

**Bakin's "Shadow" in *Gubijinso* by Soseki Natsume (1) :
An Analysis Using the "Shitsukeito (Basting Thread)"
Theory of Kuniaki Mitani and the "Naming"
Theory of Saul A. Kripke as a Lead**

Toru Fukazawa

Gubijinso by Soseki Natsume was his first serial story to be printed in a newspaper. The critics have disagreed on the merits of this novel. The author Soseki himself wanted it to remain out of print. He did not permit anybody to write its dramatic version for the theater or the cinema. After the Second World War, Jyun Eto, a literary critic, played an important role in reevaluating Soseki. He rated *Gubijinso* highly, regarding it as the starting point of Soseki's later works. The novelist Minae Mizumura loved Soseki's works so much that she even wrote the sequel of *Meian*, Soseki's unfinished last work, copying his writing style impeccably. Mizumura, however, got "the impression that there was something seriously wrong" with *Gubijinso*. What makes the critics' assessments of *Gubijinso* so extremely divided?

In this article, we should find the answer in the influence of Bakin Takizawa, a popular novelist of the Edo period. His influence on the novel caused contortion (or distortion?) in it, which was unsuitable for a "modern novel," even though his influence was limited. In order to provide a better understanding of the development of the argument, I would use the "Shitsukeito (Basting Thread)" theory proposed by a scholar of Japanese literature, the late Kuniaki Mitani. He led the Japanese literary studies after the 1980s, positively introducing semiotic research methods.

夏目漱石『虞美人草』に見る、馬琴の〈影〉（上）

——三谷邦明のいう「騷糸」、ソール・クリプキのいう「名指し」を糸口に——

深 沢 徹

読者は、いかなれば、梯子を登りきったのち、それを投げ捨てなければならない。

（ヴァイトゲンシュタイン『論理哲学論考』⁽¹⁾）

『虞美人草』は、なんともやっかいな作品である。漱石の最初の新聞小説として鳴り物入りで発表された当座は、読者の間で絶大な人気を博し、漱石の死後もしばらくは、その代表作としての名をほしいままにしていた。それが今では、漱石の他の長編小説と較べても、いささか見劣りのする、論じられることの最も少ない、最も人気のない作品となってしまった。これには漱石自身による、「出来栄よろしからざるものに有之。⁽²⁾（中略）小生も単に芸術上の考よりはとくに絶版に致し⁽¹⁾度と存居候⁽²⁾」との否定的な評価も影響しているよう。舞台化の話も何度かあったが、漱石はそれを、かたくなに拒否した。

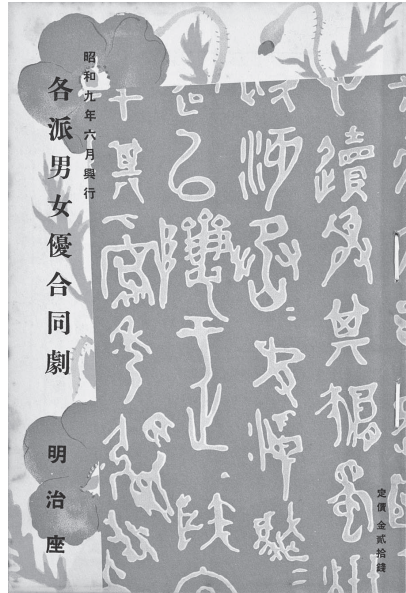
一方で戦後の漱石再評価に大きく貢献した文芸評論家の江藤淳は、「漱石の長編小説の根本的な方法論は、

『虞美人草』の構成や人物の characterization の中で、⁽³⁾とく展開されていて、以後の作品は、その発展的なヴァリエーションにすぎない」と述べ、『虞美人草』を、ことのほか高く評価した。また、漱石作品を熱愛するあまり、未完に終わった最期の小説『明暗』の続編を、漱石の文体そっくりにまねて書いてしまった小説家の水村美苗は、「藤尾の死に対する罪がないことから（中略）何かがどうしようもなく狂っているという印象」⁽⁴⁾を、この『虞美人草』から受けている。両極分解ともいえるべきこれら評価の違いは、いったい何に由来するものなのか。

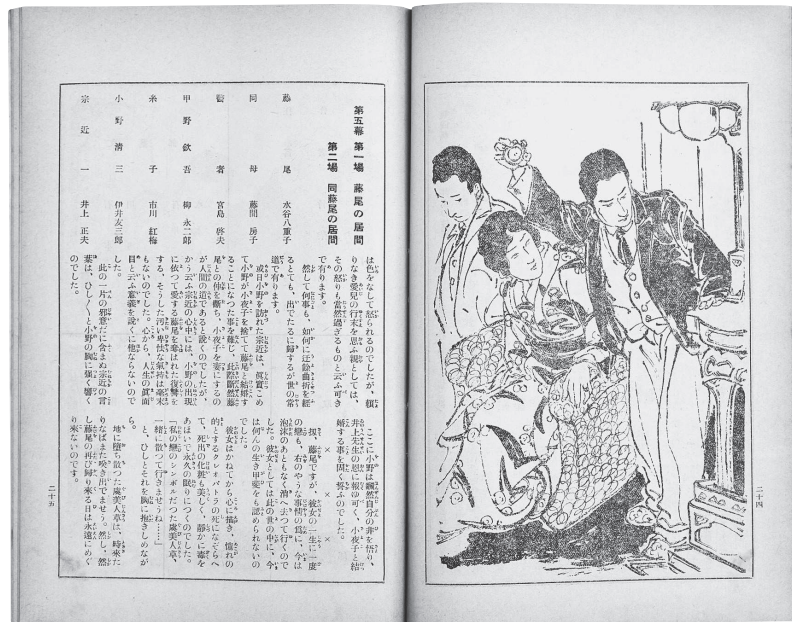
その答えを、本稿では馬琴の〈影〉に見いだしたい。『虞美人草』には、馬琴からの負荷が、かなりの程度かかっている。それが、いわゆる「近代小説」にそぐわない歪み（狂い？）を『虞美人草』にもたらしている。⁽⁵⁾とはいえ『虞美人草』における馬琴の〈影〉は、あくまで限定的なものである。この間の経緯をよりよく理解するため、本稿では、『源氏物語』研究の領域で記号論的手法を積極的に導入し、八〇年代以降の研究状況をリードした今は亡き国文学者の三谷邦明がかつて用いた、「⁽⁶⁾騷糸」ということばを援用したい。「騷糸」は、あくまで仮に施された、間に、合わせの縫い取りでしかない。それは外されることをあらかじめ想定されており、そうすることで、初めてその役目を全うする。

なお本稿は、先至上梓した拙考「きつねたちはなにもので、どこからきて、どこへいくのか？——「名前」を得ること、もしくは「演技する身体」のアイロニー」⁽⁷⁾の続編に位置して、日本の文化伝統のうちにキツネの痕跡をたどる営みの一環であることを、あらかじめ申し添えておく。

公演プログラム表紙(『漱石全集』の装丁を模している)



昭和9年(1934)6月に明治座で、新派劇「虞美人草」が初めて公演された。その経緯について当時の公演プログラム(早稲田大学坪内博士記念演劇博物館蔵)は、「どう云ふ訳があつてか、先生(引用者注=夏目漱石のこと)は此作の戯曲化を絶対にお許しなく、今日迄遂に上演されることなく過ぎ去つたのですが、此度始めて御遺族の御快諾を得、ここに舞台に咲く可憐なる虞美人草に接する時を得るに至つたのであります」と記している。演目は「春日神話お三輪」「不良少年の父」「笑劇エチオピア」「虞美人草」の四番立てであつたが、初演ということもあって、目玉は「虞美人草」(小出英男脚色、5幕10場)であつたと思われる。新派の花形女優として当時絶頂期にあつた水谷八重子が、藤尾と小夜子の二役を演じた。



場面毎の内容解説に添えられた挿絵(小説の第十八章で藤尾から手渡された金時計を、宗近君がマントルピースに投げつけようとする場面を描く)

第1部 方法としての「襍糸」

「襍糸」としての「固有名」

『源氏物語襍糸』という奇妙なタイトルの啓蒙書を三谷邦明が書いたのは、今から二十年も前のことになる。その後数年して、該書が「ちくま学芸文庫」の一冊に加えられた際、「襍糸」という漢字が読めない人もいたり、襍糸という習慣もなくなってきた」との理由で、『入門源氏物語』に改められ、「襍糸」の語はタイトルから消えてしまった。⁽⁸⁾しかし今から思うに、この「襍糸」という語が案外重要だったのではないか。

「襍糸」とは、仕立ておろしの着物が型崩れしないよう、おおざっぱに縫い取りしておくもので、初めて袖を通すときは、それを抜き取るのが習わしであった。あまり着物を着なくなった昨今、眼にする機会もなくなったが、背広の背の、裾割れの部分を×のかたちに仮縫いした糸などに、かろうじてその痕跡をとどめる。

タイトルに「襍糸」の語を用いたことについて、三谷は簡単に触れるだけで、あまり詳しい説明をしていない。仕立ておろしの着物に初めて袖を通すのと同じに「入門の意」を響かせたとも、「源氏物語を（読む）ための通過儀礼を試みようとしたから」とも、また「源氏物語が織物であるから」ともいう。だがそれだけでは、単なる洒落た言い回し以上に出ず、文庫化した際にタイトルから外されてしまったとしても致し方ない。

ところでバートランド・ラッセルやヴィトゲンシュタインなどのビックネームで知られる分析哲学の領域では、「固有名」がことのほか重視される。「固有名」は、他に代えがたい個物を指し示すゆえ、ことばと現実と

を結び合わせる、「留めピン」のような役目を果たすとされる。⁽⁹⁾「固有名」の果たすこの役目、なんとなく三谷のいう「彙糸」と似てはいまいか。

今しがた、「ことばと現実とを結び合わせる」と述べた。しかしカントのいう「物自体」のように、「現実」はこれを直接に認識することができない。意味付けのネットワークとしてのことばの網の目を通して、それを事割り(=理)し、分節化することでは、いわゆる〈現実〉というものは立ち現われてこない。ソーシャルのいう言語記号の恣意性も、この意味で理解されねばならず、したがって日本語と英語というように言葉の体系が違えば、それに呼応して〈現実〉も微妙に違って見え、微妙に違って体験されてくる。

この間の事情をとらえて、ヴィトゲンシュタインは「言語ゲーム」ということばを用いた。ゲームの規則を定めたのは誰で、それはいつから始まったのかを言うことはできない。その規則のなかに私たちはいて、その外に出ることはできないからだ。したがってその「真」であるか「偽」であるかをいうことも、原理的にできない。

「固有名」と同じである。「固有名」は様々な説明記述の束としてとらえられる。たとえば「プラトンに師事した哲学者である」とか、「アレクサンダー大王の家庭教師である」とか、『形而上学』や『詩学』の執筆者である」とかいった述語化された様々な説明記述の最終的な収束点に、「固有名」としてのアリストテレスが位置する。

ならば、「ヘスペラスはフォスフォラスである」という説明記述は妥当であろうか。ヘスペラス(暮れの明星)とフォスフォラス(明けの明星)はどちらも金星を指す。同じ対象を指し示す「固有名」が複数ある場合、

特定の「固有名」でもって対象のすべてを言い尽くすことはできない。しかも両者は同じ対象を指し示すのだから、「ヘスペラスはヘスペラスである」、もしくは「フォスフォラスはフォスフォラスである」と言い換えられ、これではなにも説明したことにならず、文として無意味である。同じことが、『虞美人草』の作者夏目漱石は夏目金之助である」という文に対しても言え、「固有名」それ自体では、「真」であるか「偽」であるかを容易に判別しえない。「夏目漱石は夏目漱石である」、もしくは「夏目金之助は夏目金之助である」と言い換えた場合、どちらも同義反復の無意味な文となってしまうからだ。そこでラッセルは、「固有名」を述語化したいくつかの説明記述へと集約させ、指示対象との一義的関係を保証する「確定記述」として、次のような変換式を考えた。

ソウセキるような何らかのもの（人間）が、少なくとも一つある。

ソウセキるような何らかのもの（人間）は、多くても一つである。

ソウセキるようなすべてのもの（人間）は、キンノスケる。

このようにして、おれのない正確な「確定記述」が、論理的な形で求められるとした。架空（フィクション）の「固有名」の場合も、同じ変換式が適用される。たとえばここに、『虞美人草』のヒロイン藤尾はキツネである」という文があるとして、これをいくつかの説明記述へと変換するなら、次のような「確定記述」がえられよう。

フジオるような何らかのもの(人間)が、少なくとも一つある。
フジオるような何らかのもの(人間)は、多くても一つである。
フジオるようなすべてのもの(人間)は、キツネる。

ただしこの説明記述は明らかに「偽」として、ただ単に排除されるだけだ。人間がキツネである(もしくはキツネは人間である)はずがないのだから。

可能世界を拓く「固有名」

一方ソール・クリプキは、「固有名」それ自体に「確定記述」の可能性を見る。夜空の星は季節によってその位置を替える。だが北極星だけは、一点に固定して動かない(ように見える)。他の星々は、北極星を基軸に、その回りをぐるぐると回っている(ように見える)。その北極星と同じ役目を、「固有名」に見いださうというのだ。

たとえば織田信長という「固有名」があるとして、その信長が本能寺の変で明智光秀に討たれなかった可能性を考えてみる。すると実際の歴史とは違った、もうひとつ別の歴史が拓けてくる。信長が七十歳まで生きたと仮定して、それを論理的に突き詰めていけば、それはそれで、もうひとつ別のリアルな歴史的現実が可能となる(ただし飽くまで論理の上での仮想現実という条件付きでだが)。その際、織田信長という「固有名」が

存在しない可能性というものは、そもそも想定されない。特定の「固有名」を前提とし、その上に立って、初めて複数の可能性が拓かれるのであって、その逆ではないからだ。それら複数の可能性を成り立たせる共通基盤に、まずは「固有名」がある。こうした事態を別の観点からとらえなおせば、「固有名」はあたかも領域横断的に流通する〈貨幣〉のように、それら複数の可能性の間を等価交換し、結び合わせる「留めピン」の働きをする。

もちろん「本能寺の変」もまた、特定の歴史的な「出来事／事件」を指し示す「固有名」である。ならばそれを新たな「留めピン」として、次なる別の可能性（たとえば山崎の合戦で光秀が秀吉に勝利するというような）が拓かれてくる。

「可能世界意味論」と呼ばれるクリプキのこの図式の下では、実際に推移した歴史的現実と、それとは別の可能世界とは、権利的に等価の、横並びの平行関係に置かれる。わたしたちの認識する〈現実〉は、ことばを通してあらわれた二次的な生成物であり、「固有名」をその都度の転軸点としつつ、数ある言語ゲームのなかから選びとられた可能世界のうちのひとつにほかならず、いくつもの偶然的積み重ねの結果、その選択的帰結として、たまたま実現をみたものにほかならない。とはいえ、この〈現実〉のなかにいる私たちは、他の可能世界のあることを、ついに知りえない。

この間の事情を、哲学者の青山拓央は、クリプキの『名指しと必然性』に拠りつつ、次のように説明している。⁽¹⁰⁾

ある個体の諸可能性は、その起源から未来へと向かう様相的な分岐として理解できるでしょう。たとえばアリストテレスの諸可能性は、その起源——たとえば受精卵や新生児——を様相的な原点としたとき、そこから未来へと開かれる諸可能性なのです。それゆえ、私たちがアリストテレスに結びつけている主要な記述のすべてをアリストテレスが満たさなかった可能性も、ごく自然なものとなります。アリストテレスが幼少期に音楽家を志し、プラトンの弟子にもアレクサンダー大王の教師にもならなかった可能性は、起源からの分岐的な可能性のひとつとして理解されるのです。他方、起源は様相的な原点として固定されていますから、その起源が別様であったことはありません。

個体の時空的同一性の活躍は、いわゆる指示の因果説にも見出せます。この説がかなりの説得力をもつのは、対象の名づけが、個体の起源やそのすぐ後の時点においてなされるのが普通だからです。対象をそのごく初期の段階——理想的には起源——で捉え（ほとんどの場合には直接見聞きして捉え）、それに名前を与えることで、そこから開かれる未来への諸可能性を、その名前のもとで語ることができます。ここでは名前が、ある原点からの様相的・時間的分岐図を指す力をもっており、命名儀式とはちょうど、この原点に「ピンを刺す」ような作業だと言えます。

(傍点引用者)

「固有名」の特性をあらわすことばとして、「原点」とか、「起源」とか、「名づけ」とか、「命名儀式」などの表現が、随所で用いられていることに注意したい。世界は常に生成変化しており、手持ちのことばでは言い表せない、名づけえぬものやことの次から次の出現に、わたしたちは常に突き当たらざるをえない。たとえば

新たな生命の誕生という「出来事／事件」などが、その典型としてある。いまだ名づけられずにあるその何か（「何ごとか」）には、ただちに名前が与えられなければならない。クリプキはその行為を「ピンを刺す」作業になぞらえた。

新たな「固有名」の出現（＝名づけ、命名儀式）によって、それまでの世界は一旦リセットされ、その都度新たに組み替えられ、更新されていく。「固有名」によって徴づけられたその「出来事／事件」の痕跡（それは痕跡であって「出来事／事件」そのものではない）を起点として、世界は新たな可能性へと拓かれ、未来へ向け多様に「分岐」していく。説明記述の収束点に「固有名」を位置づけたラッセルの発想を、ちょうど一八〇度転倒させる形で、最初の始発点にまずは「固有名」の「名づけ、命名儀式」があったとクリプキは考えたのだ。

たとえばアリストテレスと名づけられた特定の人物の誕生という歴史的な「出来事／事件」がまずあり、それを徴づける「固有名」の「名づけ、命名儀式」がまずあって、その人物が哲学者ではなく音楽家を志した可能性とか、哲学者となってもアレクサンダー大王の家庭教師にはならなかった可能性とかが、後から拓かれてくる。それら複数の可能世界へと「分岐」していく「原点、起源」に位置して、あたかも「ピンを刺す」ような役目を「固有名」は果たしており、その意味において「必然」なのである。

ちなみに分析哲学でいう「必然」とは、すべての可能世界においてなりたつことをいい、一方「偶然」とは、一つ以上の、ただしすべてではない可能世界においてなりたつことをいう。なにが「真」で、なにが「偽」かの区別が、クリプキにおいては「必然」と「偶然」の違いとして置き換えられたと、これを理解してよいかも

しない。

架空（フィクション）の「固有名」のあつかいをめぐって

分析哲学のルーツをたどれば、ヨーロッパ中世の「普遍論争」に行き着く。プラトンのイデア論に依拠して、ことばによる普遍的な概念は、神の知性に由来するとした「イデアリズム実在論」がまずあって、それを代表するのがトマス・アクイナスであった。それに対し、個々の事物や個々の経験がまずあって、普遍概念はあとから付けられた名前にすぎないとする「ノミナリズム唯名論」を代表したのがオッカムのウィリアムであった。中世スコラ哲学の中心主題であった神の形而上学は、このオッカムにより真つ向から否定され、近代的な科学思想がここから始まったとされている。いわゆる「オッカムの剃刀」である。

ヴィトゲンシュタインの言語ゲーム理論にも明らかなように、ことばの先行性に注目する分析哲学は、「唯名論」の立場に、より親和的だ。普遍概念はあとから付けられた名前にすぎず、とはいえその名前を通してしか、わたしたちは世界を把握できない。こうして世界との直接的な接点は見失われ、すべての価値を横並びの等価に置く、ポストモダンの価値相対化の風潮が一世を風靡する。そうした中、具体個別の「出来事／事件」を指し示す「固有名」に「ピンを刺す」働きを見るクリプキの登場は、イデア論的な形而上学を復権させ、拠るべき規範を打ち立てようとする新たな試みとして注目されるばかりか、いったい誰が、どのような立場で「名づけ、命名儀式」の権限を行使するのかといった「固有名」をめぐる権力闘争の様相をも明るみに出してくれる有益な方法として興味深い。⁽¹⁾

そのクリプキの観点からするなら、たとえば光源氏などのフィクションの世界における「固有名」のあつかいはどうなるか。「ピンを刺す」にも、それが指し示すべき対象を、それらフィクションの「固有名」は（現実）のなかにもっていない。シニフィエ（ことばの意味される側面）なきシニフィアン（ことばの意味する側面）として、徹頭徹尾、中空に浮遊しているのであって、他に替えがたい個物を指し示す「固有名」の定義からは、大きく外れるように見える。クリプキの言い分を聞いてみよう。⁽¹²⁾

一角獣という種は現実には存在せず、また一角獣の神話の中で一角獣について成立すると見なされた外見をもち、内部構造は異なる（あるものは爬虫類、あるものは哺乳類、あるものは両生類）ような幾つかの異なった仮説上の種に関して、これらの異なった神話上の種のうちどれが一角獣であつたかを言うことはできない。もし私のように、神話上の一角獣は特定の種であると思われるが、神話は種を一意的に決定するための内部構造について不十分な情報しか提供していないと考えるならば、それが一角獣という種だと言えるような種は、現実的にも可能的にも存在しないのである。

（傍点原文）

「固有名」と同じ「ピンを刺す」働きを、クリプキは「自然種名」にも見る。そして、一角獣は「自然種名」ではないと言う。それには自然科学的な〈知〉の裏付けがないからだ。「自然種名」のキツネに対し、その下位区分として、九尾の狐や、茶枳^{だき}尼^に天や、玉藻の前があるとする。生物学的な分類基準に基づいて、キツネは「自然種名」として、その指示対象をすべての可能世界のうちにもっている。だが、神話伝説上の存在である

九尾の狐や、茶枳尼天や、玉藻の前には実在の指示対象がなく、クリプキに言わせると「固有名」とみなされない。体系性を備えた科学的な言説(それ自体、実はひとつの言語ゲームでしかないのだが)に対し、「神話は種を一意的に決定するための内部構造について不十分な情報しか提供していない」からである。さらにクリプキは次のようにも言っている。

架空の固有名に関しても、私は似たような見解をもっている。シャーロック・ホームズのような手柄を立てた探偵が実際にいたという発見だけでは、コナン・ドイルはこの男について書いていた、ということを示すことにはならない。実際にはともありそうにないことだが、ドイルは純粹に架空の話を書いており、それが偶然の一致から実在の男に似ていたにすぎない、ということは理論的には可能である。(この作品の登場人物は架空のものであり、現存あるいは過去の人物へのいかなる類似も、純粹に偶然的なものである)という典型的事例(書きを見よ)。同様に私は、シャーロック・ホームズが存在しないことを認めるならば、いかなる可能な人物についても、彼が存在したならシャーロック・ホームズであつた、と認めることはできない、という形而上学的見解をもっている。

(傍点原文)

「架空の固有名」は、〈現実〉の世界の中にその指示対象を持っていない。だから「架空」なのだ。たとえ類似したものが現実世界の中にあつたとしても、それを「架空の固有名」の指示対象として同定することはできない。架空(ニセ)の「固有名」と通常(ホンモノ)の「固有名」とは、これを区別してあつかわなければなら

らない。

ならば「固有名」の特性として挙げられた、「原点」とか、「起源」とか、「名づけ」とか、「命名儀式」とかの働きと、ニセの「固有名」はどう関係づけられるのか。それについてクリプキは、多くを語っていない。しかしホームズ・シリーズの作者コナン・ドイルについての指摘が見えることに注意したい。少なくとも「固有名」としてのコナン・ドイルには、「ピンを刺す」働きを期待している。ならば事は二段構えでとらえられるければならない。架空の人物としてシャーロック・ホームズを創造した際に、作者コナン・ドイルが行ったのは、二重の詐術行為であった。ひとつはホンモノの「固有名」の「名づけ、命名儀式」をまね、その働きになぞらえてニセの「固有名」の「名づけ、命名儀式」を行ったこと。そして二つ目は、ホンモノの可能世界をもどき、それがさも論理的妥当性をもつかのように偽装して、ニセの可能世界を創り出したこと、これである。

「方法」としてのカテゴリ・ミステイク

だが一層興味深いのは、もともとニセの「固有名」でしかなかったものが、それこそ「簇糸」よろしく、作者による「名づけ、命名儀式」というか、コを外され、ホンモノの「固有名」と横並びに、同等の権利を主張して、一人歩きし始めるといった事態が、しばしば起こってくることだ。この傾向は、特に神話伝承の世界において著しい。作者による「名づけ、命名儀式」の作為性が、そこではあまり明瞭でなく、というより見えないう第三項として人々の目から隠され（そもそも神話伝承の世界では作者が誰だかわからない場合が多い）、忘れ去られてしまっているからだ。一角獣やシャーロック・ホームズの実在の可否をめぐる議論などに典型的な、

ニセの「固有名」の指示対象を現実世界の中に求めようとするカテゴリー・ミステイクが、こうして容易に引き起こされてくる。

実のところカテゴリー・ミステイクは常態であり、わたしたちの日々の暮らしの中で頻繁に起こっている。カテゴリー・ミステイクなしに、日々の暮らしは立ち行かない。それがないと、わたしたちの生活はたちまち硬直化し、行き詰まってしまう。

たとえば「藤尾」は、『虞美人草』に登場するニセの「固有名」である。しかしその名にあやかって、自分の飼っている犬や、猫や、キツネを「藤尾」と名づけ、ペットとしてかわいがるということは充分にありうる。その反対に、『虞美人草』には「比叡山」や「大森」などのホンモノの「固有名」が地名としてとりこまれ、上野の不忍池周辺を会場として明治四〇年に開催された「東京勸業博覧会」も、主要な舞台装置として作品世界にとりこまれてくる。⁽¹³⁾ こうしたカテゴリー・ミステイクは、作者によって意図的に仕組まれた詐術行為であり、ある種の遊びを含んでいる。対象を直接指示すホンモノの「固有名」の働きをまね、その働きになぞらえて「名づけ、命名儀式」を行うことで、可能世界のさらなるもどきでしかないフィクションの世界に、堅固なりアリティを与えようとの工夫なのだ。また読者もそれに応えて、あたかもホンモノの「出来事／事件」の徴づけのようにこれを受けとめ、カテゴリー・ミステイクを遊ぶ。

なお作者による「名づけ、命名儀式」ということで言えば、『虞美人草』での名指しは、「地の文」で作者（＝語り手）が直接行うのではなく、登場人物相互の「会話文」のなかで、間接的な形で示される場合が多い。たとえば、ヒロイン藤尾が初めて登場するのは第二章に入ってからだが、『プルトーク英雄伝』のクレオパト

ラの一節を読む場面で、「小野さん」と女が呼びかけた」というように、まず藤尾の「会話文」の中で「固有名」としての「小野さん」の名が示される。しかしこの時点では、藤尾はまだ単に「女」としか呼ばれない。それからなおしばらく叙述が続き、ようやくその場面も終わりに近づいたころ、今度は小野さんの「会話文」のなかで、藤尾の「固有名」が次のように示される。¹⁴

「ホホホ私は清姫のように追っ駆けますよ」

男は黙っている。

「蛇になるには、少し年が老け過ぎていますかしら」

時ならぬ春の稲妻は、女を出でて男の胸をするりと透した。色は紫である。

「藤尾さん」

「なんです」

呼んだ男と呼ばれた女は、面と向かって対座している。六畳の座敷は緑り濃き植込みに隔てられて、往来に鳴る車の響さえ幽かである。寂寞たる浮世のうちに、只二人のみ、生きている。 (二章)

「固有名」の「名づけ、命名儀式」によって、初めて『虞美人草』の可能世界（もちろんニセの）は拓かれてくる。だが、その「名づけ、命名儀式」は、『虞美人草』の世界が始まる以前のはるかむかしに、すでに（たとえば当年二十四歳の藤尾が誕生したであろう二十数年前の時点で）なされており、「地の文」での名指し

は、ただそれを引き受け、追認するだけであるかのよう、に描かれる⁽¹⁵⁾。この因果関係の逆転には、作者による「名づけ、命名儀式」の作為性を隠蔽し、そこに示された露骨な権力行使を目立たなくする効果が期待されている。それは神話伝承の世界にも似て、実際にあった「出来事／事件」の叙述であるかのよう、な錯覚を覚えさせ、読者をカテゴリー・ミステイクへと誘いこむ工夫なのである。

分析哲学にいうところの「固有名」が、ことばと現実とを結び合わせる「留めピン」であるとは、以上のような意味として理解されねばならない。そしてふたたび「繫糸」へと立ちもどるなら、「留めピン」としての「固有名」の働き（それゆえにクリプキはこれを「固定指示子」と呼ぶ）をまね、それになぞらえて「名づけ、命名儀式」を行う作者紫式部の、そのもどき行為に着目して、三谷はそれを「繫糸」として新たにとらえなおそうとしたのではなかったか。

三谷邦明における「形而上学」の復権

作品のなかに作者の意図を探ったり、作品と作者の実生活との間に、緊密な照応関係を読み取ったりする「作者論」とか「作品論」とかいわれる方法が、時代遅れとしてうとんじられるようになってすでに久しい。作者の意図ということであれば、何らかの正しい〈読み〉が、どこかに必ずあるはずで、その意図なり意味なりを探り当て、そこへと限りなく歩み寄るため、諸説が競合する。だが作品にとって唯一の正しい〈読み〉など、はたしてあるのだろうか。また作品は、ゆるぎなく固定化された完成品として、一義的な意味しか伝えないのであるうか。さらにはその作品に対し、特権的な地位を誇示する作者とは、いったい何者なのか。もっと

自由な、そして多様な〈読み〉があってもいいのではないか。

かくして〈読み〉の主導権は、一方的に「名づけ、命名儀式」の権限を行使する作者の側から、それを相対化し脱構築する読者の側へと移行する。世の中に流通している既存のことばを借りてきて作者は作品を書くのであり、だとしたらそのことばは、すでにして〈他者〉の手垢にまみれている。その〈他者〉のことばの痕跡をたどりはじめるなら、作品は様々な〈読み〉の可能性へと拓かれていくはずで、それが「テキスト論」という新たな装いのもと、一世を風靡する。かくして、あらゆる〈読み〉の可能性を横並びの等価に置く、価値相対化の時代が到来する。テキストは閉じていない。唯一の正しい〈読み〉など、始めっからないのであって、それが置かれた歴史社会的な文脈によって、あるいは読者の置かれた個々の立場（その階級性や地域性、あるいはジェンダーの違いなど）によって、様々なカテゴリー・ミステイクへの可能性に拓かれていくし、拓かれていい。

もっとも、事はそのように順調に推移したわけではない。わけても保守的な国文学研究の世界のこと、歴史の実体としての「作者」や、完成品としての「作品」への物神崇拜的なこだわりは相変わらず根強く、読者の立場からのカテゴリー・ミステイクをある程度において容認する「テキスト論」は、絶えず胡散臭い目で見られてきたし、今もそうである。好ましからざるその「テキスト論」を、積極果敢に推し進める急先鋒に三谷邦明がいて、後進（かくいう筆者もそのうちの一人なのだが）をまどわせているとして、大方の国文学研究者からは白い目で見られてきた。そうした批判に応えるべく、「作者論・作品論」に「テキスト論」を接ぎ木し、両者の断絶を乗り越え、橋渡しさせることを意図して、三谷は「繫糸」などという耳慣れないことばをもちだ

してきたのではなかったか。

『源氏物語』のテキストには、話の途中で語り手が直接顔をだし、読者に向けてあれこれ言い訳する逸脱的表現がしばしば見てとれる。語り手が自己の語る行為について自己言及するこうしたメタ化されたメッセージを、『源氏物語』の研究者たちは、いままで「草子地」と呼んできた。作者と語り手とは、必ずしもイコールではない。しかし語り手は、紛うかたなく作者の分身でもある。その語り手の自己言及が「草子地」であるとしたなら、そのメタ・メッセージのうちに、作者紫式部による二セの「名づけ、命名儀式」の働きをみて、そこに、新たな可能世界(もちろん二セの)への拓かれと、カテゴリー・ミスティクへの誘いを期待してもよいはずだ。

「簇糸」の語がタイトルから消えた代わりに、「あとがき」にしてはあまりに長すぎる「言語分析の可能性」と題された一章が、文庫版には新たに添えられている。そこで三谷は、「他の入門書のように、梗概や人物論あるいは作者論＝紫式部論などには言及していません」と述べつつ、従来からある「草子地論」に、新たに「自由間接言説」⁽¹⁶⁾という概念を持ち込んで、「地の文／会話文／内話文(心中思惟の言葉、心内語、内言などとも言います)／草子地／和歌／書簡／朗詠」などの複合体としてある源氏物語のテキスト自体が、メタ・メッセージとしての「草子地」を介して、すでにしてカテゴリー・ミスティクを内包しており、「作者」をも含めた複数の〈他者〉の声の重なり合い、響き合いを、そこに読み取れるとした。そうすることで、一旦は切つて捨てた「人物論」や「作者論＝紫式部論」を再びテキストのうちに取り込み、自己への批判に応えようとしたのであろう。⁽¹⁷⁾

紫式部の「固有名」で名指される作者が誕生し、やがて『源氏物語』の「固有名」で名指される作品を書く。そのことは、疑うべくもない歴史的な「出来事／事件」の徴づけとして「必然」なのであり、そこを外しては「テキスト論」は成り立たないという、しごく当たり前のことを、三谷は「縁糸」(それは取り除かれることをあらかじめ想定されているのだが)の語でもって前景化し、理論化しようとしていたのだ。

「縁糸」のパフォーマンス

源氏物語のテキストが内包するカテゴリー・ミステイクの可能性に着目し、そこに「作者」をも含めた複数の声の重なり合いをみようとしたり三谷の方法を、可視化したならどうなるか。その見やすい実例が、『源氏物語―千年の謎』(二〇一一年公開、原作は高山由紀子の同名小説)である。

『源氏物語』を題材にした映像作品はすでにいくつもある。とはいえ、どれも駄作ばかり。当代の美男美女を一堂に会し、その出演者の人気におもねって、これといった工夫もなく、ただ単にストーリーをなぞるだけの、なんともおそまつな代物ばかりであった。⁽¹⁸⁾それと違って今回の映像作品が、かろうじて鑑賞に堪えうるのは、高山由紀子の原作に負うところが大きい。⁽¹⁹⁾

フィクションとしての主人公光源氏の世界に対し、今まさにそれを書きつつある作者紫式部の史実(と、とりあえずは言っておく)に基づく宮廷生活のあれこれが、「縁糸」さながら、同時並行に交互に描かれる。そうすることで、あたかも「合わせ鏡」のように、二つの世界が互いに互いを照らし合う関係に置かれ、それぞれの世界にもう一方の世界が映り込むような工夫がされている。それにしたがって、登場人物たちのことば遣い

や立ち居振る舞いもまた、いま一方の世界が重ね書きされ、おのずと二重の意味を響かせずにいない。

もちろん違いも大きい。三谷のいう「言語分析」が、テキストの個々の発話のうちに、複数の声の重なりを聴き取ること、そこにカテゴリー・ミステイクの具体的なあらわれを見てとろうとしたのに対し、『源氏物語―千年の謎』では、村上春樹の小説世界によくみられる、次元を異にした二つの場面を交互に転轍させる手法が用いられている。そこに映像表現の限界があるともいえるし、さらにいえば、述語面から主語面へと移行した近代小説の文体表現の限界(三谷はこの差異を言文一致体の成立にともなう助動詞機能の一元化に見ている)⁽²⁰⁾があるともいえる。だが、映像作品なりの利点もあって、「モノノケ」としての六条御息所をそれぞれにあやつる作者紫式部と陰陽師安倍晴明との対抗関係が、読者の側のカテゴリー・ミステイクをあらかじめ先取りし、誘発する「繫系」の役目を、可視化された形ではたして、なかなか心憎い演出がされている。「史実」と「物語」との二つの世界が、互いに「図」となり「地」となるその反転図式は、時空を超えて二つの世界を行き来する作者紫式部と陰陽師安倍晴明との、互いに分身関係ともいうべき特異なありようと相まって、所詮はフィクションでしかない物語の世界へと、抵抗なく読者を歩み入らせるための巧妙な仕掛けとなっているのだ。

これと同じ手法を駆使した舞台作品として、音楽座公演のミュージカル『アイ・ラブ・坊っちゃん―夏目漱石が「坊っちゃん」を書いた一日間―』(一九九二年初演、筆者が見たのは二〇一一年度公演)を挙げておきたい。⁽²¹⁾小説『坊っちゃん』の世界をただ単になぞるだけでなく、今まさにそれを書きつつある作者夏目漱石の日常生活を一方に織り交ぜ、その二つの世界が横並びの等価に置かれて、同時並行に場面が展開する。

舞台上にしつらえられた漱石の寓居は、大きく二つの空間に分割され、舞台上手^{かみで}の書斎では、作品執筆時の漱石とその家族の心理的な葛藤が、下手^{しもで}の茶の間では、おなじみの『坊っちゃん』の世界が、あたかも走馬灯のようにめまぐるしく展開する。二つの世界は次元を異にしており、本来交わるはずもない。なのに、『源氏物語―千年の謎』における「モノノケ」のように、時間も空間も事あるごとに交錯し、相互乗り入れして、フィクションの登場人物と、実在の人物とが、ドタバタ劇よろしく入り混じり、ありそうでありえない、その意表を突くストーリー展開に、観客はドキドキハラハラ、ときに哄笑の渦に巻き込まれ、ときに涙腺を熱くする。ここでは「簇糸」としての漱石の実人生（それは主に江藤淳の評論や半藤一利の随筆に拠りつつ再現されたもののだが）もまた一つのテキストとして相対化され、『坊っちゃん』の世界と横並びの等価に置かれて、両者のいわゆるインター・テクスチュアリティが果敢に遂行される。

こうした工夫を、さて、『虞美人草』にも当てはめたならどうなるか。舞台上手には朝日新聞の専属作家となつて執筆に専念する漱石が居て、舞台下手の茶の間では『虞美人草』の世界が展開する。その二つの世界が、どちらも横並びの同一平面に位置するテキストであるかのように、次元を超えて相互交渉する。その両者を「ピンを刺す」かのように結び合わせる働きを作者漱石の「固有名」がはたしていて、そこに呼び込まれてくる仮留めの「簇糸」が馬琴の〈影〉であることを、以下にあとづけたい。

そしてここからが、ようやく本論である。

（以下、下編）

第2部 夏目漱石『虞美人草』に見る、馬琴の〈影〉

モデル論としての、兄嫁の〈影〉

反自然主義としての、馬琴の〈影〉

『殺生石後日怪談』に見る、可能世界意味論

契約としてのメタ・メッセージ

「名づけ、命名儀式」としての「紫」

キツネをめぐる二つのアイテム

「騃糸」をほどこす作者漱石

「騃糸」は、最後で抜き取られなければならない

〈注〉

- (1) L・ヴァイトゲンシュタイン『論理哲学論考』(法政大学出版一九六八) 1200。
- (2) 大正二年一月二十一日付け高原操宛て書簡(漱石全集 十五) に見える発言。『虞美人草』をドイツ語に訳出したいとの申し出に対し、漱石が断りを入れた一節。
- (3) 江藤淳『決定版夏目漱石』(新潮文庫一九七九) 所収の第七章「職業作家漱石の誕生」。
- (4) 水村美苗『日本語で書くということ』(筑摩書房二〇〇九) 所収の「男と男」と「男と女」―藤尾の死」。
- (5) 玉藻の前と名づけられたキツネの妖怪を題材に、滝沢馬琴が書き上げた小説『殺生石後日怪談』(二八三三)を想定している。

- (6) 三谷邦明（一九四一～二〇〇七）は民俗学者三谷栄一の子息で、早稲田大学付属高等学校の教員から横浜市立大学に転じ、多くの後進を育てた。従来の国文学研究の枠組みにとらわれず、バルトの記号論やレビストロースの構造主義、バフチンの多声話法論などの研究手法を積極的に取り入れ、藤井貞和らと結成した「物語研究会」や、左翼系の綱領を掲げる日本文学協会の機関誌『日本文学』を舞台に、八〇年代以降の国文学研究をリードした。主な著書に、『物語文学の方法Ⅰ・Ⅱ』（有精堂一九八九）、『源氏物語絵巻の謎を読み解く』（三田村雅子との共著、角川選書一九九八）、『落窪物語 堤中納言物語』（共著、小学館二〇〇〇）、『源氏物語の言説』（翰林書房二〇〇二）、『源氏物語の方法』（翰林書房二〇〇七）などがある。
- (7) 深沢「きつねたちはなにもので、どこからきて、どこへいくのか？」「名前」を得ること、もしくは「演技する身体」のアイロニー」（小峯和明編『東アジアの今昔物語集』勉誠出版二〇一二所収）。
- (8) 三谷邦明『入門源氏物語』（ちくま学芸文庫一九九七）。
- (9) 野本和幸・山田友幸『言語哲学を学ぶ人のために』（世界思想社二〇〇一）。
- (10) 青山拓央『分析哲学講義』（ちくま新書二〇一一）p182。
- (11) ジブリアニメ『千と千尋の神隠し』（二〇〇一）の隠れた主題に「固有名」がある。名を与えたり、奪ったり、忘れていた名を思い出したり、奪い返したりといった、「固有名」めぐる登場人物相互間の攻防戦は、「名づけ、命名儀式」による可能世界への拓かれを主導するのは誰かという、「名指し」をめぐる権力闘争としてもとらえられる。
- (12) ソール・クリプキ『名指しと必然性』（産業図書一九八五）p180。
- (13) 塩崎文雄「女が男を誘うとき―『虞美人草』の地政学」、和田敦彦「博覧会と読書―見える場所、見えない場所、『虞美人草』」（『漱石研究』16 翰林書房二〇〇三）などを参照。
- (14) 『虞美人草』からの引用は、現代仮名遣いに表記を改めた新潮文庫本による。
- (15) 「会話文」のなかでの間接的な「名づけ、命名儀式」は甲野さんの「固有名」についても同様であるが、宗近君については例外で、「いつの間にも、こんなに高く登ったんだろう。早いもんだな」と宗近君が云う。宗近君は四角な男の名である」と、作者（＝語り手）により直接的な

「名づけ、命名儀式」がなされている。

(16) 三谷邦明『源氏物語の言説』(有精堂一九九二)には同じく長大な「あとがき」が付され、「自由間接言説」の可能性が縷説されている。

(17) 三谷の発言にはバフチンのポリフォニー論からの影響が色濃い。たとえばバフチン「生活のなかの言葉と詩のなかの言葉」社会学的詩学の問題によせて」(桑野隆、小林潔編訳『バフチン言語論入門』せりか書房二〇〇二)の次のような発言から強い影響を受けたことは間違いない。

言語外の状況は発話の外的な理由にすぎないのではけつしてなく、それは発話にたいして機械の力のように外部から作用したりしない。そうではなく、状況は、発話のなかに、発話の意味成分の必須の構成部分として加わるのである (p20)。

(18) たとえば『源氏物語 千年の恋』(二〇〇二)などは、物語を執筆する作者紫式部(吉永小百合)を同時並行に描きながら、それが物語の世界を生きる光源氏(天海裕希)の生き方と少しも交わることがない。

(19) 高山由紀子『源氏物語 千年の謎』(角川文庫)。『源氏物語 千年の謎 独占公式本』(角川マガジンス二〇一一)。

(20) 柄谷行人は「漱石と「文」」(『増補漱石論集成』平凡社ライブラリー二〇〇一)において野口武彦の所説を踏まえつつ、古典の文章から言文一致体へと移行する際の助動詞機能の一元化について論じている。

(21) 音楽座ミュージカル『アイ・ラブ・坊っちゃん二〇一一』漱石が『坊っちゃん』を書いた一日間』公式プログラム。