慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	「帰結」からの逸脱：「歯車」の論理をめぐって
Sub Title	
Author	副田, 賢二(Soeda, Kenji)
Publisher	慶應義塾大学国文学研究室
Publication year	2000
Jtitle	三田國文 No.31 (2000. 3) ,p.10- 22
JaLC DOI	10.14991/002.20000300-0010
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00296083-20000300-0010

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

「帰結」からの逸脱

――「歯車」の〈論理〉をめぐって――

副田賢二

一　〈主体〉をめぐる風景

「歯車」（「一　レエン・コオト」のみ『大調和』〔昭二・六〕に掲載、芥川の死後『文芸春秋』〔昭二・十〕に全文掲載）の「一　レエン・コオト」には、「避暑地」から「東海道の或停車場」への移動、「松ばかり茂つてゐ」る道、時間に遅れそうな状況、「或理髪店の主人」との会話など、「僕」の存在空間の構造を暗示する記述が溢れている。まずテクストが「東海道の或停車場へその奥の避暑地から自動車を飛ば」す僕の「動き」の記述で始まることに注目すべきであろう。僕は様々な自己のコンテクストをテクスト外から引き連れ、このテクスト空間に参入してくる。「避暑地」から来たこと、歯車の出現後、常に頭痛がすること、「或短篇」を書き続けていること、それらの様々なコンテクストを抱えて、「避暑地」という固定的な場から「或停車場」という暫定的な場に移り、更に「或郊外の停車場」の「プラツトフオーム」でその「動き」を変換してゆく。この「プラツトフオーム」が単なる舞台設定に留まらないことは、それが三章の僕の夢に現れることからも窺える。

けれども僕は夢の中に或プウルを眺めてゐた。（中略）僕はこのプウルを後ろに向うの松林へ歩いて行つた。すると誰か後ろから「おとうさん」と僕に声をかけた。僕はちよつとふり返り、プウルの前に立つた妻を見つけた。同時に又烈しい後悔を感じた。（中略）

僕は又歩みをつづけ出した。が、僕の歩いてゐるのはいつかプラットフォオムに変つてゐた。それは田舎の停車場だつたと見え、長い生け垣のあるプラットフォオムだつた。そこには又Hと云ふ大学生や年をとつた女も佇んでゐた。（中略）そこへ汽車は煙をあげながら、静かにプラットフォオムへ横づけになつた。

僕はこの「プラットフォオム」から更に汽車に乗り込む。この夢自体の象徴的な意味は別にして、このような僕の「動き」の変換が、テクストの重要な要素であるのは確かであろう。

そこでまず、僕の「動き」の起点である「避暑地」が問題になる。そこは「松林」の中に「僕の家」がある場所であった。僕は屈辱を感じながら、ひとり往来を歩いてゐるうちにふと、遠い松林の中にある僕の家を思ひ出した。それは或

郊外にある僕の養父母の家ではない、唯僕を中心にした家族の為に借りた家だつた。僕は彼是十年前にもかう云ふ家に暮らしてゐた。しかし或事情の為に軽率にも父母と同居し出した。同時に又奴隷に、暴君に、力のない利己主義者に変り出した。……（三　夜　以下傍線は全て論者による）

傍線部から窺えるように、「或郊外にある僕の養父母の家ではない」と断られるこの「僕の家」には、ある希望的想念が投影されていると言えるだろう。五章にはこのような記述がある。

凝灰岩の窓の外はいつか冷えびえと明けかかつてゐた。（中略）すると向うの窓硝子は斑らに外気に曇つた上に小さい風景を現してゐた。それは黄ばんだ松林の向うに海のある風景に違ひなかつた。僕は怯づ々々窓の前へ近づき、この風景を造つてゐるものは実は庭の枯芝や池だつたことを発見した。けれども僕の錯覚はいつか僕の家に対する郷愁に近いものを呼び起してゐた。

この風景は「錯覚」であるにも関わらず、「僕の家に対する郷愁に近いもの」を喚起する。そして六章で「僕の家」は、実際に「海」を「松林」の上に覗かせているのである。

やつと僕の家へ帰つた後、僕は妻子や催眠薬の力により、二三日は可成平和に暮らした。僕の二階は松林の上にかすかに海を覗かせてゐた。僕はこの二階の机に向かひ、鳩の声を聞きながら、午前だけ仕事をすることにした。

「松林」が、僕が彷徨する都会と対極的な場であることは明らかであろう。そこには、「僕の家」の場としての肯定的感触が付与されている。実際に「秋」（『中央公論』大九・四）でも「松林」は、ある独立した静かな家を取り囲むものであった。

信子はその間に大阪の郊外へ、幸福なるべき新家庭をつくつた。彼等の家はその界隈でも、最も閑静な松林にあつた。松脂の匂と日の光と、―それが何時でも夫の留守は、二階建の新しい借家の中に、活き活きした沈黙を領してゐた。（一）

しかし「歯車」の「松林」は「黄ばんだ」ものである。あえて解釈するならば、やはりそれは「僕の家」という希望的想念の場を侵食する現実性の影であろう。四章でも「松林」が想起されるが、そこには同時にこのような過去の現実が付随してくる。

四角に凝灰岩を組んだ窓は枯芝や池を覗かせてゐた。僕はこの庭を眺めながら、遠い松林の中に焼いた何冊かのノオト・ブツクや未完成の戯曲を思ひ出した。それからペンをとり上げると、もう一度新らしい小説を書きはじめた。

ここでは窓外の風景が、自己の別の「可能性」であり得たかも知れないある創作のかたちを、僕が断念してしまった過去の事実を想起させている。三章でも「僕の家」と共に、その維持が不可能になった過去の事実と、家族をめぐる桎梏の内に変貌した自己像が同時に想起されていたのであり、「松林」の風景を想起する行為は、「郷愁」的慰安と共に、そのような自己主体化（「僕を中心とした」存在空間の創出）をめぐる暗い歴史的事実を意識化させてしまう、あるアンビヴァレントな行為であった。石崎等氏は「松林」の風景に「最も日本的な〈家〉霊というべきもの」を見出しているが[1]、そのような固定的イメージとしてよりも、石崎氏自身「疲弊した心身にとって『郷愁に近い

もの』であると同時に、『僕を束縛してしまふ或力』となる恐るべきもの」と述べているように、それは両義性を帯びたテクスト内の磁場として捉えた方が似つかわしいものであろう。ただそこでのネガティブな面は、〈家〉をめぐる束縛という要素に一元化し得るものではない。「松林」の風景には、自己主体化をめぐる過去の営為と、そこで閉塞してしまった自己の歴史的痕跡が刻まれているのであり、僕に「おとうさん」という帰結的自己像を強いる場でもあるこの「僕の家」は、僕を自己の線条的な歴史の末尾に連ねてしまう場でもあったのである。

ただ「松林の向うに海のある風景」自体は、やはり「僕を中心にした」小世界を構成し、自己の〈主体〉をそこに定立する可能性を孕んだ場であり、それは以前の僕にとっては肯定的なものであったことも確かであろう。そしてそれ故にこの自己求心的小世界への志向は、「松林」から隔絶した都会では、創作という行為によって更に本質化されるものであったと考えられる。それは、僕が小説を書く姿勢が、窓外の風景、つまり疑似的な「松林の向うに海のある風景」を眺める姿勢でもあるというテクストの構図自体に象徴されている。四章の創作場面で僕は「窓の前の机に向かひ、新しい小説にとりかか」る。そこで「ペンは僕にも不思議だつたくらゐ、ずんずん原稿用紙の上を走つて行」き、ペンが止まった後も「野蛮な歓びの中に僕には両親もなければ妻子もない、唯僕のペンから流れ出した命だけあると云ふ気」になる。「戯作三昧」的なこの創作の在り方は、外部を無化し、自己求心的小世界をそこに現出させる、まさに「僕を中心にした」ものであった。ここでも創作行為は「窓の前の机」に向かってなされるとわざわざ説明されるのであり、それが窓外の疑似的風景に向き合うこと、つまり自己求心的構図の内で自己の主体化を夢想することにおいて成立しているのは明らかであろう。「秋」の二章にもこのような記述がある。

それから程なく、母の手紙が、信子に妹の結納が済んだと云ふ事を報じて来た。（中略）彼女は早速母と妹とへ、長い祝ひの手紙を書いた。「何分当方は無人故、式には不本意ながら参りかね候へども……」―そんな文句を書いてゐる内に、（彼女には何故かわからなかつたが、）筆の渋る事も再三あつた。すると彼女は眼を挙げて、必外の松林を眺めた。松は初冬の空の下に、簇々と蒼黒く茂つてゐた。

ここで信子が書くのは儀礼的手紙であるが、やはり筆が滞ると「必外の松林を眺め」ている。信子は結婚前は「才媛」と謳われ、将来作家になること、そして同じく文学的志向を持つ従兄俊吉との結婚を当然視されていたのだが、それは妹照子への自己犠牲的（表面的には）な遠慮故に断念される。だがその断念された在り方、つまり作家になり俊吉と結婚するという、自己固有の（と幻想された）資質、志向に基づく〈主体〉像への思いは執拗に残存するのであり、その自己像へなおも執着するまなざしは、「松林」へと向けられるのである。

ただ「歯車」では、創作が生む自己拡張感は「誇大妄想」として相対化される。六章の「僕の家」の側の現実も都会と大差なく、「松林」も歯車の出現場面には「細かい切子硝子を透かして見るやうになりはじめ」る。勿論そこに自己求心的小世界の実現が不可能になった帰結的な姿を見ることも可能だろう。

だが更なる問題は、「松林」の対極に位置する都会の場にある。「僕の家」の存在にも関わらず僕は都会に滞在し続けるのであり、そこで「どこと云ふことなしに歩いて行」く姿を執拗に晒すことこそが、「狂気へのナルシシズムともよびたい、閉ざされた世界」[2]であるこのテクストの欲望であるようにも思えてしまう。結婚披露式の後は現実的目的性を失った場になお滞在し彷徨し続ける僕の「動き」を、一体何が動機付けているのかということが、最も重要な問題なのである。

二　「書くこと」の断裂

四章の創作場面で僕の筆は「誰か僕の目に見えないものに抑へられたやうにとまつて」しまう。創作行為を肯定的なものとして見れば、この「誰か僕の目に見えないもの」は創造を阻害する否定すべきものであろう。ただ先述したように、僕の創作行為が生む作用は既に相対化されていた。「歯車」の最大の特徴は、テクストの局外者が見れば当然相対化されるべき僕の妄想的思いなしが全くそうされないのに対し、逆に相対化されるべきでないもの（創作や恋愛、家族など、いわば「近代」的〈主体〉の構成与件）こそが、常に相対化されることである。このようなテクストの在り方を無視して、創作の価値性を安易に前提化するのは危険であろう。「小説を書く」ということが、同時にそこにある人格的な作家〈主体〉を特権的に作り出すことになるという、「文壇」的な意味化システムが成立していた当時の状況においては、「書くこと」はまさに「作家」という線条的「意味」（「A先生」であること）に自ら連なってゆくような、いわば自己系列化行為であったとも言えるだろう。そのような創作が相対化される一方で、決して僕の線条的歴史の一部になり得ないような妄想的思いなしの方が、「苦しみ」という厳粛な特権的風貌を与えられるのである。そのような奇妙な様相は、「姉の夫」の死を知る一章の場面に典型的に示される。

僕は鞄をあけて原稿用紙を出し、或短篇を続けようとした。けれどもインクをつけたペンはいつまでたつても動かなかつた。のみならずやつと動いたと思ふと、同じ言葉ばかり書きつづけてゐた。All right……All right……All right, sir……All right……

そこへ突然鳴り出したのはベツドの側にある電話だつた。僕は驚いて立ち上り、受話器を耳へやつて返事をした。

「どなた？」

「あたしです。あたし……」

相手は僕の姉の娘だつた。（中略）

電話はそれぎり切れてしまつた。僕はもとのやうに受話器をかけ、反射的にベルの鈕を押した。（中略）僕は苛立たしさよりも苦しさを感じ、何度もベルの鈕を押した、やつと運命の僕に教へた「オオル・ライト」と云ふ言葉を了解しながら。

この事件により、僕の妄想的思いなしがテクストの「現在」における〈論理〉として確定される。この電話が、一章の段階、つまり現象の裏にある不吉な示唆を漠然と感じるような段階から、それを「何ものか」の意志として妄想的かつ積極的に捉えてゆくような段階に僕を引き込むのであり、この場面はテクス

トの〈論理〉の決定的転換点であると言える。そしてこの転換の断層面には、書こうとすることと実際に書かれたものがずれてしまうという、いわば「書くこと」の主体性が偶発的に無効化する事態が綴り合わされているのである。僕は給仕の言葉を「何とか言はれたのに答へたAll rightと云ふ英語」と解釈する。「或短篇」を書けずにただ書き付けていたのも、その英字表記の言葉であった。だが何らかの不吉さの暗示としてそれを捉える時には、表記は「オオル・ライト」になる。このような変換は頻繁に行われ、そこに「何ものか」の意志が醸成されてゆくのだが、この表記レベルの非統一性からも、「言葉」がここではもはや単一的言語システムの基盤の上に成立していないことが窺えるだろう。ここでの「言葉」はその表記レベルの揺らぎにおいて、創作主体が意図する「意味」を正確に表象するに留まらない、ある不確定で不規則な運動そのものに変貌してゆく。一章では様々な偶発的会話（理髪店の主人の噂話、女生徒のお喋り、T君との会話、結婚披露式での会話、給仕の会話）が横糸として僕の意識に組み込まれてゆくのだが、ここでは「オオル・ライト」という偶発的言葉が、僕の「書くこと」に拮抗、更にはそれを蚕食するものとして浮上してくる。そして直後「避暑地」から継続された僕の系列的、線条的な「書くこと」は、「All right」の連なりに変換され、次の瞬間にはその書く行為自体が、「突然」の電話により断裂してしまうのである。

よってその「電話」自体も、テクスト内の機能において捉え返されるべきであろう。それは地理的隔絶を超えて「声」を伝える装置であるが、その発信行為は受信者に予期不能で、発信者の実体も見えない。勿論それ故に電話は「人々が対面的に出会う関係の空間とは異なるパターンやモードをもった関係の空間、対面的な世界では出会うことができない人々と、対面的な世界とは異なる自分になって出会い、関係の回路を開きうる可能性をもった空間を生み出す」[3]メディアであり得るのだろう。

ただ「歯車」執筆時（昭和二年三～四月）の電話をめぐる状況は、そのような可能性を未だ見出せないものであったと思われる。当時電話は「あくまで業務用のメディアであり、人々が日常的に電話と接し、また電話が人々の意識を変容させていくといったことはあり得なかった」[4]であろうし、電話がまず軍や警察、鉄道や官庁を中心に整備されていた[5]日本においては、電話は一般には未だ異和性を帯びたメディアであったと思われる。またその当時は、震災で壊滅的打撃を受けた東京市内の電話が自動交換に転換され始めた時期に当たる[6]。そこでは発信者の「声」がより直接的に受信者に伝達されるという新たな事態が進行していたのであり、「歯車」の電話の意義を考える上でも、そのような「声」の伝達をめぐる変容状況を考慮すべきであろう。つまりその来信時の「突然」な異和的感触こそが、テクストの重要な機能として息づいているのである。ここで重要なのは、現実的事象に過ぎない姉の夫の死が、妄想的「現在」を創出する決定的契機に転化されるその瞬間に、そのようないわば暴力的な突発性、偶発性としての電話（の受信感触）が深く関わっていることである。その「電話」的「言葉」（線条性を寸断する偶発的「言葉」）こそが、僕の「書くこと」の内部に喰い入り、そこに根源的な断裂を引き起こすのである。ここには

「言葉」をめぐる、ある決定的な態度転換の事態があると言ってもよい。[7]「突然」の電話で、僕の系列的、線条的営為が寸断される構図は、先述した四章の創作場面直後にも見られる。

けれども僕は四五分の後、電話に向はなければならなかつた。電話は何度返事をしても、唯何か曖昧な言葉を繰り返して伝へるばかりだつた。が、それに兎も角もモオルと聞えたのに違ひなかつた。僕はとうとう電話を離れ、もう一度部屋の中を歩き出した。

一章末尾でも「前の短篇を書きつづけてゐる」「戸の外」には「翼の音」がするのであり、僕の「書くこと」の裏面には、常に別の「動き」への契機が孕まれていた。極論すれば、「書くこと」に本質的に含まれる、主体的自己実現としての作家的〈主体〉の創出は、僕の「動き」が示す自己の流動化、「問い」の即物化という一連の傾向と背離しているのであり、そこにおいて「書くこと」は、僕が抱える行為でありながらも、同時に僕から疎外されている行為なのである。[8]僕がテクスト外から継続してきたこと、それは「書くこと」であり、またそこで自己の〈主体〉を確立することであろうが、僕の「動き」には、そのような系列的、線条的営為からの逸脱志向が孕まれている。

勿論そのような逸脱的在り方を、僕が強いられた「状況」として否定的に捉え、そこに同時代の様々な二項対立的要素を代入することも可能だろう。ただ、一見「強いられた」かに見えるその「動き」の内には、実際は様々な屈折した作用が孕まれているのであり、逆にその「状況」自体が、僕のまさに内部から生み出されているようにも思えるのである。

三　差異化される「現在」

そこで問題になるのが、僕の時間意識である。「松林」を想起することで回想される過去は常に「十年前」を起点としたものであり、それは精神病院に行こうとして「青山斎場」に来てしまい、「夏目先生」を回想する二章の場面にも当てはまる。

僕はやつとその横町を見つけ、ぬかるみの多い道を曲つて行つた。するといつか道を間違へ、青山斎場の前へ出てしまつた。それは彼是十年前にあつた夏目先生の告別式以来、一度も僕は門の前さへ通つたことのない建物だつた。十年前の僕も幸福ではなかつた。しかし少くとも平和だつた。僕は砂利を敷いた門の中を眺め、「漱石山房」の芭蕉を思ひ出しながら、何か僕の一生も一段落のついたことを感じない訣には行かなかつた。のみならずこの墓地の前へ十年目に僕をつれて来た何ものかを感じない訣にも行かなかつた。

「松林」の場面で問題になるのが家族における「十年前」であるならば、ここで問題になるのは作家としてのそれであると言える。「十年前」の「夏目先生」の死が、作家の僕にとって何らかのパラダイム転換であったことは確かであろう。だがそれ以後の「十年」間がここで「一段落」と呼ばれることにより、僕にとってのその内実は全く明かされないまま、その「十年」は過去化される。そしてその切断面に「何ものか」をめぐる異質な一行が挿入される。つまり僕は過去を「十年」の区切りで性急に単位化することで、その「現在」を差異化しようとする

のである。また「屋根裏の隠者」の場面でも、「十年前にも四五冊のドストエフスキイに親しんでゐた」僕は「偶然（？）彼の言つた『罪と罰』と云ふ言葉に感動」する。「罪と罰」の内容ではなく、その題名自体に引き付けられる僕のこの傾向性において、「十年前」との差異がまたも顕現するのである。

また、一章で僕が「上り電車に間に合ふかどうかは可也怪し」く、常に「時間を気に」することも、その時間意識の一面を示すものであろう。僕は日常的時間、つまり線条的に秩序化された時間に基づいて動く「上り列車」に乗り遅れてしまう。

自動車はラツパを鳴らしながら、或停車場へ横着けになつた。僕は或理髪店の主人に別れ、停車場の中へはひつて行つた。すると果して上り列車は二三分前に出たばかりだつた。待合室のベンチにはレエン・コオトを着た男が一人ぼんやり外を眺めてゐた。

この乗り遅れにより「停車場」の空間は暫定的に「意味」を空白化されるのだが、「レエン・コオトを着た男」という、いわば僕の妄想の実体化現象がそこに初めて現れることは注目される。この乗り遅れ、つまり僕が線条的な時間系列からずれてしまうことこそが、妄想の実体化を引き起こす構成与件になっているのである。以後僕は外界の現実的時間を遮断し、非系列的、非数量的な無時間性の内を歩き続けてゆく。そのような在り方は、三章末尾の、夢から覚醒した僕の姿からも窺えるだろう。

僕は目を醒ますが早いか、思はずベツドを飛び下りてゐた。僕の部屋は不相変電燈の光に明るかつた。が、どこかに翼の音や鼠のきしる音も聞えてゐた。僕は戸をあけて廊下へ出、前の炉の前へ急いで行つた。それから椅子に腰をおろしたまま、覚束ない炎を眺め出した。そこへ白い服を着た給仕が一人焚き木を加へに歩み寄つた。

「何時？」

「三時半ぐらゐでございます。」

しかし向うのロツビイの隅には亜米利加人らしい女が一人何か本を読みつづけた。彼女の着てゐるのは遠目に見ても緑いろのドレツスに違ひなかつた。僕は何か救はれたのを感じ、ぢつと夜のあけるのを待つことにした。

僕は「何時？」と尋ねており、現実の時間に対する意識は依然存在するのだが、そのような線条的時間と、その線条性に基づく解釈的蓋然性（そんな時間に「女」が「本を読みつづけ」ているのは変だ、よってそこにいるべきではない、といった、一般的観念から導き出される蓋然性）に反して、「緑いろのドレツス」の「亜米利加人らしい女」はそこにいた。つまりこの「女」は非蓋然的に「そこにいた」が為に、僕の無時間的「現在」に参画させられているのである。勿論一見すれば「緑いろのドレツス」の「緑いろ」という明確な表徴性が僕を誘引しているかのように見えるが、「歯車」の色彩には、必ずしも吉凶としての二項対立的「意味」が内在している訳ではない。そもそも僕は「どこかに翼の音や鼠のきしる音」がする「現在」を恐れて「炉の前」に逃げ込んだのではない。僕が「思はずベツドを飛び下り」たのは、自らの「動き」の果てに想定する「何ものか」の像が、「或狂人の娘」という、現実的、係累的な表象と夢の中で結合した為であろう。僕は以後妄想的思いなしに

よりその「現在」を拡張、維持してゆくのだが、それを動機付けるものは、その「現在」が、今「三時半ぐらゐ」であるという厳然たる事実性の内に解消されてしまうことへの恐怖なのである。それ故に「三時半ぐらゐ」という事実性と拮抗するものとして、「向うのロツビイの隅には亜米利加人らしい女が一人何か本を読みつづけ」ていることが、「しかし」において強制的に呼び込まれる。僕が「何か救はれたのを感じ」るのは、そこで「現在」が取り敢えず維持された為なのであり、「長年の病苦に悩み抜いた揚句、静かに死を待つてゐる老人のやうに」夜明けを待つという、僕の演技的な態は再び継続されてゆく。

つまり僕の「現在」の最も強靱な〈論理〉である関係妄想的志向は、自己の存在の線条性を迂回する方法なのであり、その妄想的思いなしの内には、「罰せられるべき僕」以外の自己像が浮上することはない。僕は「現在」の因果性を「何ものか」の意志性にすり替えることで、自らの歴史的側面に深入りすることを避ける[9]。自己の現実の歴史は「十年」という区切りの内に封印され、僕の「現在」と明確に線引きされるのである。

四　「対」への志向とその破綻

そこで、僕の「動き」の内に想定される「何ものか」という存在が当然問題になる。僕は自己の「現在」を、過去から連鎖するものとしては捉えない。ただ性急にそれを「何ものか」の作為として平面的に関係付けようとする。たとえ僕が自身の過去に言及する時も、常にその過去の事実（「地獄変」という題名、自分のペンネームなど）が、今の「地獄的」な「現在」を先駆的に暗示していると捉えるのであり、そこには、この「現在」こそが、過去の自身の在り方を意味付ける上での「前提」であるという、認識をめぐる構造的倒錯がある。僕はその平面的（自らの線条的歴史から切断された二次元的地平に措定されるという意味で）「現在」を維持する為に、自らの「対」となるべき「何ものか」という「装置」を、「現在」の因果性を収束する地点に強制的に配置するのであり、それを根拠にして「現在」としての空間がそこに創出されるとも言えるだろう[10]。

「歯車」の空間は、僕が意識や感覚を主体的に披瀝することにおいて成立しているのではなく、僕の身体的領域に「何ものか」の視線が呼び込まれ、その被視感の内に僕が演技的に振る舞うというパターンが維持されることにおいて成立しているのであり、そこには両者のダイアローグが構造として存在するとも言える。僕の妄想的思いなしが発現し、次にそこで関係付けられるべき現象を「何ものか」が示すという相互作用がそこにはある。僕の内にもし「主体的意志」が見出されるとすれば、それはその構造を演技的営為により維持しようとする意志においてのみであろう。そこで「書くこと」は、もはや「主体的意志」において発動されるような直接的なものではない。三章の「或先輩の彫刻家」との会話で僕は「ええ、仕事もしてゐるのです」（傍点論者）と述べるのであり、その滞在と彷徨の裡には、「仕事」（創作）とは全く別位相の、ある必死な演技的営為が同時に秘められていた。「屋根裏の隠者」の場面でも僕は「『罪と罰』と云ふ言葉」の示すもの、つまり罪と罰とが対置される構図に反応する。僕が「アナトオル・フランスの対話集」

と「メリメェの書簡集」を買うことも、その「対」への志向を示すものであろう。それは「対話集」「書簡集」であるが故に（本質的に「対」の構図を孕むが故に）購入されるのである。故に僕の「妄想性」は、主体性の脆弱化を示すものなどではない。それは、既に限界性を露わにした過去の主体化志向とは全く別位相において、その「現在」を成立させる為に僕が用いる〈論理〉なのであり、その妄想的思いなしは、仮構の「何ものか」との呼応の内に、他律的で不随意なものとして（或いはそれを偽装して）成立する。それは僕が姉の夫のように、自殺によってその「地獄的」状況を主体的に閉じようとしないことからも窺えるだろう。「何ものかが僕を狙っている」という意識表明は一種のレトリックであって、それは僕が演技的存在であり続ける為に要請されたものなのである。

つまり僕は完結した構造体ではなく、常に「何ものか」と向かい合ってゆく演技的な運動体なのである。「どこと云ふことなし」の「動き」において自己の「意味」から離れ、僕は「何ものか」の棲息する場へ向かう。そこでは「何ものか」の視線が常に僕の身体領域に呼び込まれるのであり、それ故にその「動き」は被視感に基づく演技性を帯びざるを得ない。そのような演技的在り方は、二章のこの場面からも窺える。

それは金釦の制服を着た二十二三の青年だつた。（中略）彼は帽を脱いだまま、怯づ々々かう僕に話しかけた。

「Aさんではいらつしやいませんか？」

「さうです。」

「どうもそんな気がしたものですから、……」

「何か御用ですか？」

「いえ、唯お目にかかりたかつただけです。僕も先生の愛読者の……」

僕はもうその時にはちよつと帽をとつたぎり、彼を後ろに歩き出してゐた。先生、A先生、―それは僕にはこの頃では最も不快な言葉だつた。僕はあらゆる罪悪を犯してゐることを信じてゐた。しかも彼等は何かの機会に僕を先生と呼びつづけてゐた。僕はそこに僕を嘲る何ものかを感じずにはゐられなかつた。

「あらゆる罪悪を犯してゐることを信じてゐ」るのに「彼等は何かの機会に僕を先生と呼びつづけ」る、よってそこに「僕を嘲る何ものか」を感じる、という〈論理〉を用いて、僕は「A先生」という自己像を迂回する。ここで「先生」という呼称を生む僕の社会的コンテクストが持ち込まれることによって、テクストの「現在」が空無化される危険が孕まれるのであり、それ故にこの「青年」は即刻排除されるべき存在なのである。

だが僕は六章で「避暑地」に帰ったが為に、自己の歴史性から切断された場の中で「どこと云ふことなし」の「動き」を継続することが困難になる。その意味でこの帰還は、僕の構造的矛盾を顕在化させる逆説的行為であった。このような逆説性に関し芥川は度々言及しており、「玄鶴山房」（『中央公論』昭二・一）にもこのような「病的」心理をめぐる記述がある。

甲野は髪を結びながら、甲高いお鳥の声を聞き、いつか彼女の友だちが話した或女のことを思ひ出した。彼女はパリに住んでゐるうちにだんだん烈しい懐郷病に落ちこみ、夫

の友だちが帰朝するのを幸ひ、一しよに船へ乗りこむことにした。長い航海も彼女には存外苦痛ではないらしかつた。しかし彼女は紀州沖へかかると、急になぜか興奮しはじめ、とうとう海へ身を投げてしまつた。日本へ近づけば近づくほど、懐郷病も逆に昂ぶつて来る。—甲野は静かに油つ手を拭き、腰ぬけのお鳥の嫉妬は勿論、彼女自身の嫉妬にもやはりかう云ふ神秘な力が働いてゐることを考へたりしてゐた。

（四）

ここでは「懐郷病」と名付けられている逆説性は、「歯車」の六章で、僕の「問い」の即物性を増幅させ、その思いなしを臨界化させる。「なぜあの飛行機はほかへ行かずに僕の頭の上を通つたのであらう？　なぜ又あのホテルは巻煙草のエエア・シツプばかり売つてゐたのであらう？」と、滑稽なまでに即物的なその問いは、「何ものか」の意志性に全て委ねられているのである。唯一「妻の弟」との会話で僕の構造が定義されようとするが、僕はその定義された自己像に決して深入りしない。

「兄さんは僕などよりも強いのだけれども、—」

無精髭を伸ばした妻の弟も寝床の上に起き直つたまま、いつもの通り遠慮勝ちに僕等の話に加はり出した。

「強い中に弱いところもあるから。……」

（中略）すると弟も微笑しながら、遠い垣の外の松林を眺め、何かうつとりと話しつづけた。（この若い病後の弟は時々僕には肉体を脱した精神そのもののやうに見えるのだつた。）

「妙に人間離れをしてゐるかと思へば、人間的欲望もずゐぶん烈しいし、……」

「善人かと思へば、悪人でもあるしさ。」

「いや、善悪と云ふよりも何かもつと反対なものが、……」

「ぢや大人の中に子供もあるのだらう。」

「さうでもない。僕にははつきりと言へないけれど、……電気の両極に似てゐるのかな。何しろ反対なものを一しよに持つてゐる。」

そこへ僕等を驚かしたのは烈しい飛行機の響きだつた。

この「反対なものを一しよに持っている」という構造は、そのまま「芥川龍之介」という「作家」像に適用可能なものではない。それはあくまでこのテクスト内部の事態をめぐる一回的な表象であり、またそれは妻の弟の視線により抽出された、僕の構造をめぐる一つの解釈でしかない。よってそこに何らかの「本質」（「芥川龍之介」のそれも含めて）があると見做すのは、このテクストの構造を無視した恣意的な読みに他ならない。実際に、この妻の弟の言葉は直後「烈しい飛行機の響き」に寸断され、「あの飛行機は落ちはしないか？」と、会話からずれた問いが発される。ここでも僕の問いは即物的であり続けるのであり、それは僕を主語にすることから逃れようとしているとも言えるだろう。僕は自己解釈の超越的地平に立とうとせず、「肉体を脱した精神そのもののやう」な妻の弟の透明な超越性にも決して同化しない。妻の弟は「遠い垣の外の松林」へ眼を向けており、その意味では僕と同質性を持つとも言える。しかし僕はこの会話から離れ、極端に即物的な「いろいろの疑問」

に苦しみつつ、更なる「歩行」へと促されてゆく。

そしてこの終わりなき「何ものか」との「対」構造の均衡が、妻の介入（僕が演技的に構築しようとする「現在」とは全く別の現実的コンテクストの介入）によって破られた時、僕の「現在」は決定的に破綻することになる。

そこへ誰か梯子段を慌しく昇つて来たかと思ふと、すぐに又ばたばた駈け下りて行つた。僕はその誰かの妻だつたことを知り、驚いて体を起すが早いか、丁度梯子段の前にある、薄暗い茶の間へ顔を出した。すると妻は突つ伏したまま、息切れをこらへてゐると見え、絶えず肩を震はしてゐた。

「どうした？」

「いえ、どうもしないのです。……」

妻はやつと顔を擡げ、無理に微笑して話しつづけた。

「どうもした訳ではないのですけれどもね、唯何だかお父さんが死んでしまひさうな気がしたものですから。……」

それは僕の一生の中でも最も恐しい経験だつた。—僕はもうこの先を書きつづける力を持つてゐない。かう云ふ気もちの中に生きてゐるのは何とも言はれない苦痛である。誰か僕の眠つてゐるうちにそつと絞め殺してくれるものはないか？

この事件を「僕の一生の中でも最も恐しい経験」と言わせたものは、「負担になるが愛着もある家族の中で、最も自分の身を案じ不安を抱く妻から自殺のひそかな決意をずばりと言い当てられた衝撃」[11]などではあり得ない。そもそもこの僕が密かに自殺（それは主体的行為であり、テクストの〈論理〉と決定的に背離する）しようとしているということが、一体テクストのどこから読み取れるのだろうか。この事件の衝撃は、平面的「現在」の創出に不可欠な仮構的「対」が、妻の闖入によって現実的「対」に置換されてしまったことにあるのである。それでも僕は自殺せずに、ただ「何か」を待ち続けようとする。

そしてそこでは「書くこと」が、結局今そこでそれを書いている〈主体〉との意味的癒着を回避し得ない（換言すれば、それ自体絶対的な透明性ではあり得ない）という、いわば「書くこと」をめぐる根源的な係累性が同時に暴き出されるのであり、自己矛盾と化したそのような「書くこと」からの離脱が、まさにこのテクストを書きつつある僕とその読者というメタレベルにおいて訴えかけられてゆく。そしてここで自らの原理的欲望を晒け出してしまったことで、テクストは自らを支える強度を失い、閉じられてしまうのである。

よってこのような僕の「現在」は、晩年の芥川が創出しようとした「文学空間」であったとも言えるだろう。そこで展開される僕の〈論理〉は、自己主体化という、いわば「近代」が一元的に価値化してきた「意味」の磁場から逃れ出ようとする、ある自己投企的な運動であったのである。「歯車」で僕の主体的在り方の可能性を示唆していた「松林の向うに海のある風景」の構造（「松林の上にかすかに海を覗かせ」た構造）は、他の芥川テクストではこのような象徴的「意味」を投影されていた。

医者は彼の先に立ちながら、廊下伝ひに或部屋へ行つた。

その部屋の隅にはアルコオルを満した、大きい硝子の壺の

中に脳髄が幾つも潰つてゐた。彼は或脳髄の上にかすかに白いものを発見した。それは丁度卵の白味をちよつと滴らしたのに近いものだつた。彼は医者と立ち話をしながら、もう一度彼の母を思ひ出した。

「この脳髄を持つてゐた男は××電燈会社の技師だつたがね。いつも自分を黒光りのする、大きいダイナモだと思つてゐたよ。」

彼は医者の目を避ける為に硝子窓の外を眺めてゐた。そこには空き罐の破片を植ゑた煉瓦塀の外に何もなかつた。しかしそれは薄い苔をまだらにぼんやりと白らませてゐた。

（「或阿呆の一生」　二　母）

このような認識は、「路上」（大八・六～八『大阪毎日新聞』）の精神病院訪問場面での新田と俊助の会話の中でも示される。

「君、この連中が死んだ後で、脳髄を出して見るとね、うす赤い皺の重なり合つた上に、まるで卵の白味のやうな物が、ほんの指先程、かゝつてゐるんだよ。」（中略）

「つまり磐梯山の爆発も、クレマンソオへ出した辞職届も、女たらしの大学生（全て患者の妄想内容　論者註）も、皆その白味のやうな物から出て来るんだ、我々の思想や感想だつて―まあ、他は推して知るべしだね。」（二十九）

「脳髄」上の「白味のやうな物」を、歴史的営為を全て相対化するような根源的要因と捉える解剖学的認識がここにはある。しかし「歯車」における僕の「動き」は、このようないわば「認識の風景」を対象化した地点、つまり「主体的であること」に付きまとう、「意味」をめぐる閉塞に対峙した地点から発動しているものであろう。その意味で「歯車」に「主体の崩壊」などという帰結的人間像を見出すことは、何の有効性も持ち得ない。逆にこのテクストは、「帰結」という名の「意味」の確定から、更に逃走し続けようとしているのである。

註

（1）石崎等「松林のある風景―『歯車』一面」（『現代国語研究シリーズ1　芥川龍之介』　一九七二・五　尚学図書）

（2）佐伯彰一「聖なる狂気」（『物語文学論』所収　一九七九・八　講談社）

（3）吉見俊哉・若林幹夫・水越伸『メディアとしての電話』第一章（若林幹夫執筆）（一九九二・十一　弘文堂）

（4）『メディアとしての電話』第二章　変容する社会空間〔吉見俊哉執筆〕

（5）東京電気通信局編『東京の電話・その五十万加入まで』中巻（一九六一・三　電気通信協会）

（6）註5に同じ

（7）吉見俊哉は『「声」の資本主義　電話・ラジオ・蓄音機の社会史』（講談社選書メチエ48　一九九五・五）の「モダニズムと無線の声」で、様々な通信メディアの発達が生んだ「新しい世界感覚」としての「世界の縮小と同時化」が、「言語的想像力のあり方」を根底から変えた事態を未来派の芸術観に見出しているが、そのような「線形性を解体された想像力」（吉見）の問題は、この「言葉」の偶発的変貌とも関わるものであろう。ただ、そのような「歯車」の表現を、芥川の先見性として安易に肯定してしまうこともできない。この「言葉」の変貌は、僕にとってまさに実存的な恐怖そのものであったことを、再確認しておく必要がある。

（8）石割透「『歯車』を読む」（『作品論　芥川龍之介』一九九〇・十二　双文社出版）に「〈僕〉は結局『仕事』からも疎外されている」との指摘があるが、氏は「〈僕〉には今や『地獄』に生きる〈僕〉

自身を書くことによって反芻する営みしか残されてはいない」と、やはり僕の姿を帰結的に捉えてしまっている。

(9) 梶木剛『思想的査証』(一九七一・一　国文社)に、僕の「動き」の構造にも関わる重要な指摘がある。

しかし、この一篇(「歯車」　論者註)だけをいくらどう読んでみても、どうしても分からぬことが一つある。それはこの主人公がどうして何故、こういう地獄を生きなければならなくなったのかという問題である。そこには主人公の歴史は微塵もない。あるのは地獄の現在の広がりばかりである。いってみればそこには、横糸はきわめて強固に太く張られているが、縦糸は遂に見出されないということだ。つまり、『歯車』一篇は、徹底的に地獄的な現在に集中することによって構成され、歴史は予め捨象されることによって成り立っているということである。こういう表出の位相を特徴づければ、それは、作者がそのモチーフを地獄的な現在という一点に集中させ、その一点にのみ表現を与えようとするという徹底的な即自性である。

(10) 自殺者は大抵レニエの描いたやうに何の為に自殺するかを知らないであらう。(中略)が、少くとも僕の場合は唯ぼんやりした不安である。(中略)君は或は僕の言葉を信用することは出来ないであらう。しかし十年間の僕の経験は僕に近い人々の僕に近い境遇にゐない限り、僕の言葉は風の中の歌のやうに消えることを教へてゐる。従つて僕は君を咎めない。……

(「或旧友へ送る手記」)

ここにも晩年の芥川テクストに顕著な、仮構的「現在」の創出志向が見出される。過去はやはり「十年間」と単位化され、僕の自殺への理解の可能性は、「僕に近い」非在の誰かの内に措定される。「十本の針」(『文芸春秋』昭二・九)の「十　言葉」は、その志向を最も本質的に(それ故に難解さを含んで)示すものであろう。

わたしたちはわたしたちの気もちを容易に他人に伝へることは出来ない。(中略)「彼」の言葉を理解するものはいつも「第二の彼」であらう。しかしその「彼」も亦必ず植物のやうに成長してゐる。従つて或時代の「彼」の言葉は第二の或時代の「彼」以外に理解することは出来ないであらう。

いや、或時代の彼自身さへ他の時代の彼自身には他人のやうに見えるかも知れない。が、幸ひにも「第二の彼」は「彼」の言葉を理解したと信じてゐる。

この「言葉」は公共的なものではなく、「第二の彼」という仮構的「対」との間にのみ可能な「言葉」なのである。勿論その「対」はこのような夢想の内にしかあり得なかったのだが、それは晩年の芥川が実践した「表現」の〈論理〉を、確かに支えるものであったのである。

(11) 『芥川龍之介全集』第十五巻(一九九七・一　岩波書店)の「歯車」注解(浅野洋執筆)

○芥川テクストの引用文は、全て『芥川龍之介全集』(一九九五・十一～一九九八・三　岩波書店)に拠った。

(そえだ　けんじ)