

# 『上海』に働く神話的イメージ — 横光利一の『上海』を読む —

李 哲権

## Functions of Mythic Images in Shanghai: Reading the Yokomitsu Riichi *Shanghai*

LI, zhe quan

### 要旨

小論は、横光利一の『上海』を単なる新感覚派の代表作として捉えるのではなく、夜霧に包まれている海や川、ゴミや小動物の死骸に埋まっている泥溝、湯気の立ちこめるトルコ風呂や排泄物で一杯になっている船、それに湯女や娼婦といった、あまたの物象や登場人物に内包されたイメージやコンテクストを分析することで、テクストの有する円環的な構造と神話的な次元を明らかにしようとしたものである。

### キーワード

横光利一, 上海, 海, 神話的な次元, 円環的な構造

### Abstract

This is an attempt to analyze and elucidate the imagery and connotations in the texts of Shanghai by Yokomitsu Riichi. Those depicted beings such as the sea and the river shrouded in mist at night, ditches full of garbage and carcasses of little animals, a steamed Turkish bath, and a boat loaded with bodily wastes indicate that Shanghai is not merely a typical piece of the Shinkankakuha (the New Sensation School). Rather, through these images, the circular structure and mythic dimension is represented.

### Key words

Yokomitsu Riichi, Shanghai, sea, mythic dimension, circular structure

バートン・パイクは都市と元型の関係に触れ、それを主に「都市と川の神話的なアーキタイプ（元型）」と「都市と海の神話的なアーキタイプ（元型）」の二つに分けている。①横光利一の『上海』は、実在の都市上海の地理的な特性、すなわち揚子江の支流である黄浦江が都市の中心部を流れて最終的には海に注ぎ込むという事実を踏まえたうえで、この二つのアーキタイプを共有した形でそのテクスト空間に招き入れるために、水という神話的な物質の有する属性（＝溶かす機能）をもって、川と海が有する空間的な性格を溶解させて分解する。そしてそれをふたたび神話的な空間という深淵へと送り返すことで、都市イメージの暗示性に身を隠しているもう一つの深淵をのぞきこもうとする。では、「上海」という都市が横光的なエクリチュールによって、そのような神話的な深淵に沈められる時、そこにはいかなる変身を遂げた都市（＝言語都市、虚構都市、記号都市）がふたたび姿を現わしてくるのだろうか。小論の狙いは、あまたの空間、登場人物、物象たちの有する隠喩の次元を取り上げ、その謎を解くことで、そのような変身の過程をなぞり、追跡しようとするものである

満潮になると河は膨れて逆流した。測候所のシグナルが平和な風速を示して塔の上へ昇っていった。海関の尖塔が夜霧の中で煙り始めた。突堤に積み上げられた樽の上で、苦力たちが湿って来た。（下線、引用者、以下同）

『上海』の書き出しである。海と川が交わる所に居を構えている上海、それはその別称の「滬」という漢字の成り立ちが示している通り、「水辺の村」であり、「水辺の家」である。そのような称号に相応しく、夜霧はいま上海のすべてを湿らせ、すべてを濡らしている。それによって、上海自体が霧のような、湿気のような、蒸気のようなものにすっぽりと包まれて、いまにも自分の姿を喪失しようとしている「運動体」になっている。そこでは尖塔も人間もものも区別がつかないほどに溶け合っ一つになる。一切の形あるものが水に投げ入れられると、形をなくして一瞬にして無に帰するように、上海という霧の皮膜でできた空間のなかに存在するものは、すべて包まれて溶けてしまう。

横光の上海についてのイメージは、この三行に満たない書き出しのなかに凝縮されている。まるでカルヴィーノの言語都

市（『見えない都市』）が空間に存するのではなく、語りの中に存するように、横光の上海は同じく空間に存在するのではなく、イメージの中に存在しているのである。②横光の上海に対するイメージは、むしろ「大正文人」といわれる作家たちの上海のイメージとは異なる。芥川龍之介、谷崎潤一郎、金子光晴のような作家たちの上海のイメージは、オリエンタリズムと関わりのある「支那趣味」に代表されるように、すでに出来あがったイメージ、共有されたイメージである。それに対して、横光のイメージは経験的都市のイメージではなく、記号としての都市のイメージである。元型的には「都市と海」という神話的なアーキタイプに属するものである。こうしたイメージは、むしろ上海が実際に海に面した都市であるという空間的性質と無関係ではない。が、そのような性質が横光の想像力というフィルターを通して見られ、濾過されると、それはもはや実在する固有名をもった地誌的な空間ではなく、言語とイメージと語りの中を生きる、たえず流動する記号としての都市になる。③

したがって、『上海』の冒頭に書き込まれたこの部分を単なる「風景描写」という一語で片づけてしまってはならないのである。満潮の海と膨れて逆流する河、そしてそこから立ち昇る水蒸気、それが夜霧となって尖塔を濡らし、苦力を湿らせている風景は、記号都市としての上海のイメージ形成に貢献すべく、横光の想像力の念力が捻出したものである。ゆえに、河から湧きあがる水蒸気が濡らしているのは尖塔と苦力だけではない。尖塔も苦力も語られた物語のごく小さな要素にすぎない。このような小さな要素を濡らす湿り気は、書き出しという特権的な空間からにじみ出て、外へと漏れ出し、そして膨張をくり返していくうちに、いよいよ領土拡張の夢を最終段階に向けて推し進め、完成させようとするのである。その結果、すっかり濡れて湿り気を帯びるようになるのは、ほかでもない『上海』というフィクション空間全体である。④

そしてこのような湿り気を帯びた空間の有する性質をもっとも確実な形で決定づけるのは、同じく夜霧のような湯煙の立ちこめるもう一つの空間、つまり「トルコ風呂」である。上海は植民地都市として、さまざまな外来のものが運び込まれて堆積され、そして異種混交の形で腐食の生を生きる巨大な生きものである。トルコ風呂もそのような生きものの肉体と血液と内臓を構成する一員として、『上海』というテキストのもっとも特権的な位置を占める冒頭に書き込まれている。周知のように、トルコ風呂はあのアングルやジェロームの絵によって表象されているようにオリエンタリズムの代名詞であり、シンボルマークである。と同時に、西洋の白人男性ののぞき趣味を屈折した形で反映するエロティックな象徴でもある。⑤『上海』はトルコ風呂が内包しているそのようなコノテーションのすべてを取捨することなくひき受け、そしてそれをそのままの形で活かすのではなく、それに變形を加えて、自己目的に適した新たな意

味を産出するための媒体にしている。

この豚屋と果物屋との間から、トルコ風呂の看板のかかった家の入口までは、歪んだ煉瓦の柱に支えられた深い露路が続いている。参木と逢うべきはずの甲谷はトルコ風呂の湯気の中で、蓄音器を聴きながら、お柳に彼の脊中をマッサージさせていた。

『上海』における二人の登場人物、参木と甲谷の最初の待ち合わせ場所は埠頭の突堤である。それが二人のすれ違いによって、この引用にあるトルコ風呂に変わる。海辺からそこへたどりつくためには、参木は「崩れかけた煉瓦の街」に穿たれた「狭い通り」を通らなければならない。その通り沿いには果物屋があり、豚屋がある。そしてその間から姿を見せているのがトルコ風呂である。産道を髣髴させる細い、狭い路地の間を潜り抜けてたどりついた所に建っているもの、それがトルコ風呂なのである。そのトルコ風呂では湯気と音の戯れが織りなす異様な雰囲気が空間全体を包み、支配している。これはちょうど冒頭の「彼女らの黙々とした瞳の前で、潮に逆らった青いランプがはてしなく廻っている」に書き込まれた水と光の戯れと同様、テキストの構造と深く関わった、模倣されるエクリチュールであり、反復する創造的イメージである。『上海』にはこのような模倣と反復に貫かれたエクリチュールとイメージが倦怠の蒸気をかもし出ししながら、テキスト空間の隅々までを濡らし、湿らせている。このような現象を、別の言い方に換えれば、横光的エクリチュールは濡れている、湿っている、煙っているということになる。横光的エクリチュールは、いつもそのような濡れた手で、テキストの表面を撫でるようにしてなぞる。それはちょうどトルコ風呂の湯女のマッサージをする手の運動に似ている。手と皮膚の接触であり、皮膚の上を滑る運動であるマッサージの手の運動の軌跡は、あたかも横光的エクリチュールの動的性質を可視的なものにしてしているかのようである。したがって、横光の『上海』というテキストを読む行為、それはその表面、その皮膚の上を滑るようにして進む時間的運動にほかならない。読む行為は潜入ではない。浸透でもない。それは皮膚（ヴァレリーは〈もっとも深いのは人間の皮膚である〉といった。）というテキストの表面を撫でる行為、なぞる行為である。なぜなら、『上海』には奥行き、深さがなからである。あるのは表面、皮膚だけである。「お柳」はその固有名に内包されたコノテーションが暗示している通り、すでに形容詞の「柔らかい」と婚姻関係を結んだ存在であり、水と親密な関係を築いた存在である。彼女も「春婦」や「踊り子」や「宮子」と同様、テキストの記号の生、テキストの構造の生を生きるように強要された存在（＝「拵えもの」）⑥である。彼女たちは決して疎外され孤立した個人でもなければ、最下層を形成する「個人的色分けのない、一つの固まりとしての群衆」でもない。⑦

ゆえに、いままでの霧の描写、満潮の描写、トルコ風呂の描写は、従来のあまたの『上海』論が指摘してやまない「絵画的イメージ」とはまったく無関係である。それは単なるイメージの問題ではない。それは同じくテキストの構造と深く関わった一種の必然性、一種の表象として、『上海』というテキスト空間に意識的に書き込まれたものである。霧も泡も蒸気も、「上海」という水のアイデアの家の窓から外へと漏れ出した、意識の目にしか見えない、イメージとしての霧であり、泡であり、蒸気である。「上海」という言語都市の身体、そしてその外側を包む皮膚は、そのような霧や泡や蒸気が織りなす、薄い皮膜のような襪でできている。「上海」は窓をもたない小さなモナドのような存在ではなく、全身が霧と泡と蒸気という名のクリスタル(=半透明体)でできた巨大な窓を有するモナドなのだ。それゆえに、「上海」は単なる死んだ空間ではなく、呼吸する皮膚であり、呼吸する家である。霧、泡、蒸気、煙、ランプの光、空気、声、音、こうしたものはいずれも「上海」の皮膚を構成する物質である。「上海」はこうした水や光や煙や音の素材でできている。トルコ風呂は、そのような呼吸する皮膚の膨らみと張力を内側から支え、内側から可能にする風力であり、エネルギー源である。「上海」が巨大な海だとしたら、トルコ風呂はそのような巨大な海の真ん中に穿たれた小さな池であり、泉であり、水溜りである。

神話的な空間、宗教的な空間にはかならず中心と周辺という区別があるように、『上海』にも均質性を拒み、あくまでも中心的な地位を虎視眈々と狙う野心的な空間がある。トルコ風呂がすなわちそれである。『上海』のあまたの登場人物たち、主人公の参木から、甲谷、お柳、お杉にいたるまで、すべての人がこのトルコ風呂と関わった存在となっているのは、そこがアングルのトルコ風呂のように単なるエキゾチックな空間ではなく、「上海」というフィクション空間に穿たれた中心的な空間だからである。彼らはまるで浸礼という名の水上の儀式を行うためでもあるかのように足しげくそこを訪れる。そしてそこに立ちこめる湯気にすっぽりと包まれて、深々とお湯に浸かる時、彼らは登場人物としての資格獲得の儀式を終え、参木や甲谷のようにそれぞれフィクションの構造が指し示す場所へと向かうのである。

参木は疲れながらトルコ風呂まで帰って来た。しかし、そのときはもう甲谷は参木に逢いに突堤へ行った後だった。参木は応接間のソファーに沈み込んだまま黙っていた。(中略)一人の湯女が彼の傍へ近寄って来た。彼女は参木の横へ腰を降ろすと横目で彼の高く締った鼻を眺めていた。

「眠いのかい。」と参木は訊ねた。

女は両手で顔を隠して俯向いた

「風呂は空いてるのかね。」

女が黙って頷くと参木は云った。

「じゃ、ひとつ頼もう。」

参木は前からこの無口な女が好きであった。彼女の名はお杉という。お杉は参木が来ると、女たちの肩越しにいつも参木の顔をうっとり眺めているのが常であった。間もなく湯女たちが狭い廊下いっばいに水々しい空気をたてて乱れて来た。

ここに登場する「無口な女」お杉は、のちにお柳の嫉妬によってこのトルコ風呂を首になり、追い出されてしまう。この出来事によって、彼女はまるで登場人物としての資格を剥奪されたかのようにしばらく消息を断ってしまう。そして、彼女がふたたび参木と大団円ともいべき再会を果たすのは、『上海』の結尾においてである。それを可能にしたのは、このトルコ風呂におけるお湯に浸かることと結尾における排泄物に浸かることの間にある類似性である。したがって、冒頭における二人の出会いと結尾における二人の再会は、フィクション空間における単なるエピソードではない。『上海』はこの二つの出来事をこのような冒頭と結尾という特権的な空間に刻印することで、このテキストがいかなる性質のものであるかをメタ次元で示している。ゆえに、『上海』というフィクション空間を舞台にして起こる出来事、事件は、物語にはたらく筋の論理、筋の展開が時間軸に沿ってただ並べられたものではない。それは『上海』というテキストに組み込まれた構造がいわゆる構成の論理(=新感覚派の党派的な論理)<sup>⑧</sup>に基づいて強いる必然である。

いってみれば、『上海』は死と生が水の属性を帯びたあまたの空間や雰囲気や物体を媒介することで語られる円環の物語であり、誕生の物語である。トルコ風呂はこの誕生の物語と深く関わった特権的な空間である。それは単なる沐浴の機能を有した施設ではなく、誕生を可能にする子宮なのだ。しかも子宮のなかの子宮である。なぜなら、そのような子宮のなかの子宮を外側から包むようにして抱いているもの、それが『上海』というタイトルのなかに身を隠している「海」だからである。そして「海」とは、ちょうど三好達治がその「郷愁」の中で、「海よ、僕らの使う文字では、お前の中に母がいる。そして母よ、仏蘭西人の言葉では、あなたの中に海がある。」と詠んでいるように、みずからの中に「母」を抱きかかえている。<sup>⑨</sup>

したがって、横光の文学において、海は奥行きをもって無限に広がる風景ではない。また、深さをもって人の視線を垂直に惹きつける環境でもない。海は地球の引力によってたえず引っぱられ、たえず引き伸ばされて、その表面全体をすっぽりと包む天幕ならぬ水幕である。つまり、海とは広がるものではなく、包むものである。

横光の想像力が海を前にした時、そこで発見するのはこの包むイメージをもった海である。ゆえに、彼にとって海は地球の表面にできた窪みではない。海は包むものとして、地球を抱いているのである。母が赤子を抱いているように、あるいは母鶏



が卵を抱いているように、海は地球という円い卵を抱いているのである。海が母なのは、われわれがそこからやってきたからではない。海が包むものとして、地球を抱き、そしてその上に生きているわれわれをも抱えているから、海は母なのである。

『上海』において、「上海」は二つの子宮をもった地母神の故郷である。お杉はトルコ風呂の単なる湯女ではない。彼女は産湯をもって新生児を洗ってあげる助産婆のような存在である。参木が上海を訪れたのは、植民地支配の力学や動力で動く乗り物に身を乗せられていたからではない。古い参木の死を見届け、新しい参木の誕生を迎えるために、「上海」という二つの子宮を持った場所にやってきたのである。ちょうど芥川龍之介が書けなくなったので上海を訪れたら、また急に書けるようになった（作家の産出行為と放浪者の旅の行為の類似）のと同じように、参木はそこへやってくることで再生に似た何か新しいものを手に入れるのである。その意味で、「上海」は「流浪の地」であると同時に、「帰属の地」、「誕生の地」でもあるのだ。そこで彼はお杉のような助産婆を追い求めて最初は春婦のたむろする港に行き、のちにトルコ風呂へとやってくるのである。

しかし、『上海』はそのような助産婆を、お杉ではなく、「宮子」という名の踊り子に指定する。逆さまに読めば「子宮」になる女、それが「宮子」である。『上海』において、トルコ風呂が空間的な性格を帯びた第一の子宮であるとすれば、宮子はその名前のなかに身をひそめた第二の子宮なのだ。参木が歩行する人間（≠彷徨する人間、これは『旅愁』の矢代がいう「漂う人」とは性質を異にする人間である。参木はボードレールの身振りを模倣する人間ではあるが、しかし矢代と同様、思想とイデオロギーの匂いを漂わせている点で、完全に都市空間を彷徨うボードレールのような、あるいは市街地をパサージュするヴァルター・ベンヤミンのような人間にはなりきれていない。⑩）として「上海」を訪れたのは、そのような存在に会うためである。しかも、「春婦」たちがたむろしている海港という特権的な空間においてである。

白皙明敏な中古代の勇士のような顔をしている参木は、街を廻ってバンドまで帰って来た。波打際のベンチにはロシア人の疲れた春婦たちが並んでいた。彼女らの黙々とした瞳の前で、潮に逆らった青いランプがはてしなく廻っている。（中略）

「あんた、行かない。」

「今夜は駄目だよ。」

「つまんないわ。」

女は足を組み合わせた。遠くの橋の上を馬車が一台通って行った。参木は時計を出して見た。甲谷の来るのはもうすぐだった。彼は甲谷に宮子という踊り子を一人紹介されるはずになっていた。

したがって、参木が海港で出会うあまたの「春婦」は、売春

の烙印を押されたただの墮落した女性たちではない。彼女たちは社会の弱者でもなければ犠牲者でもない。彼女たちは、海に向こうから訪れてくる旅人という名の「<sup>まればと</sup>異人」を豊穡の性をもって歓待するために海辺に棲息する「水辺の巫女」のような存在であり、海港という神殿ならぬ神殿に仕える「神殿娼婦」のような存在なのである。『上海』は、その冒頭という特権的な空間に彼女たちを招き入れることで、ある意思表示をし、ある決意を固める。その意思、その決意とは、「上海」という当時の国際都市の「腐敗の物語」を語ろうとするものではない。また、海港の花街のロマンスを綴ろうとするものでもない。一回限りの登場を許された「春婦」たちには、その意思と選択とはまったく無関係な記号の生が強要されている。すなわち、「子宮」としての記号の生を生きるように運命づけられているのである。踊り子も例外ではない。「春婦」と同様に、記号の生を強いられた存在である。したがって、登場人物はわれわれ読者と同様、皮膚と血液と心でできた人間という生きものである前に、むしろ一つの記号であり、線である。⑪「上海」は実体性、一貫性を有した「経験的都市」であるまに、「虚構都市」、つまり言語的構築物としての都市である。このような虚構の空間に記号として春婦を招き入れ、そして都市の街路を上方でも下方でもなく、水平方向に歩行していくように運命づけられた、線としての参木を招き入れる時、記号と記号の遭遇は果たされ、「上海」という言語都市の構築に必要な隠喩の次元は確保される。⑫参木が自分の周りから「春婦」たちの姿が消えてなくなった次の瞬間、まるで観念連想、イメージ連想でもするかのようになり、いと簡単にかもごく自然な形で、故郷の母親（＝もっとも「根源的な子宮」）に思いを馳せるようになるのも、そこにこのような記号同士の遭遇があり、「上海」という固有名に内包された隠喩の次元があらかじめ用意されていたからである。

春婦たちは船を繋いだ黒い縄を跨ぎながら、樽の間へ消えてしまった。後には踏み潰されたバナナの皮が、濡れた羽毛と一緒に残っていた。突堤の先端に立っている警邏の3塔の入口から、長靴を履いた二本の足が突き出していた。参木は一人になるとベンチに凭れながら古里の母のことを考えた。その苦労を続けてなおますます優しい手紙を書いて来る母のことを。——彼はもう十年日本へ帰ったことがない。

したがって、「春婦」と母親のイメージの間には倫理道徳の価値判断による差異の隔たりはない。なぜなら、登場人物はフィクション空間の実存として、記号として、線として生きるように運命づけられているからである。小説は、この登場人物という線に沿って、オブジェを集め、空間と時間に招集をかける。その意味で、登場人物という線の未来像は未知数である。つまり、登場人物が何に興味を示して何を集め、何に嫌悪を覚えて

何を排除するかは、未知数が生息する未来時において生起する出来事である。それはいまだ到来していない待機であり、宙吊りであり、謎である。作家とは、このような待機、このような宙吊りをその言語使用という書く行為によって、未来時から現在時へと招き入れて、彼らのために歓待の宴を開く者である。『上海』は、参木という記号の謎を解き、参木という線の軌跡を忠実にたどることで、その結尾に一つの運動の軌跡を刻印する。それは排泄物のなかへの落下運動である。この落下によって、参木は母というもっとも根源的な子宮への回帰を果たし、「排泄物」という黄色い羊水のなかに首まで浸かるようになる。排泄物は都市という巨大な生きものが排出した単なる汚物ではない。また、ボードレールのテクストの世界に生息する孤独な都市的な人間の放浪の旅路の舗道を汚す、呪われた異物でもない。それは冒頭の春婦の記号の子宮から流れ出た誕生を意味する隠喩であり、お杉というトルコ風呂(=子宮の換喩)と参木の母親(=子宮の普遍的な隠喩)を結びつける媒体である。

彼は橋の上に立ち停るとぼんやり泥溝の水面を見降ろした。その下のどろどろした水面では、海から押し上げて来る緩慢な潮のために、並んだ小舟の舟端が擦れ合ってはぎしぎし鳴りつつ揺れていた。その並んだ小舟の中には、もう誰も手をつけようともしない都会の排泄物が、いっぱい詰りながら、星のうす青い光りの底で、波々と揺っては河と一緒に曲っていた。彼は足を延ばしてみると、それはさきまで見降ろしていた船の中であった。

彼は周囲を見廻すと、排泄物の描いた柔軟なうす黄色い平面が首まで自分の身体を浸していた。彼は起き上ろうとした。しかし、さて起きて何をするのかと彼は考えた。生きて来た過去の重い空気の帯が、黒い斑点をぼつぼつ浮き上がらせて通りすぎた。彼はそのまま排泄物の上へ仰向きに倒れて眼を閉じると、頭が再び自由に動き出すのを感じ始めた。彼は自分の頭がどこまで動くのか、その動く後から追っ駈けた。

——ああ、しかし、船いっぱい詰ったこの肥料の匂い——  
これは日本の故郷の匂いだ。故郷では母親は今頃は、緑青の吹いた眼鏡に糸を巻きつけて足袋の底でも縫ってるだろう。恐らく彼女は俺が、今ここのこの舟の中へ落っこっていることなんか、夢にも知るまい。

このような「排泄物と母」の結びつきは、既述した「春婦と母」のイメージと対応関係をなしている。これはあきらかに模倣された反復である。そのような反復を可能にしているのが子宮というイメージが差し出す類似の論理である。この類似の論理は、最終的には参木をもとはトルコ風呂の湯女だったが、いまは「春婦」にまで身を落としてしまったお杉の所に運んでい

く。そしてそこで彼は子宮(=海)という神話的な空間でしか味わうことのできない、あの羊水という名の柔らかい水のベッドの上での安眠を貪るのである。『上海』が円環的な物語の軌跡をたどらざるをえなかったのは、「上海」(=水辺の家)という固有名の中に刻印された隠喩の次元が、海港の春婦、トルコ風呂の湯女としてのお杉、参木の故郷の母親を、同じく隠喩の引力でひきよせ、そして結びつけているからである。

ああ、しかし総てがみんな戯れからだと思つた。それに自分はお杉のことを忘れてしまって、いつの間にかことごとく秋蘭に心を奪われてしまっていたのである。しかし、今は彼は、だんだんお杉が身内の中で前のように暖まって来るのを感じると、心も自然に軽く踊って来るのだった。

「お杉さん、もう僕は眠ってしまうよ。今日は疲れてもうものもいえないからね。その代り、明日からこのまま居候をさせて貰うかもしれないが、いいかねあんたは？」

「ええ、お好きなままでここにいてよ。その代り、汚いことは汚いわ。明日になって明るくなればみんな分ることだけだ。」

山本亮介はその著書において、横光が身体論的方向性へと作風を転回したのは一九三〇年頃であると見たうえで、この一九三〇年前後は日本の哲学・思想界に〈身体〉を中心とする人間存在における内部／外部の問題が新たに見直される時代でもあったと指摘している。横光はこうした思想的背景のもとに、人間の〈身体〉性に関する思索へと傾斜していった、心身関係をめぐる問題意識を初めて『機械』(一九三〇・九)で探究し、さらに小説『時間』(一九三一・四)においてそれを引き継ぐ形で、身体の底部に流れる〈時間〉といったベルグソン流の認識を作品化する試みへと移行していったと山本はみている。<sup>⑬</sup>『上海』は、こうした〈身体〉性の問題を参木の「空腹」と「疲労」という人間身体の表面に現われる具体的な現象の言及によって顕在化している。西田の「内から出立する人間学」(内的人間)と「外から出立する人間学」(外的人間)という哲学概念によって提示された議論は、横光の思索と想像力を経ることで、文学的な変形をこうむり、登場人物参木に憑代を求めて具体化し、受肉化する。それによって、彼は単に思想・倫理を行動原理として生きる観念的な人間(=内的人間)ではなく、「空腹」も「疲労」も感じる肉体的な人間(外的な人間、胃袋的な人間)となる。横光のこうした〈身体〉性にかかわる思索は、最終的には「上海」という空間的な存在をも一つの身体に見立てた巨大な生きものにしてている。それが『上海』においては一つのイメージ、表象として結実する。外側に無限に広がる包むものとしての海、そしてその内側なる陸の上に穿たれたトルコ風呂、さらにそれを縮小する形で変形を加えた汚物の一杯詰まっている船、こうした物象たちが最終的に収斂していく遠近法的消失点はほかなら



ぬ女性的身体であり、その真ん中に穿たれた子宮である。すべての身体がそこからやって来てふたたびそこへと帰っていく所、そこが子宮である。「上海」はその巨体の中にそのような子宮を隠しもっている母胎であり、母体である。そして「上海」はその母体の上に表象や隠喩やイメージでできた母胎・子宮ではなく、本物の肉体でできた身体的な母胎や子宮を慈しむように生かしている。お杉(=トルコ風呂の湯女〈冒頭〉、娼婦〈結尾〉)がすなわちそのような存在である。「空腹」と「疲労」ですっかり外的・身体的になった参木が回帰していく所、それが母胎・子宮としてのお杉である。その意味で、汚物の一杯詰まっている船とお杉はテキストに働く類似の論理によって結ばれている。『上海』は、冒頭の宮子という固有名・人名の詩学から始まった物語を、このようにお杉という登場人物の身体が帯びる擬似社会性(=湯女としての身体・娼婦としての身体)に再度言及することで、読者にその円環的性格を再度喚起させると同時に、自らのエクリチュールを始まりも終わりもない循環と反復のなかへと収斂していくように仕向けるのである。

註

- ① パートン・バイク『近代文学と都市』松村昌家訳(研究社出版 1987年11月)同書の第一章「イメージとしての都市」と第二章「静的都市」を参照。
- ② 実体を剥奪された都市像は、イタリアの現代作家イタロ・カルヴィーノの『見えない都市』という、小説都市の中間的物語において、その極致に達しているといえよう。(中略)都市が「見えない」というのは、それらが語り手マルコ・ポーロの想像力の産物としてしか存在しないからである。この工夫によって、カルヴィーノは、言語と視覚間に存在するのではなく、語りの時間の中に存在することを強調している。パートン・バイク 前掲書 189頁
- ③ したがって、作家が都市像を呼び起こす過程は、先に言ったような市民がその都市体験を一つの形におさめようとする過程と並行しているように思われる。作家の仕事というのは、さまざまな種類や水準の反応を、読者の内に呼び起こすと同時に、それらを整理することである。ケネス・パークがいうように、夢見るのは芸術家ではなく、むしろ読者のほうである。「ただ芸術家は、この夢の決め手となる諸条件を操作するだけである。」この操作の過程を考えると、言葉、特に虚構の物語のなかに喚起された都市は、地誌的というよりもむしろ地名学的なものになることが明らかである。パートン・バイク 前掲書 21頁
- ④ ヴァルター・ベンヤミンは『パサーージュ論』で、ボードレールの『パリの憂愁』を取りあげた際、都市空間に立ちこめる霧が人間にいかなる情動を生み出すかについて触れている。特にボードレールにおいては、霧は倦怠と結びつき、それが世紀末的な人間の住みついている都市という空間を支配する雰囲気であること、またそのような雰囲気が都市の住民なる世紀末的な存在から動く力を奪うのではなく、むしろそのような空間を果てしなく彷徨う存在に仕立てあげていることを指摘している。都市空間に立ちこめる霧はただ倦怠という独特な精神的雰囲気をかもし出すだけでなく、歩行する人間をも生み出すのである。なぜなら、「霧は孤独な者の慰めとして現われる。霧は孤独な者の周りにある深淵を満たす」からである。ヴァルター・ベンヤミン『パサーージュ論』第2巻 今村仁司 他 訳(岩波書店 2003年7月)352頁
- ⑤ これについては、高山宏の『テキスト世紀末』(ポラ文化研究所 1992年11月)のなかの第一章「テキストに閉じ込められた女——ヴィクトリアン・オリビアンたちの世界」と第二章「アラビアン・ナイトメア——オリエンタリズムというテキスト」を参照。また、ノック・リンダの『絵画の政治学』も併せて参照。
- ⑥ 日本現代文学全集67『新感覚派文学集』(講談社 1968年10月)所収「横光利一「感覚活動——感覚活動と感覚的作物に対する非難への逆説」」

373頁

「拵えもの」はなぜに「拵えもの」にならなければならないか。それは一つの強き主観の所有者が古き審美と習性とを蹂躪し、より端的に世界観念へと飛躍せんとした現象の結果であり効果である。して此の勇敢なる結果としての効果は、より主観的に対象を個性化せんと努力した芸術的創造として、新しき芸術活動を開始するものにとって、絶えずその進歩を捉縛される古きかの「必然」なる基標の常識を突破した、喜ばしき奮闘者の祝賀である。

- ⑦ 十九世紀から二十世紀初頭にかけての文学における断片化した言語都市には、二つの極端なタイプの役者がしだいに頻繁に登場してくるようになる。一つは疎外され孤立した中流階級の個人像——芸術家であることが多い——で、これは十八世紀後半からロマン主義時代にかけての文学に源を発する。もう一つはそれに対して、個人的色分けのない、一つの固まりとしての群衆で、それから百年ほどののちの文学に現われてくることになる。パートン・バイク 前掲書 151頁
- ⑧ 前掲『新感覚派文学集』所収「横光利一「感覚活動——感覚活動と感覚的作物に対する非難への逆説」」370頁  
即ち新感覚派の感覚的表徴とは、一言で云うと自然の外相を剥奪し物自体へ躍り込む主観の直観的触発物を云う。  
主観とはその物自体なる客体を認識する活動能力をさして云う。認識とは悟性と感性との総合体なるは勿論である。そこでその客体を認識する認識能力を構成する悟性と感性が、物自体へ躍り込む主観なるものの発展に際し、よりいづれが強く感覚触発としての力学的形式をとるかと云うことを考えるのが、新感覚派の新なる基礎概念を説明するに重大なことである。
- ⑨ 私は学生時代から詩を書いているが、近代詩というものがいかなるものか知ったのは、亡き詩人三好達治の作品によってであり、彼の恩恵に浴することすこぶる大なるものがある。(中略)  
その「郷愁」の中に、  
一海よ、僕らの使う文字では、お前の中に母がいる。そして母よ、仏蘭西人の言葉では、あなたの中に海がある。  
という短いすばらしい詩句が嵌め込まれている。もちろん、「郷愁」という詩そのものもすばらしいが、それとは離れて、ここではこの短い詩句だけについて記すことにする。  
確かに「海」という文字の中には「母」という文字が入っており、フランス語の「母」(la mère)という文字の中には、「海」(la mer)という文字が入っているのである。井上靖「好きな言葉」
- ⑩ 十九世紀も後半になると、作家はもはや都市を、さまざまな記念碑的な部分が互いに固定された関係を保ち合う静的な空間としては、表現しなくなる。(中略)それに従って、言語都市はますます苛立ちやすい神経のエネルギーとして表わされるようになり、その中の住民たちは、普通の都会人というよりも、もっと放浪的な様相をおびるようになった。その新しい典型が、ボードレールの詩に現われる変化の激しい詩人である。この詩人にとって、都市の街路は、彼のさまざまに屈折した気分への反映にほかならない。都市が長い期間にわたって、安定した共同社会を作り出していたという観念も、もはや遠のいた。独我論者の人物、ないしは語り手の目に映った外の世界の不安定性が、空間感覚と同時に、時間感覚の崩壊の広がりを反映している。パートン・バイク 前掲書 108頁
- ⑪ 登場人物とは、調和と統一感をもった実体ではなく、組みこみないし「繰り返し」、すなわち、身体部位や身振りや欲望や動機の集合である。登場人物はそれ故、どれも、唯一無二の世界ないし生成変化に対して開かれている。生を通じて運動し、生と接触する唯一無二の道に対して開かれているのだ。我々が出会う登場人物というのは記号である。ただし、我々が知っている、あるいは経験している何かについての記号ではなく、経験ないし生成変化というまったく異なった「線」の記号である。情動の提示に加えて、文学は、言語そのものを情動として探求することもできる。そこでこそ言語は意味やメッセージではなく、ノイズや音楽や、音を響き渡らせる文体の次元に近いものになるのだ。クレア・コールブルック『ドゥルーズ』国分功一郎訳(青土社 2006年2月)105~106頁
- ⑫ パートン・バイクは「都市小説」の物語視点には、「上方からのもの」、「街路面からのもの」、「下方からのもの」の三つがあると指摘している。前掲書 55頁参照
- ⑬ 山本亮介『横光利一と小説の論理』(笠間書院 2008年2月)198頁