

小林秀雄「飴」論

——現前化した〈他者〉との乖離——

佐々木 梓

はじめに

小林秀雄「飴」は一九二四年九月に同人雑誌『青銅時代』にて発表された小説作品である。本論は、「飴」^①について、その表現の同時代との関わりを論じたうえで、作品独自の表現の論理を追究することを目的としている。まず、「飴」の梗概に関し端的に表すると、国有鉄道に乗って京都から奈良へ向かう「私」^②と、同じ車内に乗り合わせた乗客とのやりとりを描いた短篇小説である。

先行研究において、「飴」は「私」の自意識と自意識が内包する〈他者認識〉を軸に研究されてきた。例えば、吉田瀬生は「飴」について、「出来具合を別とすれば、「飴」は現実に対する自意識の無力についての一篇の戯画である」^③と評し、佐藤悦子は、自己と他者の関係という視点から「飴」を「主人公「私」が避けたくても避けられない他者との関係」^④を象徴していると主張する。高橋英夫は、様々な人間が乗り合わせるという汽車の空間としての特徴をふまえて、「飴」のお神さんは各々の生活模様を車内にそのまま持ち込む大衆の一人であり、その対極に位置する「私」は知的エリートであるとする^⑤。そして、大衆との関わりによって「私」の自意識が自縄自縛されていくのが「飴」では

戯画化して描かれていると指摘している。根岸泰子も同様に、汽車における自己と他者との関わりという点に着目したうえで、「ここで書き手の関心はより多く自意識の敗北を喫した「私」の姿あるいは極度に肥大した「私」の自意識を現実の中の「私」に置き直そうとする一種の自己相対化の運動そのものにあると考えられる。」^⑥と述べ、「私」の自意識が敗北していく一連の流れ自体を作品の主題とみなしている。

自意識や〈他者認識〉を主軸に置くこれらの先行研究に対し、岡田浩行は「飴」の喜劇としての性質それ自体に注目し、その構成に『東海道中膝栗毛』との共通性を見出しながら、最終的に「滑稽本小説「飴」とは、〈喜劇役者〉の悲劇的な心理だけが書かれた小説なのである」^⑦と結論付けている。

先行論においては、主題の捉え方は様々であるものの、他者との交流の中で「私」の自意識が変化する、といった大まかな構図が見出されている。もちろん、作品を一貫する流れとして、「私」の自意識の変化が存在することに異論はないものの、登場人物間の関係や、作品内の個別の表現に着目した分析は、完全にはなされていないと考える。そこで、本論では、今一度それらについて詳細な追究を行ったうえで、「飴」に表現されているのは現前化した〈他者〉との乖離であることを論じる。

第一章 作品における〈飴〉表象の同時代性

まず、「飴」の物語の中心に存在するのが、お神さんが持ち込んだ〈飴〉である。お神さんからその〈飴⁸〉を渡された「私」は、以後それに捕われ続けるのである。不快に感じる〈飴〉が口内で小さくなつたと思うと、今度は飴の入った信玄袋が途中下車するお神さんによつて残される。奈良に着いた後も、〈飴〉に翻弄させられる「私」の様子が描かれる。この一連において、特徴的なのが、〈飴〉に使われる擬人法である。例えば、「飴は、舌を荒し乍ら、ヤツと無くなつた。」と、「荒らす」という動作の主体が物質である〈飴〉に置かれている。また、〈飴〉を置いてお神さんが下車した後の車内は以下のように記述される。

男と私と飴とを乗せた汽車がのろのろと動き初める。二人は黙つて居る。男は鼻紙を出して赤い鼻を撮んだ。

ここでは、男と私と〈飴〉が並列し、〈飴〉が人と同様に扱われているのが分かる。物質と人が等価のように表現されているという点において、同時代の新感覚派の文体の影響が見られるということとが、同年に発表された横光利一「頭ならびに腹」（『文藝時代』創刊号、一九二四年十月）の表現とともに、花崎育代によつて論じられている⁹。同時代において、小説で物を人間のように描写する手法は、新感覚派の特徴とされていた。新感覚派の文章の代表である横光利一「頭ならびに腹」では、列車や駅の動作が擬人法によつて表現されている。この表現の共通性と、「飴」の発表から一か月で「頭ならびに腹」が公開

されたこと、そしてどちらも動く列車内を舞台にする作品であることを考えると、本作品における〈飴〉の擬人化表現は同時代性を帯びた表現であるといえる。

引用箇所における「鼻」の描写に関連して、もう一点着目しておきたいのが、ロシアの作家・ゴーゴリの影響である。

（ゴーゴリが若し俺を書いたら、飴の袋を握つて一日中奈良の町をうろつかせるだらう。例えば、故意と落しても後から親切な婆さんが拾つて呉れるといふ鹽梅で。終ひには春日山邊りで首を絞らせるかも知れない）

このように、「ゴーゴリ」の名が、作品終盤において直接登場する。ある物質を捨てて捨てられないという状況は、『東海道中膝栗毛』の小夜の中山で飴をもてあます弥次喜多と共通していると岡田浩行は指摘している¹⁰。同時に、ゴーゴリの『鼻¹¹』において、理髪師・イワンが、パンの中から見つけた常連客の鼻を、持て余した挙句捨てようと決意するものの失敗するという、前半部の話の構成にも「飴」との共通性が窺える。また「飴」は「鼻が赤いといふ事は如何にも奇妙なものだと思つた。」（四七頁）という一文で始まり、それから乗客の男の赤い鼻が印象的に描写されていることから、鼻が無視できない存在として登場する。この「鼻」は、ゴーゴリの作品を想起させる効果として機能していることを指摘したい。大正期における「鼻」の日本語訳としては、一九二四年四月の『ロシヤ文学』第一七号に発表された相良正康訳が存在する¹²。

ゴーゴリと日本文学の関係については、キム・レーホがその受容の過程を論じたうえで、芥川龍之介の初期短篇「鼻」とゴーゴリの『鼻』

との密接な関わりを述べている。⁽¹³⁾

また、ゴーゴリから影響を受けていた作家として、芥川以外に、たとえば宇野浩二が挙げられる。宇野浩二は、一九三八年、ゴーゴリの評伝・解説書の序文にて自身とゴーゴリ作品の関係を振り返る際、次のように回想している。

ざつと三十年程前、私が一介の文学書生であつた頃、誇張して言ふと、一部（或ひは大部）の文学書生の間には、肝心の日本文学よりロシア文学の方が持映されたので、私もその頃は明けても暮れてもロシア文学に憂き身を窺し、ロシア文学と名の附くものは、邦訳のあるものは勿論、英訳のあるものは殆ど手当たり次第に読んだ。従つてゴオゴリの作品は、その時以来、書簡集と『私の懺悔』と数種の評論を除くと、殆ど総て読んだばかりでなく、何度か再読した作品さへある程であるから、評伝を書くことは至つて不得手ではあるが、ゴオゴリの作品には、影響されたり頭から感心したりというふ事はないが、人並よりは通じてゐるつもりである。⁽¹⁴⁾

宇野の回想によると、一九〇八年頃、ロシア文学の流行が起因して、宇野もまたゴーゴリの作品を数多く読んでいたことがわかる。当人はその影響を自覚していないものの、宇野作品とゴーゴリ作品の結びつきについては、宇野浩二研究に蓄積がある。秦野一宏は、ゴーゴリ『外套』（一八四〇年）を中心に、ゴーゴリ作品から、端からはつまらないものにみえても、当人にとってのその感情を重視する性質を導出しながら、宇野浩二『鼻提灯』（一九二四年）や『耕右衛門の改名』（『改造』一九一九年十月）もまた「当人の人生にとっては重大な意味をもつものがあるのだ」という認識に支えられた小説⁽¹⁵⁾と位置付ける。ここで名前

が挙げられている『耕右衛門の改名』に関して、その内容を参照すると、登場人物の鼻を印象的に描写する記述が多く見られ、特にそれは、主人公耕右衛門を時折嘲笑する存在として登場する「女中」との場面に象徴的である。

例を挙げると、「本田さん」と女中が這入つて来て、「これはあなたのですか、」と云ひながら、変な微笑を頬に浮かべて、例の赤い鼻に皺を寄せながら、一枚の葉書を彼に渡した⁽¹⁶⁾」というように、その仕草が描写されるたび、鼻が赤い様子に言及がなされており、主人公もその心中で女中を「鼻赤女中」と呼んでいるのである。直接影響関係を断定することは留保したい一方で、ゴーゴリに影響を受けていた宇野の作品に、このような自らに対する反応を意識せざるをえない他者の鼻に関する印象的な描写が存在することは明記しておきたい。

以上から、「餡」が発表された時点では既にゴーゴリから影響を受けた作家による作品が複数発表されており、本作「餡」もまた、名前の登場だけでなく、内容レベルでゴーゴリからの影響を受けているといえる。

また、岡田は、作中において、餡をなめざるをえない状況が、「私」に自身が子供じみた未熟さを自覚させる役割を果たしている。そのうえで、「餡」を、子供の象徴であると定義付ける。この主張に賛同するとともに、「餡」を取り巻くイメージの背景に、志賀直哉「網走まで」の存在を指摘したい。

男の子は信玄袋の中へ手を入れて探つて居たが、

「ううん、これぢやないの」と首を振る。

「それでないつて、どんなの?」

「玉の」

「玉のはない。あれは持つて来なかつた」

「いやだあ！玉のでなくちゃ、いや」と鼻声を出す。

「其下にドロップが入つてますから、それをおあがんなさい。ね、いい児、ドロップでもおいしいのよ」

男の子は不承々々うなづく。母は片手でそれを出して子の手へ四粒ばかり、それをのせた。¹⁷

主人公「自分」が、上野駅から青森駅行きの汽車の中で、男の子と赤子をつれた若い母親と乗り合わせたあとの場面である。この場面では、飴をねだつて信玄袋に手を入れる男の子が描かれる。当時の小林が志賀文学から影響を受けていたこと¹⁸、そして、汽車において、子を持つ「親」と乗り合わせる状況の共通性を考慮すると、このような〈飴〉と子供の結び付きが、〈飴〉のイメージの背景に存在していたといえる。以上、「飴」における表現と内容の両面から、同時代において連想されるイメージとの関連を指摘したが、作品における〈飴〉の意味合いはそれだけに留まらない。そこで、次に、「飴」自体の表現を追究し、内容との繋がりから、その独自の表現について考察していく。

第二章 風景描写に見る「私」の意識の乖離

先に記述したように、先行研究において、「飴」はしばしば「私」の自意識の変化を主として論じられてきた。この「私」の意識の変化については、根岸によって〈敗北〉と称されたり、岡田は〈成長〉と解したり、先行研究によって様々に論じられている。

しかし、「飴」において重要なのは、「私」の心理の内実だけでなく、心理に対応するその表現であると考ええる。具体的には、風景描写や他

者の描写が、〈敗北〉にしる〈成長〉にしる、作品内において変化している「私」の意識と対応しているのである。その対応を考えるために、まずは、従来論じられてきた「私」の自意識に関し、作品内の描写からその内実を再検討したい。

まず、風景描写から例を挙げていく。

塗り立ての白壁の小屋が、周りに拡がった茶晶をギリギリ廻転させ乍ら動いて行く。小屋の傍に盛りを過ぎた木蓮が、黄色っぽい花弁をだらしなくつけて居た。

「はあ、成程」男は睡そうな声を出した。

青葉になった桜の木立が続く。散り残った萼が、紅をさした貝細工の様に、汚らしく覗いて居る。

右に引用した箇所は、汽車に乗り込んだときのお神さんに対し、「私」があまり好ましくない感情を抱く場面の風景描写である。例えば、車窓から見える宇治川は、同時代において見慣れた粗末なイメージを持つ「トタン板の様に」¹⁹光ったと記述される。次に、あまり好印象を抱いていない「お神さん」が乗車し、木蓮に気付くと、木蓮は「黄色っぽい花弁を、だらしなくつけて居た」と、語り手の不快感が投影された表現が積み重ねられる。特に、以下に引用する文では、特にそれが顕著である。

私は、過ぎて行く電柱を見送った。一列に並んで白い碍子がスーッと窄まって花が咲く様に開く。(いない、いない、いない、ばーあ)をされてる様だ。小川の傍で、泥だらけの子供が、喊声を揚げたー。(いまいいい！)

白い碁子の開くさまを、「(いない、いない、いない、ばーあ)」をされているように思い込む描写である。この箇所に関して、岡田は、「私」自身が未熟さを自覚している証であると指摘する。²⁰ いずれにせよ、汽車が走るのに合わせて見え方の変化する碁子を、子どもをあやす行為のように捉えたり、車窓から見える子どもの姿や喊声をいまいましく思ったりする「私」の感情が、この風景の描写に表れているといえる。

しかし、「私」の気怠さや苛立ちが投影されてきた、これらの風景描写は、奈良に到着後、様相を変えるのである。

雑然とした町の色彩が、曇った空の下で美しく沈着いて居た。二條通りの、突當りに春日の山が、目を吸ひ寄せる様に青い。私は、それらの景色の中で、自分の不快を誤麻化さうとした。

傍線部のように、風景に対する描写が好意的な表現に変容している。これまで、「私」の心情を投影してきた風景が、ここでは不快を誤麻化す手段として使用され、風景と「私」の意識とが分離していることが分かる。その変化が「美しく」や「目を吸ひ寄せる様に」などといったプラス表現を引き出しているのである。

こうした描写の変化は、「私」の対他意識の変化にも対応していると考ええる。それまでは人物や風景の描写が全て「私」の観念の中で記述されているが、汽車が奈良に向かうのに合わせて、徐々に「私」の意識から〈他者〉が、自らと論理を同じくするものではなく、隔絶した論理を有する存在として現前化し、乖離していくのである。その乖離に関し、次章で車内の三者のやりとりを具体的に分析しながら、詳しく論じたい。

第三章 乖離する三者の意識

―コミュニケーションを自動化する装置としての〈鮎〉―

「私」の意識と、自らが把握していた(と思い込んでいた)他者の意識との乖離を捉えるにあたり、はじめに同じ列車に乗り合わせた「私」「男」「お神さん」のコミュニケーションの全体像を把握する。冒頭は、お神さんが鮎を差し出し、鮎を口に含んだ「私」と「男」がそのお神さんの話を聞く、という構図になっている。これは一見、三者間においてコミュニケーションが成立しているように見えるが、実際の記述においては、そこに微妙なズレが生じている。

鮎を食はされた二人は、碌に合槌も打てない。尤も私は、鮎がなくとも合槌なんて打つ気はなかった。男は根気よく、フーン、フーン、と頷いた。お神さんは、聞いて居ても、居なくても少しも困らない蓄音機の様に喋った。男も(喇叭は、私が慰みに鳴してるんだから)と言ふ風に、飛んでもない時にフーン、フーンと言ふ。

〈鮎〉を半ば強引に食べさせられた二人は、発話ができずに、お神さんの話を一方的に受ける〈聞き手〉としての役割を自動的に担うことになる。とはいえ、ここでは、〈話し手〉であるお神さんも、内実を伴った発話をする他者として描かれず、機械である蓄音機に擬えて描写される。〈聞き手〉である「男」の合槌もまた、「飛んでもない時」になされ、タイミングが合っていない。ここには、相手の発話を受け取り、その内容に応じて返答するというような生きたコミュニケーションは存在せず、すべてが機械化されたやりとりのように記述がなされ

ているのである。では、その構図の中で、〈鮎〉はどのような役割を付与されているのか、次の引用から導出したい。

私は、有難さうに、頭をピッコリ下げると、一口に入れて苦い顔をした。蓄音機は鳴り出した。

二人が食べ終えたことに気付いたお神さんは、再び鮎を差し出す。その行動に内心舌打ちをしながらも「私」は、お神さんが演じなければならぬ役を演じているだけであると捉える。役や演技に重ねられることで、ここでも登場人物の行動が、中身が伴わない機械的なものとして描かれる。そして、それは右に引用した記述の傍線部にも顕著であり、〈鮎〉はお神さんの機械的な発話の起動装置のような役割を担う。そして、そのような〈鮎〉の役割は次の引用部分からも明白である。

男は鮎の袋を機械的に差し出すと、「一つ如何がです」とボタンを押した。

「ボタンを押す」と表現されることにより、登場人物が〈鮎〉を口にするのが、その後のコミュニケーションの開始の合図になっていると推測する。〈鮎〉はいわばコミュニケーションの起動装置のような存在であると考ええる。しかし、そのコミュニケーションは、本来のコミュニケーションとは少し様相を異にする。〈鮎〉によって起動がなされるコミュニケーションについて、その内実を明らかにするため、次に「私」の主観によって描かれる「男」とのやりとりに着目したい。

「鮎」は終始「私」一人の視点を中心して、情景や人物の様子が語

られており、汽車の中での出来事は、ほぼ「私」の主観を通して記述されている。たとえば、お神さんから鮎を受け取ったときの男の様子は、以下のように描かれている。

男とはげた顔をした。だが、それは顔の構造の故で、(此の上俺を苦しめるのか)という表情を、自分ではして居る積りに相違ない。

男のとげた表情の裏に、「私」はそこに鮎を再び渡されることへの苦しみを断定の形で推し量っているが、これはあくまでも「私」の主観であり、男の本当の心中は、客観的に描写されていない。その後なされる以下のやりとりも、あくまで「私」の観念の中で行われているものと考えられる。

(お互に迷惑な事ですな) 男の目が云う。

(何を言ってるんだ。君は俺みたいに迷惑してるもんか)

(如何致しまして)

(嘘つけ。その瘤をこさえてる処のなんざ、嬉しがってる子供だ)

私は、ともすれば瘤になりそうな鮎を辛くも舌で支えた。

(成程、貴方は瘤をこさえない様ですな)

(畜生！) 私は、鮎が荒した舌の乳頭の様に苛々した。

実際の男の台詞と、「私」の意識の中における男の台詞とは、括弧の形によって明確に区別されている。「私」の心理はすべて丸括弧で表されており、⁽²¹⁾鍵括弧の本来の台詞とははつきりと分けられている。「私」の意識の中の男の台詞は、汽車が玉水駅に停まり、お神さんが鮎を残した時点から消え、その後の男の台詞はすべて実際に発された言葉と

なっている。「私」は男の発言を自身の意識の中で作り出すことは無くなり、徐々に、むしろ男の様子は明らかな他者として徐々に「私」の前に現前する。

「貴方、飴を捨てましたね」と真面目な顔をして男にいい乍ら、口から飴を撮み出すと、窓からヒョイとそれを投げた。男は、顔を仰向かして、大きな声で笑った。(何も、そんなに大袈裟に笑う程、可笑しい事なんかありやしない) 私は、飴のついた指先を、ハンケチで拭いた(我乍ら鮮やかな手際だ)

男は、急に元気づいた。非常に子煩悩らしく、三人居るといふ男の子が、奈良の小学校で、皆よく出来ると自慢した。

(ははあ、飴の話は、もうお互に止め様と言う解か、成程、それで、学校はよく出来るけど、皆私に似て鼻が赤いと言うんじゃないですか)

〈飴〉への対応方法に拘っている「私」に対し、男に話しかける「私」の様子に元氣付く「男」は、ただそのやりとりを皮切りに、「私」との会話を図っている様子が窺えるのである。今まで、飴を差し出す男の「一つ如何です」という台詞以外、「私」の心中のイメージの中でしか行われなかった男との会話であるが、ここからはじめて、実際の発話が行われていくと考える。〈飴〉を捨てる行為に、実際の発話が行われる契機があったことを考慮すると、〈飴〉の起動するコミュニケーションは、〈他者不在〉のコミュニケーションと捉えられる。先に引用したお神さんの場面も、お神さんは発話しているものの、二人の反応を顧みてはおらず、「男」の合槌もまた、お神さんの発話に即したものでなかった。〈飴〉が無くなつてはじめて、他者の存在が意識され

たコミュニケーションが始められるのである。そして、「私」と「男」の会話は、「私」の中で完結したものではなく、現前した他者同士としての会話として描かれていく。しかし、それによって浮かび上がるのは、今まで沈潜し、見えずにいた「私」と「男」との意識の乖離である。冒頭の三者間のやりとりに存在していたのは、

一方的なお神さんの発話と、それを受ける「私」と「男」という構図であり、あくまでも「私」の中では、「私」と「男」の立ち位置は近似していた⁽²⁾。今度はその「私」と「男」との乖離の描写に移るのである。

「貴方は何處まで」

「奈良で下ります」

「私も奈良で下ります(それは、まあ御勝手ですが、飴の袋は無論、汽車の中に忘れていらつしやる積りでせうな)」

「奈良は御見物ですか」

「博物館に行きます(それとも思ひ切つて御土産にするか)」

「博物館なんでものは、矢張り東京でせうな」

「さうですか(親父が持余した飴だつて子供には同じ味だからな)」

男との実際の会話内容とは裏腹に、台詞中に存在する括弧内の心中では、男の〈飴〉への対応に関する言及で埋まっている。「私」の意識が飴に集中しているのに対し、男は行き先に関する世間話を続けており、ここに両者の〈飴〉に対する意識のズレが見られる。そして、そのズレは、列車が奈良に到着し、二人が下りた後の場面で、明確になる。

「いえ、これを忘れたものでね」男は飴の袋を握つて居る。

「飴ですか、……私は故意と置いて来たんです」と、つい言つてふと同時に、もうアイロニイを食べて澄まして居る自分でない事に気が付いた。(糞ッ、結局喜劇役者は俺だつたんだ!)

男は、解らないといふ顔をした。そして、

「勿体ない、未だ斯んなにあるんだから」と独り言の様に言つた。

二人は並んで改札口を出た。

「私」が嫌悪感を抱き、受け付けずにいた〈飴〉は、男にとってはただの〈飴〉に過ぎない。ゆえに、「故意に」飴を置いてきたという「私」の行為を、男は理解出来ずにいる様子が描かれている。ここで、〈飴〉を取り巻く応酬は、すべて「私」個人のイメージの中にしか存在しなかったことが判明するのである。

ひとりでに飴の捨て方で競争をしていた「私」の意識と、対して飴に言及することなく自身の子どもの話をする男との乖離がこれらの描写から、窺えるのである。その乖離意識の反映は、風景描写だけでなく、他者の表現にも見られるのである。そして、その乖離は列車から降りた二人の行く先にも暗示されるのである。

おわりに―結末部における行き先に見る他者の現前化

男とのやりとりの結末は、次のように結ばれる。

「い、え、いりません」私は、袋を掴み出した。男は奴隷の様な格好をして見せて、

「此の通り入れる処が無いですから――、え、と、貴方は博物館でしたな、それぢやあ此を真ツグー」

「道は解つてます」

「はあ、さうですか。ぢやあ――」

膨らんだ二重廻しは、悠然と尼ヶ辻の方へ動いて行く。私は袋を握つて佇んだ。(此の飴は怪物だ。)

「私」の目的地は帝国奈良博物館であり、対して男は尼ヶ辻のある方向へ歩いて行く。この位置関係に関しては、『小林秀雄全作品』²³の注釈によつて既に指摘がなされているが、実際に当時の奈良市の地図を参照すると、両者の場所は正反対の位置にあることが分かる。つまり、「私」と「男」は、行く先を同じくすることなく、反対の方向へと歩みを進めて行くのである。単純な、正反対の方向に向かう描写であるとして看過することはできないと考える。なぜなら、現前化した他者との関係が、「歩み」で終えられるのは、他の初期小説二作品とも共通し、そのうえで三作品間に微妙な相違が見られるからである。たとえば、「飴」よりも一つ前の作品である「一ツの脳髓」(『青銅時代』一九二四年七月)では、登場人物の「松葉杖の男」が、主人公「私」の跡を辿つて来るという結末を迎える。また「飴」のすぐ後の小説「ボンキンの笑ひ」(『山繭』一九二五年二月)は、ボンキンという犬を連れた「女」と主人公「私」の会話が主軸に話が進行するものの、最後は海岸を歩く両者がすれ違う結末となっている。このように、それぞれ結末に共通性がありながらも、差異が存在することが分かる。

それでは、本作「飴」の歩みは何を意味するか。奈良に到着後、向かう先が博物館、尼ヶ辻とそれぞれ正反対の方向へ進んでいくのも、作品における他者との乖離を表していると考えられる。ここで私は、〈飴〉をめぐる同じ論理を共有していると一方的に認識していた他者との乖離を自覚する。他者の論理との乖離を認識するまさにその瞬間

を即時的に描き得ていること、ここに、作品としての「鉛」の固有性がある。

注

- (1) 小林秀雄「鉛」本文はすべて『小林秀雄全集第一巻様々な意匠・ランボオ』（新潮社、二〇〇二年四月）から引用を行った。その際に付した傍線部は、特に明記しない限りすべて引用者によるものである。
- (2) 吉田熙生編の年譜『年譜』『小林秀雄全集別巻Ⅱ 無私を得る道』新潮社、二〇〇一年七月）によると、「鉛」を発表する一か月前の一九二四年八月に、小林は京都・山科の志賀直哉宅を訪問しているという。時期の近さから、「鉛」の舞台設定にこの時の関西体験も関係している可能性がある。
- (3) 吉田熙生「小林秀雄著作解題」『小林秀雄必携』学燈社、一九九三年六月）佐藤悦子「小林秀雄―封じ込めの青春―」『国文』第四四号、お茶の水女子大学国語国文学会、一九七五年二月）
- (4) 高橋英夫「意識と性格」『文藝春秋』文芸春秋社、一九八三年七月）
- (5) 根岸泰子「小林秀雄と昭和初期―同時代文学への視線―」（二冊の講座 小林秀雄 日本近代文学7『有精堂、一九八四年八月）
- (6) 岡田浩行「〈情気〉る〈私〉、〈俺〉―小林秀雄・滑稽本小説「鉛」という創作―」（『稿本近代文学』第二八集、筑波大学日本文学会近代部会、二〇〇三年一月）
- (7) 以下、作品名の「鉛」と、作品内の鉛とを区別するため、後者を〈鉛〉と表記する。
- (8) 花崎育代「大正二三（一九二四）年を中心に―横光利一と小林秀雄―」（『横光利一研究』第一八号、横光利一文学会、二〇二〇年三月）
- (9) 注(7)に同じ。
- (10) 初出はブーシキン主宰の雑誌『現代人』（第三号、一八三六年）である。
- (11) 戦前におけるゴーゴリの翻訳状況については、秦野一宏「日本におけるゴーゴリ翻訳・紹介文献―戦前篇―」（『早稲田大学図書館紀要』二四巻、早稲田大学図書館、一九八四年六月）に詳しい。
- (12) キム・レーホ著・箕浦達二訳『ゴーゴリの笑いと日本文学の伝統』（『ソヴェート文学』八七号、群像社、一九八四年三月）
- (13) 引用は、宇野浩二『ゴゴリ』（創元社、一九三八年十二月）より行い、旧字はすべて新字に改めた。
- (14) 秦野一宏「宇野浩二・芥川龍之介とゴーゴリの『外套』―「ちっぽけな人間」をめぐる―」（『ロシア文化と近代日本』世界思想社、一九九八年六月）

- (16) 引用は『宇野浩二全集 第一巻』（中央公論社、一九六八年七月）より行った。その際、旧字はすべて新字に改めた。
- (17) 志賀直哉「網走まで」（『現代日本文学大系 三四 志賀直哉集』（筑摩書房、一九六八年一月）
- (18) 本作と同年発表の「一ツの脳髓」（『青銅時代』一九二四年七月）に関して、河上徹太郎による「一ツの脳髓」は「女とボンキン」の一年前、大正十三年に書かれたものだが、それだけに志賀直哉の影響がまだ全面的に支配してゐる」（河上徹太郎「友情と人嫌ひ」『新潮』一九五三年三月）という指摘や、大岡昇平による「志賀直哉の影響は大正十三年の「一ツの脳髓」にも見られ、未見であるが一中時代に書いた『蜻蛉の自殺』といふ小説も支配してゐるといふことである。」（大岡昇平「思想」『朝の歌』角川書店、一九六六年三月）といった把握があるように、小林と同時代を生きていた作家から、この時期の小林文学と志賀直哉作品の影響関係が見出されているのである。
- (19) 小林の初期小説「一ツの脳髓」（『青銅時代』一九二四年七月）においても、退廃的な情景を描写する中で「トタン屋根」という語が使用されている。
- (20) 注(7)に同じ。
- (21) 岡田浩行は、注(7)の論文において、この括弧中の言葉を「心中思惟」と称している。
- (22) 「私」の主観の中で、〈鉛〉を嫌悪するという同じ論理の側に「男」も立つ理由に出身地が挙げられると考える。作中では「男」は東京弁を話す人物とされ、心中の台詞からおそらく「私」も同様に、関東方面から来た人物であると考えられる。関西圏現地に居住し、京都弁によって発話するお神さんとの対比関係が生ずるのである。空席のある電車で隣に座り〈鉛〉を渡すことにより他者に干渉するお神さんの性質は、典型的な関西人イメージであると推測され、その場合は人物の典型化による、他者とのやりとりの戯画化の効果も考えられる。ただし、断定するには別に調査が必要である。また、後年小林は妹の夫である高見澤路直に宛てた手紙の中で、「大坂人てものは個人となるとかなはない代物だが群集になると実に美しいものです」（高見澤潤子『兄 小林秀雄』新潮社、一九八五年三月）と記述しており、小林自身の関西圏に対する固有のイメージの可能性も指摘できる。
- (23) 小林秀雄「鉛」『小林秀雄全作品1 様々な意匠』（新潮社、二〇〇二年一月）
- (24) 『日本図誌大系 近畿2』（朝倉書店、一九七二年四月）における奈良市の地図を参照した。