

あらゆる半透明な幽霊の複合体

——太宰治「虚構の春」の一考察——

掛 井 みち恵

「第一に冗漫の感じを受ける。(……)此の冗漫は一つの技巧として使はれてゐるだけで内容は平凡である。六十頁の此の作を読んで徒勞を感じた」(谷崎精二「文芸時評」、「早稲田文学」36・8)、「虚構の春」の道化には途中で退屈させられる」(森山啓「文芸時評」、「新潮」36・8)、「手紙で成り立つてゐるのだが、甚だ読み辛い。作者は、余りに作者的であり過ぎたやうだ」(荒木勝良「文芸時評」、「芸術科」36・8)、「ナント書簡文の吹き寄せである。

(……)小説的整理を加へなくては人様の前に出せぬ代物ではないか」(石門寺博「芸術科ロビイ」、「芸術科」36・8)。

他人からもらつた書簡を寄せ集めたものが果たして(小説)と言へるのか。しかも、内容は借金申込の断りや執筆上の事務的な連絡等、日常の瑣末なことが多く「冗漫」で「退屈」である。そして、何よりも、すべてが(引用)から成り立っているものが(創作)と言へるのか。今日「虚構の春」(「文学界」36・7)を読んだ印象も、同時代評と大差ないように思われる。では、なぜこのような退屈な内容を一見何の工夫もない形式で書いたのか。

「作家といふものは(……)自分のひそかに苦心した作品など、苦心しなかつたやうにして誇示したいものだ」(「創作余談」、「日本文学芸新聞」37・12・10)とすれば、単に手紙を羅列したかのような「虚構の春」には多くの「苦心」が隠されているに違いない。

「虚構の春」は、井伏鱒二や佐藤春夫を含めた実名と仮名とを取り混ぜた差出人からの、太宰宛の手紙の羅列となつている(井伏らの抗議により初収刊本「虚構の彷徨、ダス・ゲマイネ」で実名の差出人は仮名に変更される)。しかし、既に詳細な調査がなされているように、また太宰自身が井伏宛の手紙で言つてゐる(2)ように、これは「書簡文の吹き寄せ」ではなく、創作によつて「小説的整理」を加えられた作品である。引用(コピー)よりは創作(オリジナル)を重んじるカノンに逆らつて、あえて創作を引用のように見せかける方法が来簡集という形式を取らせた、とひとまず言へるだろう。本当に創作は引用より優れているのか、という根源的

な疑問。「下手なオリジナルより優れたコピーの方がよいのだ。(……) オリジナルはオリジナルであるゆえに優れているのではなく、またコピーはコピーであるがゆえに劣っているのではない。オリジナルであるということ、よいものであるということとは、別のことである。オリジナルもコピーも、よいものに対して同一線上に並ぶ」(原章二「類似」の哲学」筑摩書房、96・3)。

しかし、「虚構の春」の場合、引用(コピー)／創作(オリジナル)といった単純な二項対立では論じられない。実際の手紙に虚構を混ぜ込むことによって、手紙という引用(コピー)の内実は引用(コピー)でも創作(オリジナル)でもないものとなつていくからだ。あらゆる文章が引用のモザイクであるとするならば、もはや引用と創作の区別など意味をなさない。カギで括られた手紙文の羅列は、一見単純な、カギで括つて引用として提示するといふ行為の意味を問はず。と同時に、カギで閉じられなかつた地の文のオリジナリティを再考する必要があるものとなる。

では、なぜ引用が手紙である必然性があつたのか。「そのメッセージは、語り手のいる小説とはちがつて、本来読者に向けられたものではない。にもかかわらず、読者はそれを傍受、あるいはむしろ窃視するという仕組みである。すなわち知る、書簡体小説の手法の秘密は、手紙の非・公開性のルールの侵犯にある。／そしてこのことが、作中人物の存在感にいかにも現実類似のイリュージョンを与えるかは、ほとんど説明を必要としないだろう。(……) 手紙のかたちで伝達される作中事件の信憑性に関して、情報内容の精度への期待がそっくり利用され、作中人物のり

アリテイへと転化される」(野口武彦「作家の方法」筑摩書房、81・4)。

手紙は非公開が前提であるために、他人の目を意識することなく事実が書かれているという暗黙の了解がある。作品とすることでその非公開性は侵犯されているにもかかわらず、読者は手紙という制度ゆえにそのリアリティを疑わない。その上、実名や太宰の実際の作品名を取り入れ、心中未達の体験談まで引用しながら、読者にそのリアリティを信じさせ、太宰の生活やその内面をへるぞき見させた気になせる。「太宰治」(飯橋の太宰治の意でカギを付す)についての情報を事実として受けとめた読者は、情報を集積してそれぞれの「太宰治」(生の太宰と混同する場合はカギは不要)像を形作ることになる。あるいは第三六信のような異様に長く複雑な構成(会話の引用など)の手紙を見て、これらの手紙が虚構であることに気づく読者もいるかもしれないが、「太宰治」の内面が語られているというリアリティが疑われることはほとんどない。

しかし、読者が「太宰治」像を形成しようとするにもかかわらず、正確には、形成しようとするゆえに、読者には見えてこない部分が残る。手紙というのは、本来個人から個人へのメッセージであるから、当事者にわかっていることや伝える必要のないことは語られない。送信者と受信者がどのような関係にあり、二人の間にどのような歴史があつたのかを知らなければ、手紙の内容を正しく理解することはできないが、手紙の中でそのようなことが語られることはめつたにない。ましてそれが往復書簡であれば、

発信の内容が知らされずに返信だけが示された場合、返信が意味することなどわからない方が当然であろう。普通の小説では与えられるはずの、人間関係や指示内容といった情報が欠落することにより、読者はその空白を自分の想像や体験、外部からの情報によって補うか、あるいは理解不能なものとして手放すほかなくなる。したがって、来簡集としての「虚構の春」は、個々の読者によつて読みのレベルがかなり異なるテキストだと言える。そこでインター・リーディングの問題について少し触れてみたい。

「もしもテキストが複数無限のテキスト(間テキスト)から織り成される引用の織物であるとするなら、そのテキストの産出に与かる者(書き手)も、そのテキストの読み・解釈に参加するもの(読み手)も、複数無限の書き手・読み手(他者)たちの存在に横断されたテキストのようなものだ」(土田知則「間テキスト性の戦略」夏目書房、00・5)。「読むことは、生きたられた図書館、すなわちそれ以前に読まれたすべての書物と文化的な所与の記憶を出現させること、というふうにご定義されるだろう」(ジャン＝マリイ・グルルモ「意味生産行為としての読書」、ロジェ・シャルチエ編「書物から読書へ」みすず書房、92・5)。

「虚構の彷徨、ダス・ゲマイネ」(新潮社、37・6)内の三作で考えるならば、「道化の華」(「日本浪漫派」35・5)では、読者は「君」「諸君」として作品に組み込まれて登場する。「ほんとの市場の芸術家をお目につけたら、諸君は、三行読まぬうちにげろを吐くだらう。それは保証する。ところで、君、そんなふうの小説を書いてみないか。どうだ」「現実には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」。読者(もちろん仮構の読者だが)を作品内に引つ張り込むという手法の新しさは感じられるが、作者(これも仮構の)が直接語りかけることが可能な存在として読者は設定されている。

「狂言の神」(「東陽」36・10)の最後は「読者もまた、はればれと微笑んで、それでも一応は用心して、こつそり小声でつぶやくことには、／＼なあんだ。」と結ばれ、ここでも読者は反応が予測可能な存在として役割が与えられている。「道化の華」と「狂言の神」では、読者は特定の役を演じる役者に過ぎない。しかし、「虚構の春」では、読者という在り方、へ読む」という行為自体が問われている。

手紙という個人から個人への閉じたメディアを利用して、リアルだが不透明な情報を読ませることにより、記憶の総合体としての読者はそれぞれの解釈をつむぎ出すだろう。手紙の引用の羅列という構造は、単に「(構成者)」「(主宰治)」によつて並べられた書簡を特別な意味合いをもつて受け取るはず」の発信者に向けられているのではなく、へ引用」とへ創作」の関係や、へ読む」行為について考え直すことを迫る装置なのである。

二

そしてもちろん、このような構造は作品内容と密接に関わりあつて来る。まず「虚構の彷徨、ダス・ゲマイネ」の中でも大きなテーマとなつている「自己喪失」について考察していこう。

「私は、あなたと瓜二つだ。いや、私とあなた、この二人のみに

非ず。青年の没個性、自己喪失は、いまの世紀の特徴と見受けられます(第三六信)、「苦しくとも、生きて下さい。あなたのようにするには、ものが言へない自己喪失の亡者が、十万、うようよして居ります」(第四三信)。自己喪失、つまりオリジナリテイ(アイデンティテイ)喪失のモチーフが、引用(コピー)の羅列という構造を呼び寄せたと言うこともできる。そして、自己(オリジナリテイ)喪失者は、「瓜二つ」という(相似形)として、他者を引用・模倣することによって生きていく。(自己喪失)が悲劇であるのではなく、それを受け入れることができないこと、自らが他者のキメラであることを認めることができないことこそ悲劇であることが、馬場と佐野(語り手「私」との対照を通して、「ダス・ゲマイネ」(「文芸春秋」35・10)では語られる。

「中はうそ寒くからつば」のヴァイオリンケースを抱えた馬場は「自分についてどんな印象をもひとと与へたくない」ためにしばしば服装を変える。新しく出そうとした雑誌の名前「Le Pirate(海賊)」に「著作物の剽窃者」の意味があると知ると「即座に、いよいよ面白い」と答え、自分が「幽霊」であることを自覚している。それに対し、佐野次郎(あだ名しか与えられない彼は、本名というアイデンティテイを既に喪失した人物でもある)は、自分が「太宰」や佐竹、馬場の真似をしていることに気づき「私はいつたい誰だらう、と考へて、慄然とし」「私の影を盗まれた」ことに動転する。佐野が貌を見なくなったというエピソードは、空想上の動物としての貌がさまざまな動物のキメラであることを考へ合わせるならば、最後に佐野が「太宰」・佐竹・馬場のキメラと

なったことと対応する。佐野は電車にはね飛ばされて死に、馬場は「いちばん長生きをする」と佐竹に予言される。(自己喪失)を生きたとは、オリジナルの幻想性(引用の複合体としてのオリジナル)を見極めてイミテーションの誇りを持つて生き抜くことであり、それこそが「卑俗の勝利」の内実である。そして、語り手の佐野が死んだあとも、語られるべき物語は終わらないという「前人未踏の形式」は、引用の統合者たる(自己)が消えても、引用の断片は浮遊し続けることを意味している。

「狂言の神」でも(自己喪失)と引用・模倣について語られる。「私は、日本の或る老大家の文体をそっくりそのまま借りて来て、私、大宰治を語らせてやらうと企てた。自己喪失症とやらの私には、他人の口を借りなければ、われに就いて、一言半句も語れなかつた」。「日本の或る老大家」は森鷗外の文体を真似たと言うその文章は、鷗外の文体とは似ても似つかないもので、それゆえに引用・模倣が単なるコピーではないという認識が垣間見られて興味深い。そして、「自己喪失症とやらの私」が安食堂で牛鍋の葱をついている顔は「キリストそのまま」であり、繪死を選んだのは「スタヴロギンの真似ではなかつた。いや、ひよつとすると、さうかも知れない」。「日本のスタヴロギン君」の繪死は失敗に終わり「傑作を書かずともよし、好きな煙草を寝しなに一本、仕事のあとに「服」する「小市民の生活」(俗的なるものの純粋度)を意識する。ここには「ダス・ゲマイネ」と明らかに共通するテーマがある。オリジナリテイに富んだ「傑作」という幻想から解放された「私」が死ななかつたのは、馬場が生きていく

のと同じ理由である。

「虚構の春」に話を戻そう。第三六信では、死んでしまった心中相手の女に「海野三千雄」の名前を騙っていたことが明かされる。「私、学生服を着てゐる時のほかには、どこへ行つても、海野三千雄で、押し通さなければならなくなつた。いちど、にせものをつとめると、不安で不安で夜のめも眠れず、それでゐて、ものにせもの勤めをよさうとはせず、かえつて完璧の一点のすきのないにせものにならうと、そのはうにだけ心をくだくものです。不思議なものです。」折りかさなつて岩からてんらく、ざぶと波をかぶつて、はじめ引き寄せ、一瞬後は、お互いぐんと相手を蹴飛ばし、たちまち離れて、謂はば蚊よりも弱い声、「海野さあん。」私の名ではなかつた」。おそらくは「海野」自身よりも「海野」らしい「私」を女が愛し、死に、彼女を「久遠の女性」としてその「美しさを主張」するためになされたとされるこの仮構の告白とは何なのか。私たちの目の前にあるモノ・コトは、解釈の屈折率によつて本當の位置よりずれて見えているということ。しかし、本當の位置などないということ。自己喪失者は「にせもの」を演じることによつて、この屈折率を可視化し、ずれて見えるイメージの美しさに気づかせてくれる。

三

また、第三六信は、その構造を考え合わせるとき、より興味深いことが見えてくる。前述した心中未遂の告白は、「私」と先輩との会話から成り立っている。つまり、手紙の中の会話という、

言わば引用の中の引用によつて、二重の間接性の中で心中未遂の告白がなされるのであり、本来透明性・直接性を前提とする「告白」とは矛盾する形式が選び取られている。しかも、この告白は「ずつとまへに、君が私とお酒のみながら(……)教へて呉れた」話で、左翼活動からの転向などの苦悩を書いた部分、つまり(一行あき。)が多用される最初の部分は「支那のブルジョア雑誌から盗んだもの」、「岩の上の場面などは僕が書いた」と種明かしされる。「まるで一篇の短篇小説のように水際立つて鮮明な〈太宰治〉のイメージを喚起するこの文面が、実際にはさまざま異なる次元で接合された複数の引用から出来上がっているという事実こそ、八十余の引用の突き合わせによつて成り立つ、この「虚構の春」一篇を解く鍵なのである」(山崎正純「転形期の太宰治」洋々社、98・1)。「太宰治」が真実を告白したかのような文章が、複数の引用で織られているという構造は、〈真実〉が引用の総体であり、〈自己〉は他者の言葉でしか語れないという逆説に通じ、「虚構の春」全体のテーマとつながっていく。

ただし、第三六信だけを特権化するのはやや危険だろう。量的に第三六信に次ぐ第四一信の手紙にも、「虚構の春」を「解く鍵」はある。「亦、シエストフを写します、(……)そこ(チェホフの「かもめ」―引用者注)ではあらゆる文学上の原理に反して、作品の基礎をなすものは、諸々の情熱の機構でも、出来事の必然的な連続でもなく、裸形にされた純粹の偶然といふものなのである。此の喜劇を読んでゆくと、秩序も構図もなく寄せ集められた「雑多な事実」に満ちてゐる新聞にでも眼を通してゆくやうな印

象を受ける。ここに支配してゐるものは偶然であり、偶然があら

ゆる一般的な概念に抗して戦つてゐるのである」。ここで中島健蔵のおもしろいエピソードが想起される。「私は「虚構の春」を引用者注 読みなほして、あの当時の奇妙な現象を思ひ出した。

多分、この小説が載つた次の頁に、「文芸通信」だかの広告が組み込まれてゐたのだが、それが、どうしても小説の続きのやうに見えて仕方がなかつたのだ。太宰氏は、現実の尻尾をつかまへたつもりで、現実にのみ込まれてゐるのである」（中島健蔵「七人の小説家」、「自由」37頁）。

ある年の師走上旬から新年の元旦までの、切り取られた時間の中で、「雑多な事実」に満ちた手紙が「偶然」に羅列される。これが「虚構の春」で目論まれた仮構のひとつであり、広告が小説の続きのやうに見えたという感想は、作者にとつて本望とも言える。「虚構の春」は「現実にのみ込まれてゐる」のではなく、広告の前に掲載されるという「偶然」を得ることによつて、むしろ現実の広告を飲み込み、雑多な日常へと増殖していくテクストとなる。そして、ここでも「虚構の春」を読むための重要な発想は、シエストフの引用によつて示されていた。他にも、当時の薬物依存の実体を新聞の切り抜きで暗示した手紙もある。「今夜、この切り抜きがまた貴方を思ひ出させました。理由は、私にも、よく呑みこめませぬが、とにかくお送り申します。——「慢性モヒ中毒。無苦痛根本療法、発明完成。主効、慢性阿片、モルヒネ、バビナール、(……) アタリン等中毒。白石国太郎先生創製、ネオ・ボンターヂン。文献無代贈呈。」(第十信)。

濡れた不在の状態⁽¹³⁾

「地図お持ちですか？」

「地図つて、どんな？」

「どんなのでも。」

「それなら私自身の地図を持っています。」

「それは鏡のこと？」

「いいえ、地図です。生まれたときから持っている……」

「ほう、拝見できますか？」

「御覧になつていますよ、私以上に、たぶん断面図だと思

けど……とにかくあなたのおかげで私は自分の地図が前より

よく見えます。」

「ほんとう？ どんなによく見えるのかな？」

「まだ私にはわかりません。」

「私」の地図は他者のおかげでよく見えるようになるが、それは断面図に過ぎない。断面図をいくら集めても、正確には「私自身」を再構成することはできない。しかし、本来、他者との関係の中で、ある人との偶然で具体的な関係の中でしか語ることができないのが、「自己」という存在ではないのか。他者との関係性の集積としての自己。だからこそ、それを自らのオリジナルの言葉で表現することはできない。そのようにしか認識し表現できない「自己」を、手紙というメディアで、来簡集という方法で表現したのが「虚構の春」である。

「自己」とは他者の言説への反映の総体としてしか存在しえないというアイロニー。私小説が不特定の相手に向けられた私信のごときものだとすれば、これは自己への私信の公開という、いわば裏返された私小説である（東郷克美「太宰治という物語」筑摩書房、01・3）。「虚構の春」は確かに「自己」をめぐるテクストである。しかし最後に、この「自己」は必ずしも「太宰治」を意味しないことを確認して（正しくは「太宰治」でもあるのだが）、再び「自己喪失」について考えてみたい。

「君が精いつばいに生きてゐるやうに、僕だつて精いつばいで生きてゐるのだ」（第二二信、「君が神なら僕も神だ。君が葦なら——僕も葦だ」（第二四信、「私とて、同じ季節の青年でございませぬ。……」このごろ、みんな、一オクタヴくらゐ調子が変わり居るのにお気付きでございませぬか」（第三十信、「首くくる縄切れもなし年の暮」（第三三信、「あなたと呼べば死なうよと答へる、そんなところだ。……」君たちだけぢやないやうだぜ」（第三六信、「僕もパイロンに化け損ねた一匹の泥狐であること」を、教へられ、（……）恋の相手に絶交状を書いた。（……）他人の借衣なら、たとひ五つ紋の紋付きでも、すまして着て居られる」（第四三信、「この手紙を信じてくれなかつたら、僕は死ぬ」（第五十信）。発信者たちの手紙は、反照として受信者「太宰治」を再構成するだけではなく、自分たちの人生・生活をも語る（当然のことなのだ、今までは見落とされてきた）。しかし、彼ら（特に

青年たち）は、「太宰治」を含めて互いによく似ている場合が多い。手紙の中に太宰作品からの言葉が多用されるのも、発信者の言葉であると同時に「太宰治」の言葉でもあるという意味づけが意識されることだろう。「世紀の特徴」としての「青年の没個性」を体現する「十万」の「自己喪失の亡者」たちは、お互いによく似ていて、言葉を共有し合う。¹⁹⁾

「本人が気づこうと気づくまいと、だれしも無人だからである。（本当の自分を——引用者注）獲得するもしないもない。にせも本当もない」「かれが無限に多様な「者」（ある状況下での何者か——引用者注）に成ることができるとは、その前提として、（……）「誰とも特定できない者」であることが、つまり、何人（person）でも何者（someone）でもないという意味で、「無人」（nobody, noone）であることが、必要である」（古東哲明「在る」ことの不思議」勁草書房、92・10）。「自己喪失」は、人間の本源的在り方であり、特定の状況下で多様な関係を結ぶためには必然的であり、安易な固定化した自己をいつも持ち出して自分を正当化するよりは、はるかに誠実でエネルギーを要する生き方である。「虚構の春」は「自己喪失」を構造化した「厳肅の実験」（第四三信）である。自己の体験は他者によつて語られ、退屈な日常はテクストを超えて現実を侵食していく。だれもが語ることができる言葉や体験を共有するとき、かけがえのない「自己」や独創的な「傑作」の輪郭は融解せざるを得ない。

「虚構の春」という、この一見「小説」らしからぬテクスト

は、様々に解釈することが可能である。まず、手紙の引用の羅列という形式によって、オリジナリティを重視する常識に疑問を提起する。そして、手紙に創作を混ぜ込むことによって、引用と創作の区別を無意味にし、自明化された「引用」と「創作」について再考を迫る。また、手紙という制度を利用して、読者にリアルだが不透明な情報を与えることで、「読むこと」の多層性を示している。

それらをおまえた上で、テクストの構造と「自己喪失」というテーマが対応することに注目したい。複数の引用による「告白」という逆説、シエストフの引用で語られる「虚構の春」のキイノート。自分のオリジナルな言葉など存在せず、引用の集積としてしか「自己」は語り得ないのだと気づいたとき、幽霊の複合体として「自己喪失」を生きたことは悲劇ではなく、人間本来の在り方として認識される。引用でしか語れないことを嘆くことはない。所有者のない言葉は自由に飛び回り、私たちは何でも語れる。あたかも、自己喪失者が何者でもなれるように。引用をいかに編集するかは自在であり（小論も例外ではない）、そのとき透明なテクストや自己はある色彩を明滅させる。

「英雄文学」に作品を掲載するという喜び（「春」）は「虚構」に終わり、そこには確かに「太宰治」の「陥没意識」（山崎正純前掲書）が表現されているよう。しかし、このテクストで試みられた、「自己喪失」を体現した方法（「虚構」）は、作者にとって満足できるもの（「春」）であったに違いない。

注(1) 山内祥史「解題」(「太宰治全集1」筑摩書房、89・6)、小野正文「虚構の春」の構成と背景(「日本文学研究資料叢書 太宰治

II」有精堂出版、85・9)など。

(2) 「文学界」の小説の中の、さまざまな書簡、四分の三ほどは私

の虚構、あと三十枚ほどは事実(「昭和十一年七月六日付井伏鱒二宛手紙。ただし、小野正文前掲文によれば、事実の比率はもっと

高くなる。

(3) 原章二前掲文はフランクリンのエピソードを解説した箇所であり、原は必ずしもコピーとオリジナルを二項対立的に論じているわけではないことを付記しておく。

(4) 「虚構の春」を構成する手紙に通し番号を付す。これには電報(第二五信)や初取で加えられた「地獄の女性」からの手紙(第五六信)も含める。

(5) 津島美知子「回想の太宰治」(人文書院、78・5)によれば「虚構の春」の書簡の中には、書簡集と照合すると、太宰からの発信と対応するとみられる来信があつて(太宰が手を加えているかもしれないが、いわゆる「往復書簡」が何通か見られる)。

(6) 高和政「虚構の春」——総合化された返信(「解釈と鑑賞」01・4)

(7) 「上野動物園百年史 資料編」(東京都、82・3)によれば、バクの初めての来園は一九五五年七月十一日(アメリカバク)である。猿購入の記事は太宰の創作であろう。昭和十年に来園して話題になったのはゾウのワンジー(後の花子)であり(六月五日到着、作品のテーマに合わせてゾウを猿に変えたのではない)。ただし、当時の入場券には「まれいばく」の絵がついたものもあった。

(8) 猿とは「①ウマ目バク科の哺乳類の総称。(……)②中国で想像上の動物。形は熊に、鼻は象に、目は犀に、尾は牛に、脚は虎に似、毛は黒白の斑で、頭が小さく、人の悪夢を食うと伝え、その皮を敷いて寝ると邪気を避けるといふ」(「広辞苑」第四版)。「大言

海」(第三卷、34・8)もほぼ同様の記述だが、「其形ヲ画ケバ邪氣ヲ避クト云ヒ」とある。

(9) ちなみに、佐竹は佐野が「たいへんなこと」になることを「予言」してもいた。この予言が当たることにより、馬場の長生きは確實性を持つこととなる。

(10) 三浦正次宛書簡(昭和十年九月二十二日)には次のようにある。

「こんど「文芸春秋」に「ダス・ゲマイネ」なる小説発表いたしました。これは「卑俗」の勝利を書いたつもりです。「卑俗」といふものは、恥辱だと思はなければ、それで立派なもので、恥辱だと思つたら最後、取捨できないくらゐ、きたなくなります。たのみますと云つて頭をさげる、その尊さを書きました。形式は前人未踏の道をつたつつもりです。」

(11) もちろん、引用がコピーではないという意味は、コピーの価値を低く見ているわけではなく、引用として取り込まれるときに、必然

的に取り込む側のコンテキストによつて変形するということである。

(12) 事実としては、「虚構の春」初出の後には「晩年」の広告があり、「文芸通信」の広告は次の阿部知二「冬の宿」(第七回)の後に入っている。ただし、この事実誤認によつて中島の感想が否定されるわけではなく、むしろ、広告という日常を飲み込む(中島に言わせれば飲み込まれる)印象の強さを証明していると言えよう。

(13) 荒川修作/マドリン・ギンズ「意味のメカニズム」(リプロボート、88・3)。ただし、原文は横書き、読点は「、」句点は「。」で水色とピンクの二色刷りである。

(14) たとえば、第二四信「不語似無愁」と第三六信「語らざれば憂ひ無きに似たり、とか」。「狂言の神」にも「語らざれば、うれひ無きに似たりとか」とある。

新刊紹介

千石隆志著

「芥川龍之介覚え書」

本書は、著者が一九八七年から一九九〇年に渡つて発表した芥川龍之介の作品論を集成したものである。目次に並べられた作品は、「羅生門」「偷盜」「戯作三昧」「地獄

変」「舞踏会」「好色」「お富の貞操」「蟻氣楼」「夢」「歯車」であるが、それぞれが独立した作品論として成立していると同時に、作品を横断する論及が積み重ねられており、芥川が負った「宿命」の全体像に迫る内容となっている。

著者は「あとがき」で「芥川のテキストに見届けたかぎりの論旨を、私は率直に展開したにすぎない」と述べているが、その

真摯な姿勢から、とりわけ表現の細部に渡る緻密な解釈が施されることで、作品の豊かな読みが提示されている。また、作品の改稿や先行テキストの内容に対する考察、あるいは芥川の書簡などへの目配りによつて、芥川における書くことの内実を立体的に描き出す議論が形成されている。

(二〇〇一・五 葦真文社 四六判 二二二頁 二四〇〇円) 〔山本亮介〕