

意識の近代化と文学(その一)「おはん」と 「女坂」

岡田, 秀子

(出版者 / Publisher)

法政大学教養部

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

法政大学教養部紀要. 人文科学編 / 法政大学教養部紀要. 人文科学編

(巻 / Volume)

46

(開始ページ / Start Page)

81

(終了ページ / End Page)

100

(発行年 / Year)

1983-01

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00005321>

意識の近代化と文学 その一

——『おはん』と『女坂』——

岡田 秀子

一

近代文学、なかでも近代小説は、それが告白体であろうと客観描写であろうと書き手が私という主体を信じるところから始まっている。信じられなくなるとどうなるか。このことはうかつにも問いかえすことなく過して来た。

表現というのは、確固たる内面があつて、それが他者に向つて表現されることである。内面とは、自らが他者に向つてではなく、もう一人の自分に向つて語りかけることによって生じたものとする考え方もあるが、いずれにせよ内面が存在すると信じられることは、個としての自己存在が信じられることである。たとえ、"拡大な宇宙に対して、芥子粒ほどの自己"と感じられたとしても、それは実体的な個人として自分を確認しているもののことばである。ともかくこのように意識すると否とにかかわらず、個としての自己存在が信じられていることは、近代を支えて来た思想・個人主義にもとづいた思考がなされているということでもあろう。

三浦雅士は、作田啓一の『個人主義の運命』（岩波新書）を援用しながら膨大な言述を必要とする人間の自己表出史を簡潔にときあかしている。（『文学の変容または文学の現在』『海』57年8月）三浦によると、今日われわれ

が使っている自己という観念は長い間（ある意味では現在もなお）その所属する集団に籠（こも）のようになかばとけこんでいる観念であって個体的かつ実体的な自己という観念を一般的なものにしたのは、近代の生産様式にはかならなかったとする。そこから自己表出という観念を、言語の発生から現代に至るまでの全域を覆（おほ）いうものとして構想している吉本隆明に対して、自己表出の推移を見ようとする場合には、少くとも近代以降においては、明瞭に個人主義の展開に対応するものとみなさざるをえないと主張する。三浦において、『個人主義の運命』の援用が必要となる所以である。

近代以降において自己意識がなにより個人に帰属しているとすれば、文学の一領域である小説も個人に帰属した自己意識の所産として成立していることは誰しも異義を唱えないだろう。個人主義の成立、展開、危機に対応して、当然、小説作品の成立、展開、危機も生じると考えられるのである。

作田は前掲の著作において、価値観としての個人主義を構成する観念として、理性、個性、自律の三つを挙げている。自律は理性への依拠であるか、個性の実現をめざした選択であるかのどちらかであって、従って個人主義は理性の個人主義と個性の個人主義に分かれるとしている。この理性と個性の個人主義は、もともと中世の全体主義と対立して生じたのである。西欧中世の中間集団の成員は、なにより集団の秩序を優先させ、これに同調することを要請された。同調とは、役割遂行とその遂行過程を規定する規範を遵守することである。これに対して個人主義は、その同調が個人の立場と矛盾する時、個人の立場に優先権を与えるべきだとする見地に立つ。この場合、理性と個性が、その優先権を主張する根拠となるのである。理性も個性も、特殊な集団の枠によって制約された個別主義的要請を批判し、或はそれを越える立場にある。個性について言えば、それぞれの個性は余人をもつてかえられない絶対のユニークさを持つものとする認識が前提となる。要するに理性は特殊な集団を越える万人に共通の普遍性の名において、個性は特殊な集団を越える一個人の持続性の名において全体主義を批判しようとしたイデオロギ―と考えてよさそうだ。

作田によると、この二つの個人主義は、中間集団を越えて拡がる社会に関して、それぞれのイメージを含んでい

るとして、そのイメージの説明がされる。理性の個人主義は、各人が自由に行動しても、所詮、万人は共通の理性にもとづいて行動するのであって、そこでは他人の人格を自己の人格と同じように尊重することになると考えるようになって発展し、自由競争を正当化するはたらきをもっている。理性の個人主義の背景には、競争社会のイメージがある。一方、個性の個人主義はどうであらうか。個性の個人主義は、理性の個人主義が啓蒙主義的個人主義と呼ばれるのに対して、ロマン主義的個人主義と呼ばれる。ロマン主義的個人主義は、先に述べた啓蒙主義的個人主義のごとく仮定として個人の等質性をもち出さない。そのかわりに、それぞれ個人は、個性を実現しやすい条件を賦与される権利を持っているとして、平等を主張することになる。ロマン主義者は強い個性を持つ自己に対する自負をもっており、こうした少数者を多数者は許すべきだと考えている。この個人主義の描く社会のイメージは、分業のシステムであって、さまざまな個性がそれぞれの社会的機能を分担することをよしとする。

もちろん、競争と分業という二つの社会関係は近代社会の基本的なもので一つの現実の二側面であると作田の説明はつづく。それらをおのの側面から見れば、競争は諸個人があたかも原子の如く並存する機械論的なイメージであるのに対し、分業は個人が相互に差異を尊重しあって編成される有機論的な社会イメージになる。これら二種類に分けられた個人主義は、十八十九世紀の西欧個人主義についてジンメルがのべたものの作田による要約である。西欧の個人主義を輸入したわが国の近代文学、いや現代文学においてさえも今なお多くの作品がこの影響下にあることで興味深い。

それでは、二十世紀の個人主義はどのような特徴を持っているであろうか。先に引いた『個人主義の運命』のなかで作田は、二十世紀においては理性や個性に代わり欲望の個人主義を呈示している。欲望の個人主義とは、媒介者の介在なしに生じる要求に、あるいは他者をモデルとすることで刺激される欲望に価値を付与する個人主義の新しい形態である。この個人主義は大衆社会によってもたらされると作田はのべる。大衆社会が訪れる以前にもデモクラシーはあったが、それは古典的あるいは市民的なデモクラシーであった。しかも教養と財産のある中産階級の上になりたっていた。しかし、民主主義の発展の必然的結果として、大衆が政治の世界に入ってきて来るとともにこれ

に大きな変化が生じた。有権者の票の獲得をめぐる思惑を考えてもそれは伺える。大衆は、理性に訴える説得よりも感情に訴える操縦のほうが有効であると言われもし、事実そうなるといった一例からもこの事情は伺えよう。まづ政治の場において理性の価値を減少させたのである。欲望の個人主義は、さらに、社会の場において個性の価値を、経済の場において自律の価値を減少させたというのが作田の指摘である。大衆社会のもとでは人はたしかに多くの集団に同時に所属し、一つの特定の集団にだけ所属することで個性を実現していくことが不可能になる。したがって欲望の個人主義とは言うものの、この欲望は個人に属する欲望というよりは、利潤の極大化をめざす企業によってつくられたそれである。大衆社会以前において欲望は、倫理的に価値あるものとして一般的評価を得て来たとは言えない。作田によれば、これは社会が大きく変動したことによっている。生産力の上昇により生活水準が向上した家族は、少数の子供を産んで大切に育てる。子供の欲求の充足に寛大な親がふえると、他者の欲求充足の助成がそのまま他者に対する愛の証拠となるとする考え方が一般化する。欲望は、うしろめたさを消して聖なる装いをこらすというわけである。ジンメルにならって作田は、欲望の個人主義は、管理社会のイメージを同伴していると云っている。

以上、ながながと作田ならびに三浦によって個人主義の変遷を述べて来たのは、以下のことを検討してみたかったためである。

三浦の慧眼は、この作田の欲望の個人主義という考えを「文学の現在を覆っている危機感を実に巧みに語っている」と直観したところにある。『私という現象』以来の三浦の評論は、難解な主題だけに、今一つ言いつくせないものを感じたが、ここでは作田との主題の接触によって、一步明晰さを増した感がある。

自己表出の基底をなす自己意識そのものは、評論を書く手の自己意識も例外なく隠微に脅かしているのである。三浦として例外ではない。まして自己を意識させられた時は、すでに管理社会のシステムの中にいた世代にとって自己表出の苦しみは、なみたいていのものではなかったはずだ。「自己にこだわればこだわるほど、逆に自己が拡散していく」という体験は、新しい自己表現を思考していく上での三浦の世代のうらやむべき受難でもあろう。

演劇人である寺山修司は、一九七〇年、全歌集を上梓した際、その抜文に次のように書いている。

「どの歌も、説明的にはじめられ、説明的に終わった。本質の方が存在に先行している奇型児だった。口やさしく表現などということばを使っているが、表現の背景に「裏現」とか「表没」といった歌い方もあることを検討してみることなかった。ついに裏返しに自己肯定の傲岸さを脱けることがなかったこともよくわかる。」

短歌という伝統的な表現の様式をかりても自己意識はすでに西欧を経由した個人主義に根ざしている。寺山修司はそれを認識することによって、演劇へと表現手段をかえていったようである。墓標として全歌集を上梓したのが、一九七〇年であることは興味深い。それは三浦が「作田啓一がここで述べている欲望の個人主義は、世界的にはむしろ二十世紀のものといつてよいだろうが、日本においては明らかに戦後、それも高度成長期以降のものであるといつてよいだろう」と述べている時期とちょうど一致するからである。もう少し世代が上である吉本隆明も一九八〇年以降、マス・メディアに強い関心を向けているが、マス・メディアが氾濫させる夥しい言葉やイメージの分厚い層に対して文学の言葉やイメージの無力を実感しているかのように感じられる。

十八世紀の理性の個人主義、啓蒙的個人主義によって、自己意識を形成して来たのが、日本の知識人の大方であったろうから、吉本隆明にそれを見ても不思議はない。三浦は吉本の『空虚としての主題』の最終章「現在という条件」で論じられている、マス・メディアへの仮装敵視に対して、「重要なのは文学もまた言葉の分厚い層に属しているということであり、文学もまた商品としての言葉のうちに含まれるのである。……それだけならまだいい。作家が独自の言葉へ向おうとするときその情熱そのものが、あえて言えばすでに汚染されている」とまるで自らにも言いきかすごとく述べている。管理社会の到来を素手で迎え打とうとする世代と管理社会の中に羊の如く入り込んで獅子身中の虫となろうとする世代の違いが伺える。いずれも、文学に強い役割意識を持つ点で共通ではあるが。

前掲、三浦の評論の後半は、管理社会または「大規模で分厚いイメージの社会様式」に対して、きまじめな吉本隆明の方法ではなく、「彼らなりの対応」を見出している作家たちの作家論である。三浦は、「彼等はイメージの社会的様式をむしろ利用している。利用している点では多くのエンターテインメントの作家たちに等しいが、しかし逆

むきに利用している」と言うのである。「没主体制が、管理社会のイメージを伴う欲望の個人主義の中にあつては、逆にひとつの主体性を示唆してしまう」とも。こうしたことは、理性の個人主義や個性の個人主義から見れば、まさに、「主体の変容」である。このような変容はたして女流作家にもおきていたのであろうか。三浦の評論には、女流の作品は扱われていないが、女性のある種の作品の中には、高度成長期を持つまでもなく戦後の時点で「主体の変容」とみられるものがすでに書かれていたのではないかと思えたからである。これから書こうとする小論の主題の一つはここにある。個人主義の洗礼を遅れて受けた女性、或は個人主義の洗礼はうけたもののそれを生きた立場になかった女性には、特に日本におけるそれは、おのずから男性とは違った展開がみられる可能性も当然あったと思われるからである。

第二の主題は、現実の生活の場の主体に対する書く主体の存在様態についてである。現実の場に、名もなき市民として（芸術家というものはすべてそうであるが）生きる主体と作者（造形する主体）とは、けっして同一ではなく、分裂しながら統合する、ある関係をもっていると思われるからである。その関係を明らかにするために、ジラルの文芸批評の理論をかり、下記『おはん』と『女坂』の成立と構造を分析してみることにする。ジラルの文芸批評の視点は、作田によって、「個人主義の文明に対する批判であると共に、そこからの人間の救済にかかわる実践の倫理を含んでいる」（『個人主義の運命』）と指摘されているからである。以下は『おはん』『女坂』に移る前にはんの少しジラルの理論にふれる。

ジラルは『欲望の現象学』（古田幸男訳）において、現代文学の始祖及びその系譜の諸作家の作品（特にドストエフスキーについての言及は興味深い）を「媒介」というキー・ワードによって解剖する。そのことによってこれらの作品に共通してあらわれる媒介関係の意識を「欲望の三角形」とみる。欲望する主体と欲望される対象、主体に対象を指し示してそれを欲望せしめる媒体、この三者が構成する三角形である。ジラルは、この「欲望の三角形」を手がかりに、作家に一貫するロマネスク精神を摘出する。このロマネスク精神は人間および人間社会が、たどる歴史過程の証人となるとジラルはみるからである。人間は何かを欲望するが、ひとりでは何かを欲望するこ

とはできない。主体が客体に向う時、その欲望は必ず模倣される。社会学は人間関係の基本を二者関係でとらえることから出発し今日に至っているが、この三者関係こそ基本で、三者関係にもなう苦悩は原初的かつ、普遍的なものとするのがジラールの視点である。媒介者とは生きる手がかりもない主体に向うべき方向と方法を示す手本であり、主体にとっての理想像である。ジラールの理論の獨創性は、この理想像として憧れられる媒介者の中にライバル（敵対者）を見出し、これも手本という一つの範疇^{カテゴリー}に入れている点である。人間であれば、嫉妬や憎悪となるものが、もし媒介者に神を選べば、主体は「神性」への渴望に燃え、神から拒否される。具体的欲望の裏にかくされた形而上的欲望そのものが、人間を「神性」から引き離し、墜落現象をひきおこすとジラールはみる。外的媒介関係（人間同志の関係）から内的媒介関係（観念）への進行、主人的境遇から奴隸的境遇への移行、自己肯定から自己否定への移行、自己神格化から徐々に具体化してゆく自己破壊への進行こそ人間の歴史だと言うのである。ジラールのこうした人間の存在様態についての説明は精妙で、すぐれた小説は、人間のこうした病状を救済するなんらかの答えを用意しているとみなしている。すなわちロマンチックな虚偽からぬけ出て、ロマネスクな真実を明らかにした作品のことである。ここでいうロマンチックとは、媒介者の存在を映し出しはするが、われわれにときあかすことのない作品に用いロマネスクはそうした存在をときあかす作品に用いている。作田は、主体がもつ虚栄心と呼ばれる悪い意味の自尊心も、自負心と呼ばれる良い意味の自尊心も自己の分裂をきたすとして、否定するジラールを人間のもつ世俗性を容赦なく批判する点で悪意のモラリストとも見なされるが、このシニカルな批評は、病を自覚していない人々の病状を診断し救済への道を探究するために分析しているためだと弁護している。また、この「媒介」の概念はドストエフスキーのパーソナリティと思想の発展に適用された時、もっとも精彩を放っている。ジラールがもしドストエフスキーの作品を読まなかったら、媒介の概念にもとづく三角形の理論も生まれなかったと言われているほどである。

一一

宇野千代『おはん』は一九五七年（昭和三十二年）刊行された。戦後間もない昭和二十一年十一月から書きはじめられ、『文体』『中央公論』と断絶的に連載されて約十年の歳月をかけて完成した作品である。書きはじめられた二十一・二年は、武田泰淳『愛』のかたち、太宰治『人間失格』三島由紀夫『仮面の告白』が世に問われた年でもある。そして、この十年の歳月については、同時代を共有した批評家にとっても、近代の流れに棹さして立つ表現者としての営為を重ねた感慨も伺える。

「近代的自我などという時代の合言葉とはまるで関係のないところで織りあげられたこの一篇の情痴小説が、十年もかかったのは、作者の彫心鏤骨の苦心もさることながら、やはり戦後という時代の水がこの小説にあわなかったこともあるだろう」（上田三四二）

「永久にかきくどくしかないようなこの情痴の物語は、それだけですでに人形浄るりの世界に似通う。ただ違うのは、江戸時代において、かれらはまだ世話劇の主人公になりえたが、いま近代小説のなかで、おはんも、そして懺悔型の告白体で追憶を語るその男も、劇らしい劇の主人公になりえないということであり、かれらはすでにドラマを担う人間ではなく、ドラマの主人公としてふりかえられることがない。だがそこにこそ、「おはん」の世界があったと言える」（広末保）

なぜ、古手屋もおはんも近代小説のなかでは劇らしい劇の主人公になり得ないのか演劇について浅学な筆者がややまりを恐れず言えば、すでに小説の読み手や劇の観手が、西欧近代を模倣した「近代的自我」を求める迷妄の旅に出ていたからである。（中井久夫は、『西欧精神医学背景史』の中で、「奇妙なことに近代的自我なる語は、西欧人のほとんど用いない稀語である」と言っている。）近松劇の役者と観手のような熱い関係がなくなるのは芝居の側の問題というより観手の側の問題である。不思議な魅力を湛えた作品『おはん』は、まるでそういう観手の視点さえ意識せず幻花のように戦後の喧噪の中に立ち現れ、消えた。おはんは、「どこといふて男の心をひくやうな女をな

ではござりませぬ、いつも髪の毛のねつとりと汗かいてゐますやうな、顔の肌理の細いのが取柄」で「人にも
の間はれても、ろくに返答もでけんやうな穩当な女」消えいるように「へい」と答える女、夫が芸者狂いの末、そ
の女と一緒に住んでも、子供を身ごもったまま親の言う通り自分から身をひいた女と描写されるだけであるが妙に
生々しい存在感がある。まるで作者の意識の底の深く昏い場所から、立ちあらわれたやうな感じである。こうした
影のようでありながら、いのちを秘めている何かは、おそらく宇野の体感からもぬけ出て行つたのだらう。その後
の宇野の作品からもおはん的なものは次第に消えて行く。よしあったとしても、氣疎いほどのものとなって作品化
されている作品はいまだない。おかよだけが、おはんを立ちきつて生きられ始める時代がやつて来たのだらうか。
三十二年頃は三島由紀夫の「美徳のよるめき」がベストセラーとなり、深沢七郎が「櫛山節考」によって登場する
年でもある。

さて『おはん』にもジラルの理論をあてはめて解剖することができるだらうか。『おはん』は物語りの筋から
みれば、一人の男をめぐる二人の女の俗になれば三角関係になる話である。ジラルが手がけた西欧の作家の作品
よりいっそう単純化された三角形の図式にみえる。しかし、三者関係は表面化されているかと云えばそうではない。
だれが主体か。情痴を語る男だらうか。男は、何かを欲して女にかかわつたか。おかよにも、おはんにも、男が女
に欲したのは、肉欲というものでもその向うに求めた愛でもない。ただ、女にか、か、わ、る、というだけである。「二人
の女にひかれる男の情痴の浅ましさを極度に抽象して、ほとんど観念的な美にまで昇華して描いている」（河上徹
太郎）と評されるのは、このことと符合する。はじめからこの男に課されている役割はただ一つ、二人の女に引裂
かれて身の置き処をなくしている男、つまりか、か、わ、る、主体というだけである。「ほんにいうたら私ほど、犬畜生の
姿して生きてるもののがござりましようか。私は何も彼も知つた上で、それで、知らん振りしてたのでござります」
知らん振りとは、男のセリフがいみじくも言っているように、「欲望がない」つまり、「社会的欲望がない」と自白
していることである。しかし男はそういう主体を優柔不断だ、エゴイストだと世間（読者）が批判することもこ
ろえている。「どうぞお笑い下さりませ。へい。女に銭もろうて、その日の口濡らしてゐる男の、それが性根やと、

お笑ひなされても不足には思ひませぬ」「阿呆な男やといはれましても、なんの返答もござりませぬ」「こなたな私の心は、私にも合点がまゐりませぬ」としきりに弁明する。しかし彼には、公然と言えることがある。

「世間のお人にどう思はれてをりましようとも不足には思ひませぬ。それゝもう、覚悟の上でござりますけれど、ただ、いまそこにあてます女房のおはんにだけは、どうでも悪うは思はれともない。」

一方、情婦に向つても愛想づかしを言おうと心乱しながら、

「私にはそれはいへませぬ。恐しうていへませぬ。こなたなこと思ひきつていうてしまふたら、このおかよがどなた顔するか、それが恐しうてではござりませぬ。たつたいままでこの女に、もう花も実もある男やと思われてゐたその甲斐が、一どきになうなつてしまふやと思ひますと、それが恐しうてござります。」か、か、わ、る、と、い、う、だ、けが自己目的で、「何を求めて」というものが無い男に求めるものが無いからと云つて責めたてても仕方がない。

「へい、みな、みな、わが身可愛さからでござります。ほんに、どのやうなお情け深い神さまのお心でも、これが裁きのつくこととござりましようか」と男は答えるしかない。作者・宇野によつてノミネートされた男とは、こうした、ただか、か、わ、る、だ、けの男である。そういう役割を持つものに、依拠する価値や観念があろうはづはない、女の守り手でもなければ、導き手でもない。

これは、女が女の秘めた美質をくつきり浮き上らせるうえで、必要不可欠な装置であつて、実社会の男ではないのである。装置というより、もつとうまい比喩をかりれば、「男とは、女の業のあらわになる場所」(上田三四二)である。作品『おはん』はこの場所としての男をめぐる、耐える女のおはんと、奪う女のおかよという二人の女が対立しつつ、協力する不思議なドラマを展開する。二人は対立しつつ、協力するのだから、一方を主体として、媒介者を探ることも無理である。なぜ対立だけでなく対立しつつ協力的なのか、作者がおはんという肉体に魂を入れ、おかよという肉体にまた別の魂を入れて、人間に仕立て、それぞれ自立した人格として、虚構(小説空間)にときはなつていないからである。二人の女は、二極に分れ、語る男(語る男はまたか、か、わ、る、だ、けの男でもある)が支える一つの世界に属している。(人形浄るりの大夫の私もその物語の語り手としての「役」を勤める僕として舞

台に登場し、その物語の神的な秩序につかえることで「私」であった。)もう一つ重要なのは、作者が「作品」の中に登場していることである。作者は、物語る男の話のつぎ目の行間でひたすら聞き手となる。しかも、その物語り風の文章の作り手は、作者である。作者はあとがきで、「この小説に出て来る田舎の町は私の生れ故郷の岩国に似ています。或は子供の頃の眼に映った岩国のイメージに似ています。……話し手のあの一種田舎訛りの言葉は、あれは阿波の徳島あたりの方言を主として、それに関西訛りと私の田舎の岩国訛りとをまぜ合せた言はば作りものですけれど、書き續けて行きます間に、あれでなければ巧く行かないやうな気がして来ました」と言っている。たしかにこの言葉には、懺悔体を思わすものはあるが、罪を意識し懺悔しているわけではない。したがって「西欧的近代小説からもっとも遠いこの因果的世界観が、この小説の宇宙の骨格になっている」(奥野健男)とは思えない。それでは、一体この小説の骨格となっているものは何かと問われれば、筆者は構成そのものにこめられた作者の「私」或は「私」観と言うしかない。この構成には、作者の存在様態そのものがあらわれているからである。作者の「私」観とは言いかえれば、西欧のそれに対する日本の「私」観でもある。日本の「私」観を考えてみるためにいくつかの事柄を以下で述べる。

まづ『おはん』は発表された直後から、多くの評者たちに、近松や人形浄るりの世界を連想させた。「近松でも読む様な一種の味わいがあるて面白かった。……作者は、時も場所も不問に付し、不思議な魅力を持った話術を創案して、言葉が言葉だけの力で生き長らえたいと言っている様な一種の小説的幻想世界を發明している」(小林秀雄)「操り人形を真似たような姿で今後の星霜にも永く耐えうるだろう」(三好達治)この人形浄るりへの連想は、『おはん』という作品の本質をかなりするどく直観していたというべきだろう。近世文学者広末保は、『日本的なるものをめぐって』の中で『おはん』についての解説の一節を次のように結んでいる。「わたしは人形浄るりを比喻として使った。しかし、宇野千代の素材と方法は、まさに人形浄るりの伝統に媒介されて、『おはん』の境に達したのかもしれない。」

『おはん』は戦時中、徳島のある古物商からきいた身上話がもとになっているという。独自の調査による方言を

用いた話体の文章が、ただそれだけで人形と人形遣いが動く、あの緊張した劇の舞台を読み手の頭に現出させるのだろうか。この小説は、人間が現実という平面の世界を生きるだけではない。ひたすら語る古手屋の男の話のつぎ目の行間にしんとしずまりかえって無心に聞きたい聞き手と話者の姿があり、それが二重写しになっている。人形遣いは、人形と一体となりながらおはんやおかよ、語り手の男までも、人形でありながら、人形でない不思議な生きものとなって動く。「人形遣ひが人形と一つに融け合って、こちらの氣持が其儘人形に乗って行った時は、人形遣いは消えて了って、人形だけが見える筈である」と吉田文五郎は芸談で語っているようだ。人形遣いがいながら、いらないように見えるのは、そのまま、この作品の構成の妙であり、実は、この作品の独自の成立要因である。

『おはん』について奥野健男は、「宇野千代という芸術家の本質は、人形遣いのそれと同じである。……人形遣いと人形という関係こそ、創造と批判と同時に成立し得る芸術の理想的な関係である。この作者は、性格的、氣質的にそういう関係を自然に手に入れ得た幸福な珍しい芸術家であるのだ」（新潮文庫『おはん』解説）といみじくも指摘している。しかし、この作品を成立させている重要な部分は、それだけではない。人形遣いと人形の関係にあるものが、創造と批判とが同時に成立しうるというだけなら、西欧近代劇の名優の演技にも言えることで、とくに人形浄るりを持ち出す必要はない。人形浄るりの劇の構成において、人形遣いと人形の関係が大事なことは、人形遣いが無台に素顔で登場し、役と役者の関係が西欧近代劇のそれとは違った関係であることにおいてである。おそらく宇野は、人形浄るりの舞台を愚かれたように観た時期、それを会得しきっていたと思える。

渡辺保は『俳優の運命』（講談社）で人形浄るりの劇の構造を次のように説明している。

人形浄るりは、日本の演劇のなかで、ドラマの中の人間―すなわち「彼」と俳優自身の中の「私」―がどういう関係をもっているかという点について、もつとも暗示的な様式をもつ存在である。なぜなら、人形浄るりは、浄るりを語る大夫、三味線弾き、人形遣いからなり立っていて、大夫も、三味線弾きも、人形遣いも、素顔で舞台にあられるからである。西欧の演劇はいうまでもなく、歌舞伎や能でさえ化粧や仮面をつけてドラマの中の人間を示すのに対して、浄るりでは、全ての役者が素顔をかくさない。この事実が、人形浄るりの世界は、「素顔」の現実

的なレヴェルと「物語」の虚構のレヴェルという二つの要素をとりこんで成立している世界だということである。人形遣いが示しているのは、人形遣いの世界ではなくて人形の世界である。その世界は、大夫にとっては大夫の世界そのものではなくて、大夫の語り出す物語の世界であり、三味線弾きの世界は、三味線弾きそのものの世界ではなくて、音楽によって示された別の世界である。この二つの世界、つまり人形遣いと人形、大夫と物語、三味線弾きと音楽には、現実と非現実の対比がある。この対比は、舞台を一見すれば理解することができる。ただし、感覚としてその世界の対比の本当の意味を理解しようとするとき、単純ではない。

渡辺は、その対比の本当の意味を感覚にもとずいて解きあかすため、くり返し舞台を観、人形遣いの芸談や告白を聞いて廻っている。人形遣いによっては、前記の関係を内在化した芸を観せるもの、反対にこれを外在化した芸を観せるものがある。一例をひくと、文五郎の芸は劇中に語り手の位置を没入させ、喜左衛門や紋十郎の芸はこの構造を顕在化させている。しかし、いずれにせよ、人形浄瑠璃においては演劇ことに俳優の自己分析が行われている。人形浄瑠璃においてドラマの世界の自立性は、この語り手、弾き手、あるいは遣い手の自立によって保証されている。この保証は、いわば関係の演劇化であり、俳優の構造の自己分析だという。この俳優の自己分析の構造を小説の構造にとり入れたのが『おはん』である。俳優はこの場合、作者におきかえてもよい。作品『おはん』は作者の内部の関係の演劇化でもあるのだから。さらに渡辺は、この俳優の自己の構造は、それがすぐ近代的な意味での自己という風に短絡することは危険であるとしてもこの俳優の自己分析的構造こそ、西欧の俳優術よりも、もっと現代の日本の現実に着目していると説明している。一方、西欧人の目から見た人形浄瑠璃はどうだろうか。西欧から日本を相対化する視点を持つロラン・バルトは、「文楽の芝居がかりの要素があくまで芝居がかっている点」を評価した一人である。バルトは文楽の人形遣いが舞台から隠されていないことを次のようにみる。

「文楽はその原動力をかくしもしなければ、またして明らかに見せようともしていない。つまり、「文楽」は俳優の入魂の業からいっさいの聖なる悪息をはらいさり、魂と肉体、原因と結果、原動力と機械、演出家と俳優、宿命と人間、神と被造物、そういう対立者のあいだに存在すると西欧人がみなさざるをえない形而上の因果関係を

廃棄する。』（『表徴の帝国』宗左近訳）

さらにバルトは、人形がかもしれ出す不思議な存在感を次のように述べる。

「『文楽』が求めているのは、肉体の模倣ではなく、いつてみれば、肉体の感覚的な抽象化なのである。わたしたちが全的な肉体にあると認めているもの、しかも『生きている』有機体の統一性を尊重するという名目のもとに西欧の俳優たちから拒絶されているもの、それを『文楽』はうけ入れ、いかなる虚偽も犯さずにそれを表現する。』（『表徴の帝国』）

宇野は、人形芝居により、よりするどく現出するものこそ、自分の書くこうとする心理小説の日々すものと感じたのかもしれない。

「文楽は芝居と言うものの原型である。抽象的かと思うと、ぞっとするほど生々しい。谷川の流に嫁入道具をしたがえた娘の首を流すなどと言う強烈な表現を、誰が考えられるものであらう。やはり私は、また文楽の魔力にとりつかれそうである。」（『文楽と私』）

宇野が人形浄るりの伝統に媒介されて『おはん』の境に達したとすれば、円地は新劇の伝統に媒介されて『女坂』を書いたと言える。

三

宇野と円地は対称的である。宇野の作品『おはん』が、女の感情の普遍性を造形し、その中にしっかりと作者、宇野の存在様態を示した作品だとしたら、円地の作品『女坂』は、構成においても、表現様式においても、『おはん』と対立し、『おはん』によって批判される作品と思える。『おはん』の作品の完成度を示すために、しばらく『女坂』及び円地についてふねばならない。『女坂』は継続的に書きつがれて八年間を費やし、『おはん』と同じ年に出版され野間文芸賞を受けた作品である。これまた『おはん』がそうであったように円地においても戦後ににおける第一作であり、代表作である。この作品を有名にしたのは、大詰めで、年老いた倫が死の床で夫に向かって言っ

た言葉である。「私が死んでも決してお葬式なんぞ出して下さいますな。死骸を品川の沖へ持って行って、海へざんぶり捨てて下されば沢山でございますって……」十代半ばに白川行友の妻になった倫は、七十近くにこのように遺言して死ぬまで、明治の女の忍従を生きて来た。円地が描こうとしたのは、こういう妻の忍従のなかの情念である。夫の行友は明治新政府の官吏として成功し、理財の道にもたけた権勢欲のさかんな男だが、一方で女癖が悪く、外の女遊びにとどまらず、本妻の倫に妾選びまでさせる。妻妾同居の生活を倫は強いられるのである。『女坂』は、女主人公・倫を中心に、夫・行友と倫の見つけた側女・須賀の三者関係を中心に筋が運ばれて行く。行友は須賀のほかにも、もう一人の側女を置き、その上、長男の嫁とも長年にわたって関係する。この「家」は内部では性的な乱脈がくりひろげられているにもかかわらず、外に向っては大家の面目をたもっている。倫の家政の力である。倫の女としての一生は、家のための犠牲の一生であった。しかし犠牲と一口に言っても、それは倫が自ら選んだものでもあった。自らが自らに科した婦徳だからである。円地は、倫の心情の内部に立ち入って、その秘められた情念や、たぎる嫉妬を執拗なほどに描いている。行友が須賀にみせるために倫をもともとって芝居見物に出かけた時の描写を円地は次のようにする。

「倫はその場面を見ながら絞られるような辛さに、いく度も堅く眼を閉じて身内にたぎる血の騒ぎに耐えた。まっすぐに人を信じていて見事に裏切られてゆくお岩の運命が他人ごとならず感じられる。……伊右衛門を奪うお梅を須賀に、冷酷で女に魅力のある伊右衛門を白川に、無慚にうらぎられた怨恨がやがて異形な悪霊と変化して行くお岩を自分に当てはめることは何と容易で実感(傍点・筆者)に満ちているであらう。」芝居は言わずも知れた「四谷怪談」であり、円地はお岩に倫を重ね「何と容易で実感に満ちているであらう」という描写で作者自身をも重ねている。冷酷で女に魅力ある伊右衛門は、理財の道にたけ権勢欲さかんな明治新政府の官吏・白川に重ねられているのは明らかである。作者が倫の内部に点火しようとしているものは、「男との闘いに、耐えて勝とうとする意地」(上田三四二)である。『女坂』は南北『四谷怪談』が下敷になっているとみることもできる。

『女坂』の構成と描写は『おはん』のそれを念頭におけば、次の四つの点でちがっている。第一は、『おはん』

が作者自身に「私小説の或る形態」といわせているのに対し、『女坂』はいわゆるフィクションであり、作中の人物の役づくりを「型」になぞらえてつくっていること。宇野の登場人物は、宇野自身の内部の、一つの状況であると同時に、その状況が変化するたびにその状況をこえてあらわれるものであること。扮装や装置によらずして作者が、女から男へ、男から女へかわるためには、作者自身の内面を構造化するしかなく、大夫のような語り、淨るりに似た作品世界を案出するしかない。第二は、宇野が自己分析的であるのに対し、円地は、主観的であること。つまり発語の根を作者の実感に置き、しかも実感が何にもとづくかを検討することなく、単なる私情に絶対的確信をもたせている点である。情緒的描写は、そのことと無関係ではない。女の感性でつむぎ出す「女文」の主張も同じ線上にある。同じ優婉を志向していても、宇野の「物語風」とは似て非なる点である。宇野は物語風の文章でも「語り過ぎないこと、あまり詳しく語り過ぎると大切なものが消える」(『私の小説作法』)と自己規制している。第三は、『女坂』に限らず、円地の主題は、抑圧されたエロスの劇であるということ。そこには世間や、男に見られる女を過剰に意識した主人公と、それに同一化した作者の姿がはっきり見える。すべて嘘ごと、つくったものと弁明できる小説の形式に依存しているかに見える。第四は、孤独な見る人、または神の視座につく円地と、芸術家と市井の語り部に自己を無化できる宇野の違いである。

円地は『女坂』で主人公・倫に妾探しをさせている。夫から「お前の選択に委^{まか}せる」と言われた彼女は、「家の為^{ため}に倫の立場を重くみている信頼が含まれている」と了解し、「奇妙な信頼を重く胸にしまつて」妾探しをする。まるで女術のような役割であるが、そこには権力の側に近くだいたい女の屈折した矜持がある。これはそのまま、作者・円地の矜持でもある。そうして選んだ須賀は「顔形だけ派手で水々しく、心持ちの沈んだおずおずした(傍点・筆者)娘」と描写され、これが「理想に近い『陰の女』のタイプ」とされている。「おはん」との違いがここにもある。おかよが一途にひたすら追う女なら、おはんは一途にひたすら待つ女で、どちらが陽でどちらが陰というわけでもない。女が男に向ける感情の二つの様態にすぎない。このことは、『女坂』の白川に対するおはんの古手屋にも言える。白川は、円地と同一化した倫がけつして、その支配下から逃れられない男であって、円地にとって父

の投影と新潮文庫『女坂』解説で江藤に評されているような人物であるのに対し、『おはん』の語り手の男は、作者とそのまま同一化される感覚や感情をもち、純粹にかかわることだけを仮された存在である。

こうした比較を試みると、戦後というどの作家にとっても、再生を強いられる時点で、はっきりと選びとられた二つの道がある。円地は、私情にすぎない実感を絶対的なものとして、作品によって主張し、挑戦することを選び、宇野は、その実感を相対化し、私情を掘りさげて、演技する私を識別するまでにいたる。円地が言葉の意味を重要視するとすれば、宇野は、ことばの力、ことばの命を重要視したと言えよう。

四

円地に女心を目覚めさせた男と告白（「女を生きる」座談会記録）させている小山内薫は円地が観劇熱に煽^{あお}られている時、円地自ら指導者として発見し傾倒した人である。円地は、この人によって『晩春騒夜』を築地小劇場に上演することができた。劇作家から出発した円地、しかもその師は、わが国における新劇運動の先駆者なのである。のち小説家に転じたとは言え、円地の小説の中に、いや作者の世界観、さらには自己としての存在様態の中に、日本の近代劇の影響が色濃く残り、生きつづけていることは疑う余地もない。日本の新劇の運命は、本質的なところ

で小説家円地の運命とも通じているように思える。

渡辺保によると、西欧の近代劇の指導者たちが最初にもった思想的な根拠は、自然主義リアリズムであった。舞台の上にリアルな生活空間をつくりあたかも現実の人生と同じに思わせ、人生の断片をもって完結した物語をつくることであったということである。では舞台に登場する人物とは、どういう人物であつたらうか。演劇もまた、その社会の所産であるからそれは、「個性的な登場人物」であり、同時に「我々と同じ生活を営む」人間だということである。渡辺はこの考え方の背後にある認識の仕方を説明して、ここにはいかなる個性をもつ人間も、現実生活でみるかぎりには実は一つの人間像に行きつくという強い確信があるという。この確信が、フロベールに「ボヴァリー夫人は私自身だ」と言わしめ、ストリントベリに「存在する唯一の現実是我だ。世界や他者について、ぼくは自分の

自我を介して以外には何一つ知らない」と言わせた。これら二つはお互いにひびき合っている。その言葉の中には、自分というものが絶対であるという確信とそれ自体が一つの普遍的なものだとする確信が同時にある。“人間を研究する”といった行為が生じるのは、こうした認識に依拠しているというのである。近代劇が発生した時点で科学はいかなる時代においてよりも芝居の近くにいたと渡辺は説明する。主体と客体の分裂は、近代のあらゆる科学にあらわれた分裂であるが、渡辺はこのことを近代劇が役者の「私」を消去した理由としてあげている。人形浄るりなどにみられる役者が素顔をそのまま舞台にさらすのとは違って、近代劇では「私」（俳優の素顔）を捨てて「役」そのものとして舞台にあらわれることが可能だと考えた。こうした考え方に対し、渡辺はここには楽天的な不用意な短絡があり、自分の登場人物への無限定な感情移入があると批判している。さらに渡辺は、ゾラの主張“我々と同じ生活を営む”人間と“あらゆる人間を研究する”人間との間にはなんの関係もないと述べる。主張はあくまで主張で、実際にはたとえ西欧であろうと人間は二つに引き裂かれたままでは生きていけないのであって、人間が生きていくためにはなんらかの総合的な視点がかくされているのである。ゾラにつづいて近代劇の舞台に生きたイブセンやストリントベリにもこの倒錯があつた。関係においてしかわれはあり得ないという認識は西欧人にとっていかに受入れがたいことか。自然主義リアリズムという思想、実証的な近代科学のもとでかくされているのは、実は巨大な近代的自我の絶対性であると渡辺は強調する。この強い自我によって、西欧近代の名優たちは、役に自分を感情移入したり、滅却したり、見る私と見られる私の二つの「私」にひき裂かれることに耐えたりできたのであつた。

こうした西欧近代劇の「私」と「役」との関係は日本の新劇ではどのように考えられただろうか。渡辺は日本では“私を抑圧して成立する日本化された西欧近代俳優術”となつたと云っている。円地の師・小山内薫が一九一二年（大正元年）はじめて洋行して持ちかえつたものは、西欧諸国でみた芝居の詳細な動きを記したノートであつた。これは、「型」として俳優の動きをとらえたもので、小山内は帰国後この「型」のノートをもとに近代劇の演出を手がけたと云われる。この「型」として芝居をとらえる態度が俳優の「私」と「役」との関係をふくまぬもの、つ

まり、「私」と「役」との関係を理論化するものでなかったことは言うまでもない。日本における近代劇の外面的な形式主義は、ながくこの国の新劇の伝統を支配して今日に至っていると渡辺はみているのである。

日本の近代文学と新劇が、どのように接近し、又はどのように離反していたかは、浅学にして知らないが、円地に関する限り、影響が大きかったことは察しられる。文学的な方法論はともかく、渡辺のいう私を抑圧して成立する日本化された俳優術は、実は小山内の「型」として芝居をとらえることも関連していて、作者としての、あるいは女としての円地の存在様態をつくっている。このことは、江藤淳が言っていることによっても裏づけられるだろう。『女坂』の倫は「家」の犠牲者ではなく、彼女はむしろ「家」という仮構のために進んで献身したがその仮構が、本来エロスという実体に属すべき女性である倫によってなされたことで、そこにこそ『女坂』の悲劇的な性格がある。」(新潮文庫『女坂』解説)さらに江藤は、有名な一節、「私が死んでも決して……」を「仮構への献身の空虚に対する自嘲」だと云い、「文芸もまた仮構の技術であって、倫のストイシズムにはそのまま作者の芸術家としてのストイシズムが投影しているともいえる」(前文と同じ)と意味深重なことを述べている。たしかに円地は見られる女を過剰に意識することで屈折し、その屈折した女を肯定的に表現することにおいて独自の女流作家としての地位を築いた。しかし、作者としての円地もまた、自らふりつけた「役」に「私」を抑圧してのめり込んでいったと云うこともできる。ジラールによって批評すれば、『女坂』は、倫に「仮構への献身の空虚さ」を意識させ、自嘲させてはいるものの、作家自らも倫のかげに自分をおいて自嘲することに終っており、ロマンチックな虚偽から脱していないことになる。

『おはん』は人形浄りを連想させる古風な話としてよめると同時に、日常の私を重ねて恋愛小説としてさえよむこともできる。古手屋は日本型ドンファンであり、おかよはこの優柔不断な男を自分のものになりたいわば、恋の勝利者、それに對し、おはんは、男の心に「永遠の女」としての自己像を残すことで、これまた、負けることによつて勝った女というふうに。小説がロマンチックな夢を配給するものである限り、通俗的なタイプの設定は必要である。しかもそれが日本の心的タイプであることにとも注意したい。ところで、この小説はもう一つのみ方ができ

る。『おはん』は男の痴情を描いたものとして定評がある。痴情とはなにか。エロスとも命とも云われるものの偽悪化した呼び名である。近代的自我意識がそう呼ばせる。長い歴史過程の中でこうした現実重視の意識は、一つの時代の所産でしかないのに、一つの時代を普遍だと信じれば、当然、人間性のある面は抑圧される。『おはん』において作者が、"痴情の浅ましさを抽象化して、ほとんど観念的な美にまで昇華した"とは、作者が、近代をこえる人間の側にたつて、痴情を弁護したことである。つまり、人間にとっては、現実の私だけでなく、それを支える昏く深い世界があること、昏く深い世界と感入することによって、現実の私は意識をこえた世界に向う。神性への渴望ではなく、くうに向う。『おはん』はこうした日本の私の構造を完璧なまでにことばによって形象化した。『おはん』の世界は、西欧近代が見失った神的規範の世界が姿をかえて存在するもう一つの近代人の存在様態を示している。人形浄瑠璃がそれ自体において、西欧近代劇を批判するものであったように『おはん』もまた、近代小説の構造の虚偽を発見さす。ドストエフスキーの後期の作品が"ロマンチックな虚偽からぬけ出し、ロマネスクな真実に達したように、宇野千代もまた西欧近代を相対化した視点から"物語風"な小説を書き、それによってロマンチックな虚偽から脱しているのである。そうした意味で、『おはん』の構造には、構造そのものに思想があると言える。作田のいう欲望の個人主義の時代に至つて小説の役割とは何かが問われる。「小説家は、言葉によって、時代や世界のモデルをつくり出す。そのモデルとしてつくられた時代や世界は、当然活性化されたものでなければならぬ」(大江健三郎)と筆者もまた思う。この"時代や世界"を読み手の立場に立つて"存在様態"と置きかえてみる。存在様態とは、平俗に云えば、背景(時代や世界を含む)の中における人間のあり様といったほどの意味である。人間そのものでもなく、もちろん背景そのものでもない。いわばその関係だけの存在である。作家によって、活性化した存在様態がさし示されれば、大江のいうようにそれは「書き手と読み手の間に文化として共有される」からである。管理社会の到来による文学の危機は、文化の危機でもある。『おはん』は日本的なものであると同時に、文化であった。