

室生犀星研究——自伝小説における虚構性の考察——

能地 克宜

【全体の要旨】

本論は小説を書き始めた大正一〇年前後の前期、「あにいもうと」(昭和九)、「女の囚」(昭和一〇)などのいわゆる〈市井鬼もの〉と呼ばれる小説を発表した昭和一〇年前後の中期、「杏っ子」(昭和二三)、「蜜のあはれ」(昭和三四)などを発表した昭和三〇年以降晩年に至る後期の三つの時期に区分され、「前期の抒情性、官能性」と「中期の市井鬼もののリアリティ・迫力・野生」が後期において「止揚、総合」されていく(奥野健男)と整理されてきた室生犀星の文学活動を、主に自伝小説群における試行錯誤の航跡および、それらを書く過程で取り込んだ種々の小説の方法を辿ることを主軸として、それらを横断的に捉え、犀星文学の小説テキストにおける全体像を提出すること、そして、常に同時代の新たな文学潮流を摂取し、それらを自身の小説手法として作品を生み出しては、それを新たな手法によって捨て去ることで進化し続けた犀星文学の再評価を試みている。

小説家としての室生犀星の文学活動は、「幼年時代」(大正八)、「性に眼覚める頃」(同)、「或る少女の死まで」(同)など幼年期から青年期に至る自伝小説を書くことから始まった。四〇年以上にわたる文学活動を概観すると、その後も、およそ一〇年毎に自伝小説を書き継いでいる。先の小説を収めた最初の小説集『性に眼覚める頃』(大正九)から始まり、『生ひ立ちの記』(昭和五)、『弄獅子』(昭和一一)、『作家の手記』(昭和一二)、『泥雀の歌』(昭和一七)、『童笛を吹けども』(昭和二三)、『杏っ子』(昭和二三)、『私の履歴書』(昭和三七)などがある。それらの自伝小説は、刊行されるたびに情報の増補あるいは訂正が繰り返され、「事実」とは異なった、さまざまな「虚構」が織り込まれてきた。『室生犀星の〈自叙伝〉』は、まず自身のこれまでを描くという、いかにも素朴な素材重視の観点から発想されていたが、次第にそれを書く〈方法〉を見い出して来るのであった。そのとき、〈自叙伝〉は事実に関われぬ文学、一編の虚構として自立した「(二瓶浩明)」という示唆に富んだ指摘がなされていたにもかかわらず、従来の犀星研究においては、それを踏まえ、犀星の中期、後期の自伝小説を虚構という視点から捉えることより伝記研究の根拠と見なされ、引用され続ける情報源として機能してきた。つまり、自伝小説群の解明は伝記研究に回収されるという傾向を持っていたのである。

そこで、これら大正中期の『性に眼覚める頃』から『生ひ立ちの記』(昭和五)、『弄獅子』(昭和一一)を経て戦後にいたる自伝小説として『蜜のあはれ』を読み、その間の小説テキストとともに、犀星が小説の方法を模索する実験の場として捉えるとともに、自らの生い立ちをどのように語るかという認識が次第に深化する様態を追尋していく。このような観点から見ると、『作家の手記』、『泥

雀の歌』には『弄獅子』に見られるような実験性が少なく、むしろ『弄獅子』を補う位置にあるものと見なせること、『童宙を吹けども』『私の履歷書』にはこれまで書き継がれてきた自伝情報を追認しており、安定した内容であること、『杏つ子』は犀星文学の代表作であるが、自己そのものを語るだけでなく、娘の成長を書き記していくことなどから、本論での分析対象から外すこととする。それに代わって、これまで前衛小説、超現実主義とみなされてきた「蜜のあはれ」の実験性に自伝小説の可能性を見出すことができる。

この分析を通して、前期における虚構を事実として示すことから、中期における虚構を虚構として提示することが事実であるという意識へ、そして後期に至って、自らが作り上げた虚構の世界に自身を投じていくという虚構意識の変遷が明らかとなっていくことになるだろう。

犀星が自伝を文学テキストとして書き始めるようになったのは、大正七年前後であるが、詩人として出発した犀星が、「私」の視点から生い立ちを書くという出発点での素朴な描写法の行き詰まりに直面したのは、書く時点と書かれる内容が近づいてきた時に遭遇した他者を書くということであった。他者をいかにして書き記すかということを進展させて行く際に参照していたのは、雑誌『変態心理』を主軸として展開した同時代の変態心理言説と、同時代の映画の手法およびそれらに関する言説であった。それらは『海の僧院』（大正九）、『幻影の都市』（大正一〇）など大正九年から十年にかけての諸作品における「官能描写」として完成する手法の獲得となっていく（当初は高い評価を得、やがては批判的となる）。次第にそれは、『香爐を盗む』（大正九）、『心臓』（大正一一）など視点人物が客体化して見られる存在へと反転する手法として結実する。

犀星は、昭和期に入って書かれた「幾代の場合」（昭和三）において、他者の内面に参入し他者に仮託して自己を語るという手法を確立する。昭和三年前後に執筆された自伝小説では、血縁のない家族の中で育った幼少期の記憶が、家族の側からも描かれ、偽者の家族を語ることが真実の自己を語ることに通底するという、生い立ちを語る認識の深化に至る。このことは、従来の研究史において、『復讐』によって「救済」されるとされてきた、いわゆる〈市井鬼もの〉として範疇化され、自伝小説における養母の造型と重ねられてしばしば指摘されていた、都市下層社会に生きる女性を描いた大量の作品群を、語り手の視点や描写法の観点から、その有機的な繋がりを指摘することにもなるのである。そのことは、犀星の代表作のひとつであり、またいわゆる〈市井鬼もの〉の中心を担うものと位置づけられてきた「あにいもつと」（昭和九）に再評価を迫ることにとなり、「女の図」（昭和一〇）を経て「龍宮の掬児」（昭和一一）に至る過程に「復讐」が機能しなくなるという、いわゆる〈市井鬼もの〉の特質の変更に迫ることにもなるのだ。

また、先行研究において、初期の「幼年時代」等にみられた美化・虚飾が拭い去られより客観的な視点によって描かれた自伝小説（遠城寺志麻）「犀星文学における最初の本格的な自叙伝」（星野晃二）などと位置づけられてきた単行本『弄獅子』（昭一一）を、本論では、同時代の純粋小説論議の場に戻し、横光利一のそれとは異なる、アンドレ・ジイド受容を踏まえた「純粋小説」の実践例としてその可能性に論及している。そして、これまでは異色の「老人文学」といった評価に止まっていた「蜜のあはれ」（昭和三四）を、犀星による犀星文学のモチーフや手法の模倣、パロディといった自らの過去の文学的営みを満載したメタフィクションとして、また、虚構を作り続けてきた自

らがその虚構物に支配されていくものとして、小説における書かれたものの自明性を問い直す、戦前までの自伝小説の限界性を戦後に突破した一つの到達点として位置づけている。

これら犀星文学における小説の方法は、常に新たなものを取り入れ、そしてそれらの方法を捨て去り、新たな小説の方法を取り入れていくという取捨の連鎖によって成立っている。そして、こうした試みを経て犀星文学が辿り着いたのは、自伝小説から虚構を排除するのではなく、虚構の虚構性を肯定した自伝小説を書くことであった。つまり、自らの虚構に満ちた生い立ちを虚構として提示すること、そして、虚構の世界に自らを引きずり込み、現実と虚構を結びつけること、そうした虚構を書き続けることが、自己の存在を正当化しうる場として機能していく。それこそが犀星文学の方法なのだ。

## 【各章の要旨】

### 第一章 小説家室生犀星の誕生——自伝小説Ⅱ虚構に目覚める頃——

室生犀星が自伝小説を書き始めたのは「ただ何となく」（本多浩）でも、結婚による経済的事情や芥川龍之介や佐藤春夫など同時代からの影響からでもなく、自らの生い立ちが既に虚構性を含んものであり、それを事実そのものとして詩で書きあらわすことができず、小説というフィクションとして書き記す必然的な理由があった。

室生犀星の小説家としての活動は、「幼年時代」『中央公論』大正八・八、「性に眼覚める頃」『中央公論』大正八・一〇、「或る少女の死まで」『中央公論』大正八・一二）など幼年期から青年期に至る自伝小説を書くことから始まった。四〇年以上にわたる文学活動を概観すると、およそ一〇年毎に自伝小説を書いている。『性に眼覚める頃』（大正九・一、新潮社）から始まり、『生い立ちの記』（昭和五・五、新潮社）、『弄獅子』（昭和一一・六、有光堂）、『作家の手記』（昭和二三・九、河出書房）、『泥雀の歌』（昭和一七・五、実業之日本社）、『童笛を吹けども』（昭和二三・五、弘文堂書房）、『杏っ子』（昭和三二・一〇、新潮社）、『私の履歴書』（昭和三七・三、日本経済新聞社）などがそれに該当する。

その特色として、まず挙げられるのは、自伝小説を書く度に詳細な情報が書き加えられていくということである。そうして情報の増補が繰り返される自伝小説は、犀星研究において、事実と見なされ、伝記研究の根拠として引用されてきた。しかしながらそのことは、当然、犀星の生い立ちを記す根拠が自伝小説以外には存在しないのかという疑問や、その自伝小説が果して事実そのものを書き記しているかという疑問をも引き起こす。

昭和四年、犀星は養母の逝去（昭和三年）を機に、実母の消息を伝える唯一の資料だけを残し、他の資料をすべて破棄した。これは、自らの起源を空白にし、オリジナルを自らの創作の世界に閉じ込めたことを意味している。にもかかわらず、これまで犀星の伝記を編む際に、多くの研究者は、

こうした確証のとれない「事実」を補うために犀星の自伝小説を参照し、それを事実として記してきた。犀星の生い立ちを語ることの難しさは、語ること自体が既に犀星の虚構の世界に入り込んでしまうという構図から抜け出せないことにある。それは、「犀星が仕組んだ罠」（川西政明）にはまることもある。犀星研究の現時点で必要なのは、後年の伝記的事実や自伝小説群との照合作業をいったん留保し、犀星が自ら出生の事情を封印しつつ、過去に書いた自伝小説をフィクションとして否定して、新たに自伝小説を執筆し続ける過程で、どのような虚構意識を編成しえたかについて究明することである。

本章では、詩人として出発した犀星が、最初の小説集『性に眼覚める頃』（大正九・一、新潮社）刊行に至るまでの言説を辿る。詩から小説へと文学の場を広げる際に、トルストイからの影響についてはこれまでの先行研究でも指摘されてきたが、同時代に親交のあった北原白秋の自叙伝詩からの影響、ことに「母」の表象についての差異について看過すべきではない。「ドストイエフスキイの肖像」「文章世界」大正六・一〇）において、両者からの影響関係について論及する。また、詩では書きえない自らの過去を語ろうとする意志ゆえに、詩から小説へという道程を切り開いていった軌跡を追尋する。また、単行本『性に目覚める頃』が、収録作品および後記の相互関連や「小景異情 その二」「抒情小曲集」（大正七・九、感情詩社）の分析を踏まえ、どのような「自伝」を演出し、「虚構」と「現実」とを反転させる試みを模索していたかについて考察する。

## 第二章 方法としての官能描写——自己を書くことから他者を書くことへ——

大正九、一〇年に発表された犀星の小説には、自伝小説を書くことによって遭遇した、他者を描くことの困難さを、克服するために取り入れた手法が、傍観する語り手が捉える性的な「官能描写」、映画的手法であった。自伝小説を書くことからじまった室生犀星の小説創作は、「結婚者の手記」（『中央公論』大正九・一）以降、自身が主人公であることが明確なものとしては書かれなくなっていく。その代わりに書かれるようになるのは、「二本の毒草」（『雄弁』大九・四）や「美しき氷河」（『中央公論』大正九・四）を嚆矢とする、「私」を視点にして周囲の人物たちの日常を傍観し、その様態を詳細に記述する小説である。そこで、比類ないものとして評価の対象となった（次第に批判の対象にもなったのであるが）のは、犀星独自の「官能描写」であった。翻って言えば、犀星は小説創作において自分を書くことから他者を書くことへの大きな転換を、この「官能描写」によって成し遂げたと言っても過言ではない。

本章では、前半において、第一小説集『性に目覚める頃』所収の自伝小説と同時期に発表された未完の散文詩「海の散文詩」「感情」大正八・七）から小説「海の僧院」（『報知新聞』大正九・三・一一〜四・一七）への改稿過程を分析することを中心にして、犀星の「官能描写」の実験性について論じる。

「海の散文詩」は舞台となる海辺の記述が全体の半分以上を占めた後、その海辺近くの尼寺の二

階に下宿する「私」とその尼寺に住む人々との交流が書き記される。尼寺で生活する五人のうち、「私」以外は全員女性という情報はもたらされるものの、「私」が尼たちを欲望のまなざしで見るとで生じる〈官能描写〉は含まれていない。尼の一人が「私」に見せた「微笑」が記されるのみで「(次号完結)」と記され未完のまま終わる。

それに比して、同じモチーフを扱った『海の僧院』においては、新聞小説という連載形式に照応し、巧みにトピックが配置され、〈官能描写〉が効果を発揮しつつ、回を追って物語は展開しクライマックスを構成している。〈官能描写〉によって他者を語ることが可能となったこと、新聞小説という犀星にとって新しいメディアに連載され、そのメディアの特徴を生かした構成をとっていたことによって、未完の詩から完結した小説へと転換することができたのである。

その独自の〈官能描写〉を可能にした重要な要素のひとつは、犀星の映画受容であった。本章後半では、一九二〇年代の映画の状況を踏まえ、犀星がシーンとして場面の描写を試みることで小説世界を構築していく手法を「映像三品」「幻影」「十字街」「雪蟲」の三篇から成る、『国粹』（大正一〇・四）や「幻影の都市」「雄弁」大正二〇・二）を分析することで明らかにしている。「映像三品」で獲得された、都市を俯瞰するカメラ・アイのような視点、「電気娘」（「幻影の都市」）に集約される、虚構の存在が現実の存在でもあるという、映画の幻影性が生み出した独自の存在の描写のあり方など、後年の小説手法を切り開く試みがなされているのである。

### 第三章 〈変態〉を表象する〈感覚〉——室生犀星「香爐を盗む」の方法——

「香爐を盗む」『中央公論』大正九・九）はこれまで性欲、官能的なものみに着目されてきた犀星文学の〈感覚〉が、それらを生み出す異常心理全般を捉えたものであったことを示す小説であるだけでなく、これまで一方的に女性を傍観してきた男性的まなざしをもつ語り手の位置を揺るがしていく小説である。

千葉亀雄は「新感覚派の誕生」『世紀』大正一三・一二）で横光利一、川端康成らを新感覚派と命名したが、彼ら以前に〈感覚〉を有する作家として室生犀星を挙げている。そこで千葉は、犀星文学の〈感覚〉は新感覚派に比して「古く」「未成長」なものであるとしている。以後同時代評では、犀星文学における〈感覚〉とは、性欲的、官能的なものであるとされていった。だが、「香爐を盗む」『中央公論』大正六・九）で焦点化されていたのは、性欲的、官能的な〈感覚〉であるに限らない、当時の「変態心理」言説によって意味づけられるような異常心理の様相ではないか。

同時期は、すでに多くの指摘があるように、クラフト＝エビング『変態性欲心理』を契機として、雑誌『変態心理』（大正六・一〇）大正一四・一〇）などを通じ、「変態心理」「変態性欲」そして「変態」が、思想と世相の流行となっていた時期である。幻視、幻聴、ヒステリーといった現象が「変態性欲」言説ばかりでなく「変態心理」言説でも多く取り上げられていたことをふまえると、そういった現象を小説の題材に取り上げていた犀星は、広く「変態」言説に関心を寄せていたことがう

かがわれる。また犀星の自伝的作品にも、彼が少年時代に感じたものを、後に読んだクラフト・エビングの書物によって「変態性欲」として意味づけたことや（『抒情詩時代』『文章世界』大正八・五）、「性欲学」という書物の原稿を書き、「変態心理の実例を録するために毎日頭の悪くなる原稿を書くのであった」（『自叙伝的な風景（完）』、『新潮』昭和三・一一）など記されている。

「香爐を盗む」において女は、男の行動を予見できるようになり、やがて男が会っている酌婦の姿を幻視するが、その「異常な精神」によって幻視された酌婦の姿は性的なイメージを持ち、かつその姿は女の嫉妬心を駆り立てる。酌婦を性的に幻視するという「嫉妬妄想」を現出させる女の異常な神経状態が「変態性欲」なのである。また女は男が寝静まった後に、自身の裸身を鏡に映し、そこに性的なイメージを重ねるが、この場面について犀星は後年「変態性が全然皆無な人間がゐないことの一例にもなる」（『日本文学に現はれたる性欲描写』、『犯罪科学』別巻、昭和六・七）と説明しており、この女の行動は「色情妄想」として意味づけることができる。このような性的、官能的な表象は、これまで犀星が書いてきた女性の肉感に迫る感覚描写とは異なり、異常心理が異常性欲を生み出していくという「変態性欲」「変態心理」言説に寄り添ったものとなっている。

また「香爐を盗む」は、同時代におけるヒステリーを題材とした小説と比べても一線を画したものととなっている。例えば宇野浩二『苦の世界』（大正九・五、聚英閣）がヒステリーを外面から描写しているのに対して、犀星「香爐を盗む」はヒステリー状態を女の内面に着目して描いているのである。

「香爐を盗む」の独自性は、女の異常心理が男にまで感染していく様相を示していることにもある。男は女から監視されているという強迫観念から逃れるため、男女が抱き合っている赤絵が描かれた香爐の蓋を見るが、女の幻視によって作り出された酌婦の姿が、男の視覚を占拠・支配する。かつ男は隔たった距離にいる女に叩かれたと感じており、女の神経は空間を超えて男の神経に同化している。帰宅した男から香爐の蓋を奪った女は笑い転げ出し、発狂していく。これまでの女の幻視の内容は、この香爐の蓋に描かれた男女の性的な赤絵と重なっており、題名にもある「香爐」の蓋とは、女の異常心理と異常性欲を結びつける場として機能している。また狂死してもなお男を見続けようとする女の執念が描かれる結びの一節からは、これまでの犀星の小説の特質であった「見る」ことへの執着を統括する男性化された語り手の主体性を揺るがしているという意味で、一つの転換を示している。

後に犀星は新心理主義文学の手法にもとづいて女性を描くが、その時「香爐を盗む」で試みられた女性の身体を通した心理表象は、女性の内面を通した心理表象へという新たな一面をみせることになる。

#### 第四章 抑圧された殺人の記憶——犀星犀星「心臓——退屈な孤独と幽霊に就いて」——

大正二一年前後における犀星の小説の特徴は〈感覚描写〉〈官能描写〉と称される作品に見られる。

その多くにおいて語られる対象は傍観的な「わたし」によって見られ、「わたし」は見ることで主体的な語り手像を構築していた。だが「心臓―退屈な孤独と幽霊に就いて」(『大観』大正一一・三、以下「心臓」と略す)は、〈音〉や〈声〉が過剰に語られていた点で特異的である。本稿ではそれらの〈音〉〈声〉の語られ方に着目し、抑圧された「わたし」の無意識を読み取り、そこに顕在する感覚的表現に、一九二一年前後の犀星の小説の特質を見る。

人物が次々とテキストから消えていくが、〈音〉や〈声〉のイメージが残されそれぞれ異なる意味を持つ。定刻に帰宅する階下の老青年の発する音声のリズムをもって「わたし」の日常生活に介入し、隣室の準牧師による不定期の独り言が加わり、その独り言は「わたし」の記憶中の「広島生まれの男」による音声と呼び起こす。それらの音声は二階の学生と一階の保険屋夫婦が音声を発しないために存在自体が語られないことと対照をなす。同時代評では〈音〉〈声〉がそれぞれ異なった意味を持つ語りの特徴は見落とされ、この作品について否定的な評価が下された。重要なのは「わたし」が聞く存在から聞かされる存在へと変容していく様相であり、「わたし」が次第にその苦悩を語り始めるに至る過程である。

「わたし」は準牧師の独り言に悩まされるうちにその内容を主体的に〈聴く〉ようになる。(雑音であつたはずの準牧師の独り言の断片が「わたし」の室内に文字として可視化され残留していく。異常者なる他者の〈声〉の誘発で「わたし」も異常を来たし眩きはじめ自分について語りだす。結末部分で「わたし」の過去に犯した殺人の記憶が語られるが、「わたし」の〈声〉は他者の音声が見えない場合のみ語ることができ抑圧されていた。他者の音声を語ることで自分の〈声〉を抑制しつつも、「わたし」は自分の〈声〉の主体に「おれ」という人称を与え無意識の「わたし」を内的独白体で語る。そのような「わたし」の無意識との対話によって抑圧されていた殺人の記憶が次第に顕在化していく。

互いの〈声〉が相手の部屋に届くことは、主体・客体の反転可能性を意味する。準牧師は「わたし」が彼の口真似をしていると指摘する。準牧師を追い出した直後、「わたし」は睡眠の中で幽霊のような老婦を想起し、さまざまな音声とともに彼女を殺害した経緯の細部まで想起した。抑圧してきた記憶の中で〈音〉〈声〉が語りの現在の〈音〉〈声〉に連鎖しテキストの中で持続されていた登場人物間の記憶が転送・連鎖することで、それら人物の属性が反転し、視点人物だった「わたし」による物語の統御が不可能に陥るのだ。

「心臓」は〈音〉や〈声〉によって語り手が動かされ語り手自身に主体・客体の二面性が与えられている点で当時の犀星作品における言語感覚の特徴を共有している。後に伊藤整が評価したようにそれは新感覚派に先行するものである。「心臓」はこれまで冷遇されてきたが、一九二一年前後の犀星による感覚小説の中では、動くことのなかった語り手の主体性が揺らぎ、それによって物語が展開していく点で感覚小説の一つの結実を示す作品として改めて位置づけることができる。

本章では、自然主義リアリズムの傾向が顕著となる昭和三年頃の犀星の文学活動が、犀星文学全体においてどのような意味をもつのかをあらためて考察した。この時期の犀星作品は作中人物の内面を通して語りが導入されていくのが特徴的であるが、本章ではそのなかで「幾代の場合」『文芸春秋』昭和三・九の心理描写に注目し、それ以前の傍観的な語りの小説とどのように差異化でき、それ以後の小説とどのように接続しているかを検証し、その上で「幾代の場合」が「意識の流れ」の手法を境に「化粧した交際法」『改造』昭和六・一〇以降の小説と地続きとなっていることを解明することを目指した。

作中で言及される幾代自身に都合の悪い情報は「自分の弱み」という漠然とした形でしか語られることはないのである。こうした女性の内面に基づく語りの構造は、「幾代の場合」以前の犀星の小説の多くで女性が傍観的に語られていたことと対照的である。大正一〇年前後に顕著だった犀星作品の傍観的な語りは、「或女の備忘録」『クラク』昭和三・三に象徴されるように、映画の心理描写と重ね合わせることができる。しかし、こうした傍観的・映画的語りが「幾代の場合」では根底から崩されている。そして、女性の内面を描写する犀星の小説は「幾代の場合」以降顕著となり、「化粧した交際法」、「足・デパート・女」『改造』昭和五・八といった作品として結実し、最終的に「あにいもうと」へと引き継がれていく。したがって、このような女性の内面描写を出発点とし、複数の人物の心理や発話が一人物や一出来事の様々な側面を捉えていく犀星の小説的技法は、「意識の流れ」の手法ではなく昭和三年の自然主義リアリズム傾向の中で書かれた「幾代の場合」以降の心理描写によってなされたといえる。

たしかに、犀星は「化粧した交際法」において、複数の女性の内面に「意識の流れ」の手法を導入している。しかし、ここでの犀星のジョイス受容は単に時代性に照応したものというよりも、伊藤整の新心理主義文学理論との密接な関わりの中で受容されていたと考えられるべきだろう。伊藤は『新心理主義文学』（昭和六・四、厚生閣書店）の第三部の作家論「室生犀星」のなかで「幾代の場合」についてこう言及している。「室生犀星の一番いけないと言はれてゐる『幾代の場合』の時期が、如何に貴重なものであるかを、私は今新たに知るのである。」「幾代の場合」の結末部分には、それまで幾代と共犯関係にあった母が幾代を「他人に近い空恐ろしさ」として突き放す場面が描出されている。これは幾代が母によって対象化されているとういことであり、この地点において、それまでの漂流する個々の心理を統括する幾代という主体を見出すことができる。言い換えれば、「幾代の場合」は、新心理主義文学理論で限界を示していた個々の心理を統括する主体の確立をその結末部分によってなしていたのである。

芥川龍之介は自殺する直前に読んだ犀星の短篇「神も知らない」『文藝春秋』昭和二・七について「女の中から這入つて書いた方がよかつた」と、女性の心理描写の可能性を犀星に指摘したという。その指摘の実践を「幾代の場合」の女性の心理描写と見るならば、芥川から最後に犀星に出された文学的課題が「幾代の場合」によってみごとに達成されたと言えるだろう。このように、「幾代の場合」はこれまで模索、混沌とされた昭和初年代の犀星の小説が次第に心理描写に重点を置いていくその出発点に位置し、後に書かれる女性心理を中心とした小説につながるだけでなく、芥川



やそれまでの自身の傍観的・映画的描述方法をも超克した小説なのである。

## 第六章 「くろがねの扉」を開く室生犀星——〈市井鬼〉生成の場としての『鐵集』——

昭和五年前後の室生犀星の文学活動を考える上で、『鐵集』（昭和七・九、椎の木社）は一つの転機にあたる詩集だと考えられる。犀星自身はこの詩集について「最も後に位する詩集」と位置づけており、翌昭和八年以降からはいわゆる〈市井鬼もの〉と呼ばれる小説を集中して書いていく。『鐵集』所収の詩編の創作時期を、〈市井鬼〉たちの物語生成の場として捉え直すとき、『鐵集』時代の創作上の試みはいかに機能していたか、詩と小説に通底する犀星の試みを、対象を把握する方法と、女性表象のあり方を通して検討する。

これまでの研究により『鐵集』の詩は自意識によって自己を突き放す認識のあり方が指摘されているが、自意識のみならず、自己と他者の対照的な描き分けがなされている点を考慮すると、他者による自己相対化をも視野に入れていると考えられる。そしてその際の自己と他者の関係は、表象においては別個の存在でありながら、内面は犀星自身を投影させており、根底では結びつきの深いものである。要するに、犀星が『鐵集』の時代に獲得したのは、自己と他者を往還しながら対象を相対化していく方法であった。

この方法により犀星は対象の内面までも捉え描き出すことを可能にしたのだが、ここで犀星文学の女性像にも変化が生じる。かつては女性自身の身体が断片的に表象されていたのだが、その断片を積み重ねて女性の全体像が形成されるようになる。さらに注意したいのは、女性の社会的背景が記されることで、その内面がより深く掘り下げられている点である。それは例えば、「女給」を登場させるにしても彼女の洗練された振る舞いや装いといった表層的な部分を全面に押し出すのではなく、「職業」として「女給」を選択した場合の生活的「悲境」まで描き出す姿勢に見受けられる。このようなまなざしが〈市井鬼〉たちの物語に典型的な女性表象を生み出していくのである。

ところで、この『鐵集』が刊行されるまでの間に、犀星は〈くろがねの扉〉をモチーフとした詩を数編発表しているが、ここにも〈市井鬼〉の原型の一つが見られる。このモチーフが最初に登場するのは昭和三年に発表された「己の中に見ゆ」であるが、この詩の段階では扉を叩き破ろうとする意志だけがうかがえる。扉の先に待つものがあきらかになるのは翌年発表の詩「くろがねの扉」で、「向側」にあるものは「金銭、女、精神力」だと示される。この「金銭、女、精神力」は〈市井鬼〉たちの原動力となっていくものであり、犀星はこの時期に詩的表現の「扉」を破り、小説でこれらの題材を書くべきだと意識し始めたのではないだろうか。

しかしながら、このような〈市井鬼〉たちの物語がすぐさま先に提示した対象を突き放して捉える手法によって生成されたわけではなかった。「女給」たちの「悲哀」を語るのが〈市井鬼〉たちのように自分自身でなく男性客のみであったり、反対に「女給」の独白のみで構成され小説から他者の言葉が排除されたりといった模索の段階を経て、犀星は昭和七年の「色魔ではない」により、「金

銭」を求め生きる「女」の「精神力」のありようを書きだすことに成功する。

以後、『鐵集』で獲得した手法は、『市井鬼』たちの物語を生成することになり、『市井鬼集』を収めた『弄獅子』に結実していく流れが認められるが、その手法は一方で同時期にまとめられた自伝小説『弄獅子』にも影響を及ぼしている。ここでは物語内に自分の子供たちという読者を想定し、自己を相対化する方法が完成されているのである。すなわち、『鐵集』に獲得した方法を『市井鬼』たちの物語と自伝小説という二つの系統に発展させていくのが昭和五年前後の犀星の文学的特色である。

## 第七章 身体化する『市井鬼もの』／決壊する「あにいもうと」

### ――犀星の小説・演劇・映画――

昭和九年七月号の『文芸春秋』に発表された「あにいもうと」は犀星の小説の中で初めて映画化されたものであり、最初に映画化された木村莊十二監督作品「兄いもうと」(PC製作、昭和十一年六月公開)に対して犀星は賞賛から一転して原作に忠実すぎて奇異な感じを受けたと述べていく。それに対し、昭和九年一月、金子洋文演出、水谷八重子主演によって上演された舞台「兄いもうと」には原作と異なるゆえに関心を寄せていく。本章は、映画化や舞台化された「あにいもうと」をめぐって生じてきた原作に忠実であることの否定が、小説冒頭と結末の赤座の場面を看過することであると仮定した上で、小説「あにいもうと」を赤座に焦点化して読むことで見えてくる物語構造を明らかにし、そのような物語構造がいかなるかたちでいわゆる『市井鬼もの』との距離を生み出していくかを、同時代の「あにいもうと」をめぐる映画や演劇といったメディアとの関わりにも注目しながら考察する。「あにいもうと」は第二の高揚期とされる昭和十〇年前後の犀星の代表作であるのみならず、昭和一〇年前後の犀星文学に顕著な、いわゆる『市井鬼もの』と呼ばれる下層社会に生きる金銭に貪欲な人々を描いた小説群を語る上で常に参照枠として位置づけられており、その位置を大きく揺るがすことにもなると考えられる。

河原での赤座は「人夫」たちに「元気のよい声で呶鳴」る姿に象徴されているが、家庭での赤座は発話そのものが〈不在〉となっていく。作中一貫して人間関係の調和、修復、結びつきを求めていく妻りきとは対照的に、赤座はもん、伊之ら子供たちに対して徹底して対話の〈不在〉を貫いていく。しかし、伊之ともんの対立の後、結末で再び河原での「荒い瀬すぢ」が「見るうちに塞がれ停められて行」くさまは、赤座が作中で〈関係の断絶〉を志向する人間として方向づけられていることを示している。「あにいもうと」は伊之ともんの対立を山場とする「あに」と「いもうと」の物語の外側に、それを封じ込め、物語を統括しようとする赤座の物語が築かれていく点に優れた構造を見出すことができる。しかし、それゆえに、「あにいもうと」はいわゆる『市井鬼もの』という、接続や完結を拒み救済なき世界を転々と生きていく人々の物語とは明らかな隔たりを示していく。

例えば、「もんには三人の子供があつた。」という一文で書き出される「神々のへど」(『文芸春秋』

昭九・一二）は、「あにいもうと」から二十数年後のもととその家族の物語だ。ここでは、赤座は既に死亡しているのみならず、妹のさんは産後に死去し、伊之は行方不明となっている。赤座を中心とする一家は解体し、もんの啖呵を押さえ込む者が赤座家には誰一人存在しない。もとと息子の正との対立には、調和や救済、そして激昂したもんを抑制するものが見られず、いわゆる〈市井鬼もの〉の〴〵的様相を現していく。このことは赤座によつて厳密に統括されていた「あにいもうと」の完結性を喪失していくことを意味する。

しかし、同年七月に「あにいもうと」が第一回文芸懇話会賞を受賞し、同年九月に『神々のへど』が『兄いもうと』と改題されることになる。これらを経て、「あにいもうと」は同年十一月に舞台化、翌一一年六月に映画化されていく。「あにいもうと」に対する周囲の注目によって、再び「あにいもうと」に目を配ると、その完結した物語構造ゆえに、また、物語全体を統括する赤座の圧倒的な主体性ゆえに、いわゆる〈市井鬼もの〉との距離が生み出されていくという問題に直面していくのである。しかし、それでも「あにいもうと」をいわゆる〈市井鬼もの〉として括するためには、やはりもんに焦点化していかざるをえない。その契機として、「あにいもうと」が舞台化、映画化される過程で演じられ身体化していく〈もん〉、特に初演以降繰り返し上演されていく水谷八重子の〈もん〉への関心の高まりを指摘することができる。ここでは、小説「あにいもうと」結末における赤座の荒々しさ、力強さは失われ、アットホームな父親像をもつてまさに「家族愛」を示し幕が閉じられるのだ。「あにいもうと」で多くの川の「瀬すぢを絶」ち切つてきた赤座が舞台において自ら再び水を流すために石を取り除く舞台版「兄いもうと」は「あにいもうと」から〈関係の断絶〉という赤座の存在基盤を消去し、「あにいもうと」の持つ完結した世界を切り開いているのだ。「あにいもうと」上演そして再演を経てから、いわゆる〈市井鬼もの〉の条件を充たした小説が数多く発表されていくことを考えれば、この過程において、「神々のへど」にその端緒を示すいわゆる〈市井鬼もの〉への通路が開かれていったと見なすことができる。「あにいもうと」をめぐる犀星の関心の変化は、演劇や映画といったメディアなど同時代の関心の高まりに促され、いわゆる〈市井鬼もの〉という小説群から逸脱している赤座の存在をいわゆる〈市井鬼もの〉から隠蔽していく。それこそが犀星が「あにいもうと」を過小評価していく理由であり、「あにいもうと」の物語構造が抱えている悲劇なのだ。

「あにいもうと」の自己完結性はいわゆる〈市井鬼もの〉との隔たりを生み出しているゆえに、「あにいもうと」はいわゆる〈市井鬼もの〉の嚆矢ではない。しかし、いわゆる〈市井鬼もの〉のに〈不在〉と化した赤座の痕跡を確認するのならば、「あにいもうと」はいわゆる〈市井鬼もの〉を語る際に常に参照されるべき小説となるのである。

## 第八章 〈都会の底〉に生きる少女たちの行方

——犀星犀星「女の図」と徳田秋聲「チビの魂」の比較を通して——

「女の図」と「チビの魂」はこれまでそれぞれ貫い子の少女たちの心と運命を描き出したものだという類似性に注目されて来た。だが、本章では、その貫い子の描かれ方の差異から犀星と秋聲の市井に生きる人々の捉え方を検討し、犀星が秋聲の「チビの魂」に何を見出し、どのようにして秋聲を乗り越えようとしているのかを考察した。また、そのことによって、これまで「市井鬼もの」と称されてきた犀星文学におけるリアリズムの方法が、昭和一〇年前後の文学状況においていかなる意味を持っていたのかを検討してみた。

「チビの魂」には、咲子の内面は語られておらず、咲子の言動は常に圭子や蓮見の対蹠的な認識を通して捉えられている。咲子は咲子を取り巻く人物、つまり圭子や蓮見の心象に投影したかたちでいわば間接的に描き出されており、そこに咲子を突き放して描こうとする秋聲のリアリズムの方法を窺うことができる。ここには、かねてから「秋聲氏のリアリズムの強い強い特長」とされてきた「観照と生の間の距離を持つ」ことが反復されていると見なすことができる。自己を離れて社会との交渉を描こうとした秋聲の試みとは、秋聲が対象に関心を寄せてはいるが対象となる作中人物と秋聲の間にいわば「観照」という距離を措定したものであり、それが秋聲文学における客観的リアリズムの特質となっているのである。

しかし、この時期に求められていたリアリズムというのは客観的であるかどうかが問題なのではなく、また、「作家自身の内奥」を「抽象的、形態的」に表出するのでもなく、具体的、実質的に表出することが必要とされていた。それは、「小説学をまなぶ先生」として秋聲を挙げ、創作に際して「チビの魂」を「参考」にしたと語っている犀星の「女の図」において、作中人物の内面を語り手が時に同化しながら捉えていくという方法に具現化されているということが出来る。

昭和一〇年前後の犀星文学を代表する諸作がいずれも連作小説あるいは連作小説を想定していたものであり、「現在のこの国の文壇状況にあつては斯る連作的方法をとることの必要を痛感するものである」と犀星自身は述べている。ここで言う「この国の文壇状況」とは言うまでもなく、昭和一〇年前後の純文学のあるべき姿の一つとして長篇小説が志向されていたということだ。こうした状況下で犀星が「チビの魂」に着目したものは、「女の図」を長篇小説に仕上げることであったと考えられる。犀星がこの時期試みていた連作小説の方法によってなした、完結を遅延させる働きとバルザックの方法が重なることは言うまでもない。そして、秋聲の小説の中で私小説から最も遠いものとして「チビの魂」を挙げている犀星が見出した、「チビの魂」がゾラやバルザックの拡がりや発展を髣髴させるところまで行ける」という可能性は、「女の図」において少女たちの物語から拡がっていく長篇小説として具現化されているのである。このような意味において「チビの魂」は連作小説「女の図」を書き続けていく際に、それ乗り越えていくための反措定的な位置にあったと言える。

犀星は小説家として登場して間もない頃、「どういふ都会にも底があるものである」と述べていた。大正九年頃の犀星は対象を見ることにおいては独特の感覚を持っていたが、それゆえ対象に対して距離を取り、傍観的に、そして内面に立ち入らない小説を数多く生み出していた。だが、昭和期に入って犀星は次第に作中人物の内面を描くようになっていく。その際に重要となってくるのが、犀星の文学的資質として繰り返し指摘されてきた「野性」なのだ。その「野性的な力」が、時代の要求

にびたりと則している」と指摘されているように、犀星の描く下層社会に生きる作中人物の内面を捉えた《野性》が「時代の要求」に適ったものとなっていた。徳田秋聲が、この《野性》に対して関心を寄せ、繰り返し讃辞を述べていた。だが、秋聲の小説には、これまで見てきたように、昭和一〇年前後において、そうした《野性》とは対極に置かれていた「客観」性が見出されてくるのである。

昭和一〇年前後に描かれた、犀星文学と秋聲文学が交錯する場としての《都会の底》が明らかにしていたのは、自身の文学の出発的地点で欠落していた人間の内面を語ることによって《野性》を表出した犀星文学のリアリズムの可能性と、その《野性》を求めながら具体的には小説に描かれなかった秋聲文学のリアリズムの限界であり、それゆえ、かつて秋聲から「小説学」を学んできた犀星が秋聲を一時的であるにせよ、先んずることができたということをこの《都会の底》は物語っていると言える。このように、《都会の底》を描くことにおいて発揮された犀星文学の作者と作中人物が同化していく《野性》は、昭和十年前後の時代が求め、志向した、リアリズム文学の一つの指針としての可能性を孕んだものとなっているのである。

## 第九章 救済なき復讐 漂流する「市井鬼」——室生犀星「龍宮の掬児」の試み——

「あにいもうと」『文芸春秋』昭和九・九、「神々のへど」（同、昭和九・一一）など、「街の底にうごめく庶民のすさまじい生命力、生活力、執念を、迫力ある文体でとらえた」（奥野健男）作品群、いわゆる《市井鬼もの》と称される小説を次々と発表し、「最近の文学的事業の総てのしめくり」（犀星『全集刊行のために』）である『室生犀星全集』（昭和一一・九、昭和一二・一〇、非凡閣）が刊行される「犀星文学の中期の昂揚時代」（奥野）は、「真の意味での散文作家として自己変革をとげた」（東郷克美）犀星の文学活動における一つの結実点と見なすことができる。しかし、その中で、小説「龍宮の掬児」だけはその成立過程が不思議なほど明らかにされてこなかった。「龍宮の掬児」は『文芸春秋』（昭和一一・三）に発表された後、新潮文庫『あにいもうと』（昭和一三・一）に初めて収録された際に三章立てに分割されたと見なされてきた。だが、犀星自身が「小説の連作」（『新潮』昭和二二・一）で明らかにしているように、実際は前出の『室生犀星全集』に収録するにあたって、三篇の短篇小説をあわせて、三章からなる一つの中篇小説「龍宮の掬児」が成立したのである。これまで「龍宮の掬児」が連作小説であることが黙殺されてきたということは、連作という発表形態が《市井鬼もの》にとつて極めて重要な方法であることが看過されてきたに等しいのではない。本章は「龍宮の掬児」の具体的な分析を通して、連作という形式が《市井鬼もの》の核心をどのように描き出しているのかを明らかにし、それが昭和初年の時点での犀星の文学及び同時代の文学の中でどのような意味を持つのかについて考察する。

《市井鬼もの》の「文学的マニフェスト」（沢田繁春）と呼ばれてきた「復讐の文学」（『改造』昭和一〇・六）で、書くことによって「正義や懲戒や討伐、或は復讐し或は戦ひ、ひたすら正義に就

く」ことを宣言する犀星は、「都会の背景をつくつてゐる」「冗らない悲惨事」は「必ず救はれ整理される筈のもの」であるという「救助の観念」を述べている。しかし、「飛び隔れた美貌」を持つ主人公が「龍宮のやうな都会のそこに堕ちて行」き、自身の駆使する「騙り」によつて男たちを手玉に取ることでやうやく手に入れた地位もかつての自分に似た境遇の女によつて横領されるという筋立ての「龍宮の拘児」では、こうした「復讐」が心理的な救済から金銭の交換による経済的救済へと変化し、さらには、「復讐」が新たな「復讐」を生み出していくといった、救済されることのない「復讐」の世界が出現することで、「復讐」による救済の構図そのものが崩されている。「鬼にもなり蛇にもなり、そして生き抜いて行かなければならないのです」という主人公にとつて、生きてゆくために男から金を詐取することが「復讐」であり「正義」であることが描かれるが、物語の最後、自身の地位が危うくなるや、自分の拳を窓ガラスに叩きつけ、「その硝子の一片を手取るが早いのか、前歯でじやりじやり噛み挫きながら」、「唇と歯ぐき」が「裂けて一杯の口を開けた柘相のやう」な口で「叫びつづけ」る主人公の姿は、もはや彼女から自身の武器である「騙り」の言語が失われていくということを表している。まさに「復讐」も救済も機能しなくなったところで中篇小説「龍宮の拘児」という物語が閉じられることになるのである。

以上のように、「龍宮の拘児」はいわゆる〈市井鬼もの〉と称された小説が、「復讐」Ⅱ「正義」によつて救済される世界を描いたものから、救済という本物の「龍宮」には決して辿り着かない救済なき都会の底辺を転々とする世界を描いたものへと変容していくなかで、救済なき世界に生きる「市井鬼」Ⅱ「龍宮鬼」を如実に描き出した小説である。そして、「龍宮の拘児」が初出ではその都度完結を迎えつつもその完結が連作小説において新たな物語の始まりへと連なっていくことによつて、そうした救済なき世界が繰り返り広げられていく様を見てとることができるのだ。そしてそれは、「龍宮の拘児」が書き始められ、一篇の中篇小説としてまとめられた一九三六年という同時代における不安定な社会状況こそ、この救済されない世界という物語を支えているということでもある。すなわち、「龍宮の拘児」が発表されたこの年が、奇しくも日本における、さらに言えば世界全体における貨幣システムの変容、すなわち金本位制が廃止された年と合致していたということは看過できないだろう。主人公が同時代の世界的な金融大恐慌という時代背景の中で救済なき世界を生きており、やがて迎えることになる管理通貨制度への「不安」が彼女の「騙り」の機能停止というかたちで描き出されているのである。ゆえに、「龍宮の拘児」は犀星文学の到達点としてのみならず、同時代の文壇における問題意識、さらには不換紙幣が世界的に流通していくことに対する経済的不安を抱える世界情勢との関わりの中で象徴的な意味を持つのである。

## 第十章 自伝小説の不可能性——純粹小説としての『弄獅子』——

『弄獅子』（昭一一・六、有光社）は、先行研究において、初期の「幼年時代」等にみられた美化・虚飾が拭い去られより客観的な視点によつて描かれた自伝小説（遠城寺志麻）「犀星文学にお

ける最初の本格的な自叙伝（『星野晃二』）などと位置づけられてきた。そして、第一章で触れたように、犀星の評伝が書かれる際の参照枠として常に引用されてきたのである。ところが、『弄獅子』を詳細に見れば、その構成は、自伝小説の中では後に犀星自身あるいは考証する研究者によってフィクションとして見なされてはいない「生ひ立ちの記」の前後に、それとは異なる意図のもとに書かれた自伝小説『弄獅子』（『早稲田文学』昭和一〇・一―六）をはじめ、『木馬の上で』（『児童』昭和一〇・三）、『野人の図』（『行動』昭和一〇・四）という短篇小説を配するという、複雑なものとなっている。そして、「生ひ立ちの記」で事実として提示された犀星の生い立ち――たとえば、幼少時の養母からの虐待経験などの記述が過剰に誇張されている。そして、冒頭において「弄獅子」は、「僕」の子供たちが読者として設定されていたのであるが、途中においてその設定はまったく忘却され、終結部に至って、その試みが失敗に終わって「小説」にかなり得なかったという感慨で締めくくられている。そして他の自伝小説との決定的な差異として、これまで「私」を搾取する存在とのみ捉えられてきた「養母」と「私」こそ、「野蠻」という性質が遺伝した「血統」につながれているという認識が示されている。それは、「女中」の子＝犀星、と「女中」の孫＝子供達という自らの出自の「正純な血統」を書き記す意識が薄れ、養母とのいわば不純な「血統」こそ「正純な血統」であることを明かしていく試みであった。

犀星を、不純なものを語ることが純粹な自己を語ることになり、養母を語ることが自身を語ることになるという逆説的な発想に導いたのは、純粹小説論議の契機となったアンドレ・ジイドの小説「贗金づくり」であった。「私生児」である主人公の青年が、自らの出生を知り、家出することから物語が始まるこの小説は、「贗の父」であると発覚した予審判事に青年が宛てた手紙の中で、本物の「あなたの子供達」と贗物の「私とのあひだに、いつも取扱ひに差別のあつたこと」が記されている。「私生児（贗の息子）が義父（贗の父）に反抗するという構図」に、「家族に関わる一切の価値体系の動揺と亀裂、つまり子供の教育を可能にする父の権威、家族の調和という保守的原理、ひいては家族関係を維持する宗教的価値体系の崩壊の兆候」（今村仁司）を見出し得る「贗金づくり」に、犀星は自身の生い立ちを綴るいい気な転換点を見出すこととなる。「贗金づくり」の登場人物の一人が〈私生児〉であることを敢えて重視していたように、「贗金づくり」の物語世界は、〈私生児〉＝「贗金」が本物を「贗物」に換えていくこと（中村栄子）によって進展していく。『弄獅子』は「弄獅子」において、自分自身についての純粹な自伝小説など書きえず、自己を書くこととすれば、自己の生い立ちにまつわる様々な夾雑物が入り込んでくること、そして、そのような夾雑物の最たるものとしての「養母」を嫌悪しつつそこに自己の根源を見出し、養母を書くことが自己を書くことでもあるという認識に至る。一方、〈市井鬼集〉では、不正や抑圧に対する嫌悪の感情を持った人物を配し、そこに「弄獅子」では書き記せなかった自らの感情を仮託する。それは、自伝小説の書き手、すなわち実在の小説家室生犀星が、同時に〈市井鬼〉、つまり虚構の存在でもあり得るということの発見であった。家族や地域の共同体の秩序が、金銭をめぐる人々の欲望によって構築あるいは破壊され、何が本物で何が贗物であるのか、その境界線が揺るがされる状況を描いた「弄獅子」において、犀星の自伝小説群と「市井鬼もの」とは連携する要素を見出したのである。

フィリップ・ルジュンヌは『自伝契約』（平成五・一〇、水声社）においてジイド文学の特徴を、

「一つ一つ取れば、少しも自伝的な忠実さを求めてはいないが、しかしそれらが全体で構成する空間の中では、相互作用によってジツドのイメージを決定するテキスト」と意味づけ、それを「自伝空間」と呼んだが、犀星が長年にわたって書き続けた小説もまた、小説を書いても決して事実には辿り着かないが、だからこそ、小説を書き続ける「自伝空間」の所産であった。そして、室生犀星にとつての《純粹小説》とは、《純粹小説》を書くことではなく、《純粹小説》など書きえないということを示すものであった。

## 第十一章 室生犀星の自己言及小説——「蜜のあはれ」の方法——

室生犀星「蜜のあはれ」『新潮』昭和三四・一―四は自らを〈あたい〉と呼ぶ金魚と〈をぢさま〉と呼ばれる人物の対話によって構成されている。従来、この小説は前衛的、または超現実主義的と繰り返し評され、そのように書かれたものが疑いなく受け入れられてきた。しかし、この小説はむしろ書かれたものの疑わしさを問うていたのではないか。たとえば「蜜のあはれ」を映画化する評もあるが、この小説に登場する金魚でありながら少女でもある〈あたい〉とは「映像化することが全く不可能」（伊藤氏貴）な存在なのである。登場人物自体もそうした特徴を認識しているこの小説はメタフィクションとして構成されている。青柳悦子が言うようにメタフィクションが「文学についての自己省察」または「パロディ文学」であるなら、そうすることでこの小説が書かれた言葉の現前性をどのように問い直しているかを見直さなければならなのである。

小説を書き始めた大正二〇年前後には作中人物を外側から描写する手法を多用し、「主題から書かずに情景から書く作家」と呼ばれていたほどである。しかし、昭和初年代―二〇年代になると犀星はそうした外側からの描写をやめ、むしろ作中人物の内面をそのまま描くようになる。たとえば「あたいもうと」『文芸春秋』昭和九・七の冒頭部では作中人物の内面が小説の地の文にそのまま表れるが、その表情の描写から人物の内面を読みとることは一切できない。「蜜のあはれ」の場合、〈あたい〉の姿そのものは決して描写されない。つまり、その身体を描写しないことによって、金魚でありながら少女でもある〈あたい〉という非映像的な表象が可能になっているのである。

そうした「蜜のあはれ」が「テキスト内世界全体が、作中人物である老小説家の「書く」行為によつて成立してる（ママ）」（今野哲）という指摘もある。しかし、「書くことの狙ひが外れちやつた訳でせう」と〈をぢさま〉に言う〈あたい〉は老小説家の「書く」行為からも逸脱している。予期せぬ事柄をも引き起こしていく〈あたい〉にも創作力があることを〈をぢさま〉は認めざるをえない。そして、「あたいのことなぞ書きちゃいやよ」と語っていたはずの〈あたい〉は次第に饒舌さを増していき、結末部ではついに〈あたい〉の言葉だけで満たされるようになる。このように「蜜のあはれ」は創作物であるはずの〈あたい〉が次第に〈をぢさま〉と同様の創作力を身につけることで虚構世界の中で主体的な立場に立つようになる、いわば〈をぢさま〉が〈あたい〉を統御できなくなる物語なのである。それはメタフィクションによって「文学は現実を模倣する」という古典主



義的前提に則るフィクションの諸条件を根底から問い直し、最終的にはわたしたちのくらす現実自体の虚構性を暴き立てる」(異孝之) ことに他ならない。

それでは「蜜のあはれ」が暴き立てる「現実自体の虚構性」とは何か。それはその後に記された「後記 炎の金魚」との関係において一層明確になる。大西永昭はこの後記が「蜜のあはれ」と共に〈をぢさま〉によって書き記され、「金魚の死(略)」を描くことで、この「話」らしい話のない小説にストーリー上の結末を与えている」と指摘する。しかし、この「後記 炎の金魚」には「蜜のあはれ」の「ストーリー上の結末」も「嘘」であるとも記されている。「一尾のさかなが水平線に落下しながらも燃え、燃えながら死を遂げることを書きたかったと書き手は言うが、実際にはそのような結末は「蜜のあはれ」には書かれなかった。なぜならこの書き手は「蜜のあはれ」において創作主体としての立場を奪われてしまった〈をぢさま〉だからである。「後記 炎の金魚」において〈をぢさま〉は書記行為を真実から虚偽へと反転させていくことで自らの存在を再び示し、書かれたものの自明性を問うているのである。

このような小説であることをめぐる自己言及性は「蜜のあはれ」と「後記 炎の金魚」の間で完結しうるものではない。「蜜のあはれ」における〈あたい〉の「今まであたいの化けの皮をはいだ人は一人しかゐりなかつたのに、あんたは一見、すぐ剥いておしまひになったわね」という台詞は、犀星の長編小説「女の図」(昭和二年)の「あたいの化けの皮が剥がれて了つた。あたいはどうなる。あたいは化け損ねて了つた」という一説の「引用」になつていのである。夜毎盛り場を歩く「女の図」の少女は小説の中で「街の果に汚れた泥の付いた二疋の金魚が泳いでゐた」と喩えられているが、「蜜のあはれ」の〈あたい〉とはこの少女が下層社会の生活から抜け出してパトロンのもとで庇護された姿ではないのか。「金銭に置換できない何かが少女の中に生まれている」(戸塚隆子)という〈あたい〉は、犀星が昭和一〇年前後に繰り返し描いた金銭に執着する女性たちの後日譚として読むことができる。「蜜のあはれ」は犀星による犀星文学のモチーフや手法の模倣、パロディである。それは自らの過去の文学的営みを通して小説における書かれたものの自明性を問い直す行為であり、そのような意味において「蜜のあはれ」は犀星文学の一つの到達点なのである。