

北村透谷の表現意識-永遠の未完-

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/10291/5369

北村透谷の表現意識

——永遠の未完——

岡 部 隆 志

一、二つの小説家像

明治二十年（一八八七）八月十八日の北村ミナ宛書簡を読むと、透谷が小説家なるものをどのように想い描いていたかがよくわかる。たとえば

生は既に自ら生活を営む可き身にてあり、鋭敏に商政を計るべき一個の無間暇男児なり、汝をして小説家となるべき企図を抱しめんか、汝は一椀の飯をも得る能はざるべし、然れども汝の胸中にある小説家とならんと云ふ望みは、遂に奪ふ可からざる者なり、

といった自問自答の文章を読むと、透谷における小説家像といったものが浮びあがってくる。ここで透谷は、小説家は喰うという次元とは対立する職業であり、それが故に自分は小説家にならざるを得ないのだと主張しているのである。

明治二十年における小説家の社会的地位が現代の知的職業としての地位より格段に低いものであったことはわかるが、小説家が一椀

の飯も得ることのできない職業であるわけがない。ここは小説家に高い精神性を付与するあまりの透谷独特の過剰な言い回しを読むべきであろうが、それよりも、一椀の飯を得るための小説家であってはいけない、そのような小説家像がここで透谷によってつくり出されたと考えるべきなのだろう。

ところで透谷は、この手紙を書いている時点で、「小説家とならんと云ふ望みは、遂に奪ふ可らざる者なり」とか、その前の文章で「以上縷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者なり」といった言い方で自己の小説家たることの必然性は強調するのだが自分は小説家になるのだ、といったような直接的な言い方はしていない。このとりよりによっては素直でない小説家への自己証明に、文学を志す青年の、自己の才能に対する自負と不安の入り混った屈折した心情を見ることができよう。たとえばこの八月十八日の書簡の直前、すなわち明治二十年七月下旬か八月月上旬に執筆されたと思われる北村ミナ宛書簡草稿「夢中の詩人」に透谷は、

公歴兄、の、思想豊富なる事、君の如き人をも交際の、籠の中に
入れて置きたるを想ひ出で、そぞろ感慨に堪へず、久しぶりにて、
机の上に、ほふひじ（頬肘）つき、ペンを持ちはじめました、知
らるゝ如く、年若く、識狭く、思想乏しき、一個の愚人、故、交
際の価値〔ママ〕なしとて、直に、なげ出したまわぬこそ望ましけれ

と書きつけた。この卑下のしかたは、八月十八日書簡の「小説家た
るを得る自負」とは大違ひだが、このそれ程時期の違わぬ二つの
自己評価に、自負と不安の間の「揺れ」言い換えれば自分で自分が
把握できないことによる「揺れ」を見ることができらるう。この
ことから確かに、小説家であることの必然を強調しはしたが、断定
する言ひ方は避けたふしがあるその微妙な屈折を説明することは
できる。が、透谷がここで小説家たりえる自己とありうべき小説家像
を同時につくり上げねばならなかったのだとしたら、この微妙な屈
折した言ひ回しは、あまりに先駆的すぎる小説家像に、自己の存在
を重ねてしまうことに対する不安あるいは困難の故だと考えるべき
かも知れない。

同じ八月十八日書簡の「以上縷述し來たる生の経歴と性質」のそ
の経歴の項で、透谷は

翌明治十八年に入りて生は全く失望落胆し、遂に脳病の爲めに
大に困難するに至れり、然れども少しく元氣を恢復するに至りて
生は従来の妄想の非なるを悟り、爰に小説家たらんと望を起し
けり、然れども未だ美術家たらんとは企てざりし、希くは仏のヒ
ユーゴ其人の如く、政治上の運動を織々たる筆の力を以て支配せ

んと望みけり

と書いている。このように明治十八年の回想の時点では、「小説家
たらんと望」とか「筆の力を以て支配せんと望みけり」というよ
うに、透谷は小説家であろうとする意志を、まわりくどい言ひ方を
せず正面きって表明しているのである。この小説家像は「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者なり」「小説
家とならんと云ふ望みは、遂に奪ふ可からざる者なり」と書かれた
意味での小説家像とはだいぶ違っている。とすれば、この明治二十
年八月十八日の現在時に書かれた「小説家」と、明治十八年の回想
時における「小説家」は、透谷の中で、その像において区別されて
いたと考えることができよう。

問題はその違ひだが、明治十八年における小説家たらんとする望
みは、政治家にならうとするようなあるいは商人にならうとするよ
うな意味で小説家たらんとする望みであつてそれはほとんど成ろう
とするものの意志の問題であると言へるが、明治二十年の場合の小
説家像は、成らうとする意志とは関りなくあるいはそのような次元
とは全く別に成らざるを得ないものであり、同時にどんなに意志し
たとところで必然というものがなければ成ることができないものであ
ると言へるだろう。透谷は明治十八年においては俗的な意味での小
説家にならうとしたのであり、明治二十年のこの書簡の段階では、
小説家を聖的な位置に置いたために小説家になる望みを「奪ふ可か
らざる」と表現しなければならなかったのだ。

つまり、透谷は聖的存在であるべき小説家像を希求するが故に、
同時にそのような存在となるべき自己の現在と重ねること自己と

小説家の両方を確証しようとしたのだ。北村ミナ相手にというよりは、北村ミナという聞き手を借りて自分相手に自己のアイデンティティをまわりくどく確認したのである。この二つの小説家像の違いは、たんに自己の意志した像の過去と現在の時の違いというだけでなく、近代において定立されてくる「小説家」という像そのものの登場を暗示するという意味において重要である。

二、「富士山遊びの記憶」の文体

この二つの小説家像の違いは、明治十八年の夏に書かれた「富士山遊びの記憶」の文体と、「奪ふ可からざる者」である小説家にならんとした透谷の創作、たとえば「楚囚之詩」や「蓬萊曲」の文体との違いとしても語れるはずである。

「楚囚之詩」や「蓬萊曲」は伝統的な詩のリズムでもなく散文でもない透谷独自のリズムを持った詩体によって成立しており、その意味で透谷の不安定な内面が文体の不安定さとしてあらわれている。が、「富士山遊びの記憶」は、戯作体とは言わぬまでも戯作体に近い文体で最初から最後まで統一されており、透谷の創作のなかでは最も安定した文体を持つものと言えるだろう。文体における安定ということとは、作者である透谷の表現意識の安定をさす。つまり、この「富士山遊びの記憶」の文体の安定は、透谷の表現意識の安定を示しており、それは透谷が小説家像を俗的な位置に置いたことに対応すると考えるのである。

別な言い方をすれば、「富士山遊びの記憶」において透谷は、伝統的な文学という場所に自らを位置づけたのであり、それ以降の創作においては、「奪ふ可からざる者」としての小説家像を選び取っ

たが故に、新しい文体による新しい文学創造の場に身を置こうとしたのだと言えるだろう。言わばそれは二つの小説家像の問題であるより前に、透谷における二つの表現意識の問題であるとも言えるが、ここではその二つの差異を「作品」という構造に関わらせて考えてみたい。

「富士山遊びの記憶」は一個の作品として完結している。この場合の作品とは、あるまとまりをもった言語表現がその展開のなかで自己完結しているとき、固有性をもってあらわれる表現の全体を意味する。自己完結しているかどうかの判断は、作者と読み手の作品を了解するコードによっていえるが、その判断が一般にその時代に共通した既成のコードによっていえるとき、その作品は制度としての既成の作品構造を持つといえる。「富士山遊びの記憶」はそのような意味での既成の作品構造をもつものであると言っているだろう。それはこの作品が紀行文としての体裁を崩していないということや、

吾は元より貧しき書生にしあれば、馬車や車の贅沢は吾身の分に
あら《されば》ず、健康のそこなひなさぬ限りには、杖を語らひ
たどりあゆむこそ、誠の本意と申すべけれ

といった書き出しの戯作調の文体が、安定して最後まで貫かれているといったことなどによって理解できるだろう。

この作品の文体が安定しているのは「作品」という既成の枠のなかに透谷の表現意識が安住しているからに他ならない。ここで透谷の表現意識は既成の作品空間を成就させるものとして機能している

わけである。

別な視点で語れば、この作品には作者透谷と一定の距離を保った無性格な語り手が安定した位置を動かずにおり、奪ふ可からざる小説家としての透谷はまだ文体において姿を現わしていない。

「富士山遊びの記憶」の書き出しは「吾」という一人称で始まるが、これは語り手による自明の「われ」であって、透谷が透谷自信に問いかけるような不透明な「われ」ではない。たとえば富士山頂の場面で、「金明水といふはわれ石の麓にあり、金明水、銀明水非常に冷たく、咽を過ぐる時《氣》咽管も冰るばかりに思われたり」と語るときの「われ」は、金明水を飲みそれに固有な何かを感じる意志的な「われ」ではなくて、富士山に登って金明水を飲めば誰でも咽が凍るばかりに感じる、そのような大勢の感覚を代表する「われ」であると言えるだろう。

このような「われ」は自明であるが無性格である。語り手が自明な「われ」を作品のあらゆる場所に潜ませるとき、作品はそれこそ自明な作品として完結する。「富士山遊びの記憶」が作品として完結しているのは、隅々にまで潜んでいるこの自明の「われ」によるのだと言っているだろう。

小沢勝美は「富士山遊びの記憶」の生原稿の綿密な考証によって次のような指摘をしている。^{注3}

原稿には朱筆の読点と黒の読点が二重になっている部分があり、その二重の部分は朱筆で文章を是正する際に読点の必要性を確認するために、すでに黒で読点があったところの上にさらに朱でも読点をうったらしい部分であること。そして朱筆の是正が冒頭の部分

(廿六丁のうちの四丁分)に集中していること。

小沢勝美はこのことから透谷は読者を意識した、つまり公的な場へ発表することを前提として推敲に推敲を重ねたからだろうとし、その推敲による文体の意識について

すなわち、明治十八年夏の透谷の内部には、かつての日本の政治小説とは異ったもう少しスケールの大きい、しかも内面的な苦悩を表現できるような仏のヒューゴのような小説を書きたいとの志向があり、同時に後にのべる渡辺崋山の「游相日記」におけるような「風景の賞味家」、「人情の研究者」としての「政治小説家」をめざして筆をとったが、いざ書き出してから読みかえしてみると、それはさきにAの部分にとり出したようなあまりにもその会話調のやりとりが軽すぎて戯作的な文体(略)を感じて、墨で消し、こんどは、本来の政治小説的な文明批評をもう少し盛り込もうという意識が働いた結果、そのあとのつづきを書いたところ、これも時間がたつて読みかえしてみると、今度は逆に何とも啓蒙的な批評(略)が出すぎていくように感じられて、それを朱筆で抹消したのではなからうか。^{注4}

と述べ、そこに政治小説家意識と小説(美術)家意識のゆれを読んでいる。すぐれた考察だと思いが、明治十八年の透谷における小説家像を徹視的に分ければ、このような分析も納得できる。だがすでに述べたように明治二十年八月十八日の書簡に書かれた二つの小説家像という視点で分ければ、政治小説家意識も小説(美術)家意識も「奪ふ可からざる者」でない俗的な位置における小説家像であっ

て、その差は問題にはならない。むしろ、ここで小沢勝美の指摘に注目するのは、冒頭部分の推敲や読点への意識といったものは既成の作品空間を成就させるための表現意識をあらわすものではないかと思うからだ。

小沢勝美の指摘する推敲部分を見ても、作者透谷自身の不透明な内面が、安定した語り手による「われ」を押しつけて顔を出すわけではない。つまり、その推敲は後年「禁囚之詩」や「蓬萊曲」などで透谷の内面を体現した不透明な「われ」によって語られる不安定であるが水準の高い文体を知っている私達にとっては、どちらにしてみたいしたことのない推敲なのである。従ってこのような推敲は「作品」という完成体に照準を合わせた推敲であり、それこそ当時の自明な読み手のためにつまり自明な公的読者層に向かって骨折られた推敲と言えるだろう。

ところが、「富士山遊びの記憶」は作品として実質的に完成しているにもかかわらず、透谷はその奥書に

明治十八年夏中

昼寝の隙を見

て起草す但し

当分清書せぬ者

に候

と書くことで、作品として公表することを思いとどめている。何かの事情があって公表できなかったのか、それとも透谷自身が作品として認めなかったのか、その真意はわからないがいずれにしてもそ

れは「富士山遊びの記憶」の執筆時期にかかわってきそうに思われる。つまりこの奥書にある明治十八年夏中という時期が、大阪事件離脱以前なのか以後なのかということが問題になっていそうな気がするのである。

この執筆時期が大阪事件離脱以後とすれば、透谷の政治からの訣別の負い目を考慮することなしに読むことは不可能となり、従ってその戯作調の文体の印象はがらりと違ってしまふ。つまり「富士山遊びの記憶」の執筆時期がいつかという問題はその読みに関わる問題であり、従来研究者によって様々に言及されそして説が分かれていたのである。

前田愛は離脱後として次のように述べる。

透谷の内面にわだかまったこの訣別の負い目は、「富士山遊びの記憶」前半の蹈晦と屈折にみちた異様な表現で蔽い隠されなければならなかった。これまで戯作調の文体と規定されてきたものがそれである。「富士山遊びの記憶」の評価は、この戯作調の文体から、透谷の精神の弛緩を読みとるか、その苦渋を読みとるかによって、大きく二つに分れてくるだろう。^{注5}

私も離脱以後と考えるので、基本的にはこのような前田愛の「読み」には賛成なのだが、しかし、その読みが果たして離脱以後であるという先見性を排除して読まれたものなのかどうかという確証が、その読みのなかにはない。少くとも「富士山遊びの記憶」は離脱以前という予見で読めば蹈晦や屈折を見出さない読みを可能にする文体であるはずである。たとえば、「いざ一足とうなづきて、踏

み出す足より胸の中、今の苦界は如何ばかりか、盟ひの友にも言い兼ねる、世みちを渡る杖ひとつ、ほんに暗みとは月無き夜を云ふに
なん、日なき昼をば何と云ふ」といったところなどは、離脱以後という予見で読めば、訣別の負い目をもった透谷の胸中を重ねること
でこの紀行文全体を代表する文として読むことになるが、離脱以前として読めば、景と心情の描写の繰り返しによってつづられている
紀行文の中の一節として全体の中に紛れてしまうものであろう。

つまり、全体として見たとき、紀行文として完成され安定した文体として統一されているこの「作品」自体が結果的には離脱以前と読ませる根拠になっているのである。

離脱以後とする立場の弱点は、その確証が読みの中にしかないという
ことであり、その読みが何かの先見性に頼らざるを得ないという
読み本来の曖昧性にあることだと言えようか。従って離脱以後とする
立場を補強するためには、この紀行文の安定した構造をどう評価
するかにかかってくるだろう。

私の考えでは、離脱後の透谷がそのショックから立ち直るために
俗的な位置における小説家像へと自己を重ねようとした結果、安定
した文体を引き寄せたのだと思う。恐らくはそこが絶望と対極にあ
る安定した文学世界であったからこそ、透谷はそこへ自己を投入し
ようとしたのだ。そう考えればところどころに苦澁に満ちた文体が
出てくるのも理解できる。従って「富士山遊びの記憶」の安定した
表現意識は、俗的な小説家になろうとした透谷の積極的な意志の産
物ということができよう。

ここで透谷はまだ「苦界」を表現主体の苦澁の文体として表現し
きっているわけでも、またそれを可能にするような小説家像を手に入

入れているわけでもない。とりあえずは、既成の作品という安定を
保証する文学空間に浸るのが目的だっただろうと思われる。しか
し、奥書に書きつけられた「当分清書せぬ者に候」は離脱後の透谷
が陥った深刻な事態が彼と作品の間に介在し始めたことを物語るの
ではないか。つまりここで執筆時期の問題が表に出てくるのであ
る。

確かに透谷は作品を確保しえた。が、あらためて作品に対峙した
とき、その作品が彼自身の「苦界」の意識とあまりにかけ離れてい
ることに気付いたことは十分に予想される。その時透谷の意識に作
品を完結させるコードの変容が起こったとしても不思議ではない。
清書を断念したのは少くとも公表するのを断念したことであり、既
成の文学空間としての「作品」を色あせたものとして受感したこと
に他ならないからだ。この「富士山遊びの記憶」という作品と向い
あったとき、透谷は文学に対する自らの態度の変容のきざしを感じ
とっただろう。それは、大阪事件離脱以後の負い目を抱えこんだ不
透明な「われ」に透谷の表現意識がつき当たったことを意味するに
違いない。

以後透谷は簡単には作品を生みだせなくなる。新しい表現へのき
ざしが、「作品」という既成の文学空間への異和を透谷の内部に生
じさせたからである。

三、反古になった作品

「富士山遊びの記憶」以降、透谷がいかに「作品」というものと
苦闘したかを示す資料として、岩波の透谷全集第三巻に勝本清一郎
の手によってまとめられた「未完並びに散逸作品の記録」がある。

そのなかに島崎藤村「亡友反古帖」が収められていて初期の透谷の創作活動を知ることができる。

透谷子が始めて詞壇に志せしは十九歳または二十歳頃なるべしと覚ゆ当時風南子、無性子などの号あり。その頃の反古多くは散逸して首尾全からざるもの多しと雖も、草稿の吾許に存せるものにて、江藤浩作、新奇好男子（脚本第四齣まで会話躰）、南州の石碑、薄命、袖はぬらさじ（韻文）、桃太郎遠征記、小児の時、貴人（滑稽流の詩として中等以上の人士が遊情放縱なるを詰責すべしとあり）、東北振興中原之鹿（小説又脚本めきたり）、林中会義、四条殿（脚本草稿）、世の感、文学の平天地、志士の門出、僧雄正坊、南州翁（脚本第一齣文）、洗礼を受けたる夕べ、これらは小説脚本韻文小品等の題目にして、論文の草稿には、女子に就て、嗚呼遊廓の大弊害、自由党自身の病性、日本の婦人に代り俯仰天地に訴ふ、などあり。

十九歳または二十歳という年令は数えであろうから、同全集年譜の年代にあてはめれば、明治十九年または明治二十年のころとなる。多少の年代の幅を計算に入れ、散逸した反古が多いという藤村の言葉を信ずれば、透谷は明治十八年、小説家たらんとする望みを抱いてからかなりの作品を創りあげようと努力していたことがよくわかる。

また「亡友反古帖」には、二十二歳から二十三歳のころとして二十八編、「蓬萊曲」を書いたころのものとして十四編の反古になった草稿をあげている。「亡友反古帖」の他に透谷の日記である「透

谷子漫録摘集」から、一八九〇年（明治二十三年）に四十六編、一八九一年に十八編、一九八二年に十八編のまだ発表されていない作品名があげられている。

「亡友反古帖」と「透谷子漫録摘集」には重複する作品が幾つかあり、また同じテーマを推敲したらしい草稿も入っているが、それにしても透谷の残した反古の山はかなりの数になると言わねばならないだろう。そして公にされた透谷の作品の少なさを思い合わせてみるならば、これは注目すべきことである。

何故透谷は次から次と作品を書き続けながら、それを完成した作品として提出できなかったのだろうか。恐らく、その理由の初源は、「富士山遊びの記憶」が反古になったときの透谷の作品に対する態度から始まる。

それは、透谷の自明な「われ」による作品のための表現意識が作品から乖離して、彼自身の固有な言語表現そのものへ向ったことを意味する。不透明な「われ」を孕んだ文体は透谷の言語体験そのものとして表現に定着されなければならない。作品を成就する前にまずそのことが確認されなければ透谷にとって表現などありえないように、透谷は自らの表現意識を変容させていったはずだ。

明治十九年または明治二十年における未完の草稿が果して「富士山遊びの記憶」のように作品としての体をなしたもののなかそれとも初めから作品としての構造をもたぬものなのかはわからないにしても、それらをごとく反古にしたのは、それらを一個の作品として成就させるように表現意識が働かなかったからだろう。不透明な「われ」を言葉としていかに刻印するかということにしか表現の価値を見出せなかった状態が、次から次へと生み出されていく創作

物の作品への結実を妨げたのだ。でなければ、できあがった作品をそれが作品であるという理由で色あせたものとしてしまったのである。

全集三巻の年譜、一八八六年（明治十九年）の頃に、「まだ文壇に顔を出しません前に、北海道あたりの新聞へ小説を出して居た事がありました、くだらないものばかりで、自分でそれ等は全て破り捨てて残してはなりません。」という北村ミナの記事（『春』と透谷）より「早稲田文学一九〇八年七月号」が載せてある。これによっても、明治十九年に透谷が小説を作品として書いていながら、書いたものを色あせたものとして見ていたことがよくわかるだろう。

作品という枠は良かれ悪しかれまだ完全でありえぬ作家の表現行為を途中で切り取るものである。しかし、いったん作品として成立してしまえば、作品は歴史、社会、文化といった様々なコンテキストのなかで読まれねばならない。つまり作家の手の届かぬコンテキストのなかに作品が位置付けられてしまうのであり、その意味で作品は作家の手から離れるのである。そして作家にとつては不完全な作品であっても読み手は完結した作品として読むことができる。が、読み手は作家をそのコンテキストに位置付けられた作品から見失なうことはない。読み手も基本的には読むという行為のなかの言語体験を読むからであり、その体験こそ作家と共有しうるものであるはずなのだ。従って真の作品という枠は、様々なコンテキストの網目をかいくぐって作者と読み手に共有され、そして創造的な言語体験を可能的に保証する器なのである。が、一般的には作品という枠は様々なコンテキストの網目そのものとして了解されているか

ら、（たとえば、作品が様々なジャンル分けされるのもこのようなコンテキストに従うからである。）言語体験を無視しうる制度的な枠組にならざるを得ない。従って読み手は常に二重の作品という枠に向きあわざるをえない。だから、いかに読むかという「読み」の評価が問われつづけるのである。

従来どの時代にあつてもすぐれた作品は、既成の作品という枠を破るといふ形であらわれてきている。自己の言語体験を表現に定着させることのない既成の作品という枠に、不満を感じることから真の創作が始まるのである。そのとき、作品を破る作品の構造、すなわち作者が読み手と共有しうる言語体験を露出させる構造をいかにつくるか、ということから新しい作品の創造は始まらざるをえない。

透谷が「楚囚之詩」を発表するまでの数年、激しいまでの創作活動と結果としての沈黙はこの新しい作品を生みだそうとする胎動だったのである。

四、「楚囚之詩」の構造

「楚囚之詩」一八九九（明治二十二年）は、透谷の既成の作品を拒否した表現意識が不可避に抱え込んだ生みの苦しみからようやく生みだされた作品である。ということ、透谷は「楚囚之詩」に、作品が作品を破るといふ構造を与え、そこに自己の言語体験がそのまま体现されるような文学空間をつくりえたと判断したのである。透谷は「楚囚之詩」の自序に「元とより是は吾国語の所謂歌でも詩でもありません、寧ろ小説に似て居るのです。左れど、是れでも詩です、余は此様にして余の詩を作り始めませう」と書いたが、こう書かざるをえなかった理由がよくわかるだろう。世間の基準に従え

ば「楚囚之詩」は詩でも小説でもないことを明らかにし、従来の意味での作品ではないことを、すなわち己にとつての詩であることを強調せざるをえなかったのだ。

が、問題はそれでも一応作品として成立した「楚囚之詩」が、透谷の意気込みに耐えうるものであったかどうかだ。

「楚囚之詩」の文体が、伝統の定型的な詩の韻律によるものでなくまた散文でもない独得なものであることは、従来指摘されてきているところである。まさに透谷は文体の選択においてすでに自己の言語体験を体現しているのである。菅谷規矩雄はその優れた著書「詩のリズム・音数律に関するノート」でそのことを的確に指摘している。

透谷は、出自である〈漢詩―俗謡〉系から、七五律をほぼかんぜんに排除するにいたる自覚をへて、《楚囚之詩》を書きはじめた。しかもなぜ、散文Ⅱ小説でなく、律分Ⅱ詩でなければならなかったのか―《楚囚之詩》の大胆さとは、ひとつにはそれが新体詩のさいしよに、〈意識〉の内部で自律する屈折を表出の主題としてみちびきいれたところにある。この屈折は、まったくあらたな〈体験〉であったために、内的な時間の不連続Ⅱという感覚をまずもたらした。七五律のふくむ平易な連続感とはあいられない時間性であり、他方、散文によつても統括されない断Ⅱ続をなしてあらわれたのである。^{注6}

菅谷規矩雄の述べるように、「楚囚之詩」の文体が散文でもない

七五律でもない透谷独自のリズムを持った理由は、それによつてしか「内部で自律する屈折」を表現できなかったからであるが、私の言葉で言えば、不透明な「われ」を刻印する言語体験をそのようなリズムによつてしか確認できなかったからである。この言語体験があるままとまったストーリーのもとに構成できて初めて、透谷は作品という枠を破りうる作品の誕生を納得したに違いない。「然るに近頃文学社会に新体詩とか変体詩とかの議論が喧しく起りまして、勇氣ある文学家は手に唾して此大革命をやつてのけんと奮発され数多の小詩歌が各種の紙上に出現するに至りました。是れが余を激励したので、是れが余をして文学世界に歩み近よらしめた者です。」と自序で述べる大革命をようやく自他に認めさせる形で結実させることができた透谷は考えたに違いない。この自序の一節にはそのことと氣負いがよくでている。

確かに「楚囚之詩」という作品は

曾って誤つて法を破り

政治の罪人として捕はれたり

余と生死を誓ひし壯士等の

数多あるうちに余は其首領なり

といった簡単な導入部による舞台設定の後、

余が口は潤れたり、余が眼は凹し

曾って世を動かす弁論をなせし此口も

曾って万古を通貫したるこの活眼も

はや今は口は腐れたる空気を呼吸し

眼は限られたる暗き壁を睥睨し

且つ我腕は曲り、足は撓ゆめり、

嗚呼楚囚！ 世の太陽はいと遠し！

噫此は何の科ぞや？

ただ国の前途を計りてなり！

といった不透明な、苦痛に満ちた「われ」に析出された独得の文体を一貫して持続させている。その限りで読み手は、この牢獄に囚われたことの物語性よりも、この文体のリズムによって織りだされる牢獄の波及的イメージを「読む」のである。恐らくこの「牢獄」は透谷の言語体験そのものに共振するが故に、読み手の言語体験の共振となつてあらわれる。言わば牢獄の心的なイメージが透谷の言語のゆれとしてこちらに伝導されるのである。この伝導が保証される限りで、「楚囚之詩」は真の意味での作品性、すなわち作品が作品を破りえるという構造をもつという意味での創造的な作品性をもつたと言えるだろう。

が、そのような作品性をそのまま作者透谷から切り捨てて投げ出すことは容易な技ではない。この作品性の処女飛行を待ちうける伝統的な「作品」のコンテキストはそれ程甘くはないのである。「楚囚之詩」は次のような終り方をせざるを得なかつた。

鶯は余を捨てて去り

余は更に快鬱に沈みたり

春は都に如何なるや？

確かに、都は今が花なり！

斯く余が想像 中央に

久し振にて獄吏は入り来れり

遂に余は放されて、

大赦の大慈を感謝せり。

門を出れば、多くの朋友、

集ひ、余を迎へ来れり

中にも余が最愛の花嫁は、

走り来りて余の手を握りたり

彼れが眼にも余が眼にも全じ涙――

又た多数の朋友は喜んで踏舞せり、

先きの可愛ゆき鶯も爰に来りて

再び美妙の調べを、衆に聞かせたり。

ただ政治の罪人という説明のみで牢獄につながれていた主人公は、最後に放されたという説明のみで牢獄から解き放される。もし何故罪人となり何故放されたのかという作品上のストーリーにこだわれれば、「楚囚之詩」は読者に対してかなり不親切な作品である。

無論、透谷の眼目は牢獄のなかの主人公の独白にこめられた言語体験の持続にあり、自序においてこれは小説ではないとことわっていることからすれば、この不親切さはさして問題にならないことかもしれない。しかし、それなら牢獄内の独白でそのまま終つたとしてもそれはそれで作品として自立しえたはずであり、最後に大団円を迎える必然性は何もなかったはずなのだ。

それにこの大団円の一連の出来事をただ並べただけの文体におけ

る「われ」は、それまでの文体を持続させてきた不透明な「われ」ではない。出来事の経過を述べたためだけの「われ」、つまり自明な「われ」なのである。透谷が排除しようとしたはずの「われ」がここで登場してきたのである。確かにストーリーを展開させるために地の文の役割を担うこのような「われ」ところどころはさまざまにねばならないという事情はある。しかしこの「われ」はただそれだけの意味を担うのではない。それまで主人公が演じてきた牢獄内における独白、つまり透谷の独得の文体の持続そのものを既成の作品という枠のもとに括ってしまう作用としてあるのである。

結果的にその作用の効果はそれ程ではなかったにしても、それは透谷が旧来の作品という枠に頼らずには自己の革命的な文体、すなわち作品の枠を破る創造的な作品の構造を完結させることができなかつたということを示している。言い換えれば、透谷の表現意識はまだ作品という重みに耐えることができなかつたのである。

最後に自明な「われ」によって完結せざるを得なかつたという事実を考慮にいれもう一度「楚囚之詩」を読んでみると、この作品は不透明な「われ」の文体が作品を意識しようとする自明な「われ」の文体によって囲まれて成立していることがわかる。これは透谷の表現意識が文学という制度に取り込まれたときに不可避に抱え込んだ分裂といっている。

五、「浮雲」における表現意識

二葉亭四迷の「浮雲」は「楚囚之詩」とは逆に未完で終わっている。恐らくは二葉亭もまた「作品」の終らせ方にこだわっていたと考えることができるだろう。そこで二葉亭の「浮雲」における表現

意識について考えてみよう。

原子朗が指摘するように、二葉亭はその全表現において「各種文章の見本市^{注7}」といえるほどの実に様々な文体を駆使した。それは「文章形式の多種多様さは、そのまま二葉亭自身の存在様式であり、また時代が大きな過渡期にあることを、良心的な文学者が一身で示したものだといえるだろう。」^{注8}と評価されるべきものである。

この評価に従って「浮雲」の文体をみるなら、「浮雲」も戯作調の文体から言文一致の文体へと移り変わっているという意味において、二葉亭はその文体の変化を自らの存在様式として生きたはずである。一般的には、「浮雲」における戯作調から言文一致の文体への変化は、二葉亭が内面を発見する過程と捉えられ、そして表現の発展過程と捉えられている。無論このような見解は、近代における表現を史的に眺めるといふ立場において重要である。しかし問題は、このような文体の変化が作り出す言語空間を、二葉亭という表現者が統括しているという事実であり、二葉亭という名の表現主体がそのような言語空間を生きているという事実である。読者の「浮雲」への接近はその事実において導かれる以外はないのである。表現者の言語体験抜きに言語空間としての作品を扱うことはできない。問題はその文体の変化が示唆する二葉亭の言語体験そのものなのだ。

前半の戯作調の文体を分析した優れた論文に、林原純生の「浮雲と滑稽本」（国文学、五十三年・十二月号）がある。氏は滑稽本の直接話法の発言が「庶民生活の不適合者に対する庶民生活の場からの、鋭い批判的な写実的世界を作りあげているのである」とし、この方法が「浮雲」に継承されているとする。そして式亭三馬作「早

「変胸機関」(文化七年)の独語と、内海文三の独語とを比較している。孫引きになるが引用しよう。

ア、こりた／＼モウ／＼／＼恐ろしや／＼、思へば思ふほどぞつとする。おれが口よりいふじやアねへが、これまで悪い事をした覚えなし、両親も相応に見送るし、人さまに損はかけず、のう、そしてからにつね／＼臆病者ときているから、虫を踏殺すのも嫌ひ、どういふ理屈で酒の上がわるかろう、酒が性に合はねへかしらん。このぢうも大勢にかつきこまれるし、何の意趣遺恨もねへ人に喧嘩をしかけたり、理窟もねへ理窟をつけて、こなたにくつてかゝる。マアろくな事はねへのに。料簡さつせへ。ヨウ、みんなおれが悪いか、酒が悪いか(後略)

それはさうと如何しやう知らん。到底言はずには置けん事たら、今夜にも帰つたら、断念つて言つて仕舞はうか知らん。嘸叔母が厭な面をする事たらうなア……、眼に見えるやうだ……しかし其様な事を苦にしてゐた分には埒が明かない、何にも是れが金を借りようといふではなし、毫しも耻ケ敷事はない。チョッ今夜言つて仕舞はう……だが……お勢がゐては言ひ難いな。若しヒヨット彼の前で厭味なんぞを言はれちゃ困る。是は何んでも居ない時を見て言ふ事だ。ゐない……時を……見……何故。何故言難い。苟も男児たる者が零落したのを耻づるとは何んだ。其様な小胆な糞ッ今夜言つて仕舞はう(後略)

前者が「早変胸機関」、後者が「浮雲」であるがこのように並べら

れると確かに両方とも主人公の独語であつて文体も類似している。そこで氏は「発言者の優柔や意志的弱さ、その弱さを容認、又は自覚し得ず滑稽な自己偽装、自己欺瞞を行ふ姿を表現し、発言者の人間性の一端を表現する方法においては共通」しているとするのである。

この林原純生の考察は面白く学ぶところも多いのだが、ただ不満であるのは、両者の比較が表現上の効果、機能に限定されていて、文体における表現主体の問題を欠いているということである。たとえば、式亭三馬の独語は一種の一人芝居であり、一人による調子のよい言葉のかけあいによつて一般的な社会の逸脱者が造型されるにすぎない。そこに言葉を一定の距離において自在に操る、語り手と化した表現主体の存在を見落してはならないだろう。落語家がどんなに滑稽で意志の弱い人物になりきつた話をして、それによつて落語家自身は傷ついていないだろうという聞き手の判断によつて、造型された人物は、一般的な逸脱者の位置から少しも深められない。恐らくそれと同じことがここでも言えるはずである。

ところが「浮雲」の主人公内海文三の独語は全く性質の違うものである。ここには言葉のかけ合いという印象はない。「……」という記号を注目する必要がある。これは言葉が行き詰まった状態をあらわしているが、この記号が象徴するように、この内海文三の独語は、すでに言葉が行き詰まった状態にある主人公の沈黙に介されて表出されているのである。「言うべきこととして強く意識されている事柄が、お政の不機嫌や本田の嘲笑という状況的な阻止に出合つて沈黙の側に押し戻されてしまう。そのとき、外に向つて言うのとは全く性質の異なる、内的な意識の言語が改めてかれ自身の意識の対

象となってくる。」と見事に亀井秀雄が指摘すように、この自問自答の文体は、庶民から逸脱したものの一般的な造型へではなく、逸脱したもの内面へと向っているのである。まさに、不透明な「われ」を織りだす自問自答の文体がここにある。

恐らくこのような文体の表現主体は、「早変胸機関」のような安定した語り手ではなく、作者である二葉亭そのものと重なり始めていると言っていだろう。作者の固有な体験をワンクッションおいて一般化してしまうような文体ではなく、表現することが表現主体を無事ではすまぬ文体、亀井秀雄の言葉を借りれば「みずからの表現に強いられて自分という個人を問題にせずにはいられなくなつた作者自身のあり方が反映されてしまう」^{注11}文体へと変容したのである。つまり、ここで作者は、作者が表現する言葉と一体となつて受感されるという構造のなかに位置付けられたのである。

このような構造において、作者は表現主体の背中に貼りついたような形で受感されるから、読み手は、内海文三の苦渋の満ちた独語を表現主体である作者の内面の傷跡を見つけていく行為のように読む。それは読み手の内部の傷跡を見つけていく行為のようである。ここに「読む」という行為が完成していくわけだが、無論この「読み」は近代に限定されるわけではなく、源氏物語の読み手が作者にではなく共同幻想と言つていい深さと幅をもつた「語り手」に共振したように、本来は、作品という器に盛られた言語体験を共有するかもしれないかという次元において時代を越えて語られるものである。ただ、作者が「語り手」の位置を奪つて、「人間」・「個人」・「内面」といった仮構のもとに語り始めたとき、その言語体験を運ぶ器そのもののシステムが違つてしまった。それが近代の問題な

のである。

林原純生の比較する両者の文体の間の差異を強調すれば以上のようになる。類似の文体であっても、文体上の水準的な違いがあることを無視してはその共通性は語れない。その差異を明らかにしないで共通性を見つけた方法に不満が残るわけだが、ただその共通性の主張そのものの意義は全面的に失われたわけではない。それは、滑稽本による直接話法による発言を、庶民生活の場からという視点に結びつけたことにあると言っていだろう。批判的写実世界を作り上げたかどうかということより、直接話法の発言が庶民生活の場に降りた表現意識を抱えこまざるをえないという、そのことの共通性を指摘したことが重要なのだ。

それは、吉本隆明が「言語にとって美とは何か・表現転移論」で「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」^{注12}と規定したその規定に重なるものである。

二葉亭は「浮雲」という作品を出発させるにあたって、庶民生活の場に降りた表現意識を抱え込んだ。だが一方で、沈黙の側に押し戻され内面を仮構する表現意識をも抱え込む。引用した二葉亭の自問自答の文体は、庶民生活の側から、逸脱した主人公を批判的に扱う表現意識と、沈黙の側で言語を自身の内面の傷跡として辿ろうとする表現意識との、せめぎあいのなかで生まれたものである。^{注13}

恐らくこのような文体の成立は、二葉亭のような知識人の立場が、庶民にとって逸脱として現われ始めたことに二葉亭が敏感に気付いたことに対応する。そして、その逸脱を、庶民の生活の側から眺める視点をもつたことが、このような戯作調の文体で作品を始め大きな理由になつているはずなのである。また、逸脱によつて強

いられる、内面を発見する文体とのせめぎあいにおいて、結果的には、「知」へ上昇する自己を相対化する役割をも果しているのである。

ところが、「浮雲」の後半において文体は次のような言文一致体に変っていく。

あれほどまでにお勢母子の者に辱められても、文三はまだ園田の家を去る気になれない。但だ、そのかわり、火の消えたように鎮まッてしまい、いとど無口が一層口を開かなくなッて、呼んでも撓々しく返答をもしない。用事が無ければ下へも降りて来ず、只一間にのみ垂れ籠めている。余り静かなので、つい居ることを忘れて、お鍋が洋燈の油を注がずに置いて、それを附附けて注がせるでもなく、油が無ければ無いで、真閑な坐舖に悄然として、始終何事かを考えている。

このような文体においては、前半の自問自答の独語によるリズム感はずでになく、表現主体の背中に貼りついた作者の観念の働きが、意味の働きとしてこちらに伝わるだけである。つまり、前半の自問自答の文体によって織り出された不透明な「われ」の沈黙が、言葉によって説明づけられているのである。

これは、前半の、庶民の生活意識と「知」への上昇という両極を抱えていた文体が、優柔不断な作者を「知」の側に追いこんだことを意味しよう。

内海文三の陥った事態はすでに解決不可能であり、亀井秀雄が述べるようにこの事態は戯作体を継承した自問自答の文体ではすでに

描写ができなくなっている。「浮雲」第三編での、自虐的なまでの高い精神性の維持とそれを裏切るお勢への執着という内海文三の二律背反は、庶民の生活の意識を全く切り離れたところでしか成立しないからだ。従ってそれは、「知」の場所によって説明づけられる他なかった。もともと、内海文三の陥った立場は、明治の知識人が庶民の生活意識から逸脱したそのことから始まったのである。後はその逸脱を、庶民の生活意識から眺めるか、知識人の側から眺めるかの問題である。ただその判断には時代というものが関わってくるだろう。知識人の側から眺めるには、生活意識から疎外される知識人の被害意識が、共通した層の被害意識として共感される程にふくれあがっていなければならぬ。言わば、その定量に達つたのが明治二十年代ということであり、そういった共感のもとに、二葉亭は逸脱がひきおこした沈黙を説明づけることができたのだ。

「浮雲」における解決不可能の事態（といっても生活意識へ降りてしまえば解決がつくのであるが）は文体を「知」の場所へ追いこんだが、そこは明治の知識人が生活意識から切り離されたところで自らの存在様式を決定した場所である。庶民の眼から見た逸脱者は滑稽な変人にすぎないが、「知」の場所における逸脱者は、近代的知性や自意識や内面といった仮構のもとに自ら語り出す「悩める者」であると言える。

従って近代の読み手は消失した語り手に代わって新たな語り手としての刻印を発見したので。新たな語り手は初めから「悩める者」としての刻印を受けており、その被害意識を読み手の前に現前させることが重要な役割となる。解決不可能の事態を打開するような文体は必要ではなく、語り手すなわちその背中に貼りついた作者の傷跡

を再現しつづける文体が必要とされるのである。そのような文体による表現は、解決不可能の事態を意識することだけに固執するからいきおい説明の文体になる。

言文一致の文体とは、解決不可能の事態を説明（意識）すること、その事態から遠ざかるうとする新たな語り手（作者）の誕生によって完成されたのである。

二葉亭は「浮雲」という作品に、生活意識からの逸脱そのものとしての言語体験を刻みつけたのだ。が、その言語体験は前半から後半にかけて大きな「ゆれ」をもった。それは二葉亭の存在様式の「ゆれ」であり、二葉亭が意志したかどうかは別として、「悩める者」としての新たな語り手の誕生を意味するものであった。

問題は、二葉亭がその「ゆれ」を作品としてどう完結させようとしたかである。「浮雲」は未完であるが、何故未完なのか。

少くとも、「浮雲」以後の近代の作品の終り方を知っている読み手なら、「浮雲」が未完であるという事情を知らない限り、「浮雲」を未完と思うことはないだろう。「道草」の最後のあの有名なセリフ「世の中に片付くなんてものはほとんどありやしない」が象徴するように、解決不可能の事態が現前されたとき、近代の小説は作品としての構造を完成させたのである。従って「浮雲」は未完であるにもかかわらず、近代小説の終り方を最初に提示した作品とも言えるのだ。

二葉亭が「浮雲」を未完にしたのは、恐らくは彼の表現意識がまだどこかで生活意識とつながっていて、「知」の場所へ追いこまれた語り手の役割を認めようとしなかったからであろう。もしそこで

作品を成立させてしまったら、二葉亭は、生活意識から疎外された「悩める者」として自らを決定つけてしまうことになる。一方で社会へ関わりうとする意識を持ちつづけた二葉亭はそれを恐れたに違いない。

言文一致の文体がすでに既成の作品という構造を越えているという意味で、二葉亭の前にはもう作品という構造は現われようがなかった。残された道は、いつのまにか作り出してしまった言文一致の文体による解決不可能の事態を、時代が認める前に自ら作品の終りとして認めるかどうかだった。それを拒否したとき、二葉亭は同時に書くことを放棄する道を選んだのである。

六、未完という宿命

さて、透谷の文体もまた、「浮雲」の前半に見られるような自問自答の文体に近いものであることに注目する必要がある。たとえば、引用した八月十八日北村ミナ宛書簡の「奪ふ可からざる者」としての小説家像を述べる文体もそうであるし、「楚囚之詩」の牢獄における独白もまた自問自答の文体と言っている。無論近いといっても、「浮雲」は戯作調によるかけ合いのリズムを色濃く残しているのに対し、透谷の文体は透谷の思考の動きによって織り出されるリズムといった感がある。

その差というのは、生活意識からの逸脱を、二葉亭がお政や本田に内海文三を対立させるという外在的な構図によってしか表現できなかったのに対し、透谷は自らの体験に起因する内部の屈折の構図において表現できた、ということにあるう。だから透谷は、逸脱が引き起こす沈黙を「……」と表す必要はなく、屈折の文体とも言う

べき自問自答のリズムのなかに吸収することができたのだ。

一方、二葉亭と透谷の自問自答の文体における共通性は、どちらも「話体」から抜けきらないということにあるだろう。それは表現意識のなかにまだ生活意識を抱え込んでいるという様にも言い換えられる。「浮雲」の自問自答の文体が、生活意識からの逸脱を生活意識の側から見ると「知」の場所である内面の側から見ると、どうせめぎあいのなかで生まれたことはすでに述べたが、同じことが透谷の文体についても言える。透谷の場合は、透谷の内部の屈折の構図のなかにそのせめぎあいがあるのである。

自問自答の文体における表現意識のなかに、透谷は生活意識への下降と「知」への上昇という両極を分裂のまま抱え込んだのだ。抱え込んだ理由として、政治上の挫折によって生活意識に下降し、キリスト教体験、北村ミナとの形而上的恋愛によって「知」へ上昇したという体験の屈折によると言ってしまうえば簡単に説明できるが、本当は、「知」の場所にあっても現実に積極的に関わる生き方を選んだことが現実への通路である生活意識に結果的に足場を築かせることになったからだ、と考えるべきだろう。そう考えれば、透谷が創作において言文一致の文体へ行かず、後に「国民と思想」で民衆と政治の距離を正確に把握するに至った理由も見えてくるはずである。

二葉亭が言文一致の文体へ進んだのは、言語表現の上において彼が「知」の場所へ追いこまれたに他ならないが、透谷はそうではなかった。透谷の小説「我牢獄」や「星夜」「宿魂鏡」の主調のリズムは依然として自問自答のリズムであり、説明の文体へ至る可能性をもっていない。つまり、透谷は説明の文体である言文一致の文体

とは無縁だったのであり、それによって現前されるような「悩める者」とはならなかったのである。

生活意識からの逸脱を、「知」の場所に立った被害意識からではなく、生活意識と「知」の場所の両義的な地点から現実総体へ折り返そうとしたために、透谷は、層として現われたところの知識人の共感に支えられた文体を選ばなかったのである。透谷は、自分の陥った事態に対しては、打開しようと積極的に悩む者であり、従って解決不可能であるその事態を説明する必要もなかった。ただ打開のための思考のうねりを文体のリズムに刻みつければよかったのである。その意味で、透谷は孤立しており、その文体は透谷の膂力によって支えられるしかなかったと言えるだろう。

自問自答の文体を創出したとき、二葉亭も透谷もすでに既成の作品という構造を越えていた。その時点で、文学という制度はそのような文体に見合う作品の構造をまだもっていないかった。いずれにしても彼等は独力で自らの言語体験を包む作品を見つけなければならなかったわけであるが、それが容易なものでなかったことは「楚囚之詩」と「浮雲」の終り方が示している通りである。

二葉亭にとって悲劇だったのは、言文一致の文体によって近代の小説に見合う作品の構造を提示してしまったにもかかわらず、恐らくは彼がそれを認めなかったことだ。透谷は逆に自分の文体を詩として提出することによって、透谷独自の作品の構造を提示したが、透谷にとってそれは未完でしかなかった。だから旧来の作品の構造によって締めくくられなければならないのであったのである。

透谷が自問自答の文体に自己の言語体験を重ねる限りにおいて、完結した作品構造を強要するような詩や小説という作品には異和で

ありつづけたろう。その意味で評論こそ透谷の表現意識に最も適したものであったのである。何故なら、評論は未完であることを宿命づけられた作品である他ないからだ。作者の現実への関与が評論を成立させる重要な契機だとすれば、それを読み手に読ませるのは作者の言語体験が孕む説得力に他ならない。ここで評論が未完であるというのは、現実が未完であるからと言ってもいいだろう。つまり、未完であるべき舞台の上で透谷は説得力そのものに言葉をたくせよよかつたのである。

さて、このような透谷の表現意識を私達はどう評価すべきなのか。伝統的文体からリアリズムの文体への過度期における混乱を体現していると、表現史的に捉えるのはた易い。しかしそのような捉え方では、たくさんの反古の山を築いた透谷の表現意識は見えてこないだろう。むしろ、私達はここで、「知」という特権的な場所を越えて私達の生きた現実へ深く関わろうとすれば、私達の表現自体が未完として投げだされてしまうという一種の宿命を見るべきなのだ。透谷は、永遠の未完となった反古の山においてそのことを私達に示したのである。

注

注1 透谷の引用は岩波の透谷全集によった。なお引用するにあたって旧字体の一部を新字体に直したことを付記しておく。

注2 この執筆時期の推定は、岩波全集第三巻「夢中の詩人」解題での、勝本清一郎の説に基く。

注3 小沢勝美「北村透谷、原像と水脈」(一九八二、勁草書房)四十六頁。

注4 同 三十二頁

注5 前田愛「透谷の原像」(『国語通信』筑摩書房、昭和45年11月号、

「近代日本の文学空間」昭和58年・新曜社所収)

注6 菅谷規矩雄「詩的リズム、音数律に関するノート」(一九七五・大和書房)一四九頁

注7 原子朗「二葉亭四迷、内面の言語へ」(国文学、昭和55年8月号)

注8 同

注9 ここに言う表現主体とは伝記的事実を持つ作者でもなければ語り手でもない。テキスト空間を統括する表現上の主体のことである。語り手はテキストそのものを受け手に効果的に送るための戦略的主体と言ふべきものであり、個人という幻想にでなく共同幻想に表現主体が重ねられた近代以前においては、この語り手が実質的な表現主体として物語のなかに現前したのである。

注10 亀井透雄「感性の変革」(一九九三、講談社)七十六頁

注11 同 七十七頁

注12 吉本隆明「言語にとって美とは何か、表現転移論」(角川文庫)一八七頁

注13 同 一八一頁で吉本隆明は「かれはおそらく生活者であり、同時に思はずであるという二重の意識をかつてない鮮やかな輪郭で生きたはじめての知識人であった。『浮雲』で実現されている表出位置の定立がそれをしめしている」と述べている。

注14 注10と同 七十四頁

付記

この論は、明治大学日本文学第11号に載せた拙論「北村透谷の表現意識——作品への異和——」におけるテーマをひきついだものである。併せて参照されたい。

(本学大学院博士前期課程終了)