

優秀修士論文概要

「夜の形式」とは何か

——田中裕明という時空の可能性——

柳 元 佑 太

俳人・田中裕明(1959-2004)の散文「夜の形式」は、彼が若干22歳、当時最年少で角川俳句賞受賞という月桂樹を冠する榮譽に浴したときの受賞の言葉である。受賞の言葉では自身の作句信条や、結社・同人誌の関係者への謝辞が述べられることが多い。しかし、こうした慣例に反して、彼は「夜の形式」という、謎めいた、詩的な概念を提出した。本論は「夜の形式」と題された散文の読解及び、俳句作品の鑑賞を通じ、「夜の形式」的時空の可能性を探求し、近代から取りこぼされた「夜」に満ち満ちている可能性について考察した。また、俳壇的な尺度や国文学的な尺度では測りきれない裕明の散文「夜の形式」及び俳句作品を逆照射的に価値づけ、作家論を構成することも企図した。

以下、「夜の形式」本文を全文引用する。

以前(ほんとうにずいぶん昔のことになってしまった)、夜の形式ということを考えていたときがある。芸術における形式と内容について思いをこらしていたある夜に、ふと夜の形式という言葉が浮かんでしばらくのあいだ頭を離れなかった。夜の形式に対して昼の形式という言葉もあり、こちらのほうはわかりやすく、たとえば何人かの印象派の絵を思いうかべればよい。あるいはバロックと呼ばれる音楽のあるものは聞いていて森の中にぼっかりと日向があつてそこに座りこんでいるような気がする。では夜の形式とはいったいどのようなものであろうか。

地図を眺めていると自分が何を見ているのかわからなくなることがあつて、そういうときには海岸線をたどるためにおろした指がもう動かない。音楽をそういうふう聴くこともある。部屋を暗くしてレコードをかけて座っているといつのまにか雨の音を聴いていて、それでカーテンからのぞくと日が暮れていたりするから、そんな夜は眠れない。夜はしだいに明けてゆくものだけれども、時間がそちらの方向にだけ流れていると思うのはおかしいことで、今日見た朝の空と昔見た空が寸分かわらぬ顔をしているのは時間が逆流していることの証にほかならない。こう言えば夜の形式というのはかなり複雑なもので、それは時間と非常にふかい関わりをもっている。だからさっき昼の形式としてあげたバロック音楽も、深夜ひとり机にむかつて目瞑る男が書いたと考えることができる。床の間がつくりだす薄暗い闇を、またそのほかの日本間における陰翳を賛えていたのはさて誰だったか。とにかくこのように言われる日本の座敷は午すぎの外の光を障子からとりいれてはじめて、その明暗のあいまいさを時間の久しさに転化させるものだけれども、夜の形式と言ってよいかもしれない。

ほんとうにずいぶん前にも考えていたことなのだが、いま手にしているのは夜の形式ではないようだ。^{6 (1)}

(1) 田中裕明、「夜の形式」「俳句」1982年6月号、p75

1章では、裕明のバロック的力能を確認した。「夜の形式」本文には「さっき昼の形式としてあげたバロック音楽も、深夜ひとり机にむかって目瞑る男が書いたと考えることができる」という記述がある。この「昼の形式」から「夜の形式」への移行というこのパフォーマティブな記述そのものが、「夜の形式」を「夜の形式」足らしめる運動性を担保している。裕明における「昼」と「夜」は容易に逆転しうるものであり、無限の反復を繰り返すうちに両者は混然一体となり、そのうちあらゆる「昼」とあらゆる「夜」が無限の「現在」の襞のうちに畳み込まれてしまうものである。そうした事態こそが「夜の形式」と裕明が述べるものの基礎的な原理である。運動性なしに「夜の形式」たりえることはない。絶え間ない無限の反復のなかで、円環的に循環していく運動性こそが「夜の形式」と名乗る条件である。

また、「夜」と「昼」が「作者」と「読者」の関係に対応している点も見逃してはならず、これを読者論に敷衍することが可能である。裕明は1982年俳誌「青」に半年間の「雑詠鑑賞」という連載を持っていた。裕明の角川俳句賞受賞は同年1982年6月のことであるから「夜の形式」も、この雑誌連載と同じような興味関心のもとで書かれていると推測することが出来る。この時期の連載の文章を検討すると、裕明がこの時期、「作者」と「読者」の間に横たわる大きな断層を、「作者」が「読者」となり「読者」が「作者」となるような非近代的でアモルフな主体により超えていく様を構想していたことが分かる。「夜の形式」本文の言葉を用いて説明すれば「聞いていて森の中にぼっかりと日向があつてそこに座りこんでいるような」感覚を受動的に得る「読者」として存在していたはずであるのに、いつの間にか「深夜ひとり机にむかって目瞑」りながら「書き」ていたという事態に陥るということである。あるいはその逆もあり得よう。こうした「作者」と「読者」の両端を往来するような絶え間ない運動性は「伝達」のような事態ではない。作者から読者に手渡される同一性は全て、バシユラールの「想像力」により歪曲されてしまう。この運動においては伝達可能性が捨て去られ、伝達不可能性のみが残るという逆説的な事態が生じる。ここにこそ、裕明は純粹なる詩というものの特質をみていた。伝わらないということそれ自体の伝達。絶対的差異の伝播。翻訳不可能性そのものの到来。これこそバロック的屈折光の極致である。伝達不可能性に基づいた「作者」と「読者」の間を往来するような「バロック」的力能が見られる。

2章では、「夜の形式」を時間論的に読解した。「夜の形式」に時間論的なエッセンスがあることは「夜の形式」本文における「時間と非常にふかい関わりをもっている」という裕明自身の表現を強調することで証し立てられる。同時期の散文を検討すると、明らかにこの時期の裕明は、時間という現象に興味関心を抱いていたことが分かる。九鬼周造を補助線とすれば「今日見た朝の空」と「昔見た空」が「寸分かわらぬ」、つまり同一であるということが、「時間が逆流していることの証にほかならない」というのは、もはや論理の飛躍ではない。その論理のうちでは当然のことを述べている。時間が徹底的に主知的ならば、同一内容の時間は同一時間であり、未来に向かって進んでいたはずの時間が、いつの間にか、いつか見た過去と全く同一の様相をして立ち上がって来る。ここにおいて、時間にはわかに逆流を始める。夜が明けてゆくなかで「今日見た朝の空」と「昔見た空」が「寸分かわらぬ」さまには、時間の逆流の契機が含みこまれている。「夜の形式」的時間とは、円環的時間であり、「無限の現在」という現在一元論に収束するような時間である。昼夜が無限に反復され、昼夜が曖昧になり混然一体となり、「現在」という無限の襞のうちに畳み込まれてしまう。「日本の座敷」が「午すぎの外の光を障子からとりいれてはじめて、その明暗のあいまいさを時間の久しさに転化させる」という評言も、これで理解することが可能になる。つまり、「昼」と「夜」の境界がなし崩しになり、曖昧になることによって、全てが一

元的な現在、「時間の久しさ」となるのだ。

また、円環的時間感覚下における主体感覚は、多個体的でありながらも一個体的、すべて「私」であり、自分であると同定する感覚は及ぶような、流動的で柔らかい主体、諸世界横断的な主体である。裕明の配偶者であった森賀まりの評言⁽²⁾を借りれば裕明の主体は「時間の座標からはまるっきりフリー」なのであって、時間の座標を指定するということなしに「中世の修行僧」「であり」「近世の旅人」「である」ことが出来るのだ。ここには、複数の同一主体、といった撞着した主体感覚を見て取ることが出来る。ニーチェが狂気の晩年において、仏陀、ディオニュソス、アレキサンダー、シーザー、シェークスピア、ペーコン卿、ヴォルテール、ナポレオン、ヴァーグナー、キリストという複数の同一主体という撞着した事態に陥ったように、裕明も「中世の修行僧」「近世の旅人」である。同一性から解き放たれた、諸世界横断的な、複数的な主体。複数的な主体を横断していく運動性こそが、ここにおける同一性なのである。

3章では、「夜の形式」を空間論的に読解した。空間は任意の遠近法に先立たれている。どのような種類の遠近法により眺めるかということによって、その空間がどのような質を持つのかが決定される。俳句は、明治期に西洋絵画経由で「写生」という語が正岡子規により持ち込まれたことで、幾何学的遠近法と呼べる潮流が生じ、幾何学的遠近法の空間の場となった。幾何学的遠近法は不動の単眼視を前提とし、バニッシュメント・ポイントを仮構する。バニッシュメント・ポイントの専制のうちに視覚は統一され、均質化されてしまう。生きられた空間は失われる。

しかし、裕明は、「取り合わせ」という技法を用いて、幾何学的空間に一瞬不能を宣告する。あるいは固有名詞の読み込むことでひそかに、幾何学的遠近法に回収不能な特異点を稠密に作り上げる。われわれにとって他者の他者性とは、流星のように流れ去ってしまうものであって、得も言われぬ感動、深さ、広さ、奥行をほんの一瞬看取せしめたのちに、幾何学的空間の中でそれは消尽してしまう。しかしそれでもと、精神のうちにあらわれ、感動的な感覚を引き起こすこの流星を、この特殊を、出来るだけ特殊のままに生け捕りにして生かしめる遠近法こそが「夜の形式」的遠近法であり、「夜の形式」的空間は、特異性を保ったまま、二人称的に、「親密な未知」というあり方で出会うことが出来る空間である。この空間においては、近代的空間のように存在者の個性性、唯一性は捨象されず、存在者は空間座標においての任意の点に還元されたり、代替可能性のあるものとして取り扱われたりすることはない。

(2) 「座談会『花間一壺』を読む」、「静かな場所」No.3、2008年、p45

優秀修士論文概要

小島信夫と「病」

島田 拓

小島信夫『別れる理由』は、一九六八年十月から一九八一年三月まで、十二年半にわたって雑誌「群像」に連載された。四〇〇字詰め原稿用紙換算で約四〇〇〇枚。思わずぎょっとしてしまう長さだが、その内容も並大抵ではない。はじめのうちは、小島の過去作『抱擁家族』と重なる登場人物たちが、主人公の前田永造を中心にリビングルームでひたすら会話を続けている。話題はあちこちに逸れ、時間や空間を自在に行き来しながら、やりとりが重ねられていく。するといつのまにか、永造は女になったり馬になったりして、ふしぎな舞台のうえで縦横無尽に語りつくすことになり、ついには作者までもが登場する。その後、永造は彼とともに出版社のパーティーに出席し、実在の作家たちと文学的な議論を展開していく。

この奇妙さはいったいなんなのか。どこからやってきて、どのように広がっていくのか。以上の問いを起点とし、本論文では、小島信夫作品における「病」に注目した。なぜなら『別れる理由』から突然、この奇妙さが顔を見せるようになったわけではないからだ。それは同様の違和感をふりまく「病」としてすでに登場していたし、その後もつきまとい続けた。文学と病気がそもそも結託しているにせよ、小島信夫の描く「病」は、彼独自の手つきによって、さらなる射程を獲得していくものだった。

たとえば『吃音学院』（一九五三年）では、吃音が「病」として特徴的

に描かれている。本作は、主人公の衣川が吃音を矯正するため、K吃音学院という施設に入学するところから始まる。しかし授業で教えられる発声方法は、「間の抜けた声」⁽¹⁾を響かせ、年下の子どもにバカにされる原因になる。一方、同じ学院に通う営業マンの諸留五兵衛は、「はげしい吃りの連発」をくり出し、相手の「純真な気持ちに衝撃をあたえ」⁽²⁾ることで契約の取り決めに成功する。

『抱擁家族』（一九六五年）においても、事態は変わらない。本作では、大学の講師である俊介を父とする一家が崩れていく様が描かれるのだが、そこに横たわっているのがガンという「病」だ。乳ガンになる妻、時子との関係を改善しようとする俊介の企ては失敗に終わり、逆に症状の進行が夫婦仲を良好にしようとする。自分の両腕で自分を羽交い締めにするように、あるいは抱きしめるようにして、その身にまわりつく。治療と症状といった二項対立の線引きをあざ笑う「病」を、小島信夫は描いてきたのである。

この「病」の性質を踏まえ、『別れる理由』についての先行する論を整理してみると、興味深いことが見えてくる。おおまかな評価として、否定派、肯定派、両義派に論は別れるのだが、両義派の考察が「病」に類似しているのだ。たとえば三浦雅士と柄谷行人はともに、本作における内と外という概念の逆説、そしてそこから生じる、「自分であって自分ではない」⁽³⁾自分や「決定不可能な」世界」⁽⁴⁾について述べている。

しかし同時に、『別れる理由』における「病」を注意深く観察していくと、両義派の考察、および『吃音学院』や『抱擁家族』で見られるそれには留まらない、新たな一面が浮かびあがってくる。その端緒となるのが、先行する論に共通する認識と小島自身の認識のズレだ。派閥を問わず先行する論では、第一部、第二部、第三部といった具合で本作を三分割して読解に取りかかる。だが作者である小島自身は、そうした分割を否定するような

ことを口に出しているのだ。

なぜこのようなことが起きているのだろうか。本作においても、冒頭から前作と同様の「病」を確認することはできる。しかし読み進めていくうちに、「病気には勝てない」⁽⁵⁾と、どこか一方的、一元的なおびが「病」から漂いはじめる。さらに「作者」の「私」が登場して記述が混線してくると、実在の人物らしき人物の口から、『別れる理由』は思えば、病気の小説である⁽⁶⁾といった一節まで飛び出すことになる。

また、『別れる理由』を取り巻く物理的な環境に目を向けると、本作には明確な始点も終点もないことがわかる。坪内祐三が指摘するとおり、本作の始点はそもそも連作短編の延長線上にあり、その終点も現実の小島信夫と森敦の対談に流れ込んでしまっているからだ。

このとき、二項対立の線引きはひとつの閉じた領域があつてこそ成り立つのだと気づかされるだろう。作中では二項対立とその矛盾をじつさいの病気を通じて描きながら、同時に破綻寸前の自己言及をし、そこから作品という物理的に不完全な閉域を紙面に畳み込む。『別れる理由』における「病」は宙返りをするかのように、三半規管のゆるやかなとまどいとともに病気に着地するのだ。

ここで、批評家、研究者たちと小島自身の認識の齟齬について、ひとまずの解を述べるができる。それは、『別れる理由』がそこにある数冊にまともなまっついていると見るか、否かの違いである。しかしながら、この解法自体が二項対立に巻き込まれているとも言えるだろう。「病」を取りこぼさないためには、さらに別の角度からの検討が必要になる。

後年、小島は『別れる理由』について、「三回目を書いたとたんに、この小説は大失敗したと思ってしまった」と回想し、そのことを「小説の外部からではなく、内部から宣言しようとした」⁽⁷⁾のだと書き記している。この失敗が、「病」をあきらかにするための手がかりになる。というのも、

小島の言う三回目にあたる作品、「二度の訪問」には奇妙な推敲がほどこされているからだ。

あらすじとしては、男が、二人目の妻、三人目の妻を迎えようとするときに、どうか籍を抜いてくれないかと一人目の妻のもとへ交渉しに行くというだけの話である。しかし本作のラストには、初出時から単行本に掲載されるとき、「この世界は、限度へきた」「世界をこわした元兇の、一片をはきだした」⁽⁸⁾と、なかば元の文に負荷をかけるようにして言葉が追加されている。ここに「病」が意識されていることは明白だろう。つまり小島の言う失敗とは、「病」をうまく書けなかったということである。

では、その失敗を「内部から宣言しようとした」というのはどういうことか。この一節は、小島と親しかった森敦の議論を下敷きになっている。『意味の変容』のなかで森は、「内部」に関して「境界」や「密蔽」という言葉を軸に独特の理論を構築している。その要点について小島は、「密蔽は開放だ」と評して寄り添いつつ、自分は「フレームを作る、額縁に入れる」⁽⁹⁾ということを昔から否定しようとしてきたのだとつけ加える。

小島の口ぶりからは、『別れる理由』という作品において、森と同じ地点を指しながら、別の経路を想定していたことがうかがえるだろう。それがもつとも明確に表れるのが、本作のタイトルをめぐる二人のやりとりである。小島は、当初考えていた「別れられぬ理由」というタイトルを、森からの提案で「別れる理由」に変更したことに触れ、「この小説の長さは、一つには、『別れられぬ理由』がどうしたら『別れる理由』に近づくことができるのか、のもしかたしい足取りのせい」⁽¹⁰⁾だと言う。

「別れられぬ」という言葉の輪郭のはやけた響き、そして「小説の長さ」という時間的な把握。森の「境界」を重視する空間的な整理とは異なるその姿勢こそ、小島が『別れる理由』として示したものにほかならない。「密蔽は開放だ」と言わなくとも、小説において、その「密蔽」が完成されて

いく過程を延長していけば、「フレーム」や「額縁」に抗うことができ
しまうのである。

このあけすけな戦略は、のちに小島自身から「内部」という言葉を引き
出してしまふと同時に、『別れる理由』における、今、現在というものへ
の強いこだわりを生み出すことになる。始点も終点もあやふやなまま十二
年半続いた連載も、矛盾をリニアにほぐす否定の語尾も、節々からにじみ
出す書くことと語ることの二重性も、すべては現在を中心に連なり、どう
しようもない違和感として読み手にまわりつくのだ。

あらためてふり返ってみれば、「病」は現在にしか存在しないと
言えるだろう。逆説を唱えても、推敲をしても、批評をしても、現在を断ち切っ
たうえで事後的な処理をしているかぎり、「病」は十分に捉えられない。
現在を引き延ばし、「病」がうまく書けないということを書いていく。そ
うすることによってのみ「病」は現れる。だからこそ小島信夫は、『別
れる理由』以降の作品についても、その以降という区分を疑うように、ひた
すら書き続けたのである。

注

- (1) 小島信夫『吃音学院』『殉教・微笑』講談社、一九九三年、四五―四六頁。
- (2) 同上、五一頁。
- (3) 三浦雅士『事件の経緯』『メランコリーの水脈』福武書店、一九八九年、
一九三頁。
- (4) 柄谷行人『小島信夫論』『隠喩としての建築』講談社、一九八九年、二一
〇―二二頁。
- (5) 小島信夫『別れる理由3』小学館、二〇一九年、一一―一二頁。
- (6) 小島信夫『別れる理由6』小学館、二〇一九年、八一頁。
- (7) 小島信夫『チェーホフを読みながら』『小説の楽しみ』水声社、二〇〇七年、

四四―四五頁。

- (8) 小島信夫『二度の訪問』『小島信夫短篇集成 第⑥巻 ハッピーネス／女た
ち』水声社、二〇一五年、一四七ページ、傍点は引用者、推敲箇所を示す。
- (9) 小島、前掲『小説の楽しみ』四五頁。
- (10) 小島、前掲『別れる理由6』四四八頁。