

近代文学におけるしぐさの視座

相原和邦

近年、身体論が盛行し、いわゆる身振り言語が注目されている。これには、展望が見えない時代状況の行き詰まりと相俟った思想性の衰弱という消極的な一因もあろう。しかし、精神と肉体とを分離し、理性的認識を優位に置いた近代的知に対する反省として、身体にこそより根源的な動機と表現が宿るとする人間観変革の側面があることも見逃せない。

文学におけるしぐさや表情は、一層深い意味を持つ。なぜなら、それは会話と助け合い、あるいはこれと対立しつつ発せられる登場人物からの自覚と無自覚を含むサインであるとともに、明らかに作家の自覚的な意図に基づいているからである。さらに、それは作家個人の自覚的な志向を越えた歴史的・社会的な約束の表現でもあるからである。文学作品におけるしぐさは、一般的な身振りに比してより純化された結晶度を備えているばかりでなく、自覚的要素と無自覚的要素、個人の志向と社会的約束が複雑に入り組んだ構造物である。加えて、それは、後に詳述するように、言語的なものと非言語的なものとの融合体に他ならないのである。

このような観点に立って、筆者は、先に、日本近代文学におけるし

ぐさと表情の様相を追跡した^{一注}。本稿では、漱石文学および谷崎文学を中心としながら、しぐさ描出の担い手である作家の問題、さらにはそれを対象化する研究そのものが持つ問題について、批判的な検討を加えたいと思う。

一、

先の考察では、「三四郎」の美禰子に代表されるように、日本近代文学において、「仰向く」女から「俯向く」女への変身という特有の現象があり、それは日本の近代における女性の生きかたの困難さの具象化となっている事実を指摘した。

この問題は、その後の文学にも依然として引き継がれている。一々のしぐさの引用は割愛するが、たとえば、昭和を代表する作品である「細雪」をとりあげてみよう。この物語の一つの軸は、雪子の縁談だが、それがまとまりそうで、なかなかまとまらない。

衣裳、持ち物、人柄、から云ふと、一番日本趣味なのが、雪子、

とあるように、雪子は、「それから」の三千代に通う伝統的な美人であり、控え目で思いやりが深く、心も体も芯が強く、非のうちどころがないようでありながら、彼女の場合、その日本的で控え目な面が災いする。慎重な性格ゆえに、相手の男からの電話に対する応待がてきぱき出来ず、破談になるのが、その一例である。最後に話がまとまるものの、結婚のために上京する彼女が下痢をしつづける場面で結ばれるのも、強くいえば一種の結婚への拒否反応で、三千代に相似た結婚の不幸が待っていないとは言いい切れない。末娘の妙子は「一番西洋趣味なのが妙子」とある。「活発で進取的」な「近代娘」とされており、いわば美禰子の後身である。彼女はまた、職業を身につけ「他人の支持などに頼らず」「独立独行」を目指す自立志向の女性で、恋愛や結婚の相手も自分で選ぶ。けれども、その結果はうまく行かない。はじめ船場のぼんぼんを選んで失敗し、次の男には死別し、三人目の男との間にできた子供を世間体をはばかって、こっそり出産するが、その子は生まれ際に死んでしまう。惨憺たる結末というほかはない。

このように見てくると、文学作品における女性たちは、明治から昭和まで大きな困難に直面している。伝統的な女性も必ずしもあわせではないが、特に新しい生きかたを貫こうとすると、いろいろな障害に出会い、深い苦悩や挫折に見舞われている。そして、リアリズムを基本とする近代小説の原理に照らすと、これら文学のうえの女性たちの姿は、そのまま日本近代における女性の生き方の象徴ということができよう。

二、

もとより、これらの作品やその背後にいる作家にも問題がないわけではない。「三四郎」において、美禰子のよき理解者であり、野々宮に対抗して彼女を弁護した広田も「あの女は落ち付いて居て、乱暴だ」「芯が乱暴だ」（六）と言っている箇所があった。美禰子の生き方を「乱暴」ということばで片付けるこの批判は、作品における広田の位置を見、末尾で美禰子をして三四郎に謝らせる設定をも考え合わせると、ほぼ作者の本音だと思われる。三四郎を視点人物にしているため美禰子の内面が明確にとらえられないのも作品構造から来る制約だが、より根本的な問題は女を眺める男の目を抜けていないところにある。もちろん、このために、美禰子の女性美が、まるで幾枚もの絵を見るようにあざやかにイメージされるのは文学の持つ一つの力なのだが、そうはいっても、作者は、基本的には三四郎もしくは読者とともに、この美禰子を眺め、鑑賞する立場にとどまっているといわざるを得ない。

谷崎の場合は小説の基本視点を個々の人物を越えた全体的な語り手すなわち作者に置いている。この視点からそれぞれの女性の個性と相互関係を立体的に描き出し、その筆は女性の生理にまで届いているが、どちらかといえば雪子に甘く、妙子に厳しくて、ついには妙子を「不良」という語で規定している。妙子の生き方を「不良」の語で片付けてよいものかどうか——、その女性遍歴を持ち出すまでもなく、不良といえば谷崎ほどの不良は少なかったわけで、ここには松子夫人

を得て安住してしまつた作者のゆるみが出てゐるといわざるを得ない。谷崎はいわゆるフェミニストだが、崇拜を裏返した女性蔑視が雪子を含めた女たちの描きかたに潜んでゐるのである。

このような把握の限界は、女性像だけにとどまらない。「三四郎」において三四郎がはじめて池の端で出会つた美禰子の服装やしぐさを詳細に描いたあと、作者は「けれども田舎者だから此色彩がどういふ風に奇麗なのだか、口にも云へず、筆にも書けない」(三)ときめつけてゐるが、三四郎が、この時感じたのはただそれだけなのか、もう少しこまやかな感想も持ち得たのではないかという疑念を拭いきれないのである。

「細雪」に台風を描いた場面がある。東京の家は、風が吹きつける度に「此の家の柱と壁の隙間が一二寸離れる」(中、十六)と記されている。別の日だが、ほぼ同じ頃に阪神にも大水害があり、妙子が「九死に一生を得た」場面などが活々と描かれてゐるが、このときも芦屋の家は「一木一草も損はれてはゐない」(中、十七)と叙述されている。雪子の目を通した形ではあつても、これだけの嵐で一本の木も一本の草も痛まないというのでは、作者の芦屋讃歌が表に出過ぎており、リアリストとしての限界を指摘されても仕方がない。

このことは神ならぬひとりの作家が社会的現実、人間的真実のすべてをとらえることができるのかという人間存在の問題、一人称視点をとるにせよ三人称視点をとるにせよ、その結果を作品に十全に反映できるのかという小説論の問題にも広がるが、もう一つ根本的なこととして文学における言語の問題が残る。すなわち、文学がどのように活々と環境や自然を描き、人物像を点出しても、造形美術や音楽や実際行

動と違つて、所詮それははじめから終りまで、ことばによる産物ではないという問題である。しかも、小説における言語は、一方で非言語的な像や行動の提示を深く志向しつつ、他方でそれを説明し意味づけるという言語性を強く持つてゐる。

形象と意味とのこのパラドックス、言語作品と実生活とのギャップは、作家たちに苛酷な苦役を強いてきた。その結果、作品を棄てて実人生を取るといふ選択に傾いたのが、たとえば二葉亭四迷、志賀直哉である。逆に、むしろ実人生そのものを消去して清算しようとしたのが、芥川龍之介、太宰治、三島由紀夫らである。

そして、このような作家の抱えた問題は、決して私たち言語研究者と無縁ではない。

何よりも、筆者自身、しぐさという観点をとつたとき、否応なく眺める“側の立場に組み込まれてゐる。しぐさはもとより、身ぶり、姿勢、ジェスチュア、ポーズといったどの類語をとつても、人間内面の深みの自然な表出というより、むしろ、いささか誇張され、演技された表面的な形態といった趣きは否定できない。作家の抱えた苦悩を抜きにして、このような表面的な形態のみを追跡するならば、研究が作家の場合以上に傍観的で退嬰的な好事家の仕事に終るのは必定である。

三二、

それでは、どのようにしてこの隘路を越えるのか。その一つの示唆

はやはり作家から読み取ることができる。言語と実人生とのギャップに苦しみつつ、なお、言語にこだわり、人生を棄てなかつた作家たちのありようがそれである。谷崎は年老いて指が不自由になったとき、鉛筆を針金で指にまきつけてなお執筆した。これは言語活動と人生との統一の敢行が外から確かめられる例だが、漱石によってそれをいわば内側から確かめることができる。漱石が、最高傑作「明暗」を書きながら一九一六（大正五）年一二月に斃れたのは、周知のところだが、この作品には結婚後間もない一人の女性をとらえた場面がある。お延は結婚前まで預けられていた叔母の家に戻り、従姉の継子とたわむれる。

偶然の出来事がお延を猶小供らしくした。津田の前でかつて感じた事のない自由が瞬間に復活した。彼女は全く現在の自分を忘れた。

「継子さん早く雑巾を取つて入らつしやい」

「厭よ。あなたが零したんだから、あなたが取つて入らつしやい」

二人はわざと譲り合つた。わざと押問答をした。

「ぢやジャン拳よ」と云ひ出したお延は、織い手を握つて勢よく継子の前に出した。継子はすぐ応じた。寶石の光る指が二人の間にちら／＼した。二人は其たんびに笑つた。

「狡猾いわ」

「あなたこそ狡猾いわ」

仕舞にお延が負けた時には零れた水がもう机掛と畳の目の中へ綺麗に吸ひ込まれてゐた。彼女は落付き払つて袂から出した手巾で、濡れた所を上から抑え付けた。

「雑巾なんか要りやしない。斯うして置けば、それで沢山よ。水はもう引いちまつたんだから」

彼女は転がつた花瓶を元の位置に直して、摧けかゝつた花を鄭寧に其中へ挿し込んだ。さうして今迄の頓興を丸で忘れた人のやうに澄まし返つた。それが又堪らなく可笑しいと見えて、継子は何時迄も一人で笑つてゐた。

（「明暗」七十一）

ここでは、結婚生活の束縛を思いがけなく忘れ、娘時代に帰つた若い女性の心理がのびのびと描かれている。

また、次は夫の津田を入院させ、一人になったお延を叙したものである。

下女を先へ寐かしたお延は、着物も着換へずに又火鉢の前へ坐つた。彼女は器械的に灰をほちくつて消えかゝつた火種に新らしい炭を継ぎ足した。さうして家庭としては欠くべからざる要件のごとくに、湯を沸かした。然し夜更に鳴る鉄瓶の音に、一人耳を澄ましてゐる彼女の胸に、（「何処からともなく逼つてくる孤独の感が、先刻帰つた時よりも猶劇しく募つて来た。それが平生運い夫の戻りを待ちあぐんで起す淋しみに比べると、遙かに程度が違ふので、お延は思はず病院に寐てゐる夫の姿を、懐かしさうに心の眼で眺めた。

「矢つ張りあなたが居らつしやらないからだ」

彼女は自分の頭の中に描き出した夫の姿に向つて斯う云つた。

さうして明日は何を置いて、まづ病院へ見舞に行かなければならないと考へた。(2)然し次の瞬間には、お延の胸がもうびたりと夫の胸に食付いて居なかつた。二人の間に何だか挟まつてしまつた。

(同、五十七)

傍線(1)に「何処からともなく逼つてくる孤独の感」とある。孤独の感、近代ではほんとうに生きる者のあかしともいえるもので、二年前の「ころ」では先生、三年前の「行人」では一郎のいわば存在証明として叙述されていたが、その時点ではまだ相手の女性の中の孤独は本格的にはとらえられていなかった。それがここでは、はっきりお延のこととしてとらえられ、しかも、平生の淋しみとの程度の違いまではかりながら、夫を待つお延の生活感情として描かれている。さらに、傍線(2)では夫への思慕の中に食い込む微妙なズレの意識も把握されている。

このあと、お延は着物を脱ぎ棄てたまま床に入る。次は翌朝目覚めたときの彼女の様子である。

(1)彼女は此乱雑な有様を、聊か呆れた眼で眺めた。是がかねてから、几帳面を女徳の一つと心掛けて来た自分の所作かと思ふと、少し浅ましいやうな心持にもなつた。津田に嫁いで以後、かつて斯んな不体裁を夫に見せた覚のない彼女は、其夫が今自分と同じ室の中に寐てゐないのを見て、ほつと一息した。

だらしないのは着物の事ばかりではなかつた。もし夫が入院

しないで、例もの通り宅にゐたならば、たとひ何んなに夜更しをしようとも、斯う遅く迄、氣を許して寐てゐる筈がないと思つた彼女は、眼が覚めると共に跳ね起きなかつた自分を、何うしても怠けものとして軽蔑しない訳に行かなかつた。

それでも彼女は容易に起き上らなかつた。昨夕の不首尾を償ふためか、自分の知らない間に起きて呉れたお時の足音が、先刻から台所で聞こえるのを好い事にして、彼女は何時迄も肌触りの暖かい夜具の中に包まれてゐた。

其内眼を開けた瞬間に感じた、濟まないといふ彼女の心持が段々弛んで来た。(2)彼女はいくら女だつて、年に一度や二度此位の事をしても差支なからうと考へ直すようになった。彼女の関節が楽々しだした。彼女は何時にない暢びりした気分で、結婚後始めて経験する事の出来た此自由を有難く味はつた。是も畢竟夫が留守のお蔭だと氣の付いた時、彼女は当分一人になつた今の自分を、寧ろ祝福したい位に思つた。(3)さうして毎日夫と寐起を共にしてゐながら、つい心にも留めず、今日迄見過ごしてきた窮屈といふものが、彼女にとつて存外重い負担であつたのに驚ろかされた。然し偶発的に起つた此瞬間の覚醒は無論長く続かなかつた。一旦解放された自由の眼で、やきもきした昨夕の自分を嘲けるやうに眺めた彼女が床を離れた時は、(4)もう既に違つた気分支配されてゐた。

彼女は主婦として何時も遣る通りの義務を遅いながら綺麗に片付けた。津田がゐらないので、大分省ける手数を利用して、下女も煩はさずに、自分で自分の着物を畳んだ。

傍線(1)以下には、夫あるいは男の目と同化して「女徳」の欠如をみずから非難する見かたが示されている。

けれども、その続きの傍線(2)および(3)になると、内側からわき出る自由の感覚によって、結婚生活の窮屈さがおのずから暴き出されている。さらにその次の傍線(4)以下においては彼女自身の「気分」によって自らの「義務」をすなおに積極的に果たす姿が描かれている。

曲折のあるこの一連のお延の心理の変化は、男性作家の外側からの規範の押しつけというより、いかにも若い妻としてのお延の内発的で自然な心理の推移を活写しているという印象を受ける。

もとより、作者はここで観察する立場を完全に放棄しているのではなく、鋭い観察眼があればこそ、若い女性の心理としぐさとがこれだけ精細に描き出されているわけだが、それはもはや傍観的に眺める目ではなく、作中人物と一体化し、その人物を生き抜く作家の情熱と切り離すことができなくなっている。結婚生活や夫婦愛の問題を皮肉な諷刺や制度論として外側から説明するのではなく、お延自身を通してその内省として発見させ、しかもそのような自己意識をはね返して活動する彼女を具体的な像としていきいきと描き出せたのは、作中の諸状況を作家自身がお延とともに全面的に引き受け、お延とともにひたむきに生きているからである。

大作「明暗」の中絶は、冷徹な観察眼、批評眼を備えつつ、なお、これと格闘する作家の生命力燃焼の必然の結果ということができよう。

漱石や谷崎になお、問題が残るとしても、たとえば野間宏の「青年の環」、大岡昇平の「武蔵野夫人」、三島由紀夫の「豊饒の海」以降の現代小説のいずれをとっても、女性を描いて漱石や谷崎あるいは有島武郎のレベルに達しているとは言いがたぬ。そのことをつぶさな吟味は別の機会に譲らなくてはならず、今回は荒っぽい見取図を提出したに過ぎないが、文学作品をしぐさという観点から検討すると、文学研究のうえからはもとより、言語研究、歴史文化の研究の面からも新しい糸口が見出せるのではなからうか。

- (注) その一端は、(一)「日本近代文学におけるしぐさと表情の研究―漱石文学を中心として―」(『言語習得及び異文化適応の理論的・実践的研究』一九八八・三、広島大学教育学部)、(二)「漱石文学にみる『しぐさ』」(『中国新聞』一九八八・五・五)、(三)「日本近代文学におけるしぐさと表情の研究Ⅱ―写実主義の成立―」(『言語習得及び異文化適応の理論的・実践的研究』(2)一九八九・三、広島大学教育学部)、(四)「漱石文学にあらわれた日本人のしぐさ」(『日本語教育』67号、一九八九・三)、(五)「『仰向く』女と『俯向く』女―文学に見るしぐさと表情」(『広島女子大国文』一九八九・八)、(六)「日本近代文学におけるしぐさ―漱石文学を軸として―」(『表現研究』第53号、一九九一・三)、(七)「日本近代文学におけるしぐさと表情の研究Ⅲ―自然主義以後―」(『広島大学日本語教育学科紀要』第1号、一九九一・三)、(八)「日本近代文学におけるしぐさと

表情の研究Ⅳ―戦後文学について―」（「広島大学日本語教育学
科紀要」第2号、一九九二、三）等に発表した。

〔付記〕

本稿は一九九〇年六月九日表現学会における講演「日本近代文学に
おけるしぐさ―漱石文学を軸として―」に基づくものである。紙幅の
関係でその後半部分のみをまとめたが、前半部分の一部は、注にあげ
た拙稿に吸収した。