

# 内田百閒 「サラサーテの盤」論—モダニティ・知覚・主体—

山田 桃子

## 序

「サラサーテの盤」(新潮)一九四八・十一)は、内田百閒の著作の中では比較的よく知られた作品だろう。「私」のもとへ亡き夫の遺品を求めて繰り返される後妻おふさの来訪や夫婦の因縁めいた過去が語られ、終盤、遺品のレコードから流れ出した声に対するおふさの(錯乱)で幕を閉じる全十一節の物語、と一般には受け取られている。レコードの声におふさが感情を高ぶらせる結末があまりに鮮烈で、「サラサーテの盤」は専らおふさの狂気を描いた幻想文学という位置づけをされてきた。吉川望<sup>1)</sup>はそこへ、「声」に死者の存在感を察知せんとする「語り手の感受性を問題にする新しい視点を提出した。しかし吉川はその感受性の内実に踏み込まず、執筆時の作者の状況論へ問題を移行させてしまった。

本稿はまず、百閒作品をモダニズム文学として読むという立場をとり、「サラサーテの盤」も同じ系譜の作品として論じたいと考える。そもそも一九二〇〜三〇年代の百閒作品を、震災後の復興の過程で帝都と住民の「身体」に起こった変容とひずみから論じたのが

丸川哲史<sup>2)</sup>であった。丸川の画期的な論考は概略的ではあったが、モダニズム文学としての百閒作品という、より大きな問題領域を開いた点に意義がある。

二〇世紀初頭、世界各国ではほぼ同時に発生したモダニズム運動は、加速する近代化の中で旧来の「伝統」に抗い、新たな表現を模索する試みであった。近代都市やテクノロジーそれ自体が作品の主題となり、あるいはそうしたテクノロジーのもたらす断片的で錯綜した時空間の経験、複雑な意識の流れを記述する小説が登場する。作家たちは方法意識に鋭敏になり、旧来の小説構造を廃して、言語実験を追及していった。これらはすべて、自明のものと考えられている安定した自我や時空間、言語といったものの枠組み自体を揺るがす試みだったと言える。そして運動が世界的に盛り上がりを見せた二〇〜三〇年代はまた、震災後の日本においてモダニズムが花開いた時代でもある。百閒が第一創作集『冥途』を出版したのは一九二二年だが、出版後すぐ震災によって紙型を焼失し、まさに再出発を強いられている。その後、百閒がモダニズム最盛期に書き連ねた

のは、流動する視覚、刺激に反応する身体、没入状態や意識の重層化などといった、不安定な身体や意識それ自体を描いた実験的な作品群であった。丸川も指摘する通り、百閒が独特なのは、「自己」への注視があくまで即物的な知覚<sup>11</sup>身体への観察へ向かう点である。それは、声や音の物質性への関心とも結びついていくだろう。戦後に発表された「サラサーテの盤」もこうした系譜において考えなければならぬ。なおかつ、実験的作品群を通じて描いてきた不安定な主体の姿が、「サラサーテの盤」ではより一層先鋭化して描きだされているのだ。

また、「サラサーテの盤」には明らかに戦時下の経験を通った衝撃が刻まれている。だが、それはいかなる形の衝撃だったか。「サラサーテの盤」を執筆していたのと同じ頃、百閒は戦時中記した膨大な日録を整理し始め、昭和十九年十一月〜二十年八月二十一日までの記録を『東京焼盡』<sup>12</sup>としてのちに出版した。日記の中で百閒は、戦時下の生活を「刺戟に生きる明け暮れ」<sup>13</sup>と表現している。知覚<sup>14</sup>身体に加えられる破壊と改変がモダンティの一局面ならば、絶え間ない刺激にさらされ、異様な緊張の持続を強いられた戦時下の経験とはその最たるものである。知覚<sup>15</sup>身体の変容を描く百閒の実験的作品群には、そうした刺激に過剰に反応する主体の姿がいつも在ったように思う。「サラサーテの盤」は同じ系譜における、量と質ともに集大成の作品だと位置づけられるのではないか。以上のような前提の下、「サラサーテの盤」が主体のありようをどう描いているの

か、そしてその主体がいかなる作品構造を要請したのか、明らかにしていきたい。

## 1 注意する主体

二〇〜三〇年代の作品から描かれてきた不安定な知覚<sup>16</sup>身体という主題が、本作でも継続していることは間違いない。例えば四節、「私」は地震を体験するが、そこでは「目の先が食ひ違」ったことによる何とも言えない気分の悪さ、つまり眩暈の感覚が語られる。同じ節の汽車の乗車場面では、景色や、線路と土手の間の遠近が能動的にいきいきと変化するさまが描かれ、汽車という装置に接続された視覚の眩惑が語られる。眩惑がおこるのは、こうした分かりやすい外的要因がある場合に限らない。続く五節、「私」は崖の上から波が打ち寄せ引いていく動きを見つめ、一連の動きが「見てゐる目を疑ふ程に」<sup>17</sup>長いと驚くのだ。この描写は明らかに、映画のスローモーションを踏まえている。視覚における無意識的なものはカメラを介して知られるという（ベンヤミン）。「私」はいわばカメラとなった視覚によって、対象へそそいでいた無意識の注意を後から自覚させられたのだと言える。波の動きに無意志的に注意をひきつけられた眼は、没入によってスローモーション化をひきおこし、その変化に対して語る「私」が驚く。では、この一連の力動的なプロセスは、いかなる主体によって引き起こされているのか。

不可避的に刺激に反応する主体とは、〈注意する主体〉（もしくは注意させられる主体）と言い替えられるだろう。モダニティにおけるこの〈注意する主体〉について広範に論じているのが、ジョン・クレーリー<sup>9</sup>である。クレーリーは、安定的な知覚の構造を破壊しつつ、同時に注意の規律的な体制によって知覚を再編成している、資本主義の二律背反的な様態を暴き出す。資本の論理は労働と生産に関して主体に〈注意〉を要請するが、同じ資本のダイナミズムがその〈注意〉をたえず掘り崩す。〈注意〉と〈散漫〉とは異なるものではなく、一つの連続するダイナミックなプロセスなのである。つまり近代の主体は、規律＝訓練の対象（フーコー）でありつつ、無意志的な気散じ（ベンヤミン）状態にもあるという二律背反を抱え、その連続したプロセスをたえず不安定に揺れ動くのだ。汽車の場面では、いきいきと変化していく車窓の風景にひきつけられていた「私」が、次の瞬間には車内の倦怠と孤独に支配されていた。このように「サラサートの盤」の「私」はモダニティの主体として、たえず注意の力動的なプロセスの上で揺れ動いている。

ここで一度「サラサートの盤」の冒頭から考えてみよう。比較的短いので全て引用する。

宵の口は閉め切った雨戸を外から叩く様子がたがた云はしてゐた風がいつの間にか止んで、気がついて見ると家のまはりに何の物音もしない。しんしんと静まり返った儘、もつと静かな所

へ次第に沈み込んで行く様な氣配である。机に肘を突いて何を考へてゐると云ふ事もない。纏まりのない事に頭の中が段段鋭くなつて氣持ちが澄んで来る様で、しかし目蓋は重たい。坐つてゐる頭の上の屋根の棟の天邊で小さな固い音がした。瓦の上を小石が轉がつてゐると思つた。ころころと云ふ音が次第に速くなつて廂に近づいた瞬間、はつとして身ぶるひがした。廂を這つて庭の土に落ちたと思つたら、落ちた音を聞か聞かないかに總身の毛が一本立ちになる様な氣がした。氣を落ちつけてゐるが、座のまはりが引き締まる様でちつとしてゐられないから起つて茶の間へ行かうとした。物音を聞いて向うから襖を開けた家内が、あつと云つた。「まつさをな顔をして、どうしたのです」

一節はここで急に断ち切れ、異なる場面の二節へ移行する。主要なあらすじとは何の関係もないように思えるが、本作における主体のありようはすでにこの冒頭で規定されているのだ。先程の汽車の例とは異なり、まず「私」はより深い注意と没入の状態へ沈み込んでいく。そこに出現した小石の音（刺激）に飛び付いた注意は、小石の速度とシンクロするように自己の注意の闕へ向けて更に加速し、極限に近づく。この極度の緊張は小石の落下音によって一度に解放されるはずであったが、その音はもたらされず、逃げ場を持たない神経の緊張を四散させるために「私」は動かずにいられなくな

る。ここで描かれるのは、もたらされた刺激に不可避的に反応し、自制のきかない異様な注意をときずませていく主体である。この主体は、身体に耐えがたい負荷を感じながらも、刺激への注意から逃れられず巻き込まれていく。モダンティの主体を鮮烈に描いたこの一節は、実は終節と対になっていると考えられる。レコードを聴いていて、ふいに混入していたサラサテーの声に、異様な興奮を見せるおふさ。これまで「サラサテーの盤」で問題にされてきたおふさの行為は、明らかに冒頭の「私」の行為を終節で反復しているのだ。まるでレコード盤が回転するようにして冒頭の行為が終節でなぞられるわけだが、ここで両者に共通しているのは聴取する主体であるという点である。両者は、音に否応なくひきつけられ、聴取へ異様な集中をみせる。先程は視覚の例を挙げたが、ここでは聴覚が問題になる。しかしどちらの例も、一つの知覚に注意を集中させていた点は同じだ。では、知覚それぞれの器官が同じように注意を發揮しようとする、どのような事態にいたるのか。次章は、「サラサテーの盤」を「幻想文字」と感じさせる要因の一つである、「私」をとりまく亡霊じみた人物たちについて論じる。そこでは、引き続き「私」の知覚の様態が深く関わってくるだろう。

## 2 「亡霊たち」

一節の末尾が「私」の顔色を指摘する妻の言葉によって急に断ち

切られていることにはすでにふれた。実は、類似したパターンはすでに過去の作品でも描かれている。四節でも、「私」は中砂の言葉を通して自身の顔色を認識していた。百開作品において「顔」は重要な主題の一つだが、それは端的に言って自身の非知の領域だからである。一節のまるで意識を失うかのような急な切断は、主体の死角をつく妻の言葉によって自身の非知の領域が起ち上がる衝撃を描いていたのだ。この時、「顔」は「私」の内部でありながら同時に外部でもあるかのような場所として現れる。だがそれはあくまで、「私」の知覚が引き起こした効果に過ぎない。手で触れられ、顔色を指摘する相手の言葉を聞いているのに、けてして自身の眼で見ることにはできない「顔」とは、知覚の差異をより顕在化する領域なのだ。その差異が、「私」の安定性を脅かす。東浩紀<sup>三</sup>はデリダ論の中で、主体と世界を揺るがす「非世界的効果」がどのような場合に引き起こされるのかを説明している。

単一化された声<sup>ヴォ</sup>意識<sup>ネ</sup>の平面(世界II<sup>レ</sup>)の下には、それぞれ異なったリズムを刻む諸機械の衝突状態がある。対面コミュニケーションにおける共有された現前性は、目や耳や手や口のあるだけのリズムの差異を、ここでは諸器官がみな同時に相手の前にあるという経験的な事実性によって強引に抹消し、はじめて成立するものではない。(…)脱構築は何よりも、内(耳)的な郵便空間の統御の失敗から要請されるのだ。

各器官がもたらす情報の差異が抑圧されることで、主体と世界は安定している。しかし実際は情報のずれによって、「非世界的効果」はつねに複数の引き起こされている。「私」の〈顔〉をめぐる挿話は、聴取へ集中していた状態で眼に見えない〈顔〉を指摘されるといふ二器官の情報の衝突が、「私」の統一性を大きく突き崩してしまふ衝撃を描いていた。なぜ情報の衝突が激しく起こったかと言えば、「私」が異様な注意をときずませていたからである。つまり、二つ以上の器官に注意をそそぐとすると、その注意が深ければ深いほど激しく衝突が起こり、主体の安定性を突き崩してしまうのだ。

さらに、知覚のずれが「私」を引き裂いてしまう一方で、同じずれは登場人物たちをも引き裂き、複数化してしまうと思われる。例を挙げて考察しよう。「サラサーテの盤」の二節〜三節では、亡くなった中砂の後妻であるおふさが、毎夜「私」の家へ夫の遺品を取りに来る様子が語られている。初めて登場する二節は、「私」が昔の教え子と酒宴をしている最中、おふさが来訪する。

砂のにはひがして来た。

玄關の硝子戸をそろそろと開ける音がした様だった。

杯のはずみで氣にしなかつたが、暫くたつてから微かな人聲がした。臺所にゐた家内が聞きつけて、あわてた様に出て行つたと思ふとすぐに引返して、中砂の細君だと云つた。

非現実的なことは起こっていないが、どこか亡霊じみた雰囲気か漂う描写である。その雰囲気こそ、「私」の知覚のずれがもたらした効果なのだ。引用部の後、玄關でおふさと「私」は対面する。だが砂の匂い・ガラス戸の音・人の声・妻の言葉は、その本人との対面（現前）に先立って捉えられる。鼻から耳、眼（対面）の順で来訪の情報が先取りされること、知覚にもたらされる情報の速度に差があることによって、おふさの表象は必然的に複数化してしまう。そしておふさの姿を見せずに存在のみを告げる無数の痕跡、すなわち非現前的な亡霊を生み出してしまうのである。三行に切り離して記されたこの箇所は見た目にも速度の差異を強調されている。その速度の差異が、亡霊を生む。「私」の知覚のずれが、おふさを亡霊化する非世界的効果を引き起こすのである。

また、速度の差異が強調されるということは、「私」の元に到来する表象との距離感がつねに意識されているということでもある。おふさの場合、現前的な主体が到来するより先に、非現前的な匂い、音、言葉がおふさの亡霊となって到来していた。「サラサーテの盤」では、この「私」といふ知覚する主体からの距離が、登場人物たちの亡霊化（非現前化）の度合いと正確に対応しているのだ。遺品を回収しに「私」の家を毎夜来訪していたおふさが、来訪の理由を明かした十節でその構造を確認してみる。おふさは、夫と前妻との間に生まれた遺児・きみ子を通じて、死んだ夫の意思をくみとろうと

していたと話す。

この頃毎晩、夜中のきまつた時刻にきみ子が目をさます。目をさましてゐるのだと思ふと、さうでもない様なところもあつて、こちらの云ふ事には受け答へをしない。一心に中砂と話してゐる様に思はれる。朝になつて考へれば、なくなつたお父様の夢を見るのは無理もないと思つて可哀想になる。しかし餘り毎晩續くので氣にしないではゐられない。又夢だとも思はれない。その時のきみ子のよく聞き取れない言葉の中に、きまつてお宅様の事を申します。きつとこちらにきみ子が氣にする物がお預けしてあるに違ひない。中砂がきみ子にやり度い物なので御座いませう。それは奥様でなければわからない事で、奥様はきつと御存知だと思ふから來た、と云つた。

亡靈化について分析する前に、まずおふさの言う、中砂ときみ子との意思疎通について言及したい。「一心に中砂と話してゐる様に思はれる」というきみ子の様子には、中砂の声は自分に聴こえないだけなのではないかとおふさに考えさせる奇妙なりアリティがあるようだ。このきみ子の状態は、電話を使ったコミュニケーションを想起すると理解しやすい。電話のコミュニケーションでは、第三者からは独り言を言っているようにしか見えなくとも、通話者の側は、傍に居る第三者よりも耳元から聴こえてくる声（の相手）と限

りなく近接していると感じる。鈴村和成<sup>三</sup>が、電話では主体と客体があらかじめ一体化していると語つたように、きみ子の姿のみをおふさに見せながら交わされる会話とは、ある意味では理想的な一体化である。「こちらの云ふ事には受け答へをしない」というその排他的な状況は、肉体の距離を廃棄した生々しい触れあいを喚起させる。だからこそおふさは、きみ子を死んだ「中砂には渡す事では御座いませぬ」（九節）と言ひ放つのだ。では、おふさが「私」に向けて語る引用部はどのような構造になつてゐるのか。

引用部は、きみ子の言葉についておふさが語つたことを「私」が要約して語る、という極めて込み入つた形で書かれている。つまり、中砂の意思は伝言の連鎖を通じて「私」に伝えられる。中砂も、中砂の発話も、「私」の前に直接現前しないがおふさの言葉でのみ存在を明示される、非現前的な亡靈そのものだ。最終的な語り手である「私」に向けられたこの伝言の構造（中砂→きみ子→おふさ）が、そのまま各人の亡靈化の度合いと相関関係にあることは間違いない。中砂というおふさの言葉の中でのみ生起する亡靈そのものに加え、生きてゐるきみ子もまた、「私」にとつて亡靈的な存在に等しい。二節でおふさはきみ子を伴つて來訪していたが、姿が見えないので、「私」には確かにそこに居るのかどうか分からない。九節で「私」が偶然一人に遭遇した時も、並んで歩こうとした途端に「私との間にゐるきみ子は、くるりと擦り抜けておふさの反対の側に寄り添つて歩」いていた。「サラサーテの盤」の構造が、「私」にきみ子

との直接的なコミュニケーションを許さないのである。意思疎通はいつも、おふさを間にはさんで行われなければならない。さらにおふさが亡霊化する様相については、二節での登場場面を例にすでに論じた。このように、各器官がもたらすそれぞれの情報の速度のずれが、亡霊を生み出す。知覚する主体としての「私」と伝言構造が、各人の亡霊化を引き起こしてしまうのだ。続けて今度は、おふさとレコードの声との間に意思疎通があったかのような終節に注目したい。ここでも速度のずれについて言及するが、さらに声の聴取という問題も生じてくる。章を変えて詳しく論じる。

### 3 声と聴取

終節、行方不明だった遺品のレコードが友人から戻ってきたため、「私」は直接おふさの家へ届けに行き、もてなしを受ける。遺品の睡蓮と飲み残されたビール、焼いている海苔の匂いと、五感に直接訴え、死者の記憶を喚起させる装置が「私」とおふさを周到に取り囲んでいく。そこに加わるのが、遺品の蓄音機とレコードだ。問題の結末を引用する。

古風な弾き方でチゴイネルヴィゼンが進んで行った。はつとした氣配で、サラサートの聲がいつもの調子より強く、小さな丸い物を続け様に潰してゐる様に何か云ひ出したと思ふと、

「いえ。いえ」とおふさが云った。その解らない言葉を拒む様な風の中腰になった。

「違ひます」と云ひ切つて目の色を散らし、「きみちやん、お出で。早く。ああ、幼稚園に行つて、ゐないんですわ」と口走りながら、顔に前掛けをあてて泣き出した。

まず、レコードの音は痕跡であるという指摘から始めよう。前章では伝言が亡霊を生む構造について論じたが、ここで起こっているのも同じ事態なのである。伝言構造においては、発話の主体と発話は媒介を経た痕跡として、つまり非現前的な亡霊として現れる。一方レコードの音もレコード盤にあらかじめ刻まれた音溝（痕跡）であり、音溝がなぞられるたびに無数の亡霊が生み出されるのだ。百開が注意深く「サラサートの聲が、云ひ出した」と記したように、発話主体ではなく、主体の亡霊こそが能動的に振る舞い出す。そして音溝がなぞられて生み出されたこの亡霊とは、メッセージを伝える声ではなく、非言語的なノイズなのである。「何か云ひ出した」というからには言葉であるべきものを、レコードは何かの痕跡ノイズとして伝えることしかできない。

だが、「私」が「小さな丸い物を続け様に潰してゐる様」にしか聴こえなかった声に対し、おふさの方は明確な応答を返しているのだ。このことから、おふさは狂気を帯びた人物と読まれ、「サラサートの盤」は幻想文学という位置づけをされてきた。しかし、発話主

体から声が切り離され、その声が無数の応答を導くこのありようは、コミュニケーションが発生する際つねに起こっていることだ。一度コンテキストから断絶し、無数の応答にさらされて初めて、コミュニケーションは可能になる。だからことさら問題視されてきた結末にとどまらず、作品内のコミュニケーションすべてに同じ事態が起こっているのではないか。

「サラサテの盤」は、専らおふさの行動によって進められていく物語である。おふさは、聴き取りにくいきみ子のうわ言から死者の意思を解釈し、遺品を集めに夜毎「私」を来訪する。「私」は求めに応じてレコードを返しに行き、そこでおふさがレコードをかけて、先程の応酬となる。しかしおふさは狂っているわけではない。きみ子のうわ言から何とか「お宅様」に関する言葉を聴き取り、事後的にコンテキストに置き直すおふさの行為は、コミュニケーションにまつわる、不可避的な事後性がただ強調されているに過ぎない。先程の応酬は、声の意味ある言葉として聴くことの事後性や偶発性が、レコードというメディアによって誇張されていた。実際、「サラサテの盤」では結末に限らず意味をもたない声や言葉があちこちに漂っている。結末のレコードの声に加えて、回想場面で寝ている中砂が発した「溜め息だか寝言だか知らないが、大きな声」〔五節〕がそうだ。また、亡くなる前に中砂の前妻が高熱にうかされて発したうわ言は（「私が来たらず戸棚の中にちぎり蒟蒻を入れてあると云ったと云ふのを中砂から聞いた」〔七節〕）、文章として意味はあつて

も空虚なシニフィアンである。それらを事後的にコンテキストに位置づけた時、コミュニケーションが発生する。しかし、コミュニケーションは、必ずしも言語的な意味だけを介して行われているわけではない。「私」はサラサテの声から、暴力的で得体の知れない不気味さを感じとった。レコードは声の非言語的側面を露わにする。そもそも、中砂とおふさを結びつけるきっかけとなったのも、この声の韻律そのものであった。二人の出会いを描く回想場面を詳しく見てみよう。

回想場面で、中砂と「私」は東北へ小旅行に出る。五節、終点の小駅で降りた町で地元の人に話を聞こうとした「私」は、訛りに会話を阻まれる。その後二人で入った料理屋に、呼ばれてやって来た芸妓がおふさであった。

這入つて来た時からこんな所でと意外に思ふ程美しかったが、言葉の調子も綺麗で、この邊りの音ではない様に思はれた。取りとめもない話しの中で、中砂がその女の生國を尋ね、君の言葉の音や調子が氣になるから是非聞きたいと云ふと、一寸云ひ淀んで、東京から反對に何百里も先の中砂の郷里の町の名を云った。

「さうだらうと思つた。さうなのか」と云つた中砂の様子は感概に堪へぬもの様で、「君は綺麗な言葉を遣つてゐるけれど、その中に微かな訛りがある。その訛りは同じ郷里の者でなければ

ば解りつこないのだ。何しろ僕達も用もないのにこんな所までやつて来て、實に不思議な因縁だね。ねえ君、さうだらう」と今度は私の方に向けて杯をあげた。

〔傍点引用者〕

同郷の訛りを持ったおふさの声は、僻遠の地の訛りが飛び交うなかで聴かれることで、一層強く中砂を惹きつけたことだろう。「同じ郷里の者でなければ解」らない程の「微かな訛り」を聴き取った中砂は、その晩「女の佛を拂ひ退け」られないままで心を動かされている。この出会いの場では、言葉の意味ではなく、訛りの響きそのものが中砂の心を大きく揺り動かす。中砂は、声を旋律として聴き、音声の非意味的な側面に魅了されたのである。音と聴取という非言語的な感覚で結びあわされた二人は、縁があつて再び出会い結婚した後も、言葉によらずに喧嘩をし合い、二人にしか分からないコミュニケーションを交わしているようだ。しかし、いわば偶発的に結びついた二人の縁はともあやうく、前妻が「年来の戀女房」〔七節〕だったのと対照的に、中砂は遺児の乳母が欲しかった自分と、子を亡くし離婚したおふさとの結婚を「お誂へ向き」〔同節〕と表現している。「中砂は、なくなつて見ればもう私の御亭主でない」〔九節〕ともらしたおふさもまた、二人の縁の儂さを自覚していた。二人の縁がこれ程あやうく思えるのは、中砂とおふさとが、自ら主体的に結びついていたわけではないからである。中砂が言うように、それはいつも「不思議な因縁」による出会いであった。初めて

出会った時、二人は自ら結びついたわけではなく、おふさの声の韻律と、中砂の聴取とが縁をつくつたのである。「音声とすることばは、アクセントの強弱、音の高低、母音の長短、リズムや休拍などの韻律的 (Prosodic) な側面をもち、そうした性格を音楽そのものと共有している」と熊野純彦<sup>15)</sup>は記す。声の韻律に心を揺さぶられた中砂の反応とは、こうした韻律そのものへの身体的反応だったのではないか。つまり、一節での小石の音への「私」の反応と同じように、ある種の音に対して過剰に反応してしまう知覚 $\parallel$ 身体が再び描かれている、と考えられるのだ。そして、この〈動かされる主体〉のありようこそが、非主体的な物語構造を導いていることは間違いない。次章では、「サラサテの盤」の構造を、〈注意する主体〉との関わりから再考する。

#### 4 再び、注意する主体

確認したように「サラサテの盤」は、無数の表象と、知覚 $\parallel$ 身体とが偶発的な接触を繰り返すことで物語が動かされていく、非主体的な物語構造を有している。すなわち、知覚と知覚が捉える対象とは、相互に影響を与え合いながら、ともに循環していくのである。この循環性は、〈注意〉の二律背反性と深く関わっている。クレリーは、〈注意〉が不可避的に解体と流動をはらんでしまうことを強調していた。スローモーションを引き起こす視覚の例では、対象へ

の注意が、知覚の流動性こそを顕在化させていた。また、注意によって世界を匂い・音・像といった表象に解体し、登場人物たちを亡霊化してしまう「私」の知覚は、各器官の差異によって、自己の安定性をも揺るがしてしまおうという問題を抱えていた。〈注意〉は、注意する対象と注意する知覚とを、ともに力動的な循環のプロセスに巻き込むのである。その循環が物語を動かしていく。

一方で〈注意〉の二律背反性は、その循環に抗い、知覚を固定させようとする逆の志向をも同時に強化しようとする。知覚は、つねに「近代の知覚の論理における本質的な葛藤」をはらみ、二つの志向の間を揺れ動くのだ。

ひとつは「…」機能的な現実世界の迫真性を維持するために、知覚を強迫的に固定する傾向である。もうひとつは「…」精神的、経済論的交換の原動力であり、等価と代用の原動力であり、流動と散乱の原動力である。これらの原動力は「…」一見したところ安定した位置と諸対象とを解き放つべく脅かしているのである。(「知覚の宙吊り」)<sup>二五</sup>

非主体的に動かされていく物語構造を持つ「サラサテの盤」は、不安定で流動し、分裂的でさえある「私」の様態を顕在化してしまうが、作品の冒頭はそれに抗うように強力な〈注意〉を描いている。序でもふれたように、〈注意する主体〉自体は二〇〜三〇年代の実験

的作品群にすでに描かれているが、本作に見られるような極めて強度の〈注意〉が描かれたことはなかった。戦後発表された「サラサテの盤」が戦争体験を反映させているとすれば、それはこの過剰な〈注意〉においてなのである。戦時下の生活を「刺戟に生きる明け暮れ」であり、「朝から寝る迄、寝てからも緊張してゐる」(同日の日記より)と記した百閒は、知覚〓身体に加えられる衝撃の連続に対して、否応なく〈注意〉の持続を強いられた。冒頭と結末で描かれた〈注意する主体〉が、どちらも聴取へ異様な緊張をときずませていた点も見逃せない。それは戦時下の生活で百閒が脅かされていた空襲警報の音やサイレンとともに、昼夜問わずかじりついていたというラジオを想起させるからだ。

さらに、蓄音器の声に応答して取り乱し、泣き出すおふさの姿は、終戦後メディアや文学で繰り返し描かれた「玉音放送を受けて号泣する国民」の姿をなぞっているように思えてならない。何を言っているのかもわからない声の響きそのもの、アウラに反応し、不可避的に情動を揺さぶられ涙を流す主体。玉音放送の場合、天皇の声の空白に向けてたえず国民の耳を求心化していくシステムの完成によって、その反応がいわば必然的に導かれたことはすでに指摘されている<sup>二六</sup>。ラジオによって行われたこの知覚〓身体の規律化が、「私」やおふさの聴取する主体の形象へと繋がったと考えられないだろうか。だが何度も確認したように、〈注意〉はまたそれ自身の解体を避けることができない。強度の注意は知覚〓身体に耐えがたい負荷を

かけ、「私」の安定性を危険にさらすことを露呈し、おふさもまた、声に捕らわれながらも盛んに逃走を図っていた。そして、きみ子の名を呼びながら注意から離脱するのだ。離脱は耐えがたい孤独感をもたらすものの、同じ形象への没入が感情を共有する共同体験になるわけではない。結末で強調されているのは、おふさと「私」との埋めがたい分離である。二人は同じ声への聴取に、全く異なる反応を見せた。クレリーは「分離のテクノロジ」の発展こそがスベクタクルである<sup>二七</sup>とドゥボールの主張をまとめ、〈注意〉を要請するスベクタクルの社会について語っていた。結末で描かれていたものとはまさに、分離した個人が分離したまま結びあわされるといふスベクタクルの論理を踏襲している。しかし同時に、その個的な主体が解体し、流動していく様相を「サラサーテの盤」は描き出している。一時的な固定とたえまない解体と流動、その中で不確かに揺れ動く「私」のありようを描くこと、そこそが「サラサーテの盤」の主題に他ならなかった。

## 結び

本稿はまず、百閒作品をモダニズム文学として位置づけ、作品群の一主題として、知覚Ⅱ身体の変容が描かれてきたことを提示した。この系譜から見た時、後期の「サラサーテの盤」もまた、未曾有の衝撃を経て、更なる解体の危機にさらされた主体のありようが

作品の基盤にあることは明らかだ。この主体は、規律Ⅱ訓練の効果を体现すると同時に、そこからの過剰な逸脱をも体现している両義的な存在である。ゆえに、百閒作品も同じ両義性を内包せざるをえない。だが、「私」という主体の変容をつぶさに注視し、その空虚さと不安定性とを執拗に描いてきた百閒の作品群は、モダニティの主体への批評性を持っている、と考えたい。二〇〇〇年代の実験的作品群や「サラサーテの盤」は、破壊と改変の過程で生成していく過剰性や歪みをこそ突きつけているからである。

松浦寿輝<sup>二八</sup>は、「私」という一人称で描かれてきた多くの百閒作品（いわゆる随筆も含む）に対し、「自意識の表現の近代的継承者であるか」見えて、実はその背後に「自意識」も「表現」も空洞化してしまうような何か異様な空虚を隠している」と指摘し、そこに「内面などない」と喝破した。幻想文学的な百閒作品の最たるものとされる第一創作集『冥途』（一九二二）でさえ、同じことが言える。『冥途』作品群もまた、言葉それ自体の運動（漢字の図像的な連想関係など）で進行する、物語構造を持つのだ<sup>二九</sup>。百閒作品が初期から持っていたこの〈表層性〉は、どのように知覚Ⅱ身体を表層性へと移行しその後の作品へと先鋭化されていったのか。モダニズム運動における位置づけなども含めて、今後解明すべき大きな課題としてい。

注

一 本稿は、テキストは全て『新輯内田百閒全集』（福武書店、一九八六〜一九八九）に準拠し、引用の際、旧漢字は一部新漢字に改めた。

二 厳密には各話は数字（初出はローマ数字、全集は漢数字）のみで区切られているが、便宜上「節」を付して説明する。

三 川村二郎「耳の人」（『FRONT』、リバーフロント整備センター、一九九八・十二）が代表的。

四 「内田百閒「サラサーテの盤」論 心象に響く声と音楽」（『人文論及』、関西学院大学人文学会、二〇〇六・二）。

五 「帝都の人造怪物」（『帝国の亡霊 日本文字の精神地図』、青土社、二〇〇四）。

六 講談社より一九五五年刊行。

七 昭和二十年三月二十八日の日記より。

八 久保哲司訳「複製技術時代の芸術作品」（『ベンヤミン・コレクションI』、筑摩書房、一九九五（第二稿成立一九三五〜三六））。

九 「知覚の宙吊り 注意、スペクタクル、近代文化」（岡田温司監訳、平凡社、二〇〇五（原著一九九九））。

一〇 一九二九年に発表された二作品「山高帽子」、「遊就館」で、ほとんど同じやりとりが交されている。

一一 とりわけ先に挙げた「山高帽子」は、自身の制御を逃れる〈顔〉が狂気の主題と接続している点で（規律の内面化という問

題）、極めて重要な作品だと考えられる。

一二 『存在論的、郵便的 ジャック・デリダについて』（新潮社、一九九八）、一八六〜一八七頁。

一三 『テレフォン』（洋泉社、一九八七）、五七頁。

一四 『差異と隔たり―他なるものへの倫理』（岩波書店、二〇〇三）、一七四頁。

一五 クレーリー前掲書、九一頁。

一六 吉見俊哉『声』の資本主義』（講談社、一九九五）。

一七 クレーリー前掲書、七五頁。

一八 「髭とフロックコート」（『物質と記憶』、思潮社、二〇〇二）。

一九 渡部直巳「杼機と傀儡」（『幻影の杼機』、河出書房新社、一九

九六）、紅野謙介「文字へのフェティシズム」（『投機としての文学』、新曜社、二〇〇三）の両百閒論を参照。

〈やまだ ももこ〉二〇〇八年日本語・日本文学科卒／北海道大学大学院修士課程在学