



内田百閒「柳撿校の小閑」論：純粹言語としての口述

朱，信樺

(Citation)

阪神近代文学研究, 25:15-30

(Issue Date)

2024-05-31

(Resource Type)

journal article

(Version)

Version of Record

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100490264>



内田百閒「柳檢校の小閑」論

— 純粹言語としての口述 —

朱 信 樺

一、口述の模倣

内田百閒「柳檢校の小閑」は、一九四〇年一月より三回にわたって『改造』に連載された短編小説である。「自分」という一人称のもとに叙述を展開する本作の語り手は、柳檢校という盲目の箏曲家である。女学校で後進の指導にあたる柳檢校は、引きの伊進を病で失い、さらに震災で女弟子を失う。こうした出来事を回想しつつ、作品の終章は現在時の一九四〇年に戻ってゆく。

本作は連載一回目に、「氣韻の高い、嚴肅な作品」^①と評価されたものの、二回目には「前回ほどの優秀さはない、盲人連中の会合^②。氣は申分なく描かれてはゐる」という否定的な評価が下され、連載終了後もほとんど顧みられることがなかった。その後、本作は二度にわたって改題が施されている。初刊では、原題目がサブタイトルに移されて「残月―柳檢校の小閑」とな

り、一九七〇年『日本の文学34』（中央公論社）に収録された際には「磯辺の松―柳檢校の小閑」と題された。

再び注目される契機をもたらしたのが、百閒の短編連作「東京日記」（『改造』一九三七・一）と同様、三島由紀夫による作家論である。右の中央公論社『日本の文学』の編集に携わった三島は、その解説において、本作の主人公が「百閒自身永年習っている琴の師匠宮城道雄氏をモデルとした」人物であると指摘し、「盲目を描いて、『春琴抄』を女性的傑作とすれば、のちに改題された本作『磯部の松』は男性的傑作であり、微妙な風趣に充ちたストイシズムの成果である」と述べた。^③以後、本作の主人公にして語り手である「自分」は、宮城道雄と結びつけて論じられてきた。川村二郎は「百閒は盲目の音楽家宮城道雄と、親しく交つてい」たことを指摘し、特に「目の見えぬ人間」を描く際の「物音や物音の絶えた沈黙や匂いやに對する反応の記述は、一種象徵主義的な万物照応の境に達している」^④と評価

した。

このようにモデル問題が注目される本作は、作中に登場する柳檢校の女弟子に関しても考証が進められている。檢校の女弟子として、女学校で英語の科目を担当する三木が登場する。三木は、百間の随筆「長春香」（『若草』、一九三四・一）に照らせば、かつて百間がドイツ語を教え、関東大震災で命を落とした長野初がモデルであることが見えてくる。このことを踏まえて、山本有香は「長春香」をはじめ、その他の随筆も仔細に照合した上で、本作を百間の「関東大震災の一生幸存者による弔意の形象化」として捉え直している。⁶⁶

本作に前後する百間作品の多くは、夢小説というジャンルに括られ、その視覚描写の精緻さが評価されてきた。しかし盲人を語り手とする本作は、視覚描写にあえて厳しい限定を設ける点で、前後の作品群とは一線を画する。なかでも先行研究においてとくに問題的な場面として注目されてきたのは、「火花」が「見えた」と柳檢校が語るくだりである。この現象は従来、百間作品に一貫した幻視や怪異の要素として受け止められてきた。これに対して野田康文は、盲目にもさまざまな程度があり、盲人であつても実際に光の調子で見えるものがあることを指摘している。さらに野田は、百間の盲人の描き方と、宮城道雄の随筆との間に類似性があることに注目し、互いの影響関係を考察している。⁶⁷

野田も指摘するように、宮城道雄の随筆集の出版は、百間が本作を執筆する重要な契機となつたと考えられる。道雄の最初

の随筆集『雨の念仏』（三笠書房、一九三五・二）は、発売後ベストセラーとなり、佐藤春夫や川端康成の好評を博した。道雄の随筆の創作方法は、出版された時期によって異なるが、点字のタイプライターで作成した原稿を晴眼者が文字に起こしたのもや、口述筆記の形式で著されたものがある。『雨の念仏』に関しては、のちに百間が随筆でも述べたように、「全篇内山保君が筆記した宮城檢校の口述」であるとされるが、「しかし口述と云ふのも、単に大意を伝えた物ではなく、後になつて、三十篇からある中の、あの章のどこそこに、かうなつてあるところを消して、かう云ふ風に書き直してくれ」と、道雄は口述による推敲を筆記者に繰り返させている。⁶⁸『雨の念仏』の成立に際しては、百間は法政大学の教え子だった書生の内山保を筆記者として宮城道雄に推輓し、みずからも原稿の整理にあたつた。二〇一五年に出版された『宮城道雄著作全集』の解題によると、道雄の随筆集は「内山保が口述筆記をし、その原稿を百間が整理する」という形で出版されたもの⁶⁹である。道雄の随筆集の出版における百間の仕事は、主に文字表記を決定すること、つまり道雄の肉声を記号化する作業であつたと考えられる。

口述筆記の文学史的展開を調査した田村美由紀は、谷崎潤一郎らが取つた口述筆記という創作形態一般に関して、「書く行為から疎外された経験と、それが他者の手によって代行されるという経験は分かちがたく結びつい」といると述べ、「筆記者の存在は、自らのデイスアビリティを乗り越えるための便利な道具にもなれば、作家としての権威性を転倒させかねない危うい介

入にもなる」と指摘している¹⁰。だが、百間と道雄の関係の場合、百間は筆記者を職業とする者ではなく、作家である。したがって、より双方向的な介入の可能性が浮かび上がってくる。『雨の念仏』所収の随筆「内田百間氏のお稽古」では、百間と知り合った経緯や、百間が「法政の学生を連れて私の家の前」を通る時に「ステッキをつぎたして二階の雨戸を叩く」悪戯をするエピソードが道雄の口述によって語られる。百間について記された随筆の原稿の整理に、百間自らが携わったことが興味深い。さらに言えば、道雄の随筆においては、百間が内容のみならず表記に直接的な影響を及ぼした可能性が認められる。また逆に百間の「柳檢校の小閑」は、単に道雄を作中人物のモデルとしているばかりでなく、かつて原稿整理に携わった者として、道雄の語りから受けた影響が潜んでいる可能性があると言えるだろう。なお、百間は「明暗交友録」「凸凹道」「五段砧」（「凸凹道」「三笠書房、一九三五・一〇）といった随筆のなかで道雄との交友を語っている。

盲人の柳檢校の語りにより構成される「柳檢校の小閑」は、晴眼者が読む文字によって書かれている。しかし、そもそも盲人である柳檢校は、晴眼者が読む文章を独力で書くことができないと考えられる。したがって本作の語りは、口述という形式の模倣によって構成されていると解釈できるのではないか。本稿ではこうした仮説にもとづき、先行研究でも指摘されてきた百間と道雄の随筆における呼応関係を踏まえながら、本作における盲人の語りが作中でどのように機能しているかを明らかに

する。まずは百間が宮城道雄の門弟になった後の活動を視野に入れ、作品の柳檢校像を考察するための補助線を引いておきたい。

二、宮城道雄と箏曲界の制度変革

百間と宮城道雄との交友関係が始まったのは、一九二〇年のことである。生田流の名手葛原勾当の孫で童謡作家の葛原幽¹¹の紹介によって、百間は宮城道雄から箏曲の稽古を受けはじめた。その前年の五月、宮城道雄の第一回自作箏曲発表演奏会が本郷中央会堂で行われ、観客のひとりとして百間がいた。入門後、道雄の音楽がより多くの人に知られるよう、百間を含めた数名が一九二〇年一月に後援会を創設した。作品発表会を重ねていった道雄は、一九三〇年二月に東京音楽学校講師に、翌年三月には東京盲学校講師に任ぜられ、箏曲の教授活動の傍ら各地で演奏活動を行った¹²。

千葉優子によれば、日本の伝統音楽は、西洋の楽譜が導入される以前にもさまざまな記録形態が存在し、出版も行われていた。しかし、音程によって標準化された楽譜ではなく、「その多くは備忘録的な意味合いの方が強くて、西洋な楽譜とは本質的に性格が異なるものであった」という。地歌箏曲の場合も、「江戸時代の教授者といえば盲人しかありえなかった。出版物は基本的にアマチュアが使うもので、楽譜よりも歌詞のみ記された『歌本』の類が圧倒的に多かった」と千葉は指摘している¹³。

道雄とも関わりの深かった音楽雑誌『三曲』をひもといてみ

よう。⁽¹⁶⁾ 女性箏曲家の村田松泉（ミイ）は、「音楽教育としての箏の歴史」（『三曲』一九三三・二）において、「明治十三年に、今の東京音楽学校の前身たる文部省音楽取調所が出来た時、第一にお箏が重用され」たことについて言及し、そこでは「学校時代」のものは「皆五線譜だったのですが、然しその後の譜は箏独特の略譜形式に改めました」と述懐している。松泉は、「私のところでは現に全部を楽譜教授でやつておりますが、之は一週三回で然も進みの早いこと、昔の商売から見れば全く損の様に思はれる人もありますが時勢は之で初めて受入れ呉れる人が多いのです」とも述べる。

残された記録は少ない松泉だが、実は箏曲譜の現代化に欠かせない役割を担った。一九〇〇年に東京音楽学校甲種師範科に入学し、ヴァイオリンも兼修した松泉は、三代山勢松韻（山田流名跡）の楽譜現代化への関心を引き継いだ。三代山勢松韻に師事した今井慶松も楽譜の整理に着手していたが、いづれも盲目であり、洋楽譜の作成は困難であった。そこで低音部・中音部・高音部に分割されていた譜を、より実用的な音記号に改めたのが、暗眼者の松泉である。伝統的な暗記法を重んじ、楽譜使用には反対の声が根強かった民間箏曲界の抵抗にもかかわらず、松泉は「五線本譜楽譜第一集」の改訂版を一九一四年に文部省から出版、かつての備忘録を楽譜へと進化させた。それまで師匠に固有の財産として扱われてきた楽曲は、誰でも独学でできる楽譜を通して広く流布するようになったのである。

宮城道雄はこのような動向に寄与した代表的な箏曲家である。

道雄は一九三〇年初頭ですでに箏曲の教授法は「在来の暗記法は実に無理」があると述べ、「五線譜」特に「音楽学校邦楽調査係で研究されて洋楽の音譜に取つたもの」を使用するに越したことがないと明言している。⁽¹⁹⁾ 道雄の稽古を受けた鷺尾ちぬ子は、「東京音楽学校 箏曲生田科の一年間を回想して」（『三曲』一九三〇・三）において、道雄の東京音楽学校での稽古の様子について振り返っている。ここで鷺尾は、「先生の親切な教示は、私達の不用意な爪の一あたりに細かい注意を懸けられ、正確な音律の会得と独習の便を与へられるために、殊の外譜に力を注がれた」ことと、道雄の稽古では「音」を中心とする五線譜と、「糸」を標準とする糸譜との二色を以つてされた」ことを証言している。また鷺尾によれば、生徒たちが自主的に稽古できるように、「五線譜の練習譜が沢山私達に与へられ、一週二度の授業時間は曲物と練習譜の授業で一杯であった」という。道雄はこうして、楽譜表記の近代化に努めた。

道雄は箏曲の組織や制度の改革にも力を注いだ。その一つが免状制度の改革である。一九〇五年、修業中だった道雄は、朝鮮で商売を行い不幸にも暴動に見舞われた父親からの仕送りが打ち切られた。そこで、道雄の生計を考えた三代目中島掄校は、免状の中でも最上級の「奥許し」を道雄に与えようとした。しかし、それ以前にすでに二代目中島掄校から「中許し」を得ていたため、道雄は両方の謝金を支払わなければならなくなった。⁽²⁰⁾ 経済的に逼迫していた道雄には大きな負担であったと考えられる。一九三三年ごろ、多くの門弟を抱えていた道雄は、『三曲』

の主筆藤田俊一と相談の上、当時一般に行われていた免状よりはるかに安い金額を設定し、宮城社の階級（免状）や職格規定を再編したという。⁽²¹⁾

ところで、道雄が『雨の念仏』を出版した際、百間は作中に色彩の描写がないことに言及した。⁽²²⁾しかし実際には、「又秋の光線も、私が子供の時に見た記憶では、黄色味がかっていたように思う」といった叙述がそうであるように、本書には宮城道雄の失明以前の視覚体験が記されている。⁽²³⁾野田康文はこのように経緯を検証しつつ、「柳檢校の小閑」に見られる盲人の視覚性の描写が、宮城道雄の随筆から影響を受けていることを指摘している。⁽²⁴⁾しかし、視覚描写の影響のほかに、宮城道雄が具体的にどのような柳檢校の人物造形と関わっているか、また、道雄の随筆集の制作に欠かせなかった口述という行為と本作がどのように関係しているかという問題については、検討の余地が多く残されている。次節から、右に概観したような宮城道雄の活動や発言を踏まえながら、「柳檢校の小閑」を具体的に読み解いてゆこう。

三、身体における連続性の切断

校庭の芝生から吹いて来る風を横に受けて、長い渡り廊下を行き、中途から庭に下りて、すぐに校門へ出る為、芝のある所を斜に横切った。袴の裾から足にからまる草の穂もある。苜蓿のにはびが頻りにする。失明前の少年時代には

四ツ葉を探した事を思ひ出す。

「三木先生」と伊進が小さな声で云った。広っぱの真中で、どちらから来るのか解らなかつたから、一寸起ち止まりかけたが、伊進は構わずに前の方へ手を引いた。もう三木さんが向うから、こちらへ近づいてゐると云ふ事が解つた。しかしまだ早過ぎると思ふのに、自然に顔の筋が笑顔に崩れ出した。

右は本作冒頭部の叙述である。手引きの伊進と女学校の校庭を歩いていた檢校は、苜蓿の臭いを感じ、そこから「失明前の少年時代に四ツ葉を探した事」を想起する。このように嗅覚を通して、失明前の記憶が喚起される。このように嗅覚を感じた臭いは、自分の少年時代に「四ツ葉を探した」経験、あるいは少年時代に見た苜蓿の叢の光景と直結するのである。

三木が来ているのを知ると、檢校は「自然に顔の筋が笑顔に崩れ出した」ことを意識する。しかし、檢校の顔を見た三木は、「今日はどうして、そんなこはい顔をしていらしますの」と答える。身体への反応として相好を崩した檢校の「笑顔」と、晴眼者から見ると「こはい顔」との間には、落差が生じている。さらに言えば、檢校の「顔の筋が笑顔に崩れ出した」ことを「自然」であるとする語りは、かつて同じような崩し方をして「笑顔」を作った記憶があるからこそ成り立っている。ところが、語る現在時においては、かつて身につけた笑顔の崩し方が通用していない。失明前の身体所作の「自然」さを失った檢校は、

失明後の身体との連続性をも失ってしまったているのだ。自分の目で確認できないため、檢校はそのことに自分では気づかないのである。

三木の返答を聞いた檢校は、自分では心から笑っているつもりでいるにも拘らず、他人には「自分ではつきり解らない気持ちが目に見えるのか知ら」と考える。「こはい顔」は晴眼者の三木から見た印象であり、檢校の心持ちとは一致しない。しかしここでは、三木が見たもののほうが真実としての信憑性を持ち、檢校本人も自分の気持ちで自分で「はつきり解らない」ものになってしまふ。このようにして前景化してくるのは、見えるものの優位性である。

第二章では、檢校は「臨時の出稽古」の依頼を受け、洋行してきた「松屋敷のお嬢さん」英子の屋敷に向かう。人力車で向かう途中、「大川の橋」を通った檢校は、「磧の多い川であつて、石ころの間から草の生えた原の中を、川の水が帯になつて流れてゐたのを子供の時に見た」ことを思い出す。檢校はこの光景について、「三十年も前の記憶だが、今でもさうに違ひない」と語る。このように、檢校は自分がかつて「見た」ものに信頼を寄せている。見えるものの優位性を受け入れているからこそ、檢校は自分がかつて見たことに執着するのである。

檢校は「臨時の出稽古」をするために松屋敷に着いたものの気が進まず、「琴爪を嵌めて調子を合はしたが、音色も妙にぎざぎざらしてゐて気に食はない」という。英子の稽古はなかなかうまくいかず、最終的に「一人で弾けませんわ」と投げ出し、「で

も今までの所はあれでよろしいのでせう」と誤魔化そうとする。その上、自分の上手く弾けないところを「でもさう教はつた様に思ふんだけれど」と言い訳する英子に、檢校は激怒する。

自分は琴爪を嵌めた右手を伸ばして相手を打つつもりであつた。手が届かなかつたのか、向うが身をかはしたか、自分の手は向うの琴の絃の上に落ち、琴柱を二つ三つ一どきに倒した。同時に乗り出した自分の膝頭でこちらの琴の中と為の絃を踏んだので、その柱も倒れて大袈裟な音をたてた。／英子さんの起ち上がる衣擦れの音を聞きながら、自分は自分の坐つた所にぢつと身を固くした。顔も手足も石になつて来るような気持ちであつた。

ここで語られているのは、檢校の「相手を打つつもり」という意図と「手は向うの琴の絃の上に落ち」たという事態との落差である。その後、作中に登場する人物たちによつて、この事件についての解釈が示される。同業の人びとは、檢校が英子の「左顎から頸を引つ掻いて血がたらたらと流れさうだ」と噂する。彼らは、「師匠が門人を打ち打擲すると云ふ事は昔は知らず今時無茶な話」であり、「同業の迷惑」だと柳檢校を非難するが、「幸ひ今日の集會に、一つ本人から弁明を聞かうぢやないか」という。ところが、檢校自身が実際に弁明を行つたのか、行なつたとすればそれがどのようなものであつたのかは、本作では語られていないのである。

言い訳する英子を、檢校は「だれがそんな事を教へた。違つてゐるとかゝらないかと云ふ事ではない」となじる。ここで檢校が怒つたのは、自分の言わなかつたことを事実のように英子が言い立てたからであらう。このように檢校は自分の発言について弁明することならばできるが、しかし、英子を打ったかどうかについては弁明することができない。自分が彼女を打ったかどうかは、檢校には見えないからである。事件のあと、英子が無言でその場を立ち去ってしまったため、檢校の記憶を支えるのは、「自分の手は向うの琴の絃の上に落ち」たという自身の身体感覚と、「乗り出した自分の膝頭でこちらの琴の中と為の絃を踏んだ」時の琴柱の音だけである。かつて視力を持っていた檢校は、視覚の優位性を内面化しているがゆえに、失明後の自身自身の経験に対する信頼を失っているように見える。

第三章では、檢校は「旧藩主の邸内にある奏樂堂で開かれた西洋音楽の演奏会」に列席するが、奏樂堂に取り残される。一人で奏樂堂の中に座っている檢校は、人声が遠ざかるのを聞き、「大きな犬が庭を歩いてゐる気配」に気づく。その犬は、「私の靠れてゐる壁の後に添つて、土を蹴りながら走」り、終いに「奏樂堂の入口に起ちはだかつたらしい」という。この犬は、「一隅に取り残されてゐる自分の姿を見つけたのであらう」と檢校は推測する。

ここでは犬が立ち止まった理由について、「私」ではなく、「自分の姿」を見つけたからであらうと語られている。ここでは檢校自身の「私」から、自分には見ることができない「自分の姿」

が分離されている。このような挿話を通して、檢校みずからの身体と彼自身との連続性が失われていることが表現されるのである。

四、記号化されないもの

第二章の稽古の場面では、英子は「私の調子を自分の琴に取つて、意味もなく忙がしさうに上を弾ひたり下を鳴らしたり」している。つまりこの稽古では、楽譜は取り入れられていないと考えられる。前節で触れたように、楽譜の近代化が進むなかで、作中の檢校はいわゆる民間箏曲界の伝統的な暗記法を取っている。作品には「許し金」制度の改革についても言及がある一方、柳檢校は箏曲教授に関してはかなり保守的な姿勢を見せる。

本作に楽譜が出てくるのは、第四章、年二回催される「自分達同業の集会」に言及するくだりである。集会に出席した柳檢校は、同業たちの噂を耳に入れる。檢校が振りかざした「琴爪の角」が英子の「左顎から頸を引つ搔いて血がだらだらと流れさうだ」というのが、その噂であつた。「矢つ張り自分のある事を知つて話し合つてゐるに違ひない」と檢校が考えていると、「新しく来た者の間に段段私に対する遠慮が強くなつたと見えて」、その話題が逸らされるところで会議が始まる。

もう大体揃つたのではないかと思ふ頃に、仲間のうちでただ一人の晴眼である有岡がやつて来た。有岡は晴眼と云

つても大部薄いのなさうであるが、しかし一人で道を歩く事も出来るし、又明かりの工合をうまくすれば、大意抄の譜も読めるさうである。その為に或る曲の向うの手は早い掻手であるが、刮爪であるかと云ふ議論が有岡と同業の一人との間に始まって、有岡がしかし大意抄にはかうあると云つたのがもとで大喧嘩になつた事がある。その時の争ひは結局有岡の負であつて、大意抄にかうあると云つたのも間違つてゐた。記憶の錯誤か譜の見違ひであつたかも知れないが、晴眼者が盲人と争ふ場合、相手が直接見る事の出来ない物を証拠にとつて、自分の説を押し通さうとする有岡の心事を自分は面白くないと思つた。

晴眼者の有岡は、かつて同業者と大喧嘩をしたことがあるという。口論のものは、有岡が「大意抄の譜も読める」立場にありながら、「掻手」か「刮爪」かを間違えたところにある。その間違ひの原因について、檢校は「記憶の錯誤」か「譜の見違ひ」と推測している。なお、「大意抄」(「箏曲大意抄」とは一七七九年、楽器の説明および箏曲の略史とあわせて著された、箏組歌の楽譜集である。著者は江戸の医師で箏曲家でもあつた山田松黒である。

中指で隣接した二本の絃を同時に前に掻く「掻手」と、人差し、中指で代わる代わる掻最後に親指で一絃を引き止める「刮爪」との違いは、譜によるまでもなく耳で聞き分けられるはずである。しかし有岡はみずからの弾き方が正しいとすることの

根拠を、目に見える「大意抄の譜」に求めている。そもそも楽譜にも錯誤が存在する可能性があることはさて置き、ここでは有岡は、記号として残された「大意抄」をより信憑性の高い証拠として取り立てたため、かえつて自分を不利な状況に置いてしまつたのである。

この挿話から確認できるのは、語り手自身をも含め、目に見えるものは正しいものとする認識が作中人物に共有されているということである。失明後の記憶は、たとえ檢校自身が身体をもつて経験したことであつたとしても、十分な証拠としての資格を持たない。有岡の場合も、たとえそれが記憶の錯誤であっても、「大意抄の譜」という形のあるものを持ち出すことで相手を論駁しようとしている。そのことを「自分は面白くない」と檢校は語るのである。

さらに檢校は、「今」自分が三木に教えている曲「残月」は難曲であると述べて、「自分の稽古上の方針として、成る可く歌の意味や曲のいはれ等にこだわる事を避けるのであるが、この曲が追善の為に作られたと云ふ事を知つてゐる」がゆえに、居眠りから覚めたときの淋しい気持ちについて語る。先立つて指摘しておけば、檢校のこの指導上の方針については、本作の第十章では「前にも一寸云つた通り、自分は琴に向かつて、歌の意味と云ふ事は成る可く考へぬ事にしてゐる」と回収される。そして、三木の死後「この方自分はまだ何人にも「残月」を教へない」と檢校は語る。「書いた」ではなく「云つた」とされていることは、本作の叙述が口述を模していることの徴しのひと

つだと考えられよう。

檢校は、記号や文字となる歌の題目、歌詞あるいは歌詞から敷衍する意味解釈というより、音楽そのものを重視している。作中で檢校が否定的な意味合いを込めて言及する「歌の意味や曲のいはいれ」は、実際、一九三〇年代後半からの道雄の、そして百間の関心を呼んでいた事柄であった。百間、道雄と音楽評論家の鹽入龜輔による鼎談「宮城道雄氏と内田百鬼園氏とが音楽に就て語る」(『音楽世界』一九三六・二)では、道雄による楽器改良が話題となっている。道雄は一九二一年、本来は十三絃であった箏を十七絃の楽器に改良し、演出の際にそれを使用した。⁽²⁸⁾これに対して百間は、楽器改良を求めるのは演奏者の「修業の足らん人の言ふ」事であり「機械いじり」であると述べた。百間の発言からは、楽器の改良より技術の上達を最優先にする姿勢が読み取れる。

一方、同じ鼎談では、音楽と文学との関係が話題にのぼった。研究会で見た「新青柳」の振り付けについて言及した百間は、「歌の意味が主題になつて、音楽の立場が振付に考慮されて」おらず「文学の立場でやつている」ことに不満を述べ、道雄もこれに同調している。曲を「意味」や「いわれ」に還元する態度への批判は、作中の檢校にも共有されていると言えよう。従来の作品解釈では宮城道雄が柳檢校のモデルとして同定されてきたが、檢校の音楽観には百間自身の箏曲に対する思いが投影されているのである。

三木の死後、檢校は「残月」を弟子に教えることを止めてし

まう。檢校が教える「残月」という楽曲には、楽譜化された記号、文字として言い表された歌の意味、テーマから敷衍される歌詞のいずれとも異なる、檢校自身の積み重ねた稽古の経験や演奏する際の慣れが投入されているからである。作中では、楽曲「残月」がそもそも「追善の為に作られた」ということを檢校は「知つてゐる」と語られる。それ以上詳しくは語られていないが、宮城道雄の解説によれば、生田流の箏曲「残月」は、峯崎勾当の師が、その秘蔵弟子であった若い娘の死を悲しんで作ったものであり、殊に前歌は「形式も気分もちよつと変わった渋いものである」という。⁽²⁹⁾三木の死後、「残月」は檢校にとつて、弟子を失った記憶を内蔵する曲となる。記号化されない感性および自らの人生経験と不可分であるがゆえに、檢校は彼自身の財産でもある楽曲を伝えていくことを放棄したのである。

五、見えないものの「姿」

第七章には、檢校と有岡との会話が配されている。伊進を失った檢校のもとを訪れた有岡は、檢校を慕う「素人」を内弟子として紹介する話を持ち出すが、檢校はかえって困ると言つて断る。さらに有岡は、「尤も本当はお弟子の話などを持ち込むより奥様のお世話をするべきかも知れませんか」などと言いつける。これを断った檢校は、煙草を吸おうとする有岡に煙草盆を出さ

「一体に眼の悪い方は吸はない様ですね」

「火の始末があぶないからでせう。又煙を見ないと煙草の味がしないと云ふ話も聞いたが、そんなものですか」

「成る程さうかも知れませんが、目をつぶつたり、暗闇で吸つたりしたら煙草の趣はなくなるかも知れませんね」

「日露戦争で失明した軍人が、以前煙草を吸つてゐた人も、みんな嫌ひになつたと云ふ話を聞いた。煙は撫でて見るわけには行かない」

有岡は暫く黙つてゐたが、その間自分の顔を見てゐた様な氣配であつた。

右の引用の直後に、有岡は三木の縁談が決まつたという話を持ち出す。しかしここで興味深いのは、「その話になる前に有岡の云つた事は皆氣にかかる」と語られている点である。「目をつぶつたり、暗闇で吸つたりしたら煙草の趣はなくなる」という有岡の言葉を受けて、檢校は「煙は撫でてみるわけには行かない」と述べている。視覺を持たない盲人にとって、觸覺することとさえない対象は「趣」を持たないというのだ。一見すると、煙草を吸うことは視覺とは関係のない嗜好に見えるが、觸覺を持たない対象は「暗闇」に暮らす盲人を疎外するのである。觸覺できないものをどのように語るかについては、続く第八章でも問題となる。

第八章では、かつての教え子の結婚式に参列し、会場に到着した檢校は、手引きと共に玄關を経て、広間を通り抜け廊下に

出る。すると、檢校は「大勢の目が私の方を見てゐる氣配」を感じる。

「新郎新婦が起つていらつしやいます」と手引が云つた。自分では会釈してその前を通つたが、向うでも丁寧に礼を返してゐるのがよく解つた。新郎はどう云ふ顔形の人か自分には想像もつかない。さう云へば新婦にしても自分は知らない筈であるけれども、永年の附き合ひでその人の姿は自分の心の中にはつきり宿つてゐる。口に出して人に納得させる事は出来ないが、一人の姿と他の一人の姿とまぎらはしくなると云ふ事はない。自分のよく知つてゐるお嬢さんが、今ここに花嫁のよそほひをして、自分の知らない花聲の傍に起つてゐる。二三歩通り過ぎてから不意にその事が非常な感動を自分に起こさせた。

檢校にとつて、新婦は失明後の知己であり、初対面の新郎と同じく、「どう云ふ顔形の人」であるかは「知らない筈である」ところが檢校は、「永年の附き合ひ」によつて自分の心のなかに培われてきた彼女の「姿」があると主張し、その「姿」が「他の一人の姿とまぎらはしくなると云ふ事はない」と断言するので。この「姿」については「口に出して人に納得させる事は出来ない」という。ここで言う「人」とは晴眼者のことを指していると考えられよう。檢校が提示する、実際には見たことのない新婦の「姿」は、視覺性とは別の意味での「姿」なのである。

ところが檢校自身の語りのなかで、「姿」という語の意味には変化が生じる。三木が震災でとうとう帰ってこなかったことについて語る、第十章の次の叙述が注目に値する。

自分の家の庭に柴折戸がある。そんな所から三木さんが這入つて来る筈がないのであるが、当時はぼんやり端居してゐる時、何度でも三木さんがそこに來たと思つた。余りに眞実な氣持がするので、口の中に小さな声を出して、そこに來てゐる三木さんに話しかけた事もあつた。後で自分の迷ひに氣がとがめ、同時にさう云ふ氣持になるのが苦しくて堪らないから、それを迷ひとするには当たらないと考へつめた事もある。うつつにその人があるとしても、その人の姿も顔も見ることはないのであるから、ゐない人を見るつもりになつても同じ事ではないか。

又夢の中で三木さんと伊進にしばしば邂逅する。夢はうつつの迷ひにも増して自分にはうれしかつた。さめた後にその人はゐない。又あても見えないのではないか。夢の中に会ひたい人の姿を見る。夜寝る時よりも昼間のうたたねにさう云ふ夢は這入り易かつた。

山本有香は右に引用した叙述について、檢校には目の前の相手を「目視」することは不可能だが、「物音や氣配」から感じとることならば可能であると指摘し、「現実的に三木さんが帰ってくることはあり得ないとしても、「ゐても見えない」檢校には彼

女を「目の前」に呼び出すことができる」と論ずる⁽³⁰⁾。しかし、檢校は死者を呼び出しているというより、むしろ不意に現れてくる三木の姿に「氣がとがめ」、「苦しくて堪らない」と語っている。彼女との出会いは、檢校自身の能動的な選択ではない。

右の叙述では、死者の姿が三つの位相から捉えられている。第一に「うつつ」である。仮に現実に三木が現われたとしても、檢校には「姿も顔も見ることが出来ない」ため、「ゐない人を見るつもりになつても同じ事」とであるとされる。第二には、「ぼんやり」した状態である。入眠時と覚醒時、夢と現実のあい間に開けてくるこの位相では、三木の氣配が「余りに眞実な氣持」ともなつて感受される。第三には、入眠時の「夢」である。この位相では死者はあたかも目視しうるような實在感を伴つて現われ、檢校は彼らと「邂逅」する。檢校は「夢の中」という空間に、彼ら死者の「姿」を見るといふ。檢校は目視に近いかたちで死者と出会う夢の空間を、覚醒している際の自分とは距離をとつて語っているのである。

注目すべきは、このような位相の移ろいとともに、檢校の語りのなかで「姿」といふ言葉の意味に揺れが生じていることである。目に見える顔かたちを意味する「姿」は、視覚性と結びつく場合、盲人を疎外してしまう。しかし檢校の語りはそれとは別様の、晴眼者を「納得」させられない「姿」といふ言葉の使用法によつて、この言葉の意味を裏返している。すなわちここで語られているのは、見えないものの「姿」である。檢校の語りは、「姿」といふ言葉の多義化を通して、晴眼者の言葉の世

界から排除された盲人の内界に「姿」を恢復させるのである。

第十章で語られる三木の失踪は「十七年前」の出来事であり、語る現在は作品の成立時と同じく一九四〇年として設定されている。しかし、一九二三年の震災までの出来事は、必ずしも過去として切り離されてはいないような現在性を帯びたものとして語られている。第六章の次の叙述には、こうした特異な時間感覚がよく表れている。

「先生今日は」と云つて入口にお辞儀をした。

自分は知らん顔をしてゐた。顔をあげて私を見たらしい。

「まあ」と云つて部屋に這入つて来た。私の顔が返事をしてしまつたと思はれる。

「少し遅くなりまして」と云つて、三木さんはそつと汗を拭いてゐる。その香りがした。(略)

「三木さんを待つてゐて、後先が解らなくなりました」

「どうしてですの」

「だから遅くなつたと云はれても、私にはよく解らない」

「でも待つて戴いたのでせう」

「待つただけ三木さんの方で遅れた事にしてよろしいか」

ここでの「私の顔が返事をしてしまつた」という記述もまた、検校自身の身体と意識との切断を表現している。のみならずここでは、検校と三木の時間感覚の断絶が浮かびあがっている。検校は、「待つただけ三木さんの方で遅れた事にしてよろしい

か」と三木に問う。この問いかけは、晴眼者である三木とは異なる時間感覚を検校が持つてゐることを示す。

三木が訪れる前、検校は「居眠り」をしていた。やがて目覚めた検校は、周りに「聞き慣れた声の小鳥が庭で鳴いてゐる」のを聞き、「一日の内に幾度が鳴き渡つて来て、又どこかよその庭へ移つて行く様である」と語る。この語りに特徴的なのは、「一日」を時間の単位にしてゐるところである。「一日」という幅をもつた時間のなかの時刻は、目視により細かに確認されるのではなく、周りから聞こえてくる小鳥の声によつて大まかにしか刻まれない。三木の来訪を感知するまでは、時刻は検校の意識の外にある。だからこそ「後先が解らなくなりました」という検校は、三木を待つてゐた時間をどのように意味づけるかを彼女に委ね、「三木さんの方で遅れた事にしてよろしいか」と、彼女の同意を取りつけようとするのだ。三木の失踪後、検校は「柴折戸」から入ってくる三木に「小さな声を出して」「話しかけた事もあつた」という。目視できない時刻の中に置かれる検校は、不意に訪ねてきた死者に語りかけることを通して、自分の意識の外にある時刻を取り戻すのである。

右の引用では、検校自身が感知した三木の挨拶やその匂いが「お辞儀をした」や「香りがした」と、〈た〉形で述べられる一方、検校には見えないはずの「そつと汗を拭いてゐる」三木の姿は、〈ている〉形で語られている。〈た〉形で表される三木の「お辞儀」と「香り」は、三木の生前に、視覚以外の感覚を通して残された検校の記憶として語られる。一方、汗を拭く三木の

姿は、視覚性と結びつく時間意識を離れた、語る現在の檢校の内なる光景である。晴眼者が体験する目に見える風景とは異なつて、〈ている〉形で語られる内なる風景は、震災前の光景であるとともに、語る現在の出来事として喚起される。このようにして失明後の檢校は、語る行為を通して、彼の内なる世界に能動的に「今」を召喚する。本作を口述筆記の模倣に見立てるとすれば、檢校にとつて、語るという行為、語って聞かせるという行為は、自らの生―「今」の肉声を残すための営みなのである。

六、語る「小閑」

戦時中、執筆活動が困難となった百閒は、『百鬼園夜話』（湖山社、一九四九・六）を口述の形式によつてまとめている。また、宮城道雄が口述筆記による随筆『雨の念仏』を出版したのも、百閒の勧めによる。こうした動向から窺えるように、百閒は口述という形式に関心を示した作家であることは間違いない。「柳檢校の小閑」は、盲人を語り手に立てることで、口述の形式を模倣した作品として読むことができる。

『雨の念仏』所収の「純粹の声」では、女学校を卒業して音楽学校に入学した生徒が、道雄が作曲したものを歌う際の純粹な響きに感動したエピソードが記されている。宮城道雄の芸術に感銘を受けた川端康成は、同じタイトルのもとに随筆「純粹の声」を発表したが、それよりも二ヶ月早く、百閒は『雨の念仏』の書評として「純粹言語の説」を発表している。百閒はここで、

道雄の文章は「話す儘の言葉を以て綴つてあるから全巻を通じて同音両義の曖昧な用語が一つもな」と指摘し、佐藤春夫が「その儘誦読するのを聞いても、語意が二義に互るようなところがない」と述べたことに同意している。

佐藤氏の説は即ち「雨の念仏」が純粹言語を以て綴られてゐると云ふ事に帰する。言葉は本来耳の所有物である筈のものが、文字と印刷術との為にかいつの間にか目の所有物とならうとしてゐる。(略)／宮城檢校が耳だけによつて所有する言葉を以て綴つた文章は、即ち今日、我々の有する言葉を、その本来の、最も純粹な形で再現したものである。晴眼にして文をやる我々の学ぶ可きところが多多あるに違ひない。

百閒によれば、言葉は本質的に「耳の所有物」であり、宮城道雄の文章はあくまでも「話す儘」であるがゆえに「純粹」である。このように論じた百閒は、「言葉は本来耳のものであるにしても、又目がこれを読むことを妨げる筋はない」と続け、一般的には「象形文字」よりも文明的であるといわれる「音標文字」について、「いくら耳に近づけても声はしない。音符程度の約束上の符号に過ぎない」と論じている。この説を道雄に説いたところ「象形文字も音標文字もなんにも見えない宮城檢校は、はあはあと云つて、私の説に感心した様」だったという。百閒の認識によれば、文字という「音符程度の約束上の符号に過ぎ

ない」記号に拘束されていないからこそ、宮城道雄の文章は「純粹」なのである。

作中、「大意抄の譜」が文面として成立しているがゆえに正確性を疑われないように、作中人物の間では目に見える記号こそが真実として信憑性を獲得する。言葉の場合でも、同じ言語、同じ言葉を使っても、盲人は失明の体験を持っているため、視覚性を帯びる晴眼者の言葉の世界から疎外される。しかし本作は、盲人の語りを通して視覚性を持たない「姿」を喚起する。本作はこのように、語り手を盲人に立てることを通して、「口に出して人に納得させることができない」、その言葉に本来存在する意味を、言葉に返すのである。

言葉は元来、発話者の身体と不可分であり、失明を体験した身体であっても、失明前に使いこなした言葉と結びついている。「柳檢校の小閑」には、晴眼者による独占の下に形成された、記号として視覚性を備えた言葉の限界が表されている。百閒にとつての「言葉」とは記号よりも「耳の所有物」すなわち音声そのものである。記号を使って満足に対応できないものがあること、記号に頼りすぎると言葉の本質を見失うこと、それが本作を通して百閒が提起した問いかけだったのではないか。

記号を超え、音声を基調とした言葉の「純粹な姿」の再現を試みる本作の語りが切開するのは、書く時間とは別の時間性にほかならない。一九三六年の座談会では、宮城道雄が「曲だけ浮かんで来て題をつけるのに困ることが多い」という悩みを打ち明けると、百閒は「曲の題には、意味のある言葉を用いない

方がいい」と述べ、ひとまず「意味のある名前もつけておいて」「そうして自然あなたの御百歳の後の後世の人が取捨にまかしたらよろしい」と薦めた⁽³³⁾。改変を繰り返した表題にあえて「意味」を求めるとすれば、「小閑」という言葉は実に示唆的である。『雨の念仏』の制作に照応するように、柳檢校に口述という行為をもたらし、本作を文字にする可能性を生んだのは、「小閑」という語る時間だったのである。

※本文引用は、『新輯内田百閒全集』（福武書店、一九八七・一〇）に拠る。旧字を新字に改めた。「檢校」の表記は、テクストによって「檢校」と表記されるものもあるが、便宜上すべての引用を「檢校」で統一する。宮城道雄著作の引用は、『宮城道雄著作全集』（二巻、大空社・二〇一五・三／二巻／五巻、講談社二〇一九・一二／二〇二四・二）に拠る。

※本論文は、二〇二三年度阪神近代文学会冬季大会（於・京都外国語大学）における研究発表に基づく。会場でご教示くださった方々には、深くお礼申し上げます。

注

- (1) 舟橋聖一「既成作家の寥々たる作品」『読売新聞』一九四〇・五・七
- (2) 嵯峨伝「創作月評」『新潮』一九四〇・七・一
- (3) 三島由紀夫「解説」『日本の文学34』中央公論社、一九七〇・六
- (4) 川村二郎「解説」『東京日記 他六篇』岩波文庫、一九九二・七
- (5) 長野初は、医者の子親長野悟の医院の開業に伴い、台湾の士林地区で少女時代を過ごした。のちに進学するため日本に戻り、日

本女子大学に進学したのち、帝大の初代の婦人聴講生となった人物である。百閒と同じ時期に法政大学で教鞭をとった野上豊一郎の紹介で百閒に私淑するようになった。その他長野初に關連する文献は、山本一生『百閒外伝 これくん風到来』（中央公論新社、二〇二四・一）に詳しい。

- (6) 山本有香「内田百閒「柳檢校の小閑」論——関東大震災の語りにおける見えないことの効用」『早稲田文学研究科紀要』二〇二〇・三

- (7) 野田康文「内田百閒・盲目の〈闇〉と視覚性、あるいは記憶の表象——『春琴抄』から『柳檢校の小閑』へ」『日本近代文学』二〇一五・一一

- (8) 内田百閒「明暗交友録」『文藝春秋』一九五三・四

- (9) 宮城道雄の随筆集は、『雨の念仏』のほか、『騒音』（三笠書房、一九三六・一）、『垣隣り』（小山書店、一九三七・一）、『夢乃姿』（一九四一、一一、那珂書店）の四冊である。『雨の念仏』はのちに『騒音』と合巻し、『春秋帖』（小山書店、一九三七・一二）として出版される。千葉優子の「解題」〔『宮城道雄著作全集』第一巻、大空社、二〇一五・三〕によると、この四冊は内山保かその他のものによる筆記に、百閒が原稿整理を携わったものである。注目すべきは、これらの著作は『春秋帖』を除けば全冊で「私」のルビは二冊目の『騒音』以降「わたし」から「わたくし」へと全面的に改められた。

- (10) 田村美由紀『口述筆記する文学——書くことの代行とジェンダー——』名古屋大学出版会、二〇二三・八、二十九頁

- (11) この経緯については、宮城道雄「内田百閒氏のお稽古」（前掲）においても語られている。

- (12) 内田百閒「明暗交友録」前掲。

- (13) 吉川英史『宮城道雄伝——この人なり』（前掲）によれば、一九

三二〇年一〇月三日の第二回発表会の直後、「高野辰之、葛原（しげる——引用者補）を支えて、宮城の後援会を作ったらいいだろ」という話をきっかけに成立した。後援会の会費寄付金納入者には、内田栄造（百閒）、小林愛雄、山岸光宣らがいた。

- (14) 「年譜」『宮城道雄の世界宮城道雄生誕100年記念』宮城道雄記念館、一九九三・四

- (15) 千葉優子「教授法の近代化」『筆を友として』アルテスパブリッシング、二〇一五・一一、一六四—一六六頁

- (16) 邦楽雑誌『三曲』（一九二二・七—一九四四・五）は、藤田鈴朗（俊一）が主幹を務めていた雑誌であり、道雄も文章を寄せていた。

- (17) 今井慶松は、桑原会を契機に百閒と識る（内田百閒「今井慶松先生を追慕す」『時事新報』一九四七・八・一七）。

- (18) 藤田俊一「名鑑録 村田松泉師」『日本音楽』一九五七・一一、小山峯嘯「村田松泉師葬送」『日本音楽』一九六四・四（生没は、一八六九・七—一九六四・四）。

- (19) 宮城道雄「箏曲 第七章 教授法に就て」賀川豊彦編『家庭科学大系 第二十五回 家庭科学大系刊行会、一九三〇・一

- (20) 吉川英史『宮城道雄伝——この人なり』前掲。六九—七〇頁。

- (21) 「教育者宮城道雄」『宮城道雄の世界 宮城道雄生誕100年記念』前掲。

- (22) 内田百閒「雨の念仏」『名古屋新聞』一九三五・二・一一

- (23) 宮城道雄「四季の趣」『雨の念仏』三笠書房、一九三五・二

- (24) 野田康文「内田百閒・盲目の〈闇〉と視覚性、あるいは記憶の表象——『春琴抄』から『柳檢校の小閑』へ」、前掲。

- (25) 山田松黒「箏曲大意抄」（一七七九年）は、国書データベースで閲覧することが可能（<https://kokushonij.ac.jp/biblio/100376792/329?ln=ja>）。

(26) 箏の手法に関して本稿では、宮城道雄「箏曲 第三章 箏曲学
習法」(『家庭科学大系』前掲。)を参照にした。

(27) 雅楽の近代化は、寺内直子『雅楽の〈近代〉と〈現代〉』(岩波
書店、二〇一〇・八)に詳しい。西洋音楽の伝来に伴い、雅楽も
五線譜化が進められていたが、寺内によれば、実際の歌と楽譜は
乖離してしまっているという(五五～五七頁)。

(28) 吉川英史『宮城道雄伝——この人なり』前掲。二七五～二七八
頁。

(29) 宮城道雄「第二章 組曲及び古来の名曲」『家庭科学大系 第二
十五回』前掲。

(30) 山本有香「内田百閒「柳撿校の小閑」論——関東大震災の語り
における見えないことの効用」『早稲田文学研究科紀要』前掲。

(31) 川端康成「純粹の声」『婦人公論』一九三五・七

(32) 内田百閒「純粹言語の説」『図書館雑誌』一九三五・五

(33) 内田百閒・宮城道雄・鹽入龜輔「宮城道雄氏と内田百鬼園氏と
が音楽に就て語る」『音楽世界』一九三六・二

(しゅ・しんか／神戸大学大学院)