

北村透谷の表現意識-「作品」への異和-

メタデータ	言語: jpn 出版者: 明治大学日本文学研究会 公開日: 2009-04-18 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 岡部, 隆志 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/5368

北村透谷の表現意識

——「作品」への異和——

岡 部 隆 志

二葉亭四迷は書くことの困難さについて次のように述べている。

だから追想とか空想とかで作の出来る人ならば兎も角、私にやどうしても書きながら実感が起らぬから真剣になれない。古い説かも知らんが私の知っている限りぢや、今迄の美学者も実感を芸術の真随とはせず、空想が既に本態であるとしている。

この空想とは、例の賊に追はれたことを後から追懐する奴なんだ。さうすると小説は第二義のもので、第一義のものぢやなくなつて来る。否、小説ばかりぢやない、一體の人生観といふ奴が私にや然う思へるんだよ……思へると云ふと語弊があるが、那樣気がするのだ。どうも莫迦々々しくてね。だから作をする時にや、精神は非常に緊張させるけれども、心には遊びがある。丁度、撃剣で丁々^{ちやうちやう}と撃ち合つては居るが、つまり真剣勝負ぢやない、その心持と同じ事だ。

〔私は懷疑派だ〕

結局、自分はもう書けないのだ、と二葉亭は言っているのだが、このような自己弁解に似たセリフを吐かした事情がどうであれ、ここで二葉亭は表現することについてのある困難を言い当てることは言えないだろうか。二葉亭は、盗賊に追いかけられている最中は怖い、それを追想して話するときにはその怖さは失せていると言ふ。言い換えれば、「作をする時には、精神は非常に緊張させるけれども、心には遊びがある」ということである。この二葉亭の理くつを、実感がなければ書けないのだと簡単にとるべきではないだろう。この「遊び」を言語による表現世界にひたることのできる余裕ととるなら、二葉亭は書くに際しての作家の心理の動き、そして表現するということの困難さを指摘していると見るべきかも知れない。

人は誰でも生きている事実が矛盾の集積であると感じている限り、表現しようとする動機を豊富に持っている。だが誰でもその豊富な動機を意識しながら生きていくわけではない。生きることはまた「自然」でもあるからその「自然」の中に動機は埋没している。その動機を引き上げるものこそ言葉なのである。従って、動機を表

現の世界に肉付けするためには、その動機の真実さを保証する精神の真剣さだけではだめであって、言語的世界にひたりきれる余裕がなければだめなのである。二葉亭の「心には遊びがある」という言方は、このようなことを言おうとしているのだと思える。

だが「遊び」とは、言語に対する態度が、実感の側から見るとそう見えるということであって、表現することが即「遊び」だということではないだろう。表現することもまた別の意味での緊張であって、真剣勝負であることには変りがない。ただ、そのような緊張が実感的な世界から見ると「遊び」としてしか言い表わせないということに、二葉亭の抱えた表現者としての困難があるのだ。

二葉亭は、「書きながら実感が起らぬから真剣になれない」と言っているがそれは、書くということが二葉亭のなかに潜在する豊富な表現への動機を引き出すことができなくなっているということに、気付いたことを意味するだろう。正宗白鳥は「トルストイについて」のなかで、

私は、二葉亭が「文学は男子一代の事業となすに足らず」と

云った壮語も実は彼の創作力の不足を自認したあまりの悲痛の言葉であろうと以前から思っている。自由自在に筆が運んだらそんなことを云ふ暇がなかったであろう。

と、書いているが、確かに自由自在に書けて「心には遊びがある」というその「遊び」にひたれたら、あるいは言葉で表現するということが別の意味での真剣勝負であると感ずることができたら、二葉亭は書くことを断念することはなかった筈である。

だが、二葉亭の書けなくなった理由を正宗白鳥のように「創作力の不足を自認した」と言い切ってしまうのは、二葉亭にとって酷かも知れない。二葉亭の言う「遊び」あるいは言い換えて表現世界へひたりきれる余裕を「表現への没入」とするなら、その表現への没入を果せなかった二葉亭の表現の意識こそが問われるべきであろう。自由自在に書けなかったのではなくて彼は自由自在に書くことをためらったのではないか。正宗白鳥は、小林秀雄をうらやましがらせた程、考えることが即言葉になっていくような文章の達人であったが、それは、作家の才能であるより以前に言葉というものがあつた時代の作家にどのような面で受けとめられていたか、ということ抜きにしては語れない。正宗白鳥にあつては自由自在に書くことは自分の考えている内容がそのまま文章化されることを意味したが、二葉亭にとつて、自由自在に書くことは伝統的な文体をまだ意味していたのである。つまり、二葉亭と正宗白鳥とは、個人の言語表現を前もって規制してしまう表現意識のあり方に差があつた。正宗白鳥の二葉亭への評にはこの差が視野に入っていないのである。

二葉亭の「遊び」という言い方のなかに自分には似合わないという意味合いが読み取れるとするなら、表現への没入をためらう二葉亭の態度というものが見えてくるだろう。二葉亭は書くためにはある余裕のようなものがないとだめだと考えたが、それはその通りだとして、その余裕を「心の遊び」のようなものとして表すとき、伝統的な文体で自由自在に書く同時代の表現というものが視野に入っていたはずである。恐らく二葉亭にとつて、書かねばならない動機を表現へと促すものは「遊び」ではない何か違った切実なものとし

て感じていたのだろう。が結局は書けないという局面のなかでそれを眺めたとき、それを否定的に「遊び」として表現したのである。従って、否定的な意味でのこの「遊び」という表現のなかには、自由自在に書く伝統的な表現の意識と、書くことのできない自分との距離が映し出されていると考えてもいいのではないか。伝統的な表現の意識を拒否するという意味で、二葉亭は自由自在に書くことをためらったのであり、表現へ没入することを断念したのである。

それは、何を、どうやって書くのか、という問題に直面し混乱した日本近代の、口々に佇んだ作家の問題である。そして彼等の悲痛な選択の一つであったとも言えるだろう。

中村光夫は、引用した二葉亭の考え方について、実感を芸術の世界より尊いとみる自然主義思想潮流の影響下にあると批判し、次のように述べている。

「空想を生命とする」芸術の世界を、一応現実からはなれた独立の世界とみとめ、実生活における想像力の働きを仲介として、現実と芸術の現実性との異同を考察し、そこから芸術家の生活が解決しなくてはならぬ微妙な矛盾を説くことの方が、「小説総論」の筆者にとつてはむしろ自然であった筈です。

そうすれば、彼も芸術家としての自画像として、あれほど卑小な姿を描かなくてもすんだに違いないのですが、そうは行かなかったところに時代の性格があり、その影響に誤まれた彼自身の性格の弱さがあります。〔二葉亭四迷伝〕

中村光夫は、ここで明解に過ぎる程、二葉亭のなりえなかつた作

家のあるべき姿から、時代の性格によって、性格の弱さによって、実際には卑小な自画像しか書けなかつた二葉亭を見降すように描いている。確かにそうかも知れない。が、そこには時代の性格だけでもない、性格の弱さだけでもない、二葉亭が不可避に抱え込んだ書くことへの苦悩というものがあるのではないか。

「芸術の世界を、一応現実からはなれた独立の世界」とすることは、北村透谷も痛切に願ったことであるし、二葉亭もまた願ったに違いない。しかし、そう願ったときに彼等にたちはだかつたものは言語表現そのものなのである。所与の現実を拒否し新しい現実を切り取るうとするものにとつて、表現は先験的に与えられたものではないだろう。自己と現実との新しい緊張関係のなかで表現のスタイルは形成されていくものである。近代文学の黎明期に位置した透谷や二葉亭はまずその緊張関係に身を置くことから始めなければならなかつた。従つて彼等は生成しつある表現のスタイルの未生の緊張のなかにも身を置かなければならなかつたのである。だから芸術を現実からはなれた独立の世界とすることを願うことと、実際にそのような芸術の世界（完成された表現のスタイル）に身を置くこととの間には、飛び越し難い溝があることを彼等は表現という実践のなかで身をもって感じとらなければならなかつたのである。そのような深淵の淵に佇んだ二葉亭に果して「微妙な矛盾」を説く余裕があつただろうか。

時代の性格からでもなく、性格の弱さからでもない、ある時代における一人の表現者が抱えた困難を、私たちはもっと見定める必要がありはしないか。

透谷や二葉亭が佇んだ深淵とは何か。それは、日本的な文学の伝

統における作家と表現の関係が、作家の思想的苦悶なくしては表現を成立せしめないような西欧的文学観の流入によって混乱し、それによって開いた表現意識の大きな亀裂なのである。

この混乱の中に身を置き、文学を断念したのが二葉亭だったとするなら、この混乱の中に最初に身を置き、そしてその混乱を自死に至るまでに身をもって体現してしまったのが北村透谷であると云えるだろう。その意味で透谷のつき当たった表現意識の困難さをさぐることは、二葉亭のみならず日本の近代作家を等しく緊縛したに違いない表現のスタイルを明らかにするという作業に重なるかも知れない。

二葉亭の書くことの困難さから書き始めてしまったが、その二葉亭の抱えた困難をも照射するかも知れないという希望的観測のもとに、ここでは北村透谷の表現意識について論じてみたい。

二

一八八七年八月十八日の石坂ミナ宛書簡のなかで、「以上縷述し来りたる生の経歴と性質は、以て生をして自ら小説家たるを得んと自負せしむるに足るものなり。」と透谷は書いています。こう書いた透谷に、表現というものに対する意識がどれ程胚胎していたろうか。たぶんこの時点では、表現というものは表現するに足る主体があれば自然に成るものだと感じていたに違いない。自意識と言ひ換えてもいいだろうが、そう感じさせる主体というのは、他者とは區別しうる経歴と性質を持つという自負である。だからその後「嗚呼此自負は即ち今、生を苦しむる事一方ならざるくせ者にこそ」と書かなければならなかったのである。

しかし、表現への苦痛は、「生を苦しむる」こととは別の困難なのである。言葉というものは誰にとっても自在なものではない。まして文章として表現しようとするとき、言葉を選び組み合わせる作業が、作者の切実な課題を負った主体の思い通りにならないことを、作者は否応なく思い知らされるだろう。エリオットは「伝統と個人的才能」で、詩人が表現するものは個性ではなく或る種類の媒介の作用だと言っている。詩人がなすべきことは伝統に集積されてある芸術の種々の要素を新しく組み合わせることであり、従って詩人や芸術家は芸術に対するある作用として存在し、作用として存在することは個性の間断のない没却と云うのである。

このエリオットの考え方は、芸術を表現しなければならぬ主体の必然というものを説明しえないくらいみがあるのだが、表現された作品が結果的には作者の個性というものとは別物として存在してしまう事情をうまく説明しているだろう。

作者は表現しているときは自らを「媒介の作用」だと意識することはない。作者の想像力は過去にはなく未知に向っているからであり、「媒介の作用」とは作者自身を過去のものとするので成立する作品との関係において適用されるからだ。

しかし作者は、作品と対峙するとき自らを「媒介の作用」だと思ふことはなくとも、あるはぐらかされた感じを持つのではないだろうか。自ら生み出した作品が別物として存在してしまうことへの虚しさといったらいだろうか。

近代になって、作者の属する現実的世界と作者の内面のバランスが作者の内面の方に傾く形で崩れ始めて以来、言葉は常に作者の内面に胎児として眠っており、作者の苦悶とヘソの緒で繋がっている

という幻想を与えられてしまったように思える。従って分婉された言葉が外界に表記言語の組み合わせられたものとして現出するとき、母親たる作者は言葉が胎児であったときの自己との全的な関係の喪失を受感し、そこにある虚しさを感じるということではないか。

作者がその虚しさを予感してしまふとき、言葉は作者にとつて容易に分婉できぬものとなる。そのとき言葉は、作者との蜜月的な関係を失うのである。従って、作家は近代になって書くということに苦しみ始める。

ロラン・バルトは「零度のエクリチュール」のなかで次のように述べている。

古典主義時代においては、《詩的》というコトバは何の拡がりも、何の感情の特別な厚みも、何のまとまりも、何の切り離された宇宙もさし示すものではなく、会話の場合よりは美しい、したがって社会的な諸規則にしたがって《自己を表現する》技術といった、コトバの技術の単なる屈折なのである。いかえれば、すっかり武装されて精神から生ずる内的思考の外に、明白な慣習によつて社会化されたコトバを投げ出す技術の屈折にすぎない。

〈中略〉

ところが、現代の詩法にあつては、語が一種の形式的連続を生み出し、そこからそれらの語なしには不可能な知的あるいは感情的な密度が少しづつ発散する。そこで、コトバはより精神的な懐胎の濃密な時間となり、その間に《思考》が用意され、徐々に語の偶然によつて定着される。^{法2} (傍点は引用者)

ロラン・バルトはここで詩的エクリチュールについて述べているのだが、近代における作家の表現意識を考えるうえでも重要な指摘をしていると考えられる。

言葉が「精神的な懐胎の濃密な時間」を孕んだとき、それは作家にとつて表出された言葉がある距離をもつて感じられ始めたことを意味するだろう。この距離感とは西欧近代における個の確立と無縁ではない。近代的個人の確立が市民社会の成立によるものであることは今さら述べるまでもないことであるが、市民社会の成立によつて個人がどのように位置づけられたかをマルクスは次のように述べている。

結局のところ、市民社会の成員としての人間が、本来の人間とみなされ、公民 (citoyen) とは区別された人間 (homme) とみなされる。なぜなら、政治的人間がただ抽象された人為的につくられた人間にすぎず、比喩的な精神的な人格としての人間であるのに対し、市民社会の成員としての人間は、感性的な、個体的な、もつとも身近なあり方における人間だからである。現実の人間は利己的な個人の姿においてはじめて認められ、真の人間は抽象的な公民 (citoyen) の姿においてはじめて認められるのである。^{法3}

この、利己的な人間すなわち現実的人間と、抽象的公民すなわち抽象的人間の分裂によつて近代の個人が成立し、そしてその差異のなかで、内面が個人という概念の内実そのものとして現われてきたのだと考えていいだろう。

さて、個人はこの差異のなかにあって、無垢のまま個人であることは出来ない。一個の全的な人格を持つことが出来ず、現実的人間と抽象的人間の両極に分裂して存在することを不可避とする。

言葉はどうだろう。古典的時代において、ロラン・バルトの言う「社会的な諸規則にしたがって『自己を表現する』技術」であった言葉は、表出されても作者を裏切らない言葉としてそのまま社会へ着地した。が近代になって言葉は着地すべき場所を見失なう。何故なら、言葉を発すべき主体が現実的人間と抽象的人間に分裂しており、言葉はその分裂の何処から軌跡を描いたらいいのか、言葉自身の位置の選択を問われるのである。言葉は、表現主体に向って、あなたは何処へ向って言葉を放とうとしているのか、と問うであろう。この問を内在させた表現者である作家は言葉を表出せんとするその一瞬を見失う。表出の契機を失った言葉は作家の内面に返され、言語以前としてある無意識層としての内面を刺激しより充実させるであろう。

このように内面を充実させてしまった作家は言葉との距離を意識し、その距離を不安として理解するに違いない。何故なら、その距離こそ着地する場所を見失ってしまった近代の主体の、不安定への自覚によって生じたものだからである。従って、作家は表出の契機の失われた言葉を押し出すために「思考」を用意する。そして着地の場所を失った言葉は分裂のなかに浮遊し、言葉自体として言葉を表出した主体に対峙する。作家にとって言葉が自在なものでないだけに言葉は作家の前に思いもかけぬ姿であらわれ、ロラン・バルトの述べるように「徐々に語の偶然によって定着される」のである。このような表現への困難は日本の近代においてもあてはまるもの

だが、無論そのままの形では適用されない。日本では厳密な意味での市民社会は成立せず、それに伝統的な表現意識が強固に残っている。その意味で、言葉は着地する場所を見失うということがないからすべからず表現者が表現への苦悩を持つという図式は成立しない。が、それ故にこそ近代の黎明における矛盾は特定の個人に突出する形で現われたと言えらる。そのような個人は、伝統的な表現という着地する場所が用意されているからこそ、着地する場所を見失ったものとして自己を常に引き上げつづければならないのである。それは言語の表出についても言えることで作家の表現の困難さは、不可避のものというより作家によって選ばれたものとして、そして常に選ばれつづけられねばならないものとしてあったのである。だから日本の近代のとは口に住んだ作家が真の意味での表現の困難に出くわすのは容易なことではなかった。表現の困難さを得るに足る自己を、個人の輪郭が曖昧な日本の社会からまず引き上げなければならなかったからである。

「以上纏述し来りたる生の経歴と性質とは、以て生をして自ら小説家たるを得んと自負せしむるに足るものなり。」と書いた透谷は、表現の困難さを得るに足る資格を得たと自負しているだろう。しかし、まだ表現の困難には出くわしてはいない。その困難さをまず透谷は、詩と小説において味わうのである。

三

透谷の表現意識がどんなものかは、唯一の小説らしい小説である「宿魂鏡」によく表れている。「宿魂鏡」は次のような文章で始まる。

花よ花よと浮れぞめきし人の心も稍静まりて、一輪早咲きの
 鴈の上を、羽弱の蝶の行きもどりする四月の末の春景色。

牛込とのみ、町名は聞洩らしたり、男爵戸澤と表札も巖いしかしき
 邸構の門前に、二人乗りの腕車駐まりて、うろ／＼と降る田舎
 爺、その後を踵き物思ひありげの優しき小娘、玄関先にてひ
 そ／＼囁く聲も田舎物の調子高く、庭運動の類むしやの男に見
 認められて、何用ぞと聲掛けられ、おづ／＼答ふるは、この御
 邸に山名芳三と申すものは居りませぬか。

このような表現は、江戸期の文学表現のスタイルであった戯作調
 の流れのなかにあるといっている。『羽弱の蝶の行きもどり
 する四月の末の春景色。』という漢文調の表現も含んでいるが全体に
 〈話体〉^{注4}で貫かれていた。このような表現は、ロラン・バルトの言
 葉を借りれば「明白な慣習によって社会化されたコトバを投げ出す
 技術の屈折」なのである。

あるいは、透谷は作者である自己と表現された言葉の間に、伝統
 的文学の表現者である「語り手」を挿入していると考えてもいいで
 であろう。近代によって自覚されてゆく透谷という主体と、ある型を
 もって非個人的に物語を紡ぎ出す「語り手」が、ここでは不分離な
 のである。つまりこの書き出しでは透谷は自然に「語り手」に乗り
 移っている。

透谷は、「宿魂鏡」において形而上的恋愛の姿を描こうとしたよ
 うであるが、その目論見は失敗しているといっている。失敗の原因
 としては、恋愛している男女の悲劇性を描くのに、その必然性を人
 間関係の展開のなかに表現することができず、いわゆる最初から主

人公の悲恋が予定されているような通俗的な筋立てによってしか主
 人公の悲劇を引き出せなかったことである。そしてもう一つ、主人
 公の苦悩と恋愛の形而上性を古鏡という不思議な「物」に象徴させ
 てしまったことは、近代小説としての展開を不可能にしてしまっ
 た。

が、しかしこの小説には私達を一種の不思議な迫力でひきずり込
 むところがある。それはこの古鏡のところなのである。主人公の山
 名芳三は、世を捨て山間の一小村に住んで別れた恋人弓子のことを
 思い狂乱の日々を過ごす。あるとき弓子から形見にもらった古鏡を
 見ると、鏡のなかに弓子の姿が現れる。思わず投げつけると、そこ
 から觸れともつかぬ異態の怪物が現れるのである。この文章は一
 気に読者を引っ張っていく力があり、そして文体もそのように変っ
 ているのである。

何者ぞ、汝、われ狂乱の余りに、熱病みが熱に浮されて見る
 といふ鬼物を、己れの胸より描き出しか、この現在を狂乱とい
 ふべきか、または人間初めより狂乱に生れたるものなるか、但
 しは天地斯の如き忌はしきものありて、いつか一度は、人間と
 して必らず出逢ふべき者なりや、天の戯れか、地のいたづら
 か、何者ぞ、この戯れは、このいたづらは、幻鏡か、恋か、さ
 らずばこの我オノ自己か。

この熱を帯びた不思議な文体はすでに「語り手」の語り口による
 文体ではない。ここは主人公芳三の独白の部分であるが、むしろ透
 谷自身が芳三に乗り移って独白するような調子がある。「語り手」

と透谷という主体が分離していて、文体に透谷自身が露出し始めているのである。この文体は明らかに「精神的な懐胎の濃密な時間」を持ち始めているといつていい。

この場面だけを読むと、「蓬萊曲」の一場面を髣髴とさせる。素雄が仙姫の眠る洞のなかに入ると、その姿がやがて露姫に視えてくる場面がある。

是幻なる可きや？これ現なる可きや？これ実なる可きや？これ偽なる可きや？わが想とわが恋と、わが迷とが、ともにわが為のたくみとなりて

この原に、露姫をこの原の気より
つくりいでしや！

誰知らぬものぞなきわが想の様、恋の態、迷の態、悪魔、わが敵なる悪魔まで 詳つひらかにこれを知るならめ

悪魔、彼か、ここに露姫を活し出しは。

然れどもこの露姫はもとの露姫ならず

わが恋せし露姫は斯かる情なき姫には

あらざりき

非常によく似ているだろう。仙姫を鏡と考えれば、状況の設定も似てくるが、何よりも文体が同じなのである。引用した「宿魂鏡」の文を行分けをして「蓬萊曲」のなかに入れてしまつたら、恐らくそれが小説のなかの一節であつたと思えぬくらいびつたりとおさまつてしまう筈である。だが「蓬萊曲」もこんな文体で始まつているわけではない。その始まりはこんな調子である。

雲の絶間もあれよかし

わが燈火なる可き星も現はれよ

この身さながら浮草うきくさの

西に東に漂ふひまのあけくれに

なぐさめなりし斯みやまの靈山。

いかなれば今宵しも、麓ふもとに着きて

見えぬ、悲しきかな悲しきかな。

恋しき御姿の見えぬはいかに。

わが心、千々に碎るこの夕暮。

「宿魂鏡」の始まりと同様、何となく時代がかつてゐる。北川透は「蓬萊曲」の詩体を二つに分けてゐる。^{注5}一つはこの書き出しのよる古い〈詩語〉の規範に媒介されてゐる部分であり、もう一つは短歌や謡曲で使ひ古された修辭や音數律に対する無抵抗な流れが一挙に切斷され、より思维的、内面的な直接性において表出され、そして「古い美的情緒的な裝飾がはぎとられてゐるためにことばが裸形に近く印象」されるような詩体である。表出の意識として、前者は無媒介な自然性に近く、後者は強い仮構性が働いてゐるとする。従つて後者に眞の詩の始まりがあるといふのである。

北川透の指摘に従えば、先に引用した素雄の独白は後者であり、透谷の強い仮構性が働いてゐると考えられる。またこの北川透の詩体の分け方は「宿魂鏡」においてもあてはまるとみてよいだろう。鏡の場面以外での表出の意識は自然性に近く、透谷は無媒介的に社会に潜在した「語り手」になりきつてゐる。が、鏡の場面で透谷ははつきりと、裸形の言葉で主人公の内面を仮構してゐるのである。

しかし、「蓬萊曲」は詩として書かれ、「宿魂鏡」は小説として書かれたものである。その両方の強い仮構性をもった文体が同じになつてしまふのはどういふことなのか。そしてそのような文体がいづれも始まりに共通している古い規範の文体と違つてしまふのは、何を意味しているのだろうか。

わが世を捨つるは紙一片ひとひらを置くに異ならず。誰だこのおのれを捨て、このおのれをこのおのれでふ物思はするもの、このおのれでふあやしきもの、このおのれでふ満ち足らぬがちなもの、のを捨てて去なんこそかたけれ。

このような「蓬萊曲」の詩体に私達は詩的な言葉を感じることが出来るだろうか。私達を感じるものは、この言葉を言わしめているものの直接的な告白であり、その内面を形づくっている自意識の呻きである。作者の内面は言葉というものにつき当つて、言葉を主体にとつて距離あるものとして押し出していない。つまり、言葉と戯れるということがない。だから、作者の感情が作品における主体という仮構を介して直接にこちら側に響いてくる。このような表出の意識は、伝統的な表出の意識のなかに解体されてしまふ主体の意識を何とか表現にのぼらせようとする苦闘によつてあがなわれている、と考へていいであろう。従つて、表出の意識そのものが主体の意識を表現にとどめようとする作業と重なり、それ以外の要素、例えば作品の展開を担う表現の意識を抱え込めなくなる。作品という全体を構成する表出の意識を閉ざしてしまふ結果、全体が同じ文体で統一されるといふことにならず、自己の内面の独自の文体だけが

他の「語り手」の文体から浮き上がるように違つてしまふのである。

この事情は、そっくり「宿魂鏡」においてもあてはまる。「宿魂鏡」の一場面が「蓬萊曲」の一場面であつてもおかしくないのは、その部分が作品世界としての展開の必然性とはあまり関わりがなく、むしろ作者の独白が主人公を介して吐露される場所として浮きあがつているために、相互に交換が可能な文体になつてゐるからなのである。透谷の言葉に対する強い仮構性は、従つて、作品を現実とは独立した芸術として創造することより、作品のなかの言葉に透谷という主体を刻印しようとする努力としてあつたと見る事が出来るだろう。

「宿魂鏡」が近代小説としては失敗し「蓬萊曲」が未完のまま終つてしまつた原因も、透谷のこのような表現意識と関連させて考えることができる。透谷の表現意識は作品世界を構成するようには機能せず、むしろ個々のプロットにおいて自己の内面を吐露するという形において機能したのである。繰り返すことになるが、透谷の仮構性は透谷の分身をつくり出す仮構性であつて、「蓬萊曲」や「宿魂鏡」といふ作品全体を覆う仮構性ではない。

このことは透谷の表現にどんな困難を与えたのだろうか。

その困難は、「精神的な懐胎の濃密な時間」を持ち始めた透谷の言葉が、透谷自身に新鮮な言葉として回収されないという形で現われたと考へることが出来る。

自己の内面に培われた思想を表現しようとしたとき、言葉は、すでに透谷にとつて自在なものではなくなつてゐる。そのために、詩や小説のある場面で、透谷は強い仮構性でもつて言葉を表出しなけ

ればならない。がその仮構性は作品世界の全体に昇華せず、言葉は作者の手を離れたあるものとして、透谷に対峙しないのである。従って言葉は透谷に未知なものとして現れない。というより、現われたとしても透谷自身の強い仮構性がその未知なる部分を収奪して自己の思考、感情を刻印してしまうのである。透谷は言葉との距離を意識し始めたとき、その距離を詰めてしまう。言葉との距離を詰めることが、より自己の内面を刻印することの可能な表現方法だと信じたのである。

言葉との距離を詰めてしまった透谷には、言葉は偶然のものとして定着することはない。言葉が透谷に新鮮な驚きをもって迎えられ、それはないだろう。従って、透谷の表現域はそれだけ狭くなっていく。

しかし、透谷の近代的な表現意識は、言葉との距離を意識することから始まっているのである。が、その距離を詰めようとするとき透谷はどのような位置にあるのか。言葉との距離を意識し、その距離に身を任すことは、表現された世界へ身を任すこと、エリオットの言い方を借りれば、自己を「媒介の作用」としてしまうこと、そして表現の世界へ没入してしまうことである。しかし、その距離を詰めようとする反作用は表現への没入をためらわせる。

従って透谷は言語の表出に際し、言葉との距離に自覚し始める位置と、言葉が透谷にとって偶然のものとして着地する位置、言い換えれば、表現世界へ没入してしまう位置との間に佇んでいることになる。その位置は思考を懐胎させて離れた言葉を新鮮な言葉として、自身に回収のできない位置ともいえるだろう。別の言い方をすれば、言葉によって透谷自身が回収されない位置なのである。

「蓬萊曲」と「宿魂鏡」の作品における透谷の表現意識は以上のようなものであった。それは、言葉に思考を懐胎させたという意味で革命的に新しかったのだが、その表出意識の性急さは逆に同時代の既成の「文学」の意識から離れたものにしてしまったのである。「作品」の意識はどちらかといえば、既成の「文学」の意識の側のものである。新しい表現意識から「文学」を見ようとする透谷にとって「作品」という既成の創造的世界は拒否する対象であり、むしろ思考を懐胎した言葉によって自動的に創られる「作品」こそが理想であったのだろう。しかし透谷の手になる言葉は自動的に「作品」を創りあげなかった。大枠として既成の「作品」に依拠しながら途中でそれを拒否するというややこしいやり方ではか「作品」に

対せなかった。時代のせいと言ってしまえば簡単だが、何よりも透谷の表現意識が「作品」という枠組とは相入れないということと私達は見るべきだろう。その意味で透谷が評論へ向うのは当然であった。何故なら、評論は詩や小説と同じ意味での「作品」の構造を持つものではないからだ。評論は本質的に未完の「作品」である。従って、透谷の表現意識は評論においてようやくその面目を発揮するのである。

注1 柄谷行人「内面の発見」(『日本近代文学の起源』所収・講談社)

注2 ロラン・バルト「零度のエクリチュール」(渡辺淳・沢村昂一訳・みすず書房)

注3 カール・マルクス「ユダヤ人問題によせて」(城塚登訳・岩波文庫)

注4 吉本隆明は「言語にとって美とは何か・I・表現転移論」で「ある時代のある作品は、表出史としてみようとするとき、いつも二重の構造をもつ。ひとつは文学体であり、ひとつは話体である。いずれか一方が潜在的であっても、ひとつの表出の体は、他を想定して成立す

る」と述べている。そして「話体は、根源的意識として生活であり、文学体は幻想のとりうるある水準である」と規定する。従って話体から文学体へ上昇する透谷の散文意識は、同じく話体から出発した「浮雲」の二葉亭とともに、その始まりが生活意識に根ざしたものであったといえるかも知れない。

注5 北川透「北村透谷試験I・不安な越境へ」(冬樹社)

(本学大学院博士前期課程在学)