

写生装置としての〈自分〉 —— 鈴木三重吉「山彦」論

武田信明

(1) 「山彦」の意義

「山彦」〔『ホトトギス』(明治四十・二)〕は、「千鳥」に続く鈴木三重吉の第二作目の小説である^{注1}。「千鳥」「山彦」ともに珠玉の短篇として世評は高いものの、私見では、その真価が充分明らかにされているとは言いがたい。とりわけ「山彦」に関しては、もっぱら鈴木三重吉論の一部において言及される程度であり、少数の例外を除き単独の作品論が存在しないのが現状である。

しかしながら、「山彦」はもつと論じられるべき小説である。それは、まず端的に言うなら、「山彦」が、作品の構造においても、小説言説の運動においても、きわめて高い水準を持つ作品だからである。そして第二に、「山彦」が、「写生文」から「小説」への飛躍の問題を体現した作品であり、またそれを作者自身が自覚しながら執筆された作品だからである。写生文という散文様式は、いかにして小説という虚構様式に変性

されうるのか。またその過程にいかなる技術的問題が介在するのか。「山彦」は、写生文言説と小説言説の連続と断絶の問題を、具体的な執筆行為として刻印した作品だと考えられる。

作品完成直後、三重吉が繰り返し言及したのは、「山彦」が新しい写生文の地平を切り拓いたという自負である。次の最初の引用は、明治三十九年十二月二十八日付書簡、二番目は翌年一月十三日付葉書、いずれも親友であった加計正文に宛てられたものである^{注2}。

今の小説家はとてもこんなものをようか、ぬ。これまでの日本にはこんなたちの小説は寅彦さんの作の外にはない。而し寅彦さんのはみんな五頁位だ。この一條は自らひそかに得意の所。

僕は「山彦」に就ては「これまでこんな風のものを書いた小説家はない。ホトトギス一派の写生文を

一歩進めたものが僕で僕のやうなのが主な土台となつて大文学が出来るのだ」と自信してゐる。それ以外に何も誇らない。

前者の「寅彦」とは寺田寅彦の事である。三重吉は、寺田寅彦の写生文学作品、とりわけ「困栗」（明治三十八・四）を高く評価していた。もちろん、作家の発言をそのまま信用するわけにはいかない。ただ、彼が言及しているのが、写生文に関することだという点には注目すべきである。「千鳥」「山彦」などの初期作品の評価としてしばしば挙げられる、その詩的情緒性、美文調、幻想小説としての完成度の高さ、そのような側面ではいささかもないのである。新しい写生文の創造は、単なる文体の問題ではない。むしろそれは、「写生文／小説」というジャンルの差異にかかわる問題であり、両者の本質に関与する問題であらう。さらに言えば、同時にそれは、優れて技術的な問題でもあるであらう。先の書簡の中で、三重吉は寺田寅彦作品との差異を（寅彦さんのはみんな五頁位だ）と長短において問題にしている。それは「写生文」から「小説」への移行に、長さ、すなわち言説の持続という問題が介在しているからに他ならない。この点ひとつとっても、三重吉の「小説家」としての意識の高さと、その正当性がうかがえるのである。

それを検証するためにも、まず「山彦」の基本的な

分析作業が必要となるだろう。これが本稿の目的である。

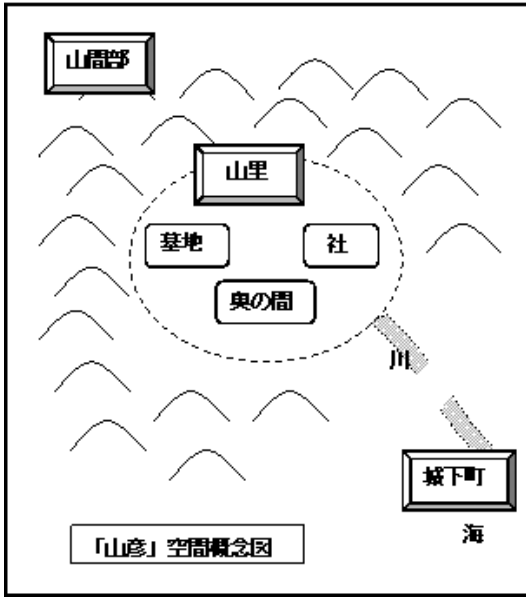
（2）空間的布置

「山彦」にはモデルとなった土地が存在する。東京帝大を休学し広島に戻っていた三重吉は、明治三十九年九月、復学のため上京する。その直前、広島一中時代のからの親友、加計正文の実家に数日滞在する。加計家は広島県山県郡加計町（現在は安芸太田町）、広島市内から五十キロほど太田川を遡った土地にある名家である。屋号を「隅屋」といい、広大な山林を所有し、江戸期には、たたら製鉄で財を成した。友人加計正文は二十二代目の当主にあたる。三重吉は、天明元年（一七八一）に建設された山荘「吉水亭」をも訪れている。

「山彦」は、山間の集落である加計の風土と、加計家、吉水亭などをモデルに執筆された。しかし一方で、作中に「広島」「加計」「太田川」といった具体的な地名が記述されることはなく、いわば虚構の土地、虚構の屋敷として設定されている。ではまず、作品空間の概略を次頁に掲げた「空間概念図」を使って確認しておくこととする。

「山彦」の主人公は（礼さん）と呼ばれる青年である。彼は、嫁いでいる姉に会うために、城下町から、

周囲を山で囲まれ（全く播鉢の底のような山中）に位置する山間の村へやって来たという設定である。その山里にある淡名屋という大きな商家が姉の嫁ぎ先なのである。作品は、彼が淡名屋に滞在した五日間に限定され、その間彼は一歩たりとも山里から離れることはない。つまり、作品空間はきわめて狭小であり、主人公の行動範囲も限定されている。しかしながら、直接描写されることはないものの、山里の外部空間も言及されている。まず淡名屋が所有する広大な山間部が存



在する。淡名屋の使用人は、その広がりをも（家の山は凡そ何万町歩ある。ここから奥へ六里這入つても七里這入つても、よその家の山は一つも歩かぬ）と自慢してみせる。この山中深くに、柚や人夫が長期間籠もつて木を切りだす仕事に従事している。淡名屋の若旦那すなわち主人公の姉の夫も同行しており、主人公が訪れた際には、姉のそばに夫はいない。山中には炭焼竈がいくつもあり、大量の炭が焼き上げられる。その炭を炭舟に積み込んで河口に位置する城下町まで運搬するのである。作中で〈浜の炭倉〉に関して言及されていることから、海岸部に淡名屋の炭倉庫があるのだと推測される。図で示したように、山里と下界は一本の川とそれに沿った街道で結ばれている。

一方、作品の舞台となる山里には三つの重要な場所が存在する。図中に示した「社」「墓地」そして淡名屋の屋敷内に存在する「奥の間」の三箇所である。

山里には村落のランドマークである榎が大きな枝を広げており、その下には淡名屋の二代目当主が造った「社」が存在する。祀られているのは、かつて戦国武士であった淡名屋の主人にあたる尼子氏である。この社が淡名家の起源とその歴史を象徴するトポスであるとするならば、淡名屋の別種の歴史を刻みつけているのが、村の裏山にある淡名屋の「墓地」である。

そして第三の場所は、淡名屋の屋敷内にある「奥の間」である。母家から〈二十五間だという長い縁側〉

で繋がれ、水と古木に覆われたその部屋は、淡名屋の最奥部に位置するというだけでなく、作品の最奥部に位置する空間である。なぜなら、まさにこの部屋こそ、主人公と姉が二人きりで親密な時間を過ごす密室の空間だからである。それだけではない。この部屋の天井裏から古い手紙の束が発見されることで、主人公はその手紙に綴られた男女の物語に深くはまりこんでいくことになる。すなわち、これら山里の三つの場所は、空間であると同時に、作品を重層化していくための「物語」が生成される場所だと言えるだろう。

以上、作品の空間的布置を概観してきた。では、最後にもう一度「空間概念図」をご覧いただきたい。「山彦」は、二重の三項関係で整然と構成されていることが分かるだろう。まず「淡名屋の奥の間」を中心にして「社」「墓地」の「二」が形作られる。すべての事件はこの小さな三角形内部で発生する。この三角形自体をひとつの項として、その両側で「山」と「城下(海)」が手を結ぶのである。単純、かつ幾何学的な構造である。「三×三」という二重の「三」。そしてさらに作品では、「三の三乗」すなわち「二十七」という数字が重要な意味を持つてくることになる。

(3) 冒頭部の分析

では具体的な作品の分析にうつろう。「山彦」は、

以下のような冒頭を持つ。

城下見に行こ三里、炭積んでゆこ三里、と小唄に謡ふといふ十三里を、城下の泊りからとほくと、三里は雨に濡れて来た。

これぢやいの、こつちへ行くと門がぐんすけ、と言つて、伴の女は、大きな立木の覗いた、古ぼけた練癖の角へ来て止る。この榎が三百年、淡名屋が出来てから三百年と言ひながら、馬の合羽をめぐつて風呂敷包みを出してくれる。榎の雫がぱたり／＼と洋傘に落ちる。向ふ角の小店の、赤い天狗の面を書いた障子の灯が、泥濘へほんやり写つてゐる。この蓑はこちらから返させるからと言へば、何の、わしにくれなんせ、序がぐんすいの、と言つて馬へ附ける。

この冒頭部に関して、半田淳子は「山彦」論——小説家としての三重吉」で以下のように指摘している注3。

「三里は雨に濡れてきた」という記述は、天候の変化を表すものであると同時に、主人公がそれまでとは異なった地形に足を踏み入れたことを意味している。しかも、「城下見に行こ三里、炭積んでゆこ三里」という小唄（作中には「落舟の唄」とある）の文句とは裏腹に、主人公は城下から山道を

遙々上ってきたのである。「山彦」の幻想世界は、このような形で幕を開ける。

「雨」の機能への言及といい、「城下↓山村」の高度を伴う道程への言及といい、いずれも重要な指摘である。「山彦」は主人公が〈淡名屋〉に滞在した五日間の物語である。冒頭から降り出した雨は、その後四日間降り続き、主人公を足留めすることになる。半田は「雨は下界と山里を隔てる上で十分な機能を果たしている」と言っている。主人公は雨に降り込められたまま、この山里に留まるわけで」と分析する。つまり、山里は、距離的にも雨によっても外の世界とは隔絶した空間として提示されているのだと言えよう。

しかも留意すべきは、主人公が、いきなりその空間に参入している点である。漱石「草枕」が、冒頭部で主人公の山道での歩行を延々と描写していたことに比し、あるいは泉鏡花「高野聖」が麓から謎の美女の住む山家までの複雑な経路を配置していたことに比し、「山彦」は山村の外の世界を直接描写することはなく、したがってそこへ至る道程も記述されない。主人公は、歩行という身体的運動によって漸進的に非日常世界へ参入するのではなく、一行目において、「既に、いきなり」そこにいるのである。この「いきなり」始められるという設定に関しては後述する。

では、冒頭部に関して、別の指摘を行うこととしよ

う。作品は小唄の引用から始められる。この短い唄の断片の中に、その後の作品の展開に関与する三つの運動が、すでに胚胎している。

第一は、冒頭部数文の中に、反復的に記されていくこととなる「落ちる」という運動が、早くも登場していることである^{注4}。〈稷の雫がぱたり／＼と洋傘に落ちる〉。最初に落ちるのは雨の雫である。以降、〈百日紅〉の〈落花〉があり、〈手洗いの水〉がちよろちよろと落ち、主人公が姉に吹きかけた〈白い花〉がひらひらと落ち、庭にはたくさんの〈青栗〉が落ちていく。さらに山の猿は、茶碗を屋根から下に落とすのである。これらはほんの一部に過ぎない。作品は、落下の運動の瞬間を、あるいは地面に落下したものを、執拗に記述していく。では、「落下」とは何か。本作において「落ちる」というのは特別な意味で使用される。城下から山里への移動は高く上っていくことである。それに反し、山里から城下へ向かうことは「下る」ではなく「落ちる」と表現されるのである。それが明らかとなるのは、作品末尾近くの川舟の船頭の謡う小唄によつてである。

落舟の唄だそうである。何とかよおおおいと、しまいを細く長く長く投げる。

「落ちて行く時や、よおおい」とまた謡う。じゃぶじゃぶじゃぶと、側から口早に川瀬の音を

入れる男がある。

「落ちてゆく時や、躑躅が赤い。着けば大浜の、よ
おおい、灯が赤い、よおおい」と謡う。

半田淳子は、小唄の（文句とは裏腹に、主人公は城
下から山道を遙々上ってきたのである）と指摘してい
たが、敷衍するなら、上ってきた主人公は、作中で再
び「落ちる」ことはないのである。「落ちる」ことは、
川舟に乗って山里を去ることを意味する。作品の結
末で主人公の舟での出立は仄めかされるものの、姉に
ひきとめられる場面で作品は不意に閉じられる。つま
り、この作品においては、さまざまな物の落下は反復
的に記されるのであるが、主人公が「落ちる」ことだ
けは記されることはないのである。

第二は、「十三里」という数字である。この数字の
記述という事態は、ただちに「三百年」という榎の樹
齢であり淡名屋の歴史でもある異なる数字へと連続し
てゆく。そしてその後も、作中に次々と異なる数字が
綴られることになる。诗情溢れるとされる本作が、夥
しい数字で埋められている点は重要である。その数字
の運動の先に位置するのが「二十七」であることは言
うまでもない。

最後に第三の指摘を行う。それは、「唄」という不
特定多数の声で始められることである。主人公は、そ
の小唄を（ここへ来ぬうちに疾うに城下で聞いて）い

たのであり、その唄の情報によって山村の風景を事前
にイメージ化していたのである。初めての土地で、彼
は「見る」ことで世界を把握してゆく。しかしその視
覚情報とて限られたものでしかない。そこに情報源と
して導入されるのが、「唄」であり、使用人達が語る
逸話であり、「石碑」や「墓標」に刻まれた文字であ
り、「古手紙」なのである。それらは、いずれも声で
あり文字である。主人公は、それらを「聞くこと」「読
むこと」によって世界を抜けてゆくこととなる。その
具体的な様相について次節で詳細に検討することとし
よう。

（4）「過去」の導入

「山彦」の中心に配置されているのは、主人公の姉
への思慕である。主人公は、病気の姉を見舞う事、姉
と親密な時間を過ごす事、この二つの目的だけを持つ
て、山里へ足を運んだのである。つまり弟の姉に対す
る思慕、そして二人の交流、これが作品を貫く軸線と
なる物語である。だがこの軸線は、それだけでは事件
性に乏しく、物語展開の原動力たりえないことも事実
であろう。それゆえ作品は、新たな「事件」を配置す
る。主人公が過去を表象するさまざまな記号と遭遇す
ることによって次々とささやかな事件が発生するので
ある。

最初に登場するのは、石碑に刻まれた文字である。

滞在二日目の朝、主人公は屋敷の裏の社に供物を運んだ姉を見かける。そこで姉から、日に一度社に供え物を届けることが、代々淡名屋の女房の仕事であること、それ以外の人物は供えることが許されないことを聞く。そして姉は（こ、の母さまは二十七とかで亡くなられて、それきり二度目も見えなんだゆゑ、わしが来るまでおほかた三十年の間、供物の運び役が不在であったと話す。その後、主人公は社に赴き、石碑に刻まれた三百余年も昔の淡名屋の起源を「読む」ことになるのである。

彼が知るのには、淡名屋に三百年余という歴史が蓄積されていることであり、姉が確かにその家系の中に組み込まれたという事実である。そして当主の妻が「二十七」で亡くなったことである。

四日目には、現れた鼠がきつかけとなり、「奥の間」の天井裏に隠された、八通の古い封書を発見することとなる。全て「ちゑ」という娘から「民さま」という男性に宛てられた手紙である。鼠に齧られてほろぼろになっているものもあるが、六通は開封さえされていない。誘惑にかられた彼は、手紙を開封し、判断しにくいその文字をたどってゆく。そこに記されていたのは、三年に及ぶ娘の恋であり、一度はいい顔をしながら、なぜ返事もくれぬのか、嫌いになったのだというなら、せめて一言そう答えてくれ、という切々たる内

容であった。

恋文を読んだことで寝付けなくなった主人公は、夜中起き出して、残された二通の封書を読む。しかしそれは、鼠に齧られ、年月の変化を蒙った、残骸とでも呼ぶべきならばらの紙片である。そこからとぎれとぎれに読み取れるのは、娘が病にかかり余命いくばくもないこと、そのため誰かが代筆していることであった。そこには先ほどの恋文とは違って（女はそだち不申ゆ）（よめいりいたしまるゆいもの）（これは根もなき世の口のうはさにてゆへど）などといった怪しげな文句が書きつけられている。そして彼は、ひとつの断片に次のような記述を認め（不意に冷い水の中へ漬けられたやうな心持）になる。

……ていて、た、りをはらひなされゆやう、くれ
くもねんじ上げ……

真中が破れてゐる。

……その二十七にてみまかりゆいこと、いとく気が
かりにぞんじまゐらせゆ。それではお家のさか
えおぼつかなく……

この家には祟りがあるのか、嫁いだ女は二十七歳で死ぬというのか。だがそれを読みとろうにも、紙は（ちぎれ）なのであり、前後を知ることができない。おそらく「山彦」の中で最も秀逸な設定は、古手紙が見つ

かることではなく、それが「断片」の集合である点にあるだろう。重要な情報の一端は確かに示されている。しかし所詮一端に過ぎないのだ。

その疑惑は、翌日、主人公が裏山の山頂にある淡名屋の墓所を訪れることで、より深まってゆく。立ち並ぶ墓石に刻まれた淡々たる記載の中に、当主の母と祖母が二十七歳で亡くなった事実が書き記されていたからである。淡名屋の嫁は二十七で死ぬ。だとするならばもそうであるのか。

「社」「奥の間」「墓地」、(2)節で示した三つの地点は、かくのごとく作中に異なる過去を導入することになる。後述するように、作品は現在形で語られていき、刻一刻と経過してゆく「現在」が単調に記されていく。それは主人公が、一度たりとも自身の過去を回顧することがなかったことにもよる。しかし、古手紙を読んだ直後、眠れなくなった主人公は、作中で初めて、あれこれと記憶をたどり初め、(昔七八つの頃に仲よくしてゐたお絹さんの事もひよつくり思ひ出し)てしまうことになるのである。

石碑の文字、古手紙、墓碑銘。これらが全て文字情報である以上、「過去」は、同時に「物語」でもあると言えるだろう。主人公は、社の石碑に(古き代の物語は絵巻物の絵を見るやうである)と感じ、奥の間へ足を踏み入れた時は(古い絵草紙の中へ這入つたやうな心持)になる。彼は、過去が物語であることを感じ

とつていたのであり、その物語性を素直に受容する。もちろん、それぞれの物語に脈絡はない。だが、それらは、(自分)という受容体において重層化し、手を結び合わせ始める。その結果、その重なりから、一つの新たな「物語」が生成されることになるのである。祟りによって姉もまた二十七で命を落とすのではないか、という物語である。つまり物語の受容者であり「読者」であつた彼が、今度は新たな物語の「作者」へと立場をかえるのである。

重要なことは、その行為が主人公の主観の中で、きわめて恣意的な形でなされている点である。断片化された紙片から、切れ切れの文章を繋ぎ合わせて意味をたどる作業さながらに、彼は複数の脈絡のない「物語」から、一つの「物語」を構築してゆく。そこには主観が強く反映される。あるいは端的に「妄想」と言つてもよいだろう。当主の妻が二十七で亡くなった事と、古手紙に記された誰かが二十七で亡くなった事は、単なる偶然の一致であるかもしれない。また手紙の中の死は、その直前に記された(た、り)という語と無縁であるかもしれない。淡名屋の墓地で死者の年齢を見まわつた際にも、たしかに二十七歳で死んだ女性は三人いたのであるが、当然ながらそれ以外の年齢で亡くなった者も多いのである。だが、その三人という数を、主人公は「多」と考えるのである。

しかも、彼は古手紙のことも、それに関する様々な

疑惑についても、誰に話すこともなく自らの胸に封じ込める。「お爺さん（当主）」に聞けば分かるかもしれない、姉は二十七歳の崇りを知っているのだろうか、そのような考えが浮かぶものの、誰にも語らないのである。いや、正確に言うなら、彼は自己の物語を外部に漏らすことを、作品から固く禁じられているのだ。かくして、主人公の内部で「姉の物語」は、きわめて個人的な形で、しかしそれゆえに、その密度をいやましにしてゆくのである。

(5) 姉への欲望

姉と弟。作中の二人は、異様に親密であり、姉弟であると同時に恋人であるかのように描かれている。しかも主人公が一方的に思慕の念を抱くだけではなく、姉もまた弟に縋り甘えるのである。その距離の近さは、〈側へ来て、疲れが出たろ、と言つて肩にさはる〉〈礼さん、と姉が縋り寄つて、あんたが帰つたらわしや、——ほんとにあした帰る気か、と膝に手をかけてさし覗く〉といった姉からの身体接触に示されているだろう。

「山彦」の執筆が開始されたとおぼしき明治三十九年九月二十七日、三重吉は加計正文に宛てた葉書で、山里の生活に関する質問を書き送っている。すでにその中に、天井から手紙が出てくること、女が死ぬこと

の構想に言及されている。〈近々一つ作を出す。天井のブリーフと「女はジーベン、ウント、ドライシツヒで」が主な材料だ〉^{注5}。これによれば当初、女性は「三十七」で亡くなると構想されていたのだが、執筆の過程で「二十七」に変更されたことがうかがえる。

この変更に関して、半田は〈三十七歳とは三重吉の母親が亡くなった年齢である〉という興味深い指摘をしたのち、〈三重吉の他の作品がそうであるように、「山彦」もまた底流をなしているのは母恋の情であった〉と分析している^{注6}。三重吉が「三十七」という数字に執着していた事実は、本作に続いて執筆された第三作が「三月七日」（明治四十四）後に「鳥」と改題）と題されていたことから明らかだろう。しかし、「山彦」に投影された三重吉の亡母思慕を検証することは本稿の埒外の問題である。ここでは、あくまで主人公と姉の関係に限定して思考しよう。

主人公〈礼さん〉は、若き青年である。〈犬蓼の花を雀つて投げく〉し、〈畦豆の葉〉を皿に見立てて〈蓼の花を一つづ、それへ載せて〉一人遊びに耽るという小児的側面も残しているが、一方で成熟した男性としての一面も有している。たとえば、彼は若い娘に眼をとめることもある。

縁側へ笠を脱いで、黄楊の小櫛に鬢の解れを搔き上げてゐる、目もとの涼しい、十六ばかりの娘があ

る。びしょく濡れた蓑の胸に、赤い襟が覗いて
る。どこかで見た事があるやうな気がして、傘を
拡げてちつと立つて見てみると、女は櫛を手に持つ
たま、うつとりと宙を見詰めてゐた（後略）

主人公が若い女性を注視するという希有な場面であ
る。かといって、何らかの感想が語られるわけでもな
ければ、この娘について再度描かれるわけでもない。
作品には多くの無名の女性達が登場する。冒頭部にお
いて、主人公は女性と同伴していたことを想起してい
ただいてよい。だが、それらの女性達を彼は気に留め
る様子もない。作中で詳細に語られる女性は、主人公
が過去において知り合った二人についてだけである。

一人目は、古手紙を読んだあと、眠れない中で思い
出した、〈昔七八つの頃に仲よくしてゐたお絹さん〉
である。いわば彼の幼き日の恋の記憶である。二人目
は、姉の裁縫友達だった〈おようさん〉である。姉か
ら唐突に「あんたはあの人が大好きぢやつたら」と尋
ねられる事で、彼は〈おようさん〉のことを思い出す。
つまり、「現在」の女性は黙殺され、「過去」の女性
のみが、恋愛の記憶とともに詳述される。一見、対照
的に見えるが、実は両者は等価である。なぜなら、過
去の女性にのみ向けられる欲望とは、対象が「もはや
不在である」ことよつて、畢竟充足されるあてのない
欲望だからである。分かりやすく言うなら、主人公

は「現在」において異性に興味を示さず、「過去」の
女性のみ思いをはせる。これは、異性への性的欲望
を意識下に強く抑圧していることに他ならない。

姉への思慕についても、この延長線上で思考しなけ
ればならないだろう。なぜ姉を思慕するのか。それは
姉という対象に向かう欲望が、この作品では三重に
抑圧されるからである。第一に、姉は近親だからであ
り、第二に、姉は既婚者だからであり、そして第三
に、姉は病気だからである。この初期段階における、
第三番目の項目に、作品はさらに、新たな設定を付加
することになる。それが「姉は二十七で死んでしま
うかもしれない」という「物語」であることは言うま
でもない。作品冒頭で、「病弱な女」として登場した姉
は、作品結末では「死に瀕する女」へと変容している
のである。十九世紀末美術の詳細な分析である『倒錯
の偶像』において、ブラム・ダイクストラは、同時代
「絵画の主要なモチーフとして「病弱な女」「死んだよ
うに眠る女」を指摘している^{注7}。つまり死を強くイ
メージさせる女性への志向である。「山彦」の姉は、
まさにこの書物が記載する芸術上の女性たちの系譜に
属する。だとするなら、主人公の姉への思慕をまた異
なる形で分析することも可能となるであろうが、これ
についても割愛する。

ともあれ、考えてみるなら、「山彦」には多くの死
んだ女たちが登場していることに気づくだろう。ま

ず、当主の妻が二十七で亡くなったことが記される。手紙の書き手であった〈ちゑ〉という娘もまた、長い恋の煩悶の最後に、自ら筆をとる力もなくなり息絶える。そして最後に、主人公は若くして死んでいった淡名屋の女たちの存在を墓地で発見するのである。女は、その都度、死とともに描かれ、それが姉に上塗りされていく。しかし、姉に死がもたらされるわけではないし、また逆に、淡名屋の祟りなど単なる杞憂であったと判明するわけではない。作品は、一人称でありながら、過去回想の形態はとっていないのであり、さらに作品は、疑惑のさなかで不意に閉じられてしまうからである。姉がどうなるのかは永遠に不明のままである。つまり、姉は宙吊りにされたまま「死に瀕する女」という一枚の静止した絵として封じこめられるのである。

(6) 〈自分〉という主語

「山彦」の作品空間が限定されたものであることはすでに述べた。さらに時間的にも五日間という、さほど長くはない時日でしかないのである以上、時間的にも限定されているのだと言えるだろう。この時間の限定性が際立っているのが作品の冒頭と結尾部である。これも先に述べたように、主人公は冒頭において「いきなり」山里に到着するのであるし、作品は主人公の

旅立ちを描くことなく、姉との会話の最中、これも「いきなり」終わってしまうのである。作品末尾は、以下の通りである。

お京が行つてしまふと、礼さん、と姉が縋り寄つて、あんたが帰つたらわしや、——ほんとにあした帰る気か、と膝に手をかけてさし覗く。姉の両の睫毛には見る／＼涙がにじみ出る。

弟に「明日帰つてしまうのか」と縋りつき、涙する姉の姿で作品は不意に閉じられる。それによつて、主人公が本当に明日帰るのかという結末のみならず、淡名屋は呪われた家なのかという謎も明らかにはならないのである。つまり、作品は冒頭と結末ともに無理やり切斷されたような状態なのであり、それゆえ「いきなり」始まり「いきなり」終わるのである。

明治三十九年十月三日付の加計正文宛書簡の中で、三重吉は執筆中の小説について言及している^{注8}。注目すべきは、そこで小説の冒頭と結末を書き記している点である。冒頭部は、落舟の小唄で始まり、いきなり屋敷の門前に到着している点では、完成した作品と概ね一致している。しかし結末については、一篇の最後の「とめ」は／＼^{まきすすみ}櫟炭つんで十三里の歌の文句そのまま、に明日は城下へ帰るのだ。と記されている。つまり当初の構想では、主人公の「明日は城下へ帰る」

という決意の表明によって締め括られていたのである。凡庸ではあるが、小説の終りにふさわしいと言える。しかしそれは、その後の執筆過程で現行の形に変更されたのである。結末の変更である以上、それは部分的修正ではなく作品構造そのものの再構築であろう。

空間と時間が限定された作品世界。その条件下に配置されるのが一人称主体である（自分）、すなわち主人公（礼さん）なのである。彼に關しては、年若い男性であるという事ぐらしか推測できず、年齢も身分も来歴もそのほとんどの情報は削ぎ落とされている。いわば、ほとんど白紙に近い人物である。しかも彼は山里を初めて訪れたのである。若い彼は知識も体験も未だ充分ではなく、まして山の生業は想像もつかぬことばかりである。このような一人称主体が、不意に限定された空間と時間の中に配置された時、どのような小説が可能となり、そこに写生文はどう関与できるのか。さらにその結果、作中にどう「詩情」を表出させることが可能なのか。実は、これこそが「山彦」一篇の命運をかけた中心的課題だったのである。

「山彦」は、一人称の語り手（自分）によって語られてゆく。だが、一人称主体としての（自分）という語が記されるのは、九章からなる本作の中盤、ようやく第四章に至ってである。しかもそれ以降、（自分）という語が頻繁に記されるわけでもなく、作品を通じて一人称主体（自分）の表記は抑えられているのであ

る。これはきわめて重要な「山彦」の特徴である。

従来「山彦」は第一作「千鳥」と括られる形で論じられてきた。だが、両者の相違点にも着目すべきである。「千鳥」も（自分）という一人称を語り手とする。しかし「千鳥」は作品冒頭から（自分）という主体が記述され、以降も間断なく記述され続けるのである。おそらくそれは、「千鳥」の時間構造と連動している。「千鳥」は、主人公（自分）と（藤さん）という女性の二日間の交流を、後年（自分）が回想しているという構造を持つ。もちろん「千鳥」は、過去でありながらあたかも現在進行形であるかのような描出方法を採用しているため、単純な過去回想小説ではないのであるが、それを詳しく述べることは本稿の主旨ではない。しかし、時間操作が複雑であるとはいえず、語りの現在時に主体が立脚し、過去の体験を「過去」として語っているという大枠は厳然として存在している。つまり、「千鳥」の一人称話者は、作中の事件を「既に」体験した内省的な視点で語っているのである。それゆえ、一人称主体の思考や行為は、「自分は」と思った「自分はした」という主語を明示する形で表出しているのである。別の観点から言うならば、「千鳥」は幻想的作品であるかも知れないが、体験を幻想として語ろうとする一人称主体の意図は一貫しているのであり、その意味では客観的なのである。

では「山彦」はどうか。淡名屋での五日間は、（自

分)がかつて体験した過去として提示されているわけでない。つまり「千鳥」とは異なる時間構造が採用されているのである。「山彦」の主人公は、まさにその都度「現在」を生きていることを作品に強いられている。加うるに、先述したように、作品の冒頭と結尾が唐突に切断されていることで、その「現在」性はより密度を増すのである。

先に述べたように、彼は白紙のような状態である。しかも彼は「現在」を生きている。そんな彼にできるのは、「観察すること」でしかない。具体的な「観察」の様子を二箇所引用する。

起きて縁側へ出る。曇つた空が低く小庭に被さつて、今日もまた雨らしい。手洗ひの水が八手の中の竹の筒からちよろくと水引花の中へ落ちる。かたへの小窓の青桐の間から、裏の花鳥が見える。手水を使ふと、焼杉の下駄を突つけて行つて見る。浮くやうにして歩かぬと、足の裏の豆が痛くてならぬ。

台所にはもう灯をつけてゐる。縁側へ出て見ると井戸端に四斗樽へ六本の鮎が獲れてゐる。大川の築へか、つたのなさうである。筒袖に縄の帯をした若い男が、口を尖らせて、景気よく数を読みながら、大きいのばかりを選び分けて蓆へ出す。二人の男がそれを一つづ、竹の串へ刺して籠へ入れる。向うの

風呂場の後から、蓑を着て、背中に粗朶を負うた女が五六人、ぞろぞろと這入つて来る。こちらを見て、今度は大層獲りたいの、あれで何遍目ぢやろ、もう今年はお仕舞いぞの、と黄ろい声で話し合つて物置の後へ這入つて行く。

前者は、二日目の朝、初めて眼にする屋敷の周囲の光景、後者は、同日の台所の光景である。眼に映じたものが、逐次短い文で記されていく。「くた」という過去形ではなく、現在形を基調として語りは進行する。まさに過ぎゆく「現在」を言葉で捕捉するかのような小説言説である。

これは一種の「写生文」である。「一種の」と書いたのは、本来写生が対象を詳細に描写することを主眼とするものであり、それは一方で、小説の言説速度をゼロに近づけることでもある。だが、「山彦」の小説言説は、写生でありながら短文で描く対象を変えてゆぐため、ゆるやかながら一定の速度を有するのである。主体が見た光景が記述されるばかりで、それに関する感想や感情が記されることはないため、主語となる「自分」が定立される余地はない。加計正文宛書簡(明治三十九年十二月二十八日付)の中で、三重吉は次のように自作解説している注。

目に触れた事件を以て筋をはこび召●的説明的語句

を一つも用ゐずにやつたつもり。

予が訪問した時には姉は病気で寝てゐた／といふやうな叙法のない事をいふ)

(引用者注 ●は糸偏に「介」の字、「紹介」の誤記かと思われる。末尾の「」も原文ママ)

三重吉の言う〈紹介的説明的語句〉は、それを行う主体としての〈自分〉を定立させる事態を伴うおそれがある。しかし主体の見たものを描写するだけの文は、主体が見ていることは自明であるがゆえに、主語を特に記す必要はない。それを徹底させたのが「山彦」である。

さらにもうひとつ指摘しておくべき点がある。それは後者の引用中の、作中人物の発話が〈今度は大層獲りたいの、あれで何遍目ぢやろ、もう今年はお仕舞いぞの〉という形で地の文と一体化されていることである。これも「千鳥」と決定的に異なる点である。参考のため両者の会話部分を並べてみよう。

自分は中二階で長い手紙を書いている。藤さんが、「兄さん。」と言つて這入つて来る。

「あの只今船頭が行李を持つてまゐりましたよ。」といふ。

「あれは私のです。」と言つたまゝ、やつぱりずん

ぐと書いて行く。

(「千鳥」)

お京がまたやつて来る。あの乙吉があなたに、と言いかけて、一つ私にお酌をさせて頂きませう、と莞爾やかに迫つた後、乙吉が、舌が纏れてよく分かりませぬが、あすは舟を出すと申します。「それが？と姉が聞く。あなたあすお立ちなのでござりませうか。」あら、と姉は愕いて、礼さん、まあ、わたしには知らぬ顔をしてゐて、あの、いつ乙吉に約束したの？」こないだ頼んで置いた。」(「山彦」)

「千鳥」における会話は、括弧(「」)で括られ、改行を施されて示される。それに比し「山彦」では全く異なつた表記がなされている。引用は、女中のお京、姉、〈自分〉の三者による会話場面であるが、それぞれの発話は融合して、一読では誰の発話かすら分からない事態が生じている。改行もなく、かろうじて下括弧で区切られるのみである。

一人称の語りにおいても、他者の発話は、かぎ括弧を付されることで語りの中で屹立する。しかし「山彦」において、会話自体が抑えられること、会話の際にもかぎ括弧や改行を施さないことで、様相は変わる事となる。一人称主体の「語り」が前景化し、いわば主観に満ちた世界が展開されるのである。

その主観に満ちた世界が、先に見た姉の「物語」な

のである。情報は断片的であり、しかも主人公が憶測によって構築したものである以上、主人公自身も懷疑的である。しかも、語りはあたうかぎり説明を排除した形で進行するため、より「あやうさ」が増すことになるのである。「山彦」は、物語内容と作品構造、さらにそれを叙述する小説言説が、相関することによって構築された作品なのである。

「千鳥」「山彦」は、ともに女性への思慕を詩的文章で綴った類似的作品である。しかし、語りにおける両者の径庭は少なくない。付加しておくなら、続く「三月七日」も同様の作品世界でありながら、そこでは三人称の語り手が採用されている。つまり、三重吉は三作品それぞれで異なる語りのシステムを採用しているのである。きわめて意識的であり実験的な営為であると言えるだろう。

【注】

- 1 本稿における「千鳥」「山彦」の本文引用は、『鈴木三重吉全集 第一巻』（一九八二・一・岩波書店）による
- 2 『鈴木三重吉全集 第六巻』（一九八二・六・岩波書店）
- 3 半田淳子「『山彦』論—小説家としての三重吉」（『国語と国文学』一九九二・十二）ただし引用は

『永遠の童話作家鈴木三重吉』（一九九八・十・高文堂）による

4 「落ちる」と同じく、反復的モチーフであるのが引用部に（赤い天狗の面）として登場する「赤」である。しかし、本作における「赤」についてその意味の分析にいたらなかった。なお、三重吉作品における「赤」に言及した論考として、中島佐和子「鈴木三重吉のロマンティズム—ゴーチェ・漱石・赤い鳥—」（『淵叢』十号・二〇〇一・八）がある。

- 5 注2に同じ
- 6 注3に同じ
- 7 ブラム・ダイクストラ『倒錯の偶像』（富士川義之他訳・一九九四・四・パピルス）
- 8 注2に同じ
- 9 注2に同じ

（本学教授）