

欠落する身体の言語空間

— 室生犀星「蜜のあはれ」試論 —

0.

動物を飼うということは、それも愛玩用に飼うということは、人間と動物との関係において、ある特殊な意味合いをそこに呼び込む。たとえば、「私は馬が好きだ」と人が言うとき、そこで指示される愛好の対象としての馬は、類としての馬全体であり、取り立てた一匹の馬のことではない。普通見られる人間と動物との関係とは、このパターンである。「犬好き」「猫好き」といった言葉も、犬全体、猫全体を好む性向を指していわれる。むろん中にはどうしても好きになれない個体としての犬や猫があったり、また、好きの程度にしても個体差があったりもするだろう。だが、ただ一匹だけの犬や猫しか好きではないという人物に対して「犬好き」「猫好き」という言葉を冠するのには、どこか違和感を覚える。

人間と動物との関係は、個人としての人間と類全体としての動物という構図が、まず前提されている。けれども、これが愛玩用の動物、すなわちペットとの関係になると事態は異なってくる。飼っていた犬が自動車事故で死んでしまった時、相手のドライバーに代わりの犬を弁償すると言われて納得する飼い主はまずいないだろう。これがペットではなく、家畜としての牛馬、豚、鶏などであれば、「弁償する」「新

しい個体と取り換える」という申し出は充分成立する可能性を持っている。しかし、ことがペットとなると、どうしてもそのような発想は非倫理的であり、受け容れがたいものであるように思える。ペットとしての動物は、すでに類から突出して固有性を獲得しており、固有性を持つていることすら決して珍しくはない。それはその動物が飼い主にとって掛け替えのない、交換不可能な存在であることを意味する。自然の中に暮らす動物や家畜とペットが最も異なるのはその点においてである。

動物が固有性を獲得してしまえば、そこにはあたかも対人間的な関係が生じることも決してあり得ないことではない。人間対人間的関係が、互いに固有性を認め合う者同士の関係であるとすれば、固有性を持った動物と人間との関係も、同じように人間同士の関係と変わりのないものであり得るだろう。けれども、そうはいったところで現実には人間と動物が人間同士のように関係し合うような姿は、めったに目にするのではない光景である。なぜか。それは人間同士のコミュニケーションが、言語を介して行われるものであり、基本的に人間と言語を共有しない動物が、人間と同じように人間と関係することは、その観点から見ても困難だからである。では、仮に動物が言語を獲得したと

大西 永 昭

すればその関係の様相はどのように変化するのだろうか。

「蜜のあはれ」(『新潮』一九五九年一月(四月)は、まさに固有性と言語を獲得した動物と人間との関係を描いた小説である。動物といつてもそこに現れるのは一尾の金魚である。同じペットとして飼うにしても金魚と犬や猫ではその固有性の重みに大きな開きがあるように思える。多くの場合、ほとんど家族の一員のようにして飼われる犬猫と、限られた水槽の中を泳ぐ姿をただ眺められる金魚とでは人間との間に結ばれた関係の重みが明らかに異なる。だからこそ、金魚が人間と対等に関係するには犬猫以上に固有性が重要となってくる。ときに少女の姿をとるこの金魚は、自ら(赤井赤子)という固有名を名乗り、人間の言葉で飼い主である老小説家に自分が他の金魚一般と取り換え可能な存在であるか否かを問い、自身の固有性を確認しようとする。

「あたい、何時死んだつて構はないけど、あたいが死んだら、をぢさまは別の美しい金魚をまたお買ひになりますか? とうから気になつてゐて、それをお聞きしようと思つてゐただけだ。」

「もう飼はないね、金魚は一生、君だけにして置かう。」

「嬉しい、それ聞いてたすかつた、あたい、それではればれして来たわ。何処にも、あたいのやうな良い金魚はゐないわよ、お判りになる、をぢさま。」 (三、日はみじかく)

「ここでの(買う)(飼う)ということが、情を交わした男女の会話の中でたびたび使われる「囲う」という語のメタファーとして機能し

ていることはいうまでもない。金魚は老小説家に向かつて(をぢさんとあたいのことをね、こひ人同士に見たらどうかしら)(二、あたいは殺されないと提案し、老小説家もその案を容れる。人間の妻を持つ老小説家が金魚の提案を呑むことは、妾を置くことに等しい。老小説家と金魚を繋ぐもの、それは(こひ人同士)に擬されるような男女間の関係性である。そのような関係は、すでに個対類的な人間と動物の関係ではあり得ない。それはもう互いが互いの固有性を認めた、個対個の関係、人間同士の関係に他ならないだろう。この人間と金魚という異種の間に結ばれた(蜜)月関係こそが「蜜のあはれ」という奇妙な小説の基調を成し、同時にそこで展開される物語の全てだといえいえる。

しかし、そのような二人——正確には一人と一尾——の関係が永くは続き得ないものであることは、作中至るところで暗示されている。それは主として金魚の命が人間に較べて短く、はかないということの原因として述べられる。

「きのふも死んだ金魚が道ばたに、何尾も干からびて捨てられてあつた。」

「を」ととひも、あたいも、眼の動かない金魚を一尾見たわ。生きてゐる間も碌々食はさないで、死んだら道路におつぼり出するなんて酷い仕打だわね。お腹に砂金があると亜米利加の或る学者がまんまとかついで見たけれど、あれはアマソンのまむしみたいなお魚だつたのね。」 (三、日はみじかく)

このように金魚一般は人間から見て、簡単に死に、簡単に捨てられる存在ではない。それ故に人間と金魚の間で交わされる会話でも、金魚は自分の命のはかなさを自覚した発言を行う。

「だつてそんな事ある筈はないと思ふんですけれども、まあ、あなたつて方、女でもないみたいなのに、ちつとも羞かしがらないで、何でもふつうの事のやうにおつしやるわね、強く抱いたら潰れてしまふだなんて、」

「潰れてしまふわ、あたい、ちひちやいんですもの。」

(二二、をばさま達)

「きみは晩には水にかへつてゆくがね、かへつて往くことを何時だつてわすれたことがないね。」

「そしたら死ぬもの。」

(二三、日はみじかく)

〈強く抱いたら潰れてしまへい、〈晩には水にかへつてゆへかねば死んでしまう金魚の身体は、人間と〈こひ人同士〉として付き合うにはあまりに制約が多い。そして、何より金魚は人間よりもはるかに短い時間しか生きられない。老小説家は〈金魚はなぜあんなみぢかい生涯を生きなければならないかと、そんな事をしじゆう考へ続けて〉(二二、あたいは殺されない) おり、金魚の命に〈ひねり潰せばわけもない命のあはれさを覚える〉(二二)と云う。このような〈あはれさ〉に規定された疑似恋愛を行う老小説家と金魚の間にある、あまりにはかない蜜月関係にあえて名前を付けて呼ぶならば、それこそがまさに

〈蜜のあはれ〉ともいうべきものなのかもしれない。

1.

『日本現代小説大事典』(明治書院、浅井清/佐藤勝・編、二〇〇四年七月)には、「蜜のあはれ」のあらすじは次のように記されている。

老作家の上山は雌の赤い三年子の金魚を飼っている。金魚は、人間に化けて歯の治療にいったり、買い物をしたりすることができ。また、金魚の姿で上山とキスをしたり、一緒に寝て上山の体をはいずり回ったりもする。ある日、金魚は上山の講演会で、田村ゆり子の幽霊と会う。田村ゆり子は小説家を志望し、上山に小説を見て貰っていたが、十五年前に死んだのだった。その後、田村ゆり子の幽霊は何度も現れるが、上山には会おうとしない。金魚は、上山の子どもが欲しいと言い、他の金魚と交尾をして妊娠する。再び、田村ゆり子の幽霊が現れる。(児玉朝子)

これだけを読んでもいっただいどうい話なのかよくわからない。しかし、それはあらずじの書き方が悪いというのではなく、この「蜜のあはれ」という小説には、もともと要約可能な「話」らしい話が無く、小説の主眼が物語性にはないということに原因している。この小説に在るのは物語ではない。老小説家と金魚の関係性であり、それを表徴する会話である。「蜜のあはれ」において会話は重要な位置を占めている、というより、会話が全てである。会話しかない。この小説は全編が会話のみ構成されており、地の文のようなものはいっさい見ら

れない。これは小説のテキストとしては異質である。中村眞一郎は（その文体は全文が対話であり、小説の常識である地の文は一行もない、という、世界の「二十世紀小説」の歴史においても最前線の仕事）^{〔原註〕}「日本近代文学をどう読むか」『すばる』一九九五年二月と、この特異なテキスト形式を高く評価している。

このような会話ばかりの書記法からは、あるいは小説のテキストよりもむしろ戯曲のそれを連想するかもしれない。しかし、この「蜜のあはれ」には、通常、戯曲に見られるト書きのようなものさえ見当たらない。徹底して会話だけで書かれている。小説は、会話だけで書かれると何が起るのだろうか。試みに登場人物たちの会話が文庫本にして十五ページ以上も延々続く個所を持つ、保坂和志「ブレーショング」^{〔原註〕}『群像』一九九〇年五月からその会話の一部分を引いてみる。

「いいねえ、海は」

「こうやって揺れてるのがいいよね」

「水が玉になってる」

「きれいだね」

「魚はいないの？」

「こんなところはいないだろ」

「岩場だと何かいるよね」

「岩場あんの？」

「ここはない」

「なんだ。ない話はいいよ」

「すこいじゃん」

「や、アキラみたいじゃないね」

「やっぱり海だよね」

「海はタダだしね」

「え、お金払うところなんてあんの」

「そういう話じゃないよ」

実際にはこの後も会話は延々続く。これは海へ遊びに来た五人がゴムボートに乗って海に漕ぎ出した場面であるが、この会話だけを取り出して読む限りではどの言葉を五人のうちどの登場人物が発したのかを判断する材料はほとんどなく、また、五人がボートを浮かべる海の情報なども詳しくはわからない。さらにいえば五人の男女比はどうなっているのか、どんな容姿をしているのか、どんな位置関係でボートに乗っているのかなどといったこと、つまり、視覚情報に関すること、つまり、視覚情報に限定されているのである。そのため、この会話を讀んだだけでそうしたことを理解しようとするのはなほだ困難である。しかし、この小説は「蜜のあはれ」とは異なり、この会話を挟むかたちで地の文が存在している。そこを讀みさえすれば、ボートに乗っているのはアキラ、ゴンタ、島田、よう子、僕の五人の男四人女一人であることや、ボートの浮かぶ海は三浦半島の山や稲村ガ崎の崖に囲まれていることなどが容易に知れる。このことは小説における会話文と地の文がそれぞれどのように機能しているかを端的に示しているだろう。

通常、小説は会話文と地の文から構成される。平田由美が（近世以来の伝統的な文章観では、会話文は作中人物のやりとりを写しとったはなしことばとしてとらえられ、一方地の文はその話を提供する作者

のことばを書き表したかきことばとしてとらえられた²⁾というように、会話文は小説中の登場人物の発話を担い、地の文はそれ以外の叙述を担っている。つまり、地の文が、場面や情景の描写、あるいは説明の他、場合によっては登場人物の内言などを包含し、実に多様な機能を有するのに対して、会話文は基本的に登場人物が発したとされる言葉を再現することのみを主な機能としている。このように考えると小説の物語言説の大半は地の文によって占められていることがわかる。テクストの大半を台詞⇨会話文が占める戯曲においてすら、多くの場合ト書きが挿入されており、それによって役者の動きや舞台の設定などを指定する場合がほとんどである。また、佐々木健一は『せりふの構造』(筑摩書房、一九八二年九月)の中で、演劇の台詞は、劇中人物同士の言葉のやりとりである内世界的コミュニケーションと、それを傍聴する観客に向けられる芸術的コミュニケーションとの二層構造から成ることを述べ、演劇の台詞が日常会話とは本質的に異なることを指摘している。そこからはちょうど先に掲げた「ブレーションソング」の会話文が、自然な日常の会話を志向しているのに対し、時に観客に向けた名言や箴言などを内部に含む演劇の台詞という志向性の違いがみとれる。演劇に観客があるのと同様に小説には読者があり、したがって小説の会話文が日常会話と言葉の様相を異にするのは自明である。だが、どれだけ特殊な様態をとるといっても、会話文だけで一つの物語を構成することは困難である。強引に会話だけで作品を構成しようとして、本来、地の文が担うはずだった機能を会話文に持たせようとするれば、その会話はどうしても不自然なものにならざるを得ないだろうし、逆に当たり前の会話だけを並べただけでは細かな情景などを掴む

ことは不可能となる。では、「蜜のあはれ」という小説において、全編を会話文で構成するという文学上の実験はどのように効果しているのだろうか。

これまでに提出されてきた「蜜のあはれ」論では、金魚が少女の姿をとることにについて幾人もの論者がほぼ同内容の指摘を行っている。そして、それはそのこと自体が「蜜のあはれ」における問題点だといえる。早くは中村眞一郎が『蜜のあはれ』の主人公は、女であると同時に、金魚である。金魚のような女でもなく、女のような金魚でもない(「女が描けるかどうか、又、どのように描けるかということなど……」『新潮』一九六一年三月)と、金魚と少女の境界の曖昧さについて言及し、鳥居邦朗も同じように(例えば、小説家と金魚が同衾する場面では金魚はあくまでも金魚の姿で、小説家の体の上を動き回る。どこまでも若い女の姿をした金魚との会話で、どこからか金魚そのものの姿をした金魚の会話なのか、その境界は全くとらえられない。おそらく、それを読み取ろうとすることは無駄なことなのであろう)(「蜜のあはれ」(室生犀星)『解釈と鑑賞』一九八九年四月)と、金魚と少女の境界が曖昧であることを指摘し、金魚と少女の境界を見極めようとするような読みに反対する態度を表明している。この他にも一色誠子(「蜜のあはれ」論―錯綜するイメージと作家の内部―『日本文学研究』一九九一年一月)³⁾や桐生祐三子(「室生犀星『蜜のあはれ』論 イメージの源泉―女ひとを探求しつづけた眼―『福岡大学日本語日本文学』一九九六年一月)⁴⁾なども、金魚と少女の境界が曖昧であることを述べている。中でも蜂飼耳(「室生犀星『蜜のあはれ』『新潮別冊 名短篇』新潮社、二〇〇五年一月)による指摘は重要である。

世に変身譚ならいろいろあるが、だいたい、変身は完了しているものだ。完了というのはある意味では安定だ。カフカの『変身』でも中島敦の『山月記』でもそうだけれど。ところが「あたいたい」の状態は、完了する変身でさえない。金魚と女、いつも同時にそのどちらでもある。この至極微細な混ぜ加減を可能にしているのはなにかというと結局は言葉だ。言葉だけがそれをできる。不安定な境を読みとれるのは安定した手つきで書かれているからで、対話の波間を沖へ曳かれるのは心ぼそく、愉しい。

蜂飼耳は、それまでの論者と同じように金魚と少女の境界の曖昧さを認めながら、その根拠を言葉に見出している。この蜂飼耳の指摘をさらに一歩進めていうならば、金魚と少女の境界を曖昧にしている（言葉）の本態とは、全編会話体という「蜜のあはれ」の特異なテキスト形式にある。先述したように、小説の地の文は物語内の視覚情報を一挙に担う機能を持っている。その地の文を排除したことによって、「蜜のあはれ」では、登場人物たちの細かな動作や情景などが省略され、視覚に関する情報が極限まで抑圧されている。そのことによって、発話を行っている金魚がその時、金魚の姿なのか、それとも少女の姿であるのかということが曖昧となり、結局それを断定することが不可能となっているのである。つまり、「蜜のあはれ」の幻想性を最もひきたてている「少女であり同時に金魚である」という境界の曖昧さは、そのテキスト形式から導かれたものだといえる。

しかし、金魚であるか少女であるか曖昧、という言い方は、じつは

それ自体が曖昧だといわなければならない。「現実世界」の物理法則において、金魚と少女の状態が同時に生起するということはあり得ない。現実的にそのような「曖昧」は起こるはずがないのである。その起こるはずのないことを「曖昧」という言葉のままに放置しておくことは、やはり曖昧な反応といわざるを得ないだろう。金魚でもあり同時に少女でもあるということは、ごく簡単にいい換えれば「リアリズム」ではないということである。現在『日本幻想文学集成』の「室生犀星」（国書刊行会、一九九五年四月）の巻にも採られている本作をして、このようなことをいうのは今更な感があるかもしれないが、だが、このことは改めて特記しておく必要があるだろう。

リアリズム小説と幻想文学——このような文学ジャンルが文学史上に在るのだと仮定して——とを隔てるものとは何だろうか。作品に非現実的な奇想を盛り込むこと、それもあるいは肝要であるかもしれない。だが、文学が言語によって実現される表現である以上、重視されなければならないのは、テキスト上に表れた言葉の使用や様態であるべきだろう。「蜜のあはれ」のテキスト上で使用される言葉は、あらかじめ「リアリズム」のそれを裏切っている。例えば、次に掲げた引用にもそのことはわかる。

「石の上に子供達が集まって遊んでゐるわよ、あれ、崩れたら、下敷きになつちまふわ。」

「そりや困るね、そんなに高く積み上げて行つたのか。」

「上へ上へと積み上げたもんだから、一等上の方から、地面を見てみると、眩暈がして来るくらゐ高いわ。」

「きみ行つて、子供を下ろしてしまへ。」

「ええ、さう言つてくるわ。あの、皆さん、その石の上で遊んぢやだめ、危いわよ、崩れて下になつたら、死んじまふ、お礼口さんだから別の処に行つて遊んで頂戴、ほら、ね、きふには降りられないでせう、さあ、あたいが抱つこして上げるから、彼方に行つて。」

(二二)をばさま達

造りかけの石の塀の上に近所の子供たちが上つて遊んでいるのを目に止めた金魚がそれを老小説家に報告し、彼の言いつけで子供たちに注意をしに行く場面である。ここで行われた金魚と老小説家の会話は一定のテンポで淀みなく展開しているようにみえるが、最後の金魚の言葉(へええ、さう言つてくるわ)と(あの、皆さん)の間には、それまでのテンポを崩す時間的な間隙が存在するはずである。老小説家と会話していた金魚が子供たちの遊ぶ石塀の場所に行くまでには、とうぜん移動という動作があり、その後(あの、皆さん)以降の言葉が改められるのでなければならぬ。しかし、ここでは、全ての言葉が改行もないうまま並列的に並べられ、実際に存在した動作に伴う間があたかも無かつたかのように省略されている。「リアリズム」的に考えるならば、そこには何かしらの移動に要した動作や間を示すための言葉(「地の文」)が配置されて然るべきである。だが、それが省略されることによつて、金魚の移動した空間、また、移動に要した時間といったものが消去されてしまつてゐる。そのことで「現実世界」を貫く物理法則が等閑に附され、「リアリズム」の語法が裏切られたのである。そして、こうしたことも、やはり地の文を排した会話文のみによるテ

クスト構成に因つたものであることはいうまでもない。

これと同様の現象は他の場面にも見られる。

「あたかも彼の顔だけはわすれることが出来ないわ。毎日彼の顔ばかり見てゐて、そだつて来たんだもん、いまあたいを、をちさまの頬つべを引つばたいても、慍らないでよ。」

「どうしてそんな事をする。」

「あたいがえらくなつた証拠を、金魚屋さんの眼に見せてやるのよ、きつと驚くでせう。」

「ぢや、引つばたいでもいいよ。」

「ごめんよ、びつしりとゆくわよ、痛くないこと、」

「ちつとも、」

(二二)をばさま達

ここでもやはり(ごめんよ、びつしりとゆくわよ)と(痛くないこと)の間には金魚が老小説家の(頬つべを引つばた)く動作があるはずだが、その行為は言葉と言葉の狭間に埋没し、少女が老人にびんたを食わせるという衝撃的な出来事が見落とされてしまふ程、存在感を剥奪されている。ただ、先の場面と較べて気づくのは、(へええ、さう言つてくるわ)と(あの、皆さん)とを隔てていたのが句点だったのに対し、(ごめんよ、びつしりとゆくわよ)と(痛くないこと)とは読点によつて区切られているということである。これはそれぞれ省略されたのが前者は移動、後者ではびんたというその動作に要する時間によつて句点と読点を使い分けられていることが考えられる。移動のようにある程度の時間を要するものには句点、ほんの一瞬の動作

でしかないびんたには読点が使用されることで、そこに生じた間の長短を簡単にはあるが表そうとしていることが見て取れる。そうした動作によって生じる間に対するささやかな配慮は認められるものの、やはり移動する身体やびんたする身体はほとんど無視されているという他ない。この「蜜のあはれ」のテクスト上では、身体は書き手の意識から排除されてしまっている。そして、身体が排除されることで、金魚としての身体、少女としての身体のどちらか一方のみに束縛されることがなくなり、金魚であり同時に少女であるという「非・リアリズム」的な設定も可能となつているのである。

しかし、これは奇妙な事態である。なぜなら、作中で老小説家がほぼ唯一自発的に、熱心に語る話題、それが身体、および性欲についてだからである。老小説家は、(人間では)一等お臀といふものが美しいんだよ(一、あたいは殺されない)(心臓も性器もおなじくらゐ大事なんだ)(二、をばさま達)など、身体を強く意識した発言を幾度となく行っている。身体をめぐつての議論は、老小説家と金魚の会話の中でも大きな比重を占めた問題である。それにも関わらず「蜜のあはれ」のテクスト上に身体それ自体が描かれぬのはなぜなのだろうか。そこにはこの小説における本質的な問題が潜んでいる。

2.

「蜜のあはれ」において身体、それも性的な意味合いを帯びた身体は重要なモチーフである。しかし、老小説家の周囲に集まる女性は、皆、生身の身体、すなわち性交可能な身体を持たない。金魚は、金魚の姿で老小説家の体の上に戯れることはできても(強く抱いたら潰れ

てしまふ)ようなはかない身体である。だから、(何とかしてをぢさまの子を生んでみたい)(四、いくつもある橋)という願いを持ちながらも、人間との性交が不可能な金魚は、余所の金魚と交尾して生まれた子を(をぢさまの子として育てればいい)(同上)という代替案に縋るしかない。また、もう一人の女性田村ゆり子は、すでに死んでいる人間で(いうれい)として金魚と老小説家の前に現れる。老小説家は(死んだ女と寝たといふ人間さへある)(同上)と言つてみせるが、その言とは裏腹に女と会うことすら頑なに拒み続ける。したがつて老小説家がこの(いうれい)の身体に触れることもない。さらにこの(いうれい)の手首には腕時計をもぎ取られた際にできた傷がついているが、「二、をばさま達」で登場したときには左手首にあつた傷が「四、いくつもある橋」に再度登場したときには右に移動している。このこともまた田村ゆり子の(いうれい)が非常に曖昧な身体をしていることを示している。「蜜のあはれ」のテクストは、性的な仄めかしを多分に含みながら決定的に身体を欠いている。このテクストはどのような必然の下に書かれたのだろうか。

それに答える前提として、まず「蜜のあはれ」のテクストを書いたのは誰か、という問いを満たしておく必要がある。先に引いた鳥居邦朗の論考は、その問いに答えている。鳥居は、金魚について(若い女に化けた金魚は、作中の小説家が作り出したものに過ぎない)と指摘する。その論拠として鳥居は、金魚の(ばれちやつたわね、をぢさまが小説で化けて見せていらつしやるのよ)(三、日はみじかく)という言葉や、(ただ、きみの言葉を僕がつくることによつてきみを人間なみに扱へるだけだが)(一、あたいは殺されない)という小説家の言

葉を挙げている。このことから、鳥居は（この会話体小説の見せかけのダイアログが、実は小説家上山のモノログでしかないことがあきらかになる）と述べる。また、これと同様の引用個所から、戸塚隆子は（「蜜のあはれ」が「小説の物語」と「小説の物語創造の物語」の両方を包含した小説である）として、この作品をメタフィクションとみなしている（『室生犀星「蜜のあはれ」論』『室生犀星研究』一九九七年六月）。この二人の指摘は、「蜜のあはれ」という小説の基本構造を考える上でそれぞれに説得力を持っている。この両者の意見からみえてくるのは、少女との境界を生きる金魚という「リアリズム」に反した登場人物の存在は、全て老小説家の創作行為によって生み出されたものだという事である。金魚だけではない。他の登場人物、田村ゆり子にしても同様のことはいえる。作中、田村ゆり子の（「いうれい」の存在に関して次のような会話が見られる。

「ぢや本物の人間でないと言ひたいんでせう、だから、会ふ必要はないといふのね。」

「よくそこに気がついたね、あれは本物の女ではないんだ、きみが金魚屋に行く途中で田村ゆり子のことを、考へながら歩いて、遂々、本物に作り上げてしまったのだ。」

「ぢや、何時か街の袋小路の行停まりで見たときも、あたいのせんだと、仰有るの。」

「あの時は僕ときみとが半分づつ作り合はせて見てみたのだ、だから、すぐ行方不明になって了つた。人間は頭の中で作り出した女と連れ立ってゐる場合さへある。死んだ女と寝たといふ

人間さへゐるんだ。」

「それはユメなのよ。」

「ユメの中で男と逢つた女で、孕んだ例は沢山にあるんだ。」

（四、いくつもある橋）

老小説家は、田村ゆり子の（「いうれい」もやはり（本物に作り上げられた存在だということ）を言う。それは死んだ人間がこの世に未練を残して帰ってくるというような一般的な幽霊観とは異なり、むしろ生き残つた人間の想像力によつて創作された存在として述べられている。これらのことを整理すると、金魚や（「いうれい」といったフィクション）ナルな存在は、小説を「書く」というそれ自身がそもそもフィクションナルな行為の中にのみ存在しているのであり、それは同時に「蜜のあはれ」のテキスト内世界全体が、作中人物である老小説家の「書く」行為によつて成立していることを意味している。

身体の伴わない性はもはや観念でしかないだろうし、観念でしかないものは言葉によつて表徴されるより他にない。老小説家は、なぜ「蜜のあはれ」という小説を書いたのか。そのことについて作中に次のような会話が見られる。

「をちさまはそんなに永い間生きていらつして、何一等怖かつたの、一生持てあましたことは何なの。」

「僕自身の性欲のことだね、こいつのためには実に困り抜いた、こいつの付き纏うたところでは、月も山の景色もなかつたね、人間の美しさばかりが眼にはいつて来て、それと自分とがつね

に無関係だったことに、いよいよ美しいものと離れることが出来なかつたね、やれることだけはやつて見たがだめだった、何も貰へなかつた、貰つたものは美しいものと無関係であつたといふことだつた、それがをぢさんにたあいのない小説を書かせたのだ、小説の中でをぢさんはたくさんの愛人を持ち、たくさんの人を不幸にもしてみた。」

（「一、あたいは殺されない」）

自身の作家としての生涯を振り返つた小説家は、彼に（小説を書かせた）ものは（自身の性欲）だつたとはつきり断言する。老小説家にとつて性欲は、創作と不即不離の関係にある。衝動としての性欲が表現へと昇華されたとき、そこに小説が生まれた。ならば、性欲を根拠に書き継がれてきたこの作家の小説が、晩年に及んで全編会話体という特異な形式によつて表現されることになつたその理由も、やはり性欲を根拠として求められるべきだろう。

ところで、この老小説家がそれまでに全編会話体の小説を試みたことがなかつたという確証はあるのだろうか。小説全編に会話体を採用することが老小説家が晩年になつてようやく辿り着いたスタイルだといふ確証が。確かに「蜜のあはれ」の本文テキストを読む限りでは、それは知れない。だが、この小説には「炎の金魚」と題された後記が付されている。そこには（私は会話とか対話で物語を終始したことは、小説として今度が初めての試み）という言葉が明記されている。この後記の記述を信用するならば、やはり小説全編に会話体を採用することは、この老小説家が「蜜のあはれ」において初めて用いた形式だといえる。

しかし、この後記の取り扱いに関しては注意が必要である。従来の「蜜のあはれ」論では、この後記を作者室生犀星によつて書かれたものとして、「蜜のあはれ」を読む上でのサブ・テキスト的に扱つてきた。仮にこの後記をそうしたものとして認めるならば、①作中の老小説家上山を作者犀星に近似した存在として認め、小説、後記ともに犀星の書記行為の下にあるとみるか、②「蜜のあはれ」を書いたのを老小説家、後記「炎の金魚」を書いたのを犀星とし、後記を小説「蜜のあはれ」の外部に存在するテキストと位置づけるか、のどちらかの態度を選択する必要に迫られる。

私見ではほとんどの論者は①の立場をとつてきている。確かにそうした読みは犀星文学の中で「蜜のあはれ」の位置を問う際には有効だろう。ただし、文学史的に見ても特異なこの「蜜のあはれ」という小説の持つテキストそれ自体の性質を考察するためには、ひとまず犀星と老小説家を同一視するような読みを括弧に括る必要がある。そして、代わりに提唱されなければならないのは、後記をも含めた全体を作中の老小説家による書記行為による一つのフィクションとみなし、そこにテキストのメタ構造を看取する読みである。そのような読みによつてのみ、中村眞一郎の「二十世紀小説」の歴史においても「最前線の仕事」という評言の妥当性も窺うことができるだろう。

また、後記の内容からも小説との関係は、ただのテキストとそれを解説するサブ・テキストという以上の連続性が窺える。後記の中には、次のような箇所がある。

たとへば今日は気分が大変に悪い、どうにも、めまひがして遊

泳の平均した姿勢を失つてゐると彼女は言ひ、私はすでに紅鱗に褪色のある彼女を見て、どこかが悪いといふより、これはもはや此のさかなの死期が来てゐると思つた。泳がうとしながらきり舞ひをし、少し泳いではばつたりと泳ぎ停まり、腹を横にしてそのままゐるすがたを見たが、また、再び背鰭を立てようとして焦つても、その事はもう為し得なかつたのである。嘗てあなたは若しわたしが死んだら、その日から水ばかり眺めていらつしやるでせうと彼女は言つたが、それは、そのやうな日が近づいてゐることが感じられ、よく見ると水には生気のない重いよたよたした波が、彼女の周囲に鉛色の空を移して取りまいてゐた。もつとよく注意してみると、もはやお喋りも、顔をつくらうといふ動いたものが見られなかつたのだ、そこで勿論私は話しかけるとか、声で呼ぶとかをしなかつた。あなたは死際の誰にでも冷淡でいらつしやる、それが老いた人間の習性だといふことを、私は彼女から聴いた覚えを思ひ返した。

ここでは、小説本編と同じように金魚が喋り、〈私〉と自称する老いた小説家がそれに向かい合つてゐる。このことはこの後記が小説と同一の書き手によつて書かれてゐることを仄めかしてゐる。さらに、そこでは本編では語られなかつた金魚の死が描かれてゐる。この金魚の死について後記の書き手は〈そんな些事を描いても私だけがよい気になるだけで、誰も面白くも可笑しくもなからうと思つて止めた〉という理由から本編では描くことはしなかつたと述べてゐるが、「蜜のあはれ」という小説のそもその制作意図が〈一尾のさかなが水平線

に落下しながら燃え、燃えながら死を遂げることを詳しく書いて見たかつた。つまり主要の生きものの死を書きたかつた〉(「後記」というところにあつたというのならば、この後記の意味は重要である。つまり、「後記 炎の金魚」は、小説の書き手と後記の書き手が同一人であることを示し、なおかつ、金魚の死という小説における主要登場人物の死を描くことで、この「話」らしい話のない小説にストーリー上の結末を与えてゐるのである。

先行論の中で、特に後記の機能について、会話体による小説部との連続性を認めたのは、「蜜のあはれ」がメタフィクションであることと指摘した戸塚隆子の論考である。戸塚は、「蜜のあはれ」における小説部と後記を「本体」と「額縁」の関係に準え、〈犀星の書いた「蜜のあはれ」の後記「炎の金魚」はこの額縁に当たると認識してもよいのではなからうか〉と、多くのメタフィクション作品で試みられてゐる虚構内虚構の構造をここにみようと述べてゐる。戸塚の論は、老小説家を〈室生犀星を彷彿とさせる老年の小説家・上山〉として扱つており、現実に「蜜のあはれ」を書いた作者と作品内で「蜜のあはれ」を書いた「作者」が非常にきわどく近似した存在であることを前提としている。だが、「蜜のあはれ」の書き手を現実に存在する作家室生犀星ではなく、虚構内の老小説家上山としたところで戸塚の指摘するテクストの額縁構造が大きく変化するわけではない。重要であるのは、「蜜のあはれ」がメタ構造を持った会話体小説として書かれたというそのことである。

議論を本筋に戻すと、小説を全編会話体で書くことの背後には、性欲と小説を書くことの密接な関係を説く老小説家の小説観が起因して

いるのではないか、ということだった。まず、このような実験を行ったことに対する老小説家自身の注解は後記の中で次のように書かれている。

私は会話とか対話で物語を終始したことは、小説として今度が初めての試みであつて、一さいの野心も計画も持たなかつた。最初三四枚すらすらと書き上げ、それを心に反芻してゐるあひだに自然にこんな情景は、この形で踏むことが面白いといふ教へを自分自身の中から受け、また自然である気がして進行したのであるが、危気は百枚くらゐに達して感じたものの、勢ひとなめらかさは遂に説話体になり、それがたとへ失敗に終つても生涯に一度くらゐ失敗したつてよいといふ度胸を決めて了つたのである。私自身が些しでも気持よく書き分けられ、美しいものが作り上げられたら、それでよいといふ考へをもはや捨てることをしなかつたのだ。

これを読む限りでは、老小説家は全編会話体という形式を採用することについて意識的な実験としての意図があつたのではないかという推測を斥けている。そして、この特異な形式を用いることが、むしろ（自然である）とまで述べて実験性を否定する。（自然である）と感じるか否かは既に個人の感性の領域に属する事柄であり、論理的に追究しきれることではないだろう。だが、全編会話体という特異さを（自然である）と感じる老小説家の感性は興味深い。なぜそのように感じるのだろうか。後記の別の個所には次のようなことが書かれている。

心が覚えをこめてみたといふことは大したことなのだ。そして私は愛すべき映画「蜜のあはれ」の監督をいま終へたばかりなのである。漸く印刷上の映画といふものに永年惹きつけられてゐたが、いま、それを実際に指揮を完うし観客の拍手を速くに耳に入れようとしてゐるのである。

老小説家はここでも（まるで意図するところも些かもないのに）という付言を忘れることなく、「蜜のあはれ」を（印刷上の映画⁵）として完成させたと述べている。しかし、この（印刷上の映画）という言葉には微妙な引っかけかりを覚える。映画とは、映像表現を代表するような極めて視覚性の高い芸術ジャンルである。だが、この老小説家が（印刷上の映画）と呼ぶ「蜜のあはれ」が、むしろ視覚性を抑圧することによって成り立つた小説であることを考えれば、この作品と映画の間には、かなりの懸隔がある。一体この老小説家は、視覚性の抑圧されたこのテクストのどこに映画性をみているのか。

そこで注目したいのは、「蜜のあはれ」の形式と似た文芸ジャンルであるレーゼ・ドラマの存在である。石川巧が「方法としてのレーゼ・ドラマ」（『日本近代文学』一九九四年一〇月）の中で引用する新開良三「舞台ト書き」（『劇と評論』一九二三年八月）にはレーゼ・ドラマを（書物の劇）、レーゼ・ドラマの作者を（舞台監督）と呼ぶ言及が見られ、否が応でも老小説家の言葉と重ねられてしまう。石川は、関東大震災以降の復興期に乗じて、レーゼ・ドラマが一時的に流行し、そこに武者小路実篤や正宗白鳥、豊島与志雄、室生犀星、近松秋江、木

下李太郎、久保田万太郎などの作家が関わっていたことを述べている。さらに石川によれば、この時期のレーゼ・ドラマは本来の趣旨から歪められ、上演不可能な戯曲として書かれており、そうしたレーゼ・ドラマ普及の背景には「目に見えない「舞台イメージ」を相対的にとらえる能力」を持った読者層の拡大があったという。つまり、レーゼ・ドラマという表現形式においては「読者の自由な「想像力」が欠かせない構成要素なのであり、そのようにして幻視される映像とはリアリズム小説が描き出す客観的な映像とは決定的に異なるものだと見えるだろう。

「蜜のあはれ」もまたレーゼ・ドラマのようにテキストを読む者の想像力によって補完されることで成立する小説である。この小説において、今そこで喋っているのを金魚と見るか、少女と見るかは、地の文が無いことによって読者の主観に委ねられる。そのようなテキストの性質は、まさに読者の「目に見えない「舞台イメージ」を相対的にとらえる能力」によってのみ初めて可能となる幻視の映像だといえる。リアリズム小説が、客観描写によつてはつきりとした輪郭を備えた、実像と結びつく映像性を言葉に与えたのとは全く対照的に、「蜜のあはれ」は、近代文学が積み上げてきた「リアリズム」の手法を放棄することで、客観描写とは別様の「非・リアリズム」的な映像性を獲得したのである。

そのときそこに体现される映像とは、たとえば実際に触れることのできる質量を持ったリアルな身体ではなく、金魚と少女の境界を漂いそのどちらであるかを指示することのできない曖昧な身体や（いうれい）としての曖昧な身体、すなわち性交不可能な身体、「非・リアリ

ズム」の身体である。性欲を根拠に長年「リアリズム」に準じた身体を小説に描き続けてきた老小説家は、晩年に及んでそこから脱却し、「非・リアリズム」的な身体を描く境へと移行した。だが、それは老境に至つて性欲が枯渇したというような事態を示唆するものではない。老小説家は「リアリズム」に則つた小説作法から脱却したことで、性欲の着地点を現実の身体から「非・リアリズム」の身体へと移し、かえつて自在な性の表現に成功している。

「これは甚だ困難なしごとだ。べとついてゐて、まるでつまむ事は出来ないぢやないか。もつと、ひろげるんだ。」（橋本マユ）

「羞かしいわ、そこ、ひろげるなんて仰有ると、こまるわ。」

「なにが羞かしいんだ、そんな大きい年をしてさ。」

「だつて、……」

「何がだつてなんだ、そんなに、すぼめてゐては、指先につまめないぢやないか。」

「をぢさま。」

「何だ頼い顔をして。」

「そこに何があるか、ご存じないのね。」

「何つて何さ？」

「そこはね、あのね、そこはあたいだちのね。」

「きみたちの。」

「あのほら、あのところなのよ、何て判らない方なんだらう。」

（二四、いくつもある橋）

淫靡な雰囲気醸すこの会話にしても現実の映像を与えてしまえば、ただ老小説家が金魚の破れた尾を接いでやろうとしているそれだけの場面となる。それを秘め事めいた睦み合いの情景へと変えているのは、地の文による描写を抜き、会話文だけで構成する「非・リアリズム」的書記法である。性欲を根拠に書き継がれてきた老小説家の小説が達着したのは、観念化された性欲が現実に向けて錘を下ろすことなく、観念のまま表現され得る地平だった。

3.

鳥居邦朗が論考を寄せた一九八九年四月の『国文学 解釈と鑑賞』は、「作品に描かれた老い」というテーマで編まれたものだった。つまり、そこで「蜜のあはれ」は、「老い」の一つの形象として読まれている。論者である鳥居自身は「予断なしに小説を読んだとして、そこで読みとったものが「老い」の表象であるかどうかの判断は難しい」と、明確な判断を避けているが、「蜜のあはれ」のテクストにおいて「老い」が大きな構成要素となっていることは紛れもない事実だろう。作中、老小説家は金魚と次のような会話を交わしている。

「きみを何とか小説にかいて見たいんだが、挙句の果にはオトギバナシになつて了ひさうだ、これはきみといふ材料がいけなかつたのだね、書いても何にもならないことを書いてきたのが、まぢがひの元なのだ、をぢさんの年になつても未だこんな間ぢがひを起すんだからね、うかうかと小説といふものも書けないわけだ、何の某がどうしたああしたとか、不二子さんとか令

子さんがああしたかうしたとも、もう極りが悪くて書けないし、いよいよ、をぢさんの小説もこんどこそお終ひになつたかな。金魚と揉み合つてのたれ死か。」

「はたき尽してあるだけ書いておしまひになつたから、あたいを口説いたんぢやないこと、誰もほかの女に持つてゆくには、あまりにお年をとりすぎてゐるから、けんそんな女に持つてあたいを口説いて見たわけなのよ、そしたら金魚のくせに神通自在で、ひよつとしたら人間よりかなほ知る事は知つてゐると来たのでせう。で、書くことの狙ひが外れちやつた訳でせう。」

「はかないね、小説家の末路といふものははかない、いま恰度、其処を何も知らずに、僕は帽子をかむつて、てくてくほつ附き廻つてゐるやうなもんだ。」（原典ママ）（三三、日はみじかく）

これが「老い」を基底に置いた会話でなければ他に何だといえるだろう。ここでは生身の人間のことを書くにも、女を口説くにも自分の年をつい気にしてしまう年齢を迎えた一人の小説家が、その代償として一尾の金魚を小説に描いたことがこの「蜜のあはれ」のそもそもの成立事情として明かされている。「老い」は、この老小説家に企まざるかたちでの前衝性をもたらした。もし、小説の全編を会話文だけで構成するという文学的試行が、若気かられた実験精神によつてのみ試みられていたのであれば、これほどまでに肩の力の抜けた会話としては描かれなかつただろう。

「蜜のあはれ」は、小説に生涯を費やした小説家がそれまでに蓄積してきた自らの創作経験を、少しも気張ることなく放擲し、全く自然

なかたちで書き上げられた実験小説だといえる。そこには前衛と円熟という容易には同居し得ない概念が奇蹟のように併存している。そのことよって〈世界の「二十世紀小説」の歴史においても最前線の仕事〉といい得る小説がここに成されたのである。

注(1) 保坂和志『ブレイクソング』講談社、一九九〇年一〇月(中公文庫、二〇〇〇年五月)

(2) 平田由美「会話文と地の文―文学テキストにおける表現と表記―」『人文学報』一九八六年二月

(3) 一色は〈ここに登場する「あたし」は〈少女にして金魚〉であり、〈金魚にして少女〉という人格を持っている。〉と述べ、さらにそれが変身ではないことを指摘し、〈金魚でもいられるし、赤井赤子として、人間でもいられる〉この金魚⇄少女を〈彼の世とこの世を自由に行き来のできる存在〉〈両方の世界が理解できる存在〉としている。

(4) 桐生は〈人間ではなく、あえて「金魚」という、一小動物を使用することによって「若い女」を特定個人の枠にはめることなく、「若い女」その代表、象徴として意味する効果を狙ったものと思われる。その為か、「金魚」の姿のままであったり、若い女に化けたり、「金魚」の姿は曖昧である。ただ「金魚」は「若い女」そのものを表す存在として、変幻自在に活用される〉と述べている。

(5) 室生朝子によれば、犀星は、実際に「蜜のあはれ」の映画化を望み、パリに住む「赤い風船」の監督に大使館を通して署名本を送ろうとしたが、結局、映画化はならなかったが、犀星がこれほど積極的に自作

の映画化のために行動したのはこの一作だけだという(「室生犀星・人と作品」『昭和文学全集 第6巻 室生犀星 堀辰雄 中野重治 佐多稲子』小学館、一九八八年六月)

(6) 石川は、レーゼ・ドラマの特徴として〈場面設定や登場人物の動作等を指定したト書きが極端に少なく、ほとんどは一对一の対話で構成されている〉ことを挙げているが、この特徴はそのまま「蜜のあはれ」のテキストにもいえることである。

なお、本文テキストは『室生犀星全集 第十一巻』新潮社、一九六五年一月に拠った。

(おおにし ひさあき、広島大学大学院博士課程後期在学)