

吉田健一『東京の昔』をめぐる

——「水」、「金沢」、そしてジャクソン・ポロック——

杉浦 晋*

吉田健一の長篇『東京の昔』（一九七三）は、日本が戦時体制に移行しつつあった一九三七年頃の体験を、執筆時から回想して書かれた。本作や長篇『金沢』（一九七三）など多くの吉田の作品では、「水」の主題が「池」と「河」との対比においてあらわれている。それは「近代」への「内向」と「近代」からの「転向」との「倒錯」を表象している。そして、そのエクリチュールの様態は、ジャクソン・ポロックの営為と重ねてとらえられる。キーワード：吉田健一、『東京の昔』、『金沢』、ジャクソン・ポロック

吉田健一が、第二次世界大戦の経験をつうじて「近代」Ⅱ「世紀末」

を内省する視座に立ち、戦後の作品を書いたという、清水徹が示したフレームをおよそふまえて、むかし二つの拙稿を書いた。具体的には、エッセイ「ラフオルグ」（一九三九・一）と「ボオドレエル」（一九四八・二、三）のあいだに視座が得られ、短篇「春の野原」（一九五四・一）から長篇『東京の昔』（一九七三・五～一一）に至る、話者Ⅱ作中人物を指す代名詞「こつち」を採用した小説や、『ヨオロツパの世紀末』（一九六九・七～七〇・六）から『時間』（一九七五・一～一二）に至る長篇エッセイが、そこから生まれたことを述べた。

しかし、むかしはフレームをたどることに傾き、個々の作品についてよく考察することも、よくフレームを肉付けしたり、相対化したりすることもできなかった。ゆえにこのたびは、考察の対象をできるだけ『東京の昔』とその近傍にかぎり、それらの分析をふまえて、上記のフレームの再考を試みる。

一

本作の主人公「こつち」は、「帝大の前を電車が走つてゐた」「当時」の物語を、執筆時とおぼしい「今」から回想しつつ書く。物語は、何人かの人物が出会い、おもに飲食の機会をつうじて友誼をはぐくみ、うち二人が旅立つというばかりで、大きな起伏はない。

その後半に至り、「こつち」は同じ池を二度訪れる。

最初は冬。「その頃」の日本の「変化」が「肌で感じられた」と述べたうえで、「それに対して一つ忘れられない思ひ出がある」として、友人の勘さんと自転車で池を訪れたてんまつが語られる。その「冬の曇った空の下で廻りの高くなつた地面に見降されて」存する池には「寂しい」「みずばらしい」「暗い」「冷たい」といった形容が与えられるが、いずれもすぐに退けられ、「それが名状し難いものなのでまだ覚えてゐるといふこともある」という、形容による表象はむずかしいという形容に収斂する。そして「それが日本のものだといふ気が確かにした」「日本に

*すぎうら・すすむ、埼玉大学大学院人文社会科学専攻教授、日本近現代文学

あるべきものがないから日本に属してゐる感じがするのかわ」「それならばこれも中世紀のヨーロッパの神学者が考へた罪といふものとともにただの不在であることになる」といった、日本の本質を「不在」の中心にみいだしたロラン・バルトばりの認識が（その『表徴の帝国』の刊行は、本作に先立つ一九七〇年である）、さらにそこから導かれる。

二度目はその翌春。やはり「その頃」の日本をめぐり、友人らと「こつち」が話した直後のことである。そこで川本さんは「日本ぢや色んなことがまだこなれてゐないんだ」「どうしたつて今の日本ぢや勝手がよくわからないことが誰にとつても多すぎますよ、何もかも急いで作つたから」などと「今の日本」をやりわり難じたうえで、「それならばこなれるまでに更に色んなことが起るでせう」「東京が廢墟になるかもしれないね」と、のちの戦争を予言してみせる。そのうえで「いつだつて現在なんですよ」「我々が今ここにかうしてゐることは確かです」と、いたずらに過去や未来を憂いて「現在」をおろそかにすることを、やりわり戒める。こうした川本さんの発言に「今」＝戦後の吉田の認識が反映しているのはあきらかである。

そして「こつち」は、池の「寂びれ方が余りにも無残だつた」ことがずっと「氣になつて」おり、「どこまで救ひのなさが救ひがないものであるのかそこまで行つて確めて見たかつた」ため、勘さんとともにふたたび自転車走らせろ。しかし、あらためて目にした池は満開の桜に囲まれ、「無残」「救ひがない」どころか「極く当り前なもの」と映り、「こつち」はつぎのような感慨にふける。

それならば冬それを眺めた時の異様な印象はただその通りで見るに堪へないといふことだけですむのではないかといふ氣がして来た。さういふものは我々の周囲に幾らでもある。それは見るに堪へない

のであるよりも見るべきでないで人が裸になつた時には目を背けなければならぬ。その池が裸の時に見たのだつた。そこに深淵が覗いてゐると思つたりするものは精神に異常を呈してゐるので誰も死ぬ時が来るまでは死にたくないならば氣違ひになることも望みはしない。

「死ぬ」ことや「精神」の「異常」＝「氣違ひになること」は望まず、「日本」と等号で結ばれかねない「不在」＝「深淵」という陥没点から「目を背け」、「我々の周囲に幾らでもある」「さういふもの」のうちにとどまること。そして、それらを「見るべきでない」「裸の時」においてではなく「極く当り前なもの」としてながめること。ここでは、かくしてナショナリズムの狂騒への誘惑が、とりあえず退けられている。

松浦寿輝⁽²⁾によれば、この池の挿話は中村光夫との体験に基づく。松浦は触れていないが、吉田の『交友録』（刊行は『東京の昔』と同じ一九七四・三）に収められたエッセイ「中村光夫」（一九七二・一一）では、翌年のフランス留学を控えた中村と、冬に散歩して池を訪れたことが回想されており、その細部が本作の記述に符合する。二人の年譜をふまえるなら、それは一九三七年のことであつた。

この年には、七月の中国との開戦にともない、戦時動員体制が急速に整えられていった。言論統制も厳しさを増し、年末にかけて検挙をはじめとする弾圧があいついだ。たとえば小林秀雄らが刊行し、吉田が親炙した河上徹太郎が当時の編集にあたり、前年から吉田も寄稿していた、まだ政治色が薄かつた雑誌「文学界」さえ、石川淳の小説「マルスの歌」の掲載を理由として、十二月に（対象は翌年一月号）発売禁止処分を受けた。

右の松浦との対談において、清水徹は池の挿話の時代背景を、森鷗外

『雁』（一九一・九〜一五・五）の不忍池の描写を参照しつつ、つぎのように述べている。

少なくとも現代日本のある面に対する絶望が、あの暗さに出てい
るという気がします。小説の結構として言えば、「東京の昔」とい
うのは、とてもいい時代だったわけだけでも、しかし、その中には
その後の一五年戦争に向かう何かが既に芽生えていて、人びとの心
に意識的にか無意識的にか暗いよどみとなって底流していて、それ
は吉田健一自身も同じで、そういうよどみ、時代の底辺の暗い部分
を回顧的に暗い池で表している、と言えるんじゃないか。

池の挿話が一九三七年の体験をふまえていたとすれば、「現代日本」そ
の後の一五年戦争に向かう」といったいいかたは、そもそも吉田と鷗外
における「世紀末」を重ねるという前提からして、焦点があいまいで
ある。だが、「当時」の背景の簡潔な説明にはなっている。

こうした「よどみ、時代の底辺の暗い部分」が「肌で感じられた」吉
田は、散歩をサイクリングに、中村を自転車屋の勘さんに（さらに中村
の留学を、その本名「木庭一郎」の一字をとって命名したのかもしれない、
べつの友人古木君の渡航に置き換えたうえで、三十余年を経た「今」
になって、「当時」の体験を小説にあらわしたのである。その直接のき
っかけは「中村光夫」の、また同じ『交遊録』に収めた「河上徹太郎」
（一九七二・一〇）、「横光利一」（同・一二）など、一連の「回顧的」な
エッセイの執筆をつうじて、「当時」の記憶を反芻したことだったかもし
れない。

ただそれだけのことなのであるが、その場所の蕭條たる有様がそ
の時も心を動かし、それが書くといふやうなことでその頃の状況で
は何の関係もないこととしか思はれないのをどう扱ったものなのか

戸惑ひする感じだったのを覚えてゐる。今ならばそんな堅苦しい気
持で生きてゐる訳がない。併しここでは当時の話をしてゐるのであ
る。

「中村光夫」で池行きを回想した直後の部分である。「その場所の蕭條
たる有様」「それが書くといふやうなことでその頃の状況では何の関係
もないこととしか思はれないのをどう扱ったものなのか戸惑ひする感
じ」といったいいかたは、「その頃の状況」を戦時体制に「変化」しつ
つあった「今の日本」とみなせば、『東京の昔』で最初に池を訪れた「こ
つち」の認識と重なる。かたや「そんな堅苦しい気持で生きてゐる訳が
ない」という「今」は、二度目の池の場面に重ねられる。

おそらく、実際には中村との二度目の池行きはおこなわれず、その場
面はあくまで執筆時の「今」の認識をふまえた虚構として、本作に導
入されたのである。そして、その二度目において「こつち」は、はや
くも最初の「堅苦しい気持ち」から解放されていたのであり、それは
一九三七年頃から敗戦を挟んで一九七〇年代に至る吉田の変化を、遡行
的に映していたことになる。

ただし、具体的にいつ、何がそれを促したのかという問いに答えるに
は、とても材料が足りない。敗戦が最大の契機であったことはうかがわ
れる。くわえてここでは、およそ四半世紀をへだてた沖縄返還、日中国
交樹立（一九三七年にはじまった戦争の終わり）、変動相場制移行とい
った、いくつかの「今」の事件を、「近代」の終わり、すなわち戦後の
終わり（終わりの終わり！）の指標として、ために掲げておくにとど
める。

池の挿話に触れたいくつかの先例をたどってみよう。

まず清水徹は、冒頭に示したフレームのとおりに、吉田の変化を「近代」から「そののちの時代、時間とともに生きる時代」への「転向」とみなした。同様の見解は、「まるで時間がせきとめられ、息がつまるような時間意識を強いてくる《近代》の病患からの解放であり、吉田健一は、流れる時間を流れるままに受け入れ、呼吸する成熟した生き方を、その作品に示すようになる」といったように、「転向」を「病患からの解放」などといいかえて、べつの機会にもくりかえされている。そこで池の「深淵」は、「《近代》が開示するもの、あるいは同じことだが《意識—時間—内面》というパラダイムが有効性を失ったときに出現してくるもの」、すなわち「まるで時間がせきとめられ、息がつまるような時間意識を強いてくる《近代》の病患」の表象とみなされた。

この言及は、三つの点からとらえられる。第一に「近代」からの「転向」や「病患からの解放」といういいかたに、あきらかに「近代」＝モダンのオルタナティヴが、すなわち「そののちの時代」＝ポストモダンが想定されていること。第二に、その「転向」が「時間意識」の変化として、しかも「せきとめられ」たものを「流れるままに受け入れ」という比喩に即して述べられていること。第三に「深淵」が、あたかも「転向」によって否認されるべき起点のように想定されていること。

第二の点については、次章以降で考えたい。第一と第三の点については、すでに丹生谷貴志の批判がある。清水の「転向」といういいかたを「おそらく「病患からの解放」もあわせて」認めない丹生谷は、二度目の池の場面の一節に即して、そこから吉田の「転向」を導いた清水の読解を

正しつつ、つぎのように述べている。

吉田健一はそこに深淵があると思ったりするのは「精神に異常を呈した気遣ひ」であると言っているのであり、「清水が要約したように」深淵を覗くものは狂気に陥ると言っているのではない。つまり吉田健一は深淵を仮想すること自体が狂気であると言っているのである。「中略」そこに深淵があると思ひ込む或る精神の状態、つまりは《近代—世紀末》的精神の状態を否認しているのである。「中略」深淵を妄想として否認する吉田健一の視点は有限性をそれ自身の有限性そのものにおいて認め、世界がまさに無数の有限性のざわめきひしめく並列としてのみあることを認め開示することになるのである。

「そこに深淵があると思ひ込む或る精神の状態」＝「《近代—世紀末》的精神の状態」(と池)が存在するのであり、「深淵」は存在しない。すなわち「否認」されるべきは、内的な「精神の状態」であって、外的な「深淵」の存在ではない。そもそも「仮想」でしかない「深淵」を「覗く」こと自体「妄想」なのだから、そこからどこかに「目を背け」ることは「見るべきでない」からであつても「転向」ではありえない。先にみた、たんなる池の表象というより、むしろ表象不可能性＝「不在」の表象ととらえるべきであろう「深淵」の描写は、引用部前半における、こうした丹生谷のみかたを裏づけている。

そのうえで、後半の「有限性をそれ自身の有限性そのものにおいて認め」といったいいかたが注目される。吉田の「近代」からの「転向」＝「病患からの解放」を、むしろ「近代」＝「病患」への徹底した「内向」としてとらえなおす観点を、それは示唆する。丹生谷は、このことをつぎのように述べている。

おそらく吉田健一は最後まで或る特異な狂気の空間の中に生き書き
続けていたに違いない。しかし、その狂気は唯一《近代―世紀末》
の空間からの脱出を可能にする、そうした類の狂気（或いは倒錯？）
であつたのではないだろうか？

「近代」＝「世紀末」＝「病患」＝「狂気」の「空間の中に生き書き続け
ることが「空間からの脱出」に転じるという、すなわちモダンへの徹底
した「内向」がポストモダンにつながるという「倒錯」のはざまに、吉
田の営為の重心は存する（のちに丹生谷は、この「倒錯」を「スピノザ
的認証」として「簡単に図式化」してみせた⁶）。したがって、前者をと
りおとし、それを「脱出」＝「転向」＝「病患からの解放」としてのみ
とらえることは、適切でない。本作に触れて「快楽主義とは矛盾する暗
さや冷たさが深部に潜んでいることで、幸福感や「上機嫌」というもの
がよりいっそう輝き出すという構造」を透視した、先の対談における松
浦も、「深部に潜んでいる」といった比喩の適否を措けば、その「倒錯」
をたしかにみすえていただろう。

しかし、丹生谷、松浦のような複眼的な観点に反して、じつは本作（に
かぎらず戦後の吉田の諸作）からは、しばしば「暗さや冷たさ」（の「妄想」）
より「幸福感や「上機嫌」ばかりが抽出されてきた。たとえば入江隆則は、
二度目の池の場面の引用に即して、「見るべきでない」ものをみよう
としたり「過大に評価し」たりする「荒廃」「狂気」を排した、吉田の「慎
しみの性格」「ひそかな倫理性」を賞した。本作が「本当の意味での貴
族階級つてものがイギリスに現存してた時代」を舞台とし、吉田自身も
「モーツァルトのようなエレガンスを持ってた」と評したという、P・G・
ウッドハウスの諸作の「フレイムアップ」であることを揚言した篠田一
士も、これに連なるだろう。たしかに吉田はウッドハウスを好み、イヴ

リン・ウオーの言葉を借りて「罪のなさ、或る先天的に清明な資質」を
認めていたが、それが本作にそのまま反映されたとするのは短絡である。
両者はともに「慎しみ」深く「倫理」的で「貴族」的な「エレガンス」を、
すなわちエレガントな「幸福感や「上機嫌」」のみを、本作に認めていた。
それは、まさに清水のいう「転向」＝「病患からの解放」の帰結として
うけとられる。旅や飲食にかかわる吉田の多くのエッセイと同じく、本
作の飲食の場面などがかもしだす「幸福感や「上機嫌」」の感覚は、た
しかに起点たる「転向」を遡行的に現前させてしまうようだ。そのせいで、
吉田の変化がたんなる「転向」ではなく、「内向」と「転向」の「倒
錯」であつた可能性が、ずいぶんみえにくくなっている。

本稿では、丹生谷、松浦にならつて、あくまでも「倒錯」者としての
吉田健一にこだわってみたい。だから、いましばらくは、あの池のほと
りにたたずむことにしよう。

三

『《近代》の病患』＝『《近代―世紀末》的精神の状態』が、池の「深淵」
＝「不在」の表象であらわされていたとして、それはなぜ「池」だった
のか。

四方田大彦は、かたや吉田における「河」の主題をとりあげた。彼が
『稀有なユートピア小説』と評した長篇『金沢』（一九七三・四）は、『東
京の昔』の雑誌連載が開始される前月、べつの雑誌に一挙掲載されてお
り、両作の主題は連続していた可能性がある。

四方田は「河」の町といつてよい『金沢』の舞台を、吉田がこよなく
愛したことをふまえて、そこを特徴づける二つの川の印象の違いについ

て、つぎのように述べている。

犀川が悠々たる川幅と水量を誇り、岸辺がただちに断崖となつて
いるためもあつてか、上方より城と小立野の森を借景とした、堂々
たる眺望をもつてよしとする川であるとすれば、浅野川はそれとは
対照的に、間近によつて川辺や橋桁の上から昏い水を覗きこむのが
ふさわしいような川である。

そのうえで四方田は、『金沢』でもっぱら言及されているのは犀川、
それも高所からの見晴らしのよさであつて、浅野川は不当なまでに無視
されている」と指摘し、二つの川の対比の背景に「無意識的な空間支配
の欲望」と「庶民的な生活感情」、さらには「吉田茂と牧野伸顕の血を
引く明治四十五年生の文学者」と芸能者や職人の「血を引く」泉鏡花と
の「感受性の枠組」の対立をまで透かしみる。

とまれ、この「間近によつて川辺や橋桁の上から昏い水を覗きこむの
がふさわしいような川」は、「悠々たる川幅と水量」と「堂々たる眺望
をもつてよしとする川」にくらべるとき、「冬の曇つた空の下で廻りの
高くなつた地面に見降されて」あつた『東京の昔』の「池」に、むしろ
近いのではないか。

この類比が許されるなら、吉田作品における「水」の主題を、「池」と「河」
という二つの系列の対比としてとらえる観点が得られる。「池」につい
ては先述したので、ここで「河」が『東京の昔』でどのようにあらわさ
れていたかを確認しておこう。

又その上に東京で少し歩いて行つて水が見えない所というのが先づ
なかった。そして考へて見れば木も水も初めからあつたのでなくて
これも人間が入念に工夫したものであり、これがそこに住む人間の
意志から出たことだつたからそれが自然でもあつた。先づセーヌ河

に沿つたパリの部分がその頃の東京だつたと言へるだらうか。／そ
の木や水が夕立を呼んで「中略」それでもう一つ思ひ出したのはそ
れだけの水があつて東京の中心部に蚊がいなかつたことである。こ
れはその水が流れてゐた為かも知れない。

まとまつた描写がこれだが、川、掘り割り、橋などへの短い言及は諸
処にみられる。本作の舞台たる「その頃の東京」に、「セーヌ河に沿つ
たパリの部分」と同じく、「人間」の「工夫」「意志」によつて「自然」
となつた「水」＝「河」が、通奏低音のように「流れてゐた」ことはあ
きらかである。

松浦寿輝^①は、吉田における「河」の主題の核心に、こうした「人間」と「自
然」との「官能的」な「交感の持続」を認めている。

たとえば「短編集」「残光」のなかの「流れ」(一九六〇・四)は、
川をめぐる短篇で、長篇『金沢』にも川が出てきますが、それらの
「川」もまた、「短編集『怪奇な話』(一九七六・一・七・七・六)」の諸
作にみられる「世界の細部」と同様に「単なる視線の対象というよ
りは、そこで五官のすべてが完全に開かれ、世界と無媒介に触れ合
うことが可能となる特権的な舞台であり対象だつたわけで、その無
媒介的な交感の持続を記述することに、彼は喜びを感じていたので
と思います。／「中略」「時間」の冒頭を見ればわかるように、朝
起きて冬の木の枯れ葉に陽光が輝いているのを見るだけで、そこに
時間の流れが体感される。「中略」なかでも、川の水のゆるやかな
流れには何か特別の愛着があつたのではないか。そもそも、少年時
代には橋梁設計をしたいと言つていたそうですね。「留学した若年
の吉田が親しんだ」ロンドンのテムズ川にしてもそうですが、実際
の東京のお住まいも、これは川というよりお嬢ですが、水を高台か

から見下ろすというロケーションですよ。

いささか引用が長くなったが、吉田の作品史における「河」の主題のひろがり指摘している点、それを先の清水の比喩と同じく「時間の流れ」と結びつけている点、さらに生活史とのかわりにも言及している点、これらにおいて松浦の発言は検討に値する。

では、まず「流れ」の冒頭を引用する。

河がない都会などといふのは、世界中で東京位なものである。少くとも、折角の水の都を僅かな地代が欲しくて埋め立てて、名店街を作つたりして平気であるのが東京だけであることは確かである。

この話に出て来る但馬市には河があつて、庄川と日野川が醒ヶ井平野を流れて来て合する点に但馬市があつた。それ故に、ここには河が二つあつたとも言へるし、それはこの町が河で三分されてゐることでもあつた。そして水がある都会らしい都会は大概さうであるが、ここでも、二本の河に挟まれた区域とその対岸が町の中心地になつてゐる。

實在の地名の組みあわせで説明されているものの、この「但馬市」が虚構の場所であることを、種村季弘が指摘している。本作は、そこで商売をいとなむ主人公が、洋酒から日本酒の味わいに開眼し、老いた番頭とつきあいはじめ、東京から来た文士の講演会のひと騒ぎを経て、「ま、あんなものでせう。何だつてさうぢやないですか」と語る番頭と、窓の外を「庄川」が流れるなじみの小料理屋で歓談し、「自分は今、幸福なのだと思つた」と語って結ばれる物語である。「二本の河に挟まれた」という舞台設定にぐわえ、主人公が「河野」であつたり小料理屋が「あわや「泡屋？」」であつたりするのは、本作が「河」の主題と深くかわることを端的に示す。

年譜によれば、吉田のはじめての金沢行きは一九五七年だが、毎冬の滞在が恒例になったのは本作発表の二ヶ月前、一九六〇年二月からである。その印象が本作の執筆につながった可能性は高く、してみれば「庄川」「日野川」「但馬市」とは虚構の犀川、浅野川、金沢市であり、「流れ」は『金沢』の前駆をなす。

あいついで「金沢」が描かれた理由は、引用部の前半にあきらかである。「河がない都市」に凋落した今の東京のかわりに、「水の都」という「エートピア」が求められたのだ。それがさらに「埋め立て」られる前の「水の都」、すなわち「東京の昔」の想起につながるのは必然であつた。

松浦が言及した『時間』の冒頭部は、かく作品史を貫流する「河」が、「無媒介的な交感の持続」とあわせて「時間」の表象であつたことを示唆する。

冬の朝が晴れてあれば起きて木の枝の枯れ葉が朝日といふ水のやうに流れるものに洗はれてゐるのを見てゐるうちに時間がたつて行く。どの位の時間がたつかといふものではなくてただ確実にたつて行くので長いのも短いのもなくてそれが時間といふものなのである。

この「朝日といふ水のやうに流れるもの」が「河」であり、「時間といふもの」である。そして、ここから逆に「流れないもの」が「池」であるという観点も得られる。

吉田作品における「池」、また「沼」「湖」といった閉じられた「水」の主題は、流れない、すなわち水底に滞留して歴史や伝説となつた「時間」を表象する。だから『東京の昔』の最初の「池」は、流れることのない「深淵」として「妄想」され、『近代』の病患が召還した「不在」の「日本」を連想させたのである。

たとえば短篇集『酒宴』に収められた「沼」（一九五七・三）は、水た

まりで採集した三葉虫が巨大化してみえたという、父の赴任先中国での幼少期の記憶にはじまり、海というより水底にまつわるハンス・C・アインデルセンの人魚、プラトンのアトランティス、『トリスタンとイゾルデ』などの伝説をたどり、沼にまつわる巨大古生物、杜甫の詩、ギリシャ神話の話題をめぐったあげく、利根川のほとりの沼を眼前に「小説にならなかったことが残念である」と結ばれる。もろもろの伝説が「沼」の主題のもとに輻輳している。

同じ『酒宴』の「ロツホ・ネスの怪物」（一九五五・五）も、個人的な記憶と湖にまつわる文学作品と巨大古生物の伝説が重ねられている点で、あきらかに「沼」についている。なお、湖に棲息すると伝えられる巨大古生物への吉田のつよい関心は、その他の現存するかもしれない古生物への関心とともに、清水徹⁽¹³⁾によれば戦前にはじまり、本作及びエッセイ集『怪物』に収めた「ロツホ・ネスの怪物その他」（一九六一・九）などを経て、晩年の連作エッセイ『博物記』に収めた「ネス湖の未知の大動物」（一九七六・八）にまで続いた。このことは「池」「沼」「湖」の主題の含意とその一貫性をよく示す。

さらに、『東京の昔』と『時間』のあいだに発表された短篇「物語」（一九七四・七）が注目される。これも「沼」と同様に、金井美恵子⁽¹⁴⁾によれば、さまざまな説話の水準が「本を読むという体験を通じてこちやまぜになっているような」伝説の物語である。やはりアインデルセンの人魚の国や『トリスタンとイゾルデ』の伝説の跡をひそめた英仏海峡の想像にはじまり、ヨーロッパ中世の彩色写本をめくりつつ、英仏戦争の城攻めのさなか、そこに記された伝説に自らを投影したフランスの王女の危機が語られる、といったぐあいに、物語は虚構をまじえつつ、幾層もの伝説をつないで遡行してゆく。

この海峡にまつわる「物語」の初出題が、作中に「沼」は出てこないのに「沼の記憶」であった。海峡と「沼」とは、輻輳した「記憶」の場所として（無意識に？）重ねみられていたのである。ちなみに金井が「なんとなく嫌みなタイトルがすつきり」「中略」改題されている」と述べたのは、説明的な初出題を嫌ったためであろう。

かくして「沼」と「湖」にくわえて、閉じられた「海」も「池」のコンテーションに含まれる。この観点から吉田の作品史を博捜するには別稿を要するが、たとえば小説として吉田の遺作となった『怪奇な話』の「瀬戸内海」（一九七七・六）は、ヨーロッパの諸伝説を重ねみつつ、霧に包まれた瀬戸内海のながめに屋島、壇ノ浦の戦いを幻視する「男」の物語である。つぎのくだりが注目される。

併しギリシャ人はいつも自分の故郷が見える所に住むか或は海を渡つてそこに新たに故郷を作つたので故郷のことばかりを念じてゐなければならぬ場合は稀だつた。それが地中海であるからさうだつたので瀬戸内海ならばやはり狭い海が自分が今ゐる場所と自分の故郷を結んでゐた筈である。この時に始めて海が人間のものになる。／併し大西洋やインド洋はただ海であつてそれは自分がある場所を海の向かふから距てるものであることであり、それを越えることを考へるのは冒険であつて海は自分のものでなくて自分の相手、時には敵になる。それは詩を捧げたりするものでなくて西風が葡萄酒の色をした海を渡つて来るといふやうなのはその海が自分にとつて親みがあるものである時のことである。さういふ親みを大洋に持つのは難しい。

大西洋やインド洋のような「大洋」とは対照的に、「故郷」と結ばれた「人間のもの」「自分のもの」で「親みがある」「海」として、地中海と瀬戸

内海がつながる。いうまでもなくこの連結は、英仏海峡から「湖」「沼」そして「池」にまで及ぶ。ひるがえって『東京の昔』の最初の「池」が「親み」から遠かったのは、その頃の「日本」熱の横溢に、元来の『平家物語』などとは異なり、まさに「人間」が「不在」だったからであろう。¹⁵⁾

さらに引用部の「西風が葡萄酒の色をした海を渡つて来る」という部分は重要である。これはホメロス『オデュッセイア』第二歌の一節をふまえており、吉田にはそこから題とエピソードをとった訳詩集『葡萄酒の色』¹⁶⁾（一九六四・一一）がある。同書は、吉田がこよなく愛した英仏の詩人十三人の精華を収める。すなわち先の「親み」の背景には、このホメロスの「葡萄酒の色をした海」から、同書のポール・ヴァレリー「失はれし酒」で「酒の幾滴か」を捧げられた「海」に至るまでの、幾世紀にもわたるヨーロッパ文学史における「海」の表象の重層が、『平家物語』を含む日本文学史のそれとあわせて存する。このことを吉田は諸処で述べているが、たとえばホメロスとヴァレリーの「海」を重ねみた例は、管見では『文学概論』の「Ⅱ 詩」（一九六〇・一）を嚆矢とする。また「葡萄酒の色をした海」は、『金沢』や『東京の昔』などでも、現在の「親み」を裏づける豊かな過去（の文学）の比喩として用いられている。

ちなみに古木君と「こつち」が、フランス行きをめぐってかわす会話は、ほとんどこの「大洋」と「海」の対照に即していた。いささか性急に「冒険」を、すなわち「大洋」を「越えることを考へる」古木君に対し、そつちにもこつちと同じ「海」があるのだがと、みずからの渡航体験に照らして、ときにたしなめるかのように語るのが「こつち」であった。これがどこまで実際の中村光夫との議論を反映していたのかはさだかでない。

ところで、『金沢』の吉田が犀川という「河」に「もつぱら言及」し、

浅野川という「池」を「不当なまでに無視」したと述べた四方田に、このあたりで異を唱えておきたい。そもそも『金沢』の「2」と「3」の舞台では、現実と幻想の川が重ねられているのだが、その現実のほうに赴くくだりはあきらかに浅野川行きを彷彿とさせ、「2」の終わりでの名があげられてさえるのに、四方田は看過している。

また、浅野川にこだわった泉鏡花について、たしかに吉田は管見のかぎりでは語らなかつたが、日本の現代文学者の代表として、森鷗外、夏目漱石、志賀直哉、谷崎潤一郎とならべて、いっそう「庶民」をみつめていたといつてよい眞船豊、久保田万太郎、尾崎士郎、火野葦平、水上勉をとりあげていた。¹⁷⁾くわえて新聞で『大衆文学時評』（一九六一・三・六五・六）をも手がけた吉田の「感受性の枠組」が、四方田がいうように「庶民的な生活感情」の鏡花と「正反対」だったとまでは考えにくい。少なくとも、かつて「乞食（王子）」を任じて連載エッセイを書いた（一九五六・四・七）ように、吉田茂と牧野伸顕の血を引く「自分を、虚構のなかで「庶民」にやつしていたことは、「流れ」『東京の昔』『金沢』の主人公を、それぞれ空瓶の売買、古自転車仲買、屑鉄問屋という、ブルジョア実業家からもインテリゲンチヤからも遠い、ジャンクな職業に設定したことからもうかがえる。

鏡花と同じく吉田も、現実、現在のものともそうでないともいえる、しかしたしかにそこに存在するものについて、くりかえし語った。そして『金沢』におけるその「化けものや幽霊」は、犀川の岸辺の高みにはなく、むしろ犀川をわたり、浅野川のほうに主人公が下ったおりにあらわれていた（高みに建つ忍寺さえ「金沢の土地のかなり下にある」らしい桃源郷につうじていた。金沢城への地下通路があるという伝説をふまえたのかもしれない）。水底から浮かびあがる『オデュッセイア』

や「瀬戸内海」のつわものたちのように。

四

「近代」への「内向」から「近代」からの「転向」へ、「池」のよどみがときほぐれて「河」の流れとなる「倒錯」の過程を、またべつの観点からたどりなおしてみよう。

むかしの拙稿では、その過程をおよそ二つの観点から考えた。はじめに、本作の「こつち」を、「わたし」という人称代名詞の突出の、指示代名詞の相互関係の場への還元ととらえ、いわば自意識の「内向」の指標とみなした。つぎに、そうした「内向」が「近代」＝「世紀末」から（二〇世紀ではなく）十八世紀へ、詩から散文へ、「倦怠」から「時間」の認識への「転向」と、軌を一にしていたことを述べた。

これらは、対象（人間、社会、時代……）の外部から対象をとらえたり、物語の外部から物語を語ったりする「近代」的な主体への（自己）批判的応接として概括することができる。こうした応接の姿勢を吉田は、「純粹小説論」（一九三五・四）で「四人称」をとなえた横光利一、「文章の一形式」（一九三五・九）で「無形の説話者」をとなえた坂口安吾、そして小説の規範を鵬外から前近代の文学へと遡行して仰ぎ、人称代名詞「わたし」の漸進的な消去をおこなった石川淳らから、たしかにうけついでいた。

このことを、いわば小説の自意識と絵画の自意識とを重ねることに
おいて、文学史と絵画史のコンテキストの並行性という観点から考えて
みたい。

柄谷行人は、「日本における「私小説的なもの」」が生成する過程が、

三人称客観的な「等質的空間」から一人称主観的な「知覚空間」への「現象学的な注視」、すなわち「内向」の徹底に近似するとしうえて、それを「近代遠近法の空間」に対する、後期印象派からキュビズム、表現主義に至る「現代絵画」＝モダニズムの「反撥」として説明した。

そして安藤宏¹⁹は、いわばこの「内向」の過程をていねいにたどりなおし、自然主義以降、大正時代から昭和十年代に至る一人称小説の「表現機構」の様態を、三つの時期にわたる「モード」の変遷として跡づけた。記述主体の「分裂」「葛藤」「過剰」が、ときに「メタレベル」を招来し、そこから「夢や幻想」「自己分裂」そして「死」の表象すら生成されるという、安藤が整理した「内向」の諸過程は、清水、丹生谷のいう「近代」＝「世紀末」＝「病患」＝「狂気」に相当するとともに、やはり絵画史における「反撥」の諸相とおよそ照応する。

稲賀繁美²¹は「セザンヌ以降」の絵画の方向性を、つぎのように祖述している。

画面に画面の外にある意味を盛る段階から、画面が画面そのものとして意味を構成する段階「中略」へ、ないしは画面が画面の外にある意味を伝達する媒体から、それ自体で意味を発生する装置へと変貌する過程。それを絵画の自己反省作用の始動契機²²といひ換えることもできよう。

「画面の外にある意味を伝達する媒体」から「画面そのもの」が「それ自体で意味を発生する装置」への「変貌」という説明は、柄谷による「内向」の過程のそれと重なる。してみれば、こうした意味作用とともに「始動」する「絵画の自己反省作用」は、安藤のいう「表現機構」と照応する。

「絵画の自己反省作用」の典型は、たとえばキュビズムに認められる。
小野寛子²³によれば「対象を細分化することによって構築する」分析的キ

キュビズムは、複数の視座と遠近法を駆使することによって「近代遠近法の空間」に即した超越的な主体を無効化したうえで、「色彩よりもヴォリュームや空間構成」を「優先」し、具象性を遠ざけることで、意味を生成する主体の超越性をも減殺した。

こうした傾向は、文字やカラージュなどを導入することで、主体的な意味作用の攪乱をさらにめざした、パブロ・ピカソらによる総合的キュビズムにおいて、いつそう顕著になった。その画面には、まさに「分裂」「葛藤」「過剰」が横溢している。

ロザリンド・E・クラウスは、総合的キュビズムの意義をつぎのように述べている。

空間的存在の視覚的イリュージョンを生み出すためのさまざまな手法は、カラージュ||記号のこれ見よがしの主題となる。だがカラージュ||記号は、そうした記号を「書くこと」^{ライティング}によって、その不在を保証するのである。カラージュはこうして、再現||表象についての再現||表象をもたらす。その結果、分析的キュビズムがイリュージョンを、それを構成している諸要素へと寸断した以上のことがもたらされた。何故ならカラージュはもはやそうした要素を保有しているのではなく、それらを意味したり再現||表象したりするからである。／カラージュが達成したのは、それ故、視覚的なもののメタ言語である。

分析的キュビズムは主体による「イリュージョン」を「寸断」したが、総合的キュビズムは、とりわけそのカラージュという方法は、「寸断」による「不在」をこそ「意味したり再現||表象したり」した。この「メタ言語」による「再現||表象」についての「再現||表象」は、安藤のいう記述の「メタレベル」に相当する。

こうした「絵画の自己反省作用」による「再現||表象」の「メタ」性については、管見のかぎりでは評価が分かれている。たとえば先の稲賀は、それを「絵画が自立した言語体系として機能すること」「表裏一体をなす」「絵画が現実を変貌させるという」「魔術的な夢」の現出とみなし、つぎのように称した。

表象対象は厳然として存在しながら、その存在の様態は絵画空間の布置においてのみ、ある意味作用を実現させる。絵画はいわば現実を変容させる錬金術の舞台と化し、そこに表象された個物はそれを超える普遍的な意味を獲得するという意味での聖像（イコン）と化す。これはもはや寓意にも、文学言語にも還元できない絵画ならではの現実聖別の呪術として「中略」世紀末象徴主義思想の位相をなす。

この「現実を変容させる錬金術」「現実聖別の呪術」の説明は、小説における「メタレベル」の記述が、ありふれた「現実」をではなく、しばしば「夢や幻想」「自己分裂」「死」を表象するという安藤の指摘につながる。それらは「表象対象」の表象である以上に、むしろ「内向」する主体の内面の表象||「聖像」なのである。

さらに、それを「世紀末象徴主義思想」に結びつけている点も注目される。吉田の「近代」||「世紀末」への「内向」が、ヴァレリー、ジュール・ラフォール、シャルル・ボードレールらフランス象徴主義の文学者からの影響に基づいていたことは、清水徹をはじめとするおおかたが指摘してきたし、拙稿の一つでも述べた。

かたや藤枝晃雄は、キュビズムの「断片化」や、印象派の色彩分割に「科学的な処理」を施し、未来主義にも援用された新印象派の技法、イタリアの分割主義の技法などを「分割の手法」と総称し、つよく批判し

た。これは、稲賀のいう「鍊金術」「呪術」の負の側面を指摘したことになるだろう。

その指摘は、三点に整理される。第一に、色彩から形体や輪郭に至る「細分化」に傾くあまり「絵画の空間構造を等閑に付」し、画面の「硬直」を招いてしまうこと。これは「空間構造」をみわたす「画面の外」の視座が「近代遠近法の空間」とともに禁欲されたことの、当然の帰結である。ちなみに先の柄谷は、芥川龍之介と谷崎潤一郎の論争を、こうした「空間」への認識の差異の問題として論じた。

第二に、「科学的なもの」や「未完」への「感傷主義的、ロマン主義的な感情移入」が認められること。ここには、稲賀のいう「世紀末象徴主義思想」とのつながりが予想されるが、いまそれをたしかめるまでの準備がない。

第三に、「分割」によって「動きが示されているからといって、セザンヌの、そして優れたあらゆる絵画のように画面そのものが不可視の運動を有し、それと合致した形で対象のそれが表現されているわけではなく」、画面が「静止」に陥ってしまうこと。ここでは、第一の「空間構造」が「運動」や「時間」の側からとらえなおされているといつてよい。

キュビズムや未来派に代表されるモダニズム絵画とそれ以後の絵画との差異を、マルセル・デュシャン⁽²⁵⁾のいう、「視覚性」ばかりに依拠した「非—観念的」で「網膜的」な絵画からの「転向」として（デュシャン自身の「転向」をモデルとして）、「時間」「運動」の導入においてとらえる観点は、絵画的な記述にしばしばみられる。一九世紀における視覚器具の発明にともなう視覚の変容と、モダニズム絵画の視覚性とを並行的に述べた、ジョナサン・クレリー⁽²⁶⁾『観察者の系譜』（一九九〇）が導線を示して以降は、ことにめだつようだ。そこでは、クレリーがとり

あげたカメラ・オブスキュラ、ステレオスコープなどと、ゾートロップ、ロトスコープ、ロトレリーフといった「運動」で「時間」を発生させる視覚器具との対比において、上記の「転向」が明快に対象化されている（たとえば黒瀬陽平⁽²⁷⁾は、この導線を最新のコンピュータ・ゲームにまで延長してみせた）。

しかし「転向」はもちろん視覚器具の近傍にとどまったわけではない。クレリーの観点をうけついだクラウス⁽²⁸⁾は、ゾートロップによったマックス・エルンスト、ロトレリーフによったデュシャンらの営為についての議論を、「回転盤の運動は性行為を思わせずにはいない」「デュシャンの関心が、まさに視覚的なものの肉体化にあった」といった指摘をジョイントとして、性交を主題とした晩年のピカソの「終わりのなき無数のスケッチ」「そのプロセスの機械的性質」の考察につなげてみせた。

このときクラウスのいう、モダニズムの「視覚の自立性」に「正面から異議を申し立てた」「リズム、ビート、パルス」⁽²⁹⁾「運動」とは、モーターの駆動やストロボの明滅であるとともに、性交にともなう律動であり、「無数」の紙にペンや絵筆を走らせる「終わりのなき」「プロセス」でもあることになる。さらに、ここでクラウスは言及していないが、この議論の範疇には「運動」とデュシャンの「水」の主題（たとえば、その男性用小便器のレディメイドは「泉」と題され、「大ガラス」は独身者の欲望の駆動を水の循環として図示し、遺作には性器をあらわにした女性と「落ちる水」が配された）⁽³⁰⁾とのかかわりまでが、おのずと含まれよう。先の松浦が述べたとおり、また吉田にとつても「運動」する「水」⁽³¹⁾「河」は、このうえなく「官能的」な主題であった。

とまれ、絵画史のコンテクストを参照することで、モダニズムの「転向」の指標（の一つ）を「時間」「運動」の導入に求められるのではないか、

そしてそれを文学史のコンテクストに適用することで、吉田の営為の位置づけ(の一つ)がみやすくなるのではないかという、二つの展望をここで確認しておく。

これらに、できるだけ具体的な分析に即した肉付けを施しておきたい。クレメント・グリーンバーグは「モダニズムの絵画」(一九六〇)において、モダニズムの本質を徹底した「自己―批判」Ⅱ「自己―限定」として定義し、それは絵画において「支持体に不可避の平面性」の「強調」としてあらわれるとした。これは、クラウスの「メタ言語」による「再現Ⅱ表象についての再現Ⅱ表象」「視覚の自立性」といったいかにに相当する。また、これに先立つ「イーゼル画の危機」(一九四八)では、かく「平面性」「自立性」を追究してきたモダニズム絵画の、第二次世界大戦後における最新の傾向を「オールオーヴァーで」「非中心的な」「多声的な」絵に認めていた。

このとき「オールオーヴァー」とは、モダニズムの「メタ言語」による「自己―批判」Ⅱ「自己―限定」の極限をあらわす一記号である。グリーンバーグは、ジャクソン・ポロックの絵画にその顕著な例をみだし、彼らによる抽象表現主義のよき理解者、同伴者となった。その運動がアメリカを中心としていたため、ときに「オールオーヴァー」もローカリティと結びつけて説明されてしまう。しかし、それは誤りである。たしかにグリーンバーグは「アメリカ型」絵画(一九五五)で運動を総括したが、藤枝が指摘するように、題名を除けば、その内容はほぼローカリティにはかかわらない。

「イーゼル画の危機」では、「戦争以来、「オールオーヴァーな」絵画が幾つもの地域に出現したという多様性」が、多くの固有名とともに明白に述べられている。くわえて、絵画にとどまらず、音楽(アルノルト・

シェーンベルク)や文学(ジェイムズ・ジョイス、ガートルード・スタイン、エズラ・パウンド、デylan・トマス)にもつうじるような「斉一」的で「反美学的」な傾向として説明されている。ほぼ同時に戦後に生起し、地域やジャンルや固有名を横断していたという意味でも、それは「オールオーヴァー」だったのである。

『東京の昔』などの吉田の営為は、この「オールオーヴァー」という観点からとらえなおすことができる。

まず、「こつち」の採用にともなう主体の超越性の還元、平板化は、グリーンバーグのいう「非中心的」に照応する。ポロックのアクション・ペインティングは、そのパフォーマンシ性ばかりを強調したハロルド・ローゼンバーグを批判して藤枝が述べたように、画面の「平面性」に即した視点の「非中心」性を、すなわち「内部の空間的な横溢」を追究する試み(いわば、画面からゼロ距離の視座からの多視点、多焦点によつて、外部からの遠近法を棄却しようとする)ことであり、「表現機構」の法論として、吉田の「こつち」と厳密に合致する。また「多声的」については、先の丹生谷のいう「世界がまさに無数の有限性のざわめきひしめく並列としてのみあることを認め開示する」吉田の「視点」がそれに照応するであろう。遺憾ながら、「こつち」と同じ「平面」でもろろの名詞や指示代名詞が「ざわめきひしめく」、「今」と「当時」が、現実と虚構が輻輳する、といった比喩的ないかた以上に、まだそれをいいあらわすすべを持たないが。

以上を、いわばモダニズムへの「内向」のあらわれとみなすなら、そこからの「倒錯」的な「転向」は、すなわち「時間」「運動」の導入は、どのように説明できるだろうか。

まず、ことに諸長篇において、複数の人物のダイアログや、それに

導かれたふるまいが果たした役割に注目しておきたい。それらは、地の文のモノローグ（もちろんそこには、先にみたような、べつの「平面」での「多声」性が認められるのだが）に、必要なかぎりでプロットの起伏をくわえ、控えめながらたしかに物語を「運動」させていた。ちなみに、人物の数が異なるので単純に比較はできないが、長篇第一作である『瓦礫の中』（一九七〇・七、一〇、一〇）から『本当のやうな話』（一九七二・九）、そして『金沢』『東京の昔』に至るまで、それらの割合は増えているという印象がある。してみれば、先の篠田一士とは異なる観点から、吉田のウッドハウスへのこだわりを再考することもできそうである。そのおもな特徴は、ウィッティでリズムミカルな会話の妙と多さにあった。

さらに、ここでもやはりポロックとの照応が考えられる。クラウスが、モダニズム以後の絵画における「リズム、ビート、パルス」Ⅱ「運動」の導入に注目したことは先述したが、これと重なる観点から、興味深いポロック論を書いている。ある教会のデザインのプロジェクトに参加したポロックの、おもに具象的な主題から抽象への展開にかかわる「制作過程」^{③⑤}を段階的にたどりつつ、クラウスはつぎのように述べる。

ポロックの偉大な作品は、モンドリアンのそれ同様、対立の構造によって作用「アクション・ペインティングのaction^{③⑥}」か^{③⑦}している。色彩に対する線、場に対する輪郭、非物質的なものに対する物質。このとき出現する主題は、対立するものの同一化という一時的な結合である。すなわち、線が色彩となり、輪郭が場となり、そして物質が光となるように。ポロックはこれを「可視化されたエネルギーと運動」と言い表わし、リー・クラスナー^{③⑧}「ポロックの配偶者」は「枠なき空間」と言った。

この文章の「ジャクソン・ポロックを読む、抽象的に」「原題

Reading Jackson Pollock Abstractly」という題は、まことに示唆的である。クラウスは、具象から「対立するものの同一化」という「抽象」^{abstract}にむかつて「作用」するポロックの「制作過程」^{process}の本質を、「可視化されたエネルギーと運動」として抽出する。その「読む」過程もまた、ポロックの「制作過程」^{process}と照応した「運動」になっている。

クラウスのこの見解を裏づけるかのように、中林和雄^{③⑨}によれば、近年のコンピュータによる解析などの結果、ポロックの画面に制作の初期段階における「人物的形象」の描線に重ねられた、多数の「線の積層」がみいだされているという。それらの「線」は「多くの運動の可能性をそのまま保持する」ものであり、ダイアログとモノローグにわたる、複数の「平面」における吉田の「多声」性が、物語を「運動」させるさまになぞらえることができる。いわば「人物的形象」というマトリクスが「池」であり、多数の「線」による「運動」が「河」なのだ。

先述したように、グリーンバーグらは「オールオーバー」や「平面性」の側からポロックを評価したが、沢山遼^{③⑩}によれば、それは「超歴史的本質主義と歴史主義的立場との背反」をかえりみず、「瞬間的かつ統一的な作品把握がもたらされるような作品の現前性を確保しようとした」がゆえであったという。これに対してクラウスは、いわば「瞬間」「統一」ではなく「時間」「運動」の側からポロックをとらえようとした。それはポロックを、あたかもデュシヤンを「読む」ように「読む」Ⅱ「読みなおす」ことであった。

ポロックに対するグリーンバーグのような接近とクラウスのような接近とのほがまに、モダニズムへの「内向」から「転向」に至る「倒錯」の重心が存する。「平面性」「自立性」への徹底した「自己批判」Ⅱ「自己限定」が、その極限において「時間」「運動」につながる。このか

ぎりにおいて絵画と小説にちがいはないし、それをモダン（モダニズムの再帰性）とみなすかポストモダン（モダニズム以後）とみなすかは、もはやたいした問題ではない。

最後に『東京の昔』の一節を引く。

後になつてから書けば色々なことになる。併し現在はいつても現在でその時は季節が春の積りであるうちに長雨が続くやうになる頃だつた。「中略」一体に都市といふのは雨が似合ふもので雨が降つてゐても引き立たない所まで行けばもう救ひやうがない。これは自然が遠近法に生じさせる変化によるものと思はれて風景画で画家がそこに書き込むものを選択するのと同じ具合に雨が視野に制約を加へてこつちがどこに目を向けてもそこに映るものを選択するのが容易になることが至る所に雨の日の眺めを出現させる。それで泥の道の電信柱に自転車を立て掛けてあるといふ効果も得られておしま婆さんの家の二階で窓の脇の机に肘を突いてみると帝大の木立ちが森に見えてその前の電車通りを走つてゐる電車の音から考へが飛んで不忍池に降りて行く坂に沿つた岩崎家の石の塀も雨に濡れてゐるのだからと思ふことにもなる。

「雨」という「自然」の「水」の「運動」が「都市」の「遠近法」を「変化」させ、「こつちがどこに目を向けても」、すなわち「オールオーヴァー」に「至る所に雨の日の眺めを出現させる」。そうして始動した視点の空間的な移動と「音」に導かれた「時間」的な想起とが、シームレスな「運動」として（端的に引用部に読点はまったくみられない）つながつてゆく。「併し現在はいつても現在で」ある。ポロックと重ねみられるような吉田のエクリチュールの様態は、ここに（も）あらわれている。

蛇足かもしれないが、ポロックの技法がポーリングもしくはドリッピ

ングという、したたり流れる「水」の比喩で呼ばれることを（ついでに、デュシヤンがみずからの精液で絵画を制作して恋人に贈つたりした⁽³⁶⁾ことを）付言しておこう。吉田とポロックが、ともにたいへんな酒呑みで、ディラン・トマスを好み、同じ一九一二年に生まれていたことも。

注

- (1) 「吉田健一の「こつち」——『東京の昔』をめぐる——」（東京成徳短期大学紀要）30、一九九七・三、「吉田健一の「近代」——ラフオルグへの言及をめぐる——」（東京成徳短期大学紀要）32、一九九八・三
- (2) 清水徹、松浦寿輝「黄昏にむけて成熟する 吉田健一あるいは贅沢な孤独」（ユリイカ）二〇〇六・一〇
- (3) 「ふたつの時間のはざままで 新しい世紀末に」『叢書 時間の現在7 時間を探検する』岩波書店、一九八一・六
- (4) 「吉田健一が吉田健一になるまで」『新潮日本文学アルバム 吉田健一』新潮社、一九九五・二「吉田健一の時間 黄昏の優雅」水声社、二〇〇三・九
- (5) 「奇妙な静けさとざわめきとひしめき」（丹生谷貴志、四方田犬彦、松浦寿輝、柳瀬尚紀「吉田健一頌」書肆風の薔薇、一九九〇・六）
- (6) 「スカー・フェイス」（前掲）(2) 「ユリイカ」『真理』への勇氣 現代作家たちの戦いの轟き 青土社、二〇一一・九 なお丹生谷は、「スピノザ的「神」が散らす塗料のゆくえ」（ユリイカ）一九九三・二）では、ジャクソン・ポロックの宮為を「スピノザ的な直接性」という観点から考察している。すなわち、スピノザをジョイントとして吉田とポロックを連結するという可能性が浮かびあがるわけだが、このち丹生谷はこの可能性を展開していないし、本稿でもふまえることはできなかった。
- (7) 「解説」『東京の昔』中公文庫、一九七六・五
- (8) 篠田一士、川村二郎、清水徹「吉田健一をどう読むか」（ユリイカ）一九七七・二二
- (9) 「P・G・ウッドハウス」（一九七五・四）
- (10) 「解説」『金沢・酒宴』講談社文芸文庫、一九九〇・一一
- (11) 「吉田健一の「怪奇」な官能性」『KAWADE 道の手帖 吉田健一』河出書房新社、二〇一一・二
- (12) 『書物漫遊記』筑摩書房、一九七九・一、清水徹「解説」『吉田健一著作集』第三卷、集英社に引用。
- (13) 「解説」『吉田健一著作集』第一四卷、集英社
- (14) 金井美恵子、丹生谷貴志「吉田健一が小説を書く時をめぐる」（前掲）(11) 『KAWADE

- 道の手帖 吉田健一』
- (15) 吉田の「人間」の含意については、城殿智行が「不寛容な人間」(前掲(2)「ユリイカ」)、「人間」(吉田健一「キーワード事典」中、前掲(11)『KAWADE 道の手帖 吉田健一』)で考察している。
- (16) 参照、引用は、岩波文庫版(二〇一三・六)によった。
- (17) 評論集『日本の現代文学』(一九六〇・三)と「作者の肖像」(一九七〇・二)のラインナップをあわせて参照した。
- (18) 一構成力について(一九八〇・五、六『日本近代文学の起源』講談社、一九八〇・八)。なお、ここで参照した「現代絵画」をめぐる記述は、増補改訂版『定本 柄谷行人集』第一巻、岩波書店(二〇〇四・九)で、大きく削除、改稿された。
- (19) 「人稱の近代」(「文学」9・5、二〇〇八・九『近代小説の表現機構』岩波書店、二〇一三・三)
- (20) じつは安藤は、明治時代の二つとあわせて五つに整理しているが、本稿ではモダニズムの時期にあたる三つにかぎって参照した。
- (21) 「表象の破綻と破綻の表象——一九世紀フランス絵画を見る眼——」(藤枝晃雄、谷川渥編『芸術理論の現在——モダニズムから』東信堂、一九九九年・四)
- (22) 「キュビズム」(美術事典「Artwords」、ネットマガジン「artscap」<http://artscap.jp/index.html>、二〇一八・一〇・二八閲覧)
- (23) 「ピカソの名において」(一九八〇『オリジナリティと反復』邦訳、リブローポート、一九九四・一一)
- (24) 「アヴァンギャルド——その生と死」『講座 20世紀の美術3 芸術の革命』岩波書店、一九八九年・一『モダニズム以後の芸術』東京書籍、二〇一七・六
- (25) 『デュシャンの世界』(一九六七 邦訳、朝日出版社、一九七八・三『デュシャンは語る』ちくま学芸文庫、一九九九年・五)
- (26) 参照、引用は、邦訳新装版(以文社、二〇〇五・一一)によった。
- (27) 「現代美術の起源——二重化された視覚の系譜」(東浩紀編『ゲンロン』8、二〇一八・五)
- (28) 「見る衝動／見させるパルス」(ハル・フオスター編『視覚論』一九八八 邦訳、平凡社、二〇〇〇・二 平凡社ライブラリー、二〇〇七・四)
- (29) デュシャンの「水」については、管見のかぎりでは藤枝晃雄「近現代美術の要点——マネとデュシャンを中心に」(新田博衛編『西洋美術史への視座』勁草書房、一九八八・三 前掲(24)『モダニズム以後の芸術』が、歴史的なコンテクストをふまえた整理をおこなっている。また平芳幸浩、京都国立近代美術館編『百年の「泉」』(LIXIL出版、二〇一八・四)は、なかなか平芳幸浩、毛利悠子によるキュレーションの報告と発言は、その再読のための示唆に富む。
- (30) 以下、グリーンバーグの参照、引用は、すべて藤枝晃雄編訳『グリーンバーグ批評選集』(勁草書房、二〇〇五・四)によった。
- (31) 「序章」『新版 ジャクソン・ポロック』東信堂、二〇〇七・六
- (32) 「第6章 アクション・ペインティング批判」(前掲(31)『新版 ジャクソン・

- ポロック』)
- (33) 「ジャクソン・ポロックを読む、抽象的に」(一九八二 前掲(6)「ユリイカ」前掲(23)『オリジナリティと反復』)
- (34) 「ジャクソン・ポロック、Good Art」(『生誕100年 ジャクソン・ポロック展』カタログ、二〇一三)
- (35) 「オールオーヴァー」(「平面性」(前掲(22) 美術事典「Artwords」)
- (36) 「トランクの中の箱(特装版)」(一九四六 富山県美術館蔵)に収められた「罪のある風景」。
- (37) 吉田は「英国の近代文学」の「VI トオマス、ルイス」(一九五八・一〇)や『書架記』の「ディラン・トオマス詩集」(一九七三・五)などで、トマスへの愛着をたびたび述べている。ことに前者には「近代と近代詩が一つの結論を示すものならば、その「トマス」の一步はその結果からの脱出だった。エリオットの行き詰りを打開したのがトオマスである」という、まことに興味深い評言がみられる。また、先に触れた自選訳詩集『葡萄酒の色』には、二〇世紀生まれ(一九一四年)の、すなわち同時代の詩人として、トマスだけを収めている。以上、今後の考察の課題とした。
- かたや、リー・クラズナーは、インタビュー「ポロックのスタジオについて」(一九七八 前掲(6)「ユリイカ」)において、生前のポロックがトマスの朗読のレコードを愛聴したことを伝えている。
- 参照、引用について、元の頁数の記載は省いた。引用について、旧字は新字にあらかじめ、注記は「」で示した。吉田健一の参照、引用は『吉田健一著作集』(集英社)によった。