

はじめりとしての「切断」

—鈴木三重吉「千鳥」論

武 田 信 明

(一) はじめに

鈴木三重吉「千鳥」(『ホトトギス』明治39・5)を論じるに先立ち、まず「断り書き」を記しておく。従来「千鳥」論の多くにおいて引用されてきた夏目漱石書簡(明治39年10月26日付鈴木三重吉宛書簡)についてである。そこにおいて漱石は、年若き三重吉に対して、文学は詩的な世界のみを志向するだけではだめであり、現実と切り結ばなければならぬと温かく教え諭している^{注1}。漱石曰く。

此点からいふと単に美的な文字は昔の学者が冷評した閑文字に帰着する。俳句趣味は此閑文字の中に逍遙して喜んで居る。然し大なる世の中はかゝる小天地に寐ころんで居る様では到底動かせない。然も大に動かさざるべからざる敵が前後左右にある。苟も文学を以て生命とするものならば単に美といふ丈では満足が出来ない。

君の趣味から云ふとオイラン憂ひ式つまり。自分のウツクシイと思ふ事ばかりかいて、それで文学者だと澄まして居る様になりはせぬかと思ふ。現実世界は無論さうはゆかぬ。文学世界も亦さう許かりではゆくまい。

確認しておくなら、この時点で三重吉は「千鳥」を発表し第二作「山彦」を構想中の段階であった。すなわち漱石の

三重吉評は「千鳥」に対する評価である。漱石は、三重吉の強い美的志向性を（オイラン憂ひ式）と称し、それが現実世界からかけ離れた内向的なものであることを指摘しているのである。そして漱石の指摘通り、三重吉はその後の作品にどのように「現実的要素」を取り込むのかについて苦闘を続けることとなり、最終的には小説執筆そのものから離れていくことになる。その意味で、漱石の指摘は正鵠を得ていたと言えるだろう。しかしながら、この漱石書簡を引用する多くの論者たちが、漱石の指摘をそのまま作品評価の基軸に採用してしまっている点は問題である。「文学史的事実」に合致していることによって、さらに、発言者が他ならぬ漱石という偉大な固有名であることによつて、右の三重吉評は否定しがたい絶対的価値基準となる。つまり「千鳥」論は、思考に先立ってあらかじめ結論が存在しているのである。すなわち、「千鳥」は優れて美的な作品であるものの、現実的要素に乏しい内向的な作品である、という結論である。本稿は、新たな観点から「千鳥」を分析するために、あえて漱石の三重吉評に関しては「判断停止」^{ボケ}することとし、いっさい言及しない。

（2）冒頭第一文の意義

写生文は、眼前の情景を言語化することを基本とする。比喩的に言うなら、写生文は絵画であり写真なのであり、それゆえに一定の時間の「持続」が担保されない。いかに長く写生文を書き連ねようとも、それは分量的に「長い」散文であることにとどまるのであり、その長さを貫いて持続する「時間」を生じさせることは困難である。つまりそれは「小説」ではないのである。他方、「小説」の時間的持続を構成するところの、事件の発生や展開、それに付随する作中人物の内面描写などの諸要素は、写生文で記述することが困難である。では、あくまで「写生文」を主眼としながら、一定の持続と長さを備えた作品は、いかにすれば可能となるのか。この問題に直面したのが、写生文から出発した夏目漱石であり、そしてもう一人、初めての創作に立ち向かっていた青年鈴木三重吉である。

漱石の勧めによつて初めて創作に向かった三重吉が、まず直面せざるをえなかったのが右の問題である。おそらく

は様々な構想を経て、作品空間は、三重吉が療養のため滞在していた瀬戸内海の自然豊かな小島を選び取る。そして男性主人公が、一人の若い女性と出会い淡い交流をする。このような作品の骨子が定まっていたのであろう。しかしながら自然描写の羅列が作中に「時間」を産むわけでもなく、かといって作品展開の軸たるべき事件らしい事件があるわけでもない。つまり作品を貫く「統辞構造」が決定的に欠けているのである。

ここにおいて三重吉が選び取ったのが、作品への「過去」という時間の導入である。正確に言うなら、「回想する主体」があり、その回想行為の対象として「過去」が屹立するという事態なのであるから、それは「現在／過去」という二極構造の導入と言ってもよいだろう。いずれにせよ、この明確な時間構造が与えられることにより、「千鳥」は写生文によって書かれた小説作品としての成就が確定されたのである。そしてこの時間構造の導入は、これから論じていくように、作品のさまざまな側面にも影響を及ぼしているという意味で、まさに本作の核心に位置すると言える。

「千鳥」の冒頭は、〈千鳥の話は馬喰ばばらうの娘のお長で始まる。〉という一文で始まる^{注2}。読者は当然のことながら、まず「千鳥」という作品名を読み、いま現に読み進めつつあるのが「千鳥」と題された小説であることを認識している。だが作品言説は、冒頭の一文でことさらに〈千鳥の話〉の始まりを宣言するのである。つまり作品が最初に提示するのは、以下の叙述が「千鳥の話」という一連の物語であるという自己言及的な情報であり、わずか一文によって作品を「物語化」してみせるのである。

〈千鳥の話は〜で始まる〉という表現の中には、暗黙裡に〈千鳥の話は〜で終わる〉という物語の「終わり」が含まれているだろう。つまり、物語の「はじまり」の明記は、単に「はじまり」を知らせるばかりでなく、一連の叙述が「はじまり」と「終わり」を持つ「物語」であることを告知しているのである。事実、作品は終盤部で、「千鳥の話」の終結を以下のように明示することとなる。

千鳥の話とは、唾のお長の手枕に始まつて、絵に描いた女が自分に近寄つて、狐が馳ほどもになつて、更紗の蒲団の

花が浚んで、鮒が沈んで針が埋まって、下駄の緒が切れて女郎蜘蛛が下がって、それから机の抽斗から片袖が出た、その二日の記憶である。自分は袖を膝の上に載せたまゝ、暗くなるまでちつと坐つて色々な思ひにくれた末、一番しまいかう考へた。話は只この二日で終らなければ面白くない。跡へ尾を曳いてはもう拙らなないと考へた。

ここには語り手である（自分）が「千鳥の話」の終わりを確定せんとする姿勢が顕著である。実はそれは冒頭部も同様なのだ。とりとめもなく連続してゆく日常の時間を意図的に切断し、はじまりと終わりを明示することで、切り取られた線分を（二日の記憶）として物語化しているのである。要件は、その物語化の作業自体が作中にあからさまに記述されている点である。さらに、もう一つの指摘をしておこう。語り手は（二日の記憶）を（唾のお長の手枕に始まつて）机の抽斗から片袖が出た」と具体的な事ごらの連続として列挙してみせている。だが、その列挙が、とりとめもない出来事の羅列に過ぎないという事実に気づくべきである。それらは、けつして物語を構成することのない、因果関係を欠く出来事の連なりである。しかしそれが切断作業によつて（二日の記憶）すなわち「千鳥の話」へと変貌する。比喩的に言うなら、ばらばらの鉄片が磁力の作用によつて直線的に結合してゆく。そのような事態が生じているのである。

「千鳥の話」が（二日の記憶）であること。それは、「千鳥の話」が過去の物語であることをも意味する。「千鳥」の美的情緒が、過去回想形式によつてもたらされているという指摘は多くみられる。たとえば本間久雄は「鈴木三重吉論」のなかで、「千鳥」での過去の追憶を「憧憬の享楽」と規定し、（残り惜しく分れた女を別に追求もせず、残り惜しさをそのまま、芸術の気分へ美化して、その美化された芸術的気分の中に吾れ自らを融合しつゝ、そこにいつ迄も回想の快さを味はうとする」と論じている^{注30}。しかしながら、「千鳥」の過去回想の問題を作品構造のレベルから論究したのは、半田淳子「千鳥」の寓話性」である。半田は作品冒頭の一文の重要性を指摘しつゝ、以下のように論じている^{注31}。

「千鳥」は「千鳥の話は馬喰のお長で始まる」という一文をもって始まっている。〈千鳥〉ではない、〈千鳥の話〉となつている点が重要なのである。青木ははっきりと「以来永く藤さんの事は少しも思はない。よく思ふのは思ふけれど、それは藤さんを思ふのではない。千鳥の話の中の藤さんを思ふのである」と述べている。「千鳥」は一つの完結した話として、一人称回想形式で語られていくことに意味がある。主人公である青木はこの話の語り手であり、同時に登場人物のひとりでもある。

半田の指摘に依拠しつつ、それを敷衍してみよう。冒頭の一文によつて、作品が「千鳥の話」という物語の提示を行つてゐることは先に述べた。またそれによつて語るべき対象が「過去」に属するものであることをも同時に提示しているわけである。そして〈自分〉は、〈藤さん〉の事を思うのではなく〈千鳥の話の中の藤さん〉を思うのであると、その差異を強弁する。それは先に引用した〈話は只この二日で終わらなければ面白くない。跡へ尾を曳いてはもう拙らない〉という発言と同義である。なぜこれほどまでに「千鳥の話」の圏域にこだわるのか。もちろんそれは第一に、〈自分〉の〈藤さん〉への憧憬のあり方、ひいては〈自分〉の女性思慕のあり方に関与しているだろう。しかし、それは第二に、過去の特殊なあり方にも関与するのである。「千鳥の話」という過去は、現在と連続する相対的な過去などではなく、現在とはきっぱり切断された絶対的な過去である、というあり方である。しかもそれは、何度も反芻されることで修正され続けてゆく主観性の高い過去なのである。すなわち、その過去は、実際にそのようなことがあつたという過去であるというより、主観によつて編集された物語的な過去であり、それゆゑ「千鳥の話」と呼称されるべき性質のものなのである。

三重吉は、写生文で書かれた小説として寺田寅彦の「団栗」に感銘をうけたことを随筆中に何度か記している。たとえば「上京当時の回想」の一節には、〈千鳥を書いた頃〉として、以下の記述がある^{注5}。

私は何うしても写生文の形式をもつて、より意義のあり、進んではコンストラクションを備へた大きな小説を書

かなければいけないといふ考をもつてゐた。私が最初写生文に立脚した小説で自分の好きなものに逢着したのは寺田寅彦氏の「どんぐり」といふホト、ギスに載つた短篇であつた。これは今出して読んでも、われ／＼の現在の作物の中にもつて来て見ても、猶且つ完全な意味で一つの傑作として推奨することが出来る。(傍点・原文)

三重吉が写生文での小説創作にあつて「コンストラクションを備へた大きな小説」を目指していた点をまず確認しよう。つまり、三重吉は、「長さ」と「構造」の問題を認識していたのである。(もう何年前になるか思ひ出せぬが日は覚えてゐる)という一文で始められる「団栗」は、語り手〈余〉が亡き妻をしのぶという作品である^{注6}。身重の妻が結核にかかり寝込んでしまう。やや病状が回復したある日、妻と一緒に植物園に出かける。妻は幼い子どものように、落ちてゐる団栗を夢中で拾ひ集める。妻の死後、〈余〉は忘れ形見の子どもを連れて植物園に遊びに行く。すると幼子は亡き妻と同じように団栗拾いに夢中になる。これが「団栗」の梗概である。藤尾健剛は「鈴木三重吉の文学」において、三重吉作品に共通する「過去の記憶のまつわる事物を中核に物語を構成する手法」が「団栗」の影響を受けたものだと指摘し、とりわけ「寅彦の作品が他の写生文にない「結構」を備えていたというよりも、過去の回想というモチーフ自体がより強く三重吉を誘惑したのではなかっただろうか」と記している^{注7}。「団栗」における団栗の実と「千鳥」における片袖という中核的事物の存在の共通性、それらがいずれも過去を回想させる契機となること、さらに過去回想に三重吉が魅かれたのではないかという指摘、そのいずれもが正当である。ただ「団栗」の「結構」の問題を等閑視している点には強い異議がある。写生文作品の構造的側面に強い関心をもつていた三重吉は、「団栗」の構造的特徴からも多大の示唆を得たに違いないからである。

たとえば、「団栗」で注目しなければならないのは、文末の「過去形／現在形」の書き分けである。「団栗」は過去回想小説の形式をとる。にもかかわらず、大半は現在形で書かれていたのである。参考までに、作中から異なる二箇所を引用する。前者は、妻と植物園に行った場面であり、後者は数年後子どもと植物園に行った場面である。

出口の方へと崖の下をあるく。何の見るものもない。後で妻が「おや、団栗が」と不意に大きな声をして、道脇の落葉の中へはひつて行く。なる程、落葉に交じつて無数の団栗が、凍れた崖下の土にころがって居る。妻は其処へしやがんで熱心に拾ひはじめる。見る間に左の掌に一杯になる。

団栗を拾つて喜んだ妻も今はない。御墓の土には苔の花が何遍か咲いた。山には団栗も落ちれば、鶉の鳴く音に落葉が降る。今年の二月、あけて六つになる忘れ形見のみつ坊をつれて、此植物園へ遊びに来て、昔ながらの団栗を拾わせた。こんな些細な事に迄、遺伝と云ふやうなものがあるものだから、みつ坊は非常に面白がつた。

前者の引用部がすべて現在形で記されていることに比し、後者は、現在形と過去形が混在している事態が明瞭にみとれるだろう。時間的には、むしろ過去に属する亡き妻の描写が現在形でなされているのは、この一連の部分こそが写生文であるからに他ならない。つまり基本的に写生文は現在形で記述されるのである。寺田寅彦は「団栗」において現在形と過去形を使い分けている。いまだちに、その基準を明らかにすることはできない。ただ、追憶の中心、過去の中心である妻の描写は現在形で、事実説明的な文は過去形でという漠然とした指摘は可能であろう。写生文によつて小説を書く際に、「団栗」のような小品であつたとしても現在形だけで書ききくことは不可能であること、「団栗」は現在形と過去形の使い分けが、読者の目ざわりにならないほど巧みに行われていること、そして、たとえ小説の一部分であれ、写生文を展開できる可能性は充分あるということ。おそらく三重吉は、以上のような点を「団栗」から学びとつたと思われる、では「千鳥」はどうか。もう一度、作品冒頭に立ち返つて検証することとしよう。

(3) 現在形で綴られる「過去」

「千鳥」の冒頭部分は以下の通りである。

はじまりとしての「切断」

—鈴木三重吉「千鳥」論

千鳥の話は馬喰の娘のお長で始まる。小春の日の夕方、蒼ざめたお長は軒下へ蓆を敷いてしよんぼりと坐つてゐる。干し並べた平莖ひらぐきには、最早絲筋いとぢほどの日影もさゝぬ。洋服で丘を上がつて来たのは自分である。お長は例の泣き出しさうな目もとで自分を仰ぐ。親指と小指と、そして襷がけの真似は初やがこと。その三人ともみんな留守だと手を振る。頗ゆづで奥を指して手枕てまくらするのは何のことか解らない。藁わらでたばねた髪かみの解ほどれは、搔かき揚あげても直ぐまた顔に垂れ下る。

主人公である〈自分（青木）〉は、この夏滞在していた小鳥を再び訪れることとなる。懐かしい〈小母さん〉の家へ戻つてきた場面から作品は始められる。余談になるのであるが、言葉が発することができない〈お長〉の手振りて振りと、それを解説しようとする〈自分〉という、無音のコミュニケーションの光景は、小説の書き出しとして、きわめて優れていると考えられる。しばしば写生文は、事物の表面や運動を忠実に記述する。それは漱石と三重吉に顕著であるのだが、〈お長〉の身体の動きから始められる「千鳥」冒頭に、その特質があらわれているのである。

だが注目すべき点は、そこではない。注目すべきは、二点存在する。その第一は、「語る私」と「語られる私」の明確な切断である。どのようなことか。冒頭の一文に続く、〈お長〉の描写において、彼女が〈ぼんやりと坐つてゐる〉こと、そして〈干し並べた平莖〉に〈最早絲筋ほどの日影もさゝぬ〉ことを誰が眼差しているのか。もちろんそれは〈自分〉以外の何者でもないだろう。だが、続く一文で〈洋服で丘を上がつて来たのは自分である〉と記されているのであり、だとするなら〈自分〉は丘に登りながら、あるいは丘に登りきった時点で、早くも遠視眼的に、しかも瞬時にそれらの光景を眼差すことができただろうか。違ちがうであろう。冒頭部で〈お長〉を眺めているのは、語り手の〈自分〉なのである。それゆえ、「自分は洋服で丘を登つて来た」とは記さずに〈洋服で丘を上がつて来たのは自分である〉と、〈自分〉が他者化して記述されているのだ。この一文では、「自分は〈洋服で丘を上がつて来たのは自分である〉ことを見る」という奇妙な事態が起おこっている。「丘に登る自分」は作中人物の〈自分〉であり、それ

を見ているのは語り手の〈自分〉である。だがこの矛盾は、この一文だけであり、矛盾は瞬時に解消される。そして以降は「千鳥の話」を語る「語り手の自分」は一旦フェイドアウトし、作中人物である〈自分〉が世界を眼差していくことになるからである。それは特筆すべきことではなく、一人称小説にあって自明のことではないかという反論が想定される。だが、自明のことがここで確認できるということは、逆に「千鳥」が一人称小説として成立していることの証左となるであろう。しかも、作品は〈自分の分裂〉という事態を明確に意識し、強調してさえている。作品末尾で、千鳥の片袖に見入りながら「千鳥の話」を回想する場面がある。そこには〈自分はそゞろに千鳥の話の中に這入つて、藤さんと一しよに活動写真のやうに動く。自分の芝居を自分で見るのである〉と明記されている。この作品は〈自分の芝居を自分で見る〉構造になっているのである。この「語る私」と「語られる私」の切断は、同時に「現在の私」と「過去の私」の切断をも意味するのであるから、さらに次のような事態が生ずる。

それが第二の注目点である。引用部から分かるように、文末はすべて現在形となっている。それは先に述べた冒頭第一文の効果でもあろう。冒頭で提示された「千鳥の話」という枠の設定によって、以下に展開される叙述の一切は過去の出来事であることが確定されている。その強固な枠で括られた時、逆説的に、個々の文は過去時制の表記から解放され、写生文の本領である現在形による描写が可能となる。事実、作品前半は、滞在二日目の冒頭で〈千鳥の話は一と夜明けける〉といった注釈が加えられたりすることはあるものの、ほぼ現在形で語られてゆくのである。

では、過去形はいかなる場面に登場しているのか。たとえば〈藤さん〉との予期せぬ別れの箇所がそれである。二日目、〈自分〉は散歩に出かけるため〈藤さん〉を誘う。しかし、〈藤さん〉は針仕事があるから散歩には行けないと応える。仕方なく〈自分〉は一人で散歩に出かける。だがその留守中、鳥の外から男がやってきて〈藤さん〉を連れ去ってしまうのである。

「お早くお帰りなさいました」

「え、」と自分は後の事は何にも知らずに、ステッキを振り廻しながらとこ／＼と出て行つたけれど、二人は遂に

これが永き別れとなつたのである。

勿論この時には、借りた着物はもう着換へていた。着換えへるまで自分は何の気もなしにあたけれど、かうして鳥の宿りに客となつて、女の人の着物を借りて着たのかと思ふと、脱ぐ段になつて一種の艶な感じが起こつた。何だかもう少し着てゐたいやうにも思はれた。そして、しばらく羽織の赤い裏の裏返つたのを見守つた。自分の家なぞでは、こんな花やかな着物の脱ぎ捨て、あることは遂に見られない。姉は十一で死んだ。

〈これが永き別れとなつた〉という語り手の現在時からの注釈が介入することで、作中に一拳に過去形が噴出してゐるさまがうかがえるだろう。その勢いによって、ついぞ語られることのなかつた〈自分〉の子ども時代の思い出までもが召喚されているのである。だが「千鳥の話」に戻ることで、現在形の文が再び記述されていくことになるのである。〈藤さん〉と〈自分〉が過ごした二日、それは遠い過去でありながら現在形で描写される。何度も何度も反復的に反芻し続けられる記憶だからである。「千鳥」は、きわめて意識的に「現在形／過去形」を書き分けることで、それを表出している。

繰り返して記しておく。「千鳥」は作品内部に入れ子状に「千鳥の話」という「物語」を配置している。比喩的に言うならば、現実世界で苦悩する日々を過ごさざるを得ない人間にも、至福の夢を見ることは許されている。「千鳥の話」とは、その至福の夢の謂いである。「千鳥」は夢見る人と夢の構造を、作品上で具体的に構造化したのであり、またそれによって、「千鳥の話」内部において、写生文によって形作られる沃野を展開できたのである。写生文には親炙していたものの、小説創作経験の無かつた三重吉にとって、この構造に想到したことは決定的であつたと考えてよい。補足しておくなら、「千鳥」に続く第二作「山彦」では、この時間構造は導入されていない。「山彦」は「千鳥」の成果を承けて、また新たな写生文の実験が試みられている。だが、これに関しては以前記したので本稿では詳述しない^注。

では、やや長くはなるが、冒頭部に続く部分を引用することで、その写生文の連なりをみることにしよう。

座敷へ上がつても、誰も出て来るものがないから勢がない。廊下へ出て、のこ／＼離れの方へ行つて見る。麓の家で方々に白木綿を織るのが轡虫が鳴くやうに聞える。廊下には草花の床が女帯ほどの巾で長く続いてゐる。二三種の花が咲いてゐる。水仙の一と株に花床が尽きて、低い階段を拾ふと、そこが六畳の中二階である。自分が紀念に置いて往つた摺絵が、その儘に仄暗く壁に懸つてゐる。これが目につくと、久し振りで自分の家に帰つて来でもしたやうに懐しくなる。床の上に、小さな花瓶に童胆の花が四五本挿してある。夏二た月の逗留の間、自分はこの花瓶に入り替りしをらしい花を絶やした事がなかつた。床の横の押入れから、赤い縮緬の帯上げのやうなものが少しばかり食み出してゐる。一寸引つ張つてみるとすうと出る。どこまで出るかと続けて引つ張るとすらくとすつかり出る。

自分はそれを幾つにも畳んでみたり、手の甲へ巻き附けたりしていぢくる。後には頭から頤へ掛けて、冠のやうに結んで、垂れ下がつたところを握つたまゝ、立膝になつて、壁の摺絵を見つめる。「ネイシヨンス・ピクチュア」から抜いた絵である。女が白衣の胸にはさんだ一輪の花が、血のやうに滲んでゐる。目を細くして見てゐると、女はだん／＼と絵から抜け出て、自分の方へ近寄つて来るやうに思はれる。

すると、いつの間にか、年若い一人の婦人が自分の後ろに坐つてゐる。きちんとした嬢さんである。しとやかに挨拶をする。自分はまごついて冠を解き捨てる。(網かけは引用者)

引用部の網かけ箇所については次節で述べる。(自分)は、数か月前に滞在した懐かしい小母さんの家の内部へと足を踏み入れる。その歩みとともに屋内空間が描写されていき、ついに〈中二階〉に辿りつき、かつて自ら掛けた壁の〈摺絵〉を見入ることとなる。女の肖像である。目を細めて見つめてみると絵から女が抜け出してくるような心持がする。すると背後に見知らぬ女性が座っているのに気づく。(藤さん)登場の瞬間である。作品は、あからさまに〈藤さん〉と絵の中の女性の連続性を強調する。(藤さん)は生身の女であると同時に「絵」の女だと言うのである。

この設定は、あざといものであると言うこともできるのだが、しかし同時に、壁の絵の女性から（藤さん）の出現までの連続に大きな違和感はないとも言える。それは、設定自体の問題ではなく、直前の一連の描写が、そのような非現実的な事件の出来を許容するような雰囲気を形成しているからに他ならない。つまり、引用部の描写は、室内空間の忠実な写生であるように見えながら、すでに幻想的空間を描写によって現前させてしまっているのである。しかし、もしそうなら、それは「写生文」と呼べるのだろうか。

「千鳥」のこの場面を描写の観点から論じたものに吉本隆明『言語にとって美とは何か』がある。第四章「表現転移論」第二部「近代表出史論（Ⅱ）」において、吉本は、日露戦争後の小説言語の状況について（この時期に、藤村や花袋や二葉亭と表出史のうえで対照的な傾向をしめたのは、「千鳥」をかけた鈴木三重吉や、「婦系図」の鏡花であった。あたらしい段階での文学体への上昇の過程をはじめにふみだしたのはこれらの作品である。一方の極に「破戒」や「其面影」や「蒲団」をおき、一方の極に「千鳥」や「婦系図」をおいてみるとき、日露戦争の戦後における言語空間の幅と高さの思いえがくことができる）と指摘する^{注9}。なお、吉本の「近代表出史論」は、明治から戦後までの小説言語の表現史という長大な射程で論じられたものであり、また「自己表出／指示表出」「文学体／話体」という吉本独自の概念が使用されていることもあり、正確に要約することが困難であることを断っておく。吉本が指摘する「千鳥」と「婦系図」の特徴とは以下のようなものである。

言語は事物を具体的に指示するものとしてはほとんどつかわれていない。情景の像概念があり、それを対象として言語は指示表出をさえ自己表出のほうへ励起させながらこの対象性にちかづこうとこころみている。（中略）

襖をへだてて寝ている男女が、扱帯に結びつけた手巾でたわむれるとか、壁にかけた女の画像を目を細めて見ていると画面から女の姿がぬけてでくるように感じたとかいうこころの体験は、これを現実性のなかにひきもどしてみれば、さ、未事のうちのみ、未事にしかすぎない。しかも、このような心的体験を表出にまで対象化する作者の意識も、これを現実にひきもどしてみれば、無意味なトリビアリズムにすぎない。これを「破戒」などの指示意識と

対照させればほとんど生の現実性をもたないということができよう。しかし、針の落ちる音を、万雷の落ちる轟のように大きくことができる病的幻聴者のように、さ^ゝ末な現実性の環を、その現実性の重さとかかわりなく自己表出して拡大し、緊張させるといふ方法は、これらの作品によってこの時期にはじめて実現されたといふことができる。(傍点・原文)

吉本は、日露戦争後の現実世界の多様化とともに表現者が現実という対象を言語化する方向に主たる関心を向けていった、吉本の用語でいうなら「指示表出」に偏っていったとする。しかし一方で、それとは対照的に自己の心的世界に重きを置き、それを対象として書かれた小説作品が出現し始めたことに注目すべきであり、その両極の中で文学史を理解するべきだと論じている。自然主義の対極に位置するのが、鏡花と三重吉である。両者の文学作品は、現実を志向するのではなく、妄想とでも言うべき主観的世界の表出に強く傾く(自己表出)。そして、トリビュアルであるとしても、自己の興味の対象が小説に表現するに値するものだと判断したこと、それを表現するための手法をも獲得したことが重要であるとしている。

吉本の論が正当であるのか否か、すぐに判断することはできない。また、「写生文」とは何か、あるいは三重吉作品の同時代における特異性とは何か、これらを考えるうえで、重要な問題を提起しているとも考えられるのだが、本稿でそれを思考することは困難である。しかし、「千鳥」の引用部分に関する指摘については、その妥当性がある程度認められるだろう。吉本の言う「言語は事物を具体的に指示するものとしてはほとんどつかわれていない。情景の像概念があり、それを対象として言語は指示表出をさえ自己表出のほうへ励起させながらこの対象性にちかづくところ(とこころ)みている。」という指摘を乱暴に翻訳するなら、「千鳥」の描写は、事物があつてそれに観察者の心象が反映される、といったものではなく、まず一定の心象があらかじめ存在し、それに即して主観の反映した事物が配置される、ということになる。それはほとんど象徴主義的描写と言ってもよいだろう。では、この問題を検証するため違う観点から引用部分を思考してみることとしよう。

(4) 「花」と「像」

「千鳥」の事物描写は、そこに「在る」ものの描写というよりも、むしろすでに何かの意味を担わされて描写されている。たとえば、先の引用の「網かけ」部分をもう一度ご覧いただきたい。三つの系列の語が存在することが分かるだろう。第一は「花」や「植物」に関するもの、第二は「絵」に関するもの、第三は「布」あるいは「衣類」に関するものである。類似したイメージを持つ事物が、さして長くはない描写の中で、稠密に記されている。もちろん、これらの語は、この引用箇所に限らず作品全体を通して記されていくことになる。ここで、類似したイメージによって連結し系を形成する事物や事象を「モチーフ」と呼ぶこととしよう。作品冒頭部において、「花」「布」「絵」の三つのモチーフが、運動を開始したのである。それぞれについて言及する。

屋内空間には「花」があふれている。廊下には〈花床〉があり、中二階の花瓶には〈竜胆〉の花が活けられている。かつて逗留していた時、〈自分〉は花瓶に花を絶やすことがなかった。〈自分〉とは、そのような青年なのである。しかし〈自分〉が不在の間も、花を活けてくれていたのである。これらの実在の「花」は、やがて図像としての「花」、すなわち壁にかけられた〈摺絵〉の白衣の女性の胸に挿された〈一輪の花〉へ連続してゆく。そして、女性が〈絵から抜け出て、自分の方へ近寄つて来るやうに思はれ〉たその時、実際に若い女性が出現したのである以上、そのうら若き娘は、絵の女であると同時に、「花」のモチーフとも紐帯した存在だと言えるのである。この時点で娘の名は分からぬ。だが、ほどなく娘の名は分かるだろう。それは、まさに花の名である〈藤〉という名前なのだ。ちなみに、『ホトトギス』初出時では〈瀬川〉であった主人公の名前は、後に、これも植物と関係する〈青木〉という名前に変えられている。だが、〈藤さん〉は初出から一貫して〈藤さん〉のままである。「花」は〈藤さん〉と近接して登場し、〈自分〉もまた花と親和的である。あるいはモチーフとしての「花」は、そのそれぞれに関与しつつ二人を媒介するものであるのかもしれない。

「千鳥の話」第二日目には、別の花が登場する。〈自分〉が手紙を書いていると〈藤さん〉が荷物の行李が届けられたことを教えに来る。その時彼女は〈袂の紅絹裏の間〉から〈茎の長い一輪の白い花〉を取り出してみせる。季節外れに咲いていた白い〈蒲公英〉である。彼女の立ち去り際、〈自分〉は尋ねる。

「あ、この花は？」

「え？」と出口で振り向いて、

「それはあなたにおあげ申したのですわ。」

藤さんが行つてしまつたあとは何やら物足りないやうである。たんぼ、を机の上に置く。手紙はもう書きたくない。藤さんがもう一度やつて来ないかと思ふ。

〈藤さん〉から〈自分〉に送られたこの〈蒲公英〉は重要である。なぜなら、「千鳥の話」を収斂させる〈藤さん〉の着物の片袖は、たしかに残された品物ではあるものの、〈藤さん〉が意図的に〈自分〉に贈与したものでどうか自然としないからである。作中で、唯一彼女の手から贈られるのは、この〈蒲公英〉だけである。

では第二のモチーフである「絵」はどうか。実は、冒頭近くに登場する「摺絵」を除いて作中に「絵」らしき「絵」は記述されない。だが作中での「絵」が、「絵の女／絵からぬけだしたような女」という構図において用いられていたことを考えるなら、それを「実像／虚像」「実体／イメージ」と読み替えることで、さまざまな事物が糸として抽出できるのである。たとえば、〈蜜柑箱を墨で塗つて、底へ丸い穴を開けたのへ、筒抜けの缶詰の殻を嵌めて、それを踏台の上に乗せて、上から風呂敷をかけ〉た〈章坊〉の玩具の〈写真機〉。〈章坊〉は写真屋さんごっこによって、〈自分〉を撮影する。そしてその家族の団欒のさなかに〈初や〉が地元名産の〈狐鰻頭〉を買つて帰つて来るのである。この〈狐鰻頭〉の逸話は、久しぶりに島を訪れた〈自分〉を歓迎するほほえましい光景ではあるものの、作品にあつては直接「あらすじ」に関与することのない単なる滑稽な逸話でしかないとも考えられる。だがそうではない。〈鰻

頭を食べながら話を聞くと、この饅頭屋の店先には、娘に化けて手拭いを被った張子の狐が立たせてあつた。その狐の顔がその家の若い女房に可笑しい程そっくりなので、この近所で評判になつた」という逸話は、張子の狐の顔が嫁の顔にそっくりであるという、異なる二つのものの類似が問題となつているのであり、実体と像の構図であるのだ。しかも作品は、この饅頭の話がひとしきり終わると次のような場面を連続させるのである。

話が途絶える。藤さんは章坊が蒲団へ落した餡を手の平へ拾ふ。影法師が壁に写つてゐる。頭が動く。やがてそれがきちんと横向きに落ち附くと、自分は目口眉毛を心で附ける。

壁に写つた〈藤さん〉の影法師に心の中で顔を再現する〈自分〉。ここに記述されているのは、典型的な「実体と影」の関係に他ならない。「絵」から抜け出してきたような女と初めて会つた日の夜、記述されていくのは「章坊の蜜柑箱の写真機」「饅頭屋の狐の人形」「壁に写つた影法師」であり、それらは、一見まったく無関係な羅列のように見えるのだが、実はモチーフという系として連続していることがわかるだろう。あくる日、〈自分〉と〈藤さん〉が池のほとりで鮎を覗きこむ場面が描かれるのだが、そこで記述されるのが、鮎の浮き沈みという上下運動と、水に映る影だということ、月夜になると〈自分の影に怖れてびく／＼する〉蟹の逸話を付加しておいてもよい。

驚嘆しなければならぬのは、「千鳥」が複雑に連関しあうモチーフによつて緊密に構築されている点である。この小説言語の運動をつぶさにたどることが「千鳥」を読むということに他ならない。たとえば島という作品空間である以上、当然作中の「水」のふるまいに注視すべきなのであるし、先にふれた「写生文」の特徴である事物の運動の描写に関して言えば、作品の細部で、一匹の〈女郎蜘蛛〉が降下して再び上昇するさまが描写されていることに瞠目すべきなのであるし、そこから、「千鳥」の小説言説がいかに克明に「上下の運動」を刻んでいるのかにも気づかなければならないのである。

しかし、これらの諸々のモチーフにあつて、やはり特筆すべきは、三つ指摘したうちの三番目「布」のモチーフで

あることは疑いようがない。なぜなら、作品の中核に千鳥の紋柄の片袖が位置するからである。

(5) 三つの「切断」

「千鳥」は、布あるいは着物に関して特異とも言える設定がなされている。十一頁の網かけ部分、まず「布」は（白綿を織る）音として、つまり「布」という織物テクニストが織り上げられていく様の記述で始められる。それが（草花の花床が女帯ほどの中で）という比喩として書き込まれたかと思うと、すぐさま作中には、（床の横の押入れから）はみ出した（赤い縮緬の帯上げのやうなもの）として実体化されるのである。注目しなければならぬのは、（自分）が、その帯上げを（幾つにも畳んで見たり、手の甲へ巻き附けたり）、はては（頭から頤へ掛けて、冠の紐のやうに結んで）いることである。この行為は、きわめて児童的であると同時に、作中で突出している。考えて見るならば、頭に帯上げを巻きつけた異様な姿で、（自分）と（藤さん）は、初めて顔を合わせているのだ。だが、（藤さん）もまた男の奇矯な姿の理由を尋ねるわけでもない。

この行為の理由は、一つしか考えられない。女物の衣類を体に纏うことが、「千鳥の話」の世界に参入するための儀式的意味合いを持つことである。その行為によつて、初めて（自分）は（丘の上の一つ家）という安息空間の住人たるべき資格が与えられ、（藤さん）と遭遇することができるのである。それゆえ、作中では「布」もしくはそれに関連するモチーフが数多く記述されていく。たとえば、（自分）が見た最後の（藤さん）は、（一人で座敷で縫物をしてゐる）姿なのであり、立ち去ろうとする（自分）を引きとめて、（藤さん）は背中にくっついていた（真綿の切れに赤い絹糸の絡んだ）ものを取り去ってくれるのである。あるいは、散歩から戻つて（藤さん）が島から連れ出されたと聞いた（自分）は、慌てて高台に駆け上り、（藤さん）が乗っている船を探そうとする。その際、延々と描写されるのは船の（白帆）という「布」なのである。

だが、とりわけ重要であり突出した設定であるのは、（自分）の女装であろう。一日目の夕方、風呂から出た（自

分)は、女物の着物を着せられることになるのである。

「あしが一番あん。」と章坊が着物を引つ抱へて飛び出すと、入れ違ひに小母さんが這入つて来て、シャツの上から着物を着せかけてくれる。

「さ、これを上げませう。」と下締したぢめを解く。それを結んで小暗い風呂場から出て来ると、藤さんが赤い裏の羽織を披ひらげて後ろへ廻る。

「そんなものを私に着せるのですか。」

「でも他にはないんですもの。」と肩へかける。

「それでも洋服とは楽でがんせうがの。」と、初やが涼ごんろ炬を煽ふぎながらいふ。羽織は黄八丈である。藤さんののだといふ事は問はずとも別つてゐる。(傍点・原文)

小母さんの着物を身に付け、さらに藤さんの羽織を羽織つた(自分)。これ以降(自分)が女物を着用していることが、作中ではしばしば話題とされる。ここで作中で最初に一人称(自分)が記述された箇所を想起していただきたい。それは(洋服で丘を上がつて来たのは自分である)という一文であった。(自分)の衣服の情報が書き込まれていることに気づくであろう。洋服姿の身一つでやってきた(自分)は、着替えを持ち合わせていない。それゆえ女物を着せられるという設定になっているのである。

先に引用した論考のなかで、半田淳子は「女装」の問題に以下のように言及している^{注10}。

島はまた非現実的な様相を呈していることにも気づく。十一月であるというのに、石垣にはタンポポが狂い咲いているし、赤い縮緬の帯上げを冠のように頭に巻き付けた青木の奇態な格好にしても、何やら狂気じみたものを感じさせる。(中略)青木は風呂上りには女物の着物を着せてもらうし、初やは青木を「男のお嬢さん」と呼ぶ。島

の生活は明らかに日常的な感覚を転倒させている。

他方、着物の件からわかるように、この鳥は極めて女性的で母性的な空間であるとも言える。鳥の中心的な働き手は女性である。彼女たちは労働の際に子守歌の類を口ずさむ。なかでも、青木の逗留先である丘の上の家は、こうした鳥の特徴を最もよく体現していると言って良い。

半田は、鳥の空間が狂気じみた非日常性を有していること、さらにそこが〈極めて女性的で母性的〉な空間であることを指摘している。とりわけ後半の指摘は重要である。だが、鳥の空間が女性的であることと女装することの結びつきは弱いと思われる。〈自分〉の女装は、〈自分〉の女性化であると考えよう。つまり〈自分〉は、〈藤さん〉という女性との関係において、男性であってはいけない。端的に言うなら、作品は〈自分〉を去勢しているのである。〈自分〉と〈藤さん〉の関係に男性生殖器が介在してはならない。したがって、作品は〈自分〉を去勢し、女装を施す必要があったのである。この作品による生殖器の切断を、「第二の切断」と呼ぶことにする。では、「第一の切断」とは何か。

初めにふれたように、「千鳥」では過去回想形式が採用され、さらにその過去は「千鳥の話」として強固に物語化されている。この過去の絶対化が、すなわち「現在」と「過去」の明確な分離が「第一の切断」である。それによって、「写生文」の展開が可能となったことはすでに述べた通りである。だが、この「切断」は、〈自分〉の〈藤さん〉への憧憬のあり方とも深く関与している。憧憬する主体（現在の自分）が、憧憬の対象（あの時の藤さん）と絶対的な距離によって隔てられているという典型的なロマン主義的構図である。つまりこの「時間的切断」は、〈自分〉と〈藤さん〉の間に、超えることの出来ない障害を配置し、両者を遠く隔たらせることと同義である。〈藤さん〉が、絵から抜け出した女、つまり絵の女として表象され、作品に「絵」や「像」「影」といったモチーフが反復されていたことも、上記の事情と関係している。なぜなら、絵の女である限りに於いて、男性主体は憧憬することしか許されないからである。

重要なことは、これらの「切断」が、〈自分〉の意に反して外部からもたらされたものではなく、自らが切望したものであるという点である。〈藤さん〉が鳥から連れ去られた後、〈自分〉は彼女の身に何が起こったのか、その後どのように過ごしているのかについて聞く耳をもたない。〈小母さん〉たちが一寸でも藤さんの事を言ひ出すと、自分は忽ち二日の記憶を抱いて遁げて行くのであつた」として、積極的に彼女の情報を遮断する。それは〈千鳥の話〉の中の彼女に少しでも傷が附いては惜しいからなのであり、〈藤さん〉が生々しい現実とともに再現前しないためであるだろう。

そして作品は、二つの切断では不十分であるためか、作品最後にもう一つの切断を配置する。それは「着物の片袖」という「第三の切断」である。〈藤さん〉がいなくなった後、置手紙でもないかと探すうち、〈自分〉は机の抽斗の中に〈緋の紋羽二重に絳絹裏の附いた、一尺八寸の襦袢の片袖が、八つに畳んで抽斗の奥に突っ込んで〉あるのを発見する。残された片袖が、本当に〈藤さん〉から〈自分〉への形見の品であるかどうか定かではない。だが、〈自分〉は、その片袖に異様な執着を見せることとなる。

今でも時々あの袖を出して見る事がある。寝附かれぬ宵などには必ず出して見る。この袖を見るには夜も更けぬと面白くない。更けて自分は袖の両方の角を摘んで、腕を斜に挙げて燈し火の前に釣す。赤い袖の色に灯影が浸み渡つて、真中に焰が曇るとき、自分はそゞろに千鳥の話の中へ這入つて、藤さんと一しよに活動写真のやうに動く。自分の芝居を自分で見るのである。始めから終りまで千鳥の話の詳細を見てしまふまでは、翳す両手のくたぶれるのも知らぬ。袖を畳むとかう思ふ。この袂の中に、十七八の藤さんと二十ばかりの自分とが、いつまでも老いずに封じてあるのだと思ふ。藤さんは現在どこでどうしてゐても構はぬ。自分の藤さんは袂の中の藤さんである。藤さんはいつでもあり／＼とこの中に見ることが出来る。

燈火に翳された「片袖」は、さながら〈活動写真〉を映し出すスクリーンである。つまり、作品の最後において、そ

それぞれ別個の軌跡を刻んできた「絵」と「布」の二つのモチーフが、ここにおいて輻輳するのである。片袖は、もはや「藤さん」の片袖ではなく、逆に片袖の中に「藤さん」が居ると「自分」は言う。着物ではなく、その一部である「片袖」であること。着衣に包まれていた身体を欲望するのではなく、着衣そのものが欲望の対象となること。だとするならば、この「片袖」は、まさに「断片」^{フレイグメント}であると言いうことができる。そして、「片袖」として断片化されることで、生身の「藤さん」は排除されることとなる。これが「第三の切断」である。

ここで唐突に、「千鳥」の翌年に発表された田山花袋「蒲団」(『新小説』明治40・9)を想起してみよう。「蒲団」もまた、主人公竹中時雄が、自らの前から去ってしまった若い女弟子を思い出し、彼女の使用していた蒲団という「布」に執着する小説である。構図はまったく同じである。だがその欲望のあり方はまったく異なっている。「蒲団」において、竹中が蒲団に執着するのは、そこに彼女の匂いという身体の痕跡がまざまざと知覚できるからであり、その意味で欲望は身体に向かっているのである。蒲団は媒介にすぎない。一方、「千鳥」においては、「片袖」自体が物語を発動し、実際の「藤さん」とは異なる、いわば虚構の「藤さん」を創造する。欲望は「片袖」そのものに向かうのであり、それを超えて広がることはないのである。

では、「切断」について言及してきた本稿を閉じるにあたって、もう一つ別種の「切断」についてふれておくこととする。三重吉は随筆「作家として世に立つまで」の中で、「千鳥」発表時の逸話を次のように記している^{注11}。

当時あの冒頭の書き出しを賞めた人がありましたが、実はあれは私の「千鳥」の原文の実際の書き出しではなく、もとの「千鳥」は、その前後に二三枚づつ、のならない附け足しがあつたのを、高浜虚子氏が黙つて削除して下さつたので、偶然にあの書き出しになつたのであります。(中略)「千鳥」は高浜さんのその削除によつてはじめて「千鳥」となつたのであります。

「千鳥」には、その前後に二三枚ずつの本文が存在していたという。類推の域を出ないが、おそらく過去回想を強調

にするための外枠、たとえば、〈自分〉が友人の法学士と談話していて、そのついでに過去を語り始める、といった典型的な回想スタイルの部分が存在したのである。だがそれらは高浜虚子によって削除され、『ホトトギス』掲載に至る。つまり「千鳥」というテキストは、その両端を「切断」されることで誕生したのである。

【注】

- 注1 『夏目漱石全集 第二十二卷』（平成8・3 岩波書店）
- 注2 本稿における「千鳥」の引用は『鈴木三重吉全集 第一卷』（昭和57・1 岩波書店）による。なお「千鳥」は、初出である『ホトトギス』以降、幾度か改訂が加えられている。それは字句の訂正といったレベルにとどまらない。しかしながら、本稿では岩波書店全集版を完成形と判断し、それを対象とした作品論を開陳し、改訂問題に関しては、続いて執筆された第二作「山彦」と併せて次の機会に論じることとしたい。
- 注3 本間久雄「鈴木三重吉論」（『早稲田文学』明治45・5）なお引用は『明治文学全集 第75卷』（昭和43・8 筑摩書房）。
- 注4 半田淳子「千鳥」の寓話性」（『永遠の童話作家 鈴木三重吉』平成10・10 高文堂出版）
- 注5 鈴木三重吉「上京時代の回想―処女作当時」（『文章世界』大3・2）なお引用は『鈴木三重吉全集 第五卷』（昭和57・5 岩波書店）。
- 注6 寺田寅彦「団栗」（『ホトトギス』明治38・4）なお引用は『寺田寅彦全集 文学編第壹卷』（昭和11 岩波書店）
- 注7 長尾健剛「鈴木三重吉の文学―創作方法について―」（『香川大学国文研究』第16号・平成3・9）
- 注8 武田信明「写生装置としての〈自分〉―鈴木三重吉「山彦」論」（『島大国文』第35号・平成27・3）
- 注9 吉本隆明「言語にとつて美とは何か」（昭和40・5 勁草書房）
- 注10 注4に同じ
- 注11 鈴木三重吉「作家として世に立つまで」（『中央文学』大正5・7）なお引用は注5に同じ