

通俗小説の修辭学

——久米正雄『螢草』精読

日 高 昭 二

1 通俗的な名文

大正期の文学史を彩るものに、通俗小説というジャンルがある。文学史を彩るとは、たんなる形容ではない。たとえば高木健夫編の『新聞小説史年表』（国書刊行会、昭和六二・五）を繙いてみれば、その盛行ぶりは容易に確認できる。一般的に、通俗小説とは、中上流階級の家庭を当世風に再現し、前近代的なモラルへの批判などを物語性ゆたかに盛り込んだジャンルとみることができ⁽¹⁾るが、そうしたジャンルの存在を一躍読者に知らしめたのは菊池寛の『真珠夫人』であろう。大正九年に東京・大阪の『日日新聞』に連載されたこの新聞小説は、小説の読者層をひろく女性にまで拡大したとされ、また演劇や映画とのいわゆるメディア・ミックス現象をひきおこしたことも知られているが、もとよりこのジャンルの嚆矢とされているのは久米正雄の新聞小説『螢草』（『時事新報』大正七・三・一九〜九・二〇）である。

しかし通俗小説が文学史を彩るとはいえ、新聞小説史という枠組みを離れてみれば、彼らの小説を含めて文学史における評価は必ずしも高いとはいえない。そのことは同時代の批評が縷々示しているが、問題は、そうした批評や評価にもかかわらず、そもそも何を以てくだんの小説を「通俗」的とするか、その基準や枠組みが示されることが少ないということにある。

その基準や枠組みを、だからここで改めて示そうというのではない。示し得ることは限られている。すなわち、ある種の小説が「通俗小説」という呼称をもつて囲い込まれることになったのは、この時期に芸術／通俗という評価の二分法が成立していたからだとみることはできよう。⁽²⁾メディアとの関係でいえば、たとえば『思潮』などのいわゆる同人雑誌に作品を発表していた書き手たちが、商業誌としての文芸雑誌はもとより、『中央公論』などの総合雑誌の「創作欄」を飾る一方、それと同じ作者が新聞や女性雑誌などに次々と小説を掲載しはじめたことも、芸術／通俗という評価の二分法を広めることになったともいえよう。

評価の二分法は、当時の文芸時評のなかに端的にあらわれている。たとえば長田幹彦の「最近の通俗小説」(『時事新報』大正五・六・三〇〜七・五)をはじめとして、谷崎精二と和辻哲郎による「通俗小説と芸術小説」(同、大正五・一二・一九〜二八)の連載批評、さらに近松秋江「年頭無駄話Ⅱ通俗小説とは何か？」(『時事新報』大六・一・一〇〜一二)、生田長江「通俗芸術の問題」(『新小説』大六・二)、森田草平「通俗小説失敗の経験」(『中央文学』大正六・四)などが続々と掲載された時期が、そうした指標の一つとみることができよう。

ただし、それらの相次ぐ時評によっても、芸術／通俗の二分法が明確な基準として示されたというわけではない。いや、出版の戦略としていえば、むしろその二つを兼ねているところに作品の新味が見出されていたと

もいえる。『螢草』の刊行（春陽堂、大正七・一二）にあたつての書肆の宣伝が、「今茲に通俗を旨とする一篇を作すと雖も……芸術味の溢るゝを掬すべく」（『新小説』大正八・一）という文言を記していたことでもそれは知られる。したがつて、芸術／通俗という二分法の問題として残るのは、そうした評価が作者自身の言説によつて裏打ちされていたという事情であらうか。いわゆる文壇内生息者としての彼らが「通俗小説」というジャンルに手を染めること自体、一種の「墮落」でもあるかのように見られたという告白が批評の現場を拘束しているという事情——それがいまだにテキストの読みを誘導しているばかりか、ひいてはこの国の「文学史」の底流にひそみつづけてもいるという問題にほかならない。

久米正雄の『螢草』をめぐる磁場もまた、その端的な例の一つである。このテキストについて久米は、連載中のエッセイ「大凶日記」（『新潮』大正七・五）のなかで、「ひたすら芸術家がつて僕を通俗小説家と称したがつてゐる奴等に、彼等の芸術小説よりも価値のある通俗小説を呈供してやらう」云々と記していた。ここにも芸術／通俗の二分法は明らかだが、さらに久米は連載後に書かれた評論「芸術小説と通俗小説」（『新潮』大正七・一二）のなかでも、『螢草』という「通俗小説」を書いたことによつて「私は世間から、墮落したものゝやうに云はれた」と率直に述べてもいた。久米にあつて、自作をめぐるこの種の感想は、じつに枚挙にいとまがないといえるほどに執拗に反復されているのである。³⁾

のちに久米は「私小説と心境小説」（『文藝講座』大正一四・一・一二）という名高い一篇において、いわゆる「私小説」こそが「芸術の本道」であり、それを「除いた外のは、凡て通俗小説である」という立場を改めて記すことになるが、それによつて彼はみずから蒙つた通俗小説作家への否定的な評価を、こんどは私小

説／通俗小説という二分法を編み出すことによって、『蜚草』の意義をあらたに確保しようと試みたりするのである。そのことは、『蜚草』一篇の評価にのみとどまらず、この国の文学史の記述をいわば制度的な言説に変換する要因を多分に孕んでいくことになるのである。そうした久米の位置を、いささか皮肉に言えば、『蜚草』という小説は人々に忘れられたが、それを書いて「墮落」したとされた彼の言説は、文学史のなかに残ったといえいいだろうか。

文学における「通俗」性をめぐる論議は、すでに明治期の「家庭小説」についての言説のなかに胚胎しているが、大正期には「社会性」の有無によってそれとの差異化がはかられ、さらに昭和期には「純文学にして通俗小説」という提言を含む横光利一の「純粹小説論」をめぐる論争へと発展していくのは周知のところだ。こうしてみると、通俗＝小説という問題系は、いわば文学的カノンがゆらぐたびに、芸術／通俗をめぐる批評的な主題を賦活してきたといえることもできよう。

このうち、明治の「家庭小説」については、「通俗」という評価と密接にかかわる読者との回路を検証する作業や、その理念と実体の境界、また商品としてのありかたなどに議論の積み重ねがみられる。⁽⁷⁾一方、大正期については、菊池寛の『真珠夫人』に議論が集中するくらいはあるが、視点論からメディア・ミックス現象に及ぶまでの読みがさまざまになされ、さらに徳田秋声のいわゆる通俗小説群をそこにあらたに重ね合わせることで、このジャンルの史的な見取り図に修正を迫る論考も現れているのである。⁽⁸⁾しかし、そこでの修正は通俗小説の系譜学にいくつもの新見を含むものの、ジャンルそれ自体の評価の枠組みをゆるがすまでには至っていない。結果、久米の『蜚草』もまた『真珠夫人』論の積み重ねに比してなお、その精説は据え置かれたまま現

在に至っているのである。

おそらく、それには事情がある。久米の『螢草』は、通俗小説というジャンルの囲い込みのほかに、じつはもう一つの囲い込みがなされてもいたからだ。作者の失恋体験という実生活上の投影がそれであるが、しかし文壇の耳目を集めたこの投影についても、じつは作者自身の発言がそれを裏づける恰好にもなっていたのである。

今日書いたのは丁度二十八回で、澄子と母とが湯の中で先の恋人を断る計画を対話する処だ。ゾーデルマンの「エス・ワアル」^(ママ)からヒントを得て、うつかり恁んな題材を選んで了つた。最近の僕の事件と相似を持つものには少々弱つた。さう云へば殊に今の処は、野村が親友に恋人を奪はれて、一人淋しく山を下りる所なので、益々厭な気持ちになつた。天は実に皮肉を好む。その天の配剤は仕方が無いとしても、知つてゐる読者が或は「螢草」とその事件とをアイデンティファイしやしまいかと恐れた。僕もその事件を生のみ、通俗小説にする程馬鹿ではない。たゞ親友と恋人との三角関係は、僕に取つては恐らく、漱石先生以上にくテーマとするだらう。「受験生の手記」中の恋愛なども其変態だ。其点に於ては通俗小説でも変りはない。

さきにもあげた久米の「大凶日記」の一節で、主人公の野村が箱根の宿に向いて「失恋」を確認した場面であるが、これで見ると「題材」の選択にあたっては「最近の僕の事件」よりもゾーデルマンの『エス・ヴァ

ール」から「ヒント」を得たことのほうが先であったとされている。また、そのことを強調することに、彼のねらいがあったであろうことも明らかである。しかし、当時の読者に流通していたのは、もちろん「僕の事件」のほうでもあったろう。「僕の事件」とはいうまでもなく、夏目漱石の令嬢との一件であり、それについては漱石の墓前祭を伝える新聞（『東京日日新聞』大正五・一二・九）の社会面がすでに報じていた。すなわち「長女筆子さんの女婿として夏目家を嗣ぐべく門生間に噂され」ていた久米が、漱石門下から「不快」がられ「反対」されているという記事である。そればかりか、その長女筆子は久米の親友松岡譲と結婚するという続報が、『蜚草』連載中の四月十二日付の各種新聞に報じられていたのである。久米の「大凶日記」は、そうした文壇的な情報⁹をふまえつつ、みずからが蒙った「大凶」を反転する意図をもこめた、いわば楽屋裏の披露としてなされていたわけである。

つとに前田愛「久米正雄の位置」（『成蹊国文』昭和四四・三）は、この「日記」を引用しつつ、『蜚草』の「作因」は久米のいう「事件を生のみ、通俗小説にする程馬鹿ではない」という発言と、「親友と恋人との三角関係」は「漱石先生以上に永くテーマとするだらう」という、この二つの「微妙な云い廻しの中に自から明らかにされている」と指摘していた。そのうえで前田は、結局彼の「理想型としては通俗小説の形をかりた私小説が思い描かれていたはずだ」と結論づけていたのである。久米が新たに見出した私小説／通俗小説の二分法を、巧みに援用した結論といってもいいであろう。

『蜚草』の解説は、以後、この「通俗小説の形をかりた私小説」という枠組みをことごとく踏襲しているといいいい。だが、そういう前田愛の断案もまた、久米自身の発言を追認してなされていたこともいい添えて

おかねばならない。たとえば雑誌『新潮』の座談会「新潮合評会—通俗小説の問題 新聞の文芸欄観」（大正一四・三）において久米は、「通俗小説の私小説を書きたいのが念願なんだ」としつつ、だから『螢草』なども、通俗小説としての私小説的なものと思ふ、僕の気持」の表はれだと述べていたからである。

もつとも、この発言はむろん後年の発想であつて、久米といえは通俗小説家だとする評価がすでに定着してからのそれであることに留意せねばなるまい。ひるがえつて、『螢草』執筆当時の久米にとっては「事件を生かすのま、通俗小説にする程」云々という微妙な感想にも見られるように、これがたとえ通俗小説という評価を受けるにしても、そこには「小説」としての工夫が凝らされているという自負がこめられていた筈なのである。

「親友と恋人との三角関係」に対する「テーマ」への執着にしても同様であろう。にもかかわらず、彼の『螢草』は、その工夫なり執着なりの一端すらふりかえられることはなかったのである。

それを逆にいえば、芸術／通俗、私小説／通俗小説という批評的な呪縛が、たんに久米ひとりに限らず、この国の小説家にとつてはそれほど強固なものであったといえることもできよう。また、そうした批評の枠組みを踏襲しつつなされた文学研究が、それをさらに後押ししてきたことも否めない。『螢草』への言及は、まさしく久米自身が危惧したとおり「僕の事件」との「アイデンティファイ」に引きずられつつ、さらに「僕の事件」を敷衍した小説『破船』（『主婦の友』大正二一・一―一二）をも含めて、いわゆるモデル論的な考察から自由ではなかった。むろんそれには、菊池寛の「友と友の間」（『大阪毎日新聞』大正八・八・一八―一〇・一四）など「僕の事件」を扱ったモデル小説が作用しているだろう。また、当の久米自身にしても、短篇「良友悪友」（『文章世界』大正八・一〇）を書いて、それに答えるという始末でもあった。これに加えて、「僕の事

件」のもう一方の当事者である松岡譲の小説「憂鬱な愛人」(『婦人公論』昭和二・一〇(三・一二)や、同じく「回想の久米・菊池」(『漱石の印税帖』朝日新聞社、昭和三〇・八)などのエッセイを合わせ鏡として読めば、なお一層モデル論的な考察の呪縛から逃れることは難しい。そしてそこでは、「親友と恋人との三角関係」というテーマ自体が大正期の「変態」論の系譜にあったという言及はもとより、さきの「日記」に次のような一文があったことなども、あつさりと消去されてきたのである。

文字通りの朝飯前に、時事へ連載してゐる「螢草」を一回書く。鳥渡通俗的な名文を書かうと思ふので、原稿用紙四枚ほどのものだが、いつも二時間以上かゝる。純粹に芸術的な創作よりも、地で行けない所が却つて苦しい。どうかしてズーデルマン位に行き度いと思つてゐるので、猶苦しい。其上ひたすら芸術家がつて僕を通俗小説家と称したがつてゐる奴等に、彼等の芸術小説よりも価値のある通俗小説を呈供してやらうなぞと大望を起したので更に苦しい。

芸術／通俗の基準なき二分法を受け入れながら、そのなかで「通俗的な名文」といういわば間隙的な場所を求めて必死にもがき苦しむ姿がじつにリアルで生々しいが、これで見ると『螢草』執筆以前の久米正雄に対して、すでに「通俗小説家と称したがつてゐる奴等」の存在があつたことがうかがえる。調べてみると、たとえば青山北六「通俗作家論」(『時事新報』大正七・一・一〇)が久米の短篇「心中後日譚」や「感謝」などをとらえつつ、「世間が此作家の上に通俗といふ二字を冠せないのを寧ろ不思議の一つとして来た」と述べていたこ

となどが浮かび上がってくる⁽¹⁰⁾。したがって、久米のいう「通俗的な名文」とは、青山たちを含めた否定的な評價に抵抗するべく試みられていたことになるわけだが、そういう久米を支えていたのは「どうかしてズーデルマン位に行き度い」という願望であり、また「彼等の芸術小説よりも価値のある通俗小説を」という奇妙にねじれた宣言だったのである。もとより、そうした彼の願望や宣言が額面どおりに生産的にふりかえられることはなかったといってよく、ただ「通俗小説としての私小説的なもの」という自己言及的な批評のみが、彼の「理想」を語るものとして流通しつづけてきたのである。

2 ズーデルマンという手本

『蜚草』の精読は、「どうかしてズーデルマン位に行き度い」という、このねじれた願望を解き明かすことから始めねばならない。「日記」にも見られるように、ズーデルマンに対する久米の再三にわたる言及には並々ならぬものがある。それには理由がある。たとえば、久米も引き合いに出していた漱石そのひとが『エス・ヴァール』(Es War)の英訳The Undying Pastの見返しに女主人公フエリチタスの性格について書きつけていたことがあるからである。そこで漱石は、「生涯に一度かゝる性格を描くを得ば遺憾なし」と書き込んでいたのみならず、他の「談話」においても彼女の「性格と具叙方」に「感心」した旨がつづられており、漱石はそれをもとに『三四郎』における美禰子の造型に臨んだとされているのである。久米の失恋事件の前に社会的な話題となった心中未遂事件、すなわち森田草平と平塚明の「煤煙」事件にも触発されたうえでの、いわ

ゆる「アンコンシヤス・ヒポクリット」(無意識の偽善)をめぐる「女性」造型の構想である。⁽¹¹⁾

もちろん、ゾーデルマンへの関心は、漱石にのみ限定されるというわけではない。ドイツ自然主義を代表するともいわれるヘルマン・ゾーデルマンについては、たとえば安成貞雄の訳になるヘルプスの「ゾーデルマンの小説」(『学燈』明治四三・九、一〇)が、『フラウ・ゾルゲ(憂愁夫人)』『猫橋』『名譽』などの代表作をいねいに紹介していたが、さらに島村抱月訳の戯曲『故郷』が文芸協会によって公演(明治四五・五)されたものの、たちまち上演禁止になったという事件によっても知られていた。いわゆる「新劇最初の上演禁止」⁽¹²⁾ともされるこの事件については、主人公のマグダを演じた松井須磨子の演技の評判もさることながら、選ばれた戯曲自体の通俗性が、さきに公演されていたイブセンの『人形の家』と比較されて取沙汰されてもいたのである。しかし、久米と『エス・ヴァール』との関係でいえば、両者を媒介するものは他にもある。『螢草』連載の前年に、生田長江がこれを『消えぬ過去』上・下巻(国民文庫刊行会、大正六・三、九)として翻訳刊行していたからである。長江の翻訳は、その題名からして原題の Es War ではなく、英訳の Undying Past を参照していることが知られるが、ここで関心をそえられるのは彼の「訳者の序」である。

聞き齧りや読み齧りの軽薄な銜学者流は、並びに、あまりに芸術家的な小芸術家達は、どんなに無造作にでもズウデルマンを、所謂俗作家として片付けてしまはうとするがいい。結局彼等によつて、彼等に都合よく片付けられてしまふべく、ズウデルマンの芸術はあまりに偉大すぎる。その偉大すぎる偉大を、事実⁽¹³⁾に於いて立証すべく、最も適當なるものとして私はここに、彼の小説『エス・ワール』を撰んだ。『エ

ス・ヴァール』が彼の作品全体の中でも最も傑出したものであるといふのは、既におほよそ定評となつてゐるからである。

この長江の口吻が、その芸術／通俗の二分法をも含めて、久米の「大凶日記」の記述に反響していることは明瞭であろう。いわば久米は、長江がその「偉大」さを保証した『エス・ヴァール』を手本にして、「彼等の芸術小説よりも価値のある通俗小説を」という位置を見定めていたというわけである。久米の「日記」には、「芸術小説」に対する一種負債のような觀念が確かに滲んでいるものの、にもかかわらず、その間隙について何事かが可能となる「ヒント」を、ゾーデルマンの『エス・ヴァール』に求めていたといいかえることもできよう。

久米が、ゾーデルマンに求めていたものは、決して小さくはない。それを再び漱石との比較でいうなら、漱石がもつぱらフェリチタスの「性格」に惹かれていたとするなら、久米にとつての『エス・ヴァール』は、おそらくそれ以上の「ヒント」を与えていたとみられるからである。その基軸となるのは、むしろ「親友と恋人との三角関係」ということになるわけだが、久米のいう「ヒント」の内実を明らかにするためには、『エス・ヴァール』のそれをまずふりかえっておかねばならない。

ゾーデルマンの『エス・ヴァール』において「三角関係」の中心にいるのは、フェリチタスという女性である。彼女は現在、大地主のウルリッヒと結婚しているのだが、かつてラアデンという男の妻であったとき、ウルリッヒの親友であつたレオと一夜の契りを結んだことがある。そのレオはラアデンを決闘で射殺して南米に

逃れ、四年後の今ブエノスアイレスから帰国する。再会したフェリチタスは、レオを忘れないために親友のウルリッヒと再婚したのだと告げ、ここにふたたび「三角関係」が復活する。彼らの恋と欲望は、昔と変わらぬ「信仰」によっておののく一方、産業革命以後に刻々と変わりつづける「農場経営」のありかたをめぐっても揺れ動き、そのなかで二人がどうしたら「破船」を免れるかに腐心しつづける。

長江の訳本に、久米の代表作のタイトルである「破船」という語句がみえていることにも興味をそえられるが、それ以上に読者は、久米によるその巧みな換骨奪胎ぶりに改めて驚くことだろう。レオとウルリッヒとフェリチタスが演じる「三角関係」に、野村と星野と澄子がそれぞれ擬せられているばかりではない。物語の要素をなす「信仰」と「農場経営」という小説的な彩り自体もまた、『螢草』執筆の大きな「ヒント」になっていることが知られるからである。「信仰」は澄子に代って野村の婚約者となる黒川秀子によって、さらに秀子のあとに恋人となる森戸淑子という二人の女性によって担われ、また「農場経営」は「医学」の世界へと置き換えられているからである。

しかし、二つのテクストのあいだの相違もまた大きい。すでにみたように漱石は、フェリチタスという女性の「性格」をヒントに美禰子を造型したとされるが、久米の『螢草』にはそうした「性格」を帯びた女性は不在である。いや「性格」の不在どころではない、「親友と恋人との三角関係」にあつて不可欠な中心となるべく、令嬢・澄子の存在がきわめて希薄なのである。それが希薄なのは、結局ここでの「三角関係」が、あのレオとフェリチタスの恋愛のように、彼らの「現在」までも拘束するものではないからである。澄子の意志は野村の親友であつた星野のほうへと明確に心変わりしており、そうである以上「消えぬ過去」は、ひとり帰国後

の野村にとってのみ「潜在的」に生きている愛の想念にほかならない。

ズーデルマンのテキストを師の漱石とひそかに共有しつつ、師以上の「テーマ」として久米が意気込んだ「親友と恋人との三角関係」ではあるが、小説は冒頭から恋愛の現場を喪失している。それゆえに、ここでの「三角関係」のゆくえは、主人公の野村を含めて「消えた過去」を「消えぬ過去」と思っていた男たちの、一種歯切れの悪い復讐の物語へと変貌する以外にはないのである。もともと、彼らの恋愛の構図には、星野の最初の恋愛の対象が黒川秀子であり、その秀子がやがて野村と婚約するという筋書きが設定されていて、澄子を軸にした「消えぬ過去」を星野を軸にしたそれへと変化させていることも見逃せない。したがって、久米が「大凶日記」でいう「僕の事件」との「相似」性とは、「消えぬ過去」という感傷的な枠組みだけだといってもよく、「僕の事件」との「アイデンティファイ」という作者の「恐れ」もまた、筆子・松岡の結婚報道によって導き出された作者自身の「大凶」意識がなせる妄想であつたといえなくもない。じじつ、冒頭にもあげた『蜚草』の宣伝は、「作者が関せし体験の、外伝と見んは障りありと雖も」、これを「悲しき一失恋者」の「記録」と見れば妨げなし」というふうには、「作者」の「体験」を微妙に差異化し、それを「一失恋者」の「記録」として絶妙に普遍化する配慮をみせていたほどなのである。しかしそうした差異化は、すでにズーデルマンの『エス・ヴァール』との関係においてテキスト自体が試みていたことでもあつて、それゆえに「信仰」と「農場経営」というズーデルマンの物語の骨格が、さらなる「ヒント」をもたらすものとして改めて注目されるのである。

3 偶然論のありか

「信仰」の趣向を共有しつつ、「農場経営」を「医学」のそれへと変換するもくろみが、『螢草』のなかでどのように表象されているかをみる前に、久米が見定めた「通俗的な名文」という野心的な宣言についてさらに触れておこう。それというのも『螢草』には、『エス・ヴァール』には決して見ることでできない「通俗」性への言及が頻出しているからである。テキストのなかで、ときに煩わしいと思えるほどに示されるこの言及は、人物たちの会話を通じて彼らが「偶然」に「邂逅」という場面のなかでたびたび顔を覗かせているのである。

たとえば、登場人物の一人が「下手な小説家がよく使ひさうな邂逅だね」といえば、もう一人は「今の通俗小説家だつてそんな古臭い趣向は立てない位陳腐ですな」といい返す。この例も含めて、テキストにおける「通俗」性への言及は、ほとんどの場合「筋書き」にかかわる小説的な「趣向」に対する批評という形を取ってなされているのであるが、もちろんそれらの批評には否定的なニュアンスが一貫してまわりついている。

この否定的なニュアンスは、また「かう云ふところがなくては、読者に受けまいと思つて拵へたヤマ場のやうだね」というふうに変奏もされるが、そういう言及をくり返しつつテキストは「併しこの作者は普通の通俗作家と違つて、殆ど嘘は書かない筈だからね」という感想を人物に担わせ、そうである以上「二人の関係もこの上ともに小説的に発展して行くでしょう」という会話として表されていく。つまり彼らは、自分たちが演

じつつある「偶然」の「邂逅」が、読者にとってはいかにも通俗小説的な趣向や筋書きとして受け取られかねないことを暗に認めながら、しかしこの「作者」が「普通の通俗作家」と違っているという言及を加えることで、否定的なニュアンスを越えていこうとしているのである。これもまた、「通俗的な名文」への過剰な自意識が異例ともいえる記述をテキストのなかに書き込んでしまったといえなくもない。

読者が、それをたんなるノイズとして受け流す可能性はむしろあるが、しかし、登場人物の「邂逅」における「偶然」性という問題は依然として残りつづける。なぜなら、筋書きの「偶然」性という問題は、まさしく小説における「通俗」性を判定する基準の一つでもあるからだ。それゆえに、ここでの「偶然」性の問題は、作者による「通俗的な名文」への意識が不用意に書き込まれたということにはとどまらず、その「偶然」性の扱い方次第によっては、通俗小説というジャンルをめぐる問題系そのものにも深くかわってくるはずなのである。

われわれにとつての出来事は、必然／偶然といった区分をたえず侵犯して起こっているにもかかわらず、人と人との邂逅にはときに「偶然」の印象がつきまとう。それは、われわれにとつての邂逅がまず「外的な出来事」として頭に思い浮かべられるからで、そこでの出来事の可能性が増大するとともに「偶然」性への顧慮は減少していくと九鬼周造はいう。⁽¹³⁾ この九鬼の指摘にしたがえば、『蜚草』における人物たちの「偶然」の邂逅もまた、「外的な出来事」に対する可能性の増大と偶然性の減少という関係として処理すればよく、邂逅それ自体に問題が存するわけではないことが知られよう。もちろん、われわれが必然／偶然という事象に関心を寄せるとは、そうした現象の核心部に横たわっているはずの不確定性や不確実性、あるいはカオスなどに目を凝

らすこともあるが、しかしテキストにおける「偶然」の表象は、まるでプロットの中に刺さった棘のように示されるのみで、それが通俗性への意識を喚起していることも見やすいところだ。

ここで改めて留意されるべきは、『螢草』のプロットが多く「路上劇」としてなされていることであろう。彼らのいわゆる「三角関係」も、その「内面」の観察によってではなく、まさしく外的な出来事としての「行為」の追跡として叙述されていることも、併せて留意されていい。それゆえに、彼らの「行為」の多くを占める登場人物の邂逅が「路上」でなされればなされるほど、「偶然」性への頻度が増大するのは当然のことなのだ。逆にいえば、そうしたプロットの生成が抱える問題についての作者の無自覚さが、不必要とも思えるノイズをテキストに書き込むことになったともいいよう。

それをいいかえれば、『螢草』における「通俗」性の問題とは、「路上劇」を軸として組み立てられたプロットの生成それ自体にひそんでいる。とはいえ、それが「通俗小説」と「偶然」性を結ぶ批評上のラインをなしている以上、その二つの関係を解くことは『螢草』というテキストを紋切り型の囲い込みから解放する手立てにもなるだろう。のちに詳しく述べるように、そのラインには「連鎖劇」という新しいジャンルとの交錯があつて、それもまた「偶然の邂逅」という小説的な「趣向」をつくりだしている秘密なのだが、その前に「偶然」性に対する語り手の反応の根拠について、しばらくテキストの外へと目を移しておかねばならない。

「偶然」性を問題系とする言説といえ、一九三〇年代における文学と科学の磁場があつたことは周知のことだが、しかしその前哨ともいふべき場がそれ以前にもあつた。このことは、案外知られていない。たとえば、武者小路実篤と影山哲雄とのあいだの論争などがその一つである。論争の発端は、武者小路実篤が「偶然者の

独言」〔科学と文芸〕大正五・二〕というエッセイを書いたことによっている。ここで武者小路は、両親が結婚したことも偶然なら、その二人から自分が生まれたことも偶然であり、それゆえに「自分とこの世の間の縁のうすいこと」を前提にして、自分が「生まれて来てよかつた」と思う人物になるためには、「この世の主」である「自然と人類の意志」に従って生きねばならぬと記していたのである。いかにも、武者小路らしい「独言」といつてもよからう。

これに反応した影山は、すぐさま「必然と偶然」（同、大正五・二）をあらわし、武者小路の「独言」が示しているのは「生に根柢をもつ愛と責任」の問題であると敷衍しつつ、ひるがえってその「生」に對する「内部の実感が薄弱」である者がすべてを「偶然」にするのだという批判を書きつけていく。これに對して武者小路は「偶然か必然か」（同、大正五・三）で答え、自分のいう「偶然」が不合理や宿命の意味に取られたとするならそれは誤解であって、「偶然」の意味は「石を投げたら偶然一匹の蟻にあたつて蟻が死んだ」という以外ではなく、概念の混乱をきたさぬようにと要請した。そこで影山はさらに「必然か偶然かに就て（再び）」（同、大正五・四）を書き、概念の混乱はむしろ武者小路の側にあつて、「現象界の物と物との關係」を超えて「偶然」といふ事を人類の觀念へまで押しすすめて無理をするから起つた事」なのだと批判しつつ、さきに武者小路があげた例について、改めて現象界における「偶然」の關係とは、たとえば次のように觀察されるべきなのだと言明してみせたのである。

石がある人に投げられて或る地点へ落ちるこの運動は、石にとつては必然なので、石からいへせたら、そ

こに虫が居ても鳥が居ても同じ事。虫から言はせると、虫がそこまで来たのは必然なので石があたつてもあたらなくても同じ事。この場合に石と虫との対立が偶然なので、石と虫とが衝突した後は二つの物の間に状態の変化が来る。そしてこの変化はまた必然に出来あがるもの。つまり一事物を主体とする時、その主体の状態は徹頭徹尾必然に支配せられて居るので、偶然とは物と物との対立（一定の時）を見る場合に言ひ得る事がわかります。

つまり、「偶然」論は、「物と物の関係」の「対立」が惹起する「状態の変化」という「必然」までをも含む、まさしく現象的な観察のなかで生ずる問題であつて、その洞察を欠けばたちまち通俗的なそれに墮すというのが影山の主張なのである。この景山の記述で誰でも思い浮かべるのは、志賀直哉の短篇「城の崎にて」（『白樺』大正六・五）であろうが、ここでは先を急ぐ。

『蜚草』における「偶然」論が、武者小路のそれではなく景山の主張と通底していることはいうまでもない。そのことは、このテキストが「偶然」を媒介とした「対立」を執拗に反復していることによつても明らかである。しかし、こうした「偶然」論の射程は、いわゆる通俗論議の盛況のなかにあつても、いちどもふりかえられることはなく、語られてきたのはいわゆる筋書きⅡ通俗性に対する耳障りなノイズとしてのみであつた。もちろん、そうした観察もテキストに頻出する人物たちの自己言及ゆえであるが、結果このテキストにおける「偶然と対立」についての趣向もまた、すべて葬られることになったのである。すなわち、影山のいう「石と虫」との「衝突」とその「状態の変化」という「現象的」な枠組みを、登場人物たちが織りなす「地上」と

「車上」の速度に置換して示そうとしたプロット（これについては、のちに詳しくみることになるが）をめぐる趣向としての「面白さ」についてである。なお、武者小路と景山の論争は、やがて小川政修「漸次変化と偶然変化」（同、大正五・八）などに引き継がれ、いわゆる進化論という思想的な枠組みが添えられることになっていくが、『蜚草』にそうした投影はない。

一方、『蜚草』における「偶然」論が、いわゆる「筋書き」に対する反応であつたことも逸することはできない。それについては、たとえば次のような批評を思い浮かべることができる。赤木桁平の「ドストエウスキ（ドストエフスキ）の作品に就いての断想」（『ホトトギス』大正四・三、のち『芸術上の理想主義』洛陽堂、大正五・一〇）がそれである。

彼の小説の構想は多く「偶然」といふ楔子で組立てられてゐる。實際彼の小説ほど「偶然」の頻発するものはすくない。中にも「虐げられし人々」や「白痴」や、「カラマゾフ兄弟」などはその筋が一際目立つて面白いだけに、初めから終りまで「偶然」づくめである。尤もこれ等の小説は新聞や雑誌に掲載されたものださうだから、日本でも夏目先生の小説が幾分筋で読ませる傾向があるやうに、作者自身が直ちに筋に拘泥するやうな無自覚な芸術家だといふ意味には決してならない。

いうまでもないが、久米と赤木は、ともに漱石の門下生同士である。その赤木の批評が、師の漱石を引き合いにしつつ、「筋に拘泥するやうな無自覚な芸術家」を標的にしていることを思えば、これが「併しこの作者

は普通の通俗作家と違つて」というテキストの記述にまで及んでいたことは十分あり得よう。またこの時期は、ドストエフスキーの翻訳が次々と刊行されていた折でもあり、たとえば『罪と罰』の翻訳刊行にあたって「新潮文庫月報（十一月）」（新潮社、大正三・一二）は、「ダストエーフスキーには、通俗的な面白味がある」ことを端的に告げてもいた。のちに、ドストエーフスキーも「高級は高級だが、結局、偉大なる通俗小説に過ぎない」（「私小説と心境小説」前掲）といつて憚らなかつた久米正雄であるが、それゆえに「どうかしてゾーデルマン位に行き度い」という彼の発言も、ドストエーフスキーとまではいわないにしてもという言外を含みが隠されているだろう。『螢草』における筋書きの「偶然」に対する語り手の反応には、こうした文学批評の展開が幾重にも重なっていたなかで、「筋に拘泥するやうな無自覚」さを回避するべく「偶然」を媒介とした「対立」という趣向として志向されていたのである。

4 修辞の冒険

偶然の衝突が、物と物の対立をへてそこに状態の変化をもたらせば、それはすでに必然であつて偶然とはいえない。景山の現象学的知見が教示するところであるが、『螢草』のプロットには、そうした現象へのまなざしだけではなく、出来事それ自体を編成する力学の作用も計算されているのである。その力学とは、たとえば「恋愛の潜伏期間」というような修辞的な言語のはたらきである。

それは、テキストの冒頭から機能している。承知のように『螢草』は、二年間のアメリカ留学から帰国した

野村辰雄という青年が、かつて彼と恋愛関係にあった女性を学生時代からのライヴァルであった星野四郎に奪われたことを知ること始まる。その女性とは、二人の師匠でもあった故秋山博士の令嬢澄子で、女学校に通う彼女の一举一動に「恋愛の潜伏期間」の徴しを見て心を躍らせ、その延長上で二人が結婚へと至ることは、いわば自明なことであった。しかし、結婚への猶予期間ともいべき留学の終了後に、早くもその成就を阻まれたというわけである。横浜の埠頭に彼を出迎えた人々を俯瞰的にとらえた映像的なショットは、野村の視線のさきに対象の不在を強く印象づけるとともに、彼女が親友に奪われたという噂を早くも彼の耳に入れていく。

二人の男による一人の女性の争奪といえ、いかにもありふれた恋の葛藤にすぎないともいえよう。しかし「通俗的な名文」を標榜する作家にあつては、それを漫然とストーリーに換えることではありえない。その一つが「恋愛の潜伏期間」というレトリックへの変換であつて、この「潜伏」というレトリックは、やがて二人の研究上の葛藤すなわち「恙虫病」の病原体をめぐる「医学」上のそれに重ねられるという統辞性をみせていくことになる。「医学」上の葛藤とは、やがて星野の妻になった澄子と、野村の恋人になった淑子という女性二人が、揃って最上川流域の有毒地で「恙虫」に刺され、それが発病するまでの「潜伏」期間に急いで治療薬を発見しなければならないという切迫した場面としても表される。

この恋愛と医学における「潜伏」という修辞的なモチーフは、そこにもう一つの「潜伏＝闘争」の物語が配されることで、複線的な構造がもたらされる。アメリカ帰りの船内で野村が知り合った森戸子爵とお駒の恋愛がそれで、かつて森戸家の小間使いとして働き、のち新橋の芸者となり、現在は本郷のカフェにつとめているというお駒を、子爵がひそかに探しているという秘められた恋の「潜伏」である。こうして「潜伏」の修辞学

は、「恋愛」の敗者が「医学」の勝利者に変貌を遂げ、子爵が「身分違い」の恋愛を乗り越えて「平民的」な結合を果たすという二重の構造を形成してもいたのである。

しかも「医学」上の「潜伏」には、のちに詳しくたどるように、当時話題となった東京帝大と北里柴三郎率いる伝染病研究所の「対立」という事件を下敷きにすることによって、従来の「通俗小説」という枠組みに、社会的な、また時事的な話題の彩りがもたらされてもいるのである。すなわち、久米にとって「通俗的な名文」というマニフェストは、芸術／通俗という二項対立的な評価それ自体を転換するべく、文字通り野心的な試みであって、芸術／通俗という基準なき二分法が問題なのではなく、むしろその「境界」をいかに巧みに隈取るかが、テキスト生成の志向を支えていたというべきなのである。

その「境界」にひそむ、目に見えない「潜伏」の修辭は、彼らの行動を目にみえる「速度」の表象と重ねつつ、その二つを複合的なプロットと化していくところにもみられるのである。帰国後の野村は「恋愛感情の潜伏」を澄子に確かめるべく箱根芦ノ湖に赴くが、かろうじて彼女らの部屋のこちら側に留まり、澄子から得ることの出来る「戦利品」はたんなる「贖罪の言葉」にすぎないという思いを抱く。そうして箱根新道五里を人力車で戻る間に、ふと谷底に飛び込もうとして岩上の醜い死骸を想像して思いとどまり、東京へ帰って「毒薬」を仰ぐことを心に決めて、車夫を督励しつつ塔ノ沢へと疾走させる。その途中で、彼を心配してここまで自動車を飛ばしてきた友人の黒川金吾と「運良く」遭遇する。テキストは、「戦利品」や「贖罪」や「毒薬」という言葉を恋の表徴として前景化する一方、「偶然の邂逅」という通俗小説の「趣向」をめぐる最初の難題へとさしかかっていくのである。

ここでみるべきは、彼らの「邂逅」が「偶然」になされたという記述にのみあるのではなく、「自動車」と「人力車」という乗りもの、いわば現代文化の尖端的な現象としての「速度」とアクセスするべく試みられていることにある。国府津經由の「列車」で恋の修羅場に向いた野村が、箱根塔ノ沢における「人力車」と「自動車」の遭遇という偶然によって、彼を死の淵から救出する。こうして「列車」と「人力車」と「自動車」によって織りなされた「偶然」の表象は、やがてテキスト全体を覆ってプロットの「速度」を早めていることに気づかされるといつてもいいだろう。遭遇し、衝突し、擦れ違い、見送るなど、「車上」と「地上」を交錯させる語りは、そこでの眼差しの交換をそのつど映像的な場面として喚起することで、読者の「読む」行為を「見る」行為へと移動する、いわば可変的な動線の境界上へと誘惑していくのである。

可変的な動線は、「車上」と「地上」の遭遇や衝突だけではない。いうところの「三角関係」を明確な「対立」に置き換えることも含まれる。たとえば、野村と運良く邂逅した黒川は星野との「談判」に赴き、君は卑怯にも他人の恋人を「掠奪」したのだと詰め寄る。それに対して星野は、澄子と自分が恋に落ちたのは、人との「関係」が変っただけで「掠奪」とか「所有」とかという問題ではないと反論する。そのうえで、そもそも男女のあいだの「恋愛」は「道徳」さえも「超越する」のだと主張するのだが、黒川は「道徳」は「愛を基本とする」べきだといって食い下がってはみるものの、「人生は争闘の世の中だ」という星野の言葉を受け入れることで、ここに「談判」が決裂し、「戦端」が切って落されたと告げられる。

この争闘、談判、戦端という言語表象も、「潜伏」と並んでこのテキストにおけるもう一つの修辭的な編成の力学を形成している。その起点となるのは、娘の結婚相手は「大学教授か、博士」でなければならないとい

う澄子の母の宣言であるが、しかし肝心の当事者である野村は、そうした争闘からたえず降りようとするばかりで、逆に友人たちや女性たちが彼をその場所へと押し戻すのである。とりわけ後者の役割は大きく、すでに恋敵となった澄子をのぞく女性のすべてが、彼をたびたび人生のリングに上げようと画策するのである。『蜚草』は、作者のいう「三角関係」の物語どころか、星野・澄子と闘う彼女らの代理戦争という趣きさえ呈している、明治の「家庭小説」における女性たちの多くが、ものいうこともままならぬ「ミュート（弱音器の⁽¹⁸⁾声）」の持ち主であつたこととの差異をここに見て取ることもできよう。

「弱音器の声」の持ち主は、あるいは野村のほうだともいえる。自己に対する自信のなさや相手への信頼のなさから自分自身を他者に暴露できず、ただ「妄想的アイデンティティ」を募らせるばかりの野村に、第三者が「共謀」していく構図がそこに生まれる。そのアジトとなるのは、小石川茗荷谷にある婆やの家、つまり塚田清の住み家である。漱石の『坊っちゃん』を彷彿とさせる設定であるが、故郷もなく身寄りもないとされる野村は、清によって代表される「母のやうな場所」から「人生の戦場」に赴くことになるのだが、その家を最初に訪れるのが黒川の妹の秀子で、「基督教の信者」である彼女は星野を許せと告げに来る。

その秀子は、野村の家には「人力車」でやって来たのであるが、帰途は「電車」という設定になっていて、近くの停留所から電車に乗り、上野広小路で別の路線に乗り換えるために停留所にたたずんでいたとき、自分をめがけて疾走してくる「自動車」を避けようとしてよろけた拍子に、箱根から帰って来た星野の「人力車」に衝突して秀子は発熱する。そうして発熱と失恋に苦しむ秀子と野村は、連れ立って鎌倉に赴き、やがて恋に落ち婚約まで交わすことになるのである。すなわち、「乗り換え」ようとしたときの「衝突」が、野村が澄子

から秀子へと愛の対象を交替することになったのであるが、野村と星野の「争闘」を避けるべく心を砕いた秀子は、いわば自身が「衝突」することによって、その「許し」をもたらしたことになったのである。そればかりか、この秀子の最初の恋人が、じつは星野であったことが読者に告げられることによって、野村の「乗り換え」以前に、すでに星野における秀子から澄子へのそれが成されていたという執拗な修辭性が施されているのである。

もちろん、気弱な野村に「乗り換え」をする度胸などはない。したがって野村が、澄子から秀子へ「乗り換え」るためには、さらなる共謀者が必要となる。鎌倉の駅で偶然再会した森戸子爵である。ここで子爵は、「時世遅れ」の失恋で悩む野村に「秀子さん争奪戦」を提起し、彼女に花束を贈って野村と「交戦状態」に突入したことを告げるが、しかしそれは野村を秀子に接近させるための「技巧的な恋愛」であって、自分には三年前に別れた恋人の面影が忘れられずにいるという言葉で「交戦状態」は霧散する。この森戸子爵の「共謀」は、「親友と恋人との三角関係」という既定のテーマを、まさしく「漱石先生以上」のものにするべく男と女のいわば「欲望の三角形」として編成し直したともいえるが、しかしそれは子爵みずからの「潜在的」な恋の意識を「顕在化」するための行為にほかならなかった。

その子爵のいかにも修辭的な恋の冒険の過程で、野村の「乗り換え」もあっけなく消失する。「下世話」でいう「振られた者どうし」の論理によって結ばれた二人であるが、気弱な野村と病弱な秀子というカップリングには当初から「潜在的」な危うさが見えていて、しかもその危うさは塚田清の発疹チブスの発病によって「恋」から「医学」の場所へと「顕在化」されることでたちまち溶解されていくからである。そのとき、東京

へと急ぐ野村と鎌倉の駅で「擦れ違う」のが森戸子爵の妹淑子で、語り手はその彼女が「潜在的な嫉妬にも似たもので、ちらと秀子を野村と見比べた」と語り、さらに秀子と淑子のあいだには「無意識の敵意」と「親しげな友愛」が交錯していたとも語るのである。ここにもまた、「潜在」する「恋」と「病」の修辞学が重なる場所がある。

この修辞学は、やがて再度反復される。それをもたらすのは、またしても「車上」と「地上」の衝突という「偶然」なのである。淑子に乗せた「自動車」が野村をはねるといふ路上劇がそれで、このとき野村は星野と澄子が日比谷大神宮での挙式から築地精養軒における披露宴へと向かう車列を見送ったあと、打ちひしがれるままに銀座の歩道を歩いていたところであった。この挙式といい、披露宴といい、すでに読者は新聞紙上で漱石の令嬢筆子と松岡譲がたどったコースとして知らされていて、久米ならずとも改めて「僕の最近の事件」を想起させるに十分な場面であるが、テキストはそこに一つの惨劇を持ち込んでいたことになるわけだ。しかも、はねた「自動車」は澄子の妹である輝子が所有する車であって、それが契機となって輝子は姉と「対立」してまで野村の研究の資金援助に立ち上がるという筋書きになっている。「偶然」を介したあらたな「衝突」が、さらに男女の相互「乗り換え」をもたらすという修辞的な反復がここにもある。もちろん読者には、ここでの惨劇によって、作者の失恋事件の悲痛さをよりリアルに想像する自由があるとはいえ、しかし『蜚草』の精読者にあつては、テキストが示すこの念の入った修辞的なプロット編成の冒険を無視していいという理由にはならないであろう。

5 文明の副産物

徳富蘇峰（猪一郎）は、『大正青年と帝国の前途』（民友社、大正五・一二）という評論のなかで、大正青年のタイプを「模範青年」「成功青年」「煩悶青年」「耽溺青年」「無色青年」の五つに分類していた。蘇峰の意図は、「国家」の意識を背負っていた明治期の青年と大正期のちがいを鮮明にすることにあつたわけだが、この分類によってみれば、野村と星野とはまさしく恋愛と功名に過敏な「煩悶青年」と「成功青年」のタイプを代表していることになる。むろん、野村の友人である黒川は「模範青年」を、森田子爵は「耽溺青年」の役割を担っていることはいうまでもない。

この蘇峰による青年の類型化を反転すれば、黒川金吾による女性たちの類型化となる。彼にしたがえば、女性には「四つの美」があつて、男性はそれらの美を自分の好みによって選択するのだというのである。「四つの美」とは、「清麗」「端麗」「豊麗」「艶麗」の四つで、そしてそれはそれぞれ秀子、淑子、輝子、お駒に該当するという。西洋絵画の領域では、女性美の典型を「美、愛、貞節」の三美神に擬して描くことはつとに知られているが、この黒川による分類はすこぶる便宜的で、かつ効率的な人物批評以上ではなく、もとより「典型」にはほど遠い。もつとも黒川のねらいはほかにあつて、彼が恋する塚田咲がそのどれにも該当しない「可憐」な女性であることを特権的に示すことにあつた。

この黒川による分類が示された地点で、お駒という女性は登場していない。しかし、すでに読者には、彼女

にとつての問題が何であるかを推測することは可能であつた。黒川が恋する塚田咲には姉が一人いて華族の家に奉公にあがつていたが、今は行方が知れないという情報がそれで、すなわち塚田咲の姉探しと森戸子爵の恋人探しの対象がじつは同一人物であるという探偵的な想像を、読者の脳裏に「潜在的」に結ばせていたのである。しかも、そのお駒は、傷心の野村が心を癒すべく通いつづけていた本郷のカフェ・リラにいたと告げられていく。

お駒の登場にあたつて、テキストの語り手が示していたのは「珈琲店と連鎖劇は、実に近代日本文明の二大副産物である」という注釈である。「副産物」とは、「平民的な満足を買ひ得るところ」だともされているが、ストーリーの展開でいえば、「珈琲店」とは姉探しと恋人探しを一つの舞台空間に集合させる「装置」として機能している。この「平民的な満足」という言葉には、かつて瀬沼茂樹が明治の「家庭小説」とは異なる大正期「通俗小説」の特色にあげた「社会性または問題性」（『文学』昭和三一・一一）を証するものとして思い浮かべることもできよう。だがその反面、蘇峰のいう「帝国の前途」への問題意識を喪失しつつ、それに代わつて「文明の副産物」を消費的に享受する大正期青年の特徴を表象するものであつたともいい得よう。また、それについては『螢草』の連載終了時に、雑誌『中央公論』（大正七・九）が「新時代流行の象徴として観たる「自動車」と「活動写真」と「カフェ」の印象」という特集を掲げていたことも、ここにいい添えておくべきだろう。

そのカフェの客たちに、決して「男に惚れない女」とされ、相手はもしかすると「華族の坊ちゃん」ではと噂されているお駒は、華族であろうと誰であろうと男女の関係は「対等」でなければならぬと主張する。こ

のお駒の信念は、すでにこれまでの「潜在」的な因縁を浮上させるに十分であるが、と同時に、この場面は、すでに述べた「通俗小説でもなければ起らない話だ」という筋書きの結節点をもなしており、それを受けつつ彼らは自分たちがよつぽど「小説的に出来」ており、それならばいっそ「小説的に発展」するべきだという、奇妙な促しをみせていくところでもあったのである。

なるほど物語は、彼らのいうように「小説的に発展」する。子爵と妹による懸案の人探しを「文明の副産物」であるカフェで果たしたテキストは、野村の新しい戦いの場である「恙虫病」の発生地、すなわちお駒と咲の伯母・清の故郷である山形県西山郡へと人々を移動させていくからである。漱石の「坊っちゃん」が最後に帰るのも「清」のところであるが、『蜚草』においては、関係する登場人物に蔓延している「潜在」的な「恋の病」を解決する場所として彼女の故郷が選ばれているのである。人々の集合性を一つの舞台空間に凝縮して見せるところに、劇作家でもある久米のドラマツルギーの一端が覗いているともいえようか。

東京本郷の「珈琲店」が、これまでの「偶然」の邂逅を、まるで「必然」でもあったかのように可視化し、かつその集合を以て「平民的な満足」をもたらす文化的な装置であるとするとするなら、もう一つの「文明の副産物」として語られた「連鎖劇」もまた同様な機能をみせる装置である。演劇と活動写真の組み合わせになるこの装置は、観客が居ながらにして内と外のドラマを同時に見ることを可能にさせているからである。

演劇と活動写真とを文字通り連鎖するという、この特異なスペクタクルについては、すでに「活動写真の新研究」(『新小説』大正六・八)などによってその特徴が紹介されていた。そのなかで、たとえば坪内士行「西洋の連鎖劇の暗示する諸問題」は、次のような例を挙げていた——情の薄い夫に連れ添った美しい夫人が心の迷

いから男を引き入れ、やがて二人は急行列車で逃げるが、それを知った夫が兩人を自動車で追うという芝居で、追うまでが実演で演じられ、列車と自動車競争する場面が活動写真になっている、と。坪内は、この他にも「オセロ」の第二幕第一場のサイプライス島の港の場や、「ニーベルング」でのライン川の実写などの例も紹介したうえで、イプセン劇以来「劇が耳に訴へることをのみ第一として来た反動」として、現在の舞台劇が「見る目を先づ悦ばし、その視覚の感に訴へる手段の講じられるに至った」という現代演劇が抱える「問題」のありかをとらえていた。

次いで、小山内薫「活動写真で見た名優」も、いわゆるボビイものの一つについてふれ、ボビイが巴里から維納へ来るまでの汽車の道中などが活動写真で見せられ、やがて見物席の上をボビイの実物が妹のフォンフォンと風船に乗って舞台に降りて来て一幕物の家庭劇を実演するという連鎖劇を紹介していた。このエッセイにおける小山内の関心事は、舞台の俳優が映画の世界に次々と進出していることへの注目にあったのだが、そうした新しい動向のなかの一つとしてこの連鎖劇を浮上させていたのである。連鎖劇という「文明の副産物」は、洋の東西をすでに横断していたというわけである。

しかし、久米正雄にとつての「連鎖劇」はもっと身近なところ、おそらく井上正夫との結びつきにあったとみられる。周知のように井上正夫は、新派の高田実に師事して田口掬汀作『女夫浪』の秀夫役で認められ、ほどこなく柗本清と新時代劇協会を結成してショーやストリンドベルクらの翻訳劇を上演したのち、再び新派に復帰する。しかし、井上の回想記『化け損ねた狸』⁽¹⁹⁾（右文社、昭和三二・九）によれば、そうして復帰したものの「新聞小説の脚色物でつなぎとめて来た新派劇の人気」が「相当行き詰りかけて」いて、それなら「いっそ大

衆の中へ飛び込んで行くのも意義が深い」と思っていた頃だという。そうした時期に楽屋に遊びに来ていたのが山本有三や久米正雄で、前者を通じて連鎖劇で人気を得ていた浅草の「みくに座」へ出るようになったという。大正四年八月のことで、そのことは山本有三「井上君とぼく」(『演芸画報』大正一一・一二)でも回想されている。また久米自身も、短篇「手品師」(『新思潮』大正五・四)において、生活のために匿名で連鎖劇を書く若い座付作者をとらえ、芸術と職業とのあいだで揺れる彼の焦燥感を描くなど、「連鎖劇」への並々ならぬ関心をみせていたのである。

井上による連鎖劇の第一回公演は、山本有三が書き下ろした「搭上の秘密」で、千葉の銚子へロケーションに行ってから臨んだという。以後、彼は大衆の圧倒的な人気に支えられて、浅草で開拓した新しい観客を率いて翌年には本郷座へも進出する。こうした井上の沸騰する人気ぶりについては、上田雅一「井上正夫・出演の連鎖劇演目」(『舞台大変 名優井上正夫伝』創風社出版、一九九三・一二)によっても知ることができるが、またそうした演目の実際については、創刊されたばかりの映画雑誌である『活動写真雑誌』が次々と伝えていたところでもある。

井上の連鎖劇出演は、新派内部における確執へと発展する。たとえば『都新聞』は、その模様を「伊井河合―連鎖俳優の紛擾」(大正五・一〇・一六―二四)として連日のように報じていた。それによれば、もともと新派には興行としての活動写真に出演することへの根強い批判があったところに、よもやと思った井上までが連鎖劇へ進出したことで批判が噴出し、連鎖劇出演者を一座から除名するなど大きな騒動になったというのである。しかし、こうした新派内部での確執は、やがて連鎖劇というジャンルへの本質的な批判、すなわち舞台と

活動写真との折衷的な性質をもつ連鎖劇が活動写真の将来性を阻害しかねないという批判を迎えることになり、井上は再度創作劇へと向かうことになるのである。その最初の演目に彼が選んだのが、徳田秋声『路傍の花』（真山青果脚色）と久米正雄の「地蔵教由来」であった。『路傍の花』はいうまでもなく『螢草』のあとを受けて同じ『時事新報』（大正七・九・二一―八・三・一三）に連載された秋声のいわゆる通俗小説であって、ここにも久米と井上の結びつきの深さをうかがうことができよう。

『螢草』が、この「連鎖劇」というジャンルに言及していることの意味は、たんに井上正夫との結びつきにとどまるわけではない。それは井上の回想でも明らかのように、これまでの新派劇を支えてきた新聞小説＝通俗小説の劇化という方向の「行詰まり」が、久米正雄にも共有されていたことを物語っている。したがって、久米のいう「芸術小説よりも価値のある通俗小説を」というその「価値」のなかには、通俗小説＝新派劇という従来の組み合わせの方向転換が目されていたであろう。劇作家でもある彼にとっては、劇の「あいだ」に活動写真を挿入するというその斬新なくみみの「面白さ」が、まさしく「価値のある通俗小説」の試みとして、叙述自体の変容を促してもいたであろう。それをいいかえれば、『螢草』というテキストは、物語を従来のように読む読者と、都市空間における人々を観衆のポジションへと再配置する、その二つの様式との「あいだ」で生成されていたといってもいいのである。

いわゆる映画説明者としての「弁士」の存在をも含めて、今とは異なる「見世物」としての性格を多分に有していた初期活動写真が、その映像的な視覚性をより特化＝純化する映画へと移ってゆく経緯についてはすでに指摘があるが、連鎖劇はそうした映画史の枠組からも逸脱している。それは、じつに変則的な表象様式であ

って、その実際についてはやはり経験者の言葉を聞くのがいいだろう。井上は同じくさきの回想記のなかでこう述べていた。

要するに、舞台劇の間々に映画を挟んで見せるので、舞台では充分に効果の出し得ない乱闘の場面だとか、追つ駆けの場面だとかを、初日前にロケーションに行つて撮影して来るのです。前の場面が終ると、舞台の前面に白いカーテンが降りて来る。場内の電気がパツと消えて活動写真が映るといふわけです。役者はカーテンの裏か舞台の袖にかくれてゐて、映画に合せて台詞だけ喋るのです。（略）そして活動写真の場面が済むと又カーテンが上り、パツと場内の電気が明るくなつて、次の実演の場面に変るのです。

観客の視線をいつときフィルムのなかに連れ出し、やがてそのフィルムのなかの役者が目の前に実物として登場する。それが活動写真と異なるのは、フィルムの台詞が弁士の声によつて担われていたのに比べて、フィルムと舞台の台詞が同じ役者の声によつてなされるということにある。いわば実写と実演とを二重に舞台に現出するこのライブ・パフォーマンスは、活動写真以上にその「見世物」性をより際立たせながら、当時の大衆に観客を熱狂させていたといつてまちがいはなからう。

この連鎖劇を「文明の副産物」だとする『蜚草』には、そのライブ・パフォーマンスへの驚きが隠されている。映像への没入と演劇的な観客への再帰という、この奇妙なパフォーマンスのありよう自体、小説テキストにおける語り手の動揺を促さずにはおかない。「路上」における人物たちの邂逅という視覚性と、彼らの心理

に「潜在的」にひそむ恋の病とを同時に語る語り手の動揺である。いわゆるスキャンダルとしての「僕の事件」はどうあれ、男女の関係としてはありふれた三角関係のドラマを、邂逅、衝突、乗り換え、擦れ違いなどの「路上劇」に仕組んで、それを視覚的な効果とともに見せようとするにと、その顛末を劇的に辿ろうとする演劇的な要素とのせめぎあいをもたらす動揺である。すなわち、「偶然」と「速度」による複合的なプロットの趣向は、まさしく実写と実演の組合せを目の当たりにしている観客の動揺と感興に通じていたのである。

したがって、「下手な小説家がよく使ひさうな邂逅だね」という登場人物の合いの手は、たんに「通俗小説」の性格をいい募るノイズとしてあるだけではない。連鎖劇が、フィルムと舞台とを同じ役者の「声」によって結んでいたように、登場人物の「発話」と語り手による「語り」の機能をその同一性によって保障しながら、「見せる」効果と「読む」効果とを重ねたパフォーマンスとしての一環なのであって、フィルムのなかの役者を再び舞台の実演者として召喚したと同じ効果をねらったものといってもいいのである。そのことは、小説のなかに顔を出す作者という、よく指摘される位置づけとは異なっており、登場人物がみずからの演出家を信じつつ、同じ役者として次のシーン以後にも登場するという宣言でもあったのである。

しかし、『蜚草』にみえるのは、そうした俳優の「声」と「身体」によるトリッキーな同一性ばかりではない。井上のいう、「舞台劇の間々に」挟まれる「映画」の部分においても同様な工夫があった。すなわち、「乱闘とか、追っ駆け」といった場面をスクリーンに写し出すという工夫で、たとえば箱根山中における追跡シーンといい、上野の交差点における衝突といい、また鎌倉駅のホームにおける擦れ違いというように、まさしく「ロケーション」を意識したシーンが次々と描かれているからである。

これら大衆の人気を得た連鎖劇が、芝居小屋の世界にのみとどまるとは到底考えられない。じじつ、文芸誌の『文藝倶楽部』は、「連鎖流行純劇圧迫」の記事（大正五・一・三）を掲げる一方、新しい企画として「誌上の連鎖劇」⁽²⁾と銘打った作品を次々と掲載してもいたのである。もちろん、この連鎖劇が一過性の流行にとどまったとはいえ、新派を支えた明治の「家庭小説」の演劇化があくまでも言葉Ⅱ台詞に依拠していたことをふまえ、やがて「純劇」そのものが著しいパフォーマンス性を加えていくのを見ると、映画と演劇の「あいだ」を媒介する連鎖劇を再考する余地はあるだろう。いつの時代にあっても、大衆は、制約をはみ出すものを好む。まさしく連鎖劇は、かの古典劇以来、戯曲の約束ともされる時間の制約のなかに視覚的な空間を挿入することで、いわば時空を超えたパフォーマンスの場と化す魔法であったともいえようか。そうした存在を小説というジャンルの外輪にみいだすとき、久米の『螢草』は、「読む」と「見る」ことを同時に可能にするテキスト、いわば多元テキストモードともいえるべき性格を備えているという点において、同時代の通俗小説とは峻別されねばならない。

6 恋と科学の戦争

カフェや連鎖劇といったいわゆる「新時代流行」の文化的な装置とともに、『螢草』にはさらに新しい「科学」の時代を印象づける話題へのアクセスがあった。塚田清を死に追いやった発疹チブスの病原体をめぐる抗争がそれである。清との約束を果たすべく野村は、ひたすら研究室に立て籠もったのち、その病原体としてス

ピロヘータを発見するが、一方星野は自身の発見したそれが「恥垢スピロヘータ」であることを隠しつつ、野村を出し抜いて学会で発表するというあくどい手口を見せる。

この抗争についても、じつはふまえられた話題がある。しかしそれは、よくいわれるように小説の材源にとどまるものではない。⁽²²⁾ それというのも、この話題は、『中央公論』の大正五年五月号に掲載された鉄拳禅の「全国医学大会に於ける青山派及び北里派」をはじめとして、さらに翌年に出された『黒潮』七月号（ちなみに、この号には久米の「或る求婚者の話」が掲載）の施無畏庵「医師の見たる杏林の人物」や、『中央公論』九月号（同じく久米の戯曲「心中後日譚」が掲載）における特集「北研と伝研の人々」などとともに、同時代の人々の関心を共有していたからである。

「伝研」とは、もともと北里柴三郎が明治三十三年に内務省所管として開設した伝染病研究所で、治療血清の製造などを手がけていた機関であるが、それが大正三年に突如内務省から文部省に管轄が変更になる。東京帝国大学の青山胤道が、ときの総理大臣兼内務大臣の大隈重信に画策したものとされるが、しかし北里には何ら事前の連絡がないままに東京帝大の傘下に入ることが明らかになったため、彼はこれを不服として即刻辞表を提出し、所員一同もまた彼に殉じて総辞職するという挙に出た。野に下った北里は、北島、志賀、秦、宮島らを率いて、芝白金三光町に私立の北里研究所すなわち「北研」を新たに設立し、ここに東京帝大に併合された「伝研」との抗争が大きな話題となっていたのである。

そのうちの一つ、『中央公論』の特集号における梅澤清風「北研の人と伝研の人」によれば、両者の抗争はまず発疹チブスをめぐる「病原体」発見のメディアへの報告となつてあらわれ、なかでも伝研の仁木博士が

「発疹チブス患者及同病に罹つた猿の尿中より一種のスピロヘータ」を発見したという報道を契機として、以後「雨後の筍の如く出た病原発見」の過熱ぶりが次々と報じられたという。しかし、梅澤によれば、

偕て斯く迄「発疹チブス」「猩紅熱」「麻疹」「伝染性馬貧血病」と何れも其病原はスピロヘータなりとて僅々二ヶ月間に伝研より発表されたが、氣の毒にも仁木の発疹チブス病原体も、芳我の猩紅熱病原体、麻疹の病原体何れも病原体でも何でもなく、人間にも猿にも、陰部を不潔にして居る者の局部の垢の中に内重つて居る「恥垢スピロヘータ」であるといふ事が、北研の博士草間、古賀等によつて看破され、昨今学界の噴飯的一話柄になつて居る。

という有様だったとある。さきにみた野村と星野の抗争を示す「恥垢スピロヘータ」のエピソードが、この記事をふまえていることは明らかである。つまり、『蜚草』における物語の骨格は、この二人の青年による恋の闘争にメディアが伝える「北研と伝研」の抗争を重ね合わせることで、より重層的に生成されていたのである。青年の医学者といえは、すでに言及した徳田秋声の『路傍の花』もまた、加賀美医院の養子という宿命を抱える邦介が、アメリカからの帰国後すぐに、結婚の対象を雪野から愛子へと変えることを余儀なくされた物語であったことが想起される。この二つの作品、よく似た設定であることに驚かされるが、しかし後者の邦介は医者としての内実をほとんど欠いているのに比べて、前者の二人にはある種の社会的な実体性が付加されていることも興味深い。

もとより、その実体性は、かつて平林初之輔「作家としての久米正雄」(『中央文学』大正九・八)が的確に評していたように、登場人物の「社会に於ける活動」を喚起するというより、「奇しき運命の糸」をめぐる「舞台に於ける活動」とみるのが妥当であろう。それは、さきの梅澤の引用でもみたように、報じられた抗争の枠組み自体が多分に芝居がかっていたことからくともいえる。とりわけ久米が野村と星野の抗争の枠組みとした「北研と伝研」についての報道は、「医学界の赤穂事件」という説話論的な表象が示していたように、多く「北研」寄りの記事に傾いており、それがドラマの大団円としての「復讐譚」を導いていたともみられるからである。

小説における文化的なネットワークの導入は、その挿話と引用の相互規定によって支配されることは、改めというまでもない。たとえば「北研と伝研」をめぐる社会的な抗争には、いわば「帝国日本」における「民」と「官」の再編というプログラムのなかに、政治的な「力」の所在を端的に見て取ることができるが、しかし『蜚草』にあつてそうした「力」の所在は、メディアの欲望が表象する「復讐譚」を枠組みとする恋の抗争へとふり向けられることで見失われている。発疹チブスから恙虫病に至るまで、この時期に顕在化しはじめた「病原体」の発見をめぐる露出する「帝国」のテーマは、「感染」という修辭的なルートを同じくする「恋の病」を癒すメロドラマへと、その位置をずらされているといいかえてもいいだろう。では、潜在する「恋の病」のドラマを一挙に顕在化することになる「恙虫病」とは、そもそも何か。

古来「恙無し」という言葉があつて、「恙虫病」が長らくその語源ともされてきたのだが、現在ではその病氣以前にこの言葉の意味はあつたとされている。その「恙虫病」が新潟・山形を中心に蔓延しているという情

報を、野村の研究室をたずねて来た小島博士がもたらし、病原体の発見に向けた研究を慫慂することで、彼をふたたび奮い立たせることになる。

その「恙虫病」であるが、宮村定男『恙虫病研究夜話』（考古堂書店、昭和六三・七）によれば、まず信濃川、阿賀野川沿岸において患者が蔓延し、明治三十七年に新潟県議会が北越医学会に調査を依頼して以後、急速に知られるようになったという。議会の要請にまず応じたのは、新潟病院の医師たちであるが、ひきつづき県は内務省にも依頼し、北里柴三郎の伝染病研究所から技師北島多一、宮島幹之助、浅川範彦らが派遣され、さらに東京帝大の緒方正規も衛生学教室のメンバーを率いて参加する。ここに伝研、東大、新潟病院の三つの研究グループが結成され、病原体の探求をめざして本格的に研究が開始されたという。

それが伝研の東京帝大への移管以後、二つのグループの抗争が激化したことはくりかえすまでもない。星野に出し抜かれて自信をなくしていた野村を訪れた小島博士は、「ばくち民間の者は伝研嫌いだね」と述べていたが、まさしく「伝研」が東京帝大に移管されたことをふまえた発言であることが知られるが、この小島博士が「北研」の宮島幹之助をモデルにしていることは念を押すまでもなからう。そうして伝研グループは、阿賀野川沿岸の中蒲原郡巢本村論瀨に、北研グループはその対岸の北蒲原郡安田村にそれぞれ本拠を構えて相対峙していたという。しかし、『蜚草』の野村と星野が対峙するのは、阿賀野川沿岸ではなくて、じつは最上川沿岸なのである。

土方定一「山形の関根正二」（『大正・昭和期の画家たち』木耳社、昭和四六・四）によれば、久米が恙虫病の題材を得たのは関根の友人で山形に住む村岡黒影からだったという。関根は、久米が舞台監督をした大正七年五

月の国民座の上演（有楽座）において、生田長江の戯曲「円光」の背景画を描き、また久米の「地藏教由来」にも百姓の一人として出演した経緯を持つているが、それをふまえたうえでの指摘である。

しかし、テキストに設定された地名の正確さを吟味するとき、土方の指摘では曖昧すぎる。それには、『中央公論』もその名をあげていた長与又郎の逸事が参考になる。『長与又郎伝』（長与博士記念会、昭和一九・四）によれば、長与は大正四年に第一高等学校の友人川村麟也の講演を聞いて以降、恙虫病に興味を抱き、最上川流域の山形県谷地町を選び研究を開始したとされている。また、この「山形県谷地町」における恙虫病の実態については、山形県警察部の技師鶴来時文が記した『山形県の恙虫病』（非売品、大正四・七）が詳細に報告していて、そのなかに長与が赴いた「西村山郡谷地町」がみえている。

山形県の「西村山郡」とは、いうまでもなくお駒と咲の伯母である塚田清の故郷として設定された地名である。ただし、テキストに描かれた地名をより詳しくいえば、野村が赴いたのは「谷地町」に隣接する「溝延村」である。この地に到着するや野村は、その村でひとり恙虫病と闘ってきた「徳爺」という老農に援助を乞うが、しかし彼は外来の研究者に反感を持っていて、お前もまた「怖なびつくり谷地町あたりの遠くにゐて」何とか研究材料を手にしたといつては「エラさうに東京へ引返す仲間」の一人ではないかという。つまり、「溝延村」は「谷地町」よりもなおいっそう「有毒地」だという設定なのである。そしてその有毒地において、「恋の戦争」の原因となった澄子を死なせるという結末を迎えることにもなっていて、こうした地名の微妙な設定にも、彼らの「三角関係」を惨劇と化す場所を丁寧かつ効果的に選んでいたことが知られよう。

一方、野村を慕う森戸淑子もまた、みずからの恋に最終的な決着をつけるべく「小さな焰」を掻き立ててい

たと語られている。じつはこの「小さな焰」にも下敷きがあつて、スウェーデンの女性作家セルマ・ラーゲルレープの『基督伝説集』(Kristuslegenden 一九〇四)のなかの一篇「ともしび」の読み替えなのである。淑子は、この話について、鎌倉に避暑に来ていた小説家の吉川から聞いたことを最上川にいる野村に手紙で知らせていた。吉川という小説家は、その風貌からして明らかに芥川龍之介を思わせているが、その芥川でいえば短篇「蜘蛛の糸」の典故探索の過程で同じく『基督伝説集』のなかの一篇「わが主と聖ペテロ」が擬せられていたことは、すでによく知られていよう。ラーゲルレープについては、この当時ノーベル賞受賞作家として一般に知られてもいたが、久米はあるいは芥川経由でこの話を知り得たのかもしれない。

フロレーンツの力自慢の男ラニエロは、フランチェスカを見染めて結婚するが、生来の粗暴のため彼女は離婚して実家へ戻る。ラニエロは心を入れ替えて市の兵隊となつて勲功をあげ、「戦利品」を市の教会へ寄付する。やがて十字軍に身を投じてエルサレムの包囲戦で殊勲をあげ、基督の像のまえに第一のともしびを献上する榮譽を担うが、人々はそれをやつかみフロレーンツの聖母にも献上すべきだとそそのかす。そこで彼は、追い剥ぎ、つむじ風、風雨、眠気などの幾多の困難をも乗り越え、「聖なる焰」を絶やすことなく持ち帰ると、そこに妻が待っていたという話である。⁽²³⁾

この「聖なる焰」ならずとも、せめて「小さな焰」を燃やしたいという淑子には、意に沿わぬ結婚話との「戦争」があつた。亀井男爵の子息との縁談がそれで、彼女は亀井がくりだす「戦法」や、母堂が放った「斥候」をかいぐぐつて「応戦」につとめ、女中が「復命」するなか「本陣に切り込む」などして、彼女なりに「小さな焰」を守り続けてきたと語られる。むろん、この「聖なる焰」から「小さな焰」への読み替えには、

野村をめぐる秀子から淑子への「乗り換え」も暗示されているだろう。

帰国後の野村が、心変わりした澄子を相手に煩悶したという「戦利品」の比喻もまた、ラーゲルレーブの「ともしび」に由来している。すなわち、物語の冒頭で澄子による「贖罪」という「戦利品」を箱根の宿から持ち帰ることを断念した彼は、ラニエロが最後まで手放すことなく持ち帰った大きな「戦利品」としての「聖なる焰」に代わって、淑子が抱きつづけた「小さな焰」を所有することになっているからである。テクストの冒頭と幕切れを統合する鮮やかな修辭の連環というべきであるが、またそれは「信仰」による許しによって「愛」を産出するという挿話／引用の模倣でもあった。久米が執筆の「手本」としたゾーデルマンの『エス・ヴァール』が、物語の骨格に「信仰」を据えていたことにも呼応する、もう一つのプレ・テクストの採用にほかならない。そして、この祝祭的な結末に対比されるのは、むしろ澄子のそれである。

自分の命を救ったのが、「良人の薬液」ではなく「野村液」であったことを知った澄子の絶望——「私たちは見事に復讐されたのです」という言葉を残して彼女は最上川に投身する。その悲劇に対して路傍の蛍草が「人事の謙遜な美しさを象つて」咲き、さらにそれが「外光派の画」のように輝いて淑子の顔を照らす。かつて俳人久米三汀の句に「外光派的手法」をみたのは江口渙⁽²⁴⁾であったが、絵画にも意欲を示した久米の「描写」への意気込みがうかがえる幕切れである。すでに再三掲げた『蛍草』の宣伝が、「失恋者の聖書」の語句とともに「星菫派文学の新声」という惹句を加えているのもそれゆえであろう。

物語の多くは、発端の欠如と結末の修復を鎖り状に結ぶことで成立し、しかもその修復にはしばしば褒美が与えられる。——いうまでもなく、ウラジミール・プロップ⁽²⁵⁾がとらえた物語話型の要諦である。主人公にとつ

ての褒美は、アメリカの「財団」による招待という再度の渡航として与えられ、かつ留学後の結婚を淑子が約束することで、恋人を奪われたという発端の「欠如」が「修復」される。と同時に、もう一つの発端の「欠如」として喚起された文化のエートス、すなわち澄子の結婚の相手は大学教授か博士でなければならないという、あの澄子の母が野村に突きつけた「立身出世」のエートスまでが、ここに装いを新たに「乗り換え」られる。むしろ、この「乗り換え」もまた、路上での二度にわたる「衝突」という惨劇を修辭的な換喩としてもたらされたものでもあった。

修辭的な手法の執拗な採用は、物語の枠組み自体をさらなる修辭的な意味としてとらえることをわれわれに教える。たとえば、恋の相手を「乗り換え」た者が断罪され、「乗り換え」なかった者に勝利が与えられる、というようにである。その勝利にはまた、医学界における官と民の「乗り換え」という社会的なトピックスが複合的に重ねられることで、修辭の強度が引き出されている。しかし、ここで真に引き出されているのは、社会的な想像力を誘う強度ではなく、いわば「乗り換え」を許さないというひそかな心的規制でもある。しかも、男女関係をめぐる「乗り換え」の断罪／勝利が「復讐」という心性とともにあるとき、その心的な規制の裏側には、男たちが求める女性のイメージが色濃く露呈しているともみられよう。女性のイメージとは、すなわち慰安の母であり、愛のパートナーであり、協力する従事者としてのそれである。そしてそこにひそむ心的な規制とは、男たちの心の裏側に隠されたいわば渴望と恐怖のそれでもあるのか。通俗的な小説には往々にしてそうした心性がみられるとはいえ、このテクストにおいて野村を裏切った澄子以外の女性たち——つまり、清、淑子、お駒がそれぞれのイメージを分担して表象されていることは、その「乗り換え」の修辭と合わせて

やはり鮮やかな手際というべきであろう。

『蜚草』というテキストの精説は、それが産出される場を丁寧にたどってみるとき、いわゆる失恋事件をめぐるモデル小説という枠組みばかりか、「作者」をも巻き込んだ芸術／通俗という二分法の無意味さを改めて知らせているだけではない。ここには、第一に、人力車から自動車へと移動する「速度」へのまなざしを、連鎖劇というライブ・パフォーマンスとの相互「乗り換え」によって演出した叙述の新しさがある。第二に、その「乗り換え」は、路上劇として語られた文字通り交通上のトランジットを換喩的な方法としながら、それを男と女をめぐる関係の修辭として連結する言語操作がある。そして第三には、潜在的な「恋の病」に医学的な「病原体」の発見を重ねるという、いわば恋と科学を横断するモダンで装飾的なアレンジの趣向もみえているのである。

テキストに盛られた二つの「病」の表象——それに「感染する身体」は、またすばやく「治療される身体」でなければならない。そしてその「治療される身体」には、二度の衝突による身体的な「損傷」の「治癒」も含まれるという念の入った表象が重なっている。そのことは、みようによっては「文学」自体をいわば「文化」の境界に押しやるほどに、「速度」をそなえて「横断」する表象によってこそ達成される。しかしその一方、そこでせつかく結んだ「文学Ⅱ文化」の場を「平民的な結合」を含む「復讐譚」というメロドラマと化した復讐が、やがてこの作者をして「通俗小説としての私小説」という、じつに奇妙な「理想」の場所へと追いつめたのかもしれない。もとより、そうした事後的な作者の感想が、『蜚草』という新聞小説にそのまま当てはまるわけではないことは、いまいちど念を押しておかなければならない。ここには、芸術／通俗の二分法と

いう閉鎖的な言説の場を巧みに「乗り越える」志向性が、まちがいはなく示されているからである。

注

- (1) 浅井清「通俗小説」(『日本近代文学大事典 第四卷』講談社、昭和五二)などを参照。
- (2) これについては、中山明彦「遊蕩文学撲滅論争の問題系」(『日本文学』二〇〇・一一)が、大正教養主義の論拠をめぐる言説分析のなかで論じている。
- (3) これについては、はやくに工藤哲夫「通俗小説余技説―久米正雄小論」(『國語國文』昭和五三・一二)に詳しい言及がある。
- (4) たとえば菊池幽芳『家庭小説乳姉妹』前篇(春陽堂、明治三七・一)の「はしがき」には、「今の一般の小説よりは最少し通俗に、最少し気取らない、そして趣味のある上品なものを」という言葉がみえている。
- (5) これについては、瀬沼茂樹『大正文学史』(講談社、一九八五)に言及がある。
- (6) この論争については、臼井吉見『近代文学論争 下』(筑摩書房、一九七五)に詳細なあとづけがある。
- (7) その代表的な論として、金子明雄「家庭小説」と読むことの帝国―「己が罪」という問題領域」(『メディア・表象・イデオロギー―明治三十年代の文化研究』小沢書店、一九九七)、飯田裕子「境界としての女性読者」(『読まない読者』から『読めない読者』へ)(『神戸女学院大学論集』一九九七・七)、関肇「商品としての「乳姉妹」」(『國語國文』平成二二・一)などがある。
- (8) これについては、拙稿「通俗小説という問題」(『日本近代文学』八三集、二〇一〇・一一)でいささか触れた。
- (9) こうした「文壇情報」については、関口安義「評伝 松岡譲」(小沢書店、一九九二)をはじめ、片山宏行「久米正雄『螢草』補注」(『山手日文論攷』二六号、二〇〇七・三)、小谷野敦「久米正雄伝―微苦笑の人」(中央公論新社、二〇一一)などに詳細な記述がある。
- (10) 青山北六には、このほかに『螢草』をとらえた「久米正雄氏の失恋小説」(『中央文学』大正九・九)があって、「心理を無視し、必然を度外視し、筋の為に筋を作り、人間を人間として描かずして、型の如く善玉悪玉として描く、これが久米の小説なのか」という厳しい批判を投

げつけていた。

(11) これについては、大岡昇平「トリスタンとイゾーの駆け落ち―『三四郎』をめぐる―」（『女性と文学の誕生』新潮社、昭和五七）や、佐々木英昭「女という悪夢―漱石の読んだ女たち―」（『比較文学研究』五七号、一九九〇・六）などを参照。

(12) これについては、大笹吉雄『日本現代演劇史 明治・大正篇』（白水社、一九八五）に詳しい。

(13) これについては、坂部恵・藤岡正勝・鷺田清一編『九鬼周造の世界』（ミネルヴァ書房、二〇〇二）から教示を得た。

(14) これについては、竹内啓編『偶然と必然』（東京大学出版会、一九八二）や木村敏『偶然性の精神病理』（岩波現代文庫、二〇〇〇）、イーヴアル・エクランド『偶然とは何か』（南条郁子訳、創元社、二〇〇六）などを参照。これらを参照して浮上する『蛭草』の問題は、「偶然」の向こうに不確実性、不安定性、カオスが見えていないことである。

(15) これについては、中村三春『量子力学の文芸学』（日本近代文学と西欧）翰林書房、一九九七）や真銅正宏『偶然という問題圏―昭和十年前後の自然科学および哲学と文学』（『日本近代文学』五九集、一九九八・一〇）などがある。

(16) 『武者小路実篤全集』第三卷（小学館、一九八八）には、この「偶然者の独言」のみ収録されているので、影山との論争の経緯がみえにくくなっている。

(17) 「小間使い」という言葉は、テクストに使用されている言葉であるが、むしろ差別語である。なお、秦豊吉に「小間使と若主人（アルツウル・シュニツレル）」（『新思潮』大正三・五）があつて、この関係が一種の定型であることを知らせている。

(18) ビーター・ブルックス『メロドラマの想像力』（四方田犬彦、木村慧子訳、産業図書、一九八五）を参照。

(19) 井上の『化け損ねた狸』は、のち復刻版が昭和五五年六月、井上正夫生涯百年祭実行員会から刊行されている。なお、井上正夫は、やがて前衛的映画「狂った一頁」に出演するなど、新しい表現世界をたえず模索していた俳優として知られる。

(20) たとえば、北田暁大『意味』への抗い―メイエーシヨンの文化政治学』（せりか書房、二〇〇四）などがこうした経緯を伝えている。と同時に、この時期には谷崎潤一郎「活動写真の現在と将来」（『新小説』大正六・九）など、映画の表象様式の「将来」をみすえた論もあつたが、久米の興味はあくまで連鎖劇にあつた。

(21) 『文藝倶楽部』 大正五年七月号掲載の中村秋湖「慶安奇聞猿廻し」をはじめとして、同誌には以後毎号のように「誌上の連鎖劇」が紹介されている。

(22) 「恙虫病」の題材については、松岡譲『漱石の印税帖』（朝日新聞社、一九五五）によれば自分が提供したとある。また片山宏行（前掲）や小谷野敦（前掲）にも題材への言及はあるが、ただし『中央公論』については指摘がない。

(23) 引用は、『キリスト伝説集』（イシガ・オサム訳、岩波文庫、昭和三七）による。なお、この「楯」については、ゾーデルマンの「聖約翰の火」を種本とした松居松葉の帝劇公演戯曲「結婚の前」（『演芸画報』大正七・八）なども想起される。

(24) 江口渙「俳人三汀としての彼」（『新潮』大正七・九）による。

(25) ウラジミール・プロップ『昔話の形態学』（北岡誠司・福田美智代訳、白馬書房、一九八七）による。