

# 日本近代文学

## 第9集

### 日本近代文学会編集

#### <特集> 戦後文学

##### 戦後文学とは何か

戦後の文学における敗戦の意味 伊豆利彦 1

戦後文学の出発 佐藤勝 15

##### 戦後の小説

戦後文学の様相 竹盛天雄 28

無頼派文学の問題 一田中英光の場合一 島田昭男 44

戦後文学における「第三の新人」の位置 鳥居邦朗 55

##### 戦後詩

原子朗 67

戦後批評の出発 一『近代文学』派とその周辺一 大久保典夫 81

戦後戯曲の原点 永平和雄 94

#### 視座 同時代的体験について

中島健蔵 106

常識確認 保昌正夫 108

#### <自由論文> 「見神の実験」をめぐって

川合道雄 111

茂吉晩年の歌境 本林勝夫 122

一志賀直哉との対比に関連して一

“新感覚派”論 栗坪良樹 135

一出发点における感覚的諸問題一

『幻化』の志向する意味 まつもとつるを 151

一現代小説の宿命的な一つの典型として一

展望 近代文学学界の動向(一九六八年前期) 小泉浩一郎 164

書評 相馬正一著「若き日の太宰治」 山内祥史 181

境忠一著『評伝 宮沢賢治』 分銅惇作 186

満田郁夫著『中野重治論』について 杉野要吉 189

## 日本近代文学会会則

### 第一条

この会は日本近代文学会と称する。

### 第二条

この会は本部を東京都におく。また、別則により支部を設けることができる。

### 第三条

この会は日本近代文学の研究者相互の連絡を密にし、その調査研究の便宜をはかり、あわせて将来の日本文学の振興に資することを目的とする。

### 第四条

この会は前条の目的を達成するために左の事業を行なう  
一、研究発表会、講演会、展覧会などの開催。  
二、機関誌、会報、パンフレットなどの刊行。  
三、会員の研究発表の斡旋。

四、海外における日本文学研究者との連絡。

五、その他、理事会において特に必要と認めたる事項。

### 第五条

会員 一、この会は広く日本近代文学の研究者、および研究に助力する者をもって組織する。会員は附則に定める会費を負担するものとする。

二、この会には維持会員を設ける。維持会員の権限、および会費については、附則に別途定める。

### 第六条

役員 一、この会に左の役員をおく。

代表理事

一名

理事

若干名

常任理事

若干名

監事

若干名

二、代表理事はこの会を代表し会務を総攬する。常任理事は、代表理事を常時補佐し、代表理事に事故があるとき、または代表理事が欠けたときは、あらかじめ定められた順序でこれを代理し、またその職務をおこなう。理事はこの会運営の責に任ずる。監事はこの会の財務を監査する。

三、理事、監事は総会における会員の互選により、代表

理事および常任理事は理事の互選により選出する。た

だし、補欠の理事の選任は理事会の指名によって総会

による選出にかえることができる。この指名は最も近

い総会で承認されなければならない。

四、役員任期は次の通常総会が終了する日までとする。

ただし、再選を妨げない。

七、理事会の推薦により総会の議を経て、顧問、名誉会長を

おくことができる。

八、この会に評議員をおく。評議員はこの会の重要事項を審

議する。評議員は理事会の議決を経て代表理事がこれを

委嘱する。

九、会務を遂行するために事務局をおく。事務局に運営委員

若干名をおく。運営委員は理事会がこれを委嘱する。

十、第六條第四項の規定は、顧問、名誉会長、評議員および

運営委員にこれを準用する。

十一、会員の入会は会員二名以上の推薦と理事会の承認を要す

会員が定められた義務を果たさないうとき、またはこの会

の目的にふさわしくない行為のあったときは、評議員会

の議決によって除名する。

十三、この会は毎年一回通常総会を開催する。臨時総会は理事

会が必要と認めるとき、あるいは会員の五分の一以上か

ら会議の目的とする事項を示して要求があったとき、こ

れを開催する。

十四、この会の経費は会費その他をもってあてる。

十五、この会の会計年度は毎年四月一日にはじまり、翌年三月

三十一日におわる。

十六、会則の変更は総会の議決を経なければならない。

# 戦後の文学における敗戦の意味

伊 豆 利 彦

1

一九四五年八月十五日、その日はいつもと変わらずに明け、同じように暮れた。くりかえす自然の営みにおいて、それは決して特別の日ではなかった。人々にとっても、肉体的体験としてはすこしも特別の日ではなかったろう。けれどもそれは日本人にとって生涯忘れることの出来ない日となった。人々は自分の実感として、歴史のまっただ中にいることをまざまざと感じた。それはまさに歴史的な国民的な体験であった。もちろんその内容はまざままであったが、むきだしにされた自分自身に直面し、国家について、歴史について、そしてまた人間について、それらすべて根本的な問を自らに問わなければならなかった。それは各人の生涯の転換点であり、新しい出発点であった。戦後の文学もこの日を出発点としたのであり、その日の意味をまざままに追求している。

△戦争が終った。——それは不思議でも何でもない。戦争がいつ終るだろう？それは何百べん考え、何千べんつぶやいたことだろう。しかしまた、戦争が終った——それは何と不思議な、とんでもないことだろう。▽徳永直は「妻よねむれ」でそのような混乱した自分を表白するところから出発した。疎開先の農家の土間で、村人たちと天皇の放送を聞いた直は、その瞬間の村人たちの当惑と混乱と昂奮を伝えている。天皇や政府を信じ、すべてを失ってなお一生懸命な国民の激情のどこへ持って行きようもない噴出がそこにはあった。

徳永直は転向作家であり、誇るべきなものももっていないかった。戦時下の暗い日々の記憶も、語れば愚痴にしかならぬ。しかし直はそこから出発するしかなかった。戦争の意味を理解することも批判することもできず、ただそれが強い犠牲ばかりを一身に負って生きなければならぬのが国民であった。直はわが身をそのような

国民の場におき、そこから出発しようとした。戦争の末期に死んだ妻の生涯を、まぎれもなく戦争の犠牲であり戦死なのだとすることによって、そのように生き、そのように死んだ数知れぬ日本の女たち、数知れぬ国民の苦しみと痛みにふれていった。理屈で戦争に反対し、民主主義を主張するのではない。暗い時代に理屈はわからぬままに戦争にかりたてられ、その犠牲となった人間の痛苦の日々を追求することで、新しい時代のあるべき姿を見出そうとしたのである。

△お前はくらがりの中で生きてきた。死ななかつたから生きていくといったような生涯を生きてきた。おれをひくつで臆病な人間にしたような、人間と人間とのあいだをさえぎるくらがりの中で生きてきた。△直にとつて敗戦はその△くらがりが△をうち破り、新しい光をもたらすものであった。結婚早々から彼等を苦しめ続けた憲兵隊も特高も廃止された。巢鴨刑務所の古い友人から、外国人記者たちが共産党員を探し求めて訪ねてきたときの感動を伝えて来た。△海をこえて光がさしてきた。△そのことに直は感動し、直の過去にもかかわらず、戦後の運動への参加をよびかける△共産党員の愛情△に感動している。

直はアメリカ兵をはじめて見たときの感動を語り、アメリカ語をしゃべれぬことをくやしがつている。△おれはかけていって、あのアメリカ兵たちと握手をしたい△というのである。△人間の世界は広いんだ。海のむこうにも数知れぬほどの人間がいる△と直は死んだ妻に語りかける。△信じあうことで、よき精神をたよりあうこと

で、命をかけた共産主義者、この世を住みよくしたい人々が何千万といるんだ。△直は戦後ひらけた明るい可能性、その光り輝く人間連帯の夢を、戦争下の暗い現実との極端な対照において語っている。

△いまはもうびっこひきひきだろうと何だろうと、たとえ弾丸はこびにでも、塹壕ほりにでもはせ参じなくてはならぬ。さんげも決算も、いまはあとまわしだ。そんなもの死んでからだつてかまわなようなもんだ。△直は転向の傷を負ったまま新しい運動に参加しようとする決意を語っている。しかしかつて卑屈で臆病で意気地なしであつたものが、どうして今度はどんなことがあつても戦場を離れずにたたかい続けることが出来るのだろうか。直の決意はそれとして美しく、作者の主体的真実を疑うことはできないが、しかしそこには直ひとりの問題でない、戦後の日本文学にとつての重大な問題がある。

「播州平野」のひろ子は、天皇の声がたえるとすぐ「わかった?」「無条件降伏よ」と弟夫婦にいいきかせている。直に見られた混乱と当惑はここにはない。百合子はこの瞬間を歴史の大きな展望においてとらえ、その感動に△自身内が△顔へるやうになって来るのを制しかねた△のである。現実におし流され、自分自身を見失つてよるめきあるく愚かさのかわりに、常に歴史を見通し、あやまりなく生きたものの感動と自信がこの作品を支えている。ひろ子にとって敗戦は解放であつた。歴史的意味でだけでなく、十二年もの間、夫を待ち続け、眠れぬ夜々をすごした女として、妻としての実

感において、それはまさに解放なのであった。個人の個人としての感情が、そのまま歴史的であり得たところに、暗い時代を屈することなく生きぬいた人間の光栄がある。

ひろ子はただひたすら重吉において生きた。人間的社会的な自由が奪われ、へくらがりの中Vで生きることを強いられた日々を、夫婦の結びつきを唯一の支えにして生きた点で、それは「妻よねむれ」と共通なものがある。しかしひろ子は重吉によって時代の荒波からわが身を守り、日本の未来と結びついた。その意味でこの二人の愛は、直の場合や、日本の幾百万の妻たちの場合と区別される。彼等は時代に翻弄され、わずかに身を寄せあうことで辛うじて息をついた。「妻よねむれ」に直が書いているように、それはへくらやみの中を四つんばいするようなしVであり、へからだとからだをゆわえつけ、手足でしよびきあわねばおし倒されるようなくらしVだった。

百合子はしかし夫や恋人を軍隊にとられた幾百万の日本の妻たち恋人たちの痛みと苦しみを、わが身の痛苦と重ねあわせてとらえている。軍隊と刑務所——同じ国家権力に夫を奪われたという点で、ひろ子は自分の苦しみを日本の女たちの心に結びつけた。同じように夫を奪われた女として、妻として、しかし現実におし流されることなく生きたひとり人間として、その人間精神の高みにおいて、百合子は数知れぬ日本の女たちの苦しみと悲しみを思いやり、はげまし力づけようとしている。このような眼で百合子は混乱する日本の現実を見渡し、理解し、同情をもつて描き出している。

山口県の夫の実家へ赴くひろ子の眼を通して、百合子は車中の混乱を描き、車窓に展開する廢墟と化した日本の姿を描いた。人々の心をつぶせるものが失われ、目前の小さな利害のために人々はばらばらになってしまっている。車中であつた片脚の傷痍軍人はこれからの生活に不安を抱き、自分自身を見失つてしまっている。百合子は戦争が破壊したのは町々や家財などではなくて、実に人間の心であり生活なのだということを力をこめて書いている。一家の中心を失つた重吉の実家の生活は干潟のように乾ききつてしまい、いよいよもなくへ破産Vしてしまつていた。へ剛毅を。剛毅を。ひろ子はそれが湧き出づる清水ならば、手に掬つて、その人の口から注ぎこみたいやうに感じた。V片脚の傷痍軍人についていわれたこの言葉は、自信を失い、精神の支えを失い、感情を破産させて、右往左往する荒廢した日本人のすべてに向けていわれたのであつたらう。

百合子は敗戦日本の混乱と破産の姿のみ描いたのではない。たとえば燈火管制の遮光笠を明るくするための笠に作りかえた友人の工夫を、戦争の遺物を新しい戦後の出発のためにつくりかえる積極的な努力として、好感をもつて描いている。また若いさわ子の生活にへ廢墟の堆積物の間から咲き出てる一本のたんぼのやうな風情Vを感じ、へ伸びようとする一筋の抑へがたいものVを見ている。作中くりかえして出て来る朝鮮人の姿には、独立の喜びと明日への希望があふれ出ている。そしてひろ子は敗戦の象徴のような洪水の山陽道を、鉄道が寸断されたために、一步一步あるいて行く。目の悪い男と足の弱い女が助けあつて歩いて行く姿を百合子は、敗

戦日本の廃墟と混乱の現実をぐぐりぬけて、新しく出発する戦後の運動の端緒を象徴するものとして描いている。そこには苦しみと困難がある。しかしその中を一步一步あるいてゆくことによって、確かに解放の喜びに結びつくのである。

## 2

たしかに敗戦は一面において解放であった。百合子は「風知草」に、出獄の同志たちを中心に新しい運動がはじまってゆく姿を、深い感動をもって描き出している。紙に書いてはくり出された「赤旗編輯局」という五文字をひろ子はくりかえしくりかえし心に反覆する。それは八これまで日本ではただの一遍も通行人に読まれたことのない表札Vなのである。真新しい感動を覚えるひとつひとつの経験は、暗い過去の記憶をよび起さずにはいない。そしてその過去の記憶が戦後の新しい現実に対する感動をいっそう深く新鮮なものにするのである。

しかしこの解放をもたらしたのは八海をこえてさしてきた光Vであって、日本国民が自力で解放したのではない。それは敗戦であって、決して単純に解放であったわけではない。日本は完全に占領軍の支配下にあり、新聞・雑誌・放送等の言論や、映画・演劇にいたるまで、いっさいが占領軍の検閲統制を受けた。もちろんそれは政治犯を釈放し、治安維持法を撤廃した。そして天皇制国家権力を崩壊せしめた。しかし同時にそれは新しい占領行政のはじまりであった。たとえば原爆の被害について、都市爆撃の非人間性について、

戦争裁判の偽善性について、そしてまた占領下に生きる国民の苦しみについて、書くことも表現することも出来なかった。占領政策の批判はおろか、占領軍将兵の個々の暴行をさえもあきらかにすることができなかった。

「妻よねむれ」は戦争末期の混乱を書き、八月九日のソ連参戦は日付までいれて記しているが、原爆投下についてはひとこともふれていない。「播州平野」でひろ子が夫の実家まで、あの敗戦直後の混乱の中をかけたつたのは、夫の弟直次が広島で原爆のために行方不明になったからである。しかし「播州平野」には八広島の未曾有の爆撃Vという言葉が出て来るだけで、原子爆弾のことは言葉としてさえ出て来ない。ましてその被害のなまなましい描写など全然でてこない。夫をさがしてあちこち歩きまわるつや子は、まるで普通の行方不明人をさがして歩きまわっているような印象をしか与えないのである。

百合子はまたアメリカおよびアメリカ人については、原子爆弾について書くのを避けたのと同様に、極力ふれることを避けている。

当時は日本共産党も占領軍を解放軍として歓迎したのだし、「妻よねむれ」に見られるように、アメリカ人の明るさや、その民主主義を讚美するのが一般的風潮だったのだから、百合子の態度はこのような傾向に対する批判もしくは抵抗を示すものであったかも知れない。しかし諸都市を爆撃したのも原爆を落したのもアメリカだが、重吉たちを解放したのも占領軍である。占領軍や占領政策にふれずに「風知草」や「播州平野」の主題を展開することは不自然であっ

た。またそれは敗戦日本の現実、敗戦と解放の矛盾を含んだ関係をリアリステックに追及することを不可能にした。

すなわち戦争は終り、治安維持法は撤廃され、特高や検事局思想部は廃止され、そして刑務所の扉が開かれて、共産主義者その他の政治犯は釈放された。このように何によつてということがいっさい省略された結果、重吉たち共産主義者はその正しさのためにひとりで解放されたかのような印象をあたえる。その結果、占領軍によつて解放されたことから生ずる矛盾や、自力で解放を実現し得なかつた日本国民の問題、重吉やひろ子たちを含めた共産主義者がどうして敗北せねばならなかつたかについての自己検討等は、いっさい追及されないのですんでしまつてゐる。

占領軍の問題を消去することによつて、重吉たち非転向の共産主義者は絶対化された。悪いのは戦争であり天皇制国家権力であつた。それが崩壊した戦後の日本においては、そのもつとも激しい弾圧に屈することなく戦いつつ続けた非転向の共産主義者は、唯一の正しい勢力として光り輝くのである。しかしその正しさは、日本の現実、民衆の生活からきり離され、牢獄にとじこめられて辛うじて守り得た正しさであつた。思想として信念としての精神的な正しさであり、現実的な力としての正しさではなかつた。それは現実にはふれ、民衆の中に生き、そのことによつて自らを豊富にすることができず、その反対に民衆にそむかれ、現実から疎外されて、孤立にたえて守りぬかれたのである。それは矛盾である。しかし避け得ぬ矛盾である。けれども百合子はこの矛盾を矛盾として追及するのでな

く、それを絶対の正しさとして、自分自身をひたすらそれに結びつけようとした。

百合子はその正しさの高みにたち、日本の現実を遠く広く見渡し、その苦しみを大きな歴史の流れに位置づけて描き出している。

そこに「播州平野」の大きな特徴があるが、しかしその反面、このような混乱の渦の中でもがき苦しむ日本人の生活の内部に深くはいり、敗戦の現実をその内部から描き出すことはできなかった。この作品の主人公であるひろ子は、日本の現実に生きるものとしては生きていない。ひたすら重吉において生き、重吉にむかつて生きてゐるのであつて、他に対しては客人として、旅行者として接してゐるにすぎない。なるほど彼女は敏感に反応し、理解し、同情し、積極的なはげましの言葉をかける。しかしそこには具体的で現実的な生きた人間同士の関係はない。あらゆる具体的なできごととは常に全般的な考察と展望の中に解消されてしまう。人々は理解と同情と考察の対象であるにとどまり、ひろ子と同一の平面に對等の主体としてたち、全人間的存在として生きた関係をもつということとは決してないのである。ひろ子から人々に働きかけることはあつても、人々からひろ子に働きかけることはなかつた。ひろ子は戦後の現実に傷つき苦しみ、また傷つけあい苦しめあうその生活のひとつひとつの体験を通して自分の思想を形成し、真実の生活を探り求めようとしてゐるのではない。真実の生活は重吉においてすでに保持されており、その重吉にたどりつくことこそ問題なのである。

徳永直は百合子と反対に転向者として泥にまみれて生きた。直は

自分自身の暗い過去をほり返すところから出発しなければならなかった。しかし直の場合も戦後の解放が自力でなしとげられなかったことについての鋭い自己検討はされていない。自身の過去を語るのは、戦争の日々がいかに暗かったかを語るためであり、それによって自分を戦争の犠牲者として描き出しているのである。たしかにそれは一面において真実であったが、しかしそのようにして自分の過去を徹底して追及することを避け、自分を卑屈で、臆病で、意気地なしであったと全面的に否定し去るのは、責任を回避する擬態めいたものを感じさせる。それは戦争と天皇制国家権力を絶対化するものであり、そのことによって占領軍と非転向の共産主義者を絶対化するものである。転向した自分自身をも含めて、敗北した戦前の運動を徹底して追及するところから、日本の大地に根ざした運動のよみがえりを発見するのではなく、一種の精算主義となって真実の再発足とはなり得ないであろう。それが転向という苦い体験をしたものが、新しくその体験を生かして運動に参加してゆく道である筈だった。そうでなくて、自身の転向をひたすら時代のせいにし、また自分の臆病とか卑怯とかいうもののせいにするならば、結局かつてはひどい時代だったから駄目だったが、今度は天皇制国家権力がアメリカによって打倒されたから何とかやれるだろうということになってしまふ。それは敗戦と被占領の現実を美化し、ひたすら占領軍に頼って解放を実現しようとする倒錯に陥ることをまぬがれな

い。

「妻よねむれ」においても、戦争の日々の暗黒と戦後の光明が対置

されている。そして非転向の共産主義者を絶対化し、それと結びつくことによって、自分自身の過去から脱出しようとし、解放の夢と願いと決意を語ることによって、自分自身の現実と戦後に生きる民衆の現実とをびこえている。かつてプロレタリア文学の政治主義や観念的傾向を痛烈に批判して、民衆の生活の現実をその内部から描き出すリアリズムの徹底を主張した直であるのに、新しく開けた解放の可能性に目がくらみ、おのれの主体を深く検討するいとまもなしにかけたしたのである。もちろんこれは直だけの問題ではない。占領軍を解放軍として迎えた日本の解放運動全体の問題であり、敗戦日本の一般的光景だったのである。

## 3

「妻よねむれ」や「播州平野」は、作者の暗い時代を生きた切実な体験と、敗戦を迎えてそこに新しい明日を思うあつい心に支えられて、それぞれにすぐれた文学的リアリティを獲得している。しかしそこに実現せられた文学的リアリティは私小説的なのであることをまぬがれなかった。敗戦日本が直面しなければならなかったいようなない困難と不幸、その国民の現実は十分に追及され得たとはいえない。戦後の文学を検討しようとするときは、これらの作品が、個人的真実に支えられてはいるけれど、結局主観的であることをまぬがれなかった希望やよろこびのために素通りしてしまった問題の追及からはじめる必要がある。

敗戦が一面において解放であった事実を否定することはできない

であろう。しかし国は敗れ、外国軍隊に占領され、数知れぬ戦死者、未帰還者があって、町々は廢墟と化し、国民は飢えに苦しんでいるとき、突如として日本には敗戦を讚美し、占領下の民主主義を謳歌する予言者や指導者が氾濫した。新聞や雑誌は昨日までどうってかわってこれらの人々の論説で埋められた。彼等はいずれも戦争に反対し、抵抗を続け、戦時下にあっても自己の真実を守りぬいたと主張した。しかしそれほどすぐれた戦士たちが数知れずいたのならば、何故日本はあのような戦争で破滅しなければならなかったのであろうか。必要なのは自己主張であるよりも、自己批判や自己検討であった。それを通してのみ日本の再生は可能であった。もしも自身の無力と敗北を自覚せず、徒らに自己の正当化に熱中し、あたかも勝利者のようにふるまうならば、その真理と光明にみちた議論は、ついに空語であることをまぬがれない。それは敗北を勝利にすりかえる阿Q的英雄の氾濫であったというべきである。

彼等は戦争と軍国主義を糾弾し、戦争責任を追及する。しかしそれは戦争がすでに終り、軍国主義が打倒されているからである。それは八冬の花火Vのように八ばかりしく間がぬけてVはいはしないだろうか。しかし彼等は大真面目で八悲痛な決意Vを示したりなどしているのである。太宰治は本当の自分自身というものを見つめることなく、いたずらに指導者ぶって、八肩をそびやかして、何やら演説してことさらに氣勢を示している人たちVの偽善に反撥するところから戦後の文学的出発を行っている。八大戦中もへんな指導者ばかり多くて閉口だったけれど、こんどはまた日本再建とやらの指導

者のインフレーションのようですね。Vと「冬の花火」(昭21・6「展覧」の女主人公はいうのである。

「パンドラの匣」の詩人は、時の政権に反対して山にかくれた中国の自由思想家について語っている。十年たつて世の中が変り、彼は山から出て来て昔の思想を説くが、そのときはもうそれは八陳腐な便乗思想Vになっていたのである。自由思想は時の権力に対するたたかひの中にその真実があり、それは決して固定した内容のものではあり得ない。八その主張は日々にあらたに、またあらたでなければならぬ。日本に於て今さら昨日の軍閥官僚を攻撃したって、それはもう自由思想ではない。便乗思想である。Vと彼はいう。「冬の花火」は八……日本の国は隅から隅まで占領されて、あたしたちはひとり残らず捕虜なのに、それをまあ恥しいとも思はず……Vという女主人公の言葉からはじまっている。治は被占領の敗戦国という現実を直視することを求めたのである。八新現実。まったく新しい現実。ああこれをもっともっと高く強く言ひたい！Vと治はいう。八そこから逃げ出しては駄目である。ごまかしてはいけない。容易ならぬ苦悩である。V(二十五年間)十年前に覚えた定義を暗記しているだけで八新しい現実をその一つ覚えの定義に押し込めようVとしてはならぬ。それでこの八容易ならぬ苦悩Vをすりぬけ、ごまかして指導者ぶってはならない。

八自分を駄目だと思ひ得る人はそれだけでも既に尊敬するに足る人物である。Vと「十五年間」(昭21・4「文化展覧」)に治は述べている。八もっと気弱くなれ！偉いのはお前ぢやないんだ！学問なんて、そ

んなものは捨てちまえ。おのれを愛するが如く、汝の隣人を愛せよ。それからでなければどうにもこうにもなりやしない。▽ 治が求めたのは自己革命であった。そこから出発するものでなければ、いかなる議論も言葉だけで生命のないハサロン思想▽に終わってしまう。立派な言葉が横行すればするほど、日本の文化は墮落するのである。このごろの所謂「文化人」の叫ぶ何々主義もハ發明された当初の真実を失ひ、まるでこの世界の新現実と、遊離して空転してゐるやうにしか思はれない▽と治はいう。

治にとつて八・一五はそのような自己革命の契機でなければならなかつた。それはたんに敗北ではなくて、旧き日本と旧きおのれの滅亡であり、同時にその新生でなければならなかつた。「パンドラの匣」の主人公は世界が崩壊し、すべてが失われ、過去の一切がほろびてしまうのを感じ、そのことよつて自分がすべてから解放され、新しく生まれかわるのを感じるのである。

「パンドラの匣」は昭和二十年十月から十二月にかけて「河北新報」に連載された。それは戦争直後、多くの作家が未だ動揺と混乱に自分自身を見失つていた時期に書き続けられたのである。治はその動揺と混乱そのものの中に新しい生のはじまりを見出そうとしている。△古い気取りはよさうぢやないか。それはもうたいいてい、ウソなのだから。▽敗戦の日本に生きる肺結核の青年を描きながら、この作品は不思議な明るさと希望をたたえている。それは暗黒そのものを生きる人間の明るさであり、絶望の彼方に見出された希望である。治はこの作品において「かるみ」の世界を描き出している。

それはすべての囚われからの解放である。△すべてを失ひ、すべてを得たものの平安こそ、その「かるみ」▽なのだ。治は書いている。△命を羽のやうに軽いものだ▽と思い、そのようなものとして、刻々の命を愛するのである。

自分自身の無力と無意味を知り、虚無と暗黒を見つめるものだけが、そのような人間のささやかな生活を愛し得るのである。そうしてはじめてその隣人を愛することができる。また自分の罪を自覚するものにして、はじめて他をゆるすことができる。このような愛とゆるしの土台の上に立つのでなければ、いかなる主義も思想もニセモノであることをまぬがれない。治は敗戦がそのような自覚の契機となり、その自覚の上に新しい人間的な愛と連帯の世界が形成されるのを夢みたのである。

治は敗戦のがれることのできない不幸や苦しみや悲しみや等々から出発しようとした。その絶望と暗黒は太宰文学の前提である。それは既成秩序や時の権力への反抗ではあるが、新しい未来の展望を拒否するものなのであった。崩壊そのもの、破壊そのものが美化され、憧憬され、そこにのみかすかにある生命のよみがえりが期待された。治のロマンチズムは、敗戦日本の悲劇を一身に担う不幸と悲しみの象徴として、天皇を観念的に美化し、絶対化している。治はそこに十字架にかかったキリストを見たのである。

「十五年間」の末尾には「パンドラの匣」の一節を若干訂正してかなり長く引用している。△真の勇氣ある自由思想家なら、今こそ何を措いても叫ばなければならぬ事がある。天皇陛下万歳！ この叫

びだ。昨日までは古かった。古いどころか詐欺だった。しかし、今日に於いては最も新しい自由思想だ。十年前の自由と、今日の自由とその内容が違ふとはこの事だ。……Vそれは敗戦と被占領の日本の不幸と悲しみにふれることなく、敗戦によって復活し、占領下の民主主義を讚美し、何々主義だとか何々思想だとか、十年以上も昔の思想をそのままくりかえしているいわゆる「文化人」なるものに対する抗議であつた。

治は「パンドラの匣」において、あらゆる不幸と苦難と災厄の彼方、暗黒と絶望の彼方に、それらをくぐりぬけてはじめて得られるほのかな希望を探り求めたのであるが、戦後の日本の現実はそのような希望をうち砕く勢で進行した。あまりにも正人君子が多すぎたのである。自分の正しさを主張して、他人を責め、未来の光明を約束する「文化人」が横行した、誰ひとりとして自己の責任を追究するところから出発しようとはしなかつた。もとよりそうした人々々は沈黙を守り、自分の内部を見つめ続けるしかなかつたのであろう。治は「十五年間」に「余はもともと戦争を欲せざりき。余は日本軍閥の敵なりき。余は自由主義者なり」などと、戦争がすんだら急に、東条の悪口を言ひ、戦争責任云々と騒ぎまはるやうな新型便乗主義Vについて書き、へいまでではもう、社会主義思想さへ、サロン思想に墮落してゐる。私はこの時流にもついて行けない。Vと述べている。

占領下の言論・思想・結社の自由を謳歌して、はなばなしい言葉が乱れとんだが、そこにはついに日本の真の現実、そのいいようも

ない不幸と悲しみ、そのへ容易ならぬ苦惱Vにふれ、そこから生み出された新しい思想は見出し得なかつた。それらは結局ふるい思想の復活であり、へこの世界の新現実と遊離して空転してゐるV言葉だけのへサロン思想Vの氾濫であつた。へ私たちのいま最も気がかりな事、最もうしろめたいもの、それをいまの日本の「新文化」は素通りして走りさうな気がしてならない。Vと治はいふ。古い時代は終つてはいない。未だほんとうの新しい時代ははじまつてはいないのだ。へ私はサロンの偽善と戦つて来たど、せめてそれだけは言はせてくれ。Vと「十五年間」におのれの過去をかえりみていふ治は、戦後の日本にへサロン思想Vの復活氾濫を見てへまたもやヤケ酒を飲みたくなつて来Vるのをおさえることができなかった。

この十年がへ実に悪い時代だつたVとするならば、そのことにへサロン思想Vでしかあり得なかつた思想の頹廢は責任がある。もちろんその責任を感じ得ぬところにへサロン思想Vのへサロン思想Vたる所以があるわけだが、そのような旧思想の復活は、戦前にもましていつそうひどい頹廢を日本にもたらすばかりであると思われた。へこんな具合ぢや仕様が無い。また十年前か前のフェノフェネ時代にかへつたんでは意味が無い。戦争時代がまだよかつたなんて事になると、みじめなものだ。うっかりすると、さうなりますよ。どさくさまぎれに一まうけなんて事は、もうこれからは、よすんだね。なんにもならんぢやないか。Vという「十五年間」のこの予言は、今日からかえりみて全く見当はずれだつたといひ得るだらうか。

太宰治にとって、敗戦は古きもの一切の敗滅でなければならなかった。人はおのれの自負や気どりや欲望や、すべてを捨て去ることによって新しくよみがえらなければならなかった。人すべてを失い、すべてを得たものの平安Vこそ、治の求めた新しい時代の新しい生き方であった。「ヴィヨンの妻」や「斜陽」の女人公たちは、そのような新しい人間の誕生として描かれたのである。しかしそれらは結局作者のロマンチックな夢の投影であるにとどまって、戦後の現実を力強く生きて行く逞しさと現実性をもたなかった。作者は生きる姿勢のようなもの、タッチのようなものは示しても、そのような生を具体的な内容と構造をもって示すことは出来なかった。それは治の思想的なたたかいが観念的な反逆にとどまり、現代に対する逆説的な問題提起ではあり得ても、現代そのものを領略する構造的な認識と思想をおのれの内部に形成することができなかったからである。所詮治は反逆から反逆へと、枕するところもなしに彷徨して、現実を破壊するかわりに、自分自身を破壊させるしかなかった。

「冬の火花」の女主人公は新芸術が「新現実を描かねばならぬV」とするならば、描かれるべきものは、上野駅の浮浪者の群であり、広島島の焼跡であり、または「東京の私たちの頭上に降って来たあの美しい焰の雨Vであるという。それらはすべてを失って新しく生きかえるよりほかに生きようのない敗戦日本の象徴であるが、それは

また戦後の被占領の日本において、徹底して追及することが避けられた主題なのであった。とりわけ「広島島の焼跡Vこそは、ただたんに敗戦日本の象徴であるだけでなく、現代そのものの矛盾の象徴であった。それは現代の十字架であり、そこからまさに人類の新しい時代がはじまったのである。人間は生まれ変わらなければならなかった。もしそうでなければ人類の破壊はまぬがれることができない。しかしそのような生まれかわりは未だ実現せず、むしろ人類はさまざまな主義や思想を唱えつつ、その破壊への道をひたすらに、踊りつつ、笑いつつ、歩き続けているのではないか。そうであるならば戦争直後において治の提出した問題は、たとえそれが観念的であり、自己破壊を必至とするようなものであったとしても、今日なおいっそう切実な意味をもって迫って来ないではない。

「播州平野」がまさに原爆をとりあげなければならぬところでそれを避けなければならなかったこの意味を追及する必要がある。それを避けたところで、またはそれを避けねばならぬことの問題性を深刻に追及することのないところで展開された民主主義文化は、やはりその土台の脆弱性のために崩壊せざるを得なかった。治はその問題を観念的にしか提出することができなかった。しかし大田洋子や原民喜など、直接それを体験しなければならなかった作家にとっては、そこから出発し、それと現実的に対決し、それをつきぬけるのでなければ、どのような生き方も、作家としてのあり方もあり得ないのであった。日本の敗戦のごまかしのような現実を、彼等は生き、そこから出発することによって、戦後の文学が追及しなけ

ればならぬ避け得ぬ問題を、くらべようもなくまなましい具体性と現実性をもって提起したのである。これらの作家にとって、戦後の日本の被占領の現実と、そこに実現された民主主義的解放の虚偽性は、まさに人間として死に、作家として死ぬことを強要する業苦の日々を意味していた。

「夏の花」の作者は、原爆にあつて死をくぐりぬけたときの感動を、 $\Delta$ 今、ふと己が生きていることと、その意味が、はつと私を弾いた $\nabla$ と書いている。その時はまだこの空襲の真相を殆ど知っていなかったにもかかわらず、 $\Delta$ このことを書きのこさねばならない $\nabla$ と心に呟いたのである。その激烈で異様な体験は、その意味もわからぬままに、作家の作家としての魂をよびおこさずにはいなかった。「屍の街」の作者は $\Delta$ 涙をふり落しながら、その人々の形を心に書きとめ $\nabla$ ようと、この理解することのできぬ悲惨な現実をじつと見つめている。それを書くのは $\Delta$ これを見た作家の責任だ $\nabla$ と考えるのである。

しかしそれは決して単に $\Delta$ 責任 $\nabla$ などというものではなかった。それを書くことなしにはもはや作家であることができなかった。そこには文学上の困難があり、人間としての困難があり、被占領の現実という困難があつた。それらはもはやその作品化を不可能とするばかりか、生きてゆくこと自身を不可能にするような困難であつた。しかしそこから逃げ出すこともごまかすことも出来なかつた。ほかの作品を書こうとすると、 $\Delta$ 私の中に烙印となつている郷里広島島の幻が、他の作品のイメージを払いのけてしまうのだった。 $\nabla$ と、

大田洋子は昭和二十五年冬莽書房刊の「屍の街」の序文に書いてゐる。

洋子は $\Delta$ 一九四五年の八月から十一月にかけて、生と死の紙一重のあいだにおり、いつ死の方に引き摺って行かれるかわからぬ瞬間を生きて「屍の街」を書いた $\nabla$ のである。寄寓先の家や村の知人に、障子からはがした茶色にすすけた障子紙や、ちり紙や、三本の鉛筆などをもらつて、 $\Delta$ 背後に死の影を負つたまま、書いておくこととの責任を果してから死にたい $\nabla$ と思いつめて書きつづつたものだという。しかしこの「屍の街」は $\Delta$ 個人的でない不幸な事情に戦後も出版することができなかった $\nabla$ と作者はその序文に記している。原子爆弾に関するものは科学的な記事以外発表できないといふのであつた。昭和二十三年十一月に発表されたときには、かなり多くの枚数が $\Delta$ 自発的に $\nabla$ 削除され、 $\Delta$ 影のうすい間のぬけたもの $\nabla$ にならざるを得なかつた。 $\Delta$ 発表できないことも、敗戦国の作家の背負わなくてはならない運命的なものであつた $\nabla$ と作者はいう。しかしそれがどのように残酷な、作家としてだけでなく、人間としても作者を破滅させるようなものであつたかは、神経症で入院しなければならなかつたときのことを書いた「半人間」その他で追求されている。

$\Delta$ 私は人口四十万の都市が、戦火によって、しかも一瞬に滅亡する様をはじめて見た。その戦火が、原子爆弾という、驚くべき未知の謎をふくんだ物質によつてなされた事実をも、そのときはじめて知つた。原子爆弾症の凄惨さも、人間の肉体を、生きたまま壊し崩

す強大で深いものとして、始めて見るものであった。V(傍点引用)作者は原爆の体験を何人もかも生れてはじめて見なくてはならなかったものであり、それを見なくてはならなかったこと自体、悲惨であつたVという。未だかつて経験したこともなければ、想像することさえできなかった異様な事態に突如としてつきおとされた。もはやどんなことが起ろうとも不思議とは思われなかった。それはすでに人間の次元を超えた体験だったのである。

△気がついたとき、私は微塵に砕けた壁土の煙の中にぼんやり佇んでいた。ひどくぼんやりして、ばかりのように立っていた。V△なぜ生きているのだろうか。ふしぎであり、どこかに死んだ私が倒れていないかと、ぼんやりした気持であたりを見たりした。V「屍の街」はその瞬間をこのように書いている。それはもう戦争ではなかった。「私」はもしかしたらこれは世界の終るときに起る地球の崩壊なのかも知れぬと、ぼんやり思ったりしたのである。

△あたりは静かにしんとしていたVと作者は書いている。新聞では△一瞬の間に阿鼻叫喚の巷と化したVなどと書いたが、これは既成概念で書いたので、△じっさいは人も草木も一度に死んだのかと思ふほど、気味悪い静寂さがおそつたのだつたVという。日頃は愆深な人々も、持てるものも見捨てて出ていった。それは△心をうしなっているV状態だつたからだと作者は書いている。△このしびれたようなうつろさは、その後もながく、三十日も四十日も経つてからも、ほとんど変りなかつたVという。△私どもは壊滅した町を歩いて、なんの感じもまだ起らなかつた。あたりまえのとき、あ

たりまえのことが起きたように、びっくりもせず、泣きもせず、だから別に急ぎもしないで、人々のうしろから近くの土手へあがつた。V

それは戦争を体験して、生と死の間をくぐりぬけた人に共通する一種の虚脱状態の極限的なものであつたというべきであろうか。太宰治は「パンドラの匣」に△程度の差はあるが、今の女のひとの顔には皆一様に、マア坊みたくない無欲な透明の美しさがあらわれているように思われたVと書き、△戦争の苦悩を通過した新しい「女らしさ」だVといっている。△すべてを失い、すべてを得たものの平安Vこそ彼等のものであつた。ここではもう△悲痛な決意Vなどなんの役にもたらず、ウソにきまつていた。△へんに大袈裟な身振のものや、深刻めかしたものは、もう古くてわかりきつてVいて、この未曾有の新現実に対してはナンセンスであつた。△島の現実を直視するならば△主義なんて問題ぢやないんです。そんなものでごまかそうたつて、駄目ですV等々という「パンドラの匣」の言葉がいかに重大な問題を提起しているかは明かである。

「屍の街」もまた廢墟からの出発、虚無と自己喪失からの新しい人間的よみがえりを追及している。三日の間、廢墟を彷徨し、河原や墓地に夜をすごしたあと、やつと仮りの宿りにおちついた作者たちは、△よく、でもまあ、生きていたわいのう。死んでしまうても、私は不思議とも思わんにVなどと、まじめな顔をしていいあつている。その異常なこの世のものとも思えぬ体験から、しかし△私は深深とした人生の影を新しく汲みとつた思いであるVと作者は述べて

いる。△河原で多くの死体と起き伏したその一つのことです。さへも作者にとつて何にくらべることもできぬ大きな教を永久に残すものと思われた。この経験のあとでは家の中の人間の生活が拘束の多い不自由なものと感じられるようになったのである。今まで当り前と思つていたものが何ひとつ当り前ではないのであつた。△どのようにしてでも生きることは出来るという希望のような明るさが、私の胸を去来しはじめたVというとき、それは明かに決定的な人間革命のはじまりを語つていたのである。それは生活についてのこれまでの固定的な観念を打ち破り、これまでの生活は、△持ちすぎでの圧力に押しつけられて、精神までも俗悪化されていたのだったVと反省するにいたつてゐる。それはまさに新しい人間の誕生であつた。

「屍の街」の作者は彼女が体験した現実が、いかに作品化しがたいものであるかを語つてゐる。それは彼女にはじめての体験であるだけでなく、人類にはじめての体験であつた。それは△小説を書くものの文字の既成概念をもつては描くことの不可能なV体験であり、△先ず描写の言葉を創らなくては、到底真実は描き出せなかつたVのである。しかし作者はそれ故に書かねばならなかつた。書かずにはいられなかつた。ここに新しい作家、新しい文学の誕生がある。作者はこの決定的な潰滅の体験をただ呪つてばかりゐるのではない。△私のうちに作家魂の焰が燃えて来るのを感じはじめた幸福である。長い冬籠りに虐げられて来たもののみが感得する、あの劇しい感動が私をゆり動かす。Vと作者は書いてゐる。作者はこの体

験をくぐりぬけることによつて、自分自身だけでなく日本全体が新しいよみがえりを實現することを期待してゐる。△日本の土と人間は、日本のものであつて誰のものともなり得ないVことをこの絶滅の体験をくぐりぬけてあらためて深く切実に思い、△日本の土と人間の復活、というよりも古い皮膚の剝奪によつて新しい人間像を創り出すVことを求めてやまないのである。作者における作家魂の燃焼はこの期待に結びついてゐる。

大田洋子にかぎらず、原民喜にしても、その原爆の体験を、思い出すことの苦痛に耐えて、くりかえしくりかえし追求せずにはいられなかつたのは、それが彼等の生存と認識の原点となり、それとつながりなしては人間について、生存について、なにひとつ考えることができなかったからである。あらゆる現実の向う側に、彼等はそれを見ないではいられない。それはすでに爆発したのであり、彼等はそれを体験した。それはすでに現代における人間の生存の条件となつてゐる。彼等の体験は日本人全体の体験、人類全体の体験なのであつた。彼等は自身の体験を全人類の体験たらしめ、そのことによつて人類のよみがえりを實現しようとした。しかしその努力は空しかった。彼等はその体験の故に、かえつて自分たちが異常な人間として、一般の生活から疎外されるのを感じなければならなかつた。世界はあたかもその体験がなかつたかのように、頽廢と殺戮と破壊の道を歩いた。朝鮮戦争が勃発したとき、原民喜は自殺し、大田洋子は神経症が悪化して入院しなければならなかつたのである。

敗戦も原爆も速くなつた。その記憶は日に日にうすれ、大宰治が

危惧したように、戦前のフネノフネ時代以上の空しい頹廢の時代に逆もどりしてしまった。ヴェトナムでは空前の大殺戮が正義と人道の名において展開され、世界を何度も廢墟と化し得るだけの水爆が蓄積され、しかもその蓄積は刻々と増大しつつある。そして敗戦や原爆の眞実の姿にふれ、そこに人間のよみがえりのモメントを求め

た作家たちは、太宰治も原民喜も大田洋子も、絶望のうちに、人間不信と自己不信にさいなまれつつ死んでしまった。しかし彼等がその生命を賭けて書き綴った諸作品は生き残り、今日においてもすこしもふるくなることなく、いつそう切実なひびきで人々によびかけているのである。

# 戦後文学の出版

佐藤勝

『暗い絵』は、暗い時代と、その時代に生きた青年たちの回想である。なかならず主人公深見進介の内的風景の回想である。しかし、その回想をめぐらす立場は、あきらかに「現在」の、敗戦直後の立場である。……ホーハイたる革命的気分のみなき敗戦直後の立場から、当時の回想が、いわば屹立させられていることが、この作品を魅力あり、底力あるものとしているのである。(本多秋五『物語戦後文学史』)

自由は牢獄において知識人によって思弁され、運命は戦場において大衆によって担われる。……野間宏は、現代の地獄を描く作家として出版したのであり、大衆の悲惨と知識人の悲惨が一致する地点に身を置いていたのである。(高橋和巳「野間宏論」『文学』昭40・2)

この二つの文章は、戦後における野間宏の出版、いや、野間を含めて戦後文学の出版を考える場合に、避けて通ることのできない必

須の前提を示している。前者は、戦後文学における戦前と戦後との相関に関する図式の必要を示唆しているし、後者は、戦後文学理解における知識人と大衆との相関もしくは乖離に関する視座の重要性を暗示している。いまここで戦後文学の出版に関して一、二の考察を加えようとするとき、この二つの文章の提示した意味の大きさは何度もふり返られてよい。ここではそのことを、野間宏と太宰治とを対象とすることによって確認しようとする。わけても小論の視野は、かなりの程度に野間宏に限定されるはずである。

野間宏は、その戦後を「暗い絵」(『蜚蜂』昭21・4、8、9)によって踏み出した。この小説は、多くの評家の指摘するとおり、かなり難解である。その難解さは、発表当時から秀作の評判高い「顔の中の赤い月」(『綜合文化』昭22・8)の平明さと、きわだった対照を示している。けれども、その対照的な差は、必ずしもそれぞれの構成の緊密さの度合いによっていない。「顔の中の赤い月」にくらべて「暗い

「絵」を構成の弱い小説ということではできない。これは、ていねいに読めば明らかなおと、かなり意識的に組み立てられた構築的な小説である。だから、その差異は、見かけの上での構成力の差というより、むしろそのそれぞれにおける作家の視野の及ぶ範囲にかかわっているというべきである。すなわち、「暗い絵」ではもっぱら戦前・戦中の時点が戦後の眼によって見据えられ、そこに過去と現在の自らの位置がとらえられようとしているのに対し、「顔の中の赤い月」では戦争を経た戦後の人間に作家の眼がそそがれ、現代人の孤独というより存在の状況が鋭く照らし出されているように見える。その意味で、後者は完結度が高いかわりに包括される問題の幅は狭い。そしてそのことが、後者をより平明にし、逆に「暗い絵」を難解にしているとも見られる。が、それにしてもその平明な整理された「顔の中の赤い月」によってでなく、難解で混沌を内に秘めているかと思われる、しかも戦前のある時点をいわば回想ふうを描いただけの「暗い絵」によってこの作家が戦後の第一歩を印したのはどうしてか？ひとまず、このあたりから検討を進めることにしたい。

※

……深見進介は、永杉英作、羽山純一、木山省吾の獄死についてはずっと後になって知った。それは彼が三年余りの兵隊生活を終えて内地に帰還してからのことである。彼もまた間もなく検挙され、転向して出獄し、生活費を得るため軍需会社に務めたのであるが、……(五)

「暗い絵」は、平野謙氏の周到な実証のとおり(新潮文庫版『暗い絵・崩解感』解説、「一九三七年十一月中旬ごろ」)または「一九三八年十一月三日以後のある晩秋の一夜」を描いた小説である。しかし、その「一夜」だけを描いたのではない。それは、この小説のなかで絶えず戦後、つまり小説製作の時点から逆照射されている。右に引いたのはそういう個所の一部分であるが、ここには一つの微妙な問題の所在するのを認めることができる。「検挙され、転向して出獄し、生活費を得るため軍需会社に務めた」——在来の転向小説の多くはここから書き始められた。いや、もっと広く、何らかの形で知識人の問題を主題とかかわらせようとした小説はほとんどすべてここから書き始められたはずであり、そこに昭和十年代文学の一つの明白な徴象を見出すことも可能である。ところが、「暗い絵」では、そこに叙述の焦点はない。「転向」という文字すらここ以外には全く用いられていないのである。

そのことに關するもっともてきびしい説明のしかたは、次のようなものである。

戦後文学は、わたし流のことは遣いで、ひとくちにいってしまえば、転向者または戦争傍観者の文学である。……もしも、野間や椎名や埴谷らが、戦後の急ごしらえの革命運動を、やりすごしてもかまわずに、あの動乱のなかで潜伏していた戦争期の自己の内部の風景をえぐり出すことから出発していたら、いや、えぐり出すに価するような内面の世界を戦争に對置しえていたら、戦後文学はまた別個の道をたどったであろう。……野

間は、「暗い絵」のような戦後革命運動にたいして自己合理化をくわだてたような作品などかかずに、「真空地帯」の會田一等兵のように、意識せずして軍隊機構をたくみに泳いだ自己のインテリ兵ぶりを、「暗い絵」の手法で、まずえぐり出して出すべきだったのである。(吉本隆明「戦後文学は何処行」)  
たが「芸術的抵抗と挫折」

「転向」に一個所以外全く触れなかったこの小説には、たしかにこのような説明のしかたの成り立つ余地がある。もっとも、吉本氏の論は巨視的にいえばその転向論の文脈の上に立つものであり、論それ自体の美しさはともかく、「暗い絵」そのものの価値の認定に關してはなお問題を残していよう。が、それはいずれにせよ、このような論が逆に証明してくれるように、この小説で作家の主たる関心は転向問題にはなかつた。転向の状況と転向者たらざるをえなかつた人間の内面のえぐり出しを主題とするような構想は、作家にはなかつたのである。このことをここでひとまず確認しよう。それでは、作家はここでいったい何を書こうとしたのか？

「暗い絵」は難解である。が、考えてみれば、その難解さには二つの種類のものが同居している。その一つは、ここに描かれた「一夜」を包む当時の関西の政治状況、更にそれを大きく規定する当時の日本の革命運動のイデオロギラムおよびその現実での敗北の状況が、客観的な説明をほとんど抜きにしてちりばめられていることによる。

「全評の線は、方向という点からいえば正しいんだな、しかし、弱い。総同盟あたりに至っっちゃわけがわからん」とい

ろだ。まったく、労働者階級を適応せしめ、馴らし、愚鈍にし、分裂せしめたものは奴等だ。」(四)

という登場人物の一人羽山純一のことばは、当時の「全評」や「総同盟」の掲げた政策に対する理解があつてはじめてとらえられる。そうでない場合には、これはほとんど読者の側の理解を絶している。その意味で難解である。が、そういう事実そのものに關することは、前引平野氏の「解説」や野間自身の自解的・自伝的ないくつかの文章を通じて、かなり理解の幅をふやすことが可能である。ほんとうの難解さは、そのもう一つ奥にある。

「ふん？」深見進介が云つた。

「ふんじやあないよ、超現実主義はまあ君の領分じやあないか。」

永杉英作がにやにや笑いながら云つた。

………

「超現実主義か？それなら木山もそこにはいるな。」羽山純一がパットに火をつけながら云つた。

「まあ、見ておれよ、俺が現実主義か、それとも超現実主義か。」木山省吾が怒つたように云つた。そして皆がまた笑つた。(四)

このさりげなく挿入された登場人物たちの会話のうち、最後の木山の一句が五章における彼の行動への論理につながることは明らかであるが、そのような理解に重点を置くならば、「超現実主義」ということばははじめから比喩的に用いられたに過ぎず、「現実主義」すなわち政治的行動への出発だけが実質的な意味を持つことになつ

てしまふ。つまり、深見と木山とを永杉・羽山からへだて、更に深見と木山とだけが分かち合うことのできる何ものかにかかわるものとしての「超現実主義」ということばの實質内容は空無と化してしまふのである。ところが、ここで唐突に永杉によって擲揄意味に提示されるこのことばについては、他の個所でも一切説明がない。従つて読者は、このことばの持つ表面的意味以上には小説の内側に入つていくことができない。読者は小説そのものによつて小説世界への参入を拒否されている。しかも、野間自身の多くの文章やその他のものによつて、「超現実主義」への関心が深見でなく当時の作家自身の所有であつたことを、今私たちは知つてゐる。そうだとすると、この造型的な意図を持った小説のなかに、いわば私小説的部分、作者個人に関する事実へのもたれかかりの露呈した部分が伏在しているということになつてこよう。こういう小説が難解なのは当然である。

が、そういう私小説的なものは、必ずしもそれに固有な牢固たる文學観によつてだけ生ずるのではない。語るべきものを多く持ち、それをあまざす語ろうとするときにも、それと同じことの生ずる場合がある。そういう場合には、しばしばその私小説的な部分が逆に語り手である作家内部の衝動を照らし、それにもとづく心情のリアリティともいふべきものを支える。そのことを前引の部分に代入すれば、その不分明な「超現実主義」論がそこに置かれてゐるゆえに、後統個所の深見と木山との深く共感し合う心、木山の死を知つた時の深見の「すべてを失つたように慟哭」(五)する心、更に時間的に

はその前の政治的行動に直接的に突き進もうとする木山の「正しき」を理解する深見の心が、読者には論理をこえて直接に響いてくるのである。そこに認められるのは深見の、いやむしる深見と分かち難く結びついた作家自身の心の重みであり、それが深いところで表現を支えているから、そこからは濃密なリアリティが生ずる。そして「暗い絵」は、極言すればそのようなしくみによつて生じた心情のリアリティにほとんどまなく塗りこめられた小説だといえる。

そういう事情がもつとも端的に、露骨に、直接的に表現されてゐるのは、次のようなところである。

……これはフランドルの画家、百姓ブリューゲルの絵画集から深見進介の得た印象——奇妙な、正当さを欠いた、絶望的な快樂に伴うごとき印象、そしてまた、そうした暗い快樂の深い穴の中で無益にうめきもがいてゐるとも云えるような印象の集りである。真白のフランス綴の部厚い菊判大の絵画集。これを深見進介に貸し与えた友、また彼と共にこれを繰り返し眺めた友は、ほとんどすべて若くして獄死しなければならぬという生涯をたどつたのである。……彼は始終この画集を手元に置いてはいたが、学校生活を了え社会に出るようになってからは、かたくなに誰一人としてこの画集を見せようと思ふ人間には出会わなかつたのであつた。(一)

小説のほとんど冒頭に位置するブリューゲルの画集、いやそれとおしてする亡き友への心からの追悼、友の心と同じ心が自らのなかで脈打つてゐることの確認は、あの「一夜」の物語をはさみこむ

ようにして、末尾近くにもう一度あらわれる。

……彼には彼等の行動が間違ひであるとは考えられなかつた。しかしまた彼は、彼等の行動に深い底から、心と体をゆすられるように感じながら彼自身が間違つていたとも考えなかつた。そして、彼は永杉英作、羽山純一の死を知った時泣いた。そして、木山省吾の死を知ったときには、すべてを失つたやうに慟哭したのである。(五)

こういうところには、在来の小説にしばしば見受けられるような感傷の型はない。が、これがやはり一個の詠嘆であり、またわが心を分かち合つた亡き友への挽歌であることは、否定しえぬであらう。それは一つの「うた」である。みんないい人たちだった、わけでも自分の心と深いところで響き合うことのできた少数の友、彼らはみな死んでしまった、「時代」というもの」(三)の力が彼らをどこかへ運び去ってしまった、ああ、という思いが、これらの叙述の根底に存在している。その「うた」が前と後から小説を支え、くまどつてゐるが、それこそはまた前に述べた心情のリアリティの根拠である。

たしかに戦争直後は挽歌の季節であつた。戦争によつて、あるいは「時代」というもの」によつて奪ひ去られたもののかげがえのなさ、それへの追憶が、当時の人々の心を占めることもあつた。文学の領域でも例外ではなかつた。が、それが日本文学の獲得した戦後なのではない。敗戦とそれによるひといきな解放、それが挽歌をうたうことを可能にした条件であることにちがいはない。事実「暗い

絵」は、今見たように一個の挽歌としての側面を明らかに所有している。けれども、それが戦後文学にとつて外的な条件ないしそれにもとづくものとどまることもまた真実なのである。文学における戦後は、だからそういう外的な理由にもとづく回想と追憶、それによる挽歌という彩りにくまどられはしたにせよ、それだけではないはずであつた。「暗い絵」をくまどる「うた」は、あくまでもその小説の一つの側面に過ぎない。挽歌をうたうことだけが作家の意図したものではなかつた。それでは、挽歌をこえるものは何か？ 作家は真実何を書こうとしたのか？ それをとらえなければ、当初に提示した野間の「暗い絵」による出発の意味を測定し、戦後文学の出発に測深錘をおろすことは不可能になる。

※

「暗い絵」は、見かけの晦澁と混沌とはうらはらに、計量性の豊かな小説だったといふことができる。そのことは、まず第一章における叙述の展開のしかたのなかに見出せるはずである。

周知のとおり、この小説はブリューゲルの絵についての濃密な描写をもつてはじまる。それは一枚の「暗い絵」である。しかし、絵が「暗い」のは、絵そのものの属性としてではない。絵に関する描写に続いて、作家の筆はその絵をとまにながめた深見の友の獄死に及ぶ。更にそれは絵そのものの、空襲による焼失と、その絵とともに焼け死んでいった人間たちに関する叙述にまで達している。そして作家は続けてこう書く。

……限りないモートルと大きな機械の重みに押しししがれながら消えてゆく、奇怪な穴をもった人間共のうめきが、何処かその炎の中から聞えたかも知れないのである。このとき、この画集の置かれていた工場の寄宿舎の居室が焼けてゆくのをしながら、深見進介の心はいよいよ暗く、防空頭巾と鉄帽の下の彼の顔は、大きな戦争が彼の生命から呼び出した生き生きとした生命の緊張のために輝いてはいたが、さらにいつそう暗かった。……彼の心の中を何か震えおのくような感情が走り、彼の顔は鉄帽の下で、ちよūdōその絵の中の人間の焼け爛れてゆくときの苦しげな表情を、赤々と燃える火に映えて示したのである。

いうまでもなく、「暗い」のは深見進介の心である。しかもその暗さは、ブリューゲルの絵と重なるものとして把握される日本の民衆、絵とともに炎に焼かれていった日本の民衆の像が作家の内で見出された時に、彼の顔にブリューゲルの絵の登場人物と同じようなものとしてあらわれた。すなわち、日本の民衆が視野に入り、それが絵のなかの民衆と重なり合ったときに、それは深見にとって真実の「暗い絵」となったのである。こうして、小説「暗い絵」の視界の一角に、民衆が立ちあらわれる。このことは重要である。

続いて小説は、この絵とともにあった深見の青春時代に関する概括的な叙述にうつっていく。それは「支那事変の勃発の前後にわたる彼等の青年の時代」であるとともに、知識人としての立場から革命運動に触れることを不可避とした日々であった。その時期を、深

見らは学生として過ごした。ここに提示されているのは、だから青春と革命、あるいは革命と不可避的に結び合わざるをえなかった青春であるが、それはまた視点をかえていえば知識人・学生という存在のしかたにおいてとらえられた青春であったといえる。先に示された座標軸を民衆とすれば、ここに示されるもう一つの座標軸は知識人である。そして比喩的にいえば、前者は絵につながり、後者は革命に結びつく。また前者は青春の後におとずれるそれなりの成熟にかかわり、後者は青春そのものにかかわるともいえる。こういう二つの座標軸を設定してから、作家の筆はようやく戦前に叙述の中心を限っていくのである。

……このブリューゲルの絵が特に彼に強くせまり、彼の心に強い力の反射のように照りつけて来たのは或る夜のことである。

従って、第二章以下の「支那事変の勃発の前後」の「或る夜」の物語は、第一章においてあらかじめ用意された図式からいえば、すべてこの二つの座標軸による規定を受けるはずである。そして、そのことを象徴するように、第一章は学生運動家たち、「その当時の思想運動と呼ばれる小さな哀れな動き」のなかにいる学生たちと、彼らに小金を貸している金貸しとを、いわば等価のものと思なすことばによって終わっている。

……金貸しと思想運動家と、こういう風に二つを並べて書いても少しも不思議ではない程どちらも哀れな汚れた存在であった。

じつさい、第二章以下は、見事なまでにこの二つの座標軸の指示する方向に展開していく。

第一の座標軸によって照らし出されるもの、それはまず「金に押し潰された種族の顔」、「優しい心の働きを金に奪い取られたものを持つ顔」をした父親の像である。深見はその父親から「金銭の圧力」を受けている。

……それは或る意味で哀れな醜い自由を失った感情であり、彼は自分のその感情の後に、汚れた光を放っているような父の姿を見出し、それをじつと見つめるようにした。(一)

次は、深見の食事に立ち寄る食堂の親父の像である。彼は「身体に比して極めて小さい魂を金銭に掴まれた」心を持っており、それがかえって「いっそう彼を駆り立てて彼の内の残り少ない『人間』を奪い去ってゆく」。彼と父親とは「社会の同じ場所で製造された人間」であり、「彼等の顔には同じ銅貨の模様が打ち出されている」と深見は感じている。彼の映像は、「鼻」としてくり返し作中にある。彼に接したとき、深見は身ぶるいを感じ、心が「後しざりする」のを感じざるをえない。それは、深見が「金は社会の骨格であると論じながら金になった心の存在を知りえない学生達の心を持つ」ているからである。

次は、同じ食堂の女主人の像である。未亡人である彼女は清楚で潔癖で「精神と心に柔かい上品さ」を持っているが、肉づきのいい体にはどこか性の牽引力がひそんでいるようである。彼女の顔は「時に生活の不安で沈痛な焦躁の色を帯び、柔和を欠き次第に固さ

が増えてゆく感じ」を与えている。

……世に云われる学生達に吹きつける社会の風も、或る意味ではこの頃次第にきつくなっていたが、その学生達に依存して生計を立てて行こうとする女主人の心の中は、単純な経済生活しか持たぬ学生達には理解出来難いものであった。(三)

それに対して、第二の座標軸によって照射されるものは、ここに登場する学生たちのほとんど全部である。それは、「合法主義者」小泉清の一派と、非合法の革命路線を奉ずる永杉英作の一派とに大別される。前者について、深見は彼らの方が自分よりも「大衆的」で「レーニンならばむしろ俺より彼等の方を選ぶだろう」と思っているが、しかし小泉の「身体を持つ抵抗性」、その奥にある「自我」に抵抗を感じている。そして作家は、小泉らに対しては「哀れな」という形容語を冠することを怠っていない。

一方、永杉らは小泉によって「俺は、この日支の衝突が、永杉のいうように、日本の支配階級の危機だとは未だ考えられんね。日本のブルジョアジーは、未だ未だ鞏固だよ。我々が立つべき時機はもっともつと先だと思ふね。」というこぼで批判されるようなところに位置している。しかし深見は小泉たちに対してはかつて感じない「軽い安堵の気持」を永杉らに感じている。永杉は「行動的というよりもむしろ頭脳的存在」であり、その理論に従えば、『プロレタリア革命への転化の傾向を持つブルジョア民主主義革命』の到来が二年以内に来る「はずで、「すべての力はその準備に充てられなければならない」ことになる。そして永杉らは、そういう方針に従っ

て「合法主義者」と袂をわち、もっぱら非合法の場での政治活動に従事している。要するに彼らは三二年テーゼの忠実な信奉者であり、その意味で戦前の革命運動の組織的な意味での正統に位置している。その政治的な位置づけに関しては、前出平野氏の文章があざやかに解明している。そういう永杉に対して、深見は「これじやあない」と思う。

……彼は、彼のいるべき場所、彼の来るべき場所は、ここより他にはないと考えながらも、そして、その考えはたしかに間違いない、彼の全身が全機関を以て彼に要求しているものであり、彼は心の深い場所での考えを承認しながらも、やはり俺の道はここから離れていると考えるのである。……そして彼はむしろ、それは彼自身の政治認識の能力の不足から来るものであり、彼が政治的に解決点を導き出し得ない故に暗い眼かくしのようなものを施された彼の心が心の暗闇の中で悶える悶えであると考えながら、しかもなお、ちがうのだ、ちがうのだと彼の全身が彼に叫んでいるのを聞くように思うのである。(四)

それでは、何が、あるいはどう「ちがう」のか？ それをとらえるいとぐちは、おそらく深見を含めた彼らのブリュッゲルの絵の受け取り方に関する微妙な差にある。永杉と羽山とは、この絵を、「今の政府の奴等に鏡を見せてやれよ、そしたら、この顔がうつらあね。」といった角度で見ている。画面のなかに自分を見出さないわけではないが、しかしそれは絵にあらわれているものの否定をとおしてであり、盲人が盲人の道案内をしている構図に対して「ちよう

ど俺達と同じさ。」という「嘲りを含んだ調子」でいう永杉のことばに、その姿勢は象徴的に表現されている。それに対して、深見と木山とは、たとえば「俺達の顔もどこかにあるかも知れんよ、こいつの絵の中に。」という姿勢で絵に向かっていて、それはまた、「俺はむしろ、それ(画面に描かれている穴)はその当時の人間の自覚の形じやないか」との間から考えているんだがね。奴らの意識というか、どういったらいいかなあ、魂だというか、そういうものの形だと思うんだがね。」という深見のことばのなかにも端的に表現されている。彼らは絵のなかに描かれた当時の民衆を否定的にばかりとらえるのでなく、そこに「人間の自覚の形」、「魂」を見、それに関心を重ね合わせるというしかたで絵に向かっているのである。そのことは、木山の永杉批判、「奴は結局、ブル・デモ(ブルジョア・デモクラシー)だと思うんだ。」ということばにもあらわれている。この場合、「ブル・デモ」とは、民衆不在の論理をさしているはずである。こういうふうには彼らの視野のなかには民衆があり、それとかわり合う形で自分がある。それに対して、永杉の視力の及ぶ範囲はインテリゲンチヤであり、その外に出ることがない。ここに両者の差異があり、永杉・羽山に対する深見・木山の独自の立場がある。その独自性は、だから自らとかわり合ったところでの民衆の発見によっている。それは、従来多くの評家によって指摘されたような、深見の「自己完成の追究の跡とその不断の努力の堆積を自分の肉体に刻みつけ」ようという念願、「科学的な操作による自己完成の追究の努力の堆積」という念願を述べたことばの美しい響きに

よるのではない。このことはたしかに美しいが、それと同時に多分に観念的である。だいいち、「科学的な操作による」というが、「科学的」の内容はこの小説のなかではそれとさだかに説明されていないではないか。だから、このことばの美しさ、「科学的」と「自己完成」ということばが戦後の人々に喚起した響きの美しさは、一種の残響現象以上の実質をもたらしてはしないのである。「科学的」「自己完成」などのことばが、ことばの背後にある実質に迫りうるためには、これまで述べたような民衆の像、それと自分とのかかわりの発見というすじみちを通ることを要する。そのことを、この小説自身が読者に教えている。

ところで、二つのそれぞれの座標軸が照らし出したものの意味はおおむね以上のごとくであるが、それではその両者の交叉するのはどういうところか？ それは結局この小説では交錯することがないのか？ そうではない。その間の事情を解き明かすためには、まず次の一節を引用することが必要である。

……厭な奴、厭な奴と彼は自分自身と小泉を同時に嘲り始めた。厭な奴、厭な奴と云った。するとその胸の中に食堂の鼻親父の大きな鼻の形が現われて来た。彼はそれをじつと見ていた。すると、それが静かに後退した。そして、それが、彼の父の顔に徐々に変って行った。「徒らに徒党に与せざる方針を堅持されたし。」金と彼は思った。金、金と思った。哀れな人々と思った。彼は再び自分の胸に満ちふくれて来るものを感じた。満ちふくれ、さらに渦巻いて来るような烈しい心の動きを

感じた。しかしそれにもかかわらずその次第に激越な調子を帯びようとする心の動きが、心の内の深い部分で明らかに封鎖されているのを感じた。(三)

ここに二つの座標軸の交叉する場所を見出すことができる。食堂の親父、父親は「哀れな人々」である。が、反面、小泉も永杉も「哀れ」でなくはない。彼らもまた、食堂の親父や父親が「金」によってねじれているようにねじれている。「封鎖されている」。その両様の「封鎖」を一つにして深見の心が受けとめる。その深見の心もまた「封鎖されている」。このように「封鎖」された状況を統括する論理、それは「仕方がない」ということばである。このことばは、小説の末尾近くにあらわれてくる。木山に向かって、深見は、永杉・羽山のことを「俺は正しいと思うよ。あれ以上仕方がないじゃないか。」というふうにいる。それに対して木山のいったことばはこうである。

「そうだよ、僕も正しいと思うんだよ。……しかし、それはいま君がちょうどどうまい具合にいったように、君の言葉を使っている仕方がない正しさなんだよ。……この仕方がないというのが日本の現在を一番よく、我々の側からとらえる言葉だと思っうね。」(五)

この木山のことばのなかにある「我々」には、深見・木山のほか、食堂の親父・深見の父親も、また永杉・羽山も含まれているはずである。こうして、二つの座標軸の交叉したところにあられたものは、「仕方がない」ということであり、そこにこの物語の大半を占

める「一夜」の状況認識のすべてがある。

けれども、その「仕方がない」という一点に対する対処のしかたにおいて、深見は更に木山とも別れる。木山はこういう。

「この仕方がないというのが日本の現在を一番よく、我々の側からとらえる言葉だと思ふね。でその仕方がないところで、しかもやって行かなければならんというのが、この僕等さ。僕等がやはりやらねばならんということだけが事実だ。もう、今後この事実の外見んよ、僕は……それでね、君とも、近い中にお別れかも知れんよ。」(五)

木山が深見から別れて赴くところ、それは当然のことながら永杉・羽山の歩いた道であるほかない。木山は事実永杉らの跡を継いで太平洋戦争勃発直後にピラ撒きという役割を引き受け、実行し、検挙されて獄死する。そこには、「仕方がない」という認識にもとづくもつとも率直な人間行動があるといえる。が、それに対してさえ、深見は自らの独自の立場を対置するのを忘れない。

「やはり、仕方がない正しさではない。仕方がない正しさをもう一度真直ぐに、しゃんと直さなければならぬ。それが俺の役割だ。そしてこれは誰かがやらなければならぬのだ。」(五)

この、「仕方がない正しさをもう一度真直ぐに、しゃんと直さなければならぬ。」とする論理の生ずる根拠を、あのそれ自体は觀念的な「自己完成」に一足飛びに求めることはできない。そういうふうな觀念の上での整合をはかる前に、小説の実体に沿って見つめ直すことが必要である。そうすると、この小説を読む者は、前に引

いた例の挽歌の部分に突き当たる。わが心を分ち合った友のすべて死んでしまった戦後の意識によって叙述された挽歌的部分、それがこの小説の外枠をなしていることは前に説明したとおりである。今引いた深見のことは、そういう戦後の意識による叙述の後、この小説のほとんど末尾ではじめて書きつけられたものである。

「仕方がない」という論理を實踐しようとする木山のありかたと、それに対して「仕方がない正しさ」をもう一度ほんとうの「正しさ」に置き直そうとする深見のありかたと、この二つの叙述の中間にその現時点すなわち戦後から発せられた「うた」が位置しているのはどういうことか？ 明らかにそれは、この小説末尾に示される深見のありかた、その独自の論理が、小説的には戦前のある「一夜」という時間のなかに置かれていかにせよ、作家の内部においては戦後の時間のなかではじめて発せられることをえたのだという事情をおのずと露呈しているはずである。「仕方がない正しさ」からほんとうの「正しさ」の発見に至る道程、そこに戦前から敗戦をはさんで戦後にいたる深見の、そして作家自身の歴史を見出すことができる。ことばをかえていえば、ほんとうの「正しさ」に就こうとする論理は、戦後にあることによつてはじめて成立したのであつて、この小説でそれを戦前の段階に属するものとして読むことは当をえていない。

ひとまず要約しよう。この小説は実は二つの座標軸を設置することによつて書き始められた。それは民衆と知識人とも、絵と革命とも、成熟と青春ともいうことができるものである。次にその座標の

とりかたによつて浮かびあがったものは、深見・木山の独自性であり、それは自己とかわり合うしかたでの知識人における民衆の発見であつた。しかもそういう事情を照らす深見の木山に対してさえ更に独自の位置は、当時の、つまり戦前ではなく戦後の意識によつて決定されていた。そうだとすれば、この「暗い絵」で作家の書くところとしたものはほとんど明らかではないか。それは、一つは知識人とかかわり合うことのできる民衆の像、あるいは民衆と結び合うことのできる知識人の位置のとりかたであり、もう一つは、そこにまぎれもない戦後を見ようとする作家自身の姿勢のありかたである。比喩的にいえば、民衆と戦後ということであり、そういうところにこの作家の戦後があつたのだということができよう。野間宏が、ほかでもなく「暗い絵」において戦後を出発したこの意味は、実にここにあつたのである。

※

それでは、「顔の中の赤い月」はどうか？ これは明らかに戦後の小説である。これは、主人公の戦争体験、自己保存の本能によつて戦友を見殺しにした体験、そこにあるどうしようもないエゴイズム、それが戦後における主人公の人間回復、苦しみを抱いた者同士の愛による連帯の可能性を奪い去ってしまうという小説の構図のとりかたにおいて、きわだつて戦後的である。そこには、戦争を経過することによつてはじめて戦後が決定されるというしかたにおいて、戦前または戦中と戦後とがつながり合う関係は明らかに認めら

れるが、しかし、「暗い絵」に見られたような、戦後によつて戦前を照射し、そこでの体験の意味を反芻しとらえ直すという構造はない。そこにあるのは、すべてが戦争によつて決定されるという一個の決定論である。つまり、戦前・戦中から戦後へ、であつて、戦後からの戦前・戦中への逆照射のしかたは、そこにはない。そういう一方的な関係のとりかたが、はじめに述べたように、この「顔の中の赤い月」の平明さを招来した。それと同時に、「暗い絵」における逆照射の方法がそれによつてはじめてとらえることのできたいわゆる民衆の発見あるいはそれを可能にする知識人の位置のとりかたの独自性ということもまた、この小説では失われたというほかはない。ということとは、これが民衆とかかわらぬ知識人固有の問題だけをめぐつて展開したという意味ではないのである。当時のこの小説に対する批評のなかに、私流に翻訳すれば、このような現代人の孤独を結晶度の高い小説に描いてみせる作家は、既にその孤独をのりこえる論理を見出した強い人なのだというのがあつたが（たとえば『群像』創作合評における中島健蔵氏の発言・昭22・11、それはきわめて的確な批評だつたといえる。なぜなら、「顔の中の赤い月」で民衆をとらえる眼が表現されていないということは、必ずしも作家におけるその喪失を意味するのでなく、むしろそれはそれとして別の系列の作品のなかで処理されようとしていたはずだからである。別の系列というのは、いくつかの習作的な短篇や未完の小説などを通じて、やがて『真空地帯』以後の平易な文体で書かれたいわば左翼的・当時の共産党的な立場に立つ小説になつていく系列のことであるが、作家

が昭和二十二年の時点でそれを意識していたかどうかにかかわらず、「顔の中の赤い月」は、比喩的な例のいいかたをするなら戦後と民衆との分岐していく経路を既に明確に示していたのであった。

その意味で、野間宏が「顔の中の赤い月」によってでなく「暗い絵」によって戦後を出発したことは、まことに象徴的でなければならぬ。くり返していえば、野間において戦後は、あの民衆と分岐し分離したところにあつたのではなく、当初においてはあくまでも分離以前の形で存在していたのである。そしてそのことは、意識の上で、そしてまた実生活の上で政治的・組織的なものとかかわらなかつた、その意味で野間とは対蹠的な立場に位置を占める作家たちにおいてさえ、根底のところではほとんど共通するものであつた。

たとえば太宰治の場合。彼が戦後をはじめて書いた小説は「バンドラの匣」(『河北新報』昭和20・10・20、21、22、23)である。そこには、次のような印象的な一節が含まれている。

「日本に於いて今さら昨日の軍閥官僚を攻撃したって、それはもう自由思想ではない。便乗思想である。真の自由思想家なら、いまこそ何を措いても叫ばなければならぬ事がある。……天皇陛下万歳！ この叫びだ。昨日までは古かつた。しかし、今日に於いては最も新しい自由思想だ。」(岡本)

その部分の意味を正確にとらえるためには、次の二つの文章を参看することがどうしても必要になる。

……いまの私が、自身にたよるところがありとすれば、ただその「津軽の百姓」の一点である。(十五年間・『文化展望』21・4)

……僕の知つてゐるインテリゲンチヤの大部分は、何物も、求めてゐないし、さうして何一つ仕事もせず、労働に対しては今のところ無能です。彼らは自らインテリゲンチヤと称しながら、召使に向つては「お前」と呼び捨てにするし、百姓などはまるで動物扱いにして、ろくすっぽ勉強はせず、本気に読書といふ事もしない。全く何一つしないで、科学もただ口先で云々するだけだし、芸術の事だつてろくろく分りやしないんです。

(津軽地方とチエホフ・『アサヒグラフ』昭和21・6・下旬号)

ここには、「津軽の百姓」の立場に自分を置こうとする決意を条件としての民衆から乖離したインテリゲンチヤに対する批判がある。インテリゲンチヤにおける民衆ないし土着的なもの無視または軽視、そういうものをほとんど直感的にとらえてそれを嫌悪する太宰治の姿勢は、この引用だけでもかなり明らかであろう。そういう批判の対象であるインテリの像を一方の極に置いた場合、他方の極で太宰によって発せられる「最も新しい自由思想」を表現する声が「天皇陛下万歳」である。だから、自ら保守派と称した当時の彼があえて「天皇陛下万歳」をいったとき、その視界の一隅にまちがひなく位置していたのは、実は彼が津軽においてつかんだ「たけ」らの顔つきをした民衆だつたといえる。このように見てくれば、その一点において太宰が同じ時期「暗い絵」とかなり近いところに位置していたことは、ほとんど疑う余地がない。しかも彼は、「暗い絵」で野間があまり明確にいひあらわさなかつたことまでも書いてゐる。

……その日に、二・二六事件というものが起った。私は、ムツとした。……

実に不愉快であつた。馬鹿野郎だと思つた。激怒に似た気持ちであつた。

プランがあるのか。組織があるのか。何も無かつた。……

組織の無いテロリズムは、最も悪質の犯罪である。馬鹿とも何とも言いやうがない。

このいい気な愚行のにはひが、所謂大東亜戦争の終りまでただよつてゐた。(『苦悶の年鑑』「新文芸」昭21・3)

このように、知識人と民衆との相関の可能性について、まず必要なのは組織論だということを、太宰ははっきり知っていた。そのことをこのように書いたところに、彼の真骨頂があるといつてもよい

であろう。それからまた、「暗い絵」の場合と同じように、そこそこ彼の戦後における出発の位相があつたということもできる。

その際、「落ちるところまで、落ちて行くんだ。」(『冬の花火』「展望」昭21・6)という没落の意志の形で示される戦後の太宰とその文学の巷間にもつとも流布している形態は、それとはおのずから別の次元の問題になる。というより、「パンドラの匣」による戦後の出発の時点からその後の「斜陽」「人間失格」などへのまたぎのしかたが、そこで改めて問題とされるべきであることを、それは意味している。そのことは、「暗い絵」から「顔の月の赤い月」以下の諸作へのまたぎの問題でもある。このように、戦後文学の出発とそのいち早い展開もしくは変貌の軌跡を改めて追求することが、今必要である。

## 戦後文学の様相

わたくしにあたえられた課題は、「戦後の反リアリズム」という。しかしわたくしの物さしには、「反リアリズム」という目盛りはきざまれていない。外在的な写実を武器とするリアリズムに対置される文学的芸術的方法もまたリアリズム以外のものではないというのが、わたくしの理解にほかならない。したがって、編集委員会の企図に若干そむくことになるかも知れないが、「戦後文学の様相」という仮題のもとに、自然主義的私小説の伝統に逆行しつつ、新しい文学的実験をこころみた戦後の文学状況を整理して行きたい。しかも戦後文学とはいいながら、いわゆる戦後派文学と呼ばれた一群の作家たちの小説部門の仕事に限りたくない。しかも埴谷雄高、椎名麟三、野間宏、梅崎春生、中村真一郎、武田泰淳、三島由紀夫、大岡昇平、安部公房、島尾敏雄、堀田善衛、福永武彦らのそれぞれの戦後文壇への登場の時点に焦点をあわせて考えようと思う。

### 竹 盛 天 雄

#### 一 「場」の形成

文学や芸術の創造は、それを支えている「場」の存在をぬきにしては考えられない。新しい実験的試みであればあるほど、いわば共同体としての「場」が、支持し鼓舞するものとしての意味をもってくる。戦後文学は華々しく時代の脚光をあびたが、その運動が緒についたのも、そこに「場」があつたからである。平田次三郎が『戦後文学』宣言〔文芸〕昭24・1〕で規定した、「二つの世代」——「精神的形成、人間的形成」の時期を、革命運動の挫折以後におくり、「暗い谷間」を体験した「三十代のインテリゲンチヤ」、戦争下にのみ「人間的形成」をおくった「インテリゲンチヤ」こそが、主として戦後文学の「場」を形成したのである。「場」の徴表は、精神にくい入っている転向体験であり、戦争体験であつた。それに八月十五日をさかいとして、日本人を叩きこんだ終末的敗戦体験がかさねあわ

されていた。

この三つの「体験」は、既存の価値をしめす座標軸を根底から揺すぶり、ついにはみじんに打ち砕いてしまふかに見えた。新しい座標軸は、三つの「体験」のもつ異常をくぐりぬけて、はじめてうちたてられるべく思いえがかれたのである。深い傷痕のうずきを逆手にとること、それ以外に新しい座標軸はどこにもその可能性はないように思われた。荒正人の「第二の青春」〔近代文学〕昭21・2にいう「異常の年」の体験を足場に、新しい出発ははじめられたのである。

「場」が、新しい座標軸を探し求めて以上、戦後文学がそれに応えるものであろうとしたことはいうまでもない。しかし、異常の年の異常体験を、傷痕のうずきに重ねあうようにとらえる方法は、かつての体験をほうふつと再現するものでなければならなかった。えがかれるべき内容が表現に先行していたのである。

異常体験、それは原爆の惨状にまさるものはほかにないであろう。原民喜は「夏の花」〔三田文学〕昭22・6で、「超現実派の画の世界ではないか」ということばを使っている。現実の中の超現実的体験は、それに応える方法を必須のものとして要求する。「場」がそれを要求してやまない。

戦後文学が、新しい座標軸を既成の文学方法のワクをこえた新しい実験的方法によって、追求したのは、ぬきさしならぬ契約であったとさえいえる。したがって、戦後文学をつらぬく公約的的性格は、自然主義的私小説的な日本近代文学の伝統に対する反逆、もしくは無拘束ということであろう。そしてその反逆ないしは無拘束を

ささえている内面は、激しい観念性を余儀なくしている傷痕のうずきであり、それに見あう方法的追求の真摯さであったのだ。以下の章で、その様態を具体的な作家について考えて見たい。

## 二 観念のドラマ

反伝統の激しい身ぶりは、ひとつには作家のかかえこんでいる観念的ストラッグルの激しさの徴表であった。

戦後文学の最大の拠点として、「場」を実態化し、組織化したのは、雑誌「近代文学」の功に帰せられる。戦後文学の有力な足場であった「綜合文化」「世代」「個性」等は、なんらかの形で「近代文学」につながりがあった。「近代文学」を舞台にしての人間回復の激しい主張は、まぶしいほどの新しい文学的実験をもなっていた。

創刊号の創作欄は、坂口安吾「わが血を追ふ人々」、佐々木基一「停れる時の合間に」、埴谷雄高「死霊」などが並べられていた。

埴谷雄高の「死霊」〔近代文学〕昭21・11・24・11連載は、戦後文学のもっとも象徴的な性格を闡明するものにほかならなかった。難解さがたたって、はたしてどれだけ理解されていたか、計りかねるような作風であった。「死霊」の作者埴谷雄高は、作品においては理解されがたかったけれども、彼は孤立してはいなかった。この事実が、戦後文学が「場」を基底にしていたことを、もっとも雄弁に物語っている。

「死霊」という作品は、戦後文学の観念性の象徴とさえいえるであろう。「死霊」の観念性は、作者の独自な体験とわかちがたく結

びついていた。埴谷雄高は日本共産党農民部に属して政治運動にしたがい、入獄・転向の経歴をもっている。彼の思想がそれによって、どのような影響をうけてきたか、この間の事情は、鶴見俊輔氏の解明（転向）上 平凡社 昭34・1）によって、わたくしたちは、ほぼ共通の理解に達している。そのご、埴谷じしんによって照射された「影絵の世界」（平凡社 昭41・12）の「灰色の壁」の章は、獄中生活が、彼の思想形成に濃い陰翳を落していることを、ありありと示している。

二十二・三歳の埴谷は、灰色な厚い壁にとり囲まれて、日の暮れとともにやってくる暗闇のなかで、昼のうちにとり込んだ観念をもとに、まとめては崩し、崩してはまとめるといったような、「妄想のなかの陶醉」へのめりこんでいった。そして出獄後の数年間は、「八妄想のなかの陶醉」の拡大期であった。ドストエフスキーとの邂逅をへて、政治から文学へのコースがひらかれて行ったのである。

埴谷の文学は、同人誌「構想」を舞台に始まった。「洞窟」（昭14・10、15・1）という短篇小説や「不合理ゆえに吾信ず」というアフオリズムがそれである。

「洞窟」はあの灰色の壁のなかで、観念の自己増殖運動を体験した人間でなければ、絶対に発想すること、叙述することのかわなぬ作品であった。獄房につながれた主人公は、「或る本質的な不快感」を甦らせるために、わざと凍えた壁に体をおしあてて発熱をうながすのである。なぜか、それは「屈辱」を「屈辱」として感じるためである。

虜囚が虜囚であることを容認し、諦観すること、これこそ虜囚にとって最大の「屈辱」以外のなものでもない。AがAであることへの反撥——「自同律の不快」ということばで要約されている思考の姿勢、これが「不合理ゆえに吾信ず」の主題であったのである。しかしこれは「行き届かぬ曖昧さ」と意図された曖昧さ（現代思潮社版のあとがきと埴谷みずから自注をくわえているように、ほとんど了解を絶していた）。

しかし埴谷の戦後の作品のなかに、あのアフオリズムの数行が、ほとんどそのままの形で引用されているのに再会するとき、わたくしには驚異の事実のように映じるのだ。おそるべき持続がそこにはある。ほぼ十年近い時間をこえて、光源としてのエネルギーを保持しつつづけているのだ。埴谷の昭和十年代の文学的出発は、ほとんど無修正のまま、戦後文学の出発点に重なりと云ってよい。

「死霊」は「近代文学」創刊号以来、えんえんと連載され、ついに中絶のまま現在にいたっている。

最近の記録には、嘗て存在しなかったと云われるほどの激しい、不気味な暑気がつづき、そのため自然的にも社会的にも不吉な事件が相次いで起った或る夏も終りの或る曇った、蒸暑い日の午前、××風癩病院の古風な正門を、一人の瘦せぎすな長身の青年が通り過ぎた。

これはその冒頭の数行である。非現実の場所と時間においてひきおこされる異常な事件が、予兆として感じられるようだ。或る夏の終りごろの或る日、××風癩病院の正門に……というように、時間

が抽象化されている。しかし抽象化された時間の設定に反して、意味を限定する修飾語が多く用いられていること、また青年の描写もわざわざ「痩せぎすな長身の」というように限定している点に注目したい。それぞれの言葉は、それぞれの意味とイメージとをもって膨れ上ってゆく。埴谷みずから方法を解説した「極端化と曖昧化と神秘化」(初版序文)とは、このような文体にもあらわれている。

つまり、埴谷の抽象の方法は、いや内部に抱く観念の表出の方法は、ぬきさしならぬひとつのことば、イメージに依存するというより、多くの言葉を動員して、その意味とイメージとによって表出しようという方法のように思われる。それ以外に表現でかかぬような、観念のドラマがあるのだ。

それはまた、「論理癖」とも有効にむすびついて、「死霊」の方法を特徴づけている。自、同、律、虚、体、などの観念をめぐって展開される「論理癖」の癡痴は、読者を破天荒の世界へ連れ出してゆく。とりわけ、首猛夫という恐るべき冗舌なニヒリストの登場によって、さながら爆竹を鳴らすような談論の氾濫洪水は、日本近代文学史上類例を見ないものといえるだろう。それらは論理空間(こういう言葉が許されるとして)の設定・拡大のための惨たらしい八面六臂の奮闘というように考えることができる。そこに文学伝統に対する不逞にして絶望的といえるほどの戦いを見出すのだ。

「死霊」は中絶したまま今日におよんでいるが、埴谷の文学的力量は、「意識」(文芸 昭23・10)、「虚空」(群像 昭25・5)等の小説のほか、十冊をこえるほどのエッセイ集の内容が物語っている。その中

で、とりわけ「虚空」という作品は、戦後文学の一達成点を示す特異な短篇小説だ。姿勢としての観念が、これほど鮮烈なイメージによって形象されたのは、稀少なのではないか。

埴谷雄高の観念の姿勢は、「架空凝視」ということばで説明されている。「壁」に閉じこめられて、暗闇のむこうをじっと「凝視」しつづけることによつて、現実の閉塞状況をつきぬけて、逆転させるエネルギーを探っているのだ。それは不条理への反撥、自由への姿勢ということにほかならない。かくて、もつとも難解な観念をふりまわす「死霊」その他の世界が、戦後文学のほかの作品に交響しているのに接して、改めて戦後文学の一特性を確認することになるのだ。

### 三 自己—肉体—思想

埴谷雄高には宇宙論とも名づけるべき、高遠な物さしで思考する傾向があるが、野間宏や武田素淳、安部公房らにもそれは一脈あい通じている。野間の「暗い絵」(黄蜂 昭21・4, 8, 10)で、主人公深見進介が木山と別れてひとり帰ってくる条には、まさしくそういう思考がおしだされていた。それは自己と肉体と思想とを串ざしにして、解放された一箇の宇宙を創造すべき、遠大にしてかつ微視的でもある思考への決意が宣言されている。

冒頭のブリューゲルの画集をめぐる重苦しい潜熱をひめた印象描写は、そういう決意をもつて透し視たおのれの青春の暗さへの挽歌であり、自己確認であり、また出発へのマニフェストであった。

これは作品全体にわたっていえることで、そのために、「暗い絵」の中を流れる時間の処理に難点があり、フツフツと湧きかえるエネルギーを感じさせるが、全体として未消化な印象はまぬがれなかった。つまり回想時点と、焼失して存在しない画集をめぐる過去の印象描写と、さらにその向うにある「忘れえぬ人或る夜Vの追憶」と、この三つの間の遠近法に混乱がおこっているのだ。作の結びが、追憶の場面で幕切れになっていることも、それに責任があるだろう。

「暗い絵」はいろいろな問題を提起しているが、そのひとつに暗い青春、性の意識があった。食堂の女主人を形容して、「足袋をはかぬ小さい素足が木綿飛白の下に覗いて、その恰好のよい足の辺りに却って女の感じが現はれ出てゐた」というような古風な女性描写におくれた性の意識が露頭していた。これをブリューゲルの画集の印象描写に重ねあわせるとき、「肉体の解放」はマニフェストであつた点が了解されるのだ。

そうであれば、この性の問題は、第二作以下の「二つの肉体」、「顔の中の赤い月」、「肉体は濡れて」などで、テーマをしぼって追求されるべき必須の課題であつたにちがいない。性は戦後の文学・芸術の衣裳とさえなつた。しかし野間の作品、たとえば「肉体は濡れて」におけるような、愛の絶対的理想に照らして、現実の愛の不発をさばき、「肉体のペートルイチェ」を求めるといふ想念的なかかり方は稀れといわなければならぬ。

野間宏の戦後文学の栄光は、「暗い絵」にはじまる前記の作品の展開をへて、「崩解感覚」(『世界評論』昭23・1・3)に極まるように思

われる。「顔の中の赤い月」にいやしめたい戦争の傷痕を形象化した野間は、それをほとんど極限といえるまでに追求して行つた。つまり及川隆一という主人公を苛む崩解感をえがいたこの作品にほかならない。

戦地で手榴弾自殺を計つたことのある及川は左手の中指と薬指とが根元からもぎとられて不具者。手榴弾の爆発とともに、彼をつつんだものは、「ぐにやりとした、肉のくずれ去る感覚、そして背骨の中を走る神経の束がぐしやりと引きちぎれて、自分の周囲に存在してゐる外的世界や自分の内部に自分の形づくつてゐる内的世界が形を失つて行くやうないやな感覚」であつた。戦後になつても、この崩解感が甦つてくるとき、どうしてよいか分らなくなるのであつた。深い海底でもがいているやうな不安と焦燥感にとりつかれてしまふのだ。西原志津子という女性との「性的結合」だけがそれを忘れさせた。ふたりはたんに肉体的快楽のみで逢引きをかさねていたのである、こういう結合が、「虚偽の解放」であることはいままでもないので、主人公はデートの日は朝から、「肉体的要望」と「精神的抵抗」とのアンビバレンツに引き裂かれている。

小説は及川という主人公の崩解感・焦燥感に、同じ下宿人の大学生荒井の恋愛のゆきづまりから生じた生の不安、首つり自殺をからませて、戦後の日本の社会を云いようもなく深層にまでも浸している、戦争の傷痕と荒廃とをえぐり出していた。

主人公は、ただでさえ、女と逢う日は、焦燥感でいら立っているのに、下宿のおかみに呼びこまれてゆくと首つり死体。それととも

に瞬間的によみがえる自殺未遂の屈辱感、崩解感。デートの時間の切迫、焦燥、内面の渦き、恋人との不結合、いよいよ抑制しがたい暗い悶え。深夜、自分の部屋にひきとつての奇妙な「腸話」になつたような感覚、それから始まる「液体のやうな内部知覚」のひろがり。わずか一日の圧縮された時間の中に、それらが見事に形象化されている。とりわけ、深夜、蒲団によこたわつて暗い闇にむかう主人公の意識の叙述は、鮮かな内的リアリズムの結晶として評価されるべきであろう。

ここには、埴谷雄高や島尾敏雄などの意識の追及や超現実的などらえ方、中村真一郎の心理主義的方法などの、戦後文学におけるもつともラジカルな実験に連なり、しかも出色の完成度が保たれているのである。野間宏の仕事は、長篇「青年の環」その他をめぐつて、あまりにも問題は多面的であるが、目下のところ、他の戦後作家に目を移さなければならぬ。

#### 四 実 存

椎名麟三の出現は、あらゆる価値の大系が崩れ去つたかに映じた焼土の日本社会に、もつとも象徴的でさえあった。「文芸」(昭23・1)の戦後作家グラビアの第一頁に、ひとりで撮してあるポオートレーターは、まさに本物があらわれたという感銘をあたえたものである。

「深夜の酒宴」(展望 昭22・2)は、埴谷の「死霊」の世界、とりわけ黒川建吉の住む運河沿いの澁んだ雰囲気にかさなりあうにして始められていた。主人公須巻は戦前の共産主義運動にしたがつて刑務

所体験をもつていた。刑務所ぐらしのスタイル、彼は「壁」にもたれて、ひっそりと雨の降る音に耳を傾けている。彼の住むアパートは、両国の河沿いの焼け残り倉庫を改造したものだが、その住人たちは、それぞれ彼にとつてやり切れない重さとして感じられていく。

主人公はただ「堪へる」ことによって、「生きる」しるしを手に入れているのだ。「堪へがたい」重さを超克する途は、「ただ堪へる」ことだけしかない。しかし「堪へ」えたとき、「笑ひ」がおこつてくる。椎名の堪えるという思想は、埴谷の「自同律の不快」に堪えることによつて、「生」を確認し、「笑ひ」を呼びおこすということになるにちがいない。

第二作「重き流れのなかに」(展望 昭22・6)は、椎名を戦後文学の特異な作家に仕立てた。行き場のない戦後の住宅事情、経済生活、こういう社会風俗的な外枠が、小説の中を浸している独特の実存的意識とこなれあつて、まったく美事な世界をかもし出しているのである。「陋劣」「愚劣」「無意味」なものとしてとらえられる長屋すまいの中の日常性、その中に「笑ひ」と「愛」とを見出してゐる。

椎名はその「深尾正治の手記」(個性 昭23・1)をへて、「永遠なる序章」(河出書房 書き下ろし 昭23・6)を書き、実存主義の新しい能動的姿勢にたどりついた。第一作以来の「絶望」「陋劣」「無意味」な生の中に「自由」を充電することによつて、「生」を恢復するのである。

椎名麟三のそのこの「赤い孤独者」以後の作家的足どり、「自由の彼方で」の達成などの原点は、右に見た初期の世界のうちに発見できるはずである。

## 五 罪悪意識

十五年戦争がアジアの諸国を舞台にして、殺戮と破壊の地獄図をくりひろげたものであったという、事実は歴然としている。しかし、戦争の傷痕を共通のうずきとするはずの戦後文学は、被害者意識をモチーフにして暗く重い作品をえがきだした。戦後社会の一般の風潮としては、いい子にならうとする身がまえが、氾濫していたのである。

日本の近代化の歴史は、一面からいえば、アジアの諸国民に対する圧迫の歴史としての性格をもっていた。加害者としての日本および日本人のひとりとしての自分の立場をとらえ、それを文学化する見方を呈出しなければ、戦後文学は大きい落丁部分を残したままになるはずであった。武田泰淳や堀田善衛は、その部分をおぎなう意義をになつて登場したといえる。

武田泰淳は、戦争下においてすでに「司馬遷」(日本評論社 昭18・4)という評伝をかねて、文学的出発をはじめていた。これは武田の文学的生涯をうらなう基本的発想をしめしていた。それは、司馬遷が生き恥をさらした男であるということ、そういう男によって、はじめて世界は全体をとらえることができたこと、その世界は個々において滅亡の歴史であるが、全体として見れば、世界は絶対的に持

続している、という考え方であった。

こういう発想をもつ武田泰淳は、上海で敗戦をむかえた。それは「滅亡」体験にほかならなかった。上海のような複雑な性格をもつた外地での(しかも永い年月にわたる侵略をつづけた犯罪の現場とでもいべき所で)勝者と敗者の位置が逆転した敗戦体験は想像をこえたものがあるだろう。帰国後の武田の文学的世界が、敗戦体験を色濃く反映していたのは、冥々のうちの約束をはたしたというべきであった。

武田の戦後作家としての自覚的活動は、「審判」(批評 昭22・4)をもって始まったといえよう。そこでは「世界」、「宇宙」というような絶対者の前にひきずり出され、対面する驚きと恐怖とが見出される。そして、二郎という青年をとおして、中国人民への罪の意識を「罪の自覚、たえずこびりつく罪の自覚だけが私の救ひなのだ」、「自殺もせず、処刑もされず生きて行くとすれば、よりどころはこれ以外にない」というように語らせているのである。

武田のユニークさが注目されたのは、「蝮のすゑ」(進路 昭22・8、10)であったが、それは「生きて行くことは案外むづかしくないのかも知れない」の一句で始まっている。上海日僑集中地区で、「恥も何もなく、只生きてゐるだけ」の杉という男が、動物的エネルギーを持った人妻の魅惑にひかれて、瀕死の病人の夫、悪徳軍人唐島らとのいざこざにまきこまれる話である。

妻をねとられた瀕死の夫はいう。「自分が死んで、あなたが平気で生きてゐることは、何といふ妙なことだらう」と。「生きる」側に

立つことになった杉は、このうしろめたさを十字架のように背負って生きつづけなければならぬ。「ただ苦しいんだよ」、「重苦しくて、ほかのことを考へられないんだ」、「全体だよ。自分が生きてゐることの全体だよ」という苦痛が彼をつらぬく。蝮のすえとしての自覚を抱きながら、彼の乗った船は日本へ近づくのである。

椎名麟三の主人公の感じる世界の「重さ」、それに「堪へる」という思想に、きわめて接近した地点に、武田の罪の意識があるように思われる。しかし、椎名の主人公たちは、世界の不合理さを「重い」と受けとめ、それに「堪へる」という被害者の集積されたエネルギーを根底にもっている。そこに明るさがどことなくじんできるのであろう。武田の場合は、加害者の罪業感・うしろめたさが、これから生きなければならぬ「生」を重苦しくするのである。しかし、加害者の位置に立たせるものは、奥深いところにごめく業ともいふべきエネルギーにほかならないのである。罪業感・うしろめたさをえがく世界が、生まましくどす黒いのは、その故であらう。

「祖国喪失」や「齒車」で中国の問題を提起し、「広場の孤独」〔中央公論 文芸特集〕昭26・9でそれを日本の問題として、「コミット小説」〔本多秋五 講談社版文学全集解説 昭40・5〕を書いて、一躍、戦後文学の中心におどり出た堀田善衛については詳論する余裕をうしなつた。堀田は上海で天皇の放送をきいたとき、すぐ脳裡に浮かんだのは、漢奸の運命についてであったという。そこから、中国民族への罪の自覚をテコとして、人間の運命を支配する政治や戦争、「国際」という錯雑した力関係、それらについての深刻な視像と主題とを把

むにいたるのである。かくて、まったく異質なヴィジョンをもった知識人作家が登場するのは、朝鮮鮮事変下の不安な状況が、新しい分析の視点を求める時期までまたねばならない。

## 六 意識の流れ

「意識の流れ」というのは、キイ・ワードのひとつとして用いているにすぎない。十九世紀的な外在的リアリズムに対する反逆が、人間の内面、すなわち意識や心理を追求することによって、人間の全体性を把握しようとする文学的方法として起つた。日本でもすでに昭和期に入ると、伊藤整らによるジョイスの意識の流れ、堀辰雄らによるプルーストの心理主義の方法が移入され、新しい文学的領域を暗示していた。

戦後文学のなかの意識の流れ、心理主義的傾向は、昭和初期以来の芸術派・モダニズムの流れにたつたものであることはいうまでもない。そこに芸術運動を結実させるに不可欠の「場」があった。

それは中村真一郎、加藤周一、福永武彦らによって形成された、マチネ・ポエティックのグループが、典型的なものとして考えられよう。中村真一郎の「死の影の下に」〔高原〕昭21・8、22・9、真善美社昭22・11は、その事情をもっとも鮮かに反映していた。彼は苦烈な戦争下、あえて現実を背をそむけて、過去の追憶の中に生をかけて日々を生きた。戦争はもつとも反現代的な芸術至上主義を構築させた。昭和十九年の春から昭和二十年にかけて、軽井沢の堀辰雄の書齋で執筆されたということは、注目されてよい。戦後体験の彼方で

発想され、執筆されていたことは、埴谷雄高や椎名麟三、野間宏らが、戦争に対して持っていた批判的立場に通じるような、現実世界に對置して生きる超越的世界を、魂の奥深く構築していたことを物語っている。戦後の反伝統的な実験的な作風が、このような人たちに発していたことを強調したい。

「死の影の下に」は、主人公の回想作用のなかに「何か判らぬ一種の順序」で湧きおこった「記憶の奔流」を「出来得る限り忠実に記述」した、意識の流れを追求心理主義的作品であった。

早熟な少年の「夢」が、「現実」にふれてあまりに大きいギャップに驚いて、「喪失」の感情をもつ。少年の成長史は、「夢」と「喪失」との反覆の上になっている。「喪失」はしかし「夢」をいつそうかきため、増幅作用をはたすのである。

「喪失」は、相手の方が勝手に変貌してしまう場合と、こちら側が成長している場合におこる。別れている人間は、つぎに逢うときは別の人間になっている。なぜなら、「人間は生きてゐても一刻毎に死んでゐる」存在にほかならぬからである。ひとつの物についてのイメージ、ある行為の動機をめぐる解釈、それらは人間の教に見合うほど幾通りも成り立つ。まさにこの世は、意識のモザイク模様、万華鏡のように映じてくるのである。「死の影の下に」は現実を意識の万華鏡として再構成する観点を呈出したといえるのである。

そのような認識方法は、同時に、この作品を哲学的倫理的掘り下げにむける契機を幾様にもはらんでいらずであつた。

それは他人の行為の真意に対する不信を惹起した。日常生活

に於ける凡ゆる他人の行動の動機を疑ふと云ふ傾向は、人間存在の底に開く深淵を私に仄見せることになった。結局他人の心を認識することが不可能であるとすれば、他人の存在そのものが全て虚妄であると云へる。とすれば宇宙と云ふ此の茫々たる虚無の中で、真に存在してゐるのは私一人である。私の自我のみである、と云ふ、恐るべき観念的な独我論に私は陥らざるを得ない。幼い日に私の夢を脅かした、暗黒の中を風に吹き曝されながら、無限に落ちて行く、美しい表紙の『千一夜物語』は、私自身の象徴ではないか。

ここには戦後の文学者たちが、喰い下って行った人間存在に対する認識が語られている。しかし中村真一郎は、野間宏や椎名麟三や武田泰淳らがのめりこんでゆかざるをえなかつた倫理的追求の契機はあえて黙過したのである。中村真一郎という作家の芸術主義のグランドへの頑固ともいべき固執をここに看出することができるのだ。

そして人間の行為の動機をめぐる解釈は、人間不可知論や存在への懷疑を深める方向ではなく、「無数の無意識的な衝動」によるものというように、深層心理への帰依という形で落着するのである。機能主義的に認識の方法として了解されているように思われる。

わたくしは「意識の流れ」の章のもとに、五部作のうちの「死の影の下に」一篇に紙幅をことごとく割いてしまった。「シオンの娘等」以下の作品や、マチネ・ポエティックの僚友のひとり福永武彦の創作集「塔」（真善社 昭23・3）に始まる仕事やすでに前の章で見

た野間の作品は、当然ここでとり挙げられるべき重さをもっている。別の扱いをする予定の大岡昇平の心理小説も、やはりここに絡んでくることはいうまでもない。

## 七 非私小説的リアリズム

戦後文学の反伝統的な激しい身ぶりについては述べたとおりであった。しかし一見、私小説風の伝統的な小説形式に依存しながら、作者の私生活や日常体験の報告記録とは次元を異にする方法にこだわった戦後文学についてふれなければならない。

端的にいえば、「地図」や「風宴」(早稲田文学 昭14・8)、「微生」というような作品をすでに発表して、昭和十年代の知識人文学の最後尾につらなる文学的出発をしていた梅崎春生がそれにほかならない。

梅崎春生の戦後文学への登場は、「桜島」(素直 昭21・9)であり、「崖」(近代文学 昭22・2・3合併号)であった。「場所や風景はじつさいの体験によつたが、作中の人物や事件はことごとく架空である。」「実録としての意味はもたぬ」(「桜島」あとがき)という自注のしめすとおりであったが、「場所」「風景」を借りるだけで、「実録」≡私小説として早合点する傾きは、容易にぬけられぬものであるらしい。一面からいえば、それだけ戦後文学一般の反日常的リアリズムへの揺れは徹底していたといえるだろう。

梅崎は「軍隊といふ一つの舞台上に、人間のありかたを想定し」追求した。限界状況下の不安と心理的葛藤は、彼が参加していない

比島戦線を舞台にした「日の果て」(思案 秋季号 昭22・9)などの戦争ものにも美事にいかされた。しかし、戦後文学というひとつの魔性をそなえた「場」は、この戦後派らからぬ戦後作家にも、やはり方法的実験を強いたのである。そういう稀少な例として、わたくしは「賈の季節」(日本小説 昭22・11)における梅崎の意欲的な発想と方法に深い関心をもつ。戦争の傷痕というべき人間不信、ニヒル、憎悪、被害者意識というような戦後社会の精神的符牒が、寓話風の誇張と曖昧とを見事に活かした虚構によつて、とぼけていて、しかも哀切に語り出されている。その後の梅崎はこの作品の方向をそれ自体深めることはしなかったが、日常性と寓話性との交錯する不思議な作風を展開した後の梅崎世界のなかに、影をひいてるように思われる。

梅崎の一見私小説的であつて次元を異にする境地は、あとで述べる「夢の中の日常」の世界に片足をかけているように思われる。第三の新人といわれる人々と、戦後派文学との接点をなす地点に彼は文学的世界をおいていた。

## 八 論理的な文体と虚構

戦後文学が、雑誌「近代文学」の人たちのヴィジョンを主軸として展開をとげてきたことはよく指摘される所でありである。そこには、戦前の革命運動の敗北と挫折という痛痕への反省と批判とをモチーフにした芸術創造へのテーマがあつた。社会変革への道を、人間や文学の変革を通してたどりつこうというところに、「政治」が

あったのである。この「政治」と文学との問題に直接あらずからぬ線上に、すでに見た中村真一郎や、これから扱う大岡昇平や三島由紀夫がいた。

大岡は戦後文壇への出発がすこしおくれたこと、「政治」の問題に距離をおいている点で、第一次戦後派と同世代でありながらややはなれて見えた。しかし「俘虜記」(『文学界』昭23・2)から始まる文学的追求は、戦後文学の広い意味の「場」をぬきにしては考えられない。「俘虜記」はおそるべき意識分析の世界である。戦場というワクのなかに抛りこまれた兵士たちの上に残酷に克明に作用するロゴス。それは「私」の肉体と意識を舞台にして惨たらしく運行する。

「ポ」的想像力に統制された彷徨記」(昭和二十一年の日記)は完璧にはたされた。「野火」(『展望』昭26・1)は地獄めぐりのような孤独な自然彷徨が圧倒的なできばえを示していた。克明な論理的文体を通して追求される死の観念と対面したそれらの世界は、戦後文学の一樣相をあざやかに染めだしたのである。一方、大岡は舞台を戦場から武蔵野の一角にうつして、明晰な文体による新しい心理のロマネスクを書こうと試みたが、この野心的試みはかならずしも成功を取めたとは評しがたい。しかし、大岡の登場によって、戦後文学は晦澁さを克服した観念を追求するひとつの方法と文体とをえた。そこに新しい局面の展開があったといえよう。

戦争下日本浪漫派の影響をうけて、独特な死の美学を構築して生きた三島由紀夫は、戦後、いちはやく「煙草」(『人間』昭21・6)や「岬にての物語」(『群像』昭21・11)で、早熟な年少作家として迎えられ

た。価値基準が転換し、空無のなかにおかれた社会は、可能性にむかつてどのような神話をも紡ぎだすことがゆるされていたようであった。異常な早熟、絢爛たる才能への期待を負うて、三島はつぎつぎに巧緻なアラベスクを織りだした。

しかし、言葉の乱反射のような美的饗宴は、ようやく「仮面の告白」(書き下ろし 河出書房 昭24・1)によって、確固とした文学的定着をえたのである。三島は「文芸」の八新しい文学主張V特集に一文を寄せて「重症者の兇器」(昭23・3)としての文学を主張している。戦中世代の精神形成の異常さを逆手にもった宣言であった。

戦中世代の精神は、ものごころのつくようになってより敗戦の日まで、絶えず一元的な原理によって形成を促された。思想的情緒的に、他者と交わることのできない単性生殖の世界に馴致されたのである。彼らは敗戦とともににわかには開けた多元的な原理の饗宴にであって、いいあらわしがたい困惑と憎悪をいだかざるをえなかった。その感情は、みずからを疎外者に仕立て上げることに成功した。

戦争下において病弱であること、唯美的感覚を抱くということ、それ自体、疎外された生き方をえらぶことにはかならない。「煙草」という作品の結びにおける「自分以外のものでありたくない」という固執と、「自分以外のものであること」への願望とは、三島の中心で反覆された心の戦いであつたはずである。

単性生殖を強いられた戦中世代が戦後社会に最初に見出した困惑と憎悪に、自己の精神史における劇を重ねあわせたものが、「仮面の告白」ではないかというのが、わたくしの臆断である。

それは幼年期から戦後へかけての精神の展開を、性の倒錯史というスタイルをとって追求した、まさしく意表をつく文章であった。

三島はそこで、『嘘』を放し飼いにし、「完全な告白のフィクションを創らう(初版ノート)」と意図したという。私小説が告白の真実を強調するために、虚構をさえも辞さなかったのに対して、三島は「告白」に「仮面」をつけたのである。「仮面」と「告白」ということ自体、すでに逆説の世界を予知させている。埴谷の「死霊」が怪語をあやつって、論理空間とでもいふべき世界を設定し拡大しようとしたことはすでに述べたが、三島は、この作品で全篇これ逆説によって成立しているかのごとき華麗な言語空間の美を造立した点に、大きい達成があったといわなくてはならない。

「私」を觀念のフィルターを通して、多角的に折出することに成功した三島は、その「私」をちよっぴり加えた觀念を物語化することに美事に成功するのである。時事性の強烈なモデルを主人公にすえようが、古典を下敷にしようが、本質的な差違は生じない。戦後文学はみずから育てたこの虚構をあやつる作家の出現とたくましい成長ぶりによって、自照を迫られる点なしとしない。戦後文学の曲折の原点に、この作家の存在する意味がふくまれていたことは疑うことができない。

## 九 夢の中の日常

夢が小説の領域にもちこまれたのは、いつたい、いつのことであろうか。夢はかなえがたい秘かな願望として、あるいは可能な未来

として、また怖しい不吉な運命の予兆として、意味深くとりあつかわれた。

ところが、十五年戦争このかた、異常は正常のなかに侵入し、悪夢は市民的日常をくいつぶし、そのまま居坐つてしまった。さきに引いた原民喜の「夏の花」の一節は、この間の事情をもっとも雄弁に物語ってくれるであろう。夢はもはや願望や未来を先取りして楽しむ方法や手段ではなく、不可抗の悪夢としての存在と化していった。戦後文学の多くが、夢をとりこんでいるのは、それが方法の段階をつきぬけて、日常的存在であったからだ。

日常的存在となった悪夢、つまりそれほど秩序と日常を喪つてしまった現実、この不条理の支配する現実に対応して生きるためには、いったいどのような処方箋をかいいたらよいか。これに答えるのが、「夢の中」に日常をどっぴりと漬けてみる方法にほかならない。逆療法である。意識的に見る夢は「悪夢」とばかりきまってしまう。夢をあつかって、もつとも特異な処方箋をかけたのは、島尾敏雄であった。彼は云っている。

夢の中の経験の、あの、でたらめと、冷たさと、そしてその場限りの気品のようなものは、実は、眼覚めている時の、秩序と、熱っぽさと、因縁ごとを、批判しているのだと、私には思われて仕方がありません。(中略)夢の中から、眼覚めている現実の世界に物を新しく生むところの自分の力を確かな手答えで移し植えることが出来るのです。(「夢について」<sup>29</sup> 初出不明)

夢をもって逆療法としようとする魔法の杖がここにある。島尾敏

雄は特攻隊長として出発命令を受けたまま、発進命令が出されないうちに敗戦を迎えるという、異常体験をもっていた。それが夢の根源にかかわっているようだ。

「孤島夢」〔光臨〕昭21・4〕は隊長の「私」が部下をひきつれて孤島にたどりつき、つぎつぎに危機にさらされているという夢であった。棚ざらし、宙づり、生殺しのやりきれなさ怖しさが、この超現実の構成の下を流れている。

「単独旅行者」〔芸審〕昭23・3〕のもと特攻隊の生き残りの主人公は、「何もかもうまく行かないんだ」という墜落感をもっており、戦後の新しい生活に戻ってゆけぬ男のひとりである。市民的な生活の論理、すなわちすべての「撰択・予定・計画・約束・責任」、それらはごとごとく、彼にとつて生理的苦痛をもたらすのだ。宙づりにされた男は、「夢の中」の無原則・無拘束・前後脈絡のなさ・無責任という無論理の論理にしたがって生きるほかはない。そして、無論理の論理をテコにして、「決断」を手に入れることすら、できないのではないのである。主人公は夢の論理にしたがって、N市へゆき、天草旅行をし、ひとりの奇妙な女性と結合し、また「単独の旅行」へ出発してゆく。夢の論理によって、戦争の傷痕をいやし、鎮魂の旅に遊行するのである。

「夢の中の日常」〔綜合文化〕昭23・5〕は、「ノヴェリスト」としての資格を手に入れることによって、苛酷な現実に一線を引いて、傷つかぬ生き方をしようとした「私」が、現実の悪意によってひき戻され、こなごなに打ち碎かれることによって、待望の「ノヴェリスト」に

なれた。その瞬間、「瘡」が頭一面に浮き出て、激烈なかゆみと腹痛に襲われる。左手で頭をひっつき、右手を胃袋につっこんで、胃の中の核をひっぱっているうちに、足袋を裏返したように身体がうらがえしになって、いかのようにつべりと透きとおり、小川の流れる沈んで、鳥を見上げているという結果に導いてゆく。

ここには、戦後社会を蔽うている不条理や苛烈な悪意によって、打ちくだかれ、しいたげられている被害者の心情が、超現実的なとらえ方を通して形象化されている。被害者の心情をえがいて極北をさし示しているといえるだろう。これは野間の「崩解感覚」に通じる、戦後文学がぎりひらいた貴重な方法として受けとめたい。

## 十 変形譚の誕生

戦争の進行がもたらす無差別破壊、大殺戮、ありとあらゆる異常性は、変形譚への契機を幾様にもはらんでいた。原子爆弾の投下さらされた広島・長崎の街は、想像を絶した変形譚の数々を生みだした。戦後文学は発生じしんの中に変形譚との不可分の関係におかれていたとさえいえるだろう。

それは実にさまざまなスタイルとケースをとっていた。梅崎春生の「桜島」には軍隊生活の中で異常人に変形してゆく吉良兵曹長があり、野間宏の「崩解感覚」の「腸詰」の意識もそのひとつであり、福永武彦の「めたもるふおおず」は、典型的な変形小説をねらったものであり、椎名麟三の「深夜の酒宴」のなかの、「幽霊」といわれた「幽霊、たしかに僕は実体のない存在である。僕は憂愁といふ観

念なのである。その僕にはこの自分の肉体がどんなに重かったであろう」というところにも、その契機を見出すこともできなくはない。島尾敏雄の諸作には、変形譚の数々がふくまれている。

しかし、変形譚をもつとも美事に語って見せたのは、石川淳であり、安部公房であろう。石川淳は本稿の対象にふくまれていないので、以下安部をめぐって考えておきたい。

安部公房が戦後文学の陣営で注目されたのは、アプレゲール新人創作選<sup>8</sup>として刊行された「終りし道の標べに」(眞善美社 昭23・10)であった。安部の変形譚は、変形への意志によって生みだされている点を重視しなければならない。その根源は彼のなかの「故郷」否定にかかわっている。

「終りし道の標べに」は、「何故に人間はかく在らねばならぬのか」という疑問に発して、「もつと別なやうに『在る』こと」を求めて「放浪」の旅に出た人間の手記の形をとっている。それは、「かく在る」故郷を否定して、「もつと別なやうに在る」故郷を探し求めてのものということもできるだろう。初版本に対して、二十年後に改版された本文は、かなりの修訂がほどこされている。そして、故郷をめぐる部分は、念入りに手が入っている。再版では、「故郷」はどのような意味においてであろうとも、すてて逃亡するものとしてとらえられているのだ。そこには戦後二十年の安部公房の政治との関係が尾を引いているはずである。しかし、いまはこの問題にかかわらずはおれない。

「放浪」(再版では「逃亡」となる)の原因は、「かく在る」ことへの反逆

にほかならないのだが、この存在をめぐる考え方は、埴谷の「自同律の不快」、椎名の「堪へる」という考え方と、ほぼ同心円をえがいていることに注意したい。戦後文学における個と類の問題を考えさせるのだ。

安部はその「牧草」、「名もなき夜のために」などをへて、「デンドロカカリヤ」(表現 昭24・8)や「夢の逃亡」(文芸 昭24秋季増刊)を書くにいたっている。

「デンドロカカリヤ」は状況が人間を植物に変形させてしまうという、変形譚を示していた。「夢の逃亡」の方は、状況に反撥して、人間の「影」ともいふべき「夢」が勝手にとびだして、その人の形をなしてうごきまわる話で、形としては古くからの遊離魂の説話を現代化したものといえなくはない。

この変形譚と遊離魂説話とが交錯してうまれたのが、「S・カルマ氏の犯罪」や「パベルの塔の狸」をふくむ「壁」(月曜書房 昭26・5)なのである。前者の方は、名刺や彼の身のまわり品に逃げられた主人公が、つまり完全に外形的な意味をばき去られた人間が、そのために起る日常的生活の不都合さと、とまどいをへたすえ、ついに「壁」に変形してしまうという話になっている。「壁」は可能性の象徴としてとらえられている。「終りし道の標べに」の存在論、「何故に人間はかく在らねばならぬか」と、「もつと別なやうに『在る』こと」との間の精神の運動図が、このような変形譚を誕生させたといわなければならない。後者は「夢」に「影」をくわれて透明人間になった主人公が、パベル塔に入るために「壁」をシュル・リ

アリズムの方法で突きぬけるといふ、奇想天外な変形譚を生みだしていた。

安部公房のそのこの作品における変形譚の展開は、「壁」の方法のヴァリエーションといえなくもなかった。寓意小説のおち入りやすい類型化への危険はすぐやってくるが、安部公房が、その危機をどのようにして馴致しえたかについては、別稿にゆずるほかはない。

戦後文学は島尾敏雄や安部公房らを立て、そのもつともラジカルな方法的追求を形象化したといわなければならない。

## 十一 終章

上来、わたくしは戦後文学を「観念のドラマ」以下九つの様相を通して眺めてきた。九つというのは、単なる叙述上の便宜にしたがったにすぎない。「場」の形成」の中にふくめてしまった自然主義的私小説的文学伝統への「反逆」や「罪悪意識」の中の「国際」への視像は、それぞれ別項目に立てるべき重さをもっている。それにしても一面的、抽象的な傾きはさけられていない。その原因のひとつは、戦後批評との相乗・映発の関係を追求する仕事で脱落しているからである。これは他日の追補を約したい。それによって、戦後文学史をつらぬく「政治と文学」の関係が、創作面にはたしてどのような陰翳を落したかが判然とするに相違ない。

九つの様相は、かならずしも歴史的順序にしたがっていないが、ある程度、戦後文学史の見取図にもたれこんで構成している。平面的にいえば、戦後文学は出発点において、埴谷雄高に見るように、

戦前の政治運動・転向体験から紡ぎだした独特の思想を小説化しようという観念的な哲学小説と、中村真一郎に典型を見るように、すべての体験と教養とを芸術主義のもとに統御して、ラジカルな方法的実験をこころみる小説との両極をもっていた。戦後文学の作家は、この両極の間で、それぞれの体験と教養とヴィジョンにしたがって仕事をしたといえるだろう。埴谷の「死霊」中絶、中村の評価の不安定さと芸術的孤独とは、戦後文学の通過した苦闘をそのまま物語っているようだ。

歴史的展望の上でいえば、いわゆる第一次戦後派とよばれる野間、椎名、梅崎、中村および別格の埴谷らの仕事によって、戦後文学はおのが様相をあきらかにし、時間的には第一次の人々と踵を接して登場したにもかかわらず、決定打とすべき作品がおくれた武田、三島、つづいてユニークな仕事をした大岡、島尾、安部、さらにすこしおくれて出発した堀田らの仕事で、第一次戦後派の切りひらいた土壌のうえに、個性的な作風を開花させるのである。(※時代区分は本多秋五「物語戦後文学史」△新潮社▽の△運動としての戦後文学が存在したのは大体五〇年ころまで▽、△以後はより多く戦後派作家ひとりひとりの個人的成熟の時期▽、それは△五三年を▽さかいとして、△五六年までの間に戦後色の視化をもたらした▽というまとめに従いたい)。

戦後文学の原点は、いったい、どこに求められるか、という問題がある。戦争下に執筆を進行させていた中村真一郎に極端な事例を見るように、敗戦以前の文学的活動に原点をもつことは否定できない。仔細に見れば彼らのほとんどが、敗戦前に文学的出発をもつていたことが、おのおの作家研究によって確認されている。

そのことは、戦後文学の源流、血脈についての析出を刺戟するはずである。昭和期は、思想の世界化が一層急激になってきた。その一環としての「文学の世界化」(中村光夫「日本の現代小説」岩波新書 昭43・4)の波は、やがては、戦後文学に源流としてひきつがれる文学思想を土着させるための格闘を生みだしていた。本稿の冒頭にふれたあの「二つの世代」は、おのれの精神形成・成長過程において宿命的におしつけられた「体験」を通じて、先行者の思想的文学的達成から

養分とすべきものを吸収しつつ、戦前の文学的出発を計ったといえるのではないか。宿命的な「体験」は、先行者との間に非連続の線をひき、さらに敗戦体験をくぐり抜けての文学活動に截然とした差異をきざみつけたのだ。自己と体制(すべての)との関係に対する新しいヴィジョン、対象領域の拡大、分析視点の多様相、主題と不可分の方法、形式へのあくなき追求等を徴表として、戦後文学は立ち現われたのである。

# 無頼派文学の問題

— 田中英光の場合 —

島 田 昭 男

## 1

昭和二十五年一月の雑誌「小説界」・臨時増刊「創作二十人集」のなかに、深田久弥の「日本無頼派」という短篇小説が載っている。

これは社会党の参議院議員である川辺博が、おなじ参議院議員である手取和正の紹介をもらい、手取の実弟である無頼派作家壹岐元（元）に面会を申し込もうとするところからはじまり、無頼派に批判的である川辺（壹岐）に面会を申し込んだのも、世間に悪影響をあたえる壹岐の文学を批判し、説得矯正するためであったのだが」と、壹岐およびその取巻き連中との意見や主張の対立、応酬を描いた小説であるが、モデルになっているのはおそらく太宰治であろう。壹岐の兄手取和正は緑風会に属する参議院議員であり、「D県切つての豪農の出」嘗つての多額納税者」ということになっているが、この点

戦後、衆議院議員となった太宰の実兄津島文治に似かよっていると見えよう。年齢も和正と弟壹岐とは十五のひらきがある。また壹岐については兄和正の話として、「あれは生まれた時は、医者から駄目だと云はれて、ガラスの箱の中で育ったのです。小学校へ行くやうになって、普通なみに追ひつきましたが、痲の強い神経質な子でしてね。でも頭が良くて神童と云はれたもので、……」とか、「高等学校では赤にかぶれて、うちの小作人を煽動したり、とどのつまりは大学も途中でやめて、いくらでも良縁はあったのに、選りに選って、どこかの馬の骨やら分らん場末のカフェの女給と結婚してしまつた、といふ体たらくです。(中略)いくらでも穩当な道はあるのに、わざとひねくれた辛い道を歩かうつてんですから。」などといった説明がなされているが、これらは太宰の経歴にほぼ重ね合わせるやうにして書かれたものであるといつてよいであろう。

だがそうしたことよりここで問題になるのは、この小説で無頼派

作家壹岐元の思想なり文学がどのようなものとして描かれているか、という点であろう。

壹岐の批判者川辺によると、壹岐は社会の道徳や常識を否定し、それらを全く無視して行動することを、一種の「徳」と考えている人間であり、その反抗と背徳の徹底ぶりは、彼独特の読者の心を巧みにとらえる文章表現とあいまって、青年たちの間におおくの心酔者、模倣者を生むにいたっているということになっている。(川辺の甥もその一人で、川辺が壹岐を説得しようとしたのもこれが直接の原因であった。)そして事実壹岐元は、川辺の指摘するような無頼な作家、人間として描かれている。「カストリに酔つ拵つて神聖を冒瀆し、パンパンを抱いて人生の意義を考え、好運と名声に背中を向け、虚無と墮落と頹廢の中以外には美徳を認めない。」とか、「流連、豪酒、蓄妾、借財、懶惰、一切苦しからず。メフェイストフエレス精神を継承して、あらゆる体裁だけの美徳、二股蕎麦的な進歩つら、臆病なモラル、古い思想を新しい言葉で云ふだけのお説教屋、等を徹底的に軽蔑する。……」などといった言葉を口にし、反俗、反倫理、放蕩無頼を旨とする作家である。つまり壹岐(及びその周囲の者)にとっては、戦後の日本人のいかにも軽妙で鮮かな変貌ぶりが気に入らぬのであり、個性喪失、人間劃一化をはかる民主主義、その最悪の子である与論による安直な社会操作が愚劣で我慢できぬのである。当然彼(ら)は反政治主義であり、芸術至上主義者である。徹底した反社会的姿勢と行動をとることによって、己れの眞実を生きようとしている。反俗、放蕩無頼はその旗印にほかなら

ぬというわけである。

したがって川辺の説得など受けつけるはずはなく、互いに難詰、罵倒、拳句のはては乱闘に及ぶのだが、しかしこうした壹岐像が、その儘当時の無頼派作家の姿であったと考えるのは、もちろんこの場合性急にすぎるであろう。小説であるから現実ととり違えてはならぬなどというわけではない。むしろ小説の方が現実の姿、動きをより鋭く的確に描きだす場合がおおいとさえいえるのだが、残念ながらこの小説では事情は逆である。多少戯画化されている(と思われるのだが、それがどこまで方法的に意識されたものであるかは疑問である)とはいえ、これでは無頼派のとらえ方があまりにも皮相的であり、一面的にすぎるのではないかという気がするのである。

それは一つには、壹岐の批判的対立者である川辺という人物の描き方からきていよう。進歩派政治家(議員)と無頼派作家という組み合わせは、たしかに興味ある人物設定には違いないが、その川辺の考え、主張が通俗的すぎるのである。川辺は「昔農村の悲惨さを題材に人道主義的な小説を書いて、少しは世間に名を覚えられた」ことがあり、その後農民運動に参加、戦後は「農村問題に関する時事風な評論を時々雑誌に載せ」もする人間であるが、そうした川辺の閨歴、経験がもつ特殊性が、この小説では全く生かされてはいないのである。例をあげると、「再建日本の今一番大事な時」に「こゝろいふ小説(壹岐の小説をさす―筆者)が青年を風靡するといふのは、現代の頹廢の一証左ですよ。少しも建設的なものがない。たゞ、暗い、暗い、だけです。……」、「壹岐君。君は物を素直に考へるこ

とが出来なくなつてゐる。悲しい存在だよ。社会には秩序といふものがある。これを無視しては世の中は成立して行かないんだ。」などといった言葉からもわかるように、当時の平均的な無頼派非難（批判まではいたつていない）から一歩もでてはいないのである。このような常識的な説教口調で終始していたのでは、壹岐との間に本質的な意味での対立、論争がおこりようはずがない。文学、思想の問題として両者の応酬が進展することなく、単なる非難、仲傷に終らざるをえなかつたのも当然であつたといえよう。

もつともこれが当時の進歩派と呼ばれる人間（政治家）の思想的限界であり、その点を強調するためあえて川辺をこのように描いたのだともいうことはできようが、しかしそれならそれで川辺の描き方（その扱いをも含めて）に、最初から一工夫あつて然るべきであつたらう。つまり川辺にたいする作者の批判的観点を明確にし、進歩派川辺の思想的欠陥と矛盾を内側からとらえ、その無頼派作家（文学）批判の限界点を壹岐との対立、応酬過程で明らかにしていく必要があつたわけである。

だが問題はこうした川辺の描き方、扱い方だけであるのではない。壹岐そのものにも問題があるといえよう。壹岐は一応無頼派作家として描かれてはいるが、川辺の無頼派批判の内容、性格がそうであつたように皮相的であり、独自性とばしいのである。それは作者の無頼派文学にたいする解釈、評価の不充分さからきているといつてよいだらう。当時無頼派と呼ばれていた作家たちが、戦後の社会的、政治的変動とそれにとまらぬ荒廃と混迷のただなかにあつ

て、反俗、無頼の途を選び、自己破壊もいとわぬ生き方に己れを賭けようとしたのは、それなりの内発的理由、必然性がそれぞれの文学、思想に結びついてあつたはずである。そもそも彼らは己れの文学、思想の根底的批判から身を起していこうとしたのではないだらうか。彼らの唱える現実否定は、きびしい自己否定を媒介にして初めて成りたつ性質のものであつた。たとえば彼らが壹岐のように「あらゆる体裁だけの美德、一股膏粱的な進歩づら、臆病なモラル」などを軽蔑し、否定するにしても、それは彼ら自身の内部にあるそれと似た思想的弱さ、歪みの全身の否定を媒介とするものにほかならなかつた。つまりそこには己れの存在の根源的意味を執拗に問い続けていくという批評操作が前提としてあつたわけである。したがつて無頼派作家（文学）について言及する以上、やはり問題はそこまで掘り下げられるべきであつたといえよう。これは無頼派文学の本質に迫るための必要な条件であつたのが、壹岐を描くにあつたこの点が不十分であつたことが、この小説を貧しくさせ、無頼派解釈、評価を一面的ならしめる原因になつてゐる。

ところで、小説「日本無頼派」にこだわりすぎたきらいがあるかもしれないが、しかし以上述べてきたような無頼派作家（文学）の扱いをめぐる問題点が、その後それぞれの作家に即して充分に究明しつくされているとは思われぬのである。むろん秀れた研究はすでに幾つかあるが、それは一部の作家に集中され、全体としての本格的な検討は、今後の課題として残されているといつても過言ではない状態におかれている。

そこで無頼派作家の思想と文学について改めて考えてみたいと思  
うが、とりあえずこの小論ではその無頼派作家のなかでも特異な存  
在であったと思われる田中英光を中心に検討を進めてみようと思  
う。

## 2

私はいま田中英光のことを無頼派作家のなかでも特異な存在であ  
ったと書いたが、その田中の特異性は、一つには彼の戦争体験と戦  
後体験の特異性からきている。この二つの体験は、他の無頼派作家  
たとえば太宰や坂口、織田などと大きな違いを見せており、戦後の  
田中の思想と文学のいわば核ともいえるべきものの形成に強く作用し  
ている。

そこで初めにこの二つの体験について述べることにするが、この  
体験の具体的内容や事実関係についてはすでに前にも書いたことが  
あるので、ここではできるだけ簡単な説明にとどめることにした  
い。

まず田中の戦争体験であるが、これは内容上二つに分けて考える  
ことができる。一つは一兵士としての侵略戦争（日中戦争）参加の  
体験であり、一つは植民地朝鮮における国策文学運動参加の体験で  
ある。

日中戦争には田中は二度召集を受けている。最初は昭和十二年七  
月であるが、このときは補充兵教育を受けただけでその年の十二月  
に除隊となっている。つぎは十三年七月で、中国山西省の第一線に

巡遣され、十四年十二月まで主として山西省南部の山岳地帯を中心  
に八路軍ゲリラの掃討作戦に従った。

田中はこの中国での戦争体験を戦後つぎのように書いている。

「初めて知る野戦の味は、聖戦、皇軍、神兵の美辞麗句でかきされ  
てきた内地の想像とはまるで違い、ぼくたちは、大挙して中国に殺  
人、傷害、放火、強盗、強姦等に押しよせてきたのではないかと  
思われるほどだった。」（奇妙な復讐、昭和24年12月、新小説）

しかし田中が、そうした日本軍の非人間的な蛮行、残虐行為に批  
判的でありえたのは、暫くの間のことであった。絶えず死を前提と  
し、己れが生き残るためには他人（敵）を殺さねばならず、より多  
くの敵を殺すことによって己れの生存がそれだけ強く保証されると  
いう戦争の非情な論理は、個人のささやかな批判や善意を越える力  
をもって作用し、次第に人間性を喪失させていくことになった。そ  
してかつて戦争にたいして多少なりとも批判的であったことが、逆  
に己れの無力さを痛感させる結果となり、自棄と絶望に己れを追い  
やることになった。

「自分もまた死を前にしている恐しい実感があった。いつ死ぬか、  
しかも自分が死んだ後で世界がどうなるか。まるで分らぬというヤ  
ケクソな気持。それがぼくたちを無道徳にし、刹那の享楽に溺れさ  
せ、女子供を哀れむより憎ませ、あらゆる残虐行為をほしいままに  
させるものだった。」

「ぼくは戦争が、チャンバラや演習のように、約束のあるお芝居  
ではなく、偶然に支配される恐怖すべき、圧縮された人生だと学ん

だ。それでばくは敵兵を傷つけ殺そうと努力するようになり、老幼婦女の暴行されるのも身を以て庇おうとする勇気を失ったようになつた。」(奇妙な復讐)

つまり田中は侵略軍隊の忠良なる一兵士にわが身を同化させ、「右手に機関銃、左手に小銃を握り、敵中に暴れ込んで勇戦奮闘」(横尾道秀・「田中の履歴書」・昭和40年8月・全葉月報6)することになるのだが、もちろんこれは田中にとって終生消すことのできぬ精神的傷痕として残つた。

「前線に二年ほど送られ、二人の中国人を殺し、多くの良民まで傷つけ、自分は反対に日本軍の野蛮さに、その肉体も精神も手ひどく傷つけられた。」(酔いどれ船・昭和25年11月・綜合文化)

だがこの中国での戦争体験よりはるかに深い精神的傷痕となつたのは、植民地朝鮮における国策文学運動参加の体験であつた。前者がいわば強いられた体験であつたのに対し、後者は自らが積極的に選びとつた体験であるという意味で、より強い罪の自覚を田中にもたらさずにはおかなかつたのである。

帰還後の田中は召集前に勤めていた横浜ゴム京城支店に、再び勤めるようになったが、太宰の紹介で発表した「オリムポスの果実」(昭和15年9月・文学界)が、はからずも池谷賞を受けることになり文壇登場のチャンスを握んだ。そして以後雑誌「文学界」「新潮」などに小説を発表するとともに、単行本『オリムポスの果実』(昭和15年12月・高山書院)、『われは海の子』(昭和16年5月・桜井書店)、『雲白く草青し』(昭和18年2月・桜井書店)などを相次いで刊行し、旺盛な文筆活動を見せ

るにいたつた。

しかしそのなかで太平洋戦争開始(昭和16年12月)あたりを境に、田中は姿勢を屈折させ、戦争協力に傾いていったのである。その具体的ななかたが国策文学運動参加、つまり総力戦体制下における朝鮮文学の統制的改革への積極的参加であつた。

この時期田中は、主として雑誌「国民文学」(人文社発行)、「緑旗」(緑旗聯盟発行)、および「京城日報」など朝鮮の新聞・雑誌を舞台に活躍するとともに、昭和十七年九月には、内地での日本文学報国会結成に刺戟されて「朝鮮文人協会」(發起人、田中英光・牧洋・金村童彦)を組織し、「国民総力運動の一翼として国民文学の建設」にあたることを主目標に、精力的な活動を展開した。ここでいう「国民文学」とは、田中自身の言葉を借りるとつぎのような内容のものであつた。

「今日ほど文学者の仕事が直接、御国の仕事に役立つ時代はないと思う。例えば内地では、国内における米英敵性文化の撃滅、日本語整備(常用漢字)の問題、大東亜共榮圈内への日本文化の普及等等と挙げられる問題が、朝鮮ではそれらを加えると共に、それらより更に身近い問題、例えば、国語常用の問題、日本精神文化普及徹底の問題、家庭文化の問題と、徴兵制に絡んで直接具体的に御国の役に立つ仕事がいくらでも転がっている。」(半島文壇の新発足について、昭和17年9月1日(4日・京城日報)つまり簡単にいへば日本精神と日本語による戦争協力の文学ということになり、雑誌「国民文学」はその機関誌的役割を果たしていたわけである。

これは朝鮮人の側から見ると、「……泥まみれとなりながらもだ

されつづけていた朝鮮語による新聞・雑誌などはほとんど禁圧し去られ、だいたいその言語がこのように否認されているところで、その文学が正常なたちでありうるはずがなかったのである。「許されて」いたのは日本語の『国民文学』一誌のみであった。『国民』とは何か、朝鮮人ならば、まずこれからしてカチンとくる抵抗感なしにはそれを開いて見ることもできないものであった（金蓮寿・「太平洋戦争下の朝鮮文学」、昭和36年8月・文学）ということになり、その反民族的反動性は決して容認することのできぬものであった。

結局田中はこの「朝鮮文人協会」結成の段階で、完全に戦争体制のなかに組みこまれることになったといえるのだが、当然このことはこれに前後する時期の彼の文学にも強い影響、変化を与えずにはおかなかった。聖戦完遂のための一市民の覚悟を歌った詩や、皇軍兵士の滅死奉公ぶりを讃えたり、内鮮一体の臣民思想を強調する小説、愛国文学創造のためには棄隠精神が必要であることを説いたエッセイなど、二年ほど前の「オリムポスの果実」から見ると、無慚なともいえるほどの思想的屈折、後退を示している。

戦後発表された長篇小説「酔いどれ船」（前出）は、第一回大東亜文学者大会（昭和17年11月）に参加した中華民国、満州国代表を京城に迎えて、「朝鮮文人協会」の学者・文学者たちが歓談、交換する風景をバックに、歓迎陣の一人である主人公享吉のデス・ペレートな思想と行動を描いたものであるが、これは大体この時期に重なり合い、田中の思想的屈折を内側から照しだすような具合になっている。そのなかにつぎのような一節がある。

「……会社で、軍隊で、戦場で。急速に、彼のもっていた貧しい思想と倫理の世界は毀れていった。彼は、昔、夢想することのできた、そのひとりの永遠の恋人の<sup>おれ</sup>儂さえ失っていた。誰も愛することのできぬ。むろん、自分がいちばん厭なのだ。そして、自分のただ瞬間の肉体の満足だけで、どうにか時の重荷を支えている。死んでしまえばいいのだ。この胃袋と生殖器だけのお化けは。けれどもなにか起るのを待って、享吉は、自分の死にいたるまでの病い、絶望をごまかしてきた。待つ、というだけが俺の人生なのだ。」

田中はこの「彼のもっていた貧しい思想と倫理の世界は毀れていった。」と書いているが、もちろんこれは簡単に外からの力で「毀れて」しまうような享吉の主體的脆弱性だけを指していつているのではないだろう。前述したように、自らの手で己れの世界を「毀れて」いった田中の思想的屈折、後退も、当然そこには含まれていたはずである。己れを「胃袋と生殖器だけのお化け」としてしか眺めざるをえなかった享吉の暗いニヒリズムは、この自らの手で己れの世界を「毀して」いったことにたいする強い自責と嫌悪に根ざすものであったといえよう。したがってここでは、「待つ」という最も消極的な方法しか享吉には残らなかつたのだが、もとよりそれにどれほどの期待もかけられるはずはなかつた。「個人的な文学の才能が、いまの時代になにを意味するか享吉はよく知っている。それは社会的存在としての太平洋に流れ出られないと、たちまちニルカデカダンの泥沼に逆流して身動きできなくなる。その揚句の果てが、自殺が情死。享吉はこの二つのどちらかに、自分の宿命が予言され

ているように思(う)という「酔いどれ船」の終り近い部分での享吉の悲痛な独白からも分るように、どのような救済ももたらさなかつたのである。

そしておそらくこのことは、「私の未熟な青春は、奇怪なかたちで扼殺され、悪夢のような戦争時代に私の眼前にあったのは、ただ頽廢と諦観と絶望だった。」(「わが青春彷徨」・昭和21年10月・新潮)と語る田中にも、現実のものとしてありえたのではなからうか。

ところで戦後の田中は、こうした二つの戦争体験にたいするきびしい自省と贖罪意識から、他の無頼派作家とは違つたかたちでの戦後現実へのかかわり方を見せることになる。周知のようにそれは、具体的政治実践(党活動)をとおしての現実政治への参加であつた。

「私はいま漸く三十四歳になつて、まず自分の文学のためにも、自分たちの生活のためにも、人類を死と暗黒の方向にひき戻す保守反動の権力と、たたかえる力が自分のうちにもそなわつてきたのを知つた。」(「わが青春彷徨」と書くことのできたのは、田中が党活動に入つてから間もなくのことであるが、ここには自己再生のための強い決意が見られる。

田中が日本共産党に入党したのは、昭和二十二年三月であるが、以後翌年の三月までの約一年間が田中の党活動の時期である。それはちょうど戦後の社会的、経済的混乱と窮乏のなかで、労働者、農民を中心とする戦後革命へのたたかいが、全国的規模で急速に広がりつつあつた時期にあたる。

田中は一地方党组织(日本共産党沼津地区委員会)の責任者として、単身、地区事務所に移り住み、九・一五国鉄首切り反対闘争や食糧危機闘争などに文字どおり献身的な活動を展開するとともに、再建もない党组织の政治的、思想的力をたかめるための努力を続けた。しかし戦前党员を中心とする派閥的傾向の強い地区党组织は、上部機関の官僚主義的、セクト主義的指導とあいまって、党内の創造的エネルギーの組織化をさまざまに、革命的行動力を低下させるだけであつた。しかも戦後党员の自由、分散主義的な言動は、著しい逸脱を見せ、田中の努力にもかかわらず党内に組織的混乱と頽廢とを持ちこむことになつた。

このことは、党活動のなかで「主義は信じられるが、人間が信じられない」というかつて信条を逆転させようと試みていた田中に、大きな打撃を与えずにはおかなかつた。

「二十代から三十五のその歳まで、私は心のどこかには共産主義の理想がひそんでおり、それゆえにこそ私は人類を愛し得るものと信じていたのだが、合法時代を迎えて、私の肉眼で眺めた党员たちは、すべてが彼らを愛し得るには、どうしても神の如き中間者が必要だと思われるほど、彼らは奇妙で哀れな存在なのであつた。私はそうした党员たちこそ、原罪や絶望の意識がなく、自分たちをあたかも神であるかのように思いこんでいるために、最も典型的な現代人だといえると思うのである。」(「地下室から」・昭和24年12月・八雲書店)

ことわるまでもなくここでいわれている「現代人」とは、否定的意味での「現代人」にほかならぬのだが、前衛的政治組織のなかに

こうした否定的「現代人」の跳梁を眺めねばならなかったことは、「主義と人間」の高次な統一の可能性を信じようとした田中にとつて、耐えがたいことであった。

しかも田中が雑誌「太平」に発表した小説「N機関区」（昭和22年2月）が、党内から反党的曝露小説にほかならぬと批判されるということがあった。この小説は当時の国鉄闘争を中心に労働運動、革命運動内部の矛盾と混迷をすべく剔抉し、思想、組織上の重要な問題を提出したものであるが、それは認められず逆に批判される結果となったのである。

田中が党から離れたのはそれから一か月ほど後のことである。なおついでに書きそえておくと、この「N機関区」以後発表された「途上」（昭和22年9月・世界文化、「地下室から」（昭和23年5月・葦籬）それに「嘘と少女」（昭和24年10月・真善美社）などの一連の政治小説が、戦後革命運動の内在的批判として先駆的役割を果たしたことは、周知の事実となっている。

## 3

ところで初めの予定より説明が長くなってしまったが、以上が他の無頼派作家から見て特異な存在であると思われる田中の二つの体験—戦争体験と戦後体験のあらましである。そこでつぎはこの二つの体験の特異性と田中の文学、思想との具体的関係について述べなければならぬのだが、残念ながらそのすべてにわたって述べる時間的余裕がないので、それに関連する問題について若干書くことにし

たい。

田中が離党後一年ほどたつてから発表した小説に、「風はいつも吹いている」（昭和23年2月・文芸大衆）というのがある。これは離党に傾きかけた時期の田中の生活を描いた小説であり、このなかには太宰治との戦後の出会いや、新日本文学会第二回大会での中野重治との論争など、田中だけに関係した問題でなく戦後文学の一時期の動向を探るうえで参考にもなる興味深い問題が扱つかわれているが、この小説の後半の部分で田中は、それまでの主人公「私」のほかに、「もうひとりの私」を「ボク」という呼称で登場させ、その両者の対立、葛藤を軸にその後の話を展開している。すなわち「正義だとか、他人の幸福だとか、合理性などというものを、真面目に神経質に気に」する「私」と、「自分の幸福や、好悪、自分に正直でありたい気持などを、いちばん、大切にしたい」いる「ボク」との対立、葛藤であるが、いうまでもなく田中はここで、自身の内部的矛盾、相剋の追求を意図しているわけである。おそらく田中は、この両者が統一、止揚されたところにあるべき私の像を求めていたに違いないと思われるが、しかし実際には両者、「私」と「ボク」のどちらかに比重をかけることで、現実を生きようとせざるをえなかったのである。つまり田中自身の説明に従えば、戦争中は「私」より「ボク」の方が優位にたち、戦後の党活動のなかではそれが逆転し、「ボク」は「影の存在」になるといふ具合であった。そして再び「風はいつも吹いている」では、離党問題を契機にこの「ボク」が優位にたとうとするのである。あくまでも「人民の立場」にたち、人民と「一

緒の道」を歩んでいこうとする「私」と、「孤独な文学(者)の道」を選び、「自分の生きたい」ように生きることを主張する「ボク」との対立は、党内の思想的、組織的矛盾が曝露され、「主義と人間」の本質的乖離が確認される過程で深刻な様相を見せるが、結局「ボク」が決定的な力をもつことで終りになる。田中の生活無頼がはじまるのはここからである。

そしてそれは田中自身も語っているように、最終的には「アドルムと酒に酔って、愛しているひとを傷つけるような醜い事件まで起し、妻は派出婦として働き、四人の子供たちもバラバラに肉親のもとに預かって貰う」ような「大破局」(私は愛に追いつめられた・昭和24年12月・婦人画報)を、現実生活のうえで招くにさえいたる。文字どおりの生活無頼であり、破壊であった。

だがこうした生活のなかにあって、「社会的存在」としての「私」、つまり現実変革と人間連帯の回復を志向する「私」の存在がまったく忘れ去られていたわけではなかった。二つの体験・戦争体験と戦後体験が介在する以上、過去の「ボク」、自己中心的な「ボク」の単純なかたちでの復活は現実的にはありえなかったのである。現実生活が「大破局」にいたる過程で、いったん否定した「私」が次第に発言力を強めていくようになる、というより改めて「私」の存在の意味を問いはじめることで、あらたな自己蘇生の途を切り開こうとするのである。

つまりそれは、「清教徒じみた、一種、意地悪で頑固者の多い党内において、みじめな孤独を感じ、どうせ死ぬのだから、生きていくうちに、

幸福をつかみたい。幸福とは、案外、肉体の満足感の中にだけあるのかもしれないと思ひ、酒と女の世界に入りこんでみたが、正直にいうと、私はここで、前よりもいっそう愚劣な孤独を感じ、この世界から、どう逃げだしたらよいかと、のた打ち回っている。」(共産党離党の弁・昭和25年1月・世界春秋)という絶望的状况のなかでの現状打開のたたかいを意味していた。

事実田中はそのデスペレートな生活のなかで、求めてついに得ることのできなかつた現実変革の夢を執拗に語り続け、己れの弱さを自虐的に鞭打つなかで自立の途を真剣に追究することになる。

このことは、たとえば「ぼくは自分の文学を、哲学や倫理学みたいに人間の信仰や救いのためにあるとは信ぜず、むしろ人間不信の抗議や絶望の告白によって、読者たちに現実の地獄相をのぞかせ、逆に人間信頼の理想や人類不滅の憧憬の如き光を望ませる毒薬的刺戟剤のように思う」(私は愛に追いつめられた)といった言葉や、つぎの言葉などによつてもある程度窺い知ることができよう。

「人間はどこから来て、どこに行つてしまふのか、現在の知識ではまるで分らないが、しかし子供たちは更に新しい生命を生んでゆく、人間の生活力の逞ましい流れだけは掌で触れ近目で眺め得る確かさで信じられるはずだ。その未知な人類の未来を信じ、彼らの築く黄金境の礎石を作るべく、どんなに辛く恥ずかしく厭らしくても、生きて努力するのがぼくたちの義務と責任である。或いは無償の行為に似た美德である。決してあつさり、この世に、『さようなら』を告げてはいけない。」(さようなら・昭和24年11月・個性)

ところで、こうした田中の主体自立と人間連帯の回復を希求するたまたかいは可能ならしめたものは、前にも触れたが、やはり二つの体験―戦争体験と戦後体験にほかならなかったといえよう。たとえば田中の戦後体験、政治実践への参加とその挫折は、前述したように自己中心的な「ボク」の登場を許し、現実生活上の「大破局」を招くにさえいたるのだが、しかし一方では戦争体験を否定的媒介とするその戦後体験は、かつての自己中心的な「ボク」の単純ななかたちでの復活を許さなかったばかりではなく、生活無頼のなかで一種の歯止めの役割りを果たし、文学創造のための内発的エネルギーを保証することにもなっている。このことは田中が執拗なまでに二つの体験に固執し、その本質的追求をもとに己れの文学世界の可能性を実証しようと試みていたことからも判るのである。その典型的な例が「酔いどれ船」であり、「さようなら」であったといえよう。ここには絶えず二つの体験（原体験）に立ちもどり、それらの体験が内包する諸問題にきびしく自己を待時させ、その緊張関係のなかからあらたな文学創造に立ち向うといった姿勢が特徴的に認められるのである。

「酔いどれ船」についていえば、すでに田中の戦争体験を語る際引き合いにだし、若干の説明を試みたことから判るように、戦争下の植民地朝鮮における田中の屈折した体験、権力機構に組みこまれていく便乗の文学者（田中自身の言葉によれば「内股膏藥の中ブーリン」の人間ということになるのだが）の錯乱と絶望を真正面から凝視し、その矛盾と混濁をすどく批判することから、己れの戦

後体験（政治実践）の意味を問い、あらたなロマンの構築に進みदैていつている。それはかつて針生一郎が指摘したように、「知識人の安楽椅子からする戦争批判、戦後の近代主義的主体性論の限界をのりこえ、泥まみれの肉体そのものをとおして民衆との連帯をつかもう」（昭和40年5月・田中英光全集第二巻解説）とする田中のアクティブな姿勢を基本とするものであった。

また「さようなら」についていうと、もちろんこれはこの世との訣別を意図して構想された小説ではない。「さようなら」という言葉の背後にある「日本の民衆の暗い歴史と社会」そのものに、己れの悲惨な体験を重ね合わせ、そこに流れる日本人特有の諦観（運命主義）とニヒリズムを批判し、拒絶することで、自己再生をはかろうとした小説である。

田中は戦争中やはり「さようなら」という言葉を対象に、「さよならの美しさ」（昭和17年・防共新聞）というエッセイを書いたことがあるが、ここでは小説「さようなら」とはまったく逆な視点から言葉の解釈が試みられ、たとえば「生き別れの場合のさようならは、死に別れの場合には、天皇陛下万歳、となる。これは言う人々こそ違え、悉く上御一人に對し奉って、唱えられる言葉であるからして、世界で更にいちばん美しいサヨナラの言葉であるう。」などといった時局迎合的な解釈がなされている。これなどは、完全に主体を喪失したともいえる田中の醜悪な体験の一つにほかならぬわけだが、戦後再び「さようなら」という言葉をとりあげ、それを一編の小説にまとめあげようとした田中にとって、この醜悪なかつての体験に

どのようなたちで対決することが、現在の己れを生かす途につながらることになるのか、という問いかけは当然無視できぬものとしてあつたはずである。おそらくその問いかけに答えることも、また小説「さようなら」の主要な内的モチーフであつたと思われる。つまりここでもまた田中は、過去の体験にきびしく己れを対峙させ、そこにひそむ諸問題の徹底的な追求をとおして、文学創造のための内発的エネルギーを生みだしていくという主体操作をとらざるをえなかつたわけであるが、その意味からいっても小説「さようなら」が、単なる人生訣別のための回想記録でなかつたことは理解できるであろう。

さらにこれ以外の小説「野孤」(昭和24年5月・知識人)、「魔王」(昭和24年12月・世界春秋)などにしても、そこで繰り返し語られている二つの体験(原体験)は、主人公を社会あるいは政治からの被害者に仕立てあげ、実生活上の破綻やその反社会行為のすべてを合理化するためのものではなかつたであろう。それは主人公の抜きさしならぬ破壊的状况と行為に原体験をオーバラップさせることで、内部矛盾

の激しさを明るみにだし、そこから現状打開の方向を探りだそうとする自己回復のための切実な試みであつたといえよう。でなければいわば満身創痍といつた状態のなかで、あえて小説を書き続けていく必要もなかつたであろう。ただ問題は、そうした試みを田中がどこまで持続させることができたかという点であるが、残念ながら田中はあまりにも早く己れの才能(文学)に見切りをつけてしまったようである。かつて田中は資質上の特徴点として「猫のような活力」と柔すぎる感性」とをあげたことがあるが(昭和15年10月・『オリムポスの果実』跋文、その「猫のような活力」がこうした時にこそ最大限に生かされるべきであつたらう。

以上田中の二つの体験に関連して文学上の若干の問題について書いてきたわけであるが、その若干の問題についてもまだ十分に説明しつくしたとはいえぬであろう。残された問題は改めて別な機会に検討することにしたと考へている。

## 戦後文学における「第三の新人」の位置

鳥居邦朗

最近、朝鮮動乱をもって戦後文学の一つの区切りとする考え方が、次第に一般的になりつつあるようだ。朝鮮動乱といっても、昭和二十五年六月の米軍出兵から二十八年七月の休戦調印まで三年の幅があるが、それもほぼ動乱の終結をもって区切りにするもののようにある。その区切りの意味にはいろいろあるようだが、いわく占

領時代の終わり、反動政治路線の確立、日本経済の安定、等々、いずれにしてももともとはある。もともと、二六年九月サンフランシスコ条約調印、二七年五月血のメーデー、そして朝鮮特需景気を通しての日本経済の立ち直り、などと数えたてるまでもなく、いわゆる「戦後」は一夕にして終わったわけではない。いわばなしくずしに「戦後」は終わった、ないしは終わりつつあるのである。

むろんこのことは、歴史の流れのあらゆる変曲点が、つねに我々に示す相である。そして、この時期の文学の流れもまたその例外ではあり得ない。三島由紀夫・大岡昇平までを含めたいわゆる「戦後

派」と、石原慎太郎以下昭和三十年代になってから文壇に出た作家達との間に、「第三の新人」と呼ばれるグループがある。これがつまり右の過渡期の作家たちである。

「第三の新人」が現在のような意味で文学史用語として定着するまでの経緯については、村松定孝氏「第三の新人の評価」(国文学 昭40・8)が委曲をつくしているので今はふれない。ただ、彼らの芥川賞受賞は確かに昭和二十八年以降には違いないが、その文壇への登場は二六、七年からであるということだけをおく。

それにこだわるのは、普通「第三の新人」の時代を指している「朝鮮戦争以後における相対的な安定期」ということばに疑問を感じるからである。まず第一に簡単に「以後」などと言ってよいのか。そこには「八月十五日以後」というとらえ方が含んでいたのと同じあやまりを含んではいないか。もつとはっきり言えば、「第三の新人」にとつての戦中、戦後が見おとされはしないか。「第三の新人」

の文学を検討して、そこに戦後文学としての何物をも見出さないというのなら、それもよい。しかしその逆を行ってはならない。

第二に、「相対的安定」という状況把握自体に根本的な誤りがありはしないか。たとえ「相対的」というような限定がづくにせよ、「安定」という言い方であの時期をしめくくっていいのか。「右翼反動」「逆コース」等々の言葉の持っていた危機感ほうそであったのか。ともあれ「第三の新人」の文学が、日常生活の危機を拡大したものであるという見方が、右のような「安定」観と重なったときに、大きな誤謬が生ずるように思う。

現に文学史書の多くが、「第三の新人」を、素通りはしないまでもかなり冷淡に扱う。折角戦後文学がひらいた歴史的社会的視野を再び見落した、伝統的私小説の方法に戻った、等々。しかし果してそう言ってしまうてよいのだろうか。「第一次戦後派」「第二次戦後派」といっても、「第三次戦後派」とはいわれない。しかし「第三の新人」の文学はやはり「戦後文学」としてとらえたときにその全貌を明らかにするのではなからうか。

いまこのことを考えるにあたって、便宜上一つの視点を設定しよう。それは「第三の新人」を考えるときの合わせ鏡として三島由紀夫をおいてみるということである。三島は「第三の新人」のほとんど誰よりも若い。しかも彼は「第三の新人」たちよりも早く文壇に出た。この三島の戦争体験は、「第一次戦後派」の人々よりは「第三の新人」たちに近い。つぎに「第三の新人」は、しばしば「日常性」「私小説性」などという点で共通点をくぐられる。三島文学は

その点ではおよそ逆のものだと考えられている。この辺りを考えてみるのは極めて興味深いところである。

■三島由紀夫は兵隊には行っていない。正確に言うと、召集は受けしたがたまたま気管支炎で高熱を発していたため即日帰郷になった。その前後の三島は、近い将来の死を確定的なものと思うことから、精神的なデカダンに酔っていた。死はおそろしいことには違いないが「未来に関して自分の責任の及ぶ範囲が皆無である」ような状況は、それなりに軽やかな日々を支えたのである。そして小説「中世」に「終末観の美学の作品化」を試みたりしていた。そして終戦。三島は、「戦争は決して私たちに精神の傷を与へはしなかった」(重症者の兇器)という。もちろんこれは逆説である。その逆説の上ののって言うなら、彼の精神が傷つかなかったのは、はじめから彼が精神などを持たなかったからである。死を肯定する退廃の精神は持つても、生きるための精神は持たなかったのである。かくて三島は、いうところの「健康といふ名の不治の病」を背負ったまま、戦後を生きているのである。

状況としてこの三島に似通っているのは、年令的にも最も近い吉行淳之介である。吉行は三日間兵営にいて気管支ゼンソクのため帰郷を許された。その後再度徴兵検査を受け甲種合格となったが、八月十五日まで召集令状は来なかった。戦争末期昭和二十年早春を舞台とした小説にはこういう一節がある。

戦争というものは終るものだ、と僕は考えていた。しかし、

戦争の終わった後の日々の中には、僕はすでに存在していない筈だった。自分が生きて動いていてしかも戦争のない日々。……それはあまりに僕にとって架空すぎるし、またあまりに輝かしく過ぎてちらと考えただけでも心が痛むので、極力そんな考えから自分の心を遮断してしまおうとしていた。(堀の中)

この小説の虚構性はどうであれ、ここには吉行自身の戦中の心情が回顧されていると言ってよいだろう。吉行もまた当然のことながら、「自分の生が数歩向うで断ち切られている」というあきらめの中で生きていた。その吉行が終戦を迎えた時の気持ちを、同じ素材から作られた小説で見よう。

いったい、どうやって何の手掛りもない世の中から、生きてゆくための糧を奪い取ればよいのだろうか。(中略) 戦争の間は、死ぬことについてばかり考えさせられてきた僕は、今度は生きることを考えなくてはならぬ時間の中に投げ出されてしまったのだ。(華麗の夕暮)

そしてこの「僕」は、右のような当惑のうちに、自分自身の「歪んでゆく内部」にたよるしかないことを感ずる。

その他、安岡章太郎は北満まで行っているが、のらくら二等兵だったらしく、また最後は胸部疾患で送還されている。最年長の小島信夫は、結婚後に昭和十六年から二十一年まで軍隊生活をしているが、自筆年譜や小説「燕京大学部隊」などによれば、これも怠惰な兵隊だったようだ。

この小島は幹部候補生を受験して失敗しているが、庄野潤三と島

尾敏雄は海軍予備学生であった。中でも、これまで述べてきた人々のおかれていた状況を最も象徴的に示しているのが島尾の場合である。庄野は終戦時伊豆半島で本土決戦に備える砲台構築をしていたのだが、この庄野の位置と島尾の位置との間にはいくらの差もないであろう。

島尾は奄美大島の南にある加計呂麻島に、特攻隊「第十八震洋隊」の隊長として、百八十名の部下と共にいたのである。八月十三日夕刻、ただ一回限りの戦闘に向かつて即時待機に入った。そして遂に発進の命令の下らぬまま、八月十五日を迎えたのである。そこではまさに「死の当日を待つことが日常であった」のである。本質的には三島や吉行の場合もそうであったが、それよりもさらに抜きさしならぬ形で死を待つ「日常」があった。そしてその中で自分自身について、島尾はこう言う。「私の眼からは鱗が落ちて居らず、蒙昧のただ中で、言う迄もなく『抵抗』の意味を知る由もなかった」と。そして島尾は、「見極めなければならなかった何一つをも見極め得る位置に居」なかつたとして、ただ一度の出撃を待ち続けるだけでしかなかつた特攻隊という「位置」を気にしている。しかし気にすべきなのは、おそらく「位置」ではあるまい。「位置」を言うなら、島尾の位置と三島・吉行の位置との間にどれほどの差があるう。はたまた、小島の「位置」にいれば何かを見きわめられるというわけでもあるまい。もっとも「見極め」ることを気にするのは、島尾の文学の質と、彼の作家は執念でもあろう。ここでより問題になるのは、「抵抗」である。島尾は「言う迄もなく『抵抗』の意味を

知る由もなかった」というが、島尾がそうだとすれば、ここに挙げた誰がそれを知っていたであろう。小島や安岡ののらくらは、ある意味では「抵抗」であったかもしれない。しかし、彼らの「抵抗」が、あの戦争の意味を知った上での真の「抵抗」であったとは思いがたい。その点で、野間宏「真空地帯」の曾田のような、たとえ「抵抗」はできなかったにせよ「抵抗」の意味は知っていた者とは一線を画する。おそらくこの点が、「第三の新人」をそれ以前の戦後派と分ける点であり、彼らの文学の非歴史性、非社会性、非政治性といわれるものと関わる点であろう。そして、その点では三島もまた「第三の新人」に近いのである。

ともあれ、そういう中で島尾は終戦を迎えた。

死の当日を待つことが日常であったその時の私にとって、八月十五日という日は、むずがゆいほどの生の躍動に満ちていた。だから、その考えてもみなかった異常な事態を理解しようともつればはじめた私の思考を追いこして、私からだの生の部分がどんどん先に歩きはじめるのをおさえることができなかつた。(二十年目の八月十五日)

死を待つ「日常」を持っていた島尾にとって、生きるべき「日常」が「考えてもみなかった異常な事態」であったというのは、げにもっともなことである。ここには恐るべき価値の転倒がある。死を待つ「日常」、それはもはや「日常」ではない。生きるべき「日常」、それだけが「日常」と呼べるものだ。ところがその「日常」が、島尾にとっては、考えてもみなかった「異常」な事態である。しかも

島尾にとって、この転倒はなお続いているようである。先に引いた文章には、さらにこういう一節もある。

この二十年のあいだ、すくなくとも私の住む国には戦争がなかったが、ふとしたはずみに、それはめずらしくあやしい現象のように見えはじめ、これからの二十年もまた同じ状態が享受できるかと思うと、不安な無力感におそわれてしまう。

それを「不安な無力感」というように感ずるかどうかは別として、「日常」を「日常」として受けとれぬままに戦後を生きなければならなかったということは、三島や吉行の場合も同様であり、ここに挙げたその他の作家についてもまた言えるところであろう。

そして、おそらくはこの点に、「第三の新人」を考えていくための重要なポイントがあるであろう。以下、その点をめぐって考察を進めよう。

「第三の新人」における「日常性」の問題を考えるにあたって、なおしばらく三島を中に入れて考えていきたい。

饗庭孝男氏は、戦争体験を内在化しその絶望と格闘しながら「反日常性」の文学を生み出した作家として、大岡昇平、太宰治とともに三島由紀夫を挙げる。

一たび日常性を喪失し、そこに生の燃焼を見、経験し、そこに芸術の「美」の反日常性の類像関係をみとめた人間にとって、日常性への回帰は、倦怠の果の自殺に等しいものである。三島の中における「死」の体験と「美」は、生の高揚の瞬間を永遠

に定着させようという緊張にみちた努力によって彼の存在を日常性の中で救っているのである。(「反日常性の文学」)

三島の美学が彼の存在を「日常性の中で」救っているかどうかという点については疑問がないではないが、<sup>(1)</sup>その他の点では右の文章に異論はない。このことを言うためには三島のどの作品をとってもかまわないが、たとえば「金閣寺」に明らかである。

「金閣寺」の主人公は、作品の冒頭から「日常性」を喪失した人間として設定される。この点は一つ重要である。彼がかつて所有していた「日常性」を喪失したのではなく、もともと「日常性」をもち得ない状況に生まれたということは、八月十五日を迎えても彼が「日常性」の中に帰って行けないことを決定的にしている。ところでその主人公が、戦火が迫ったときに、自分自身とともに金閣も滅びることを思い、金閣との安らかな一致を感じる。永遠なるもの、絶対の美、という意味で非日常的な存在である金閣との一致に生命の充実を感じたのだと言ってよからう。ところが八月十五日を境にこの関係は崩れる。主人公は「日常性」の中に生きねばならないのである。ところが一たび反日常性の世界で金閣の美に憧れてしまった主人公にとって、日常性への回帰は不可能である。金閣は一再ならず彼の日常性への回帰を妨げる。主人公は、反日常性の美学を破壊し、日常性への論理を獲得すべく、金閣に火を放つ。しかし、美しいものは滅びなければならぬという反日常性の美学の方はそれによつてかえって完成し、主人公の日常性への回帰は果されるべくもない。

これが三島由紀夫における「反日常性の文学」の図式である。ところで饒庭氏には「日常性の文学とは何か」と題する一文がある。これは前の文章とともに、戦後の文学論の主流をなした「近代文学」一派の文学観に対する批判であるが、その中に「第三の新人」の何人かが、肯定的な評価によつて登場する。

まず島尾敏雄である。島尾の作品における「異常」は「いわば生の深部からの暗示ともいふべきもので、存在を支配し、日常は、その視点から、かぎりない奥行でもって把えられている」という。そして島尾はこの「異常」の視点から、「日常」の中の「存在の暗い深淵のヴィジョン」をとらえ出しているというのである。

島尾にはその初期に「夢の中の日常」に代表される超現実主義風な作品がある。しかしここではむしろそこは素通りして、彼の病妻物について見る方が意味があるだろう。

島尾の病妻物はまさしく私小説的方法によつて書かれた作品である。加計呂麻島の特攻隊長であつた島尾は、島の名家の秘蔵娘と恋をした。それはいうなれば「反日常性」の恋であつた。死を目前にした特攻隊長と、両親の異常なまでに深い愛によつて俗世の風を知らずに育つた娘との恋は、「日常性」を遠く超えたところで、どこまでもただ美しいものであつたに違いない。ところが終戦は彼らに生きることを強いた。二人ともに「日常性」の論理を獲得しないまま結婚という日常生活に入つていった。しかし「日常」の世界における男女の関係は、かつての「反日常」の世界のそのように、ただ二人より添つてじつと眼の奥をのぞき合っている、というような

ものではあり得なかつた。妻が参つてしまった。彼女には、自分と夫との間を結んでいる「日常」世界の絆が信じられなかつたのであつた。彼女は片時たりとも夫のそばを離れることができなくなつてしまつた。そして執拗にただ一つの間を発しつづけた。お前は本当に夫なのか、信じていいのか、という問である。

島尾はこれをそのまま小説に書いた。「死の棘」に代表される作品群である。そこに描かれたのは「日常」世界そのものである。もちろん妻の狂気という裂け目からは「日常」の奥にある「異常」がのぞいてゐるには違ひないが、その狂気は「日常」の中から生まれたものである。だが妻の間は、「日常」生活から発するものではありながら、同時に「日常」を超えて、「生の深部」からの声である。人間関係とは何なのか。愛とは。信とは。そして人間という存在とは一体何であるのか。そういう最も原理的な問なのである。

この深い懷疑はどこから生まれたのか。それは右に述べた事実が明瞭に語つてゐるように、彼らの経た戦争という異常の体験が、彼らにその懐疑の眼を与えたのである。

饗庭氏はさらに庄野潤三、小島信夫、吉行淳之介の名を挙げる。「プールサイド小景」などの庄野の作品において、「氏の何気ない日常性の内にひそむ暗黒の部分、生の断層からかきまいた異常の世界である」という。また小島の「抱擁家族」について、「家庭と人間を根底的な場に追いつめて問うという姿勢」をもつた作品として評価する。いずれもその通りであるが、これらの家庭小説についてはのちに改めて考えよう。

ここで饗庭氏が、「傷つけられた感受性をバネにしつつ、日常性の中で『復讐』のために生きる」作家として挙げた吉行淳之介について考えてみよう。

吉行の芥川賞受賞作「驟雨」などの娼婦ものは、これまた人間関係をその原型において追求しようという試みである。

吉行の娼婦ものの世界、女体を売る女とそこに通う男と、はある意味では「日常」そのものである。世界としては川崎長太郎の私小説「抹香町」ものと大差ないかもしれない。だが、そこで追求されている問題は深い。娼婦ものの主人公たちは愛を信じない男たちである。彼らは「女体」との「精神の関与しない」交際を求めてその街へ出かけていく。しかし「精神の関与しない」「女体」は觀念としてしか存在しない。間もなく女との関係に「愛」のしめり気が漂つてくる。それを敏感に察知した男はいち早く逃げ出す。これが吉行の娼婦ものの型である。それにしてもこの一連の作品に見られる「女体」への執念はどこから来るのか。その答は、実はさきに挙げた「焰の中」「華麗な夕暮」に見られる。「華麗な夕暮」の主人公は、もし空襲で死ぬとしたら、古典を読み残したことは悔いがないが「女体」を読み残したことは烈しく後悔するに違ひないとして、女の心とは無関係に「女体」を追求する。白昼、眼を大きく見開いて女を抱き、何かを懸命に読みとろうとする。いろいろな物の形が見えるその奥底に、何とも冴えない白いものが見えるのだが、それが何だかわからない。ただ、深い谷底から見上げた数千丈の断崖に劃られた小さい空を見るように思う。この「何だかわからない」も

の、それを娼婦ものの主人公たちは追求しつづけているのだと言つてよいであろう。それは、「愛」などという空虚なものに関わりない、もつと奥深いところにある人間関係の、人間存在の本質であるといつてよからう。彼もまた、「日常」の中に「異常」の深淵をのぞいているのである。

この「華麗な夕暮」は小説である。従つてその主人公が即ち昭和二十年の吉行淳之介であるとは言えない。だが、それはどうでもよいのだ。要は、彼がその娼婦ものの主人公の原型と読みとれる形で、この「華麗な夕暮」の主人公を設定しているということである。つまり、吉行は彼自身の戦争体験から掘り出して来た問題を「女性」に仮託して追求しつづけているのである。

このように見て来るとき、三島由紀夫と島尾敏雄、吉行淳之介らとの間には、意外に深い近縁性があることが認められる。片や「反日常」の世界を構築し、片や「日常性」の中に「異常」をさぐるという方法の差こそあれ、ともにそれぞれの戦争体験がもたらした「日常性」の論理ではいやし難い精神の傷を、それぞれの文学の出发点においているのである。早く日野啓三が、「この作家(三島)は、戦後の最も新しい世代の生活感情に結びつき、今日『第三の新人』とよばれている一群の作家たちの源流になっている観がある。このつながりを解きほぐすことは、今日の文学の生態を内面からつかむことにならう」と指摘したのは、まことに當を得ていたと言わねばなるまい。

さて、そこで次に問題になるのは、そういう共通のところから出発したものが、何故別々の方向への道を行んだかということである。虚構とロマネスクの三島文学と、私小説性といつてくくられてしまう「第三の新人」の文学との分岐点はどこかということである。これまで強引に三島を「第三の新人」につき合わせて来た意味はここにある。

三島文学を支えているのは、もちろん彼の「反日常性」の美学である。三島はその美学を操つて、さまざまの絢爛たるヴァラエティを見せてくれる。そして我々は、「日常」においては眠らされている我々の感性を愉ばされる。そして「日常」とは隔絶したところで、人間性の深奥をのぞく。それはそれで十分である。少くとも生活と無縁なところで文学を考える限りにおいては。しかし、もしも三島の文学がいかに彼の生活にかかわるかという点では、大いに問題はある。三島の美学は、彼の日常生活とは隔絶することによつてはじめて成立つ。「金閣寺」が何らの救済をも見ていないことはすでに見た。あるいは、金閣を焼くことは無意味だと感じたときに、この小説は書かれることになったのではないか。言いかえれば、主人公の「徒爾であるから、私はやるべきであった」という逆説が、この小説のモチーフの根源ではなかつたらうか。ともあれ、はじめから救済があり得なかつたから、この小説は書かれた。これを可能にしているのは三島の強靱さである。もちろん強靱なのは肉体ではない。精神である。絶望のふちに立つ「日常」には一顧を与えることなく、「反日常性」の美学の顕現にのみ充実を感じうる精神である。

ただこのような文学の持つ問題は、そこに発展が期待できないことである。現に三島文学の図式は、その根本においてほとんど変わっていない。

ところでこのような精神の強韌さは、あるいは「日常」へのあくなき裏切りは、どこの誰にでも期待できるものではない。島尾敏雄の場合を考えてみよう。

さきに述べたように、島尾には病妻物に先立って「夢の中の日常」の諸短篇がある。たとえば、体に大きな瘡ができた主人公が、それをはがしてしまおうと猛烈なかゆみに襲われる、そして遂に自分の胃袋を引っぱりだし、身体全体を裏返しにして小川の流れに洗わせる、というのは「夢の中の日常」の一場面である。こういった超現実主義的な作品によって、島尾は何を表現しようとしたのか。それは題名も示しているように、「夢の中の日常」、つまり「異常」の中にある「日常」というようなことだったのだろう。前述のように、特攻隊長という「異常」を「日常」としていた島尾は、八月十五日に訪れた「日常」を「異常」と感じてしまった。そこで体験した「日常」と「異常」との関係、そしてその間からのぞいた人間存在の深淵、それをまず島尾は表現したかったのであろう。戦争という「異常」の状況、そこでは人間は純然たる一箇の存在であった。世間とか親子とか、そういった「日常」の関係の中における存在の仕方はもちろん、「日常」の感情すら、そこでは夾雑物にすぎなかった。生命すらよりどころになるのかどうかかわからない状況において、一人人間はいかなる相において存在するのだろうか。そこには

あたりまえの「日常」生活においては、その一番奥底にありながら、意識することさえできない、原存在としての人間が、そのままあらわにあった筈だ。しかし、それがこうだとはつきり見極めたわけではない。ちょうど吉行の「華麗な夕暮」の主人公が、揺れ動く形象の奥底に何か白いものがあるのを認めながら、遂にそれが何であるかを知り得なかつたように。もちろんその場合の原存在というのは、大岡昇平が「俘虜記」で追求してみせたようなそれではない。あのような「日常性」の論理によってはとらえられないものである。戦争体験の内在化を求めたのである。「夢の中の日常」その他の短篇は、確かに超現実的表現のうちに、読む者の意識下の深奥をつつき出すような不気味さを漂わせている。

ただ、この「異常」の中に「日常」の原質を探るという発想はそれ自体、一方に「異常」への強い関心を持ちながら、他方に「日常」への志向を含んでいる。そこに島尾と三島が最後に決定的に別れるところがあつたのではなからうか。もしも島尾の「異常」への関心によって「日常」を参照しようという意図が含まれていなかったならば、島尾もまた「夢の中の日常」の方法を固定化したかもしれない。もつとも、その行く末が散文を超えて詩になつてしまわないという保証はないが。そしてこの点はもう一つの三島と島尾の分岐点である。三島の文学が必ずしも詩的でないというわけではないが、少くとも三島の文学には、作品の内部だけに働く「反日常性」の論理がある。三島のロマネスクと呼んでもいい。これはあるいは三島の戦争体験が島尾のそれとくらべれば、まだしもいくら

か観念的・抽象的でありえたことを意味するかも知れない。ところが島尾はまさに感覚だけのところで原存在の淵をのぞいた。そこに彼の文学が散文よりも詩に傾く可能性があったのであり、逆に「日常性」と結びつく緒口もあつたのではなからうか。ともあれさきに述べたように、島尾の把握の仕方自体にある「日常」への志向が、三島のような「反日常」の文学への可能性をふさいだことは、まずまちがいないところであろう。

こう考えてくると、島尾が「夢の中の日常」の方法からやがて病妻物のごとき手法に移って行くことは必然であつたということになる。もちろんそこには、現に島尾が「日常」の中に生きようと努力していたこと、そしてその過程で、妻の病氣というまきに来るべき方法にびつたり的事实がおこってしまったことはあつた。だがそれは方法転換の時期を決めたに過ぎないであろう。

病妻物の方法については、すでにくわしく見た。それはつまり、「日常」の中に「異常」をさぐるという方法であり、いわば「夢の中の日常」の方法と表裏の関係をなすものである。そしてこの方法こそ、彼が戦争体験をふまえて戦後に生きるための方法であつたはずだ。ちょうどこの過渡期における島尾自身の文章に、「小説の素材」がある。その中でこれまでの方法を指して、「夢の中での観察を、眼覚めたあとまで持ち越すことによつて、眠りのない現実の中ででも辛うじて自分を支えることができたと思える」という。これを比喩的に読めばこうも読めよう。「戦中の異常体験を戦後にまで持ちこすことによつて、『日常』の中でも辛うじて生きること

ができる」と。ところが島尾は、そうしているうちに夢の中の経験と眼覚めているときの経験との関係に歪みが生じて、「自分で現実からはがれてしまった」という。前述のように、これは「夢の中の日常」の方法においては、当然起こるべきことであつた。つまり彼の文学方法の転換が必然であつたことを自ら言っているのである。

ところでこのようにして開いた方法を指して、一般に私小説的方法という。従つてその一連の小説を私小説であるという。もちろんそう言つてかまわないのだが、ただ同じ私小説とは言つても古い私小説とは違ふということである。たとえば先に述べたように、妻の夫に対する究問のことばに、単に「日常」の次元での意味だけでなく、それ以上に人間存在の根本に対する問いかけとしての意味を持たせていることなどである。他の一例を挙げるなら、学令前の長男のことばに、「もうぼうや、いろんなことを見てしまったから仕方がない。生きていたつてしようがないから、おかあさんの言う通りになる」というものがある。三島由紀夫はこの小説をただの私小説ととつたらしく、このことばも事実そのままのごとく受けとつて、私小説について意見を述べている。しかしここはおそらくそうではあるまい。いわば「日常」の中の「異常」を表現すべく、こどもにこのような人間存在の根本にかかわる発言をさせたのだ。「いろんなことを見てしまった」ということばが、幼い子供の発言として虚構されているだけに、我々は平和な「日常」の中に潜んでいる洞穴の蓋をはずされて愕然とするのである。そして作者はその効果

が発揮できさえすれば、この部分が全体の「日常」的リアリティを多少崩していても、それでよしとしているようである。

島尾は、『田中英光全集』第七巻を読んで」という文章の中で、「自分の甲羅の大きさを彼をかぶせとってみてのはなしだが」と前おきして、次のように述べている。つまり、彼自身の創作意識を語っているわけである。まず、本来は作家の私生活と小説がどんなに似ていても、それはその作家が小説を作るきっかけのところの問題にすぎないはずだという。そして実際におちいりやすい誘惑は、構想なしにある状況を自分の現在において、その展開は私生活の動きにまかせようとすることであるという。この私生活の展開を利用してつくりものの小説表現に肉づけしていくのは、探険と偶然の面白さがある。ただその場合一番危険なことは、生活と小説表現のあいだの断絶が見えにくくなることだというのである。そして田中英光はこの陥穴にはまりこんだのだろうと考えている。島尾がこの自戒でもあることを忠実に守り得ているかどうかは知らない。しかし、彼は少くともこれだけの方法意識はもっているし、現に彼の作品はそれだけの充実を示しているのではなからうか。

以上島尾敏雄について考えてきたところは、他の「第三の新人」たちの文学についても、それなりの形で大よそあてはまるのではないだろうか。たとえば庄野の作品は、その発想はかなり私小説的である。しかも表面的には島尾の病妻物よりもはるかに「日常」的である。しかしその平凡な小市民家庭の生活の背後には必らず「日常」の論理では処理できない人間関係の危機が潜んでいる。主人公はそ

の危機を十分に承知しながら、それに全く手をつけることなく、かりその「日常」生活を営んでいる。そして作者もまたそれに何の解決をも与えない。ただ読者にそれを感じさせるだけである。さきに見た吉行の作品や、また小島の作品は、その状況設定においてやや虚構の意識があらわであり、それだけに多少問題意識もはっきりしているが、基本的には前二者に通ずると言つてよさそうである。

結局彼らの「日常性」「私小説性」の濃い文学は、その中に「異常」と「方法意識」とをはっきり示していると言えるだろう。死に直面した戦争の異常体験から人間存在の深淵をのぞいてしまった彼らは、その問題を戦後の日常生活の中に追求しようとしたのであった。そして彼らがその追求をあきらめない限り、同じ体験から出発しながらも「日常」を捨ててかえりみない三島の文学とは、遂に道を重ねることは不可能であったのだ。その結果、彼らは三島文学の絢爛さは獲得できなかった。しかし、三島や他の戦後派作家の方法では追求できなかった人間存在の問題を追求し、その深淵をかいまみさせてくれたのである。ただ惜しむらくは、そのいわゆる私小説的方法がわざわざいし、単なる技巧達者の文学と見られることが多かったし、またそうなる危険性はつねに彼らをおびやかしているのである。

さてここでもう少し視野を広げたいのだが、ここではひとつその家庭の事情小説という面から考えてみよう。

明治大正にかけて近代文学と「家」という問題があった。ついで

太平洋戦争を挟んで「社会化された私」の問題があった。これについて今ここに小市民的「家庭」の問題があるのではなからうか。あるいは前二つの問題に比して第三の問題が小さいといわれるかもしれない。しかし少くとも今の時点では、あながちそうとも言い切れない。

近代的自我の確立期において、封建制の個人におおいかぶさる末端のものとしての「家」が常に問題であったことは、今さらいうまでもない。白権派あたりまではほとんどすべての作家に共通した問題であり、その後も個々の作家に、さまざまな形で問題になってきた。おそらく太宰治における「家」の問題というのが、その最後のものではなかつたらうか。

一方で作家と「家庭」という問題も、広義にはかなり早くからあったのではないだろうか。ただしここでは、家長対家族構成員というような封建的な「家」と同質のもの、つまり「家」において息子だった作家が家長になったにすぎないものは一応除いて考える。対等な人間と人間がより集って作るもの、それが「家庭」である。すると日本において「家庭」があらわれたのはいつからかという問題になる。それはおそらく女権の伸張ということにも関係しよう。

ここではその専門的な検討はさておくとして、文学上の現象を考えてみよう。私見では、おそらく堀辰雄あたりがはじまりではないだろうか。もっともこの場合もあるいは「家庭」以前の「愛」の問題だと言えぬこともない。同じ論法を使うと、次に注目されるのはずっと下って「結婚の生感」の石川達三ぐらいであらうか。また同

じ昭和十年代作家で上林暁・尾崎一雄や、戦後に「家庭の幸福は諸悪の基」ということばを残した太宰治も考えられる。いずれにせよ、「家庭」というものが、人間にとって負担になるもの、あるいは、それを守るためにはある意識的な努力を要するものとして立ちあらわれたのはかなり新しいということが言えそうである。

「家庭」を重荷にするようになったことはそれだけ人間が倭小化したことである、ということも言える。たしかに昭和十年代は人間がもっとも倭小化した時代であった。しかし逆にこうも言えるだろう。「家庭」が問題になるのは、そこに今までと違う新しい人間関係が生じたからである。つまり封建時代以来の従属の関係とは別種の新しい人間関係の法則を見出さなければならなかったからである。

もっとも実際には、右の作家たちの場合には、必ずしもそれほど真剣に「家庭」の倫理ととりくんだとも言えないであろう。鳥尾敏雄は前引の『田中英光全集』第七巻を読んで「の中でこう言っている。「もうひとつ彼がこの小説群を書くためのバネとしているものは、彼自身がただことばの上でだけ書いている『家族主義の悪弊』とか『家族第一主義への反抗』などと書いているものだけだ、それがだだっ子のくりごと」のように平板に妻への不満という壁につつかかって行くだけで、妻のがわのにんげんの厚みをとらえていない彼の視野が私にはよくわからないし、不安定に思えて仕方がないわけだ」と。つまり鳥尾にとつては太宰直伝の田中英光の「家庭」否定などは、「だだっ子のくりごと」としかうつらなかつたわけである。

一方的なただっ子で、妻の人間が問題になっていない、不安定である、というのである。

そこで島尾・庄野・小島らの「家庭」を描いた小説を見ると、ここで初めて人間関係の根本にかかわるところで「家庭」が問題になったということが言えるのではないか。もちろんこの現象を、いわゆる相対的安定期の状況、更には現在のマイ・ホーム的人間氾濫の世相から簡単に片づけてしまうことは容易である。しかしそれでは彼らの文学の本質を見失うのではなからうか。

次の問題である「社会化された私」のことも、この点に関わる。

この点は三島を引きあいに出す限りではふれるところがなかったが、戦後いち早く、こんどこそ文学に社会的・歴史的視野をとりこもうとする動きがあった。もちろんその論は本格小説を待望し、私小説的伝統の克服を欲した。この論の担い手たち、またそういう作品を書いた作家たちは、さきの島尾の文を借りていうなら、『抵抗』の意味を知っていた人々である。したがって、彼らにとっても戦争は異常体験には違いなかったが、終戦はその異常が正態に復したという意味でしかなかった。これまで述べて来た作家たちのように、異常が日常となり日常が異常となるといような精神の傷つき方はしなかったのである。彼らにとつての問題は、終戦ではなく転向であった。彼らの中には真近に革命を予想した者すらあったらし

い。

こうして考えれば、「第三の新人」たちとその他の戦後派との間に深いみぞがあることは明らかである。それは終戦によって戦中にいかに深く人間の内部に傷を負っていたかを自覚した者たちと、その同じ時に論理を回復して勇み立ったものたちとの差である。してみれば、冒頭に掲げた朝鮮戦争をもって戦後文学に一つの区切りをつける見方はまことに至当であると言わねばならない。

ただしそうであればなおさら問題になることは、それでは「第三の新人」の文学は「戦後文学」と見るべきかどうかということである。これまで見て来たところによればおのずと一つの回答が与えられる。「第三の新人」の文学はまぎれもなく「戦後文学」である。第一次、第二次戦後派とは全く別個のところ、そしてより人間の深部において、戦争体験をとらえ、それを内在化して生きようとした文学なのである。

注

(1) この点については、私見を「三島由紀夫と中世」(『解釈と鑑賞』昭41・7)に述べた。なおつづく「金閣寺」の分析も右の論をもとにしてゐる。

(2) この見方は拙稿「戦後における私小説的意識―死の棘を中心に―」(『国文学』昭41・3)ですでに述べたことがある。

(3) 以下の部分には基本的には拙稿「言行淳之介の文学」(『国文学』昭39・1臨時増刊)と重複する。

# 戦後詩

## 1

そのときどきの時評をこえた、戦後詩の展望や、概括的な戦後詩人論などは、もうかなり前から、おおむね詩人によって書かれてきた。単独のエッセイとして、もつとも早く書かれたのは、吉本隆明の「日本の現代詩史論をどうかくか」(『新日本文学』一九五四年三月号、ち未來社刊『評論の論理』に収録)ではなかつたらうか。日本の現代詩を大きく三期に分け、戦前のプロレタリア詩運動をふくむ「詩と詩論」までの詩人たちを第一期とし、戦後の「荒地」グループにはじまる、いわゆる戦中派の詩人たちの活動を第二期に、そして谷川俊太郎、中村稔たちをはじめとする「詩意識のなかに、実存的な関心も、社会的な関心も、もたない詩人たちの出現」以下を第三期とする吉本の概括は、いかにも大ざっぱすぎるものではあったが、鮎川信夫のことばをそのまま借りれば、このエッセイは「混沌とした戦後詩の

## 原 子 朗

世界を裁断し、概念化し、理論化した、これまでのところ唯一の試みであつたと言える。しかし、彼の理論にあつても恣意的なものがないわけではなかつた。否、むしろ一段と強い恣意が、その理論化の努力を促進しているのだとも言える<sup>(1)</sup>ものであつた。なお吉本は「戦後詩人論」(56年7月)で、彼のいう第二期、第三期の詩と詩人たちについて、ややくわしく敷衍し、論じなおした。

こうして戦後十年ごろから、現代詩の史的展望の機運が、徐々にたかまつてきたということは、戦後の詩がほぼ五年きざみに、昏迷期から、回復期をへて、ようやく新しい転換期にはいつていたことと、时期的には照応する。直接的には戦争の影をひきずっていない、吉本のいわゆる第三期に属する新しい若い詩人たちの登場、そして出版ジャーナリズムも、敗戦から朝鮮動乱のあおりをうけた火事場的混乱から、まともな立直りを見せてくるのである。詩書の刊行も質量ともにさかんになり、年々、戦前(昭和初期)の刊行点数

を凌ぐほどになってくる。アンソロジーも商業、ペースに乗ってくと、おのずから作品の評価や選択のうえからも、詩史的な選択眼も必要になってくるし、またそれらに付する「解説」の類も、かなり本格的なものが用意されることになる。そうした出版ジャーナリズムとの結びつきも、詩史的な整理や、批評的な展望の必要をうながす大きな要因となっていることを見逃がしてはなるまい。

いわゆる戦前派では村野四郎（現代詩小史・筑摩、現代日本文学全集『現代詩集』巻末）、伊藤信吉（現代詩の歴史）現代日本名詩集大成第12巻、いわゆる戦後派では安西均（戦後の詩・現代教養文庫）、木原孝一（戦後詩壇私誌・本の手帳、62・9月以降連載）、吉本隆明（前記）、大岡信（『抒情の批判』『芸術と伝統』『文明のなかの詩と芸術』等に収められた諸エッセイ）、鮎川信夫（註1参照）、小海永二（近代詩から現代詩へ）等の仕事は、とくに記憶にのこるものである。その他、断片的な発言や、正面きつた詩史論とまではいえないまでも、詩史的発言のエッセイまでひろってゆくと、かぎりないものになる。なかでも大岡信の精力的で、幅ひろい、柔軟な、現代詩ことに戦後詩への理解と洞察の深さは、清岡卓行が最近「文学」（68・5月号）誌上でふれているとおりである（大岡信の詩・戦後詩への愛着9）。

戦後急速に研究対象の幅をひろげた国文学研究のほうでも、「解釈と鑑賞」誌が五四年十一月号で「現代詩とは何か」を特集し、また「現代詩の方法」（61年6月増刊号）を特集した。「国文学」誌も「近代詩より現代詩へ」（65年9月号）、「現代詩の鑑賞」（67年4月号）を特集している。ごく最近では前記「文学」の「詩と詩人」特集、また本

誌「日本近代文学」も第8集で「詩精神」「詩人研究の問題点」を特集している。

これらの研究誌の特集のテーマが、すべて戦後詩の詩史的考察にわたっているわけではないが、そして諸論文の多くを現代詩人に依存しているのが現状ではあっても、それにしても、戦後十年にして詩人がわから批評的回顧や詩史的整理の機運がおこり、それが促進されて、戦後二十年たって、より客観的な研究の機運が生まれてきた、ということはいえるようだ。したがって、この機運は年を逐うて高まってゆくだろうが、これまでのところ、まだこれといってまとまった戦後詩の概観も、私たちはもってはいない。しかし明治以降の新体詩いろいろの詩史にしても、決定的なものは、まだないのである。そうしたものがあれば、戦後詩も、それが大きな断絶をはさんでの、ある意味で不連続の連続の流れであるとはいえ、どんなにとらえやすかろう、ということも考えられるのである。

小説ジャンルとちがって、専門的な詩の批評家が乏しく（というより、いわゆる文芸批評家≡小説批評家でしかなく、というべきかもしれない）、いきおい詩の批評や鑑賞は、実作者である詩人によってなされることから、そこに作品評価の基準が定着せず、また評価の方法の正統が出て来ないという事情がある。詩人の評価は、時にするどくても、やはり恣意的である。そこに仲間意識もはたらかないとはいえない。かといって、一般読者や研究者でさえも、いきなりふみこんで客観的な評価に参加するには、現代の詩はあまりにも専門的で、普遍的な理解の要素をみずから切りすてている、とい

う事情がある。いきなりふみこめないポエムの難解さと、ポエトリの混沌がありすぎる。けつきよく、詩人にめいめい恣意的にしろ批評させ、語らせ、泥をはかせて(それは多すぎるということはない、多いほどよい)、それを裁断し、綜合整理し、理論化する、いわゆる研究者の仕事がそこでちからを発揮するという手順をとらねばなるまい。

現代詩、ことに戦後詩に対して、いかに評価がまちまちか、いくらも例はあるが、ここではごく最近、一般の眼にもふれている一例をあげておこう。「文学」誌の前掲特集「詩と詩人」の座談会は、なかなかおもしろい内容であるが、出席者は安東次男、寺田透、野間宏、堀田善衛といった顔ぶれで、いずれも、かつて詩人であり、今も第一線の詩人である人たちである。冒頭、三番目の堀田の発言と、つづく野間の発言を写してみる。

堀田 ポエジーね……。ぼくは西脇順三郎の詩というのは、さっぱりわからんね。詩を感ずるといふことはせんせんないな。あれは、なんだかやたらに有名で、どうも妙なものではないかね。

野間 そうね。いや、まあ、上質といつてもよい、おもしろいところもあるけれども、あの人は一般に、詩人の世界でかなり買いかぶられていると思うな。そういう、詩人の世界というものがあるわけだね。

堀田は人も知るように、西脇の教え子であり(それはどうでもよいことだが)、それよりも西脇にはいたって親近の關係をもつ「荒地」グループの旧同人なのである。野間がいうように「買いかぶら

れている」のかどうかわからないが、こんにちの「詩壇」の内外で、西脇がどういふ評価をうけているか、やはり「荒地」グループの有力な一員であった木原孝一の「より高い次元の言語文化という点では、私たちは、真に偉大といえる一人の詩人を持っているように思う。その人は、西脇順三郎である。」<sup>(2)</sup>という最大級の讃辞をあげておこう。

戦後の詩、ことに吉本隆明のいわゆる第三期の詩人たちの作品などは、たしかにまだ一定の評価を受けるには早すぎる。概括的な傾向としては問題にすることができが、個々の詩人の作品それじたいは、少なくともまだ「研究」の対象にはなりえない。これら純戦後詩人たちの作品を多く収録して、戦後詩のおおよその全貌を見わたせる『現代詩大系』七巻(思潮社)も最近完結して、いわゆる「詩ブーム」に乗ってか、かなりの売れ行きを示していると聞くから、こうしたところみをきつかけに、さまざまの評価がおこることを期待したいものである。

以下、私は個々の作品の評価よりも、いわゆる戦後詩の概括的な展望と、そこから浮かびあがってくる種々の問題点をとらえてゆくことになると思うが、ここでことわっておくと、現代の個々の詩人なり作品なりが、まだ正当な評価を受けるには早すぎる——と私がいうのは、それぞれの詩人がまだ若く未完成であるから、という理由によつてでは、むろんない。いつの時代も、あらゆる詩人は永遠に未完成なのだから。すると、詩人はともあれ、作品はもつと時の風化にさらすべきだからだ、という、それは至極まっとうな理由に

よる……とそう私はいつておけばよいのかもしれない。しかし、どうやらその眞の理由は、現代における詩じたいの認識の不安定さに、詩の文学的地位の危なっかしさに、あるように思われる。ひとつ間違えば、戦後の詩人たち、ことに若い現代詩人たちが模索しながらも、ひたむきに書きのこしているものが、詩でもなければ文学作品でもないしろものであるかもしれないという危なさ、である。いいかえれば、戦後の詩の多くは、難解とされる詩の多くは、それはけつして難解であるという理由などによってではなしに、それほどまでに実験的であり、誇張していえば、空中でいつ飛消してしまふかもわからないほどに尖端的な、文学的試みであるかもしれないのである。これは伝統的な短歌や俳句の世界ではむろん考えられないことであり、やはり実験的な試みは試みとして一部ではさかんな劇や、小説の世界でも考えられないことであろう。

これは現代という、長い目でみればさまざまの過渡期といえる時代の現実と、詩というジャンルの宿命的な前衛性とのぶつかりあいから生じる、正直な、避けられない現象、とだけいえるかどうか。やはり私は、そこに詩における伝統と現代の問題が介在しているように思う。いまここでそのことに立入らないが、けっきよくは本稿の所論をつらぬく、それは重要な視点ともなるう。

## 2

問題点をひき出すまえに、私なりの戦後詩の見取図をえがいてみる必要があるようだ。それはなるべく具体的に、くわしいものであ

るのに越したことはないが、第一、スペースがそれを許さないし、また詩人個々の傾向や、作品の技法や特徴は、多くの解說的な詩人論、作品鑑賞の本もあることだし、ここでは省きたい。本誌前号(8集)でも江頭彦造氏が、戦前の現代詩のながれとつながけて、「戦後詩の問題点」を纏々報告したばかりである。江頭論文との重複も、ここでは避けたい。

ただ、ここで私がぜひいつておきたいことは、近代詩から現代詩への流れを見ていく場合に、かならず、いつてよいくらいにおこなわれている概括のしかたについてである。「象徴主義」とか「口語自由詩」といつた概括はまだよいとして、大正期の「民衆派」とか「生活派」、とくに昭和期にはいつてからの「詩と詩論」の運動以後の「主知派(近代派・モダニズム)」とか「主情派(抒情派・リリズム)」といったくりかたに対する疑問である。それはたしかに便利な、手間の省けるパターンであり、また事実その時代時代の現実のなかでも、それぞれの詩人たちが、そうしたくられかたで通していたのかもしれないが、それならばなおのこと、私はそうした安易なくくりかたに抵抗を感じずにはいない。そのことをいい立てると、詩だけでなく、文学史の方法にまで話はひろがってゆくから、ここではおもに「主知派」「主情派」といつた命名のしかたについてだけしたい。「主知派」「主情派」と一括する常套的思考の根底には、便利だという惰性は別として、ほんらい対立するはずのない知性と感性を、別種対立するものとして暗黙の曖昧な理解があるはずである。壺井繁治の言をかりていうと、「このような理

解のなかに、私は少なくとも現代詩の精神の衰弱の一徴候を見逃すわけにはゆかないのである。壺井も「現代詩の精神」(『君が講義』文学) 8巻) というすぐれた論文のなかで、わざわざ「詩における感性と知性の問題」という一章をもうけて、しごく当然の理論を実証的に、力強く述べている。壺井は、これもよく見かける「考える詩」と「歌う詩」のくりかたで、その「考える詩」の立場から、一般に「歌う詩人」と見られて、軽んじられる傾向のある小熊秀雄の詩をあげて、感性と知性の美しい統一をいう(小熊は最近安東次男によつても再評価されているが『現代詩の展開』思潮社、65年)。小熊は、これまでの便宜主義的詩史の発想によれば、「歌う詩人」であると同時に、主情派や知性派でもない「プロレタリア詩派」のなかに、くくりこまれているのである。

どの派に属する詩人のものであろうと、すぐれた作品は、そうした枠づけやレッテルから、とうにはみ出している。つまり、枠づけは、直接作品とむかい合うことをしない怠惰な精神のやる分類法ということになる。

さて、戦後詩を概観する場合、どうしても戦争という現実が、戦後の詩人たちの内面におよぼした影響ということを、先ず出発点として考えざるをえないだろう。いうまでもなく、それは戦時の非人間的な生活や、圧迫きわまつた精神の体験だけではなしに、敗戦という幕切れにはじまる開放と虚脱と、高揚と混乱の錯雑する戦後の現実を、詩人たちがいかに主体的にうけとめたか、という問題である。

君等の兵器が／他人を計つてゐるやうに／他人の兵器もまた／君らの死を数へあげる。／兵器の前で君らは無だ。

君らの照準も、無だ。／思考も無だ。そして兵器だけが限りなく／兵器をうむ。

と、おそらく戦争中に作られた「徴」(『鬼の児の唄』49、所収)のなかでうたつた金子光晴は、敗戦後の現実を、ばんばんの大きな欠呻としてとらえ、「くだくだしい論議や／戦争犯罪やリベラリズムまで、／この欠呻のなかへぶちこんでも／がさがさだ。まだがさがさだ。」(ばんばんの歌)とうたっている。

村野四郎は五二年に出した詩集『実在の岸边』のなかで、ここに夜明けはくることがない／地球のかげの／枝もない家もない 犬もない／真空の空間／そこで 死ねない心臓が／うたっている うたっている／世界の友よ／あの歌をおきき／この平和の黒い歌(黒い歌)

と表現した。また小野十三郎は、短歌的抒情を否定しながら、みずからの新しい『抒情詩集』(47年)で、

青黒い大きな鐘をぎりつと切ると／タスマニヤの真赤な人蔘があらわれた。／私はそれを八つの皿に盛り分け／一片の代用パンをそえて食卓にならべた。／飢え渴えていた野菜だ。／それはわれらの血となり肉となるだろう。(タスマニヤ人蔘)

と、ここだけで示すなら、いたってプロザイックに書いている。こうした戦前からの既成詩人たちの、敗戦直後の現実のなかから

生れた作品を、いま虚心に読みかえしていくと、まぎれもなく彼等が、すでに骨格のできあがった詩人であるという、平凡だが重要な実感をもたされる。主義や傾向のちがいをこえて、もっとも精力的で多産な金子光晴をはじめとする、村野や小野、壺井、草野心平、三好達治、北川冬彦、高橋新吉、等々、あるいは超俗的な吉田一穂や西脇順三郎らもふくめ、あるいはまたさらに古くからの詩的世代に属する佐藤春夫や室生犀星、高村光太郎らもふくめて、あらゆる既成詩人の作品について、それはいえるだろう。敗戦後の現実には暗かったが、文学者たちにとって、精神的な開放感が唯一の救いであり、よりどころであった。宮本百合子の「歌声よ、おこれ」(46年、新日本文学創刊準備号)の呼びかけが、主義主張や党派性をこえて、また文学者たちだけでなく、ひろく一般の共感をよびおこしたのも、うなずけることである。既成詩人たちにとって、先ずなによりも、敗戦は八詩の解放Vであった。

しかし、いきなり結論的にいってしまうと、彼らは、まったく新しく出発するには、それぞれの成熟と詩的遺産をもっていた。いわゆる八戦争詩Vを書いた者も、沈黙していた者も、めいめいはじらう必要のない部分をもっていた。それを武器として彼らは、めいめいの詩の解放を味わった。いかなれば、戦前の技術で、彼らは戦後の詩を書いたのである。彼らにとって、戦争は呪うべき八災難Vであった、といえるだろう。

彼らの作品と、敗戦後五年たって、新しく登場してくる「荒地」や「列島」のグループを中心とする、新しい世代の作品群と比較す

るとき、そのことは、よりはっきりしてくる。「荒地」や「列島」、それに「マチネ・ポエチック」等のグループの出現によって、現象的には戦後の詩のながれは、昏迷期から回復期にはいったと見ることもできるわけだが、たとえば「荒地」グループの、それぞれが違った個性たち、鮎川信夫、田村隆一、黒田三郎、中桐雅夫、木原孝一、北村太郎、三好豊一郎等々の、どの作品をとってみても、そこには八回復Vというにはあまりにも生々しい八出発Vがある。そのことは「マチネ・ポエチック」のグループは別として、「列島」の若い詩人たちの作品にも、ある程度共通していえる。彼らにとって、戦争や敗戦後の諸状況は客観的な八災難Vではなく、彼ら自身の八内面Vであった。彼らには成熟も、詩的遺産も、まだなかった。そのかわり既成詩人たちのようには、みずからかえりみて、詩人としてはじらう部分も、ありはしなかった。はじらう必要のない部分も、最初からもちあわせていなかったように。むろん「荒地」の詩人たちにしても、そして「列島」グループの関根宏、安東次男、長谷川竜生たちにしても、忽然とあらわれたのではなく、その多くが戦前からのモダニズムやシュールレアリズムなどの詩を書いてはいた。ただ、幸福にも彼らはまだ骨格をなしてはいなかった。むしろそうした経験は、新しい出発への批評となり、ポテンシアルな下地となっている。

ともかく、彼らは、それぞれの思考や技術の個性的なちがいをこえて、戦争の内面体験から出発している点で一致する。そのうけとめかたが、逆に認識のニュアンスのちがいや、個性のちがいとなつ

であらわれている、といつてよいかもしれない。

「何百万の死者の霊とともに

敗戦がぼくの魂を開放する」

たえまなく出血している内部の世界で

おろかにもぼくはながいことそう信じてきたのだ（鮎川「もしも明日があるなら」）

日があるなら」

一篇の詩を生むためには、

われわれはいとしいものを殺さなければならぬ

これは死者を甦らせるただひとつの道であり、

われわれはその道を行かなければならない（田村「四千の日と夜」）

彼らは戦後の荒廃と絶望をふくめた戦争体験によって、深刻に詩を認識した。彼らからみれば、戦前の詩人たちの詩は、ひとしく技術やレトリックによって詩を認識していたにすぎなかったのである。「列島」グループの詩人たちの仕事にしても、西垣脩が「日本文学史・近代」（至文堂・久松潜二編）で執筆しているように「プロレタリア詩の素朴リアリズムや日常的センチメンタリズムは飛躍的な脱皮をとげ、現代詩への変貌を示すようになった。つまり彼らの言葉を借りれば『過去のプロレタリア詩運動がひとすじの河の流れのやうなものであつたとするならば、いま僕らは海のなかにできてきてゐる』。このことは逆の見方をするならば、社会主義リアリズムは『列島』グループなどという流派の命題をはるものでなく、民主主義といふ時代思潮の反映もあつて、戦後詩の一般的命題としての重要さを

示すにいたつたと言ふこともできる」のである。

私は、前にことわつたように、グループ別の傾向のちがいが、個々の詩人のそれについては、ここではふれないが、厳密な意味での「戦後詩」は、ほぼ敗戦後五年めごろからのこうした「荒地」や「列島」を中心とする新人たちの活動にはじまつたとする考えに賛成したい。それはいかにも「戦後詩」というときの内面的な意味にこだわつてのこと（単に時間的な戦後でなく）、戦前からの既成詩人たちの仕事をみとめるか、みとめないか、という問題とはまったく別のことである。その意味での「戦後詩」についての批判は、多くの問題点として、後にふれてゆくつもりである。

さて、敗戦による荒廃と混乱が、表面的には一応おさまり、ほぼ十年たつた一九五五年ごろから、社会はいわゆる相対的安定期にはいつてくる。このころから文壇では、いわゆる第三期の新人たちが登場しはじめるわけだが、詩のほうでも、直接的には戦争の傷をうけていない、「たえまなく出血し」つづけてはいない新人たちの詩集や、作品が多くなつてくる。谷川俊太郎、飯島耕一、大岡信、中村稔、山本太郎、高野喜久雄、中江俊夫、清岡卓行、谷川雁、金井直、吉野弘、茨木のり子、富岡多恵子らをはじめとする多くの新人たち。

彼らに共通する傾向についても、かなり多くのエッセイで論じられているので、ここで多くを加えないが、やはり戦争と結びつけて考えてみると、年令的に凸凹があるにせよ、彼らの作品から、平均的にいえることは、彼らが戦争を土壌的なものとして生長している

ということである。鮎川信夫は「これらの詩人の仕事は、特に戦後のな条件を考慮に入れなくとも評価しうる性質をもっている」（『詩の見方』二三三ページ）といい、前に紹介したように吉本隆明は、「詩意識のなかに、実存的な関心も、社会的な関心も、もたない詩人たち」というのだが、私はやはり間接的に戦争の影響ということをめざにしている、彼らの作品じたいにしろ、考えられないと思う。大岡信がみずから、これら詩的世代の立場を代弁していうように、少年期あるいは青年前期の戦争体験は、彼らにとって「ある種の祭りの記憶にも似ている。遠い、ありうべからざる祭り。」（曖昧さの美学―戦後詩試論）だったのである。戦争は彼らにとって、そういう意味での一種の土壤だったのである。彼らの作品にそうした土壤を感じずにはいない。比喩的、図式的にいうなら、彼らの作品が戦争を土壌的なものとして育っているとするとするなら、「荒地」や「列島」を典型とする詩的世代の作品は、戦争によって、はげしい化学的反応をおこして生れたものであり、さらに戦前詩人たちの戦後詩は、戦争を物理的な圧力として受感している——ということができよう。

戦争や戦後の△極限状況▽が拡散され、潜在してくと、「荒地」や「列島」の詩人たちは、けつきよく個人々々に分かれていった。△戦後詩▽を、もっとも戦後らしい詩、体ごと、極限状況をおのが内面として、そのまま△人生▽の状況としてとらえた詩——というふうに限定すれば、ことに「荒地」メンバーの作品群こそ典型的な戦後詩であり、その運動が解体終熄したことで、そして個人々々の詩的世界へかえっていったことで、戦後詩はおわったということにな

る。しかし、そのあとにあらわれた、戦争を祭りとして記憶する新人たちの抬頭は、これはこれで△戦後▽という歴史区分のなかで、当然出るべくして出てきた詩的世代といべきだろう。彼らはそれぞれ集団や雑誌によりながらも、まったく最初から個人であった。やがて個人々々に分れたり、還元される必要のないバラバラの個性である。戦争体験から出発した詩人たちが、「荒地」や「列島」をはじめ、「歷程」「日本未来派」「地球」等々に属していたように、この純戦後世代である若い詩人たちも、そうした既成のグループに属し、あるいは新たなグループをつくって作品を発表した。「糧」（谷川俊太郎、茨木のり子、川崎洋、吉野弘ら）、「今日」（飯島耕一、岩田宏、平林敏彦、清岡卓行ら）、「窺」（嶋岡晨、笹原常与、大野純ら）、「汜」（堀川正美、江森国友、小林哲夫、山田正弘ら）などがそれである。ついでにここでいっておくと、戦後詩人たちのグループは、多くがエコールとしての主張や傾向につらぬかれていず、いかなれば、いつでも離散できる、個性たちの単なる集団であるという点でも、戦前の雑誌やグループとちがった、戦後らしい、いちぢるしい特色をしめしている。

彼らの作品は一見まったく自由であり、むしろ明るいくらいに自由である。個々の作品では、先輩詩人の影響や、外国詩のそれも指摘できる場合もあるが、総じてまだ、未知数の可能性と、不安定な作風のなかで混沌としている。そして、さらに新しい、戦争や戦後の状況とさえもまったく無縁の新人たちによって、その傾向はいちだんとひろがりつつある。彼らの個性はいまいで、個々に断絶し

ていて、共通する傾向や方法で一概にくれないということでも共通しているかのようである。それは彼らが、先輩詩人たちより自由で、物理的ハ災難Vや、はげしい化学反応をまぬかれなかったハ極限状況Vぬぎに、すなおに、正統にハ詩Vそのものに立向かえるという幸福な立場の反映かもしれない。しかし、彼らは一人として、幸福な立場にあるなどとは思っていないだろう。よるべき正統もなく、反逆すべき対象もなくて、一種アナーキーな視野のなかで、めいめいの孤独な実験をくりかえしているというのが実情であろう。それは考えようによっては、大きな詩の可能性の時代であるともいえようし、また、不毛のむなしさだけが約束された不幸な時代、ともいえるのである。

ここで、やや批判をまじえていうなら、「荒地」グループのほたした詩的功績は別として、「出血しつづける」戦争体験から出発した詩人たちは、多かれ少なかれ、戦争を絶対視していたということはいえる。戦争を極限状況としてでなく、相対的な日常としてとらえる、もう一つの眼なり、余裕は、たとえば「荒地」グループの詩にも欠如していた。むしろハ詩壇Vの外にいた、たとえば原民喜の作品には、戦争を日常的な次元における不幸としてとらえる、ひややかな眼が、無意識としてはたらいっている。悲壮なヒューマニズムから発する抗議よりも弱々しく、静かにみえても、原の抒情はかえってするどく人間の潜在的な悲劇を観照している。『原民喜詩集』(51年)と、峠三吉の『原爆詩集』(同年)を深く比較してみても、そのことは明らかである。<sup>3)</sup>

たとえば「荒地」の、グループとしての役わりはおわったかもしれないが、その主題は、極限状況としてのみの主題ではなかったはずである。なぜなら、いわゆる相対的安定期にはいつて、極限状況の影はうすれたとはいえ、戦争より戦後の平和のほうが、どれだけ危機的で、おそろしいかもしれないのだから。いうなれば、「荒地」の詩人たちの主題は、そうしたハ平和Vのなかに拡散し、屈折しながら潜在しているのである。戦争の傷を直接うけていない、いわゆる安定期の新人たちの主題のなかに、戦争体験から出発した詩人たちの詩の主題が、たとえ姿をかえてでも、どれだけ継承され、重層化されているか、疑問である。「彼らは戦争を絶対化して、いたずらに悲壮がった」として、上べだけでの反撥や否定によって、けっきよくは詩的断絶におわっていないか。そのことは彼ら個々の断絶ともかさなるのではあるまいか。そうして、そこまでの主体的な追求が、はたしてどれだけ共通の課題としておこなわれているかも、また疑問である。

本稿の最後であげるはずの、むしろ作品のうえで戦争をハ災難Vとしてしかうけとめた形跡のない戦前からの詩人たちの仕事や、ときにかえって実験的であったり、悲劇的であったり、新人たちのおよびもつかぬ力作であったりする奇妙な現象を、どう私たちは解釈したらよいか。彼らのほうこそ、戦争をかえって日常としてうけとっていたという、逆転的な評価が、やがて出てくるかもしれない。それらは今後の作品の成果とともに検討されるべき、戦後詩の課題であろう。

戦後詩の見取図をかくなどいいながら、私が見てきたのは、戦後の作品に、戦争と敗戦による現実が、いかに作用しているかという一視点からの、大ざっぱな概括にすぎないかもしれない。なんともいうようだが、個々の詩人の作品傾向や特色は、かぎられたスペースで断片的、総花的に指摘してゆく愚をさけたいと思つて、諸書にゆずつたわけだが、各グループの紹介や傾向についても、ほとんどふれなかつたのは、実はそれをやつてみても、戦後詩の本質にとつて、それほど重要な問題ではないと考えるからである。雑誌やグループの消長、離合集散は、戦後人詩壇V史としては重要なことにちがいないが、戦後の詩が、詩にとつて、あるいは文学として、なんであつたか、そして今後なにをなしうるか、という本質論にとつて、それは外面的な、裏ばなし的なものにすぎない場合もあるだろう。私は以下、そのような見地から、戦後詩の作品じたいから汲みとれる種々の問題点について、できるだけ簡潔にふれてみたい。

## 3

戦後の詩は少しも面白くない、わからない、詩は衰微しているのではないか……という声も多い。逆に詩のブームともいわれて、どちらかといえば、古風な、安定した詩風の、読んで抵抗のない詩が多く読まれているようだ。これらはしかし、現代詩の現実からは程遠い、上べだけの声であり、現象であると思われる。そうした人詩ブームVともまったく無関係な、無数の詩誌や、おびただしい自費出版の詩集に、かつてない日本の詩の可能性が、あるいは日本文学

にとつての先駆的な実験が、こころみられていることは、まぎれもない事実である。

詩誌「現代詩手帳」(67年12月号、現代詩年鑑66)の「詩壇ジャーナル」の目録によれば、66年11月と67年10月までの月々の刊行詩書(アンソロジーや解説書、評論書等をふくむ)。は年間で二六七冊になる。主な全国同人詩は、関東の一七三、近畿の一〇七をはじめとして、全国で五五〇。一誌に実作者一〇人と仮定しても、全国に有名無名の詩人は五千五百人という数字になる。この大きな実体を現在の底辺とする戦後現代詩の特徴を、問題意識において、いくつかひろいあげ、相互連関させながら論じてみたい。

先ず、戦後詩の観念的・抽象的傾向ということが、大きくうかがひあがつてくる。これは前にも指摘したように、戦前詩の「主情派」と「主知派」の分類にしたがつて、戦後の詩は後者の傾向が一般的に多くなつてきた——といえ、わかりやすいかもしれないが、私にはあえて主知的傾向とはいわれない。すぐれた情なもの、知的でもあるはずである。観念的・抽象的傾向というのは、詩人がたとえ、自然や外界にむかい合うとき、素直に、率直に対象を感受し、思考し、おのれをひらくことができなくなつてきたということであり、きわめて意識的であり、ある意味で論理的であり、多かれ少なかれ観念の屈折なしには、外界との交渉(それが外界の拒否であれ)は成立しないという傾向である。それは、かつての素朴實在論的な自我によつて外界をとかしこみ、主客の合一において情緒を放流した浪漫的抒情性の否定である、といつてしまえばそれまでだが、そ

れならばすでに戦前の、それこそ主知派、「詩と詩論」以後の詩がいくらもこころみたところであり、あえて戦後詩の特徴というまでもない。リリズムを否定したイマジズムや、レアリズムの詩は、少なくとも技術的には、かなりの成功をしめしていた。

むしろ、そうした戦前詩の実験の影響が、批判的にしろ受けつがれてはいるにしても、戦後詩の一般的な観念的傾向は、根底において経験的なものであり、あるいは言語そのものへの不信に根ざしている。しかし、そこまで徹底的に思想的な追求が、戦後詩人になされていなくていいところにも、その観念的傾向のあいまいさと、もろさもあるわけだが、これは、ひと口にいって自我意識の分裂ということにつながる。ほとんど無意識的に、生得的に観念的であり、しかもその主体（自我）と客体（外界）は、分裂したまま、錯綜しているのである。

僕には愛がない／僕は権力を持たぬ／白い襦袢の中の個だ／僕は解体し、構成する／地平線がきて僕に交わるまじわ（村野四郎「体験」より）

われわれには愛がない／われわれには病める者の愛だけしかない（田村隆一「立箱」より）

私は心の中に逃げた肉／地を知らぬ足／心を投げられぬ手／心にみつめられた眼／そして私は愛ではない（谷川俊太郎「愛について」より）

詩の断片だけを引用するのは無意味だが、戦前の村野の詩には一つの様式があり、言語伝達への作者の信頼がある。戦後の田村や谷川にはそれがなく、二人の表現を成立させているのは、むしろ経験的な、不安定な自我主体の生地そのものであり、言語に依存できない不安の観念である。谷川の作品を戦前の「四季」派に系譜づけて見るむきもあるが、それはごく表面だけを見てのことだろう。

戦後の作品に、詩人の自我自身（私、おれ、ぼく）の比喩的形象が、実に多く目立つのも、以上のことと関連のある具体的な特徴である。また自然や外界が、具体的な、固有名詞的なイメージとしてでなく、きわめて抽象的な、分断されたものとして表現されるのも、おなじく具体的に指摘できる特徴である。これらの特徴を、作品をあげて実証的に、数量的にここで示せないのは残念であるが、不統一で無秩序なへわれVが、そのまま、分裂をさらけ出して形象される。具体的に結像しない、抽象的で断片的な自然や外界のイメージャリーも、その反照である。

そして、戦前の詩（たとえば村野の作品にしても）の、暗ければ暗いなりに、ととのえられた表現やイメージの裏に自我はかくれているといった、美的節度はない。そうしたつましやかさの美学などは、もはや古風なものでしかないようだ。むしろ詩の創作過程がそのまま作品になった、というような、その意味ではむき出しの、露出的な分裂した自我である。調理場で苦心して詩が（料理のように）つくられるのではなく、調理場の材料や、けしきそのものが作品にされている、とたとえられようか。

そうした内面的自我の露出が、戦後の詩の主題の共通する暗さとして印象づけられる一因となっている。むしろそれは明るさなど微塵も、客観的にはあるはずもない時代の反映でもあるが、不安定な内面をアイロニカルに把握し、形象する傾向のもの（最近かなり目立つ）も、分裂からの恢復より、分裂を分裂のまま単にシニカルに、ギャグ的に、騒音的にしているにすぎないものが多い。これは現実への甘え、媚態であるといわれても仕方あるまい。主題の暗さは「荒地」グループの作品の影響とみることもできるが、もともと暗さから出発した「荒地」の作品は、むしろきわめてシリアスに、暗さに垂直にきりむすぶ、詩的思考の論理を成立させようとするところに、まだしも共通する古風なくらいの表現のたしかさ（正統性）と、それが一種熱情的な衝撃力を生んでいた。しかし、異色である黒田三郎の作品にしても、暗く倫理的で、陰画的<sup>ナガチブ</sup>であつた。

分裂する自我を恢復し、分断された外界に統一と秩序をあたえ、そうした自他を常に新しい緊張関係においてとらえたいという欲求が、いわゆる詩の全体性をめざすことばとなって、種々の立場から論じられているのであろうが、それはもはや、かつての抒情の方法——浪漫的な自他の融合としての——の復活などでは問題にならないことは、いうまでもない。それはいかにして可能であるのか、そこに現代詩の困難と、実にさまざまな実験がゆるされる素地がある。

単に方法的な実験だけでなく、叙事詩の待望がさげばれ、詩劇のころろみがなされているのも、戦後の詩の可能性として注目されよ

う。放任な、単に技術的な実験だけでは、いつまでたっても断片的で、今後の飛躍的な、あるいは重層的な詩の展開のための足がかりをつかむこと（すなわち伝統への下地）はできないからである。しかし、詩劇や叙事詩のこれといった伝統をもたない私たちは、それらのころろみも、大きな困難のなかにあるといわねばならない。おなじく古典主義や古典主義意識の伝統も、ほとんど稀薄なのだから。

戦後の詩が、総体的に未完成であり、個々の作品も未完成なのが多いということは、以上指摘してきた実験性、そしてその結果としての難解性の特徴と結びつく。芸術的な完成度への断念、ないしは背反、あるいは蔑視によつて書かれているかのような印象を、戦後の詩は一般に与えている。未完成といえは、日本の詩の歴史は『新体詩抄』<sup>（一）</sup> いらい、試行錯誤の連続でもあつたわけだが、とくに川路柳虹の「塵溜」<sup>（二）</sup>（一九〇七）にはじまる口語自由詩の展開も、伊藤信吉がいうように詩の概念の開放でもあり、同時に未完成の風潮の飛躍的促進でもあつた。また昭和にはいつてから草野心平の詩集『明日は天気だ』<sup>（三）</sup>（一九三二）の作品「風邪には風」が、断り書きがついて途中で終っていることを、美意識の欠落であり、しかし詩概念の開放でもあつたと、やはり伊藤はいうのだが、それは私の推断によれば、草野に大きく影響を与えた宮沢賢治の影響でもあつたろう。『春と修羅』<sup>（四）</sup>（一九二四）には見出しだけで、作品のないもの（小岩井農場「パート五・六」）があり、賢治は「永遠の未完成これ完成である」（農民芸術論綱要）といっている。——こうして詩史的にみれば、めず

らしいことでもないが、私のいう戦後詩の未完成の特徴は、もつと一般的で、普遍的な潜在意識としてあるということができよう。ことばの機能の一種暴力的試行、イレギュラー（放縦）な偶発性、統辞法シタゴトバエより解辞法の乱用、……等々のオペテミズムともいえる傾向性は、シュールレアリズムの皮相的な、妙に芸術的な悪影響ということも考えられるが、やはり私は黒田三郎のいう日本語の「地下水脈」の欠乏ということに帰せられると思う。保存よりも変革を、開放をと、前のめりに走ってきた日本の近代詩の、虚弱な歴史性にとづく一般的な傾向である。詩の普遍的概念や様式もなく、また新しい詩人たちの反逆や否定を、真正面から受けて立つ、オーソドックスとしての作品にも乏しく、またその系譜もないにひとしい。前にも指摘したように、戦後の「荒地」グループの作品群が主体的にかちとつた詩の意味性——戦前のレトリックだけのモダニズムをはるかにこえた、行為的言語の構造化——は、重層的に、詩による日本語の創造力としては、それほど享けつがれてはゆかず、ただ亜流的に暗い主題のムードだけが真似られるという傾向が、かなり強いのではないだろうか。詩はけっつきよく個人のもの、とはいへ、おのずから個人の力働をこえたグループなり同時代の、普遍的な成果があつて、それがうけつがれてゆくべきものであらう。日本の詩にはその共通の成果のみのりが乏しい。さしずめ「荒地」グループには、短い年月ながらそれがあつた。これも前記したように、戦後の詩グループの、最初から共通の課題や成果を期待しない個性本位の特徴とも結びついて、こうした「地下水脈」の欠乏はさらにつづいてゆく

ように思われる。

「現代の絶望的に安易な日本語の無政府状態を矯め鍛へて、新しい詩人の宇宙の表現手段とするために」新しい定型詩を提唱し、実作した「マチネ・ポエチック」のグループは、「日本の伝統的な抒情詩の中に可能性のまゝで眠つてゐた、普遍的な形式を発見し、意識的な抵抗として自らに課する時、詩は始めて現代的意味を獲得する」(『マチネ・ポエチック詩集』48、序)と宣言した。彼らの実作がそれほどでなく、レトリックのころみだけにおわたつたために、必要以上に一般からは白眼視されたが、彼らの提出した問題意識じたいは、普遍的な、現代詩の常住の課題でもあることは、私の以上の所論からも明らかであらう。いまさら定型詩は、日本語の現実からみて、木に竹をつなぐ愚かもしれないが、最近、詩の音楽的要素が見なおされ、山本太郎や中村稔、谷川俊太郎らの作品に、かなりの成果が見られるのは、「地下水脈」的見地から、注目されてよい新しい傾向といえるだらう。

以上の批判的に見てきた現代詩の諸特徴から、総じて戦後の詩の歩みは、いちぢるしく詩の領域を拡大してきているということが、結論論にはいえると思う。抒情の変革、詩の変革ということがよくいわれるが、それはむしろ拡大というべきだらう。たしかに浪漫的抒情の時代はおわたつたのであり、歌謡曲としてのほかは、現実がその存在理由をみとめなくなっている。現代はレアリズムの時代であり、むしろ劇の時代であるかもしれない。本質的に、劇的にしか人間を捕捉できない時代である。戦後現代詩は、かろうじて詩という

ジャンル形式は守りながら、ことばの詩的機能は守りながら（大胆に、むしろ無政府的に）、その実、散文のレアリズムや、劇の表現してきたもの、表現しようとしているものを、内容的にはつくり出そうとしている。時間の流露よりは空間の認識を、美しい詠嘆や慷慨よりは生々しい矛盾と葛藤を、本質的に抽象作用としての詩のことで、圧縮された舞台で、表現しようとしている。そこから生じる様々な無理や矛盾が、以上述べてきたような諸特徴となつてあらわれるのである。こうした現代詩のみずからかかえこんだ課題は、短歌、俳句をふくめたこれまでの日本の詩の伝統的な概念では考えられなかつたことであり、今後どれだけ可能性を realization によつて發揮できるか、それは詩にとつてだけでなく、ひろく日本の文学の可能性として、興味あることといわねばならない。

詩に密着している者と、そうでない者との間で、かなり評価がわかれているとはいえ、そのような意味で西脇順三郎や金子光晴らの仕事は注目される。最近では浅野晃の『流転詩集』（67年、自家版、四行詩からなる全巻一篇の長篇詩）が、一見孤独な抒情の表現でありながら、個人の内面がいつしか民族の内面に拡大転化されているという、不思議な迫力をもつ仕事として注目される。さきに読売文学賞になつた『寒色』（68年）や、問題作『天と海』（66年）をぬく詩業であり、私

たちには縁遠い響きをもつ「国民詩」の可能性を信じさせてくれる一巻である。こうした詩人たちの仕事は、詩が単に青年期の文学ではなくなつたという、これも戦後の詩の特徴——現象的ではあるが、かなり本質的な——を身ぢかに示している。また、伝統をおしすすめ、きりひらいてゆくすぐれた仕事は、いわゆる「詩壇」などとよばれる卑小な世界とは、別なところで、しかも個人をこえた世界をもつ詩人によつて、はたされるにちがいないという実感をも、これらの詩人たちは私たちに与えてくれるのである。

△お断り▽ 稿中、年次はすべて西暦ですが、詩集等の下の（ ）中には便宜的に二ヶタだけで示しましたので、まぎらわしく、不統一の感を与えたかと思ひます。お断りいたします。

註

- (1) 「戦後の詩論」(鮎川信夫著「詩の見方—近代詩から現代詩へ—」思潮社、66年、二五八ページ)
- (2) 木原孝一「戦後の詩」(国文学、特集「近代詩から現代詩へ」66・9月号)
- (3) 日沼倫太郎の原民喜論(芸術生活、68・8月号「自殺者の承継」)も同様な見解で書かれている。ちなみに最近急逝した日沼のこのエッセイは、一夜私との問題で論じあつた収獲であつた。私は原民喜と峠三吉の作品の解説(明治書院「現代詩の鑑賞」の第4巻—近刊—所収)を書いた直後であつた。念のために。
- (4) 伊藤信吉「昭和の詩と詩人」(国文学、65・9月号、前掲特集)参照。
- (5) 黒田三郎「現代詩の難解さ」(国文学、同右号)

# 戦後批評の出版

——『近代文学』派とその周辺——

大久保典夫

「戦後批評」という言葉には、たんに戦後の（戦後になって書かれた）批評という意味と、戦前の批評とはちがう戦後の批評だという断絶の意識がうまく打ち出されている狭義の意味があるが、小田切秀雄・荒正人・佐々木基一・埴谷雄高・平野謙・本多秋五・山室静の七名が同人で昭和二十一年一月創刊された『近代文学』など、はっきり後者の戦後意識を打ち出した批評活動として注目すべきものである。わたしがこれから書こうとすることは、かかる『近代文学』派の戦後批評史のなかで占める位置の確認、ということになるが、まずはじめに、「戦後」とは何かという問題に触れておく必要がある。

わたしは戦後の批評史を考える場合、河上徹太郎と中野重治とのいわゆる「配給された自由」をめぐる応酬を重要視するものだ。河上が敗戦の年の十月二十六日『東京新聞』に載せた「八月十六日以来、わが国民は、思ひがけず、見馴れぬ配給品にありついて戸惑ひ

してゐる。——飢ゑた我々に『自由』といふ糧が配給されたのだ」という一文と、それについての中野重治の反論「冬に入る」（『展望』昭二・二）とは、そのまま戦後のふたつの批評志向を鮮明に打ち出したものといえる。のちに『戦後の虚実』（文學界社、昭三・一〇刊）一巻にまとめられた敗戦後の河上の時事的な発言は、戦後の民主化に冷水を浴びせたものとして評判がわるく、とくに「配給された自由」という戦後批判など、当時総スカンを喰ったと覚えていながら、わたしはそれを、「配給された自由」を真の自由にするために努力している民衆の営為を切り捨てているとして抗議した中野重治の「冬に入る」の批判とともに認めたいと思う。このふたりの「戦後」の受け止め方の違いは、そのまま八・一五の解釈の相違からきているので、中野重治にはそれを八解放として受け止めようとする志向がよく、逆に河上には、それがあつた一つの挫折として、文字通りの八敗戦としか考えられなかったということだろ

う。しかし、「戦後」を「断絶」 $\vee$ として、あるいは「連続」 $\vee$ として捉えるということは、それぞれ一面的のそしりを免かれないので、日本の敗戦は文字通りの「敗戦」 $\vee$ であるとともに「解放」 $\vee$ でもあったということ、つまり「連続」 $\vee$ と「断絶」 $\vee$ の二重性として「戦後」を捉えることがもつとも妥当な史的把握といえよう。

今日から見れば、「戦後」は、まさに「てのひら」を返したような民主主義謳歌、個人主義礼讃の時代で、まさしくそれが占領軍から配給された附焼刃の「自由」 $\vee$ といった性格を超えていなかっただけに、戦中の「不自由」 $\vee$ の裏返し以上の意味を出なかつた。いつも引用するので恐縮だが、たとえば次の小田切秀雄の文章などは、そういう「戦後」の「自由」概念をもつとも端的に明示したものだといえるだろう。

「終戦からこれまでの必ずしも短くはない月日は、そのあまりにも充実した歴史的内容の故に、その中に生きる吾々をしていま恰も終戦がほんの一月前のことであつたやうにも感じさせるし、もう十年も二十年も前のことのやうにも感じさせる。までのあの暗鬱な一歩一歩追ひつめられるやうな空白な日々にくらべて、この一年近くの月日はなんとほげしい欲びに脈打ち波立つてゐたことであらう。頭の上にも重くのしかかり、目と耳と口をふさぎ、手足を縛してゐた抑圧権力はつひに倒れ去り、吾々は明治以来はじめて自由に、公然と、自分の思ふところを言ひ、欲するところを行ふことが出来るやうになつたのだ。かつて国木田独歩は『山林に自由存す』と歌つた、だが、

吾々は、山林でなく、現実のなかに自由を得たのだ。戦争中牢獄かそれであれば固く結ばれた唇のなかにだけ辛うじて生きて来た自由も、太陽のまぶしい光のもとに、現実の社会の中で、生き生きと活動することのできる自由がやつて来たのだ。終戦後の自由のたとへやうもない欲ばしさと、このやうな自由、抑圧権力の重苦しい圧迫からの自由としての解放の欲ばしさにほかならなかつた」(『新文学創造の主体』)

ながい引用になつたが、これは『新日本文学』昭和二十一年六月号の巻頭に載せられたもので、その意味で「民主主義文学」陣営の「戦後」の受け止め方を代表するものだろう。戦後の民主主義的志向と「自由」概念はここに端的に表明されているといつていいので、戦後左翼のオピニオン・リーダーとして的小田切秀雄の面目がいかなうかがえる。

ところで、このような「自由」概念は、漱石流にいえば、外発的なもので、主体とまるでかかわりない浮薄なものであり、マルクスがいった「自由とは認識された必然」という定義ともまったくかわりないいい気なものといえる。「自由がやつて来た」という表現も、考えてみれば奇妙なものであるが、しかし、戦争が終つて、たしかに「自由」が占領軍とともに「やつて来た」のだから、この文章は、そういう日本の民衆の無邪気な解放感をもつとも素朴に代弁しているといえるかもしれない。しかし、はたして、日本の民衆はただ手離しの解放感に酔つていただけなのだろうか。彼等に敗戦という心の傷手はなかつただろうか。このような手離しの解放感、敗戦を

待ち受けていたものの、戦争中を傍観者として「国内亡命者」(荒正人「第二の青春」として過ごしたものの「戦後」の受け止め方なので、「課せられた責任だけは果さなくてはならぬといふ、一種『デューテイの觀念』(岡川弘之「被難」)のもとに戦争を戦った日本のおおくの民衆にとつては、むしろ「悲しき兵隊」(朝日新聞 昭三〇・九/二一)の火野葦平の再起の決意のほうが真情を穿つていると感じられるのではないだろうか。

いずれにせよ、戦後の「自由」がみずから闘い取つたものでなく、外からもたらされたものだといふ認識をまったく欠いたこのよな文章を、文学としてたかく評価できないのはもちろんであるが、このなかで小田切が、「戦争中牢獄かそれでなければ固く結ばれた唇のなかにだけ辛うじて生きて来た自由」と書いていることは注目にあたいる。かつて吉本隆明は、小林(多)・宮本(頭)・蔵原らのいわゆる獄中「非転向」を、「本質的な非転向であるよりも、むしろ、佐野、鍋山と対称的な意味の転向の「一型態」(転向論)といったが、彼等の「非転向」が、「現実的動向や大衆的動向と無接触に、イデオロギーの論理的なサイクルをまわしたにすぎなかった」とおなじように、「固く結ばれた唇のなかにだけ辛うじて生きて来た自由」も、なんら現実と交わることのない觀念の自転作用以外の何ものでもなかったといつていいだろう。それに、みずからは何もせず手をこまねいていたにすぎぬものが、そういう自分を意識におかずに一方的な戦争責任の追求を行なうのはまことに奇妙なことと思われぬが、それはともかくとして、戦後の軽薄な民主主義謳

歌の尻馬に乗らずに、自己の孤独に沈潜する姿勢で低声に語られたエッセイのあるのを紹介しておかねばならぬ。

それは昭和二十一年一月に発行された『人間』創刊号に載つた北原武夫の「たった一つの単純な事」というエッセイのだが、「作家J・K君への手紙」という副題のとおり、随筆風に気軽に書かれ、八ボ二段組でぎっしりつまっている。おそらく、当時、ほとんど注目されなかったのだろうが、その要点の部分をながくなるが引用してみよう。

「例へば例のあの『出獄者の感想』、僕はあれをラヂオで聴いたがね、実に変な気がした。何とも言へず不快で異様なものだが、それよりも先づ真ツ先に来た感じは不具といふ感じだった。(中略)彼等は外部にある敵、つまり弾圧、拘束、暴行、さう言つた抵抗とは勇敢に闘つて来たかも知れない。がしかし、彼等自身の内部にある敵、つまり懷疑といふ最も怖るべき且つ必須な敵の抵抗は、遂に一度も受けずじまつたのだ。僕はまあさう確信してゐる。彼等の声音や主張の持つてゐる一種異様な依然たる若々しさ、何か空洞のやうなものを感じさせる闘志、さういふものは、内部からの懷疑の抵抗を一度も受けなかつた人間、といふものを頭に描いて考へてみれば、容易く理解できない。僕にはよく分るのだが、十八年の独房生活の間、真の意味に於ける孤独といふやうなものは、恐らく遂に一度も彼等の胸を訪ればしなかつたのだ」

「今やおしなべての自由主義、民主主義といふことになり、今

度は外部的にも何等の抵抗のない、謂はゞ開けッびろげな世の中に彼等は出て来たわけだが、何でも喋れるといふ程度の自由がどんなに果敢ないものか、いやそれよりも、社会の無拘束といふこと自体が、彼等にとつて、実に何と意外にも強力な敵だったか、といふ単純な事実から、彼等は恐らく徐々に思ひ知るころがあるだろう」

これはさきの小田切秀雄の「自由」概念とまったく対立する見解だが、北原が「自由」というものを、「自己の運命と闘ひ、絶えず工夫し、血路を開くやうにして、自力でやつと掴めるほんの僅かな或もの」と捉えているのは見事というほかない。そういう北原が、日本は変わった、いや、既に変わりつつある、というおおかたの意見にたいして、ちつとも変りはしない、おかしいほど、世間は変つてやしないとして、戦時中と戦後とただ裏返しになつたにすぎぬといつているのは卓抜な見解で、戦争責任の問題にしても、迎合不迎合は節操の問題なので、芸術の本質とまるで関係ないと割り切つてゐる。「つまり僕は、芸術といふものを、もつとまるで別のところ、節操とか何とかといふものではどうにもならないところ、つまり天稟といふ、作家にとつて胡魔化しの利かない、一番最後のぎりぎりのところで、そこんとところで考へるのだ」と書いてゐる。

以上のことを念頭において、『近代文学』派における「戦後批評」の問題を考へることにしよう。

周知のように、小田切秀雄は、最初『近代文学』同人として名をつらね、中野重治と荒正人・平野謙のあいだに、いわゆる『政治と文学』論争が展開されたとき脱退したわけだが、本多秋五は『物語戦後文学史』（新潮社、昭三五・二刊）のなかで、かかる小田切について、「いわば『近代文学』に送りこまれた共產党ブラクともいふべき存在であつた」といつてゐる。

昭和二十二年四月号の『近代文学』の「編集後記」に、埴谷雄高は、「小田切秀雄君は意見の相違により、同人より脱退することとなつた。その意見の内容は今後の機会に明らかにされると思ふ」と書きつけた。小田切秀雄は「政治と文学」論争にさいして、中野重治を擁護する立場から「小林多喜二問題」(『芸術』三号)「私は中途半端なぞ嫌だ」(『近代文学』八号)「文学者の責任」(『新日本文学』七号)「創作方法問題の展望」(『同』八号)などを矢継早に書いていて、彼と荒・平野との見解の差もよくわかる。それよりも問題なのは、『近代文学』昭和二十二年七月号の「編集後記」に、久保田正文・花田清輝・平田次三郎・大西巨人・野間宏・福永武彦・加藤周一・中村真一郎の八人があらたに同人として加つた旨書かれていて、これが「第一次の同人拡大」ということだが、このとき福田恆存が本多秋五の猛反対のために(本多によると、他に一人同調者がいたということだが)加入が沙汰止みになつたということだろう。

本多秋五の「物語戦後文学史」によると、福田恆存を『近代文学』にむすびつけたのは平野謙で、彼自身が「私の仕事の最上のものの一つ」と自認している「芥川龍之介論」(『近代文学』昭二一・六一〇)を

寄稿してくれたのも、平野を通じてであったという。平野謙は第一次同人拡大のとき、福田恆存の加入に反対する意見に反対した（つまり、彼の加入を支持した）ということになるが、してみると、『近代文学』同人中もつとも「中途半端」の好きな平野謙の批評フィードの幅は、小田切秀雄から福田恆存まで含んでいたことになる。

ところで、「政治と文学」論争をきっかけに小田切秀雄が脱退し、第一次同人拡大のさい、当然加入勧誘されるはずの福田恆存がしりぞけられたということは、『近代文学』派の批評志向をかなり鮮明に物語っているといえるのである。この問題を考えるまえに、まず『近代文学』派といわれるものの人的構成とそのおのおのの批評志向に簡単に触れておく必要があるが、『近代文学』派とは、厳密に言えば創刊のときの同人の七人にかぎられ、文学運動としての実質は「政治と文学」論争で頂点に達していたといえるのである。

埴谷雄高の『近代文学』創刊まで（『近代文学』昭三〇・二）は、出発時の『近代文学』同人の動静を内側から実に見事に捉えたものだが、そのなかに次のような記述がある。

「このとき、（敗戦の年の）十月三日現在に於ける私達の年令を書きしるしてみると、山室三八、平野三七、本多三七、埴谷三五、荒三二、佐々木三〇、小田切二九となっていて、面白いことは、政治のラディカリズムが年令に逆比例するという公理があまりにも見事にここに適用されることであつた。私達は、先に記した芸術主義という言葉で知られるように文学と政治の統一したかたちについて、ほぼ同一見解をもつていた。とはい

え、謂わば長老組と若手組と二つに分けられるほどの政治に対する向う意気の差は、はつきりあつて、しかも、その差は殊に両端に於いて著しかった。山室静のヒューマニズムは静謐な、神的な、宗教性ともいふべき彼岸にまで達して、小田切秀雄はコムミュニズム、プロパリーの立場にある筈であつた。奮起せざる儒夫である平野謙は、人員の増加によつて起るべき意見の相違、問題の複雑化を怖れるそれまでの立場を守つて、いまここに集まっているひとたちだけでやつてゆこうじやないか、と不拡大方針をとつたが、もし胸の奥底を微細なところまで深層心理学的に分析してみれば、彼の不安は政治的意見の相違、政治的問題の複雑化を将来に予感して怯える種類の遠い不安を含んでいたとも云い得る」

引用文中にある十月三日とは、いわゆる「松戸会談」が開かれた日で、荒正人『近代文学』終刊に際して（『文芸』昭三九・六）には、『近代文学』創刊は、『松戸会談』で正式に決定した。——当時、千葉県松戸に佐々木基一が住んでいたが、その寄宿先に、本多秋五、平野謙、埴谷雄高と私が集まつた。山室静は信州に、小田切秀雄は、山梨に疎開していた。この会談は、十月三日の晩に徹夜で開かれた。誌名を初め、一切の手筈を整えた。設計図を作製したのである。あとは、手分けして着工ということになつた」と書かれている。

埴谷雄高の文章によると、同人は最初、荒・佐々木・埴谷・平野・本多の五人で、「政治の直接的な色づけを排した」芸術至上主義を標榜したということだが、荒正人が「小田切秀雄の同人たらぬ

ことに「反対」し、その後岐阜に帰っていた平野謙から、「小田切君にはやはり入ってもらねばならぬと思う」という葉書がきて、小田切・山室を加えることにしたという。ちなみにいえば、『近代文学』の最初の同人は、「二つのグループと、それを結びつける埴谷雄高なる人物と、この三つのものの組合せ」(本多秋五『物語戦後文学史』)から成っている。ふたつのグループとは、山室・本多・平野の「プロ科」(プロレタリア科学研究所)出身の三人組と、おなじ世田谷区に住み『芸文学資料月報』(昭二四・一〇)というリーフレットを出していた荒・佐々木・小田切のいわゆる「世田谷トリオ」を指すが、このふたつに共通する特徴はともにマルクシズム体験を経たという連帯感だろう。本多秋五は福田恆存の「人間の名において」(『新潮』昭二二・二)というプロレタリア文学批判の論文を読んで、「ともに天をいなく能わず」(『物語戦後文学史』)という感慨をもったというが、この福田論文と山室静の文芸時評「プロレタリア文学など」(『近代文学』昭二二・一六)と較べて、本質的にはさして逕庭があるとも思われない。問題は、プロレタリア文学を通ったうえで、内側からの批判かどうかということなので、荒正人が「縦糸の忍耐」(『近代文学』昭三三・一)以下の文章で『1946 文学的考察』(真善美社、昭三三・五刊)の加藤周一たちを批判したのも、彼等がマルクシズム体験を経て戦中の八暗い谷間<sup>△</sup>を通じていないという、どうしようもない違和感からであった。

埴谷雄高の「近代文学」創刊まで」によれば、本多秋五の「編輯日誌」には、「雑誌の性格」として、「芸術至上主義 精神の貴族主

義」「歴史展望主義」「人間尊重主義」「政治的党派からの自由確保」「イデオロギイ的着色を払拭した文学的真実の追求」「文学に於ける功利主義の排撃」「時事的現象に捉われず、百年先を目標とす」「三十代の使命」の八項目が挙げられていたという。これは例の「松戸会談」で決まったものだが、それについて埴谷雄高は、「それぞれ左翼運動から生れてきた私達がこのとき一致して政治の直接的な色づけを排したのは、最も特徴的な考え方であった」と書いている。

しかし、それはあくまでも過去のプロレタリア文学運動の政治主義的偏向の是正としての意味においてなので、かつてのプロレタリア文学運動の理念そのものは依然として彼等のうちに生きていたといえる。つまり、かつてのプロレタリア文学運動は、彼等にとつて「内なる敵」だったのであり、彼等の「芸術至上主義」というのはそれに抗して樹てられた旗なのだ。この事実を忘れてはならないだろう。彼等がかつてのプロレタリア文学の政治的優位性理論の誤謬は指摘しても、その運動の理念そのものは否定しなかったといつてよい。それがもつとも明瞭にうかがえるのは、やはり「政治と文学」論争ということになるが、そのまゝに、『近代文学』創刊号の巻頭に載った、マニフェストといつていい本多秋五の「芸術 歴史 人間」について触れておこう。

そのなかで、本多秋五は書いている。

<sup>(A)</sup>「自分達が芸術至上主義を標榜するのは、政治と文学の波長が

美事に融合一致するのは、いつか幸福な時代、全人類の場においてであろうと空想し、<sup>(B)</sup>それまでは、政治の道と文学の道は喰

違ふと覚悟し、たとへそれがどう喰違はうとも、文学においてはどこまでも文学の見方を固守しようと覚悟してゐる意味にすぎない。だから自分達は、たとへ軍人、獄吏の作品であらうと、保守反動と罵られる人々の作品であらうと、芸術的にすぐれたものでありさへすればよしとする。いいものはいいのである。共産党、社会党、自由党、進歩党といふごとき、政党党派への所属など問題にしないのはいふまでもない。芸術至上主義といふのは、芸術においては芸術至上といふ、至極当り前の主張に過ぎないのであつて、芸術上の美食家でも偏食家でも自分達はない。いはば米の飯に沢庵といふ当り前すぎるほど当り前な、平凡な芸術の正統派を自任するもので、芸術至上『主義』などといふのは便宜にすぎない」(傍線大久保)

傍線(C)によると、論者はいかにも普通でいう意味の芸術至上主義、たとえばさきに挙げた北原武夫の徹底したりテラリズムの立場とおなじように思われよう。しかし、その個所の前提の、傍線(A)の部分を見れば自明なように、この論者の芸術至上主義は、いずれ窮極においては政治と文学とは一致するはずだといふ、白樺派の幸福な予定調和の幻想のうえに成り立っているのである。このような普通人類のヒューマニズムが、小田切秀雄から山室静までの『近代文学』派の戦後の批評活動の根底にあり、それがプロレタリア文学運動の挫折から八暗い谷間Vへと転進を強いられた彼等なりの最後の抵抗線であつたことはまた後で触れるが、ここにも明らかなように、プロレタリア文学運動を支えた進歩主義的理念は、けつして彼

等から失せることはなかったのである。彼等があえて「芸術至上主義」の立場を掲げるのは、傍線(B)でいう、その「幸福な時代」の到来までは「政治の道と文学の道は喰違ふと覚悟し」なければならぬからであるが、なぜそう覚悟しなければならぬか、その点についてはすこし検討を要するだろう。本多秋五は蔵原惟人の『芸術論』について論じた「発育期の記念」(『近代文学』昭三・三)という文章のなかで、次のように書いているが、これなど政治と文学についての彼の考え方を端的に明示している。

「政治組織や社会制度の変革といふものも、つまりはさういふ(理想的な)社会状態を実現するための、一つの手段なのではなからうか?もしさうだとすれば、政治は手段であつて、芸術こそ人間の理想だといふことになりはしないか?」

つまり、「共産主義の理想社会」を実現する過程において、そのための「手段」である政治と、「目的」そのものである芸術(文学)とが喰い違ふのはむしろ当然なので、その場合、「芸術においては芸術至上といふ」考え方をとるのは「至極当り前の主張に過ぎない」のだ。なぜなら、「芸術こそ人間の理想」そのものなのだから。彼は、ここにおいて、蔵原の政治の優位性理論にかわるに白樺派的な芸術の優位性理論、個性万能の思想をうち樹てたといえるが、はたして、彼の(彼等の)理論は、戦後の文学状況を切実に代弁したといえるだろうか。たとえば、本多秋五は「芸術 歴史 人間」の冒頭で、「芸術家にとつて、芸術は彼の『魂の諸要求』を、もつとも完全に満足させるものである筈だ。彼がいちばん真剣になれるとこ

ろ、他のどの能力によつて立つよりも、それによるのがいちばん人生にとつて有用だと考へられるところ、それが芸術であるからこそ、彼は芸術家であるに相違ない」と書いているが、むしろ、戦後の現実は、芸術が、彼の「魂の諸要求」をもっとも完全に満足させるものでない点に問題があつたのではなからうか。

この「魂の諸要求」という言葉には、何をおいても人間性の全的な開花を第一とする志向が鮮明にうかがわれるが、そういう前提を一度もうたがつたことのないらしい文章に、今日の読者は、敗戦が心の傷としてまつたく尾を引かなかつた傍観者の論理を見るだろう。彼等の最大の弱点は、戦争を外的な天災として受け止めたために、内なる敵とのたたかいとしての文学にとつて必須な真の懷疑と孤独とを持たなかつたということ、たとえば本多が、小林秀雄や太宰治や三島由紀夫などを正当に評価しえない理由もここにあるのである。

(一)こでもちよつと蛇足を加えると、山室静が、紅野敏郎とわたしの出席した『昭和批評大系』「第三巻月報」の「昭和二〇年代の批評文学」という座談会の席上、本多秋五について、「あれは全然うごかない重厚な人物で、人を信用させ」と敬愛の気持を述べながら、「本多君というのには不思議な人で、彼は日本ロマン派的なものには全然受けつけない人ですな」といっていることである。もつとも、『批評』十二号(昭四三・六)の座談会「デカダンス意識と生死観」における埴谷雄高によると、『近代文学』の同人たちは「できるだけ自分を守るためには、それを危うくするものを読むまいと思つて」ほと

んど保田与重郎を読まなかつたということで、当時、平野謙が、「単に文学書ばかりではなしに、いわゆるかたいものも、また、一般的なベスト・セラーといったものもよく読んでいた」のに、「保田与重郎を読まなかつたことは、これは特徴的なことだと思」うと述べている。つづけて、戦後の『近代文学』が、三島由紀夫を理解できないのは欠点だということがいわれるが、そのことの淵源は、保田与重郎を読まなかつたということと連関していると思うと答えている点は注目される。)。

『近代文学』派が出発当時標榜した「芸術至上主義」というのも、ひとによりかなりのニュアンスの違いがあつて、たとえば山室静は、さきの座談会で、そのことについて次のようにいっている。

『近代文学』も不思議さ。はじめは芸術主義で行きそうだったが、中野氏などとの論争を通じて、平野君やなんか、それまでも、かなり新日本文学会に片寄つたのね。少なくとも一種の休戦条約を結んで、その傾向を批判しなくなつた」

一種の休戦条約が結ばれたためかどうか知らないが、『文芸』昭和二十三年八月号の中野重治・平野謙の対談「政治と文学」では、ふたりの意見がほとんど甲乙のない、なごやかなものになっている。

「平野 八月十五日以後はそれが出来る。しかし僕なんかがマルクス主義文学運動について発言すると、中野さんも叩き、ほかの人も叩く。といふより、中野さんが叩いたからほかの人た

ちもみんな叩いたのかな。尤も僕の問題の出し方も軽佻で悪かつたんですがね。

中野 君たちはもう少し近代的にならなければいかんと思ふね。中野好夫君は僕が悪態をついてゐると書いたけれども、僕は悪態をついてゐないね。遠慮しすぎてゐる。君の論は、反動へながし、目をくれたと書いたといふので、反動の方へ移つたと書かれたと取つてゐる。感傷的にすぎた。

平野 いや、實際さう受取つたんです。

中野 そこがをかしいと思ふ。いやしくも近代的人間の確立といふことを言つてゐる人が……

平野 でも、ほんとに『哀しかった』ですよ」

荒正人も『近代文学』終刊に際してで、『近代文学』は初めてのうち、宮本百合子の激励と鞭撻を受けた」と書き、彼女の手柄には心から敬服していたが、しかし、文学理念の点では、いづれ一戦を交えねばならぬと決意していたという。「そんなことを漠然と考えていた時、中野重治から強打を受けたのである。意外といえは意外である。だが、茫然自失から起ちあがつて、論争を試みた」と述べている。

以上のふたりの述懐で気付くことは、彼等自身、かつてのプロレタリア文学運動の理念の正統な後継者をもつて任じていたというところで、彼等のプロレタリア文学批判も、「芸術至上主義」も、そのうえに立ったものといえよう。山室静は、文芸時評「プロレタリア文学など」で、「平野謙君や荒正人君が、政治と文学の問題に立ち

入つて、『新日本文学』との間にボレミークを起したりしたのを、よせばいいのにも思つてゐながら、つい自分までがそこに立ち入つてしまつた」と書いていて、いかにも『近代文学』が発売当時の「芸術至上主義」という理想主義的ヒューマニズムの立場からはずれて、政治の問題にかかわつたことを残念がる口調が感じられる。しかし、それは政治離れしていた静謐で宗教的な山室静のヒューマニズムと、唯一の例外人である埴谷雄高のニヒリズムにだけ可能なことなので、小田切秀雄から平野謙まで、その「芸術至上主義」は政治と文学の問題と骨がらみになつていたといえる。とくに、小田切・佐々木・荒の『文学時評』の「若手組」は、政治的ラディカリズムを志向していて、「若手組」から小田切秀雄、「長老派」から平野謙が新日本文学会の中央委員に選ばれたことに関連し、埴谷雄高は、「いつてみれば、平野謙は『近代文学』を代表したかたちで新日本文学へ出席しているのに対して、新日本文学を代表して『近代文学』へ出席しているのが小田切秀雄という一般的な印象が次第に醸されてきた」（『近代文学』創刊まで）といつてゐる。

「政治と文学」論争について、本多秋五は、「中野重治の批評が、本来は味方であるべきものを敵に迫りやる傾きをもつたことは否定できない」（『物語戦後文学史』）と書いてゐるが、事実としてそうならなかつたことは以上に述べたとおりである。本多は、つづけて、中野の議論の背後には、簡単にいつて次の三つのものがあつたという。

「第一は、『新日本文学会』の規約綱領、とくにそれが討議決定される過程にあらわれた政治主義である。

第二は、再刊『赤旗』第一号にあらわれて以来の日本共産党の極左的セクト主義、つまり、社会党を民主主義とは『全く対蹠的なもの』として排撃する極左的独善的セクト主義である。ここに、かつて、『文戦』系の作家まで排撃したプロレタリア文学主流の伝統が重ね合わされた。

第三は、第一と第二をむすぶものでもあるが、日本共産党こそ唯一の『人間的』で『健全』で『純粹』な政党であるという、中野の希望的認識といわんよりは詩人的信仰といふべきものである。

たしかに、そのような背後の事情も作用したであろうが、論争自体は本多のいうように、「あの時代として止むをえなかったが、欠点がある」という論と、「欠点はあるが、あの時代として止むをえなかった」という論との対立であったといえよう。わたしは、まず最初に、この論争の発端について触れておこうと思う。

周知のように、この論争は、中野重治が『新日本文学』昭和二十一年七月号の「批評の人間性」で、平野謙・荒正人を、「彼らは非人間的な想像と下司なかんぐりを土台に批評をくみ立て」、「反革命の文学勢力に化粧をしてながし目をしてゐる」と決めつけたことから起こった。批判の対象になった論文は、平野謙「ひとつの反指定」(『新生活』昭二二・五)「基準の確立」(『同』昭二二・六)「政治と文学」(『新潮』昭二二・七)と、荒正人「第二の青春」「民衆とは誰か」「終末の日」(『近代文学』昭二二・二、四、六)などであるが、これらを見ると、杉本良吉と岡田嘉子との「越境事件」(ひとつの反指定)や、「往年、小林

多喜二は、自分がこつそりダンス・ホールへ出入したことを秘密にして置いてくれと或る人に頼んださうだ」(『第二の青春』)というゴシップが推論の一部につかわれていて、上記の中野重治の批判も、かならずしも的是なはずでないことがよくわかる。しかし、わたしは、単純にそうきめつけることをせずに、平野謙と荒正人の打ち出そうとした『芸術至上主義』の内容について考えることにしよう。

まず、平野謙だが、彼の意見は「ひとつの反指定」のなかの次の章句にもっともよく現われている。

「おそらく火野葦平の戦争犯罪的摘発は免れがたいところだろうが、『麦と兵隊』を書いた当時の火野が、一青年作家としていかにうひうひしい柔軟な心情をいだいてゐたかは、中山省三郎にあてた当時の書簡に明瞭である。小林多喜二の生涯がさまざまな偏向と誤謬とを孕んだマルクス主義文学運動のもつとも忠実な実践者たることから生じた時代の犠牲者を意味してゐたのとちやうどいらはらに、『麦と兵隊』に出發した火野葦平の文学活動もまた、侵略戦争遂行のすさまじい波に流された時代的犠牲ではなかつたか。誤解をおそれずに言へば、小林多喜二と火野葦平とを表裏一体と眺め得るやうな成熟した文学的肉眼こそ、混沌たる現在の文学界には必要なのだ」

これは当時として実に大胆な提言であるが、今日の磯田光一あたりの多元的等価性の理論とはちがう。この提言は、あくまでも「ひとつの反指定」なので、かつてのプロレタリア文学運動における政治主義が、今日も生きてゐることを想定しての「成熟した文学的肉

眼の提示なのだ。ここにあるのは、三島由紀夫や磯田光一のような、ニヒリズムを基底としての思想の等価性理論ではなくて、むしろ、本多秋五に通ずる普遍人類的なヒューマニズムだろう。そこに「成熟した文学的肉眼」ということの甘さも弱さもあるわけで、平野謙の主張は、何よりも政治至上主義からの人間性の救出という点にあったと思われる。

中野重治も、「批評の人間性」で表題だけ挙げていたが、この頃の平野謙の批評志向をもっとも具体的に語っているのは、『近代文学』創刊号から二回にわたり連載された「島崎藤村―『新生』覚え書』だと思ふ。この『『新生』論』は、「新生」という作品自体の内の構造の解明というより、「新生」という作品を通しての作者の実生活の探究と語っているので、小林秀雄以来の伝記的批評の極北と語っていい。これはそれ自体ひとつの完璧な文学作品といえるほどすぐれたものだが、平野謙がここで徹頭徹尾追究したのは、芥川龍之介をして「老獪な偽善者」といわせた藤村の作家的エゴイズムの正体なのだ。そして、それを告発する平野謙の一種デモニッシュな筆づかいは、それが彼自身の内なる敵にほかならぬことを雄弁に物語っている。その内なる敵こそ、かつての党であり、その党の前衛主義なので、「新生」の「節子」とは、その前衛主義に圧殺された民衆にほかならない。われわれは、平野謙が「新生」において徹底的に藤村の作家的エゴイズムを告発し、その哀れな犠牲者としての「節子」（こま子）の心情を内側から救い出している彼の態度に、ヒューマニスティックな共感を覚えるものだが、結論の部分で藤村の

作家的エゴイズムを、芸術家に固有のものとして、「純粋な芸術家気質」として、まるごと救い上げたのはどういうことだろう。これはそのまま平野謙の「党」（政治）にたいする姿勢を物語っているで、彼は政治と文学とをアウフヘーベンするより高い文学的立場を志向していたといえるのである。

「小林多喜二と火野葦平」とを表裏一体と眺め得るやうな成熟した文学的肉眼」とは、彼自身のいうように、「左翼的ヘロイズムの安易な復活に対する警戒、感傷を裏返した左翼的ヘロイズムへの倚りかかりによる戦争責任のアリバイ提出に対する警戒」（基準の確立）という意味から生まれたものだった。しかし、小林多喜二（党）の前衛主義を告発し、火野葦平（民衆）の心情を救出するということは、そのままさきに見た平野謙の批評志向とまったく同じではなからうか。この場合、根底にあるのはヒューマニズムで、ヒューマニズムに反した部分はいっさい評価されることがなかったのである。

「おそらく戦後の十八年間に、封建倫理の悪をあばくために費された言葉は莫大な分量に及ぶであろう。戦後急速な近代化を必要としていたわが国において、過去の否定は必須の要求であり、だからこそ封建制下の民衆を問題にする場合、彼らに制度の被害者と見る視点が支配的だったのである。それは秩序を否定し人間の欲求の正当性を確立しようという意図において、近代ヒューマニズムの立場に立つものであった。しかし、それがまさしく近代ヒューマニズムでしかなかったがゆえに、たとえは封建倫理を唯一の倫理と信じ、それを支えとして生き、そし

て死んでいった人々の生のリアリティを見失ったのである。と同時に、人間的エゴを諸価値の中心におく近代ヒューマニズムは、人間に内在する自由否定の欲求、すなわち一つの観念なり夢なりのために自己を否定しつくすことよって、自己充足を遂げる『精神』の逆説的な存在様式を見失ったのである（『戦後文学の精神像』）

この磯田光一の「戦後文学」批判は、そのまま『近代文学』派のヒューマニズム路線の本質と限界を指摘したものといっている。とくに、後半の、エゴを中心とする彼等の近代ヒューマニズムが、人間に内在する自己否定の欲求、ひとつの観念なり夢なりのために自己を否定しつくすことよって、逆に自己充足を遂げるという人間存在の根源的な超越性への志向を抹殺したと述べているのは、エゴを通してヒューマニズムへ！のもっとも急進的な主張者荒正人の小林多喜二理解の一面性にもそのまま妥当するだろう。荒正人や平野謙の解釈では、百パーセントの共產主義者たらんとした小林多喜二は、エゴという真の人間の欲求を圧殺して「党」そのものになりきろうとしたのだから「近代以前」ということになり、強いられた時代の犠牲者ということになる。しかし、小林多喜二こそ自己を否定しつくすことよって「党」という観念に殉じた、またそこに自己充足を見出した作家といえないだろうか。もちろん、そういう解釈も一面性をまぬかれず、小林多喜二のうちにも「型」（党）そのものになりきろうとする志向と、それに逆行する人間の心情とがほの見えているのである。「党生活者」のなかでもっとも感動的な母

親と面会の場面も、主人公が断ちがたい肉親の情愛を断たねばならぬという哀切さから生まれているので、「党生活者」という作品そのものが、自己否定による自己充足という「精神」の逆説的な存在様式を示しているといえるのである。

荒正人の「党生活者」理解の偏狭さについては、『批評』十一号（昭四三・三）の『党生活者』をめぐる断想」でくわしく述べているので、それを見てもらうとして、ただ荒正人の「近代」解釈にも、『近代文学』派一般に共通するすこぶる楽天的で理想主義的な観念性が顕著に現われている点を指摘しておこう。

荒は「文学的人間像」（『近代文学』昭三三・三）の冒頭の部分で、「俺が赤貧洗う、と云ってもまだるっこい生活をしてきながら、（親類のお蔭で）高商を出た。そのインテルゲンチユアーラしさ、当然与えるアリストクラティックな気持が、その『赤貧』という俺とこっちゃに住むようになった。俺のあらゆる事件に打ち当たって、矛盾、不徹底はこの『ごっちゃ』からくるようだ——丁度、あの二重国籍者のような!!」という小林多喜二二十五才のとき（一九二六年九月二十一日）の日記の一節に触れ、岩上順一が、多喜二を「小市民インテリゲンチヤと概括」したことに異議を申し立てている。彼は、「小林多喜二はその小市民インテリゲンチヤ性を克服したであろうか」と問い、もともと「附焼刃の小市民インテリゲンチヤ」にすぎぬ小林多喜二には「些少の小市民インテリゲンチヤ性」しかなく、むしろ問題なのは「党生活者」の主人公が「小市民インテリゲンチヤ以前」「近代以前」である点だと断じたのだった。

ここに見られる荒正人の「近代」概念は、白樺派的な、普遍人類的な「類」と「個」とを強引にくっつけたすこぶるイデオロギなものなで、「類」と「個」との媒介項としてあるべき、真の主体としての「種」を含まない。むしろ、この点に『近代文学』派を含めた「戦後文学」の特徴があり、そのナショナルな契機を持たぬインターナショナルイズムが「敗戦」を一方的な「解放」として受け止めさせた当のものであるが、それはともかく、このような批評主体を「神」の立場において外側から裁断するやり口は、対象そのものの内実と交わるところすくないといわねばなるまい。この点について、わたしは、以前、「さきに引用した小林多喜二の日記に、彼の徹底して正確な自己認識を見、その真率な告白に打たれるものであるが、この二重に引き裂かれた多喜二の苦悩にまさしく小林の『近代』を感じる」(『党生活者』をめぐる断想)と書いた。文学にとつて「近代」とは、完全無欠の「近代」として与えられたものでなく、まさしく完全無欠の「近代」たろうとする彼の内部のたたかいそのものにある

のだろう。荒正人の「近代」論は、既成権威の打倒というその雄壯な志においてたかく評価しなければならないが、人間には根源的に、「型」(秩序)を打ちこわしてそこから自由になろうという志向とともに、「型」そのものになりきろうという志向のあるのを切り捨てたといえる。『近代文学』派で、人間存在を生側の側だけでなく死との交叉において捉えようとしたのは埴谷雄高の「死霊」(『近代文学』昭二・一)のみといえるが、それも戦中の死の讚美があり、かつての教条的なマルクシズムの権威の残存していた敗戦直後においては止むを得なかつたといえる。荒正人にしても、教条的なマルクシズムの権威が根づよく生きていと信じたから、あれほど大胆な自由化論を提唱できたので、彼自体、理論としてのマルクシズムの真理性はつゆ疑っていなかったのだ。福田恆存のプロレタリア文学批判について、剛直な本多秋五が、「ともに天をいだく能わず」と感じたのも、思うに、そのところ(マルクシズムを体験しているかどうか)の決定的な違いに由来するのだろう。

## 戦後戯曲の原点

永 平 和 雄

与えられた課題は「戦後戯曲論」であるが、太平洋戦争の敗戦に始まり現在にいたる時期全体にわたって、その間の戯曲、あるいは劇作家のすべてを通観することは、とうていばくの手に合う仕事ではない。では、戯曲というジャンル全体を通じて、戦後二十三年にわたって共通な傾向なり、特色なりを探り、問題を指摘してみせるにしても、作品論、作家論を相当に積み重ねた上でなければ、さうにもない。一九五六年に出版された茨木憲の『昭和の新劇』には、「現代の劇作家」の項に、久保栄・久板栄二郎・三好十郎・和田勝一・久保田万太郎・真船豊・田中千禾夫・小山祐士・内村直也・飯沢匡・木下順二・三島由紀夫・福田恆存・椎名麟三・安部公房・矢代静一の十六人の個人名をあげた上に、「職場から出た作家」として大橋喜一以下多くの作家に触れている。敗戦からおよそ十年の時点であげられたこれらの作家を整理することすら不可能であるのに、その後の多数の作家、作品は列挙するだけでも難しいのではな

いか。

木下順二は未来社版『作品集第五巻』の『山脈』についての「解説対談」の中で、『戦後文学』という概念に対して日本の演劇(新劇)には『戦後』がなかった」ということについての野間宏らの指摘に触れ、劇団、演劇界といった「集合体」の中では「戦後意識」が問題として出なかったことを肯定した上で、「しかし個人としての、文学者としての劇作家の場合は別なわけはず」だと云っている。従来の「戦後文学」論はすべて小説を中心として論ぜられ、「戦後文学」としての戯曲はほとんど注目されていないと云ってもよいだろう。しかし木下の云うように、新劇界における「戦後意識」の稀薄を認めるにしても、「戦後」ははたして小説のみにあつたのだろうか。昭和十年代においても、『火山灰地』『北東の風』『浮標』等は、戯曲であるゆえに作品の実質にふさわしい評価を与えられていないけれども、戯曲を無視した戦後文学は決して豊かなものとし

てとらえられないであろう。たしかに戯曲における「戦後派文学」を小説のそのように一括することは困難であろうが、「戦後文学」を次のように考えるとき、戦後文学としての戯曲の存在を確認することができるとおもふ。「私にとって戦後文学とは何か」と自問して饗庭孝男は書いている。

それは戦後という時代に凭りかかって、「第二の青春」の體えたロマンチズムを反芻した、時期的な、と云って悪ければ歴史的外在的な意味しか持たない文学のことではない。戦争というものが、われわれの存在に巨大な衝撃を与え、その衝撃が内在化され、形而上学的に深化しつづけてゆき、われわれの精神と思想の運動の中核を決定づけてゆく文学を私は戦後文学と呼びたく思う。(『反日常性の文学』『戦後文学論』)

こうした意味での「戦後文学」としての戯曲を「戦後戯曲」と呼ぶとすれば、それは時期的な「戦後」に生まれた戯曲、たんに戦後社会を反映した戯曲ではなく、大正期に形を整え、転向期から戦中にかけていちおうの成熟に達した近代戯曲を超えて、戦争体験を「人間の存在そのものへの問い」へと深化させ、そうした問いかけの方法としてのドラマトゥルギーの探求へと踏み出した作品でなければならぬ。「戦後文学論の転換を求めて」と副題する饗庭の前掲論文は、「近代文学」派と野間宏らのいわゆる「戦後派文学」に對して、「政治と文学」の折衷主義を手きびしく批判し、「戦争を内在化する主體的で純粹な契機」の欠落を指摘するが、戯曲の場合、昭和戯曲を確立してきた既成作家にとって、戦争体験はただ本意

な、悪しき時代の記憶でしかなかった。たしかに敗戦は「衝撃」であり、戦後の出発はやはりそれぞれの戦中の体験をふりかえり、その劇化から始められなければならないのであるが、久保栄の『林檎園日記』、真船豊の『中橋公館』以下の作品には、戦前の延長としての変革されざる主体と手慣れたドラマトゥルギーを見出すにすぎない。そこには戦中と変らぬ一方的な作家の「信条告白」でなければ、敗戦によって露わにされた日本社会の混乱と日本人の愚劣なすがただけが描かれている。つまり抑圧が除かれたために表現できるようになった作家の観念の投射か、無秩序、無道德の混乱した社会の現象図か、いずれにしても日本歴史上未曾有の「戦後」の本質はとらえられず、新たな方法的深化への可能性は感ぜられないのである。ただ、すでに転向体験の独自の主体化を凄絶な人間探求の「イッヒ・ドラマ」『浮標』に結晶させた三好十郎ひとりが、『廃墟』『その人を知らず』に始まる戦争体験の「内在化」の劇創造へとつき進むのであるが、三好十郎の「戦後」についてはこれまで幾度も論じたことがあるので、本稿ではひとまず対象としない。そして三好を別とすれば、敗戦を戦後の原体験として自己のドラマトゥルギーの根本的な変革へと生かすことは、戦争に傷つかぬ既成作家には至難であったのではないか。それはむしろ戦時下の思想や政治的立場の如何に関わるよりも、敗戦をどれだけ深く「内在的な衝撃」としてうけとめたかにかかっているとおもわれる。和田勝一の『河』、岸田国士の『速水女塾』等の失敗にくらべて、新劇作家ならざる菊田一夫の戦後戯曲がそれを示しているのではないか。

菊田一夫の戦後の仕事はまず放送劇から始まるが、『東京哀詩』『墮胎医』の二作は、敗戦後間もない一九四七年日劇小劇場に上演されて、もつとも早く「戦後」を造型した作品となった。「汚れた顔の子たち」と傍題された『東京哀詩』は、戦後の冬、焼け跡のガйд下に吹き寄せられた戦災孤児たちと、街の女と復員くずれの若いやくざの物語であり、戦後風俗を巧みに描写した戦後世相劇にすぎないと云えるかもしれぬ。浮浪児たちの幻想の場面で天使になった親たちがすべて現れるのは説明的にすぎるだろうし、桂太と兄貴分飛島夫妻との三角関係が最後の悲劇の原因となるのも必然性が薄い。不自然な点を指摘するのはもちろん容易だろう。しかしそうした戦後に特有の「反社会的な人間像をたしかな戦後風俗としてくつきりと描きえたのは、「戦後」に固有のものを固有のものとしてとらえる眼を、この作者が持っていたからではないか。好奇心や憐みの対象としてではなく、敗戦によってあらゆる装飾を剥ぎとられた人間の赤裸の本質を、彼らの中のみ見出ししているからではないか。かっぱらいや売春によるほか生きて行くことのできない、どん底まで落ちきった人間たち、いくら身体を張ってみても每晚ガード下の土の上に寝なければならぬ人間たちが、屋根や柱があり、昼の敷いてある「家」への渴望、共同生活への夢を育てて行く。それは廢墟の中でのみ可能であった、ささやかな、人間らしい夢ではなかつたらうか。けれども夢はしよせん夢にすぎなかつた。夢の美しさに

己れを賭けた若いやくざは人を刺して警察に引かれ、子どもたちの希望は無残に裏切られる。戦後の民衆の解放の夢は、それを可能にした戦後社会そのものの手でたちまち扼殺されるのであり、戦後民主主義のその後の運命が予見されていると云つては云いすぎであるうか。

次の作品「墮胎医」では、作者はより問題劇的な劇構造によって戦後社会を糾弾する。昭和十五年から戦争をはさんで昭和二十二年まで、若く、良心的な産婦人科医が、大病院の職を失い、婚約者との結婚に破れ、墮胎医として法に問われるときはすでに発狂して死期が迫っている、という五幕の悲劇であつた。主人公藤崎恭二を破壊させるもつとも大きな原因が、彼が戦地で患者の手術の際に感染した不治の性病であり、戦後その患者の妻の妊娠中絶手術のため墮胎医となるという設定は、あまりにも拵えものすぎるかもしれない。しかし作劇術の古さを指摘することが重要なのではない。第一幕の戦前の場面で、秀才を見込まれて大病院の院長の娘を婚約者にもつた、明るく純情な青年医師は、戦後の第二幕ではうつつと變つて、暗いかげを背負つた、施設患者相手の貧しい町医者として現れる。その間の戦争によって彼は自らの力では如何ともし難い傷をうけているのである。その後の第二幕から第五幕まで、つまり戦後は彼にとって、その傷を負うて発狂と死へと追いつめられる、破壊への一筋道なのであつた。私生児を生んだダンサー上りの看護婦峯岸のいが次第に恭二を愛する更生記が、わずかに明るい救いをもたらすにしても、『墮胎医』の劇的世界はとどめもなく陰惨である。

問題劇としての外観からすれば、性病の治療法が進歩し、妊娠中絶が法律で保証されるようになった今日、この劇のリアリテイはほとんど失われたと云えるかもしれない。だがこの救いなき暗さこそ民衆にとつての戦後の現実なのではなかつたらうか。親を、夫を失い、家を焼かれ、無一物ですさまじいインフレの嵐の中を生き延びねばならぬ日本の民衆にとつて、戦争の痛手を引きずつた荒唐と幻滅こそが「戦後」ではなかつたか。自由と民主主義、「文化国家」へのロマンチックな幻想とは縁もゆかりもない、強いものはいよいよ強く、弱いものはますますふみにじられる、戦後民主主義の虚偽を、作者は最下層の民衆の立場から暴露しているのではないか。

「蕃微座がこの二作を上演したとき『フン、菊田の芝居か』と、鼻であしらつた演劇パリスイ人」、「新劇」世界の「博士」(佐々木孝丸「融九四九・九」)にはとらえられない、「戦後」のまぎれもない真実がここにはある。

菊田を「職人」として軽蔑した多くの新劇作家が、戦後の解放の幻想に酔つて自らの出発点を見出せなかつたとき、こうした「戦後戯曲」はなぜ可能になつたらうか。「共産党から提出された戦犯文士九人のリスト」に挙げられたと自ら云う菊田一夫が、戦中の自己を次のようにふりかえつて注していることに注意したい。

戦争を肯定することは、自らの死をも、他人の死をも肯定することである。これは愚かにして神を恐れぬ獣類の為すわざである。そして、自らの死を怖れながら、しかも他人を戦争にかりたてる人間は卑劣なる戦争犯罪者である。

私もかつては……昭和二十年八月十五日までは、獣類か、戦争犯罪者かのどちらかであった。しかも私は、終戦八月十五日の深夜、情報局の親しい役人が手配してくれた、汽車の乗車券を握つて、ひそかに空襲下の東京を脱出し、家族の疎開先へ逃れていった卑怯者である。(『ひめゆりの塔』〔作者の言葉〕一九五三)

戦争体験は「獣類」であり、戦争犯罪者の一員であつた」という痛切な自責として、彼の内部に根づき、戦後社会へのきびしい対立者たらしめたのではなかつたらうか。もし菊田一夫が、『東京哀詩』の共同生活への夢をロマンチックに歌いあげる『鐘の鳴る丘』の作者にならず、この内部の自覚を独自の劇表現へと凝縮させ、ドラマトゥルギーの構築へと赴いていたら、戦後の戯曲史はすぐれた社会劇を所有できたかもしれない。しかし民衆の生活感覚にのみ密着したメロドラマ作家に、さらに商業演劇の興行者への立場の移行とともに、戦後社会の告発者は「戦後」を安定と経済的繁栄のかけに見失い、いつの間にか経済社会の賛美者へと変貌しるのである。

戦後の菊田一夫の活躍ぶり、その超人的な多作については云うまでもないが、菅原卓によると「第二次世界大戦が終わつて以後、その数年間に、最も多く戯曲作品を発表したのは、小山祐士だつたらう」(『小山祐士戯曲全集第二巻』「しおり」ということである。テアトロ版全集の巻末に附された詳細な「私の演劇履歴書」を読むと、瀬戸内海に面した古い港町玉島で、家族とともに八月十五日を迎えた小山

は、「とにかく、仕事をしなくては……五年間の空白を取戻さなくてはと思って」、発表のあてもないままこの年十月から『海の庭』を書きはじめている。そしてこの戦後第一作は、翌年夏までに第三稿を完成し、俳優座との上演の交渉が実現しないうちに、一九四八年四月第二次「劇作」の創刊号に発表される。敗戦から上京までの四年間に十四篇の戯曲と三十本近い放送劇を書いたと自ら云うように、小山祐士としては珍しい多産の時代であったことは事実であり、プロレタリア演劇全盛期から戦時の言論統制の時代を通じて常に鬱屈した思いが一気に噴出した結果ではあるが、かならずしも解放の喜びで迎えた得意な時代ではなかった。菅原卓の前掲文は続けて、「彼は、当時、故郷の福山近くに」「つまり、彼のホーム・グラウンドに、腰を落ちつけていた」と、いかにも悠々と故郷瀬戸内の風物に親しんでいたかのように書いているが、小山自身は占領軍の検閲に大に立腹して筆を折る決意までしたり、しかし食べるためには地方講演、放送劇の仕事をやるわけにはいかない、「インフレの時代を、四人の子供をかかえて六人家族が喰べて行かなければならなかった」「暗澹たる時代」(私の演劇履歴書)であったと云う。いわゆる瀬戸内海物であり、作者の「ホーム・グラウンド」に舞台をとったかぎりでは、『瀬戸内海の子供ら』の世界につながる『海の庭』にも、こうした戦争のもたらした「暗澹たる時代」の苦渋が刻まれているのを見逃してはならない。もとよりすでに『十二月』『瀬戸内海の子供ら』等においても、瀬戸内の抒情詩人とされる通念に反して、作者は自己の生きる時代と明らかに対決し、そこには「はつき

りと、戯曲に映された社会の面貌が刻印されていたことは、野村喬が正しく指摘した通りであろう。(初期小山祐士の戯曲世界「テアトル」一九六七・五)ただ「美しかるべき瀬戸内海は海軍基地となり、毒ガス製造を行なう島を抱き、最初の原子爆弾を浴びる街となつてしまつた」戦争の直接の体験が、暗澹たる戦後社会の実感を通して、この戦後第一作に、より明瞭な社会性をもたらしているのではないか。

「終戦の年の春から秋にかけて」、「瀬戸内海の小さい或る町」の旧家鼓家の人々を襲う時代の嵐はすさまじい。人物の設定は明らかに『瀬戸内海の子供ら』に似て、その後身ともいふべき人物が配置されているが、いずれも戦争に傷ついた人間たちである。二人の息子は戦死し、焼け出されて帰郷して徴用工となった画家次郎と学生の四郎の二人の息子は出征するし、娘一家は東京、妹母子は大阪で罹災して鼓家に身を寄せている。企業整理で家業を失つた旧家の没落と、元使用人の軍需成金との対比、戦時と敗戦直後の社会情勢、経済情勢も綿密に書きこまれている。烈しく進行する戦争の現実が親子、夫婦をはじめ一切の人間関係を歪め、みじめな不和が描き出されるのである。

もつともこの戯曲が小山祐士の戦後の出発点として重要な意味をもつのは、社会が——あるいは戦争が劇的世界にあらわな姿を示しているからだけではない。かつて愛する律子に去られた傷心から鼓家の娘弓枝と結婚した剣持光保の形象には、作者自身の戦争下の体験が重苦しくこめられている。その彼の昔の恋人律子は、家を捨てて共産党員の学者に後妻として嫁ぎ、夫の死後は細民街の保健婦と

して働き、先妻の遺児二人を立派に育ててきた女性である。彼女と娘晴子とは、戦中戦後のあらゆる困難にもめげず、強靱にして清純無比な人生を一筋につらぬいて行くのである。光保の描き方には何かある混濁したものが感ぜられて、作者の自己批判の不徹底を指摘できるかもしれないけれども、「この機とばかりに、戦争の波に乗ったり、戦争を、たくみに利用して、地位にありついたり、お金をこしらえたりした人達が……戦争のために、どん底に突き落とされたり、犠牲を強いられた人達を尻目に、むやみに威張ったり、お金を振り回したりして、のさばり返っちゃう世の中が来るのかと思うと、あたしは、むしろ……。」と、戦後の現実を批判しながら、四畳半の部屋に同居しても自分の仕事へと出発する、律子母子のきびしい生き方に、小山祐士の戦後の新しい出発の決意を読みとることができるとおもふ。ここには戦争体験の内在化による画期的な変貌は認められないかもしれぬ。だが、小山戯曲の世界の新たな飛躍の足場は築かれたかに見える。その後の小山祐士は、故郷の風土に深く刻まれた戦争の傷痕に執拗に挑み、太平ムードに蔽われた状況を切り裂き、日本の悲劇を提示しつづけているのではないか。

疎開先で敗戦の日を迎え、その年ただちに戦後第一作に着手したことでは、同じく「劇作」派に数えられる田中千禾夫の場合もまったく同様であった。ただ小山祐士とちがうのは、彼の「空白」は前作『風塵』以後十年あまりの文字通りの空白の時期であったことで

ある。そして小山祐士の戦争体験からの出発が、方法的変革というより、人間観察の深まりと劇的世界のひろがりの方向をとったのにくらべて、田中千禾夫の戦後の出発——再出発と云った方が正確かもしれないが——はより劇的であり、あのつつまじやかな『おぶくろ』の作家を、変幻きわまりなき実験家、戦後戯曲の代表作家へと一気に変貌させたのである。敗戦の前年郷里鳥取に疎開し、自ら進んで一工員として労働に従事した経験は、第一作『ぼーぶる・きくた』に生かされ、この一幕のスケッチ風の短篇戯曲は、作者にとつて「ほんとの意味での作家修業と練成を志したという意味で」記念すべき作品になった。あるいは作者自身の意識を超えて、敗戦を契機として十数年の沈黙の戦争体験が、どのように創造の発条として機能するかを解き明かす貴重な鍵を提供するものと云ってよいかもしれない。

スケッチ風と云うのは、事件らしい事件は何ひとつ起こらないし、戦争中はひたすら勝利を信じて監視哨の勤務につき、敗戦を知ってからひとりと朝礼を欠かさず、山上へ水を運んでの島作りをやめない、つまり戦後も戦中の意識と生活を頑固に守りつづける青年菊太を間にして、予科練帰りの復員服の男とインテリ風の中年の背広服の男との対話の間に、二人の女性の対話を挿んだ、単純な劇構造だからである。彼らは等しく戦争を潜りぬけて生きてきた日本人であり、敗戦の衝撃によって戦後をどう生きればよいのか、生きかたを喪失した人間である。京子と友子という女たちは、ひとり朝鮮から親類を頼って引き揚げて来たが、直ぐさま出て行けがしに扱

われて、何のあてもないままに上京しようとしているし、今ひとり  
は夫の郷里へ疎開したが土地になじめず、帰京を夢見ながら「何か  
に反抗しながら」生きていく。ただしも女たちの方には現実感がある  
けれども、菊太以外のふたりの男の方は、まったくぬげがらに化  
したかのようで、復員服は学校へ帰る気もしない、「闇屋にでもな  
ろうかと思つて」いる。東京からの疎開者である背広は、この土地  
はいやだけれども東京には帰らない、「百姓するよりほかしようが  
な」と云いながら、「女房に任せっきりでこうやって遊んでばか  
りです。」という有様なのである。そうした人間に対して菊太は云  
う。「うらあ、馬鹿かもしれん。だけど、うらたちがしつたこと  
が馬鹿だったとはどうしても思われねえだ。」「なるほど、敵機はも  
う来んだらう。だけえ神様がいらんということはあるめえ。毎朝こ  
こに来て、今日までと変わりなく朝札やるだ。そうきめてそれから  
毎日山登り欠かしたこたあねえ。この島もずつとどうら一人でやつて  
きた。うらのしてるこたあ何のたそくにもならんことかもしれね  
え。だけどこれ以外に、うらいつたい何をしたらええだ。いつた  
い。」「こうした菊太の問いに彼らが答える言葉をもたないのも当然  
であらう。

作者の註解はそのままには信じ難い点もあらうが、自作解説は次  
のようである。

世相の激変、無秩序、無理想、そういつたものへの憤りに借  
りて、自分の身についた考え方が、たとえ、狭小なものであつ  
ても一番正しいんだということを言いたかつた。ぼーぶる——

ぶうあ——哀れ、であると名づけたのは、そこである。

復員服からは「はは……もうたまらん」と嘲られ、「ここにも一人、  
気の毒な戦争犠牲者。腹を切れと言つたら切りかねないや。」と冷  
笑される、単純無知な田舎者に託して、田中千禾夫は戦後への怒り  
を叩きつけているようである。だが、その「憤り」は「無秩序、無  
理想」の戦後的現象へのみ向けられたものであらうか。冒頭で南瓜  
を盗む「工具ぶうの男」や最後の「商人ぶうの男」、「どいつもこい  
つも日本の悪口」を云う人間たちに、菊太は悲憤する。「敵が来た  
ら日本刀で叩き切つて自分も死ぬぞと力み返つていたやつが、今じ  
やどうしたらチョコレートでももらおうかとたくらんでるだ。顔に  
墨塗つて山奥さ逃げ込んだ娘が、口紅塗つてパーマネットして会話  
の練習してるだ。」と、敗戦によつて「手の裏返すみてえに」転向  
した日本人の無節操へと怒りが注がれているのはたしかであらう。  
が、実は作者の憤りは、戦争を主体的に生きて来なかつた復員服や  
背広に向けられているのではないか。殊に作者自身の実生活の経験  
を託した、したがつて作者の分身と思われる背広の男の戦争中の生  
き方に、自己批判の刃がつきつけられているのではないか。戦争前  
から「実行力」なき「インテリ」であり、疎開して町工場へ「徴用  
のがれ」に入つたところたちまは怪我をした自己の行為を、背広は  
「実行を試みてその実、逃避にあつた」「良心の偽瞞」であつたと云  
う。それは「終戦になつて」も解決されない。「ひとまず良心の苛  
責からのがれて」も「時がたてば麻酔は醒め」、「良心からの自由には  
」「死ぬまでなれ」ないのである。

そうした点を裏づける田中千禾夫自身の座談会での発言がある。敗戦のとき、戦前の自己と絶縁してあらためて戯曲と対面したい気持になったところ、「今迄のおとなしい、慎ましい創作態度」では間に合わない、「本当の自分を見出す為、何でもいから試みたい」と考えたという告白に続いて、次のように述べられている。

その時に私に一番興味のあったのは、人間の自我——エゴイズムですね。その問題、自我が絶対であり得るかどうかということ演劇で表明したいと思つたんですよ。しかも、人間の自我が個人的に追求される限り、それはフロイド流の袋小路に突き当たるばかりなので、それと同時に、自分以外の世の中というものを同時に考えなければならぬ、と、今はそうなつていると、自分では思っているのですがね。(『創作劇に底流するもの』『悲劇喜劇』一九五六・二)『悲

敗戦が田中千禾夫の前にひらいて見せたのは、まず抑圧の解除による混乱、頽廢の現象であつたが、そこに直ちに自由と解放の光を認めるには、彼は戦中沈黙の十年によつて鍛えられた、あまりにきびしいリアリストであつた。被害者意識から敗戦をとらえるならば、戦争体験は外在化されたまま、せいぜい軍閥批判か「日本人の悪口」にとどまらざるをえない。敗戦の衝撃を「自我」へ向つて発せられる「憤り」として主体化したとき、『ぼーぶる・きくた』の、作者にとつて新しい出発の足場となるべき世界が構想されたのではないか。

菊太の素朴な、率直無類の問いをつきつけられているのは、まさしく作者自身であつた。そして生きる目標を喪失した人間が戦後の

現実を生きる主体をとりもどすには、過ぎさつた誤れる戦争を呪い、漠然と解放の雰囲気酔っているだけでは不可能であつたらう。そのためには戦争を成り立たせ、戦後もそのまま権力の基盤となつている「自我」の内面を徹底的に明らかにし、揺るぎなき絶対の自我が可能であるかが問われなければならない。その非政治性、難解、晦渋を云々する無理解な批評に対して書いた『先き駆けは前向きとのみ限らない』の中で、戦後の田中戯曲の作意が明示されている。

敗戦(天皇が現人神ではなく人間であることが宣言された)まで、約十年間、私は無為の空白を過した。私を不自由にしたのは私の自我であつたが、敗戦による解放は私のような不精な惰夫をすら奮発させたと見え、私は私自身に開戦した。ここが、急所だ。自我の主体性を求めれば、実存の泥沼の中に没入し、その最大無慈悲の破壊者が戦争とその背後であることは自明だし、対決者としては、そしてまた裁き手としては神が立ちはだかつた。さて女であるが、女はすべての場合に触媒し、しかも常に厳然と変らなかつた。(傍点引用者)『新劇』一九六三・四)

ここには田中千禾夫について云われる「実存」「神」「女性憎悪」等の通念がすべて含まれているが、そうした主題の萌芽は『おぶくろ』以下の初期作品にも含まれてはいたであろう。しかしそれが戦後の旺盛な創作活動の中で成長し、ユニークな現代戯曲の世界が形作られる出発は、敗戦を契機に「無為の空白」——戦争体験を、自我の絶対的探求の一点に深化する独創にあつたことを、この「何が一

「番アクチュアルであるか」と副題し、自ら「種明し」と称する文章があざやかにものがたっている。心境告白的な『ぼーぶる・きくた』に続いて、より本格的な骨格を具えた戯曲『雲の涯』が書かれるのは必然であった。

「実存主義」戯曲と云われる『雲の涯』であるが、主人公の医師露木順之助はまず戦争によって肉体と精神を破壊された犠牲者として現れる。戦傷による生殖機能への疑いにさいなまれるとともに、その元下士官に対する復讐と自虐の狂態は、戦争と軍隊から彼の蒙った傷痕の深さをまざまざと見せつける。そうした病者である彼が、古沼の底のように激んだ家の、乱倫無恥な父親と、その畏にかかってモヒ中毒にさせられた元看護婦の年増女との醸し出す瘴気から脱出を願い、健康な女性双葉との結婚を望んでも、容易に実現できるはずはないだろう。だが双葉の云うとおり、「家」からの脱出がすべてであるとすれば、それはかならずしも不可能ではあるまい。

ところが、順之助の苦悩と精神の疾病の根源が、実は彼自身の内部に存在し、「古沼の底は僕だ。僕はあなたがこわい。僕は僕がこわい。」と、十年前の性の古傷がいわば分裂の原体験と化している以上、家からの脱出は彼自身からの脱出ということになる。「古沼は大野秀子でもなければ、親爺でもない。僕の心のなかにある。すべての正体はそこだ。」という痛切な自覚から「絶対な自己」を必死に追求する彼を、伊吹武彦のように「実存者」と呼んでもよいであろう。自己からの脱出を可能にする「絶対なもの」は、幕切れに双葉の口からこともなげに告げられる「神」「人間以上のもの」とい

うよりしかたがないかもしれない。そしてここに、自我と神、男性と女性の根本的に相容れぬ対立が提示されたとすれば、「女性憎悪」と「神」という、その後の田中戯曲を貫通する主題があざやかに浮かんでくる。戦争体験は劇作家田中千禾夫の内部において、人間存在そのものへの問い、自我の絶対への探求へと結晶し、一作毎に多彩なドラマトゥルギーの実験を生み出して行くのである。「戦後戯曲」の原点の一極をここに見出すことができるのではないか。

戦前からの劇作家のうちで、リアリズム戯曲の時代を築いた久保栄、久板栄二郎等は、『林檎園日記』『若きころの群像』等の戦後第一作が示す通り、戦後文学の担い手になりえなかつたけれども、戦後のリアリズム戯曲の可能性は、無名の青年作家の孤独な精進に孕まれていた。木下順二の「青春の記念」たる処女作『風浪』は、一九三九年入営の前夜に書きあげられたという。この改稿前の第一稿の具体的なすがたを知ることができないが、作者がぐりかえして回想しているところによると、戦後改稿された『風浪』とはかなり違つて、曾祖父の日記を丹念に読み、明治維新生き残りの老世代の直話を集めた原資料に忠実に、歴史学界における維新史研究の成果に学んで、「明治八年から十年までの時点において、まず当時の熊本の実態をそのまま描こうとした」、「風俗的にも登場人物の考えかたにも、なるだけ直接今の自分の気持を入れるのではなくて、そこで生きていた人々がこうであつたろうということを描こうとした」

ものであった。英文学の学究を志して大学を卒業した青年が、いわば自己の生存のあかしとして最初の（そして最後になるかもしれない）戯曲に、郷里でもあり、青春時代の十年あまりを過した熊本を舞台に選び、明治維新の転形期をとりあげたことは、作者の云うようにきわめて自然であったが、それだけにまだ作者のドラマトゥルギーの意識は稀薄であり、原資料そのもの、調べた事実の動かし難い意味が、ドラマの論理を決定していたとおもわれる。そして、そうした原『風浪』の性格は、数度の改稿にもかかわらず『風浪』のドラマトゥルギーを規定しつつ、そこに作者自身愛着とともに、より以上に度々強い不満を表明せずにはいられない理由があるのだろう。

しかしながら、戦後直ちに行つた改稿の積極的な意図は、作者の次のような言葉で明らかである。

……敗戦直後、戦前のいろんな抑圧がとれたかわりに、今度はどういふものを目指して生きて行つたらいいのかがなかなか設定できないでいる自分あるいは自分たちというものが、もちろん念頭にあつたわけです。……（中略）……

だからいつてみれば比喩的だと思つたのです。明治の時代を描きながら、その中に、なまに戦後の考え方や感じ方を入れようとはしないにしても、似たような時代を描いていまの自分たちの問題を考えようとする。比喩的ということばがびつたりこないとすればアナロジカル——でもない、なにか過去の似たような時代を持つてきて写し出すというか照らし出すというか、今日

という時代とその中の自分たちを。そういう結果を持つ作品として書いている。だから『風浪』は歴史を素材にしている歴史劇ともいえるし、同時に現代劇といつてもいいだろうと思うのです。（戯曲で現代をとらえるということについて）

太平洋戦争前夜の日本の青年にとつて、軍隊に徴集されることは死への道であつた。入営を間近に控えた青年にとつて、おそらく自己の未来のイメージを思い描く自由は存在しなかつたであろう。未来を鎖された眼は過去へ向わざるをえないし、その眼に映る「歴史」は完結した、客観的な対象としてのそれではなかつたか。劇中の人物もおそらく存在したモデルのすでに終わった人生の枠から逸脱することはできない。だが敗戦は、死を必然として意識した青年、戦中常に「死」を通してのみ「生」を実感できた青年を、一挙に死から解放し、一度も体験したことのない「生」への直面を強いたのである。何十年か先までの自己の「生」は茫茫としてさだかに見定められる由もない。そのとき歴史はたんに静的な、動かせない過去の一時期ではなく、未来へ向つての自己の生を問うべき場所として、新たな相貌を呈するのではないか。木下順二にとつて「明治維新の熊本」は戦後の生の探求の舞台となり、転形期を生きた青年たちの形象は作者自らの苦悩と模索を背負い、未知の終結へ向つて劇的時間の中を生きはじめるのである。その後のギリシャ劇——シェイクスピア——ラシーヌ——イブセンをつないで、精力的にヨーロッパのドラマ概念を追究する中で（もとよりその中には木下順二ならでの多くはすぐれた考察が含まれているが）、「ドラマの法則」との

関連においてくりかえし語られる「歴史」よりも、敗戦直後、「目標」を模索する『風浪』改稿の過程で見つめられていたその方が、ぼくにははるかにいきいきとした、ダイナミックな力に満ちたものであったようにおもわれてならない。

江藤新平の佐賀の乱から西郷拳兵まで、この明治八年から十年までの激動する時代の、熊本は地理的に見てもいわば台風の眼であった。神風連から熊本バンドまで、極端な新旧思想が入り乱れ、全日本的な矛盾の典型の様相を呈していたのである。藩知事に代って中央政府から任命された県令が開明的な政策を推進し、いちおう実権を握った実学党の領袖山田蚕軒の屋敷から劇は始まる。ここに登場する青年たちはわずかな金禄公債を手にして街頭に放り出された土族の青年であり、明日からの生活の術を求めなければならぬ。彼らが知識青年である以上、たつきの道よりもはるかに熱烈に生きる指針を渴望してやまない。敬神党のフアナティズムが徴禄の子弟の経済的困窮にもとづき、上士階級が公債を金に替えて高利貸資本の手代になる姿なども、かなりの確に描かれてはいるけれども、『風浪』の青年群像が演ずるのは純粋な「思想」の劇なのである。敬神党の藤島光也、民権党の河瀬主膳、林原敬三郎以下の洋学校生徒等は、己れの信ずる思想に生命を賭ける魅力ある青年たちであり、蚕軒の長子唯雄、山城武太夫、永島運記等にしても、官僚的な、あるいは功利的な、それぞれの考えのもとに行動する。しかしながらそうした異なった思想の持主たちが、直接に対立し、激突するわけではない。相容れぬ思想の対決の劇ではないのである。葛藤は、

作者が主人公ではないが「結果的には主人公とみていい」(歴史について)と云う、千石取の番頭の嫡男(ぼくはこの設定に大きな意味を認めるのだが)佐山健次の行動を通じて、一貫して佐山との間のみ成立する。というより佐山の内部の思想の劇と云った方がよいかもしれない。学校党、敬神党、実学党、洋学校と幾度も「変節」して行く彼の必死の問いの前に、それぞれの思想が明らかにされるからである。だから「思想」の体系などが示されないばかりか、その客観的な価値も問われてはいない。一切は佐山の全人間的な問いに答え得るか否か、という形で、その問いに応じた側面のみがするどく切りひらかれるのである。

佐山の問いはまず劇の始まる前に「この四民平等の世の中で、われわれ土族は、いやこのわしア、ただ奉還金ば下げ渡されたなりイ放り出されて一体何ばどぎゃんして行つたらよかつたらうか?」と、学校党、敬神党を遍歴して答を得られず、実学党の蚕軒の門を叩いていた。第一幕、蚕軒から横井小楠の書を教えられ、和魂洋才、富国強兵までは理解できるが、その先の「四海に布く」「大義」とは何かを問いつめれば、実学党からも何の答も与えられない。あくまで「大義」を「分ろう」とする彼には、ジェインズの強烈な信仰も現在の「この日本における」行動を導くものとはならなかったし、河瀬の民権論をも信じることができない。つまり、佐山にとって、問題は実は相手の「思想」にあるのではなく、うけとめる側のこちらの主体に存在したのではない。西郷の軍に投ずることを河瀬に告げる最後の場面で、佐山は云う。

「だけんほかにどぎやん道があるちゅうとか？俺にぞ。貴公にじゃなか、この俺にとって、ほかにどぎやん道があるちゅうとか？」

親友藤島を斬り、「逆賊」「暴徒」たることによって自己を否定する以外に、佐山の、「俺の道」はない。

原『風浪』における明治維新との出合いは、多分に情勢に影響された偶然であったかもしれないけれども、戦後の再三にわたる改稿を通して、「日本近代」は木下戯曲の核心にしっかりと根を下したのである。「戦後」を真に生きる主体たるためには、近代的主体はすべて「日本近代」を原罪として背負うがゆえに、自己否定による変革を成し遂げなければならないとする、それこそ木下文学を「一本の金線」のごとくつらぬく主題として。

その後の多彩、多様な様式への発展を比較するかぎりでは、一見対極的とも見られる戦後戯曲の代表作家を、田中千禾夫における、菊太の「だけどここれ以外に、うらいつたい何をしたらええだ。」順之助の「絶対的なもの、絶対な自己」つてものがなければ。」木下順二における、佐山健次の「この俺にとって、ほかにどぎやん道があるちゅうとか？」という、いわば戦後初心の叫びにおいてとらえ直すとき、敗戦の衝撃は真に魂の深部にうけとめられて、戯曲の制作

はまさに「存在そのものへの問い」として行なわれ、近代戯曲のリズムを超える現代日本のドラマトルギーの創造への道が切りひらかれて来たのに気づくのである。ここに「戦後戯曲」の原点が据えられたのを疑うことはできないとおもう。

なお、いまひとりの作家、というより一篇の戯曲『なよたけ』について触れておきたかった。『なよたけ』は戦中の創作であるが、詩人の戦中体験——生への断念と死の予感が生み出した、この「当分の僕の生育のモニュマン」(ひとつの蓑路)は、そのまま戦後の戯曲として稀にみる美しさに輝いている。しかも作者加藤道夫は『なよたけ』を超える作品をついに残さず、戦後社会を生きぬくにはあまりに弱かったのか、一九五三年に自ら命を絶った。この「戦争に殺された詩人」(三島由紀夫)の短い生涯を底流する「戦争と死」のモチーフを解明することは、おそらく戦後戯曲論の大きな課題であろうことを付加えておきたい。

〔附記〕 不十分な考察をいささかなりとも補うために、拙稿「八・一五における演劇思想」(『テアトロ』一九六五・八)「三好十郎の戯曲」(『日本文学』一九六七・二)「三好十郎論」(『テアトロ』一九六七・七)の参照をお願いする。

**非公開**

**非公開**

**非公開**

**非公開**

**非公開**

# 「見神の実験」をめぐる

川 合 道 雄

1

かつて、梁川初期の禪に対する批判への考察を通じて、彼が早くから「悟」なる一種の神秘的宗教体験、超論理的経験の世界に並ならぬ関心を示していたゆえんを見た。ただ、この自証のほかない体験の世界は、彼にとってはあくまで未知、未経験の世界として、論理をもっては把握し難い本来の領域を閉ざしていたのであり、右の批判が自らいう如く、必然的にその内容（個人的具体的経験内容）に触れ得ぬ悟の形式論に限定されたゆえんもそこにあつた。

かくて悟の内容——すなわち「われ」における絶対の体験的意識、「神」なる超越的絶対（者）との接触融合の刹那に対する彼の期待は、理性対感情の相克する近代的苦悩を通じて、ついに自らそれに触れ、それを見ることなくしては止み難い至情の要求、願望として、彼の詩的憧憬の世界を支配するのであるが、やがて、このような未

見の神に彼がふれ得たとしたとき、そこに開かれた新たな心的世界は、彼の意識（その宗教的詩的意識）にいかなるかわりを示し、どのような影響、或は微妙の変化をもたらしたであろうか。しかも、彼はその具体的経験内容を自己の方法に従って、伝達表現しようとして試みたのである。そのとき、彼において「ことば」とは、どのようなものとして自覚され、かつ定着したであろうか。

梁川における悟の内容——「見神の実験」なる体験的事実は、正にこの意味において、彼自身による詩実相関の原理を確認すべき唯一の「実験」であつた。そこで彼が見出したもの、いわば『病問録』の詩的世界から『回光録』の宗教的沈潜へと移行する転機を彼の詩観の推移に着目しつつ、探ってみたいと思う。

ただ見神とは、いうところの根本衝動として、早くから彼の意識中核に潜在した絶対の体験的欲求、すなわち安立調和の超越的境地を志向する倫理的宗教的欲求（実意識）の充足達成を意味するもの

として、その限り彼の宗教観即詩観が、この経験を境に別種のものに転化したというのではむろんない。むしろそれは確認であり、徹底であり、そうした一連の思想的展開の一帰結を示すものともいえるのだが、同時にそこには、「思ふに一切の真理は究竟すれば自悟自証に帰すべし。殊に宗教上の真理に於いては、意識の直接の自証ぞ一切なる」(宗教上の光耀)という如き、直観的自証の体験によってのみはじめて把握、感受されたはずの何ものかがあったとみなければなるまい。その何ものかが彼の神——人格的実在としての宗教的真理の実体感覚であり、換言すれば、このとき初めて語り得た彼自身による悟の内容そのものであったともいえよう。

しかし、そういう「実」の充足としての宗教的融発の意識、神秘的黙示の経験が、そのままいうところの詩的神来の意識と重なり、直接それを喚起したか否かは、何より彼自身の「実験」に即してただされねばならない。従って、ここでとり上げようとするのは、いわゆる宗教的経験における融発の意識一般ではなく、梁川におけるその「内容」——その表現の意義と形式の上にあることは改めていうまでもあるまい。梁川によって、はじめて宗教と文芸(実と詩)は新たな調和の相を見出したともいう。その調和の意味とありかた(形態)をこの経験を軸として、更に考えてみたいのである。

## 2

さて、このような視点から彼の悟「見神の実験」を眺めると、それがいわゆる悟前の意識と悟後のそれとの対比の上で一つの岐点に

位置することは明らかであり、先ずそれへの経路として見神以前の意識世界の展開が注目されねばならないが、それについては、かつての拙論<sup>(3)</sup>でふれたものがあり、ここでは、もう一度当初の禪批判に残された「ことば」の問題を軸として、この実験を経て屈折する彼の宗教観即詩観のありかたをたどってみたい。

それには、先ず悟の意識と表現の関係について彼が繰り返し述べているところ——すなわち「自ら悟らざるもの悟を言ふ権利なきは我之を知る。然り悟の内容につきては……説く能はざる也。」といひ、悟の内容は「言説を絶したる摩訶不思議の玄境神秘なるべく、之を語り之を筆せんとすれば忽ち矛盾すべし。悟の内容は唯々意識せらるべくして擧げせらるべきものにあらず。」と語り、そこに立ち入ることの不可能について「不幸にしてこれを点検する道なきを憾とす言説に上す能はざる境なるが故に」等々と述べているところを見過すわけにはいかない。

つまり、悟の内容を説くことの不可能が、未だ悟り得ぬ現時点、未経験の現段階における当然の限定づけとなつてはいるのだが、同時に、或はたとえ悟を得た後といえども、その神秘的境地そのものが言説を絶したものととして、世の常のことばを拒絶すると考えられているようにも受けとれなくはない。むしろ、それはあくまで形式的論的段階における推察の域を出ぬものではあるが、そこで、先ずこの際考えられている「ことば」の意味からただしておく、それは悟の内容を「説く」こと「言説に上す」こと、言い換えれば説明することの不可能が強調されているのであり、彼がカーライルの言を引

用補足して「悟は一種の神秘也。(論理の得て測知しつくす能はざる或深奥の意義を有するは疑ふべからず)云々」と述べているように、論理的分析による説明、合理的解釈の不可能な領域としてことば、すなわち論理の限界を指摘していることは明らかであろう。

いわば「言説を絶し」「説く能はざる」が故にそれは神秘なのであり、このことは、必ずしも神秘なるが故に説く能わず、といったいわゆる神秘主義への無条件な傾斜を示すものではない。「神秘を神秘として求むるは非也。……神秘は道德に不尽の動力の源泉を供するが故に価値ある也。」(『日光録』)という如き彼の倫理主義的立場がそこに厳存するのであるが、そうした倫理を支える窮極の生命、絶対(者)への接触は、論理の抽象性を超えた体験的啓示の世界に待つほかないものとして、それは文字通り彼にとって神秘と呼ぶに値したのである。

(梁川は余りにも真摯な学究であり、冷徹な理性人であったが故に、逆に理性の限界——理性によっては律し難い感情の要求としての宗教的實在に最も鋭敏な反応を示さずにいなかった)であり、もとより理性、即論理的思考そのものを排したのではない。彼が非としたのは、むしろ論理の厳密な検証を怠り、理性の要求を無視する「心情の倭者」達であり、またより以上、一切の学問芸術の源泉となるべき新鮮な驚異の感と敬虔の情を喪失した、すなわち「人生の神秘に驚くの官能を欠ける」(『清問録』)徒輩——当代の思想界・宗教界を覆う固陋瑣末な道德主義と形式論理を唯一とするい、わゆる、合理主義的浅見であった。そ

こには、彼が渴仰する人格的神、活きた宗教的真理との間に自らから湧き起こるべき主体の感動、それに伴う詩的情趣の片鱗さえ見出せなかつたからである。

梁川のキリスト教思想がそのキリスト観(人間の最高理想像)に象徴されるように、近代人間主義的思想に脈絡するユニテリアンの立場に近似したものであることは明らかであるが、彼の窮極的な信仰そのものがユニテリアンのそれに等しいとみなすのは妥当ではない。それは右のような当時の宗教界——主として正統派のキリスト教界の現状に對する彼の批判的立場(例えば、基督の神とクリスチャンの神——二者の区域を混同する勿れ)という如き)を特色づけるものではあるが、問題は彼がそうしたユニテリアンのな理知の段階、信仰の合理主義的理解に決して長くは止まり得なかつた事実の方がより重要であろう。「所詮合理的信仰を主張するものは、動もすれば、信仰の概念そのものを組織整合することのみ力めて、其の真実の内容たる信仰を逸し去る弊あり。」(『日光録』)と述べる如く、その内容たる信仰そのものは、ひっきよう理知的理解を絶した躰達の境、「悟」の体験に待つほかないものとしたのである。)

ただ、彼はこの禪批判で、先にもふれたように悟が論理のみでは測知し難い深奥の意義を持ち、その超越の境は思議すべからざる神秘としながら、「而もカーライルの断言せる如く」と前置して、「論理は此に一点の嘴を挿むの権利なきか、然らず(悟は神秘也、而も全く鉄鎖を脱して恣のままに跳梁するほど神秘ならざる也)因果の法

則は尚ほ一面こゝに行はるゝの余地を有する也。」と注目すべき見解を述べている。すなわち理性の介入、論理的解釈の可能が全面的に否定されているのではなく、一部、一面においては認められているのであり、このことは、彼の見神の実験における方法と密接な関連を持つ。明治三十五年一月の「宗教的真理の性質」で、彼はこのような宗教的意識と理性のかかわりにふれて次のように述べている。

宗教上の信仰は理性の根拠にのみ依属するものにあらずして、おのずから理性とは別なる一境、即ち非理性的の方面に拠を托するの一事なり。理性は意識と事実とを造る能はず、又意識と事実とに先だつ能はず。……

かくはいへど、吾人は全く理性の機能を否むものにあらず、吾人の宗教的意識の中には、しばしば理性を備うて艾除せざるべからざる不合理の分子の混ざることあり。……されど理性の職は要する所消極的の一側に出でざること、つひに否むべからず。……此れ以上の事……は理性とは交流以上の境、而して宗教的意識の本領は実ここに存するにあらずや。

彼は理性（この場合いわゆる論理的推論的理性）の位置を決して蔑視するものではないことをくり返し述べながら、しかも、ここではその価値が決して一義的ではあり得ぬことを述べているのである。

それは、とりもなおさず感情の優位——意識を感じるといふ主観の事実、否定し難い情の事実への目ざめと共に、理知の解さぬ憧憬

の美的世界として把握されたのであり、同年三月の手記では、

宗教的真理は哲学的真理とは異なり、いちぢるく情調を帯びたる真理なり、豊富なる生命を具したる真理なり。されば吾人の之れに対するや、一面、全渴仰をこれにそゞぐ厳肅たる帰依の態度たると共に、一面たえずその大景に神遊恍惚し、縹渺として我れかの美的態度となるの傾あるを免れず。といひ、

まして之れを人に伝へんとする場合には、生命ある辞、活きたる言葉、具象的の言語……一言すれば美的言辞を仮らざるを得ざるなり。（雜記その三『我觀録』）

と、ここで、論理的説明の及び難い領域として、むしろ詩語、詩的表現をかりるのほかないことを語るのである。しかし、それさえ決して十分ではなく、

如何なる美辞華文も、宗教的真理の前には無味なり、インシピッドなり。如何なる美しき言葉も、宗教的真理の前には唸するなり、囁囁するなり、カーライルの所謂その上つらを *balb.* *ling.* するに過ぎざるなり。……禅が以心伝心をいひ、不立文字をいひ、密々付属をいふもの、一には宗教的真理の深奥豊富、言葉にも文辞にもつくしがたき味のあればなり。

と述べている。すなわち、宗教的真理そのもの、その絶対境がすでに言説を絶したものと考えられ、また感じられているわけで、そのことは悟に対する経験の有無にかかわらず、悟（宗教的真理の体験的意識）とことば（表現）との基本的な関係として認められているのだといわねばなるまい。

ところで、このことは禪を引き合いに出すまでもなく、いわゆる宗教的意識と言葉（広くは苦道の奥義対ことば）の問題として一般に考えられ、暗黙に了解されているところに等しいであろう。沈黙の金に対して、言葉は所詮銀でしかあり得ないという実感論的感慨もそこに根ざそうが、沈黙とは、もとより純粹な意識そのものにほかならず、必ずしも他に對して己れを主張し、傳達、表現することを一義的に求めるものではない。殊に宗教的意識——悟とは、彼もいう如く「唯々意識せらるべ」きもの、経験自識されることが一切であり、本来それ自身において自己完結する体験的世界にほかならない。したがって、経験の有無を問わず、悟を求める欲求そのものがいわゆる絶対志向の体験欲求として、その総合的一元的性格を主張するのであり、その限りことばは常に二義的存在でしかあり得ない。というより、必然的に手段としての効用論的限界を指摘される運命を持つ。

つまり、それは極めて明白な有極観、目的観に立脚した集中的意識としての主観の絶対性、彼のいわゆる「神を求める意識上の事実」が一切なのであり、ことばの機能に對する発見のよろこびといった造形的興味や関心は決してその中心にはない。いわば、詩は本来の意味での「ことば」としてではなく、常に「意識」として、美感美意識としてのみ、このような宗教的意識のローマン的側面にふれるのであり、作品としての詩は、それがつくられたものとしての独立した形式と枠を持つ限り、ひっきょう實在（この場合全意識世界）の一部を写すシャインの小世界にすぎぬものとなる。

梁川における実と詩の調和とは、このような意味での実意識（宗教的意識）と詩的意識の融合にほかならぬのであり、彼の文体を特色づける論理の緊密、思索の厳密さ、しかも、なおそれを越えて溢れ出る如き詩的彩華は、抽象の觀念ならぬ「われ」の要求に発する感情の真実として、その宗教的意識を伝えんとするところに生まれる。

そして、彼の意識を領する大宗教家とすることば（表現）が、この關係（悟とことば）を証すべき唯一無上の典拠としてあげられるのである。

宗教的真理既に此くの如く詩的なり。否詩よりもその意識富瞻なり、深遠なり、幽玄なり、宏大なり、之れを言表さんとすれば口囁囁し、語寤洩し、理言筌に落つ。されど独善の君子ならざる限りは如何にかして之れを表白せざるを得ず。こゝに於てか彼等宗教家は、皆詩的言辞をもて表白す、哲理の語多き釈迦の語に、なほ何ぞ詩語多き、禪林の語に何ぞ花香鳥韻の風流文字多き、耶蘇の語に何ぞ尽きざる詩趣饒き。……（同前）

もちろん、彼は直接釈迦のことばに接し、キリストの教えを聴問したわけではない。それらは経文仏典の伝える文字であり、バイブルの表現が物語るところにほかならないのだが、そうした客体としての詩、この場合文学的実体としての対象はあざやかに彼の視点から欠落している。その実、彼をとらえたこのような宗教的感動とは、とりもなおさずそれらの「ことば」によつて伝えられた文学的感動そのものの反映ではなかったか。

しかし、それも彼自身「予は詩歌芸術の神に、限りなき渴愛を感ずる者」と告白しながら、

されど……芸術趣味の満足は、到底吾人の情の中の一部に割られたり。真個靈性上の満足は、詩歌芸術の与へ得る所にあらず。之れを与ふるは唯だ宗教のみ。(『寸光録』)

と述べているように、彼の意識中核が常に「実」なる宗教的欲求——絶対への体験志向——にあつて、純粹に創造を生命とする詩人芸術家のそれ(表現への一義的欲求)とは別種な性格を持つが故の当然の帰結というはかあるまい。つまり、それらは二様の内的欲求に基づく立場の相違に帰すべきもので、その限り、いずれの側にとつても真実なのであり、むしろ、単純な比較論的対象として優劣が論じられるべき筋ではない。ただ、このような宗教的意識(≡欲求)の本質的性格(超越、普遍、絶対という如き総合的、二元的、集中的)が、必然的に他の一切を包括、その上に君臨するのであり、その意味では王座はすでに決しているといつてよい。

したがつて、こうした立場からは、客体としての詩(作品)を生み出すべき原衝動としての欲求のあり方、芸術創造の原理的認識といった別個の自律的世界の存在と構造を理解することは困難となる、というよりその視野に映り難いのであり、同時にその作品評価は、強烈な主観の絶対性に依拠することから、実体としての対象に対する客観的視点を喪失することを免れない。プラトン、ダンテ、ミルトン、シエクスピアを問わず、彼の詩評がむしろ詩人評であり、それも彼に映じたそれら詩人の実の度合い——宗教的意識の深

浅高低を評価の基準に据える如きも、このところに由来するといわねばならない。そして、そこに前述の如き大宗教家のイメージとその詩語への讚美と憧憬が語られるのであり、彼の求める詩とは——

専門の詩人が、職業的に歌つた詩よりも、天地の實在に憧れ  
く已まざる、一念信樂の美しい和魂（和魂）から、おのづから溢れ出  
たやうな詩が欲しい。(『寸光録』)

というように、あくまで「実」を中心に自ずから溢れ出るべき詩、「実を味へる反射」「信仰の余音」「実意識が迫り出だしたる美意識」、すなわち実の結果としての巧まざる詩であつた。

つまり、そこにはいふ如き理想の詩を得る前提条件として、先ず実の獲得——宗教的意識の深化、信仰の把握が一義とされているのであり、ことばをかえれば、実さえ得れば詩は求めずして付随するということにはかならず、そこから「詩人は必ずしも宗教家ならず、宗教家は必ず詩人たり。」という彼の熱烈な断言が生まれる。キリストの詩にみられる如き大宗教家の意識には、実と詩の二つの空処は全く存しないのである。

いわば、そこに実の体験的把握としての悟に対する彼の根元的要求が息づいているのだが、ここで、このような宗教的意識と美意識の共通面から、そこへ達する唯一の方法とする直観(悟)の重要性、しかもこの二つの微妙な相違というべき点を、同じくこの時点——禅批判につながる遺稿(雜記其二)明治三三年二月以降『我觀録』の中に改めて確かめておきたい。すなわち彼はこの二者——宗教と美術(観美)の相通する一面は、たとえ大小の差はあれ、その対境が共に具

象的・一元的だという一点にありとし、宗教は実在の<sup>トカグサ</sup>全で美術はその一部ではあるが、後者は決して前者の抽象ではなく copy であり、規模は小さくても神の姿は美術（自然美をも含む）の中に縮写される。従って、

この故に神を観るの唯一のメソッドは、哲学的思索にあらずして直観にあり、即ち分の中に全を発見するにあり、而も論理的径行によりてにはあらずして頓悟する也……小天地によりて大天地を直観する也。この媒をからずして神を知るの法はなしと信ず。（明治三三・三・一）

と説くのであるが、ここで彼は、悟が多くの場合サグゼッション——「或事物（差別界の）に暗示せられ、其れを機とし縁として絶対と感応するもの」で、人は絶対を直接観ることはできず、或る媒を介してのみ観るといふ「禅批判」での主要な観点を導入している。

すなわち「超越は自我の本性にして、超越し尽す能はざるも亦自我の本性」であり、「神は直ちに人の胸間に『照り入る』（*bathe in*）すること能はず或差別界の事物を機とし其大明を投入す。是れ人の本性より来る自然の約束也。」というように、それは完全に差別を超越することの不可能な人間性の本質に由来するのであり、悟といえども実在に触れるところはその一部で全体ではない、という悟の内容の個別性、段階性に通ずる重要な観点で、彼の人間観の基軸をなすものともいえよう。同時に、そこには、宗教的全体（*holistic*）（絶対者・神）を見る契機としての部分、そのための直観的方法——といった彼の宗教観から芸術（文学・美術）観にまたがる基本的な観点が述べ

べられていることを見過すべきではない。

更に、彼は主観の側からこれを比較し、両者の意識が共に我のサルーション——我の超越を本質とする点で共通するとみるのであるが、ここで両者の相違点というべきものをあげ、宗教的意識は我の超越を要件とするのみならず、更に「大我と触れ合するの意識を必須件とす」といい、「是は極めて荘嚴なる実の意識也。」とするが、美意識は別に「大我を欣求」せず、「超越其のままの姿、主客観渾融の象其物に安んじて自足す」というのであり、「是れは縹渺たる淡き意識也（仮の意識とはいふべからず）。」と付言している。なお、このように宗教的とも美的ともなる二者の相違を、彼は結局主観の態度に帰すべきものだとするのである。

主観の態度——それは彼の場合、いうまでもなく「大我（本我）にふれ合さんとする」宗教的「実」の欲求、悟への期待にはかならぬのであるが、さて、こうした彼の宗教観即詩観、詩実一如の要求は、彼自身の悟——見神の実験においてどう確かめられ、何をそこに見出したであろうか。

彼が禅のメソッドの冷酷峻厳、ひたすら我を排除根滅せんとするのを悟の「一法」としながらも、自ら求めたのは人格神との接触融合による、より暖かな具象的悟、キリスト教的なそれであったことはかつてふれた。そして、そのための準備として、「天地人生に対する知見を博大深奥ならしめる」ことこそ彼に托された一切であったのだが、……それは意志によって達し得るものではなく、求めるわれの至情によってのみ可能なもの——まことに切ない神への恋という

べきであつた。

## 3

ところが、梁川によつて「見神の実験」と称された神秘的宗教体験は、一九〇四（明治三七）年において、集中的に彼を訪れたのである。最初は、『春秋倫理想史』の稿を起こした二月十七日夜、続いて七月某夜、光耀イギナキシロコウの経験——この七月の経験が彼に自ら第一次の見神の実験と称したものであり、「宗教上の光耀——神秘的実験の一面——」（『病間録』収）は、この経験に即して書かれたものである。なお、十月一日午後三時第二次、更に十一月某夜の第三次見神と、ますますこの自覚的啓示、神の現前なる体験的意識を深め得、彼自ら本年をもつて光耀時代、啓示時代と呼んだのもこの故であるが、いわゆる見神論として最もポピュラーであり、当時是非の論議を沸騰させた「予が見神の実験」（『新人』第六卷第七号・明三八・七論説欄・『病間録』収）は、この中、「最も神秘的にして亦最も明瞭に、インテンスのもの」とした第三次の見神についての記録である。その他、右の補遺として、「予は見神の実験によりて何を学びたる乎」（『回光録』収）及び「見神の意義及び方法」（同）その他があるが、今、これらについて詳細な検討を試みる余裕は遺憾ながらない。で、ここでは主として第三次の決定的見神——それを伝える「予が見神の実験」と「見神の意義及び方法」を中心に、この新たな体験的世界がもたらした意識と方法について、前述の諸問題をめぐつて概観するに止めねばならない。

だが、その前に彼が用いた「見神」の語について一言ふれておくと、それは彼自身の悟の内容を伝えんとすることはあるが、必ずしも特殊な意味を持つわけではなく、「頓悟」「光耀」「遍照」（イルミネーションといひエルロイヒツングといふもの）といい、「基督教の神人合一、仏教の見性開悟、回々ワヅク教の光耀、新プラトーン派の恍惚」、更には「尊者テレサヤ、イグナチウスヤ、十字架のデヨンヤ、法然や白隠や、ベーメヤ、エックハルトヤ、彼等が経験せりし宗教上の光耀……」と並記しているように、極めて幅広く宗教的体験の意識そのものを指しているであり、彼が文中しばしば用いている見証、心証という程の意味と変らない。だが、少なくともそれは真の宗教的新生活に入る確実な一関門、無限の向上への縁として、古来宗教界の傑士は「何らかの形における見神底の光耀の実験を握り得たもの」とし、その意味から彼が特にこの語に力点をおいたところは「見」の一字、すなわち「見の一義に従来慣習以上の重要義を付せん」とした理由があつたのであり、それは「人動もすれば見と信とを対せしめては、信の一義に宗教上千鈞の重きを措くを常」としながら、見の一義を説くものが余りにも少ない現状に対して、強くその重要性を訴えんとするところにあつたといえよう。

そこで、このような見神——彼によつて経験された悟の内容とはどのようなものであつたか、それは彼が憧れ期待した悟前の意識とどのようなかわりを示したかをたださねばならないが、このことは、一般的な予想や期待と、経験された現実との相違（予期との一致、或は不一致⇨予期に反した幻滅）といった平板な関係でとらえ

ことは妥当ではない。それは痛切な願望と、それが段階的に成就された充足感を基調とするタテの關係として、はじめてその新生のエネルギーを解し得る意識世界というべきであり、そこには、何より神（絶対）対人間としての宗教的關係が嚴存することを忘れてはなるまい。つまり、この場合体験された現実とは、決して日常的現実と同次元のものではない。従つてその充足感も、経験以前の意識世界がそのままの形で満足され、終了消滅する相対的な欲望充足の形とは異なり、欲求そのものが、とらわれた相對界からの脱却、超越的絶対境への志向として、文字通りその全体験が全く新たな世界として展開するものと考えられねばならない。いいかえれば、それは一つの意識変革を意味するのであり、その本来的な性格（予定調和の可能性とその実現）から予期に反する不満といった意識形態はあり得ない。すなわち、それは予期以上、或は予想を絶した驚異の感として——しかも、

所謂驚異の情は、悟前と悟後に於いて、其内容に多少の差あるべし、殊に悟後に於いて其が寧ろ歎美感謝の情もて織りなされるの多き、

という如く感得されたのである。

ところで、彼はかつて禪を描くところの悟の表現を批判し、それは常に自ら描いた形式の絶対相を直ちに内容の絶対相を描いたものと混同していると指摘し、禪は全ての人の悟が極処に至つては同一だとする観点に立つが、悟の内容そのものは各派（各始祖）、或は各自の資質、段階に依じて、当然高低深淺さまざまな様相を示すべき

ものだと論難している。つまり、彼は禪の表現の簡潔深奥の滋味を汲みながらも、他面、その表現の没個性的な固定化、形式化に満たされぬ感を抱いたのであり、そこに、このような禪の表現に対する彼自身の方法的意図が自覚されていたのは当然とみななければなるまい。すなわち、「余は今……出来るだけ忠実に、明確に、予が見たる所を語らで己み難き」一つの使命を感じる（予が見神の実験）といい、「今一たびその光景を出来るだけ嚴密に辿り見んとは欲するなり。」「予は今極めて冷靜なる態度に於いて当時の光景を回憶しつゝ此の筆を取りつつあり。」（見神の意義及び方法）と述べているように、そこには、事実を事実として冷靜嚴密な態度を持し、できるだけ忠実、明確にありのままを伝えんとする意図、いいかえれば、己れ自身の経験に即して、その心的光景を可能な限り精密、具体的に描き、かつ語らうとしている態度が明らかに認められよう。そして、そういう表現への意図が、禪的なそれよりキリスト教的な神秘的体験の具象的描写——殊に彼がしばしば引用しているジェームズの『宗教的經驗の種々相』<sup>(8)</sup>によつて、少なからぬ影響を受けているように思われる。

しかし、彼の見神は「かの自家の主観的反響をば、直ちに神よりの声を聴取し得たるが如くに妄想し、狂喜するリヴィヴリスト一流」のもの、「世の大かたのリヴィヴルの一時現象（予は真個のリヴィヴルを尊敬す）」とは全く別種の不動の確証に立つものとして自覚された。ただ、「その意識の超絶駭絶にして幽玄深奥なる、到底思議言説の以て加ふるべきもの」なく、「人の世の言葉や思想は、そ

の神秘的、具象的事象の万一をだに彷彿せしめ難き」ものとしてのその経験は、「今にして知りぬ、古人が自家見証につきて語るところ、毎々徒らに人をして五里霧中に彷徨せしむる感ある所以を」と、はじめて嘆じさせる程のものであった。とはいへ、その微妙な心的時間を極めて具象的に精叙しようとする彼の筆は決して凡とは言い難い。

げに彼の夜は物静かなる夜にて候ひき。一燈の下、小生は筆を取りて何事をか物し候ひし折のことなり、如何なる心の機にか候ひけむ、唯だ忽然はつと思ふやがて今までの我が我ならぬ我と相成、筆の動くそのまゝ、墨の紙上に声するそのまゝ、すべて一々超絶的不思議となつて眼前に耀き申候。この間僅かに何分時といふ程に過ぎずと覚ゆれど、而かもこの短時間に於ける、謂はば無限の深き寂しさ底ひより、堂々と現前せる大いなる靈的活物とはたと行き会ひたるやうの一種の Shocking 錯愕、驚喜の意識は、到底筆舌の尽くし得る所にあらず候。……  
(予が見神の実験)

それは正に彼自身の経験として語られた意識世界の展開であり、そこには、いわゆる禪問答の難解さを感じさせるものはない。われわれは、少なくとも彼のそのような状態を状態として理解するのに、さしたる困難を感じないであろう。

しかも彼は、この実験が無根拠な迷信、或はその際の「脳細胞の偶然なる空華」か否かを確かめるため、「屢々之れを理性の法庭に訴へて、其厳正不仮借の批評」を求め、ついにそれが疑念をさし

さむ余地ない事実であることを確認するのであるが、その冷徹の論理は極めて周到緊密な冴えをみせている。今多くを語るべき余地を残さないが、こうした宗教的意識に対する理性の介入について、彼がその後の明治四十年七月に記した「信仰の論理」とも呼ぶべき見解を左に掲げておこう。

宗教上の理屈にも二種あり。一は、純乎たる知力上の興味より、種々の神学概念のその論理的關係をたゞることのみ耽る学究者流の理屈三昧にして、畢竟、知力的遊戯に過ぎざるものなり。……今一つの理屈は、宗教上の実験を材料とし、根拠として、それに合理的説明、もしくは是認を与へんとするものにして、吾人の実験を、如実に理性上の言葉に移して言ひ表はさんとする、切実なる理性の要求に出づるものをいふ。……前者の場合とは殊なり、之れを打つげに無用の閑葛藤なりとは見るべからず。否、吾人の信仰上の実験にして、之れを一面理性上の言葉に物して語るべき合理的根拠を闕如せんか、其処に一種の空虚の感を生ずべく、而して是くの如きは、正に信仰の充実性を毀損するものにあらずして何ぞや。……

要するに、信仰上の実験には、おのづから其れに内在する相当の理由あり、之れを称して「信仰の論理」といふも不可ならず。吾人は、この「信仰の論理」を辿りて、信仰上の実験に含まれたる合理的根拠を説明するを得べし。……(七月十九日「枕頭雑筆」)

「見神の実験」における彼の方法が、一面、このような「信仰の論

「理」に支えられたものであったことは付加するまでもあるまい。

さて最後に、この決定的な「実験」によって確かめられたその詩実融合の意識について、彼が述べた正直な報告を逸するわけにはいれない。それはこのような見神——「黙示」の意識と、芸術上の神来（詩的神来の意識）とのつながりについて、両者が共にその事態の形式においては一致するとしながら、その内容においては必ずしも一致するとは言い難いものであったとし、のみならず——

神来と黙示と……彼れは美を抱き、此れは神を抱く。共に同じく恋して恋を得たるものにあらずや。……さはれ厳密にいへば、神来と黙示とは意識の形式に於いてだに到底差別あるべし。前者の場合に於いては、自由創造の意識饒かなれど、後者の場合に於いては、さる意識は殆んど無く、寧ろ客観なる真理（神其他のもの）が不可抗的に我れに蒞り来たるの意識をもて勝れり。（『神子の自伝』・『回光録』）

と述べる一点である。

元来、実さえ得れば詩は自ずから付随するとした彼の考えが、つまりは、欲求としての実そのもの場で感じ、考えられたものであり、そういう憧憬の色調を濃く漂わせた意識上の問題であったことはすでにふれたが、そうした素朴な彼の観点への無言の解答は、この実験それ自身が最も卒直に示しているように思われる。そして、それはまぎれもなく彼における一つの実の完成を意味したが故に、やがて、そこでの詩の消滅を暗示するものではなかったか、を思わせるのである。

注

(1) 拙考『見神の実験』序説——梁川初期の禪批判を中心に——（『国文学研究』第三十四集・昭和四一・早大国文学会）

(2) 但し、この時点での彼は、神を求めたる至純の意識、要求する「われ」の真情を一切とする立場から左のように述べている。

安心立命を宗教の真髓とするものあり。されど安心立命は必ずしも宗教によらず、神によらずと哲学によりても其他の方法によりても得べし……或人は信仰を……方便として精神の無碍安立を目的極致とするものあり、禪など之れに近きが如し、悟の方法は其の人々によりて異なるを見ても知らるべし……されど宗教の真諦は自己と自己以上の神との交通応化にあり、帰依にあり……この一大要求を外にしては宗教の真義はなし。……安心を得られやうが得られまいが、是れは第二義也先づ純真無私の要求に迫られて神を拜するが第一也。宗教は功利にあらず、純乎たる人心の要求也、衝動也、功德、利益、福はむしろこの要求の充たさるる結果として来たる。……この要求以外に理由なし。（『雑記其五』・『我獨録』）

(3) 拙考『病間録』への序章——そのローマン的意識の源流——（『国文学研究』第二十四集）『病間録』の詩的性格——梁川における宗教的ロマンチズムの展開——（同第二十七集）『梁川の詩観——『病間録』に現れた実意識の詩的展開——（同第二十九集）等参照された。

(4) 但し、このことは彼がことば（文学）を功利的な教化の具と考えたということではない。彼は、あらゆるものは一面、方便として存在すると共に、他面、それ自身独立の意義と価値と目的とを持つものとして、全くの方便的存在といふのを認めない。故に、文学にしても、一面は人生のためのものであり、Art for life は真であるが、しかも全くそのためのみの存在としての純方便、純機械的のものではなく、あくまで文学自身の独立の目的を持つとしていて、従つて、文学の方便の意義のみみたとする馬渡流の幼稚悪態、文学を玩弄視し、他の高尚な意味での方便を無視したとみる三馬、一九的戯作を非としているが、真の文学は「この二端に騎する蹄なくして文学を目的とし、また方便とす」（『雑記其一』）というのであり、つまり、文学の社会的意義を解したるものにして、はじめて文学者としての天職を意識し、文学者としての倫理の目的を實現し得るものとしている。

(5) 彼はキリストの詩的表白について、次のように述べている。  
基督の語中には、明らかに自識して用ひたる詩的表白と、如実に其の感得せる真理を忠実に言ひ現さんとして用ひたる詩的表白との二あり。前者はその許多の譬喩談、

寓意歌（パレブル）なり……されどまた第三に最もよく實在に触れて、嚴肅に、如実に、其の真理を言ひ表して、而して其語彙として詩語を織りなせるものあり。四福音書中此種の語多きは否むべからず。……（雑記其三）

(6) 彼は詩（詩的意識）を位置づけて、現実（実態）、詩、実相。宇宙人生は大別すればこの三段階となるべし。詩は現実と実相との中間に位するものなり。

とく、

現実即ち普通日常の現事相は最も無味なるもの、インシビッドのものなるべし。詩は少くとも此以上の富麗なる意味を有す。更に一段上りては実相其者これなり、詩が意味饒しといはるゝ所以は、一つは其の実相をかすかに写し出したるもの……と見らるるが故ならずばあらず。……ダンテ、ミルトン、シェークスピアの詩……一言も

# 非公開

掩へば、此等天才の詩は、現実の深みて、その深奥なるひびきを聴取して之れを写し出でたるが故也。即ち実相の影なるが故也。……（雑記其三）

と述べているが、このように宗教的意識を最高とするタテの段階づけは、倫理的理想主義、人格主義を基盤とする彼の宗教観、即評價基準の顕著な特色というべきであらう。

(7) 禪のメソッドが excluding method（排他的方策）とでも呼ぶべきものであるに對し、suggesting method（想起的方策）或は appropriating method と名づけてゐる。

(8) 「宗教上の光耀——神秘的実験の一面——」中、詩人テニソンの光耀の経験について、ジェームズの同書三八四頁から引用、更に三九七頁から引用。

**非公開**

## “新感覺派”論

——出発点における感覺的諸問題——

栗 坪 良 樹

### (一) “新感覺派”の今日的評価

いわゆる“新感覺派”評価を否定的側面からのみ挙げつらうこと  
 に対して、懷疑と焦燥を表明している一人に佐々木基一がいる。佐  
 々木は、「新感覺派及びそれ以後」(昭34・8、岩波講座『日本文学史』第  
 五卷)の中で“新感覺派”の運動によって拓かれた“方法の問題”  
 が、混乱と苦渋に満ちたものであったことを認めつつも、それらを  
 実践的に生かす道を全く遮断してしまふことによつて、時代の「可  
 能性を犠牲」にすることにならぬかと疑うと同時に、転換期の時  
 代状況を敏感に反映して出現した文学を、否定面からのみ眺めるこ  
 とによつて、歴史の運行と切り結ばぬ「超歴史の文學観」を呼び込  
 みはしないか、と言う危惧を提出しているのである。佐々木は、さ  
 らに“新感覺派”否定論が「教科書的定義」のごとく繰り返されて  
 いるうちにできあがつた常識論を、「新感覺派伝説」と呼んでその

「伝説」たる所以を次のごとく要約している。

- (1) 感覺を中心とする文學であるという点。
- (2) 思想の運動でなく、新しい文体の運動であるという点。
- (3) 深化した資本主義の危機の中から生まれた、独占資本主義時  
 代の芸術、即ち、近代的個人主義の解体過程を反映する芸術  
 であるという点。

(4) 西欧「前衛芸術」の影響下に生まれ、日本の現実と大衆の生  
 活感情から遊離した移植観念的傾向の運動とする点。

激しく変転する時代の転換点に生まれた文學運動を、かくのごと  
 き四つの固定観念に閉じこめて、昭和文學の冒頭に据えつけてしま  
 ったことによつて、その延長にある現代文學の状況に一種の閉塞の  
 現状を生んでいやしないか、逆に、現代文學の行き詰まり、衰弱の  
 徴候の素因を照出するためには是非とも、「新感覺派伝説」の打破  
 を本旨としなくてはならないのではないか、という自問が佐々木に

は重くのしかかっているように見える。特に今日、大衆社会化状況をめぐる諸問題に立ち至つて、いわゆる「現代芸術はどうなるか」という発想のもとに、その主題と方法を追求している佐々木は、文学の主題とその方法が如何に変革されねばならないか、という文学の現在と未来の問題をかかえ込んでいるだけに、その出発点と見る //新感覚派// をめぐる諸問題には一通りではない熱意を見せているのである。言わば、現代文学衰弱現象の突破口の端緒として、//新感覚派// 評価を引き据えた佐々木は、四つの「伝説」を指摘した裏側に次のような問いかけを用意しているはずだ。一体全体「新感覚」という時、その感覚が附帯している内実は何なのか、またその感覚によって構成された文体はどういう意義を有しているのか、それら感覚を醸成させている独占資本主義社会とはどういう社会なのか、西欧のアヴァン・ギャルドを受けとめた日本の体質はどういう特異性をもっていたのか、という総合的問いかけである。これに一つ一つ丁寧に答えていくことは、もはや単に//新感覚派//是非論をはるかに超えて、現代文学全域にわたる歴大な課題となつて拡がっていくことを暗示しているのである。このように現代文学の衰弱現象に照らして//新感覚派//系の文学に積極面を見出そうとする意志は、例えば実作者である野間宏などにも共通していることである<sup>(1)</sup>。その共通性を鑑みるとそこに巨しく横たわっている問題は、//視角の変革//による//方法の問題//であることがわかる。佐々木も野間も、時に精力的に映画論を展開していることなどは、現状を打破する新しい方法の希求の一環を明らかに示している。//方法の

希求//というところで言えば、映画の歴史は摸索に続く摸索、変革に続く変革をたどり、今もなお主題と方法の相関的命題への追究の手は休められていない。

映画とは何か、という問題はまた別の物議の対象であるが、映画の歴史が始まって以来、終始一貫して変わらぬ点は、映画が常に//見る術//として扱われてきたことである。言わば、何をどのように見るかという//眼の問題//を一貫して失なっていないところに映画の不動の場があると言えるのだ。音が組み込まれて一大革命を起す以前に、幾人かの天才たちは、それぞれ前の時代の//見る術//を否定して、新時代の//見る術//を確立していた。映画の革命は何段階にもわたつて遂行され、その都度他の芸術ジャンルの本質を組み込んできたのである。そうした映画の総合的芸術のイメージはまた大正末期の新人たちにとって、新しい方法を摸索する好個の材料でもあった。

//新感覚派//の一つの重要な特質は、文学と他の芸術ジャンルの接触を企て、そのことにより新しい文学方法を企画したことである。特に映画の形式から彼らが学びとつた重要な点は、主体と客体とが同時に動くイメージから触発された、//視角の変革//であった。横光の「真昼である。特別急行列車は満員のまま、全速力で馳けてゐた。沿線の小駅は石のやうに黙殺された」という表現にしても、主体である//眼//と客体との動きが同時的に行なわれていることに対する重層感覚なしに説明はしがたいのである。この一行そこそこの文章を視覚性の内に喚起し、映画の現実感を最大なからしむ

るためには、おそらく次のごとく五葉のシヨットを重ねる必要があるはずである。

- (1) 真昼を連想させるための空間的拡がりと明るさ
- (2) 特急が全速力で馳けていることを連想させるために列車をロング・シヨットでとらえること（この際、空間的拡がり、明るさが、いっそう役割りを果たす）
- (3) 満員であることを強調するために、//眼//は列車内になければならぬこと
- (4) 沿線の小駅が石のように黙殺された感覚は、列車内から小駅が流れるごとく過ぎ去るのをとらえることと、視角をかえて小駅から飛び去る列車をとらえることとを重複させなければならぬこと

(5) さらに、枕木の下の小石がはじけ飛ぶシヨットを挿入すればいっそう効果的であること

横光が、このような視覚の重層を意図したかどうかは別にしても、横光の感受性はこうした視覚性に耐え得るだけの素質を充分に有していたし、自らこうした感受性に憧れていたことも疑う余地がないのである。このように見てくると、少なくとも一つの叙述を理解するためには、単に表現の奇抜さなどに固執しているだけでは皮相的理解の難を免れ得ない。当然、その表現を押し出したところの感受性と、その内容に言及する必然に迫られるわけである。佐々木や野間らが、//新感覚派//文学に一つの積極性を見出そうと意図するのも、//視角の変革//の重要なきつかけとして大正末期の新人た

ちの仕事捨て切れないでいるからに他なるまい。

注

(1) 野間宏は、『新感覚派文学の言葉』（『文学』、昭33・7）の中で、「私は新感覚派が自然主義文学を超えるために先ず、自然主義文学が日常生活のなかに自分をしばりつけることによって閉鎖してしまつた感覚を検討し、それによつて日常的な感覚を一変しようとしたことが誤りだつたとは考えない。私は自然主義文学を克服しようとして出発したプロレタリア文学が唯物論的な世界観をもちながら、感覚についての正確な考えをもつことが出来ず、自然主義文学の日常感覚を一変することが出来なかつたことを考へるからである。日常感覚を變へることなくして、日常生活を一変する革命的な事物の追求を行おうと前進しても、どうしてそれを實現するということになるだろうか」と述べている。ここには、//新感覚派//の意図した感覚の変革と、プロレタリア文学の意図した革命的な世界観の實踐との結節点を暗示した重要な視点が含まれている。

(2) 佐々木の映画論は、彼の最大の主題である「リアリズム探究」の一環として展開されている。『現代の映画——その思想と方法』（昭33・7、講談社）、『現代芸術はどうなるか』（昭34・1、講談社）、『テレビ芸術』（昭34・9、バトリア書店）などの仕事に着目せねばならない。野間も佐々木とほぼ同様である。『感覚と欲望と物について』（昭34・1、未来社）に諸論がまとめられている。

(3) 『映画は、人生の断片の中に、またわれわれの周囲にうずまく歴史の断片の中に、意味と計画とを発見しなければならない。映画は、個人と、集団意志によつて變形されつつ世界との、相關關係を探索しなければならない。これが視る術——すなわち映画の芸術、である』（『映画芸術論』（昭42・2、岩波書店、岩崎昶訳）と云うT.H.・ローソンの発想に多くを学んだ。

## (二) 初期・川端康成の発想

大正末期の新人の感受性がいかに理解されたいものであつたかは、いわゆる//新感覚派//論争の経緯をたどつてみればわかることである。//新感覚派//の理解者であつた千葉竜雄を除けば、この論

争も他の多くの論争と同様、世代的に対立しているという一面を強く感じさせられるのである。同時に既成文壇の主流たちが、文壇という治外法権的区画内にかく異端者を入れまいと必死になつていくのが窺われたりもするのである。期せずして『新感覚派』をめぐる表現是非論は、保守と革新の葛藤の様相を呈して、新旧二派抗争のイメージを強くしていった。だが、もつとも本質的なく違ひは、対立・抗争の内部にある両者の現実認識、時代認識の根本的断絶に由来していると言えるのである。

「文芸時代」創刊号(大13・10)に載つた特輯「新しき生活と文芸——創刊の辞に代へて」は、同人たちの現実認識、時代認識を知る上で黙過できぬ特輯である。だが、今日的に注目すべきは、川端康成の「創刊の辞」と片岡鉄兵の「答案一つ」の二篇で、横光利一の力点は小説「頭ならびに腹」の方に、今東光の力点はエッセイ「現象論としての文学」の方に多く注がれている感が強い。他の同人はすてにお付き、あいの気分を色濃く感じさせている。

リーダー・シップをとっていた川端の意気込みは、「我々は先ず我々自身の生活と芸術とに局面打開を招来するために、この雑誌に集つたのである」という宣言に端的に表現されている。これだけでは単なるスローガンの域を出ないようだが、川端自身の生活から言えば、ほぼ起死回生のつもりで発した言と理解していいと思われ。大正期の青年を取り巻いていた憂鬱と頹廢、あるいは神經的、虚無的気分などの感覚と、そうした状況の中での恋愛、懊惱、彷徨といった精神的不統一の感覚は、川端のみならず横光にも形こそ違

え同質のものがあつた。もつとも熾烈なものへ憧れる時代に虚無的曖昧性のなかに、まるでぬるま湯につながるがごとく身動きもせず揺れていた彼らの感覚が、一據に崩れ去つたのは、言うまでもなく関東大震災によつてであつた。震災後の機械文明の建設的、組織的イメージが彼らの脳裡に力強く反映し出した時、彼らは疑いもなく、『新しさ』を直感したはずである。「自身の生活と芸術」とに新局面を開くということは、当然のことながら、『新しさ』に対する内的必然性を目論まずにはあり得ないことであつた。打倒既成文壇の意図とは別に、もつと自身の内面の奥深いところに根柢を見出すことが、一つの重要な課題となり始めていたのである。自身の新局面を開くことによつて、そのことが、とりもなおさず文壇の新局面を開くであろう、という期待と自信を持ちつつも、川端はひたすら自己の必然性と文学の必然性との結節点を摸索し続けざるを得なくなるのである。以後各月にわたつて展開された「思想と生活と小説」、「新進作家の新傾向解説」、「のんきな空想」などは、いずれも具体論を摸索する川端を投影しているものと見える。さらに川端は、「文芸時代」という名称は偶然につけたものではない、「宗教時代より文芸時代へ」ということを念頭につけたものであることを述べている。暗に、キリスト教絶対の旗印のもとに人間性を極度にゆがめてきた西欧中期から、人間性尊重の文芸復興期への転換を意味したかのごときその名称は、彼らの理想と使命感を物語つていて決して陳腐な感じがしない。このように編集責任者としての川端の「創刊の辞」は理想に燃えて若々しいのである。創刊の翌月、川端は

「思想と生活と小説」(大13・11)の中で、「表現と言っても、唯文学だけの問題ではない。釈迦や基督は彼等の生活を通じて倫理説を表現したのである。作家も彼の生活を通じて、思想を表現しなければならぬ」と述べて、「生活と芸術」の新局面をいかに開くかという主題を一步進めようとしている。

『悲しい』と云ふ言葉は形容詞であつて、個性の悲しみ其物ではない。或る見地からは、あらゆる名詞も動詞も一種の形容詞であつて物自体ではない。この『形容詞』に不信頼を示す事は単なる表現の革命を来たすだけではない。思想の因習や感情の因習から自由に解放される事なのである。(傍点・粟坪)

この論理は自ら目指そうとした新しい文学の本質を射て妙である。言わば、「悲しい」という言葉がすでに持ち合わせている語感に依存せず、どうその感情の内実を描くかという問題、換言すれば、慣習的な心情に頼らずしてどのように自己の内面を描くべきか、という方法の問題が、強く浮かび上つてきているのである。しかも、そうした方法を進めることが単に「表現の革命」を狙うことだけを意味せず、自己を取り囲むあらゆる因循姑息な生活状況、「思想の因習や感情の因習」から自由になることなのだ、という発想を促して、文壇の新局面を開くことの意味が、表現方法とその思想的根柢の問題として明確に打ち出されているのである。意気に燃えた若い川端のこの瞬間の文学的立場をはっきり感取できるところであ

る。こうした極めて内面的な発想を抜きにして、新感覺派の全てを割り切ろうとすることには、充分な警戒を払わなくてはなるまい。少なくとも、新感覺派のリーダーに共通する、もつとも実感的な感覺点<sup>11</sup>は明らかにここにあつたと判断できるのである。

川端の理論摸索は、「新進作家の新傾向解説」(大14・1)に至ると、さらに内実に厚みを加えてくる。しかもこれは内容的には横光の「感覺活動」(大14・2)に重なつていくところがあり、ともに新感覺派の発想の論拠になつていく。川端は、「新しい感覺」の存在意義を単に一枚岩的に感受性の問題とはせず、「新しい表現なくして新しい文芸はない。新しい表現なくして新しい内容はない。新しい感覺なくして新しい表現はない」というふうな、「新しい文芸」の立脚点を「表現」、「内容」、「感覺」を三位一体に意義づけることによつて明らかにしようとしているのである。これら三点の相互浸透の問題は、もつと拡大して言えば、新時代<sup>12</sup>、新生活<sup>13</sup>、新文学<sup>14</sup>という目的意識を徹底し、それらを三位一体に感受し、位置づけ、方法化するという壮大な文学の問題に発展する可能性を感じさせる。川端の志向は、新人たちの将来そうあるべき方向を暗示するかのとき熟つばさを持つているが、必ずしもその暗示は明示されるどころまでには至らず、既成文壇にもみくちやになつていくうちにその可能性からは次第に熱気がさめていくことになつた。しかしここにはわれわれ昭和文学を学ぼうとする者が、彼ら昭和文学の端緒についていた新人の発想の中に見落すことの出来ない一つの感覺の型を見出すことができるのである。三つのイメージ、三つの

観点を同時的に関係づけ、そして位置づけるという発想である。概して、既成文壇人、特に自然主義系統の連中は、物事を一対一の関係で突きつめることに多くその才を発揮した。個別的人間関係が限られた環境の中で、繰り返しその主題とされた。彼らの感受性は、空間に存在する立体のイメージ、あるいは運動体のイメージ、交響学的音響などに対する感覚に決して敏感とはいえなかった。もし、それらに反応するにしても、自己と対象とを不動の關係に置き換えて、いったん一面化しないと像を結ぶに至らなかったとさえ見える。従って、時代的狀況の把握、その狀況に由来する諸現象への反応は、その意志に反して能力的限界を伴っていたし、場合によってはまったく等閑せざるを得なかった。横光が、「感覚活動」の中でも「分らないものには絶対に分らない」と苛立たしげに叫んでいるのも、文壇の主流に居坐っている面々との感受性の断絶を思い知らされたからに他なるまい。

今日的には「新感覚派」の新人たちの感覚の内実に種々欠陥を認められるにしても、彼らが共通して時代的狀況を構成する視覚性、聴覚性、触覚性などの五官の機能の活動をあえて拒むことなく、むしろ自己の感覚に忠実であろうとした点は、認めなくてはならない。その忠実さが逆に一種の方法的混乱を招くことになり、作品を書くことよりも理論が先とばかりに理論の構築を急ぐ過程で、物事を三角形的に関係づけるという知恵を体質化し出す。川端の論理の端々にも窺えたことであるが、この一種の三角法をもっとも作品にとり込み、体系化しようとしたのは横光であった。

### (三) 斎藤龍太郎の論理

「文芸時代」に載った斎藤龍太郎の「横光利一の芸術」(天14・1)は、既成文壇の側から「新感覚派」との感受性の相違、断絶を指摘した特徴のある論文である。また、「新感覚派」文学が、もっぱら奇抜な表現の集成であつて何ら新しい文学たり得ない、という方向へ評価されていくことになる端緒は、この論に始まっているとも言える。斎藤がこの論の中で引用した横光の小説の感性的表現と言われる幾つかの文章は、何らの検討も加えられず、現在もなお文学史に機会あるごとに引用され続けているくらいである。言わば、斎藤は「新感覚派伝説」の重要な元兇の一人であると言える。斎藤がこの論で行なつたことのほとんどは、表現に対する否定論であつた。

横光の表現が、「非情の物体の運動をも有情化し、意識なきものをも意識あるものと看做して描写」していることにあくまでも固執し、横光の自然および人生に対する態度が「擬人法」に立脚していること述べ、「擬人法」は、原始芸術がいつもそうであつたように芸術の表現効果としては有効かつ容易な手法であるが、論理的分析的知識を身につけた近代人にとっては、もはや古い手段であるとした。例えば、「尽くの頭は太った腹に巻き込まれて盛り上つた」「頭ならびに腹」という描写をとらえて、斎藤はこれに「心像」を形成することは不可能だ、このような描写に芸術的效果は何ら感じない、感じないばかりでなく「不自然さ」と「不合理」とを強くさせられる、と反撥したのである。ここで注目すべきことは、斎藤が「新感覚派」

をつかまえて、いわゆるその『新』たる所以とされる表現をむしろ近代以前の原始芸術の表現として一蹴していることである。かくして自称、論理的分析的知識人の斎藤にとって、『新感覺派』の表現は、その「擬人法」のゆえに何らとるに足りないものとされたわけである。だが、その否定の根拠としたところが、「非情の物体の運動をも有情化」し、「意識なきものをも意識あるもの」とする点であったことは、斎藤と横光の立場をはっきり二分していて面白い。横光がもっとも意図した『方法の問題』は、まさに斎藤の否定したその中にこそあったと言える。ここには、天と地ほどに異なる両者の感覺の断絶を見ることができるのである。横光が、「感覺活動」の発端で業をにやして、「文学上に於ける感覺と云ふものは、少なくとも論証的でなく直感的になるが故に分らないものには絶対に分らない」と絶望的に叫ばざるを得なかったのも、既成文壇と自己との文學的感受性の決定的断絶を、斎藤あたりを媒介にして否応なしに知らされたからに他なるまい。一方が「直感」を「直感」のままに文學化しようと意図したのに反し、他方は「直感的」なものに、「論理的」かつ「分析的」なものを要求したわけである。『新感覺派』是非論が、表現論へ、表現論も特にその奇抜さに対する反撥否定へと傾斜していく端緒が、斎藤の評価のごとく理屈に合うか否かという論理に由来していることを明確に知らされるのである。横光がひたすら現実認識を母体にしつつ、表現領域の拡大を摸索し、既存の一面の写実性、記録的客観性を排したのに対して、斎藤は横光の拡大の意図のゆえに、これを既存の描写論、文章論をもって単

なる「擬人法」と称して保守の態度を堅固にした。こうしたあり様に『新しさ』を頑として受けつけず、既存の価値に安住する保守的体質と、同時にその体質に突きあたった革新者の苦渋を思わずにはいられないのである。

『新感覺派』の素志が、既成文壇との悪戦苦闘の過程で、そのままには保ち得ず破綻に破綻を重ねていく様相を、追尋することに、結果論に追い打ちをかけるがごとく空しさがある。『新感覺派』が持ち続けようとした素志と、それが本来進もうとしていた方向とを原点に帰って論じ、追求すること、可能性をすくい上げることに、ここに、研究の視点を定めていかなければならぬことを痛感させられるのである。

注

(1) 斎藤が引用した「彼は小石を拾々と森の中へ投げ込んだ。森は数枚の柏の葉から月光を払ひ落して呷いた」(『日輪』)、「忽ち怒った顔が高窓から椅子や器物を歩道の上へ投げつけた。続いて弾が高窓を狙って飛び込んだ」(『碑文』)など数種類の引用は『新感覺派』表現のほとんどヒナ型のように使われている。

#### (四) 横光利一の「頭ならびに腹」

##### 1 横光の内面性

「真昼である。特別急行列車は満員のまま全速力で馳けてゐた。沿線の小駅は石のやうに黙殺された」(『頭ならびに腹』)という表現を、いわゆる『新感覺派』的表現として引用することが一種の通行手形のようにされているが、このことには慣習依存の悪弊がないとは言

えない。横光利一が「文芸時代」創刊号（大13・10）にこの作を発表し、その翌月から「新感覺派」是非論がかまびすしくなっていくのだが、その過程でこの表現は、「頭ならびに腹」という母体から次第に遊離して「新感覺派」的表現の旗印のごとき感を与えていくのである。「頭ならびに腹」という独立した一篇の小説の内在的価値を離れて、「新感覺派」の是非が、あたかもこの冒頭の一文によって決定するかのごとき錯覚が生じた時に、「新感覺派」評価の大体は表現技法の問題に偏していくことになった。爾来、「新感覺派」とは、文章の奇抜さを狙っただけの浅薄な時代流行に過ぎないという価値観が一般的なものとなっていたのである。だが、この「真星である。……」という一文を論じ、「新感覺派」を総論することと、この一文に始まる「頭ならびに腹」を、横光の作家主体のなへんに位置づけるかを論ずることとの間には、明らかに大いなる懸隔が介在している。言うまでもなく、後者を論ずることなしに、前者を総論することは研究の厳密さを欠くばかりでなく、方法上の公平さを欠くことになる。「新感覺派」評価が主として前者の線上になされてきたことに對し、まず第一に疑義をはさむ必要があるわけだ。

「頭ならびに腹」という作品は、決して失敗作ではない。<sup>(1)</sup>横光の作品としては構成をかなり配慮したものの一つで、横光なりに時間をかけた作品であると判断するものである。その構成、内容には以前の諸作を引き込みつつさらに高めようとする意図が感じられる。例えば、「特別急行列車」という当時における速力の権化に、人間

の「集団」を詰め込み、不意の事故を引き起して右往左往する大衆の喧騒を視つめるという形は、「蠅」（大12・5）の構成の再現である。「蠅」では、「馬車」にいろとりどりの人生を詰め込み、一抛に谷底に突き落すことにより悠々と飛翔する蠅に何らかの現実感を托していた。

「蠅」における横光の現実感とは、作品の寓意性が表面に色濃く、明確な主張をつかみとることはむずかしかった。評する論者によってその寓意性がいろいろに解釈、判断され、いずれにしても初期作品の傑作にかぞえられたのである。「蠅」の持つ寓意性をこじあけて作者の現実認識あるいは人生態度を求めようとすることには、いささか無理を感じさせられる。横光自身、自己の深部のやむにやまれぬものを出そうとする以前に、その手は手、すざびにはやりすぎているからである。しかし、個人が構成している集団が一定の方向に流れて、極めて唐突に個人が個人でなくなる瞬間への認識は、横光の観念の中にいつも曖昧に動いていた生活認識のようなものである。単なる知的な興味だけから、個人喪失の瞬間をとらえたというよりは、むしろ生活感情のある必然性によってとらえざるを得なかったという事情を強く感じさせられるのである。横光の深部には、物事に感じ感動を素直に表現するよりは、不安を視つめ、不安にとどまることの方に多く働きかける念があったことは、その初期の作品からも明らかである。文学に己れの存在を確認しようと思志し始めた折から、横光の内面は浪漫主義的主情性に同化することを避けつつ、逆に情の世界を理知的に処理し一つの秩序にまで高めようとする。

する傾向があった。主情性を殺すことに意志を用いつつ、理知性の中で感情を生かすことに意志を用いるということが、横光における文学の〃方法と主題〃の端緒になった。自己の内面に存在の意義を与えるべく、自己流の写実性の摸索が始まったというわけである。

既成の自然主義的写実性は必要以上に自己に執着する形として、横光のカテゴリールからは遠ざけられた。下って志賀直哉を発見した。志賀の〃眼〃は横光には学ぶべき眼であった。対象をその表面から臨んで、しかもその背後にあり得る可能性のいっさいをつかみ出そうとする威力は充分敬服に値した。だが、志賀の個性的な〃眼〃は、その個性的なるがゆえに横光にいっさいの曖昧さを許さず、作家的能力の差異をのみ知らしめた。横光の「眼の理論」(小林秀雄)は比較の早く他者との同化作用を拒んでいる。

横光の〃眼〃は視界に入る対象を均等に視ることを欲する〃眼〃である。ある局所に焦点を据えて、局部を強調することには意志を用いていない。初期作品に共通することは、作者の〃眼〃の位置が描く対象から等距離をおいて移動するため、対象が作者の感情によって不必要に振りまわされていないことである。志賀のごとく好悪の露骨な感情表現によって、客体を処断してしまうことはほとんど見られないのである。それゆえに、作者自身の個性を強く押し出すという契機もまた見当らないのである。このように横光の〃眼〃の問題が、内在する生活感情、観念とどう切り結んでいるかという論にはおろそかにできぬ内容が含まれているのだ。片岡良一は、横光の体質に「生存の根柢にひそむ不安」を見定めていたが、言わば横

光における「眼の理論」と「不安」の問題とをどう相関的に論じ切るかということが〃新感覚派〃探究の出発点に大きく浮かび上ってくる重要な論点と言えるのである。

横光にとって「不安」とは何であったか、という問題を伝記的実証によって領略しようとするには困難と無理がある。おそらくその生い立ちと環境を論じつくしても、「不安」の原形を明確に把握することはできない。それほど、横光の神経、感情にはとらえがたい大きな動きと神秘性がある。それを伝記論、環境論で押し切ることによって彼の感情を大きく豊かに再構成することになるかという、むしろ逆に縮め、瘦せさせるおそれの方が強いのだ。「不安」という抽象的、観念的問題を論ずる際には、論者が、自己の実感と体質を欺き、問題を遙かに眺望して対象を玩弄することをもっとも警戒しなくてはならない。そのためには、極めて把握しがたい流動する観念の問題を現在に置き換え再構成することによって、とらえ直そうとする態度が必要になってくる。言わば、横光における「不安」の問題を現在に組み換える作業が必要になってくるわけである。このように、〃新感覚派〃理解のためには、その都度現在に補助線を引くことと、組み換えることとの作業行程が評価の重要な扶けになる。

横光の「不安」を現実 に即して現在われわれが実感できる領域は、われわれが見えざるものに圧迫されて無意識に反撥し、抵抗する際に惹き起す動揺に等しいものだ。見えざるものの実体は自己にとって極めて朦朧とした曖昧なものであるが、いったんその実体を

究めようとして五官を研ぎ緊張させるに及ぶと、作家の主体性は明確に一定の方向を目指して流れ出す。標識を眼前において右にするか、左にするかという選択の手続きを経るわけではないが、動き出した後の行為は明らかに一つの方向を見定めている。その意味では、横光の「頭ならびに腹」は、初期作品の中に曖昧に投影していた「不安」を意識的に超えようと企てた能動的な作品である。作者の態度は一定の方向に自己を方向づけようとして極めて緊張し切っている。その戲画的な作法には、直前に書かれた「赤い色」(大13・6)や「無礼な街」(大13・9)などに見られた情動を誘い出すような日常的な会話が意識的に払拭されて、現代的現象に始まり、現象が連続して、現象に終わるといふ体裁をとっている。現象に終始する作風は、明らかに都会的な感覚を意図したもので、横光はこの作品をきっかけにして、はっきりと地方的なものを遠ざけ始めていくのである。田舎出の寡黙な青年が、不意に都会言葉でしゃべり出すような衝動がその底部に動き出して、なつかしい田舎言葉はそこではもう、作品を支える主導調になってはいない。

## 2 「頭」と「腹」の象徴性

「頭ならびに腹」という標題の「頭」と「腹」は、極めて象徴的な意図のもとに作為されたものである。「横着さうな子僧」の「鉢巻の頭」と、「肥大な一人の紳士」の「太った腹」との対置するイメージは、疑いもなく一篇の骨格となっている。「子僧」は傍若無人にも始めから終りまで大声で俗語を唄いっぱなしに唄っている。

この「子僧」に「蠅」のあの悠々と青空を飛んで行く「眼の大きな蠅」や、「村の活動」(大7・?)の茶碗にのみ執着する痴呆の「五兵衛」や「ナポレオンと田虫」(大15・1)の英雄をものともせず、その運命を触んでゆく「田虫」のイメージを重ねてみるとよい。あるいは「機械」(昭5・9)のお人好しの「主人」を引き合いに出してみるとよい。横光がこうした連中に見ているものは、世間一般が排斥する、ぐくつぶしい存在に根強く介在している不変、不動のイメージである。すなわち横光の「眼」に、それらは、何ら心理的、神経的動揺をきたさない超然たる存在として写っているわけだ。しかも、横光は作中において、彼らにそれぞれ「運命の傍観者」としての役割りを授けているのである。こうした存在に、横光が欲した唯一のものは、動揺するものを写しても、決して動揺することのない「眼」のイメージであったのだ。横光における「眼」の問題の重要な起点は、情動に曇らぬ、感性に流されぬ、心情に濁らぬ、超然たる機能によって裏付けられた精神の問題に発している。あらゆる現実的虚飾、功利、俗悪から完全に離脱した存在を、作家主体の視点の中核に定めて、その周囲を果てしなく流動し渦巻く現実の不可解さを写しとろうとする意図は、「頭ならびに腹」の重要なモチーフでもあった。その意味では、「子僧」の存在は作品を支配する視点に等しいものであった。一方、紳士は世間の俗臭をその肥満した「腹」の中に詰めこめるだけ詰めこみ、「巨万の富と一世の自信とを抱蔵」しているかのごとくふるまっていて、明らかにのちの作のナポレオンの虚飾に満ちたイメージに重なっている。そして、この紳士の内

に横光の現実認識の一端を窺うことができるのである。「一条の金の鎖が腹の下から祭壇の幢幡のやうに」光って、薄笑いをもらす「紳士」こそが、震災後の機械文明の長足的進歩によって作り上げられた、にわか作りの現実のイメージに重なっていると思えるのだ。同時に、この震災後の機械文明の状況こそが、この一篇を動かす重要な機能でもあるわけだ。

「頭」と「腹」は単に二者抗争的に対立しているわけではない。全速力で馳ける「特別急行列車」に「子僧」と「紳士」が乗り合わせたという構図だけでは戯画以上の何ものもない。この二者の間に作者は付和雷同する「群衆」を登場させるのである。このようにして、「子僧」「群衆」「紳士」という三者が築く一篇の状況が型どられるわけである。満員のまま全速力で疾走する「特別急行列車」に象徴された作品の状況は、時代を超え紛れもなく現代の状況を暗示している。はち切れんばかりのラッシュ時の光景、交錯する過密ダイヤ、轟進する超特急などの今日の状況を、「頭ならびに腹」の冒頭によって喚起させられることは極めて容易である。つまり、この冒頭の表現は今日のわれわれにも充分に実感を喚起させるだけの感受性によって表出されているわけである。こうした時代状況を設定しつつ、横光は満員列車の中でそれぞれ個人が全く個性を失っていることを強調しようとしているのである。「頭」と「腹」は、個性喪失を暗示する好対照として描かれている。前者は、現象に全く反して個性をそのまま存続する存在であり、後者はそれとは逆に現象に全く順応し切ることによって、個性を喪失していく存在であ

る。前者が無意識に個性的であればあるほど、後者は愚かしいほど非個性的なものとして対照化されているのである。

### 3 横光の危機意識

「真昼である。特別急行列車は満員のまま全速力で馳けてゐた。沿線の小駅は石のやうに黙殺された」という現象は全く無目的に「突然列車は停車」するという現象を内包しつつ設定されている。この冒頭の一文には自ずから作者の内面にある危機意識が附帯していると見なければならぬ。なぜ、「名も知れぬ寒駅」に列車が止まる必然があるのか、それは誰にもわからない。「車掌」にすら不明なのである。この「一切が不明であった」という状況の中に作者が認識しているものは、機械文明の「道断さ」と「不埒」である。「群衆」の喧騒は、この「道断さ」と「不埒」をめぐってただ徒らに空転し続けるだけである。こうした空転の果てにやってくるものは、もはや自明のことであった。喧騒は眩きとなり、苦笑となつて、全ての人々は「呆然」と化してゆくのであるから。このように機械文明の「道断さ」と「不埒」に領略されて無自覚に個性を喪失していく人間を、横光は単なる戯画的意図、もしくは手ずさびのつもりで描いたのであろうか。決してそうではあるまい。横光は、この時人間を破壊してしまう力の脅威を知っていたはずである。機械文明に対する横光の神経的なおのききは、彼自身の実感を媒介にしてすでに一種の危機意識にまで高められていたはずである。

横光は、未曾有の出来事であった関東大震災について、「震災」

（天・地という一文を草していた。この中で横光は、大震災を天災、というよりは、「功利から産まれた文化」により惹起された人災として深く心に刻みつけようと意図しているのである。震災が自然、発生的なものではなく、人為的なものであるという直感的な発想は、横光の現実認識を語る上に極めて重要である。

東京附近に住んでゐたものなら、かう云ふ地震がいつれ近々来るにちがひないとは、誰しも予想してゐたことと思はれる。しかし人々は不思議にその災厄の予想については一様にぼんやりとしてゐた。

ここには素朴だが、真率に自己の危機感がたどられている。横光のかくいう「ぼんやりした」危機感の裏には、「災害を大ならしめた科学」のイメージが相当根深く存在している。科学の発達とそれに伴う機械文明の進展とが、漠然としたかたちではありながら、田舎出の文学青年の神経に微細な不調和の影を宿させたことの中に、後に「新感覚派」と称されて昭和文学の歴史に喧伝されていく感覚者の原点を発見するのである。言わば、科学主義、機械主義の盛況の内側に、「功利」を視ると同時に、知らず知らずに触ばまれていく人間の神経と、頽廢を直感しているのである。こうした横光の視角には、文明の見えない圧迫を極めて直感的に指摘した鋭い感受性が裏打ちされていて、横光自身の「不安」の念が、この直感力に由来することを物語るのである。「人間はあまり功利であつたが故

に、人々は大声を発して警告し合ふ暇を忘れてゐた」という発想を持ちつつも、横光はその「功利」を裏付けているものを直感を越えて、さらに論理的に探求しようとする態度を発現させ得なかつた。言わば、時代状況にもっとも直感的に反応しながら、その時代の病根に対して本質的な疑問を提出しないまま、自ら称した「恐怖時代」の寵兒となつていく横光の作家行程は、時代性をそのままに体現して皮肉とも見えるし、滑稽とも見えるのである。

ここで留意したいことは、既成の自然主義的リアリズムに反撥して「視角の変革」を意志した横光が、新時代の機械的諸現象に自己の感覚を重ねて方法を摸索するうちに、それら諸現象に次第に吸引され、屈服していく過程である。このことを前提において、その感受性の特徴と方法化との連関という観点をもてば、エッセイ「震災」と小品「頭ならびに腹」との間には、機械文明の長足的進歩からもたらされた漠然とした危機意識を媒介にした一つの連絡が保たれているのである。この関連の中には、震災によって味わつた決定的危機感が生きているし、そうした不如意が都会生活もしくは現代社会の日常生活の中に否応なしに内包されていて、いふ何ぞき突発的に現象となつて発現するか計り知れないというほとんど生理に近い感覚をもたたえているのである。だが、この感覚が機械文明——現代社会の諸相をその根底から知りつくして意識されたものではなくて、あくまでも生理的なものの領域を出ていないことには、たしかに横光の限界性があつた。しかしそれでもなお大切なことは、この生理的であること以上を出ない危機意識に根柢をおきつつ、横光

は自己の文学主題と方法を自分なりに究めようとしている事実にある。横光のこうした曖昧とも見える危機意識は、意識を惹起させる対象との直接的な矛盾、葛藤を明確に跡づけずに「頭ならばに腹」に定着されていくわけである。

#### 4 横光の「眼」の問題

こうして、翻弄される「群衆」を描く横光自身の「眼」は、現実の全ての状況を平均的に眺める天の「眼」に移行しようとする。多元的混乱を一元的な「眼」によって統一しようとするわけである。ここに横光の「眼」の問題、言わば、芸術家としての「眼」の、本来そうあるべき姿を自分自身に課しているのである。作者の「眼」は「群衆」を描破して極めて妙である。「群衆」は誰一人自らの現実を自らによって転換しようとはせず、名もない野の中にただ放り出されたままになっている。出発点に戻って迂回線に乗るよう指示されても、「群衆」はそれぞれ、ただウジウジと「鳴りをひそめて互に人々の顔を窺」っているだけなのである。しかしながら、「群衆」が突如として雪崩のごとく動き出す決定的瞬間がやってくる。「巨万の富と一世の自信」とを一身に集めた権威と権力の権化のごとき「紳士」の「腹」が「群衆」の前に押し出されたのである。「紳士」は、乗り換えの手続きをしながら、「にやにや無気味な薄笑ひを洩して」言ったものである。「こりや、こっちの方が人氣があるわい」と。「群衆」は一瞬、「旋風」のごとく「紳士」の後に続いて行く。このように、浮動する「群衆」のイメージは、虚飾

と汚辱に満ち満ちた類廢の「化身」とも見える「腹」と完全に一体化されてしまうのである。この一体化を横光は、「尽くの頭は太った腹に巻き込まれて盛り上った」、「満載された人の頭が太った腹を包んで発車した」と表現して、得意中の感覺的表出を行なっている。こうしたイメージの統一的表現に対して先述のごとく斎藤龍太郎は、「不自然さ」と「不合理」しか感じないと言って反論したのであった。この表出は、浮動する「群衆」がわけ知らず「紳士」に引っぱられていくことを、高い次元から視ている感覺を起こさせ、描かれた内容が極めて現象的にとらえられている。言わば、異質の二つの対象が、一つの現象のイメージにまとめあげられて、より明確に状況に対する心象形成を助けているのだ。並存する感覺をどう一つの表現にまとめるかという「方法の問題」は少なくとも、ここでははっきりと生きていて、不自然さはほとんど感じられないのである。この表現を媒介にして考えられることは、「頭」というイメージには、二通りの意味が托されているということである。揺らぐ「群衆」と、全ての状況から独立した「子僧」とが、この「頭」のイメージにだぶっているのである。二重の意味を持ちつつこの「頭」は、かの「腹」に對置されている。そして「子僧」の「頭」のイメージは、「紳士」の「腹」に反撥してはじけ飛び、一方の「頭」はこれとは逆に「腹」に巻きこまれ、「腹を包んで」完全に個性を失うわけである。この構成に横光の目指した主題と、方法の内実を見なければ、この一篇の存続はとてもおぼつかない。

震災直後の東京の状況に「功利」性からくる荒廢を認めた横光

は、肥満した「腹」にそうしたイメージを塗りこめて、「功利性」に压倒され、屈服し、非個性的な存在と化していく大衆の状況を描出したのである。もとより横光には、大衆社会化状況の本質にいく込んで、その根本を動かす要因が何で、いかなる方向性をもっているのか、という命題は後にも先にも開陳されはしなかった。横光が、そのような現実認識を踏まえてもっぱら目論んでいたことは、作家としての「眼」の問題であった。それを如実に示しているのは、横光自身が「紳士」の「腹」に同化せずにはじけ飛んだ「子僧」的存在に傾斜していることである。「群衆」の全てが去ったあとの空虚な列車内に残っていたのは、「鉢巻頭」だけであった。そして皮肉にも「群衆」が迂回線に去った直後に、「特別急行列車」はたった一つの「頭」を乗せて再び「全速力で駆け出した」のである。「子僧」は相変わらず唄っているのだ。「ア—／梅よ、桜よ、／牡丹よ、／桃よ、／さうは／一人で／持ち切れぬ／ヨイヨイ」という俗っぽい韻律は、一篇が閉じられても、列車が全速力で走る流動的視覚性の中で、かん高い聴覚性として耳に残り続けるのである。まさに感覚的というべきではないか。また、「さうは／一人で／持ち切れぬ」という一言の中に、付和雷同の群衆に対するどれほどの面当てが、まじさが含まれていることであるか。このように、小気味のよい余韻を残して問題の「新感覚」的作品はしめくくられているのである。横光の意図はこの「鉢巻頭」の「子僧」に集中して、いかにも小気味よさそうである。われわれも結果的にそうした風刺性のみ執着して、単に一篇のコントとして受け流してし

まいそうである。しかし、その軽いあしらいは一つ「頭ならびに腹」の問題に限らず、いわゆる「新感覚派」の諸問題を一面からのみ規定していくこと、特に横光などが直感的に感受していた時代認識、現実認識、もしくはそれらの認識の中に混沌と胚胎していた文学的可能性の問題などのいっさいがっさいを、徒らに漂流させてしまふことにもなりかねない一種の高踏性を含んでいるのである。

##### 5 「頭ならびに腹」の意義

横光個人の文学的内実在即した限りにおいては、「頭ならびに腹」の底部には、横光自身の不安に根ざした危機的感覚が動いている。その危機感に、関東大震災という言語に絶する大事件を裏打ちすることにより、横光の内面性の諸問題を、現代社会の状況、機械文明の状況の渦中に引き据えることになった。ここから作家横光の文学の主題が一つの方向、つまり「新感覚」的方向に生動し始めることになったのである。極めて漠然としたものであるにせよ、現代社会のもつ意味を、主としてその現象面を正確に観察し、把握することから探究し始めていることは、やはり注目し値することだ。特に、「自分は汽車と子僧との大きさを人々の頭の中へ対立的に全然同じ大きさに感じさせたかったのである」<sup>5)</sup>と横光自身注記していること、現代的现象、もしくは物体が、人間とほぼ同等に作品の主題として浮かび上ってきていることは、「頭ならびに腹」の中では極めて重要である。全速力で馳ける「特別急行列車」は、機械文明の粹を物語るとともに、人間の存在の両極を示すかのごとき「頭」と

「腹」と同等、あるいはそれら以上の物として作品中にのさばりかえっているのである。現象に始まり現象に終わる作品の構成は、自ずから作者が現象を突き抜け、その現象発生の素因をつかみ出すという能動精神へと高められていくことにはならなかった。このことは、横光が社会現象を自己の文学主題と方法の基点におきながら、敢然として現代状況に挑戦していくことに限界を設け、そうした現代状況の反映のもとに激しく移りかわる人間の心理的かつ神経的なものの追求へと極度に傾斜していくことを招来するのである。言わば、「頭ならびに腹」は横光文学の重要な屈折点をすずではっきりと暗示しているのである。

//新感覚派//の出発点に位置した「頭ならびに腹」という作品が、期せずして//新感覚派//の方向性をなっていたことは事実である。だが、その内実は単に表現技法や流行感受の形を示したものでなく、作者の現実に対する態度、及びその現実を文学に形象化する方法、さらには現実の中の現象に反応し、それを写しとる過程からどのように心理的、神経的な内面深化を見出していったか、という諸々の問題を明らかに暗示していたのである。これらを一つ一つ追求することは、//新感覚派//研究の基本的な懸案でもある。横光の感覚は、先述したごとく時代に対する感受性の一斑を持ちつつ不如意を内包した社会的諸矛盾もしくは病根に対しては、その出発当初から極めて平面的な態度をとっていた。直感的に感受した現実認識を根拠にして、行動の感覚を養おうとしなかったことに、横光のどうすることもできない体質を感じさせられるのである。この

不徹底な体質を片側から論断することは赤子の手をひねるほどにたやすい。今日、横光を切り捨てがたいことの一つには、このプラスとマイナスの両極をあらわにたたえた体質の延長上にわれわれが存在しているということに関わりがある。

注

- (1) 小田切進氏は『昭和文学の成立』(昭40・7、勁草書房)の中で、「芸術的效果をねらいすぎ、作者のそのねらいだけが浮きあがっている」、「着想は文字通り奇抜だが大胆な実験という域をどれだけでも出ている」と言っており、「この作品は明らかに失敗作である」と評価している。
- (2) 「横光利一」(昭5・11、「文芸春秋」)
- (3) 『日輪』(昭31・1、岩波文庫)解説
- (4) 「まあお嬢さんのお可愛らしうていらっしやいますこと」(赤い色)、「あら、まアスカート、ビーン、スカート、ビーン、まア、綺麗だわねえ」(無礼な街)などの会話。
- (5) 「編輯中記」(大14・1、「文芸時代」)

## (五) 結語

ここでは主として横光の作品と川端の諸論を通して//新感覚派//がその出発点において、いかなる内在性を有していたかを考えてみた。その作業行程で痛感させられたことの一つは、//新感覚派//評価の方法の基本に、極めて安易に//是非か非か//という発想を用いている場合が多いことであった。同時に、そうした是非論の視野に入らぬ種々の可能性が徒らに漂流、遊泳していることであった。また極めて重要に思ったことは、時代性を受けた新人たちの発想がほとんど一つのところにとどまることなく流動し続けていることであつ

た。その動きの中から既存の価値基準に対する反撥と、新しい方法の摸索とを同時的に行なっていることであつた。自己の文学的立場を未だ持ち得ず揺れている新人たちを未成熟者として断罪することの安直さと高踏性に思い当つたのも、時代の変転の渦中に流されつつも、主題と方法への意志を捨てていない新人たちを是としないうけにいかないからであつた。

今後の「新感覺派」評価に取り込むべきことは、例えば、佐々木基一の「現代芸術はどうなるか」という発想の端緒に、「新感覺派」を据えて論ずることであり、もつとも急がれることの一つは、野間宏の言うごとく、「新感覺派」における日常感覺の變革意志と、プロレタリア文学の革命的世界觀実践の意志との結節点を構築することである。「新感覺派」に即して言うならば、横光利一、川端康成らの「視角の變革」意志と、のちに左傾する片岡鉄兵、赤木健介、伊藤永之介らのイデオロギー的な意志との相關關係を探究すること

でもある。その地点では、もはや「是非か」というレヴェルはほとんど問題にならない。言わば、昭和文学の大序を決定づける新しい視点が強く望まれるのである。今日、例えば小田切進氏の資料整備、磯貝英夫氏、小笠原克氏の諸論などには、新しい視点が色濃く現われつつあつて、文学史の方向を明らかに可能性の方向へ暗示しているのである。そうした方向性を踏まえつつ、「新感覺派」に属した作家、批評家をその総称からいったん解放した個別的な作家論の構築もなされなければならない。長谷川泉氏の川端論、保昌正夫氏の横光論など、その先駆的仕事の例にならつて、さらに小型の作家、批評家に至るまで眼を配る必要が出てきている。言わば、個別的作家研究の上に立ち、昭和文学史の構想を予測した総体的「新感覺派」論の方向に展開していく必要を、これを機会に極めて強く感じさせられた次第である。

**非公開**

## 近代文学学界の動向（一九六八年前期）

小泉浩一郎

## はじめに

本欄を担当されてきた諸先輩の旺盛な批判精神を拜見するにつけ、編集部からのご依頼に私などの弱輩が果してその任に耐えうるかどうか、きわめて疑わしく思われたのであるが、私個人の勉強としては得がたい機会であるのであえて引き受けさせていただいた。しかし、ここ六か月間の夥しい諸論稿を、立体的に把握すること、現在の私には殆んど絶望的に困難な業であったため、結果としてはきわめて平面的な叙述に終わってしまったことをお詫びしたい。

以下ご紹介する諸論考は、八月中旬までに管見に入ったものであるが、通常の閲覧の機会が奪われていることもあって、読み落しがかなり多いことと思う。宜しく御叱責をいただきたい。時代区分は、明治、大正、昭和の三区分としたが、これは、あくまで便宜的なものであり、且つ叙述の都合上、一作家に関する研究は一時代に

まとめてある。対象論文は、一月より六月までの発行日付のあるものとした。カッコ内の数字は、発表の月を示す。時に発行日付のない抜き刷りに接することもあったが、その場合は号数を掲げた。

## 明治期

△初期▽まず興津要『明治開化期文学の研究』（桜楓社、1）があげられる。明治初期戯作について同氏『転換期の文学』（早大出版部、昭三五）に次ぐ業績。本書によって、特に「つづきもの」の編年的研究および当時の戯作系統の新聞雑誌の詳しい面貌が明らかになったことは、この期の研究に対する貴重な貢献といえる。越智治雄「円朝追跡」（国語と国文学、1）は、最後の物語作者としての円朝の本質を作品と伝承との相関関係に視点を定めつつみごとに浮き彫りにした開拓的業績。同氏には、十年より二十年代にかけて時代一般に存在した叙事詩への志向に注目、詩人個々の胸裡に果されなかった「国民」への夢を抽出した「叙事詩の時代」（言語と文芸、1）もあった。前田愛

「枕山と春濤—明治十年前後の漢詩壇—」（日本近代文学・5）は、明治の現実を背景とする二人の代表的な漢詩人の対照的な生き方を通して、伝統的漢詩壇の崩壊過程を追求。清水茂「日本の近代化と文学—さしあたり明治維新と文学の問題について—」（日本文学・3）もあつた。

△紅葉・露伴他▽平岡敏夫「紅葉の初期小説—おぼろ舟—」その他—（国語と国文学・4）は、紅葉作品における庶民的現実における理想の人間像の提示が、自由な立場からの士族意識への共感を基盤として成立し、開化的現実に対する批判となっていることを指摘。紅葉文学の再評価の試みとして興味深い。前田愛「露伴における立身出世主義—『力作型』の人間像—」（国語と国文学・4）は、蘇峯の立身出世主義の鼓舞激励と「風流仏」「一口剣」における作家主体との相関をみつめ、さらに露伴の「力作青年」が当時の青年層をとらえた魅力の根源を明らかにするとともに、それが伝統的な職人の姿に限定されていたところに市民社会の倫理への昇華が果されなかった原因をみている。山内祥史「逍遙における没理想論の形成—文芸理論としての real 日論の問題を中心として—」（東方清博士還暦記念論文集『日本文芸の世界』桜楓社）は、没理想以前における逍遙の文学理論の形成過程を探り、「逍遙の文芸理論において、表現の reality は形象（対象）の reality に還元され、表現そのものの reality の抹殺」にゆきつかざるを得なかった所以を精緻に跡づけた力作である。なお総論的なものに高田瑞穂「明治の作家像—紅露逍鷗の風貌—」（国語と国文学・4）があつた。

△二葉亭▽十川信介「二葉亭の沈黙」（文学・6）は、文学空白期に

おける二葉亭の思考構造の内部に立ち入り、人間存在および自我の不安定の認識から生まれる苦悩を抽出、「存在の始源」への二葉亭の溯及と彷徨の様相をあきらかにする。存在論的な探究方向として注目したい。相馬庸郎「二葉亭、その『帝国主義』と文学」（都大論究・3）は、二葉亭の生涯をつらぬく「帝国主義」が、初期ナショナリズムの延長線上に位するものであることをあきらかにするとともに、かれの文学的営為がその国士的情熱に結びつかなかったのは、かれの自己主体についての内省が、思想や実践の方向についてよりは、もっぱら自己の性格的欠陥に向けられ、そこにもたらされる自己嫌悪こそが作品構築のモチーフとなったためであると論じる。二葉亭の「国士的性格」の意義、およびそれと矛盾するかにみえる小説に託された人間課題との両者が、二葉亭の意識の中でいかなる関係をもって存在したかを明快に解明して興味深い。畑有三「二葉亭の屈折—『茶筌髮』をめぐって—」（国語と国文学・4）は、「茶筌髮」の構想の変貌の意味の内在的追求で、説得性に富む。同「二葉亭四迷—『真理』探究から『人生』探究へ（再論）—」（共立女子大 短大部紀要・2）は、「浮雲」における作中主人公の孤立化という失敗を契機として二葉亭における「真理」の絶対的側面がゆらぎはじめ、その観念性・独善性を否定する方向で「平民」という概念が見出され、「四海同胞」という相対的認識による博愛主義が成立し、「平民主義」者二葉亭が誕生したと論じ、新しい視角を提出している。

△透谷▽平岡敏夫「透谷の文学像」（文学・3）は、氏の透谷研究における観念的系列と現実的系列との統一としての透谷像定立へのモチーフを再説し、思想的な研究方法と文学史的研究方法との相違に

論及したもので、中山和子、色川大吉氏らの批判に対する回答の意味をもつ。竹田日出夫『宿魂鏡』の成立過程（日本文学・1）は、『宿魂鏡』の主題に精神主義的恋愛観の具象化を措定する笹淵氏説に対し、『罪と罰』から透谷が強烈な感動を受けたことから「沈痛、悲慘、幽懐な心理小説」の具象化にこそ主題のあることを論じて興味深い。佐藤善世『蓬萊曲』の世界―透谷の自画像―（国語と国文学・4）は、『蓬萊曲』への仔細な読み込みを通じて、透谷の現実に対する絶望の深さや調和と円満への憧憬の激しさが、信仰に関わりない超越的な救いを来世に期待せざるをえなかったゆえんを究明する。ほかに透谷における日本的伝統の特質に焦点をあてた阿部正路『序説・北村透谷』（批評・3）新発見資料を巡る色川大吉「透谷と蒼海―大矢正夫自徐伝」の発見によせて」（文学・3）鈴木竜一『大矢正夫自徐伝』のこと（同）があった。また、単行書として桶谷秀昭『近代の奈落』（国文社・4）は、透谷のみにとどまらぬ著者の近代文学研究論集であるが、近代に対する絶対否定の思想の体現者としての透谷を措定し、その内面世界を「情況の奈落」として把握、近代日本文化全体に対する暗い民族的根源からの批判をみている点で、今後慎重に検討されるべき課題を提示している。

△藤村▽関良一「藤村詩私抄」（日本近代文学・5）は、藤村詩が「旅人」としての自覚に裏付けられて、はじめて成立した根底に、かれの捨子意識や故郷の自然に重なる地方の小都市の自然への親和感のあることを指摘し、さらに具象的な自然像の欠如における農山村人の傾向に言及するなど示唆に富む。山田晃「藤村詩の原郷―千曲川旅情の歌」をめぐって」（日本近代文学・5）は、精緻な分析によ

って、この詩に青春の動乱期を放下してえた「壮年の『寂寥』境」の訪れをみる。しかし「原郷」という題はそぐわない。角田敏郎『若菜集』の詩論史的位置（言語と文芸・1）は、『若菜集』成立の背景をなす伝統的詩歌観と西欧詩学的視野との統一過程に照明をあてる。自然主義関係では、中野恵海『破戒』論ノート（相愛女子大・同短大・研究論集・2）が、部落民に対する藤村の周到な調査を踏まえつつ、西洋の本格小説の手法で『破戒』を書いたとし、自己告白小説としての把握に批判を加えているが、『社会小説』『本格小説』をいかに定義するかにあいまいさが残るため、やや説きたりない感がある。伊東一夫「島崎藤村と橋糸重」（文学論叢・3、風雪・4）は、「水彩画家」の柳沢清乃、「家」の曾根千代のモデルの人格的考察として興味深い。橋浦兵一『自責』の道―藤村『草枕』（戯曲）から『破戒』へ―（全書研究・2）は、『破戒』の自伝性が藤村の劇詩時代に胚胎することを論じる。剣持武彦「ダンテの『新生』VITA NOVAと島崎藤村の『新生』（二松学会大学論集・3）は、『新生』のモチーフに、ダンテの「新生」「神曲」に源を発し、D・G・ロゼッティに波及した「ペアトリチェ体験」と「地獄体験」がいかに関連したかを考察。ほかに関良一「藤村初期業績考」（二松学会大学論集・3）市村宏「夏草」のうち「農夫」について（風雪・4）高野繁男「藤村の文章―小説におけるテンポとリズムを中心に―」（同）西尾清「書簡に見る島崎藤村の恋」（国語と国文学・1）八木良夫「藤村『緑葉集』の問題」（同志社国文学・3）山田晃「作品とその標題についてのノート―『破戒』と『門』とをめぐって―」（古典と現代・5）など多彩な論が管見に入った。

△独歩▽安田保雄『山林に自由存す』考―独歩とバーンズ―（鶴

見女子大学紀要・3)が、「山林に自由存す」の成立過程を辿り、バインズの「吾が心は高原にあり」を触媒としてこの詩が成立したことを解明。辻橋三郎「国木田独歩と民友社―政治の問題―」(同志社大、人文科学研究所、キリスト教社会問題研究・3)は、独歩編集にかかる「国民之友」を分析、国際問題への国家主義的観点からの規制と藩閥容認の姿勢を抽出。大串幸子「国木田独歩における『煩悶』の意味―出生問題を中心として―」(都大論究・3)栗林秀雄「独歩『運命論者』についての一考察」(立大・日本文学・6)沖村千鶴子「国木田独歩の出生をめぐって」(大東文化大・日本文学研究・2)は、それぞれ独歩の出生問題に関する追求の方向を示した。特に大串氏の論は、独歩像の全体的把握という点で獨創性を示している。本多浩「独歩詩の意味」(日本近代文学・5)福田清人「富岡先生」のモデルとその漢詩抄(同)も興味深い。

△花袋その他▽小林一郎「花袋作『名張少女』を廻る問題―『蒲団』への序論―」(文学論叢・3)同「土手の家」『憶梅記』など―作品に表れた故郷の村―(群馬県研究図書刊行会「みやま文庫第二十九巻・2)の二論が地味な掘り下げを通じて、良い仕事をしている。そのほか岡保生「小栗風葉伝」(学苑・2・6)神部志津江「病院の窓」『天鵝絨』その他―自然主義受容期の啄木の小説―(学習院大・国語国文学会誌・4)があった。

△自然主義評論▽山本昌一「白松南山―自然主義との関連をめぐって―」(新文学史・1)が、早稻田文学同人である南山が、プラグマティズムに基づいて、抱月らの二元論とは全く異なる理想主義的な自然主義論を成立させていった過程を、自然主義評論全体の動向と

関わらせつつ究明。自然主義評論の複雑な相貌の内部にふみこんだ力作と言える。和田謹吾「島村抱月―その実行と芸術の論―」(国語と国文学・4)は、抱月の実行、芸術画―論と実生活における両者の一元化への志向との矛盾に悲劇を認める。自然主義ではないが、助川徳是「朝日文芸欄の一面」(福岡玄大・文芸と思想・2)は、朝日文芸欄における青年大学派の動向の分析を通して、自然主義から教養主義への時代の展開を克明に跡づけた意義深い論であった。

△荷風▽成瀬正勝「永井荷風『西遊日誌抄』の成立について」(成瀬国文・1)が、「西遊日誌抄」には「西遊日誌」発表後の心境が投影しているとの前提のもとに、大野茂男「『西遊日誌抄』における抹殺と虚構」(国語と国文学・42・6)で指摘された諸点についてのきめこまかい疑問を提出。重松泰雄「荷風ゾライズムの一側面」(文学論叢・3)は、荷風のゾライズムがその文学的個性伸張の一手段であったゆえんをゾライズム受容の態度に即して説明する。坂上博一「『新婦朝者日記』の問題」(国語と国文学・6)は、荷風の文明批判に大正期耽美派とは異なる明治的骨格のあることを指摘、荷風評価の新しい視角をうち出している。大野茂男「荷風『来訪者』のモデルたち」(解釈・4)もあった。

△鏡花▽手塚昌行「泉鏡花『婦系図』主題考」(日本近代文学・5)は、この作の女主人公が本来菅子であり、その形象化を通して一家一門主義への復讐を図ることこそ鏡花の主題であり、その根底に鏡花の女性への復讐のモチーフが存在したことを指摘。伝記と作品分析とが巧みにかみあった新見に富む論であった。三田英彬「表現の芸術性を支えた構図―泉鏡花小論―」(国語と国文学・4)は、鏡花文学と時

代の文学思潮との關係を通じて、前者の不変なるゆえんをさぐり、村松定孝『Edgar Allan Poe の The Black Cat と泉鏡花の「黒猫」の比較文学的考察』(学苑・1)は、ポーの「黒猫」の鏡花作品への影響の様相を検討、心理的必然性に発する恐怖をとりあげたポーと、幻想の世界に自ら生き、そこに詩的情調を發揮する舞台をもとめる鏡花との作風のちがいを明かにする。笠原伸夫「泉鏡花論―反時代的な美の様式―」(批評・3)も管見に入つた。

△魯庵▽中山栄暁「魯庵における『新自然主義』」(文学・語学・6)は、社会主義文学への流れとリアリズム文学の流れとの統一の可能性を「くれの二十八日」にみる猪野謙二氏の説を踏まえつつ、それがついに「可能性」に留まった内的要因を魯庵の自然主義に対する傍觀的姿勢と重ね合わせてとらえようとし、田中英一「『くれの二十八日』論―その文学史上の位置をめぐって―」(新潟大学教育学部長岡分校・研究紀要・4)は、逆に猪野氏説そのものの成立を否定するモチーフに立つて分析を進めている。

△写生派小説▽相馬庸郎「高浜虚子―写生派文学論」(文学・2)同「高浜虚子―写生派小説の成立」(国語と国文学・4)の二論が虚子写生小説の文学史的意味の再検討として優れている。前者は、虚子の写生小説を低徊趣味とする定説に対して、「東京市」(明四三―四五)を中心とする虚子写生文の根底における視野の広い文明批判的精神の存在を指摘し、後者は、第一創作集『鶏頭』(明四一)から第二創作集『凡人』(明四二)に至る写生概念の展開過程を検討し、「俗」の自覚の徹底によるせまい意味での俳諧趣味の否定を見出し、虚子の写生小説の確立とは、本来の意味での俳諧精神の近代における再

生であつたとする。

△漱石▽今期も作品分析を通じての研究の深化がめだつ。まず越智治雄「彼岸過迄」のころ―一つのイメージ―(文学・6)は、「死」の実感を味わつた漱石が、塵勞の中に回帰したという特別な体験に存在の深淵探究の出発点を求めている点で、漱石の文学的営為における「修善寺の大患」の意味の再評価の試みとして興味深い。三浦泰生「教材という観点からみた『心』」(日本文学・5)は、教材としての「心」の価値を論じているが、おのずから優れた作品論となつている。内田道雄「『夢十夜』と『永日小品』」(古典と現代・5)は、「永日小品」を「夢十夜」をうけて、過去のよどみに浮ぶ現在という存在論的不安の追求をこころみた作品として位置づける。平岡敏夫「『虞美人草』から『坑夫』『三四郎』へ―低徊趣味と推移趣味―」(東海大学紀要・2)は、「低徊趣味と推移趣味」(ゾーデルマンの作也・明四一、一〇)を西欧文学とは異なる漱石独自の創作方法として捉える。同じく「吾輩は猫である」小論(大東文化大・東洋研究・6)は、『猫』における「正直」の文明批判および安易な自己肯定という二面的性格に漱石の文明批判の根柢把握への摸索過程をみている。「国文学」二月号は「漱石文学の人間像」を特集、十二人の筆者による充実した作中人物論を掲載したが、特に越智治雄「長野一郎・二郎」は、一郎の觀念の世界で追求されている自己絶対化にみえるものが、漱石の苛烈な近代日本文明観によつてもたらされる深刻な不安に発する自立的立場の要請であると論じ、漱石は、一郎に託してその絶望的な文明観に由来するニヒリズムを極点にまで推し進めるところにわずかに自己の主体性を確保する方途をみいだしたたのであると論じ

つめる。一郎の存在的不安と漱石の近代日本文明批判とを統一的に把握した画期的な「行人」論といえる。氏には、『こゝろ』(国文学・4・5・7)もあった。そのほか、漱石論として管見に入ったものに水谷昭夫「漱石文芸の世界―『修善寺日記』における『道草』形成の契機を中心として―」(『日本文芸の世界』桜楓社・5)橋本芳一郎「夏目漱石と比喩法」(『東京学芸大学紀要』3)石崎等「『心』試論(一)」「(文芸と批評・4)波多野鹿之助『則天去私』論」(同志社大学文化学会・文化学年報・3)渡辺竹二郎「夏目漱石における東と西」(長野県短大紀要・1)佐藤元子「不安の文学―一人のアウトサイダー・漱石―」(成城大学短大文学部・国文学ノート・3)井村君江「夏目漱石とオスカー・ワイルド―日本に於ける『獄中記』の波動、その二―」(鶴見女子大学紀要・3)鍵山翠「『草枕』小論―二つの峠―」(大東文化大・日本文学研究・2)土居健郎「漱石の心的世界―漱石作品の精神分析的解釈Ⅴ」(解釈と鑑賞・1-6)があった。

△鷗外Ⅴ充実した単行書・論集の刊行がめだつ。長谷川泉『続森鷗外論考』(明治書院・42・12)が現在の鷗外についての文献学的研究のひとつの到達点の観があり、とくに「鷗外と陸軍と文学」「『高瀬舟』と権威」「『空車』の怨念」「『舞姫』の頭置」等の諸章が随所に新見を示している。稲垣達郎編『森鷗外必携』(学燈社・2)は、全体として今日の研究水準をおさえることにより鷗外の各側面にアプローチし、立体的把握を示している。論文では笹淵友一「森鷗外とシナ近世文学」(明治書院・古典と現代・3)「森鷗外『舞姫』論」(文学研究・6)の二論が、『舞姫』の構想にシナ情史小説・近世人情本小説における女性観の反映があるとする従来氏の説を、具体的な典拠を示

して発展させているが、私などには、人情本の恋愛観の反映を強調されるあまり、『舞姫』が何よりも家や官僚的世界の現実的秩序と個私の生き方との対立という露わに表現できぬ近代的な契機を内包していたことが十分評価されない憾みのあるのが残念に感じられた。重松泰雄「森鷗外論―イプセンへの関心をめぐって―」(国語と国文学・4)は、鷗外のイプセン観の推移を辿り、後期の鷗外のアポロ的姿勢の背後に潜むディオニソス的精神を示唆。鷗外精神の立体的把握において教えられるところが多い。森本修「津和野と鷗外」(日大三高研究年報・1)は、粗描に留まる。北川伊男「鷗外の『山椒大夫』における献身」(文芸研究・2)も、もう一步のつっこみが欲しい。そのほか八角真「森鷗外と平野万里(一)―その交渉をめぐって―」(明大教養論集・3)が管見に入った。

△一葉その他Ⅴ山根寛吉「一葉の日記と徒然草」(大阪教育大・学大園文・2)広島一雄「滝口入道」(文芸研究・2)神田重幸「徳富芦花の宗教観―トルストイとの交渉において―」(文学論叢・3)風穴真悦「地方文学史の後景―仏師・前田照雲の命運―」(郷土作家研究・3)五十嵐誠毅「木下空太郎の初期の文学」(国文学・4)があった。紅野敏郎「小川未明における詩と真実―明治四十年代の未明―」(日本近代文学・5)は、未明の創作集三冊を対象として作風の変化をきめ細かく辿った最初の論。根本正義「鈴木三重吉研究」(3)は、三重吉の生涯と芸術を論じて穏当な見解に富む。

△戯曲Ⅴ藤田竜雄「秋田雨雀の戯曲―明治四十二年から大正二年まで―」(郷土作家研究・3)が詳細に雨雀戯曲をあとづけ、山蔦恒「青

果戯曲の時代的位相―小劇場運動に即して―(文学者・2)は、青果戯曲に時代の動きに「容易に隔らぬもの」の強さと弱さをみいだし、旧劇および新劇における青果受容の様相に批判を加える。

△詩歌▽斎藤正三「正岡子規研究序説―写生説成立の精神的基盤―」(松学舎大学論集・3)は、子規の写生説に対する明治初期の実学的精神の反映をみ、その根底に健康な地方人の生活哲学の潜むことを指摘して、写生説を芸術と生活の統一的原理としてとらえている。示唆に富む論であった。ほかに川崎展宏「正岡子規―精神の座標軸―」(国語と国文学・4)、藤川忠治「子規と直文」(鶴見女子大学紀要・3)、松本弥栄子「子規と万葉集」(国文鶴見・3)、渡部勝己「正岡子規『岐蘇雜誌三十首』の初案について」(学習院大・国語国文学会誌・4)があった。啄木関係では、小田切秀雄『石川啄木の世界』(新書・5)が筑摩書房版『啄木全集』の解説の集成で、岩城之徳『補説石川啄木』(さるび出版・4)は、著者のこの十年の研究の進展を示し、その文献学的実証主義のきびしい態度に頭のさがる思いがする。国崎望久太郎「啄木論―その近代の意味―」(国語と国文学・4)は、啄木の自我が本質的に浪漫主義的自我であったために日本の現実に深く接触しつつも抽象的対立としかなりえなかつたゆえんを柗太郎・鷗外と対比して論じ、昆豊「啄木の詩魂―その詩論と実作をめぐって―」(日本近代文学・5)が評論「喰ふべき詩」と「心の姿の研究」所収の作品をとりあげて、詩論と実作の相関関係を検討。なお特殊研究として木村不二男「石川啄木の作文教育」(国文学・1月臨時増刊)があり、年譜・資料に岩城之徳・藤沢全「石川啄木著作年譜」(国文・3)、布野栄一「初期啄木短歌とその周辺の資料―巖手日報」掲載「白羊会詠

草」(国文・6)があった。中皓「国民之友」の和歌論(同志社大学人文科学研究所・キリスト教社会問題研究・3)は、「国民之友」の和歌論の実態を検討、伝統歌壇にあたえた影響をそれなりに評価する。松村緑「薄田泣菫と『若菜集』―手沢本書き入れをめぐって―」(文芸研究・2)は、泣菫手沢本『若菜集』の批点・書き入れの検討を通じて泣菫の藤村詩に対する態度を明らかにする。明星派の大井蒼吾について川村ちよ「大井蒼吾―その生涯と評価」(郷土作家研究・3)、上田哲「大井蒼吾研究ノートより―白羊会と蒼吾―」(塩・3)の二つがあり、与謝野晶子関係では、礼讃と追憶の書である深尾須磨子『与謝野晶子―才華不滅』(人物往来社・4)、鉄幹との交渉を中心とする評伝として赤塚行雄『与謝野晶子―明治の青春―』(文学者・6)があった。その他大悟法進「牧水の初期恋愛歌―その伝記のために―」(短歌研究・4)、鈴木三枝子「橋田東声の『性格悲歌』」(学苑・1)、松村緑「鉄幹詩『人を恋ふる歌』の成立と発表誌について」(解釈・1)同「蒲原有明の逸文『耶馬溪』」(東京女子大・日本文学・3)、大戸三千枝「長塚節の初期の歌―こころの葦』『大帝国』に掲載された歌について―」(短歌研究・1)、中山周三「山下秀之助論」(原始林・1)が管見に入った。

△その他▽海老池俊治「明治文学と国文学」(明治書院・3)は、漱石を中心に明治文学と国文学との交渉を考察。昭和女子大学近代文学研究室編『近代文学研究叢書』第二十八巻(1)は、徳富芦花・グリフィス・九条武子・大槻文彦・大矢透・片上伸・物集高見関係の資料を収録。久松潜一・木俣修・成瀬正勝・川副国基・長谷川泉編『現代日本文学大年表・明治篇』(明治書院・5)の刊行も意義深い。ほかに雑誌特集「文学にあらわれた明治人」(解釈と鑑賞・4)があっ

た。

## 大正期

濃厚な比較文学的研究書として成瀬正勝編『大正文学の比較文学的研究』(明治書院・3)の刊行が第一にあげられる。巻頭にユニークな大局の見解のうかがえる同氏「大正初期文壇と西洋文学」をすえ、各論として十一氏の論を収めているが、特に清水孝純「草平・漱石におけるドストエフスキの受容」、小堀桂一郎「森鷗外の『諸国物語』、篠塚真木「芥川竜之介の創作とアナトール・フランス」、大久保直幹「菊池寛とシングレー『海の勇者』と『海へ騎りゆく人々』について」、越智治雄「初期岸田戯曲の方法」などに新鮮な感銘を受けた。その他の論も大正文学史研究に示唆するところが多い。

△白権派▽大津山国夫「トルストイ体験と『新しき村』」「新しき村」と武者小路実篤(一)——(静岡女子大学・国文学研究・6)は、実篤のトルストイ主義脱出のための闘いと「新しき村」のモチーフとの内的関連を追求し、そこに自然の倫理的規範化という武者小路の独自の転生としての「村」建設へのモチーフを明らかにする。氏の武者小路研究の深化がうかがわれる。武者小路と志賀という二つの個性の成長を対比的にあとづけた遠藤祐『白権』のふたつの個性—武者小路実篤と志賀直哉——(フェリス学院大学国文学会誌・玉藻・5)もあつた。志賀直哉関係では、直哉と父との対立の要因を農村型のメンタリティーと都市型のメンタリティーの対立という図式で捉えて、祖父直道の事蹟の意味にまで溯った安岡章太郎「都市と農村—志賀直哉論

(二)」「(文学界・2)」「近代」の破産—同(四)」「(文学界・3)」「風土的拒否反応—同(五)」「(文学界・5)という一連の仕事のほかに、自己の志賀直哉論の形成過程をふりかえった平野謙「続『暗夜行路』論—わが戦後文学史—」(群像・2・3・4)、角田一郎「『暗夜行路』と尾道の人々」訂補」(文学研究・6)があつた。有島関係では、西垣勤「『或る女』論—前篇の構造について—」(黄塵・3)が、前篇の構造に論をしほり、葉子が倉地とむすびつく必然性を倫理的知的側面と肉体的情動的側面から統一的に描こうとしていることを認め、肉体的情動的側面のみ収斂した後篇より優れていると評価し、定説への反指定を提出しているが、今後なお問題となるところである。松下美那子「有島武郎と大杉栄」(都大論究・3)は、この二人がいずれもクロポトキン、ベルグソンなどの影響下に人間本能の解放に全人間性の解放をみる「生の哲学」に到達したという共通性を指摘、大正期の時代思潮内部における共通項のうちに有島を位置づけて興味深い。笹淵友一「『クララの出家』の主題再論」(日本近代文学・5)は、小坂普氏の批判への反論。高原二郎「有島武郎、倉田百三比較試論—善の研究」をめぐって——(立教大・日本文学・6)は、大正期思想のゆきづまりを示すものとして有島、倉田の自己確立を追求。福田準之輔「有島文芸の形成—カインの末裔」の意義——(日本文芸の世界)桜楓社・5)は、諸説への目配りが周到で、緻密な読みとりとなっている。岩淵玲子「有島武郎における死の想念—観想録を中心として—」(郷土作家研究・3)もあつた。なお「北方文芸」一月号が、有島武郎を特集。今井信雄「地上」における白権運動」(成城大学短大文学部・国文学ノート・3)は、「地上」に拠つた信州の教育者たちによる白権の理念に立つ

教育的実践の姿をいきいきと描いている。

△芥川竜之介▽第一に葛巻義敏『芥川竜之介未定稿集』（岩波書店・2）が、全集未収録資料の集大成で、それぞれの作品には著者の十年にわたる渾身の努力のあとのにじむ解説がつけられ、芥川の人間と文学について新しい光を投げかけている。笠井秋生「芥川竜之介の切支丹物―『神々の微笑』を中心に―」（山梨英和短大・日本文芸論集・3）は、芥川における対キリスト教意識の微妙な変容を論じるが、「神々の微笑」末尾の「我々の事業」を「日本における福音宣教の事業」と断じているのは納得できない。資料として森本修「芥川竜之介参考文献・雑誌（戦後、特集号細目）―付・単行本細目補遺（一）―」（立命館文学・4）があり、芥川関係の主要研究書・伝記・回想十六冊の内容・意義を論じた「芥川竜之介図書館」（解釈と鑑賞・3）も有益であった。

△野上弥生子▽関本直子「『縁』前後―明治四十―四十二年の野上弥生子の作品とその特質―」（日本文学誌要・3）は、文学出発期の弥生子の作品が漱石の写生文的文学観でおおうことのできない女性の自我の解放のモチーフを内包していたことを説明、佐藤喜一「受難の青春と美への信仰―『迷路』ノート―」（都大論究・3）は、挫折する青春群像を通じての時代の表現という主題および時代を超越する美への信仰による人間性回復への祈念を読みとる。自作のモデルについての野上弥生子『海神丸』後日物語（文学・6）もあった。

△谷崎▽橋本芳一郎「谷崎潤一郎初期作品の校合」（国語と国文学・3）が果たされるべき文献的基礎作業の一端を示した。

△労働文学▽大正期労働文学再評価のモチーフに立って「黒煙」

出身の作家たちの経歴および作品の輪廓を論述する森本修「労働文学の系譜―新井紀一・内藤辰雄・吉田金重をめぐって―」（立命館大学・人文科学研究所紀要・5）が基礎作業のひとつとして評価される。森山重雄「宮島資夫年譜」（日本文学・2）も貴重な成果であった。講座物であるが、小原元「概説・ナツプ成立まで」（民主文学・1）霜多正次「労働文学の成立―宮島資夫の『坑夫』」（同・2）林重二「転換作家の登場―江口渙『労働者誘拐』」（同・3）中村新太郎「労働文学の展開―『煤煙の臭ひ』『怒れる高村軍曹』」（同・4）志津弘「新たな可能性の開花―前田河広一郎『三等船客』」（同・6）もあった。

△その他▽前田愛「大正後期通俗小説の展開」（上）―婦人雑誌の読者層―（文学・6）は、大正後期における婦人雑誌読者層の拡大と婦人雑誌における家庭小説、通俗小説の新たな展開との相関関係を明らかにした。関口安義「もうひとりの同人―松岡譲論―」（日本文学・6）は、松岡譲の文学的営為についての再評価を志向した最初の本格的業績として興味深い。春月の伝記研究として橋本正之「年譜をとおしてみた生田春月の思想と生涯」（鳥取県高校研究会、国語部会研究紀要・2）葛西善蔵の宗教的文学観の形成と禅との交渉過程を考察した大森澄雄「葛西善蔵の研究（三）―文学観の問題―」（名大・国語国文学・6）も注目される。日沼倫太郎「嘉村磯多素描」（批評・3）都築久義「尾崎士郎伝（五）―文学的出発―」（士郎研究・1）斎藤玲子「寺田寅彦の随筆」（国文自白・3）なども管見に入った。

△詩歌▽萩原朔太郎関係では、佐藤房儀「萩原朔太郎研究の問題点」（日本近代文学・5）が詩集別に研究の問題点を探り、同「萩原朔太郎の幼年時代（一）―精神形成期における問題―」（文芸と批評・4）は、

前橋の風土と朔太郎の精神形成の関連を論じる。平田利晴「萩原朔太郎詩の詩法(上)―『青猫』から『氷島』への推移を辿って―」(論究日本文学・5)は、二次的言語としての朔太郎詩の完成度を『青猫』『八音猫』以後、『定本青猫』等を対象として論じ、須藤松雄『愛憐詩篇』の自然像―日本文学における自然の研究の一環として―(清泉女子学紀要・42・12)は、朔太郎詩における日本の自然像の特質と限界を追求。中島洋一「萩原朔太郎の世界―その象徴性について―」(『日本文学の世界』桜楓社・5)江藤靖子「朔太郎の詩における音楽性―リフレインを中心として―」(大阪教育大・学大國文・2)佐藤房儀・伊藤信吉「萩原朔太郎の短歌―初期未発表作品等の資料と解説―」(短歌・2)もあつた。犀星関係では、今井文男「室生犀星の詩『小景異情』の考察―表現における場面の構成(金城國文・3)が、「小景異情」その二の構造を分析し、その問題点について明快な論理的解答を示し、太田三郎「室生犀星―化粧した交際法」(学苑・6)は、ジョイスの意識の流れの手法の影響を明らかにして興味深い。光太郎関係では、請川利夫「高村光太郎論考2」(高文堂出版社・2)広瀬朝光「光太郎・智恵子の愛と陸奥の風土」(郷土作家研究・3)石橋道子「『道程』論」(都大論究・3)が管見に入つた。石橋氏は、光太郎における「根付の国」の子としての意識の苦渋にみちた定着過程を探る。宮沢賢治関係では、研究の深化がめだつ。境忠一「評伝宮沢賢治」(桜楓社・4)は、「農村インテリ」と「民俗の伝統」との統一の把握を志向し、賢治の生涯にわたり従来の諸説の検討の上に立って諸所に新見を示した穏当、精細な評伝として信頼性が高い。天沢退二郎「宮沢賢治の彼方へ」(思潮社・1)は、作品世界の分析を通じて賢治における詩

の発生・展開・消滅の過程を追求。保阪庸夫、小沢俊郎「宮沢賢治友への手紙」(筑摩書房・6)は、大正五年から十四年にかけての親友保阪嘉内宛書簡七十三通の集成で、賢治研究に新しい光を投げかけている。論文として分銅惇作「宮沢賢治における宗教意識―法華経信仰と『春と修羅』の世界―」(東京教育女子学部紀要・国文学漢文学論叢・3)は、法華経信仰と「春と修羅」との関連を中心に賢治の文学的営為の行方を追求。「雨ニモマケズ」と「十界曼荼羅」との結合、「農民芸術概論綱要」と国柱会田中智学の本化妙宗の教学の特色である「閻浮同帰」と「世界統一主義」との関係、「春と修羅」における四次元世界の思想と「寿量品の無量劫の時間意識」との関係などを明らかにし、賢治研究の新しい方向を示唆している。同じく賢治の宗教意識を論じたものに万田務「宮沢賢治と宗教―主として初期の言動を通して―」(論究日本文学・2)がある。奥田弘「宮沢賢治詩研究の問題点」(日本近代文学・5)は、賢治詩の研究史論として優れている。そのほか天沢退二郎「詩人へ宮沢賢治の成立―鹿踊りのはじまり―から『なめとこ山の熊』へ」(展望・1)原子朗「タグゾールと宮沢賢治」(文芸論叢・2)境忠一「銅羅」の詩人、宮沢賢治」(文学・學季・3)恩田逸夫「宮沢賢治作『早春独白』の鑑賞」(明葉会誌・5)同「宮沢賢治における天の意識」(武蔵野女子大学紀要・8号)三枝康高「教材としての宮沢賢治」(日本文学・5)などの多数の論考があつた。なお「日本児童文学」二月号が「宮沢賢治の児童文学」を特集。暮鳥関係では和田義昭「山村暮鳥研究」(豊島書房・3)が、地道な実証を踏まえた本格的な研究で、今後の研究の一つの礎石となると思われる。同「山村暮鳥の児童文学」(国文学路査・2)も暮鳥の童話の全貌と

本質を浮かびあがせられた論。石川宏「山村暮鳥論—聖三稜玻璃の発想について—」(川村短大紀要・興文・4)は、「聖三稜玻璃」を中心にキリスト教からボードレールの世紀末思想へ、さらにドストエフスキー的人道主義へとという暮鳥の推移を追求。露風関係では三つの優れた論があった。三浦仁「白き手の獵人」について—露風の神秘主義形成の一面—(言語と文芸・1)が、露風の神秘主義への歩みを跡づけて緻密であり、久保忠夫「三木露風一派の詩を放逐せよ」まで(言語と文芸・1)は、白秋派・三木派の対立、葛藤のあとを詳細に検討。剣持武彦「若き露風へのダヌンチオの影響—上田敏『みをつくし』と三木露風『廢園』をめぐって—」(関東学院女子短大・短大論叢・3)は、上田敏の翻訳を通じてのダヌンチオの露風への影響の諸相を解明し、新鮮な解釈を示している。小田良弼「かなしみと死—八木重吉の詩的世界(一)—」(国語国文・1)は、宗教詩人八木の心象を追求して印象的な論。白秋関係では、河村政敏「北原白秋試論—その感覺表現と詩的認識をめぐって—」(日本近代文学・5)中山緑「白秋歌論の変遷を辿って—明治・大正期」(佐賀大・文学論集・1)の二論があり、「短歌」五月号が「白秋茂吉の文学」を特集。茂吉関係では、大河原忠蔵「八死にたまふ母」を読んで—深宣氏にこたへる—(日本文学・3)が、深宣氏の現地主義批判に対する批判というかたちで論を展開する。米田利昭「茂吉における農民性など—八死にたまふ母」(人間茂吉)『年譜斎藤茂吉伝』(同)は、深宣大河原両氏の論点をも含みこむかたちで最近の茂吉研究の成果を総括し、傾聴に価する批判を提出。ほかに山根巴「茂吉における近代」(稲橋女子大学紀要・2)同「続茂吉秀歌ノート」(解釈・1・3・4)中山周三「紺の最上

川」(原稿林・3・4・5)上田三四二「小園」の茂吉(短歌研究・4)が管見に入った。単行書に弟子としての立場からの研究・回想を収めた佐藤佐太郎『斎藤茂吉研究』(霧ノ宮書房・1)もあった。青木生子「茅野雅子」(明治書院)、山田昭夫「素木しづとその周辺—資料ノート—」(藤女子大・同短大紀要・五号)も、地味な対象への共感に裏うちされた力作であった。

## 昭和期

△プロレタリア文学Ⅴ第一に満田郁夫「中野重治論」(新笙社・5)の刊行があげられる。第一部「自伝的長篇の構造」として「梨の花」について「『歌のわかれ』論」「父・性・インテリゲンチヤの道—むらぎも』を截る—」の三つを収め、第二部「文学の質の問題」として「『感情詩派』中野重治」「中野重治の詩と小説と評論」の二つを収め、第三部「転向論」として「転向小説五部作をめぐって」「亡びゆく一族—ふたたび転向小説をめぐって—」の二つを収めている。いずれも柔軟な作品分析と執拗な作家主体への溯及を試みた新鮮な解釈に富む論となっている。杉野要吉「村の家」論(関東学院女子短大・短大論叢・6)は、満田氏の転向論に対する強烈な反指定の意識に支えられた論で、中野の転向認識が転向時点において明確なものであったこと、「第一章」から「村の家」への過程の意味は、同志に対する「恥」の意識の追求に留まらず「村の家」一族や民衆を裏切った「恥」の追求という新しい自己批判のモチーフを導入したところにあること、孫蔵は勉次の妻タミノのことを誤解しつつも勉次に転向を勧めてはいないこと、孫蔵の妻クマの描き方そ

のものの中に、前記の中野の新しい視点の獲得が表現されていることなどを論じ、『都会』と『農村』という空間的な広がりのもと、自己の『転向』の意味を日本近代の社会構造の中で迫り視点をも中野はこの作品ではじめてとらえた」と結んでいる。杉野氏の中野解釈が丹念な論理構築によってみごとに定着された論である。小原元「中野重治と転向―村の家」をめぐって―（法政大学文学部紀要・3）は、孫蔵の扱ひ方にみられる中野の土着的心情主義を批判。そのほか亀井秀雄「中野重治と伊藤整」（北方文芸・1-6）野島秀勝「中野重治にあるわかりにくいもの」（批評・3）国府種武「中野重治と宮本百合子」（日本文学誌要・3）があった。亀井氏の論は、独創的な視角を示して教えられるところの多い注目すべき連載評論となっている。多喜二関係では、伊豆利彦「小林多喜二論ノート（承前）―『人間的』なるものをめぐって―」（日本文学・1）大久保典夫「『党生活者』をめぐる断想」（批評・3）が、それぞれ「党生活者」へのアプローチを試み、「北方文芸」三月号の多喜二特集には、布野栄一「多喜二文学における女性像」、市原初男「多喜二とロシア文学―主としてチュホフとの関係について」、宮野駿「A君への手紙―多喜二とタキ世界との盲点に触れて―」の三つの論が収められた。宮野氏は、タキが多喜二のもとを逃れたのは、思想的違和感によることを明らかにしている。また座談会として江口渙、壺井繁治ほかによる「小林多喜二の人と文学」（民主文学・3）佐藤チマ、島田正策ほかによる「小林多喜二の思い出」（北方文芸・3）の二つがあった。前者は、運動渦中において創作に励む厳しい姿などを提示、後者は、北海道時代について実姉や友人が語り、それぞれ生きた多喜二像について教えら

れるところが多い。前後するが葉山嘉樹関係には、「淫売婦」「セメント樽の中の手紙」「海に生くる人々」などにおける中心的イメージを「肉体破碎のイメージ」として把え、それが被搾取階級の一切の運命の象徴であることを指摘して、多喜二文学における観念性とは異なる体験に根ざした葉山文学の魅力を抽出した平岡敏夫「肉体破碎のイメージ―葉山嘉樹論―」（大東文化大・日本文学研究・2）があり、資料として浦西和彦「葉山嘉樹と名古屋労働者協会―資料紹介―」街路に立ちて『神戸労働争議エピソード―』（關西大・国文学・3）同「葉山嘉樹宛小林多喜二・島木健作未発表書簡」（同）があった。百合子関係では、沼沢和子「『伸子』続篇の方向へ―宮本百合子における創作方法の追求（その一）―」（言静と文芸・5）が、『雑踏』連作を中心として百合子の戦時中の創作方法追求と実作との関連を論じている。そのほか田中単之「三好十郎論（三）―知識人とは何か―」（日本文学誌要・3）江口渙「たたいの作家同盟記―わが文学半生記・下―」（新日本出版社・5）があった。

△新感覚派▽川端康成に論が集中。河村清一郎「雪国」の構成―結末の改稿を中心に―（明大教養論集・3）は、『雪国』の結末の改稿が作品の世界を完結するために必要であったとの立場から、「天の河」以後に加筆された部分に考察のポイントを置き、島村と駒子との愛情の危機の形象化というモチーフを導き出す。林武志「禽獣」をめぐって（二松学会大・人文論叢・6）は、この期の「死」のイメージが世相の暗さのほかに梶井や多喜二の死の衝撃を契機として成立していると論じる。松坂俊夫「感情裝飾―覚え書―その基礎的研究」（角川書店・国語科通信・3）は、その実証的姿勢に好感がもて

る。村松定孝「川端康成の連句的手法(二)——伊豆の踊り子」の運びについて(形成・3)も興味深い。

△堀辰雄▽大森郁之助『たけ高き女』の素姓—堀辰雄の「かげろふ日記」における自己限定—(札幌大学紀要・3)長谷川孝士「堀辰雄『曠野』に関する考察——今昔物語』の原話との比較を中心にして—(愛媛大学紀要・42・12)がそれぞれ出典との対照を踏まえて堀作品の主題に溯っている。

△中島敦▽佐々木充「中島敦」(桜楓社・3)が、「生のかたち」「主題と方法」「作品解題」「年譜」「参考文献目録」の諸章を取め、敦研究の基礎を築いた。同氏『山月記』解析の方法—鷺只雄氏への答えとして—(言語と文芸・3)は、敦歴史小説の主題把握について柔軟な方法論を提示。鷺只雄『狼疾』の方法(四)—中島敦研究—(福島工業高専紀要・2)は、敦の短歌を検討。

△太宰治▽多様な論が出た。相馬正一『若き日の太宰治』(筑摩書房・3)は、太宰の文壇登場までの実証的研究で、生家津島家の来歴をはじめ、日蔭者意識・罪の意識の形成などを主として「家」との関係から検討、説得力に富む。森安理文編『太宰治の研究』(新生社・2)は、作品を通路として太宰の本質に迫ろうとする姿勢が強いが、その成果は今後なお検討されるべきである。青森文学会・弘前文学会編『太宰治文学批判集』(42・12、審美社刊・43・6)は、マルクス主義の立場からの太宰治批判論を収録。公式論的姿勢が多いが、大高勝次郎「津島修次の思い出」宮本顕治「人間失格」その他は貴重。そのほか長篠康一郎に山崎富栄著『愛は死と共に—太宰治と愛の遺稿集』(虎見書房・3)の編纂と『人間太宰治の研究』(同・6)の著が

あった。後者は、カルモチンの臨床例を引用し、弘前における自殺未遂事件および袖ヶ浦心中の実態究明を志向して興味深い。「太宰治研究」第九集(6)は、小久保実「太宰治、その文学の方法」桶谷秀昭「太宰治の反文化的パトス」大森郁之助「娼捨」で捨てたもの「吉村正一郎「架空の座談会」菊田義孝「恍惚と不安」が生まれた時」山岸外史「自殺説と他殺説」ほかを収録。特に山岸氏が死体発見の現場に立ち会った証言者として他殺説への強い否定を明らかにしているのが印象的。渡部芳紀「太宰治論—中期の世界」(文学世紀・6)は、太宰文学の前期から中期への変貌の原因をくわしく考察し、「世間」に対する「表現」の方法についての懷疑を中心として、中期の「生活の演技化、韜晦姿勢」および新たな作品世界や手法の誕生を説明して興味深い。山内祥史編集『太宰治研究』(42・12・43・3)も十四号を数え、毎回地味な文献博搜の努力を続けている。

三枝康高『太宰治と無頼派の作家たち』(南北社・4)もあった。

△日本浪曼派▽「日本浪曼派」研究第三号(6)には、野島秀勝「風景と慟哭—保田与重郎ノート」村上一郎「浪曼者の魂魄—あらべすく風をよそおえる問題放出」村松定孝「保田与重郎と横光利一—最後の一人」から聞えてくる慟哭について」ほかを収録。概して日本浪曼派を学問的対象として客観化しようとするモチーフは否定しえないが、時に軽薄な感傷過多の文体が出現することは戒むべきである。同誌上の磯田光一・桶谷秀昭・亀井秀雄・保昌正夫・大久保典夫の諸氏による座談会「日本浪曼派」の功罪—保田与重郎を中心に—は、論点の対立が明確で面白い。大久保典夫「日本浪曼派とデカダンス」(批評・3)もあった。和泉あき『日本浪曼派批判』

（新生社・6）は、「文学的立場」連載の論を集成したものであるが、情勢論的批判が主であるために説得力を欠く憾みがある。神谷忠孝『日本浪漫派論争』の問題点（日本近代文学・5）は、西鶴をはじめとする近世庶民文学の伝統を欠落させた日本浪漫派の古典把握の特殊性を踏まえた批判を志向している点で、今後の日本浪漫派の客観的対象化への一方を示唆するものと言える。

△無頼派ほか▽矢島道弘に「カ所謂無頼派ノ文学研究の展望——九六五、六七」（新文学史・1）「所謂無頼派リアリズムの反戦的性格——昭和十年代の精神形成期を中心として」（文学者・2）「田中英光論（二）——思想過程としての戦争小説」（織田作之助研究・1）の三つの論があった。英光論は、英光の戦時下の戦争小説が単純な時局への迎合でないことを論じている。河原義夫「軽佻派・作之助伝——人間・織田作之助（四）」（織田作之助研究・1）は、戦時下の織田をめぐる回想記。八木敏雄「坂口安吾論」（批評・3）は、安吾の文学が現実において拒まれたものを想像力によって観念の世界に奪取する復讐の行為であると論じる。栗原進「坂口安吾——発想の過程」（小川高校職員研修誌 第十一、十二巻）は、初期作品の検討を通じて安吾における「フアルス」の意味を追求。青柳達雄編『石川淳著作目録草稿——付参考文献一覽』⑤も力作である。戦時下の文学については、辻橋三郎『「人民文庫」の姿勢——五年戦争の流れのなかで』（同志社大・人文科学研究所編『戦時下抵抗の研究』みすず書房・1）が、五十頁にのぼる力作で「人民文庫」の誕生から廢刊までを追ひ、同誌が「組織形態なき人民戦線の存在をあかしした」ことを評価している。水谷昭夫「戦時下文芸の対位者たち——火野葦平『土と兵隊』をめぐる——」（日本文

芸研究・6）は、火野文学の再評価を志向。安永武人「戦時下の文学（その三）」（同志社国文学・3）もあつた。まづもつとるを「丹羽文雄論（第一部）——小説家、この孤独で怪異な魂の生成史——」（文学者・42・11—43・5）は、丹羽文雄の文学と真宗との相関を中心に論じた力作。鈴木二三雄「梶井基次郎——心象風景の文学——」（フェリス学院大学紀要・1）雅川晃『芸術派宣言』まで（批評・3）安東璋二「求道者の美意識——亀井勝一郎の問題——」（同）などもあつた。

△戦後文学▽まず小久保実編『戦後文学——展望と課題——』（真興社・2）が、戦後文学史の総括を試みた。同氏「戦後文学の概観」は、客観性に富む記述で、平林一「荒正人論」ほか二十の作家論は縦横に対象を論じて壮観。近代文学同人編『近代文学の軌跡——戦後文学の批判と確認』（豊島書房・1）『同一——続戦後文学の批判と確認』（同・6）が、それぞれ戦後文学の創成期と終焉を彩る十の座談会を収録、戦後文学の課題に「近代文学」派がいかに答えたかの証言となっている。論文に目を転じると、椎名麟三関係に、江頭太助「椎名麟三『永遠なる序章』の方法」（佐賀大・文学論集・1）佐々木啓一「深夜の酒宴」論——愛憎の原点を求めて——（論究日本文学・5）があつた。江頭氏の論は、作品の内在的分析に立って、作家論的把握に及ぶ説得力のある論。佐々木氏の論は、この作品の結末に作中人物相互における実存的な相互解釈関係の成立——心情の秩序としての「愛」の成立をみる。磯田光一「井上光晴論」（群像・3）は、井上光晴の文学的営為を深層な理想主義と生への執着のエゴイズムという二重のモチーフによつて截断。吉本隆明「島尾敏雄の世界」（群像・2）は、島尾における自己と現実との「異和」という根本的感覚を中心として、かれ

の二系列の小説を統一的に捉える。そのほか角田敏郎「比喻と心象—小説『万延元年のフットボール』を例として」(大阪教育大・語学・文学・3)平島成夫「戦争体験継承の可能性—戦没学徒の手記はどうすれば教材となりえるか—」(日本文学・1)野口武彦「仮面の双面紳—三島由紀夫の黙示録的世界—」(文学界・4)などがあつた。評論関係では、磯田光一の一連の戦後批評家論が目立ち、「花田清輝論—反・心情主義の人間学—」(文芸・1)「塩谷雄高論—自殺の形而上学—」(同・2)「中村光夫論—悪意の美学—」(同・3)「伊藤整論—知識人意識の終焉—」(同・5)があつた。鮎川信夫「吉本隆明私論」(展望・1)は、吉本の思想の底部に潜む「無形の大衆」への敬虔な恐れを抽出。桜木三郎「福田恆存論—常識および伝統への回帰—」(明大・日本文学・3)も管見に入つた。

△詩歌▽小川和佑「昭和文学に於ける雑誌『四季』」(日本浪曼派研究・6)は、「四季」八十八冊を辿り、日本近代文学の特有なあり方を西欧文学の視野に立って等質化しようとする堀辰雄の文学前衛的な意識を中心に再評価している。中原中也関係では、飛高隆夫「中原中也『朝の歌』の主題をめぐって」(言語と文芸・1)が、佐藤泰正氏の「朝の歌」の主題把握に批判的検討を加え、北川透「中原中也の世界」(紀伊国屋新書・4)は、中也詩の世界を存在の不安に支えられた「幻視」の世界として捉え、あくまでも「詩的言語」に密着しつつ、その世界の本質に迫ろうとする点で注目される。吉田潤生「中原中也の短歌」(短歌・1)もあつた。伊東静雄関係では、安藤靖彦の優れた二論があつた。「朔太郎から静雄へ—わがひとに与ふる哀歌」前後をめぐつてのノート」(日本近代文学・5)は、詩的方法を中心に朔太

郎から静雄への過程を厳密に辿り、「朔太郎の周辺—蔵原伸二郎と伊藤静雄—」(言語と文芸・1・3)は、朔太郎と蔵原・伊東の影響関係を明らかにするとともに、日本浪曼派の問題を中心に朔太郎と蔵原・伊東の精神構造の異質性に鋭い光を与えている。林富士馬「伊東静雄」(ポリティク・4)島尾敏雄「伊東静雄との通交」(季刊芸術・4)もあつた。三好達治については、大塚久子「達治詩集『測量船』研究」(秋・1・7)が継続中。西脇順三郎関係では、安藤一郎「西脇順三郎の詩的世界」(文学・5)永坂田津子「西脇順三郎—無の美—」(文学者・4)が、それぞれ「無」の意識を中心として西脇詩の東洋の本質を追求。金子光晴については、首藤基澄「金子光晴研究覚え書」(日本近代文学・5)「II」論—金子光晴研究—」(都大論究・3)の二論が目立つた。いずれも鋭い問題意識を示した論考であるが、特に後者は金子光晴の徹底的な敗北体験に根ざす現実批判の精神の実態とその限界を明らかにし、これを批判的に継承しようとする姿勢において感銘を受ける。諸田和治「沈黙について—金子光晴詩の周辺」(文学者・2)飯島耕一「金子光晴論」(文学・5)もあつた。そのほか高野斗志美「小熊秀雄論—哄笑の構造—反世男への冀求」(新日本文学・6)があつた。戦後詩についても幾つかの優れた論に接した。江頭彦造「戦後詩の問題点」(日本近代文学・5)は、戦前詩の四系列を踏まえて戦後詩の主要な傾向と技法を大観し、河野仁昭「戦後詩の成立」(日本文学・2)は、現代詩の低迷という現状認識に立って、それをこえる契機を「荒地」や「列島」における芸術的営為と政治的営為との相関の中に探り、桜井好郎「鮎川信夫における断層と風化—精神的考察のための素描—」(日本文学・6)は、鮎川信夫の詩及び詩論

における現代的意味とその挫折を主体的共感に裏づけられた立場から鮮やかに論証。また、清岡卓行「吉岡実の詩―戦後詩への愛着―」（文学・1）「飯島耕一の詩」（同・3）「大岡信の詩」（同・5）も興味深い。千葉宣一「現代詩の栄光と悲惨」（北方文芸・6）もあった。近代詩全般にわたるものとして山本捨三「近代詩の表現的世界」（日本文芸の世界）（桜楓社・5）は、近代詩における詩意識・発想・表現方法の平面性から立体的性への推移、発展を中心として追求。短歌関係では、「国文学研究」第三十七集（3）が「窪田空穂研究」を特集、近代関係では武川忠一「空穂短歌の展開」岡保生「空穂小説の水脈」榎本隆司「空穂随筆への一視点」清水茂「批評家としての空穂」など充実した諸論を収載。新聞進一「近代歌壇史」（翁書房・1）は、要を得た近代短歌の鳥瞰図であり、米田利昭「歌う兵―武田嘉雄・ある農民出身将校の場合」（文学・6）は、近代短歌における表現の可能性とその限界と、一従軍将校の作品中に探り、写生のリアリズムに対する批判を提出。

△方法論▽成瀬正勝・三好行雄・前田愛の三氏による「近代文学研究の方法論をめぐって」（成瀬園文・1）と相馬庸郎「近代文学の研究について―三好行雄氏猪野謙二氏の近業をめぐって―」（文学・語学・3）が印象に残った。前者において三好氏が露伴・紅葉・柳北の内部にあった西洋的近代とは異質ながらそれなりに日本人の精神の本質となつてゐるものから、日本近代文学の個性を明らかにして行くことの必要性を強調していることは、文学史研究の根本に関わる洞察を含むものとして注目したい。また、相馬氏の論における三好氏の鑑賞と批評とを峻別しようとする志向についての批評は、深い

同世代的理解に裏づけられた批判ともいうべきものであり、三好氏の方法論との対話を通じてあるべき方法論についての考察の意欲を喚起する内実を持つ。祖父江昭二・益田勝美ほかによる座談会「文学研究への直言」（日本文学・2）もあった。

△単行書ほか▽批評同人編『昭和批評大系―昭和初年代』（番町書房・5）『同―昭和十年代』（同・1）『同―昭和二十年代』（同・3）が、風雪に耐えた貴重な諸論文を収めて昭和評論研究における文献的整理の基礎を築いた。小田切進編『現代日本文芸総覧Ⅱ文学・芸術・思想関係雑誌細目及び解題Ⅱ』中巻（明治文獻・1）が、大正後期から昭和二十年までのプロレタリア系雑誌と商業文芸雑誌を除く同人雑誌五十誌を選んでその細目を編み、解題を付したもので、検索に至便である。昭和期では松井利彦『近代俳句研究年表、昭和篇』（桜楓社・5）という収穫もあり、基礎的文献的作業が著しく進出したことが特徴のひとつであった。中村光夫『日本の現代小説』（岩波新書・4）は、冷徹な批評精神によってプロレタリア文学より戦後文学に至るまで批判的に相対化したものとして注目される。浅見淵『昭和文壇側面史』（講談社・2）は、体験に即した文壇回想記として興味深い。佐藤善一『宇野浩二』（河出書房・2）も、戦中から戦後にかけての宇野の人間像に弟子の立場からユニークな照明を与えた。以上でふれられなかった単行書に、磯田光一『パトスの神話』（翁間書店・2）佐古純一郎『宗教と文学』（桂書房・1）篠田一士『詩的言語』（晶文社・5）村松定孝・武田勝彦『海外における日本近代文学研究』（早大出版部・4）長谷川泉『近代日本文学の機構』（翁書房・5）水谷昭夫『近代日本文学史の構成』（桜楓社・5）久保田晴次『脱出の文学―芭蕉をめぐる

近代の作家たち―』（桜楓社・1）があった。特に水谷氏の書は、日本文学による近代文学研究の一到達点を示すもので、二葉亭の『浮雲』から周五郎の『柳橋物語』までを体系的に考察している。そのほか、「解釈と鑑賞」一月号が「俳句百年史」を、四月号が「現代女流文学の魅力」を特集、「国文学」六月臨時増刊号が「現代文学研

究の手帖」を特集。「三田文学」一月号が江藤淳、二月号が大江健三郎、三月号が安部公房、四月号が三島由紀夫、五月号が吉行淳之介、六月号が安岡章太郎をそれぞれ特集。「本の手帖」三、四月号が「愛の抒情詩」、六月号が「続、近代日本文学とキリスト教」を特集しているが、すでにふれる余裕がない。記してお詫びに代えたい。

## ▽書評△

## 相馬正一著「若き日の太宰治」

## 山内祥史

わずかな紙数で、相馬正一氏著「若き日の太宰治」の書評をしなければならぬことが、私には残念に思われる。なぜならこの書は、他のいかなる太宰治論にもまして、太宰治を理解する上で、きわめて重要な著作と思われるし、太宰治にさまざまな特質、いままでひとびとが看過してきたような思いがけない秘密が提示されている、と思われるからである。もとより、この著者のふかい示唆にしたがえば、太宰治が、遂に作家となった理由、さらには、その作品が日蔭者意識、罪の意識を必須として随伴した理由もわかるだろう。太宰治と「家」の問題、日蔭者意識、罪の意識、自殺、コムミュニズムなど、いずれも問題の魅力的な側面にふれており、しかも、これが重要なことだが、太宰治の秘められた急所に達

している。私は、この著書に使用されている資料にも驚かされるが、なによりもまず、著者のたゆまぬ努力に驚かされた。現在までのところで、およそ入手し得るかぎりの資料にあたり、その検討によって実証的に太宰治像を描こうとしている。「若き日の太宰治」の資料の重みと深さは、まさに宿命のそのように読者を圧倒する。だがそれは、とりもなおさず、作家太宰治のただなかにわけいりながら、新しい太宰治像の創造をめざす相馬氏の斗いの重さと深さなのである。私は率直に断言するが、「若き日の太宰治」は、これまでのどの太宰治論よりも、遙かにすぐれた正当な見解にみちている。

「あとがき」によれば、相馬氏をはじめ「太宰治の人と作品」に着手したのは、

昭和三六年である、という。すこし注意深い研究者なら、昭和三七年にはすでに、相馬氏の新しい研究の波がおしよせてきたことに気づいただろう。「若き日の太宰治」には、前者には見当たらない創見が各所に見られるが、それが、前者の太宰治像を根底から震撼させるような種類のものだ。現われたと思うとくだけ散る波と同様、相馬氏の論にたちまち骨抜きにされてしまう。相馬氏によって、太宰治の研究は大きな転換に遭遇した、といつてけつして過言ではない。その相馬氏が、みるみるうちに一書をととのえ、剩え主導的な影響を、多くの太宰治論に与えている。昭和三七年を契機として昭和四三年に到る時期は、太宰治研究のもっとも重要な発展がなされた時期として記憶されるだろう。

もとより、一方にはげしい嫌悪なり誇張された非難があつて、他方、これに劣らず献身的な熱狂と、いわば抒情的賞讃の声がわきおこる例は、なにも太宰治の場合にかぎったことではない。だが、かれを非難するにせよ尊敬するにせよ、かれに関する觀念がなんらかの意味で不正確だったため、

いつも抽象的にか、そうでなくとも非現実的に理解されてきたことは否定できない。換言すれば、太宰治の作品を私小説として読む——これが、多数の研究者を待ちうけている陥穽だが、そのことで、作品の評価と作品の扱った現実に対する評価を混同するだけでなく、作家のもっともくらしい、秘密な部分を一方的に捨象するか、そうでない場合は、自分に都合のよい歪曲することに終わる。だが相馬氏は、太宰治研究家として出発した当初から、この事情をあまり見ぬいていた。すなわちまず、「若き日の太宰治」の中心命題は、きわめて単純であった。要約すれば、芸術作品とは非現実である、ということに尽きる。この性質を理解しない太宰治論は、相馬氏にとって、なんらの現実性をももたない、単なる夢想の所産としてしか考えられないのだ。非常に根柢よい不満や批判が、既成太宰治論に対する相馬氏に認められる理由は、まさしく作品の性質に対する無理解、ひいては、作家太宰治に対する誤解がひそんでいて、と見るためだ。かくて、いっさいの厳密な実証作業上の配慮は、芸術と実生活の

弁別という、この中心命題をめぐって尽される。相馬氏の論案があれほど普遍的であって、事実、しばしば作家太宰治の核心に近づくのも、そこにまぎれもない、正当な文芸観がいきづいていたからであった。たしかにこれ以上するべく、相馬氏の太宰治論を空論家のそれから峻別するものはない。伝説的な太宰治像と相馬氏のえがく太宰治像の間には、なにかするどい落差というべきものがあって、その変化のしかた、ないし、急激な変化の蒙りかたに特殊なものがある。いわば相馬氏の論理において、もっとも緊張を感じさせるのは伝説的太宰治像の反証をする時だ。相馬氏が、太宰治伝の領域に解析の火を燃やすに到った秘密は、おそらくはここにある。

「若き日の太宰治」において、まず相馬氏は、伝説的太宰治像の核心ともいうべき諸点に対し、はげしい疑惑にいらざられた設問をおこなう。劈頭、「三つの疑問」と題する章においてだが、①津島家の成立②日蔭者意識の形成③罪の意識の形成の三点に、太宰治論のもっとも急迫した問題をさぐりあて、これらの諸問題の確証を、きわ

めてリアリストイックな理論提起によって索めていく。すなわち、「すべて彼が津島の津島家の人間であったことに由来するもの」という、ぎりぎりに根源的な視点にたつて、すべての伝説を執拗なまでに追いつめ、いずれも、結論はみごとに対蹠的傾向を帯びながら、相馬氏一流の明晰なタッチでとらえられている。しかも、この注目すべき見解を、「若き日の太宰治」の全体をつらぬく中心命題へと収斂していく、その行論の過程は精緻かつ明快である。いわば、その意図を完全に実現し、かつ、可能なかぎりの効果を生ぜしめるよう、細心の配慮がなされている。かくて「若き日の太宰治」は、太宰治と「家」の問題の、もっともはげしい分析に到達しているのである。

まず「津島家の成立」においては、伝説的太宰治像における「豪族」は「百姓」に変えられ、「名門」は「金貨し」に変えられて、その成りあがりの性格が、徹底的な辛辣さをもって叙述されている。私見によれば、かかる叙述の裡にこそ、まさしく相馬氏の太宰治論に特徴的な、ある要素があ

らわれているように思われる。相馬氏の、残酷な手つきをふたつほど引用してみよう。

津島家は主従の区別なく粗衣粗食に甘んじ、人からは高利貸しだの吝嗇家だのと陰口をたたかれながらも曾祖父惣助は早寝早起きをモットーとして働き、夜の来客に対しては灯油の無駄だといつて叱りつけて帰したというエピソードまで残っているほど蓄財のために懸命になった人である。(32頁)

惣助の影響を最も強く受けた曾祖母さよ女などは下男と一緒に道路の馬糞集めに出かけ、どんなに周囲で注意しても畑の肥料にするのだといつて止めなかったというし、日常の衣食住についても「贅沢だ、もつたいない」といっては与えられたものを退け、隠居生活を嫌つていつもモンペを着けて畑へ飛び出し、夜具なども好んで粗末な藁蒲団を用いたものだという。(52頁)

断罪的とも思われるような辛辣なタツチで、相馬氏の攻撃は「地方豪族」「津軽の名門」という、伝説的太宰治像の「家」に

容赦なくむけられる。「若き日の太宰治」が既往数多の太宰治論の裡にあつて、一見その斬新性に瞠目させる底の仕事であるゆえんは、この徹底した辛辣さにもとづく、それだけに独自の論理の一貫性にあるといえるだろう。かくて、「家」の内包する二律背反を抉り出した相馬氏は、さらに、きわめて豊かな実りを予想させる、ひとつの新しい視点を提出する。

津島家を理解する上に大事なことは、一般的歴史的な津軽観ではなしに、もっと土俗的な、もっと地域的な、もっと気質的な津軽観でなければならぬ。(37頁)

日蔭者意識の問題は、従来の概念的な「家」一般による類型的図式によつてではなしに、もっと単純な、それだけに、より原初的な血縁ないしは家族関係の中で考えることの方が大事なのではないか。(10頁)

ここに相馬氏の「家」論の、基本的な視点がある。私は、この視点の設定に共感すると同時に、自己のヴィジョンにつねに忠実であろうとする相馬氏の姿勢に、より多く

の示唆を感じとる。相馬氏にあつてはじめて、近代作家研究の一般原則とは無関係な、△太宰治▽に特徴的な人間学が発生した、と見てよいだろう。太宰治の生涯をつらぬく二律背反の苦悩とは何か。日蔭者意識、罪の意識とは何か。「若き日の太宰治」は、これらの、苦渋にみちた太宰治の表情として滲みわたっているものへの、果しない努力だったが、その視点の有効性は日蔭者意識、罪の意識の形成についての分析に、もっともあざやかに示される。相馬氏の太宰治像が、無理なく輝きだすのは、このような場所だ。これを、「実証」の防壁にかこまれた相馬氏のヴィジョンと呼ぶとき、それは「父と叔母の不義の子」という「妄想」に関する言及の部分に、もっとも強い輝度をもつ。「生れて、すみません。」「罪、誕生の時刻に在り。」など、作品の主調低音としてながれる一種の原罪意識の発生根拠の指摘は、相馬氏以前に太宰治論を書いた批評家には、認知し得なかつたある恐ろしい真実を語っている。

まことに、「若き日の太宰治」における相馬氏ほど、太宰治における「家」の問題を

慮すことなくひとつの総体として受けとめた例を知らない。太宰治の宿命とは津島家の宿命でもあったとの卓見が堅持され、その家に対する意識こそが、太宰治の生涯を決定する重要なフアクターであるとし、諸問題の追求はすべて「家」との具体的な関係の分析を通じておこなわれる。それはまた、作家と家の問題の研究分野に対する、多くの示唆をも含んでいて、他の作家研究者にとってもまた開発さるべき資源を秘めている。「若き日の太宰治」の誕生は、まさに、太宰治研究のゆたかな結実を示すものであろう。

この書において相馬氏の論案は、ほとんど疑問の余地がないように見える。おそらく、「若き日の太宰治」によって、伝説的太宰治像はますます質的变化がはげしくなり、相馬氏の論が、大きなながれを形成するに到るだろう。したがって、私の疑点とするところの若干——以上の書評と関連する、たとえば、津島家家系、小学校時代の健康、コムミュニズムの問題など、資料の争む問題と氏の推断の間に、異様な断絶を感じてしまうのだが——を呈示し、いさ

かでも氏の研究に寄与しえればと念じたのだが、いまは紙幅がないので、別の機会を俟って論じたい。

最後に、相馬氏のすぐれた達成を生かすために、余蘊の紙幅を借りて業績を紹介し、もってこのつたない書評の代償とする。

「若き日の太宰治」書誌——筑摩書房、昭和四三年三月九日第一刷発行、A5判、二二二頁、定価四八〇円。装幀柳折久美子。写真八頁、「若き日の太宰治」二葉、「津島家の人びと」九葉、「中学時代（大正十二年）昭和二年」四葉、「高校時代（昭和二年）五年」二一葉。「目次」三頁。「若き日の太宰治」本文は一と二二二頁で、その構成は「序にかえて」「三つの疑問」「津島家の成立一と二」「性格形成の背景一と五」「罪の意識」の発生一と七」「高校時代の生活一と七」「自首」とその周辺一と三」「あとがき」となっている。標題が示すように、「津島家の成立」から昭和七年の「自首」までの、文字通り、「作家」以前の「若き日の太宰治」をあつかった書である。

業績（発表順）——

- |    |                                    |           |         |
|----|------------------------------------|-----------|---------|
| 1  | 私小説の系類—葛西善蔵から太宰治                   |           |         |
| 15 | 高校時代の太宰治(中)                        |           |         |
| 14 | 太宰治と津軽と家                           | 国文学       | 38・4    |
| 13 | 少年・太宰治                             | 新潮        | 38・4    |
| 12 | 弘前と太宰治                             | 教育広報      | 38・2    |
| 11 | 太宰文学の根源的課題                         | 定本太宰治全集12 | 38・2    |
| 10 | 高校時代の太宰治(上)                        | 太宰治研究     | 37・12   |
| 9  | 太宰治と金木町                            | 教育広報      | 37・9    |
| 8  | 八源・津島家成立略年譜                        | 郷土作家研究    | 37・7    |
| 7  | 同人雑誌『青んぼ』細目・『弘高新聞』掲載作品—太宰治全集未収録資料— | 郷土作家研究    | 37・7    |
| 6  | 太宰治と「家」の問題I—津島家の成立をめぐって—           | 郷土作家研究    | 37・7    |
| 5  | 太宰治における作家的資質の問題                    | 東奥日報      | 37・6・21 |
| 4  | 太宰の小品を読んで                          | 陸奥新報      | 37・2・4  |
| 3  | 太宰治の人と作品—チカダンだったが共産主義者ではない—        | 東奥日報      | 36・6・22 |
| 2  | 太宰治の肖像                             | 桜桃忌パンフレット | 36・6    |
| 1  | へ—                                 | 羊眼        | 30・12   |

- 28 井伏鱒二と太宰治(下)―山崎富栄日記への事件― 東奥日報 41・12・22
- 27 井伏鱒二と太宰治(上)―精神病院強制収容 東奥日報 41・9・29
- 26 太宰治・未発表書簡(下)―初代の手紙― 東奥日報 41・9・29
- 25 太宰治・未発表書簡(上)―秀才失格― 東奥日報 41・9・22
- 24 太宰治と「家」の問題Ⅲ―罪の意識の発生について― 郷土作家研究 41・6
- 23 津軽中心の太宰治年譜抄 太宰治碑建立記念 40・5
- 22 未発表資料紹介Ⅴ太宰治の中学時代の日記 太宰治碑建立記念 40・5
- 21 太宰治とコミニズム 日本近代文学 39・11
- 20 太宰治と「家」の問題Ⅱ―性格形成の背景について― 郷土作家研究 39・6
- 19 太宰治について 弘前高校自治会誌 38・12
- 18 高校時代の太宰治(下) 太宰治研究 38・12
- 17 太宰治情死事件の謎 国文学 38・12
- 16 太宰治とコミニズムの関係―近況報告を兼ねて― 会報 38・9
- 疑問― 東奥日報 41・12・27
- 29 太宰治と井伏鱒二①―北の街 42・3
- 30 太宰治と井伏鱒二②―鎌滝のころの再婚話― 北の街 42・4
- 31 若き日の太宰治の肖像Ⅰ 北 42・4
- 32 太宰治と井伏鱒二③―「富嶽百景」の放屁問答― 北の街 42・5
- 33 若き日の太宰治の肖像Ⅱ―生い立ち― 北 42・5
- 34 『斜陽の子』太田治子のこと 東京と青森 42・5
- 35 太宰治と芥川賞伝説(上) 東奥日報 42・6・15
- 36 太宰治と芥川賞伝説(下)―創生記と「芥川賞」の対決― 東奥日報 42・6・16
- 37 太宰治と井伏鱒二④―一世一代の名演技― 北の街 42・6
- 38 資料紹介Ⅴ太宰治・中学時代の日記 北 42・6
- 39 若き日の太宰治の肖像Ⅲ―生い立ち―(その二)― 北 42・6
- 40 太宰治と井伏鱒二⑤―自縊自縛の誓約― 北の街 42・7
- 41 若き日の太宰治の肖像Ⅳ―生い立ち― 北 42・7
- (その三)― 北 42・7
- 42 太宰治と井伏鱒二⑥―無一文の結婚― 北の街 42・8
- 43 太宰治と井伏鱒二⑦―中畑氏の不幸な予言― 北の街 42・9
- 44 若き日の太宰治の肖像Ⅴ―生い立ち―(その四)― 北 42・9
- 45 太宰治と井伏鱒二⑧―中期における「転機」の問題― 北の街 42・10
- 46 若き日の太宰治の肖像Ⅵ―妄想(その一)― 北 42・10
- 47 太宰治と井伏鱒二⑨―「走れメロス」余話(上)― 北の街 42・11
- 48 太宰治と井伏鱒二⑩―「走れメロス」余話(下)― 北の街 42・12
- 49 若き日の太宰治の肖像Ⅶ―妄想(その二)― 北 42・12
- 50 太宰治(上)―苦悩の青春― 弘前市立図書館刊 43・1
- 51 太宰治と井伏鱒二⑪―太田静子との出会い― 北の街 43・1
- 52 若き日の太宰治の肖像Ⅷ―妄想(その三)― 北 43・1
- 53 太宰治と井伏鱒二⑫―恋と義理の二者

扱一

54 高校時代の太宰治（インタビュウ）  
北の街 43・2

太宰治全集第  
12巻月報12 43・2

55 太宰治と井伏鱒二<sup>⑬</sup>—その愛と死—  
北の街 43・3

56 太宰治とコミュニズム

奥野健男編  
「太宰治研究」 43・4

57 太宰文学の作品系列と「お伽草紙」の  
位置について 古典と現代 43・7

58 太宰治の初恋 小説現代 43・8

「若き日の太宰治」集録論考初出——巻頭の「序にかえて」は「北」創刊号所載の31、第二の「三つの疑問」および第三の「津島家の成立」は「郷土作家研究」第三号所載の6、第四の「性格形成の背景」は同誌第四号所載の20、第五の「『罪の意識』の発生」はその「四」までが同誌第五号所載の24、「五」から「七」までは、スペエスの都合で次号に予定されていた未発表の論考である。第六の「高校時代の生活」は「一」「二」が「太宰治研究」第二号の10、「三」「四」が同誌第三号の15、「五」「六」「七」が同誌第五号の18である。第七の「自首」とその周辺」は、「日本近代文学」第1集

の21であるが、とくに「自首」に関する部分だけを一部改稿増補したものである。なおこの文は、奥野健男氏編「太宰治研究」

（筑摩書房刊）にも、56として収録された。最後の「あとがき」は、この書のための未発表の文章である。

非公開

**非公開**

**非公開**

# 非公開

満田郁夫著 『中野重治論』 について

杉野要吉

その昭和文学としての芸術性・思想性の高さにもかかわらず、論としてはおびただしい数を持ちながら、平野謙編になる全集

末巻『中野重治研究』、林房雄と並べて論じた清水昭三の『中野重治と林房雄』はあるものの、単独に中野重治の文学を体系的

に追求したままとった単行研究書はなかった。この本は、個人の手になる本格的な中野重治研究書の最初のものと言っている。しかも、研究書としての質から言っても、或るばあいには執念とも言える徹底した事実検証を踏まえ、切れ味鋭い独創的な発見に満ちているすぐれた本だ。この本によつて、満田郁夫は中野論史における本格的な出発点を鮮かにわれわれの前に印した。そしてそれが、中野重治に近接した研究世代の手によらず、中野を「対象」一化して眺め得る若い満田郁夫の手によつてこそなされたことに、わたくしは大きな意味を見た。

もちろん、平野謙をはじめ先学の仕事なしにこの本は成り立たなかつたのである。しかし、満田は努力によつて、彼らを抜く、新しい「対象」化による独創的な発見を続々積みあげ、ともかくもここに一卷として研究を差し出したのである。

さて、書評の任を課せられたわたくしは、中野重治研究につき幅も深さもまだ足りぬのである。対等な知識と仕事に欠けたわたくしは評者としては明らかに欠格である。ただ本書成立の段階で、著者がもっとも力

を傾注した結着が、わたくしも関心のあるⅢ転向論であつたことはおそらく疑いがない。よつて、せめてもそこを足がかりに、以下この著書に対する若干の私的感想を述べてみたい。

著者の論の全編を貫く根本モチーフはどこにあるか。平野謙にとつても、私たちにとつてと同様、プロレタリア文学は座標軸ではなくて対象であるはずです。対象としてプロレタリア文学を見定めようとするなら、座標は別なところにしっかりと探らなければなりません。〔『感情詩派』中野重治〕と著者は言う。この覚悟の下、著者が設定した座標軸を、わたくしは巻頭の処女論文『梨の花』について「の冒頭、あるべき中野の像を農村出身者啄木に重ね合わせて眺めんとする一節にすで見える。それは「農村と都会」の問題である。これは日本近代が抱え込んだ根柢の問題であり、その「裂け目に立つ」ことなしに成り立たなかつた、正統な日本近代文学総体の問題でもあつたらう。著者はそこを座標軸とし、中野重治の文学と思想を「対象」一化して迫つてゆく。

I 自伝的長編の構造は三編からなる。いずれもすぐれた作品論だ。ここでは二編を取りあげてみたい。第一の『梨の花』について、著者は、農村に生れ都会に育つた一人の幼児であつた主人公良平が、やがてへ帰つて来たV農村で少年期へと育つてゆくとき、いったん埋没することで眠つていた都会育ちの純農村的ならざる美意識の△異分子V性が、作のどのあたりに、いかなる形で蘇生し、そこにおのずと主人公が自覚させられたらう「農村」と「都会」との美意識の内部分裂に、作者中野重治が自己の文学の問題としていかなる取組みを示すかに、論の「関心」を向ける。そしてじつにその一点から、説得力ある仕方作品構造を鮮かに説明、切り込みは鋭く、詳密である。そして、たといそれが自伝小説でも、また、幼年期の内部意識の中野における「現実はどうあれ作品の中では外から『帰ってきた』というこの事実ときつちり対決しなければならなかつたのだ。」との強い要求に出発した著者は、けつきよく、作者が、後半部に、良平がせつかく甦らせた「農村と都会の対立」の問題を、谷口タ

ニや妹を拒否する方向に処理することによって切り捨て、「農村内部の対立」の狭さの中にしばませてしまった、とする。年譜と作品世界の落差の照射によって浮かび上がらせるやまの説明（この論ではみごとに成功、以後の論にも方法的に受けつがれる、著者の重要な分析法）、「たか、たに、た、ぐち……」事件の論理化等々、一、一は挙げられぬがきわめてみごとである。ただ疑問を言えば、「現実はどうあれ作品の中では……対決しなければならなかった」とする著者の強い要求は、著者のモチーフに強引に引き寄せすぎるけっか、作者「解説」にかえりみている、この作がはらむ豊饒な味わいと可能性の意味を作品像から落としている。また「ここまできて読者は、いままで、農村に生まれ育った少年の眼と信じてついできたのが、じつは、農村における異分子のそれであったと知らされ、」とする著者は、その「種明し」が「逃げるような形で……なされている」と衝く。しかし雑誌連載時、梗概で「この夫婦はどこか関東地方の小さな町で下つ端のとめ人をしてた。それが良平をつれて北

陸地方の農村へ帰る。」と読者にみずから案内している作者に対し、「逃げるような形でその種明しが……」とは言えまい。

つぎに『歌のわかれ』論。これは、転向時に甦り、執筆禁止の文学的空白期に再度甦った芥川のかつてのことばとの対決を意図して、過去の青春期の八歌のわかれVが八文学のわかれVに通じた道ゆきを検証しよう、当初は芥川との挿話までを含む長編として予定されていたのが、何故四回で中絶されるに至ったかに著者のモチーフを設定、その要因を内外両面から追跡、そこにこの作の位相を測定しようとした論。発表誌『革新』に当たっての外的要因の探索、芥川・中野の対面時期の考証、『むらぎも』でのずれた時期の扱ひの意味等々教えられるところの多い注目すべき視線に満ちている。ただ疑問的意見を言えば、「歌のわかれ」の題意は「短歌的、なものとの訣別」という内容的解釈でよいのでないか。問題の八機関車Vと八手Vとは執筆時点ならばに作品世界の大正末期時点の二重構造でとらえる必要があるが、まず歴史的変革期にあり、すでに胎動しつつあった大正末期の

地方青年安吉にとつて、八機関車Vは八営みVのなかった自己を農村から都会へと一挙に新しい八営みVの道を求めさせ運びゆく「機関車」であった。突き出された二つの八手Vはその「全き統制」の中での新しい生きかたの予感もしくは発見の姿を、中野が自己の青春をふり返り作の主人公に込めた表現だったとわたくしは見る。それは「短歌的なもの」との別れによって、やがて作品「機関車」の詩人となる自己の青春の行路を、そこにかえりみて作者が暗示させていると見るのだ。しかしその「機関車」の革命詩人はやがて挫折、転向後の苦悩の中を再び「汽車の罐焚き」の芸術家として戦列に復帰するが、襲いかかった執筆禁止による再度の困難な空白の下、運動再起への執拗な折りを込め「歌のわかれ」を書き、八機関車Vから八手Vを差し出させることで、そこに「汽車の罐焚き」に打切られた抵抗の命脈をひそかに繋いだものとしても一つの意味を考えたい。八ミミズV、八孔だらけの皮膚Vは、ともに八手Vに通じる、より困難な、執筆時点の自己の姿を暗示したものとわたくしは見たい。

II 文学の質の問題は二編からなるが、ここでは「感情詩派」中野重治」を取り上げて考える。この論文は、先にも引いた「プロレタリア文学は座標軸ではなくて対象であるはずです。」という基本的姿勢に立つて、中野重治即ちプロレタリア詩人とする在来の「健全な常識」に挑戦し、内外側から照らし出す「デモクラシー派」としての金子光晴から見た中野重治観に注目しつつ、中野の出自が、地方性の内側からこみあげてくる「感情詩派」にあると、金子詩との対比を通して中野における大正期の継承軸を定立、しかしその自己の出自に無自覚だったけっか、中野はその継承を正當に発展させ得ず、転向をも結果するに至った、とする大胆な文学史論。ここでも芥川・中野の対面時期に関する推定を再度取り上げ、ほとんど考え得るかぎりの資料を駆使して考証、著者に対する平野謙の疑義にも充分に答えている。微視における著者のあくなき考証力を示し面目躍如。ともあれ芥川・中野の対面に関する時期推定は著者の考証にきわまっている。わたくしも満田説に従おうとするものだが、ただ参考ま

で文献を離れた中野自身の最近の談話では、「芥川さんが亡くなったのは昭和二年、二十七年ですから、一九二七年、私がおもひよしたのはその前の年ぐらいだろうとおもいますね。」(NHKテレビ「河童急」昭43・7・24)と著者の結論とは異った回想になっている。さらに疑問としては、「詩に関する二三の断片」に引いた『共產主義入門』の「献辞」を媒介に定立する新しい抒情詩論で、中野重治が「最もよき抒情詩」の条件として挙げている(A)はげしい感情のつらめき、(B)判明で明晰な言葉、(C)集団主義的・光明的の三条件のうち、(C)について著者は「そこは眼目ではありません。」と切り捨て大正期の継承を力説するけっか、大正期からの切断によつてはじめて獲得した昭和的抒情詩論としての革新的性格がけざりとられた論述になっている点。この抒情詩論の「眼目」は、著者の鋭く指摘した大正期感情詩派からの継承のみならず、むしろより重要な主張として(C)を落としてはやはりなるまい。(C)を基本としつつ(A)、(B)の組み合わせの上に、芸術性と政治性が危うく張りつめ均衡を保つ、大正期にはあり得ぬ昭和的変革の

抒情詩論として中野がこの論を定立しているようにおもわれる。その上にはじめて詩「機関車」が成立し得たと考えるのである。III ここは「転向小説五部作をめぐって」およびその続論「亡びゆく一族——ふたたび「転向小説」をめぐって——」の二論から成る本書の中核部である。前者は、中野重治にとって転向とは何であつたかを解明するために、五部作を素材に裁判記録などの資料を駆使しながら、「中野重治の転向経過について知りうるほとんどすべて」を、実生活に戻して精細に追窮した文字通り画期的な論文であり、後者は、前論に一部修正を加えながら、さらに転向とは何かを問いつめつつ、そこから、「転向五部作」そして「空想家とシナリオ」のモチーフへと論を展開したものである。そこで、まず転向の解明問題にかぎって言えば、このたいへん困難だったろう仕事の過程で、著者が費したエネルギーは計り知れないものがあったはずである。その熱気と迫力は行間々にじみ、同統論とともに、その努力には文学研究を志す者の一人としてやはり心打たれずにはいない。この転向論は、著者の

たどり着いた論としての頂点であり、事実の徹底的追求能力に抜群の研究特性を保持する満田郁夫にしかおそらくできなかつた仕事であつた、と言つてよい。むろんわたくしには不可能に近く、それだけに、教えられるところの最も大きい論文であつた。その点に感謝したい。しかし、転向連作の作品モチーフの見方を中心に、若干の、そしてかなり重要な基本的疑問点がわたくしにはある。すなわち、(1) 著者は「村の家」について、作品とは反対に転向帰郷時の現実の中野重治は「もつと潑刺としていたろう」、「息子に転向をすすめたはずの父のこのときの言葉はもつとよぼしよぼしたものだつたに違いない。」と、帰郷時の見聞を綴つたエッセイ「村の話」を足がかりに、作中の父の法廷証言を重視して、「息子に転向をすすめたのであらう父親の言葉は、注意深く作品の上から隠されている」、また「父親の言葉には、そうした経過も、責任も一切ぬきである。」とも書いている。しかしここには、事実から作品を照らす著者の有力な方法が同時に内包している危険性が引き出した欠陥の現われが見られるよ

うにおもふ。たとえば「村の話」を資料に「こういう文章を書いていること一つから見ても、一九三四年夏の中野重治の姿が、「村の家」の高畑勉次のように意気沮喪したものであつたとは思えない。」と著者は虚構性を衝くのだが、それは、小説「村の家」のモチーフや作品構造の内実に即さぬ誤解であろう。「村の家」はこの時点よりやく確立した「リアリズム雑感」の客観リアリズム理論の具体的実践として、「自分の直接経験した事実」を転向の自己批判モチーフに立つて「追う」て書かれ、そこに著者が言う意味の虚構はない。現実のこととしても、作品内部から言つても、著者の衝く、たとえば父が「転向をすすめたはず」といった推定は否定されるべきだろう。このあたりは別稿で論証しており、ご批判を得たいとおもつているが〔短大論叢〕昭43・6、一点だけ言えば、法廷で「転向後の勉次を守るように誓つた」ときの、転向をすすめたのではない父の裏切り息子勉次に対するいい知れぬ愛想づかしを、そこに読み落としてゐる。なお、最近中野重治氏に尋ねてみたが、事実問題としてそのよ

うな事(父のすすめ)はまったくなかつた、という。(2) 以上にかかわるが、「村の家」にたどられる転向経過がそのまま中野の、いわゆる「現象としても事実であつた」偽りない真実の姿であつたとすると、帰郷体験を経た「第一章」執筆以前の時点に、すでにかなり明確な転向認識はあつたと見られまいか。「第一章」中絶時点で突如転向認識が生まれ、それ以前は「半信半疑」とする推定には検討の余地がある。(3) 著者は「村の家」の方法について、作中人物の或る場面の考えをそのまま作者の方法と見なし「『現象から社会的テーマを引き出』すことの拒否」という態度を指摘しているが、著者の言う意味なら、むしろ中野はそれを「拒否」していない。中野は「村の家」でリアリズムの視線を母親クマに象徴される百姓女たちの住む暗い「現象」的世界にまで鋭く届かせ、それによつて、かえつて在来の中野に把持できなかった新しい「社会的テーマ」にみごと達している。中野がこの時点にとらえたりアリズム理論に照らししても、「社会的テーマ」それ自体をその実践ともいふべき自己の小説に拒否すると

は考えられない。主人公が「恥知らず」に感じるのは「現象」から「ちらつ」と「社会的テーマ」を空想するばあいのように一足飛びに「社会的テーマ」を引き出す在来の観念的発想についてである。ここにも、著者の方法における作中人物と作者との問題、広げて言つて「事実読み」の内包する問題がありそうにおもう。(4)著者は、転向後の「村の家」、「小説の書けぬ小説家」、「空想家とシナリオ」を貫くモチーフとして何故か△▽の概念を引き出し、それをこの全力疾走の成果『中野重治論』一巻のたどり着いた結論にしている。かくして、著者は詳密な作品分析を経て転向論に達し、そこで渾身の力を込めて中野の中の「どろどろしたものの」の核心に迫ったのでありながら、そこに分け入らせた自己の主体を、「わかりにくい」と言われる中野重治の文学の迷路に迷い込ませる結果になっている点がある。だいいち、日本近代の社会構造に立体的な鋭い視線をはじめて届かせた積極的な変革の出発作「村の家」のモチーフが、そこからして「息子は父の△▽を継承する」という形でとらえら

れるのでは困るとおもうのだ。「小説の書けぬ小説家」についても、それでは困るのではないか。「村の家」をふまえ、さらに自らを新たに「大衆の生活の戦いの先頭に立つ」、より「広い社会生活」が「書ける」小説家に前進せしめねばならぬとする苦悶こそがその作の重要モチーフであり、その上に成立する「汽車の罐焚き」が、著者の言う「自分の感性に立ち帰り、自分の生み出したものに立ち帰る△▽とはまったく反対の、積極的な、方法的、理論的努力の上にこそはじめて成り立つ所産だと考えるからである。しかし、執筆できなくなりはじめた「歌のわかれ」、「空想家とシナリオ」の最も危険な時点に及んで、中野重治の奥深く、或る△▽の想念が見逃がされてならぬものとして去来したろうことを、それ以前の作品時点とは別個に、わたくしも著者に同感したい。しかし著者は、よりどころとして挙げるエッセイ「蟹シヤボテンの花」の主旨を、中野重治の意図とは逆に理解している。著者引用部のむしろ「中略」とした部分こそ中野の最もよべたかったことではなかつたか。中野はこ

の時期、「古い故郷から離れて行く」ことで努力した自分たち新世代の都会生活の中での「新しい家系」発展への夢が崩壊し、△▽の一步手前に置かれていたことをたしかに把握していた。しかし中野は、その△▽にそのまま従おうというのではない。逆である。「私は」あきらめた人間ではありません。」といい、その逆境の中にも自らの「謙遜な蓄積が実を結ぶだろう」という観念を私は否定することができません。」とこそ最も言おうとしている。「真実を言いあてているために人にたのしい美しさを与え、逆境に耐えて生きようとする人々に永遠の激励を与えるゲーテのことは、それに「従わねばならぬ」と中野重治は言っている。△▽を「継承する」のでなく、やはり△▽は継承してはならぬのである。△▽と戦う姿勢、これがそれが「蟹シヤボテンの花」という題意にもひそかに込めたこの時期の中野の真実の姿であつたはずである。

以上わたくしなりに、著者の構築した論理の世界を歩いてきてみた。そこでどういふことが言えるだろうか。全体として、プ

ロレタリア文学の範疇にとじ込めず、中野重治対象化の座標軸を背反的な「農村」と「都会」の社会構造の問題をかかえた文学としてとらえる点におき、その照明視角は全体をけっつきよく一貫している、とやはり言える。そこには、在来の三派鼎立的流派史観を超えた新しい視点を差し出し、新しい「文学史」観をも充分予感させる有力な萌芽がありそうである。それがわたくしなどにも強い刺激を与える。また著者の研究の特色として、作家の年譜的事実を媒介に作品モチーフを逆照射する有力な方法の問題がある。それは、先行者の明らかにし得なかつたじつに驚くべき発見を続々と引き出している。そしてその発見が、先の主體的な覚悟に発する座標軸の設定に内接したものであることも言うまでもない。そこに、この著書の、中野とおなじ裂け目に依然立たされた現代のわれわれにも問いかけてくる「論」としての意味もある。しかしそれだけに、著者の構築した中野重治像が、半面或る空洞を内部にひそめ持つものになっていること、著者の重治像を、著者の論理の中の△虚像▽に落ち込ませてしま

う危険はなきにしもあらずである。本書につき、右にかかわるとおもわれる若干の具体的疑問をも、以上でわたくしはのべてきたつもりである。

以上妄言のみ弄してきたが、これまで著者に厳しく教えられ、また励みを与えられてきた者の一人として、本書の出版を心からお祝いたいとおもう。と同時に、著者が属し本書成立の有力な基盤となつた力に満ちた同人誌『黄塵』のますますの健闘をも、わたくしは祈りたい気がする。

## 事務局報告

○例会・大会の演題および講師  
四月

感触的昭和文壇史

野口富士男

—十年代の様相—

五月(大会)

わが昭和文壇史

今日出海

純粹小説論をめぐる

小笠原 克

昭和文学史の軸について

磯貝 英夫

六月

求道者相馬御風

服部 嘉香

七月

日本児童文学における「敵傍」

上 笙一郎

艦の行方

鳥越 信

児童文学研究上の問題点

鳥越 信

九月

永井荷風「夢の女」について

塚越 和夫

私の見た明治文壇の人々

小沢 愛因

—平田秃木、戸川秋骨、

永井荷風、釈超空など—

秋季大会は十月十九日(土)二十日(日)

に昭和女子大学において開催。

## \* 編集後記 \*

戦後も二十年余、既に昭和の過半に及んだ。その文学についての論議についてもこの数年特に目につくようになった。だが固よりその評価が定まったわけではない。本号もその豊かな対立と整理とに資することを期して、戦後文学の問題を取りあげることにした。

ところで「戦後文学」ということは、戦後における文学の意味から、特にその中のきわだった現われの一つとしてのいわゆる戦後派の文学という意味にまで、かなりのあいまいさと幅を持つて用いられている。ここではもちろん前者の意味で取りあげたわけだが、それにしても敗戦という歴史を境目にして、その前後の文学の目的や表現における普遍や特殊、連続や断絶の問題が照明されなければならないことはいうまでもあるまい。

「戦後文学とは何か」でそれら基本的問題を扱い、小説・詩・批評・戯曲の各論で細部にわたる検討を加えていただくことにした。

とはいえ、なんらかの意味で戦後を特徴づけた作家群像を例にとってみても、限られたページで細部を網羅することはとうてい不可能だし、そういう俯瞰は最初から意図したところでもない。ただこの特集が一つの問題提起ともなれば幸いである。

ちなみに今回、二三の論文が、最終段階にも間に合わず、編集意図を十分に実現することができなかったのは、極めて遺憾である。

昭和四十三年度編集委員

越 智 治 雄

酒 井 森 之 介

清 水 茂

高 橋 春 雄

堀 井 謙 一

吉 田 精 一

吉 田 熙 生

(表紙2の日本近代文学会会則の続き)

附 則

一、会員の会費は年額一、二〇〇円とする。  
(入会金一〇〇円)

二、維持会員の会費は年額一口二、〇〇〇円とする。ただしその権限は一般会員と同等とする。

別 則

一、会則第二条にもとづき、五名以上の会員を有するところでは支部を設けることができる。

二、支部を設けるには支部会則を定め、理事会の承認を得なければならない。

三、支部には支部長一名をおく。支部長は支部の推薦にもとづき、会則第八条に従って代表理事がこれを委嘱し、その在任中この会の評議員となる。支部は支部長のもとに必要な役員をおくことができる。

四、支部は会則第四条の事業をおこなうに必要な援助を本部に求めることができる。

五、支部の経費は支部所属会員の納める会費のうち八割をこえない額およびその他をもってあてる。

六、支部は少なくとも年一回事業報告書および財務報告書を理事会に提出しその承認を得なければならない。

七、この別則の変更は総会の議決を経なければならない。



三省堂新書——絶賛発売中!

●三省堂新書の定価は、200円(青帯)、220円(緑帯)、250円(赤帯)の3種類です。

\*10月20日 新刊!

表現の解剖

続文章工学——樺島忠夫▼前著「文章工学」で展開した理論を、表現面の分析・解剖によって実践的に裏打ちした続編。現代短歌をとりあげてその表現の限界を指摘し、谷崎潤一郎の作品を素材として表現形態と機能の問題を分析。作文教育とその実践に文章工学の立場から鋭く切り込む。200円

\*話題の既刊!

人間茂吉上下

〈上巻〉農民の血と詩人の血 〈下巻〉愛と別離  
——真壁 仁 ▼赤裸な男性をむきだしにした茂吉と、抒情詩の世界での茂吉を描く。各250円

源氏物語の舞台裏

王朝の世界  
——福田政義

ことばのカルテ

ふだん語百語  
——吉田金彦

文章工学

表現の科学  
——樺島忠夫

250円

250円

250円

三省堂/東京・神田神保町

新しい視点から 文学としての本質・内容を追究した最新の文学講座

# 講座 日本文学

## 全13巻・別巻1

■ 全国大学国語国文学会監修・久松潜一ほか著

■ 各巻 A5判・二四〇〜二八八ページ・本製箱入り

■ 予価各巻五八〇円（昭和43年11月より毎月配本予定）

● 本講座は全国大学国語国文学会の監修のもと、国語国文学界の第一線で活躍する第一人者をもうらした。● したがって、日本文学研究者の最高スタッフによる文学講座の決定版である。● 文学史的な展望のもとに各時代の文学研究における成果と問題点を余すところなく取り上げた。● 画期的な執筆陣により、従来の研究を整理し、今後の研究に新たな糸口を提示している。● 日本文学研究者、国文科学学生必読の基本図書。

- |       |            |           |            |         |        |       |        |  |  |
|-------|------------|-----------|------------|---------|--------|-------|--------|--|--|
| 7     | 6          | 5         | 4          | 3       | 2      | 1     |        |  |  |
| 近世編 I | 中世編 II     | 中世編 I     | 中古編 II     | 中古編 I   | 上代編 II | 上代編 I |        |  |  |
| 別巻    | 13         | 12        | 11         | 10      | 9      | 8     |        |  |  |
| 別巻    | 日本文学研究書目解題 | 日本文学研究の周辺 | 日本文学研究の諸問題 | 近代編 III | 近代編 II | 近代編 I | 近世編 II |  |  |

### 三省堂

東京・神田

振替・東京 54300

日本近代文学 (年2回刊)

— 第9集 —

定価 400円 (送料70円)

昭和43年10月10日 印刷

昭和43年10月20日 発行

◎ 編集者 / 日本近代文学会 代表理事 吉田 精一

編集所 / 「日本近代文学」編集委員会  
東京都千代田区麴町3-2-8 三省堂麴町分室気付

発行所 / 株式会社 三省堂 代表者 小倉 正風  
東京都千代田区神田神保町1-1

印刷所 / 清和印刷株式会社 代表者 清水昭一郎

日本近代文学 第9集

400円