。街気にみちた青年の知識の見せびらかしにややともすると陥りがちな研究会は、篠原がそれから抜け出しても、多少とも篠原的な青年が充滿してゐた」（第五節）、「心ある者は同席するに堪へない程の、左翼的虚栄といったものにみちみちた、左様それを抜いたらなんにも残らない応酬に、彼等はいきり立つてゐるのが常であつた」（第六節）、「しかし小関はその当座のつらい感覚にも拘らず、現在ではその自分の己れを多少誇りに似た気持で思ひ出し、人にも語り、それが彼をして自ら「学内の左翼組織の一員」などと言はせる所以である。実はその名に値しない怯懦な存在ではあつたのだが、俺だつて憚りながら勇敢なマルキストだつたんだぞとは、よく妻の豊美に言ふところで（後略）」（第六節）

点とするヒエラルキーがあると言える。

だが、登場人物には辛辣な「筆者」が、「読者」の存在を想定することで、自身の不手際を自覚、謝罪するというのは、以下のように述べられている「似而非マルクス主義者」（あるいは作中の篠原の言葉を借りて言えば「実行力のない反省野郎」）に「筆者」を近づけている。

世にはかういふ人物がある。——いつだつて自分は実行力がない癖に、他人に対しては公式的な冷淡な左翼的批判を下すのが常で、あいつは墮落した、なつちやないと言ひ、ではさういふ御本人はどうかといふと、口先だけの何もしない似而非マルクス主義者（後略）（第三節）

また、以下の松下への言及も、ほぼ同様のことを語っており、「筆者」との類似を示している。

彼が今はもうすっかり駄目になり女房を働かして取つた金で放縱懶惰な日々を送つてゐるといふ悪評を聞くと、いままでの盲目的な感情を丁度逆にした程度の、独り合点の輕蔑を忽ち彼の上に浴せた。さういふ感情的な好惡のうちに自分自身なんにもしない癖に、松下は自らを左翼に任じてよろしい理由を見出してゐた様である。（第七節）

「故旧忘れ得べき」においては、高見が転向者だという伝記的事実とは別に、語り方に、転向者である登場人物との関連が見られる。このことは、既に石光葆が登場人物の生活に代表される「くずれた内容」と、それを描く「くずれ」た文体という観点から指摘している。石光の指摘とともに、他人に対しては批判的な態度を取るが、自身とてあまり褒められた行動は取つていない人物という点においても、作中人物と「筆者」との類似を見ることが出来る。

また、小関は以下のように思考に没頭するあまり、目の前の現実を忘れる。先に引いた第一節の「筆者」の謝罪は、小関のこうした行動をなぞるものであり、やはり「筆者」と登場人物との類似性を示している。

もはや立派に神経衰弱だ。小関はさう力み返つて側の新聞紙を横目で睨んでみると、豊美が、早くなさらないと遅刻してよと肩に手をかけた。彼は黙つて立ち上り、俺は病氣だと呟いたが、茶の間の柱時計に眼をやりその長針がすでに十五分過ぎてゐるのを見ると、さア大變と飛び上つて叫んだ。（第一節）

そして彼は過ぎ去つた日のことをいろいろと思ひ浮べてゐるうちにある事を不意に思ひ出し眼が急に輝いて来て、さうだ、俺は神経衰弱ではないぞと言つた。同時に昼休みの時間が既に過ぎてゐるのに気付き、土手の砂利道をあたふたと駆け出して行つた。（第一節）

また、「筆者」の脱線は作中で繰り返され、その際、「筆者」はそれらの脱線は意図的に行つたもので

「時代の先兵たるべく理想と希望にもえていた敏感な若者たちが、思想と実践に敗れて生きる目標を失つてからは、闇の中に低迷せざるをえなかった。苦しまぎれに酒や女に親しんでデカダンスな生活をおくる——敗北、頹廢のくずれた内容を、小説形式からいえばくずれた饒舌体で支離滅裂に描きあげたことは、偶然であつたにしろ、最もふさわしい表現方法であつたかもしれない」（石光葆『高見順 人と作品』³¹ 清水書院 昭和四十四年六月）一四〇頁

ないと述べる。

扱て、筆者は思はず脱線をしてしまったが、読者にもう一度、例の寮生の食堂にはいつて戴きたいと思ふ。(第一節)

秩序立ててといふ約束にも拘らず、支離滅裂な回顧と成った。幸ひ筆は現在に戻つてゐる故、これで打切り次節に移らうと思ふ。(第六節)

筆者が思はぬ長話をしてゐた間に、新橋駅で前田芙美枝を待つてゐた篠原辰也は既に彼女と千正屋で食事をすまし、銀座の通りを歩いてゐる。彼女は前にも書いたが、その大きなクリツとした眼を実に活潑に絶え間なく動かす割には、その口の動きが鈍かつたから、記すに足るべき会話が篠原との間に別段取りかはされなかつたのは幸ひであつた。(第九節)

このように、「故旧忘れ得べき」では無意識に脱線した後で「筆者」がそれに気付いて弁解する、という箇所が複数見られる。「筆者」の饒舌については、野口武彦が転向体験と関連づける形で以下のように述べている。

書きにくいが書かなければならない。いや、現在かくある自己のありかをつきとめるためにも、むしろ書きたい。そんな主題の内奥ににじり寄るに際して、作者が戦術的に採用したスタイルは饒舌体であつた。あたかも話が核心に達するのを避けるかのように、ぺらぺら喋りまくつていけば一種の遅滞行動に出る。(中略)時間も現在と過去をめまぐるしく往復し、脱線また脱線くりかえすのである。⁸

しかし同時に、「筆者」の饒舌は未来に進むことに対する遅滞行動でもある。「筆者」が無意識のうちに没頭する(と述べる)脱線は主に過去の話題であり、過去への脱線によって「筆者」は物語の現在を見失っている。ここにも過去の体験に固執する登場人物たちとの類似性を見ることが可能である。以下のような過去へと遡つていくナンセンスとも言える語りも、「筆者」の過去への志向の表れと言える。

——飛んでもない、僕は酒にはもてるけど女には君みたいにもてないからなといふ声は正しく橘のであつた。(中略)ひよつとすると橘君はよその病院へこつそり行つてゐるんぢやないかと言つたのに対し、飛んでもない云々の前述の応答があつたのである。かういふ話に成つたのは、橘の友人である内科の医局員が篠原の前に、橘の治療を受け、あれは医者なんだよといふ橘の言葉がきっかけで(中略)そして前述の会話へとやがて導かれて行つたのであるが(後略)(第三

⁸ 野口武彦「現代文章講義(十三) 饒舌という思想(続)」——高見順『故旧忘れ得べき』——「『日本語学』四——一〇号 昭和六十年十月) 七七頁

⁹ 例えば「しがない勤めに味気ない家庭。何を目当てに一体生きてゐるのだらう。なんのための生活か。さう思ふと、今はとめどなく涙も出て来てしまふのである。——楽しかったのは学生時代だけである。あの時分には夢があつた」(第一節)、「そして、高等学校の時分が一番面白かつたなあ、なあトム、といふ篠原の多分に感傷的な声に、友成は振り返り、瞬間、その四人の眼が一斉にかち合つた」(第五節)などの記述が、登場人物の過去への拘泥を示す。

節)

一方、第一節の例のように、過去へと向かう「筆者」の記述を修正するのが、「読者」への意識である。この作品には今、あるいは未来を志向する「読者」¹⁰⁾と、過去に拘泥する「筆者」という対立構造を見出すことができる。その点で興味深いのは以下の箇所である。

扨て三人は銀座の不二屋へはいつたのだが、その場の光景は省略させて貰ひたい。何故なら三人は食事が終つてそこを出ると、彼等の所謂アの字のゐる西銀座の酒場へ行つた。筆者も亦読者と一緒に一刻も早くそこへ行きたい衝動に駆られ、メシを食つてゐる無風流な場面などに到底停滞してゐられないからである。(第三節)

これは「読者」の未来への志向と共に、珍しく「筆者」の未来への志向が述べられている場面である。だが、この直後、「筆者」は「公平の意味からちよつと紹介するならば」と述べて、不二屋でのエピソードを語り、やはり物語が未来に向かうのを遅延させてしまう。

以上のように、「筆者」は転向者である登場人物たちと同じく、過去に拘泥する存在として描かれ、「読者」は「筆者」に対し距離を置く存在として描かれている。即ち〈「筆者」―登場人物〉の関係に比べ、〈「筆者」―「読者」〉の関係には溝があると言える。こうした関係性が、「筆者」の語りには影響していると考えられる。次の箇所では、「筆者」の登場人物への評価を例に、「読者」との溝が与える影響を見ていきたい。

三「筆者」による人物への評価

この作品では、登場人物に対する語り手の評価が露骨に語られる。平野謙は登場人物の描き方について、自虐的過ぎると批判するが、「筆者」による辛辣な論評もその要因の一つであろう。

『故旧忘れ得べき』の主要な登場人物は、小関にしても篠原にしても、著者の分身たることは明らかだが、そのためか、著者はあまりに自虐的に描きすぎている嫌いがある。このことを逆にいえば、著者は昭和初年代のコミュニズム運動の本流を手つかずのままにソツとしておいて、そのプラスとマイナスをみきわめようとしていないのである。どうせ悪いのはおれたちだけだよ、と居なおることで、かえってコミュニズム運動そのものをむかしのまま絶対視する結果になっているのである。¹¹⁾

また、篠原は第三節における小関と篠原の認識の食い違いについて以下のように述べ、「筆者」が持つ「読みの方向性を決定づける役割」を指摘する。

それまでよそよしく取りつく島もなかった小関が、金主である篠原に対して融和な態度をとりましたことにも気付かず、篠原は小関の態度を虚無感の現れであるという見方をしている。そして、「筆者」はこの両者の心持ちのズレに対して、小関の貧乏人根性に気付かず、虚無のなせる技として自分に結び付けて考えるのを、「篠原の自己合理化」であるとの感想を述べている。

¹⁰⁾ この志向は、物事を過去から未来へ整然と描いていく語りへの期待に由来するものと言える。

¹¹⁾ 平野謙「解説」『高見順文学全集 第一巻』講談社 昭和三十九年十二月) 四三二頁

このように、「故旧忘れ得べき」においては「筆者」が積極的に人物に対する論評を行っていく。見逃せないのは、その論評はただ単に語り手の独断という形をとるのではなく、多くの場合、論評を裏付ける何らかの具体的な事実が伴っていることである。つまり「筆者」は、自身の評価に客観性を付与しようとしている。例えば以下の箇所などである。

友成は第一節、富士見軒のくだりで見らるる（こ）とき嗜虐的傾きのある青年で、他人が左といへば自分は右と我を張らねば気のすまないひねくれたその性質が、現在は少々直つたが（後略）（第五節）

しかし新奇好みといふ点では、友成の方が篠原より一枚上手であつた。話が前後するけれど、それから数年後、友成がドイツ女のマルタを携へて彼の所謂ドイツ留学から帰つて来た時、マルクス主義文学を口にした篠原に彼は自信にみちた語気でかう言つた程である。（第五節）

母をひきとることをかうして彼女はなんだかんでいひそびれてしまつたが、それには彼女の弱さにも増して、彼女の夫の日常において、彼女の意向などちつとも頭に入れない強さが大きな理由であつた。且彼はたとへ彼女が手を合せて頼んだところで到底うんとは言はなかつただらう。さう考へることの正当な証拠として、彼は彼女がその話を持ちかけてきた時、それを拒絶する理由をちゃんと胸のうちに用意してゐたのであつて（後略）（第七節）

これらの箇所では傍線部が、「筆者」による評価の例証として機能している。

さらに、観察者としての「筆者」は、語り方について「読者」に謝罪するいささか頼りなげな態度とは対照的に、登場人物を観察するという点に関しては間違いがないことを幾度も主張する。

さういふいまの彼女、即ちこの節の初めの部分を読んで読者が頭の中に描かれた彼女と、その後の回想のなかに現れた彼女とは大分違つてゐることに読者は不審の念を抱かれたであらう。が、これは筆者の誤ではないのであつて（後略）（第四節）

これは当時のことであつて、幾星霜を経た今日の篠原や友成が、往日の俳をとどめぬ所があつたにしろ、それは筆者の観察違ひといふより、彼等が受けた幾多の変転にその責があるだらう。（第五節）

以上のように、例証としての事実と、それに対する誤りのない観察を主張することにより、「筆者」は自分の評価に正当性を付与している。

因みにこうした正当性の付与を成り立たせるものとして、小説の世界を事実として扱う「筆者」の態度がある。野口は「筆者」の登場や「読者」への呼びかけを含む箇所について以下のように述べる。

描写が描写として完結するためには、實際の話、右に傍線して示した文章は不必要なのである。自然主義文学をはじめとするいわゆるリアリズム小説が、いかにこうした部分を削ぎ落すことにつとめてきたかは、いまさら説明するまでもあるまい。¹³

だが、「リアリズム小説」に反する文章を挿入する「筆者」は、その実以下のように「小説的作為」を否定し、物語の内容も、「筆者」とは独立に存在する世界を「筆者」が「観察」している、という体を取る¹⁴。

その頃の彼は左傾してゐたと、いま突然に言ふと、読者は小説的作為と疑ふかもしれないが、当時の青年層を誰彼の区別なく熱病のやうに襲つたその左傾現象は、それを事実のまま書いたら却つて小説にならぬ位であつて、もしも小説的作為といふ点から考へるならば、むしろ事実を枉げねばならぬ程のものであつた、諸般の事情は読者も知つてゐると思ふ。(第六節)

このように、たとえ「筆者」の存在がリアリズムを脅かすものとしても、「筆者」自身はあくまで物語が事実であり、「筆者」はその世界を観察して記述しているだけだという態度をとる。物語世界が、「筆者」からは独立した自律的な世界であるというこうした装いが、人物評価における正当性の主張の背景にはある。

こうした「筆者」による正当性の付与は、「読者」の納得を得るための戦略であらう。「筆者」と「読者」との間には先述のように溝があり、そのため「筆者」の人物評価への、「読者」からの無条件の賛成を期待することはできない。故に「筆者」は事実によつて、論評が客観的で公正であることを装う¹⁵。

だが、「筆者」が辛辣に論評する登場人物は、「筆者」に類似する存在でもある。また「筆者」の登場人物への論評には、客観性によつて「読者」を説得しようという傾向とともに、登場人物への論評から、「読者」を排除しようという傾向も見ることが出来る。

四 排除される「読者」

「故旧忘れ得べき」において注目すべきなのは、登場人物に対する評価を行うのが「筆者」であり、「読者」は、その種の行為からは排除されているという点である。例えば、先程も引用した「筆者」の観察が語られる箇所である。

さういふいまの彼女、即ちこの節の初めの部分を読んで読者が頭の中に描かれた彼女と、その後の回想のなかに現れた彼女とは大分違つてゐることに読者は不審の念を抱かれたであらう。が、これは筆者の誤ではないのであつて(後略)(第四節)

¹³ 同前掲注 1 九八頁

¹⁴ このことに関し、篠原は以下のように述べる。

『故旧』の物語の現実とは、「筆者」が眺める現実として、あらかじめ存在しているものであり、「筆者」は物語の現実を司る「神」として存在しているのではない。(同前掲注 2 一四頁)

¹⁵ 付け加えれば、第十節における沢村の回想において、立場が異なる人間がいる中、登場人物が沢村に関するそれぞれの主観的な印象を、具体的なエピソードを交えて語っているのも同様の事情によるものであらう。

すでに述べたように、この作品において「読者」は「筆者」の上に立つ規範として機能している。だが、この箇所のように「読者」の目が「筆者」から登場人物に向かった場合、それは登場人物の人格へと向かわず、人物を観察して書き記す「筆者」の領分へと即座にスライドする。このことは「読者」が登場人物ではなく、あくまで「筆者」に対する規範としてしか機能しないことを示している。尤も、作中には「読者」が登場人物の評価に関わっていると言える箇所もある。だが、そこでの「読者」は以下のように「筆者」を通すことよってのみ、辛うじて評価への参加を許されている。

いま彼から感動の言葉を矢継早に浴びせられてヘンに拗ねたやうな顔を小関が見せてゐるのは、さういふ場合の多くの他の友人のやうに、チエツ、そらぞらしいと小関も亦反撥してゐるのではないかと考へられるが、小関にさうした強気の欠けてゐる事は 読者の既に知らるる通りである。(第三節)

さう言つて来ると、篠原の荒んだ生活だつて、虚無の致せる業などといふのは、なんでも自分をいい児にしたがる我儘な篠原の自己合理化であると考へられ、後節に展開される彼の情痴生活を見たら、読者もさういふ筆者に賛意を表してくれるに相違ない。(第三節)

ここにおいて、登場人物に対する「筆者」の評価は自明のことであり、「読者」はそれを全面的に肯定するものとして書かれている。

さらに、「読者」と「筆者」の見解が相違する以下のような場面も、第五節に一応は存在する。だが、ここでは幾分か冗談めかした物言いではあるものの、「筆者」の文語的な命令によつて「読者」の反応が拒絶されており、人物の評価に参与できない「読者」の立場を象徴している。

僕の気持は寧ろアナキズムに近い。読者よ、年少稚氣の言葉と笑ふ勿れ。すなはち、当時の幼い風潮が生んだ次のやうな挿話も笑つて了へない事実であつたのだ。(第五節)

人物に対するこういった評価を、「筆者」が自分の義務のやうなものとしてとらえていることは、以下の箇所に見ることができる。

読者よ。二人の会話をここで中断する不躰を筆者にゆるされ度い。筆者はなんとも胸糞がわるくなつて、もはやこんな忌はしい会話を忠実に書きとめる苦痛に堪へられなくなつたのである。即ち脆弱な筆者は、この男女のいづれかを正しいとし、どちらかに筆誅を加へようと思つても、哀しい哉、その力を持つてゐない。されば徒らに息苦しいのみで、それからのがれる為にはただ筆を転ずる以外にせんすべを弁へぬのである。左様、篠原に是非をきいて見ようと思つたが、篠原も亦苦痛に噛まれた表情である。(第九節)

さらに、ここでは判断を下せない「筆者」のかわりが篠原となつており、評価を下すという要請が「読者」へと向かうことはない。以上のように、「筆者」や登場人物から距離を置く「読者」を、「筆者」は登場人物への評価から排除している。それは即ち、「筆者」と登場人物による排他的な集団が構築されていることを意味する。

しかし、ただ単に「読者」を排除しようとする意志のみが「筆者」にあるのだとしたら、そもそも

作中で「読者」に対する呼びかけを繰り返す必要がない。その点において「筆者」は転向者たちの物語を「読者」に読まれることを志向している。結局の所、転向者たちの物語は読まれたい、しかし転向者たちに対する批判はしてほしくない（それは自分の領分である）、というのが、この作品における「筆者」の基本的なスタンスであると言える。そこには「筆者」の、自身の物語の読み手である「読者」への不信を読み取ることができる。

その一方で、「筆者」は既に見たように、「読者」に対して自身の語り方を卑下して見せる。これは「筆者」を転向者に接近させるという先述の効果以外に、登場人物の批判に加われない「読者」を、作品に引き込むための補償という面を持つ。「筆者」は排他的な集団のために、積極的に身代わりとなっているということができ、結果的にその自己卑下は、「読者」を巻き込むためのパフォーマンズとなっている。このように考えると、先述した「読者」、「筆者」、登場人物というヒエラルキーは、戦略的に構築されたものだという見方もできる。「読者」は「筆者」を通すことでしか、登場人物にアクセスすることができず、登場人物は、「筆者」によってある意味で保護されている。確かに「筆者」は「読者」の持つ価値観の下、登場人物に対して辛辣な論評を行う。だが、たとえ同じように辛辣な論評であったとしても、外部の存在である「読者」によって行われる論評と、内部の存在である「筆者」によって行われる論評では、その意味は全く異なる。こうした保護は、本章冒頭で述べた転向者への「読者」の無理解（への想定）から企図されたものと言える。

さらに、こうした「読者」の排除は、「筆者」が転向者たちの物語を語る中、転向体験そのものについては最後まで沈黙を保っていることも密接にかかわっている。

五 転向のメタファー

転向小説に転向体験が描かれておらず¹⁶、思想性が欠如しているという批判に対して、安藤は以下のように述べて、私小説的な転向小説の中にはメタファーとして転向体験が暗示されているという指摘を行っている。

「転向」というのはそれが明快な説明であればあるほど、結局は後から作った結果論になってしまふことだろう。そうした結果論、明快さといかに戦うかというところから、おそらく「文学」の問題が始まる。そのために彼らが試みたのが、たとえば夫婦関係の亀裂をメタファーに、自己と世界とのつながりの危機を表現していく迂回戦術なのであった。この場合、妻との日常的な生活を再発見していくプロセスそのものが、目的のためには手段を選ばぬ運動自体の偏向性の発見に重ね合わされていくことになる。大きな問題をあえて小さく語っていく戦略、とでもいったらよいのであろうか。

高見順もまた、この時期、『故旧忘れ得べき』（「日暦」「人民文庫」昭10・2（昭11・9））という転向小説を書いている。冒頭はまず、主人公が散髪に行こうとするが恥ずかしくて行けない、

¹⁶ 高見自身もこの問題については、後年「昭和文学盛衰史」（『文学界』昭和二十七年八月）昭和二十八年十二月、昭和三十一年一月、昭和三十二年十二月）の「転向について」の章において、以下のように述べることになる。

転向文学が転向の過程や転向後の思想傾向を曖昧にしか書いてないのは、転向文学としてだけではなく、文学そのものとしても、それは重大な弱点である。作品として、それでは駄目である。だが、それは書けなかったのだ。それを書けといふのは、転向作家にとつて単なる文学批評といふ以上に拷問者の怒声を連想させるのだつた。（高見順「昭和文学盛衰史」（『高見順全集 第十五巻』勁草書房 昭和四十七年十月）三五三頁）

という場面から始まっている。長い間髪を切っていないことが店にばれてしまう、あるいは散髪したあと周囲から冷やかされるのが恥ずかしい、といった、あらためて口にするのがはばかれるような卑近な「恥」の感覚に、転向に伴う内面の苦悩、同志を裏切った罪の意識をメタファとして託していくのである。⁵¹

このように、安藤は小関の感情に転向時の心情のメタファーを読み取る。

安藤のこの指摘は、「故旧忘れべき」における感覚がもつ役割を考えれば、納得できる部分はある。登場人物が過去を回想するきっかけとなるのは、特定の言葉や、同窓生との邂逅だが、登場人物の感覚もまた、過去を回想する契機となっており、感覚が過去と現在をつないでいる。

さきにある事と書いたのはこのいやな追憶に他ならなかったのである。自分はうまいと食べ、他人は食へないと言ふ。しかしそれがなんだらう。他人は他人、我は我ではないか、だのに、それに対してムカムカするといふのは、——これは神経衰弱のためだらうか。もしさうとすれば、己れは八年ほども前から神経衰弱であつた訳だが、——ちがう。性質だ。(第一節)

今ふと小学生の彼が、金光さま、お願ひですと祈つた物哀れな情景が彼の頭をかすめたのは、現在こそ金光教など信じてはゐないけれど矢張りなにかに縋り祈りたい気持の相似たものが、追憶の断片を呼んだのであらうと思はれる。彼がわざわざ橘を尋ねて来たのは、治療をただでしてもらふ下心からであつた故に、彼のやうな弱気の若者には、さして親しかつた仲とはいへぬ友人にさうした申出を敢へてする事は、神よああ神よといった切なさであつた。(第二節)

また、以下のように、感覚は異なる場所にいる異なる人物を結びつける機能も時に果たしている。

轟轟の拍手が捲き起こす昂奮の渦、眼には見えないその渦が、小関の眼には濛々たる砂塵のやうな、形を取つて見ることができ、彼はどうとも勝手にしろと酔つた如き感覚で、思ひなしかその足も蹣跚と、先輩の待つてゐる入口の方へと歩んで行つた。

酔つてゐるといへば——丁度その頃、篠原と友成は富士見軒でウオッカを飲んでゐたのである。(第五節)

この作品において感覚とは、異なる時空をつなぐ契機となるものであると考えることができ、そうであれば登場人物の感覚を、過去にあったはずの転向体験に結び付けることも不可能ではない。

しかし、そのような解釈が成り立つとしても、結局の所、転向体験は誰もがわかる形で直接的には描かれておらず、そのため、転向体験について何故「筆者」は沈黙しているのか、という作品内レベルでの疑問は依然として残る。

もとより、「筆者」は先程取り上げた脱線や以下の例のように、語りすぎるといふ特徴を持っている。

いや、待て、篠原とこの場所との交渉はまだまだ伏せて置くのが、小説の作法であつたらうが、

ちよつと附言したい誘惑に負けた筆者をゆるされ度い。(第二節)

また、「筆者」は登場人物が知る由もない事実や、複数の人物の内面、人物の意識されない内面などをも観察でき、それらを語ることができる。尤も、「筆者」が作中のあらゆることを知っているわけではない(少なくとも知らないと主張することがある)。関谷一郎は以下のように指摘している。

第九節になると小関の夢の中まで「目撃」してしまう「筆者」が、第五節の場面では見ていなかったから書けない、と自己を限定付けているわけである。まさに神出かつ鬼没の自在さである。¹⁸

しかしここで注目したいのは、そういった「筆者」が知らないと主張することではなく、「筆者」が語ることが出来るにもかかわらず、敢えて語らないことである。これには以下のような例がある。

便所の隣りに位置する為の不愉快さはそれだけにとどまつてゐなかつた。よる夜中、スリッパをパタパタいさせて駆け込む音、水洗便所のジャー、それから——(余り尾籠にわたる故、以下省略す。)(第四節)

何のためのオリーブ油であるかは、今は既に妻子のある松下の 名誉の為にも流石に他言を憚らねばならないけれど、当時紅顔の美青年であつたS—の寝室で、その小瓶は何かの 機勢 はずみ でわれ たらしい。(第五節)

筆者もどうやら語るのを躊躇せねばならぬ破廉恥極まることを、小関は秋子に対して行つた夢を見たのであつて(後略)(第九節)

以上は「読者」との対話が持つ公的な性格の下、「筆者」があからさまに書き難いものについて暗示している箇所である。こうした「書かないこと」の存在は時に、「書かない」と明示されることによって、却つて〈読者〉にはつきりと示される。そうした「省筆」の性質について、田村隆は以下のうに述べている。

「書かれたもの」の反転としての「書かれなかつたもの」は、書かれなかつたけれど確かにあつたものを時に浮かび上がらせ、省筆の表現は時にその指標ともなる。それは単に、冗漫を回避する役割のみにとどまらない。¹⁹

「書けない」と書くことは、時に書かれなかつたことへの注意を引くものだと言える。さらに先の三例で「筆者」が語らない事は、想像によって充填することが容易であり、事物の隠蔽という点では、語らない事がさして意味をなしていない。これらの箇所で「筆者」は、対話の公的な性質を利用して、

¹⁸ 関谷一郎「高見順素稿」(『現代文学』三三三号 昭和六十一年六月) 一一頁

¹⁹ 田村隆「省筆論」(『省筆論——「書かず」と書くこと』 東京大学出版会 平成二十九年七月) 八頁

敢えて語らない事を記述内に作り出し、語られないこと全般への注意を喚起している。

そして仮に、「故旧忘れ得べき」を読む読者が転向体験を重視し、「故旧忘れ得べき」では転向体験が敢えて隠蔽されていると結論付けるのであれば、転向体験は、敢えて語られない、という点で先程引いた箇所と類似性を持つ²⁰。ならば同じカテゴリーに属するものとして、これらを転向体験のメタファーとして扱うことができる。つまり、「筆者」にとって転向体験とは余りに「尾籠」であり、「他言を憚」ることであり、「破廉恥極まる」出来事である²¹。

また以下の箇所は、「筆者」にとって転向体験があまりにも「惨め」なために書くことができないものであることを示している。

小関君、君は何故拒まなかつたのだ。否！ の強い一言で、恐らくは同室の若者の無茶を充分封ずることができたであらうに。君のその惨めな後姿に筆者の胸は痛み、君の姿を書き追って行くことの能はぬ程であるのに、自然は恰も弱肉強食の歌でもこの時歌ひはじめたかのやうに、骨を刺す如き寒風で廊下の硝子窓を鳴らし出し、その窓の硝子は所々方々こはれてゐるのが多いから、寒風は遠慮なく君の皮膚に噛みつく始末である。（第五節）

関谷はこの箇所を含む、第五節に見られる「筆者」の高見への接近、そして小関への接近を以下のように批判している。

おそらく作者の最も近い分身である小関に対する「苛め」に、生身の作者が憤り気持を動揺させてしまったためと思われる。そのせいか「筆者」は作中人物との間に距離を取ることを忘れ、《君のその惨めな後姿に筆者の胸は痛み、君の姿を書き追って行くことの能わぬ程である》という程、小関の苦しさをこれまでのように客観化しつつ戯画化によって救済する方法が取れなくなっているわけである。したがって「読者」の側も小関の苦痛を共有することを強いられ、救われない思いを抱かされてしまうという、作品として望ましくない結果になっている部分である。²²

²⁰ 故にこの作品における転向への言及の少なさは、空所についてイーザーが言う、以下のような性質に近いものを持つている。

一見とるに足らない場面で語られぬままにされたこと、会話の中での飛躍、こうしたことが読者に空所を投影によって補いたい気持を起こさせる。（中略）語られた言葉は、語られぬままになっっていることに結びつけられて、初めて言葉としての意味をもつように思える。だが語られなかったことは、語られた言葉がもつ含意であって、意味に形や重みを与える言述（ステイトメント）ではない。ところが、語られなかったことが読者の想像力の中で生み出されるようになる、語られた言葉は、初めに想像したよりも遥かに大きな意味の幅をおびてくる。そのため、とるに足らぬような場面ですら、びっくりするほどの生命力の表現（「人生のもつとも永遠の姿」となってくる。（W・イーザー「テキストと読者の相互作用」『行為としての読書』二二八九—二九〇頁）

²¹ なお、田村は省筆の表現が、省筆の表現すらなされない事物への免罪符として機能することを、以下のように指摘している。

「書かず」と書くことによる省筆は、光源氏の死や藤壺との一度目の密通のように、断りもなく書かれなかったこととの対比の中で常に考えられるべきであり、省筆表現の多用は「書かれていない」こと存在を既成事実化し、省筆の断り書きすら書かれなかった事柄——本当の意味で書かれなかったこと——に対する免罪符ともなり得ているように思われる。（同前掲注¹⁹二七—二八頁）

²² 同前掲注¹⁸ 一一頁。関谷は以下のように、「筆者」を、高見が登場人物に同一化しないように

だがその要因としては、単純に「作者の最も近い分身である小関に対する「苛め」に、生身の作者が憤り気持ちを動揺させてしまったため」というだけでなく、ここにおいて小関の惨めさが、転向体験へとつながる要素を持つからであるという理由を想定することができる⁸⁰。無論、それと同時に、第二章において指摘した、登場人物と「筆者」の間に繋がりを作り出すという機能も、この表現は持っている。

以上はいずれも「筆者」の沈黙に説明を与えるものではある。だが、「読者」の排除という特徴からその沈黙を考える場合、最も注目に値するのは、先程引いたアパートでの諍いの場面であろう。

読者よ。二人の会話をここで中断する不躰を筆者にゆるされ度い。筆者はなんとも胸糞がわるくなつて、もはやこんな忌はしい会話を忠実に書きとめる苦痛に堪へられなくなつたのである。即ち脆弱な筆者は、この男女のいづれかを正しいとし、どちらかに筆誅を加へようと思つても、哀しい哉、その力を持つてゐない。(第九節)

すなわち「筆者」にとって、転向とは「なんとも胸糞がわるくな」るような「忌はしい」ものであると同時に、「いづれかを正しい」とすることもできない、理非の判断をつけかねる出来事なのである。そして自身でその判断が下せないからこそ、「読者」を人物への論評から排除し、独占する「筆者」には、転向体験を語ることができないのではないかと考えられる。

六 おわりに

このように、「筆者」は過去に拘泥する登場人物たちとの類似性を持ち、今あるいは未来を志向する「読者」とは相反する性質を持つている。「筆者」と「読者」間のそうした溝のために、「筆者」は登場人物に関する論評に客観的な装いを付与して「読者」を納得させようとし、同時に「読者」を登場人物への論評から締め出す。さらに、「筆者」と「読者」の対話を持つ公的な性質のために、「筆者」は幾つかの事を敢えて語ろうとはしない。だが、そうした「語らない」という宣言の中には、省略さ

するための装置であるとみなす立場を取る。

「故旧忘れ得べき」において作者が「筆者」という視座を登場人物の葛藤から外化して行つたのは、高見自身どこまで意図的であつたか明らかではないが、虚構意識を自由に解き放つことになった。「筆者」という媒介物が作品に顔を出すことによって高見順の「私」は制御され、

「私」の経験は外在化された「筆者」の眼によつて戯画化されつつ、あくまで作品内の事象として形象化されるに到つているのである。(九頁)

つまりで言えば、この場面は小関が篠原の吐瀉物を片付けるように強制される場面であり、嘔吐と転向体験の(密かな)提示が一つの場面で行われていると言える。その点において、「人民文庫」に連載が再開された際、高見がまえがきで述べた以下の箇所と奇妙な符号をなしている。

当時、私はこれ又各種の事情からものごとの暗い方ばかり鼻を突き込み眼を注ぐことから、どうしてもぬけられなかつた。私の五臓六腑にはその為、汚い臭い奴がいつぱいつまり、そのドロドロした眼もあてられない奴を小説的な形式のうちに思ひきり吐きだしてくれやうと考へた。「故旧忘れ得べき」はさうしたなんともいへないゲロであつて、もしかすると小説ではなかつた。(「解題」『高見順全集 第一巻』四二八頁)

なお、篠原の嘔吐と高見の「ゲロ」という言葉の関連については既に百瀬久が指摘しており、「高見順にとって転向とは「吐き気ばかりで出るものがない苦しさ」として消化器系の生理的感覚としてしか表現しようがないものであつたのだろう」(百瀬久「高見順『故旧忘れ得べき』論——消化器系生理の方法——」(『東洋』四三—二号 平成十八年五月)二六—二七頁)と述べている。

れた事物に附随する性質が描かれており、それらは転向体験のメタファーとして機能し、転向体験が作品に描かれない理由として機能し得る。

「筆者」の語りは整然さを欠く「饒舌」であり、「筆者」が主に語る登場人物は、落伍者と見なし得る転向者である。そうした要素は一般的意見を代表する「読者」と対立する。そのため「読者」との対話の中で「筆者」は卑屈な態度をとり、「読者」の価値観に迎合する。その意味で、「筆者」の発言は「読者」からの影響を多分に受け、変質しているとも考えられる。だが登場人物に対して辛辣である「筆者」の立場は、その実「読者」よりも登場人物に近い。「筆者」の発言がどこまで本心からのものであるのかには、疑問の余地がある。

いずれにせよ、「筆者」が「読者」の排除を通し、登場人物に一種の保護を与えていることは確かである。転向体験が「筆者」にとって理非の判断をつけかねる出来事であり、それ故に「筆者」は転向体験について沈黙することは既に述べた。ここにも登場人物に対する保護という側面を見出すことができる。「筆者」は転向に対する判断を「読者」に一任することを拒んでいる。転向体験とは「筆者」にとつて、「正当」な側にたつ「読者」には理解されえない要素を含むためであろう。「筆者」の態度について、先程は「転向者たちの物語は読みたい、しかし転向者たちに対する批判はしてほしくない（それは自分の領分である）」と表現した。その背後にある「筆者」の心情とは、登場人物たちを理解してほしいという欲望と、理解され得ないことへの恐れや諦観がまじりあったものであると言える。

以上見てきたように、「故旧忘れ得べき」の〈作者〉が〈読者〉に対して取る態度は迎合であった。しかしすでに述べたように、一般的価値観を持つ〈読者〉に対し、〈作者〉が徹底的な説得を行って理解を求めるという場合も想定できる。そうした正確に理解されるための努力は、確かに〈読者〉の担う一般的見解を覆し得る。だが、正確さを求める欲望は、今度は言葉そのものが持つ困難な性質へと逢着する。況して、理解してほしいものが他ならぬ自分であるのなら、試みはより困難なものとなるだろう。第六章では、そうした〈作者〉の例として、石川淳の「佳人」をとりあげたい。

第六章 伝え得ぬ自己——石川淳「佳人」における「わたし」と言語の不自由さ——

一 はじめに

自らを語るといふ行為にはしばしば違和感が伴う。それは自己の感覚と言葉との間にあるギャップに由来する。佐藤は以下のように、言葉と感覚との完全な一致はありえない事を述べている。

私たちは年じゅう、うそに近いかすかな虚偽をまじえることなしに、口をきくことができない状態のなかにいる。なにも、あなたや私がうそをつきたがつているということではない。ただ、言語によって、ときどき小さなうそをつかされてしまう。私たちはしよつちゅう、ことが大きすぎるか小さすぎるか、強すぎるか弱すぎるか、心細い思いをしてはいないか。¹

だが、言語は自己を必ずしも正確に反映しないものであると同時に、自らを語り、他人に理解させるためには不可欠なものでもある。この間の事情について、野家は以下のように述べて、個人的な体験がもつ私秘的なものが失われ、公的なものへと変化する様を描き出す。

死児を想う母親の技術が単なる思い出に留まるならば、それは甘美な個人的感懐ではあっても歴史ではない。感懐は母親の肉体とともに消滅するほかはないであろう。思い出が歴史へと転生を遂げるためには、「言語化」と同時に「共同化」という契機がぜひとも必要とされるのである。いかにかけがえのない個人的な感懐であれ、母親がそれを物語るときには、公共的に流通する手垢にまみれた言葉を使わざるをえない。その時おそらくは、彼女の感懐がもつ微妙な私秘的彩りは、言葉の砥石によってそぎ落とされることであろう。しかし、言語化された感懐は、そのことによって逆に「普遍性」と「抽象性」とを獲得し、一個の自立した「作品」となって「記憶の共同体」へと登録されるのである。その意味で、物語行為は個人的悲しみ（私秘的体験）を普遍的悲しみ（共同体的経験）へと昇華し、「公共的過去」としての歴史を紡ぎ出す言語装置にほかならない。²

作品における〈読者〉とは時に、公的な語りの場を利用し、こうした私的なものから公的なものへの変化を、〈作者〉に促す存在なのではないだろうか。〈読者〉との関係において、〈作者〉は自らの私的で唯一無二の感覚を、言葉を用いて理解可能なものにし、公的な語りの場へと流通させる。その意味では、言葉を用いて自己を語ることは、感覚を言葉によって正確に伝える事を諦めて初めて可能になるとも言える。それにもかかわらず、自己を言葉で正確に伝えようとすればどうなるか。

それを示すのが、石川淳の「佳人」〔作品〕昭和十年五月〕における〈作者〉「わたし」である。石川の実質的な処女作とされる短編「佳人」は、ある老女の小説を書くつもりであった〈作者〉「わたし」が、なぜか「わたし」の体験を書き綴っていくという作品である。

同作の先行研究でしばしば言及される重要な問題が二つある。一つは以下の磯貝英夫の発言にあるように、書かれる「わたし」の体験にある寓意という問題である。

¹ 佐藤信夫「誇張法」『レトリック感覚』二二二頁

² 野家啓一「物語としての歴史——歴史哲学の可能性と不可能性——」『物語の哲学』一七二——七三頁

これらの精神叙述と私小説的心境叙述との差は、もう明らかだろう。ここには、素朴な即自的心境告白などどこにもない。何れの場面も、かなり手のこんだ寓意を持ってあらわれており、また、そういう風に読むのであれば諒解不能である。別のもっと単純な感慨も、叙述者である「わたし」によって、二重・三重に屈折させられて、読者に送り届けられる。³

この寓意に関して言えば、書き手の小説観の披瀝とも言える末尾の記述を、「佳人」の作者たる石川と重ね合わせるために、その寓意は石川の作家としての本格的出発までの軌跡として理解されることが多い。二つ目の問題は書く「わたし」の顕在化、特に自身を記している「わたし」の記述に「不確かさ」が現れることである。これは本章の中心的問題でもあり、例えば若松伸哉は以下のように述べる。

『佳人』において語り手が、「わたし」を語るときの最も特徴となっているのはその語りの（不確かさ）である。（中略）通常小説での語り手は事実を一元的な意味付け（それはほぼ断定の形をとって）によって語っていくことが多いが、『佳人』の語り手「わたし」の語りは推量の形を多くとっており、語り手による意味付けは明確な回答／正しい解釈としては機能し得ない。⁴

寓意と「わたし」の顕在化、この二つの問題に先行論の多くは何らかの形で関わる。例えば白浜潤一郎は作品内の事象を「わたし」の書記行為という観点から考察し、作品冒頭部にはあった「不確かさ」が末尾において消えることに注目し、そこに記述を通じたポジティブな変化を読み取る。

「わたし」は冒頭の不安定な状況の中から身を起すために「叙述」に於て自身の基本的な在り様、「わたしといふもの」はそもそも如何なるものなのかを確認せねばならなかったのである。「叙述」により、己の心情を越えて存在する本来的なエネルギーを認識し、それを我が生の根本のエネルギーとして容認した時、そこから始まる生はもう不安定なものではないだろう。⁵

だが記述における、不安定なものから安定したものへという変化を、ただ単にポジティブなもの（一種の成長）としてのみ見てしまうと、作品の大部分を占める不確かな語りを、単に克服すべき障害としてしか評価できない。

確かに小森は「舞姫」論において、手記執筆の過程で浮かび上がる新たな自己像について以下のように述べている。

手記を執筆する行為は、多層化された自己像の相互浸透的対話とも言える構造をもっている。そ

³ 磯貝英夫「石川淳「佳人」」（『古典と近代文学』一号 昭和四十二年十月）二二頁

⁴ 若松伸哉「石川淳『佳人』論——同時代における〈わたし〉の要請——」（『青山語文』三一号 平成三年三月）五七頁

⁵ 白浜潤一郎「佳人」論（『山口国文』一三三号 平成二年三月）六八頁。また、谷彰による以下の指摘も、末尾にポジティブな変化を読み取るという点では同様である。

書き続けることの困難性と常に対峙しながらも「叙述」を押し進めるという行為を経ずして文体を獲得することなどできないのだ、という極めて実践的な方法意識が『佳人』の中で体现されているのである。（谷彰「石川淳『佳人』論——文体の獲得／文体への宣戦布告——」（『近代文学

して、そのレベルが違う自己の間における対話的行為としての手記執筆は、それまでに（書かれている時点ではもちろんのこと、その書き初めの段階でも）意識化されなかった、もう一人の自己像をも創出するのである。⁹

だが、こうした新たな自己像の発見は、必ずしも書き手の人格的な成長を意味しない。特に「佳人」の場合、「わたし」が不確かな語りへと向かう要因は、先程述べた自己の正確な伝達であり、その不確かな語りは「佳人」において一定の役割を果たしている。ならば、不確かな語りは必ずしも否定的なものとはいえず、末尾における変化の意義も捉え直す必要がある。

その際重要になるのが、媒介としての言葉である。言葉の問題に関しては、白浜も谷も後に引くように幾つかの箇所で触れているのだが、本章においては作品全体を、言語とそれを用いる主体との関係という観点から包括的に読み解く。

また、杉山彰英は「わたし」の叙述に「実相の無い（わたし）」をことばによって表出しようとする努力¹⁰があることを指摘し、若松も「わたし」自身によっても完全に語ることはできない、自己の完全性・絶対性ではなく不安性を表す「わたし」の提出¹¹。について述べ、双方ともに言葉の問題に関わりつつも、不確かさの要因として自己の性質に注目している。それに対し、本章では不確かさの要因として言葉の性質に注目し、自身を言葉で表現しがたいことに、媒介としての言葉の性質が関わっていることを示す¹²。

⁹ 小森陽一「結末からの物語——「舞姫」における一人称」『文体としての物語・増補版』一三八頁

¹⁰ 杉山彰英「石川淳『佳人』試論——ことばによる表現——」（国学院大学大学院文学研究科論集）二五号 平成十年三月）七二頁

¹¹ 同前掲注4 六〇頁

¹² ポール・リクールが自己と物語の関係について述べる以下のようなことも、自己の不安定性の根本に言葉の不安定性があることを示す。

ストーリー

物語は行為のだれを語る。〈だれ〉の自己同一性はそれゆえ、それ自体物語的自己同一性にほかならない。語りの助けなしには、実際のところ、個人の自己同一性の問題は、解決なき撞着に陥る運命にある。（中略）自叙伝の文学的分析が立証するように、人生物語は、主体が自分自身について物語るあらゆる真実もしくは虚構の 話 によってたえず再形象化され続ける。この再形象化は人生それ自体を、物語られる話の織物とする。

ストーリー

同じ偶然的な出来事についていくつかの筋を創作することが可能なように（その場合、それは同じ出来事と呼ぶにはもはや値しない）、自分の人生についてもいろいろ違った、あまつさえ対立する筋を織りあげることが可能なのである。（中略）物語的自己同一性はどうして、少なくとも解決の名となるのと同じだけ、問題の名ともなるのである。自叙伝や、自画像についての体系的な研究は必ずや、物語的自己同一性の原則的な不安定性を立証することだろう。（ポール・リクール「結論」『時間と物語 Ⅲ 物語られる時間』久米博訳 新曜社 平成二年三月）四四八―四四九、四五二頁）

二 言語と感覚の差違

まずは先行論の多くが注目する作品冒頭部を引用する。

わたしは……ある老女のことから書きはじめるつもりでゐたのだが、いざとなると老女の姿が前面に浮んで来る代りに、わたしはわたしはと、ペンの尖が堰の口でもあるかのやうにわたしといふ溜り水が際限もなくあふれ出さうな気がするのは一応わたしは自分のことではちきれさうになつてゐるからだと思はれもするけれど、じつは第一行から意志の押しがきかないほどおそ意志などのない混乱におちいつてゐる証拠かも知れないし、あるひは単に事物を正確にあらはさうとする努力をよくしえないほど懶惰なのだといふことかも知れない。

「わたし」はここで、書記行為の動機について、考えられる可能性を「かも知れない」という言葉を用いて列挙しながら、敢えて説明している。このことは、「わたし」が（自分でもはつきりとは把握していない）書記行為の動機を記述する必要性を感じていることを示す。

これと関連して重要なのが、「わたし」が、主に自己の内面に関して、〈読者〉である「諸君」の意見をししばし訂正し、自己を詳説しようとすることである。このことは「わたし」には自己の思考や感覚を正確に「諸君」に伝えたいという願望があることを示し、冒頭の動機の説明の背後にもこの願望があると考えられる。自己のことを書かざるを得ない理由について、「わたし」は可能性の一つとして「事物を正確にあらはさうとする努力をよくしえないほど懶惰なのだ」と述べるが、少なくとも作品の文体に関していえば、自身の感覚を正確に伝えようとする「わたし」なりの努力が、却って文章を煩雑なものにし、「かも知れない」という不確かさを生み出しているという側面がある。

正確に伝えたいという願望が、文章の煩雑さや不確かさを招いてしまう要因としては、本章冒頭で述べた、自己の感覚を言葉によつて正確に伝えることができないという事情が挙げられるだろう。厳密に自己の私的な心理を記述しようとする努力は、言語を用いることの困難に逢着せざるを得ない。

つまり自己に関する事柄であるだけに、却って言語の困難を感じるといふ事情がある。その意味ではこの作品の不確かさは、「自分のことが他人同様にわからない」のではなく、「自分であるからこそ、他人のようにはわからない」という性格のものである。実際、「わたし」の内面を記述する際には避けられている一元的な意味づけは、他人（主にユラ）を描くにあたっては多用されており、さらには「土間に立つてゐるユラの肩が懸命に反抗を示してゐる」、「その眼は今こそはつきりとわたしにむかつて《気ちがひ》とさけんでゐた」というように、時に他人の身体にさえ、確固たる一つの意味を見出している¹⁰⁾。

自己を正確に伝えるという「わたし」の試みは、最初から不可能なものであり、どれだけ言葉を並べても正確には伝えきれないという事態に陥る。そのため以下の箇所において、「わたし」の文章は新たな記述を加える度に、「諸君」の意見を喚起して止めどなく続き、はつきりした締めくくりをつけることができないものとなる。

もしかすると諸君はわたしはここでにはかに色気たつぷり、今や光音天のごとく見え出した生の楽土に這ひのぼらうとたましひの入替をしたかのやうに想像するのではなからうか。ことわつて

「さらさら」「わたし」は「薄髭のはえた唇のにやりとしたのが見えるやうであつた」や「ユラはそれが癖の風にうそぶくといったかたちで小鼻をひくひくとさせてゐたに相違なかつた」というように、自身が推測した内面から、見ていない他人の行為さえも確信している。

おくが、わたしはこのときほど一切の執着をうしなひ、わが生のむなしいこと、眇たる大海の一粟のみといったやうな感慨でいつぱいになったことはない。かういへばさつそく意地のわるいひとびとはそんな出来上りの感慨こそ生への執着と紙一重のものだ、ざまを見ろといふであらうか……だが、わたしはいつかたわいなく眠の中に吸ひこまれてしまった。^二

また、正確な言葉で語ろうとする試みが、結果的に不確かさを呼び込むさらなる要因は、当時は注意を払っていない内面までも、「わたし」が言語化しようとするものである。

当時わたしは魚のやうにただ漠然と生存してゐたまでのことで、ことばの簀にかけて思念の粒を漉すはおろか、どんな思念の粒もたまりえないほど頭の袋の底が抜けてゐた有様であつたから、今その状態を気のきいたことばにまとめて一口にいつてのけようすると、役者が見得をきるにふさはしいやうな大仰な文句しかつかまらず（後略）

ここでは、当時意識的に捉えていなかった内面を、現在の立場から初めて言語化することの困難が述べられている。こういった言語化は「佳人」全体で行われており、不確かさが表出する源泉となる。例えば「わたし」は以下のように遡及的に解釈を行ない、自身の行為の動機付けを説明しようとする。これも当時において意識されなかったものを言語化する試みの一環であり、この種の事後的な解釈も、「わたし」が推量を多用し、記述に不確かさをもたらす要因となる。

ユリスの犬の名を取つたのは何もわたしがギリシャの英雄を氣どつてみたわけではなくふと思ひ浮んだ名を附けたまでのことだが、後から臆測するとわたしはどうやらユラに於てペネロプを、貞淑な妻を見ようとする氣持がうごいてゐたのではないかと考へられもする。

さらに、以上のような困難は「わたし」も自覺しており、その結果「わたし」は記述を進めるために言語を用いつつも、同時に言語に対する不信感を抱いている。以下の記述は、土地の展望の中心となる地点の「臍」を探して、「わたし」が徘徊していた動機を説明しようとする箇所である。

つまりあらうとも思へないものに自分をあてはめようとした愚かしい努力だといつて後にわたしは自分に説明をあたへる段どりになるのだが、そのときのわたしがたいして気にしなかつた詮議だてをここで早手廻しに捏ねかへしはじめることはちと性急であらうと思ふ。わたしのはなしにたねや仕掛があるとしたならばそんなものは劈頭^{のっぺ}から底を割つてしまつたはうがわたしも氣が楽なのだが、ただ一氣にぶちまけることばの混雑が畢竟なにも語らないといふ結果になることを惧れる。

ニ 杉山は「諸君」は「わたし」の自己觀念を再度捕え直す手立てとなる。（中略）自己觀念の再構成を行うことで、書き手はその叙述を進行させることができるのである。だから、「諸君」という語りは、書き手が叙述を進める上での方向性を示している」（同前掲注 7 七三頁）と述べる。だが、ここで引用した「佳人」の記述では、寧ろ「諸君」が「わたし」の記述を惑わせており、「叙述の方向性」の提示という役割は果たされていない印象を受ける。尤も、「自己觀念を再度捕え直す手立て」としての〈読者〉という考え自体は、本論結論で述べる箇所とも関わる重要な指摘である。

ここではまず、探索の動機を伝えたいという願望により、「わたし」は以前考えた動機を述べる。だが、結局当時は意識しなかったものであるとして結論は保留される¹²。その後、自身の言葉が何も伝えないのではないかという危惧が吐露されている。杉山もこの箇所に関して「媒介となることばが、しごく困難を伴わせる手段であることの暗示である」¹³と述べ、言語を用いることの困難が表されていると指摘する。

このように「わたし」の書記行為の根底には、自己を正しく伝えたいという願望があり、それが言語化にあたっての困難を呼び込み、却って不確かさを生みだしている。それ故「わたし」には言語に対する不信が生まれるという構図がある。媒介となる言語への不信という要素自体は、「佳人」と同時期の「道化の華」や「故旧忘れ得べき」等にも見られ、同時代に共有された問題意識であった可能性がある¹⁴。しかし「佳人」の特色は、言語への不信を引き起こすのが、言語そのものが内包する属性であることを強調する点にある。

とはいえ「佳人」という作品が示す言語の特徴に関しては、書く「わたし」（〈作者〉）の記述だけではなく、書かれる「わたし」の物語も併せて考察する必要がある。次にそうした書かれる「わたし」の物語に見られる言語の特徴を見ていきたい。

三 言語の奇妙なふるまい

「佳人」の特色は、「わたし」の言葉が「わたし」のものではないかのような描き方をされる点にある。例えば以下の場面である。

そのときふとわたしの唇にのぼったことば——はじめ何をいふのか覺らなかつたのであるが、それと気づくやいなやわたしは針で刺されたやうな衝撃を感じ、どんな力を振り絞つたのかいきなり立ち上つて物狂ほしく地だんだを踏み出した。

「これで熱が出て、熱に浮かされて、一騒動おこさなけりや小説にやならねえ。」

どこやらで他人がいつたかのごとくそのことばはわたしから抜け出し、しかもそのふてぶてしい調子にそんなものいひをしたのは自分なのかとびつくりするばかりであつたが（後略）

それだけでなく、言葉が「わたし」の感覚に作用する、次のような例もある。

ユラの名を呼び、そしてその声がどうしたものかみづから予期しなかつた愛情にみちてゐることに気がつくとき、にはかにユラがいとほしくなつて来た。

¹² とはいえ、「わたし」が以前に考えた動機を述べ、過去の内面の空白を埋める努力がここでもなされていることを失念すべきではない。

¹³ 同前掲注7 七〇頁

¹⁴ 「いや、僕はこの敗北の告白をも、この小説のプランのなかにかぞへてゐた筈である。できれば僕は、もすこしあとでそれを言ひたかつた。いや、この言葉をさへ、僕ははじめから用意してゐたやうな気がする。ああ、もう僕を信ずるな。僕の言ふことをひとことも信ずるな」（「道化の華」）、「彼が己れの今日に抱いてゐる複雑な想ひは、それを克明に分析し説明すると却つて正体をのがして了はねばならぬ、「もう駄目だ！」といふ彼のよく口にする嘆息、この曖昧なやつでこそ最も適確にそれを表現し得る、さういつたものであつた」（「故旧忘れ得べき」第七節）

「腹がへつた。」

さういつたとたん、呪文でも唱へたやうにたちまち胃がきりきりと緊まり、かすかなびきが食道にこみ上げて来て、もう火のつくやうな空腹にちつとしてゐられず（後略）

この「腹がへつた」という言葉に関して白浜は「この言葉は自意識よりも速い。自意識よりも前にある己の本来的なエネルギーによる声なのだ」¹⁵と述べる。だが注目したいのは、たとえその背後に「己の本来的なエネルギー」があるとしても、言葉を発した瞬間には、「わたし」にはそれが自己に属するものとは感じられないという点である。「わたし」の描き方に即して見ると、これらを予想外の自分の言葉に自己が引きずり込まれる体験と読むことも可能である。「佳人」において、言葉は発した人物の感覚や思考に作用し、言葉が示すものへと駆り立てる、奇妙な強制力を持っている¹⁶。

この種の言語の在り方は、臍の探索においても密かに描かれている。元来「臍」とは「わたし」が「たはむれにさう呼んだ」ものであり、また「ありさうもない中心」であるとも語られる。即ち「臍」とは実体を伴わず、「わたし」の名付けによつてのみ立ち現れる言語的な構築物である。しかしいったん名付けが「たはむれに」なされるや、「わたし」は「憑かれたもののやう」に「土地の上を馳せめぐ」ることになってしまう。

以上は「わたし」のものであるはずの言葉が異質なものとして感じられ、その言葉に自己が憑依される様子が描かれている箇所だが、一方それとは逆に、自己と共にあったはずの言葉が自己と乖離していく様も描かれる。「わたし」が以前に書いた手帖を読む場面には以下のような記述がある。

ちよつと距離を置いて眺めると自分の感想がまるで他人事のやうに見え出すといふ意外さを（あるひは不見識を）当時わたしは平気で踏み越えてゐたのであるが、それには格別の仔細はなく、単にわたしがそのことに全然気づかぬままであつたためであらう。

これはかつて実感を伴っていた言葉が自己と乖離してしまうという、言葉と自己との関係を描いたものである。このように「佳人」では、「わたし」のものと思えない言葉が憑依することで「わたし」に一体化し、逆に「わたし」と一体であつた言葉が乖離する等、「わたし」の言葉は時間的な幅の中で、常に安定して「わたし」の内面を代弁するわけではない。

また、以下は意識的に発したにもかかわらず、言葉が「わたし」が意図した「常談」とは異なる受け取られ方をされる場面である。

ほんとにユラのやうななまけもののくせにちつと坐つてゐられないたちの女は血と肉で張り切つてゐる浜村などにこそふさはしいのだと、何の悪意もなくさう思ひ、それを常談のやうにいつた。

「まつたくおれとは釣合はないんだ。こんど浅草へ行つたら占ひに見てもらふがいい。おまへがひりひりして塩の性なら相性は豚にきまつてる。こりやどうしても浜村の役どころだ。二人ならんだところ

¹⁵ 白浜潤一郎「佳人」論「六六頁

¹⁶ この強制力は、書く「わたし」にもまた、以下のように影響を及ぼしている。

はじめからこんなユラを書くことはわたしひとりいい子にならうとする奸手段だと諸君は思ふかも知れないが、かう書いて来るとやはりこんなユラしか浮んでは来ず、さうでないがためにはユラの母親のはなしでもするほかはない。

はとんだ似合の御夫婦だな。」

深夜の静寂の中で調子がいんまりしたせゐか、それはもう常談にはひびかず、ユラはさつと顔色が変つて「あなたそのつもりなのね、あたしを、あたしを浜さんに押しつけて……」と半身を起したかと思ふと、枕もとにあつたコップをつかんでいきなり畳に投げつけた。

以上見てきたような過去の体験により、「わたし」は言葉が持つ厄介な属性（自己の感覚を左右する、自己の感覚を永続的には代弁しない、自己の意図通りに解釈されない）を自覚しており、それが適切な言葉を選ばなければならないという強迫観念じみたものを「わたし」に植え付けている。故に「わたし」は（自身にとって）不適切な言葉を恐れ、「ここでわたしは諸君にお願ひする、どうか自殺などといふ残忍なことばでわたしをおびやかさないで下さい。わたしはそのことばを呪詛と恐怖とを以てしか記すことができない」と、「諸君」が述べると想定した言葉を恐怖とともに否定する。

これは内面を正確に伝えたいという願望が、「わたし」に「諸君」の言葉を否定させ、長々とした、時に結論が出ない応答を引き起こしていたのと同様である。つまり先に述べたことをより厳密に言えば、書く「わたし」においては、自身の内面を正確に伝えたいという願望と、適切な言葉を使わなければならないという強迫観念が分かちがたく結びつき、記述に不確かさを生み出しているということが出来る。実際、内面を伝えるためには言葉が必要であり、一方言葉が適切か否かを判断する基準が、結局は「わたし」の感覚である以上、願望にせよ脅迫観念にせよ、感覚と言語の間のギャップに直面するのは共通しており、そのためこの二つの要素をはっきりと分離するのは難しい。

また、願望や強迫観念が引き起こす不確かさが横溢する要因としては、本来記述が依拠すべき文脈が欠如しているということが挙げられる。次にそれを見てみたい。

四 文脈の欠如

通常回想譚の書き手は、その記述の動機を自覚している。だが、「佳人」においてはそうではない。先に引いたように、回想譚は突発的に始まり、体験の当事者である「わたし」は、自身の記述の動機を曖昧な形でしか述べようとしない。つまり回想を行うに当って、その内容に対する包括的な意味付けが行われておらず、記述の文脈が欠如している。冒頭部について、杉山は「作家とその素顔」の「混濁状態」を指摘し、以下のように述べる。

作家とその素顔、この二者の混濁状態から表現主体を求めようとするのである。そして、未だ求めきれていない表現主体が、〈わたしの叙述〉内での〈わたし〉を操ろうとする。書き手である表現主体の〈わたし〉と、叙述内での〈わたし〉の混乱である未分化状態の〈わたし〉は、各々が定位置に着かないために、本文冒頭部の〈わたし〉は安定性に欠く。つまり、表現主体の書き手が不安定な状態にあるため、対象化される叙述内の〈わたし〉も不安定になるのである。この影響によって、叙述内での〈わたし〉は、実相の無い、掴みどころのない混乱に陥る存在となる。

。17

だが、杉山の言う不安定な状態に「わたし」を置く要因としては、文脈の欠如という状態も想定が可能である。

文脈の欠如は、どのエピソードを記すかという点にも影響している。例えば回想の内容に、寓意が

読み取られてきたことは既に述べたが、それは逆に言えば、寓意的な解釈が必要な程度に全体のエピソードにまとまりがないということでもある。

また、この文脈の欠如は回想譚の開始と結末にも影響を与えている。先に引いた作品冒頭部から、臍の発見のエピソードへの移行は以下のようなものである。

(前略)あるひは単に事物を正確にあらはさうとする努力をよくしえないほど懶惰なのだといふことも知れない。まつたくそのとき坂の上に立つたわたしといふものは、いかにも頼みがひのなささうなでくのぼうの恰好で、ふらふらと風に吹き飛ばされながら斜面をずり落ちて行つた。

この移行に関して、谷は以下のように指摘する。

ここでの書き手「わたし」と作中人物「わたし」とは、物語行為の側面から見れば、語る主体と語られる客体というように、また、時間構造の側面から見れば、現在の「わたし」と過去(「そのとき」の「わたし」というように、明らかに異なる時空間に存在している。この異なる位相にある二人の「わたし」を繋いでいるのが、比喩的な意味での《足》なのだ。つまり、書き手「わたし」の綴る文章の足元が不確かなように、「そのとき」の「わたし」の足取りも実に覺束ないものだった、という具合に叙述が進められているのである。¹⁸

つまり、ただ単に書く「わたし」との類似という点にしか、臍を発見し、興奮して斜面を下る場面から回想譚が語られる理由を見出すことが出来ない(実際その後の場面では、時系列的にはそれ以前にあたる、臍の探求が描かれている)。その意味で回想譚の語り出しは偶発的なものであり、「わたし」の意図ははっきりとは介在していない。

回想の終了にしても、「わたし」は「これからさきはとても締め括りのつく見こみのないこの叙述が中途でちぎれたままになる」と述べる。つまり単なる中断であるとされ、「わたし」はエピソードに何等かの意味を持った結末を付与することを放棄している。偶発的な要因で開始したエピソードは、確たる動機づけのないまま偶発的な要因によって終結していると言える¹⁹。

さらに注目すべきなのは、作品冒頭部に置かれた臍のエピソードである。谷はこれについて従来の論をまとめる形で「その最大公約数をとって、世界の全体像を把握するような高踏のかつ絶対的な思想と理解しておいて間違ひはないだろう」と述べる。この見方を踏まえて、書記行為という観点から臍を捉えなおすと、臍とは「わたし」が書記行為においてその指針とする、一つの言葉、思想、即ち作品を支える文脈ではないかと考えられる。また、臍の探索の結末は「その愚かしさを諸君はやがて知るであらうが」と述べられ、臍は「ありさうもない中心」として言及される。こうした表現は、記述を包括的に意味づける一つの言葉がありえないことを示している。いささか逆説的な表現になる

¹⁸ 谷彰「石川淳『佳人』論——文体の獲得／文体への宣戦布告——」三頁

¹⁹ 包括的な意味づけのなさ、タイトルの「佳人」にも象徴的に現れている。たとえそれが作中引用される詩から取られたものであったとして、なぜそれが採用されているのか容易には理解できず、実際この言葉は従来いくつかの論において考察されている。その分かり難さは「平凡な者が平凡な筆で平凡な半生を叙するに、平凡といふ題は動かぬ所だ」と述べる「平凡」、「性的生活」の意である森鷗外の「斗々・セクスアリス」、夏目漱石の「坑夫」などと比べれば一目瞭然であろう。

が、この作品においては文脈の欠如という文脈が「わたし」の記述に見られる不確かさのもう一つの要因となっている。

尤も、実のところこれは先程述べた、感覚を正しく伝えたいという願望と無関係ではない。仮に「わたし」が文脈として一つの言葉を選んだとして、確かにその言葉は「わたし」の記述に安定をもたらす。だが同時にそこからはみ出すために、切り捨てられるものを不可避的に生み出してしまふ。例えば「わたし」がかつて書いた手帖の一節である。

《自分の愛してゐるものの質が悪ければ、それを愛する自分の質も悪くなる。》レオナルド・ダ・ヴィンチ

今時分こんなことばを読まなければならないとは何たることだ。おれの眼で底まで見すかしてしまつたユラの中にまだ不透明な箇所があるとすれば、それは吸ひ取られたおれの血のかたまりよりほかのものではない。それが惜しいのだ。その一滴さへとても惜しいのだ。おれが何かをするといふことは、まづユラをわが身から引き剥すことにはじまる。

「わたし」は、ダ・ヴィンチの言葉を中心（文脈）とし、ユラから距離を取りたいという願望を書きつけている。だが、この記述に対して、「わたし」は「わたしはユラを引き剥すことを考へつづけてゐたであらうか」という疑念を抱いており、文脈がある種の感情を切り捨てていることが暗示される。そうした言葉の切り捨ては自己を正しく伝えたいと願ひ、可能な限り（あるいは可能な範囲を超えて）適切な言葉を選びたいと願う「わたし」には受け入れられないものである。ここでも言語そのものが持つ属性が、「わたし」の障害となっている。

以上、感覚と言語のギャップが記述に不確かさをもたらし、文脈の欠如がそれを助長するということを見てきた。しかし付け加えておかなければならないが、この不確かさは必ずしも作品に不利益をもたらしている訳ではない。例えば不確かさの効果について若松は以下のように指摘している。

語り手「わたし」は語る対象である「わたし」の言動に対して〈不確か〉なかたちで判断を保留し、その意味を一元的に回収させない方向を取っている。ここにはかえって、従来顧みられなかった自己に対する〈語り〉の〈騙り〉性を顕わにしているといえる。²¹

さらに、石川の「歴史と文学」（『文芸情報』昭和十六年三月）には「あたへられた歴史とは、歴史家といふ人間が書いた記述の外には出ない。はみ出したであらう部分は未知のものとして残される。記述は多様であつて、そのどれもがかならず正確だといふやうな保証はない」²²という記述があり、安西晋二は、歴史を書くことに対する石川の態度について以下のように指摘している。

権威的政治的な文脈と「雄弁」とによる歴史の固定化を排したところに、石川の求める〈歴史〉の叙述は現前するのだらう。すなわち、歴史的事実を認めつつ多様性を許容した〈歴史〉を、いかに〈書く〉かという記述行為自体が、石川にとって「歴史を書くといふ仕事に新しい文学様式をあたへる」可能性になると考えられるのである。²³

²¹ 同前掲注 4 五九頁

²² 石川淳「歴史と文学」『石川淳全集 第十二巻』筑摩書房 平成二年三月 三六三頁

²³ 安西晋二「歴史文学批判と評伝の方法論——石川淳「諸國崎人傳」への視角——」（『国学院雑誌』）

以上のことを踏まえ「佳人」における可能性の羅列や文脈の欠如、若松が述べる「〔騙り〕性」の暴露などを見ると、「佳人」の不確かさの背後に、石川の歴史記述に対する、一元的なものを拒否する姿勢を想定することも可能である。

しかしこの作品の末部、回想が中断した後の「わたし」の記述において、「わたし」の語りは一変し、欠如していた文脈が補充される。さらに冒頭では、動機がはっきりとはしていなかった回想譚の記述という行為が、末部では「わたしは何を書くにしてもまづこれを書いておかねければならなかった」という明確な位置づけを持つものに変化し、不確かさは排除される。次にこれをどう評価すべきかを考察する。

五 不確かさの放棄

作品末尾においては、以下のように未来の文筆活動という文脈が補充され、それまで文脈が欠如していた記述に安定がもたらされている。

ではこの叙述を書くぐらゐが精いつばいのところなのかと冷笑するひとがあるとしたらば、わたしはかう答へよう。わたしは何を書くにしてもまづこれを書いておかねければならなかったので、樽の中の酒を酌み出すためには栓を抜くことから始めるやうなものだと。

元来こんな始末になつたのも、あちこちさまよつた揚句やつとここでしか牧羊神をつかまへることができなかつたほどわたしの足もとがふらついてゐたため、今腰を据ゑ直し氣魄をあらたにしてこの半獣のいたづらものをねぢ伏せれば、ペンがもつとのびのびとしてすこしは諸君の批判に堪へるやうな文字がと……わたしといへども、うぬ惚れはあればあるものである。

このように、ここでの記述は専ら未来における、未だ「わたし」が書いていない作品との関わりの中で述べられている。

また、二つ目の引用における、「牧羊神」を捕まえるまでの経緯には、先述の「臍」の探求との類似性を指摘できる。この両者の探求は、一つの地点へと達しようとする欲望に基づく点で共通であり、「臍」と同じく「牧羊神」という語も「わたし」特有の名付けによるものである。また、「わたし」が「憑かれたもの」のように「土地の上を馳せめぐ」つたのと同様に、「わたし」は「牧羊神の歌」の影響下で書いてきたと述べられている。臍が記述の中心となる一つの言葉であるならば、ここでの牧羊神の探求は、一度は存在を否定された、包括的な意味を与える言葉の復活の暗示と見ることもできる。

では一方、牧羊神を「ねぢ伏せ」とは何を意味するのか。冒頭で既に述べたが、末尾の記述は石川淳の作家としての出発という文脈で解釈されることが多々あった。例えば谷はこの「牧羊神」を「生へと立ち向かうエネルギーの源としての身体、さらには、そのような身体に根ざした《ことば》の総

一一五—九号 平成二十六年九月一二二頁。なお、石川の歴史への態度を述べる論としてはこの他に若松伸哉「〈歴史と文学〉のなかで——石川淳『森鷗外』における史伝評価」(『日本近代文学』七六号 平成十九年五月)、杉浦晋「石川淳『森鷗外』をめぐる——岩上順一、伊藤整、小林秀雄との比較——」(『文学』八—二号 平成十九年三月)などがある。

体としての文体の象徴」ととらえ、末尾の記述に関し以下のように述べ、作品を「石川淳の自己の内
外にむけての宣戦布告の書」と規定する。

ここには、無意識的な《ことば》の奔流に身を委ねるのを潔しとせず、あくまで自らの意識の元
に《ことば》を統御したいと冀う、書き手としての矜持が垣間見える。すべての《ことば》を意
識の元に統御することなど、所詮、実現不可能な望みに過ぎないと言えるかも知れないが、しか
し、この志を失ったら、「わたし」にとつて書く行為の意義などなくなってしまうだろう。²⁴

しかし、不確かさの背後にある「正確に自身の感覚を伝えられない」という「わたし」の言語への不
信は、言語を用いる限り解消され得ないものである。ならば不確かさの放棄は、感覚を正確に伝えよ
うという努力の放棄であり、現実との妥協の産物であるということも出来る。作品末尾で行われてい
るのが、正確さを犠牲にして、自己を一元的な意味づけの下で語る試みであるならば、ここで「わた
し」が「ねぢ伏せ」で抑制する「牧羊神」とは、不確かさの背後にあった願望、即ち言語によつてど
こまでも感覚を正確に表わしたいという、完全には成就することのない情熱であると考えられる。

ところで、「諸君」に対して自己の感覚を正確に伝えたいという願望とは、自己に関しての感覚を
共有したいという願望である。その点で「わたし」はかつて失敗した、自己と「ユラ」との感覚の共
有を、「わたし」と「諸君」との間で達成しようとしていたと言える。「わたし」とユラとの間に共感
が成り立たないことは、以下の箇所を示されている。

ユラはきらりと小鼻をつめたく光らせただけで向うをむき、掃き寄せた木の葉など捨てるのであ
らう、裏手のほうへ廻つて行つた。ばたりばかりと引きずる庭下駄に足の裏がしらじらしかつた。
もともとどんな興奮をもわたしとともにしがたいユラなればこそ、わたしはつまらぬことに興
奮する羽目に落ちたのではなかつたか。

事実わたしは ユラとともにアルギウスを愛撫しながらたがひに別別の感情で犬の皮膚を分割し
てゐること、いひかへれば若い夫婦が嬰兒に於て愛情を深めあふやうに犬の背中の上でたがひ
を愛撫する味がすこしも出て来ないことを覺つてちよつと宛のはづれた感じであつた。²⁵

また、「わたし」が手帖を読み返す箇所では、「ユラがこれを見たとしたらば」というように、手帖に

²⁴ 同前掲注 18 一一—一二頁

²⁵ このほかにユラが愛情に応えないことに怒つた「わたし」が皿を割る場面や、「わたし」が本気で
自分を浜村に押しつけようとしていたと考えたユラが、コップを投げて割る場面も、「がちやん」と
いう擬音語に両者の齟齬を暗示させつつ、共感が成り立たないことを示している。

土間に立つてゐるユラの肩が懸命に反抗を示してゐるのにもはや疳のおさへやうもなく、平常そ
つけなくしてゐればこそたまの愛情には応ふべきはずだのにと、わたしはありあふ皿を取つてが
ちやんと床にたたきつけた。

いきほいのあまりコップは畳の上にはづんでそばのスタンドのはうへ跳ねかへりあやふく玻璃
笠にぶつからうとしたので、とつさにわたしは手でさへぎつたが間に合はず、笠はそれたものの
金属の台に当つてがちやんと割れ破片がわたしの手を傷つけた。

おける読者としてユラが想定されている。

このように、「諸君」は「わたし」の妻であるユラの要素を引き継いでおり、それが牧羊神という語の使用に関係していると考えられる。ギリシャ神話の牧羊神パンは「ニンフのシュリンクスに求愛し追いかけたが、その求愛を拒絶したシュリンクスは葦に変身する。彼はその葦から葦笛（シュリンクス笛）を作り、音楽を奏できるようになったといわれる」⁸²というエピソードを持つ。即ちニンフを追いかけて得ることができない「牧羊神」という語により、ユラの要素を引き継ぐ「諸君」と感覚を共有したいという、果たされることのない願望が表わされている。

さらに「半獣」という語についても、単に牧羊神の別称であるという以上の意味を見出せる。回想譚中の以下の箇所では、思想と言葉を離れた状態が「野獣」と表現されている。

堤の上に立つたわたしは全身がにはかに赫と燃えあがり、湯玉のやうな汗が毛孔から噴き出て、一時に爆発した混乱に逐ひ立てられ闇の中を宛もなくまつしぐらに走り出した。叢も溝も畑もきらひなく服は破れ泥にまみれて、しんしんたる夜のさなかに凄まじくびびく心臓のあへぎ、はあはあと吐く息が思想もことばも絶縁しつつ、わたしは一箇の野獣であつた。

一方、感覚を正確に伝えたいという願望は、感覚に基づき適切な言葉を選択し、記述を貫く文脈（思想）を拒否することで、言葉の働きを制限していた⁸³。つまり「わたし」は言葉を用いながらも、それを感覚でもって抑制している。ここでの「半獣」という語は、これまでの記述における、そうした感覚の優位を示すものと考えられる⁸⁴。故にその「半獣のいたづらもの」を「ねぢ伏せ」ることは、言葉を記すペンが「のびのび」することに繋がる。末尾で「わたし」が宣言しているのは、感覚に制限されていた言葉の解放である。

こうした「わたし」の立場の変化は、記述から不確かさを無くすだけではない。末尾には以下のような記述がある。

こんな内証ばなしをするのは苦痛であるが、読者のために説明をあへてするのだ。——もちろん読者といつても世間一般をさすのではなく、この愚かしい叙述を親切にもここまで読んで下すつたひとたちがあると仮定して、そのひとたちにむかつて告げることである

ここにおける「読者」は、回想譚中に現れていた「諸君」とはいささか性質を異にしている。後者の「諸君」はあくまでも「わたし」が想定した、多くの場合「わたし」によって意見を訂正される存在である。一方この「読者」とは、ここまで「叙述」を読んできたという性質しか与えられておらず、それ故に現在進行形でこの箇所を読む、実際の「佳人」の読者へとより接近する存在である⁸⁵。想定

⁸² 「パン」『神の文化史事典』 白水社 平成二十五年二月 四二〇頁

⁸³ その意味では、寧ろ牧羊神を捕まえる前の記述の方が、谷が言うように「《ことば》を意識の元に統御」していたという見方もできるかも知れない。

⁸⁴ 平井修成はパンに関する伝説を述べ「ニンフォレプシイに犯され」「牧羊神の歌に呼びもどされるおそれがある」とは、だから、精神が情緒的なものに身を委ねがちであることを言ったものである（平井修成「石川淳『佳人』論——小説への助走——」（『常葉学園短期大学紀要』一七号 昭和六十一年十一月）一六頁）と指摘する。

⁸⁵ その意味で、「佳人」のこの部分は佐々木の言う「パラフィクション」（序論参照）に近いものとなっている。なお、「読者」については、島貫真も以下のように実際の読者としての側面を指摘して

された虚構の「諸君」から、実際の読者を指示し得る「読者」へのこうした転換には、前述の言葉の解放が関わる。ここでは言語の解放により、「わたし」が公的なものとして、読者に容易に接続され得ることが暗示されている。

六 不確かさへの哀惜

とはいえその代償として、「わたし」が自己の感覚に対する誠実さを放棄していることを忘れるべきではない。作品末尾に描かれた「わたし」の作家としての始まりにおいて、不確かさはその背後にある願望ごと放棄され、「わたし」は感覚による言葉の制限を諦める。だが、それでもなお「わたし」には不確かな記述への、哀惜の念のようなものがある。末尾において「わたし」は記述の動機を断定的に述べるにもかかわらず、語るのがなぜ他ならぬそのエピソードでなければならなかったのかについては最後まで沈黙する。文脈を有した時点においても、「わたし」は回想に対する包括的な意味づけを放棄している。つまり、回想譚が有していた不確かさはある程度保持されており、「わたし」が試みた限りの正確さを、回想中の「わたし」に持たせておきたいという願望を読み取ることができる。

また先述のように、「わたし」の不確かさは、言語の属性に由来するものである。だが、「わたし」は自身の書記行為の拙さをしばしば仄めかし、不確かさの原因が、書き手個人の事情によることを暗示する。そのような主張は裏を返せば、優れた書き手なら自己を正確に伝えられるはずだという主張となる。「わたし」は自己の正確な伝達の可能性を排除しておらず、正確な伝達への憧れは保持されている。

こうした不確かな記述への哀惜の念は、「叙述」と「小説」の関係にも見ることができ。末尾に見られるこの二つの用語の違いについてはしばしば議論がなされてきた。例えば狩野啓子は、石川におけるジードの影響を指摘して以下のように述べる。

ところで、「叙述」ということばであるが、これには明らかにジードの「レシ」の概念が付与されている。(中略) 一人称の話者が出来事を物語っていく独白体の「レシ」を「ロマン」と厳密に区別したジードに石川淳も倣っているものであり、それは又ジードと同様に「純粋小説」を追究して行こうとする自らの姿勢を明らかにすることでもあった。⁸⁰

一方、井澤義雄は用語におけるジードの影響を否定し以下のように述べる。

この一篇(「佳人」——引用者注)は話者「わたし」の「叙述」のかたちで貫かれている。「叙述」とはなにか。すぐ確かめておかねばならぬが、いうところの「叙述」とは、一部に説かれるような、小説ジャンルとしての、romanと対置される récit といったものではない。そうではなくて、端的に話者「わたし」の一生活譚である。「わたし」がみずから体験した生活上の一事実を記述

いる。

ここを読む読者は、この指し示しによって二重性を持たされることになるだろう。

すなわち、⁸¹ (書き手「わたし」——引用者注) によって仮定された読者であることと、文字通りの読者であることの二つを同時に持たされてしまうのである(これは、この部分を、石川淳自身の心情吐露として(まさか!)考えても事情は変らない)。(島貫真『佳人』小論——表現放棄の表現者という畏について——) (「言文」三二号 昭和五十八年十二月) 一〇〇頁)

⁸⁰ 狩野啓子『「佳人」試論』(「語文研究」三四号 昭和四十七年十二月) 四八頁

する。それがここでの「叙述」である。³¹

両者はロマンとレシの概念が背後にあるか否かについては意見を異にするが、「叙述」という語の内に「一人称の話者」、「自己の体験」という違いはあれ「わたし」という存在が深く関わることを主張する点では同じである。本章でも、これまで述べてきたようにこの「叙述」を、感覚を基準として、適切な言葉で自己を語ろうとする記述であると捉える。一方「小説」に関しては、これを「読者」に容易に共有される、ある種の物語性を持ったものとして捉えたい。

狩野は作品末尾に「純粋小説」追究の姿勢を読み取っており、井澤もまた「ひとたび「佳人」を書いて、ここに氏は氏自身の小説の、嶮難の道に踏みこんでゆく」³²と述べる。つまり「叙述」と「小説」は単に相違する概念というだけでなく、「小説」以前の「叙述」という時間的な関係も有している。つまり末尾の「ペンがもつとのびのびとしてすこしは諸君の批判に堪へるやうな文字が（後略）」とは、端的に言って「小説」への憧れを表現したものである。また、それ故に両者は「小説」を優位とする優劣の関係も持つ。

しかしそのような憧れを抱きつつも、「わたし」は先述の哀惜の念を保持している。書かれる「わたし」は「熱に浮かされて、一騒動おこさなけりや小説にやならねえ」という言葉を発していた。一方書く「わたし」は「牧羊神の歌」の影響下で「叙述」をなした原因について、「かの古代人の熱病ニンフォレプシイに犯され」ているためと述べる。これは「わたし」の「叙述」が、「熱病」に「浮かされ」たことを原因に書かれたことを示し、その点で「叙述」は「小説」へと接近する。これは「叙述」を「小説」に匹敵するものとして認めたいという、「わたし」の願望の現れであり、やはり不確かな記述への哀惜を示すものである。

以上のように、作品末尾の記述において、「わたし」は「小説」への憧れと「叙述」への哀惜を同時に持ち、不確かさは完全には否定されていない。これは自己の感覚に誠実であるか、言葉を感じから解放するかというジレンマに「わたし」が引き裂かれていることを意味する。

七 おわりに

このように、回想を記すに当たり、自己の感覚を正確に伝えようとする願望が、「わたし」を困難に直面させ、言語への不信を惹起する。また、回想譚中には、その不信を増幅させるような、言語の特性が書き込まれており、その上回想譚には物語に意味づけを与える文脈が欠如している。以上のことは記述に不確かさを呼び込む要因となる。一方作品末尾では、「わたし」は未来への文筆活動という文脈を持ち込み、不確かさを排除する。さらに「牧羊神」という語を用いて、感覚を主とした記述から、言葉を主とした記述への転換を宣言する。しかしその中にあっても、「わたし」にはこれまで書いてきた不確かな記述への哀惜の念があり、「わたし」はジレンマに陥っている。

冒頭で引いたように、自己を言葉で伝達するには、小さな嘘を吐き、或いは内面の微妙な感覚を切り捨てなければならない。「佳人」は、通常敢えて語られない、そうした手順の持つ違和感を描いた作品という事ができる。

自己を理解可能な存在とする為には、自己を言葉の中で変質させなければならない。また、言葉は多くの人間に共有されるものであるために、言葉で変質した自己は、その唯一性を減殺させ、一般化する。「読者」とは、そうした変質を「作者」に促す存在であると言える。「作者」は記述を占有する

³¹ 井澤義雄「佳人」(『石川淳の小説』 岩波書店 平成四年五月) 三頁
³² 同前掲注 31 一七頁

唯一の存在として現れる者であり、さらに言葉に自己の体験を付与し、複雑化させる存在であった。ならば、〈作者〉の存在を一般化し、理解されやすくするよう促す〈読者〉は、そうした〈作者〉の対極に位置する存在と言える。その意味で、〈作者〉と〈読者〉とは、書記行為の場において、相反する方向へと働く二つの極とも言える面を持つている。そして作品の言葉は、両者の間で揺れ動き、時に理解不能に、時に整然なものと成りながら生み出されてゆく。

結論 〈作者〉の変遷と新たな〈読者〉

一 まとめ

以上、〈作者〉、〈読者〉、物語内容（主に登場人物）、言葉、これら四者が取り結ぶ関係性について見てきた。

第一章では書き手が複数存在する状況下で、「平凡」の「二葉亭」が古屋の稿本に意味付けを与えることを通して〈作者〉となり、「羅生門」の「作者」が自らの書記行為を主張することを通して〈作者〉となっている様を見た。両作品における、引用する〈作者〉は、実際は他との競合関係を経て〈作者〉となった存在であった。

また、〈作者〉は自らの書記行為を主張するのみならず、時に用いる言葉と自己との密接な関係も暗示する。第三章では、「ごりがん」の「私」が、言語への志向を抱き、老僧の回想を語る中で、言葉に自己の体験や、独特のニュアンスを付与する様を見た。だがそれは同時に、言葉が複雑で難解なものとなっていくプロセスでもあった。

一方〈読者〉の存在は、こうした〈作者〉の言葉に影響を与える。第四章の「長い恋仲」の考察では、〈読者〉の期待を内面化する「筆者」が、主題の強調や雰囲気の変化を齎すことで、（漫然とした単なる雑談ではなく）受容するに値する物語を形作る様を見た。

さらに第五章では、〈読者〉が一般的な価値の下、〈作者〉に「正当」なる語り方、「正当」なる題材を求めるものとして機能する様を見た。それに対して「筆者」は、そうした〈読者〉に迎合しつつ、落伍者たる転向者たちの物語を語って（そして実は保護して）いた。

第六章では「佳人」を取り上げた。この作品は、〈読者〉に理解可能な言葉で語り、物語に公共性を付与することが、掛け替えのない記憶や自己を、言葉の中で変質させることであると暗示する。そのため「佳人」の「わたし」は、自己と言葉との間で引き裂かれてしまっていた。

このように見ると、絡まり、理解不能になった言葉に閉じこもろうとする〈作者〉と、言葉のある種の型へと解きほぐそうとする〈読者〉が、二つの極として対話の中に存在していると言える。

こうした言語（〈作者〉が発するものだが、〈作者〉だけのものでもない）のやり取りの延長線上に、登場人物の存在がある。第二章では、「道化の華」の登場人物たちが、〈作者〉「僕」が生み出した虚構であることが明白であるにもかかわらず、一旦作り上げられた後は自律した存在となり、却って「僕」を創作へと駆り立てる役割を担う様を見た。また、「僕」からは自律した存在であるがゆえに、「僕」は作中において様々な身振りを用的、彼等と新たに関係を結ばねばならなかった。

ひとまず本論で述べてきたことをまとめるとこのようになるだろう。繰り返しにはなるが、以上の考察で重視したのは、〈作者〉の顕在化であり、顕在化した〈作者〉が言及する対象である。潜在する〈作者〉を見出す場合でも、その根底には常にこの顕在化した〈作者〉の発言があった。

言葉を換えて言えば、本論の考察においては、顕在化した〈作者〉による言及を一つの評価として捉えたと言える。即ち、ある種の言葉（「ごりがん」の語等）や、あるカテゴリーに属する言葉（直喩、登場人物の性格等）が、作品や〈作者〉個人にとって重要であることを示すものとして、〈作者〉による言及を捉えた。結果として、時に〈作者〉が顕在化しているか否かに関わらず、そうした言葉の背後に、〈作者〉をとり巻く事情を読み込み、何らかの志向や意図を見出した。或いは顕在化した〈作者〉の言及は、〈作者〉、作品、〈読者〉の関係を示すだけでなく、そうした関係性を（顕在化していない箇所においても）見出すことを促し、作品全体における、顔の見えない語りという装いを突き崩す可能性を秘めているのかもしれない。

以下の箇所では、これらの考察では指摘することの出来なかった〈作者〉と〈読者〉の側面を述べ、本論の締めくくりとしたい。

二 包括する視点の有無

例えば「道化の華」、「故旧忘れ得べき」、「佳人」は、いずれも昭和十年ごろの作品であり、〈作者〉の登場が頻繁であるという点で共通点が見られる。だが、これらの〈作者〉は、登場頻度の高さ以外にも共通点を有している。

既に第六章において、「佳人」の〈作者〉「わたし」が、作品を包括的に意味づけるような一つの言葉を拒否していることを見た。そのことは、「わたし」が展望の中心となる「臍」の存在を否定していることなどから読み取ることができた。だが、そうした作品の「臍」の欠如は、「道化の華」や「故旧忘れ得べき」にも共通する特徴である。

「道化の華」において、「僕」は時に作品のテーマと言っても良いようなものに言及はする。だが、「雰囲気のロマンス」は「土崩瓦解」したと否定され、「この小説を書きながら僕は、葉蔵を救ひたかった。いや、このバイロンに化け損ねた一匹の泥狐を許してもらひたかった」という目的は「この小説は失敗である」と、既に失敗したものであることが示される。さらに「僕」はしばしば、「いたいこれは、どんな小説になるのだらう」、「僕は文学を知らぬ。もいちど始めから、やり直さうか。君、どこから手をつけていつたらよいやら」と途方にくれる。こうした言葉は、作品を冒頭から結末まで一貫する方針を、「僕」が持ち合わせていないことを暗示する³⁴。

「故旧忘れ得べき」においては、「筆者」は登場人物の姿を、過去を交えながら追うのみであり、作品全体に関して何らかの総括をすることはない（僅かに「このやうな愚かな小説」（第七節）などといった表現があるのみである）。転向という要素も、それがはつきりとした形で言及されることはなく、「筆者」が拠って立つテーマとは成り得ていない。その点で、川端康成の「今日のインテリ世態小説」としても、重要な地位を与えらるべきものだ³⁵という評は注目に値する。この作品は、そのテーマ性よりも、人物の描写によって際立つ物語なのである。

以上のようなテーマの欠如、乃至は作品全体を包括する視点の欠如は、それらを宇野や芥川の手になる〈作者〉と比較することでより明確になる。「長い恋仲」において、「筆者」は「これだけ聞いても分る通り、土屋精一郎の話は脱線ばかりして、言ひ換へると、冗漫で、取止めがなくて、脱線といふと、全部が脱線のやうなものであるから、読者諸君もそのつもりで聞いていただきたい」と述べて、既に物語冒頭から、作品全体がいかなるものであるかを明確にする³⁶。

「羅生門」に関しては、作品全体に関わる発言を「作者」の言葉の中に探すことは難しい³⁷。

「因みに、「川端康成へ」に「道化の華」の原型であった「海」について「私のその原始的な端正でさへあつた「海」といふ作品をずたずたに切りきざんで、「僕」といふ男の顔を作中の随所に出没させ、日本にまだない小説だと友人間に威張つてまはつた」（太宰治「川端康成へ」三五—三六頁）とあるように、そうした方針の無さへの言及は、意図的に書き込まれたものである。

川端康成「第一回芥川賞選評」（『芥川賞全集 第一巻』 文芸春秋 昭和五十七年二月）三三七頁

³⁴ 改稿後の「これだけ聞いても分るとほり、土川鶴吉の話は脱線ばかりして、言ひ換へると、冗漫で、取り止めがなくて、ときどき脱線するやうな所があるが、みんな聞いてしまふと、脱線が脱線でないことを、作者ははつきり誓つておいてもいい」（『蔵の中 外四篇』八五頁）という「筆者」の発言も、方向性は違えど、作品全体の意味付けをするという機能においては改稿前と同じである。

³⁵ 尤も既に見たように、「下人が雨やみを待つてゐた」という文を訂正する中で言及される「旧記に

だが例えば、序論において引用した「おぎん」（『中央公論』 大正十一年九月）の末尾の文章は、物語の内容に関する総括であると言え、そこには作品全体をまとめようとする態度を見ることができ
る。

この話は我国に多かつた奉教人の受難の中でも、最も恥づべき蹟きとして、後代に伝へられた物語である。何でも彼等が三人ながら、おん教を捨てるとなつた時には、天主の何たるかをわきまへない見物の老若男女さへも、悉彼等を憎んだと云ふ。（中略）更に又伝ふる所によれば、悪魔はその時大歓喜のあまり、大きい書物に化けながら、夜中刑場に飛んでゐたと云ふ。これもさう無性に喜ぶ程、悪魔の成功だつたかどうか、作者は甚だ懷疑的である。⁹

以上の様に、「長い恋仲」にせよ、「おぎん」にせよ、〈作者〉は（その登場箇所が作品のどこであろうとも）作品全体を包括する視点を有しており、作品の総括をすることができる。これ等に比べれば、先の三作品の〈作者〉が、如何にそうした視点を欠いており、作品全体を捉えていない（捉えることができていない）かは明白であろう。

〈作者〉におけるこの種の違いは、〈作者〉がどのように作品を扱っているかの違いとしても考えることができる。ジュネットは小説に多く見られる、語りの時間的な幅の欠如について以下のように述べ、語りの中の時間的な指示が、実は空間的なものであることを指摘している。

たとえば『ボヴァリー夫人』にしても、これを書くのにフロールには五年近い時間が必要だったことをわれわれは知っている。ところが、まことに面白いことに、こうした物語言説を語る虚構の語りには、世界のほとんどすべての小説——『トリストラム・シャンディ』は別である——がそうであるように、どんな持続も存在しないと見做されているのだ。あるいはもつと正確に言うなら、こうした語りの持続の問題など、まるで見当違いであるかのような按配なのである。文
学的語りに含まれる虚構の一つ、言わば看過されてしまふがゆえにおそらくはもつとも強力な虚構とはまさに、語る行為は時間の広がりを持たない瞬間的な行為である、ということだ。時にはその行為の日付が確定されることもあるにはあるが、しかしその行為の「持続」が測られる

よると、仏像や仏具を打砕いて、その丹がついたり、金銀の箔がついたりした木を、路ばたにつみ重ねて、薪の料に売つてゐた」という状況が、「死人の髪を抜く老婆の出現も、また老婆が己の行為を弁解することばも、そうした倫理の崩壊状況と一連のもの」（友田悦生「羅生門」の構造と主題——「老年」から初期歴史小説の成立へ——）九〇頁）という点で、その後の物語をも貫く一種の主題となつていゝと見える。

芥川龍之介「おぎん」二一六頁。また、同じく芥川の「芋粥」（『新小説』 大正五年九月）には以下のような言及があり、〈作者〉は物語の主題や目的を明確にしている。

人間は、時として、充されるか、充されないか、わからない欲望の為に、一生を捧げてしまふ。その愚を晒ふ者は、畢竟、人生に対する路傍の人に過ぎない。

しかし、五位が夢想してゐた、「芋粥に飽かむ」事は、存外容易に事実となつて、現れた。その始終を書かうと云ふのが、芋粥の話の目的なのである。（芥川龍之介「芋粥」〔芥川龍之介全集 第一巻〕二一九頁）

⁹ 「いりがん」冒頭において、作品に深く関わる「いりがん」の語について語る「私」も同様である。

ことは決してないのである。¹

「すでに述べたように」とか「いずれみるように」といった類の時間的指示は、実のところ語りの時間性とは無関係である。これらの指示が関係するのは、テキストの空間であり（「われわれがもつとまへの箇所」で述べたように・われわれがもつとあとの箇所）でみるように）、読みの時間性なのだ。²

こうした特性は「長い恋仲」や「おぎん」等の作品についてはそのまま当てはまり、〈作者〉は、例えば冒頭での言及であろうと、それから後に語られる筈の物語全体を総括することが可能となる。

だが、「佳人」、「道化の華」、「故旧忘れ得べき」といった作品ではない。確かに「故旧忘れ得べき」の「筆者」は時に「後節に展開される彼の情痴生活を見たら」（第三節）、「沢村稔といふ読者には初めての登場者に就いては、小関の旧友であつてみれば、一応の紹介を必要とするとおもふけれど、錯雑を避ける為、後節を待ちたい。即ち沢村稔の追憶会がやがて行はれ、その有様が後節に於いて語られる筈であるから、その時まで待つことに致し度い」（第九節）等と述べ、後の物語展開を予告する。だが、それ以上に「筆者」は登場人物の「今」を基点にして（第五章で既に述べたように、過去への脱線によつてしばしばその基点を見失うにしても）、半ば実況放送的に物語を語っている。そのため時に、自らの意図せざる饒舌を詫び、または以下のように、未来を未知のものとして言及する。

扱て筆者は、小関と秋子を此処で、ソツと二人だけにしてやり度いと思ふ。だと言つて、二人の間に、小関の秘かに願つてゐるやうな情景が果して展開されるかどうかは筆者の甚だ疑問とする所だが、何分、ムチャな秋子のことだから予断は許されない。（第九節）

同じ事は「佳人」や「道化の華」についても言うことができる。『ペンの尖が堰の口でもあるかのやうにわたしといふ溜り水が際限もなくあふれ出さうな気がするの』（中略）じつは第一行から意志の押しがきかないほどおよそ意志などのない混乱におちいつてゐる証拠かも知れないし、あるひは単に事物を正確にあらはさうとする努力をよくしえないほど懶惰なのだといふことかも知れない」と述べる「わたし」にせよ、「いつたいこれは、どんな小説になるのだらう」と自問自答する「僕」にせよ。自身の書記行為がどのような結末を迎えるのか、その時点では把握していない。

こうした点で、これら三作品においては、書記行為の時間的表現が、單純に空間的表現だということとは出来ない。寧ろそれらの作品における〈作者〉の書記行為は、ある種の時間的幅の中で、時系列に沿つて展開されるものであり、一度記した言葉を消去することの出来ない、発話行為的なものと考えた方が良好だろう。「故旧忘れ得べき」は同時代において既に、宇野浩二との類似が指摘されていた¹⁰。だが、発話行為的な言語の運用を担うのが〈作者〉に変わったという点で、「長い恋仲」と

¹ ジェラルド・ジュネット「態」二六〇頁

² ジェラルド・ジュネット「原注」（『物語のディスクール』三五六頁）

³ 例えば以下の箇所はそうした「今」の位置づけが良く表れている箇所であろう。

このベーといふ顔を、今しも、彼女は再び見せた。（話の腰を折る不始末を読者よ、宥され度い。）いま？——回想の筆がずるずると延びてしまったが、いま、彼女は篠原と一緒に自分の部屋にゐる、これが本来の筋道のいまである。（第四節）

¹⁰ 「高見氏には、宇野浩二を想わせる達者さがあり（後略）」（久米正雄「第一回芥川賞選評」（『芥

「故旧忘れ得べき」の間には重大な相違が存在する¹⁾。

「平凡」についてはどうであろうか。「平凡」における稿本の〈作者〉古屋は以下のように述べて、作品を貫くテーマのようなものに言及し、それは稿本末尾の中断箇所まで保持される。

さて、題だが……題は何としやう？ 此奴には昔から附倦^{うづ}んだものだッけ……と思案の末、確^{はた}

と膝を拊^うつて、平凡！ 平凡に、限る。平凡な者が平凡な筆で平凡な半生を叙するに、平凡といふ題は動かぬ所だ、と題が極る。

だが、注意すべきなのは、テーマへのこの言及が、あくまで回想を記す以前の立場から発せられており、完成した作品全体を包括する視点からのものではないという点である。以下の引用のように、古屋は具体的な内容に関しては見通しを持っておらず、また、作中で書記行為の方針の転換が描かれており、時間的な幅の中で、僅かとはいえ古屋に変化が起こっている。

近頃は自然主義とか云つて、何でも作者の経験した愚にも附かぬ事を、聊かも技巧を加へず、有の儘に、だら／＼と、牛の涎のやうに書くのが流行るさうだ。好い事が流行る。私も矢張り其で行く。

……が、待てよ。何ぼ自然主義だと云つて、斯う如何もダラ／＼と書いてゐた日には、三十九年の半生を語るに、三十九年掛るかも知れない。もう少し省略^{はしょ}らう。

で、唐突ながら、祖母は病死した。

こうして見ると、「平凡」にも、昭和初期の三作品と同じく、テーマや作品全体を包括する視点が欠如している面があると言える。尤も、それは時代を隔てたこれらの〈作者〉が、同一の存在であることを意味しない。「平凡」の古屋における、作品を包括する視点の欠如は「自然主義」への言及の下）重大な問題としては扱われない。それに対し、三作品の〈作者〉は、作品全体を包括する視点やテーマといったものの存在を重視しつつも、敢えてそこから距離を置いているように、あるいは上手く語ることができていないように見える。

既に見たように、「道化の華」の「僕」はテーマらしきものについてはしばしば言及し、それが失敗した事（上手く語れなかったこと）を告白する。また、「佳人」の「わたし」が作品を包括する視点から距離を置き、却って不確定な言葉を用いていることは第六章で見た通りである。

唯一「故旧忘れ得べき」においては、そうしたテーマの存在を「筆者」の言葉には感じられず、そ

川賞全集 第一巻』(三三五頁)、「高見氏の「故旧忘れ得べき」は、やはり長篇で日暦の四月号より連載まだまだ続くらしい長いものだが、実に雄弁で読んで面白かった。宇野浩二氏の往年の作風に似通うもの」(瀧井孝作「第一回芥川賞選評」《芥川賞全集 第一巻》(三三八頁))

また、そうした特徴があると考えるのであれば、芥川の「葱」(「新小説」大正九年一月)は、冒頭に「おれは締切日を明日に控へた今夜、一気呵成にこの小説を書かうと思ふ。いや、書かうと思ふのではない。書かなければならなくなつてしまつたのである」、末尾に「とうとうどうにか書き上げたぞ。もう夜が明けるの間はあるまい」(芥川龍之介「葱」《芥川龍之介全集 第五巻》岩波書店 平成八年三月)二三四、二四六頁)という言及があり、例外的に時間的な幅を持った作品であると言える。

の意味で磯貝がこの作品と「当世書生気質」との類似性を指摘している¹²のも不思議ではない。ただ、この作品においては、寧ろ作品を受容する側に「転向」という主題があり、「筆者」がその期待をはぐらかしていると考えられることは可能である。

以上を大まかにまとめると、本論で取り上げた〈作者〉には、作品全体の意味付けについての、無関心（「平凡」）、強い関心の下での言及（「長い恋仲」、「こりがん」）、強い関心の下での拒否（あるいは不達成）（「道化の華」、「故旧忘れ得べき」、「佳人」という相違が見られるように思う¹³）。

三 否定される〈読者〉

また、昭和初期の三作品においては、〈作者〉と〈読者〉とが取り結ぶ関係においても、大きな特徴が見られる。例えば「佳人」の「わたし」が「諸君」の言葉を以下のように否定していく様は既に見た。

もしかすると諸君はわたしがここではかに色気たつぷり、今や光音天のごとく見え出した生の楽土に這ひのぼらうとたましひの入替をしたかのやうに想像するのではなからうか。ことわつておくが、わたしはこのときほど一切の執着をうしなひ、わが生のむなしきこと、眇たる大海の一粟のみといったやうな感慨でいつぱいになったことはない。かういへばさつそく意地のわるいひとびとはそんな出来上りの感慨こそ生への執着と紙一重のものだ、ざまを見ろといふであらうか……だが、わたしはいつかたわいなく眠の中に吸ひこまれてしまった。

また、「故旧忘れ得べき」の「筆者」は、「読者」と相反する志向を持ちつつ、「正当」でない登場人物たちを語る。

思へばなんとした愚かな廻り道を筆者はしたことであらう。筆者が饒舌を弄してゐるうちに、われわれの主人公たる小関健児は迅くに散髪をおへ、彼の所謂味気ない家庭へ既に帰つてゐるではないか。読者には甚だ申訳ないことながら、これといふのもひたすら筆者の魯鈍のせみであるが、理髪店にはいりなやんでゐる小関の稍常規を逸してゐるやうな有様は、これは決して彼の肉体的異状に帰因したものではないといふその一言に、以上の饒舌は要約すればできるところを、ついクダクダと説明の筆がのびて了つたのである。

つまりこれらの〈作者〉は、〈読者〉の期待から外れたスタンスで物語を紡いでいると言える。〈読者〉に「君」と呼びかける「道化の華」には、一見そうした傾向は目立たないものの、やはり〈読者〉の価値観を否定する以下のような箇所がある。

¹² 「この作品の、半面の重要な一特色は、その、風俗の色あいの濃い、通俗な物語的結構の上にある。登場人物は、すべて誇張的に固定された、型の人物であるし、かれらをからみあわせる筋書きも、それに即応する大時代なものである。（中略）そういうところに、武田麟太郎の『銀座八丁』などと明瞭な血縁が見られる。というより、この作品を「皮むいたところ」に、『当世書生気質』があると言った方が、もっとはつきりするだろう」（磯貝英夫「故旧忘れ得べき」（『日本近代文学』四号昭和四十一年五月）四五—四六頁）

¹³ 「羅生門」についてはひとまず保留した。なお、こうした相違は、包括する視点を担うという〈作者〉の機能への注目として、さらにそういった機能を前提とした上での、〈作者〉による総括の不達成という技法の発見という、時代的な変化として捉えられる可能性もあるかもしれない。

ひと一人を殺したあとらしくもなく、彼等の態度があまりにのんきすぎると忿懣を感じてみたらしい諸君は、ここにいたつてはじめて快哉を叫ぶだらう。ざまを見ると。しかし、それは酷である。なんの、のんきなことがあるものか。つねに絶望のとなりにゐて、傷つき易い道化の華を風にもあてずつくつてゐるこのもの悲しさを君が判つて呉れたならば！

《読者》の価値観を裏切るこうした言及の存在は、《作者》の、否定を通した自己規定の傾向を示すものと言える。たとえ「佳人」の「わたし」の言葉が、理解するのが困難なものであったとしても、「わたし」は自分が何でないか（何を思っていないか）だけははっきりと語っている。同様に、「道化の華」であれ「故旧忘れ得べき」であれ《読者》の価値観と対立することにより、登場人物が、一般的には理解されない存在であるという事を暗示している。先に見たように、これらの《作者》は作品を包括する視点を欠いている。だが、その代わりに《作者》は自己や作品に関して、否定を通した規定を行なっている。

同時に、こうした規定が行なわれる箇所での《読者》は、ただ単に否定されるために言及されているという側面が強い。それは佐藤が以下のように述べる、存在しない感情を担わされた存在という事ができる。

さて、私たちにとっては「ピエールがいらない……」という言語表現が問題だ。もう、レトリカルな肝心の点は明瞭である。ピエールがいらない……という否定表現は、ピエールの存在を消し去るどころか、いないピエールの姿をありとえがき出すのである。ピエールを言語によつて消去する方策は、否定することではない。何も言わないことであろう。（中略）しかし、いったん「ピエールがいらない」と言つてみた途端、ピエールはその否定によつて、満たされぬ期待のように、裏切られたまなざしの先の欠如として、虚の姿をあらわすだろう。否定表現はレーザー光線のように、虚の姿をえがき出す。

「うれしい」と言うとき、人はたんにうれしいのであろう。それに対して、

「かなしくはない」と言う表現は、うれしさのかたわらに、存在しないかなしみの映像を成立させる。¹⁴

こうした存在しない感情を担わされる存在として、不特定多数で顔の見えない物語の受容者、という《読者》の属性が利用されている。《読者》の「一般的」で「正当」な価値観を裏切ることによつて、《作者》は物語の特殊性を演出する。ここでの《読者》は、その距離を提示するための基準点とでもいふべき役割を担っている。《読者》の価値観を作中に描くことで、《作者》に否定を通した規定をさせることが可能となる。

ならば《作者》に対する理解のない、不特定多数の顔の見えない《読者》という存在には、積極的に作中に導入される理由があったと言える。小森は大正十四年以降の状況として、同人誌が作者と読者の接触の機能を持っていたと述べる。

続々と新しい雑誌が発行され、文字どおり、マスを対象とした、言語表現の市場が形成されてい

ったのである。(中略)漱石の時代とは比較にならない加速度のつき方で、〈作者〉と〈読者〉の距離は拡大されていったのであり、ある個別的な文化的枠組みや状況を前提にした伝達回路を創出することそのものが困難になったのである。だからこそこの時代はまた、「同人誌」の時代

マス・コミュニケーション

でもあったのだ。大量伝達の回路では決して作り出すことができない、〈作者〉と〈読者〉と

コンタクト

の間での「接触」の機能を内在させた濃密な表現過程を実現しようとする意志に、一連の「同人誌」運動は貫かれていたといえるだろう。¹⁵

だが、そういった接触の機能は、具体的な表現のうちに必ずしも見出せるわけではない。例えば「故旧忘れべき」は第八節途中までが同人誌「日暦」に掲載されたものであった。その意味で、「故旧忘れべき」の「読者」に、「日暦」の同人達をはじめとする実際の読者を代入できる可能性は存在する。だが、高見の「処女作と出世作」(『月刊文章』昭和十三年二月)の以下の箇所を見ると、高見が実際に意識する、連載当時の「故旧忘れべき」の読者と、作品中の「読者」との間には差違があることがわかる。

これ(「故旧忘れべき」——引用者注)が連載の途中で、はしくも芥川賞の候補にのぼり、私の出世作といふことに成った。——候補になったときは連載中の未完であったが、人々にとかう言はれ出すと、何か照れ恥かしくなつて、筆が続かなくなつた。誰も見てないところで、自分ひとりの気持を紛らすためにヤケな声を出してコリヤコリヤとステコ踊りをやつてゐるに似た作品であつた。見物がまはりを取巻いては、ちよつとステコ踊りの当人は恰好がつかないのである。¹⁶

ここで高見は連載中の、読者への意識の変化について語る。だが、「故旧忘れべき」を実際に通読しても、そのような意識の変化が作中の「読者」に反映しているとは言えない。寧ろ、作品に書き込まれた、「正当」なものを求める不特定多数の「読者」の方が、後に高見が意識する「見物」の存在を先取りしているように見える。受容者が限られる同人誌上の作品であっても、〈読者〉は一般的見解を担い、それ故に作中人物と距離を置くものとして描かれている。これは不特定多数の顔の見えない〈読者〉という存在が、積極的に作中に描かれたことを示すものではないだろうか。

序論において、〈読者〉と実際の読者が重なり合う可能性について述べた。また、第四章において、〈読者〉が時に、実際の読者が演じ得る役割として機能する事を述べた。だが、否定を通じた規定における、「一般的」な価値観を担う〈読者〉は、ただ単に否定されるために言及される存在であり、実際の読者が演じられるべき役割としての側面は薄い。この場合は寧ろ、〈読者〉を否定する〈作者〉の側にこそ、実際の読者は寄り添うことが期待されている。〈読者〉として読むのではなく、〈作者〉と〈読者〉の対話を眺めた上で、〈作者〉に共感することが期待されているのである。安藤と中村は、〈作者〉と〈読者〉による語りの場があくまで虚構のものであることに関し、「道化の華」について触れる中で以下のように述べている。

¹⁵ 小森陽一「近代小説と〈語り〉」(『構造としての語り・増補版』六二頁)

¹⁶ 高見順「処女作と出世作」(『高見順全集 第十七巻』三六四頁)

むろん、この「僕」は作者太宰治を思わせつつも、それとは別の次元にいる仮の作者である。「諸君」もまた、現実の読者とイコールではない。「僕」が「諸君」を仮想し、そこに呼びかけていくことによって、架空のコミュニティ——共同体——が作中に生みだされていく。現実の読者はそこにわが身をなぞらえ、「この小説」が「通俗小説」などではなく、将来古典になるかもしれない可能性について、「僕」の過剰な自意識に寄り添いながら思いをめぐらしていくのである。¹⁴

「道化の華」の場合、「をかしいか。なに、君だつて」のように、語り手は、物語の聞き手として「君」と呼ばれる人物を想定するが、これはイーザーの言う虚構の読者であり、テキスト内部に設定された受信者である。このようなコミュニケーション過程の仮構が全体としてテキストを構成し、現実の読者はこの全体をメッセージとして受容するものと見なされる。¹⁵

《読者》に対する否定を通して《作者》が自己規定を行う際においては、実際の読者はやり取りの全体を「メッセージとして受容する」ことになる（その結果《作者》の側へと寄り添う）のではないだろうか。否定を通した規定においては、語りの場の、仮構されたものであるという側面が色濃く表れていると言える。

「道化の華」の場合は、実際の読者に期待される、《作者》に寄り添うべきものとしての役割を、「君」と言及して作中に描き込んだ作品だという事ができる。だが、「故旧忘れ得べき」にしろ「佳人」にしろ、不特定多数の「諸君」に呼びかけながらも、そういった「君」に近い物を、作品の中に潜在的に蔵しているのかもしれない。小森が言う、作者からの距離が遠い読者は、否定を通した規定という技法へのこの時期における注目を促し、定着させた可能性がある。新たな《読者》が新たな語り方を《作者》に与え、それは作品のあり方を変えてゆく。そうしたプロセスがここには見出し得る。

勿論《読者》の持つ、不特定多数で顔が見えないという要素自体は、はつきりと言及されることはなくとも、《読者》一般が持つ性質である。そうであるからこそ、《作者》はしばし《読者》全体ではなく、ある種の性質を持った《読者》達の一部に言及し¹⁶、自己や物語を語る手立てとすることができ¹⁷る。《読者》とは不特定多数で顔の見えない存在であるからこそ、そこから《作者》が望む者を自由に取り出すことができる源泉ともなる。昭和初期の三作品における《読者》への言及は、元々《読者》が持っていた要素に改めて注目し、それを強調したものであると言える。

《読者》が《作者》の言葉を作る存在であることは、序論に於いて述べた。そして《読者》によつ

¹⁴ 安藤宏「私たち」をつくる」一五一—一五二頁

¹⁵ 中村三春「太宰治のメタフィクション」二二六頁

¹⁶ 「来年は四十だといふ、もう髪に大分白髪も見える、汚ない髭の親仁の私が、親に継いで犬の事を憶ひ出すなんぞと、余り馬鹿氣でゐてお話にならぬ——と、被仰るお方が有るかも知れんが」「（平凡）、「てきさん、どこそで、ごりがんきめ込んだんやで」とか、「ごりがんでなア」といふのを聞き馴れてゐる人」（「ごりがん」）、「近年の厳しい学校当局の詮議立てしか知らない若い読者にはウソと思はれるかもしれないが」（「故旧忘れ得べき」第五節）、「このやうな愚かな小説を幸ひにして読んで下さる賢明な女性読者」（「故旧忘れ得べき」第七節）、「かういへばさつそく意地のわるいひとびとはそんな出来上りの感慨こそ生への執着と紙一重のものだ、ざまを見ろといふであらうか」（「佳人」）

¹⁷ 因みに、この種の言及においても、やはり《読者》は必ずしも実際の読者に重なることを必要とされない。この場合の《読者》の多くは、その存在や発言が尤もらしいもの、あり得る反応として許容されるものでさえあれば良い。

て〈作者〉の言葉が作られるということは、〈読者〉が〈作者〉の人格のある側面を露わにすることでもある。様々な要素を持つ〈読者〉への言及は、〈作者〉の個性の様々な面を明らかにすることにつながる。〈読者〉との対話は〈作者〉が個性を発揮する上での強力な装置であり、その意味で〈読者〉とは〈作者〉の一部でもある。新たな〈読者〉は新たな語り方を齎すだけでなく、実は新たな〈作者〉そのものをも生み出している。

〈作者〉が不特定多数の〈読者〉達の中の、どういった〈読者〉に言及しているか。あるいはどういった要素に言及しているか。作品を通して得られる〈読者〉の全体像だけでなく、場面ごとにおける〈読者〉の一部に関する言及、そうしたことの考察もまた〈作者〉の性格を規定し、その言葉の解釈に影響を与えるものかもしれない。尤も、本論ではその種の考察は部分的にしか行うことができなかったが。

四 今後の課題

本論で行うことの出来なかった考察は〈読者〉の一部に関する物だけではない。最後に、今後更なる考察が必要だと考えられることを提示しておきたい。

まず、〈作者〉から物語内容（コンテキスト）への言及に関して、本論では主に登場人物に絞って考察を行った。物語の多くが人物の行為を主軸として進行する以上、登場人物への言及は重視される必要があった。だが、物語内容への言及は、そうした登場人物に関するものに留まらず、より広い範囲に関して行われる。だが、そうした幅広い範囲での物語内容への言及は、本論ではあまり触れることができなかった。一例を挙げるなら、「道化の華」に見られる以下の記述のように、風景への言及の場面においても〈作者〉は登場し得る。

翌る朝は、なごやかに晴れてゐた。海は風いで、大島の噴火のけむりが、水平線の上に白くたちのぼつてゐた。よくない。僕は景色を書くのがいやなのだ。

また、本論では、序論において述べた〈作者〉の顕在化を軸に作品の解釈を行なった。だが、そうした〈作者〉という側面からは捉えられない作品にも、〈作者〉との関連は見出し得る。

本論で取り上げた昭和初期の作品の〈作者〉が、作品全体の意味づけを十全に行えないということは既に述べた。だとすれば、〈作者〉の能力はその点において、芥川や宇野の〈作者〉よりも低下していると言える。そして、こうした能力の低下の先に、太宰の「ダス・ゲマイネ」（『文芸春秋』昭和十年十月）における「太宰治」があるとも考えられる。

この「太宰治」は、三人称的に語り手から指示される存在であり、もはや物語を語ることそのものからも排除されている²¹。これは本論における〈作者〉の定義からも外れてしまう、単なる登場人物としか言い得ない存在である²²。その意味で〈作者〉は極めて周縁的な地位に追いやられており、この種の周縁的な箇所における「〈作者〉らしき存在」一般の考察は、今後の課題と成り得るであろう。半村良の泉鏡花賞受賞作「産霊山秘録」²³（『SFマガジン』昭和四十七年四月〜七月、九

²¹ 「私がちよつと階下へ行つてゐる間に、もう馬場と太宰が言ひ合ひをはじめた様子で、お茶道具をしたから持つて来て部屋へはひつたら、馬場は部屋の隅の机に頬杖ついて居汚く座り、また太宰といふ男は馬場と対角線をなして向きあつたもう一方の隅の壁に背をもたせ細長い両の毛牒を前へ投げだして坐り（後略）」（太宰治「ダス・ゲマイネ」『太宰治全集2』三三四頁）

²² 「ここで注目しておきたいのは、この作中人物「太宰治」は「書かれる対象」の一人としてしか存在しておらず、「書く主体」である作者・太宰治とは切り離された存在であるということである」（川島智美「太宰治論——初期作品における虚構としての太宰治——」一二七頁）

月(十二月)の末尾は以下のようなものであり、やはり三人称で言及される、「(作者)らしき」登場人物が現れる。

男は手帳をとりだして何かメモをとった。

「ジョーカーのおはなし、きつと作品の中に入れます。じゃ、今日はこのくらいで……あ、それから、タイトルをきめました。産霊山秘録というんです」

清田はかすかに笑い、男を送ってドアへ向かった。⁵³

さらにこの事と関連して、本論において、(作者)の顕在化が見られる作品について指摘した特徴と、類似する技法が用いられた作品についても考察する必要性があるかもしれない。

例えば第五章では、一般的な見解を代表する(読者)と、それに対して卑屈に対応する(作者)を見たが、そうした「優れた者」と「劣った者」とでも呼ぶべき対比は、石川淳の「張柏端」(『文庫』昭和十六年十月)や坂口安吾の「真珠」(『文芸』昭和十七年六月)等にも見ることができ。『張柏端』では、履物をなくした仙人張柏端と、やはり履物をなくした「わたし」の物語が並行して語られ⁵⁴、また、「真珠」では、真珠湾を攻撃した「あなた方」の物語と、「僕」の物語が並行して語られる⁵⁵。

久保昭博と中村ともえは、高見に関して以下のように述べている。

リアリズム的描写にたいする批判について述べておこう。(中略)現実描写へのこうした疑念は、日本では高見順「描写のうしろに寝てゐられない」(『新潮』一九三六)によって提出される。彼は描写を近代科学と民主主義の産物と評価しながらも、「客観的共感性」の基盤が崩壊した社会においては、客観的描写の力は失われたとしたのであった。とはいえ高見は詩的言語を求めることなく、描写から「饒舌な」説話体への移行を主張し、いわば「語ること」を復権させる方向へと向かった。⁵⁶

「張柏端」や「真珠」のような(作者)という主題から見れば)周辺の作品の考察によつて、高見のこうした「語ること」の復権の内実を明らかにすることが出来るかもしれない。同時にそれは、「故旧忘れ得べき」と「当世書生氣質」の相違を明らかにすることにも繋がるだろう。

⁵³ 半村良『産霊山秘録』 集英社 平成十七年十一月 五二二頁。尤も、この場合は「男」によつて言及されるタイトルと、作品のタイトルが同一であるという点で「男」と作品との結びつきが示されており、「(ダス・ゲマイネ)」の「太宰治」よりも(作者)らしさが演出されている。

⁵⁴ 「犯人も見つからず、古い靴も出て来ない。わたしの盗難事件はそれつきりである。ちよつとこまつたところまでは張柏端と似てゐるが、それからさきはいづ形勢がちがふ。俗物がうつかり仙人のはなしをはじめると、とんだ恥をかくやうである」、「張柏端の沓はもどつても、わたしの靴の替りはまだ出来ない。今日、すくなくとも二十二円五十銭以下では、靴らしい靴はないさうである」(石川淳「張柏端」『石川淳全集 第二巻』 筑摩書房 平成元年六月) 二六八、二七五頁)

⁵⁵ 「十二月八日午後四時三十一分。僕が二の宮の魚屋で焼酎を飲んでゐたとき、それが丁度、ハワイ時間月の出二分、午後九時一分であつた。あなた方の幾たりかは、白昼のうちは湾内にひそみ、冷静に日没を待つてゐた。遂に、夜に入り、月がでた。あなた方は最後の攻撃を敢行する」(坂口安吾「真珠」『坂口安吾全集 03』 筑摩書房 平成十一年三月) 三九八頁)

⁵⁶ 久保昭博・中村ともえ「概説」『日本の文学理論 アンソロジー』 水声社 平成二十九年六月) 六三頁

参考文献（出版年月順）

【単行本】

- サッカレ『虚栄の市 上巻』平田禿木訳 国民文庫刊行会 大正三年六月
- 『校註国文叢書第十七冊 今昔物語（下）古今著聞集』博文館 大正四年八月
- 『新選宇野浩二集』改造社 昭和三年八月
- 宇野浩二『子の来歴』三笠書房 昭和十一年三月
- 宇野浩二『蔵の中 外四篇』改造社 昭和十四年八月
- 『現代文豪名作全集 宇野浩二集』河出書房 昭和二十九年一月
- 『日本古典文学大系 13 落窪物語 堤中納言物語』岩波書店 昭和三十三年八月
- 『日本古典文学大系 14 源氏物語一』岩波書店 昭和三十三年一月
- 『日本古典文学大系 60 椿説弓張月 上』岩波書店 昭和三十三年八月
- 『日本古典文学大系 64 春色梅児誉美』岩波書店 昭和三十七年八月
- 石光葆『高見順 人と作品 31』清水書院 昭和四十四年六月
- 『高見順全集 第一巻』勁草書房 昭和四十五年十二月
- 十川信介『二葉亭四迷論』筑摩書房 昭和四十六年十一月
- 『宇野浩二全集 第一巻』中央公論社 昭和四十七年四月
- 『宇野浩二全集 第四巻』昭和四十七年七月
- 『高見順全集 第十五巻』勁草書房 昭和四十七年十月
- ロマン・ヤーコブソン『一般言語学』川本茂雄監修 田村すゞ子・村崎恭子・長嶋善郎・中野直子共訳 みすず書房 昭和四十八年三月
- 『高見順全集 第十七巻』勁草書房 昭和四十八年五月
- 『志賀直哉全集 第三巻』岩波書店 昭和四十八年九月
- 『逍遙選集 別冊第三』第一書房 昭和五十二年十一月
- 大野晋『日本語の文法を考える』岩波書店 昭和五十三年七月
- 『定本織田作之助全集 第八巻』文泉堂出版 昭和五十三年十一月
- ロラン・バルト『物語の構造分析』花輪光訳 みすず書房 昭和五十四年十一月
- 『川端康成全集第五巻』新潮社 昭和五十五年五月
- 『川端康成全集第一巻』新潮社 昭和五十六年十月
- 『芥川賞全集 第一巻』文芸春秋 昭和五十七年二月
- W・イーザー『行為としての読書——美的作用の理論——』嚮田収訳 岩波書店 昭和五十七年三月
- 榎本正純『源氏物語の草子地 諸注と研究』笠間書院 昭和五十七年五月
- 『小林多喜二全集 第二巻』新日本出版社 昭和五十七年六月
- 『中村幸彦著述集 第八巻』中央公論社 昭和五十七年七月
- 『二葉亭四迷全集第一巻』筑摩書房 昭和五十九年十一月
- 二葉亭四迷『二葉亭四迷全集第四巻』筑摩書房 昭和六十年七月
- ジェラルド・ジュネット『物語のディスクール』花輪光・和泉涼一訳 水声社 昭和六十年九月
- F・シュタンツェル『物語の構造』前田彰一訳 岩波書店 平成元年一月
- 『石川淳全集 第一巻』筑摩書房 平成元年五月
- 『石川淳全集 第二巻』筑摩書房 平成元年六月
- 『石川淳全集 第十二巻』筑摩書房 平成二年二月

ポール・リクール『時間と物語』 Ⅲ 物語られる時間』久米博訳 新曜社 平成二年三月
ウェイン・C・ブース『フィクションの修辞学』米本弘一・服部典之・渡辺克昭訳 水声社 平成三年二月

W・J・オング『声の文化と文字の文化』桜井直文・林正寛・糟谷啓介訳 藤原書店 平成三年十月

井澤義雄『石川淳の小説』 岩波書店 平成四年五月

佐藤信夫『レトリック感覚』 講談社 平成四年六月

外山滋比古『英語の発想・日本語の発想』 日本放送出版協会 平成四年十月

『二葉亭四迷全集別巻』 筑摩書房 平成五年九月

『菊池寛全集 第二巻』 高松市菊池寛記念館 平成五年十二月

『漱石全集 第二巻』 岩波書店 平成六年一月

中村三春『フィクションの機構』 ひつじ書房 平成六年五月

『荷風全集 第十七巻』 岩波書店 平成六年六月

『本多秋五全集 第四巻』 青柿堂 平成七年二月

ミハイル・バフチン『ドストエフスキーの詩学』望月哲男・鈴木淳一訳 筑摩書房 平成七年三月

『芥川龍之介全集 第一巻』 岩波書店 平成七年十一月

『近代文学作品論叢書 12』 芥川龍之介『羅生門』作品論集成『』 大空社 平成七年十一月

『近代文学作品論叢書 12』 芥川龍之介『羅生門』作品論集成『』 大空社 平成七年十一月

『新日本古典文学大系 37』 今昔物語集 五』 岩波書店 平成八年一月

『芥川龍之介全集 第五巻』 岩波書店 平成八年三月

芥川龍之介『芥川龍之介全集 第九巻』 岩波書店 平成八年七月

ジェラルド・プリンス『物語論の位相―物語の形成と機能』遠藤健一訳 松柏社 平成八年十二月

和田敦彦『読むということ―テキストと読書の理論から―』 ひつじ書房 平成九年十月

『太宰治全集 2』 筑摩書房 平成十年五月

『太宰治全集 11』 筑摩書房 平成十一年三月

『坂口安吾全集 03』 筑摩書房 平成十一年三月

増田周子『宇野浩二文学の書誌的研究』 和泉書院 平成十二年六月

『大阪人物辞典』 清文堂出版 平成十二年十一月

ジェラルド・ジュネット『スイユ テキストから書物へ』和泉涼一訳 水声社 平成十三年二月

『日本国語大辞典 第二版 第五巻』 小学館 平成十三年五月

『日本国語大辞典 第二版 第九巻』 小学館 平成十三年九月

H・R・ヤウス『挑発としての文学史』嚮田収訳 岩波書店 平成十三年十一月

ジョナサン・カラー『1冊でわかる 文学理論』荒木映子・富山太佳夫訳 岩波書店 平成十五年九月

月

野家啓一『物語の哲学』 岩波書店 平成十七年二月

増田聡『その音楽の〈作者〉とは誰か リミックス・産業・著作権』 みすず書房 平成十七年七月

荒井真理亜『上司小剣文学研究』 和泉書院 平成十七年十月

半村良『産霊山秘録』 集英社 平成十七年十一月

ミシェル・フーコー『フーコー・コレクション2 文学・侵犯』小林康夫・石田英敬・松浦寿輝編 筑摩書房 平成十八年六月

『文藝時評大系 大正篇 第八巻 大正九年』 ゆまに書房 平成十八年十月

坂部恵『かたり―物語の文法』 筑摩書房 平成二十年二月

吉田悦志『上司小剣論——人と作品』 翰林書房 平成二十年十一月

松本和也『昭和十年前後の太宰治〈青年〉・メディア・テクスト』 ひつじ書房 平成二十一年三月

アントワヌ・コンパニヨン『第二の手、または引用の作業』 今井勉訳 水声社 平成二十二年二月

安藤宏『近代小説の表現機構』 岩波書店 平成二十四年三月

高橋修『主題としての〈終り〉 文学の構想力』 新曜社 平成二十四年三月

渡部直己『日本小説技術史』 新潮社 平成二十四年九月

小森陽一『文体としての物語・増補版』 青弓社 平成二十四年十一月

『神の文化史事典』 白水社 平成二十五年二月

阿部公彦『詩的思考のめざめ 心と言葉にほんとうは起きていること』 東京大学出版会 平成二十六年二月

佐々木敦『あなたは今、この文章を読んでいる。 パラフィクションの誕生』 慶應義塾大学出版会 平成二十六年九月

ロジャー・イーカーチ『失われた夜の歴史』 樋口幸子・片柳佐智子・三宅真砂子訳 インターシフト 平成二十七年二月

安藤宏『「私」をつくる 近代小説の試み』 岩波書店 平成二十七年十一月

山内祥史『太宰治の『晩年』——成立と出版』 秀明出版会 平成二十七年十一月

小松原哲太『レトリックと意味の創造性 言葉の逸脱と認知言語学』 京都大学学術出版会 平成二十八年三月

田村隆『省筆論——「書かず」と書くこと』 東京大学出版会 平成二十九年七月

小森陽一『構造としての語り・増補版』 青弓社 平成二十九年九月

J・L・オースティン『言語と行為』 飯野勝己訳 講談社 平成三十一年一月

【雑誌論文・その他】

長谷川天溪「文芸時評」(『太陽』 明治四十一年五月) (『二葉亭四迷全集別巻』)

夢曲「最近の小説及戯曲」(『時評』(『帝国文学』 明治四十一年五月)) (『二葉亭四迷全集別巻』)

「新刊雑書」(『東京日日新聞』 明治四十一年五月七日) (『二葉亭四迷全集別巻』)

上司小剣「松茸」(『文章世界』 明治四十三年十二月)

上司小剣「父の婚礼」(『ホトトギス』 大正四年一月)

「両賞授与者決定 二科賞と樗牛賞」(『読売新聞』 大正七年九月十六日)

宇野浩二「長い恋仲」(『雄弁』 大正八年十月)

舟木重信「宇野浩二論」(『新潮』 大正八年十一月) (『近代文学評論大系 第五巻 大正期Ⅱ』 角川書店 昭和四十七年四月)

上司小剣「ごりがん」(『文章世界』 大正九年六月)

大月高陽「文芸時評 創作読んだ儘」(『新公論』 大正九年七月) (『文芸時評大系 大正篇 第八巻 大正九年』)

白石実三「六月の文壇」(『文章世界』 大正九年七月) (『文芸時評大系 大正篇 第八巻 大正九年』)

谷崎精二「六月の文壇」(『新潮』 大正九年七月) (『文芸時評大系 大正篇 第八巻 大正九年』)

宇野浩二「自作自註 僕の作品に就て文学に志す若き人々へ」(『文章俱樂部』 昭和三年十月)

臼井吉見「解説」(『現代文豪名作全集 宇野浩二集』 河出書房 昭和二十九年一月)

平野謙「解説」(『高見順文学全集 第一巻』 講談社 昭和三十九年十二月) 渡辺貞磨「鑑賞」(『羅生

- 門」——芥川の泣き笑い——」（『国文学会会報』一六号 昭和四十年九月）
- 「鍋井克之年譜」（『鍋井克之』 美術出版社 昭和四十一年二月）
- 磯貝英夫「故旧忘れ得べき」（『日本近代文学』四号 昭和四十一年五月）
- 磯貝英夫「石川淳『佳人』」（『古典と近代文学』一号 昭和四十二年十月）
- 中野幸一「草子地攷（一）」（『学術研究——人文科学・社会科学篇——』一七号 昭和四十三年十二月）
- 狩野啓子「『佳人』試論」（『語文研究』三四号 昭和四十七年十二月）
- 鳥居邦朗「虚構の彷徨——作品の構造」（『国文学』一九—二二号 昭和四十九年二月）
- 福田恆存「私的一篇『ごりがん』上司小剣 報いられない短篇小説」（『すばる』昭和五十六年六月）
- 島貫真「『佳人』小論——表現放棄の表現者という畏について——」（『言文』三二号 昭和五十八年十二月）
- 野口武彦「現代文章講義（十二） 饒舌という思想——高見順『故旧忘れ得べき』——」（『日本語学』四—八号 昭和六十年八月）
- 野口武彦「現代文章講義（十三） 饒舌という思想（続）——高見順『故旧忘れ得べき』——」（『日本語学』四—一〇号 昭和六十年十月）
- 島田昭男「『道化の華』（一） 解釈と鑑賞」五〇—一二号 昭和六十年十一月 一一三頁
- 関谷一郎「高見順素稿」（『現代文学』三三三号 昭和六十一年六月）
- 平井修成「石川淳『佳人』論——小説への助走——」（『常葉学園短期大学紀要』一七号 昭和六十一年十一月）
- 佐藤泰正「『道化の華』をどう読むか——太宰治・その主題と方法（一）——」（『日本文学研究』二二二号 昭和六十一年十一月）
- 西村好子「『平凡』——その文体の成立と位置——」（『国文論叢』一四号 昭和六十二年三月）
- 西原千博「『道化の華』試解」（『稿本近代文学』一〇号 昭和六十二年十二月）
- 海老井英次「『羅生門』——〈自我〉覚醒のドラマ——」（『芥川龍之介論攷——自己覚醒から解体へ——』 桜楓社 昭和六十三年二月）
- 杉本優「下人が強盗になる物語——『羅生門』論——」（『日本近代文学』四一号 平成元年十月）
- 太田瑞穂「私小説の可能性——太宰治の場合——」（『花袋研究学会会誌』八号 平成二年三月）
- 白浜潤一郎「『佳人』論」（『山口国文』一三三三号 平成二年三月）
- 谷彰「石川淳『佳人』論——文体の獲得／文体への宣戦布告——」（『近代文学試論』二八号 平成二年十二月）
- 今野哲「『羅生門』論——生を希求するかたち——」（『二松』五号 平成三年三月）
- 渡邊拓「芥川龍之介『羅生門』の表現について」（『都大論究』二九号 平成四年六月）
- 松本修「媒介としての門——『羅生門』研究——」（『日本文学研究資料新集』19 芥川龍之介・理智と抒情』 有精堂 平成五年六月）
- 清水康次「『羅生門』論」（『芥川文学の方法と世界』 和泉書院 平成六年四月）
- 小森陽一「二葉亭四迷『平凡』——交通する主客」（『国文学』三九—七号 平成六年六月）
- 友田悦生「『羅生門』の構造と主題——「老年」から初期歴史小説の成立へ——」（『初期芥川龍之介論』 翰林書房 平成六年十一月）
- 鶴谷憲三「『道化の華』の構造——〈僕〉の位相についての試み」（『日本文学研究』三〇号 平成七年一月）
- 森崎光子「上司小剣『ごりがん』論」（『相愛国文』八号 平成七年三月）

- 石原千秋「テクスト論は何を変えるか・『羅生門』」(『国文学』四一—五号 平成八年四月)
- 三谷邦明「『羅生門』の言説分析——方法としての自由間接言説あるいは意味の重層性と悖徳者の行方——」(『双書〈物語学を拓く〉2 近代小説の〈語り〉と〈言説〉』 有精堂 平成八年六月)
- 掛井未知江「『道化の華』試論——軽薄なまでに表面的であることの権利——」(『繡』九号 平成九年三月)
- 杉山彰英「石川淳『佳人』試論——ことばによる表現——」(『国学院大学大学院文学研究科論集』二五号 平成十年三月)
- 長谷川達哉「下人の行方と、語り手の「いま・ここ」——『羅生門』の言説分析の試み——」(『中央大学国文』四一号 平成十年三月)
- 篠原秀征「『故旧忘れ得べき』ノート」(『中央大学大学院論究(文学研究科篇)』三一—一号 平成十一年三月)
- 若松伸哉「石川淳『佳人』論——同時代における〈わたし〉の要請——」(『青山語文』三一号 平成十三年三月)
- 長部日出雄「『道化の華』の現在性」(『太宰治研究』九号 平成十三年六月)
- 宮坂康一「顕在化する語り手／埋没する語り手——芥川龍之介『羅生門』論——」(『繡』一五号 平成十五年三月)
- 海老井英次「『羅生門』の読み難さ——その構造と〈作者〉の係わり——」(『芥川龍之介を読む 梅光学院大学公開講座論集 第51集』 笠間書院 平成十五年五月)
- 宮崎靖士「初期宇野浩二における〈方言〉使用をめぐって——〈方言〉語りと〈行為遂行性〉——(前)」(『国語国文研究』一二五号 平成十五年十月)
- 宮崎靖士「初期宇野浩二における〈方言〉使用をめぐって——〈方言〉語りと〈行為遂行性〉——(後)」(『国語国文研究』一二六号 平成十六年三月)
- 柄谷行人「翻訳者の四迷——日本近代文学の起源としての翻訳」(『国文学』四九—一〇号 平成十六年九月)
- 川島智美「太宰治論——初期作品における虚構としての太宰治——」(『福岡大学日本語日本文学』一四号 平成十六年十二月)
- 百瀬久「高見順『故旧忘れ得べき』論——消化器系生理の方法——」(『東洋』四三—二号 平成十八年五月)
- 杉浦晋「石川淳『森鷗外』をめぐって——岩上順一、伊藤整、小林秀雄との比較——」(『文学』八—二号 平成十九年三月)
- 若松伸哉「〈歴史と文学〉のなかで——石川淳『森鷗外』における史伝評価」(『日本近代文学』七六号 平成十九年五月)
- 鷲崎秀一「芥川龍之介が見た宇野浩二の〈エスプリ・ガウロア〉——「長い恋仲」と滑稽文学者海賀変哲との対比に示された世界——」(『笑いと創造 第五集』 勉誠出版 平成二十年三月)
- 黒田大河「カニバリズムの彼方へ——芥川龍之介とわれわれの時代」(『国文学 解釈と鑑賞』七五—二号 平成二十二年二月)
- 松本常彦「僕はなぜ小説を書くのだらう——「復讐」・太宰治「道化の華」の一語」(『国語国文 薩摩路』五四号 平成二十二年三月)
- 小谷瑛輔「芥川龍之介の初期作品における反語的完結性——『羅生門』『鼻』『酒虫』を中心に」(『国語と国文学』八七—一〇号 平成二十二年十月)

五島慶一「『羅生門』論——「猿」と人間、そして語り手——」（『国文研究』五六号 平成二十三年六月）

安西晋二「歴史文学批判と評伝の方法論——石川淳「諸國崎人傳」への視角——」（『国学院雑誌』一五—九号 平成二十六年九月）

筒井康隆「メタパラの七・五人」（『新潮』一一二—三号 平成二十七年三月）

日比嘉高「登場人物の類型を通して作者は何を語るか——私小説を起点に」（『作家／作者とは何か テクスト・教室・サブカルチャー』 和泉書院 平成二十七年十一月）

中村三春「作者論」（『ハンドブック 日本近代文学研究の方法』 ひつじ書房 平成二十八年十一月）
久保昭博・中村ともえ「概説」（『日本の文学理論 アンソロジー』 水声社 平成二十九年六月）