

『雁』再論——「物語」を包む〈近代小説〉の神髄——

A Second Essay on 『A Wild Goose』: The Spirit of Modern Fictions Which Contain Stories

田中 実

TANAKA Minoru

はじめに

「物語・小説」のなかのことを考えてみましょう。相手の人物とは主体に捉えられた客体の対象のことであり、客体の対象の人物とは発語主体の「わたし」によって捉えられたなかにしか現れてきません。「あなた」という二人称も、「彼」や「彼女」、太郎や花子という三人称も、発語主体が分裂し、はじめて「あなた」の世界が、「彼」の世界が、「わたし」のなかで成立します。人はそもそも誰も相手から世界を物語ることはできません。できるのはそれが「物語」のなかだからです。世界の誕生とは発話主体の分化に外ならないのです。

「物語・小説」の領域だけではありません。生身の現実世界に生きていく「あなた」や「彼」、あるいは「彼女」、その関わりの中で、人は生きて、死にます。確かにこの日常的現実の世界を人は「実体」として生きていますが、「物語」では容易くAに入り、Bに入り込み、そのAから語りBから語ることが出来るのですが、それはお話を語るときのこと、それらは全て「わたし」のなかの出来事であり、それらが発話主体の中に、「あなた」も、「彼」も、「彼女」もAもBもいるのです。

「わたし」とは「わたし」が「わたし」を自身で自称する対象のことです。その〈わたし〉は「わたし」のことを「わたし」と呼び、「あなた」や周りの「事物」のことをそれぞれあらかじめ名づけられた言葉、言語で捉えています。そうした名付けられた言葉とともに

にある「わたし」が「わたし」という発話主体を成り立たせて「わたし」は「わたしたち」の世界にあることができます。

繰り返し確認します。発話主体とは語る主体と語られる主体に一旦分裂し、その双方を一体として主体たり得ているもの、その中に語られる「わたし」や「あなた」、太郎や花子、客体の対象である世界と共存しているのです。

「わたし」の分裂、語られる主体ではなく、語る行為の主体を発見し、そのメタレベルに立って日本語の〈近代小説〉が地上に誕生します。つまり、〈近代小説〉は全てが発話主体に語られて現れた出来事であり、そのうえでそれぞれの「物語」が「虚構」として展開されています。

もともと「虚構」は「現実」の対義語アンチニムではありません。我々の生きた「現実」が言語で構築された「虚構」です。言語、言葉があつて「現実」があるのであり、決してその逆、我々の常識で信じ込んでいるような「現実」世界が先にあって人類が誕生し、言語が発生したのでありません。「現実」はその言語によって、「現実」として人々に捉えられているのです。言語によって「現実」と化した世界に人々は生き、人々はそこで初めて、いわば人類として誕生します(拙稿「HOWとWHYの問題」中学期国語教材池田晶子「言葉の力」をめぐって」などを参照。二〇〇七・八「研究紀要Ⅳ」科学的「読み」の授業研究念。因みに、これまで何度か指摘したことですが、宮本顕治の『敗北』の文学『改造』一九一五・四以来今日までの「虚構」と「現実」の二元論を斥けるのみでなく、小林秀雄の例えば「当麻」『文学界』一九四二・六の有名な「美しい「花」がある。「花」の美しさといふ様なものはない。」という主体そのものを相対化する

ことが求められています。

もう一度、話を戻します。人に限らず、生命が生命であるためには物を必須として生きています。空気があり水があり、光があつて食べ物があつて生命が維持されています。ところが、この物を認識の対象にしようとした時、その物たちはにわか
にその存在自体が怪しくなります。客体の対象、例えば目の前のコーヒーカップという物はそれ自体では存在していません。それを知覚している主体の生の中に客体の対象があつて、客体そのものとして、それ自体では存在していません。客体そのものが存在していなければ主体そのものも存在していません。それら自体は宇宙の物質の散乱の断片（カオス）であり、現象なのですが、それは言語で切り分けられ、言語で捉えられているのです。「現実」という出来事それ自体が言語の中の働きなのです。発話主体と客体の出来事との相関に世界は現れます。先験的客体などないのです。客体は主体がないと存在しません(拙稿「消えたコーヒーカップ」参照。『社会学』16(二〇〇一・一二)。

物語る主体を相対化し、そのメタレベルに立ち、物語る主体をその主体自身が超えなければ文字通りの〈近代小説〉は誕生しません。物語る対象に吸収されるならば、それは伝統的物語文学である〈物語小説〉、お話に舞い戻るしかないのです。そうであれば、近代の〈物語小説〉になるしかないのです。自然主義文学から私小説のように……と言つて、それが否定されなければならぬと言つてい
いるのでは全くありません。問われているのは読み手の問題、それぞれの読み手がその客体の対象からそれぞれの価値をいかに引き出

すことができるかどうかです。

〈近代小説〉は〈語り―語られる〉相関の出来事をメタレベルで語り直すことで誕生し得たのです。芥川龍之介が『羅生門』を完成させるのに三年近くかかったのは、この〈近代小説〉誕生の苦闘によるものです。

鷗外森林太郎の『舞姫』の物語は、太田豊太郎というヒーローとエリスというヒロインの出会いから別れの話を主軸として語られています。これをその通り、近代の〈物語小説〉として読めば、その文学的価値は決定的に損われず、「物語」を語る「余」がいかに近代的な新風俗を語っているかではなく、「余」が捉えている世界が「余」の捉えている世界でしかなく、客体の対象は主体の捉えた出来事、いわば「物語」でしかない臨界を引き受けることで、「余」の〈語り〉が登場するのです。「余」は「余」自身をいかに捉えきれないかを表出させています。言い換えると、『舞姫』は「余」が「余」自身を語り得ず、自身の〈内面の闇〉を〈語り手〉を超えるものである〈機能〉としての〈語り手〉が語り、描き出し、それが新しい文学、〈近代小説〉を創出したのです。繰り返しますが、「余」が「まことの我」に目覚めた太田とエリスの出会いから別れの「物語」を叙述しているからではありません。

小説という用語は広く用いられています。

『源氏物語』も『雨月物語』も広く小説と呼ばれることがあります。これら伝統的「物語文学」は発語主体が相手になり替わり、その相手から語ることを当然の〈語り方〉としています。近代小説はこの枠組みを一旦解体し、組み立て直すのです。伝統的物語文学である〈物語小説〉はいわば近代的なリアリズムの精神から見

れば相手から語る虚構の装置だったのです。〈近代小説〉が原則的に認めないことです。〈近代小説〉が三人称客観小説を雛形にし、その形式自体が本来は了解不能の《他者》を描こうとする、通常は成立不可能な文学形式だったのです。近代の物語文学である〈物語小説〉とは峻別されなければならない領域であります。

〈近代小説〉は物語を相対化し、そのメタレベルから語ることによって世界とは何か、その世界観認識を新たな文体と共に示します。ところが、わたくしの見るところ、日本近代文学研究の学問界は近代のその物語文学〈物語小説〉を〈近代小説〉として読む習性、強固な〈読みの制度〉にあります。読みの実践は〈読みの原理論〉に遡及すること、その準拠枠に関する議論とともにしかありません。上げ底の研究共同^{アカデミクス}体は早晩終焉する、と近年は確信しています。なお、本稿は双文社より刊行予定の馬場重行・佐野正俊・大谷哲・齋藤知也・相沢毅彦編『〈ことば〉の向こうへ―「読む」ための術語集―』の「監修のことば」に書き始めたところ、長くなったため、『雁』の作品論として独立させたものであることをお断りしておきます。

I 大森莊蔵「真実の百面相」とともに

同じことを大森莊蔵の「真実の百面相」で繰り返します。

いつも同じ例ですが思うに、文学研究・文学教育研究が復活・再生されるために最も有効な書物のひとつは、一九八一年五月に刊行された大森莊蔵著『流れとよどみ―哲学断章―』（産業図書）、とり

わけ、高等学校の国語教科書にも採択されたこともある「真実の百面相」と、わたくしには思われます。

大森は、夕暮れの山道で前方に人がいると思って近づくと、それが岩だったとすれば、当然、人と思つたことが「誤り」、岩が「正しい」のですが、「この一見無邪気で至極当然な考え方が実は危険な世界の発端になる。というのはこれが、真実の世界と私に映じたその世界の姿という「本物―写し」の比喩の入り口だからである。一つの本物の世界（客観的世界）」とその十人十色の写し（主観的世界像）」という凶柄の比喩である。」と指摘します。当時八〇年代はまだ、いや、現在も基本的に何ら変わらない―圧倒的に反映論・実体論でした。人は捉えた客体の対象の、その〈向こう〉に「一つの本物の世界（客観的世界）」、ホントウの実体があると無自覚に信じ込んで暮らしているだけではない、それを無自覚に学問の世界、〈読みの原理論〉にまで持ち込んで読み、学術論文をなしているのです。大森哲学はそれを見越しているかのように、さらに次のように重ねて訴えています。

暗い波止場で海面を道路だと「見誤つた」ドライバーは命を失いかねないし、アパートの隣室をわが家と見誤つた人は面倒なことになる。だからこの「誤り」にはわれわれの命と生活がかかっている。／しかしこの「誤り」は上に述べてきた意味での真実に対しての誤りではない。それは真実の中での「誤り」なのである。真実の百面相の中でわれわれの命の安全と生活の安穩の目印になる面相を「正しい」とし、われわれを誤導しやすい面相を「誤り」とする、こうした生活上の分類なのであ

る。だからこの分類は世界観上の真偽の分類ではなく、極めて動物的でありまた極めて文化的でもある分類なのである。

我々人類にとつて世界とは我々に知覚され、思惟されて客体の対象となつた領域のことであり、それは客体の対象そのものではない。客体の対象そのものは未来永劫人間には捉えられない、それは「語り得ぬ」、了解不能の領域なのです。これをわたくしは第三項と呼んできました。

人類開闢以来、世界とは主体にとつての客体を客体として措定しているところです。客体そのものは問題化していません。すなわち、主体があつて客体がある、客体があつて主体がある、主体と客体とは同時に働いて、その領域ではそれしかない、さらに、主体の捉える客体の〈向こう〉、客体そのもの、第三項は人間には絶対に了解不能です。言い換えると、「極めて動物的でありまた極めて文化的でもある分類」は人類の獲得可能な世界ですが、それは世界のすべてではない、世界は知覚を超えた「世界観上の真偽の分類」を含めて世界なのです。

すると、こうなります。歩いてみると、足元に蛇がいます。よく見ると縄でした。蛇と見えたのが「真実」、次に縄と見えたのが「真実」、**「真実」**はかくのごとく「百面相」です。Aの「真実」とBの「真実」、両者は相互に了解不能の《他者》であり、これを描き出すために三人称客観を雛形にしたのが《近代小説》です。その文学形式を典型的に描いたのが芥川龍之介の『藪の中』であり、ここには登場人物三者の三つのパースペクティブ（遠近法）、村上春樹愛用の用語を使えば、パ

ラレルワールドが描かれています。〈近代小説〉は複数の世界そのものと対峙する文学形式です。世界の複数性、世界はいろいろな考えられるという複数性ではありません。これを受け止めないから中村光夫・福田恒存・大岡昇平の論争がありました。通常、誰でも常識的に自分の捉えている客体の〈向こう〉にホントウの現実があり、本物があると考えていますが、その「本物―写し」の比喩」は迷妄、世界はもともと一つではないのです。主体の数だけ世界があり、主体の捉えた客体の〈向こう〉は〈語り得ぬもの〉。了解不能の《他者》なのです。〈近代小説〉とは根源的にこの《他者》を内包する文学形式に外ならぬもの、世界はあれこれ、さまざまに解釈できる、その複数ではなく、そもそも世界という存在自体が主体の知覚の数だけ現象するのです。

世界は究極の相対主義、真正アナキズムの克服されることを求めています。例えば、ニューヨークの同時多発テロ、9・11をはじめ、世界中の民族・宗教の対立、自爆テロは、〈神々の闘争〉を生み出してきました。〈近代小説〉という文学形式はこの〈神々の闘争〉・絶対的対立をいかに克服すべく組織するか、人類にとつて不可能な難問に挑戦する文学形式であるとわたくしは考えます。芥川や太宰治、川端や三島由紀夫を自殺に追い込んだ原点はこの三人称客観という文学形式との相克に集約できます。世界の共同性ではなく、了解不能の《他者》を抱えた公共性の世界をどうイメージし、造り出すかを問うのです。ならば、結果として究極のアナキズムと対峙し、克服するために造り出された、〈近代小説〉の神髄は「世界観上の真偽の分類」を組み込んでいる文学形式、装置にほかなり

ません。「読むこと」に〈自己倒壊〉が伴う所以は、根本的にはここにあります〔拙稿「小説」論ノート―「小説」の特権性〕を参照。鷲只雄他編「文学研究のたのしみ」所収 二〇〇二・四 鼎書房。

※ ※

「物語・小説」を読む準拠枠は実体の対象の文章ではもちろん、ありません。それは「言語論的転回」以前の過去のもので、かといって、流通した「テクスト」概念は襍ぬえでしかありませんでした。「テクスト」は読み手に還元不可能で永遠にアナキキーな対象であり、これでは客体の対象を正確に「読むこと」は不可能、読み手の内部を回転するだけ、文学作品を読むためには「テクスト」概念から訣別するしかありません。真のアナキキーである客体そのもの、〈原文げんぶん〉＝オリジナルセンテンスとこの〈原文〉の〈影〉を内包した〈本文ほんぶん〉＝パーソナルセンテンスを峻別し、〈本文〉を読むことの対象と措定することです。〈読み手〉は〈本文〉という現象、出来事を読み対象とすることで機能します。知覚できる客体の対象は全てそうさせている主体の働きとともにあり、作中に彼とあれば、その彼を彼と呼ぶ〈語り手〉、私とあればその私を私と呼ぶ〈語り手〉が隠れ、この〈語り―語られる〉出来事を〈語り―聴く〉席で作品内読者＝リスナーが捉えることで、〈近代小説〉の文学空間が現象します。問題の難所は〈読むという行為〉が始まった瞬間、自身の読者は作品内読者＝リスナーとして機能するのですが、読み手は自身に現れたこの文学空間の語られた出来事・現象と格闘することを余儀なくされます。すなわち、言語で捉えられた出来事は総て言語内の「差異の体系」の出来事、言語は客体の対象そのものを指してはいません。大森哲学はソシユールと別に独自に「極めて動物

的でありまた極めて文化的でもある分類」と「世界観上の真偽の分類」とを峻別しました。我々人間が客体の対象である「事物」を知覚し、捉える世界はそれ自体が虚偽でしかありません。その意味は「真実、に対しての誤り」というのではなく、「真実の中での「誤り」」を意味しています。これと自らが格闘するところに〈近代小説〉の文学空間が拓きます。それは〈自己倒壊〉とともに、〈主体〉の構築の可能性を拓きます(拙稿「主体」の構築」参照。「日本文学」二〇一三・八)。

II 津和野・森鷗外記念館でのシンポジウム

二〇一二年一月一七日、森鷗外の故郷津和野の森鷗外記念館において、「森鷗外生誕一五〇周年記念シンポジウム『雁』をめぐって」が山崎一類氏の司会、日本近代文学研究者の小泉浩一郎氏、比較文学研究者の清田文武氏、田中の三人の登壇で開催されました。津和野はたくし個人にとつては修士論文を書いていた時期から四二年ぶりの夢のふるさと、その感慨はさておき、シンポジウム開催に当って、あらかじめ司会者から次の「八つの課題」が課されました。

- (1) 小説の時間・空間について
- (2) 小説の語りについて
- (3) 小説の仕掛けについて(蛇退治、青魚の未醬煮等)
- (4) お玉について/僕について

- (5) 小説の終わり方について「僕は今一度振り返って見たが、もう女の姿は見えなかった。」でいいのではないか、附記をつけたことをどう考えるか。
- (6) 附記の「岡田とお玉とは永遠に相見ることを得ずにしまつた。そればかりでは無い。」という文脈をどう読むか。
- (7) 『舞姫』との関係はどう見るのか
- (8) その他パネリストの見解

最初の発言者小泉氏はこの「課題」に対し、「三十五年」前に「過去完了」する「額縁小説・粹小説」であるとの年来の自説に立たれて「物語」の細部を追究され、清田氏も恐らく同じ時間論・空間論に立ち、比較文学的な話題をされ、田中はそもそも過去という時間も場所という空間も〈語り〉によって現れる出来事という立場に立っていました。討論に入ると案の定、「読みの方法論」の問題に最後には至り、個々の解釈の違いのレベルではなく、〈読むことの原理論〉に一旦遡及し始めれば、全面的根底的な大論争にならざるを得ず、しかし、そこは山陰の片田舎だからというのではないが……、ともかくも会は一応、終わりました。

それから八か月ほど後のことでした。会の印象も薄くなっていたころ、雑誌『鷗外93』(二〇一三・七)にこのシンポジウムが登壇者には一切校正さえさせず、完全なライブ感覚で公開されて誌上再演されており(事務局の逐語記録の甚だしきには閉口させられたものの)、この四半世紀、鷗外研究もまた反動の力学へ向かっていると考えていたわたくしにとって予想に反する快挙、吃驚しました……。

わたくしが『雁』論を書いたのは一九八六年の『日本文学』一〇月号、「虚構のなかのアイデンティティ——『雁』——」と題してのこと、当時はポストモダンリズムの運動を背景にした「作品論／テクスト論」論争の最渦中でした。その年の二月号には同じ雑誌に「多層的意識構造のなかの〈劇作者〉——『舞姫』と作者——」を、一二月号に「『こゝろ』という掛け橋」を、計三本発表した時期でした。

今思えばこの時期、「語ること」の虚偽性との相克が不足し、〈読むこと〉の原理である第三項問題とも出会っていませんでした。もう拙稿発表から四半世紀、今回拙稿の『雁』再論を書かざるを得ない思いになったのは会場の討議よりも、この『鷗外93』誌上にそれがライブ感覚で再現され、刻印されていることによるもの、なかならずく、三人の発表が一通り終わった後の討議の際、山崎氏が、「あのね、あれだけね、あれだけ具体的に語りの相関関係をいつているあなたがね、最後のところでやっぱり「愛」っていうのはね、なんでそこで抽象化しちゃったの？」と詰問され、わたくしが「今日の話はバトルでたいへんだなあと思ってたから、わざとそこるところをとばしました。」と言いにくい内側を吐露しますと、とっさに「だめ、だめ、だめ！」と甲高い拒絶の声が返ってきました。その衝撃がこのライブ再演でわたくしを改めて突き動かしたのです。

その前の文脈は、次の山崎氏の発言です。

それでね、今、小泉さんが言ったところと私が疑問点にしていた、例えば最後の所で「岡田」と「お玉」とは永遠に相見する事を得ずにしまった。そればかりではない。」と切って切るわけですよ。それが大正四年を生きてる「僕」の認識ですよ

ね。で、今小泉さんが言ったように語られてないじゃないかと。それでね、そこへ田中さんはね、最後に「愛」だど。これが分からない。私には。その所を田中さん、じゃあ……

会場では、「じゃあ」の後、小泉さんの言葉が入り、肝心のあとが続かず、それを正面から議論しませんでした。

〈語り手〉の「僕」とその後のお玉との関係は「じゃあ……」と「うなっている」と田中は読むのか、「情人になる要約はない」と〈語り手〉の〈僕〉は言うが、ホントウなのか、山崎氏はこう田中に詰問しています。そもそも、何故「そればかりではない」などと〈語り手〉は言うのか、一体『雁』という小説空間を語る生身の〈語り手〉の〈僕〉とは何者なのか、いや、もつと言えば、何がこの『雁』を日本の〈近代小説〉の代表的な作品の一つにしているのか、いや、これは有名なだけの、例えば、西洋人から見たら「退屈」（注後述するベルリン鷗外記念館副館長の言葉）な、あるいはまた「うまい」が、「反復して読むに堪えない」（石川淳著「森鷗外」一九四一・二二 三笠書房）のか、さらにまた文学研究者に論じられてきた「視点の混乱」があるのかどうか、研究史上でも〈読むこと〉の原理と準拠枠を近代文学研究の学問領域が持たないがゆえの混乱であり、津和野会場でのシンポジウム発表の最後に唐突にわたくしは「愛」と応えたのも、問題が大きすぎるため、とりあえず、そう答えるべくあらかじめ用意したものでした。その出典と理由を先にここで簡単に述べておきます。

そもそも創作の根底には誰かに読んでもらいたいという「愛」があるとなたくしは考えていますが、ここでは『雁』が問題、『舞姫』

以下初期三部作の後、明治四〇年代文壇ではこれを継承しない自然主義文学が隆盛し、陸軍軍医森林太郎は陸軍軍医事務局長就任以降、矢継ぎ早に当時文壇を席巻していた自然主義文学を意図的に相対化する〈近代小説〉を発表し、時代の先導者・オピニオンリーダー足らんとしていました(拙稿「先導者としての森鷗外・覚え書」―「平日」―「假面」―「追憶」のころ―)参照:『国文学論考 第17号』 都留文科大学国語国文学会 一九八一・二。その頂点に「井タ・セクスアリス」を踏まえた長編小説『雁』があります。この執筆の動因の最終的要因を唐突に会場では「愛」と言い、違和感をもたらしました。無論、山崎氏の指摘通り、抽象化しすぎる評語です。そこで、その語彙の出典を先に紹介しておきます。

中国の魯迅の「小雑感」(『語絲』一九二七・二二、竹内好訳『魯迅文集』4―一九九一・六 ちくま文庫)の一節に、「人が寂寥を感じたとき、創作がうまれる。空漠を感じては創作はうまれない。愛するものがない何もないからだ。所詮、創作は愛にもとづく」とあり、魯迅は「創作は、自分の心を写すものとはいえ、所詮は人に見られたいのだ。／創作には社会性がある。／もともと、見てもらいたい相手があった一人のこともある。―親友、愛人。」と言います。魯迅にとつて、「創作は愛にもとづく」とは、私見では第一創作集の『呐喊』の「自序」に出てくる有名な言葉、絶対に壊れない「鉄の部屋」との闘争を意味しています。鷗外もまたこの創作の根源には厳然として生の「鉄の部屋」が存在し、この「極めて動物的でありまた極めて文化的でもある分類」によるものとの闘いを強いられています。しかし、これもまた主体との闘争に外ならず、自身のニヒリズム(価値相対主義)を克服することを余儀なくされているのです。ここに

は広い意味での同胞・人間への「愛」がある、とわたくしは考えています(注 拙稿「奇跡の名作、魯迅『故郷』の力―大森哲学との出会い、多層的意識構造のなかの〈語り手〉」を参照。『日本文学』二〇一三・二)。そこでこの問題は一度ここに置いておきます。

Ⅲ 『雁』の〈読まれ方〉

(1) 三好「作品論」の領域

『雁』が近代文学研究でどう読まれていたのか、見てみましょう。実は、前述した三つの拙稿を発表した一九八六年は、「作品論」の創始者三好行雄が『海燕』四月号から一二回連載で「近代文学瞥見」を始めた年でした。六月には、退官記念の三好行雄編『日本の近代小説Ⅰ、Ⅱ 作品論の現在』(東京大学出版会)の二冊が三六人の「作品論」を収めて出版され、その序文に「作品論をめぐる断章―序に代えて」を掲げています。三好はそこで「バルトの理論はわたしには不要だ」と斥け、自身の「作品論」に「作品のコンテクストを離れて独り歩きすべきではない」という立場を確認し、研究の関心は作品の生産者である〈作家〉の動因に作品の根拠を求め、「ただ困難は、作品論を閉じることと、作家への通路を開くことと相反にあった」と回顧し、「作品を論じること、文学や芸術、あるいは美や快楽にかかわる抽象論・原理論を構築することに、わたしはいちども興味をもたなかった。」とその感慨を述べます。わたくしの文学研究の在り方に決定的に影響を与えた三好行雄はその通り、バルト自らが旗手であった「物語の構造分析」に真正面から向

き合うことはなく、そこからバルト自身はさらに《転向》して「還元不可能な複数性」Ⅱ「読みの真正アナキズム」に立つのですが、それに対しても原理論として対峙、格闘する機会を持つことが生涯なかったのです。当時の舶来の「テクスト」概念は日本社会には鶴、バルトの《転向》以前の「物語論」にも、以後の「文学の記号学」にも、両者は同じ「テクスト」論と日本文学研究のアカデミズムには映り、その《転向》自体と相対する場に向かえなかったことが三好をして「バルトの理論は不要」と言い放たせ、研究の「デッドロック」、「この問題に忌避の感覚をつのらせる」（「よしなき事一、二」、「近代文学研究 第六号」一九八九・八）結果になったのでした。「テクスト／作品」の二項対立を方法論論議の次元ではなく、言語理論、《読むことの原理論》^{グランドセオリー}の領域で討議することが求められていたし、近代文学研究が学問として続けられるためには喫緊に必須でした。

彼の「近代文学瞥見」の第一回四月号は、前述の拙稿「多層的意識構造のなかの〈劇作者〉―『舞姫』と作者―」を「作品論の迷路」にあると捉え、「しかし、一見鋭利な田中氏の『舞姫』論もまた、現在の作品論の迷い込んでいる袋小路から自由ではなかった。それは解釈を提示し、論点を微妙にずらしてみせるという手づづぎによっても、また、新しい外装をまとうことによっても、抜けだすことの不可能な迷路である。」と指摘、わたくしはその時、『海燕』編集部から反論を書くよう促され、一旦これを引き受けながら応えられなかったのは、わたくしにとつて当時の三好の存在が圧倒的（三好はさらにこれに應じるため準備し、そのため一号連載が中断してきます）であり、わたくしに「読みの原理」への突き詰めがなく、

わたくし自身が三好「作品論」の枠組みにいたからでした。しかし、同時にこれがわたくし個人にとつては文学研究の分野自体を相対化する契機となったようです。翌年『日本文学』の七月号「教材」の力―『高瀬舟』と安房直子の『鳥』以降、文学教育研究にも向かうことになりました。もう一つ、わたくしに文学研究から距離を取らせたのは、その後、管見の限りですが、少なくともわたくし個人の興味を引く研究に出会えなかったため、結果これらを封印することになりました。わたくしにとつての三好行雄の大きさを改めて感じます。そのなかで例外だったのが松澤和宏氏の生成論研究だったことは忘れることはできません。

それでは三好の論文「『雁』」（一九七二・八、四回に亘つて「公明新聞」に連載）はどうだったでしょう。

お玉の恋の挫折を偶然的の「さばのみそ煮などではなく」、「貧困こそが、彼女の運命を狂わせた根源であることは誰の眼にも明らか」との三好の指摘は重要、その必然性を鋭く抉りますが、「青春はつねに瓦解し、終焉によってのみ元結する」、また「青春のロマンティズムが生きのびることは不可能」、あるいは「喪われた青春への嗟嘆にひとを誘ってやまぬ」と、その青春論を語って終わります。

『雁』という小説の表現上の仕組みはこの物語の結末が、「偶然」か「必然」か、その対立・乖離の二重性の秘密は解かれることなく、プロットをプロット足らしめている仕組み、（メタプロット）の問題にも向かっていかないところに三好の作品論の方法論があると思われるには思われます（注 私見では三好は晩年、「ワトソンは背信者か―『こゝろ』再説」、「文学」一九八八・五まで、この《読み方》が続き、その後『高瀬舟』で新たな「作品論」の出口、飛躍の入口に立ったとわたくしは考

えています。別稿。それは前述したことです。〈近代小説〉がお話の流れのなかでのみ読まれ、語られた出来事と語る主体との相関の現象、有機体の対象として捉えられていないことによるのではないのでしょうか。ならば、それは三好作品論の限界と言わざるを得ません。

(2) 三好「作品論」以後

三好以後の研究状況はポストモダンの運動の流れに乗って、一方で文化記号論を標榜した前田愛がリードしたのですが、その実はロラン・バルトの《転向》におけるキーコンセプト、「還元不可能な複数性」に出会わない実体論、〈語り〉における〈仕掛け・仕組み〉に行かないままでした(注 前掲拙稿「舞姫」の恐るべき先駆性―近代文学研究の状況批判／〈語り手〉の語らない自己表出―を参照。登壇者の一人、小泉氏の「『雁』論―現実認識の錯誤をめぐる―」(『東海大学紀要 文学部三三輯』一九八〇・二、『森鷗外論 実証と批評』所収一九八一・九 明治書院)は、この小説の基本的な問題、『雁』というタイトルの示す通り「偶然」の物語か、それとも「必然」のそれか、この問題に意識的であるにもかかわらず、これを「偶然」とのみ読み、「語り手」「僕」の解釈ではあっても、決して作者の解釈、少なくとも作者の解釈の全体像を示すものではない(中略)。「僕」としてはお玉―岡田の恋は、あるいは成立しえたかも知れぬ恋であった。―と論じます。「語り手」「僕」と「作者」を分けたのはよいのですが、それはアスペクトが違うのですから、〈語り手〉の「僕」が岡田の女性観を語るころなど「必然」として語る箇所をそのまま「僕」の〈語り〉から排除する誤謬を犯しています。最新の『雁』論では

酒井敏氏に「真相はどうあれ、「僕」の叙述は、お玉の恋心が実らなかつた理由を偶然に帰する。正に縁が無かつたと言うしかない、この哀切な物語によって、その名にふさわしい物語を無縁坂は初めて得た。「伝説」には、このような機能がある。では、作者は「雁」において、自分たちが今・ここにこのようにしてある由来を、どのように意味付けたのだろうか。」(『鷗外近代小説集 第六巻』の「解題」、二〇二一・一〇 岩波書店)があり、小泉氏の〈読み方〉を継承しているように見えます。ここには「語り手」や「作者」の概念規定が〈読み方の原理〉に遡って問われる必要があります。後述するよう、〈語り手〉の「僕」自身が冒頭から周到にお玉の恋愛の挫折の必然をもう一方では直接繰り返しているのですから、「偶然に帰する」とのみ理解することは不可能、ここには基本的に原則的な〈読み方〉の制度が問われ、原理論が求められています。

安藤宏氏の「森鷗外『雁』読解のために」(『湘南文学』第12号、一九九一・一、『近代小説の表現機構』に所収、『森鷗外『雁』―ロマンの生成―と改題 岩波書店、二〇二一・三)は「偶然」に関しては、これを「素材にすぎるといふべきだが、実はその強引さ、性急さにこそ、ある種の隠蔽操作」があると読み、「自己韜晦を手だてにロマンを織り上げていく」と読んでいます。こうした一種のアリバイ工作となる〈読み方〉は安藤氏自身の読みは丁寧でわかりやすいのですが「『雁』を一つの「自己弁護」の文学と評することになるとわたしには思えません。わたくしにはむしろ安藤氏のような解釈を相対化し、撃ち斥けることこそ鷗外の目指した文学闘争であり、後述するように、発禁のリスクなど物ともしないのが傑作『キタ・セクスアリス』であったと考えます。それはこれから論じることですが、

〈語ること〉はそれ自体虚偽、背理を孕む、すなわち、「真実の中で」「誤り」そのものにより、〈近代小説〉こそ、これと対決し、克服しようとした領域とわたくしは理解しています（拙稿「読みの手」を解く三つの鍵―テキスト、原文の影、自己倒壊―そして〈語り手〉の自己表出」その他を参照。「国文学 解釈と鑑賞」二〇〇八・七）。ならば、前稿「虚構のなかのアイデンティティ―『雁』―」もまたは生身の〈作家〉森林太郎による虚構のなかで実現させた〈語ること〉それ自体の「自己弁護」、「真実の中で」「誤り」に自足していたと反省しています。

思うに、先に触れましたが、今日の文学研究の大勢は準拠枠を旧来の鶴にそのままにして対応しています。そのアカデミズムの在り方がわたくしには不可思議・不可解です。ただし、これは日本の文学研究の方向やあり方に限るのではないようです。

先のシンポジウムで清田氏が紹介されたドイツベルリン、鷗外記念館の現在副館長のベアータ氏は、「お玉さんはただ見るばかり。とても退屈です。ヨーロッパ人の感覚ではぜんぜんわかりません」。「つまりお玉が岡田を見るだけっていうのはどういう関係なのでしょう。実際に相手に近づくのではなく、自分の頭の中でイメージだけで好意を寄せています。自己満足のようです。全然わかりません。」とお話の筋で読まれています。

IV 作家（伝記）研究のために

ここで、問題を一旦、生身の〈作家〉鷗外の伝記的問題に移して

おきます。これは次章の〈読み〉の検討の結果を踏まえています。が、先にここで書きます。

『雁』は明治四四年九月一日発行の雑誌『昴』に「鷗外」の署名で連載が始められ、それが大正四年五月、「貳拾貳」以下を含めた単行本『雁』として初山書店から刊行された時は「森林太郎」の署名、本名に変えられていました。その冒頭、「其頃僕は東京大学の鉄門の真向ひにあつた、上条と云ふ下宿屋」、「その上条が明治十四年に自火で焼けた時、僕も焼け出された一人であつた。」とは伝記上の森林太郎の事実そのまま重なります。「此話」は明治一三年の秋の話、その時、森家は向島小梅村から千住北組一四番地へ転居していましたが、向島の森家の借家人であつた三等少警部谷豊栄―西南の役で勲七等を授与―は一〇月一日、吉原の花魁盛紫と心中事件を起こしました。鷗外は谷のこの心中事件に強いショックを受けます。「人間は下手に感情的にとらわれて動くことんでもないことになるので、自分は元来一家をしょって立たなければならぬ人間であるから、これはうかうかした感情に任せるとはやつておれん」と、長い「漢詩」を書いた逸話を、鷗外の弟篤次郎の友人、劇作家伊原青々園が鷗外から聞いた話として国文学者柳田泉に伝わっています。因みに、柳田は鷗外の西岡邸奇遇時代の、「鷗外」という号の由来に関わる「お梅」事件もここで指摘しています（柳田泉・勝本清一郎・猪野謙二編『座談会明治文学史』一九六一・六、岩波書店。森篤次郎、後の劇評家三木竹次は谷の話を夢中で聞いていたという逸話が妹小金井喜美子の『森鷗外の系族』（一九四三・一二、大岡山書店）に書かれています。今は誰も読まない、指折り数えて四二年も前の拙稿「谷豊栄心中始末と森鷗外―秘められた鷗外伝の一齣か

ら一つの試論―」(『立教大学日本文学』一九七二・七)はわたくしの遠い修士論文のなかの一つですが、生身の作家、鷗外にとって『雁』とは何だったのか、何故これが書かれ、いかなる〈近代小説〉だったのか、改めてここで再考します。

谷豊栄とは幼名松田友三、幼くして島原で丸山作楽の愛弟子となり、丸山は国学者、鷗外の『独逸日記』にも二度名前が出てきますが、晩年は津和野養老館時代の鷗外の師であった福羽美静と特に親交が深く、正岡子規にその歌を高く評価されています。丸山が明治四年、征韓論を強硬に唱えて終身禁獄、友三は後、笠間で谷家に入り、上京して警視庁に勤務、西南の役では勲七等を受けますが、恩赦で出獄した丸山との再会の直前に吉原の花魁盛紫と心中しました。なお、丸山はその後明治一五年、福地源一郎と立憲帝政党を結成します。ちなみに福地は『雁』で末造と対比され、末造を照し出す時代の象徴的人物として登場、谷の心中事件は当時の新聞で詳しく報道され、青々園は明治三三年四月から一二月に亘って、『曙新聞』に長編小説『吉原心中新比翼塚』を連載、その末尾には「医学博士母堂の話」として鷗外の母親峰子の長い談話を掲載し、喜美子は前掲『森鷗外の系族』に谷豊栄のことを「種種面白い話をする人」と述べ、その「優しい」奥方(笠間藩谷家の娘)に同情したことを認めています。なお、永井荷風の分骨の収められている三ノ輪浄閑寺にはその比翼塚が今も残っています。鷗外がこの事件にショックを受け、「漢詩」を書いたことは青々園にとって、きわめて興味深かったことは疑えませんが。

鷗外、森林太郎は『雁』の冒頭に出てくる同じ名前の上条に下宿

していた時、下宿から北千住の実家に帰る途中、通新町で「秋定の娘」と呼んでいた、名も知らぬ若い美しい女性を何度か見かけ、この女性がお玉のモデルになっていることは『キタ・セクスアリス』から推測でき、その女性の存在は近親者の証言にも複数ある通りです。もう一人、男爵赤松家の長女登志子との離婚直後から再婚するまでの間、いわゆる「かくし妻」と呼ばれる児玉せきという美貌の女性を近くに住ませ、お玉の名はこの児玉せきの「玉」から名付けられたと思われるのは、『舞姫』の「エリス・ワイゲルト」がそのモデル「エリーゼ・ヴィーゲルト」から付けられたと同じ手法だからです。帰国当時、「エリス」スキャンダルがあったものを鷗外は自ら暴露したように、児玉せきをモデルの一人にしてひそかに公表したのでした。

実は、『万朝報』で黒岩涙香による驚異的調査、「畜妾の実例」批判が一大キャンペーンとして展開され、涙香は明治三十一年七月五日、その一例に、せきを鷗外の「外妾」として取り上げます。当時鷗外は独身、複数の妻を持つていたわけではありませんが、「外妾」と指摘されて反論はできません。この女性を敢えて『雁』では自ら暴露する形を取っています。せきの美貌は残された写真でも確認でき、まるで『キタ・セクスアリス』の延長のごときデリケートさも感じます。因みに、せきも再婚の相手荒木志げも初婚の登志子も全て母が用意した女性、そうでない相手は母と離れていた時期の女性、私見では鷗外の号に由来する西周家の女中「お梅」と「エリーゼ・ヴィーゲルト」の二人です。なお、国会図書館所蔵の『西升子日記』にはたしかに「お梅」の名が登場します。

※ ※

ところで、短編『心中』は『雁』発表の前月の明治四四年八月一日『中央公論』に「鷗外」の署名で掲載されました。両作は同じ時期に構想されたのです。『心中』も鷗外を思わせる「僕」が「語り手」、料理店川柳の女中のお金から聞いた話として、私立の学生、佐野さんが「モンナ・リサ」を思い起こさせるお蝶の「切に任せ、自分は甘んじて犠牲になる」と、心中する物語です。佐野さんは高麗蔵（森鷗外全集2）の注釈によると七代目松本幸四郎、一九七一・五筑摩書房）演じる『魔風恋風』の東吾に似た美男、「お蝶が見初めて、いろいろにして近附いて、最初は容易に聴かなかつたのを納得させ」られ恋仲になったもの、それを前掲した拙稿「谷豊栄心中始末と森鷗外」には次のように論じました。

「雁」の岡田も「心中」の佐野さんの如く、鷗外好みの女性に慕われる。だが佐野さんとは決定的に異なり、一方は「心中」し、他方は「洋行」する。同じ大学生である二人の運命がかくまでに相離れるのはその両者の「性格」故ではない。作者鷗外が着目しているのは「青魚の未醬煮」や「釘一本」、偶然当った雁への石つぶてであって、つまり岡田の運命もまた一つ違うと偶然殺された雁の運命であり、「心中」の佐野さんとの相違はほんの「釘一本」の差でしかないということである。その僅かな差がそれほど人間の運命を変えてしまうという危さに「雁」の主題の哀しみがあろう。当然そうした危さを見続けたと思われる鷗外にその運命が無縁なはずがない。作者もまた豊栄心中の危機を資質的には孕んでいたからこそ、明治十三年十月の強い衝撃に出逢わねばならなかったし、「非常に大きい反

省」を必要としたのである。何故ならほとんど宿命的に鷗外の肩には「家」の要請とそれを支える国家があったから、そこで鷗外は「性格」を超えて襲ってくる運命に対して、それ以上の「性格」を必要とすることになる。そこに前記した「漢詩」の現実的効用がある。（注 傍線は今回付けたもの）

これを今一度考えます。

傍線を付した「岡田の運命」とは、「岡田を語る「僕」の運命」と述べるべきでした。「僕」が佐野さんと同じような危機を持ち、両者の差が「釘一本」だったのです。「語り手」の「僕」から見れば、当時の若い「雁」の「僕」自身の運命は後述するように、実は岡田とは違い佐野さん同様の可能性があり、その意味で、「青魚の未醬煮」の「偶然」は『雁』の趣旨にとって単なる建前でも方便でもないのです。「附記」を問題化しなければならぬ山崎氏の「提起」の意義もここにあります。

佐野さんは岡田同様際立った美男、二人の違いは人と為り、性向にあり、佐野さんはもともと親が僧侶にしようとして殺生石の伝説で有名な安穩寺の住職に預け、住職は「君は僧侶になる柄の人ではない」と判断されていた、その通りの人物だったのです。

鷗外自身にとつては洋行・留学がいかに重大だったかは広く知られているとおり、当時官費留学は卒業の席次が二番位まで、鷗外は席次八番、七月卒業後家業の手伝いをしていた鷗外は、いわば浪人、思いつめ、明治一四年一月二十日、東京大学の教授三宅秀に留学を懇願して断られ、翌一二月一六日留学の見込みのある陸軍省に入る決意をし、一年半後の明治一六年六月七日ドイツ留学を命じ

られます。若き鷗外にとつての洋行・留学は宿命的な願望・夢でした。

そこで『雁』には細部にちよつとした細工が施されています。

上条に下宿している小説上の明治一三年秋の「僕」は、鷗外の事実とは違って岡田の学年の一年先輩ですから既に卒業、いわば就職浪人でした。その翌年秋は鷗外が洋行実現のために最も苦闘している時でした。つまり、鷗外の伝記上、洋行問題が最も深刻な時期を、谷豊栄心中事件の起こった時期と重ねて、『雁』は設定されているのです。加えて、岡田の洋行は卒業を犠牲にしたもの、洋行と恋愛（心中）の背反性はより鷗外個人の中では際立つのです。

洋行予定の兆候もない「僕」に比して、中途退学して洋行する岡田は東京大学のベルツ教授の推薦を受けています。ドイツライプチヒ大学の教授Wさんは東洋の風土病の研究のために「ドイツ語を話す学生の中で、漢文を楽に読むもの」を求めていました。ベルツは多くの在校生、あるいは卒業生の中からでもよかつたでしょう、成績が中以上程度でしかない岡田を推薦し、「僕」はそこから外されているのです。岡田がいかにベルツに評価され、期待されていたかが分かります。後輩は実に「僕」が懇望しているはずの洋行と「あんな美しい女に慕はれたら、さぞ愉快だらう」と憧れる夢の二つを双方とも手に入れていた、「僕」の理想の人物だったのです。「僕」が岡田洋行のことを知らされるのは物語の末尾、お玉が岡田を待っていたあの日でした。

『雁』という小説は、それだけではすぐには気付きにくい設定、卒業しても留学洋行の叶わない立場の「僕」が美男の岡田の人生を見ているという枠を持っていたのです。二人は友人というほどの付

き合いはしていません。岡田は見られる人物なのです。

老境の「僕」は岡田と「僕」を対置して「僕」とは何ものだったのかを捉え、これを語っています。

「僕」は東京大学医科大学を卒業したばかりの医学生、「僕」を現在の署名者「森林太郎」と重ねて読むと、現在は現役の陸軍省医務局長森林太郎、トップの地位と捉えることで、「僕」・「僕」の生の歴史の意味は日本の近代国家史とより深く関わってきます。

「僕」は庶民のお玉とその父親、「池の端の御前」と呼ばれる福地源一郎の邸宅の隣に屋敷を構えるまでになり上がった末造・お常夫婦に自在に成り替わり、彼らの内なる声をこの「古い話」のなかで語るのですが、岡田にだけは成り替わりません。洋行の夢と「あんな美しい女に慕はれたら、さぞ愉快だらう」という願望との双方を手に入れるこの理想的人物との対比・対照はさらに後述しますが、『雁』の〈語り手〉の〈僕〉が『舞姫』の「余」と決定的に違うのは自身の内奥、内面の闇こそ〈僕〉が語る形を取っているところにあります。

なお、〈作者〉とは〈語り〉を統括する主体であり、「余」の綴る手記にはいかに「余」が「余」自身を捉えることが出来ないか、〈語り手〉を超えるもの、すなわち、〈機能〉としての語りを捉えることを必須としますが、これについては拙稿『舞姫』の恐るべき先駆性―近代文学研究の状況批判／〈語り手〉の語らない自己表出―（森鷗外『舞姫』を讀む）所収、二〇一三・四 勉誠出版）に譲ります。

現役の学生在学中に既に洋行の決まった、且つ、同じ下宿の、後述する「一種異様な激動」を「僕」に与えたお玉の愛も受ける、この後輩の岡田に比して、己れの人生、運命を見極めようとしている

のです。ここには作中での生身の登場人物、〈語り手〉の〈僕〉と署名者「森林太郎」＝〈作者〉を通路で結ぶ次元が拓いています。既に林太郎には明治五年、ほんの少年時代ですが、父と上京し西周邸に寄寓していた時、西家の女中「お梅」との恋愛事件で叱責を受け、故郷津和野に帰されかねない苦しい体験がありました。これを踏まえてでしょう、明治一三年の十月一日、谷豊栄心中事件の衝撃は「漢詩」に詠まれ、自身の未来と対峙し、事態を回避していったと想像されます。三一年後、長編『雁』が『心中』とともに構想されます。その際、初老の〈語り手〉の〈僕〉は近代日本の命運と同伴してきた人生に向き合い、己れとは何者なのか、世界観認識を問うのです。

V 〈近代小説〉『雁』の〈仕組み〉

(1) 「偶然」と「必然」に乖離する「物語」

この小説の物語の末尾近く、照り輝くよう、いつそう美しい女性になって現れた困者のヒロインお玉は知的エリート的美男、岡田のたまたま傍らに「僕」がいたため、声を掛けることが出来ません。それは他人に知られて恥ずかしいという類のことではないのです。旦那の末造は実業家と言う触れ込みだったものが、表では蔑まれ、裏では羨まれる賤業の高利貸であり、その男に騙されて妾になり、自身もまた「周囲から陽に眩められ、陰に羨まれる」、屈折した身分の苦痛を味わっていたのです。お玉は今度は自分を騙した末造を模倣して外の男に身を委ねる挙に出るところでした。

二人は拮抗しています。主人の末造を欺き返し、自分固有の世界を造り出そうとし、それがわずか、「青魚の未醬煮」を嫌う学生（もう卒業してました）の「僕」が傍らにいたため、内心に燃える恋心を挫折させられたのでした。それだけ、彼女のしようとすることは彼女にとって秘密を要する大事だったのです。

そもそも無縁坂の坂下にある魚屋は引越してきたばかり、その家も末造が買ったばかり、その持ち主の秘密の職業—お玉が知らされていないこと—まで、先刻承知しています。いえ、魚屋だけではありません。お玉が高利貸しの末造の妾であることは「僕」も知っていたことです。こうなると、この癒着した人間関係の世界は我々二一世紀の現代の読者一般の想像力を超えるようにも思えます。この伝統的日本の精神風土は、「日本人の生活には内密といふことが、どんな種類のものも殆ど全く無い。（中略）為す事は総て、或る意味において、公に為すのである。個人的慣習、特癖（もしあれば）、弱点、好き嫌ひ、愛するもの憎むもの、悉く誰にも分らずに居らぬ。悪徳も美徳も隠す事が出来ぬ。隠そうにも隠すべき場所が絶対に無いのである。」（ラフカディオ・ハーン『知られざる日本の面影』大谷正信訳）という世界で、お玉の岡田への秘密の行動が生じたのです。

ここでお玉は父親のために妾になり、父親に薬をさせることしかし望みはありませんでした。世間の嫌がる高利貸しの妾にさせられた「悔しさ」も「諦め」の水に流されていくのですが、少女のお玉の身体もようやく性的な変容を遂げて成熟しています。そこで獲得したものが末造を出し抜いて、美貌で誠実の化身のごとき岡田に恋心を訴え、自身の境遇から脱しようとしていたのです。しかし、それ

はそれまでお玉の唯一のアイデンティティだった父親の生き方を裏切り、否定すること、あとさき考えない行為だったのです。〈僕〉

はこれを「一体女は何事によらず決心するまでには気の毒な程迷つて、とつおいつする癖に、既に決心したとなると、男のやうに左顧右眈しないで、oilinessを装はれた馬のやうに、向うばかり見て猛進するものである。」と手厳しく相対化しながらも、「一本の釘から大事件が生じるやうに、青魚の煮魚が上条の夕食の饌に上つたために、岡田とお玉とは永遠に相見ることを得ずになりました。」と明確にお玉の恋愛の踏み出しの挫折を「偶然」と断じます。さらに不忍池で凶らずも岡田の投げた石がこれも「偶然」に雁に当たって死なせてしまった、岡田は「不しあわせな雁もあるものだ」と言うのみですが、「僕」は「無縁坂の女」のことを思います。〈僕〉はそれをお玉の運命に重ね、お玉の恋の命が偶然殺されるシンボルにし、この作品のタイトルとして語っています。

※ ※
ところが、この一連のお話オトナリの流れは小説の上澄みでしかありませんでした。〈僕〉は同時に岡田に即して、もう一つの物語を語っていたのです。

〈僕〉はまず「容貌は其の持ち主を何人にも推薦する。」と、岡田が美男であることを挙げ、次にその「性行」が劣らず優れ、内面性と容貌の双方の美質を完璧に兼ね備えた人物として紹介し始めます。

岡田はお世辞を言わない、さりげない気配りを周囲に払う、お金の無駄遣いをしない、学業は優れているが「点数を争つて」ではない、休みになると、競漕するか、遠足に行く、極めて「均衡を保つ

た書生生活をし」、散歩コースも一定し、おまけに文学趣味もあります。まさしくこれでもかという理想的な人物、先に述べたベルツ教授の信頼・期待もむべなるかな、因みにこの学年の現実の卒業生は二八人、その中から文部省の官費留学ができるのは二人ほど、それは卒業生の「僕」にとつてまさしくのどから手の出るほど望ましいことだったはず、文部省からではありませんが、それに選ばれたのが岡田、外されていたのが「僕」だったのです。岡田はどこから見ても優れた、且つ規範から逸脱しない「上条の標準的下宿人」です。お玉が全身全霊で誘惑すべく待っていた当日は岡田の洋行が既に決定し、引越する前日のこと、その後岡田はそのまま九州經由でヨーロッパドイツ留学に旅立ち、これを受け入れる余地など全く、一滴もなかったのです。つまり、岡田の日程と岡田の為人から見て、いかな美人の真の願いでも、「青魚の未醬煮」などの「偶然」の介入の余地など全くなかったのです。しかし、肝心なことはこの時間の擦れ違いや彼の人柄だけの問題ですらなかつたことです。

それは岡田自身の美しい女性に寄せる顕著な傾向、その女性観です。これが妾であるお玉の思惑を深い所で当初から拒絶していたのです。岡田が「死の天使を闕の外に待たせて置いて、徐かに脂肪の粧を凝す」でも云ふやうな、美しさを生命にしている女」を愛し、「女と云ふものは岡田の為には、只美しい物、愛すべき物」という女性観・恋愛観を持つ存在、「どんな境遇にも安んじて、その美しさ、愛らしさを護持してゐなくてはならぬ」と考えていたのです。すなわち、「上条の標準的下宿人」として語られているその男の内面世界は、美女の窮状を救済する夢や欲望とは基本的に无缘、もともと岡田には妾のお玉の窮状を救う形の恋愛は最初からな

く、洋行か、恋愛かという二者択一の分裂を抱える余裕も、「青魚の未醬煮」も関係なかったのです。

岡田は末尾、「不忍池で柔術家の石原から「その物の衰れを知り過ぎては困るなあ。」と言われる情けを解する男であり、「窓の女」の所作にとっさに帽子をとって挨拶を返す優美な男ですが、岡田の仮初めならぬ恋心の対象が現れるとすれば、それは例えば、『舞姫』の相沢謙吉の評する「人材を知りてのこひ」の相手でなければならなかったのです。愛人として岡田がお玉を救済する可能性はこの肝心な点で欠落していました。岡田には太田豊太郎のドラマは断固起りません。〈語り手〉は恋心に炎を燃やす妾のお玉と洋行に天翔ける選良岡田との間の他者性をくつきりと浮かび上がらせています。そう〈僕〉は語っています。

ならば、何故あたかも詐術を弄するかのごとお玉の失恋を「偶然」と強弁するのでしょうか。ここにこそ〈読むことの秘鑰〉にして〈近代小説〉の神髓が隠れています。

(2) 山崎一穎氏の「八つの課題」と大森莊蔵の「世界観の真偽」

そこで、二〇一二年の津和野シンポジウムで山崎氏が「八つの課題」を課するのは、これまでの〈読まれ方〉にある種の根源的な疑問を抱かれているからであり、これに応えるには方法論の原理である言語論に基く〈読みの原理論〉^{（フランドロゼオリ）}を潜った〈語り〉論が要請されます。そこでは読書主体と客体の作品の文章との相関を有機的対象とし、「はじめに」に述べた世界観認識に基づく、その意味での読みの実践的方法論を要します。すなわち、「八つの課題」に応えるにはまず主体に現れた時間・空間を一つながりの時空間、有機体と考える

ことが基本、肝要です。それが(1)、(2)に対するわたくしの立場、応えます。

ここで「八つの課題」に直接言及し、本稿の結論の見取り図をざっと先に述べておきます。

(3)、この小説を読み終わって振り返ると、「蛇退治」の結末はお玉には恋心を募らせさせ、岡田には終わつたものと捉えさせていすから、二人の男女の内なる在り処の違いはいやでもはっきり示されています。〈語り手〉はそれをもちろん、十分に承知して語っていますから、ほんのわずかな「偶然」、「青魚の未醬煮」のためにお玉の恋心の炎が凶らずも挫折させられたと〈語り手〉が語るのはいかにも虚偽、あるいは方便に見えます。したがって、例えば前述した安藤氏の読みのように、お玉の恋の挫折を「青魚の未醬煮」のためと語ってしまうのは「素朴にすぎ」た「ある種の隠蔽工作」、「自己韜晦を手だてにロマンを織り上げていく」と捉えざるを得ません。それは安藤氏が「偶然」のドラマだけではなく、必然のドラマを他方で等価に読み込んでいるから、出来もしない「隠蔽」などと言わざるを得ません。「青魚の未醬煮」の「偶然」それ自体に満腔のロマンが込められています。主役はむしろお玉から末造、末造とお常、お玉の三角関係からお玉が岡田に心を移す、これが『雁』のお話の流れとしては主流でしょう。しかし、お玉からは決して相手の岡田は捉えられませんし、岡田からもお玉は全く捉えることは出来ない、その双方の物語が上澄みの上層とその下層に《他者》関係として併存・共存しています。この語られた出来事は老境の〈語り手〉からはよく見えます。つまり、二つの物語はそれぞれ等価、お玉に寄り添って語った物語ではお玉の恋心はほんのささやかな「偶

然」で挫折する以外の何物でもなく、他方、日本の近代化の未来を背負った知的エリート、岡田や「僕」らの世界から捉えると、それは「必然」でしかないのは自明のこと、争うことではありません。問題はそう語られた若い「僕」や岡田らの世界が老境の「僕」によっていかに捉えられ、語られているかにあり、ここに「僕」とお玉の関係の実態もあります。「僕」は岡田を主人公にして、「標準的下宿人」岡田と就職浪人「僕」との相違を対置し、現役陸軍省医務局長の「僕」が「僕」と「僕」自身を語る、そこに『雁』という「近代小説」の〈読み〉の醍醐味もあります。(5)の「附記」及び(6)の「岡田とお玉とは永遠に相見ることを得ずにしまった。そればかりでは無い。」が問題になる所以です。

『雁』の「物語の範囲」は「偶然」の擦れ違いのため上層は一種メロドラマ的、下層はそれを裏切るサスペンス仕立てになって読み手を「物語の範囲」の内奥に引き込む仕組みになっています。

岡田の女性観は時代の秩序に反しない、お手本でもあります。ところが、問題なのは洋行・留学と恋愛の双方の夢を抱えている人物が別にいること、その人物の内なる世界のドラマこそこの「物語の範囲」の内と外の双方においても、人の関心・興味を引くはずで

す。「僕」は「物語の範囲」を上層・下層の二重にし、「偶然」と「必然」の二つの物語を語り、そのメタレベルで「僕」自身を「僕」が語るといふ構造、日本の近代化を生きてきた自身を語る要求、それ自体に突き動かされています。それは二つのお話の双方、その「物語の範囲」を対象化し、そのメタレベルに〈語り手〉の主体があり、

〈語り手〉の「僕」に捉えられるのは青年時代の「僕」の、いわば、「内面の闇」、分裂した性意識、日常的に自覚化された意識とこれを裏切る識域下の「闇」との乖離でした。つまり、〈語り手〉の「僕」は明治十三年の「古い」物語を「語り」の現在から遠近法で語るのですが、その際、実況中継的に「描写の方法」でお玉の住む庶民たちの世界を内と外から語るとともに、もう一方ではお玉から見えない、岡田や「僕」の知的エリートの世界をその裏側というか、基底の下層にし、しかも、この両者は互いに倒立し、背き合って等価に併置されている、これを相対化すると、「語り手」の「物語の範囲」の外、はつきりとメタレベルの領域が顕われます。すなわち、この〈語り〉は語られた出来事に糾合される「物語文学」の草子地にあるのではなく、二つの物語のメタレベルに立ち、双方を等価に捉え、どちらも「真実の中の「誤り」と語っているのです。

『雁』が〈近代小説〉であるのはそこからです。〈近代小説〉の〈語り〉は「極めて動物的でありまた極めて文化的でもある分類」による「真実の中の誤り」を相対化し、「世界観の真偽」に対峙します。「語ること」それ自体、〈語り〉の虚偽を孕むのですが、これを極点から相対化し、「世界観上の真偽」を語る地平を拓く、ここに〈近代小説〉の〈神髄〉が現れてきます。『雁』が鷗外の手に入れた最高傑作の可能性の所以です。

論を元に戻すと、二つの物語は「偶然」と強弁するのでも「隠蔽」するのでもない、いわんや、前掲安藤氏の指摘する「偽装工作」の類で読む〈読み方〉は〈近代小説〉を近代の「物語文学・物語小説」として読む方法、現在の文学研究の水準を端的に示しています。

(3) 岡田に対置された「僕」の意識と識域下

極点から折り返し語られる〈近代小説〉とはいかにして可能か、いま、わたくしたちの前にある問題です。

この小説『雁』にはこの「物語」がどのようにして成立したのか、その〈仕組み〉の素材を〈僕〉自身が明かしています。

物語の一半は、親しく岡田に交つてゐて見たのだが、他の一半は岡田が去つた後に、囚らずもお玉と相識になつて聞いたのである。譬へば実体鏡の下にある左右二枚の図を、一の影像として見るやうに、前に見た事と後に聞いた事とを、照らし合せて作つたのが此物語である。

少し寄り道、道草をします。

わたくしがまだ大学院の院生で公立の図書館の〈近代小説〉の講義をしていた頃、聴講の方から家宝の「実体鏡」を実際に見せて戴いたことがあります。左右二つのレンズを同時に両眼で見ると、一つの光景が立体的に浮かんできます。子供の頃大好きだった幻灯のイマジン幻イマジン想の魅力とは違つて、リアルな現実が現前します。対象の実際の光景に自分自身が入り込んでゐる錯覚・興味を覚え、興奮に身を任せたことを記憶しています。恐らく作品発表当時の明治大正の人々にとって、この「実体鏡」の〈仕掛け〉は二一世紀の情報化社会の我々とは比べるべくもなく、驚異の感動を呼ぶ装置ではなかつたかと思われまゝ。

作品『雁』の「実体鏡」に映る像は全て大正四年の老境の〈僕〉から語られた客体の対象であり、「僕」の直接体験と後でお玉から

聞いた、その二つの像の交差によって初めて立体像を構築するのがあります。

※ ※

作品の冒頭、人付き合ひの良くない「僕」が一学年下の岡田と口をききかけは中国文学史上特異な古典、『金瓶梅』の貸し借りに始まります。二人の付き合ひは長くなく、個人的に話し合ったことは数回、岡田は類型としてしか描かれていません。すなわち、〈僕〉にとつて、岡田とは一つの典型、今風に言えばキャラでしかなく、「僕」と対比して擬制的に主人公になっているのです。

〈僕〉の〈語り〉はフランス語や英語を原語のまま理解する〈聴き手〉を想定し、『金瓶梅』唐本が読まれていることを前提にした文学空間を表出させています。『中国の五大小説(下) 水滸伝・金瓶梅・紅樓夢』(二〇〇九・三 岩波文庫)の著者井波律子氏はこれを「英雄・豪傑の爽快な大活躍を描く『三国志演義』や『水滸伝』の方向性をガラリと逆転させ、新興成金商人西門慶を核として、男女の關係性のもつれに焦点をあて、エロスの世界を赤裸々に描くことによつて、中国白話小説の流れを大きく転換させた力量は、無条件に称賛されてしかるべきです。」と評します。金蓮は九歳で父を失い、或る役人に売られ、その役人が死んだため、財産家のもとに召使となり、その主人と關係が出来ます。これを知つた妻は激怒、そこで屋敷内に住むが餓頭売り武大と結婚させられます。主人がこっそり、關係を続けるためです。夫武大は見て見ぬふり、しかし、主人は度が過ぎて衰弱死、金蓮は夫をますます疎んじます。あるとき、窓の簾が落ちて西門慶ときっかけをつかみ、仲人婆の仲介で情を通じ、武大に現場に踏み込まれると、西門慶は武大を蹴飛ば

して大けがを負わせ、金蓮は涙を流し優しく介抱するふりをして葉に砒素を混ぜて殺します。(語り手)はお玉をこの金蓮になぞらえて、「窓の女」と呼んでいますが、お玉は西門慶になぞらえられた岡田と関係を持つのでなく、仲人婆にたぶらかされて、末造と関わりを持ち、末造は西門慶であったはずが、武大の役を演じさせられ、お玉は金蓮のような西門慶と出会えないまま、といった形で話は進みます。

「僕」が買った中国版の『金瓶梅』は岡田に貸し与えられ、「僕」から借りた『金瓶梅』を読んだ後、岡田は「蛇退治」の事件に出会いますが、「あんな本を読んだ跡だからねえ、僕はさぞ馬鹿げた顔をして歩いてゐたらうと思ふよ」と語る岡田にとつて、「未完の物なら、発表しはしない」とお玉との恋愛は始まる前に終わっています。物語の末、岡田と散歩の途中、「僕」はお玉が「いつもと丸で違

つた美しさで」「照り赫まがしいて」、岡田を待っているのに気付き、それに「僕」の方が「一種の羞明まがしさを感じ」ます。

岡田は俯向き加減になつて、早めた足の運を緩めずに坂を降りる。僕も黙つて附いて降りる。僕の胸の中では種々の感情が戦つてゐた。此感情には自分を岡田の地位に置きたいと云ふことが根調をなしてゐる。しかし、僕の意識はそれを認識することを嫌つてゐる。僕は心の内で、「なに、己がそんな卑劣な男なものか」と叫んで、それを打ち消さうとしてゐる。そして此抑制が功を奏せぬのを、僕は憤つてゐる。自分を岡田の地位に置きたいと云ふのは、彼女の誘惑に身を任せたいと思ふのでは

ない。只岡田のやうに、あんな美しい女に慕はれたら、さぞ愉快だらうと思ふに過ぎない。そんなら慕はれてどうするか、僕はそこに意志の自由を保留して置きたい。僕は岡田のやうに逃げはしない。僕は逢つて話をする。自分の清潔な身は汚さぬが、逢つて話だけはする。そして彼女を妹の如くに愛する。彼女の力になつて遣る。彼女を汚泥の中から救済する。僕の想像はこんな取留のない処に帰着してしまつた。(傍線引用者)

磯貝英夫氏は、傍線「むろん、かれ自身、「取留のない」と言うように、こんな中学生的空想には、なんの意味もない。肉情をともなつたお玉の目覚めとつきあわせれば、この空想は、滑稽ですらある。」(鑑賞日本現代文学第一巻 森嶋外一九八一・八角川書店)と鋭く、適切に指摘しています。「僕」の自覚的自己像は滑稽な程、常識的な親が安心しそうないい人ぶりです。これが、雁を隠し持つて不忍池から三人で戻るときは次のようになります。

それと同時に僕の目は坂の中程に立つて、こつちを見てゐる女の姿を認めて、僕の心は一種異様な激動を感じた。僕は池の北の端から引き返す途すがら、交番の巡查の事を思ふよりは、此女の事を思つてゐた。なぜだか知らぬが、僕には此女が岡田を待ち受けてゐさうに思はれたのである。果して僕の想像は僕を欺かなかつた。女は自分の家よりは二三軒先へ出迎へてゐた。

予想通り、女が岡田を待っているのを発見した時、「僕」の内奥

は「逢つて話だけはする。そして彼女を妹の如くに愛する。彼女の力になつて遣る。彼女を汚泥の中から救拔する。」という幼さとは乖離して過激、「僕」の識域下が露出していきます。すなわち、意識的、自覚的には「彼女を汚泥の中から救拔する。」と想像する「僕」の識域下は「一種異様な激動を感じ」、淫蕩な金蓮へとなびくごくとお玉に惹かれていくのです。

岡田とお玉の恋愛が決して始まらないことを十分に知っている現在の〈語り手〉はお玉の挫折を「偶然」、岡田にとつて「必然」と語つて見せ、それらのメタレベルに岡田に對置された「僕」とは何かを見せています。「僕」の運命、「僕」とは何者かを語っているのです。「僕」は幸いというか、不幸にもというか、岡田や「佐野さん」のように美男から遠く、積極的に「美しい女に愛される」ことがないため、例えば、心中する「佐野さん」にならずに済んだに過ぎず、その危険を〈僕〉は「僕」に見ていたのです。洋行する岡田の話聞いたとき、「僕」は思わず、「そうか、羨ましいなあ。」と漏らしますが、ここには、識域下、洋行と恋愛の二つの夢Ⅱ欲望が「僕」を引き裂いていました。「異様な激動」が起こるのはお玉が予想通り、岡田を待つていたからではなく、自身の内奥に意識しえない淫婦潘金蓮を求め、身を委ねたい思いを生きていたからです。語っている現在の〈僕〉にはその傾斜がよく見えていたのです。〈僕〉のまなざしに理想的人物と見える岡田と對比された若き日の「僕」とはそもそも何者なのかに向かつていたのです。

そこにはそう語る主体との相関の問題、語られる「僕」の抱えている乖離する内面像、ある種の「心の闇」（注 〈語り手〉のこの「闇」との相克は谷豊栄心中事件の反応などから見て〈作家〉鷗外

のもの、多層的意識構造のなかの一人の劇作者として『舞姫』の当初から格闘していた）があり、それが三五年の時を隔てた後、時代の欲する理想的なキャラクター岡田に對置される「僕」が〈僕〉に見えてくるのです。「僕」の分裂し、矛盾した欲望を生きたために陰と陽、表と裏の二重の内面を必要とします。内面の闇、意識と識域下との相克にあつて、それを共に生きることが〈僕〉の〈語り〉から浮かび上がるのです。〈僕〉がこの「古い話」を語るのはここに新たな意味を持ち始め、幼き淫婦にして毒婦のお玉を手に入れた末造の物語をお玉の口から〈僕〉は引き出すのです。

〈僕〉の〈語り〉の向かうところの核心はこの「僕」の内なる闇をいかに統御してきたかですが、それを語るのに、〈僕〉は末造の生の在り方を抉り出します。末造は自分が学生に小金を貸し与え、蔑んでいる学生たちを支配する階級にならんと全精力を傾けようとするもの、その生き方を囲い込むことで、〈僕〉の生は逆照射されるのです。

(4) 『キタ・セクスアリス』が示すもの

「僕」と岡田は共に洋行の夢、医学界における近代国家建設の責務を担うロイヤリティーを共有しながら、「僕」はこれに相反する恋愛への傾斜を抱えてなお、陸軍軍医総監、現役の陸軍医務局長にして高名な文士となつたのであり、〈僕〉はいかにして恋愛の夢に対応し、この難題を克服し得たか、それは直接的には書かれていませんが、その参考に発売禁止になつた『キタ・セクスアリス』と対照します。この作品は〈語り手〉に「金井湛君」と呼ばれる教育界に身を置く哲学者の手記であり、世間に公表できない「我が性欲

史」の文です。

自分が梅暦の丹治郎のやうであつて、お蝶のやうな娘に慕はれたら、愉快だらうといふやうな心持が、始めて此頃萌した。それと同時に、同じ小倉袴紺足袋の仲間にも、色の白い目鼻立の好い生徒があるので、自分の醜男子なることを知つて、所詮女には好かれなだらうと思つた。此頃から後は、此考が永遠に僕の意識の底に潜伏してゐて、僕に十分の得意といふことを感ぜさせない。そこへ年齢の不足といふことが加勢して、何事をするにも、友達に暴力で厭せられるので、僕は陽に屈服して陰に反抗するといふ態度になつた。兵家 Clauswitz は受動的抵抗を弱国の応に服るべき手段だと云つて居る。僕は先天的失恋者で、そして境遇上の弱者であつた。

「先天的失恋者で、そして境遇上の弱者」である「僕」は「陽に屈服して陰に反抗するといふ態度」で、内なる敵、外なる敵に臨みます。それは奇しくも明治一三年一〇年一日の谷豊栄心中事件の衝撃に長い「漢詩」を書いた時、鷗外はまだクラウゼヴィッツの『戦争論』を知りませんが、「受動的抵抗」の原型は図らずもこの「漢詩」に恋愛の夢とその対処があつたであろうと思われま

す。「金井君」が強者＝恋愛勝利者たり得るには、「金井君」の次の手記の文章がその秘鑰と言つてよいでしょう。

僕はどんな芸術品でも、自己弁護でないものは無いやうに思ふ。それは人生が自己弁護であるからである。(中略) Mimicy

は自己弁護である。文章の自己弁護であるのも、同じ道理である。(中略)僕は幸に僕の書いた物の存在権をも疑はれずに済んだ。それは存在権の最も覚束ない、智的にも情的にも、人に何物をも与へない批評といふものが、その頃はまだ発明せられてゐなかつたからである。

「どんな芸術品でも、自己弁護でないものは無い」とは芸術活動を否定的に言つた表現ですが、芸術品を全否定してゐるのではありません。例えば「金井君は芸術品には非常に高い要求をしてゐるから、そこいら中にある小説は此要求を充たすに足りない。」と言ひ、夏目金之助の『吾輩は猫である』を評価、「自然派の小説」を単なる「自己弁護」、「ミミクリ」と批判し、否定的に捉えているのです。醜男子である金井君にとつては恋愛も同じこと、恋愛のエネルギーの源泉たる性欲を内にため込んでいます。

己の為す生の営みがミミクリであり、「自己弁護」になると捉え得るなら、すなわち、「真実の中の「誤り」となることに気が付き得るなら、それを超える可能性を持ちます。次の章に書くことを先に書きますが、『雁』は未造なる男が岡田に代わつて主人公にせり出しています。岡田を主人公にする物語は建前、未造が代わりにせり出すのは、未造こそ「僕」が識域下に「激動」を抱える「僕」とそれを語る「僕」、自身を見据えるために用意したのです。

彼は「附記」の急所、お玉を囲いながら、お玉の「情人になる要約」を欠落しています。即物的性関係はあつても未造は金銭で拘束してゐるにすぎず、「情人」たり得ていません。内実のない形式です。自身の生の営みがなんであるか見ることが出来ず、脂下がつて

います。これを語る〈僕〉は己自身の生の歴史・記憶を「ミミクリ」「自己弁護」と自覚し、認識することで、「世界観上の真偽」に向かうのです。「極めて動物的でありまた極めて文化的でもある分類」を自身に突きつけ、自身を自覚することで、この「分類」を内破せんとするのです。「金井湛」の叙述はこれ自体が認識の極限的闘争を強いられていると言つてよいでしょう。

(5) 「僕」に對置される末造の表と裏

〈僕〉とは何者かを語るのに、〈僕〉は三五年前の「僕」の青春の最末期の「古い話」を選び、その物語の最後の日をお玉と岡田の物語の結末にして、岡田や「僕」のいる世界、お玉や末造たちの外部を語り、双方を相対化します。

岡田は建前、擬制的な主人公であり、岡田とお玉の物語を傍らで観ている「僕」、〈僕〉の識域下にある「激動」の行方こそドラマの核心、それを踏まえた〈僕〉が末造なる人物をクロウズアップさせるのです。末造は〈僕〉の生の課題の一端を別の形で担っているからです。

〈僕〉は岡田という理想的人物、いわばひとつの傀儡・キャラクターを配置し、他方、自身の末造をせり出させて、前述の乖離する二重性を抱えた当時の「僕」から現在の〈僕〉に向かう内面の秘密を語るのです。それは大正四年の〈語り〉の現在からこれを語る際、明治一三年秋の出来事に向けて、そのパースペクティブによって現在までの〈僕〉の「内面の闇」を抉り、〈僕〉の生の意味あるいは世界の在り方を明らかにしようとしているのです。〈僕〉は国家・家族の要請によって恋愛が禁じられているが故にいつそう妖婦

金蓮に惹かれざるを得ない「僕」の識域下の行方を辿り、末造らを逆照射するのです。明治一二年は仮名垣魯文『高橋阿伝夜叉譚』、岡本起泉『其名も高橋毒婦の小伝東京奇談』が世に喧伝されている時代でした。

『雁』は「物語の範囲」は総じてお玉と岡田の出会いから別れの物語ですが、その始まりは〈僕〉が岡田を紹介し、第四章、「窓の女の種姓は、実は岡田を主人公にしなくてはならぬ此話の事件が過去に属してから聞いたのであるが、都合上こゝでざつと話すことにする。」と断つていますが、四章より、お玉と末造を中心に実況中継的に一七章まで語られ、一八章で〈語り〉の現在の〈僕〉に筆が及び、一九章での岡田の登場は「蛇退治」のみ、すなわち、始まりの時は既に終わっており、二つの階層を跨いだ末造は、『金瓶梅』の「窓の女」である金蓮の夫、しがたない饅頭売りの武大と美男の豪商色欲の塊西門慶の双方の役をしています。性関係に入る『金瓶梅』の西門慶の役は末造、ここでは松源の目見得の形で二人の関係が始まり、しかも、末造の当初の役どころは西門慶ではあつても、すぐにしがたない武大の役を担わされ、お玉は末造を捨て、『金瓶梅』には登場しない岡田を求め形になっていきます。

まだ大学が下谷にあつた頃、明治九年以前ですが、学生寮の小使の末造はわずか二銭の手間賃を貰つて、焼き芋やはじけ豆を買いに行き、学生の用をしていて、明治九年には本郷に大学が移りますが、その頃末造はもう立派な高利貸、池の端に引越しています。末造は「鋭敏な感覚」を持ち、「己には目上も目下もない。己に金を儲けさせてくれるものの中には這ひつくば」る表と裏を使い

分ける「受動的抵抗」で成功、今や「池の端の御前」と評判の高い福地源一郎、櫻痴居士の邸宅の隣に屋敷を構える程になっていきます。福地は当時「東京日日新聞」社長兼主筆となり、これを政府御用新聞としてまた西南の役の報道で飛躍的に発行部数を増大させ、「吾曹先生」としてもっとも人気を博していました。しかし、末造は芸者に囲まれている福地を、「内證は火の車だ。学者が聞いてあきらめらあ。筆尖で旨い事をすりやあ、お店ものだつてお払箱にならあ。」とその裏と表の相違を鋭く厳しく見抜いています。《僕》が福地と「末造との距離をなるだけ、大きく考え」と言うのは末造が金銭では庶民階級から脱しても、国家設立維持の問題には関われなから、それが見えないで、福地批判をする末造が相対化されています。肝心なのは高利貸として成功し、その証であるお玉を妾に持ちながらも、肝心のお玉と心を通い合わせることが出来ないばかりでなく、騙されています。その所以を明らかにすることが《語り手》の狙いです。それは高利貸という時代の賤業のせいでは決してありません。末造の生の限界が《僕》に批判されるのです。

《僕》が懇切に末造のそれを語るのには、特にお玉親子と松源で会う際、強欲の末造が予想に反し、つつましいしつとりした感情になった時です。《語り手》は「併し末造は此席で幻のやうに浮かんた幸福の影を、無意識に直覚しつつも、なぜ自分の家庭生活にかう云ふ味が出ないかと反省したり、かう云ふ余所行の感情を不断に維持するには、どれ丈の要約があるか、その要約が自分や妻に充たされるものか、充たされないものかと商量したりする程の、緻密な思慮は持つてゐなかつた。」と指摘します。またもう一つ、末造は金を返せない猪飼という学生に説教する「おしゅん」という芸者の言

葉を思い出しますが、彼女は「あなたに言つて聞せて置くのですが、女と云ふものは時々ぶんなぐつてくれる男にでなくつては惚れません。好く覚えて入らつしやい」と言います。末造はこの言葉で思い起こし、「お常奴己になぐつて貰ひたくなつたのだ。当人には気の毒だが、こればかりはお生憎様だ。債務者の脂を柚子なら苦い汁が出るまで絞ることは己に出来る。誰をも打つことは出来ない。」とつぶやきます。これは男の暴力のことではなく、裸になつて相手に全霊でぶつかる内面世界を所有できない末造のしんねりむつつりした気質があるとともに、末造の認識と行為がバラバラであることを抉っているのです。末造は自身の内なる世界を超えられないし、その意識も意欲もありません。肝心なのはお常への末造の対応、糟糠の妻をいたく傷つけているにもかかわらず、彼の鋭敏なはずの感性はその点に関して全く働いていないのです。末造は自分が家にいると逆に機嫌が悪くなるので、「早出遅帰の対症療法」を試みたり、お玉がいるため、かえって優しく接触しているのだから、お常が心配したり、機嫌を悪くしたりする必要はないと思つて、お常への配慮どころか、存在自体を認めていません。末造がお玉には裏切られ、その家庭が崩壊するのは偶然ではないのです。

末造の擬態（ミミクリ）は魂を拓く場がなく、これを語りきるところにこの《語り手》の本領が現れています。

末造が世俗で成功しながら、肝心のお玉に欺かれ、お常を失うのは、鋭く内に閉ざした内面が金銭欲だけ反応し、内面の心の動きには反応していなかつたからです。お玉はその末造を模倣し、お玉と末造の二人は互いにそれと知らず、拮抗していたのです。二人にはそれぞれお玉の父親とは違つて、その生き方自体に傲りがあつた

のです。二人の傲りは物語の〈語り手〉に相対化され、その裁きに晒されています。こうした問題こそ、〈僕〉がいかなる主体を生きてきたか、その生の在り方を示しています。

VI 〈近代小説〉の神髄

鷗外の事実なら、これも前述したように、明治一四年一月二〇日に医科大学官費留学の最後の望みが絶たれ、二月一六日、洋行を目的として陸軍省に正式に入隊した時期とその前年の明治一三年一〇月一日の事件の後、長い「漢詩」を詠んだ時期とは、後の鷗外にとつて、一つに重なり合つてエポックをなしていました。

「偶然」と「必然」の二つの乖離する「物語」は「真実の百面相」のそれぞれなのです。「物語の範囲」は「真実の百面相」にありません。世界は主体にとつての客体の実体が「真実」ですが、それは次々に変わる「百面相」なのです。これは一種、永劫のニヒリズムの地平を浮上させます。一旦、そこから「世界観上の真偽」に向けて、『雁』の〈語り〉が拓きます。

山崎氏の提起(5)と(6)の課題にもう一度触れ、繰り返しておきましょう。

「岡田とお玉とは永遠に相見ることを得ずにしまつた。」で終われば、物語文学である〈物語小説〉のパターンに綺麗に収まる形になります。こうした読みこそ〈語り手〉は逆なでしているのです。

『雁』と言う文学作品には、若く美しい男女の出会いから別れの物語、その一つの出来事が「偶然」と「必然」の二つの乖離するパ-

スペクティブが〈僕〉によつて語られていました。ところが、読み手がせっかくそれに気付いても、それをいつものように、一つの物語世界として読むと、嫌でも、それを語っている〈僕〉が敢えて何らかの「隠蔽工作」のための「偶然」を装う〈語り〉の類と捉えてしまいます。〈僕〉はこの常識的〈読まれ方〉を瓦解・転倒させるべく、「そればかりではない。」と誘い出し、同時にさらに「無用の憶測をせぬが好い。」と禁じます。

明治一三年から指折り三五年、〈僕〉は二つの倒立したお話を語るだけではない、日本の近代化を担う宿命の若者、「僕」の識域下の物語を語っていました。

この青年の「内面の闇」は擬制の主人公であり、絵に描いた理想的人物岡田ともう一人の影の主人公末造を逆照射させています。

お玉の燃える恋心の敗北は「偶然」の出来事、これを転倒・倒立させた「必然」のそれとの併置は、両者の《他者》性を顕在化させています。それらを語る〈語り手〉の〈僕〉はその二つの乖離する物語を通して、若き日の「僕」が〈僕〉たり得るためのプロセスをそのメタレベルから語っているのです。『雁』には三つの世界像、三つのパースペクティブが一つに内包されているのでした。これによつてそれぞれの物語は相対化されながら、「真実」の中の「誤り」を捉えるまなざしを抱え、「極めて動物的でありまた極めて文化的でもある分類」を自覚しているのです。〈僕〉は己れの人生を顧て一人の世界観認識に立ち向かった哲学者と言つて差し支えありません。岡田から見たものがお玉から見れば、またお玉から見たものが岡田から見れば、互いに全く逆になり、こういった一人一人の人間の主体から客体の対象世界を見れば、その一人の世界から見た

世界は他に置き換えることは出来ないのです。ここには二つの世界が互いに《他者》でありながら、これを傍観者として語る「僕」のそれからいかなるものか、末造の境界領域によって《僕》がクローズアップされます。そこに国家の要請に応え続けている《僕》が「真実」の中の「誤り」を相対化して、「世界観上の真偽」に向かうことであるべき「愛」を求めようとしているのです。

「情人となる要約」とは、求める女性を囲うことではありません。その愚は鋭敏な末造の挫折で明らかです。「先天的失恋者」であるがゆえに、《僕》は「世界観上の真偽」に向き合うことができなのです。その目指すべきもの、《僕》がこれらの「偶然」と「必然」の二つの物語を通して語ろうとしているのは「生活上の分類」を超えた生のかたち、その「愛」の作り方を求めるからなのです。この《近代小説》が一見末造を主人公に描き出している理由はそれ以外にありません。

《作家》 鷗外は『雁』において、全重量を掛けて《語り手》《僕》を創出しました。鷗外はここで小説の《読み方》それ自体を自らリードしていきます。『舞姫』発表から二五年後、「物語の範囲外」へと嫌でも読まざるを得ない装置を仕掛け、《語ることの虚偽》と対峙し、その《向こう》へと、リスナーの椅子を用意したのです。そこには倒立し合う二重の「物語」、その「真実」の中の、「誤り」を等価に配置し、「僕」の識域下、《内なる闇》の「激動」に認識の光を当て、末造・お玉・お常・お玉の父親らの織りなす生の領域をそれぞれに囲い込んで己れを凝視することで、愛のかたちを捉えようとします。