

第八章 〈書くこと〉と〈忘れること〉

——「蒲団」、文学者の煩悶のゆくえ——

一九〇九「明治四二」年六月五日発行の「風俗画報」に「女学生の新取締法」という記事が見える（「諷諭訓戒」欄）。「今や青年男女の墮落せる状態は、殆むど其極に達したりといふべき程なれば、女子教育家は尤も心を悩し、女子教育家懇話会（東京なる各女子教育家の団体）を組織した。これに参加したのは、伊藤貞勝（第一高等女学校）、棚橋絢子（東京高等女学校）、武居芳成（第三高等女学校）、津田梅子（女子英学塾）、桜井ちか子（桜井女塾）、三輪田元道（三輪田高等女学校）、下田次郎（女子高等師範学校）である。そしてこのたび、この懇話会¹⁾の席上で「所謂青年女子の男子に対する心得」が議論され、その結果、次の「十五箇条」が選定されたという。

- 一、青年男女は密室内に対談す可らず若し止むを得ざる場合には必ず第三者の同席を要す
- 二、青年男子を訪問すべからず
- 三、父兄の外は何人たりとも適當なる保護者（婦人）なくして単独に宿泊する男子を訪問すべからず
- 四、青年男子と文通す可からず但文通をなす必要ある時は適當なる人を通じて為すべし又未知の人より文書を受けたる時は自ら開封すべからず
- 五、青年男子と写真其の他の物品を贈答す可からず
- 六、自己の寝室又は病室に於て男子と面接す可からず
- 七、日没後は成る可く外出す可からず但し止むを得ずして外出する場合には年長なる保護者の同伴を要す
- 八、責任ある保護者なくし旅行外泊す可からず
- 九、確家なる婦人の保護者を有する親戚又は知人の家庭の他单身にて寄宿す可からず
- 十、男子に対しては特に言語挙動を慎み苟も野卑の振舞ある可からず
- 十一、確実なる紹介なくして男子と談話し又は其の世話を受くべからず
- 十二、誤解を招き或は間違を生ずべき虞ある人又は場所近づく可からず
- 十三、年長の保護者なくして青年男女互に散歩、遊戲、娛樂等をすべからず
- 十四、青年男子の旅行を送迎す可からず
- 十五、他人の面前に於て衣類の着脱をなす可からず

田山花袋「蒲団」の背景に「墮落女学生」の物語という解釈コードが存在していたことはよく知られているが、横山芳子がほとんど例外なく「女学生の新取締法」にいう十五箇条を違犯していることは興味深い。「蒲団」の作中人物は、時雄を例外として、皆が芳子の行状を「墮落」という言葉を用いて解釈しているのだが、それになるほどとあらためて首肯されるからである。「蒲団」というテキストに散見される庇髪、海老茶袴、男友達、深夜帰宅、送迎、外泊といった記号群はそれほど強力だったのだ。芳子は典型的な「墮落」女学生そのものであったし、また本人も自らの振舞いが「墮落」と受けとめられてしかるべきだと理解していた

と読むのが自然だろう。それを名指すのに「墮落」ほど適当な言葉はあり得なかったのである。ちなみに、「庇髪」(二)から「高い二百三高地巻」(十)への芳子の髪形の変化は、彼女が流行の先端に行く女学生であったことを示している。^[3]

「蒲団」の人間関係を把握する上で重要なのは、芳子の振舞いを「ふしだら」だとか「不良」という言葉ではなく「墮落」という言葉をもつて分節する〈解釈共同体〉が存在していたということだろう。この共同体の構成員は、先述のとおり、時雄以外の主要人物たち(芳子本人、その両親、時雄の妻君)であった。新聞記事の論調から推して、おそらく同時代読者も同じ解釈コードを有していただろうから、いわばテキスト内外を跨がった解釈共同体によって竹中時雄は疎外されていたことになる(ちなみに、時雄の芳子解釈は「ハイカラ」「新派」という言葉でなされる)。時雄はしきりにおのれの「孤独」を嘆いているが、真の孤独はこの解釈共同体に属していないことだったというべきかもしれない。とはいえ、時雄が同一の解釈コードを有しなかったということは、けつして彼にとつて不名誉なことではない(これによって悲劇＝喜劇を招いたことは確かであるが)。なぜなら、通俗的な解釈に与せず、おのれの視点で世界を意味づけようとするからこそ〈文学者〉に求められる資質にほかならないからである。

一 客観する文学者

「蒲団」冒頭の「二」章は、この作品の主人公に名前を与えず、彼が〈文学者〉であることを強調している。

其の数多い工場の一つ、西洋風の二階の一室、それが渠の毎日正午から通う処で、十畳敷ほどの広さの室の中央には、大きい一脚の卓が据えてあつて、傍に高い西洋風の書箱、此中には総て種々の地理書が一杯入られてある。渠はある書籍会社の嘱託を受けて地理書の編輯の手伝に従つて居るのである。文学者に地理書の編輯！渠は自分が地理の趣味を有つて居るからと称して進んでこれに従事して居るが、内心此に甘じて居らぬことは言ふまでもない。後れ勝なる文学上の閱歴、断篇のみを作つて未だに全力の試みをする機会に遭逢せぬ煩悶、青年雑誌から月毎に受ける罵評の苦痛、渠目からは其他日成するべきを意識しては居るものゝ、中心これを苦に病まぬ訳には行かなかつた。(一)

この男がことさらに「地理の仕事」を嫌う理由は明言されていないが、高橋敏夫が指摘するように、「文学／地理」という二分法が彼の内部で醸成されていたことは確かだろう。「文学者に地理の仕事！」というときの「文学」とは、世界を科学的に(あるいは通俗的に)秩序づけてしまおうとする志向性とは異なる、もうひとつの世界の分節法の謂にほかならない。

さて、「二」章でもう一カ所「文学者」という語が用いられている場面を見てみることにしよう。

二三日来のこの出来事、此から考へると、女は確かに其感情を偽り売つたのだ。自分を欺いたのだと男は幾度も思つた。けれど文学者だけに、此男は自から自分の心理を客観するだけの余裕を有つて居た。年若い女の心理は容易に判断し得られるものではない、かの温い嬉しい愛情は単に女性特有の自然の発展で、美しく見えた眼の表情も、やさしく感じられた態度も都て無意識で、無意味で、自然の花が見る人に一種の慰藉を与へたやうなものかも知れない。一步を譲つて女は自分を愛して恋して居たとしても、自分は師、かの女は門弟、自分は妻あり子ある身、かの女は妙齡の美しい花、そこに互に意識の加はるのを如何とも

することは出来まい。(中略) 女性のつましやかな性として、其上に猶露はに迫つて來ることが何うして出来やう。さういふ心理からかの女は失望して、今回のやうな事を起したのかも知れぬ。

『兎に角時機は過ぎ去つた。彼女は既に他人の所有だ！』

歩きながら渠はかう絶叫して頭髮を筆つた。(一)

「此男は自から自分の心理を客観するだけの余裕を有つて居た」という叙述とはうらはらに、とうてい「客観」とはいえない言葉が並んでいる。⁵ここではむしろ、この男の「自己の心理を客観するだけの余裕」のなさこそが暴き立てられているというべきだろう。なぜなら、同じ「二」章で、語り手が時雄の思考を「総て断片的で、猛烈で、急激で、絶望的の分子が多い」と揶揄的に語っているように、「客観」よりも、主観・直情・絶叫こそが、この〈文学者〉のことばを 同定 するアクセントだからだ。これはいわゆる「皮肉法」のレトリックだ。ちなみに皮肉法の語源は、ギリシア語の「エイローニヤ」で、「疑問||問いかけ」という意味だ。皮肉法において読者は、相手が何を言わんとしているのかを自らに問いかけ、隠された意味を読み取ることを求められている。⁶

ただし、この冒頭に近い叙述から語り手のアイロニカルな姿勢だけを読み取ったのでは不十分であろう。注目すべきなのは、この〈文学者〉の「絶叫」が『兎に角時機は過ぎ去つた。彼女は既に他人の所有だ！』というごく短い部分だけに抑えられているということのほうなのではないか。つまり、それ以前の「年若い女の心理」に始まる長大なモノローグ的述懐が「絶叫」されなかったという意味で、やはりこれは「客観の力」による抑制が効いていると捉えるべきなのだ。

このときの時雄に「文学者らしき客観の力」があつたとすれば、このモノローグを表出しなかったこと、くらいであらう。ただし、それはより正確には「いかにも文学者竹中時雄的な客観の力」というべきなのだろうが。ともあれ、「蒲団」における竹中時雄のことばの重要な特徴とは、発話されないことにこそあつたということをここで確認しておきたい。もうひと言付け加えれば、この「客観の力」によつて発話されなかったことばは彼自身の手によつて記述されることもないし、またそれは、彼がのちに遭遇するさまざまな事態に対処するときに参照すべき経験として想起されることもない。おそらくそれは、渾沌とした無意識の闇の中に沈み込んでしまつて(少なくともこの小説の結末まで)、二度と浮上してこないのである。書きことばにも話しことばにもならない、どこにも届かないことばこそ竹中時雄のことばの本質なのである。

二 書く主人公

書かない文学者を考察する前に、書く主人公について一瞥しておくことにしよう。書く主人公というまでもなく横山芳子のことだ。

年は十九ださうだが、手紙の文句から推して、其の表情の巧みなのは驚くべきほどで、いかなることがあつても先生の門下生になつて、一生文学に従事したいとの切なる願望。文字は走り書のすらくした字で、余程ハイカラの女らしい。返事を書いたのは、例の工場の二階の室で、其日は毎日の課業の地理を二枚書いて止して、長い数尺に余る手簡を芳子に送つた。其手簡には女の身として文学に携はることの不心得、女は生理的母たるの義務を尽さなければならぬ理由、処女にして文学者たるの危険などを縷々として説いて、幾らか罵倒的文辞をも陳べて、これならもう愛憎をつかして断念めて了ふであらうと時雄は思つて微笑した。(二)

平田由美によれば、手紙をはじめとする女性の書き物が言文一致体によってなされるようになったのは日露戦争後のことだったから、芳子の言文一致体の書簡が時雄に格別の関心をもつて受けとめられたというなりゆきは理解しやすい。ただし一方で、時雄は「女の身として文学に携はることの不心得」を説くことを忘れていない。「女」が巧みに手紙を書くことは歓迎すべきことだが、それが〈文学〉にまで及ぶことは許せないのだ。平田によれば、男女同権論という時代の動きの中で、女性の〈書くこと〉が奨励されながらも、その一方で新聞などの紙面から女性の書き物が排斥され、さらには私的世界へと封じ込まれるような状況が一八八〇年代から九〇年代にかけてあったということだが、右の引用から読み取れる文学者・竹中時雄の〈文学〉や〈書くこと〉の所有権をめぐる無意識のイデオロギーとはまさにそのようなものにほかならない。そしてこのことは、日露戦後という時代におけるこの〈文学者〉のいかんともしたい「旧さ」を物語つてもいるだろう。このあと時雄は、芳子を自宅に迎え、〈文学〉の師匠として振舞うことになるのだが、突然現れた「新派」の「女」との間には決定的な隔たりが横たわっていたのである。当然、彼の「イブセンのノラの話や、ツルゲネーフのエレネの話」(三)にも、イデオロギッシュな偏向が作用していたことだろう。

〈書くこと〉からの疎外を背負われた横山芳子は、物語の結末でやはり師匠と父親から〈書くこと〉を禁じられて舞台を去ることになるのだが、それに至る過程においてはもっぱら〈書くこと〉によってその存在を主張し続けた。藤森清が「手紙という形式が、彼女によって選ばとられたコミュニケーションの形式なのだ」と指摘するように、芳子は、時雄に認められた「手紙の書き手」としての同一性を維持しながら、それを逆手にとつて物語世界を生きたのである。そしてその一方で、竹中時雄は〈文学者〉という肩書にもかかわらず、まったくといってよいほど書かない。

時雄はわびしい薄暮を苦い顔をして酒を飲んで居た。やがて妻君が下りて来た。何うして居たと時雄は聞くと、薄暗い室に洋燈も点けず、書き懸けた手紙を机に置いて打伏して居たとの話。手紙？誰に遣る手紙？時雄は激した。そんな手紙を書いたつて駄目だと宣告しやうと思つて、足音高く二階に上つた。

『先生、後性ですから』

と祈るやうな声が聞えた。机の上に打伏したまゝである。『先生、後性ですから、もう、少し待つて下さい。手紙に書いて、さし上げますから』

時雄は二階を下りた。暫くして下婢は妻君に命ぜられて、二階に洋燈を点けに行つたが、下りて来る時、一通の手紙を持つて来て、時雄に渡した。

時雄は渴したる心を以て読んだ。(九)

ここで時雄が目にしたのは、例の「私は墮落女学生です。私は先生の御厚意を利用して、先生を欺きました」という言葉にはじまる手紙であるが、ここにいたるまでの芳子の戦略とは、面と向かつての反駁や説得の危険性がなく、また虚実の断定が不可能な書簡を送り続け、事実が明るみに出るのを遅延させることだった。この意味において、芳子における〈書くこと〉とは、自己をめぐる統辞への執着とも言ひ換えられる性質のものである。統辞的に自己完結するために、彼女は二階へ上り、机に向かい、〈書くこと〉が必要だったのである。それは森鷗外「舞姫」(一八九〇「明治三三」年一月、「国民之友」)の手記の書き手が船室に独り籠らなければならなかった事情と酷似している。一方、受け手の反応まで想定して念入りに練られたに違いない書簡を読んだ時点で、すでに時雄は、芳子の用意したコンテキストに組み込まれている。主導権はすでに芳子の手中にある

のだ。ただし、だからといって彼がただ不幸だったわけでもない。というのは、時雄が欲していたのも手紙の文句によって構築される「神聖なる芳子」にほかならなかったからだ。

このような両者間の均衡があったとはいえ、時に時雄が間接的な情報を拒否し、直接芳子の口からの弁明を要求したのは至当な対処だったというべきだろう。

『今の際、確めて置く必要があると思ふですが、芳子さんに、嵯峨行の弁解をさせませうか。今度の恋は嵯峨行の後に始めて感じたことだと言ふてましたから、其証拠になる手紙があるでせうから』

『まア、其処までせんでも……』

父親は關係を信じつゝもその事実となるのを恐れるらしい。

運悪く其処に芳子は茶を運んで来た。

時雄は呼留めて、其証拠になる手紙があるだらう、其身の潔白を證する為めに、其前後の手簡を見せ給へと迫つた。

これを聞いた芳子の顔は俄かに赧はにかくなつた。さも困つたといふ風が歴々しつしつとして顔と態度とに顯あらわはれた。

(八)

芳子の弱点は、書簡という媒体の特性によって隠蔽されていた身体性があらわになったときに露呈した（こに至るまでこの身体性の不在を気付かせなかったのは「人懐かしい言文一致」がそれを代行していたからにほかならない）。しかし、芳子は「書くこと」の強みと同時に弱みをも熟知していた。「書かれたもの」は焼けてなくなつてしまうのだ。「あの頃の手簡は此間皆な焼いて了ひましたから」と顔を垂れながら弁解する芳子の表情は「愈々赧はにかくなつた」。時雄は激さざるを得なかったが、もはや彼にはどうすることもできない。

三 書かない文学者

「二」章に、まだ見ぬ芳子へ宛てた手紙に「写真を送れと言つて遣らうと思つて、手紙の隅に小さく書いて、そしてまたこれを黒々と塗つて了つた」という場面がある。おそらく「書くこと」とはこのような自己疎外とそこからの再統合を内包した一連の営為であつたはずである。ここで時雄は「写真を送れ」という過去のおのれの筆跡を見、何らかの規制が働いて、それを黒々と塗り、それをまた芳子に送っている。これが「書くこと」を介在した相互の距離の均衡点だということになるし、このことによって過去―現在―未来と連なる「竹中古城」「時雄」の同一性が構築されたことにもなる。しかしこのあと、時雄が「書くこと」を機縁にしたこのような躊躇や後ずさりを見せる場面はほとんど見られない。ついでに言っておけば、ここで時雄が「写真を送れ」という文字を消したのは正解だつた。なぜなら、異性と写真のやりとりをすることは、女子教育家懇話会の「取締法」の「五」にももの見事に抵触してしまうからだ。やはりこのとき時雄は書いてよかったのだ。

ところで、川田順造（一〇）によれば、文字を用いる社会では、織る行為と文字を綴る行為とが重ね合わされ、それが言語表現の中にも見出されるのだという。英語を例にとれば「織物」(textile)の一部を切り取ると「テキスト」(text)になり、その前につきをあてると「文脈」(context)となる、といった具合だ。

だが、ことばと織物の類似で私が問題にしたいのは、どちらも裸の人間を「装う」機能をもっているという点だ。ことばは、社会的に裸の新生児に名で装いを与え、あるいは本書で見えてきたように、成人し、あるいは即位した者を、長い称讃名で名付けなおし、ことばの職人が声できらびやかに装うのである。

「よそおう」という日本語は、もと「よそ」に接尾語「ふ」がついてできた語だというが、元来よそおうという行為には、生まれながらの自分を変える、よそものになる自己異化の願望と、同時に、装うことで自分のアイデンティティを明らかにする自己同定の欲求の両面が含まれており、「よそおう」という語は、この二面性を端的に表わしている。

「蒲団」における横山芳子は、書簡ということばの「装い」を得、さらに前後の文脈を伴って竹中時雄の前に差し出された。いわば彼女にとって、〈書くこと〉は自己のアイデンティティを明らかにする自己同定の営みであると同時に、純潔をよそおい「よそもの」になる自己異化の手段でもあった。〈書くこと〉はすなわち〈騙ること〉であり、その意味でことばを用いることの本質をもっとも正しく体現した存在が芳子であった。それは、このテキストで彼女が、文字通り〈よそおう〉主体であったこと（着飾ること、化粧すること、嬌態を示すこと……）と決して無関係ではない。

〈書くこと〉を禁じられた弱者としての女主人公は、弱者であるからこそ、たくましく〈語る＝騙ること〉によってのみ慣れない東京での自己を正当化できなかったのではなかったか。もちろん、彼女の自己正当化には、その〈語り＝騙り〉を認めてくれる相手が必要であり、その意味では強者／弱者という単純な区分は不当だろう。ただし、興味深いのは、彼女の〈語り＝騙り〉を誤読し、相互補完的に彼女の存在を認めることになったのが、彼女から〈書くこと〉を剥奪しようとした〈文学者〉にほかならなかった、というアイロニカルな構図だ。この〈文学者〉は、最後まで芳子の物語を理解できなかった。彼は、その「師」としての振舞いとはうらはらに〈語り＝騙り〉を越える知を決して有してはいなかったからである。彼にあるのは頑陋な「男」の論理のみであった。

〈文学者〉という名付けをされて物語に登場してきた竹中時雄は、つまるところ、ことばの〈よそおう〉機能についてあまりに無自覚であった。この点で、この〈文学者〉は最初から喜劇性を付与されている。彼にとつての騙ることとは、師を裏切ることといった程度のごく素朴な意味合いでしかなかった。芳子が〈書く＝騙る〉ことで次々と自己を多重化していることに気付かず、真／偽、裏／表といった皮相的次元から抜け出ることがないのである。そのことを象徴的に表しているのが、作品中、彼がほとんど何も〈書かない文学者〉であるということだ。竹中時雄は〈書けない＝騙れない〉主体として語られている。〈書くこと〉から疎外されているのは、芳子ではなくむしろ時雄の方なのだ。

寂寥に堪へず、午から酒を飲むと言出した。妻君の準備の為やうが遅いのでぶつく言つて居たが、膳に載せられた肴がまづいので、遂に癪癪を起して、自棄に酒を飲んだ。（中略）やがて不思議なだら／＼した節で、十年も前に流行つた幼稚な新体詩を歌ひ出した。

君が門辺をさまよふは

巷の塵を吹き立つる

嵐のみとやおぼすらん。

其嵐よりいやあれに

其塵よりも乱れたる

恋のかばねを暁の

歌を半ばにして、妻君の被けた蒲団を着たまゝ、すつくと立上つて、座敷の方へ小山の如く動いて行つた。（二）

だれの耳にも届かない、何も〈騙る〉ことのない、自足的なことが虚しく響くのみである。この「美文作家」のことは、眼前の現実から隔絶された場所においてのみ獲得される（彼の独白も同様の性格をもつ）。そのことは本人はおろか、他のだれによつても検証されないことばとしてある。芳子の〈騙り〉が読まれること・受容されることによつてはじめて意味を持ち得る間主體的なものとしてあるとしたら、時雄のことは作中他者の面前に放り出されることすらないのであった。

さきほどの川田順造の譬喩を借りれば、〈書かない＝騙らない〉時雄は「裸の人間」だ（赤裸々）という紋切型はここで生氣を取り戻すことになる。少し補足しておけば、「裸の人間」とは、自分が生きつつあるいま・この属するコンテクストを、一定の時間的空間的秩序の中で作りえないナイーブな人間、より明確に言えば、前後首尾一貫した〈物語〉を紡ぐことのできない〈文学者〉の謂にはかならない。それは、「幼稚な新体詩」を朗唱するという醜態を見せる季節遅れの美文作家の振舞いとしてたいへん似合ふらしい。田山花袋は、「通俗作文全書」第三編として刊行された『美文作法』（一九〇六「明治三九」年一月、博文館）において、美文作家の特徴を、煩悶・空想・神経過敏・誇張といった言葉で言い表し、「今の美文と言ふ者は、もう駄目である」と私は信じて疑はぬ」とまで断言したが、竹中古城＝時雄には明らかに典型的な美文作家像が投影されているといつてよい。だからこそ、おのずと「頭脳に浮んで来る考」は総て断片的で、猛烈で、急激で、絶望的の分子が多いのだし、「ふと何ういふ聯想か、ハウプトマンの『寂しき人々』を思い出」（二）す、ということにもなるのだ。横山芳子は〈書く＝騙ること〉によつて、物語化された自己像を表出することに長けていたが、一方の竹中時雄は、物語化されない＝脈絡のない「裸」をひたすらさらけ出してしまふことになるのだった。「書く場」にこそ「言葉の歴史的、文化的社会性は獲得される」とは、石川九揚の言葉である。書くことがなければ、したがって、構造的に自制が効かなくなり、「場当たり、胡麻化しの野放図な言葉が跋扈する」ことにもなるのだ。

歴史と文体による歯止めを失った言葉は、あやふやな意識の繚乱にすぎぬから、精神を錯乱した者の譫言のごとく整序されることのなき言語世界とならざるをえない。酔っぱらいの戯言や分裂した精神の妄言も言語学的には言葉として取り扱うこともできるが、活きた言葉としては、誰もまともに取り合わないものである。眼前の誰かに対してではなく、神に対する祈りという極点を構造的に有しない言葉は、責任の所在が不明で、言葉としての資格を欠く。そして信憑性の定かでない言葉が満ち溢れる時、一億人が一斉に大声で勝手に別々のことを脈絡もなく呟き出したように、言葉は交通不能の騒音と化すしかない。言葉には自省＝自制＝沈黙が不可分なのである。

横山芳子のことばが、孤独な二階の部屋での「自省＝自制」と「沈黙」の産物として紡ぎ出される〈騙り〉としてあるとすれば、時雄のことばは「自省＝自制」なき「あやふやな意識の繚乱」として性格づけられよう。この〈文学者〉のことばは、芳子のそれと異質なばかりでなく、正確にいえば〈書くこと・語ること〉とは対極に位置するものなのだ。だからこそ、彼のことばはテクストの表層を「譫言のごとく整序されることのない言語世界」として「跋扈」することになったのである。

四 忘れられる記憶

荒川洋治は近松秋江の「黒髪」（一九三二「大正一二」年一月、「改造」）を読んで考え込んでしまった。どうし

てこの主人公は女に騙され続けているにもかかわらず女を待ち続けるのだろう、と。そこで荒川が辿り着いたのが「忘れられる記憶」という不思議な想起のシステムであった。

同じことを書いているという気持ちは、ないのではなからうか。そのときそのときに、そう思ったことが、秋江の場合絶対のもので、少し前に同じようなことがあったとしても、また書いたとしても、そうした過去のことはすっかり忘れられた。文章のなかの過去を消していくことができた。書いたことが少しも身になっていないのだ。これは一度書いたことをたいせつにする文学にはゆるされないことであり、なかなかできないことでもあり、文学としては新しいことである。

書く／書かないという相違こそあれ、竹中時雄についてもこの「忘れられる過去」という把握の仕方は有効だろうと思う。何度も述べているように、「蒲団」における竹中時雄のことばの重要な特徴とは、発話されないことであつた。いや、発話されないどころか、おそらく彼は、そのように思ったことすら覚えてはいないはずである。なぜなら、彼の場合も、かつて思ったことが「少しも身になっていない」から（先ほど引用した石川九揚が、書かれないことばを「酔っぱらいの戯言」に喩えていたことを思い起こしておきたい）。そのときに明滅する言葉、それはまさに「忘れられる記憶」である。それはたとえば次のように語られている。長い引用になるが、傍線部が発話されない（その場で、そのつど忘れられる）時雄のことばである。

ベルが鳴つた。群集はぞろ／＼と改札口に集つた。（中略）後からも続々と旅客が入つて来た。長い旅を寝て行かうとする商人もあつた。呉あたりへ帰らしい軍人の佐官もあつた。大阪言葉を露骨に、喋々と雑話に耽る女連もあつた。父親は白い毛布を長く敷いて、傍に小さい鞆を置いて、芳子と相並んで腰を掛けた。電気の光が車内に差し渡つて、芳子の白い顔が丸で浮彫のやうに見えた。父親は窓際に来て、幾度も厚意のほどを謝し、後に残ることに就いて、万事を囑した。（中略）

発車の時間は刻々に迫つた。時雄は二人の此旅を思ひ、芳子の将来のことを思った。其身と芳子とは尽きざる縁があるやうに思はれる。妻が無ければ、無論自分は芳子を貰つたに相違ない。芳子も亦喜んで自分の妻になつたであらう。理想の生活、文学的生活、堪へ難き創作の煩悶をも慰めて呉れるだらう。今の荒涼たる胸をも救つて呉れることが出来るだらう。『何故、今少し早く生れなかつたでせう、私も奥様時分に生れて居れば面白かつたでせうに……』と妻に言つた芳子の言葉を思ひ出した。此の芳子を妻にするやうな運命は永久其身に來ぬであらうか。この父親を自分の舅と呼ぶやうな時は來ぬだらうか。人生は長い、運命は奇しき力を持つて居る。處女でないといふことが――一度節操を破つたといふことが、却つて年多く子供ある自分の妻たることを容易ならしむる條件となるかも知れぬ。運命、人生――曾て芳子に教へたツルゲネーフの『ブニンとバプリン』が時雄の胸に上つた。露西亜の卓れた作家の描いた人生の意味が今更のやうに胸を撲つた。

時雄の後に、一群の見送人が居た。其陰に、柱の傍に、何時來たか、一箇の古い中折帽を冠つた男が立つて居た。芳子は此を認めて胸を轟かした。父親は不快な感を抱いた。けれど空想に耽つて立尽した時雄は、其後に其男が居るのを夢にも知らなかつた。（十）

いわゆる内的焦点化が「蒲団」というテキストの文体の鍵であることは、同時代評以來しきりに問題にされてきたことであるから、それについては詳しく述べない。ここで付け加えたいのは、右のような長大な心中思

惟の言述が、物語内の時間の進度と密接な関係にあるという一点である。モノログは外界の状況の推移に直接左右されないから、原則的にはその間、時間は静止していようが飛んではいようがかまわないはずだが、ここではそうではない。傍線部直前の「発車の時刻は刻々に迫った」と、そのあとの「時雄の後に、一群の見送人がいた」という二つの状況を刻印した叙述の間は、意識の推移そのものによって埋められている。ここに流れている時間は、客観的・物理的な分秒でもなければ、田中の姿を探す芳子の焦燥したそれでもない。自省も自制も推敲もされない「譚言のごとく整序されることのない（時雄の）言語世界」の持続、とでも呼ぶべき時間がこのテキストの移ろいを決定しているのだ。

そして、そういう意味では右の引用文はそのまますべてが竹中時雄の時間にしたがって円滑に流れているといってもよいだろう。あらゆる言述において厳密にそうとはいえないが、「ベルが鳴った」「後からも続々と旅客が入って来た」「電気の光が車内に差渡つて、芳子の白い顔がまるで浮彫のやうに見えた」という知覚的な認知の継起は、そのまま物語世界内の時間の継起を感じさせる。そしてその知覚は、視点を定められた時雄の生きた時間と切っても切り離せない密接な関係にあるのだ。

こうした「蒲団」の語りの性格は、それ以前の「写実小説」との比較において明瞭になるだろう。小杉天外『はつ姿』（一九〇〇「明治三三」年八月、春陽堂）の主人公のお俊が、座敷に出掛ける支度をしようとする場面を参照してみよう。

「あゝ行ッてお来で。銅壺が微温んでるだらうからね、鳥渡顔を直してね……。早くするんだよ。」

「あゝ、直ぐ出来ますよ。」とお俊は台所へと立つて、「暗くなッたねえ。」

「あ、姉さん今洋燈持ッてゝよ。」とお菊は洋燈を点けて、台所と茶の間に置いた。此の茶の間は六畳で、母の坐ッてる櫺桐の長火鉢の脇には、蠅帳になッてる食厨、其れと並んで桐の茶棚がある、長火鉢と対合ッてる向ふの鴨居には神棚が設けられて、此れには煌々する御神酒徳利が供へてある、其の下には、古ぼけてるが総桐柱目の重簾箆を初めとして、蒔絵の文庫、鏡台、針箱、それから袋を被ッた煙草盆などが積重なり、其の脇の壁には、二挺の三味線が懸ッて、壁と対合ッてる唐紙には、袖だけ縮緬の緋メリスのお俊の長襦袢が、だらりと衣紋竹に釣られて居、其のまた長襦袢の下には、白木の手垢だらけな見台が、稽古本、稽古撥など載せた小机と並んでる。

久くすると母は台所の方を向いて、

「俊ちゃんや、お前執着てお行でだい？」

「然うねえ、縞のを着て行かうか。」と台所から答へる。（第七）

●描写と叙述

描写と叙述という一見相反する指向性をもつふたつの要素の融合は、明治三十年代前半以来、写生文運動や國木田独歩・島崎藤村らの試みにおいて成果を見てきたが、『写実小説』という角書をもつ『はつ姿』でそうした同時代の蓄積が十全に活用されているとはいえない。右の引用は、出掛ける支度をしようにも台所が暗くてできないというお俊の言葉に応えて、すぐさま妹のお菊がランプを灯してくれ、このことでいまままで暗かった「台所」の視界が利くようになった場面なのだが、これにつづく「描写」は、ここまでの状況や時間の推移とは無関係に「茶の間」の事物のあれこれについて語り出してしまふ。「描写」のあいだ、作中人物はその対象を見ないし、物語内時間は止まってしまっているのである。『はつ姿』では、このような「描写」と「叙述」の相互排除的な運用がいたるところに目に付く。おそろくこの場面は「蒲団」ならば次のような「描写」になるだろう。

『大変遅くなつて……』と言つて、座敷と居間との間の闕の処に来て、半座（半座）つて、ちらりと電光のやうに時雄の顔色を窺つたが、すぐ紫の袱紗（ふくさ）に何か包んだものを出して、黙つて姉の方に押遣つた。

『何ですか……御土産？いつも御気の毒ね。』

『いゝえ、私も召上るんですもの』

と芳子は快活に言つた。そして次の間へ行かうとしたのを、無理に洋燈の明るい眩しい居間の一隅に座らせた。美しい姿、当世流の庇髪、派手なネルにオリイヴ色の夏帯を形よく緊めて、少し斜に坐つた艶やかさ。時雄は其姿と相對して、一種状すべからざる満足を感じ、今までの煩悶と苦痛とを半忘れて了つた。有力な敵があつても、其恋人をだに占領すれば、それで心の安まるのは恋するものゝ常態である。

(四)

右の場面は、ランプのまぶしい光に照らし出された芳子の姿を見つめる時雄の視点を利用したものであるからこそ、この「恋する者」の愚かさが際立つ仕組みになつてゐる。『はつ姿』の茶の間の描写とは対照的に、光を浴びた芳子の姿態の描写のあいだには、時雄の視線が芳子を捉えるという行為が持続してゐる。そこには「美しい姿」「艶やかさ」といった時雄的なアクセントが付与されてゐる、このまなざしの軌跡は時間の流れの指標でもある。おそらく、写実小説と自然主義小説とを隔てる重要な要素のひとつは、「描写」と「叙述」とを（作中人物の視点を利用しながら）緊密に連繫させようとする態度の有無にかかわるものであつた。だからこそ、田山花袋は小杉天外の「写実主義」に飽き足らず、厳しい批判の弁を浴びせ続けたのだ。

さて、右の引用に「時雄は其姿と相對して、一種状すべからざる満足を胸に感じ、今までの煩悶と苦痛とを半忘れて了つた」とあるが、ここでも時雄のことばの性格が色濃く現れてゐるといつてよからう。「煩悶と言ふことが、美文を作る上に甚だ必要である」とは、花袋の『美文作法』に見える言葉であるが、時雄はここでも美文作家に必要な資質を披瀝してゐたのだ。花袋はこゝも述べてゐる。「空想はいよく空想を産み、神経は愈々神経を昂ぶらせて、其煩悶は前の情緒と相俟つて、一種名状すべからざる美しい別天地を形成する」。つまり「蒲団」の地の文は、時雄の煩悶によつて形成される「名状すべからざる美しい別天地」を、「忘れられる記憶」として引用しながら構成してゐたのだ。

五 おわりに

「ことばにおいて、そしてことばによつて、人間はみずからを主体subjectとして構成する。なぜならことばだけが、現実のなかに、それがすなわち存在の現実であるところのことばの現実の中に、『我々』の概念をうち立てるものであるから」と説いたのはE・バンヴェニストであつた。その枠組みを借りれば、芳子は常に時雄に対し「先生」と呼びかけながら、そのことによつて、みずからを「私」という主体として指し示そうとしてゐたのだといえる。

芳子が田中との間に用いた「私共」という表現が時雄の痛に障つたのは「五」章のことであつたが、必ずしも時雄は芳子から完全に疎んじられたいたわけではない。むしろ、芳子の時雄へのことばから感じられるのは、常にその基調に「私／あなた」という相互性を明示しているということである（この性質は書簡に限らず、口頭の語りについても同様である）。そこで「両親」や「田中」は「私／先生」という親密な圈内からあくまで距離をおかれた存在として語られる。それはたとえば、「先生、本当に困つて了つたんですの。田中が東京に出てくると云ふんですもの」「五」といったふうに現れてくるのであるが、こうした語りにおいて、彼女はいわば「私

たち／彼ら」という人称の言語的地位による遠近法を設け、そのなかで主体を構築しようとしていたといえる。そこで問題は、その「先生」という芳子の呼びかけを、一方の時雄がどう受け止めていたのか、である。

ハイカラな新式な美しい女門下生が、先生！先生！と世にも豪い人のやうに渴仰して来るのに胸を動かさずに誰が居られやうか。（中略）華やかな声、艶やかな姿、今迄の孤独な淋しいかれの生活に、何等の対照！産褥から出たばかりの妻君を助けて、靴下を編む、襟巻を編む、着物を縫ふ、子供を遊ばせるといふ生々した態度、時雄は新婚当座に再び帰つたやうな気がして、家門近く来るとそゝるやうに胸が動いた。門をあけると、玄関には其美しい笑顔、色彩に富んだ姿、夜も今迄は子供と俱に細君がいぎたなく眠つて了つて、六畳の室に徒に明らかな洋燈も、却つて侘しさを増すの種であつたが、今は如何に夜更けて帰つて来ても、洋燈の下には白い手が巧に編物の針を動かして、膝の上に色ある毛糸の丸い玉！賑かな笑声が牛込の奥の小柴垣の中に充ちた。（二）

時雄の意識下の欲望が露見している場面である。ここで彼が芳子に見ているのは、芳子が「先生」と呼びかけながら望んだ主体のありようとは決定的に隔たつたそれである。編物・裁縫・子どもの世話が「新婚当座」を思い出させるような家庭に胸を躍らせる時雄が欲しているものとは、つまり良妻賢母的な「旧式」の「女門下生」としての芳子にはかならない。時雄は芳子からの呼びかけにまつたく応えられていないし、また、芳子と細君との間には、時雄がいうほどの決定的な質の差はないのである。

芳子に向かって「新しい婦人」にならねばならぬと説教していたのはいったいだれだつたろうか。いや、そのような言い方で竹中時雄の一貫性のなさを非難するのは適當ではない。なぜなら、どれもこれもがみな「忘れられる過去」であり、その統辞的なまとまりのなさにおいて彼は一貫しているからである。語り手もはつきり言つていたではないか、時雄の自称「新しい恋」は、しよせん「三十四五、實際此頃には誰にでもある煩悶、」（二）に過ぎないと。

田山花袋の明治三十年代の中長篇小説は、『ふる郷』（二八九九「明治三〇」年九月、新声社）にしても、『野の花』（二九〇一「明治三四」年六月、新声社）にしても、『重右衛門の最後』（二九〇二「明治三五」年五月、新声社）にしても、どれもが一作中人物の過去構成的な物語行為によつてその統辞的なまとまりが保持されるような機構を用いていた。そのため、語りのトーンはおのずと単声的・主情的な性質を強く帯びたが、同じ単声的傾向を持つ「蒲団」が、ここまで検討してきたように、言表の統辞的な一貫性を明らかに欠く作中人物を主人公にし、これに対照的な芳子を対置しながらテクストを編成していたことは注目されてよい。

さて、田山花袋は『美文作法』のなかで、事実を記する文章である〈実用文〉と〈美文〉の相違を、次のように「頭脳」の状態の違いによつて説明しようとしている。

人間には常識を外れた処がある。平静な普通の頭では鳥渡解釈が出来兼ねる時がある。勿論、誰でもこの常識以上の神秘的思索を持つて居るのであるが、落着いて平静で居る時には、其影も出て来ないし、また其影も見得られぬ。だから、常識で居る時の頭脳では、其神秘的傾向の事跡を行つて居る人のことがよく解らぬことがある、鳥渡其解釈が附かぬことがある。美文はかういふ処を目的にして居るらしい。

人間には「根柢から美文を形成して居るやうなところがある」という別の箇所の認識も併せて考えると、この時期の花袋の言語観においては、〈美文〉的な言語と〈実用文〉的な言語という対極的な言語が一人の人間

のなかに備わっていて、この両者は「頭脳」すなわち理性のはたらきによつて区別される。両者の相違は、「頭脳」による客観化の程度の差ということになる。花袋の用語を用いれば「小主観」とそれを相対化する「判断力」の対立（または「巴渦の中／巴渦の外」という二分法）と言い換えられるこの構図は、一般的には「無意識／意識」の葛藤状態とも置き換えられよう。

生方智子は、森鷗外『青年』（一九一〇「明治四三」年三月／翌年八月、「スバル」）や夏目漱石『三四郎』（一九〇八「明治四二」年九月／十二月、「東京朝日新聞」「大阪朝日新聞」といった「蒲団」の同時代テキストを分析しながら、明治末の〈青年〉が「無意識」という領域を「意識」によつて照らし出し言語化しようとする強い志向性を共有していたことを指摘している。それによれば、自己の「無意識」を管理・統括できることこそ、新時代の芸術家たる資格なのであり、この芸術家とはすなわち因襲を克服できる〈新人〉の謂にほかならないのだった。この見取り図を適用すれば、「蒲団」もまた同様に分節されうる問題を同時代において有していたということがいえるだろう。ただし、忘れられゆくことばを、明滅する刹那の相において捉えるエクリチュールが浮かび上がらせるのは、表象する〈青年〉ではなく、「無意識」をみずから表象しえない〈中年〉という皮肉な光景にほかならない。竹中時雄は同時代の〈青年〉または「芸術家」たちからも疎外されてしまつたのである。

〔注〕

- 1 このあと、九月二十八日の懇話会で、この「十五箇条」が「十則」へと改訂されたことが、「東京朝日新聞」の記事「新女学生訓十則」（九月三〇日）などで確認できる。
- 2 渡辺正彦「田山花袋『蒲団』と『女学生墮落物語』（一九九二年三月、「群馬県立女子大学国文学研究」、藤森清「語ることと読むことの間——田山花袋『蒲団』の物語言説——」（一九九四年四月、「国文学解釈と鑑賞」）など。
- 3 生方敏郎『明治大正見聞史』（一九三五年一月、春秋社）による。植田満文『明治大正風俗語典』（一九七五年二月、角川選書）によれば、当時の男子学生は、なかなか落ちない女学生のことを「二百三高地」と呼んだという。なお、この問題については、拙稿「田山花袋『蒲団』の語り——『蒲団』で笑う——」（一九九六年三月、「横浜国立大学学生論集」）でも論じたことがある。
- 4 『蒲団』——「暴風」に区切られた物語——（一九八五年一〇月、「国文学研究」）
- 5 この「心理描写」の同時代的な意味については、生方智子「心理を描写する——『蒲団』における観察の技法」（二〇〇二年二月、「成城国文学」）を参照。
- 6 野内良三『レトリック入門——修辞と論証——』（二〇〇二年二月、世界思想社）
- 7 平田由美『女性表現の明治史』（一九九九年一月、岩波書店）
- 8 藤森清「ジェンダーと囲い込み」は、同時代に流通した「墮落女学生物語」の根底にあるものを、「教育によつて覚醒した『女学生』の“主体”を封じ込めようとする想像力」であると指摘している（『ジェンダーの日本近代文学』一九九八年三月、翰林書房）。また、大塚英志『物語消費論——キャラクター化する「私」、イデオロギー化する「物語」』（二〇〇四年一〇月、角川書店）は、「作者つまり小説家だけが「私」になれると特権化するために、読者である横山芳子の「私」を剥奪していった」と述べている。
- 9 藤森清「『蒲団』における二つの告白——誘惑としての告白行為——」（一九九三年五月、「日本近代文学」）
- 10 川田順造『聲』（一九八八年二月、筑摩書房）
- 11 石川九揚『書く』と読むこと』（二〇〇二年五月、文春新書）
- 12 中村光夫『風俗小説論』（一九五〇年六月、河出書房）が「作者の主観的感慨」として批判したのは、まさに、このような時雄のことばの一側面を捉えたものである。ただし、時雄のことばは、告白とも懺悔ともまったく無縁である。

なぜなら、告白も懺悔も、おのれの過去をすべて見渡せる地点から、想起的に構成された物語を、他人に伝えるためのものであるからである。

13 荒川洋治『忘れられる過去』(二〇〇三年七月、みすず書房)

14 花袋は『美文作法』(前出)のなかで、「描写」について次のように述べている。「描写といふことは、観察したことに適当なる文字を当嵌め、その調子——軽いつか重いつか、可笑いつか、悲しいとか——をその事件人物に従って顕す方法であるが、この調子を合せるといふことは実に至難中の至難である」(詳しくは第六章を参照)。

15 たとえば、花袋は天外の『はやり唄』(一九〇二「明治三五」年一月、春陽堂)を評してこう述べた。『はやり唄』は作者の間違った意見のため、大いに影響を蒙つてゐる。作者は何でも見たままを描きさへすれば好いと云つて居るが、成程この作などはまるで画家が画を描くやうに只外面のみを描いて、読者をしてその内部を想像せしめようとしてゐる。それが為に簡潔に書ける所がくたぐたくなつたり、無用の会話をだらだらのぼしたり、新しい写實的描法から云つても、大いにフランスあたりのものとは趣をことにしてゐる。つまりはその弊は描法があまり客観に傾き過ぎてゐるからで、今少し主観的描法を用ゐたなら、深く人性を解剖する事も出来たであらうし、一層面白く読ませたであらうに、惜しむべき限りである」(『はやり唄』合評、一九〇二「明治三五」年一月、「太平洋」)。

16 E・バンヴェニスト『一般言語学の諸問題』(河村正夫ほか訳、一九八三年三月、みすず書房)

17 生方智子「表象する『青年』たち——『三四郎』『青年』——」(二〇〇四年一〇月、「日本近代文学」)