



Title	内田百閒の研究
Author(s)	山田, 桃子
Citation	北海道大学. 博士(文学) 乙第7057号
Issue Date	2018-09-25
DOI	10.14943/doctoral.r7057
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/90460
Type	theses (doctoral)
File Information	Momoko_Yamada.pdf



[Instructions for use](#)

北海道大学大学院文学研究科 言語文学専攻 博士論文

内田百閒の研究

山田桃子

目次

凡例	8
序論	9
《第一部 内田百閒評価史の検討》	
第一章 百閒の評価史	18
第一節 一九二〇年代から敗戦まで	19
(一) 作家名の揺らぎについて——「百閒」および「百閒」	19
(二) 一九二〇年代の評価	20
(三) 『百鬼園隨筆』（一九三三）ヒットへ	21
(四) 人気の最盛期——映画『ロツパの頬白先生』（一九三九）周辺	23
(五) 日本郵船囑託時代	30
第二節 一九五〇年代から現在まで——先行研究の検討とともに	41
(一) 一九五〇年代における評価	41
(二) 百閒のテキストと（無）意味——三島由紀夫・川村二郎の先行論から	43

(三)	一九八〇年代における再評価から現在まで……………	47
(四)	目的なき「道」の運動——粟津則雄の先行論から……………	50
(五)	主体から離れて——一九八〇年代以降の先行論……………	52
(六)	歴史と主体——二〇〇〇年以降の先行論……………	57

《第二部 メディア・テクノロジーの経験をめぐって——一九二〇年代の百閒作品に関する問題》

第二章 映画をめぐる歴史的転換と百閒作品…………… 64

(一)	転換期・一九二〇年代後半……………	65
(二)	映画と資本主義の世界性……………	66
(三)	大正期〈文学〉における映画①——〈分身〉の〈脅威〉……………	67
(四)	大正期〈文学〉における映画②——映画を見ることの〈脅威〉……………	69
(五)	百閒のテキストにおける映像と主体の邂逅——「冥途」「映像」から……………	71
(六)	一九二〇年代後半の百閒のテキストの変化……………	74

第三章 「旅順入城式」における映画と〈帝国〉をめぐる経験——イメージの〈起源〉と抗争…………… 77

(一)	問題の所在——日露戦争の実写映画の経験、そして書くこと……………	78
(二)	上映空間の抗争——映画をめぐる歴史的な変動の中で……………	80
(三)	映像の兵士とともに行軍する主体……………	82

(四)	旅順入城式という経験——〈起源〉のイメージと映画の経験	84
(五)	旅順口へ続く〈文章道〉	88

第四章 「大尉殺し」論——テクノロジーのショックと歴史的イメージの構築

(一)	問題の所在——反復される列車強盗殺人事件の経験	95
(二)	遭遇をめぐる恐怖——到来する汽車・殺人	97
(三)	車窓の殺人——出来事と見る主体の関係性をめぐって	99
(四)	刺激に打ち震え硬直する「私」の身体	101
(五)	映画と鉄道の経験と歴史的イメージの構築——〈トラウマ〉をめぐる議論から	103
(六)	一九二〇年代の百間のテキストをめぐる	104

《第三部 断片・歴史・亡霊——一九三〇年代以降の百間作品に関する問題》

第五章 百間の作風の変化に関する問題——〈文学〉領域をめぐる社会的変動

(一)	一九二〇年代の評価——「内田百間氏の詩的天才を信ずる」	110
(二)	作風の変化に関する先行研究	111
(三)	貧窮と売文——一九二〇年代後半の社会的変動の中で	114
(四)	百間のテキストにおける〈現実〉／〈虚構〉をめぐる問題	117

第六章 「随筆」の流行と〈文学〉の境界線——『百鬼園隨筆』まで

(一)	百間研究における「随筆」をめぐる歴史的検討の必要性	122
(二)	戦前期「随筆」に関する先行研究	123
(三)	「随筆」というカテゴリーの立ち上げ——「随筆の面白味は「人」に存する」	125
(四)	ジャーナリズムと「雑文」批判——「随筆」の領域をめぐる	130
(五)	『百鬼園随筆』刊行直前の百間評価——「創作」か「中間読物」か	135
(六)	『百鬼園随筆』とその評価に関する問題——「小説」か「随筆」か	140
(七)	百間の「随筆」観とその批評性	146
(八)	一九三〇年代へ	148

第七章 「随筆」と〈自然〉——一九三〇年代における「随筆」批判と百間評価に関して

(一)	一九三〇年代の「随筆」と百間	158
(二)	「随筆」という強固なカテゴリーと争点の移行——〈構成〉〈技術〉の欠如	158
(三)	〈西洋・近代〉なき〈自然〉から離れて——「小説」「批評」「詩」と「随筆」	164
(四)	〈現代日本社会〉における「随筆」性の排除	172
(五)	〈現実〉と書き手の関係——〈リアリズム〉と「随筆」	176
(六)	百間の〈リアリズム〉——「文章」をめぐる目的性と、忘却と想起という方法	180
(七)	「随筆」という断片	184

第八章 都市と歴史の断片をめぐる——「東京日記」「鼻」

(一)	百間のテキストと都市	191
-----	------------	-----

(二)	〈帝都〉と〈帝国〉のネットワークをめぐる問題——「鐵道館漫記」周辺から……………	197
(三)	永井荷風「澤東綺譚」と百閒「東京日記」——東京に現れる鱸／鰻……………	201
(四)	都市と歴史の語り——過去と関わる断片的イメージの到来……………	206
(五)	遺体の到来と〈帝都〉のアナクロニズム……………	210
(六)	都市・歴史・亡霊——靖国と「鼻」……………	212
(七)	記憶の断片……………	214

第九章 「柳檢校の小閑」における盲目と亡霊の時間性…………… 218

(一)	盲目の問題系——過去・死者・言葉の知覚……………	219
(二)	谷崎潤一郎「春琴抄」における反・視覚と過去の記憶の世界……………	222
(三)	視覚の表象における時間的・空間的な錯綜——百閒「菊の雨」……………	223
(四)	盲目と現在時をめぐる錯綜……………	225
(五)	盲人の著者とテキスト——宮城道雄の随筆をめぐる問題に関連して……………	230
(六)	東京の変容と関東大震災をめぐる記憶……………	233

第二〇章 「サラサーテの盤」における亡霊の現前をめぐる——声・意味・メディア…………… 238

(一)	問題の所在——「幻想文学」における亡霊の現前……………	239
(二)	亡霊たちの発生——コミュニケーションをめぐる時間性……………	240
(三)	意味と結びつかない声……………	243
(四)	ラジオ放送の聴取をめぐる……………	246

(五) メディア・テクノロジーと〈国土〉の時空間 249

結論 252

初出一覧 259

引用・参考文献一覧 260

凡例

・本論は、内田百閒のテキストは、未公刊・全集未収録のテキストを除き、すべて『新輯内田百閒全集』（全三三巻、福武書店、一九八六―八九年）に準拠している。未公刊・全集未収録のテキストで参照したものについては、引用・参考文献一覧の「内田百閒の著作」の欄に明記した。

・資料名や資料本文の引用にあたっては、『新輯内田百閒全集』収録テキストからの引用に限り全集の旧漢字・異体字の表記に従い、それ以外では適宜新漢字に改めた。ただし、「百閒」という作家名の表記については、原文で「百間」とある場合はその表記に従っている（詳しくは、第一部第一章第一節（二）の説明を参照いただきたい）。

序論

内田百閒（一八八九～一九七一）と言えば、『百鬼園隨筆』や『阿房列車』といった諧謔に満ちた「隨筆」群の書き手として一般に知られている。そこから、鉄道、酒、猫を愛した偏屈で逸話に事欠かない奇人といった、作家の具体的な人物像を思い浮かべる人も多いだろう（「隨筆」を原案とした映画『まあだだよ』（黒澤明監督、一九九三年）の一場面を想起する人もいるはずだ）。また一方でこの作家は、「幻想文学」として分類されることの多い独特の「小説」群の書き手としても知られている。

だが、一定の認知度に比べ、これまで行われて来た研究は決して多いとは言えない。その理由を集約してしまえば、この作家によって書かれたものに明確な「思想」が見出せず、歴史的な位置付けが困難であるという一点に尽きるのではないだろうか。

百閒の作家としてのキャリアは大正後期に始まったが、広く認知されるのは昭和に入り『百鬼園隨筆』（一九三三）のヒットによってである。それ以降主に「隨筆」の書き手として、戦後も長く読者を得た。つまり主たる活動はほとんど昭和に入ってからなのだが、作家は同時代の政治的・社会的動向に対し積極的な発言を行うことはなかったし、批評を（文学）に託したようには見えない。かといって、（文学）の（芸術）性を追求したのでもなかった。「隨筆」と「幻想文学」とで記憶されるこの作家のテクスト群に一貫した思想が見出せず、同時代の歴史的状况とは無関係の世界に自足し浮世離れしているように見えても不思議はない。いや、それがいわゆる（文学史）の流れに位置付けられないだけ、つまりは（文学）のいずれかの主義や派、それをめぐる論争や抗争と縁がなかっただけで、作家は（文学）の名において何かを語らなかつた代わりに「隨筆」を通して日々の暮らしを記し、「庶民」の立場から歴史に関わり続けて来たのだという言い方も可能ではある。実際、同時代の主要な動向から切り離されているというイメージは、「時流に流されない」という肯定的な見方へと反転しうる。戦時中の百閒が日本文学報国会への入会を拒否したというエピソード（二）も含め、大勢に与せず権威や政治性とは無縁であり続けた「庶民」作家、といったイメージがとりわけ敗戦以降作家イメージの一つとなつて行ったことは間違いない（三）。

しかしいずれにしても、百閒のテクストは、同時代の文学者たちが多かれ少なかれ関わっていった大小様々な政治（もちろん「芸術のための芸術」なる政治も含まれる）と、良くも悪くも無縁であるというイメージが曖昧に共有されているのではないだろうか。それは、「ブンガク」という語彙の帯びる大仰さ、権威的な重苦しさとは別のイメージであるとも言え換えられる。第一章でも見るように、柄谷行人（四）が「近代文学の終り」を見出す八〇年代に、むしろ百閒のテクストの人氣が再燃し、再評価が進んだという事実はこのことと大いに関係がある。

八〇年代のキーワードと言えば、「バブル」であり「消費社会」であろう。また「ポストモダン」という用語が人口に膾炙し、「ポストモダン思想」が流行した時代として語られることも多い。より広い文脈から言えば、「近代」^{モダン}を担ってきた「近代主義」^{モダニズム}の思想や価値観の失墜を

語り根底的批判を向ける思潮は、八〇年代以前から世界的に大きなうねりを見せていたが、日本では浅田彰による八三年のベストセラー『構造と力』、翌年の『逃走論 スキズ・キッズの冒険』が引き合いに出されることが多い。浅田はパラノ／スキズ（パラノイア／スキツフレニー）という対比を用い、ある転換を示唆している。蓄積と競争をモットーに一定方向に走り続け、成長し続けようとする近代社会に支配的なパラノ型の人間類型が終焉を迎えつつある今、そうした競争過程から多方向的に逃走するスキズ・キッズであれ、とする議論は、ジル・ドゥルーズ、フェリックス・ガタリの『アンチ・オイディプス』（一九七二）を参照した、ポスト構造主義思想への案内でもあった。八〇年代、百間のテキストは、同時代の消費文化にマッチする「ナウ」なエンターテインメントとして読まれたが、並行して研究においても、これ以降、新しい知の潮流を迎えて再評価が進むことになる。ここでは、例えばこれまで作家主体の「内面」「夢」「無意識」の表現として読まれていたテキストが、統一的な主題や物語へと還元されない中心を欠いた意味の連関として再発見され、あるいはほとんどが一人称で書かれていながら、百間のテキストの「私」が内面の深さを極端に欠いていることなどが論じられた。八〇年代以降、主体を脱中心化する構造主義以後の知の受容を通じてこそ、百間のテキストの評価の可能性が大きく開かれたのである。

しかし、こうした変化の後も、歴史をめぐる問いについては長い間後景化し続けることになる。つまり、テキストの歴史性が明確に問われない点では依然としてほとんど変化がなかったのである。

この問いがはつきりと浮上するのは二〇〇〇年代以降である。少しずつではあるが、テキストを歴史的な視点で問題にする論者が蓄積していると言える。本論もまたこうした潮流に掉さすものである。ただし、これらの先行論の多くが、作家主体の批評（意図）という枠組みから抜け切れていないように見える点は、指摘する必要があるだろう。それゆえ、近年少しずつ蓄積している、テキストの歴史性を考慮する論考は、心理も意図も欠いて見える百間のテキストの無責任性を示してきたもう一方の先行論の流れと折り合いをつけることができないではないだろうか。

こうした研究状況をふまえた上で、本論の問題設定について述べておく。本論の課題は百間のテキストをめぐる歴史的問題を重層的に明らかにすることだと言えるが、より具体的にはどのような問題を扱うのか、もう少し詳しく述べておこう。

百間のテキストをめぐる歴史性について考える際、まず、すでに幾つかの先行研究で、一九二〇～三〇年代という時代との密接な関わりが指摘されてきた点は見逃せない。百間をあえて「二〇年代作家」と呼んでみたい」と述べた松浦寿輝（「百間の感受性にもし何らかの時代の刻印といったものが認められるとすれば、それは大正期でもなく、いわゆる「戦前」といった符牒でもなく、西暦によって二〇年代と呼ぶし

かないような風土に関わるものなのではないだろうか^(四)、テキストに「一九二〇年代から三〇年代にかけての、映像を受け入れる感性^(五)」内的イメージの一端^(六)を見出し、百間が「映像メディアと時代の危機」を嗅ぎとっていたと指摘した高島直之^(五)、また座談会で、「二〇年代から三〇年代の近代文学における認識のシステム変化でいえば、内田百間をいつも考える」と述べた紅野謙介^(六)らの議論が挙げられ、特に丸川哲史^(七)の論考は、百間のテキストを主体の歴史的・政治的編成という視点から問題にした画期的な論考であった。これらの先行論は、他ならぬ一九二〇～三〇年代という時期において顕在化するような問題を百間のテキストに見出し、かつそれが百間のテキストの性質と本質的に関わっているという視点を持つことではほぼ共通すると思われる^(八)。本論はこれらの先行論の視点をふまえ、百間のテキストの性質が二〇～三〇年代の歴史性と不可分であると考ええる。

しかしここで鍵になるのが、この時代の歴史性をどのようなものとして問題化するかという点だろう。その重要性は、今挙げた先行論の間でさえ時代に託すイメージが微妙に異なっていることから分かる。例えば、松浦寿輝の論考で「戦争と戦争との間に束の間特有の文化の華を咲き誇らせた二〇年代」とか、「アヴァンギャルド以後にしてファシズム以前」(同書一〇六頁)などと言われる時、「二〇年代」は世界同時に顕在化する都市文化や大衆消費文化、伝統から解放されたある種の軽さにおいてイメージされている。確かに二〇年代は世界的に大規模な資本主義的再編が進んでいく時期である。だが、二〇年代の明るい文化の時代から三〇年代の政治の時代へ、あるいはモダニズムの時代からナショナリズム、ファシズムの台頭する暗い時代への退行、といった二分された段階的な見方は、これまで多くの研究が批判を向けて来たものだ。池田浩士^(九)は著書で、「マルクスの確認した資本主義の世界性^(一〇)が現実生活のなかで完成されたのが、おそらく、一九二〇年代だった」(傍点原文)と述べているが、吉見俊哉は、池田の論を次のように敷衍している。

ここに指摘されている世界性の日常化をもたらした直接の契機が「…」一九八〇年代以降のグローバリゼーションまでつながっていくもろもろの技術革新であったことは間違いない。しかしながら、池田がここで論じていたのは、そうした情報や知、文化のトランスナショナルなフローが、たんにグローバルな同質化をもたらしたのではなく、むしろ文化と政治の、トランスナショナルな知とローカルな文脈との、技術的な先端性と土着的な民衆文化との単純な二項対立ではどうにもとらえられない分裂と屈折、多層的な抗争を激烈に生じさせていったことであった。(一〇)

確かに二〇年代は、既存の境界を破壊し越境するプロセスを通して旧来的な秩序からの解放がもたらされたが、それは抗争や葛藤を不可避的

に伴うものであった。同様に、ハリー・ハルトウーニアン(二)もまた、資本主義近代による発展が、矛盾と抗争をはらむ恒久的な不均等発展でしかありえないと強調する。彼によれば、それゆえに戦間期日本のモダニズムは、資本主義の不安定性から守られた永続的な文化、共同体、記憶を追い求めていくのである。ハルトウーニアンはこうしてモダニズムとナショナリズム、ファシズムを対立させる図式を覆すだけでなく、日本の経済的「後発性」が政治的に歪んだ近代発展をもたらしたという語りを斥け、均質なプロセスとしては実現しえない「近代」それ自体の再考を促すのである。

このように、二〇〇三〇年代とは世界的な規模で資本主義的再編が進み、その矛盾と抗争をはらんだプロセスの中で、様々なレベルで抵抗や抑圧が引き起こされ、葛藤が顕在化した時期として捉えることができるだろう。前述の丸川哲史は、百閒のテキストに対し、こうした問題を、関東大震災以後の東京の「帝都」としての復興、及びそれと連係した「帝國的な広がり」との関連性として提起した。本論の主な議論はこの問題提起を引き継ぐ形で行われるが、よりその問題を明確にするために、ここで内田隆三『国土論』(三)を参照しておく。

内田は同書で、文部省唱歌「故郷」(一九一四)を例に出しながら、まさに資本とメディア・テクノロジーに媒介されたそのような広がりについて論じている。内田によればその歌詞の、どこでもありどこでもないような抽象的・匿名的な「故郷」をめぐる記憶は、メディア・テクノロジーに媒介され国境を超えて広がる、「抽象的な社会空間」の成立に呼応しているという。したがって、この唱歌は単に国家教育による大衆動員の装置というより、「知覚の形態やまなざしの構造といった水準で、世界や出来事が無・場所化された抽象的な空間として成立するような社会性の場をリアルと感じる感受性の型へ向けての動員」であり、「それは国家というよりも、資本の力との関係に組み入れられて存在の根拠をもたなくなった人びとの感受性である」と述べている。とはいえ内田が、そうした過程における「ねじれ」を指摘しているように、やはりそれを均質ではありえない抗争をはらんだものとして考える必要がある。

国民国家という想像力の形態は、一方では資本やテクノロジーがひらく抽象的な空間の想像力から養分を吸い上げながら、他方ではその抽象的な空間のひろがりから自己を差異化し内閉化する象徴的なベクトルをはたらかせているのである。そこにはねじれた関係があり、このねじれは抽象的な空間の広がりについてか耐えきれなくなるときがくる。日本の場合、大陸や南洋への帝国主義的な進出はこのねじれがひどくなっていくプロセスに重なっている。

そして、先に言ってしまうば、本論は中でも、百閒のテキストでそのような抗争が時間に関わるものとして書き込まれている様相を問題に

している。どういふことか。順に説明しよう。

本論は、上記で内田が述べるような戦前期の状況を念頭に、より具体的な歴史的文脈も参照しながら、特に一九二〇年代以降の百間のテクストを読んでいく。しかし、そこで同時代という考え方には注意が必要である。百間のテクストを読んだ者なら、「随筆」とされるものであれ、「幻想文学」とされるものであれ、それがしばしば何らかの過去をめぐって書かれているということには異論がないだろう。そこに単なる懐古趣味とは別の可能性があるとするとするならば、現在という地平とは別の時間性、イメージをめぐる過去と現在の錯綜した時間性が問題になっているものとして考えられるのではないか。そのように考える限りで、それは単一の「共時性」^{サンクローニ}と結びついたグローバル化に「錯時性」^{アナクローニ}を対峙させるジャック・デリダ(ニミ)の議論にも関わって来ることになると思われる。ただし、それ以前に、上記の内田もまた、一方で国家の時間、空間を相対化する、国境を超えた「普遍的な標準時間」、「抽象的な社会空間」を論じながら、唱歌「故郷」に対し、経験したことのない過去の記憶をデジャヴのように経験するという、ねじれた時間性について言及していたことは、指摘しておくべきだろう(二四)。

おそらく、百間のテクストが歴史的に位置付けにくい理由の一端はこうした点にあると思われるのだが、いずれにせよ、本論の主な議論は、こうした資本とメディア・テクノロジーに媒介された(世界)の広がりや百間のテクストがどのように関わったのか、そこにどのような抗争が浮上しているのか、また同時代の他のテクストとどのような差異があるのか、といった点を論じて行くものとなる。

こうした議論の中で、本論はまた、百間のテクストの代名詞とも言える「随筆」をめぐる問題についても追究する。「随筆」なるものはまさに一九二〇年代以降、ジャーナリズムの中で流行し定着していく。しかし、気軽に読めるその軽さによって新たな生活スタイルと適合し、消費され隆盛を迎える「随筆」は、一方で、現在もそうした認識があるように、(西洋・近代)と対立する(日本)性の象徴として強い批判にさらされることにもなったのである。本論は、このような近代の「随筆」をめぐる錯綜した言説を整理し、またそこにおいて百間の「随筆」がどのように評価されていたのか検討を行う。

この検討は、研究上、不可欠の作業である。それは第一に、作家の評価史の整理として要請される。現在、「小説の神様」ならぬ「随筆の神様」とまで言われる(五)作家の戦前期の評価については、『百鬼園随筆』によって一躍名を知られるようになり、昭和期の「随筆」ブームを牽引したなどと大まかに紹介されはしても、同時代評価の詳細が検討されたことはなかった。よって、戦前期の評価史の整理としてこの作業は意義がある。とはいえ第二に、この作業は単にそれだけでなく、研究の方法論を再考するためにこそ要請されていると言える。これまで、論者自身の過去の論考も含め、先行研究は百間の文章を「随筆」と「小説」に分けた上で、もっぱら後者のみを主な研究対象として扱ってき

たという経緯がある。「随筆」を対象とする論考であっても、『百鬼園随筆』は、筆者の気分が直接的に綴られた諸般の「随筆」とは径庭を有する「二さ」というように、作者が「現実」の経験や感想を筆に随つて記すものだという「随筆」への認識を検討しないまま、百間の「随筆」をそこから区別するという評価が行われてきた。「随筆」への認識を検討しないままにあれば、評価するにしろ（随筆文学」という下位カテゴリーを持ち出すなどして）、初めから研究の対象にしないにしろ（文学」の周縁や外に位置づけて）、研究者自身が「随筆」をめぐる認識の歴史性を自覚しないまま評価を行うことになってしまう。近代の「随筆」をめぐる歴史的検討は、「随筆」に対する現在の認識を出来る限り相対化するためにこそ必要なのである。そしてこれにより、第三に、これまで「小説」として研究対象になったテキストにのみ指摘されてきた問題系が、「随筆」とされるテキストにおいても通底しているという問題設定が可能になるのではないかと考えられる。つまり、いずれも錯綜した歴史性と切り結んだ、百間のテキストの特異な問題系を示すものとして問題化することが可能になるのではないだろうか。

以上、本論の問題関心を述べて来た。早速具体的な議論に進むが、第一部第一章では、百間が公にテキストを発表し始めた時期から現在に至るまでの、評価史を整理することから始めたい。そのうち特に第一節は、戦前期の百間のテキストを取り巻く状況を、本論の問題関心から大まかに描き出し、第二部以降の議論の下地を用意する作業としての意味合いが強い。これに対し、第二節では、個別の先行研究をより具体的に検討しながら、一九五〇年代以降から現在までの評価史を整理する。結果的に、それは第一節やそれと関連する第二部以降の議論とはまた別の仕方、テキストをめぐる歴史性を問題にしなが、百間のテキストの核心に迫るものだと言えるだろう。早速検討していこう。

(二) 戦時中の日記として公刊された『東京焼盡』（講談社、一九五五年）の一九四五年五月一八日の記述や、「文藝家協会に入会しようか」（『東京新聞』一九五九年三月二十九日）に詳しい。

前者の記述は、大政翼賛会の解散によって文学報国会もなくなるだろうとした後、次のように続く。「文学報国会には最初から関係せずとさめて何を云つて来ても返事を出した事がない。〔…〕先方では勝手に名簿に名前をのせ何とかの役をつけて頻りにその會合の案内状をよこしたりした。〔…〕文士が政治の殘肴に鼻をすりつけて嗅ぎ廻つてゐる様な團體が無くなつて見つともない目ざはりが取れてせいせいした」。なお、公益財団法人岡山県郷土文化財団で所蔵管理されている『東京焼盡』の原本となる日記や原稿について、詳しくは第一部第一章第二節の注一を参照いただきたい。

(三) 例えば『東京焼盡』（注一・前掲）の同時代評は、戦争に翻弄された側としての「庶民」「市井」の人の生活記録という評価が多い。同書帯文の辰野隆の評の他、「空襲」と市井の生活 内田百間著『東京焼盡』（『毎日新聞』一九五五年五月二日）、滝井孝作「ぴったりした素材 内田百間著『東京焼盡』（『産業経済新聞』一九五五年五月一六日）など。

- (三) 柄谷行人『近代文学の終り 柄谷行人の現在』(インスピリクト、二〇〇五年)、三九頁。
- (四) 松浦寿輝「髭とフロックコート 内田百閒」『物質と記憶』思潮社、二〇〇一年)、一〇四頁。
- (五) 高島直之「第4章 映像と現実・主観と客観」(『中井正一とその時代』青弓社、二〇〇〇年)、八一頁。
- (六) 中山昭彦・松浦寿輝・高橋世織・紅野謙介『座談会』映画／テキスト／他者』、『文学』第三卷第六号、岩波書店、二〇〇二年一月、二月号)。
- (七) 丸川哲史「帝都の人造怪物 内田百閒1934『旅順入場式』、1938『東京日記』」(『帝国の亡霊 日本文学の精神地図』青土社、二〇〇四年)。
- (八) 紅野の指摘の場合は、座談会での発言ということもあり、百閒のテキストの固有性に言及してはいない。
- (九) 池田浩士『闇の文化史 モンタージュ1920年代』(駸々堂出版、一九八〇年)、七頁。
- (一〇) 吉見俊哉「第1章 一九三〇年代論の系譜と地平」(吉見俊哉編著『一九三〇年代のメディアと身体』青弓社、二〇〇二年)、四二〜四三頁。
- (一一) ハリー・ハルトウーニアン『近代による超克——戦間期日本の歴史・文化・共同体』上・下巻(梅森直之訳、岩波書店、二〇〇七年)。
- (一二) 内田隆三「第一部第二章 「故郷」の記憶」(『国土論』筑摩書房、二〇〇二年)。
- (一三) ジャック・デリダ『マルクスの亡霊たち——負債状況Ⅱ国家、喪の作業、新しいインターナショナル——』(増田一夫訳、藤原書店、二〇〇七年)。
- (一四) 『故郷』の歌では、じつは経験したことの無いもの、つまり記憶しようのないものの記憶が構成されている。なぜなら、その土地にいたときには、そのような美しい風景として生活を経験したかどうか疑わしいからである。それは生活の拠点を移し、対象化が行われたとき、その対象の不在を媒介にして、想像力の中空に浮かびあがった光景なのである。ここでは既視感のように、現在の想像力が映し出した光景が過去に転送され、過去の思い出というかたちに転移している(注二一・内田『国土論』、七六頁)。
- (一五) 百閒を特集した『別冊太陽』の帯文のキャッチコピーは、「随筆の神さまに会える」だった(『別冊太陽 内田百閒 イヤダカラ、イヤダの流儀』平凡社、二〇〇八年九月)。
- (一六) 内田道雄『内田百閒——『冥途』の周辺』(翰林書房、一九九七年)、二八頁。

《第一部 内田百閒評価史の検討》

第一章 百閒の評価史

百間の「随筆」に対する戦前期の同時代評価の詳細は、本論第七章、第八章でも示しているが、ここではまず長いスパンでの評価史を検討していく。作家の伝記的概要はこれまでも紹介されている。だが、そうした伝記的な観点(こ)だけでなく、評価史の観点を併せ、現在に至るまでの長いスパンで評価の変遷を辿る作業は、管見の限り行われていない。そうした基礎的な作業を行うという意味でも本章の重要性は高いと思われるが、前述したようにそれだけでなく、本論は、第一部を第二部以降の議論とは別の方法による百間作品論と考えて論じるつもりである。

なお、史的な事柄に関しては、未だ知られていないことも多いと思うため、煩瑣になることを厭わず記述していく。

第一節 一九二〇年代から敗戦まで

(一) 作家名の揺らぎについて——「百間」および「百間」

現在、作家の名は内田「百間」と書かれることが一般的となっているが、これはほぼ戦後の慣習であり、それ以前に発表されたテキストや単行本においては概ね「百間」と書かれていた。酒井英行(三)が述べるように、現在「百間」で統一されている理由は、「戦後の百間がそのように表記していたからという以上の確たる根拠はない」。

漢字の図像性が、しばしばこの作家のテキストに現れる重要なモチーフの一つであることは間違いなく、それは明らかに、表象をめぐるテクストの思考の一部をなしている。「間」「聞」という図像的差異が示すのは、文字が音の表記であるという副次的な位置付けを脱して、名の同一性にわずかな揺らぎを持ち込む事象である。しかも、「百間」と「百聞」の使用例は、詳細に見れば敗戦という象徴的な切れ目で明確に区切られてもいないため(四)、収まりのいい解釈を与えることも難しい。

名をめぐるこのような問題を確認した上で、本論の論述では、便宜上「百間」と記すこととする。ただし文献からの引用は原文通りにし、「百間」であればそれに従う(四)。

(二) 一九二〇年代の評価

さて、この作家が三〇年代の『百鬼園隨筆』刊行で一躍その名を知られることになったとして、それ以前はどのような状況があったのだろうか。

県立岡山中学校在籍時から常連投書家として活躍した時期^⑤を経て、一九一七年、ドイツ語教員の職に就いていた百間は「内田曳象」の筆名で『東亜之光』に総題「冥途」の三篇（「冥途」「山東京傳」「道連」）を掲載する。その後、一九二一年になり、今度は「内田百間」の筆名で、この三篇に新たに三篇（「花火」「件」「豹」）を加えて『新小説』に総題「冥途」を掲載した。この時、「余り聞かぬ名なので調べて見ると、それは陸軍教授内田栄造氏の事であつた」と小さな記事に取り上げられ、「纏まつた創作の発表は今度が初めてで、今後も能ふ可くんば作を続けて行きたいと語つてゐた」と、新進作家としての抱負が紹介された（「冥途」の作者^⑥実は陸軍教授の内田栄造氏^⑦）『読売新聞』一九二一年一月一日）。とはいえ、同年の年末、年間の総括を行う時評でも、「冥途、短夜、木霊等の短編を持つて突如小説界の一角に立ち現れ」た「新進作家」として以下のような言及があつたものの、「余り文壇的表面には評判とならなかつたが、文壇人の心に一種の感銘を残した」作家としてかろうじて取り上げられるという形であつた。

冥途、短夜等の作は理智的な、自然派的真実を飽く迄も掘り当てやうと苦心してゐる作品のみの昨今に於ては、一読何を書かうとしたのか興味もなく見える作品であるが、狂人の夢物語にも似た薄気味悪い裡から人間の涙と苦とを示してゐる珍らしい作風の短篇であつた。

（木村恒「本年度の諸方面の考察 感銘深い三篇 小説界の収穫と傾向 一」『東京朝日新聞』一九二一年一月一日）

その後二〇年代を通じて、初の単行本『冥途』（一九二二）や『旅順入城式』（一九三四）に収録されることになる、いわば現在「幻想文学」的な系列と受け取られているテクストが発表されていくものの、やはりこれらは目立った評価を受けることにはならなかつた（ただ、同時代の評価で「見た儘に書いた夢の話」^⑧、「長篇でもなければ小説でもない。何とも名の付けられない物」^⑨、「小説と言ふよりもエッセイに近い」^⑩など、ジャンルの不分明の指摘があることは興味深い）。

芥川龍之介「内田百間氏」（『文藝時報』一九二七年八月）は、こうした二〇年代の評価の状況をよく示している。芥川の自死を伝える特集号に「真の絶筆」^⑪として掲載された遺稿であつたが、表題が示す通り、漱石門下の同門であり友人である百間という人物を文壇に紹介し、

売り込むために書かれていると断言している。芥川は、「旅順入城式」など百間の最近の数篇を挙げて、知る限りそれを読んでいるのが「室生犀星、萩原朔太郎、佐佐木茂索、岸田国土等の四氏あるのみ」だとし、「内田百閒氏を顧みざるは何故ぞや」と訴えている。「僕は単に友情の為のみにあらず、真面目に内田百閒氏の詩的天才を信ずるが為に特にこの悪文を草するものなり」。文書は短く、先行論と言える程の言及はされていない。だがこのような文書が書かれなければならない程、作家のテキストが読まれていなかったことははっきりしている。

(三) 『百鬼園随筆』(一九三三) ヒットへ

一九二八年になって、「百鬼園」の名を冠したテキスト「百鬼園先生言行録」が『新青年』で連載される(全三回)。これは、単行本『百鬼園随筆』(一九三三)に収録された中では、「梟林記」(一九二三)に次いで初出が早いテキストである。

この『百鬼園随筆』のヒットに大きく影響した時評が、室生犀星『百鬼園随筆』(『東京朝日新聞』一九三三年一月二四日)であった。「百鬼園随筆」は図抜けてみんな旨い、そしてどの小品も面白い、こんな随筆の旨い人は吉村冬彦でもかなはない「…」敢ていふ、随筆を以てしたら天下彼の右に出づる者はあるまい」という絶賛と言っている内容で、出版元の三笠書房創立者・竹内道之助は『百鬼園随筆』はその書評のためもあるて重版につぐ重版の盛況を呈しました^(二〇)と述べている。

平山三郎^(二一)によれば、九百何十部を造本した型染装の初版本(一〇月発行)はその年のうちに売り切れ、装丁を変えて一二月に再版五〇〇部、翌年二月に三版五〇〇部、六月に四版・五版と版を重ねていく。この「特装版」は、森田左翫^(二二)によると二二版(一九三五年九月)まで重版が確認されており、さらにそれと前後して「普及版」も刊行され(初版・一九三四年九月)、こちらは一八版(一九三五年六月)まで重版する。平山三郎の紹介する後年の百間の説明からは、それぞれが版を重ねる売れ行きに、版の数を確認するどころではなかったらしいことがわかる。

—— 検印紙を版元からつぎつぎに持って来るのが、特製本のほか普及本の分だけ、ぼくにもしまいには判らなくなっちゃった。そのうち「続」の方〔引用者注・『續百鬼園随筆』一九三四年〕の検印紙が来るし、まったく混乱の捷利という状態だったね、いま時分、それが何版と訊かれても、そんなことはぼくは存じませぬ。^(二三)

このような売れ行きの中で、百間が作家として広く知られるようになったことは間違いない。より正確に言えば、刊行以前に知られ始めていた動きが、『百鬼園隨筆』のヒットにより加速し、確実なものとなったということになる。というのも、刊行の数か月前の時評には、すでに作家がどのような書き手かを前提とした上での評価が見られるためである。これらの時評は、創作欄に掲載された百間のテキストに対し、「この小説は小説専門家の作品に比べても見劣りするものではない」^(二四)、「一そのこと氏特有のユーモラスな筆で、隨筆に書いてもらった方が、もつとく面白かつたらう」^(二五)といった評価を行っている。

「内田百間」名義では二冊目の著書となる^(二六)『百鬼園隨筆』刊行の一九三三年以降は、掲載量が飛躍的に増加したことはもちろん、『百鬼園隨筆』の重版と並行して他の単行本も相次いで出版された。関東大震災で紙型が消失したという初の単行本『冥途』も、再刷本（同じ著書を再び刊行したもの）として出版社を変えて三四年に刊行されている。

この三四年は同年のうちに他に五冊の単行本も刊行し、またいわゆる「法政騒動」により百間は法政大学を辞職し、以後教職を離れ文筆に専念することにもなる（法政騒動は、大学内部の権力闘争と学生による学校改革運動が結びつき、最終的に五〇名近い教員が辞職した一連の出来事として知られる。当時からゴシップ的興味も含め社会的注目を集めた。同時期の滝川事件などと異なり、一般には単なる学内権力闘争と受け取られているが、異なる評価を行う研究者もいる^(二七)）。

著書の刊行はこの年以降もコンスタントに続いていく。三六〜三七年には『全輯百間隨筆』（全六巻、版画荘）も出版された。その書評から当時の人気を窺える。

「……台北帝大医学部の乙君が、医学大会に出席しての途次、東京は神田なる古本街を散策しての土産話に曰く『驚きましたなあ、何処に行つても百鬼園隨筆がうんとあるんですよ。あんなに読まれてるんですかねえ。それに値段はなかなか高い半額にならんかと薬缶頭の親爺に聞いたたら、オヤ飛んでもない御冗談でせう、と目をむかれましたよそれが何処の本屋でもさうなんですからねえ、いや、僕も実は『文学時代』あたりからの百鬼園党なんですけど、実に驚きましたよ』

（西川満「書物放浪（五六）全輯百間隨筆 第一回配本」『台湾日日新報』一九三六年一月一日）^(二八)

(四) 人気最盛期——映画『ロツパの頬白先生』(一九三九) 周辺

このように広く読まれた「随筆」を「原作」として、三〇年代末はさらにメディアを横断した展開が見られた。三七年にはラジオで「随筆漫談」「百鬼園先生言行録」(石黒敬七出演)〔五〕が放送され、三九年にはいずれも古川ロツパ主演で、映画『ロツパの頬白先生』公開(演出阿部豊、東宝、三月公開【次頁 図1・2】)、演劇「百鬼園先生」上演(古川緑波一座、有楽座・四月上演)〔六〕が続いた(ロツパは三五年に東宝傘下に入っており、演劇も東宝直営の劇場での上演である)。このうち、当時の文書から最も多くの反応が読め、影響力が窺えるのはやはり映画である。当時の「百間」人気や、この頃までに定着していたと思われる著作に対する一般的なイメージ、同時代評価の状況などが垣間見られるため、少し詳しく言及しておく。

よく知られるように、日本映画史では、三〇年代後半から「文芸映画」が相次いで公開され、人気を博した状況があったとされる。田中眞澄〔三〕によれば、この時期、「文芸映画」という語は同時代の純文学作品の映画化を指すようになっていた。田中の論を受けつつ中沢弥〔三三〕は、「必ずしも作者のネーム・ヴァリニューによるのではなく、ベストセラーとなった文学作品が、時間をあけずに映画化されるといふサイクルを文芸映画の時代は作りだした」とまとめている。

『ロツパの頬白先生』は、同時代に評判になっていた百間の「随筆」(『全輯百間隨筆』三六―三七年・前掲)を「原作」として製作された映画である。脚本の八田尚之が、以前から豊田四郎監督とのコンビで純文学作品の脚色を手掛けて来た人物であることからしても、一連の「文芸映画」公開の流れに連なる一本であると言えよう〔三四〕。

「随筆」を「原作」とした「文芸映画」と考えるなら(正確には新形式の「随筆映画」として宣伝されていたようだが〔三五〕)、本論第七章、第八章で論じる「随筆」ジャンルをめぐる同時代の位置付けと関わって興味深い。ただし、この映画は確かに『全輯百間隨筆』収録のテキストを原案として採用しているものの、脚本のベースになったのが、元々「小説」として発表されたテキストである点は考慮しなければならぬだろう。

国立映画アーカイヴ等で映画の所蔵が確認できず未見のため、ここでは映像に即した指摘は行えない。映画の脚本〔三五〕や映画評など関連する活字の資料の分析に限定されるが、以下、「原作」との関係や映画の同時代評価への影響について言及しておく。

映画の梗概を紹介した記事を見よう。



図1 映画『ロツパの頬白先生』東宝広告①

「こんな人世がある。誰も気がつかない大都会の真中で漂々たる洒達な、奇行に富んだ、一見人間ばなれしたやうなしかし、最も人間味溢るゝ頬白先生が登場するのである。」
 (出典：『キネマ旬報』第六七四号、一九三九年三月一日)



図2 映画『ロツパの頬白先生』東宝広告②

「変人の人間味とはどんな味であるか！ 異色たつぷり、早くも今年度有数の傑作と大評判です」
 (出典：『キネマ旬報』第六七五号、一九三九年三月二一日)

私立大学の語学教師青路先生（ロツパ）は女房（水町庸子）と性格的に合はぬために別居生活、僅に箏曲の大家杉原勾当を友として芸術の世界に慰めを求めてゐる。「……」女房は三人の娘を抱へて電燈代にも困つて訴へて来る。然も彼は高利を返せぬために最後に辞職して、杉原勾当を訪れ静に箏の音に耳を傾ける。

（「新映画評 頼白先生（東宝映画）」『東京朝日新聞』一九三九年三月二五日。さらに詳しい梗概は注を参照されたい（二六）。

脚本を読むと、原案となった幾つかのテキストが見出せる。中でも多くの割合を占めているように思われるのが「相剋記」である（初出三年。『全輯百問隨筆』収録時に「蜻蛉眠る」と改題）。このことは、当時の映画評でも以下のように指摘されていた。

法二郎先生が其の家族と別居してゐるところ、妻子たちとの経緯は、百問の隨筆でなく或ひは小説「相剋」（だったと思ふ。中央公論）からヒントを得たのかも知れない。二七

「相剋記」は、冒頭の一文（「志道山人が……」）眼尻に、涙のかわき切らない滓のやうな露をためて、話し出した。二）以降の文が終わりまで『』でくくられており、『』内は「志道山人」三）の一人称の語りが続く構成になっている。シリアスな調子で語られるのは夫婦間の軋轢、長男の病死といった出来事であり、夫による家庭内の相克の吐露という、〈文学的〉題材にしる、苦悩のポーズにしる、百問の文章としては珍しい作風である。このテキストについて、後年次女の伊藤美野は次のように語っている。

あの小説には肝心のところにくつかフィクションがありまして、いくら悲しみ〔引用者注・長男の死〕に取り乱した時とはいえ、あんな形でペンを持たない母をと申しますか、母と思われる人物を一方的に悪物に仕立てあげて書いた父はフェアでなかった。二九

だが、創作欄に小説作品として掲載された「相剋記」は、作家の実生活にある程度基づいていたとはいえ、発表当時から「作者じしんの家庭の悲劇」三〇）と評された。後の江國滋による文庫解説でも、百問の他の「隨筆」にはない、私生活の赤裸々な告白と読まれている。

高利貸に追われ、官を辞し、家庭を破壊し、独り超然と下宿屋にくすぶるといふ、まるで準禁治産者のような生活を、あれだけあけすけに綴りながら、プライバシーの核心については、かたくなに沈黙を守りとおした百閒随筆の中で、ほとんど唯一といつてもいい例外が「…」
「蜻蛉眠る」である。

二十六歳で早世した長男・久吉への慟哭の記であると同時に、先妻とのすさまじい葛藤の告白でもある（「…」）（三二）

同時代評の一つは、「ふかい愛情をたたへながらそれを直接的にはだせぬ性分の良人と無智でエゴイスチックな（…）」細君の悲劇的な結びつきがついには愛児をうしなふにいたる本当の悲劇」（三三）とテキストを要約している。「ふかい愛情」を持ったインテリ男性と、対照的に「無智でエゴイスチック」で冷酷な妻との関係が子供たちを巻き込んだ相克へ発展するという物語は、そうした分かりやすい構図ゆえか、概ね男性批評家たちから「胸に迫る」（三三）作として好意的な評を引き出した。

『ロツパの頬白先生』の脚本は、むろん「原作」そのままではないにしろ、このようなテキストをベースに書かれている。物語上の相違に言及するなら、「相剋記」では子供は三人兄妹で、次女と妻が結託して、長男と「志道山人」に対峙する構図が作られているが（ちなみに百閒は実生活では五人の子供がいた）、映画脚本では初めから長男（やその死）を出さず、子供は三人姉妹という設定がとられている。「相剋記」での長男の位置には次女が置かれ、父の側に立つて母に反抗するが、他の二人の娘も、母を立てながらも父を慕っているさまが描かれている（高峰秀子演ずる三女がロツパ演ずる父親に抱きつく映画広告【前掲・図2】は、象徴的な構図である）。とはいえ、インテリ男性の家庭内の相克が物語上多くの割合を占めている点ではいずれも変わらない。主演の古川ロツパが、脚本を初読して「渋い、殆んど笑ひがない」と日記に書いたことも（三四）、こうした脚本の事情を考えれば領ける。

そして興味深いことに、映画の同時代評のうち、「原作」との関係で否定的な評価をしているものは、この映画が一般的、百閒のテキストのイメージから乖離していることを問題にしている。「新映画評 頬白先生（東宝映画）」（前掲）は、演出の阿部豊が、「百閒随筆を通して窺へる、百閒といふ特異な人物の味」を役者に表現させるといふ「無理な注文」を諦め、「笑ひ」を産まうとせず（…）インテリの悲哀」という「別のもの」を表現しようとしたが、その意図にロツパが応えられなかったと論じる。また、滋野辰彦「日本映画批評」『キネマ旬報』一九三九年四月一日）は、この映画が「随筆に材を求めると称しながら、こゝでは映画にしやすいシチュエーションに、やはり心をひかれすぎた」とする。

八田尚之が百間の著作から借りて来たものはシチュエーションだけであつて、百間の性格や百間の世界はこの映画にはないのである。私に云はせると百間の著作に学ぶべきは、実にその反対のものであつたと思へるけれども、ここではシチュエーションを借りて、特異な環境におかれた中年の知識人の寂びた諦観を出さうとしている。

滋野の映画評はこれ以外にも、百間のテクストへの同時代認識を示唆してくれる。滋野は、百間の随筆の読者層がそもそも「インテリ層」であり、それを「ロッパ主演の真面目な映画」でやつても、「結局はインテリ向の映画」で売れないだろう、と述べているのである（類似した指摘は注を参照^(三三)）。

滋野の読みが的中したというべきか、映画は大ヒットとは行かず、批評家による評価も分かれている^(三六)。『ロッパの頼白先生』は、『キネマ旬報』の三九年度の日本映画ベスト・テンで第一四位にとどまった（一位は『土』、二位は『残菊物語』、三位は『土と兵隊』^(三七)。ただし水町青磁^(三八)は、三九年製作の東宝映画五八本の中で「営業的ベスト・テン」第一〇位として紹介しており、大ヒットとは行かないまでもある程度評判を呼んだ佳作、という位置付けになりそうである。出演者の弁からも、映画のある程度の評判が窺える。ロッパ^(三九)は当時の日記に映画が評判になっているようだと言書き、また高峰秀子^(四〇)は後年になって「映画「頼白先生」はたしかに好評で、演出の阿部豊、百間役の古川ロッパ、そして私までが大いにホメられて面目をほどこした」と回想している。

たとえ大ヒットではなかったにしろ、映画化に乗り気でなく結局一度も観なかったという^(四一)百間でさえ、映画の影響力の大きさを知らずになつた。学生から、「尊敬される女になるよりは、愛される女になれば、と云ふ事を先生は本當に考へていらつしやるのですか」と問われて初めて、自身の著作では書いた覚えのない「齒の浮く様な」教訓的な文句が映画に登場すること、それが多くの人に自分の考えとして受け取られていることを知るのである。百間はこの状況が「甚だ不愉快」と苦々しく記している^(四二)。現に、同時代評の一つ、土見六「映画頼白先生」(『東炎』一九三九年六月)が、「原作の大人の味が快くも表れてゐる」ことの例証として持ち出すのも、「原作」にはない映画独自のこの文句であつた。

ただし「相剋記」には、「尊敬される女になるよりは」という文句こそないが、以下のようなより激しい記述があることは注記しておきたい。「女が人語を解するから厄介なのだ〔…〕人語を操る事にかけては、女の方が上手だと云ふなら〔…〕男はただ女を怒鳴りつける聲だけを残して、外の言葉は一切神様に返却したい。男同志の間に言葉はなくてもすむであらう。何しろ女と口を利きたくない。顔も見たくない。足音を聞いても腹が立つ」と、癩癩を起こしたような調子で露骨な女性嫌悪、蔑視の言葉が吐かれているのである。

「相剋記」の語りが女対男という強固な分断の構図を作ろうとするのに対し、映画脚本の方はその構図をやや組み替える。「相剋記」と違い脚本では妻が、夫から言われた言葉にどれだけ傷ついたかと娘の前で感情を露わにする場面があるのだが、夫の方は過激な侮蔑の言葉などは（モノログでも）一切口にしない、あくまで温厚で心優しい父親として登場するため、夫婦の相克は「相剋記」ほどはつきりした形で伝わらない。ただしその代わりに、次女が母への反抗を口にするように構図が組み替えられている。要するに映画脚本では、温厚な父の代わりに父と連帯した娘が母を貶めるのである。脚本では、次のような三姉妹のやり取りがある。

正代「引用者注・次女」『私は母さんがいけないと思ふな。「…」父さんは、女は尊敬されるより、少しぐらゐ下らなくても愛される女になれつて言つてゐたことがあるわ』

〔……〕

〔引用者注・三女の秀代の発言』『さうね。私、母さんに教へようか。少しばかになつて、父さんに甘えなさいつて』

正代、母のヒステリックな表情を真似て、

『秀代、お前はなんて卑しいことを考へるんです！ つて叱られるわホホホ……』

三人、それづくに笑ふ。〔四三〕

この時期「文芸映画」公開が続いたことを受け、一九四〇年一二月、雑誌『日本映画』誌上で「原作者の言葉」という小特集が組まれている。作家の見解が紹介される中、室生犀星は『ロツパの頼白先生』に言及している（「自作の映画化」）。「内田百間はこれを見たら悲からうと思ひ、私は映画見物の後にも内田百間のことばかり考へた」と言う犀星は、「作者を主題にされた映画といふものは、見すばらしく滑稽にとり扱はれ、いやな陰惨さがほじくり出されるから堪らない」と作家の立場から同情を寄せた。

犀星はまたこの記事で、文学作品の映画化に関する否定的な見解を述べている（傍点原文）。

映画化された作品の売れ行きがいくとか、映画化されると作家の人氣が立つとかいふことは、先、ないと云つていくであらう。若し仮りにそれが真実とするなら作家などいふものは、凡そたかの知れたものだと云はれても致方がない



図3 編纂本『頼白先生と百鬼園先生』新潮社広告（中央）

（出典：『東京朝日新聞』一九三九年四月二二日）

ただ、これより数年前の同様の特集では、犀星は「純文学」の映画化に対し、以下のように、上記とは全く異なる肯定的な見解も述べていた（「原作と映画化に就いて」自作の映画化『新潮』一九三六年一月）。

小説家はその原稿料以外に映画的にも、演劇的にも上演料を取ってどんどん酬いられるべきである。「……」映画にもなり演劇にも上らせ又本もよく売れるやうに、作者自身がつとめ自その道を拓くべきである。今の時のごとく純文学雑誌の数すくない時勢では、文学事業は雑誌以外の方面に新しい開拓をして、書く作家の一日の労をねぎらふべきであつて、その成就是文学の新しい活躍をも意味するであらうと思へるのである。

舞台化や映画化といった展開が、「原作」の売上に実際どれ程影響を及ぼしたのかは不明だが、百間の場合、確実にその影響力を見越して「原作」のセールスが行われていた。映画と演劇が話題になっている状況で、その「原作」を集めた編纂本『頼白先生と百鬼園先生』（一九三九）が出版され宣伝されている（図3）。「映画や劇で、頼白先生と百鬼園先生を見た人は、その飄々たる風貌がとてなつかしいと云ふ。更に原作を読めば、この人独特の皮肉な滑稽さが身近かに迫つて来て、気弱な微笑の陰にひらめく眼の色も、更に親しみを覚えるであらう」『東京朝日新聞』新潮社広告、一九三九年四月二二日）。

この編纂本の序で百間は、「頃者私ノ作物カラ取材シタ芝居ヤ映畫ガ世ニ行ハレテキルノハ作者トシテ有リ難イ事デアル。コレヲ機縁ニ私ノ讀者ノフェル事ヲ念ズル」としつつも、自分はこれまで物語の筋を伝えようとして来たわけではなく、あくまで文章を書いて来たのだから、映画や芝居で覚えた筋を、収録した文章の中に探るような読み方は止めて欲しいと読者へ要望した（四四）。

のちに安岡章太郎（四五）は「僕の記憶では百間の最も流行したのは昭和十四年「…」の頃である」と述べたが、見て来たように、単に活字の著作が読まれたというより、複数のメディアへの横断的

な展開が相互に影響を与え合いつつ、人気が高まっていった状況を考えるべきだろう。

(五) 日本郵船嘱託時代

そして、同じ三九年の四月、百間は日本郵船の嘱託となる。なお、鉄道との関わりほどは、作家とこうした船、また飛行機との関わりはあまり知られていないが、実は法政大学在職中、一九二九年に日本の大学で初めて学生らの航空研究会が発足した際に、会長を引き受けていたことも、ここに記しておいた方が良かったろう(当時百間の思い付きが始まりで、やはり初の学生訪欧飛行が実現し、大きな話題となっている)
(四六)。

日本郵船の嘱託について村山古郷^(四七)は、作家を迎えた前例はなく、当時の社長(大谷登)の発案だったと述べている。当時の庶務課副長は、中学の先輩であった辰野隆に文章顧問として相応しい文人の推挙を相談し、辰野は百間を推薦したのだった。辰野^(四八)によると、身元調査で一度は却下されたが、辰野の後押しで入社が決まったようである。

百間は、水・日曜を除いて毎日午後から入社(夕方まで在社)、月給二百円で、内田嘱託室と扉に書いた一室を与えられるという、異例の厚遇をもって文章指南役として迎えられた^(四九)。文章指南といっても起案起草はせず、仕事は回って来た書類、文書の添削に限られている。それですら入社しても大体は用事がないのが普通だったという。

百間が入社した時期は、村山^(五〇)が言うように「昭和期における郵船の全盛時代」であった。NYK(NIPPON YUSEN KAISHA)から頭文字を取った、三つの豪華客船の建造も始まった。そのうちのひとつ、新田丸が新造された際には、百間は宣伝用小冊子の文章を執筆している。百間によれば在職中、起案起草をしないという原則には二、三の例外があり、この時は、自らその原則を破って宣伝文を書くことを思いついたという^(五一)。文庫本サイズの薄い冊子、『新田丸問答』(非売品)^(五二)は著者名が生駒實になっているが、冊子の前半の「新田丸問答」は百間の執筆である。

「新田丸、新田丸つてどこが違ふのだ」

「新造船だ」

「新造船なら^{ほうぼう}方方にあるではないか」

「^{ほうぼう}方方にあるのとは違ふ」

「だからさ、どこが違ふのだ」

「大きいよ」

「日本一か」

「新田丸問答」は、こんな調子のやり取りを延々と二〇ページ余りも続けながら、新田丸の最新設備の詳細、それを造り「海運報國」を誇る日本郵船、ならびに日本の科学力ないし「日本の文化の最高標準」にあることを宣伝し、また外国客の乗船が「日本國のお金儲け^{かねまう}」でもあるのだと説明する。

新田丸の初航海に際しては、文学者を中心にした船中座談会も企画された。百閒はその招待客の人選にも関与し、当日は郵船側の接待役として乗船した^{五三}。座談会には、川端康成、横光利一、吉屋信子、久米正雄、里見弴といった作家だけでなく、下村海南、大倉喜七郎、徳川義親といった政財界の有力者らも出席している。この時招待客への交渉も含め全面的に協力していた文藝春秋社は、速記者を同行させ、雑誌に座談会を掲載した（「浮世はなれて海上閑談会」『文藝春秋』一九四〇年六月）。

この時期、百閒は神戸や横浜、名古屋に向かう豪華客船に乗船し船旅を愉しむが、同時期の船旅には、三九年一月の植民地台湾への旅行も含まれている。中学で一年先輩であった、明治製糖本社専務・中川蕃の招待によるものだったという^{五四}。

蕃さんは「…」砂糖の臺灣總督と云ふ恰好であった。「……」臺灣へ上がつてからは砂糖總督のお客様として私の前にも後にもない様ないい目を見た。「……」あんなの様な人を連れて来て、一人ではつといて臺灣の山の中へでも迷ひ込まれた日には、後で探し出すのが大変だから、と云ふので蕃さんの秘書を私につけて一切の世話をさせてくれた。お蔭で私は何をしてもお金と云ふ物がいらぬ。一週間許りあつたのだが、出這入りは自動車、汽車は一等と云ふ目を見ながら私の使つたお金は五十錢であつた。

五十銭を何に使ったかと云ふに、生蕃の子供が可愛かったから、坊やそら一つ、二つだよ、三つだよと云つて小さな両手に十銭玉を交りばんこに一つ宛握らしたのである。(五五)

百閒は滞在中、明治製糖の社線(蕃仔田線)で、砂糖輸送用の汽車に特別に乗車し、明治製糖本社に向かっている。「抑も砂糖の乗る汽車なのであつて、人間は砂糖に關係ある者に限り乗る事が出来る」というその汽車に乗車する模様を記した「小列車」や、「觀光地」の一つとして、山から降りて町中で暮らす台湾先住民(パイワン族)の小屋を訪ねた際のこと書かれた「屏東の蕃屋」(内地から来た旅行者に、山中の生蕃の生活を見せてくれる)など、植民地における、何不自由のない觀光旅行の詳細を記したテキストの多くは単行本『船の夢』(一九四一)に収録された(五六)。なお、「屏東の蕃屋」でこの時先住民と作家が一緒に納まったと語られている写真は、旺文社編『百鬼園寫真帖』、ちくま文庫『百鬼園写真帖(内田百閒集成24)』で見ることが出来る。

日本郵船の囑託契約は当初一年を予定していたが、四二年〜四四年頃の無給の期間(五七)を含め、敗戦まで更新されることになった。無給になった事情について、村山古郷は次のように述べている。

戦争が激化してくると、郵船会社が誇る豪華客船はなくなった。百閒先生が試乗された新田丸も八幡丸もすべて航空母艦に改装されて、どこかの海へ出撃して行ったか、そしてどうなったか、私たちには何もわからない。海運界にも戦時体制が強化され、船舶の運航実務はすべて国が統制する船舶運営会に移って、かつて七洋に雄飛したNYKには、すでに昔日の栄光はなかった。会社から百閒先生に囑託を解く話が出たのは、昭和十八年であったか、十九年であったかと思う。「……」

当時、大がいの有名文士は報道班員に徴用され、南方に渡って行った。百閒先生にもそういう話があったのか、未だなかったのか、その点はくわしく知らなかったが、郵船囑託の任を離れば、それを拒むべき理由を失う。百閒先生は会社に事情を開陳し、無給で差し支えないから、囑託の身分をそのまま在籍させておいて頂きたいと申し入れられた。(五八)

これに関わるのは、百閒の戦中の日記帖を基にした『東京燒盡』(一九五五)では昭和二〇年「三月五日欄記入の身分安定の件」(同年四月一九日の欄より)だと思われるが、実際には、『東京燒盡』の原稿からは三月五日欄のその記述は削除されている。そのため以下の引用は、平山三郎が元の日記帖から引用したという文面に依拠している(文中の「小野ノ六サン」は、日本郵船総務部長の小野六郎)(五九)。

郵船會社ト船舶運營會トノ關係ニテ少シ自分ノ事ガ心配ナリ明治産業ニ中川サンを訪ネテ小野ノ六サンニ話シテ貰フ様頼ンデ來タ

村山古郷は、百間が郵船に籍を置き続けた理由について、こう続けている。

権力に阿り、あるいは甘えることを潔しとしなかった。「……」命により、報道班員として軍に従えば、筆を曲げざるを得ないことがあるかも知れない。百間先生が文士の徴用を恐れられたのは、その信念に基づく。日本郵船に籍を置くことによって、先生はこの信念を貫かれたのである。

仮に村山の言う通り、軍のために文章を書くことへの拒絶が理由なのだとしても、日本郵船による航路の拡大や、作家が植民地へ向かう軌跡、そこでの〈観光旅行〉を記したテキストが、例えば徴用された文士の軌跡ないしそのテキストとはまた異なる形で、日本の帝国主義的進出や植民地統治によって可能になっていることは言うまでもない。戦中、作家は、時に日本語の文章指南役らしく「新版圖」への日本語の普及について言及し（「だいこ」一九四二年五月）、また時に郵船の一室で過去の航路案内を読みふけて、〈帝国日本〉の領土の広がりへの感慨深さを述べ、航路案内の領土の記述を新しく書き換えなければならぬと語る（「航路案内」同年六月）。こうした百間のテキストが、〈帝国日本〉の拡大と連携し、それにより可能となった想像力と密接に結びついていく点に目を向けなければならない。

私が覚えた昔の海軍の歌を披露しよう。子供の時に教はつたのは、「旭に輝やく日の丸の旗、ひらめく御國の軍艦どもよ、千島の果てより沖繩までも、開關かいかんこの方異國の敵に、一度もこれ迄毛が禿げざりし、尊き海岸守れや守れ、寄せ來る敵艦幾百あるも、千尋の底へと沈めてしまへ」と云ふのであつて、樺太もなければ臺灣もない。私が大きくなってから道傍の子供は、沖繩までもを「臺灣までも」と歌ひ出した。はあ直したなと思つた。それは日清戦争の後の事であらう。今度は臺灣までもでは追つつかない。ルスン、セレベス、パプア島を詠み込む事になると、この唱歌のつぎはぎは素人の手におへないだらう。

「爪哇迄も」一九四二年二月

年があらたまつてから新聞の記事に目新しい様な、知つてゐる様な港や町の名前が出て來だした。香港、麻尼刺^{マニラ}、新嘉坡はさうでもないが、タンヂヨンプリオク、スラバヤ、バイテンズルフ、シンガラダ等は中學校の地理の記憶ではなささうである。目の前にある航路案内の内のどれかで教はつた地名に違ひない。

瞬く間にそこいら邊り一帯が日本の領土になつてしまつた。大正十年初版、昭和十三年第六版の「濠州航路案内」を引つ張り出して見る。「……」古い案内記の何でもない記事が讀み返して感慨に堪へない。麻尼刺に就いてもダヴオに就いてもその説く所が今日の事情と異なる爲に却つて興味が盡きない。「……」

みんな書きかへなければならぬと思ふ。しかし新しい航路案内が出来ても私の机の上で表紙の色が變はるまで古くなつた昔の航路案内はその儘残して置きたい。當時の事情を今日の目で讀む。これ程面白い物は滅多にあるものではない。

「航路案内」一九四二年六月

なお、百閒は四三年には東亜交通公社（前身の社団法人ジャパン・ツーリスト・ビューローが四〇年代に改組・改称）の囑託（こちらは非常勤^{兼〇}）、四四年には日本放送協会の囑託にもなつてゐる。

『百鬼園隨筆』以降の流行状況から予想されるように、この時期までの同時代評価はやはり、主に「隨筆」をめぐる行われることとなつた。百閒の「隨筆」に対しては、「百閒隨筆を通して窺へる、百閒といふ特異な人物の味」（前掲・「新映画評「頼白先生」」）といった、作者の「人間性」を味わうという言及が見られると同時に、他方で、そのような一般の「隨筆」がもたらす読後感と百閒の「隨筆」のそれがいかに異なつてゐるか、という点への言及も多く呼び起こした。こうした同時代評価の詳細については、戦前期の「隨筆」をめぐる錯綜した議論と百閒のテキストとの関わりを論じた本論第七章、第八章を参照していただきたい。

次節では、一九五〇年代から現在に至る評価史について、個別の先行研究を具体的に取り上げながら検討する。先にも述べたように、それは先行研究の検討という形をとつて百閒のテキストの核心に迫ろうとするものであり、また、結果的にテキストの歴史性を別の仕方の問題にするものとなるだろう。後で詳しく論じるが、特に百閒のテキストが、八〇年代において、いわばその現代性を発見され、時代を先取りして

いるかのように受け取られたというその歴史性は、重要な問題の一つであるはずだからである。以下、節を変えてさらに論じる。

- (二) 『新編内田百閒全集』第三三卷(福武書店、一九八九年)の「年譜」の他、森田左翫『増補改訂 内田百閒帖』(湘南堂書店、二〇〇五年)の「新編内田百閒年譜」を参照した。
- (三) 酒井英行『内田百閒 〈百鬼〉の愉楽』(有精堂、一九九三年)、二〇頁。
- (四) 使用例の詳細な整理は、井出隆「百鬼園先生と二山博士」が行っている(『内田百閒全集』月報第九号、講談社、一九七三年二月)。
- (五) 「内田」の表記も、本来旧字体であれば「内田」となるが、百閒執筆の資料名や資料本文からの引用に限り旧字体で表記している。
- (六) 初めて掲載された百閒の文章は、県立岡山中学校在籍時の一九〇六年、『山陽新報』に掲載された論説文であった。その後の岡山第六高等学校在籍時も含め、明治後期の百閒は「内田雪隠」、「内田流石」といった筆名を用い、博文館の投書雑誌『文章世界』や校友会誌などのメディアで掲載を重ねていた。この時期のテキストについては酒井英行の考察に詳しい(第二章 習作期の百閒、注二・酒井『内田百閒』所収)。

また、この時期の新聞や雑誌メディアへの百閒の投書活動や、日記の執筆などの行為を考えるには、多くの人間の日常的な読み書き行為が積極的に促されていた歴史的な脈を踏まえることが必須になる。紅野謙介『投機としての文学 活字・懸賞・メディア』(新曜社、二〇〇三年)は、中等教育の再編、投書雑誌における言説編成などの諸装置が「読む/書く」層の拡大を用意した文脈を詳しく論じている(特に、「中等教育の再編と「国語」教科の成立」、「『中学世界』から『文章世界』へ——博文館・投書雑誌における言説編成」を参照)。

- (六) 芥川龍之介「点心」(『新潮』第三四年第二号、一九二二年二月)。
- (七) 中村星湖「四月の創作評(四) 空想的作品の出現 「日月の上に」と「短夜」」(『読売新聞』一九二一年四月六日)。
- (八) 楠本寛「文芸時評(三) 「赤い復讐」他二篇」(『万朝報』、一九二九年六月四日)。
- (九) 「文壇三十余家の悲しき通夜 絶筆は「文芸時報」に寄せた「内田百閒氏」の稿」(『文芸時報』同号)。
- (一〇) 竹内道之助『百鬼園隨筆』外伝(注三・『内田百閒全集』月報第九号)。
- (一一) 平山三郎『百鬼園隨筆』雑記(内田百閒『百鬼園隨筆』、旺文社文庫、一九八〇年)。
- (一二) 注一・森田『増補改訂 内田百閒帖』、一二五頁、三七頁。
- (一三) 注一・平山『百鬼園隨筆』雑記。
- (一四) 正宗白鳥「雑誌総評(3) 「昇天」並に「東は東」は可」(『読売新聞』一九三三年一月二十九日)。
- (一五) 深田久弥「文芸時評(五) 里見氏の名文 長篇作家と短篇作家の別」(『報知新聞』一九三三年五月四日)。
- (一六) 最初の著書『冥途』と、『百鬼園隨筆』の間に、「内田栄造」名義の以下の共著(ドイツ語の教育書)が刊行されている。内田栄造編纂代表『新獨逸文典入門』(郁文堂書店、一九二四年)、内田栄造・関口存男・奥脇要一ほか著『獨逸語要綱』(尚文堂、一九二五年)、内田栄造・

多田基『英語対照 獨逸語新講』(大倉廣文堂、一九三二年)、内田栄造・多田基『獨逸語征伐』(大倉廣文堂、一九三二年)。

以上の書誌は、森田左翫『増補改訂 内田百閒帖』(注一・前掲)の他、学術情報データベース CINI Books の情報を参照した(アクセス：二〇一六年一月一〇日)。

(二七) 飯田泰三は、法政騒動が結果として、思想団体「国本社」の理事・竹内賀久治の経営関与の契機となったことを指摘し、滝川事件のような「権力の上からの介入という契機によるのでなく、「改革」をかかげる運動が、その内部抗争を通じてリベラルな体制をみずから崩し、ファッショの体制に組み入れられていくという結果」を招いたと考察する(「解題——騒動の背景と基本構図——」法政大学史資料委員会編『法政大学史資料集』第一三集、法政大学、一九八九年)。

法政騒動については、その他に以下を参照した。酒井英行「第六章 法政騒動と内田百閒」(注二・酒井『内田百閒』、飯田泰三「第五章 戦時体制下の図書館」(法政大学図書館一〇〇年史編集委員会『法政大学図書館一〇〇年史』、法政大学図書館、二〇〇六年)、江川英明「百鬼園の独逸語」(『クヴェレ』第五五号、二〇〇七年一月)。

(二八) この文書は、一部抜粋の形で『全輯百閒隨筆』の月報にも転載されている(月報第三号、版画荘、一九三七年一月)。

(二九) 当時の記事を読む限り、「百鬼園先生言行録」(初出二八年、『百鬼園隨筆』収録)を漫談風に朗読するという趣向だったと思われる。番組のあらすじとして紹介されているのは、「百鬼園先生言行録」の第三・四章のあらすじと対応している(「隨筆漫談 夜八時 百鬼園先生言行録 コンビが物言ふ 石黒七段の出演」『東京朝日新聞』一九三七年二月六日)。

なお、別の記事ではプロの漫談家ではない石黒敬七が選ばれた理由を、百閒が主観を排した「童心的朗読」を希望したからだとして紹介している(「創案プロ隨筆漫談 作者の注文は童心的朗読 OKと石黒敬七ウジ放送(百鬼園先生言行録：午後八時より…)」、「読売新聞」一九三七年二月六日)。

(三〇) 同時代の劇評として、卷淵冽「後へ残らぬ笑ひ 有楽座のロッパ一座を見る」(『読売新聞』一九三九年四月一日)。卷淵は、この舞台を「割合に平凡」とし、その理由について、「内田百閒の隨筆化といふことに、そもそも無理がある」(…)「百閒の隨筆の面白さは、殆ど言葉の云ひ廻しの面白さであつて風刺のふかさや、アクシヨンの漫画的面白さは乏しい。だから舞台へ持ち出すと、この通り引つ立たないのだ」と述べて批判的である。しかし古川ロッパの日記では、舞台が観客に受けている様子が書かれ、「入りばかりでなく内容的にも成功らしい」(一九三九年四月五日)、「劇評でも好評」(同年四月七日)としている(『古川ロッパ昭和日記 戦前篇』、晶文社、一九八七年)。

(三一) 田中眞澄「歴史としての「文藝映畫」——純文学と映畫の接近」(『文学界』第五五卷第一号、二〇〇一年一月)。

(三二) 中沢弥「文芸映畫の時代と雑誌『改造』」(庄司達也・中沢弥・山岸郁子編『改造社のメディア戦略』、双文社出版、二〇一三年)。

(三三) 大黒東洋土は、戦時下の「文芸映畫」で記憶に残る一作として『ロッパの頬白先生』を挙げている(「東宝文芸映畫の流れ」『キネマ旬報』第八五一号、一九八三年一月一日)。

(三四) 土見六「映畫頬白先生」(『東炎』第八卷第六号、一九三九年六月)を参照。なお、「日本映畫紹介」(『キネマ旬報』第六七四号、一九三九年三月一日)が、「隨筆に取材した映畫はこの映畫の前に清瀬英治郎の「丸髻と文学」(高田保の「ステッキ」より)一篇があるのみで、

その意味では全く風変りな製作企画である」と述べている。つまり厳密に言くと、隨筆を原案とした初の映画は『丸鬚と文学』（清瀬英次郎監督、日活、一九三六年）ということになるようだ。

（三五） 八田尚之「シナリオ 類白先生」（『日本映画』第四巻四号、一九三九年四月）。

（三六） 以下に、当時の劇場パンフレット掲載の梗概を全文引用した（『東宝映画ニュース』No.30、第一映画劇場、一九三九年三月三〇日）。これよりも長文で梗概を紹介した資料として、「日本映画紹介」（注二四・前掲）がある。

無造作に伸ばした髪、型のくずれた色あせたモーニング、無愛想な硬い表情の中に、どこか鋭く人を射る冷い光を漂はせた眼、めつたに笑ったことのない変屈な青路法二郎教授、しかも無言のうちに相手を畏服せしめる寛容さと一種独特の風格ある愛嬌があつて学生達には意外に厚い信頼があつた。

悠然たる歩調、ズングリした肩先、しかしその五十七才の老いた後姿には長年の孤独の生活から来る痛々しい影を隠すことはできなかった。「お前は儂の仕事を少しも理解してくれない、儂の心を少しも愉しませてくれない女だ、儂の心をすりへらす砥石のやうな女だ……」青路教授が妻の房江と三人の娘と別居するやうになつてからもう七、八年も経つ。教授夫妻はお互ひの性格的な枷を持てあまし、別居することによつて、愛情の軌跡を求めたのかもしれない。憎しみ合ふ弱さを漂渺と流れる宿命の罫に投げかけたのであらう。

しかし、さういふ二重の生活の負担には、青路教授の収入は常に不足勝ちだつた。已むを得ないことだつた。教授はそこで高利貸から馬鹿げた金を借り、その場その場のしのぎに用立てゝ行つたが、金銭から受ける苦痛は、むしろはつきりと計算でき得るだけに、何程の動揺も青路は心に受けはしなかつた。

（三七） 水町青磁「（各社試写室より）類白先生」（『キネマ旬報』第六七五号、一九三九年三月二一日）。

（三八） 「志道山人」の名は、単行本『有頂天』（一九三六）収録時に「青地豊二郎」と変えられている。

（三九） 伊藤美野・談、野々村三郎・聞き手「昭和文学うらおもて27 父・内田百閒（第1回）」（『文芸広場』第三〇巻第四号、一九八二年四月）。

（四〇） 浅見淵「文芸時評（三） 胸に来る「相剋記」」内田百閒氏の実感味」（『信濃毎日新聞』一九三六年六月二日）。

（四一） 江國滋「解説」（内田百閒『有頂天』旺文社文庫、一九八一年）。

（四二） 注三〇・浅見「文芸時評（三）」。

（四三） 加藤武雄「文芸時評（二） 意欲の文学」（『東京朝日新聞』一九三六年五月三一日）。

（四四） 一九三九年一月二七日の記述（注二〇・『古川ロッパ昭和日記 戦前篇』）。

（四五） 友田純一郎は、『ロッパの類白先生』を、「大衆の中に生きねばならぬ映画の特性とむすびつくところ極めて稀薄」な作として、尾崎士郎原作の『空想部落』（千葉泰樹監督、東宝、一九三九年）とともに批判した（『日本映画 東宝映画（一九三九年総決算）』『キネマ旬報』第七〇二号、一九四〇年一月）。なお、友田は「文芸映画」に批判的なスタンスであり、「純文学が映画を狭い範囲に閉ぢ込め、大衆文芸が映画を卑俗化」するといふ二つの危険を避けるならオリジナル・シナリオの確立に努力すべきだと主張し、前者の危険の例として上記二作を挙げ

ている。

③ 確認できた限りで、『ロッパの頬白先生』の同時代評は主に三つの観点から評価を行っている。①「原作」の映画化（その表現）、②映画としての大衆性、③琴や俳句が登場するこの映画の「日本的なもの」との関わりである。以下、本文中で引用しない同時代評について、これらの観点に沿って補足しておく。

①…本文中ではこの点に批判的な評を挙げたが、好意的な評として、同じく本文中で挙げる土見六「映画頬白先生」のほか、依田義賢・京都伸夫「特集文科批評 シナリオ構成」(『日本映画』第四卷第四号、一九三九年五月)がある。後者は脚本について、「家庭生活」の「描写」において「百間の人格のなさない行動」が描かれたり、「原作」と違い三人の娘を登場させるという「商品価値をつけるための便法」がとられたことを批判しつつも、概ねは「よく百間の世界を表現して含蓄あるものとしてゐる」と評価している。

②…本文および注三五で引用したので省略する。

③…この時期、いわゆる「日本的なもの」というトピックが浮上していたことはよく知られる。水町青磁「(各社試写室より) 頬白先生」(注二七・前掲)はその文脈で、映画の演出・題材ともに評価している。水町は阿部豊の演出を、「アメリカナイズされ勝ちな彼の技法を克服」し、これまでにない「渋味」を見せた点で評価するとし、また映画の題材が、「所謂「日本的」な伝統の芸術観念」の表現という現在の観客の要求にある程度まで応じた点でも評価できるとする。これに対し、同じ観点で批判的な評価をしているのが大山瓊平「内外映画批評 頬白先生」(『映画と音楽』第三卷第四号、一九三九年四月)である。「この映画程、日本的な風俗をにははせたものは少ない」とし、演出や脚本は評価するが、それらが描こうとする、「小鳥、琴、幽明を行く盲者の心境」への愛着という「俗界を離れた俳諧的」な主人公の心境、「純日本的な郷愁に憑れた姿」を主演のロッパが演じられない、という一点のせいで、「この心境映画は浮び上らない」と批判している。

同じ③の観点に関連して、映画の音を論じたものとして田中武「茶釜の音と木魚の音——「頬白先生」と「春秋一刀流」——」(『映画と音楽』第三卷第六号、一九三九年六月)がある。映画には、火鉢にかけた茶釜の音に主人公たちが眼を閉じて聴き入る場面がある。田中は、映画のメカニズムを通す限り、静かな茶室で茶釜と一人同化するという経験と本質的に真逆の方向に向かうゆえに、茶釜の音は生命を失うと述べる。また、眼を閉じて聴き入ることが映画観客には不可能であるため、「大学の一教授の孤独の心境を描き、その心境に映画作家が共鳴しようとして作られた単なる心境物であるとするならば、映画として敗北」だと論じた。

③七 「キネマ旬報主催 第十六回銚衡 昭和十四年度内外優秀映画決定」(『キネマ旬報』第七〇五号、一九四〇年二月一日)。

③八 水町青磁「業界 邦画界」(『キネマ旬報』第七〇二号、一九四〇年一月一日)。

③九 一九三九年三月二三日の記述(注二〇・『古川ロッパ 昭和日記 戦前篇』)。

④〇 高峰秀子「夏のつぎには秋が来て」(旺文社編『百鬼園寫真帖』旺文社、一九八四年)。

④一 内田百閒・徳川夢声「百間夢声月例談話室」(『新青年』第二二卷第七号、一九四〇年五月)。百閒のもとへ映画化の話が持ち込まれた際の顛末のほか、徳川夢声が先に企画を思いついて東宝の小林勝(脚本)に話を持ち込んでいたが、古川ロッパの方でも話が上がって結局そこから撮ることになった話なども語られている。

④二 内田百閒「映畫放談」(『映画朝日』第十六卷第七号、一九三九年七月)。

〔四三〕 注二五・八田「シナリオ 頼白先生」、二六頁。

〔四四〕 「私ハ従来ノ作品ニ於イテ文章ヲ書イタノデアツテ物語ノ筋ヲ伝ヘヨウトシタノデハナイ積リデアル。〔…〕芝居ハ芝居、映画ハ映画デアルガ、文章ニハマタ文章ノ理想ガアル。サウ云フ意味で本書ヲ上梓スルノデアルカラ読者ガ芝居ヤ映画デア見覚エタ話ノ筋ヲ本書ニ収メタ文章ノ中カラ探ラウトスル様ナ事ハヤメテ戴キタイト思フ。但シ本書ノ文章ヲ讀ンダ後デ、彼所ガアアナツテキルノカト思ヒ当タラレルノハ止ムヲ得ナイ」（引用は「序」『頼白先生と百鬼園先生』新潮社、一九三九年に依拠し適宜新漢字に改めている。『新輯内田百閒全集』に未収録〔第三三巻の著書目録で関連情報の扱いで記載されてはいる〕）。

〔四五〕 安岡章太郎「解説 猫とネズミ」（内田百閒『菊の雨』旺文社文庫、一九八二年）。

〔四六〕 百閒「學生航空の搖籃」（一九四三年一月）によれば、飛行機が落ちることもまだよくあったこの頃、「そんな物騒な会」の責任者を引き受けようという教員は他におらず、最終的に百閒が引き受けることになったという。会の成立後、活動の援助を受けるため、百閒は学生と通信省、文部省、陸軍省、海軍省といった関係機関を訪問している。通信省の航空局では、活動について説明すると、担当者は援助を約束し、その場で飛行機二機の無償払い下げが決まり、また練習の援助をしてくれる新聞社の航空部も紹介している。

興味深いのは、スポーツ航空を目的として発足した研究会に対しての、（関心を示さなかつた文部省以外の）関係機関の好意的な対応である。このテキストは一九四三年の時点から発足当時を振り返っているのだが、以下のような記述は、航空研究会側の意図に関わりなく、その活動がどういふ文脈と繋がっていたのかをかなり直截に伝えている。

〔引用者注・海軍省で〕 臼井少將の云はれた事を覺へてゐる。〔…〕あなた方の目的はないと云つて居られる事が、我我から見ると實に頼もしいお話である。御承知の通り只今は軍備縮小の時代であつて、表向きに軍備を張ると云ふ事には色色の差しさはりがある。さう云ふ際に、學生諸君が飛行機の練習を始めると云ふのは、やる側ではただスポーツとして思つてゐられても、我我の目から見ると、これは軍備のポテンシャルとして特別の意味がある。どうか御發展を祈ると云ふ事であつた。

軍備のポテンシャルと云はれて別に感激したわけではないが、忘れられない一言であつた。〔…〕しかし臼井少將のその言葉に眞正面から思ひ當たるのは、それからまだ十何年の歳月を要したわけである。

また、「飛行機と箏」（一九三七）では、やはり當時を振り返りながら、戦争による飛行機の普及が実現したこととふれ、今度は百閒自身、「戦後の日本の航空界の事を想像すると楽しみである。〔…〕日本の内地の空ばかりでなく、東洋全般の航空網は必ず我我の手で握らなければならないし、又きつとさうなるに違ひないと期待する事が出来る」といった事も述べている。

その他にも関連するテキストは多く、「飛行場漫録」（一九三〇）、「飛行場漫筆」（一九三一）、「羅馬飛行」（一九三六）、「第二の離陸」（同年）などがある。また、航空研究会の訪欧飛行までの経緯については、平木國夫『小説家内田百閒と航空学生たち』（酣灯社、一九九九年）に整理されている。

〔四七〕 村山古郷「百閒先生追懷記」（『百閒先生の面会日』、角川書店、一九八〇年）。

- (四八) 辰野隆「中勘助と内田百閒」(『現代日本文学全集』月報第四七号、筑摩書房、一九五六年六月)。
- (四九) 百閒「夢獅山房」(『海運報国』一九三九年七月——注・号数は確認できない為未記載(ここまでの初出情報は福武書店版全集九巻解題に依拠。この雑誌は一部国立国会図書館に所蔵されているが、当該号の所蔵はなく号数の情報は未確認)、同「夢獅山散章」(『小説新潮』第一三巻第一号、一九五九年八月)に詳しい)。
- (五〇) 村山古郷「郵船時代の百閒先生」(『日本現代文学全集』月報第八七号、講談社、一九六七年一二月)。
- (五一) 百閒によれば、その他に起草した例は、日本郵船の発祥を記念する天水桶の蓋に刻まれた文章「天水桶の賛」や、日本郵船社長が出席する結婚式の祝辞の文案、といったものである(注四九・百閒「夢獅山散章」)。
- (五二) 生駒實「新田丸問答」(日本郵船株式会社船客課、一九四〇年、非売品)という冊子に、新田丸の主要なデータ一覧が載った別紙一枚と、絵葉書が三枚付属している(以上は論者所蔵のものに拠る)。「新田丸問答」の前半は「新田丸問答」、後半は「新田丸 八幡丸 春日丸 構造及び設備の一斑」という文章で、冊子の所々に白黒のグラビア写真ページが挿入されている。別人の名義だが、百閒執筆の「新田丸問答」はのちに百閒の単行本『けぶりか浪か』(一九六二)にも収録された。
- (五三) 百閒「夢獅山隨筆(九) 新田丸座談會覺書」(『海運報国』第二巻第五号、一九四〇年五月)。また、永井龍男『永井龍男全集』第一二巻(講談社、一九八二年)、三七〇三九頁も参照。
- (五四) 平山三郎「解題」『新輯内田百閒全集』(第九巻、福武書店、一九八七年)、また百閒「蕃さんと私」(『毎日新聞』一九四九年一二月四日)に詳しい)。
- (五五) 注五四・百閒「蕃さんと私」。
- (五六) 関連するテキストとして、杉山平助との対談「蓬莱島餘談」も挙げておく。この一篇は、対談や座談会記事から百閒の発言部分だけを抜き出した単行本『百閒座談』(一九四一)に収録されている。だが、「蓬莱島餘談」の場合、もとになった『中央公論』誌上での対談は、情報局での事前検閲によって掲載されなかったという(平山三郎「船の夢」雑記、内田百閒『船の夢』旺文社文庫、一九八二年)。その点について平山三郎は、「時局柄遠慮するやうな話柄があつたとも思はれない」と述べているが(注五四・「解題」、百閒の発言部分のみの「蓬莱島餘談」であっても、台湾の内地化や皇民化などの話題が出ていることからすれば(百閒自身の発言には、そうした政策に対する批判は全くないが)、元の対談で検閲に触れる発言が出た可能性は充分考えられるだろう)。
- (五七) 百閒は本文で後述した理由により自ら無給を願い出たのだが、百閒「戦中日記」によれば、四四年四月六日に日本郵船常務に再度有給を願い出て、同月二四日に「約二年振りにて郵船の月給」を受け取っている(「戦中日記」は、福武書店版全集で初めて手帖から活字化された)。「新輯内田百閒全集」第一八巻、福武書店、一九八八年)。
- (五八) 注四七・村山「百閒先生追懐記」。
- (五九) 平山三郎「解題」『新輯内田百閒全集』第二三巻、一九八八年)。
- (六〇) 村山古郷「東京焼尽」(注四七・『百閒先生の面会日』)。

第二節 一九五〇年代から現在まで——先行研究の検討とともに

(一) 一九五〇年代における評価

空襲下の東京で書かれた日記の「抄出」として一九四六年から発表されたテキストは、四七年『新方丈記』に収録された（なお五五年には『東京焼盡』が刊行されるが、こちらは文字通り日記の体裁を備えたテキストである。同書について詳しくは注を参照されたい^(二)）。そして四八年に「サラサーテの盤」を発表、翌四九年には「贗作吾輩は猫である」の連載が開始される。

五〇年代以降も継続してテキストが発表され続け、単行本も刊行されたが、特に敗戦後の国鉄の復興を背景に、日本各地の鉄道の旅を語る「阿房列車」シリーズが人気を博すことになった（第一回は一九五一年掲載、単行本刊行は『阿房列車』一九五二、『第二阿房列車』一九五四、『第三阿房列車』一九五六）。人気が高じて、百閒は各地で丁重にもてなされ、地元の新聞でも来訪が報じられた。近年刊行された和田洋『「阿房列車」の時代と鉄道』^(三)は、「阿房列車」シリーズを、昭和二〇年代後半の復興期の鉄道をめぐる事情が窺えるドキュメントとして詳細に読み解いている。汽車の旅に随伴した国鉄職員の平山三郎は、その後も二つの全集の編集なども含め長くテキストの紹介や整理に携わり続け、自身も多くの記録的資料を残しながら、研究の基礎資料の整備を進めた。

後述するように、百閒のテキストの先行論は、批評のパラダイムの変化とも連動しながら八〇年代を画期として増加するのだが、戦後、最も早く評価の枠組みを示したのは、五〇年前後の伊藤整の文庫解説だろう（伊藤にはそれ以前にも百閒への言及がある。詳しくは本論第八章）。伊藤は五一年の文庫解説^(四)で、百閒のテキストのテーマを怪奇・恐怖と笑いの二系列と位置付けており、それを師漱石からの系譜と見ることも含め、以後の評価に影響を与えた。

また、興味深いのは、伊藤が百閒のテキストにいわば個人を超えた（深層）の位相を見出していることである。百閒と交友のあったドイツ文学者高橋義孝もまた、深層心理学を援用して文芸批評を行っているが、少なくとも百閒のテキストに関しては、「極端に近い内向型の人間」^(五)「無意識の勢力が非常に強い人間のタイプ」「「独り息子」メンタリテイ」^(六)といった、作家のパーソナリティの考察になっている。これに対し、伊藤は四八年の文庫解説で、百閒『冥途』に個人を超えた無意識のようなものを見出している。

百閒がいよいよ深く自己の世界に入って行つたとき、それはもはや百閒その人の世界ではなくて、日本人の感覚的な郷愁の本体のやうなものであつた。では百閒は漱石とどこでつながっているか。私はそれを「夢十夜」だと思ふ。「…」それは漱石という日本の遅れて現われたルネッサンス的な大きな世界の中では、芽を出しただけで發展せず止まった夢魔的な、民族の古い、そして鋭い郷愁であつた。「…」百閒は、その漱石が棄てた、あるひは脱出したものに、自己の場所を見たにちがいない。(五)

ユングの「集合的無意識」にも擬せられるやうな、個人を超えて民族的共同体が持つ不変的な層という、危うい（発見）も含め、五〇年前後の両論は、百閒のテクストと無意識との関係性を先んじて問題化していたと言える。なお、伊藤のこの危うい『冥途』論は、主体の脱中心化や超・歴史的な時間性という点で、八〇年代以降増加した『冥途』のテクスト分析と通じ合う面があると思われ、これを付け加えておく（もちろん同時代の思想的布置が全く異なることは言うまでもなく、八〇年代の先行論については別箇検討が必要である）。

また、伊藤と高橋の先行論にも一つ共通するのは、同時代の対立構図を念頭に、百閒のテクストと（現実）の関係性にふれた箇所があるという点である。伊藤の五一年の文庫解説（前掲）の末尾は、百閒のテクストが「現在の単純写実主義の横行してゐる日本文壇では、極めて特殊な、孤高な存在である」という一文で終わっている。そして、高橋は同年の文芸時評^(六)で、「文学は現実乃至は社会の反映であらねばならぬ（あると観ることはさう百パーセントに反対しない）といふ考へ方はまことにあさはか」（傍点原文）としながら、末尾で百閒「ゆふべの雲」（同年）にふれ、「かういふものこそ文学である。文学は社会の反映だといふ考へ方が間抜けた考へであるやうな世界での文学である」と述べていたのだつた。本多秋五『物語 戦後文学史』（一九六六）を参照するなら、こうした発言は、「マルクス主義芸術論」との対立構図の中で出て来たものということになるだろう。

高橋義孝のこの方面でのしめ括りの論文を「マルクス主義文学理論批判」（『中公』五五・一二）だとし、伊藤整のそれを「正義感と芸術性」（引用者注・五六年）だとすれば、そこにいたるまでの数年間、両者は砲口をそろえてマルクス主義芸術論に攻撃を浴びせたのであつた。

それに対して、マルクス主義芸術の側からは、反撃というに足るほどの応答があらわれなかつた。「…」根本的には、世界的な規模においてマルクス主義の芸術理論が「社会主義リアリズム」の呪縛に封じ込められ、新しい進展を見せなかつたからである。(七)

伊藤も高橋も、こうした論点を百閒論に繋げて詳しく展開しているわけではない。だが、例えば高橋がまさにこの時、深層心理学を援用した文芸理論によって、〈芸術〉の超・歴史性（無時間性、不変性）を見出す方向へ向かっていたこと（⁶）は言及しておいて良いだろう。百閒のテクストを、やはり単純な〈現実〉の反映とは異なるものとして評価しようとした三島由紀夫、川村二郎の先行論もまた、〈現実〉から切り離され自律したものとしての〈芸術〉を論じることになるからだが、これについては後述しよう。

（二） 百閒のテクストと（無）意味——三島由紀夫・川村二郎の先行論から

八〇年代以前の重要な先行論としては他に、七〇年に出たアンソロジーの三島由紀夫による「解題」^{（九）}がある。短い解説文だが、怪異と文学という切り口によって、やはり〈現実〉とテクストの関係を問題にしている点が注目される。

お化けや幽霊を實際信じていたらしくて、文章の呪術的な力でそれらの影像を喚起することのできた泉鏡花のような作家と、百閒は同じ鬼気を描いても対蹠的な場所にいる。百閒の俳画風な鬼気は、いかにも粗い簡素なタッチで表現されているようにでいて、その実、緻密きわまる計算と、名人の碁のような無駄のない確きわまる言葉の置き方によって、醸し出されているのである。

常識で考えて、お化けや幽霊は、そこに現実の素材として存在するのではない。従ってお化けや幽霊を扱う作家は、現実の素材やまして思想や社会問題によりかかって作品を書くわけではない。彼が信ずべき素材は言葉だけであり、もし言葉が現実を保証しなければ、それは一篇の興味本位の物語になり、いちばん大切な鬼気もあらわれないから、言葉の現実喚起の力の重さと超現実超自然を喚起する力の重さとは、ほとんど同じことを意味することになる。そこに百閒の、現実の事物の絶妙のデッサン力と、鬼気の表出との、表裏一体をなす天才が見られ、それがすべて言葉ひとつにかかっていることを考えれば、鏡花のように豊富な言葉の想像力に思うさま身を委ねた作家と、百閒のような一語一語に警戒心を怠らぬたたかな作家と、どちらが本当の意味で「言葉を信じて」いるか軽々に言えないのである。

言わんとすることは、一見分かりやすいように見える。「お化けや幽霊」は存在しないのだから、言葉によってそれを「喚起」しなければならぬ。言葉は「現実」を保証し、その意味では、「現実の事物」の「デッサン」による「現実喚起」も、現実に存在しないものを本当らしく描き出す「超現実超自然」の喚起も、「ほとんど同じことを意味する」。

しかし、そのような読みは避けるべきだろう。同じと言われているのは二つの力ではなく二つの力の「重さ」であるし、二つの力が「現実の事物の絶妙のデッサン力」と「鬼気の表出」とも言い換えられている点にとどまれば、「鬼気の表出」は、事物の「デッサン」(描写)とは別の言葉の作用ということになるからである。

では、「現実の事物」の描写とは異なる「鬼気の表出」とはどのような作用か。実の所、引用部の後に百間の「東京日記」(一九三八)を例に出して行われる議論では、「鬼気の表出」は単に幻想性や非現実性の表出といった曖昧な意味でしか使われていないように読める。だが、ここでは、あくまで「鬼気の表出」が何かの描写、何かの再現 \parallel 代行とは異なる作用であるという読解の方向を推し進めてみる。つまり以下の読解は、三島が言わんとしたことを推測し代弁しようとするよりも、三島の解説文が結果的に言及している問題を示そうとするものになる。意図があったかどうかに関わりなく、管見の限り同種の問題にふれている先行研究は見られず、また本論の議論に関係してもいるという点で、重要性は変わらない。

注目したいのは、「雨がひどく降つてゐるのだけれど、何となく落ちて来る滴に締めりがなく様で「…」という「東京日記」の一節に対するコメントである。

この一行は、一方から見ると、単なる現実の雨の感覚的描写のようでもあり、他方から見ると、異常時の予兆のようでもあるから、この一行がいれば、現実と超現実の間の橋をなしているのである。

「橋をなしている」とあるように、三島の考察ではどうも、物語の時間的展開において「現実」から「超現実」への移行があるというイメージで議論が行われている印象を受ける。しかし、仮に三島の考えがそうだったとしても、この指摘だけ見た場合、物語において「現実」から「超現実」への移行があるというより、同じ一行において、事物の描写の作用(現実喚起)と、それとは異なる「鬼気の表出」の作用が折り重なって現れてくるという事態が取り上げられてはいないだろうか。

この場合、「鬼気の表出」は事物の再現 \parallel 代行とは全く異なっている。「現実の雨」の「描写」である限りで、この言葉は現実のミメーシスであり、虚構あるいはコピーである。だが、「異常時の予兆」としてのこの言葉は何かの形象の「描写」ではない上、予兆の内容は全く不明である。仮に予兆の内容が後の展開によって埋められたように感じたとしても、事後的な効果に過ぎない。言葉は未だ現前しない何かの到来をあくまで予感させるだけである。

繰り返すが、ここには、同じ一つの文章が一方で雨の表象として働きながら、同時に、隠された意味などないにもかかわらず、それ自体で何か別の、同定できない出来事の子兆、意味ありげな謎として働くという事態がある。こうした、あらかじめ在るものの再現前とは異なる、何かの現れをめぐる事態は、本論が論じようとする問題でもある。

こうして解説文は一方で、怪異と文学という切り口を通じて、百間のテキストにおける怪異へのオブセッションが、怪異をリアルに描写し再現化する欲望とは全く異なる志向に由来することを示している（「文章の呪術的な力でそれらの影像を喚起することのできた」とされる鏡花との対比にも注目されたい）。ところが、解説文は最終的に事態の背後に作家を据えて、「芸術」論に着地してしまう。

百間は有無を言わせぬ怪異（そこには思想も意味もない）の精緻きまわる表出によって、有無を言わせぬ芸術品を作り上げた。ともすると、（それすら余計な類推であるが）、百間は、たしか「物」としての怪異の創造を、たしか「物」としての芸術品の創造の暗喩としているかのごとく思われる。

この一節では、百間のテキストの怪異が「思想も意味もない」ことが要点になっている。すなわち、「現実の素材やまして思想や社会問題」に依拠しない百間のテキスト（の怪異）は、「思想も意味もない」ゆえに「芸術品」として自律し、確かな物質的存在を確保する、という論理である（「思想も意味もない」「怪異」を作り上げることが百間の「芸術」的「創造」である）。

「彼が信ずべき素材は言葉だけ」という三島の言はその通りであり、百間が文章の自律性を求めたことは確かである。だが、その言葉は上記の引用の言うごとく、「現実」と無関係に自足する、固く閉じたオブジェのようなものではなく、歴史的なコンテキストと独自の形で切り結んでいるのではないか。

これと類似した先行論に、時期は離れるが川村二郎『内田百閒論 無意味の涙』（一九八三）がある。川村は音楽についての百間の発言を参照して、三島と類似した議論を行っている（徳川夢声との対談で、演奏会の話題が出た際の発言。ただし、川村が参照した以下の文章は雑誌掲載時の対談記事ではない。『百閒座談』として単行本化の際、百間の発言だけを抜き取って調整したものにあたる（二））。

言葉のない音楽を聴いて出る涙は一番本物の涙だと云ふ気がする。意味と云ふものがない涙ですね。悲しいのか、嬉しいのか知らないが、それが音楽の絶対境で、喜怒哀楽とは関係がない。「……」「引用者注・音楽は」言葉がなくてそのもう一つ先の所まで持つて行くのでな

ければ本物ではありませんよ。言葉によるなら文學と云ふものがある。文學は文學でその境地へ行ける。

百間のこの発言を受けて、川村は次のように論じる。

言葉によりながら、しかも、言葉のない音楽が到り得るのと同じ境地に達する。それが文学だとは、つまりは文学は、喜怒哀楽とかかわりない、無意味の涙だというにひとしい。〔……〕

百間が旨としたのも、それ〔引用者注・「純粹器樂の作者」〕と同じ制作方法だったろう。喜怒哀楽がたとえ発端にわだかまっていたとしても、表現を求める道筋においてそれは捨てられ、忘れ去られ、最後に獲得された表現の相には、発端にあったはずのわだかまりは痕跡をもとどめない。〔二二〕

ここでは、具象を超えた音楽に理想を求めるドイツ・ロマン派的な芸術観が見出されている。形式それ自体が内容である音楽（器樂音楽）は、「一つの隔絶された世界それ自体」（ヴァッケンローダー）、言葉を超えた世界として憧憬されるのである〔二三〕。

しかし、もし百間にドイツ・ロマン派的な芸術観があったとしても〔二四〕、言うまでもなく言葉は器樂音楽ではありえない。川村は同じ章の末尾で「旅順入城式」（一九二五）にふれ、このテキストに安易に「戦争の恐怖、悲惨〔…〕反戦思想の類を探り出す」読解を戒めているのだが、「兵士たちが「ただ無意味に歩いてゐる」〔引用者注・「旅順入城式」の一節〕とある時、それはまさしく無意味な歩み以外の何物でもないのだ」と川村が述べる時（同書一九二五頁）、テキストを殊更に歴史的、政治的文脈から遠ざけているように思える。

二つの論考は、百間のテキストの言葉が、思想や現実を表現する道具であることから離れようとしている点を精確に捉えている。だが、繰り返すように、百間のテキストの言葉は様々なコンテキストから断絶したままになることなく、独特の仕方で関わり合いもするのではないか。

川村は、百間のテキストの批評性を切り捨てているわけではない。作家が批評の意図を持っていたかに関わりなく、「表現における現象を終始あくまで現象として定着し続けた結果、現象そのものが高度の批評性を帯びてくることに注目するのが肝要である」とも論じているのだが、ただそこでは、大きく言って近代主義への批評性ということ以上は言われておらず、より具体的な歴史的な文脈との関係における批評性は指摘されていない〔二五〕。

両論は、テキストの言葉を作家の芸術表現として位置付ける枠組みを残していると言えるだろう。その点では、例えば川村と同時期の時評

で、やはり「旅順入城式」に「反戦的な気分」を読む「若い読者」の存在を指摘する池田浩士（二）が、「反戦の、せめては厭戦の志操があったなどは、百間の終生変わらぬ皇室尊崇、権威崇拜を他の諸作品からかいまみたものには、およそ夢にも想像できることではない」と述べ、「文章の書き手の主観とは直接そのまま結びつかぬ文章構造」（「百間の文章のなかに作者自身の主張は何ひとつない」傍点引用者）に批判的に言及しているのは、三島や川村の（芸術）的評価と裏表になっていると言えるのではないだろうか。これに対し、次項で例を挙げるように、八〇年代以降前景化する評価は、前提となっている評価軸、パラダイム自体が大きく変化しているように思われる。その様相を見て行こう。

（三） 一九八〇年代における再評価から現在まで

前述の時評で池田浩士は、六〇・七〇年代に百間の著作への読者の関心が薄れていたことを回想している。

百鬼園こと内田百間の本は、六〇年安保闘争よりまえの一時期、つまり『阿房列車』シリーズが終わってからあとの五年ほどの間、都内の古本屋でもっともよく目にするもののひとつだった。「……」一作も読まずにいるうちに、百間の本は、いつのまにか古書店から消えてしまった。くわしく追っていたわけではないから、断言はできぬが、十巻の個人全集を除けば、いくつかの日本文学全集に他の作家とセットで収められ、何冊かの作品が文庫本になって読まれたほかは、ほとんど広い関心を惹かぬ長い時期が、一九六〇年代以降にあったと思う。

引用文中の個人全集とは、七一年〜七三年刊行の『内田百間全集』（講談社）を指す。なお全集刊行の始まった七一年は、百間の亡くなった年でもあった。

『阿房列車』などの著作が読まれた五〇年代の後、関心が薄れた六〇・七〇年代をはさみ、再び関心が集まるきっかけを作ったのは、池田も述べるように七九年から始まる旺文社文庫での著作の刊行（一九七九〜八七）だろう。翌八〇年には百間のテクストを原案とした映画『ツイゴイナーワイゼン』（鈴木清順監督）が公開された。

この頃、「百間ブーム」が再燃していたことは、やはり「内田百間がなぜか読み直されている」というタイトルの記事から窺える（『朝日ジャーナル』八一年七月二四日）（二七）。興味深いことに、記事はこの流行を映画公開などによる一過性のものとは見ていない。「もっと地味な、

もつと確実な現象だ」とする記事は、現在のブームの内実を次のように考察する。

生前の百閒随筆は「……」いわばファン向きのプロマイドといった役目をはたすものだ。人は畸人百閒をたしかめ、たのしむために彼の随筆を読んだ。

人間が消えて作品が残ったとき、そこに何が見つかつただろう。『冥途』や『旅順入城式』といった幻想文学である。『特別阿房列車』をはじめとする鉄道文学である。ぜいたく好きで、おいしいものに目がなかつた百閒の食物文学である。『東京焼尽』にとどめられた、冷徹な目をもつた記録者の文学である。それに猫談義と、高利貸しことサラキン業者とわたりあつた奮戦記だ。まったく驚くべきことかもしれないが、「ナウ」な今日的文学のジャンルをすべて先取りしているのである。

こうした機運において、論考も増加し始める。八三年には川村二郎によって初の本格的な研究書『内田百閒論 無意味の涙』が刊行され、翌年には『ユリイカ』で百閒特集（八四年二月）、八五年には川村二郎・色川武大「〈対談〉内田百閒の復活」（『文学界』三月）が組まれた。八六年に酒井英行編『内田百閒 夢と笑い（日本文学研究資料新集22）』、そして新しく福武書店から『新輯内田百閒全集』の刊行が始まり（全三三巻、一九八六〜八九）、八九年になると福武文庫から新たに百閒の著作の刊行が始まる（一九八九〜九四）。

このように、八〇年前後から百閒のテクストの再評価が進み、新しい世代の読者を得ると同時に研究論文も増加したことから、八〇年代は一つの画期をなしていると言える。このような動きは百閒のテクストが胚胎していた要素と関わっている。右記の雑誌記事が述べる、百閒のテクストに「ナウ」な、いまに通ずる要素が「先取り」されているという感覚は、先行研究においても共有されていた。

「滑稽文学序説 内田百閒」を収録した堀切直人『喜劇の誕生』（一九八七）^{二〇}は、そうした時代の空気を濃厚に伝えてくれる文献である。同書の内容を少し紹介してみたい。

七〇年代、水と大地といった母性的イメージに取りつかれ、深層心理学的・神話学的アプローチにより日本近代文学に「ロストワールド」を発見したかのような気がしたという堀切は、しかしここ一〇年ほどの急激な変化によって、原初の失われた有機的世界を見出そうとする方法は文明批判の有効性を失ったとする。今や眼前に広がるのは、地縁・血縁を初めとする人間同士の結びつきがほどかれ、互いに無関係に孤立し、「宇宙に漂い出し、この無重力空間をあてどなく浮遊している」という光景だという（同書九〜一二頁）。そこで新たな文明批判の方法として影響力を発揮するのが、浅田彰を通じて受容されたドゥルーズ、ガタリの議論である。「先行する全共闘世代が、国民精神統合の記憶

を引きずる戦中派知識人のわだちに」はまったのに対し、「ドゥルーズ・アサダのコンビは「…」日本という湿地帯を客体化し相対化する実験的な場としての『砂漠』へ私たちを誘い出した」(同書二〇〇頁)。

このような状況下で、「近代文学の正統派の作品群は、もはや今日の私たちを惹きつける力のほとんどをなく」し、代わりに七〇年代とは別の形で再度日本近代文学の死角が「ノマディックな子供たち」として発見される。挙げられるのは斎藤緑雨、谷崎潤一郎、牧野信一、井伏鱒二、石川淳、花田清輝、林達夫、福田恆存……といった面々であり、百間も含まれている。

百間は同書で、「『近代』そのものが個人個人の生活のレベルで無効となりつつある現在」、「近代」の相対化という同じ方向性を担うものとして再評価されるのである(ここまで同書七〇〜七二頁)。具体的には、百間のテキストは昭和初年代のナンセンス文学の土壌を共有するものとされると同時に、作家の気質として「分裂病」気質が指摘され、その「戯れへの無償の情熱」を示す文章は言ってみれば「精神分裂病の暗くおぞましい淵の底から救い出された明るく軽やかな無重力の国」の表現ではないかと論じられている(ここまで同書一三四〜一四九頁)。

百間のテキストはこうして、いわば八〇年代の歴史的文脈において初めて、その現代性を発見されたということができる。より広い視点から言えば、それは「一九世紀的西欧『近代』への訣別の自覚」(二五)という六〇年代の思想的転換以降の世界的潮流において、一九二〇〜三〇年代の思想・文化に改めて関心が集まっていく大きな動きの中に位置付けられるかもしれない。いずれにせよ、堀切の論述が示すように、研究上のパラダイムの変化とも連動しながら、加速する資本主義が旧来的な意味や主体の重さを解体していく最中、百間のテキストの読解の可能性が大きく切り開かれたのは間違いないだろう。だが、これ以降も、歴史と主体をめぐる問いについては、長らく後景化し続けていたと言えるのではないか。

明確な形で変化が現れるのは二〇〇〇年代である。二〇〇〇年代に入って、今度はちくま文庫から「内田百間集成」シリーズの刊行が始まり(二〇〇二〜〇四)、『文学界』が特集を組み(二〇〇三年一月)、河出書房新社からムック本が出る(同年)など再度関心が集まったが(三〇)、研究においても新たな動きが生じてきた。二〇〇〇年の丸川哲史による論考を皮切りに、テキストの歴史性、政治性を問題とする論考が少しずつ現れ始めたのである。特に丸川の論考は新たな問題領域を開く画期的なものであり、明確な歴史的な視点のもとで百間のテキストが提示された。

また二〇〇〇年代に入り、百間のテキストの翻訳書が相次いで刊行されたことも付言しておきたい。二〇〇六年にまず英訳として *Realm of the dead*⁽¹¹⁾ が、二〇〇九年にドイツ語訳として *Aus dem Schattenreich*⁽¹²⁾ が、続いて二〇一一年にフランス語訳として *La digue*⁽¹³⁾ が刊行された。これらはいずれも、文化庁のプロジェクト「現代日本文学の翻訳・普及事業」JLPP (Japanese Literature Publishing Project)

の一環として刊行されたものである（この事業は、二〇一二年に廃止されている）。このうち英訳は単行本『冥途』『旅順入城式』を、ドイツ語訳は『冥途』をそれぞれ全篇翻訳したもので、フランス語訳は『冥途』『旅順入城式』から八篇を翻訳している。翻訳書が全て、いわゆる〈幻想文学〉的な系列のテキストに集中していることが分かる（なお、アンソロジーへの収録では、八六年に「サラサーテの盤」のフランス語訳が先んじて出ている^(三四)）。

なお、英語版の翻訳者で日本文化・文学研究者である Rachel DiNitto^(三五)によつて、二〇〇八年、研究書 *Uchida Hyakken : A Critique of Modernity and Militarism in Prewar Japan*^(三六) が刊行され、タイトルの通り、百間のテキストに戦前期日本のモダニティと軍国主義への批評性を見るという重要な視点が提出されている。一方で、二〇一四年に、日本文学の翻訳者・研究者である Steven D. Carter によつて編まれた、平安時代から現代までの日本の「随筆」のアンソロジー *The Columbia Anthology of Japanese Essays: Zuihitsu from the Tenth to the Twenty-first Century*^(三七) では、百間の「随筆」三篇が翻訳された。

以上、本項では特に八〇年代の再評価に着目しながら、現在までの評価史を概観した。次項以降は、この間の注目すべき先行論の検討を通して、テキストの問題をさらに示しておく。

(四) 目的なき「道」の運動——粟津則雄の先行論から

八四年の『ユリイカ』の百間特集号に掲載された論考の中で、『冥途』を論じた粟津則雄「道の幻想」^(三八)を取り上げておきたい。この論考では百間のテキストの特性を「道」のイメージとして説明しており、百間のテキストの言葉がはらむ運動性に目を向けている。

道というイメージが、彼の想像力の質と構造とを直裁に示し「…」彼と彼を取り巻く世界との結びつきようを示しているとさえ言える。百間は或る静止した視点に立って人生を見わたすというたちの作家ではない。そういうかたちでの、対象とそれを見るまなざしとのあいだの安定した結びつきは、彼には許されていないようだ。だがまた、彼は、執拗に幻想的テーマを描き続けているにもかかわらず、或る種の幻想的作家に見られるように、おのれの内部に閉じこもって、内部の劇の展開と増殖に、ただひたすら目をこらしているというわけでもない。そういうかたちでの一種の安定も彼には与えられてはいないのである。言わば彼は、外部から内部へ通じる道であると同時に内部から外部へ通じる道でもあるような奇妙な道を、つねに歩き続けていると言っている。当然その道は、内部からはじまって外部へ抜け

出る道ではなく、外部からはじまって内部へ到りつく道でもない。歩くにつれて当初あった目的や目的の地めいたものが失われ、それらが失われたことがさらに歩き続けることを強いるとも言わなければならない。

百間のテキストにおける主要な問題系が高濃度に凝縮されたこの一節は、様々な考察を誘発してくれる。内と外とが連続的に繋がり運動が続いているということ。あるいは、その「道」というプロセスに、ある目的や意図が欠落しており、終わりのない運動があるということ。そう言えば、すぐに人は、目的のない旅である『阿房列車』シリーズ（「なんにも用事がないけれど、汽車に乗って「…」行つて来ようと思ふ」／「特別阿房列車」一九五一）や、鉄道の線路それ自体の構造を想起するかもしれない。だが、もちろん事は『阿房列車』に留まらない。実は川村二郎もまた、栗津と同型の運動に言及していた。川村は、百間のテキストの「私」と「自然主義私小説」のそれとの比較を行い、興味深い指摘を行っている。「私小説作者たちにとって、多くの場合、「私」が否定されるべき契機であって、「否定を通じて肯定に到ろうとする「…」自己劇化」があり「真実の追究というドラマの主人公に「私」を仕立てあげる所に、ありのままを標榜する私小説の虚構性がある」のに対し、「百間の「私」はむしろ、即自的に無条件に肯定されている」（同書六五頁）。川村は別の頁でも、「主観と客観、自己と他者、個人と全体、その対立が前者の主導を通じて調和的に解消されることを求める志向、という意味でのヒューマニズム」からの百間のテキストの距離について言及している（同書八三頁）。

つまり、両論の論述は、百間のテキストの本質的な構構性が、対立項の解消によって円環として閉じるような、発展と総合の弁証法的構造とは異なっているという直感で一致しているのである^{三八}。栗津の言うごとく、百間のテキストの「世界」の論理、時間や空間といった大問題との結びつきを予感させるが、以下では、この非弁証法的なプロセスのイメージから引き出せる論点を、簡略に二、三のみ指摘しておきたい。

まず、素朴な指摘として、完結しない「道」は、物語の一定の完結性との対照を想起させるものである。約束された終わりに向けて発展的に進んで行く構造においては、テキストの細部は、しばしば結末に向けて整序され、全体から意味づけられる力が働くだろう。一方で百間のテキストは、構造的完結性や劇的でダイナミックな起伏によって特徴づけられるよりは、始まりも終わりもないようなものがほとんどを占める。『冥途』『旅順入城式』について、「破局を宙吊りにしたままどこまでも遅延させている気分」と書いたのは種村季弘だった（「いまかいまかと怯えながら、しかし来たるべきものがいつまでも出現しないために気配のみが極度に濃密に尖鋭化してしまった世界気分」^{三九}）。しかし、『冥途』や『旅順入城式』でなくとも、百間がその代表的な書き手とされる「随筆」というものこそ、「要約」をする気など最初から起き

ない、始まりも終わりもないような文章のジャンルとして認識されているのではなかったか（後に論じるように、それは同時代から指摘されていた）。

またこのような非完結性を別の観点から言えば、それは両者が示唆するように、ある固有の「私」の像がくつきりと描かれることがないことを意味する。断片的な逸話の集積、あるいは偏愛する事物の集積を通じてのみ、あくまで茫漠とした「私」の輪郭を描くことが出来得るかもしれない。川村はそれを「凡庸」とも名指し、栗津は百閒が「或る静止した視点に立って人生を見わた」したり「おのれの内部」を眺め、確たる自己像を描き出す作家ではないという言い方で示唆している。

さらにもう一つ、重要な論点を指摘しておきたい。非完結的なプロセスとしての「道」は、栗津の論述においてまなざしという問題と関連付けられているという点である。引用部では、内と外を貫いて連続的に続いていく「道」は、それ自体まなざしの「道」として提示されている。「対象とそれを見るまなざしとのあいだの安定した結びつき」が失われているというこのまなざしの性質それ自体が、大きな問題の一つであることは間違いない。ともあれ、ある静止した一視点、全体を対象としてまなざすメタ的な視点を失った、内と外とが通じ合うまなざしとは、「自己」のまなざしの範疇を抜け出し始めている。栗津の論述においては、何かを見つめる「彼」（≒百閒（のテキストの「私」））が隠喩として残されてはいるが、「彼」の内部と外部を貫く「道」を問題にしている以上、この「道」≒まなざしが「彼」という人称の範囲の問題圏に収まらないのは明らかである。栗津の論述は、百閒のテキストのほとんどが「私」という一人称によって書かれながら、それを抜け出した問題圏へと入ってもいることを示しているのである。

（五） 主体から離れて——一九八〇年代以降の先行論

このように、百閒のテキストの「私」が強固な自己同一性を有する自己像とは異なっているという指摘が多くの先行論でなされていくことになるが、それを明確な言葉で論じたのが松浦寿輝の論考である。松浦は、「内面や心理や意図といったものを百閒の世界に求めても無駄」と明言する。

百閒の文章の不思議は、一見したところ随筆という『徒然草』以来の伝統的ジャンルにふさわしい自意識の表現の近代的継承者であるかに見えて、実はその背後に「自意識」も「表現」も空洞化してしまうような何か異様な空虚を隠し持っているところにある。〔……〕

百間の「人柄」は、およそ馬鹿々々しくも些末な「物」や「事」をめぐる偏執的に進行する笑劇めいた言葉の表層に、満遍なく浸透し稀薄に行き渡った何ものかとして関知されるだけなのである。(三〇)

こうした方向性を推し進め、テキストを作者の表現ではなく言葉そのものの関係性としてすくい取ろうとするのが、『冥途』など初期のテキストを対象とした渡部直己(三二)や紅野謙介(三三)の先行論である。

「テキストそのもの」(三二)つまり語ること書き記すこと自体が本来この上もなく幻想的であるようなひろがり(一二八頁)をすくい取ろうとする渡部は、百間のテキストの細部を注視し、言葉の意味、図像、音が類似と連想によって広がりを見せ、その拡大と抑制とのせめぎ合いが様々に現れる様相を追う。そして、語りの言葉が意図を超えておびき寄せる出来事に怯え、翻弄される、「私」の特異な性質を論じた。紅野もまた、「私」が目指した行為は未完了なまま、途中で逸脱し、思いがけない状況に「私」を巻き込み、おびやかすことになってはね返ってくる(二七二頁)という指摘を行う。紅野によれば、これは巻き込まれ型の物語として書かれているわけではない。「すでにあらかじめ「私」は巻き込まれており「…」脱出することも不可能に見える」(二七九頁)。

このように両論とも、「私」が、自ら、その一部である言葉(それゆえ脱出不可能)そのものに脅かされ翻弄される様態を明らかにしている。両論とも当然、こうした事態を作家が意図的に描き出したものとは見ていない。両論は、初期のテキストからすでに言葉が〈内面の表現〉から遠いことを明らかにしている。言葉は「私」の心理や意図とは無縁に動いて襲い掛かり、テキスト上に「私」との葛藤を生じさせている(それは内面の葛藤のドラマや、相克の表現などではない)。

心理や意図を欠いて見える百間のテキストの言葉に着目するこれらの先行論は、言葉を(作家)主体に帰属させる先行論に対しては、重要なカウンターとなる。例えば、『冥途』収録の初期のテキストを対象とする先行論には、テキストを個人の内面や無意識・夢の反映として読み解くものがある。初期のテキストには確かに、父性的人物への畏敬・思慕、女性への恐怖といった、心理学的考察の欲望を誘うようなあからさまなモチーフが見られ、同時期の日記に百間が「私の心の中の神秘」(三三)を書きたいと記しているのだから、「百間自身の内面が強く表出された作品集」(三四)と読む論が出ることも理解できる。

しかしすでに述べたように、言葉に着目する先行論は、主体の閉じた内面が外に表現されるという図式をテキスト自身が裏切っていることを示す。渡部が指摘するように、初期のテキストでは、語り手「私」が考えていること(「心内語」)に別の登場人物がしばしば平気で返答してくる。

兎に角神はみない、と私は腹の中できつぱりと断言した。「……」女が、いきなり私の袂を執つて、

「それは貴方いけませんです。神様はいらつしやいます」と云つた。私は吃驚して「……」

（「白子」一九二二）

ここでは、「私」の内面とその外（地の文と「」でくくられた発話文）とがテキスト上の同じ平面的な次元で文字として読めるという可視性が、読者のみならず物語内の人物にも共有されているかのようであり、見られていることへの「私」の驚きがある。内面なるものは、初めから外と混濁しながら露出されているかのようだ。起源としての閉じた内面を設定し、その外化としてテキストを読むという方法論は、テキストに見られるこのような事態を看過している。

先ほど、百閒を「分裂症」気質と診断する堀切直人の論述を紹介したが、ここに見られるのはまさしく「分裂症」^{スキズ}的な事態だと言える（考えていることが全て筒抜けになつてしまつて、という感覚は「統合失調症」の愁訴として知られる）。ただし、それを作家主体の病理として考察することはしない。堀切以外にも百閒その人と「分裂症」を関係づける論は多いし、先の三島由紀夫の論で引用されていた「東京日記」の予兆の感覚もまた、「アンテ・フェストウム（祭りの前）」（木村敏）の語で知られる「分裂症」的な心性として読み解くことが可能かもしれない^{三三}。百閒は「文学の中にエディプス・コンプレックスを持ち込まなかつた（……）前エディプス的な感性のまままで通した人なんじゃないか」という種村季弘の指摘もある^{三六}。だが、いずれにしろそれを全て作家主体に帰属させてしまえば、病跡学に近付き^{三七}、作家論のバリエーションを増やすことにしかならないだろう。

繰り返すように、テキストの事態を作家主体の「内面」「無意識」「夢」として閉じ込めることで納得してしまう傾向（漱石先生の「夢十夜」のやうに、夢に仮託した話ではない。見た儘に書いた夢の話である）^{三八}とした芥川の同時代評も含まれる）に対しては、あくまで言葉の様相に着目しようとする先行論がカウンターとなることは確かだ。

しかしこうした先行論において、テキストの歴史性の観点が後景化し、その結果、そもそも言葉はつねに主体から切り離され自由に漂流しうるのだといった結論の方向性で読まれる恐れがあることは確かである。しかし、上述したように、渡部や紅野は『冥途』の分析において、言葉の軽やかで自律的な戯れというよりも、それに巻き込まれる主体の怯えを論じていたのである。

「私」が顔だけ人間で体が牛の化物になる「件」(一九二二)や「私」が山東京伝の弟子になる「山東京傳」(同年)など、奇想天外な話が多い初期のテクストには同時代状況との関連が直接見出せはしないが、先行論が問題化した言葉の様相そのものに歴史性を見ることはできないのだろうか。

紅野謙介の先行論は、別のアプローチからすでにその要請に応えている。『冥途』でデビューする前は、長らく師漱石の校正係に徹していたという百間の経歴等を指摘しながら、紅野は、百間の「文字フェティシズム」が、活字という複製技術の普及に伴って「活字そのものに快楽と緊張を抱いて成長した」世代の体験に由来することを論じている^{三九}。活字という物質、複製技術の流通がいればテクストの「無意識」の歴史的な条件の一つとなっている可能性を示してくれるのである。前近代的な闇のほの暗さが一見漂う『冥途』には、その実、隠れるものなく全てが露わに可視化されているかのような事態への驚きがあり、あるいは言葉が主体の意図を超え、自律的に動き回り襲ってくることへの怯えが見られ、この驚きと怯えを、関東大震災前年の一九二二年に刊行された『冥途』の歴史性として想像してみなければならぬ。

また、これらの先行論に対してはもう一つ、主体の経験の位相がほとんど問題にされないという点も指摘したい。このことは、歴史性の観点の後景化という一つの点と繋がっている。例えば渡部直己が、映画体験が語られるテクスト「旅順入城式」(一九二五)を取り上げ、「主語を省いた語り方」に着目しながら、映画体験との関係を問題にしないことが挙げられる^{四〇}。渡部の非常に的確な指摘、主語の省略は、映像を「見る」という経験とセットで論じる必要があるのだが、渡部はあくまで禁欲的に、言葉そのものが偶発的な広がりを見せる次元を問題にするスタンスをとっているように見える。しかし、「旅順入城式」ではまさに日露戦争の実写映画を見ること、映像を「見る」という経験を通じて、主語の消失した誰のものでもないまなざしが現れる。そこでテクストは歴史と鋭く切り結び、色濃く政治性を帯びもするはずである。

八〇年代以降の先行論は、主体を脱中心化する構造主義以後の知を通じて、主体の意識や能動性、自律性を前提とする枠組みでは死角になっていた百間のテクストの固有性を的確につかんだ。その固有性は、百間のテクストで自律した「近代」的主体像が脱中心化されているというだけで、主体をめぐる問題も、歴史的、政治的問題も消えたわけではない。独自の形で現れていると考へ、考察していく必要があるだろう。

なお付言しておく、渡部や紅野の論のようにテクストの表層的な次元に狙いを定め、いわばそこに生成する現実を見ようとすると論はむしろ稀有であり、テクストを純粹に閉じた物語構造として考察する論の方が近年でも発表されているが、ここでは前者の成果に学ぶためにも組上に載せた。

さらにもう一つ、やはり「近代」的主体像への批判を背景にテクストを論じる先行論のタイプに言及しておこう。虚構の概念を重視するこ

のタイプでは、百間のテキストは「私小説」との対立において評価される。

「私と云ふのは文章上の私です。筆者自身の事ではありません」という『百鬼園隨筆』収録のテキスト（「蜻蛉玉」、初出は一九二九年・旧題「小さくて丸いもの」）の一節は先行研究で頻繁に参照されるが、この一節は、現実の筆者自身とは異なる、フィクション虚構の「私」の自律性を述べたものとして引用されて来た。そこから、これらの論述のタイプは百間のテキストを「ポストモダン」的イメージと結びつける傾向がある。確かにそうした読みを促すテキストもある。「七體百鬼園」（一九三九）は、「百間」、「百鬼園先生」、「退役陸軍大將フォン・ジャリヴー」、「哈叭入道」、「土手之都勾當」、「志道山人」、「志保屋築造」といった七つの「私の名前」の人物たちが座談会をするという、いかにも「ポストモダン」的な仮面の戯れといったテキストである。

レイチェル・ディニット (Rachel Dinitto) は *Uchida Hyakken : A Critique of Modernity and Militarism in Prewar Japan* (四) で、こうした点を問題にし、私小説の深刻さを嘲笑い批評する多重的な声、文学的な別の自己 (literary alter egos) を創ったことを評価している。同じく大谷哲 (四) も、虚構の虚構性への自己言及が意識された「メタフィクション」として評価しながら、「文学」において制度化した一元的な「私」性に対する批評^④を見出す。

これらの論述のタイプは、「近代」的主体像の相対化をあくまで閉じたテキスト内部の問題として捉える点で、先ほどの先行論とはスタンスが大きく異なるだろう。後者はあくまで作家主体から切り離された言葉の様態、その現実性を問題にし、主体とテキストをいわば無意識の問題に向かって大きく開いたのだが、前者は作家主体の批評性 (意図) という枠組みを残し、現実／言葉 (虚構・コピー) という区分の下、百間がテキストの虚構性を強調することでリアリズム批判を行った、一人の作家主体が複数の文学的別人格を作って風刺を行ったという評価を行っているからである。

確かに「私と云ふのは文章上の私です。筆者自身の事ではありません」という言葉や「七體百鬼園」のようなテキストから導かれるのはそういう主張かもしれないが、「七體百鬼園」の発表が一九三九年という人気の絶頂期であってみれば、読者に向けた戦略として前者の先行論のいう風刺が含意されていた可能性も否定できない。ただ、本論は、百間のテキストで注目されるべきなのは、言葉やテキストの虚構性を強調する戦略ではなく、そのような現実／虚構という区分では捉えられない地平だと考える。その様相については、第二部以降の議論で具体的に考察しよう。

(六) 歴史と主体——二〇〇〇年以降の先行論

さて、これまでの先行論においてほとんど浮上しなかった、歴史と主体をめぐる問題を積極的に論じたのが、丸川哲史「帝都の人造怪物 内田百閒 1934『旅順入場式』^マ、1938『東京日記』『帝国の亡霊 日本文学の精神地図』^{四三}」であった。初出が二〇〇〇年のこの論考は、二〇年代後半以降の百閒のテクストを対象としている。

丸川論文は冒頭、「東京日記」(一九三八)の発表年が「明治維新から教えて既に七十年」経っていることにふれ、「百閒の面白さは、その七十年の間に起こった帝都と住民の「身体」に引き起こされた^{カタストロフ}進歩||破壊の重なり具合を、江戸的地層から呼び戻された怪奇譚的想像力によって補いつつ叙述した点にある」とする(同書四九頁)。この「帝都と住民の「身体」に引き起こされた^{カタストロフ}進歩||破壊」とは、どのような事

態を意味するのか。関東大震災から復興した「帝都東京」は「ある意味では毛細血管のような江戸の横丁を押し潰して打ち立てられた人造怪物そのもの」である(同書五一頁)。つまり、震災によって象徴的に破壊され、復興のうちに新たに造りかえられていく東京は、破壊と再編を繰り返しながら「人造怪物」として急激な変容を遂げるのである。よって、震災以前に刊行された、東京が江戸だった頃の気配が未だ濃厚だという『冥途』と、それ以降の著作とに切断が指摘される。この論考の新しさは、百閒のテクストが「帝都」の「進歩||破壊」のみならず、「住民の「身体」に引き起こされた」「進歩||破壊」とも関係していると論じた所にある。技術と知覚に関するベンヤミンの議論を参照しつつ、都市の変容と住民の「集団的、感覚的、変容」(傍点原文・同書五五頁)との双方を射程に収めたこの論考は、画期的な先行論であった。

もちろん、序論で述べたように、二〇年代の東京と百閒のテクストの性質との関連を指摘した松浦寿輝の先行論や、映像イメージが人々の「感性」へ「内面化」していく様相をテクストに見出した高島直之の先行論はすでに存在したが(後者は丸川も参照している)、明確な問題領域として切り開いたのは疑いなくこの論考である。丸川は、敗戦後の「阿房列車」シリーズにまで連続する、百閒のテクストと「帝國的な広がり」との関連をいち早く問題化しており、本論の問題設定の発端もそこに多くを負っている。とはいえ、そのまま全てを踏襲するには留保が必要なことも確かである。丸川論文の主張を次のような引用部からさらに整理してみる。

百間の「身体」にかかわるアプローチは、半ば彼本人の体質に根ざしたものでありながら、やはりテクノロジーの導入に促され、また己の身体自体が、そのような感覚・機械へと変成していくプロセスを示しているものと思われる。

最初に注目したのは、丸川が百間のテクストにある固有性を見ており、それを「彼本人の体質」と名指している点である。「集団的な感覚の変成」という問題系との関わりが、単に幾つかのテクストに見出せる、という程度の関連ではなく、「体質に根ざしたものだ」ということ、実はこうした観点は高島直之も共有している（「写真や映画の機構」が、単に「小説の筋立てや構成としてだけではなく、より本質的なモチーフとして」影響を与えているという視点^{四四}）。これは、テクストを単に同時代の歴史的状況を反映したものとして終わらせない、重要な観点である。本論からすると、この「体質」とは、前項目までで紹介してきた先行論が示したテクストの性質だと考えられるが、丸川の論ではほとんど実体的な作家主体の身体性そのものとして位置付けられ、言葉の位相が消えてしまっている。つまり身体が変成するという個人の意識や意図を超えた局面が問題にされている一方で、主体の統御を超えた言葉の位相は問題にされないのである。その結果、慎重に留保が付けられているが、文学による作家主体の抵抗という枠組みは、完全に解体されず残存しているように思われる。

百間の叙述は、何ら直接的に政治を示そうとしているわけではない。「……」不穏な情動の流れを蝕知するだけである。「……」百間自身は、どの彼の文章についても、政治的作法から徹底して縁遠い人間だったにしても、帝国大に広がる「日本」の帝都に燦る情動の流れに敏感でないはずがなかったのだ。「……」

三〇年代を通じて、当時の文学者の多くが沈黙に陥り、さらには積極的な協力に慢心していたことは、周知の事実である。ここでは、鮮明なイメージを伴った「抵抗」などほとんど不可能だったように見える。しかしその中でも、百間の作品は、帝都の生活におけるさまざまに不安や欺瞞に触れ、それらへの感応の中から、己のエクリチュールを微かなノイズ、あるいは不協和音として帝都に挿入させていたように思われる。

先に挙げた、レイチェル・ディニットの研究書 *Uchida Hyakken : A Critique of Modernity and Militarism in Prewar Japan* もまた、同様の特徴を持っている。副題の通り、百間のテクストに戦前期日本のモダニティと軍国主義への批評の可能性を見出そうとする点で丸川の論と近

い視点をとるが、おそらく、不均質で断片的な時間性など、モダニティやナショナルな言説を批評するものとして同書が取り上げるテキストの事象が非常に的確でありながら、問題が追究されていないように思われるのは、作家主体の批評性（抵抗）という枠組みが、丸川の論よりも強固なためだと考えられる。それゆえ、同書では自律した「近代」的主体像を突き崩す無意識の問題は浮上せず、そうした問題と積極的に関係した百間のテキストの政治的危うさ、あるいは作家の批評性とは別種のテキストがはらむ批評性への視点が回避されてしまっているのではないだろうか。

作家主体の批評性という枠組みから距離をとることは、結果として、ディニットも注目していた、百間のテキストをめぐる時間性の問題を、より明確にすることに繋がるはずである。次の第二部からは、そうしたテキストをめぐる歴史的な時間性の問題について、再び戦前期の文脈との関わりから考察していこう。

(二)『東京焼盡』（講談社）は、一九四四年一月一日から四五年八月二一日までの戦時下の日録として刊行された。現存する関連資料は複雑であり、現在読める解説や関連文献に書かれていない情報は特に有用と思われるため、以下に記しておく。

同書の原本にあたる日記は、現在、公益財団法人岡山県郷土文化財団で所蔵管理されている（二〇一四年の調査時点で、著作権者の意向により本文は非公開）。また、それを基に執筆された原稿の一部、計三三一枚の原稿も同財団で所蔵している。所蔵管理されている原稿の内訳は、まず百間自筆と推定される原稿として、映入原稿一四二枚（『東京焼盡』一九四四年一月一日～翌年四月一日分）、袋入り原稿七三枚（同四月二日～五月一〇日分）。そして平山三郎により文字起こしされたと推定される原稿として原稿一五枚（八月九日の末尾～八月一五日の途中まで）。そして、最後の原稿ページにあたると思われる原稿一枚（八月二一日の末尾）。以上、推定される原稿の執筆者など、資料の詳細については同財団の万城あき氏にご教示いただいた。

なお、原稿の総枚数は、平山三郎「東京焼盡」雑記「内田百間『東京焼盡』旺文社文庫、一九八四年」によれば八月二〇日分までで五〇五枚ということだが、右記の最終ページにあたる原稿には「G921」というナンバーがふつてある。

平山は、『東京焼盡』と原本にあたる日記との異同について、三月五日の記述の一部削除（日本郵船の囑託の身分に関するくだり）、八月二一日の記述の一部修正があることを指摘している（原本の記述は、平山の引用で確認できる。平山三郎「解題」『新編内田百間全集』第二三巻、一九八八年）。同財団の所蔵する原稿と、講談社単行本との大幅な異同は見られなかったが、日記から原稿が執筆される段階で、単にプライバシーの配慮という以上に、平山の指摘していない大幅な加筆修正が行われている可能性は当然否定できない。ただし、細かな文章上の修正を超えた大きな異同がないのは平山の作業分でも同様であるため、大幅な改稿はないという平山の言（「人名と若干の字句を訂したほかは日記記載の儘だが、末尾、八月二十一日の項にだけ加筆削除が見られる」、「解題」『内田百間全集』第五巻、講談社、一九七二年）には

ある程度信憑性があると見られる。

- (三) 和田洋『「阿房列車」の時代と鉄道』（交通新聞社、二〇一四年）。
- (四) 伊藤整「解説」（内田百閒『贗作吾輩は猫である』市民文庫、河出書房、一九五一年）。
- (五) 「内田百閒論」（『中勘助集・内田百閒集（現代日本文学全集75）』筑摩書房、一九五六年）。
- (六) 伊藤整「解説」（内田百閒『昇天』新潮文庫、一九四八年）。
- (七) 高橋義孝「文芸時評 現実反映の文学」（『人間』第六卷第四号、一九五一年四月一日）。
- (八) 本多秋五『物語 戦後文学史（下）』（岩波現代文庫、二〇〇五年）、二一九頁。
- (九) 「すぐれた芸術作品の特色は、無限の過去を起点とするところの、いわば因果的・発生的な（未来をみざす、いわば目的・意志的ではなしの）「永遠」的な、汎人類的な心性を考定して初めてよりよく説明されはしないか。今日、人々がこの「永遠」ということを怖れ毛嫌いすることは滑稽なほどで、憐れを催すが、現在から過去へ、うしろへひろがつている永遠というものはあるわけである」。引用は以下に拠った。「マルクス主義文学理論批判——文学は上部構造か——」（村松剛・佐伯彰一・大久保典夫編『昭和批評大系 第三卷（昭和20年代）』新装初版、番町書房、一九七四年）。
- (一〇) 三島由紀夫「解題」（『内田百閒・牧野信一・稲垣足穂（日本の文学34）』（中央公論社、一九七〇年）。
- (一一) 川村二郎『内田百閒論 無意味の涙』（福武書店、一九八三年）。
- (一二) 「四方山話 昭和十四年九月」（『百閒座談』三省堂、一九四一年）。引用部に該当する発言が見られる元の記事は「百閒夢聲月例談話室」（『新青年』第二卷第三号、一九四〇年二月）で、同タイトルで六回にわたって連載したうちの一回である。ただし、単行本の方のタイトル名にもあるように、元は昭和十四年九月に一度対談したものを、分割して掲載したことで、毎回対談したかのように見せた連載記事であったという（平山三郎「解題」、『新編内田百閒全集』第九卷、福武書店、一九八七年）。
- (一三) 注一〇・川村『内田百閒論』、一八五〜一八六頁。
- (一四) ドイツ・ロマン派の音楽観については岡田暁生『西洋音楽史 「クラシック」の黄昏』（中公新書、二〇〇五年）を参照した。ヴァッケンローダーの言葉の引用も、本書一六一頁に拠っている。
- (一五) 『百閒座談』の「序」には、「モトモト相手ガアツテ話シタ事デアルカラ自分一人ノ言辭トシテ見ルト無意味ニ激越デアリ又大袈裟ナ事バカリ云ツテキル様ニモ思ハレル」という言葉もあり、参照には留保が必要だと思われる。
- (一六) 注一〇・川村『内田百閒論』、二〇二〜二〇三頁。引用の文は、『阿房列車』に見出した、以下のような批評性について述べたものである。『阿房列車』の旅が何の用事もないのに反復されるのは、旅行者の心事に即して考えれば、用事への嫌悪、ひいては用事を第一義とする日常世界の否定というようになり、そこから近代文明批判や前近代乃至ロマン的な怠惰礼讃を読み取ることも多分可能である」（同書二〇二頁）。
- (一七) 池田浩士「文芸時評 内田百閒は「反核」とどうかかわるか？」（『新日本文学』第三七卷第八号、一九八二年八月）。
- (一八) その他、ブームについての証言は内田道雄「百鬼園ブーム考」も参照（『内田百閒——『冥途』の周辺』翰林書房、一九九七年）。

- (二八) 堀切直人『喜劇の誕生』(沖積舎、一九八七年)。
- (二九) 荒川幾男「一九三〇年代と知識人の問題——知識官僚類型について——」、『思想』第六二四号、一九七六年六月。荒川は、六〇年代以降、世界的に二〇〇〜三〇年代の思想・文化に関心が集まってきた動向の背景に、「思想的課題の相似性の自覚」を指摘している。六〇年代の思想的転換とは「一九世紀的西欧」近代への訣別の自覚であり、その過程にマルクス主義の多様化と思考枠組みの再考、そして近代西欧の観念体系への根本的反省があったとする荒川は、そうした「今日の思想的課題」がすでに二〇〇〜三〇年代に胚胎していたという発見がこの時代への関心を促していると述べている。
- (三〇) 紅野謙介は、「あらためて筑摩書房が文庫で十二巻も編むと聞いたときは、果たしてどうかと危ぶんだが、予想外に評判を呼んだ」というと記している(「死者を語る言葉」『文学界』第五七巻第一号、二〇〇三年十一月)。
- (三一) Uchida Hyakken, *Realm of the dead*, trans. Rachel DiNitto, Illinois: Dalkey Archive Press, 2006.
- (三二) Uchida Hyakken, *Aus dem Schattenreich*, trans. Lisette Gebhardt, München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2009.
- (三三) Uchida Hyakken, *La digue*, trans. Patrick Honoré, Serres-Morlaàs: Atelier in8, 2011.
- (三四) Uchida Hyakken, “Airs bohémiens”, trans. Alain Rocher, in Comité des sages, ed., *Anthologie de Nouvelles Japonaises Contemporaines*, Paris: Gallimard, 1986, pp. 119-135. この本は二巻本のマンロービーのうちの一巻にあたり、小西国際交流財団の助成の下、「日仏の明日を考える会」(通称「日仏賢人会議」)の提言を受けて出版されたもので、井上靖が序文を書いている。
- (三五) Rachel DiNitto, *Uchida Hyakken: A Critique of Modernity and Militarism in Prewar Japan*, Massachusetts: Harvard University Asia Center, 2008.
- (三六) Uchida Hyakken, “Master Hyakken’s Idle Fantasies”, “Bumpy Road”, “A Long Fence”, in Steven D. Carter, ed. and trans., *The Columbia Anthology of Japanese Essays: Zuihitsu from the Tenth to the Twenty-first Century*, New York: Columbia University Press, 2014, pp. 417-428.
- (三七) 粟津則雄「道の幻想」、『ユリイカ 詩と批評』第一六巻第二号、一九八四年二月)。
- (三八) (三)で言及したいのは、両者が弁証的な発展と総合の構造とは異なるものを百間のテクストから読み取っているということであって、それ以上の理解に関して両者の共通性を見出しているわけではない。そもそも、川村のみであっても、その異なるものを「即自」以外にも様々な言葉で説明していて、主張が定まっていない。
- (三九) 種村季弘「解説」(内田百閒『冥途・旅順入城式』、岩波文庫、一九九〇年)。
- (四〇) 松浦寿輝「髭とフロックコート 内田百閒」、『物質と記憶』思潮社、二〇〇一年)、九三〜九四頁。
- (四一) 渡部直己「幻影の杼機——泉鏡花論」、『言葉と奇蹟 泉鏡花・谷崎潤一郎・中上健次』、作品社、二〇一三年)、一二八頁。なお本書は渡部による既刊の作品論の著作の集成として編まれている。この泉鏡花論の章は、『幻影の杼機——泉鏡花論』(国文社、一九八三年)の増補版である『泉鏡花論——幻影の杼機』(河出書房新社、一九九六年)に基づいている。
- (四二) 紅野謙介「文字へのフェティシズム——内田百閒『冥途』という書物」、『投機としての文学 活字・懸賞・メディア』新曜社、二〇〇

三年)、二七二頁。

〔三三〕 大正六年一〇月二〇日の記述(『百鬼園日記帖』、三笠書房、一九三五年)。

〔三四〕 保田和彦『冥途』の作品世界——「心の中の神秘」をめぐる——(『国文学論叢』第三十六号、龍谷大学国文学会、一九九一年三月)。

〔三五〕 すでに参照した種村季弘の『冥途』『旅順入城式』評、「破局を宙吊りにしたままどこまでも遅延させている気分」、「いまかいまかと怯えながら、しかし来たるべきものがいつまでも出現しないために気配のみが極度に濃密に尖鋭化してしまった世界気分」も関連する心性として考察できるかもしれない(注二九・種村「解説」)。種村には、こうした「気分」を、「杞憂の人」としての百閒その人のものとして考察した文章もある。杞憂の人は我流の規則によって秩序を保とうとするにもかかわらず、「百閒先生自家製の規則は、規則として実地に運営されるや、規則が期待すべきものとは正反対のもの、すなわち怪物を喚び寄せ、規則がもともとそれを秩序づけるために考案されたところの、敵対者たる渾沌をいたるところに出現させてしまおう」(「解説 動物・機械・幼年」、内田百閒『鶴』、旺文社文庫、一九八一年)。

〔三六〕 川村二郎・種村季弘「対話 明晰なる精神薄弱 あるいは百閒における「自我」」(『ユリイカ 詩と批評』第一六卷第二号、一九八四年二月)。

〔三七〕 病跡学的なアプローチでは以下の先行論がある。細川清「内田百閒と精神医学(上)——実践的幻聴体験の創出」(『日本医事新報』第四四五四号、二〇〇九年九月五日)、同「内田百閒と精神医学(下)——百閒の人間像——性格論的分析」(『日本医事新報』第四四七三号、二〇一〇年一月一六日)、新田篤「第三章 内田百閒の精神分析的考察——「創造の病」における二人の父——」(『日本近代文学におけるフロイト精神分析の受容』(和泉書院、二〇一五年)。

〔三八〕 芥川龍之介「点心」(『新潮』第三四年第二号、一九二二年二月)。

〔三九〕 注三二・紅野『投機としての文学』、二六一、二六五頁。

〔四〇〕 注三一・渡部『言葉と奇蹟』、一一八頁。

〔四一〕 Rachel DiNitto, *Uchida Hyakken: A Critique of Modernity and Militarism in Prewar Japan*, Massachusetts: Harvard University Asia Center, 2008, Chapter 2.

〔四二〕 大谷哲『内田百閒論——他者と認識の原画』(新典社、二〇一二年)、三三三頁。

〔四三〕 丸川哲史「帝都の人造怪物 内田百閒 1934『旅順入場式』 1938『東京日記』」(『帝国の亡霊 日本文学の精神地図』青土社、二〇〇四年)。

〔四四〕 高島直之「第4章 映像と現実・主観と客観」(『中井正一とその時代』青弓社、二〇〇〇年)、八〇頁。

《第二部

メディア・テクノロジーの経験をめぐって

——一九二〇年代の百閒作品に関する問題》

第二章 映画をめぐる歴史的変動と百閒作品

(一) 転換期・一九二〇年代後半

百間のテキストにおいて、一九二〇年代後半は一つの転換期だと言える。この時期、一方ではのちに『旅順入城式』(一九三四)に収録されるテキストの多くが発表されている(二)。これらは、『冥途』(一九二二)から続く、「幻想文学」的な系列として読まれて来たテキスト群である。他方で二〇年代後半は、「百鬼園先生言行録」(一九二八)など「百鬼園」を冠したテキストが発表され始める時期でもある(「百鬼園先生言行録」は、『百鬼園隨筆』(一九三三)に収録されたテキストの初出順で言えば、「梟林記」(一九二三)に次いで初出が早いテキスト)。売れない作家が「隨筆」の書き手として人気を博すまでの変化が、始まっているのである。

こうした変化の歴史性をどのように考えれば良いか。第三部で詳しく論じるように、「隨筆」なるものは、『文藝春秋』創刊(一九二三)以降、特に隆盛を迎え、ジャンルとして定着していく。百間のテキストにおける「隨筆」との関わりは、「隨筆」の隆盛をもたらした社会的変動と切り離して考えることは出来ない。そして、『旅順入城式』収録のテキストもまた、この時期の変動と関わり、別の角度から問題を浮上させているのである。

第二部では、主にこれら『旅順入城式』に収録されたテキスト二篇を論じる。二篇は、主体をめぐる抗争が前景化している点で共通している。その歴史性を問題化する上で、鍵となるのは映画である。映画というメディア・テクノロジーは、第三章で論じる「旅順入城式」(一九二五)において、現実の位相を大きく揺るがせ変質させるものとして、劇的な形で語られている。それは主体と文字通り世界の関係性の変質の問題とも言い換えられるだろう。

例えば、映画評論家の岩崎昶による、幼少期(明治末)の映画体験の回想においても、そのような変質と関わる問題を見出すことができる。

スクリーンの四角いワクは私にとって「西洋」という未知の国への四角い窓であった。「西洋」は、あらゆる美しいもの、高貴なもの、珍奇な異国的なもの、夢幻的なものの住みかである。遠い遠い神秘の国であった。一度はそこへ行ってみたいが、たぶんいくことはできないだろう禁断の地であり、だからこそ私は幼少ころにも遣る瀬ないほどのあこがれをもって「西洋」を映画に求めたのであった。(三)

岩崎は、映画というモダンなメディアを「西洋」なる一種の理念へと接近する経路として描き出している(むしろここで「西洋」はどこまでも到達し得ないゆえに神秘性を帯びている)。これは「旅順入城式」との対照において非常に興味深い。というのも、「旅順入城式」で同じメ

ディアは、いわば〈帝国日本〉の〈起源〉であり主体の過去に関わる一度も現前しなかった出来事へ通じる経路を用意し、錯綜した時間性において行軍の道を歩ませるからである。

このように映画は、二〇年代後半の百間のテキストにおいて主体をめぐる抗争と関わり、その抗争の歴史性を考察するための鍵になっている。本章では、映画を切り口に、第二部の議論が共有する問題系を、より広い文脈において示しておきたい。

後ほど考察するように、「冥途」、「映像」といった二〇年前後のテキストにも、映像メディアの影響を見出すことはできる。だが、それらのテキストと、二〇年代半ば以降のテキストには、明らかに問題の構図それ自体に変化が見られる。本章では、そうした変化がむろん一人の作家のみにとどまる問題ではないことを示したいと考える。

(二) 映画と資本主義の世界性

一九三〇年代頃から「世界は次第に映画化し始める」、と論じるのは、丹生谷貴志「映像のフューチャー」^三である。

二〇年代はおそらく、一七世紀以来続いた「演劇としての世界」「劇場としての世界」のヴァージョンのタガの外れた、フィナーレの時代だった。そして、三〇年代、世界は次第に映画化し始める。

(傍点原文・以下同様)

こうした、「演劇としての世界」から「映画としての世界」への揺り戻しをはらんだ変移において、イメージと主体の関係性は別のありようを示し始める。丹生谷によれば、前者が、演劇における役と役者の関係のありようと重なる、「再現的〈分身〉イメージ」の世界、「相対的な〈分身〉」の世界であるのに対し、後者は、映画の登場人物(役者ではなく)のありようと重なる、「イメージがイメージそのものとして、つまりは一種の絶対的な〈分身〉として機能」する世界であるという。「三〇年代頃から、我々はもはや、自身の役を降りる権利を喪失し、「映像」と「音」の配列、それが形成する映画的世界の中に分配されるにいたった」。役を演ずる役者とは違って、映画の登場人物たる我々は、「取り囲まれ、貫かれ、配置され、話させられ、見させられるものとして取り込まれている」。

このような丹生谷の議論を足がかりに、第二部の視角を示してみたい。二〇年代後半の百間のテキストで、主体をめぐる抗争が前景化する

のはなぜか。またそこに映画はどう関わるのか。以下、本論と関わる、戦前期日本の具体的な文脈を補いながら、順に整理していく。

世界の〈映画化〉は第一に、世界的に進んでいく資本主義的再編それ自体であろう。平林初之輔「米^{アメリカニゼーション}国化の機関としての映画」〔改造〕一九二九年二月）は、文字通りアメリカ〈映画化〉していく都市の風俗を描写しながら、映画がアメリカニゼーションの強力な媒介装置として世界的に機能していると論じる。

このアメリカ映画の本領とする活劇と喜劇とは、日本人の生活を、今現に、急激に変化しつつある。カフェのウエートレスの服装から、ボーイ・スカウトの服装に至るまで、映画の影響のあとをとどめぬものはなく、チエス縞のズボンや、ロイド眼鏡や、断髪の流行等と映画と直接の関係がある。そしてその最も端的な産物は、モダン・ガール、モダン・ボーイの徒であらう、カフェも、洋酒も、ダンスも亦映画と無関係であるとは言へない。

また映画は、風俗だけでなく、「日本人の心的生活をも刻々にアメリカナイズ^{メンタルライフ}」し、人々の表情や行動を明るく軽快にしていく。そして、「アメリカの映画資本は、今日少くも、全世界の映画の六七割若しくは七八割を支配してゐる」のだから、それは「全世界が挙つてアメリカナイズしつつあることを物語る」。「今日、西洋化（ウエスタニゼーション）のかはりにアメリカニゼーションの方がより色濃くなつて来たのは、他でもない、アメリカの資本が、ヨーロッパの資本を征服したといふ簡単な事実の反映である」。アメリカナイズされた生活は、「今日どこの国へ行つても大同小異であらう。偉大なる哉資本の力！」。

この論文は、〈映画化〉する世界の情勢を、第一次世界大戦以降ヨーロッパに代わり台頭していくアメリカの力、それが体現する資本主義、消費文化、その世界性として明白に語っている。アメリカの主要な輸出品であり、そこに表象された消費文化をスクリーンを通じ世界中に伝播させていく映画こそ、資本主義の世界性、抗争をはらみながら現れた新時代の布置を象徴しているのである。

（三） 大正期〈文学〉における映画①——〈分身〉の〈脅威〉

ではそのような世界の〈映画化〉において、イメージと主体の関係性の変移は、どのように浮上してくるのだろうか。ここでは大正期の〈文学〉領域に注目してみたい。

西山康一^④は、谷崎潤一郎「人面疽」(一九一八)、佐藤春夫「指紋」(一九一八)、芥川龍之介「影」(一九二〇)などのテキストを例に、以下のように論じている。

大正期の映画をめぐる小説においては、当然様々な差異があるにしろ、作品内に描き込まれた映画の内容もさることながら、映像による〈現実世界〉への境界侵犯とでもいえるような、見る者の〈現実世界〉に及ぼす映画というメディアの影響力が、共通して問題となっているといえよう。

つまりこれらのテキストは、現実／映像という対立構図、ヒエラルキーの揺らぎを問題にしていると言えるだろう。こうした構図において、映像は現実の不穏な〈分身〉として、その安定を脅かすものである(大正期のテキストには、そもそも〈分身^{ドッベルゲンガー}〉の主題が頻出する^(五))。

前もって述べるなら、第二部で扱う、大正期終り以降の百間のテキストも、これらのテキストとの連続性を感じさせるものだ。しかし、ここでは、現実対映像という二項の対立構図(映像が優位に立って現実を脅かす、映像／現実という逆転した形での構図の維持もむろん含む)自体が、揺り戻しをとめないながら変形してもいるさまを見ることが出来る。その違いが明確になるよう、ここでは谷崎の「人面疽」を取り上げて検討しておこう。

「人面疽」^⑤は、二元論的な対立構図をとりつつ、構図の揺らぎをも語っている点で興味深いテキストである。テキストは、日本の映画会社に買い付けられた奇妙なフィルムをめぐる展開する。このフィルムは、世界規模で流通した(いかかわしい)来歴を持っており、定かでないものの、映画の終わりに地球のマークがつく「グロオブ会社」なるアメリカの映画会社の製作とされている。

グロオブ会社から直接買ったのではなく、横浜の或るフランス人が売りに来たのです。そのフランス人は、外の沢山のフィルムと一緒に、上海^{シヤンハイ}であれを手に入れて、長らく家庭の道楽に使って居たと云ふ話でした。フランス人が買った以前にも、支那や南洋の植民地辺で散々

使はれたものらしく、大分疵きずが附いて、傷いたんで居ました。

「人面疽」は、こうした(アメリカ)映画の世界性、それが象徴する資本主義の世界性を背景に、映像がもたらす新種の脅威を語っている。自身は出演した覚えがないにもかかわらず、当のフィルムに主演として登場するという映画女優・歌川百合枝は、知らぬ間に広がっていくイメージの伝播に翻弄されて、自身が映画中の呪われた女主人公であるかのように感じる。

「人面疽」においてフィルムの映像は、当の女優に出演の覚えがない、つまり起源の不明なイメージである。その意味では、現実(起源・オリジナル・本体)対、映像(分身)という対立構図は変形しているように見えるのだが、映画の製作過程をめぐる説明からも、概ねは、映像(分身)が現実(本体)を脅かすという構図に収斂すると考えられる。テキストによれば、グロオブ会社の所属女優だった百合枝は、つねに出演作のあらずじを知らされずどの映画の一部なのかも分からないまま演じさせられており、それらの断片が事後的に様々な映画の一部として編集され組み立てられていたのだという(工場労働者としての女優——「云はゞ彼女は、或る大規模な機械に附属する、一局部の歯車だの弾条ぜんまいだのを製造して居る職工のやうなものだ」。少なくともこの認識からすると、確かに映画は単なる現実の写し・複製ではなく、ばらばらの部品を組み立てるようにモニタージュによって生成するものだが、初めに女優の写った素材が在ったという前提は残ることになるだろう(七)。

(四) 大正期〈文学〉における映画②——映画を見ること〈脅威〉

女優にとって、映画(自分が生産に関わったかもしれない商品)が自身から遠ざけられ(女優はフィルムを透かす以外に、最後まで問題の映画を見る、ことができない)、不安を与えられるものであるのと同様、映画体験の場でも、映像の脅威/現実という構図が繰り返されるが、やはり構図の変質もはらんでいる。

テキストによれば、噂のフィルムは上映時に怪異を起こす。その怪異を体験した映画技師は、そもそも普段の映画であつても薄気味悪さを感じることがある、と語ったという。

一体、M技師の長い間の経験に依ると、活動写真の映画と云ふものは、浅草公園の常設館などで、音楽や弁士の説明を聴きながら、賑やかな観覧席で見物してこそ、陽気な、浮き立つやうな感じもするが、あれを夜更けに、たった一人で、カタリとも音のしない、暗い室内に映して見て居ると、何となく、妖怪じみた、妙に薄気味の悪い心持になるものさうです。それが静かな、淋しい写真なら無論のこと、たとひ花々しい宴会とか格闘とかの光景であつても、多数の人間の影が賑やかに動いて居るだけに、どうしても死物のやうに思はれず、却つて見物して居る自分の方が、何だか消えてなくなりさうな心地がする。

見ている方が影のように消えてしまいそうだと語つたというM技師の経験談では、映像(影)／それを見る主体(現実)という構図の転倒(維持)が確認できる。

では、噂のフィルムの怪異体験はどのように語られているのか。実はこれも同様に、「公開の席で多数の観覧に供するには、何の差支へもない」が、深夜たった一人で映画を見た者たちの前にだけ怪異が現れるとされる。そして、室内でたった一人、クライマックス場面で「静かに注意を凝らして視詰めて居る」者にのみ、クロス・アップにされた「人面疽」の笑い顔に合わせて、無声映画に聞こえるはずのない笑い声が聞こえてしまうというのだ。

怪異として語られるこの映画体験では、映像と主体の関係性は別の位相へ変質し始めている。しかし興味深いことに、映像を注視していた者は上述の場面で、恐怖のあまり一時失神したようになるという。つまり、そこから先は語られることのない領域になっているのである。そして、この体験をした者には、その後「だん／＼気が変に」なつて会社を辞めたり、悪夢にうなされたり、原因不明の病気にかかる者が続いたという。ここでも映像の脅威という構図が反復されているが、その脅威は主体に与えられる強いショックであり、映画体験が後遺症を引きずるほどの(トラウマ)的出来事として語られている点に特徴がある。

映像が与える脅威(ショック)が、テキストにとってイレギュラーな上映の様態でのみ引き起こされている点に注意したい。北田暁大¹⁸は、「人面疽」には映画の異なる受容のモードが併存していると指摘している。議論を参照しておこう。

北田は、映画観客の身体性をめぐる言説の推移を分析し、いわゆる活弁文化に象徴される映画受容のあり方、「全身性を以て映画の受容の場へ投企する観客のあり方」(同書二二頁)が一般化していた状況で、一九一〇年代末頃から登場した映画の自律化を目指す言説がその後に隆盛し、状況を変えて行くかという経緯を追っている。二〇年代、活弁文化の隆盛と並行して、映画を自律した(視覚装置)として構

築しようする言説は実践の領野にも作用し、三〇年頃までには知識人を中心とした言説空間の中で一般化していくという。そして、それは三〇年代半ばには民衆レベルで浸透する（その指標として、トーキーの興行的な隆盛が挙げられている）。これらは、単線的で明確な推移の図式として示されているわけではない。トーキー登場以前、「映画を（香具師的なるもの）の延長として捉える民衆の動勢と、それを（視覚装置）として純化しようとする言説実践の趨勢は併存しながら、映画観客の身体のあり方をめぐって衝突・葛藤を繰り返していた」（同書二一九頁）と言われるように、異なる言説実践が併存しながら知覚をめぐる闘争を形作っていたのである。

こうした議論に依拠するなら、「人面疽」が一九一八年発表であることには改めて、知識人としての谷崎の啓蒙性、先端性を感じる。ただ一方で、たった一人で静かにスクリーンを注視するという新たな体験が語られつつも、それが得体の知れない怪異、主体の認識の枠組みを超えたショックを引き起こす、「トラウマ」的出来事として語られるという点に、テキストにおける抗争が窺われる。「人面疽」は、映像への注視から没入へいたった時点、いわば映像／主体という対立構図が解体された瞬間が語ることでできるリミットになっており、概ねは二元論的な対立構図に収斂していくと見られる。

（五） 百閒のテキストにおける映像と主体の邂逅——「冥途」「映像」から

他方、同時期の百閒のテキストにおいても、このような映像と主体の関係性が焦点になった二元論的構図を見出すことはできる。

「冥途」（一九一七^五）は、明らかに映像メディアの影響を感じさせるが、そこで確認されているのはいわばイメージの存在論（亡霊性）である。

さつき大きな聲をした人は五十餘りの年寄りである。その人丈が私の目に、影繪の様に映つてゐて、頻りに手眞似などをして、連れの人に話しかけてゐるのが見える。けれども、そこに見えてゐながら、その様子が私には、はつきりしない。「……」

「お父様」と私は泣きながら呼んだ。

けれども私の聲は向うへ通じなかつたらしい。

死者であろう父との邂逅が主題になっており、ぼんやりと浮かび上がるイメージと、それを見ている者の位相はけして交差することがない(同じ時空間に居るように思えるのに、こちらからは姿が見え、話が聞こえても、向こうにはこちらの声は届かず見えていないという非対称な関係が生じている)。

すなわち、「影繪」のように「映」る映像(亡霊)とそれを見る主体(生者)という構図である。「冥土」とは異なる「冥途」という題があの世へ続く道を意味するのであれば、二元論的構図の揺らぐその領域から「私」は自ら生者の側へと帰って来る。

私は涙のこぼれ落ちる目を伏せた。黒い土手の腹に、私の姿がカンテラの光りの影になつて大きく映つてゐる。私はその影を眺めながら、長い間泣いてゐた。それから土手を後にして、暗い畑の道へ歸つて来た。

こうした構図が転倒されるのが、「映像」(一九二二)だろう。障子にはめこまれたガラスに映つた自身の顔を見ているうち勝手に動き出すような気がし、その顔がついに眼前にまで迫って来る恐怖が語られており、映像(分身)の脅威という構図が明白に見出せる。

縁側の障子を見たら、切り込みの硝子に、ぼんやりした人の顔が映つてゐた。その顔が次第にはつきりして来て「…」私はぞつとして、水を浴びた様な気がした。それは私の顔だった。私の顔が外から、私を覗いてゐた。「……」

開いた方の障子の陰から、私の蒼ざめた顔がはつきりと現はれて、私の寢床の足許に上がった。さうして、次第に私の顔に近づいて来るらしい。「……」たうとう私の顔の上に私の顔が覗いた。まともに私の目を見入った。眼の中の赤い血の條まで見えた。「…」上から壓へつける様に覗いてゐる私の顔が、今にも、今すぐにも、何か云ひ出しさうな口許をしてゐる。

ちなみに、「映像」冒頭における、本の紙面の空白や文字が勝手に繋がったり泳ぎ始めるという場面も、同様に、主体を脅かす能動的な映像とイメージという構図に関係すると考えられる。

読みかけたまま机の上にひらいてある本の、字と字の間や行と行との間の白い所が、彼方此方つながりながら、段段に浮かみ出して来て、

白蜥蜴の鱗の形に見えたり、又その白い所がふつと引込むと、*ろ*の字が、龍の落とし子の様な恰好の蟲になつて、勝手に紙の上を泳ぎ廻つたりした。

また、テキストでは、ガラスに映る顔に見出した青黒い痣が、後から鏡を見て自身（みづかみ）の顔にも浮かんでいることに気付くという展開がある。

また私の顔が障子の硝子に映つた。「……」私は一生懸命にその顔を見入つてゐた。そのうちに、気がついて見ると、右の眉の上に、指でついた程の青黒い痣があつた。「……」

私は何度も躊躇した後、たうとう机の抽斗から、小ひさな手鏡を取り出した。さうして、私の顔をうつして見た。「……」私の顔には、何時の間にか青黒い痣が浮いてゐた。昨夜見た顔の通りだつた。右の眉の上に、指で捺した様な形の痣が、私の知らないうちに出来てゐた。

高島直之（二〇）は、「百間の「映像」では、主体が障子ガラスに現れる〈顔〉のほうにあり、本当の顔は受動的立場になつて、投影される側に回っている」と述べ、この痣の挿話について、「あたかも複製印刷するような、映像的射影の関係がみてとれる」と指摘した。映像（複製）と主体（オリジナル）の関係は明確に転倒され、ガラスに映つた鏡像がオリジナルとなつて、痣が転写されているわけである（なお、後に書かれた「自分の顔」（二九三八）では、「映像」の挿話のベースになつたと思われる経験が語り直されている（二二））。

しかし、転倒されているにしても、これらの各篇で映像と主体の二元論的構図が維持されていることには変わりない。これに対し、二〇年代後半の百間のテキストは、構図そのものの変形をはらんでいると考えられる。

もちろん、その変形は明確な転換として起こっているわけではなく、二元論的構図への揺り戻しをはらみながら進んで行くものである。実際、二〇年代後半にも「矮人」（二九二八）、「坂」（二九二九）など、〈分身〉をめぐる構図が見出せるテキストがある。

「矮人」では、旅館の一室に居る「私」のもとへ、夕方友人たちが訪ねて来て夕飯を食べて帰る。夜更けになつてから、「私」の目の前では夕方の光景が、小さなサイズの人間たちによって再演される。

気がついて見ると、火鉢の前に小さな人間が二人坐つてゐた。二人とも坐つたところは、麥酒罎ぐらゐの高さしかなかつた。「……」二人は夕方に來た友人らしかつた。さうして火鉢の陰になつたところに、私が坐つているに違ひなかつた。私は頭から水を浴びた様な気が

した。

「坂」では、「私」はもう一人の男とともに坂を下っているが、どこまで進んでも坂は終わらず、下り坂の下には必ず二人連れの姿がある。「私」はそのうちに、二人連れの後姿に見覚えがあるような気がし出す。

丁度私達が、また何番目かの新しい坂を下りかけた時、その下の二人が、急にうしろを振り返るやうな様子をした。私は恐ろしくなつて、道連れの男の顔を見たら、道連れはばさばさに干いた眞青な顔になつて、今にも私の方に倒れかかりさうにした。さうして口の中で、何だか解らない事をぶつぶつ云つたと思つたら、苦しきやうな様子をして、汚いものを坂の上に吐いた。その途端に、坂の下にゐた一人の方が、あわてたやうに坂を上つて來だした。その恰好が、まるで獸の這つてゐる様だつた。私は坂の中途に立ちすくんだ儘、前にも後にも動けなくなつた。

これらはいずれも、〈分身〉の脅威という構図のバリエーションとして位置付けられるテキストだろう。

だが、こうした、大正期の〈文学〉に多く見られる構図との連続性を感じさせるテキストがありつつも、同時に、構図自体の変形や、構図からの離脱が、二〇年代後半にははらまれているのではないか。

(六) 一九二〇年代後半の百間のテキストにおける変化

前もつて、本論第三章、第四章について予告しておこう。これらの章で扱う「旅順入城式」(一九二五)と「大尉殺し」(一九二七)の二篇は、日露戦争と陸軍大尉殺人事件という、いずれも明治三〇年代の出来事の経験の〈起源〉を一九二〇年代において問題にする点で共通している。

重要なのは、これら二つの出来事が、多くの人間にとって様々なメディアを介して経験された出来事であったということだ。つまり、この二篇について考えるべきなのは、かつて主体が目の前で経験した出来事を今ふたたび経験する(あるいは想起する)という問題ではない。主体にとって一度も現前しなかった、経験の〈起源〉が、あたかもナマの現場を今ここで再び経験し直すかのように現前しているかに見える、

そういった問題が生じているのである。

谷崎の「人面疽」では、女優は、自身の写った素材（工場労働のようにして作り出された一部品）からモニタージュされたフィルムをけし
て見ることができず、自身の意図せぬ所で進む映画の流通に脅かされていた。このような映像と現実、映像と主体との対立は、いわゆる疎外
論の構図と重ねて見ることができる。映画と分身というテーマで必ずと言っていい程言及されるドイツ映画『プラーグの大学生』（一九一三）
はすでに、ジャン・ボードリヤール（二）によって疎外の観点から分析されている。ボードリヤールによれば、悪魔に売り渡した自らの鏡像に
つきまとわれた男が死に追い込まれるこの映画には、自身の像が商品の領域に属するという社会的疎外の主題化と、その論理の徹底化がある
という。

一方、「旅順入城式」と「大尉殺し」では、「起源」と言うべき少年期の経験それ自体が、初めからメディアによって媒介されており、主体
の記憶に分ちがたく介在している。そして、「旅順入城式」に明確に示されているように、そのような主体にとって固有のものは、二〇年
代という状況の中で、映画というメディア・テクノロジーとの接続を通して、遡行的に見出されて来るのである。そこではかつて一度も現前
しなかった、しかし主体にとって固有の現実が、むしろ映画との関係を通して生じて来るのであり、映像（イメージ）と現実（本体・起源）
という対立の構図は大きく変形している。また、映像の脅威シヨックと主体という構図の変形は、出来事とそれを見る主体の関係性においても起こっ
ている。「旅順入城式」において自身が見ていた映像の兵士と、ともに行軍していく主体のありようには、映像とそれを見る主体という構図の
変形がはっきり示されている。

これらのテクストはまさに、丹生谷のいう世界の（映画化）との関わりを考えさせるが、前述したように、そのような問題の構図の変形は、
すつきりした変化として起こっているわけではなく、揺り戻しや抗争をとめないながら進んでいる。その様相を確認して行こう。

（二）収録された二九篇のうち二一篇は二〇年代後半に発表されているが、その他に、一九二二年初出の三篇、一九三三年初出の四篇を含んで
いる（残り一篇は初出未詳）。

（三）岩崎昶『映画が若かったとき 明治・大正・昭和 三代の記憶』（平凡社、一九八〇年）、三二一～三三三頁。

（四）丹生谷貴志『ドゥルーズ・映画・フーコー』所収（青土社、一九九六年）。

④ 西山康一「〈視覚〉の変容と文学——映画・衛生学と谷崎潤一郎「人面疽」——」『文学』第二卷第二号、二〇〇一年三月。引用の際、原文にある注は省いた。

⑤ 渡邊正彦は、「明治期にはわずかだった分身小説が、大正期以降に増えてくるのは、社会的背景とともに、映画の影響も強い、というのが私見である」として、「分身」をスクリーン上に表現可能にした視覚技術としての映画が「分身小説」増加の背景の一つだと見ている（『近代文学の分身像』、角川書店、一九九九年、引用は一一頁。詳しい議論は同書第二章）。

⑥ 『谷崎潤一郎全集』第五卷（中央公論社、二〇一六年）に拠った。

⑦ 五味渕典嗣は、テキストの結末で、「起源を欠いた複製が、反復的に上映されるうちにオーソライズされて、いつしかクレジット＝信用を受け取っていく」未来が予告されていることに言及している（『言葉を食べる——谷崎潤一郎、一九二〇～一九三一』世織書房、二〇〇九年、五六頁）。しかし、歌川百合枝（女優）にとつては映画がいかかわしい（分身）である、という構図は残るように思われる。本論は、後述する諸点も含め、「人面疽」が「オリジナルとコピー」という対立の反転や無効化」（傍点引用者、五味渕前掲書、六七頁）までいかず、「反転」を含めた対立構図の維持に留まるといふ位置付けで論じている。

⑧ 北田暁大「第8章 〈キノ・グラス〉の政治学——日本・戦前映画における身体・知・権力」（『意味〉への抗い——メイデーションの文化政治学』、せりか書房、二〇〇四年）。

⑨ 「内田曳像」名義で一九一七年に『東亜の光』に掲載、その後一九二一年に内田百間名義で『新小説』に再掲された（表現に細かな改稿があるが、大幅な異同はない。「影繪の様に映」という語りも、『東亜の光』掲載時からある）。

⑩ 高島直之『中井正一とその時代』青弓社、二〇〇〇年、七八頁。

⑪ 以下の引用部のうち、「假に向うから云ふとして「…」」というのが構図の転倒の契機になっていることがわかる。

私の部屋の丁度机に向かつて坐つた顔の高さに窓障子があつて、その腰に素通しの硝子が五寸幅ぐらゐで横に嵌め込んである。晝間のうちは何ともないけれど、夜になつて向うが暗くなると、その硝子が鏡になつて私の顔をありありと寫し出す。

こちらから云へば私の顔が寫つてゐるのであるが、假りに向うから云ふとして考へると、その寫つた顔が本物の私の顔を見てゐると云ふ事にもなる。毎晩毎晩の事で不氣味になつたからその硝子に紙を貼りつけて、どつちからも見えなくした。

なお、このテキストでは、別の挿話として、自身の顔（写真）に上から見下ろされるといふ、やはり「映像」の一節と重なる経験が語られている。

⑫ ジャン・ボードリヤール「結論 現代の疎外、または悪魔との契約の終わり」（『消費社会の神話と構造 新装版』今村仁司・塚原史訳、紀伊国屋書店、二〇一五年）。

第三章

「旅順入城式」における映画と〈帝国〉をめぐる経験

——イメージの〈起源〉と抗争

(一) 問題の所在——日露戦争の実写映画の経験、そして書くこと

「旅順入城式」(『女性』一九二五年七月) (二)は、「五月十日、銀婚式奉祝の日曜日に、法政大學の講堂で活動寫眞の會があつたから、私も見に行つた。」という一文で始まり、日露戦争時の旅順開城の様を撮影した実写映画を見るときという映画体験そのものが主題となつてゐる。

だがそれは不思議な映画体験である。スクリーンに映された出征兵士の顔に悲哀を感じた「私」は、その一場面だけで「二十年前に歌ひ忘れた軍歌の節を思ひ出す様な氣持」になり、旅順の山々を見ても「自分の昔の記憶を展いて見るやうな不思議な悲哀」を感じ出すのだが、大砲を山に運ぶ場面では、隊列の外に居る下士官の「獸が泣いてゐる様」な掛け声を(無声映画であるにもかかわらず)聴く。そして行軍の映像を見ながら、「私共、登つて行く前に」(傍点引用者)という言葉によつて唐突に隊列の一員に加わつてみせる。すぐのちに觀客の位置に戻つてゐる「私」はしかし、終盤、一番の見所を誇示する演壇上の將校の声(「旅順入城式であります」と聽衆の激しい拍手をきっかけに、感情を一気に爆發させる。あふれる涙でぼやけた景色の中で再び隊列に加わつた「私」は、そのままどこも知れない街の中を行軍していく(「私は涙に頬をぬらしたまま、その列の後を追つて、靜まり返つた街の中を、何處までもついて行つた」)。

同時代評はほぼないが(三)、特に八〇年代以降、現在に至るまで先行研究で言及されてきたテキストである。けして勇壯とはいえない映画の情景を語り、涙する「私」のありようなどから、戦争への批評的意図が見出されてきた(四)一方、第一章で言及した川村二郎や池田浩士の論のように、安易に厭戦や反戦といった作者の主張を読み込むことへの批判もある。作者に批評的意図などなかったという意見には同意できない。だが、作者の意図とは別の次元で、テキストが結果的に批評的な布置を作り、歴史的な問題を浮上させている点に目を向けなければならぬ。

では、「旅順入城式」は、どのような問題系に関与しているのか。先述したように、テキストの主題が映画体験そのものであることは明らかであり、それは後年の百間の言及からも窺える(五)。先行論のうち、テキストの映画体験を歴史的な視点から鋭く読み解いているのが丸川哲史「帝都の人造怪物」(六)である。「旅順入城式」が「当時の帝都住民の中のテクノロジー経験を考察するための特權的な視座を与えてくれる」と述べる丸川は、ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」(七)を参照しながら、このテキストを一九二〇〜三〇年代における「集団的な眼差し」の変容の歴史的ドキュメントとして読み解いている。丸川は、テキストにおける映画の上映形態を挙げて、ベンヤミンのいう礼拝的価値から展示的価値への漸次的移行が揺り戻しを伴いながら行われていることを指摘している。

こうした先駆的な指摘を参照した上で、本論はまず、「旅順入城式」が一人称で「私」の映画体験を語るという枠組みをとっている点を重

要視する。というのも、それによりテキストでは、そのような主体の経験の位相を超える現場、葛藤と揺り戻しをとまなう変容と、主体化の起こる現場が焦点になるからである。こうした観点から、以下、本論の論点を挙げておく。

第一に、映像を見ることを通じて、映像と主体の関係性がどう変質するのかという点が問題になる。本論では、テキストにおいて映像を見ている「私」がいかかにして映像の兵士と、ともに行軍する主体となるのか、具体的に考察していく。第二に、そのような映像と主体の関係性は、主体にとつての経験の固有性の問題でもある。テキストの映画体験の特徴は、映画が実写映画であるというだけでなく、それを「私」が自身の過去と結びつけていく点にある。丸川は、「易々と自分が直接経験しなかった最前線の経験」を「想起してしまう」ことを問題にし、「ある意味では、とてつもなく早い時期にメディア・テクノロジーが、人の記憶自体さえも操作の対象としていた事態を告げ伝えている」と述べ、映画体験の最中の記憶の操作、記憶の捏造という方向性で読んでいく。しかし、そうであるなら、「私」が映像の兵士の隊列に加わって行軍していくという結末をどう捉えれば良いのだろうか。

そもそも、上述のようにテキストの序盤、映像を見て「二十年前に歌ひ忘れた軍歌の節を思ひ出す様な氣持」になったり、「自分の昔の記憶を展いて見るやうな不思議な悲哀」を感じたりすること自体は、その新しさはさておき、それ程不自然なことではないと言える。戦争報道における転換が起こったとされる日露戦争こそ、戦地から離れた多くの人間に、複数のメディアによる重層的な戦争体験を与えたからだ。そうであれば、それは「私」の記憶の一部になりえよう。だが問題はむしろ、メディアによって媒介された「私」の戦争体験の〈起源〉が、あたかも今ここで立ち上がり、そこに主体が参加しているかのような結末にある。テキストは、あらかじめ媒介され遠ざけられた出来事の〈起源〉が、映画体験を通じて遡行的に現前しているかのように進んで行く。つまり、二度目のメディア体験を介してこそ、かつてのメディア体験の〈起源〉が遡行的に現前してくるといった問題があるのだ。植民地を含む各地で奉祝行事が行われた¹大正天皇の銀婚式奉祝日に、主体は〈帝都〉の上映会からかつての自身の経験の〈起源〉の場である旅順へと越境し、戦勝を言祝ぎ直すかのようなのである。そこに二〇年代後半の歴史的問題系が浮上してくる。

そして、第三に、以上のような主体の経験の固有性と集団性、あるいはオリジナルと複製性が入り混じる出来事は、百閒のテキストにおける書くことをめぐる問題にも通じている。本論が「旅順入城式」を重要視するのは、二〇年代後半の歴史的問題系を浮上させているからだけでなく、言葉の固有性に対する百閒のテキストの問題とも関わっているからである。ただし、「旅順入城式」は、百閒のテキストの言葉をめぐる問題をよく示してくれる一篇である一方で、例外的なテキストでもある。この例外性は、始まりも終わりもないようなものが多い百閒のテキスト全体から見ると珍しく、劇的な終局を迎えるかに見える「旅順入城式」の構造性にも表れているが、それは、テキストの出来事の歴史

史性から生じているのではないだろうか。こうした問題についても、本章の最後に言及しておきたいと思う。

このように、映像と主体をめぐる歴史的問題系と、百間のテキストにおける書くことの問題が重なり合うテキストを、整理しながら論じて行く。

(二) 上映空間の抗争——映画をめぐる歴史的な変動の中で

まずは、煩瑣になるが、戦前期の映画をめぐる問題系を確認しておく。映画と観客をめぐり三〇年代にかけて大きな変動があったことは、多くの先行論が論じている。蓮實重彦^(九)は、トーキーが定着する三〇年代中期、世界同時に映画のイデオロギー的再編が進行していたとする。トーキーの出現という技術的变化は、「作家たちに視覚的な禁欲を課すことでカメラの存在を徹底的に隠蔽し、そこに介在する主体を意識に浮上させることのない透明性を画面にゆきわたらせる」という新たな制度の成立^(一〇)（傍点原文）を意味した。こうした映画のメディア化（「第二の誕生」^(一一)）へ向けた世界的な変動の問題は、日本の場合、いわゆる活弁文化との関わりで論じられて来た^(一二)。

中でも本論と関わるのは、第二章でも参照した北田暁大^(一三)による分析である。北田は、一〇年代末頃から登場した映画の自律化を目指す言説が、観客を視覚的な存在として捉える認識枠組みを前景化する欲望に担保されていたと論じる。そしてこうした言説の民衆レベルでの浸透の指標として、やはり三〇年代中期以降のトーキーの興行的隆盛を挙げている。むろん、これは単線的な推移の図式として論じられてはいない。二〇年代、活弁文化の隆盛と並行して、映画の自律化を目指す言説は実践の領野にも波及していくが、ここでは「民衆レベルで隆盛を極めていた、全身体性を以て映画の受容の場へ投企する観客のあり方」と、「〈視覚〉を身体から理念的に分離し〔…〕〈視覚〉以外の身体性を付随化」するようなあり方を前景化しようとする言説実践とが併存しながら、映画観客の身体性をめぐり衝突と葛藤を繰り返していたからである（同書二二二頁）。

一九二五年発表の「旅順入城式」における、映画体験をめぐる葛藤や揺らぎは、まずもって以上のような歴史的問題系の中で考える必要がある（作中時間に設定されているのも、大正天皇の銀婚式奉祝日で同じ二五年である）。こうした揺らぎは、例えば同時代の映画作品にも見ることができる。主人公がそのまま身体ごとスクリーンの中へ入って行く、『キートンの探偵学入門』である（公開時邦題『忍術キートン』、原題 *Sherlock Jr.*、製作一九二四年／日本公開二五年）。長谷正人^(一四)は、映画内に侵入しながらショットの切れ目ですっけてしまうキートンの姿を、モンタージュによって作られた映画の「虚構」性を意識して映画に没入しきれない、同時代の観客の表象として考察している。こ

これらの観客は、「もはやライブ・パフォーマンスとしての映画を楽しむ意識は全く持っていないなかったが、かといって虚構の世界に完全に没入してしまってもなかった」。日本とアメリカの地域性の相違、言語と映像のメディアの差異といった諸々の異なる条件を一旦棚上げするならば、二〇年代半ばに映画への揺らぎをあらんだ感受性、映像と観客の関係性の揺れを示した例として、「旅順入城式」と問題を共有しており興味深い。

しかし、ここでは「旅順入城式」の特徴について考えなければならぬ。それは繰り返すように、一人称で「私」の映画体験が語られ、そしてあたかも経験の画一化を防衛するようにして映像が「私」の過去と重ね合わされて行く点にあるのだが、そうしたありようはテキストで一貫しているわけではない。実は、テキストの冒頭では、旅順開城のフィルムの前に、短い数本のフィルムが上映される様子が語られている。上映会の形態も窺えるので、まずはその冒頭を確認してみよう。

景色取り止めもない景色や人の顔が写っては消えて行った。陸軍省から借りて来た煙幕射撃の寫眞などは最も取り止めのないところがよかった。無暗に煙が濛濛と畫面に立ち罩めて、何も見えなくなってしまうた。その煙が消えて畫面が明らかになると思ふと、寫眞が消えてしまつて、講堂の中が明かるくなつた。

それから亞米利加の喜劇や寫眞などが、明かるくなつたり消えたりした後、旅順開城の寫眞が始まつた。陸軍省から来た將校が演壇に上がつて、寫眞の説明をした。この寫眞は當時獨逸の觀戰武官が撮影したもので、最近偶然の機會に日本陸軍省の手に入つた。水師營に於ける乃木ステツセル兩將軍の會見の實況も這入つて居り又二龍山爆破の刹那も寫されてゐる、恐らく世界の實と申してよろしからうと思ひますとその將校が云つた。

景色や人の顔、煙幕射撃を撮影したフィルム、アメリカ喜劇映画、そして旅順開城の実写映画、これらは全く関連がないように思えるが、見ることそのものに重点が置かれ受容されている点で共通している。取り止めのない景色や人の顔、煙が変態していくさま、また無声映画期のアメリカ喜劇映画におけるめまぐるしい運動それ自体が「私」を引き付けているのであり、旅順開城の実写映画も、見ることそのものに価値のある貴重な映像なのだと言われ、將校が説明している。また、この演壇上の陸軍將校は、「説明者」とも言われる弁士がそうするように、事前にこれから始まる実写映画の説明を行い、観客の期待を煽っている。こうした上映形態は、映像をどこか別次元にある虚構の世界としてではなく、今この上映空間で提示されるものとして受容するよう観客に促すだろう。

それは、北田が描き出した、弁士が声を上げ、観客もそれに応じ、全身的な働きかけを行うといった初期無声映画時代の上映のありようとは同一視できないにしても、例えばトム・ガニング^(二四)が初期映画に見出した美学、イメージと主体の「露出症^{エクシビション}」展示的な対面^{ニスト}」のありよう、いわゆる物語への感情移入や没入とは異なる関係性のありようを見出すことはできよう。しかし、テキストでは、旅順開城の実写映画が始まって以降は、将校は見せ場に来るまで一切声を出さず、観客もひっそりと沈黙する。その静寂の中で映像をまなざす「私」は、それまでの映像に対しては見せなかつた強い感情移入を示し、没入し始めるのである。

肋骨服を着て長い髭を生やして、反り身の日本刀を抜いた小隊長に引率せられてゐる一隊の出征軍が、横濱の伊勢佐木町の通を行く寫眞が寫つた。兵隊の顔はどれもこれも皆悲しさうであつた。私はその一場面を見ただけで、二十年前に歌ひ忘れた軍歌の節を思ひ出す様な氣持がした。

旅順を取り巻く山山の姿が、幾つもの峰を連ねて、青色に寫し出された時、私は自分の昔の記憶を展いて見るやうな不思議な悲哀を感じ出した。何と云ふ悲しい山の姿だらう。峰を覆ふ空には光がなくて、山のうしろは薄暗かつた。あの一番暗い空の下に旅順口があるのだと思つた。

だが、かといって、映像を一つのテキストとして見る位置に「私」が収まっているわけではない。それは「私」が映像の兵士とともに行軍していく結末に明白である。つまり、テキストにおいて映画をめぐるありようは、ある一つの安定したモードとしては取り出し得ない、揺らぎや抗争をはらんでいるのである。

このような、揺らぎをともなうありようは、映像を見る主体の位相の揺らぎに特によく表れている。今、ここで映像を見ている主体が、いつの間にか映像の兵士とともに行軍しているという事態は、どのようにもたらされるのだろうか。項目を変えて詳しく考察する。

(三) 映像の兵士とともに行軍する主体

冒頭でも紹介したように、「私」がどことも知れない街の中を行軍していく結末は急にもたらされたのではない。旅順開城の実写映画が始

まっつて結末に到るまで、映像と主体の関係性は複雑に変化し揺れている。その中でも、重要な局面がある。

大砲を山に運び上げる場面があつた。暗い山道を輪郭のはつきりしない一隊の兵士が、喘ぎ喘ぎ大砲を引張つて上がった。年を取つた下士が列外にゐて、両手を同時に前うしろに振りながら掛け声をかけた。下士の聲は、獣が泣いてゐる様だつた。

私は隣にゐる者に口を利いた。

「苦しいだらうね」

「はあ」とだけだか答へた。

首を垂れて、暗い地面を見つめながら、重い綱を引張つて一足つつ登つて行つた。首のない兵隊の固まりが動いてゐる様な気がした。その中に一人不意に顔を上げた者があつた。空は道の色と同じ様に暗かつた。暗い空を嶮しく切つて、私共の登つて行く前に、うな垂れた大の影法師の様な峰がそり立つた。

引用部前半、無声映画にもかかわらず聞こえた声によって、映画への没入が示唆されている。だが注目したのは、前半から後半にかけての大きな変化である。スクリーン上の対象（大砲を山に運び上げる場面）を語っている「私」が、いつの間にか隊列の一員になっている。この移行には主語のない文が関わっている^{二五}。むしろ、主語のない文など珍しくない。だが、一貫して映像を見る主体の経験を語るこのテキストでは、「私」という人称の経験の位相からの変質の局面が、文字通り示されているのではないか。「私」が映像を見るという構図は変質し、誰のものでもないまなざしが現れる。見えているものは、「私」がまなざしているのではなく、「私」の内とも外ともつかない場から生じているのである。

ここで起こっていることは、同一化という言葉で説明される事態に関わるだろう。クリスチャン・メッツ『映画と精神分析』^{二六}は、映画の登場人物への同一化よりも、それに先立ちその基盤となる同一化を区別し、後者を視覚の「超越的主体に自己を同一化」する「二次的な映画の同一化」として論じている。すなわち、表象世界から除外された、全てを見る超越的な位置への同一化のモデルが前提とされている。

しかし、もちろんそうした理論モデルに、そのまま依拠するわけにはいかない。確かに「旅順入城式」では、映像の非人称的な視点への同一化があり、映像とそれを見る主体という構図は解体すると同時に、主体化が起こっている（私共の「…」）。しかしそれは、再度、見る主体を中心とした閉じた構図へ組織化されるということではない。映像の兵士とともに山を登る「私」なる者は、見られるものとしての表象世

界に内在的な点に特徴があるからである。

ただ、映像の兵士とともに行軍する主体のありようは、その内在性によって、映像と主体の関係性が変移する場を露わにしているが、他方でその変化を半ば覆い隠すものでもあるだろう。このことを北田の議論を参照して述べるなら、映像の兵士とともに行軍する主体のありようは、一方では、映画装置と接続し理念的に切り離された視覚の運動性（自律性）を示している。しかし他方で、その運動性が行軍する身体という統一的な身体像で示されることで、映画装置との接続による切断と組み替え、「私」が見るといふ経験の位相からの変移を半ば覆い隠してもいると言えるのである。こうした点に、テキストにおける揺り戻し、葛藤を見ることができよう。一方ではテキスト冒頭の映像と主体の関係性から変化が起きていながら、その変化は揺り戻しをとめない、関係性の変質を覆い隠すような形でしか語られない。

さらに言えば、このような主体の位置も一貫しているわけではなく、結末に到るまで揺れている。上記の引用部の直後も、「私」は再び上映会の他の観客と会話を交わす。

「あれは何と云ふ山だらう」と私がきいた。

「知りません」と私の傍に起つて見てゐた學生が答へた。

そのため一層、上記のような映像と主体の関係性の変化は覆い隠されることになると考えられる。

問題は、その結果あたかも、主体に何の変化もないまま、上映空間と一繋がり映画空間のような場所へと移動し、今、ここで日露戦争に参加しているかのような印象が生じてくるという点だ。果たしてテキストの事態とは、そのようなものなのだろうか。それを明確にするため、次項では映像と主体の関係性について別の角度から検討する。

（四） 旅順入城式という経験——〈起源〉のイメージと映画の経験

今一度確認しよう。三〇年代中期以降のトーキーの興行的隆盛が、映画をメディアとして捉える思考の一般化を意味するなら、そこでは、映像と主体の間に生起する偶発性を排除し、関係性が透明化された形で、映画が〈媒介〉となる事態が前提になっているだろう。つまり、映画が何かを表象し、伝達する媒体になり、透明に消え去るという事態だ。

では、このテキストの映画体験においてはどうか。上映されているのは実写映画だが、かつて撮影された出来事が映像によって再現し、それを主体が見ている、という考え方では、映像と主体との絡み合う関係性、「私」が映像を自身の過去と結びつけているという関係性が排除されてしまう。どう考えるべきか。

冒頭でも言及したが、この映画が日露戦争の実写映画であることが重要だ。日露戦争は、戦争報道において大きな転換が起こった画期と言われている。この戦争で業界が活気づき、発展の契機となったとされる^(二七)映画は、戦争に本格的に参入し、各国からカメラマンが派遣され撮影を行った。「旅順入城式」で「獨逸の觀戰武官が撮影したもの」とされている映画も、上田学^(二八)が、ジョセフ・ローゼンタール撮影の『旅順の降伏 *Siege and Surrender of Port Arthur*』(一九〇五)に字幕を加えて再編集した映画だろうと推測している。

しかし、日露戦争と関わるメディアは、むしろ映画だけではない。紅野謙介^(二九)は、速報性の向上、戦争空間の拡大、報道の長期化など、日露戦争は「日清戦争期の報道の反復でも量的拡大でもなく、大きな質的な転換を含んでいた」と述べる。新聞、雑誌、書物といった活字(印刷技術の発達により写真も多用された)、講演、幻燈、パノラマやジオラマ、そして映画等々、多様なメディアによる重層的な体験が構築されてきたと言えるだろう。いわゆる映像メディアだけとってみても、大久保遼^(三〇)が、「日露戦争は、近代的な情報流通の制度が整備されていく時期にあたりと同時に、新しく影響力を広げつつあった活動写真とそれ以前の興行とが交錯する舞台となっていた」と述べるように、この「映画の幼年期」においては、映画のみに収斂しない、(映像)をめぐる多様な装置とその実践とが併存していた。実際、大久保も言及しているように、例えば江戸川乱歩や稲垣足穂は、日露戦争が素材の一つとなったこれらの装置の魅惑を、しばしば少年時代の回想とともに語っている。とはいえ、そのアプローチは「旅順入城式」と全く異なる(そこには、イメージというものに対する、立場の大きな隔たりが感じられて興味深い^(三一))。

戦地へ従軍せずとも多くの人間が重層的な戦争体験を持ったという、こうした歴史的文脈を踏まえれば、日露戦争が主体の過去の一部をなしているも不思議ではないだろう。とはいえ確かに、その記憶は初めからメディアに媒介されている。主体にとって日露戦争、旅順開城という出来事はあらかじめ媒介され、出来事の(起源)の場からは遠ざけられている。だから問題は、そうした主体にとって遠ざけられている(起源)の場が、あたかも今ここで遡行的に現前しているかに見えるという点にある。

だが、前項の検討を踏まえれば、同一的な主体があつて出来事が再現しているとは言えない。内的な記憶の想起であれ、実写映画による出来事の再現前に主体が立ち会うというものであれ、それらは同一的な主体とリアな時間性を前提とする。それに対し、テキストでは映像の非人称的な視点への同一化、そして主体化が遂行される。旅順開城という、主体にとって一度も現前しなかった出来事の(起源)の場は、

遡行的に到来することで、いびつな形で主体の連続的な歴史を構築しようとする。

にもかかわらず、繰り返すように、そうした変移は揺り戻しをとまなうことで、奇妙な効果を生じさせてしまう。テキストの終盤、演壇の陸軍将校による「旅順入城式であります」という今ここにおける出来事の現前性を誇示する声と観客の拍手とをきっかけに、「私」は入城式の隊列に加わる。

暗がり一杯詰まってる見物人が不意に激しい拍手をした。

私の目から一時に涙が流れ出した。兵隊の列は、同じ様な姿で何時までも續いた。私は涙で目が曇って、自分の前に行く者の後姿も見えなくなつた様な気がした。邊りが何もわからなくなつて、たった一人で知らない所を迷つてゐる様な氣持がした。

「泣くなよ」と隣りを歩いてゐる男が云つた。

すると、私の後でまだだれだか泣いてゐる聲が聞こえた。

拍手はまだ止まなかつた。私は涙に頬をぬらしたまま、その列の後を追つて、靜まり返つた街の中を、何處までもついて行つた。

事態はあたかも、同一的な主体が、かつての出来事の〈起源〉の場へと媒介なしに到つていくかのように進行して行くのである。〈旅順入城式〉という文字通り儀礼の場で、〈起源〉との連続的な時空間が立ちあがつてくるように。だがそれは、映画装置との接続による劇的な変移と抗争からしか生じて来ないものであり、そこには統一的な主体やリニアで連続的な時間性として同定できない齟齬がはらまれている。映像の兵士とともに行軍していく主体のありようは、変移を半ば覆い隠しながらも同時に露わにしている。

「旅順入城式」において映画は、主体の眼前へ向けてかつて在つた出来事を表象しているのではない。映画はむしろ、主体にとっての〈起源〉のイメージと、イメージを経験する主体とを同時に構築しようとするのである。

映像と主体の関係性の厚みを透明化することが、メディアとしての合理的機能的な効率性へと繋がるのなら、より広い文脈から言えば、「旅順入城式」の映画体験は、テクノロジーと接続した主体が、資本主義近代の消費と生産の循環の流れに機能的に組み入れられ、再編されていくという問題系を浮上させている。したがって、結末において行軍の主体が歩んで行く道は、まずもって、資本とテクノロジーによって切り開かれ、あらゆる境界を越えて広がっていく重層的な社会空間へと繋がっているだろう。しかし「旅順入城式」は、それをグローバルで均質な広がりとして示すわけではない。テキストが示すのはむしろ、切り開かれると同時に、そこにねじれや内閉化がともなう抗争である。資本

とメディア・テクノロジーによって媒介され切り開かれた道は、〈帝都〉東京の講堂から旅順へ向けて切り開かれていく運動として、すなわち〈帝国日本〉の時間的・空間的編成へ通じる契機として現れる。だがテクストはあくまで、近代化の発展的な時間性においてではなく、旅順入城式という一種の〈帝国日本〉の〈起源〉とも言えるような場や主体が遡行的に立ち上げられる錯綜した時間性において、その編成の契機を示そうとしている。

「旅順入城式」のこうした問題系を踏まえると、四〇年代、日米開戦後に書かれたテクストとの対照は興味深く思われる。「南はジャバよ」(一九四二)は、ジャワ島占領の報を聞いて、大衆歌謡「流浪の旅」を意図せず想起する所に話の発端がある。

爪哇島占領の捷報を聞いて頻りに南の方の事を思った。何だか口に乗る節がある。次第にはつきりして来て、「南はジャバよ」の文句を思ひ出した。間に二十年の歳月が流れてゐる。大地震當時の憂結した氣持と、その氣持がその儘流れ出した様な歌の節とを新版圖に聯想する。珍しい様でもあり不思議でもあり、しかしどうも繋がりがなくて可笑しい。

「流浪の旅」(作詞宮島郁芳・作曲後藤紫雲、一九二二年)は、「流れ流れて 落ち行く先は／北はシベリヤ 南はジャバよ／いずこの土地を墓所と定め／いずこの土地の 土と終わらん」という歌詞を持つ。この歌は、いわばシベリアからジャワまでを想像される世界の極北と極南として描き出すわけだが、見田宗介^{三三}は、この歌の先駆とされる「さすらいの唄」(作詞北原白秋・作曲中山晋平。一九一七年、芸術座の舞台『生ける屍』(トルストイの戯曲)でジプシー役の松井須磨子が歌った)よりも、「流浪の旅」の方が、「当時日本の民衆の現実の行動範囲によりいっそう密着したイメージをもっていた(大正七年から一一年までシベリア出兵)」と指摘している。

そして「私」の笑いは、ジャワという語をめぐる、この暗さを帯びた二〇年前の最果てのイメージと、「新版圖」のイメージとのズレに由来している。というのも、〈帝都〉を歩く「私」は、文字通り〈帝都〉の中心から南洋までを、陰りも齟齬もない連続的な広がりとして想像することができるからである。

時候はよくなつて、天地の間が明かるい。見附へ出ると輕塵を載せた南風が吹いて来る。南の空は一層明かるい。土手の向うのお濠を越えた先に美しい空が一ぱいにひろがつてゐる。南支那海から馬來半島、爪哇に連らなる島島の海波が映つてゐる様である。

「お濠」（皇居）を經由し海を越えて南洋の島々まで一直線に繋がっていく、明るく切り開かれた時空間のイメージが前提とするのは、軍事的侵略であり、それと関連した観光ルートの拡大、ツーリズムの普及である。

「可愛い子には旅をさせよ」と云ふのが、おやぢから澤山小遣ひを貰つて特別急行に乗つてホテルに泊まつて来るのでは何の意味か解らない如く、陰氣な「南はジャバよ」はどう云ふ趣向の歌であるか、これからの若い者には合點が行くまい。

しかしこうしたイメージを可能にする、激しい葛藤や抗争の契機や、メディア・テクノロジーによる媒介は、ほとんど透明化されている。もちろん、このテキストに別種の批評性を見出すことは可能だろう。占領によってジャワという地が人々の注目を集めている最中、「私」の意図とは関わりなく予期せぬ断片的なイメージが到来してくる。それは、ジャワをめぐって忘却されていた二〇年前のイメージである。「繋がりがなくて可笑しい」と語り手はいうが、ここでは陰りのない占領地の現在のイメージと、それとは異質な過去の断片的なイメージとが、まさに異質なままに組み合わせられて対照される場が唐突に出現している。

「旅順入城式」は、上記のような二〇年を隔てた二つのイメージのズレが、どのような抗争の場を経て生じて来たのかを、示している。ここでは再編の場が俯瞰的な視点から安定的に記述されているというより、主体を巻き込むものとして提示される。そのような主体の経験の位相を超える場において、「私」が見ていると思えるものは、あくまで映像への同一化を通して見られたものである。だから、そこでの出来事が一見「私」にとつての経験の〈起源〉の場が媒介なしに眼前に立ち上がって来るという、かつて疎外された経験の回復と思われたとしても、その齟齬をこそ露わにしているのである。

(五) 旅順口へ続く〈文章道〉

「旅順入城式」は、複製技術を通してこそそこに一回的な経験を現出させようとするのだが、こうした経験の固有性と集団性、特殊と普遍をめぐる出来事は、百間のテキストにおける書くことをめぐる問題とも繋がっている。つまり「旅順入城式」において、映画を見ることと書くことは、そのような技術、媒介を通して固有なものをどう立ち上げるかという問題で交差しているように思われる。こうしたことは、後年書かれた「鶴の二聲」（一九三五）から推測できる。この文章で百間は、単行本『鶴』（同年）への「種切れ」という佐藤春夫^{三三}の揶揄に対

し、『鶴』が一番新しい単行本だから一番いいに違いないと反論しているのだが、そこに「旅順入城式」が特権的な形で呼び出されている。

かうして朝から晩まで作文に専念してゐると、一篇毎に上達して行くのが自分で解るやうな気がする。「……」通つて来た後を振り返つて見ると大変上達してゐる事を自認するのである。のみならず「鶴」になつて、自分の歩いてゐる道の方角が大部分はつきりして来た様な氣持もする。矢張り小生の道はすべて旅順口に通じてゐる様である。「……」「旅順入城式」に通つた嶮路ではなささうだが、「鶴」の道を行けば同じ所に出られるらしく、旅順口を取巻く山山がもう向うに雲の様な姿で現はれかけた様に自分で思つてゐる。もう一息か二息かで、文章上の種とか材料とかが無くなつて来れば、行程はいよいよ捗るものと考へる。「……」材料で話を進めるのは前座のする事だと小生は考へてゐる。種を早くみんな吐き出してしまはなければ本當のものを作り出せないと考へてゐる。

ここでは、文章を書くこと、その技術の鍛錬としての〈文章道〉が、旅順口への道として現れている。ではなぜ、書くことによつて固有なものを立ち上げることが旅順口への道行きとして現れるのか。

それは、そのような固有なものの上り上げをめぐる、かつて一度も現前しなかつた過去という主題が、百閒のテキストの主題の一つとして形成され、その主題に特に少年期にメディアを介して経験された二つの戦争(日清・日露)が関わってくるからだと考えられる。そのため、ここでの旅順への道行きは、けしてかつて経験された自身の少年期への遡行を意味してはいない。作家が行おうとするのは、すでに在る「種とか材料」を重視してそれを生き生きと描き出すことではないからだ(そのような文章は複製でしかなくなる)。目指されているのはむしろ、書くことを通じて、媒介を通じてしか見出されて来ないもの呼び出すことである。

「旅順入城式」はそのような一度も現前しなかつた過去という主題をよく示すテキストだが、上記で「鶴」の道を行けば同じ所に出られるらしく」と言われているのは、単行本『鶴』が同じ主題に関わるためである。『鶴』収録の「郷夢散録」は、少年期の追想をもつばら、語りや軍歌といったメディアを介した日清戦争の経験の追想に充てている。それは一見、単なる少年期の想起に見えるが、後に書かれた別のテキストで、日清戦争の「軍歌の中に歌はれてゐる當時の勇士達はみんな私自身の事である様な氣がする」^{二四}とあることからすれば、『鶴』のテキストもまた、メディアを介した戦争の経験と関わり、一度も現前しなかつた固有の過去を遡行的に見出すという主題を「旅順入城式」と共有していると考えられる。上記の引用部で列記されているのはそのためだろう。

しかし、「旅順入城式」は、同じ主題を共有するテキストの中でも特権的なテキストである。それは本章で確認してきたように、あたかも

そうした過去が現前し、それを内側から生きるかのような出来事を語っているからに他ならない。そして、それが語られ得たのは、作家の意図には回収できない、二〇年代後半という歴史性による所が大きいと言える。これも論じてきたように、テキストでは映画を見ることに抗争や揺り戻しがともなっているために、実写映画を介して、(かつてあった出来事ではなく)一度も現前しなかった主体にとっての過去が現前しているかのような印象を与えるのである。この抗争は、映画と観客をめぐる二〇年代後半の歴史的な問題系をふまえずには考えられない。本章では、百間のテキストに一度も現前しなかった過去という主題を見出した。経験や記憶の固有性、自己にとって固有なものが初めから集団的なメディア体験と絡み合っているという問題は、前述したように特に二つの戦争と関わりながらテキストにおいて浮上してくるが、次章で論じるように、戦争の経験に限定されるわけではない。そこでは、また別種の出来事が焦点になり、出来事と主体の関係性も別のありようを示すことになる。

(二) 「旅順入城式」という総題で、他の三篇(「大宴會」「波頭」「残照」とともに掲載された。

(三) 「旅順入城式」のみを対象とした同時代評は見られない。他のテキストと併せた評でもわずかな言及のみだが、以下の二つを挙げておく。一つ目は、芥川龍之介「内田百閒氏」(『文藝時報』第四二二号、一九二七年八月)で、「旅順開城」等の数篇等は憂々たる独創造の作品なり。然れどもこの数篇を読めるものは(僕の知れる限りにては)室生犀星、萩原朔太郎、佐佐木茂索、岸田国士等の四氏あるのみ。これ亦僕の遺憾とする所なり」とするもの(作品名「旅順開城」は芥川の誤り)。二つ目は、西川満「旅順入城式 内田百閒著」(『愛書』第二輯、台湾愛書会、一九三四年八月)で、初出掲載時の印象を回顧し、(初出掲載時の他の三篇も含め)「四篇を読んで、そのろまんていつくなく、みすていつくなく筆致にいたく感嘆」(傍点原文)したと述べている。

(四) 作家の批評的意図を見出す先行論として、早いものでは駒尺喜美「漱石の弟子としての百間と芥川」(『法政』第二〇巻第五号、一九七一年五月)。近年のものとして、井田望「内田百閒「旅順入城式」論——フィルムを媒介として辿る「不思議な悲哀」——」(『日本文藝研究』第五五巻第一号、二〇〇六年三月)、レイチェル・ディニットの研究書の第三章「戦争の再体験と歴史の書き換え：映画、建築、記憶」(Uchida Hyakken: A Critique of Modernity and Militarism in Prewar Japan, Harvard University Asia Center, 2008.)⁴⁵⁾。

無聲時代の不正十年、私が勤務してゐた法政大學の講堂で、日露戦争の旅順口の要塞戦、その陥落、我が軍の入城式の活動寫眞を觀た。從軍した獨逸の將校が寫したものださうで、それが陸軍省の手に入り、保管されてゐたのを持ち出して觀せてくれたのである。

畫面の暗い、薄ぎたない寫眞であつたが、それが却つて印象的であつた。私は非常に感銘し、後で「旅順入城式」と題する短章を書い

た。

その中で臼砲を山に曳き上げる兵隊を、列外から鼓舞する下士が獣の様な聲で號令したり、寫眞に出て来る人物と、今ここで暗闇の中に一ぱいに詰まつてゐる観客とが、どつちがどうなのか、けぢめも立たぬ儘で聲を出したり、泣いたり、勿論無聲映畫でそんな事がある筈のない事を、ありさうに書いて、その寫眞を観た時の感動を表現しようとした。「…」その爲に随分苦心したが、後にトーキーが普遍するに及び、映寫の人物が口を利いたり聲を出したりするのは當り前の事になった。列外の下士が獣の様な聲で號令したり、だれかが泣いたり、そんな事をなぜ事しく敘述したのか、意味はないかと思ふ事になる。その時は骨をけづる思ひで推敲したが、トーキーの發達で苦心は水泡に歸したと思はなければならぬのか。まだよく解らない。

(「たましひ抜けて」『別冊小説新潮』第一六卷第二号、一九六四年四月)

その他、旅順開城の実写映畫を観た思い出に触れたものとして、「映畫殘茶」がある(『百鬼園夜話』、湖山社、一九四九年、※注・一九四一年頃の口述筆記を戦後刊行したもの)。

(五) 丸川哲史「帝都の人造怪物 内田百閒 1934『旅順入場式』、1938『東京日記』(『帝国の亡霊 日本文学の精神地図』青土社、二〇〇四年)。

(六) ヴアルター・ベンヤミン(久保哲司訳)「複製技術時代の芸術作品」(第二稿)(『ベンヤミン・コレクション』近代の意味』浅井健二郎編訳・久保哲司訳、ちくま学芸文庫、二〇〇六年第二版)。

(七) 丸川が、スラヴオイ・ジェジェクを参照しつつ映画『ブレードランナー』(一九八二)にふれ、「記憶の捏造に加担する装置」としての写眞に言及していることからしても、「旅順入城式」に対しても、映画体験の最中の「記憶の捏造」を問題にしていると思われる(注五・丸川「帝都の人造怪物」、六〇頁)。

(八) 原武史『大正天皇』(朝日新聞社、二〇〇〇年)、二五八〜二六〇頁。

(九) 蓮實重彦「署名の変貌——ソ連映画史再読のための一つの視角」(『レンフィルム祭 映画の共和国へ』レンフィルム祭カタログ、一九九二年)。

(一〇) 『マルチメディア社会と変容する文化』所収の同名シンポジウムの記録のうち、蓮實重彦の発言(浅田彰監修、NTT出版、一九九七年)、五四頁。

(一一) 本文で言及していない代表的な文献として、長谷正人「第8章 検閲の誕生——大正期の警察と活動写真」(『映画というテクノロジー経験』青弓社、二〇一〇年)。長谷は、一〇年代において、警視庁の上映統制と知識人の「純映画劇運動」が、映画のライヴ・パフォーマンス性を排除して映画を自律したテキストとして画定していこうとする方向において一致していたこと、そして検閲制度の誕生(二五年)によりそれが一応の完成を迎えることを明らかにした。

(一二) 北田暁大「第8章 (キノ・グラス)の政治学——日本・戦前映画における身体・知・権力」(『意味』への抗い——メディアエーショ

ンの文化政治学』、せりか書房、二〇〇四年)。

(三) 長谷正人「映画体験の社会史——スクリーンに向かって走る映画観客」『現代風俗学研究』第二号、一九九六年四月)。

(四) トム・ガニング(中村秀之訳)「アトラクションの映画——初期映画とその観客、そしてアヴァンギャルド」(長谷正人・中村秀之編訳

『アンチ・スペクタクル 沸騰する映像文化の考古学』、東京大学出版会、二〇〇三年)、三〇九頁。

(五) この点は渡部直己も指摘している(『言葉と奇蹟 泉鏡花・谷崎潤一郎・中上健次』作品社、二〇一三年)、一一八頁。

(六) クリスチャン・メッツ『映画と精神分析 想像的シニフィアン』(新装復刊、鹿島茂訳、白水社、二〇〇八年、一〇二頁)、一一四頁。

引用の際傍点を省いた。

(七) 田中純一郎『日本映画発達史』(中公文庫、一九七五年)、一一四〜一二四頁。

(八) 上田学「日露戦争と映画——実写映画を受容する観客の歴史性」(奥村賢編『映画と戦争——撮る欲望／見る欲望 日本映画史叢書⑩』森

話社、二〇〇九年)、五〇頁。

(九) 紅野謙介「想像の戦争 戦場の記録——『愛弟通信』『第二軍従征日記』『大役小志』を中心に」(小森陽一・成田龍一編著『日露戦争ス

タダイーズ』紀伊國屋書店、二〇〇四年)、三九頁。

(一〇) 大久保遼「第六章 連鎖劇とキネオラマ——活動写真の一九一〇年代」『映像のアルケオロジ——視覚理論・光学メディア・映像文化』

青弓社、二〇一五年)。

(一一) まず初出の年代順に関連するテキストを挙げる。

・稲垣足穂「天体嗜好症」(初出一九二六年。安野光雅・森毅・井上ひさし・池内紀編『機械のある世界へちくま文学の森11』筑摩書房、

一九八八年)

・江戸川乱歩「旅順海戦館」(初出一九二六年。『江戸川乱歩全集』第一六卷、講談社、一九七九年)

・稲垣足穂「人工戦争」(初出一九三一年。萩原朔太郎ほか著『コレクション戦争と文学』6 日清日露の戦争』集英社、二〇一一年)

・同「旅順海戦館と江戸川乱歩」(江戸川乱歩『江戸川乱歩全集』6 妖虫』所収、講談社、一九六九年)

これらのテキストでは、パノラマ、キネオラマ、映画といった装置の魅惑が語られているが、特に興味深いのは足穂「人工戦争」である。それによれば最近、少年時代に見た日露戦争映画を、再び見る機会があったという。だが、語られているのは、ミニチュア模型や俳優の芝居と実写の映像とが入り混じり、「子どもだましのよう」なトリックが使われていた日露戦争映画の魅惑である。「私たちは感動の場面が実は作り物だということを内心に知って、その故に却って心をそそられた」。「作為も実写も取り混ぜ」られ、「いっそう奇妙な効果にみちびき、そこに一種の迫真的な雰囲気を出す」ものであったと。

そしてテキストは「私はいま、日露戦争そのものが、たあいまい、トリックか、それとも実際にあったことなのか、見当のつかない事件のように思えてきた」と述べて、日露戦争という出来事の不確かさを語っている。まるで、「湾岸戦争は起こらなかった」(ジャン・ボードリヤ

ール)を思わせるが、「人工戦争」のタイトル通り、ここではメディアを介したイメージの戦争、そのつくりもののゆえの独特のリアリティが問題になっている。実際、両者のテキストでは、映画だけでなく様々な諸装置を介した「もう一つのほんとうの世界」(乱歩「旅順海戦館」)、「日常性を超えて」(…)別箇な人口世界(足穂「旅順海戦館と江戸川乱歩」)が帯びる独特のリアリティへの魅惑が語られているのである。対照的に、百閒「旅順入城式」は、日露戦争の実写映画を介してそれがかつて在ったという出来事の実在性をめぐる圧倒的な感覚の中に巻き込まれていく。そこには、つくりもののイメージないし人工世界がまがいものゆえに愛されるという感覚はない。「旅順入城式」は、映画を見ることを介してイメージが新たに生じて来る現場、主体と世界そのものが新たに組み替わる局面を徹底して問題にしているからである。

(三二) 見田宗介『定本 見田宗介著作集』 近代日本の心情の歴史』岩波書店、二〇一二年)、一九九頁。

なお、『明治・大正・昭和 世相史』は、『流浪の旅』をアジアモンロー主義に振り代えた、「馬賊の唄」(「狭い日本にや住みあいた／海の彼方にや支那がある」)も同時期に「学生などのあいだで、さかんにうたわれた」とも指摘している(加藤秀俊ほか、社会思想社、一九六七年、二〇四頁)。

ただし見田の場合、大正期以後の都市への農村人口の流入という背景をふまえて、より多くの労働者の生活感情が仮託される(望郷の歌)である所に、流行歌としての「流浪の旅」の主題があると見ている(三番は、「思えばあわれ 二八の春に／親のみ胸を 離れ来てより／過ぎ来し方を 枕にうかべ／とおき故郷の み空ぞ恋し」)。

(三三) 「鶴は先生の文集のうちではあまり結構でない方である。百鬼園先生もいつのまにか一人前になって駄文を売るに到ったのは相擁して同一地獄に堕ちた底の痛快を催す。(…)少々種切れの態に拝察した」(佐藤春夫「慵斎先生失眠余録」、『東炎』第四卷第四号、一九三五年四月)。

(三四) 「吉野艦」(『読売新聞』一九三七年一〇月二日)。

第四章

「大尉殺し」論

——テクノロジーのショックと歴史的イメージの構築

(一) 問題の所在——反復される列車強盗殺人事件の経験

「大尉殺し」(『女性』一九二七年六月) (二)は、「山陽線鴨方驛の待合室に、四五人の男が腰をかけたたり起ち上がったたりしてゐる」という一文で始まる。影のようにぼんやりしたその固まりの中から、烏打帽に二重廻しを着た男が姿を現す。すると「私」は「あれが殺される大尉だ」と私は思った」と語る。こうして、ある特定の殺人事件が行われることを確信している「私」は、その後も、一人である大尉の姿を見ては、「どうせ殺されるに極まつてゐても、矢つ張り私はいらいらする様な気がした」、縦縞の着物の男を見て「この男が大尉を殺すのだと私は思った」と語る。近づいてくる夜汽車の響きを聞いて身震いをした「私」は、これから起こる殺人事件について突如語り始める。「大尉は何のために殺されたのだから知らない、三十年も或はそれよりも昔の話だから、聞いてもそんな事は解らなかつたに違ひない。ただ鴨方から岡山までの、二時間に足りない夜汽車の中で、大尉が殺されてゐた」。そして、「私」の緊張が頂点に達したその時、ついに汽車が姿を現す。恐怖で身動きもできない「私」は、窓にもつれ合う二人の男の影を見るが、汽車は轟音を立てて鉄橋を渡り、走り去っていく。その響きが鉄橋下の藪の中に残り、「藪はいつまでもこうこうと鳴りながら、ゆらゆらと動いて止まらなかつた」という文でテクストは一応の結びを迎える。

先行論として本多和彦(三)が、該当する殺人事件を特定し、それを芝居化したものを見たと述べる百閒の文章を挙げて論じている。事件は、現在では「山陽鉄道列車強盗殺人事件」と呼ばれ、一八九八(明治三一)年一月二日、鉄道開設後日本で初めて列車内で起きた殺人事件として知られている。『明治・大正・昭和 事件・犯罪大事典』(三)によれば、事件の詳細は次のようなものであった。

1898年12月2日、山陽鉄道(現・国鉄山陽本線)下り急行列車内で現役の陸軍大尉が殺される事件があった。〔…〕当時の『大阪毎日新聞』には、特大の4号見出しで軟派面トップで報道されている。事件がおきたのは2日午前2時半ごろ、列車が岡山県下の鴨方―笠岡間にさしかかったときで、殺された大尉は帰郷先の鳥取から帰隊途中の第12師団福岡連隊の中隊長・足立直躬。足立大尉は和服姿だったため、犯人の2人組は軍人と知らず、2等車でたったひとり眠っているところを襲った。大尉はノドを刺され、抵抗して格闘となったが20数カ所刺されて絶命。犯人は列車から飛びおりて逃走した。事件は列車が福山駅に到着後、駅員が2等車を見回りにきてわかり大騒ぎとなった。福山駅からの手配で犯人は間もなく捕まった。2人組は岡山絹糸紡績工場の職工で、清国向け貿易が不振で紡績は不景気、収入が少なく遊ぶ金に困って、共謀して強盗をはたらいたものとわかった。この強盗殺人事件が一段落したところ、8日に今度は同じ山陽鉄道で芸妓が強盗に襲われ、持物を奪われたうえ、車外に放り出されるといった事件が発生。当時の社会の花形だっ

た陸軍大尉、芸妓が被害者となったので、新聞は連日、派手に報道を続けた。

このように、事件は紡績業が中国、朝鮮市場への綿糸輸出を急増させていた日清戦争後の状況を背景に起こったものだった。当時、日本初の列車内殺人事件であり、かつ被害者が現役の陸軍大尉だったこと等から、報道は過熱し注目を集めた。犯行の経過、被害の状況にとどまらず、被害者側の情報（軍歴、家族）や、犯人の経歴や家庭環境、犯行に至った要因などを新聞は連日詳細に報じ、そうした報道が、発生からわずか五日後の芝居上演に繋がったと思われる。

岡山県下で起こったこの事件は、地元岡山の西中島にある旭座で芝居化され上演されたが、これも本多論文の特定した劇評によると、犯人や被害者が実名で登場し、事件を起こすに至った犯人の状況、家庭環境まで詳細に演じられていたようだ^(四)。百閒はのちに、芝居が壮士役者の一座によるもので、父母に連れられて見に行ったのだと記している^(五)（百閒は子供の時、旭座によく通っていたという^(六)）。またこの事件について、夜汽車に対する恐怖を心に沁み込ませた出来事であるとも述べている^(七)。

こうしたことを踏まえて本多は、「大尉殺し」の題材は、現実の事件よりも、むしろそれをモデルにした実録劇の方にあるのだといえよう」と論じ、観劇の経験を重視している。本多によれば、これから起こる殺人事件を予見している「大尉殺し」の語りも、SF的な設定（未来の知識を有した人物が過去にタイムスリップする等）というより、「結末を知っている演劇や映画を見ている場合」にあたるのではないかといい。したがって、「彼ら〔引用者注・事件の加害者や被害者〕と同じ空間に位置している〔私〕はすべての人物を見ながらも、だからも見られることはない」という、殺人事件の光景とそれを見る「私」の関係性についての指摘も、「劇場での役者と観客の関係」と解釈されている。

その上で本多は、テキストにおいて鉄道が、「阿房列車」シリーズなどとは異なり「不気味なものをもたらず、畏怖の対象」として語られる点を評価している。すなわち、師漱石と違い「近代の陰画としての鉄道」への批判の意識はなかったが、「結果的に近代を憧憬と畏怖によって受け止めた、ある時空の空気を再現しえた」という評価である。川村湊「植民地鉄道の夜」^(八)も、本多の学会発表にヒントを得たと注記しながら「大尉殺し」に言及しているが、鉄道という「近代の機械科学、機械文明に対する「前近代」的な心情からの反撥であり、畏怖であり、恐怖」があると述べている。

しかし、テキストにおける抗争は、鉄道というテクノロジーをめぐる抗争に収斂するのだろうか。また、明治の観劇の経験が重要だとしても、「私」が殺人事件を「三十年も或はそれよりも昔の話」と語っていること、つまりテキストが一九二〇年代後半の文脈にあるという時間

性をどう考えれば良いのだろうか。

本論は「大尉殺し」を、「旅順入城式」と同じような問題系と関わったテキストとして考察する。もちろん、旅順開城の実写映画を見る経験が語られる「旅順入城式」と違い、「大尉殺し」には映画がそのものとして登場するわけではない。だが、「大尉殺し」における殺人事件の光景とそれを見る主体の関係性は、一つの空間で役者と観客とが対峙する演劇的な経験の位相というより、明らかに映画的な経験の位相を思わせるものだ。またそこにおいて、明治三〇年代に多くの人間がメディアを介して経験した出来事——一つは日露戦争、もう一つは社会的に注目を集めた殺人事件——が関わっているという点でも二篇は問題を共有している。「大尉殺し」においてもやはり、そのようにその場に居合わせえない出来事の実験、初めから芝居という反復ないし模倣として経験された列車内殺人事件の〈起源〉の現場が、あたかも現前しているかのように語られるという問題が見出せるのである。

では、「大尉殺し」は、「旅順入城式」と歴史的な問題系をある程度共有しつつ、どのように異なる形で浮上させているのか。以下、論じて行く。

(二) 遭遇をめぐる恐怖——到来する汽車・殺人

「大尉殺し」の「私」にとって汽車は、乗車して愉しむものではなく、恐怖をもたらすものとして到来する。それは、これからその場所が殺人現場になることを「私」が知っているからだ。それゆえ、起こることが分かっている事件の瞬間に向けて増幅していく「私」の恐怖と不安は、刻々と近付いて来る汽車の接近の度合いと対応している。

だが、汽車への恐怖は、単にそれが殺人現場であるために引き起こされているのだろうか。これについて、先行論は先に述べたように、明治期における鉄道というテクノロジー（やそのネットワークと国民国家との関係）に対する恐れを読み取っており重要な指摘だが、やはりそれがなぜ一九二〇年代後半のテキストに現れなければならないのか、問いが残る。この場合、鉄道という一つの具体的なテクノロジーへの恐怖として問題を限定することはできない。到来する汽車とそれが引き起こす恐怖の持続は、主体の認識の枠組みを超えたイメージが到来することそれ自体の脅威シヤウキだと考える必要があるのではないか。というのも、このような主体に向かって到来する汽車が引き起こす恐怖は、初期映画における「列車の到着」というテーマ、そこにおけるイメージと主体の関係性を思い起こさせるからだ。

『ラ・シオタ駅への列車の到着』（リュミエール、一八九六年上映）は、蒸気機関車にひかれた列車が駅に到着し、乗降客が出入りする様子を映した五〇秒程の映画である。その後、世界各地で様々なパリエーションの「列車の到着」の映画が制作、上映されることとなった。この映画はしばしば、それを見た最初期の映画観客が逃げ出したという神話化された挿話とセットで言及され、議論の対象になってきた。中でも、初期映画にまつわるトム・ガニングの一連の論考は有名な例だろう。ガニング(20)は、近づいて来る列車をモチーフにした初期の映画が、「誇張したやり方で映画のショックを提示していた一方、それらはまた初期の映画全体としての本質的な要素を示してもいる」と論じる。この要素とは「注意喚起アトラクションの美学」であり、「観客に直接語り掛け、ときにはこれら初期の列車映画のように、観客との遭遇を襲撃の経験にまで誇張」する。そしてこのような要素は、「物語のアクションや登場人物の心理への感情移入に巻き込まれるよりも、観客の興味を占めている映画のイメージを高度に意識的に認識すること」を強く求め、「窃視」的であるよりも「露出症的なもの」であったと論じられている。

イメージとそれを見る主体の関係性をめぐる、こうした議論を参照するなら、「私」が列車内殺人事件を見る経験を語る「大尉殺し」が見ることにまつわるショックをめぐって形作られていることに気付く。「私」が経験するのは、汽車の到着の瞬間と殺人の瞬間という二つの大きなショックが折り重なる地点——「私」は恐怖で身動き出来ない——に向かつて、緊張と恐怖をつのらせていく、一大スペクタクルに他ならない。もちろんこの緊張は、「私」がこれから起こる殺人をあらかじめ知っているがゆえにますます高まるものだ。これから何が起きるかを知っていることは主体を安全な位置に置くのではなく、緊張の持続へ向かわせる。「私」は分かっているけれども恐怖するのであり（「どうせ殺されるに極まつてゐても、矢張り私はいららざる様な気がした」）、事件それ自体よりも、それを見ることをめぐる緊張の持続が強調されることになる。また、事件の詳細な説明がないことも同じ効果を持っている。「大尉は何のために殺されたのだから知らない（…）」ただ鴨方から岡山までの、二時間に足りない夜汽車の中で、大尉が殺されてゐた」と、テキストでは事件の動機や背景などの文脈が一切語られない。事件当時の新聞報道や、作家が見たという芝居とは異なり、殺人が理解可能な因果関係のある物語の中に統合されていないことが、大尉殺しという出来事への恐怖を一層強調し、見ることをめぐる強い緊張を持続させることになるのである。

しかし、確かにテキストには、見ることにまつわるショックの強調と、見えるものへの強い緊張の持続があるが、それを没入や感情移入と単に対立する様態として捉えることはできないのではないか（もちろんガニング自身、初期映画の要素が後年の物語映画に存続していることに言及し、単純な対立図式やモードの移行を論じているわけではない）。例えば、第二章で取り上げた谷崎潤一郎「人面疽」（一九一八）(21)でも見ることにまつわるショックが語られていた。夜中にたった一人、静かな室内で無声映画を注視し、聞こえるはずのない笑い声を聞いて

しまうという怪異体験をした者たちは、その後気が変になって会社を辞めたり、悪夢にうなされたり、原因不明の病気にかかる。賑やかな観覧席での映画体験とは異なる、静かな空間で一人スクリーンを注視する映画体験は、「人面疽」ではいわば主体の認識の枠組みを超えたショックを引き起こす出来事として表象される。そして、映像を注視していた者は恐怖で失神したようになり、そこから先は語られることがない。つまり没入が起こり、無声のフィルムに笑い声を聞いてしまった時点がリミットになっている。「大尉殺し」でも、前述の通り、確かに見ることをめぐるショックの強調と強い緊張の持続がある。だが、殺人と汽車の到来の瞬間が引き延ばされ、強い緊張が続きながらも、汽車が到来し殺人が起こる一部始終は全て語られ、かつ汽車の去った後まで、「私」は出来事を見続けている。そして何より大きな相違は、「大尉殺し」では、「私」がいつどこでどのようこの出来事を見ているのかというテキストの枠組みが全く説明されない点にある。つまり、主体が出来事を対象として見ているという明確な構図がないのである。「旅順入城式」でも、少なくとも初めのうちは大学の講堂で主体が映像を見ていくという枠組みを提示していたが（最終的にはその変質を語るとしても）、「大尉殺し」には初めからそのような構図がない。これに通ずる問題は、百間の初期のテキストにも見出すことができると思われるが（二三）、「大尉殺し」については映画的な問題系との関わりで論じられる必要があるだろう。

したがって、「大尉殺し」の経験は一方では、主体に向かつて、到来するイメージの恐怖を語っている印象を与えるが、そもそも「私」がいつどこでどのようにイメージと対峙しているのかという枠組みが不明確なこのテキストにおいては、それを単純に没入や感情移入と対立する様態として論じることはできない。「旅順入城式」とは別な形で、「大尉殺し」においてもその揺り戻しや抗争に注目しなければならぬのである。それは、具体的にはどのような様態なのか。

（三） 車窓の殺人——出来事と見る主体の関係性をめぐって

見えるもののショックが主体に絶えず見ること意識させるという、前項で見出した要素であれば、出来事と見る主体の関係性を、本多の言う「劇場での役者と観客の関係」と相似したものと考えることができるかもしれない。しかし、「旅順入城式」同様、「大尉殺し」もまた、出来事とそれを見る主体が同じ時間空間で対峙するという構図がすでに変質していることを示している。以下は、ついに汽車が姿を現して殺人が起こる、テキストの終盤である。

汽車の窓が妙なふうに動いてゐる。いくつもいくつも目の前を通つては又同じ窓が歸つて来る。私は恐ろしさに身動きも出来なかつた。豎縞の男の辨当を食つてゐる横顔が見えた。大尉がそれに向かつて腰をかけてゐるのが窓から見えた。高梁川の土手には、鐵橋の上手に一かたまりの藪がある。暗闇の中で藪が大きく動き出した。いつ迄も遠くに響ばかり聞こえる夜汽車を、おびき寄せてゐる様に思はれる。夜汽車の窓に大尉の顔が大きく寫つた。汽車が藪の陰まで来た。豎縞の男が起ち上つて大尉の上にのしかつた。大尉が二重廻しを著たまま抵抗してゐる。二つの男の影がもつれて来た。細い、青い光りが二つの影の中に見えたり隠れたりする。

汽車の窓がまるでスクリーンのように、殺人事件の一部始終を「私」に見せている。窓に大尉の顔が文字通り大写しになり、もつれあう二つの影が映し出され、光と影とが入り乱れて明滅する。

加藤幹郎(ニミ)は、「銀幕も車窓も自己の視覚的登録を抹消することで光景を切りとる視覚フレームとして機能する」と述べる。この二つは、そこに見えるものと見る主体との関係性をめぐって、「質的な相同性」を共有しているという。加藤が例に出すのは、映画『田舎者とシネマトグラフ』(一九〇二)と『大列車強盜』(一九〇三)である。いずれも、マント撮影法(ニ四)によって、前者はスクリーンの、後者は窓の向この光景が合成され、「映画の所与のフレーム(スクリーン)の内部に象嵌された第二フレーム」として機能する点は同じだが、差異もあるという。映画の観客にとって、前者の映画内スクリーンに映る列車が表象であるのに対し、後者の窓を通して見える列車は現実の列車の到着だからである。しかし、窓の向こうに見えるものが必ずしも現実とは限らないのと同じく、スクリーンに映るものが主体にとって単なる表象ではないこともある(『田舎者とシネマトグラフ』は、向かつて来る列車の映像を見て逃げ出す「田舎者」を描いている)。したがって、そこには質的な相同性があると加藤は論じている。

加藤の議論を参照すると、「旅順入城式」におけるスクリーンと、「大尉殺し」における汽車の窓もまた、見る主体との関係性をめぐり相同性を持つものとして比較できるのではないだろうか。「旅順入城式」において「私」は、初めはスクリーンに映る出来事を表象としてまなざしていたものの、そこに巻き込まれ、結末では映像の兵士とともにどことも知れない街を行軍していく。これに対し、「大尉殺し」において殺人の決定的な瞬間は汽車の窓を通してまなざされるが、事件に介入することはけしてできない。これは、主体にとって事件が同じ時間帯で展開しているものの、走行している汽車の中だから触れられないのだ、といった問題ではない。引用部は、そうした自然な構図として思い描くことができないようなありようを示しているからだ。そもそも、走り去っていく汽車の中で起こっている殺人を、「恐ろしさに身動きも出来」ずにいる「私」はなぜ目撃し続けられるのか。ここでの窓は、やはり「旅順入城式」におけるスクリーンと相同性を持つものと考えな

ればならない。実際、引用部冒頭、「いくつもいくつも目の前を通つては又同じ窓が歸つて来る」という一文も、連続的な映写によって実現する映画の機構を思わせるものだ。普通に考えれば目の前を過ぎ去ってしまう汽車の窓に映る殺人を、身動きも出来ないという「私」が見続けることができるのは、出来事とそれを見る者の関係性が、映画のそれと相似しているからではないだろうか。

このような、引用部における、窓に映る殺人とそれを見る主体の関係性は、テキストにおいて明示されていない枠組み、つまり出来事と見る主体の関係性を、構造的に反復していると考えられる。「大尉殺し」の「私」は一貫して、三〇年前の殺人事件だという眼前の光景に加わりはしない。出来事を今ここで見ていながら介入はできず、光景から除外されているというありようは、「旅順入城式」とは異なる形で、やはりテキストが映画的な問題系と関与していることを窺わせる。では、そのような映画の機構に相似した、出来事と見る主体の関係性とはどのようなものなのか、さらに詳しく検討する。

(四) 刺激に打ち震え硬直する「私」の身体

前項の引用部において、光景は目まぐるしく転換していく。過ぎ去る汽車の窓、窓から見える男の横顔、それと向かい合う大尉の姿を捉えると一転し、今度は汽車がまだ現れていない土手を遠景で捉え、藪の動きを捉える。再び汽車の窓にクロス・アップにされた大尉の顔を捉えると、先ほどは遠くにあった藪と汽車の接近を捉え、殺人がいよいよ行われようとする模様を捉える、というように、異なる場所が自在に往還されている。むろん、そもそもテキストにおいてこうした移動はたやすく可能であり、珍しいものでも不自然なものではない。だが「大尉殺し」の場合、「私は恐ろしさに身動きも出来なかつた」とあるように、「私」がその光景を見ていることが強調されることで、奇妙な印象が生じて来る。「私」は一体どこから光景を見ているのか、なぜこのように異なる場所を自在に往還しながら見ることができるのか。

前述したように、このようなありようは、ある種の映画観客のありようと相似したものとして考えることができる。「私」は、まさに映画に没入した映画観客のようにして事件を見る。異なる場所に遍在する〈眼〉として、展開していく出来事を、光景から除外された特権的な地点から見つめ続けているというありようである。

こうしたありようの歴史性について、再び、北田暁大^{二五}の議論を参照して確認しておこう。それによれば、一九一〇年代末頃から登場した映画の自律化を目指す言説は、二〇年代には実践の領野にも波及していく。それは「同時代的に民衆レベルで隆盛を極めていた、全身体性を以て映画の受容の場へと投企する観客のあり方とは根本的に異なる」観客性を求めるものであり、「映画という「活動写真とは異なる」メ

ディアに関与する spectator の身体を〈視覚〉へと特化し純化する、新たな知覚についての認識枠組みを前景化する欲望に担保されたものだった」とされる(同書二二頁)。つまり、ここでは身体から理念的に分離し純化された、〈眼〉の自在な運動が求められている。「大尉殺し」の「私」のありようは、ほとんど抽象的な〈眼〉に還元されているという意味で、このような欲望に呼応している。

だが、これまで見て来たように、テキストはそのような自律した〈眼〉に集約できない要素をはらんでもいる。終盤、汽車の接近で恐怖が頂点に達する局面に差し挟まれる、次のような語りもそれをよく示している。

風の吹いてゐる闇の中を、夜汽車の近づく響が傳はつて来た。私はその音をきいて身ぶるひした。「……」遠くの山裾を傳ふ夜汽車の汽笛を聞いても、私は恐ろしかった。

汽車の窓が妙なふうに動いてゐる。いくつもいくつも目の前を通つては又同じ窓が歸つて来る。私は恐ろしさに身動きも出来なかつた。

このように、「私」は光景から与えられるショックによって、その身を現す。「私は「…」身ぶるひした」、「私は「…」身動きも出来なかつた」といった言葉によって、唐突に、「私」の身体像がそこに現れて来るのである。

こうした事態には、「旅順入城式」同様、テキストにおける葛藤、一種の揺り戻しが見出せる。「旅順入城式」において、映像の兵士とともに行軍する主体の表象は、一方でその内在的な位置によって映像とそれを見る観客という構図からの変質を露わにしているが、他方で統一的な身体像によってあたかも出来事が今ここで主体の眼の前に現前しているかのような印象を与えるものでもあった。「大尉殺し」でも、一方では、論じて来たように見られるものと見る主体とが対峙する構図としては考えられないであろう、〈眼〉の自在な運動が示されている。だが「旅順入城式」と同じく「大尉殺し」も、見られるものから除外された超越的な位置にとどまることはできず、「私」の身体像が介入してしまう。そしてこの刺激に打ち震え硬直する身体像は、殺人事件があたかも主体の眼の前に現前しているかのような印象を与えているのである。言い換えればここでもテキストは、芝居を介して経験された明治三〇年代の出来事の〈起源〉が、今ここで主体に対して現前しているかのような印象を与えている。

しかし、テキストが安定した主体とリアな時間性において考えられないのは、これまで論じて来た通りである。それは、すでに在って隠されていた〈起源〉の現前としてではなく、〈起源〉のイメージが遡行的に立ち上げられるという錯綜した事態として考えなければならないのである。

(五) 映画と鉄道の経験と歴史的イメージの構築——「トラウマ」をめぐる議論から

「旅順入城式」を論じた本論第三章をふまえても明らかのように、こうした「大尉殺し」の事態は、まずもって一九二〇年代後半の映画観客をめぐる問題系と関わるものと捉える必要がある。両テクストにおいて映画という複製技術は、確かに過去と繋がっているが未だ現前したことのないイメージが主体を巻き込んで立ち上げられる、という事態と関わるものとして問題になっており、そこにおける抗争が焦点となっているのである。かつて芝居を介して経験された列車内殺人事件は、映画というメディア・テクノロジーをめぐるこうした二〇年代後半の抗争を契機に浮上してきたものと考えるべきだろう。

こうした事態は、体験の記憶が別の体験を契機に事後的に外傷的なものとなるという、フロイト以後議論されて来た「トラウマ」(心的外傷)をめぐる問題に接近する。そして、そうした議論を参照するなら、先行論が「大尉殺し」に対して提起した、明治の鉄道をめぐる恐怖、反発という文脈は、複雑な様相を呈して来るのである。どうということか。

注目したいのは、「トラウマ」をめぐる問題があらかじめテクノロジーの問題と関わっているという点である。キャシー・カールス(2006)は、列車事故を例に出したフロイトの議論を参照しながら、「トラウマ」的出来事の鍵となるものは「理解不可能性自体の衝撃」なのだと言っている。「犠牲者にとりついたように立ち戻ってくるものとは、暴力的出来事の現実性であるが、それだけでなく、その暴力をいまだ十分に知ることができないという現実性が犠牲者にとりつくのである」。一方、下河辺美知子(2006)は同じことを、「理解・認識するための「参照の枠組み」を持たない「レファレントなき出来事」と述べているが、「近代テクノロジー」それ自体が恐怖(「何か得体の知れぬもの(alien)」)を引き起こすそうした出来事なのだと言っている。

こうした議論をふまえるなら、先行論の提起は別の面から論じられるのではないか。繰り返しになるが、「三十年も或はそれよりも昔」の列車内殺人事件は、反復的に経験されるということそれ自体の中で、現前したことのない経験の(起源)の光景が遡行的に構築されていた。それはつまり、先行論がおそらく前提とする、一度目(起源)としての鉄道への恐怖、ショックの経験が、ここでは遡行的に構築されているということの意味する。したがって、列車内殺人事件と関わって、仮に明治の鉄道というテクノロジーへの恐怖、ショックを見出すとしても、それは映画という別のテクノロジーの経験、その抗争の渦中、二〇年代後半の文脈と結びつくことを通してこそ形象化されていると言えるのではないか。

そこでは、殺人事件の芝居の観劇というかつての経験の、〈起源〉の遡行的構築という問題だけでなく、鉄道という、抗争をともないながら境界を切り開き媒介していくテクノロジーの経験をめぐっても、明治三〇年代と一九二〇年代は交差し、重層的な、歴史的イメージが生じている。テキストが、主体の前に到来する汽車のショックを語っているように、汽車（見えるもの）とそれを眼前に捉える主体という構図は組み替えられてもいること、つまりテクノロジーと主体の接続（を通じたイメージの生産）をめぐる抗争が問題になっていることはこれまで論じて来た。そうであれば、「大尉殺し」の結末もまた、否応なしにそこに巻き込まれている主体の抗争の激しさをともないながら、資本とテクノロジーによって切り開かれていく道を示していると言えるだろう。「旅順入城式」が結末において旅順への行軍の道を切り開いていったように、「大尉殺し」の結末は、恐ろしい響きを立てて通過していく鉄道と、それにより激しく運動し続ける緊張に満ちた藪の形象によって終えられているのである。

汽車が恐ろしい音をたてて、鐵橋を渡った。土手の藪の中にその響が残って、汽車の行ってしまった後まで、藪はいつまでもごうごうと鳴りながら、ゆらゆらと動いて止まらなかった。

（六） 一九二〇年代の百間のテキストをめぐって

前章と本章では二篇のテキストを、映画観客をめぐる二〇年代後半の問題系との関わりから論じて来た。ここで、映画観客としての百間の状況に言及しておくなら、トーキーの定着する以前まで随分熱心な映画ファンであったと、自ら幾つかのテキストで語っている。「活動寫眞時代に私が一番よく通った活動寫眞館は、新宿の電車通にあつた當時の武藏野館と溜池の葵館であつて、その外神田の東洋キネマや目黒キネマにも馴染がある」（「映畫と想像力」一九三八）というが、特に新宿の武藏野館は、毎週木曜の封切りに大概欠かさず出掛けたという（「たましひ抜けて」一九六四）。北田暁大^(八)は前掲書で、映画を視覚メディアとして自律化させていく言説の欲望を「物質的な次元で現象化する装置Ⅱ映画館の編成」についても論じている。北田が、百間が足しげく通った新宿武藏野館をそうした潮流の尖端にあつた観劇装置として論じていることは、作家が映画をめぐる二〇年代の抗争の渦中にあつたことを別の面から示すものと言えるだろう。

本論は第二章であらかじめ、丹生谷貴志による「演劇としての世界」から「映画としての世界」への変移という議論を参照し、第二部が関

わる大きな問題系を提示した。こうした前提の下、前章と本章ではより直截に映画観客をめぐる二〇年代の抗争という文脈をふまえ、「旅順入城式」「大尉殺し」を論じて来た。ここでは映像とそれを見る主体という構図の変形だけでなく、映像と現実イメージ（複製と起源、分身と本体……）といった構図の変形をめぐる抗争がはらまれているように思われる。論じて来たように、二篇は、明治三〇年代の戦争や殺人事件といったメディアを介した経験を、一九二〇年代後半に反復するが、その反復それ自体が、かつての経験の（起源）の遡行的な構築のように行われているのである。

こうした変移をめぐる抗争は、後のテキストにも見られる。おそらく二〇年代後半で最も激しい抗争の様相を語っているのは、「山高帽子」（一九二九）である。百間と芥川がモデルとおぼしき二人の人物が登場し、彼らの精神的な危機や狂気が描かれていると評価されている。このテキストは、興味深いことに、松浦寿輝^{三〇}が「百鬼園氏」の内面内といったものを想像することは不可能である。むしろ、内面内などないと言わなければならない（傍点原文）と論じた「百鬼園先生言行録」（一九二八）の翌年に発表されている。とはいえ、詳細な検討は出来ないものの少し言及しておく、おそらく「山高帽子」における葛藤は、危機的な精神や内面が語られたものというより、そのような内面や精神、心理をめぐる懊悩あなといった、シリアスな問題構成そのものからの離脱をめぐる抗争として読むべきなのではないかと思われる。互いを狂人と見なすまさしく（分身）のような二人の関係を語り、一方の自殺の後、「私」が理由も分からぬ自身の叫び声に驚いて目を覚ます所で終わる「山高帽子」だが、第二章の議論に引き付けて考えるなら、「演劇としての世界」（「相対的な（分身）」の世界）からの離脱をめぐる抗争としても考えられるのではないだろうか。松浦は、「百鬼園先生言行録」に「主体の心理の忠実な反映としてあることを頑に拒み、背後に何も隠していない純粹な外見としてテキストの表層を滑ってゆく」（傍点引用者）言葉を見出しているが、役のつもりで自ら狂人を演じながら、出鱈目な言葉が止まらなくなる「山高帽子」の主人公は、そこからそう遠くないように思われる。また、付言しておく、「山高帽子」のこうした抗争は文字という観点からも問題にできるだろう。テキストで「私」は顔の長い同僚にあてつけて「長」の漢字が乱舞し逆さまにまでなっているほとんど（「長い」という意味以外は）無意味な手紙を書くのだが（「……」生憎なんにも用事がな ないのです。止むなく窓の外を長めてみると、まつくら長ラス戸の外に、へん長らの著作を著た若いをん長たつてゐるらしいのです「……」）、ここでは文字の表層性が前景化し、通常意識されないだろう意味の理解をめぐる異なる層の分裂が露わになっているからである。なお、こうした文字（と声）をめぐる

二〇年代のテキストの抗争は、後の章でふれるが、三〇年代以降の百間のテキストとの対照においても考えられるべきだろう（特に本論第九章を参照）。

第二部ではこのように、二〇年代という転換期におけるテキストについて、主体と世界の関係性の変質、それに伴う抗争を見出し問題にしてきたが、第三部では特に三〇年代以降のテキストについて、主体をめぐる抗争の前景化とは別な形で、百間のテキストが歴史と切り結ぶ様相を論じて行く。

- (二) 「五位鷲」という総題で、「大尉殺し」「遣唐使」「菊」「鯉」「五位鷲」の五篇が掲載された。
- (三) 本多和彦「反復される殺人——内田百閒「大尉殺し」をよむ——」〔高野山大学国語国文〕第二三・二六合併号、二〇〇一年三月。
- (四) 前坂俊之「山陽鉄道列車強盗殺人事件」〔以上、項目執筆者・項目名〕（事件・犯罪研究会編『明治・大正・昭和 事件・犯罪大事典』、東京法経学院出版会、一九八六年）。
- (五) 小勸左「旭日座評判記」〔山陽新報〕一八九八年二月九日。ちなみに、記者の観劇した回では、その後の汽車中の殺害場面は時間不足で早々に演じ終わってしまったとのことと、「舞台一面の大仕掛」といったことぐらしか説明されていない。
- (六) 「こはかつたのは鴨方の夜汽車の大尉殺しで、この話は芝居になり西中島の旭座で壮士役者が上演したのを父母に連れられて見に行った」〔古里を思ふ（四） 麥〕、『月刊をかやま』第二巻第九号、岡山合同新聞社、一九四六年九月。
- (七) 「子供の時の事になるが、郷里岡山には町の真中に遊郭がある。市を貫流する旭川、所謂京橋川に二つの島が出来てゐて、西の方を西中島、東を東中島と云ひ、両方とも遊郭である。西中島の妓樓の列んだ通りを突き抜けた先に、その島の端になる所に旭座と云ふ芝居小屋があった。／市中一二の大劇場で、大阪歌舞伎がよく掛かった。子供の時何度も連れられて見に行つた〔…〕旭座は私の高等學校の生徒だった當時、火を失して全焼した」〔鬼苑漫筆〕の「第十五章 御閑所」の二。初出は同名連載の第三三回・『西日本新聞』一九五六年三月六日。
- (八) 「私の郷里の岡山から山陽線を西に行くと、庭瀬、倉敷、玉島、その次が鴨方と云ふ小驛である。その鴨方を出た上りの夜汽車の中で、陸軍大尉が兇賊に殺された事がある。『鴨方の大尉殺し』は芝居にまで仕組まれて、夜汽車は恐ろしいものであると云ふ事を私の子供の心に沁み込ませた」〔汽笛一聲〕／旧題「鐵道唱歌」、『旅』第一三巻第一号、日本旅行倶楽部（ジャパン・ツーリスト・ビューロー分室内）、一九三六年一月。
- (九) 川村湊「植民地鉄道の夜——旧植民地の日本文学」（栗原彬・小森陽一・佐藤学・吉見俊哉編『越境する知6 知の植民地…越境する』東京大学出版会、二〇〇一年）。
- (一〇) フィルムの最初の上映は、一八九五年十二月の第二回プログラムではなく、翌年一月だったことが分かっている。三浦哲哉『ラ・シオタ駅への列車の到着』と動けない観客」〔表象文化論研究〕第五号、二〇〇六年三月）などを参照。

- (二〇) トム・ガニング(濱口幸一訳)「驚きの美学 初期映画と軽々しく信じ込む(ことのない)観客」(岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編『「新」映画理論集成① 歴史／人種／ジェンダー』、フィルムアート社、一九九八年)、一〇八頁。
- (二一) 『谷崎潤一郎全集』第五卷に拠る(中央公論社、一九八一年)。
- (二二) 例えば、百閒『冥途』が、漱石「夢十夜」と相似していると盛んに言われているにもかかわらず、前者には「これは夢である」という枠組みがそもそもないという点も、これに通ずる問題であると考えられる。
- (二三) 加藤幹郎『映画とは何か』(みすず書房、二〇〇二年)、一四七頁～一五八頁。
- (二四) 「二重露光によって異なる二場面を同一画面に嵌め込む」撮影技法をいう(注一三・加藤『映画とは何か』、一四九頁)。
- (二五) 北田暁大「第8章 (キノ・格拉斯)の政治学——日本・戦前映画における身体・知・権力」(『意味』への抗い——メデイエーションの文化政治学』、せりか書房、二〇〇四年)。
- (二六) キャシー・カルース『トラウマ・歴史・物語 持ち主なき出来事』(下河辺美知子訳、みすず書房、二〇〇五年)、一〇頁。
- (二七) 下河辺美知子『歴史とトラウマ 記憶と忘却のメカニズム』(作品社、二〇〇〇年)、二九頁。
- (二八) 北田暁大「第9章 声の消長 徳川夢声からトーキーへ」(注一五・北田『意味』への抗い)。
- (二九) 「宿命的な狂気と死に向かって漂い流れる一文人の精神の内部を、同種の精神の保持者である友人の視点で描きだした」とする内田道雄『「冥途」から「山高帽子」へ』(『内田百閒——『冥途』の周辺』、翰林書房、一九九七年、一二二頁)や、「抱え続けていた自身の存在論的問題を芥川の死を契機に展開させ、人間の本来的自己存在の崩壊を超克しようとする姿、根本的本質的な生への固執を書き上げた作品」とした井田望「内田百閒「山高帽子」論——存在論的不安の凝視と超克——」(『キリスト教文芸』第一七号、二〇〇〇年一月)などの評価が代表的である。
- (三〇) 松浦寿輝「髭とフロックコート 内田百閒」(『物質と記憶』思潮社、二〇〇一年)。引用順に九三、九五頁。

《第三部

断片・歴史・亡霊

——一九三〇年代以降の百閒作品に関する問題》

第五章 百閒の作風の変化に関する問題

——〈文学〉領域をめぐる社会的変動

(一) 一九二〇年代の評価——「内田百閒氏の詩的天才を信ずる」

第三部は、本章のほか、百閒の代名詞ともなっている「随筆」なるものをめぐる歴史的問題を論じた第六章、第七章と、三〇年代後半以降に発表されたテキストを論じる第八章より第一〇章からなる。つまり、二〇年代後半のテキストを中心に扱った第二部に対し、『百鬼園随筆』（一九三三）をめぐると問題や、そこで人気を博して以降のテキストを扱うのが第三部である。

そこで、本章ではこうした、売れない作家が「随筆」の書き手として名を馳せるようになる三〇年代への変化について、第二部とは異なる視点から考察しておきたい。

初めに、二〇年代の評価がどのようなものだったか、要点を確認しておこう。そもそもこの作家は、まとまったテキストを発表し始めたばかりの二〇年代初頭、書いたものが多くの人に読まれること自体に否定的な考えを表明していた。確かにこの頃は、一九一七年に『東亜の光』、一九二一年に『新小説』に「冥途」諸篇を発表したばかりで、「今年は何を書くか」（こという『読売新聞』のアンケートに対し、創作を続けるかどうかすら「果してどうなる事だか甚だ心もとない」と答えている状況ではあったのだが、このアンケートで百閒は、「少し人に読んで貰ひたいと思つて」原稿を出したが、「後になつて人に読まれたと思つたら自分が水臭くなつた様な気がしました」と述べている。

雑誌に出しても出さなくても自分の書いたものに變りはない筈だと思ふのです。だからもう止すことにしようと片づけて終ひ度いのですが「…」今後は了見をかへて、機會があれば折り折りは雑誌にも書いて見たいとは思つて居ります。

この頃、親交のあつた森田草平は、「冥途」が不当に現下の文壇から閑却されさうな形勢を見て取つたから」と時評で取り上げ、言及を行つた（『冥途』其他）一〜三『読売新聞』一九二一年一月二四日〜二六日。「多くの人に見遁されさうな本質こそは「…」あの作品ばかりは有つてゐる真珠である」と草平は言うが、論じられている内容はむしろ、百閒のテキストに大衆性が欠落しているという弱点である。草平は菊池寛の作を引き合いに出し、その人気の所以は「誰にでも分かる」点だと述べる（「読んで感心すべき所が誰にでも分かるやうに書いてある」）。それに対し、百閒は「独自の芸術的世界を有つてゐる」が、作品は「誰にも分かり易いものではない」。「仁丹の広告燈のやうに向う向いてゐる者をこちら向かせるだけの力はない。駆け抜ける者を捕まへて感服させるだけの力もない。つまりあの作に取つては、縁なき衆生は到底如何ともすることが出来ないのである」と、草平は直截に述べている。

二〇年代後半になっても、百閒に対する評価に大きな変化は見られない。芥川龍之介「内田百閒氏」(『文藝時報』一九二七年八月)は、やはり漱石門下の同門であり友人である立場から、売れないこの作家を文壇に紹介し売り込もうという意図で書かれたと思われる。遺稿として発表されたこの文章で、芥川が百閒のテキストの持ち味を「夢想的なる特色」とし、「僕は単に友情の為のみならず、真面目に内田百閒氏の詩的天才を信ずるが為に特にこの悪文を草するものなり」と結んでいるのは興味深い。

五味渕典嗣^{三三}は、二〇年代後半の谷崎潤一郎と芥川との文学論争にふれ、この時期の芥川が〈文学〉の産業化による「〈芸術〉の危機」に直面し、いかに〈芸術〉なるものを選別し擁護しようとしていたかを論じている。五味渕は、「詩的精神」といったこの時期芥川が使用した語について、記号の内包を問うことにあまり意味はなく、それらが発話の瞬間に境界線を確定し閉域化を行う記号である点が重要だとする。「内田百閒氏」における「詩的天才」という内実の不透明な語も、同様の文脈から読まれるべきだろう。芥川は二〇年代初頭にも、「冥途」の同時代評を書いている(「点心」『新潮』一九二二年二月)。そこで芥川が評価するのは、文壇の流行に囚われている自身の作と違い、百閒のテキストを読むと「文壇離れのした心もちがする」点だった。

作者が文壇の塵気の中に、我々同様呼吸してゐたら、到底あんな夢の話は書かなかつたらうと云ふ気がする。「…」つまり僕にはあの小品が、現在の文壇の流行なぞに、囚はれて居らぬ所が面白いのである。これは僕自身の話だが、何かの拍子に以前出した短篇集を開いて見ると、何処か流行に囚はれてゐる。「…」(時代の影響と云ふ意味ではない。もつと膚浅な囚はれ方である。)僕はそれが不愉快でならぬ。

このような浮世離れた超俗性を評価する言葉の延長線上に、〈芸術〉という超俗的な領域の擁護と結びついた「詩的天才」という語による評価がある。

二〇年代、百閒のテキストは、友人作家らの言及の中で、「独自」の「芸術」性という内実の不透明な語によってかろうじて肯定的に取り上げられていたのである。

(二) 作風の変化に関する先行研究

ここから、『百鬼園隨筆』で人気を得るまでの変化をどのように考えるべきか。先行研究では酒井英行『内田百閒 〈百鬼〉の愉楽』(三)が、作風の変化について論じている。酒井は、『冥途』の世界から『百鬼園隨筆』への変化が、「山高帽子」を境にした「夢の世界から現実の世界へ」の「帰還」であったと位置付ける(同書一三六頁)。百閒は前者の時期には「自己を現実(日常)世界から遮断して、自己の資質(感性)の殻の中に閉じこもって、夢を紡ぎ出していた」のに対し、後者の時期には「笑い」を介して現実世界に帰還して、生身の他者との関係性の中に生身の自己を置いた」のだという(同書一四四頁)。

こうした見取り図には、幾つか問題点がある。第一に、この見取り図だと「幻想文学」から「隨筆」へという図式に読め、二〇年代後半に、「幻想文学」的系列と見なされている『旅順入城式』に収録されるテクスト群が書かれ、他方では「百鬼園先生言行録」が並行して発表されているという歴史性が見えづらくなる。しかし、すでに第二章などでも述べたように、それらは二〇年代後半に、異なる角度から同時代の社会的変動と関わっていたと見るべきではないか。

第二に、これと関わることだが、酒井の見取り図において作風の変化は、基本的には作家・作品の内在的な転回として考えられている。だが、他作家からの影響関係という視点とはまた別の、より広く、作家たちの位置していた社会的状況をふまえる視点が必要なのではないか。酒井の論をさらに具体的に検討し、そうした視点について考えてみよう。酒井は、『旅順入城式』には芥川龍之介や佐藤春夫との交流が影響を与え、『百鬼園隨筆』には森田草平との交流が影響を与えたと指摘している。このうち前者は、『冥途』には全くなかったドッペルゲンゲル・幻覚・錯視現象が『旅順入城式』には頻出している。芥川晩年の作品や春夫の言説が、百閒のこの文学的展開を促したと思われる」という指摘である(同書一三二頁)。だが、そもそも同時代には芥川や春夫に限らず、同様の事柄をめぐって様々な言葉が語られており、二作家からの影響に限定するよりも、〈文学〉領域に限らない幅広い領域でこうしたトピックが浮上していた点を見るのが妥当ではないかと思われる。

これに対し、森田草平との関係についての指摘は興味深い。森田は、「山高帽子」が書かれるにあたって重要な助言をしていたが、それとは別に、先の時評でも以下のような助言を行っていた(前掲『冥途』其他「三」)。

「冥途」は「冥途」で、読者のおくびが出るまで書きつづけることにして、別に平生の澀刺たる駄弁を浄化したやうなものも書いてみてはどうか。あれなら誰にでも分かつて、請けなかつたら、それこそ「僕は僕の頭を喰つて見せる」がね。

酒井は、大正期の百間の日記に書かれていた覚書を参照することで、これは「草平に指嗾される以前から、百間自ら自覚していた方向性ではあった」としつつも④、「百間文学の展開上極めて意味深い」助言であったと述べている（同書一五八頁）。

酒井の指摘する草平の役割はこれだけではない。『百鬼園隨筆』に収録されたテキストに、草平との交流を題材にして書かれたテキストがあるだけでなく（「間抜けの實在に關する文獻」（一九二九）や「百鬼園新装」（一九三〇）、「貧乏・借金を百間の商標として衆目を集めるには、草平との一連の競演を待たねばならなかった」（同書一六四頁）という。酒井の述べる順にそのままテキスト群を挙げると、草平「六文人の横顔」（『文芸春秋』一九三二年九月）、草平「のんびりした話」（『中央公論』同年一月）、百間「續のんびりした話」（『中央公論』同年一二月）、草平「のんびりしない話」（『經濟往来』一九三三年一月）、百間「無恒債者無恒心」・草平「貧乏物語」（『明暗問答』というコーナー名で、百間「無恒債者無恒心」と並んで掲載。編集後記は「高級的新式漫談」だとしている。『週刊朝日』同年四月）というように、互いに相手の奇人変人ぶりを描き出す、いわばメディア上の「競演」があったという重要な指摘がなされている。酒井も挙げているように、草平自身も後に、「法政騒動の張本人とは誰か」（『文芸春秋』一九三四年三月）で、百間が売れるにあたって果たした自身の役割に言及している。

一 昨年の秋から去年の春へかけて、私は百間君を文壇へ紹介することに——もつと簡単に云へば、同君の原稿を売ることに相当努力した。尤も、それは私が並外れて同君に親切であつたといふよりも、金子を借りに来られるよりはまだしも優しだと思つた窮余の策かも知れない。同君を文壇に紹介するには、同君の借金を売物にする外ないと考へた。で、文壇借金王といふので、思ひ切つたチンドンヤも勤めたが、同時に世間の利害に超越した、慥かなユーモリスト、稀代の名文家オリヂナルな性格にまで持ち上げてしまつた。「…」そこで實際の内田君とは全然別種の内田君が世間に成立してしまつたのである。

これらの指摘はどれも重要である。しかし、前項で芥川の百間評価をめぐつてふれたような、〈文学〉をめぐる社会的變動が、百間のテキストの變化と関わっているのではないかといった、より広い文脈は指摘されていない。實際、上記で挙がっている草平「のんびりした話」（一九三二）には、以下のように、「隨筆」としてその原稿を依頼されたことへの愚痴が書かれており、こうした二人の「競演」を用意した、〈文学〉領域をめぐる大きな變動について考えることが重要であると示唆してくれる。

近頃、何ういふものか、隨筆、隨筆と云つて、隨筆ばかり方々から持ちかけられる。小説をと云つてくれる所は滅多にない。これでも私

は小説家を以て自ら任じてゐるのだ。然るに批評家までが、「あの男の随筆はあの男の小説より余つ程面白い」なぞと云ひをる。余計なことだ。「…」甚だしいのになると、「あの男の小説よりも雑文の方がうまい、雑文よりも談話の方が面白い」なぞと云つて、卓上演説なぞの場合には、屹度わたしに話しをさせたがる。卓上演説なんぞ、いくら褒められたつて一文にもならない。それぢや第一飯が喰つて行かない。……いや、さう考へて来ると、中央公論社から随筆でも頼まれたのは、未だしも有難い方だぞと気が付いて、大人しくM君の来訪を待つことにした。

(三) 貧窮と売文——一九二〇年代後半の社会的変動の中で

二〇年代後半の百間の状況がどのようなものであつたか、もう少し確認しておこう。

百間は一九一四年に東京帝国大学を卒業後、ドイツ語教員の職を得る。年譜^五を見ても、一九一六年に陸軍士官学校独逸語学教授に任官（月給四〇〇円、のち同年三月に「任陸軍教授叙高等官八等補陸軍士官学校附」となり年俸五〇〇〇円を受け、四月には正八位に叙され、一二月には年俸六〇〇円下賜）、一九一八年には芥川の推薦により海軍機関学校独逸語学兼務教官を嘱託、一九二〇年、大学令施行により新たに出生した法政大学で独逸語部教授となり、一九二三年には陸軍砲工学校附陸軍教授を命ぜられる。つまり複数の学校でドイツ語の授業を兼務している状況であつた。にもかかわらず、生活は貧窮していた^六。後年、百間は次のように述べている。

私は大家族を背負つた生活の破綻を彌縫する事が出来なくなつた。學校を三つ兼務して、その俸給が人の羨むやうな額に上つた時、私は貧乏の極家計を支へる事が出来ない程の窮境に陥つた。「……」

たうとう學校もみんな止めてしまひ、家を出て、一人で砂利場の奥に身をひそめる様な事になつてしまつた。^七

正確に言えば百間が法政大学教授を辞任して本格的に文筆に専念するのは法政騒動後の一九三四年だが、一九二三年には横須賀海軍機関學校が震災で消失したため嘱託解任、一九二五年には陸軍教授を辞任、一九二七年には陸軍砲工学校教授を依願免本官となっている。

百間「棗の木」（一九三七）もこの間の経験を基にしているが、それによれば、百間に支払いの見込みがないと見た高利貸しが、勤め先の學校に俸給差し押さえの転付命令を出したことが辞職の原因であつた。「棗の木」では、体面を重んずる學校にも、配慮をしてくれていた校

長にもこれ以上迷惑はかけたくないと考えて辞表を出したとされている。ちなみに百間の教え子で書生でもあった内山保の『一分停車』（一九五九）（八）の方では少し話が異なり、内山は「神聖な皇国陸軍の学校が、高利貸如き下劣な人間どもに、そういう訴えの対象とされることは、不名誉も甚だしく、汚らわしいことであつたにちがいない」く、校長の側から辞職を勧告したが表向きは依願退職という形になったと回想している（同書一三四頁）。同じ頃百間は、高利貸しからの取り立てを避けるため、家族の住む小石川雑司ヶ谷の家から離れて、戸塚の下宿屋「早稲田ホテル」で別居生活を始める（先の引用の「家を出て、一人で砂利場の奥に身をひそめる」というくだりにあたる）。

内山の『一分停車』は、こうした状況に陥った二〇年代後半の、収入源となる原稿をめぐる挿話を詳しく語っている。

先生はなぜ早く原稿を書かないのか、書いて雑誌なり新聞なりに載せれば、原稿料も入り名も出るのに、人から借金ばかりして後で悪口をいわれるなんて、それに才能がないなら仕方がないけれども、ある癖に書く書くといつて一向書かないで自分も困り、家族の者を苦しめている。

（同書一一一頁）

内山は腹が立ったというが、そんな時、百間に中央公論社から原稿依頼が来る。内山は「久しぶりに先生の原稿がお金になり、一流の中央公論社に作品が載るとなれば、これを機会にまた途が開ける」（同書一一四頁）と期待するが、誌面のページの関係で、百間の原稿だけ二段組みになることが分かると、作家の態度は途端に硬化する。

先生は晴々しない、不機嫌な顔色で、私が渡した校正刷りを開いた。そして、めくりながら、

「小説を二段組にするなんて、人を馬鹿にしている（その頃同誌は小説を一段組にしていた）……これは雑文のあつかいだよ……」

（同書一一五頁）

百間は結局、我慢できずに原稿を取り下げてしまう。「一段組に改めるから勘弁してくれと謝ったけど、そんなにまでして、文士の仲間入りをさせてもらわなくともよいから、原稿を返してくれと云ったら返したよ」という百間の言葉に嬉しくなると、内山自身は回想しているのだが、この原稿が本論でも論じた「大尉殺し」（二九二七）だったという（同書一一九頁）。

この挿話は百閒「つばぶきの花」(一九六〇)の中の「實益がない」でも語られているが、酒井英行は、百閒にとつては自身の創作物が「実用的」でない芸術であるという自負心²⁰があり、「だからこそ、自分の作品が「実用的」な「読み物」として扱われた(扱われるだろう)ことに立腹した」のだと重要な考察をしている²¹。

しかし、『一分停車』が伝えるのは、単なる〈雑文〉からは線引きされ、選別された創作物として原稿を世に出したいという作家の自尊心など構ってられない状況ではないだろうか。

例えば、また別の挿話では、「山高帽子」(一九二九)掲載をめぐる顛末が回想されている。内山によれば、百閒が原稿用紙六〇枚の小説を書き上げて森田草平の所へ持ち込み、草平が推薦して『改造』に掲載を頼むが、うちの社には向かないのでと断られてしまった。そこで百閒と内山は、意を決して、「面識はなかったが『冥途』に好意的な評を書いていた²²。佐藤春夫の下へ、掲載の推薦を頼みに訪問する。内山は、「人に屈したり、頭を下げることの嫌いな、否、出来ない先生が、自分に何のかかわりのない人に、ものを頼みにいくなどは「…」よくよくのことだったに違いない」と回想する(同書二二〇〜二二二頁)。紹介がなかったにもかかわらず面会してもらえらることになり、応接室に入ると、そこには先客として谷崎潤一郎がいた。内山は、すでに名を成した作家の様子を見て、「こういう人たちは、原稿料がどんどん入って、楽な暮らしをしているのだろうが、何とやらやましいことだろう」と思ったという(同書二二六頁)。結局、春夫の書いた紹介状のおかげで、ようやく『中央公論』から掲載の承諾を得ることができた。しかも推薦のおかげで、通常よりいい原稿料が入ったと百閒は話し、内山はともに喜ぶ。

「……………」佐藤さんからのお手紙もあるので、普通よりよくして、一枚四円にしておきましたといゝやがつたよ。だから二百四十円もらって来たよ」

ギリギリのところ、大金が入った。なんと幸福なことだろうと、私は思った。それにしても、佐藤先生の存在は大したものだと、感心した。急に金持ちになったような気がして甚だ愉快である。

(同書二二九頁)

『一分停車』は、これら二〇年代後半のエピソードを、借金を抱えたほぼ無名の作家の個人的な苦心譚として語っている。確かに一面ではそうなのだが、百閒「櫛風沐雨」(一九三五)を読むと、この時期原稿を売ることがどういう状況の中で行われていたのが窺われ、

もつと広い視点が必要なことが分かる。「櫛風沐雨」は、博文館に入った遠縁の者の紹介で『新青年』に原稿を掲載してもらおうことになり、話が決まるまで何度も編集所に足を運んだ経緯を語っている。その編集所は、「原稿賣りの溜り」であったという。

編輯所は大きな屋敷の畳を上げて、そこに腰掛を置いたり、硝子を嵌めたりして、洋館代りに使つてゐるのだから、どこもかも薄暗くて玄關が上がった右手にある應接間は特に暗い様に思はれた。應接間と云ふよりも、原稿賣りの溜りであつたらしい。いつ行つて見ても、憂鬱さうな顔をした人ばかりが大勢ちつと身をすくめて待つてゐた。二時間でも三時間でも、長い時は半日もそこでぼんやり待つてゐる。「……」その中のだれかの係りの編輯者がそこいらの腰掛に一吋腰をかけて話しを始めるのを私共は羨ましさうに眺めてゐるのである。原稿を持つて来た人はみんな腰が低くて、賣り手と買手との應對である事がよく解る。大概の場合、何か原稿に註文をつけられるか、こゝとわられるかして、相手はさつきの喜色を拭ひ消した様な浮かぬ顔になり、外の待合客にきまりの悪さうな様子で歸つて行くのが多かつた。

山本芳明(二)によれば、一九一九(大正八)年頃から始まつた文壇の経済的な黄金時代は、一九二四(大正一三)年頃を分水嶺にして終焉に向かう。関東大震災の打撃だけでなく、通説では日本経済の不況の中で出版不況を打ち破つたとされる円本ブームが、かえつて新たな出版不況の契機となり、黄金時代に膨張した文壇の文士たちに生活難をもたらしたと論じられている。「櫛風沐雨」が語るのは、そのような時代の光景なのである。

そして重要なことに、掲載が決まるまで「原稿賣りの溜り」に何度も足を運んだとここで語られている原稿こそ、「百鬼園」の名を初めて冠した『百鬼園先生言行録』なのである(一九二八年七・九・一二月に『新青年』掲載。のちに『百鬼園隨筆』に収録)。すでに述べたように、『百鬼園隨筆』で人気を博すまでの百間のテキストの変化は、これまで他作家からの影響関係や、作家・作品における内在的な転回という視点から言及されてきた。しかし、〈文学〉領域をめぐる社会的変動こそが真つ先に変化を要請したと考えなければならないのではないか。

(四) 百間のテキストにおける〈現実〉／〈虚構〉をめぐる問題

本論はここまで、テキストの変化を、作家・作品の内在的な転回として捉える視点とは異なる、〈文学〉領域をめぐるより大きな社会的変

化から見る視点が必要だと主張し、その理由を論じて来た。これに加え、先行研究の検討を通じて論じるべきことはまだある。それは、テキストの具体的な変化の様相についての問題である。

繰り返すように、酒井の場合、『冥途』の世界から『百鬼園隨筆』へというテキストの変化を、「夢の世界から現実の世界へ」と表現していた。「私」が顔だけ人間で体が牛の化物になる「件」などのテキストを含む『冥途』に比べ、相対的に『百鬼園隨筆』収録のテキストが現実的な印象を与えることは確かだ。ただ、注意したいのは、酒井は後者の世界において百間が「作品の基盤を現実世界に置」くようになったと述べつつも（同書一三八頁）、「現実」をありのままに書いたとはしていない点である。酒井は、日記帖の記述との異同を指摘し、百間の「隨筆」がいわば事実を基にしながらもある程度「虚構化」されていると論じる。

これらの作品は、一般的には〈隨筆〉と呼ばれているわけだが、いわゆる隨筆とは異なったものである。虚構化された「私」であり、隨筆風に書いた小説と言うべきであろう。

（同書一七頁）

百間の隨筆を他の隨筆から峻別する特質はその小説性にあるであろう。それは、『吾輩は猫である』から学び、虚構を駆使したところに成立しているであろう。

（同書二一五頁）

酒井の主張を整理すると、「作品の基盤」が「夢の世界から現実の世界へ」置かれるようになったという変化が指摘された上で、その「現実」が「虚構化」して書かれていたという主張がされていることになる。

まず指摘すべきは、この主張では、「一般的」な「隨筆」が「現実」をありのままに書くものだという強固な認識が前提となっているということだ。そのため「現実」の「虚構化」と言われる時、それはほとんど「隨筆」の、「小説」化と同義にもなっており、「現実」そのものの「虚構化」という意味と二重化しているように思われる。

しかし、「隨筆」／「小説」、ないし「現実」／「虚構」という二項の対立構図を基にした分析は有効なのだろうか。酒井の論においては、一貫して「現実」／「虚構」という対立構図が見られる。酒井は百間と草平の競演において、草平が「誇張と歪曲」「嘘」によって百間その

人を「百間の実像」とは異なる像として描いたと指摘し、一方で百間についてはそのような草平の「百間規定の歪曲、誇張に、自ら迎合し、自己喜劇化によって、滑稽味を表出することを目論んだ」と（文学）的に評価している（同書一六七―一七〇頁）。同様の手法が不均等に評価されているという問題があるのは勿論だが、一貫して真正な実像／虚像という構図の下で論じているのが分かる。

だが、テキストに先立って在る（起源）としての「現実」とそれに対する「虚構」、という認識の構図こそ、百間のテキストにおいて問いに付されているものではないか。本論は第二部ですでにそうした構図の変質に言及して来たが、第三部では特に三〇年代以降のテキストを中心に、異なる角度から同様の問題にアプローチしたいと考える。

第六章、第七章ではまず、「随筆」なる摺み所のないジャンルと百間のテキストとの関わりを問題にする。「随筆」については、あらかじめ在る「現実」のほとんど直接的、無媒介な表現であるという認識が一般的であり、百間の「随筆」に言及する先行研究は、酒井のように「虚構」性を強調して他の「随筆」と区別する傾向にある。だが、「現実」の直接的表現としての「随筆」と、それとは異なる世界を創造した「虚構」としての「小説」を明確に区別できるという前提は、自明ではない。むしろ百間のテキストは、そうした境界線の曖昧さこそ積極的に関わっていたのではないか。本論では、主に二〇〇三〇年代の「随筆」をめぐる議論の歴史的な変遷、そこにおける百間のテキストの評価などを検討することによって、そうした点を浮かび上がらせてみたい。

また「随筆」については、書き手の主体的な関与が弱いものであるという認識も一般的であり、それゆえ歴史的にも批判が向けられて来た。それに対し、本論はやはりそうした前提を再考し、書き手の主体的な介在が欠如した「随筆」なるものが、多くの場合それを排除するため、同時代の議論においていかに必要とされていたかを論じる。特に第七章でそうした検討を行うが、それでも百間のテキストがそうしたカテゴリーの曖昧さこそ関わっていたさまが浮き彫りになるだろう。

また本論は第七章で、「随筆」とされるものを含め百間のテキストに書き手の強固な主体性を見出そうとする代わりに、主体的とはいえない百間の一種の方法論に着目する。そこにおける（リアリズム）観は、あらかじめ現前する（現実）を直接的に表現するという「随筆」の（リアリズム）をめぐる同時代の前提と比べ、書くプロセスを過去の経験の想起と絡み合ったものと捉える点で異質であると言える。

第二部で論じたように、断片的な時間性を特徴とする映画が象徴することく、メディア・テクノロジは（現実）を眺める不動の視点、拠点となる現在の時間性そのものを揺るがし、新たな経験をもたらした。こうした第二部の議論に、この（リアリズム）をめぐる問題ももちろん接続する。百間のテキストにおいては、安定的な時間性の中で、現在という不動の視点からすでに在る（現実）を再認し書くことではなく、不整合で錯綜した時間の過程においてイメージを認識すること、それと一体になった書くプロセスが問題になっているのではないだろうか。

第八章から第一〇章にかけては、三〇年代以降のテキストを具体的に取り上げ、こうした問題を論じて行きたい。

- (二) 「今年は何を書くか 腹案中の長篇」(『読売新聞』一九二二年一月二三日)。
- (三) 五味淵典嗣『言葉を食べる——谷崎潤一郎、一九二〇〜一九三一』(世織書房、二〇〇九年)、五〜一四頁。
- (四) 酒井英行『内田百閒 〈百鬼〉の愉楽』(有精堂、一九九三年)。
- (五) 結論から言えば、以下のように非常に短い覚書の内容を、後年のテキストに繋がるプランとして重視するのは難しいと思われる。日記の覚書には、「今私の書きたいと思つてゐる」ものとして、「一、私の心の中の神秘」「二、私の人間性の記録」「三、社会生活の記録」が挙がつており、「社会生活の歴史は自分に対する嘲笑と人にかくれてするたちの悪い嘲笑である」とある(大正六年一〇月二〇日の記述、『百鬼園日記帖』、三笠書房、一九三五年)。酒井は、一を『冥途』『旅順入城式』(「…」系の作品)、二・三を『百鬼園隨筆』(「…」系の作品として、後年実を結ぶ)(注三・酒井『内田百閒』、一五八頁)としている。
- (六) 『新輯内田百閒全集』第三三卷(福武書店、一九八九年)の「年譜」の他、森田左翫『増補改訂 内田百閒帖』(湘南堂書店、二〇〇五年)の「新輯内田百閒年譜」を参照している。
- (七) 初めて高利貸しに借金をした際の経験が基になっているテキストとして、『百鬼園隨筆』に収録された「地獄の門」(初出一九三三)があるが、そこに次のような一節がある。「三井へ行つてゐる私の友人が、ある時、こんな事を云つた。君の貧乏は、どうも性質たちがわるい。放蕩をして金を費ひすぎたのと違つて、眞面目で借金するのだから駄目だ、放蕩の借金なら、何時かは脱げる時もあるけれど、君のやうに、生活と食つついてしまつた借金をしては、とても脱ぐ機会はないだらう」。
- (八) 百閒「櫛風沐雨」(『中央公論』第五〇年第五号、一九三五年五月)。
- (九) 引用は以下の増補版に依拠している。内山保『隨筆集 一分停車 増補版』(発行者内山南雄、一九九六年 *私家本・非売品)。
- (一〇) 注三・酒井『内田百閒』、二四六頁。酒井は、同じ挿話に関する、内山、百閒らのテキストの異同についても指摘している。
- (一一) 「実に面白い本だ。その本がそっくりそのまま、世、百物語だ。不思議なチャムのある作品集だ。ただ私にとつてはやはり少し古い気がする。といつてその感じ方ではない。ただ取材が古いだけで、感じ方はむしろ斬新だ。あんな空気の世界をあれだけに表現する手腕が私にあつたら私も今何か面白いものが書けるのだが、どうも我々の筆は理屈にかなひすぎてゐて百物語は書けない」(佐藤春夫「首くくりの部屋」、『中央公論』第三八年第五号、一九二三年五月、傍点原文)。
- (一二) 山本芳明「第十一章 円本ブームを解説する——「早魃時」の新進作家たち——」(『文学者はつくられる』ひつじ書房、二〇〇〇年)、また、山本「第四章 円本ブームの光と影」(『カネと文学 日本近代文学の経済史』新潮社、二〇一三年)。

第六章 「随筆」の流行と〈文学〉の境界線——『百鬼園随筆』まで

(一) 百閒研究における「随筆」をめぐる歴史的検討の必要性

本章と次章では、「随筆」をめぐる戦前期の議論と百閒のテキストとの関わりについて論じる。

それぞれ独立した章だが、本論第一部で整理した評価史のうち戦前期の評価史を補う側面もある。第一部では、その評価について大まかな見取り図を示した。それは、二〇年代を通じて目立った評価を受けることのなかったこの作家が、単行本『百鬼園随筆』（一九三三）刊行を画期として人気を博し、ラジオ、演劇、映画といった他のメディアを横断した展開も加わった三〇年代末に人気の最盛期を迎えるというものである。本章と次章では具体的な評価の真相について整理していくが、そのため必然的に、そもそも「随筆」なるものが戦前期にどのような評価を受けていたのかというより広い問題系に踏み込むものになる。

これは、百閒のテキストを研究する上で方法的な課題になっていることでもある。というのも先行研究では、百閒のテキストが「随筆」と「小説」に分けられた上で、もっぱら後者が主な研究対象として扱われて来た経緯があるからである。そして、前者を対象とするけして多くない先行論は、「随筆」に対する認識の歴史性を検討しないまま、現在の一般的な「随筆」観に基づいてそこから百閒の「随筆」を区別するという評価の仕方をしてきた。

『百鬼園随筆』は、筆者の気分が直接的に綴られた諸般の「随筆」とは径庭を有するのである。「……」『百鬼園随筆』が与えるのは、百閒の心境や日常生活の報告ではない。「……」

百閒はその文学者としての覚悟を披瀝して、「材料で話を進めるのは前座のする事だと小生は考えてゐる。種を早くみんな吐き出してしまはなければ本当のものを作り出せないと考へてゐる。」と述べているが、そのようにして書かれる文章は、生活記録乃至日常的心境の素朴清明な吐露あるいは知恵者の啓蒙的言説を生命とする、一般の随筆なるものとは同一に考えらるべきではないだろう。(二)

一般的にみて随筆とはどのようなものであろうか。『広辞苑』には、「見聞・経験・感想などを筆にまかせて何くれとなく記した文章。『枕草子』『徒然草』の類。漫筆。随想」とある。「……」

百閒の随筆には、『広辞苑』で規定したようないわゆる随筆も数多くある。しかし、百閒の随筆を他の随筆から峻別する特質はその小説性にあるであろう。それは、『吾輩は猫である』の手法から学び、虚構を駆使したところに成立しているであろう。(三)

これに対し本章と次章では、戦前期に「随筆」をめぐるような議論があったのかという変遷を追い、そこにおける百間のテキストの評価との関わりを考察していく。これから論じて行くように、「随筆」なるものに対する認識は戦前期の社会的変動と切り離して考えることは出来ない。二〇年代と三〇年代では、議論の争点も大きく変化している。百間のテキストに対する同時代評価は、そのような変遷をふまえずに考えられない。また重要なことに、同時代に繰り返された語り方をふまえていくと、百間の「随筆」観がかなり独特であることが分かる。そこから、二〇年代的な議論に対しても三〇年代的な議論に対しても、この作家のテキストが特異な形で関わっていた様相も見えて来るのではないか。

こうしたことを考えてみても、本章と次章の作業を通じて明らかになっていくのが単に「随筆」をめぐる問題だけだとは言えない。実際、曖昧な「随筆」なるものが「小説」や「批評」の領域と繋がりながら境界を定められていたという点でも、またそうした議論が戦前期の社会的変動と関わるという点でも、「随筆」「小説」と別々に考察されてきた百間のテキストの問題は切り分けられず通底していると言える。それゆえ、他の章と同様、本章と次章でも同時代の錯綜した歴史性と切り結んだ百間のテキストの問題系を明らかにしていきたい。

その中でも、本章では、一九二〇年前後の「随筆」流行から『百鬼園随筆』が刊行されるまでを中心に、論じて行く。まずは、「随筆」に関する先行研究を整理することから始めよう。

(二) 戦前期「随筆」に関する先行研究

「随筆」については、「筆者の感興のおもむくままに、その見聞、体験、感想、批評等を筆にまかせて記した自由な形式の文章をいい、したがってその一編はおおむね短文」(『日本近代文学大事典』^③)という認識が現在一般的だと思われる。「エッセイ」など隣接する語もあいまって、「随筆」なるものの輪郭はより一層定めがたく曖昧である。では、その歴史性については、先行研究でどのように論じられているのだろうか。

鈴木貞美『「日記」と「随筆」 ジャンル概念の日本史』^④は、現在最もまとまった先行研究と言え、「随筆」という概念の編成について中国での用法や古代日本にまで遡って詳細に跡付けている。ただ、本項では、二〇年代以降の状況を中心に、各先行研究を整理する。先行研究では、大正後期、ジャーナリズムの隆盛とともに「随筆」流行が起こり、ジャンルとして定着するという歴史性については概ね見解が一致

している。以下、それらの見解を大まかにまとめておく。

鈴木によれば、「随筆」という分類名は前近代にはついに成立せず、それがジャンル名として盛んに用いられるようになるのは「一九二〇年前後に総合雑誌、婦人雑誌が盛んになり、埋め草に近いような気軽に読める「雑文」類の受容が高まって以降」⁽⁵⁾であった。「エッセイ」という語との関連で言えば、先の『日本近代文学大事典』が、英和辞書の「*essay*」の訳語の変遷を根拠に、大正後期のジャンルとしての定着によって「随筆」と「エッセイ」が「同意語に用いられるにいたった」と論じている⁽⁶⁾。「随筆」の語が示すものやあるいは隣接する領域は拡散していた。「エッセイ」に加えて、鈴木が言う、話題も文体も種々雑多な「埋め草に近いような」「雑文」類へ与えられる「小品」という語（この名は次第に駆逐されるという）や、「アフォリズム」、「コント」といった語があり、さらに、鈴木によれば江戸ものの集成類のブームがこうした混淆状態をますます助長した⁽⁷⁾。「漫筆」「漫録」「雑記」「茶話」といった語のついた江戸時代の雑多な文章群が、ブームに際して『日本随筆全集』（国民図書、一九二七〜三〇）、『日本随筆大成』（吉川弘文館、一九二八〜二九）などと、遡行的に「随筆」と名指され一括されたためである。

多くの先行論が『文藝春秋』創刊（一九二三年一月）を画期として挙げながら、二〇年代の「随筆」ブームに言及しているが、この時期「随筆」がどのように語られ議論されたかという詳細については、整理されているとは言えない。また、二〇年代初頭だけでなく、「随筆」なるカテゴリーがある程度定着して以降の議論の変遷を取り上げる先行論は、さらに限られる。

その数少ない一つ、和田利夫「近代の随筆と随筆の近代 転換期における随筆流行現象と批評への希求」⁽⁸⁾は、「随筆」の流行期を大正末期と昭和一〇年前後に分けた上で、流行の要因を論じている。ここでも、大正末期の流行はジャーナリズムの発達と関連付けて言及されている。一方で、昭和一〇年前後の流行については、当時の三木清の「随筆」批判に依拠する形で、流行の要因を思想弾圧だとし、「随筆」という形式の中にひそむ「日本的な発想様式の危険性」に言及している。だが問題は、この論文全体が、こうした三〇年代以降の知識人の「随筆」批判の枠組みやその近代主義をそのまま引き継ぎ、相対化せずに繰り返している点にあるだろう。

これに対し、百閒のテクストの研究書も出しているレイチェル・デイニットによる“Return of the *zuihitsu* : Print Culture, Modern Life, and Heterogeneous Narrative in Prewar Japan”⁽⁹⁾では、近代の「随筆」を、二〇年代の大衆文化の発達と関わって隆盛し、また近代の「語り」(narrative)をめぐる問題において重要な役割を果たしたジャンルと位置付ける。デイニットは、二〇年代に〈文学〉ジャンルが激増し、ジャンルのカテゴリーと価値判断の必要性が増したという重要な指摘を行っている。それによれば〈純文学〉の土台が脅かされたこの時期、「随筆」は〈文学〉の一カテゴリーとして認識されるだけでなく、「語り」をめぐる小説の優位に挑戦していたという。デイニットはいわゆる

る「話のない小説」論争や芥川の後期作品に言及しながら、「随筆」の断片的な語りが芥川による「語り」の実験に接続しうると論じている。このように二〇年代の「随筆」が新たな「語り」の可能性をめぐって重要な役割を果たしたとされる一方で、三〇年代については、知識人の地盤が失われ圧力がかけられた状況で、同時代の三木清や戸坂潤が期待したような批評的役割は果たせなかったと位置付けている。

二〇年代の「随筆」をめぐる状況について、ディニットの指摘は概ね非常に的確であり、本論もまた、〈文学〉領域の変動と「随筆」をめぐる議論の関係についてより具体的に論じていく。ただし、本論が「随筆」をめぐる議論を〈文学〉領域に限定しない点、また、主体による「随筆」の批評性のみを前提としない点などでは、大きく異なる議論を行うことになるだろう。実際、「随筆」は事実性や構成性といった論点をめぐりより広い領域でも議論された。そして、特に三〇年代において「随筆」はむしろ、いわば書く主体によって強く構成・組織されて、いないジャンルだと見なされた上で、そのような否定的な性質を本質化した符牒としても機能していくのである。逆に言えば、三〇年代の批評にそのまま依拠するのではなく、社会的批評性を求める議論の中で否定的な徴として機能している「随筆」の様相を見ることで、それらの批評の枠組み自体を突く必要があるはずだ。

「随筆」をめぐる戦前期の議論は錯綜しているが、すでに述べたように二〇年代と三〇年代では議論の主要な争点が異なっていることは明白である。本論では、二〇年代の議論を中心に論じる本章と、三〇年代以降の議論を中心に論じる次章を通して、主となった争点の差異を明確にししながら、戦前期の議論を追っていく。そうした問題系に、百閒の「随筆」なるものも強く関わっているのである。

(三) 「随筆」というカテゴリーの立ち上げ——「随筆の面白味は「人」に存する」

さて、一九二〇年代は、特に『文藝春秋』創刊の年である二三年以降、「随筆」の流行が指摘され、議論が活性化した時期である。この時期、「随筆」とは何かをめぐって多くの言葉が費やされただけでなく、まがい物の「随筆」、あるいは「随筆」ならざるものとの線引きが問題となり、議論のトピックに浮上してくる。

本項ではまず、「随筆」がジャンル名として盛んに用いられ始め、独立したカテゴリーとして立ち上げられていくこの頃に、並行して「随筆」なるものの新たな定義が揺らぎをとめないながら現れてきたこと、そしてそれが「随筆」にとどまらないより広い文脈と関わっていたことを確認したい。

初めに、「随筆」流行を指摘する一九二三年の時評で、「随筆」がどのようなものとして位置付けられているか見てみよう。

大掴みに云つたところで論文、小説、劇歴史といふやうなものを除いての筆者の感想を幾分でも含んだ一切の作物が、随筆といふ分類の下に総括されてよろしいかと思ふ。〔……〕

随筆はその中に記録されてゐる事柄の面白味は勿論尊ぶべきものであるのだが、又さういふ記録の間に筆者の感想なり人となりが見られるところが面白いと思ふ。殊に今日のやうに筆者が専門の文学者である場合には其の単なる事実の採録の内にも筆者の趣味、感想、人となりが見られ、窺はれるのみならず多くの場合、筆者の意見、感想といふものが明かに書き添へられるのであるから、読者の方から云へば筆者が極めて自由な態度で読者に対して物語をなすといふ形になり、従つて繙読の間におのづから言ふべからざる興味が覺えられるのだと思ふ。〔……〕

面白い、いゝ随筆が出来るのは作者の人となりと態度次第のものであると思ふ、

（馬場孤蝶「復活流行の兆あるわが国随筆文学と現代の随筆家に就て」(一)〜(三)、『読売新聞』一九二三年一〇月二十九日〜三十一日。

不鮮明で判読困難な字を□で示した）

随筆の面白味は「人」に存する。〔……〕

われ〜が随筆を読むのは風格を読むのだ。胸に沁み入る風格を味はふのだ。そこに随筆の存在理由と価値がある

（渡邊清「鳥漕がましい随筆の流行」(上)(中)(下)、『都新聞』一九二三年一月一日〜一日)

「筆者の感想なり人となりが見られるところが面白い」、「随筆の面白味は「人」に存する」など、「随筆」の特徴を書き手の人格・人間性・風格のようなものが表れる所にあるとする認識は、現在でも見ることができ、こうした認識の歴史性を確認する必要がある。それには、同時代において、書き手の人格の表れを俎上に載せる、より広い議論の様相を押さえておかなければならない。

この頃、「随筆」同様にこうした議論と関係しながら独立したジャンルとして立ち上げられていき、(日本文学)における系譜性を遡行的に発見されたのが「日記文学」であった。鈴木登美(19)は、「日記文学」という語が初めて使用された例を、土居光知『文学序説』(一九二二)所収の論考「日本文学の展開」(初出は一九二〇)だと推定し、二〇年代半ば以降、池田亀鑑や久松潜一を中心に「女流日記文学」としての

「日記文学」という概念が広められていくと論じている。そして鈴木によれば、真摯な自己告白、自己観照の文学であり（日本文学）の本道であると称揚された「女流日記文学」というカテゴリーは、同時期に「私小説」という概念と地続きで現れてきたものだったという。

「随筆」もまた、同様の文脈を共有していた。これも鈴木登美が指摘するように、池田亀鑑「自照文学の歴史的考察」（一九二六）（二二）は、「作者の個性がIchの形において、自己みずからの真実を、最も直接的に語ろうとする懺悔と告白と祈りの文学の一系列をさす」という「自照文学」の文学類型に属するものとして、「日記」などととも「随筆」を挙げている。また、そもそも「私小説」という用語の初出とされる（二三）宇野浩二「甘き世の話」の発表が一九二〇年だったが、山本芳明（二四）は、「私小説」にあたる小説を評する用語も用法も安定しないこの頃に併用されていた語の一つに、「随筆」があつたことを指摘している（二二）年の時評の例では、「随筆に近い小説」（二五）、「感想随筆に近いもの」（二五）などが挙げられている（二六）。

新たな定義を与えられ、また一つのジャンルとして立ち上げられていく「随筆」について、この時期の揺らぎが窺える興味深い例を挙げておこう。厨川白村『象牙の塔を出て』（一九二〇）は、書き手の自我が表れたテキストというほぼ同様の問題を論じているが、それをあくまで「エッセイ」に見出し、「随筆」と区別している。

ある人はエッセイを随筆と訳したが、それも当たらない。徳川時代の随筆物などは多くは物識りの手控か銜学者の研究断片のやうなもので、今の学徒が謂ふアルバイトの小なる者に過ぎなかつた。（……）

エッセイに取つて何よりも大切な要件は、筆者が自分の個人的人格的色彩を濃厚に出す事である。（……）報道を主眼とする新聞記事が

非人格的に、記者その人の個人的主観的の調子を避けるのとはちやうど正反対に、エッセイは極端に作者の自我を拡大し誇張して書かれ

たもので、その興味は全くパラスナル・ノオトに在る。（……）筆者その人のおもかげが浮き出して居なくては面白くない。自己告白の文学としては此体を取る事が最も便利だ。（二七）

先行論の『日本近代文学大事典』が、「随筆」と「エッセイ」が同意語として用いられるのは大正後期の「随筆」流行後としていることは先に述べた。白村は、「随筆」が意味するものを徳川期の学者の記録や私見、考証のような文と位置付け、「エッセイ」を随筆と訳した例に批判的である。とはいえ、書き手の自我が表れた「エッセイ」の例は、〈西洋〉の文章に限定されているわけではない。引用部の後で白村は、「枕

草子」や「徒然草」、徳川期の俳文、「ホトトギス派」の写生文などに、「無造作な直截な自己表現」としての「エッセイ」の要素をやはり廻行的に見出しているからである。

用語の意味付けに揺らぎがあったとしても、これらの議論が、テクストにおける書き手の人格や自我の表出というほぼ同様のトピックを同時代的に共有していることが分かるだろう。この時期、揺らぎをともないながらも、「随筆」は独立したジャンルとして立ち上げられていくとともに、書き手の人格を露わに表出した文章であるという認識が前景化し、特に『文藝春秋』創刊を画期とした「随筆」流行以降、次第に定着していくと考えられる(『象牙の塔を出て』との比較の例として、一九二四年のある論文における「随筆」「エッセイ」の位置付けを参照されたい(二八))。

また、「随筆」が〈日本〉的なものだという認識も、「私小説」をめぐる二〇年代の議論と関係しながら前景化していったと考えられる。

山本芳明(二七)は、発生時の一九二〇年頃にマイナス・イメージを負っていた「私小説」が、その後〈日本文学〉の伝統を担うジャンルに変貌する過程で、「心境小説」をめぐる言説が重要な役割を果たしたことに注目している。山本によれば、〈西洋〉の思想・文学の浸透が第一次大戦後くらいから顕著になったことに対する反動として、国民性・民族性をからめた文化論や文学論が語られるようになった状況があり(『国語と国文学』創刊が一九二四年)、評価するにしろ批判するにしろ、〈西洋〉との比較の枠組みを採用し、「心境小説」を〈日本〉の伝統や国民性と関わらせて位置付ける点で議論は共通していたという。

ただし、本論にとって興味深いのは、これらの議論で、「随筆」を「心境小説」と同様に〈日本〉的なものとするだけでなく、より根源的な〈日本〉性と関わらせようとする語り方が見出せるという点である。

例えば、山本もふれる、「創作合評第五回(六月の創作)」(『新潮』一九二三年七月)における加藤武雄の発言が挙げられる。合評参加者の佐藤春夫の発言(「一体日本の短篇にはポエトリーはあるが、小説と云へるやうな小説はないぢやないか。それは又日本の国民性に合ってはるがね」、「一体日本の小説は淡い」)に同意する形で、加藤は「随筆の延長といったやうなところがありますね。一体日本の小説は随筆から発達したんぢやないかな」、「元来日本人には、建築的能力が乏しいのだ。つまり構図の才が無いんだね」と発言している。ここには、構成や構造を基準におき、〈西洋〉の「小説」を指すべき到達点・目的地とした近代化の図式が顔を出している。緊密な構造がないという点はいわば「小説」未満という発達の遅れとして見出され、単一の歴史的な時間において、「随筆」は〈西洋・近代〉化以前にあらかじめ存在した、〈日本〉的なジャンルとして位置付けられようとしている。

体系性や構造性の欠如を〈日本〉の文化や国民性の本質として見出し、「随筆」をより根源的に〈日本〉的なジャンルとして位置付けよう

とする語り方は、以下のように肯定的なスタンスのものにも見出せる。

元来、推理よりも直観に長け、体系を厭ひ、系統なき直接の表白を喜ぶ我が国民性は、この随筆の様式に於て、特にそのエレメントにあるものではあるまいか。〔…〕

我国の如き個性の稀薄な文学の伝統の旺盛な国に、極端に個性的な一つの文学様式が、脈脈として絶えない伝統を今日に繋いでゐる事を、私は特に興深く覚える。今日世界に比類なき発達を示してゐるとかいはれる所謂心境小説なるものは、小説の随筆化に非ずして何であらう。

（生田春月「随筆文学小見（三） 附、最近の随筆家」、『万朝報』一九二六年二月二三日）

こうした認識は、特に三〇年代半ば以降、より強固な図式の下でほとんど自明のものとなつていふと考へられるのだが、詳しくは次章で述べる。今しばらくは二〇年代の議論を追いたい。

山本芳明^{三〇}は、文学作品が商品として自律し、文学者が社会的な地位を獲得することに繋がった指標となる年を一九二〇年に見出してゐる。経済的な安定は文学者の職業化をもたらした（馬場孤蝶が先の引用で「今日のやうに筆者が専門の文学者である場合」と言っているのも、こうした変化を指す）。しかし、市場の安定は長く続かず、文壇の黄金時代は一九二四年頃を分水嶺に終焉に向かうという。関東大震災の打撃もさることながら、円本ブームがかえつて新たな出版不況の契機となり、文学市場は急速に縮小していくとされる。

大正後期のいわゆる「心境小説」論争が興味深いのは、第一次大戦後に顕著になつた〈西洋・近代〉化に対する反動としてのナショナルリズムと関わるだけでなく、急速に変化していこうとする〈文学〉領域に対して〈文学〉なるものや〈文学者〉の特権性をいかに守るかという議論でもあつたという点なのである^{三二}。五味淵典嗣^{三三}は、「〈心境小説〉論議の主要登場人物たちの問題意識には、言表行為の主体が《芸術》に従事している・《芸術家》であるという資格をどこで保証するのか、という共通点がある」と端的に指摘している。

そして、「随筆」をめぐる同時期の議論においても、同じ問題が焦点になつていふと考へられるのである。そもそも、本項冒頭で引用した渡邊清「烏澁がましい随筆の流行（上）」（一九二三年二月一日）における「随筆」の定義も、「随筆」ならざるものとの線引きの必要から行われたものであつた。

最近、著るしく眼に附くのは随筆の流行だ。誰も彼もが随筆めいたものを書く。「……」風格と名文。それが随筆の根本的な資格である。それなくして随筆の名を僭するのは鳴湖であつて、寧ろ感想と呼ぶ可き雑文であり駄文である。「……」何ぞ今日、雑文駄文の類を以てして、随筆とする者の多きや！

次項では、このように〈文学〉〈芸術〉としての「随筆」と、それとは異なる「随筆」ならざるものとの線引きが焦点になった議論の様相を見て行く。

(四) ジャーナリズムと「雑文」批判——「随筆」の領域をめぐって

述べたように、「随筆」をめぐる議論は特に『文藝春秋』創刊（一九二三年一月）を画期として増加する。この雑誌の歴史的な位置づけについては、「文学における経済性・市場性に拍車をかけ」、「雑誌メディアにおける「円本」の役割を果たした」^(三三)など、多くの先行論が言及しているが、永嶺重敏^(三四)は、『文藝春秋』が、大正後期から急激に増加してきた新中間層、特に大衆化した知識人読者層を主な支持基盤として開拓した雑誌だったと述べる。

永嶺によれば、『文藝春秋』は、通勤中の読書などいわゆる〈ながら読み〉が可能な「中間的な読物・随筆・座談会等」、新たなライフスタイルに適應した読物と読書スタイルを提示しながら、同時に、不特定多数の視線にさらされた場で体面も保ちたいという、読者層の階級意識、美意識にも応えようとしたという。

先の渡邊清が「随筆」ならざるものとの線引きを主張していた背景は、このような「中間的な読物・随筆・座談会」といった、量・質ともに気軽に読める読物群の増加にあった。当時の議論をもう少し見てみよう。

徳田秋声「随筆流行」(『時事新報』一九二三年二月三〇日)は、「随筆」を「小説ではなく、評論ではなく、頂度その二つの中間に在る世界」だと言う。秋声によれば、「日本人の国民性と随筆とは可成密接な間柄である」が、「矢張り他の芸術と同じやうにいゝ悪いの差別がある」、書き手「その人の心境如何によつて、随筆の味が上等にも下等にもなる」と定義している。

だが、重要なのは、そのように曖昧な「随筆」なるものの流行の要因の一つに「ヂアナリズムの方面」を挙げていることである。「近頃、新聞紙が純文芸の裡に手をのばして来た」が、「随筆」は、「小説のやうに長く続くこともなし、大抵は三四回」で終わるため、端的に言つて

「掲載に便利」なのだ。秋声はいう。興味深いことにこの時評には、「随筆」を「日本人の国民性」と結びつけ、書き手の「心境」という曖昧な用語によって〈文学〉・〈芸術〉的に価値づける観点がある一方、そのような価値基準とは全く関係なく、「随筆」なるジャンルの性質や利点をほとんど短文であること、にのみ見る観点が併存している。

内田魯庵「随筆問答」(『随筆』随筆発行所、一九二四年一月)はそうした点を、風刺をきかせて面白おかしく語っている。

何か書けと云はれて何か書かうと思つてマジメな論文も考証も書けず、仕方が無しに出鱈目を書く人、人が之を随筆と呼んで呉れる。〔…〕

そりやあネ、此頃のやうに雑誌が殖えると書く人が不足する。そこでアボタラ経のやうなものでも余白埋めにする。

水守亀之助「随筆について」(『読書人』一九二五年三月)は、震災前から「随筆や感想風の文字は〔…〕新聞雑誌を賑はしてゐた」が、現在には「猫も杓子もわざわざ随筆と銘をうつことが流行」しているのだと述べる。同じく水守の二七年の時評では、「論文、小説以外の文章は尽く「随筆」の名を冠して平気であるやうになつてしまつた傾きがある」と述べて、「随筆」を名乗る文章が増加し、包摂される範囲が拡大の一途を辿っていることを指摘した(水守亀之助「随筆文学漫談(上)」、『読売新聞』一九二七年八月二二日)。

実際、二〇年代末の文芸年鑑を見ると(文芸家協会編『文芸年鑑——昭和四年版——』新潮社、一九二九)、「随筆」は一応、文芸年鑑の一部分として編入されているのだが、その項目名は「随筆・雑文(自昭和二年十一月 至昭和三年十月)」となっている。しかも、この項目への分類基準は、「本年鑑にあつて他の項に入らぬものは、何れも本項にて取扱つてゐる」という、他の項目に入れられない〈余り〉を全て包摂するというものである。「便宜上これを総括して雑文と名づけ」と述べられている、この雑多な短文の文書群の集合の中に、「随筆」なるものも混在している。

文学、演劇、映画等についての随筆、感想、読もの、研究、紹介を初め、紀行、見聞記など所謂雑文と称すべきもの全部、並に合評会座談会その他これに類した談話記事等のすべて〔…〕

こうした、雑多な短文の文書群としての「随筆」の需要は、〈文学〉をめぐる市場が二〇年代半ば頃から縮小に向かつていく中でも、むしろ

る増え続けていたと思われる。

土田杏村「随筆及び全集の流行に現はれた社会意識」(『日本及日本人』一九二六年七月一日)は、表題の通り、「近來の出版界に著しい流行」を、「一方では分量の甚だ乏しい随筆短文の類をあつめた定価の極めて廉なる雑誌の発行せられることと、他方では分量の可成りに大きい叢書全集物(…)の刊行せられる事」だと指摘する。杏村によれば、「随筆」がますます流行する直接の原因は出版不況そのものである。

其れは世間の不景気と同時に、分厚の雑誌の購買力が著しい程度に減少した事である。雑誌は其の定価を下げなければ売れない。定価を下げるためには雑誌の分量を薄くし、同時に其の生産費を減少せしめる方策として執筆者の稿料を少なくする工夫をしなければならぬ。斯くして生れたものが今の随筆的雑文の雑誌である。

先に挙げた昭和四年版の文芸年鑑の「随筆・雑文」の項目でも、以下のように明言していた。

雑文は各新聞雑誌にあつて、必ずしも重要な地位は与へられてゐないがしかし何れもこれを必要とする点ではいよ／＼その度を強くしてゐるものゝ如くである。「……」近來は、「短い雑文を数多く」載せるといふ傾向が一層著しくなつて來たやうである。

二〇年代を通して、短文の文書群としての「随筆」の需要は増え続けていた。そして、だからこそ二〇年代は、増え続ける「随筆」なるものに対して、単に短文であること以外の価値基準を導入し、(芸術)・(文学)としての「随筆」とその書き手との、特權的な領域を確保しようとする言葉も繰り返されることになるのである。

例えば芥川龍之介「野人生計の事」(『サンデー毎日』一九二四年一月六日)は、「在來の随筆」を分類しつつ、文壇に現れた「新しい随筆」は、そのどれにも属さない「掛け値なしに筆に随つたもの」、「純乎として純なる出たらめ」だと述べている。

芥川によれば、「随筆」は「僅に清閑の所産を誇つてゐた文芸の形式」だが、今や「清閑を得ない為に手つとり早い随筆を書き飛ばす」時代になつてしまつた。芥川のこの文章も、「売文に餓口する為に年中匆忙たる思ひ」をしている作家が、「サンデー毎日の随筆を書くと云ふ電報」に叩き起されて「ゆうべ五時間しか寝ない」頭で書き上げた「随筆」なのだ。

随筆を清閑の所産とすれば、清閑は金の所産である。だから清閑を得るためには先づ金を持たなければならない。或は金を超越しなければならぬ。これはどちらも絶望である。すると新しい随筆以外に、ほんものの随筆の生れるのもやはり絶望といふ外はない。

これに対し、中村武羅夫「文芸時評」(『新小説』一九二四年二月)は、「金があるなしにかゝらず、現代のやうな社会的環境中^{ママ}のでは「清閑」なんかは得られない」と批判した。中村は、「あんまり出たらめは困るけれども、「…」素朴に、天真爛漫に、おの／＼がおの／＼の素質に依つて、見たり、感じたり、考へたりしたことが書いてあれば、それで宜しい」としながら、風格のあるなしに関わらず「その人各自の人間の味ひが出て居るか居ないかといふことが根本条件だと思ふ」と「随筆」を定義する。

この中村の議論の曖昧さを、芥川は「問題は中村君の「あんまり出たらめは困るけれども」と云ふ、その「あんまり」に潜^{ママ}んでゐる」と突いた。「あんまり出たらめ」の困ることは僕も亦君と変りはない。唯君は僕よりも寛容の美德に富んでゐるのである」と、結局は程度問題で、中村も「随筆」として認められるか否かの線引きを行っている点で変わりはないことを皮肉交じりに指摘している(「解嘲」『新小説』一九二四年四月)。実際、両者の議論は、〈芸術〉・〈文学〉としての「随筆」という領域があることを自明の前提とする点で変わりはないのである。他方、十一谷義三郎「随筆とエッセイの考察(上)」(『読売新聞』一九二六年五月一四日)は、「随筆」が意味するものの多義性に目を向けている。十一谷によれば、「随筆」と称する過去の文書の「殆ど凡てが故事成語の解釈」であり、「その内容に於いて、雑記、漫録、筆記、小録、閑話、夜話、世説など、殆ど軌を一にしている」点で「今日我々が使ふ随筆と云ふ言葉の意味とは大分違ふ」というのだ。

今日普通に使はれる随筆と云ふ言葉は、単なる見聞録に止まらずして、其処に筆者の人生観を多少とも混へたものに名づけられてゐるやうだ。

十一谷は、「国文の専門家」に聞くと「随筆」には「事実の記述」と「人生観を現して記録」の二種があるという答えを得たが、片方の「随筆」だけが盛んに文壇の「随筆」を独占してゐるのは、実に面白い現象だと述べる。

しかし、この時期(日本文学)における一領域として(随筆文学)というカテゴリーを立ち上げようとする論は、「枕草子」「方丈記」「徒

然草」にその系譜性を見出し、故事成語の解釈などを含む江戸期の文書群の多くを除外する点で共通している。

その筆頭が、佐藤幹二「随筆文学の本質」(『国語と国文学』一九二七年四月)である。「随筆文学愛好の機運が動きつゝある」今、未だ書かれたことのない「随筆文学史」の検討を試みると冒頭で述べるこの論文では、「随筆文学」の特性を規定していきながら、「特殊的専門的の系統組織せる研究論文の如き体裁のもの」や「事物の考証穿鑿に止るもの、奇談逸話の羅列に過ぎないもの、啓蒙教誡の意識によつて叙述せられたるもの」の如きは価値ある随筆文学でない」としており、その結果、江戸期の「所謂随筆物と呼ばれる著作」(二五)の多くは、「随筆文学の歩道としては邪路に迷ひしもの」と除外されることになるのである。

このような線引きの行為の要点は、生田春月「随筆文学小見(二)」(前掲・一九二六年二月)の以下の言葉に尽きていると言える(傍点引用者)。

私は随筆を最も自由な文学様式と思ふ。然し、いかに自由であるとはいつても、文学の範囲外を出てはならぬ。

こうして、「随筆」なるものに対しては、〈自然〉〈自由〉に書かれる文章のジャンルであるという(定義ならざる)定義がされつつ、同時に、〈自然〉〈自由〉に書けば何でも良いわけではないという留保が付けられるという語り方が繰り返されることになる。

見て来たように、〈日本文学〉の系譜性においては、「単なる見聞録」や「事実の記述」(前掲・十一谷)、「系統組織せる研究論文」、「事物の考証穿鑿に止るもの、奇談逸話の羅列に過ぎないもの、啓蒙教誡の意識によつて叙述せられたるもの」の如き(前掲・佐藤)が、〈文学〉の範囲外の「随筆」として排除される。むしろ、過去の〈日本文学〉をめぐるこうした線引きと、現在の文壇の文章に対する線引きとは連動している。

或る時、全く他に書く材料が無かつたので、日常茶飯のつまらない身辺記事を、何の深い哲学もなく瞑想もなく、ただでたらめに書きとばして、ひどい悪文のまま送つたところ、それが大いにジャーナリストの御氣に入つて、此所に始めて僕の所謂「随筆」が及第したわけになつたのである。

この結果は、僕にとつて全く意外で、不思議千万のことであつた。どんな意味からも、真の「文学」とは言ひ得ないやうな、身辺記事のくだらない雑文が、真の創作意識で書いたエッセイよりも受けが好く、しかもそれで同額の原稿料がもらへるなら、世にこれほど平易

で割りの好い仕事はなからう。〔……〕

日本の文壇で言はれてゐる随筆とは、西洋の所謂エッセイのことではなく、また徒然草や枕草子のやうな散文詩のことでもない。〔……〕つまり言へば「雑文」のことなのである。それはもちろん、真の意味の文学作品に属して居ない。

（萩原朔太郎「鬱憤・風刺・嘲笑」『新潮』一九二八年十一月、傍点原文）

しかし、間宮茂輔「愚かなる感想」〔『新潮』一九二六年六月〕が、「今日の文壇が、その広く包有する文芸の中に、真の随筆を有さないことは寧ろ不思議である」と朔太郎とほぼ同様の批判を述べ、「雑文と随筆を区切るもの」を求めながらも、むしろ「雑文と随筆とが紙一重を距てて隣り合ふ」ことを認めてしまっているのが非常に象徴的ではないか。間宮は、「僅かな心の取り方で、雑文も忽ちに随筆となる、そんな僅かな修業に目を向く者がないのだらうか」と嘆息してみせるが、そこで持ち出される「心境」や「心臓」から発せらるる声」といった〈芸術〉の基準は、多くの論者と同様内容が極めて不透明であり、かえって「随筆」と「雑文」の間に境界線を引くことの困難さを浮き彫りにしている。

すでに述べたように、短文としての「随筆」の需要は二〇年代を通じて増え続けた。〈文学〉としての「随筆」というカテゴリーは、まさにこの時期の流行の中で立ち上がっていく。「随筆」と称する文章が増え続ける状況において〈文学〉外の単なる「雑文」をカテゴリーの外に排除し、境界線を定めようとする試みが繰り返されたのである。

「随筆」の需要は、三〇年代も継続している。だが、三〇年代の「随筆」をめぐる議論のトピックは、二〇年代の議論を引き継ぎつつ、明らかに変化する。新たに重点が置かれる争点については、次章で詳しく論じよう。以降では、これまで見て来た議論と同種の議論に引き続き注目する。

（五）『百鬼園随筆』刊行直前の百閒評価——「創作」か「中間読物」か

本項、次項では、〈文学〉の境界線をめぐる議論が三〇年代も継続されていたこと、『百鬼園随筆』とその刊行前後の百閒評価が、そこに関わっていることを論じたい。

題に「百鬼園」を冠した初めてのテキスト、「百鬼園先生言行録」は、一九二八年『新青年』誌上に掲載された（七・九・一二月の全三回）。

ただ注意が必要なのは、これが目次で「随筆」欄に分類されていたわけではなく、短文の読物ということ以外は共通性がなさそうな、幅広い雑多な文書群と隣り合って掲載されていたという点だろう。この時期の『新青年』は、ナンセンス、ユーモアの要素を取り入れた軽い読物や、知識・教養を与える読物など、探偵小説以外の読物を増やし、『文藝春秋』同様、若い知識人層を対象とした誌面作りを行っていた^{三六}。初回の「百鬼園先生言行録」は目次で、内田岐三雄「パゴパゴ島奇談」、オン・ワタナベ「続アルペエヌ譲の話」、小酒井不木「新青年趣味講座第十二回 法医学」といったテキストと並んで列挙されている。

むろん、こうした雑多な読物に満ちた誌面の傾向は、『新青年』に限ったものではなかった。すでに述べたように、二〇年代半ばを分水嶺にして〈文学〉をめぐる市場は縮小していくが、「純文学」をめぐる状況の悪化は、別種の領域の隆盛と並行していたのである。三〇年前後からは、「創作欄」から「中間読物」へ雑誌の中心が移っているという指摘が多く見られるようになる。

最近の諸雑誌は概して創作欄よりも評論や中間読み物に全力を注いでいるように見える。「……」小説遂に亡ぶべきかといふ悲観論を述べてある人があつたが、この調子で行けば、あるひはそんな風な事にならぬとも限らぬ。

（石田幸太郎「文芸時評 評論と随筆」『中外商業新報』一九二九年七月四日）

月々に現れる雑誌を見て感ずることは、最近どの雑誌も小説欄といふものが評論とか他の中間的な記事のために次第に□食され、月々にそのページを減少してゐることである。

（神近市子「文芸時評（一）六月の雑誌から」『東京日日新聞』一九三二年五月二十九日。不鮮明で判読困難な字を□で示した）

三二年、『読売新聞』紙上で「中間読物」に特化した時評が始まったことは、明らかにこの語やこの語が指す性質の文書群が隆盛した結果であるが（木村毅「中間読物時評【1】文壇の第一控室」『読売新聞』一九三二年三月一日）、その時評で木村毅は、「中間読物」を、「論説欄」と創作欄の間に挟まれて、極めてバリエイティブに富んだ一群のよみ物」と説明し、初めて知ったのは一〇年位前に編集者間で使われていたのを聞いた時だと述べている^{三七}。

木村は「実話や考証やエロやドロや―そして私は大衆文学をも此の中に数える」としているが、「随筆」もまた、「論説欄」にも「創作欄」にも入れられない雑多な文書群としての「中間読物」の圏域にあった。

寺田寅彦『科学と文学』（「岩波講座世界文学」第一〇回配本、岩波書店、一九三三年）は、「月刊雑誌の編集部では随筆の類は「中間物」と称する部類に編入され、カフエーの内幕話や、心中実話の類と肩をならべ、さうして所謂「創作」と称する小説戯曲とは全然別の縄張り中に収容されて居るやうである」と述べている（同書二七頁）。しかし寺田によれば、そもそも「創作」と「随筆」の境界線は非常に曖昧である。寺田は、題材や取扱い方の独創性の有無、明確な話の筋の有無、「多少事実と相違するらしいもの」か、「本当にあったこと」と人が認めるものか、といった「創作」／「随筆」＝「中間物」の分類基準を挙げていくが、結局はそれがどちらにも当てはまるような曖昧な基準であり、両者の区別は流動的であることを指摘している（同書二八～二九頁）。

さて、この指摘がなされたのと同じ一九三三年に、『百鬼園隨筆』は刊行されるのだが、刊行前後の百閒評価の様相は興味深いものとなっている。なお、本章末尾の【別表】では、「百鬼園先生言行録」発表から『百鬼園隨筆』刊行までの百閒のテキストの初出の状況についてまとめてあるので、随時参照いただきたい。

管見の限り、一九二九年六月発表の「山高帽子」（『中央公論』創作欄掲載）が文芸時評で言及されて以降、再び百閒のテキストが公に批評されるのは、一九三三年二月発表の「昇天」（同じく『中央公論』創作欄掲載で、「創作（小説）」と小見出しがあった）に対する時評まで待たなくてはならなかった（三〇）。

「昇天」は、一人称「私」の語りで、同棲していた女性が肺病でキリスト教系の病院に入院し、亡くなるまでを語るテキストである。珍しく多くの時評でふれられたが、特に正宗白鳥は二回にわたって取り上げている。白鳥は「小説専門家の作品に比べても見劣りするものではない」と述べており、この時期百閒はすでに「小説専門家」とは見なされていなかったようだが（三三）、それでも、「全体として含蓄のある作品である（…）」この小説を買被つてゐるかも知れないが、買被れるやうな作品に出会つたことは、私としては喜ぶべきことなのだ」と評価した（『雑誌総評（三）』「昇天」並に「東は東」は可）『読売新聞』一九三三年一月二十九日）。白鳥以外の論者も、肯定・批判いずれにしろ、「小説」として評価を行っている点では変わらない（三〇）。

ところがこのような評価は、『経済往来』同年五月号の創作欄掲載の「債鬼」に対しては一転する。三人称の語りで、高利貸しを主人公にしたテキストだったが、白鳥の評価は次のようなものだった（『文芸時評（四）』『東京日日新聞』一九三三年五月四日）。

内田氏の小説は数月前にはじめて読んでひどく面白いと思つたのだが、今度のは、たゞの世間話で、巧拙は別として、創作欄に入るべきものぢやない。

他の論者も、「創作といふよりは中間読物としてあか抜けがしてゐる」(三二)、「高利貸の内幕暴露ばなし。一そのこと氏特有のユーモラスな筆で、随筆に書いてもらつた方が、もつとく面白かつたらう」(三三)などとしている。

現在の目から見れば、三人称で書かれた「債鬼」は(フイクション)として容易に認められるという意味では、創作欄にあることにさして違和感を覚えない。だが、これらの論者が「小説」／「たゞの世間話」、「創作」／「中間読物」といった言葉で問題にしているのは、むしろ創作欄に入れる資格を認めるか否か、創作物としての獨創性、完成度を認めるか否かといった問題であると考えられる。

こうした評価の理解には、「中間読物」の一種として流行した(三三)「実話」をめぐる議論をふまえることも必要だ。というのも、そこでは、「実話」における本当らしさが、書き手の素人性と関連づけられることで、「創作」／「実話」というやはり(文学)の境界線をめぐる構図を形作っていくからである。

大宅壮一「事実と技術——文芸界の新傾向とその批判」(『東京朝日新聞』一九二九年五月一五日)は、「事実」を持ち合わせた「素人」が、「事実」それ自体がもつてゐる圧力と迫力をもつて、欠けた「技術」を補ひつゝ、どしどし「文学」の聖地に侵入してきた」と述べて、技術偏重主義の崩壊と「文学」の疲弊、それに代わる「事実談」の流行現象として論じた。実話欄を設置し懸賞実話の募集を始めた『文藝春秋』も、その際「歴史的事実たる現代の事実事件乃至は諸君の体験などいづれにてもよけれども、何等の作爲を加へず、而も面白きものを希望す」としており(「実話」募集)『文藝春秋』、一九二八年一〇月、傍点引用者)、その後も「文章や描写がまづくても、ほんとうの話がいゝ」(「編集後記」『文藝春秋』一九二九年三月)などと、技術が不要な「ほんとうの話」を求めている。だが、西川貴子(三四)は、「当然のことながら「実話」は決して事実をあるがままに綴つたものではない」と的確に指摘する。

技巧は決して不要なわけではない。むしろ「実話」では、いかに小説的であると読者に思わせずに話を再構成し本当らしく語るか、という技巧こそが重要になってくるのである。

結局の所、実話欄における「虚実の判断基準は不明瞭」で、「問題になるのは本当らしいか嘘らしいかということ」でしかなかったと西川は述べている(傍点引用者)。

さて、「実話」をめぐるこうした議論の文脈(三五)を踏まえれば、正宗白鳥が創作欄の「小説」に対し技術や努力の不足を批判しているのが

非常に相補的な構図をなしていることが分かるだろう。以下は、百閒「昇天」とともに同号の創作欄に掲載された吉井勇「こがらしの記」に対する批評部分である（『雑誌総評（2） 既成作家の一群の力量』『読売新聞』一九三三年一月二八日）。

「……」男の、身の上話には真実が現はれてゐる。嘘はなささうである。それに関はらず私はびつたり自分の胸に触れる思ひをしてこの一篇を読み得なかつた。筆に圧力を欠いマヤである。「……」

よくある「実話」以上多く加ふるところなしと思はれた。これによつても、小説の創作は容易な事業ではないと思はれる。文芸という名に恥かしからぬ魅力をもつた小説は、月々の雑誌の注文に応じてさうたやすく製作されるものではない。

技術を持った（文学者）による「容易な事業ではない」「文芸」の領域と、技術が不要で素人が「たやすく」量産できる「実話」という対立構図の下、「小説」と小見出しが付き創作欄に載つたにもかかわらず、「こがらしの記」は、特権的な「文芸」という領域の外へ排除されている。

そして百閒「債鬼」に対する評価にも、同じ身振りが見られるのである（前掲・「文芸時評（四）」、傍点引用者）。

この作者などは、世間のいろ／＼な面白い話を知つてゐて、それを何気なく書いてゐるうちに、自ら一篇の好小説を成すこともあるし、たゞのお話ですんでしまふこともあるのであらう。無理に小説に仕上げるよりも、作為を施さぬ態度で筆を採るのもいゝことだが、「債鬼」を読んで、作者があまりに創作的功名心の無さ過ぎるのに、私は呆れた。

しかし、三人称で書かれ高利貸しを主人公にした「債鬼」が、「作為を施さぬ態度」で書かれているわけではない。実際、百閒によれば、「債鬼」の主人公は、實在の複数の人物を合わせて作り出した「別箇の新しい性格」であつたといふ三六。

そもそも、事実を基にしたテクストだと思われている点は、「昇天」も同じだつた。白鳥は、テクストの題材となつた事実を次のように断定している（前掲・「雑誌総評（3）」）。

「昇天」は、知能の浅い、世に手頼りの乏しい病婦が、自己救済のいたい気な本能によつて奇蹟を夢見たことに、作者が興味を覚えて作られたのである。

ちなみに百間は「昇天」についても、底に一連の事実はあるが「大體が作り話」だと述べている^{三七}。

同じように事実を基にしたテキストだと読まれたにもかかわらず、一方が創作欄に入っても良い「小説」、もう一方が「たゞのお話」だという評価に繋がったのは、白鳥が「小説」に求める〈芸術〉性に関わっているだろう。白鳥は、「昇天」を「全体として含蓄のある作品だ」と評価していたものの、それでも国木田独歩「春の鳥」の「詩人らしい態度」(傍点引用者)と違って、「昇天」が「常識家」の態度で書かれ、「一篇を稍々もすると凡庸化させてゐる」と留保を付けていた。上記引用のような題材を持つと断定した「昇天」ですら、「詩」を持ち出して〈芸術〉や〈芸術家〉の特権的な非凡さ、超俗性を基準に留保が付けられるのだから、高利貸しを狂言回しに借金をめぐる人々の挿話を展開し、相対的に俗な題材を扱っている「債鬼」が、「経済雑誌向きの作品」と言われ、「創作欄」外の読物群と見なされても不思議はない。そしてそこから、安易に・何気なく・作為を施さぬ態度で事実を書いただけの、「小説」未満の「たゞのお話」という結論が導かれているのである。

白鳥は前掲の時評(「文芸時評(四)」)で、「芸術に忠実」で「安易な書き方をしないで、努力して小説を作り出そうとしてゐる」と室生犀星を評価し、努力し技術を尽くし「芸術」として高められた「小説」と、安易に・何気なく書かれた読物群という対立を仮構しながら、他方では横光利一を引き合いに「あまりに芸術化され」、作の「真実性」を欠くことを戒めることで、自身にとっての〈芸術〉の領域を画定して行こうとしている。

こうした身振りに関わって、『百鬼園隨筆』刊行直前の三〇年代初頭、百間のテキストは、一方では「小説専門家の作品に比べても」見劣りしないと言われつつ、他方では「創作欄に入るべきものぢやない」と評価され、増加する「中間読物」群と「創作」との区別がますます流動的になる中で、特権的な〈文学者〉、〈文学〉領域の境界線が絶えず引き直される現場に立ち会っていたのである。

(六) 『百鬼園隨筆』とその評価に関する問題——「小説」か「隨筆」か

一九三三年から三四年にかけては、隨筆書の出版が相次いだ時期である。

昭和八年より本年にかけて、出版界で最も目覚しい現象は随筆書オン・パレードの事実だ。殊に今年に入つてその現象はクライマックスに達し、随筆氾濫時代を呈し文芸家は勿論画家、宗教家、学者科学者等、苟も文章を書けるほどの人なら、挙つてこの随筆時代に身を投じ、随筆愛好の読者層に向つて呼びかけた。

(禿徹「随筆書の洪水」1、『時事新報』一九三四年一月一三日)

他の時評や出版年鑑でも、小説書類の出版の停滞と対照的な現象として言及された^(三六)。

この間の三三年一〇月、単行本『百鬼園隨筆』が刊行され、「重版につぐ重版の盛況を呈」^(三七)すこととなる。しかし、それは非常に風変わりな単行本であった。

単行本に収録されたテキストの初出の状況から確認しておこう。本章末尾の【別表】において、○印を付けたものが収録されたテキストである。掲載欄に注目すると、明確な欄名がなく掲載されたものや、「随筆」「漫筆」欄に掲載されたもののように、いわゆる「中間読物」群の一種として掲載されたと判断できる例が多いが、雑誌の「創作」欄や「創作」の見出し付きで新聞に掲載されたものも含んでいることがわかる。

内容に目を向ければ、一人称で書かれたテキストと三人称で書かれたテキストが混在しているのも特徴的である。三人称で「百鬼園氏」について語る「百鬼園先生言行録」「百鬼園新装」などのテキストだけでなく、高利貸しを主人公とした先の「債鬼」も収録されている。むしろ、三人称で書かれていたとしても、これらのテキストに対し、当時も今も特定の実在の人物を想定して読むことはできる。ただ、百閒は「百鬼園先生言行録」についても、「琴書雅游録」(一九三四)でこう述べている。

當時私が知遇を辱うした盲人數氏との交遊の記憶をもとにして、文章上の一つの性格を作り、菊山勾當と名づけて、「百鬼園先生言行録」の中に、その話を載せたところが、私の知る限りに於て、讀んだ人はみんな、菊山勾當を宮城道雄氏の事だと思つてゐるらしいので、私は面喰つてゐる。

さらに、一人称のテキストであっても、「私」の名が「青地」である「間抜けの實在に關する文獻」や「地獄の門」、一人称「小生」で名が「百鬼園」^{ひやくけん}

である「續のんびりした話」（収録時「大人片傳」と改題）や「無恒債者無恒心」などを含み、「小さくて丸いもの」（収録時「蜻蛉玉」と改題）では「私と云ふのは、文章上の私です。筆者自身の事ではありません」とまで宣言している。これに加え、【別表】で確認できるように、収録テキストのうち初出掲載時に、「内田百間」以外に「青地豊二郎」「百鬼園」など複数の筆名を使った例があることも同様の問題に関わるだろう。

『百鬼園随筆』の特異性は何よりも、これらの性質を異にする雑多なテキストが、「随筆」を冠した単行本に一举に収められたという点にあると思われる。何はともあれこれによって、「百間」と「随筆」という二つの言葉の結びつきが決定的なものになっていくことは確かだ。先ほど「昇天」、「債鬼」の評価を見たように、『百鬼園随筆』刊行直前にはすでに、作家を「小説専門家」ではなく「中間読物」「随筆」の書き手として語る言葉があったが、『百鬼園随筆』刊行とそのヒットがそれを決定的なものにしたことは間違いない。『百鬼園随筆』を契機に「百間」の「随筆」なるものは「随筆」の代名詞として語られるようになっていく。だが、それだけではない。そうであるにもかかわらず、具体的な評価の様相において「百間」の「随筆」なるものは、しばしば「随筆」というカテゴリーからのズレをめぐって評価されるようになるのである。性質を異にするテキスト群を全て「随筆」として包摂した百間の「随筆」観については、後述する。まずは『百鬼園随筆』をめぐる評価がどのようなものだったか確認していこう。

室生犀星『百鬼園随筆』（『東京朝日新聞』一九三三年一月二四日）は、『百鬼園随筆』のヒットのきっかけを作っただけでなく、「百間」と「随筆」の結びつきが強固になる上で重要な役割を担った時評である。

「百鬼園随筆」は図抜けてみんな旨い、そしてどの小品も面白い、こんな随筆の旨い人は吉村冬彦でもかなはない（……）敢ていふ、随筆を以てしたら天下彼の右に出づる者はあるまいと。——大衆小説は百頁読んで一頁も頭に残らないが、内田百間は九十九頁まで頭に残る作家である。僕はこの人に学ぼうとさへ思ふのである。

このほとんど手放しの称賛の言葉は、すぐさま有効な宣伝文として出版元の三笠書房の新聞広告に利用された。再版された『百鬼園随筆』の広告文は、全文が犀星の時評の抜粋である（次頁【図1】）。さらに『續百鬼園随筆』（一九三四）の新聞広告でも、「随筆を以てしたら天下彼の右に出づる者はあるまい」という一節が特に引用され、強力なキャッチコピーとして使用された（【図2】）。

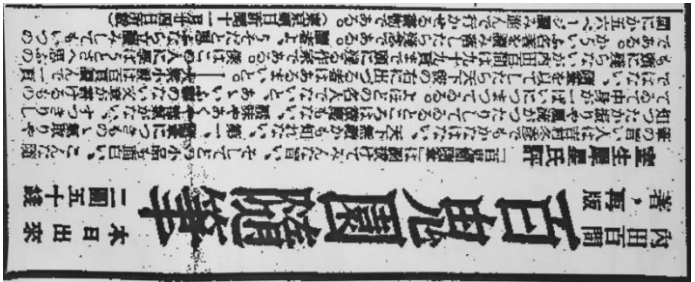


図1 『百鬼園隨筆』再版の三笠書房広告
冒頭に「室生犀星氏評」とあり、以降の文
は全て犀星の時評の抜粋になっている。
(出典：『読売新聞』一九三三年一月八日)



図2 『續百鬼園隨筆』三笠書房広告 (右)
ちなみに、広告の左側、雑誌『書物』『隨筆特集』の目次にも「百鬼園先生言行録」がある。
(出典：『読売新聞』一九三四年六月二六日)

『續百鬼園隨筆』刊行後も、並行して『百鬼園隨筆』の重版は続いていたが、そうしたヒットを受けて広告では、「隨筆」と作家の結びつきが揺るぎないものとなったことが以下のように宣言されている。

明治以降、隨筆文学として本書ほど圧倒的な人気を呼んだものがあつたでせうか？ 今や「百鬼園」の名は隨筆の代名詞とまでなりました。

（『百鬼園隨筆』三笠書房広告、『読売新聞』一九三四年一〇月七日）

だが、犀星の時評において注目すべきは、犀星が『百鬼園隨筆』を「隨筆」として称賛しながらも、それが「小説的」だという語り方をしていた点なのである。時評を引用した三笠書房の広告では、以下のような箇所が賢明にも除外されている。それはむろん、『百鬼園隨筆』が結局「隨筆」なのか「小説」なのか分からなくなってしまうからに他ならない。

吉村冬彦などには隔れて眺めてゐる気持が批評的に冷かに出てゐるばかりである。「百鬼園隨筆」はことごとく小説的ともいへばいへるほど、内田百閒といふ人間の心が広々とにじみ出てゐる。〔……〕

篇中「貧乏五色揚」の四篇とも高利貸のことを書いてゐるが、いづれも哀れに悲しい物語である。微に入り細を尽してゐる。わざとらしい深刻ぶりなんか少しもない、——これは立派な小説である。

「小説的」という言葉が「批評的」という言葉と対をなしていることに注意したい。書き手の豊かな人間性が表れる点が、書き手が「隔れて眺めてゐる気持が」表れた「批評的」なテキストとの対照で「小説的」だと言われているのである。ここでは、極めて曖昧な「隨筆」なるものが、差異化によって位置付けられる仕方が見て取れる。「隨筆」が文字通りの「中間読物」、すなわち雑誌の論説欄と創作欄とに挟まれた中間領域にあるとすれば、『百鬼園隨筆』は「小説」（創作欄）により近い、「隨筆」として、そして吉村冬彦（寺田寅彦）の「隨筆」は「批評」（論説欄）により近い、非・〈文学〉的「隨筆」として、それぞれ差異化され、また数多の「雑文」からも切り離されているのである。なお、犀星は別の箇所でも、書き手の人間性の表出という点に言及している。

文は人なりといふ言葉があるが全く内田百間の場合は実によく当てはまつてゐる。自分をさらけ出して見せてゐるがそれには読者に善良さを印象させてゐる。

「文は人なり」とは、まさに「随筆」の特性を語る際にお決まりのように頻用された文句である。だが、先に見たように、テキストを問わず書き手の気持ち・心の表れを共通して見出し、その上書き手の「人間の心が広々とにじみ出てゐる」ことが「小説的」と言われるこの時評では、結果として「文は人なり」は「随筆」の特性を示す決まり文句とは言えなくなっている。

このように、「百間」の「随筆」を「随筆」の代名詞と言われるまでの地位に押し上げるのに重要な役割を担った犀星の時評は、実際には非常に錯綜した語り方を示している。『百鬼園随筆』が右に出るものはない「随筆」だとし、「随筆」という領域の固有性を自明の前提としている一方で、それが「小説的」、あるいは「立派な小説」だという指摘がちぐはぐなまま混在することで、結果として「小説」／「随筆」といった境界線が極めて曖昧でしかないことを露呈してもいるのである。

さらに、約二年後の時評になると、犀星の語り方は微妙な変化を見せる。「ブック・レヴュ」「鶴」と百間先生」（『大阪朝日新聞』一九三五年三月一日）で、犀星は「百間」の「随筆」の特徴をこう述べる。

それらの表現は随筆的であるよりもむしろ小説的構図を持つてゐるといつて好い。つまり内田百間の面白みといふものは悉く小説的な表はし方であるために、興趣があり哀愁があるのである。その証拠には大抵会話がおもに挿入されて行つて、読みよく滑らかさを活字の面に具へてゐる。単なる随筆の堅苦しさを持つてゐたら内田百間はあるに有名にならないはずである。といつても純粋な身辺小説である

といふことは断言できない。つまり彼の随筆があんなに面白いといふことは、随筆と小説の雑種児文章であつたからであらう。

やはり「小説」「随筆」の内実は不明確なのだが、不明確なままに、カテゴリーはより自明なものとして語られている。「小説」「随筆」という先立つて存在するカテゴリーが前提となるからこそ、いずれにも純粋に一致しない「百間」の「随筆」は、不純な「雑種児」として表象されるのである。

犀星はこの「雑種児文章」をむろん評価するが、しかし「立派な小説を書く手腕を残念ながら随筆風情に身を委してゐる」と述べる。「小

説的な随筆」を期待されるほど、百間は「小説をかゝらないことにいよく悲しみを深くされるであらう」と。なお、類似した語り方は、吹田順助「続百鬼園随筆」『東京朝日新聞』一九三四年九月一八日）でも見られる。「内田君の随筆は短篇と小品と随筆との間を往来してゐる」と指摘する吹田は、「エッセイストとしての君の世界をむろん望んでゐる」としつつも、「余計なおせっかいかも知れない」が、「君があれだけの手腕をやはり創作の方へ延ばして行くことを一層望んでゐる。随筆といふものは、創作のあひまどか、兎に角時々出る方がやはり値打ちがある」と述べている。要するに、「短篇と小品と随筆との間を往来してゐる」ような「随筆」を書く力量があるのだから、そのように特定の領域にはつきり位置付けられない曖昧なテクストを書くよりも、より完全な「創作」（小説）を書くことに力を注いだ方がよいと提案しているのである。

こうして、〈「百問」の「随筆」〉なるものは、一つには「小説」／「随筆」という二項の〈文学〉的ヒエラルキーに関わって語られることになる。「随筆」でも「小説」でもあるという「雑種児文章」は、「小説」との近さゆえに〈文学〉性を評価されながらも、同時に「創作」「小説」より劣った「随筆風情」であるという留保も付け加えられる。真の〈文学〉的評価は、純粋な「小説」を産むことにあるということだ。

だが、それが示しているのは、「小説」／「随筆」なる純粋なカテゴリーが先立って実体的に在るのではなく、むしろこのような〈文学〉的評価を通じてつねに生産されるものだということではないのか。不純な「雑種児」という表象は、〈「百問」の「随筆」〉がカテゴリーの自明性を攪乱する曖昧さを持つていたことに由来するが、そのような曖昧さを、上記の批評はいわば「小説」未満「随筆」以上というヒエラルキーの構図において語ることで、二項の境界線を密かに再構築していると言える。

〈「百問」の「随筆」〉が、「随筆の代名詞」として喧伝されたにもかかわらず、しばしば純粋な「随筆」からのズレが評価の焦点になっていたことは重要である。次章で論じるように、それは三〇年代の「随筆」をめぐる議論において新たな争点が前景化して来る中でも、引き続き問題になっていくのである。

(七) 百問の「随筆」観とその批評性

さて、作家自身はこの「随筆」なるものをどのように語っていたのだろうか。「寺田寅彦博士」(一九三六年初出、初出時の題は「吉村冬彦氏の一寸法師」)から引用する(傍点引用者)。

隨筆と云ふ言葉の正確な意味はよく知らないけれども、又隨筆と云ふ以上はどう云ふ物でなければならぬと云ふ約束も私にははつきりしないけれども、「……」私の本の名前は、字面もよく音もいので漫然とさう云つただけの事であつて、隨筆と云ふ銘を打つについて、何の覺悟があつたわけでもない。かう云ふ物は隨筆と云ふ事は出来ない、と云ふ排他的の觀念など少しも考へなかつたのである。だからその本の中には敘事文を主とし、抒情文風のものもあり、又月刊雜誌の所謂創作欄に載つた小説も収録した。その後に出した私の數卷の著書もみんなさうであつて、要するに私の作文集であり、文章と云ふ事を第一の目じるしにしてゐるから、寺田さんの書かれる物の様な啓蒙的な要素は少しもない。

この一節は、二〇年代的な議論だけでなく三〇年代的な議論においても興味深いのだが、後者との関係については次章で言及しよう。ここで百閒は、「隨筆」なるもの核心を突いているように思われる。二〇年代以降、「隨筆」は、形式的には「中間読物」群と区別がつかず同一視されながら、他方では「雑文」という〈文学〉的に無価値な短文から区別された〈文学〉上の一カテゴリーとしても立ち上げられた。そしてその〈文学〉領域においては、中心を占める「小説」に対し必ず周縁に留め置かれることになる。すなわち「隨筆」は、時に〈文学〉領域の外へと排除され、時に内部に包摂されつつ周縁に位置付けられるような、内部と外部の両方に関わる曖昧さをはらんでいた。

百閒の「隨筆」觀が興味深いのは、まさにこのような曖昧さこそが「隨筆」なるものの核心だということを出しているからなのである。短文のテキストという形式においては、「隨筆」は「小説」とも、また〈文学〉領域外のテキストとも区別はつかず、その都度個別の批評において境界線を構築するしかない。そのようにいずれとも区別がつかないということは、逆に言えば、「隨筆」とはそれらの全てを包摂しうるのではないか、これが上記の引用が述べていることである。したがって「小説」／「隨筆」という「小説」優位のヒエラルキーは、転覆が図られる代わりに、その二項の構図自体が消えて、「隨筆」の中に、「小説」も包摂されるのである。

なお、百閒は「丘の橋」に就いて（初出未詳、『鬼苑横談』所収・一九三九年）でも、同じようなことを述べている。引用しておこう。

私の本はいつでも隨筆集と云ふ看板になつてゐるが、實は月刊雜誌の創作欄に載つた物がどの本にもいくつか宛は這入つてゐる。しかし「小説及び隨筆の集」などと云へば、多少ごちやごちやするし、兎に角讀んでさへ貰へば分類などは、どつちでもいいと思つてゐるので、いつも隨筆の一枚看板ですませておく。

犀星が「小説」／「随筆」というカテゴリーの純粹性を前提とし、それと一致しない「百問」の「随筆」を不純な「雜種児」と表象したのに対し、百問にとつては「かう云ふ物は隨筆と云ふ事は出来ない」と云ふ排他性が無いということ、性質を異にする多様な文章を異質なままで包摂しうるからこそ「随筆」なる名称の利点であると考えられているのだ。

ここに至って、自由な形式性をもつ短文のテキストとしての「随筆」は、「文章」というより包括的なカテゴリーと同じようなものと見なされている。だが、「随筆」は単なる「文章」とは異なり、いかに周縁であれ時に特権的な「文学」領域の内部に位置付けられるものでもあった。したがって「随筆」という名称において、多種多様な「文章」を異質なままで包摂しつつ、それが「文学」領域に位置付けられるものであるという一線が確保されようとしたのではないか。実際、『百鬼園隨筆』において、初出時点で文芸時評に取り上げられた収録テキストは創作欄掲載の「債鬼」一篇であり他のテキストは言及の対象にすらならなかったが、犀星の時評で取り上げられて以降、この作家の多種多様な「文章」は「百問」の「随筆」として、兎にも角にも「文学」領域の内部で語られるようになったのである。

(八) 一九三〇年代へ

二〇年代の「随筆」流行には、「文学」領域をめぐる社会的変動が関わっている。流行の先鞭をつけた『文藝春秋』は新中間層の増加を背景に、新たなライフスタイルに適した量・質ともに気軽に読める読物を提示したのだが、出版不況の中で、新聞や雑誌において短いテキストを数多く載せるという傾向は一層進んで行く。「随筆」を名乗る文章はこうした中で増加していったが、それが独立したカテゴリーとして立ち上げられていく過程で、一方ではカテゴリーの内実は拡散の一途を辿り、他方ではそこに「文学」的境界線を引いてカテゴリーの純粹性を維持しようとする試みが繰り返された。生田春月が述べたように、「随筆」は自由、に書かれることが特性であり、それゆえ筆者の人間性がそのまま表れるとされたが、どれ程自由に書かれたテキストであろうとも、「文学」であるという一線だけは確保されなければならなかったのである。

「論文」とも「小説」とも言えない「中間読物」的なテキストの増加と、「文学」の境界線をめぐる攻防は、三〇年代も継続して見られた。「随筆」は「文学」の一カテゴリーとして編入されながら、他方で、寺田寅彦が言うように「創作」と区別される「中間読物」の一種とも見なされ、「文学」領域の内部と外部とに関わっていた。だがこれも寺田が言うように、題材や取扱い方の獨創性の有無、明確な話の筋の有無、「多少事実と相違するらしいもの」か「本当にあつたこと」と人が認めるものか、といった「創作」／「中間読物」としての「随筆」を

分ける境界線は流動的でしかなかった。

そうした中、百間はバラエティに富んだテキスト群を『百鬼園隨筆』に一举に収め、刊行する。刊行後の室生犀星の評価は、単行本のヒットの契機となり、また「百間」の「隨筆」の評価の形成にあたってその口火を切り重要な役割を担った。確かにこれ以降、「百間」の「隨筆」は「隨筆」の代名詞とされていく。だが、その具体的な評価の様相が興味深いのは、それが「隨筆」なるものの認識の安定した枠組みを示しているからではない。三〇年代において「隨筆」は早くもその歴史性が忘却されほとんど自明のものとなるが、百間のテキストは、カテゴリーの自明性を攪乱する不純さによって、「隨筆」なる内実の不明なカテゴリーがつけねにもう一方の項との非対称な関係性の中で意味付けられ、あらかじめ存在したものととして生産されてくる様相を可視化していくのである。

(二) 内田道雄『内田百間——『冥途』の周辺』(翰林書房、一九九七)、二八〇二九、八三頁。引用文中の注番号は省いている。なお、引用文中の百間の文章は「鶴の二聲」(一九三五)である(本論第二部第三章でより詳しい言及を行っているため参照されたい)。

(三) 酒井英行『内田百間〈百鬼〉の愉楽』(有精堂、一九九三年)、二〇五、二二五頁。

(四) 福田清人「近代の隨筆」以上、項目執筆者・項目名(日本近代文学館編『日本近代文学大事典』第四卷、講談社、一九七七年)。

(五) 鈴木貞美『日記』と「隨筆」ジャンル概念の日本史(日記で読む日本史19)』(臨川書店、二〇一六年)。

(六) 注四・鈴木『日記』と「隨筆」二四四頁。

(七) 注三・福田「近代の隨筆」。「現行の英和辞典では「essay」は最初に「隨筆」の訳語が当てられ、のちに原意の「試み」などの訳語が出てくるが、大正前期までの英和辞書には、まず「試」があらわれ、のちに「短篇の論文、文章」など説明されている。当時までは一般に「隨筆」の語がこの種の文章のジャンルとして定着していき、また「エッセイ」とは距離があったことを示している」。

(八) 注四・鈴木『日記』と「隨筆」二四四〜二四七頁。

(九) 和田利夫「近代の隨筆と隨筆の近代 転換期における隨筆流行現象と批評への希求」(日本文学協会編『日記・隨筆・記録(日 本文学講座7)』大修館書店、一九八九年)。

(十) Rachel DiNitto, "Return of the *zuihitsu* : Print Culture, Modern Life, and Heterogeneous Narrative in Prewar Japan", *HARVARD JOURNAL OF ASIATIC STUDIES* 64, no.2 (December 2004).

(十一) 鈴木登美「II ジャンル・ジェンダー・文学史記述——「女流日記文学」の構築を中心に」(ハルオ・シラネ、鈴木登美編『創造された古典——カノン形成・国民国家・日本文学』新曜社、一九九九年)。

(十二) 池田亀鑑『日記・和歌文学(池田亀鑑選集)』(至文堂、一九六八年)、一五頁。

(二二) 中村友「大正期私小説論にまつわる覚書(一)」『学苑』第四四五号、一九七七年一月)、宗像和重「大正九(一九二〇)年の「私小説」論——その発端をめぐって——」『早稲田大学教育学部学術研究 国語・国文学編』(第三二号、一九八三年三月)など。

(二三) 山本芳明『文学者はつくられる』(ひつじ書房、二〇〇〇年)、一六二—一六三頁、および一八二頁の注一。

(二四) 岡栄一郎「四月の作品」「性欲の触手」を読む』『読売新聞』一九二二年三月二十九日。

(二五) 中村武羅夫「創作月評(二) 月評の為に弁ず」『時事新報』一九二二年五月一〇日。

(二六) それ以降の例では、中村星湖「墓躰庵偶語(二)——『改造』の諸作——」『万朝報』一九二四年八月七日)が、「作者身辺の事実を語つたものらし」という徳田秋声「風呂桶」について、「かういふのは、或批評家の分類に従へば、『心境小説』とかいふのだらうが、当時流行の言葉借りると、『随筆』風の小品なのである」と述べている。なお、この時評も以下で挙がっていたものである。山本芳明「心境小説と徳田秋声」『文学』第二巻第四号、二〇〇一年七月。

(二七) 厨川白村『象牙の塔を出て』(福永書店、一九二〇年)、八—一頁。

(二八) 延川直臣「随筆文学」『信濃教育』第四四八号、一九二四年二月)は岡山高等女学校の国語教員による論文で、「随筆」と「エッセイ」の比較を行っている。「エッセイ」に対する、「筆者自身が極めて卓抜に現はれてゐる」、「芸術的」で「どこまでも主観的」、「筆者の内面的展開、個性の延長」であるといった位置付けは白村『象牙の塔を出て』とほぼ変わらないが、延川は「枕草子が嚆矢」となる「日本文学史」上の「随筆文学展開の一線」を適行的に〈発見〉していく。

興味深いのは、延川が「室町時代及び徳川時代」に「何何随筆」として刊行された文書群を「自己のノートブックであり、備忘録であつて、あまりに文学的価値に乏しい」とし、「日記類」「紀行文」「法語類」「消息類」なども「一事に即し一物に傾倒しすぎて文学的趣味に疎すぎる」として斥けていることである。一方で、「枕草子」「徒然草」は積極的に評価され、「西洋にはまだ文学の文学らしい萌芽さへ」発しない時代に、我が国には「枕草子」のような西洋に恥じぬ「随筆文学」がすでにあったのだと誇示されている。

延川は、「趣味的に芸術的に書かれて、十二分に人間味が汲みとれ」ることが「随筆文学」の特質だとし、すでにそのような意味での「随筆文学」と「エッセイ」をほぼ同意語として使っている(その上で改めて「随筆」は「日本文学史」に固有の位置を与えられている)。こうした位置付けの仕方は、後に見る佐藤幹二の論で大々的に展開されるものでもある。

(二九) 注一三・山本『文学者はつくられる』第七章「心境小説」の発生。

(三〇) 注一三・山本『文学者はつくられる』第九章 大正九年、出版ビジネスは「文学」を自律させた、「第十一章 円本ブームを解説する——「早魃時」の新進作家たち——」。また、山本「第四章 円本ブームの光と影」『カネと文学 日本近代文学の経済史』新潮社、二〇一三年)。

(三一) 久米正雄「私小説と心境小説」(一九二五)は、「私小説」を「作家が自分を、最も直截にさらけ出した小説」と定義し、あらゆる人間が「私小説」の材料を持つているとしながらも、単なる「自叙伝」や「告白」ではない「芸術」としての「小説」にできる者のみが「芸術家」と称せられるのだと、明確に「文学」・「文学者」の特権性を確保している。同様に、生田長江「日常生活を偏重する悪傾向(を論じて随筆、心境小説などの諸問題に及ぶ)」(一九二四)は、本来芸術領域は「非凡」であるにもかかわらず、あらゆる人間の「凡人」化という意味での

「間違つた」デモクラシーの風潮によつて、「日常生活のない、加減な気持」からそのまま書き散らされたような「随筆及び随筆的なもの」「心境小説」の重視が起つて見ると見て批判している。なお、以上の資料は、平野謙・小田切秀雄・山本健吉編『現代日本文学論争史』上巻（未來社、一九五六年）所収のものに依拠している。

〔三三〕 五味淵典嗣『言葉を食べる―谷崎潤一郎、一九二〇〜一九三二』（世織書房、二〇〇九年）、二四頁。

〔三三〕 十重田裕一「交錯する雑誌のゆくえ―「文藝時代」と「文藝春秋」」『文学』第二巻第四号、二〇〇一年七月。

〔三四〕 永嶺重敏「第三章 初期『文藝春秋』の読者層」『モダン都市の読書空間』、日本エディタースクール出版部、二〇〇一年。

〔三五〕 「曰く何々草子、曰く何々ぐさ、曰く何々譚、曰く何々随筆、さては、漫筆、耕筆、渉筆、贅筆、筆記、筆話、雑記、雑話、雑稿、雑録、雑襍、襍誌、漫録、漫抄、余録（…）」と書名の例が列挙されている。

〔三六〕 鈴木貞美「昭和モダニズムと『新青年』、江口雄輔『新青年』とその時代」などを参照（いずれも『ユリイカ 詩と批評』第一九巻第一〇号、一九八七年九月）。

〔三七〕 「今から十年位前に改造の編集室で友人濱本浩の口を通じて聞いたのが最初で、その時は『ははあ、編集者の間にはそんなテクニカル・チームがあるのか』とうなづいた次第であつた」（本文前掲・木村「中間読物時評【1】文壇の第一控室」）。

〔三八〕 文芸時評以外であれば、森田草平「六文人の横顔」『文藝春秋』第一〇巻第一〇号、一九三二年九月）のように、親交のあつた草平による人物・作品紹介は書かれている。

〔三九〕 浅原六朗「文芸時評 休火山の創作欄 文学無視のデアナリズム（三月の雑誌を読む）」『東京日日新聞』一九三三年二月二八日）も百聞「昇天」掲載の『中央公論』にふれているが、それは創作欄が不振で中間読物や大衆作家の作品に雑誌の中心が移っているという変化により、これまで見られないタイプの作家が創作欄に並んだ例としてである。「吉井勇、宮地嘉六、内田百閒（…）この変りすぎた顔触れでも、結構雑誌が売れるようになった時代の変り方に、眼をみはつてゐる一人なのである」。

〔四〇〕 肯定的な言及としては、「淡々とした描写の筆で書いてあつて 感銘は却つて深い好い作品」という神近市子「二月の文芸作品（三）」『東京日日新聞』一九三三年一月三一日）、「題材をおもしろいと思つた。（…）意識の混乱にかいまみられる異常な熱情―僕はそれを凝視したい」とした『三田文学』「六号雑記」（長尾雄・矢崎弾・太田咲太郎・今川英一・今井達夫・和木清三郎、第八巻第三号、同年三月）のほか、「ムードとかアトモスフエヤとかいつたものを燻蒸しようと企てた作品として、相応丁寧な仕事の仕振りだし、出来栄もわるくはない。ただ（…）作のモチーフのおそろしく古風に感じられる」と述べた里見弴「老自戒―文芸時評―」（『文藝春秋』第一二巻第三号、同年三月）が挙げられる。

批判的な言及としては、「現在の小ブルジョア層代弁者の作品の型を示してゐる。精練された情操の、だが半分は夢のやうな逃避的世界」と述べる藤森成吉「（文芸時評三） 遊戯的な作品 小ブルジョア層の代弁者」（『東京朝日新聞』同年二月七日）、「一つの心境に安住し、そこでやさしみある人生を培つてゐる（…）日記の羅列もまた小説だ、俳句の延長もまた小説だといふ人にはこれで結構、しかし積極的に人間の生活の指針をいくらかでも動かさうと試みる思考のない心理小説は唯「存在してもよい」といふことが漸く言ひうるにすぎない」と述べる『三田文学』「六号雑記」（前掲に同じ。先の言及と別の評者だと思つたが、筆者名の明記はなし）がある。

〔三二〕 茅野蕭々「文芸時評（3）報告的形式 プロ文学の芸術的效果」（『東京朝日新聞』一九三三年五月一日）。

〔三三〕 深田久弥「文芸時評（五）里見氏の名文 長篇作家と短篇作家の別」（『報知新聞』一九三三年五月四日）。

〔三四〕 「実話」の流行については、大宅壮一「事実と技術」一〇五（『東京朝日新聞』一九二九年五月一日〜一九日）などが指摘している。

〔三五〕 西川貴子「嘘」か「実」か——『文芸春秋』懸賞実話と橋外男「酒場ルーレット紛擾記」——（『日本文学』第六二卷第一号、二〇一三年一月）。

〔三六〕 「実話」流行に関しては、「実話文学」・「実話小説」なる新たなジャンル名も登場していた（流行を指摘したものとして、平林初之輔「昭和四年の文壇の概観」『新潮』第二六年第一二号、一九二九年一月二日など）。

木村毅「日曜評論 実話文学を語る」（『読売新聞』一九三一年一月五日）は、「真实性」と「事実」という二つの語によって、〈文学〉か非〈文学〉かの線引きを行っている。木村によれば、「芸術、殊に文学に無くては叶はぬものは真实性」であり「必ずしも事実ではない」。小説は、「非事実を看板に掲げて、而も真实性を与へようとする物語」であり、「種々の技巧」も「心構へ」も必要で、「読者もそれを通過して初めて真实性に到達する」。それに対し「事実をかいて、而も芸術の要求する真实性を含蓄せよう」と云ふのが実話文学であるという。「いくら事実をかいても必ずしも真实性がこもるとは限らない。もしさうなら新聞の三面記事はみんな実話文学だ」として、木村は単なる「事実」と、作家による〈芸術〉・〈文学〉の「真实性」の差異を強調し、その一線で「実話文学」なる〈文学〉ジャンルを成り立たせようとする。

〔三七〕 百閒「居候勿々」（一九三六）には次のような記述がある。

或る雑誌に、一人の高利貸を主人公にした小説を書いたところが、あれは自分の事を書いたに違ひない、怪しからん、と云つて腹を立てた高利貸が幾人も出て来た。／私は何人をモデルにするなどと云ふ考へはなく、ただ年來知遇を得た高利貸諸氏を打つて一丸となし、その中から、自分としては別箇の新しい性格を創り出したつもりであつたが、さう云ふ手間をかけた爲に却つてその作中の人物は、實在の高利貸諸氏から見ると、何處かの點で、みんなそれぞれ御自身に似てゐる様に思はれたのであらう。

ここで言及されている「小説」について、山本岳志は「債鬼」だと推定している（『冥途』と『旅順入城式』の間にあるもの——「山高帽子」への眼差し）『テキスト研究』第二号、二〇〇五年二月）。そうであれば「何気なく」「作為を施さぬ態度で」書いたなどとは一層言えないことになる。

〔三八〕 百閒は、「何のその」（一九六二）で次のように述べている。

大分後になつて、その同じ話に關聯のある短かい物を又別の角度から書いたものが人の目に觸れ、「昇天」では同棲してゐた事になつてゐるが、今度の文章では彼女は純潔の儘死んだと云ふ。をかしいではないかと尋ねられた。

大體が作り話なので、そんな事はどうでもいいが、話をらくに始める爲に、同棲した事のある女と書いた「昇天」の冒頭が出鱈目なのである。しかし作り話にしる、小説にしる、その底に一聯の事實はある。

なお、「關聯のある短かい物」というのは、「笑顔」（一九三六）というテクストを指している。これは新聞連載「短夜随筆」の第一回として掲載され、後に単行本『北溟』（一九三七）収録時に「昇天補遺」と注が付された。

三八 青野季吉「出版時評 全集と随筆の時代 文学方面への鳥瞰」（『読売新聞』一九三四年六月一三日）、「出版界一年史（昭和九年度）」（東京堂年鑑編集部編『出版年鑑（昭和拾年度）』一九三五年）。

三九 竹内道之助『百鬼園随筆』外伝（『内田百閒全集』月報第九号、講談社、一九七三年二月）。重版の詳細については、本論第一部第一章第一節を参照されたい。

【別表】二〇年代後半～三〇年代初頭のテキストの初出の状況

(「百鬼園先生言行録」発表から、1933年10月の『百鬼園隨筆』刊行まで)

▼「内田百間」の場合は空欄

▼『百鬼園隨筆』に収録されたものには○印

▼目次にある通りに記載する

▼下線は引用者による

u003c/div>

発表年月	筆名	題名(掲載時)	掲載誌名	掲載欄・見出し	備考		
28	7		○百鬼園先生言行録	新青年	なし		
	9		○百鬼園先生言行録	新青年	なし		
	12		○百鬼園先生言行録	新青年	なし		
1929	1	(総題) お伽小品 (お爺さんの玩具/桃太郎/かくれんぼ/三本脚の獣/狼の魂)	大阪朝日新聞	なし		童話	
	3	(総題) 坂 (坂/水鳥/雪)	文藝春秋	創作			
		○間抜けの實在に関する文献	新青年	なし			
		王様の背中	コドモノクニ	童話			
	5	猫	新青年	新緑微風漫談集			
	6	醉牛	文学時代	掌に書いた小説 (「小説・戯曲」欄が別にあり)			
		お婆さんの影法師	コドモノクニ	お話			
		山高帽子	中央公論	創作			
		○明石の漱石先生	漱石全集月報・16号	なし			
	7	影	文学時代	探偵小説		「専門の探偵小説家としては、甲賀〔引用者注・三郎〕氏だけで、あとは、従来純文学の作家であつた人々です。探偵小説の有する芸術味といふやうなものを、これ等の作から味ふ事が出来るであらう」(「記者より」)	
	10		遊就館	思想	創作		
		青地豊二郎	○百鬼園先生言行餘録	法政大学学友会報	なし		
11	青地豊二郎	○百鬼園先生言行餘録(二)	法政大学学友会報	創作			
	青地豊二郎	○百鬼園先生言行餘録(三)	法政大学学友会報	創作			
12		○小さくて丸いもの	婦人サロン	現代マニヤ集(一)			

1 9 3 0	1		○百鬼園新装	文学時代	創作十三篇	「仮りに、大衆小説としておいたが、要するに、面白い小説といふほどの意味だ。面白くて、読物としての興味が饒かで、同時に芸術的の匂ひも高いものといふつもりで、あつめられたのだ」（「記者より」）	
			○百鬼園漫録	文藝春秋	随筆	四段組みの巻頭随筆	
	4	百鬼園	○飛行場漫録	法政大学学友会報	なし		
3 1	11		○飛行場漫筆	古東多万	なし		
1 9 3 2	6	内田百鬼園	○老狐會	法政大学新聞	なし		
	7	(※代筆) 森田草平	夏目漱石	『俳句講座』 第五卷	名句選釈（明治・大正期）	森田草平名義だが百間による代筆。「漱石俳句の鑑賞」と改題し『鬼園の琴』（1952）に収録。	
	12		○續のんびりした話	中央公論	なし		
1 9 3 3	2		昇天	中央公論	創作（「小説」と小見出し）		
	3		○フロツクコート	大阪朝日新聞	なし	「士官学校と兵学校」と副題が付き、海軍兵学校、陸軍士官学校の写真が挿入されている。	
	4			（総題）百鬼園春懐 （○風呂敷包／○清譚 先生の飛行／木蓮）	オール読物	漫筆	
				○素琴先生	東炎	なし	
				○（総題）百鬼園濫竿 （羽化登仙／琥珀／遠 洋漁業／居睡）	経済往来	なし	
				○無恒債者無恒心	週刊朝日	明暗問答	森田草平とのコーナー。「森田草平、内田百間の両氏は〔…〕高級的新式漫談をこゝろみられました」（「編集後記」）
	5			○債鬼	経済往来	創作	
			○（総題）百鬼園舊葉 （くさめ／てぶくろ）	法政大学新聞	随筆		

3 3	8	○（総題）百鬼園散筆 （見送り／風の神／ 髭）	週刊朝日	涼風読本	「いま斯界の人気者 となつてゐる内田百 間氏をはじめ […]」 にお頼みして、涼し くてしかもためにな る、くさぐの <u>随筆</u> を かいて頂きました」 （「編集後記」）
		○進水式		文藝春秋	随筆
	9	○（総題）百鬼園睡筆 （一）～（四）（虎列 刺／一等車／晚餐會）	東京朝日新聞	なし	
	10	○地獄の門	週刊朝日	なし	「例の借金ばなしで すが、 <u>今回は立派</u> <u>な一篇の物語</u> 」 （「編集後記」）

注) 『百鬼園随筆』収録のうち、「阿房の鳥飼」「梟林漫筆」の二篇は初出誌不明。

第七章

「随筆」と〈自然〉

——一九三〇年代における「随筆」批判と百閒評価に関して

(一) 一九三〇年代の「随筆」と百閒

本章では前章に引き続き、戦前期の「随筆」をめぐる議論について考察し、そうした問題系に百閒のテキストがどのように関わっていたのか論じて行く。

中でも本章は、三〇年代以降の議論を中心とする。数少ない先行研究を見ても(二)、二〇年代と三〇年代では議論の主要な争点が行移しているのは明白だ。だが、これまで三〇年代の議論は批判的に検討されてこなかった。それは、そこにおいて前提となっている、本質化された「随筆」なるカテゴリーの自明性が疑われて来なかったからということになるだろう。しかし、二〇年代と三〇年代の議論を突き合わせて見れば、三〇年代の議論が、「随筆」が独立したカテゴリーとして立ち上がってきたのがつい最近に過ぎないという歴史性を忘却することで成り立っているのは明らかだ。

そして、このような三〇年代の議論において、百閒のテキストは独特な形で関わって行くことになるのである。前章で論じたように、「百閒」の「随筆」なるものは、『百鬼園随筆』の評価においてすでに特徴的な形で語られていた。『百鬼園随筆』以降、確かに「百閒」は「随筆」の代名詞として語られていくのだが、ヒットの契機となった室生犀星の批評は、それを「随筆」とも「小説」とも語りながらカテゴリーの曖昧さを露呈するものでもあったのである。その後犀星は、今度は百閒のテキストをカテゴリーの純粋性を攪乱する不純な「雑種見文章」として表象することになる。

したがって、本章では、三〇年代の議論において「随筆」がますます強固なカテゴリーとなっていく様相を明らかにするだけでなく、そこにおいて不純な、百閒のテキストがいかに関わり、議論の前提を攪乱しその問題を可視化しているかといった点を論じて行きたいと考える。

(二) 「随筆」という強固なカテゴリーと争点の移行——〈構成〉〈技術〉の欠如

三〇年代の「随筆」をめぐる議論においては、前章で見たように一方で〈文学〉の境界線をめぐる議論が二〇年代から継続して見られた。だが他方で、これまで見て来たものとは異なるトピックが前景化し、主要な争点となっていく。

その移行をよく示す例として、まずは新居格「現代随筆論」一〜四(『東京朝日新聞』一九三二年九月一九日〜二二日)を参照してみよう。新居は、「随筆」を「雑文」と呼称する人々を批判する。

さういふ考へ方——創作とかまとまつた評論とかは文学者の文学者らしい立派な仕事だが、随筆の如き雑文——は古いそして囚はれた迷想である。「…」創作を特殊的に取扱ひ、随筆その他を雑文の称呼の下に一括して軽くあしらふ階級的、封建遺制的流儀を取り去るべきである。

まさしく、前章で見て来たような、「小説」(創作)／「随筆」(雑文)という(文学)的、(芸術)的ヒエラルキーの政治性が批判され、斥けられている。だが重要なのは、新居が「随筆」に内容上の現代化・社会化を求めはしても、カテゴリーの自明性を一切疑つてはいないということなのである。

随筆の面白さは全くその風格に存する。文は人なりといふ意味が一番端的に表示されるものは恐らくは随筆であらう。

(「現代随筆論 一二)

現実的、社会的、科学的そして未来への発展性と現在における積極性をもつことによつて過去の随筆と画線を引かなければならないのである。だが、親しみ、開放的な心易さ、率直で無構成であるといふ随筆の本領に変わりはない。

(「現代随筆論 一二)

「随筆」は、書き手の人格・風格がよく表れ、「無構成」であるという特質を本来的に持つものとして語られる。これに対して、「小説には構成が重要な要素の一つ」であるという。それゆえ、新居にとっては「身边小説」が、「小説」と「随筆」の境界線を攪乱させるものとして非難の対象になり、いっそのこと純粹な「随筆」として書くべきだと主張される。

なまじい構成と技巧とを加へて小説にしたが故にけふ雑物の混入を感じて読過後に濁りがよどむ。「…」身边小説とすべき材料はことごとく移して随筆に組入るべきだといふ意見をもつものである。

(「現代随筆論 一二)

ここでもまた、「小説」／「随筆」という二項の維持が求められている。だが、それは〈文学〉的、〈芸術〉的な価値をめぐる選別と排除のためだとは言われていない。新居はむしろ、両者のヒエラルキーを解消し「随筆」を〈文学〉として積極的に承認するからだ。しかし、ヒエラルキーの解消を認めたとしても、両者のカテゴリーが不分明になることは認めないのである。

ここではその線引きのために、「構成と技巧」という、これまでとは異なる論点が前景化している。新居は、中途半端に「構成と技巧」を加えた「身边小説」を批判し、いつそのこと夾雑物を排除した「随筆」として書けと言う。だが、この論理に従うなら、純粋な「随筆」とは、「小説」から「構成と技巧」を完全に省いたものということになりはしないか。

こうした論理を全面的に展開しているのが、久野豊彦「随筆の構成と技術」（前本一男編『日本現代文章講座―技術篇―』一九三四）である。久野は、「現代の随筆には、著るしく小説風の味が濃厚になつてきた〔…〕ある随筆のごときは、公然、短篇小説と何等の差異なきものとまでなつてゐる」とし、「どこまでが随筆で、どこまでが、小説であり、さうしてどこまでが、エッセイであるか、実際、厳密に云つたらこれらの限界といふものは、甚だ漠然たるもの」であることを認めている（一四四―一四六頁）。だが、「随筆は何処までも随筆であるし、小説は、また小説でなければならぬ」のだという（一四五頁）。では「随筆」の固有性とは何か。

随筆の妙味は、小説のごとく、さまざまなる条件に支配されず、全く思ふがままに、描かれるところにある〔…〕

随筆の構成を見ると、そこには、小説のごとき出発点もなければ、終点もないのである。ただ、あるものは、無限の中間だけである。〔…〕

随筆の構成に就いても、或は時代の変化に応じて、特定の形式とか条件を具備せざるを得なくなるかも知れないけれども、しかし、真の随筆の構成法こそは、まさに無技巧的、たゞまざる自然そのまゝのものであることだ。

（一四四―一四七頁、傍点引用者）

久野にとって「随筆」とは、端的に言って「理論づけられぬ」ものである。「随筆の構成と技術」という表題を掲げているにもかかわらず、「真の随筆」を書くには、構成や技術を一切放棄し、「たゞまざる自然そのまゝのもの」であることを目指さなければならぬという。まるで謎かけのような方法を説く久野が、自身で「文章に於ける随筆は、宗教に於ける禪のごときものである」と言っているのも頷ける。

実はこの論文が収録された『日本現代文章講座―技術篇―』には、「中間読物」「雑文」の論文もあり、自由な形式性や方法論の不在という、

「随筆」論とほとんど同じことを論じている。

技法の定石も理論も、実は存在しないところに「雑文」なるものゝの本質があるのだ。

(高田保「中間読物の構成と技術」)

それにしても小説には何らかの法則があるでせうが、雑文はこの点実に何でも思ふ存分自由にたゞきこめる形式であると言へませう。

(中村正常「雑文の構成と技術」)

それだけに、唯一内実を欠いたまま神秘化されている「随筆」論の異質さは際立っているだろう。どんな文であれ、一切の技術を排した「たぐまざる自然そのまゝのもの」など有り得ない。技術を排したかのような自然らしさがあるとすれば、それは文章技術を介してこそ遡行的に立ち上がってくるものであるはずだ。だが、「随筆」は、「構成と技術」が必要とされるというもう一方のカテゴリー、「小説」に対し、その欠如を本質化したカテゴリーとして生産される。構成や技術、方法の欠如それ自体が神秘化され、構成・技術が介在する以前の「自然」そのもの、あるいは何か深遠な方法なき方法(「禪のごとき」)であるという本質を与えられるのである。

新居や久野と同様、今井達夫「随筆氾濫と随筆的小説」一〇三(『時事新報』一九三四年八月二二日〜二四日)も、「小説」と「随筆」とが極めて見極めにくいものだと言ふにもかかわらず、(おそらくそれゆえに)何とか二つを本質的に異なるカテゴリーとして論じようとする。

凡そ、随筆の極北と小説の極南とは、説明の必要なく区別の付くものだが、双方が歩み寄つて赤道の近所で顔を合はせると、うっかりすると双生児位ひ判別しにくくなつて来る。小説みたいな随筆があるかと思ふと、随筆みたいな小説もあらはれて、一見どつちがどうといふことができぬやうな迷ひにぶつかるのである。

今井は、「近来また妙に勢力を盛り返した私小説身辺小説心境小説」を批判するために、「随筆的小説」という新語を使いたいと述べる。

随筆的小説は小説精神へ(精神に触れた事実を割り切る思考)を欠如してゐるが、さうかといつて、随筆ではない。〔…〕小説的小説で

はもちろんなので、強ひていへば、両者の混血児みたいな、もし価値つけていふならば、一種の新しい文学形式である。「……」
随筆的小説は随筆の流行によつて寄生的な巢から立退きを命じられ小説的小説の復興によつて、破産を宣告されたことになるのである。
随筆は随筆にまかせればいゝし、小説は小説に委任しなければならぬ。

問題は、「私小説身边小説心境小説」がなぜわざわざ「随筆的小説」と言い換えられなければならないのかということだ。「随筆的小説」は、「小説精神」を「欠如」した「小説」だという。この「小説精神」が何を意味するのかについて、今井の説明は明確とは言えない。

最も小説に近い随筆でも、作者が捉へた精神的な事実は必ずしも割切れを必要とせず、飛躍のみで十分な詩に近い条件を具へてゐるのに反して小説はいかに随筆に近い、あるひは随筆的形式を採る小説でも、必ずそこに作者及び読者の領き得る割切に——いひかへれば思考の完成がなければ、小説としての資格に於いて欠けるといふのが最も簡単な原則である。

これに加え、今井は「技術であることを忘れはじめたところから、随筆的小説が生れた」とも述べている。おそらくここで重要なのは、これらの不透明な用語の意味を正確に見定めることではない。「小説精神」（思考の完成）、「技術」を必要とするという「小説」に対し、「随筆」という語がそれらの欠如を表す符牒として機能している点こそが重要なのである。

こうして、「私小説身边小説心境小説」への批判にもなつて、「小説的小説」／「随筆的小説」（＝「小説精神」の欠如した「小説」）／「随筆」という三項が形作られ、「随筆的小説」は「小説的小説」でも「随筆」でもない不純な「混血児」として、消え去るべき項であることが主張される。

今井は、こうした「随筆みたいな小説」だけでなく、「小説みたいな随筆」もあるために一層境界が定めがたいのだと述べていた。実際、〈「百問」の「随筆」〉に対しても同様に、二つのカテゴリーのいずれとも明確に分類できない不純さを理由に批判を行う例が見られる。単行本『凸凹道』の書評、勝本清一郎『凸凹道』（『東京朝日新聞』一九三六年二月九日）である。勝本は「随筆とは元來、無形式と云つてもいい位、無粹性の、反集注的な出たとこ勝負の形態のものである筈」だと述べる。だが、「凸凹道」の形式は「二刀流」で、「一方では随筆元來の無形式性と闘ひ、又一方では小説の規格と闘つてゐる」という。そして勝本は、そのようなどっちつかずの形式を以下のように切つて捨てる。

最も随筆的な随筆でもなく又最も小説的な小説でもないと言ふ境地、従つて「凸凹道」は随筆を革新するものでもなければ、小説を革新するものでもない。そこにある小説性は現代の小説性のさきにある新しい小説性ではなく、手前にある小説性に過ぎないし、随筆性もまた随筆的方向への発展とは逆の、それを突きつめて行けば益々随筆ではなくなつてしまふやうな、手前にある随筆性に過ぎない。

勝本のいう「発展」とは、「小説」は「小説」らしく、「随筆」は「随筆」らしくその純粹性を追求することをいうらしい。『凸凹道』は、純粹な「小説」でも純粹な「随筆」でもない不純さを持つという理由で切り捨てられるのである。ちなみに、『凸凹道』にはもう一つ書評があるが、興味深いことにそちらの方では「随筆らしい随筆」として位置付けられている（『新刊診断』凸凹道『文藝春秋』一九三五年十二月）。その理由は、比較の対象が吉村冬彦ら「アカデミック派」「博士諸先生の「随筆」」であることによる（以下傍点原文）。

所謂、エッセイストといふ、この陣列に吉村冬彦、入澤達吉、林謙などのアカデミック派が、スピード・アツプに動員されてゐる現代随筆相である。尤^マより随筆が副業(?)の彼等学究の藝である、噛みしめる味に乏しく、底に影なく、どこか晴朗ではあるが、アクの無さに淡々として、または冷さの故の物足りなさが、二、三、親んで行くにつれて感知されるのは、止むを得ない。それだけ、随筆らしい随筆をとあせり、希む人にとつて、博士諸先生の「随筆」といふものは、余技くささが先づ鼻について、泌々とした貫禄の不足さを啣つのである。そんな意味からでも、内田氏のエッセイは、断然渋くコクが豊かで、現代向きのスマートさには、幾分か鈍いが、古典的な落付きでは、色々の非難を超えて、矢張り第一流であらう。

前章で見た室生犀星の批評も同様に、吉村冬彦と百閒の「随筆」を比較しながら後者を（文学）領域に位置付けていたと言えるが、これらを見ても「随筆」らしさというものが結局は相対的なものでしかないことが分かるだろう。

さて、上記の書評では、勝本は二つのカテゴリーを攪乱する不純さを批判しているのであって、「小説」／「随筆」という二項にヒエラルキーはないように見える。だが、勝本が同年に書いた「時評三」随筆文学の旧時代性——日本文学の裏側——（『読売新聞』一九三六年八月二十八日）では、「随筆」の位置付けは明白である。

僕は永いこと我が国の現代随筆の古き、封建時代性に不満でした。文芸の分野で一番遅れて、魑魅魍魎の跋扈してゐるのがこの随筆世界です。「…」表から見るとモダン建築で、さて裏から見ると古い下見張りの喫茶店建築、あれが現代日本文学全体の姿なので、そして随筆はその裏側の部分です。「…」近代人たること廃業です、と云つた顔をしさへすれば、随筆家に仲間入り出来る現状なのです。

建築のイメージは、不、充、分、にしか近代化できていない「現代日本文学」（ないし現代日本）の不格好な姿を体现するものとして登場しているが、そのような認識における構造的残滓をも見事に表している。この建築は、表（近代）と裏（非・近代）とからなり、「随筆」は、いわば「現代日本文学」における封建的残滓を代表するものとして、表と構造的に相補う関係にあるのである。

三〇年代、「随筆」は強固に本質化されたカテゴリーとして語られていくが、多くの場合それは否定的なものとしてであった。そして、特に三〇年代半ば以降、そのような要素はしばしば歴史的に乗り越えるべきものとして（時には糾弾と言つていい強い調子で）批判されるようになる。次項以降ではこうした歴史的、な視点をともなつた「随筆」論をより詳しく論じ、またそれと関わつた「百問」の「随筆」の評価の様相をも見て行く。

（三） 〈西洋・近代〉なき〈自然〉から離れて——「小説」「批評」「詩」と「随筆」

前項の久野豊彦の論を裏返したかのような「随筆」批判を展開している例として、三木清「（一日一題）随筆時代」〔『読売新聞』一九三五年九月四日〕がある。

随筆文学の根底をなすのは日常性の思想である。「…」日常性の尊重は東洋思想の一特色をなし、その基礎には東洋的な自然の思想が横たはつてゐる。

しかし時代は變つた。「…」今後日本の思想は恐らくそのやうな「自然」との対質乃至格闘において發展するほかないのではないかと思ふ。

三木もまた「随筆」と「自然」「東洋」を不可分のものとして論じるが、それは否定し乗り越えるべきものとしてである。三木によれば、近年の「随筆」流行はマルクス主義の流行の衰退と関わる。

言論の抑圧のために、ひとは甚だ縷々随筆的に書くことを余儀なくされてゐる。単にかくの如き外的事情によつてのみでなく、最近インテリゲンチヤの内的な思想的困惑の結果、思想そのものが随筆的となつてゐる。更にこの頃流行の日本主義は、思想と云ひ得るほど組織的なものを有せず、それ自体もとも随筆的である。

この主張をそのまま受け入れる前に、「随筆」という語が「文学」の一カテゴリーであることを超え、ある性質を意味するもの（「随筆的」）として使われている点に注意しよう。つまり「随筆」は、「自然」＝組織されて、いないという否定的性質を意味するものとなつてゐるのである。では、このような「自然」との「格闘」を通して目指すべき状態とはどのようなものなのか。

西洋のエッセイに準ずる文章が我が国でも次第に作られるやうになつて来た。いな、ほんとはそれにもなり切ることができないで、新しいタイプを意識的或ひは無意識的に求めているのが現状であると云へるであらう。〔……〕

この猥雑な随筆時代に克つて理論的意識に生かされた活発明朗な思想的文章が興るときは、同時に新しいタイプの真の随筆が現はれるときでもあらう。

「真の随筆」という物言いは久野の論でもされていたが、それは「構成」「技術」を一切介さない「自然」そのままの文、「東洋」的「随筆」のことであつた。それに対し三木は、「理論的意識」によつて組織された文、「西洋のエッセイに準ずる文章」を「真の随筆」としてゐる。だが、主張が逆であつても、両者が全く同様に、本質化した二項の概念体系を強固に立ち上げ、共有しているのが分かるだろう。

こうした議論に特徴的なのは、歴史的、もつと言へば「世界史」的な視点があるということだ。「随筆」が、「構成」「技術」に対する「構成」「技術」なき「自然」なるものと結びつけられることはすでに見た。これはまた、「西洋・近代」に対する「西洋・近代」なき「東洋」なるものと折り重ねられているのである。

この時期の議論において、「西洋・近代」なる普遍的な理念への接近を強く求める身振りは容易く見出せる。しかし、以下で見て行くよう

に、「随筆」「エッセイ」といった語が各論においてかなり異なる意味で用いられていることも確かである。「随筆」が否定的な項とされるのは変わりないが、各論者が主とする領域が異なれば、歴史的発展の先に見出される普遍的理念の内実もまた大きく様変わりする。以下では「小説」「批評」「詩」を主な領域とする各論者の「随筆」論を見て行くが、そのうち二つは百間のテクストの同時代評でもある。

石川淳「百間随筆に就いて」(『三田文学』一九三六年一月)にもまた、〈世界史的な視点に基づいた二項の概念体系を見ることが出来る。ただ、他の論者に比べそれが比較的強固でないとは言える。石川は冒頭、一般に「随筆」と呼ばれるものがあまりに多様である点に目を向けている。

国学者の覚書のやうな研究資料を羅列したもの、江戸戯作者の雑記のやうな世事見聞録ふうのもの、寺田寅彦氏のごとく特定の立場から通俗世界への展望を恣にしたもの、アナトール・フランスやジュウル・ルメエトルのごとく作家がをりをりの文学的感慨を述べたものすべてその様なものを一括して随筆と呼び馴れてゐる我々は内田百間氏の文章を何と呼んだらばよいのであらう、既に小説構成の型に嵌らぬ百間氏の文章には随筆と云ふ大雑把な呼名の外にもはみ出してしまふ何物かがあるのだ。

とはいえこの後、議論はすぐに二項の体系を形作っていく。

総じて随筆と称せられるたぐひの文章は著者が物になぞらへて志を述べると云つたふうの書き方が普通であるため、その啓蒙的役割にも係らず、物になぞらへた言説の持つ低価値が文章を暢達らしくさせると共にこれを安易にさせ、作者の精魂が張りわたつてゐるところの文学作品に比して下位に置かれる運命を免れず、その中でひとりモンテニユの文章が強靱なる姿態を示してゐるのは知性そのものの追究を人間最高の努力としてもはやなぞらへるべき何物の介在をも許さぬ緊密さで薫香あるたましひが開花してゐる故であらうか、それを希臘以来の伝統に則る西欧中世文化の精髓と云つても決して褒め過ぎではないであらう。

石川はここで、「低価値」な「物になぞらへた言説」としての「随筆」／「作者の精魂が張りわたつてゐるところの文学作品」という二項を対峙させている。ちなみに、「随筆」の中で唯一後者に属するものとして、わざわざモンテニユの文章が挙げられているのは、三〇年代半ば頃から日本でモンテニユ評価の動きが起こつていたことと関わる。このあたりの文脈について詳しくは注を参照されたい(三)。

そして、百間のテキストは次のように評価される。

百間氏の文章にあつてもなぞらへた言説の生ぬるさを吹き払ふところの鬱勃たる意力を発見することは我々の悦びである。ただ西欧文化の精神がモンテニユ的な形を取つて現はれたのに対して、現代日本文化の感情のやうなものが主として市井雑事的な百間随筆の中に流出してゐる点では、日本的と云へば云へるかも知れぬ。しかし日本の東洋的などと云ふ言葉をここで用いることは危険であらう。なぜならば百間氏の文章のごとき世界文学に通ずる強烈な散文精神を孕んだ随筆は曾てこの国の伝統の中に見なかつたのであるから。その精神が百間氏の文章から江戸随筆類に纏はるやうな古狸根性を抜き去り、通人的体臭を漉し捨て、小説的風貌を備へるに至らしめてゐるので、簡単に云へばこれは文学と呼ぶよりほか名づけやうのない作品である。「……」この文学は小説とは別のものだ。

テキスト中では「散文精神」の意味する所はやはり曖昧で、おそらく先の「作者の精魂が張りわた」という箇所と関連しているのだろうと推測できるぐらいである。とはいえそれが「西欧」「世界」「文学」といった語と結びつき、「日本」「東洋」「随筆」という語と対立していることは押さえておこう。そして百間のテキストは、「世界文学に通ずる強烈な散文精神を孕んだ随筆」として二項を横断してしまうという点で、「この国の伝統の中に見なかつた」異例な「随筆」と位置付けられている。「文学」と呼ぶほかないものだが「小説」ではないという規定もまた、その中間的な位置付けを駄目押ししている。先の勝本清一郎による評価では、「百間」の「随筆」の「随筆的な随筆」でも「小説的な小説」でもない曖昧さが批判されていた。これに対し、石川の評価においては、それが「西欧」「世界」「文学」への近さとして肯定的に評価されているのである。

同年、石川の評より先に、戸坂潤「エッセイと評論 随筆の文学性に関連して」(『帝国大学新聞』一九三六年一月二〇日)が発表されているが、こちらも興味深い批評である。「随筆の時代」という今日の時勢を批評しており、それに関連して百間に言及している。戸坂は、「随筆」隆盛の要因について、一方では「随筆」そのものの文学的価値の向上のため、他方では「小説」……即ちフィクションに基づくロマンやノベル」が芸術的魅力を失つたためではないかと考察する(以下戸坂の引用は全て傍点原文)。

つまり純文学は大衆文学に移行するか、それではなければもつと純粹な(と云ふのは)もつと身辺的な私小説的な形であるらしい随筆に、そのエッセンスを奪はれるか、どつちかといふ岐路に立たねばならぬ社会的理由があるからではないかと思はれる。

ここから戸坂は、久米正雄の主張^三への批判を展開する。

久米正雄の説によると、大衆文学（久米、菊池のも入れて）はさておき、純粹な文学即ち余技としての文学は、私小説で又身辺小説でなければならぬといふことだが、この説の意味やその当否は別として、一旦さういふ方向への移行を認めるとすると、ではなぜ思ひ切つて私小説や身辺小説に止まらずに隨筆にまで行つてはならないのか、私には判らない。こしらへごとが信用出来ぬから私小説乃至身辺小説に限るといふのだが、こしらへごとはフィクションのことだらう。フィクションを思ひ切つて取り除けば、この主張は寧ろ所謂隨筆にまで徹底しなければ、辻褄が合はないのではないかと、私は疑問に思つてゐる

「私小説」はいつそ「もつと純粹な」「隨筆」にしてしまえばよいのではないか、こゝうした提案は本章（二）で見た新居格や今井達夫の「私小説」批判にも通じるものだ。ただ、戸坂の論が興味深いのは、こゝうした主張が「小説」の擁護ではなく「批評」の擁護と結びついているためである。後述する結論と併せて読めば、上記は、「フィクション」を斥け「現実」を重視する点に「隨筆」と「批評」の共通性を見出そうとしている部分にあたるのが分かる。

とはいえ、立場を異にしても、「隨筆」なるものへの認識に大きな相違があるわけではない。

筆の赴くまゝに随つた文章といふやうなトートロジーで之を理解すれば、元来夫は形象を完成した文学でも芸術でもあり得ないといふことにならう。日本に限らず、不用意の間に作者の心持ちや才能が現れたものが隨筆だといふ考へ方が、文学の専門家にもあるさうだ。

だが、彼の論がこれも興味深いのは、こゝうした認識に当てはまらない例として百間の名が呼び出されるという点だ。

尤も歴史的に吾々が知つてゐる作品のどういふものを所謂隨筆の内に数えるかによつて、どんな定義でも帰納できるわけだが、然し少くとも百間の「隨筆」を現代の一例に取つて見ると、之は決して筆のまに／＼書き散らしたものではない。「……」
エッセイとは氏〔引用者注・竹友藻風〕によると、俳文に近いものであつて、さうした一定の文学的目的を持つたものだが、隨筆の方は

そんな目的は持たない、と云ふのである。だが又々百間先生だが、彼の「随筆」にはいつも必ず一定の文学的目的がハツキリと横はつてゐる。フイクシヨンこそないが、立派に巧まれてゐるのである。「……」でかう考へて来ると今日の随筆は実はエッセイのことだつたのである。随筆が盛んだといふのはエッセイが盛んだといふことだ。

「随筆」への否定的な認識自体に変化はない。戸坂は、「百間」の「随筆」を現代の「随筆」の代表例とすること、で、「随筆」の隆盛という時勢を「エッセイ」の隆盛へと肯定的に読み替へてゐるのである。この後、では「エッセイ」とは何か、と周到に論を進めながら、戸坂は「評論も亦エッセイの大きな領域だと云はねばならぬ」と述べる。

所謂随筆に於ける身辺的なものがその身辺の自我や「私」を次第に大きなスケールの客観的事業の内に見出すやうになれば夫は愈々エッセイにまで発達するのであり、そしてやがてこのエッセイは評論（クリティシズム）にまで発達するのである。

○ かう考へて初めて随筆、エッセイ、クリティシズムは一貫した連関の下に考へられる。「……」人為的なフイクシヨンの代りに、現実のアクチュアリティーが、この系統を一貫してゐる「……」

で結局、今日随筆（乃至エッセイ）が盛んになつて来たといふことは、実は暫く前から一般に日本に於て批判的精神が昂揚して来たこと、の、文学的結果の一つなのである。

こうして戸坂は、「人為的なフイクシヨン」の系統とは別に、「現実のアクチュアリティー」に貫かれた「随筆、エッセイ、クリティシズム」という発展の系統を立ち上げる。それはまた、「自我や「私」、批判的精神」なるものの発展の過程と重なるものでもあるという。

たゞ日本の文学に於ては、クリティシズムそのものの伝統がフイクシヨンその他の伝統に較べて「詩」の伝統に較べてさへ問題にならぬほど貧弱なので、この折角の批評的精神も「随筆」といふ形に収縮して了つて、まだ充分エッセイへもクリティシズムへも展開し得ないのである。だが随筆の思ひ切つた発達はやがて随筆自身を否定するに到るだらうと思ふ

戸坂の論においても「随筆」とは、やはり否定すべき「たくまざる自然そのまゝのもの」(久野豊彦)でしかない。しかし、「随筆」の隆盛という時勢を否定的徴候として批判した三木清の論と異なるのは、戸坂の論では百間の名が介在することで半ば肯定的な徴候として分析されているという点なのである。戸坂は「百間」の「随筆」には「文学的目的」があり、「フイクションこそないが、立派に巧まれてゐる」と述べる。だが、戸坂は結局「随筆」＝「たくまざる自然そのまゝのもの」というカテゴリーの純粹性を疑っておらず、「百間」の「随筆」をまたしても、「随筆」と「クリテイシズム」の中間項(＝「エッセイ」)に位置付けるのである(同じ位置付けを「随筆」と「小説」の間で行う仕方はこれまで見て来た)。そしてその中間項とは、この場合歴史的発展の過程における発展途上をも意味している。そのため、それは「百間」の「随筆」の「文学」的評価(旧来の「随筆」からの発展)であると同時に、いわば「批評」という領域の、そして現代日本社会の状況分析にもされているのである。

本項では最後に、詩人・萩原朔太郎によって書かれた一連の論考に言及しておこう。「エッセイのない文壇」(初出未詳、『純正詩論』一九三五年に収録)④、「随筆の革命」(一) 世界に類なき形態」(『読売新聞』一九三五年二月二日)、「エッセイについて」(『雑記帳』一九三七年二月)などにおける論旨はほぼ同様である。その特徴は何よりも、「エッセイ」が「詩」の領域に位置付けられることだろう。「エッセイのない文壇」はこう述べる。

エッセイやアホリズムやの価値は、思想が作者の体験から出発して居り、生活感情それ自身が、文学として表現されるところにある。つまり言へばこの種の文学は「思想を所有する抒情詩」もしくは略して「思想詩」と言ふべきもので、外国の文壇では、詩の広い外延の中に含まれてゐる。〔……〕

外国の文学者が書くものは、評論でも、雑感でも、すべて皆エッセイの一形式になつて現れてゐる。然るに日本の文学者の書くものは、すべてみな随筆の一形式になつて現れて来る。でなければ全然非芸術的な——即ち感情要素や生活実感を所有しない——雑駁無味の抽象論文となつて表現される。即ち日本には、随筆と抽象論文とがあつて、その中間のエッセイがないのである。

「エッセイ」は、「思想を持たない」「随筆」とも、「思想を生活から切り離した」「非芸術的な」「抽象論文」とも異なるものだという。そしてこの「エッセイ」は、上記の「思想を所有する抒情詩」「思想詩」だけでなく、「散文詩」(「随筆の革命」(一))、「詩文学」(「エッセイについて」)などと言ひ換えられ、「詩」の領域に位置付けられるのである。

そしてここでも、日本に「エッセイ」がない理由は不十分な（西洋・近代）化という図式の中で語られる。厳密に言えば、朔太郎は「随筆の革命（一）」では、過去の（日本）でも、「枕草子」や「徒然草」など「この類の散文詩が無いことはなかつた」としているが、「やつぱり西洋のエッセイとちがつてゐる」と留保を付けている。「エッセイのない文壇」に戻ると、朔太郎によれば、「エッセイ（アホリズム等を含めて）を書くためには、思想が全く生活の中に融化し、「考へる」といふことが「感情する」といふことと同意義にならねば駄目」なのだが、「日本人にとつて、思想はまだ実用品の域に達してゐない」のだという。

すべてに於て、日本人はまだ思想上の子供に過ぎない。「……」すくなくともこのレベルを、外国と同じ大人の線上にまで上げない中は、日本にエッセイ文学の生育する機縁はない。

「エッセイの進歩性は、文化の進歩性と正比例をする」（「エッセイについて」というのが朔太郎の主張である。とはいえ、戸坂と同様、朔太郎も文壇の現状に肯定的な徴候を見出している。

今の若い作家たちは、既に俳句や随筆に興味を失ひ、詩やエッセイを熱心に求めてゐる。かくて日本の文壇も、漸く世界的近代文芸の出発点に、最初の新しい足場を建設しようと思つてゐる。

「若い作家たち」の中に、むろん百閒は含まれていない。朔太郎は百閒のテキストを概ね、（日本）的「随筆」と位置付けていた（「アフォリズムに就いて」『セルパン』一九三六年六月）。

内田百閒氏の随筆は定評のある名文であるが、本質的にはやはり日本の「随筆」に属するもので、西洋流の意味のエッセイやアフォリズムではない。

「散文詩」の側を含めている評もあり⁵、揺らぎはあるが、「エッセイ」とは評していない。

これに対し、朔太郎が理念への接近を明確に認めるのは、いわゆる「日本浪漫派」に関わりのある次のような人物たちである（「随筆の革

命(一)「傍点原文」。

私の知つてゐる範囲だけでも、保田與重郎、神保光太郎、辻野久憲等の若い諸君が、詩趣に富んだ美しい文章で、盛んに新しい「青年の随筆」を書いてゐる。「……」真の正統的な詩精神は、むしろ最近の新しい文学であるところの、若い人々の随筆、即ち「散文詩」から、始めて興るべきものか知れないのである。

中でも保田については「エッセイについて」でも、「この国に於て、漸く初めて最初の若いエッセイストを見た」と称賛されている。

特にその「日本の橋」「誰ヶ袖屏風」及びセントヘレナの孤高人ナポレオンを書いた文章等は、溢るるばかりの詩美と高邁な精神とにみち、しかも哲学的な思想性を、よく芸術的情操の中に体験化した好エッセイであり、我が国の文壇に初めて見たところの物である。

ここまで見て来たように、〈東洋〉〈日本〉〈自然〉といった項と結びついた「随筆」、そしてしばしば構造的にそれよりも〈西洋・近代〉に近い項となった「エッセイ」なる語は、各論者においてかなり異なった意味で用いられている(六)。「随筆」「エッセイ」は、各論者が描き出す目的地に合わせて、次々とその姿を変化させた。しかし、〈世界史〉的と言つていいような視点から、「随筆」なるものが斥けられるべき項として位置付けられるというその構造的性において、議論は共通していたのである。

そして、〈百間〉の「随筆」は、しばしば対峙する二項の中間に位置付けられ、「随筆」からの遠さにおいて評価された。だが、「作者の精魂」「散文精神」にしる、「批判的精神」にしる、議論の前提として「随筆」がそれら書き手の意識の欠如した〈自然〉、つまりテキストを構成する上での書き手の主体的な介在を欠いた段階とされることは疑われていない。ここでは、カテゴリーの自明性を攪乱する〈百間〉の「随筆」の不純さは、通時的な視点においてあるプロセスの途上へと読み替えられたのである。

(四) 〈現代日本社会〉における「随筆」性の排除

三〇年代半ば以降における「随筆」の位置付けに、少なからず影響したと思われるのが、マルクス主義者の論争から広範に浸透していった

歴史観である。有馬学『帝国の昭和』(七)によれば、三〇年代、日本資本主義論争の当事者の一方である講座派によって一つの歴史観が形成され、戦前から戦後のある時期まで知識人の社会認識を形成する上で重要な役割を果たした。それは、大まかに言えば、目の前に存在する貧しさや不平等、政治や社会の不合理性が、明治維新という「(日本の近代)の出発点が宿命的に背負ってしまった(ゆがみ)」に起因すると考へる歴史観であった。これは講座派の見解そのものというよりも、「水で薄められたが故にきわめて広範な浸透力を持った」歴史観と言え、「講座派の立場を直接支持するかどうかとは全く別に、講座派が提示したような、歴史に根柢をもつ日本社会(日本資本主義)の後進性というイメージが、多くの人々によって共有された」と有馬は指摘する。

この有馬の指摘を参照し、山本芳明(八)は小林秀雄「私小説論」(一九三五)にその影響を見ている。小林の議論はつまるところ、「私小説」なるジャンルの発生・確立した(日本)の特殊性を、「封建制」を完全に駆逐できなかった文学の、ひいては日本社会の(近代化)の失敗によると述べていることになるからである。山本によれば、同時期の(文学史)記述を見ても、こうした発想は当時のステレオタイプだったと考えた方がよいという(五)。

同時期の「随筆」の位置付けにも、同様の歴史観を見出すことが出来るだろう。ただし、「私小説」が(日本近代文学)ないし(日本・近代)の特殊性、歪みを体现するジャンルと位置付けられたのだとすれば、「随筆」は、より根源的に(西洋・近代)化以前の(日本)と結びついたものとして本質化させられていたと言える。そこで「随筆」は(文学)ジャンルであるとともに、(日本・近代)が歴史的に乗り越え、自らの内から排除すべき否定的な要素としても現れて来る。

こうした歴史観に基づいて、社会における「随筆」の弊害を明確に指摘した例として、林達夫「随筆文学について——一九三七年の出版物——」(初出未詳、『思想の運命』一九三九年に収録)(九)を挙げておこう。これは百間の同時代評でもある。林は以前、別の書評で、百間を「自己意識的な言語技術のすぐれたる駆使者」とし、「僕は、迂遠な文壇などが後れ馳せに祭壇を築いて香を焚き出した遙か以前から氏の愛読者だった」と告白して、百間の単行本に好意的な評を寄せていた(「内田百間氏の『随筆新雨』」『東京朝日新聞』一九三八年二月七日)。前者の批評でも、好意的に言及される点では変わらない。だが今度は、「百間」の「随筆」の評価と、「随筆」ジャンルそれ自体の評価を分けてまでも、「随筆」が本質的に良からぬ「社会的機能」を持つものとして批判される点に特徴がある。

内田氏の読者の少なからぬ部分を占めているサラリーマンのうちには、氏にとって甚だ不本意ながら氏の随筆のうちに高等漫才以上のものを見ておらぬ者がいるし、寺田氏(引用者注・寺田寅彦)の熱心なファンである若いジェネレーションのうちには、氏の随筆活動のう

ちに理想的な科学者＝文学者の活動形態を見ることによって、真の科学精神、真の文学精神のいずれをも見逃してしまっているものも見受けられる。それは作家の罪でなく、読者の罪であるかも知れない。だが、随筆というジャンルは結局生活を随筆化する作用をその社会的機能として不可避的にもつということも反省せられる必要があるだろう。

林はこう続ける。

今日の随筆文学はそれに一面その深所において東洋的封建的文人趣味の惰性的延長でもあるから問題だ。だからそういうものと闘争して、今こそ西欧の文学精神と科学精神とをしっかりと我々の間に根づけようと努力しているものにとつては、随筆精神の跋扈というものを決して大目に見ているわけにはゆかないのである。この意味で、西欧のエッセイ精神の移植に大きな役目をするであろうモンテーニュの『随想録』（関根秀雄訳）の普及はとにかく今年の悦ばしき文芸的事件の一つであると言われなければならぬ。

これまで見た「小説精神」「散文精神」「批判的精神」に加えて、「科学精神」「文学精神」、そして「エッセイ精神」「随筆精神」という語まで用いられ、内実を欠いた標語が増殖している。しかしそれゆえこの極度に抽象化された議論に、先述の歴史観を見ることは容易い。「闘争」というのが、〈日本・近代〉における封建制の残滓との闘争であるのは明らかである。「東洋的封建的」「随筆」とはまさにその残滓を本質的に体現するものであり、「西欧の文学精神と科学精神」「西欧のエッセイ精神」の十分な浸透、すなわち〈西洋・近代〉化のプロセスをはばみ、大衆の生活に悪しき作用を及ぼしているものとして批判されるのである(二)。

林の論では、「生活」の「随筆化」という弊害が具体的にどのようなものなのか、抽象的すぎて今一つはつきりしないが、類似した論で、もう少し具体的に言及しているものもある。除村吉太郎「随筆性への反省」(『文藝』一九三九年八月)によれば、近年「ジャーナリズムにあふられて」「随筆全盛の時代」を迎え、「内田百閒氏や森田たま氏の如き尊敬すべき専門家ばかりでなく、学者も実業家も俳優も、猫も杓子も書く」ようになったが、「随筆」の「断片性」と「印象性」という特性を反省する必要があるという。

随筆は断片的であるが故に、対象を広く全面的に観察するには不適當な形式である。随筆的思惟は余程用心しないと一面性に陥る危険がある。〔…〕随筆は印象的であるが故に、物事の原因を究極まで見極め徹底的に考へ抜くには不適當な形式である。〔…〕

かうした随筆性がただ随筆の領域内にとどまつてゐる間はまだよいが、社会評論家や文芸批評家がこれに感染したら、社会全体に及ぼす弊害は恐るべきものがある。

また同様に、中野重治「日本語の問題」(1) (4) (『都新聞』一九三九年二月八日〜十一日)も、林の主張に同意して「随筆」批判を行っている。すでに中野はこれ以前、随筆雑誌を標榜する媒体に「随筆厭悪」というタイトルのテキストも書いている。

今日の随筆流行の背景には、国民大衆の意気消沈が寝てゐるのである。国民大衆とその文学的代弁者達とは、ある一つのことを追究することにつかれ、あるひはそのことを暴力的に遮断されて、その結果やさしい随筆の道に逃れて来てゐるといふことを否定できぬのである。〔……〕

短い雑文においても、実例の集め方、論証の仕方、結論の導き方など、すべてについて近代の科学精神を逐ひたいのである。日本語特有のあえかな言葉のあやなどに無関係にものを書きたいのである。

〔「随筆厭悪」『雑記帳』一九三七年八月〕

「日本語の問題」でも中野は、「すぐれた作品には、いつも言葉と構成とを貫ぬく強い論理的統一があつた」と述べて、「日本語と日本文とのなかへ、思索の道行きを論理的に追ひうるやうな性質を引き入れねばならぬ」と主張する。それは「日本の批評文学のなかゝらの随筆的なものゝ排除」という問題でもあるという。そして林の先の主張を引用した後、次のように論じる。

私はこゝで、日本文学のなかゝら一つのジャンルとしての随筆を排斥しようとするのではなく、むしろ日本独特(?)のその随筆のなかゝらさへ、「結局生活を随筆化する」やうな「作用」をできるだけ取り除きたいと考へるのである。〔……〕

日本の読者と作者たち、特に批評文学の作者たちが、いつまでも随筆的なもの茶話的なものから別れて行かぬ以上、日本の批評文学が健全な発達を遂げることは望まれない。

こうして中野もまた、〈文学〉としての「随筆」というカテゴリーは留保しつつ、そこから「随筆的なもの」の影響を排除すること、日本

語と日本語の文章において出来る限り「随筆的なもの」から離れ、「近代の科学精神」「論理」を導入して「発達を遂げる」ことを求める。

(五) 〈現実〉と書き手の関係——〈リアリズム〉と「随筆」

話が煩雑になるが、中野のこの「随筆」批判に対し、今度は伊藤整が百間のテクストを例に出して反論していることに言及しておかなければならない（「紙上文学討論 伊藤整氏より中野重治氏へ」芸術の論理の隔絶といふやうなことにについて）（一）〜（三）『都新聞』一九四〇年三月一日〜三日）。

だが、前もって述べるなら、伊藤の論は中野の「随筆」論を反駁しているかに見えて、よく読むと非常に曖昧な位置付けをしていることが分かる。注目したいのは、表現される対象としての〈現実〉と、書き手の関係をめぐる両者の位置付けである。両者とも、〈現実〉に依拠した〈文学〉を前提に語る点では同様だが、書き手の介在をどう考えるかという点で相違が現れて来る。これまで見て来たように、「たくまざる自然そのまゝのもの」としての「随筆」が、書き手の主体的な〈構成〉〈技術〉の介在を欠き、それゆえおのずから書き手の人間性を表しもするものとして語られて来たのだとすれば、伊藤の反論はそうした構図からどれ程距離をとっているのだろうか。

伊藤が、百間を例に出して、中野の「随筆」論に反論しているのは確かである。

あなたが日本語の表現にある事実を忠実に辿らうとしない感想性を非難してゐることは賛成です。さういふ種類の表現の、抵抗しようのない困つたものは、他人の中にも自分のなかにも随分見てゐるからです。

しかし、随筆といふジャンルの名が挙げられた時に、私はすぐ内田百間を思ひ出しました。「…」百間は、私の最も好きな作家の一人であり、しかも随筆家としてすぐれてゐるやうに思います。「……」

それから、一層あなたを困らせるかも知れませんが、私が百間の随筆を読んで、感じてゐる満足は、あなたの「空想家とシナリオ」のある部分を読んで感じる満足と区別しがたいと言ふこと、それが私にとつては重要な問題なのです。

論中、伊藤は〈「百間」の「随筆」〉が「論理的」だと述べることで、「随筆」と「論理」を対立させる中野の構図に異を唱えている。以下、引用されているのは百間「馬食會」（一九三九年八月）である。

私は百間は妙に論理的だと思ひます。多忙だから面会は簡単にと玄関に書いておく。すると来た客は無理に逢ひたいとも言はないが、「私の方からまあいいさお通ししろと云ふ気持ちにすくなつてしまふから、そこで物事の順序が狂ひ始める。客の中には座敷へ通つた後までも玄関の書き出しを気にして御邪魔ではないか、出直さうかと云ふ事ばかり繰り返すのであるが、さうなると却つてこちらで、そんな事は構はない、一向平気である」と云ふ事を力説しなければならぬ。玄関の揭示は客を歓待する為の伏線であるといふことになつてしまふ。」かういふことを書きます。これが尤もだと私は思ひ、その尤もだといふ感じが、人間の感情の実質に、ちやんと触れてゐるからだと思ひます。主人が忙しいといふことだけが事実なのでなく、主客の気持が押し合ふいきさつを事実として擱んでゐるやうに感じます。さういふ末梢かも知れませんが、その末梢の事実についての忠実さとか論理性といふものについて教へてくれるやうに思ひます。

伊藤は「百間」の「随筆」に「末梢の事実」についての「論理性」があること、言い換えれば「末梢の事実」が論理的に擱まれていることを指摘している。だが、伊藤の論が複雑なのは、このような「末梢の事実」の認識の仕方が、「芸術家」の「異常さ」と結びつけられてもいるためである。伊藤は、「ある場合は、一部分にのみ、ひどく気がついて全体に気を配れない、といふ傾向すら多くの芸術家にとつては、制作するための欠点よりは長所として働いてゐないでせうか」（傍点引用者）と述べて、「事実」についての書き手の認識を、主体的な行為とは異なるものとして見出しているのである。

これには、そもそも伊藤の論が、中野の次のような主張に対する反発を中心に書かれていることをふまえる必要がある。

窪川鶴次郎は、「将来の風刺文学は、最も普通人のタイプの作家によつて書かれるだらうと思ふ。」とその「風刺文学論」〔引用者注・一九三九年刊行の『現代文学論』所収〕のなかで書いてゐる。

「何となれば、現実の認識において思想の科学性に援けられることが多くなるにつれて、性格の異常性を必要としなくなるからである。さうして彼は、必要なのは「異常な性格」ではなくて「豊かな性格」であること、また性格の異常と個性の獨創性とは必ずしも同じではない」ことを説いてゐるが、これに反対する人が一人もなからうと思はれると同時に、窪川の言葉を、分かり切つたことを野暮つたくいつてゐるとする人が少なくなからうと思はれるところにわれわれの批評文学の弱点があるのである。

これに伊藤は反論する。

ある芸術家が、人間社会の事情について鋭い指摘をしたとします。それが、その人の豊さから来てゐるか、また異常さから来てゐるか、或は「思想の科学性」から来てゐるかは、至極曖昧で、論者によつて、どうにでもなると思ひます。

つまり、中野が（窪川の論を引用する形で）、テキストにおける優れた「現実の認識」の由来を「思想の科学性」という一種の普遍的原理に回収させたことが伊藤の反発の引き金になっており、「芸術家」個人に由来する場合もあると反論しているのである。ここでは、前章でも論じて来た、〈芸術〉と〈芸術家〉の特権的な領域をめぐる攻防が見て取れる。中野が引用する窪川が「普通人」としての作家というモデルを提示するのに対し、伊藤は「芸術の世界」ないし「芸術家」の世間から乖離した「異常さ」を主張する。

異常でないもの、ノーマルなものとして普通にとほるものは、第一に、世間一般の功利的な考へや倫理観から妥当と見られるもの、それから第二に、ある思想体系に沿ふてゐるもの、等がありますが「…」多くは、まだ芸術の世界に入つてゐないものではないかと思ひます。「……………」

芸術家の場合、異常さは存在するやうに思ひます。

この結果、伊藤の論は、先の引用だけ見ると確かに、百間のテキストにおいて「事実」についての「論理性」があることを主張しているのだが、他方で論全体で見ると、そのような「認識」の由来を「才能とか個性」「性格の異常さ」という、書き手の主体的な関与の埒外に見出ししていることになる。これは中野が、「現実の事象から本質的なものと付随的なものとをふるいわけ」て把握するという書き手の主体的な行為を前提にしているのと明らかに異なる（中野は論中、「綴方」を例に出し、それを〈文学〉としたものの一つは「作者がその対象〔引用者注・現実〕から全く論理的に本質的なものを引き出し、反対に付随的なものを捨て、行つた手続きであつた」と、書き手の主体的な介入に言及している）。

〈百問〉の「随筆」には「事実」についての「論理性」、「事実」「現実」の優れた認識があるという伊藤の反論は、それが書き手の「才能とか個性」「異常さ」に由来するということになるのであれば、非常に微妙な位置付けである。本論の観点から言い換えるなら、テキスト

に「論理」があるのだから主体の介在しない非組織的な（自然）ではないのだが、それが主体の行為というより主体の「才能」「人格」といった意識的に関与し得ない因子の働きたとされていることになる。

そして、このような「芸術家」論は、「随筆」には書き手の「風格」「人格」がおのずから表れるとする二〇年代以来繰り返されたあの語り方と、むしろ極めて親和性が高い。実際、伊藤はこれより前に書かれた「文章の生理」〔≡文章論 日本大学芸術科講座 文藝篇〕一九三六年）では、百間のテキストにおける（現実）の認識を、「普通人」とは異なる書き手の感受性、人格に起因するものだと明確に位置付けている。伊藤は『百鬼園隨筆』所収の「髭」（二）を引用し、次のように述べている。

作者は、普通人よりも遥かに鋭い感受性を持つてゐるのである。「……」とにかく一般人が多少は感じてゐながらも表白できないのであるこの種の印象を、文学者が、此処でずばりと云つてのけてくれる。すると読者は自分の痒がつてゐた点をかいてもらつたやうな喜びを感じるのである。「……」

私はまだ内田百間といふ人は知らないのだがこの文章から感じた所では、普通の人間よりもつと鋭敏な皮膚の感覚を持つてゐてなにか薄気味の悪い人物のやうに思はれる。「……」かういふ作品は、見たところ作品そのものが読者にとつて面白いのであつてその裏にある作者の問題は二次的なもののやうであるけれども、実は読者はやつぱり作者の人格をそこに見出し、作者といふものを作品を通して感じ、それを愛してゐることになるのである。

（一五〜一八頁）

このような語り方は、「随筆」は書き手が意識的に（構成）（技術）を考慮しないからこそ、人間性がおのずから表れるとする認識に、齟齬なく接合しうる。「百間」の「随筆」に一旦は「論理」性を認めた伊藤の指摘は、展開されないまま、こうした「文は人なり」という書き手の主体的な介在を認めない語り方の中に、回収されていると考えられる。なお、この後も中野と伊藤の応答は続くのだが、当初の争点より議論がずれていった印象のあるやり取りを、ここではこれ以上取り上げない。伊藤の反論に対し中野はやはり「随筆」を批判しているが、その理由は書き手の人間性（倫理性）の問題へと微妙にずらされてしまったように思われる（三三）。

(六) 百間の〈リアリズム〉——「文章」をめぐる目的性と、忘却と想起という方法

見て来たように、三〇年代の議論において、「随筆」が書き手による主体的な〈構成〉(技術)の介在が欠落したものとされ、もう一方の項と相補的な構造を形作る中、〈百間〉の「随筆」は「随筆」の「代名詞」とされながらも、他方でそのような「随筆」という項との相違やズレが指摘され、多様な評価を受けていた。では、百間自身は書き手としてのテキストへの関わりをどのように捉えていたのだろうか。

まず確かなのは、百間がテキストについて、少なくとも目的なく思うがまま、筆に随って「記すものなどとは語っていないということである。本論第六章では「寺田寅彦博士」(一九三六)を引用して百間の創作観にふれたが、その一節もそうした視点から読み直せる。そこで百間は、自身の「随筆」について「要するに私の作文集であり、文章と云ふ事を第一の目じるしにしてゐるから、寺田さんの書かれる物の様な啓蒙的な要素は少しもない」と述べている。これは、読者を啓蒙するという目的の下で書くことを否定する代わりに、「文章」という一つの目的が述べられたものとして読むことができるだろう。

では、より具体的には書き手のテキストへの介在はどのように想定されているのか。本章では、〈リアリズム〉についての百間の発言を参照して考えてみたい。というのも、後述するように百間は、自身のテキストの「リアリズム」について、過去の「経験」を改めて「組立て」という一種の〈構成〉から生じて来るものとして語っているからである。それは、そのようなプロセスが一度忘却された「経験」の想起と絡み合っているものとして捉えられている点で、同時代的に見ても独特な位置付けであると考えられる。

そこで先に、同時代の議論における「随筆」と〈リアリズム〉の関係を改めて確認しておこう。本章(二)では、「随筆」が、「私小説」「心境小説」といった〈日本文学〉における旧来の〈リアリズム〉とされたものに対してより純粋に〈構成〉(技術)が欠如したものとして語られる様を見た。こうした場合「随筆」は、いわば〈リアリズム〉以上に表象の契機が透明化されており、表現される対象としての〈現実〉とテキストとのほとんど無媒介的な結びつきが想定されている。「随筆」には書き手の人間性がおのずから表れるといった語り方はその顕著な例だが、そこまではなくとも〈現実〉の出来事、経験の直接的な表現だという想定に変わりはないだろう。

三〇年代後半の〈文学〉議論において影響力を持った論の一つである横光利一「純粹小説論」(『改造』一九三五年四月)も、こうした前提は変わらない。よく知られる通り、冒頭、横光は「もし文芸復興といふべきことがあるものなら、純文学にして通俗小説、このこと以外に、文芸復興は絶対により得ない」と述べ、従来の「純文学」、すなわち「旧リアリズム」への批判を行っている。その中で横光は、いわば「近代小説」の〈起源〉について、「物語」／「日記」・「随筆」という異なる二つの系統を見出している。

近代小説の生成といふものは、その昔、物語を書かうとした意志と、日記を書きつけようとした意志とが、別々に成長して来て、裁判の方法がつかなくなつたところへもつて、物語を書くことこそ文学だとして来て迷はなかつた創造的な精神が、通俗小説となつて発展し、その反対の日記を書く随筆趣味が、純文学となつて、自己身の事実のみまめまめしく書きつけ、これこそ物語にうつつをぬかすがごき野鄙な文学ではないと高くとまり、最も肝要な可能の世界の創造といふことを忘れてしまつて、文体まで日記随筆の文体のみを、われわれに残してくれたのである。

ここでは「随筆」は、「偶然」を排し「可能の世界の創造」を忘れ、「自己身の経験事実」の「報告のみにリアリティを見出すといふ錯覚」に陥つた「純文学」（「旧リアリズム」）の「起源」として見出されているのだと言える。

これに関連してふれておきたいのは、ほぼ同時期の中村光夫「生活と制作と——芸時評」（『文学界』一九三五年六月）が、やはり「私小説のリアリズム」の伝統を批判する文脈で、「百問」の「随筆」をその「極点」に位置付けていることである。

中村の「私小説」論は、小林秀雄同様にフランス文学との比較を通じて（日本近代文学）の特殊性を論じるという枠組みを持っており、「私小説のリアリズム」を、表現される対象としての「自己の生活」を先に築き「そのまゝ芸術化する」伝統として論じている。そして中村は、その崩壊直前の系譜の「極点」として、「百問」の「随筆」と、中野重治「村の家」（一九三五）などの「転向小説」を位置付ける。「極点」と言われているのは、もはや両者において表現される「自己の生活」が社会の良識にとって「無意味」と化している（四）からだという。両者は、旧来の「私小説」——「プロレタリア文学」も、「社会的意義」を持った「実生活」を築きそれを表現することで「私小説の手法」を踏襲したとされる——からの断絶が一応は見出されているが、系譜を出ないという位置付けであることは変わらない（中村は伝統を脱して「社会小説」へ至る道筋を描く）。

内田氏も勿論、この伝統に従つて制作してゐる。だが氏の生活にとつて社会の良識とは無意味であつた。云ふまでもなく、氏は決して意識して社会に反抗してゐるのではない。

だが氏の生活は凡そ私小説の作家の踏みこえてならない一線を確かに越えてゐるのである。氏にとつては同時代の多くの作家のごとく社会の良識に手頼つて自己の生活を築き上げることが不可能であつた。〔……〕

氏ほど無私な生活者はない。あらゆる方面に己れを失ったこの自己主義者の描く心理風景は一種無類な象徴にまで昇華してゐる。

だが内田氏の象徴の世界は西欧の詩人のそのやうに智性の力をかりて、生活の果に築かれたものではない。あくまで氏の生活感覚の一形式である。〔……〕

即ち勲次〔引用者注・中野「村の家」の主人公〕はいかなる社会理論によつても認められぬ自己の生活をその表現によつて正当化する外、生きていく途のないのを悟つてゐるのである。〔……〕

内田百間氏の随筆が、私小説の一つの極点であるとしたら、中野氏の近作は崩壊を直前にして、振幅を増大した私小説の伝統の他の極点であらう。生活がかつて内田氏を追ひつめたごとく、中野氏の「村の家」は凡そ人間の忍耐し得る極限まで、社会の像に追ひつめられた氏の最近の姿を示してゐる。何故氏はかうした自己の姿をそのまゝ、正当化して描きたいのか。何故自己の実生活を殺しその苦痛を己れを虐む社会の像の表現に逆用しないのか。従来我国の数多くの作家によつて企てられ、流産した社会小説制作の野心は只この場所からのみ実現を可能にされるのではないか。

「私小説のレアリズム」の系譜に属するという〔「百間」の「随筆」〕が「象徴」と言われている点は興味深いものの、やはり表現の対象となる「生活」を「そのまゝ芸術化する」という伝統に、〔「百間」の「随筆」〕も位置付けられている。

このように、〔日本文学〕における旧来の、〔レアリズム〕の系譜に位置付ける場合を含め、「随筆」は、対象となる〔現実〕とテキストとのほとんど直接的な結びつきが想定され議論されていたと考えられる。

こうした語り方をふまえると、百間の語る〔レアリズム〕がやや異質であることが注目される。ここでは徳川夢声との対談記事（「百間夢声月例談話室」『新青年』一九四〇年三月）を取り上げたい。一九三九年四月、百間は日本郵船の嘱託となり、記事の基となった同年九月の対談（ままでは横浜・神戸間を往復する船旅を経験していた。興味深いことに、この対談で百間は、そうした「経験」を「そのまゝ」テキストの対象とすることに否定的な発言をしている（以下、ルビは特に必要と思われるもの以外省いた）。

内田 〔……〕神戸から横浜へ航海をしたんですよ。〔……〕雑誌記者に原稿をのばして置いたら、帰つて来てから早速書けと言ふので。言はれたつて迷惑といふのぢやなし僕は原稿を書くのが稼業しやうばいですから――。然し本当は私はさういふのを好かない。神戸から横浜

へ航海するでせう。一年ほど経つと大概忘れてしまふ。それを今度自分で綴り合はせる。その方が真実だ。行つて来た直接経験といふものは粗末なものです。一旦忘れて、改めて神戸から横浜への航海を見る。それと同じやうに「冥途」には夢があるかも知れないし、僕の追憶があるかも知れない。だから一年ぢやなく、五年、十年、或は二十年掛つて組立てたものです。今度の航海など、そのまゝ書いちゃつて大変に下品だ。ジャーナリズムに乗せられて僕は恥かしく思ふのですが、一年ぐらゐ放つといってくれば屹度良いものが出来たと思ふ。

徳川 然し細かい記憶があるときに書いた方が、却つて読者にはいろ／＼夢を与えやしないでせうか。

内田 そんなことはない。一年を限る訳ぢやないが、暫く間を置いて忘れてから組立てた方が、本当のリヤリズムです。

「直接経験」を「細かい記憶があるときに」「そのまゝ」書こうとするといった態度は、百間にとって必ずしも「リヤリズム」に繋がるわけではない。「リヤリズム」は、むしろ忘却された「経験」を改めて「綴り合はせる」ことから生じて来るとされ、それが「組立て」、一種の「構成」の過程であることも示唆されている。

したがって、上記の〈リアリズム〉観は、〈現実〉の「経験」を〈書く〉プロセスを、「経験」の想起と絡み合ったものとして捉えている点に特徴があるのだ。同時代の議論において「随筆」の〈リアリズム〉が、あらかじめそこに〈現実〉の対象があり、それを直接的に表現するというリニアな時間性において考えられているのに対し、百間の〈リアリズム〉は錯綜した時間性を求める。過去の「経験」は、〈書く〉という想起をとまなうプロセスの渦中で、新たに構築されるものとして捉えられているのである。

このような創作観は、〈リアリズム〉に関する議論に限らず、三〇年代の「随筆」をめぐる議論の枠組みそのものに対して同じように批評性を持つている。というのも、書き手による〈構成〉〈技術〉の介在という論点は、〈構成〉〈技術〉の介在しない対象があらかじめそこに現前しており、それを自律的主体としての書き手が認識し構成するという構図を前提としているからである。だが、先に述べたように、「たくまざる自然そのまゝのもの」としての「随筆」という語り方は、あらかじめ「たくまざる自然」があり、それがおのずから「そのまゝ」に表現されるという構図を前提としているとしても、実は「たくまざる自然」が文章技術を介して逆行的に見出されたものであること、「自然」それ自体にすでに書くことが分かちがたく介在していることを示しているのである。百間の語る〈リアリズム〉は、想起の渦中において過去のイメージが構築されてくるという、その複雑で不安定なプロセスを前提とする点で、同時代の「随筆」をめぐる議論の枠組みを批判的に突くものだと言える（なお、百間は、同時期の辰野隆との対談でも台湾旅行を例に出して、ほぼ同じ話を繰り返している（二六））。

(七) 「随筆」という断片

前章と本章では、戦前期の「随筆」をめぐる議論を検討し、そこに百間のテクストがどう関わっていたのかを論じて来た。本章では、特に三〇年代以降の議論において新たに前景化してきた論点に注目し、百間のテクストとの関わりを明らかにした。

三〇年代の議論において、「随筆」は一つのカテゴリとしてより自明のものとなっている。ここでは、〈文学〉の一カテゴリとしての「随筆」が立ち上げられたのがつい最近であるという歴史性は早くも忘却されているように見える。自由な形式性という「随筆」の定義ならざる定義は、書き手による主體的な〈構成〉〈技術〉の介在が欠如した、「無技巧的な、たくまざる自然そのまゝのもの」として本質化するのである(七)。それはまた、〈世界史〉的な視点において、〈西洋・近代〉の構造的な対立項である〈東洋〉ないし〈日本〉と折り重ねられている。だが、むしろ「小説」／「随筆」、「詩」／「随筆」、「批評」／「随筆」、また〈西洋〉／〈東洋〉といったそれらのカテゴリはあらかじめ実体的に在るわけではない。そして酒井直樹(二)が言うように〈東洋〉なるものが、〈西洋〉が自らを同一的主体として構成するために必要な対象であるならば、同時代の議論において「随筆」も、もう一方の項が自らを書き手による主體的な〈構成〉〈技術〉の介在した純粹なカテゴリとして構成するために必要な対象として機能していたと言える。それはまた、多くの論者が、〈構成〉〈技術〉の介在以前の〈起源〉としての〈自然〉(あるいは〈現実〉)の現前を前提とすることで、自らを、それを対象として認識し構成する主体として立ち上げていたということでもある。

本章では、こうした三〇年代の議論において、「随筆」の「代名詞」とされた〈百間〉の「随筆」が、実はしばしば「随筆」なるカテゴリに純粹に一致しない不純さをめぐって評価されていたことに着目してきた。この不純さは、いずれの項にも一致しない半端さを理由にした批判にも繋がったが、同時に、歴史的な視点からある項からある項への発展的な移行の通過地点へと読み替えられ、肯定的に評価されることにもなった。こうして〈百間〉の「随筆」は、カテゴリの自明性を攪乱する不純さを以て、同時代の議論が様々な形でカテゴリを遡行的に構築する様相を可視化していたのである。

そして、上述したように多くの論者が発展的で一元的な歴史性において思考し、自らを、すでにあらかじめ現前する対象を認識し構成する自律した〈近代〉的主体として立ち上げようとしたのに対し、百間は、書くことと想起が絡み合うプロセスの渦中において、過去のイメージが遡行的に構築されてくる、そのような錯時的な運動の様相に着目しようとしていたのだ(当然ながら、前者において想定される、対象を操

作し方法を行、使用する自律的主体はそこにはない。

以上のような問題は、これまで本論の各章で論じて来た百間のテキストの問題系と、確かに通じ合っている。次章以降では、都市の過去の想起、あるいは死者の想起と関わる三〇年代後半以降のテキストを論じるが、特に第八章では、創作欄に掲載されたテキストと、「随筆」の連載の一回として掲載されたテキストを同時に取り上げて、本章の議論とはまた別な形で、それらに通底する問題を見出したいと考える。

(二) 和田利夫「近代の随筆と随筆の近代 転換期における随筆流行現象と批評への希求」(日本文学協会編『日記・随筆・記録(日本文学講座7)』大修館書店、一九八九年)。また、以下の文献も参照。Rachel DiNitto, "Return of the *zuihitsu* : Print Culture, Modern Life, and Heterogeneous Narrative in Prewar Japan," *HARVARD JOURNAL OF ASIATIC STUDIES* 64, no. 2 (December 2004).

(三) 三〇年代半ば以降から敗戦後も続いていくモンテニュー評価の動きは、日本におけるアングレ・ジッドの受容にともなうて起こって来たと思われる。

一九三四年、ジッドのモンテニュー論の日本語訳が相次いで三冊刊行される(金星堂「ジイド全集」の第九・一〇巻として、それぞれ小西茂也・武者小路実光ほか訳『ドストエフスキー ゲエテ フイリツプ リヴィエール ベネット エレディア モンテエニユ』、根津憲三・佐藤輝夫訳『コンゴ紀行 モンテエニユに則して』)。また、三笠書房から淀野隆三訳『モンテエニユ論』。それに伴い雑誌でもまるまる一冊「モンテニュー研究」の号が刊行されたが、『随筆雑誌文体』第二巻第七号、同年七月)、これは石川淳ほかの執筆者による一三本の論文に、渡辺一夫による年譜が付いたものであった。

さらに翌三五年にいよいよモンテニュー『随想録』の日本語訳・全三巻が刊行されると(白水社から関根秀雄訳)、同年度の文芸懇話会賞を受賞したのである。日本語訳はこれ以降も刊行され(三六年に上記の抄訳として同じ出版社・訳者で『選抄モンテニュー随想録』が刊行。また、四四年には白水社「仏蘭西古典文庫」からも刊行)、日本人著者による研究書も刊行されるなど(落合太郎『モンテニュー』大教育家文庫、岩波書店、三七年)、評価の動きが進んで行った。

(三) 戸坂が言っている久米の説とは、一つが「純文学余技説」(一九三五)で、もう一つ、批判の主な対象になっているのが「私小説と心境小説」(一九二五)での主張である(いずれも平野謙・小田切秀雄・山本健吉編『現代日本文学論争史』上巻に所収。未来社、一九五六年)。ただし、特に後者は、時期的に小林秀雄「私小説論」(一九三五)での部分引用の方を参照している可能性がある(『小林秀雄全集』第三巻、新潮社、二〇〇一年)。

(四) 『萩原朔太郎全集』第九巻補訂版(筑摩書房、一九八七年)に依拠している。

(五) 『全輯百問随筆』(全六巻、一九三六〜三七年)の内容見本の推薦文で、朔太郎は次のように述べている(平山三郎編『回想内田百問』に所収。津軽書房、一九七五年)。

内田百閒氏の名は聞いて居たが、まとまつた随筆集は、今度始めて「旅順入城式」でよんだ。二三篇よんでる中に、僕はふと雨月物語を連想した。(……)

室生犀星君は、内田氏を評して「当代第一の随筆家」と言つてるが、まことにその文章の詩味に富んだ美しさと、芸術的フォルムの完成さに於て、古典の方丈記や枕草子に比肩すべき珠玉の名随筆であるだらう。そしてすべての善き随筆が、それ自ら自然の散文詩である如く、内田氏の文学が、またその立派な典型である。

むろん、ここで評されている「随筆集」というのがおそらく『旅順入城式』(一九三四)である点は勘案しなければならない。ただし、朔太郎は『丘の橋』(一九三八)の書評でも、「散文詩」と言わないまでも同様の評を書いている(「内田百閒氏著『丘の橋』『東京朝日新聞』一九三八年九月二十六日)。

内田百閒氏は、日本風な意味で言はれる、本格的な名随筆家である。しかし氏の文学的風貌は、清少納言でもなく、兼好法師でもなく、もつと近世の江戸時代に近く、上田秋成に近縁したものを感ぜさせる。

と言ふ訳は、内田氏の文学精神には、どこか雨月物語に通ずる怪談風の鬼気があり、見方によつてはまた、円朝の人情話なども、一脈の通ずるものがあるからである。(……)

「丘の橋」は、氏の数多い著書の中で、比較的妖気臭のすくないもので、ごく平凡の日常生活を、平淡の座談風に書いたものである。だがそれにもかかわらず、氏の本領は随所の各篇によく現れてる。

(六) 〈日本〉的「随筆」と〈西洋・近代〉的「エッセイ」を対比する議論が、二〇年代初頭になかったわけではない。例えば、本論第六章で言及した厨川白村の論である。だが、白村の論で「随筆」(徳川期の学者の記録や私見、考証のような文)と、「エッセイ」(書き手の人格が濃厚に表れる文)は、明白に異質なカテゴリーに属している。大正後期に「随筆」と「エッセイ」が同意語で用いられるようになり、その上で〈日本〉〈西洋・近代〉といった項との関わりで両者が再度微妙に異なる意味を帯び始めて以降の議論とは、前提が異なっている。

(七) 有馬学『帝国の昭和(日本の歴史第二三巻)』(講談社、二〇〇六年)、一六三〜一六八頁。

(八) 山本芳明「〈私小説〉言説に関する覚書——〈文学史〉・マルクス主義・小林秀雄——」『研究年報』第五七輯、学習院大学文学部、二〇一〇年)。

(九) 山本の別稿によれば、「私小説」の発生を、西洋文学と比較して自然主義の日本的展開に由来する特殊性によつて説明し、批判するといふパターン⁹の言説は、昭和一〇年前後よりも前から偏差を含みながら存在していたという(「文芸復興前後の〈私小説〉言説——嘉村磯多を軸として——」『文学』第四卷第二号、二〇〇三年三月)。

(一〇) 本文は『林達夫著作集4 批評の弁証法』に依拠した(平凡社、一九七一年)。

(二) 付言しておく、一方で林には「随筆」に肯定的に言及した論もある。「思想の文学的形態」(『思想』第一六八号、一九三六年五月)は、「随筆」としての西田哲学」を論じている。林は、思想家には「書きながらあるいは書くにつれて考へるあるいは考へを生み出す思惟活動の形式に従う」タイプがいるとし、そのような「思惟の随筆性」に西田幾多郎哲学の性格を見出ししているが、そのように体系であるうとしながら「未完結的」にとどまる形態を「いささかも動脈硬化症に陥つてゐない」と肯定的に語っている。

(三) 伊藤が「髭」から引用した箇所を、以下に引いておく。

それからまた毎日學校へ通つてゐるうちに、今度は急に髭が厭はしくなつて來た。髭を生やしてゐる連中を見渡して見るに、概して碌なのはゐない。自ら進んでその仲間に入るやうな眞似をしなくてもよからう。第一、脣の上だけに、少しばかりの毛を乗つけて歩くと云ふ料簡がわからない。剃つてしまへ、と思ひついたから、早速、安全剃刀を出して、ごりごり撫でたら、難なく取れてしまつた。鏡で顔を見直して見ると、何となく、一體に色が白くなつたやうに思はれる。しかし、さつぱりはしたけれど、口のまはりが變に物足りなくて、鼻の下が不思議に長く思はれた。さうして、全體の感じが、俄かに殘忍酷薄になつたやうに思はれた。矢つ張りあつた方が、よかつたのかなとも思つたけれど、もう仕方がなかつた。

翌日、薄暗い大學の廊下の掲示場の前に起つてゐると、急に岡田君が私の前に起つて、

「おや」と云つた。「恐ろしく大きな顔をしてゐますね。どうしたんです」

「どうもしないんだけれど」と云つて、私が思はず自分の顔を撫で下ろした途端に、脣の上がつるつるで、毛の生えてゐないことに氣がついた。

「さうだ、髭を落とした所爲かも知れない」

「あつ、さうか。しかし變な顔ですねえ。僕はぎよつとした。よしたまへ。そんな顔をするのは」

岡田君から、いきなりさう云ふ挨拶を受けたので、私は髭を落とした顔を人に合はせるのが心配になり出した。生える時は變化が緩舒であるけれども、剃つた時は突然相好が變るのである。しかし、變ると云つても、生やさなかつた以前の顔に戻るに過ぎないのだけれど、他人はそんな前の顔を覺へてはくれない。ただ、目のあたりに見える顔を目印にして、交際するから、髭を落とした顔を見て、化物に出会つたやうにびつくりするのである。

(三) 伊藤の反論に対し、中野は、森田たまのテキストを挙げて応答した(『紙上文学討論 中野重治氏より伊藤整氏へ』お訊ねのやうなことにつき(一)〜(三)『都新聞』一九四〇年三月五日〜七日)。

はや口にいつてしまえば、私は随筆家といふものを余り好みません。それは彼等が、人生に対して全面的に立ち向はうとしないからです。あなたは内田百間をあげてゐますが、内田百間の作品を今手許に持つてゐないのでもう一人の作家森田たまを引き合ひに出しませう。

中野は、一般の客をあげない宿屋にあがった話を書いた森田のテクストについて、あがった後の話がよく書けていても、玄関先で強引にあがった際の後味の悪いやり取りが書かれていないと指摘し、これが小説家ならば「そこに人生がある」のだからそこをこそ書くはずだ、と述べる。

無論私は内田百間の方を好みます。しかし内田にしても、人生をポイントをよけて通って行つてあるといふことは言へると思ひます。露出が第一だといふわけではありません。また森田に見れば、玄関でのいきさつに触れなかつた所に彼女の人格が露出されてゐるわけですが、それにしても私は、かういふ随筆家に比べればやはり田山花袋や岩野泡鳴の方が正直者だつたと考へるのです。

このように、「随筆」批判の要点は、テクストの論理性という問題から、書き手の人間性（倫理性）へとずらされてゐるように思われる。また、それ以降の両者のやり取りも、伊藤がこだわった「才能」、「芸術家」の存在といった論点をめぐって、尻すぼみの形で終わっている印象がある（いずれも『都新聞』紙上で、伊藤「紙上文学討論 再び伊藤氏より中野氏へ」『才能』人間鍛錬と文学の問題（一）（二）同年三月八日～九日、中野「紙上文学討論 再び中野氏より伊藤氏へ」『才能』その他についてお答（一）（二）同年三月一〇日～一一日）。（二四）「百間」の「随筆」が「自己の実生活の意味をいはず内的に失つてゐるという中村の指摘は、そこで語られる「貧窮」という「生活」の様相が、例えば（文学）のための貧窮、といった意義付けを持たないという意味で、非常に的確なものである。（文学）のための貧窮という言説については、以下の山本芳明の諸論に詳しい。

山本は、〈純文学〉の経済的な苦境をめぐる広津和郎の発言にふれ、一九三二年頃、「純文学」を形成する言説、つまり、金銭のためではなく、自分の文学性の追求のために妥協せず、文学に精進するという言説」が文壇で力を得ていたと推測している（『カネと文学 日本近代文学の経済史』新潮社、二〇一三年、一五八頁）。またこれに関連して、別稿では、これと同時期、葛村磯多の評価が高まっていた一因について、「嘉村の〈私小説〉一筋の文学活動は、〈私小説〉がジャーリズムの商業主義に対する頑強な抵抗線となり得ることを想起させた可能性がある」と指摘している（注九・「文芸復興前後の〈私小説〉言説」、引用の際注番号は省いた）。

（二五）記事は、一九三九年一月号から翌年五月号まで、同タイトルで六回にわたって連載されたうちの一回である。ただし、本論の第一部でも指摘したが、元は一九三九年九月に一度対談したものを分割して掲載し、毎回対談したかのように見せた連載記事であつた（平山三郎「解題」、『新編内田百間全集』第九巻、福武書店、一九八七年）。

【内田】 僕は辰野さんよりリズムを持つてゐるのでね、つまり紀行文みたいなものを書くのに行つて来た記憶があるうちに書くのは駄目だといふのだ、忘れてしまつて、そのあとで今度それを自分で思ひ出して綴り合したものが本当の経験であつて、覚えた奴をそのまま書くのは文学ではない

（「辰野隆 内田百間 対談」【一】、『東京日日新聞』一九四〇年一月一日）

先の夢声との対談、この辰野との対談はどちらも、後に百間の発言部分だけを抜き出した形で単行本『百間座談』（一九四一）に収録されている。

(二七) こうした三〇年代の「随筆」表象とは全く異質な、興味深い例を挙げておきたい。前章でもふれた内田魯庵「随筆問答」(『随筆』随筆発行所、一九二四年一月)は、緊密な構造がない「随筆」を関東大震災直後に林立したバラック建築に例えている。「随筆」が流行しカテゴリーとして立ち上がって来た二〇年代の歴史的な脈をよく示すこのイメージは、(構成)〈技術〉の主體的な介在以前の(自然)、また(西洋・近代)化以前の(日本)といった項と結びついた三〇年代の「随筆」のイメージを相対化する例として興味深い。

(二八) 酒井直樹「近代の批判…中絶した投企——日本の一九三〇年代——」(『死産される日本語・日本人「日本」の歴史—地政的配置』講談社学術文庫、二〇一五年)。

第八章 都市と歴史の断片をめぐって——「東京日記」「鼻」

(一) 百閒のテキストと都市

都市、とりわけ東京は、百閒のテキストが大きく関わりを持った問題の一つである。本論で論じた「旅順入城式」はもちろん、空襲下の日録として敗戦後出版された「東京焼盡」、また敗戦後の国鉄の復興を背景にした鉄道の旅を語る「阿房列車」シリーズも同様の問題を形作っているだろう。これを、特に関東大震災以後顕著になっていく、「帝都」としての東京という問題として明確に提起したのが丸川哲史(二)の先行論だった。

丸川は、戦間期の百閒のテキストを、「江戸から帝都への転換」、資本やテクノロジーによって媒介され拡充していく「帝國的な広がり」という観点から論じた。「旅順入城式」とともに「東京日記」(一九三八)も大きく取り上げられ、「帝都」として再編された都市や、同じく編成された「住民」の身体の様相が見出されている。そして、「日本が帝国主義として興隆して行く最後の瞬間でもあった」という三〇年代後半に書かれた「東京日記」は、同時期の「帝都」を「ノイズ」や「不協和音」をはらんだものとして表象していたことが評価されている。

三〇年代を通じて、当時の文学者の多くが沈黙に陥り、さらには積極的な協力に邁進していたことは、周知の事実である。そこでは、鮮明なイメージを伴った「抵抗」などほとんど不可能だったように見える。しかしその中でも、百閒の作品は、己のエクリチュールを微かなノイズ、あるいは不協和音として帝都に挿入させていたように思われる。そして、この時の帝都は紛れもなく人造怪物であったと言える。その体内にあることの恐怖、また欺瞞に駆り立てられながら食い合う雑多な「他者」の混交に着目すること、そして自分自身が一つの、あるいは複数の「獣」となることが百閒によって妄想されていたのである。

ただ、「東京日記」というテキストがほとんど一貫性のない話の連なりであることもあって、詳しくはまた後述するが、指摘されている「ノイズ」「不協和音」の中身も様々である。

これに対し本論は、三〇年代後半の百閒のテキストの批評的な可能性について、より明確に論じたいと考える。この頃、進行していく「帝國的な広がり」、すなわち〈国土〉の時間的・空間的な編成の表象をめぐって、同時期の様々なテキストが抗争的な布置を形作っていたと言える。そうした布置の中で、百閒のテキストはどのような位置付けを行うことが出来るのか。三〇年代後半、作家は一方で整備された〈帝国〉のネットワークを利用して植民地台湾を初めて訪れ、〈観光旅行〉記を記す。他方で都市東京と関わるテキストも記されるが、そこには前者

のテキストにはない、過去をめぐる問題が見出せる。本章では、そうした点を焦点として、「東京日記」や「鼻」といった三〇年代後半の百間のテキストがはらむ批評性を論じて行きたい。

「東京日記」〔『改造』一九三八年一月〕^③は、東京各地で生じた不可思議な出来事が「私」によって語られるテキストである。「その一」から「その二十三」まで短章が連なった形式だが、連続した話の筋があるわけではない。あくまで参考までに、次頁の【表】に各章の主な出来事をまとめておくが、皇居の濠から巨大な鰻が出現する（「その一」）、丸の内のビルが消失する（「その四」）、東京駅の食堂で「満洲國」から来た学生たちの口論に巻き込まれる（「その十一」）など、場所も出来事もばらばらで、ある一貫した物語として読むことはまず困難なテキストである。

室生犀星、小林秀雄による同時代評は、肯定的、批判的という違いはあれど「感覚」や「夢」「幻」といった語によって「東京日記」を評する点で同じである。犀星は、「各章が別々の特異な感じの世界を表はしたもので、かういふ世界では今のところ日本では内田百間の独壇場である」と述べ、自身にも「象徴的な感覚の世界を夢や幻にあらはした作品もあつたが」長続きしなかったのに比べ、百間は十何年前からそうした世界を育てて来たのだと評価した（『文芸時評』（5）各人の持ち味 内田、井伏、川上の作品『読売新聞』一九三八年一月一日）。小林は、「好きかといはれ、ば言下に嫌いだとは答へられる」と述べ、以下のように評した（『文芸時評』（3）藤森成吉の成功 作中人物の面白さに就いて）『東京朝日新聞』一九三八年一月一〇日）。

病的な鋭敏さで感じた或るものを、後から思ひ出し思ひ出ししながら、いぢくり廻し、揚句不気味な夢物語りをでつち上げてゐる感じで、何もさう工夫を凝らして人生を気味悪がらなくつても、まともに眺めてたつて結構不気味な管ぢやないかと云つてやりたくなる。だが僕の好みなどはどうでもいゝとして、文体軽蔑の風潮に毒されてゐる文学界では、この作家の才筆は尊重されていゝ。

この頃、時局は日中戦争の渦中であつた。掲載号の『改造』誌面が対中間題の論説記事で覆い尽くされている中、今日でも（『幻想文学』のカテゴリに入れられるだろう「東京日記」が浮いて見えることは確かである。同じ創作欄には藤森成吉の戯曲「江戸城明渡し」、田漢の戯曲「阿Q正傳」の二篇も載っていたが、『三田文学』の時評では、三篇とも「時局に於ける新しい年の希望を何等象徴してゐない点で、少くとも『改造』の『改造』らしさを發揮し得なかつた失敗」と評され、「東京日記」に対しては「開いた口のふさがらぬ作品」とまで言われた^④。

【表】「東京日記」各章における主な出来事

その一	日比谷の交差点で電車を降りると、濠から巨大な鰻が出現する。
その二	防空演習の晩、通りを歩いていると、防護団らしき者の気配や集団の靴音、人いきれを感じるが、不確かで曖昧である。
その三	知り合いの運転手の自動車に乗ると、無人の車がこちらの車とどこまでも並走していく。
その四	丸の内のビルが消失し、空き地が現れる。翌日には元の通りに建っている。
その五	場末の二業地で女中をしている、亡友の妻を訪ねる。もう一人の友人も来て話をしていると、隣室に数年前に亡くなった友人の遺体が現れる。
その六	銀座裏の横丁のトンカツ屋に入る。大きな雷が鳴ると、振り向いた客たちは洋服を着たまま獣の顔になっている。
その七	四谷塩町の通りに出ようとしていると、大通りを色の渦巻いた流れが非常に速く過ぎるのを見る。夏祭りの神輿のようだが、合点がいかない。
その八	仙台坂で道連れになった女の家へ行く。籠に入った、毛の生えた変なものが這い出して身体の方々に噛みついたり吸い付いたりする。
その九	雑司ヶ谷の盲学校。真夜中の校庭で盲人が踊ったり合唱したりしている。その中に山羊が混じっている。
その十	富士山が噴火し、真っ赤に燃えているのを、いつまでも眺める。
その十一の上・下	東京駅の食堂。「満洲國」から来たという男は別の男と言い争い始め、各卓で喧嘩が始まる。いつの間にか人々の意識がこちらに向き、一人の男が卓を叩いてこちらの返事を待つ顔をする。
その十二	自宅。箏で「五段帖」を弾いてうまいかないが、いつの間にか知らない人が並奏してくれ、気分よく弾けた。その後居眠りをして起きると箏の周りが泥だらけになっている。
その十三	自宅。晩、庭の木にみみずくが集まっている。そのうちに家の中にもみみずくが沢山とまり、段々増えて行く。
その十四	夜半に裸馬が走り、植物園の生垣の破れ目から入り込むという噂が広まる。ある日生垣の道で龍頭鷓首の頭のようなものが走って行くのを見る。間もなく、生垣前で電灯会社の集金人が殺される。その二三日後、老婦人の家で悲鳴がして皆で行くと、馬が家の中を駆け抜けて行ったが見なかったかと聞いてくる。
その十五	待合茶屋。芸妓から目玉をなめられたり耳に噛みつかれたりとおかしなもてなしを受ける。
その十六	日比谷の公会堂。西洋人のヴァイオニストの身体が、曲の緩急によって伸び縮みする。
その十七	神田の須田町。電車を待っていると、広瀬中佐の銅像のある辺りから一群の狼が出て来て、九段の方へ走り去っていく。

その十八	麻生の大使館に行くとき大使の家に回される。白粉をつけたような色の白い男が出て来て応対するが、大使は出て来ない。
その十九	山王下の料亭で同窓会がある。死んだはずの同級生が混じり、段々酒の席が沈んでいくような気がする。
その二十	湯島の切通に隧道が出来て春日町の交差点に抜けられるという話を聞き、穴に入る。地下には茶店や広場などがある。金魚や店の娘、樹木が自ら発光していて、自分の手足も光り出す。
その二十一	ホテルの食堂。西洋人の年寄りと洋装の日本人の女が言い争いをして出て行く。その騒ぎが鶏肉や帽子をかぶったトマトののった皿の上の匂いであった気がする。
その二十二	日比谷の交差点にある公衆電話に入る。隣の電話ボックスに入った女が自分に話しかけているように見える。雑音のする受話器から女の声が聞こえ、会話を交わす。ボックスから出た女は驚く程大きな顔をしている。
その二十三	東京駅の乗車口の精養軒。混雑した店内でいつも決まった年配の男の声を聞く。ある晩その声が咳をする。死んだ父の声そっくりだが、今の自分より若く死んだ父の年を考えると、もっと若い張りが無いとおかしいのでこの声はそうではないと考えた。

ただ、それぞれ中国、江戸、東京と強く関わり合う三篇の取り合わせ自体が、異なる形で時局を象徴しているようで興味深く思われる。藤森成吉「江戸城明渡し」については、三〇年代の〈歴史〉の語りをめぐる成田龍一^(四)の考察が参照できるだろう。成田は、国民国家の変容期である三〇年代、歴史学や歴史小説の領域で明治維新史という〈起源〉の語りが問題となっていた様相を論じており、「江戸城明渡し」も同じ文脈と関わりと考えられる。

他方、「東京日記」は、現在の、東京をめぐるテキストである。このテキストの特徴は、川村二郎^(五)が言うように「地理的な具体性に富んでいる」点にある。「東京の街めぐりの情景は「…」具体的な地名を通じて、明瞭な輪郭を与えられている」。だが、繰り返すように、テキストの各章では、東京各地で生じる様々な出来事が断片的に語られているだけで、それらの連なりが何か一つの物語として結ばれているわけではない。「東京日記」のばらばらの断章を結んでいるものがあるとすれば、それは大都市に張り巡らされた交通網それ自体であり、それによって難なく行われる主体の移動・輸送なのである。

こうした東京の交通網は、海を越えた広がりにおいて考えられるべきである。若林幹夫^(六)は、漱石「三四郎」(一九〇八)を参照して、その頃初めてそのような問題が浮上してきたことを論じていた。

青年は汽車に乗って故郷から東京へ向かってゆく。その途上で彼が通過し、経験し、接触してゆくのは、「地方」から「東京」へと求心的に進んでゆく鉄道をいわば軸として、その軸の周囲に広がる国土の内の諸領域と、その地域を超えてはるか大陸へと広がってゆく広大な空間である。そこでは世界は、九州という故郷(Ⅱクニ)を超えて広島、京都といった日本国内(Ⅰ国家の空間)はおろか、旅順や大連という国家の外部の勢力圏にまで広がっている。「…」国土やその内外の空間は、ここではその内部に異なる地域を含みながらも、連続して広がってゆく一つの巨大な平面のようなものとして現れている。そして、後に三四郎を大いに驚かせる都市東京は、そうした空間の中にあって一種特権的な位置を占めている。

吉見俊哉^(七)は若林の指摘をふまえ、東京駅開設直前に書かれた「三四郎」において、のちの関東大震災後の「〈帝都・帝国〉の地政学が予見的に描き出されていた」と述べる。それは、「〈銀座・丸の内／東京駅・宮城／帝国〉という中心から周辺を睥睨していくタイプのトポグラフィ」であるという。

「東京日記」は、こうしたメディア・テクノロジーを媒介にして広がる連続的な社会空間を前提としている。だが、テキストにおいては、

そのような〈帝国〉的な広がりがあるが、必ずしも均質で連続的なものとして表象されているとは言えない要素がはらまれている。それは、このテキストが全く無関係に思える断章の連なりであるという点ではない。本論は「東京日記」については、過去と関わる断片的な形象の出現が起る章に限って検討する。それは、そこでのみ、上記の要素が認められ、三〇年代後半の百間のテキストの批評性を論じることができるからである。

先に少しふれたように、丸川も「東京日記」の批評的な要素を「ノイズ」「不協和音」として問題化するが、本論の立場と異なりその中身は様々である。上記で挙げた、都市や住民の身体の再編の様相のほか、「東アジア全体を包む複数の暴力を暗示」（傍点原文・丸川）する点も読み取られている。これは、「東京日記」で、「満洲國」から来たという学生たちが東京駅の食堂で口論となり、そのうち「私」にも敵意が向けられ、食堂全体が不穏な空気に包まれるといった出来事が語られていることによる（「その十一の上」「その十一の下」）。先行論では高橋みなみ（八）も、「東京日記」の幾つかの出来事に「帝都・東京、延いては帝国・日本解体の危機に直面している、一九三八年という時代に対する憂慮」を読んでいる。

これに対し、本論と非常に近い立場で論じているのがレイチェル・デイニット（五）である。デイニットは、幾つかの章を取り上げて、都市の中に埋められた別の歴史や記憶の諸相を発見する「文学的考古学」（a literary archeology）を百間が行ったとする。その試みはモダニティと軍国主義への批評性を持つものとして評価されているが、中でも、同時代の「日本回帰の運動」を背景に読まれるべきだと主張されている。

だが、主体の批評性を留保するか否かで、デイニットと本論の立場には大きな相違があると言える。デイニットの研究書全体に言えることだが、テキストに見出される不均質で断片的なモダニティの美学が、作家主体に関しては問題にならず、自律した批評的主体として収まっている印象がある。つまり、分析において無意識の問題がはつきりと出て来ないのである。「考古学」という明確な単語を出している「東京日記」論でも、どうも主体が能動的に記憶の諸相を掘り起こす、発見する、露わにするといったニュアンスが残っているように思われる。それに対し本論は、このテキストでは明らかに過去と関わるイメージの到来が問題になっていると考える。いわばそれは唐突にやって来る「無意識的記憶」（プルースト）と関わるが、それがどのような問題系を張り巡らしているのかを論じる必要がある。

そして本論では、「東京日記」の幾つかの章がはらんでいる要素が、より明確に展開されたテキストとして、同年の「鼻」も取り上げ、検討する。これらのテキストにおける、断片的なイメージの到来という出来事をめぐって、どのような抗争が生じているのか。またそれは、デイニットが「日本回帰の運動」を的確に問題にしているように、同時代のテキストと対照してみると、どのような関係にあるのか。以下、まずはより広い文脈から、都市と歴史の語りをめぐる三〇年代後半の問題系を整理していく。〈国土〉の時間的・空間的な連続性の表象をめぐ

って、この時期どのような問題系が形作られ、百間のテキストはどう関わっていたのだろうか。

(二) 〈帝都〉と〈帝国〉のネットワークをめぐる問題——「鐵道館漫記」周辺から

「東京日記」には、「鐵道館漫記」(『新日本』一九三八年二月)という関連するテキストがある。一九三七年の歳末に、「東京日記」執筆のために東京駅の鉄道ホテルに泊まり込んだ際の状況が語られているのだが、取り上げるのは、「東京日記」の舞台裏を知ることができるからではない。もとより、「東京日記」そのものが、以下のように自らが書かれている状況をテキストに織り込んでいる。

私は仕事の都合で歳末の半月ばかり、東京驛の鐵道ホテルに泊まつてゐたが、その間は一度も外へ出なかつたので、大分気分が鬱して來た。〔…〕

「その二十三」

そのため「鐵道館漫記」は、「東京日記」の舞台裏を明かしているというより変奏された一挿話のような位置を占めており、また「東京日記」を取り巻く文脈を別の角度から教えてくれるテキストなのである。

「鐵道館漫記」は、鉄道ホテルの一室で西洋風ベッドや鉄道といった装置に取り囲まれる主体の姿を語っているが、特にベッドにまつわる話は詳しく展開される。「私」は、西洋風のスプリングの効いたベッドでは満足に眠れなかつたと不満を述べる。ベッドに上がるまでも一苦労であるし、横になってからも、「うつらうつらしかけた時に、一寸身體を動かした爲に、ぐらぐらすると、今何處に寝てゐるかを忘れて、腦貧血を起こした様な氣がして、あわてて手を出して何かに掴まらうと思ふ」という調子で、ろくに眠れなかつたのだと。

テキストは、脚のついたベッドで眠る「西洋人」の文化と、地面で眠る「私共」の文化という比較文化論めいた構図を提示する。だが、それをめぐって展開される風変わりで迂遠な話は、どうも対立構図を強固に立ち上げる方向へ向かうようには見えない。

西洋風のベッドに脚がついてゐるのは、大昔の人間が樹の枝に上がつて眠つた習慣が残つてゐるのであると云ふ事を讀んだ事があるが、その氣持が代代傳つてゐるとすれば、西洋人は床の上に轉がつて寝るのは不安に思はれるかも知れない。

生まれたばかりの赤ん坊が、身體のどこにもまだ力と云ふものは備はつてゐないのに、ただ手の平を握り締める力だけは生まれ落ちた時から強くて、小さな指を開かせようとするとなほの事かたく握つてしまふ。「…」何故そんなに赤ん坊が手を握り締めるかと云ふのは、大昔に樹の枝から落つこちない爲であると云ふ事もどこかで教はつた覚えがある。

西洋人の赤ん坊をいぢくつて見た事はないので、生まれ立てにどんな風に握つてゐるか知らないが、私の子供達については、みんな實驗して知つてゐるから、我々の祖先も、樹の枝の上でお産をしたかも知れないと云ふ事は考へられる。

しかしお産は大昔でも大切な事であつたに違ひないから枝に登つたかも知れないが、毎晩寝るだけの事なら、私共の祖先は一一その面倒をしなくても、地面に眠つて安心してゐられたのであらう。その爲に私共は脚のついたベッドの上にならなくても、疊の上の布團の中で手足を伸ばして楽しい夢を見る事が出来る。

「西洋人」の文化と「私共」の文化の対立を述べ、後者の優位（樹の枝の上から地面に降りて眠るようになった進化？）を主張する文化論のように読めないこともないが、明快な対立構図と見るにはこの迂遠な話はどこか半端で、徹底されることがない。「西洋人」と「私共」の文化の相違という構図は、ともに樹の枝の上で眠つた太古の（人類史的な）記憶の痕跡が残つてゐるらしいといった話を經由しながら、中途半端に脱臼されてゐるとも言える。

対立構図は、「私」が最終的に西洋風ベッドを拒絶せず受け入れていくという展開によつて、さらになし崩しにされている。ホテルに泊まり込んだ半月の間に、仕事の疲れも相まって「眠る時のぐらぐらもそれ程氣にならなく」なり眠れるようになったと、身体がベッドに慣らされていったことが語られてゐるのである。「鐵道館漫記」は、揺れるベッドでふらふらになり、ブラインドで光を遮断した部屋で朝か夜かも分からなくなるといった不安定な身体の様相を語るが、それを拒絶してはいない。

このテキストの掲載誌が、新日本文化の会の機関誌『新日本』だったという点は興味深い。創刊号は前の月（一九三八年一月）に出たばかりで、「創刊の言葉」⁽¹⁰⁾では佐藤春夫が、「日本をいつまで外国植民地にして置かなければならないのか」、「古い日本の土に根をおろして新しい文化の花を咲かせなければならぬ」と、「民族全体」で取り組むべき課題を述べてゐる。

よく知られる、萩原朔太郎「日本への回帰 我が独り歌へるうた」⁽¹¹⁾『いのち』一九三七年（二月）も『新日本』創刊と同じ頃である。（西洋・近代）化による「家郷」の喪失を嘆く、以下の一節は特に有名だらう。

僕等は昔の記憶をたどりながら、かかる荒廃した土地の隅々から、かつて有つた、「日本的なるもの」の実体を探さうとして、当もなく侘しげに徘徊してゐるところの、世にも悲しい漂泊者の群なのである。

かつて「西洋の囃」を心に画き、海の向うに蜃気楼のユートピアを夢みて居た時、僕等の胸は希望に充ち、青春の熱意に充ち溢れて居た。だがその蜃気楼が幻滅した今、僕等の住むべき真の家郷は、世界の隅々を探し廻つて、結局やはり祖国の日本より外にはない。しかもその家郷には幻滅した西洋の囃が、その拙劣な模写の形で、汽車を走らし、電車を走らし、至る所に俗悪なビルヂングを建立して居るのである。僕等は一切の物を喪失した。しかしながらまた僕等が伝統の日本人で、まさしく僕等の血管中に、祖先二千余年の歴史が脈搏してゐるといふほど、疑ひのない事実はないのだ。そしてまたその限りに、僕等は何物をも喪失しては居ないのである。

新日本文化の会は、文芸懇話会解散後、警保局長松本学、佐藤春夫を中心に発足した団体であり、『新日本』編集委員には、春夫の他、保田與重郎、林房雄、中川与一、萩原朔太郎らが名を連ねていた。春夫によると発足の経緯は、「近頃問題の『日本的』を取扱つて、これを知的に徹底させる」ための「知識階級の団体」の必要性を考えたことに始まるといい、三〇年代後半のいわゆる「日本的なもの」を探究する流れにあった。

河田和子(ニミ)は、「日本的なもの」という用語が「一般的に流布するのは満洲事変以降、特に昭和八年から昭和一〇年代にかけて」であり、「昭和一〇年前後、所謂〈文芸復興期〉と称される時期」に多用され、議論が高まったと述べている。

先の「日本への回帰」が、定住する家郷を求めて「世界の隅々を探し廻り、得られず、荒廃した土地を徘徊するという、人の移動のイメージにおいて問題を語っていることは重要である。テクストが訴える「漂泊者」の心情は、交通や通信のネットワークに支えられた様々なモノ、コト、ヒトの移動の状況と併せて考える必要があるからだ。

阿部純一郎(ニヒ)は、「日本のナショナルリズムが東アジアへと膨張していく時代、それは同時に、ますます多くの日本人が、近代の交通・通信ネットワークによって相互連結されたグローバルな社会空間へと巻き込まれていく時代だった」と述べる。そうした中でも、「日本帝国を移動する人の流れは、一九三〇年代に頂点を迎えた」という。阿部の整理に沿つて先行研究に言及すると、テッサ・モリス・スズキ(ニヒ)は移民をめぐる状況について、一九三二年までに太平洋域の委任統治領や「満州国」には八二万五〇〇〇人、朝鮮、台湾、樺太などには一〇〇万人以上の日本人植民者が移住を行ったという統計があると指摘している。他方、高岡裕之(ニヒ)は、第一次大戦後に成立したツーリズムが、三〇年代には国家による観光事業への取組みを背景に活発化し、旅行者の増大と裾野の拡大を促した様相を論じている。高岡は、軍港の「観

光地」化、建国神話に係る地域の誘致宣伝、生活文化運動としての徒歩旅行ブームなど、ナショナルリズムと無縁ではない大衆ツーリズムの内実を明らかにし、こうした活発な動きが日中戦争開戦後も拡大し続けていたことを明らかにした。阿部によれば、そのような旅行の隆盛は国内に限られるものではなく、訪日外国人旅行者数が「一九三五―三七年または皇紀二六〇〇年にあたる一九四〇年度に戦前最大のピークを迎えている」と指摘している。また、三〇年代は各植民地をめぐる「帝国観光」も活発化するという(七)。

「東京日記」でも、東京駅の食堂の「満洲國」から来たという学生たち、ホテルの食堂の「西洋人」など、交通や通信のネットワークによって媒介された、グローバルな人の移動や混雑が示されている。だが、それに劣らず重要なのは、「東京日記」発表の翌年、人気の最盛期にあった百間が日本郵船の囑託となり、豪華な船旅を経験していることだろう。この時期、それまで「安藝の宮島から西へ行った事はないので、下ノ關も知らず、勿論九州の土を踏んだ事も」(八)なかつた作家は、植民地台湾へと「観光旅行」に赴くことになるのである。この旅の様子は幾つかのテクストで語られ、多くが一九四一年刊行の単行本『船の夢』に収録された。

そして、「鐵道館漫記」に戻れば、このテクストは、西洋風ベッドに横たわる「私」が、東京駅で出征兵士を見送る万歳の声らしき反響に耳を澄ませる所で終わっている。つまり、ここでも「帝都」から戦地に繋がるネットワークが前提となっているのである。

夜明け近くに、下の乗車口のホールで、獅子か虎かが一聲うわうつと吼えて、その後が廣い天井にわぁんと響き渡った。驚いて耳を澄ましてみると、また同じ様な聲が聞こえたが、大分氣持がはつきりして来て、獅子や虎ではなく曉の出征を送る見送人の萬歳の聲が、邊りが寒いので短かく響いたのであらうと思つた。さう思つてゐる内に又三聲目が物凄い反響を伴なつて聞こえた。

阿部が、「日本がファシズム・総力戦体制へと突入していく時代、それはますます多くの旅人たちがトランス・ナショナルに移動し、異なる民族や文化との接触・衝突をくり返した、異種混血的な時代だった」とも述べるように、これらは連関する事象として捉えなければならないのである。

「日本への回帰」は、まさにこうしたグローバルな社会空間の広がりにおける、家郷の喪失を嘆いている。かつてあった「日本」との連続性は今や断ち切られ、眼前には荒廃した土地のみがある。いわば「国土」の時間的・空間的な連続性が断ち切られているという危機を、どう回復するかが問題になっているのである。この問題は、むろん同時期刊行の『国體の本義』(一九三七)とも関係しながら、三〇年代後半の複雑な布置を形作っているはずだ。

では、このような布置において、三〇年代後半の百間のテキストはどのように位置づけられるのか。「日本への回帰」が〈日本〉の時間的・空間的連続性の表象を求めていくのだとすれば、一方で、植民地台湾の〈観光旅行〉を語る百間のテキストにおいても、異なる形ではあれ、やはり齟齬のない同質的な時空間が前提とされているのではないか。それに対し、「東京日記」や「鼻」は、〈帝国日本〉の編成の中心と目される〈帝都〉を舞台としながらも、それらのテキストとは別種の要素をはらんでいるのではないか。台湾をめぐるテキスト、「東京日記」と「鼻」、これらのテキストをそれぞれ検討し、位置付ける必要がある。

(三) 永井荷風「瀧東綺譚」と百間「東京日記」——東京に現れる鱈／鰻

「東京日記」発表より少し前、同じく東京を舞台にしたテキスト、永井荷風「瀧東綺譚」(『東京朝日新聞』一九三七年四月一六日～六月一日)が発表されている。

よく知られるように、玉の井という通称で呼ばれた向島区寺島町の私娼街を舞台に、小説家の男と娼婦の女の出会いと別離が語られるテキストだが、「東京日記」先行論ではディニットが言及している。ディニット(三〇)は、海野弘『モダン都市東京 日本的一九二〇年代』(三二)などの先行研究を参照しながら、文学的舞臺としても物理的な住処としても、多くの作家がこの頃までに都市を放棄したとし、都市で書き続けた者でもノスタルジアを通して追憶したと、荷風を例に挙げている。「瀧東綺譚」も、消えつつある古い東京のノスタルジックな景色を描いた作として言及されているが、具体的な比較は行われていない。本論では、台湾をめぐるテキスト、「東京日記」「鼻」、といった三〇年代後半の百間のテキストの位置を明確にするために、まず「瀧東綺譚」との対照が有効だと考え、論じる。

川本三郎(三三)は、「瀧東綺譚」は「決して花柳小説の変型でもなければ恋愛小説でもなく、一篇のユートピア小説、隠れ里探索譚である」と指摘している。実際、「わたくしは殆ど活動写真を見に行つたことがない」という語りで始まる「瀧東綺譚」では、小説家は、玉の井へ向かう理由として「ラデイオからの逃走。銀座丸ノ内のやうな首都枢要の市街に対する嫌悪」を挙げている。とはいえ東京の中枢を嫌悪してそこから逃れ、一種のユートピアとして見出される玉の井という土地もまた、都市整備を通じて街の形勢が変わり、「このやうな辺鄙な新開町

に在つてすら、時勢に伴ふ盛衰の変は免れない」と語られる。それでも、小説家の男が親しくなる娼婦の「溝際の家」は、「大正開拓期の盛時を想起させる一隅」、表通りのラジオや蓄音機の響きがよく聞こえない場所にあるという。男は、娼婦の女、どぶの汚さ、蚊の鳴き声といった玉の井の情景が、「三四十年むかしに消え去った過去の幻影を再現させてくれる」と語っている。

銀座や丸の内のような市街から退避した男が、この土地に何を求めているかは明白である。テキストの前半、男と女が出会った直後の場面にも、そうした志向が特徴的に表れている。急な雨の中、男は傘を貸した女の家に上がり込む。

初め家へ上つた時には、少し声を高くしなければ話が聞きとれない程の降り方であつたが、今では戸口へ吹きつける風の音も雷の響も歇んで、亜鉛葺の屋根を撲つ雨の音と、雨だれの落ちる声ばかりになつてゐる。路地には久しく人の声も登音も途絶えてゐたが、突然、

「アラ〜大変だ。きいちやん。鱈が泳いでるよ。」といふ黄いろい声につれて下駄の音がしだした。

女はつと立つてリボンの間から土間の方を覗き、「家は大丈夫だ。溝があふれると、此方まで水が流れてくるんですよ。」(三三)

雨が降り続くと溢れるどぶの汚水が、近代的な都市整備の遅れを示すだけでない。明治以降の東京の歴史を「水の都」から「陸の都」への転換として論じる陣内秀信^{三三}は、関東大震災を契機に、東京の都市空間の本質的な変化が進み、「水と結びついた多義的な都市空間や盛り場が急速に衰退した」と述べているが、どぶが溢れた後を泳ぐ鱈とは、そうした失われゆく〈前近代〉的な都市空間を示唆し、消えつつある〈自然〉、〈野性〉としての役割を仮託されていると言える。

一方、「東京日記」の「その一」では、「澤東綺譚」と奇妙な符合を示す出来事が語られている。舞台は、こちらも雨の降る、日比谷の交差

点である。雨を受けていた皇居の濠の水面が揺れ始め、そのうちに道路に溢れ出すと、巨大な鰻が出現する。

安全地帯に起つてゐる人人が、ざわざわして、みんなお濠の方を向いてゐる。白光りのする水が大きな一つの塊りになつて、少しづつ、あつちこつちへ揺れ出した。「……」揺れてゐる水面を見つめてゐると、こつちの身體が前にのめりさうであつた。「……」

水の塊りがあつちへ行つたり、こつちへ寄せたりしてゐる内に、段段揺れ方がひどくなると思つてゐると、到頭水先が電車道へ溢れ出した。往來に乗つた水が、まだもとのお濠へ歸らぬ内に、丁度交叉點寄りの水門のある近くの石垣の隅になつたところから、牛の胴體よりもつと大きな鰻が上がつて來て、ぬるぬると電車線路を數寄屋橋の方へ傳ひ出した。頭は交叉點を通り過ぎてゐるのに、尻尾はまだお濠の水から出切らない。

邊りは眞暗になつて、水面の白光りも消え去り、信號燈の青と赤が、大きな鰻の濡れた胴體をぎらぎらと照らした。

巨大な鰻がいなくなつた後、今度は小さな鰻があちらこちらから這つて行くのを「私」は見る。

方方の建物や劇場の雨に濡れてゐる混泥土や煉瓦の縁を、二寸か三寸ばかりの小さな鰻があつちからもこつちからも這ひ上がつて、あんまり澤山重なり合つたところは、黒い綱を揉み上げる様に撚れてゐたが、何階も上の窓縁まで届くと、矢つ張りそれがばらばらになつて、何處かの隙間から、部屋の中に這ひ込んで行くらしい。

ここでも、道路に溢れ出す濠の水、そしてそこから現れる鰻は、〈前近代〉的な都市空間との結び付きを示唆すると言える。だがそれは、幾つかの先行論が論じているように^(三五)、近代的な都市の時空間を忌避し、原始的な時空間を立ち上げるといふ身振りなのだろうか。そしてそれゆえ、「溼東綺譚」に接近するのだろうか。

近代的な都市からの退避という「溼東綺譚」の志向については、すでに同時代評が社会の動向と関連付けて指摘していた。萩原朔太郎による「溼東綺譚」評は、同年の「日本への回帰」の主張を先んじて展開している点でも興味深いものである（「漂泊者の文学 荷風氏の『溼東綺譚』を読む」『文藝』一九三七年七月、傍点原文）。

今日の日本は、文化的に言つて、全く一つの廢跡にすぎない。石と、ガラクタと、煉瓦の破片とが、雜草の中に散らばつてゐる。此所には何の美しいものもなく、何の意味あるものもない。「……」いそのかみ古き昔に迄遡つて、今日人々が日本の、美的なものを探求してゐるのは、まことにこのイデーを求め、失はれた「我等の家郷」を、廢跡の中から掘り当てやうとするところの、心の悲しい渴情に外ならぬのだ。

朔太郎は、「瀧東綺譚」と横光利一「旅愁」（「瀧東綺譚」と同月に連載開始）に、「共に家郷を喪失してゐるところの、寂しい漂泊者」の文学という「時代の共通性」が見出せると述べる。荷風は、失われた「江戸文化のイメージを心に画き、その幻影を追つて向島や浅草の裏街を徘徊してゐる」、そして「旅愁」の主人公は、「西洋に来て日本のことばかり考へ詰めてる」、しかし、彼らが求める「日本」は地球上のどこにもないのだと。

一方、片岡良一「雪国」と「瀧東綺譚」の相似点（『法政大学新聞』一九三七年一〇月）も、「瀧東綺譚」と川端康成「雪国」（三七年六月に単行本刊）の類似性、同時代性を問題にしている（ちなみに、後に出た片岡の単行本では、阿部知二『冬の宿』も併せて比較されている）。『冬の宿』は「瀧東綺譚」の前年一二月に単行本刊。そこには、作家の「世代乃至資質の相違を以てしても何うすることも出来ぬ程の且つ大きな今日の問題が提示されてゐる」のだという。片岡によれば、二作では、「虚無」に憑かれた主人公の男がいずれも日常の生活圏、現実の社会から隔絶した場所へ向かうという共通性がある（一方は玉の井へ、他方は「雪国」へ）。そして、その地で心惹かれる女を見出すにもかかわらず、「同化して燃え上ることが出来ないまゝに、それらの心惹かれるものが、たゞ玩味されたり愛撫されたりするに相応しいもの以上に強化化されず、随つてそれらのものゝ発見によつても虚無は一向征服され」ないという同型の展開を迎えるという。

これらの時評は、同時代のテクストにおいて、今この〈西洋・近代〉化した都市とは異質な場所を求めて主人公の移動、漂泊、越境が試みられるさまに、同時代的な問題を見出していると言えるだろう。

では、「東京日記」もまた同様の試みを行っているのだろうか。先行論でも丸川哲史^{三三}は、この鰻を〈前近代〉性とのみ結び付けることはしていない。丸川は、電車線路を伝い、信号灯を照り返す巨大鰻が「震災以後の帝都復興に掛けられた莫大な資金とエネルギーを象徴する人造怪物の变成」^{リウヴァイアサシ}であり、「幹線道路が作り出す莫大なエネルギーの循環を表現」していると鋭く論じた。さらに、こうした巨大鰻のイメージと相似したものとして、戦後のゴジラ映画やウルトラマン・シリーズを考へることもできるのではないかとしているが、戦後の怪物たちが

都市を破壊して回りながらも「けっして皇居には近寄らなかつた」と指摘し、「東京日記」のある種の過激さを示唆している。

丸川の述べるように、皇居の濠から現れ、電車線路を伝い、また黒い網のようになって建物や電線を伝い、ばらばらになって部屋の中に這い込んでいく鰻は、〈帝都〉に広がり、隅々まで張り巡らされていく交通や通信のネットワークや、それがはらむエネルギーを思わせる。だが、重要なのは、それがあくまで鰻という過去の都市空間（「水の都」としてのネットワーク）を示唆する形象である点だ。「東京日記」の鰻は近代的な都市空間の中で異質なものとして出現するのであり、それは「遷東綺譚」の鰻が風景に（江戸的）情緒を添える景物に見えるのと対照的である。鰻が〈前近代〉的な都市空間を示唆する形象であることは、一方で鰻の出現が「復興」された帝都がもつエネルギー（丸川）と関わることとけして相反するものではない。ベンヤミンの議論を参照し、田中純^{三六}は次のように述べている。

絶えざる崩壊過程にある近代世界は、技術的な発展にともなうて、アルカイックな神話を呼び覚ます。「……」近代が伝統との断絶をもたらすからこそ、古代的な象徴の世界が復活する。歴史的な連続性は断ち切られ、アナクロニクに過去と現在との「非同時的な矛盾」（エルンスト・ブロッホ）が生じる。

鰻の出現は、近代的な都市空間と対立する〈前近代〉的な都市空間の回復を意味するわけではない。むしろそれは、テクノロジーを介して絶えず破壊と再編の渦中にある〈帝都〉において、時間的な連続性を断ち切られて浮遊する、都市の過去と関わる形象が脈絡なく現れてくるという事態だろう。あたかも都市の記憶の地層を突き破るかのようにして現在に出現したこのアナクロニクな、すなわち時間の錯綜した形象は、異質なままで、異なる時間の共存する事態を生じさせている。

こうした要素をはらむ「東京日記」に対し、「遷東綺譚」は同じ三〇年代後半の東京の都市空間を舞台としながら、全く異なる表象を立ち上げていく。先行研究がすでに指摘するように、「遷東綺譚」の玉の井行きもまた、特に関東大震災以後の道路建設、新駅の設置、バスの開通等によってアクセスが格段に容易になったという東京の交通網の広がりや前提としている^{三七}。だが、「遷東綺譚」の小説家はそのネットワークを利用し、〈西洋・近代〉化した「首都枢要の市街」とは異なる時空間として見出す〈周縁〉の地は、結局の所、〈中心〉と相補的な構造になっているのである。

そこでは、都市の時空間は、差異をはらみつつも、ある均質で連続的な平面として現れる。玉の井という地やそこで経験される「過去の幻影」は、単一の発展的な時間において〈中心〉から見た〈遅れ〉としてしか見出されない。映画、ラジオを忌避し、「首都枢要の市街」を嫌

悪し、すなわち反近代、反中央の志向から〈帝都〉を離れて〈周縁〉に移動する男の道行きは、したがって〈帝都〉を中心とした時間的・空間的な編成を補完するものではないか。

そして、百間による台湾の〈観光旅行〉をめぐるテキスト群も、類似する問題を持つているのである。ここでも、拡大する交通（船・鉄道）のネットワークによって〈帝都〉とは異質な地域への移動が行われる。確かに、「澤東綺譚」のように、どぶ川や蚊の鳴き声など「魔窟」と言われた玉の井の情景を通して〈文明〉の側から失われゆくものへの郷愁を語るといった態度はない。だが、両テキストが移動の先に行き着く私娼街と植民地というそれぞれの舞台において、明らかに問題は通底している。

百間のテキスト群の中で、こうした問題の構図が最も明確に示されているのは、「屏東の蕃屋」だろう（初出誌不詳、単行本『船の夢』所収・四一年）。ここでは、台湾先住民・パイワン族の「酋長」一家の小屋を〈観光地〉として訪ねる様子が語られている。彼らは山から降りて街中で生活しており、日本語もよく解るといだが、〈内地〉から来た旅行者に向けて山中の先住民の生活を見せ、記念写真に入って、旅行者から代金を受け取っている。阿部純一郎^③は、「一九三〇・四〇年代には、台湾にとどまらず、日本帝国各地で、植民地の自然・文化・民族を〈商品化＝観光化〉する方向へと政治的な舵が切られていく」と指摘し、そのような先住民の〈異質化・未開化〉と、他方では〈日本化・文明化〉されつつも、あくまで〈観光商品〉としてまなざされ消費される側としての〈未開〉の台湾先住民と、金を払ってそれを消費する〈内地〉から来た旅行者である語り手という非対称的な関係性が構築される局面が、あからさまに切り取られている。

このような三〇年代後半の〈帝国日本〉をめぐる地政学的な構図の中に「東京日記」や「鼻」もあるが、言及してきたように、そこにはアナクロニクなイメージの到来をめぐる、これらのテキストにはない要素が見出せる。項目を変え、さらに検討する。

（四） 都市と歴史の語り——過去と関わる断片的イメージの到来

「東京日記」の「その四」では、丸ビルが不意に消失し、空き地が現れるという出来事が語られる。「私」が省線電車に乗って東京駅に降り立つと、見慣れた景色に異変が生じている。

驛前の交番の横に起つて眺めて見ると、月の懸かつてゐるのは、丸ビルの空なのだが、その丸ビルはなくなつてゐる。いつも見なれた

大きな白い塊りがなくなつたので、その後夜に夜の空が降りて来てゐるらしい。

自動車に乗らうと思つたのだけれど止めて、丸ビルのあつた邊りへ歩いて行つて見たが、一面の原つばで、所に小さな水溜りがあつて、まはりの黒い地面の間に鈍い光を湛へてゐる。あつちこつちに少しづつ草も生えてゐるらしい。丸ビルには地下室もあつたから、地面が平らになる筈はないと考へたけれど、よく解らなかつた。

翌朝再び見に行くと、やはり丸ビルの姿はない。

水溜りの水は綺麗で、水面がちらちらしてゐるのは、あめんぼうが飛んでゐるらしい。丸ビルはどうしたのだらうと思議に堪へないのだが、邊りの人人が平氣で、知らん顔をして通り過ぎるのもあり、乗合自動車も平生の通り走つて来て、「丸ビル前」と云つてゐる女車の聲も聞こえるし、又その度に人も降りてゐる。

この後、友人を連れて見に来てやはり空き地があるだけだったが、さらに翌日行つてみると元の通りに建っている。「今まで自分が知らなかつたので、これだけの大きな建物になれば、時時はさう云ふ不思議な事もあるのだらうと考へた」とテクストは語る。

よく知られるように、かつて丸の内は原つばの広がる地帯だつた。一八九〇（明治二三）年、明治政府が売りに出した広大な原野を三菱が買い取り、「三菱ヶ原」と呼ばれるようになる。高浜虚子は、「明治の三十五年頃」の丸の内を回想している（『大東京繁昌記（8）【丸の内】三十年前』『東京日日新聞』一九二七年三月二三日）。

その時分の丸の内はたゞくらく静かに、又さびしく物騒な天地であつた。夜分などはこの明治生命の前を通ると向ふは真暗な原つばで、たゞ大空に星が輝いてゐるばかりであつた。今の東京駅のあたりも闇の続きで、その向うに僅に京橋辺の灯が見えた。

もちろん、「東京日記」が書かれる頃までにはすでに丸の内には丸ビルが建ち、ビジネスの中心地となっている。「その四」では、こうした屈指のビジネスセンターの象徴たる丸ビルが消失し、その代わりに資本による開發以前の原野が回帰してきたかのように見える。実際、すでに述べたように、先行論には「東京日記」の出来事を、近代的な都市空間から隔絶した原始的な世界の立ち上げとして読む論もある。

同時期のテキストの一つ、川端の「雪国」について言えば、明白にそうした性格を有しているだろう。五味渕典嗣^(三三)は、「このテキストにはどこにも〈日本〉という文字は刻まれていないし、この山里が〈日本〉を代表し表象する風土とはどこにも書かれていないのに、文化的なナシヨナリズムを刺激する作として読まれてしまう理由」が、「雪国」が「神話を擬態」する点にあるのではないかととして、興味深い考察をしている。文筆家・島村が文字を書くことを役に立たない無意味な「徒勞」と見なしていることに着目しながら、五味渕は、そのような「文字の抑圧」がテキストにおける未来の拒絶と関わっていると指摘する。

『雪国』は、自らを神話に転化させようとするプロセスで、文字と時間を抑圧し、遠ざけている。文字で書かれる時間、すなわちそれは歴史の謂である。『雪国』は、歴史を排除し、歴史から自由になろうとしているのである。

そして、「東京日記」に対し、西成彦^(三三)はまさにこのような歴史の語りをめぐって重要な指摘を行っている。西は、漱石「三四郎」の、東京を見た三四郎による有名な一節（凡ての物が破壊されつゝある様に見える。さうして凡ての物が又同時に建設されつつある様に見える^(三三)）と、脈絡なく丸ビルが消失し空き地が出現する出来事を語る「東京日記」を比較し、いわばそこに歴史観の相違を見ている。

近代の文脈において、「破壊と建設」と言うとき、その背後には、つねに弁証的な物の見方が隠されている。テーゼ、アンチテーゼ、ジンテーゼという、あれだ。だからこそ、破壊もまた宜しと、近代人は呟くことが出来るのである。「……」しかし、いったい百間に、「歴史」という観念は、どれほどの重みを持ちえただろうか。実際、『夢十夜』全篇に重量感を加えている「百年」の重みこそ、百間の夢幻的な小説が最も欠いた要素ではなかったか。

これは一見、「雪国」に対する指摘と相似するものに見える。だが、このことはけして、「東京日記」が歴史を排除した時空間を立ち上げようとしている、ということの意味しない。確かに、「東京日記」における丸ビルの消失と空き地の出現には、「三四郎」の文明批評的なまなざしはない。例えば丸川と同じく西も、丸ビルの消失と似たものとしてゴジラによる都市破壊を挙げている。だが、アルカイックな恐竜・ゴジラの誕生に、核兵器を生んだ近代の科学技術や文明の発展がもたらす破局への警鐘といった啓蒙的な物語が付随しているとすれば、「東京日記」における丸ビルの消失と空き地の出現は、あまりにあっけらかんとしており、西が言うように「無意味」なのである（それゆえ、西はそこに

かえって「過激派的な資質」を見出す)。

だが、百間のテクストの場合、その「無意味」は、歴史の排除ではない。「その四」で語られる空き地の出現は、資本による開発以前の原野、〈起源〉の土地への回帰ではなく、やはりここでも、過去と関わる断片的な形象の出現として問題にすべきだと考えられるからだ。それは、空き地という丸の内の過去と関わる断片的なイメージが、現在の都市空間においては異質なものととして脈絡なく現れるという事態である。こうした「東京日記」における歴史のイメージは、ベンヤミン^{三三}による「アレゴリー」としての、過去の断片が瓦礫のように散らばる廃墟としての歴史のイメージに接近している。そして、「東京日記」は、この断片的な形象をめぐって決して明確な物語を語ろうとはしないのである。

「その十七」では、神田の須田町、万世橋駅前の広瀬武夫中佐の銅像が登場するが、銅像と結びついているはずの歴史の物語は、徹底して遠ざけられている。

九段方面へ行く市電の安全地帯に待つて待たれど、中中電車は来なかつた。もう時間を過ぎてゐるので、流しの自動車も通らず、道を歩いてゐる人は一人もなかつた。「……」

寒いので身ぶるひしながら、安全地帯の上に足踏みをして、ぐるりと一廻りした時、町裏になつた廣瀬中佐の銅像のある邊りから、一群の狼が出て来て、向う側の歩道と車道の境目を傳ひながら、靜かに九段の方へ走つて行つた。

山室建徳^{三三}によれば、日露戦争の軍神を称えるこの銅像は、大正時代になると邪魔者扱いされるようになっていたが、満州事変の前後から、「現代日本の栄光の歴史を確認する神聖な場」へと一転したという。そして、三〇年代半ば頃には、「満州事変以降の新しい事態の起源は、日露戦争にある」という語り方が登場し、「現代日本の起源としての日露戦争の存在感はますます増加した」^{三四}。それとともに、歴史を確認し想起させる銅像が再び脚光を浴びることになるのである。広瀬中佐の銅像前では、一九三四年に旅順閉塞三〇周年の記念式典、翌年には日露戦争終結三〇周年の盛大な記念式典が、それぞれ華々しく実施された(同じ三五年には、広瀬の出身地である大分県竹田町に広瀬神社が創建され、文字通り〈軍神〉にまつわる記憶を想起させる場が新たに作られる)。

山室は、昭和一五年の修学旅行の様子が語られる小説、もりたなるお『広瀬中佐の銅像』(二〇〇二)^{三七}を挙げ、「小説の体裁をとっているが〔…〕著者自身の経験を描写したのであろう」^{三八}と述べて参照している。この小説では、東京見物のコースに広瀬中佐の銅像が含まれ

ており、生徒たちは国史の時間で教わった軍神の銅像を仰ぎ見る。見学者は絶えず、銅像を背景に記念撮影をする写真屋が繁昌している。先に参照した高岡裕之の研究でも、建国神話と関わる地域への旅行者の誘致など、観光地と〈日本史〉との結びつきが指摘されていた。ツーリズム、移動の経験は、歴史の物語と結びつく時、〈国土〉の時間的・空間的連続性の表象をめぐるとより複雑な問題として現れる。

「東京日記」では、「私」に広瀬中佐の銅像の姿は見えていないが、辺り一帯に人影は全くなく、活気はない。銅像を囲んで華々しく歴史を語る声も、聞えて来ない。銅像は、九段に走り去って行く狼たちの形象と結ばれることで不穏な気配を帯びはするが、明確な物語とはならず、何かの謎、寓意のように配置されるだけである。繰り返すように、満州事変以降、現在進行中の〈帝国日本〉の歴史の〈起源〉として日露戦争の記憶の重要性が増し、銅像も脚光を浴びていた。銅像をめぐって語られる歴史的な物語においては、〈帝国日本〉の〈国土〉の時間的・空間的な連続性が描き出されていく。しかし、ここでは銅像は、徹底して断片的な形象のまま、都市の片隅、「町裏」に留め置かれているのである。

(五) 遺体の到来と〈帝都〉のアナクロニズム

「東京日記」において、過去と関わる断片的な形象は、明確な物語として結び合わされていくことがない。こうした「東京日記」の性格は、「その五」に特徴的な形で表れている。

「その五」では、「私」は、「場末の二業地で女中をしてゐる」という亡くなった友人の妻を訪ね、そこにもう一人の知り合いも来合わせる。女性は、亡くなった夫の話をし続ける。

何も幽霊などと云ふ事を怖がつてゐるのではないと考へ直した途端に、ふと入口の方を振り返ると、玄關先の暗闇の右寄りの一隅に、つい一週間ばかり前になくなった別の知人の顔が、額縁に這入った肖像畫の様にはつきり浮き出してゐるのを見た事がある。

甘木の細君の話を聞いてゐる内にそんな事を思ひ出したので、もう死んだ甘木の話は止めてくれればいいと思つてゐると、細君の方では急に眞剣な調子になつた様であつた。

その話と云ふのは、甘木が生前に大事にしてゐた大きな繪皿が一枚残つてゐる。お金に困るから、それを賣りたいと思ふけれど、手離しては故人にすまない様な氣がするので、その皿の模造をつくらして、それを賣らうと思ふと云ふのであつた。[…]

私は言葉を切り切り話した。しかし賣つてしまへばいいではないかと云ふところまで中云はれないので、段段と話しが途切れ途切れになり、その黙つてゐる間の息苦しさに堪へられなくなつた。すると細君が急に後を向いて、

「あれ、あれを見て下さい」と云つたので、振り向くと、隣りの間境の襖が開いてゐて、その向うの部屋に、甘木が何年前前に死んだ時の儘の姿で寝てゐた。胸の邊りから裾の方だけ見えてゐるのだが、もう冷たくなつてゐる事は、こちらから見ただけで解つた。

数年前に亡くなつた友人の遺体が、あるはずのない場所に唐突に現れて来る。これもまた、「東京日記」において、現在の都市空間に異質な、アナクロニクなイメージが脈絡なく現れる出来事の一挿話になつてゐるが、それだけではない。もちろん屍体とは、生の連関から切り離された断片という「アレゴリー」の形象として、ベンヤミンが論じたものであつた。

付言しておけば、「東京日記」のこの遺体は、戦後のテキスト「サラサーテの盤」(一九四八)において遺品のレコード盤へと明確に変奏されることになる。ここでは夫を亡くした妻が、行方不明の遺品を取り立てに「私」の元に来訪を繰り返す(「東京日記」における遺品の絵皿と遺体は、ここではレコード盤一つが兼ねている)。終盤、「私」は見つかったレコード盤を返しに自ら亡友の妻を訪ねる。遺品の睡蓮の鉢、生前に飲み残されたビールなど、死者をめぐる記憶を強く喚起させる品に取り囲まれながら、レコード盤が再生される。するとサラサーテの声が何かを潰すような調子で話し出し、妻だけが、その言葉を理解したかのように応答し取り乱すことになる。このように、「サラサーテの盤」におけるレコード盤は、「東京日記」の遺体関わつていた問題をより明確に展開していると言える。ベンヤミンの議論において、「アレゴリー」はまた破砕された言語の断片(「文字」)であるが、遺体レコード盤は、文字通りそのような「粉碎されると同時に保存」(三九)された物質的断片(刻まれた音溝||「文字」)として、有機的連関から切り離され死後の生のうちに彷徨しながら、唐突に到来するのである。このような百間のテキストの性格は、朔太郎「日本への回帰」と興味深い対照をなしている。すでに述べたように、その少し前に発表された朔太郎の「溼東綺譚」評では、「今日の日本は、文化的に言つて、全く一つの廃跡にすぎない。石と、ガラスと、煉瓦の破片とが、雑草の中に散らばつてゐる」と、まさに廃墟としての世界が表象されていた。むしろそれは、かつて確たるものとして在つた(とこの語り手が考へている)〈国土〉の時間的・空間的な連続性が断ち切れ、目の前には無残な瓦礫の集積しかないという嘆きである。そして、その惨状に對し、「日本への回帰」で劇的に現れてくるのが「血」の表象である。今ここ、この体に流れる血液こそが、「祖先二千年の歴史」を繋ぐ確かな道であり、〈起源〉への一貫した歴史的連続性を保証する。その「疑ひのない事実」がある限り、我々は何も喪失してないのだと、テキストは断言する。

こうして、「日本への回帰」においては、生き生きと脈動する血液の表象が〈国土〉の時間的・空間的連続性を一挙に代理しようとする。これに対し、「東京日記」が見つめるのは瓦礫の風景と亡霊の到来である。「その五」がよく示すように、過ぎ去った過去は、時間的・空間的に現在から遠く離れた地点に位置付けられたままになっていくわけではない。そのように葬られたはずの過去は、亡霊のように、因果関係を無視してあるはずのない時と場所に異質な形で浮上してくる。確かに、一方でそうした過去の断片は、日露戦争の記憶のように、現在進行し発展して行く〈帝国日本〉史の〈起源〉として新たに強力な歴史の物語の中に位置付けられ、すでに在った自明の歴史として編成される。だが、「東京日記」は、そのような過去がむしろリニアな歴史の連続性を突き破って浮上し、異質な断片として現在の文脈に食い込んでいる様相に目を向けている。

田中純^{四〇}は、「国体」の象徴とされた「三種の神器」をめぐる論理に言及している。「日本への回帰」が見えない血の表象を以てこれも不可視の〈国土〉の時間的・空間的連続性を見出したのだとすると、田中によれば「三種の神器」とはまさに「国土」がそこに凝縮されて物象化されたモノ」であり、「国体」の護持とは何よりもこの神器を守り伝承することを意味したという。だが、田中は、近代天皇制がこのような呪術的形象を導入した理由は、時代錯誤的な「古代」の現前がもたらす魅惑と関わりと指摘する。近過去との連続性を次々と断ち切り「古代」の現前をまねく、近代の時間性そのものが、神器を異様なフェティッシュと化しているのだと。

そうであれば、「東京日記」は、文字通りの〈帝都〉を、〈帝国〉の時間的・空間的連続性の中心としてではなく、過去と関わる断片的な形象が唐突に到来し、現在において異質な形で組み合わされている、そうしたアナクロニクな運動の支配する都市として語っていたと言える。

(六) 都市・歴史・亡霊——靖国と「鼻」

都市の歴史をめぐる「東京日記」の問題系は、同年の「鼻」(「鬼苑隨筆(二)」『東京朝日新聞』一九三八年六月二〇日)へと連続している。先に論じたように、「東京日記」の「その五」では、すでに都市の歴史の問題は死者の問題と折り重なって現れていた。「鼻」においては、まさに東京という都市空間の記憶をめぐる断片はそのまま死者の記憶をめぐる断片でもある。

テクストは、「十五六年昔」に自分の学生であった「長さん」の思い出をめぐって書き起されている。「長さん」こと伊藤長一郎は「直情徑行の青年であつて、憤慨すると鼻の先を動かした」。同級生たちは「何かすると「長さんが鼻を動かした」と云つて騒ぎ立てた」という。若い教員だったその頃、ある学校帰り、彼ともう一人の学生とともに靖国神社に立ち寄ったことがあったという。

どう云ふ料簡であつたか、それから三人で靖國神社の裏門から境内に這入り込んだが、ぶらぶらそこいらを歩き廻つてゐる内に、社殿の後にある相撲場へ出た。もう邊りが薄暗くなりかかつてゐた中に、谷底の様な所にある土俵の表だけがほのかに白く見えた。そこへ伊藤と平井の二人は駆け下りて行つて、制服を著た儘で角力を取るらしい。

しかし、掛け声とともに立ち上がったかと思つたと二人は離れる。「伊藤は鼻血を出して變な顔をしてゐた。起ち上がった拍子に長さんの動く鼻が平井のどこかにぶつかったのださうである」。それで相撲も取り止めになる。こうした「十五六年昔」の出来事が語られた後、テキストは以下のような数行で唐突に終わる。

伊藤は卒業してから姓が變はり、大橋と云つた。大橋長一郎少尉の戦死の報を聞いて、十五六年昔の靖國神社のたそがれを思ひ出した。護國の鬼となつて靖國神社に歸つて來た長さんの靈が、たまには社殿の裏の相撲場へ遊びに出て、少年時代の夢の破片を探してゐやしないかと云ふ氣がする。

坪内祐三『靖國』(四)は、「英靈」祭祀の空間としてだけではない、靖國神社という場の歴史的な多面性を論じようとする書だが、冒頭でこのテキストに言及している。坪内によれば百閒は、戦死者の靈を「英靈」と見なしながらも、その「英靈」が、靖國神社のある空間の中で、もっと日常的な靈に変わつて行くのを「感じており、何より「百閒にとつて靖國神社は、その社殿だけが靖國神社であるのではなく」、こうした「連想を喚起する広がりを持った空間」としての靖國神社の多面性を語つてゐるということになる。だが、「十五六年昔」の出来事を「思ひ出」すことは、「靖國神社の空間の豊かさ」という、ほとんど無時間的な地平において想定された多義性(意味の豊かさ)と関わるのではなく、時間的な断層のある異質な歴史的イメージが想起を介してぶつかり合うこと、つまり死者の、そして靖國の異なる表象をめぐる抗争と関わるのではないか。ここでは、歴史の語りをめぐる抗争が浮上しているテキストとして問題にしたい。

テキストは一方で、死者をいわば国家の物語の中で語つてゐる。それは、「大橋長一郎少尉」が(おそらく日中戦争で)戦死し、その後「護國の鬼」となつて靖國神社に戻つて來るといふ物語、つまり国家の歴史の中で意義づけられた死者を語る物語である。

だが、このテキストはそもそも、国家のために戦死を遂げた「英靈」といふ物語とは異質な断片として書き出されていなかったか。「鼻」

というタイトル通り、テキストは、憤慨すると動く「長さん」の鼻という断片的な形象をめぐって書き出されていく。無意味な、だが印象深く彼を表すその断片的なしるしは、(鼻) 血を流したある過去の出来事と結ばれている。だが、それは、国家のために血を流し死んだ(英霊)の物語の中で意味づけられることはないだろう、他愛もない思い出であり、それゆえ異質な断片である。また、それは靖国神社をめぐる過去でもある。川村邦光(四三)によれば、靖国神社への民間の関心が低いという二〇年代の状況は、日中戦争が始まって以降も変わらなかったが、三八年一〇月から合祀数が一万柱を超え、戦死者と祭神が膨れ上がっていくにつれて事態は一転するという。だとすれば、靖国神社が息を吹き返し、(英霊) 祭祀の空間としての意義を確固たるものにしていくようにしているまさにその時に、「鼻」は、そうした物語とは異質な記憶の断片が到来してくる瞬間を語っていることになる。そこでは、一方で国家において意義づけられた死者、そして靖国神社の物語が語られるが、他方で、国民が靖国神社を参拝することなど思いもなかった二〇年代の記憶が到来し、語られることで、抗争の場を形作っているのである。

「護國の鬼となつて靖國神社に歸つて來た長さんの靈」が、社殿を抜け出して相撲場で探しているという「少年時代の夢の破片」とは、まさにそのような異質な断片ではないだろうか。このテキストそのものが、(帝國日本)の歴史の物語の一部として意義づけられない、過去の断片的なイメージ(都市、そして死者の過去)の到来を語る断章だとすれば、靈の身振りは、散らばった歴史の断片を語ろうとするテキストの身振りを反復しようとしているように思われる。

(七) 記憶の断片

本章では、三〇年代後半において百閒のテキストが張り巡らせている、都市と歴史の問題系を検討してきた。この時期、交通・通信のネットワークによってグローバルなモノ、コト、ヒトの混濁が一層進む中、多くのテキストが、時に今こことは異なる(前近代)的な時空間への移動を通じて、また歴史の排除を通して、あるいは血の表象を介して、様々に、或る安定した均質な時空間の立ち上げを試みていた。百閒のテキストもまた、一方では内閉的な世界を作り上げようとしている。例えば、「鼻」において戦死者をめぐって浮上する過去は、日本軍の戦死者にまつわるものであって、(日本国民)以外の戦死者をめぐる過去は浮上して来ないし、「長さん」の靈は靖国神社という場に神としていわずに封じ込められようとする。

川村邦光(四三)によれば、「靖國の忠魂・英靈祭祀」の本質は、「固有の名、家、血縁・地縁あるいは地域」から切断された上で、「天皇あきつみかみ現御神」

を補佐する「国家の神」として同質的に回収される点にある。さらに、神として祀られた霊は「鎮座し、どこにも行くことなく定住」するといいい、靖国神社・護国神社が霊を一つの場に封じ込めるといふ特殊な場であることも指摘している。

だが、「鼻」では霊はけして社殿に固定されたままにはならず、その裏の相撲場へと遊びに出る。霊のそうした運動そのままに、そこにおいて、「長さん」という固有の死者の記憶、都市の別の記憶が浮上してくるのだとすれば、「東京日記」においてもまた、あくまで〈帝都〉の直中において、葬られたはずの過去の断片的な形象が各地で不意打ちのように浮上し、現在において異質な形で食い込む、アナクロニクな運動が見出されている。そこにこそ、百間のテキストと〈歴史〉との批評的な関係性の一つが賭けられていると言えるのではないか。

(二) 丸川哲史「帝都の人造怪物 内田百閒 1934『旅順入場式』、1938『東京日記』」(『帝国の亡霊 日本文学の精神地図』青土社、二〇〇四年)。

(三) 後年書かれた百閒「何のその」(一九六二)によれば、原稿料は五〇〇円で、前借りを計らってもらったという。

(四) 「時折、ハツとする程、感覚的な触角の美しさがあるが、潤沢さにまで発展しないうちに神経的なとげとげしきで破れてしまふ。[...]」このやうな作品は如何に破調の美しさがみなぎらうとも、絶対的に頂けぬ。[...]」本当の美しさはやはり真理の美しさであることを心強くも今更思ひ浮べる」(「今月の小説」改造)『三田文学』第二三卷第二号、一九三八年二月)。

(五) 成田龍一『歴史』はいかに語られるか——一九三〇年代「国民の物語」批判』(ちくま学芸文庫、二〇一〇年)。

(六) 川村二郎「解説」(内田百閒『東京日記 他六篇』岩波文庫、一九九二年)。

(七) 若林幹夫「第一章 空間・近代・都市——日本における〈近代空間〉の誕生」(吉見俊哉編『都市の空間 都市の身体』勁草書房、一九九六年)、四〇五頁。

(八) 吉見俊哉『視覚都市の地政学——まなざしとしての近代』(岩波書店、二〇一六年)、七四〇七五頁。

(九) 高橋みなみ「内田百閒『東京日記』論——その十一」「その十五」における暴力性——」(『論樹』第二三号、二〇一一年十二月)から引用。その他、同「内田百閒『東京日記』論(二)——その一」「その十七」東京中心地から発生する動物——」(『論樹』第二四号、二〇一二年十二月)もある。

(一〇) Rachel DiNitto, *Uchida Hyakken: A Critique of Modernity and Militarism in Prewar Japan*, Massachusetts: Harvard University Asia Center, 2008, Chapter 4.

(一一) 佐藤春夫「創刊の言葉」(『新日本』第一卷第一号、一九三八年一月)。

(一二) 鳥居邦朗「新日本文化の会」(『国文学解釈と鑑賞』第六七卷第五号、二〇〇二年五月)。

- (二二) 佐藤春夫「近事夕語」(三) 新日本文化の会発生」(『報知新聞』一九三七年八月五日)。
- (二三) 河田和子『戦時下の文学と(日本的なもの)』——横光利一と保田與重郎——(花書院、二〇〇九年)、五〇六頁。
- (二四) 阿部純一郎『(移動)と(比較)の日本帝国史 統治技術としての観光・博覧会・フィールドワーク』(新曜社、二〇一四年)、二八、二五二―二五三頁。
- (二五) テッサ・モリススズキ「植民地思想と移民——豊原の眺望から——」(吉見俊哉ほか『岩波講座 近代日本の文化史6 拡大するモダニティ』岩波書店、二〇〇二年)。
- (二六) 高岡裕之「観光・厚生・旅行——ファシズム期のツーリズム」(赤澤史朗・北河賢三編『文化とファシズム 戦時期日本における文化の光芒』日本経済評論社、一九九三年)。
- (二七) 高媛「楽土」を走る観光バス——一九三〇年代の「満洲」都市と帝国のドラマトウルギー——」(注一五・吉見ほか『拡大するモダニティ』、曾山毅『植民地台湾と近代ツーリズム』(青弓社、二〇〇三年)。
- (二八) 「船中暦日なし」(『大洋』第二卷第一号、一九四〇年一月。のち「大和丸」と改題)。
- (二九) 引用は『荷風全集』第一七卷(岩波書店、一九九四年)に依拠する。
- (三〇) DiNitto, op.cit., pp.166-170.
- (三一) 海野は、二〇年代末に開花しようとしていた日本のモダニズム/都市文化/都市表現が、未成熟なままで三〇年代に「弾圧」されたという観点でテキストを論じている(海野弘『モダン都市東京 日本の一九二〇年代』中公文庫、一九八八年。特に三一、三二〇、三二七―三二八頁などに明示されている)。
- (三二) 川本三郎『荷風と東京(下)——『断腸亭日乗』私註』(岩波現代文庫、二〇〇九年)、一七〇頁。
- (三三) 注一九・『荷風全集』第一七卷、一〇六頁。
- (三四) 陣内秀信『東京の空間人類学』(ちくま学芸文庫、一九九二年)、一七四頁。
- (三五) 保田和彦は、「東京は近代的な都市空間ではなくなり、日常世界から土俗的神秘に支配された非日常的な空間へと変容している」とし、そのような空間は「都市東京に対しての自己隔絶」と「失われたものに対する郷愁」という、内田百閒の自己の心象が投影されてつくり出された世界」であると論じた(『内田百閒の東京幻視——『東京日記』を中心に——』、『龍谷大学大学院研究紀要 人文科学』第一四集、一九九三年三月)。また、吉川望も、テキストの出来事を「近代的抑圧から自由な「私」によってモダン都市に呼び出された、「原始的な怪異世界」の現出として論じている(『内田百閒「東京日記」論——日常的怪異空間としての東京——』、『阪神近代文学研究』第九号、二〇〇八年六月)。
- (三六) 片岡良一『近代日本の作家と作品』(岩波書店、一九三九年)では、「『瀧東綺譚』と『雪国』と『冬の宿』」と改題され、内容も三作の比較になっている。
- (三七) 注一・丸川「帝都の人造怪物」、五一―五二頁。
- (三八) 田中純『都市表象分析I』(INAX出版、二〇〇〇年)、一〇〇頁。
- (三九) 塩崎文雄「第六章 震災復興と文学——『瀧東綺譚』の考古学」(原田勝正・塩崎文雄編『東京・関東大震災前後』日本経済評論社、一

- 九九七年)、嶋田直哉「消えたラビリンス——「玉の井」の政治学——」(『日本近代文学』第六四集、二〇〇一年五月)など。
- ㉟ 注一四・阿部『〈移動〉と〈比較〉の日本帝国史』、二三五〜二六頁。
- ㊱ 五味渕典嗣「凍りつくことば……『雪国』論ノート」(『大妻国文』第四四号、二〇一三年三月)。
- ㊲ 西成彦「百閒と漱石——反〓三四郎の東京」(佐藤泰正編『文学における都市』笠間書院、一九八八年)。
- ㊳ 夏目漱石「三四郎」(『定本漱石全集』第五卷、岩波書店、二〇一七年)、二九三頁。
- ㊴ ヴァルター・ベンヤミン『ドイツ悲劇の根源』上・下巻(浅井健二郎訳、ちくま学芸文庫、一九九六年)、同(久保哲司訳)「セントラルパーク」(『ベンヤミン・コレクション』近代の意味)、浅井健二郎編訳、久保哲司訳、ちくま学芸文庫、二〇〇六年第二版)。
- ㊵ 山室建徳『軍神 近代日本が生んだ「英雄」たちの軌跡』(中公新書、二〇〇七)、七九頁。広瀬中佐をめぐる歴史的経緯については、同書第一章、第二章を参照した。
- ㊶ 山室建徳「日露戦争の記憶——社会が行う〈現代史教育〉——」(『帝京大学文学部紀要 教育学』第二六号、二〇〇一年一月)。
- ㊷ もりたなるお『広瀬中佐の銅像』(新人物往来社、二〇〇二年)。
- ㊸ 注三五・山室『軍神』、七九頁。
- ㊹ 注三四・ベンヤミン「セントラルパーク」、三七四頁。
- ㊺ 田中純『死者たちの都市へ』(青土社、二〇〇四年)、二一九〜二二〇頁。
- ㊻ 坪内祐三『靖国』(新潮文庫、二〇〇一年)、三〇〜三二頁。
- ㊼ 川村邦光『弔い論』(青弓社、二〇一三年)、一四二〜一四四頁。
- ㊽ 注四二・川村『弔い論』、一五一、二五二頁。

第九章

「柳檢校の小閑」における盲目と亡霊の時間性

(一) 盲目の問題系——過去・死者・言葉の知覚

「柳檢校の小閑」〔『改造』一九四〇年五・六・八月〕は、盲人の檢校・柳を語り手とした全一〇章のテクストである。勤務する女学校での琴の稽古、洋行帰りの若奥様への出稽古、西洋音楽の演奏会や箏曲家の組合の集会への出席など、柳の日々の出来事が語られている。女学校の英語の先生である「三木さん」への稽古では、追善曲「残月」を練習曲に稽古が繰り返されるが、終章に至って、今までの話が「十七年前」の出来事であること、三木さんが軍港の街へ発った翌々日に関東大震災が起こり、そのまま帰らなかったことが突如明かされる。そしてテクストは以下のように、「残月」を習い残したまま帰らなかった、三木さんへの苦しい思いを述べた一節によって結ばれている。

十七年前の三木さんのお稽古は到頭後歌一くさを残して尻切れの儘になった。磯邊の松にと云ふのは「残月」と云ふ曲であつて、峯崎勾當の作である。前にも一寸云つた通り、自分は琴に向かつて、歌の意味と云ふ事は成る可く考へぬ事にしてゐる。その方針は今日の稽古の上にも變へないが、しかし、「今はつてだにおぼる夜の月日ばかりはめぐり来て」と云ふただそれだけの文句の後歌は、ふと口の中節に上ぼしただけでも自分に取つて苦しい氣持がする。三木さんはその一節だけ習ひ残して大きな燄の中に消えてしまった。その後の十七年この方自分はまだ何人にも「残月」を教へない。

なお、「柳檢校の小閑」は単行本『船の夢』(一九四二)に収録されるが、その後『残月』(一九四八)に再録される際に「残月」と改題、更に『内田百閒・牧野信一・稲垣足穂(日本の文学34)』(一九七〇)収録時に再度「磯邊の松」と改題されている。

掲載当時、時評での言及はわずかだったが^(二)、現在までの先行論ではおおむね二つの方向から論じられてきた。

まず、登場人物の「三木さん」に実在のモデルを想定し、作家との関係を指摘する方向がある。先行論では「三木さん」のモデルとして、百閒の下でドイツ語の個人教授を受け、関東大震災で消息不明になった長野初^(三)という女性が指摘されている。川村二郎^(四)は、「柳檢校の小閑」は「主人公の女弟子に対するひそかな恋慕の思いを主軸にしている」、長野初への作家の感情が投影されているとした。酒井英行^(五)も、池上檢校(百閒の高校時代の琴の先生)と弟子の女性(女学校の唱歌の教員で、関東大震災で亡くなった)、というもう一対のモデルを推測しつつ、「池上檢校と女弟子という人物関係(外形的な)を借りて、かなり誇張し、変形した、百閒と長野初との関係様態を描いた」としている^(六)。

もう一つの方向としては、語り手が盲人である点に着目した評価があり、盲人の感覚の表現や、盲目と関わる他作家のテキストとの関連が問題にされてきた。三島由紀夫⁵は、「盲人の世界の感覚と心理に対するおそろべき犀利な洞察力と感情移入、ほとんど盲人の感覚世界への自己同一化、と謂った形で、どんな細部もゆるがせにせず、いや、細部にこそ極度に盲人的感覚を働かせ、神技を駆使した作品」と評価した。また、三島は、「柳撿校の小閑」が「老いらくの恋の物語」であり、「すこぶる皮肉な、すこぶる微妙な、すこぶる暗示的な表現でしか、官能的な事柄を語らない」として、同じく盲人の検校が登場する有名作・谷崎潤一郎「春琴抄」（一九三三）と対比している（「盲目を描いて、「春琴抄」を女性的傑作とすれば、「磯辺の松」は男性的傑作であり、微妙な風趣に充ちたストイシズムの成果である」）。

他作家のテキストでは、百閒と交友のあった盲人の箏曲演奏家・作曲家、宮城道雄の「随筆」からの影響も指摘されている。川村二郎⁶は、宮城の「随筆」における「音のみで織り上げられる風景の図柄」に百閒が感激し、「音の世界だけで成り立つ小説」を考案させたと推測している。

交友のあった宮城の「随筆」だけでなく、「春琴抄」についても、百閒が読んでいたことは「春琴抄の放送」（一九三四）などのテキストから確実だと思われる⁷。そうした点をふまえて福田博則⁸は、「柳撿校の小閑」が「春琴抄」やそのリアリティをめぐる同時代の議論の影響下で、「百閒としての「ほんたうらしい感じ」〔引用者注・谷崎「春琴抄後語」より〕の小説」として書かれたテキストだとし、「視覚による描写を完全に排除し、盲人による語りの世界を完成させている」と評価している。また野田康文⁹も、「春琴抄」や宮城の「随筆」からの影響を指摘しつつ、「柳撿校の小閑」が中途失明の盲者の世界の表現において「盲目Ⅱ〔闇〕というステレオタイプの表象」を解体し、「春琴抄」をもしのぐリアリティを獲得¹⁰したと論じた。

本論の関心もまた、テキストが盲人の一人称という枠組みをとっている点にある。だが、先行論がもっぱら盲人の感覚描写のリアリティという観点から評価を行っているのに対し、本論は、盲目の語り手という枠組みがテキストでどのような問題系と結びついているのか、という観点から検討を行う。

これまで検討してきた百閒のテキストとの関連をふまえても、「柳撿校の小閑」において盲目なるものは主に、現在においてはもはや知覚できないように思われる過去や死者をめぐる問題系に關わっていると思われる。冒頭で紹介したように、「柳撿校の小閑」では終章に至って、それまで語られていた日々が一七年前のことであり、震災が起こって三木さんが帰って来なかったことが明かされる。つまり関東大震災を境にして、そこには人や都市をめぐる決定的な断絶が生じていることになる。そして、特に先に引用したテキストの末尾は、追善曲「残月」の歌詞の一節の引用も相まってそうした断絶が印象付けられている。この曲は江戸後期、盲人演奏家・作曲家の峰崎勾当によって門人の女性

の追善曲として作られたとされるが（作詞者は不詳）（二〇）、田口尚幸（二一）が解説するように歌詞はまさに「この世とあの世の隔絶感」を示す内容である。以下、参考までに、田口による表記と現代語訳に依拠して「残月」の歌詞全体を挙げておく。

磯辺の松に葉隠れて、沖の方へと入る月の、光や、夢の世を早う、覚めて真如の明らけき、月の都にすむやらん。今は伝だに朧夜の、月日ばかりは巡り来て。

（現代語訳）

月が、磯辺の松の葉に隠れつつ、そのまま沖の方へと沈んで行きます。その月の光のようですねえ、夢のごとくはかないこの世を信女は早くに去ってしまつて。そして、今頃は、早々と目覚めて、清浄な悟りの世界に生まれ変わり、信女は、真如（仏法の絶対真理）の明らかな、月の都に住むのでしうか。それも、心の澄んだ状態です。今は、信女がどうしているか知る手掛かりさえ、朧月夜のようにおぼろげです。しかし、月日だけは巡って来て、追善供養の年忌の日になるのです。

だが一方で同じ終章に、後述するように、居なくなった三木さんの到来を語ろうとする重要な局面があることは看過できない。そしてまた、盲目の柳にとって目の前に事物がありありと現前するということがそもそも初めからなく、それゆえ一方で生き生きした現前とも不在（死）とも別の現れ、別の時間性が問題になっていると考えるなら、テキストが断絶の強調のみに終始しているとは言えないのではないか。

このように本論は、「柳撿校の小閑」において盲目なるものが、今この現在からは知覚できないように思われる、関東大震災以前の過去や、居なくなった者の亡霊的な到来という問題と関わっていると考えるが、むしろ当然ながら、盲目なるものと関わるテキストが、全て同じ問題

系と結びついているはずはない。本論は、同じように盲人の検校が登場する「春琴抄」との対比も行いながら、前章までの議論にも通じる、このような「柳検校の小閑」の問題系について論じて行きたい。

また、盲目をめぐるもう一つの大きな問いとして、盲人の一人称というテキストの枠組みと、文字そのものの視覚性との齟齬をどう考えるかという問題が出て来ざるを得ないだろう。先行論ではこの問題にふれていないが、仮に盲人の感覚描写のリアリティという観点から言うなら、テキストの著しい〈欠陥〉と見なされても不思議はない。だがこの点においても、やはり「柳検校の小閑」が、テキスト以前に現前する〈現実〉が書かれ読者との関わりにおいて再現前するという、通常想定されている限りでの〈リアリズム〉の時間性とは別の、錯綜した時間性に関わっていることが示されているのではないか。本論はこれについても、過去や死者の現れをめぐる時間性に関わる問題として考察してみよう。

まずは次項で「春琴抄」を検討し、その問題系を示しておこう。

(二) 谷崎潤一郎「春琴抄」における反・視覚と過去の記憶の世界

「春琴抄」と「柳検校の小閑」は、様々な意味で対照的なテキストである。それは、盲人の奏者とそれを慕う晴眼者という組み合わせが、男女を入れ替えた形で展開される点にとどまらない（むしろ前者の晴眼者は、後に自ら失明する）。三島は「春琴抄」の恋愛と比較して、「柳検校の小閑」の恋愛に「ストイシズム」を見出していった。その指摘はすでに、盲目なるものが視覚的な距離を廃棄した触れ合いと結びついている前者に対し、後者の盲目が全く異なる問題系と結びついていることを示唆していると言える。

「春琴抄」の問題系を、登場人物が自ら失明を選ぶという展開に着目して指摘しておこう。よく知られるようにテキストの後半、凶漢に襲われ顔に火傷を負った春琴に対し、弟子の佐助は自ら針で両目を突いて失明する。盲目となった佐助が春琴と相對する場面は次のようなものである。

今迄肉体の交渉はありながら師弟の差別に隔てられてゐた心と心とが始めて犇と抱き合ひ一つに流れて行くのを感じた〔……〕佐助は今こそ外界の眼を失つた代りに内界の眼が開けたのを知り嗚呼此れが本当にお師匠様の住んでいらつしやる世界なのだ此れで漸うお師匠様と同じ世界に住むことが出来たと思つた(二三)

非盲目から盲目の世界への参入は劇的なものとしてなされる。「師弟の差別に隔てられてみた心と心」というのは、非盲目と盲目の間の分断と対応しており、佐助は失明によってようやく春琴と同じ世界に参入したと感ずることが出来る。「畢竟めしひの佐助は現実に眼を閉ち永劫不変の観念境へ飛躍したのである彼の視野には過去の記憶の世界だけがある」(二三)と語られるように、テキストは「現実」／「永劫不変の観念境」「過去の記憶の世界」、「外界の眼」／「盲目」／「内界の眼」という二項の対立を強調しながら、一方への劇的な飛躍を遂げるのである。

このような展開に、先行論同様、いわゆるプラトニズムの志向を見出すのは難しくない(二四)。「外界の眼」の廃棄によって佐助は火傷を負う以前の美貌の春琴の像を見続けることが出来るのだが、いずれにせよ失明によって立ち上げられた「永劫不変の観念境」は、「視野には過去の記憶の世界だけ」で時間が流れず、またおそらく像との空間的な距離も廃棄されている点で、時間的・空間的な距離のパス・ペクティブによって構成される「現実」世界を超越した世界なのである。

ただ、そのような「観念境」は完全に閉じたものとなっていない。盲目の佐助は「現実の春琴を以て観念の春琴を喚び起す媒介とした」(二五)とされる。つまり「観念の春琴」を呼び起こすには、「現実の春琴」の火傷を負った物質的身体という媒介(二六)が必要だということである。したがって、「現実」の物質的な世界とそこに属する身体(眼)は一旦は廃棄されるが、再び「観念境」を支え補うものとして語られることになっているのだと言える。

それでは、「柳撿校の小閑」における盲目は、どのような問題系を形作っているのだろうか。二篇において盲目はいわば、過去、そして過去の女の像とどのように出会うかという点の相違に関わるとも言い換えられる。そうであれば、盲目が媒介なしに美貌の春琴の像と触れ合うことを意味し、今この世界とは別な世界(歴史的時間の停止した過去の記憶の世界)への越境によってそれを果たそうとする「春琴抄」に対し、「柳撿校の小閑」は、帰って来ない女性や、かつての過去とどう遭遇しようとするのだろうか。

(三) 視覚の表象における時間的・空間的な錯綜——百閒「菊の雨」

「柳撿校の小閑」の考察の前に、本項では前年に発表された「菊の雨」(『東炎』一九三九年一〇月)というテキストにふれておく。というのも、そこで語られている視覚の表象には「柳撿校の小閑」に通ずる問題があり、それゆえまた、百閒のテキストにおいて盲目なるものが、谷崎のテキストとは異なり必ずしも視覚の対立物として要請されているとは言えないことが、より明確になると考えられるからである。

このテキストで「私」は、新宿御苑の観菊の会に「召されて」行き、家に帰ってから、「目の前に妙な物が見え出した」と語る。

一つ一つの花を區別して思ひ出すことは出来ないのであるが、花壇に向かつて左から右へ観て行つたのと逆に、右から左へ不思議な色の帯が流れる。「…」廂を敲いて行く雨脚の音を聞いてみると、又花壇の菊花が目先に浮かんで、左へ左へと動いて行く様である。「…」あれが咲分け、あれが懸崖と晝間の記憶を追つてゐる内に色の名も解らぬ不思議な帯が滔滔と流れ、繁吹きを上げて降り込む暗い雨の裾を染めてそこいら一面がほのぼのと明かるくなる様子である。

昼間に見た菊の花の残像らしきイメージが、帰宅後に「不思議な色の帯」となって見えて来る。雨音を聞いたことで再び現れたその「色の帯」は、意志とは無関係に目の前を流れ続けている。とはいえ菊の花と対峙したのは昼間であり、この時見えているものに対応する対象が「私」の外部に客観的な対象として在るわけではない。

ジョナサン・クレーリー^{ニセ}は視覚をめぐる一九世紀前半の根底的な変容について、「観察」が「空間内の具体的な位置に何の指示対象ももたない、「指示対象と」等価的な感覚と刺激の問題となっていく」ことを論じていた。それによれば、認識の主体に対して世界が現前するという構図、無時間的な性格を持つ知覚という古典的なモデルと安定した表象空間は崩壊し、「可視的なもの」が「人間身体がもつ不安定な生理機能と時間性という新たな装置^{アパラトゥス}のなかに埋め込まれる」という事態が起こっていたという。「菊の雨」において見えるもの（「色の帯」）

は、まさにこうした「私」の内部とも外部とも言えない、「観察者の身体に帰属する諸要素と外部世界からもたらされた与件^{データ}との、還元不能な複合体」（クレーリー）として生産されている。

興味深いのは、こうした視覚の表象においては、いわば非盲目と盲目の境界が曖昧化しているという点である。実際、クレーリーが論じた視覚をめぐる一九世紀の生理学の知、実践は、突き詰めて行けば、脳や網膜に電気刺激を与えて失明者の視覚を構築するといった現代の生体工学の実践へと連続している。そうした点でも、内部と外部が混ざり合うような単一の領域に位置付けられるようになった近代の視覚は、初めから盲目との境界線を掘り崩すような性格を与えられていたのだと言える。

これまで本論の各章では、二〇年代後半の百間のテキストを発端に、見る主体に対し見られる世界が無時間的に現前するという構図の変質

に言及してきた。見ることをめぐる時間的・空間的なズレを語る「菊の雨」においては、二〇年代後半の激しい抗争の前景化とは形を変えて、同様の問題の継続が見られる。そして本章では「柳檢校の小閑」に対しても、そうした現前（現在）をめぐる錯綜という点から言及してみたいと考える。

（四） 盲目と現在時をめぐる錯綜

以下は「柳檢校の小閑」の冒頭である。神経質で気難しい音楽家といった風で、盲人の檢校・柳の鋭敏さが示されている。

木曜日の午後のお稽古を終はつて、最後の番の女生徒が出て行つた。晴眼せいがんの人に對すると同じ様に、丁寧に頭を下げてお辭儀をするのが自分によく解つた。

皆皆立居振舞はしとやかであり、自分に向かつて親切にいたはつてくれる氣持は通じるのであるが、しかし今日の稽古のさまは何であるか。私は箏曲を教へるのであつて、作法の教師ではない。盲人に對する遠慮ばかりが、教室内の一寸した物音にも感じられる擧げ句に、自分は却つて腹立たしくなる。〔……〕

最後の番の女生徒が出て行く時、後の戸を閉める音はした様であつたが、何かのはずみで、ひとりでに開いたらしい。五月の午後の風が草の葉のほひを載せて、まともに自分の顔に吹いて來た。風の筋が眞直ぐであると云ふ事を感じる。廣廣とした校庭の遠くの方に起こつた風であらう。草の香りに混じつて何か生臭いほひが鼻についた。

テクストにおいて柳は、些細な音や匂い、触感、氣配のようなものを非常に鋭敏に語っているが、本項で注目したいのは、盲目において何かが現れて來る際の様相である。盲目の柳には、事物を目の前にありありと見ると見ることがない以上、上記引用の後半や、以下の引用のように、今この現在における生き生きした現前とも不在とも別の形で、何かが現れて來る様相が語られている点が特徴的である。

離れの後うしろは田圃であつて、その向うの果ての、恐らく一里以上もある遠くの山裾を汽車の走る響が聞こえた。どろどろと云ふ風に響い

て来るのは鐵橋を渡つたのであらう。

(第二章)

開けひろげた儘になつてゐるらしい戸口の方から、時時砂のほひのする微風が流れ込んで来た。大きな犬が庭を歩いてゐる氣配がする。鼻を鳴らす聲が聞こえる。「…」私の靠れてゐる壁の後に添つて、土を蹴りながら走つてゐる犬の足音が聞こえる。その足音が遠ざかつたと思つたら自分ははつとした。大きな犬が奏樂堂の入口に起ちはだかつたらしい。一隅に取り残されてゐる自分の姿を見つけたのであらう。奏樂堂の中に向かつて、恐ろしい聲で二聲三聲吠えた。ヴィオリンやピアノの音の木靈こだまを返してゐた天井に犬の咆哮が響き渡つた。さうしてそれきり靜まつた。

(第三章)

これは他ならぬ三木さんに対しても同様である。

自分は庭の小鳥に聴き入つても、玄關の微かな物音を聞き逃さなかつた。三木さんが蝙蝠傘を土間たたきの三和土の上に立てかけた。履物を脱いで式臺に上がった。こちらへ眞直ぐに來ないで、婆やの所をのぞいてゐる。ゐないのか、晝寢をしてゐるのか、三木さんは引き返してこつちへやつて來た。もう手に取る様に氣配がわかる。少し足を浮かして、音を立てない様に歩いてゐる。

(第六章)

こうした様相をふまえるならテキストは、三木さんの不在(死)を明かす終章以前に、現在という拠点における生き生きした現前／不在という対立とは別の形で、すでにどこか亡靈じみた三木さんの現れを語っていたのだと言える。

また、三木さんの到來をめぐつては、次のような出来事も語られている。

「三木先生」と伊進が小さな聲で云つた。廣つばの真中で、どちらから来るのか解らなかつたから、一寸起ち止まりかけたが、伊進は構はずに前の方へ手を引いた。もう三木さんが向うから、こちらへ近づいてゐると云ふ事が解つた。しかしまだ早過ぎると思ふのに、自然に顔の筋が笑顔に崩れ出した。

(第一章)

弟子である伊進がいち早く三木さんを目で捉え、柳を導く。そのうちに柳も三木さんの接近に気付くのだが、柳はまだ三木さんが目の前に居ないにもかかわらず、気配を認めた途端、間近に直面する人に笑いかけるように顔が崩れ出してしまふ。ここでは、目の前の現前性に基づいた近さの感覚と、それとは異なる近さの感覚との齟齬が語られていると言える。目の前の像ではなく音や気配といった調子のうちに三木さんという人の現れを感じる先の引用のように、やはり目の前に直接現れることのない盲目の柳にとって、前者の感覚が必ずしも優先されなくても不思議ではないだろう。

こうした現前（現在）をめぐる揺らぎは、また別の形でも語られている。第五章では病臥していた伊進が急逝するが、その後の第六章の冒頭で柳は、三木さんに教える箏曲「残月」の一節を無意識に口ずさんでいる。先へ進まずに同じメロディーを繰り返し、いつの間にか初めに戻つて来た辺りで、二度夢から覚めるかのような様相が語られている。

磯邊の松に葉がくれて沖のかたへと入る月の、と云ふ琴唄の歌ひ出しの文句が頻りに口に乗つた。氣がついて見ると又同じ文句と節を繰り返してゐる。その前は何をしてゐたかよく解らない。自分は立て膝を抱いて、居眠りをしてゐたかも知れないが、いつ目が覺めたとも氣がつかかなかつた。

開けひろげた座敷に、夏の眞晝のすがすがしい風が吹き抜けてゐる。風に乗つた様な氣持で口の中の節を追つて行くと、さつきの所まで來るのに大分ひまがかかる。それから先へ節を變へて進む氣もしない。何となくぼんやりしてゐる内に、いつの間にか又初めに戻つてゐた。〔……〕

どうかした途端に、自分はもう一度目が覺めた様に思つた。二重の皮をかぶつた眠り方をしてゐたかも知れない。立て膝を両手がかかへてゐると思つたが、そんな恰好はしてゐない。座の薄い褥しとねに正座して、琴に向かつてゐた。その儘の姿勢でうつらうつらしたのであ

らう。自分の琴の向うに稽古琴がある。柱をたてた絃に風が渡つてゐるのは本當であつて、夢ではない。

こうした不安定な様相は、その後稽古で三木さんの演奏を聴いている際にも現れる。

間もなく、磯邊の松に葉がくれての歌にかかった。自分は昔の記憶を繰り返す様な曖昧な事を考へてゐたが、今自分の聞いてゐるその前の記憶と云ふのは、ついさつきの居睡りの續きであつたと云ふ事が、おぼろげながら解つた。しかしその後ははつきりしない。

音楽を聴いている現在の時間が、いつの間にか記憶の反芻になり、また先ほどの白昼夢の時点へと巻き戻つて始め直すかのような時間性が感じられている。このようにテクストでは、現在という拠点自体が成り立たなくなるような様相が示されている。

こうした様相が重要なのは、繰り返すように、このテクストが現在という視点からは知覚できないように思える過去、死者の到来と関わるからである。すでに述べたようにテクストは終章になつて突然、九章まで語られていたのが一七年前の出来事だつたことを明かすのだが、テクストの末尾に至る前に、居なくなった三木さんの到来を語るうとする局面があるのである。問題の終章を冒頭から引用しよう。

三木さんの行つた後、蟬の鳴きしきつた晩はついこなひだの様に思はれるが、それから既に十七年たつてゐる。〔……〕

三木さんが表が暗くなつたと云つて、あたふたと歸つた晩の翌翌日、自分がその當時の、人に云はれない憂悶を久久で打ち拂つた様な氣持で部屋の一隅に坐つてゐた時、朝の内の大雨が急に霽れ上がった後の風が強く吹き抜けたと思つたら、自分はふらふらとして、坐つたなり前にのめりさうになつた。あわてて頭に手を當てようとすると、全身が船に揺られてゐる様にゆらゆらとした。同時に自分を取り巻く四方から非常な物音が起こつて、大地震だと云ふ事が解つた。

三木さんはそれきり歸つて來なかつた。軍港の町は全焼したと云ふ話であつたから、どこか知らない町の隅で焼け死んだか、或は町中の大きな崖が崩れて、その下を通つてゐた人人は一人残らず埋もつてしまつたと云ふ話も聞いたから、三木さんもその中に這入つてゐるか、暫らくは今日歸るか明日歸るか待つてゐたが、到頭その儘で歳月がたつてしまつた。

自分の家の庭に柴折戸がある。そんな所から三木さんが這入つて來る筈がないのであるが、當時はぼんやり端居してゐる時、何度でも

三木さんがそこから来たと思った。餘りに眞實な氣持がするので、口の中で小さな聲を出して、そこに來てゐる三木さんに話しかけた事もあつた。後で自分の迷ひに氣がとがめ、同時にさう云ふ心持になるのが苦しくて堪らないから、それを迷ひとするには當たらなかと考へつめた事もある。うつつにその人がゐるとしても、その人の姿も顔も見事出来ないのであるから、ゐない人を見るつもりになつても同じ事ではないか。

関東大震災で亡くなつたと推測される三木さんどこか劇的な断絶の印象がないのは、遺体が確認されていないからというだけではないだろう。「柳檢校の小閑」において盲目は、目の前へのありありとした事物の現れがない、生き生きした現前（現在）というものが無いことであつたからだ。そもそも、関東大震災以前の出来事と関わるこのテキストは、今この現在という拠点に立つてその不在を語つていたわけではなかつた。引用したように、テキストは終章に至つて突如、九章まで語られていたのが一七年前の出来事であつたことを明かし、その後震災があつたことをふりかえっているが、それまでは現在の視点から過去を回想していたわけではない。つまり、「柳檢校の小閑」は震災以前の時間と、震災から一七年後の現在の時間とが、時間の断絶をはさみつつ隣り合う構成になつているのである。

そして、三木さんとの断絶を強調しているかに見えるテキストの末尾において、「残月」の一節「今はつてだにおぼろ夜の月日ばかりはめぐり來て」（月日だけは巡つて來て、追善供養の年忌の日になる）を引用し、一七年たつてもそれを口にもぼただけで苦しいと柳が言う時、それもまた、一方では今この現在と過去との断絶ばかりでなく、関東大震災の九月一日が何度も巡つて來る、過去のイメージが何度も新たに到來するという別の時間性（その苦しさ）が示されていたのではないか。そこでは、過去と現在がリニアに連続する時間性や、現在という拠点において消えたように見える過去の不在ではなく、このテキストの構成がそうであるように、過去をめぐるイメージが異質なまま現在と隣り合う、錯時的な様相があるだろう。

こうした点で「柳檢校の小閑」は、前章で見た「東京日記」や「鼻」と問題を共有していると言える。「柳檢校の小閑」はそれらとは別な仕方で、「帝国」の中心たる「帝都」として復興した都市の震災以前の過去、死者の記憶と関わっている。そこではやはり、生き生きとした現在の時間性というものを揺るがす、過去、死者の亡靈的な現れと錯綜した時間性が問題になつているのである。

(五) 盲人の著者とテキスト——宮城道雄の「随筆」をめぐる問題に関連して

さて、本項では、こうした問題をもっと別な角度、盲目と言葉という観点からも言及してみる。盲人の一人称による語りという枠組みを取っているこのテキストには、明らかに文字それ自体の視覚性をめぐって齟齬が生じている。こうした点をどう考えるべきか。

手掛かりとして、再び「春琴抄」に着目することから始めよう。論者は先ほど、男が自ら失明するという物語展開を通して、このテキストにおいて盲目なるものは「現実」の物質的な身体やそこに属する視覚の廃棄と同義であり、媒介・距離なしに不変の過去の像と触れ合う「観念境」（「内界の眼」）を可能にするものだと論じた。ただし一方で、一旦廃棄された「現実」の物質的な身体が、歴史の停止した「観念境」を支え補うものとして再度語られもすることも、指摘していた。

城殿智行(二)は、まさに盲目と言葉の関係を問題にしなから、ほぼ同様の構図を論じている。城殿は、複層的な伝聞構造や話者による推量表現の多用など、「春琴抄」における「直接的な視覚性」の忌避の試みが、「奇妙なねじれ」を生んでいることに着目する。テキストが盲目の男女による相愛の物語、「音声」の世界における愛の融合を表現しようとしていること、だがそのように忌避された視覚性が句読点を削り引用符なしに会話文を連続させるといった「文字」の視覚的効果として回帰しており、読者の視線が産出されることが鋭く指摘されている。

『卍』（一九三二年刊）、『盲目物語』（三二年刊）といった谷崎のテキストについては坪井秀人(二)も、「声そのものの再現を装いつつ、その実態は声（口承・口誦）の形式を借りたエクリチュール」であるとし、声を録音するメディア・テクノロジーの登場以後に、「活字以前」の口承的世界を再演しようとした「視覚的実験」であると指摘している。

坪井が日本近代詩を主要な対象として論じている、こうした「声とエクリチュールとの相克」をめぐる問題は、本項が考えようとする盲目と言葉をめぐる問題ともちろん無縁ではない。坪井は、「モダニズム詩の〈視覚主義〉から戦争詩の〈聴覚主義〉へ」という一九二〇～四〇年代の転回を見出し、特に戦争詩において「集団的・共時的に音声によってテキストを分かち合う朗読が優勢化」する様相を考察している。そして坪井が指摘する、反近代・反西欧的言説や国語醇化運動、ラジオ放送といった、「声」の復権をめぐる文脈は、宮城道雄の「随筆」という、盲人が著したテキストへの評価にも関わっているのである。

おそらく、先行する宮城の「随筆」と「柳檢校の小閑」の関係を見ようとするなら、こうした観点から問題にする必要がある。注目したいのは、宮城の初の随筆集『雨の念仏』（一九三五年二月）に対して、佐藤春夫が「喋るやうに書けといふ僕文章論が実現されて異常に成功してゐるのは甚だ愉快である」と述べていることである（「慵齋先生失眠余録」『東炎』同年四月）。これは春夫が宮城の「随筆」を、口頭で

修正指示をしながら「推敲を経た文章」ではあるが根幹が「喋つて書いた文章」「口述した文章」であると捉えている所から来た評価と思われる。

耳から入った言葉を口から出してこそ本当の喋るやうに書いた文章も出来るわけであらう。我々はあまり活字からのみ文章用字を知りすぎて本当の口語文をものするに不便である。

こうした春夫の評価は、百閒「純粹言語の説」（一九三五年五月）によればまた別の面からも補強されている。それによると、春夫、百閒、宮城が三人で歓談した際、春夫は次のような話をしたという。

佐藤氏が、かう云ふ事を云つた。「雨の念佛」の文章は、話す儘の言葉を以て綴つてあるから全巻を通じて同音兩義の曖昧な用語が一つもない。ラヂオの放送者は人が耳で聞いてゐる事を考へないで、目で読んで初めてはつきりする様な字句を不用意に用いるから、時々意味が曖昧になる。宮城さんの著書にはさう云ふ點が少しもない。その儘誦讀するのを聞いても、語意が二義に互る様なところのないのは、流石盲人の文章であると感じた。

佐藤氏の説を聞いて、私はその卓見に敬服した。

ここで宮城の「随筆」は、話したままの言葉を写し取つた文章として捉えられ、それゆえ単一の意味を正確に伝え、理解の際に揺らぎやズレを生じさせない点が評価されている。盲人による文章は、（いわば谷崎のテキスト以上に）発した〈声〉そのものに限りなく近い文章と見なされているのである^{三〇}。だが、むろん宮城の「随筆」は、実際には筆記役の内山保とともに書き直しを重ねた末の産物である。内山は一旦筆記した後、読み返しては宮城の気に入るまで何度も書き直す作業を行つており、またそうした過程にはもちろん文章の段落を切り語尾を整えるといった、声を写すという以上の作業が含まれる^{三一}。話したままかのような〈自然〉な文、そしてその〈起源〉の〈声〉は、こうした過程で事後的に構築されたものであることは言うまでもない。しかしどうも春夫の評価では、盲人が著者の文章というものに対し、著者の〈起源〉の〈声〉の直接的で透明な表現として、どんな読者に対しても直接的でズレのない共同的・共時的なコミュニケーションの過程を与えるかのような夢想（それはラヂオ放送においてより直接的な過程として実現される）があるように思われる。

百間は、宮城の「随筆」に対し、発表前に全て目を通して原稿の整理・編集を行うという形で関与していたのだが（編集の際、仮題のみ付けられた各篇に、正式な題を付けることもしていたらしい）^{三三三}、盲人によるテキストを（声）の純粹性と結びつける春夫の評価に、百間は全面的に同調し、あまつさえそれを「純粹言語」の説だとして、春夫が語っていない、評価の前提になっている価値体系まで明らかにしてみせているのである。なお、以下は前掲の「純粹言語の説」からの引用だが、その後「宮城檢校の文章」（一九三八年六月）でも同様の言及がされている。

私は佐藤氏に附和して自分の思ふところを述べた。「^{三三三}」言葉は本来耳の所有物である筈のものが、文字と印刷術との爲にいつの間にか目の所有とならうとしてゐる。そこへラヂオの發明があつて、又いくらか言葉が耳に返らうとしてゐる。

宮城檢校が耳だけによつて所有する言葉を以て綴つた文章は、即ち今日、我我の有する言葉を、その本来の、最も純粹な姿で再現したものである。晴眼にして文をやる我我の學ぶ可きところが多多あるに違ひない。

この後、百間は音標文字に対する象形文字の利便性を述べているのだが、それもおそらくは反西歐的な文脈によつてであつて、話し言葉[〓]（声）の純粹性があつて文字が二次的だという前提は残しているように思われる。

言葉は本来耳のものであるにしても、又目がこれを讀む事を妨げる筋はない。言葉を文字の形に換へて、これを見て讀むと云ふ上から云へば、つまり目の言葉としては、音標文字よりも象形文字の方が便利であり、複雑な意味を託するに適して居り、結局進歩した文字という事になりさうである。音標文字の意味は寧ろ中途半端で、同じく目で見る物としては形が曖昧であり、それかと云つて音標文字をいくら耳に近づけても聲はしない。音符程度の約束上の符號に過ぎないのである。さう云ふ事を私は物物しく述べ立てた。象形文字も音標文字もなんにも見えない宮城檢校は、はあはあと云つて、私の説に感心した様である。

特に二〇年代の百間のテキストにおける漢字を含む文字の重要性（それは（起源）にある意味の正確な伝達性などとは全く関わりのない作用をもたらしている）を考へても^{三三三}、この三〇年代半ばのテキストにはやや驚くが、宮城の「随筆」の評価に関わつて出されていたこうしたトピックをふまえて、「柳檢校の小閑」をどう考へるべきだろうか。

「柳檢校の小閑」において、盲目の柳が文字を読めないことは、終章で唐突に挿入される読書のエピソードによっても改めて認められることである。

〔引用者注・伊進の死後入門した弟子が〕晴眼である爲、時時自分に昔の本を讀んでくれるが、こなひだは、「方丈記」を聞かして貰つて自分は非常に感動した。自分の様な氣持の者に本當の味はひが解るか否か疑はしいけれど、近い内にもう一度讀み返して貰ふつもりである。

宮城道雄が点字で古典作品などを讀みこなしていたこと（このことは「純粹言語の説」でも紹介されている）をふまえても、このテキストは盲人と文字との関わりを一旦切り離していることが分かる（この点は先に言及した注二〇も参照）。

だが、こういったエピソードも挿入されるにもかかわらず、テキストは奇妙にも、自らが一体どのように成立したのかという経緯について一切を空白のままにしているのである。テキストが当然のように地の文と人物の発話とを区別するなどして文字の視覚性に依拠していることからしても、〈起源〉の〈声〉を文字が代理するという想定はずらされ、むしろ遡行的に〈声〉が発生するような時間性が開けていると言えないのではないだろうか。

ただし、〈起源〉に〈声〉が想定できないのと同様、この遡行的な〈声〉、ないし意味の到来を考える際にも、注意が必要である。というのも、言うまでもなく、宮城道雄や「柳檢校の小閑」の柳自身は、自身のテキストを讀むことができないからである。先のテキストにおいて春夫や百間が想定していないのは、〈声〉そして意味が（再）現前しない場合があるということであり、そこにおいて言葉の伝達をめぐる共同的・共時的な世界という夢想はすでに潰えているということなのである。先の引用のように柳が仮に別の者を介してテキストを讀んだとしても、その遅れ、ズレは消えることがない。

（六） 東京の変容と関東大震災をめぐる記憶

最後に、関東大震災以前の時間性と関わる「柳檢校の小閑」について、その文脈をもう一度確認しておこう。興味深いことに、百間は前項の宮城道雄の評価をめぐるトピックが出ていたのとはほぼ同じ頃、関東大震災の記憶をめぐるテキストを立て続けに發表している（「長春香」

一九三五年一月、「五段砧」同年一〇月、「入道雲」三六年一〇月、「塔の雀」同年一月。

「塔の雀」において、「近年焼跡に家が建ち並んでから、震災記念堂が遠くなった様な気がする。記念堂の出来る前はなほ更思ひ出が生々しくて「…」とあるように（慰霊施設の「震災記念堂」は一九三〇年創建、その後東京大空襲における遺骨を併せて納め「東京慰霊堂」と改称された）、「柳検校の小閑」を含め、三〇年代半ば以降のこれらのテキストの登場には、明らかに〈帝都〉としての東京の復興と記憶の忘却が関わっている。

そして先行論が三木さんのモデルとして指摘する長野初の記憶をめぐるテキスト「長春香」の末尾では、そうした過程において、それでも過去のイメージが新たに到来して来るという経験が具体的な形で記されているのである。

石原町も二三年前から町幅が廣くなつて、昔の様子とは違つて来たけれど、もと長野の家のあつた筋向ひに、寺島さんと云ふ大きな煎餅屋があつて、「……」寺島さんも一家全滅して、その家のあつた後に、今は、石原町界隈の焼死者をまつる小さなお寺が建つてゐる。「…」月日のたつた今、うっかり考へてみると、「…」家の焼跡にお寺を建てて、殆ど死んでしまった町内の人達の供養をする事になりました」と長野が話した様にまざまざと思ふ事があるけれども、勿論そんな筈はない。私は年年その小さなお寺の前に起つて、どうかするとそんな風に間違つて来る記憶の迷ひを拂ひのけ、自分の勘違ひを思ひ直して、薄暗い奥にともつてゐる蠟燭の燄を眺めてゐる間に、慌ててその前を立ち去るのである。

ここでは、想起が今この現在から過去への精確な逆行や単線的な時間性をもたらす代わりに、過去のイメージの新たな到来となるような経験が述べられている。そうして遅れてやってくるイメージの中で、女性の死は奇妙に繰り延べられている。

「長春香」ではまた、長野初の手紙が今になり「どう云ふわけだか一通だけ」出て来て、それを契機に長野の語ったことを想起する経験も書かれている（実はその手紙の内容自体も、死者との出会いとその時間性に関わっている。引用された手紙の中で長野は、自分の亡くなった子供の夢を見たというかなり個人的で感情的な経験を打ち明けている——「子供の死ぬ時の光景をくり返したのです。目が覚めてからも、まだ泣いてゐました「…」傍点引用者」。このように、このテキストもまた「柳検校の小閑」とは別の仕方でも、やはり生き生きとした現在の時間性を揺るがして、遠く過ぎ去った関東大震災に関わる過去、死者のイメージが新たに到来して来る、錯綜した時間性を問題にしている。

次章では敗戦後のテキスト「サラサーテの盤」を論じるが、そこでも、声と文字をめぐる抗争、また死者の現前をめぐる錯時的な様相が問

題になっており、「柳檢校の小閑」からの連続性が見出せる。さらに検討して行こう。

(二) どれも非常に短い言及だが、「続き物の発端ではあるが、既に気韻の高い、厳粛な作品として発展していくであらう期待」を述べた船橋聖一「文芸時評(4) 既成作家の寥々たる作品」(『読売新聞』一九四〇年五月四日)、「盲人連中の会合雰囲気は申分なく描かれてはゐる」とした嵯峨伝「創作月評」(『新潮』第三十七年第七号、同年七月)のほか、『三田文学』(『今月の雑誌』改造)で、「彼らしい飄平たる文章の中に、ひやりとする風のやうなものも感じられる。期待すべき一篇にならう」(第一五卷第六号、一九四〇年六月)、「完結を見たが、何うも曖昧模糊、結局は彼の人間的な魅力に物いはせた一篇であらう」(第一五卷第九号、同年九月)などと評された。

(三) 百間のテクストでは、以下の「長春香」(一九三五年一月)などに詳しい。

長野初さんは、初め野上白川氏の御紹介で、私の許に獨逸語を習ひに來た。目白の日本女子大學校を出て、その當時帝大が初めて設けた女子聽講制度の、最初の聽講生の一人として帝大文科の社會學科に通つてゐた。女子大學では英文科の出身なので、獨逸語を知らないから、大學の講義を聴くのに困ると云ふので、私に教はりに來たのである。「……」

二三年後に、長野は養子を迎へて結婚した。長野は一人娘なのである。その後たまにしか來なくなつたので、どうしてゐるだらうと思つてゐると、赤ちやんがもうぢき生まれると云ふ話を聞いた。

間もなく九月一日の大地震と、それに續いた大火が起こり、長野の消息は解らなくなつた。餘燼のまだ消えない幾日目に、私は橋桁の上に板を渡したあぶなかしい厩橋を渡つて、本所石原町の焼跡を探した。「……」日がたつに従ひ、愛惜の心を紛らす事が出來なかつた。

(三) 川村二郎『内田百閒論 無意味の涙』(福武書店、一九八三年)、一八三頁。

(四) 酒井英行『百閒 愛の歩み・文学の歩み』(有精堂、一九九七年)、一八四頁。

(五) 三島由紀夫「解題」(『内田百閒・牧野信一・稲垣足穂(日本の文学34)』中央公論社、一九七〇年)。

(六) 注三・川村『内田百閒論』、一八一頁。

(七) 「春琴抄の放送」は、「春琴抄」を脚色したラジオ放送(岡田嘉子による語りで、一九三四年二月一四日放送)を「一口に云へば聞くに堪へない物」と酷評したのだが、「原作を讀んだ後に残つてゐる感興を傷つけられる事、甚だしい」などとあることから百閒が「春琴抄」を讀んでいたことは確実と思われる。

なお、関連するテクストとしては他に「五段砧」(一九三五)がある。これは「春琴抄」が久保田万太郎脚本で芝居化された際(一九四〇年八月上演)、作曲の依頼を百閒が仲介したこと(初めは宮城道雄への依頼を仲介し、その後宮城の作曲が間に合わず百閒が米川文字を推薦

し取次いだ)、そのため稽古にも立ち会いを求められ音の演出の相談にのったことなどが語られている。

(八) 福田博則「春琴抄」の周辺く内田百閒「柳検校の小閑」への影響を考える」『花園大学日本文学論究』第六号、二〇一三年十二月。

(九) 野田康文「内田百閒・盲目の〈闇〉と視覚性、あるいは記憶の表象——『春琴抄』から『柳検校の小閑』へ——」『日本近代文学』第九三集、二〇一五年一月。

(一〇) 平野健次監修・解説『箏曲地歌大系』解説書(ビクター伝統文化振興財団、二〇〇二年)、一三九頁。

(一一) 田口尚幸『箏曲地歌五十選 歌詞解説と訳』(邦楽ジャーナル、二〇〇九年)、五二頁。

(一二) 『谷崎潤一郎全集』第一七卷(中央公論社、二〇一五年)、一〇二頁。

(一三) 注一一・『谷崎潤一郎全集』第一七卷、一〇六頁。

(一四) 例えば千葉俊二『谷崎潤一郎 狐とマゾヒズム』(小沢書店、一九九四年)など。千葉は、昭和初年代の谷崎作品を「永遠不変なアイデア界と、時間の支配を受けて変転極まりない現実世界との融和、調和」への志向と摸索として位置付け、「その最後に到り着いたところが『春琴抄』ではないかとした(同書一四八頁)。なお、谷崎作品とプラトニズムの関連をめぐる研究史については、以下の論考で整理されている。西野厚志「明視と盲目、あるいは視覚の二重の混乱について——谷崎潤一郎のプラトン受容とその映画的表現——」『日本近代文学』第八八集、二〇一三年五月。

(一五) 注一二・『谷崎潤一郎全集』第一七卷、一〇六頁。

(一六) 語り手は佐助が、春琴の生前は春琴の身体を、亡くなった後は音を媒介にして「観念の春琴」と向き合っていたようだと言っている(「佐助は春琴囀を弾きつゝ何処へ魂を馳せたであらう触覚の世界を媒介として観念の春琴を視詰めることに慣らされた彼は聴覚に依つてその欠陥を充たしたのであらう乎」、注一二・『谷崎潤一郎全集』第一七卷、一〇九頁)。

(一七) ジョナサン・クレーリー『観察者の系譜 視覚空間の変容とモダニティ』(岡田温司監訳、石谷治寛・大木美智子・橋本梓訳、以文社、二〇〇五年)、四七頁、一一一頁。

(一八) 城殿智行「映画と遠ざかること——谷崎潤一郎と『春琴抄』の映画化——」『日本近代文学』第六一集、一九九〇年一〇月。

(一九) 坪井秀人『声の祝祭 日本近代詩と戦争』(名古屋大学出版会、一九九七年)、引用は順に二〇、三六、九、一七五頁。

(二〇) なお、付言すれば、盲人による文章を〈声〉の純粹性とのみ結びつけるイメージに対しては、本文でも言及したようにそれが話したままの声を写したものではありませんという視点からだけでなく、もう一つ、盲人と点字という触覚で読む文字との関わりを看過しているという視点からの批判もありうるだろう。宮城は『雨の念仏』以前に点字では文章を発表する機会を持っていたようであり、また後年の宮城は口述筆記ではなく点字で書いた文章を〈翻訳〉するという形でテキストを発表していたようである。宮城道雄「序」『雨の念仏』日本図書センター、二〇〇一年)、千葉潤之介「解説」(千葉潤之介編『新編 春の海——宮城道雄随筆集』岩波文庫、二〇〇二年)を参照。

(二一) 注二〇・千葉「解説」、また百閒「雨の念仏」(一九三五年二月)による。

(二二) 百閒「雨の念仏」(一九三五年二月)、同「宮城検校の文章」(一九三八年六月)による。

(二三) 漢字との関わりで一番知られている百閒のテキストは「件」(一九二二年。「件」は実際に民間に伝承している、漢字の通り顔が人間、

体が牛の化物である) だろうが、本論第四章で言及した「山高帽子」(一九二九)における「長」の漢字が乱舞し転倒までする手紙は、二〇年代の最後のテクストとしてその激しさが注目される。

漢字に限らず、こうした二〇年代のテクストにおける文字の前景化については、渡部直己や紅野謙介らの先行論も参照のこと。渡部「幻影の杼機——泉鏡花論」(『言葉と奇蹟 泉鏡花・谷崎潤一郎・中上健次』、作品社、二〇一三年)、紅野「文字へのフェティシズム——内田百閒『冥途』という書物」(『投機としての文学 活字・懸賞・メディア』新曜社、二〇〇三年)。

第二〇章

「サラサーテの盤」における亡霊の現前をめぐる

——声・意味・メディア

(一) 問題の所在——「幻想文学」における亡霊の現前

「サラサーテの盤」(『新潮』一九四八年一月)は、いわゆる「幻想文学」的な百閒作品の代表としてよく知られている。「私」のもとへ亡き夫の遺品を求めて繰り返される後妻おふさの来訪や夫婦の因縁めいた過去が語られ、終盤、遺品のレコードから流れ出した声に対して応答するおふさの〈錯乱〉で幕を閉じる全一節の物語、と一般には受け取られているだろう(厳密には、各話は数字——初出はローマ数字、全集は漢数字——のみで区切られているが、本章では便宜上漢数字に「節」を付して説明する)。

これまでの先行論には、亡くなった夫・中砂の執念を指摘するもの(二)やおふさの狂気を指摘するもの(三)、「私」の不安定なありように着目するものなどがあるが(四)、タイトルにもなっている、演奏途中にサラサーテの声が入ったレコード盤については、実際に百閒が所蔵していたという実証的な指摘(五)の他は、意外に追究されていない。

しかし、本論で論じて来た他の百閒のテキストを考えても、音声を複製し再現するというメディア・テクノロジーとしてのレコードの性質が、このテキストでも重要であるのは間違いないだろう。そこには明らかに、過去(そして死者)の亡霊的な現れをめぐる、百閒のテキストの問題がある。

とはいえ、非現実的なことが起こらないにもかかわらずこのテキストが「幻想文学」として読まれるのは、レコードから得体の知れない声が再生される結末のためばかりではないはずだ。これから論じるように、「サラサーテの盤」においては、何かの亡霊的な現前、すなわち今ここへ生き生きとは現前していないが不在とは異なるような現れが結末にとどまらず問題になっていると考えられる。死者の中砂だけでなく他の人物さえも亡霊化して現れて来るようなおふさや「私」の語り、またそこに現れる、明確な意図・意味と結びつかないままの言葉、声といったものに着目し、考察していきたい。

そして、こうした亡霊的な現れとその錯綜した時間性は、結末に最も鮮烈な形で示されているように、メディア・テクノロジーに媒介された共同的・共時的な時空間の脱臼という、やはり他の百閒のテキストにも通じる問題から考えられる。「サラサーテの盤」の場合、それは特にラジオ放送をめぐる戦時下の、そして敗戦時の体制と対比されるべきだろう。

以下、テキストのこのような問題について考察していく。

(二) 亡霊たちの発生——コミュニケーションをめぐる時間性

本項では、「サラサーテの盤」には死者である中砂だけでなく他の人物たちさえ亡霊のように現れて来る様相があり、そこでいわばコミュニケーションをめぐる時間性が鍵になっていることを論じる。

まずは、おふさが「私」の家を訪問する際の様相を確認しよう。二節でおふさがやって来た際、それがすでに中砂の死後から三度目の訪問であり、まるで借金取りのような遺品の「取り立て」が続いていることが語られている。

中砂が死んでからまだ一月餘りしか経つてゐない。その間に既に二度いつも同じ時刻にやって来た。上がれと云つても上がらない。初めの時はお宅に中砂の本が来てゐる筈だと云つて、生前に借りた儘になつてゐる字引を持つて行つた。主人の死後、蔵書を賣るのだらうと思つた。二度目に來た時も矢つ張り貸してある本を返してくれと云ふのであつたが、今度のは語學の参考書で、どうしてそんな本の來てゐる事がわかるのか、第一その本の名前をはつきり覚えてゐるのが不思議であつた。中砂は人に貸した本の覚えを作る様な几帳面な男ではなかつたし、又私との間ではお互の本があつちへ行つたり、こつちへ來たりしてゐるから遺族にはつきり解る筈もない。亡友の遺品を返すのは當り前だが、おふさんは取り立てる様な事をする。

この「取り立て」というモチーフ自体興味深いが、ここではこの引用部の直前、おふさの來訪時の様相に着目したい。

砂のにほひがして來た。

玄關の硝子戸をそろそろと開ける音がした様だつた。

杯のはずみで氣にしなかつたが、暫らくたつてから微かな人聲がした。臺所にゐた家内が聞きつけて、あわてた様に出て行つたと思ふとすぐに引返して、中砂の細君だと云つた。「……」

玄關に出て見ると中砂のおふささんが薄明かりの土間に起つてゐる。

非現実的なことが語られているわけではないが、どこか亡霊じみた來訪である。こうした様相は「私」の知覚のずれに関わっているだろう。

おふさと「私」は玄関で対面するが、それに先立って、砂の匂い、ガラス戸の音、人の声、おふさの来訪を告げる妻の言葉が語られている。鼻から耳、目の順で、何かの現れが知覚されること、それぞれの知覚の情報に時間的なずれがあることによつて、見えないまま、今ここに現れないものの存在を告げる亡霊が複数発生することになるのである。

そして、こうした対面において想定される現前とも不在とも異なる、亡霊的な仕方での現れは、「私」に対するおふさの到来にとどまらず、おふさに対しても起こっていたことが明かされることになる。以下は一〇節、何を考えているか分からなかったおふさが「取り立て」の理由(らしいこと)に関わる、そのような到来について明かした箇所である。

この頃毎晩、夜中のきまつた時刻にきみ子が目をさます。目をさましてゐるのだと思ふと、さうでもない様なところもあつて、こちらの云ふ事には受け答へをしない。一心に中砂と話してゐる様に思はれる。朝になつて考へれば、なくなつたお父様の夢を見るのは無理もないと思つて可哀相になる。しかし餘り毎晩續くので氣にしないではゐられない。又夢だとも思はれない。その時のきみ子のよく聞き取れない言葉の中に、きまつてお宅様の事を申します。きつとこちらにきみ子が氣にする物がお預けしてあるに違ひない。中砂がきみ子にやり度い物なので御座いませう。それは奥様でなければわからない事で、奥様はきつと御存知だと思ふから來た、と云つた。

おふさは、きみ子(中砂と前妻との間の遺児)のうわ言に、いわば死者とのコミュニケーションを見出している。「一心に中砂と話してゐる様に思はれる」というその様子には、中砂の声は自分に聴こえないだけなのではないか、とおふさに考えさせる奇妙なりアリテイがあるようだ。こうしたきみ子の様子は、電話を使ったコミュニケーションを想起させる。電話と夢(と霊媒)について、中沢新一(五)は、「テレプレゼンス」現象に関わるといふ共通性を指摘している。中沢が「電話は、現代にはまれな、恋のプラトン神話的状态を、いとも簡単に実現してみせる」と言うように、それらは、遠くにあるはずのもの(時には死者)を見えないまま、距離を廃棄するかのように間近に出現させるといふ経験を共有している。鈴木和成(六)もまた、電話では主体と客体があらかじめ一体化していると述べているように、「サラサーテの盤」において、きみ子の姿のみをおふさに見せながら交わされる会話とは、ある意味では理想的な一体化である。「こちらの云ふ事には受け答へをしない」というその排他的な状況は、肉体の距離を廃棄した生々しい触れあいを喚起させる。だからこそおふさは、きみ子を死んだ「中砂には渡す事では御座いません」(九節)と言ひ放つのである。

さて、その上で、引用部がこうした(声)の現前をめぐつて込み入った形をとっている点にも注意したい。ここでは、きみ子のうわ言につ

いておふさが語ったことを、「私」が要約（引用）して語るという、伝言の構造が形作られている。幾重にも時間的なずれを介在した伝言を通じて、複数の〈声〉が亡霊的に現前してくるような様相があるだろう。むろん、中でも最も錯時的な仕方では現前しているのは、おふさの伝言（それ自体亡霊的に現れている声）とともに現れた、物質的に一度も現前していない死者の声であることも見逃せない。

語り手である「私」に向けて、おふさが積極的に形作っていくこの伝言の構造（中砂—きみ子—おふさ）は、いわばテクストにおける各人の亡霊化の度合いと相関している。中砂というおふさの言葉から生起してくる非現前的な亡霊、そして先ほど見たおふさだけでなく、きみ子についても明確な現前からはずれた形でしか現れて来ない。二節、おふさが「私」の家へ来訪した際、きみ子を伴っていたが、最後まで目に見える形で登場することはなかった。

「今日は置いて来たのですか」

「いいえ、外に居ります」

玄關の戸の這入った後が少し開いた儘になつてゐる。その外の暗闇に女の子が起つてゐるらしい。

「中へ入れておやんなさい。寒いでせう」

「いやなんださうで御座いますよ」

家内も出て来て、おふさに上がれと云ひかけたが、きみ子が外にゐると聞いて、下駄を突つ掛けて往來へ出た。

「まあきみちやん、そんな所に一人で」

しかし子供は中に這入りたがらないらしい。

同様に、九節、外出先で「私」はおふさときみ子に出会うが、並んで歩きだした途端、「私との間にゐたきみ子は、くるりと擦り抜けておふさの反対の側に寄り添つて歩」き出しており、テクストの構造を示すかのように、きみ子は「私」の眼前から逃れ、おふさを介した位置にとどまろうとしている。

一〇節までで準備されたこうした亡霊的な現前をめぐる構造が、一一節におけるレコードの声の現前へと繋がっていくのだが、それについては項を変えて論じよう。

(三) 意味と結びつかない声

前項で確認したように、テキストはすでに〈声〉の現前をめぐって、それが生き生きした現在（現前）とは別の時間性において現れて来る様相を語っていたのだが、そうした問題が最も鮮烈に示されるのが末尾の一一節である。

三節でおふさが取り戻しに来たものの見つからなかった四つ目の遺品・サラサーテ自奏のレコード盤は、一一節になって不意に現れて来る。別の友人に又貸したまま忘れていたレコード盤が、「私」のもとへ返って来たのである。「私」はおふさのもとへ届けに行き、もてなしを受ける。中砂の遺品の睡蓮と生前飲み残したビール、焼いている海苔の匂いと、死者の記憶を生々しく呼び起こすかのような装置が「私」とおふさを取り囲んで行く。そこに加わるのが、遺品の蓄音機とレコードである。テキストの末尾を最後まで引用しよう。

古風な弾き方でチゴイネルグイゼンが進んで行った。はつとした氣配で、サラサーテの聲がいつもの調子より強く、小さな丸い物を續け様に潰してある様に何か云ひ出したと思ふと、

「いえ。いえ」とおふさが云った。その解らない言葉を拒む様な風の中腰になった。

「違ひます」と云ひ切つて目の色を散らし、「きみちゃん、お出で。早く。ああ、幼稚園に行つて、ゐないんですわ」と口走りながら、顔に前掛けをあてて泣き出した。

レコードの音が、レコード盤に書き込まれた音溝であるという点をふまえるなら、ここで起こっているのも、前項で確認したものとはほぼ同様の事態だと言えるだろう。伝言の構造においては、声とその主体とは非現前的な亡霊という形でのみ現れて来る。一方レコードの音もレコード盤にあらじめ刻まれた音溝、痕跡であり、音溝がなぞられるたびに、過去の声の亡霊が今ここで新たに、事後的に現れて来るのである。そして、このような錯時性とともに重要なのが、ここでの亡霊（声）が何を言っているのか判然としない、ノイズのような声として現れているという点である。「何か云ひ出した」というからには確かに何かの言葉であるのだが、「小さな丸い物を續け様に潰してある様」という何か暴力的な不穏さにおいて形容されるその音声は、そのように形容された声のトーンの不気味さの他は、言わんとするメッセージを全く伝えることがない。

したがって、ここで起こっているレコードの〈声〉の亡霊的な現前においては、発話された〈声〉と生き生きした現在との結びつき、無媒

介的な近さというものがなければかりでなく、意味という点でも、明確な意味の現前とは結びつかない声の現れというものが問題になっているのである。フリードリヒ・キットラー^(モ)がラカン理論をふまえながら「メディアとはそもそも、幽霊の出現をしか伝達しない」と簡潔に述べ、「あらゆるサンボリックな格子からは必然的に抜け落ちていくしかない身体のリアルなもの」の現れを指摘するように、むしろ、ここでレコードというメディア・テクノロジーの性質が大きく関与し、一種異様な形容をされるサラサーテの声において、問題がより顕在化しているのは間違いない。

ただし、この点でもやはり、結末に至る以前に、同じ問題に関わる〈声〉がいたるところに現れていたことを確認しておきたい。そもそも生前の中砂とおふさとの出会いにおいて鍵になっていたのも、〈声〉であった。五節、東北の官立学校に任官した中砂のもとへ「私」が来た際、二人は汽車を乗り継いで小旅行を行い、岐線の終点の小さな駅で下車する。その地で「私」はまず、訛りという、これもまた聴こえてはいても意味の分からない〈声〉に会話を阻まれている。

こちらの云つてゐる事はわかるらしいのだが、向うの返事は初めの二言三言は丸つきり通じなかった。馴染みのない地方で、ふだん聞き馴れない所爲もあるが、しかし随分の僻遠まで来たものだと言ふ氣がする。

そしてその後入った料理屋に、呼ばれてやって来た芸妓がおふさであった。

這入つて来た時からこんな所だと意外に思ふ程美しかったが、言葉の調子も綺麗で、この邊りの音ではない様に思はれた。取りとめもない話しの中で、中砂がその女の生國を尋ね、君の言葉の音や調子が氣になるから是非聞きたいと云ふと、一寸云ひ淀んで、東京から反對に何百里も先の中砂の郷里の名を云つた。

「さうだろうと思つた。さうなのか」と云つた中砂の様子は感慨に堪えぬものの様で、「君は綺麗な言葉を遣つてゐるけれど、その中に微かな訛りがある。その訛りは同じ郷里の者でなければ解りつこないのだ。何しろ僕達も用もないのにこんな所までやつて来て、實に不思議な因縁だね。ねえ君、さうだろう」と今度は私の方に向いて杯をあげた。

同郷の訛りを持ったおふさの声は、僻遠の地の訛りが飛び交うなかで聴かれることで、一層強く中砂を惹きつけたことだろう。「同じ郷里の

者でなければ解」らない程の「微かな訛り」を聴き取った中砂は、その晩「女の佛を拂ひ退ける事が出来ない」までに心を動かされている。この出会いの場では、言葉の意味ではなく、訛りという特有の声の響きそのものによって二人の結びつきが生じているのである。

一方、その後の七節、東京へ戻った中砂は「年來の戀女房」だという別の女性と最初の結婚をするが、その妻が亡くなる際にも、明確な意味とは結びつかない〈声〉が現れて来る。「私」は中砂の家庭にたびたび遊びに行き、そのたび妻が作ったちぎりこんにやくの入った豚鍋を御馳走になったというが、彼女がスペイン風邪で亡くなる際、うわ言を言っていたことを中砂から聞かされる。

高熱が續いたのはほんの幾日かに過ぎない。謔言うはごとを云ふ様になつてから、私が來たら戸棚の中にちぎり蒟蒻が入れてあると云つたと云ふのを中砂から聞いた。

ここでも、今ここに現前しない(死者の)遅れて到来する〈声〉、別の人物の声を介して現れるその亡靈性が指摘できるが、それだけでなく、確かに中砂が伝達を行ったにもかかわらず、文字通りの言葉の他は何を伝えようとしたのかはつきり分からない〈声〉だという点が重要である。もちろんここでの妻の声は、結末のレコードの声と異なり言葉として聴き取られてはいる。だが、熱にかされた人間が唐突に口走ったこの〈声〉は、文脈のないまま断片と化して宙に浮き、説明する人も亡くしたまま〈謎〉に留まり続ける言葉であるという点で、やはり意味の現前に関わる問題があると思われる。

そしてもちろん、先に引用した、おふさが聴き取ろうとした(睡眠中の)きみ子のうわ言もまた、こうした〈声〉の一つなのである。ただ、これまで見た他の〈声〉と異なるのは、きみ子のうわ言も、結末のレコードの声も、いずれもその言葉として聴き取りにくい断片化した〈声〉をおふさが聴取することで、何らかのコミュニケーションが生じているかに見えるという点だろう。おふさはきみ子の断片的なうわ言から死者の意志を解釈し、遺品を集めに夜ごと「私」の家に来訪する。また結末では「私」にはノイズのようにしか聴こえない声を、おふさは言語として理解したかのようである。しかし、〈声〉の聴取をめぐるこうした様相は、おふさ一人の狂気というより、〈声〉を意味ある言葉として聴くことの事後性、偶発性が単に露呈していると考えるべきではないだろうか。テキストでは、声の現前性をめぐるコミュニケーションの透明性の幻想を暴き、いわばそこに介在している時間的なずれや意味の理解をめぐるずれを、引き延ばして可視化していると考えられる。そこではコミュニケーションの〈過程〉があると見えても、断絶とずれをはらんだ不均質なものとしてしか考えられず、またつねに、現在におい

て現前しきらないもの（亡霊）があちこちに発生することになるのである。

（四） ラジオ放送の聴取をめぐる

先に述べたように、〈声〉の現前と聴取をめぐる「サラサーテの盤」のこのような様相は、特にラジオ放送をめぐる戦時下の、また敗戦時の様相と対比されるべきだと考えられる。

吉見俊哉⁽¹⁾は、一九二〇年代半ば以降、〈声〉のメディアをめぐる国家的、産業的再編が推し進められたことを簡潔に述べている。

二〇年代半ば頃から本格化するこうした声のコミュニケーションの産業化は、三〇年代以降の国民国家の再編過程とも密接に関連していた。換言するなら、それは同時に声のコミュニケーションの国民空間化、すなわち電話なりラジオなりの声が、国土空間の均質な拡がりのなかで一元的に流通させられていくようになる過程でもあった。

例えば百閒「その前夜」（一九四二年二月）で語られる日米開戦を告げる〈声〉の聴取は、むろんそうした〈声〉のメディアをめぐる成立していく「均質な拡がり」が前提となっていることは間違いない。

八日の朝、用達しに出て行つた家人がラヂオ屋の前に人だかりがしてゐる。時時^{とき}関の聲を上げる。何事^とでせうと云つた。支度^とをすませ、午後出社する事になつてゐる郵船會社へ出掛ける爲に、見附からタクシーに乗つたが、運轉手は一言も口を利かなかつた。

日本郵船の私の部屋に落ちつくか落ちつかないかに、廊下の擴聲機が何か云ひ出した。初めて大戦争が始まつた事を知つて、私は自分一人の部屋の中で顔色を變へたに違ひない。冷たいか熱いかわからない大きな物が身體を通り抜けた。腰の邊りががくがくし出した。ふるへてゐるのだと云ふ事を自分で承知した。

椅子に腰を下ろして一服した。さうして考へ込んだ。考へると云つても筋道はない。しかしぢつとしてゐると段段わかつて来る。到頭

わかった。「大捷利」と云ふ獨り言を自分の耳で聴いた。

ここにはメディアのネットワークによって形作られていく、集団的、共時的な〈声〉の聴取の風景が書き込まれていると言える（とはいえ、もう一つの〈声〉、ラジオ放送に遅れて応答するかのように発せられた自身の〈声〉については、自分自身の〈声〉の発話とそれを聴くこととの間に隔たり、遠さがあるように書かれているのは興味深い）。

そして、吉見が、「このような均質化され、あらゆる距離が無化された空間を基盤として、ヒトラーが第三帝国の国民に「熱く」しゃべり、ローズヴェルトが広大な北米大陸に散在する合衆国国民に「冷たく」話しかけ、天皇はその声の空白によって日本人の耳をそばだだせていく、そんな状況が同時に成立したのである」と述べるように、この時期の〈声〉の聴取の問題において考えざるを得ないのは、天皇の〈声〉の聴取、特に玉音放送をめぐる様相だろう。

吉見が言うように、日本では一九四五年八月一日の玉音放送まで、天皇の声を公式に放送電波にのせず、無音という空白を意図的に作り出していた。竹山昭子^五は、それゆえ、玉音放送の際、雑音混じりの放送におけるその難解な「詔書」の意味ではなく、「天皇のナマの声がラジオで放送されたという事実によって、日本国民は敗戦を受け入れた」と論じている。つまり、そこにおいて、明確な意味と結びつかない、メディア・テクノロジを介した声の響きという、「サラサーテの盤」に通ずる問題が生じているのである。

ただ、注目したいのは竹山が、玉音放送が「終戦決定の儀式空間をもたらした放送だった」と述べ、放送の明確な儀礼性を指摘していることである。

時の区切りとしての役割を持つ「正午の時報」からはじまり、「重大放送」のアナウンス、「ご起立ください」の号令によって聞く人々を起立させ、おごそかな開式の辞があつてプログラムは進行した。国民は直立不動、あたかも儀式に参加しているように振舞った。「君が

代」の奏樂によって天皇の出御を知らせ、「玉音」が流れた。人びとは頭こづかを垂れ謹聴きんちやうする。〔…〕

玉音放送のこうした儀礼的性格は、本論第三章で取り上げた「旅順入城式」の上映会（演壇上の将校の発言）とよく似たものを感じさせる。そこでは、メディア・テクノロジを介したイメージの知覚をめぐって、聴く者（見る者）に、それが今、ここでまさに提示されているという

一回性を意識させる点で共通する。したがって、話す内容以前に、今ここに声^一が現前していること、そしてそれゆえ発話した者、聴く者たちが今この現在において同時に共に在る^二ような、単一の、「中国大陸や南方諸地域にまで広がるスケールの大きな儀式空間」(竹山)が出現するかに感じられることが重要なのである。

竹山は、この時ラジオ受信機が天皇のように扱われる点で「御真影」と同じ意味を持ったと述べている。詳しくは検討されていないが、それはそのいずれもがテクノロジーを介した天皇の身体の〈現前〉をめぐる問題に関わっているからに他ならないだろう。ただし、そこにはむしろ差異もある。蓮實重彦^三は、複製技術史において、映像の再現技術に比して音声の再現技術の普及の遅れ、不均等があることを指摘している。蓮實はこの歴史が、声の再現に関わる「暗黙の禁止」という、人々の映像に対する音声の逆説的な優位を立証していると論じる(「声は、イメージと異なり、まさに身体そのものであるがゆえに、かえって触れがたい領域に身を隠しつつづけている」。したがって、天皇の写真だけでなく、いわばその生身の身体を見せること^四に比しても、その声の再現が玉音放送に至るまでほとんど禁忌として抑圧されていた日本では、この〈声〉をめぐる「現前の形而上学」(ジャック・デリダ^五)が強力に働いていたと言えるだろう。

そうしたことをふまえるなら、「サラサーテの盤」が、テクノロジーを介した〈声〉の現前、「身体のリアルなもの」(キットラー)の現れに関わっているながら、それをあくまで蓄音機とレコードという複製技術を通じて問題にしている点に、やはり大きな特徴があるように思われる。ここでは、〈声〉の現前^六現前性^七に対して、それがあらかじめ刻み込まれた一種の文字であるという、錯時的な時間性を対置しているからである。

なお、玉音放送もそもそも「詔書」という文字を読む行為だという点が指摘できるだろうが、それに加え、この「玉音」もまた録音盤の放送だったという事実についてふれるべきだろう。竹山によれば、天皇が撮り直しを申し出たため、初めからその発話は二度目のものであり、またその録音盤は放送にかける以前にNHKの技師がすでに再生を行っていたというのである(またその後、録音盤はCIE「民間情報教育局・GHQの一セクション」の指示で複製されたという。現在私たちがテレビなどで何度も耳にする経緯のあるあの〈声〉は、原盤ではなくこの「アメリカ盤「玉音」が再生されテープに録音された」音源に基づくものだろうと竹山は論じている^八)。複製技術と不可分のこうした経緯にもかかわらず、(この〈声〉を何度も耳にする現在も)この〈声〉が〈起源〉の一回性と強く結びつけられているのは確かである。

玉音放送において、仮に〈声〉の言語的な意味が伝わらなかつたとしても、しかしその意味と結びつかない〈声〉が、〈起源〉の発話の場とのズレなく直接的に今ここで聴く者たちの前に現れているという実感こそが決定的な意味(敗戦)を持つのだとすれば、「サラサーテの盤」では、おふさがレコード盤の声に〈応答〉する時、その〈亡霊〉の発話の現前性、一回性がむしろ複製技術による反復の最中に事後的に生じ

て来ているという、その錯時的な現れこそが示されているのである。

(五) メディア・テクノロジーと〈国土〉の時空間

本章では百間の「幻想文学」的な代表作として知られている「サラサーテの盤」について、それが〈声〉とその伝達（メディア）の最中の現れ、意味の現前といった問題に関わるテキストとして論じた。述べて来たようにそれは結末に限った問題ではないが、特に結末の蓄音機とレコード盤というメディア・テクノロジーの経験の様相において、最も鮮烈に示されている。本章ではこれを、メディアをめぐる透明性、ないし直接的な同時性（リアルタイム）の共同性）が期待され、〈国土〉の拡がり結びついていた、ラジオという別の〈声〉のメディアをめぐる様相から論じ、テキストにおいてはそうしたメディア・テクノロジーに媒介された共同的・共時的な時空間が脱臼された様相があることを指摘した。

付言するなら、〈声〉のメディアがズレのない聴取と結びつかず、その不透明さをこそ露呈する様相については、百間『東京焼盡』（一九五五）ではまた別の仕方書き込まれていると言える。「サラサーテの盤」を執筆していたのと同じ頃、百間は戦時中記した膨大な日録を整理し始め、初めて空襲警報を経験した一九四四年一月一日から四五年八月二一日までを『東京焼盡』として後に刊行した（テキストについて、より詳しくは本論第一章第二節の注一を参照）。この中でラジオに関する話題は頻繁に出て来るのだが（四）、そこではしばしば頻繁に故障を起こし、メディアとして用を為さなくなる代物として登場するのである。そのたびに百間は別な家のラジオを介して情報を仕入れたり、修理に出向いたり、別なラジオを譲り受けたりすることに奔走させられている。『東京焼盡』では、戦時下の生活における生命線として重要性を増したラジオのネットワークとの繋がりが示されていると同時に、それがけて直接的でズレのないものではなく、たびたび機械の不透明な物質性を露わにするものであったこともよく示されている。

ラジオの件は昨日欄記載の通り今朝近所のラジオ屋へ家内が持つて行き、午その結果を聞きに行つたら、新らしく取りつけた真空管は二分間くらいにてすぐ切れてしまったから試験をして見る事も出来なかつたと云つた由。どうも一一合點の行かぬ事ばかり也。抑もラヂそも

オといふ機械に愛想をつかしたくなる。その氣配を家内憂慮して何とかなだめんとする。やめちまへと思ふけれど、警報の時の事を考へると齒切れよく諦めるわけにも行きかねる。

(昭和二〇年四月二八日欄)

ただし、それでも玉音放送の經驗を記した八月一五日欄については、(録音だとは言われているが)聴取に関わる直接性、同時性が、「サラサーテの盤」ほど明確に脱臼されているとは言えないだろう。

昨夜より今日正午重大放送ありとの豫告あり。今朝の放送は天皇陛下が詔書を放送せられると豫告した。誠に破天荒の事なり。「……」正午少し前、上衣を羽織り家内と初めて母屋の二階に上がりてラヂオの前に坐る。天皇陛下の御聲は録音であつたが戦争終結の詔書なり。熱淚滂沱として止まず。どう云ふ涙かと云ふ事を自分で考へる事が出来ない。

亡霊、メディア、遺品の「取り立て」と、百間的とも言えるモチーフが折り重なっている「サラサーテの盤」は、資本とメディア・テクノロジーに媒介されてスムーズに循環していく均質な(国土)の時空間といったものは別の、今この現在ないし現前という視点からは考えられない、(亡霊)が至るところで発生して来るような様相に關わっている。こうした問題系は、第八章でふれたように、少なくとも五〇年代の「阿房列車」シリーズまで見出せると思われるが、そこにおいても果たして同様の錯時的な様相が關わっているのかどうかは、また別途検討が必要だろう。

- (二) 内田道雄『内田百閒——『冥途』の周辺』(翰林書房、一九九七年)、二六頁。
- (三) 井坂洋子「ふくれあがつたことば」(『ユリイカ 詩と批評』第一六卷第二号、一九八四年二月)、川村二郎「耳の人」(『FRONT』第一卷第三号、リバーフロント整備センター、一九九八年十二月)。
- (四) 吉川望「内田百閒「サラサーテの盤」論——心象に響く声と音楽——」(『人文論究』第五五卷第四号、二〇〇六年二月)や、拙論「内田百閒「サラサーテの盤」論——モダニティ・知覚・主体——」(『藤女子大学国文学雑誌』第八〇号、二〇〇九年三月)の他、大鋸洋樹「崩壊する「私」の世界——内田百閒「サラサーテの盤」における感覚表現——」(『横浜国大語研究』第三五号、二〇一七年三月)。

また、その他のアプローチによる先行論としては、テクストのモデル関係を考察した酒井英行「『M』「サラサーテの盤」の虚実」(『百聞愛の歩み・文学の歩み』有精堂、一九九五年)や、テクスト構造における「女」の位置を論じた坂口周「内田百聞「サラサーテの盤」における第三の「女」——夢後の共同性へ——」(『日本文学』第五九卷第一二号、二〇一〇年一月)がある。

④ 夏目漱石の長男・純一から譲り受けた経緯など、詳しくは注三・酒井「M」「サラサーテの盤」の虚実」を参照。

⑤ 中沢新一「テレプレゼンス 電話・夢・霊媒」(『幸福の無数の断片』、河出文庫、一九九二年)、七六頁。

⑥ 鈴木和成『テレフォン・村上春樹、デリダ、康成、ブルースト』(洋泉社、一九八七年)、五七頁。

⑦ フリードリヒ・キットラー『グラモフォン・フィルム・タイプライター 上』(石光泰夫・石光輝子訳、ちくま学芸文庫、二〇〇六年)、四〇頁。

⑧ 吉見俊哉『「声」の資本主義 電話・ラジオ・蓄音機の社会史』(河出文庫、二〇一二年)、引用順に、三一三、三〇〇～三〇二頁。

⑨ 竹山昭子『玉音放送』(晩聲社、一九八九年)、一五、七〇～七二、六七頁。

⑩ 蓮實重彦「『声と文字』」(『ゴダール マネ フォーコー——思考と感性とをめぐる断片的な考察』NTT出版、二〇〇八年)。

⑪ 天皇の行幸啓を通じた「視覚的支配」について論じた原武史『可視化された帝国 近代日本の行幸啓』(みすず書房、二〇〇一年)を参照。玉音放送については、「近代日本において常に優位にあった〈視覚〉ではなく、天皇の肉声という〈聴覚〉を通して、天皇がなおも支配の主体となり得ることを暗示していた」とあり、視覚と聴覚との間の偏差を示唆しているが、支配構造の連続性の指摘に重点が置かれている(同書三六五頁)。

⑫ ジャック・デリダ『声と現象』(林好雄訳、ちくま学芸文庫、二〇〇六年)ほかを参照。

⑬ 竹山「6 「玉音盤」のその後」(注九・『玉音放送』)を参照。

⑭ 日記の初めは、頼んでいたラジオ受信機がもう少しで出来、一度止めていたラジオを何年振りかで聴こうとしている話が書かれ、その後受信機取り付けが遅れて「情報を聞く事叶はずこの不便あり」(昭和一九年一月七日欄)、「表へ出てゐてもよそのラヂオ聴き取れず、不安の儘寝なほす」(同月二四日欄)などと記される。念願の受信機が来て、「これで警報の時に一一表へ出なくてもすむ」(昭和二〇年一月一日欄)ことになってからは、避難行動の一切は「枕許のラヂオにて判断」(同月二七日欄)されるようになるのである。取り付けた後は、「ラヂオがあるので警報を聞くには難有ぬが、又その爲にこそ待ち兼ねたのだが、警報だけでなく外の事も云ふから、うるさい」(同年二月一日欄)という不満がもたされるが、しかしその翌々日にはラジオの調子が悪くなり、新しい真空管を買うには一個九〇円も払わなければならないことに驚きつつ、「ラヂオがうるさい」と記したが、聞こえぬとなると「……甚だ心細い」と書きつけている。

結論

改めて本論の考察を整理し、その成果と課題を述べてみる。

百間のテクストは、現在も一定の読者を持ちながら、先行研究の数はけして多いとは言えない。作家の明確な「思想」も見出せず歴史的に位置付けられることのなかった百間のテクストについて、その歴史性がはつきりした形で問われ出したのは二〇〇〇年前後以降だと思われる。こうした潮流に促されながら、本論はいわば百間のテクストをめぐり、歴史的な問題を明らかにすることを課題として、様々な角度から検討を重ねて来た。

【第一部】では、その問題についてまず評価史の検討からアプローチしている。これまで、作家の伝記的概要だけではなく、テクストがどのように評価されていたかという観点も併せて、現在に至るまでの状況を論じる作業は行われていない。それゆえ、この作業は研究の土台を改めて整備するという意味で、まず重要な意義があったと思われる。第一章のうち第一節では、百間のテクストが一九三〇年代に評価され始め、関連する映画が制作・公開される三〇年代末に人気の最盛期を迎えるという評価をめぐり、歴史的変遷を明確に示し、また日本郵船との関わりや、植民地への訪問など、これも一般にあまり知られていないがテクストに関わる重要な出来事についてまとめると、戦前期のテクストをめぐり、同時代の歴史的脈を明確に提示した。

これに対し第一章第二節の方では、主に一九五〇年代から現在に至る評価史を整理した。ここでは具体的な先行研究の検討も行ったが、本論はそのような読み直しによって、単なる先行研究の整理にとどまらず、第二部とは別の仕方では別のテクストの核心にせまっている。また、この第二節では、柄谷行人が「近代文学の終り」を見出す八〇年代に百間のテクストの再評価が進んだことの意味、そこで百間のテクストの現代性が発見された点について明らかにし、テクストをめぐり、歴史性についてより重層的な検討を行った。八〇年代、百間のテクストは、同時代の消費文化にマッチする「ナウ」なエンターテイメントとして読まれたが、より大きな視点から言えば、「近代」の相対化という潮流に一致し、それを「先取り」しているという歴史的な感覚のうちに受容されたのである。

しかし、それ以降研究論文が蓄積して行く中でも、歴史と主体をめぐり、問いについては、二〇〇〇年に丸川哲史の論考が発表されるまで、ほぼ後景化し続けていたと言えるのではないか。丸川論文は、明確な歴史的視点において、特に関東大震災以後の東京の「帝都」としての変容、またそれと連係する「帝國的な広がり」と、百間のテクストとの関わりを問題にした。これは、グローバルゼーションという言葉が人口に膾炙し、その進展に比例するようなナショナリズムの高揚との葛藤が顕在化する中で、八〇年代とは別の仕方では別のテクストをめぐり、歴史的な問題を発見し、提起するものであったと言える。

本論の【第二部】以降の議論は、丸川の問題提起をふまえながら、より詳細な形で、百間のテクストが国家、歴史、主体といった問題と切

り結ぶ様相を明らかにすることに充てられている。

【第二部】では、百間の一九二〇年代のテキストを取り上げ、こうした資本とテクノロジーに媒介され国境を超える「帝國的な広がり」とそこにおける抗争という問題から検討しているが、これを特に映画というメディア・テクノロジーと関わる問題として考察している。

第二章ではまず、丹生谷貴志の論考を参照して、第二部の議論が共有する問題系を示した。丹生谷は、「演劇としての世界」「相対的な（分身）の世界」から「映画としての世界」「絶対的な（分身）の世界」へという言い方で、一九三〇年代頃からのある揺り戻しをはらんだ変移を問題にしている。その変移は、むしろオリジナルと複製（分身）というイメージをめぐる問題に関わるのだが、ということはつまり、主体とイメージの関係性、主体と「世界」の表象をめぐる問題にも関わるということでもある。本論はここに戦前期日本の具体的な文脈を補い、大正期の〈文学〉領域で、映画や分身といったテーマがどのように浮上していたのかを論じた。ここでは「冥途」（一九一七）や「映像」（一九二二）といった百間のテキストの具体的な考察も行っているが、こうした考察により、これらのテキストと、第三章・第四章で論じるテキストとの相違がどういった点にあるのかを、前もって明確化している。

そして、第三章では「旅順入城式」（一九二五）を、第四章では「大尉殺し」（一九二七）を論じた。二篇では、日露戦争と陸軍大尉殺人事件という、明治三〇年代に多くの人間がメディアを介して経験した出来事を反復することが焦点になっているのだが、それはかつての経験の単純な反復ではない。論じて来たように、そこではむしろ、かつての経験においては直接見ることのなかった、いわばナマの現場、一度も現前したことのない経験の〈起源〉が、反復においてこそ遡行的に現れているという問題がある。本論はこうした点で、「旅順入城式」だけでなく、映画そのものが登場しない「大尉殺し」においても、映画をめぐる新たな経験が関わっていると考察した。

このようなメディア・テクノロジーと接続した主体の経験では、〈世界〉はメディア・テクノロジーに媒介された同質的な地平としてではなく、錯時的な時間性に関わるものとして現れて来ることになる。「旅順入城式」において〈帝都〉の講堂に居る主体は、あたかも日露戦争時の旅順へと連続的な行軍の道を切り開いていくかのようなだが、そこには統一的な主体やリニアな時間性として同定できない齟齬が生じているのである。本論で論じてきたように、こうした問題は三〇年代以降のテキストへも連続していると考えられる。

一九二〇年代後半のテキストは、このように主体の経験をめぐる抗争が前景化し、いわばイメージと主体の関係性がそれ以前のテキストとは異なる位相で語られる点で、百間のテキストにおいて一つの転換期だと言える。そしてそれはまたこの時期、「百鬼園」を冠したテキストが発表され始め、「随筆」の書き手として人気を博すまでの変化が始まっているという意味でもそうなのである。これらは別々の事柄ではなく、いずれも同様の社会的変動に関わるものではないか。以上のような問題関心の下、【第三部】ではこれまでであれば「幻想文学」「随

筆」と分けて考えられて来たテキストについて、ともに百間のテキストが関わった問題を示すものとして論じている。

【第三部】の第五章では、二〇年代後半の百間が位置した状況について改めて整理し、「随筆」なるジャンルとの作家の関わりを、内在的な転回としてではなく、〈文学〉領域をめぐる社会的な変動から考えることの重要性を示した。また、先行研究では、一般的な「随筆」なるものが〈現実〉をありのままに書いたものだとする認識の下、百間のテキストの虚構性を強調することで区別し評価しようとしてきた経緯があるが、本論はまずはこうした認識を相対化することが、「随筆」の代名詞とも言われる百間のテキストについて考えるためには必須であると論じた。

そして第六章、第七章では、ほとんど短文ということ以上には共通性が見えないこの「随筆」なる掴み所のないジャンルについて、主に一九二〇〜三〇年代の議論と、そこにおける百間のテキストの評価などを検討している。それにより、この「随筆」なるものをめぐる認識の揺らぎと、まさにそのようなカテゴリーの曖昧さこそ百間のテキストが関わった点を浮かび上がらせようとした。

また、こうした「随筆」なるカテゴリーを不変的なものと見なす認識は、〈現実〉を不変的に現前するものと見なす認識と関連している。〈現実〉とテキストとのほとんど無媒介的な結びつきが想定される「随筆」に対しては、書き手の主体的な関与が弱い点が批判されたのだが、論じたように、そこではいわば主体の介入以前のありのままの〈現実〉（〈自然〉〈起源〉…）の現前が前提とされている。これに対し、第七章では百間のリアリズムに関する一種の方法論を取り上げることで、こうした構図におさまらない、百間のテキストと〈現実〉との関係性を対置しようとした。主体的な行為とは言い難いその方法論は、過去の想起という経験が強く関わっている。

このことを、先行論との差異という点から今もう少し言及しておく。詳しく取り上げられなかったが、上記の論述では、酒井英行らの先行論以外にも、松浦寿輝（この先行論も想定し、それともまた別のテキスト像を提示することを試みている。百間の「随筆」を論じた前者の先行論が、〈現実〉を〈虚構〉化する主体的な創作行為を前提としたテキスト像を提示したのだとすれば、松浦の先行論は全く異なるテキスト像を示している。第一部でも引用したが、改めて引用しよう。

百間の文章の不思議は、一見したところ随筆という『徒然草』以来の伝統的ジャンルにふさわしい自意識の表現の近代的継承者であるかに見えて、実はその背後に「自意識」も「表現」も空洞化してしまうような何か異様な空虚を隠し持っているところにある。「……」百間の「人柄」は、およそ馬鹿々々しくも些末な「物」や「事」をめぐって偏執的に進行する笑劇めいた言葉の表層に、満遍なく浸透し稀薄に行き渡った何ものかとして感知されるだけなのである。

「松浦は、『百鬼園先生言行録』などのテキストに、一般的な「随筆」なるものとは異なり、「背後」に、つまりテキスト以前の〈起源〉に「何も隠していない純粹な外見」としての表層的な言葉を見出ししている。この指摘の確かさをふまえた上で、しかし本論では、こうした表層性もあくまで主体の経験という問題を手放さない限りで考察しようとしたということになる。そのため、これらの先行論と異なり、本論は、いわば〈現実〉の認識という経験そのものと関わったものとして、百間のテキストを提示している。第七章で取り上げた、過去の想起をめぐる一種の方法論は、「随筆」なるジャンルと関わった百間のテキストの関心が、あらかじめ現前する〈現実〉のイメージでも、〈現実〉とは異なる〈虚構〉のイメージでもなく、〈現実〉の認識そのものにおけるズレや揺らぎ、いわばある表象の認識そのものにはらまれていくズレから生じて来る固有のイメージに関係していることを示しているのではないか。もちろん、こうした議論は、第二部で述べた、主体とイメージの関係をめぐる変移に百間のテキストが関わっているという議論と繋がっている。

そして第八章では、随筆として発表されたテキストを含めた、三〇年代後半のテキストを論じている。第六章、第七章で論じた、「随筆」をめぐる戦前期の議論もいわば〈世界〉と主体、そして歴史をめぐる問題とけして無縁ではなかったのだが、第八章ではそれらの問題をより具体的に都市と歴史に関わる百間のテキストとともに考察している。三〇年代後半、日本郵船の嘱託となった百間は初めて植民地台湾へと〈觀光旅行〉に赴くのだが、それを可能にした、日本の帝国主義的進出、ないし交通や通信のネットワークに媒介された国境を超えた社会空間の広がり、同時に、〈国土〉の時間的・空間的連続性の危機、を回復しようとする萩原朔太郎「日本への回帰」(一九三七)のようなテキストが書かれることにもなった。この時期、多くのテキストが様々な仕方で、ある安定した均質な時空間の立ち上げを試みていたのだとすれば、本論は「東京日記」(一九三八)や「鼻」(同年)といったテキストに対し、別のあり方を見出ししている。「東京日記」はまさにメディア・テクノロジーに媒介された〈帝都〉と関わるテキストだが、そこではそうした近代的な都市において、アナクロニクな形象が脈絡なく現れ、異質のまま組み合わされるような様相が語られている。現在において異質な、過去をめぐる断片的イメージの到来は、死者をめぐるイメージの到来でもあるのだが、そのような問題は「鼻」においてより明確である。テキストは一方で都市と死者を国家の歴史の物語において語っているが、そうした表象の契機において、不意に過去の断片的なイメージの想起が生じ、時間的な断層をはさんで異質な歴史的イメージがぶつかり合うことになる。本論は、三〇年代後半の百間のテキストにおけるこうした局面に、リニアな連続性で繋がった一元的な時空間の表象とも、歴史の排除された神話的な時空間の表象とも異なるあり方があると考え、その可能性を考察した。

第九章では、盲人の感覚描写のリアリティという観点から評価が行われて来た「柳檢校の小閑」(一九四〇)について、盲目の一人称とい

う枠組みが、やはり現在においては知覚できないように思われる、関東大震災以前の過去や死者といった問題に関わっていると考え、論じた。百間は三〇年代半ば、関東大震災の記憶をめぐるテキストを立て続けに発表しているが、「柳検校の小閑」もまたそれらのテキスト同様、震災以後の〈帝都〉としての東京の復興と記憶の忘却に関わっているはずである。

盲目なるものは単に視覚性の排除として片づけることは出来ない。同時期の別のテキストでは同じ要素が視覚の表象において示されていることからしても、「柳検校の小閑」の盲目は、今日の前に露わに見えているという、目の前の生き生きした現前を基準にした地平が脱臼されたあり方に関わっていると考えられる。それは、今生きている生者と不在の死者、生き生きした現在と過去とが遠く分断されている地平とは別のあり方ということでもある。それゆえ過去、また一人の女性の不在は、それが現在・現前を前提とする時間性において生き生きと現れていないだけで、錯時的な時間性における別の亡霊的な現れがあるのではないか、という問題が浮上しているように思われる。

またこうした錯時的な時間性は、盲人による一人称というテキストの枠組みと、テキストの視覚性との齟齬においても浮上して来る。盲人の検校宮城道雄の「随筆」は同時代、起源の〈声〉のほとんど直接的な表現として佐藤春夫や百閒にさえ捉えられていた節があるが、盲目の〈声〉が起源にあり、その代理としての文字が〈声〉を再現させるといふ、ズレのない直線的な〈伝達〉の過程の想定は、実際には、宮城の「随筆」においてだけでなく「柳検校の小閑」においても裏切られているのではないか。起源の〈声〉なるものが事後的に生じているものであり、また盲人にとって視覚的な文字が、意味を直接回復することのできない文字として在ることを考えるなら、そこでもまた、現在・現前という視点のみでは捉えられないものの現れが問題として浮上していると言えるだろう。

第一〇章では、百閒の「幻想文学」的な作品の代表として知られる「サラサーテの盤」（一九四八）を論じたが、テキストで亡霊的なものはまさにこのような〈声〉の現前をめぐる問題と関わっている。テキストでは、伝言の構造を介した〈声〉の現れや、明確に意味と結びつかない〈声〉の現れがあり、それが今ここに露わには現れていないもの、すなわち亡霊的なものを至るところで発生させているが、最も鮮烈なのはメディア・テクノロジーを介した〈声〉の聴取が生じる結末である。本論ではこれをラジオ放送をめぐる戦時下、また敗戦時の様相と比較されるべきと考え、考察した。

「サラサーテの盤」で蓄音機とレコード盤というメディア・テクノロジーは、〈声〉を明確な意味と結びつかない不気味なノイズとしてしか伝えなかった。他方、敗戦時の玉音放送においてもまた、その内容よりも声の響きそのものが大きな意味を持ったと言える。だが、後者において、〈国土〉の広がり結びついたメディアにおける〈声〉の現前性、皆がそれを同時に経験する一回性が重視されているのに対し、前者は刻まれた音溝から発生してくる〈声〉の錯時性、複製技術の反復における偶発的な一回性とこそ強く関わっているのである。

以上、整理してきたように、本論は百間のテキストをめぐる歴史的な問題について、重層的な検討を行って来た。特に、第二部以降では、「旅順入城式」以降の百間のテキストについて、資本とメディア・テクノロジーに媒介された社会空間の広がり、いわば〈国土〉の時空間をめぐる問題や、それと関わるイメージと主体の様相をめぐる問題から検討し、その抗争の様相を明らかにしてきた。「旅順入城式」における映画というテクノロジーが象徴するように、ここではメディア・テクノロジーが均質な時空間の表象と結びつくというより、その不動の〈現在〉という視点そのものを揺るがし、イメージの認識をめぐる時間的錯綜が前景化してくるのである。このように本論は、二〇年代後半以降の百間のテキストが、単に過去と関わっているという以上に、安定した現在の地平とは別の、過去のイメージの到来をめぐる錯綜した時間性に関わっている局面を明確に示している。テキストと同時代状況との関わりを論じた先行論は蓄積しているが、百間のテキストのイメージをめぐるこうした錯時的な局面を明確に示した上で、そのこと自体をテキストの歴史的な問題として重層的に考察し、明らかにした点で、本論の独自性を主張出来る。

一方で、本論には当然、課題も多い。特に、本論で詳細に論じたテキストの数が少ないことは、明らかな欠陥である。上記で述べたような局面を、より多くのテキストで見出し、その抗争の様相を論じることが必要だろう。また、言及したものあまり重点的な検討が出来なかったテキストなども、改めて検討する必要があると思われる。具体的には、第八章で言及した、台湾への旅行に関わるテキスト群などが挙げられる。批判的な形で取り上げたが、当時の台湾観光をめぐる状況や、台湾をめぐる他作家のテキストとの対照など、もう少し丁寧に検討を行う過程で、単純に切り捨てられない局面や、あるいは逆に批判的な形で取り上げなければならぬ局面が浮上して来る可能性がある。また、一方で通時的な視点から言えば、復興期の国鉄と関わる五〇年代の「阿房列車」シリーズの検討も大きな課題として残されている。本論で論じて来たような百間のテキストと「帝國的な広がり」との関わりという問題が、敗戦という象徴的な切れ目を経ても形を変えながら継続しているなら、そこにも本論で見出したような局面があるのかどうか、あるいはまた別の形での抗争があるのか、丁寧な検討が必要になる。特に「阿房列車」シリーズは、同時代的にも人気を呼び、現在でもよく読まれる有名作だが、そのわりに本格的な研究はされていないため、戦前期とは異なる五〇年代の状況などをふまえながら、また別途検討を準備したい。

初出一覧（いずれも大幅な改稿を行っている）

序論 書き下ろし

第一部

第一章 書き下ろし

第二部

第二章 書き下ろし

第三章 「知覚の変容と映画——内田百閒「旅順入城式」(1925)」『JunCture 超域的日本文化研究』第二号、名古屋大学大学院文学研究科附属日本近現代文化研究センター、二〇一一年三月)

第四章 「内田百閒作品と知覚の変容——「大尉殺し」(一九二七)」『層——映像と表現』第四号、北海道大学大学院文学研究科映像・表現文化論講座、二〇一一年三月)

第三部

第五章 書き下ろし

第六章 書き下ろし

第七章 書き下ろし

第八章 「内田百閒作品と帝都」(二〇一三年輔仁大学日本語文学科国際シンポジウムにおける口頭発表〔および予稿集論文〕、二〇一三年一月一六日)

第九章 「内田百閒「柳検校の小閑」論——〈盲目〉の射程」(二〇一一年度日本近代文学会秋季大会における口頭発表、二〇一一年一〇月一六日)

第一〇章 「内田百閒「サラサーテの盤」論——モダニティ・知覚・主体——」『藤女子大学国文学雑誌』第八〇号、二〇〇九年三月)

結論 書き下ろし

引用・参考文献一覧

(注) 文献は「内田百間の著作」「その他の文献」に分け、さらに「その他の文献」は「①日本語文献(著者名順)」、「②著者不明の日本語文献(時代順)」、「③英語文献」の三つの項目に分けて記した。

【内田百間の著作】

内田百間・徳川無声「百間夢聲月例談話室」(全集未収録の資料。全六回、『新青年』第二〇巻第一六号〜二一巻第七号、一九三九年二月〜一九四〇年五月)

内田百間・辰野隆「辰野隆 内田百間 対談」(全集未収録の資料。全六回、『東京日日新聞』一九四〇年一月一日、四日〜七日)

生駒實『新田丸問答』(日本郵船株式会社船客課、一九四〇年。*非売品) 別人名義ながら本資料中の「新田丸問答」は百間執筆。ただし後に単行本、全集にも収録済み。詳しくは第一部第一章第一節・注五二を参照)

内田百間『東京焼盡』(講談社、一九五五年)の原稿一部(未公刊資料。公益財団法人岡山県郷土文化財団が所蔵管理する。本資料について詳しくは、第一部第一章第二節・注一を参照されたい)

内田百間『新輯内田百間全集』(全三三巻、福武書店、一九八六〜八九年)

内田百間『百鬼園写真帖(内田百間集成24)』(ちくま文庫、二〇〇四年)

(翻訳)

Hyakken, Uchida, "Airs bohémiens", trans. Alain Rocher, in Comité des sages, ed., *Anthologie de Nouvelles Japonaises Contemporaines*,

Paris: Gallimard, 1986, pp. 119-135.

Hyakken, Uchida, *Realm of the dead*, trans. Rachel DiNitto, Illinois: Dalkey Archive Press, 2006.

Hyakken, Uchida, *Aus dem Schattenreich*, trans. Lisette Gebhardt, München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2009.

Hyakken, Uchida, *La digne*, trans. Patrick Honoré, Serres-Morlaàs: Atelier in8, 2011.

Hyakken, Uchida, "Master Hyakken's Idle Fantasies", "Bumpy Road", "A Long Fence", in Steven D. Carter, ed. and trans., *The Columbia Anthology of Japanese Essays: Zuihitsu from the Tenth to the Twenty-first Century*, New York: Columbia University Press, 2014, pp.417-428.

【その他の文献】

①日本語文献（著者名順）

- 青野季吉「出版時評 全集と随筆の時代 文学方面への鳥瞰」『読売新聞』一九三四年六月一三日）
- 赤澤史朗・北河賢三編『文化とファシズム 戦時期日本における文化の光芒』日本経済評論社、一九九三年）
- 芥川龍之介「点心」『新潮』第三四年第二号、一九二二年二月）
- 芥川龍之介「野人生計の事」『サンデー毎日』第三年第二号、一九二四年一月六日）
- 芥川龍之介「解嘲」『新小説』第二九年第四号、一九二四年四月）
- 芥川龍之介「O君の新秋」『中央公論』第四一年第一号、一九二六年一月）
- 芥川龍之介「晚春売文日記」『新潮』第二四年第六号、一九二七年六月）
- 芥川龍之介「内田百閒氏」『文藝時報』第四二号、一九二七年八月）
- 芥川龍之介『芥川龍之介全集』第二〇卷（書簡IV）（岩波書店、一九九七年）
- 浅田彰『逃走論 スキズ・キッズの冒険』（ちくま文庫、一九八六年）
- 浅原六朗「文芸時評 休火山的創作欄 文学無視のチアナリズム（三月の雑誌を読む）」『東京日日新聞』一九三三年二月二八日）
- 浅見淵「文芸時評（三）胸に来る「相剋記」 内田百閒氏の実感味」『信濃毎日新聞』一九三六年六月二日）
- 阿部純一郎『移動』と『比較』の日本帝国史 統治技術としての観光・博覧会・フィールドワーク』（新曜社、二〇一四年）
- 荒川幾男「一九三〇年代と知識人の問題——知識官僚類型について——」『思想』第六二四号、一九七六年六月）

- 有馬学『帝国の昭和（日本の歴史第二三巻）』（講談社、二〇〇六年）
- 栗津則雄「道の幻想」『ユリイカ 詩と批評』第一六卷第二号、一九八四年二月）
- 飯田泰三「解題——騒動の背景と基本構図——」（法政大学大学史資料委員会編『法政大学史資料集』第一三集、一九八九年）
- 飯田泰三「第五章 二、「法政騒動」と図書館」（法政大学図書館『法政大学図書館一〇〇年史』、二〇〇六年）
- 生田春月「随筆文学小見 附、最近の随筆家」（一）～（三）『万朝報』一九二六年二月一九日、二〇日、二三日）
- 池島重信「表現と構成——文芸時評——」『文藝』第二卷第七号、一九三四年七月）
- 池田亀鑑『日記・和歌文学（池田亀鑑選集）』（至文堂、一九六八年）
- 池田浩士『闇の文化史 モンタージュ1920年代』（駸々堂出版、一九八〇年）
- 池田浩士「文芸時評 内田百閒は「反核」とどうかかわるか？」『新日本文学』第三七卷第八号、一九八二年八月）
- 井坂洋子「ふくれあがったことば」『ユリイカ 詩と批評』第一六卷第二号、一九八四年二月）
- 石川淳「百閒随筆に就いて」『三田文学』第一一巻第一二号、一九三六年一月）
- 石田幸太郎「文芸時評 評論と随筆」『中外商業新報』一九二九年七月四日）
- 井田望「内田百閒「山高帽子」論——存在論的不安の凝視と超克——」『キリスト教文芸』第一七号、二〇〇〇年一月）
- 井田望「内田百閒「旅順入城式」論——フィルムを媒介として辿る「不思議な悲哀」——」『日本文芸研究』第五五巻第一号、二〇〇三年六月）
- 井出隆「百鬼園先生と二山博士」『内田百閒全集』月報第九号、講談社、一九七三年二月）
- 伊藤整『文章論 日本大学芸術科講座 文藝篇』（日本大学出版部、一九三六年。*非売品）
- 伊藤整「（紙上文学討論 伊藤整氏より中野重治氏へ）芸術の論理の隔絶といふやうなことに」(一)～(三)『都新聞』一九四〇年三月一日～三日）
- 伊藤整「（紙上文学討論 再び伊藤氏より中野氏へ）才能」『人間鍛錬と文学』の問題」(一)～(二)『都新聞』一九四〇年三月八日～九日）
- 伊藤整「解説」(内田百閒『昇天』新潮文庫、一九四八年）
- 伊藤整「解説」(内田百閒『贋作吾輩は猫である』市民文庫、河出書房、一九五一年）
- 伊藤美野・談、野々村三郎・聞き手「昭和文学うらおもて27 父・内田百閒（第1回）」『文芸広場』第三〇巻第四号、一九八二年四月）
- 稲垣足穂「旅順海戦館と江戸川乱歩」（江戸川乱歩『江戸川乱歩全集6 妖虫』講談社、一九六九年）

- 稲垣足穂「天体嗜好症」(安野光雅・森毅・井上ひさし・池内紀編『機械のある世界(ちくま文学の森11)』筑摩書房、一九八八年)
- 稲垣足穂「人工戦争」(萩原朔太郎ほか著『コレクション戦争と文学6 日清日露の戦争』集英社、二〇一一年)
バイユーアルテイツシエル
- 今井達夫「随筆氾濫と随筆的小説」一〇三(『時事新報』一九三四年八月二二日〜二四日)
- 岩崎昶『映画が若かったとき 明治・大正・昭和 三代の記憶』(平凡社、一九八〇年)
- 上田学「日露戦争と映画——実写映画を受容する観客の歴史性」(奥村賢編『映画と戦争——撮る欲望／見る欲望 日本映画史叢書⑩』森話社、二〇〇九年)
- 内田魯庵「随筆問答」(『随筆』随筆発行所、第二卷第一号、一九二四年一月)
- 内田道雄『内田百閒——『冥途』の周辺』(翰林書房、一九九七年)
- 内田隆三『国土論』(筑摩書房、二〇〇二年)
- 内山保『随筆集 一分停車 増補版』(発行者内山南雄、一九九六年。*私家本・非売品)
- 海野弘『モダン都市東京 日本の一九二〇年代』(中公文庫、一九八八年)
- 江川英明「百鬼園の独逸語」(『クヴェレ』第五五号、二〇〇七年二月)
- 江口雄輔『『新青年』とその時代』(『ユリイカ 詩と批評』第一九卷第一〇号、一九八七年九月)
- 江國滋「解説」(内田百閒『有頂天』旺文社文庫、一九八一年)
- 江戸川乱歩「旅順海戦館」(『江戸川乱歩全集』第一六卷、講談社、一九七九年)
- 旺文社編『百鬼園寫真帖』(旺文社、一九八四年)
- 大鋸洋樹「崩壊する「私」の世界―内田百閒「サラサーテの盤」における感覚表現―」『横浜国大言語研究』第三五号、二〇一七年三月)
- 大久保遼『映像のアルケオロジ― 視覚理論・光学メディア・映像文化』(青弓社、二〇一五年)
- 大黒東洋士「東宝文芸映画の流れ」(『キネマ旬報』第八五一号、一九八三年一月一日)
- 大谷哲『内田百閒論 他者と認識の原画』(新典社、二〇一二年)
- 大宅壮一「事実と技術」一〇五(『東京朝日新聞』一九二九年五月二五日〜二九日)
- 大山瓊平「内外映画批評 頬白先生」(『映画と音楽』第三卷第四号、一九三九年四月)

- 岡栄一郎「(四月の作品)「性欲の触手」を読む」(『読売新聞』一九二二年三月二九日)
- 岡田暁生『西洋音楽史 「クラシック」の黄昏』(中公新書、二〇〇五年)
- 勝本清一郎『凸凹道』(『東京朝日新聞』一九三六年二月九日)
- 勝本清一郎「時評三」随筆文学の旧時代性——日本文学の裏側——」(『読売新聞』一九三六年八月二八日)
- 加藤武雄「(文芸月評(読んだものから)読後)『新潮』第二十六年第七号、一九二九年七月一日)
- 加藤武雄「文芸時評(2) 意欲の文学」(『東京朝日新聞』一九三六年五月三二日)
- 加藤秀俊(著者代表)・岩崎爾郎・加太こうじ・後藤総一郎『明治・大正・昭和 世相史』(社会思想社、一九六七年)
- 加藤幹郎『映画とは何か』(みすず書房、二〇〇一年)
- ガニング、トム(濱口幸一訳)「驚きの美学 初期映画と軽々しく信じ込む(ことのない)観客」(岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編『「新」映画理論 集成① 歴史/人種/ジェンダー』、フィルムアート社、一九九八年)
- ガニング、トム(中村秀之訳)「アトラクションの映画——初期映画とその観客、そしてアヴァンギャルド」(長谷正人・中村秀之編訳『アンチ・ス
アルケオロジー
ペクタクル 沸騰する映像文化の考古学』、東京大学出版会、二〇〇三年)
- 神近市子「文芸時評(一) 六月の雑誌から」(『東京朝日新聞』一九三二年五月二九日)
- 神近市子「二月の文芸作品(三)」(『東京朝日新聞』一九三三年一月三一日)
- 禿徹「随筆書の洪水」1~3 (『時事新報』一九三四年二月一三日~一五日)
- 柄谷行人『近代文学の終り 柄谷行人の現在』(インスタクリプト、二〇〇五年)
- カールス、キャシー『トラウマ・歴史・物語 持ち主なき出来事』(下河辺美知子訳、みすず書房、二〇〇五年)
- 河田和子『戦時下の文学と(日本的なもの)——横光利一と保田與重郎——』(花書院、二〇〇九年)
- 川端康成「六月創作評(四)」(『時事新報』一九二九年六月四日)
- 川端康成「作家と作品」(『中央公論』第四十九年第六号、一九三四年六月)
- 川村邦光『吊い論』(青弓社、二〇一三年)
- 川村二郎『内田百閒論 無意味の涙』(福武書店、一九八三年)

- 川村二郎・種村季弘「対話 明晰なる精神薄弱 あるいは百間における〈自我〉」(『ユリイカ 詩と批評』第一六卷第二号、一九八四年二月)
- 川村二郎・色川武大「対談」内田百間の復活」(『文学界』第三九卷第三号、一九八五年三月)
- 川村二郎「解説」(内田百間『東京日記 他六篇』岩波文庫、一九九二年)
- 川村二郎「耳の人」(『FRONT』第一一巻第三号、リバーフロント整備センター、一九九八年十二月)
- 川村湊「植民地鉄道の夜——旧植民地の日本文学」(栗原彬・小森陽一・佐藤学・吉見俊哉編『越境する知6 知の植民地…越境する』東京大学出版会、二〇〇一年)
- 川本三郎『荷風と東京(下)——『断腸亭日乗』私註』(岩波現代文庫、二〇〇九年)
- 城殿智行「映画と遠ざかること——谷崎潤一郎と『春琴抄』の映画化——」(『日本近代文学』第六一集、一九九〇年一〇月)
- 木村毅「日曜評論 実話文学を語る」(『読売新聞』一九三一年二月一日)
- 木村毅「中間読物時評【1】文壇の第一控室」(『読売新聞』一九三二年三月一日)
- 木村恒「本年度の諸方面の考察 感銘深い三篇 小説界の収穫と傾向 一」(『東京朝日新聞』一九二一年二月一日)
- 楠本寛「文芸時評三『赤い復讐』他二篇」(『萬朝報』一九二九年六月四日)
- 北田暁大「意味」への抗い——メディアエーションの文化政治学』(せりか書房、二〇〇四年)
- 北原武夫「非随筆的随筆」(『文学者』第二巻第六号、一九四〇年六月)
- キットラー、フリードリヒ『グラモフォン・フィルム・タイプライター』上・下(石光泰夫・石光輝子訳、ちくま学芸文庫、二〇〇六年)
- 厨川白村『象牙の塔を出て』(福永書店、一九二〇年)
- クレリー、ジョナサン『観察者の系譜 視覚空間の変容とモダニティ』(岡田温司監訳、石谷治寛・大木美智子・橋本梓訳、以文社、二〇〇五年)
- クレリー、ジョナサン『知覚の宙吊り 注意、スペクタクル、近代文化』(遠藤智巳訳、平凡社、二〇〇五年)
- 紅野謙介『投機としての文学 活字・懸賞・メディア』(新曜社、二〇〇三年)
- 紅野謙介「死者を語る言葉」(『文学界』第五七巻第一号、二〇〇三年一月)
- 小勸左「旭日座評判記」(『山陽新報』一八九八年二月九日)
- 小林秀雄「文芸時評(3) 藤森成吉の成功 作中人物の面白さに就いて」(『東京朝日新聞』一九三八年一月一日)
- 小林秀雄『小林秀雄全集』第三巻(新潮社、二〇〇一年)

- 駒尺喜美「漱石の弟子としての百間と芥川」『法政』第二〇巻第五号、一九七一年五月)
- 五味潤典嗣「言葉を食べる——谷崎潤一郎、一九二〇〜一九三二」(世織書房、二〇〇九年)
- 五味潤典嗣「凍りつくことば…『雪国』論ノート」(『大妻国文』第四四号、二〇一三年三月)
- 小森陽一・成田龍一編著『日露戦争スタディーズ』(紀伊國屋書店、二〇〇四年)
- 酒井直樹『死産される日本語・日本人「日本」の歴史—地政的配置』(講談社学術文庫、二〇一五年)
- 酒井英行編『内田百間 夢と笑い(日本文学研究資料新集22)』(有精堂、一九八六年)
- 酒井英行『内田百間〈百鬼〉の愉楽』(有精堂、一九九三年)
- 酒井英行『百間 愛の歩み・文学の歩み』(有精堂、一九九七年)
- 坂口周「内田百間「サラサーテの盤」における第三の「女」——夢後の共同性へ——」(『日本文学』第五九巻第一二二号、二〇一〇年十二月)
- 嵯峨伝「創作月評」(『新潮』第三七年第七号、一九四〇年七月)
- 佐藤春夫「首くくりの部屋」(『中央公論』第三八年第五号、一九三三年五月)
- 佐藤春夫・久保田万太郎・加能作次郎・田中純・久米正雄・加藤武雄・菊池寛・水森亀之助「創作合評第五回(六月の創作)」(『新潮』第三九年第一号、一九三三年七月)
- 佐藤春夫「慵斎先生失眠余録」(『東炎』第四巻第四号、一九三五年四月)
- 佐藤春夫「近事夕語」(二)〜(元) ※全四回(『報知新聞』一九三七年八月三日〜六日)
- 佐藤春夫「創刊の言葉」(『新日本』第一巻第一号、一九三八年一月)
- 佐藤幹二「随筆文学の本質」(『国語と国文学』第四巻第四号、一九二七年四月)
- 里見淳「老自戒——文芸時評——」(『文藝春秋』第一一巻第三号、一九三三年三月)
- 塩崎文雄「第六章 震災復興と文学——『溼東綺譚』の考古学」(原田勝正・塩崎文雄編『東京・関東大震災前後』日本経済評論社、一九九七年)
- 滋野辰彦「日本映画批評」(『キネマ旬報』第六七六号、一九三九年四月一日)
- 嶋田直哉「消えたラビリンズ——「玉の井」の政治学——」(『日本近代文学』第六四集、二〇〇一年五月)
- 下河辺美知子『歴史とトラウマ 記憶と忘却のメカニズム』(作品社、二〇〇〇年)
- 十一谷義三郎「随筆とエッセイの考察」(上)(中)(下)(『読売新聞』一九二六年五月一日〜一六日)

- 陣内秀信『東京の空間人類学』（ちくま学芸文庫、一九九二年）
- 新文藝創作講座編集部『新文藝創作講座』第五卷（厚生閣、一九四〇年）
- 吹田順助「続百鬼園随筆」〔『東京朝日新聞』一九三四年九月一八日〕
- 鈴木貞美「昭和モダニズムと『新青年』」〔『ユリイカ 詩と詩論』第一九卷第一〇号、一九八七年九月〕
- 鈴木貞美「魔界としてのモダン都市」〔『幻想文学』第六二号、二〇〇一年一月〕
- 鈴木貞美『「日記」と「随筆」 ジャンル概念の日本史（日記で読む日本史19）』（臨川書店、二〇一六年）
- 鈴木登美「口 ジャンル・ジェンダー・文学史記述——「女流日記文学」の構築を中心に」（ハルオ・シラネ、鈴木登美編『創造された古典——カノン形成・国民国家・日本文学』、新曜社、一九九九年）
- 鈴木登美『語られた自己 日本近代の私小説言説』（大内和子・雲和子訳、岩波書店、二〇〇〇年）
- 鈴木和成『テレフォン—村上春樹、デリダ、康成、ブルースト』（洋泉社、一九八七年）
- 須田千里「内田百閒「山高帽子」の材源——モーパーッサン「オルラ」・芥川龍之介「歯車」など——」（『京都大学総合人間学部紀要』第一〇号、二〇〇三年）
- 高崎みどり・新谷映子・立川和美『日本語随筆テキストの諸相（ひつじ研究叢書〈言語編〉第五二巻）』（ひつじ書房、二〇〇七年）
- 高島直之『中井正一とその時代』（青弓社、二〇〇〇年）
- 高橋みなみ「内田百閒「東京日記」論——「その十一」「その十五」における暴力性——」（『論樹』第二三三号、二〇一一年二月）
- 高橋みなみ「内田百閒「東京日記」論（二）——「その一」「その十七」東京中心地から発生する動物——」（『論樹』第二四号、二〇一二年二月）
- 高橋義孝「文芸時評 現実反映の文学」〔『人間』第六卷第四号、一九五一年四月一日〕
- 高橋義孝「内田百閒論」〔『中勘助集・内田百閒集（現代日本文学全集75）』筑摩書房、一九五六年〕
- 滝井孝作「びったりした素材 内田百閒著「東京焼尽」」（『産業経済新聞』一九五五年五月一六日）
- 田口尚幸『箏曲地歌五十選 歌詞解説と訳』（邦楽ジャーナル、二〇〇九年）
- 竹内道之助『百鬼園随筆』外伝（『内田百閒全集』月報第九号、講談社、一九七三年二月）
- 竹山昭子『玉音放送』（晩聲社、一九八九年）
- 辰野隆「中勘助と内田百閒」〔『現代日本文学全集』月報第四七号、筑摩書房、一九五六年六月〕

- 辰野隆、高橋義孝（下記書籍帯文）（内田百閒『東京焼盡』講談社、一九五五年）
- 田中純『都市表象分析』（INAX出版、二〇〇〇年）
- 田中純『死者たちの都市へ』（青土社、二〇〇四年）
- 田中純一郎『日本映画発達史』（中公文庫、一九七五年）
- 田中武「茶釜の音と木魚の音——「頼白先生」と「春秋一刀流」——」（『映画と音楽』第三卷第六号、一九三九年六月）
- 田中眞澄「歴史としての「文藝映畫」——純文学と映画の接近」（『文学界』第五卷第一号、二〇〇一年一月）。
- 谷崎潤一郎「春琴抄」（『谷崎潤一郎全集』第一七卷、中央公論社、二〇一五年）
- 谷崎潤一郎「人面疽」（『谷崎潤一郎全集』第五卷、中央公論社、二〇一六年）
- 種村季弘「解説 動物・機械・幼年」（内田百閒『鶴』旺文社文庫、一九八一年）
- 種村季弘「解説」（内田百閒『冥途・旅順入城式』岩波文庫、一九九〇年）
- 茅野蕭々「文芸時評（3） 報告的形式 プロ文学の芸術的效果」（『東京朝日新聞』一九三三年五月一日）
- 千葉功「日露戦争の「神話」 日露戦争とその後の日本社会」（小風秀雅編『アジアの帝国国家（日本の時代史二三）』吉川弘文館、二〇〇四年）
- 千葉俊二「谷崎潤一郎 狐とマゾヒズム」（小沢書店、一九九四年）
- 千葉潤之介「解説」（千葉潤之介編『新編 春の海——宮城道雄随筆集』岩波文庫、二〇〇二年）
- 土田杏村「随筆及び全集の流行に現はれた社会意識」（『日本及日本人』第一〇二号、一九二六年七月一日）
- 土見六「映画頼白先生」（『東炎』第八卷第六号、一九三九年六月）
- 土本典明「実写映画をみる」（今村昌平・佐藤忠男・新藤兼人・鶴見俊輔・山田洋次編『日本映画の誕生（講座日本映画1）』、岩波書店、一九五八年）
- 坪井秀人『声の祝祭 日本近代詩と戦争』（名古屋大学出版会、一九九七年）
- 坪井秀人『感覚の近代 声・身体・表象』（名古屋大学出版会、二〇〇六年）
- 坪内祐三『靖国』（新潮文庫、二〇〇一年）
- ディディユベルマン、ジョルジュ『時間の前で 美術史とイメージのアナクロニズム』（小野康男・三小田祥久訳、法政大学出版局、二〇一二年）
- 寺田寅彦『科学と文学』（岩波講座世界文学）第一〇回配本、岩波書店、一九三三年）

- デリダ、ジャック『声と現象』（林好雄訳、ちくま学芸文庫、二〇〇六年）
 デリダ、ジャック『マルクスの亡霊たち——負債状況Ⅱ国家、喪の作業、新しいインターナショナル——』（増田一夫訳、藤原書店、二〇〇七年）
 戸板康二「一円八十六銭」『内田百閒全集』月報第一号、講談社、一九七一年一〇月）
 東京堂年鑑編集部編『出版年鑑（昭和拾年度）』（東京堂、一九三五年）
 十重田裕一「交錯する雑誌のゆくえ——「文藝時代」と「文藝春秋」」『文学』第二卷第四号、二〇〇一年七月）
 徳田秋声「随筆流行」『時事新報』一九二三年一月三〇日）
 戸坂潤「局外批評論」『新潮』第三二年第一号、一九三五年一月）
 戸坂潤「エッセイと評論 随筆の文学性に関連して」『帝国大学新聞』第六〇八号、一九三六年一月二〇日）
 友田純一郎「日本映画 東宝映画（一九三九年総決算）」『キネマ旬報』第七〇二号、一九四〇年一月）
 鳥居邦朗「新日本文化の会」『国文学解釈と鑑賞』第六七卷第五号、二〇〇二年五月）
 永井龍男『永井龍男全集』第一二卷（講談社、一九八二年）
 永井太郎「佯狂の物語——「山高帽子」論」『福岡大学日本語日本文学』第一〇号、二〇〇〇年二月）
 永井荷風「溼東綺譚」『荷風全集』第一七卷、岩波書店、一九九四年）
 長尾雄・矢崎弾・太田咲太郎・今川英一・今井達夫・和木清三郎「六号雑記」『三田文学』第八卷第三号、一九三三年三月）
 中沢新一『幸福の無数の断片』（河出文庫、一九九二年）
 中沢弥「文芸映画の時代と雑誌『改造』」（庄司達也・中沢弥・山岸郁子編『改造社のメディア戦略』、双文社出版、二〇一三年）
 中野重治「随筆厭悪」『雑記帳』第二卷第七号、一九三七年八月）
 中野重治「日本語の問題」（一）〜（四）『都新聞』一九三九年二月八日〜一日）
 中野重治「（紙上文学討論 中野重治氏より伊藤整氏へ）お訊ねのやうなことにつき」（一）〜（三）『都新聞』一九四〇年三月五日〜七日）
 中野重治「（紙上文学討論 再び中野氏より伊藤氏へ）＂才能＂その他についてお答」（一）（二）（三）『都新聞』一九四〇年三月一〇日〜一日）
 永嶺重敏『モダン都市の読書空間』（日本エディタースクール出版部、二〇〇一年）
 中村星湖「四月の創作評（四）空想的作品の出現 「日月の上に」と「短夜」」『読売新聞』一九二二年四月六日）
 中村星湖「臺蹲庵偶語（二）——『改造』の諸作——」『万朝報』一九二四年八月七日）

- 中村友「大正期私小説論にまつわる覚書（一）」『学苑』第四四五号、一九七七年一月
- 中村光夫「生活と制作と—文芸時評—」『文学界』第二卷第六号、一九三五年六月
- 中村武羅夫「創作月評（二）月評の為に弁ず」『時事新報』一九三二年五月一〇日
- 中村武羅夫「文芸時評」『新小説』第二十九年第二号、一九二四年二月
- 中山昭彦・松浦寿輝・高橋世織・紅野謙介「座談会」映画／テキスト／他者、『文学』第三卷第六号、岩波書店、二〇〇二年一一・一二月号
- 夏目漱石「三四郎」『定本漱石全集』第五卷、岩波書店、二〇一七年
- 成田龍一『歴史』はいかに語られるか——一九三〇年代「国民の物語」批判』ちくま学芸文庫、二〇一〇年
- 新居格「現代随筆論」一〜四『東京朝日新聞』一九三二年九月一九日〜二二日
- 西川貴子「嘘」か「実」か——『文芸春秋』懸賞実話と橋外男「酒場ルーレット紛擾記」——『日本文学』第六二卷第一号、二〇一三年一月）
- 西川満「旅順入城式 内田百閒著」『愛書』第二輯、台湾愛書会、一九三四年八月
- 西川満「書物放浪（五六）全輯百閒隨筆 第一回配本」『台湾日日新報』一九三六年二月一〇日
- 西野厚志「明視と盲目、あるいは視覚の二重の混乱について——谷崎潤一郎のプラトン受容とその映画的表現——」『日本近代文学』第八八集、二〇一三年五月）
- 西成彦「百閒と漱石——反〓三四郎の東京」（佐藤泰正編『文学における都市』笠間書院、一九八八年）
- 西山康一「〈視覚〉の変容と文学——映画・衛生学と谷崎潤一郎「人面疽」——」『文学』第二卷第二号、二〇〇一年三月
- 新田篤『日本近代文学におけるフロイト精神分析の受容』（和泉書院、二〇一五年）
- 丹生谷貴志『ドゥルーズ・映画・フーコー』（青土社、一九九六年）
- 野田康文「内田百閒・盲目の〈闇〉と視覚性、あるいは記憶の表象——『春琴抄』から『柳検校の小閑』へ——」『日本近代文学』第九三集、二〇一五年一月）
- 延川直臣「随筆文学」『信濃教育』第四四八号、一九二四年二月）
- 萩原朔太郎「鬱憤・風刺・嘲笑——雑誌記事的命題（2）——」『新潮』第二五年第二一号、一九二八年一月）

- 萩原朔太郎「随筆の革命(一) 世界に類なき形態」『読売新聞』一九三五年一月二二日)
- 萩原朔太郎「アフオリズムに就いて」『セルパン』第六四号、一九三六年六月)
- 萩原朔太郎「エッセイについて」『雑記帳』第二卷第二号、一九三七年二月)
- 萩原朔太郎「漂泊者の文学 荷風氏の『濹東綺譚』を読む」『文藝』第五卷第七号、一九三七年七月)
- 萩原朔太郎「日本への回帰 我が独り歌へるうた」『いのち』第五卷第一二号、一九三七年一月二日)
- 萩原朔太郎「内田百閒氏著『丘の橋』」『東京朝日新聞』一九三八年九月二六日)
- 萩原朔太郎「エッセイのない文壇」『萩原朔太郎全集』第九卷補訂版、筑摩書房、一九八七年)
- 蓮實重彦「署名の変貌——ソ連映画史再読のための一つの視角」『レンフィルム祭 映画の共和国へ』レンフィルム祭カタログ、一九九二年)
- 蓮實重彦(無題、シンポジウム発言部分)(浅田彰監修『マルチメディア社会と変容する文化』、NTT出版、一九九七年)
- 蓮實重彦『ゴダール マネ フーコー——思考と感性とをめぐる断片的な考察』(NTT出版、二〇〇八年)
- 長谷正人「映画体験の社会史——スクリーンに向かって走る映画観客」『現代風俗学研究』第二号、一九九六年四月)
- 長谷正人「映画というテクノロジー経験」(青弓社、二〇一〇年)
- 八田尚之「シナリオ 頬白先生」『日本映画』第四卷四号、一九三九年四月)
- 馬場孤蝶「復活流行の兆あるわが国随筆文学と現代の随筆家に就て」(一) (二) (三)『読売新聞』一九三三年一月二九日(三一日)
- 林達夫「思想の文学的形態」『思想』第一六八号、一九三六年五月)
- 林達夫「内田百閒氏の『随筆新雨』」『東京朝日新聞』一九三八年二月七日)
- 林達夫「随筆文学について——一九三七年の出版物——」(『林達夫著作集4 批評の弁証法』平凡社、一九七一年)
- 林房雄「文芸時評(1) 小説に還れ! 小説本道としての通俗性」『東京朝日新聞』一九三六年四月二七日)
- 原武史『大正天皇』(朝日新聞社、二〇〇〇年)
- 原武史『可視化された帝国 近代日本の行幸啓』(みすず書房、二〇〇一年)
- ハルトウーニアン、ハリイ『近代による超克——戦間期日本の歴史・文化・共同体』上・下巻(梅森直之訳、岩波書店、二〇〇七年)
- ひやッ「文化ジャーナル 文学 内田百閒がなぜか読み直されている」『朝日ジャーナル』第三三卷第三〇号、一九八一年七月二四日)
- 平木國夫『小説家内田百閒と航空学生たち』(酣灯社、一九九九年)

- 平野謙・小田切秀雄・山本健吉編『現代日本文学論争史』上巻（未来社、一九五六年）
- 平野健次監修・解説『箏曲地歌大系』（ビクター伝統文化振興財団、二〇〇二年）
- 平林初之輔「米^{アメリカニゼーション}国^化の機関としての映画」（『改造』第一一巻第二号、一九二九年二月）
- 平林初之輔「昭和四年の文壇の概観」（『新潮』第二六年第一二号、一九二九年二月）
- 平山三郎「編纂後記」（内田百閒『私の「漱石」と「龍之介」』筑摩書房、一九六五年）
- 平山三郎「解題」（『内田百閒全集』第五巻、講談社、一九七二年）
- 平山三郎編『回想内田百閒』（津軽書房、一九七五年）
- 平山三郎『わが百鬼園先生』（六興出版、一九七九年）
- 平山三郎「百鬼園随筆」雑記（内田百閒『百鬼園随筆』旺文社文庫、一九八〇年）
- 平山三郎『実歴阿房列車先生』（旺文社文庫、一九八三年）
- 平山三郎「東京焼盡」雑記（内田百閒『東京焼盡』旺文社文庫、一九八四年）
- 平山三郎編『回想の百鬼園先生』（旺文社文庫、一九八六年）
- 深田久弥「文芸時評（五）里見氏の名文 長篇作家と短篇作家の別」（『報知新聞』一九三三年五月四日）
- 福田清人「近代の随筆」（以上、項目執筆者・項目名）（日本近代文学館編『日本近代文学大事典』第四巻、講談社、一九七七年）
- 福田博則「春琴抄」の周辺（内田百閒「柳検校の小閑」への影響を考える）（『花園大学日本文学論究』第六号、二〇一三年十二月）
- 藤森成吉「文芸時評（三）遊戯的な作品 小ブルジョア層の代弁者」（『東京朝日新聞』一九三三年二月七日）
- 船橋聖一「文芸時評（四）既成作家の寥々たる作品」（『読売新聞』一九四〇年五月四日）
- 古川ロッパ『古川ロッパ昭和日記 戦前篇』（晶文社、一九八七年）
- 文芸家協会編『文芸年鑑——昭和四年版——』（新潮社、一九二九年）
- ベンヤミン、ヴァルター『ドイツ悲劇の根源』上・下巻（浅井健二郎訳、ちくま学芸文庫、一九九六年）
- ベンヤミン、ヴァルター『ベンヤミン・コレクション』近代の意味（浅井健二郎編訳、久保哲司訳、ちくま学芸文庫、二〇〇六年第二版）
- ボードリヤール、ジャン『消費社会の神話と構造 新装版』（今村仁司・塚原史訳、紀伊国屋書店、二〇一五年）

- 細川清「内田百閒と精神医学（上）——実践的幻聴体験の創出」（『日本医事新報』第四四五四号、二〇〇九年九月五日）
- 細川清「内田百閒と精神医学（下）——百閒の人間像——性格論的分析」（『日本医事新報』第四四七三号、二〇一〇年一月一六日）
- 堀切直人『喜劇の誕生』（沖積舎、一九八七年）
- 本多和彦「反復される殺人——内田百閒「大尉殺し」をよむ——」（『高野山大学国語国文』第二三・二六合併号、二〇〇一年三月）
- 本多秋五『物語 戦後文学史（下）』（岩波現代文庫、二〇〇五年）
- 前坂俊之「山陽鉄道列車強盗殺人事件」（以上、項目執筆著者・項目名）（事件・犯罪研究会編『明治・大正・昭和 事件・犯罪大事典』、東京法経学院出版会、一九八六年）
- 前本一男編『日本現代文章講座——技術篇——』（厚生閣、一九三四年）
- 卷淵冽「後へ残らぬ笑ひ 有楽座のロツパ一座を見る」（『読売新聞』一九三九年四月一五日）
- 正宗白鳥「雑誌総評（2） 既成作家の一群の力量」（『読売新聞』一九三三年一月二八日）
- 正宗白鳥「雑誌総評（3） 「昇天」並に「東は東」は可」（『読売新聞』一九三三年一月二九日）
- 正宗白鳥「文芸時評（四）」（『東京日日新聞』一九三三年五月四日）
- 松浦寿輝『物質と記憶』（思潮社、二〇〇一年）
- 松本道介「内田百閒の小説『磯辺の松』（『人文研紀要』第五号、一九八六年八月）
- 間宮茂輔「愚かなる感想」（『新潮』第二三年第六号、一九二六年六月）
- 丸川哲史『帝国の亡霊 日本文学の精神地図』（青土社、二〇〇四年）
- 三浦哲哉『「ラ・シオタ駅への列車の到着」と動けない観客』（『表象文化論研究』第五号、二〇〇六年三月）
- 三木清「（二日一題）随筆時代」（『読売新聞』一九三五年九月四日）
- 三島由紀夫「解題」（『内田百閒・牧野信一・稲垣足穂（日本の文学34）』中央公論社、一九七〇年）
- 水町青磁「（各社試写室より）類白先生」（『キネマ旬報』第六七五号、一九三九年三月二一日）
- 水町青磁「業界 邦画界」（『キネマ旬報』第七〇二号、一九四〇年一月一日）
- 水守亀之助「随筆について」（『読書人』第二卷第三号、一九二五年三月）
- 水守亀之助「随筆文学漫談」（上）（中）（下）（『読売新聞』一九二七年八月二二日、一三日、一六日）

- 見田宗介『定本 見田宗介著作集』 近代日本の心情の歴史』（岩波書店、二〇一二年）
- 宮本百合子「昭和の十四年間」〔近藤忠義編『日本文学入門』、日本評論社、一九四〇年〕
- 宗像和重「大正九（一九二〇）年の「私小説」論——その発端をめぐって——」〔早稲田大学教育学部学術研究 国語・国文学編』（第三二号、一九八三年三月）
- 村松剛・佐伯彰一・大久保典夫編『昭和批評大系 第三卷（昭和20年代）』新装初版（番町書房、一九七四年）
- 村山古郷「郵船時代の百閒先生」〔『日本現代文学全集』月報第八七号、講談社、一九六七年十二月）
- 村山古郷「百閒先生の借金証文」〔『内田百閒全集』月報第四号、講談社、一九七二年四月）
- 村山古郷『百閒先生の面会日』（角川書店、一九八〇年）
- 室生犀星『百鬼園随筆』（『東京朝日新聞』一九三三年一月二四日）
- 室生犀星「ブック・レビュー 「鶴」と百閒先生」〔『大阪朝日新聞』一九三五年三月一日）
- 室生犀星「原作と映画化に就いて」自作の映画化『新潮』第三三卷第一号、一九三六年一月）
- 室生犀星「文芸時評（5） 各人の持ち味 内田、井伏、川上の作品」〔『読売新聞』一九三八年一月一日）
- 室生犀星「自作の映画化（原作者の言葉）」〔『日本映画』第五卷第一二号、一九四〇年十二月）
- メッツ、クリスチャン『映画と精神分析 想像的シニフィアン』（新装復刊、鹿島茂訳、白水社、二〇〇八年）
- 森田左翫『増補改訂 内田百閒帖』（湘南堂書店、二〇〇五年）
- 森田草平『冥途』其他」一、二（『読売新聞』一九二二年一月二四日～二六日）
- 森田草平「六文人の横顔」〔『文藝春秋』第一〇卷第一〇号、一九三二年九月）
- 森田草平「法政騒動の張本人は誰か」〔『文藝春秋』第二二卷第三号、一九三四年三月）
- もりたなるお『広瀬中佐の銅像』（新人物往来社、二〇〇二年）
- 安岡章太郎「解説 猫とネズミ」（内田百閒『菊の雨』旺文社文庫、一九八二年）
- 保田和彦『冥途』の作品世界——「心の中の神秘」をめぐって——」〔『国文学論叢』第三六号、龍谷大学国文学会、一九九一年三月）
- 保田和彦「内田百閒の東京幻視——『東京日記』を中心に——」〔『龍谷大学大学院研究紀要 人文科学』第一四集、一九九三年三月）
- 山室建徳「日露戦争の記憶——社会が行う（現代史教育）——」〔『帝京大学文学部紀要 教育学』第二六号、二〇〇一年一月）

- 山室建徳『軍神 近代日本が生んだ「英雄」たちの軌跡』（中公新書、二〇〇七）
- 山本岳志『「冥途」と『旅順入城式』の間にあるもの——「山高帽子」への眼差し』（『テキスト研究』第二号、二〇〇五年十二月）
- 山本芳明『文学者はつくられる』（ひつじ書房、二〇〇〇年）
- 山本芳明『心境小説と徳田秋声』（『文学』第二巻第四号、二〇〇一年七月）
- 山本芳明『文芸復興前後の〈私小説〉言説——嘉村磯多を軸として——』（『文学』第四巻第二号、二〇〇三年三月）
- 山本芳明『私小説』言説に関する覚書——〈文学史〉・マルクス主義・小林秀雄——』（『研究年報』第五七輯、学習院大学文学部、二〇一〇年）
- 山本芳明『カネと文学 日本近代文学の経済史』（新潮社、二〇一三年）
- 山本亮介『虚構理論から考える一人称小説と随筆の偏差——中学校国語教材をめぐる——』（『信州大学教育学部研究論集』第五号、二〇一二年三月）
- 除村吉太郎『随筆性への反省』（『文藝』第七巻八号、一九三九年八月）
- 横光利一『純粹小説論』（『改造』第一七巻第四号、一九三五年四月）
- 吉川望『内田百閒「サラサーテの盤」論——心象に響く声と音楽——』（『人文論究』第五五巻第四号、二〇〇六年二月）
- 吉川望『内田百閒「東京日記」論——日常的怪異空間としての東京——』（『阪神近代文学研究』第九号、二〇〇八年六月）
- 吉田精一『随筆入門——鑑賞と書き方——』（河出書房新社、一九六一年）
- 吉見俊哉編『都市の空間 都市の身体』（勁草書房、一九九六年）
- 吉見俊哉編著『一九三〇年代のメディアと身体』（青弓社、二〇〇二年）
- 吉見俊哉ほか『岩波講座 近代日本の文化史6 拡大するモダニティ』（岩波書店、二〇〇二年）
- 吉見俊哉『都市のドラマトウルギー 東京・盛り場の社会史』（河出文庫、二〇〇八年）
- 吉見俊哉『「声」の資本主義 電話・ラジオ・蓄音機の世界』（河出文庫、二〇一二年）
- 吉見俊哉『視覚都市の地政学——まなざしとしての近代』（岩波書店、二〇一六年）
- 依田義賢・京都伸夫『特集文科批評 シナリオ構成』（『日本映画』第四巻第四号、一九三九年五月）
- 和田利夫『近代の随筆と随筆の近代 転換期における随筆流行現象と批評への希求』（日本文学協会編『日記・随筆・記録（日本文学講座7）』、大修館書店、一九八九年）

渡邊清「烏澁がましい随筆の流行」(上)(中)(下)〔『都新聞』一九二三年二月一日〜二三日〕
渡部直己『言葉と奇蹟 泉鏡花・谷崎潤一郎・中上健次』(作品社、二〇一三年)
渡邊浩史「(新しい小説)としての表現技法―内田百閒「東京日記」論―」〔『國學院雜誌』第一一〇卷第九号、二〇〇九年九月〕
渡邊正彦『近代文学の分身像』(角川書店、一九九九年)
和田洋『「阿房列車」の時代と鉄道』(交通新聞社、二〇一四年)

②著者不明の日本語文献(時代順)

- 「冥途」の作者―実は陸軍教授の内田栄造氏―〔『読売新聞』一九二二年一月一日〕
「文壇三十余家の悲しき通夜 絶筆は「文藝時報」に寄せた「内田百閒氏」の稿」〔『文藝時報』第四二号、一九二七年八月〕
「実話」募集〔『文藝春秋』第六卷第一〇号、一九二八年一〇月〕
「編集後記」〔『文藝春秋』第七卷第三号、一九二九年三月〕
「編集者雑記」〔『中央公論』第四四年第六号、一九二九年六月〕
「内田百閒著・再版 百鬼園隨筆」(三笠書房広告、『読売新聞』一九三三年二月八日)
「内田百閒著 續百鬼園隨筆」(三笠書房広告、『読売新聞』一九三四年六月二六日)
「内田百閒作 百鬼園隨筆」(三笠書房広告、『読売新聞』一九三四年一〇月七日)
「(新刊診断)凸凹道」〔『文藝春秋』第一三卷第一二号、一九三五年二月〕
「創案プロ随筆漫談 作者の注文は童心的朗読 OKと石黒敬七ウジ放送(百鬼園先生言行録:午後八時より…)」〔『読売新聞』一九三七年二月六日〕
日)
「随筆漫談 夜八時 百鬼園先生言行録 コンビが物言ふ 石黒七段の出演」〔『東京朝日新聞』一九三七年二月六日〕
「日本映画紹介」〔『ギネマ旬報』第六七四号、一九三九年三月一日〕
「新映画評 頼白先生(東宝映画)」〔『東京朝日新聞』一九三九年三月二五日〕
『東宝映画ニュース』No.30(第一映画劇場、一九三九年三月三〇日)*劇場パンフレット
「内田百閒著 頼白先生と百鬼園先生」(新潮社広告、『東京朝日新聞』一九三九年四月二二日)

- 「キネマ旬報主催 第十六回銓衡 昭和十四年度内外優秀映画決定」(『キネマ旬報』第七〇五号、一九四〇年二月一日)
- 「(今月の小説) 改造」(『三田文学』第一三卷第二号、一九三八年二月)
- 「浮世はなれて海上閑談会」(『文藝春秋』第一八卷第九号、一九四〇年六月)
- 「(今月の雑誌) 改造」(『三田文学』第一五卷第六号、一九四〇年六月)
- 「(今月の雑誌) 改造」(『三田文学』第一五卷第七号、一九四〇年七月)
- 「(今月の雑誌) 改造」(『三田文学』第一五卷第九号、一九四〇年九月)
- 「『空襲』と市井の生活 内田百閒著『東京焼尽』」(『毎日新聞』一九五五年五月二日)
- 下記書籍帯文(『別冊太陽 内田百閒 イヤダカラ、イヤダの流儀』平凡社、二〇〇八年九月)

③ 英語文献

- DiNitto, Rachel, "Return of the *zuihitsu*: Print Culture, Modern Life, and Heterogeneous Narrative in Prewar Japan", *HARVARD JOURNAL OF ASIAN STUDIES* 64, no. 2 (December 2004).
- DiNitto, Rachel, *Uchida Hyakken: A Critique of Modernity and Militarism in Prewar Japan*, Massachusetts: Harvard University Asia Center, 2008.

画像の出典

第一部第一章

- 図1 映画「ロツパの頼白先生」東宝広告①（『キネマ旬報』第六七四号、一九三九年三月一日）
- 図2 映画「ロツパの頼白先生」東宝広告②（『キネマ旬報』第六七五号、一九三九年三月二日）
- 図3 『頼白先生と百鬼園先生』新潮社広告（『東京朝日新聞』一九三九年四月二二日）

第二部第六章

- 図1 『百鬼園隨筆』再版の三笠書房広告（『読売新聞』一九三三年一月八日）
- 図2 『續百鬼園隨筆』三笠書房広告（『読売新聞』一九三四年六月二六日）

謝辞

内田百閒著『東京焼盡』に関わる事項（本論第一部第一章第二節・注一を参照）については、調査に際し、公益財団法人岡山県郷土文化財団に許可をいただき、格別の配慮を賜りました。記して感謝申し上げます。

特に、お忙しい中対応いただき、資料についてご教示いただいた万城あき氏に厚く御礼申し上げます。