

研究発表

シンボリズムの流行と井伏の『鯉』

The symbolist in Ibuse's *Koi*

Anthony V. Liman*

Ibuse's *Koi* (Carp) is an important story, one that offers a key to the understanding of the dense symbolism of his later works. His craft was still in the making when he wrote it and the seams and stitches that are skillfully concealed in mature stories like *Henro yado* (Pilgrim's Inn) can be detected here and there by a careful eye. Western readers usually perceive the story as a 'charming little tale', or perhaps as a naive *esquisse* by a young writer.

Although the story is slight in volume and the author himself admits that it was written in one night - almost in 'one flowing sweep of the brush' as Kobayashi Hideo suggests - it is a text of poetic rather than prosaic intensity, a prose - poem of great artistic sophistication. Far from a naive youthful sketch, the story appears to me as a careful and subtle polemic with certain symbolist techniques confronting Ibuse as a young artist.

My paper analyzes possible echoes of Western symbolism in *Koi* and examines Ibuse's unique compromise between Western

* Anthony V. Liman トロント大学准教授

and Japanese techniques of symbolic representation.

1931年に小林秀雄は井伏の短篇について短かいエッセイを書き、その中で『鯉』（1926年）を彼の傑作のひとつとして挙げています。

「この数頁の小品に、どんな挿話が、どんな事件が語られてゐるかを、こゝに書かうとすると、その全文を掲げなければ全く不可能な程、この小品は聊かの無駄もなく、緊密な文字で一とはけで書かれてゐる。」

これは、日本の卓れた批評家が井伏を賞讃した初めての文章なのですが、いつものように小林の直観は正しいものでした。『鯉』は井伏の後期の作品の濃密なシンボリズムを解釈する鍵ともなりうる重要な作品なのです。この時彼の技巧はいまだ完成途上にあり、『へんろう宿』（1940年）のような成熟した作品では巧みに隠されることになる^あらも、ここには注意深く読めば認められます。また西洋の読者は、通常この短篇を「魅力的な小品」"CHARMING LITTLE TALE"あるいは「若い作家の素朴なスケッチ」と受け取ります。しかし『鯉』という作品は決してそのようなものではなく、若い芸術家としての井伏が直面していたシンボリズムに関する技巧上の諸問題についての巧みな考察となっているのです。もちろん付け加えるまでもなく、それは批評家ではなく芸術家としての考察であり、それだけに完全に意識化されていたものとは言えないかもしれません。

井伏が様々な象徴的発想法を探究していたこと、また、当時流行していたシンボリズムの詩に関心を寄せていたことは、『鯉』の創作についての彼の回想からも明らかです。

「動物ばかり書いたのは何の影響かなあ。たぶん、その頃、絵でも詩でもそうだったが、シンボリズムが流行っていたので、それを手さぐりしたわけだったんだろうが、失敗だったな。いまから見ると固くてね。」
発表されることのなかった井伏の初期の作品は、すべて動物あるいは昆虫

に関するものであり（例えば『玉虫を見る』『蟻地獄』『ヤンマ』）、このことは『鯉』の3年前に書かれた彼の有名な処女作『山椒魚』（1923年）についてもいえます。約10年間にわたって書き継がれたこれら「動物連作」の最後に来る作品は、1929年の『屋根の上のサワン』ですが、おそらくは「写生文」の訓練として書かれた初期のスケッチ以来、井伏の関心はまず『山椒魚』のアレゴリーへ移り、次に『鯉』と『サワン』とに見られるような、西洋的な象徴的発想法と日本固有のそれとの効果的融合という方向へ進んでいったのです。

一見して『鯉』と『サワン』のイメージリーは、シンボリズムの詩人が特に好んだ形象——つまり、死、エキゾチックな花、水鳥、魚、そして魂の鏡としての水——を思い起こさせるものです。『鯉』についての回想や、また作品それ自体の中に、フランスの芸術に対する井伏の意識的、無意識的反応、より正確に言えばフランス・シンボリズムの流行から受けた影響を認めることができます。ただここで彼が言及するのはセザンヌとフローベルのような芸術家ですが、このふたりは実際にはシンボリズムの運動とあまり関係を持っているわけではありません。エドモンド・ウィルソンが呼ぶように、フローベルの小説はむしろ「近代古典主義の第二期の傑作」でありますし、同様の呼称は最もすぐれた時期のセザンヌについても当てはまるでしょう。しかし、ともかく若い井伏に訴えたのは、「ロマン的気質を統御する一方で、ロマン主義の繊細な感覚を持って聞いたり見たり感じたりしよう」とする、このふたりの芸術家の努力だったに違いありません。

彼はこの短篇を書き上げた状況について詳細に述べながら、その中でいくつかのイメージを思い付いた経過を明らかにしています。

「この寺（誓閑寺）の通用門の方をくぐると、墓地を切り拓いた跡の崖の外れのほうに借家があつてね。ここで書いたんだ。この崖からは、早稲田のプールが眺められたんだが、シャレコウベが出たりしてね。徹夜で、一晩で書き上げた。…『鯉』は後で、飛込台に昇っていくところを

書き足して、「三田文学」に発表したんだ。プールに燕が飛んで来るのは本当だよ。プールのほとりに羽状葉の大きな木があって、これがセザンヌの「水浴」の絵のようなんだなあ。それを意識して書いたね。出だしの「十数年前から」はデフォルメ。青木南八が死んで、本当は一年目だもの。下宿の窓の欄干へハンカチを乾している時、鯉を持ってきてくれたなんていう書き方は、フローベルに心酔していた影響だね。聚芳閣という出版社に勤めていた頃で、何か寂しい時だったんだ。それにしても、このくだりは、手を入れたいんだがなあ。」

卒業間際に中途退学するまで早稲田大学のフランス文学科に在籍した井伏のことであるから不思議ではないのですが、彼がフランスの絵画のみならず文学をも意識していたことは、明白な事実です。シャレコウベについては、西洋文学との興味深い偶然の一致が見られます。つまり、死について探究するとき、初期のシンボリズムの詩人たちはあるひとつのイメージ——ハムレットが死んだ友人ヨーリックの頭骸骨を眺めているというイメージ——を愛好したものでした。もちろんこれはすぐ手垢のついたイメージとなくなってしまいました。ところで鯉の白さの中には、多分、二重の連想を感じとることができるかもしれません。直接には暫閑寺から出てきたシャレコウベで、それは、早稲田のプールについての井伏の印象を決定しています。また間接には、ヨーリックの頭骸骨という慣習的な詩的連想にまで、アイロニカルにつながっていきます。「ハンカチの場面に対するフローベルの影響という話は、ひとつの有効で具体的な細部を選ぶ際のこのフランスの巨匠の正確さを、いかに井伏が賞讃していたかを示すものです。しかし、この場面は必ずしもフローベルの小説の中に彼が認めたのと同様の効果をもたらすことにはならず、後に彼はこの一行に不満を示します。このことは、この一行によって物語のムードが、様式化した突き離れた自己の描き方から、自己中心的ロマン主義的表現方法、換言すれば、「私小説」的脈絡へと容易に転換してしまう危険を、作者が認識していたことを暗示するものでしょう。」

『鯉』の成立を語るこれらの一見とりとめのない回想は、どの行にも及んでいる作者の注意深い配慮を示すものです。特に興味深いのは、早稲田のプールの場面とセザンヌの「水浴」との関係です。井伏はその絵を「水浴」と呼んでいるだけなので、絵を特定することは多少困難です。つまり、水浴する男女はセザンヌの生涯にわたる主題で、彼はそれについて多くのヴァリエーションを描いているからです。これらの絵のいくつかは、Baigneurs(水浴する男たち)あるいは Baigneuses (水浴する女たち)と呼ばれ、後者の中には1898年から1905年にわたって描かれた、セザンヌの一番有名な、「水浴する女たち」の絵も含まれています。ここで私たちは、セザンヌの「水浴する男たち」のわずかに様式化された肉体と、井伏が描く早稲田プールの水泳する若者との間に、直接的な連関を認めたい誘惑を覚えます。しかしより詳細に検討するならば、「水浴する男たち」を描いた絵には「羽状葉の大きな木」がないのに気づくでしょう。

それに対して、「水浴する女たち」の絵のより様式化された三角形の構図の方は、常に傾いた木々で閉ざされています。M・シャピロによれば、この構図の相違は重要であり、

「……これらふたつの構図の違いは、絵の対象に対する、それぞれ異った感情に起因している。男の裸体は、思い出の中でセザンヌがたびたび戻っていく少年時代の重要な一時期にさかのぼるもので、その日々は彼がゾラやその他の友人たちと、川のほとりで泳いだり遊んだりおしゃべりをしたり、また、女たちがロマンチックな幻想の対象として描かれているような詩を朗唱して過した夢うつつの日々であった。」

さらにシャピロによれば、セザンヌは初期の官能的な主題を高度に様式化された構図によって統御し、「閉ざし」、それをより平穏な「古典主義的」なオブジェに変換することによって、女性についてのある種の不安から自らを解放しようとしているのです。しかし、「最初に存在した不安のいくばくかは、主題を統御する際の、彼の激しく専横的な方法の中に反映されている」

のです。

井伏は『鯉』を書いていた時、「水浴する女たち」の絵を心に思い描いていたのかもしれませんが。またそれとも、*Baigneurs et Baigneuses*（「水浴する男女」1892年）と呼ばれる初期の絵を思い描いていたのかもしれませんが。この絵もまた傾いた木々に閉ざされていますし、「水浴する男女」という名で呼ばれているにもかかわらず、彼らの肉体は男女ともとても似ており、その青味を帯びた流動的な輪郭が水と木々の葉の青と緑の背景に和らかく融けていくとき、ほとんど両性具有の肉体と見えるほどなのです。

従って、ここには興味深い偶然の一致以上のものが認められます。つまり、井伏がセザンヌにひかれたのは、この画家の気質の中にある基本的なものが彼の心の琴線に触れたからに違いありません。すなわち井伏の多くの小説の中には、セザンヌにおけると同様の女性に対する不安の階調を聞くことができるのです。『鯉』におけるふたりの青年の間の無垢な友情は、セザンヌが川のほとりで友人たちと過ごした「夢うつつの日々」と同質のものですが、もはやロマンチックな幻想ではない青木の「愛人」は、この友情に不安な音調をもたらします。セザンヌと同じく、井伏は水と女性の官能的な魅力との間に不思議なつながりを感じていますが、それらの力を統御するために「古典主義的」抑制と様式化された構図を用いる点でも、彼はこのフランスの画家と似ているといえます。こうして井伏はロマン主義の発想法から離れ、さらにシンボリズム的発想法をも超えていくのです。彼の中には常にシンボリズムに対する意識が存在していますが、彼の具体的イメージアリーはその用い方に関してシンボリズム本来のそれとは微妙に異っています。正統的なシンボリズム詩人にとって、水は「彼の魂の理想的な鏡」であり、魚は目に見える事物の世界と目に見えぬ魂の世界とをつなげる使者であったと言えるでしょう。彼らにとって、「見える世界はもはや現実ではなく、見えない世界はもはや夢ではない」のです。このようなシンボリズム的現実認識のあり方は、井伏の『鯉』の世界に反映していると考えられることもできましょう。結局のと

ころ、鯉は現実と夢とを確かにつないでいるのです。

目に見える世界に現れ、また目に見えぬ水の深みへと沈んでいくという鯉のいくつかの動きに着目してみると、その鯉がカーライルの定義する意味での象徴というものを適切に説明する、いわば象徴の象徴になっていることに気づくでしょう。すなわち、カーライルによれば、「シンボルの中には、隠れようとする作用と現れ出ようとする作用がある。従って『沈黙』と『発言』とが協働することによってそこに二重の意味が生まれる」というわけです。

鯉は目に見える世界に現れ出してくるとき、いつも登場人物間のコミュニケーションを可能にします。つまりそれは言葉の最も本質的な意味での「発言」となるのです。他方、鯉が水の深みに沈んでいくとき、人々の間には「沈黙」が訪れます。

しかし井伏は、水のイメージをシンボリストたちのように抽象的な形で扱っているわけではありません。むしろ彼は、鯉が田舎から都会、庭の池から大学のプールへ移動するに従って、それを様々な種類の水として描き分けているのです。鯉の移動は、物語の感情の「動き」、変化していくムードに対応しています。すなわち、

1. 在所の池——気持の一途さ、抒情性
2. ひょうたんの形をした池——都会の汚れ
3. 愛人の家の泉水——劇的かつとう
4. 早稲田大学のプール——孤独な悲しい気持ちからスケルツオ的活気へ

さらに、池の濁った水と、鯉が束の間大気の世界を訪問する時入れられる金属製の洗面器の清らかで澄んだ水との間には、より本質的な違いが暗示されています。つまり、「鯉は私の洗面器の水と共に池の中に深く入った」という一行は、ふたつの「現実」が互いに触れあっている。あるいは、平凡で俗的な時間が「聖なる時間」の内的空間によって吸収されていくという感じを与えます。この点において井伏の世界は、目に見えるものと見えないものとが照応しているシンボリストたちの世界とパラレルな関係を持つように見え

るかもしれません。確かに『鯉』において様々な水の表面は、主人公のそのときどきの「心を映し出して」いるのです。しかし留意すべきは、心と水との間の重要な距離であり、ヴェルレーヌの有名な詩、「我が心にも雨が降る」に見られる心と外界との抒情的な一致は、井伏の世界には異質なもののなのです。換言すれば、鯉は主人公の心の中を泳ぎ回るだけではなく、心から独立した存在としてそれ自身の生を営んでいるのです。その意味で、4つの池のそれぞれは、ヴェルレーヌ的な「我が心」の世界より、さらに複雑な状態を表しているのです。それぞれの時点で、水は登場人物全員の全体的ムードを反映しているように見えますが、他方鯉はその水から現れ出せば、彼らの関係の目に見える焦点となるのです。音楽的メタファーを用いるならば、鯉は、楽曲の中の様々な楽器が呼びかけあい、触れあう「ライトモチーフ」だと言えるかもしれません。

しかし鯉はまた何よりもそれ自身なのです。というのは、作者は語りの視点を、水と空気を隔てる境界線のこちら側に注意深く限定し、水の深みまで鯉を追っては行かないからです。作者の手の届かない水の深みにおいて、鯉はそれ自体独立した存在であり、人間たちに対して果たした意味とは別種の「意味」を、鯉自身にとっても仲間の魚たちにとっても果たすようになるのです。つまり恐らくは、水底で鯉は小魚たちを引きつれて泳ぐ王者なのです。人間から独立した存在として、鯉は自由です。しかし、池のほとりにそれをつかまえようと待ち構えている人間がいるという限りにおいて、鯉は自由ではないのです。ただ、その鯉をつかまえるのに、8日間という日数と春ごのさなぎ蟲という特殊な餌を必要とするということは、何を意味するのでしょうか。

ここにあるのは、外界からある心的状態を象徴する適切な「照応」“Correspondances”（ボードレーン）あるいは「客観的相関物」（T.S.エリオット）を選びとらえようとするシンボリストたちの姿勢だけではないようです。興味深いのは、外界の事物のリアリティを尊重していこうとする井伏

の態度で、それはたとえば春ごのさなぎ蟲という餌の選び方にも現れています。実際これは、鯉がこの季節に食べる唯一の餌なのです。あるいはより正確なことばを用いると、外界の事物間の関係のリアリティを重んずる態度、と言うべきなのかもしれません。なぜなら、事物が孤立した客体としてばらばらに存在するというあり方も、また主体と客体とが二元的に存在するというあり方も、ともに井伏の現実観を構成するものではなく、彼にとってすべてのものは互いに関係づけられていると同時に、それぞれ別個に存在するものであり、それ自身の意志に従う自由を持ちながら、しかし常に他の意志に依存するものだからです。

というわけで、話は日本人の精神の根本というところに戻ってきました。だとすれば、井伏と西洋のシンボリズムを長々と比較し論じてきたこの私の論は何のためだったのでしょうか。結局井伏にあるのは、青木の魂が鯉の中へのりうつることを期待する。そしてその鯉が主人公に対して物神崇拜的意味を持つようになるのをいとも当然のことと見做す、日本固有のアニミズムだったのではないのでしょうか。そしてもしこの小説の象徴を論じるなら、それは西洋のシンボリズムより、むしろ禅のシンボリズムに対応するものだったのではないのでしょうか。たとえば小西氏は、

「禅におけるイメージは、自我がイメージの対象とひとつになっていく契機となる精神的焦点を形成する。たとえば、「柳は緑、花は紅」という禅の典型ともいえる簡潔な表現には、そのイメージを説明しようとする一切の試みが省かれている。それらは単に提示されているだけであり、柳の緑と花の赤を心に深く呼びさまし、さらにこれらの事物と一体になっているという精神的経験を喚起するだけなのである。」

と述べています。だとすれば、『鯉』という物語全体は、「鯉は白」というふたつのことばで結局のところ要約できたのではないのでしょうか。

これら三つの質問に対する答えは、イエスでもありノーでもあります。第一に、ちょうど井伏の視点あるいは知力が濁った水からある距離をとること

を好んだように、彼の精神は、めったに古代のアニミズム的感情の中に盲目的に沈んではいきません。彼はアニミズムを意識していますが、その意識の仕方はしばしばいささかアイロニカルなのです。（「青木の靈魂が彼の愛人を誤解してはいけないので、ここにその全文を記載してみる」）。第二に、シンボリズムや西洋の芸術家に関する井伏の知識に関して、たとえそれを、作家の書齋よりはボヘミアンたちのたむろするバーにふさわしい、意識的な遊び程度のもんとしてしりぞけることができたとしても、物語そのものの中には西洋芸術の様々なコンベンションを指し示す、あまりにも多くのイメージが存在しているのです。たとえば次のような一節です。

「鯉は白色のまま少しも痩せてはゐなかつた。けれど鰭の先に透明な寄生蟲を宿らせてゐた。私は注意深く蟲を除いてから、洗面器に冷水を充たして其の中に鯉を入れた。そして其の上を無花果の葉でもって覆つた。…私は…無花果の葉を幾度もつまみあげてみた。鯉はその度毎に口を開閉して安息な呼吸をしてゐた。」

洗面器の中で無花果の葉に覆われて「安息な呼吸をして」いる鯉の姿には、何か穏やかでやさしく、ほとんど裸といつてもよいような趣があります。しかし、無花果の葉を「裸体の覆い」として用いるというのは純粹に西洋的なコンベンションであり、日本の絵画にはそのようなものは全くありません。これは偶然の一致というよりも、西洋のコンベンションを戯れに反映させたものと言えるでしょう。

あるいは二十四個の花をつけたシャポテンというのはどうでしょう。これはとても異国的な花で、そのためふと次のようなことを思わせませう。この乾いた砂漠の花は、この物語の中の水と鯉のイメージに対して明らかな詩的コントラストとなっているばかりでなく、ある意味では、水蓮や露に濡れた蘭の花という、シンボリストたち愛好のテーマに対する反発として創られたのではないのか。

ここでセザンヌと井伏の間の氣質、主題、また様式上の類似を思い起こす

ことも有益でしょう。その類似はあまりに根深いものですから、単なる偶然の一致として片付けるわけにはいきません。要するに近代日本の芸術家たちは、西洋芸術の影響の下で、自分たちの文化的根源に一直線に戻っていくことができずにいるのであり、実際ほとんどそうしていないのです。好むと好まざるとにかかわらず、日本の文学者たちは西洋文学の権威を認めてきた——多分過大に認めてきたのです。だから日本の芸術家は、自分独自の様式を探求する際にも、まず西洋の慣習的な様式なり技巧を消化せねばならず、しかるのちにその外来の発想法と、日本固有の発想法とを融合させ、自分自身の様式としたのです。そして『鯉』は、そのような融合の探求を確かに映し出した作品なのです。

討議要旨

長谷川座長より、親友であり同性愛的である青木南八という人を鯉に托して筋が展開しており、早稲田大学のプールの場面もそこに登場する人物群像とともに大切であり、除くと成り立たぬ緊密な構成になっているが、この青木南八についてどう考えるか。南八にはかわいい女性がいますが、いわば三角関係のようなものを作品の中で非常に上手に処理しているがどう思うか。更に『屋根の上のサワン』に於けるサワンについてはどうかとの質問があり、発表者より、あの時代ストレートに出せずアイロニカルな形で恋をしている。しかしもとの気持ちとしては非常に密接で感情的な関係であったと思われるが、様式化はアイロニカルだと思う。南八及び女性とのことは抑制して上手に処理しているということに全く賛成であり、『屋根の上のサワン』については、同性愛的なものが出ていると思うが、『鯉』の場合が割合直接的だったのに比べ、非常に間接的であり抽象的であると思う、との発言があった。