

分裂する主体

—— 李箱の日本語詩における一人称の変容と意味

Donghee KIM (金東信 : Research Professor, BK21 FOUR R&E Center
for Korean Language and Literature, Korea University)
✉ dhworld999@gmail.com

(韓国)高麗大学4段階BK21韓国語韓国文学教育研究団研究教授。韓国近現代詩文学、比較文学、翻訳。「鄭芝溶と『自由詩人』」(『韓国近代文学研究』第31号、韓国近代文学会、2015)、「鄭芝溶と(京都)という場所」(『韓国詩学研究』第45号、韓国詩学会、2016)、共著『(異郷)としての日本』(勉誠出版、2017)、共著『共時的星叢：風車詩社與新精神的跨界域流動』(原點出版、2020)、「植民地体験と翻訳の政治学—『朝鮮詩集』に収録された鄭芝溶の作品を中心に」(『立命館言語文化研究』第33巻1号、立命館大学国際言語文化研究所、2021)、「李箱の日本語詩の翻訳と語釈研究—翻訳詩集『永遠の仮説』を中心に」(『李箱レビュー』第19号、李箱文学会、2023)など。

The Fragmented Subjectivity

: Transformations and Meanings of First-Person Expressions in Yi Sang's Japanese Poetry

This study examines the fragmentation of the modern subject in Yi Sang's Japanese poetry through the transformation of first-person expressions. Focusing on twenty-eight poems published in *Joseon and Architecture (Chōsen to Kenchiku)* between 1931 and 1932, it analyzes the shifting uses of “Ore (俺),” “ore (おれ),” and “ORE (オレ)” to reveal how these linguistic variations transcend mere stylistic choice and function as poetic devices that visualize the process of subjective division and reconstruction.

The use of *Ore* primarily articulates a self-consciousness constituted through the encounter with the other, whereas *ore* in hiragana signifies an ontological self-awareness framed by the modern spatiotemporal order. In contrast, *ORE* in katakana embodies a proliferating subject capable of simultaneous existence within an infinitely expanding temporality defined by light and velocity. Taken together, these variations of the first-person pronoun illuminate Yi Sang's poetic exploration of fragmented subjectivity and his attempt to reconstruct the modern self beyond its conventional boundaries.

The transformation of these first-person expressions reflects the linguistic and cultural hybridity of colonial Korea, where Japanese served both as an imposed and creative medium. Yi Sang's fractured subjectivity thus cannot be reduced to a personal or psychological condition; rather, it reveals the crisis of self-identity under the historical condition of colonial modernity. His poetic practice exposes the instability of the speaking “I”, caught between languages, cultures, and temporalities, thereby redefining the modern subject within the context of Korean colonial literature.

Keywords Yi Sang (李箱), Subjectivity (主体性), First-Person Expression (一人称表現), Japanese-Language Literature (日本語文学), *Joseon and Architecture* (『朝鮮と建築』)

1 はじめに

李箱¹は、今日に至るまで韓国モダニズム文学の最前線を牽引する詩人として高く評価されている。彼は詩・小説・随筆など多様なジャンルにおいて新たな感覚をもって創作活動を展開し、韓国近代文学の領域を切り拓いた。このような評価は、彼の作品が当時の文学的慣習を刷新し、図形・数学・性・宗教などの新たな表現形式や主題を提示した点に基づいている。とりわけ、代表作である「鳥瞰圖」連作は、1934年に『朝鮮中央日報』に掲載された際、読者から強い反響を呼び、既存の文学観を揺るがす異色作として位置づけられている。

なぜ「気が狂った」と言われるのか。一体、私たちは他者より何十年も遅れても気楽に過ごすつもりなのか。理解できないのは私の浅才のゆえでもあるが、怠惰な日々ばかり送っていたことに対しても多少の反省が必要ではないか。いくつか書いてみたからといって詩を作れると思込んでいる者とはモノが違う。二千点の中から三十点を選ぶのに苦勞した。三一年、三二年のことで竜頭を出した時は諸読者の猛反対にぶつかり、その結果、蛇尾どころか鼠尾も付けずに中止されたのが残念である。[引用者訳、原文は朝鮮語]²

上記の文章は、李箱の「鳥瞰圖読者の言葉」であり、李箱の没後、その文友である朴泰遠^{박태원}によって公開されたものである。李箱は「鳥瞰圖」連作を30編にわたり連載する予定であったが、読者からの抗議と非難により15編で連載が中断された経緯について述べている。このことから明らかなように、李箱の詩は1930年代当時の読者には容易に受け入れられなかった。特に、彼の作品の中でも最も難解と評価されるのは日本語で書かれた詩であり、李箱自身もこれらの作品について「三一年、三二年のことで竜頭を出した時は諸読者の猛反対にぶつかり」と記し、当時の読者の反応を具体的に示している。

李箱の詩作は日本語で書かれた詩から始まり、その後朝鮮語で書かれた詩へと移行する。日本語詩においては、伝統的な日本語の韻律や抒情性に依拠するのではなく、数字や記号などの象徴的言語を用いることで新たな詩的形式を模索したと考えられる。一方で、朝鮮語詩には植民地期の社会的状況や現実認識が反映されており、そのため日本語

1 李箱(1910-1937)の本名は金海卿^{김해경}である。1910年に京城で生まれ、幼少期より伯父の金演卿^{김연경}の養子として育てられた。1918年に新明学校に入学し、卒業後の1921年には東光学校へ進学した。その後、東光学校が普成高等普通学校に併合され、4年生に編入した。1926年に同校を卒業し、京城高等工業学校建築科に進学した。1929年に同校を卒業すると、同年4月から朝鮮総督府内務局建築課の技手として勤務を開始し、官房会計課營繕係に配置された。同年12月7日には、朝鮮建築会誌『朝鮮と建築』の表紙図案懸賞に応募して1等および3等に入選した。また、総督府機関誌『朝鮮』にはハングルで執筆した長編小説「十二月十二日」を連載し、それを皮切りに詩・小説・随筆など多様なジャンルで創作活動を展開した。その後、結核の悪化による体調不良のため、1933年初頭に辞職するまで勤務を続けた。1936年には東京へ渡り、翌1937年に「不逞鮮人」として日本警察に検挙され、東京帝国大学付属病院で死去した。

2 朴泰遠「李箱의 片貌」(『朝光』, 朝鮮日報社, 1937.6), p.303.

詩は相対的により実験的かつ難解であると評価される傾向にある。

李箱は1931年に朝鮮で発刊された日本語雑誌『朝鮮と建築』³において、日本語で書かれた「異常ナ可逆反応」ほか5編を発表し、これを契機として詩作活動を開始した。1931年7月から1932年7月までの4回にわたり、『朝鮮と建築』に掲載された詩は28編に及び、すべて日本語で書かれた作品である。これらを発表順に整理すると以下の通りである。

『朝鮮と建築』1931年7月号—6編

「異常ナ可逆反応」「破片ノ景色」「▽ノ遊戯」「ひげ」「BOITEUX・BOITEUSE」「空腹」

『朝鮮と建築』1931年8月号—「鳥瞰圖」連作8編

「二人……1……」「二人……2……」「神経質に肥満した三角形」「LE URINE」「顔」

「運動」「狂女の告白」「興行物天使」

『朝鮮と建築』1931年10月号—「三次角設計圖」連作7編

「線に関する覚書1」「線に関する覚書2」「線に関する覚書3」「線に関する覚書4」

「線に関する覚書5」「線に関する覚書6」「線に関する覚書7」

『朝鮮と建築』1932年7月号—「建築無限六面角體」連作7編

「AU MAGASIN DE NOUVEAUTES」「熱河略圖」「診断0：1」「二十二年」「出版法」

「且8氏の出発」「眞晝」

『朝鮮と建築』にこれらの詩が掲載されたのは1931年から1932年であるため、前述の文章にある「三一年、三二年のことで竜頭を出した時」と同時期であることがわかる。「竜頭」という表現から、李箱は自らの詩作の出発点を日本語詩に見だし、日本語詩に対して自信を示していることが読み取れる。しかし、従来の先行研究では、李箱の日本語詩は日本語に対する批判的認識や意味解釈の困難さゆえに、しばしば習作として取り上げられてきた。だが、李箱自身の言葉をふまえれば、それを習作に過ぎないとみなすべきではない。このような問題意識から、本稿では李箱の日本語詩が彼の詩作の出発点として重要な意味を有するということを前提する。

1937年5月15日に開催された李箱の追悼会で崔載瑞は、「彼はある未完成の形式の中に彼の体験や主張を差し挟む伝統的作家ではなく、現代文明に破壊され通常の方法ではどうしても片付けられない個性の破片を選び出し、そこに可能な限りリアリティーを与えるために様々なテクニックで実現した作家である。」[引用者訳、原文は朝鮮語]⁴と述べている。本稿では、崔載瑞が指摘した李箱作品の特徴である「個性の破片」に注目し、とりわけ李箱の日本語詩における一人称語り手の変容を考察することを目的とする。

³ 『朝鮮と建築』は、建築専門雑誌であるが、専門分野だけではなく、総合雑誌の性格を持っていたと言える。

⁴ 崔載瑞「故 李箱의 芸術」(『崔載瑞評論集』、青雲出版社、1961)、pp.317-318。

李箱の詩における一人称語り手を分析の中心に据えるのは、それが近代文学における作家・語り手・主体に対する認識の変化を考察する重要な手掛かりになるからである。従来の古典文学においては、作品中に登場する「私」は創作者と同一視され、「抒情の主体」として理解されてきた。これに対し、近代文学における「私」は、作品内部で固有の声を獲得し、現実と想像の領域を横断する「新感覚」の主体として位置づけられるようになる。特に、創作の枠組みそのものが「作られた」設定として機能する場合、「私」は現実を反映しつつもそこから逸脱する契機を持ち、その狭間において現実を見つめる特異な視点を獲得する。李箱の日本語詩には、このような語り手の存在が頻繁に出現しており、まさに彼の詩文学を特徴づける重要な要素となっている。

李箱の詩における主体の問題に関しては、これまでも多くの先行研究が蓄積されてきた。これらの研究の大半は、近代的主体意識あるいは近代的認識構造の問題の中に李箱の詩的主体を位置づけて論じており、なかでも主体の分裂という主題に焦点を当てて代表的研究として、金允植⁵、文興述⁶、張道準⁷、權寧民の論考を挙げることができる。

金允植⁵は、李箱文学研究における代表的な研究者の一人であり、詩と小説を横断的に分析しながら、主体の分裂という問題を精緻に考察している。彼は、李箱文学における主体を単一的・統一的な自我としてではなく、むしろ内面で分裂し二重性を帯びた存在として捉える。そして、主体が自己と対峙する過程で内的葛藤と分裂を経験するという構造を明らかにした。さらに彼の分析によれば、李箱文学における主体の分裂は単なる心理的現象にとどまらず、近代主体形成の過程で生じる根源的な不安と混沌を映し出すものであるという。

文興述⁶は、李箱の日本語詩に注目し、主体の分裂という問題をより本格的に論じた研究者である。彼はジャック・ラカンの主体構成理論を理論的枠組みとして導入し、李箱文学における言説主体と言説体系との乖離に着目した。とりわけ「三次角設計図」連作においては、言説主体の無意識的欲望が最も顕著に表出していると分析し、このような分裂した主体の欲望が近代的知の構造に対する批判として深化・拡張されていく過程を明らかにした。

張道準⁷は、韓国モダニズム詩を代表する詩人である金起林・李箱・白石の作品を対象に、詩的主体の分裂という観点から包括的な考察を行った。彼は、李箱の詩における主体が「常に分裂しており、その実体を確定することが困難なほど曖昧である」と指摘し、モダニズム的状况に内在する不安や断裂を内面化することで、分裂し解体された主体の在り方を最も端的に表現していると評価した。

5 金允植『李箱研究』(文学思想社, 1987), 『李箱小説研究』(文学과 批評社, 1988).

6 文興述「이상문학에 나타난 주체분열과 반담론에 관한 연구」(서울대학교 修士論文, 1991), 「이상문학의 일본어 시 텍스트에 나타나는 언술 주체의 분열」(『韓国現代文学研究』第32集, 韓国現代文学会, 2010.12), pp.73-100.

7 張道準「한국 현대시 텍스트의 시적 주체 분열에 대한 연구——金起林, 李箱, 白石의 시를 중심으로——」(『배달말』31卷, 배달말学会, 2002.12), pp.239-267.

権寧民⁸は、「鏡」および「分身」というイメージを媒介として、李箱の詩と散文を横断的に分析し、主体の分裂という主題について論じた。彼によれば、李箱作品における鏡像の自己は、現実の自己の単なる反映ではなく、他者の視線に拘束された異化された自己であり、自己を見つめる主体はすでに他者化されている。このような構造は、自己同一性の根源的な不可能性を示唆するものとして読み解くことができる。

このように、従来の先行研究の多くは、李箱詩における主体の分裂という現象と、その思想的・文学的意義の解明に主眼を置いてきた。これに対し、本研究では、分裂という結果そのものに注目するのではなく、一人称語り手の変容過程に焦点を当てることで、主体の分裂がいかなる様相を経て展開するのかを具体的に検討し、その過程に内包される意味を明らかにすることを目的とする。

2 他者と向き合う主体としての「俺」

李箱の日本語詩28編のうち、一人称の語り手が登場する作品は14編であり、全体のおよそ半数を占める。これまでの先行研究では、李箱の日本語詩における一人称語り手の様相や、その変化の過程に焦点を当てた研究はほとんど見られない。そこで本稿では、これらの作品を詳細に検討することにより、一人称語り手の変容とその意味を明らかにしたい。李箱の日本語詩には、「俺」「おれ」「オレ」「僕」「我」⁹といった多様な一人称表現が用いられており、「我」を除けばすべて男性を指すことが確認できる。とりわけ、これらの一人称表現の使い分けが作品の発表順に応じて変化している点は、李箱の詩作における主体表現の特質を考察するうえで重要な示唆を与えるものである。実際に、一人称表現の使用状況を整理すると、以下のようになる。

「俺」7編：「破片ノ景色」「▽ノ遊戯」「ひげ」「BOITEUX・BOITEUSE」「空腹」
「神経質に肥満した三角形」「LE URINE」
「おれ」1編：「運動」
「オレ」3編：「線に関する覚書1」「線に関する覚書5」「線に関する覚書7」
「僕」2編：「AU MAGASIN DE NOUVEAUTES」「出版法」
「我」1編：「二十二年」

このように見ると、「俺」「おれ」「オレ」「僕」「我」という一人称表現の選択は、単なる語彙の変化にとどまらず、時期ごとの明確な傾向を示していることがわかる。特

8 権寧民『李箱 텍스트 研究』(豊, 2009).

9 「ひげ」の語り手は基本的に「俺」という一人称を用いているが、最後の2行においては「余」という一人称表現が現れる。この「余」が使用されている部分は古風な口調で記されており、語り手の独白、すなわち内面的心理の表出として機能していると考えられる。また、「狂女の告白」では、語り手である女性の直接的な発話部分に「アタシ」という一人称表現が用いられている。

に、「俺」「おれ」「オレ」という表現は、漢字・ひらがな・カタカナの表記上の差異に過ぎないように見えるが、李箱はこれらを意図的に使い分けていると考えられる。1931年7月に発表された6編の詩では、一般的なひらがなとカタカナの用法を反転させ、通常の内容語をカタカナで、外来語や引用文をひらがなで表記している。この表記法は「鳥瞰圖」連作から再び変化を示すようになる。したがって、「俺」「おれ」「オレ」の使い分けも、単なる偶然ではなく一定の関連性を持つものといえる。具体的に検討してみると、「オレ」は「三次角設計圖」連作のみに、「僕」「我」は「建築無限六面角體」連作のみに用いられている。一方で、「俺」は「破片ノ景色」から「鳥瞰圖」連作にかけて広く用いられており、その分布は一見すると整理が難しい。しかし、発表日だけでなく創作日まで考慮に入れることで、この使い分けの背後にある意図を読み取ることができる。

李箱は「異常ナ可逆反応」から「三次角設計圖」連作までの作品に創作日を明記しており、1931年7月に発表された6編はすべて6月5日に執筆されたものである。また、「鳥瞰圖」連作は6月1日から8月18日にかけて書かれており、なかでも「俺」が登場する2編——「神経質に肥満した三角形」は6月1日、「LE URINE」は6月8日——はいずれも前述の6編とほぼ同時期に書かれたことが確認できる。これに対し、「鳥瞰圖」連作の他の作品は8月に執筆されており、およそ2か月の時間的隔たりが見られる。したがって、「俺」が登場する作品はいずれも1931年6月に創作されたものであり、これらの作品群においては、一人称表現が「俺」から「おれ」、さらに「オレ」へと段階的に変化していることが明らかとなる。このような変化は、単なる表記上の差異にとどまらず、語り手の自己意識や主体の在り方の変容を示唆するものと考えられる。このような一人称表現の差異が、いかなる意味的・意図的機能を担っているのかを、以下で具体的に検討する。

たとえば、「破片ノ景色」「▽ノ遊戯」「神経質に肥満した三角形」においては、語り手「俺」が恋人を指す「AMOUREUSE」との関係で位置づけられる。なかでも最初に創作された「神経質に肥満した三角形」では、「▽は俺のAMOUREUSEである」という前提のもとに、「▽」と「俺」との関係が描出されている。

▽は俺のAMOUREUSEである

▽よ 角力に勝った経験はどれ丈あるか。

▽よ 見れば外套にブツつゝまれた背面しかないよ。

▽よ 俺はその呼吸に碎かれた楽器である。

俺に如何なる孤獨は訪れ来様とも俺は××しないことであらう。であればこそ。
俺の生涯は原色に似て豊富である。

しかるに俺はキャラバンだと。

しかるに俺はキャラバンだと。

一九三一、六、一

—「神経質に肥満した三角形」全文引用

李箱は、三角形という図形に「神経質に肥満した」という形容を与えることで、幾何学的な記号に生命性を付与している。「AMOUREUSE」はフランス語の女性名詞であるため、「俺」の恋人として描かれる「▽」は女性として想定される。「▽」自体は記号的なイメージにしか持たないが、男女関係という設定によって「俺」の客体として機能し、「角力」や「外套にブツつゝまれた背面」、「その呼吸に碎かれた楽器」などは性的関係を想起させるイメージとして現れる。しかし、その関係の中で「俺」は「まともな音を出せない楽器」として描かれ、安定した位置を得られず「キャラバン」として放浪する存在として表象される。

また、「▽」は「破片ノ景色」「▽ノ遊戯」にも登場し、遊戯的な構成を担うモチーフとして機能している。「破片ノ景色」では「俺ノ夢」、「▽ノ遊戯」では「蛇」となるが、両作では「△ハ俺ノAMOUREUSEデアル」から始まり、「▽」ではなく「△」が「俺」の恋人として登場する。しかし、内容的には「△」より「▽」が中心的に扱われ、「△」の存在は曖昧となる。「△」と「▽」は、上下の反転や回転によって互換的に変化し得る関係にあり、李箱は「俺」を中心に虚構的な人物関係を構築しつつ、客体イメージを変異させながらその関係性を設計しているのである。

9

疎ナルモノハ密ナルモノノ相對デアリ又

平凡ナモノハ非凡ナモノノ相對デアツタ

俺ノ神経ハ娼女ヨリモモツト貞淑ナ處女ヲ願ツテイタ

10

馬一

汗一

×

余事務ヲ以テ散歩トスルモ宜シ

余天ノ青キニ飽ク斯克閉鎖主義ナリ

1931・6・5

—「ひげ」部分引用

「ひげ」では、一人称として「俺」が登場し、「疎ナルモノ」と「密ナルモノ」、「平凡ナモノ」と「非凡ナモノ」が相対的に扱われる。「娼女」よりも「貞淑ナ處女」を求める「俺」は、結果的に「不貞」な存在となり、「馬」や「汗」はセクシュアリティを象徴するイメージとして機能している。その後、文体は突如として古文調へと転じ、「余」という一人称を用

いて語り手の内面心理を表出させることで、主体の発話の位相を差異化している。このように李箱は、対人関係の構造の中で男性性を強調する文脈においては「俺」を用い、内面的な心理や独白を描写する際には「余」を選択することにより、単一の作品の内部においても多層的かつ立体的な視点を構築しているのである。

その平和な食堂ドアには白色透明なるMENSTRUATIONと表札がくっついて限
ない電話を疲労してLITの上に置き赤白色の巻煙草をそのままくはへているが。

マリアよ、マリアよ、皮膚は真黒いマリアよ、どこへ行つたのか、浴室の水道コ
ツクからは熱湯が徐々に出ているが行つて早く昨夜を塞げよ、俺はゴハンが食べた
くないからスリツパアを畜音機の上に置いてくれよ。

—「LE URINE」部分引用

「LE URINE」はフランス語の女性名詞で「尿」を意味する語であり、本作においては女性の生理的行為を露骨に描写し、同時に売春行為を想起させるイメージとして提示されている。引用部に見られるように、「食堂ドア」には「MENSTRUATION」という表札がくっ付いている。「MENSTRUATION」は「生理」を意味し、内部の女性が外部の男性との肉体的接触を拒むことを象徴している。すなわち、この表札は空間的な境界を示すのみならず、男女の関係を象徴的に区切る役割を果たしていると考えられる。

また、「限ない電話」に疲れ果て、「LIT(ベッド)」の上でタバコを啜る女性の姿は、売春の情景を想起させるとともに、その場面において女性が肉体関係を拒絶する構図を示唆している。さらに、高潔な女性像を代表する「マリア」は、皮膚が真っ黒に描写されることによって神聖性を剥奪されている。浴室で熱湯が出続けている描写は、前日の痕跡がなお残るイメージとして提示され、マリアの身体における「汚れ」の表象として比喩的に機能している。ここで注目すべきは、女性の生理現象を直接的に表現し、それに伴う男女の性的関係を描く場面において、一人称の語り手は「俺」として登場している。先に指摘した「ひげ」と同様に、男女の肉体的関係を主題とする作品では、女性との関係性を語る主体として男性の語り手が「俺」として表現されていることが確認できる。

さらに、「LE URINE」におけるフランス語表現の用法に注目すると、李箱が男女関係の構図を意図的に強調していることが明らかである。同様に、タイトルにフランス語が用いられた作品として「BOITEUX・BOITEUSE」が挙げられる。「BOITEUX」は男性名詞、「BOITEUSE」は女性名詞であり、いずれも「足の不自由な人」を意味する。李箱は、フランスを保てず揺れ動く存在としての「BOITEUX・BOITEUSE」をタイトルに据え、男性名詞と女性名詞を並置することで、性的なイメージと関係の不均衡を際立たせている。

以上の考察から、「俺」は男女関係を前提となる状況において、女性という他者に対峙する主体として機能していることが明らかである。つまり恋人や男女の性的関係を主題とし、男性性を強調する作品において「俺」が用いられているのである。ただし、この用法に該当しない作品も存在することに留意する必要がある。

左 右

コノ兩側ノ手ヲガオ互ノ義理ヲ忘レテ 再ビト握手スルコトハナク
困難ナ労働バカリガ横タツテイルコノ片附ケテ行カネバナラナイ道ニ於テ獨立
ヲ固執スルノデハアルガ

寒クアラウ

寒クアラウ

×

誰ハ俺ヲ指シテ孤獨デアルト云フカ

コノ群雄割拠ヲ見ヨ

コノ戦争ヲ見ヨ

×

俺ハ彼等ノ軋轢ノ發熱ノ真中デ昏睡スル

退屈ナ歲月ガ流レテ俺ハ目ヲ開イテ見レバ

屍體モ蒸發シタ後ノ静カナ月夜ヲ俺ハ想像スル

無邪氣ナ村落ノ飼犬ヲヨ 吠エルナヨ

俺ノ體温ハ適當デアルシ

俺ノ希望ハ甘美クアル。

—「空腹」部分引用

「空腹」は、一人称語り手「俺」を中心に据えながらも、男女関係を主題としない点において、他の作品群とは明確に異なる位置にある作品である。本作の語り手は、左右の分断構造の中にありながら、いずれの側にも帰属せず、何も所有しない状態に置かれている。この状況で語り手が感じる「寒さ」は、単なる身体的感覚にとどまらず、思想的立場の不安定さ、あるいは帰属不能性の比喩として機能している。加えて、「左右」「寒さ」「群雄割拠」「戦争」といった表現は、当時の社会的・思想的対立構造を喚起するとともに、語り手がその狭間で「獨立ヲ固執」しつつ「希望」を模索する姿勢を際立たせている。すなわち、「空腹」では、男女の関係性よりもむしろ左右のイデオロギー的対立が作品の背景として措定され、語り手の「俺」はいずれの側にも与しない独立的主体として描き出されている。

また、戦争のイメージを喚起する作品として「BOITEUX・BOITEUSE」が挙げられる。同作では、「大砲」「匍匐」「重傷」といった語彙が用いられ、戦争状況が背景として提示されるなか、語り手は混沌とした環境に身を置いている。語り手の「俺ノ歩調」は途絶えることなく続くが、それは「俺ハ屍體デアラントシテ屍體ナラヌコト」と述べられるように、生きながらも積極的な生の営為を放棄した主体による、無意味な反復行為として表象されている。さらに、「足の不自由な者」として他者との歩調を合わせることが困難であるという描写には、戦争という極限状況における孤立した主体の在り方が暗示されて

いる。

この二作品においては、「俺」は戦争という状況下でその環境に適応し得ない孤独な存在として描かれている。ここで一人称語り手としての「俺」は、男女関係を主題とした作品における用法とは異なり、戦争のイメージを中心に据えつつ、自身を取り巻く世界との距離や関係性を認識し、これを省察する主体として提示されている。このように、「空腹」と「BOITEUX・BOITEUSE」における「俺」は、外部の現実からの疎外と孤立を抱えつつ、その内面において自己と他者、内面と外界との関係を認識する主体として一貫性をもって描かれている。

以上の考察から明らかなように、李箱の日本語詩における「俺」は、単なる語りの装置ではなく、他者との関係性を通じて自己の在り方を模索する主体として立ち現れている。初期の作品群では、恋人や女性という直接的な他者を媒介しながら自己の欲望や不安を表象していたが、次第にその関係は社会的・思想的対立構造へと転位し、「俺」は外部の現実を俯瞰する内面的主体として深化していく。このような主体の変容過程は、李箱の詩作全体における言語意識の変化と、自己と世界をめぐる思考の軌跡を浮かび上がらせるものである。

3 存在論的自己認識としての「おれ」

「俺」が他者との関係性を通じて自己を規定する主体として造形されていたのに対し、「おれ」はより存在論的な自己意識の表現とみなすことができる。すなわち、「俺」が外部世界との関係の中で自己を確認する語りであったのに対し、「おれ」は自己の内奥を凝視する語りへと転化しているのである。

「鳥瞰圖」連作においては、6月に執筆された2作品を除き、他の作品はすべて8月に創作されているが、これらの中で「運動」のみに「おれ」が登場する。以下では、この「おれ」という一人称表現が示す主体のあり方を、近代の空間と時間の両側面から検討していきたい。

一階の上の二階の上の三階の上の屋上庭園に上つて南を見ても何もないし北を見ても何もないから屋上庭園の下の三階の下の二階の下の一階へ下りて行つたら東から昇つた太陽が西へ沈んで東から昇つて西へ沈んで東から昇つて西へ沈んで東から昇つて空の真中に来ているから時計を出して見たらとまつてはいるが時間は合つていないけれども時計はおれよりも若いじゃないかと云ふよりはおれは時計よりも老つていないじゃないとどうしても思はれるのはきつとさうであるに違ひないからおれは時計をすてゝしまつた。

一九三一、八、一一

—「運動」全文引用

「運動」の語り手は、「一階」から「屋上庭園」へ上がり、さらに「屋上庭園」から「一階」へと下りる。「三階の上の屋上庭園に上つて南を見ても何もなし北を見ても何もなしから屋上庭園」から下り、「一階」に戻るのである。「屋上庭園」は、自然から切り離された建物の上に設けられた人工的な自然空間であり、日本から朝鮮へと輸入された近代都市化の過程を象徴する人工環境といえる。

「屋上庭園」において、語り手は「南を見ても」「北を見ても何もなし」と述べ、最終的に「一階」に戻ってくる。ここでは垂直的な移動が行われているものの、最終的に出発点へ帰着するため、その運動の力(vector)はゼロとなる。すなわち、空間的な垂直運動が意味を失った状況下で、語り手が見出すのは東から昇り西に沈む太陽の運動である。太陽の東西方向の移動は上下方向の運動であるだけでなく、一日の時間的推移を象徴している。東から昇り西に沈むことを繰り返す太陽は、時間の連続性と直線の変化を内包している。

語り手は太陽が「東から昇つて空の真中に来ているから時計を出して見たらとまつてはいる」ことに気づく。ここで止まっているのは、「空の真中」に位置する太陽に対応する「時計による時間」である。この状況において、語り手は空間的・時間的な運動を認知しつつも、時計によって分節化された時間・空間の感覚とは異なる認識に至る。作中の「合っている時間」とは、時計の円運動によって分割された時間であり、それは回転の反復によって連続性を保つ構造を持つ。語り手はその時間の回転によって老いていくが、時計自体はただ回り続けるだけである。人間は時間の変化を認識するために時計を発明したが、「時計による時間」は人間の生とは異なり、無限の反復を繰り返す。このように、時計の運動が作り出す直線的な時間は、人を死に至らしめる時間である。語り手は「きつとさうであるに違ひない」という自明の真理に気づき、最終的に時計を捨てる。この行為は、時計によって規定される直線的時間からの離脱を意味し、近代的時間意識への抵抗として解釈できる。

「運動」には他者の存在は描かれない。語り手である「おれ」と向き合うのは時計である。語り手は、「一階」と「屋上庭園」という垂直的空間の往還、さらには太陽の東西運動という時間的変化の中に身を置いているが、そこに他者の気配は存在しない。「おれ」の存在意識や自己認識の変化は、止まってしまった時計によって可視化される。すなわち、時計を捨てるという行為は、他者との関係においてではなく、高さで直線的な時間によって構成される近代的時空間の中で位置づけられない「おれ」という存在の、存在論的自己認識を示すものである。このように、「おれ」は「俺」とは異なり、他者関係を媒介としない自己存在の覚知を体現する主体として位置づけられている。

そして、「おれ」を通して近代都市の時間と空間の束縛からの離脱を果たした後、李箱の日本語詩には、一つの自己が複数の視点や次元を同時に抱え込む、新たな主体の形態が現れる。すなわち、「オレ」という一人称によって表象される、多層的かつ同時多発的な主体である。

4 同時多発的主体としての「オレ」

李箱は、近代性が内包する画一的・直線的な思考に異を唱えている。近代の「発展」や「進歩」への懐疑的な認識は、「三次角設計圖」連作において最も明確に示されている。この連作では、線・数字・数学・科学といったモチーフが繰り返し登場し、それらは近代の合理的思考を象徴する素材として機能している。同時に李箱は、これらの単線的な思考の表象を用いながらも、それ自体からの脱却——すなわち、近代的知の枠組みそのものの解体——を試みている。

こうした近代批判的な思考は、語りの主体の在り方にも反映されており、「三次角設計圖」連作における一人称語り手の「オレ」によって最も顕著に示されている。「三次角設計圖」連作の7編のうち、一人称の語り手が登場するのは3編である。これらの作品で語り手はすべて「オレ」と表現されており、その用法の変化に李箱の主体意識の転換を読み取ることができる。

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
1	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
3	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
4	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
5	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
6	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
7	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
8	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
9	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
0	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●

(宇宙は霧に依る霧に依る)
(人は数字を捨てよ)
(静かにオレを電子の陽子にせよ)

—「線に関する覺書1」部分引用

「線に関する覺書1」は1931年5月31日と9月11日に書かれた作品である。連作の他の作品がすべて9月11日から12日にかけて創作されていることを踏まえると、この作品は李箱が5月の時点で構想を得て、9月に本格的に完成させ、その後「三次角設計圖」連作へと展開していったものであると考えられる。

この詩では、宇宙の「霧に依る霧」、すなわち拡張と増殖の原理が背景として描かれている。引用部分における数字と点の配置は、横軸と縦軸によって座標化される近代的空間認識の象徴であり、その無限に広がる宇宙において「人は数字を捨てよ」とは、線形的・数量的な思考の枠組みから離脱せよという意味を持つ。「オレ」はその空間の中

で「電子の陽子」のような粒子的存在として現れるが、それは「人は永劫である永劫を生き得ることは生命は生でもなく命でもなく光であることである」からも分かるように、個体的自己の消失ではなく、時間と空間の領域を越えて無限に分散しつつも、全体に共振する主体の新たな位相を指し示している。

視覚のナマエを持つことは計畫の嚆矢である。視覚のナマエを發表せよ。

□ オレ^アのナマエ。

△ オレの妻のナマエ(既に古い過去においてオレのAMOUREUSEは斯くの如く聰明である)

視覚のナマエの通路は設けよ、そしてそれに最大の速度を與へよ。

—「線に関する覺書7」部分引用

「オレ」は「線に関する覺書7」において、さらに新たな段階へと移行する。ここでは、視覚や速度といった要素を通じて、個々の存在が固有の「ナマエ」を獲得していく過程が描かれている。創作時期を踏まえると、「線に関する覺書7」に見られる「□ オレ^アのナマエ。」「△ オレの妻のナマエ(既に古い過去においてオレのAMOUREUSEは斯くの如く聰明である)」は、同年6月に創作された作品との関連がうかがわれる。

しかし、ここでの「オレ」と「オレの妻」は、もはや以前の作品のように男女の関係を示すものではない。両者が「ナマエを持つ」とは、相互の関係性に基づくものではなく、光と速度によってそれぞれが独自の個体として意味づけられるためである。すなわち、「ナマエを持つ」ことは、個体化された存在がその固有性を獲得する契機として描かれているのである。

人は光よりも速く逃げると人は光を見るか、人は光を見る、年齢の真空において二度結婚する、三度結婚するか、人は光よりも速く逃げよ。

未來へ逃げて過去を見る、過去へ逃げて未來を見るか、未來へ逃げることは過去へ逃げること、同じことでもなく未來へ逃げる事が過去へ逃げることである。擴大する宇宙を憂ふ人よ、過去に生きよ、光よりも速く未來へ逃げよ。

人は再びオレを迎へる、人はより若いオレに少くとも相會す、人は三度オレを迎へる、人は若いオレに少くとも相會す、人は適宜に待てよ、そしてファウストを樂めよ、メエフィストはオレにあるのでもなくオレである。

速度を調節する朝人はオレを集める、オレらは語らない、過去らに傾聽する現在を過去にすることは間もない、繰返される過去、過去らに傾聽する過去ら、現在は

過去をのみ印刷し過去は現在と一致することはそのことらの複数の場合においても同じである。

聯想は處女にせよ、過去を現在と知れよ、人は古いものを新しいものと知る、健忘よ、永遠の忘却は忘却を皆教ふ。

来るオレは故に無意識に人に一致し人よりも速くオレは逃げる新しい未来は新しくある、人は速く逃げる、人は光を通り越し未来において過去を待ち伏す、先づ人は一つのオレを迎へよ、人は全等形においてオレを殺せよ。

人は全等形の體操の技術を習へよ、さもなければ人は過去のオレのバラバラを如何にするか。

—「線に関する覺書5」部分引用

李箱の日本語詩を翻訳し『李箱全集』を刊行した林鍾國^{イムソクク}は、「線に関する覺書5」に登場する「オレら」を「無数^{ムソウ}なオレ」、「過去ら」を「無数^{ムソウ}な過去(無数な過去)」と訳している¹⁰。確かに「オレら」は「オレ」の複数形であり、「無数な」は数え切れないほど多いことを意味するため、数量的な多さを示す表現といえる。しかし、その翻訳は数の増大に焦点が置かれており、「オレ」という存在の複製性や多次元の共存のニュアンスを十分に伝えているとは言い難い。

このような翻訳上の限界を踏まえると、李箱が「線に関する覺書5」で描こうとした「オレら」の多層的存在は、単なる数的増加ではなく、時間と空間の次元そのものを超越する變位として理解されるべきである。実際、「線に関する覺書5」は光の速度を超える存在の想定から始まり、光速を超えることで時間は現在に限定されず、過去と未来へと拡張されていく。この拡張された時間はもはや線形的な次元にとどまらず、同時多発的なあり方を可能にする。したがって、「オレ」は単一ではなく複数として存在しうるのである。速度の調整によって人は「オレ」を集め、集められた「オレ」は複数的存在としての「オレら」として存在する。

「オレら」の複数性のあり方をよりの確に理解するためには、「オレ」という表記自体の意味を考察する必要がある。一般に、漢字表記があるにもかかわらず、あえてカタカナが用いられる場合、その語の特異性や固有性を強調する意図があると考えられる。「オレ」は「私」を意味しつつも、私によって知覚される複数の自己、すなわち語り手の視線によって他者化された「私」に相当する存在である。李箱は、無限に増殖し、同時に併存し、かつ各個体の独自性が保たれるような主体を、「俺」や「おれ」と区別して「オレ」と表記したのである。このように、李箱詩における「俺」「おれ」「オレ」の表記の差異は、それぞれ異なる意味領域を担いながらも、互いに連続的に関係し合う主体意識の変

¹⁰ 林鍾國編『李箱全集』(文成社, 1966), p.259.

遷を示している。

このように、李箱の日本語詩における一人称の変遷は、近代的主体の限界を根底から問い直す試みとして位置づけられる。「俺」は他者との関係性を通じて社会的自己を認識する主体であり、「おれ」は近代的時間と空間の束縛から離脱し、存在そのものを凝視する内面的主体として立ち現れる。そして「オレ」は、光と速度、さらには増殖と共振の原理のもとで、自己が無限に分散しつつ同時に存在する多層的主体を体現している。すなわち、「俺」「おれ」「オレ」という表記の差異は、それぞれ異なる意味領域を担いながらも、李箱が近代的自我の固定的枠組みを超え、新たな存在の在り方を詩的に模索した過程を示唆している。

5 おわりに

李箱と同時期の詩人・批評家である金起林^{キキリン}は「30年代の素描」において次のように述べている。「我々の生活と思考、思考と生活の間には中世と近代の裂け目がそのままに残っている面があり、また一つの精神の中にも封建社会と人文主義が混在しており、一人の作家や詩人の文学の中に19世紀と20世紀が入り込まれている」。その原因として、彼は「我々が極めて短い時間で模倣あるいは輸入の形式を通して速成しなければならなかった東洋的な後進性と、近代化の過程の遅れだけでなく朝鮮社会が正常ではないこと」[引用者訳、原文は朝鮮語]¹¹を挙げている。

金起林が指摘するように、李箱が生きた1930年代の朝鮮は、「正常的ではない」「朝鮮社会の近代」であった。李箱はそのような時代状況の中で、「発展」や「発達」として意味づけられた近代の幻想を解体し、そこに内在する近代文明の亀裂を露呈させた詩人である。彼の詩における「俺」「おれ」「オレ」の変遷は、まさにその「歪んだ近代」の中で、自己と世界をめぐる主体の認識を根底から問い直す試みとして位置づけられる。

本稿では、李箱の詩に現れる一人称の語り手を中心に、近代主体の分裂という問題を考察した。李箱は「女性」や「戦争」という素材を取り上げ、他者と向き合う存在としての主体を描いている。「俺」は他者との関係の中で意味化される自己認識を反映しており、対象と関係を結びながらも、その関係を円満に維持できない存在として描かれる。これに対して「おれ」は、他者との関係から離れ、高さと直線的な時間によって織り成された近代的時空間の中で位置づけられない、存在論的認識を自覚する主体である。さらに「オレ」は、無限に拡張する時間の中で増殖しつつ同時に存在し得る主体として現れるが、それぞれの独自性が確保される存在としても意味づけられている。このように李箱は、同一の発音をもちながらも異なる表記をとる「俺」「おれ」「オレ」を通して、近代主体の分裂を表現し、その意味の可能性を拡張していったのである。

11 金起林「30年代의素描」(『金起林全集 2 詩』, 심설당, 1988), p.47.

本稿の考察を通して明らかになったのは、李箱の日本語詩における一人称表現の多層の変容が、単なる語り手の選択や文体的実験にとどまらず、近代的主体の分裂とその生成過程を詩的に可視化する装置として機能していることである。「俺」「おれ」「オレ」という一人称の差異は、外部他者との関係性、存在論的自己認識、さらには同時多発的主体性といった複数の主題的層位を担い、李箱が直面した時代的・社会的断絶や、近代的自我の不安を多角的に表象している。このような一人称表現の変容は、植民地期朝鮮における言語的・文化的混淆状況を反映しつつ、詩的主体の再編とその限界を問い直す試みとして捉えられる。

付記 This work was supported by the Ministry of Education of the Republic of Korea and the National Research Foundation of Korea(NRF-2020S1A5B5A16082106)

参考文献(Bibliography)

本

- 崔載瑞(1961)『崔載瑞評論集』, 靑雲出版社. Choe, J.(1961) *Choejaeseo Pyeonglonjib*. Cheongunchulpansa.
 金起林(1988)『金起林全集』, 심설당. Kim, G.(1988) *Kingilim Jeonjib*. Simseoldang.
 金允植(1987)『李箱研究』, 文学思想社. Kim, Y.(1987) *Yisang Yeongu*. Munhaksasangsa.
 金允植(1988)『李箱小説研究』, 文学과 批評社. Kim, Y.(1988) *Yisang Soseol Yeongu*. Munhakgwa Bipyongsa.
 高大文学会編(1956)『李箱全集』, 太学社. Compilation. Godaemunhaghoe(1956) *Yisang Jeonjib*. Taehaksa.
 高大文学会編(1958)『李箱全集第』, 太学社. Compilation. Godaemunhaghoe(1958) *Yisang Jeonjib*. Taehaksa.
 權寧民(2009)『李箱 텍스트 研究』, 崑. Gwon, Y.(2009) *Yisang Text Yeongu*. Ppul.
 林鍾國編(1966)『李箱全集』, 文成社. Compilation. Im, J.(1966) *Yisangjeonjib*. Munseongsa.

雑誌論文

- 朝鮮建築會編(1931-1932)『朝鮮と建築』, Compilation. Chosenkenchikukai(1931-1932) *Chosento kenchiku*.
 張道準(2002)「한국 현대시 텍스트의 시적 주제 분열에 대한 연구——金起林, 李箱, 白石의 시를 중심으로——」『배달말』31卷, pp.239-267. Jang, D.(2002) Hanguk Hyeondaesi Textui Sijeok Juche bunyeole Daehan Yeongu : Kim Gilim, Yisang, Baekseokui Sileul Jungsimeulo. *Baedalmal* No.31, pp.239-267.
 朴泰遠(1936)「李箱의 片貌」『朝光』, 朝鮮日報社. Park, T.(1936) Yisangui Pyeonmo. *Jogwang*. Joseonilbosa.
 文興述(1991)「이상문학에 나타난 주제분열과 반담론에 관한 연구」, 서울대학교 修士論文. Mun, H.(1991) *Yisangmunhage Natanan Juchebunyeolgwa Bandamlone Gwanhan Yeongu*. Seouldaehaggyo Seoksanonmun.
 文興述(2010)「이상문학의 일본어 시 텍스트에 나타나는 언술 주체의 분열」『韓國現代文學研究』第32集, pp.73-100. Mun, H.(2010) Yisangmunhakui Ilboneo si Texte Natananeun Eonsul Jucheui Bunyeol. *Hangukhyeondaemunhakyongu* Vol.32, pp.73-100.