

自己離脱の方法としての〈意識の歩行〉

—— 尾崎翠「歩行」を中心に ——

山 根 直 子

京都大学大学院 人間・環境学研究科 共生文明学専攻

〒606-8501 京都市左京区吉田二本松町

要旨 尾崎翠「歩行」の冒頭と末尾には、想い人を忘れられずに悲しく苦しい時に「風」とともに歩くことを推奨する詩が置かれている。本稿では、翠の他作品における用例をもとに、この詩が推奨する歩行は通常の〈身体の歩行〉ではなく、当時翠が考案していた〈意識の歩行〉である可能性を指摘した。〈意識の歩行〉とは、見ること、読むこと、書くこと、空想すること、追憶することなどを通して、自己の意識をその対象へと没入させ、自己離脱することである。また、「こほろぎ嬢」における「風」の用例をもとに、この詩における「風」とは、物語を読んだときなどに起こる感覚及び心理作用（ここでは失恋の悲しみ）であり、それは〈意識の歩行〉を誘発するものであることを指摘した。「歩行」の語り手である「私」（小野町子）は、この詩を読んで感じた悲しみに彼女自身の幸田当八に対する失恋の悲しみを重ね合わせながら、当八との過去を追憶し、本作として語っている。こうした〈意識の歩行〉を繰り返す行うことで、「私」は失恋の悲しみを癒していくと考えられる。

は じ め に

尾崎翠「歩行」（『家庭』1931年9月）は、語り手「私」が想い人幸田当八の「おもかげ」を忘れるために行った一夜の歩行について語る作品である。作中で「私」の名前は明かされないが、兄の名前が「小野一助」であることから、前作「第七官界彷徨」（『文学黨員』1931年2月—3月、『新興芸術研究』1931年6月）の主人公小野町子と推測される。まずは梗概を確認していこう。

本作の冒頭には、想い人を忘れる方法として、風の中を歩くことを推奨する詩が置かれている。その後、詩の内容に倣うように「私」が幸田当八の「おもかげ」を忘れるために風の中を歩いているシーンから作品は始まる。しかし、一向に「私」の心から当八の「おもかげ」は消えず、むしろ実際の「雲や風などのある風景の中」を歩いていると、余計に忘れ難くなった。こんなことな

らば「屋根部屋」で当八のことを考えていた方がましだと思い、「私」は一旦家に戻る。しかし、祖母の独り言を聞いて今夜の歩行の本来の目的を思い出す。それは、祖母の命令で、松木夫人の許へ行き、祖母お手製の「お萩」とともに食べ「神経の栄養」とった後、彼女と「十里の道をも散歩」して「運動不足」を解消することであった。

再び歩行をはじめた「私」は、しかし、つい当八のことを考えて「心の道草」をしてしまう。「私」は当八との出会いを語りだす。当八は「私」の兄が勤める「心理病院」の一医員だという。彼は「分裂心理研究」の研究資料を集めるために各地を遍歴しており、「私」の家にも心理実験のためにやってきた。「私」は当八と戯曲の烈しい恋の台詞を朗読しあうという心理実験を受ける。当八が去った後、「私」は彼と過ごした「屋根部屋」に閉じこもり、「物思ひ」に耽るようになった。恋人を演じたことで、「私」は当八に恋をしてしまったのだ。そんな「私」の心境を知らない祖母

は、「私のうつらうつらとした状態」を「運動不足のせい」だと思い込み、松木夫妻の家まで「お萩」を届けて一緒に食べるように命じたのだった。「運動」して「甘いもの」を食べれば「神経の疲れ」が治り、「健康」になると祖母は信じていたからだ。

しかし、「心の道草」をしたせいで到着が遅れ、「私」は松木家で「お萩」の夕飯を食べる機会を逃した。その代わり、松木夫妻に頼まれ、「私」は夫人の実弟である青年詩人土田九作に、「勉強疲れ」を癒すための「お萩」と、彼に「実物」を見せて実証的な詩を書かせるために松木が用意した「季節はづれのおたまじやくし」を届けに行くことになる。「私」は祖母の希望通り、たくさん歩いたが、当八の「おもかげ」を忘れることは未だできないでいた。

九作の家に着くと、「私」は二度も薬局へのおつかいを頼まれる。おつかいの途上、「私」は九作の生活を空想することで、ついに一時の間、当八のことを忘れた。しかし、九作の家に戻り、「饅頭の中のおたまじやくし」を見ると、再び当八のことを思い出してしまう。溜息を吐く「私」を見て、九作は悲しいときには「上の方をみて歌ふとい、だらう」という。だが、「私」は歌うことができなかった。そこで、九作は「何時か何処かへ聞いた」一篇の詩を「私」に教え、末尾にはその詩が掲げられる。それは冒頭の詩と、同じ詩であった。以上が本作の梗概である。

本作は題名の通り〈歩くこと〉がテーマになっている。〈歩くこと〉は翠文学の中核をなすテーマの一つであり、翠はその作家人生の初期から一貫して〈歩くこと〉を描き続けてきた。しかし、ある時期から翠は〈歩くこと〉を嫌悪する作品を書きはじめる。「詩人の靴」（『婦人公論』1928年8月）の津田三郎、「歩行」及び「地下室アントンの一夜」に登場する土田九作、「こほろぎ嬢」（『火の鳥』1932年7月）のこほろぎ嬢は全員外出を極端に嫌う「詩人」として描かれる。

〈歩くこと〉にこだわりながらもこれを否定するアンビバレンツな態度は、本作にも表れている。本作の冒頭には次のような詩が提示される。

おもかげをわすれかねつつ
 ころかなしきときは
 ひとりあゆみて
 おもひを野に捨てよ

おもかげをわすれかねつつ
 ころくるしきときは
 風とともにあゆみて
 おもかげを風にあたへよ

（よみ人知らず）

表記が多少異なるものの¹⁾、この詩は末尾で青年詩人土田九作が、失恋の悲しみに沈む「私」を慰めるために教えた詩と同一である。失恋の悲しみを癒すために〈歩くこと〉を推奨するものだが、この直後の語りで、「私」は次のように語る。

夕方、私が屋根部屋を出てひとり歩いてゐたのは、まったく幸田当八氏のおもかげを忘れるためであつた。空には雲、野には夕方の風が吹いてゐた。けれど、私が風とともに歩いてゐても、野を吹く風は私の心から幸田氏のおもかげを持つて行く様子はなくて、却つて当八氏のおもかげを私の心に吹き送るやうなものであつた。

「私」は詩が推奨する〈歩くこと〉の効能を否定する。本作の冒頭部には〈歩くこと〉の推奨と否定が同時に示されるのだ。

このような〈歩くこと〉に対するアンビバレンツな態度は、当時、翠が身体運動とは異なる特殊な歩行を考案していたことに起因しているかもしれない。後述するが、翠は意識の動きを〈歩くこと〉に準え、「脚のほかの散歩」などの特殊な歩行の概念を考案し、「脚の散歩」（身体運動としての歩行）しか認めない日本人に対して不満を漏らしていた（『映画漫想（四）』『オリガ・クニツベル・チエホフのこと』『女人芸術』1930年7月）。

従来、本作の冒頭と末尾の詩は、自然現象の風に吹かれながら野外を足で歩くことを推奨している、と解されてきた²⁾。だが、上記のように、当時の翠が特殊な歩行を考案していたことを踏まえ

れば、本作の冒頭と末尾の詩が推奨する歩行も、身体運動の歩行ではなく、特殊な歩行を意味している可能性が検討されるべきではないだろうか。

実際、この詩を町子に教えた人物が土田九作であることに留意すると、従来通りの解釈では疑問が生じる。なぜなら、九作は外出嫌いで「住居にちつとしてゐたい詩人」だからだ。その九作が外で運動することを勧める内容の詩を、はたして教えるだろうか。

もちろん、九作自身は外出嫌いだ、一般に運動することは健康に良いので町子に勧めたのかもしれない。しかし、運動することで心を癒すという方法は、祖母や動物学者松木が「私」に推奨したことだ³⁾。松木と九作は価値観が正反対の人物として造形されている。松木は「実物」を重視する「実証派」の動物学者だが、九作は「おたまじやくしの詩を書くときその実物を見ると、まるで詩が書けないといふ思想」を持つ詩人だ。二人は思想の違いから激しく対立している。九作と松木が同じ行為を「私」に推奨するとは考えにくいのではないだろうか。

さらに、松木が「土田九作くらゐ物ごとを逆さに考へる詩人はゐないね。言ふことが悉く逆さだ」と評するように、九作は世間一般の考え方とは反対の考え方をする人物だ。本来黒い鳥を「白い」とする詩を書き、「甘いものは頭の疲れに好い」という祖母や松木夫人が信じる健康法に対して、次のように述べる。

甘いものは〔中略〕度を過すと胃が余りに重くなる。胃があまりに重くなると、胃の重つくるしきは頭にのぼつて来て、頭脳がじつと重くなつてしまふのだ。この順序を辿つてみると甘いものゝ一つであるお萩は、じつに頭に有害なものではないか

九作は一般的な考え方とは全く逆の考え方を提示する。九作が祖母や松木らと同じ健康法を推奨することは、「物ごとを逆さに考へる詩人」であるはずの九作のあり方と矛盾する。

このように、冒頭と末尾の詩が推奨する歩行を、ただ身体運動の歩行とだけ解すると、九作の人物

造形に矛盾が生じてしまう。冒頭の詩の解釈には再考の余地があるだろう。

翠における〈歩くこと〉については、川崎賢子『尾崎翠 砂丘の彼方へ』（岩波書店、2010年3月）と、飯田祐子「遊歩する少女たち——尾崎翠とフラヌール」（初出は飯田祐子ほか『少女少年のポリティクス』（青弓社、2009年2月）。本稿では『彼女たちの文学』（名古屋大学出版会、2016年3月）に再録されたものを引用した）が詳しい。

川崎論文は、「脚の散歩」を「諸感覚の統一の取れた、秩序だった移動」とし、翠作品において〈歩くこと〉が「脚の散歩」から目や耳、鼻など諸感覚の散歩へと移行する過程を「諸感覚の階層秩序の崩壊、共通感覚の解体と再編」の表象とみる。一方、飯田論文は同時代における男性の遊歩と少女のそれを対比させつつ、歩くという身体感覚そのものがもたらす開放性に着目する。「翠が描いた歩行は、移動し続けること、止まらないことによって、新鮮な発見や予定におさまらない開放性が継続的に経験されていくことを可能にする行為」であり、外部に疎外された〈女の子〉が「窒息せずに生き続けるための方法として、言葉を発し続ける方法として、歩くということがつくりだす身体感覚が求められた」という。

川崎論文は翠における〈歩くこと〉の形態変化に着目しているが、本稿はむしろ翠が一貫して〈歩くこと〉に拘り続けた点に着目する。また、飯田論文は翠が〈歩くこと〉を描き続けた理由を、その身体感覚がもたらす開放性に見出すが、先述のように「詩人の靴」以降の翠作品では身体運動としての歩行がしばしば忌避され、その代替行為として特殊な歩行が考案される。翠は身体が動く感覚を重視していたわけでもなさそうである。むしろ、身体から解放された領域で〈歩くこと〉を試みようとしていたように思われる。では、翠は一体〈歩くこと〉の何にそんなに惹かれたのだろうか。翠はさまざまな特殊な歩行を考案したが、それらはなぜ〈歩くこと〉に擬えられたのだろうか。翠にとって〈歩くこと〉はどのような意味を持つ行為だったのだろうか。本稿では、翠作品における特殊な歩行の用例を確認し、そこに見出さ

れる共通点から、これらの問題に迫りたい。その上で、「歩行」の冒頭と末尾の詩の解釈を再考し、本作で行われた「私」の歩行がどのような営みであったのかを、読み解いてみたい。

1. 翠作品における特殊な歩行

1-1. 眼の散歩——〈見ること〉

まずは、翠作品における特殊な歩行の用例を確認していこう。前述のように、翠が〈歩くこと〉を忌避する作品を描き始めたのは、「詩人の靴」からである。「詩人の靴」では、「眼の散歩」とでも言うべき「特殊な散歩」が登場する。主人公の若い詩人津田三郎は「外出とか散歩とか歩行に関すること」に対して「恐怖に近い嫌悪を持つてゐた」。そのため、彼は屋外を歩く「常人の散歩」の代用として「特殊な散歩」を行う。

窓から首を出した津田三郎は、眼で原っぱや杉林を散歩することにしてゐた。この特殊な散歩によつて薄暗い屋根裏の思索に疲れた三郎の頭と心臓は鮮らしい空気に触れ、体は常人が散歩しただけの運動を得ることが出来た。（「詩人の靴」傍線引用者）

三郎は「窓」から「眼」で外の風景を眺める行為を「散歩」と称する。この行為は「常人の散歩」と同様、疲れた「頭と心臓」を癒す効果があるという。三郎は〈見ること〉によって対象の世界に直接参入しているような「感覚」を得る。ここで「散歩」という言葉は、「頭と心臓」の疲労を癒すものという意味で機能している。そうすると、「散歩」に使うものは脚だけでなく、「眼」でもよいのだ。

1-2. 「漫想家的彷徨」及び「脚のほかの散歩」

次に、本作の一年ほど前に発表された映画評「映画漫想」（『女人芸術』1930年4月—9月）では、「漫想家的彷徨」と「脚のほかの散歩」という特殊な歩行が出てくる。

第一に、「映画漫想（一）」「画面への漫想家の心理」（『女人芸術』1930年4月）で、翠は映画

を〈見ること〉を、「彷徨」という〈歩くこと〉に準える。

幕に向つた漫想家は、画面を、もう出来てしまつてゐる一つの世界と見るおめでたさを持ち、そぞろ心でその中を彷徨するだけで、その世界の成りたちには無神経だ。〔中略〕漫想家の視野は〔中略〕役者に向つて向けられる。彼の興味はただ役者に懸り、彼のみる役者は、一人で自由に踊り、接吻してゐるものだ。さう言つて好いくらゐ彼の視野は狭い。このことは、彼の心理を更に発展させる。

視野の狭さは、視野に入るものの細かい穿鑿に陥りがちだ。だから彼は眼だけでなく、他の全感官を役者の全身に向つて働かし始める。此処に一個の感覚的観客が生まれる。そこで、彼の各感官と役者の体軀の部分部分との交錯が始まるのだ。これを表現派の手法で撮つたら、いくらかおもしろい画面になると思ふ。この観客の咽喉が、飢えたチヤアリの齧つてゐる蠟燭の味を味はひ、彼の手がピクフオオドのむきだしの踵を撫でてゐるのはまだいい。彼はニタ・ナルデイの三角な爪の音を鼻で感じ、ギルバートの四半身に漂ひでた蛮性を耳で感じないとは言へないのだ。役者の体軀は彼の中でばらばらに解きはごされ、集められる。（「映画漫想（一）」傍線引用者）

「漫想」とは翠が映画を見るとき心理的態度のことである。「漫想家」は作品世界に没入し、役者と一体化して「眼」だけでなく全感官を共有し、「そぞろ心」で作品世界を「彷徨」するという。「眼」で見る対象に没入すること、そして、〈見ること〉を通じて、自己の五感の交錯が起こるどころか、見る主体と見られる客体の感覚の交錯まで起こる。〈見ること〉を通して主客が融合するこの「感覚的観客」の状態が、「漫想家的彷徨」であるらしい。

第二に、「映画漫想（四）」「オリガ・クニツベル・チエホフのこと」（前掲）には、「脚のほかの散歩」という概念が出てくる。この批評はロシア

の劇作家アントン・チェホフ（Chekhov, Anton Pavlovich 1860-1904）へ向けた手紙という形式で書かれているが、その手紙の中でさらにフランスの感覚主義の作家ポール・モオラン（Paul Morand 1888-1976）に話しかけるという、極めて仮構性の高い文章となっている。翠という作家の特色がよく表れている興味深い文章の一つだ。

さて、モオランに向けた言葉の中で、翠はモオランの作品は日本人に「脚のほかの散歩」を教えてくれる、とする。

ポール・モオラン！

日本人といふものは、散歩といへば脚でするものと決めてるやうです。脚のほかの散歩が日本に来ると、またはたまに日本で創られると、それはもう散歩ぢやなくなり、ねごとか、ひとりごとになされてしまいます。ですから、あなたにすこしお願ひがあるのです。散歩には脚以外の散歩があることを、いろんな色あひの散歩のあることを、あなたのテクニクで次々日本人に教へていただきたいのです。（『映画漫想（四）』傍線引用者）

「脚のほかの散歩」は「日本に来る」及び「たまに日本で創られる」もの、すなわち創作物であるらしい。また、モオランの「テクニク」によって教えてもらえるというので、「脚のほかの散歩」とはモオランの小説を指すと考えられる。そして、モオラン作品を〈読むこと〉で読者も「脚のほかの散歩」を体験できるようだ。

第三に、〈空想すること〉も「脚のほかの散歩」であるらしい。翠は「脚のほかの散歩」の途中で、「三人の人間が（三人とも日本人で、三人とも同じほどな若さなのですからけれど）おなじポール・モオランを一冊づつ持ち、おなじ部屋で、おなじやうなペエヂどころを読んでゐる」光景を見たという。

私は「脚でするのではない散歩」のみちすがら、三人がポール・モオランを読んでる光景を見ました。そして帰りにまた三人の様子を見ようと思ひながら、その部屋のそばを通り

すぎました。

帰りに、アントン・パヴロキツチ、私の言ひたいのは、この帰りにみた三人の変化です。Aはポール・モオランを投げだし、ぶんぶんしてゐました。Bはペエヂを閉ぢ、あくびをしてゐました。Cはポール・モオランの上に屈みかかり、かなりたくさんペエヂを読み進んでゐました。〔中略〕ひとつのポール・モオランの小説は、三人に三つの変化をはたらきかけるおぼけです。あなたの一枚の写真が、二つの時二つの表情で私に向ふのおなじおぼけです。（『映画漫想（四）』傍線引用者）

同じ日本人で「同じほどの若さ」の三人は、「おなじポール・モオラン」の「おなじやうなペエヂ」を読んでいたにも関わらず、作品に対して三者三様の反応を示す。この光景を見て翠はモオランの小説はチェホフの写真と同じ「おぼけ」だという。ここで翠が言う「チェホフの写真」とは、翠が自室に飾っているチェホフの写真である。「チェホフの写真」は、「私が締切りに迫られない、あわてない時」には「微笑」しており、「私があわてだすと」「苦笑」をはじめめる。すなわち、「チェホフの写真」は「私」自身の内面を映す鏡に他ならない。「おぼけ」は、それを見る主体の内面が見られる客体に移入され、投影されたものであり、だからこそ、見る者によって三者三様に変化するのだ。モオランの小説もそうした自己を映し出す鏡のような作品（自己を移入できる作品）ということだろう。ここには「感覚的観客」に見られた主客の融合との類似が指摘できる。翠の言うモオランの「テクニク」とは、この主客の融合を生じさせる「テクニク」のことを指すのかもしれない。

しかし、ここで重要なのは、翠が見たというこの三人の光景は、現実のものではないと考えられることである。文中にあるように、この光景は通常の「脚の散歩」で見たものではない。だが、「詩人の靴」の津田三郎のように自室の窓から「眼の散歩」をしたとしても、「部屋」の中にいる人物が本のどのページを読んでいるかまではわか

らないだろう。とすると、この光景は翠の空想と考えられる。モオラン作品は日本ではおもに堀口大学の翻訳を通じて受容された。『夜ひらく』（新潮社、1924年7月）は新感覚派に影響を与えたとされる。しかし、モオラン作品の、説明を省き、斬新な感覚表現と象徴を多用した表現方法には賛否が分かれた。とくに昭和初期には所謂「新感覚派・既成文壇論争」として、モオランを擁護する新感覚派と酷評する既成文壇側との間で激しい舌戦が繰り広げられた。翠が「脚のほかの散歩」で見たとする三人の光景は、このような日本の文壇におけるモオラン作品に対する極端な反応の違いを踏まえた空想であった可能性も指摘できよう。

このように、翠は〈空想すること〉も「脚のほかの散歩」の一つとして定義していると考えられる。そして、その空想の世界に翠は没入し、あたかも実際に歩き回っているかのように描写している点が注目される。

第四に、「映画漫想（四）」「オリガ・クニツペル・チエホフのこと」（前掲）では、「漫想」を〈書くこと〉も「散歩」と称される。

私のペンは漫想家に許されただけの散歩はしてみたいのです。[中略]「映画漫想」なる駄文を通じて私のしなければならないことは、画面の科学者の批評ぢやなく漫想家の彷徨です。（「映画漫想（四）」）

「漫想家的彷徨」とは、作品世界に没入し、役者と一体化して「眼」だけでなく全感官を共有し、「そぞろ心」で作品世界を「彷徨」することであった。しかし、「漫想家的彷徨」は、作品を見ている間だけに行われるのではなく、作品に対する「漫想」を〈書くこと〉でも成り立つらしい。〈書くこと〉を通じて再度作品世界に没入するからであろう。

1-3. 「心の道草」——〈追憶すること〉

さらに、「花束」（『水脈』1924年3月）では、本作と同じ「心の道草」という特殊な歩行の用例が見られる。「花束」は「友達が或時こんな話をした」で始まり、この友達（「私」）の一人称で展

開する。本作は想い人が去った後にはじめて「私」が恋心を自覚すること、彼との思い出を繰り返し回想してしまう「片思ひの悩み」を抱えることが「歩行」と共通しており、最も注目される用例である。

「花束」の「私」は小学校の代用教員だった頃に体験した、汽船の船員とのたった一度きりの邂逅を、「私の幸福の一つ」として語る。「私」は「追憶」によって「幸福」を感じる「心持」を「心の道草」だと述べる。

人間といふものには、年齢上のどの時代にも、昔は好かつたなあ、といふ追憶の溜息が従いてくるやうですね。[中略]町に出て、私が小学校へ通つた頃には、もう私には、町に住むやうになつて今の自分より、山の中の温泉場にゐた幼い私の方が幸福だつたと思ふ心が生れてゐました。それ以来私には行けば行く所に追憶の溜息が従いて来ます。この心持を極く簡単に説明すれば、現実を厭ふ心の道草と言つて好いかもしれません。（「花束」傍線引用者）

「私」は「自分が今何かを為残してゐるような、又何かに残されてゐるような不安」を始終抱えており、「現在の自分」に常に不満を持ってしまう。「追憶を通して生れてくる昔の私ばかりが、いつも穏やかな、些しの不安もない顔」をしており、だからこそ、「私」は「よく過去の私に遁れ」た。すなわち、「私」が「幸福」を感じるには、「追憶」を通して現在の「私」から逃れ、「過去の私」に没入しなければならないのだ。「心の道草」とはこの心的過程のことに他ならない。

「私」の「追憶に依つて生れた昔の幸福は、今の自分を幸福にしてくれる程著しい力」は持たないものの、「幾分の慰めは来る」。それは「溜息を吐かせる慰め」であるとした上で、「私」は「追憶といふ心のはたらきは、人生の避難所の一つとして人間に与へられた宝玉だ」と述べる。すなわち、「追憶」によって過去の「私」に帰ろうとする「心の道草」は、「私」を慰め癒すものである。

ただし、「心の道草」が「慰め」をもたらずに

は、没入する「過去の私」が「現在の私」から十分に切り離されていなければならない。青年が去った後、「初めて片思ひらしい悩み」を自覚した「私」は、青年とのつかの間の邂逅の「一つ一つの細かい事」を「貪るやうに繰返」し「心の道草」を試みるが、「片思ひ」の悩みは「一層深く」なる。

それからしばらくの間、あの青年のことが私の心から去りませんでした。〔中略〕一つ一つの細かい事を、私は飽かず心の中に貪るやうに繰返しました。私は永久に彼と別れてしまった。〔中略〕私にのこされたものはこの悲しみだけでした。彼は行つてしまつて後、初めて片思ひらしい悩みを私に与へたのでした。私は彼に投げたあの黒いリボンの花束の其後などを色々と心に描きました。けれど結局それが私一人の空想であることに気付くと、悩みは一層深くなりました。〔花束〕傍線引用者)

青年と過ごした時間を思い出す一方で、彼に渡した「リボンの花束の其後」という未来を「私」は空想する。未来を空想してしまうということは、「私」の中で青年との出来事はまだ終わった「過去」の出来事になっていないということだ。したがって、ここで「私」が思い出している過去の「私」は、「片思ひの悩み」を抱える現在の「私」から十分に切り離された存在ではない。没入する過去の「私」が、現在の「私」と切り離されていないのだから、当然、「心の道草」をしても「私」は現在の「私」から離れることはできない。

だが、かと言って「心の道草」の効能が否定されるわけではない。なぜなら、過去の「幸福」な「私」は「追憶によつて生れてくる」からだ。

……人間の幸福は過去にばかりある物ですね。追憶を通して生れてくる昔の私ばかりが、いつも穏かな、些しの不安もない顔をしてゐるのです。今の私でも、何年か後、追憶の濾過に遭つたら、やはり何処か幸福の影を帯びて来るかも知れません。〔花束〕傍線引用者)

「私」は「追憶」することによって、過去の「私」を現在の「私」から切り離して対象化し、新たに生み出す。「追憶」という「心の道草」を繰返し試みることで、徐々に「私」は青年との邂逅を過去のものとして対象化していく。そうすることで、「私」の「片思ひの悩み」は薄らいでいく。それが「追憶の濾過」なのだ。

私の片思ひの悩みは、しばらく経つと薄らぎ、そして何時となく消えて行きました。消えてあとの私は、又新しい思ひ出の所有者となり、やがて追憶の溜息の一つに花束の物語りを加へる者となりました。（「花束」）

「心の道草」を繰返し、何度も青年との邂逅を過去として対象化することによって、やがて「私」の「片思ひの悩み」は消えて行く。そして、青年との邂逅は「私」を慰めてくれる「追憶の溜息」をもたらす「物語り」の一つとなる。ここで重要なのは、「私」はただ時間が経過したために青年を忘れたわけではない、ということだ。青年との記憶が「物語り」になったと述べられているように、私は彼のことを決して忘れていない。「私」は「心の道草」を繰返し、「追憶の濾過」を行うことによって、彼との記憶を「幸福」な「物語り」へと昇華したのだ。

以上、翠作品における特殊な歩行の用例をみてきた。まず、「詩人の靴」で描かれた「眼の散歩」は〈見ること〉によって対象の世界に直接参入しているような「感覚」を得て、それによって「頭と心臓」の疲労を癒すものであった。

次に、映画評「映画漫想」では、「漫想家的彷徨」及び「脚のほかの散歩」という特殊な歩行が出てきた。「漫想家的彷徨」とは、〈見ること〉によって作品世界に没入し、役者と一体化して「眼」だけでなく全感官を共有し、「そぞろ心」で作品世界を「彷徨」することであった。「漫想家的彷徨」は、作品を見ている間だけに行われるのではなく、作品に対する「漫想」を〈書くこと〉でも成り立つ。

「脚のほかの散歩」は、モオランの小説そのものであり、彼の作品を〈読むこと〉で読者も体験

できるものであった。また、〈空想すること〉も「脚のほかの散歩」とされる。なお、「映画漫想」では「彷徨」と「散歩」が混同して用いられていることから、「漫想家的彷徨」と「脚のほかの散歩」はおそらく同義であると考えられる。

さらに、「花束」では本作と同じく「心の道草」という用例が見られたが、それは「追憶」によって現在から切り離された過去の「私」に没入し、現在の「私」が抱える不安から逃れ、「慰め」を得ること、また、「追憶」によって過去の「私」を現在の「私」から切り離し、対象化することであった。

このように、翠は〈見ること〉〈読むこと〉〈書くこと〉〈空想すること〉〈追憶すること〉を「散歩」や「彷徨」などの〈歩くこと〉に準えた。これらに共通しているのは、まず、身体運動ではなく、意識の運動であることだ。ひとまず、これらの特殊な歩行をまとめて〈意識の歩行〉、一般的な身体運動としての歩行を〈身体の歩行〉と呼ぶことにしよう。これらの〈意識の歩行〉は、見る対象、読む対象、書く対象、追憶する対象にそれぞれ自己を没入させる点でも共通している。また、「心の道草」や「眼の散歩」のように、そこから「癒し」を得る傾向も見られた。これを踏まえた上で、次章では、なぜ翠はこれらの行為を〈歩くこと〉に準えたのか、翠にとって〈歩くこと〉はどのような意味を持つ行為であったのかを探っていく。

3. 翠における〈歩くこと〉の意味 —— 自己離脱の方法としての歩行 ——

飯田祐子「遊歩する少女たち —— 尾崎翠とフラヌール」(前掲)は、翠の同時代において〈歩くこと〉はボードレールに代表される「遊歩」の意味を持ち、自己離脱(自分が誰であるかを忘却し、自己から解放され「自由」を得る感覚)の方法だったと指摘する。飯田論文は「木犀」(『女人芸術』1929年3月)、「新嫉妬価値」(『女人芸術』1929年12月)、「途上にて」(『作品』1931年4月)など、街路を歩く翠作品を取り上げ、翠における歩行でも自己離脱は起こるが、男性における

「遊歩」が「外部の空間や視線の対象に向かって自己離脱する」ことに対し、翠の歩行は「自己離脱」が外界ではなく内界に向かい、自己の多重化(分裂)が起こる点で異なると指摘する。

外部の空間や視線の対象に向かって自己離脱する彼らとの違いは、外部との関係性にある。尾崎翠にとって外部は、同化し得ない違和感をもたらしている。それゆえ分裂する自己は、内側に多重化あるいは多声化していくのである。「チャアリイ」も「耳鳴り」も彼女と対話する相手で、彼女が重なりゆく者ではない。内側にも他者が発生しているのであり、〈女の子〉の疎外の程度は、深い。

「木犀」の「私」は「チャアリイ」の幻覚を連れて歩く。「新嫉妬価値」の「私」は「一つ肉体の中に一緒に棲んでゐる」別人格たる「耳鳴り」とともに歩く。「途上にて」で「私」が連れにして歩いた中世紀風も、結末で幻覚であることが示唆される。幻覚の同行者は「私」の心が生み出した影である。影とともに〈歩くこと〉は、おそらく翠が好んだ^{ドッペルゲンガー}「二重に歩く者」のモチーフが意識されていよう。たしかに、歩く「私」は内側に向かって分裂し重層化している。

しかし、飯田論文が男性の「遊歩」でのみ起きるという「外部の空間や視線の対象に向かって自己離脱する」現象は、翠作品においてしばしば起こっている。たとえば、「第七官界彷徨」で「私」(小野町子)は「異国の女詩人」の写真を見ているうちに「写真と私自身との区別を失ってしまった」が、それは「私の心が写真の中に行き、写真の心が私の中にくる心境であつた」。本作でも同様に、「おたまじやくし」を見て悲しくなる「私」に、九作が「悲しい時に蟻やおたまじやくしを見てみると、人間の心が蟻の心になつたり、おたまじやくしの心境になつたりして、ちつとも区別が判らなくなるからね」と言う。この見る主体の見られる客体への心理移入は、後に書かれる「地下室アントンの一夜」で九作によって「感情移入」と名指され、彼の詩境をなす重要な要素とされる。これらの現象はまさに「視線の対象に向かって自

己離脱する」男性における遊歩の特徴と一致し、翠においてもそれが積極的に志向されていることがわかる。したがって、翠作品における「自己離脱」は内部と外部、双方向的に起こると言えるだろう。ここに両性具有を志向した翠ならではの特徴が現れているのかもしれない。

だが、ここでより注目したいのは、「歩行」では〈見ること〉だけでなく、〈読むこと〉、〈空想すること〉によっても、自己離脱が起きている点である。作中で「私」が戯曲を〈読むこと〉で登場人物になりきり、恋人役の当八に本当に恋をしてしまうのも一種の自己離脱だ。また、「私」が九作の詩人としての生活を〈空想すること〉で一時的に当八を忘れたことは、「私」が当八に囚われる自己から離脱できたことを意味しよう⁴⁾。

先に確認したように、〈見ること〉、〈読むこと〉、〈空想すること〉は、翠作品における〈意識の歩行〉の内実であったが、これらは対象の中に没入する現象であった。それは今、ここに縛られる自己から離脱する現象とも言える。翠にとって、〈歩くこと〉は自己離脱の方法であり、だからこそ、自己離脱を誘発する〈見ること〉〈読むこと〉〈書くこと〉〈空想すること〉〈追憶すること〉が、一見、全く別の行為でありながら、共通して〈歩くこと〉に準えられたのではないだろうか。〈意識の歩行〉はいわば、意識の「遊歩」と言えるかもしれない。実際、〈意識の歩行〉の一つである「漫想家の彷徨」の「漫想」とは、「丁度幕の上の情景のやうに、浮かび、消え、移つてゆくそぞろな想ひのことで〔中略〕幕に向つた漫想家は、画面を、もう出来てしまつて一つの世界と見るおめでたさを持ち、そぞろ心でその中を彷徨する」（前掲「映画漫想（一）」）とされる。「漫想」の語源は「そぞろ歩き」を意味する「漫步」と推察されるが、これは「遊歩」と同義である。

4. 「歩行」における〈歩くこと〉

4-1. 冒頭と末尾の詩が推奨するもの

——〈意識の歩行〉と「風」に吹かれること——

以上を踏まえて、「歩行」の冒頭と末尾の詩の

解釈を再考してみたい。この詩は、悲しいときには「ひとりあゆみて／おもひを野に捨てよ」と、歩くことで「おもひ」を忘れることを推奨している。すなわち、〈歩くこと〉によって「おもひ」に囚われている自己を「野」に捨てる、つまり、自己離脱することを説いていると考えられる。

さらに、詩は「風とともにあゆみて／おもかげを風にあたへよ」と続く。この「風とともにあゆみて」というフレーズは、本作と登場人物名に重複があり、関連が深いと見なされる「こほろぎ嬢」（前掲）で、「分心詩人」りりあむ・しやあぶが作ったと思しき「たましひは風とともに歩みて涯しなき空を行き」という詩の一節と重なる。「こほろぎ嬢」では、しやあぶの死後、野辺送りの最中にしやあぶの知人たちが次のようにしやあぶを罵倒する。

年中雲だの霞だの眩いてたしやあぶ氏も、つひに天上してしまつた！ 蒼ざめた魂め、まるで故郷に還つたつもりでゐるだらう！ 月だ星だ太陽の通り路だ無限悠久永遠憧憬！ 何といふことだこれは！ 掴みどころのない物ばかり並べてやがる！ だから、たましひは風とともに歩みて涯しなき空を行き、といふ事にもなるんだ！ まるで世迷言ではないか！（「こほろぎ嬢」傍線引用者）

しやあぶの詩を知人たちは「掴みどころのない物ばかり並べ」た「世迷言」だと批判し、その一例として「たましひは風とともに歩みて涯しなき空を行き」というフレーズを挙げている。九作が町子に教えた詩は「九作氏の自作ではなくて、氏が何時か何処かゝら聞いた」ものとされるが、あるいはしやあぶの詩であったのかもしれない。少なくとも偶然の一致ではないだろう。

ここで注目されるのは、しやあぶの詩では、「風とともに歩みて」の主体が「たましひ」であることだ。「風」とともに歩くのは〈身体〉ではなく「たましい」＝〈意識〉なのである。本作の冒頭と末尾の詩が「風」とともに歩むことを推奨しているのも、〈身体〉ではなく〈意識〉なのではないだろうか。すなわち、九作が町子に教えた詩

が推奨する歩行は、〈身体の歩行〉ではなく〈意識の歩行〉なのではないだろうか。

そうであるならば、〈意識〉とともに歩く「風」も、〈身体〉に吹く実際の自然現象の風ではなく、〈意識〉に吹く心理的なものである可能性がある。「こほろぎ嬢」では「秋風」が「深くものごとに打たれたとき身内を吹き抜ける感じ」という「一つの心理作用」あるいは「一種の感覚」を意味する言葉として用いられている。しやあぷ／ま／くろおどの「古風なものがたり」を読んだとき、こほろぎ嬢の「身うち」を「秋風」が吹き抜けた、とされる。「身うち」、つまり〈意識〉に吹く風。九作が「私」に教えた詩がともに歩くことを推奨するのは、この「秋風」のような、「ものがたり」などを読むことによって〈意識〉に吹く「風」（感覚、心理作用）だと考えることもできよう。では、九作が町子に教えた詩における感覚及び心理作用としての「風」とは、一体どのようなものなのだろうか。

「こころかなしきときは／ひとりあゆみて／おもひを野に捨てよ」、「こころくるしきときは／風とともにあゆみて／おもかげを風にあたへよ」とあるように、この詩における「風」は、失恋の悲しみを浄化してくれる効用を持つものである。先述のように「風」が「ものがたり」などを読むことによって生じる感覚・心理作用であるとするれば、この風の効用はカタルシスを髣髴とさせる。アリストテレス『詩学』の悲劇論、フロイトの昇華理論をはじめとして、古来芸術作品は鑑賞者の抑圧された感情を浄化する力を持つとされてきた。作品世界に没入し、感情移入することによって、鑑賞者の抑圧された感情が解放され、カタルシス（浄化）がもたらされる。この詩は、「風」すなわち物語などを読むことで生じる感覚・心理作用によってカタルシスを得ることを推奨しているのではないだろうか。

なお、この詩が想定しているのは、失恋の悲しみの浄化である。したがって、この詩における感覚・心理作用としての「風」は失恋の悲しみであり、鑑賞者の抑圧された同感情を解放する契機をもたらすものであると推察される。作中で「私」が自らの失恋の悲しみを投影するのは「罫の中の

おたまじやくし」である。それは「私」の失恋の悲しみが「罫の中」に閉じこめられているように抑圧され、解放できないでいることを示唆している。末尾で九作に悲しい時には「歌をうたふといゝ」と言われるが、「私はつひに歌をうたふことが出来なかつた」ことも、同様のことを意味していよう。そんな「私」に対し、九作は上記の詩を教えた。そこには、詩の内容が示す通り、カタルシスによって失恋の悲しみを解放させようという意図があったと考えられる。九作はこの詩を読むことで喚起される失恋の悲しみに「私」が自らの失恋の悲しみを重ね合わせ、解放することを目論んだのだろう。このような〈読むこと〉によって対象に没入し、自己の感情を浄化するカタルシスは、〈意識の歩行〉に通じる。この詩は、「ものがたり」などを〈読むこと〉で喚起される感覚及び心理作用としての「風」（失恋の悲しみ）の力を借りて、「おもかげ」に囚われ悲しむ自己から離脱する〈意識の歩行〉を推奨していると考えられる。

以上のように、本作の冒頭と末尾の詩は、言葉通りに読むと自然現象の「風」の中で〈身体の歩行〉を行うことを推奨していると解されるが、尾崎翠における〈歩くこと〉の用例を踏まえると、また別の歩行を推奨している可能性が考えられる。すなわち、「ものがたり」などを〈読むこと〉によって生じる感覚及び心理作用としての「風」（この詩の場合は失恋の悲しみ）の力を借りて、「おもかげ」に囚われ悲しむ自己から離脱する〈意識の歩行〉である。このもう一つの解釈の可能性を踏まえながら、最後に、本作で行われた「私」の歩行がどのような営みであったのかを、読み解いてみたい。

4-2. 本作で行われた歩行

——「風」に導かれた〈意識の歩行〉——

まず、作中で「私」が行う歩行は、実際の身体運動としての歩行と、心の動きである「心の道草」に二重化されていることを確認しておきたい。

私は最初家を出たときから重箱の包みを一つさげてゐて、これはもうとづくに松木夫人の

許に届いてゐなければならぬ品であつたが、私の心の道草のためまだ届いてゐないのだ。[中略] 私は重箱をさげて家を出ると間もなく重箱のことを忘れてしまい、そしてただ幸田当八氏のことのみ思ひながら野原の傾斜に来てしまひ、そしてつひに雲や風の風景のなかで、ひとしほ私は悲しい心理になつて家に引返したのである。(傍線引用者)

「私」は〈身体の歩行〉をする一方で「心の道草」を行う。ここで言う「心の道草」とは、当八のことを〈追憶すること〉であり、「花束」における「心の道草」と同じ意味で使用されていることが注目される。

不思議なことに、「私」が「心の道草」をする時、私の身体も「野原の傾斜に来て」「道草」をする。そのため、「私」が「真直に松木夫人の許に着」くには、「心の道草」をしないことが必要とされる。

さてふたたび家を出た私は、もう心の道草をすることなく真直に松木夫人の許に着かなければならない。[中略] 私はなるべく野原の方に迷ひださないやう注意しながら松木夫人の宅に向つた。(傍線引用者)

このように、本作における歩行は、〈身体の歩行〉と心(意識)の歩行に二重化されている。しかも、「私」においては心(意識)の動きの方が身体の動きよりも優位に働くことが示されている。

「私」において〈身体の歩行〉はうまく機能しない。前掲飯田論文は、複数の同時代作品の分析から、遊歩する女は落下して死ぬ宿命であり、当時、女性が一人で遊歩することは禁じられていたと指摘する。「歩く女は処罰される」という。遊歩者は見る主体であり、当時、見られる客体に位置づけられていた女性に許される行為ではなかったのだ。

遊歩は群衆の中に紛れ、視線の対象になることなく、あてどなく彷徨うことによって成立する。ゆえに、当時、見られる客体であることを宿命づけられていた女性には、成し得ないものだった。

本作の「私」は一人で歩いているが、それは「遊歩」ではない。「私」が運んでいる「お萩」は祖母の視線の代わりとなって「私」が「道草」をしないように監視する役割を果たす。また、近藤裕子「尾崎翠『歩行』の身体性——風とお萩とおたまじゃくし」(『国文学 解釈と教材の研究』2003年4月)が指摘するように、「私」の「歩行」の目的はいつでも外部から与えられ、「私」自らが設定することはない。「私」は祖母、松木夫妻、九作の「おつかい」という名目のもとでしか外界で〈身体の歩行〉を行うことができないのだ。したがって、私の〈身体の歩行〉は目的を持たずに歩く「遊歩」にはなりえない。

しかし、九作と出会い、末尾で彼から詩が贈られることで、「私」にはもう一つの遊歩を選び取る可能性が開かれる。前述したように、本作の冒頭と末尾の詩は〈意識の歩行〉を推奨している可能性がある。もし、九作に教わった詩を〈読むこと〉で、「私」の〈意識〉に感覚・心理作用としての「風」が吹きはじめたならば、すなわち、悲しみの感情が生じたならば、「私」はそれに自らの失恋の悲しみを重ね合わせて浄化し、悲しみに囚われた自己から離脱する〈意識の歩行〉へと向かう道が開かれる。

先行研究が指摘するように、末尾で「私」が九作から受け取った詩が冒頭に掲げられていることは、本作が九作から詩を受け取った後の「私」による回想であることを示している⁵⁾。冒頭部で「私」が「ひとり歩いてゐたのは、まったく幸田当八氏のおもかげを忘れるためであつた」、「風とともに歩いてゐても、野を吹く風は私の心から幸田氏のおもかげを持つて行く様子はなくて、却つて当八氏のおもかげを私の心に吹き送るやうなものであつた」と語ることは、詩の内容を否定しているようにも読めるが、その一方で、「私」が九作から教わった「詩」に感化され、今夜の自分の歩行を、詩の内容に重ね合わせて語っているとも取れる。「私」は(九作の目論見通り)詩を読んで生じた「悲しみ」の感覚に、抑圧されていた自らの失恋の悲しみを重ね合わせることで、ようやくそれを表出する(本作として語る)契機を得たのだらう。「私」が〈意識の歩行〉を推奨する詩

の意味に気づいているかどうかはわからない。しかし、たとえ「私」がその意味に気づかずとも、詩は「私」の〈意識〉に「風」を吹き送り、〈意識の歩行〉へ誘ったのだ。

冒頭部の「私」の語りは、たしかに「雲や風などのある風景の中で」行う〈身体の歩行〉に対しての自己離脱の効能は否定している。なぜなら、前述したように、自由に一人で外を歩くことができない女性である「私」にとって、〈身体の歩行〉は「遊歩」になりえないからだ。したがって、語られる過去の「私」は当八を忘れることができない。しかし、この冒頭部の「私」の語りは〈身体の歩行〉の否定であって、〈意識の歩行〉の否定ではない。実際、冒頭部で「私」は〈身体の歩行〉の代わりに〈意識の歩行〉を選び取ろうとしていた。

よほど歩いてきたころ私は風のなかに立ちどまり、いつそまた屋根部屋に戻つてしまはうと思つた。こんな目的に副はない歩行をつづけてゐるくらいなら、私はやはり屋根部屋に閉ぢこもつて幸田氏のことを思つてゐた方がまだいいであらう。（傍線引用者）

〈身体の歩行〉は「忘れやうと思ふ人のおもかげ」を「よけい、忘れ難いもの」にしてしまう。そこで、「私」は「屋根部屋」に戻って、当八のことを考える方が「まだいい」と述べる。本作において当八のことを思い出すことは「心の道草」とされる。それは追憶という〈意識の歩行〉のバリエーションの一つである。ここでは、〈身体の歩行〉よりも〈意識の歩行〉である「心の道草」の方が「私」を癒す力があることが示されている。このことから、本作における「心の道草」は、「花束」における「心の道草」同様、「私」を慰めるものだと考えられる。

「花束」における「心の道草」は過去の「私」に没入することによって現在の「私」から離脱し、癒されることであった。もちろん、〈追憶すること〉によって没入する過去の「私」が現在の「私」と十分に切り離されていない間は、その片思ひの悩みは一時的には深くなる。しかし「花

束」で、〈追憶すること〉は過去の「私」を現在の「私」から切り離し、新たに生み出すことでもあった。〈追憶すること〉を繰り返すことで徐々に「私」は過去の「私」と距離をとり、「片思ひの悩み」に囚われる自己から脱する。それは「追憶の濾過」と呼ばれ、過去は幸福な「物語り」へと昇華される。本作においても、「私」が当八の「おもかげ」に囚われる自己から脱するには、当八との思い出を追憶する「心の道草」=〈意識の歩行〉を繰り返すことが有効なのではないだろうか。そして、それを後押ししてくれるのが、九作から教わった詩を〈読むこと〉で生じる、カタルシスをもたらしてくれる感覚・心理作用としての「風」なのだろう。

本作を語っている現在の「私」は、九作に教わった詩から受けた悲しみの感覚（「風」）に導かれながら、失恋した過去の「私」を〈追憶すること〉で現在の「私」から切り離し、対象化しているのではないだろうか。しかし、語っている現在の「私」は、まだそのことに気づいていない。「私」がそのことに気づくのは、当八の「おもかげ」に囚われる自己から離脱したとき、現在の「私」が過去の「私」から遠く切り離された、その時だろう。

お わ り に

本稿では、翠作品における〈歩くこと〉には、通常の〈身体の歩行〉以外に、特殊な〈意識の歩行〉があることを指摘した。〈意識の歩行〉とは、見ること、読むこと、書くこと、空想すること、追憶することなどを通して自己の意識をその対象へと没入させ、自己離脱することである。これを踏まえた上で、尾崎翠「歩行」の冒頭と末尾に掲げられている詩の解釈を再考した。上記の詩は、想い人を忘れられず、悲しく苦しい時には「風」とともに歩くことを推奨する。従来、この詩が推奨する歩行は通常の〈身体の歩行〉であると解されてきたが、本稿では〈意識の歩行〉を推奨している可能性を指摘した。また、本作との関わりが深い作品である「こほろぎ嬢」における「風」の用例から、上記の詩における「風」とは、「もの

がたり」を読んだときなどに生じるカタルシスをもたらししてくれる感覚及び心理作用であり、〈意識の歩行〉を誘発するものと考えられる。本作においては、上記の詩そのものが「私」に「風」を吹き送るものとなっている。すなわち、「私」は九作から教わった詩を読んで感じた悲しみに自身の幸田当八への失恋の悲しみを重ね合わせ、本作として語っている。詩を読むことで生じた悲しみに導かれながら、当八との過去を追憶することによって、「私」は九作の「おもかげ」に囚われている自己から離脱しようとしているのだろう。

本作を語ることで、「私」が当八の「おもかげ」を完全に忘れることができたかどうかはわからない。作中で「私」の歩行の終着点は描かれなかったためだ。しかし、終着点が描かれていないことは、その後も「私」の歩行が続くことを予感させる。そうした歩行の連続性こそが、「私」が当八の「おもかげ」に囚われる自己から脱する方法なのだとし示されているのだろう。〈意識の歩行〉を繰り返して行うことで、いずれ「私」は「おもひ」を「野に捨て」、失恋の悲しみを癒していくと考えられる。

〈付記〉引用は特記したもの以外は初出に拠り、旧字は新字に改め、適宜ルビを略した。／は改行、[] 内は山根による注である。

注

- 1) 冒頭の詩にある「(よみ人知らず)」という付記は、末尾の詩には存在しない。また、末尾の詩では「つつ」「こころ」「とともに」が踊り字を用いて表記されている。
- 2) 望月満子「尾崎翠『歩行』について」『静岡近代文学』1999年12月、坂根俊英「尾崎翠作品研究——「第七官界彷徨」「歩行」「こほろぎ嬢」論——」『広島女子大学国際文化学部紀要』2005年2月、武内佳代「町子のクィアな物語——連作としての尾崎翠『第七官界彷徨』『歩行』『こほろぎ嬢』——」『国文』2008年12月、

川崎賢子『尾崎翠 砂丘の彼方へ』（前掲）、石原深予「尾崎翠「歩行」論——おもかげを吹く風、耳の底に聴いた淋しさ——」『阪大近代文学研究』2013年3月、石原深予「尾崎翠の詩と病理」（ビイング・ネット・プレス、2015年3月）所収など。

- 3) 「私の祖母は、すべての状態を運動不足のためだと信じ、出来るだけ私を歩行させようと願った」。「お祖母さんのうちの孫娘は、非常な運動不足に陥つてゐるやうだね。だから（と氏は夫人に言つた）おたまじやくしを届けがてら孫娘を火葬場あたりまで連れていつたらいゝだらう。丁度いゝ運動だ」。
- 4) ただし、九作の家に戻り、「罎の中のおたまじやくし」を見ると、「私」は再び当八のことを思い出してしまふ。

季節はづれの動物は狭い壇のなかを浮いたり沈んだりして、あまり活発ではない運動をしてゐた。このおたまじやくしにも何か悲しいことがあるのであらう——そして私は、ふたゝび幸田当八氏のことを思ひだし、しぜんと溜息を吐いてしまつたのである。

「罎の中のおたまじやくし」に悲しみを見出した「私」は、当八のことを思い出す。この「おたまじやくし」の悲しみは、「私」自身の心境に他ならない。「おたまじやくし」は「季節はづれ」である。「夏服」を片付けない「私」も「季節外れ」な存在であり、「おたまじやくし」と「私」は重なっている。「罎の中のおたまじやくし」は、まるで罎の中に閉じこめられているようにうまく表出できない「私」の当八への失恋の悲しみを連想させる。そのため、「私」は「おたまじやくし」を〈見ること〉で、当八の「おもかげ」に囚われ失恋の悲しみに沈む心境に立ち戻ってしまう。〈見ること〉は見る対象に没入し、自己離脱を可能とするものだが、ここではその対象が離脱したい「私」自身の心になってしまっているのだ。

- 5) 「物語をもう一度辿り直すとしたら、この物語が実は、土田氏から歌を手渡された以後の回想、すなわち語り手が既にこの歌を知った後に語った物語だったことにも、改めて気づかされるのである」（前掲近藤論文）、「語り手の現在にとっては既に結末までの経験は経験済みの現時点に立つて、過去を語っているのである」（坂根論文（前掲注2））。

“Walking of Consciousness” as a Method of Self-detachment : Focusing on Midori Osaki’s “Walking”

Naoko YAMANE

Graduate School of Human and Environmental Studies,
Kyoto University, Kyoto 606-8501 Japan

Summary At the beginning and end of “Walking” by Midori Osaki, there is a poem that recommends walking with the “wind” when you are sad and painful because you cannot forget your loved one. In this paper, based on the examples in Midori’s other works, I pointed out the possibility that the walking recommended in this poem is not the usual “walking of the body” but the “walking of consciousness”, which was originally devised by Midori. “Walking of consciousness” is the act of remove one’s consciousness from the object by looking, reading, writing, fantasizing or remembering it. Also, according to the examples of the use of “wind” in Midori’s “The Cricket Girl”, the “wind” in this poem is the sensory and psychological effect that occurs when reading a story, which induces “walking of consciousness”. “I” (Machiko Ono), the narrator of “Walking” is inspired by the sadness she felt when reading this poem, and talks about her own sadness of broken heart for Tohachi Koda. By repeating this “walking of consciousness”, “I” will heal the sadness of broken heart.