

# 原稿用紙——筆跡とテキストの諸問題

石崎等

W・フォークナーの署名 作家や詩人の自筆(肉筆)原稿や筆跡(署名・サインなどを含めて)に対する関心の持ち方は人さまざまだと思われるが、最近では、近代文学研究の一分野としても関心が高まっている。展覧会などの単なる目玉展示品としてではなく、基礎的な学問研究として、ようやく古典研究の領域に近づいてきたと言えよう。しかし辛気臭い考察であり、作業である。ここでは、そこに至るまでのやや長い助走運動をやってみよう。

あるとき古書即売展で、文庫本<sup>\*1</sup>の山の中からW・フォークナーのサイン本を見つけ出した私は、それを入手した。龍口直太郎訳『エミリーの薔薇』の角川文庫〔816〕

\*1 文庫は、現在多くの種類があり、書店売場のシェアも大きい。しかし老舗とい

である。署名はブルーブラックのインクを用いた万年筆で『William Faulkner』と口絵写真の下に記されていた(図版1)。文字は小さい。

普通の間感なら、誰かの悪戯として見向きもしなかったであろう。しかし、巻末には一枚の新聞記事が貼り付けられていた。そのことが私の心をくすぐった。貼りつけられていたのは『朝日新聞』昭和三〇年八月二三日付けの「青鉛筆」欄で、こう書かれていたのである。

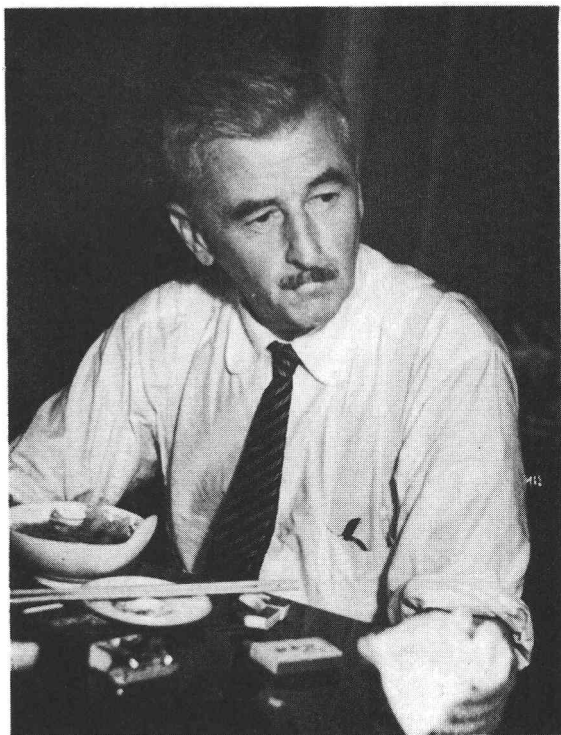
▽来日中のアメリカのノーベル賞作家ウィリアム・フォークナーさんが、帰国の前日二十二日の午後、新宿紀伊国屋書店で開かれたサインデーに出席、わずか七十円の文庫本にサインした。

▽ちようど来日する直前、角川文庫で短編集「エミリーのばら」が出たのを見て大よろこび。「日本のファンにお礼をしたい」というのでこのサインデーとなったもの。

記事はさらに、一時間ほどのうちに百五、六〇人ほどの人にサインをしたと書いている。つまり私が手に入れたものは、そのうちの一冊ということになる。しかも証拠資料がつけられて、どこかを遍歴した後、小さなお宝として私の書架に納まることに

えは、一般的にはドイツ・レクラム版に倣った岩波文庫であろう。本稿フォークナーの署名で論じた時代は、岩波、角川、新潮のほか、三笠、市民(河出書房)、アテネ(弘文堂)、創元(創元社)、青木(青木書店)、春陽堂などの文庫が競っていた。戦後直後、翻訳ものでユニークだった世界古典文庫(日本評論社)や光文社日本文学選などは、もう姿を消していたように思う。改造文庫は、戦前果たした個性的な役割を終えていた。それにしてもこの群星のような文庫群は、現在に劣らない壮観ぶりといえないだろうか。

文庫目録はたえず変化している。大きな書店に常備されており、請求すればタダでもらえる。



1955年8月3日

東京におけるフォークナー氏  
— 角川書店招待宴にて —

*William Faulkner*

図版1 『エミリーの薔薇』口絵写真とフォークナーの署名（1955.8、  
角川文庫）

なったのである。

一冊の文庫本から文化の匂いが立ち上がってくる。フォークナー来日は、文壇内外で話題になったものの、サイン会についてはあまり知られていない。記事に添えられた写真によると、フォークナーはきちんとネクタイを締め、万年筆を用いてサインしている。手許には眼鏡が置かれている。『エミリーの薔薇』の口絵写真は、角川書店の招待宴のときのものである。日付は八月三日。奥付を見る。刊行は「昭和三十年八月五日」。値段も新聞記事通りの「七十円」。でも、サインしているフォークナーは、旅の疲れだろうか、どうみても「大よろこび」しているようには見えない。出版社の招待は宣伝のためであったのか、それとも……?

それにしても、一冊の文庫本ごときで招待宴やらサイン会を催すものだろうか。いや、そんな疑いをもってはいけない。そこには、「わずか七十円の文庫本にサイン」という事実の重みをはるかに越えた、日米の真摯な文化交流があったのではないか。一篇の衝撃的な文学的テキストが、日本の読者に手渡され、フォークナーというノーベル賞作家の名が大衆の間にまで根を下ろしていく……。ときあたかも石原慎太郎が『太陽の季節』で文壇にデビューし、その評価をめぐって賛否両論が闘わされていた時期でもある。また『群像』『文学界』などの文芸誌が、戦後一〇周年の記念特集号を組む



時代であった。

一九五二年四月二八日、日米講和条約が発効し、GHQが廃止され、ダグラス・マッカーサー・リッジウェイによる戦後改革が一段落した。その三年後の昭和三〇年八月、フォークナーが来日したのである。それは新生文化国家を標榜した日本にふさわしい、象徴的な事件であった。本人にはそのような自覚がなかったとしても、戦勝国の（まればと）としてではなく、ノーベル文学賞受賞者としての（貴種＝旗手）としての来日であったが。

サイン会に関しては、招待宴の返礼としてフォークナーが気安く応じたのかもしれない。それにしても、フォークナー来日、『エミリーの薔薇』の翻訳出版、招待宴、紀伊国屋書店でのサイン会——このみごとに連鎖をどう解きほぐしていったらよいだろう。

そこで、アメリカ文学などに詳しくない私は、文献を頼りに書誌的なことを調べることにする。さて何を見たらよいか。これは、文化の背景の探索である。

わが国でいち早くフォークナーの存在を知り、かつ彼の作品から大きな影響をうけたのは、フランス文学専攻の作家、とくに「マチネ・ポエティック」に属する中村真一郎、

福永武彦であったと考えられる。この二人は戦争末期ごろに仏訳を通じてフォークナーの作品に感動し、ことに福永は戦後深くこの作家に傾倒して、みずからの創作にも学ぶところが多かったといえよう。(中略改行) フランス文学の系統からいえば、昭和二三年伊吹武彦が雑誌「世界文学」で短編『エミリーのバラ』を紹介したことがあったが、アメリカ文学者も、本国におけるフォークナーの名声が高まるにつれてしだいに彼に注目しはじめ、二五年の龍口直太郎、西川正身訳『サンクチュアリ』をかわきりに、高橋正雄訳『響きと怒り』(昭二九)をはじめつぎつぎと翻訳があらわれ(阿部知二は『寓話』に感動して翻訳した。昭三五)、フォークナーの死(昭三五)後四二年には富山房の全集刊行がはじまった。彼のノーベル文学賞受賞(昭二五)、わが国への来訪(昭三〇)もそうした深い関心を促したことはない。 (大橋健三郎執筆、『日本近代文学大事典』第四卷(事項)(一九七七・一一、講談社)

広い意味で(紹介)を(翻訳)をとる場合もあるが、伊吹武彦の(紹介)は(翻訳)ではない。「エミリーの薔薇」という短篇は、伊吹の紹介の七年後、ようやく翻訳され日本人の手に渡ったのだろうか。それにしても戦時下の日本では、フォークナーは敵性文学として排除されてきたのだろうか。フォークナー移入の本格的な歴史が、戦

後から始まったとは驚きではないか。フランス経由のフォークナーというありかたも興味深い。日本とアメリカの不幸な戦争が、文化的な交流の遅れをもたらした好例といつてよいだろう。

それはともかく、普及版のシンボルといえる文庫本のフォークナーは、画期的なことだったのだ。角川が力を入れざるをえなかった理由も知れようというものだ。

ところが、ここに厄介な問題が発生する。龍口の「解説」末尾にある「一九五三年八月」という日付である。これは、何を意味しているのであろう。一九五三年は昭和二八年、フォークナーの来日する二年前である。誤植とも考えられるが、不思議な日付である。もう少し詳しい情報が知りたくなる。さしあたり国立国会図書館編『明治・大正・昭和 邦訳アメリカ文学書目』（一九六四・九、風間書房）や、福田なをみ編『明治・大正・昭和 邦訳アメリカ文学書目』（一九六八・三、原書房）が手がかりになりそうだ。すると、大橋の執筆の中にある記述の曖昧さが解けてくる。高橋正雄は、三笠書房版『現代世界文学全集』第一七卷（一九五四）に「エミリーの薔薇」を訳し、それ以前の一九五二年、龍口は『エミリーの薔薇』を総題とした短篇集をコスモポリタン社から翻訳出版しているという記述がある。こうして、書誌的探索は限りなく（と言っても、あるところで止まるが）広がっていく（ちなみに、高橋正雄はのち数冊の研究書を上梓し、フォークナー研究

者となる)。

龍口が訳したコスモポリタン社版『エミリーの薔薇』は、一九五二年二月に出版された。紙の質・造本とも良いとはいえないが、定価は二五〇円。高い。翻訳権を相当支払われたのではと推測できる。収録作品は「エミリーの薔薇」「獵犬」「廻れ右」「あの夕陽」「乾燥の九月」「デルタの秋」「納屋は燃える」「くまつづらの匂い」の八篇。「あとがき」によると、収録作品・構成ともサククス・カミング編の《A Rose for Emily and the other stories》(1945)に完全に基づいており、親切にもカミングの「編者のことば」も訳出されている。それによると、「廻れ右」一篇だけが、第一次世界大戦にイギリス空軍兵士として参加した体験をもとにしており、それ以外はすべてミシシッピー州オックスフォードを舞台にした作品だという。またカミングは、「いろいろの選集に収録された回数から見ても、『エミリーの薔薇』は、全アメリカ文学のうちで、もっと凄愴な戦慄すべき物語の一つ」であり、八つの物語すべてが「彼の住んでいる世界の片隅における伝統や生活のあり方に対して今日まで感じてきた深い愛情と嫌悪、同情と軽侮、認知と否認とを反映している」と述べている。英語圏の読者に向けて発信されたものだが、これは日本人にとっても周到な読書案内である。

訳者である龍口の「あとがき」は、『日本近代文学大事典』や『翻訳文学目録』の

記述では次の五つの点において不十分だと示す。

- ① 「エミリーの薔薇」は「一九五一年十一月」の時点で一〇数年前に龍口によって『詩と詩論』誌上に翻訳されていること。
- ② それを全面改訳して、一九五一年初めの『中央公論』に掲載されていること。
- ③ 「乾燥の九月」は、西川正身によって「乾いた九月」と題して訳され、文芸雑誌『群像』に掲載されているらしいこと。
- ④ それ以外の六篇は本邦初訳であること。
- ⑤ 翻訳は一九五一年の初めに完成していたこと。

そして、龍口は「訳者としては『エミリーの薔薇』の巧みな構成と鬼気、『くまづらの匂い』の肉感的深さに完全に打ちのめされた」と結んでいる。これもまた新しいフォークナー情報ではないか。コスモポリタン社版の「エミリーの薔薇」は改訳されたものだったのである。

『詩と詩論』、『中央公論』、そして『群像』。オーソドックスな調べ方をするなら、図書館なり日本近代文学館（東京都目黒区駒場四丁目にある）なりに出向かねばならない。

しかしその前に『中央公論総目次』（一九七〇・二一、中央公論社）という便利な本があるので、それを紐解くことにしよう。一九五一年一月号の『中央公論』の目次に「エミリーの薔薇 フォークナー」と見える。脇のコピーには「一九五〇年度ノーベル文学賞受賞作家の最傑作短篇！」とある。翻訳者名は出ていない。大学院時代、恩師から「目次」のみで判断するのは危険であり、本文で確かめよ、と言われたことを思い出す。この『総目次』は、雑誌の目次をそのままコピーして配列したものだからだ。さらに繰っていくと、フォークナーは八月号に、一九五〇年一月一日、ストックホルムで行なわれたノーベル賞の授与式の際の演説「人間終末説は容認せず」を寄稿している。

これで②はクリアーできたことになる。①と③については、『現代日本文芸総覧』全四巻（一九六八・一〜一九七三・八、明治文献）があり、『群像』についても、ある記念号に創刊号以来の総目次が載っていたから、確認作業はそれほど困難ではない。しかし、現物に当たって実証的な考察をこころみることにしよう。

「エミリーの薔薇」は、龍口直太郎の翻訳で一九五一年一月号の『中央公論』に発表された。前文には「私はかつて、十数年前、春山行夫君のやつていた『詩と詩論』という新文学の季刊誌に、同氏の徳憑によつてこの一篇を記載したことがあつた。今読み直してみるとお恥かしいもので、今回は、『中央公論』の需めに応じ、まったく稿

を改めてみたのである。」と書かれている。この言葉はほとんどそのままコスモポリタン社版の「あとがき」に踏襲される。しかし、末尾には、版權所有者コスモポリタン社の了解を得て発表する旨の断り書きがあるので、コスモポリタン社が先に翻訳権を獲得して出版することになっていたと考えられる。事実、コスモポリタン社版の裏扉には「本書出版は Nov.27th, 1950 George Thomas Folster 氏との契約に依る。」とある。それにしてもこの契約は早すぎるが、コスモポリタン社がノーベル賞受賞にいち早く反応して版元の Morton Saunders と契約を結んだのであろう。しかし、『中央公論』からの依頼が先行し、何らかの事情でコスモポリタン社版の刊行が一年ほど遅れたのであろう（これで②④⑤は解決）。訳文は『中央公論』版とコスモポリタン社版は同一。③の「乾いた九月」は、一九五一年三月号の『群像』に西川正身訳で発表された（③も解決）。扉にはフォークナーの肖像写真が載り、五月号では小松ふみ子による「W・フォークナー会見記」が掲載された。各雑誌ともフォークナーに注目していたことが分かる。

①に関しては、正しくは、『詩と詩論』の改題『季刊文学』第三冊（一九三三・九、厚生閣書店）に「エミリの薔薇／ウイリアム・フォークナー」として発表された（図版2）。

若き龍口はその冒頭を次のように訳した。



S Hosaka

## エミリの薔薇

ウイリアム・フォークナ  
龍口直太郎

## I

ミス・エミリ・グリアスンが死んだ時、われわれ町中が彼女の葬式にでかけた。男達は地に墜ちた記念碑に對する尊敬に似た愛情から、女達は大概彼女の家の中を見たい好奇心からであつた。年老いた下男——庭師と料理番とを兼ねた——を除いては誰一人少なくとも十年間はそこを見たことがなかつた。

それは、嘗てはベンキの白かつた、大きな四角い木骨家屋であつて、極めて軽快な十七世紀式に建てられ、圓屋根や尖塔や渦形模様飾りの露臺で飾られ、嘗てはわれわれの市で最も眼ぬきの通りであつたところに面してゐた。併し自動車の車庫や綿



ミス・エミリー・グリアスンが死んだ時、われわれ町中が彼女の葬式にかけた：男達は地に墜ちた記念碑に対する尊敬に似た愛情から、女達は大概彼女の家の中を見たい好奇心からであつた。年若い下男——庭師と料理番とを兼ねた——を除いては誰一人少なくとも十年間はそこを見たことがなかつた。

次は、約二〇年後の翻訳である。

ミス・エミリー・グリアスンが死んだとき、わたしたち町の人間は、みんなこぞつて彼女のお葬式に参列したのだつた。男たちは、いわば倒れた記念碑に対する一種の敬愛の情から、女たちはたいいてい彼女の家の内部を見たいという好奇心から出かけていつたのである。彼女の家の内部は、少くとも過去十年間、庭師兼料理人の老僕をのぞけば、だれひとり見たものはなかつたのだ。

ここに見られるのは、初訳の生硬な表現から、柔らかな分かりやすい文章への変換だけではない。基本的には変わっていないものの、「くた」で統一された文末から「だつた」「である」「のだ」と微妙な変化をもたせた訳出ぶりに、注意を向けるべきであ

ろう。文末の訳語の〈ゆれ〉は、単調な日本語文体の問題として書き手の意識を悩ませてきた問題でもあるからだ。

「エミリーに薔薇を」は、短篇集『これら十三篇』(These 13)に収録されている。この出版は一九三一年九月なので、龍口の訳は雑誌『フォーラム』(一九三〇・四)に発表されたものに依拠している可能性が高い。訳者の謙遜にもかかわらず、比較的タイム・ラグのない翻訳・紹介として特筆に価するといえるだろう。

かくして目録類や総目次などの検索と調査によって、ふと思いついた角川文庫本『エミリーの薔薇』の翻訳史をめぐる書誌の小旅行は、どうやら終着点にたどりつこうとしている…。

結論的には、龍口直太郎は、フォークナーが世界的な脚光を浴びた一九五〇年以降、精力的に短篇を翻訳し、コスモポリタン社からカミング編の『A Rose for Emily and the other stories』に依拠した短篇集の翻訳を刊行する。その後、コスモポリタン版の中から「あの夕陽」「乾燥の九月」「納屋は燃える」を除き、「廻れ右」を「方向転換」と改題して、「エミリーの薔薇」「猟犬」「方向転換」「デルタの秋」「くまつづらの匂い」の五篇を選んで角川文庫から出版したことが判明するのである。

ところが、〈ノーベル賞受賞作家〉に対して、ジャーナリズムは非常な関心を示した。

著作権の存在する作家について、現在ではとても考えられないことだが、龍口は角川文庫版を出版してからわずか四ヵ月後の一九五五年一月、今度は新潮文庫で『フォークナー短篇集』を刊行している。ここでの収録は「エミリーの薔薇」「あの夕陽」「乾燥の九月」「嫉妬」「納屋は燃える」「孫むすめ」の六篇。角川版とは「エミリーの薔薇」が重複するだけで、あとはコスモポリタン社版の旧訳四篇に「嫉妬」と「孫むすめ」の新訳を加えて構成されている。これで信義の問題はクリアーできたことになる。もしコスモポリタン社が存続していたら（戦後における小出版社の興亡は把握しにくい）、版權譲渡か話し合いによって解決は可能である。値段は六〇円。新潮社は文学出版の老舗として、角川より一〇円安い値段で対抗した。

ちなみに、現在流布し版を重ねている新潮文庫の『フォークナー短編集』は、改版されたものである。巻末に（一九六九年十月）の日付のある「解説」によると、編集方針は「エミリーの薔薇」を「エミリーにバラを」と改題、「赤い葉」「バーベナの匂い」の二篇を新たに加え、配列を發表順にして「嫉妬」「赤い葉」「エミリーにバラを」「あの夕陽」「乾燥の九月」「孫むすめ」「バーベナの匂い」「納屋は燃える」の八篇を収める。小説の読者にすれば、龍口のフォークナーとの長い付き合いから生じた翻訳選集の編集過程や翻訳史など関心外のことかもしれないが、これはこれで興味深い。なぜなら、

龍口は「解説」で、新潮文庫版『フォークナー短編集』の選択について、マルコム・カウリー編などアメリカで編纂された三種の短篇選集の収録作品と比較し、自分の選択眼の良さを誇っている（ように見える）からだ。しかし、最初の翻訳がカミングの『A Rose for Emily and the other stories』に全面的に依拠したことは、いつの間にか忘れられている。典型的な記憶違いとしか言いようがない。また読者によっては、角川文庫版にあった「くまつづらの匂い」や「デルタの秋」に高い価値を置くかもしれない。緻密な作品分析による妥当な評価が望まれるが、個人的な嗜好も加わり、選集の選択はなかなか難しい。

こうしてフォークナーをめぐる翻訳合戦は、龍口直太郎を軸として展開していった。ことは出版界のフォークナー争奪戦ではない。それだけフォークナーの翻訳者が特定の人に限られ、しかもヘミングウェイやスタインベックの翻訳出版から遅れをとっていたという事情を反映している。

その頃、角川文庫の翻訳出版で圧倒的に強かったのは、フランス文学であった。出版総数の概算で、フランス文学を一〇とすれば、ドイツ文学は六、イギリス文学は五、ロシア文学は四、アメリカ文学は一、となる。この比率は、新潮文庫でも大同小異であろう。だからノーベル賞作家フォークナーは、ヘミングウェイやスタインベックに

続く有力な商品でもあったのだ。

ところで、厳密な研究を遂行するなら、瑣末かもしれないが、現在流布している新潮文庫版とコスモポリタン社版とのテキスト・クリティック（テキストの比較・検討）が必要になる。原作に忠実なのだろうが、グリアソン家の最後の娘であるエミリーの悲劇を描いた「エミリーの薔薇」一篇をとってみても分りにくい箇所がいくつもある。難解な作風であるゆえ、翻訳者の解釈の問題がからんでくる。また一度流布してしまふとなかなか改めにくいものだが、標題は内容からして「エミリーに薔薇を」のほうが妥当である。改題は、そうした流れの中に位置づけられる。

フォークナー署名の一冊の文庫本から出発した、趣味的な文化史的考察は、これではとまず充分だ。むしろ関心は短篇だけではなく、フォークナーが（ヨクナパトーフア伝説<sup>サガ</sup>）で描いた構造的歴史から、現代作家の中上健次がどのような影響を受けているのか、また大橋が指摘しているように、福永武彦の受容のありかたや、戦後文学の一翼を担った井上光晴の『地の群れ』や『荒廃の夏』をめぐる比較文学論的な考察へと推移していくことのほうが、より重要だろう。偶然ともいえる不用意なつぶやきやうわさ話が隠蔽されていた人種差別を誘発し、リンチへとエスカレートしていく象徴的事件は、変奏されて井上文学の中核を形成している。フォークナーとの呼応は、人種

Ⅱ 民族Ⅱ 国民という単一民族社会神話に疑義を突きつけ、現代的な差別構造の問題系を鮮やかに提示している。

### ペンと原稿用紙

ひもすがら、

ペンのさきより生れくる、

痩せし鼠の、くろき鼠の、

あはれさよ。

いつの日か

汝が青空に陞り得む、

さむげなる列をつくり、

けふも、原稿用紙の梯を

のぼりつつ、踏みはずしつつ。――

(西條八十「詩作」)

西條八十が晩年に書いたやや自嘲的な詩である。しかし本稿は、詩人が〈書く〉というペンの動きを容認しつつ、原稿用紙に残された文字をあわれな「痩せし鼠」とも「く

ろき鼠」とも見做すような立場を採らない。筆跡・本文<sup>テキスト</sup>への考察に向けて、そうした鼠たちからの大胆な解放を目論んでいる。

**漱石と原稿用紙** 近代文学の草創期、作家にとって筆跡<sup>II</sup>書かれたものの実態とは、どのようなものであったか。本稿では、作家主体に関する書かれた内容や表現（レトリック）についての考察は極力抑制し、本文<sup>テキスト</sup>の表記、原稿用紙の使用、タイポグラフィの変遷など、筆跡<sup>II</sup>書かれたものについての諸形態やその保存、あるいは表現の道具<sup>ツール</sup>をめぐって、主に夏目漱石を中心として検証を試みる。

夏目漱石の文章は、原稿用紙に万年筆やペンで書かれている。漱石は小説を書くとき、樋口一葉や二葉亭四迷、泉鏡花や広津柳浪、あるいはずっと時代は下るが、書齋（文字を書きすぎ神経が傷む職業病）で万年筆が持てなくなった谷崎潤一郎のように、筆を用いることはなかった。原稿用紙は、職業作家となってから特注の「漱石山房」をデザインしたものを用了が、それ以前は市販のもので済ませていた。漱石の場合、筆は漢詩や俳句の創作や、書簡あるいは「書」を書くときに限られた。一葉は二九年の短い生涯に二〇数篇の小説とそれに匹敵する量の日記とを残したが、そのすべては流麗な筆によるものである。一葉のような作家は珍しい。二葉亭は、約二〇年のブラン

クを置いて生涯に三作の長篇を残した。いうまでもなく『浮雲』『其面影』『平凡』である（未定稿の『茶筌髪』などを除く）。意外なことに、漱石の原稿とは正反対に、二葉亭の『其面影』『平凡』など明治四〇年前後の原稿は筆書きである。

漱石の自筆原稿（多くの場合、複製版）を見ていくと、漱石は「た」と書くべき表記を、初期から晩年にいたるまで一貫して漢字の「多」の異体字を用いている。明治の作家にとつては一般的な用例といえなくはないが、現在では「太」をくずしたひらがなの「た」を使用するのが慣例である（芥川龍之介も初期は漱石と同様であったが、遺稿「齒車」になると現在流通している「太」⇨「た」へと変化している。変化した時期の確定は難しい）。

そうした例は、「か」や「に」についてもいえる。「加」ではなく「可」の異体字、「仁」ではなく「尔」の異体字が、原稿用紙の紙面に踊っている（図版3）。

それは書き癖なのか、小さい頃からの習慣か、それとも早く書く効率を重んじたためか。字への興味は、持ち始めると、止め処なく広がっていく。後述する岡三郎の『硝子戸の中』をめぐる翻刻校訂作業は、漱石の用字そのものの特徴にまで踏み込んだものである。人があまり気づかない、そうした迷路ともいえることばの世界への徹底的な探索は、テキスト生成研究や本文批評から文字学までを包摂するもので、筆跡⇨書かれたものの諸形態に対するひとつの方向性を示している。その法則性を見出し、漱





石の表現意識を探ることができればなら、作家研究に役立つかもしれない。また筆癖や表現の綻ほころびから、テキスト読解のヒントを得ることができるかもしれない。——そういう情熱が伝わってくる。

一葉日記の「花園女史／花園女史」をめぐる「書き損ない」 S・フロイト（一八五六—一九三九）は、日常生活の中で、私たちが人の名前を忘れたり、話し損ったり、読み損ったり、書き損ったりする病症について豊富な例を挙げて分析している（『日常生活に於ける精神病理』一九〇四）。これらのことは誰もが思い当たるに違いないが、そのことについて自己分析をしたことはあるだろうか。基本的には「書き損い」は、「話し損い」や「読み損い」と同じ構造を持つ。フロイトが「話し損い」について論じている個所を次に引用する。

「話し損ひ」として現はれ来る話の障礙は、第一にはその話の中にある他の構成分子の影響即ち前響或は後響、或は私共が話さうと思つてゐる文章、或はその前後の關係の中にある第二の意味であつて私共が話さうと欲する事とはちがつてゐるもの影響によつて起されるのである。（中略）この障礙は（…）言葉、文章或はその前

後関係以外にあり、私共が話さうと企てない要素からの影響によつて起り、この要素の興奮に就いては私共は正にこの障礙そのものから知る事になるのである（丸井清泰訳、岩波文庫、同書九二ページ）。

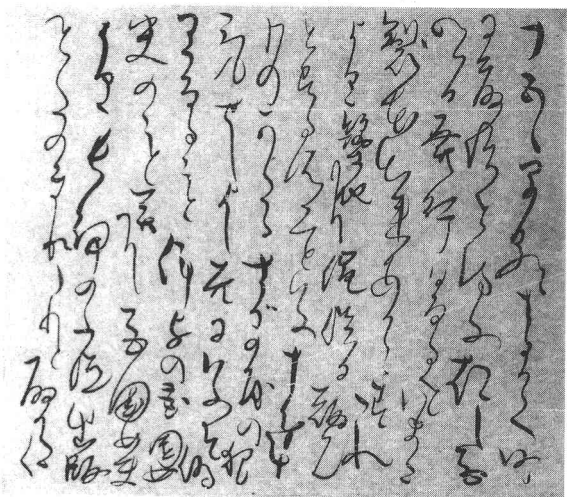
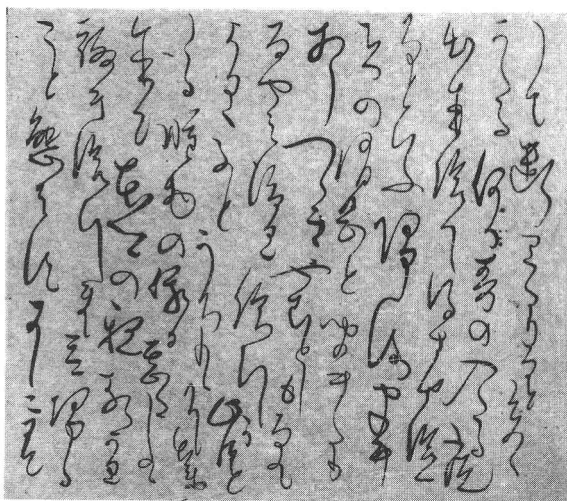
一葉日記にうかがえる「障礙（障害・防げ）」について推理してみよう。まず問題の明治二六年四月一五日の条を引用する（ここでは鈴木淳・越後敬子『翻刻樋口一葉日記』〔岩波書店〕を用いる）。

十五日 早朝さるがく町に藤陰を訪ふ。都之花明日発行日なるをいまだ製本出来あがらず。これより築地に催促に趣かんとする所也といふ。十分計ばかりものがたる。さがの屋の狂気せしよし世にいふは偽りなること、伊与の花園女史のこと、并に花園女史より長編の小説出版をたのまれたれど、取りがたくして断りたりなど多くかたる。何か歌の入たる小説出来給はゞ得させ給へなどいふ。（「しのぶぐさ」、ルビ引用者）

四月一五日の日記は「よもぎぶにつ記」と「しのぶぐさ」の両方の帖に記されている。前者は短く、後者は長い。しかも二二日の午後、半井桃水を訪問した記事までが付け

加えられている。事務的な記述の「よもぎふにつ記」に対して、「しのぶぐさ」は事後的なスタイルを取り、改めて桃水との関係をじっくりと自己凝視したものであろう。文壇ゴシップの真偽、編集者からの要請など興味深い記事だが、ここで「伊与の花園女史のこと、并に花園女史より長編の小説出版をたのまれ」という表現が問題になる（図版4下段）。

「伊与の花園女史」の記述自体不明であるが、「伊与」を「伊予」の単純な誤記とすれば、現在の愛媛県在住の女性から長編小説が金港堂編集部に持ち込まれ、それを不採用にしたということを編集者の藤本藤陰から聞いたということであろう。実在の三宅花園から長編小説が持ち込まれ、それが不調に終わったという文学的事実は考えられない。しかし一葉のこのときの心理は複雑であったと思われる。彼女の記憶には、〈花園女史〉 Ⅱ 〈長編小説〉 Ⅱ 『藪の鶯』の金港堂からの出版（明治二年六月） Ⅱ 社会的な成功 Ⅱ 原稿料収入という鮮烈な図式が固定観念となっていたはずである。一葉は藤陰が語った「伊与の花園女史」のことを単純に受け取らないで、「花園」と書いたときの漢字のかたちの筆の感触も手伝って、花園のことが突然記憶に蘇生したのではないか。日頃から花園を意識し、彼女が女流職業作家の第一号であり、社会的な名声を得ていること、しかしそれをあからさまに意識することははばかられ、隠蔽し抑



図版4 「しのぶぐさ」 上段が右頁、下段が左頁。〔『樋口一葉日記 上（影印）』2002.7、岩波書店）

圧されていたのであろう。つまりフロイトの言説を借りるなら、「他の構成分子」「話さうと欲する事とはちがつてゐるもの」「話さうと企てない要素」となつて深層に沈められていたものが、「花園」という無名の作者の存在を知らされ、出版という夢のようなことを聞くことによつて「興奮」してしまい、「伊予」を「伊与」と単純な誤記したこともまた「興奮」の結果かもしれない。地方にも小説を書く女性が登場し、積極的に出版社に原稿を送り付けてくるという現実もまた、彼女にとって刺激的なものであつたのかもしれない、期せずして「花園」と誤記するかたちで露呈してしまつたと解釈できる。それは一葉の深層心理からみれば「第二の意味」どころではない、作家として世に立ち、原稿料によつて生計を立てるといふ「第一の意味」にはかならなかつたのだ。

一葉もこの段階では、「花園」ほどではないにしても、まだ無名に近い存在であつた。ちなみに花園を通じて星野天知より依頼されて『文学界』（明治二六年三月）に書いた『雪の日』（日記では明治二五年一月二六日に依頼され、三二日まで完成するとの約束であつたが、「趣味」が熟さず、実際に脱稿したのは、年が明けた一月二〇日のことであつた）を書くまでに、一葉が手掛けた作品は、桃水の個人雑誌『武蔵野』に発表した『闇桜』『たま櫛』『五月雨』、同じく桃水の幹旋で『改進黨』に発表した『わかれ霜』、郷里の知人野尻理作の依頼で甲府の『甲陽新報』（明治二五年一月一八日〜二五日）に発表した『経つくる』、

それに純粹に商業文芸雑誌である『都の花』に発表した『うもれ木』（明治二五年一月）、『暁月夜』（明治二六年二月）の二作を加えたものがあるに過ぎない。『うもれ木』は花圃の幹旋であり、原稿料は一枚二五銭であった。一葉が師や先輩の幹旋ではなく、純粹なかたちで編集者から原稿の依頼が来たのは『暁月夜』からであった。このときの原稿料は五銭値上がりして一枚三〇銭。待ち望んでいた一一円四〇銭（〇・三円×三八枚）を手にして越年できる喜びを「自然は斯くも円滑なるか」と書き記しているのは何ともほほえましい。

このように見てくると、一葉はまだ自立したばかりの新進作家である。もし以上列挙したような作品だけで終わったとしたら、花圃はおろか、北田薄氷らのようなマイナーな短篇小説作家の一群に一括してくくられてしまうであろう。『都の花』との関係も、花圃の存在がなければ生れなかったかもしれない。一葉が花圃を名実共に凌駕するのは、いましばらく後のことであった。だとしたら、一葉が同じ一行に「花圃／花圃」という二重の雅号を書き残してしまった秘密が解けてくる。

一字の誤記は、無意識を浮かび上がらせる。それを校訂者がみだりに訂正してはならない。「花園」という雅号の表出は、単なる誤記の痕跡ではない。作家一葉の深層心理を解く鍵なのである。

\*2 森鷗外は『国民之友』に発表した翻訳詩集『於母影』の原稿料五〇円を受け取る。その金で明治二二年に雑誌『しがらみ草紙』を創刊した。たぶん内務省への届け金なども含まれていたであろう。

遺族によって大切に保存・保管されてきた一葉の日記は、近代作家の中でも纏まったものとして資料的価値は高い。小説よりも高く評価する人がいる。本文の中でも触れたが、「よもぎふにつ記」明治二五年二月二七日・二八日の条に原稿料についての記述が見える。年の瀬、借金取りがやってくる。年越しの餅、醤油などの注文をしなければならぬ。しかし、家には金がない。そんなとき『都の花』の編集者・藤本藤陰から、『暁月夜』

〈書く〉という行為 吉岡洋は「スタイルと情報——メディア論を越えて——」（山田忠彰・小田部胤久編『スタイルの詩学』二〇〇〇・一二、ナカニシヤ出版）という論文で、スタイラスというペン状の入力装置によってパソコンに〈書く〉行為について論じながら、旧来の私たちが親しんできた〈書く〉という行為について、次のように書いている。

この行為を成り立たせているのは、たんに特定の軌跡を描いて筆記道具の先端を運動させることではない。書くという行為は何よりもまず、紙その他のもつ物理的な抵抗感や、その上を走る筆記具と紙面との間の摩擦を感じるようなのである。書かれることによって紙は圧迫され、物理的に変形される。言い換えれば書くとは、「ザラザラした世界」（ワイトゲンシュタイン）と接触することなのである。（中略改行）書くことは、そうした行為を通じて、紙の上に物質的な痕跡を残すことである。この痕跡を消去することもできるが、完全に消去することはできない。消去することによって、そこには消去の痕跡が残ることになる。書くことはリニアな時間の流れを記録すること、つまり身体が傷を受けたり、老化していくプロセスと同じである。そこには否応なく時間が堆積してゆく。書くという行為においては「初期化」は不可能なのだ。

の原稿料を渡すという朗報が届く。「直に藤陰に会ひて暁月よ三十八枚の原稿料十一円四十銭をうけとる。」（三八日）しかし一葉は本文中でも言及した通り「自然は斯くも円滑」と喜びながら、舞い上がってなどいない。帰路、昔は旗本、今では没落して貧乏暮らしをしている自分とは乳姉妹の稲葉鉦を訪ね、若干の金を恵んでいる。



「書くという行為」は時間の「流れ」、すなわち「堆積」であり、それは消し去ることの出来ない一回性の行為であるという考えに、異存はないであろう（消した部分も、思考に基づく時間の「流れ」のよどみや逆流というべきで、その連続性が断ち切られているわけではない）。たとえば『吾輩は猫である』は「吾輩は猫である。名前はまだ無い。」の一行に始まり、「南無阿弥陀仏々々々々々々々々々々。難有い々々々々。」の最後に至るまで、まさに延々たる「リニアな時間の流れ」が記録されている。漱石によって原稿用紙に一字一字持続的な「物質的な痕跡」が記されたのである。それが『吾輩は猫である』という小説のテキスト全体を意味している（ときに中断があったとしても、そのことが「リニアな時間の流れ」の本質を失わせるものではない）。吉岡氏は触れていないが、「物質的な痕跡」を留めた肉筆原稿は、業界用語では〈ナマモノ〉と称して珍重される。これは単に資料的な価値ばかりではない。〈作家〉Ⅱ〈身体性・肉体性を伴った「書く」ということ〉Ⅱ〈一回性の痕跡〉という創造行為の連鎖的な刻印を意味しているからである。墨と紙（多くの場合、和紙）による「書」の場合でも、程度の差はあれ基本的に「筆記具と紙面との間の摩擦」であることは変わらない。

作家と原稿用紙の関係について、もう少し細かい点から見てみることにしよう。

原稿用紙は、四〇〇字にしる二〇〇字にしる、基本的に、一マス一マスに漢字、ひ

らがな、片仮名が一字ずつ書き込まれていく書字体系の制度である。そこには、画一性、均等性ともいえる法則がある。ときには、英語やドイツ語の原綴がいくつかのマスの中に適宜埋め込まれる。だからといって、まったく均一な文字の連なりではない。日常生活で私たちが使用している漢字混じり平仮名文には、一文の中、文と文との連鎖の間に、微妙な漢字と仮名のバランスと結合が見られる。表現の約束事である記号も一字分か二字分を使って混入され、表現の一部として読者に訴えかけてくる。ときに、異質な言葉が意図的にまぎれこみ、不思議な気持になることもある。つまり、原稿用紙は、単に画一的な制度ではない。マス目には、硬軟、強弱、緊張と開放、強度と弛緩など、表現する者の、意識や呼吸が反映される仕組みにもなっているのである。

近代作家はどのような原稿用紙を用い、どのような筆記用具を用いて作品を書いたか。同じ作家でも、そのときどきによって違う。しかし、たとえば白い紙であっても、縦書き・字数・句読点などの表現上の約束記号を用いている点で共通している。筆書きで一貫していた樋口一葉は、日記では和紙にかなり自由に書いてある。出版社に持ち込む場合は出版制度の慣習に従うしかなかった。処女作『闇桜』の草稿は、市販の二〇行和野線紙（コクヨ事務用箋に似ている）に字数を無視して書かれていて、一行の字数は一定ではない。しかし名作『たけくらべ』になると、二〇字×二〇行（四〇〇字）

\*3 漱石には多くの談話筆記があるが、これには理由がある。漱石が朝日新聞社に入社する条件のひとつに、小説ならびにそれ以外の作品すべてを『東京・大阪朝日新聞』に発表すると契約したからである（学術論文は除く）。これでは、人気作家漱石の情報を得ようとする文芸雑誌にとつてしまったものではない。対抗手段として、各文芸雑誌社は、漱石の文学観や近況を知るために専属の記者を派遣して取材するという手段をとった。これなら漱石が語ったものを記者が活字化したというだけで、漱石自身が執筆したことにはならない。こうして数多くの「漱石談」が残されたのである。

の原稿用紙にたんねんに墨書きされている。

一般的には、出版制度の近代化とともに、書き手の意識も変化して、原稿用紙一枚に一字というスタイルに順応していったに違いない。また、原稿料も一枚いくらというかたちで計算されて支払われた。しかし、表記や用字上の癖は変わらないことが多かった。

漱石は立派な字を書く文人作家であるが、談話筆記<sup>\*3</sup>「文士の生活」(一九一四・三・二二「大阪朝日新聞」)にもある通り、原稿はすべて万年筆かペンを用いて執筆した。読点は一文字分取らず、句点のみ一字空けている。これは『吾輩は猫である』(松屋製二四字×二四行Ⅱ五七六字の原稿用紙を使用)から『心 先生の遺書』<sup>\*4</sup>など晩年にいたるまで変わるこゝとがなかった漱石の癖である。松屋は本郷にあった文房具屋で、その原稿用紙を多くの作家たちが好んで使用した。

異体字・略字の多様も終生変わることがなかった。後に触れる岡三郎の検証では、漱石の用字には、中国現代の簡略文字と同じか、それに近いものも含まれているとのことである。

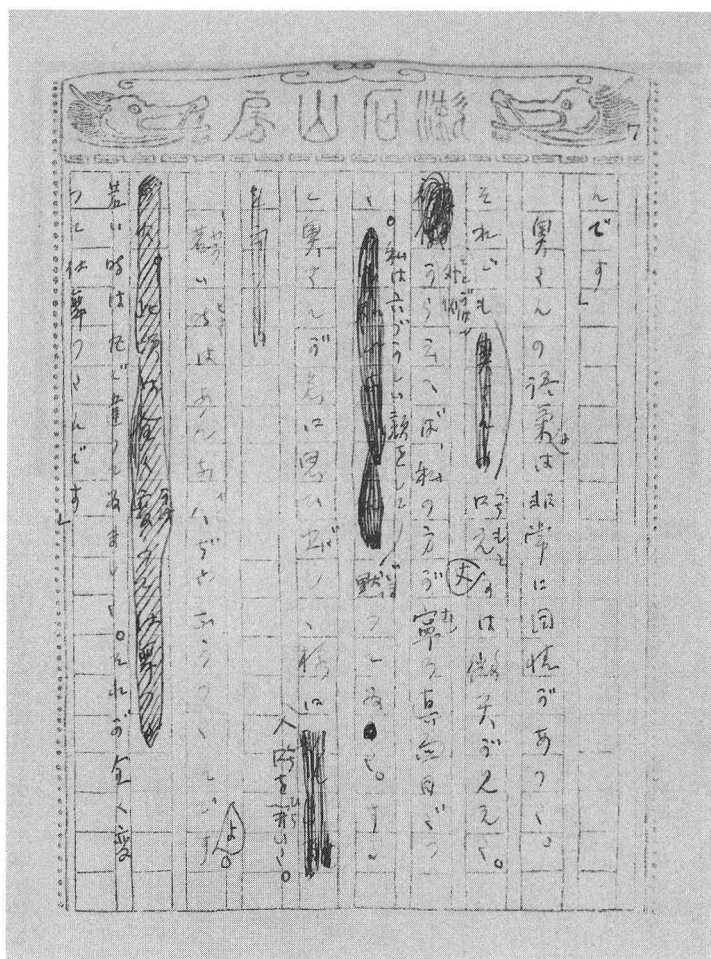
漱石は明治四〇年三月に東京朝日新聞に入社、専属の職業作家になる。入社の一

\*4 現在『こゝろ』あるいは『心』というタイトルで流通している漱石の小説は、当初は『心 先生の遺書』として『東京・大阪朝日新聞』に発表された。最初(一)から最後(百十)までタイトルは一貫して『心 先生の遺書』である。単行本にするとき、「上 先生と私」「中 両親と私」「下 先生と遺書」の三部構成に改められ、標題を『こゝろ』(「心」)にした。初出尊重の立場に立てば、『心 先生の遺書』のほうが正しい。最新版の全集は『心 先生の遺書』に戻している。ちなみに、岩波茂雄が出版業を始めた最初の刊行物が、この小説であった。装幀は漱石自らが担当した。

作は『虞美人草』だが、三作目の『三四郎』から特注の「漱石山房」の原稿用紙を用いる。一九字詰め一〇行の洋野紙で、この原稿用紙は未完に終った遺作『明暗』の執筆まで使われた。この一九〇字詰の原稿用紙を用いて書かれた最初の小説が『三四郎』である。

それ以前は松屋製の二四字×二四行（ $\parallel$ 五七六字）が多く、朝日新聞入社第一作の『虞美人草』では一九字×一〇行の原稿用紙が用いられた。「漱石山房」の原稿用紙は、漱石本の装幀を多く手がけた橋口五葉のデザインで、明治四一年一月頃に作られた。『虞美人草』で用いたデザインが踏襲されており、やや磨り減った版木が残されている。印刷は春陽堂に頼んだ。篆書で書かれた「漱石山房」の四字を左右から龍が挟むという図案であり、当時の『朝日新聞』の新聞小説の組み方に合わせて一行一九字詰めに作られていた。後に一八字の組みに変更されると、漱石は一番下の一字を余して執筆した。その後『朝日新聞』は一行一七字組みになる。大正二年の『行人』ではまだ一八字だが、大正三年の『心 先生の遺書』から一七字組みである（図版5）。新聞の一行字数の変化に頓着することなく、漱石は『心 先生の遺書』以降も原稿用紙の下の一マス一字分を空けて執筆した（図版6）。『虞美人草』と同じ年に発表された二葉亭四迷の『平凡』は、縦二〇字×二〇行の四〇〇字詰めの原稿用紙に書かれているが、





図版6 『漱石自筆原稿「心」』 19字詰め原稿用紙の下の1マス1字分を空けて執筆している。推鼓の跡が比較的多く見られる。(1993.12、岩波書店)

の朝日掲載用のスタイルに倣っているのである。『新生』（大正七年五月一日～一〇月五日、八年八月五日～一〇月二四日、『東京朝日新聞』）では、一行の字数がさらに減って一五字になったため、藤村は二〇字×二〇行の原稿用紙の下五字分を空けて執筆している（図版7）。縦一行一五字はいささか窮屈に感じられるが、それを守ろうとする藤村は、いかにも律儀である。

また藤村は谷崎潤一郎と同じように、晩年にいたるまで文頭の一字を下げない（たまたま目にした谷崎潤一郎の『痴人の愛』は文頭一字下げとなっているから、一貫性は疑わしい。丹念な検証を必要とするであろう。折口信夫の作品も文頭一字下げのかたちをとっていない。文頭一字下げの原則が一般化したのはいつのことか）。『夜明け前』の場合は、市販の用紙に近いが特注原稿で「島崎」と印刷されている。行間には遊びの余白がない。

『蜘蛛の糸』における二つの本文<sup>テキスト</sup> 作品には複数のテキストが存在している場合があり、どれを底本にしてよいか迷うことがある。著者以外（たとえば編集者）の手が加えられている場合、選択の基準は明らかだが、著者がいくつものテキストを残したときが厄介だ。後者の例として、井伏鱒二の『山椒魚』と川端康成の『雪国抄』がある。『山椒魚』は最晩年筆者によって大幅に改稿され、現段階における最後の全集に収録され





心	か	ら	の	信	頼	を	し	つ	と	遠	い	旅
よ	上	る	身	の	幸	を	思	ひ	、	そ	の	よ
ろ	こ	び	を	こ	う	は	残	し	て	な	り	
ま	す	と										
節	子	が	谷	中	か	ら	送	つ	て	よ	こ	し
の	手	紙	が	岸	本	の	許	は	届	い	と	
十	一	月	の	朔	日	も	来	と		岸	本	を
手	紙	を	見	し	て	見	せ	と		岸	本	を
月	と	あ	な	別	れ	と	行	く	や	う	あ	彼

最早

繰返し読んで見で、彼女と夫を送つ  
 と年月のことを振返つて見る氣  
 は成つと。↑の向の  
 次へ

た。『雪国抄』は没後発見されたもの。ともに研究においては参考にする程度で、採用されることはない。

しかし芥川龍之介の『蜘蛛の糸』（赤い鳥）大正七年七月）は編集者・鈴木三重吉によって七五個所の加筆添削が行なわれている。子供の視線を意識した配慮が主たるものが、これによって二系列のテキストが今日に伝わることになった。

大正五年、『鼻』で漱石に認められ、翌年には第一創作集『羅生門』を出版して文壇に登場する。この原稿は、傑作『地獄変』執筆直後の脂が乗っていた頃のもので、遺稿『歯車』などと比較すると力強さのみなざる筆跡といえよう。二〇〇字の松屋製の原稿用紙で一五枚、わずか三〇〇〇字の短篇である。「凶版8」はその冒頭を示したもののだが、芥川は、マス目の中に句点・読点を入れ、次の一マスを空けていることが判る。一貫して異体字「多」のくずしを用いており、「奈」のくずし方が古風に感じられる。

原話はポール・ケーラス（一八五二〜一九一九、ドイツ生れでアメリカの東洋哲学者）の『The Spider Web』（蜘蛛の網／蜘蛛の巣）で、釈宗演校閲、鈴木大拙訳『因果の小車』（明治三二年、長谷川書店）を典拠にしたものである。この仏教説話は、世界的に流布し、トルストイ『カルマ』におけるカンダタの話にまでなっている。一貫して流れる基本思想は、涅槃は



生命、地獄は利己心を表象し、個人主義を悪とするものである。芥川の文学的な想像力は、原話に拘束されることなく、幻想性の中に人間のエゴイズムの悪を突き放して描くことに成功している。

テキストの二系列のフローを示せば次のようになる。

①初出『赤い鳥』 → 作品集『傀儡師』 → 童話集『三つの宝』

②オリジナル原稿 → 全集 → 流布本

②のオリジナル原稿は友人の作家小島政二郎によって保管され、芥川没後の全集で復元された。現在、神奈川近代文学館に所蔵され、同館によって複製（レプリカ）が行われているから、編集者の三重吉による加筆の跡を容易に検証できる。

**漱石研究の変化** 漱石の自筆原稿は散逸を免れた。多くの人手に渡りながらも、立派に製本され、帙ちっに入れられて、今日にいたるまで大切に保存されてきた。中には『行人』のように昭和一三年の時点で「焼失」と記録され、以後人々の目に触れないという不幸な例もあるが、大体所在が明らかになっている。

膨大な漱石研究書の中の一冊に、矢口進也の『漱石全集物語』（二九八五・九、青英社）というユニークな書物がある。没後から現在にいたる、一〇数回の全集の歴史を詳細にたどった研究書で、その中に「原稿所蔵者移動一覧」が含まれる。漱石の場合、『行人』を除くと、代表小説のほとんどが現存していることが判る。たとえば夏目漱石展の企画が持ち上がった場合、最初に必要なことは、展示の目玉となる原稿類の所在についての正確な情報把握である。そして、この問題に最も明るのが文学館・博物館で働く優れた学芸員たちである。自筆原稿は高い値段で取引される財産ともなるものだから、コレクターのプライバシーがからみ「個人蔵」「某氏」などと書かれて明かされない場合がある。しかし現在では、図書館や記念館など公的な機関が所蔵している例も多く、かつてほど所蔵者の移動は見られないため、大多数は所在が判明している。

近代文学研究に関して、プレ・テキスト、草稿、未定稿を視野に入れたテキスト生成研究（広くいえば複数存在する原稿に関する総合的な研究）、あるいは本文批評研究は、比較的近年の活動に属する。原稿は、〈書く〉ことの哲学的考察やテキスト生成論よりも、好事家のコレクションや文人趣味的な文化財という視野から捉えられてきた。しかし現在は、趣味や保存よりも、研究対象として原稿や草稿の複製が求められている。またそれらの観点からの（あるいはそれらを含み込んだ）出版がなされつつある。

すでに触れた一葉には、影印本『真筆版 たけくらべ』（二九一八・二一、博文館）がある。漱石の場合、戦前、こういう形態での出版計画が持ち上がった。しかし、自筆テクストの所有者（版權者）の問題があり、実現には至らなかった。先鞭をつけたのは『坊っちゃん』（二九七〇・四、番町書房）である。限定二〇〇〇部。版權者は柳澤真次郎である。彼は単なる蒐集家ではなく、自ら「原稿蒐集の思い出 漱石自筆原稿愛蔵のことなど」という解説を書いている。柳澤ほどのコレクターでも、漱石の直筆原稿が没後早い段階から愛蔵家の篋底深くきようていしまいこまれ、容易に目に触れることがなかった、と感想を述べ、さらに次のように書いている。

活字で印刷に付した場合、（中略）文字そのもの——紙面では区別はつかないけれど、作家の原稿による時は、かなり明瞭にその時の作者の気持もうかがえる。原稿そのものによる考察が如何に重要な意義をもつかを示すといえるのである。

作家のそのときどきの文字の書きぶり、生々しい推敲・訂正の跡、書体など、柳澤は常に直筆原稿を手許に置き、じっくりと観察し、そのある種特権的な立場から、テクスト成立のプロセスの意義について言及している。

多くの草稿と、さまざまな推敲過程を留めたテキストを残した代表的な作家は、宮澤賢治である。一九七〇年代、天沢退二郎と入沢康夫らの超人的な作業によって刊行された『校本宮澤賢治全集』（筑摩書房）は、さらに一歩進められ、現在『新校本宮澤賢治全集』として読者の手に渡っている。たとえば『銀河鉄道の夜』については、四つの異なるテキストと七段階に及ぶ推敲過程をたどることができる。賢治は、まさにテキスト生成研究にはうってつけの「テキスト生産者」なのだ。

複製版『坊っちゃん』の登場から二〇年、漱石にもその機運がやってくる。『心』（一九九三・一二、岩波書店）に次いで、美土路脩一氏から日本近代文学館に寄贈された『道草』（二〇〇四・三、二玄社）の自筆原稿全三巻（八八九枚）の複製版が、わずかな散逸部分があるものの出版された。また、財団法人阪本龍門文庫所蔵の『それから』の複製版が、岩波書店から刊行された（図版<sup>3</sup>参照）こともテキスト生成研究に弾みをつけることになるであろう。鈴木淳・樋口智子編『樋口一葉日記』（二〇〇二・七、岩波書店）は、影印と翻刻両版を兼ねそなえている。これは、文化保存のためばかりでなく、日記におけるテキスト生成研究のためのひとつの方向性を示したといえよう。

こうした現象が出現した背景には、岡三郎の『夏目漱石研究第二卷 「硝子戸の中」校訂と解明』（一九八六・一二、国文社）の浩瀚な業績に端を發し、山下浩の『本文の生

態学―漱石・鷗外・芥川―（一九九三・六、日本エディタースクール出版部）の問題提起、松澤和弘の『生成論の探求 テクスト 草稿 エクリチュール』（二〇〇三・六、名古屋大学出版会）における『こゝろ』論・『鼻』論などの研究成果が平行して存在した。自筆原稿の複製版『心』について、小森陽一との討論「漱石『こゝろ』の原稿を読む」（『季刊文学』一九九二・秋）でなされた石原千秋の発言、宗像和重の原理論的な考察「制度としての原稿用紙」（『投書家時代の森鷗外』（二〇〇四・七、岩波書店）所収）や十川信介「活字と肉筆のあいだ——『心』の「原稿」から」「原稿」で読む『道草』（前出、複製版『道草』の付録）「漱石のことば」（『明治文学 ことばの位相』（二〇〇四・四、岩波書店）所収）、中島国彦「自筆原稿で読むスリリングな体験」（二〇〇四・五『日本近代文学館』第19号）等も、近代文学研究者サイドからなされた貴重な実証的成果である。

全集の編纂も、そうした推敲過程に目を向けた研究動向を無視できず、二八巻本岩波書店版『漱石全集』の第二六巻（一九九六・二）「別冊中」には、『道草』と『明暗』の草稿の最終形態が収録された。文学研究を活字化されたテキストから出発するだけでなく、ひとつ前の段階に戻って、プレ・テキスト、草稿、未定稿を視野に入れた研究方法がようやく軌道に乗ったといえよう。『群像日本の作家』全二三巻（一九九〇年配本開始、小学館）においても「生原稿で作品を読む」という企画が話題を呼んだこと



は記憶に新しい。

ところで、岡三郎の菊判で九〇〇ページを越える『硝子戸の中』研究の特色は、(書く) ことに関する執念ともいえる徹底的な校訂作業と、反復作業を厭わない重厚なテクスト解釈とにあった。また随所に、英文学者としての比較文学的な考察が光る。

本の帯(俗に腰巻ともいう)につけられたコピーには「画期的な翻刻校訂／異体字を採用した文学作品『硝子戸の中』の本格的なディプロマティック版と徹底的なエクスピリカシオン。」とある。(diplomatic) と (explication)。漱石の自筆原稿に遍在する異体字を可能な限り判定して、それを活字化した本格的な(原文のままのテキスト)及びそれに依拠した徹底的なテクスト解釈、という意味である。前者は後者を導き、後者は前者によって保障されなければならない、という固い信念が書物の隅々にまで漲っている。『硝子戸の中』以外のテキストからの引用や資料紹介が、現行の全集版であることの奇妙さに目をつぶれば、この試みは途方もない壮観な作業といえる。しかし、そこにいたるまでにはさまざまな困難があった。要約すれば次の二点になる。

①最初、写真製版によるテキストの再現で校訂作業を行なおうとしたが、それが不可能になった事情が存在したこと。

- ① さざらう  
 2 てゐ(る)。其前まへにある人は一種いっしゆの不快感を感  
 3 ずるゝも知れふい。私自身わがみづかは今其不快の  
 4 上に跨またひつて、一般いっぱんの人類をひろく見渡し  
 5 ふのら微笑してゐる。今道話みちわらふいを  
 6 書かいふ自分をも、見渡しみわして、恰あやも他人であつ  
 7 さあの感を抱いだきつゝ、矢張り微笑してゐる。  
 8 鶯うすの庭にわで時々鳴く。春風はるかぜの折々思おもひ出  
 9 しさやうに九花蘭くくわらんの葉を揺ゆめす。猫ねこが何  
 10 處どこあで痛いたく噛かまれさ米噛こめかを日に曝さらして、あ

39—f8

② さあさうに眠ねむつてゐる。先刻迄さきまじ庭で風船ふうせん  
 (護謨)

- 46 大變たいへんに【初】  
 49 搖籃ゆりかご【東】【大】  
 50 子供こども【東】【大】、子供【初】、小供せうこ【全】【集】、  
 過ぎふい。【原】、過ぎない。【東】【大】、過ぎない  
 のである。【切・第一次訂正】、過ぎないのであつ  
 51 た。【切・第二次訂正】、過ぎなかつた。【切・訂正】、  
 過ぎなかつた。【初】【全】【集】  
 55 却かへつて【東】【大】【初】【集】  
 61 欠點けつてん【大】、發表はつぱう【東】  
 62 聖せいオーガスト【原】、聖せいオーガスト【東】【大】、聖  
 63 オーガستن【切・訂正】  
 65 人間にんげん【東】【大】、誰たれ【東】【大】【初】  
 68 側がわあら【原】、處ところから【東】、處ところから【切・訂正】、  
 處ところから【大】【初】【全】、側がわから【集】  
 (解明五八一頁参照)  
 69 其處そのところ【東】【初】  
 70 ある人【原】、東【東】、或人あるひと【切・訂正】【初】  
 【全】、ある人【集】  
 72 一般いっぱん【東】【大】、一般いっぱん【初】、一般いっぱん【全】【集】  
 77 まだ驚おどろが…(原)では改行、【東】【大】では別  
 行になつていず、【切】で「改行」の指示が加えら  
 れている。【初】【全】【集】これにない改行

2 を揚げて騒いでゐると小供達は、連れ立つて  
 家も心もひっそり  
 としうちに、

3 活動寫真へ行つてしまつと。私は硝子戸  
 光の で

4 を開け放つて、静あふ春のふの〔に〕、恍惚と比

5 稿を書き終るのである。〔二月十四日〕

6 〔眠る積〕ふのである。〔終〕  
 さうした後で、私は一寸脈を曲げて、  
 此

一眠り眠る積である。  
 〔終〕 二月十四日

縁側に

- 78 播らす。〔原〕、播がす。〔東〕〔大〕、播かしの末  
 する。〔切・訂正〕
- 81 護謨風船〔東〕〔大〕〔念〕〔集〕、護謨風船〔初〕
- 82 子供達〔東〕、子供達〔大〕〔初〕、小供達〔全〕  
 〔集〕、連れ立つて〔東〕〔大〕
- 84 硝子戸〔東〕〔大〕〔初〕〔全〕〔集〕
- 85 光のふあで、〔原〕、光のなかで、〔東〕〔大〕、光に  
 包まれふあ、〔切・訂正〕、光に包まれながら、  
 〔初〕〔全〕〔集〕
- 87 縁側〔東〕〔大〕

図版 9 岡三郎『夏目漱石研究第二卷「硝子戸の中」校訂と解明』(1986.12. 国文社)

②漢字の略体・別体を含んだ異体字の処理が難しかったこと。つまり漱石の用字に関して「文字論的な異体と認定できるもの」の範囲確定が困難であったこと。

①については自筆テキストの所有者（版權者）からの許諾が必要である。それが不可能なら次善の策を取らねばならない。自筆原稿に最も近いかたちでどう活字化するかという問題である。漱石の場合、著作権はとうに切れているが、自筆オリジナル原稿については、その所有者の承諾がなければ出版できない。新聞や雑誌などメディアに公開されたテキストは、著作権が切れれば自由に使用できる。しかしオリジナル原稿は天下に一本あるだけだ。その所蔵者が版權を所有している。岡三郎の思惑は天理大学図書館による出版計画の前に崩れ、変更を余儀なくされた。しかし残念ながら、今日にいたるまで天理大学図書館による『硝子戸の中』の出版は実現されていないようである。

②については、確定し採用されたものの異体字の多くは、現在の印刷業界ではカバーできないかった。そのため特注によって新しい活字が造られたが、これに費やされた岡個人と出版社のエネルギーは膨大なものであったろう。それは「筆記具と紙面との間の摩擦」によって生まれた自筆原稿の再現に、どの程度科学的に迫れるかとい

\*5 一九七一年一月一日から施行された現著作権法による保護期間は五〇年である。それまでは三〇年であった。

漱石は一九一六（大正五年）二月九日に没しているから、一九四六（昭和二十一年）二月末で著作権が消滅した。著作権継承者にとって、三〇年間のうちの約半分は戦争の時代であり、出版状況は必ずしも良好なものといえなかった。太平洋戦争の勃発以降、紙不足は出版物の抑制に働いた（印税に反映したことはいうまでもない）。著作権がある間、二〇回忌にあたる昭和一〇年版の漱石全集刊行が最後の華やきであったといえよう。著作権が切れる直前に出版された桜菊書院版漱石全集、切れた直後の漱石商標権

う問題でもあった。

岡三郎の仕事の驚嘆すべき点は、「図版9」にうかがえるように、私たちが「た」や「に」などのポピュラーな異体字のみに注視し、漱石が用いた漢字の略体・別体あるいは簡略化したものを簡単に正漢字に読み直してしまうことなく、また推敲そのものを筆跡Ⅱエクリチュールの痕跡として尊重し再現しようとしたことだ。文字学の歴史を考慮して（そこには近代になって発達したタイポロジーも含まれる）、新しいテキスト作りを可能な限り実践したのである。

**漱石と書誌** 漱石は英文学者であったから、書誌的なことに明るかったはずである。ただ、『文学論』や『文学評論』には書誌等についてはついていない。書物は丸ごと読み、書誌的なものなど自分で作成すべきである、という考えがあったのかもしれない。『文学論』は帰国直後、東京帝国大学文科大学で講義したものを門下生の中川芳太郎が筆記し、それに講義ノートをもとに漱石自身の手が加えられて完成した。校正の段階で重要な人名項目や事項についての索引くらいできそうに思えるがそれらはない。作家に轉身した漱石にとって、留学の成果をなるべく早く自分から放出して、身軽にならなかったのかもしれない。

問題は、世間の注目を集めたが、漱石にとっては与り知らぬことであった。没後、著作権がなくなると、漱石全集・選集が知恵を凝らしていろいろな出版社から出版されることとなった。それに伴い、著作権に代わって、出版社の編集権という問題が浮上してきた。

現在は、最も新しい『漱石全集』（岩波書店）第二八巻の総索引によつて、重要な名や事項が簡単に検索可能である。近代作家の中でも異例ともいえる正確で良心的な全集作りの歴史をもつ漱石研究の成果であらう。

ロンドン留学中、漱石はシェイクスピア学者のクレイグ先生の個人指導を受けた。クレイグが、シェイクスピアに関する膨大な文献資料とカードに囲まれて暮らしていた様子が「クレイグ先生」という親愛の情のこもった漱石のエッセイに回想されている。コンピュータのない時代、学者は少しでも研究の便利さを考慮して（あるいは後代の研究者や読者のために）、コツコツとカードを取りながらレキシコンやグロッサリーやコンコードダンスなどの辛気臭い仕事に打ち込んでいたのである。余談だが、西脇順三郎の詩にキーツの『エンデイミオン』からの借用があり、その出典を探ろうとして驚いたことがある。たとえば「宝石」という言葉が使われた詩句を調べようとして、『Jewelry』という項目を引く。すると、『Jewelry』という語を含むいくつかの詩句が掲げられていて、たちどころにそれが『エンデイミオン』の何行目のどういう詩句で使われているかが分つたからである。そればかりではない。利用の仕方によれば、キーツの表現の言い回し、レトリックの特徴が一目瞭然であり、表現辞典の様相すら帯びていたからだ。日本の個別文学者などで、レキシコンやコンコードダンスによつて読者

や研究者に便宜を図るような書物はほとんどない（その後、新倉俊一著『西脇順三郎全詩引  
喩集成』なる便利な書物が出版されたが）。イギリスにおける研究の層の厚みに、ただただ  
頭を垂れるしかない。信頼に足る完璧に近い全集の編集があつてこそ、優れたレキシ  
コンやコンコーダンスが派生するのであるが、それにしても、コンピュータのない  
時代、誠実かつ気の遠くなるような手仕事の成果であつたことはいうまでもない。

ところで、漱石にとって唯一の書誌らしきものといえば、新渡戸稻造をはじめ日  
本人留学生や旅行者が多数見学に訪れることはあつても、だれも作つてみようとしな  
かつたカーライル博物館の蔵書目録である。『倫敦塔』などと並んでイギリス留学の  
遺産である『カーライル博物館』の副産物といえるものだが、いかにも留学生漱石の  
律儀な仕事といえるだろう。

**漱石資料保存の一例** 一九九九年六月、財団法人神奈川文学振興会・神奈川近代文学  
館に夏目嘉米子氏（漱石の長男純一夫人）から寄贈された膨大な夏目漱石の遺作・遺品は、  
作家漱石よりも文人漱石の面影を伝えるものが多い。これらの資料は、東北大学図書  
館に収蔵されている「漱石文庫」と並んで、漱石関連資料の保存の双壁をなしている。  
とりわけ目立つのは、第五高等学校の同僚で、漢文教師の長尾雨山が添削したものを

含む初期の漢詩稿が七点、子規に送られた句稿が二点、明治三二年に作られた俳句連作を中心に書が二点、画は「藜と黒猫図」(大正三年七月)「秋景山水図」(大正四年三月三日)の二点(図版10、11)、そして机や書棚、七〇顆に及ぶ落款・印章、揮毫きしうのための筆・硯などの文具類、多くの文学作品を生み出したオノトの万年筆\*、漱石山房に多くの人たちを招き入れた書齋に敷かれていた絨毯などの遺品である。

これらの品々は、漱石山房をいつでもリアルに再現できる貴重な大道具・小道具と  
いってよいであろう。

寄贈品のうち、漱石の書画を代表する逸品は、「うつ畑に小鳥の影の屢す」の軸、「藜と黒猫図」「秋景山水図」の三点といえよう。「うつ畑に」の句は明治四〇年二月の『ホトトギス』に発表されたものだが、染筆は大正時代に入ったものと推定される。

「藜と黒猫図」と「秋景山水図」については若干の説明がある。

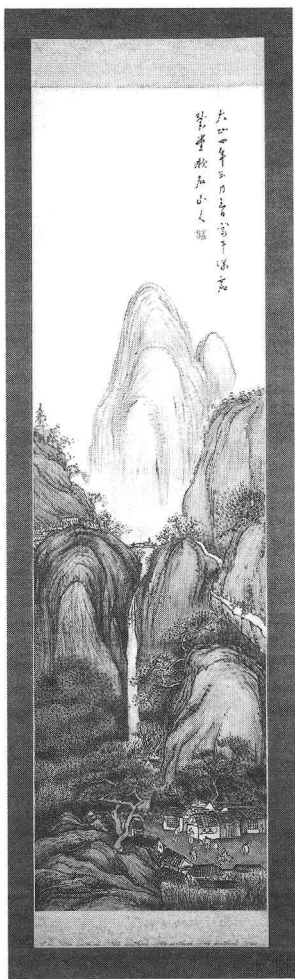
私は自分の書いた山水と黒猫と夫から酒湯愛江清の五字一行ものを表装しました今度見て下さい、黒猫が一番わるいやうです(大正三年七月二日、津田青楓宛)

ここで登場する「黒猫」は、大正三年七月に完成した「藜と黒猫図」を示すと見て

\*6 今日、ワープロやパソコンが普及し、表現手段を器械に頼ることが多くなったとはいえ、万年筆の需要は依然として衰える気配はない。ボールペンや柔らかな筆触のサインペンを用いた現代作家の原稿を見かけたことがあるが、明治・大正時代の作家たちに限って言えば、万年筆や筆が主であった。漱石は万年筆派である。

作家漱石という、オノトの万年筆と「漱石山房」の特注原稿用紙が思い浮ぶ。万年筆と原稿用紙の使用は「吾輩は猫である」以来一貫しているが、それぞれに微妙な変化をたどっている。ペン軸のみが遺品として残されている愛用の万年筆は、明治四五年(一九一三年、内田魯庵から





図版 10 (右) 「藜と黒猫図」(神奈川近代文学館蔵)  
 図版 11 (左) 「秋景山水図」(同右)



間違いない。庭先の藜の下にいた猫をスケッチしたのである。正面を向いた猫の顔は玄人の画家でも難しいが、それをあまり感じさせない。やや鼻筋が通りすぎたきらいがなくもないが。また切れ込みのある藜の葉の特徴もよくとらえられている。「黒猫が一番わるい」と謙遜しているが、漱石山房の庭と愛した猫の取り合わせという点からいっても、いかにも漱石らしい代表作のひとつといつてよい。「秋景山水図」はすでに触れたように、本格的な山水画を始めてから三年半を経た大正四年三月三日に描かれたもので、数少ない着色山水である。自然と人物の構図といい、筆致といい、漱石自身があまり自信を持てなかつたという「山上有山図」と比べると、格段の進歩が窺われる。「心 先生の遺書」を完成し、自伝的小説『道草』が準備されつつあった比較的余裕のある時期のものである。この時期は、漱石の山水画が円熟味を増し、いわば頂点に位置している作品が描かれた。『道草』脱稿後に染筆された「青嶂紅花図」と並ぶ傑作といつてよいだろう。

大正五年八月二日、死の三ヶ月前のことだが、漱石は一篇の詩「無題」を得て、久米正雄・芥川龍之介に書き送っている（読み下しは『漱石全集』第一八巻、一海知義氏による）。

尋仙未向碧山行

仙を尋ぬるも

未だ碧山に向かつて行かず

贈られたイギリスのド・ラ・リュール社製のオノトである。それ以前、同じド・ラ・リュール社製のペリカンや普通のペンを用いたが、使い心地に必ずしも満足できず、それ以降の執筆にはもっぱらオノトが用いられた。

住人間足道情  
住みて人間に在りて 道情足る

明暗雙雙三萬字  
明暗双双 三万字

撫摩石印自由成  
石印を撫摩して 自由に成る

「明暗双双三万字」は遺作『明暗』（大正五年五月二六日〜二月一四日）の執筆のことを指しているのである。

寄贈品の中かなりの落款・関防印があるが、それらを前にすると、印材から篆刻ひとつにいたるまで、文雅にこだわった漱石の人柄が感じられる。「撫摩石印」からは、漱石山房で小説に打ち込む合間、ふと筆を休めて机上に置かれた滑らかで冷たい石印を撫摩し愛玩しながら、その感触を楽しんでいる漱石の孤独な姿が浮んでくる。「自由成る」すなわち小説が完成したらどうするか。漱石の心にあつたのは、『心 先生の遺書』や『道草』の完成時のように、しばらく詩書画の東洋的な境地に遊び、桃源郷を自分のものにするのではなかったろうか。それは俗にいう玩物喪志などではない。（玩物）しながらも小説の完成を目指そうとする（志）の高揚の持続と、つかの間の休息時間を意味した。

文学者が残した遺品、文化資料の保存ひとつによって、トータルな人間像と洗練さ

れた美意識が見えてくる。また骨董趣味どころではない、日常生活における精神と身体の凄まじい姿を垣間見ることができる。一見創作とは関わりがないように見える漱石の遺作・遺品は、そのことを強烈に物語っている。