

日本近代文学

第16集

日本近代文学会 編集

〈特集〉 転換期の文学—大正から昭和へ—			
大正期の川端康成	川 嶋 至	1	
小林秀雄論—ランボオ論からドストエフスキー論へ—	中 村 完	13	
広津和郎—作家と実行者のあいだ—	榎 本 隆 司	31	
片岡鉄兵論	菊 地 弘	44	
『海に生くる人々』をめぐって	木 村 幸 雄	60	
中野重治の芸術の《感覺的基礎》	杉 野 要 吉	75	
—四高『北辰会雑誌』時代をめぐって—			
金子光晴研究—『赤土の家』と『こがね虫』の位置—	飛 高 隆 夫	90	
村山知義小論	堀 井 謙 一	102	
賀川豊彦の文学—「死線を越えて」三部作を中心に—	佐 藤 泰 正	117	
	矢 野 峰 人	130	
視座 研究の早期専門化			
茂吉の「写生」—その発生—	米 田 利 昭	133	
「葉山嘉樹日記」についての素描	浅 田 隆	146	
〈追悼文〉 塩田良平さんを偲ぶ	成 瀬 正 勝	162	
	高 田 瑞 穂	165	
展望 作品論の限界について			
—近代文学学界の動向(一九七一年後期)—			
近代文学研究論文目録(一九七一年後期)			
小倉脩三/影山恒男/東郷克美		171	
書評 十川信介著『二葉亭四迷論』—二本の牙と骨格—	清 水 茂	192	
越智治雄著『明治大正の劇文学』	野 村 喬	197	
『大手拓次研究』(大手拓次全集・別巻)	鈴 木 亨	201	
—原 子朗氏の書下ろし評論—			
本林勝夫著『斎藤茂吉論』	武 川 忠 一	206	
大久保典夫著『昭和文学史の構想と分析』	吉 田 巖 生	210	
紹介 瀬里広明著『文明批評家としての露伴』		215	
渡辺外喜三郎著『中 勘助の文学』		215	
都築久義著『評伝 尾崎士郎』		216	
江刺昭子著『草 鯉—評伝・大田洋子』		217	
梶木剛編『井上良雄評論集』		218	
林 富士馬著『鴛鴦行』		219	

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。

第五条

五、その他、理事会において特に必要と認めたる事項。

第六条

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。

第七条

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。

第八条

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
評議員	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。評議員はこの会の重要事項を審議する。

三、評議員は総会における会員の互選により、理事、監事は評議員の互選により、代表理事および常任理事は理事の互選により選出する。

四、役員任期は二年とする。ただし、再選を妨げない。

第七条

理事会の推薦により総会の議を経て、名誉会長、名誉会員をおくことができる。

第八条

会務を遂行するために理事会のもとに事務局をおく。事務局に運営委員、編集委員若干名をおく。事務局の各委員は理事会がこれを委嘱する。その任期は第六条第四項の規定を準用する。

第九条

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る。

第十条

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、評議員の議決によって除名する。

第十一条

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と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。

第十二条

この会の経費は会費その他をもってあてる。

第十三条

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。

第十四条

会則の変更は総会の議決を経なければならない。

大正期の川端康成

川 嶋 至

1

昭和八年から九年にかけて文芸春秋社から『新文芸思想講座』（全十巻）が刊行された。そのなかで、川端康成は「最近小説の傾向」という項目を担当し、四回にわたって執筆している。第一巻（昭8・9）所収の「序論」は、「我国の現在の小説壇を語るため」の前提として、「現在活躍してゐる作家なり集団なりが、どんな時代にどんな風にして現れて来、またどんな変化を経て来たのであるかといふことを一通り明らかにする」ために書かれた、近代文学史概説といったおもむきの論文である。論文というわくのためか文章も生硬で、現在からみれば内容に特に新見があるわけではないが、昭和八年という時点で、川端自身が往時の文学状況をどう把握していたかを知るのには、かなり興味をそそられる一文である。

ここに大正十年代にふれた記述を引用すれば、「はつきりとマルキシズムの主張となつて出た」、「種々く人」の解説に続けて、次のようにしるされている。

がこれと相前後して、菊池寛氏の創めた雑誌「文芸春秋」にはプロレタリア文学の主張に属せざる新しい小説家が集つた。すなはちその初期同人として横光利一、中河與一、川端康成、石濱金作、斎藤龍太郎、酒井真人、鈴木氏享、今東光、佐々木味津三等の人々がゐた。これ等の新作家は各独自の主張をもつてゐて、また文芸春秋とは別に「文芸時代」を創刊してそれに拠つた。これ等の人々のうち、横光利一、中河與一、川端康成

等それに片岡鉄兵も加はつて、やがてその特殊な小説の型によつて所謂新感覺派なる名称に一括されて、文学上の一つの新しい流派を形成した。新感覺派に属する人々は自然主義文学の系統に立つてゐる心境的な常識の人情の世界を小説から消し去つて、当時の海外文学の新精神であつた、未来主義、立体主義、ダダイズム等の技法と理論とを採用するとともに、新しい多彩な現実の再生を目的としてゐた。これはそれ故に簡単に言へば、あまりに長く続いた思想中心の宗教的文学と心境中心の隨筆文学に対する耽美的な芸術至上的精神の反撥であつた。ただそれが荷風や潤一郎等の出た時代の耽美主義と異つて、近代的な海外文学、主としてドイツの表現派の作品、フランスのダダイスト特にポオル・モオランその他の作品等の系統を多く引いてゐると思はれる節があつたことである。

創刊当時の『文芸春秋』を「プロレタリア文学の主張に属せざる新しい小説家」の集まりという大きなかっこでくくつたあたりは、のちの昭和初年代のプロレタリア文学との悪戦苦闘ぶりが暗示されていとおもしろいが、新感覺派の特色を、既成文学に対する反抗と西欧前衛文学の技法と理論の援用とで総括しているところは、従来之路線どおりで特に新鮮味はない。ただ既成文学の内容を、「自然主義文学の系統に立つてゐる心境的な常識の人情の世界」とかなり狭い範囲に規定したところ、また反抗の心情的根底を「耽美的な芸術至上的精神」に求めたところに、わずかに筆者独自の見解が示され

ていると言えようか。なぜなら、『文芸時代』創刊前後、新進作家たちの当面の反抗の目標として「既成作家」なることが頻出するのだが、これは字義どおり、既成文壇入りをすませたかなり広範囲の作家たちを指示することばで、かりに主流が自然主義の系統にあつたとしても、それだけにしぼられていたわけではなかつた。またもつとも新感覺派の作品と目された、横光利一の「頭ならびに腹」を引きあいに出したとして、表現方法に新工夫をみることは容易だが、そこに「耽美的な芸術至上的精神」を抽出することは困難であることによつても明らかのように、こうした見解は、かなり我田引水的な筆者独自のものなのである。

川端は後年、自分は自然主義系統の作家ではないという意味では、異端の作家であるという感慨をもらしているし、「耽美的芸術至上的精神」はのちの川端の作品の底を流れるいちじるしい特色とも言えるから、この新感覺派についての記述は、ある面で新感覺派時代の自己を語つたものと読むこともできさうである。

ところで大正から昭和への「転換期の文学」という限定のなかで、川端康成の存在が問題として採りあげられるとすれば、周知のように、新感覺派のきわめて有力な一員としての彼の活動に注目することになるであらう。だが、この点に関しては、すでに先学のすぐれた論考がそのほとんどを掘りおこした感が強く、とくに小田切進氏の『昭和文学の成立』（昭40年刊）の論述は、新感覺派の体質の可能性と限界をあますところなく提示して、そのなかでの川端の動向も詳細にたどられていたので、新たにつけ加えるべき何ものも残

されていないのだが、先学の諸論に屋上屋を重ねるのを承知で、いささか愚考を述べることにしたい。私にこの時期の川端について述べることがあるとすれば、それは川端が新感覚派の主要メンバーであったこと、つまり文学運動の主導者のひとりであったこと、実作がどう連続し、どう断絶しているかについてであらう。言い換えれば、理論と実践、たてまえとあらわれの問題を考えることである。

そこで川端のいかなる年譜にももれなく記載されている、「大正十五年・昭和元年『伊豆の踊子』(『文芸時代』一二月号)」という一項は、きわめて象徴的な意味をもってくる。時はまさしく大正と昭和の境目、掲載誌『文芸時代』は新感覚派の拠って立つ牙城である。

ところがいかなる意味でも川端の初期の代表作であるこの「伊豆の踊子」は、非新感覚派的作品なのである。部分的表現に新感覚派の要素をみつけ出すことは可能かもしれないが、すくなくとも新感覚派の主張を具象化しようとして書かれた作品でないことだけは確かである。さきに引用した川端の説明にも、「特殊な小説の型によって所謂新感覚派なる名称に一括され」たとあるが、「伊豆の踊子」が「特殊な小説の型」を示していないことは自明であり、当時の海外文学の「技法と理論とを採用」し、「新しい多彩な現実の再生」を目ざしたのではないことも、「湯ヶ島での思ひ出」から連なる成立事情を想起しただけで明らかである。

しかも「伊豆の踊子」は、今日的にみれば『文芸時代』が生み出した実作のもっとも豊かなものであり、作者自身に即してみて、昭和十年代になって「雪国」があらわれるまで、多くのひとび

とから、川端は「伊豆の踊子」の作者であるとみなされていたのである。従ってこの「伊豆の踊子」という作品は、川端の新感覚派所属の作家というレッテルと実作との落差を、もっとも端的に示していると言うことができる。一般的にある文学者を特定の文学流派に組みこむ作業が、作家の個性や意志とかかわりなく抱括的機械的に行なわれてしまう場合が多いのに対して、後年みずから「主動者の一人」(昭9・5「文学的自叙伝」)だったと語っているように、川端は『文芸時代』にきわめて積極的に参画し、みずから意識的にそのレッテルを置き寄せてきたのである。そしてこのレッテルと実作との落差は、転換期の川端の、時代の潮流をいかに受けとめ、それを自己の資質でどう処理したかという苦闘のあとを示すものであらう。

大正十年代の川端は、小説家であるのとはほぼ同じウエイトで、批評家であったという印象が強い。それはこの時期の川端の批評と小説の執筆量を対照すれば、おのずと明らかであるが、単に執筆量の問題だけではなく、批評の激しい論調が、そうした印象を更に強めているとも言えようか。むしろ川端は昭和にはいつてからも、長く批評を書き続けているが、これらは作品評に徹した文芸時評であり、大正期のように文学現象について論評したものではない。文芸時評の根幹は、いかなる時代においても、つまるところ作品評にあるのだが、昭和期の川端の文芸時評には、他者の作品を知って自作を常にかえりみようとする意図が、はじめからあったと思われる。川端は小説家としての確固たるみずからの立場から、作品を眺めて

いたのである。それに対して、大正期の川端は、小説家であると同時に、批評家でもあったのだ。

川端はじめて書いた批評は、大正十年の「南部氏の作風」という、南部修太郎の第二創作集「湖水の上」の新刊評であった。この年はまだ大学生であった川端が、同人誌第六次「新思潮」に載せた「招魂祭一景」で、ある程度その存在を文壇に印象つけた年であり、これがきっかけとなって、川端は以後批評文を書く機会を与えられることになったのである。

翌十一年、『時事新報』に四回にわたって筆をとった、「今月の創作界」(昭11・2)は、いわゆる文芸時評であるが、総じてどの作品に対しても不満が強く、そこには当時の既成の文芸誌の常連作家の作品への川端の評価が示されていて、まことに興味深い。試みにもっとも激しい批判のこぼれを投げつけている部分を引用する。

中村星湖氏「踏切番の発狂」(早稲田文学)——踏切番の貧の悲

惨を、事象や踏切番の内から描かず、噂話や一寸した所見で、ほのめかさうと言ふのである。案な形式を選んで、逃を打つたとしか見えない程、作者の態度も筆致も、甚安穩で、いい加減なもので、熱誠を缺いた、投げたものらしい。そして幾ら不熱心だとしても、所々に洩らした作者の観照が、こんな常識以下では致方ない。

宮地嘉六氏「生活の沼」(中央公論)——この作も、芸術的に不感性とでも言ふべきタッチで、一人の男の経歴が記述されてゐ

る外、何物も感じられない。単に作者がかうした生活経験を持つてゐたといふだけで、それを如何に描き生かさうかとの努力も、これを通して何か語らうかとの意志も、殆ど無いやうにさへ見えるし、題材に対し方感じ方等が創作心理のあるべき所(あらゆる傾向)から遠いものだ。

「太陽」で、小川未明氏の「夜の群」と、吉田絃二郎氏の「盗人の妻」を読んだが、読んでゐる方で恥しくなつて、眼を外したくなる。もうかうなると何と言つていいか分らない程の下らない作品だ。唯書かなければならないから書いたに過ぎないもので、両氏の短所の極点を見せたものと思ふのが親切だらう。

しかし、右四作の如きは、たとへ如何なる心身の状態の下に、如何なる必要の下に書かれたにしても、かかる心とかかる表現を示したことは、直に諸氏の創作家としての死滅を意味してもいい程の低劣さだ。

のちの川端からは想像もつかない、齒に衣させぬことに痛快な発言であるが、批評家には「何と言つていいか分らない程下らない作品」は、黙殺することもできるわけだから、対象となつた作品のよしあしは問わないことにして、断片的なことばから、川端の不満の理由を推測すれば、ひとつは総評にあるように創作への衝動の欠如、もうひとつは宮地評にあらわれている、創作の方法のなさ、の二点にしぼられるであろう。創作への衝動の欠如は、月々作品の生

産を迫られる職業作家の前に待ちかまえる恐るべき陥穽であるが、それが新進の川端にとつては、大きな不満だったのである。しかしより注意したいのは、「作者の観照がこんな常識以下」「芸術的不感性」「題材に対し方感じ方」といったことばのはしはしにうかがわれる、創作の方法的無為、あるいはそうした次元に安住できる無神経な感覚に対する川端の嫌悪、反撥の激しさである。これは大まかに言えば、「自然主義文学の系統に立つてゐる心境的人情の世界」に対する反撥でもある。このあたりにも、新感覚派への道をひた走る川端の素地を認めることができる。

しかし、川端のそうした発言に確たる論理的裏づけのなかつたことは、小川未明に創作の態度や精神を批判するからには、「新進気鋭なるべき君は、自ら以て掲ぐべき主張があるだらう。別個の主義乃至は道德観があらう、其れを明らかに示せ」(川端康成に)とつめよられて、沈黙せざるをえなかつたことによつても明らかである。

翌大正十二年、『文芸春秋』が創刊され、その同人に加えられた川端は、発表の舞台を得て、さらに創作と批評の執筆量をふやしていった。「新春創作評」(大12・2)で川端は、「今の文壇は新進作家が輩出しなければどうにもならない。そして、その機運が見えてゐる」と、断片的にはあるが、将来への的確な見通しを立ててゐる。これは「種蒔く人」にはじまる新しい階級文学の出現に刺激を受けて以来、しばしば話題になつてきた既成文壇崩壊説を背景とした発言と思われるが、同年の「最近の批評と創作」(大12・8)におい

ても、川端は将来の新文芸の展開を、次のように予測している。

現文壇には正しい意味の新進作家がゐないとも言はれてゐるし、新進作家に飢えてゐるやうでもある。現下の新進作家に対する要求は、エポックメイキングであつてほしいと言ふ条件一つである。現に輩出してゐる新進作家の内にも、それに向つて努力してゐる人もあるが、未だ新しい境地を拓き得た人はないやうである。人生観に於ても表現に於てもあらゆる傾向が、既に文芸上に用ひつくされてしまつたやうな観もあるけれども、それは誤つてゐる。何時の時代にもさう思はれてゐて、しかも新しいものが起るのである。プロレタリア文学運動は、今日までのところでは、失敗であつた。しかしこれからの新進作家は、意識的にか無意識的にか、誰もその影響を受けるものと思ふ。一種の潜勢力となつてゐることは否めない。それが近き将来に新しい姿で表面に現れて来るかも知れない。が、私は現文壇は無産派文学とは別種の精神主義の運動で、一先ず動き出すものと信じてゐる。

これが『文芸時代』創刊のちょうど一年前の文章であることを思えば、川端の将来の文学界の動向に対する展望は、きわめて的確であつたと言える。プロレタリア文学運動への予言もまさに的中しているし、新進作家に対する、「エポックメイキングであつてほしい」とする要求も、「無産派文学とは別種の精神主義的の運動」と結び

つてみると、新感覺派といつたのちに他から与えられた呼称は別としても、新しくおこるべき文学運動の大きな枠組みは、きつかりおさえていたのである。つまり、プロレタリア文学の系統に属さない新文芸樹立という意図と方向性は、すでにこの時、川端のうちに芽生えていたのである。

昭和文学成立の起点として、誰しもが問題にする関東大震災の直後にも、川端はこの社会的な大事件をふまえて、「地震が既成文芸の終点であり、新文芸の起点となることは確であらう。地震前派地震後派と言つた風の言葉が生きた意味を持つやうになるかもしれない。そして我々はこれを機会に一層露骨に大胆に既成文芸に対する不満を述べ、新文芸の要求を明かな形で提唱すべきであると思ふ」(大12・10「余燼文芸の作品」と述べている。東京で大震災を体験した川端は、焼けあとの惨状をつぶさに観察してまわっているのだが、多くのひとの眼にこの世の終末を告げる恐ろしい現象と映つた大震災を、川端は古いものが滅びたあとの、「新文芸」の誕生を促す画期的な事件として捉えなおしたのである。自然のエネルギーによるこの膨大な破壊作業も、破壊されるなものをも有していない人間には、新しい時代の到来を告げるめざましい事件と映つたのであるう。

だが、これまでの主張にも明らかのように、既成の文芸の枠内では自己の表現は得られないという自覚はあつたが、この「新文芸」の内容は、むしろ川端のうちでも明確なかたちをとるには到つていなかった。そのため、旧文芸に対する新文芸というような、具体性

を欠く表現しかとつていないのだが、その背後には、新旧世代の対立という、図式的な世代論がかくされていたとみてよいだろう。

川端の新文芸樹立の可能性にかけた意欲は相当なものであつた。「文芸時代」へと、当時の若い作家たちを結集させる気運を醸成していく過程での、川端の影響力はかなり広範囲に及んでいたと思われる。「文芸春秋」という発表の舞台を与えられながら、菊池寛のおもわくを気にしつつも、のちに「文芸時代」と「文芸春秋」(大13・10)という弁解めいた文章を書くことまでして、「文芸時代」の創刊にこぎつた川端のうちには、いまだ分明ならざる新文芸への強い憧憬が秘められていたのである。冒頭に引用した川端の概説によれば、「文芸時代」に拠つた「これ等の新作家は各独自の主張をもつてゐ」たことになつてはいるのだが、むしろ「文芸時代」は、「独自の主張」を明確化する舞台だつたのである。

大正十三年十月、「文芸時代」は新文芸への期待をこめて、創刊された。創刊の辞に代えて、「新しき生活と新しき文芸」という表題のもとに、川端、今東光、中河與一、石浜金作の四人がそれぞれ抱負を述べているが、内容的に共通するのは、四人とも「新しい」ということが目指すところであると述べている点である。川端は「我々の責務は文壇に於ける文芸を新しくし、更に進んで人生に於ける文芸を、或は芸術意識を本源的に、新しくすることであらねばならない」と述べているが、肝心の「新しさ」の具体的内容については、まったくふれられていない。つまり旗印の新文芸は、「文芸時代」創刊時には、同人たちの間でも明確なかたちで意識化されて

いなかっただのである。このことは、川端の「私は今日の我々を見てものを言つてゐるのではない。明日の我々を信じてものを言つてゐるのである。我々の心願を述べてゐるのである」(同前)といった、苦しい表現にもぞいでいる。『文芸時代』第二号にも、川端は思想と生活と小説」と題する一文を載せ、「大雑束に言つて、新進作家には思想がない。この思想がないと言ふことが、やがて思想の因習や感情の因習を破壊することとなつて現れる日を私は待つてゐるのだ。……………」『思想なき思想』『感情なき感情』。それが我等の道である。」と述べて、新文芸の存立になんらかの根拠を与えようとしている。既成文学との断絶を宣言し、他方『文芸戦線』のような明確な目的意識を持った文学とは異つた独自性を主張するために、新文芸の理論的な跡づけは、当面の急務であつた。こうした時期に、千葉亀雄によつて、『人間』及びその周囲」の系統と、「いわゆる新技巧派」の系統とが発展合流したものと見て、『文芸時代』の血統が規定され、「新感覺派の誕生」(大13・14)が宣言されたのは、まことに時宜を得たものであつた。ここで新文芸理論化の道は、千葉の示した方向に、急速に動いていくのである。

大正十四年にはいつて間もなく、川端は「文壇の文学論」(大14・1)に次のように書いてゐる。

新進作家諸氏が感覺に注目したことは、彼らの生活と作品を非常に新鮮にした。この新鮮味はいろんな形で現れてゐる。人生の感じ方に於て、その表現と、材料の取扱ひ方に於て。そ

して古い感覺で書いた作品は、私達に鈍い、濁つた、重苦しい、不愉快な感觸を与へるやうになつた。それらの作品、つまり新しい「ポエム」のない作品には、私達の肌を触れさせたくなくなつた。そして新進作家のある者は、新しい感覺を書いた。またある者は、新しい感覺で書いた。新しい感覺の眼鏡を通すと、人生は新しい「ポエム」の世界であつた。

この一文は新進作家の傾向を、「新しい感覺」に焦点をあわせて説明しているのだが、ここに川端は、千葉の指示した方向に添つて、新進作家擁護論を展開したのである。千葉はさきの「新感覺派の誕生」で、『文芸時代』にいちじるしい傾向を、「現実を、單なる現実として表現する一面に、ささやかな暗示と象徴によつて、内部人生全面的存在と意義をわざと小さな穴からのぞかせるやうな、微妙な態度の芸術」として捉えていたが、以後、新感覺派理論の焦点は、表現技法の問題にしばられていつた。ここで、「新しい感覺の眼鏡を通すと、人生は新しい『ポエム』の世界であつた」というやうな表現自体が、すでに論議を呼んでいた新感覺派的表現そのものであつたことにも、注意しなければならぬ。川端もまた、新文芸理論化の手がかりを、「新しい感覺」の表現そのものに求めたのである。そして翌月に書かれた「新進作家の新傾向解説」は、「私は、今日の新進作家諸氏の新感覺的表現に、不十分ながら理論的な根拠を与へ得たと信ずるものである」と結ばれているように、川端が渾身の力をこめて書いた、新感覺派理論であつた。その統編をなす

と思われる横光の「感覺活動」とあわせて、ここに不十分ながら、『文芸時代』を支える理論は、一応の結実をみたのである。

「新進作家の新傾向解説」(天14・1)は、はじめ「新文学勃興」に注目しなければならぬことを述べ、ついで「新しい感覺」と題して、「新感覺主義」について解説している。明らかに前述の「文壇の文学論」の延長とみられるこの論文は、その理論づけを意図して、かなり具体的に書かれている。「新感覺主義」とは、「人間の生活に於て感覺が占めてゐる位置に対して、従来とはちがつた考へ方」を目指すものであるとして、次のように説明されている。

これ(新感覺主義)を芸術哲學的に説明すると、非常に面倒臭くなる。しかし例へば、砂糖は甘い。従来の方では、この甘いと言ふことを、舌から一度頭に持つて行つて頭で「甘い」と書いた。ところが、今は舌で「甘い」と書く。またこれまでは、眼と薔薇とを二つのものとして「私の眼は赤い薔薇を見た。」と書いたとすれば、新進作家は眼と薔薇とを一つにして、「私の眼が赤い薔薇だ。」と書く。理論的に説明しないと分らないかもしれないが、まあこんな風な表現の氣持が、物の感じ方となり、生活のし方となるのである。

この説明の方法自体が、すでに表現方法にかかわっているのだが、その理論的説明と称するものよりどころを、川端は「表現主義的認識」と「ダダ主義的発想」に求め、「表現主義的認識論」で

は、次のように言っている。

自分があるので天地万物が存在する、自分の主観の内に天地万物がある、と言ふ氣持で物を見るのは、主観の力を強調することであり、主観の絶対性を信仰することである。ここに新しい喜びがある。また、天地万物の内に自分の主観がある、と言ふ氣持で物を見るのは、主観の拡大であり、主観を自由に流動させることである。そして、この考へ方を進展させると、自己一如となり、万物一如となつて、天地万物は全ての境界を失つて一つの精神に融和した一元の世界となる。また一方、万物の内の主観を流入することは、万物が精霊を持つてゐると言ふ考へ、言ひ換へると多元的な万物靈魂説になる。ここに新しい救ひがある。この二つは、東洋の古い主観主義となり、客観主義となる。いや、主客一如主義となる。かう言ふ氣持で物を書現さうとするのが、今日の新進作家の表現の態度である。他の人はどうか知らないが、私はさうである。

ここで川端は表現主義をかりて懸念に論陣を張っているのだが、新感覺のよりどころを、「主観の絶対性」に求めきれず、「主客一如主義」といったような曖昧なところに逃げこんでしまつている。この論については、いちはやく同じ『文芸時代』誌上で、齋藤竜太郎が「主客合一の観照態度は必ずしも新感覺主義の傾向のみでない」(天14・1「新進作家論」と批判し、近くは小田切進氏が「この川端の

主張をたどってゆくと、結局新進作家の『新感覺主義』とは『自然人生の新しい感じ方』『新しい感情』による文芸だ、というところへ行きつ戻りつしてしまつて、せつかくの主観の解放が客観とどのような関係で実現されるのかはさっぱり説明されていない（前出著書と指摘しているように、未完に終つたこの論文は、文芸理論としてかなり不備なものであつた。川端自身の資質やちの作風から推すと、川端の関心は「ダダ主義的発想」につながる「自由聯想」のほうにあつたようにも思われるが、それはともかく、私は新文芸のために、かなり背のびをしてその理論化まで企図した川端の、積極的な努力を重視したい。川端はこの機をしておに、『文芸時代』の編集責任を終えて伊豆にひきこもり、以後二度と文芸理論に手を染めることはなかつたのである。昭和にはいつてからも、種々の文学運動や同人誌に名を連ねてはいるが、けつして大正期のように、主導者にはなっていない。むろん以後も川端は文芸時評の筆を執りつづけているが、そこでは時々の話題の文芸理論を整理紹介することであつても、みずから理論の構築を試みようとはしていない。「作品評で叩きあげない、作品評のしつかり出来ない、文芸理論家をゆめゆめ信用するなかれ」（大14・3「番外波動調」）、「批評家の真実といふものは作品批評の場合に現れるものだ。少くとも、その時に読者へ最も分りやすく現れるものだ」（昭5・6「文壇散景」といった、文芸時評家としての自覚に満ちた発言にもうかがわれるように、川端は作品評に専念し続けたのである。

みてきたように、新しい文学が生まれようとする転換期が、ちょ

うど自己の文学的出発の時期とも重なりあつていた川端は、のちに「私はいろいろの開花期のなかにゐて、よほどの幸運児ではあるまいか」（文学的自叙伝）と回顧しているが、「新進作家の新傾向解説」を頂点とする、川端の積極的な新進作家擁護論の展開は、新文芸樹立への導火線として、きわめて重要な意味をもつたのである。既成文芸を否定して新文芸の可能性を説き、その理論化にまで手をのびした一連の川端の批評活動は、今日的立場からすれば、かなり強引なものと言わざるをえないし、論理の欠陥をあげつらうことも容易であるが、ともかくも、川端がこうした積極的な姿勢をとつたのは、なんと言つても、新しい時代の到来をいち早く明敏に察知したからである。それは表現しがたく、理論としても定着しがたいものであつたが、それを肌身で感じとつた川端は新進気鋭の強みと気軽さで、時代を先取りしようと積極的に活動したのである。かえりみれば、川端は大正十年から今日まで、まさに激動の時代を生き抜いてきたのだが、このころほど直接的行動で時代とかかわりを持つた時期はなかつたと言つてよいだろう。それでは、こうした批評家としての発言は、実作とどう結びついているのであろうか。

『文芸時代』は昭和にはいつて終刊も間近いころ、同人処女作号をあんでいるが、川端はそこに「招魂祭一景」を載せている。大正十年四月、学生たちの同人誌であつた第六次『新思潮』に発表されたこの作品は、川端の文学的出発を告げる記念すべき作であると同時に、文壇の作家たちの好評を得、以後創作に臨む川端にひとつの

方向を示唆したという意味でも、重要な作品である。

「招魂祭一景」は、靖国神社の祭礼のにぎわいを背景に、曲馬団の娘お光が、おちぶれたかつての先輩お留の、仲間の伊作などに騙されないようにという親身の忠告に動揺し、馬の背で焰の輪をくぐる曲芸に失敗するまでを、きびきびした文章で一息にまとめたものである。川端はこの作品に好意を寄せたひとたちの名前を日記に書きとめているが、断片的な同時代評にもうかがわれるように、その好評は素材のおもしろさ、視覚的に印象の鮮明な巧みな表現、歯切れのよい斬新な文体などによるものであった。「騒音がすべて真直ぐに立ちのぼつて行くやうな秋日和である。／ 曲馬娘お光はもう人群中に酔ひしびれていた。……」という書き出しの一節をみただけでも、自然主義以来のリアリズムの方法に忠実な作品が支配的であった文壇に、新たな一石を投じたことは、十分にうなずけることである。

川端はこの好評に力を得て、次に「油」を書いたが、生い立ちにまつわる暗い記憶と体験のにじみ出たこの作品は、前作ほどの評判は得られなかった。現在からみると、「油」がけつして「招魂祭一景」より劣った作とは言い切れないのだが、その私小説的形態に新味がなかったため、あまり高い評価は得られなかったであろう。この二作は時代の好尚に適したかどうかによって、明暗所をわけているのである。しかも好評の「招魂祭一景」が、曲馬娘が立ち話をしている状態をみて即興的に書かれたのに対して、「油」は重い体験を着実に定着させたものであったから、この作品で讃辞を得られな

ったことは、小説家としての川端に、かなりつらい思いをさせたに違いない。即興の作が好評だったのは、書く側からすれば、かなり偶然に支配されているからである。川端はこの二作に対する世評から、おそらく時代の要請する文学の「新しさ」の内容を、敏感に察知したに違いない。しかし一方では、「油」のような作品も、書かずにはいられなかったのである。

初期の川端の作品は、素材の面から、「油」の系統をひいた、いわば自伝の系列に属する作品群と、「招魂祭一景」につらなる、日常の小事件にヒントを得て、それを空想でふくらませた作品のグループとに分けることが可能である。自伝の系列に、川端の青春時代の恋愛体験に材を求めた、作者みずから私小説と呼ぶ作品を加えると、この二つの系列はかなりはっきりした作風の違いをみせている。

ちなみに、「葬式の名人」(大12)「孤児の感情」(大14)「十六歳の日記」(大14)「祖母」(大15)「大黒像と駕籠」(大16)などが「油」と同系列の自伝ものであり、それに恋愛事件に材をとった私小説ふうの「南方の火」(大12)「篝火」(大13)「非常」(大13)などを加えることができる。「伊豆の踊子」も成立事情や主人公の感情の独白部分などから、この系列に近い作品とみなしてよいであろう。これに対して、「招魂祭一景」の系統に属するものとしては、「林金花の憂鬱」(大12)「空に動く灯」(大13)「驢馬に乗る妻」(大14)などのほか、「短篇集」として発表された、掌の小説のうちの大半を挙げることができよう。

およそ作品を素材の面から分類することなど無意味に思われる

が、初期の川端がこの二系統の作品を並行して書き続けていたことは、注意するに値する。と言うのは、さきにもみてきたように、批評家としての川端は、「新しい」文学を新進作家に強く要請し続けていた反面で、実作者としては、自伝的な事実に近いかたちの作品や「私小説」ふうの作品も書いていたのである。これら自伝系列の作品は、川端の特異な生いたちにもつわる錯綜した感情の表白であり、「常識的人情の世界」に安住した作とは言えないまでも、川端が批判した既成文学を、方法的に超えることを意図して書かれた作品ではけつてなかった。みずから「私小説」と呼んだ作品を書いていたことひとつをとりあげてみても、また後年川端の処女作として有名になった「十六歳の日記」を想い浮かべてみても、それは明白なことである。むしろこれらの作品も、仔細に検討すれば、新時代にふさわしい斬新な感情表現を随所に見出すことは容易だが、創作にたちむかう基本的姿勢においては、従来の方法を一步も出していないかった。そうした意味で、これら諸作を非新感覚派的作品（新感覚派という呼称は後のものであるが）と呼んでさしつかえないであろう。そして、この系統の作品に、今日なお読むに耐えうる長い生命を誇るものが多いことにも、注目しなければならぬ。

これらの作品は、たとえみずからたてまえてとして掲げた新時代の旗印にそぐわなくても、川端の自己確認の必然的な作業として、どうしても書かれなければならないものであった。後年、川端は無造作にさまざまな同人誌や文学団体に加わってきた過去をふりかえりながら、「私は常にむしろ自分を失ひたいと思ひつつ、失ひきれぬも

のがあつた」（『文学的自叙伝』）と述べているが、主導的役割を果たした『文芸時代』刊行の前後においても、このことは当てはまるであろう。急激に変化する時代の波に、片足をすくわれながら、一方で失ないきれぬ自己に、どうしてもかかずらわざるを得ないのが、川端の作家としての生涯を貫く基本的姿勢だったのである。

川端の最初の単行本が掌の小説集で、またその題名が『感情裝飾』であつたように、世人が強い印象をもつて受けとめた、川端の初期を代表する創作は、「招魂祭一景」につながる掌の小説群であつた。川端はこの掌の小説を、「極めて短い小説であり長篇小説の一部分的でなく、また小品文でない短篇小説」と定義しているが、この超短篇をいくつか集めて、雑誌一回の掲載分として発表するのでも、目新しい形式であつたと思われる。『感情裝飾』が出たとき、横光が「剃刀の刃で造られた花のやうだ」（『近頃の雑筆』）と評したのは有名であるが、そこにはたしかに川端の鋭い感受性がうかがわれる作がある一方、思いつきの才気で飾つた人工臭のはなはだしい作も少なくない。今日からみれば、十分にあなたためられたのち、大きな小説の細部を構成するはずの材料が、簡単なよそおいではなやかに投げ出されてしまったという感じも強い。作者のうちから自然に流露したよい作品もないわけではないが、総体としては新文学の実験作として、無理にこしらえあげたものの方が目につくのである。昭和八年に川端は、「私は常に文学の新しい傾向、新しい形式を追ひ、または求める者と見られてゐる。新奇を愛好し、新人に関心すると思はれてゐる」（『末期の眼』）と語っているが、実際この掌の小説

などは、みずから批評家として提唱した新文芸への、きわめて意図的な努力の具象化であったと思われる。そしてすでにみてきたように、新しい文学運動の主導者としての動きは、ほぼ『文芸時代』のあたりで終ったとみられるが、実作での新しい試みは、その後もずっと、昭和六年の「水晶幻想」のあたりまで続けられているのである。

紙幅の関係で、小説の具体的内容についてはほとんどふれることができなかったが、いたずらに時代の要請を先取りした作品に、あまりみるべきものがないのは、いたし方のないことである。いつの時代もそうだが、時代の風潮に敏感に反応し、それに適合するだけでは、けっしてよい作品は生まれないものである。

川端のこの転換期における文学者としての役割は、もっぱら批評

活動において果たされ、実作としてはわずかの掌篇小説しか生まなかったところに、新文芸の旗手たらんとした川端の苦しみがにじみ出ているように思われる。ただその間にも、けっして自己の資質の命ずる方向を見失わず、時代の要請とあまりかかわりなく、「伊豆の踊子」のような作品を残し得たことが、今日の川端をあらしめているとも言えようか。さきに『文芸時代』に発表された「伊豆の踊子」の存在が、この時期の川端にとってきわめて象徴的な意味をもつと述べたのは、そうした意味あいにおいてである。

時代の波に正面から身を挺した僚友横光の悲劇的ともいえる文学生命を思えば、時代の文学現象と不即不離の関係を保持しながら今日まで生き永らえてきた川端は、かつて自負したように、いつの時代にもおのれを見失なわなかったということができるのかもしれない。

小林秀雄論

——ランボオ論からドストエフスキー論へ——

中 村 完

一

今年の論壇で、心理主義、理智主義の小説論が活潑に論じられた。併し大多数のものが単なる凡庸な方法論であった。初期のプロレタリア文芸理論が空疎な方法論に過ぎなかつたやうに、前者は原理を捕へてさへゐなかつた。後者は原理を捕へたに過ぎなかつた。真に有益な方法論は、どこを切つても血がにじむやうに原理がにじまねばならぬ。

人々は大多数の方法論の実益のない事を本能的には知つてゐる。が実益のない方法論が必ず有害である事はあんまり気にしないものである。前の事情に比べて後の事情の方が遙かに錯雑してゐるからだ。

小林秀雄が昭和七年の論壇回顧としてした「年末感想」の一節である。至れり尽くせりの論壇批評とはいえないだろう。しか

し、心理的低迷の深みにはまってきた論壇インテリの焦燥や不安が「凡庸な方法論」や「空疎な方法論」におさまりきつて、「どこを切つても血がにじむやう」な原理に依然無縁であるような事態を、小林はこの一節にみごとにとらえている。前年の満洲事変にひきつづき、この年には、上海事件、五・一五事件が勃発、日本近代史上未曾有の社会変動はすではじまっていた。

一般経済の危機、政治の危機を眺めて、これらと同列になぜ精神の危機を置いてみないのか。今日の社会の物的混乱が殆ど怪物的な姿をしてゐるならば、物質のうちで最も傷つき易い精神の姿は一層怪物的な姿に見える筈ではないか。

これは前の文につづく部分で、小林が「昭和七年」のそれとしてゐた社会的位相の断面図である。小林のいう「精神の危機」は、あきらかに、「一般経済の危機」「政治の危機」と「同列」にとどまらぬ、近代化の極限化現象としての「今日」の社会不安をひき出し

た根源的な原因をさしている。この「精神の危機」の一つの発現を小林は、「年末感想」に半年さきだつ文芸時評「現代文学の不安」〔改造〕昭和七・六で、つぎのように論じている。

昔の人はじつとして風景を眺めて夢みてゐた。眼前にあるものの依然たる旧山河に飽き飽きして心中の風景を勝手に改変してゐた。今日ではその改変された風景が眼前にある。私達も昔の人々の様にじつと坐つて風景を眺めてゐる。奇妙な事には恐らく昔の人よりもじつと坐つてはゐるが、残念な事には、坐つた椅子が一秒間に百米の割合ひで走つてゐる。窓外の風景は成程現実には違ひない、だが人は夢みると同一な心理状態を作らないで何処にこの現実には堪へられる術があるか。術はない、だから彼はまさしく夢をみてるのだ。飛行機から降りたら自動車に乗らねばならぬ。夢から醒める暇なぞ絶対にならないのだ、夢を織るに必要な数々の荒唐無稽な影像是、自ら織り出す手間をかげずとも今日の科学が日々に私達の周囲に築いてくれる。御蔭で私達は既に自分の力で夢を創造する幸福も勇氣も忍耐も失つて了つた。

「改変された風景」は外景のそれとも心象風景のそれともつかぬが、小林の心眼が切つた近代史展開の断面図であることはまちがいない。そして、近代化にともなう、この「改変された風景」をみた上での小林の「この現実には堪へられる術」がないことの自覚は、夏目漱石の「行人」(明治四五—大正二)や芥川竜之介の「神々の微笑」(大正二〇)の文明批評にもつながるわけで、近代化のもたらした「個

の自覚が近代主義を批判するという、逆説的にして、かつ、正統的な精神史の系譜に立っていることは明瞭である。小林が、近代化の極限状況のなかの「この現実には堪へられる術」がない「個」の自覚において「夢から醒める暇なぞ絶対がない」日本人の運命をになおうとしたときから、西欧文明に「個」を閉じたランボオを離れ、西欧文明に「個」をひらき通したドストエフスキーへ、小林の取組の相手がかわつていった。

民族が「自分の力で夢を創造する力」を失うということは、古典創造、伝統再生の活力を失うことである。とすれば、小林が一年のち発表の「故郷を失つた文学」に「故郷を失つた日本」の「故郷を失つた文学」を明示するのは、この「現代文学の不安」の主題設定の直線上に、同一主題をあらためて目的意識論的に設定しなおす意味においてであつたらう。

「故郷を失つた文学」(文藝春秋 昭和八・五)に小林がしるした、車窓から故郷を見て感動する滝井孝作を小林が「みる」図柄は象徴的である。精神の核心に「故郷」をもつて、みずから近代文学のなかにあると信じている滝井孝作の「私」と、近代文学総体の「故郷を失つた」事態を洞察した小林の「私」との、「みる」能力のちがいは決定的である。日常の領域をこえて「みる」ことの孤独がきわまるとき、小林の「私」は、当然のごとく、社会化された「私」への成熟を希求する。

小林は「古典より外に読むに堪へるものがない」文界の現状をなげいた谷崎潤一郎の文章を枕に、文化創出、伝統再生の力を失いつ

つある日本の「故郷を失つた」かに見える文学状況を論じているのだが、小林がこの論述を一種の文明俯瞰の位置に立つて展開したことを私はさきに述べた。

私はさきごろ「クラ―ニューギニヤ東方諸島」としてテレビで紹介されたトロブリアンド島民の生活記録をみた。島民が「クラ」と称する宗教的聖具交換のために隣島のいくつかをめぐり、その船出から帰島するまでの感動的な生活記録である。とくに船出の光景は、水平線―カヌー船団―海中の見送りの妻子―砂浜の見送り人、と一直線上にならび、そのパースペクティブ自体が島民生活の全容を描出したような奥ぶかい画面を構成していた。その画面にみられたのは、みずからの演出に従って動き、感動する、しかも、その感動が一定の年月を置いて確実に循環してくるような生活形式、数年に一度の宗教儀式がそのまま全共同体の自己表現であるような、いっさいの抽象化を絶した生活形式であった。

生活の単純再生産を基本とする自然的共同体としての農村では、「労働」「信仰」「芸能」は本来不可分であり、その伝統全体を「みる」ことの可能な生活形態において表出するような、根源的創造力を備えた文化的基盤、そういうものが、おそらく、小林のいう「故郷」の真意であつたらう。小林にとっては故郷はあくまでも実在するものであつて、かれは故郷を仮構するたぐいのロマンチストではなかつた。

伝統は、それが故郷に内包される共同体単位の心的傾向であるかぎり、故郷崩壊とともに崩壊する運命にある。そして、この「伝

統」を「故郷」とともに「永遠不滅」といった超歴史的イメージでつづみ、そのイメージの指す現実のななたに民族の眼をそらすことは、実体としての伝統の崩壊をてつだうことではない。「信仰」にしる「芸能」にしる、故郷に内在する伝統を人工的に偽装することは、故郷を風俗化することになる。この絶望的な伝統認識から新しい伝統認識への転換がはじまる。つまり小林にとっては、これが伝統だ、と、あたかも「もの」として見るがごとく描出することの可能な「個」の直観形式が伝統であり、その形式の授受の可能な關係が伝統ということになる。「みる」個として歴史に耐えるとき、見えてくるものなのである。

近代史展開の全過程を通じて都市の補給源となってきた農村の疲弊がきわまつた昭和六、七ごろから、日本の部分としての「故郷」を統一再編成するかたちで、天皇制国家の全体を「故郷」にしたる急テンポの歴史経過があつた。「日本浪漫派」による「故郷」の文学的仮構は、この国家的な「故郷」づくりの微妙に対応して進められた、「非政治」を表現することによって美化された政治的な作業であつた。

明治開化期以来、近代合理主義は、大まかにいって、日本の近代化の二面に作用した。その実用面は、主として、富国強兵という国家目的をさきだてての政治・社会機構の整備、国民の生活形式の改良に作用し、その原理面は、「個」の自立意識の培養に直接、間接に作用した。合理主義の自己分析への適応によって鋭くみがかれた「個」の意識が、昭和初年の「階級」分析について「国家」そのも

の分析にせまる可能性をみせたとき、そういう「個」の對他意識は「民族」意識への一元化を強要された。満洲事変以降、矛盾の露表しはじめた歴史展開の実態を隠弊するとともに民族意識を集束して対外進出の動力とするため、「歴史」や「伝統」は国家直売の看板用語に指定された。歴史展開の偽装のための「伝統」の政治的利用である。「現代文学の不安」や「故郷を失った文学」に文明俯瞰をこころみた小林は、政治の場に立つかたちでは歴史展開に直接の対決をしなかつた、しかしまた、「伝統」の政治的利用にはどんな意味においても加担しなかつた。

小林は「故郷を失った文学」の結語をつぎのようにしめくくっている。「歴史はいつも否応なく伝統を壊す様に動く。個人はつねに否応なく伝統のほんとうの発見に近づくやうに成熟する。」これは、「歴史」と「伝統」に関する、小林のこの後に一貫する基本認識であつて、この注目すべき定義は、「様々なる意匠」を時代の風俗として遠望し「歴史」全体を対象化する地点で、小林が「個」の全身の緊張をもって「伝統」に対面した事情をもがたる。

「伝統のほんたうの発見に近づくやうに成熟する」ことを小林は実行上の課題として、やがて、ドストエフスキー論にとりくむことになる。「伝統のほんたうの発見」が「無常といふ事」一卷に結実する事態も、これまた明瞭である。小林は、国家的規模で「故郷」を仮構する歴史展開のなかにあつて「故郷を失った」事態を追いづけ、「伝統」が民族意識を吸い上げる国家的祭祀として演出されていった時期を通して、伝統を徹底的に「みる」個の体験において

とらえようとした。「伝統のほんたうの発見」にいたるには、小林は、戦争下の数年、「無私」をねがつて「私」の成熟をはかる、そういう自己鍛練の時期を必要とした。

小説家は生活者としての「私」を作品の世界に解体して作品の個性を得る。小説家とちがつて、「私」と「私」の意見を作品に直接的に表出する批評家は、批評によつて接した時代の現実とともに蒼惶として虚無に消える。この慄然たる自覚も、「虚無」や「不安」をかつぎまわる知識人の隊列を離れ、文壇論、文壇人論を棄てるきっかけを小林にあたえたのかもしれない。そのとき小林はすでに、「虚無」や「不安」をのみおろす強靱な「私」がそのまま精神の伝統と化す姿をドストエフスキーにみていたはずである。「故郷を失った文学」が論壇への警告つきの手みやげだったとすれば、「私小説論」(昭和二〇・五一八)はまさしく文壇への置土産であつた。「故郷を失った文学」に一つの予告はあつたが、小林みずから「歴史」のなかに死に「伝統」の体現に生きる決意をかためたのは、「私小説論」ドストエフスキーの生活」連載の段階においてであつたらう。

「伝統を壊す様に動く」「歴史」に耐え「伝統のほんたうの発見」にむかつて成熟する「個人」、その成熟した個人による「伝統」の発見。小林が「故郷を失った文学」にいう「歴史」「個人」「伝統」の三者の關係に、「私小説論」にいう「実生活」「私」「作品」の定式はそのままではまるわけで、この事実からしても、小林のねがう「充分に社会化した『私』」が、認識主体としての「私」一般ではなく、肉体の五感を「伝統」発見、「作品」創造にむかつて「無

にする「行」の主体としての「私」でもあることは明白であろう。

「歴史」「個人」「伝統」の関係をみわたす人間所行俯瞰の位置に立った上で、小林は、歴史展開のおもさに耐える個としての「私」の成熟をはかる。これが、「故郷を失った文学」から「私小説論」への過程によりとることのできる小林の心理的方向である。「伝統のほんたうの姿の発見」の方向に「成熟」をはかる小林は、当然、刻々の歴史現象の推移を一瞬後にのみこむ虚無の深さを感じ取っていたにちがいない。正宗白鳥との「思想と実生活」論争（昭和一・三・一六）も、歴史転換期の騒然たる現象をのみこむ虚無の深さを白鳥が「実生活」の側から、小林が「思想」の側からのぞきみた、この立場のちがいに発したのであるが、歴史展開をのみこむ虚無を無差別に一元化しようとした白鳥に対し、小林は、虚無のなかに残る「もの」を「伝統」として選別する「個」の判断をあくまでも「思想」の名において確保しようとしたところがあった。同時期の中野重治との論争も、小林においては白鳥との論争と不可分の関係にあらたわけて、「思想」をもつて「歴史」展開に理想主義的なチェックだけをくわえようとする中野に対して現実主義の有効性をいうことと、「実生活」を虚無の上に固定した白鳥に理想主義をつきつけることは、「歴史」「実生活」のレベルから「伝統」につきぬけようとする小林の「行」への覚悟が、中野や白鳥の「観」護持を切る作業として現われたというところであろう。

いずれにしても、こうした小林の歴史展開俯瞰の位置は、北村透谷が歴史に密着した飛翔力のない民友社の理想主義と、歴史にとど

かめ硯友社の現実観察をとらえて批判の両面作戦を遂行した、あの高い俯瞰の位置に匹敵する。

* 「年末感想」〔東京日日新聞〕昭和七年二月五―九日

二

精神史というものは、そうあらうとする理念への挑戦とそうありえなかつた事実、前者の「理念」の系譜をたどる思想史と後者の「事実」を記録した社会史との間にえがかれるはずの、帰着の場所を失つた「精神」の歴史であらう。そういう精神史をたちわってみると、そこには、指導理念をさきだてて一時代をみちびこうとする知識人の苦慮と、その理念を実現しえなかつた無念の記憶とをかかえた一個人の鬱憤が現われるはずである。明治以降の、とくに文学者の精神史は、そういうトータルな精神史の一領域である一方、政治に対する文学、実行に対する芸術の優位を信じる、その反俗主義の一貫性において、不断に蓄積されるはずの鬱屈をおのずから浄化するという一面ももった。また、そういう文学者の「精神」史のもう一つの特徴は、青春の日の西洋憧憬が老年の日本回帰に帰結する、つまり、過去にこぼまれず幼年の日の記憶を再生して自足する、そういう個々の心理的循環をふくんできたことであつた。

少数の例外はあるが、明治文学の「生活」、大正文学の「個性」、昭和文学の「自意識」と、各時代を通じて、文学者が、それぞれのおもい主題をかかえて苦慮する一方、主題をかかえること自体に自足してきたのも事実である。小林の「私小説論」は、世界文学に共

通の主題につきあう自負心をいだいて反俗主義の伝統にはまりこんだ、文学者のそういう軽量級の「私」に対する総括的批判の論であった。「故郷を失った文学」から「私小説論」にいたる小林の批評の基本は、反俗主義という気質化され習性化され伝統に慣れきった脆弱な「私」が、歴史展開の下に身をよこたえ伝統をつかみなおすことを期待する、そういう熱い願望につらぬかれていたはずである。

一国のトータルな民族心理が、個々の転向が集積した鬱屈を民族全体の大転向のかたちで一挙に露表させたのが昭和十年代であり、強権による左翼運動弾圧のもたらした思想転向は、以上のような精神的必然にみちびかれた巨大な民族的心理転向に対立する一面を残しながら、大勢としては、それに急速にのまれていった。そしてこの大勢の内側で、左翼運動によって育てられた、「階級」の運命を黙して「みる」知識人のおいめの意識が「民族」への奉仕意識に転化・拡大され、側面から転向をたすける特殊な心理過程があった。「自意識」という出口のない主題に「私」をあずけてきた多くの文学者も、抵抗の余地なく、この大勢に同じていった。「紋章」(昭和九・一・九)や「雪国」(昭和〇・一・二五)の主人公の無償の行為は、自意識の克服にむかう作者の個人的発意が、社会底辺から湧き立つ民族心理の露表に直接・間接に反応する時点で、一種の社会的な行為として成立したとおもわれる。客観情勢としても、対中国戦争開始以降の、国家総動員体制下では、戦う日本を「個人」として「みる」ことは困難となり、「国民」として無償で「はたらく」こ

とが確実に一般の心得となっていた。

*小笠原克氏は、小林の昭和五、六年ごろから十年ごろまでの批評活動の基軸をつぎのようにとらえている。

やがて日本自然主義の誤解の事情を説き(「フランス文学とわが国の新文学」昭和六・五)、芥川晩年の意味を探る(「現代文学の不安」昭和七・六)につれ、 \wedge 詩的精神に一顧も与へない純粹な散文精神が突然散文精神の欠如に苦しんでゐた日本小説の伝統に姿を現はした \vee 点で、プロレタリア文学は \wedge 最大の寄与 \vee を果したと判断し、この \wedge 極めて日本的な事情 \vee を、小林は西洋文学伝統との相関において検討し、文学批評に \wedge 科学的・社会的方法 \vee を導入したマルクス主義思想の意味(「文学批評に就いて」昭和八・四)や、 \wedge 急激な西洋思想の影響裡に伝統を失ったわが国の青年達の特異な事情、必須な運命 \vee (「故郷を失った文学」昭和八・五)を鋭く剔抉しながら、ついにその \wedge 特殊な事情 \vee を「私小説」という、古めかしいがジャーナ的な問題の中に凝縮して捉えるのである。

小林の批評がとりこんだ問題とその解答の要点を的確につかんだ明快な概括である。私は、小笠原氏の概括にふくまれる「現代文学の不安」や「故郷を失った文学」に小林の歴史認識と伝統認識をよみとり、その二つの認識形式を解析の軸にして、その「私小説論」にいたるまでの批評達成の断面図をえがいたが、こんどは、「様々なる意匠」(昭和四・九)の時期までさかのぼり、そこから、ランボオ論とドストエフスキー論を斟酌しつつ、あらためて「私小説

論」までの全過程を内側からたどりなおしてみたいと思う。

「人生祈断家アルテュル・ランボオ」(五二〇)におのれの宿命をかかえきろうとする小林をみることができるなら、昭和九年ごろからのドストエフスキー論には、宿命をかかえきったおもしろい個のまま、歴史のなかに自己解放をくだでたる小林をみることでできよう。

昭和三年の長谷川泰子との離別以降も、泰子を中心にして中原中と共に演じた青春の記憶は小林を緊縛しつづけたが、その自己緊縛からの解放を小林は「私」の成熟によってはかろうとした。もっと正確に言えば、記憶による自己緊縛を逆用して「私」の成熟をはかった。小林のドストエフスキー論に、江藤淳氏のように、「白痴」のラゴージン、ナスターシヤ、ムイシュキンに中原・泰子・小林の「奇妙な三角関係」をよみこむのも、決してまちがいではない。それだけではなく、ドストエフスキー論全体をラスコオリニコフの「自然」からムイシュキンの「純粹」の方向へ押ししていく小林の精神の力技には、中原にかかわる記憶の反芻とその克服の意味がこめられていたはずである。

中原と共有した青春を解釈しない覚悟は小林に徹底していた。しかし、小林の実人生の粹をつき破る狂熱は悪夢とともに消えたわけではない。というよりも、小林の狂熱と悪夢はかれの実人生を食ってしまったのである。とすれば、小林にえらぶべく残された道は、解釈しがたい人生を生きた「私」を象徴的に描出することだけである。ドストエフスキーの内面を「自然」から「純粹」にむかってた

どるのは、小林が、「自然」の氾濫にひとしかった青春の悪夢の上に「私」の成熟をみちびこうとしたからにほかなるまい。この「自然」から「純粹」への志向が、「故郷を失った文学」にこめられた「歴史」から「伝統」への志向にかさなることはいうまでもない。

最初のランボオ論「人生祈断家アルテュル・ランボオ」に小林は「宿命」の語を多用している。この一篇に、ランボオの狂熱になぞっておのれの自意識のかかえた「宿命」を噛みころそうとして小林の情熱は燃えているが、ランボオの文明脱出そのものを小林は決して羨望していない。一種の脱出願望は四年後の『地獄の季節』(昭和五・二〇)に附したランボオの方にみられる。しかもそれは、願望というほどの願望ではない。そこには、力技をもちいようのなかつた中原との心理的血戦に疲れた小林の心の素顔といったものがのぞかれる。

四年たつた。

若年の年月を人は速やかに夢みて過ぐす。私も亦さうであつたに違ひない。私は歪んだ。ランボオの姿も、昔日の面影を映してはるまい。では、私は、今は狷介とも愚劣ともみえるこの小論に、而も改竄の外、どうにも改変し難いこの小論に、何事を附加しようといふのだらう。常に同じ振幅を繰り返さなかつた私の潺弱な心を、こゝに、計算しなければならぬのか。

私はこの困難を放棄する。人々を退屈させない為に、私を無益にいちめつけない為に。だが、私はもう、自分をいちめつける事には慣れ切つた、どうやら自分を労る事と区別のつかぬこ

の頃だ。己れを傷けない為に、己れを勞る為に、——一体何の意味がある。人々を退屈させない為に、恐らく其処には、覗かねばならぬ、辿らねばならぬ私の新しい愚行があらう。

ここには、「覗かねばならぬ、辿らねばならぬ」ものとしての、かつての「愚行」の承認がある。しかもそれは「覗かねばならぬ、辿らねばならぬ」愚行であつて、解釈すべき愚行ではない。この実人生の「愚行」を文学的実行にきりかえての「私の新しい愚行」が「ドストエフスキーの生活」であることはいうまでもない。小林のドストエフスキー論は文学論である以上に実行論であり、かれは、ドストエフスキーの「愚行」の検証という行為におのれの自意識を封じこむことで、「私」の成熟はかかった。「私」の成熟はなによりも自意識の氾濫を「私」の枠にとりおさえることから始まる。「オフエリヤ遺文」(『逍遙』昭和六・一)は、そういう意味で、意識された「私の新しい愚行」開始の作業だったのではない。

オフエリヤは小林にかわつて呟く。「今こそ妾にはやつとわかつた気がします。心といふものは生き物です。到底、人間なんぞの、手には合はない生き物です」。自意識を飼ひならすことのできない「手には合はない生き物」とする納得は常識的だが、問題はオフエリヤのつぎの言葉にかかつている。「あなたは、妾が今、どんな気持ちであるか、御存じない。御存じなければ、無駄です、だから、無駄だと、思つてゐるんです」。自意識はどう乱れようと自意識であるかぎり、損益収支をはずさない。「無駄だと思つて」、つまり、目的意識をはずして書くことは、自意識の計算外に精神の自立を敢行

する行為である。「書く」という純粹自立の行為を通じて、実人生脱出がはかられる。

「ランボオ論Ⅱ」の文の調子は、さきの引用部分にもあきらかだが、小林の文章としてはめずらしく抒情的なしめりを帯び、かまえない告白だ。だが、決意めくものは語られていた。「ランボオ程、己れを語つて吃らなかつた作家はない。痛烈に告白し告白はそのまゝ、朗々として歌となつた。」「だが、もはや私には、彼に関するどんな分析も興味がない。」と小林はいう。これはランボオとの決別を意味すると同時に、青春の記憶を「歌」とすることの拒否を意味する。「歌」を拒否した小林の告白は、「辿らねばならぬ」苦痛を噛みつつ散文によつてたどる心理的叙述の道だけが残される。そして「歌」の抹殺による「私」の成熟が、「私」の未成熟の上になりたつ「歌」にほかならぬ私小説への批判となり、「私小説論」のモチーフを形成する。

要するにここでは、小林が実人生の記憶にはまりこんだ自己緊縛の状態から実人生の文学的仮構へふみ出す、その脱出への敢行をみておけばよい。そして小林において大切なことは、この脱出のイメージが出現のイメージとかさなる時点である。というのは、この脱出と出現のイメージが小林の内部で、「個」がそこに消えていく「歴史」とそこに「個」が再生する「伝統」との、この相関する二つのイメージにかかわっていくからである。

殆ど虚無に似た自然の風景のなかから一つの肉体が現れて来る。彼は河原に身を横たへ、飲まうとしたが飲む術がなかつ

た。彼は、ランボオであるか。どうして、そんな妙な男ではない。それは僕等だ、僕等皆んなのぎりぎりの姿だ。(「展望」昭和二三・三)

戦後の「ランボオの問題」にしろされた、いわば、ランボオ体験回顧の一節なのだが、この回顧の時間のなかの「殆ど虚無に似た自然の風景」云々は、小林がみた昭和八年現在の「故郷を失った」日本のイメージにかようなもので、そのなかから現われる「一つの肉体」は、ランボオのそれでもあるし、中原、あるいは小林自身のそれでもあろう。が、実は、この光景を小林が、一つの精神が荒涼たる風土のなかから「一つの肉体」として出現する、そういう構成的な構図でえがいていることに意味がある。解釈や観念の化粧をゆるさぬ「肉体」そのものとして出現するところに意味があるのだ。近景の焦点となる「一つの肉体」を通して、背景としての「殆ど虚無に似た自然の風景」を「みる」、このパースペクティヴの構成に、自意識の氾濫を収束しきった小林の「私」の成立をみるからである。「一つの肉体」が「彼」という単数であると同時に、「僕等」という複数であることにも問題がある。小林が「作家の日記」を論じてドストエフスキーとともに歴史展開の地平に「農民」という群像の出現をみ、「伝統」の「もの」として現われる姿を「無常といふ事」に集約される一連の仕事にえがきとめるにいたるも、ここに淵源がある。のちに鮮明となるこの画面構成——「歴史」と「民衆」、「伝統」と「もの」とが構成するパースペクティヴは、天皇制国家の象徴的断面図でもあるが、人間の生息するこの世の不変の相に、よ

り近い。

「君に取返しのかぬ事をしてしまったあの日から僕は君を慰める一切の言葉をうつちやつた」。「あゝ、死んだ中原」中の一節である。この「一切の言葉」の放棄、云々は、たんに沈黙のうちに悔恨を男性的に処理するといった意味ではない。中原にかかわる悪夢にひきもどされがちな自意識を凝集する「私」を象徴的に語ることを意味する。ドストエフスキー論は、ドストエフスキーが「一つの肉体」に所有しきった「悪夢」を小林がおのれの「悪夢」につきあわせ、おのれの「一つの肉体」をもってたどることであった。

小林はストラアホフのえがいたドストエフスキー像と妻の記憶に残されたドストエフスキー像とのくいちがいにについて、「その実生活をよく知った親友から獣と罵られ、細君からは、理想の人間と讃美され、スタヴローギンを書き、ゾシマを書いたドストエフスキーといふ現実の人間の真相とは何か。若しそれが明瞭なものだつたら、他人が詮索するまでもない、本人が判然たる自画像を書いて置いて呉れた筈だ。」(「文学者の思想と実生活」としてしている。中原にかかわる「一切の言葉」を封鎖しドストエフスキーが発した「一切の言葉」のおもさはかる、このおもい作業はすでに、小林の自意識でなく「肉体」の仕事である。

小林のドストエフスキー論は、「永遠の良人」論(昭和六・七)「未成年」論、「罪と罰」論、「カラマゾフの兄弟」論(昭和六・七)の順で「文芸春秋」に断続的に発表された。一方、「ドストエフスキーの生活」は昭和十年一月から十二年三月まで、「文学界」に二十

四回にわたって連載された。

存在自体が「自然」にひとしいドストエフスキーのかかえた「純粹」志向をみずからの精神の基軸として青春の「悪夢」の純化をはかる過程で、小林は、ドストエフスキーの異常な「純粹」志向の背景にロシア農民の思想伝統をみた。というよりも、ドストエフスキーという歴史上の天才を通して伝統の結晶する経過を小林はみてとつた。

小林が「故郷を失つた文学」(昭和八・五)に規定したような個人の成熟、自我の社会化が可能となるのは、伝統につきあたるか、伝統を無自覚に体现する民衆につきあたるかすからである。小林がドストエフスキーに見た「インテリゲンチヤ」としての自我の社会化は、インテリゲンチヤが与えるはずの觀念をのみこんで依然不定形であるような民衆につきあたることによって可能であつた。もちろんドストエフスキーの見た民衆は、「一つの肉体」はもっているが、「虚無」の人格化というふうなものにはかならなかつた。小林がドストエフスキーにはつきり見たのは、伝統創造の当事者は、民衆ではなく民衆へのおそれを表現に凝縮したドストエフスキーそのひとであつた、という一事である。

既に六十年代の思想界に於いて、インテリゲンチヤが、共に西欧の原本を提げて西欧派と国粹派に分れて論戦を開始したとき、彼等が共に眺めたものは、ナロオドといふ漠然たる言葉に包括された、近代国家或は近代国民たる概念について全然無智な、果しない地平の彼方にも拡つた農民の姿であつた。(ドスト

エフスキーの生活)(廿二)昭和一一・一一)

小林がドストエフスキーの眼でみた「地平の彼方に拡つた農民」の遠望が、それ自体一つの画面として、決定的なパースペクティヴをもっていることに注目する必要がある。「西欧派」から「スラヴ派」、「スラヴ派」から「土地派」へと後退することでドストエフスキーがロシア現代史に対する包括的展望を得たとする小林の想定が、「故郷を失つた文学」以降の、歴史展開の局面からの後退によって歴史の全体を瞰望した小林自身の位置からなされているからだ。「ランボオII」のばあいは、「一つの肉体」を近景の焦点にすることで歴史展望のパースペクティヴを成立させた。ここでは小林は、そのパースペクティヴの遠景の中心に「農民の姿」を置いた。

たとえば、昭和九年十二月刊行、中山省三郎編の『ドストエフスキー』(三笠書房)をとりあげてみると、米川正夫ほか二十人の執筆者は、「世界観」「革命」「階級」等の既成概念にこの天才をはめこむだけで、農民をみたドストエフスキーにも、ドストエフスキーが見た農民にもふれていない。ドストエフスキーの眼を通して日本農民をとらえるといった視点はまったくみられない。ドストエフスキーの個性が平板な解釈のなかに埋没して、「民族」「階級」「個人」の相互の関係の上にその人間像が立体的に浮きあがってこないのである。これは、ナルブ解散前後から「階級」論が困難になつたという事情に帰していい問題ではない。ドストエフスキー解釈のうちに評者の感受性がすべて死に絶えているのだ。

小林は「ロシア人の生活の根源的独創的な土台を我々の知的陶冶

との間の異常な調和」というドストエフスキーの問題意識を通して、日本の農民と都市知識層との断絶の強引な克服がこの年の二・二六事件に結果していくような経路をつぶさに諒解していたわけではない。しかし、ドストエフスキーの見た「ロシアの混乱」に照らして日本の混乱を俯瞰する小林の眼が、当代日本の「地平の彼方」の農民の姿にとどいていたのはまちがいない。

ドストエフスキーの狂熱はかれがえがく農民のイメージに反応することで親近感と恐怖にいきづき、創造力に転化する。なんとなれば、ドストエフスキーの眼には、インテリゲンチヤのイデオロギーを跡方もなくのみこむ不変の農民は、ロシアそのものであったからである。また、ヨーロッパに「故郷を失った」ロシア正教は、農民の信仰を通じてドストエフスキーが内部に吸い上げるロシア民族の創造力の根源であった。

知識層の「知的陶冶」が浅薄に定形化をいそぐときには、不定形のまままでいきづく「生活の根源的独自の土台」を枯渇させることになりやすい。小林が解明した日本文化の「故郷を失った」事態は、個人の生活や民族の伝統を培養する日本人の「生活の根源的独自の土台」の崩壊を意味した。急激な歴史展開が伝統破壊をまねき、ラジカルな伝統補償がさらに歴史展開を加速する、この悪循環をつつむかちたで「国家」への「階級」「個人」の一次的収奪がすすめられ、「日本」の拡大解釈がおこなわれる、そういう昭和十年代前半の民族的動勢があった。この無限定に仮構された「日本」のイメージにひきつけられて現実の悪循環・心理的悪循環が肥大する

なかで、小林は、歴史とその歴史をみる自己をあわせ見る、そういう統一的な自己集中によって、徹底して「個」の成熟をはかった。

「歐洲人はロシアを全く理解せず、ロシア人の性質の中にある最も偉大な特徴を没個性などと嘲つてゐるが、これこそロシア人の持つてゐる高い総合的な特質、すぐれたものと和解し得る、全人類的な特質なのだ。」と信じるドストエフスキーには、「ロシア人」は、いわば、「全人類的」なものをのみこむ民族である。とすれば、ドストエフスキーという「没個性」ともいふべき補捉しがたい不定形の間人像そのものが、西欧文化の定形をのみこむ不定形のロシア文化の象徴であらう。

フランス文化の定形をのみこむロシアの不定形の文化。これは、ドストエフスキーを論じていく過程で、小林が、日本文化の現状につきあわせて如実に感じた、抗しがたい文化のありようであったらう。小林は、不定形であることにおいて根源的自能力を失わぬロシア文化や、その明確な定形が世界文化の基準になっているようなフランス文化に照らして、文化の他律的形成をしいられる「日本」の不幸をおもひ知ったにちがいない。これは、ドストエフスキーの眼とヴァレリーの眼を同時にもちつた小林の不幸でもあった。

ドストエフスキーはシベリヤの流刑地で囹圄の民衆と四年間の生活をともにした。

ドストエフスキーの眼前にはいつも民衆が在った。だがそれは確かに在ったのか。彼の力の限り叫ぶロシアの民衆とは、言ふ迄もなく、ロシアの農民だ。では農民は確かに彼の眼前にあつ

たのか。周知の様に、彼の作品に尋常な農民は遂に姿を見せなかつた。これほど明瞭に、彼が農民に関する真の知識を持つてゐなかつた事を証明してゐるものはない。彼は芸術家として、自分には農民は遂に未知のものであつた、謎であつた、と誰憚る処なく公言してゐるのに他ならぬ。では何が在つたのか、言葉が在つたのだ、ナロオドといふ言葉が。而もこの言葉は彼が手に触れ眼で眺める人間の様に生きてゐた。(「ドストエフスキの生活」ハセ二〇)

これはドストエフスキの農民観を基尺とする小林の自問自答とみてもよい。この基尺に当てて小林は、ドストエフスキの身につすぎたほどの「ナロオドといふ言葉」が自身にないことをたしかめたはずである。ドストエフスキは「ナロオド」という言葉が過不足なく象徴する「民衆」という実体を信じることで「ロシアの生活の根源的独自の土台」に立つことができた。

「階級」という言葉を運動の主題として切実に追う過程で「農民」把握が観念的に浮いていって日本のプロレタリア文学運動は、それが自身が近代主義のラジカルな変種であつたともいえよう。小林がドストエフスキの眼を通して見たロシア農民は、新時代に流行の「階級」「民族」といった言葉でつむむことのできない、正体不明のまま「歴史」をこえて生きつづけるものであつた。一方、小林が昭和十年代の日本にみた農民は急速に忠良な「臣民」に変貌しつづつあつた。そしてそれは、農民が所属する村落としての「故郷」が臣民の故郷としての天皇制国家秩序に包摂されていく経過に対応してい

る。日本の農民は、明治二十年代の近代国家成立時から「農民」としての伝統的な生活定形を「臣民」としての倫理定形につつまれてきたのである。

* 江藤淳『小林秀雄』(講談社、第二部)

* 小笠原克『昭和文学史論』(八木書店、中の「小林秀雄の基軸」)

* 全集版では「六十年代」が「四十年代」になおされている。

三

小林は「作家の日記」を手がかりに、シベリア流刑を体験したドストエフスキが民衆の「嬰兒の心」が「陽の目を見るや忽ち醜悪と変じ殘忍の相を帯びる事を知り抜いてゐた。」ことを指摘している。おそらくそこに、いとうべきおのれの似姿をみるドストエフスキの戦慄と安堵とが二つながらあつたはずである。「嬰兒の心」をかかえた農民はロシア正教の「嬰兒」たることよつて、「無邪氣」と「醜悪」に分極化するドストエフスキの自意識をつつみ、そこに休ませるイメージであつた。

小林における中原中也も「嬰兒の心」をもつ男であつた。小林はおのれの宿命をもつて中原の宿命をくだいたときから、中原の「嬰兒の心」にすすんで復讐を求めたはずである。中原の「嬰兒の心」を自己求問の絶対者に設定することで、ドストエフスキの「嬰兒の心」をはかり得たはずである。

中原は「嬰兒の心」を裸にして生きたが、交友という実生活の場で傍若無人にふるまつたかれが、作品ではいじらしいほど謙虚にお

のれの孤独をえがき、ついに、比喻や観念で自己をつつむことを知らなかった。中原やドストエフスキーを知らなかったら小林は現在の小林とどうちがっていただろうかと、ありえたかもしれない結果を夢想するのはおろかな話だが、中原との対決、ドストエフスキーとの格闘をとりはずして小林を考えることができないのも事実である。たしかなことは、中原の「嬰兒の心」がそれをかかえて自省することのなかった「罪と罰」を小林が意識して代行したことである。

小林が当代文化の「故郷を失つた」事態を指摘したのは、工業化が無限定に干拓していく日本の無神論の風土に「嬰兒の心」がさらされている姿をみただけではなかったろうか。中原の「嬰兒の心」がついに「神」の観念につつまれなかった悲劇は、この無神論の風土に起こった惨劇として小林の眼にうつたのではなかったか。それにしても、小林が無神論の風土に観念でつまぬ「個」として生きぬくことに何の意味があったらう。一つだけいえることは、そういう自己鍛練を通じて、「近代」という観念にのまれることのない、「近代」をのみこむ「個」として成熟することである。日本の近代化が「意味」と「効用」を求めて表層をすべったあとの思想的地層の陥没を「神」の観念で埋めたのは内村鑑三であった。小林はその虚無のなかに消えつくさぬ「もの」をみようとした。あるいは、みずから消えつくさぬ「もの」と化そうとした。

「実生活」に対する「思想」優立を断定することと、「私」の社会化を命題化することは小林において不可分のことであった。正宗白

鳥との論争と中野重治との論争は、同一主題の論戦への適用であった。「思想」を肉体化した「私」への成熟は「思想」の「実生活」からの決別によって可能となる、小林のこういった論理の隙間について、小林の批評のあり方そのものを批判したのが中野重治であった。

中野の小林批判は直接には「閏二月二十九日」(新潮 昭和一一・四)に始まるが、この文章のなかで小林は「青年」(昭和九・六)、「紋章」(昭和九・一〇)、「風雨強かるべし」(悲劇の哲学) (昭和九・四) に関する小林の批判ぶりをとらえて、「根本批評といえるようなものは何一つない。」と極言している。端的にいえば、「日本最初の料理」を食べた「青年」の主人公の感慨に東西文化の間に「身を横へる」先駆者の苦痛を思う小林に対して、中野は、西洋料理をさらに食べることのない現実の農民を代弁する位置にいる。

「日本の文学世界は混沌としているように見えるけれども、それを貫く社会的論理の糸は途絶えてはいない。見失われることはあろうが、カオスのなかからも糸口は拾い上げられるのだ。そして社会生活の論理の糸は文学批評の論理の糸をいっそう弾力のあるものとしずついにないと思ふ。」(横光利一や小林秀雄は小説と批評との世界で論理的なものをこきおろそうと努力している)。転向・出獄後の中野の、マルクス主義世界観を「論理の糸」に置きかえていわねばならぬ心情の屈折はいうまでもない。小林は中野が「論理の糸」といういい方で内蔵する世界観を論点に据え、世界観そのものの日本適用といった問題として論じている。

僕といふ批評家はたまたま非論理的である批評家ではない。仕事の根本に非合理主義を置いてゐる批評家だと君はいふ。しかし僕には非合理の世界観のやうな確乎たる世界観なぞないのだ。また、わが国の今日のあわたゞしい文化環境が、そんな世界観を育ててくれもしなかつた。第一日本の近代批評がはじまつて以来、僕等は合理主義と非合理主義の間の深刻な争ひなぞといふものも一度も経験しなかつた。〔中野重治君へ〕東京日日新聞 昭和一・四・二一三

自己の批評原則の確認とともに、「合理主義と非合理主義との間」の疑似対立についての確認がある。さきにもふれたが、論争の淵源は小林の「改造」における「文芸時評」(昭和九・一〇)にまでさかのぼる。

社会の混乱がはつきり見えて来るには社会の混乱から生れた混乱に鍛練される為の時間を要するのだ。弾圧や転向や不安や絶望から思想を鍛練するのである。その鍛練された思想から現今社会の混乱をいよいよ判然と眺めさせる。だから見給へ、ブルジョア作家もプロ作家も現代世相を描かうとして今始めてその極度の困難を自覚してゐるのだ。リアリズムの問題が新しく論じられるのは此の故である。長篇と短篇の問題の新しさもこゝに起るのだ。

今日の世相を正しく視るにはマルクスの思想が必要だといふ、併し彼等の辿つたものは今日の世相ではなく寧ろ世相を整理する思想であつた。彼等の作品の不備は公式的な思想の適用であ

つた、或は作品技術の未熟であつた、伏字の強制にあつた、等々の理由とともに、又彼等が今日の世相の奇怪さをほんたうに見てゐなかつた処にもあつた。

マルクス主義の日本的適用を「世相を整理する思想」以上のものではなかつたとする小林のこの過去形の断定は、中野には承服したいものであつたが、しかし、「鍛練された思想が現今社会の混乱を眺めさせる」という現在形および未来形の断定は基本的に正しい。「様々なる意匠」以来、思想の肉体化評定を批評の課題とし、「故郷を失つた文学」で歴史展開を俯瞰する位置から「社会の混乱」をみた小林は、いま、「混乱に鍛練される時間」をみずからの課題とする段階にきた。ドストエフスキー論は、そういう覚悟に発する自己鍛練の道をたどる小林の純粹な内面の旅の日録であつた。しかし、「鍛練された思想が現今社会の混乱をいよいよ判然と眺めさせる」体験は中野にもあつた。

「村の家」(昭和一〇・五)の父に「日本封建制の優性遺伝」をみる吉本隆明氏の見解もあるが、この父に主人公をして筆を棄てぬ決意を答えさせる中野は、歴史の未来の時間のなかで父たち日本の農民が手に救いとる決意をふまえていたはずである。このとき中野は、天皇制秩序とそのなかに置かれた農民の位置を正確に「みる」位置を確保していた。中野の「現代」をみる位置は、歴史展開の平面にあつて歴史展開そのものを批判する位置であり、小林の「現代」をみる位置は歴史展開の全景を俯瞰する位置であり、小林はそこから、政治レベルの動・反動をこえたもつと深い所に伝統崩壊の

危機をよみとった。そして、中野も小林も日本農民の寡黙有為に心うたれながら、中野は農民を歴史の正道に乗せることを、小林は言葉のない、解釈を絶した「もの」をみることに、その後の方向をさだめた。無言の「農民」を「国家」用語の美辞麗句でつつむことを小林も中野も拒否した。それだけで美しい無言の行為を何ものかのために誇張して解釈することをかれらは「個」の責任において拒否した。「永遠不変」を夢想して、無限の拒否と無限の美化との間に「個」の立場を解消していったのは保田与重郎らであった。

「古き浪曼派は個人のために国家をミュトスとした。国家に対する社会はまだ漠然としてゐたから、彼等はギリシヤを近く見た。また歴史は彼等の歴史秘事を知らさなかつたのだ。そして今日の浪曼派はこの後に始る。新しいミュトスの時代へつながらるのだ。従つて今日の浪曼派の戯画化とまづ闘はねばならない。」（『反進歩主義文学論』「日本浪曼派」昭和一〇・五）。この保田の「古き浪曼派」否定はロマン派の自己規定としてはまちがっていないが、後日、保田らが「国家をミュトス」とすることで、みずから「浪曼派の戯画」になつたのは、かれらの致命的な無自覚による。

「歴史発展の理法に驚倒し、しかもそれを単純化し実用化した。単純化したことは伝統のないゆゑであり、実用化したのは維新以来の明治政府の実用主義や文明開化精神をそのまま襲つたのである。つまり伝統が全然なかつたために成立した進歩主義である。そしてこれはつねに実用主義と背教の間一枚の差さへない。そんなわけで正しいことを語るために僕らの先人たちはマルクスやカントを修辭

語にする方法だけを学んだ。日本の進歩主義はこんなもので、進歩主義はあつたが、進歩を語つたものはなかつた」（『文芸の大衆化について』昭和一〇・八）。叙述のゆるんだ軽俗な文体は別として、文旨そのものは、小林のそれとまがうほどの、たしかな文明批評になつていゝ。しかし、「弾圧や転向や不安や絶望が思想を鍛練する」と論ずる小林がマルクス主義者の転向を知識人全体の不可避の問題としておし通そうとしたのに対し、保田は「僕等の先人たちはマルクスやカントを修辭語にする方法だけを学んだ。」と、マルクス主義者の思想実践の総体を「修辭語」習得と諒解する程度のうけとめ方において、やがて、みずからを巨大な民族的「修飾語」でつつんでいくことになつてしまふ。

保田の美学の根幹は、端的にいつて、「修飾語にする方法」にあるわけで、「歴史」を一方的に「修飾」するロマン派的志向が肥大して、歴史を事実として問いつづけその事実解釈のうちに「私」を再生しようとする、そういう覚悟を欠くため、最後に、解釈の形骸だけを残す。この特徴は、事実を捨象した一元的なイメージ構成でなりたつ古典論において、とりわけ明瞭である。保田が古典批評の主軸ともいふべき歴史学・民俗学・考古学・文献学等個々の分化機能を「学」以前の未分化につきもどし、神人一如のイメージを拡大して古典解釈のミトロギーを形成していく過程は、戦争体制が異株異根のイデオロギー対立を「大東亜共栄圏」「八紘一宇」の総合理念で埋め、その侵略的体質をつつんでいく径路に対応している。

「神人一如」のイメージを拡大し、夢としての古代天皇親政下の「草

莽の臣」に保田自身なりきったとき、「戴冠詩人の御一人者」「後鳥羽院」「万葉集の精神」と書きすめられた古典論は、その唯美主義的凝集力の衰弱によって、解釈学としての弾力を失ってしまう。

保田の理解するところによれば、ロマン派的志向がえがく政治的ロマンともいふべき「天壤無窮」「万世一系」の理念構造は、「雪月花」の伝統的自然美観と、阿部正路氏もいふ通りの、「水」―「米作り」という日本の生産の「循環の理の根源」からなりたつ。この「雪月花」的反俗唯美の伝統と「米作り」という生産の伝統とは、「自然」と自然の加工体たる「歴史」として表裏の関係にあるが、この伝統を確実に感受するのは、自然を「みる」ことと歴史にむかつて「はたらく」ことを一元化する「個」の眼にほかならない。

*「都市と農村との対立関係は／ふかひ的な都市の農村搾取だ／おゝ！ 文明とは？／農民の生活をも楽しくさせるためのものではなかつたか？／しかし／汝等文明は吾々純真なる農村の子弟を／汝等自身の利欲の道に誘致した／だがただれきつた利欲の都市は終に行詰り／出かけて行つた農村の子弟は一人一人／村へ返された。」

「村へ追ひ返された」農民像は、まさしく、生産における現実の悪循環の一帰結である。都市と農村との間の悪循環の政治的解決を下からめざす農本主義ラジカリズムは二・二六事件を生むが、日本浪漫派は一種の文化的農本主義として「都市と農村との対立関係」の上にも美しい「循環」のイメージを仮構した。「日本の橋」は、保田によって「歴史」の上に美しく仮構された夢のかけ橋にほかならない。

保田が「他界の観念」(昭和一〇・五)に明示した「他界」に対する

「個」の垂直の志向と、「日本の橋」(昭和二・二〇)に叙した「橋」のあなたへの志向とは、まごうかたなく、ロマン派志向の基本形式であるが、その「他界」を仰ぎ「橋」のあなたを眺める自己の位置を保田は正確に「みる」ことをしていない。古来、他国に通ずる橋や橋の手前では、苛酷な生産の場からの逃亡を企てた多くの農民が生命をおとした。巨大な「循環の理」は権力支配の場にも直接間接にはたらいて生産の場における「個」の運命をくだいてきた。

歴史展開の底辺に膠着する民衆の運命を俯瞰しながら、超俗の「他界」を仰望する、そういう「個」の意識相反の緊張を時代にさきかけて経験したのは北村透谷であった。民衆の運命を憂慮しつつ民衆と異なる道をたどる苦痛が透谷の形而上的志向をいつそう熾烈にした。保田は一個の「草莽」たることの自認において、仮構された全体概念に「個」の眼を解消した。そして、天皇制秩序内の循環の断面図を「歴史」としてきりとるかわりに、「歴史」の拡大解釈に専念した。こうして、政治史段階の個々の断面図を捨象して「歴史」を二貫的な時間として脚色するために、最大級の脚色用語として「天壤無窮」「万世一系」がとりあげられる。

「現代文学の不安」(昭和七・六)から「私小説論」(昭和一〇・五・八)まで当代の歴史展開を診断した小林は、「私小説論」以降、歴史を語ることはあっても、解釈することはなかつた。この徹底した「歴史」に対する沈黙は、明治以降の異常な近代化がまねいた伝統破壊の底深さを確実に「みる」ための、一種の狂気を秘めた沈黙だったのではないか。

作家同盟解散（留和九・二）後の転向文学の発生、「日本浪漫派」発足のことはあつたが、そこに「合理主義と非合理主義の深刻な争ひ」はなく、それぞれ「觀察」「想像」の概念にはまりこんで、自己の理論・創造の立脚地をみることに迂闊であつた。左右のイデオロギイ的対立が知識人の眼を歴史展開の現象面にひきつけた事實は、かれらの眼が依然「みる」ことよりもみるふりをするにとどまつていたからである。

おなじころ小林は、歴史展開の全体を俯瞰するとともに、その歴史展開が「個」に集中する一点を確実に見る、俯瞰と凝視の二つの視線が照らし出すところに伝統崩壊の危機を見た。小林が歴史展開の底に見たのは、伝統がほとんど「もの」として凝縮する弾力を失つた事態であつた。この危機を小林は「伝統」をものとして表現し「もの」として感受する、そういう「個」になりきることで耐えぬこうところがけた。觀念の媒介を排除して「もの」を「もの」として感受するのが肉体であることは、とりわけ「当麻」にはっきりしている。肉体が表現したものを肉体が感受する。表現した肉体と感受した肉体が消え「もの」だけが残る。とすれば、伝統は「個」の肉体をもつてえがくものであつた。「民族」の観点からする「伝統」の一元化・共有化政策に対して、「伝統」を「個」の肉体において所有するのが小林の立場であつた。

実行と芸術、政治と文学、文明と伝統といつた「近代」固有の呪縛を「反近代」のイメージで解く、この一見毒をもつて毒を制するてい作業は精神の冒険にちがいないが、冒険にすぎない冒険であ

つて、ここからただちに精神の空転が結果する。

保田は「反近代」をもつて「近代」に逆立するイロニイの空洞化をトータルな日本史解釈で充填すべく、美と王権の一元的象徴化をはかつた。そして、伝統を偽装する仮想史觀のむなしさを生産のイメージ「循環の理」で補強した。「循環の理の根源」の自己運動としての「皇統連綿」「万世一系」は、保田らによれば、かれらの「個」をつつんで外在する円満具足体である。事實を解釈でおおい得たと信ずるとき、信ずる者の緊張はすでに頽廢をはらんでいる。保田らの「美」に集中した個人的緊張が民族的緊張にひきもどされ、それと一致したとき、日本ロマン主義の頽廢はきまつた。

小林にとっては、伝統とは、現象としての歴史が展開したあとの虚無に非在化し、虚心にみると現われてくる「もの」であつた。みようとすると「もの」を外在するもののごとく感受する、その感受の形式である、と、あるいは、いいかえてもよい。そして、「もの」を「物」のごとく感受する感受内容の解釈は不可能であり、「もの」を「物」のごとく感受できるのは「肉体」にほかならぬ。ランボオの出現に託しておのれの自意識に「肉体」をあたえたとき、すでに小林は「肉体」をもつて「もの」をみる契機をつかんでいた。

小林は現代史展開のすべての現象が虚無のなかに消尽するのを見はじめたとき、虚無のなかに伝統が「もの」として出現するのを見はじめた。実生活上のみる「私」が歴史のなかに死んで作品に再生する。みる私が対象のなかに消え対象だけが「もの」として残る。これが小林の古典によって生きるこつである。『無常といふ事』所収の全

六編を「当麻」に総括し、うしろは虚無の能舞台に「美しい花」が出現するのを見た小林の感動は、「知る」ことではなく「生きる」ことの感動であった、といっておきたい。

「故郷」を見て感動する滝井孝作を「みる」小林は、滝井の感動から疎外されている。小林の「みる」私のかかえた孤独をおそらく滝井は知るまい。「みる」行為を世界にひらいて見るときの孤独を小林は「みる」行為を一点に集中して「もの」に出あう感動で癒やす。この、一点に「もの」をみる「私」の行為に自足するナルシズムが小林にないのは、中原との対決で明確になった「私」、「ドストエフスキーの生活」につきあって磨滅しなかった「私」を小林がみとどけたからであろう。いかなる対象につきあっても、表現に「私」を失うことがない自信を得たとき、ひとは安んじて「私」を消すことができる。

兵士のうしろから兵士の眼で真珠湾の青い海を見る「戦争と平和」のペースペクティヴ。実朝の背後から実朝の眼を通して伊豆の

海を見る「実朝」のペースペクティヴ。「みる」私が見られる光景に消え、画面が自立する。みる「私」を消去してみえるのを虚心に待つ自己放棄と、徹底的に「みる」兇暴な自己集中と、小林はこの二つの精神操作を一個の肉体に確保した。明治以降、「西洋」と「日本」はひさしく、肉体のない観念、感覚のない情緒のレベルで対峙してきたが、いずれは、肉体において出あわねばならぬ。

国家が「歴史」の一元的解釈を強要し、民族が「伝統」護持を興奮して祈念する動乱の時に、小林は、歴史が一個人の運命を通りすぎ伝統が一つの肉体にとどまる姿を見た。小林は古典によって生きることをおぼえた。古典は小林において生きたのであろうか。二つのことは、実は、一つのことである。

* 『芸術的抵抗と挫折』(未來社)中の「転向論」。

* 阿部正路「日本波曼派—保田与重郎の場合」(『日本近代文学』第12集)

* 松永伍一「日本農民詩史」に紹介された福島清信の詩「新しき墓標」。

広津和郎

——作家と実行者のあいだ——

榎本隆司

1

志賀直哉をすぐれたリアリストであると評価する理由として広津和郎は、志賀が、「『人生とはこんなものだ』と云つたやうなたかをくくるちよこざいの傲慢——の濁り」から潔白であり得た点をあげている（『志賀直哉論』八「新潮」大八・四）。

当時広津は、「師崎行」（大七・一）とともに三部作をなす「やもり」（大八・一）「波の上」（大八・四）を発表していた。それは、「愉快ならざる結婚生活」に取材した「最も心暗き時代」（改造社版『現代日本文学全集』V付録の）の記録だが、広津にとっては、親炙してきたアルツイバーシェフやトルストイとの、自由と責任をめぐる葛藤の時間でもあった。後年、いわゆる「異邦人」論争を展開した折、かれは、ムルソオの考えが WHAT IS LIFE にとどまっていた、「人間生活に最も必要な HOW TO LIVE」の思念が一つもその頭に入っていない

点を指摘し、WHAT IS LIFE の抽象的思想には「個人の責任」という觀念がない、とつた（『再び『異邦人』について』）。この論理を借りればいま広津は、まさに HOW TO LIVE という課題の前で深刻に呻吟しつづけていた、ということになる。手切金で片をつけるような世間の「出鱈目な制度」にも従い得ず（師崎行）、しかも「益々円満を欠き、家を外にして放浪生活を送る」（自筆年譜）——そんな人生観上、あるいは実生活上の大きな蕩揺の中にあつたからこそ、その作品から「嚴肅な感銘」を受け、「得難き芸術家」と見る高い志賀評価も出て来たわけである。おのれの迷妄と志賀の鋭い「理智」と、世の出鱈目を拒否して自覚する責任と「正しきものを愛する熱情に燃えた心」と——そんな対応がそこには認められる。

苦渋の日に広津の自己省察はつづく。そして、悩み多い内省を増幅しつづおのれの真実を定着しようと志向する姿が、「お光」（解説 大八・七）に描かれた。おなじ不幸な結婚生活に取材し、ひとり

の女給への慕情を介在させて書いた作品である。主人公の「私」はもちろん広津その人と見ていい。すくなくとも、「私」の心は、そのまま広津のそれにオーバラップするものと読みとっていい。お光の存在が、暗い日目に類のない明るい気分を呼んでいた、という筆の運びに、あらたな生活を希求する広津が認められもするわけだが、初出時、あらかじめ長篇であることを断っている点や、関連作品の成立事情が織り込まれている点などからして、それは、いわば三部作の総集篇を企図するものであった、と見ることもできる。しかも、「書き出したら大変長くなって……」と述べた「作者附記」が裏書きしているように、総集篇はけつきよく、作者の内なる真実を性急に確認するかたちのものとなっていた。「心の衰弱」に恐怖を覚えていた作者の焦躁に由来する結果とも見られるが、むしろそれは、「本能的と云ひたい位な気持」で「もつと真正面から、自分の生活を見守つたものが書きたくなつて来た」、その内的必然によるものであった。「神経病時代」(大六・一〇)を中心に、性格破産者を対象化して来た広津が、暗く重い実生活の中で、「三人称を用ひずに、一人称で書かうと決心」するに至る道すがそこに認められるわけだが、それは、正しきものを求め、自己の真実に忠実である「私」の造型によつてのみ、作家として、あるいは実生活者としての存在が保証される、という認識への素朴な信頼を背景としていた。しかもその信頼は、じつは広津のひとつの錯誤に立っていたのであり、作品はそうした自己矛盾を端的に露呈することになった。

は仕方がない……」と考える。真正面から自己の生活を見据えるべくかれは一人称で書くことを決意するのだが、それは作家としての要請であった。しかもその要請の内側には、かつて志賀直哉に見たとおなじく「ちよこざいの傲慢」の濁りから潔白であり得た、と自認する広津が潜在していた。自己との戦いの誠実さをそのままに容認することによつてのみ一人称への転換は可能だったわけだし、その内的必然を信すればこそ「本能的と云ひたい位」であったという表現も出て来たわけである。ところが、そうしたいわば自己忠誠なり自己容認なりが、じつは本質的に、自己への甘えに根ざすものであったことに、広津は気づいていなかった。作中に織り込まれた関連作品をめぐって、その成立の「時間的順序」が事実と異なり前後していることは、すでに橋本迪夫氏の指摘するところだが(『広津和郎』△明治書院 昭四〇・二一)、氏がそこに認められた「二重の虚構」とは別に、この作品には、重要な意味をもつかくされた虚構があった。それはほかでもない、前作にあきたりなかつた結果、三人称から一人称へ移つたというその経過においてである。三人称の前作が「死屍を抱いて」(大八・四)であろうことは間違いない。そして橋本氏がいうように、この作品の作中における時間的位置づけをめぐって「二重の虚構」が認められるのだが、それはここでは問われない。問題は、その三人称の前作と、内容的に見て明らかに「やもり」と見られる一人称の後作が、時間的につながるものとして書かれていた、その虚構性にあるのである。

あらためていうまでもなく、作者はすでに、「師崎行」はもちろ

ん、「崖」(大六・八)とか「本村町の家」(大六・二)など、以前から一人称を用いていた。そして、前作(死兎を抱いて)の時間的虚構はそれとして、問題の後作(やもり)の発表は、大正八年一月のことなのである。つまり、事実の上では「やもり」以前にいくつも一人称小説が書かれていながら、しかも、作中ではこの「やもり」を書く時にはじめて一人称へ移ったことになっているのだ。この事実は何を意味するのか。いうまでもなくそれは、一人称というのが単に形式ではなかったことを物語っている。つまり、まさに、よききびしい自己探求による内的真実の獲得とでもいうべき、その意味での「私」への質的転換をそれは意味していたのだ。作品を書きあげた主人公が、そこで「何か知らの満足」を感じていることが、それを裏づけている。その満足感、もちろん芸術的完成度から来たものではない。それは、前作への不満が「現在の自分から逃げてゐる」ところにあつたことに徴して明らかである。つまりここで満足感、あくまで、「真正面から自分の生活」を、「そのままに」書き得たと確認するところに生じたものであつた。そしてこのことは、これを裏返して見た時、決意され描出された「私」の主観的真実を、そのままに肯定し自認する作者の存在がそこに認められるという意味において、きわめて重要な事実だつた。

これを要するに、三人称から一人称への転換にまつわる虚構は、主観的真実を確保し、それを作品化することに作家としての内的必然を認める広津が、いわば全面的な自己容認を、意識的積極的に訴えたものとして重要な意味をもつものであつた。別にいえばそこに

は、「ちよ、こざい、の傲慢」の濁りから潔白であり得たことへの自負があつた。しかも、満足感を得た主人公が、発表に当たつてためらい、けつきよく「仕方がない」と思つて踏み切るところが明らかに示しているように、そうした自己容認に立つことによつて広津は、作家としての存在を守り、作家であり得ることで実生活上の苦境を超克してしたのである。その意味で、「お光」の中に明かされた事実は、広津にとつて一人称への転換が、いわば、実生活から救われるためのカタルシスであつたことを立証するものだつたともいえるのである。

しかも注意しなければならないのは、かく自負し自認していた主観的真実が、にもかかわらず、広津にとつて絶対であり得なかつたということであり、そして、そのことに広津が気づいていなかった点である。書き上げたあとの満足感「何か知ら」のものであり、「発表していか悪いかと云ふ気がかりがかなりした」。しかも「自分以上の何ものかが、私の心を知つてゐて呉れる」ことを期待しつつ発表に及んでゐる主人公だつたことを考えたい。この不明確な規定とさだかならぬものへの期待は、ひとつに、それがきわめてエゴイステイックな自己満足であつたことを暗示し、また、おのれの内的真実を無条件に肯定する認識の甘さを、はからずも露呈したものと見ることが出来る。例えば、主人公の確信にゆれがあつたということだが、しかも、作品は、それに気づかぬ主人公として書き進められてゐるのだつた。ということはいいかえれば、そもそも「ちよ、こざい、の傲慢」の濁りから潔白でありたい、という広津の内的要請

が、いつか、あり得た、という確信へとすりかわり、そのことによつて実生活の保証を求めた錯誤を意味している。高く評価した志賀直哉を、しかも、「この世の刺激から遠ざけてしまつて、一個の八好人物Vの世界の主人公とさせてしまつて、それでいいのか。」とらえている事実を、その裏側からの証拠として提出することができ。自己の内的要請から志賀を見て来た広津にとつて、実生活での暗闇を真摯に生きていくという自負と、したがつてそこで得た主観的眞実への信頼を前提にし得ずして、志賀へのあらたな要望が出せるはずはなかつたからである。

2

大正八年暮、広津は長い間苦しんで来た結婚生活を解消する。自筆年譜では「破壊す」としているが、これを機に、その創作活動が停滞しはじめるという事実注目したい。それがけつして偶然のことではなかつたという事情は、前章の叙述の中に辿ることができはすだが、いつてみればこの事實は、不幸な結婚生活が、すくなくともいっぽうで、広津の作家生活を支える大きな挺子の役を果たしていたことを伝えている。

これまでの広津の作品傾向を、いま、性格破産者を描いた「神経病時代」など客観小説の系列と、三部作や「お光」など「私」小説の系列とに分けてみる。これが一般的な見方になるのだが、しかしこの二つの系列は、やはりおなじ根に立つ二本の幹であり、ある意味で同工異曲であるとさえいえる。「神経病時代」に「自分をも含

めて」「インテリをカルカチュアにしよう」と云ふ気持」(『広津和郎著作洋文化協会昭三四』)があつたことを広津は語っているが、このカリカチュアライズする姿勢と、三部作など「私」小説で主観的眞実を求めるとは、いわば楯の両面である。後者における「私」の苦闘が、世間的な常識やら制度への反撥とか責任の問題を介在させながら、愛し得ぬ女を愛さねばならないといつた不自然な営みの空転であつたことを人々は知つている。おなじ回想の中で広津は、当時の自身が「いじらしい程真剣であつた」ことに愛着を感じているが、真剣であつたことと、それがカリカチュアライズされるにじゅうぶんな対象であつたこととは、いささかも矛盾しない。不幸な結婚生活に苦闘する広津と、それを弱いインテリの姿として見る広津と、その交錯した「私」の内部葛藤のゆえにこそ、作者はまた、作品としてのリアリティの確保を自認し得ていたのだといえよう。

そして、しかも当時の広津には、「愛さなければならぬ」と云ふ言葉に捉はれて、躍気となつて愛さう／＼としてゐるのは不自然なのだ。」という認識があつた(△彼等は常に存在す)。『新小説』天六・二V)。「ほんとに必要なら『ねばならぬ』と云ふ言葉は『不自然になつてはならぬ』と云ふ事のほかに一つもないのだ。」(同前) というかれは、不自然な愛に生きる苦闘の中に自己の眞実を、したがつて作品のリアリティを求めながら、そうした営みを、けつきよく不自然さのゆえに「破壊」しなければならぬ窮境に追い込まれていった。そしてそれは、主観的眞実への信頼によつて実生活の保証を求めた錯誤を自覚することと裏腹の関係をなしていた。確保し得ていたと信じていた

主観的眞実が、破壊すべき不自然な當爲の中に求められたものであることを知った広津にもはや抛るべき創作の方法はなく、したがって、そこに実生活の保証を求めていた錯誤も明らかだった。ようやくにしてかれは、苦闘の中に眞実を追いつづけてきたおのれが、けつきよく、小さな渦中で翻弄され喘いでいたのだということに気づく。それを、世間をもふくめた相手との眞剣な戦いであると自認すればこそ「好人物」の世界からの飛躍を志賀に求めたりもしたわけだが、いまそれは、自身の過去への反省と、将来への要求としてはねかえて来た。「創作に興味を失ひ、間に合せの作のみを書き、ついには「殆んど創作せず」(自筆年譜)と、大正九年から十一年にかけて、低迷がつづく。HOW TO LIVEという眞剣な問いかけが、小さな渦中で観念的な自己確認でしかなかったとの反省に立つて、不幸な結婚生活を挺子にした創作方法から脱したかれは、あらためて芸術と実行の問題に取り組んでゆくことになるのである。

大正十二年、広津は芸術社を起した。『武者小路実篤全集』を企てたが振わず、けつきよく失敗に終わるのだが、この実践は、「功利」を恐れない芸術意識への有力な契機となった。芸術と実行問題への関心はかなり早い、たとえば、二葉亭の理想家的性格にもとづくロマンティック・スピリットをとらえ、その実行生活こそが芸術なのだ、という見方(二葉亭を想ふ△「東京日々新」聞大・一〇・六・一八一―二三〇)に裏書きされているように、それはあくまで、日常的な実行生活との接点において捕捉された。のちに、有名な「徳田秋声論」(一九二二)の中で、「知識層の苦悶の先駆的象徴」としての二葉亭と、「庶民階級の庶民的生

活感情の愛撫者」としての秋声とを対比した折にも、二葉亭の文学への懷疑を、けつきよく文学追求心の変形的現れであるとし、二葉亭らしい「人生探求心」を広津はそこに見ていた。そうした点を思い合わせ、平野謙(『現代の作家』)の懇みに做つていえば、芸術と実行の問題を広津は、二葉亭のロマンティック・スピリットと秋声の庶民的リアリズムの重なるところで追っていたといえる。そしてそうした志向を基底に、やがて構築されていったのが、「散文芸術の位置」(新潮大二三・九)であった。

この論文は、広津自身、標題が大袈裟過ぎたか、というほど短いものだが、「宣言一つ」(改造大一一・二)をめぐる、有島武郎との論争過程で提示された階級問題などを媒介にしているところに、重要な時代的意味をもつていた。注目すべきは、まず、散文芸術を音楽、芸術、詩などと性格を異にする独自の芸術であるとし、「自己の生活とその周囲とに関心を持たずに生きられないところから生れたもの」と規定している点であった。さらに有島が、右の規定に当たる第二段の芸術家であるがゆえに、自己の芸術に没頭し切る第一段の芸術家にはなれないと卑下する、その芸術家段階説に対し、近代散文芸術の巨匠はいずれも第二段の芸術家であり、「人生と直ぐ隣り合せだといふところに、散文芸術の一番純粹の特色がある」のだと説いた点に、佐藤春夫によって「達見」と評価された(散文芸術の發生△「新」潮大二三・一―一〇)特色があった。ついで「認識不足の美学者二人」(新潮大二三・二)における生田長江の批判に反駁して「再び散文芸術の位置に就いて」(新潮大二四・二)が書かれたが、生田のい

いわゆる「非芸術なる部分」とか「不純」を否定し、その、むしろ人生的要素とまざりあつた卑近美の追究によつてこそ、それ自体純粹な散文芸術の隆盛があるのだということがそこに主張された。

要するにこの散文芸術論は、在来の固定的な芸術観の中から、あらゆる「人生的内容」を組み込んだ散文芸術をあらたに位置づけたところにユニークな意味があつたわけで、それは、第四階級の登場を迎える現実の中で、窮屈な自己規定に苦しむ有島の悲劇を超克する論理であつた。大震災後の現実の多様化に対応し得る散文芸術論の構築は、時代社会という客観的諸条件との接点において、あらたに HOW TO LIVE を問い直す広津の主目的要請に発するものであり、その意味では、低迷からのみごとな脱皮を証すものだった。と同時に、在来の芸術がもつとも恐れてきた「功利」をさえも恐れない、その芸術意識内容の拡充は、まさに新時代への有力な通行手形を確保することでもあつた。

広津によつてより重要なのが、WHAT IS LIFEではなくHOW TO LIVEであつたということが示唆的に想起される。そうした二元的な発想自体への根本的な疑いはしばらくおくとして、この発想は、きわめてリベラルな対人態度の成因になつてるとさえ考えられる。人生をどのように受けとめるにせよ、問題はいかに生きるかである、という論理をそこに見出すからである。そもそも、十九世紀末の厭世的傾向を負い、とかく人生の考え方に行きづまつては虚無と厭世と沈鬱とに陥りがちだと自認する広津が、「忘却」することによつて「生活力の衰弱を恢復する」知恵を説き、その人生的

（価値を語っていることに注目したい）（「一」二は肯定の態度を執る）。次の世代の理解しがたい明るさを、自分たちが経て来た思想の悩みに対する生活力の一つの対抗作用とさえ考えるところには、リベラルな、柔軟なかれの思考形態が、そして「人生的内容」の諸相を見据える広津の姿が裏書きされている。いわば、このような思考の自由と人生態度こそが、大正期自由人を代表する、そしてまた、昭和期にきわめて個性的な現実認識を確立するに至る広津を支えた核であつたといえるのである。

3

「さまよへる琉球人」（中央公論）大五・三で沖繩青年同盟本部から抗議を受けた事件は、事件を予期し得なかつた認識の甘さへの反省ばかりでなく、広津に重大な緊張状態をもたらすことになつた。

抗議に対して書かれた「沖繩青年同盟よりの抗議書——拙作『さまよへる琉球人』について——」（中央公論）大五・五という一文は、抗議に対する釈明などという性質のものではない。いわば懺悔の書であり、開眼銘刻である。「さまよへる琉球人」の読者に沖繩県人が誤解されることを防止するため、冒頭に抗議書の全文を掲げた広津は、まず、くりかえし抗議書を読むにつれて募つてきた「苛立ちと苦痛」を告白することから筆を進めている。かれは、抗議に対して、釈明し「答へるべき言葉が、自分にない事はないのを知つてゐる」といつつ、作品が作者の「厚意」に出たものであるにもかかわらず、沖繩県人一般に累を及ぼすことになつたその結果を、ひた

すら詫びる。「どうか許して下さい。」とまで哀願している。そしてさらに、抗議を通して痛感した、沖繩県人の現実当面の問題である「生存苦」に思いをいたし、作者の「中途半端な、認識不足の厚意など」というものが、いかに「第三者的な」「薄つぺらなものであった」かを恥じ、そんなものが、「真の実感者に取つては、ややもすると有難迷惑にしかならない」という事実を知らされたことに、「首を垂れて深く反省すべきだ」ときびしく自戒しているのである。その結果、かれは作品を抹殺することを宣言し、最後に、以上の文を「謝罪的な気持」で書いたがなお物足りないとして、「凄じ程逼迫した」沖繩の現実問題を、「同胞の恐ろしき生活」を、日本国民全体が、恥とも思い、みずからの問題として考えるよう訴えてこの一文を閉じているのである。

みずから額に汗することのない知識人広津が、その良心と責任とのすべてに訴えて刻んだ、それはまさに懺悔の書であった。そしてまた、はじめて酷薄悲惨な沖繩の現実を知つたかれが、「身には痛痒を感じない人間が、遠くから他人の痛みに同情してゐるといふ」ような無責任な姿勢と認識不足をきびしく自己批判した、開眼の書であり銘刻だった。その衝撃の大きさは、すでに超克したはずの「宣言一つ」における有島の悩みが、じつは自身の中で明確に解決されていなかつたことの自覚を示すものであった。それだけにまた、広津の誠実を、それはあらためて確認させるものだったともいえる。と同時にいっぽうで、それはまさにその通りなのだがそれにして、単に抗議そのものに対する反応としては、あまりにつらく

きびしい懺悔や銘刻である、との印象がそこに残るのも否定しがたい事実だった。とすると、その印象は何に由来し、何を意味することになるのか。そこにこそ広津の良心や責任感の高さを認めるべきだとの見方は当然だが、しかしそれだけでいいのか。その疑問をさぐるために、ここであらためて、作品そのもの——事件の元凶となつた「さまよへる琉球人」に立ち返つてみる必要がある。

問題になつた作品ではあるが、出来栄えそのものはけつしていいものではない。明らかに広津その人と思われるHは、出入りするようになった沖繩県人見返民世から、故郷にも内地にも安住できないさまよえる琉球人の実態を聞いて感動する。やがて見返の紹介で訪ねてきたおなじ沖繩人のOが、借り出したHのだいいじな本を記念に貰つておくといつて返さないことから、琉球人の中には、「内地で少しは無責任な事をして、当然だ」という気持をもっている点がある、と聞くことになるのだが、かれは被圧迫者の心持として無理もないと考える。その後見返もHに偽つて詐欺を働くが、Hは憎めない。むしろ妙な愛着さえ覚える。一緒に出版社をはじめた友人に金を横領され、やがてまた見返の踏み倒した下宿料を払わされるなどのことが重なつて、ようやく、「裏切られる事に興味など持たざる自分の病的気質」や、「ルウズな、投げやりな自分の生活法」に腹立たしさを感ずるようになる——と、これが作品の筋である。内容的に見て、「さまよへる琉球人」の実態を究明するとか、それを政治的社会的問題としてとり上げるといった視点が軸になつていくわけではない。たまたま見返が琉球人であり、Oが不徳義であつ

たということから、内地人に対する琉球人の反抗的な気持や、しかしその不徳には無理からぬ点がある、というふうにはHが「空想」ということなのである。大城立裕氏のように、沖繩問題に「深くひかされている」主人公の、しかも「どうにも手をうつことができない、という憂鬱や焦燥感が作品の下敷になつてゐる」(『新沖繩文學』一九七〇・八)とまで見ることはむずかしい。「ああ云ふ空想をしたがる主人公を、自分は書いて見るのが目的だつたのだ」と広津自身は「新潮」合評会への答弁の中でいつてゐるが(『文芸上の論戦に就て』八新潮天二五・五〇)、それは沖繩問題を積極的に主題化しようとする姿勢を意味しない。ましてや、琉球人を糾弾するなどといった意図はまったくない。にもかかわらず広津が、その「結果」として沖繩県人への誤解を招くに至つた点を詫びることになつたのは、あくまで、抗議を受けとめる姿勢、良心の問題なのであつて、あえて容喙すべき筋のものではない。それは、作品自体における姿勢とはおのずから別のことである。そして問題は、その後者にあつたのだ。

作品の狙いは、あえていえば、結びの部分におけるHのほぞを噛む思いをいうにあつた、といつていい。あえていえば、といつたのは、ひとつにその結びの思いが、題名からの印象や、Hの「空想」にまつわる題材や内容の重みとの関係で、かならずしも妥当といえる比重を占めていないからであり、第二には、そうしめくくる視点と、作中におけるHの眼が、納得させるだけの蓋然性をもつて結びつかないからだ。つまり、作中におけるHの生活態度や性格・心理の形象を追つてきた読者にとつて、しめくりは、ことさら作品に

意味づけをしようとしたための心的現象で、唐突な印象を免れないのである。別にいえば、作中でのHの造型は、金が入つてのんきな状況に置かれていたからにせよ、ほぞを噛むようなタイプとして、あるいは性格の人としてとらえられてはいないのである。そしてじつは、そうした主題、構成等における緊密な計算を欠いた、いわばたがのゆるんだ作品の出来栄だが、作者の弛緩した創作態度や恣意的な人間観を基底にしていたこと、さらに、その事実にも、抗議の提出された時点で広津が気づかせられ、これを確認しなければならなかつたところに問題——つまり、懺悔、銘刻がきびしくならざるを得なかつた因はひそんでいた、と考えられるのである。

作品を読み進める間に、読者はHの感想として、しばしば「面白かつた」とか「可笑しかつた」といった声を聞く。Hには、見返の「狡猾な愛嬌のある笑」いが、そして、男の風に釣込まれて「ふらふら」とストオヴを買いたくなる自分が面白く、自分の不徳義は棚に上げて他人の非をいう見返の話を「黙つて聞いてゐる形」や「ふにやけた自分」が可笑しく、不義理については弁解もせずまったく知らぬ顔でいる見返が「へん気に入つてゐた」。さらに、求められてわけもなく見返の女に手袋を買つてやり、Oの横領を「微笑に値する」と受けとめるHは、詐欺漢の見返に、ストオヴや本を誤魔化すよりも「小遣をねだつた方がいいのに」とも思ふのである。それは、まことに気まぐれであり、いい気なものであるとしかいえないようないかたちで描かれてゐる。無意識の中に優位に立つ者の愚かな優越感を露呈した姿がそこに認められた。H自身、それを「物

好き」といい、「なつてない」と思う心をいっほうで自覚しながら、けつきよくは、抑制のきかぬ放肆な思いに流されてゆく——しかもそれが、厳密な構想と文章とによってカリカチュアライズされた結果としてそうであるのではなかった、そんな作品を再確認せざるを得ないことになって、まさに広津は愕然とするのである。それは、人間として、作家として広津がもっとも恐れていた、不健康な退廃につながるものだったからである。結びに示された病的氣質やルウズな生活法に対する腹立たしきは、広津の本質的な要請がそうした不健康さを拒否するところにあつたことを立証しているのだが、作品の総体は、逆に、その腹立ちにもかかわらず、なお緊張を欠いた自身の現在であることを語るものとして読みとれるのであつた。散文芸術の探求の中で、柔軟で強靱な人生への視点を確認しつつあつた広津が、不用意にもそこで得た通行手形を忘れた結果だといふことができるが、作家としてその不用意さを衝かれた痛みは、誠実な、責任感のつよいかれであつただけに大きかつた。そこからの戸惑いや自身への苛立ちや恐れが裏打ちされていたところに、あの懺悔や銘刻のきびしさが生まれたのである。

「さまよへる琉球人」が内包する問題をやや批判的に見たわけだが、それは翻つていえば、全国民に呼びかける意識の発動が、じつはそうした否定的側面の自覚を契機にしてはじめて可能だつたことを理解することであつた。別にいえば、性格破産者の造型に見られた氣質的なものと、実人生における経験や思索を経て培われてきた意識的なものとの、相剋葛藤や融和の中で形成されてゆく現実意識

を明らかにすることであり、さらにいえば、そこに広津における批評家としての認識と作家としての未成熟との間の距離を発見するこゝどであつた。沖繩県民への同情を全無産者に向けるべきだ、との青野季吉の批判を受けて、「二つの氣質」(傍点稿者)〔読売新聞大正一六・〇一・二三〕をもって答えたことが示唆的であるように、自己の実に、氣質に忠実であろうとする広津が、この事件を貴重な教訓としてゆくという事実もまたこの間に読みとれるのである。

4

自筆年譜の大正十五年の項に広津は、「松沢はまと家庭生活に入る。久しぶりに放浪生活を止め、馬込に家を持つ。」ととどめ、昭和四年の項には、「四十歳を前にして、今更のやうに思想混乱に陥り、今日に至る。」と書いている。この実生活の推移は、「さまよへる琉球人」(大正一五)から「薄暮の都会」(昭三・四)を経て「昭和初年のインテリ作家」(昭五)へという作品活動と対応している。そしてそれは、広津における大正から昭和への転換を見る場合の、もっとも小さな、集約されたサイクルということになる。

「さまよへる琉球人」は、作品の出来栄や是非を超えていえば、正直で誠実で思いやりの深い、そして神経質でのんきな人間の資質を基底に、どんな卑近美をもとらえようとする散文芸術を志向したリベラリスト広津を背景に成立している。その意味で大正期の広津のひとつの帰結を示していた。しかもその後の事件を媒介にして、それはまた現実認識の深化をもたらした、その意味でひとつの転機

をなす作品だった。「感想が多過ぎる」という批判への反省（「文芸上の論戦に就て」とともに、まったくおなじ時期に批評家から「作家としての苦心」の方へ心を傾けている広津（創作上の問題いろいろ）（『新潮』天二五・四）をここで記憶しておきたい。「薄暮の都会」（主婦友友昭三・一〇四・四）は、大震災後のインテリ層のひとつの生きかたに材を取った作品で、「神経病時代」「二人の不幸者」（大七）などにつづく主題を追っている。手慣れた材料ではあり、結果には「相当に自信を持つてゐる」（直木に答へる）（『文芸』昭九・二）作品だった。インテリ論議の盛んな時代への対応としてとらえることができる。

その意味ではまた、つぎの「昭和初年のインテリ作家」へとつながってゆく作品だが、この間の内的蕩揺を広津は別に「わが心を語る」（『改造』昭四・六）の中に吐露している。

若い頃から広津は、島村抱月、ツルゲエネフ、ガンチャロフ、チエーホフなどのいわば「滅び」の魅力にとらわれて来た。しかし、自由主義の名における「個性の探求癖」や「独自性の發揮癖」の辿った道が、けっきょくはそうした先人たちのいる「虚無の洞穴」へのそれであり、その「不秩序な自由主義」が人を虚無にしか陥れない「不自由主義」であったことを知ったいま、そこに見出すのは、行き暮れて残る疲労と過去の汚染とに悩むおのれでしかなかった。あたかも四十の峠にさしかかろうとしていた広津だが、かれはこの「中折れ」の時期を突破することによって、精神的にも肉体的にももっとも力の籠った時代の来ることを信じ、「過去を振切つて新たな一歩を踏み出さう」と決意するのである。同世代の芥川龍之介の

死や、尻尾を巻いて逃げるという洋行前の久米正雄を見、前年、もつとも大きな支えとして親しんで来た父の死を見送った広津のこの感慨と決意は、大正期自由主義作家の、昭和への転換期におけるひとつの典型的な姿を伝えるものだった。一部にはこれを左傾宣言と見る向きも出ており、やがて「文芸戦線」に入るといふ噂を生んだりもしたが、広津は、そうした周囲のおもわくや、自身いうところの「思想混乱」の中で、ひとつの回答を打ち出した。端的な標題で文字通りの主題を追った「昭和初年のインテリ作家」（『改造』昭五・四）がそれである。

武蔵野の一角、ひところ文士村とか文化村とかいわれて賑わいを見せた馬込（M町）を舞台にして作品は展開する。主要人物として登場するのは、広津その人と見ている小説家北川と、おなじく尾崎士郎・宇野千代をモデルにした須永夫妻である。尾崎に「荏原郡馬込村」（昭三）という作品があるのは周知の通りである。萩原朝太郎の恋愛事件などをふくめて、文壇仲間にはよく知られた材料や人物が使われているのだが、もちろん広津の狙いは、そんなゴシップや人間関係をとらえることにはなかった。断髪やジャズなど突如「近代的な風」の吹き込んで来たM町で、北川や須永は「始終人生と芸術」だけを考えている「アイドルシンカー」だった。勝手気儘な文士生活を送る須永に対し北川は、これまでのように、個性や独自性だけを磨いていけばいい時代でなくなつて来ていることを考えはじめている。出版大資本から作家の生活を守るために、かれは芸術協会を通じての運動を促すのだが、プロ作家もマルキストも賛成しな

い。逆に、そんな連中の前でムキになることに厭気がさして投げ出してしまふ。無気力な連中への憤懣を、けつきよくかれは、女房の浮気も知らぬ氣に戯句を弄し、相変らず、「小説が書けないから困るさ」といつている須永の哄笑の中に解消させてゆくより仕方がなかった。――

出来栄えに対する評価は必ずしも高くなかったが、反響は少なかつた。たとえば翌五月の「新潮合評会」は、「中央公論」に発表された「手に霜焼のした女」と並べてであつたが冒頭で広津をとり上げ、かなりのスペースをさいている。「記録的」な性格に新しい文学の方向を見る評価（浅原六朗）があつたりするいっぽうで、「問題」の所在は認識されながら（徳田秋声）、広津の「好み」に偏してあり（中村武羅夫）、「時代の常識しか感じない」（川端康成）といった批判が出ている。当否はともかく、それは作品の投げかけた波紋をそのまま裏書きしていた。政治と文学をめぐり、あるいは文化の大衆化状況にからむインテリ論議など、錯雑した問題をかかえる時代であつただけに、とくに的をしぼられた「インテリ作家」の反応は大きかつた。

この作品における広津の狙いは、出版大資本の攻勢に対して無自覚な、無責任な、卑怯なインテリ作家たちのあり方を告発するところであつた。そのことは、「これは自作に対する批評への文学的抵抗文ではない。そんなものなら別段書く氣はない。」（傍点稿者）とわざわざ断つた「文士の生活を嗤ふ」（改造）大五、七に徴して明らかだ。その中でも述べられているが、大震災直後からすでに出版資

本主義の圧迫を予見してきた広津は、作品発表にもっとも近い「作家と生活」（新潮）昭四・一二において、昭和四年の文壇の最重要事として「テコでも動かない出版資本主義が完成してしまつた」事実をあげ、自分の再三の訴えを無視して来た「根が知識階級出の執筆者達」のエゴイズムと無恥・無責任を糾弾していた。広津の苛立ちは高潮し、ここに作品の誕生は約束されたと見られる。作中五の冒頭に、眠れぬままに北川が「作家と生活」といふ事を考へる場面が描かれ、以下「問題」にかかわる「記録」がつづいていくが、この部分は、そのまま右の「作家と生活」に重なっている（傍点稿者）。ところで、そうした広津の「告発」への意図が、にわかに「近代」な風の吹きはじめたM町を背景とし、その中に生活するインテリ作家北川の動きを通じて具象化されているところに、留意すべきこの作品の問題があつた。

印税をめぐる問題は、一夜、眠れぬ北川が考えはじめてから、まことにストレートに書き進められ、賛成を得られぬまま「勝手にしろ」という腹立ちの中で立ち消えてしまふ。「文士の生活を嗤ふ」においてくりかえしとり上げられていたように、そうした北川の動きから、世の批評は、ほとんど、主人公の無力とその作者である広津のインテリの無力を指摘するに終始することになった。そしてここで、広津の苛立ちははげしい怒りに変わった。主人公と作者の無力を「まるで他人事ひとごとのやうに指摘して、彼等自身は何か実行力があるかのやうな顔をしてゐる、そんな文壇人を、恥も知らぬ卑怯者としてかれはきめつけていった。その反証として、主人公がけつして

まったくの無力者、非実行者でなかった事例を、問題を委員会に出す以前の動きで示している。つまり翻訳の報酬を印税にさせるべく単身出版社に交渉して承認させた実行力である。このようにして広津は、文壇批評家たちに手きびしい反論を展開しているのだが、ここで気づくことは、双方の視点にずれのあることだった。つまり、主人公や作者の無力を指摘する世評の視点は、主人公の挫折により、けっきょく出版大資本に対して働きかけるなんの力も生まれなかった、という見方であり、反論する広津の視点は、その力を生むためにまず賛成し、協力して起ち上ることが必要であるのに、それをしない文壇人の無気力さを指摘するところにあったのだ。すなわち世評の立脚点は出版大資本の告発というところであり、広津の立場は、最終的にはそうなるにせよ、直接的には、あくまで、無気力な、卑怯な文壇人を告発するところにあった、ということである。

この告発の視点の違いを、しかし広津は明確に弁別していなかった。そしてそのことは、中村武羅夫のことばにあった広津の「好み」に関連して、看過できない問題を示唆している。「文士の生活を嗤ふ」は、作品との関係でいうと、解説であり補説であるといえるが、その解説において広津は、第一の段階では主人公が「実行者」であったことを強調しながら、「作者の目的」は、第二の段階で「無力」であった主人公を書くにであったのだといっている。そしてそれは、第一段階程度でのごとく「実行者」であるかの如く書くのは「好み」ではないので「無力」な主人公に仕立てたのであり、それによって、読者である文人達に、「こんなに弱くてはいけない」と

反省させようとした」のだと述べている。しかしこの解説には明らかな混同があった。いうまでもなくここで「実行者」と「無力」な存在とは対立する。にもかかわらず、その「実行者」と「無力」な存在とは同一の主人公なのである。一人の人間が、まったく反対の二つの人格を与えられた恰好なのだ。この場合、段階とか程度は問題にならない。なぜなら作者は、両者を明確に優劣勝敗の関係、正と負の位置にとらえているからである。これは大きな矛盾であった。そしてすでに明らかのように、その混同は、作者である広津と、批評家である広津との間に生じているのである。別にいえばそれは、批評家から作家への転進を自覚していた広津が、しかもその作家的立場と批評家的認識との間に未分化な距離を置いたままの位置に在ったこと、そしてその距離を合理化すべく、あらたに「実行者」という立場を持ち出したということなのである。

作者広津は、すでに、「目的」通り「無力」な主人公が書けたと認めているのだ。ところが、書き上げられた主人公を「無力」だといわれ、その作者までをおなじく非難されるにおよんで、俄然、「好み」からそうしたのであり、じつは「無力」ではなく「実行者」なのだと抗弁しはじめた。解説者広津の登場である。つまり広津は、「実行者」であったという自負を背後にしながら、しかしその程度の実行をそれとは認めない、ということと、逆に、その程度の実行さえもしなかった文壇人の無力を責めるという論理に立ったのである。作品に書いたことは「総て事実」だった、それだけに文壇がどう反応するか、一人位は主人公の提議を受けて「戦ふべきだつ

たのだ！」といった批評をするだろうか、との期待があった。ところが、逆に作者まで非難されたことで、いわば怒髪天を衝いた、そんな結果になったのだが、もはやそこにいたのは一作者広津ではなかった。組合を動かして資本家に交渉することを考え、文人仲間の特権を、日和見主義を弾劾する解説者、いや実行者広津だったのである。そしてすでに当初から、「作の出来栄についての批評」を期待せず、みずから「文学的抗議」を放棄しているところに、この時、実行者として立っていた広津の位置がうかがわれるのだが、しかも究極のところ、その怒りが、文字通り「インテリ作家」に向けられていたということ、しかも告発の視点の弁別を欠いていたこと、さらにいえば、「労働者の位置に成、下る」(傍点稿者)といった感覚の所有者であったことなどに明らかなく、それがのちのいわゆる「同伴者」的性格を規定してゆく以上に出るものでなかったのもまた是非ないのであった。にもかかわらず、むしろそうした作家・批評家・実行者という混沌の中にこそ、あるいは一作者から「実行者」へという足掻きの中にこそ、プロレタリア文学の盛行等、激しく推移する時代を誠実に生きた広津の、そして転換期に処する作家のひとつの典型が認められるのであった。

「昭和初年のインテリ作家」をめぐる波紋を通じて、広津は時代の証人となった。と同時にまた作品は、逆にその「実行者」広津が、ついに芸術家であり、その「無力」な「実行」を自覚し、弱いインテリ作家を造型する中でみずから主唱する「散文芸術」作家への独自の道を固めつつあった、その事実を立証するものとして重要

な位置を占めていた。主人公北川の「むすばれた心」が、最後に須永の許で解けてゆく場面を思い返したい。そして須永が、ボルにもアナにも与し得ない百パーセントのインテリ作家であったことを想起する必要がある。文芸上の功利主義の必要を須永に説いた北川は、その立場から芸術協会への行動を起こすわけだが、そのかれの帰るところがけっきょく須永の許であったということは、いえばやはり、ひとつに、ひたすら「人生と芸術」とのみを考える須永への心が広津の基底にあったということであり、さらにそれは、委員会における左翼作家の弱さやエゴイズムをも含めて、プロレタリア文学もしくは作家への、広津の批判的視点を示したのともいえるのである。すでに発表されていた「政治的価値と芸術的価値」(昭四・九)や「政治的価値あり得るや」(昭五・三)によって裏つけられるそれである。須永とともにアイドル、シンカーであることを自認する北川が、革命後のロシヤを認め、アメリカニズムを認めてゆくいっぽうで、人生を知るために文学を選びながら、添乳の中で昼寝をしている下駄屋のおかみ以上に人生を知っているか、と自問する場面を忘れてはならない。流れ込んで来る急進的な時代思潮を真摯に受けとめ、みずからにじゅうぶん論理化しつつ生きようとしながら、観念を超え、抽象を超えた庶民の現実_に生の充実を見ている北川こそ、やがて、「どんな事があつてもめげずに、忍耐強く、執念深く、みだりに悲観もせず、楽観もせず、生き通して行く」(「散文精神について」)——あの強靱な、ユニークな作家広津の、胎生期の姿だったのである。

片岡鉄兵論

片岡鉄兵について「芸術的素質よりも、評論的素質の方がはるかに多いやうに僕は考へてゐる」といったのは浅原六朗だが、片岡鉄兵は横光利一とともに新感覺派の理論形成の論客として華々しかった。「若き読者に訴ふ」〔文藝時代 大正13・11〕「新感覺派は斯く主張す」〔文藝時代 大正14・7〕「道徳と感覺」〔文藝時代 大正14・9〕「新感覺派の表」〔新小説 大正15・4〕「止めのルフレエン」〔文藝時代 昭和2・4〕など、それらのなかには新感覺派文学の宣言が盛られ、その展開が書かれてゐるが、その主張の骨子は「従来の物の考へ方は、万物を静止的客体と見るが故に、固定し静止した尺度を適用して満足したのである。然しながら、私共は流動し、リズムを含蓄する尺度を用ゐよう」と志す。何となれば、私共は『万物は流動する』と感ずるからである。（「新感覺派は斯く主張す」）「我々の生きて居る世界は、静止した世界ではない。ある瞬間の世界を通過したその次ぎの瞬間は、新たに創造された世界の瞬間である。あらゆる物が流動する対象であ

菊地弘

る。我々はあらゆる瞬間に生活する。あらゆる瞬間に生活するのは、あらゆる瞬間の世界に生命と交渉させる事である。それ故に、生活とは瞬間々々の詩であり、愛であり、争闘である。交渉である故にまた、その詩、愛、争闘は、嫌悪の上に立つてなされるよりも、感謝の上に立つてなされなければならないのだ。」（「感覺を備へた人間には、その感覺を統一し、それを支配するところの良心がある。良心が美を認識し、良心が感覺を指導するのである。即ち、良心が、この世界との交渉に於て、瞬間々々の道徳を創造するのに他ならない。瞬間々々の創造が流れて、宇宙が推移するのではないか。」）「推移する宇宙に正しい意志がある。瞬間々々の良心の活動の総和が宇宙の意志である。」（「道徳と感覺」）などで明らかになうに、万物が流転し推移するという自然の法則と、感覺を統一する人間の良心とを同一位相で把握し認識し結合させるといふ、奇妙な、飛躍した思考形式なのであるといえよう。片岡良一が「新感覺派時代の横

光利一」のなかで触れた横光利一の場合と近似した意識が鉄兵にも指摘できるように思う。しかも美や感覚を統合する良心が人間主体の生活意識と密接不可分の関係にあるにもかかわらず、その生活意識は、(機械文明爛熟と云ふ事実から発生した時代的特色であり、センセエションであり、それらの渦中にある生活意識である。)と

いう程度の意識で、きわめてびったりと時代の思潮に即応した性質の流動的なものである。良心と思考変化の起伏の裡で主体的に吟味してゆくという厳しさを欠いていたきらいがあり、そのようなところに後年「畏れ」を知らない、どこまでも滑り込んでゆくという手厳しい批評を広津和郎から受ける一因を蔵するとともに、とにかく宇宙に正しい意志があつて推移するという仮象世界と客観的具體的な実在をもつ人間の良心とを、あまりにも簡単な安易さで結びつけ処理してしまつているのである。にもかかわらず、あたかも一大発見をしたかの如く昂奮し酔つて感覺主義に突き走るところに、新感覺派運動には比較的好意的な立場にいたと思われる伊藤永之介などに「余りにヒステリックな運動」であるという評を冠せられることにもなつてしまうのだと思われる。生活の根底がないという非難も、長所は Flexibility (柔軟さ・融通性) だという評も、みな遡源的にはその認識と処理方法に関連づけられるであろう。

「幽霊船」(文芸時代) 大正13・14 という作品がある。若い燈台守夫婦がいて、夫が都会を捨てて辺鄙な海辺の燈台守となつたのは、人妻との恋愛事件が(混乱した為め)であり、妻もまた好きな恋人がいたがチブスで死んだため、へたとひ愛しない良人でも、一緒に居

るのなら落ちついて、平和に居りたかつた。なるべく神経を使はないやうに。」という気持で夫婦になつてゐる。夫は人妻を、妻は死んだ許婚のことを幻影を見るように慕う。だから二人の感情は一向に噛み合わない。

「おい、雨が入るぢやないか、」と、男が荒々しく叱つた。

ピシヤリ、彼女は窓を締めた。

「酒を買つて来い。」

男は眼をつぶつたまま云つた。

「買つて？」

「さうだよ。酒がないと淋しい。」

「こんなにしけて居るのに！」

「厭なのか。」

「……厭ぢやないけれど」

など、生活に感激を持ってない夫婦の齟齬が捉えられていよう。こうした感情の齟齬はなにも鉄兵の創始ではなく、従来の文学作品のなかにも描かれてきたことで、その意味では目新しさはないのであるが、その描写の方法が、つまり歯車を噛み合わせたように切れ目なく連鎖し合つてゆく、メカニツクな表現法を思わせるわけで、そういう特殊な手法がいかににも新感覺派の文学作品と考えさせてくるのである。ついでにもう一例、しかしあまり適切な例ではないかも知れぬがあげておくと、夫は東京の人妻から送ってくる洋酒を材料

にして妻を不愉快がらせるのであるが、その妻がへうす暗い棚の上で都の灯を恋しがつてゐる酒瓶を想つた。美しい酒を失つて、茶いゝの影を沈澱させてゐる一列の瓶、そしてそれらの瓶を一撫でにして滑る、薄つぺらな光線を想つた。とあるように、へ恋しがつてゐる酒瓶を想つた。と他者（夫）の内面を主観的に感受する妻の感覚と実際の夫婦の乖離とが平面の出来事として結合され、奇妙に溶けあつた表現となつて結晶している。これが鉄兵の特質的技法の一つであつたように考えさせられるのである。が、そうした表現で描かれた夫婦は、前に少し触れたように互に堅く愛し合うのでなく、別離した人間をそれぞれ意識の領域で追尋しているのであるから、それは形骸化した夫婦で、それ故に悲哀や齟齬ばかりの感情が充滿しているのである。そういう世界に一つの性交という情景を外と内から観て描きわけていたのであつて、それを覗いている難波船の舵手の瞬間的な衝撃、へ妊婦のやうに、右に傾き、左に傾いてへ漂う難波船の姿などが高調したリズムカルな表現で浮彫りにされていて、それに照応して女の内なる感情も情熱的なリズムで浪打ってくるが、彼女は、もしへあの人の幽霊、がこの光景を眺めたらというやうなディレンマに生きる人間なのである。夢幻のように許婚の幻影を追いながら——それが「幽霊船」という表題を与えられた理由の一つと思はされるが——、夫の内面をも追つてゆき、それでいてすべてが噛み合わない、そういう廃滅の悲哀の美が描かれているのである。しかも、そうした廃滅の人生のなかで性交の享樂を必至とする虚無的絶望の人生観が、作全体により強く露に描かれてきてい

るのである。愛していなくとも一緒にいられるならという、情熱や意力を喪失した、しかし一点性的な力に圧されている人間の姿態を捉えてみせてきているところに時潮の暗さを端的に反映させているのではないだろうか、思うわけである。個の生の分裂が機械文明爛熟の具体的現実と深く脈絡しているのだという、現象の背後的な意味を充分認識し、自覚しなければならなかつたはずなのである。

作者鉄兵は、そうした時潮の暗さの由来を「網の上の少女」（改造 大正15・6）において、一応下層民の貧困が悲劇を生む——その意味ではプロレタリア文学に連なる素材であるが——という問題として擲んでいるのである。少年職工である私は、たった一人の妹がサ——カスに売られて綱渡りをしているのを死ぬ直前の母からきいて、

私の父が、さうした興業師に、彼女を売つたのである。私の父は、どういふ性格の人間であつて、又、どういふ生活や職業を渡つて来たものであるか、それは確かに不潔で、惨めであつたらう、そして、それは父の罪ではなくて、この世の中の出来上りのさせた罪であつたかも知れない、それゆゑ、私は父がどんな事をした男であつたらうとも、父を責める気持ちにはなれない。然し、父が、私の妹を軽業師の手に渡したといふ一事だけは、許す事が出来ない。私はそれを想ふ度に、父を呪ひ、父を憎まずには居られないのだ。これは私の不当に科せられた形罰である、不幸である、父を憎まずには居られないと云ふ事は……

とあることから明瞭なように、父の行為を許せないと責めると同時に、そのような事態の起った背後的な理由をはっきりと掴みとっているのである。へ生きるこゝろが、その日くゝの苦患であつて見れば、苦患にたへて、身悶えするほかに生きる道はなかつた、へ私は金持ちが羨しく、そして憤ほろしかつた」という私の心情には政治の貧困、社会制度の欠陥をつく意識が内在していて、父個人にだけ責任を還元する意識はもとよりなかつたはずなのである。だから私自身は、人間個人の意力だけではどうにもならぬ現実を、母の口から事実を知らされたことで認識し、妹へのいろいろの責任を感じ努力することになるのである。私が労働組合の指導者大崎のところへ出向くのも実は綱の上にある妹の生命を気づかう私のまことからであつたわけである。そういう考え方には、この作者自身がへ広津宇野の両氏から私が摂取したものは非常に大きい。リアリストとしての私の素地はこの間に土台を築き、へ根本的には「をとなの文学」と「幼い文学」と、つまり本物を見る眼、心、そんな物を私は養ふことが出来た」(『文学的自叙伝』)と述べているように、とくに「苦の世界」や「子を貸し屋」の作者宇野の態度に一脈相通するものがあつたように思われ、叙述の仕方でも、先に触れた「幽霊船」が感覚が閃光的で飛躍的性格を持った表現であつたのに較べて、この作などは新現実風な手法に感覚的なものを加えたものになつていくように観じるのである。多く感覚的な語の結合より叙述的なものが色濃くなつてきているように考えさせられ、それだけ作者片岡鉄兵の現実認識の深まりが読みとれるのである。しかし、人情を唯一絶対の生の

よりどころと観じていた宇野が「子を貸し屋」で非情の世界へ逸脱しなくてはならなかつたように、片岡鉄兵は主人公私の性欲の成長につれて妹、芸名敷島はつせを官能的な思慕の対象に仕立てあげてしまふのである。私の妹の存在に対する心情は次第に深く激しいものになつてゆき、苦痛を享樂していると淋しくも不愉快にも意識され、更に生活の余裕と知識の獲得に伴つてその悩みが深まってゆくという感情移植の転換によつて、せっかく問題的題材に触れながら、それを現実的な課題として追求するかわりに、肉欲的感覚美におぼめかしてしまつたわけなのである。妹のいる興行団の一行が街にやつてくる。妹は群衆に辱められている、その妹を自分も見にゆくことを恥しく思い、オルガナイザーで、私の精神的指導者である大崎のところへ行き、自分ならむしる救うより殺すといわれる。つまり妹は資本家の資本であり、また肉親の情は運動の邪魔になるのだから。へひとりの妹さへ救へない者が、どうして多くの者のために闘ふことが出来る」と私はいい返すが、へ殺す」ということを夢見るような気持で興行団のテントにやつてくる。そうして偶然、風船屋を見つけ、幼い日の思い出のために風船を買ひ、そしてその風船が天井に放れたため、妹が落下して死んでしまふのであるから、ここまでくると人が先られた事実の起る社会的要因など触れずじまいになつてきているのである。作の最初の方で激しく憤つた感情は、悲劇のよつてくる要因を社会的欠陥にあると指摘しておきながら、さてその要因に対抗する程の知識も意志的努力も取りあげて描かれなかつたのである。そういうことと関連的に、資本家の資本

は殺すべきだとか、我々の働きの邪魔になる肉親愛を否定すべきだとかいうマルキスト大崎の論理が乱暴な非論理であるにもかかわらず、へ少々狼狽した程度で主人公の反撥しか書いてはいない態度なども考えられてくるのである。作の終結部の、風船に私の魂が乗ったり、妹に私の魂が飛び移って妹が私になったりする、そうしたあとで、

彼女の目の前に、突然、真赤な風船が、幻の人魂が出現した。はるか下の方の見物の群れは総立ちとなった。怒濤のやうな騒めきが、急に、一瞬間、ハタと——その時、彼女の焦点に集中されて居た彼女の全存在から、彼女の一生の夢と色彩とが放射した。それがゴム風船のぐるりに移つて真赤に、くる／＼と燃えながら廻転した——ハタと喧騒が消え、その瞬間に、水底のやうな沈黙が俄かに世界を圧し去つた。

とあるように、サーカスへ売られたという特殊な一つの社会的事実を単なる感覚末梢のなかにおぼめかしてしまつて、それが問題解決の糸口としても、克服すべき問題としても意識されていない。そう観じてくると、言葉とか表現とかが感覚的であるというのではなくして、それ以前の対象への認識のしかた、感じ方の方法が直覚的、暗示的であるという、鉄兵の感覚的性質を表わしているといえよう。この作品は、上・下に分け、上で妹が死ぬ事件までのいきさつが語られ、下で事件当日を描き、少年職工の語り口を借り、その

生い立ちや心理を語りながら、伏線を張つて事件の叙述に追いこむ、という緻密な構成をとる、そこにこの作者の構成派らしい才腕がいかななく発揮されているのだが、しかし人を売るとか、生活の苦患とか、オルガナイザーの発言などがひき起こす問題、そういつた現象のよつてきたところを遡源的に窮め得なかつたことは、作者片岡鉄兵が実際には時流の動きを明確に掴めていないということになる。「現象的感覚的な世界」におり、だから「一脈のペーソスと社会的関心との結びつきがあつて」(伊藤整「現代日本」小説大系解説)暗く脅かす人生を掴まえているが、それよりも時流の変化に鋭く反応を示した、いゝばよい意味での通俗性を備えているといえよう。

この作品に較べると「色情文化」(改造昭和2・4)は「現象的感覚の世界」に終始したきわめて新感覚派的な作風の作品といえよう。〈都会で恋愛と放埒と学究で痛めた身体〉で故郷の山村に帰り〈誰と何の約束もない〉〈丁度、自分が死んで居ることを感じる〉生活をしている私のところに、新しく敷設された鉄道に乗つて私のかつての恋人がAとともにやってくる。彼女は満洲に行つていた夫の留守中の不品行のために、帰朝した夫から殺されると思つて逃げて来たのである。彼女はかつて私やAを含めた五人の男達の女王のような存在で、彼女を中心に私たちは〈神経と肉感の奴隷として同盟して〉いた。私は、そのような彼女が、五人の男のそれぞれのプロトブラスム(原形質)の中間宿主で、彼女を通じて五人に共通する微妙な肉体的ニュアンスが出来ているという気味の悪い発見をして故郷へ逃れたのであり、彼女の魅力に平静でいられた。が、土地の

小学生が彼等に好奇心を持ち、生き生きとした反応を示す。その新鮮な小学生の感覚を（媒態として）私に二人の影が及んで来ると、私は再び彼女の魅力に動かされ、昔の關係が戻ってくる。子供達も動かされ、彼等二人の跡を追ったり、（滅茶々に飛んだり跳ねたりし）たり、げんげ畑に集まって組打ちをし、花を投げ、（不可思議な争闘）（乱舞）をし、蒼さめ、倒れてしまう。やがて私は自分を取り戻し、（私と小学生たちとが、新しいレールの齎した運命に、このやうに醜く弄ばれて居ることが、私に不快を以て反省され）。彼女は、あとを追う小学生の眼を夫の手下の追手の目と思い、子どもに投げ与えたボンボンにさえ追手の目の幻影を見て、この村から逃れてゆく。そのあとに小学生の列が動いてゆく、というあらずじから明瞭のように、（肉感以外には何の行動も動機も持たない）女に操られ引裂かれた、統一的な生のない、いつてみれば主体性の脆い人間生活の断片だけを浮き彫りにしているようなものなのである。しかもこの場合、そうした生活の断片、それは肉と神経の奴隷と化した、まさに色情の文化を巧みに図式化したものであって、その才知と手腕は卓越したものであるが、そうして捉えられた感覚を厳密な批判の眼で見るとは全く忘却してしまっているのであるといえる。跳躍と乱舞の中で蒼さめてゆくもの、滅びてゆくものは何か、その背景と条件を作者の感覚は全く無視しているのである。それどころか感受されたものに対して、直覚的暗示的な感覚で荒唐無稽な味を濃く含ませる点に多く興味を惹かれているのである。冒頭にへ山が動いた。野が動いた。村が動いた。家が動いた。電柱が動

いた。一切の、風景が動いた。（中略）新しい鉄道が敷設されて村にもステーションが建ち、朗かな空の下、青い草の上を、毎日何回か、汽車がとほり出したのだつた。それは春のことで、山国の盆地を埋める花やかな植物の間を、ペンキや油煙の匂ひが微風と一緒に纏れた。とあるように、そこには動く現実とそれをとらえた感覚とが作品を構成する要素として同じ資格、同じ地位を持つように表示される。その表現は新鮮で、作品の内容を豊かに感じさせてはいるものの、その表現に含まれた物質文明が都会から運ばれて地方へ浸透してそれが人間を、生活環境をどう変質させてゆくかは思念や意識の裡には考慮されていないのである。それどころか、（新しい鉄道が運んで来るあらゆる匂ひと色とを、真先きに吸収する小学校の子供）たちを配置して、大人よりもある意味で敏感な子供たちによつて時代の流れに対する好奇心とそれへの反応を顕著に表徴させて、人間はかくも吸引する力が強いものだと誇示させているわけであつて、そういう才知で捉えられた対象自体は奇警で面白いのだが、そのような構想はあくまでも理智の眼で掴んだものではない。裏を返せば物質文明のなかに個を埋没させている人間の感覚であるといえよう。そのような意識は、物質文明を主観主義的に感覚化したものであるといえよう。そういうことと関連して考えられることは、（彼女が美しき中間宿主である）という、女主人公（人間）に対する認識は、新感覺派的のといえるところが、物質文明に個を見誤っている人間の意識が安易に働いた結果であることは必然で、つまるところ人間全体の新たな認識、生命へ結合する新しい独創的な

感覺という性質ではないのである。人間を物質文明の文化様相のなかで一つの物体と解釈するところから起る意識が「中間宿主」という表現を生んでいるのであるといえる。そういう人間意識や対象認識が与えられることになるのは機械文明の人間圧倒という時代現象からの影響で、その意味からして人間を様相の一形式と摺む思考形式は時流に生きる人間実相を如実に反映していることになると思う。そしてそれが人間生活の断片をのみ追うことに終始していることになっているのである。都会から流れ込む文化に子供たちが一番早く好奇心と反応を示すが、その文化の質への検討とか、あるいは「彼女」を脅かす夫がなぜ満洲へ渡って大陸浪人として生きているのか、ただ喧嘩をして人を斬った経験が無数にあるというだけで、それ以外の生活背景へメスを加える試みには、全く作者の思考が及んでいないのである。女をひたすら狂暴な夫につけ狙われ、だんだんと恐怖症になってゆく、「殺される幻影に脅かされる」女として仕立てあげ、そうして、生理的にも精神的にも去勢されてしまった、それ故に「あらゆる物が中性的な存在だ」と観じた男ととり合わせることで描かれる「恋愛文化の形式」により深い興味を寄せているのである。「万物は流転」し「我々の生きて居る世界は、静止した世界ではない」と決した命題が、結局人間の主体性と個性とかを否定した「中性的存在」という唯物的認識を行なうことに適用されてしまっているのである。しかし恋愛文化の形式に関心を示す、それらしい生活の断片の明暗はあるが、そこに含まれる人間を動かす「深い、神秘的な物」に触れた作者は、荒唐無稽な幻影に多

く興味を惹かれていたのである。だから「彼女がそれに脅やかされて居るのは、結局私にとつては都合の好い事だった」(「彼女が、どれほど幻影に悩まうと、それは私の関する所ではなかつた。彼女のやうな存在は、結局死んでしまつた方が、この世の中の健康のために衛生的なのだ」と私は考へる。実際、彼女のやうな、肉感以外には何の行動の動機も持たないやうな女の在ることは、醜悪だ、濁りのもとだ、悪臭のもとだ」という陶醉の中の反省は、何についてのものなのか、はなはだ不自然、不明朗であり、それは自律的道德へのポッシビリティとはならないのである。「綱の上の少女」で触れた暗い現実を忘却してしまつて、もっぱら「病毒の猖獗を司る悪魔の精力に似て激しく押し寄せる恋愛文化に操られ、揺曳し、引裂れてゆく人びとを直ちに人間の本体であり実相であると感覺して、新しい生活の表現と観じているのである。したがつて捉えられた人間群は物質文明の圧倒のなかで個を引裂れた連中で、その意味で作者鉄兵はまさに時潮の動きに相即した作家であつたことになる。が、既に触れたように、意識や認識は物質文明の文化様式の上に無反省に「跌座をかけたものであつたために恋愛の形式化——それは人間の図式化——ということに創作的興奮を感じ、そのための感覺的多面的描写に勢い力点をおくことになつたのだと考えられる。その点では芥川という谷崎型の「話」を多く含んだ小説の味に近い性質のものがあるようにも思えるが、とにかく、個を埋没した人間の主觀的感覚で、引裂れた人間生活を多面的に華々しくみつめていた鉄兵であつたのである。地方へ都会文化はいろいろなもの運び人

人の心に浸潤してゆくが、鉄兵にあっては認識や感覚は官能的なもののみ安易に向けられ、他はいっさい捨象された。そういうところに創られた作品が「色情文化」であつたといえよう。だからそれは一面、昭和初めの個性や個人を抹殺してしまふ機械主義、物質文明の社会環境の中に生きる不安な人間群——それは現象面に浅く踊つた人間群であつたが——を鮮明に描写した、その点で時代相をよく反映させた作品で、「網の上の少女」より一層新感覺派時代を代表するものに仕上がっているといえよう。

「色情文化」と同じ年、昭和二年に発表された「金銭に就て」なども、父が鹹になつたため収入の道の断たれた一家とその次女夫婦の事柄を題材としているが、作者の意図は、生活の貧困より、寝そべつてオルガンごっこを享樂する官能的頹廢の色濃く漂つた生活を描くことにある。妹の留守中に姉が妹聲と関係してやはりオルガンごっこを樂しむという場面すら描かれ、題目にある「金銭」は筋展開の小道具に過ぎず、衝動的な肉欲へ溺れる理由が金銭と深いつながりをもつものであるにもかかわらず、そうした課題は捨象して——そうしたところはいかにも新感覺派的な意識の残滓を思わせる——、肉感的官能に生を見失つた虚無と絶望の人間を露にしてきているのである。

作者鉄兵は、時代の動きに鋭く反応を示し、「時代の児」として創造行為を続けたのであつたが、既に述べたように、その作品の質は概して密度の薄いものであつた。そこにはまだ問題として追究しなればならない根源的な問題がいくつかあつた。題材的には多面

にわたつていながら浅く現象面をなだめたものに終つてしまつたのである。つまり、生に生きる人間の問題を真摯に扱ふということを忘却しているといつても失当ではないように思う。

が、また一方、(肉感以外に何の行動の動機も持たない)官能的な刺戟を追い求める生は健全な人間生活の讃歌だと称え得る性質のものではないが、その肉欲的な衝動の中には生きるバイタリティが頭在しているということにはならないか。「網の上の少女」で主人公の性欲の成長につれて妹に対する悩みが深まつてゆくことがほかならず描かれているし、妹に水鉄砲をかける表現の裏には官能的な思慕のほのめきがあつたし、あるいはまた「色情文化」では、本能的性欲の行為を露に作の表に漂わせているなど、そこには、生きる意欲というか、生きようとする逞しい力に連なつて行くものへの愛着が看取されはしまいかと思ふのである。そういう本能的な性欲の上に成り立つ素朴ともいえる強い生への意欲が現実肯定精神と結びついて、生きなければならぬと思惟することは鉄兵の特質的な核をなしているように思われる。一つにはこうしたことが、時流の変化に向き合つた時、鉄兵を傾情的に左翼陣営へ走らせたのではないかと思ふのである。また、感覺の新鮮さを新時代の資格として重要視し、認識主体を感覺重視の方においている以上、新しい時潮は觀念や思惟を超えて鉄兵の感覺を刺戟せずにはおかなかつたであらう。「余の左傾と前芸入りに就て」(改造 昭和3・5)のなかで、

この時代に生活しつゝある私が、この時代に於て斯く生きる

ことを欲求するやうになつたのは誠に必然のことである。私は斯う生きる他に生きる立場を発見し得ない。故に斯うなつた。理窟は只それだけである。(中略) 今日では、プロレタリアの陣営に参加することが最高の知識要求であり、道徳命令であるのだ。必ず「勝つ」とは、知識に於て又道徳に於ての最高の立場を掴み得る事に他ならない。負けるとは此の逆である。即ち負けるとは、知的に又道徳的に、死ぬることである。私は生きなければならぬ。

というようにイデオロギーと思想の吟味検討を不問にして、生に生きるためにはという、強い欲求、現実肯定の精神が左翼陣営へ直線的に突走つてゆく至上命令となつてゐるのである。ここで、題材的にも社会的関心と結びつくものを一面もつていたことを加えて考えてみれば、鉄兵の「前衛」入りをした動機の一因と背景的事情を知ることができるのである。いまだ少し作者鉄兵の言葉を借りて転向の動機を跡づけてみると「文学的自叙伝」のなかで次のようにいつてゐる。

私を揺り動かした根本的な力は時勢であらう。一方で、私の才能に対する自惚れにも限界がついて来、横光や川端らの天才について行けぬといふ文学的な動機、別な言葉でいへば、未開拓なプロレタリア文学の分野にこそ、新しく建設して行く何物かがある。私の努力し甲斐のある仕事がそこに在ることを信じ

たのである。それでも、私は躊躇した。しかし、階級闘争の意義を学び、真理の見方をその根拠の上に据ゑた以上、転向はやむを得なかつたのである。かくて昭和三年二月「中央公論」に「芸術の貧困」を発表すると殆ど同時に、私はプロレタリア文学の陣営に参加した。

昭和三年に「前芸」入りをしてから七年の年月がたち必ずしも當時の心的状況を十分に伝えたものでないかも知れないが、引用文から明瞭のように、時流に乗ることと、行きづまった創作からの脱皮が主要因で、プロレタリア文学こそ新文学であると熟っぽく主張し信じてゆく行為は派生的なものであることがはつきりしよう。

そこで「芸術の貧困」を見てゆくと、小説を書く主人公が「路ばたに落ちてゐる玩具を拾ふやうに」路頭の女乞食を拾つてきて養ひ、その女と暮して本能的に満足し、物質的生活を楽しむことに生存の道徳的価値を認め、それを実践してゆこうとするが、自分の内的な欲求に従つて小説を書くだけでは生活費が足りなくなり、小説以外に感想文まで直観にたよつてやたらに量産し、芸術家として墮落してゆく。そういう前半に対して、「私にはもはや芸術品を作る昂奮」はなく、芸術家気質から一人の女を所有したが、「その瞬間から、俺は社会の中に生存する意識を持ち出した。」と考え、「何か非常に愉快な夢を見てゐるやうな気持ち」で歩いてゆくと、眼を輝かせた一団の群衆に交つてゐるのに気づき、彼等と一緒に労働党大会に参加し、深い感銘を受ける。その間妻がダンスホールで知つた

男と出かけているが、たとえ〈妻に姦通問題が起つたつて〉私にとってはそう大きな苦痛にはならない。〈愛慾に就いての悩みなどといふものは、一種のロマンチズムに過ぎない。〉私にはもはや愛慾についての何のロマンチズムもないのだ。恋愛は性交以外の何物でもない。其所には神もなければ魂で説明をごまかし去らねばならぬやうな難い秘密もない。現代では其所には只性交のみがある。取引のみがある〉といい、更に妻を盗んで〈淫奔な真似をし〉た男が単に肉体的興味しか持たぬのに人道主義の衣をままとっているのを知ってそれを厳しく軽蔑する部分があるのを考えあわせてみると、作者が、肉慾を執拗に捉えた「色情文化」のテーマと訣別しようとしてきていることがうかがえ、そこに新感覺派作家からプロレタリア作家へ移行する模索の姿勢が同時に読み取れよう。個人的な問題に対する興味よりも被圧迫層の〈最後の飛躍〉——革命——を信賴することの方が重要となつてきているのだ。主人公私は〈或る示威行列が行はれる有名な記念日〉に出かけて検挙され、拷問を受ける。〈私は、憤りを私の肉体に体験し、文学的生活的に行きつまつた〈灰色の〉暮らしの内容が変化しただのを知り、決して自分が墮落していないことを窺はるが、何故検挙されたのか、何故拷問されたのか、何を支えにして、何を信条としてそれに耐えたかなどは具象化されないまま、無産者運動への移行が語られる。そこには作者の文学的行為に対する批判と反省の顔も覗かれているが、このような批判と反省の顔と、根本的な問題である移行への内的必然性を窮めるといふことは不問にしたまま決して墮落していないという顔と

の間の、態度乃至思惟の不透明さが窺はれるのである。従つて偶然的直観をぬぐえないものになつており、内的表白が生地のまま出て来てしまつてゐる。それと関連的に考えられるが、前半の女との物質的生活の享楽を支えるため作品を量産化し、芸術の貧困を招いたという叙述と、後半の無産者運動への移行とがかみ合わず亀裂がみられることにもなつてしまつたといえよう。そう見てくると、「芸術の貧困」の設定は少しも境地化されたものにならない、むしろ、作爲的な姿勢と信心に近いものを感じさせるといえよう。せつかく芸術と物質主義の乖離という重大な問題に触れながら、へどうしても飛躍的な生活革命が要る〉〔新潮〕昭和3・3〕という性急さが、その焦点を主人公私の安易な主観的認識で飛躍させ、ずらしてしまつて、既に述べたやうに移向への内的真实性は殆ど探究されなままになつてゐる。だから物質的生活を讚美するが、実際には物質的に豊富に暮らすことができない現実に対する疑問など持ち合わせず、またそれと同様に、ダンスホールの男が人道主義的態度をとるとそれを軽蔑するが、そうする主人公の感情のよつてくるところはさだかでない、ただ浅薄な傾向的なものの方とかが態度とかを主張的に守つてゐるということである。このやうに性急に感情轉換してゆくことは、いかにもまだ新感覺派的感情移植の払拭しきれぬ残滓がそこに覗かれてゐることにもなる。だから〈階級闘争の意義を学び、真理の見方をその根柢の上に据ゑた〉といつても作の中には作者の思惑が十全に形象化されてはいないといえよう。それと同じやうなことが「生ける人形」(昭和3・7)でも指摘できる。かつて地

方院外団員であり、現在は〈三百代言と紳士とが同意語で通用する大都会〉の東京で〈繁本興信所〉の社員であり、将来は代議士となり、〈今に見ろ、己だつて、この大通りを自動車で、日比谷へ走らすのだ〉と決心している瀬木が主人公だが、彼は興信所の社員としてのまともな業務は行わず、あちこちの情報をたねに、政界や財界の裏面を泳ぎまわり、利益にありつくとともに、うまく立ちまわることで立身出世を計ろうという強い願望をもった、いわば生産に従事するかわりに才覚で世を渡って生きる人間である。彼が銀行の不良貸し付けと破産を嗅ぎつけて財界の大立物に連絡し、その周辺にあつておこぼれにありつくこうとするのが描かれるが、彼は、〈彼等大ブルジョアの魔力と、瀬木の幸福との間に、微妙なる函数關係を作〉っている現実を肯定する実質主義者でもある。どうせ大義名分のままで歩んで行つても栄達を得られない社会の仕くみ、だから損はせず短い一生を送るのに〈虐める者に味方しても、虐められる者になつてはならない〉と考えているが、結局あれこれ動きまわつた末、瀬木は同僚からは離反し、社長からは讒を言い渡され、社会のメカニズムから放り出されることになる。主人公をカリカチュア化し、揶揄することに作者の意図があると十分考えられるのであつて、それは、たとえば瀬木と同じ勤め先のタイプピスト細川弘子が、結婚否定論者、自由恋愛論者で、自分の仕事や待遇についてはつきりものを言う女性だが、やはり資本主義のメカニズムのなかに生きる限りの自由しか持たぬのであり、それ故に〈底知れぬ寂寥感に襲〉われる憐れな女として描かれ、また、瀬木はかつての

恋人で未亡人となっている梨枝子と同棲するが、二人は信頼し合えず、自分が損をしまいとする用心から相手と腹のさぐり合いをしてよくいがみ合うという關係を續けており、いずれも根無し草の連中で、そこにも作者によつてカリカチュアライズされた生を読みとることができよう。一方、瀬木は、財界の大立物の伯爵について〈無産者の、しぼり取られた血が、その血管の中に脈打つてゐると思へば、指頭に肥つた蚤をおいて、今にひねり潰して呉れるんだと、つくづく眺める気持である〉と思ひ、また対支出兵の号外で東京市民が脅かされている折に、〈財界の大立物にとつて、日本ほど狭い国はないだらう。彼らの資本は、外国の土地にも、深く根をおろしてゐる。それが脅かされたら、彼らは雲を動かす能力でもつて人間を、大衆を動かして、その利権を守つてもらふ。否、守らせる……〉といひ、また同僚の三木が召集されるくだりで、〈僕はゆく、支那へ。僕は闘ふ、正義のために。僕は繁本某に忠誠ではない。けれど僕は、人類を愛するのだ。人類のために、殺し殺されにゆく……〉人類のために、何者が何者と殺し合ふのであるか？ だが、これは有難い、と瀬木は心であざ笑つた。このほむべき勇士は、戦争の意義を知つてゐる。帝國主義者ブルジョア共は安心して好い、彼らの利益と、人類愛とはかくも一致する」と述べるなど、どの引用箇所も皮肉で諷刺的で、主人公瀬木の左翼的な眼による現実揶揄を示すことにもなつてきているのである。

ともかく利益にありついて生きようとする瀬木は作品の末尾で、社長に讒首され、その日はメデーで〈三万人の逞しい行列〉〈地

主と資本家の、あらゆる企てに挑戦する全民衆の、湧き返る叫喚の中へ負け犬のように消えてゆくのであるから、プロレタリア的意識を基底に、政治家、資本家に寄生虫のように食いつき、生産と少しも結びつかない生活をしながら、出世を標榜する瀬木という人物のみじめな破綻と挫折を描く、そういう意図による主題の設定であったことが知られよう。周囲の人物もみな多かれ少かれ瀬木のように根無草の生活をしている都会人種で、〈三百代言と紳士とが同意語で通用する大都會〉に生きる者なので、そこに「生ける人形」の題意もあつたと思う。しかし、振り返って、瀬木とは何か、どのよう描かれているかとみると、既に述べてきたように、徹底した、しかし紋切型の出世の決意を語るかと思つと、伯爵に対しプロレタリアートとしての怒りを燃したり、同僚三木に関して資本主義社会のからくりをわかつたような態度で冷笑したり、誠首されるとへ退職手当の要求で、飽くまで闘はねばならぬ、(中略)今は命を投げ出してども、只、闘争あるのみだ……という口調になつたり、あるいはまたメーデーの行列の中に飛び込んで行きたいと感傷的な氣持になる一方、へ今は出世の望みも消え果てた身だが、それでも、その望みのない事を目ざして自分を守つて行かねばならぬ」などと描かれる。それぞれ並列的である二つの論理で図解されているかのようで、その論理は瀬木という人物のうちに焦点を結び、血肉化されることなく終っている。他の人物についてもいえることだが、人間の陰影が実に乏しいのである。メーデーの扱ひ方にしても、そこへ入れば救われるというようない一種昂揚したものとして、唐突に、

明確に割り切つて描かれており、また三木の戦争観にしても当時の紋切型認識のカイライの感さえあり、他にも結婚論など語られてゐるが、人間を、男女の関係を、世間をよく知つてゐるというにとどまり、人物の内発的なものに結びつかない浅薄なものである。要するにプロレタリア作家としての現実認識は一応あると思われるが、それが型どりに終つて、やはり人間造型となつてゐないのである。むしろ自覚のある一面、伝統から自由になる勇氣はなく涙をこぼす細川弘子を、いかにもモガ風に粉飾させたり、あるいは〈明治時代の遺物の女〉、初恋の相手でもあつた梨枝子と再会するとなんの変哲もなく、瀬木を同棲させたり、また〈愛の巢〉〈愛慾の悩み〉〈肉体の距離〉などとときりに梨枝子にいわせたり、また瀬木をはじめ同僚たちが妓楼に出かけて遊興に耽る部分では、利他的官能的雰囲気を漂わせてゐるなど、あれやこれやと広く現象的に時代の風俗に触れてゐるが、必ずしもそれらは主題に密接にかかわつてゐない。そんなところに「一種のエピソード作家」(山田清三郎「片岡鉄兵論」文学)とみられる理由がある。しかもそれらが作全体のなかでかなりの部分にわたつてゐることを考えると、プロレタリア的自覚を作者鉄兵が意識してゐることにはなるが、それよりもより多く新感覺派的な現象感覚の眼が残存し、また、より通俗的なもの——のち通俗小説へ走る素地——を備えるようになってきてゐるといへよう。この作品が東京朝日連載という形で発表された故、幅広い読者層に附与する意識が通俗味を含ませることになつたのだと割引きした眼で見ても、こうしたことは覆うべくもないのである。主人公の不安

定な生は的確に剔出されてはいないのである。この作品は映画にもなつて広く知られたそうだが、時代の風俗的な反映を窺るのである。

「面白くなる」(昭和3・7)は無自覚な労働者がストライキに突入するのを描いた作品だが、労資協議会なるものがあつて模範的に労使間がうまくいっているといわれる工場で、労働者たちは頭の足りない文吉を労資協議会の代議員に推薦し、協議会の席上で賃あげと八時間労働などを主張するよう教えこむ。いわれるままに発言した文吉は社長の怒りに触れて父親もろとも解雇される。父は社長の幼な友達で、取柄もない自分を拾つてくれた社長の恩義に報いるため一筋に働いて来た人間である。翌日文吉の縊死体が発見される。これを知つた労働者達は一度は自分達が殺したようなものだというものが、すぐ「俺たちではない」と叫びストライキに突入するというもので、短篇の構成は巧みで、会社に恩を深く感じている父親、この本質から目をそらさせる支配人などそれぞれの立場は書けているが、たとえば協議会という会社側と労働者側が話し合う機関の代議員に馬鹿扱ひされている文吉を選んで日頃の会社への不満反感を代弁させることが実効あるものかどうか一目瞭然である筈であり、また、文吉を死に追いやつたものの責任をすべて資本家側におしかぶせているなど、一面的で上つ調子の感がぬぐえない。さらに労働者を単一的集団とみているような単純さがあり、現実を充分にみつめていないという疑問さえ残すのである。事の事由を総合的に見極めることなく、才知にまかせて手際よくまとめてしまふ、その手腕は

認めるが、だいいち「面白くなる」という表題そのものが、おどけた、上つ調子なものであることを指摘しておかなくてはなるまい。この作品や「大島争議君」(昭和4・1)など作者鉄兵は京浜地方の労働者の争議から取材したらしいが、素材が充分こなされず、簡単に色分けをして現象を見ているような、心理を掘り下げていない観念論的な作品にとどまり、極論すると、鉄兵はエピソード風の諷刺的唯物論作者で、生ける人間への距離は厳として存しているように思えるのである。

そうしたなかで、漁民の生活を描いて注目された「綾里村快拳録」(昭和4・1)がある。上、下篇と分れ、岩手県気仙郡綾里村、交通の便の悪い太平洋の荒波に洗われる漁村が小説の舞台となつている。上篇は村の郵便局長山村が漁師の長吉の母を暴力的に奪ひ、このような無理横暴が山村のやることなら通るといふところからはじまる。村は山村一家によつて支配されている。長兄は村長、次男は局長、三男は小学校長で、一家は村の要職を占めているとともに村の財閥でもある。漁夫の多くはこの一家にへすらぬ金を借りてゐる。局長は、綾里村の鮑が支那へ輸出され、年々六万円の金がいって来るのを、漁師から収奪するのを計画する。山村を頂点とする支配層は、収入をもつとふやそうという甘言に漁夫を乗せて、陰謀的詐欺的にしくんだ捕鮑組合を通して漁民からその収入をとり上げる。作者は漁夫が収奪される有様をかなり細かく金銭の額をあげて、その仕組みを捉えている。零細漁民の経済的基盤の弱点を巧みに利用して私腹を肥やす支配層、資本にあやつられて搾取され、踏

みつけれられる漁民の姿など、かなり客観的の実性が附与されている

のである。そうした支配層の老獪なやり口対漁民という集団で作品は展開するよう構成されている。下では、漁民は山村ら支配者と対決するが、現在の捕鮑組合の秩序に従ってはいはどうかにもならないことを自覚するとともに、漁民を守る法律も実効はなく、役所の機構そのものも漁民のためにはないことを知った。彼等は遂に自由採鮑をし、捕鮑組合と漁民との間に妥協案を作る。がこの案も支配層は実行せず、たまたま漁業組合総会で役員選出をめぐる漁民たちの力が爆発するという構成になっていて、「芸術の貧困」「生ける人形」「面白くなる」などの、現象を才知を働かせて上手に小手先で表現するというようなものでなく、既に触れたように支配層や漁民の実態を冷静に凝視し、追求してゆく、ある種の確固としたプロレタリア意識眼を知ることができる。そのことは、転向してから初めて習作期を脱してプロレタリア的構想の作品が一応形象されたといえよう。この作品につき「プロレタリア作家としての彼の道を始めて我々の前に明かしたのである」(前出山田清三郎「片岡鉄兵論」という評もうなづけるわけである。母を奪われた長吉が、その後人々から嘲笑され、母を憎みながら生きて来た個人的苦悩の感情と一方漁民生活を守る自覚意識とが密接に連繋して、組合員と一緒に支えられて闘う構想は、「生ける人形」が図解されるような単純な構想であったのとは大いに異ってきていることが指摘できようし、またそうしたことと当然脈絡する文体なども——与えられた紙数を越えていたので例をあげられないが——、歯ぎれがよく情景描写も鮮か

印象的なものになってきている。

が、そうはいってもこの作品に欠点が無かったわけではない。たとえば、下篇で、漁民の鮑浜をとり返す運動の核になって活躍するのは、綾里村出身ではあるが他処で教員をしていた殿村賢治郎という人間である。つまり覚醒した知識人によって指導されて(漁師たちの氣勢は順に)あがってゆくように書かれている。この人物の出現は唐突であって、しかも支配者たちから踏みつけられた漁民たちとはいえ、そこには古い体質や秩序が厳然として存在しているなかで一人の指導者によって果たしてとことんまで闘えるかどうか疑問が残るが、闘争はこの指導者——英雄——によって成功に終るのである。そこにやはり作者鉄兵の具体的現実性の薄い、観念性を指摘できるように思える。その指導者の思想いかんによっては全く逆の、つまり漁民の敵になる可能性すら考えられるわけで、そういう点への吟味なしに、一指導者に率いられた漁民の闘争の勝利を無条件に「快挙録」と題するあたり、作者の意識と認識の甘さ——一種のおめでたさと上っ調子など——があるのである。そうした私たちの闘争が——とき「快挙」であり得たとしても、永続的には発展してゆかないであろう。

この後「歩きつづける男」「愛情の問題」など短篇があり、特に「愛情の問題」では、個人の愛から次第にプロレタリアートとして同志の連帯意識を強く自覚し、やがて同志愛こそが真の「愛」という昂揚した意識を描いていて、発表当時はなかなかの問題作であったらしいが、個と連帯のかかわり方、連帯のなかでの個の意識という心

の領域内の問題の追求が不足であるという点だけを指摘するのにとどめる。また党活動をしている事実はあるが、なぜ主人公がそうすることになったのか、何をしようとしているのか、主人公の心のはずみのようなものはつきりしない「歩きつづける男」では連絡が一切断たれてしまったという事実が固定的に描かれ、野たれ死か、自首かというところまで現実的に追いつめられる主人公は感覚的な警察への反撥だけに辛くも支えられているというところで、電車の中から刑事に近づいてゆく場面、結末の場面などに再転向への素地をみることは偏った見方であろうか。

プロレタリアの眼、マルクス主義のみが、今や真に事物を生成の過程に於て、唯物弁証法に見得る唯一の世界観であることとを、この逆立ちした世界を変革し得る唯一の理論であることを認識した革命的インテリゲンチヤ作家だけが、プロレタリアの側の作家となる。そして、新しく、そのリアルな眼を見開いて、展開する世界を眺める。その眼で小説の内容を求める。ここに内容の革命がある。(中略) 作家になるよりも第一に、組織の中に突進して行かなくてはならぬ。文学のために闘争から身を退く人達のことをよく聞くが、その人達の反省されんことを望む。手本は眼の前にある。文芸戦線の人達を見るがいい。僕達は作家であることを止めるとも、闘ふことを止めてはならない。(プロレタリア小説作法「世界社」プロレタリア芸術教程第一巻) 所収)

と熱っぽく信仰的に叫喚しつづける作者鉄兵は、へどうしても飛躍的な生活革命が要る」という決意と情熱で、虚偽でないマルキスト的な生活を念じ努力しているのであって、その態度、姿勢には一途に思いつめて走ってゆく——それは一種、単純ではあるがそれなりに主観的には誠実なものといえる——というところがある。したがって大宅壮一のように「左翼的虚栄心」(新潮昭和3・2)とそれをきめつけるのは妥当とばかりはいえない。情熱と意志を以て、目的(理想)へ進むのに性急で、そのために主體的にその方向性なり思想なりを吟味するのは軽くなっていたというべきであろう。鉄兵は自らを論じた「片岡鉄兵論」(新潮昭和3・3)のなかで、マルクス学造詣の深淺を問題にする必要はない、(政見的なマルキスト)でよいというようなことをいっているが、ここで明らかなように、そのような傾向的心情的態度に問題が残されていると思われるのである。マルクスの理論など問いつめてそれを基軸にしてこそマルキストとしての資格も与えられようものを、それを軽く見たところに、プロレタリアの眼は養われなかったように思うのである。比較的よく創られていた「綾里村快拳録」さえ前述した如く問題を残した、十全の作ではなかった。プロレタリア作家のプロレタリア觀念や思想がその作品の形象によつて確かめることが不可能であつたら、その觀念や思想は貧しいものといえよう。そう考えると作家鉄兵に嚴肅なプロレタリア的作品は求めることは難しい。むしろ作家の出発当初よりもった新感覚派的な感覚による認識、つまり時流の渦中にある生活意識の問題をフアナステイックに掴む、これが要素的に鉄

兵を大きく支配していたように思う。ここから当然必至のこととして現象へ眼を向けることになり、現象を多面的に捉えたが、どうしても浅く踊ったという感は免れなかったし、通俗味を濃くしてゆく結果を招来したものと見えよう。

まだいくつかの作品に触れなければならないのであるが、きめられた枚数をはるかにこえてしまったため、書き漏らしがあるが、またの機会にして、一応筆を擱く。未定稿として読んでいただきたい。

『海に生くる人々』をめぐって

木村幸雄

一

『海に生くる人々』は、大正十二年、葉山嘉樹が、治安警察法違反の容疑で名古屋の千種刑務所に収監されていたとき、獄中において書かれた作品である。このことは、『葉山嘉樹日記』におさめられている「獄中記」の記述によってあきらかにされている。さしあたり必要なところを摘記すれば、つぎのような記述が眼につく。

七月六日 筆墨紙許可。

七月十一日 体力衰弱、倦怠を覚ゆ。午後より元氣。難破起草。

七月十七日 筆一本毛を虫に食はれて駄目になる。一本購求願。

七月二十一日 購入筆受取、金十銭。

七月二十三日 晴。運動。難破第一篇脱稿、第二篇に移る。

七月二十四日 朝涼し、午后酷暑。筆、塵紙購求。

七月二十七日 筆一本、十銭。

七月二十八日 創作抄らず。

八月四日 更に筆進まず。暑さに閉口す。飯もまずし。

『葉山嘉樹日記』の小田切進の解説に、「難破」が『海に生くる人々』の仮題であることは疑う余地がない、とある。こんど私も「獄中記」をたどってみて、葉山嘉樹が千種刑務所内で七月六日に、「筆墨紙許可」を得てからは、九月十五日に万年ペン、インクを手に入れるまでの間、もっぱら「筆墨」によって執筆にはげんでいることを確認できたが、この期間に書き進められた「難破」という創作が『海に生くる人々』にほかならないということは、青野季吉のつぎのような回想ともうまく符合していると考ええる。

葉山は出獄すると、ややしばらくして、それらの作品を携えて上京した。(中略)そして堺利彦氏と私に、「海に生くる人々」を託した。罫のはいった薄いと紙に、毛筆でかなりの細字できれいに書き込まれた、かさばった原稿だった。私は、毛筆の字にはなれていないので、読むのに難儀したが、途中で、その難儀も忘れて、感動に駆られた。(小学館版『葉山嘉樹全集』解説)

「獄中記」によれば、「難破」(『海に生くる人々』)が、大正十二年七月十一日に、千種刑務所内で起草されていることは疑いない。だからといって、自作年譜に、大正六年頃、『海に生くる人々』に着手したと記されていることを、あやまりとして無視してよいことにはならない。その点については、後でふれる。

さて、「獄中記」の記述から、われわれは、『海に生くる人々』が、獄中における健康の衰え、暑さ、飯のまずさなどのさまざま悪条件とたたかいながら書き進められたものであることを知ることができる。また、そういう悪条件のもとにあったにもかかわらず、筆をつぎつぎに購入していることから察すれば、獄中での葉山嘉樹の創作意欲がきわめて昂揚していて、それが堰を切ったようにあふれ出て行ったということもわかる。思うに、葉山嘉樹は、この長編小説の中に、たんに大正三、四年の水夫生活の現実体験から得たものの再現を求めたというのではなく、大正十二年六月、いわゆる「名古屋共産党事件」で検挙され、獄中生活を送るにいたる自己の道程から得たいっさいのものをぶちこみ、日本労働者階級の苛酷な現実の姿に、かつてない強烈な光をあてる表現をつくり出したとい

いうはげしい願いをこめて、筆を取っていたにちがいない。

七月十一日、「難破起草」、七月二十三日、「難破第一篇脱稿、第二篇に移る」という記述からして、「第一篇」は一気に書き上げられたように思われる。その間、「第二篇」の執筆に移ってから眼につくようになる、「創作抄らず」「更に筆進まず」というような、苦渋をうったえることばも見当らない。そこで、自作年譜に、大正六年頃、『海に生くる人々』に着手したと記されていることを思いあわせるならば、おそらく、「難破」の「第一篇」は、前になんらかのかたちで書かれたことのある部分であったのではなからうか。

ところで、「難破」の「第一篇」というのは、現在われわれの前にある四十七章から成る長編『海に生くる人々』のどの部分に当るのであろうか。今のところ、私は、一章から九章までが、それに相当する部分であると考えている。それは、老朽石炭船万寿丸が石炭を満積し、藤原や波田たちを乗せて、暴風雪の荒れ狂う未明の室蘭を、危険な航海に向けて出帆した日の出来事が描かれている部分である。この部分に、作品全体を方向づける二つの重要な出来事が描かれて注目に値しなければならない。水夫見習安井の大怪我と、冷酷・残忍な船長の命令によって難破船を見殺しにするという事件である。この二つの事件は、相まって水夫達の階級意識をかき立て彼らをストライキに決起させるいわば起爆剤となる事件である。とくに、難破船見殺し事件は、水夫達に、船長が冷酷・残忍な労働者階級の敵であることを自覚させるということに力点を置いて描かれている。このモチーフが、「難破」という表題にこめられ

ていたのにちがいない。おそらく、「難破」という題を考えて起草したとき、作者の中ではっきりと構想の固まっていたのは、「第一篇」の部分だけだったのではなからうか。だから、「第二篇」に移って急に執筆が難渋するようになったのではなからうか。とにかく、「難破」という表題は、現在の『海に生くる人々』の内容からすれば、あまりにも部分的すぎるもののように私は思う。

それに、『海に生くる人々』の一〇章から語りはじめられる、倉庫番藤原の経歴、労働運動の経験と思想には、あきらかに、葉山嘉樹自身の名古屋における労働運動、革命運動の経験と思想の蓄積——大正十年から十二年までのそれが盛り込まれている。したがって、藤原が自己を語りはじめるところからは、大正三、四年の室蘭・横浜航路における作者の水夫体験にもとづいて描かれている九章までとは、作者の原体験の次元が異なってきた。つまり、葉山嘉樹は、筆を進める過程で、時期も次元も異なる自己の二つの原体験を、現実的体験の時間の順序を転倒させて作中にとり込むことによって、革命的闘士藤原像を描くことにとめていた。当然、それにとりまなう苦心もはらわなければならない。そこで、「創作捗らず」「更に筆進まず」という苦渋も起こることになったのではあるまいか。

そういえば、『海に生くる人々』の中に、蔵原惟人が「欠点」としてあげつらっている「時代錯誤的なもの」がいろいろこんでくるのも、この一〇章からである。いつも無口な藤原が、めずらしく雄弁になって、波田に向かって、自己の経歴と思想とを熱っぽく語りはじ

めるきっかけになるのは、波田が『資本論』を読んでいることにはならない。

「一寸見せ給へ、へへ、マルクス全集、第一巻Ⅱか、資本論か、それや君、社会主義の本ぢやないかい」

藤原は、自分も其本を非常に読み度く思つてゐたが、余り高価なので今まで買ふことができなかった。彼は中をめぐつて見ながら「面白いかい」と訊いた。

「面白いか、面白くないか、ためになるか、ならぬか、全て分らぬよ。意味が分らないんだ。処々サーチライトで照らし出した程部分的に分る処があるんだ。そこはね、本文の論旨を説明するために引例した処さ、その例だけは分る。そして素てきに面白い。面白いと云ふより、何だか、僕たちのことが、僕たちの知つてるより以上に委しく書かれてゐるよ。だけど、その例以外は全て分らないんだよ」波田は正直に答へた。

ところで、これも、蔵原によって、作品に「時代錯誤的なもの」がいろいろこんでいる「欠点」の例証の一つに数え上げられてゐるところである。すなわち、この小説のうちの事件が第一次大戦の初期におこったこととして描かれているのだから、作中で波田や藤原がマルクスの『資本論』を読んでいるのは、日本に『資本論』が翻訳されて、それが広く読まれるようになったのは一九二〇年以後においてであるという歴史的事実とくいちがっている、と批判されている。しかし、私には、波田や藤原が『資本論』を読んでいることが、「時代錯誤的なもの」であるにせよ、そのことが作品の「欠点」に

なっているように思われぬ。むしろ、それが「時代錯誤的なもの」であるかどうかということよりもさきに、この『資本論』をめぐってのやりとりのなかに、藤原や波田の人柄や二人の人間関係が、それこそ『資本論』というサーチライトで照らし出されて、生々とかび上がってくるのが、私にはおもしろい。とくに、波田が正直に告白する彼独自の『資本論』の読みとり方は、そのまま彼の人間の本質の核心をあらわしている。つまり、「論旨」はまるでわからないが、「引例」はよくわかる、すてきにおもしろいと波田が語っていることは、彼は論理的・抽象的思考が苦手で、いつも自己の具体的体験に即して考え、感覚的にものごとをとらえ、自己の感情にしたがって率直に行動する男である、という彼の人間の本質の核心をみごとに衝いている。また、その語りくちにも、彼の正直で率直な人柄がよくあらわれている。

ついでにいえば、ここには、『海に生くる人々』の執筆と並行して『資本論』を読み進めていた葉山嘉樹の、本の読み方がおのずから流露しているように感じられる。「獄中記」をみると、葉山は入獄するとすぐマルクスの『資本論』の第一巻にとりかかり、熱心に読み続けている。そして、『資本論』から読みとったものを、さっそく『海に生くる人々』の中に取り入れて、生かしている。作品の中で、あきらかに『資本論』を横において参照しながら援用されているとわかる箇所が、はじめて出てくるのは、九章の冒頭である。

一切を夢の中に抱擁して、夜は更けた。夜、そのものは、そ

れでいいのであるが、おもての船室は、一八六〇年代の英国に於けるリース仕上の家内労働者が、各一人に対して六十七乃至百立方呎しか空気を與へられてゐなかつた——マルクス——のと較べて、もつと甚しかつた。(九)

こういう具体的な数字を上げての援用は、本なり、ノートなりを直接参照しながらでなくてはできない。とすれば、葉山が『海に生くる人々』の九章を書きはじめたとき、『資本論』の読書の方も、第一巻第四篇第一三章第八節「大工業によるマニユファクチュア、手工業、家内労働の変革」までは進んでいたことになる。「獄中記」の「七月二十日、資本論第一巻三冊読了、夕刻第三巻一冊に移ル。」という記述が、そのことを裏づけている。逆に、『資本論』の進行ぐあい、創作の進行ぐあいをうかがう一つの手がかりともなる。三七章になると、水夫見習安井が日本の貧困のどん底の出身であることを説明するくだりに、『資本論』第一巻第七篇第二三章第五節「資本主義的蓄積の一般法則の例解」からの直接の引用が行なわれている。また、直接の引用ではないが、たとえば、「労働者が、これほど生意気になるのは、法律が余り甘やかすからだ。十五世紀から十九世紀までも英国で行はれたやうな、労働立法を制定して、額に烙印を捺するのが一等だ。鞭で打つのだ、耳を半分切り取ることだ。終身奴隷とすることだ。首に鉄の環を嵌めることだ。」という船長の残忍な言葉なども、実は、第七篇第二章第三節「五世紀末以後の被収奪者にたいする血の立法 労賃引き下げのための諸法律」の援用によって成り立っている。しかし、こんなところを

とらえて、作中の事件当時まだ日本には『資本論』の翻訳は普及していなかった、もしくりに普及していたとしても、あんな船長が『資本論』を読むはずがない、などとあげつらいはじめればきりがない。

葉山嘉樹の本の読み方は、『文学』をたのしむとか、その思想に通ずるとか、そんなふうな読み方を私はしなかったものと見える。その作品の内容を私の生活の内容としたかった。むちゃな話だが、チエルカツシュやラスコーリニコフを、自分の生活内容としたくてたまらなかつた》(『文学的自伝』)と自ら述べているように、一言でいえば、きわめて実践的、行動的であつた。マルクスにしろ、ドストエフスキーにしろ、けつして思想や教養を身につけるために読むのではなく、それによつて自己の具体的生の現実を照らし出し、それを糧として、自己の具体的生を生きるために読む。

さきにみたように、『海に生くる人々』の中に、『資本論』からの援用がちりばめられているのも、けつして銜学趣味からなされていゝるのではなく、波田の言葉からもあきららかなごとく、自分たち日本労働者階級の苛酷な現実の姿を照らし出す強烈なサーチライトとして用いられているのである。本を読むことも、作品を書くことも、人間として具体的に生きる行動とわかちがたく結びついている葉山にとつては、真に行動的である人間にとつて、瞬間々々に自己のいっさいをぶちこんで現在に生きることが当然であるように、時代錯誤的といわれようと何といわれようと、獄中での読書体験までも含め、自己のいっさいを『海に生くる人々』の中にぶちこむことこそが、きわめて当然であつたのである。

獄中の悪条件とたたかいながら、筆を手にとつて、『海に生くる人々』を書き進めるといふことは、葉山嘉樹にとつて、過去の時間を冷静に客観的に再現するといふことではなく、情熱的に立体的にはげしく現在に生きるという行為にほかならなかつたのである。そういう作者の執筆時における内的衝迫のはげしい燃焼が、時代錯誤的なもの、非現実的なもの、破格的なものをもたし込みながら、いわゆるリアリズムのワクを破つて、かつてない行動的な文体で、苛酷な現実と抗して人間として生きる日本労働者階級の具体的感覚のさまざまな變々を、感情の率直な流露を、素朴なヒューマニズムを、そして転形期に生きるはげしい思考の振幅を描くことができたのである。

二

周知のように、『海に生くる人々』には、室蘭・横浜航路の考朽石炭船万寿丸の苛酷な条件の中で、搾取されつつ労働し、生活し、闘争する海上労働者たちのさまざまなタイプが、労働者群像として描かれている。特定の一人の主人公というものはいない。藤原、波田、小倉、三上、安井たちが、その主な人物である。彼らが真正期日本労働者の諸相を示す群像として描かれていて、特定の一人を主人公とする描き方がされていないといふことは、彼らのひとりひとりが、人間として独立した人格を持つていないとか、あるいはまた、『蟹工船』の労働者たちのように集団の中に塗り込められた人物であるとかいふこととは意味がちがう。むしろ、彼らのひとりひ

とりをとり出せば、いずれも優に一編の小説の主人公たり得る独立した人格と独自の個性とを持った人物たちである。作者は、そのことを充分認めつつ、その各々にそれぞれの役割を与えながら、しかもなお、その役割によって特定の一人を主人公として絶対化したリ、人物たちの人間的価値を一定の上下の系列に序列化したりすることをさせている。彼らは、本来いかなる人間も人間的価値において等価であるという基本的視点によって、つねに相対化されつつ各々の役割と個性を生き、各々の声をもつて語る。

こういう人物の描き方の特徴をみてみると、『海に生くる人々』のもつ作品の基本的性格が、M・バフチンによってあきらかにされたドストエフスキイの小説の基本的性格と同じものであることがわかってくる。

それぞれに独立して溶け合うことのない声と意識たち、それぞれに重みのある声の対位法を駆使したポリフォニーこそドストエフスキイの小説の基本的性格である。多くの性格や運命がひとりの作家の意識の光に照らされて展開するが、そこではそれらの世界と等価値の多くの意識たちが、その個性を保持しつつ、連続する事件を貫いて結び合わされる。実際ドストエフスキイの主人公たちは、作者の発想のそもそもから、ただ単に作者の言葉の対象たるにとどまらず、個々それぞれに意味を持つた言葉の主体なのだ。(ドストエフスキイ論)

こういう性格づけに照らしてみれば、『海に生くる人々』も基本的に、「ポリフォニー小説」の一つであると私は考える。そうい

えば、藤原、波田、小倉、三上、安井らが織りなす労働者群像は、一種の対位法にもとづいて構成されていることに注目しなければならぬ。たとえば、藤原と波田、小倉と三上という組み合わせは、あきらかに一つの対位法にもとづく組み合わせとなっている。

まず、藤原と波田との組み合わせが、一つの対位法にもとづくものであることは、例の難破船事件の場面であきらかにされている。船長の冷酷な命令によって見殺しにされる難破船を見つめながら、二人は各々の感慨をいだく。

波田は、サンパンの下から這ひ出して猶も一生懸命に、煙突にもたれて、寒さと、掴み処を同時に得ながら見入つてゐた。狂犬の口を蔽ふ泡のやうな怖ろしい波浪と此夕暗とに、あの船は吞まれてしまふんだ。彼は自分が二度も沈没に際会した時の事を思ひ浮べては、その難破船に射込むやうな眼を投げてゐた。(中略)

「あゝ、俺は二度まで沈没船に乗つてゐた。一度は胴つ腹を乗り切られ、一度は衝突だつた。が、どちらも瀬戸内海で、一度は春の末、一度は真夏であつた。そして、そのどちらの時も救はれた。けれども、北海道の冬の海では迎も助りつこはあるまい。俺は、瀬戸内で沈められた時に、海の中に飛び込みざま「助けてくれ」と怒鳴つた悲鳴を今でも思ひ出せる。その叫びを擧げる刹那は全く、ありとあらゆる記憶、あらゆる感じ、それ等のものが、一度に總勘定でもするやうに頭に浮んで来た。そして、「十八では未だ死ぬのに、二年早すぎる」と、俺は思

つた。何で二年早すぎたのかも自分でも分らない。けれどもハツキリ自分は二年早すぎると思つた。おゝ、もし、あの船の人たちが死んだとすれば、皆俺と同じ感じを、抱いて死んだことだらう。死ぬるのには、人間は何歳になつても二年早すぎると、自分は此頃考へるやうになつたが、全く、どの位多くの方が二年宛早く死んで行くことだらう。それにしても、此船長は何と云ふ冷酷、残忍な奴だらう。僅か四哩や五哩より離れてゐないのに、その最後を見届けやうともしないとは。自分の悦楽のためには此船長は俺達の生命を、いつでも饑の前に投げてやるだらうに。俺は、あの沈没船に代つても、又、此船員たちのためにも、船長と闘ふ時が必ず来ると信する」と、波田は考へに耽つた。

いささか引用が長くなつたが、この難破船を見つめる波田の意識の展開によつて、われわれは、彼の個性の核心にふれることができるのである。彼の個性の核心というのは、すでに『資本論』をめぐる藤原との対話の例で見てきた通り、論理的・抽象的思考が苦手で、つねに自己の具体的経験に即して考え、ものごとの本質を感覚的、直観的に把握し、そこから起る自己の率直な感情にしたがつて行動するということであるが、ここにはまさにそのことがよくあらわれている。彼は、自己の沈没船での経験に即して難破船を思いやり、「皆俺と同じ感じを、抱いて死んだことだらう」という人間の個人的感覚を通じての強い連帯感から、船長に対する憤激の感情に駆られているのである。彼は、いわば、正義感の強い純情な直情徑

行型の青年で、後のストライキの交渉の場面では、シーナイフを引き抜いてテーブルに突き刺して、船長の非人間性を糾弾する。

これと対比して、藤原の方は、革命思想によつて武装された強い意志と階級意識を持ち、ものごとの本質を論理的に把握し、冷静に計画的に闘争を組織する力を持っている闘士である。そういう彼の特長の一端は、難破船を見つめる意識の中にもあらわれている。

「あの船には、少くとも二十人の乗組員はあつただらう。それが養つてゐる、同じ数位の家族もあつただらう。あの中で二十人は凍死したか、ボートで溺死したか、どちらにしても彼の船の乗組員が助かると云ふことは考へられないことだ。二十人は遂々、その家族を残して、妻子はその主人に残されて逝つてしまはれたんだ。そして、その船に依つて、最も重大な利害を感じる筈の船主は、今その家で雪見酒を飲んでゐるのであらう。その二十人の不払労働から、蓄めて経営してゐる会社の株のことを、電報が入ると直ぐに気にするだらう。遺族には、香典が二十円宛位は行くであらう。そして、船主は、二十人の人間のことよりも、その沈没するのが当然なほど腐朽し切つた、ぼろ船の運命に対して、高利貸式の執拗さで口惜しがつてゐるだらう。」

「人間が生きて行くためには、どうしても人間の生命を失はねば生きて行けないのか、人柱ノ 俺達は皆人柱なんだノ」

(四)

もちろん、冬の北海に見殺しにされる難破船を見て心を動かされ

るのは、波田や藤原だけではなく、水夫たちの誰しもが、難破船の運命はやがて自分たちの運命にほかならないと共通に意識するのであるが、作者はその労働者たちの共通意識の両極を、波田の意識と藤原の意識とにおいて、対比的にひらいて見せているのである。波田が、労働者たちの共通意識のうちの感覺的、感情的、欲望的な側面——ヒューマンなものを代表しているとすれば、藤原は、その理的、意志的、思想的な側面——階級的・革命的なものを代表している。これは、端的にいえば、ヒューマニズムと階級意識の組み合わせといつてもよい。便所掃除人波田は、汚ない便所掃除を快活にやつてのけることにさえ「痛快事」をおぼえる働き者で、また、仲間を驚嘆させるほどの甘いもの好きであるが、何よりも弱い者、哀れな者には同情せずにはいられない人情家でもある。一方、倉庫番の藤原は、無口で、冷静で、その理性的な判断と圧迫に動じない意志の強さによって、水夫たちからは信頼され、船長たちからは恐れられているが、彼は機会あるごとに仲間たちの階級意識をめざめさせ、思想教育を行ない、闘争に組織することを忘れない計画性と指導力を持つ闘士である。この二人の対比的な組み合わせは、全編を通じて脈流しているが、とくにそれが劇的に躍動するのは、水夫たちがストライキに決起し、船長と交渉を行なう作品のヤマ場においてである。藤原があくまで冷徹な階級的論理によって船長を追いつめて行くとき、一方の波田は、シーナイフを引き抜き、テーブルをたたいて、「人間を、軽蔑する権利は、誰もが許されてゐないんだ」という人間的正義感にもとづく憤怒を爆発させて船長を圧倒す

る。このドラマにおいて、対位法的な藤原と波田との組み合わせは、その威力をいかに発揮する。それは、二人が全く対等で、各々の個性と役割とをもってこそはじめて可能なのである。そして、彼らの闘争が、階級闘争であると同時に人間的な闘争であるという作品の基本的思想内容をも顕示している。つまり、波田と藤原との結びつきは、『海に生くる人々』の作品の思想内容としていえば、大正期日本労働者階級の意識におけるヒューマニズムと革命的階級意識との結びつきということになる。

『海に生くる人々』の労働者群像の構成が、一種の対位法的な組み合わせによって成り立っているということを示すもう一つの例は、小倉と三上の組み合わせである。この二人は、船長の不法な深夜帰宅のために、「サンパン止め」の出ているシケの海に、命がけで転馬を漕がされるコンビである。一章から二三章までの十章は、もっぱらこの二人の組み合わせによって展開されているといつてよい。そして、この組み合わせが、また対比的なのだ。舵手小倉は、温厚従順な、いわば優等生的な模範船員で、高等船員の試験勉強なども熱心で、船長にも目をかけられているが、いつも保身と階級意識との間を揺れうごいているいわゆる動揺分子である。一方の水夫三上は、腕つぶしの強い、粗野で乱暴で変屈な男で、船長などからはナラズ者扱いされているが、向うみずな決断力と野生的な行動力とを持っている。いわば、『カインの末裔』の農夫仁衛門や、『坑夫』の石井といったようなアナキスティックな労働者の末裔ともいふべき水夫なのである。この二人の対比的な組み合わせは、た

とえば、つぎのような場面でもよくあらわれている。

今は、二人の漕ぎ手は、その櫓に対しての意識の集中を断念して、船長と稱する不可解な、その曖昧な、暗黒な形相をしてゐて、サンパンの中に座つてゐる、この生物に対して、

「何故俺達は、こんなに苦しまねばならないのだ」と云ふ考への周囲をさまよひ初めたのであつた。

それは、誰も見てゐないし、聞いてゐないし、感ずることも能きない、全く暗黒な闇の中であつた。そこにはどんな叫声をも一呑みにする嵐と潮の叫喚があつた。そこには、何物をも洗い流す処の急流があつた。そこには人間を骨ごと食つてしまふ鱧がゐるのであつた。

「そして、あいつは、たつた一人だ。おまけに、あいつの腕の五本ぶり、俺の腕はある、あいつを五人提げることが、俺は平気だ、だのに……」

獲物の廻りにわざと遊びたはむれて、仲々飛びつかうとせぬ狼のやうに三上は、その考への廻りをウロウロしてゐた。

小倉も同じやうな考へを別な方から嗅いでゐた。飢餓がある。疾病がある。不具がある。負傷がある。そしてそれ等の絶てが死へ行く道になつてゐる。彼は此道をブルジョアによつて、他の無数の労働者と一緒には追はれてゐる。それを追つて来るのは少数だ。追はれてゐるのはそれ等の幾千倍も幾万倍もあるのに、その多くの労働者の群には、牙を剥いて自分の後を振り向かうとする。たつた一人の仲間さへもないのだ。労働者

は、塩にあつた蟪蛄だ。それは訳なく溶けてしまふんだ。

この転馬の上で船長を見つめてゐる三上と小倉の意識の内容は、その後の二人の行動の方向をそれぞれにさし示してゐる。三上は、船長をゆすつて十円まき上げ、質草にするつもりで転馬を引き連れて、ずらかつてしまふ。一方、小倉の方は、三上と一緒に泊つた飲み屋の女中から、その優等生的模範船員ぶりのあやまりを根底から批判されながら、翌日になると一人で船に帰り、船長に謝るつもりになつたところを、藤原から、謝る理由のない時に謝るのは、自分の正しさを誇示することになるか、単なるオベツカになるかのどちらかだと手きびしく批判される始末である。以上のことから明らかのように、三上は、労働者のなかの、無知で自暴自棄的に走りがちなアナキスティックな意識と行動とを代表し、一方小倉の方は、それなりの知識はありながら、身にしみついた事大主義的根性のために体制順応に終始しがちな傾向を代表してゐる。三上は、生まれた時から母の愛を知らないで野良犬のように育つた、いわば生まれながらのアウト・ロウとして、また、小倉は、自分の生れ育つた村が貧窮のどん底にあえてゐるのを救うためには、まず自分が高等船員になつて仕送りすることだと真面目に思い込んでゐる、いわゆる日本的な立身出世型の青年として描かれてゐる。つまり、作者は、この二つのタイプが、日本の労働者階級の中に根強く存在してゐること、そしてまたその社会的根拠があることを十分認識して、この二人を対比的に描いてゐると思われる。したがつて、一匹狼的な三上が途中から脱落し、小倉の方は、動揺を重ねながらも、結局

は藤原・波田に結びついて、組織的な闘争に加わり、その一翼を分担するようになるという筋の運びには、大正期の労働運動史の中に身を置いて来た作者葉山嘉樹の一つの見識が示されているといえるのではあるまいか。

以上の考察からわかることは、大正前期から後期へと発展を遂げる労働運動と共に歩いて来た葉山嘉樹が、大正十二年、獄中生活を迎えて、その時点において彼の眼に見えて来た日本労働運動の転形期のうねりの実体——ヒューマニズムと階級意識との結びつき、アナキズムと事大主義とのからみ合いなどを、労働者の人間的種々相において総体的に描き切ろうとしたとき、あらたな性格の小説を書くことを要請されていたということである。そういう要請から生まれた『海に生くる人々』が、作品の基本的性格として、「ポリフォニー小説」の性格を帯びているということは、大変興味深いことである。

三

『海に生くる人々』の基本的性格を、あらためて、「ポリフォニー小説」として見直すとき、いくつかの大事な点が見えてくる。

まず第一に、これまで見てきたことからまずにあらかなところであるが、労働者群像として描かれている主要な人物たち——藤原、波田、小倉、三上、安井らが、労働者の人間的種々相のそれぞれの意識を開陳し、行動をになうものとして、彼らを等価値なものとなす視点から描かれているということである。彼らは、「それ

ぞれに独立して溶け合うことのない声と意識たち」として登場し、「そのそれぞれに重みのある声」をもって語っている。すなわち、「個々それぞれに意味を持った言葉の主体なのだ。」作者は、けっして超越的な視点から一方的に彼らを眺めたり、固定的な人物評価をおしつたりはしていない。「人間を、軽蔑する権利は、誰もが許されてゐないんだ。」という波田の言葉は、そのまま葉山嘉樹が人間を描くときの視点をいいあらわしているのである。

別のいい方をすれば、それは、人間を見る愛の視点とでもいうべきものである。貶しめられ、卑しめられている者を、人間として引き上げ、高めるものは、愛の視点にはかならない。

たとえば、作者は、「変態性欲者」として貶しめられている三上の内に、愛を渴望してやまぬ「真実の『愛』」の求道者を発見している。

彼は、生れてから、直ぐにその生の母親に死に分れて、それつ切り、人間に愛があると云ふことはおろか、子供に乳があると云ふことすら知らずに育つたのであつた。(中略) 従つて、彼は、西沢が女郎に愛されたと云ふ話を聞くと、屹度、彼はその女の名前を聞き出して、次航海には、ソーツと一人で、『愛』とはどんなものかを探りに行くのであつた。三上の此心の秘密は、誰も知らなかつた。であるから、彼は変態性欲者と、その真実の『愛』を求める原始的巡礼の状態を名づけられたのであつた。

「真実の『愛』を求める原始的巡礼」者といえば、水夫達はみなそ

うなのであって、だからこそ作者は、彼らの「巡礼」がまき起す悲喜劇を——たとえば、直江津の女郎買いの顛末を語るばあいのように、しばしばはめをはずして、ユーモラスに、たのしげに語らずにはいられないのである。三上にかぎらず、貶しめられ、虐げられてゐる彼らにとって、「真実の『愛』こそ、自己の人間性を回復する最後のよりどころであり、したがって、愛をもつてはかるときには、人間の価値に上下がないのだということ」を、むしろ、低められてゐるものこそ逆に高められるのだということ、最もよく知つてゐるのも彼らなのである。

彼等は女性を慕つた。そして、それが娼婦と売淫婦とに限られてあつた。女の中で最も弱い階級と、男の中で最も虐げられた階級との間には、ブルジョアがそれ等に対する時と違つて、どこかに共通な打ち解けた点があつた。それは共同の敵を持つてゐる味方同志であつた。

表面的の關係は買ひ、売つた、ことになつても、彼等に極めて僅に残された人間性が、それを、人間的に引き戻す機会もあり得た。そして彼等はどちらも、プロレタリアであつた。

「彼等に極めて僅に残された人間性が、それを、人間的に引き戻す機会」というのは、小倉が港町の飲食店の女中の一人と過した夜がまさにそれで、はじめての出会いであるにもかかわらず、劇的で、人間的な對話が成立する。小倉の人間性に触発されて、彼女は、獸的に扱われる彼女らの内に秘められてゐる人間的愛への希求を語り、どん底の人間を踏みつけにする「階段」を告発し、彼の人

生觀を根底からくつがえす。

彼女は、全て夢遊病者か何かのやうに、天井を向いたつきり、その大きく開いた眼を、自分の頭蓋の内部でも凝視してゐるやうに、じつと据えて、熱に浮かされてゐるやうに、早口に、熱心に、そして、一人で小火を消してもしてゐるやうに焦つて、慌てて話した。そのくせ、彼女の体はそこへ飯でねぢつけられでもしたやうに、動かなかつた。(中略)

「そして、ね、そんな馬鹿氣たことは、ある筈がないのだけれどね、妾たちも、又、馬鹿なのよ。何故だと思つて？ それね、私達はいつても極り切つて馬鹿だけに惚れるのよ。その馬鹿はね、いつでも極り切つて、戸惑ひした雀のやうに間違つて飛び込んで来る丈けなのよ。ホホ、ホホ、ね、小倉さん、あなたは御自分が賢くつて品行のいい、船のりには珍らしい、堅い、善良な、そして一つあるのよ、人類のためになる人間だと思つてるのね。ね、さうでしょう。そうよ、そうよ私にはね、あなたが自分で知らないことまで分るんだわ。だから、まあ聞いてらつしやい。だけれどね、小倉さん。あなたは、それ丈けちや三上さんよりも、未だ駄目な、役に立たない毀潰しよ、分つて。世の中にはね。此汚れた世の中を些も良くしようとしてないで、益々悪く、腐らせて行くためにだけ努力してゐて、それでゐて自分は点の打ち処のない善良な人間だと思つてる人が澤山あるのよ。(中略) そして、高等海員の免状を受けやうと目論んでゐるわね。勉強してることね、あなたは。ね、いいの、

あんた見たいに、勉強して、そして、階段を上らうとして骨を折るのよ。だけどね。その階段はね、滅亡への階段つてのよ。分つて、それをうまく昇つても、その階段自身が滅亡する運命になつてるし、それが又在る間は、その階段を支へる土台の方で、無数の人間が失はれる滅亡の階段つてのよ。その階段でのが、一切の原なのよ。ね小倉さん。実は、ありもしない幻の階段のために、実在してる人間が、永劫に苦しむつてことはいいいことなの。

このように、虐げられた女、ひとりの娼婦が、自分に人間性の片鱗を示して近づいたひとりの青年に向つて、「自分の頭蓋の内部」を「凝視」してつむぎ出した真実の言葉を、突然熱に浮かされたように語りかけるのは、まさにドストエフスキーの作品の世界を思わせる。たとえば、ラスコーリニコフの前におけるソーニヤ、あるいは、アレクセイ・カラマゾフの前におけるグルーシエンカを……。もちろん、ソーニヤのグルーシエンカの愛の視点がキリスト教にもとづくものであるのに対して、この女中の愛の視点がマルキシズムの階級意識によつて裏打ちされていることの違いはいうまでもない。それはともかく、この女中の言葉が、どん底からの愛の視点によつて、「階級」（階級・人間差別）こそ一切の不幸の根源であることをはげしく告発し、小倉の自己偽瞞の根底をきびしく衝き崩していることに注目しなければならない。そして、こんな女中が港町の飲食店にいるはずがない、現実を無視しているなどとあげつらうことよりもさきに、この女中の言葉に含まれている内面的真実性の深

さを汲みとらなければならない。というのは、小倉の意識変革において、この女中の告発を含んだ愛の言葉と、藤原の階級的論理でとぎすまされた言葉とは、全く等価値の重みをもっているのであるから。

つまり、『海に生くる人々』の中の人物たちは、いずれも、階級的な視点から見られてると同時に、人間的な愛の視点から見られている。そして、愛の視点というのは、人間の意識は、それぞれの内面的真実の重さにおいて等価であるという視点にはかならない。端的にいえば、前者はマルクスのな視点であり、後者はドストエフスキー的な視点である。いまいちいち数えあげている余裕はないが、『海に生くる人々』の文章には、方々に、『資本論』の労働者階級に関する歴史的社会的考察と同時に、ドストエフスキーの人間の内面についての深い洞察が援用され、ちりばめられている。ついでにいえば、獄中で『海に生くる人々』を執筆中、葉山嘉樹は、『資本論』を読むかたわら、『カラマゾフの兄弟』を読んでいたのである。

つぎに、この作品のもう一つの特徴として、人物たちの行なう對話が、特別の役割と意義をもっているということを見ておかなければならない。その代表的な例が、さきにもふれた港町の飲食店の女中と小倉との対話であり、また、藤原が波田に向つて、自己の経歴と思想を語る長い対話である。いずれも、普通の小説作法やリアリズム観からすれば、破格な長い長い対話となっている。なぜ葉山嘉樹は、作中人物にそのような破格的な対話を行なわせる必要があつたのであろうか。

たとえば、女中のばあいなど、アランの小説の作中人物の分類にしたがえば、いわゆる第三種の人物に当るもので、登場しても端っこにいて自己の内面など語ることなく退場するのがその役割のはずだが、さきにも見た通り、白熱的な対話によって自己の内面的真実を切開し、ほんとうのことをさらけ出す。彼女を第三種の人物としてみれば、これは破格のことである。また、いわゆるリアリズムの観点からすれば、横浜の港町のどこの飲食店の女中（娼婦もかねている）が、あんな対話を行なうとは思われない。にもかかわらず、彼女の声は、人間の声として、いわゆる「魂のリアリズム」にもとづく真実性をおびており、彼女の対話は社会のどん底に生きる虐げられた女の独自の意識と声を伝えるために、すなわち、「ポリフォニー小説」としての性格をいっそう深めるために欠かせないものであったにちがいない。また、『海に生くる人々』の二つの基本的な視点——階級的視点と愛の視点とを芸術的に統一するためにも、彼女の独自の意識と声とを必要としたのである。したがって、《性格づけられるべきものは主人公の一定の生活形態ではなく、確乎たる人物像でもなく、その意識や自己意識の総決算であり、結局主人公の自分自身と自分の世界についての最後の言葉である。》『M・パフチン』『ドストエフスキ論』ということになる。

さて、藤原の対話のばあいはどうか。破格といえ、彼が、自己の労働運動の経験と思想変革の過程を語り続けるのが、まるまる三章にわたって続いているばかりでなく、その間、われわれは万寿丸を離れ、N市の労働運動の中に連れて行かれることになるのである。

そして、藤原の思想変革に決定的な影響力をもった白水という男——めずらしく意志の強固な、感情を理智で叩き上げて、はげしい革命的な思想を持ち、それを冷静に実行する男の話を聞かされる。そういう破格を重ねながら、葉山嘉樹は、藤原の対話の中に、まさに、「その意識や自己意識の総決算」、「自分自身と自分の世界についての最後の言葉」を語っているのである。

「生活とは、燃えるものだ」、「いい生活を人類のために求める。そこに俺の生活があるんだ」という考えにもとづいて、藤原は、学生生活をやめて工場生活に入り、本を読む代りに自分たちの生活を見つめることを通じて、階級意識にめざめ、白水の影響を受けて無産階級の闘士となって行く。この白水・藤原には、たしかに、葉山嘉樹自身の経歴と思想変革の過程とが投影されていると思われる。そういう点からいえば、藤原の対話は、作者自身の大正十二年の時点における一つの「自己意識の総決算」ともいえよう。しかし、だからといって、葉山は、たんに、白水や藤原にいわゆる作者の分身を描きかけたのではない。彼が語りたかったのは、大正前期から後期への労働運動の転形期の中で、「いい生活を人類のために求める」という生活とヒューマニズムの原点から出発し、やがて階級意識にめざめ、革命思想によって自己を武装して、「無産階級軍の前衛隊」となって行った部分の意識形成と、それをめぐるたたかいついてであったにちがいない。要するに、藤原の対話は、それを語る一つの声の役割を果たしているのである。だから作者は、聞き手の波田に、白水と藤原とは実は同一人物ではあるまいか、と疑わせた

後で、「けれどもそれはどうでもいいことであつた」と書いているのである。つまり、ここでめざされているのは、白水と藤原とを「確乎たる人物像」として描き分けることではなく、白水・藤原らによつて形成された「無産階級軍の前衛隊」の意識と行動を明らかにし、作品を階級の視点から照らし出す確固とした一つの「視点」を確立することに依るのだから——。そして、藤原によつて代表される前衛的な階級の視点と、女中によつて代表される虐げられた者の人間の愛の視点とが、両極に對置されながら根底において一致していることは、「藤原の云ふことは、昨夜の女の云つた処と、どこか似てる処があるぞ」と小倉が意識することからも明らかである。また、藤原や女中の意識が、對話によつて展開されるということは、作者が、人物たちの意識をつねに相対的な場において、多元的な声によつて語らせようとしていることのあらわれではあるまいか。

以上の考察から明らかのように、『海に生くる人々』は、きわめて多元的な構造を持った作品であり、その基本的性格を「ポリフォニー小説」として性格づけることができる、と私は考へる。寺田透が、葉山嘉樹の作品の特色として、「生きた人間の意力と頭のはたらしを感じさせてくれて、読者を幸福にする力」がそなわっていることを上げ、「狸の泥船のやうな貨物船万寿丸の乗組員は、『蟹工船』博光丸の労働者よりはるかに数は少ないが、ずつと多様であり、各人それぞれに自分の部分を持つてゐて、博光丸の労働者ほど同じ運命の暴政を蒙らずにすましてゐる。陰影はことによつたら後者において深いかも知れないが、しかし各人の自由意志は前者において一層

強壯で潑刺としてゐるのである」(葉山嘉樹と平林たけ子)と指摘していることも、こういう作品の多元的構造に由来するものと考へる。

ところが、『海に生くる人々』の評価をふりかえてみると、意外に、作品のこういう基本的な性格と構造についての認識を欠落させたまま、きわめて一元的な観点からの裁断的な評価が行なわれて来ているのである。たとえば、その代表的な例はつぎのようなものである。

日本文学のうちには、それまでも勤労者の生活を描いたものはなかつたわけではないが、しかし労働者の生活と闘争、そのさまざまな性格を、このように大きなスケールのうちに具体的に生き生きと描きだした作品は葉山のこの作品以前にはなかつた。とくに藤原のような意識的な革命的労働者が小説のうちに登場し、新しい革命的人間の成長が示されたのはこの作品がはじめてであり、この意味で葉山のこの「海に生くる人々」は日本のプロレタリア文学の歴史においても実に画期的な作品であるといわなければならない。(藤原惟人、岩波文庫『海に生くる人々』解説)

こういう見方が、『海に生くる人々』評価の一つのでき上がった模範的な型となつて来ている。一見、これに異議をさしはさむ余地はないように思われるが、はたしてそうであろうか。右の評価のポイントは、「藤原」にある。とくに「藤原」のような「意識的な革命的労働者」「新しい革命的人間の成長」を描いた点で、「実に画期的な作品」であるというのが、評価のポイントである。こういう評価が成立する前提としては、「藤原」は、「波田」よりも進んだ新し

革命的労働者、すなわち一段と優れた人物であるということがなければならぬ。つまり、蔵原は、「過去の作者の姿である波田と現在の作者の分身である藤原」という前提に立ち、あきらかに「藤原」を優位に置いている。しかし、私は、作品の中で、「藤原」と「波田」とは対位法をなす対等の人物として描かれており、むしろそこにこの作品の基本的な性格と構造の特色があると考えている。

たしかに、蔵原のように、前衛の観点から革命的人間を描くという一元的尺度をもって作中の人物を序列づければ、「藤原」の優位性がまず第一に上げられることになろう。ところが、そうすることは、この作品の基本的な性格と構造を無視することにつながる。当然蔵原の評価には、致命的な自己撞着が起こる。先にこの作品の画期的な意義として上げられた、「藤原」を「意識的な革命的労働者」「新しい革命的人間の成長」として描いていることが、後では逆に、第一次大戦の初期におこった事件の中に「ロシア革命後の思想や性格をもった」労働者を描いているのは「時代錯誤的」であると、作品の欠点の第一に数え上げられている。要するに、「藤原」をポイントとした蔵原の『海に生くる人々』評価は、「藤原」を作品中に導入したことで「小説の思想性」を画期的に高めたが、一方そのことが作品の「芸術的形象」を傷つける欠点となっているとする救い難い自己撞着に陥っている。これは、『海に生くる人々』の小説としての基本的性格を認識しないままに、思想性とリアリズムの統一という蔵原理論から割り出された一元的尺度を当てはめようとしたところに起こった自己撞着にほかならない。「さまざまの性格」

の労働者が描かれているという指摘はあっても、それがどういう視点で、どういう方法で描かれているかということの考察が欠落している。したがって、照らし出されたのは、『海に生くる人々』の基本的性格ではなく、むしろ蔵原理論の基本的性格、その弱点ということになりはしないか。

しかし、こういう『海に生くる人々』のもつ作品の基本的性格と構造と、その作品評価とのずれは、たんに蔵原理論の弱点などということで片づけられる問題ではない。ひるがえって考えるならば、大正十五年十月、『海に生くる人々』が刊行されたとき、この作品が、あたかもその前月青野季吉によって提唱された、「目的意識論」を実証する最も有力な実作と目されたところに、その不幸の出発点があったのではあるまいか。「目的意識論」は、あらためていうまでもなく、プロレタリア文学の自然成長のなかに見られる多様多元性を、「階級的意識」によってふるいわけ、「プロレタリア階級の闘争目的」に向って高め、一元的に統一して行くことを目的にした論であった。つまり、「目的意識論」の論旨と、それを裏づけるものとして、もっぱらそういう観点から評価された『海に生くる人々』の基本的性格との間には、本質的なずれがあった。にもかかわらず、それがそれとして自覚されることがなかったところに、出発点の不幸があった。そして、青野理論からさらに蔵原理論へと、プロレタリア文学運動の指導理論がますます一元的なものになって行く過程で、葉山嘉樹の方は、その資質と作家的力量を伸ばして行くことができないという不幸を招来したのではなかったのか。

中野重治の芸術の《感覺的基礎》

——四高『北辰会雜誌』時代をめぐって——

杉野要吉

一

中野重治は室生犀星と自らの關係を「私は室生犀星の弟子の一人である。」〔中野重治詩集「後書き」昭31・3〕と書いている。そして「室生犀星の詩を知つたことが、まず、わたしにとつては決定的な詩への機縁となつた。」〔停滯期に在るもの回想——私の詩作について——昭25・5〕とも書いている。中野重治の芸術の《感覺的基礎》を考へるばあ、犀星はしかく大きいといえるだろう。

しかし「後書き」にもどれば、「私は、プロレタリア芸術運動の中へはいることになつた。室生犀星との近づきのうちに育てられたものが——何かが育つていたとすれば——それがここでいくらかでも出てくるようになった。」〔傍点杉野〕と書く一方、「停滯期に在るもの回想」の方では、それを「室生犀星の詩から受け取つたも

のを正當に生かすべきであつたと思うが、またそれができるはずだつたと思うが、実際にはできなかつた」〔傍点杉野〕とも書いているのである。

この、中野にとつて、たしかに「決定的」だつた犀星をめぐり、傍点部前者と後者の必ずしも重なり合はぬ二つの部分、ここには、中野重治と犀星のばあいをその一例とする形の、昭和文学史における大正期文学の継承と変革をめぐるプラスとマイナスの問題を微妙に孕ませている点がある。この大正期からの継承と否定の問題は、総じて昭和文学の以後の運命にかかわる重要な問題である。それは中野が、「もしもわれわれが、近代なもの、新しい美を全過去の發展のなかに見ぬとすれば、その近代性、新しさはぼきつと折れるものになるだろう。ギヤマンや玻璃のすぐヒビの行く美しさにとどまることになるだろう。新しいものを全過去の革命的發展として見

る場合にだけ、美についても、古いと新しいとの機械的対立からわれわれがまぬかれる」(芥川龍之介 昭26・9)と芥川からの受継ぎについて書いた、「新しい美」と「全過去」、「古い」と「新しい」との、芸術史における継承・変革の昭和文学史の問題と叫ぶこともできるだろう。

「大正から昭和へ」——この小論が目的とする転換期をめぐる中野重治追尋の課題は、このようなものとして私の前に在ると考えるが、私はここでは、今の自らの欲求にしたがい、問題を少し限定して考えることにしたい。転換期を考えるのではあるが、厳密には、転換期そのものより、転換期への踏みだしを彼に必然せしめた四高時代中野重治の芸術の△感覺的基礎▽のありようを考えるのである。大きく「大正から昭和へ」の基本モチーフに立ちながらも、ここではそのうち「大正から」の部分に焦点を置くのである。

二

さて冒頭取りあげたごとく、彼が犀星のすぐれた弟子であり、犀星から変革期への道を見出していったにしても、むろん犀星だけが彼の芸術的基礎もしくは芸術の感覺的基礎として芸術家中野重治を発育せしめたのではない。やがて最も強く犀星に結びつき、それを最重要部分とすることになりながらも、中野重治は、はじめはもと「めちやめちや」な、大正期芸術の「出水」のごとき流れにどっぷり身をひたすところで彼の芸術的基礎を形づくっている。

そこで、まず足がかりとして、『座談会大正文学史』(昭40・4・岩波

書店)の「大正期の詩歌」の中から中野重治と勝本精一郎がつぎのごとく発言している部分を引いてみたい。

中野 ちよっと話は飛ぶけれども、だいたいこのごろは、大正文学というのはあんまりえらくないというような批評が、歴史家のうちにあるんですか。

中野 (前略) これは自分が育った時期でもあるからそう思うんだらうけれども(略)いろんな詩人や小説家やら思想家やらが、いろいろまじり合ったり、文学のほうと絵かきとがまじり合ったり、いろんな、明治期にヨーロッパのものを、黒田清輝が紫色を入れるとか、原田直次郎がどうしたとかいうのとは違ってね、後期印象派あたりのものがずっと入ってきたり、いろいろまじり合って、その点では、どういったらいいかな、えらくはないかも知らんけれども、ほんものがはじまって行くあの条件ができてきたような時期に思えるのだけれどもね、なんとなく。

勝本 感覺的基礎ができたような感じがしやしませんか、大正期のものは。

中野 なんかそういう気がするな。……

これは大正期一般を論じた場での発言である。しかし中野重治は、それを「自分が育った時期」としてもふりかえっている。そしてそこにいう「自分」が芸術家中野重治であるのにはかならずれば、それは中野重治を生み育てた基礎がどんな時期の何であったかをわれわれに語っていることばにもなる。

中野重治が語り、勝本精一郎ものべているごとく、日本近代における大正期が「いろんな詩人や小説家や思想家やらが、いろいろまじり合ったり、文学のほうと絵かきとがまじり合」う形でヨーロッパ流のインタナショナルな「感覺的基礎」が成立、そこを土台にようやく芸術世界にも「ほんものがはじまって行くある条件ができてきたような時期」と呼べるとすれば、いわば中野重治は、それから大正期に成立したほんものの「感覺的基礎」を基礎環境とする形で、のちの芸術家中野重治を発育せしめていったところの芸術の「感覺的基礎」を大正後期四高時代にすでに内部に確立しているといえるようである。

中野重治は自らの「感覺的基礎」にかかわる、「文学的濫読の往來」と呼び、「めちやめちな読書」の時代と回想する四高時代の思ひ出をいろいろ書き綴っているが、その代表的なものとして、たとえばよく知られた「日本詩歌の思ひ出」(昭14・2)があげられる。紙幅の関係で具体的に取扱えぬのが残念だが、彼はその中で、大正期へと受継がれてきた日本近代のすぐれた芸術的個性たち——牧水、啄木、篤二郎、茂吉、節、子規、左千夫、利玄、白秋、犀星、朔太郎、暮鳥、春夫、耿之介、惣之介、元麿、宗治、柳虹、八十、本太郎、敏、泣菫、有明など——とのさまざまな出会い、かつまたその時期近づいた日本の古典、ヨーロッパ、芸術などとの、教師・級友らに触発された「眼にはいるかぎり」手にふれるかぎりの、「めちやめちな」な、肉体を通過する生き生きとした出会いについて語っている。たとえばそれは、

私はまた『梁塵秘抄』を読んだ。しかし『童馬漫語』の抜きで知っているだけであつた私は、ある日その歌の一つを思い出そうとしてどうしても思ひ出すことができなかった。私は「ほのかに夢に見え給ふ」という文句をいつて小木曾三郎にそれを訊いた。すると小木曾は、いきなりに美しい眼をふせてうたい出すのであつた、「私は常にいませども、現ならぬぞあはれなる、人の音せぬあかつきに、ほのかに夢に見え給ふ。」私たち、私と窪川鶴次郎とはとうとうあの朱い表紙の本を買つたことであつた。

と、すべてこういつたふうに、である。

しかし私は、これらをしばらく措き、ここで彼の「感覺的基礎」にかかわるもう一つの部分、これまで取りあげられていない四高時代の絵画・彫刻など美術との関係についてまず取りあげてゆきたい。当時の『北辰会雑誌』に眼を通すと、ほとんどの号がヨーロッパの絵画、彫刻で表紙や口絵を飾っている。関心が高いのである。

まず『北辰会雑誌』第九十一号(大10・7)の表紙絵はエルバンの風景画、口絵はゴッホの「フライパンを持つ女」である。当時中野も雑誌委員の一人であつたが、同じ佐々木直次郎が同人雑記でゴッホにふれ、「この画は、彼の鋭い感受力、独創的な表現、卒直な性格を、遺憾なく知ることの出来るもの」などと言及している。このゴッホについて中野重治は、四高時代を顧みたら「わが文学的自伝」(昭11・7)の中で「ヴァン・ゴッホを初めて知って熱愛した。」と書

き、「椅子の上にタバコひとつまみとパイプとの載っている絵などには涙を流さずにはいられなかつた。中川一政の『見なれざる人々』を読んだのもこの時分だった。」と書いているが、彼の身体を通過させたゴッホへの「熱愛」ぶりが知れる。右に出てくる草土社時代の中川一政のことは「草枯れし監獄署裏」がさきの座談会でも名があがってきているが、中野の自伝小説「歌のわかれ」の中にも、「草枯れし監獄は高川高政／＼草のあおい監獄は片口……」という形でやはり影を落としてきている。このように、中野重治をとりまく四高生徒の芸術的雰囲気の中には、「白樺」や『スバル』の美的関心にも通ずるところのヨーロッパ美術に対するういういしい欲求が、一つ考えられるべきこととしてあつたように思われる。実例をもう少し見てゆこう。

『北辰会雑誌』第九十四号（大11・7）は表紙が乳房をのぞかせた悪魔主義的な妖艶な女を描いたピアズレの「ジョンとサロメ」、口絵は、二頭の馬、三人の精悍な若者、二人の豊満な肉づきの女武者の三様の肉体の躍動とうねりを組み合わせて彫ったギリシヤ浮彫「ギリシヤ人とアマゾンの戦い」であるが、同誌秋山善次「編集余言」によれば、これとともに「中野重治の選」である。「歌のわかれ」の中で、安吉が雑誌に選んで載せたマイヨールの彫刻「女の裸像」が学校側に問題にされる箇所がある。当時の『北辰会雑誌』に照らすかぎりマイヨールそのものはフィクションであることがわかるが、少なくとも中野選のこれら作品、とりわけ浮彫がマイヨールに通じる肉感性のものであること、ピアズレの美が反社会性の濃いもので

あることは確かである。「歌のわかれ」の中でのようにこれらが実際に問題になったかはともかく、当時顧問教師が雑誌編集について若干のチェックを行うことは一般にあつたらしい。寺田透はなかつたろうと推定しているが、たとえば同誌第九十二号（大10・12）の編集後記欄佐々木直次郎の「日記帳を買つてきた晩」には「ドレーンのある画を出したいと思つて、伊藤さんにお伺ひしたら、学校の雑誌だから遠慮した方がよからうとのことで、これは断念した。」といった記述例が見出される。

それと関連して書けば、佐々木直次郎の同誌第九十一号（大10・7）編集後記「赤い部屋にて」には「芸術と言ふとすぐ、赤色か何かのやうに、危険視する人が、この学校にさへあるのには、あきれてものが言へない。」とのべているところがあり、内方新之丞の第九十四号（大11・7）編集後記「このごろ」にも「自分のまはりには規則に毒せられたものが余りに沢山ある。規則に捉はれる——このことは大なる悪だ。かう書いたものの書かない方がよかつたやうな気がする。ほんとに自分を知つてゐるものは、私有財産を否定せんとしてゐる兄貴ばかりのやうな気がするから。」と書き込まれているところがある。これが学校側の干渉の態度とどう結びつくかはともかく、大正十年前後の社会主義思想擡頭状況の四高生へのほとんど投影ともいえぬほどのかすかな痕跡をとどめることばになっているとはいえるかも知れない。

さて『北辰会雑誌』第九十五号（大11・12）の表紙絵はロップスの「老いたるアンヴェルソアーズ」、口絵はムンクの「病める児」であ

るが、中野重治の編集後記「画のことなど」から察してこれはやはり中野が選んだのだろう。中野はそこで「ロップスやムンクは学校の雑誌には今まであまり出なかつたようだ。」とし、この二人の芸術家について、ロップスの奇人ぶりや、「大分世間からいじめられ」、「ベルリンでは展覧会を禁止されたことがある」というムンクの世に理解されたい芸術家の孤独に思いを寄せている。ムンクについて中野重治は「僕はいつかは必ずこの美術館での『叫び』だの『春』だのを親しく見たいものだと思つてゐる。」とも書いてゐるが、この北方の、暗い、死と孤独と憂愁とに閉ざされたノルウェー画家の、最近の粟津則雄の言を借りれば「恐怖と脅迫にあふれ、彼の画面の根底には、……はげしく、崩れ、あるいはふくれあがつてゆくやうとするものがあつて」と評し得る芸術家の魂に親しみを示す四高生中野重治は、当時としてはきわめて新しい、しかも裏日本の北陸出身の彼にふさわしい、一つのすぐれた芸術家の魂との出会いをここで経験することになつてゐるといつてもいいだろう。

「むらぎも」にもムンクは、『悪魔派』だの『異端の画家』だのとだけでムンクを片づけるのはまちがつていやしくないか？」と、さらに一步進んだ形でスケッチされており、それは中野重治におけるその後のムンク継承の方向を暗示するものでもあるが、そのことをも含めて、四高時代における中野重治の芸術の△感覚的基礎▽に占めるムンク的なものは、もう一方の白秋に通じるビズレ的なものへの関心をはらみつつも、さきのギリシヤ浮彫などに示す肉感性の美的感覚とともに、彼がおのずと裏日本の抑圧的感情に発した詩人卑

星の弟子として踏み出してゆくことになるコースに関連して重要である。

このほか当時の『北辰会雑誌』には、ルソー、ホルバイン、マチス、プロッシ、ブランクージ、カンジンスキー、エルバン、Vans Ree Van Rees、ピカソ、マサッチオ、ペヒシュタインなどが表紙絵や口絵として登場しているが、選に当つた雑誌部員がこれらをどんな姿勢で受けとめようとしていたかを示す例として、もう一つ、『北辰会雑誌』第八十八号(天9・6)の同人雑記「青葉の句」の中で、若き日の北村喜八がiggのように書いてゐるところがある。引用してみよう。

今度は絵を三枚にしようと思つて、ホルバインとゼザンヌとピカソとを選んでおいた。ところが印刷費の都合でたうと(う)一枚にへらされて了つた。金のこと、何時も思つた様なのに出来ないのは遺憾だ。表紙にはルソーの風景を用ゐた。彼はミレーと同時代の人だ。口絵に用ゐたホルバインの「墓上のキリスト」はいい絵だと思ふ。(略)あの絵は、異様な戦慄をたましひの上にもたらさずにはおかない。僕が初めて、あの絵を、友人の米沢君の家でみた時は、一種嚴肅な気持に襲はれたことを、今でも、はつきり憶えてゐる。乱れた長い髪、瘦せた顔や肩の肉、そして、冷たい枢、而も、その底に、人間味と愛との漂うてゐるのは、嚴肅さの中にも異様な寂しいなつかしさを感じさせる。

いってみれば、この北村喜八のばあいにみられるヨーロッパ絵画

に対する「異様な戦慄」感、これが四高生らの『北辰会雑誌』と絵画芸術をつなぐ感覚的基調として一つあるということである。中野重治の、たとえばさきにいわゆる「泪を流さずにいられなかつたゴッホへの「熱愛」、それは右北村の状況の中野重治における個別的反映とすらいいたいだろう。

こうした四高生らの関心状況には、いうまでもなく、当時のヨーロッパ美術に対する急速に高まりつつあった一般社会の動向が何らかの形で投影していたはずである。たとえば最近手にした洛陽堂版『泰西の絵画及彫刻』八巻本(大4・11・大7・9)は第一巻が大正七年八月で四版、二巻が大正八年四月で三版というふうに、当時相当売れたものであることを示している。その「序」に「是等の事業の最初の試」(小泉鉄)とあるごとく、先鞭をつけた『白樺』派の動向を受ける形で、当時の一般的啓蒙に果たした先駆的役割は大きいだろう。この中には中野重治が表紙絵や口絵に選んだムンクの数多い絵(「病める児」も含む)や詳しい批評、ピアズレの「ジョンとサロメ」などもすでに入っている。私が調べたかぎりでも、このシリーズを先がけとする形で、大正九、十年ころにはヨーロッパ美術関係の評伝その他の単行本がどっと出版されている形跡があるが、その中で特に森口多里の『異端の画家』(大9・8、日本美術学院)は、その内容に照らして、おそらく中野が読み、この本を通してこそムンクを、ロップスを、ピアズレを深く知り、『北辰会雑誌』の表紙絵、口絵にこれら孤獨な芸術家をえらばせた元の本であろう。森口の批評はそれ自体仲々すぐれており、かつ中野の「画のことなど」は内容的

にそれを具体的に受けている形跡がある。しかしここでは、これ以上ふれることができない。

また特筆すべきこととして、またよく知られていることでもあるが、中野重治自ら彫った版画二点、「白菜」と「少女像」が、『北辰会雑誌』第九十八号(大12・8)の表紙および中扉を飾っている。編集後記「編集について」で内方新之丞も「カットは全部中野君に彫つて貰つた。」と書いているが、それらは日本風の田舎びた生活の中のにげない微小な対象を取りあげつつ、光と影の中に、すつきりと、あるいはふつくりと彫り上げた素朴な味わいを示している。短歌特集号にふさわしく、また中野の版画は、友人らの期待に充分応えたできばえといえるであろう。

以上絵画部分の記述に傾きすぎたきらいはあるが、これまで、すでに比較的知られている前述短歌、詩、古典部分をももちろん含む形で、四高時代発育期の中野重治をものにとりまいたこれら芸術的環境は、それ自体がそのまま、さきにならぬ「いろいろな詩人や小説家や思想家やらが、いろいろまじり合ったり、文学のほうと絵とがまじり合ったり」という、「出水」そのものの形で大正期に形成されていった日本近代の「感覚的基礎」の輪廓を明示する形にもなっているが、その「感覚的基礎」を基礎として内部に育てていった中野重治の「感覚的基礎」の実体をあぶり出す形になっているといえるはずである。それは、単に字面を通しての感覚の概念的形成といったものでなかった。寄せくるそれらは、彼には何よりも「出水」だったのであり、ゆえに、もつと皮膚感覚的に肉体を通して吸い

とられる、彼をどっぶりひたしていたところのものであった。『董馬漫語』を彼は「身うちのにびれるような思い」で読んだのであり、万葉集についてならば、「……突然笠川はたちあがると、壁に倚りかかるようにして柿本人麿をうたい始めた。『石海の海つぬの浦みを、浦なしと人こそ……』、笠川の声は揺れながら次第にあがつて行つた。そうして、『……思ひしなへて、しぬぶらぬ妹が門見む、なびけこの山。』ときた時、彼は腕をあげて、その強い手の平でがつと眼の前の空気を掻きのけるようにした。私たちは喝采したが、笠川はそれを抑えるようにして、『石見のや高角山……』と、やや沈痛な声で二つのかえし歌をうたい終えてどかつと腰をおろすのであった。」というふうであつた。中野も書くように、この笠川長康が柔道部の猛者だつたことは当時の『北辰会雑誌』の部報記事そのものにも明らかだが、中野はつづけて、「この笠川も後に死んだ。後から思えば、このときの柔道選手は、あるアメリカ娘にたいする心のまぎらしに人麿の歌をうたつたのであつた。こうして、私たちは、かなり生き生きとした気持ちで『万葉集』の世界をへんは通つたのであつた。」と書いているのである。

三

さてしかし、これら大正期の芸術の感覺的成熟状況の中で發育、始動していった『北辰会雑誌』時代の彼の芸術的創造としての初期作品群に、ここで眼を転じてゆく必要がある。

中野重治は同誌に短歌二十九首、詩四篇、訳詩六篇、小説四篇を

発表。他に六篇の編集後記文のほか、「北国夕刊新聞」(大12・4頃)に載つたとされる詩一篇もある。

いまここで、それら全体を取扱つてゆくスペースはないので、私は詩・短歌をも極力からませつつ、ここでは特に小説の問題に焦点をしばつて彼の△感覺的基礎▽のゆくえを追うことにしたい。さきのヨーロッパ美術との関係同様、彼の『北辰会雑誌』時代の小説はこれまであまり取りあげられていない部分でもあるからである。

中野重治が初めて書いた小説は十八歳四高二年生の時、同誌第八十九号(大9・12)発表の「口笛の話」である。十五枚ほどの、一見、いかにも中野重治らしからぬイメージの短篇だが、私はこの作品を重視する。そして結論から先にいえば、この習作的作品の中にも、私は彼の初期の感覺的状况および彼をして辿らしめた以後の革命芸術家としての運命の淵源をまかいまみようとするものである。

この作品は、「月のない夜の空に、紫色にチラチラと輝くような、眼を持つた一人の少年が、ある暮れ方私に話してくれた短い話を、いま物語ろうと私は思うのだ。」という語りの形式で始つてゐる。

主人公の「私」は夕闇迫るころ「一方に崖のある、ひろいひろい青草原」の丘へ上る。そして「私」は「丘の端に、崖近く腰をおろして、ひろい谷を距てて向かい合つたもう一つの丘と、その丘つづきの山々と、それらの山々の頂に、あるいはもつと上に暗くなつて行く空に、いろいろな形をし、さまざまな色に照り輝く雲とを眺めながら、崖に並べ植えられたアカシヤの噴き出す高く重い薫に半ば酔つたようになっていた。」——このあたりの絵画的な感覺的描写

は、のちこのころを顧みた「歌のわかれ」の風景描写を思わせる点がある。——さて「赤く大きく円い太陽」が沈むにつれて、空には輝きを増した星くずが散りばめられる。主人公はいつか星空に向かつて、「美しい音色」で、かすかに、あるいははげしい旋律で口笛を吹き始める。その口笛の旋律が、いつか主人公の想像の中に奏で始める一篇の幻想の物語がこの「口笛の話」なのである。

彼はその物語の中の口笛の旋律を、つぎのごとく描写している。

その口笛は、……おだやかな低い調子に始まって、だんだんはげしく高くなつて行つた。そうしてついには、細く細く、蚕がそれをもつておのがひとり住いを造るあの生糸のように細くなつて、荒く、細かく、悲しくふるえながら群れて舞う赤蜻蛉の透き通つた翼を透して、上の方へ大空へと、この青白いメロデーは流れて消えて行つた。(傍点杉野)

この、うねるような、白秋の『邪宗門』的ともいうべき《笛》の旋律(たとえば「ときき」)を投影させている文章のリズムは、散文のそれではない。感覚色の強い音楽的なそれ——つまるところ、中野重治がこの時期養いつつあつた短歌的韻律にも重なり合う一つの傾向を示すものである。彼の短歌には

○日斜たくればその身消ぬがに音に出でて人泣きそめぬはたへか
ねつ

○風吹けばただに逢はむと手をのべつ心かよふといへどせつなく
○まかなしく吹かれてを居る夜の風に螢ひかりて流さるはげしく
○天つ日のあさけの光さしたれば籠の小鳥は啼けりするどく

というように、内からこみあげてくるものをたえきれぬがに衝迫的口ぶりであつた茂吉的「生のあらはれ」としての韻律が指摘でき、これまた一方の、中野重治における茂吉継承の重要部分となるのだが、「短歌」四首(第八十八号)、「短歌」五首(第八十九号)、「短歌」四首(第九十号)、そして右のごとき恋愛歌連作をはらむ「短歌——占十六首(第九十八号)へと高められ、流れていつた歌口の中には、前引「口笛の話」の感覚的基調に繋がる

○淋しさに笛を吹けども曇り日の箔に消え行くかすれ音ばかり

○色白き昼間の月のかなしみにこのなまけ者口笛を吹く

といつた、短歌でいえば白秋「桐の花」調の《笛》のパターン、《なまけもの》連作モティーフなどの投影が見られ、

○かき抱けばかめに貼りたるれつてるの赤き文字さへかはゆきも
のを

のごとく、「草わかば色鉛筆の赤き粉の……」の《赤》のイメージに通ずる感覚的歌口のものも見出されるのである。

そして、いわば中野重治の小説第一作「口笛の話」の中には、以上みた、これら白秋と茂吉をこきませたがごとき初期短歌の韻律が、ここではやや白秋の色調を帯びる形で底流となり、流れ込んでいる、初期の彼には白秋色が意外に濃い影を落としている、ということが指摘できるのである。

さて作品にもどれば、「私」の口笛の幻想に現われた少年セラベスは、つぎのような話を物語るのである。先祖代々オランダ王立牧場の貧しい羊飼だった父が、年老いて死期近きを覚えたころ、先祖

が皆そうしたようにやはり彼を枕辺に呼んで、それまで彼に秘めてきた若かりし日の亡き母（オランダ王女であった）との美しい恋物語を語って聞かせ、*「これはそのころ、まだ若かった母が羊飼だった私に与えてくれた記念の「物語の本」なのだ」と*いって、彼に一冊の本を託し、やがて死んでゆくというのである。

その「物語の本」の中には含まれた一篇の詩がある。

大空の星くづの家

わだつみのそこひの洞

さこそわが棲家はあらめ

さはいへど若き身空に

赤き血の胸にあふれて

あるはまた深き憂ひに

極みなく沈み果てては

埒こえて走る奔馬の

ひかへむにくびきもあらず

……

……

主人公の「私」は、この詩をセレベス少年にうながされ、二人声をそろえて「顎を引きしめ胸を張つて、力強く」うたうのであるが、しかしこの物語の世界からふと現実には呼びもどされたことに気づいた「私」は、変わらず星空の宵闇の中で口笛を吹きつづけ、「泪」すら見せている自分自身をそこに見出す。そしてその口笛は「やるせない悲しさに身もだえしながら、宵闇の空へ昇つて行くばか

りだった。」と書いて、この一篇は終っている。

さて私は、この「物語の本」には含まれていた、主人公が「力強く」あるいは「泪」を見せて「身もだえしながら」うたう（口笛で吹く）一篇の詩に着目する。

この詩の内実には、裏日本の北陸の村に生れ、幾段階もの学校教育を経ながら、やがて日本の首都東京へと進み出ることで一個の革命運動者として歴史のうねりに身を躍り込ませていった中野重治の運命を、不思議に先取りし、暗示している点があるからである。

中野重治の家は、物語の中のセレベス少年の父が貧しい羊飼であったように、福井の村の、さきの詩にもいう、「深き憂ひに／極みなく沈み果て」ることの多かった（後述する）、苦しいことばかり強いられる百姓階級の、いわば「星くづの家」、「そこひの洞」の一つであったといつてよいのだ。そしてそれゆえにこそ、セレベス少年が父から受継ごうとし、それに和して「私」がうたつたように、「さはいへど若き身空に／赤き血の胸にあふれて」、「埒こえて走る奔馬」として出て行った以後の革命芸術家としての彼の人生のコースを予告している点があるのである。先どりしていえば、主人公の頬に流れた、作品最後の一点の「泪」は、意識下深く彼を触発したところのそういう重みをもすでに含んでいたのではないか。

しかし私が重視するのは、この「埒こえて走る奔馬」が、ここでは、おそらく中野一人のこととしてでなく、彼の幼少年期の内部に重要な鬚りを導き、彼の初期生活史における芸術の原基を形づくることになった中野の父中野藤作の苦しい人生図であり、兄中野耕一

の人生図でもあったこと、そこに少年期の中野重治の感受性をにじり寄せ、そういう深層心理で主人公「私」に「悲しさに身もだえしながら」口笛を吹かせていると思われる点である。中野重治の革命的な「物語」の書き手として選びとられて行った基本的原形図は、或る意味ですでにここに読みとられるのではないか。

ここで、

以上を裏づけするために、まず右にかかわる彼の幼少年期の身辺状況を摘記してみよう。父藤作は、代々百姓兼小地主だった中野家に養子として入り、妻とらとのあいだに二男三女をもうけている。長男耕一は明治二十五年生れ、重治は十ちがいの弟として明治三十五年一月二十五日、高椋村一本田で生れた。しかし父が大蔵省煙草専売局地方収納所勤務で地方を転々する生活だったため、一時期をのぞき両親から切り離され、祖父母のもとで育てられている。そういう生活は福井中学時代まで続いているのである。それは、父が朝鮮総督府書記となった朝鮮時代も含むところの、中野重治幼少年期の生活史の大部分をおおう生の基本的条件であった。しかればそれは、或る鬻りを少年の精神・感情に与えぬはずはないだろうと私は考える。

それにしても彼の父は、何がゆえに、村を離れ、子供らを残して、転々地方の下積み小役人生活を永年続けたのか。

一方、兄耕一は八高を経て、大正七年七月には東大法学部を卒業、同年すぐ松本こよと結婚すると同時に、朝鮮銀行に就職、いわば父と入れ替る形でそれまで父の住んでいた朝鮮へ旅立ってゆく

が、何故か同年十一月、さらに遠いウラジヴオストック支店へと身を転じている。そして翌八年八月、兄はその地であたら二十七歳の若さで病死するのである。中野重治が四高に入学したのは、その一月あとの大正八年九月であった。

私は、父が歩み、兄が選んだ、彼が幼少年期に触れたこれら人生図のうちに、すでにあの「物語の本」の中の一編の詩がはらむ人間の生きざまを見る。「さはいへど若き身空に／赤き血の胸にあふれて／あるはまた深き憂ひに／極みなく沈み果てては／埒こえて走る奔馬の／ひかへむにくびきもあらず……」これは決して恵まれた条件を生きる者の歌ではない。そして朗らかにうたわれるべき歌ではない。「やるせない悲しさに身もだえ」しつ、しかし「頸を引きしめ胸を張つて」力強からんと、暗い鬻りを伴いつつうたわれるべき歌だ。私はこの一篇の詩を、父が歩み、兄が選んだ人生図に重ね合わせ、だからまた重治自らの未来にも重なるだろう人生図の原形として、そこに少年時代の中野が「物語」としてうたっている、と読むのである。少年重治はそれを「出水」以前の一つの感覚的原基として四高時代に入って行ったろうこと、入学以後の「出水」とのさまざまな出会いの中にも、のち芸術家となった彼の人生における小説第一作「口笛の話」はかくて書かれ、そこからまた第二作「国旗」（大10・7）が、そしてそれを受継ぐ形で第三作「姉の話」（大11・7）が、彼の芸術的発育期を貫く一つの線として四高時代に形づくられることになった。

第二作「国旗」は、一人息子「耕一」を祖父母に預けたまま朝鮮

に赴任する泰三の妻お房を主人公として、お房が、国に残してきたわが子のことをあれこれ思いやる、わびしい夫との朝鮮生活ぶりを描いたものである。そこにさらに、夫が結婚前馴染んでいた芸者の思い出話、日本の支配下に置かれる朝鮮人たちの暴動の動き、日の丸掲揚を強いられる朝鮮人たちの屈辱的な悲哀感への同情の思いなどを点描している。

作中人物「耕一」は兄耕一と同名であるが、ここではむしろ中野重治の、泰三は父の、お房は母の身分的人物とってよい。事実としての父藤作は、明治三十九年、重治四歳の時、専売局秦野葉煙草収納所から鹿児島葉煙草収納所へ転動しているが、その折彼は、父母から離れ一本田の祖父母のもとに戻っている。父母は鹿児島に三、四年住み、明治四十三、四年、重治八、九歳前後には、朝鮮総督府書記として朝鮮に渡る。以後両親の朝鮮生活は、少なく見積っても三年、大正三年ころまで続いたようである。中野重治は、自己の生に翳を落としてきていた、このような、まさに「そこひの洞／さこそわが棲家」であったところの彼の《家》状況をモチーフとして、小説化してこの作品を描いているのである。中に、お房がつぎのように一人語りするところがある。

それにもまして思い出されるのは残してきた一人息子の耕一のことだつた。(略)一人しかない子を家へ残したくはなかつただけれど、あの時は何しろ鹿児島へ行くことになつたのだから、それにそのころ鹿児島つていはずつと遠国のような気もしたもんだから仕方なしに残してきたのだわ。

それやわたしだつて、何も好きこのんでこんな朝鮮くんんだりまで出かけて来たわけぢやないけれど、(略)百姓をしているだけでは、とてもあの子を上の方の学校へ上げることはできないんだもの。

このあたりは、おそらく少年重治の眼に映った彼の両親の、何故故郷を離れ、地方を転々する生活を求めたかの心境を、そのまま作品中に写し出している部分であろう。それが小地主を兼ねるほどの百姓であつたとしても、「百姓をしているだけでは、とてもあの子を上の方の学校へ上げることはできない、」この百姓階層が宿命的に持たされていた社会的条件ゆゑに、中野重治の父のたゞ重要な出稼ぎ小役人としての長期にわたる人生の行路を説明することはできない。

それは先祖代々、被圧階層として置かれてあつた、埋もれ死ぬ運命の百姓的の人生に甘んじず、その「埒こえる」身あがきを人生に意志した者が、わが身とそして息子たちに受継がせんとした時、そこにあり得た一つの刻苦に満ちたつらい人生の道ゆきであつたといえるだろう。重治の父は、自ら決意したこのようなつらい道ゆきを通して、のち息子重治が「村の家」に形象した父親孫蔵の大ききすぐれた日本人に自らを高めたのでもある。そして彼は、二人の息子をして、ともかくも東京帝国大学を卒業せしめる。かくて彼の《家系》発展への夢は、このような過程を通じてあとを継ぐ若い息子たちに引き渡されるはずであつた。しかし長男耕一は、悲しむべきことに、大学卒業後一年経つか経たぬで外地ウラジヴォストックであえなく急死するのである。中野重治が四高に入学したのは、あ

たかもその夢破れた兄の死と入れ代わる形であつたのだ。

裏日本北陸の農村出身の四高生中野重治が、当時、日本人としての自らの人間的位置をどこまで日本近代の歴史的構造の中で認識していたかは、考えること自体が無理である。しかし少なくとも彼の芸術の△感覚的基礎▽として、のち彼の人生を、被圧迫階級の立場に立つ日本の歴史的社會構造との烈しい戦いの道へと選びとらせていった源のものは、すでにこの時点のこれら作品のうちにも、かすかな原点となつてかくさされているといえるのではないか。

第三作「姉の話」は、死んだ兄と、あとにとり残された嫂との、結婚をめぐる美しくも不幸な人生図を、彼が少年期の敏感な感受性に捉え、一篇の作品に高めた佳篇である。

ここにも、「ついでにこないだまでははち切れそうに見えていた父の顔が、もう見る影もなく瘦せてしまつて」という、息子の急死に打撃を受けた父の悲しげにやつれたようすが、少年の「私」を通して描出されている。しかしこの作品では、死んだ兄と、田舎芸者だった嫂とのそれに先だつ恋愛の道ゆき、そのことに受けとめた父母の大きな打撃ぶりも描出されている。

長い間の貧しい役人生活から、息子の成長を楽しみに転々として諸国をまわつていた下役人の生活から、初めて静かな田舎の家へ帰つて来た父に、このこと（兄の恋愛——杉野注）がどんな大きな打撃であつたか。神経質な母が（略）いかに眼をくぼませ、頬骨をとがらせ、おとがいを細くしたか。

と。しかしそういう過程をのり越えて、やがて迎えられることにな

つた嫂の、彼の家での姿、夫に死に別れたあとのうらぶれたあわれな姿をも含め、「これらさまざまのことも私は、十六くらい少年の、知恵は浅いながらに鋭い心臓で、じかに見つけはつきりと感じていた」という主人公「私」の少年期の姿が、作者中野重治の内面に重なり合う形でヴィヴィッドに描かれている。

作中の嫂は結婚前、外からの兄宛の悪意の手紙で「あの女は決していい人ではなく、現に小生などにたいしても春を売り……」などと書かれたりもしたという、郷里に近い田舎町の芸者であつた。名古屋の学校に行つていた当時から、兄はこの嫂と深く知り合い、結婚を腹に決めるが、「彼の家が、貧しくはあるが旧い家で殊にはそういう家柄などをこの上もなく大切に思つている人々の中で、こんなふうの女の人は、家へはいることを決して許されないこと。彼のたつた一つのそして最後ののぞみであつた父の心持ちも結局駄目になつてしまつた」状況の中で、苦しみに苦しみながらも女を愛することを東京の学校時代へと持続してやまず、ついには父に結婚を認めさせずにはやまなかつた、自らを貫く兄の孤獨なあえぐような刻苦のありよう、そしてわが家に見出すことになつた、素人風とはちがう、時として「艶かしく見える」嫂への感情を、主人公「私」の「鋭い心臓」を介して描きあげている。

ここで私は、主人公の「私」が家の人となつた嫂に対し示しているヴィヴィッドな眼差しと感情に特に強い関心を向けるものである。あの、「僕は、それが好きだというのではないが、びつことか、ぎつちよとか、若白髪とか、そばかすとか、それを見ているとこつ

ちの眼が痛くなるような眼とかいうものに引かれる。すべてかわいなもの、美に引かれる。」(『嘘とまことと半々に』昭5・2)と彼がいった、あるいは『北辰会雑誌』の短歌で「物心いまだはつかぬをさな児のをさな眼は見るにたへがたし」ともうたっているところの、革命芸術家としての彼の美的感覚の重要な基礎となるものを、それから嫂への感情のうちにすでに原体験的なものとして見る思いがするからである。

冬は雪の多い地方のいつたいに暗い百姓家に、黒つばい百姓女ばかりを見る眼に、明るい色合いの着物なぞを着て、それは白い手拭を冠つて、襷かけではたきをかけているような時でも、どうしても艶かしく見えるような私の姉を見ることに、私は少年らしい嬉しさを感じ、また姉のような商売をしていた人がこういう家に棲むことを、そうなつたさまざまのいきさつを併せ考え、わけもなく美しいことに思った。

この作品の中には、さらに、式をまだ挙げぬころ姉が家にあつて、「なるべく人の眼から逃れようとして」、「人の訪ねる声を玄閑に聞きつけると、(略)ひらりと、まるで白いさかなかなんぞのよう、障子の蔭や暗い廊下の方へかくれて、客が帰つてしまうまではじつと身動きもせず、そこにうずくまっている」後姿を、「この上もなくあわれ」に思う少年の心と感情が、あるいはまた、朝鮮に旅立つ荷物の中に嫂の三味線を見つけて、感情をこらえ切れぬがあまり父がへし折り、炬にくべてしまったことを知った時の、少年の「思わず息をつま」らせる感情が写し出されている。

そして父があとで顧みるように、兄の急死が、たとえ「あんな嫁はさがしたつてなかなか見つかるもんじやない」立派な嫁だったにせよ、「そんな出」の姉との結婚を選んだ兄が、必然受けとめ、耐えねばならなかった人知れぬ苦しみとやつれにも原因があったのだとすれば、いったい、この村の家の父子が、よりよき《家系》への夢を託してそれぞれに試み、しかし家に棲む人となつた嫂をも巻き込む形で、結局はすべて陥し込まれてゆく一族の不幸は、もはや一人一人のばらばらな個的要因の観点からだけでは、それが何に根ざすのかの説明はつかなかったはずである。少年の心にも、それら一つ一つの不幸をおおって、大きく一族に不幸を強いているもの、百姓階級たる村の家一族に常に夢を実現せしめぬ世の中のからくりが、これから出発する自分の人生にもそのままのしかかってくる暗雲として、翳りを落としたことであろう。

独断を恐れずにいえば、この作品の中の少年は、その暗雲を、すでに「十六ぐらいの少年の、知恵は浅いながらに鋭い心臓で、じかに見つめはつきりと感じていた」といっていいのではないかというのが私の考えである。そしてそれが、作者中野重治に重なる形で、そのまま、のちの革命芸術家中野重治を内部発育せしめていったところの、四高時代生活史における彼の《感覚的基礎》部分として一つあったことがここに指摘できるといふことである。

四

さて、以上取り上げた「国旗」と「姉の話」に時期的にはさまれ

る形で、「北辰会雑誌」第九十二号（大10・12）に発表となった詩四篇「塵勞鈔」の中に、「断章」と題する詩がある。

一

母はめまひにたふれ

父は冬を山に入る

やみこやる母をみとるは妹

冬ごもる父のたのしみは鉦

二

くろきかまどに坐り

風呂をたく母の細きおとがひ

肥え太りかつはよろめく

父のはだかの後姿のかなしや

三

炬燵にて酒をのむ父の

びんの髪かの白さよ

さかづきをなめつつの給ふ

春來なばまたあふべし

……………

……………

六

かなしきはながぼんのくぼぞかし

照ればかげり

曇ればかげ消え

泣けばまたかすかにふるふ

この「断章」六連（四、五連は省いた）は、われわれに、形式および歌い口のパターンを等しくする白秋「思ひ出」の中の同題詩「断章」六十一連を思い出させる。ここで引用を省いた中野の四、五連、たとえば「人を待つ身には／弦の音も切なや／ねじめのつたなさゆゑに／いつそながるる泪」といった表現などは、かりに白秋の「断章」に一連として移し加えても不自然ではないのである。中野重治は、ここで、思い出の日の人生の情感の諸断片を六十一連に繋ぎ、啄木をしてともかくも「今、唯一の詩人は北原君だ。」といわしめた白秋詩の形式を借りて、彼の生活の「照ればかげり／曇ればかげ消え／泣けばまたかすかにふるふ」身辺の情感を六連に書き繋いでいるのである。

「塵勞鈔」のもう一方の連作「妹におくる歌」三篇がその発想に白秋の歌口を投影していることは亀井秀雄が指摘しているが（『中野重治論』昭45・1、三書房、右に見た「断章」六連の表現パターン、すでに見た初期小説「口笛の話」、初期短歌の歌口などをも含めて、白秋が発育期中野重治の△感覚的基礎▽に或る刻印を押していることは疑いない点である。しかしここで私が「断章」について捉えようとするのは、白秋の投影をかいまみせながらもその作品主流（前掲一、二、三、六連）に流れる情感が、感覚を感覚として追い人生そのものから浮き上りぎみだった白秋詩に比し、生活史に裏づけられた人生の暗い霧りに濃く生まにおおわれている点である。

「母はめまひにたふれ」、「くろきかまどに坐り／風呂をたく母の

細きおとがひ」とうたい、「肥え太りかつはよるめく／父のはだか
の後姿のかなしや」、「炬燵にて酒をのむ父のびんの髪かの白さよ」と
うたわれている彼の「断章」一節一節のうちに、われわれは、すで
に「国旗」、「姉の話」の中に読みとってきた彼の父の姿、母の姿を
まじまじと重ね合わせてみずにはすまずことはできぬはずである。

「冬ごもる父のたのしみは鉦」。この鉦が、急死し、夢破れた長男
耕一の霊をなぐさめ、話しかける、さびしい「冬ごもる父のたのし
み」の鉦だったろうことは疑われまい。そしてもし、彼の詩「断
章」一篇をこのごときものとして読み得るとするならば、四高時代
発育期の中野重治の芸術の「感覺的基礎」は、「わが身は感覺のシ
ムフォニイ」と自らをうたった、インタナショナルではあるがイデ
ア風の、だからまた「ギヤマンや玻璃のすぐヒビの行く美しさ」に
落ち込む危険のあった白秋二世としてそのまま固定化することはあ
り得なかつただろう。なるほど、白秋から、また絵にもどれればピア
ズレから受取った美的感覺は、以後も消え去りはしなかつたであろ
う。しかし、彼にあってはもつと生活と人生に直結したところの、
「あたえられた仕合わせをも不仕合わせをも、何か世俗的な物さし
や反世俗的な尺度やで測りすてないで、それらをそれらなりにはつ
きりと受けとめて生きることにこそ人生にほかならぬ」(『室生犀星詩集』

について「昭26・9」と犀星について語ったごとく自らもまた考えねば
ならなかつた、人生そのもの、生活そのもの、一般に低いとされて
いる「微小なるもの」への愛情に裏打ちされた、具体的、実践的な
詩的感覚で、それはなければならなかつた。そしてそこで初めて、
明治末期にすでに確立していた白秋の感覺的濃密性にその一つの典
型を見出すところの、大正期に受継がれ豊かに開花していった文
学、美術その他芸術万般にわたる「ほんもの」の「感覺」の洪水の
中で、やはりその一つとして出会った犀星詩が、小論にも眺めた白
秋その他が「出水」となつて彼を捉えたように捉え、しかし詩にか
んしていえば、特に犀星もしくは犀星的なものが彼に「決定的」と
なつた理由がそれなりに理解できるのである。

かくしてようやく、私は、中野重治が戦後「私は室生犀星の弟子
の一人である。」とその時期を顧みてのべたところの、小論冒頭の
ふりだしの地点に再び帰つてくることになるのである。犀星の詩
は、おそらくそのようなものとして中野重治の前に現われ、四高時
代末期、震災前大正十二年ころの中野重治の肉親的な導きの星とな
つた。そしてやがて、彼の以後の転換期への大きな契機となり、彼
を触発し、彼を「埒こえる奔馬」として時代に踏みださせたところ
の現代史の起点「震災」がくる(『歌のわかれ』)のである。

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

村山知義小論

堀井謙一

大正十年代から昭和へかけての芸術革命者たちの動向については、すでに小田切進のきわめて詳細な報告とコメントの労作「昭和文学の成立」(一九六五年勸業書房刊)があり、高見順は「革命の文学と文学の革命」(一九五八年若狭書院)において、プロレタリア文学と未党派、表現派等との関係を、ソビエトの場合と日本の蔵原惟人の場合を中心にして論じている。

したがって詳論は避けるが、高見の記述する蔵原惟人には、芸術革命は革命芸術となる必要はないが革命芸術は芸術革命でなければならぬという立場がある。それは「内容が形式を決定する」(理論三、四の問題・東京朝日・一九二八年十一月二六―二九日)という命題から当然のこととして生じてくるものである。そこから「未党派、立体派、表現派、新原始派、構成派および新感覚派ですらもの芸術は、全体としてはプロレタリアートに縁のないものとして排斥しつつ、しかもなおその個々の場合における形式的成果は、プロレタリアートがより豊富な形式を完成す

るために、批判的に摂取されなければならない。」(プロレタリア芸術の内戦)という主張にもつながっていく。さらに村山知義の「暴力団記」(一九二九年七月号戦旗)に対する「本当に革命的な内容と、それを表現する大衆的な芸術形式を獲得しつつある。」(一九二九年の日本文学、二二日)という実作品に対する評価、小林多喜二の「蟹工船」(一九二九年五月、六月号戦旗)の集団の描き方と「単純な、明快な言葉(文章)」(一九二九年六月号東京朝日)に対する評価を経て、ふたたび「新芸術形式の探求へ」(一九二九年十二月号改造)という評論が書かれる。ここに、芸術革命から革命芸術へ、という線を見ることができるのであるが、しかし、芸術革命の主張が大正という年号を冠する時期に盛時を持ち、すでにプロレタリア文学が一つの陣営を形成している時点で、蔵原のこの主張がなされていることは、その道が、けつして平坦なものではないことをも示している。個々の作家についてみればさらに複雑なものであろう。

この小論では、「画家として、小説家として、翻訳家として、ダンスアとして、或る種の運動家として、批評家として、演出家として、舞台装置家として。——そして遂にドラマチストとして。」の「一箇不可思議なる存在としてのトム・村山」(演劇的自叙伝に引用されている舟橋聖一のことば)が、芸術革命の担い手から、語本来の意味での転向によって革命芸術家に移行する過程を明らかにしてみた。

村山知義論は少ない。そのためにしつかりとした著作年譜もない。各種文学全集附録の年譜から「村山知義戯曲集」(新日本出版社一九七二年刊)の年譜にいたるまで本人の筆になっているが初出があまりまであったり、年月に異同があったりする。より完成されたものの出現を望んで文末に、一九二七年までのものを掲げておく。また、初出不明のため各作品集に収められたものを本文としたものもあれば、コピーの関係上から初出ではなく作品集を利用したものもある。これらはそのつど注記することにした。また、「文党」に掲載されたものについては、残念ながら未だみる機会を得ていないことも附記しておかなければならない。

村山知義は、過去の日本の芸術伝統とは無縁のところから出発している。絵画に執着していた少年期の彼には、自伝をみても一高の校友会誌に小説を一、二篇発表しているだけでさしたる文学体験を持っていない。二二才のほぼ一年間をドイツで形成芸術に熱中して過ごしたことはさらに日本文学の伝統との断絶を強めているであ

らう。帰朝後の文学作品をみるなら、ドイツで観た表現主義の舞台、エルンスト・トラーの「機械破壊者」「群衆・人間」からの影響の方が強い。ただその体験は、あくまで形成芸術からの寄り道でしかない。だからこそ、知人が表現派のゲオルグ・カイゼルに紹介しようとした時に「私は持ち前の「テレ屋」なので、ことわって、とうとう会わずじまいだった。会って置けばよかったと思う。というのは、のちに私は彼の「朝から夜中まで」の舞台装置を築地小劇場でつくることで、劇界ヘデビュウし「たからだ」という後悔も生じてくるのである(演劇的自叙伝、東邦出版社V&P 19)。そして、ゲルハルト・ハウプトマンの「ラッテン」を「私が初めて見た自然主義的な芝居で、なるほど、こういう芝居もあるか、と吃驚した。」(自叙伝V&P 19)と記す村山にとっては、自然主義に対抗して起ってきた表現主義という芸術の流れに対する意識は皆無であったといつてよからう。

さて、一九二三年一月に帰国して五月に神田で開かれた村山の個人展覧会のタイトルは「村山知義、意識的構成主義的小品展覧会」であった。そして既発表未発表の論文翻訳を収めた評論集「現在の芸術と未来の芸術」を一九二四年十一月に長隆舎書店からですが、その序で、「表現派から構成派へ、そして構成派から意識的構成主義への必然的な道程をたどることが出来るやうにと配列した。私が意識的構成主義の宣言を出すことが出来る迄には尚此の種の準備的な本が数冊必要だらう。そして私は徐々に、しかししつかりと、此の避けることの出来ない道へと諸君を引きさすり込まうと思ふ。」と

述べている。ここにも意識的構成主義の語句がみられるが、この論文集では何の説明もなされておらず、「構成派批判」と題する論文でしめくくられているだけである。つまり、序にあるように宣言を出すまでには至っていないのであり、現段階での芸術の到達点である構成派を批判することで、その前段階の作業を終了した時点での評論集であったということになる。そうであるならば、次の評論集はやはり意識的構成主義の宣言のための準備の本か、宣言そのものでなければならぬはずであった。しかし、一年二ヶ月後の、一九二六年二月中央美術社刊行の第二評論集「構成派研究」はそのようなものにはなっていない。第一篇は「構成派以前」と題して各種芸術上の主義、流派を紹介批判してそれぞれに破産宣告をし、第二篇は「構成派」と題しての紹介であるが、批判よりも好意的な言辭がみられる。なぜ村山は「必然的の道程」を歩まないようになったのか。「構成派研究」の序には「なお嘗て私の書いた構成派に関する二つの文章、「構成派批判」(現在の芸術と未来の芸術)所載及び「構成派に関する一考察」(雑誌「アトリ」二十四年八月号所載)には大分間違つた事が書いてあるから、此の本をもってより正しいとされたい。」とある。何が間違つていたのであり、何が正しいのか。しかし、この二つの評論集を比較してもそれははっきりしないのである。

現段階での芸術の到達点である構成派を批判することで、と先に記したが、じつは「構成派批判」という表題を掲げながら、この評論は具体的なその批判を「構成派の限局を示して一々これの解決をつけて行つたら、それは意識的構成主義の宣言になつてしまふ。そ

して後者を私はもつと多くの用意を以つて、適当な時期に於いて発表しようと思つてゐるゆゑに、此処にはただ構成派の限局中の最も大きなもの三つのヒントを示すにとどめようと思ふ。」としただけであつた。その三つの限局がじつは限局ではなかつた、または、構成派の内部で解決できるとして、構成派への好意的言辭に回帰している訳でもない。そして「構成派研究」には、「産業主義」が、消費体系の芸術が減んだあとの、新しく生産体系の芸術が始まる空前の企ての口火であり、「構成派は此の産業主義から生れ出たものである。」という認識、「構成派は協同の芸術である。それは一種の社会組織であり、民衆の食べ物飲み物である。」という評価、退廃的な面でなく、民衆の楽天性と機械文明という面でのアメリカニズムのロシアにおける受容等々の、好意的なコメントが散見される。ただそれらは、第三者的な解説であつて、自己の芸術論の中にとり入れたものではない。つまり発展するにしろ挫折するにしろ、村山の初期の二つの芸術論集の間には、何の必然的な関係も示されていないのである。その理由は「演劇的自叙伝」の彼自身による次の記述が誤りのないものと思われる。「かつて私が私の創案した最高の芸術論だといつて振り廻していた「意識的構成主義」には一言も触れず、ソヴェートの構成派を最も新しく、最も正しいものであるかのように解説している点が、進歩であるといへばいい。しかしその論拠はただ、それがロシア革命から生れたものであり、ブルジョアジーの嗜好品としての美術から抜け出して、社会性を持ち、健康な実用性と結び付いたものである、というだけのことであつた。」つ

まり、転向（共產主義への）が行なわれつつあったのである。したがって、確固たる芸術上の自信をもって、構成派を推したというものではなかったのであり、芸術論としての結論であったわけでもないのである。いわば芸術外の要因が働いていたと言える。だからこそ、実作品の上では、依然として後述するような従前の傾向が続いていたのである。

文学者村山知義を論じなければならぬのに、形成芸術の理論に深入りをしてしまったかも知れないが、いたずらに芸術ジャンルにかきねをこしらえることを是とするとは思えない村山の多方面における活躍からして、誤りとは思えない。さらに彼の唱えた意識的構成主義を明らかにしておこう。とはいえ、この主義について述べた当時の文章は今のところ見あたらないのである。各種の回想記には散見するのだから流布してははずであるが、あるいは、家を訪ねてくれたら「私は目下発表不可能な意識的構成主義を君たちに説明する。」という「アクションの諸君に苦言を呈する」(みづゑ一九二四年六月号)のことが実情であったかも知れない。自叙伝で解説しているところを引用する。

美と醜の観念について、客観的普遍的な規準が存在しない、とするならば、各芸術家は自分の主観的な規準にたよるより仕方がない。しかしそれだけに安居していたのでは、自分に固有の狭い可能性から先へ進むことができない。それに満足することのできぬ芸術家は自分の主観的な規準に自分で意識的に矛盾を掻き立てて、その矛盾の相剋によって、更に高い統一を

求めなければならない。それを押し詰めるならば、理論的には、最短時間のうちに、自分の主観的な美と醜の対蹠点の間を、ペンデュラムのように揺れ動くのでなければならぬ。しかしこれは非常に苦しいことなので、自分の意志を、努力によって構成するのでなければならない――

ここには自然主義の素朴な反映論も、抽象的な美の観念もない。ここでいう主観とは、個々の芸術家のまさに主観以外のなものでもない。これが後述する芸術における超人の考えにつながっていくものであり、芸術革命家たちの破壊的な形式、雑多な内容を瀕涯茂樹が「強度な反抗的な詩人の主観によって統一されているというほか」、簡単に説明のしようのないものである。(前掲芸術と新感覚派文学)と評したところにあたる。芸術の停滞と模倣を極度に嫌悪し、極めて自己中心的な世界を持つこの時期の村山の芸術論の性格を確認したうえで、さらに、「構成派研究」で否定したところの「構成派に關する一考察」をみてみよう。「――形成芸術の範圍に於ける――」という傍題にもかかわらず、彼の文学作品とより深く關係している評論である。

構成派はコミュニズムの芸術である。しかも社会主義芸術であつて革命芸術ではない。建設の芸術であつて破壊や闘争の芸術ではない。(略)それ故、現在の日本のやうな、破壊の時代、階級闘争の時代にあつては構成派は単に上つ面の流行として通り過ぎる(の)みであらう。()内は脱字

そして、今の日本に必要な芸術として、文末に大きな活字で「現在

の日本には、構成派を用意するためのネオ・ダダイズムが必要である」と記している。ここには「破壊や闘争の芸術」が革命芸術だというとならえ方がある。「構成派批判」で三つの限局のうちに「3、革命芸術と社会主義芸術との関係の問題の未解決。」と説明抜きで挙げているのはこのことである。村山は、社会主義芸術を認めつつもそれを将来におき、その前段階として、全くの破壊として、意図的な退廃として、ネオ・ダダイズムを置いたのである。それは「我が機械を讚美することは無意味だ。機械は資本家の利殖の道具であり、労働者を殺すための武器ではないか。」「構成主義的青年戦士（本誌前号所載、一氏義良氏の論文中の言葉を借りれば「真に本質的に、純粹直感のみに生存し、そこから主観化された現実として、その直感を表現する」もの。「最も若々しい、きびくした時代人。」「生れ出でた儘の、純粹な生の力そのもの」）を私は蔑視する。」退廃したアメリカニズム「此の意味に於けるネオ・ダダイズム。不具者の、出来そこない、白痴の行進！」といったものであった。

この主張をとり入れたものは処女戯曲「孤児の処置」(一九二六年七月、本稿では戯曲集「スカートをはいたネロ」所載のものによった)である。

現実らしさを捨象して、孤児たちを精神のない健全な肉体を所有した一对の男女として育てあげることが目的とした孤児院を中心としてこの戯曲は成立している。精神と肉体とその結合を概念的に問題とし、登場人物を「貴婦人」「院長」「息子」「シルクハットと白手袋の紳士」といった、現実の具体的な性格を有たない人物として

扱い、作者の主観的な世界として舞台を作りあげている表現主義的戯曲である(この小論では表現主義戯曲については北村喜八「表現主義の戯曲」新詩壇社一九二四年十月刊によることにする)。父親である院長の創った健全な肉体だけの男女を、社会に役立たないものだと非難し、父親を殺した院長の息子は、精神をも与えて暗い世界に対する闘士として教育する。それは前引用中の構成主義的戦士にあたるものであるが、その息子の試みには次のような結末が与えられている。

息子。終りだ！終りだ！兄弟と思つてゐたものが敵だ。俺の軍隊はおう殺された！お父さん！

ボロ服の男がのろ／＼と五人出て来て息子のように立つ。

その二。ボロ服の男の一。お気の毒だねえ。お前さんの軍隊が。

その二。何の役にも立たなくて。へへへ。

その三。俺達に必要なのは、

その四。そんな均斉のとれた、

その五。美しい身体の軍隊ぢやないんだ。

その五。俺達に必要なのは、

その二。からみあつたはらわただ。

その三。せむしだ。

その四。びっこだ。

その五。死人だ。

一同。復讐者だ！

この時期の村山が革命を意識していたことは確かである。ただそれ

は、未来を建設する、団結した、健全な労働によってなされるものだと、いう把握の仕方ではなく、資本家によって圧迫されたというよりも彼らと戦争のために不具にされ病的にされた労働者の破壊、復讐によるものとしてであった。

これら社会が退廃化し人々が精神的にも奇形化されているという認識は、当時の日本から得たものではなく、村山がドイツから持ち帰ったものである。ドイツでの体験を色づけして題材とした処女作の小説「兵士について」(一九二五年六月号文芸時代)は、スポーツにうちこむ青年を嫌悪して女を求める青年を主人公とし、「——一名、如何にしてキエフの女学生は処女にして金をもうけるか?——」という傍題の示すからくりを描いたものであるが、売春をする小学校の女生徒を題材にしている。「共同ベンチ」(一九二六年一月執筆、初出不明)も、戦争で夫を失い売春婦となった女を描いているが、結末は「私は不思議な興奮に駆られて、ふいとベンチから立ち上ると、五間ばかり離れて行つた彼女のうしろから、大きな声で、

——う、えつへつへつへつへつ——

とあざ笑ひをあげせかけながら、一目散に反対の側の暗い路地の中へ消え失せた。」というものである。敗戦による廃兵と、マルクの下落による貧困と、売春と、未来派の浮薄さと、上流人士の墮落を描き、自叙伝で「これらはすべてそのままの叙述である。」(V 2 P 74)と記している。「一九二二年」(一九二二年四月執筆、初出不明)「人間機械」(一九二六年十月号演劇新潮)、「踊り子になつた書記の妻」(一九二七年二月号若草)に

まで、敗戦によるドイツ人の姿として戯画化されて描かれていく。

体験的なこととは別に、芸術からも村山は得ている。「両脚をなくし、目もつぶれた廃兵が街角でマツチを売っているところ、ストライキをする労働者たちが兵士に撃ち殺されているところ、豚のようなブルジョアが淫売婦とたわむれているところ——彼は芸術を通して、私の目を初めて社会に向けてくれた恩人であった。」(自叙伝 V 2 P 19)というグロツスの絵がそうであった。また、村山は、表現主義者のトララーの戯曲「機械破壊者」「群集・人間」を観て惹かれていた。生産手段としての機械を認め労働者の団結によって未来の社会を創ろうとする者と、妻が売春をもする貧困から悪の源は機械であると破壊を企む労働者との対立という「機械破壊者」、人間性を確保した革命を願う者と、全体の目的のためには非人間的なこともやむを得ぬとする者の対立という「群集・人間」、これらのテーマが日本において継承されていたら、より高度なプロレタリア文学を生みだしていたかも知れないが、革命運動の体験を経ているドイツと、まさに高まるうとしている日本との差が、それを不可能にし、村山が当時継承したのは、機械破壊、非人間性も含む復讐という後者の側であった。

そうであるが故に、戦争とマルクの下落によつてもたらされた生活は、悲惨なもの、同情に値するもの、不幸なもの、じめじめしたものとして描かれることなく、破壊と復讐の原動力となるものとして、むしろ明るく、かわいた色調で描かれていく。

形式もまた破壊的であつた。「客観的普遍妥当な基準が存在しない」と考へるならば、すべては作者の主観のおもむくままであつたのである。自然主義が事実らしさという一応の基準を持ち、一定の形式を持つてゐるのに対して、なにも束縛するものを持つていない。破壊的という時、そこに既成のものが想定されるのであるが、前述したように自然主義的な芝居を觀て「なるほど、こういう芝居もあるか、と吃驚した。」村山にとつては、破壊的というより、リアルさとは最初から無縁な自由奔放さといつた方が適切であらう。

極端な現実性の捨象は「孤兒の処置」「人間機械」(一九三五年十一月号解放)、「或る戦」(一九三五年九月号文艺時代)に顕著であり、「兄を罰せよ」(一九二六年十月号改造)にしても兄弟の長い独白、幻想場面の挿入という表現主義の要素を有している。文体としては、直接的な比喩化がみられる。

兵士、兵士、この兵士は闇と埃ですすけた停車場の階段を降りようとするスクリュウを回転させた。するとそこにはキエフの市立小学校の女生徒が二人待ち受けてゐた。苺のジャムのやうな紅い透明な唇と露のやうな眼をしてゐた。金髪が巧みに植えつけてある、木のスクリュウで動く臘人形であつた。(「兵士に」)

黄色い円盤、小さな太陽が中空で円を描いた。即ち此の大都會に午後二時が来たのである。大都會は銅の板の上に載つてゐる

る。磨き立てられ、油をさされ、白い煙を立て、ズグザグを踏み、噴水を迸しらせてゐる。(人間機械)

また、簡条書き式のテムポの早い文体がその特徴となつてゐる。

男禁制の反動的或ひは絶望的な踊場や酒場が現れる。

男の機能を具へた女を求める新聞広告が激増する。

供給超過のモデルは乞食のやうに画家や彫刻家の見るかげもないアトリエをわたり歩いて、しらみのあるベッドでもゐない

ベッドでもどんなベッドへでも寝る。

外国人は四人の妾を置く。一人には独逸語を教はり、一人とは踊り、一人とは劇場へ行き、一人とはベッドを分つ。

女十人に対して男一人!(一九三三年)

こうした形式と文体が、また、退廃化したアメリカニズムを徹底させようとするネオ・ダダイズムの姿勢が、実際にはみじめな対象への感傷的な同化を、阻止しているといつてよい。

「或る戦」においては、活字が大小用いられ、逆立ちし横書きにされている。(革命前期の芸術家に与へる比喩物語)という傍題をもつたこの小説は、「構成派に関する一考察」の内容を比喩化したもので、「^{革命}」を誘導する芸術家「ロシアの構成派のタトリンの「インターナショナル^{革命}」の^{革命}」の「新時代のネオ・ダダイスト一般を指す。」オランダのモンドリアンが大砲で破壊するものである。

この作品について林房雄は次のように批評した。「彼の最近の作

品「或る戦」は、彼の信仰告白書とも云ふべきものであらう。「明日の模型」をその腹に秘めつゝ、死に行く我が姿の模型を作成することに余念のない芸術家。共産主義社会の到来の必然性を信じながらも、我れと我が姿を没落期の道化者^{ピエロット}に彩色する人形師。過去とは戦ふが未来へ進出しようとしぬい虚無主義者。^{没落の伴奏曲一九二二}（五年十月号文芸戦線）。この批評を一年三ヶ月後には村山は「あの時に林君にブルジョア末期のピエローだと云ふやうなことを言はれて非常に憤慨したものだ、しかし矢張さうだつたといふことを今では認めるね。」^{新人の親たる既成第四十二回新潮合評会}（一九二七年一月号新潮）と甘受することになるのだが、当時の態度はそのようなものではなかつた。「あの「或る戦」はアカデミックなマルキシズムの祖述家に対する私の謙遜ではない。あれは狭い意味の労働者に対する殊に極端なサンディカリストに対する私の道徳性のあるはれである。あの作品をもつて林君が私を「没落期の道化者に彩色する人形師」とか「過去とは戦ふが未来へ進出しようとしぬい虚無主義者」とか嘲笑するならば、それは他人に譲つた席に横から腰を持ち込むものである。」^{（答弁二、一九二五）}（五年十二月号文芸戦線）ここには、マルキシズムよりも労働者の憤怒と結びつき易いサンディカリズムに革命をみている村山の姿勢、および、みずからは革命運動をしているのではなくその席をサンディカリストに譲っている姿勢が現われている。当時の芸術革命家たちが、多くはアナルコ・サンディカリズム的傾向を持っていたように、村山もそうではあつたが、それはあくまでも芸術の範囲における結びつきであつて、運動の席は譲っていたのである。さらに村山は「いかに私がまづ第一に尖端芸術の持つ

力をも認めて之を二つの陣営に分ち、一つをアメリカニズムを以つて腐敗壊滅せしめ、一つを無産階級の芸術に転回せしめようとして努めてゐるか、いかにしてそのために多くの意識的な、あらゆる方面に向けられたる手段が必要であるか、それ等を林君は全然見えてない。」と述べている。この時期の村山は前者の使命を自分に課している。それは、ダダイスト村山の性格と、敗戦国ドイツでの体験、それらを素材とした、そして社会的政治的傾向性をもつた表現主義戯曲とグロツスの絵の影響が結びついたものであつた。その出発時から芸術革命家としての村山には、社会革命の意識があつたのであるが、その席をサンディカリストに譲るといふことで實際行動には行かず、きたるべき芸術の性格を頭におきながらも、現在は「アメリカニズムを以つて腐敗壊滅せしめ」といふ、二重に負の立場であつた。

しかし、この後に、先に引用したように、正当マルクシズムへの転向がくる。それはサンディカリズムからマルクシズムへという政治的転向ではない。労働者の直接行動を重視するサンディカリズムに好意をいだきがちなダダ的性向からマルクシズムへの転向である。

自叙伝によれば一九二五年一月の「孤児の処置」心座第二回公演のときからマルクの林房雄、佐野碩、小川信一らによる勧誘が始まつたという。そしてコミユニズムの勉強の足りないことを認めて、レーニン、エンゲルスなどを読み始めたという。「もともとと経済学

や社会科学については、何の知識もなかった私だから、そういう部門について書かれたことは、新しい真理として、やすやすと受け入れることができた。しかし唯物論となると、私の中の觀念論哲学はなかなか根深く、容易にスツキリとはしなかった。」(自叙伝2 P.335)とも記している。さらに、八田元夫が「わが演劇的小伝」で村山が佐々木孝丸、林房雄の徹宵膝詰めの説得によってあっさり転向してしまったと述べていることに対して、「八田の書いてるように、一夜でアツサリ転向したのでなかったことは、その当時の私のいろいろの仕事を見ればハッキリする。」(P.335)と記している。たしかに一九二六年から二七年の初めにかけての諸作品は従来の傾向のものからその影響をひきずった新しい傾向のものと、種々の色あいを示している。

サンディカリズムまたはアナーキズムというはっきりとした理論的な立場を村山が持つていなかった故に、コミニニズムは「新しい真理として、やすやすと受け入れることができた。」しかし、そのことは、同時にそれによってひき起されたものが、以前のものと自己闘争をせずに、すつと作品の中に入りこむことにもなる。

前述したように「構成派研究」では、芸術の問題としてではなく、ロシア革命から生れたものであるとして、前後の脈絡もなく突然に構成派が復権する。それも積極的な主張としてではなく、好意的な紹介としてである。「罵られた子供」(一九二六年十月号文芸戦線)では、戦争で父を失い、貧困の中でとげとげしい母に育てられている兄妹を、日本人が国立劇場につれて行き帰りに酒場による。そこで

三人は労働者に軍国成金、日本人に媚をうる淫売、豚と罵しられ憎悪の的となる。従来の村山なら、こうした敗戦国民の実態を軽快な文章で書きつけただけであろう。その文体は失われていない、そして比重も大きい。にもかかわらず、結末では子供を責めてはじまらないと悲しい顔をし、元気をだそうとインターナショナルを歌い、それに和する兄妹の姿をつけ加えている。ただそれは、つけ加えたという感のものでしかない。戯曲「広場のベンチで」(一九二七年三月号黒潮)もそうである。前述した「共同ベンチ」が夫を失った売春婦と「私」とのベンチでのやりとりを描いたものであったのに対して、「私」を青年におきかえ、売春婦に加えるに、戦争と兵器に魅力を感じてしまった廃兵、戦争で職を失い資本主義社会で働くことを罪悪だとして掠奪を肯定する乞食、売春婦の子供を登場させている。腐敗した社会の人物の理論と心情の設定といい、一文ごとに改行した軽快で簡明なうたうような文体といい、初期の村山の特質をあますところなく発揮したすぐれた表現主義的戯曲だと思ふのだが、ここでも、青年が何の必然性もなく団結と将来をめざした人々のことを話し、売春婦から子供をあずかってインターを歌うデモ行進へと進んでいく結末をつけ加えている。これが転向の過渡期において作品に残している痕跡のひとつである。実際の演劇活動においても、従来の傾向にくらべるならばかなりリアルな「勇ましき主婦」を発表し、こうした世相劇的なものでもかなりの成功を収め得たであろうと思われるが、村山はその稽古を中断して、前衛座の結成準備のために十月に秋田へ出かけたりにしている。また次のような

痕跡を残してもいる。

先に引用した自叙伝で、観念論哲学から唯物論へはなかなか移れなかつたと述べられている。それが具体的にどういうことであるかは不明である。しかし恐らくは観念論哲学とは、美と醜の基準が芸術家の主観の中にか存在しないとした意識的構成主義と関係し、芸術における超人の主張と関係している。形成芸術における村山の構成主義的なものと、文学作品における表現主義的なものとを、區別することなく論じてきたが、両者の橋渡しをしているのはひとつに村山におけるカンディンスキーである。「カンディンスキー」(一九二五年六月アルス刊)および「現在の芸術と未来の芸術」に彼の演劇論が紹介されている。戯曲、装置、演出に加えるに音楽を重要な要素として全体を融合し、ひとつの芸術品となしてもはや劇と呼ぶべきものではなく、カンディンスキーが「舞台的構図」となづけたものを「舞台的構成」と正当になづけるべきだと村山は述べている。さらに、朝日新聞に発表し「カンディンスキー」に収めた「春のヒント、一名、劇場芸術について」では、カンディンスキーを乗りこえるべきだとして「出来事を起こす人」(超人)によって自由に駆使され、俳優も舞台装置も音もけじめなく動かされ、超人の表現の道具となる「劇場芸術」を主張している。この興味から村山は表現主義の戯曲「朝から夜中まで」(一九二四年十二月、舞臺小劇場公演)の舞台装置を意識的構成主義によって創り、さらに同じ作者カイザーの「ユアナ」の翻訳、彼の戯曲「ユーディット」の演出へと進んでいったのであり、この超人というとらえ方は、「孤児の処置」における舞台の上のギ

ャラリーから本番においてもメガホンで指示を与えたこと(自叙伝V 2P)や、かなりリアルな戯曲「勇ましき主婦」において「役者人形論」(戯曲集解説)の立場にあったことにもうかがえる。そして、構成主義の演劇などとりたててない以上、自然主義の自我放棄に反対して、芸術家の主観の世界を主張した表現主義が、意識的構成主義と結びつくのは、当然の基盤があつたといえよう。というより、表現主義の主観尊重から意識的構成主義が出てきたといつた方が妥当かも知れない(その根拠は不明だが壺井繁治は自伝の「激流の魚」で「ソヴェート・ロシアの建築家タトリンの理論とドイツ表現派の主張を取り入れて、「意識的構成主義」を唱えた」と記している。もちろんここでは形成芸術としての表現派のことである)。

芸術における超人ということは、村山にとって実生活におけるそれでもあつたらしく、「兄を罰せよ」(本稿では戯曲集所収のものを本文とする)にそれをうかがい知ることができる。そしてこの戯曲は、転向過渡期の混乱さを示している作品でもある。ただその混乱は、作品としての価値に関わる混乱ではなく、混乱を内容としていふということである。そして村山にしては珍らしく「当時の母と私」と弟の関係をテーマにして書いている(自叙伝V 2P 380)切実な自己告白の作品となつている。

道徳も宗教も軽蔑され飲楽のうずまく大都会から帰つた兄は、そこで貧しいが故に自己の欲望を満たすことのできなかつたことを語り「大都会には僕と同じような境遇の者が多勢いた。僕達は眼の前にあるあらゆるものを極端に侮蔑することによって自己を生かし

た。(略) 僕達は理論を軽蔑し、秩序を軽蔑した。僕達は毎朝、むさぼるような眼で新聞を見た。僕達は殺人や強盗や強姦の記事を見付けると歓呼してよろこんだ。」と続ける。この兄にはこれまでの村山の姿をそのまま重ねることが出来る。しばらくして母が去つてから兄は身体も精神も弱い弟にむかい「お前は強くならなければならぬ。世界が僕達を要求しているんだ。僕達は惨酷にならなければならない。さつき僕が云つたのはうそだ。僕が理論を軽蔑し、秩序を軽蔑していると云つたのはうそだ。一時そういう時もあった。しかし僕は主義を得たんだ！確固たる信念を得たんだ！僕達はもう弱々しい人間を必要としないんだ！病的な人間を必要としないんだ！（彼はポルトフォリオの中の絵をバラまく）これを見ろ！この写真を見ろ！これは戦いの絵だ！これは虐殺の図だ！これは屍骸だ！突撃と！激戦と！勝利の光景だ！」と叫ぶ。混乱といったのは、主義を得た時点で、ありながら兄がしばらくは嘘をつき、それをさも今もそうであるかのごとく述べて、母を無能よばわりしきげすんでいることである。そこには嘘だといういろいろあいはなく、嘘だということがむしろあとからつけ加えた感じになっていることである。また、主義と信念を得て、弱々しく病的な人間（それはこれまで村山の描いてきた人物像であつた）を必要としないと述べながら、復讐と惨酷さを求め、そしてまた理論と秩序を認めていて、この主義がアナルカサンディカリズム的なのかマルキシズム的なのか判断に苦しむようなものであることである。このような混乱にもかかわらず一貫しているのは、エゴイステイックな兄の姿であ

る。兄は母と弟の犠牲の上に都会に出て、都会で自己を拡充、実現できなかったのは母から生れたからだと理不尽にも責め罵倒する。さらに、兄に不必要な責任を感じて自分を責め、兄におしつぶされている気の弱い弟に、自分の主義による正義を母弟のためだと押しつけて省みない。この兄は主観において善意である時も暴君であり、自分だけを特別な人間であるとしている。この点においては従来の村山なのである。にもかかわらず、内心を吐露した長い独白や台詞は従来の軽快なテンポを失い、兄に押し潰されようとする弟をも中心に持つてきて兄を非難させていることと関係して、全体に暗い陰惨な感じを漂よわせている。そこに村山の内省があつた。ただそれは内省の徹底ではない。兄に押し潰されるかと気の狂つた弟は、主義のために秘密出版をしようとする兄を刑事に引き渡すが、兄は「兄さんを罰してくれ！」と呟やく弟に深くお辞儀をすると同時に、「誰が弟の復讐をするんだ！僕を放してくれ！弟！弟！」と叫ぶ。そこにもやはり混乱がある。転向の過程にあつて過去の自己に内省を加え、それにも徹底しない内省を、表現主義の形式によって赤裸々に表白したのが「兄を罰せよ」であると言ふことができる。

一九二六年十月の「無産者の夕べ」で、新しい観客、いままでの自作の観客「芸妓や株屋や劇場の常連や蒼白き文士、批評家」とちがつた労働者という観客を発見して「この一晚が私の一生を決定したといつてもよろしい。」(一九四九年「一つの足」(跡) 自叙伝にも引用) という決定的な芸術上の転向をした村山の「仕事行進曲」(一九二七年三月号文芸春秋は、これ

までの混乱から一歩先へつきぬけた作品である。

この戯曲は従来のドイツを舞台としたものと異なつて、明らかで具体的なドイツの革命運動を背景とし、示威運動のポスターを書く労組宣伝部員のカアルと、表現派の日本人画家服部光雄との芸術論争を中心としている。その服部に意識的構成主義を説き超人を主張する過去の村山の姿を、カアルに転向した村山の姿を重ねることが出来る。「実際の効用なき芸術は芸術に非ずと宣言した。／＼そして構成派は此の産業主義から生れ出たものである。」と「構成派研究」で村山が確認したのと同じ芸術の効用性を説く(佐々木孝丸の「風雪新劇史」によれば一九二五年十二月創立大会のプロレタリア文芸連盟の当面の目的は「文学や美術や演劇を直接労働者の間へもち込む——というよりも、それらのものを、労働運動の「役に立てる」という至つて素朴なものであった。カアルの論難に対して、「君は僕をいくらでも責める事が出来るが、僕は君を責める事が出来ない」と、社会科学や経済学をたやすく真理として受け入れた村山のように服部は、革命運動の正しさそのものには反論できないでいる。したがつて彼の超人主義は「しかし僕は特別な芸術家だから、僕一人位がそうであることは許されていいと思うのです。」「僕は本当の所を云えばルネッサンス時代に生れるべきだったのです。」という形でしか主張できないでいる。この議論の仕方と結着については後述することにしよう。ここでは、美と醜の基準が芸術家の主観の中に存在するとう立場から、芸術作品に内在するものではないが、運動に役立つかどうかという一応の客観的基準を得た立場に移行している

こと、プロレタリア全体と結びついた組織に入ることは、個人の枠を破つてより積極的な自由になるということ、このような形で意識的構成主義の超人の主張が解決されていることだけを指摘しておく。

「新しい世界を持ち来らすものは第一に政治運動であることは言ふ迄もない。(略)我々は共産主義者であるが芸術家としての自分の天分を認め、その部門で働かうと心にきめた。」(『党派的文芸について』)。「僕達が異議なしと言つたのは、今迄プロレタリア文学が悲しい姿のみを書いて居つたと言ふことに対してだ。(略)新しい生命感に生きて闘ふ。勝つべき戦を勝つ、さう言ふ明るさなんだ。プロレタリア作家は闘争的作家だ。そこで明るいのだ。」(『新人の観たる既成文壇及新劇』)。「これが一九二七年はじめの村山の主張である。」「仕事行進曲」はこれらを裏づけているであらう。

さらにまた次のような発言が「新人の観たる既成文壇及既成作家」にはある。村山の初期の作品の形式に対する発言に対して「僕は今さう言ふ形式を採らない。何故かと言へばあの当時の僕は内容的に雑だつたのですよ、駄目だつたのですよ、駄目でなくなつて来るとあゝ言ふ形式を採らなくなつて来た。さうなつて来ると形式と言ふやうなことを考へない。」さらにまた、形式があつて初めて内容が現れるものだと思うという発言に対して「形式は内容から必然的に出て来るでせう。」と答えている。蔵原惟人が内容が形式を決定すると述べた時に、それは切実に形式を求めていたのであるが、この時期の村山は、同じ命題を、内容さえしつかりしていれば形式

は自然に現われるときわめてのんびりと構えていた訳である。もちろんそこには意識的なプロレタリア文学の発足時点と、登り坂の時点という異なった状況がある。それは、構成派的なものに近づこうとすることと、構成派をも克服しようといううちがいでもある。

村山の政治的転向は、労働者に役立つ芸術を、明るい労働者像を、というロシア構成派的なものへの芸術の内容上の転向をもたらした。

村山は形式に意を払わなくなったという。しかし、作品に形式が伴う以上、なんらかの形式をもたざるを得ないのであるが、それは転向後といえども、やはり表現主義的なものである。

「仕事行進曲」は過去の自己と現在の自己とを二人の人物に形象化して対立させたものであった。それは表現主義戯曲の手法に他ならないものである。そうした傾向を持つトラウアの戯曲は、二元的に対立するものの一方の勝利か、問題提起に終っている。自己の内部を二元的に分離してしまった以上、そうならざるを得ない。克服としての第三の道ははじめから閉ざされているのである。服部とカアルの議論は、「もう止めて下さい。たとえそれが真理であっても僕は聞きたくはありません。」「それに僕にはどうとうはつきりと判ったんです。あなた方の運動は僕達芸術家にとっては敵だと云うことが。」という服部の拒否と決裂宣言による結着しかないものであった。こうして村山は自己の転向の過程を描かない。服部からカアルへの道は描かれないのである。「広場のベンチで」にみられたつけ加えが転向過程の一作品であるなら、この過去の切り捨ては、転向

完了時の一作品といえる。しかしその切り捨ては芸術形式ではなく、過去の考えと態度のである。形式としては依然として表現主義的なものが維持されている。

作者の主観の直接的な吐露として表現主義を定義するなら、それは、作者自身が作者が作品を通して客観的に自己をみつめない創作態度であり、それは転向の過程を描かないということに通じ、村山の後の作品にまで一貫するところのものである。

村山が形式に考慮を払わないという態度をとるにしろ、この形式と内容の問題は、いつかは何らかの結着を要求してくるものであつたらう。が当面は、これまでネオ・ダダイズムによって捉えていた民衆、労働者の姿にかわつて、退廃化した、惨酷な、バカらしい君主たちの姿を描く「進水式」「カイゼリンと歯医者」「スカートをはいたネロ」という、諷刺的暴露的作品によって、その形式と内容の一応の安定を得ていくことになる。明るい集団としての労働者像を描きだすのは、一九二九年の「暴力団記」以後の作品を待たなければならぬ。

村山知義著作年譜

〔一九二四年〕

四月 航海(詩) 婦人の友

六月号 *アクシヨンの諸君に苦言を呈す(評論・時評) みづゑ

十一月 *現在の芸術と未来の芸術(評論集) 長隆舎書房刊

(初出を確認したものは*印をつけた。
その他は、自伝や年譜「現代日本文芸総覧」から得たものである。)

月不詳 私の画生活—大正十三年度の二つの仕事
月不詳 ダンスの本質について 中央美術

〔一九二五年〕

四月 燕の書(訳詩集)

六月 *カンディンスキー(評伝)アルス刊

六月号 *兵士について(小説) 文芸時代

七月号 マルセーユの猶太人(小説) 文芸

八月号 *ブーベン・コップ(小文) 婦人公論

八月号 *構成派に関する一考察(評論) アトリエ

九月号 *或る戦(小説) 文芸時代

九月号 ユアナ(翻訳戯曲) 文芸

十月号 広告と非難 文芸

十一月 何が道徳的か(小説) 収「人間機械」なにかの一九二六年一月号か?

十一月号 *「人間機械」(小説) 解放

十二月号 強い少女(小説) 文芸

十二月号 *答弁二つ(小評論) 文芸戦線

月不詳 春のヒント、一名劇場芸術について(評論) 朝日新聞「カ

ンディンスキー」収

〔一九二六年〕

一月 共同ベンチ(小説) 収「人間機械」

二月 *構成派研究(評論集) 中央美術社刊

二月号 近事雑感 文芸

三月 街路越しの殺人事件(ラジオドラマ) 収「スカートををはいたネロ」

いたネロ

三月 ドレスデンとミュンヘン(小文)

三月号 孤児の処置(戯曲) テアトロ「スカートををはいたネロ」収

四月号 *アルブレヒト・アルトドルフェルの人と芸術(評伝) みづゑ

づゑ

四月 一九二三年(小説) 収「人間機械」

四月 無宿者(シナリオ) 収「スカートををはいたネロ」

四月二六日 出帆第一日(ラジオドラマ) 放送

五月 女天下(翻訳)

六月 脚(小説) 収(人間機械)

八月号 女優(シナリオ) 映画時代

八月号 *汽船の詩(詩) 文芸時代

十月号 *罵られた子供(小説) 文芸戦線

十月号 *兄を罰せよ(戯曲) 改造

十月号 *勇ましき主婦(戯曲) 演劇新潮

十月号 *映画と絵画(小文) 文芸時代

十月号 *シナリオは文芸作品となり得るや(アンケート) 文芸時代

十一月号 *勇ましき主婦紙上演出 新潮

十二月号 *一九二六年の新劇(評論) 演劇新潮

〔一九二七年〕

一月号 *新人の観たる既成文壇及既成作家(座談会) 新潮

- 一月号 *前衛座の「解放されたドンキホーテ」(小文) 演劇新潮
 二月 水葬(小説) 収「暴力団記」
 二月 新劇協会評 演劇新潮
 二月号 *踊り子になった書記の妻(戯曲) 苦楽
 二月号 *党派的文芸について(評論) 新潮
 二月号 *老給仕人(小説) 文芸戦線
 二月号 *新劇団座談会 演劇新潮
 二月号 *弱い兵士(小説) 文芸公論
 二月号 *文芸公論合評会 文芸公論
 二月号 *演劇学校について(小文) 演劇新潮
 三月号 *愚劣な中学校(小説) 不同調
 三月号 *広場のベンチで(戯曲) 黒潮
 三月号 仕事行進曲(戯曲) 文芸春秋
 三月号 *リジアの家(小説) 文芸公論
 三月号 *プロ文壇の分裂と結成に就て(アンケート) 解放
 三月 独逸の見世物 新青年
 三月 新しい気持の随筆 太陽
 三月 老婆との別れ(小説) 収「暴力団記」
 四月号 *進水式(戯曲) 文芸公論
 四月号 *「河童」評(小文) 文芸時代
 四月号 *プリンス・ハアゲン演出前記(小文) 文芸戦線
 四月号 *新劇協会を見る(小評論) 演劇新潮
 四月 闇の陣営(戯曲) 世界
- 四月 男の子(小説) 文芸道「暴力団記」収
 四月 我が銀座観 若草
 四月 菊之助の決心(戯曲) 週刊朝日
 四月 気持ちの悪い絵 太陽
 四月 芸術家の方向転換 フォト・レビュー
 五月号 *スカートをはいたネロ(戯曲) 演劇新潮
 七月号 *やっぱり奴隷だ(戯曲) 文芸戦線
 八月号 *旅興行(報告) 文芸春秋
 八月号 *「理髪師」を読んで(書評) 文芸戦線
 八月号 *プリンス・ハアゲン演出後記(小文) 文芸戦線
 十一月号 *カイゼリンと歯医者(戯曲) 文芸春秋
 十二月号 ロビンフッド(戯曲) 改造

賀川豊彦の文学

——「死線を越えて」三部作を中心に——

佐藤泰正

一

賀川豊彦の文業を文学史上どのように評価し位置づけるかは、極めて困難なわざであろう。その文学を「日本近代文学史上の人民的系譜をになう作品として、正しく位置づけること」の「主張」（関口安義「賀川豊彦の文学」）も、またその最もすぐれた部分が、「典型的」あるいは「代表的」「宗教文学」として「再検討に価する」（辻橋三郎「賀川豊彦の小説」）ものとして注目すべきであるという提言も、わからぬではない。しかし「賀川にしてはじめて、明治末期から大正中期へかけての広汎な人民生活の叙述がなされ」（関口）、また「キリスト教のエネルギーを以て、あらゆる社会問題に対決した」（辻橋）ことにそのすぐれた意義を需めんとする時、やはりその「叙述」、あるいは「対決」なるものの内実が問われねばなるまい。

いま、かりに文学辞典によって賀川の項をみるならば——「近代

文学史上における彼の意義は、もっぱら『死線を越えて』『太陽を射るもの』『壁の声きく時』の三部作、とくに『死線を越えて』にある」とし、それすらも「文壇からはその技法の幼さ、文章の拙さなどを指摘批判される」「素人臭い通俗小説」であり、またその続篇としての中、下巻も「ほとんど小説としての構成をもっていない体験録である（明治書院刊『現代日本文学大事典』笹淵友一）という記述は、従来の多くの論につながる妥当一般の見解ともみることが出来よう。このような評価に対して——「この『死線を越えて』三部作はふつうの文学史では大衆文学としてしか扱かわれていないが」「この作品」こそは「はじめた大衆的にプロレタリアの文学を準備したのであり」「ルポルタージュの一つの代表作として検討」すべきものであるという評家の論（飛鳥井雅道『プロレタリアの文学』）は、注目すべき処であろう。飛鳥井氏は「死線を越えて」後半の示す深い「迫力」に着目する。たとえば、末尾に近く町工場にストライキが起る場面があり、次の如

き一節がみられる。

『ストライキノ』ストライキノ』といつて機械をとめてしまひましてん。それで女工までが「何や・何や」と出て来ましたから私が演説してやりましてん。賃金は下るし火傷をしても薬代はくれまへんし、会社の犠牲になつて死んだ処で一文の葬式料はくれへんから、こんな会社におつても駄目じやから、みんなストライキするより仕方がないつて、……先生によく聞きましてん。西洋の労働組合の話だんな、その通り云うてやりましてん。ほしたら、女の子までが『帰えろ、帰えろ』と出てしまひましてん。

この部分を評して、「この関西弁の使い方のリアリティ、自然発生的ストの描写、これは賀川がこの作品の前半で『小説』を意識しているときには達することができなかった地点であり、ルポとして考えれば、描写の設定も、まさしく画期的だったのである。私が評価するのは、この後半なのである」と飛鳥井氏は言う。即ちここでは「前半の観念性はすべて消え、すべてルポルタージュとして作品は展開されている」という。これに続く続篇もまた、「正面から、神戸地方友愛会系組合の発展を大正期の動きとともに描いて」居り、そこには——「治安警察法第十七条撤廃演説会、神戸の米騒動のヴィヴィッドな描写、川崎造船の大サボタージュの勝利、友愛会大会、そして、大正十年、再度の川崎造船のストライキとその敗北」——と描かれてゆくのだが、「賀川のイデオロギーは多分に自然発生的だった」。しかしそれはむしろ「先入見なしに労働運動を作品

化することによって、作意をのりこえた作品をうみえたものであり、これによって「プロレタリアの文学の新しい読者層を大規模に開拓した」その意義が、「現在あまりに忘れられすぎているのだ」という。

かくして、「プロレタリアの文学の成立とよつう評価される『種蒔く人』が部数三千で困難な運動をおしすすめていたとき、これだけを特筆大書するのは片手おちだと思ふ。自然発生性からぬけられなかつた賀川の大きな読者獲得と、イデオロギイ的に筋をとおすが、しかし少数の読者しかとらえられなかつた『種蒔く人』の運動は、盾の両面の役割をはたしていたのであつた」という。これらの指摘は、飛鳥井氏の言う「プロレタリアの文学の歴史」における賀川文学の再評価として、注目すべき処であらう。

しかしここにもまた、いくばくかの問いは残されよう。果して「死線を越えて」三部作の大衆性、その成功は、「作意をこえた」その「自然発生性」にあつたとのみ言いうるのか。続篇二作は「神戸友愛会系組合の発展を大正期の動きとともに」「正面から」描きとつたものと看做しうるものなのか。またこれに先立つ上巻後半において「前半の観念性はすべて消え、すべてルポルタージュとして作品は展開されている」と言いうるのか。また「第二次川崎造船ストの敗北とほぼ同時に、友愛会はさらにラジカルに変化し、指導者賀川の地位は失なわれた。賀川は東京へまいもどつて牧師になつて、まい、運動面での筆をたつた」(傍点筆者以下同)——かくして「彼の貢献は、その三部作によって、プロレタリアの文学の新しい読者

層を大規模に開拓したことにとどまった」というのだが、その伝道者への回帰は、かかる挫折の文脈においてのみ解しうるものなのか。これらの問いはそのまゝ冒頭に掲げた論者の指摘への問いと重なり――再び賀川文学の内実は何かという課題に帰着する。

すで見ると如く「死線を越えて」が、様々な意味において賀川文学の原質をなし、その「自己確立の書」（辻橋）であるとするとならば、我々は先ずその語る処に虚心に踏み入ってゆくほかはあるまい。

二

周知の如く「死線を越えて」は、明治学院在学中の主人公新見栄一が学業半ばにして故郷に帰り、父との軌轢が続くが、父の妾腹の子として生まれ、家庭の愛情にも満たされぬ彼の煩悶は深く、小学校の教師、家を出ての放浪、神戸での労働者生活、父の死、一転してその家業をついでの回漕店の若主人としての生活、そこに自己を生かしえぬ悩みからやがてキリスト教への入信、神戸の舊合新川の貧民窟での路傍伝道、過労のための死に瀕する体験、その死線を越えてからの貧民窟伝道への献身、そこでの様々な生活体験の渦中に、町工場のストライキを応援したことでの拘置――かくして彼は「世界は凡てこのやうにして運ばれて行く」のだ、しかし「自分の魂は何人も縛ることが出来」ぬと感じ、祈りつつ、検事の呼出しを待つ。

以上がその概略であるが、この自伝的作品中、父を四才の時失っ

た作者がこれを実在者として扱ひ、またキリスト教入信の時期についても（賀川は十六才の時、マヤ博士によって受洗している）、かなり遅れて書かれているのも、父子の葛藤、宗教的煩悶などの側面を描かんとしたものであり、随所に虚構のあとはあるが、なおその内的真実は深く伝えられていると言つてよい。この作が彼にとつていかに愛着深いものであったかは、後年の次の如き言葉にも明らかなる処である。

もう丁度二十年も前になりますね、私が肺病で明石の病院から三河蒲郡の離れに移つた頃、独りぼつちであまり淋しいものですから、私は小説を毎日書き綴つたのです。誰も訪ねてくれない人はなし、知つてゐる人と云ふのは村に誰も無いものですから、幻の中で過去の人間を小説として想ひ浮べてみました（中略）

そんな私が小説を書きたかつた理由は、私の小さい胸に、過去の悲しい経験があまりにも深刻に響いたことと、私が宗教的になつて行くことに依つて非常に気持が變つて来たことを、どうしても小説体で書きたかつたからです。（『死線を越えて』を著した動機）

彼はこの文中、執筆の時期を「明治四十年の五月」の頃と記し、自筆年譜中にも明治四十年の項に――「この年、肺を冒され、神戸衛生院、及び明石港病院に入院し、『死線を越えて』の稿を起す。金になかったので、雑誌『成功』の活字あるページの上に原稿を書き始めた」と記している。しかし彼が、この「明石の病院から三河蒲

郡の離れに移った頃」が四十一年のはじめであることを思えば、これは評家も指摘する通りその執筆は「明治四一年と推定」(辻橋三郎)して差支あるまい。自筆年譜明治四十一年の項は、この稿を携えての藤村訪問を次の如く伝えている。

春、『死線を越えて』の稿を携へて上京し、明治学院の先輩島崎藤村に一読を乞ふ。その際、数年間篋底に秘むべきことをさとされ、十数年間これを秘す。

この訪問は五月二十六日のことであるが、彼は日記に次の如く記している。

……先輩者が僕の前に坐つた。然しこの先輩者は、世界に自分の貢献した先輩者か？僕は小説家が可哀さうになつて来た。人生を複写して、何の効能があるか？機械の發明でもして、人間の生命を「消極的」に延長した方が、まだと僕は考へた。(中略)

藤村は、哲学の子供らしい疑惑論を説く。子供らしくして、僕は嘲笑しようかと思つた程だ。勿論哲学にしたところで、やれカントとか、ショーペンハウエルとかいふ哲学者は子供供臭いが、藤村は一層子供臭い。彼が振つて居るだけ子供臭い。今日の疑惑は「大覚者」の疑惑ではないのだ。

大覚者の疑惑は世界に不必要なのだ。今世の疑惑は、裏町の今川焼のおかみさんの胸の中の疑惑にあるのだ。なにも藤村のやうに、すまし込んで「私は天下の小説家でございます」と云ふのが価値あるのではない。凡そ平凡に、形式を打破して、住居、

礼式、作法に、近代文明を疑惑するのを、自然主義と云ふのだ。クラシックの藤村、それだから僕の氣に合はぬ。僕は藤村の後進者に対する礼を非常に失敬だと思つた。

先生、まだ古い昔の「並木」の例を引いて、天才肌、著作を妨害するやうなことを云つてゐる。彼は遂に並木だ。明治文壇は並木を捨てねばならぬ。僕は藤村が、僕の著作に対してあまり不熱心だから、僕は辞し去つた。原稿は預けて歸つて来てルナンを読んだ。(中略)

小説家と云ふより、哲学論文を小説に書く男といわれる方が至当な「豊ちゃん」は、折々小説の中の強い激烈な感情を思ひ出して、焼傷するやうに思ふ。自分ながら、吃驚してゐる。激烈な情緒に於ては、明治の小説家で僕の小説ほど激烈な奴はないと、自分ながら感心して居る。然し折々手に汗を握る。誤解せられねばよいと思つて。これで出版さへすめばまた氣も落ちつく。(横山春「賀川豊彦伝」による)

この様々な矛盾の混在は若年の未熟さにほかならぬが、しかしすでに彼の文学観の基底のなたるかは、ここに瞭然たるものがある。後年書きつがれてゆく「死線を越えて」後半以後の作もまた、ついにこの処を超えうものではない。その自然主義的な文学観と、みずからいう「哲学論文」的発想との併在は、「死線を越えて」三部作にも明らかなる処である。四十一年五月といへば、言うまでもなく藤村の「春」が朝日新聞に、また花袋の「生」が読売新聞紙上に、それぞれ連載されつつあつた時期であり、賀川の「自然主義」

云々はいかにも皮肉にひびくが、「激烈」云々の語がどのようなものであったかは、先の『死線を越えて』を書いた動機の一節に続く、次の如き言葉に窺い知ることが出来る。

その後肺病はだんだんよくなつて、私は貧民窟に入りました。それから十三年経ちました。十三年目に改造社の山本実彦氏が、貧民窟の私の事務所に来て、その小説を出さうぢやないか、と云はれたので、私は、『死線を越えて』上巻の約三分の一を新しく書き加へたのでした。その時に、前の三分の二の文章があまりごたごたしてゐて拙いと思つたのですが、妙なもので、一つ直さうと思へば、全部直さなければならなくなるし、十二年後の私の筆は、よほど昔よりは上手になつてゐるやうでしたけれども、何だか血を啜いた頃に書いた物は、ほんとに厳肅で、その頃の私の気持が最も真面目に出てゐるものです。私より文章よりか気持を取りたいと思つて文章の拙いことを全く見逃すことにして、厳肅な血を啜いた頃の気持を全部保存することにしました。そのために『死線を越えて』上巻の前半に実にごつごつした所もありますが、加筆を許さない強い調子が残つてゐることも、また事実であります。

ここに語る如く「死線を越えて」(大正九年)月改題社刊、中巻「太陽の声きく時」は大正一三年二月、共に改造社より刊行)は、その前後の間に十二年のへだたりがあり、賀川自身の語るようにその文体、筆致の著しい変化が屢々指摘される。先の飛鳥井氏の「前半の観念性はすべて消え」云々もその一例である。しかしこの相違を、あまり過大視することは誤りで

あろう。いや敢て言えば、その内容そのものから来る場面描写の若干の稚拙さは別として、むしろ十二年間の距離が、その発想においても、文体においても、本質的な違いをもたらしてないことに驚くべきであらう。いずれの箇所を引いてもよいのだが、たとえばその前半と後半の、それぞれの末尾と目される部分を引いてみよう。

栄一はシャツもズボンも脱いで禪一つで火鉢の前に坐る。老僧も衣服を脱いだ。二人は顔と顔を見合せて小気味よく笑つて暫く黙つてゐた。外は雨が急しく音を立てて降つてゐる。栄一は、『ローマンチックな真似をした。他人の爲めに着物を脱ぐと云ふ聖人の真似をした。我輩も聖人の中だ』など笑ひ乍ら其晩は煎餅蒲団にくるまつて寝た。(二十一)

刑事は栄一を廊下に置きざりにして帰つて行つたが、栄一は狭い固いベンチの上で、コンクリートの敷石と睨みつこをして検事の取調べを待つてゐた。生憎葬式場から引致されたので、一冊の書物も持つて来て居らない。それで栄一は、祈禱と冥想のみしか考へ付かれなかつたが、栄一はまだ、酒井とめの屍が眼の前にありくと見えてならなかつた。栄一は、リンコルンの奴隷解放宣言前夜の祈禱の一夜を思ひ出して、狭い固いベンチの上で、祈禱と冥想とに沈んで行つた。(五十八)

これはその一例にすぎぬが、その筆致のリズム、発想の息づかい、その表現の外延性など、いずれもさしたる変化は見られない。屢々指摘される新川貧民窟の人物達の生々とした描写は、文体の成

熟というよりも、その素材、対象のもたらす多分に自然発生的な力というほかはあるまい。敢て言えば彼は生涯ついに、いかなる文体や方法の成熟をも持ちえなかったということが出来よう。ここに賀川文学の本體とは何かという問いが残される。ある者はその社会文学的実践性を言い、ある者はその独自の宗教性を論ずる。その文学の本質とは何か。

「私は基督教社会主義者と云ふより寧ろイエス主義者と云つた方が善い」(五十二)と賀川はいう。しかしそれはイエスに従うというより、そこには自らをイエスに擬するという満々たる詩的ヒロイズムがみられる。「貧民窟に這入つてから、救主のやうな自覺に這入つてからは……」(四十三)と言い、また「彼は聖人になるのだと自分手にきめた」(同上)という。「葺合新川の貧民窟に這入つて、一生を神に捧げますよ」(三十二)、「貧民窟で一生送ると云ふ聖き野心」(同上)、「死を決しても貧民窟へ行く」(同上)、「私は貧民窟で一生送つて、そこで死ぬ積りで居るので……」(四十五)とは、作中屢々繰返される言葉だが、同時に「金がなくなればすぐやめる気で居た」(中巻三十七)という言葉のあることも見逃せぬであらう。

何の故にか。——「栄一は根柢に於て救霊者であり、人間をドン底から救ひ得る神の力はどうなものであるかを見んために貧民窟へ来たのである。」「内的に働く神の力を信じたいと云ふ彼の宗教心が、彼をいつも導いて居るのであつた。」——彼は「この神の力」を信じ、救いは人間の裡なる「生命の地下水から来ること」を明ら

かに視るが故に、「栄一の施しの行為は、そこから出たので」あり、「隣人への跪拜の印として、たゞ心尽しにして居るに止まつた」(三十七)という。これは彼の文学の外延性なるものと無縁ではない。

彼はこの作中の前半において、自己の分身を語るに——「僕のような天才」「明治の俠客主義者」「キリストの熱を持つ」者、「天の星を降らせ海原を早魁にする權威」ある者、自己の「ジニアスは哲学だ」と言ひうる者、「実にローマンチックな人間」とよぶ。これらは二十才の彼の自己規定だが、そのまま十二年後の——「彼は、ナザレの大工の流れを汲む、熱狂詩人として、変転自在の活劇を演じ」(下巻二十七)という言葉につながるものであらう。彼はまた「貧民生活の一つの道楽として居るので」(上巻五十一)と言い、「貧民生活を享樂して」(中巻一)いるともいう。その貧民窟描写が光彩陸離たる所以もまた、彼の「俠客主義」が、その恰好な自己発現の場をえたものだと言えよう。

「キリストの伝記はどうしても三重になつてゐる。(一)キリストの社会的行動、(二)キリストの宗教倫理的思想、(三)キリストの宗教的意識である」(「キリストに就て」の願想昭和七年)と言ひ、特に「イエスの自意識」に注目するという賀川のひそみにならえば、我々もまたその「社会的行動」「宗教倫理的思想」の基底をなすものとしての、彼の「宗教的意識」、さらにはその「自意識」なるものの内実に注目せざるをえまい。

三

さて、賀川のキリスト教信仰とは何か。「基督伝論争史」(大正二年)にはじまる多くのキリスト教に関する著作が遺されているが、これを評して「詩的キリスト教」とよぶ神学者の評言(熊野謙孝「日本キリスト教神学思想史」)は、肯くべきものであろう。たしかに賀川の説く処は、単なる「神学」「教理の解説」「説教」ならぬ——「切なる詩」とも名づくべきものであり、その「根本は詩的想念のうえ」(熊野)に展開されたものであるということが出来よう。

私は理窟は言はぬ。私はどうかしてイエス・キリストのような生活をしたいと思つて努めてゐる。//イエスの模倣//をして、イエスの聖足を踏んで行くのが基督教である。(イエスの宗教とその真理 大正一〇年)

……処かまわず行くのが血である。(中略)我々は血を忘れてはならない。血の生活をされた十字架のキリストを大事にしなければならぬ。(十字架についての願想 昭和六年)

受肉者イエスは最も人間らしい人間であつた。けれども彼はその肉を神の肉として受けた。/そしてその美しい肉体の中に、神の内住する力を感じた。彼は神の如く、最も美しい道を歩んだ。/イエスの如くに、私がもう一度造りかえられるならば、私の中にきつと言ひ知れぬ神の内住を経験するに違ひない。それを救ひといふ。その外に救ひはない。(イエスの内部生活 大正一三年)

これらの言葉は、そのまま「死線を越えて」につながるものであり、「イエスの聖足を踏んで行く」と言い、「神の内住」を説く彼の詩的実践がそのまま、自らをキリストに、救世主に擬せんとするしたたかな自己昂揚、自己聖化につながることは、すでに見た通りである。彼は「科学の歴史も、宗教の歴史も芸術の歴史も——凡ての凡てが、たゞ人間の範囲を越えて、何かその奥深いところから湧いてくる、生命衝動の切線の連続である」(「死線を越えて」中巻十五)と言ひ、「生きんとする衝動を持つてゐる人間のみに顕現する暗示の習作」(同上)であると言う。さらにまた次の如く言う時、彼の「詩的キリスト教」の内実の何たるかは明らかである。

……人間の心理的激動の記録として福音書程大きな記録はない。人の子が神にならんとする野心はイエスに於て最も熾烈に燃え上つて、また成功してゐる。/神にならんとする野心——それは神を人間にまで呼び下し、人間を神にまで押しあげんとする冒険は、イエスの時代でなければ出来なかつた。/それは歴史上に、たつた一遍だけ与へられた機会であつた。宇宙の生命意志から云へば最大の冒険である。人間歴史から云へば最も痛快な日であつた。実際その後遂にイエスの時代のやうな冒險的な嚴肅な時代は来なかつた。イエスはこの冒險的な奇蹟的な時代に生れたものだから奇蹟的に成長したのであつた。(中略)……イエスは人間として最も嚴肅な時代に住み、人間の歴史に与へられた、タツタ一度の好機会に失敗せずして贖罪的野心に成功したのであつた。(「死線を越えて」中巻十五)

ここに見るものは、彼の屢々言うイエスの「宗教意識」や「自意識」の解明ならぬ、「たつた」一度の「機会」を生ききった栄光者に対する熱い羨望と嫉妬をさえ滲ませた自己告解ともいうべきものである。「贖罪的野心」という、それ自体矛盾というほかはない言葉はもとより、「生命衝動」「宇宙の生命意志」の顕現、みずから救世主たらしとする「野心」——これらの志向の赴くところは、すでに明らかであろう。「神の中に人あり、人の中に神あり、耶蘇基督に於て神人」となりぬ「吾と基督と一なるを自覚せしめよ」(「基督降誕節」と言い、さらにはその自伝的作品(「富士」)の題詞に「世の罪を負ふ神の小羊を見よ」と記し、自身をキリストの再現に擬した蘆花を持ち出すまでもあるまい。賀川の裡にもみずから言う「神人融合」の論がみられる。

神が自らの位を棄てて、ナザレの労働者イエスとして、人間生活へ這入り込んだと云ふのならば、我々が貧民窟へ這入つて生活する位は何でもない事である。それは即ち神人融合の世界である。神の生活を送ることも、人間の生活を送ることも、どちらも自由に出来る。／我々は神階にある神人融合の世界を味ふものとならなくてはならぬ。(「イエスの宗教とその真理」大正二〇年)

これが所謂「汎神論」や「神人合一論」と「一線を画」(隅谷三喜男「賀川豊盛」)したものであったとしても、その矛盾はなお問われねばなるまい。

私は神になりたい。全智全能になりたい、至上の美の創造者になりたい。之が私の本体である。私は神になりたい。私は脱

皮して、神になるのだ。(「労働者崇拜論」大正八年)

真の宗教は、神自身が我々に乗移る、神としての人間の経験である。(「イエスの宗教とその真理」)

「死線を越えて」三部作をつらぬくものもまた、これ以外のものではない。

淫売婦が悪人だと云ふのは誰ですか。私はその友人となつて、淫売婦の尊敬すべきを知りました。(中略)善は失楽園以降破片となつて世界に散つて居るのです。ドン底の人々にも少しづつの善の破片が落ちて居るのです。私はそれを光明として、貧民窟に礼拝の心をもつて近づいて居るのです。(「地獄を破つて」大正九年)

これはそのまま、先に「死線を越えて」のなかに見た「隣人への跪拜」、彼らの「霊」への「礼拝」につながるものである。我々はこのに殆ど同時期に、伝道者として詩業をなした暮鳥の言葉を想い浮べることが出来る。荒海に潜る漁婦たちを——「海のをんなの神様」(「季節をつげる漁婦達」とよび、母を描いては——「生ける神／神そのものの像をみました」(「母」と記し、また——「農夫は世界のためしいである／農夫は人間の神である」(「人間の神」と言い、空中の高い足場で働く労働者を見ては——「地べたに前額(ひたい)をすりつける。手をあはせて礼拝しろ」と唱う暮鳥。あるいはまた、売春婦の苦悩にふれては——「おんみ」を礼拝すると唱い——「あらゆるものに永遠の生をあたへ／あらゆるものをきよむる大地」にむかつて、この「接吻(くちづけ)を真実のためにうけてくれ」(「或る淫売婦に

おくる詩」と祈る彼。これらの詩句——「風は草木にささやいた」（大正七年）から「梢の巢にて」（大正一〇年）へと、人道主義的時代とよばれる暮鳥のこの期の作の背後にみるものは、かつての「宗教の侏儒」たりし自己からの脱却、〈私は、まづ、私を礼拝する〉（「礼拝」）、〈一切の情慾の／＼眞の合掌礼拝だ〉（「私ではない」）という初期の志向につながる肉の、人間の、苦悩の、情欲のしたたかな肯定であり、それは彼自身がその繋縛下にある教団の——彼は聖公会の最下職の伝道師であった——リゴリズムへの熾しいプロテストを含むものであり、彼自身の「ヨブ記」ともよぶべき、「苦悩者の告白」と神への礼問を唱いあげた長詩、「莊嚴なる苦悩者の頌栄」（大正九年八月）につながるものである。

しかし賀川の語る処は、おのずから異なる。その隣人、貧しき者、労働者への「跪拜」「礼拝の心」とは、暮鳥の如く神への礼問に向うものではなく、自身を救世主として、聖者として彼らの裡に置くことである。いま「死線を越えて」三部作にわたってみるならば、次の如きものである。

……彼は父なる神の手にしつかり握られて居ると……否……神は父と呼ぶべきものよりか更に接近したものであつて、彼自身にすら住み給ふものであつて、神自身に彼が浸つて居ると云ふ実感の喜びを感じた。（上巻三十二）

彼は神に愛せられて居ると云ふ感じが一刻だに去らなかつた。彼の行くところの後光がさして居るやうに考へられて、世界が、アアと明るくなるやうに考へたのであつた。（中巻四）

外部的の革命は私の全体ではありません。それは私の成長に對する予備行為です。最後に出陣すべきものは、私です。私の衷なる神です——（中略）神は私の絶対主観であると共に、宇宙における絶対的實在です……（下巻四十八）

すでに明らかであろう——彼は、この作中の新見栄一なる人物は、ついに自己が對者によって問われ、限定されてゆくことを知らない。貧者への跪拜とは相手に碎かれることではなく、相手を含み、「施す」ことである。神の愛に包まれるとは、自己がその愛に碎かれることではなく、聖化されることである。様々な転変はあるが、彼はついに眞の挫折を知らない。そこにはあの「一熱狂詩人の変転自在の活劇」（前掲）があるのみである。

彼は「奇蹟的能力を發揮さす為めに禁慾的に」（上巻五十二）生活する。こうして自己を「殆ど無生物か枯木のやうなものであると考へた程澄み切つた心」となる。「自分は絹を吐く蚕のやうに透明であると考へる。」「貧民窟に降りた仙人」であり、「忍術の力で白日に昇天でも出来はしないかも考へる程澄み切つた心を持」（同上）つ。ここではもはや外界は、彼を問う他者として入り込む余地はない。これはそのまま終末に至る迄続く。下巻末尾に近く、神戸、三菱両造船所をめぐる労働争議が、ついには「一万五千人の肉塊の大洪水」ともいふべきデモ行進となつて溢出し、栄一は身を挺して暴動化せんとする流れをくいどめんとする。が、この争議の渦中に彼は捕えられ拘置される。彼は刑事に連行されながら自問する。

「政治とは凡て脳髓の外延にしか過ぎないものだな？」「政治上の

衝突と云ふのは頭腦の衝突を意味するのだな？ それは地球の内側にある煩悶だな？——救はれない！ それは、靈魂の深い問題だ？ 永遠の問題だ！——然し、何人が私の靈魂を縛り得る権能を持つか？——かくして一切は過去の「古き夢の蓄積」、夢の隸縛と観ぜられ、夢からの超脱が語られる。やがて「無生の精」が彼に語りはじめ——「夢はあなたを支配出来ませぬ。あなたは、永遠に未来の子です。無生物の凡てはあなたの友人です」——かくして「無生物の凡ては彼に歎呼して、最敬礼を守つた。／エリシヤの火の車が彼を守つてゐた。それは刑事の眼にも、もの珍しげに彼の幌をかけた人力車を覗き込む庶民の眼にも、隠されてあつたが、屋根の瓦も、瓦の上の電線も、彼の番兵であつた。彼の為めに、神戸の屋根の瓦幾億万枚が凡て歎呼を挙げてゐた。そして、天もそれに相応じて法雨を降らした。」(下巻六十八)

この至高の状態はそのまま続く。監獄の壁が彼に声をかける——「四囲の障壁は、魂の實在に取つては透明である」と。もはや「周囲の壁は、新見にとつては、無生物ではなかつた」「開けよ！」／と、彼が一言言へば、パウロとシラスの前にピリピの監獄の牢門が開いたやうに、開くであらうと、彼は考へた。牢獄は誠に彼に取つては至聖所であつた——かくして外界のすべては、彼の前に透明化し、無化し、溶解する。

恐らくここに賀川文学を制するなにかが、敢て言えばその最も本質的な部分があると言つてよからう。ここでは書くという行為が、まさに自己の裡なる矛盾を対象化し、書くという行為の孕む問

いが、自己に向き直つて来るということはない。

「我輩の社会主義は外延的だ」(上巻三十一)という如く、その「激烈な情緒」もまた、常に外延的に拡散する。彼のとつたルポルターージュ的手法もまた外界の、實在の重さに対応するのつびきならぬ方法というのではなく、多分に自然発生的なものであり、それは同時になんの矛盾もなく、「作為をのりこえた」ものならぬ、むしろ通俗的な作為とからみあつたものとして——その類型的な人間描写、主人公をめぐる女性関係など——展開される。かくして「死線を越えて」三部作は——未決監より旬日にして解放された栄一が、やがて杉元米治郎(杉山元治郎)らと日本農民組合を結成、さらに関東大震災の起るや救援運動をはじめぬ処で結ばれるが、この農民運動への転換は、やがて後の、この作と並んで代表作とよばれる「一粒の麦」の素材となる。周知の如くこの作もまた前者と共にベストセラーとして、広く社会の注目を浴びたものだが、この自伝的作品と虚構的作品の代表作とも目される二作を結ぶ線上に——この小稿の与えられた課題、即ち大正より昭和への転換期の文学としての、賀川文学の評価が問われることとなるであろう。

四

賀川は先にもふれた如く杉山元治郎らと共に大正十年十月、日本農民組合を結成、彼の関心は労働運動から農民運動へと移つてゆくが、この間の賀川の心境にふれて、その同志であり農民組合の評議員でもあつた総同盟会長鈴木文治は、次の如く記している。

私の見るところでは、この頃の賀川君は労働運動に疲れていった。ある意味に於ては愛想をつかしていた。少くとも持て余し気味であった。事実、サンジカリズムの暴風に吹きまわられていた日本の労働者は、基督者としての賀川君の理想と信念との運動を甘く見ていた。議会主義的の方向に誘導せんとする普選運動に対する反抗、各種の運動・争議に対する方針の背反、最後に神戸大争議の犠牲としての短期間ながらも、牢獄生活の痛手等、和やかにセンシブルな賀川君の心境を痛めるに十分なる素材であった。会々農民運動は当時は少くとも全国的組織運動としては解放運動の処女地であった。待望の叫びは全地に満ち、好個の協力者として杉山君あり、運動資金としては豊富な印税稿料の淨財がある。基督教的の一新生面を、農民運動の方向に於て開拓せんと、志を立てられたることは、蓋し当然の事である。(『労働運動二十年』、隅谷三喜男「賀川豊彦」による)

たしかに「何処に行つても農民諸君は親切で、丁寧で、いつも新見の魂の傷に膏を塗つてくれた。彼等は資本家に反抗してゐる時でも、少しも粗暴な言葉を吐かなかつた。またたとひ吐くことがあつたにしても、それに毒気がなかつた。彼等には大地の息が吹き懸つてゐて、到底都会の貧民窟の人々のやうに性格的には墮落することが出来なかつた」(『死線を越えて』下巻七十六と、みづから作中に記す如く、この「解放運動の処女地」に向つて意欲的な運動を続けてゆくこととなるが、やがてこの農民組合自体もまた、これが中心となつて生み出された労働農民党(大正一五年三月結成)の左右の対立激化や分

裂さわぎとともに権力争奪の場となり、事実上の分裂をみる。

「今日労働運動で、私の最も厭な傾向は、労働運動が唯抗争的になつて人間愛の基調から分離して行くことであります。つまり一種の倫理運動から墮落して、ジャコビン主義にうつつて行く事であります。まるで気狂ぎたの様に私には見えます。」

(『身辺雑記』大正一五年四月)

日本の労働組合は政治運動に依つて、バラバラに解体しました。大いに困つた事であります。私は、当分の間、無産政党の運動から手を退いて、神の国運動に熱中します。(同上、昭和一年二月)

彼はさらに続いて「今度農村消費組合協会を起します。そして大いに日本の資本主義と戦ふつもりです」(同上)と云う。かくして政党運動からの離反、年来の念願であつた協同組合運動への転進は、「暴力によらず」「ただ愛と相互扶助の理解」による変革を願う彼の贖罪愛的実践の、おのずからな帰結とも言えよう。同時に屢々指摘される如く彼の社会運動自体の根底に、彼の社会認識の負の側面ともいふべき、「日本社会の基本構造」「とくに日本の権力構造の性格について」の認識、分析の「不十分」さ(隅谷三喜男)のあつたことは縷言するまでもあるまい。かくして彼の言う「無産政党の運動」から「神の国運動」への転進という宣言も必然の帰着と言うことが出来よう。いや、より正確に言えば、むしろそのすべてが彼の独自の「神の国運動」の展開であつたと言いうるであらう。その「神の国運動」とは何か。

先ず、先にもふれた日本農民組合結成と同じ大正十年十月、「イ

エスの友の会」を結成、大正十四年七月には、その修養会において「百万人救霊運動」が決議され、賀川の熾しい伝道活動が展開される。「近頃は毎晩、宗教講演をしてゐます。これを私は神の国運動と云つてゐます」(身辺雜記「大正一五年二月」と言い、さらには「近頃は毎日宗教講演ばかり続けて、熾しく戦つてゐる」(同上、昭和二年一月)という風に、彼は伝道に「熱中」し「猛進」する。かくして昭和三、四年と展開される全国伝道は、ついに昭和四年十一月、基督教連盟による「神の国運動」にまで発展し、賀川はその中心講師として、爾後三年間にわたる東奔西走の活動が続く。大正期後半のキリスト教活動において最も注目すべきものとして、この「神の国運動」と「社会的基督教」が挙げられるのは、(大内三郎「大正期のキリスト教」海老沢有道、大内三郎共著「日本キリスト教史」)妥当といふべく、また「神の国運動が明治以来のキリスト教会の歴史のなかで、もっとも成功した伝道活動の一つであった」(隅谷三喜男)と評されるのも、肯くべき処であろう。賀川はこの昭和四年十一月「宣教七十年記念、神の国運動宣言伝道大会」における講演中——「これからの神の国運動は、農村に、役場に、街に、工場に、我々が無言の十字架を背負つて帰って行くことである。我々はこの愛の運動にもう一度帰らねばならぬ」と述べている。「一粒の麦」は、その文学活動におけるひとつのあかしとも言うべく、そこには「無言の十字架を背負つて」農村に「帰つて行」った主人公たちの苦悩と献身の姿が描き出される。

もはや「一粒の麦」(昭和四年二月一五年二月「雄弁」に連載)については詳述する余裕はなくなつたが、この作の主旨をなす農村の再建と

キリスト教伝道という課題にふれて、ひとつの指摘をしておきたい。作中屢々繰返される——「日本の急務は土を愛すること、隣を愛すること、神を愛すること」という言葉をめぐり、賀川が「最後の発言したいこと」は、後の「二つ」であつた。しかし農村における「キリスト教に対する偏見」に対し、作者は「配慮を怠つてはいない」。たとえば「不思議な摂理に導かれて、魂の高挙が日一日感受され」「高い道徳の基礎工事が、胸の裡に築かれてゆく」と言い、「今迄馬鹿に思はれてゐた思考の道とか、仁義礼智信とかの符号のやうに教へられた修身の道が、まことに容易な魂の工夫であることに気付くやうになつた」という主人公(嘉吉)の述懐も、言わば「キリスト教防衛のための作為であつたと理解して」よからうという論者の指摘(辻橋三郎「一粒の麦」について)は、肯くべき処であろう。しかしまた一面、「キリスト教では一柱の神を拝み、それは天地至る処に隠れていらつしやると云ふことも略合点がいつた」「……天地はなア、神様で一杯なんぢや。我々の胸にも神様が住んで下さるのだよ。そこでな、俺も神の子だと云へるんだ。有難い事ぢやないか」とは、作中人物の表白ならぬ、あるいは表現上の作為的な配慮ならぬ、作者自身の矛盾を示すものと言えよう。作中屢々繰返される農村のキリスト教への無理解は、啓蒙さるべき対象としてのみ論ぜられ、敢て言えば、そこにはキリスト教思想と日本の風土、土着の心性との対峙相反をめぐる問題意識は、見事に欠落してゐると言つてよい。恐らくこれは、賀川文学の本質にふれる課題であらう。

「異教徒なる日本人が、キリスト信仰に入るには」「キリストを信ずる信仰に入る時の」苦しみと、「その為に全き献身をするのに苦しんだ」という、この深い「苦悩」が必ずなければならぬまい。しかし賀川はついに「この苦悩を味わわなかったのだらう」(渡辺善太、黒田川豊彦)という、ひとりのすぐれた老神学者の言葉は注目すべきものがある。賀川が「福音宣教」と「社会活動」の両者を、その二つのままに「生涯保持しつづけ」「その全存在をかけて実践した」ことを深く銘記しつつ、なおこれを言う——その批判は、恐らく賀川の全活動とその文学に対する根源の批判たりうるものである。大正より昭和へという転換期において、賀川の全活動は、すでに

見る如く「神の国運動」に収斂されうるものと言うべく、またその宣教活動、社会活動についてもキリスト教史上、近代史上、その限界をも含めてすでにひとつの評価はなされている。しかしその文学はどうか。付言するまでもなく、文学というものが、いかなる「運動」にも収斂されえざるなにかであるとするなら、また「全き献身」をなさんとしてなしえざる苦悩が、その対峙相反の矛盾こそが、この風土におけるキリスト教文学のなう未完の課題とするなら、果して賀川文学が、文学史上どのような刻印を、軌跡を遺したかは、安易に評しうる処ではあるまい。

非公開

研究の早期専門化

矢野峰人

夏目漱石は大正三年（一九一四）十一月、学習院で行つた「私の個人主義」と題する講演の中で、次のやうに語つて居る。

「他の学界の事は知らないが、我国に於ける文学研究家、特に外国文学研究家に見られる通弊の最大なものは、早期専門化ではないかと思はれる。それは、「樹を見て森を見ず」の諺を地で行つたもので、それでは、一つの作品に関する無数の末梢的事実を知つて居りながら、その作品が何を表してゐるかも確に解らず、特色も掴めず、従つてその価値判断など、到底出来る筈はない。」

この早期専門化の弊については、私も自ら体験する事久しく、たえず反省もしその匡正に努めると共に、機会ある毎に他に向つても、改善の必要を説いて今日に及んでゐるのであるが、その努力が何時少しでも実を結ぶ事が出来るか、甚だ怪しい心地がする。

私は大学で英文学といふ専門をやりました。其英文学といふものは何んなものかと御尋ねになるかも知れませんが、それを三年専攻した私にも何が何だかまあ夢中だったので。其頃はデクソンといふ人が教師でした。私は其先生の前で詩を読ませられたり、文章を読ませられたり、作文を作つて、冠詞が落ちてゐると云つて叱られたり、発音が間違つてゐると怒られたりしました。試験にはウオーヅウオースは何年に生れて何年に死んだとか、シエクスピアのフォリオは幾通りあるとか、

或はスコットの書いた作物を年代順に並べて見るとかいふ問題ばかり出たのです。年の若いあなた方にも略想像が出来るでせう、果してこれが英文学か何うかといふ事が。英文学はしばらく措いて第一文学とは何ういふものか、是では到底解る筈がありません。……兎に角三年勉強して、遂に文学は解らずじまひだつたのです。云々

ここに「デクソン」とあるのは James Maine Dixon (1856—1933) といふアメリカ人で、明治十九年（一八八六）四月東京帝国大学の英語学英文学教師として僱はれ、二十五年三月末任期満了、更に四月から七月迄英語学科の授業を嘱託されて居り、漱石は二十三年（一八九〇）入学、二十六年（一八九三）七月に卒業してゐるから、この問題は、その内容から見て、多分二十五年、即ち彼が二年生の学年試験の時に出たものではないかと想像される。

また、芥川龍之介は、大正四年（一九一五）六月十二日附で、当時まだ旧姓井川を名乗つてゐた親友恒藤恭にあてた手紙に次のやうに書いてゐる。

今日沙翁の試験があつた。プリントを送るから見てくれ給へ。シエイクス

ピアのソネットはW・H・にささげ
てあるが、そのW・H・は誰だと云ふ
推測を十ばかり書いてそれを誰の説に
して誰の反対説ありと云ふやうな調子
で批評すると一題でも随分長くなる。

おかげで一生涯に立たないに相違ない
としか思はれない名前や事実をむやみに
覚えさせられた。沙翁のソネット
の初版は四つ切版で行数二千五百五十
一行、その中誤植三十六、ヴィイナス
アンド アドニスは同版で行数三千
四十七行、その中誤植六と云ふのはそ
の一つにすぎない。

差当り僕の頭は数字で一杯になつて
ゐる。ディケンズの著作年表、ペトラ
ルカのソネットの数、十六世紀のソ
ネット作家の作品総数、沙翁のソ
ネットの数量及シムペラインの幕数—
景数—實際災だ。云々

漱石の受験期を明治二十五年(一八九二)
と仮定すると、芥川のそれは二十三年後と
なる。その間、二十九年(一八九六)から
三十六年(一九〇三)迄七年間ラフカディ
オ・ハーンが英文学を講じ、彼解職の後
を、漱石・上田敏二人が相次いで日本人と
してはじめて英文学を講じて居る。然し、

漱石はその職に留る事僅に四年、四十(一
九〇七)年三月末を以て大学を去り、朝日
新聞社に入社し、留はまた同じ年の晩秋私
費を以て海外に留学したので、東大英文科
は、前年来任のロレンス(1860—1916)の
主宰する所となつた。彼によつて日本には

じめて英語学樹立の基礎が築かれた事は当
然認めねばならないが、同時に、文学作品
が英語学研究の資料として取扱はれるやう
になつた事も否み得ないであらう。漱石の
直系松浦一の回顧談中に見える「しかし何
と言つても、John Lawrence 先生の出現
は、それまでの東大の英文科に一つのピロ
オドを打つてしまつたと言つてよいでしよ
う」といふ言葉は、大正期に入つてから自
らも幾年かロレンスの同僚として文学を講
じた人が、身を以て体験した学風の変化を
物語る感慨として傾聴に値するものと言つ
てよからう。

漱石や芥川を悩まし嘆声を発せしめた
試験問題は、作品とか作者とかに關する
(about)ものではあるが、作品其物を文学
として理解・鑑賞・批評する事とは殆ど無
關係と言つてよく、文学の研究を小・中学
生の暗記物と同一視してゐるかの觀があ
る。ここに提供された問題よりも一段上に

置かれるべき、作品成立の由来にしても、
異版の校合等にしても、それらはすべて、
作品其物を文学として研究するのに必要な
準備工作ではあるが、それを以て直ちに文
学の研究とは言へないからである。

然るに、いはゆる文学研究者の中には、
この二者を混同し同一視してゐるのみか、
眞の研究は斯くあるべきものと考へてゐる
人が意外に多いのではないかと思はれる節
もある。これは、文学に親しむ事が本来趣
味的なもので、それへの接觸が、他の学問
に比べると比較的容易であるため、文学を
研究するとは、それに関する文献を蒐集閱
読する事であると誤解した所に主因がある
のではないかと思はれる。

更に、一步進んで、作品其物の研究に於
ても、単に、其処に見られる特殊な言葉・
語法、或は引喩・引用句の出典等を、たと
ひ正しく知り悉くしたとしても、それだけ
で作品を文学として理解した事にはならな
い。この二者を明かに區別したのはT・S・
エリオットで、前者を「説明」「explana-
tion」と呼び、後者を「understanding」と
呼んで居る。われわれが文学作品に附けら
れた「註釈」から与へられたり、教室で与
へたりするものは、結局、「説明」の段階

に止まり、「理解」に迄達してゐない場合の極めて多い事を遺憾に思ふ。その「理解」にしても、極めて多くの場合、「何」(what)を書いてあるかを究明する事に専らで、「如何」(how)に書かれてゐるかを見る事を忘れがちである。然し、研究対象が文学作品である限り、この「如何に」の出来栄を、少くとも前者と同等に重視しなくてはならない。従来のはゆる研究に於ては、この点があまりにも等閑に附せられてゐたやうに思はれる。

私は本稿の冒頭に於て「早期専門化の弊」といふ事を述べた。たとひ一篇の作品につき、或は一作家の作品の多くにつき、「何を」と「如何に」との二点を如何に徹底的に検討したとしても、もしもその研究対象が、一作品・一作家のみに終るならば、それは、この病弊を脱したものとは言ひ得ず、また、研究がその段階に止まる限り、作品や作家の文学史的意義や位置を判定する事は出来ないであらう。作品の価値も、その史的意義も、狭くて同時代の同じジャンルに属する作品、更に進んでは、そのジャンル全体の歴史を一通り見た上でないとは明にはならない。すべてのものの特性と本質とかは、他との比較によつてはじ

めて知る事が出来るものだからである。

さうした意味で、私は、大学に於ける文学専攻の学部学生に対しては、それぞれの専門家により、外国文学に関する基礎的知識を与へるべきで、特定国の文学研究は、大学院に於て行はれるべきではないかと考へる。但し、学部に於ては、大学院に於て本格的な研究を行ふ上に必要な外国語の読書力(もし出来るならばそれによる表現能力)の養成・訓練に、今迄よりも一層真剣な努力を払はねばならない。斯くする事によつてわれわれは provincialism から脱却して国際人たる資格を得るであらう。以上述べた所は、国文学、特に近代文学研究の場合にも適用できるのではあるまいか。

茂吉の「写生」

— その発生 —

- 一 「写生」はリアリズムではない
 - 二 「謂はば Autonomie である」
 - 三 『童馬漫語』の二、三の側面
 - 四 時代の歌はどこにあったか——リアリズム要求
- 一 「写生」はリアリズムではない

斎藤茂吉が口ぐせのように言った「写生」という言葉を、茂吉の文学を解くキイ・ワードとする人の一人に、中野重治氏がいる。

「しかしおそらく、彼の議論文、彼の散文に力と魅力とがあったとすれば、それは、それが散文ではあったが『写生』に基づいていたからにちがいない。茂吉は『写生』を短歌についている。しかし歌の根底とならねばならぬものは、散文にたいていその根底的要素ないし根底的要素の一つでなければならぬ。」(ノート二)

米 田 利 昭

『写生の説』は一つの学問上の問題であり、他の、これに反対した人々との間の論争の問題でもある。そうして、彼の短歌におけるわかりにくさ、散文における前述のわかりにくさをいわばそれ自身におけるわかりにくさとすれば、『写生の説』におけるそれは、この問題が論議されてきたある長い期間における日本歌壇の問題、日本歌壇における歌論発達史の問題を自身に絡ませていることが注意されねばならぬ。」(ノート三)

「茂吉に関してはディオニュゾス風ということがよくいわれ、茂吉においてそれはニーチェからの影響として考えられるが、ニーチェの分けた最初の区別、『アポロ的な夢想の芸術家』にたいする『ディオニュゾス的な酩酊の芸術家』がそのまま彼にあて嵌まるのではない。ニーチェは前者を造型芸術家に結びつけ、後者を音楽家に結びつけているが、茂吉における時間的距離表象の明確、しかしその肉眼的表出は、いわば両者の結合

の問題として考えられ、この表出自身はアポロ的に追求されているといえるのである。茂吉はそれを『写生』の問題として扱っているが、……」(同)

「仮りにファン・ホッホ的なものを邪道であり弱者の声であるとするならば、茂吉における邪道と弱者の声とは『赤光』そのものとなって出ているのである。ファン・ホッホの道は茂吉のいわゆる『短歌上の写生』の道に近いといえる。」(フート八)

まだまだあるが、このくらいでよからう。第一の例では、茂吉の魅力のもとであり、彼の短歌と散文とを共に貫いてその根底となっているものを「写生」と見ている。次では、写生の説は、歌壇における長い間の論争を通じて、歴史的に形成されたといみじくも指摘している。三つ目は、茂吉の歌のすぐれた特徴をなす時間の把握(これも中野の指摘)とその感覺的表出、といういわば創作の総工程を「写生」でおさえている。さいごは、ゴッホと茂吉とに見られる暗さ(同時に明るさ)を「写生」に結びつけている。

これらは、中野が必要に応じて抽出した写生の諸側面だが、「ノート九、短歌写生の説」に至って、写生の中心に迫っているといえるだろう。「予は予の独断の好みによって『写生』と呼ぶのであって、謂はば *Autonomie* である。」この茂吉の言葉を何度も引用し、こういう方がいい方が写生の説の理解不十分をいっそう刺戟したろう——

「茂吉個人にとってはアウトノミーであつても、それは、現代短歌史における一つの歴史的概念であつて、おそらく、現代短歌史への現実主義の歴史的特殊化であり、論争当時の他の諸流

派との客観的差別の上に立っていたものである。」

という。これは正しい。客観的には、写生の説が歴史的概念であること、リアリズムの現代短歌史への具現であること、他の諸流派との具体的なちがいの上に立って論ぜられたこと、は。しかしこれらは、客観的には、そうなのであつて、「アウトノミーである」といった茂吉の内面をやすやすと通りぬけてしまっていることは否めない。

ここから中野は、前人未踏ともいうべき「写生の説の文学論としての歴史的闡明」にあたるべく、『短歌写生の説は、まだ狭くして且つ浅い』この前期子規にまで溯ることによつて、はじめてその歴史的全貌をあらわしてくるものと思ふ」といって、子規にとって視覚の恢復は人間の恢復だつた、それは明治の日本国民が世界史に登場するに必要であつたものの獲得という国民的課題に属していた、子規は人間に多くの興味を持ったために、人間を風流韻事から解放しようとして全く素朴に実物に即いた、といい、「高橋(由一)の『蛙』では、蛙への迫真に物狂いのようになっている画家そのものがそのまま『蛙』の画因となつている」ように、「吉原の太鼓きこえて更くる夜にひとり俳句を分類すわれは」と歌つた子規は「分類そのことに没頭していたのであり、かかる没頭の熱情が、子規においてそれ自身の歌声をなしたものと見るべきであらう」といった。根岸派の流れは、ルネッサンスでいえばネーデルランドのそれに近いとされ、短歌という小詩型に力の芸術をもたらしした——

「とにかく、明治の和歌は視覚的な子規を通して革新の方向に

移された。そうして、人間を中心とする、しばしばは粗野な写生が真剣に追求された。」

といった。これらもまちがってはいない、どころか、ノートでも感動的な部分の一つである。

だが、「写生の説」が成立したのは、明治三十年代ではなくて、大正四年から同九年の間においてであり、その担い手は子規ではなく茂吉である。前者における写生の価値を明かにした中野は、後者に対しては前者の発展というだけで、前者にしたような解明はしていない。

これは、おおよっぱな言い方をすれば、太平洋戦争下の日本の諸文学に要求としてリアリズムをつきつけ、それ一つで文学を守ろうとした中野自身の自己主張になってしまっていて、茂吉の主張にまで遡及、同化していない恨みがある。

この時の茂吉は、子規に多くを受けながら、その力の芸術をも欲しながら、子規のままの写生では満足できなかったのではないか。

「正岡先生の云はれた『捉へどころ』といふ事も輪廓だけの急所でなく、もつと深い生命の急所にまで突込んで捉へる様に努力したいのである。」(童馬漫語、54章)

といった。また、よく引用される段だが、「生活の歌」について、近頃「生活を歌へ」といわれるが、これは「自分の毎日の暮向きの報告をしるといふ事であるらしい。階段を昇つて見たり、降りて見たり、算盤を弾いて見たり、虚偽を言つて見たり、妻を叱つたり、鼻の穴を掘つたり、こぼれた飯粒を秘と拾つて口の中に入れたり、

偶にはお酌と巫山戯たり、といふのを歌に詠めといふ事である」——「けれども我等はそんな事は否ちや。……我等が暮向きの輪廓は如何にも見すばらしい。ただ我等のやうなものでも微かながら『深所のいのち』がある。此『いのち』純に凝つて一草一茎を包む事がある。此が我等の歌心の発初である。此方が我等に直接である。……」(同8)

といった。雑報、つまり生活の外面の報告を歌として排除している。リアリズムが外面の報告に限られる、というつもりはない。が、リアリズムは、対象への肉迫を通して人と人とのつながり、社会の実相を明にする、というぐあいに外へ拡がる一面を持つ。写生も一見守備範囲を同じくするかに見えるが、茂吉の「写生」は——ここではまだ「写生」といっていないが——「深所のいのち」が一木一草に出会って、また深所へ戻るように、外へ拡がらず、本質諦観の名で、自己の暗部に居をおろし、その想像力は胎内に拡がって現実とは裏返しの世界を作る。

左千夫は写生の語を絵画上の語と思いこみ、写実といった。茂吉はそれを左千夫先生は「写生の語義をてんで知つてゐない」と一蹴している。こういう彼の「写生」には写実やリアリズムでは置き換えられないものがあつた。

中野の「写生」の中心は、リアリズムである。戦後に中野は書いている、戦時中に茂吉が「辛苦に堪へ敵も戦ひ居りつらむ屍を見ればいづれも瘦せたり」という兵士の歌について「支那兵の屍に対しても憐憫の情を漏らしてゐるのが目立つ。」「少しもこだはりの無い

点は、不思議なほどであつて、尼港事件とか、通州事件とかいふ、慘虐無道の所為は、決して日本の將兵には出来ないものである。」「先づ我が將兵の、もののあはれを感じることを宣伝せねばならぬともふのである」などと書いたことについて、中野は「写生から行けば、こう歌つた日本の兵士自身やせていたということであらう」

『少しもこだはりの無い点』とか、『憐憫の情』とかいっているところが、写生の道から外れている。「民族の問題とか『国民文学』とかいうことが、リアリズムの問題としてとらえられぬ場合に口をあける、ある種のおとしあなの問題ということである」(『ノート付録』⁵³年)といっている。こゝも中野のいう通りだ。写生リアリズムを欠く時、民族とか国民文学とかいうだけでは、どこまで落ちるかわからない(この時の茂吉は恐ろしいほど大胆に中国人蔑視を口にしてゐる)。が、大正中期に茂吉が「写生」を唱えた時には、それによつて文学を文学とし、短歌を短歌とする公的な欲求もさることながら、まず何より先に、自身の個の欲求に立つてゐたのではなかつたか。

写生、それは人間一般への迫真ではなかつた。そんなことに興味はない。迫るべき対象は、ほかならぬ自分でなければならぬ。

「写生」の中心は、この自己執着である。

中野は茂吉の個の執着に力点を置いてゐないのではない。(ノ一ノ十で扱つてゐる。)しかしそれは茂吉にはそれがあると認めたのであつて、写生説そのものを自己執着の産物と認めたのではなかつた。むしろそれは、写生説の中心からはとりのけられた。

では、茂吉にはリアリズム欲求がなかつたのか、というところ、短歌史的文学史的に、広く時代の欲求として、彼の内部にも、それはあつた。それが私が茂吉の自己執着とよぶ、より直接の欲求との接点に、「写生」は成立している。

二 「謂はば Autonomie であらう」

中野は茂吉の個の欲求の強烈さを認めてゐる。「賞めてほしくとも賞めてくれとはみつともなくといえぬという立場……から脱げ出ているだけでなく、ほめられて嬉しいというこの心持の真実からかえつて出発しようとしている」茂吉にほとんどデスペレートな自己肯定を見、それがとくに論争に見られる、それゆえに論争の総行程が『写生』的である(『ノート付録』)という。この「写生」の使い方は、前の例でいえばゴッホの道が写生に近いのと同じで、中野も「写生」のもつリアリズムとは別の、個の肯定の側面に気づいてはいるのだと思う。ただそれを中心には置かなかつた。私は、この自己肯定こそ茂吉の「写生」の基軸だと思つた。

『現代の語感』は誰が作つたか。一体短歌の論に『写生』を云々したものの子等を以てはじめとする。又『写生』を力説して居るのも子等を以て第一とする。その子等の言説を措いて、誰が現代の語感を作ると思ふのであらうか。『短歌に於ける写生』の語感を形づくるものは正しく子等の用語例と言説であらねばならない。」

「写生を単なる記述だなどとは、何時どこで誰が極めたか。若

し極めた者が居たら、それは愚か者の小群でもあらうか。さう云ふ説は予等の歌論に取入れる値打のないものと思ふが、いい。(傍点米田)

「しかし予が『写生』と云ふ語に賦与した概念と、予の作物とがその最も積極的な特性となるのであつて、予らのものをば徒らに模倣した作物をば『時』が洗ひ浄めて呉れる日が来るから、そしたら予の『写生の説』は日光を受けた秋の山岳の如くにはつきりして来るに相違ない。」(同上)

「僕の説はいかにも、写生の語義変改説だ。子規でさへ初期には『写生』の語義を真に知らず、太田君らの如き浅薄な流俗説が、今の世に流行してゐるのだから、その誤謬は訂さねばならぬ。それゆゑ、変改説と謂ふのは実は正誤説である。もう一つ語を換へていへば、本来の写生説に復活するのである。僕が、『新に活かす』と云つたのはここであつて、太田君は僕の説を読んで『真に呆然たるより外無い』などと云つてゐるが田鼠もぐらが日輪に逢つた時のやうに、何もさう呆然とならなくもよい。」

茂吉のユーモア、剽軽もさることながら、「写生」の語義、概念の争いにおいて、俺の使うようにこの言葉を使えといつてゐる自己肯定のすさまじさにあきれ、「写生」という言葉を強引に自分の方にひっぱり私物化してゐるさまに反撥を感じる人もいよう。私もそうだった。が、読み直すと、茂吉のいう通りだと思う。なぜなら、彼もいう通り、『写生』の語義に就いて熱心し、其を短歌論の上に樹立しようと努めて居るものは予等を措いて現世には無い」のだから、

ら。いいかえると「真に痛切に自分の内部要求に本づいてゐる」のは茂吉であつて、他は「流行心理に本づいてゐる」にすぎないのだから。もう一つ云いかえると、茂吉だけが、自己と短歌とのために、写生の語義変更、訂正、復活という仕事を、「現代の一部の人々」の写生語義に抗して行つており、反対する者たちは、いわば周りに集つた弥次馬で、「上の空で物言つて居る」のだから、たとえ茂吉のそれを「余りに我儘なる辞義の拡充である」と非難したところで、どうしようもないものなのだ。

「写生」は茂吉の孤独な工房における言葉なのである。「写生」説は本来は茂吉ひとりの論なのである。ただ茂吉がそれを発表したこと、彼の仕事が常に短歌の本質を闡明するという性格を帯びてゐること、茂吉という人が、その一言一句が歌壇の方向を微妙に動かすいわば舵手であること、彼の傍に、拡声器であり組織者であつて茂吉の説を常に万人にとつて目標とすべき理念であるかのごとくに言い換える赤彦という男がついてゐること、彼らの周りに論敵が集りやすいこと、等から、写生はたちまち日本歌壇の問題となつたが、そしてそうなるべき機運——リアリズム要求——は歌壇の底辺の部分をおそいつつあつたにはちがいないが、まず写生が、茂吉自身の個の要求に基いてゐることを見れば、ことはわかりやすい。茂吉じしん、そうだと云つてゐる。

「予には極く根本的なもので予の芸術論のうちで、無ければならぬものは、『写生』で、予が作歌するうへの心の据ゑ方として、時々省みるのは『写生』で、念々燃えて進まうとする道は

『写生』である。……この根本のものを、あるものは表現、自然、象徴、理想等と云はう。予は予の独断の好みによつて『写生』と呼ぶのであつて、謂はば Autonomie である。」

アウトノミー、いかにも医者らしい言葉だ。自分をほつておくと、自然と写生をしている、そしてその自覚として「写生」という言葉が出てくる、いわば歌人としての自分が内臓するメカニズム、それが「写生」だ、というくらいの意味であろう。外部から動かさなくとも、自働する原理、である。

「歌を作つてゐるうちに、心の据ゑ方の標語として、『写生』といふことが是非無くてならぬものである気がした。特に予には此の『写生』が大切な気がして、この感じが近頃痛切になつて来た。そこで此処で『写生』のことを書いておかうと思ふが、もともと写生の説を樹てて置いてそして作歌に従事したのではない。作歌してゐるうちに写生の説が出て来たのであるから、予の写生の説は予の作物と切離しては考へられない。……そこで作物次第によつては、写生の意味の細かい所などは、どしどし變つて来る。それでいい。」

四つのことがわかる。第一には、写生が、茂吉にとつて「心の据ゑ方の標語」ゆゑ、外から「短歌の歴史などを編む者に便利を与へむために説いてゐるのではない」のであり、体験から出た「一家の見」であること。二に「近頃痛切になつて来た」こと、何故そうなつたかが当然問題になる。第三に作物と切離して考へられないこと。従つて第四に、作物の變化と共に写生説も變化すべきこと。これは事

実變つたのであり、中野のいうように写生説が歴史的産物であるだけでなしに、中野も云わなかつたこととしては、写生説そのものが歴史を持つて變化流転してゆくことである。こう見てくると写生とは、茂吉の過去の作物に緊密なもので、現在の作歌態度論で、未来における無限の變化發展をも保証する歌人としての内部律である、これがアウトノミーのよりくわしい意味であろう。

「写生」が恒久的に働く内在律だとしたら、それは歌人茂吉の自立の象徴である。また茂吉は絵画上の写生と短歌上の写生とを常に明確にわけて用いている。これは短歌の自立をめざしていることだ。茂吉の「写生」は、自己と短歌と、二つの自立を担っている。

この「写生」が客観よりも主観に力点が置かれてくるのは当然である。

「実相に観入して自然・自己一元の生を写す。これが短歌上の写生である。」

の「自然」を、和辻の文をかりて説明して、「人生自然全体を包括した、我々の対象の世界の名」といい、さらに割注して「我々の省察の対象となる限り我々自身をも含んでゐる」という、たえず自己が対象である自然の中に流入してそれでも主体である自己は残る、こういう論理的精密さが、赤彦などにはない茂吉独自のもので、中野のいう抽象的思惟行為における抒情を可能にするものであろうが「自然・自己」の自然ささえたえず自己に浸蝕されることは、彼が全くの主観の歌をも写生だといひはる根拠になつてゐるかと思う。

「歌ごころの衝迫にしたがつて、自由に、直接に、深く、確か

に、その間に二次的の雑念を交へず、中途でふらふらと戯れることなしに、表はすものを表はすのが写生である。」

ここには客観の物もない。子規の「藤の花ぶき」の歌について、リアルな面よりも、それが「止みがたき作者の主観の声」であることを強調し、『隠さふべしや』とか、『焼き亡さむ天の火もがも』などが写生だと謂つたら、いまだ驚くであらう。……しかし、主観のあらはれでもる写生であり得ことを牢記しておくが善く……と書いた。「然るに短歌になると感情の自然流露を表はすことも」写生だ、といったり、「悲しき時に悲し。苦しき時に苦し。と表現するのは、歌のうへの『写生』なのである」といった。写生を単なる即物でないとし、主観を強調するのは、事実から、同時に絵画や散文から吞嗟詠歎の詩である短歌の自立をはかっているのである。

そこで問題は、この時点でなぜ茂吉が、主観、生、命をあらわすということに執着したかである。いのちを歌に封じこめる、「この感じが近頃痛切になつて来た」理由である。

それは、これまでの歌論をここで集大成しておく必要が、彼の歌人としての情況の中にあつたと思われる。いわば彼は、ここで短歌への遺書を、自身の仕事の一連の整理の果てに、書いておく必要があつたのではないか。

当時、長崎時代の茂吉は、医学の勉強のために歌から離れねばならぬという気持があつて歌が作れなくなり、かといつて医学へも向いきれない気持がたえず彼を歌へ引き戻していた。自分は自滅すると思う、しかし世間を見ると昂然と頭がもち上つてくる。前著『蒼

藤茂吉』明治書院刊、昭40)で私はこう書いた。

「進むこと難く、進むなと規制されている彼には、弱みと不安がある。それが自滅の意識となり、第一人者の意識となりして、表われる。惨敗者の姿と勝ちほこる夜叉の姿とおのれを褒り分ける。そうして彼は夜叉になることで自滅を超えようとする。生涯の幾度かの時々、むしろ生涯そのものがそうであつたように、逆境を、闘魂をあとりに立てあとりに立てて、押してゆく。こうして「短歌写生の説」が書かれ、『童馬漫語』が編まれ、『あらたま』が成立した。『赤光』改選版も作られた。

これらは一連の仕事である。「大正六年に、運つたなく死んでしまつたとおもへば、実は何でもない」ともいつている。歌を離れねばならなくなつた人間の、歌の別れであり、告別のために、自分の歌への覚悟を、こうと書き残しておきたかったのであらう。それが、いのちを写すという「写生」の説であつた。

三 『童馬漫語』の二、三の側面

「写生の説」は、茂吉のこれまでの歌論の集約、凝集である。

「明治四十三年から大正七年に至る、足かけ九年の間に、をりにふれて書いたはかない漫筆をあつめて、この一巻をつくつた」と自序のある『童馬漫語』の冒頭「対詠歌と独詠歌」にいう、

「いつはりも似つきてぞする何時よりか見ぬ人恋ふに人の死にせし」この歌も予の謂ゆる『対詠歌』の一つの好例であつて、そして作者の女が対者の男に向つて、思ふ存分いひたいこ

とを云つてゐて、第三者などに少しも顧慮してゐない。それであるから、ひとりでに読者の胸にひしひしとこたへる力が出来るのである。

『おもはぬに至らば妹がうれしみと笑まむ眉曳おもほゆるかも』この歌は、对者たる女を念中に有つてはゐるが、直接女にむかつて物言つてゐるのではない。謂はば独語の色調を帯びたものである。作者がただ独りで喜んでゐるところである。この種の歌を予は、『独詠歌』と名づける。……この場合も他に顧慮などをすれば面白くない。飽くまで独語でなければならぬ。

……この独語的の歌については、誰ひとり突つめては言及しなかつた。それゆゑ一般読者などを眼中に置いて、ことわり過ぎたり、説明し過ぎたり、端書はたがきにしてよいところを無理に歌に詠み込めようとしたりした。……然るにいま予の言は之に及ぶ。予はだんだん目ざめるのである。」

と書いた。そして、「如上の二つの區別は、作歌に際しての心の据ゑ方から出發してゐるのであつて、単純な分類と訓話の目から観ると、すこしく勝手がちがふのである」(傍点米田)といつた。こゝでも「心の据ゑ方」という。つまり、ここで論じられてゐることに延長上に、「歌を作つてゐるうちに、心の据ゑ方の標語として、『写生』が出てくるのだ。

いったいどうみても色紙や半切ていどの可憐な小品でしかない和歌に、どうしたら山嶽や海洋と同じ力を与えることができようか。

現世の流転そのものを暗示するものたらしめることができようか。

そのわずかの言葉から「読者の胸にひしひしとこたへる力が出」るには、どうしたらよいか。

茂吉はこれに対して、まず「作歌に際しての心の据ゑ方」つまり作歌態度をきめてかからねばならぬという。それが、第三者などを顧慮することなくただ相手に向つて言いたいことをいう「対詠歌」か、作者が例えばただ独りで喜ぶ「独詠歌」でなければならぬ、ということだ。「俳句は只々己れに面白からんやうなものすべし」(子規、俳諧大要)の道である。

この論の特徴は、これが概念の操作であるよりも、経験の理論化であることだ。「いま予の言はうとするのは、もつと細かいのである」「予はこの事に氣付いた」「予はだんだん目ざめるのである」といつてゐる。別の章でも、「態度説の如きは自己の経験を云ふより他に行き途はない」(15)といい、「子規は飽くまで實際経験から得た結論でなければ承知が出来なかつた」(19)という。実験科学的方法で、しかもその対象は自家の作歌経験と既成の短歌とである。

茂吉の一面は理論家である。だが、対詠歌については、茂吉自身にこの種の対詠歌のないことが問題でなければならぬ。いわば万葉と現代との間に横たわるA時Vの存在には、彼も氣づいてゐた。

「末世に生きてゐる現在の吾等は、独語の色調を帯びた歌を詠む場合が多い。……しみじみと恋をした事もないゆゑに、縦しまたあつても古人の様に对者にのみ示すやうな幸福を感じ得る世とは大分遠く隔つてゐる。」

ここから感じられることの一つは、彼の論はなるほど経験に基づ

いてはいるが、実際の短歌作法ではないということだ。

吉本隆明氏は、透谷愛山論争が起らざるをえなかった理由として、効用と芸術性を未分化のまま出発した近代詩が、芸術的に形成されたとき、その「芸術的」な意味を、社会的機能の面から問われねばならない最初の時期にさしかかっていたのだとしている。

短歌・俳句ではどうか。これらは国詩であり、伝統詩であることで、効用は自明だった。このことは近代で最初の頃の俳句論、短歌論が多く俳句入門、短歌作法という形で書かれている

（子規「俳諧大要」左巻の

運作）（ことでも明かだ。こうして効用をふまえた作法と芸術性とが未分化のまま進んだのだが、茂吉が作法を排除していることは、彼が短歌の芸術性に賭け、その「芸術性」の味、それまでの作法の書き手が考えていた効用とは全く別の効用に支えられることを求めたものと思われる。それが短歌は個の生命の表出だという考えであり、さらにそのもとにあるのが、全能としての個人だった。そしてこれこそ時代の思想であったことが、斎藤茂吉に近代短歌史上第一人者の栄光をもたらしたものだと思う。

じじつ茂吉は短歌作法を否定している。「おもふに歌の道は悟入であるから、『短歌作法』などを鵜呑にしても実は分からないのである。悟入は個人的なものであつて、人に強ふことは必ずしも出来ない」（19）。彼は作り方そのものも、個人に内在する力に帰している。彼の歌論が、人を強制せず、つねに自分にとって短歌とは何か、を語ろうとするだけであるのも、このためだ。

また彼は、対詠歌と独詠歌に分けた作歌態度の区別を、散文にも

あてはめ、独語と論争とを明瞭に區別しようとしている。『童馬漫語』の後半は、「独語と論争」となっているが、土岐哀果にいう、

「君の言ばかりを対象としてもものを言つてはゐない」「気兼ねなき独語である」と。またいう、「議論しようとするば主題が見つからない。そんな事をするよりも、『童馬漫筆』の原稿でも書かうと思ひ、ぼ

つぼつ書いては放棄し、しばらくして復た書き……」と。また、「予は自分ひとりのために其等の句をば摘録して置かうと思ふ」（61）

「予の感心は例により覚束ない感心であるかも知れないが、こころみに書きつけ置く」（71）と。茂吉は論争と独語とを書く態度において區別しようとしている。私は茂吉の分類癖を強調したいのではない、むしろ逆に、「独語本来の性質たる無顧慮と純生とを希つて、子供のよう到我儘、無邪気ないのちの表出を、短歌においても散文においても志している茂吉を、『童馬漫語』の一面と見るのである。

作歌態度論は短歌本質論と表裏している。経験を通じて本質へいくつも道がつけられている。

「短歌の形式は抒情詩の形式である。……これは世人も云うてゐる。ただまことにこの境を味ふ歌人は幾たりあるであらう。

短歌の形式は詠歎の形式である。この境を切に体験する予は正にこの事実の発明者である。」（5）

この短歌本質論を（10）で詳説して、（一）短歌の形式は『詠歎』の形式である。抒情詩である。（二）五句は音の上で連続的である。休止も別行に書くほど大でない。（三）意味の上でも連続的である。（四）単純

で、個性的な性質のものである。これは、短歌形式と古語古調とを擁護し、それと近代的な個性とを両立せしめる考えである。

これは一方では、短歌形式尊重、古語古調尊重から、短歌はやはり一行に書き下すものである、といい、形式からくる特殊な力がなければならぬといひ、「されどかかる微細なる処に妙味の存在無くば短歌や俳句や長い詩の一句に過ぎざるべし」という子規の言葉に左袒し、短歌形式の自立へと向う。それは自ら「短歌万能説とは違ふ」というように、短歌にさしいよからある限定を与えるものである。

他方では、歌は個性的なものという考えが、歌は己の一部という考えへゆく。——「予の歌は予の分身なれば、時たま自らの歌を返して、なるほど此は自分かとなつかしむことがある。いとしけれども醜さの暴露である。……『無常の世の短き生涯に、願はくばまことの己の一部を残したい』」(15)これは早く「四三調の結句」の結論で「かくして歌調は最後に作者独特の調ならざるべからず。即ち自己の声なり」といった、「自己の声」をもっともつと自己に密着せしめたものだろう。

短歌と自己とへの執着、このことはどういう意味をもつてくるのか。

「夜も更け世界が静まり行いて、すこしく空腹をおぼえる頃
は、気も澄みわたって来て、不思議なほど歌が沢山出来ること
がある。従来のはゆる『奇抜な歌』や『天分の豊かな歌』はか
かる場合に来ることが多いのである。従来の一部の評家はか

ういふ歌に向つて讃嘆の詞を惜しまなかつた。そして、真に天来の声である、天馬空をゆく底の奔放極まりなき、常俗を超越した豊かにして華やかなる詩人的詞想であると讃した。このやうな時は作者も得意である。評家も安心して寝るのである。しかしこの事實は今まですこし作歌に苦労したわたくしには悲しむべき事実である。心静に省ると、このやうな歌ほど『自己』を離れてゐるのは少ないのである。奇抜だと見えるのは単に本心を遠ざかつた手先の浅い運動に過ぎない。自己のやみがたい『生』に根ざした調ではなくて、手の先きの運動を基としたその加速度運動に過ぎないことが多いのである。観念聯合の敏活であるやうに見えるのは、おぼろげな過去の今の自己に直接でない印象か、さなくば読書などから盲目的にとり入れた事柄、ほかのひとの作物などから這入つた語句などの再現による、不緊密な聯合に過ぎない場合が多い。短歌は直ちに『生のあらはれ』でなければならぬ。従つてまことの短歌は自己さながらのものでなければならぬ。一首を詠ずればすなはち自己が一首の短歌として生れたのである。まことの歌人は一首を詠ずるのに身の細るをもいとほぬであらう。かう信じてわたくしは、従来の意味に於ける自己を遠ざかつた一切の『奇抜な歌』

『豊かな空想歌』を否定しようと思ふのである。」

長い引用で恐縮だが、「まことの短歌は自己さながらのものでなければならぬ。一首を詠ずればすなはち自己が一首の短歌として生れたのである」という認識が、従来自己の作(奇抜な歌、豊かな空

想歌)の否定を通してなされていることに注目したい。これは明治四三年を中心にした、観潮樓歌会、スバル、パンの会などが象徴する他流他派との出会い、時代の空気との出会い、そこにおける茂吉自身の新芸術への憧憬と高揚、その結果生み出された習作、を自己否定し、本来の自己へひきもどしたものと見える。「炎口えんくちを思へば深いあはれはあるであらう」にはじまる *decadence* と *Erotik* の否定も同様である。これがずっと続き、再び大正三年を中心とする白秋接近(その頂点は中野の引いた「白秋の歌一首」に見られる)ののち、『あらたま』『童馬漫語』を編む時点までの間に白秋評価の訂正が見られるのも、この本来の自己にかえる運動である。

対左千夫論争は『童馬漫語』にあまり影を落していない。それは、かつてそれがあったことを否定される方向で(白秋評価とは逆の自己否定を通して)編まれているので、他の論争——対土岐、三井、牧水、沼波ら——を記しとどめるようには記しとどめられてはいない。

茂吉の短歌本質論は短歌形式と自己への執着を彼にもたらずが、それは、同時に一定のサイクルをもって外に遊ぼうとする自己を本来の自己にたちもどらせる自己浄化作用を伴うものであった。「写生」ももちろんこのサイクル上にある。

『童馬漫語』も後半になると、「かつて作った予の歌のうちから、或る詞を抜き出し、生物発育の学でもきはめるやうな気持で魂のなかに入って来た詞の由来、もつと主観的に云へばお蔭を蒙った詞の由来をさがし考へ整理」(92)するという仕事、ことばのプリアオリ

テート問題に入ってゆく。ことばを尊ぶのはいのちを尊ぶためである、一つの助辞の吟味も一首全体と、従って作者の生命と緊密の交渉がある、「自分を出来るだけつきりさせて見たい為にももの言ふのだ」(93)「己は自分が大切で為方がないのだ」(94)ここには、自己の自立から、ことば以外に自分を生かす世界はないと考える、プロ意識が生れている。

そしてすべては絶望という内部の深淵の上に立ち、それとあやうい均衡を保っているかに見える。このころ茂吉は、「現世の歌づくりは、つくづくとおのが悲しき *Woman* に住むがよ」(短歌と我、大8)といった。生活人としては現世における立身出世の道を歩きながら、歌人としてはその世の中となんのかかわりもない不毛の道をゆくこと、そのことの自覚において、自己の自立と短歌の自立とを合せた歌人主体の対社会的自立ががちとられていた。

四 時代の歌はどこにあったか ——リアリズム要求

「写生」は単なるリアリズムではない。リアリズムでは、茂吉は承知できなかった。それはなにより自己執着であった。自己のいのちを短歌にぬりこめることであった。彼ほど自我の表現に執着した歌人はいない。この自己執着は、彼の生活史と歌の創造史と時代の様相とによって形成され、その果てに自己の自立と短歌の自立と、つづめれば歌人としての社会的自立が、「写生」にこめられた。

では、中野がその中心に見たようなりアリズム欲求はそこになか

ったか、という、それはあったのである。

茂吉の「写生」が生活の報告歌を否定しながら、じっさいは写生説の名の下にそのような生活の歌を拵めていったのも、事実在即くということが、時代の要求としてあったからにはかならない。そうでなければ、当時も以後も「写生」説があれば注目され、ほとんど歌壇全体をおおう大きな流れにはならなかった筈である。

それは茂吉の中にもあった。私は旧著の『斎藤茂吉』では、大正六年のころ「茂吉の歌を現実へとかえしていった具体的原因の一つは、やはり幼妻との関係ではなかったか」と考えた。したがって彼は、芸術主義の夢さめやらぬまま、よぎなくリアリズムの道歩んだところがありはしないか、と考えた。彼がしだいに現実を重視するようになることはたしかである。『童馬漫語』で暁台の句から、

蠅ただに死ぬ日を見たり秋ぐもり

塩負うて山人とほく行く秋ぞ

などをあげ、第一の句について「非常な偉い句だと思ふ。……蠅ただに死ぬといへば又別種な力が出て来る」といい、第二の句について「蕪村が死んだ時俳人が集つて作つた連句の中に佳業といふ人の『塩負ひかへる土肥の山人』といふ句がある。その時暁台も居合せであつた」(71)と書いた。創造史の中に身を置いてすぐれた先行作品に注目しながら作つてゆく、そのさい、茂吉自身が、この例のようにかかんかと乾いた、沈痛、悲壮な、また人々の生活に目を向けた作を目にかけているということであろう。クールベのエトルダの断岩、海波図、ロダンの考える人、レムブランドの自画像、ああい

ところに目を据えたともいっている。しかもそれを短歌で実現しようとし、短歌を軽蔑しない自分を、「路傍に汗をふく歩兵のころ」(128)といった。リアリズムはそれを作る態度においても、むしろ態度においてこそ要求されている。

当時の作品「時雨」「秩父山」「祖母」など、いずれも烈しい孤独の心裏を沈痛壮重に歌いあげながら、具体的に事物に即こう即こうとしている。

それは茂吉だけでない、また短歌だけでもない。大正期の文学全体が、その中ばにさしかかったところで屈折、転換してはいないか。芥川竜之介の変化、木下杢太郎の変化、アララギでも「林泉集」から「しがらみ」への憲吉の変化、「切火」から「水魚」への赤彦の変化がある。茂吉はアララギにおける歌風の変遷を、後にその誌上で評釈しはじめた良寛や子規や愚庵に結びつけて説いたけれども、そこに見られる現実性への傾きは、大きく見れば当時の多くの新文学が私小説へと進むみちゆきの表われであり、第一次世界大戦の結果のもたらした西欧的典型的後退といわれていることである。

それは一つには、思想界一般に日本ないし東洋への回帰のきざしとなつてあらわれ、いま一つには、この歌人たちを例にしていえば、彼らの前に現実の生活が、その強大な姿をあらわすことになつた。私はかつてこう考えた。

「芸術主義が方法として定着する前に、主体の矛盾があらわになつた。彼らは婿養子(茂吉、赤彦)あるいは旧家の跡取り(憲吉)で、『家』という封建的な力との繋りがぬきがたく深かつた。彼ら

の芸術と現実とは甚だ頼りない妥協の上に平衡を保っていた。たとえは芸術を追いかける子供の彼らが父母なる現実から一時放任されていたという具合であった。が、時は父母をして彼ら呼びたせられた。芸術と実生活との二者択一を迫られ、実生活をとりざるを得なかったが、しかもなお実生活の圧制に甘んじられぬ欲求を、わがままに表現しようという茂吉、自己規制しようという赤彦、その表れは正反対だが、彼らがともにいのちの写生をいうのは、現実にならずも屈服したわれをことあげ、愛惜せずにはいられなかったからであろう。」(拙著『土屋文明』
勸業書房、昭41)

そこで茂吉、赤彦らは、態度論、信念論をそのまま歌論としつつ消極的に客観写生の実行者となっていたが、そこに、それを万人に使用可能な、方法としての写生論にうちかえそうとする、土屋文明の写生論の出でくる余地があった。土屋は、従来短歌の武器であったセンチメンタルな情緒表出や、音楽的なリズムを捨ててしまえ、といった。「旧い短歌の道を肯定するのも無論安全な道には相違

ない。……けれども更に新しい道を拓く事も意義がある事である。それには写生は最有力な方法であると思ふ」(短歌に於ける写生、大ら)と。

一方、松倉米吉のような職工、つまり町工場に働く肉体労働者が、自らの生活に即した歌に自己のありのままの表出を求めて、この詩型に入って来ている。

時代の歌は、理論も実作も、外からも内からも、リアリズムを指さしていた。

茂吉自身その流にまきこまれ、自己の「写生」説を変えてゆくのである。

が、それはしばらく後の、大正末年に昭和初年の頃のことである。ともかく彼は、このとき、自己の歌人としての半生の総決算ともいふべき「写生の説」を、日本歌壇への置土産の一つとして、医学修業のためヨーロッパへ発っていった。大正十年十月のことである。

「葉山嘉樹日記」についての素描

浅田 隆

偽装の問題は本来あらゆる変革運動に内在的なものということができよう。それは政治運動に必然的な「策略」の問題の一部にすぎない。変革運動も政治運動である以上、結果の論理による審判を免れることはできない。それが成功を目指す運動であるかぎり、変革の対象たるべきものとの部分的妥協、あるいはその利用はつねにそこに存在する。のみならず変革者自身、その存在を保つためには何らかの意味において体制内存在たらしめるをえないし、そのかぎりにおいて体制の維持に直接機能しているのである。(高島通敏「生産力理論」・転向、昭37・4・思想の科学研究会)

(一)

「葉山嘉樹日記」の存在については、かなり早い時期に青野季吉・鶴田友也氏らの紹介があり(『図書新聞』昭35・1・1)、既に知られてい

たし、小田切進氏のかなり詳細な紹介(『葉山嘉樹の日記』『文学』昭41・8)によっても、その資料的な価値が期待されていた。しかしながら、小田切氏が『文学』でも言っているような事情もあつてか、今日迄その公表が延ばされて来た。実際に刊本となった「日記」(葉山嘉樹日記 小田切進編・昭46・2・筑摩書房)を手にし得た時、葉山に何らかの興味を抱いていた者は、複雑な興奮と余韻とを感じただろう。

確かに青野・小田切氏らが言うように、それは「日常生活の記録が中心になつてゐるため、もう一歩ふみこんで書いておくべきではないか」と感じるような「思考停止で記述が打ち切られてしまふ日もかなり多い」もので、読み進む間、常に物足りなさを感じさせられるのも事実である。しかし、そのような思考停止の記述ではあるにしても、十四年間(昭和七年一月一日より昭和二十年一月二日までの、昭和七年版『新文芸日記』一冊と十七冊の大学ノート、及び大正十二年六月二十七日から十月五日までの『獄中記』)からなつて

いる。)の膨大な「日記」は、葉山が苦しみながら、自己の真実を守らんとして歩み、なおかつ時代に流されざるを得なかつた足跡を十分に伝えてくれると思う。本稿においては、思考停止の記述法が与える余韻をつなぎあわせる作業を通じ、葉山の内面世界に迫ることを試みるつもりである。

考察を進める方法として、十四年間にわたる膨大な「日記」から逐次的に引用すると非常に煩雑でもあるので、便宜的にはあるが四項目に大別し、一覧表にしてみた。表〔I〕は時代の流れに対して抗いの姿勢の感じられるものであり、表〔II〕には、その逆、つまり、時代の流れに迎合的に癒着した所からの発言と感じられるものを、表〔III〕は〔I〕〔II〕のいずれにも解釈できるものを集めた。しかし、冒頭の偽装の問題や、思考停止の文体などの為に、これらの分類も、常に〔III〕の様相は持っており、「どちらかと言えば」といった程度のもも含まれている。例えば〔I〕の21の代訴という発想にしても、訴える行為の面で考えると〔I〕でありながら、後に述べるように、代訴という発想のはらむ意味を考える時、〔II〕とも言えるのである。次に〔IV〕は葉山の内面世界に直接関り、〔I〕〔II〕〔III〕に掲げた発言や行動に葉山を押しやろうとした、葉山の内面的論理に触れるものをまとめた。

(I)

さて、若き葉山が「海に生くる人々」(天15・10・改造社刊)において高級海員になることを否定し、無産者解放の闘争に命を献げること

を小倉に高らかに宣言させたことは、あまりにも有名である。が、四九歳の葉山は〔II〕の8で、わが子民樹に「後二三年経ては高級海員だ。」と期待をかけており、〔IV〕のIを記した葉山自身が約十年後には〔II〕の7のように変化している事実だけでも、そこには明らかに転向の姿勢を読みとれるだろう。さらに、決定的なものとしては昭和16年の対米英開戦の直後に岸田国土に宛てた電報〔II〕の6があり、早い時期のものとしては、昭和15年の〔II〕の3を挙げ得よう。

葉山は〔IV〕の12では近衛内閣成立に対して批判的でありながら、また、〔I〕の2425で時代への迎合を拒否しておきながら、なにゆえに〔II〕の234のような新体制運動賛美と積極的協力の姿勢が出て来なければならなかったのだろう。また、このような賛美の姿勢をとりながら、なにゆえに、一方ではなお〔I〕の31と33や〔III〕の3(これは〔III〕の2とあわせ考える時その意味は明らかである。世界中が正義人道を叫んでいるということ)で日本の叫ぶ正義は相対化される。従って、大和民族の優越性・神国日本の指導的地位の必然性といった発想が空洞化される。)やに見られる批判の姿勢が可能であったのか。「日記」を読み進むうちに、こうした疑問を禁じ得なかつた。しかし、先走るようではあるが、実はこの疑問を解く鍵は、このような戦争なり時代なりを批判する葉山の論理そのものの中に隠されていたのである。

〔I〕の表を見る時、まず一つの傾向に気付く。それは生活苦についてである。単に葉山の個人的なそれではなく、1011に見られる態度が一貫しているのだが、1と578のように、多くの場合、それ

は社会の動きを批判する内容の前後に置かれていることに気付く。単に思考停止型の文体の偶然性とするにはあまりに頻度が高すぎる。寧ろ、ここでは、葉山の内面の論理構造が思考停止型の文体のゆえに、逆に文の表面に現われたと理解すべきであろう。つまり、彼の内面にあつては、戦争を批判する視点として民衆の生活苦があつたのではないか。考えてみると、彼の作品群の多くは、初期をも含めて常に生活と結ばれている。初期の代表作「海に生くる人々」においても、小倉やボーイ長はもちろん、舟大工やボースン等までが生活苦を背負つて生きる群像として描かれ、「淫売婦」(大14・11・『文芸戦線』)の女や蛭、蟻、達でも、やはり生活苦にあえぐ民衆の姿を象徴的に捉え、「セメント樽の中の手紙」(大15・1・『文芸戦線』)の松戸、三の生活も、やはり同様であつた。また「濁流」(昭11・7・『中央公論』)の虎さんの死はまさにこの生活苦によるものであつたし、後期の「今日様」(昭8・10・『改造』)のお種の存在も同じ基盤の上で描いている。このように見て来ると、葉山文学が持っているあのヒューマンな響きは、一つにはこうした民衆の生活の現実が、同じ民衆の生活者としての視点から捉えられていることに起因していると言えそうである。

さて、しかしながら、こうした生活苦を見つめる視点は、一体どのような経路を媒介として戦争批判にまで高められ、さらには、どのような逆説に導かれて、戦争協力の方向に流されたのであろうか。

「I」の36のように、ファツシヨ化を批判する姿勢が見られ、8に

は、人道的見地、という発想が見られ、4 16 17 20 23〔IV〕の14などには利己心が乗り越えねばならぬ対象として述べられている。また、利己心と対立するものとして生命という概念があつたようである。それは「I」の22や「IV」の11に明らかであり、「III」の1にも生命に近づくことを肯定的に述べている。この傾向は例えば「北洋の冬」(昭8・6『改造』)の存在においても考えられるであろう。また人道的見地に近いものと考えられるのが「I」の19「IV」の3 5 6 7などに見られる愛の姿勢である。そして、これらすべての人間の葛藤を乗り越えさせるものとして、自然を考えていたらしいことが、「I」の15〔III〕の5〔IV〕の4 13 15などに見える。

さて、それでは、抽出した概念群や諸発想は、どのような構造でファツシヨ・戦争批判に高まり、どのような形でファツシヨに身をすり寄せることとなつたのか。このことを抜きにして葉山の後期を考へることはできないのではないだろうか。

(二)

ここで、葉山の「日記」から少し離れ、戦時下を生きた人々による告白を若干引用することで、遠くから「日記」を考えてみたい。

われわれの戦争体験はたんに戦争体験としてではなく、「聖戦」体験として反省しなくてはならず、(以下略)

やがてワラをもつかむ思いでとらえたものは、「昭和研究会」の左翼グループによる、「東亜協同体」の理念であつた。

いまやわたくしの仕事は、この理論に仏教的な解釈を加え、粉飾をほどこし、戦争という現実のなかに、自分の希望と期待を読みこむことによって、現実を美化し合理化しつつ、戦争に協力することであった。

既成事実、身をすり寄せることによって、国家権力に身をすり寄せることになった。

中国大陸の人びとにたいする鮮明な罪悪感の跡がみとめられないことである。植民地主義の廃棄を考えながら、事実上は植民地大衆への戦犯的行動に協力しつつあったことへの深い自己反省の痛みがなかった。

(傍点浅田)

これは市川白弦氏の「仏教者の戦争責任」(昭45・11・春秋社刊)からの引用であるが、こうした傾向は、戦時下の思想の中かなり一般的なものとして見られるし、葉山もその例外たり得ない。

第一次近衛内閣成立後、間もなく勃発した支那事変は、政府の不拡大方針に逆行して、殆んど中国全土に拡大し、あたかも泥沼に陥ったが如く(略)苦悩していた折、昭和研究会において「強大な軍の力を抑え、中国国民党と話をつけて、支那事変を解決するためには、国民を基調とした強力な国民組織をもつてする以外に途はない」との結論がでた。

このことは、私にとって全く「天来の啓示」ともいうべきもので、近衛公もまたこれと同様の意見であった。(略)第二次近衛内閣では、このために翼賛会結成の運びとなった。

(傍点浅田)

後藤隆之助氏の「昭和研究会」(昭43・11・経済往来社刊)には、こうした事情、翼賛会の経緯等詳しく述べられているが、以上二氏の告白は、高島氏の言う次のような事情とも考えあわせる時、葉山の後期に横たわる謎はかなり解けるはずである。

「転向時代」を経過し、圧倒的に編成化された政治権力の下ですべての抵抗勢力が解体せられるのを見るこの時代において、事情は全く違っている。ここでは転向はあたりまえのことであり、むしろいかにして転向の外装の下、抵抗の姿勢を持続するかが、戦時下抵抗思想の一般の問題だったのである。(前掲論文)

(四)

以上の引用を踏まえて、再び民衆の生活苦の問題に戻って考察したい。葉山は「I」の18で言うように理屈(論理的な認識)を考えながらも、「I」の27「IV」の2のように、そしてあくまでも「I」の9にあるような形で自己をいませしめながら作品を書き続けようとする。それは文学作品の感動を信じ、作家としての限度を見きわめた上でのものであった。しかし、果して「合法性の極点」にあって、自覚を勞

働者に促す」小説の方法が、「I」の21や「II」の1で言うような代訴人的な方法や記録、係りのな方法以外になかったのだろうか。葉山は体験主義的な作家であると言われてるように、日記にある身辺雑記の内容と作品との間にはかなり深い相関性がある。が、それは合法性の極点にとどまる方法として意図的に選ばれたものとはばかりは言えないにしても、弾圧が強化されるに従って、彼の作品はビビッドな奔放自在な創造性を失い、身辺雑記的な色彩を濃くしてゆくのはやはり体験を自由にふくらませ得なくなつたことから来していると言えよう。そして、こうした体験主義の傾向ゆえに、戦時下、山村に引きこもるようになった後期には、消費生活面での生活苦が濃いモチーフとなつてくる。11年9月5日には「消費部面でなく、労働（生産）部面を描いた小説を久し振りに書いて見よう」とは言っているが、民衆の生活苦に対する愛情から自由になり切れない彼は、どうしてもその方向に押し流され勝ちであつた。それは、一連の土方飯場もので十分に言えよう。

さて、このように民衆の生活苦を見つめて来た葉山は「I」の12に見られるように、民衆を生活苦に追いつめるものとして政治家や資本家、及びその手先を考えているのは明らかで、こうした把握は勿論初期から一貫している。しかし「海に生くる人々」で見せた、あの社会把握の広さは見られず、利己心の断罪という方向に単純化されているようでありその利己心は経済的側面の一点にしぼられる傾向さえある。既に見て来たように葉山は「日記」の随所で利己心・金・黄金魔・所有といったことばで批判を浴びせているよう

に、民衆の生活苦を資本主義社会という社会科学的な広がりて把えることをやめ、やや精神主義的とも思える利己主義・利己心に焦点をあてようとしている。確かに「I」の18には社会を重層的なものとして把えようとする傾向もあるにはあるが、時代の圧迫・箝口令下にあつては仕方のないことであるにしても、社会の矛盾を利己心の一点に収斂した形で把えようとする発想の頻度の高さ（一覽表として登載したもの以外にも、この傾向は随所に見られる。）は、やはり重要視されねばなるまい。そして彼にとつての利己心という視点は、資本主義社会、という広がりの中にある矛盾の剔抉という方向ではなく、個別具体的な政治家や資本家及びその手先の人間性の方向に向けられて行つた。そして、さらに問題なのは記録係り、ということばが如実に語っているのだが、彼は自己周辺の生活を自己をも登場させる形で書き記してはいるが、記録係りが得てして陥る誤謬を彼もまた犯してしまつていくということだ。つまり、記録係りは常に傍観者であり、記録の目は周辺に向けられているということである。「IV」の11で生命保険を批判する辺り、自己を客体化する契機を感じさせはするが、自己内部の利己心を剔抉し、葉山の批判の対象たる体制側の利己心につながる側面をも持つ自己を相対化する中で体制批判をするという方向においてではなく、自己を生活苦にあえぐ民衆の一員であるということでも免罪してしまつていたのである。しかし、彼の批判したファッシュョにつながるもの、仮りにファッシュョの中に利己心を見たのであれば、民衆の中にもあるかも知れない利己心を明らかにするという形でファッシュョを切り離す努力をす

べきであった。小田実はドイツやイタリーのファシズムに比べて日本のファシズムの大きな違いを指摘している（くらしとしてのファシズム・昭47・2「思想の科学」）。それは、日本の場合、普通の人間イデオロギーとファシズムとの間に明瞭な区切れがなく相方は常にガラダラとつながっている、と言っているが、そのゆえにこそ今述べたような手続きを葉山が欠いていることは重要である。

さて、利己心を乗り越えるファクターとして提出するものが生命であったり自然であったりすることの理由もこの辺まで来れば理解できる。彼は社会科学的な広がりにはなく、精神主義的に、利己心を人間性変革によって止揚しようという観念論に陥った時、同じ観念論的な価値体系の中で絶対価値（善）が当然出て来なければならぬ。自己を絶対と見なし（結果的に）、他を断罪する時、批判の対象と自己とは全く相関性のないものとして彼方の存在となってしまう、対象は悪としてあくまで切り捨てられねばならない。そして、自己が絶対善の位置にある時、自己は絶対価値としての生命・自然と癒着せざるを得なくなるのである。そして、自己を生命や自然といった絶対の中に見出し得た時、さらに自己についての神話は完成の度を高めるのである。（生命や自然は、本来、どのような規範性も持っておらず、どのようなにも解釈することができものである以上、それをひとつの原理あるいは規範にしようとする）ことは、解釈してそれらのものに意味を与えようとする個人または集団が持つ規範を絶対化することになる）しかし、人間であり生活者である以上、常に利己心は門口に立って忍び込む隙をうかが

っているものと考えておかねばならないはずである。以上の考察でも明らかだが、葉山の戦争批判は民衆の生活の側から政治家・資本家及びその手先の利己心をねらい出すという形のものであった。その結果が〔Ⅳ〕の14に見られる「国際耕地整理組合」の発想を導くことも理解できるだろう。

(五)

さて、最後に利己心という一点に単純化して社会をみようとしてきた葉山は利己心を乗り越える要素として自然や生命をもってきたわけだが、このような葉山が、なにゆえ〔Ⅱ〕の34に見られる急角度の転換をせざるを得なかったかという問題である。さらに言えば、〔Ⅱ〕の34以後の葉山が一方では〔Ⅰ〕の31、33のような形で時代と相容れないわだかまりを記さざるを得なかったのはなぜなのだろうか。再び「昭和研究会」の報告からこのことを遠まきに見つめてみよう。紙幅の関係で詳細な考察は後日に譲るとして、既に〔Ⅲ〕に引用した部分でも言えるように、提唱期の新体制運動・翼賛会という発想は、支那事変の早期解決という論理に支えられていた。提唱期のそうした発想を葉山がどの程度把握していたかは「日記」だけではわからない。が、この問題に関する記述が〔Ⅱ〕の2以前にはないこと、そして「昭和研究会」巻末年表（長尾利郎編）や、第四部「解散―国民運動への傾斜―」などとあわせ考えると、初期の発想が換骨脱胎され、戦時体制強化の方向に逆用され始めた運動の頃であることはほぼ明らかである。しかし、少くとも、彼の論理構造の内

で利己心の追放が大きな比重を占めていた以上、論理のすりかえの痛みなしに、美的な精神主義的に裝飾された新体制ににじり寄り、基盤は準備されていたとも言えようし、葉山の情熱は良心的に実践せられたとも言えるのではないだろうか。時代や社会を社会科学的な広がりから見ることが禁ぜられ、また発表を禁ぜられる情況下にあっては、東洋とか五族とかの民族エゴを越えたことばは魅力的であつたらうし、まして共同体として把え得る唯一の保障された場であつてみれば、そして利己心を止揚した（かに捏造された）論理は葉山を狂喜させ得るに十分であつたはずだ（このことについては、「日記」中の昭和17年の「旅中日記」に特に顯著である。）しかし、一步捏造された共同体の論理に足をすくわれた時、彼は気づかない形で帝国主義的植民地主義のメカニズムが準備した正当化の論理にからめ取られてゆくのであり、彼が良心的に行動すればする程、体制協力の度を増すことともなり、既述の市川白弦氏の告白にあるような形で、満蒙にまで出向いて行くことにもなつたのではないか。

本稿では葉山の諸要素を拡大し結びあわせることで、戦争協力、

転向の足跡を追つてみた。しかし、既に良心的と述べたように、葉山はあくまでも、時代に抗いながら押し流されていったことは否めない。その苦悶は「I」の24と30や「IV」の8と10あたりに明らかだが、彼の作品面でも自己の眞実を守らんとする苦悶を文体の中に封じ込めている。こうした作品と「日記」の関係については後日改めて詳述したい。

最後に、本稿は資料の紹介に紙幅をとられ、考察については曖昧な蓋然性の列挙の感を呈するであろうと思う。本稿において蓋然性の提示に終つた問題についても後日を期したいと思う。

（註）資料として一覽表にし得たものは、説明するまでもなく膨大な日記のほんの一部にすぎない。その為十四・十九年のように全く抜けてしまつた年もある。しかし簡略化した結果ではあるが、一方、十四・十七年のように記述内容の殆んどが身辺雑記的で、本稿と直接関らない場合もあるし、十三年四月十五日「久し振りで新聞を見ると、新聞にもやはり連絡があつて、一寸には食ひつけないことが分つた。」といった生活が続けていたらしい。こうした事情の為に、支那事変以後対米英宣戦に至る時代の動きや戦争末期を葉山がどのように見ているかという、最も重要な期間に關して十分に迫ることが出来なかつた。

一 覧 表 [I]

番	年月日	記 載 内 容
1	7 1 3	いよいよ国際帝国主義戦争の張が切つて落された。(略)金は無し、副食物は無し、家の追ひ立ては迫るし、小説を書くのには、余りに内外の情勢の刺戟は大き過ぎるし、(略)彼にその意志なくとも、滿蒙に於て、プロレタリア、農民の生は奪はれてゐる。無産階級解放の闘士等よ、我等は自発的に我等の屍を階級戦の前線に、何故曝さないのか。
2	2 5	上海では盛んに暴れまくり、滿洲では滅茶をやつてゐる。そして内地では、失業者、東北饑民、ルンペン、労働者皆飢えてゐる。その時代的苦悶は同時に自分自身の苦悶である。いい加減な与太っぱちな小説なんか書けるものか。
3	2 11	ファシストや頭の足りない連中は此寒さに汗を流して行軍してゐるであらう。何と人間は救ひ難きかな、正午のサイレンが鳴ると空砲が轟き始めた。一発何十円か何百円かの価を持つてゐる空砲が。そして民衆は空腹を抱へて凍えてゐるのだ。
4	2 21	インチキ時代、インチキ時代、インチキならざるものゝ存在の如何に困難な時代であらう。上海、滿蒙、何と云ふ暴挙であり、何と云ふ国民であらう。こんな世の中に生きてゐるのは恥辱だ。そして反戦を叫ぶ機会も、発表する紙面も無いとは、一切の民衆の生活は泥土に委せられてゐる。あゝ汝、呪ふべき黄金魔よ、そして人間にあらざる為政者流共よ、
5	4 8	恐慌深刻を極め、マルキストに対する取締リヒステリカルになる。農村の疲弊止まる処を知らず。何を書かうとしても、箝口令下では発言不能である。
6	4 18	バカ松キヤツ丸(註・赤松克麿)の野郎、いよ／＼ファッシュ化しやがった。

7	6 3	<p>哄笑も微笑もない一銭二銭を追つかける虫の如き生活は、憐れんでも余りがある。だが、どいつが民衆から笑いを奪ひ去ったか。民衆は息詰まる生活に喘いでゐる。</p>
8	6 19	<p>生活の苦しさは、田の植付けに際して、飯米を三斗かそこら地主に借りねば、植ゑ付けも出来ない小作農！（略）何も考へるのがいやになつてしまつた。こんないやな世の中にしちまつたのはどいつだ！資本主義奴！</p>
9	8 2 21	<p>夕刊に、小林多喜二が築地署で死んだと出てゐた。大抵想像のつく死に方である。（略）「与へられた部署につけ」とても云ふ題で一文を草さうか。小林なんか生きて、書いてゐれば、後から後から未組織労働者を引き入れる事の出来る才能を持つてゐたのに。なる程、自分で飛び込んだまへば、花々しくはあるが、それでは効果的でない。合法性の極点にゐて、自覚を労働者に促すべきではなかつたか。惜しいことをした。</p>
10	3 15	<p>芸術制作の対象となるものは、民衆の生活であるべきだ。現時の塗炭の苦悩の中に居る、無数の民衆の呻吟を如何に取り扱ひ、如何に感むべきか。</p>
11	4 28	<p>生活感の無い芸術の横行する時、俺は、沢庵で茶漬をかつこむやうな小説を書いて見せるぞ。静脈の浮き出した足（略）そんなものゝ十分に現れた作を以て甦つてやる。</p>
12	6 2	<p>作家と云ふものは、一体何だらう。小説を書く。人生から作家が探し出して、こんなものがあつたと摘み出して見せる。それだけの事なのだ。いくら作家が貴重だと思ふものを探し出しても、政治家だの軍人だのと云ふものは、作家などゝは関りはなく勝手放題な事をやつてゐる。</p>
13	6 15	<p>「平和運動を起さうじゃないか」と話し合ふ。世の中が血飛沫を浴びて居り、獄中の佐野奴等までも、「進歩的戦争」などゝ、ぬけ／＼抜かしてゐる。われ／＼は人道的見地からでも、戦争に反対だ。</p>

18	17	16	15	14
11 23	8 2	9 7 17	10 21	8 4
<p>井上日召等無期。判決が下る。理屈はよく分らないが痛快である。俺見たいな理屈の嫌ひな奴がファッショになるのであらう。今日は日召等の判決を読んで、人間に二通りあるやうな気がしてならない。一つは、頭が自分の身边以前に、どうしても及び得ない、たとひ、どのやうに教育されても、どうしても小人だと云ふやうなのと、この例は若槻礼次郎などだらう。それ以下は大衆にまで続いてゐる。一つは、自身を考へると同時に、自分を複数、及び社会、全世界、ひどいになると宇宙まで持つて行つて考へ、感ぜざるを得ないと、これは、あらゆる種類の革命家がさ</p>	<p>吾々は、単純に善悪を決定してゐるやうだ。(略) 自分は憎むにも足りない小さな悪徳に対して 近頃は泣いたり嘆いたりしてゐた。それが人間ではあらうが。小さな芽から大きな悪徳に延びて行く利己主義に対して自分は一生かけて、矢張り闘はねばならぬ。</p>	<p>今、又、「山に生くる人々」を描かんとすれど、日常の生活弛緩し、観察を怠り、探訪を怠り、労を厭ふ。何ぞそれ、山の住民の生活に徹し得んや。行け身を以て。煩に当れ。掘りかへして見よ。珠玉は至る処に埋められあらん。髪、髻延びたりとも何かあらん。身は垢にまみれんとも何かあらん。只、汝の精神を集中せよ。山に生くる農民と山に生くる土方と。止つて地に蠢く、文化の土台の負担者と、次次へと移動して行く、文化の開拓者との、犠牲を描け。報ひられざる功績を、汝の手もて、後世に遺せ。(略) いつでも俺は金に困つてゐる。そして金と意地を張り合つてゐる。俺を困らすのは金だ。だから金を粗末にしてやらう。と全てで俺は思ひ込んでゐるやうだ。</p>	<p>素漠たる人生だ。今日のやうに、自然が美しいと、その美しい自然の一部たる人間のアクセクした醜さが一際目立つて仕方がない。殊に、自分と云ふものゝだらしなき、醜さ。(略) 真理を求めはするが、もう追つかける力を欠いてゐる。自己弁護ばかりだ。</p>	<p>政治家たちが、大衆を殺してゐるのだ。金融ブルジョア、中小ブルジョアと協力して。都市プロレタリアは家を追はれ、食に飢えてゐる。農民は作つた米を掠められて飢えてゐる。</p>

27	26	25	24	23	22	21	20	19	
10 20	10 2	9 30	6 11	12 3 26	11 7 28	6 11	6 9	10 2 9	
林房雄をやっつけねば腹取まらざる心地なり、されど、林房雄をやっつける事がわが仕事にあらざることを悲しく であらう。	読書新聞によると、検閲当局の統制の眼目は「大和民族の発展」にある。如何にして大和民族が発展するかゞ問題 であらう。	変に時局にわづらわされてはいけぬ。何も書けない。まっしぐらに真理に進め、それでいけなければ、仕方がない のだ。(略) 自分には時代に迎合する能力はないのだ。	何か、今日は書かねばならぬものを感じる。何か書かねばならぬものを書く、発表が困難である。困難なものだけ を書き度い。と云ふのは何と困ったことであらう。	国家も利己的である。部落も利己的である。個人も利己的である。損はれたる国よ!	生命を愛すること、人間を愛することから出発する社会運動はいい。物質を愛し、権力を愛することから出発する 社会運動は有害無益である。	俺は文士や文壇を相手にしないで、萍のやうにドン底に沈んだ者の苦悩を代訴すればいい。	「所有」について、どうして自分はこの頑固な憎悪を持つてゐるのだらう。	今重大なことは、中央は勿論だが、農村の隅々まで、官民の分離が劇甚を極めてゐる。村吏、村属など、村民の 生活の接触など全く無くなつてゐる。	うだ。日召等の如きはその好例であらう。それも眠つてはゐるが大衆の間に若干の根を持つてはゐると思ふ。(略) 良い悪いは別として自分の好みは後者にある。

1	9 8 21	どうも人生の記録係りも、記録に忠実であらうとすればとても忙しい。 羽生三七君の大政翼賛臣道実践の講演を聞きに福島に行く。(略) 共に謹聴して得る所甚多し。
2	15 10 16	羽生君の講話に蒙を啓かれ、今までの沈んだ気を一擲して大いに張り切って臣道実践に移らんと決意す。内外の勢、国内革新よりも自己革新を先決問題とす。裸になって臣道を践まずんば国危し。(略) ◎一家は平和でなければなりません。が一家の平和を思ふ余りに他の家の平和を破壊するやうでは困ります。一反から五俵も年貢をとるのは知らずく、他の家の平和を破壊することになるのであります。この根性は私などには非常に強いのでありまして、第
3	10 18	

一 覧 表 (II)

		思ふ。
28	10 23	風船玉の姿むやうに、わが頭より生活力と未来への希望、何の故か飛び去る。もの云ふもうし。
29	10 25	書けない。書き度くない。書くことが出来ない。書いてはならぬことだけが頭の中にある。
30	11 17	諷刺もドン底の生活で読むと浅い。自分自身の生活がより深刻だからである。(略) 俺も兵隊になりたい。
31	16 1 25	政治、経済、外交欄を読んできると心臓が痛くなる。国家をどこへ持って行かうとしてゐるか心配になるからだ。
32	5 18	あゝ、ここには平和があるのが、何か脅かされた平和である。永劫なる平和など云ふものは人類の夢か。
33	19 5 12	不眠の翌日は世の中暗し。すべてはわが頭の中、わが眼を通じてあるものと知るべし。

1	<p>13 3 7</p> <p>国民、国家、世界、と云ふ風なことを考へる。そして生命と云ふものについて。これは自分の智識がないと云ふに</p>
8	<p>6 25</p> <p>民樹の写真を机上に飾っておくと心強い。どんく成長して後二三年経てば高級海員だ。</p>
7	<p>18 3 3</p> <p>朝八時庄八さんと戦勝祈願と出征兵武運長久祈願の為に、神明様、庚申様詣でに出かける。一日楽しく神社参拝をすまして、夕刻帰宅。</p>
6	<p>12 9</p> <p>田国士君へ打電した。</p>
5	<p>16 11 8</p> <p>岸田君に会ひ、村内協力化運動の話をし、優良村視察の件などを決める。</p>
4	<p>10 21</p> <p>新体制運動とは自己犠牲運動である。自忽れ排除の運動である。精神的には徹底なる自己反省運動であり経済的には最低生活保持、余剰献国運動である。</p>
	<p>一に叩き出さねばならぬのはこの自分の中の根性でありまして、困ったことには、多かれ少なかれこれを持ってゐないものではないのであります。(略) しかれば、臣道実践とは無味乾燥なる奴隸的生活を意味するかと申しますと、実はその反対のものであります。長多くも今まで一天万乗の陛下と、国民とのつながりが、自由主義時代には薄くなつてゐた、と申すよりも雲が出て光を蔽つてゐた、それを近衛公がとりのぞいて下さったのであります。(略) 輝かしい建設とは何かと申しますと、野良で働いても工場で働いても、働くことが即ち楽しい、と云ふ状態であります。法悦境に入りながら働いてゐられると云ふ状態であります。</p>

一 覧 表 (三)

4	3	2	1
6 2	9 3 13	8 11 7	7 2 29
<p>途中新宿の駅に出征兵士を見送る群衆が群れてゐた。シカメ面になって、春陽堂まで着く。</p> <p>エセプロ文士藤森を叩く文章を今日も書かう。四枚で打ち切り。馬鹿くしくなった。こんな口ゲンクワ見たいな事よりも、仕事で勝たなきゃ法はないんだ。</p> <p>中川の人望なきは、その心情の冷酷なるにあるべし。(註・中川 土方飯場の小頭)</p> <p>自分は、土方、坑夫など云ふ職業が、偉大な芸術家の生活のやうに思はれてならなかった。大自然に変化を与へ、それに科学的な美を与へるもの。それが土方である。</p>			

一 覧 表 [IV]

5	4	3	2
8 25	18 6 4	17 10 3	15 6 6
<p>大自然について、二村、可知、と語る。空々寂々として大自然に従ふ生活を説く。</p> <p>俺は嫌はれてゐるさうだ。(略)俺も俺が嫌はれるだらうと云ふことは知つてゐる。だが、俺は常識に停滞してゐることには我慢が出来ない。浪花節まで降りて行くわけには行かぬ。</p> <p>日本人が日本人だから、えらいと思ふことの中には、何にも偉いことなんかありはしない。偉くないことを発見是正するところに偉さがあるのだ。</p> <p>平和だ。</p> <p>ヨーロッパも戦争。アジアも戦争。そして正義人道は世界中で、どの国家も口を酔くして叫んでゐる。日本内地はとを痛切に思ひ知らされる事実である。(略)何かしら解きほぐさねばならぬものがあるが、それが分らないのだ。</p>			

12		11	10	9	8	7	6	5							
12 6 5		11 3 2	3 29	3 27	10 3 10	9 16	8 25	7 31							
<p>近衛内閣成立、親任式行はる。軍部大臣、居据り、新鮮味なし。挙国一致内閣と称するも、雑炊内閣の感あり、人</p>		<p>子供の頃、九州で、「いのちのいき」と言ふ言葉を使つてゐたのを思ひ出した。暮し、生活、と云ふ風な意味だった。「命生き」であらうか。直截な、哲学的な言葉である。生命の根源を衝いてゐる。文明とか文化とか云ふものは、人間から思考を奪ふものだらうか。確かに現在は思考や直感を人は奪はれてゐる。(略)生命保険とは何事であるか。保険金の為に生命があるのか、生命を失くす為に保険が要るのか。(略)生命を馬鹿にしたけりや保険に入るがいい。生命とは功利的なものではないのだ。のつびきならぬものなのだ。大臣の生命も、ルンペン(略)の生命も、違つたところはありはしないのだ。</p>		<p>ザマア見ろつてんだ。俺はありつたけを質屋に叩つこんで、死んでやるぞ。</p>		<p>たゞ眠い。眠い。もうどうでもいい、と云ふ氣になつてゐる。俺には生きて行く權利なんか無いのかも知れぬ。もしくはもう十分生きたのかも知れない。</p>		<p>自分はたゞ起きて絶望に近い心を見詰めてゐる。書いた小説が載らないと云ふ「詰らない」ことが、かうも俺をとつちめるやうになつたかと、恐ろしい心持がする。</p>		<p>悪く思はないでくれ。」だつて云やがつた。オベンチャラだつてことは分つてゐても、この男(註・中川)がこんなことを云ふかと思ふと、可哀想になる。その自分が忌々しくなる。</p>		<p>「葉山兄弟にも氣の毒をしたと思つてゐる。だが、仕事の上の事だ。個人的には何の怨もあつた訳ではないから、</p> <p>自分(註・組の代人山本)は朝鮮人でありながら、朝鮮人を人夫に使はない。「朝鮮人はうるさくて嫌ひだ」と云ふのだ。悲しむべき同胞排撃ではある。</p>		<p>錦(註・土方飯場の親方)の大をなす所以が分つた。大きい度量の愛情の深い偉人である。</p>	

	15	14	13	
	18 6 1	10 9	8 25	
	<p>食後、牛馬放牧に、馬を追ひて、直樹等と団前牧場に行く。仔を連れたる牛馬、嬉々として走り、かつ草を食む。 天空瀾広陽降りそゞぎ、早朝より南風強く、肌寒く、快き事限りなし。</p>	<p>わが理想は川つぶちに行つて漁をする傍百姓をすることにある。何も欲しくないからだ。平和だけが欲しい。国際耕地整理組合を作つて、各国で分配すれば、世界も平和になるだらう。</p>	<p>砂つ原に寝転んで青空を見入つた。キャンプを持って、妻子を連れて、川伝ひに原始民族のやうに生活して歩いたら面白いだらうと思つた。思へば、人間はどんなに面白いと云ふことから遠くかけ離れてしまったことだらう。自分は自然の中にとけ込んでしまった時以外には面白いと云ふことはない。</p>	<p>民共には、いい事さつぱりあらしまへん。</p>

塩田良平さんを偲ぶ

成瀬正勝

もう十年も前のことだと思う。いちど塩田さんの印象記をしるしがある。発表した雑誌がなんであつたかは忘れてしまつた。そのときこんなことを書いた。

塩田さんの家に泥棒がはいるうとしたが見付かつて逃げた。塩田さんは逃げて行く泥棒に、「曲者！ ふたたび来るなっ！」とどなったというのである。

わたくしのこの文を読んだ塩田さんは、ちよつと照れたような恰好をして、「どうしてあんなことを知っているのだ」といった。「そのくらいのことは何んでも知っているさ」とわたくしは鼻をヒクつかせたが、実は息子の持つていた山口青邨さんの隨筆集「堀の内雑記」から仕入れたのである。青邨さんはホトトギス派の有名な俳人であるが、息子も同じく「ホトトギス」に

俳句の投稿をしていたので、「こんな話がありますよ」といつて教えてくれたのである。

青邨さんの家は塩田さんの隣りである。泥棒は青邨さんの家をも襲つたのであるが、戸じまりが嚴重だったので、兩戸や格子窓に泥だけを残して、塩田家へ向つたらしい。泥を残したところ、さすが泥棒の名に背かないと青邨さんはしるしておられる。ところでその翌日、奥さんが廻覧板をもつて塩田家を訪れて、この事実を聞かれた。ここでは田窓のガラスがはずされていた。泥棒はあわや踏みこもうとした瞬間に、わが塩田さんの一喝をくらつたわけである。

青邨は次のように感想を述べておられる。「曲者！ 再び来るな！」は面白い、流石に明治文学の研究者のいふことは古風

である。S氏の息子さんは高等学校の学生であるが『何も専門語を使はなくてもよいのに』とお父さんにいふと『いやそれより口に出なかつたよ』と苦笑したといふ。「息子さんの専門語という表現もおもしろいが、さらに青邨さんの話には落ちが付いていて、そのとき隣家のS氏は、この一喝に目をさまして、「隣りじやいやに大きな聲言をいふなア」といつたさうである。

塩田さんのこの一喝は、わたくしにはいかにも塩田さんらしさが目に浮んで、その風貌が彷彿とするのである。わたくしの家の内の妹のひとり、いま東宮侍従長をしている戸田康英君に嫁している。戸田君は松本藩の殿様の家柄である。塩田さんはその旧藩士であるということで、いちど戸田君の家で一夜の宴を設けたことがある。塩田さんは和服の着流しの好きな人で、洋服姿などはとんと見かけない。その日もやはり和服姿だったが、いつとも違つてりゅうとした仙台平かなんかの袴をはいてあらわれた。いや、いつもと違うのは袴ばかりではなかつた。言葉も妙に少なかつた。盃もあまり重ねない。戸田君は酒も強いので、気

の詰まる席になるはずはないと思っていたのだが、とうとう最後までうまく弾まなかった。しかし塩田さんの後日譚によれば、それは当然のことであった。なぜならその日はわが松本藩主にその藩士が伺候したのであって、羽目はずすすべはないからであつた。「とても緊張していたのでですよ」と、一緒に来られた奥さんもそのときの塩田さんのことを語られた。もつともこれにはならない。つまり、そういう緊張感に浸るというところで、普通では味うことのできない一つの世界を作り上げてみたいという趣味的なねらいもあつたようである。それは塩田さんの随筆集、『妻の記』や『おゆき』などによつてもうかがわれる。そこにはうまく構成された詩と真実との交錯が見られるからである。それにしても、『おゆき』という随筆のヒロインは、戦災で孤児となり、お手伝いとして塩田家に住みついた聡明な少女で、わたくしも同家訪問の折に見知っていたが、夜間の高校に通学する傍ら、いつの間にか映画ファンとしての豊富な知識を積んで、テレビのクイズで七十万

円もの賞金を得た。ところで塩田さんは、彼女を塩田家に入籍させて、自分の娘として弟子に当る相手のもとに嫁入らせた。これは実際の話であり、わたくしたちを瞠目させた。そればかりではない、これは脚色されてテレビや芝居に上演されたが、芝居の折には多くの知人を食事付観劇に招待して、さらに瞠目させたのである。塩田さんには、そういう離れ業を演ずるところがある。

頃日、岡保生君の話によると、わたくしは久しい以前に、近代文学の先達として、片岡良一さんと、湯地孝さんと、塩田良平さんとの三人の業績に触れて、片岡の批評、湯地の鑑賞、塩田の考証ということを書いたことがあるそうである。いつそんなことを述べたか、わたくしはすっかり忘れてしまつてゐるが、塩田さんが考証的な学風によつて明治文学研究の開拓者として不動の地位を占めてゐることはいうまでもない。とくに山田美妙と樋口一葉との研究は、不朽の業績というべきものであろう。それらといま述べたような離れ業とを比べ合わせると、その意外さにこれまた瞠目する。それがどう結び付くのか、常識ではち

よつと考えられぬ感じである。思うにあのよつと精神的な考証は、一方にはこの意外さのなかにひそんでゐるエネルギーのいたせる業なのかもしれない。どちらかといえば小柄な体軀ではあつたが、そこに充実していた知的な渴望が、その業績と人間との間に有機的に凝集していたのであろう。とにかく型にはまらない国文学者であつたのである。

わたくしが最後に会つたのは、日本近代文学館の理事会でのことであつた。会のはじまる前理事長室から塩田さんの声が漏れてきたので、のぞいてみると和田芳恵さんと話していた。「おはいんなさい」といわれるままに、机の前に腰かけたが、和田さんとの話がずつとつづいてゐた。一葉に関する資料のことらしく、その処理について和田さんに何か依頼しているようであつた。わたくしはいつもの親しさにつけこんで、無断で塩田さんの煙草を失敬して、話の内容には耳を傾けずにいたが、いまから推すると和田さんへの遺言であつたように思えてならない。夏に塩田さんはヨーロッパ旅行をした。これはかつてわたくしが奨

めたことでもあったので、その印象記を聞きたかった。が、和田さんとの会話が終わったあとは、もう開会の時刻が迫っていたので、ほとんど話をかわす暇はなかった。そ

れから二週間後の土曜日、塩田さんは新宿のプラザホテルで、勤務先の実践女子大の若い副手さんたちとご機嫌で会食し、不幸はその翌日の午睡中にきたと聞いてい

る。約四十年間の交遊としては、実にあつけなく、つい最近木俣修さんに会ったときも、「どうして死んじゃったんだらうね」と意味のない問いかけをしたのである。

作品論の限界について

——近代文学学界の動向（一九七一年後期）——

高 田 瑞 穂

明確な一つの行路を行くことに、自らの生の全体を投入しようとし、現に投入し続けつつあるものうちに、一つの宿命観の在り続けるのは当然のことであろう。文学——殊に近代文学研究者の場合も例外ではない。

文学研究とは、究極において、文学を通しての人間研究であり、歴史研究である。そこでは、現在を生きつつある空間的感性と、歴史を展望し続ける時間的理性との調和が、不可欠の要請とならずにはいない。しかし、何人の感性にも、理性にも、それぞれの個性ないし個的特殊性がまつわりつくであらう。存在としての個人は、何人といえども、人間的制約と歴史的制約との二重の枠を負い続けなければならぬのである。そもそも完全なる人間などというものは、存在する筈はない。だからこそ、如上の二重の枠が、対立する矛盾としてではなく相互媒介として生動し、そこに一つの調和の形成されたとき、始めて一個の研究者が誕生するのである。それは、

換言すれば、宿命の自覚による、唯一不二の行路の確認なのである。

*

最近、わが近代文学研究の分野に、何よりも作品論が多く産み出され、そこに現在における学界の一つの時流が看取されることは、もはや周知のことといつてよからう。文学を作品に即して考えることが一般の風潮となったことに関しては、あまり問題はない。一の当然に他ならないからである。問題は、作品論の積み重ねが、自然に作家論につながり、作家論の積み重ねが、おのずから一つの文学史的認識に到達してゆくかどうか、にある。こういう研究の経路の全体を制約するものが、研究者自体の個性であり、宿命であるとしたら、問題の極所は、やはり、宿命の自覚にあるはずである。再言するが、全く客観的な心情などというものは、全く普遍的な展望などというものは、何人にも内在し得ないであらう。しかし、だからこ

そ、そういう宿命の自覚こそが、自らの行路をして学の本質に向かわしめる是正を果たすにちがいないのである。

*

以上の宿命の自覚と本質的に対立し、矛盾するものの第一は、時流便乗の意図であり、その第二は、逆に、宿命的なるものへの固執である。

学問の世界に、流派現象の認知されることは、文学——殊に近代文学の分野に限ったことではない。近代学の典型としての科学の世界においては、学自体が常に新しい課題を真正の学者の内に呼びさますにちがいない。しばしば学の学と目される哲学の場合も、そうである。近代文学の場合も、それが学である限り本質的にはそうであるにちがいない。だがそれは、学自体の告示であって、世評や時流の呼びかけでもとれないのである。いわゆるジャアナリステイックな態度とは、全く無縁であるべきである。その点の混乱ないし曖昧——そこにこそ問題が存するにちがいない。真正の詩人・作家の内に在り続けるものが、先憂後樂の思いであり、「永遠に超えんとするもの」(芥川龍之介「西方の人」)の苦悩であるとしたら、そういう詩人・作家を批判すべき立場に立つものの願望が、先憂後憂であつてよい筈はない。何よりも、その日その時の世評の先取りを慾する、いわゆるジャアナリストの心情は、もともと学自体の告示を待ち続ける時を持つことは出来まい。その眼がどれほど鋭く、その筆がどれほど敏であつたにしても、それは、その時、その時における現象のスクープであり、そのことに即して自らを常に時流の先導的

立場に置こうとする欲求の表白である。かつて鷗外や漱石が千駄木のメエトル、早稲田の先生として苦慮した啓蒙活動とそれとは、全く似而非なるものであろう。こういう第一の問題より、より深く、より重いものは、第二の宿命的なるものへの固執の問題である。

そのことに触れる前に先ず言っておかなければならないことは、先に宿命の自覚の要を強調した私が、ここで宿命的なるものへの固執を難することそのことに、矛盾を感得されるかも知れないことへの解明である。簡明に言えば、前者は、日の要求に即して一歩一歩正道を自らの足下に築き続けることであるのに対して、後者は、特定の方角を指す道傍に坐り続けることなのである。そのことにのみ、生の純粹の証を見て疑わないことに一つの可能性を与えるものが、先にも記した、個の不完全性に他ならないことは言うまでもない。しかし、一旦その上に立った以上、あくまで真直にその道を行こうとすることは、窮極において一歩も向上してはいないのである。時により左折し、場によって右折する時流派に比して、真正の学者らしく思われもする、それだけに、この態度は一層危険性をはらむのである。

先にも記した通り、文学とは、人間学であると同時に歴史学である。もともと、人間と人間による歴史とは、不断に生動し続け、空間のない時間的に、次々に新しい批判と認識とを受けることによつてのみ、その価値が次第に定着してゆくのである。そこに、文学の学としての性格を見て誤りはないであらう。しかし、新しい批判と認識とは、要するに新しい自己批判であり、自己認識であるべき

である。そして、人間にとって、再生とはともと不可能なことであるとしたら、その批判と認識との新しさとは、断じて右から左へ、左から右へであることの出来る筈はあるまい。むしろ、凝視する目の幾分の深まりであり、展望する場の幾分の広がりである他はない。そしてそれこそが、創造し得る批判と認識との真正の新しさなのである。

*

この一文を草するに際して、私は僅か教編の作品論を通読した。早くも作品論の限界を告げる論述にも一二接した。具体的に、それらに触れながら、そもそも作品論の限界とは何か、について私見を述べたい。それが我儘な記述に終るであろうことは、始めから解ってはいるけれども、しかし、それはこの一文のための思い付きではない。筆者は総べて公共の存在と見、敬称等は省略することを前もって御断りしておく。

ピエル・フォール「小説『すみだ川』の構成」(『国語と国文学』四六・二)に、次のような記述がある。

〔略〕すでに江戸名所の終焉を歌い上げる小説であった『すみだ川』は、同時に江戸文学と江戸文明の死、即ち近代文学の誕生を具現した小説でもある。(略)『すみだ川』の行間に感じられるもの、そしてこの小説にこんなにも悲しい響を与へるものは、現代日本人の心の分裂状態ではなかるうか。」

フランスの人の目に、「すみだ川」の作者の内に、現代日本人にも直結する分裂状態が映じたとしても不思議はないであろう。しか

し、四十二年末「すみだ川」における荷風は、果して「心の分裂状態」を悲しみつつあったであろうか。同年三月の「曇天」において、早くも、「衰残・憔悴・零落・失敗。これほど深く自分の心を動かすものはない。暴風に吹き落された泥まみれの花びらは、朝日の光に咲きかける蕾の花よりもどれほど美しく見えるであらう。」と告げ、四十三年一月の「見果てぬ夢」において、「つまり彼は真白だと称する壁の上に汚い様々な汚点を見るよりも、投捨てられた襪樓の片に美しい縫取りの残りを発見して喜ぶのだ。」と記した荷風であった。だからこそ、大正二年春、『すみだ川』第五版の自序において次のように記すことの出来た荷風であった。

「……この一篇は絶えず荒廢の美を追求せんとする作者の止みがたき主観的傾向が、隅田川なる風景によつて其の抒情詩的本能を外発さすべき象徴を搜めた理想的内面の芸術とも云ひ得やう。」

その内に、「理想的内面」と「抒情詩的本能」との「象徴」による融和を持つこととの出来た荷風を指して、「心の分裂状態」の人ということには、納得出来ないものがある。しかし、だからといってピエル・フォールの目が、全く見当りがいを冒していたわけではない。「すみだ川」の「悲しい響」の根底に、欲求と諦念との交錯のあったことには疑いはないからである。ただ、それを単に「現代日本人の心の分裂状態」と呼ぶことは、作品論から文学史論への飛躍である。

そういうピエル・フォールの一文にふれつつ、同じく「すみだ川」を論じた中島国彦の「すみだ川の流れ」(『日本文学』四六・二)も

一読した。その結末を引こう。

「掃朝直後の流動的な荷風の心情の中の一瞬のバランスのとれた時間——これこそ『すみだ川』を生み出した原点に違いない。荷風にはその後『すみだ川』を書いた時のようなこうした幸福な時間になかったろう。すみだ川の流れば現在でも絶えない。しかし、『すみだ川』はその先にも後にも書くことの出来ぬ永遠の作品と化したのである。」

筆者は、オスカー・ベッカーの美的ニヒリズムに魅了されつつ、「すみだ川」における荷風の心情を「一瞬のバランス」という「幸福な時間」において考えている。先にもふれた通り、荷風の中の、自らの作家的宿命の明確な認識において書かれた「すみだ川」であったことには疑いの余地はない。しかし、そういう「すみだ川」の荷風に美的ニヒリズムを見ることには、明らかに一つの誤認があると思わないわけにはゆかない。『美のはかなさと芸術家の冒険性』においてベッカーの説く心情を、誰よりも完全に内に持ち続けたのは、芥川龍之介であった。荷風の享楽主義は、「美のはかなさ」への追尋ではなく、「はかなき美」への讃仰であった。荷風の内に不断に、イデアとしての「荒廢の美」が在り続けたとしたら、その美的なるものがたとえ現実的にこわれ易くはかないものであったとしても、荷風は「一瞬のバランス」、ベッカーのことを借りれば「瞬時の恩寵」を待つ必要はなかったであろう。事実、近代作家の中で、荷風ほど、自らの快樂の反芻に飽くことを知らなかった存在は稀である。だからこそ、谷崎潤一郎の「異端者の悲しみ」とは、荷

風は無縁の存在であった。自らを「偏奇館主人」と呼んだところには、荷風のダンディズムは明瞭であるが、美的ニヒリズムの影は必ずしも落ちてはいないのである。

*

この一文を書きつつあるとき、土佐亨の紅葉論が届いた。『三人妻』の周辺（『文学と思想』四六・二二）である。そこで筆者は、「紅葉と読売新聞」との関連にふれつつ、次のように説く。

「紅葉の新聞小説の多くは、種々の面において雑報種を素材にしていることが類推される。そして『三人妻』は、紅葉の意図した△雑報文学△の頂点であり、いわゆる△紅葉山脈△の主峰なのであるが、紅葉は、これを頂達点にして方向を転じていっている。」

そういう方向転換を強いられた紅葉の内的動搖の傍証として、筆者は、明治二十五年九月に読売新聞に掲げられた二つの論説「近頃の文学界」と「文学余論」とを引いている。前者の一節に次のような主張が見られる。

「今の小説家の写す所を視るに、花柳社会のみ、書生社会のみ、妙齡男女の飯事のみ、然らずんば封建社会の騒動話のみ、読者の倦厭を来すまた宜ならずや。（略）例えばチックケンズのラリバートキストを読み、其猶太人ファギニの写法を会得し、日本の高利貸の強欲非道なる有様を写さば如何。」

この論説は、対象を移動すれば、現在の文壇的現象への痛烈な批判ともなり得るのであろう。評壇から「三人妻」を黙殺された紅葉の不安も、おのずから浮かび上がらずにはいない。しかし「三人妻」

の問題は、決してそういう外的時流に関するものだけには止まらな
いであろう。

「正妻お麻の口を通して告げられた『三人妻』の『各々異なる性質』
の描写において明らかなことは、紅葉の人間観が、女性を男性の玩
具と見て怪しまない、偽近代性に色濃く染まったものであったとい
う事実である。(略)そこには、かけがいのない個性と、個性によ
る人間的平等とを中核とした近代的人間観はその片影すら認められ
ないのである。『三人妻』の世界は、逆に、人間による人間差別の
世界に他ならなかった。」(『国文学』四七・三)

これは、私の「紅葉文学における自然と人間」の一節である。し
かし、私もまた、「三人妻」という明治二十年代半の作品の中に、
「紅葉の擬近代主義が、真正近代主義への一つの意欲を内包したこ
と」は感じとることが出来たのであった。

ここまでの記述を通して、私の暗示したかったことは、作品論そ
のものの限界性についてである。作品論に特に明らかにつきまとう
ものは、筆者その人の思惟の限界性である。しかし、人間には何人
の場合も再生は不可能である。そうだとしたら、逆に、自らの作品
論に、自らの個と生との限界をぎりぎりまで投入し得たものこそ、
普遍性への何等かのつながりを把握し得るのではないであろうか。

*

『日本近代文学』第十五集(四六・一〇)の「近代文学学界的動向」
明治期において、山田有策は、作品論の危険性ないし限界性につい
て次のように指摘している。

「こうした精妙な作品論を讀めば読むほど、その自己完結性
の度合いに対してどうしても疑問を抱かざるをえない。かつて三好
行雄は、その著『作品論の試み』の『あとがき』で『こうした仕事
がそれを自己目的とするかぎり、一種の出口のない部屋に似ている
ことは確かである』とその方法的危険性・限界性について自らいま
しめていたが、現在の作品論の隆盛はその三好のいましめ通り
になつてきていると言つてさしつかえないのではないか。」

筆者のいう「作品論」における「危険性・限界性」は、単に「方
法的」なるものであるよりは、むしろ、認識主体そのものの限界
性、換言すれば、人間の人間認識における不可避の限界性に由来す
るのではないであろうか。もともと、他への語りかけである論述
が、その「自己完結性」の度に応じて、読者に「疑問」を抱かせる
としたら、そういう「自己完結性」とは、究極において、他を省み
ない独白であり、自己陶醉による放言であることにつながるであろ
う。そうだとしたら、それは、「自己完結性」であるより先に「自
己閉鎖性」に他ならない。そういう「出口のない部屋」からは脱出
すべきであることに疑いはないけれども、どうすれば脱出できる
か。問題の根はそこにある。壁を破つて外に脱出できたとしても、
そこに待ち受ける世界が、第二の「出口のない部屋」であったとし
たら、脱出自体が無意味である。私には、残された唯一の行路は、
自己凝視以外にはないと考える。冒頭に「宿命の自覚」と言ったの
も、そのためである。自己凝視の度の深まりに応じて、「出口のな
い部屋」は次第に凝縮された果てに、自己そのものが部屋となる。

そのとき始めて、「出口のない部屋」は自らの個の中に消失して、自らは、その本質に即して歩み始めることができると同時に、読者もまた、そういう研究にある信頼を寄せるにちがいない。それをこそ「自己完結性」と呼ぶべきではないであらうか。

作品論が、おのずから作家論につながることに、疑いの余地はないけれども、作家存在に二つの型のあることに一言触れておこう。第一型は、作品そのもののうちに作家が全的に解消している場合、第二型は、作家そのもののうちに作品の全体が包括されている場合である。前者の典型は芥川龍之介、後者のそれは志賀直哉である。この両極に対処するためには、作家の生の現実の追尋に、それ

ぞれに恰当な行路があるであらう。しかし、そのいずれの側の作家と作品とに対応する場合にも、不可欠の前提となるものは、自らの限界を確認することによる限界の超克である。換言すれば、宿命の自覚による、宿命的なものからの自己開放である。

余す処なく歎びを味ひ、余す処なく痛苦を嘗めよ。

而して語れ。其れにて足りぬ。夢の影よと。

これは「歓楽」(『新小説』明治四二・七)における荷風の分身の愛誦したジャン・モレアスの詩句である。文学——殊に近代文学に生きようとすするものにとつて、これは、美しい一つの献辞である。

近代文学研究論文目録 (一九七一年後期)

小倉 脩三
影山 恒男
東郷 克美

○この目録は昭和四十六年後半期(七月〜十二月)に刊行ないし発表された日本近代文学関係の単行本・論文を蒐めた。

○1題名 2筆者氏名 3発行所・発表誌名 4(巻数)号数
5発表月の順に記載した。ただし市販の月刊誌は原則として発表月のみを記した。(*)を付したのは編者の注記である。
○分類・配列は便宜を旨としたが、全体に未整理のままであつて、厳密な文学史的区分ではない。なお、昭和期の下限はいわゆる第三の新人あたりまでとした。

○研究と評論の境についても截然たる一線を見出すに至らないまま、編者において適宜取捨した。また回想文や資料・目録の類も研究論文の中にくみこみ、並列した。

○大学紀要の類は、実際の発行が奥付の発行月より遅れること

が多いが、今回は六月以前発行と奥付等に記されているものは実際の発行月の如何を問わず一切採らなかつた。次回からは本目録に採録しえなかつた昭和四十六年後半期発表の論文をも含めて拾遺が付されることが望まれる。

○できるだけ現物にあたり、かつ網羅的であらうとしたが、視野狭く不慣れな上に、忽卒の間の作業であつたので、遺漏も少なくないと思う。詩歌の分野は特に不十分である。不備の点はご寛恕を乞うしだいである。

○全体の取捨・統一その他最終的な責任は東郷にある。

○目録作成にあたり、国立国会図書館・昭和女子大学図書館・学燈社はじめ多くの方々にお世話になったことを記して謝意を表したい。

題名	氏名	発行所 （巻号）	月
近代文学一般			
△単行本▽			
近代作家の情炎誌	吉田精一編	至文堂	7
近代文学研究叢書・第34巻	昭和女子大学 学近代文学 研究室編	昭和女子大学近代 文化研究所	7
日本における近代小説の史的 展開	田中宏明	ペリかん社	8
近代文学の発掘	西田 勝	法政大学出版局	9
明治大正の劇文学	越智治雄	塙書房	9
明治大正俳句史年表大事典	大塚毅編著	世界文庫	9
作家論の崩壊	森安理文	右文書院	10
比較文学講座Ⅲ 日本近代小 説―比較文学的にみた―	中島健蔵他 編	清水弘文堂書房	11
比較文学講座Ⅱ 日本近代詩 ―比較文学的にみた―	中島健蔵他 編	清水弘文堂書房	12
△雑誌論文▽			
現代日本文学と宗教	佐古純一郎	文学・語学61	9
近代文学における「私」・素描	三好行雄	解釈と鑑賞	9
近代的自我と個人主義	桶谷秀昭	解釈と鑑賞	9
私小説における「私」	小笠原克	解釈と鑑賞	9
方法としての「私」	松原新一	解釈と鑑賞	9
実存としての「私」 「私」を超えるもの	森川達也	解釈と鑑賞	9
△提言▽近代日本における思 想と文学	饗庭孝男 国崎望久太 郎他	日本文学	9
日本近代文学における批判派 と反逆派△そのⅥ▽	近松良之	京都府立大学 学術報告 人文23	10
近代文学にあらわれた自殺考	平山城児	日本文学（立教大） 27	12
作家と自殺	大原健士郎	解釈と鑑賞・臨	12
日本文学にあらわれた自殺の 諸相	平山城児	解釈と鑑賞・臨	12
近代文学史の構想	三好行雄	国文学・臨	12
詩歌における近代と現代	久保忠夫	国文学・臨	12
児童文学の原点―日本の童話 を中心に―	吉田精一	国文学	11
日本近代文学と児童文学	紅野敏郎	国文学	11
日本の児童文学と世界の児童 文学―日本児童文学の特 質―	猪熊葉子	国文学	11
児童文学史の方法―大衆的児 童文学を中心に―	鳥越 信	国文学	11
児童文学の文体	原 子朗	国文学	11
児童文学における詩の位置	藤田圭雄	国文学	11
児童文学研究案内	福田清人	国文学	11
小説に書かれた子ども	根本正義	私家版	11

明治期

△単行本▽

続北村透谷研究

夏目漱石 その英文学的側面

漱石山房の人々

啄木とその前後

文明批評家としての露伴

虚子鑑賞 外遊作品

石川啄木―その秘められた

愛と詩情―

ナシヨナリズムの文学 明治

の精神の探求

新版 漱石と鷗外

石川啄木論

二葉亭四迷論

漱石文学の支柱

和魂洋才の系譜

△雑誌論文▽

近代文学の胎生

「批評の元祖」半峰居士

成島柳北の人物

『浮雲』の思想

「平凡論」―実感的文学の方向

二葉亭四迷におけるゴースト

平岡敏夫

矢本貞幹

林原耕三

国崎望久太郎

瀬里広明

鳴沢花軒

小沢恒一

亀井俊介

小松振郎

堀江信男

十川信介

高木文雄

平川祐弘

河出書房新社

平岡敏夫

稲垣達郎

森 銚三

米田利昭

上田正行

小松勝助

有精堂

研究社出版

講談社

桜楓社

未来社

白川書院

潮文社

研究社出版

法律文化社

笠間書院

筑摩書房

審美社

河出書房新社

国文学・臨

学苑381

文学

日本文学

近代文学論（東京教育大）²

神戸外大論集

(22)1・2

7

9

9

9

9

9

10

11

11

11

11

12

12

12

12

9

10

7

7

7

7

浮雲のゆくえ(1) (3)

『浮雲』への視点

二葉亭四迷

浮雲論序説

浮雲

写生文言文一致

近代文学の黎明

* 北村透谷『内部生命論』ノ

ト(三) 北村透谷と島崎藤村

「蓬萊曲」考

北村透谷の研究―「厭世詩家

と女性」をめぐって―

北村透谷論(七)―透谷におけ

る「牢獄」の意味―

北村透谷(1) (3)

「哀詞序」と富井まつ

北村透谷「蓬萊曲」論

内部生命論

「富士山遊びの記憶」―その

モチーフとテーマ

北村透谷

資料紹介・巖本善治「征戦ニ

餞ス」

越智治雄

畑 有三

西尾幹二

玉栄清良

山田博光

山本正秀

畑 有三

本多 仁

平岡敏夫

中村 完

立川昭一郎

鈴木一正

吉田精一

森田実歳

藤井信乃

野山嘉正

佐藤善也

笹淵友一

川合道雄

国文学

日本文学

国文学

国際大学国文学3

国文学・臨

専修国文10

国文学・臨

7

8

8

8

9

9

9

9

9

9

9

9

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

10

女学雑誌総目録(一〇〜二三)	石田淑子	学苑(昭和女子大)	8
『女学雑誌』の形態及び思想の変遷(下)	松浦久恵	国文研究(愛媛大)	12
一葉文学における女性解放思想	西尾能仁	21 都留文科大学研究	7
一葉の「血の道」	森山重雄	7 日本文学	10
一葉の日記・試論―「よもぎふにつ記」について―	米倉 巖	文芸広場(19)	11
樋口一葉作中のかわった一表現	小西 謙	21 作新学院女子短大	12
にこりえ	松坂俊夫	紀要1 国文学・臨	12
一葉文学における美意識の展開	矢野文学	国文研究(愛媛大)	12
三宅花圃についての一考察	片岡 懋	21 駒沢短大国文2	12
* 露伴作「風流麗」について	塩谷 贊	文学	8
日本ルネッサンス史論から見た幸田露伴(一四一―一七)	福本和夫	北方文芸	8
紅葉の風俗描写	塚本成雄	論叢(玉川学園女子短大紀要)2	7
川上眉山	伊狩 章	27 解釈と鑑賞・臨	12
初期の高山樗牛―『滝口入道』と『悲哀の快感』―	河合靖峯	27 日本文学(立教大)	12
高山樗牛について	成瀬正勝	381 学苑(昭和女子大)	9
高山樗牛についての一考察―明治二〇年代の樗牛―	片岡 懋	381 日本近代文学15	10

蘆花徳富健次郎 続(一)(二)	中野好夫	展望	10
「新春」小論―大正期の蘆花―	大塚達也	近代文学論叢(北大近代文学研究会)1	10
蘆花探訪拾遺(七)	中野好夫	文学	12
徳富蘆花の『思ひ出の記』	片岡 懋	駒沢短大国文2	12
家庭小説論―その発生をめぐって―	森 英一	近代文学論叢(北大近代文学研究会)1	10
魯庵のリテラリ・ポートレイト『思ひ出す人々』について	中山栄暁	解釈	12
『蜩甲集』全(翻刻)		大塚甲山2	10
「蜩甲集」解題	風穴真悦	大塚甲山2	10
大塚甲山あて諸家の書簡(一)―村上瀧声の分―	小山内時雄	大塚甲山2	10
大塚甲山書簡(二)―父宛の分―	加賀谷健三	大塚甲山2	10
国民新聞『国民文学』抄―明治41年10月―明治43年11月(虚子編集時代)	大屋幸世編 山本昌一	研究報告(東京工大付属工高)2	9
* 小杉天外	畑 実	駒沢短大国文2	12
独歩における「小民」―とくに「驚異哲学」を軸として―	岩崎文人	近代文学試論(広島大)9	8
補説・独歩の「忘れえぬ人々」	高橋 巖	解釈	8
独歩の所謂出生秘密説に関する疑問	川岸みち子	国語と国文学	11

国木田独歩年譜考証—山口県 在住二、三の問題—	桑原伸一	国文学	12
島崎藤村	和田謹吾	国文学	8
「夜明け前」私説—一つの「土 着」論—	五十嵐誠毅	語学と文学（群馬 大） ¹⁶	8
島崎藤村・人と作品	三好行雄	国語の教育（4） ⁹	9
藤村と芭蕉	橋口晋作	解釈	12
破戒	和田謹吾	国文学・臨	12
「夜明け前」島崎藤村	水谷昭夫	解釈と鑑賞	12
田山花袋と徳田秋声	榎本隆司	解釈と鑑賞	9
「野の花」論	小林一郎	東洋（東洋大通信 教育部） ¹⁰	10
田舎教師	榎本隆司	国文学・臨	12
「縮図」モデル考—徳田秋声と 小林政子—	浪江洋二	国文学	11
岩野泡鳴と近松秋江	大久保典夫	解釈と鑑賞	9
島村抱月—その浪漫性につい て—	川副国基	学苑（昭和女子大） ³⁸¹	9
批評家島村抱月の世界	藪 禎子	日本近代文学 ¹⁵	10
近代文学の確立	三好行雄	国文学・臨	12
* 夏目漱石小論	上原妥依子	関西文学（9） ⁸	8
漱石の構造 漱石試論序章	柄谷行人	国文学・臨	9
漱石における「怠惰」	佐竹昭広	国文学・臨	9
青年夏目金之助の厭世と慈憐	桶谷秀昭	国文学・臨	9
漱石の漢学と英学			

文人から文・学者へ—漱石に 於ける実作と理論（1）— 日常と深淵—漱石・修善寺の 大患前後	高木文雄	女子聖学院研究紀 要	11
漱石「文学論」の研究—情緒 的浪漫主義をめぐって— 笑いと孤独 吾輩は猫である 論	桶谷秀昭	文芸	12
『吾輩は猫である』ノート（承 前）	板垣公一	人文論究（関西学 院大）（21） ³	9
「一夜」試論	畑 有三	国文学・臨	9
坊つちやんの受難	下屋敷竹葉	文藻 ²	10
「草枕」の核	安良岡るり	国文学	7
「草枕」の方法—自己表出の 基本構図—	竹盛天雄	文学	12
「抗夫」論	和田謹吾	近代文学論叢（北 大近代文学研究 会） ¹	10
明治四十年代の青年像 三四 郎論	板垣公一	潮流 ¹	11
『三四郎』試論	島田二郎	日本文学（立教大） ²⁷	12
漱石「それから」の世界	前田 愛	国文学・臨	9
生の不安と二十世紀文明 そ れから論	堀井哲夫	研究紀要（光華女 子大学） ⁹	12
漱石の転換「それから」と 『道草』における「自然」 の様相をめぐって	山本勝正	日本文芸研究（関 西学院大）（23） ³	9
	相原和邦	国文学・臨	9
	梶木 剛	国文学・臨	9

漱石の造形方法について— 「三四郎」「それから」「門」 を中心に—	深江 浩	文学	12
「門」論—日常性と罪とをめぐ つて—	木村一信	潮流1	11
漱石の「門」の世界	山本勝正	人文論究(関西学 院大)(21) ⁴	12
『門』研究—愛と罪の生活—	服部幹子	淑徳国文12	12
漱石「彼岸過迄」の世界	中野新治	日本文芸研究(関 西学院大)(23) ³	9
「彼岸過迄」論—青年と運命— 「行人」論	平岡敏夫 水谷昭夫	文学 日本文芸研究(関 西学院大)(23) ³	12 9
虚偽と真実 行人論 重松氏 の批判に答える	伊豆利彦	国文学・臨	9
漱石「行人」のテーマ	高橋美智子	文芸研究(東北大) ⁶⁸	10
『こころ』の一考察	伊豆利彦	日本文学	9
『こころ』覚え書	西垣 勤	日本文学	9
漱石「こころ」の世界	実方 清	日本文芸研究(関 西学院大)(23) ⁹	9
個と普遍の相 こころ論	佐藤泰正	国文学・臨	9
『こころ』の世界	中野新治	潮流1	11
『こころ』の世界—死の惨痛 と不条理の暴動を巡って— 心	福本 彰	潮流1	11
漱石「道草」の世界	高木文雄	国文学・臨	12
魔と恩寵 道草論	竹盛天雄	日本文芸研究(関 西学院大)(23) ³	9
		国文学・臨	9
漱石の方法—明暗についての 覚え書	菅野昭正	国文学・臨	9
漱石とダンテ	石井和夫	国文学・臨	9
漱石とウィリアム・ジェイム ズ	重松泰雄	国文学・臨	9
漱石とドストエフスキー	水谷昭夫	国文学・臨	9
漱石とベルグソン	熊坂敦子	国文学・臨	9
漱石と美術批評	高階秀爾	国文学・臨	9
「神曲」地獄篇と漱石文学	劍持武彦	比較文学 ¹⁴	10
夏目漱石と西田幾多郎	駒尺喜美	日本文学	10
鼠小僧と漱石	田内静三	図書	10
漱石とパトグラフィ— 座談会・わが漱石像	杉本健次郎	日本医事新報 ²⁴⁷⁸	10
編年史・夏目漱石	江藤淳他	国文学・臨	9
漱石研究の栞	紅野敏郎他	国文学・臨	9
『坊ちゃん』の著者—当時の新 聞記事から—	越智治雄編	国文学・臨	9
座談会・漱石における宗教的 なるもの*	大屋幸世	図書	11
	桶谷秀昭他	国文学	12
姉娘の心(「山椒大夫」読例— 3)	清水克彦	女子大國文(京都 女子大) ⁶²	7
地獄の門—鷗外、敏、漱石の 文体—	平川祐弘	比較文学研究(東 京大) ¹⁹	7
資料・森鷗外とゲーテの『フ アウスト』	小堀桂一郎	比較文学研究(東 京大) ¹⁹	7
森鷗外(3)~(5)	吉田精一	解釈と鑑賞	7~9

森鷗外小論—石見人としての意味— 山崎国紀 関西文学(9) 8

森鷗外と夏目漱石 重松泰雄 解釈と鑑賞

鷗外とマキアヴェリ—「人主策」の成立をめぐる— 清田文武 比較文学14 10 9

『キタ・セクスアリス』から『青年』へ 蒲生芳郎 日本文学 10

森鷗外と山田孝雄 古川清彦 学芸国語国文学6 11

「舞姫」の場合 服部進 国語界6 11

舞姫論争についての一異見(承前) 嘉部嘉隆 大阪樟蔭女子大論集9 11

命冥加(*森鷗外) 小島政二郎 図書 11

憂と献身(*森鷗外) 内田義彦 図書 11

殉死と脚絆とり競争(*森鷗外) 安岡章太郎 図書 11

鷗外と漢文学 神田喜一郎 図書 11

亀井藩と父鷗外 小堀杏奴 図書 11

資料の吸収—『渋江抽斎』一面 稲垣達郎 図書 11

△未発表▽森鷗外の手紙—賀古鶴所宛— 図書 11

鷗外全集 福永武彦 図書 11

おだやかなる悲哀(*森鷗外) 加賀乙彦 図書 11

『於母影』訳者考 小堀桂一郎 図書 11

森鷗外の処世哲学—「智慧袋」『心頭語』の原典について— 小堀桂一郎 比較文学研究(東京大)20 11

津和野(一)(二) 石川淳 鷗外全集月報 11・2 11 12

翻訳原本の鷗外自筆書き入れについて(一)(二) 小堀桂一郎 鷗外全集月報 11 12

「ちいさんばあさん」論ノート—歴史離れ二、三について 清田文武 秋田国文1 12

小倉時代の鷗外年譜雑考 菊田茂男 解釈 12

鷗外と子規 石川義雄 解釈 12

『大塩平八郎』森鷗外 佐々木雅彦 解釈と鑑賞 12

雁 重松泰雄 国文学・臨 12

鷗外と漱石の用字用語について 関 宣市 鶴見女子大学紀要9 12

* 永井荷風ノート—花柳小説の成立をめぐる— 坂上博一 文学 7

『ふらんす物語』試論—生の不安と非現実美への飛翔— 渡辺善雄 文芸研究(東北大)68 10

小説「すみだ川」の構成 オール 国語と国文学 11

荷風の青春 武田勝彦 三田文学 11

「すみだ川」の意味 坂上博一 日本文学 11

すみだ川の流れ 中島国彦 日本文学 12

冷笑 竹盛天雄 国文学・臨 12

* 短歌結社の沿革 久松潜一 短歌研究 9

「あま香社」と明治・大正・昭和 斎藤正二 短歌研究 9

明星・多磨・心の花派の展開 新聞進一 短歌研究 9

近代短歌と恋愛—明星系歌人の場合	吉野昌夫	短歌	10
桃沢茂春「庚子目錄」について—正岡子規関係資料—	泉 寔	国文研究(愛媛大)	12
「みだれ髪」の配列に関する「考察」—「百合合」の章を中心に—	沢田加代子	国語国文学(名古屋大)	7
「人を恋ふる歌」について	丸野弥高	東洋女子短期大学紀要 ⁴	9
山川登美子論	中 皓	学術研究年報(同志社女子大) ²²	11
『一握の砂』啄木の短歌についてのご感想	荒木 繁	日本文学	10
啄木とキリスト(1)~(3)	上甲 哲	岩手短歌	10~12
長江の晶子・啄木	山下清三	はまなす ⁷²	10
啄木の歌とモデル(26)	小山誉美	短歌長崎(40)	7
悲しき玩具	岩城之徳	国文学・臨	12
啄木の歌論形成—作家志望との関係から—	高阪 薫	紀要(神戸山手女子短大) ¹⁴	12
啄木晩年の金銭出納簿	岩城之徳	研究年報(日大文理学部・三島)	20
水野葉舟と前田夕暮—「村の無名氏」をめぐる—	山田清吉	風炎(9)	11
伊藤左千夫と万葉集	桜井平喜	聖和(聖和学園短大)	9
「土浦の川口」について (*長塚節)	大戸三千枝	近代文学研究ノ1	7
長塚節の経済的背景	青木 昭	常総文学 ⁴	11
長塚節に関すること二三	石川義雄	常総文学 ⁴	11

節俳句の清列なひびき	山本 雄	常総文学 ⁴	11
節の短歌 万葉調から写生の歌へ	大戸三千枝	語文 ³⁶	11
長塚節著作の書誌的考察—主として「土」について	桑 正照	常総文学 ⁴	11
虚子の初期の写生文について(3)	前田登美	日本文学(立教大)	12
口語自由律俳句発生期の様相(1)~(3)	爪生鉄二	口語俳句	22~24
明治詩歌集覧(三三~三六)	人見円吉	学苑 ³⁸⁰ ~ ³⁸³	8~12
大正期			
ハ単行本	中西舖土	角川書店	7
前田普羅	本林勝夫	角川書店	9
斎藤茂吉論	本林勝夫	角川書店	9
犀星のふるさと	木戸逸郎	北国出版社	9
父室生犀星	室生朝子	毎日新聞社	9
大正短歌史	木俣 修	明治書院	10
中勘助の文学	渡辺外喜三郎	桜楓社	10
宇野浩二伝上	水上 勉	中央公論社	10
宇野浩二伝下	水上 勉	中央公論社	11
萩原朔太郎全詩集詩語索引	菅邦男篇	大阪教育大角田研究室	11
大手拓次研究(大手拓次全集別巻)	原 宏太郎	白鳳社	11

新考芥川龍之介伝 森本 修 北沢図書出版
 芥川龍之介へ近代文学資料 森本 修 桜楓社
 5V

△雑談論文▽

大正文学と美術の関連について 匠 秀夫 紀要(札幌大谷短大)6 10

大正文学の成立と展開 浅井 靖 国文学・臨 12

志賀直哉と「白い線」 中山栄暁 解釈 8

「暗夜行路」のお栄 永堀政男 専修国文10 9

暗夜行路 紅野敏郎 国文学・臨 12

志賀直哉と芥川龍之介「私」 西垣 勤 解釈と鑑賞 9

あるいは「覚悟」についての序――

(*以下志賀直哉追悼)

Religious Unbeliever 谷川徹三 世界 12

最後のお目こし 網野 菊 世界 12

「世界」と志賀さん 吉野源三郎 世界 12

対談・志賀直哉の文学と生涯 網野 菊 中央公論 12

志賀直哉の日記 阿川弘之 文芸春秋 12

終焉の記 阿川弘之 新潮 12

志賀直哉の事 武者小路実篤 新潮 12

志賀さんの奥さん 滝井孝作 新潮 12

総見 網野 菊 新潮 12

上等ということ 中野重治 新潮 12

名山 上林 暁 新潮 12

思い出のいろいろ 河盛好蔵 新潮 12

ナイルの水 島村利正 新潮 12

志賀直哉 川端康成 新潮 12

志賀さんの作品 大岡昇平 新潮 12

短篇ひとつ 庄野潤三 新潮 12

山羊の臭い 大江健三郎 新潮 12

結末の美しさ 坂上 弘 新潮 12

格別のこと――志賀直哉の死を悼んで―― 平野 謙 群像 12

歿後の一会 山本健吉 文学界 12

文学史の中の志賀直哉 小田切秀雄 文学界 12

「志賀直哉論」を読む 三好行雄 文学界 12

志賀さんと短篇小説 小林たい子 文学界 12

思い出すままに 小川国夫 文学界 12

梅のつき出し 江藤 淳 文学界 12

小説家の死 阿部 昭 文学界 12

書ききるということ 小川国夫 文芸 12

遠くから…… 中里恒子 文芸 12

志賀さん一面 藤枝静男 文芸 12

一頁時評 日本の人格美学 平野 謙 文芸 12

志賀直哉先生と父 広津桃子 海 12

志賀先生 上司海雲 図書 12

志賀直哉先生葬儀記録 阿川弘之 図書 12

*

大正期における「武者小路実篤論」	勝山 功	群女国文 1	7
「白樺」群像(一)武者小路実篤	武田寅雄	論集(神戸女学院大)(18)1	7
武者小路実篤論	饗庭孝男	現代文学 4	7
武者小路家の人びと	大津山国夫	国文学	8
武者小路実篤と有島武郎一刊行会本をめぐって一	紅野敏郎	解釈と鑑賞	9
「人類」と国家―武者小路実篤おぼえがき―	大津山国夫	日本近代文学 15	10
武者小路実篤試論―登場人物の造型をめぐって―	橋口晋作	解釈	10
有島武郎論―「三部曲」のうち、未定稿および定稿「サムソンとデリラ」(大)洪水の前」と「或る女のグリンプス」との関係を中心として―	宮野光男	近代文学試論(広島大) 9	8
有島武郎の農場への関心 4	高山亮二	北方文芸 8・9・10・12	12
「カインの末裔」の意義	福本 彰	日本文学	9
「カインの末裔」の研究	福本 彰	日本文芸学 6	10
有島武郎の世界	安川定男	日本文芸学 6	10
有島武郎	安川定男	解釈と鑑賞・臨	12
或る女	西垣 勤	国文学・臨	12
柳宗悦「心傷」の芸術性について	石津純道	高知大国文 2	8
長与善郎の精神形成	熊本和仁	国文研究(愛媛大)	12
			21
			12

「細雪」における谷崎美学(承前)―その女人像をとおして―	加藤京子	昭和学院国語国文 2	10
潤一郎のリアリスト的側面	橋本芳一郎	学芸国語国文学 6	11
春琴抄	磯貝英夫	国文学・臨	12
木下李太郎の国語国字論	新田義之	比較文学研究(東京大) 20	11
漱石山脈	熊坂敦子	文学	7
冥途黄眠―内田百閒と日夏耿之介	須永朝彦	海	8
「迷路」の位置	田辺健二	近代文学試論(広島大) 9	8
野上弥生子「秀吉と利休」読後	越智良二	国文学研究会報(愛媛大) 33	9
「煤煙」論拾遺	内田道雄	古典と現代 35	10
寺田寅彦あての小宮豊隆の書簡	太田文平	図書	10
不遇なる作家―松岡譲の人と文学―	関口安義	日本近代文学 15	10
「法城を護る人々」論	関口安義	国語と国文学	11
「藪の中」再論―芥川龍之介に於ける物語性の崩壊―	倉智恒夫	現代文学 4	7
薄田泣菫宛芥川龍之介書簡	武田寅雄	論集(神戸女学院大)(18)1	7
芥川に於ける鬼と魔の問題	藤井和義	国語国文(京都大)	8

芥川龍之介	磯貝英夫	国文学	8
芥川龍之介論	勝山 功	群馬大学教養部紀要	8
龍之介の下町意識の変質について―「大川の水」から「羅生門」まで―	石割 透	日本文学	9
「二塊の土」論	関口安義	日本文学	9
「西方の人」の運命と美(1)	高田瑞穂	成城文芸61	10
「話らしい話のない小説」について	鈴木晴子	昭和学院国語国文学2	10
「支那游記」考―芥川龍之介の中国体験―	塚谷周次	近代文学論叢(北大近代文学研究会)1	10
芥川龍之介歴史小説の方法(上)―「運」の成立を中心として	菊田茂男	比較文学14	10
芥川龍之介における私生児性(1)	倉智恒夫	現代文学5	11
齒車	川口 朗	国文学・臨	12
芥川龍之介の「文芸的な、余りに文芸的な」について	北条常久	秋田語文1	12
芥川龍之介	磯貝英夫	解釈と鑑賞・臨	12
芥川龍之介と室賀文武	宮坂 覚	国文学論集(上智大)5	12
芥川龍之介の美意識について―色彩語を通して―	横山トシ子	国文研究(愛媛大)21	12
佐藤春夫論	川村二郎	群像	9
佐藤春夫と支那文学	大内秋子	日本文学(東京女子大)37	10

佐藤春夫	三枝康高	解釈と鑑賞	11
室生犀星未発表書簡二十一通―「感情」刊行の苦心―	藤田福夫	語学・文学研究(金沢大)2	10
犀星訪問記上・下	加藤愛夫	北方文芸	9・10
相馬泰三「荊棘の路」のモデル問題―奇蹟派の一面―	伊狩 章	日本近代文学15	10
宇野浩二伝拾遺の一つ二つ	水上 勉	文学界	12
生田長江の出發―明治末年から大正初年までを中心にして―	助川徳是	日本近代文学15	10
下村湖人の思想形成(二)	深川明子	教育学部紀要(金沢大)20	12
* 「種蒔く人」の作家	森山重雄	情念3	9
平林初之輔試論―その一、出發点の検討	渡辺正彦	日本近代文学15	10
介山の中国認識―その時事論にふれて	尾崎秀樹	文学	12
オニール劇の日本に於ける翻案	広瀬通典	比較文学14	10
* 白秋・祐泉寺訪問のこと―再説―	木俣 修	形成(19)8	8
白秋雑稿(1)~(4)	西本秋夫	風炎(9)8~8~11	11
北原白秋の思想	境 忠一	福岡大学人文論叢(3)2	9
三木露風と内海信之―書簡を通して見た友情の一齣―	家森長治郎	奈良教育大学紀要人文・社会科学(20)1	11

高村光太郎と星 道程	恩田逸夫	明葉雜誌83	8
高村光太郎とホイットマン	分銅倅作	国文学・臨	12
高村光太郎の人と離群性	請川利夫	高村光太郎研究2	12
高村光太郎研究(補遺)	天笠礼子	高村光太郎研究2	12
高村光太郎研究(補遺)	神田重幸	高村高太郎研究2	12
資料V長沼家の家系、高村 家の家系	高村光太郎研究2	高村光太郎研究2	12
山村暮鳥「青春記」	和田義昭	群女国文1	7
山村暮鳥の「聖三稜玻璃」の 世界	森田進	日本文芸学6	10
辻潤論(下)―日本のダダイス ト―	朝比奈誼	現代文学4	7
矢野峰人と「ハガキ文学」(一)	奥田麓人	学苑(昭和女子大)	12
萩原朔太郎おぼえ書き	長尾和男	金城学院紀要8	8
「青猫」スタイルの「側面」― そのリズムの構造について―	米倉巖	文体論研究17	8
朔太郎詩のイメージ―けちえ んの手	菅邦男	解釈	10
八萩原朔太郎V光るイメージ と作詩法	菅邦男	国語研究(大阪教 育大)1	12
「青猫以後」と「郷土望景詩」 との関連について―日本文 学における自然研究の一環 として―	須藤松雄	紀要(清泉女子大)	12
朔太郎の回帰・序説	平田利晴	日本文学	12
月に吠える	安藤靖彦	国文学・臨	12

学生のための現代詩鑑賞	河村政敏	玉藻(フェリス女 学院大)7	9
河本緑石の農民詩	小沢俊郎	日本文学	9
* アララギ派の主張とその系譜 ―茂吉・文明を中心に―	本林勝夫	短歌研究	9
近代短歌と恋愛―アララギ系 歌人の場合―	尾崎礎英子	短歌	10
二人の友―橋健行と菅原教造 ・茂吉追憶―	本林勝夫	短歌研究	7
茂吉と絵画(II)―日本画と西洋 画I―	片野達郎	群山(26)7	7
続・人間齋藤茂吉論	檜山信道	文宴29	7
大石田の茂吉先生(85)と(88)	板垣家子夫	群山(26)7	7
齋藤茂吉言行(8)と(24)	佐藤佐太郎	短歌	8
蔵王・茂吉碑歌・考―「立つ」 は何もの―	大成龍雄	人文自然科学論集	11
齋藤茂吉の「萬軍」	阿部正路	日本文学論究(国 学院大)31	11
茂吉の吉祥歌―類型的詠風の 問題―	鮫島満	短歌クセジュ12	11
赤光	本林勝夫	国文学・臨	12
齋藤茂吉と幸田露伴	藤岡武雄	研究年報(日大文 理学部・三島)20	12
土屋文明断片	久保田正文	短歌	7
生存への練達―文明短歌の文 明観―	島田修二	短歌	7

超越者の文学―「ふゆくさ」から「少安集」まで― (＊土屋文明)	片山貞美	短歌	7
声ある葦としての歌―戦後文 明選歌欄の意味―	吉田 漱	短歌	7
葵燈日に傾く―フユアフヒの 歌に寄せて―(＊土屋文明)	清水房雄	短歌	7
土屋文明の選歌態度のこと	黒江二郎	風炎(9)7	7
松本高女時代の文明―「人間 土屋文明論」にふれて―	大井恵夫	地表(27)7	7
土屋文明ノート(12)―「山下水」 の基盤2―	大井恵夫	地表(27)9	9
土屋文明ノート(12)―土屋文明 と新井信夫―	大井恵夫	地表(27)11	11
原阿佐緒と島木赤彦	小野勝美	解釈	10
赤彦歌風の展開	北住敏夫	解釈	12
中村憲吉の恋―未発表書簡に 触れて―	関口昌男	街路樹(17)9	9
吉井勇と旅の歌―三朝とのえ にしを中心―	松原伝治	はまなす72	10
ジャーナリストとしての牧水 ―牧水新研究―	大悟法利雄	短歌研究	7
「鹿鳴集」の歌校異(1)―「南京 新唱」―	和泉久子	鶴見女子大学紀要	12
俳句の鑑賞とその批評―白田 巫浪の人と作品攷(5)(6)―	伊吹 一	四季(8)7・7・8	8
俳句の鑑賞とその批評―原石 鼎の人と作品攷(1)(2)―	伊吹 一	四季(8)9・9・10	10
近代連句研究 五・六	吉田澄夫他	学苑381384	9・12

エッセイにあらわれた未明の 児童文学観	滑川道夫	国文学	11
芥川龍之介の児童文学	佐藤泰正	国文学	11
相馬泰三の児童文学	関 英雄	国文学	11
有島武郎の児童文学	福田準之輔	国文学	11
豊島与志雄の児童文学	統橋達雄	国文学	11
朔太郎の児童詩観について	菅 邦男	こどもの詩	12
昭和期			
△単行本▽			
川端康成と聖書	武田勝彦	教育出版センター	7
野間宏論	兵藤正之助	新潮社	7
遠藤周作の世界	武田友寿	講談社	7
宮沢賢治論集I	宮沢賢治研 究会	金剛出版	7
伊藤整	瀬沼茂樹	冬樹社	8
堀辰雄	日本文学研 究資料刊行 会編	有精堂	8
わが友三島由紀夫―レポート ・自決の心理と動機―	奈須田 敬	原書房	8
三島由紀夫―芸術と病理―	梶谷哲男	金剛出版	10
三島由紀夫の悲劇―病理学的 考察―	水津謙二	都市出版社	10
三島由紀夫	日本文学研 究資料刊行 会編	有精堂	11

三島由紀夫の神話	酒井角三郎	三一書房	11	戦後文学史論	本多秋五	新潮社	10
三島由紀夫の死をどう見るか	加藤諦三編	秋元書房	11	プロレタリア文学	日本文学研究資料刊行会編	有精堂	11
焰の幻影・回想三島由紀夫	坊城俊民	角川書店	11	プロレタリア文学とその時代	栗原幸夫	平凡社	11
三島由紀夫死の美学	山田野理夫	フォートにつぼん社	11	戦後文学作品鑑賞	小田切秀雄	読売新聞社	11
回想の三島由紀夫	日本学生新聞編	行政通信社	11	昭和文学史の構想と分析	大久保典夫	至文堂	11
三島由紀夫	いいたも	都市出版社	11	新説 太宰治論	越川正三	桜楓社	11
定本・三島由紀夫書誌	三島瑠子・島崎博編	薔薇十字社	12	戦後文学の作家と作品	本多秋五	冬樹社	12
草薙 評伝大田洋子	江刺昭子	濤書房	8	伊東静雄研究	富士正晴編	思潮社	12
俳人山頭火の生涯	大山澄太	弥生書房	8	評伝 尾崎士郎	都築久義	プラザ出版	12
現代日本文学大年表・昭和篇 I	久松潜一他編	明治書院	9	△雑誌論文V			
優しき歌―立原道造の詩と青春―	小川和佑	社会思想社	9	座談会・昭和文学の側面	阿部知二 平野謙 本多秋五	文芸	11
立原道造文学地図 盛岡篇	佐藤 実	ポア社	7	転形期の文学	佐藤勝	国文学・臨	12
昭和抒情詩研究・立原道造・考証と議論	小川和佑	右文書院	10	昭和文学の成立と展開	佐藤勝	国文学・臨	12
立原道造研究	中村真一郎編	思潮社	12	昭和文学の可能性 I	平野謙	世界	8
戦後作家の世界	利沢行夫	荒地出版社	9	芥川龍之介と広津和郎 (昭和文学の可能性 II)	平野謙	世界	9
火野葦平論・付戦争体験論の試み	田中艸太郎	五月書房	9	中野重治とプロレタリア文学 (昭和文学の可能性 III)	平野謙	世界	10
八木重吉・未発表遺稿と回想	田中清光・吉野とみ子編	麦書房	9	政治的価値と芸術的価値 (昭和文学の可能性 IV)	平野謙	世界	11
人間宮沢賢治	儀府成一	蒼海出版	10	マルクス主義文学の波紋 (昭和文学の可能性 V)	平野謙	世界	12

昭和のロマン主義
演劇における現代

大久保典夫
祖父江昭二
解釈と鑑賞
国文学・臨

12 11

牧野信一

薬師寺章明

解釈と鑑賞・臨

12

梶井基次郎と芭蕉・粗描き

飛高隆夫

風(26)9

9

川端康成氏の生誕地について

笹川隆平

国文学

7

川端康成研究―「伊豆の踊子」
から「禽獣」まで―

橋本正文

近代文学試論(広島大)9

8

川端康成を探る―「伊豆の踊子」を中心に―

藤岡武雄

地表(27)9

9

川端康成「みづうみ」

白石文子

玉藻(フェリス学院大)7

9

「眠れる美女」を読む

羽鳥一英

解釈

10

悲しみと日々・川端康成の作品における自我の構造

高山鉄男

季刊芸術19

10

「伊豆の踊子」成立考―清野少年をめぐって―

林 武志

国文学

11

川端康成の児童文学

村松定孝

国文学

11

雪国

川嶋 至

国文学・臨

12

川端康成と横光利一

長谷川 泉

解釈と鑑賞

9

柘植・大津時代の横光利一

井上 謙

近代文学研究ノ1
ト10

7

横光利一の「花園の思想」

茂木雅夫

情念3

9

地星消息(4)―稲垣足穂論―

白川正芳

批評文学4

9

岡本かの子と「真夏の夜の夢」

大社淑子

比較文学14

10

回想・梶井基次郎

野村吉之助

群女国文1

7

嘉村磯多と梶井基次郎

磯貝英夫

解釈と鑑賞

9

嘉村磯多論

山中節子

文学地帯39

12

嘉村磯多の文学―随筆・書簡を中心にして―

佐藤定子

国語研究(大阪教育大)1

12

北条民雄論序説(下) 三つの
軸

林 武志

解釈

7

網野菊ノート

三ツ木照夫

解釈

8

私小説論(小林秀雄)

亀井秀雄

国文学

12

体制の中の詩―井伏鱒二「山
椒魚」―

西岡光秋

詩界112

12

林房雄

清水昭三

解釈と鑑賞

11

「青年」林房雄

荻久保泰幸

解釈と鑑賞

12

浅見淵著作目録

保昌正夫

銅鑼23

7

久野豊彦ノート

嶋田 厚

文学

8

石坂洋次郎の新聞小説覚え書

新貝勝保

解釈

8

「碑」中山義秀

榎本隆司

解釈と鑑賞

12

「曠野」への道―小説家堀辰雄の精神的発展―

水島裕雄

比較文学研究(東京大)19

7

「麦秋」をめぐる堀辰雄の問
題―いわゆる芸術と実生活
について―

大森郁之助

四季派研究1

9

堀辰雄の音楽

松田智雄

季刊芸術19

10

「冬夜」の意味―八掃郷物語―
との関連で―

野坂幸弘

北方文芸

8

伊藤整伝(6)・(9)

武井静夫

北方文芸

11

父伊藤整の嘆願書

伊藤 礼

中央公論

11

「山月記」論—二律背反と逆説の世界	浜川勝彦	国語国文(京都大)	8
保田与重郎	大河内昭爾	解釈と鑑賞	11
保田与重郎覚書—イロニイとしての日本	杉本輝夫	早稲田文学	12
日本浪漫派とドイツ・ロマン派—保田与重郎「エルテル論」—	水谷 洋	解釈と鑑賞	11
亀井勝一郎	武田友寿	解釈と鑑賞	11
蓮田善明	神谷忠孝	解釈と鑑賞	11
「日本浪漫派」と日本への回帰—ロマン的ノ自然ノについて—	野島秀勝	解釈と鑑賞	11
「日本浪漫派」と「人民文庫」転向と日本浪漫派	榎本隆司	解釈と鑑賞	11
「文芸文化」のノみやびノの美学	和泉あき	解釈と鑑賞	11
「文芸文化」のノみやびノの美学	岡 保生	解釈と鑑賞	11
日本浪漫派と維新思想—「南山踏雲録」について—	大久保典夫	解釈と鑑賞	12
ロマン派の末路	和泉あき	文学的立場5	7
「コギト」とヘルダーリン	関井光男	解釈と鑑賞	11
* 坪田譲治におけるハ死Vのイメージ	大藤幹夫	国文学	11
薄幸の詩人・小熊秀雄の童話をめくって	諸角和儔	日本児童文学	11
新美南吉における近代の確立	佐藤通雄	国文学	11
石井桃子における市民主義	古田足日	国文学	11

プロレタリア文学研究ノート(1)—コップ体制について(その組織と性格)	堀井謙一	近代文学論(東京教育大)	7
プロレタリア文学における革命的ロマンティズム—論点整理のためのおぼえ書き—	祖父江昭二	解釈と鑑賞	12
小林多喜二と風間六三	笠井 清	北方文芸	11
蟹工船	小田切進	国文学・臨	12
「伊藤信二集」刊行計画当時のこと	風間六三	北方文芸	11
伊藤信二のこと	中野重治	北方文芸	11
葉山嘉樹と名古屋事件	森山重雄	日本文学	8
葉山嘉樹	清水 茂	解釈と鑑賞	11
「貧しき人々の群」における「われら何をなすべきか」の影響	林 幸恵	近代文学論叢(北大近代文学研究会)1	10
宮本百合子の児童文学	向川幹雄	国文学	11
壺井栄におけるノ家ノの問題	木村幸雄	国文学	11
「五稜郭血書」久保栄	堀井謙一	解釈と鑑賞	12
火山灰地	小笠原克	国文学・臨	12
「天狗外伝斬られの仙太」三好十郎	岡岡彬一	解釈と鑑賞	12
「石狩川」本庄陸男	布野栄一	解釈と鑑賞	12
岩上順一論	島田昭男	日本近代文学15	10
窪川鶴次郎の昭和十年代・覚え書	小笠原克	日本近代文学15	10

転向論断章―「村の家」と「道草」について	梶木 剛	公評(8) 7	7
「広重」的なもの―昭和十年代の奈落―(※中野重治)	木村幸雄	クロノス20	7
中野重治―小説の書けぬ小説家―前後	杉野要吉	解釈と鑑賞	11
ハインズと昭和の革命的ロマンテイズム―春夫・重治から榎村浩へ―	井上正蔵	解釈と鑑賞	12
高見順ノート	山口典夫	文学地帯39	12
石川淳参考文献目録	青柳達雄	解釈	8
石川淳「義貞記」のゆがみ	青柳達雄	解釈	10
石川淳『かよひ小町』について	杉尾 瞭	鶴見女子大学紀要	12
対談・太宰治(8)と(9)	長野晋一	9 解釈と鑑賞	7 12
太宰治	鳥居邦朗	7 12	
太宰治とボードレール・その邂逅と受容	桶谷秀昭	国文学	8
太宰治と三島由紀夫	長谷川吉弘	解釈	8
太宰治における「罪」の意識	長谷川吉弘	階段11	8
太宰治と三島由紀夫―その対決をめぐって―	寺尾誠真	高知大國文2	8
太宰文学を支える倫理	長篠康一郎	西播文学47	9
「晩年」の成立―マルクス主義との関連をとおして―	柿本佳代子	まなび3	9
太宰治と伊藤整―大庭葉蔵と得能五郎	須藤仙之助	情念3	9
	鳥居邦朗	解釈と鑑賞	9

太宰治の文学(資料篇)―作品「列車」とその位置について	長篠康一郎	西播文学48	10
「人間失格」私論	角田旅人	国文学研究(早稲田大)45	10
太宰治論―中期を中心として―	渡部芳紀	早稲田文学	11
太宰治	佐古純一郎	解釈と鑑賞	11
「右大臣実朝」のニヒリズム―戦争下の太宰治一面―	東郷克美	成城大学短期大学部紀要3	12
人間失格	鳥居邦朗	国文学・臨	12
太宰治	鳥居邦朗	解釈と鑑賞・臨	12
檀一雄	森 啓祐	解釈と鑑賞	11
戦後文学史論の一基点―坂口安吾を中心に―	矢鳥道弘	批評文学4	9
坂口安吾の戯作考	黒田 征	近代文学論叢(北大近代文学研究会)1	10
田中英光	島田昭男	解釈と鑑賞	11
田中英光	島田昭男	解釈と鑑賞・臨	12
戦後の小説への視角	長谷川泉	古典と近代文学11	10
戦後の文学	吉田照生	国文学・臨	12
児童文学における戦後―現代	横谷 輝	国文学	11
日本児童文学の状況	阿部正路	解釈と鑑賞	11
戦後のロマン主義批判	松原新一	解釈と鑑賞	11
戦争とロマン主義	椎名麟三	展望	7
対談・「戦後派」前史2	他6名		

対談・「戦後派」前史3	推名麟三 他6名	展望	9	想像力理論の陥穽―続埴谷雄高の世界―	伊藤成彦	文学的立場5	7
戦後派作家と宗教	増谷文雄	玉藻(フェリス女学院大)7	9	「不合理ゆえに吾信ず」論・覚書―Personusの世界―	藤一也	朱羅4	9
『青年の環』の結び目	亀井秀雄	群像	7	非在と意識―埴谷雄高論―	粟津則雄	文芸	11
「暗い絵」の環	黒井千次	文学界	7	魔性の力学・埴谷雄高の文学と読者の危機	山本祐興	新日本文学	11
△全体▽と人間―野間宏「青年の環」について―	円谷真護	批評文学4	9	闇・自己救済・現実―椎名麟三論―	渡辺凱一	季刊散文芸術19	10
野間宏と武田泰淳	小久保実	解釈と鑑賞	9	原民喜の死	長光太	文学界	9
「青年の環」論・その革命運動批判を中心に	津田孝	民主文学72	11	原民喜	境忠一	解釈と鑑賞・臨	12
暗い絵	伊豆利彦	国文学・臨	12	加藤道夫と久保栄	野村喬	解釈と鑑賞・臨	12
武田泰淳論―中国文学研究会のころ―	兵藤正之助	朱羅4	9	三島由紀夫における死と虚構	相川高秋	短大論叢(関東学院女子短大)43	7
武田泰淳IV―「愛」のかたちにおける虚無―	重岡徹	山口大学教養学部紀要5	11	三島文学と「文芸文化」	相原和邦	文学研究(日本文学研究会)33	7
「俘虜記」―その基本的枠組みについて―	山野上東彦	高知大国文2	8	三島由紀夫の死	相原和邦	文学研究(日本文学研究会)33	8
不可能性の文学―大岡昇平「母六夜」について―	高橋英夫	文学界	10	表現の不幸・三島由紀夫論	岡庭昇	人間として7	9
「俘虜記」の描写	中村格	古典と近代文学11	10	イカロスの神話―三島文学の原点―	饗庭孝男	文学界	9
大岡昇平と三島由紀夫	古林尚	解釈と鑑賞	9	思い出―三島由紀夫氏への手紙	秋永悦郎	国文学	9
大岡昇平「野火」の研究―成立過程における「疎開日記」の位置	池田純益	国文学論集(上智大)5	12	金閣寺	大久保典夫	古典と近代文学11	10
「桜島」ノート	渡辺正彦	近代文学論(東京教育大)2	7	三島由紀夫の死	E・サイデンス・ツカ	ソフィア(20)3	11
戦後文学と梅崎春生	柳沢通博	早稲田文学	9	醒めた者の悲劇(痛き夢を追いて)―三島由紀夫私論	栗酒真人	語文(日本大)36	11
				三島由紀夫	久保田芳太	解釈と鑑賞	11

三島由紀夫と「文芸文化」	小高根二郎	解釈と鑑賞	11
三島由紀夫と維新思想	古林 尚	解釈と鑑賞	12
三島由紀夫	長谷川 泉	解釈と鑑賞・臨	12
鹿鳴館（*三島由紀夫）	越次俱子	国文学・臨	12
井上靖論のための覚書(1)	工藤 茂	文藻 ²	10
井上靖「天平の甍」	村松定孝	古典と近代文学11	10
「砂の女」について	吉田熙生	古典と近代文学11	10
「榎本武揚」安部公房	山田博光	解釈と鑑賞	12
「沈黙」へのアプローチ―兼子氏の所論に応えて―	中野記偉	世紀 ²⁵⁴	7
遠藤周作論「ポイエーシスと偽装する者」	多田祐一	西播文学47	9
作家と宗教―遠藤周作論―	宮内 豊	文芸	10
「海と毒菓」の世界	玉置邦雄	人文論究（関西学院大）(21) ⁴	12
安岡章太郎と島尾敏雄	笠原伸夫	解釈と鑑賞	9
島尾敏雄論	粟津則雄	海	8
「夢の中の日常」の世界―島尾文芸の成立―	玉置邦雄	日本文芸学6	10
抒情の復興とロマン詩人詩集「春と修羅」の成立	小川和佑	解釈と鑑賞	11
宮沢賢治詩「三原三部」とその周辺	入沢康夫	ちくま	7
室内における賢治の心象	奥田 弘	銅鑼23	7
賢治童話における地方意識	恩田逸夫	明葉会誌84	10
	恩田逸夫	国文学	11

「風の又三郎」はどのようにしてできたか	天沢退二郎	ちくま	11
宮沢賢治「羅須地人協会」の名称について	佐々木久春	秋田語文1	12
宮沢賢治の世界―トルストイの投影―	福本巖次	一宮女子短期大学紀要 ¹¹	12
アナキズム文芸誌「悪い仲間」の意義	紅野敏郎	日本文学	12
八木重吉と吉野秀雄	大河内昭爾	文学・語学61	9
「崖」論―若き小野十三郎	清水正一	関西文学(9)12	12
伊東静雄の文体	塩田 勉	文体論研究17	8
伊東静雄少々	富士正晴	ユリイカ	10
伊東静雄の幽霊	小野十三郎	ユリイカ	10
伊東静雄の戦後	桶谷秀昭	ユリイカ	10
拒絶と凝視（*伊東静雄）	高橋英夫	ユリイカ	10
天風浪々（*伊東静雄）	井上 靖	ユリイカ	10
伊東の絵など	栗山理一	ユリイカ	10
「春の雪」と「夏のひかり」のあいだに（*伊東静雄）	饗庭孝男	ユリイカ	10
ひとことふたことの言葉を（*伊東静雄）	長江道太郎	ユリイカ	10
伊東静雄先生のこと―手紙風に―	斎藤昭吉	ユリイカ	10
秧鶏は飛ばずに全路を歩いてくる―伊東静雄論の試み	長田 弘	ユリイカ	10
私の伊東静雄	一柳喜久子	ユリイカ	10
羞恥と自恃（*伊東静雄）	西垣 脩	ユリイカ	10
詩人の散文（*伊東静雄）	林富士馬	ユリイカ	10

共同討議—ものと超越・伊東 静雄をめぐる	川村二郎他	ユリイカ	10	はざまに咲いた花—釈道空論 序説—	岩田 正	短歌	9
伊東静雄と立原道造	鈴木 亨	ユリイカ	10	釈道空の翁歌について—その 研究と実作とのあいだ—	宇田篤司	下商研究紀要4	11
伊東静雄の「大阪」	鈴木和成	ユリイカ	10	あのころ・そのころ—長谷川 銀作を憶ひつつ—	橋本徳寿	短歌研究	7
詳細・伊東静雄年譜	杉本秀太郎	ユリイカ	10	前川佐美雄における自然	下村光男	短歌	8
伊東静雄書誌参考文献考	小川和佑	ユリイカ	10	坪野哲久論	菱川善夫	短歌	12
伊東静雄	饗庭孝男	解釈と鑑賞	11	偏向とのたたかい—『百花』 と『桜』と—(*坪野哲久)	横田真人	短歌	12
伊東静雄先生	田辺明雄	関西文学(9)12	12	いのちの言語化—『北の人』 小感—(*坪野哲久)	高野公彦	短歌	12
立原道造その文学的出発	石井雄二	クロノス20	7	望郷の国能登へ—『碧巖』か ら(*坪野哲久)	岡部文夫	短歌	12
「愛することの挫折—晩期の ノート—書翰から」(*立原道造)	杉本春生	解釈	7	坪野哲久の人間とその作品— 哲久自筆略年譜に即し、か つ補う	若狭駿介	短歌	12
昭和十年の立原道造	小川和佑	解釈	7	//憤怒//の人—哲久—ある会 合でのレポート—	松坂 弘	短歌	12
立原道造研究文献目録	小川和佑 近能康行	解釈	7	戦時下の歌壇論争(2)~(7)	篠 弘	短歌	12
立原道造—短歌の周辺・35—	清水 信	短歌	8	石田波郷伝(7)~(11)	村山古郷	俳句	7 ~ 11
「オメがぶみ」資料集成	山田俊幸	四季派研究1	9	西東三鬼論	加藤路春	日時計8	12
「月は明かったが」考	大河内邦子	四季派研究1	9	*			
立原道造	荒居正雄	解釈と鑑賞	11	無音の群落につめよる者—戦 後詩の展開6	明珍 昇	関西文学(9)8	8
阪本越郎覚書—「四季」時代 について—	米倉 巖	情念3	9	戦後詩と空	明珍 昇	国文学	8
山之口鏡・人と作品	茨木のり子	国語の教育(4)11	11	現代詩の諸問題(一)~(二)	篠田一士	ユリイカ	10 ・ 11
わが中原中也	西世古柳平	銅鑼23	7	対談・戦後詩とは何か	粟津則雄 大岡 信	国文学	10
中原中也	秋山 駿	国文学	8				
詩誌「亜」要目	明珍 昇	解釈	10				
道空歌風の形成	立岡章平	クロノス20	7				

戦後詩の軌跡	原 子朗	国文学	10
戦後詩における全体性と細部の追求	平井照敏	国文学	10
戦後詩におけるイメージの二律背反	岡部隆彦	国文学	10
戦後詩における「言葉とは何か」	高良留美子	国文学	10
戦後詩における技法の問題点	星野 徹	国文学	10
廢墟あるいは終末の観念	杉本春生	国文学	10
変革への蠕動	清水 昶	国文学	10
肉声あるいは感性の開花	原崎 孝	国文学	10
土俗と近代	松永伍一	国文学	10
日常性を超えるもの	鶴岡善久	国文学	10
戦後詩をどう考えるか	分銅惇作	国文学	10
戦後詩人の肖像（*会田綱雄他40名）	飛高隆夫他	国文学	10
戦後詩の死と言語―事実性の重みからイメージの拡散へ	饗庭孝男	ユリイカ	12
試論・戦後詩の文体	原 子朗	ユリイカ	12
墓地から見た詩の現在	鈴木和成	ユリイカ	12
混沌から混沌へ	小海永二	ユリイカ	12
鎮魂作家としての安東次男	飯吉光夫	ユリイカ	12
戦後詩と戦後の死	渡辺広士	ユリイカ	12
共同討議・戦後詩の全体像	吉本隆明他	ユリイカ	12
共同討議・現代詩の主題を追う	天沢退二郎 他	ユリイカ	12

「荒地」の出発私見	三好豊一郎	詩界12	12
鮎川信夫論のはじめに―「死んだ男」によせて―	気谷順三	まなび3	9
* 「黄金記憶」頌―小野茂樹論へのノート	小中英之	短歌	12
蜀葵一句―澄雄俳句と時間―	阿部完市	俳句	7
たおやかな男ごえ―森澄雄論	中戸川朝人	俳句	7
理論俳句の未来―金子兜太論	鷹羽狩行	俳句	9
沢木欣一論	川崎展宏	俳句	11

▽書評△

十川信介著 『二葉亭四迷論』

—— 二本の牙と骨格 ——

清 水 茂

若し吾々が封己自全の道を平民に求めぬやうにすれば、無論、吾々が第一に利益を収めるでせう。

——「文学の本色及び平民と文学の関係」——

二葉亭四迷——くたば、つて、い、め、えとは、自嘲でもあれば、また他嘲でもあったのではないか。小野哲也や古屋雪江に同情をおぼえざるをえない年齢に達した筆者などにしてみれば、そういう二葉亭と正面から向きあつて睨み合いを続けるのは、ほとほとやりきれない。いいかげんのところ、凡庸な人生享受者たるに甘んずるの賢明なるに如かないとも思うのである。が、非凡な人生探究者二葉亭は、なかなかこれを許さ

ない。明治という暗い洞窟の奥で、依然、不思議な魅力をひそめた双眼をみひらき、巨象のように群盲をひきよせる。怖いものみたさにときおり撫でにゆく、筆者もまた、そのひとりにほかならぬ。

ところで、十川信介氏の著作『二葉亭四迷論』は、すくなくとも、この怖ろしいマンモスに正面からひたと向きあい、「俯仰天地に愧ぢざる正直」、そして「いやといふ声」という、太い二本の牙を軸として、その思想的骨格を精力的に、より鮮明化したレントゲン像になっているといえよう。氏は、この著の「あとがき」の中で、「機会があれば、私はもう一度二葉亭に帰つて来たいと思う。そして、聞く者の胸に

一語一語がしみこむようだったという彼の肉声を、私の胸ではつきりとたしかめたいと思う。」と書いている。怖ろしいマンモスは、なかなか、はっきりした肉声を響かせないのだ。氏もまた、このもどかしさの中に、依然としているにはちがいないにしても、とにかく、ここにあざやかに映し出されているのは、かつてマンモスがそれによつて立つた、堂々たる骨太な、精神の骨格である。これをとらえた著者における、及びがたい気迫に、まず敬意を表しておきたい。

この本は、「二葉亭四迷における『正直』の成立」、「二葉亭四迷における『正直』の崩壊」、「浮雲の世界」、「浮雲』の運命——その悲劇性と喜劇性——」、「実相」と「虚相」——「小説総論」について——、「二葉亭の沈黙」、「其面影』の成立」、「いやといふ声」——「平凡』について」、「征北の夢——二葉亭とロシア」の九篇の論文から成り立っている。それぞれ、雑誌『国語国文』または『文学』に、昭和三十九年八月以降、昭和四十五年十二月にわたって掲載されたものだが、「あとがき」によれば、

「數十か所を増補、訂正した」という。だから、初出論文とはべつに、本書刊行の時点での新著として注目すべきものであろう。著者は、おなじく「あとがき」の中で、「文体的変化にも明らかなように、彼に対する私の考えは、いくたびか動揺した。」とこゝとわっている。以下、各論文についての断片的な所感の羅列になっていくであろうが、この「動揺」をはらんだ八年におよぶ氏の労作は、したがって、もっとも新しい氏の「考え」から溯行して分析を加えられるべきであろう。さきの九篇の列記はそのまま初出論文の成立の順序になっているので、さしあたって、おしまいの方から逆に順々に——といっても飛躍もあるうが——筆者が触発されたもの一端を所感として示るしていくにとどめる。「書評」の体は、成さないかも知からない。たぶん、筆者の、自己完結的な、閉ざされた眩きにおわるであらう。

「征北の夢——二葉亭とロシア——」この題名は、日露戦争以後、「其面影」「平凡」以後の二葉亭について述べるにさきだち、それ以前の二葉亭について序説している部分

に力点を置いて附けられているものらしい。だとすれば、この題名は、日露戦後の「日露両国の、あるいは世界人民の懸け橋」という、予期しない映像を完成（二八九頁）した二葉亭に必ずしも、そぐわない。

筆者は、帝政ロシア南下阻止という少年の夢を、二葉亭談話のいわゆる「帝国主義熱」という、//懺悔//の用語によって単純に直線的に受けとめることは問題があると思う。愛国者かならずしも帝国主義者ではない。詩人のナシヨナリズムが、フアナチックに屈折して、いくらか帝国主義者の激語をどこかで口走ったり、国士風、大陸浪人風の仮面を被ったりすること、そのかくれた本質はべつである。「人は皆我同類也」（「落葉のはきよせ」から「四海同胞」への思想はどこで胚胎したのであろうか。大陸を放浪しつつ、なぜ二葉亭は、露国エスベラントイスト協会員となったりしたのであろう。二葉亭は、外交官をめざして、目的意識的に外国語学校露語科に入った。少年のフアナティックなナシヨナリズムは、いつどこでインター・ナシヨナリズムに転換したのか。二葉亭は露語科入学にさきだち、

明治十三年たぶん中江兆民の仏学塾で、一級生平田宗質に就いて「羅馬史」「仏国史」を聴講している。筆者は、著者が角川書店刊『日本近代文学大系 二葉亭四迷集』挿入の「月報」で示した高谷龍洲の調査に教えられたが、『万国公法蠡管』の学習にっぐ少年二葉亭のこの側面は、どこへ底流していったか、それをくわしく知りたい、と思う。かつて木村毅が提起し、安井亮平氏が調べた、ポーランド革命家との交渉について、著者はなんにも触れていない。「征北」？「征」とはなんだろうか。やはり、ちょっと無神経ではなからうか。「世界人民の懸け橋」は、はたして「予期しない」「映像」だったのであろうか。

著者は、この論文にいたってようやく若き日の二葉亭の「社会主義」に着眼した。著者における二葉亭像の二本の牙は、あまりに太く重い。だが、牙は牙として認識の眼は、どのような「映像」をさがしもとめていたのであろう。かつて伊藤整は、「認識者」と「求道者」の二系列において近代作家を整理したとき、「認識者」の系列に二葉亭を位置づけたが、その隠微な「認識」

的側面は、「いやといふ声」、「限られた能力を持った限りなく誠実な魂に残した亀裂」(二九〇頁)の底なる「虚無的な姿」への沈湮の予測によって消し去られてしまふのであろうか。

著者が、この論文の中でやや否定的な調子で引用している、『露国の象徴派』は重要である。魯庵のいう「殊に貧民に対しては異常な同感」を払うのは、著者のことばでいう「偏見」(二七五頁)ではなくて、詩人が客観的情勢の成熟以前に直覚的に先取りした「先見」なのではないか。すくなくとも、「生命の泉」の想念は、「いやといふ声」にもなつてより深く潜在しつづけたものでなければならぬ。それこそ、二葉亭のより深い根元的な欲求であり、つねに新たな理想であつて、この理想に託した二葉亭の「夢」からふりかえつて、「平凡」もまた分析・批判されなければならぬまい。つまり、「平凡」の批判によつて、「平凡」以後の可能性に投げかけるものが問われてよいと、筆者はかつて思い、今も思う。著者は中村星湖の「荒み行く人、荒み行く魂。」といったことばを意味ありげに引く。

だが、筆者は星湖の「二葉亭四迷論」は、あまり出来のいいものではないように思う。

「いやといふ声」の果の「虚無」とそこから脱出するための行為の上での「生甲斐」「死場所」だけが問題なのであろうか。著者は、「私は懷疑派だ」から「遠方の地平線は薄ぼんやりとあかるく夜が明けかゝてゐるやうな所が見える」を引用したあと、「だがそれはまたしても幻影である」(二五五頁)と否定的に書く。しかし、二葉亭からその「幻影」を消し去つて、その文学にはたして何が残るといふのであろうか。「否定の刃は、かのブーラメンのごとく弧を描いて彼の頭上に舞いもどり、//いやといふ声//はその全貌を現わす。」(二五六頁)だが、しかし、否定の否定は、肯定そのものではないにせよ、肯定につながるものではない。

『其面影』の成立のうち、横山源之助宛「書簡二二六」の意味及び、中村光夫氏の示教に拠つて、福井つねの二葉亭との離婚後の娘からの「つねには芸者をしていた妹きよがあり、彼ら夫婦と一時同居してい

たが、あまり品行のよくなかつた二葉亭が彼女と關係を結び、つねが大いに怒つた事件があつた」(二一四頁)という談話を記し、「逍遙や魯庵が曖昧に」示唆しているこのあたりの事情を裏付けている点は有益だつた。ただ、「今かりに、二葉亭を哲也、つねを時子、きよを「不幸な妹」の小夜子とし、芸妓身売を渋谷家の家庭教師(実は妾奉公)と考えれば、その性格や養子の件は別としても、彼らの關係は、そのまま『其面影』の主な人物關係と一致するはずである。九月十二日、横山から小夜子、哲也の結婚は可能であると知らされた時、『其面影』の構図は決定した。」(二一五頁、傍点引用者)というたみこんだ叙述のほかに、及び葉村設定の動機、条件の指摘において、やや不足感をおぼえる。ただそれだけいって、説明、論証はべつの場合にした。つまり、筆者自身もまた『其面影』成立論を、あらためて書き直すほかはないところにいるわけだ。

「二葉亭の沈黙」は、創見にみちている。手記「落葉のはきよせ」ほかの分析であつて、本書中の白眉といつてよい。二葉亭の

思想的骨格のもつとも複雑で隠微な箇所に迫ろうとする、著者の本領が発揮されている。著者は、二葉亭の「くち葉集」「落葉のはきよせ」の原本を、岩波版九冊本全集所収のものと改めて照合する勞をとり、『明治文学全集』中に収めた。このおり、筆者もまた、原本の所持者中村光夫氏の好意により、複写本三冊の恵与を筑摩書房から得ている。附記して、謝意を表し、筆者なりに活用したいと思う。ところで論文中ただ一点、「彼の最初の不幸な結婚もまた、くく下等な女」に、想念を超越したゞ靈肉一致」（一九九頁）云々のところに、ちよつと異論を提出しておく。著者が、つね即「くく下等な女」と考えているのは、中村光夫氏の『二葉亭四迷伝』このかた定説化した伝説に拠っている。つねは、貧しい都市庶民の教養に恵まれぬ、多少放恣なところもある女性であった。つまり「下等な女」であったかも知れないが、必らずしも「くく下等な女」であったとはいひ切れない、と筆者は考えている。くくのあるなしは重大である。中村光夫氏の説の出所は、曖昧なところの多い魯庵の伝記と、大田黒重

五郎の回想を、つねと二葉亭との間の長女せつ氏の直話で裏付けて結びつけたことにより成り立つようだ。が、魯庵は、必らずしも二葉亭の魔窟探訪と結婚とをびたりと結びつけていない。「下層社会」の女はすべて、「くく下等な女」であるわけでもない。中村光夫氏の『伝』における「素人でない」とは、筆者がせつ氏から聞き出したところによると、二葉亭の母志津が、せつ氏がつねと別離後にせつ氏に言った言葉に拠っている。お前の母親は「地獄」だったのだよ、という……。この、せつ氏の話が、中村光夫氏によって信じられたのは当然である。だがしかし、筆者がさらにはせつ氏からきき得たところによると、志津は、せつ氏に、また、こうも言ったというのである。「この子は捨子です」という書置が、赤子のお前につまりせつ氏に結びつけられてあった、というのである。これは、いうまでもなく、御殿女中をつとめたこともあるという志津における偏った身分意識からの、不本意な結婚をした二葉亭、そしてつねにたいする不満に発した、オーバーな誇張という以上に明白なフィクションであり、志津は、こ

うしたつねに対する嫌悪ないし憎しみを、せつ氏にも転嫁して、いささか意地のわるいフィクションを座興として弄ぶことで、同時にせつ氏の幼い心から実母の幻影を放逐しようとしたのだ。せつ氏は、これがために、いうまでもなく苦しんでいる。しかし、あとの方は、あきらかにお前の母親はこの世に実在しないと思つてほしい、と意味のデタラメなので、中村光夫氏には洩らさなかつたようだ。志津暗示によるせつ氏の苦しみだけが、伝えられた。そして、魯庵らの伝える魔窟探訪と結びついて、つね即「素人でない」、「くく下等な女」即つね説が出来上つた。なるほど、福井象吉方は、貧しくて、つねの妹きよを芸妓に出したであろう。が、しかしながら二葉亭は福井方に止宿、「同居」(魯庵)していつねと結ばれたのである。象吉方では桶屋を職業としていた。桶屋の二階で、娘に密淫売をさせる位ならば、むしろやはり外へ、芸妓にでも売り出したであろう。で、おそらく二葉亭は、士族気質からみて「下等な女」、つまり無教養の庶民の娘としてのつねと結婚したが、それすなわち、「くく下等な女」で

は、おそらくなかったであらうと、せつ氏の人柄を通して筆者は推察している。すくなくともつね即「ごく下等な女」、すなわち「地獄」説は、志津の誇大化ないし虚構として信ずるに足るだけの根拠をうしなう。根拠のない伝説の定説化は、つねならばにせつ氏にとつて、永遠の冤罪ではあるまいか。二葉亭談話の中の「ごく下等な女」は、最初の結婚の相手のつねとは、必ずしも同一視できない、類型の設定であると考えるべきである、というのが筆者の見解である。一般に、二葉亭談話は深読みを必要とする。

「小説総論」の引用中、「意は己の為に存するものゆゑ」のところは、『全集』ではそうなっているが、初出に拠って、「意は己の為に存し、形は意の為に存するものゆゑ」と訂補すべきものである。論文「実相」と虚相——『小説総論』について——では、虚実概念を支えた伝統の問題への配慮、ならびに「保合」と有賀長雄の用語との比較に新見がみられる。『浮雲』の世界——『浮雲』の運命——その悲劇性と喜劇性——については、「四辺形の構想」説は

非の問題、逍遙の作品の二葉亭に落した影の特徴、そのとらえ方、濃密度の問題が、あらためて掘り下げを要求するかたちで、これらの論文に提出されている、とだけいっておく。「四辺形の構想」是非は、いちがいに結着しがたいものだ。後者の問題に含まれるものとして、筆者の立言に触れている補注（一四七頁）もあるが、著者の、立言が「非論理的」といつている点についてのくわしい「論理」化は、『浮雲』成立論の増補、訂正を含めて、筆者の観点から、いずれあらためて展開したいと思つてゐる。さしあたり、二三三こと応答するとすれば、「客観的にみて、そう見えるところもある」というのは、結果としての作品に、客観的にそう見えるところもある、しかし、客観的にも、主観的にも、そう見えないのがおおよその作品形象だ、という意味に「理解」してもらいたい。小町田繁爾から内海文三への単純な（素直な）影響関係は、ほとんどまったく認めがたい。『浮雲』における「文三」の着眼は、小町田及びその周辺の人物設定とは、ほとんどまったく別箇に、外国語学校改廃前後における

矢崎鎮四郎、二葉亭自身、大田黒重五郎の三人をめぐつての、「平凡」構想でいう「理想派」と「實際派」の分裂に胚胎する、と筆者は考える。「四辺形」是非の問題を含めての小説としての構想——実現の態様をいうのではない——は、これ以後の問題になる。このばあい、「断崖」のみならず「平凡」物語も問題にされるべきではなからうか。なお、著者はお勢の年を二十歳の方に規定しているが、やはり十八歳にみるべきだ（『近代文学鑑賞講座』お勢の勢は「ハズミの勢」でもあらうという指摘は肯ける。『浮雲』の「悲劇性」と「喜劇性」の問題提起が、文体の分析に結びついて展開していないのは惜しまれる。

「二葉亭四迷における「正直」の成立」「同「正直」の崩壊」の二論文は本書中の圧巻であろう。筆者は、この初出の抜刷の贈与をうけた当初から触発されるころがあつて、日本文学協会での大会報告「明治の精神と文学」などに援用したことがあるので、論旨はふたたびくりかえさない。しかし、二葉亭におけるこの「正直」から「至誠」、「真面目」そして「真摯」への変

化が、その文学に果した役割は、はたして何なのか。著者の執拗な追究はそれとして卓抜なものと同値した上で、考えさせられることがあれこれとある。「正直」の理想の主体的生活信条の崩壊と、にもかかわらずその固執による「至誠」の観念への変質の過程で、『浮雲』の視野はいよいよせばめられ、やがて未完のまま抛棄された。「正直」の理想の「実践躬行」以前に、『社会主義』の「態度」、すなわち外界認識の方法の胎動があり、それなりの「文明批評」の客観的姿勢が、動きはじめていたのに、この二つは作家としての制作活動の中で、どのように攪拌され交錯していったのか。このへんの機微が、もっと問題にされなければ、『浮雲』の分析・批判は、未来にわたる可能性を生じない。はじめに述べたように、著者は「征北の夢」を論じた最後の論文で、ようやくいちおう『社会主義』にも触れるにいたっている。この追求は、今後の課題であろう。詮ずれば、二葉亭における外在世界への対象認識と自己自身における主体追究とのズレの関係を辿る必要を筆者なりに感じているということにな

る。それは、やがて著者がとらえた二本の牙と骨格の奥にマンモスの「生命の泉」——血肉と心臓の鼓動をうかがいみることでなければなるまい。「一語一語がしみこむようだったという彼の肉声」が、どうして、「破壊されてしまった精神の、あの廢墟の沈黙」(二〇二頁)にひびきわたる、「いやといふ声」の、「から車」の音よりもささええとしたひびきでありえようか。

やはり、筆者の自己完結的な吐きにおわ

越智治雄著 『明治大正の劇文学』

——日本近代戯曲史への試み——

野村 喬

思いのほか、早くまとまったものだという感じがある。わたしは、著者との年来の交際で夙くから著者の近代戯曲史への意欲を承知していたのだが、一本にまとまるにはなお多少の時日を要すると考えていたからである。

しかし、出来あがった本書を披見して、従来無かった類の特異な存在価値を主張していることがはっきりと読みとれた。慶賀にたえない。すなわち、著者はこれまで河竹繁俊・秋庭太郎・松本克平らの諸氏が、明治以降の演劇の変遷展開に即してしか、

つてしまった。これらの断片語の連鎖を超えて、屹立する二葉亭学の必読文献の一つが、本書によって加えられたことを、二葉亭に関心をいだく者の一人として、よろこびたい。ことに、日本近代の文学をその原点から問い直そうと志す、なるべく多くの若い人々の熟読・精評に期待したいと思う。(昭和四十六年十一月二十五日、筑摩書房発行、B6判・二九八ページ、一三〇〇円)

演劇の内外で戯曲を書いた人びとを記録してこなかったのに対し、戯曲作家に即して、この作家の「近代」意識をつきとめようとした点が看取されるのである。

たとえば、著者は〈小山内薫と島村抱月〉を論じてその冒頭に「近代劇——というよりは明治末年には近世劇という呼称も広く使われているようだが——における近代の意味をどう理解すべきであろうか」というあたりから問題に入る。そうして桑木巖麿の「モダンプレー」を援用して「ここに説かれた近代の幅が、坪内逍遙と抱月の演劇理念の疎隔の端緒の一つとなったことは、言うまでもない」とするのである。あるいは、〈大正期の戯曲〉の論では「戯曲における近代を大正期にさぐるという課題にこたえるために、大正の以前から筆を起すことも許されてよいだろう」とする。

むしろ、こうした著者の態度が決して恣意によるものではないことは、周到な用意のもとに精査した当年の動向をあらわす資料によって跡づけているので納得できるのである。そういう「動向」を著者は「季節」の語で呼ぶことを好んでいる。〈劇詩

の季節〉と題を付された論文でもわかるが、〈社会劇論の周辺〉では確かにこの国に社会劇の季節はあったのであると述べられている。

いわば著者越智治雄氏は、「近代」を獲得せんとしたわが演劇界が送りつ迎えた「季節」の上に、劇作家の内部世界をのぞきこもうとして、彼の所論を展開したものであるのである。そうした著者が、偶然ではあるが、真山青果・山本有三・久保田万太郎・岸田国士にそれぞれ深い理解を示した論文を発表したことは興味ぶかい。

それというのも、「近代」の戯曲の「季節」は、発端を明治二十年代中葉の、すなわち鷗外の「演劇場裏の詩人」に集約し得るドラマ待望の劇詩の季節から、イブセン劇と社会劇の季節へ、その過渡期現象としての新派劇に文学性を導入しようとして試みられた時期をはさんで、そうして気分劇の季節へ、争闘する自我の季節へ、こうした変遷を実証的な論理として構築したかったのではあるまいかという気がしてくるからだ。〈岸田国士論序章〉と名づけられた二つの論文が最後に位置するというのは、そ

の際、まことに象徴的であるだろう。つまりは、滯仏中に「古い玩具」をフランス語で書き、帰国して「チロルの秋」を発表した岸田において、「近代」とはフランスにあらわされる西洋ということであり、体質的にヨーロッパの美学でドラマ観念を受け入れようとし、さらにはイブセンやメーテルリンクの戯曲に近代劇を知ろうとしたわが演劇界の実体を、「青春の劇」を演じた一身に具現されたものとみている著者の眼がうかがい知られるのである。

さて、ついつい後になってしまったが、論文集の書評の通例を怠るわけにはいかぬ。

本書は、五部から構成されている。〈Ⅰ 近代劇観念の形成〉、〈Ⅱ 歌舞伎劇と新派劇〉、〈Ⅲ 近代戯曲の諸相〉、〈Ⅳ 日本におけるイブセン〉、〈Ⅴ 近代戯曲研究案内〉。

〈Ⅰ〉において、鷗外・逍遙・小山内薫と島村抱月を扱った三論文、〈Ⅱ〉において、黙阿弥と岡本綺堂にまたがった〈皿屋敷の末流〉、川上音二郎の演劇意識を〈日清戦争劇論〉で、さらに佐藤紅録の新派加担を〈俠艶録一前後〉に、新派作者時代

の真山青果を「玄朴と長英」までで追求したような四論文、《IV》では「劇詩の季節」〈大正期の戯曲〉〈社会劇論の周辺〉

〈戯曲史のなかの山本有三〉〈大寺学校〉の「世界」〈岸田国士論序章〉の七篇の論文（と「東は東」の発想の附録）で、《IV》では「ヘッダ・ガブラー」〈ジョン・ガブリエル・ボルクマン〉の二篇。

またもや、わたしは私事をはさむことになるが、著者との二十年以上もの交友を通して、いやもおうもない二人の共通の問題意識とまた相違する意識が存在していることを言っておかねばならない。今回の本書の上梓をきっかけに、かつて論文発表のつど読んできたものを改めて通読して、痛切にそのことを思ったものである。

たとえば、著者のいう「劇詩の季節」をわれわれ二人が共に注目したのはもう十五年前のことであった。君は、主として透谷・藤村・古白を言い、わたしは美学論上での忍月・鷗外・不知庵を言い合ったものである。また、新派劇脚本の再検討の問題とともに佐藤紅緑と真山青果の件もまた十年の日子を越えているはずであった。さらに、

江戸時代の浄瑠璃・歌舞伎が大正期の新歌舞伎へいかなる変貌を遂げたかの問題もまた近年にわれわれの注目するところであったのだ。

さればこそ、わたしは著者が困難な課題に対して現在の時点で提出した答案として読むとき、論評をこえてその労苦と勇氣にまずは感歎するほかはないのである。実際に、久保田万太郎の「大寺学校」について、「くつれやな」と比較しながら、万太郎における風俗ないし時勢の認識を分析した筆致は、ゆきとどいた鑑賞能力を十二分に証明している。

しかしながら、著者にも「戯曲史のなかの山本有三」のごとく、素顔の山本有三氏の印象から入っていった論文に思わぬ足のすくわれかたもある場合がみえる。初稿の「女親」と現在の「女親」との比較をすすめながら、「対立の劇」と「真実の生」の思想との関連を、阿部次郎と河上肇という同時代の倫理思想において説明をし、次に「あせり」と「すわり」で史劇に転じた有三戯曲のドラマツルギーの解説を行なっている。そこに批判的見地がどうしても曇っ

てしまいうわけで、たとえば菊池寛のドラマツルギーといかなる落差があったかは見当がつかないのに、「氏の密度の高い構成にはイブセンを思わせるものが確かにある。

……中略……かような確乎とした劇術と劇の思想の一体のものになった点で、氏の戯曲は明らかに前代と異なっている。何よりも近代的であったと言つてよい」とあるのはかなりの独断をはらんでいるところだ。

ここには、著者が自己の親んだイブセン劇をあまりに近代劇の基準とすぎたために、個人的に山本有三氏から処女作「穴」はメーテルリンクのみならずイブセンに影響を受けたと知るや、たちまち肯定してかかるという尺度を無意識のうちに適用してしまつたというほかない。

わたしも、明治末期からの戯曲時代がとくにイブセン劇術の強い影響下にあつたことをうべなうものだ。が同時に、すべてのイブセン劇が密度の上で至上のものだとする点には疑問を持っている。著者の比較文学の上での論文（「ヘッダ・ガブラー」）には一言半句も触れられていないが、ブランドスによつても「ヘッダ・ガブラー」の矛盾

や欠陥は指摘されている通りなのである。

ところで、意外なことだが、越智氏の著書があらわれての反響では圧倒的に、「II」の論文が注目されている。つまりは、それほどにも従来この分野での研究が乏しかったことを裏書きするものといってもよいが、著者が苦心の探査によって明らかにされた事実や文献の貴重さを物語っているのである。その恰好の例が〈「俠艶録」前後〉の論における小栗風葉の「蟹下地」序文中で三崎座の立女形岩井紀久八の件についての記憶違いを正したり、島崎藤村「破戒」の新派脚色台本の発見、読売新聞にくわしくあたって、佐藤紅緑の白面子という匿名劇評時期から、後の彼の新派劇習熟のための消息までもあきらかにしていることであろう。そのような例は「玄朴と長英」までもこれまで言及されなかつた「朝霧小唄」一篇における真山青果の鮮明な問題劇・思想劇の態度の証明でもある。(ただし、わたしはこの論文中でもややもすればイブセン劇を「市民悲劇」と規定することについては異論がある——著者にもいくぶんはそのニュアンスがあるけれど)。

わたしが、原題「威海衛陥落」論——日清戦争を観る——で発表当時から、力をこめて賞讃措く能わざる論文は「日清戦争劇論」であった。「日清戦争劇」を見せんか、というのがこの一文のそもそもの誘いである」と書き出された文章は、開幕前の下ごしらえにはじまって、序幕から順々に、おどろいたことに幕間の休憩時間という洒落た構造をも織りこんで三幕の大詰めまで、観劇経過という形式のうちに川上一座の「威海衛陥落」が活写的に分析されている。魅力に富んだ文体といふべきだろう。この著者は、やがてあまりにも学者的でアカデミカルな意識で引用と注をたっぷりの煩瑣な文章を書いて読み辛いとわたしがかぼすようになったが、もとはかくも瀟洒なスタイルをこなしているのである。

そこでこそ、実は、この著者の一本に就いての根本的な解決されざる問題点が浮かびあがる。

それは、本書の傍題の「日本近代戯曲史への試み」ということだ。いったい戯曲史が可能であるかどうかの問題である。もと

より、本書を目して「戯曲史」そのものというわけにはいかない。それは「近代」の戯曲の「季節」を明らかにしたいというモチーフで成立しているのだからでもあり、個々の研究論文を集めた論文集であるからには、当然論ぜられるべき武者小路実篤・有島武郎・都虎彦が論及されず、また岡鬼太郎・池田大伍らもないとか、その他の欠落があるからだが、そんなことを今さら指摘するつもりはない。在来の編年史をこえた点に価値があることは既に述べたつもりだ。そうではなくて、演劇を従にして、戯曲を主にした史的開述が可能でありや否やである。「日清戦争劇論」があれほど見事であるゆえんは、まさに演劇そのものの探査であつたからではないか。

総ての事は実行に依つて解決されるものだ。前に述べた通り、文芸本位の演劇が、自ら求めて滅びつゝある歌舞伎劇に対して、第一の凱歌を奏して、充分に対抗し得たのは、最早や確実な事である。例令其団体の数は少くとも、又見物人の数は少くとも、その精神的方面に於て、多数の人を自覚せし

めたるも実際である。

云々と明治四十五年九月に書かれたのは、若き日の吉村繁俊（のち河竹姓）の「二つの舞台」（『早稲田文学』）なる文章であった。ここで明らかに、文芸協会・自由劇場の運動は文芸本位という性格であっても同時に実行・実際の演劇であったことを物語っている。わたしが、戯曲史への試みという傍題に疑問を呈するゆえんである。

さらにいえば、著者の論文自体が、著者の志向を裏切っている。へ皿屋敷の末流で、著者はまさしく幼い日の姫路の体験をプロローグとして語り出して、その皿屋敷幻想と情念のうちに皿屋敷劇を溶融していくではないか。もっと強調すれば、著者が久保田万太郎・岸田国士を当年の戯曲史にいくら位置づけようとしても、作家主体の内面劇に深入りすればするほど、作家世界は戯曲史とは別個に自立してしまうという結果をもたらしているではないか。すぐれた作家論・作品論であっても、ならぬ戯曲史の論理には関係を持ち得ないのである。

わたしもまた//作家主体の内面劇//なる

叙述を不用意に使ってしまったが、著者もまた「鷗外と近代劇とのかかわりに介在する真のドラマを発見することも忘れてはならない」（『鷗外と近代劇』）といった表現をあえてか不注意でか使用している。ドラマとはいったい何なのか。

おそらく、戯曲史が真に試みられるとしたら、劇作家に即してばかりはいられぬであらう。演劇と、そしてそれを包みこむ当代の社会的文化的の//動き//というダイナミックな諸力・諸関係のうちにおいてしかないだろう。それを欠けば、結局、作家主体の//内面劇//のキエティークな分析鑑賞に終止するのではあるまいか。わたし自身

が時に応じて用いる「季節」の語を著者が意識しているということもまた、自然の輪廻する変化において、戯曲史を記述する傾きを多分に持っていることの証左であろう。近代戯曲史もまた近代史であるとすれば、その「近代」の「史」とは激しく時代と葛藤してやまなかつたのではなからうか。

畏友越智治雄氏の著書に対して、わたしは些か蕪言を吐いたかもしれないが、この言辞が本書の価値をいささかでも減ずるためのものではないことだけはぜひとも言うておきたい。（一九七一年、塙書房発行、B6判・五二八ページ、一七〇〇円）

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

▽紹介△

瀬里広明著 『文明批評家としての露伴』

瀬里氏のこの著書は、氏が昭和三九年から四五年来までに書かれた「幸田露伴と神仙道」「文明批評家としての露伴」「露伴の名人ものと禪」「露伴における愛について」の四篇を収めている。

この四篇のうちその中心をなすものは、何と言つても著書の題名になつており、氏自身「あとがき」で「本書の中心論文」と言つておられる「文明批評家としての露伴」である。これは露伴の精神の根源をさぐりそれを、儒仏道基、それにマルクスの思索とフロイト的なのが加わっているものと見、そのような背景をもった露伴はすぐれた文明批評家であり、いかなる権力にも屈せず、常に人民の側に立つて文明に批判を加え、その批評は現代にも通じるものを持つてゐるといふ。約百頁にわたるこの論文で瀬里氏は露伴の骨髄を概括的に見よ

うとされているわけだが、その点からすると、他の三篇はあるいは神仙道であつたり禪であつたりするが、ともに露伴をなりたさせている骨髄にわけ入っていくもので、この主論文を側面からおぎなう役目を果していると言えよう。

「あとがき」によると著者は大学生活の途中から中国の戦地に赴き、そこで中国を知る機縁を持ち、大学に帰つてから中国哲学の講座に出て、中国での体験を深く省察されたという。そして大学を出てから西田

哲学鈴木大拙のものを読みしているうち偶然に露伴の「運命」を読んで、その虜となり以後露伴研究に従事されたという。著者はその露伴を東洋文明特に中国の文明の研究に全力をあげ、民間の一東洋学者として近代文明に大きな疑惑を持ち、西洋かぶれの浮薄な知識人に痛棒を加えた人にとらえ、その面を浮び上がらせ、「現代文明の問題を思索する糧」としようとしているのだ。その点で露伴の教養の根源に切り込んでいった論の集積である。なお主論文「文明批評家としての露伴」には四〇頁にわたる詳細な注が附されている。

(昭和四十六年九月二十五日、未来社発行、A5判・二九八ページ、一六〇〇円)

渡辺外喜三郎著 『中勘助の文学』

中勘助に関する最初の単行研究書。昭和二四年春と付記のある「孤高の詩人の思

想」から、四三年秋と付記される『しづかな流』まで、ほぼ二〇年にわたつて書

き継がれた二十数編の文章を集めており、著者の並々ならぬ傾倒をうかがわせる労作である。「鹿児島大学文科報告」という地味な発表機関に連載されて、およそ当世風からは遠い（と目される）この作家に関心を寄せる小数の篤志の眼にしかとまらなかつたと思われる論考が一本に纏められたのは喜ぶべきことである。

内容について簡単に紹介すると、中勘助の思想と、小説の変遷を大きく概観したふたつの章に続いて、「親しい人々の生涯」「愛すればこそ」の二章において、中勘助の示す独立孤高の思想的「面貌」とその由来とを、苦難にみちた「家」の生活との関連において説く。次に「銀の匙」をめぐって四つの章をたて、作品ならびにその周辺を考察し、あわせて作者の幼少年時代を探索する。続く「学生時代」から終章までは、総じて随筆によりながら、中勘助の歩みをたどり、内面の様相を多面的にとらえ、「しづかな流れ」の時代に及んでいる。あいだに「提婆達多」をめぐる一章をはさむ。

著者の中文学への視点は、「序にかえて」

の次の一節が語りあかしている。「漱石文学の特長をその潔癖性に見る時、その継承を志賀直哉と中勘助に見出した（杉森久英の「稿者注」）眼力に敬意を表し、それに共鳴したうえで、私は漱石の苦悩の文学は、志賀文学ではなく、中文学に受けつがれていると付け加えたい。人も知るとおり、志賀直哉は理想派『白樺』の重鎮で、その人間肯定の明るさは実に見事だけれど、それが漱石のあの暗い苦悩とどのようにかわ

都築久義著 『評伝 尾崎士郎』

尾崎士郎の一生を追って、あるいは旧知に尋ね、あるいは文献を探って、評伝風に記している。以下の章立てを見ても、その全容がほぼ察しられよう。

序章 わが尾崎士郎先生、第一章 三州横須賀村、第二章 県立第二中学校時代、第三章 早稲田大学高等予科、第四章 社会主義運動、第五章 小説家への道、第六章 在原郡馬込村、第七章 文学的出発、

り合うかということになると、私はそこにはつきりと異質のものを感ずる。それに反して中勘助は、晩年の漱石の暗い人生観をうけついで苦悩の文学者だと思ふ。」本書は、筆法としては、引用を多くとり、随筆風の暢達さを特長とする。今後中勘助の文学に分け入る者にとって、好個の導きと言うべきである。（昭和四十六年十月二十五日、桜楓社発行、A5判・三〇一ページ、二八〇〇円）

第八章「人生劇場」前後、第九章 支那事変勃発、第十章 戦果あがらず、第十一章 新体制運動、第十二章 比島の戦場で、第十三章 敗戦の色濃い中で、第十四章『文芸日本』のことなど、第十五章 戦時下の文学作品、第十六章 戦争責任追及の嵐、第十七章 友情の輪、第十八章 追放処分第十九章 追放下の文学活動、終章 残霧消えつくして、参考文献（9ページ）、尾

崎士郎年譜(10ページ)。

著者は、尾崎士郎と同郷であり、早稲田大学在学中に尾崎士郎研究を思い立ったという。尾崎士郎を訪ね、晩年の士郎と交わった。大学卒業後、郷里の高校に勤務する傍ら、昭和三十八年十月に個人誌『士郎研究』を創刊、以後十六号を数えた。士郎の郷里の古旧を尋ね、文献資料を渉猟しつつ、こつこつと士郎の伝記を書き続けてきたのである。本書は文部省科学奨励金によつて、その成果をまとめたものである。なお、著書及び作品年譜は別冊にする予定と

江刺昭子著 『草饅——評伝・大田洋子』

大学生生活最後の一年ばかりをたまたまた同郷広島出身の大田洋子の一部屋を借りてすごした著者は、にわかな洋子の葬式にも立ち合うことになる。田村俊子論を書いて国文科を卒業し出版社につとめた著者はやがて結婚もするのだが、生前の洋子に「大田洋子論を書いて」といわれたことばが頭

ある。

第一章を中心とする尾崎士郎の生い立ちについての調査、第四章を中心にする作家以前の士郎の動向の紹介、第十四章、第十七章ほかの『風報』『文芸日本』『ひむがし』などをめぐる人間関係の解説などが資料的に注目される部分。戦争を挟んだ士郎の動向を述べていくところに、筆者の士郎に対する傾倒ぶりがうかがわれる。(昭和四十六年十二月、プラザ出版発行、B6判・三六六ページ、八〇〇円)

から去らない。その後六年間、雑誌編集者としての繁忙な仕事のかたわら、大田洋子の六十年にわたる生涯の追跡が著者の女性らしい柔軟でしかも新鮮な感覚でつづけられていく。

出生・経歴をひた隠すようにし、年齢も三つ四つ若く嘘を通してきた洋子のことだ

からその調査の困難さは大変なことであった。洋子の本籍地広島県加計町をたずねたり、洋子が最初に生活人として教師をした江田島の切串を調べたり、また兄弟・親戚筋の人たちや夫であったり愛人であったり友人であったりした人たちをあたかも糸をたぐるようにたずねだしたりし、洋子のことをたしかめていく。洋子への一種の親近感からくる、はつたりのない誠実な文章に好感が持てる。

洋子(本名は初子、明治三十六年生まれ)の母親は三たび結婚しそれぞれの婚家で子供を生んできた女性であった。そういう母親の血を承けて、美貌の洋子は男に騒がれたが男運・結婚運のわるいところがあり賑々と男たちとの交渉が多かった。近代文学史上での女流作家の一つのタイプ、林芙美子や真杉静枝らの上に見られるような退廃性をはらんだ零落・流離・漂泊の間から洋子の文学も生まれている。自己中心の・けち・偏狭さといった人間的欠陥は自分ひとりをたよるほかなかつたこの作家の自己保全的なものだったろうが、女が作家として立とうとするとき、女であることを

強調し意識せずにはいられないというみじめさ・なまぐささ・女のさがのあわれさ、そういうところを、この書を評した佐多稲子は「同性として読むのがつらかった」（『雜誌「世界」といったのであろう。

広島での原爆の体験から洋子は「屍の街」「人間檻樓」その他の原爆小説を書き、あらためて文壇の注目を浴びた。しかし、そのいわゆる一連の原爆ものには政治的な圧力が加えられた時期があり、やがて解禁となっても出版社・雑誌社からは「原爆ものはきらわれて読まれないから」といわれる時期がくる。洋子の使命感的な意気込みは挫ける。そのことは洋子の才華をもしばませ文壇でも孤立した姿勢とさせ、ついには郷里広島の人たちにもそむかれていく。原爆の体験など経ないで、通俗な恋愛ものでも書きつづけていた方が洋子は幸福だったろうとさえ著者は書いている。そこには「原爆と文学」という、こんにちなおあいまいなままの重大な問題がまことに素朴なかたちで提起されており、われわれを深く考えこませずにはいない。

時代の文学は高く評価される文学者だけ

が担っているのではない。二流、三流あるいはそれ以下と目される文学者たちが、いわゆる一流と目される文学者たちの基盤を支えている。そしてそういうかならずしも一流でない文学者たちもいくつもの文学上、文学史上の大事な問題を内蔵してい

梶木剛編 『井上良雄評論集』

芥川龍之介没後の昭和初年代における思想的昏迷のさなかに「志賀直哉あるいは梶井基次郎に代表される古典的人格と、横光利一に代表される近代的デカダンスと、マルクス主義文学あるいは中野重治に代表される『自由の王国』への志向という三つのポールに身をひきさかれながら、われらいかに生くべきかと祈念したひとりの文学的インテリゲンツィア」(平野謙)であった井上良雄のほぼ「全文芸評論」が、梶木剛の手によって編纂された。

井上良雄は京都大学卒業頃の昭和五年から八年にかけて同人雑誌に一連の文芸評論

る。作家の評伝というものは、どんな作家について書かれても、それが真剣に書かれていれば、研究文献としてありがたいものになることをこの書はよく示している。

(昭和四十六年八月三十日、濤書房発行、B5判・二六四ページ、七五〇円)

を発表、少数ながら平野謙らの若き知識人の注目を集めたが、その後は二三の短文を著わしただけで十一年以後は全く筆を折り神学の世界に行ったのである。本書の刊行に当たっても「著者(井上良雄)の意志としては全くなく、もっぱら編者(梶木剛)の責任においてなされ」という「前註」に断わるような事情があったようだ。

本書は井上良雄の著作を三部に分けて集録し、後に「解説」「書誌」「編集後記」を付している。第一部は比較的長文の評論「宿命と文学に就いて」「横光利一の転向」「知識階級文学に於ける知性の問題」「文学

批評といふもの」「芥川龍之介と志賀直哉」「仲町貞子」の以上六篇。いづれもすでに題目だけは著名であったが一二を除いて一般にはうかがい知れなかつたものである。

第二部は比較的短文のもので「横光利一著『機械』」「求道の記録」「新刊『檸檬』」「片岡鉄兵『発端』」「梶井基次郎を継ぐもの」「感想」「北方」の著者」「仲町貞子」「梅の花」以上の七篇。とくに二篇の梶井論はその発見者井上の面目躍如たるものがある。第三部は雑稿七篇を収めている。

「解説」には、井上の発見と評論家としての出発を告げた平野謙の「プティ・ブルジョア・インテリゲンツィアの道」(昭八)を再録し、書き下ろしの吉本隆明「感性の自殺―井上良雄について」(分ページ)、編者「井上良雄の行程」(分ページ)を掲げ、各々の受容と評価を明らかにしようとしている。他に「書誌」では同人誌の概要にまで触れた紹介と「井上良雄関係文献」(田村雅之編)も収めている。

以上のように本書は昭和初期における一人の知識人の宿命的な精神の歩みを総合的に捉えようとしたもので、単なる評論集の

域を出て昭和文学・思想研究にとつての貴重な資料たりえていると思われる。(昭和

林富士馬著 『鴛鴦行』

随想集とでも呼ぶべきだろうか。四部に分れていて、第一部は上田秋成の『鴛鴦行』以下、凡兆、芭蕉に関する考証と感想、第二部は——この第二部が本書の中心をなすものであつて、著者が親しく師事し、兄事し、また若年の友人として交つてきた佐藤春夫、伊東静雄、三島由紀夫についで追憶と批評、第三部はイエーナ便り「一通の手紙」以下、小説的な構想の「グトネ」「アンドレー探検隊」、第四部は戦争末期の頃の同人雑誌「曼荼羅」の後記を転載した「編集後記の一例」。

とにかく、ごたごた詰め込まれた書物であるが、それでいて不思議と落着いた調和を示している。それはすべての題材を支えている唯美的な抒情精神によるものだろう。著者はみずから「詩人の散文にふさわ

四十六年十一月三十日、国文社発行、四六判・二六〇ページ、一〇〇〇円)

しいと考えるもの」を選んだと語っているが、確かにどの一篇をとりあげても、詩人の眼、詩人の心というものが感じられ、著者の意図は十分に達成されている。殊に第二部の追憶は、資料的にも意味深いだけでなく、故人との日常的な触れ合いの上に立つ詩人の直観には、研究者としても示唆されるところが少くない。また第四部の後記は、あの逼迫した状況下に、文学だけを信じて片々たる同人誌に集つていた庄野潤三や三島由紀夫ら、当代文学青年の心情が説明をぬきにして伝わって来る。なお、装幀もなかなか凝っていて、そうしたものの愛好家にも一見の価値がある。(昭和四十六年七月十五日、皆美社発行、A5判・二一四ページ、限定八百部、二五〇〇円)



事務局報告

■大会・例会における題目および講師

昭和四十六年度(その二)

十一月 『近代思想』を中心とした大杉栄の思想 上田 正行

沖野岩三郎の『いたづらがき』に就いて 小川 武敏

十二月 『暗夜行路』前編の成立 町田 栄

『暗夜行路』について 片岡 懋

一月 広津和郎 橋本 迪夫

宇野浩二のプラトニッククラブ ―その二・三の問題点―

二月 芥川龍之介論 渋川 曉

三月 大正期の演劇評論から 平岡 敏夫

―奉教人の死』をめぐって― 野村 喬

四月 正岡子規論 松井 利彦

―進化的思维的について―

近代俳句の曲り角 山下 一海

―明治から大正へ―

* 編集後記 *

▽この十六集は前集後記での予告どおり「転換期の文学——大正から昭和へ」のテーマで編んだ。近代日本の文学の歴史にいくつかの重要な転換期が考えられ、それぞれの転換期について研究はあるが、今回はそれらこんちままでの研究成果を踏まえた上で、複雑かつ切実な様相を見せた大正から昭和への転換期を考察の対象とした。前集は原稿の集りがわるくて量的に申訳のない体裁となったが、今回は予定した執筆者からは二、三をのぞいてみな書いて戴けた。久しぶりに大会当日までに本誌の刊行が間に合うことをよろこびたい。

▽研究界の「展望」はながく同じやりかたを踏襲してきた。時に研究上にはいい指針を示したり方法上の病弊をついたりした「展望」もあったと思うが、なにぶんにも、時代別からいってもジャンル別からいっても、こんにちのように細分化し多面化したおびただしい研究文献をひとりりで適切にとりあげていくことは甚だ困難なことになってきた。本集ではこころみに、大局的な展

望のあとに研究文献のリストを掲載することにした。リストの作成には事務局の成城大学のかたがたに大変な労をおかけした。しかし、本学会の現状では、每期、遺漏のすくないリストを作成することは、これまで困難なことである。この「展望」のありかたについては今後いろいろ考えていかねばならないだろう。

▽特別会員塩田良平氏の御逝去をいたむ。成瀬正勝氏に追悼の文章を戴いた。

▽つぎの集には、明治から大正への転換期をテーマにしたいと考えている。

昭和四十七年四月

編集委員

- 池内 輝雄
- 川副 国基
- 河村 政敏
- 久保田 芳太郎
- 鳥居 邦朗
- 畑 実
- 山田 晃

(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、五〇〇円とする。
(入会金二〇〇円)
 - 二、維持会員の会費は年額一口二、五〇〇円とする。ただしその権限は一般会員と同等とする。
- 別 則
- 一、会則第二条にもつぎ、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つぎ、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。

美しい日本語を育てるために 心をこめて編集された現代国語辞典！

新明解 国語辞典

■編者——金田一京助・金田一春彦・見坊蒙紀・柴田 武・山田忠雄

■E判(B6変型)・一、二四八ページ

並装／定価一〇〇〇円

革装／定価一六〇〇円・特製版／定価三〇〇〇円

現代がな式見出しによる収録語数七万三千／八〇万枚に及ぶことばの採集カードをもとに採録した粒選りの例文二〇万余／生きた日本語の姿を浮彫りにするわかりやすくて確かな語釈文／学問的権威に裏付けられた詳しくていねいな解説／基本語を重視し、重要語を*印で2段階表示／類語・反対語・熟語解説、アクセント・造語成文・表記法の明示など。

SSD 三省堂

東京・神田神保町一一一

江戸文学と中国文学

麻生磯次著

●A5判・三、八〇〇円

中国の諷刺小説の影響を中心に、中国文学の江戸文学におよぼした影響を精細に調査研究した書である。文学研究の一方方法を理論的に述べ、読本の研究に実際に応用。

奈良時代の国語

佐伯梅友著

●B6判・一、一〇〇円

奈良時代ほど国語の研究の対象になった時代はない。本書は万葉集を中心として上代語の概略を周到に述べたもの。上代語研究及び万葉集の語学的解明の手引きに最適。

記号と言語と行動

意味の新しい科学的展開

チャールズ・モリス著

寮 金吉訳

●A5判・二、五〇〇円

記号に関する総括的、科学的な理論書。行動学に基づき置き、意味の伝達の問題を扱った。言語研究者はもちろん、広い層の関心を引く問題であり、示唆に富んでいる。

記述言語学入門

R・A・ホールJr.著

鳥居次好・興津達朗訳

●B6判・一、〇〇〇円

言語について問題になっているのはどんなことか。言語の科学とは何か、などについて明快にしかも要領よく論じたもの。言語学が社会に与える示唆に力点を置いた。

言語学通論

改訂第7版

小林英夫著

●B6判・一、二〇〇円

言語研究の根本的態度を、事実・方法・構造・変遷の4編に分けて、科学的、哲学的に考察論述したもの。一九三七年初版刊行以来、たびたび稿を改めてきた古典的名著。



三省堂

東京都千代田区神田神保町1-1 ☎101

日本近代文学 (年2回刊)

第16集 840116

定価 400円 (送料70円)

昭和47年5月10日 印刷
昭和47年5月20日 発行

◎ 編集者 / 日本近代文学会 代表理事 高田 瑞穂
編集所 / 「日本近代文学」編集委員会
東京都千代田区神田神保町1-23-3 三省堂第一ビル気付
発行所 / 株式会社三省堂 代表者 亀井 要
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16集

400円