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

Title	明治〜昭和初期文学における近代表示物 : 顕微鏡を例として
Sub Title	Les objets ostentateurs de modernité dans la littérature japonaise du premier XIXème siècle : le cas du microscope
Author	Cominetti, Philippe
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2008
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 人文科学 (The Hiyoshi review of the humanities). No.23 (2008.) ,p.301- 327
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10065043-20080531-0301

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.

明治～昭和初期文学における近代表示物

――顕微鏡を例として――

フィリップ・コミネッティ

本論文は「近代」を表示する事物としての顕微鏡が，日本近代文学のなかにどのように現れ，どのような意味が与えられてきたか，あるいはどのように無意味化されてきたか，それを考察するものである。顕微鏡に特別な関心があるのでもないし，個々の作品の解釈が問題なのでもなく，むしろ，近代文学の前提としての近代表示物にこそ注意を向けたいのである。なんとなれば，近代文学の主役は登場人物でも自然風景でもなく，なによりも「近代」を表示する物体であると考えられるからである。以下の論では，そのような物体を「近代表示物」と呼び，その一例として顕微鏡をとりあげてみたい。決して顕微鏡に特別な地位が与えられているわけではない。

1　はじめに

日本近代文学における顕微鏡を考えるとき，極めて鮮明に思い出されるのが堀辰雄の短編小説『燃ゆる頬』（昭和７年）である。作中，明るい実験室の中で，主人公の「私」はつぎのような体験をする。

> 「来て見たまえ。顕微鏡を見せてやろう……」
>
> その魚住という上級生は，私の倍もあるような大男で，円盤投げの選手をしていた。グラウンドに出ているときの彼は，その頃私たちの間には流行していた希臘（ギリシア）彫刻の独逸製の絵はがきの一つの，「円盤選手（デイスカスヴェルフェル）」と云うのに少し似ていた。[…]

そこに魚住ひとりしかいなかった。彼は毛深い手で，不器用そうに何かのプレパラアトをつくっていた。そしてときどきツァイスの顕微鏡でそれを覗いていた。それからそれを私にも覗かせた。私はそれを見るためには，身体を海老のように折り曲げていなければならなかった。

「見えるか？」

「ええ……」

私はそういうぎごちない姿勢を続けながら，しかしもう一方の，顕微鏡を見ていない眼でもって，そっと魚住の動作を窺っていた。すこし前から私は彼の顔が異様に変化しだしたのに気づいていた。そこの実験室の中の明るい光線のせいか，それとも彼が何時もの仮面をぬいているせいか，彼の頬の肉は妙にたるんでいて，その眼は真赤に充血していた。(堀辰雄全集1, 211)”

ここでは敢えて「私」と魚住との関係や，「私」の心境といったものから目を逸らすことを断っておく。なんとなれば，二人の間(あわい)に出現する「顕微鏡」という物体こそが重要であり，そこに注意を向けるとき，読者は新たな視点を得るのである。

無論，こうした作品を読む場合，普通なら人物中心的な解釈に走るものである。しかし，作品を楽しむという目的から一旦離れ，作品をテクスト的現象として捉え，言葉・歴史・思想がいくつかの独自の法則に応じながら絡み合うことに集中したいと思う。

そのために本論文は，上記の引用を他の諸作品をも射程に入れて考察するものとする。そうすることで，日本近代文学における「主人公」[(1)]とい

(1) 坪内逍遥によって *hero* の訳語として使われるようになったが，その語には「人や物を所有，または領有・支配する者」或いは「中心となること」(『国語大辞典』) という潜在的意味があって，*main character* や *personnage principal* よりも写実文学の中核問題である主体(人)／客体(物)の対立を示唆している。

う用語の意味を転倒させようと思うのである。すなわち，日本近代文学の中心的な存在は，「人物」ではなくて「物」だということ，これを仮説として立てようと思う。まさか，と思う人もあるだろうが，だからこそ，論証するに値するのである。

先の堀作品の引用において「顕微鏡」が中心的な役割を果たしているということは，これを認めるに難くないであろう。また，「顕微鏡」という物自体の特徴も，比較的わかりやすいものだと思われる。言うまでもないことだが，『燃ゆる頬』は単なる素材であって，本論の筆者が理解したいと思っていることは『燃ゆる頬』そのものではない。この作品の成立を可能にした，この作品以前に横たわる幾多の文学現象をここで明らかにしたいものなのである。

ところで，日本近代文学の「近代性」を形成する要素は種々あるけれど，どの国の近代文学にも見られるものとして挙げられる第一の要素は，何といっても「写実主義」[2]であろう。この主義に従って書かれた文学テクストには，一般に，「物」に関して二つの問題が生じる。それらについて，あらかじめ考察しておくことは，本論にとって有用である。

問題のひとつは，写実的な作品における登場人物や語り手が見た光景や身の周りの「物」は，ミメシスによって「見た儘」「写した儘」と感じさせられるために，「物」が「そこにあった」という事実が優先され，「物」そのものの意味が一体どこにあるのかわかならくなる，ということである。

無論，写実主義といっても，短編小説などにおいては「物」が作者の明らかな意図のもとに，あたかも登場人物であるかのように扱われる場合もある[3]。また，たとえばゾラの長編小説においては，「物」が「象徴」と

(2)　本論の前提は，日本近代文学と19世紀後半の欧州文学，取分けフランス自然主義との綿密な連結関係であり，そこから生じて来たリアリティという共通のイデオロギーが考察の的となる。

(3)　例を挙げると，田山花袋の『線路』での汽車，森鷗外の『藤棚』での藤棚，漱石の『それから』での百合というような物であろう。

なる潜在的可能性を付与されていることも確認されているのである[(4)]。しかしながら，そうした「物」は，作者が一般読者に解読できるように[(5)]わざと仕掛けた「象徴」と見做すことができ，「物」そのものの意味は問題にされなくなる。「物」そのものの意味が問題にされるのは，そうした象徴的意味付けを付与されていない事物が，ただ写実的に描写されるときなのである。

もうひとつの問題は，象徴でもないのに，「物」が写実的なテクストのなかで際立った形で登場する場合に生じる。その「物」は目立つにもかかわらず，その意味付けが限定できないのである。このような「物」には，一体どういう意味があるのか。それが第二の問題である。

これら二つの問題は，写実主義のもとに発達したどのような近代文学においても見られるもので，日本近代文学を扱う場合にも当然考えなくてはならない。以下の論考は，そうした問題設定に発して，顕微鏡が写実テクストでどういう意味付けをされてきているか，それを検討するものである。

上記二つの問題を日本近代文学に即して考える場合には，もうひとつ考えておくべきことがある。それは，日本における写実主義の文学作品には「物」が実に多く登場し，時を経るにつれて，その数量がはげしく増大し，量が質を変えるというところまで至るからである。一例をあげれば，漱石の明治末期の作品『彼岸過迄』『明暗』。これらには，ゾラやヘンリ・ジェームスにも劣らないほど夥しい数の「物」が登場するが，数が多くなるこ

---

(4) Henri Mitterand や Jean Borie などによって，ゾラのテクストにおける神話的な響きがよく論じられ，物に関して J. H. Matthews（“Things in the Naturalist Novel”, *French Studies* 14, pp. 212-223）が象徴性の可能性に注目している。

(5) Peter Bürger は *Decline of Modernism*（1992年）において，大衆的な自然主義に前衛的芸術の可能性を見出し，社会描写に純粋な科学性を追求する方向性と登場人物の心理描写を矛盾として対立させている。それを踏まえて私たちも純粋な（実際に具体化されないが）科学的願望と他の要素との隔たりという，写実を重んじる文学の特徴に心を配り，象徴などという「伝統的な」意味づけと，その文学の本質に関わる意味性とを区別したい。

とは，その物の存在の「無意味」を示すと考えることもできるし，あるいは，そこに一定の体系化があると考えることもできるのである。

冒頭に引いた堀作品に登場する「顕微鏡」に戻ると，この器械は学校の実験室にいかにもありそうな「物」であり，一見して「自然」な印象を与えると言わざるをえない。ところが，この引用文における「実験室」のミメシスは，作者は「顕微鏡」を登場させるだけのためにこうした舞台装置を企図したのだということがわかる。即ち，「顕微鏡」がテクストに入ってくるのは，それがたまたま「そこにあった」からではなくて，「顕微鏡」という物をテクスト化する意図があらかじめ作者にあって，このような構成になったのである。「顕微鏡」がこのテクストで果たす役割は，それほどに大きい。

では，作家の意図がかくも明白なのだから，「顕微鏡」は何らかの象徴になっているのだろうと考えると，だれがどのように読んでも，そのようには読めない。このテクストにおいて，「顕微鏡」はただ「そこにあった」という存在法則に逆らわないまでも，それを突き抜けて，特別目立った存在となっている。すなわち，ただの存在でも，象徴でもない，ある特殊なカテゴリーに属しているのである。

このようなテクスト現象としての「顕微鏡」を理解するには，先行するいくつもの文学テクストのなかで「顕微鏡」がどういう役割を果たしてきたか，それを確認する必要があろう。とはいえ，そのような観点から「顕微鏡」を探っていくことが，堀辰雄だけが「顕微鏡」に執心したわけではないことを示すだけに終わるなら，それはたいした意味を持たないだろう。また「顕微鏡」を含み込む作品群の完全なリストを作成することは，「日本近代文学における顕微鏡研究」なる突飛な，少なくとも事実発見の観点からは価値の疑わしい試みとなるであろう。ここで探求すべきは，ひとつのテクストにおいてのみならず，テクストとテクストの間の相互関係であり，その関係性の追跡こそ，最も有効かつ重要なのである。

以上の前置きをしておけば，本論が六つの作品にしぼって，ある程度の広さを持つコーパスをそこに設定するとして，異論は呈されないであろう。それらの六作品とは，「顕微鏡」が中心的な役割をはたすと見られる三作品，すなわち森鷗外の『仮面』（1909），川端康成の『顕微鏡怪談』（1929），堀辰雄の『燃ゆる頬』（1932）と，「顕微鏡」が脇役を果たすと見られる三作品，すなわち鷗外の『妄想』（1911），漱石の『明暗』（1916）の冒頭部分，有島武男の『実験室』（1917）の結末である。

「顕微鏡系」を完成させようと思えば，ここに鷗外の『キタ・セクスアリス』（1909），江戸川乱歩の『鏡地獄』（1926）と『レンズ嗜好症』（1936），それに川端の『望遠鏡と電話』（1930）と『水晶幻想』（1931）を加えることもできよう。しかし，紙数の制限上，ここでは上記六作品を主に扱いたいと思う。

先に言っておくと，これらの作品を一挙に読むと，実に驚くべき共通点が現れる。『仮面』『燃ゆる頬』『明暗』『実験室』のいずれにも，「結核」が付き纏っているばかりか，『キタ．セクスアリス』『実験室』『顕微鏡怪談』『水晶幻想』『燃ゆる頬』には，多かれ少なかれ「性的モチーフ」が現れ，それら二つの共通点は，表層的にしか読まない読者にも容易に気づかれるはずである。この共通点の発見は，論者に次のような仮説を立てることをうながす。すなわち，冒頭に引用した文章で作者堀辰雄が「顕微鏡」を登場させたのは，彼にその物自体についての特別な認識があったからではなくて，むしろ，彼の顕微鏡認識そのものが，既にテクスト化された「顕微鏡」に基づくものであったろう，ということだ。即ち，「**物＋結合意味素**」という複合体としての「顕微鏡」が，作品を構築するにあたって堀の認識内容として既にあったという仮説。これを立てたいのである。

とはいえ，その「意味素」の特徴および結合プロセスへと話題を急ぐ前に，次の問題にまず答えておく必要があろう。すなわち，日本文学における「顕微鏡」の初登場を，どの辺りに見定めるのが適当かという問題である。

2　近世の相互テクスト空間

ここで，近代文学における蘭学時代の遺産という難問が浮上する。これについては，すでに「顕微鏡」の歴史に関する研究[6]，蘭学時代の舶来品に焦点を当てた研究[7]など，貴重な研究が発表されている。それらの繰り返しになることを避けるべく，ごく簡単にのみ流れをまとめたい。

指摘しておくべきことはまず第一に，日本に最初に「顕微鏡」[8]が登場したのは，西洋との接触のごく初期だったということである。次に，江戸末期における「顕微鏡」の形体は，近代のそれとほとんど変わらなかったということである。さらに，蘭学時代には「顕微鏡」を取り上げた書物は確かに存在し，それらのテクスト内で，「顕微鏡」はすでに表象化されていたということも確認できる。

問題はその表象化であるが，主に二つの線に沿って行われたということができる。ひとつは物体としての「顕微鏡」の拡散である。それは蘭学書から戯作への拡散である[9]。もうひとつは，拡大された物の姿というものがテクスト内に登場することである。後者の典型例としては，十返舎一

---

(6)　小林義雄『世界の顕微鏡の歴史』東京 : ?1980年

(7)　Timon Screech, *The Lens within the Heart, The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan*, Richmond: Curzon, 2002

(8)　ここでは年表順に配列した，1625年に発明された *Microscopium* の日本での変貌を辿る事にする。

1568年　近眼鏡（ルーペ），Organtino Gnecchi による伝来
1700年　顕微鏡（ルーペ），初記述　翁山屈大均の『広東新語』にて
1765年　虫めがね（顕微鏡），後藤梨春著『紅毛談（おらんだばなし）』
1808年　桂川甫周著『顕微鏡用法』（現存しない）
1809年　高玄竜著『虫鑑』，人体寄生虫を含む顕微鏡観察に基づいた図譜
1826年　『種訂解体新書』，扉絵に挿入，「廓象鏡と訳すがよい」
1833年　土井利位著『雪華図説』20年間の顕微鏡観察の結晶
1848年　土田英章によるバクテリア一枚刷作成（貯水，酒，灰汁，醤油など）
1896年　平瀬作五郎によるイチョウ精虫，池野誠一野によるソテツ精虫発見
1897年　滋賀潔による赤痢菌発見（『世界の顕微鏡の歴史』より）

九の『虫眼鏡野辺の若草』[10]（1796年）や山東京伝／歌川国貞の『松梅竹取相談（ものがたり）』[11]（1809年）といった黄表紙を挙げることができる。それらには，明らかに「顕微鏡」的視点が導入されているのである。

一方，Timon Screech が江戸町民文化の中に誕生した幻想世界としての西洋を「蘭」[12]と名付け，紅毛や西洋細工品に纏わる当時のステレオタイプを総じて論じている。この「蘭」こそは，まさに想像界（イマジネール）なのであって，「蘭」の構造を追求すれば，おのずと「顕微鏡」の位置づけが見えてくるのである。すなわち，「顕微鏡」とは所謂「奇器」に分類されるもので，その前提となる技術がまったく異なるさまざまな事物と，一緒くたにされているのである。

すなわち，江戸時代にあっては「顕微鏡」は依然として「眼鏡」類に入っていて，テクスト――黄表紙――における意味合いは決して特徴的なものになっていない。鬼灯籠[13]や時計と同様，「**人間中心的観点**」から描かれていて[14]，「**真相窺知**」[15]の媒介者として，すなわち道徳性を目的として機能していると言えよう。

---

(9)　蘭医桂川甫周の弟であった森嶋中良の『紅毛雑話』（1787年）で顕微鏡が司馬江漢によって描かれており，その大変な人気を集めた作品により，顕微鏡が広く知られるようになったと推測できる。

(10)　この黄表紙では虫が人間の姿を取り，十二支風に虫が小さく頭の天辺に描かれている。つまり，スケールが変わっても，感情や社会的行動は人間界に限ったものではないという事が主張される。

(11)　英雄が悪人の呪術によって呼び起こされた化け物に襲われるが，新型の化け物として顕微鏡で拡大された虫が使われている。国定がその「化け物」を『紅毛雑話』から模写したと見做されている。さらに遡って『紅毛雑話』の虫は司馬江漢を経て，1682年の Jean Swammerdam の *Histoire générale des insectes* から流れたと Screech は明らかにしている。（*The Lens within…* pp. 200–1）

(12)　“the term “Ran” [...] was enlisted [...], to stand for Western culture in the abstract –a Japanised reading of the European intellectual arena [...].” *The Lens within…*, p. 2

(13)　幻灯の旧称。

(14)　顕微鏡が規模の大小を揺るがすことで，すべてが人間界と関係していく事。

(15)　表面を貫いて真相を得るプロセスの隠喩。

つまり，江戸時代の文献においては，あたかも「奇器」類の意味が先に決まっていて，それらの量が増加しようと，意味が絶対に変わることはない，というかのように「顕微鏡」が扱われている。後に見るように，ここには明治以降の文学における「顕微鏡」と比較すると，顕著な違いがあるところである。

以上，「蘭」という想像界における「顕微鏡」の位置づけを見てきたが，これを図示すると以下のようになる。

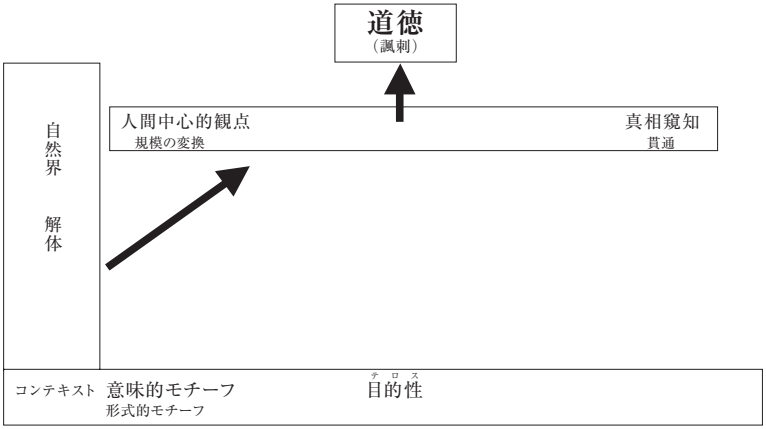

図１：近世文学の場合

蘭学時代の「顕微鏡」の扱われ方は，近代文学に見られる「顕微鏡」の意味づけとは異なるが，無論，その原型となるものではある。しかし，近世と近代を直接に繋げるのは無理があり，明治時代の科学者や知識人は，西洋に直接学ぶということができたという点で，それ以前の人々とは決定的に異なるのである。したがって，両時代の間には一種の断絶があったと推測してよく，近代文学を築いた作家たちが蘭学書や黄表紙を意図的に見習ったとはとうてい想像し難いのである。

江戸と明治という二つの時代の境目は曖昧であり，その曖昧さについて

は今後も更なる研究が必要ではあろう。しかし，いかに近世と近代のあいだに反復されるモチーフがあったにせよ，両者の間には多かれ少なかれ思想的断絶があり，その断絶から生じる一種の記憶喪失というべきものが起こったことは認めざるを得ないのである。近代においての「西洋」への想像的接近は深層のこうした継続と断絶との極めて特殊な関係から生じ得ると思われる。言い換えれば，「もの」がいつも新しく，もの珍しいということである[16]。

まず，近世と近代の断絶について言えば，現実において，明治以降，「顕微鏡」は色々な側面で日常に接するようになった科学の道具として一般化されつつあった。また「顕微鏡」が細菌の発見に決定的な役割を果たすことになる。後者に関して実に興味深いことに科学論的断絶も重なるのである。欧米でも19世紀後半までは，「顕微鏡」そのものが生じさせる錯覚のために，その使用が限られており，19世紀前半の解剖・臨床の巨匠たちは「観察主義」を唱えながらも，大の顕微鏡嫌いであった。「顕微鏡」が信頼を確保することがなかった。

Zeiss をはじめとする顕微鏡技術の開発者たちが，従来あった錯覚を著しく減少させたおかげで，その後の科学の発展が可能になった。要するに「見えないということ」の変質に貢献した訳である。本論文では，日本近世における「顕微鏡」に少しばかり触れたが，そこでは「見えない」処に視線を向ける事はあくまでも確認的な作業にすぎなかったことは既に読者の承認を得ていよう。新しい物が見えたにしても，何かの類似によってしかそれが把握されず，そのようにしか処理されなかったのである。これに対し，明治以降の細菌学時代の「見えないこと」とは，視覚的規準が失われつつある状況において，未知なる現象を探るということになったといえる。この断絶は具体的にはどういうものだったか。

現実において明治―大正期の「顕微鏡」はまだ輸入品であった。このこ

---

⑯　1700年代から言葉として存在しているにも拘らず顕微鏡が堀作品にこれ程目立った存在感を有している事は，その構造なしに説明がつかないのだろう。

とは，日本の「近代らしき」科学的発見と，それを可能にする技術との間にまだ乖離があったということを物語るのである。使用が可能であっても，生産が成り立っていないということは，科学と技術の本質の相違の具体的な例証であって，後に（本論４にて）近代表示物の想像的構造を総括する際に思い出していただきたい。近代にあって「顕微鏡」は，ともかく「奇器」ではないにせよ，依然として目立った存在であったに相違ない。

ここで横道にそれて，近世においての「顕微鏡」に纏わる想像界の位置づけについて言及してみよう。Screech[17] は画像の移動過程を述べるに当たって，また小林[18]は「顕微鏡」への思想的接近を述べるに当たって，「顕微鏡」の科学的使用という問題を何かしら曖昧に片付けているように見える。これは蘭学とその周縁にある娯楽物との境目が，見出しにくかったからではなかろうか[19]。双方とも当時の日本では蕃書で見た絵を参考にして実際の「顕微鏡」観察を行ったという指摘をしているが，錯覚問題を考慮に入れれば納得が行くと同時に，テクスト化／表象化領域の拡大がこ

---

⑰　“From the pen of a European scholar, to a rangaku study, to a popularising encyclopaedia, and on into the fictional world of monsters in a historical tale, and thus reinserted into a spurious scientific print –such a trajectory could be posited as paradigmatic of much of what “Dutch” learning was all about.”, *The Lens within the Heart*, p. 202

⑱「顕微鏡に関する関心は未知の微小世界への好奇心にはじめる。好奇心が高じれば生物や無生物の微細構造，微生物の研究に発展して行くが，多くの場合，好奇心のままで終わり，或いは未知の微小世界を覗いた感銘を精神生活に反映させる。日本における状況は後者の場合が多い。」『世界の顕微鏡の歴史』30頁

⑲　蘭学にも戯作にも遠い白河楽翁が1820年に著名な文を残している。『紅毛雑話』に同じく腐敗した虱の内臓の記述がある事は，どれだけ所謂顕微鏡観察がテクスト化を受けていたかを見事に物語っている。
「顕微鏡（けみきやう）もてさまざまさゝやかなるものをてらしてみけり。その後人きたりて，ものとたりこれに及べりければ，とり出して「先きのころ蚊をみしが，いまにあらん。これ見給へ」とて出しぬ。よくみればその蚊のはらのくされて，うじといふむしのわき出で，はいまわるをみけり。さればかのまつげにすくふ鳥ありといふを「いかであはあらん，かのまつげのあるやあらずやもみえぬものを」とわらふ。われみえずとてなしといふは，大かたの人のいふことなり」白河楽翁，『花月草紙』（『世界の顕微鏡の歴史』，18頁より引用）

こから顕著になるのである。こうした中で，1826年大槻玄沢 / 中伊三郎の『重訂解体新書』の扉絵に，原絵とは違って「顕微鏡」が挿入されている事実も，これを医学的応用を示すものと見るよりは[20]，むしろその絵においては「顕微鏡」が想像的，即ち解剖的視点の「象徴」として機能していたと捉えるほうが妥当だということがわかるのである[21]。

さて本筋に戻ろう。科学論的観点から見れば明治以降の「顕微鏡」は，まったく新しい次元に突入したのであった。ところが，文学作品にはそうした細菌学時代の変化が直接には感じられない，ということも指摘しておかねばなるまい。近世にしても，近代にしても，「顕微鏡」で見ると，蚤であれ[22]，細菌であれ，必ず何かが**くっきり**見えてしまう事になるのだが，これまでの研究はそのことにばかり関心が行って，「顕微鏡で見る」という行為自体を現象学的に捉えたことはないのである。

両時代に跨るこの共通点の解釈こそ，問題にしなければならない。なぜなら，西洋科学を現実において読み取るのに無理があった江戸時代の戯作にあっても，それが可能かつ必然的となった近代の文学にあっても，テクスト内に置かれる「顕微鏡」は相変わらず想像的要素を纏って登場するのであるが，そこには想像界における決定的な質の変化が生じてもいるからである。だが，この質の変化について述べる前に，新たな想像界に登場する「顕微鏡」を，明治以降の具体的作品のなかにまず見ていきたい。

3　テクスト相互間の「頂点」としての『燃ゆる頬』

先の図を変換して，今度は「顕微鏡」を登場させる近代の文学作品を対象にして図示すると，以下のようになる。

---

⑳　小林はこういった観察が行われたと記すが，残念ながら具体的な説明は提供されない。

㉑　『重訂解体新書』の扉絵と『仮面』と共に『スバル』に連載された挿絵との関係を辿ると随分興味深い発見があろう。

㉒　こういった意味で『鏡地獄』は蘭学時代のモチーフ（死んだ蚤，眼鏡体系）を再登場させることでとても面白い。

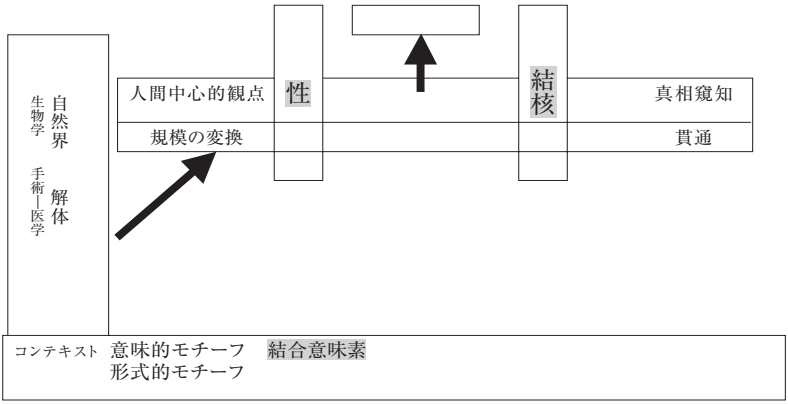

図２：近代文学の場合

こうして図示すると，近代文学には新たな要素が加わったために，以前より複雑性が増しただけでなく，目的性（テロス）が約束していた一体感が崩れたように見える。同時にまた，そこには一種の「発展」があったことも見えてくるのである。

では，その発展の行きつく所は何だったのか。ここではその発展のひとつの到達点として，前にも引用した堀辰雄の『燃ゆる頬』を考える。そして，この作品に行きつく過程を，「堆積」という言葉で形容してみようと思うのである。

『燃ゆる頬』における「顕微鏡」をとりまくモチーフを追っていくと，主人公の「私」が**生物学**のオーラを放つ「**植物**実験室」に，魚住という上級生に呼ばれる場面が注目される。主人公は実験室へ行く直前に，花壇の所で「蜂」の動きを観察するが，そこには**自然界**だけでなく，光景を**性的**に捉える特徴が見られるのである。近世文学にあった**人間的中心的観点**[23]

(23)　登場人物のレベルというよりも，作者と読者の間で小説が心理現象についてである事が了解されたところから。「装飾的な」レベルに，魚住の手の毛深さというモチーフをその直前に登場した蜜蜂の足の歪像と見做すことができよう。

は確かにここにも認められるが，しかし，その観点は相当に変形してきたと思われる。

また，主人公の「私」と上級生の「魚住」が「顕微鏡」の近くにいる場面には，次のような表現が見つかる。すなわち，「私」は「魚住」の欲望を，彼の常に被っている「仮面」が外されたかのように，彼の**真相**として見事に**貫通**するのである。肉眼で見えない細かい現象を探るのが「顕微鏡」の役割だとすれば，この「貫通」にも「顕微鏡」的な面があるのだ。

さらに，作品の末尾で，「私」が窓越しに遠くから，裸で日光浴をしている「少年」を眺める箇所がある。「私」は「少年」の背中に「脊椎カリエスの痕」を認めるのだが，それが彼の亡くなった恋人「三枝」のと同じものだと書かれている。すなわち，そこにもまた「顕微鏡」的効果があらわれているのである。

もちろん，「少年」の背中に見られる「瘤」のようなものが**結核症**の証であることは確かであるし，さらに，それが「骨」を認識させることから，微かに**解剖学的である**とも言える。更にいえば，窓から太陽に照らされる末尾の光景と，ガラス戸越しに射す「明るい光線」に満ちた実験室という最初の箇所とは相互に結びあい，登場人物が大きな「顕微鏡」下での標本になっていることを示しているのである。かくして堀は，**規模の変換**という「顕微鏡」効果を用いて，きわめて興味深い方向に作品を発展させている。このようにまとめてしまうと多少の無理があるようにも思われるかもしれないが，図に示した全ての項目が『燃ゆる頬』に見られるという事実は，やはり，だれにも否定できないのであろう。

このような堀の工夫は，彼が文学としての「顕微鏡」に深い認識を持っていたことを示すというより，むしろ，処女作と見做されるこの短編が，それ以前に先行する多くの文学作品に依拠しているということを示す。すなわち，堀に優れた点があったとすれば，それは文学モデルの認識能力であり，そのことは，彼自身がこの処女作を「私の『ヰタ・セクスアリス』」[24]と呼んでいることに，端的に示されるのである。

そこで，今度は森鷗外の作品と，このテクストとの相互関連に触れることにしたい。とはいえ，比較することによって両作家の共通性を明らかにしようという積もりはまったくない。むしろ，両者の隔たりこそ，問題にしたいのである。

森鷗外の「顕微鏡」作品といえば，忽ち浮かんでくるのは，やはり『仮面』であろう。引用された堀作品の中には「仮面」という語が登場し，両作品に結核色が濃い点も注目できるが，堀が引き合いに出した『ヰタ・セクスアリス』には「顕微鏡」が登場しないということも，ここで言っておきたい。

『燃ゆる頬』において『ヰタ・セクスアリス』の表面的な残滓と断言できるものは，二つだけである。ひとつは，「海老」[25]という語で，堀作品では「私はそれを見るためには，身体を**海老**のように折り曲げて」とあり，鷗外作品では，主人公金井がはじめて吉原を訪れた時の，茶屋の名前を呼び起こすという効果を持たされているのである。

何でも Astacidae 族の皮の堅い動物の名である。（鷗外全集5, 166）[26]

さらに『燃ゆる頬』の末尾に，遠くから「私」が見ている「少年」の場面に対比できるものが，『ヰタ・セクスアリス』にもある。堀は，

> 私はそのとき自分の病室の窓から，向うのヴェランダに，その少年が猿股もはかずに素っ裸になって日光浴をしているのを見つけた。[...] そしてそれをもっとよく見ようとして，近眼の私が目をほそくしてみると，彼の真黒な背なかにも，三枝のと同じような特有な

---

(24)　大森郁之助「堀辰雄「燃ゆる頬」雑考」『札幌大学女子短期大学部紀要』平成７年９月，1-10頁，１頁に参考。

(25)　冒頭引用参考。

(26)　このように暗示されるのは「角海老」という店であるらしい。『森鷗外』160頁，注３『明治文学全集』（第14巻）坪内裕三（編），筑摩書房2000年に参考。

突起のあるらしいのが，私の眼に入った。（堀辰雄全集1, 221-2）

と書き，鷗外は次のように書くのである。

僕は目を丸くして覗いていたが，白い脚が二本白い腹に続いていて，なんにも無かった。僕は大いに失望した。Operaglass で Ballet を踊る女の股の間を覗いて羅（うすもの）に織り込んである金糸の光るのを見て，失望する紳士の事を思えば，罪のない話である。（鷗外全集5, 100）[27]

『ヰタ・セクスアリス』においては，怪しげな光を放つ「海老」を指す語[28]，これこそが鷗外小説においての「性」に対しての**生物学的観点**を物語っている。そこには「顕微鏡」は登場しないにしても，生物学的観点自体が「顕微鏡」的[29]である限りにおいて，鷗外は明らかに「顕微鏡」文学に参入していたと言えるのである。

---

(27) それは金井が十歳のときに，隣に住んでいる女の子の股を覗く場面である。

(28) 本来「性」と関係が無いにも拘らず，二つの似たような言葉が注目を惹く。二つとも不透明な言い回しによって登場する。一つ目は茶屋名でラテン語，二つ目はドイツの喫茶名でドイツ語のままである。（「小さい珈琲店を思い出す。Café Krebs［ザリガニ］である。日本の留学生の集まる処で蟹屋蟹屋と云ったものだ。」（鷗外全集5, 175））。指示対象はこの言葉によって示されていると同時に半分隠されている。いずれにせよ，なにか海老，ザリガニ，蟹の類であって，その得体の知れない生き物こそが性の不可思議な象徴と考えられる。

(29) 二年後の『妄想』に次の文が見られる。「書物の外（ほか）で，主人の翁の玩んでいるのは，小さい Loupe（ルウペ）である。砂の山から摘んで来た小さい草の花などを見る。その外 Zeiss（ツァイス）の顕微鏡がある。海の雫の中にいる小さい動物などを見る。Merz（メルツ）の望遠鏡がある。晴れた夜（よ）の空の星を見る。これは翁が自然科学の記憶を呼び返す，折々のすさびである。」（全集8, 215-6）先刻引用した白河楽翁の隠遁者のすさびとの類似性があって，鷗外が一種のパロディを楽しんでいると考えられる。ルーペ，望遠鏡，顕微鏡は旧眼鏡体系ではあるが，問題はローマ字で表された語の解釈である。同じく，『ヰタ・セクスアリス』において物事を見る観点には，自然主義文学を嘲るべく，戯作染みたところがあったにしても，その解釈の限界にすぐ到達すると感じられる。

しかし，だからといって，堀が鷗外をそのまま受け継いでいると言うわけにはいかない。鷗外の場合，『キタ・セクスアリス』においては生物学的コンテクストを導入し，『仮面』においては，医学（細菌学）をコンテクストにし，異なる二作品を彩るものとして，二つのコンテクストをはっきり区別して別々に導入しているのであるが，堀にはそのような識別は見られないからである。すなわち，堀というより堀の時代には，平気で両者が混同されるようになっているのだ。

鷗外から堀に至るこの文学の流れの変化は，幾多の近代表示物の**堆積**の結果であろうと考えられる。「顕微鏡」も例外ではなく，量の増大が質を変えるという「堆積」の原理は，およそ論理に従うものではないのだ。ただ無秩序に増殖する。これが鷗外と堀の間に横たわるものであり，そこに日本の近代文学の流れが見えてくるのである。

「堆積」の原理を示すために，もう一つの例を見ることにしよう。その例は漱石の『明暗』で，そこでは「顕微鏡」が一つの限られたモチーフに過ぎないにせよ，「縮小」されたものとして現れることによって，実に興味深い現象を呈示するのである。

> 津田は黙って店頭（うなづ）いた。彼の傍には南側の窓下に据えられた洋卓（テエブル）の上に一台の顕微鏡が載っていた。医者と懇意な彼は先刻診察所へ這入った時，物珍しさに，それを覗かせて貰ったのである。其時八百五十倍の鏡の底に映ったものは，丸で図に撮影つたように鮮やかに見える着色の葡萄状の細菌であった。（漱石全集11, 4）

ここで「津田」は，二度も「顕微鏡」を見，自分の患いが「結核」性のものではないかという疑惑にとらわれるのだが，その疑惑は，一種の「連想」によっているのである。無論，彼の疑惑は誤ったものであり，「顕微鏡」の中の細菌は，津田の患いの真因である葡萄球菌であって，「結核」の可能性は否定されるのだが，「顕微鏡」がただちに「結核」を連想させ

るところが重要なのである。

すなわち，「顕微鏡」が眼界に入ると，ただちに**連想的**に「結核」という不安が出現する。これは明らかな換喩作用であるが，その作用には現実的根拠がないのである。科学と病が合併し，その二つの結び目が「顕微鏡」のなかに消える構造。これこそは，「堆積」のなんたるかを示しているのである。

4　もてあそびプロセスの理論

これまでの考察は，堀辰雄の『燃ゆる頬』を中心に，近代日本の文学作品を貫く「顕微鏡」の堆積過程をめぐってなされたものである。しかしながら，そこで用いられてきた理論については，その定義を後回しにしてきた。そろそろ，「顕微鏡」にかぎらず，「近代」を表示する「近代表示物」の文学テクストへの進出一般について，即ち，西洋・科学・技術を同時に表す物のフィクション化について，その分析の土台となっている理論について述べなくてはなるまい。

日本近代という状況で，文学に限らず，日常生活や芸術作品における表象過程を見る場合，西洋・科学・技術が合体した事例を見出すことはきわめて容易である[30]。そうした合体は，無論，歴史的・科学論的観点からす

---

(30)　『燃ゆる頬』のほぼ同時代の例を二つ挙げよう。「科学はその夢を無くしてしまった丁度あの宗教が没落した時，科学の偶像がこれに代わったのである。十八世紀から十九世紀にかけ，科学はその若々しき青年の浪漫感で，すべての人類が夢に見ていた，昔からの様々な空想を実現した。例えば彼等は，風船や，飛行機や，電信や，蓄音機や，幻灯や，写真やの，多くの驚くべき発明をし，たいていの人が想像し得る，魔法の幻灯を映し尽くした。実に近代の初頭に於ける，科学の新しい功績ほど，人間を驚かせた不思議はなかった。[…] げに科学こそは，その頃のなつかしき人にとって，不思議な幻灯の風景であり，人の詩的空想を青空に飛翔させる，不思議なロマンチックの風船だった。この近代の歴史に於いて，尚十九世紀の末葉までも，人々は科学の中に夢を感じ，自働人形の奏するオルゴールを，阿片の幻覚の中で聴き惚れて居た。その神秘的な科学こそは，あの中世のサバトから生蘇してきた，異端思想の新しき宗教であり，人生の荒寥たる砂漠の中で，天体怪奇の美しき幻覚を感じさせる詩（ポエム）であ

れば否定すべきものと認識すべきだが，その不当な合体こそが，まさしく「朦朧体」とでも呼ぶべき近代日本文学における表象化の一大特徴なのである。「顕微鏡」にかぎらず，「近代」を表示する表象には電球，電車，写真，薬品なども含まれ，これらを一括して「近代表示物」というカテゴリーに分類することができる。それら近代表示物こそが，登場人物以上に近代文学の中心となる存在なのである。

こうした見方は従来の文学観，すなわち作家の内心に重きを置くものとか，あるいは登場人物にスポットを当てるものとかと対立するものであり，従来の見方をくつがえすものだといえる。したがって，多くの文学研究者にとって，本論が奇説を唱えるものと見えるとしても，不思議はない。しかしながら，以下の理論的考察を見れば，あながちそうした新視点の提供が無意味ではない，と納得されるであろう。本論の最初のほうで，文学テクスト内に恰も意味を拒絶するかのように登場する「近代表示物」について，どのようにすればそれに対して解釈的に接することができるかという問を立てたが，こうした問を立てた裏には，一定の理論的根拠があったのだ。

Jean Baudrillard は *Le Système des objets*（1968年）の中で，消費とは「物自体」に関するものではなく，記号へと抽象化された物についての「非現実」に関わるプロセスだと定義している。本論文は，物品がそのような記号化のプロセスによって体系化される一方で，現実から離れてゆくものだという彼の指摘に刺激されて，近代日本文学における「近代表示

った。」萩原朔太郎『虚妄の正義』（1929年），講談社2002年，文芸文庫，87-88頁。「もし科学が完全に発達した時には，今我が必要とするような大仕掛けな電燈会社（それは電燈ばかりとは限らないが）などに依らずとも，一軒の家に必要なだけの光ぐらいは，ちょうど人人がランプをともすに費すと等しいほどの手間と用意とで自分たちの電燈を自分たちの簡易な機械で灯す時代が来るに相違ない。ちょうどあらゆる家庭がミシンの機械を重宝しながら使用するように。その時初めてもろもろのの機械は怖れるべきものでも憎むべきものでもなくなって，真に我々の日常生活のなかで欠くことのできない愛すべきものになる。」『美しき町』（1930年），（佐藤春夫全集6, 160）

物」もまた同じように記号化の過程を経て，想像界へと移行していくものだという見解を得たのである。

とはいえ，ボードリヤールの消費分析を日本近代文学に効果的に応用するにあたっては，彼の理論のみを根拠とするのは不十分であり，その背景にあるマルクス，それ以上に G. ジンメルの近代化論を見る必要があると考えた。なんとなれば，ボードリアールの分析は明らかにマルクスの影響を受けているが，おそらくジンメルから最も大きな恩恵を受けていると考えられるからである。

そこでジンメルであるが，マルクスが「道具」と「器械」を区別したのと同様，農民や職人と工場労働者のちがいを，使用する道具と機械の差において説明した点に注目したい。前者が単純な物を使って複雑な動作で豊かな用法をなすのに対し，後者がごく限られた動作で，自分の能力が及ばない複雑なものに接しているという事実，これを細かく分析したのがジンメルなのである[31]。

ジンメルによれば，文化過程の課題とは，人間精神の客体化としての物が，いかに改めて主体化されていくかという過程であるべきものである。ところが，近代社会においてはそうはならずに，客体化された物の圧倒的な数や種類に対し，個人がそれらすべてを自分のものにすることができず，同時に拒絶することもできずにいる状態に陥っているのである[32]。ボードリヤールはこのようなジンメルの近代批判のコンテクストを引き継いで，工業技術によって生み出される製品についても，「商品化」が純粋理性に応じた発展，すなわち製品そのものの本来の精神にそっての発展を許さない状況を生み出していることを指摘した。そして，この状況を嘆きながらも，本来の文化過程が停止してしまった後に生じる現象群について，さま

---

(31) Georg Simmel, Sechstes Kapitel: Der Stil des Lebens［Die Herrschafft der Technik］, *Philosophie des Geldes, Gesamtausgabe 6*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, p. 672 ～

(32) Georg Simmel, “Der Begriff und die Tragödie des Kultur”, *Gesamtausgabe 12,* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, pp. 194–223

ざまな探求を繰り広げてきたのである。

本論はこうしたボードリヤールの探求を受けて，日本近代文学の作品における「近代表示物」の意味合いを吟味しようとしてきた。すなわち，「近代表示物」が，非人間的に見えてきた「物」と「人」との間の溝を埋めるかのように介入し，それとは本来関係のなかったものとの間にある種の干渉を起こしている様を，文学作品のなかで確認しようしてきたのである。干渉とは，これまで述べてきた「想像的接近」にほかならず，言い換えれば，フィクション化のことである。

とはいえ，上記の方法的仮説だけでは，近代文学のコーパスにおける「堆積」現象までは充分に明瞭化することはできない。近世における「顕微鏡」などは，明治以降のそれと同様の精神構造を有しているとは思われず，先にも触れた近世と近代の想像界の違いは，図にも示したとおり，目的性＝テロスに依拠するか，しないかの差異を明らかに有している以上，それを説明する必要があるのである。

近世と近代との差異を単に「物の無意味さ」という問題に置き換えてしまえば，所謂「写実主義」の本質についての議論へと逆戻りしてしまう。そうした袋小路を免れるために，もう一つ違う点に目を向けなければならないのである。

すなわち，近世の「顕微鏡」と違って，明治維新以降の「顕微鏡」は，先ず科学者，それから段々広く学生に使われるようになったという事実がある。この事実上の変化は，「顕微鏡」がもはや「奇器」ではなく，ある程度日常的になったことを意味するのである。このことを考慮して，文学作品に「近代表示物」が「もの」としてどう登場するのかという問題を見直すと，タイポロジー的に見て面白い結果が現れる。すなわち，近世には見られなかった「近代表示物」には，二通りの登場の仕方があるといえるのである。

ひとつは，「もの」が本来の役割に添って使用されて登場する場合であり，もうひとつは，非常識な仕方で使用されて登場する場合である。こ

の二つの場合を，ボードリヤールの言葉である praxis（「通常用法」）と possession[33]——敢えて「もてあそび」[34]と訳す——に当てはめたい。この二語をもって，タイポロジーの枠組みとしたいのである。

第一の場合，すなわち「通常用法」の例として挙げられるのは，森鷗外の『仮面』である。これを明治作品の代表として挙げることができるとすれば，そこでは「顕微鏡」がまさに常識的に使われているからである。

（学生腰を掛け，俯向く。博士静に右手の戸を開け入り，暫くして顕微鏡標本を入れたる畳と顕微鏡写真一枚とを持ち出で，卓の上に置き，再び入りて顕微鏡一台を持ち出で，見物に背を向けて，担架と卓の間に立ち，顕微鏡を窓に向けて据え，鼻目金を振り落とし，油浸装置を調え，畳を引き寄せ，中より，厚紙製の標本挟を四五枚出し，一枚を選び分け，それより標本を一つ取り，顕微鏡に掛け度を合わせ置き，写真はその側に置き，学生に。）

---

(33) “Si j’utilise le réfrigérateur à des fins de réfrigération, il est une médiation pratique: ce n’est pas un objet, mais un réfrigérateur. Dans cette mesure, je ne le possède pas. La possession n’est jamais celle d’un ustensile, car celui-ci me renvoie au monde, c’est toujours celle de l’objet *abstrait de sa fonction et devenu relatif au sujet*. A ce niveau tous les objets possédés procèdent de la même *abstraction* et renvoient les uns aux autres dans la mesure où ils ne renvoient qu’au sujet. Ils se constituent alors en système grâce auquel le sujet tente de reconstituer un monde, une totalité privée.” *Le Système des objets,* Gallimard 1998, p121. 「冷蔵庫が冷却を目的に使用されれば，その冷蔵庫は実用的な媒介性を果たしている。「物」ではなく冷蔵庫である。そうである限り，所有されない。実用的な物は事実を示す故に，所有の対象に成り得ない。所有とは必ず機能から切り離され，主体と係わって来た物に対しての現象である。その段階で最早所有される物全てが同様の抽象化に因り，示し合っているため主体のみを表している。主体が己に限られた世界を再編成するように，「物」どもがその時体系を成し，主体の試みに従う。」（私訳）

(34) 直訳すれば，「所有」。『妄想』の翁の「すさび」と『青年』（1912年）での府石の次の発言を併せて選択した語である。「日本人は色々な主義，色々なイスムを輸入して来て，それを弄んで目をしばだたいている。何もかも日本人の手に入っては小さいおもちゃになるのである。」『青年』（鷗外全集6, 313-314）

これを見てくれ給え。

[...]

博士。先にその写真と標本に張ってある札紙とを見給え。写真には千八百九十二年十月二十四日の日付がある。標本には昨日の日付がある。[...] それから標本を見給え。（学生顕微鏡を覗く）細菌が見えるだろう。その糸を刻んでばら蒔いたようなのが結核菌だ。青い地に菌が赤く出ている。（鷗外全集4, 500）

これに対して，大正期以降の作品には，様々な面で「異常」使用が認められる。異常な例として顕著な作品は，川端康成の『顕微鏡怪談』である。そこでは，「千早学士」が自分の付き合っている女性をおそらくは殺し，その肌の断片と白粉とをプレパラートにして，証拠をなくそうとして自分の指を削ったりする。以下は，その部分の引用である。

――それから，もう一つ，僕たち医者にもさすがに恐ろしかったのは，傍の顕微鏡でした。千早が自分の爪垢を種板に塗ったにちがいないのですが，――令嬢の首の細かい肉切れと，血と――彼女を離れてもそれが生きてひくひく動いているのが，顕微鏡で見えるのですよ。――それから，令嬢が日頃愛用している白粉もね。」

千早はこれらの顕微鏡的証拠を，自分の手からなくしようと，われとわが指を削っているのだった。気がちがってまでも，日頃顕微鏡いじりをしている哀れさで，大きい証拠――そこに倒れている令嬢の体を忘れてしまって――。（川端全集1, 315）

上に引いた鷗外と川端を比べると，共通点はもちろんある。一方は見慣れぬ物の手法の細かい描写，他方は狂気と酷さをふんぷんと醸し出させる場面で，それぞれ手法は異なっても，テクストに浮き彫りにされた一種の緊迫感を加えた「顕微鏡」の存在感は共通するのである。しかしながら，

鷗外の「顕微鏡」は飽くまで常識的に使用されている。これに対し，川端のテクストには，明らかに「もてあそび」が見つかる。両者のちがいは決定的といってもよいほどで，この差異は前述のタイポロジー的分類に合致するのである。

それでも，川端の場合には，登場人物の異常な精神状態を考慮すれば，テクストにおける論理的整合性は保たれ，「顕微鏡」が一応は写実に応じて機能しているわけであり，写実主義の範囲内にあると言ってよい。ところが，堀の『燃ゆる頬』となると，本論文の第三節で見たように，「もてあそび」の定義範囲がさらに拡大され，登場人物の言動にとどまらず，テクスト全体の構成に関わる現象までが「もてあそび」の範囲になっているのである。

たしかに『燃ゆる頬』は，主人公の動作と他の現象とが連結されている点で，他に類がないほど顕著な例を提供する。本論文の冒頭の引用文にあるように，プレパラートされているものが不明であり，上級生魚住が「顕微鏡」を弄るような人でないという記述もあって，「顕微鏡」が適切に使用されていないばかりか，「私」が片目しか「顕微鏡」にやらないことから，「顕微鏡」的視点が別の所に移されていることが物語りのレベルにも示されている。

それによって「顕微鏡」自体が登場する場面から離れて，作品の最後となるサナトリウムでの視覚的クライマックスは「顕微鏡」的であることと，先刻触れた「規模の変換」によって，「顕微鏡」を包含する「空間」が「装置化」されていることもがわかるのである。堀作品の中心的位置は，やはり「顕微鏡」によって占められているのだ。

とはいえ，「顕微鏡」がいつの間にかリアリティから遊離しつつあることも判明する。ちなみに，ここで最後に挙げた「空間の装置化」について付け加えれば，他の作家の作品にも同様の現象は見られる。たとえば1923年の宇野浩二作『夢みる部屋』では，主人公が写真の引伸機を幻燈に変えて玩んでいるが，最後に自分がいる部屋自体が幻灯となるという設定にな

っているし，また江戸川乱歩の『鏡地獄』（1926年）においては，主人公が大きな球体鏡に入り，発狂するという結末が有名である。

これら堀以外の二例を見るとき，一方を隠喩，他方を物語の要素，という風に見做してしまえば，二つを結ぶ深い連結の糸が見えなくなってしまう。しかし，敢えて別の見方，即ち「もてあそび」という観点を導入すれば，その類似性がはっきり見えて来るのである[35]。いずれの場合も，機械あるいは近代表示物が，一種の拡大によってテクストを征服している。これは，実に重要な文学現象であり，看過してはならない。

「空間の装置化」と同様のプロセスとして，「視線の機械化」も劣らず重要である。堀作品では肉眼に「顕微鏡」的視点が混淆するよう構成されているが，彼以前にも，機械性が主張される場合はあったのである。たとえば，鷗外の『仮面』において，「顕微鏡」で覗かれるものは標本だけでなく，（ドイツ留学時代の）写真もあった。また，漱石の『明暗』にも見られるように，細菌が何らかの写真にたとえられている場合もある。これらの例は，肉眼による体験の領域が侵されつつあることを示すのである。

こうした例を見ると，「通常用法」と「もてあそび」の分かれ目をどこに置くかという問題も，考え直さざるを得なくなる。川端の『顕微鏡怪談』のような大正末期の新感覚派作品には，登場人物の激しくて非常識的な振る舞いが見られ，それを詩学的特徴の一つとして解釈することもできようが，そのように詩学史的に見るだけでは，恐ろしいほど写実的な有島武男の『実験室』と川端作品との類似性が見えなくなってしまうのである。

有島のテクストの最初の方に，主人公がごく細かい断片用のメスを忙しく研ぐ場面がある。また，末尾には，最愛の妻を解剖した後，その妻の死体から取った検体を自分の上着に発見する場面がある。そこで主人公

---

(35)　似たようなものを挙げると，森鷗外の『雁』での立体写真，『水晶幻想』での鏡，『レンズ嗜好症』での暗箱が特に面白い。テクスト自体に対しての喩えと空間の装置化の間にごく微妙な線が走り，その区別の必要性こそが問題になるのではないか。

は，自分の科学的傲慢を悟ったことで，愛していた美しい「顕微鏡」が彼を拒絶するかのように見えて来たと感じている[36]。そのため主人公と「顕微鏡」を結び付ける動作が成立しなくなった。そもそも妻の死の原因が解剖で明らかになってしまえば，さらにその検体を「顕微鏡」で検査する必要性はないと思わざるを得ない。妻の解剖のときに，*sadistic* と形容される，脳に取り掛かりたいという衝動的動きが見られるように，今度悟った医師が身を委ねないが顕微鏡で見るという行為が不思議に満ちた「科学的衝動」として解釈できよう。

こうした類似性は，「写実主義」とか「新感覚派」とか，時代を細かく区切る様々な主義をひとまず傍らに置いておく必要があるということを示唆する。「もてあそび」／「通常用法」という対比が，必ずしも「写実文」とそうでない文との対比に一致しないからである。これまで取り上げてきた作品群が示している如く，「通常用法」と「もてあそび」との関係は単純な対立ではない。寧ろ Peter Bürger が指摘するように，「もてあそび」の作品が「通常用法」の作品に対する批評的役割を果たしているようである。想像界への完全な移行を告げる「もてあそび」こそは，「通常用法」の作品において，リアリティの膜を破らない，登場頻度の高い「近代表示物」に，「想像性」の怪しき微光を遡及的に与えてきたものなのである。

5　最後に

これまで「顕微鏡」を例にとって「近代表示物」の日本文学におけるフィクション化の過程を考察してきたが，テクスト相互間の流れの中で時代的にあとの作品から前の作品を顧みるという方法を用いることで，そのフィクション化のプロセスをよりはっきり掴むことができたと思う。想像的

---

(36)「ツァイス会社製の，無駄な飾りのない，然しいかなる点にも綿密な親切と注意とのいき亙った，従ってたくらまないで美しい直線や弧線の総合を成就した顕微鏡も，今は彼の使役を拒むもののように見えた。」（有島武男全集3, 169-70）

要素には統一性があり，堆積によって複雑性が増し，象徴性が薄らいで行く。これが近代文学におけるフィクション化のプロセスである。鷗外の『仮面』に見られる比較的単純な仮面 / 顕微鏡という対比は，堀作品では多少の機能性は保ちつつも，「顕微鏡—性—病」の体系に埋没してしまうのである。とはいえ，その複雑性から新しいものが生まれたとは到底言い難く，むしろ，本来の「近代表示物」の不透明性こそが再確認されたと言うべきであろう。

さて，文学における「近代表示物」の「通常用法」から「もてあそび」への漸進的移行という現象は，写実主義の本質にかかわる問題を，もう一度あらわにする。というのも，時代が下るにつれてミメシスが平均化され，それに添って構成されているはずの堀作品のような作品においては，「近代表示物」が登場することで，ミメシスに著しい切れ目が入ることが確認されるからである。この切れ目について，通常は「写実主義」から新しい主義への意図的な脱出というような説明がなされるが，詩学的ないしは文学史的な規準に囚われずに考えれば，おそらくそういうことではない。堀作品における「近代表示物」は，写実的テクストに必要不可欠なリアリティに対する「否定」として，想像的歪曲の対象となって現れ出てくるのである。

だが，近代表示物の「もてあそび」が文学における認識上の役割を果たすと考える限り，先に述べた「通常用法」においても，主体の精神と客体化された精神との間に幸福な，完全な文化的プロセスが見られるとはいえない。というのも，恰も現実の一片と思われるような，例えば鷗外の『仮面』における厳格な「顕微鏡」の用法にしても，一見して意味を拒む明白さ（évidence）を有しているように見えて，その明白さの度合いこそが，これまで論じて来た事を踏まえて考えれば，かえって「近代表示物」の極端な不透明性を示しているからである。おそらく，近代文学に向かって意味への道の再開を求めるなら，私たちはこうした事実の認識が必要であろう。