

一人称小説が描き出す媒介者としての日本文学^①

——国木田独歩の一人称小説を手がかりとして——

丁 貴連

はじめに

国木田独歩は、全60編の作品のうち15編の作品に〈私〉や〈僕〉、〈自分〉といった一人称の語り手を用いている。それに13編の書簡体（全編書簡のみ）と日記体などを加えると、全小説の半分以上が一人称小説である。それほど独歩は一人称小説、とりわけ一人称の語り手を設定して自分や他者の体験を語らせる形式を好んだ。それゆえ小山内薫からは

独歩は、第一人称小説の開祖であると言つても好い。彼の作には早くから第一人称の説話があつた。『運命論者』『女難』『正直者』などは殊にその優れたものだ^②

と、評された。無論、これは独歩がオリジナルに生み出したのではなく、二葉亭四迷が訳したツルゲーネフの作品から学んだものである。それを独歩が日本の文壇に定着させたことはよく知られた事実である。

注目すべきは、独歩の多用したこの一人称による語りの形式が国境を越えて韓国の文壇にも影響を及ぼしていることだ。例えば韓国近代文学史上最初の書簡体小説と一人称観察者視点形式小説（first person observer narration）、そして枠組小説として知られる「幼き友へ」（李光洙、1917）と「白痴か天才か」（田榮澤、1919）と「ベタラギ」（金東仁、1921）が、いずれも独歩の書簡体小説「おとづれ」（1901）と一人称観察者視点形式小説「春の鳥」（1904）と枠組

小説「女難」(1903)の影響を受けている。韓国文学は、この三つの新しい形式を手に入れることによって近代文学という表舞台へ進むことができたが、とりわけ一人称観察者視点形式と枠組形式はそれまで韓国社会が見落としてきた子供や愚者、女性、貧者など社会的弱者を発見するにあたって計り知れない影響を及ぼしている。

そこで本論文では、韓国文学を近代文学へと発展させた一人称の語り手形式が韓国文壇に受容された背景とその特徴、そして韓国文学にもたらした意味について検証する。と同時に、その過程で浮かび上がってくる媒介者としての日本近代文学の像を明らかにしたい。

1. 二葉亭四迷訳ツルゲーネフ小説と一人称小説のブーム

余は未だ、文章の形式に就いて腐心せし事あらず。作品の形は余の間ふ所に非ざればなり。唯、如何にして余が胸に充実せる思想を遺憾なく發揮せしむべきかと云ふ、其一事に腐心して止まず。故に彼の「第三者」の如く又「都の友へB生より」の如く、書簡体を以てしたるもあり、又「牛肉と馬鈴薯」の如く半ば演説体を以てしたるもある。又「悪魔」の如く、隨筆体と小説体とを混じたる如きもあり。又「酒中日記」の如く、全然日記体を以てしたるもあり。形式の上における作品の好悪は、余の関する所に非ず。余の願ひは、唯、余が真実の声を伝ふるに或るのみ^③。

これは、晩年の独歩が自作について語った文章である。注目すべきは、独歩は胸にあふれる思想を表わす手段として回想体や書簡体、演説体、日記体、談話体といったいわゆる一人称叙述形式を用いていたことである。

一人称叙述形式とは、事柄を〈私〉の経験や見聞として描く形式で、自伝に似ているが、事実に基づく一方、それを超えて高度の詩的自由さで虚構され、それによって象徴性、普遍性を得ているものである。日本の私小説と重なる部分もあるが、個人的な心境告白、身辺雑記にとどまるものではない。19世纪初頭

以来ドイツに顕著な形式で、近代における自我意識の強調と内面的傾向、主観的世界感情がその基盤といえる。告白小説、書簡体小説、日記体小説など一人称で書かれたものはこの形態に含まれる^④。

日本では明治中期に初めて登場し、森鷗外の『舞姫』(1890)、尾崎紅葉の『青葡萄』(1895)などの先駆的な作品を経て、明治30年代に入ってから国木田独歩や田山花袋、島崎藤村などによって本格的に描かれるようになった。中でも独歩は、全作品の半分以上が一人称形式で執筆されたことで小山内薫から「第一人称の開祖」と評されたわけだが、これは独歩が新たに生み出したものではなく、二葉亭四迷や森鷗外らの翻訳小説、それに英訳を通して読んだヨーロッパの小説、とくに二葉亭四迷が訳したツルゲーネフの諸作品の影響を強く受けていたことは周知の事実である^⑤。

言文一致体の提唱者として日本文学史に名を残す二葉亭四迷は小説家のほかに翻訳家、ロシア文学者、大陸浪人など様々な顔を持つ人物として知られる。が、やはり二葉亭四迷という名を日本文学史に永遠に印したのは、1888年から訳し始めたツルゲーネフの諸作品、すなわち「あひゞき」(1888)、「めぐりあひ」(1888、のち「奇遇」)、「片恋」(1888)、作品集『片恋』(1896)『夢かたり』(1896)、『うき草』(1897)の翻訳家としてである。それほど彼の翻訳作品は当時の日本文壇に多大な影響を及ぼしたが、なかでもツルゲーネフの代表作『獵人日記』の一編を訳した「あひゞき」への反響はすさまじく、明治20年代の文壇はもとより読書界全体、とくに田山花袋、島崎藤村、徳富蘆花、薄田有明、独歩といった若い文学者に与えた影響は計り知れない。

明治20年代当時、独歩ら若い文学者たちは相も変わらず筋の面白さと粋や通を尊ぶ前代の文学^⑥に対して強い危機感を覚えていた。しかしだからといって、自らの力では新しい文学を打ち立てることもできず、いらだっていた。そこに登場したのが「あひゞき」なのである。従来の日本文学には描かれることのなかった新しい美意識と自然の見方、斬新な描写に戸惑いながらも、若き文学者たちはこの作品を繰り返して読み、かつ積極的に自分たちの作品に取り入れ、

新しい文学を目指しながらも、その手立て、方策が見つけられず、苛立っていた花袋らが、この「あひゞき」によって目指すべき方向性を見出したのは言うまでもない。その先駆的な作品が独歩の「武蔵野」(1898)である。

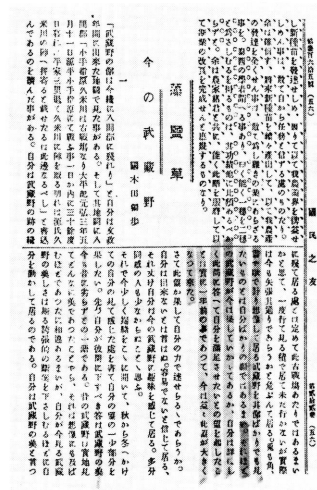


図2. 国木田独歩「今の武蔵野」
 (『国民之友』第365号)

「あひゞき」が発表されてからちょうど10年目の1898年に発表された「武蔵野」(原題は「今の武蔵野」)は、それまでの日本人が長い間見過ごしてきた「落葉林の美」を描き上げて文壇の注目を浴びた、独歩の代表作である。

「武蔵野」を書くに際して独歩は、「あひゞき」から、二度にわたって長い引用をするなど、二葉亭四迷訳の自然描写に確かに影響されている。実は「あひゞき」の影響はそれだけではなく、小説の形式にも及んでいる。それはすなわち「『自分』という一人称の語り手を通じて自分の体験を率直に語る」という形式である。これは、いわば「近代小説として要請される客観性というものと、作者の主観というものとを、同時に表出できるようにするもっとも手っ取り早い、そして書きやすい方法^⑨」として、独歩以外の作者にも多く取り入れられた^⑩。しかし、「おそらく彼ほどこの形式と体質が合った文学者はいなかったと思われる」ほど、独歩はこの形式を好み、多用しただけではなく、文壇に流行らせたと、滝藤満義氏は指摘している^⑪。

2. 独歩の一人称小説

独歩の作品の中に「一人称の語り手を設定し、過去を回想的に語る12」作品が多いことは前述のとおりであるが、それらを改めて列挙すると次のようなものがある。

「武蔵野」(1898)「忘れえぬ人々」(1898)「鹿狩」(1898)「少年の悲哀」
「画の悲しみ」「酒中日記」(以上、1902)「日の出」「運命論者」「馬上の友」
「非凡なる凡人」「女難」「正直者」「山の力」(以上、1903)「春の鳥」(1904)
「帽子」「あの時分」(以上、1906)「肱の侮辱」(1907) など

これらは独歩の全小説の約四分の一を占めているが、山田博光氏はこれを次の四つの形式に分類している。

独歩には話し手を設定した作品が多い。その話し手にもいろいろある。「画の悲しみ」「山の力」「正直者」などは、①自らの体験や身の上を語る形式をとっている。「運命論者」「女難」などは、②一人称の聞き手を設定し、その聞き手に対して話し手が自分の身の上を語る形式をとっている。「少年の悲哀」「非凡なる凡人」などは「春の鳥」と同じく、③話し手が過去に知り合った人物の身の上を語る形式をとっている。「馬上の友」は、以上にあげた三つの形式を組み合わせている。すなわち、④聞き手を設定し、話し手が自らの少年時代を語るとともに、その時代に知り合った人物の身の上、その人との交流をも語る形式である^⑬。(番号は引用者)

これらの諸形式は、〈私〉という語り手が自分の体験や出来事を語るという意味においては第一人称小説であるが、小説の時空間に関わる語り手の位置によって大きく二つに分けることができる。すなわち、①のように語り手自らが自身の体験や身の上を語る形式と、②と③と④のように語り手は観察者になって観察者から見た主人公の話語る形式である。前者が古くから見られる形式であるのに対して、後者は近代になってようやく現われた新しい形式である^⑭が、その新しい形式を、独歩は耽読していた二葉亭四迷訳のツルゲーネフの作品から学んでいた。とりわけ、中期の作品の書き出しに頻出する「と或男が話し出した」「と岡本某が語りだした」「と一人の男から話し出した」というような語り口は、二葉亭四迷訳「片恋」の「恰ど私の二十五の時でした、と某といふ男が話しだした」という書き出しから学んだことはよく知られた事実である^⑮。以下にその例を列举すると、次のような作品がある。

「忘れえぬ人々」：「僕は世間の読者の積りで聞いているから。」

「正直者」：「さて、これから私の身の上を一つ二つお話しいたします」

「画の悲しみ」：「と岡本某が語りだした」

「少年の悲しみ」：「と一人の男が話し出した」

「馬上の友」：「僕の未だ十五の時だ。さうだ中学校に初て入つた年の秋のことだ。」

「非凡なる凡人」：「その時、一人が——」

「運命論者」：「僕が話しますから聞いてください、せめて聞いてください、僕の不幸な運命を！」

「春の鳥」：「今より六七年前、私は或地方に英語と数学の教師をして居たことがございます。」

「肱の侮辱」：「諸君！（中略）其処で私は只私自身が此眼で見て、此心で感じた事の一をお話いたさうと思ひます。」

ここまでくると、これはもはや影響などという表現を超えていると指摘せずにはいられない。実際に独歩は、特定の読み手・聞き手というものを想定しないと文章が書けないタイプの作家として知られる^⑬。それは、日清戦争当時、彼が従軍記者として戦地から記事を書き送る際にも弟に呼び掛ける形式でしか書けなかったことから分かる。堅苦しい文語体の記事が多い中で、「愛弟！」と呼び掛けるこの斬新なスタイルの記事は読者から大いに歓迎されたが、独歩はこの形式を作家になってからも用いていた。しかも、初期から晩年に至るまでほぼ一貫してこの形式に関心を示している。そのほかにも、独歩の作品には書簡形式が非常に多く、全編書簡のみの作品だけで13篇もある^⑭。特定の相手の存在を必要とする書簡形式の作品がこれほど多いというのは、それだけ一人称の語りの形式が独歩の体質と合っていたということだろう。そして、独歩の多用したこの方法が、やがて自然主義運動を経て私小説を生み出す力になった^⑮ばかりでなく、韓国文学を近代文学という表舞台へ引き上げる上で大きな役割を果たしていたことである。

3. 韓国近代文学における一人称小説のブームと独歩

3-1. 一人称小説と日本留学、そして独歩

1919年2月、東京の青山学院大学神学部に在学中の田榮澤（1894～1968）と川端美術学校に在学中の金東仁、そして明治学院中等部に在学中の朱耀翰らが集まって韓国最初の純文芸同人雑誌『創造』（1919年2月～1921年8月）を創刊した。韓国近代文学史を塗り替える画期的な同人誌が外国、しかも日本で刊行されたという事実に韓国近代文学の「起源」を問題視せずにはいられないが、田榮澤と金東仁、朱耀翰はこの同人誌に処女作や翻訳、評論などを発表し、文学者としてのスタートを切ったのである。以後1921年8月の閉刊までに次々と作品を発表し、本格的に小説家としての道を歩むことになるが、同人の一人の田榮澤は、後年、小説を執筆するようになった経緯を次のように語っている。

恋愛小説ではない、ちょっと変わった小説が書いてみたくなって書いたのが「白痴か天才か」である。白痴のように見えながらも発明の才能を持つ「七星」という少年が自分の存在を認めない村を抜け出して自由な世界へ旅立とうとするが凍死するというストーリーの短編である。当時【1910年代】は小説といえば恋愛をテーマにしたものしか書かなかったので、こういうものも小説だという見本を示したかった。¹⁹⁾

（【 】は引用者、拙訳以下同）

田榮澤が『創造』の同人となって一連の作品を書き続けたのは、恋愛など興味本位の小説が幅を利かせていた当時の朝鮮文壇に対して、新しい文学の見本を示すためであったことがこの文章からわかる。

新しい文学とは、1910年代当時日本文壇で一世を風靡していた自然主義や写実主義、リアリズムといった、事実をありのままに描き出す文学である。日本に留学中の田榮澤ら創造派の同人達は、自分達の周りのごくありふれた人たちを取り上げ、彼らの人生や現実を決して理想化するのではなく、ありのままに

描き出す文学作品に接し衝撃を受ける。そして、相も変わらず社会教化を目的とした啓蒙文学や男女の恋愛ばかりを興味本位に描く韓国文壇に危機感を覚えずにはいられなかった。そうした不安から、韓国近代文学史上最初の同人雑誌を日本で創刊し、文学運動を始めることになったのである。

ただ、当時日本に留学していた田榮澤らは、まだ若くてリアリズムや自然主義、写実主義といった文学上の主義や理念を理解するには至らず²⁰、自分たちの力で新しい文学を打ち立てることはできなかった。そこで彼らは日頃から読んでいた日本文学や日本語に訳された西洋文学の中に見本となるものを捜し求めた。そして出会ったのが、簡潔な文体と豊富なモチーフ、それに多彩な短編スタイルを作り出していた独歩の短編小説だった。中でも田榮澤らの関心を強く引いたのは〈私〉や〈僕〉、〈自分〉という一人称の語り手が登場して自分の過去を回想したり、あるいは自分の見たことや聞いたこと、体験したことを語ったりする形式である。それまでの韓国文学では見ることのできなかった、まったく新しいスタイルの文学に接した田榮澤らは、これこそが自分達の目指す文学にふさわしい小説形式にはかならないと信じて疑わなかった。



図 3. 『創造』創刊号表紙



図 4. 朱耀翰「日本近代詩抄（1）」
（『創造』創刊号、1919）

というのも、ちょうどその頃の韓国は三・一独立運動が失敗し、自分たちがいくら努力しても状況は変えられないという一種の自嘲とも言えるべき挫折感が社会全体に漂っていた。その結果、未来への希望を抱いて一所懸命に人生を切り開くよりも、全てを運命のせいにし「人間とは何か」「人生とは何か」「我とは何か」という人生問題を考える人が多くなっていたからである。²¹つまり、一般民衆の関心が外界や社会や他人のことよりも自己の問題に向かいつつあったのである。しかしながら、当時の文壇はそうした社会の変化を顧みず、あくまでも興味本位の小説を描き続けていた。そんな文壇の状況に強い危機感を抱いていた田榮澤らは、韓国社会の直面する諸問題と、そこに生きる人たちのあるがままの生活を描くことができるのはリアリズムだと、判断したのである。そのリアリズムの文学に多用されたのが、書簡体小説や粹小説、日記体小説といった一人称小説である。

そこで本節では、韓国最初の近代一人称観察者視点形式小説「白痴か天才か」と粹組形式小説「ベタラギ」を、それぞれ独歩の作品と比較し、韓国の一人称小説に及ぼした独歩の作品の影響を明らかにしたい。

3-2. 一人称観察者視点形式小説

—田榮澤「白痴か天才か」(1919)と独歩「春の鳥」(1904)—

田榮澤の「白痴か天才か」は、白痴の子を登場させて無垢のイメージにつながる子供観を提示するという当時としては非常に斬新な題材と、〈私〉という一人称の語り手が自分の体験や見聞を語るというそれまでの韓国文学にはなかった全く新しい形式によって従来の韓国文学とは一線を画した作品となった。それゆえ、この作品は発表されるや否や文壇の注目を浴びたが、とりわけ一人称の語り手を通じて自分や他者の体験を語るという形式に対する反響は大きく、早くも1925年頃には書簡体形式とともに韓国文壇を代表する叙述形式の一つとなった²²が、実はそれに独歩の「春の鳥」が影響を及ぼしているのである。そこで論旨を展開する前に「白痴か天才か」のあらすじを紹介したい。

ある山村の小学校に赴任した〈私〉は、そこで「七星」という少年に出会う。七星は数字などが理解できない知恵遅れの少年であった。そのうち、私は母親に頼まれて七星の教育に骨折ることになるが、それはあまりうまく行かない。一方、七星には発明の才能があり、珍しいものを見ると、分解せずにはいられないほど好奇心の旺盛な子であった。ある秋の日、私は七星が砂浜に座って唄を歌っているのをみかけ、その天使のような美しさに打たれる。「君こそ詩人」だと思ってしまう。冬のある日、七星がいなくなって村中が大騒ぎになり、私は不吉な予感を抱きながら捜しに出かけるが、翌朝町へ行く途中で七星の死体を見つける。七星は周囲の束縛から逃れようとして町に出かけたのだと思ひ、今ごろあの世で好きなことをしながら自由に暮らしているのではあるまいかと思う。

このあらすじを見るだけでも両作品の影響関係は充分見て取れるが、以下具体的に見ていくことにする。



図 5. 田榮澤「白痴が天才か」
（『創造』2号、1919）

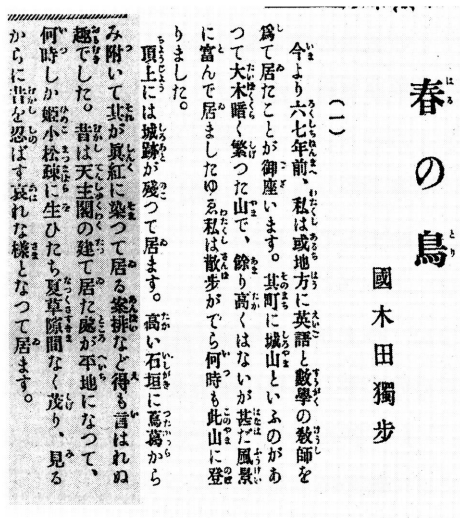


図 6. 国木田独歩「春の鳥」
（『女学世界』1904.3）

3-2-1. 少年との出会い

「白痴か天才か」では、ありとあらゆる職業を経験してきた〈私〉が、わけあってある山村の学校に赴任してきた経緯を次のように語っている。

私は大人になる前から様々な仕事に就きました。小さい頃は学校に通い、官吏になったこともあります。キリスト教徒になって伝道活動も行いました。ある時は会社に就職してサラリーマンにもなりました。ある時は友達と「女郎屋」にも通いました。どん底に落ちた時なんぞは飴売りや客引きにも手を出しました。教師もしました。電車の車掌もしました。また日本留学生になったこともあります。田舎に行って農民にもなりました。それから一時は熱烈な愛国者になったこともあります。ある時などは汽車の石炭運びもしました。そしてどういうわけか私は三度目の小学校教師をすることになりました。(中略)

得英学校は中和郡で勢力の強い朴氏一族が住んでいる村が建てた学校です。教室は以前寺子屋に使われていた瓦屋根の建物を使っていますが、村の裏山の麓に高くそびえているのでどこからもすぐ目に付きました。²³(拙訳以下同、22頁)

一方「春の鳥」も、〈私〉が教員として赴任した町、とりわけ城山の情景描写から始まっている。

今より六七年前、私は或地方に英語と数学の教師を為て居たことが御座います。其町に城山といふのがあつて大木暗く繁つた山で、余り高くはないが甚だ風景に富で居ましたゆえ私は散歩がてら何時も此山に登りました。

頂上には城跡が残つて居ます。高い石垣に蔦葛からみ付いて其れが真紅に染まつて居る安排など得も言はれぬ趣でした。昔は天守閣の建て居た処が平地になつて、何時しか姫小松疎に生ひ立ち夏草隙間なく茂り、見るか

らに昔を偲ばす哀れな様となつて居ます。

私は草を敷いて身を横たへ、数百年斧を入れたことのない鬱たる森林の上を見越しに近郊の田園を望んで楽しんだことも幾度であるか解りませんでした。²⁴ (393頁)

このように、両作品とも、最初に〈私〉という一人称の語り手が現われ、自分の経験や感想を告白するところから物語が始まっている。しかし、やがて〈私〉の物語の中に一人の見知らぬ少年が加わる。「白痴か天才か」では、赴任してきた翌日、裏山に散歩に出かけ、一人の少年に出会うくだりを次のように描いている。

翌日の午後、私は暗い部屋の中にいるのが嫌で独りで裏山に登りました。秋空がまるで静かな湖の如く澄んでいて、沈みかけている夕日の光は遠くの山、近くの村を紅色に染め上げました。私は頂上まで登って下界を見下ろしました。(中略)

私の足もとで「先生」という声が聞こえました。私がびっくりして下を見ると、どこかで見かけたような子供が、息を切らしながら、私を見ていました。(中略)「飯食えて!」という言葉に私は笑いをこらえられませんでした。その子供が朴教頭の子息だということはすぐに見当がつきました。私は「うん、行こう」と言いながら、「名前はなんて言うの?」と聞きました。「七星」。これが彼の返事でした。そこで私は「じゃあ、朴七星か」とまた聞きました。彼はこっくりと一度うなずくと、また、口をぽかんと開けて私を見ていました。私はぴんと来るものがあって、それ以上は聞かず、彼の手を取ってゆっくりと村に向かって下りていきました。下りてゆきながら、「年はいくつかね?」と聞くと、急に顔つきがおかしくなって、返事をしないので、もう一度聞きました。すると、唇をぴくぴくさせてからやっと口を開け、「うん、十三になったんだ。」と声を張り上げ

ました。私は続けて優しく聞きました。「きみ、学校に行ってるの?」「うん」「何年生なの?」これには返事もせず、へへと笑うと、私の手を振りほらい、突然大きい声を出して「学徒よ、学徒よ、青年学徒よ」と歌いながら、どんどん走っていったかと思うと、姿が見えなくなりました。(24頁)

「春の鳥」でも、散歩がてらにいつも登る城山で〈私〉が一人の見知らぬ少年に出会う場面を次のように描いている。

或日曜の午後と覚えています、時は秋の末で大空は水の如く澄んでいながら野分吹きすさんで城山の林は激しく鳴っていました。私は例の如く頂上に登って、やや西に傾いた日影の遠村近郊を明るく染めているのを見ながら、持つて来た書籍を読んでいますと、(中略)

『先生。何を為て居るの?』と私を呼びかけましたので私も一寸驚きましたが、(中略)『書籍を読んで居るのだよ。此处へ来ませんか。』と言ふや、児童はイキなり石垣に手をかけて猿のやうに登りはじめました。(中略)『名前は何と呼ぶの?』と私は問ひました。『六』『六? 六さんといふのかね。』と問ひますと、児童は點頭いたまゝ、例の怪しい笑いを洩して口を少し開けたまゝ、私の顔を気味の悪いほど熟視て居るのです。『何歳かね、歳は?』と私が問ひますと、怪訝な顔を為て居ますから、今一度問返しました。すると妙な口つきをして唇を動かして居ましたが急に両手を開いて指を屈つて一、二、三と読んで十、十一と飛ばし、顔をあげて真面目に

『十一だ。』といふ様子は漸と五歳位の児の、やう< 数を覚えたのと少しも変わらないのです。そこで私も思はず『能く知つて居ますね。』『母上さんに教わつたのだ。』『学校へゆきますか。』『往かない。』『何故往かないの?』

児童は頭を傾げて向を見て居ますから考へて居るのだと私は思つて待つて居ました。すると突然児童はワア< と唾のやうな声を出して駆け出し

ました。『六さん六さん』と驚いて呼止めますと

『烏々』と叫びながら後も振りむかないで天主台を駆下りて忽ち其姿を隠くしてしまひました。(394～395頁)

つまり両者ともに、〈私〉は、突然登場してきた少年に言葉をかけられ、しばらく彼と言葉を交わす。ところが、少年がいきなり奇声を出して〈私〉の前から姿を消したために、物語は再び〈私〉の視点に戻ることになる。

3-2-2. 少年の障害と白痴教育

第二章に入り、再び少年に会った〈私〉は、その尋常でない様子に興味をそそられる。「白痴か天才か」では、下宿先の教頭の家で再び少年に会った〈私〉は、

翌日の朝、部屋でご飯を食べていると、昨夜私を呼びに来た七星が私に会えたのが嬉しいのか、ニコニコ笑いながら部屋の敷居のところにたっていました。私もつい嬉しくなって、

『七星ちゃん、ご飯は』と声をかけましたが、七星は答えもせず、ただ笑いながら立っているのです。

私が七星についてあれこれと見たり聞いたりしているうちに、七星の身の上が次第にわかってきました。(25頁)

というように、少年の異様な様子に気づき、彼を観察し始める。「春の鳥」でも全く同じ描写がある。

処で驚いたのは田口に移つた日の翌日、朝早く起きて散歩に出ようとすると城山で逢つた児童が庭を掃いて居たことです。私は、

『六さん、お早う』と声をかけましたが、児童は私の顔を見てニヤリ笑

つたまま草箒で落葉を掃き、言葉を出しませんでした。

日の経つ中に此怪しい児童の身の上が次第に解つて来ました、と言ふのは畢竟私が気を付けて見たり聞いたりしたからでしやう。(396頁)

つまりどちらの作品でも〈私〉は、朝、下宿先で再会した少年の様子が気になり、彼をあれこれと観察する。そして、「白痴か天才か」では、七星は生まれつきの白痴で、その原因は彼の家が代々の大酒飲みで父親の女遊びも関係があるという事実を〈私〉は知る。だから息子の将来を案じた母親から七星の教育を頼まれると、

『先生』

『はい』と私は丁重に答えました。夫人は続いて

『ちょっと言いにくいのですが』と、少し間を置いてから言い出した。

『あの子一人を頼って生きているのに、いくら言っても勉強はせず、いたずらばかりしています。勉強をしようとしても先生の言うことがさっぱり分からないようです。先生達もしまいには腹を立てて諦めてしまいます。あれをどうすればよいのでしょうか』と、両目に涙を溜め、咽ぶ声で『先生に何とかしてあの子を教えていただき、人間として生きていけるようにしていただけま……』と最後まで言葉を続けられませんでした。私もついもらい泣きをしながら座っていましたが、『ええ、心配しないで下さい。どんなことがあっても私が何とかして教えて見せますよ』と答えました。(26頁)

と、〈私〉は快く七星の教育を引き受けてしまうのである。一方「春の鳥」でも〈私〉は六蔵の叔父から六蔵が生まれながらの白痴で、その姉も母親も白痴であること、義弟の父親が大酒飲みだったということを聞かされる。〈私〉は少年の白痴の原因は遺伝的なものと環境によるものだと断定する。そして、六蔵の

母親から息子の教育を依頼されると、

『先生、お寝ですか』と言ひながら私の室に入つて来たのは六蔵の母親です。(中略)

『そろそろ寝やかと思つている処です』と私が言ふ中、婦人は火鉢の傍に座つて

『先生私は少し願ひが有るのですが。』と言つて言ひ出しにくい様子。『何ですか。』『六蔵のことで御座います。あのやうな馬鹿ですから将来のことも案じられて、それを思ふ私は自分の馬鹿を棚に上げて、六蔵のことが気にかかつてならないので御座います。』

『御尤もです。けれどもそうお案じになさるほどのことも有りますまい。』とツイ私も慰めの文句を言ふのは矢張人情でしやう。(398頁)

というように、白痴教育の難しさを知りながらも、〈私〉はその依頼を引き受けるのである。

3-2-3. 少年の異才

第三章では、少年と深く交流するようになった〈私〉が、少年の母親や叔父達が知らないもう一人の少年を発見する。「白痴か天才か」では、白痴と思われていた七星が、実は好奇心の強い子供だということに〈私〉が気づく。そして、ある日美しい声で唱歌を歌う七星の姿を目撃したことで、その思いは確実なものになる。

午後、子供たちを帰した後、少し本を読んでから村に降りて行って七星を探しました。しかし、七星はもういませんでした。それで、一人で村の外れに出かけました。そこは小さな小川が流れているところで、古い柳の木が一本立っていました。

晩秋の夕暮れでありました。空は澄んでいて、鳥の声一つ聞こえず、周囲が静かで、誰かが優しい声で唱歌を歌っているのが聞こえてきました。その声は私が十七歳の時滞在していた平壤のサラン村で聞いたことのある、幼い女学生たちの賛美歌のようでした。それこそ玉を転がすような歌声でした。驚きました。まさかその声の主が七星だなんて。七星の歌声があんなに美しいとは知りませんでした。

空の色、夕日の光、澄んだ川の水、古い柳の木、そこに少年、灯籠、まさに絵です。少年はまさに天使です。

私はそっと柳の木の下へ行ってみました。七星は砂浜に腰をゆったりと下ろし、飛んでいく雁の群れを眺めながら一人で歌を歌っていました。私の目にはどうしても七星が白痴のように見えませんでした。私は心の中で『あ！ 君も自然の児だね、君こそ詩人だね』と思いました。(28頁)

一方「春の鳥」では、六蔵の知能の程度が予想していたより遥かに悪いと知った〈私〉は六蔵の教育を諦めてしまう。そんなある日、〈私〉は六蔵が非常に腕白で、山登りが得意なばかりでなく、俗歌も歌えるという新たな事実を知るのである。

或日私は一人で城山に登りました、六蔵を伴れてと思いましたが、姿が見えなかつたのです。冬ながら九州は暖国ゆえ天気さへ佳ければ極く暖かで、空気は澄んで居るし、山のぼりには却て冬が可いのです。

落葉を踏んで頂に達し例の天主台の下までゆくと、寂々として満山声なき中に、何者が優しい声で歌ふのが聞こえます、見ると天主台の石垣の角に六蔵が馬乗に跨つて、両足をふら＜動かしながら、眼を遠く放つて俗歌を歌つて居るのでした。

空の色、日の光、古い城跡、そして少年、まるで絵です。少年は天使です。此時私の目には六蔵が白痴とはどうしても見えませんでした。白痴と

天使、何といふ哀れな対照でしやう。しかし私は此時、白痴ながらも少年
はやはり自然の児であるかと、つく＜感じました。(400頁)

このように、両作品ともに〈私〉は少年を教育したり散歩に連れて行ったり
しながら間近で観察することによって、少年の意外な面を発見し、少年への理
解をさらに深めていくのである。

3-2-4. 少年の死

最後の第四章では、少年が突然事故死するが、〈私〉にはそれが単純な事故死
だとは思えない。「白痴か天才か」では、ある日七星がいなくなり、村中が大騒
ぎになる。その場面描写は次のように描かれている。

そうこうしているうちに冬になり、雪が降るようになりました。

私はある日の夕方、読んでいた本が面白くなかったので、少し遅れて朴
教頭の家に行きました。行くと、七星が朝からいないといって、村中が大
騒ぎになっていました。それで私は朴教頭の下男を一人連れて、彼の母親
と一緒に提灯をもって小川の方へ出かけてみました。母親は居ても立って
もいられず涙を流しながら、

「七星ちゃん、七星ちゃん」と叫びました。(中略)

翌日の午後になって七星は見つかりました。見つかることは見つかりま
したが、何もしゃべらない、冷たい七星でした。(29頁)

この場面に対応する「春の鳥」のそれは、三月末のある日、朝から姿の見え
ない六蔵を心配して田口の家の方が探し回り、〈私〉も、田口の下男一人を連れ
て、城山へ探しに出かけるくだりである。

彼是これするうちに翌年の春になり、六蔵の身の上に不慮の災難が起り

ました。三月の末で御座いました、或日朝から六蔵の姿が見えません、昼過になつても帰りません、遂に日暮になつても帰つて来ませんから田口の家では非常に心配し、殊に母親は居ても起ても居られん様子です。

其処で私は先づ城山を探す可らうと、田口の僕を一人連れて、提灯の用意をして、心に怪しい痛しい想を懷きながら平常の慣れた径を登つて城跡に達しました。

俗に虫が知らすといふやうな心持で天主台の下に来て、「六さん！ 六さん！」と叫びました。(中略)

天主台の上に出て、石垣の端から下をのぞいて行く中に北の最も高い角の真下に六蔵の死骸が落ちて居るのを発見しました。(401～402頁)

両作品ともに、搜索の甲斐もなく、少年は遺体で見つかる。「白痴か天才か」では、強い好奇心と旺盛な探求力を持っているが故に村人にじゃま者扱いされていた七星が、自分の探求心を満足させてくれるもっと広い世界を求めて家を飛び出す。が、結局平壤に向かう途中の道端で凍死した姿で発見される。一方「春の鳥」では、鳥が大好きな六蔵が、鳥のように飛ぶつもりで城山の石垣から落ちて死んだらしく、石垣の下で発見される。ところが、どちらの作品でも語り手である〈私〉は、少年は死んでむしろ幸福だったのではないだろうかと思うのである。「白痴か天才か」の〈私〉は七星の冷たい遺体を前にして

哀れな七星は今頃、邪魔するお母さんも、殴る叔父や先生も、そしてからかう友たちもいないところ —— あの —— 雲の上、星の上に登って思い切りしたいことをしながら自由に暮らしているのではないだろうか。(30頁)

と、少年は周囲のあらゆる束縛から逃れて自由の世界へと旅だったのではなかろうかと考えようとする。「春の鳥」でも、六蔵の死に対する〈私〉の考えはほ

ほぼ同じ軌跡をたどっている。

『何だつてお前は鳥の真似なんぞ為た、え、何だつて石垣から飛んだの？……だつて先生がそう言つたよ、六さんは空を飛ぶ積りで天主台の上から飛んだのだつて。いくら白痴でも鳥の真似をする人がおりますかね』
と言つて少し考へて『けれどもね、お前は死んだほうが可いよ。死んだほうが幸福だよ……』

私に気がつくや

『ね、先生。六は死んだほうが幸福で御座いますよ。』と言つて涙をハラ、とこぼしました。(403頁)

六蔵が石垣から飛び降りて死んだのは、好きな鳥に変身して永遠に空を飛び回りたいのだと、解釈することで〈私〉はあまりにも痛ましい少年の魂を慰めようとする。つまり、両作品の〈私〉にとって少年の死は、厳しすぎる現実からの脱出と映っているのである。

以上のように見てくると、両作品は〈私〉という語り手が、ある田舎の小学校に赴任した際に知り合った一人の白痴少年との交流を物語るという叙述形式といい、白痴少年の造形と子供の発見というモチーフ、そして作品全体の構想といい、明らかに影響関係にある。いや、その内容はもはや影響関係を越えているとしか言いようがないほど両作品は一致している。

前述したように、田榮澤は興味本位の小説が幅を利かせていた1910年代の韓国文壇に対して「こういうものも小説だ」という見本を示すために「白痴か天才か」を執筆した。しかしながら、書きあげたものは独歩の「春の鳥」を基にした、いわゆる翻案物なのである。あれほどまでに新しい文学を目指したいと言っていた田榮澤がいったいなぜ独歩の作品を翻案したのであろうか。それはほかでもない、「春の鳥」には韓国社会が長い間見落としていた子供が表象されていたからである。しかもその子供は、国家の運命を背負わされた人物でもな

ければ、少年向け雑誌が好んで描く向上心あふれる優等生でもない。それはまさしく周りにいるごく普通の子供なのであった。つまり、現実の子供が描かれていたのである。これこそ新しい文学だと、田榮澤は思ったに間違いはない。田榮澤だけではない。『創造』の同人を含め新しい文学を目指していた文学者たちは、一人称の語り手を使って自分たちの周りにいるごく平凡な人たちや現実、事柄を表象した独歩の作品に刺激を受けている。その端的な証拠が『創造』に掲載された全17編（うち4編は未完、もしくは習作であるがために分析対象から除外）の作品のうち9編が一人称形式で書かれていたことだ。中でも第9号に掲載された金東仁の「ペタラギ」は、韓国最初の近代枠組小説として文壇の注目を浴びている。そこで次節では、「ペタラギ」について見ていくことにする。

3-3. 枠組形式小説

—金東仁「ペタラギ」(1921)と独歩「女難」(1903)—

金東仁の「ペタラギ」は、韓国社会ではタブー視されていた「近親相姦」²⁵というセンセーショナルな題材を、〈私〉という一人称の語り手を設定し、その語り手が出会った不思議な男の身の上話として語るという、それまでの韓国文学にはないまったく新しいスタイルの作品である。後に、金東仁は「このペタラギこそ余にとって最初の短編小説（形にせよ量にせよ）であると同時に、多分朝鮮にとっても朝鮮文字と朝鮮の言葉で描かれた最初の短編小説であろう」と、自負してやまなかった。彼のこの自負は、韓国近代文学史上はじめて枠組小説という新しい叙述形式で書き上げたという自信からきたものに他ならないが、それを書かせた決定的な契機は田榮澤へのライバル意識である。『創造』の実質的な創刊者でありリーダーでもあった金東仁は、同人の田榮澤が自分よりも先にそれまでの韓国文学では一度も用いられたことのなかった新しいモチーフと小説手法を使用して子供の存在を浮き彫りにしたという事実到我慢ならなかったと思われる。だから、自分も韓国社会ではタブーとされていた近親相姦という忌まわしいモチーフを、如何にも事実のように見せる小説手法を用いた「ペ

タラギ」を執筆し、文壇を驚かせたのである。この「ペタラギ」に独歩の粹小説「女難」と「運命論者」が影響を及ぼしたのであるが、田榮澤の「白痴か天才か」に刺激されて書き上げた新しいはずの文学が、皮肉にも田榮澤と同じく独歩の一人称小説を基にしたものだったところに韓国近代文学の起源を問題視せずにはいられないのである。それはともかく、両者の影響関係を見ていく前に「ペタラギ」のあらすじを紹介しておく。

大同江の岸辺で思索にふけっていた〈私〉は、二年前に聞いたことのある哀しくて切ないペタラギの歌を契機に一人の不思議な男に出会い、その男から数奇な身の上話を聞かされる。男の話によれば、19年前、その男は海に面した小さな村で美しい妻と弟夫婦と仲良く暮らしていた。男は妻を深く愛していた。それゆえに弟になぜか親切的な妻が気になって仕方がなかった。ある日、男が市場から帰ると、妻と弟が乱れた格好で部屋にいた。男は激怒し、二人に暴力をふるって家から追い出した。しかし、すべてが誤解だと気付いた時には、妻は海に飛び込み、弟は姿をくらました後だった。深い罪悪感にとらわれた男は、妻への償いと行方をくらました弟を捜しに村を後にした。以後、男は20年間あちらこちらの海をさまよう放浪生活を送っていたのだという。話を終えた男は、ペタラギの歌を歌った後、どこともなく去っていった。眠れない一夜を過ごした〈私〉は、男を捜して再び大同江の岸辺に出かけたが、彼の姿の代わりに唄声だけが聞こえてくるばかりであった。以上が、「ペタラギ」のあらすじであるが、ここでは形式上の類似点を中心に見ていくことにする。

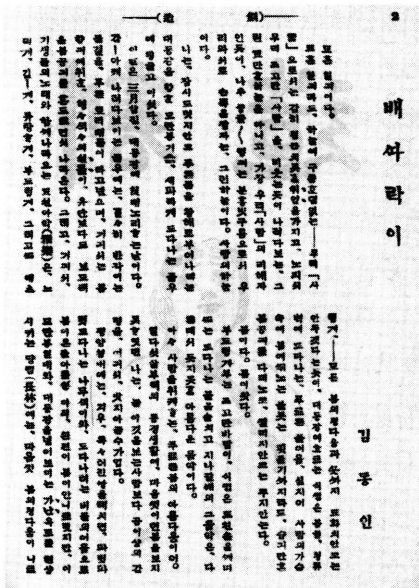


図7. 金東仁「ペタラギ」
 (『創造』9号、1921)

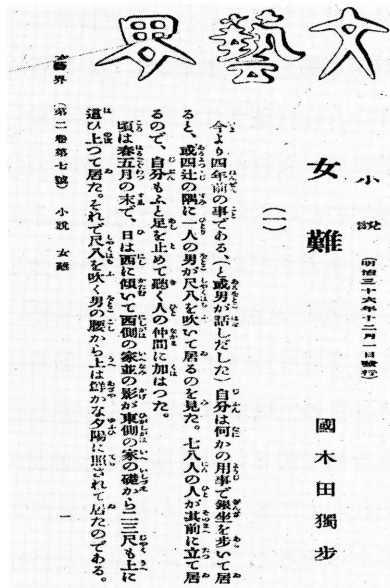


図8. 国木田独歩「女難」
 (『文芸界』1903.12)

独歩の「女難」は冒頭と結びが枠に当たり、その枠の中で物語が展開する典型的な枠組小説である。一方「ペタラギ」も、冒頭と最後が〈私〉という一人称の語り手と〈彼〉という男との出会いと別れになっている。そして、真ん中に挟まれている部分が、この小説の中核をなす、男の語る数奇な身の上話である。このように両作品はいずれも枠とその中の物語で構成されているが、まず金東仁の創作意欲を刺激したのは、「女難」の書き出しに出てくる盲目の尺八吹きである。「ペタラギ」の主人公がすべてを失って離別の舟歌を歌いながらあちこちの海を漂泊するその姿は、「女難」の盲目の尺八吹きと重ね合わせる事ができるからである。

3-3-1. 不思議な男との出会い

最初に、導入部の枠から見ていくことにしたい。「ペタラギ」では、三月のあ

る日、語り手の〈私〉が大同江近くの牡丹峰の麓で思索にふけっていると、どこからか切ない歌声が聞こえてくる。耳を傾けてみると、それは三年前に永柔地方で聞いたペタラギという舟歌である。切なく哀しみのこもったペタラギに深く心を打たれた〈私〉は、その歌い手を探しに出かける。

私は、休むことなく青い水を黄海に注ぐ大同江に面した牡丹峰の麓、青々とした芝生の上で寝ころんでいた。(中略)

その時、箕子廟辺りから、不思議な悲しい音が春の空気を振動させながら流れてくるのを聞いた。私は思わず耳をそばだてた。永柔ペタラギだ。それも並の芸人や芸者などは足元にも及ばない、それほどそのペタラギの主は歌の巧い人だった。(中略)

「どこだろう？」私は又自分に聞いてみた。この時、彼はまたペタラギを最初から歌いはじめた。その声は左からだった。「ひだりだね」と思いながら、声のする方を辿って松の木の間をしばらく歩き回ると、箕子廟の中で一番空が明るくみえるところで一人寝ころんでいる男を見つけた。(中略)

彼は見知らぬ紳士が自分を見下ろしていることに気がつく、歌うのをやめて起きあがった。「イヤ、そのまま続けてください」といいながら、私は彼の側に腰を下ろした。²⁶⁾(2～5頁、拙訳以下同)

これは、〈私〉がペタラギの歌声に誘われて男を見つけるというくだりだが、この場面の趣向と筋立は、「女難」で家族を連れて鎌倉に避暑に行った〈自分〉が、月の美しい夜、浜辺を散歩していると、一人の盲人が一群の人々に取り囲まれた中で尺八を吹いているのに出くわす。〈自分〉はそれが以前心に深く止められた盲人であることに気づいたという場面に対応する。語り手の〈自分〉が盲人を自分の家にともなってくるところは次のようである。

自分は小川の海に注ぐ汀に立つて波に砕く白銀の光を眺めて居ると、何処からともなく尺八の音が微に聞こえたので、四辺を見廻すと、笛の音は西の方、程近いところ、漁船の多く曳き上げてある辺から起こるのである。

近いて見ると、果たして一艘の小舟の水際より四五間も曳上げてある、其周囲を取り巻いて、或者は舷に腰掛け、或者は砂上に蹲居り、或者は立ちなど、十人あまりの男女が集まつて居る、其中に一人の男が舷に寄つて尺八を吹いて居るのである。(中略) 自分は舷に近く笛吹く男の前に立った。男は頭を上げた。思ひきや彼は此春、銀座街頭に見たる其盲人ならんとは。されど盲人なる彼の盲目ならずとも自分を見知るべくもあらず、暫時自分の方を向いて居たが、やがて又た吹き初めた。指端を弄して低き音の糸の如きを引くこと暫し、突然中止して船端より下りた。自分は卒然、

『盲人さん、私の宅に来て、少し聞かして呉れんか。²⁷⁾』(320～321頁)

このように両作品の音の主を探す場面を比較すると、いずれも船が行き来する水辺の近くで音楽を聞きつけ、その曲に引かれていくこと、そして音の主に対して強い好奇心を抱くこと、また美しい音色に導かれて男を探しに出かけるなど、趣向と筋立において両者は酷似する。さらに、「ペタラギ」では、男の言葉付きや態度から何か秘められた数奇な物語の持ち主だろうと想像し、やがて語り手が彼の身の上話を聞き出す。

きれいな眼であった。海の広さ、大きさが遺憾なくその眼に表れていた。
私は彼が船乗りだと察した。(中略)

「故郷はヨンユですか？」

「エ、まあ、永柔で生まれはしましたけれども、二十年ほど永柔へは行ってないんです。」

「どうして二十年も故郷には行かないのですか？」

「人生なんて、思うままに行くもんですか」彼はどういうわけか、ため

息をついた。「ただ運命の力が一番強いんですよ。」

「運命の力が一番強い」という彼の声には鎮められぬ怨恨と懺悔の思いがこもっていた。「そうですか」私はただ彼を見上げるしかなかった。

暫く黙っていたが、私は再び話した。

「では、あなたの経験談でも一つ聞いて見ましょうか。隠すようなことでなければ、一つ話してみてくださいな。」

暫く経ってから彼は、「話しましょう」といいながら私が煙草に火をつけるのを見て自分も火をつけた煙管を口にくわえながら語りだした。(6頁)

ようやく見つけた男は、二十年も故郷に帰らずに海を彷徨う船乗りであった。彼は二十年も海を放浪していた理由を、「運命」だといい、その秘められた身の上を語り出す。この場面と、「女難」で〈自分〉と男が出会って語り合う場面を比較してみると、

『お前生まれは何処だい、生まれは』

『生まれは西で御座います、へい。』

『私はお前を此春、銀座で見たことがある、如何いふものか其時から時々お前のことを思ひ出すのだ、だから今もお前の顔を一目見て直ぐ知つた』(中略)

『尺八は本式に稽古したのだらうか、失敬なことを聞くが。』

『イ、エ、左様ではないので御座います、全く自己流で、ただ子供の時から好きで吹き鳴らしたというばかりで、人様にお聞かせ申すものではないので御座います。へい。』

『イヤさうではない。全く巧妙いものだ、(中略) お前独身かね?』

『へい、親もなければ妻子もない気楽な孤独者で御座います。ヘッヘ……』

『イヤ気楽でもあるまい、日に焼け雨に打たれ、住むところも定まらず

国々を流れゆくなぞはあまり気楽でもなからうじやアないか。けれどもいづれ何か理由のあることだろうと思ふ、身の上話を一つ聞かして貰ひたいものだ。』と思い切って正面から問いかけた（中略）

『ヘイ、お話しても可しう御座います。』（322～323頁）

このように、盲人と「きれいな眼」をしている男という相違はあるものの、語り手と男の間に交わされるやりとり、二人が対面して話し合う場のトーン、また語り手が男の身の上話を突然聞き始める趣向など、両者は非常に似ている。

3-3-2. 男の身の上話

次は、枠内の物語、つまり男の語る身の上話を考察する。「ベタラギ」では、主人公が美しい妻をあまりにも愛し、そのために、妻を死なせ、弟を彷徨させ、自分自身もさすらいの身になって二十年前から海を流転しているといういきさつが次のように語られている。

「十九年前、八月十一日のことです。」

といいながら、彼が話した内容はおおよそ次のようなものだった。

彼が住んでいた村は、永柔地方から一里ほど離れた海に面した小さな村であった。彼の住んでいたその小さな村（三十戸あまり）では、彼はけっこう有名人だった。

彼の父母は、彼が十五歳頃に亡くなり、残された親戚は隣に住んでいる弟夫妻だけであった。彼ら兄弟は、その村で一番の金持ちであり、漁が上手であり、学問があつて、そしてベタラギという舟歌が上手だった。言うならば、彼ら兄弟はその村の代表的な人物だった。

八月十五日はお盆である。八月十一日、彼はお盆に使う品を買うついでに、彼の妻がいつも欲しがっていた鏡を買うつもりで市場へ向かった。

(6 頁)

一方「女難」では、幼い頃、ある占い師から聞かされた自身の運命、すなわち女難さえまぬがれば立派な人物になれるという占いを信じ、女性に対して恐怖心を抱くようになった男が、十二の時に十五歳ほどの娘おさよにかわいがられた話、十九の時に幸と関係し、身ごもった彼女から結婚を迫られたために郷里を逃げ出した話、そして二十八の時に大工の女房お俊と不倫して眼を患い、ついにお俊に捨てられて乞食となった話を、次のように語り出す。

私の九十の頃で御座います、能く母に連れられて城下から三里奥の山里に住んでいる叔母の家を訪ねて、二晩三晩泊まったものでございます。今日も丁度そのころのことを久しぶりで思い出しました。今思うと、私が十七八の時分他が尺八を吹くのを聞いて、心を萎られるような気がしましたが今私が九や十の子供の時を思いだして溜まらなくなるのと丁度同じ心持ちでした。

父には五つの歳に別れまして、母と祖母との手で育てられ、一反ばかりの広い屋敷に、山茶花もあり百日紅もあり、黄金色の麗枝の実が袖垣に下って居たのは今も眼の先にちらつきます。家と屋敷ばかり広うても貧乏氏族で実は食うにも困る中を母が手内職で、子供心には何の苦勞もなく日を送って居たのでございます。(324頁)

このように、両作品は運命に翻弄された自己の半生を語りだすという点においては類似している。ただし「女難」では、それを、男自身に直接語らせる、いわゆる一人称視点の形式を取っているのに対して、「ペタラギ」では男の身の上話を要約・整理して提示する、つまり作者全知視点となっている。このような視点の違いは、金東仁の独創性とも言えるかもしれないが、それよりもこの作品が韓国近代文学史上はじめて試みられた粹小説であるという事情を考慮し

なければならない。というのも、他人の立場や心情に立って事件を叙述するという手法は技術的に非常に熟練を要するからである²⁸。作家になったばかりの金東仁にとっては、いきなり主人公の立場になりきって事件を叙述するよりも、やはり慣れている三人称の方が書きやすかったに違いない。「ペトラギ」以後書かれた一連の枠小説、すなわち「狂炎ソナタ」(1930)、「足指が似ている」(1932)、「赤い山」(1932)、「狂画師」(1935)が、いずれも枠と枠内の物語という基本構成と視点においては「ペトラギ」に似ていながらも、より複雑かつ多様な形態をみせているのは、このことを端的に示しているといえよう。

3-3-3. 語り手の感想

最後に、結びの枠を見る。「ペトラギ」では、妻と弟の関係を疑ったために二人を失った男が、それを償うために二十年間も流転生活を送っているという数奇な身の上を告白した後、次の文で結ばれている。

彼はもう一度私のためにペトラギを歌った。嗚呼、その中に込められている鎮められない悔恨、海への切ない想い。

歌が終わった後、彼は立ち上がって真っ赤な夕日を背中にいっぱい浴びながら乙密台に向かってとほとほと歩いていった。余は彼を引き留めることもできず、ただ茫然と彼の背中を見つめるだけであつた。(中略)

彼の姿はもうその辺には見えなかった。(13頁)

一方「女難」では、女難を予言された男が、女難から逃れようとしてかえって女難に陥り、いまは昔の放蕩を懺悔しながら放浪生活をしているという話を語った後、次の文で結ばれている。

盲人は去るに望んでさらに一曲を吹いた。自分は殆ど其哀音悲調を聞くに堪えなかった。恋の曲、懐旧の情、流転の哀、うたてや其底に永久の恨

をこめて居るのではないか。月は西に落ち、盲人は去った。翌日は彼の姿を鎌倉に見ざりし。(351頁)

「ペタラギ」の結末が「女難」のそれに基づいていることは明らかである。尺八の音とペタラギの歌声という違いはあるものの、両作品はいずれも哀音悲調が場面のトーンを形成し、それが懺悔の放浪生活を送らねばならぬ主人公の数奇な運命と共鳴している。また、そのような彼を気づかう語り手の感想で終わる結び方においても両者は類似している。

このように見てくると、「ペタラギ」は枠内の男の語る物語の視点こそ違うが、全体構成は「女難」と同じく、〈私〉という語り手が一人の不思議な男に出会ったときの様子を語るところから始まり、その男が運命に翻弄された自分の忌まわしい半生を語ることによって新たな物語が成立し、最後は語り手が再び登場して物語を締めくくるという点においてまぎれもない枠組形式小説である。

金東仁はこの形式がよほど気に入ったらしく、全45編（比較的完成度の高いと思われるもの）の作品のうち19編に一人称の語り手を用いている。その19編の作品も語り手の視点によって自分のことを語るものと他者のことを語るものとに分かれ、さらに後者は「ペタラギ」のように一人称の聞き手を設定し、その聞き手に対して話し手が自分の身の上を語る形式と、前述の独歩の「春の鳥」と同じく、語り手が過去に知り合った人物の身の上を語る形式の二つに分かれている。すでに2節で指摘したように、語り手が自分の事ではなく、他者の人生や体験を語るという形式は、それまでの韓国文学には存在しなかった新しい形式である。その先駆的な作品を金東仁は留学先の日本で耽読していた日本文学、とりわけ独歩の作品に学んで執筆したのである。この事実はいくら強調してもし過ぎることはないと思われる。

4. 一人称叙述形式のブームと他者への関心、そして近代文学の成立

4-1. 他者への関心

田榮澤の「白痴か天才か」と金東仁の「ベタラギ」がそれぞれ『創造』の2号(1919)と9号(1921)に掲載されて以来一人称小説への関心が高まり、1919年から1925年までの6年間にわたって60編を上回る一人称小説が執筆された。²⁹まさに文壇をあげてのブームが巻き起こったのだが、いったいなぜ当時の作家たちは一人称小説にこだわったのであろうか。これには当時の韓国の現実が深くかかわっている。

周知のごとく、儒教の国、韓国では長い間女と子供は社会の末端の存在として独立した人権がまったく認められなかった。このような儒教的人間観は儒教批判の中でも衰えることなく、むしろ女と子供を取り巻く現実は厳しさを増していった。そうした現状を危惧していた日本留学帰りの知識人たちが1910年代頃から女と子供を儒教の呪縛から解放せよと主張しはじめたのである。その主なものを列挙すると、次のようになる。

李相天「新道德論」(『学之光』1915)

姜女子「女子界にも自由が来た」(『学之光』1915)

金燦洙「新衝突と新打破」(『学之光』1915)

李光洙「朝鮮家庭の改革」(『毎日新報』1916)

李光洙「早婚の悪習」(『毎日新報』1916)

田榮澤「家族制度を改革せよ」(『女子界』1917)

朴勝徹「我々の家庭にある新旧思想の衝突」(『学之光』1917)

李光洙「婚姻に関する管見」(『学之光』1917)

李光洙「子女中心論」(『青春』1918)

李エレナ「女子教育の思想」(『女子界』1918)

田榮澤「旧習の破壊と新道德の建設」(『学之光』1918)

桂麟常「古い殻を捨てよう!」(『学之光』1919)

金小春「長幼の序の弊害—幼年男女の解放を提唱する」(『開闢』1920)

崔承萬「女子開放問題」(『女子界』1920)

妙香山人「従来の孝道を批判—今後の父子関係を宣言する」(『開闢』1920)

滄海居士「家族制度の側面観」(『開闢』1920)

李敦化「新朝鮮の建設と児童問題」(『開闢』1921)³⁰⁾

このリストからも分かるように、当時の知識人たちは韓国の伝統意識全般、すなわち家族制度、早婚、男尊女卑、孝、長幼の序の問題などを封建時代の悪しき遺産として批判していた。とりわけ女と子供の人権を抑圧し、自由を剥奪する「家族制度」は、新しい時代への適応を妨げるものとして攻撃の対象となった。その結果、女性解放運動や児童解放運動が行われるようになったのだが、現実は何一つ変わらなかったことを次の文は如実に示している。

その他にも子供を殴る大人が無数にいて、書堂【寺子屋】に行けば先生と校長が、家に帰れば父母、兄弟が順番に待っている。見れば罵り、会えば殴るのでたとえ金石でも傷つかないはずがなく、鋼鉄でさえも耐えられるはずがない。そうしてしまいには「子供は三日殴られないと狐になる」ということわざまでもが流布するようになった。それほど大人の子供に対する暴力と暴言が日常的に行われているのだが、何よりも問題なのは、このような現状から子供を救い出そうとする人が一人もいないことだ。嗚呼！ 子供達がかawaiiそう、憐れで仕方がない。³¹⁾

これは、大人の暴力から子供を救い出せと訴える評論であるが、実は、家族制度を批判した出版物の中には子供への暴力と暴言の禁止を主張した評論が多数見られる。それだけ当時の韓国では子供への理不尽な暴力と暴言が日常茶飯事的に行われていたことを意味するが、そうした状態を見かねた日本留学帰りの知識人たちがジャーナリズムを通じて儒教的ヒエラルキーから子供を解放せ

よと主張したのである。

ただし問題は、子供を束縛するのは儒教式人間教育だけではなかったことだ。資本主義経済の導入による農村の荒廃を背景に、貧困に耐えられなくなった親が我が子を遊廓などに売り飛ばしたり、あるいは里子に出したりするという人身売買行為が公然と行われ、子供たちは二重の差別を強いられねばならなかった。他にも、預け嫁【貧しい家庭の事情によって十歳にも満たない幼い女の子を嫁に出す習慣】や、子さらい、子供殺しなどの子供の虐待事件が毎日のように起きる^{③②}など、子供を取り巻く現状は極めて厳しかった。



図9．家事を手伝う一方、近所の洗濯や水汲みをして家計を助ける子どもたち^{③③}

4-2. 理論（現実認識）と実践（表現）のずれ

ところが、子供を取り上げた1910年代の小説を一瞥すると、今日我々がイメージする子供像とはずいぶんかけ離れていることに気がつく。李光洙の諸作品の主人公たち、たとえば「少年の悲哀」（1917）の主人公は、十八才の青年でありながら自分のことを少年と称している。「幼き友へ」（1917）の主人公は、本国に妻を残したまま外国を彷徨う青年である。その他「彷徨」（1918）、「尹光浩」（1918）等の主人公もすべて少年というよりも青年に近い人物である。つまり、李光洙にとっての子供とは妻子のいる、髭を生やした、いわば「小さな大人」なのである。これらの「小さな大人^{③4}」たちは当然のことながら前途多難たる祖国に期待される子供像であって、儒教的ヒエラルキーの末端として差別に苦しむ現実の子供像ではない。しかし、同じ頃執筆された李光洙の「子女中心論」（1918）や「少年へ」（1920）などの一連の評論を見ると、彼は少なくとも大人と異なる子供の特性を認識していたことがわかる。このような小説と評論の差はどのようにして生じたのだろうか。この答えに対するヒントを、筆者は柄谷行人の「児童の発見」という論文から得ることができた。

児童が客観的に存在していることは誰にとっても自明のように見える。しかし、われわれが見ているような「児童」はごく近年に発見され形成されたものでしかない。たとえば、われわれにとって風景は眼前に疑いなく存在する。しかし、それが「風景」として見出されたのは、明治十年代に、それまで外界を拒絶するような「内面性」をもった文学者によってである。それ以後、「風景」はあたかも客観的に実在し、それを写すことがリアリズムであるかのようにみなされる。あるいは、ひとはさらに「新の風景」をとらえようとする。しかし、そのような「風景」はかつては存在しなかったものであり、それは一つの転倒のなかで発見されたのである。

まったく同じことが「児童」についていえる。「児童」とは一つの「風景」なのだ。それははじめてからそうだったし、現在もそうである。（中略）児童

文学が見出されるためには、まず「文学」が見出されねばならなかったの
であって、日本における児童文学の確立が遅れたのは、「文学」の確立が遅
れたからにすぎない。⁴⁵⁾ (傍線は引用者)

氏によれば、児童が見出されるためには、まず「文学」が見いだされねばならない。この理論に即して考えると、「子女中心論」を書く頃の李光洙はすでに子供の実態について認識していたことが分かるのである。その動かせない証拠が「子女中心論」をはじめとする一連の評論である。ただし問題は、1910年代の韓国文壇は子供の虐待を含め社会の現実を分析し、それを書き写す形式をまだ持っていなかったことだ。つまり、当時の韓国には未だ「文学」が成立していなかったが故に、作家たちは子供時代を認識しながらも、それを表象することができなかったのである。この理論（現実認識）と実践（表現の問題）の二重性ないし乖離は、近代文学が成立していく過程で次第に克服されていくが、ちょうどその分岐点となったのが『創造』とその仲間である。

4-3. 現実を映し出す一人称の語り手

前述したとおり、『創造』は社会教化を目的とした啓蒙主義文学や興味本位の恋愛小説が幅を利かせていた1910年代の韓国文壇に対して新しい文学の見本を示すために作られた雑誌である。その『創造』が示そうとしたのは、古い価値観や倫理、道徳にとらわれない「新しい人間」の表象である。しかし、それまで一度も意識したことのない新しい人物を描き上げることは決して容易なことではなく、田榮澤ら同人たちは日ごろ読んでいた日本文学、とりわけ独歩の作品からヒントを得て韓国文学史上はじめて発明の才能を持ちながらも、周りから理解を得られず凍死した白痴の少年と、愛する家族を失って海をさまよう船乗りを描き上げたことは見てきたとおりである。

注目すべきは、田榮澤と金東仁が書き上げた「白痴か天才か」と「ベトラギ」が一般読者もさることながら、同じ作家仲間にも強い影響を及ぼしたことである。

第3節でも指摘したように、1910年代当時、小説家を目指していた韓国の若き文学者たちは相も変わらず社会教化を目的とした啓蒙小説ばかりの文壇に強い危機感を覚えていた。しかしだからといって、自らの力で新しい文学を打ち立てることもできずいら立っていた。そこに登場したのが田榮澤と金東仁が描き上げた「白痴か天才か」と「ペタラギ」である。従来の韓国文学では一度も用いられることのなかった新しい叙述様式を使用して韓国社会が長い間顧みなかった底辺の女や子供、患者、貧民の生を浮き彫りにしただけではなく、植民地下の韓国の現実をも描き上げたその斬新な作品世界に、若き文学者たちは大いに刺激された。と同時に、彼らは早速その手法を自分たちの作品に取り入れはじめた。その結果、1920年代の韓国文壇に空前の一人称小説ブームが巻き起こったことは前述のとおりである。その背後に独歩の一人称小説があったという事実を指摘せずにはいられないのである。

5. ヨーロッパから日本、そして韓国へ

—むすびに代えて—

近代に入り、その時代とそこに生きる人々の現実を表わすために新しい叙述様式が必要になったことは何も韓国に限ったことではない。日本文学も近代文学という表舞台へ進出するためにヨーロッパ文学を模倣するところから始まったことは周知の事実である。その一人、独歩もツルゲーネフやワーズワース、モーパッサンなどから独自の人生観と小説技法を学び、筋の面白さと粋や通を尊ぶ前代の文学とは全く違った新しい文学を切り開き、³⁶⁾日本文学に書くことの自在さを獲得させた。それゆえ彼の作品は世代や流派を超え、石川啄木、志賀直哉、芥川龍之介、佐藤春夫、梶井基次郎、井伏鱒二などの明治から大正、昭和の作家に大きな影響を及ぼしている。³⁷⁾日本だけではない。独歩の作品の影響は海を越えて韓国や中国、台湾といった東アジア地域の文学者にまで及んでいた。とりわけ韓国では、独歩の作品から枠組形式と一人称観察者視点形式、書簡形式といった新しい叙述様式を取り入れることによって、ようやく自分たち

が生きている近代という時代の現実を映し出すことができた。この事実をもって評価されてしかるべきであろう。

〔注〕

- ①本研究は平成21年度科学研究費助成金（基盤研究C）「媒介者としての独歩文学—ヨーロッパから日本、そして韓国へ」（課題番号19520290）の成果の一部である。
- ②小山内薫「独歩氏の作物に就て」（『新潮国木田独歩追悼号』1908年7月号）。
- ③国木田独歩「病床録」（『定本国木田独歩全集第九巻』学習研究社、1995年）75頁。
- ④『文芸用語の基礎知識』（至文堂、1985）62頁。
- ⑤滝藤満義「この人に聞く 国木田独歩の魅力」（『国文学特集国木田独歩』至文堂、1991年2月）13頁。
安田保雄「ツルゲーネフ」（『欧米作家と日本近代文学第三巻ロシア・北欧・南米編』教育出版センター、1976）など。
- ⑥北野昭彦「浪漫派の若者たち」（『20世紀の日本文学』白地社、1995）46頁。
- ⑦小倉脩三『二葉亭四迷』清水書院、1966）167－173頁参照。
- ⑧田山花袋『近代の小説』（近代文明社、1924）6－7頁。
- ⑨滝藤満義、註⑤に同じ。
- ⑩嵯峨の屋御室「初恋」（1889）、森鷗外「文づかひ」（1891）、石橋思案「わが恋」（1894）、泉鏡花「高野聖」（1900）、島崎藤村「旧主人」（1902）「爺」（1903）、田山花袋「野の花」（1901）「重右衛門の最後」（1902）など。
- ⑪滝藤満義『『武蔵野』と『源おち』』（『国木田独歩論』塙書房、1986）131頁。
- ⑫山田博光「春の鳥」（『国木田独歩論考』創世記、1978）198頁。
- ⑬山田博光「春の鳥」（『国木田独歩論考』創世記、1978）198頁。
- ⑭Cleanth Brooks & Robert Penn Warren, *Understanding Fiction*, New York:Appeton Century-Crofts, Inc. 1959, 148頁。
- ⑮安田保雄、註⑤と同じ。
- ⑯滝藤満義、註⑤に同じ。
- ⑰滝藤満義、「書簡」（『国文学特集国木田独歩』（至文堂、1991）146頁。「おとづれ」（1897）「野菊」（1897）「火ふき竹」（1898）「無窮」（1899）「初孫」（1900）「鎌倉夫人」（1902）「湯が原より」（1903）「第三者」（1904）「一家内の珍間」（1904）「夫婦」（1904）「都の友へ、B生より」（1907）「都の友へ、S生より」（1907）「渚」（1907）
- ⑱滝藤満義、註⑤に同じ。
- ⑲田榮澤『『創造』と『朝鮮文壇』と私』（『現代文学』1995. 2）79頁。
- ⑳蔡薫「外来思潮の導入とその土着化過程」（『1920年代韓国作家研究』一志社、1976）14頁。
- ㉑郭根「植民地時代の生の在り方—金東仁と玄鎮建の小説を中心に」（『日帝下の韓国近代文学研究—作家精神を中心に』集文堂、1986）181－197頁参照。
- ㉒崔柄宇「韓国近代一人称小説研究」（ソウル大学校大学院博士論文、1992）35頁。
- ㉓田榮澤「白痴か天才か」（『創造』2号、1919.3）以下頁数のみ記載。
- ㉔国木田独歩「春の鳥」（『定本国木田独歩全集第3巻』学習研究社、1995）以下頁数のみ記載。
- ㉕1912年、日本にやってきた金東仁は姦通や不倫、近親相姦など、いわゆる情欲を描いた日本文学に

目を見張るような衝撃を受けた。とりわけ、朝鮮社会では絶対的タブーとされている近親相姦を扱った独歩の「運命論者」に強く想像力をかき立てられた。しかし、朝鮮では姦通や不倫、近親相姦等のモチーフは儒教道徳の根幹に触れる問題として日本とは全く異なる文化的伝統がたちはだかっていた。そこで金東仁は、このモチーフを朝鮮の伝統的価値観から理解し直し、朝鮮流に変えることによって読者の理解を得ようとした。つまり、兄と妹という兄弟相姦を兄嫁と義弟の恋愛事件に変え、しかもあまりにも妻に執着しすぎていた男の誤解がもたらした悲劇として処理していることである。言い換えれば金東仁は、血を分け合った兄妹相姦ではなく兄嫁と義弟の不倫事件にすることによって儒教思想に浸っている読者の関心を反らしたのである。

②⑥金東仁「ベタラギ」(『創造』9号、1921.2)以下頁数のみ記載。

②⑦国本田独歩「女難」(『定本国本田独歩全集第3巻』学習研究社、1995)以下頁数のみ記載。

②⑧金永和「金東仁小説の視点—日本近代文学の影響を中心に」(『韓国現代小説研究』セムン社、1990) 105-106頁。

②⑨崔柄宇「韓国近代一人称小説研究」(ソウル大学大学院博士論文、1992) 35頁。

③⑩拙稿「啓蒙と〈文学〉の間—韓国近代文学における子ども」(『宇都宮大学国際学部研究論集』第9号、2000年3月)。

③⑪李相天「新道徳論」(『学之光』学之光社、1915)。

③⑫1924年10月26日字付『東亜日報』は、1920年代頃から幼い子供をさらって遊郭などに売り払う専門的な集団があちこちに出現し、そうした人たちに騙されて子供を僅かなお金で売ったり、あるいは貧しさに耐えられなくなった親がわが子を里子に出したりするなど、子供への虐待が社会的な問題と化していると報道した。

③⑬『写真で見る朝鮮時代—生活と風俗』(端文堂、1987)。

③⑭「小さな大人」という言葉は、P・アリエス『〈子供〉の誕生—アンシャンレジーム期の子供と家族—』(みすず書房、1980)で初めて使われた概念である。アリエスによれば、中世の社会では「子供」期は存在せず、一人で自分の用が足せるようになると、大人の世界に入って仕事も遊びもしなければならなかった。つまり、大人と同じ世界で生きることになり、自然に大人になっていった。その意味において子供は「小さな大人」である。

③⑮柄谷行人「児童の発見」(『日本近代文学の起源』講談社、1980) 143~144頁。

③⑯北野昭彦、註⑦に同じ。

③⑰北野昭彦、註⑦に同じ。

* 討議要旨

伊藤博氏は、レジュメに「『私小説』の源流はツルゲーネフにあった」とあるが、源流という概念を用いるならば、たとえば平安朝の日記文学や随筆文学なども源流のひとつと考えられ、より複数の時代や作品、テキストなどを複合的に捉えたうえで定義するべきではないのか、と質問した。それに対して発表者は、指摘箇所は安田保雄氏の説を引用したものであり、私も安田論を完全に肯定してはいない。可能性として提示したにすぎない、と回答した。

ある参加者は、「一人称小説」と「私小説」の違いとは何なのかと訊ね、発表者は、一人称小説は「私」が語る形式をとってはいるが、必ずしも自分自身のことを語るとは限らず、虚構的な要素を含みながら、私が見たことや他者から聞いたことなどを語る場合が多々ある。それに対して日本の私小説は、作家の自己暴露や自己告白といった事実を語るものである、と答えた。

前川佳遠理氏は、1910年代に植民地化されてゆく朝鮮半島において支配者と知識人が出会い、知識

人たちがどのように自己を発見していったかということを明確にした点で感銘を受けた。今後も日本文学の越境という問題にとどまらず、様々な観点から研究を発展させていってほしい、と感想を述べた。