

日本近代文学

第24集

特集 作品論の可能性と限界

作品解釈の一方法	山崎正和	1
シンポジウム		
作品論の可能性と限界—太宰治『人間失格』を中心に—		
久保典夫 相馬正一 東郷克美 (司会) 鳥居邦朗		15
鏡花の観念小説—その人間像をめぐって—	越野格	45
田山花袋—明治三十年代〈自然〉の意味—	戸松泉	57
田山花袋の「時文評言」の評価をめぐって	森英一	71
写生—子規と藤村—	下山嬢	82
「野分」の道程—外面より内面への転機—	坂本浩	95
漱石『坑夫』論	岡本卓治	110
『三四郎』小考—「露悪家」美禰子とその結婚の意味—	秋山公男	121
『かんかん虫』の形成過程試論	山田俊治	133
『氷島』の位相—「究極するところのイデア」への志向—	久保田芳太郎	148
「父を売る子」論—戯画の背面—	柳沢孝子	158
勝本清一郎その初期—慶応劇研究会をめぐって—	紅野敏郎	171
「開墾」未完について—中野重治入党のころ—	林淑美	184
「村の家」について—転向小説五部作変容の契機—	大塚博	198
椎名麟三—「虚構の身分」からの文学的出発をめぐって—	佐々木啓一	211
展望 研究についての時間ということ	大屋幸世	223
書評 笠原伸夫著『泉鏡花—美とエロスの構造』	三田英彬	229
梶木剛著『夏目漱石論』	内田道雄	233
玉井敬之著『夏目漱石論』		
平岡敏夫著『漱石序説』		
宮井一郎著『夏目漱石の恋』		
三好行雄著『芥川龍之介論』	鷺只雄	238

日本近代文学会則

第六條 役員

第一條 この会は日本近代文学会と称する。

第二條 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。

第三條 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。

第四條 この会は前条の目的を達成するために左の事業を行なう。

- 一、研究発表会、講演会、展覧会などの開催。
 - 二、機関誌、会報、パンフレットなどの刊行。
 - 三、会員の研究発表の斡旋。
 - 四、海外における日本文学研究者との連絡。
 - 五、その他、理事会において特に必要と認められた事項。
- 第五條 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。会員は付則に定める会費を負担するものとする。
- 二、この会には維持会員を設ける。維持会員の権限、および会費については、付則に別途定める。

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、またその職務を行なう。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。監事は評議員会が会員の内より推薦し、総会で選出する。

四、役員任期は二年とする。ただし、再選を妨げない。

第七條 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。

第八條 会務を遂行するために理事会のもとに事務局をおく。

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

シンポジウム

作品論の可能性と限界

——太宰治『人間失格』を中心に——

鳥居 私シンポジウムの司会というのは生まれて初めてですの
で、うまくいくかどうか、たいへん心細いのですが、会場のみな
さんにお力添えをいただいて、約二時間、意義のある時間を過ごし
たいと思います。

最初に、テーマの意図を少しだけ説明しておきたいと思います。
昨年のシンポジウムが「批評と研究の間」というテーマを掲げまし
て、非常にいろいろな方の発言がありまして、ある意味ではたいへ
ん成功したわけですが、今度もできるだけそういう意味で大きなテ
ーマで考えたいという運営委員会の意向があったわけです。そうい
たしますと、暫らく前の時期、作品論全盛といったような時期があ
ったわけですが、最近はそのじゃなく、むしろ作品論ということに
対しているのと疑いが出ています、そういうのがこのごろの情勢で
あるかと思えます。そこです、そういう意味でもこのへんでひ
とつ作品論とはどういうもので、いったいどういう可能性があるの

大久保典夫
相馬正一
東郷克美
鳥居邦朗
(司会)

か、またどこまで可能なかというようなことをみなさんで考え合
うことが、たぶん意義があるのではないか、そういうふうに考えた
わけがあります。ただ、作品論は可能なかどうかというような議
論も、抽象論でやりますと、おそらくただ言葉のやりとりだけで、
あまり実は得られないであろう、そこでひとつ『人間失格』という
具体的な作品を取り上げて、これからお三人の先生方にお話しいた
だくことを通して、作品論というものの実態、それがどのようなも
のであるかということ、そういったことを明らかにしていきたい、
こういうことであるわけです。そのへんをどうぞお含みいただきま
して、これからお力添えいただければと思います。

それでは最初に成城大学の東郷克美さんをご紹介します。東
郷さんは、太宰に関しては長年の研究者、それも研究史、作品論、
そういう点ですにご承知のような実績をお持ちの方でいらつしや
います。

最初に東郷さんから、一人当たり二十分程度ご発言をいただきたいと思ひます。

東郷（拍手）東郷でございます。こういう壇上に上がりましてから、遁辞のようなことを申し上げるのは往生際が悪いのですが、最初、こういう場所でご報告するようにとお話か鳥居さんからありましたときに、とてもだめだと思ひまして、何回もおことわりしたわけなんです。といいますのは、もちろん私が作品論の可能性、あるいは限界について、なんらの見識も持っていない人間であるということもありましたけれども、先ほど鳥居さんもおっしゃいましたように、どうもこういう方法論議を抽象的にやっても仕方がない、作品論という特別な方法があるわけでもないでしようから、具体的に何か仕事をもってその方法を示していく以外にないと感じておりましたし、それから私自身もそういう抽象論議よりは、具体的な論からのみ学びたいとかねがね考えていたものですから、どうも私の出る場所ではないというふうに思っておことわりしたんです。どうやら鳥居さんは私の書いているものが作品論の限界を示す好材料というふうに判断されているらしくて、どうもお許しいただけませんので、すでに書いたことと重複する面もあるかと思ひますが、私の場合は作品論の論ではなく、『人間失格』そのものの読みについて、二、三お話ししたいと思ひます。

まず最初に『人間失格』という作品そのものについて考えまして、のちに時間がありましたら、その解釈を作家論にどうつなげていくかということを考えてみたいと思ひます。

『人間失格』は一見非常に明快なモチーフを持っているように見えて、じつは私などは何度読んでもどうもよくわからない、不透明な部分を持った作品だと思ひます。そこでこの作品の特質を考える手がかりを作品自体の中に求めようとしますと、まず『人間失格』は一種の芸術家小説ともいふべき一面を持っているということがあります。つまりこの作品は主人公大庭葉蔵の芸術開眼と芸術家失格の物語であるといえます。

葉蔵は、例の中学の同級生の竹一というのにその完璧な「道化」を見破られるわけですが、その竹一がある日ゴッホの自画像を「お化けの絵だよ」といつて見せたことが、葉蔵における一種の芸術開眼になるわけです。その「お化けの絵」には、作品の記述に従えば、人間に対する恐怖に堪えながらも、それを「道化などごまかさず」に、凝視して生きた人間の自己表現があったわけです。大庭葉蔵はそこに「自分の落ち行く道」を見、「ここに将来の自分の、仲間がある。」と感じます。その意味で、葉蔵における芸術開眼というのは、すなわち真の自己発見でもあったわけです。

竹一によって開かれた「絵画に対する心構へ」というのは非常にプリミティブなもので、いままでも「道化」によって隠蔽してきた陰鬱な自分の「正体」をむしろ露出させて、負の存在である自分を隠さずに、むしろその内的真実を主観的に表現するということのようです。その「画法のプリミティブな虎の巻」に基づいて葉蔵は「自画像」を描くわけですが、その「自画像」は、いままでも葉蔵の胸に深く秘められていた「陰鬱な心」を反映して、「自分でもぎよつとした

ほどの陰惨な絵」となったと書かれています。

自分の「正体」を隠蔽する完璧な「道化」を見破った竹一という負の人間が、芸術という、自己の内的真実の表現へ葉蔵を導くのは、きわめて自然だと思えます。この芸術による自己表現こそ葉蔵にとって生活者としての不能を芸術家としての特権に化して、いわば負を正に逆転する契機になるはずだったのでしょうが、しかしその「自画像」は竹一以外にはだれにも見せずに押入れにしまい込まれて、それが葉蔵の生涯で最初にして最後の芸術的傑作となるわけです。つまり「道化」によって「合法的」な人間であることを偽装しようとするのと、存在を露出させる絵画き・芸術家であることとは両立しないのです。

竹一はその葉蔵の「お化けの自画像」をたいへんほめて「お前は、偉い絵画きになる」と予言します。この予言は、それに先立って与えられる「お前は、きつと、女に惚れられるよ」という予言とじつは無関係でない。といいますのは、この二つの予言は、葉蔵が存在の根所ともいえるべきものを見失った「陰鬱な心」を内に隠し持っている人間であることを見抜くことよって示されたものだからです。しかし、竹一は正確には「女に惚れられる」か、さもなければ「偉い絵画きになる」と予言すべきだったかもしれません。といいますのは、葉蔵はおそらく生きることの「不安と恐怖」に堪えられないときに「女に惚れられる」のでしょうし、それに堪えて自己を凝視するときに「偉い絵画き」になるはずだからです。しかし、上京した葉蔵には、「女に惚れられる」という予言だけが実現して、

「偉い絵画きになる」という予言は外れるわけです。葉蔵は「偉い絵画き」にならずに、「無名の下手な漫画家」になりました。

あの「お化け式手法」を会得したにもかかわらず、彼が「漫画家」になるのは、彼が東京という「都会」に出てからです。世間を恐れ、自分の「正体」をひた隠しに隠して「道化」に徹することと関係があります。つまり、「お化け式手法」を放棄した「漫画」と、実生活における「道化」とは、正確に対応しています。シヅ子という女のところに男めかけみたいな形で同棲して「漫画」を描いている葉蔵の脳裡にしばしばあの「自画像」のことが浮かぶ。そしてそのたびに「いつも、胸が空っぽになるやうな、だるい喪失感になやまされ続け」なければならぬのですが、その喪失感、真の自己を見失ったという喪失感にほかならない。

『人間失格』という作品も「お化け式手法」によって描かれた太宰の「自画像」であると一応はいっていいだろうと思います。それにしても、先ほど申しましたようにこの作品は、どこか曖昧で不透明な印象がある。それはたぶんこの作品における、作品と実生活の関係、あるいはこの作品の虚構の意味、虚構の性格といったものに由来しているのではないかと考えられるわけです。そこできょうは、たいへん問題を単純化してしまいうことになるかもしれませんが、仮りに太宰にとって実生活こそかえって虚構ではなかったかという考え方に立って論を進めてみたいと思えます。

『思ひ出』という作品の中には「十重二十重の仮面」によって自己を見失った少年が、その「わびしいはけ口」として創作を見出だ

し、「作家にならう」と願望することが書かれています。「ここには
 たくさんの同類がゐて、みんな私と同じやうに、このわけのわからぬ
 のきをきを見つめているやうに思はれた」とあつて、これは葉蔵の
 芸術開眼と見合っている部分だと思つたのですが、太宰にはさうい
 うふうに実生活は仮面だという意識が早くからあつたようです。そ
 れなら真の存在はどこにあるかというところ、どこにもない。あるとす
 れば、それは実生活を虚構あるいは虚妄と感ずる自意識そのものだ
 けである、つまり自己喪失の意識といひますか、それだけが実在感
 であつたと思われまふ。だとすれば彼にとって実生活の否定、それ
 だけが内的真実に到達する唯一の方法であり、崩壊感覚の表現とし
 ての芸術の眞実性は自己破壊によつてのみ保証される、ということ
 になるのだと思ひます。こうして自己破壊による自己確認といひま
 すか、死による全き生への到達といひますか、そういうアイロニー
 が太宰治の方法となります。人間の営みがわからないという『人間
 失格』のモチーフも、この実人生は虚構だといふ認識と結びついて
 いるのではないのでしょうか。

この作品は、主人公の三つの手記を、世俗的な常識人で、しかも健
 全な生活者であるらしい作家の「はしがき」と「あとがき」で取り囲
 むといふ、やや姑息な虚構の装置が施されているわけですが、これも
 外側の「合法」的な生活者の目から見れば狂人の一生としか見えな
 い虚妄の生の裏側にじつは眞実の素顔が隠されているのだといふ太
 宰の生の認識に見合つた構成だといへないと思ひます。

それから手記には、太宰の実生活の反映があるわけですが、それも

自在なデフォルメ、虚構化によつて、いわば内的眞実の表現に奉仕
 せしめられている。ただ、彼の内的眞実といふのは、これも非常に
 曖昧な言葉で申しわけないんですけども、なんかこう、メタフィ
 ジックな、観念といったものではなくて、実生活と眞の実在とのさ
 げ目から生じてくる、いわば心理的な次元、感受性の次元のもので、
 だから作品から実生活の影を完全に捨棄してしまうことはできなかつ
 たのではないのでしょうか。そしてそこにこの作品の一種の不透明
 なわかりにくさが生じてくる理由もあるのではないかと、さういふ
 に、まあ、考へてみたのですけれども、しかもこの作品は自虐を含
 んだ非常に戯画的な文体によつて書かれています。この作品は時と
 してもうほとんど滑稽小説といふような趣きさえ呈しています。そ
 の戯画的文体といふのは手記の内容、告白の内容を相対化して、そ
 の告白さえも絶対的眞実ではないのだといふことを屈折したかたち
 で暗示していることにもなります。つまり『人間失格』という作品
 は「はしがき」と「あとがき」、それに加へてこの戯画的文体によ
 つて二重の虚構化の網が施されている。実生活と作品との間は、い
 わば二重の自己否定のカッコによつて隔てられている。ですからこ
 の作品を太宰の実生活の事実と結びつけて論じるのはほとんど意味
 がない、ともいえるわけですが。言葉をかえていいますと、切實な自
 己告白の衝動と、それを一方で喜劇として相対化し、虚構化しよう
 とする意思とのせめぎ合い、それがこの戯画的文体の本質だともい
 えます。

ところで、仮りに、実生活は虚構だとして、それでは作品だけが眞

実だといえるかというと、どうも太宰にはそういういきれないところがあったように思います。つまり太宰が表現しようとしたものは、表現してしまえばもはや真実ではないような何かであって、だからこそそれを戯画的に、自虐的にしか書けない、そういう自己否定の積み重ねによる自意識の運動の中にしか真の実は浮かび上がらないといっているのではないか。それにしてもたった一度だけ描いた傑作が永遠に見失われて、その代わりに彼が描いたのは「漫画」であつたという話の裏には、太宰の自己表現への最終的な絶望が込められてゐるかもしれないという気がします。そういう絶望があつたからこそ、太宰は作家自身の死という窮極的な自己破壊・自己否定によつて、『人間失格』に、あるリアリティを与えようとした。そしてまさにその死によつて、実生活は虚構だという意味でのリアリティが作品に与えられたのではないか。つまり『人間失格』の文学的リアリティというのは全面的に信じきれないようなところがあつたのではないかといいられます。(後記・この部分は後に大久保氏から批判のあつた、『人間失格』に再出発の可能性をみる拙稿の論旨とはちがつて来ている)

そこで、『人間失格』には一体どういふ「自画像」が描かれてゐるかをみてみます。太宰は臼井吉見氏にこの作品の意図を「ネガチヴのドン・ファン」を書きたいと語つたそうですが明らかにこの作品はさまざまな女に惚れられて破滅していく男の物語です。そういう女性遍歴を重ねる葉蔵の中にあるのは、いうまでもなくエロスの願望というようなものだと思いますが、そのエロスの願望というの

を仮りに私なりの言葉でいえば、それは真の自己、真の實在に出会いたいという根源的なものへの渇きであるといえると思います。それが葉蔵の「不安と恐怖」の淵源であり、それはまた先ほどいいたように現実の生は虚構だという認識と表裏しています。まあ程度の差こそあれ、人間というのはだれでも、いまのこの生は本来のものではなくて虚構だ、何か自分は根源的なものを失うことによつていまの自分になつたというふうにかかっているものだろうと思ひますけれども、その結果、現実に対して「不安と恐怖」という異和感を抱くことになるわけです。

しかし、こうした異和感や疎外感というのは、大げさにいえば文明に逆行する反秩序的なものであつて、いわゆる「合法」的な世間に向かつて訴える正当性を持ち得ないといえます。ですから結局、自分の存在そのものが罪であるという一種の原罪的な意識を生みます。手記の中の言葉でいえば、自分は「罪悪のかたまり」であり、「生きてゐるのが罪の種」だというわけです。こういう異和感とか原罪的意識を持つた人間にとつて、現実の生身の自分などいわば生きながらの死者にはかならないわけで、本来の自分、真の實在にふれるためにはその厭うべき虚妄の生を死に至らしめることなどは何でもない。エロスの願望というのはそうした自己破壊、非連続性としての個の死を願う点でいわゆるタナトスの本能とも結びついています。このように自分が「合法」的世界ではけつして容認されることのない願望を秘めた存在である以上、その陰惨な「正体」は徹底的に隠蔽しておくべきであつて、そこから葉蔵の「道化」は必然的

なものになっていく。

ところで、『人間失格』の女たちの群像の中に「母」がほとんど不在であるという事実は、いま申しました葉蔵の女性遍歴の底にある渴望の意味を考えるときに、ある暗示を与えます。「第一の手記」の中に「母」という言葉がいくつか出てきますが、それはほとんど抽象的、非人格的な存在です。「はしがき」の幼年時代の写真の中で葉蔵を取り囲んでいる「大勢の女のひと」の中にも「母」はいないのです。だからこの子の心はけっして充足されていない、その証拠に、この子は笑っているように見えてじつは「少しも笑つてゐない」のだと書かれています。この写真は葉蔵の生の構図を象徴的に示している。たくさんの「女」に取り囲まれていながら、しかし肝心の「母」はその中に含まれていないというわけです。葉蔵が自らを「生まれた時から、日蔭者」と感じているのも、おそらくこの「母」に拒まれた子という意識と関係があるのではないか。葉蔵の「不安と恐怖」も、幼年時代に自己と外界との融合をいわば肉感的に実現してくれるはずの「母」が不在であったことにおそらく由来している。そして「赤ん坊の時から」の「傷の痛み」つまり喪失感・異和感は「長ずるに及んで治癒するどころかいよいよ深くなるばかり」で、いまやその「痛苦」だけが「血肉よりも親しい」生の實在感であると書かれています。この生が虚妄なものであるならば、その虚妄の意識だけが生のあかしである。一方、「母」の欠落によって「母」への憧憬・渴望は無限に聖化されるわけで、やがてそれは実在する何ものによっても代償しがたいものになります。葉蔵が女た

ちに求めるものが失われた母性（根源的なるもの）であることはまぢがいないと思いますが、しかしどんな女もついに「母」そのものではないわけですから、最終的には常に葉蔵の中の聖母像を裏切るはずです。『人間失格』に顕著な女性不信、女性憎悪はこの激越な母性渴望の心理的な裏返しであるといえると思います。そして葉蔵の女性聖化の象徴であるヨシ子が汚され、犯されるということは、無限に赦す存在としての聖母への幻想が最終的に潰滅せしめられたことを意味している。つまり葉蔵にとって存在の根所への夢が完全に断たれたということです。

「母」が不在であるのに対して、「父」のほうはその代理者である「兄」とともにやや具体的な相貌をそなえて描かれています。しかもその「父」は常に葉蔵に「恐怖」を与える存在です。この「父」はいわば「合法」的な外界の秩序を代表する存在として、彼に底知れない恐怖を与えると同時に、彼に対して「世間」の中に出ていき、「人間」になることを求めることで、葉蔵の「苦悩の壺」となりまします。作品からそこまで読み取ることは、あるいはむりだということになり、作品外のデータの導入が必要かもしれません。おそらくこの「父」は、彼から「母」を奪い、彼を孤立させて、「人間恐怖」のただ中に放置した元凶なのだと思います。

こうした「父」と子のエディプス・コンプレックス的な対立は、一般には「母」の中和によって解消され、やがて子は「父」と自己を同一視することによって成熟し、「世間」に出て行って自らも「父」となるわけですが、葉蔵の場合その「母」が不在であったから、彼

は永遠に成熟することなく、「父」は「苦悩の壺」たり続けます。「あとがき」のところでバアのママムが「あのひとのお父さんが悪いのですよ」と何気なくいう、一見唐突な言葉はその点でも重要な意味を秘めていると思います。一方、外的秩序の象徴としてのこの「父」は、彼に「恐怖」といういわば一種の抑圧を与えることによって、彼の稀薄な存在感に逆に一つの手ごたえを与える絶対者的存在でもあったようです。だから「父」の死によって葉蔵は「いよいよ腑抜けたやうになり」「苦悩する能力さへ失」うのではないでしょうか。「母」の欠落と「父」への恐怖——ここに大庭葉蔵の「不安と恐怖」を形成した基本的な構図がある、これが「ネガチヴのドン・ファン」物語のネガから逆に浮かび上がってくるポジの部分であると私は思います。

それからもう一つこれと関連して、『人間失格』には「田舎」対「都会」というテーマがあります。つまりこの作品は大庭葉蔵が故郷から東京へ出てきて、そこで「人間」になることに失敗し、「廃人」になって再び故郷に帰るまでの話です。いままで「母」の不在ということをいつてきたわけですが、この「母」というのは特定の狭い意味の「母」であるだけでなく、もう少し広く、葉蔵の連続性・自己同一性を保証するものとしての「母」なるもの——故郷とか、自然とか、共同体とか、伝統とかのアナロジーと考えることができるところではないか。つまりここで「故郷」というのはほとんど「母」と同義と考へてもさしつかえない。そして葉蔵の人間失格の意識とというのは故郷喪失の自覚と結びついている。葉蔵の人間失格の過程

はそのまま故郷喪失の過程に重なる、といえます。

上京した葉蔵は堀木という「ほんものの都会の与太者」に出会うわけですが、この堀木は、「この世の人間の営みから完全に遊離してしまつて戸惑ひしてゐる点」においては、つまり虚構の生を生きている自己喪失者であるという点では葉蔵と「同類」であるけれども、「お道化を意識せずに行ひ、しかも、そのお道化の悲惨にまつた気がついてゐない」ところに、田舎者の葉蔵との本質的な相違があります。「人間失格」の理解に従へば、「都会」あるいは「都会人」というのは堀木やヒラメのように意識せざる故郷喪失者の集まり、連帯感のない根なし草の群れです。葉蔵にとって「世間」とは、結局「都会」にほかならないようにさえ見えます。そして「都会人」こそ葉蔵が「世間」とは「個人」のことじゃないかというときのあの最も難解な「個人」であります。ヨシ子が犯され、二度目の自殺未遂からよみがえつた葉蔵が最初につぶやいた言葉が「うちへ帰る」という、いわば根源復帰の願望を端的に示す言葉であつたことは、私にはきわめて興味深く思われます。このとき彼は自殺によつて擬似「都会人」としての自分の虚構の生を処罰し、本来の帰るべき存在のふるさとへの回帰を自ざしたのだ、といえると思います。

自殺未遂後のある大雪の夜に、銀座で酒に酔つた葉蔵が「ここはお国を何百里」という、一種の郷愁の歌を繰り返し歌いながら歩いていて、突然咯血する場面があります。またそれに引き続いて「こうこは、どうこの細道ぢや？」という「哀れな童女の歌声が幻聴のやうに」聞こえてきます。これらの哀切な歌声が、帰属すべき故郷

を見失つて流離する魂の嘆きを示すものであることは、明白であると思ひます。

やがて脳病院から「廃人といふ刻印」を打たれて出て来た葉蔵は、長兄から田舎に帰つて療養生活をするようにといわれ、「故郷の山河が眼前に見えるやうな気がして来て……幽かにうなづき」ます。たしかにこの自己喪失という名の疾病を病む人間にとつて必要なのは「故郷」での療養だったかも知れません。しかし、いまやその故郷も彼に安息を与えない。それどころか「テツといふ老女中に数度へんな犯され方」さえします。つまり故郷という母性はもはや彼をやさしく抱き取り受け入れてくれるものではなくて、むしろ色あせ、荒廢した「六十に近いひどい赤毛の醜い女中」と化して彼を犯すわけです。

「虚構の生」というまことに曖昧な言葉を使ひましたけれども、「虚構の生」とは、要するに、根ざすべき場所を持たない生のことです。『人間失格』には個の非連続性ともいふべきものが書かれているわけですが、個の非連続性が根源的な連続性と同一化によつて揚棄されるのが太宰のいわゆる「かるみ」の世界であり、『人間失格』はその「かるみ」の世界のちようど対極に位置する作品であるらうと思ひます。

以上の読みをしまして、あとでこの作品解釈を作家論の方向に架橋するという一つの試みをしてみたいと思ひます。(拍手)

鳥居 どうもありがとうございます。時間の関係もありますので要約は省かせていただきますが、不透明なところのある作品だと、

そうおっしゃりながら、極力作品の中から、この作品の中から、この作品を解析する論理を発見していくという試みを展開して下さつたのだらうと思ひます。

それでは引き続きまして弘前の相馬さんにお話を伺います。相馬さんはご存知のように太宰の実証研究に関しては第一人者です。相馬さん、どうぞお願いいたします。

相馬(拍手) 弘前の相馬です。こういう催しに地方の人間をわざわざ引つ張り出したというのは、おそらく地方でときどき生意気なことをいつている奴をこの際中央の集會に引つ張り出して、少しこつびどい目にあわせて発言を封じてやるうという魂胆もあつたのではないかと思ひ、いささかそういう惧れを持つて参りました。

これに出るに先立ちまして、『人間失格』に関するいくつかの論考に目を通してみました。現在ここにも代表的な論考として五人のコピーを持つてきているわけですが、それぞれの書かれたものを拜見しまして、『人間失格』に関する作品論が大きく二つに分かれていふということに気づきました。一つは、いわゆるニュー・クリティシズムの立場から、太宰の作家論あるいはその背景というものについてまったく準備しない、あるいはその援用を意識的に拒絶する形で作品そのものの中に入れていくという方法をとつているものです。いまお話しなされた東郷さんの場合には、どちらかといますとそういう立場をとりながらも、ところどころに太宰の作家論的な資料を取り入れ、最終的には両方を復合するような形でまとめておられます。もう一つの方は、初めから主人公の大庭葉蔵を太宰と

重ねてしまつて、大庭葉蔵の遍歴をそのまま太宰その人の遍歴であるというふうにして論じているものです。しかもここに書かれていた方々というのは、いずれも学会ではかなり有名な方々ばかりでございまして、とりわけ関西でいろいろな方面でご活躍なさっている方の『人間失格』の構成」という論考を拝見しまして、こういう方法でならどんな作品でも手軽に分析できるのではないかと思つた次第です。これら双方を拝見しまして『人間失格』とは直接関係のない第二義的な作業を発見したわけです。

一応、太宰の場合に『人間失格』を取り上げる一つの方法として、先ほど山崎正和氏が、初めからその作家の作家論から入っていくのは危険であると述べたこと、これはまあ当然だと思ひますが、書かれている内容から逆にその作家の実生活のいろいろな問題と結びつけていくやり方は、もっと危険だと思ひわけです。もちろん太宰のように、自分の実生活を素材にした作家にしてみますと、作品そのものだけではどうしてもよく呑み込めない場合があります。とくに創造の秘密に関するような箇所になってきますと、書かれていたことが非常に抽象的であるために、そのままではよく呑み込めないという箇所も非常に多いようです。現にこの『人間失格』という作品に對する大方の評価は非常に観念的な作品であるということになっておりまして、東郷さんご自身も、「この瘦せて観念的な作品」というふうなとらえ方をしております。「瘦せて観念的」であるかどうかはそれぞれの立場で捉え方も違うわけですが、この場合の「瘦せて観念的」であるという作品の観念性というのは、いったい何なの

か。いわゆる思想の観念と同じ意味の観念性なのか、それとも観念小説の意味なのか、そのところがはっきりしません。太宰がこの『人間失格』において余分な表現をことさらにしなかつた、あるいは描写をとりとめて避けたというのは、この作品に一つの象徴的な意味を持たせたからではないのかと思ひます。したがつて余分な表現を極力避けたために一般的に省略が多く、読んでよく呑みこめない、イメージが不鮮明なために観念的だ、というふうな評が出てくるのではなからうかという気がするわけです。

しかしまあ、一般的に見て、よくわからないような小説がはたして文学として成功していると言えるのかどうかということになりますとまた別な問題になりますが、それにもかかわらず『人間失格』に對する一般の評価というものは、必ずしも低くはないと思われれます。それだけに観念的であるといわれながらも、太宰の作品の中では象徴的な作品として『人間失格』の占める位置は非常に高いわけです。では、どうしてそういうふうな観念的だといわれる作品であるにもかかわらず、若い人たちが読むのかといえますと、やはり太宰文学の象徴的な表現の背後にある、絶対的な人間の孤独感というものに惹かれるからだと思ひます。しかも太宰はパロディの名人でございまして、この中に引かれているさまざまな彼自身の実人生に関する事柄を、そのままは使つておらず、巧みにパロディ化しております。それぞれの深刻な事件を語るにしても、いわゆる描写を避け、「自分」という一人称の語り口で非常に輕妙に語っています。そういうことは、作品そのものばかりでは充分理解できない面があ

り、この中に託されている作者の心情を象徴的に暗示しているのはなからるかと思うわけです。

『人間失格』という作品を十全に理解するためには、作品そのものの分析もさることながら、最小限これだけのものを事前に読んでおいた方が宜しいのではないかとこのことを考え、その先行作品としていくつか挙げてみますと次のようなものがあります。まず昭和三年、彼が高校二年のときに書いた『無間奈落』、それから昭和八年の『思ひ出』、昭和十年の『逆行』及び『道化の華』、昭和十二年の『HUMAN・LOST』、昭和十五年の『俗天使』、昭和十六年の『東京八景』。まあ、大体この『東京八景』までに書かれている内容が、ほぼ『人間失格』の手記の中の時期と重なるわけです。しかし、現実には太宰がこれを書いたのは昭和二十三年で、彼が三十九歳のときですから、したがって『人間失格』を書くまでに発表した別な作品もあるわけです。作品の素材として使われているのは昭和十二年まで、つまり太宰が二十七歳に至るまでの実生活上の素材ですが、それを書くにあたって作家と作品の間に介在するところの一つの創作の秘密の領域に属すると思われるものとして、いわゆる「亡びの美学」という意匠が挙げられます。この亡びの美学を物語るものに『冬の火花』と『斜陽』があります。それから、先ほど東郷さんがこの中で「女に惚れられて破滅していく男の物語」ということをお話しになりましたが、女性に対する恐怖というのは、昭和二十一年の『男女同権』という作品に書いており、それから世間、あるいは世間そのもののように強くたくましく生きていく無神経な

男に対する恐怖、これは同じく昭和二十一年に書かれた『親友交歓』の中に見られます。それから『人間失格』の底に流れている一つの罪の意識の問題というのがございますが、作品の中にも「生まれたときからすでに罪人であつた」というような表現もあるわけで、彼自身の罪意識に関するような用語を遡ってみますと、「罪、誕生の時刻にあり」とか「生まれて、すみません」とか、あるいは犯人意識、恥の意識、日蔭者意識、義絶、自虐、頽廃、破滅、自殺など、数えただけでも罪の意識につながるような言葉が作品の中にふんだんに出てきます。しかも、昭和三年から昭和十六年までの作品に圧倒的に多く、そのあと一時表面から消え、『ヴィヨンの妻』『斜陽』のあたりからまた登場するようになります。

『人間失格』を読んでいく場合には、もちろんこれら事前の、彼に関する作家論的知識なしで入っていくこともできませんが、その際一度読んだだけではよくわからない部分がかかり出てくると思うのです。それではどういうふうにしてそれらの問題を解決していくかということになりますと、やはりこの中に書かれているいくつかの事件、(現実を起こった事件ではなく)描かれている事件を太宰がどう理解しているのか、われわれがそれをどう理解しているかじゃなくて、作者がそれをどう理解しているのかということを作品の中から探していくよりはかないんじゃないかと思うのです。

この『人間失格』に描かれている主人公の大庭葉蔵というのは、太宰自身も現実にはこんな人間がいたとは思っていないわけで、これはこの作品の「はしがき」と「あとがき」に実生活者(太宰を思わ

せる人間)が出てきて、友人にこんな生活をしている者があつたら、やっぱり脳病院に連れて行きたくなるだろう、ということをお話しております。現実の中に書かれている大庭葉蔵のような人間が存在するとは、太宰自身も考えていない。しかし、こういう無気力な、けれども無垢な魂の人間がこういう事件に出くわした場合に、こういう生き方をしたかもしれないということを書いているのです。したがって、この中の大庭葉蔵がそのまま太宰の実像であるわけでは決してありません。太宰もやはり、作品の現実というものと作家の現実というものは、はっきり区別して書いているはずで、ですからわれわれが読み取る場合にも、こんな性格の人間がこういう環境の中でこんな事件に出くわした場合には、こういうふうに生きてであろうということを作品の文脈から感じ取っていく以外にないわけです。それをことさらに太宰の実生活に結びつけようとすれば、作品の現実をゆがめてしまうことになります。

どうかするとぼくたちが彼の実生活のことについていろいろ調べて資料を持っているということから、それを絶対的なベースにして作品分析しているように思われやすいのですが、そういう資料を持っているからこそ、書かれていることが巧みなパロディであることがわかるのであって、逆にお持ちになっていらっしゃる方の方のほうが実生活と結びつけて論じている場合が多いのではないのでしょうか。実際に発表なさっているさまざまな論考を拝見しまして、どうしてこういう結びつけ方を強引にするのだろうと不思議に思うことがたびたびあります。実は次の大久保さんのほうから恐らくヤリ玉

にあげられるだろうと思ひますので、先手を打っておきますが、大久保さんが今回のレジュメに書いていらつしやるのを拝見しますと、大久保さんのお書きになった『津軽』論ノオト」にぼくがならんかの形で言及したということに触れております。もちろんぼくは『津軽』論ノオト」に大久保さんがお書きになったものを、これまで書かれた『津軽』に関するどの作品論よりもすぐれている、まことにりっぱな『津軽』論であると前置きして、この中に書かれている子守のたけの取扱いに言及したわけですから。大久保さんは、太宰が子守のたけのことについてあれほど後半で大きく取り上げながら、生活史で重要な意味を持つ叔母のことをほとんど書いていないのはどうしたことだろうかという疑問を提出なさっている。それに対してぼくは、作中のたけは現実の越野タケではない、作中のたけは現実のタケと叔母とのイメージを複合してつくり上げた太宰の創造上の人物である、ということを書いたわけです。幼少時の記憶にある一人の子守女に対して、三十年間もあれだけの激しい思慕の情熱を持ち続けるということはちょっと考えられないことであって、一人の子守女にあれだけの激しい思慕の念を持つためには、それを可能にするためのもつと根本的・根源的なエネルギーがなければならぬ。そのエネルギーとは何かというと、ぼくは実の母と思ひ込んで育てられてきた叔母に対する思慕の情熱だと思ひのです。それを現実のタケと複合することによって、あれだけの『津軽』後半のクライマックスを成功させたのではなからうかということを書いたわけです。ですからこの際も、作中のたけを現実のタケとそのまま

重ね合わせようとするからおかしなことになるので、あくまでも現実のタケはこんな人間だということを知っているからこそ、作中のたけは創造され、造形化されたたけ像であるということがわかるのです。もちろん、作品の中だけで処理する分には、子守のたけはあくまでも子守のたけとして味わうべきです。そういうことについて大久保さんの論考に言及したのです。しかしそれに対して大久保さんが、「作品をそのまま現実と結びつけて考えるのは、すこぶる危険だし、考え方によっては無意味である」とレジュメに書いているのは、心外です。大久保さんの「津堅」論ノオト」が出色なものであるという考えについてはいまま変わりませんが、作品と現実とを結びつけているのはむしろ大久保さんの方ではないかと思うのです。

そこで、『人間失格』の本質的な問題に触れてみますと、この作品は人間失格の物語というよりも、なにか一般的には大変な自虐の作品であるというふうにつまえられる場合が多いのではないかと思っています。ぼくはこの『人間失格』を読むかぎりにおいて、これは彼がそれ以前に書いた『お伽草紙』——お伽噺をパロディ化したあの『お伽草紙』と本質的には変わるものではないと思っています。

太宰が『人間失格』を書いてその中に登場させた生まれから二十七歳に至るまでの自画像については、これを実際に書いた三十九歳までの間を見ても分かるように、時間的に相当な距離があります。それを冷静に見詰めるだけの心情的な余裕もあつたはずです。さつき東郷さんが、この作品にはかなりふざけた表現が多いとおっしゃっていましたけれども、やはりこの『人間失格』という作品は、悲

劇か喜劇かというふうな別け方を仮りにしますと——まあ、そういう別け方自体がおかしいのですが、これはトラジエディであるよりはコメディであると言えるかと思えます。この作品は「私小説の方法を逆手にとって書いた私小説」というふうに一般に見られておりますけれども、これは素材だけではなくて、彼の心情までパロディ化されているはずで、自虐のパロディ化はそれ自体が一種のコメディであります。そういう意味では一つの自己対象化に成功した作品でもあるのです。一見観念的だというそしりは免れないまでも、彼自身を一人のコメディアンとして登場させることに成功した作品ではなからうと思えます。この作品の主人公はこういう形でもって二十七歳で世を去っていますけれども、現実の太宰は三十九歳まで生きていたわけですから、過去の自分を対象にしながら現実社会に疎外されて生きていた青年はこういう形で、世間から葬られていくよりはかかないということをかかなりコミカルに描いた、そういう自己戯画化に成功した作品だと見ているわけです。そういう意味では弱者の性格的悲喜劇を描いた『お伽草紙』の世界と本質的に異なるものではないと思えます。

ですから太宰が自分を素材にして書こうが、自分以外の、たとえば歴史上の人物だとか、あるいは民話だとか、そういうものを素材にして書こうが、彼の文学の根本にあるものは何かと言いますと、やはりそれは己れに誠実なコメディアンのパントマイムではなからうか、そして彼は己れの内なる自画像を他者の目で捉えることに成功したコメディの作者であつたのではなからうかという気がするの

です。コメディが現実の世界においてわれわれの目に悲劇の要素を帯びて映ることは、珍しいことではありません。彼がコメディアンとしての自己を粗に載せて、それを手際よく料理すればするほど、それは現代社会に生きていくわれわれにひとつの悲劇的アイロニーとして、この世に生きていけない人間の悲しみとして、映ってくるのです。ですからここではあくまでも書いてある作者の太宰と、書かれている大庭葉蔵に託されている太宰と、それが距離をもつて等価の位置に置かれている。読み取る場合に、そういうふうなことを一つの基盤において読んでいかないと、いつの間にか作中の主人公が太宰と重ねられてしまつて、そこから生まなましい自虐の倫理が出てくる、ということになつてしまふのです。

われわれが今日ここで話すことを先ほど山崎正和氏がほとんど触れてしまわれたので、もう話すことは何もないのではないかとさつき関係者で話し合つていたのですが、そういう意味では、どちらかといふと太宰の作品の場合には、作品に素直に入つていきながらも、その作品の中の現実というものと、それを創造している作者の現実とを比較しながら読み進めたほうが、作品のより深部の理解に成功するのではないかと思ひます。そうでないと作中のコメディアンに振り回されてしまつて、自分でもいつのまにか知らないうちに太宰の思うツボにはまつてしまふような、そういう読み取り方をしてしまう場合が多いわけです。それもまた一つの読み方ではないか、と聞き直ればそれまでですが……。

現にここに作品論について一つのパターンとでも申すべきものを提

出なさつた方がございますけれども、太宰がこのことを書くためにこれを伏線にしている、次にこのことを書くためにこれを提示しているというふうなやり方の分析をずうつと試みて、結局、これはまあやかしのひどくつまらない作品であると結んでいる。それほどつまらない作品であつたら作品論をやる必要はないんじゃないかと思う。作品論をやる以上は、その作品になんらかの形で感動しなければならぬし、その作品を自分のものとして取り上げるだけの一つの文学的根拠がなければならぬ。ところが、初めから終わりまで、この作品はつまらない作品である、こういう点でつまらない、こういう点で必然性がないと、欠点だけを精力的に分析しておいて、最後に、破綻の多い作品であるというふうな結論を出してまで『人間失格』を論ずる必要がどこにあるのか。これは『人間失格』ばかりでない、どの作品についても言えることだと思ふのです。ぼくたちは田舎におりますので、さいわいなことに作品論について書けとか、あるいは作家論について書けと頼まれることは年に二度か三度しかないのです、そういう点では救われておりますが、どこから頼まれて、感動も興味も何もいまま作品論や作家論を書いている現実から見ますと、やはり分析的な方法というのは手軽でいいけれども、結果的にはほめようと思へばほめられるし、けなそうと思へばけなせるという、そういう安易な形の論考になつてしまふのではなからうか、という疑問を抱いています。

ぼくの場合は、とくに太宰に関する作品論をよく拝見するわけですから、とりわけこの『人間失格』に関するものだけ見ても、は

たしてこれらを書いた人たちに『人間失格』に対するどれだけの感動や情熱があったのだろうかと疑われるものが多いようです。そういう意味では印象批評だとか、あるいはニュー・クリティシズムの立場からの分析的な批評という点、結局は作品の上に書かれている主人公に翻弄されることが実際に起こってしまう。何のための作品論かという視点が定まらないままに、太宰の作品をとどころ引用することで終わってしまうような解説になり下がってしまう場合が間々ある。こういうふうな分析的な印象批評をするくらいならば、まだ太宰の作品そのものを読んでいくほうがいいのでありまして、作中人物の口を借りてああでもない、こうでもないといくら囁かしてみても、所詮それは太宰の作品を越えるものではないのです。したがって、太宰の作品の中に書かれているところの創造上の秘密をたぐり出すことができないのであるならば、むしろ書かずにいる方がまだしも誠実だということになります。ぼくはニュー・クリティシズムの批評というものを必ずしも否定するものではありませんが、それを方法として取り上げる以上は、その作品論を書く側の資格として、少なくともその作品を書いた作家と同等か、あるいは同等以上の素質がなければならぬと思うのです。作家が命がけて書きあげた作品を凡俗の手でなで廻すのは、僭越を通り越してむしろ向こう見ずな行為だとも言えます。作家論の援用を必要としない作品論は詩においては可能であっても、小説においてはたして可能であろうかという疑問が生じます。まあ、今日のテーマが「作品論の可能性と限界」ということですから、少なくとも太宰の『人間失格』に

関する作品論を見るかぎりにおいて、こういうことで『人間失格』が充分読み取れているとは思えないという印象を持っていることを申し添えておきます。

あとでまた付け加えることがあると思いますが、一応この辺で終ります。おまへは極端なことを言えと司会者からの要望もありましたので、少し極端なことを申し上げました。(拍手)

鳥居 どうもありがとうございます。太宰という人はいうなればパロディの名手であり、太宰文学はコメディである、それは太宰の作品の中ばかりに探し回っていてもかえってよくわからないのであって、むしろ太宰の生活の事実なども知って、それを太宰がどういうようにパロディ化していくか、そういうことを見ていったときにこそよくわかるのではないか。そういうような話だったかと思えます。

それでは引き続きまして東京学芸大学の久保典夫さんをお願いいたします。

大久保(拍手) 私は太宰治の研究者ではないので、いろいろ実証的な側からでも、また作品分析の面でも『人間失格』についてそれほど深く究めてはおりません。ただ、いま相馬さんが津軽書房版の『津軽』解説の件で私を引き合いに出されましたので、そこから私が考えている作品論とそれから文学史との結びつきについて、若干触れてみたいと思います。

相馬さんは私の『津軽』論「オト」を非常に好意的に取り上げてくれまして、結局考え方は批判されたわけなんです、その一つ

のポイントになるのは越野タケという子守であった女性が最後に非常に大きく扱われている、そこに母親のそばにいる安らぎを感じていた主人公が描かれている。それはいったいどういう意味があるのかということで、これは、先ほどの東郷さんの『人間失格』の分析とかなり重なる部分もあるのですが、『津軽』においても母系が欠落している、父親の像は描かれているけれども、母親の像はまったくといっていいほど描かれていない。それと同時に、かつて津島家に仕えた使用人たちの交友だけが描かれている。たとえば『津軽』のいちばん最後には、「見よ、私の忘れ得ぬ人は、青森に於けるT君であり、五所川原に於ける中畑さんであり、金木に於けるアヤであり、さうして小泊に於けるたけである」と書いておられます。その少し前に例の運動会の場面がありまして、そこでたけと再会するわけなのですが、そのことを相馬さんは、『津軽』解説の三分の一くらいを費しまして、そこにポイントを絞って、たけと現実の太宰が再会したときの実証的なあとづけをしているわけです。相馬さんの説によりますと、タケと叔母きえの複合されたものがあの小説に出てくるたけ像であるということなんです。

ところで、相馬さんは私ときょうはかなり見解が近いところで話を進めておられます。私は『人間失格』をやられる場合も、そういう実証的なデータで裏側から太宰の文学的人間像に迫るのではないのかと思っていたのですが、そうじゃない、逆の形でおっしゃったわけです。しかし現実には相馬さんの書かれた『津軽』解説を読んだかぎりでは、やはり、事実還元主義といえますか、そういうも

のが非常に強く出ている。私は、たかが数え年四歳から八歳までの子守女として雇われていたにすぎないだけが、あれだけ大きく『津軽』の最後に描かれたということで、とくに意味があるのではないかと考えたのです。その意味というのは、『津軽』という作品は父系と、それを支える奴婢系を軸にした、そういう構造の小説なのだという結論を出したわけなんです。私にいわせれば太宰のこの『津軽』の作品構造自体が、戦争中の太宰の精神構造と重なり、それが同時に戦争中の日本の国家構造と重なったところに太宰の中期の安定があったのだということなんです。

しかし相馬さんは、小説の中に描かれたたけを現実のタケと叔母の複合されたものであるというふうなことで説かれたわけなんです。そう説いてみても『津軽』という作品の理解にとつてそれほど大きな意味はないし、むしろ作品論としては、やはりぐあいが悪いのではないか。たとえば、おまえとおれとは隣組なので、おまえのことをおれは何でも知っているのだから何を書いてもだめなんだ、あるいは何を書いてもわかっているんだということではやはり困るということなのです。

私はじつは『津軽』論ノオトでも相馬さんの説をかなり引用したりしております、実際に実証的に調べていないものですから、相馬さんの研究成果を借用しているわけなんです。やはり、そういう伝記的批評とパラレルな実証主義というだけでは困るのではないのかというのが私の正直な感想なのです。それとつなげた形で東郷さんの『人間失格』の渴望——これは双文社版の『作品論・太

幸治』(昭和四十九年六月)所収のもので、ちょうど三年前の論文なのです。きょうの話もこれと重なるわけですが、この太宰論を讀みまして、非常に面白かった。これは私のいい方でいうと、フロイディズムによる作品分析ということになると思います。

ところが東郷さんは最後に文学史的なことにちよつと触れたわけなんです。じつはそこがこの論の中でいちばん弱いところなんです。私も『人間失格』についての、母の欠落と父への恐れという解釈についてはだいたい賛同するのですが、しかし最初に「瘦せて観念的な小説」というふうに規定しておきながら、最後に『人間失格』において太宰が自己を相対化したというところが過大に評価しております。そこから太宰は『人間失格』で再出発しようとしたというふうな解釈をとっておられるわけです。『グッド・バイ』についても、これは小説の題名であって、女と次々と別れていく物語、ということなのであって、それ以上に深読みすることはないのだということであっているわけです。

そこをもう少しこまかく説明してみますと、いちばん最初に文学史的な位置づけに関する言葉が出てくるのはこういうことです。「葉蔵的なものを虚構として文学化する姿勢の中に、自己の青春と訣別することで成熟して生きぬいて行こうとする太宰治の意思のあらわれをみてよい。」そして東郷さんは太宰治が執筆中に美知子夫人に宛てた書簡を三つばかり引用しております。「仕事は順調に進みました。かなりいいものかも知れません。」これは三月十六日です。「無事、大いに食もすすみ、仕事も順調なり」これは五月四日

です。「この環境なかなかよろしく、仕事は快調、からだ具合も甚だよく、一日一日太る感じ。(中略)帰宅は十六日の夕方になる。それからいよいよ朝日新聞といふ事になる、からだ具合がいいので甚だ気をよくしてゐる」これは五月七日です。これらを傍証として持ち出してきまして、最後にこう結論づけているわけです。「『人間失格』によつて過去の自己を相対化し、それと訣別することによって生きぬいて行こうとする太宰治の再出発の姿勢を讀みとることができる。太宰治の死は決して文学的な死ではなかったのである。」つまり『人間失格』という作品は太宰の過去の自己を相対化することによって再出発する作品であって、結局太宰の自裁というものは、これはいつてみれば他力による生の切断にすぎない。太宰は次作また次作ということで成熟を期してはいたはずなのだということになっているのだらうと思います。

しかし、私はこういう美知子夫人に執筆中の太宰が宛てた書簡というふうなものを、無条件でそのまま信用することができないんです。文学的な実証というのは、実証への懷疑というものを前提として、たうえで、そのうえで実証を築いていかなければいけないのではないのでしょうか。太宰が執筆中に美知子夫人に宛てた手紙というのは、太宰の必ずしもそのときの状態をかならずしも全面的に伝えてはいない。同時にいくつかの手紙をあちこちに出していたのだったら、ほかのところでは違うことをいうことだってあり得るわけです。これは夫人に宛てた手紙であるからそれだけに傍証としてはかなり弱いということがいえると思います。

こうなると、やはりわれわれはその時期の作品によらなければならぬので、『桜桃』など、これは「世界」の昭和二十三年五月、太宰が自殺する一カ月前に発表されたものですが、これなどを虚心に読みますと、やはりここには衰弱と荒唐がかなり強くうかがえると思います。実際にその中で太宰は、「もう仕事どころではない。自殺の事ばかり考へてゐる。さうして、酒を飲む場所へまっすぐに行く。」というふうなことを書き連ねているわけです。私はそれをそのまま顔面通りに受け取っていいといっているわけではありませんが、たとえば冒頭のエビグラムで「われ、山にむかひて、目を挙ぐ。」というふうな、そういう詩句を最初に置いたり、それからまた『桜桃』自体を虚心に読めば、やはり太宰の少なくとも二十三年の『人間失格』執筆以後というものは衰弱の度合いがかなりひどいんじゃないか、というふうに考えるわけです。

それで、作家の死を考える場合に、死自体を形而下的に、あれこれ詮索してもほとんど無意味だと思えます。たとえば三島由紀夫の場合には「天人五衰」、川端康成の場合には「美しい日本の私」、こういうものにすでに彼らの衰弱と荒唐は明瞭にうかがえるとは私は見ます。それと同じように、『人間失格』も太宰がそういう状況のなかで渾身の力を込めて書いた最後の作品なんだということが、私の偽らない実感であります。

それじゃその裏づけとしてどういうふうな説明が可能かというところで考えたわけですが、戦後文学史の流れの中で『人間失格』とアナロジックに対応できるような作品を何か求めたいと思って考えま

したところ、太宰は夭折の文学であります。長命の文学という言葉があるかどうかは別としましても、そういうことで対比的な作家の作品として谷崎潤一郎の『瘋癲老人日記』、これが『人間失格』を考える場合に一つの目安となるんじゃないかと思えます。『瘋癲老人日記』は「中央公論」の三十六年十一月から三十七年五月まで掲載されたものです。それに続いて潤一郎は『台所太平記』を「サンデー毎日」に三十七年十月から三十八年三月まで連載するわけです。あまりにも図式的といわれるかもしれませんが、『人間失格』と『グッド・バイ』、それに対応するものとして『瘋癲老人日記』と『台所太平記』ということを考えてみますと、かなりおもしろい比較ができるのではないかと思います。

『瘋癲老人日記』と『人間失格』というのは、もちろん、いろいろな相違点もあり、作家の資質というものもたいへんな違いもあるのですが、しかしかなり類似点もある。まず『瘋癲老人日記』は潤一郎宿年の主題であるフェティシズムを文学化したものであり、その点で太宰の「人間失格」の場合と対応する、そういうことが一つある。それから二つ目として、これは一人称の語り口のもので、これが『人間失格』とまた重なるものであるということ。三番目として、その告白体の最後に突如他者の視線が導入されてきまして、相対化されるということでは、やはり『人間失格』と同じことになるわけです。それからこの『瘋癲老人日記』も『人間失格』も非常に計算された小説であるということがいえると思えます。太宰の場合は彼の精神史を相対化した、これが『人間失格』になるわけでありまし

て、潤一郎のそういう一種の異常性欲といえますか、そういうマゾヒズムというものを文学化した『瘋癲老人日記』とは生涯的な形で見た場合にはかなり似たコースが見られるということがいえると思います。

ただ問題なのは、最後に他者の視線が入ってくることであります。ここで、『人間失格』の場合と『瘋癲老人日記』の最後の部分だけを考えてみますと、『瘋癲老人日記』の場合には、告白体でそれまで老年の痴愚を物語ってきた。それが最後にまったく切斷されて、ぜんぜん違った文体がそこに登場してくる。これが「佐々木看護婦看護記録抜萃」あるいは「勝見医師病床日記抜萃」「城山五子手記抜萃」でありまして、とくにこの佐々木看護婦の看護記録の中には老人の病氣は異常性欲であるという——これは『人間失格』の場合には狂人であるということを出てくるわけですが、しかし、太宰の最後の相対化の弱さと違ひまして、この看護婦の日記というのはじつに非情な、突き放した、無関心な描写で展開されているわけです。『瘋癲老人日記』のこの最後の他者の視線の導入による対象化ということによってわかることは、谷崎という人は小説が終わる時点でたえず次作を考え、またそれを文体で現わした人であります。谷崎は最後に『瘋癲老人日記』の世界を全否定すること、そのことで彼の次作への踏台にしている、そういうことがいえるだろうと思います。

ところが太宰治の「あとがき」に出てくる「私」、これは大庭葉蔵と違ひまして、かなり実生活者的な小説家で、子供が三人いる、

非常に健康な感覚の持主という設定になっております。しかし終わりのほうで、たとえば京橋のスタンドバーのかつてのママさんが「あのひとのお父さんが悪いですよ」という。「あのひとのお父さんが悪いですよ」という言葉は、実際は告白体の延長線上にある言葉であって、これはべつにあそこで京橋のママさんがいわなくても、だれがいてもいい言葉で、また、そういう言葉として用意されたものであるということなのです。それからまたそのいちばん最後のところで「私たちの知つてゐる葉ちゃん、とても素直で、よく気がきいて、あれでお酒さへ飲まなければ、いいえ、飲んで、……神様みたいないい子でした」というママムの言葉も、結局は前の告白体の手記とまったく同じ延長線上にある。そこに大きな切り替えはない。本当の意味の対象化はない。もっと極端に言えば『人間失格』には『津軽』と同じように他者は存在していない。本当の意味の他者のいない小説だと思つては、潤一郎の『瘋癲老人日記』には強烈な他者の視線によって完璧に相対化される、そういう二重構造の世界がある。そうした小説の厚味があるわけです。それが欠けているのが『人間失格』である。私はそういう観点から太宰治が『人間失格』を書くことによって、もう一度飛躍するというふうにはとても受け取れない。それから『人間失格』における相対化というものを過大評価する必要はない、むしろこれは一種のワク組に収めるための技巧的な措置という、その域を出なかつたのではないか。というのが私の考えることであります。

わたしの考えでは、この「あとがき」の記述というのはかなり矛

盾しているところがありまして、「いいえ、泣くといふより、……だめね、人間も、ああなつては、もう駄目ね」こういったマダムがいちばん最後で「私たちの知つてゐる葉ちゃんは、とても素直で、よく気がきいて、あれでお酒さへ飲まなければ、いいえ、飲んで、……神様みたいないい子でした」ということは、やはりこれは太宰がそこでそれまでの作品世界というものを補填して完結させたという以上には出ていないということなのです。

それから最後に『グッド・バイ』があるわけですが、この『グッド・バイ』という作品も、私は実際の話、あまりにも文章の荒唐がひどくて読んでいられないような感じを持ったわけです。これは、もし書き続けていたとしても、たいへんな駄作になつたか、あるいは中絶したのではないでしょうか。その点からも私には『人間失格』が、次作への踏台になつたとはいえ受け取れないのであります。

そこで今度は、戦後文学史の中の太宰治ということで視点を転じてみますと、これは谷崎潤一郎の——学生社のシンポジウムのとときに私が戦後を受け持たされたとき、そこで「谷崎潤一郎における二つの戦後」ということで、文学史を複眼で見る視点で考えたわけです。それは一つは、戦後における谷崎、戦後文学史の中で谷崎は、どう位置づけられるか。それからもう一つは、谷崎における戦後、谷崎において戦後はどう受け取られ、また彼は戦後をどう造形していったかということです。これを太宰治の場合に重ね合わせて見たらどういうことになるか。なるべく縮めてくれといいますので、端折つて話をいたしますけれども、ふつう戦後文学史の中では、太宰

治は無頼派として位置づけられているわけです。で、この無頼派として位置づけた場合にやはり太宰治にいちばん近いのは坂口安吾でありまして、坂口安吾の場合にも、先ほど東郷さんがおっしゃった母の欠落と父への恐れというふうなものがあるわけです。母親に拒否され、父親には世間の大人として非常な反感を持つといった姿勢は、太宰とかなり共通するところを持っております。また、戦中から戦後にかけての歩みが坂口安吾と太宰の場合はいへん似ているということですね。これはともに大衆密着の姿勢で一貫しているということなので、戦中から戦後にかけてこういう姿勢で一貫していたからこそ戦後の大衆意識を捉えることができたのだと思います。

それで私は戦争中の『津軽』と『人間失格』を考えてみて、戦後における太宰治の変貌ということをとらえてみようと思うのですが、戦争中の太宰というのは非常に安定していたということですね。これも、『津軽』の中に——『津軽』という作品は、太宰文学の中では小説的なふくらみもあつて、非常にももしろい読物だというふうな考えているわけですが、このなかに母親は描かれてなくて、父親は、父親の実家へ行く個所として出てきますね。実家へ行きますと、実家の造りが自分の生家と同じである。そこで主人公はほほえましい気分になる。結局父親は自分と同じじゃないか、父親は養家に反抗しながら、つまりは実家の影響圏から越えていかなかった。そういうところは、太宰自身が生家に反抗しながら、しかし生家の影響圏の中にいたという、『津軽』の構造自体とびつたり重なるわけで、そこに太宰の戦争中の安定があつたというふうなことがいえ

るだろうと思います。

ところが『人間失格』の中に描かれる父親像というのは、この父親像というのがじつは『人間失格』という作品を理解するのにやはりわかりにくい点があるわけなので、父親というものはいくつかの場面に出てきますけれども、しかし父親を、懐しく恐ろしい存在というふうにこの手記の中でいっています。なぜ懐しく恐ろしい存在なのかというのが具体的にわからない、書かれていない。ただし、父の死を聞いたときに「苦悩の壺がからつぽになつた」というふうな言葉があります。これは要するに彼が精神病院へ入つて、そこへ長兄が訪ねてきて、それで故郷へ引き取られることになるのですが、そのとき、父親の死という話を聞くわけですね。この場面というのを、太宰の戦後というのと重ね合わせる事ができるのではないか。太宰の現実の父親というのは、大正十二年、太宰が十四歳のときに亡くなっておりますので、あくまで象徴的な意味としてですが、父親というのは、たとえば家父長制の家として、あるいはそれと重なった感じで日本の天皇制国家として、そういうふうなものとしてある。その軸が失われたところから太宰の戦後の頹落が始まつたというふうには私は考えているわけです。

坂口安吾の「墮落論」これが戦後の無頼派の第一声ですが、ここには非常な純粋性への希求というのがあるわけですね、墮落というのは、もともと高いところがあるから墮ちるのが可能なわけで、そこには一種の聖性希求というものがある。その聖性希求というのは、これは太宰にも強くあるので、『人間失格』の中のヨシ子というの

がその一つの例になるかと思えます。それからまた、『父』とか『桜桃』などもやはり炉辺の幸福を拒否し、それであるべき聖地を待望する、そういうふうな純粋への希求というのが非常につよくあるわけです。

戦後の太宰文学の位相というのは、白樺派、プロレタリア文学、あるいはもつとさかのぼって自然主義まで含めてもいいと思えますが、そのような求道的な理想主義の文学、その延長線上としての戦後派文学に対しまして真向から対立する、坂口安吾流に言えば落伍者の文学を志向したものであります。

続けて簡単に戦後の太宰の三つの作品について触れておきますと『ヴィヨンの妻』『斜陽』『人間失格』これが戦後の太宰の代表的なものであらうと思えます。これらはいずれも一人称の語りの文学でありまして、見方によると一貫して彼は自画像を追求していたというふうなことがいえるだらうと思えます。『ヴィヨンの妻』では大谷、『斜陽』では上原と直治、『人間失格』では大庭葉蔵。で、この描かれ方なんです。『ヴィヨンの妻』『斜陽』というのは外側から自画像を描いている。そしてそういう自己というものを読者に理解してもらふというふうなことがその願望としてある。最後の『人間失格』で自己の精神史というものを内側から構造的にとらえようとした。これは非常に自覚的な方法であつて、すくなくとも私小説ではない。私小説というのは、まず「私」の造形が非常に手薄である。「私」を作者と重ね合わせなければ説めない。そういう点からいいますと、『人間失格』というのは私小説ではない。「私」の対象化が

行われている。しかしその対象化というのがはたしてどの程度に行われているかということになると、先ほどの谷崎潤一郎の『瘋癲老人日記』と引き比べればおわかりになると思います。

私の結論は、『人間失格』というのは生活への適応力を持たない、感受性だけがすぐれたものの悲劇を描いたものである。その意味ではこれは三島由紀夫の『仮面の告白』と非常に似たところがあるのではないかというふうなことを考えたわけであります。以上で終わります。(拍手)

鳥居 どうもありがとうございます。非常に話が大きく広がりましたので、まとめかねますが、印象といたしましては、先ほど発言をされたお二人そのほかを含めてどうも太宰研究者というのはあまりに実証的になりすぎているんじゃないか、もう少しちゃんと文学史的に見詰めてやってみたらどうだというようなご発言と承りました。

大会の当日は以上の発言に引続いて、補足説明および質疑と応答がありました。紙面の都合ですべて割愛せざるを得ませんでした。代って発言者・司会者に、テーマに則した後記を執筆していただきました。(編集委員会)

作家論への架橋

東 郷 克 美

「人間失格」を母なるものへの渴きを秘めたドンファン物語と

して読んでみたのだが、その読みを太宰治の作品史の上で確かめるとともに、それを作家論の方向に架橋する試みが時間の制約で当日できなかったものでその見取図の一端を書いてみよう。

中学時代の習作「哄笑に至る」(大15)から「津軽」(昭19)に至るまで、太宰治の作品には女中や子守への思慕を書いたものが目立ち、それに対応するように母の影は薄い。「無間奈落」(昭3)には作者自身をモデルにした少年が登場するが、女中部屋の「婦人達は彼にとつて唯一の親しめる女性」(傍点原文)であった。この「無間奈落」ははじめ「花火」(昭4)、「地主一代」(昭5)などで注目すべきことは、少年の愛する女中やそれに準ずる女性が、いずれも家長である大地主の父や兄によって奪われ、発狂や死に追いやられることだ。この三作が大地主の生家に対する告発のモチーフを持っていて、このことを考えるなら、このなつかしい女中たちとの理不尽な別れは、生家からの精神的自立にもなって生じた民衆への罪意識を含むものであったかもしれない。ところで、昭和七年のいわゆる自首転向後、最初に書いた作品がはかならぬ「思ひ出」(昭8)であったことは示唆的である。太宰治にとってコミュニケーションの体験とは、家を中心とする「思ひ出」の世界の否定・禁忌を意味したのであり、転向とは(もしそう呼びうるものがあるとしたら)そのタブーから自己を解放し、もはや現実には所有できない「思ひ出」の中に戻って行くことであった。「思ひ出」は女たちの思い出という側面をもつ作品だが、叔母をのぞけば、けははじめ女中や子守についての追憶が重要な部分を占めている。祖母や母に親しめなかつた少

年津島修治にとつても「女中部屋」の住人こそ「唯一の親しめる女性」だったのだが、これらの女たちが母性の代償物であったことは明らかだろう。「思ひ出」は女たちの思い出であると同時にその女たちを喪失して行く過程である。また、小さな「ドンファン」の物語ともいうべきこの作品に顕著な、母に対する疎外感と父への恐れは「人間失格」のそれと見合っている。

その後も太宰は母性的なものへの渴きを心中深く秘めて生きることになるのだが、たとえば「HUMAN LOST」(昭12)には、「私は、享楽のために売春婦かつたこと一夜もなし。母を求めに行つたのだ。乳房を求めに行つたのだ」という一節があり、「人間失格」における「白痴か狂人の淫売婦たちに、マリヤの円光を現実に見た夜もあつた」ということばに結びつくものだろう。美知子夫人との再婚後の甲府時代に、女中ものともいうべき三つの作品が書かれている。「黄金風景」「新樹の言葉」「花燭」(いずれも昭14)がそれだ。いずれも昔の女中と再会する話である。初期習作の女中たちは父や兄に奪われ、不幸なかたちで主人公の前から姿を消して行くのであつたが、それから約十年を経たこの時期の作品において、それらの女中たちが主人公の前に再び姿を現わす。これらの作品の底にあるのは、やはり強い回帰願望であろう。特に「黄金風景」と「花燭」は昔「いちめした」女中との再会である。これが太宰治の民衆に対する負い目の意識と関係があるとすれば、再会した女中からやさしく受け入れられるところに民衆との和解の願望を読みとることもできよう。このような女中思慕の系譜はやがて「津軽」におけるたけ

の像で極点に達するのだが、あのととき「私」がたけの傍で感じた「心の平和」「甘い放心の憩ひ」は、現実の越野たけ女が与えたものというよりは、「都会人」としての自己の生の虚構性に「不安」を感じていた太宰治が、津軽の自然と共同体への自己還元によってえた生の安息感の表象にはかならない。したがって「津軽」のたけは相馬氏の意見とはまた違った意味で一種の虚構であると思う。ついでにいえば「津軽」は初期習作の生家告発に遠く呼応するものであつて、太宰治における広い意味での「転向」の最終的な完成とみることのできるのではなからうか。

「お伽草紙」(昭20)は現実世界における無能者・人間失格者たちの超現実的な桃源境への逃亡の物語である。主人公たちがそこで「浦島さん」と「舌切雀」の場合は無限に許す女人の傍で感得する至福は、「津軽」のたけの傍で感じられた「無愛無風」の「心の平和」と等価のものである。それは生の重圧から解脱した、いわゆる「かるみ」の心境に通じている。「人間失格」の「不安と恐怖」がその「かるみ」の対極にあることはすでにのべた。「お伽草紙」を書きあげた太宰治はその主人公たちと同じように、空襲下の現実から逃亡して故郷の津軽に疎開するが、このとき彼は故郷に対して心ひそかに夢みるところがあつたにちがいない。敗戦直後の太宰治は津軽にあって「アナキズム風の桃源」の夢を語る。このユニットピアのイメージの背景に、あの「津軽」のたけの傍での至福の記憶があつたことはほぼ確実だろう。「冬の火花」(昭21)の教枝のことばからもわかるように、この「桃源」の夢は日本の「美しい母」の眼

差に守られた美的な、あるいはエロスのな世界なのだ。しかし、そのような懐しい母性的存在の喪失ないしは死が戦後の太宰文学のひとつの特徴である。「バンドラの匣」(昭20ノ21)で主人公の少年が思慕する竹さんという看護婦は、その名が類似しているように、どこか「津軽」のたけの系譜を引いているようなところがある(初期習作の「哄笑に至る」と「花火」の女中もたけである)。「日本一のおかみさん」と呼ばれるこの女性は主人公の苦悩を浄化してくれる点で、「冬の花火」のあさや「斜陽」の母の先蹤であり、日本的なるものの表象としての女人である。ただし、彼女はあさや「斜陽」の母にくらべればまだ若く健康だ。竹さんに対する主人公の思慕は彼女の結婚によって断ち切られる。

「冬の花火」は帰って来た蕩児の故郷回帰の夢が無残に破碎される話だ。主人公数枝は敗戦を目前にして「美しい母」あさだけをたよりに、都会生活で荒廃し汚れた自己の浄化・再生をめざして帰って来るが、その母は「田舎者の純情」を装った村の青年にすでに汚されており、やがて衰弱して死んで行く。「春の枯葉」(昭21)の奥田兄妹の母も使用人と姦通したあげく自殺している。津軽から上京直後の短篇「メリイクリスマス」(昭22)も死んだ「母」の話であった。そして「斜陽」(昭22)の「母」はいわば戦後社会そのものにその聖性を犯されて死んで行く。このように、戦後の太宰治は汚され衰弱して死んで行く「母」のことをくりかえし書いている。これら死んで行く「母」たちは、初期習作の死んで行く女中たちと、別離と回帰の円環において不思議な対応をみせている。この「母」

たちは単なる実在の母やその代償としての特定の女性をさすのではなく、すでにのべたように自己同一性・連続性の表象である。つまり、この「母」たちの衰弱と死は、荒廃した故郷や日本に対する太宰治の絶望と幻滅、いいかえれば回帰の不可能性を暗示している。

こうした「母」たちの死の行きつく果に、もはやその「母」がまったく不在の「人間失格」が書かれる。この作品に登場する「女中」はあの懐しい存在に似ても似つかぬ「六十に近いひどい赤毛の醜い女中」である。以上のごとく考えるなら、「人間失格」は「HUMAN LOST」にそのモチーフを発しながらも、太宰治の戦後への絶望によって成立したきわめて戦後の作品であるといえる。国家とそれを支えていた家父長制倫理の崩壊(「人間失格」には「母」の死にかわって「父」の死が書かれている)、それに「母」なる故郷の荒廃(共同体的連続性の喪失)、そしてさらに生家の没落が重なったとき、太宰治の人間失格意識は決定的なものになった。裁く「父」も、赦す「母」も死んでしまった戦後の日本は、彼にとってもはや「幸福も不幸も」なく、「ただ、一さいは過ぎて行く」としか感じられなかっただろう。彼は戦後社会全体に大庭葉蔵のデカダンスと破滅を対置しようとしている。その意味で「人間失格」は太宰治の痛烈をきわめた戦後「民主主義」批判、「便乗思想」批判とも内的に結びついているのである。「人間失格」というドンファン物語のあとに残されたのが「グッド・バイ」という、女たちに次々に別れて行くドンファンの話であるのは暗示的であるが、もはや太宰治にはそれを書き切る力が残されていなかった。

付記・今回の私の報告は結果として作品論の悪しき見本を提供し、その「可能性」よりは「限界」を示すことになったかもしれない。しかし、それはまさに私個人の「限界」であって、作品論自体にア・プリオリに「限界」があることを意味するものでないことはいうまでもない。みなさんの批判を率直に受けとめつつ、やはり私は作品の読みとその方法化の問題を自分なりに摸索して行きたい。唐突に響くかもしれないが、それは私の場合、誰のものでもないまさに自分自身の文体を持ちたいという願いにはかならない。

補 説

相 馬 正 一

谷沢氏の論考について

シンポジウムで特定の論者の氏名を伏せて批判したことに対して、谷沢永一氏から「雲助扱いるな」とたしなめられたので、その点について最初に釈明しておく。

谷沢氏の「太宰治『人間失格』の構成」は末尾に「昭和三十二年十月稿」とあるように今から二十年前に書かれた論考である。（発表は昭和三十四年一月発行の関大「国文学」第二十四号誌上）『人間失格』のうち「手記」の全般に亘って実に緻密な分析を試みており、氏独得のねばっこい論理を展開しながら作品構成上の盲点に迫

っていて見事である。おそらく今後『人間失格』を論ずるためには、好むと否にかかわらず、一度は谷沢氏の論考を通り抜けられないわけにはいかないだろう。

しかし、ぼくはこの論考に対して二、三の疑問を提出しておきたい。（とはいちうものの、細部に亘っての批判は別の機会に譲りたいと思うので、その点ご諒解をいただきたい。）疑問の第一は、この論考が「――構成」と題しているにもかかわらず、「手記」の前後に置かれている「はしがき」と「あとがき」を論考の対象から除いた理由についてである。『人間失格』イコール「手記」ということであれば、「はしがき」と「あとがき」は取るに足らぬ蛇足に過ぎないのか、それとも「手記」のみで『人間失格』の構成は充分論じられるという判断に立って敢えて前後を無視したものか。「はしがき」と「あとがき」を作品構成上の重要なモメントと考えているぼくには、この点釈然としないものがある。

第二は、「手記」の語り手である大庭葉蔵の幼少期における性格分析を試みる際、なぜ主人公の生活環境を切り捨てたのかということである。葉蔵が東北の田舎に生まれ、大勢の女たちに囲まれて育ったこと。子供の頃から病弱であったこと。十幾人の大家族（下男や女中は別）の末っ子であること。父は代議士で、東京に別荘を持っているほどの金持であること、等々。谷沢氏は意識的にこれらの背景をすべて捨象することによって、主人公の現実へのかかわり方をパターン化することに成功している。しかし、そのために主人公は血の通った独自の性格の持主としてではなく、少年一般として抽象

化されてしまっている。

第三は、『人間失格』のテーマの立て方についてである。谷沢氏は論考の末尾の方で、「……もつとも中心的なテーマである『信賴』と『罪』をめぐる『思想』が、作品のなかでおこった事件から必然的にひきだされたイデオロギイではなく、キャッチフレーズそれ自身の、言葉の指示機能だけをアテにしたつたけたりにすぎないことをあきらかにした上で、この作品のなかに散らばっている多少とも『思想』的な言葉に注意すれば、それらすべては、作品のなかの事件と、本質的な関連のほとんどない持ちこみとして、書かれているにすぎないことに、気づかざるを得ない」と述べ、更に太宰が作中に配置している幾つかのアフォーリズムに言及し、「……随所に点綴される、いかにも人情通らしいウガチは、このような『思想的アフォーリズム』と、本当はほとんど関係なく、人間風俗の気の利いた觀察にすぎない」ときめつけている。おそらく『人間失格』のテーマを谷沢氏のように設定すればこのような結論も導き出されるだろうが、この作品は大庭葉蔵というネガティブな存在と『世間』という名のポジティブな世界を対置することによって、無垢な性格から生じる人間存在の悲喜劇を描いてみせたものではないかと思うのである。ドラマにキャッチフレーズやアフォーリズムが小道具として使われるのは決して珍しいことではない。谷沢氏の論証が首尾一貫した否定論として成立しているのは、作品の中心テーマである存在論的な一面を故意に切り捨てているからである。

今から二十年前に書かれた先駆的論考に現時点であれこれと注文

をつけるのはいささか気がひけるが、(シンポジウムの会場で谷沢氏が、「あれは二十年前に書いたものなので……」と洩らした言葉が耳底に残っているからでもあるが)、当時の谷沢氏が『人間失格』にどうしてあれほど否定の情熱を傾けたのか不思議に思われてならない。それにしても、この論考がクールなコトバの分析作業のみにとどまり、創作上の苦吟を踏まえた作品論にまで昇華し得なかったことが惜しまれる。少し酷な言い方になるが、角を矯めて牛を殺す結果になり終ったという感じである。

反リアリズムの方法

『人間失格』は作品の完成度という点から見れば、確かに欠点の多い作品である。主人公大庭葉蔵と接触する複数の女性たちのイメージも、必ずしも鮮明だとは言えない。葉蔵の純粋性と対置される堀木(友人)やヒラメ(世話人)の俗物性も、概念的には捉えられても充分肉付けされたリアリティを持っているとは言いがたい。その過度の観念性が作品の芸術性を損っている、という見解も一応は肯ける。この作品に対する大方の批難もこの点に集中しているようである。

しかし、それらの論拠を分析してみると、多くはリアリズムの方法を暗黙の前提としている発想である。リアリズムの手法は太宰が最も敬遠した表現方法である。『人間失格』と同時期に書かれたエッセー『如是我聞』が、それへの烈しいプロテストであったことを想起してほしい。この作品の魅力はもつと別なところにあつたはず

である。職業作家として一応の成功(?)を収めた太宰が、一瀉千里に書き続けた戦後の一時点に立って自らの文学的営為を考えた時、長い年月亡霊のように自分の前に屹立してきた日本的リアリズムを排除することが、避けがたい試練であるとの認識に立って、『人間失格』と『如是我聞』の両面から『文壇』という名の亡霊にプロテストを試みたのである。用いられているキャッチフレーズにも両者に類似のものが多く、例えば『人間失格』の「神に問ふ。無抵抗は罪なりや?」と同類のものとして『如是我聞』には「最後に問ふ。弱さ、苦悩は罪なりや。」がある。これらの発想は作中に引用されているルバイヤットの詩(深井梁歩訳)からヒントを得たものであろう。『人間失格』も『如是我聞』も共に破綻の多い作品ではあるが、太宰の意図は双方相補って充分語り尽されていると思う。『人間失格』では表現主体と対象(自画像)との距離のバランスも程よくとられているし、大庭葉蔵の象徴的な役割も読者のイマジネーションを刺激して人間の本質的な在り様を垣間見せてくれる。反俗を生きる主人公の破滅への傾斜が、そのまま作者の反リアリズムの姿勢を暗示していることも納得できる。しかも、大庭葉蔵のイメージは『道化の華』(昭和十年)の同名の主人公よりも、むしろ『斜陽』(昭和二十二年)の青年・直治のイメージに近い。その点、『斜陽』と併読することによって作者の意図が(したがって作品そのものの意図も)、一そう鮮明になってくるはずである。

繰り返して言うが、『人間失格』は決してリアリズムの手法で書かれた作品ではない。従来、ともすると作者の自画像ということか

ら即(「私小説」という前提に立って描写を第一義に考え、作中人物がリアルに描かれていないとか、現実への対応の仕方が観念的であるなどと批難する向きもあるが、それは見当違いの無い物ねだりというものである。構成面から考えても「はしがき」と「あとがき」に生活人の視点を据えて、その中間に三つの「手記」を「はしがき」と対応させて配置し、手記そのものの持つ非論理的な自在性を生かしながら主人公の「恥の多い生涯」を「あとがき」に向かって収斂していく方法をとっている。途中、「第三の手記」において葉蔵と堀木がコトバ遊びに興じるが、「罪のアントニムは、何だらう」などという問いかけに殊更に深刻な意味を持たせる必要はない。この場面はあくまでもコトバ遊びであり、次の場面(内縁の妻ヨシ子が入りたる商人に犯される場面)に続く「神に問ふ。信頼は罪なりや。」「無垢の信頼心は、罪の原泉なりや。」というキャッチフレーズを生み出すための契機を作っているに過ぎない。このような太宰好みの小道具に目を奪われて、主人公大庭葉蔵に託した作者の悲願——太宰自身の「恥の多い生涯」を相対化することによって、自己の青春像を他者として描こうとする試み——を掴みそこねると、この作品の持っている象徴的な意図をついに把握することなしに終わってしまうのである。

x x x

『人間失格』は短篇集『晩年』(昭和十一年)と共に、太宰文学の中では取り扱いのむずかしい作品である。他の物語性の強い作品と異なり、背景に絶えず作者の素顔がちらついているからである。

『晩年』と『人間失格』との間には十余年の歳月が横たわっているはずなのに、この二作（と言っても『晩年』の中の二、三のメルヘン風の作品は別として）の相貌は親子のように何から何までそっくりである。それでいながら、『人間失格』が『晩年』の成熟のプロセスの極北に立っているという点で、太宰における十余年の歳月の重みを実感できる作品である。八方破れの作風は『晩年』以来の太宰の特技であるが、その中にこめられている作者の〈詩と真実〉を、小粒であってもダイヤと見るか、それともまやかしのイミテーションと見るかで、享受者の鑑賞態度が別かれることになるのである。さし当って『人間失格』は、太宰文学享受の一種のパロメーターの役を担っているとも言うべきであろうか。

後記

大久保典夫

読み返してみてもあまり感心しないのですが、かといって今更つけ加えることもありません。ただ、シンポジウムの終了後、懇親会の席上で、内田道雄氏と前田愛氏から、「人間失格」と「瘋癲老人日記」を対比したことについて批判があったことを書いておきます。

内田氏の批判は、たしか外形的な対比にとどまってそれ以上を出なかつたというものでしたが、前田氏のはもっと痛烈で、小生がプ

タを引いてしまったのだというのです。「人間失格」の〈道化〉と「仮面の告白」の〈演技〉を対比してみたら面白かったのに、「瘋癲老人日記」というプタの札を引いてしまったので興醒めだったといった意味のことをいいました。わたしも「人間失格」と「仮面の告白」の対比ということを考えないわけではなかつたのですが、文学史的には太宰治と三島由紀夫との精神構造の比較ということで終つてしまつて、それ以上に出ぬと思われたのです。わたしの関心は、「人間失格」を太宰の作品史のなかで位置づけること、同時に日本近代の小説史のなかで位置づけることであつたのでした。結局、東郷克美氏の「人間失格」の文学史的評価にかかざつたために、「瘋癲老人日記」が持ちだされたということはいなめないようです。最後に断わっておきますが、「瘋癲老人日記」は谷崎晩年の傑作で、「台所太平記」も「グッド・バイ」とはまるで違う小説的ふくらみのあるおもしろい作品です。

後記

鳥居邦朗

このシンポジウムのねらいは、その題名が示すように、「作品論の可能性と限界」について何がしか論議を深めようとすることにあつた。そして副題の示すものは、その論議を抽象論に終始させない

ための歯止めとして、「人間失格」という作品を置こうということであった。その考え方自体は間違っていないと今も思っているが、現実には、具体論を抽象論に結びつける点に困難なところがあり、会場からも活潑な発言をして頂けなかった。この原因をテーマ設定者の独善に求めるべきか、それとも参会者の怠慢に求めるべきか。判断は諸氏に任せよう。

それにつけても、何故「人間失格」を選んだかという点については一言しておかねばなるまい。むしろ「人間失格」がある程度ポピュラーな作品だからということはある。しかしそれだけでなく、作品論が作品論として自立しうるかという点では、かなり問題を含んだ作であろうということがあった。「人間失格」だけでなく、太宰治の作品の多くが、作品論の自立する地点を定めにくいという性質があると思う。むしろ志賀直哉の作品や夏目漱石の作品について、作品論が容易に自立しうるというつもりはない。しかし、太宰の場合、志賀や漱石の場合とは別して、作品論が自立することの困難な面があるように思う。その点を解明することを通じて、「作品論の可能性と限界」が何がしか明らかになるのではないかと期待したのであった。

シンポジウム当日の発題者三人の議論の方向は、相馬正一氏が実証研究から作品論へ、東郷克美氏は作品論から作家論へ、そして大久保典夫氏が作品論から文学史へ、とそれぞれに交錯していた筈である。そしてその交錯する所にこそ、このシンポジウムの成果があった筈である。それをクローズ・アップできなかったのは明らかに

司会者の怠慢であった。今やその責はふさぎようもないが、喧嘩過ぎての棒ちぎり、少しく私見を述べさせて頂く。

相馬氏は司会者の挑発によって、すべて作品論は実証研究を踏まえねばならぬと断じて、谷沢永一氏にたしなめられた。しかし相馬氏の文脈の中では、あれはあれでよかったのである。相馬氏が論難しなかったのは、太宰の作品を検証ぬぎに伝統的な私小説と見做して、「思ひ出」の〈私〉も、「東京八景」の〈私〉も、ひどい時には「人間失格」の〈大庭葉蔵〉まで、すべて太宰治であるとして太宰文学を論じるようなやり方に対してであった。そういう研究に対して、相馬氏が、実証研究を踏まえてものを言え、というのは当然である。相馬氏がいうのは、実証研究を踏まえることによって、主人公と作者を安易に重ねるような見方は修正されざるを得ないだろうし、そうすることによって、作者の創作意識がはっきりするだろうということである。たしかにその通りである。そしてそのことは、太宰研究だけでなく、志賀研究でも、漱石研究でもあり得ることだろう。ただし、相馬氏は作品論の「限界」を言ったのではない。作品論の怠慢ないし未熟を指摘しただけである。私はかつて、昭和五年の太宰の心中事件が入水であるという前提で「魚服記」を論じた。その後実証的に、あれは服毒であることが明らかにされた。しかし、私の「魚服記」論は基本的には今もって変更するつもりはない。入水が生活者太宰の現実から消えて、作家太宰のイメージの中の組み込まれただけである。むしろそれによって、私の「魚服記」理解は深まった。その限りにおいて、実証研究が作品論

に及ぼすものを重視する。

東郷氏は作品論から作家論へという方向を示唆した。しかし、東郷氏の作品論には、すでに逆に作家論から作品論へという方向が潜んでいたのではなからうか。一般にも、作品論と作家論の関係は曖昧なところがあるが、特に太宰についてはその点は複雑である。その意味では、東郷氏は極めて損な役割を担ったことになる。太宰文学において作品論が自立し難いように見えるのは、作品世界が、普通の意味において対象化されていないからであると考ええる。芥川が〈下人〉や〈禅智内供〉などを対象化したようでないことはむしろんとして、漱石が〈三四郎〉や〈先生〉を対象化したのや、志賀が〈時任兼作〉を対象化したのとも違い、葛西善蔵が〈彼〉を対象化したようにも対象化していない。しかしそれは太宰において自己の対象化が全くされていないという意味ではない。太宰文学の特徴は、作中人物の対象化にあるのではなく、作者そのものの相対化にあると思われる。芥川たちが作中人物を対象化するとき、そのこちら側に、主体的な作者の視点が確保されている。ところが太宰においては、〈作者〉自身が作中人物とともに相対化されている。したがって作中人物〈大庭葉蔵〉はそのまま作品世界に自立し得ず、つねに〈大庭葉蔵〉と〈作者〉太宰との関わりあいにおいて作品は進行する。実際には、「人間失格」において、語られている〈大庭葉蔵〉の過去と、語っている〈大庭葉蔵〉の主体とのかかわりあいにおいて作品が成り立っている。読者は〈大庭葉蔵〉の過去を、〈大庭葉蔵〉のゆがんだ語り口を通してか知ることができない。このような

太宰の方法が最も端的に現われているのは「道化の華」の〈僕〉である。あの作中人物でもなければ作者でもない、その中間の存在であるような〈僕〉の、その語り口に太宰文学の鍵がある。そのようなわけで、われわれは「人間失格」を一つの平面的な作品世界として把握することができない。われわれは作品世界と〈作者〉の主体との重層性の中から作品の論理を発見しなくてはならないことになる。太宰文学の作品論が、とかく作家論との間に混乱を生ずる理由である。ここで念の為に自明のことにとわりを言う。ここにいう〈作者〉とはあくまで創作主体としての〈作者〉である。極言すれば生活者としての属性を一切捨象した〈作者〉である。いかなればこの〈作者〉は、意識的な仮構のものである。かつて平野謙は「生活演技説」をとなえたが、それをいうならむしろ「作者演技説」であろう。太宰の作品の主人公たちは生活の事実から極めて自由である。時に太宰の体験に全くそのままだったり、一見似ていて全く違ったりする。しかしそのような詮索はそもそも無意味なのである。純粋〈作者〉が仮構されたときに、すでに生活の事実は見捨てられたのである。従って、生活の事実において服毒心中未遂であっても、仮構の〈作者〉にとっては入水が真実なのであろう。正直に過去を書いたという作品「東京八景」にしてもすでにそうである。「東京八景」が仮構の〈作者〉の体験的眞実を書いたものであって、生活者太宰の過去を書いたものでないことは明らかである。従って東郷氏が「人間失格」における母性思慕をいうときに、生活者太宰の母性思慕というなら、それは作品論として自立し難い。もち

ろん（大庭葉蔵）のゆれ動く形象そのものからそれが言われなくてはならないことになろう。

大久保氏の目指した作品論から文学史へという方向も、このような太宰の方法を作品論を通して把握し、それを文学史の中に位置づけるものになるはずのものであった。「人間失格」のテーマから文学史は生まれないであろう。文学史とは、テーマの歴史ではなく方法の歴史であると私は思っている。太宰の方法がいかなる歴史的必然によって支えられているのか、それが問題であろう。

ともあれ私は、自分の能力の「限界」を感じることはあっても、作品論の「限界」を感じたことはない。むしろ作品論の方法は固定できない。対象によって変えていかななくてはならない。豆腐も刺身も肉も、同じ庖丁で同じ切り方でというわけにはいかない。殊に、作品世界がそれだけで自立しているかどうか疑わしい作品については、それを論ずる方法を発見していくことは極めて困難なことである。しかしそれが作品と呼ぶに価するものならば、即ち作者の意識が産み出したものならば、そこから作品を成り立たせている論理を発見することは可能はずである。

事前の打合せの際、シンポジウムはプロレスであるという見立てがあった。プロレスというのは往々にしてレフェリーがされるものらしい。ゴングが乱打され一人レフェリーがのびているという場面を想像し、覚悟した。しかし、案に相違して、皆紳士であった。そこで、ゴングはとうに鳴り観客も帰ってしまったリング・サイドで、ちょっと腕など振り上げる真似をしたのがこの文章である。

鏡花の観念小説

——その人間像をめぐって——

越野格

(1)

近代文学史の中での鏡花は先ず「観念小説家」として登場する。

この呼称には、その問題提起の姿勢だけは認めるものの、時代の風潮に便乗した、思想的裏づけを欠く、幼稚な〈観念〉を揶揄しようとする意図が含まれている。しかしながら、この鏡花の「観念小説」の出現に際しての一年あまりの評界の混乱―その褒価と貶価との振幅の大きさ―は、幾分かは評界自体に問題はあるにせよ、端的にその時代的意義を明らかにしている。その時代的意義とはこの括弧つき近代性でしかないのか、又、その主張が鏡花にとって果たして蔑称されるような〈観念〉でしかなかったのか、それらが今私の問題である。

不十分ながらも近代性を示すと言われる鏡花の観念小説の結末で

の主張は、甚だ明快である。たとえば『夜行巡査』の「後日社会は一般に八田巡査を仁なりと称せり。あゝ果して仁なりや、然も一人の渠が残忍苛酷にして、恕すべき老車夫を嚴罰し、憐むべき母と子の行為は仁であつたかどうか、そして八田の行為を仁とする社会の在り方は正しいかどうか、と問いかけているとしか読めない。抽象化して言えば、世俗に対する批判・諷刺がこめられているということになる。研究史を通覧してみるならば、関良一氏の論考が委曲を尽くしており、強いてつけ加える必要がないように思われる。

『外科室』の構造もまた明瞭である。「語を寄す、天下の宗教家、渠等二人は罪悪ありて、天に行くことを得ざるべきか」で表現された主張は、二人には罪悪はなく天国に行ける、ということであろう。

ここで糾弾されているのは宗教家（恐らくキリスト者）であり、社会

である。私達はこれを「恋愛至上主義の強調」⁽²⁾とよみ、「純愛の行く手を阻む家族制度への挑戦、個我の解放の障害になる社会通念への戦い」⁽³⁾と結論づける。

だが、果してこの私達の「へよみ」は正しいであらうか。「日本軍の中に赤十字の義務を完うして、敵より感謝状を送られたる国賊あり。然れどもまた敵愾心のため清国の病婦を捉へて、犯し辱めたる愛国の軍夫あり」との『海城発電』の結末での主張は、看護員は国賊ではなく、国賊は寧ろ百人長達である、との一点である。私達はその理由を看護員の人間像（義務観念の具現者）を通して知ることができる。この鏡花の主張が、看護員、或いはその意を体する特派員の人間像を離れて自立している訳ではない。すると、この鏡花の描いた人間像と、「世界主義と国家主義との対立」⁽⁴⁾、或いは「キリスト教的ヒューマニズム―世界同朋の教義に基づくもの」⁽⁵⁾と普遍化・抽象化されたこととの間には、大きな落差がありはしまいか。つまり、書かれていることが明確であり単純であればあるほど、その普遍化、抽象化されたものとの乖離が大きいのである。恐らく『夜行巡查』や『外科室』もそうなのであって、鏡花の初期作品における主人公像を押さえておかないと、換言すれば、「観念小説」を先行する作品群の中で位置づけないと、私達の「へよみ」が飛躍し、本来の作品を越えた「作品論」ができ上る虞れがある。従って、この小論は以上の問題意識に基きながら「観念小説」を論じようとするものである。

(2)

先ず『義血俠血』『夜行巡查』『海城発電』等に顕著に見られる義務観・職掌観について考えてみたい。恐らくその萌芽は「冠弥左衛門」の沖野新十郎においてであらうが、明確な形として『活人形』の次の一節を挙げたい。

噫、公道人情、あつちやうだんじんじやうたつちやうじんじやう兩是、たじやうじんじやう非。人情公道最難為。若依公道人情たじやうじんじやうたつちやうじんじやう虧、たじやうじんじやうたつちやうじんじやう如かず人情を棄てて公道に就き、眼前たじやうじんじやうたつちやうじんじやうに下枝が虐殺さるゝ深苦の様を傍観せむ哉（十一）

この場合の公道とは、探偵たる義務として殺人犯を捕えることであり、人情とは、毒殺された男の依頼―幽閉されている姉妹の救助を果たすことである。人情を尽くすためには泰助は丸腰で悪人たる得三の前に躍り出て闘わなければならない。しかし得三は手に刃を持ち腰に短銃をさしている。躍り出せばたちどころに殺されるだろう。するとこの大悪人の罪状を公にできない。それでは探偵の本分に悖る。泰助は公道と人情との間で彷徨する。だが遂に彼は人情を棄てて公道につき、下枝が殺されるのを傍観しようとする。たとえ下枝が殺されようとも、得三を捕縛せば探偵たる義務は全うされると考えたからである。この時の泰助の涙は真に殺せんとする下枝を思つて流されたものではない。それは今まで寸鉄をも帯びずして大功を奏することを榮譽としていた彼が、凶器を手にした悪人を眼

前にして、如何とも成しえなかつた無念さに対して流されたものであった。探偵たる誇りを傷つけられたゆえの涙であつた。

恐らく『冠弥左衛門』の沖野新十郎、『乱菊』の乱菊、『秘妾伝』の小侍従等、鏡花の時代物の主人公達の行為を支えているものは、彼らに対する主君の信頼であろう。主君の信頼に応えるために彼らはあらゆる難難辛苦に堪える。これらの時代小説における公道とは、主君への忠誠・臣下としての本分、の謂であるうが、探偵小説では、職業に付随する義務を全うしようとする意志、義務観に変形されている。その義務が果たされない時、泰助にとってそれは職務の「へ脱心」であり、「恥辱」であり、「一世の名折れ」であつた。

「職務と私情との相剋」をテーマとする『夜行巡査』の八田義延との類似から、『怪語』の巡査新田義松の義務観が取り上げられることがある。⁽⁶⁾この作の発表は明治三十年八月であるが、執筆は二十六年末と推定され、⁽⁷⁾観念小説を解く上で重要な作品である。「あの首領を通したのは、皆僕の脱心であつた。もう所詮こりや駄目だ。巡査を休めて餓死しよう」(四)と云う新田は如何なる人物か。彼が「他人に対して保つべき警官の威」(四)を保持できるのは「人民保護者の資格」(四)が具っているからなのであつて、それゆえに賊を逃がすという職務上の失態は、彼にとつて「へ脱」に当たる。真に「単に強賊の首領一人に脱走されたるためにすら、失望せる者は「死」を欲す」(四)るのである。「渠は職務上の義務の為に、又且つ自己の名譽の為に」(四)失望しているのである。

この新田に主人公上杉新次は同情を表している。上杉が新田の落

胆を理解できるのは、癒すことのできない心痛を懐いているからである。新次の「絶望の痛苦」(一)とは意中の人が「他人之妻」(一)なることである。「前途に死あり」(一)の子言を下された上杉は、「絶望の痛苦を癒すものは、宇宙間唯死あるのみだ」(一)と死を梃子として問題の解決を図る型人間であり、「死」しか念頭にならぬ上杉にとつて、恐るべき犯罪の秘密を知つたにも拘わらず事件に介意しなかつたのは、当然の行為と言わなければならない。「犯罪の秘密を発かむは探偵の義務なり。新次は「死」を得るに汲々して多繁多忙の人、好んで道路に關係して、身を自から小説の人物たむと務むる如き、閑散無事の好事家」(五)ではない。従つて上杉と新田の人物造型はほぼ同一であつて、新田義松が単なる擲楡の対象として登場しているのではないことが判る。

この新田・上杉の人物の相貌は次の『義血俠血』草稿Bの莊之助に至つて一層明瞭になる。⁽⁸⁾

知ぬべし御者は単約を重むじて義務を完うせしのみなれば、己肉体に抱きしことある此美人を忘れたるを、蓋し理の当然のみ、然るに血ありと誇る者は、要らざる熱に浮されつゝ、職権外に干涉し、半日坐上の放論に、商が兵を談じ農が法を説き、はた工人が政事を語る、甚だしきに到りては強いて身を投ぐる女を救ひ、故らに弱きを助け強きを折き、犬に磔を擲つなど、すべて一身を顧みず道路のことにさへ熱心なれば、仁といひ義といひ俠といふ、もしそれ天下事ある時自から信する心薄くして一に以て海陸の軍

備に任ずる能はず家を棄て、徒党を結び漫に郷里を騒がす者は、これを義勇兵と称ふるなり。社会一般此状なれば、今御者が単に御者といふ職分のあるを知りて更に乗客の何なるかを弁せず、只管に義務を守りて其約束を履行したる、婦人を忘れし冷かさを、却つて人の怪むべし、あゝ、それ責任のあるを知りて人のあるを知らざる者も、天下幾人ある、

この一節は、莊之助が女（白糸）との約束を守るため女を小脇に抱えて駆つたにも拘らず、その女の顔を覚えていないとする部分である。御者という職分を尽くす者にとつて、その仕事は乗客を目的地まで安全に送り届けることである。しかし、小僧が乗客と交した約束を御者が替わつて守らなければならなくなつた今、その最大の責務はその約束の履行である。義務觀念の強い御者にとつてその責務の遂行だけが問題なのであつて、如何なる乗客がいたかなどと詮索するのは（職権外）の干渉となる。従つて滝の白糸を覚えていないのは当然だとするのである。ところが世間の（血ありと誇る者は、要らざる熱に浮されつゝ、職権外に干渉）する。（強いて身を投ぐる女を救ひ、故らに弱きを助け強きを折く）者は（仁といひ義といひ俠）とさえ呼ばれている。このような（社会一般）は、この莊之助のような義務觀念の強い男を理解できないのである。

この草稿Bの引用文の後半は明らかに『予備兵』のテーマに触れている。『予備兵』は確かに「日清戦争下の世相を取りあげ、無暗に興奮して足が地に着かなくなつてゐる世相に対する批判を籠めた

もの」⁽¹⁰⁾のだが、その批判が莊之助的人物である風間清澄からなされてゐることに注意しなければならない。又、清澄の戦争批判と思われる前半部分と、愛国的言動の著しい後半部分との齟齬を、「觀念小説」としての不自然さに転嫁することなしに説明しなければならぬ。

前半の清澄は一介の医学生である。医書を繙くのが彼の本分であつた。たとえ戦争が起ころうとも国を守ることを義務とする軍人に任せればよいと考えている。だから（家を棄て、徒党を結び漫に郷里を騒がす者）は彼にとつて（自から信ずる能は）ざる人間であり、（義勇兵）としてこれらを讃える（社会一般）を無視して、木蔭で一人書を繙くのである。そして医学生としての本分を知る清澄は（社会一般）の意を体する蜻蛉組の無体を必死で堪えるのである。

ところが後半の清澄は召集され軍人となつた。今度は有能な下士官竹中をも歓喜させる軍人に変貌する。清澄が己れの職分を守り義務を全うする人間だつたからだ。日射病に倒れるも「之を棄てて戦闘力を失ふことは、軍人たるものの義務が容さぬ。此の儘死なして下さい。本望だ！」⁽¹¹⁾と剣を離さない。それが（天晴）であり（立派）なのだ。従つて『予備兵』のテーマは「忠を據べ、職を尽し」⁽¹¹⁾た清澄の姿を描くことであつた、と言わなければならぬ。

更に草稿Bの引用文の中には、（強いて身を投ぐる女を救）うことさえも仁でも俠でも義でもない、と主張する個所があつたが、この反論の論理は明らかに『鐘声夜半録』（明28・7、但し執筆は明

27・4頃)⁽¹²⁾の豊島のものである。この作は紅葉をして「巻中『豊島』の感情を見るに常人の心にあらず一種死を喜ぶ精神病者の如し」と驚かしめた。紅葉は鏡花の自殺を懸念したのである。この作の登場人物の死の意味を探ることが重要な所以である。

お幸の自殺の理由は己れの行為が〈国辱〉にあたり〈悪い事〉だったからだ(三)。(人様に顔向)が出来ず〈政府〉にも申訳が立たない(三)。心ならずも作った淫らな刺繍入りのハンカチの返還をハレスに哀願するも、無体にも足蹴にされる。この屈辱に至孝貞叔の娘は色をなし、矜持と名誉を守るために自殺しようとする。定子が自殺したのは幸子の自殺の原因がその刺繍の仕事を周旋した自分にあると判断したからだ(三)。自分の行為の責任を死で贖ったのである。篠原の自刃の理由は、ハンカチを取り戻すとの幸子との約束を果たせなかったためであり、同じ日本人であるハレスの従僕たちに嘲笑された、その屈辱ゆえであった(五)。その篠原の自害を見て、一度は篠原に助けられた幸子は再び死を図る。見ず知らずの人間が己れのために自殺に追い込まれた、その責任をとったのである(五)。篠原が死んだ以上おめおめと生きていられず、せめて己れの死によって篠原から受けた恩を返そうとしたのである。

これら三人の死を眼前にして、主人公豊島は如何なる態度をとったのか。彼は「聞くが如くんば女教師は死すとも可なり。斯る事情を聞きても、尚彼が死を留むる如き仁者は、予のかはりに此処に齋らさざりしは、或は天公渠に死罪を命じて活かさざらむことを欲せるならむか。一方より観れば、彼は甚だ不幸なるべし。然りといへ

ども妨害を受けずして、潔く死を遂ぐるは決死の人の本意ならずや」(四)と定子の入水を黙許する。豊島にとって「意中の人」であり「片時も渠を忘るゝ能はざりき」(二)人であった幸子の場合でも、「予は実に其死の已むを得ざるを知りて、万物を賭するも、之を留むべき口実なし」(五)と腕を拱くばかりだった。

豊島が幸子や定子の死を黙許したのは、恐らく豊島も彼らと同じく恥を知る人間だったからであり、自己の責任を死で贖うことを知っている人間だったからであろう。又、人間の〈一途さ〉〈想い〉の分かる観念的人物でもあったからなのである。しかしながら三人の死を傍観した彼も、「読者如他日子が死を聞かれなば、直ちにハレスが存亡を問はれよ。同月同日同所に於て、醜慮も同時に死すべきなり」(五)と、確実に死に向っていく。三人にとつては確かに死ぬべき理由があったが、それを傍観せざるを得なかつた豊島にとつて、その傍観が恥辱であった。名誉を重んじ道義を信ずる者にとつてハレスの偽善は許されるものではない。ハレスを誅伐することは、何よりも眼前の自殺を如何ともしがたかつた豊島の、三人に対する道義的責任であり、天に則つた行為なのである。そしてその責任を果たした時、殺人者としての不名誉を自らの死で贖うのである。このように〈死〉への没入を通して彼らは自己の〈生〉を全うした、とさえ言えようか。

(3)

問題は『夜行巡査』に関わってくる。「観念小説」を全面的に否

定する論は別にしても、『外科室』との比較でいえば『夜行巡査』の八田義延は概ね否定されている。村松定孝氏の言葉を借りていえば、『夜行巡査』では「作者が作中の主人公をあくまで冷酷にえがくことによつて世の官憲に対する嘲笑と反抗意識が感ぜられる」のに対し、『外科室』では「作中の相思の二人に作者がところからの同情を寄せ、階級を越えた二人の清い恋を謳歌する夢が宿されている」ということになる。では八田義延が否定的人物ならば肯定的人物は誰だろう。恐らく〈職人体の壮伎〉だろう。すると鏡花はこの〈職人体の壮伎〉を通して八田義延を裁いていることになる。平民の反感を通して士族たる警官の非人間性を糾弾していることになる。このように八田義延のような否定的人物を媒介として作品が成立しているならば、この『夜行巡査』は多くの「観念小説」的方法の作品の中で異質な存在となるのではないか。『夜行巡査』以前の「観念小説」的作品の多くは、肯定的な人間像を通して〈社会一般〉を批判していたからである。真の義や仁や俠を示すがその主人公の役割であった。

ところで、この〈職人体の壮伎〉或いは『外科室』でも見られる〈商人体の壮者〉は、鏡花の他の作品に徴して見ると、女ではおさんやをばさんの役に当たり、主人公と対照的な人物で、そのゆえにその役割は主人公を重疊的に説明するための一視点に過ぎないように思われる。彼らにとって主人公は本質的に理解できる存在でなく、時には俗論からの嘲罵の対象となる。主人公を理解できるのは主人公の側にいる人物だけであり、その人物の存在は主人公の分身化・

二重化を意味する。よく鏡花の小説の主人公の庶民性をいうが、その場合説明が必要だろう。この〈職人体の壮伎〉が、八田義延の如く、職掌の名の下、泳げないにも拘らず極寒の水の中に飛び込めるかどうかを問うてみればよい。この男の底は簡単に割れるのである。鏡花の小説の典型的な庶民とは、鏡花の〈理念〉の中で形づくられた江戸子であり、この〈職人体の壮伎〉の示すであらう柔弱さは微塵もない。たとえば、「漸く円熟した筆致の冴えて読ませる短篇である」⁽¹⁵⁾『玄武朱雀』（明31・1）の鴛の甚さんと親方の娘お朱の二人は、「狸穴の次郎さんだい！」と酔って暴れまわる〈職人体の壮伎〉とは無縁の存在である。二人は同じ庶民である〈職人体の壮伎〉からは浄化された人間だ。庶民ではあるが、同時に無責任にも俗世に交わりかかぬ〈職人体の壮伎〉の世界とは明確に区別されているのである。犇々と霜の下りる寒月の下、「近い処は目を配り、遠いあたりは耳で聞く、一寸も隙も無い身構」(四)で歩く二人の姿は、如何に八田義延と似ていることか。恐らく〈職人体の壮伎〉の視点を過大評価することも、八田義延の役割を反面教師風にとることも許されないのである。

誤解を恐れずに言えば、『夜行巡査』にもお香は別にしても八田義延を理解している者がいる。お香の伯父である。八田にとってお香の伯父は〈悪魔〉なのだが、この悪魔が〈怪獣〉八田義延と二人して〈墨より黒き水面〉に消える有様は象徴的である。構成の上から言っても伯父の言動は本文のほぼ半分を占め、この伯父を抜きにした作品論は成り立たない筈である。確かに「主人公とも一脈通じ

る双面神ふうの、偏執狂的な性格、異常な性格、異常な嫉妬怨念復讐心、したがってお香の甘受しなければならぬ美女被虐的なあしらいなどにも十分注意しなければならぬ⁽¹⁶⁾のである。この伯父の示す異常感覚は『夜行巡査』に限ったことではなく、『冠弥左衛門』以降の鏡花の作の基調にあるものなので、この異常性を、鏡花の戯作性、或いは倒錯として否定してしまふのではなく、異常を異常として見ずえる態度も必要であらう。

鏡花的世界の「イメージの原液」の一つといわれる『蛇くひ』『妖僧記』『蝦蟇法師』等の世界は如何にも奇怪である。だがこの乞食僧の言動は実に象徴的である。当然ながら彼らは行人的風貌を帯び、蛇羅尼を誦し密教の世界に通じている。彼らは町はずれの黒壁という〈魔所〉に住んでおり、彼らの存在そのものが人間界と対立している。同時に諸国を遊行し勸進僧としての側面も持つ彼らは、俗世間の秩序に対して一種のアナーキーな関係にならざるを得ない。その外貌の奇怪さが単なる滑稽に墮せず、「目の玉、目の玉ノ赫突たる此の明星の持主なる（応）の巨魁が出現の機熟して、天公其の使者の口を藉りて予め引をなすものならんか」（『蛇くひ』）と表現されるその〈想い〉と相俟って、彼らの無気味な反逆の姿を浮き彫りにする。この行人的風貌と反逆の意志を秘めた〈執念〉が、『妖僧記』『蝦蟇法師』では乞食僧のお通に対する〈恋慕〉となつて表われるが、これが良人の咽喉を喰ひ破る『琵琶伝』のお通や、狂気になつて追い込まれる『化銀杏』のお貞の〈執念〉に通じている筈であり、『外科室』の発表直後に書かれた『黒猫』や、『なゝもと桜』（明

30・10）などの構図にも端的に示されている。従つて、『夜行巡査』の八田やお香の伯父の〈執念〉や〈一途さ〉を、単に〈職人体の辻校〉からの諷刺の対象として見るのではなく、その〈執念〉や〈一途さ〉そのものが、彼ら自身を自立ならしめている〈全存在〉である、と捉えるべきで、その〈執念〉や〈想い〉が彼らを勝れて観念的な人間にしているのである。彼らはその〈緊張〉によつて支えられているのだ。

恐らく八田義延に対する不当な貶価の原因は、その人間像にあるのではなく、その人間像と〈夜行巡査〉とが結びついた所に生じたのだろう。八田義延の人間像を越えて、現実の〈巡査〉のイメージが作中の八田を不当にリアライズしているのである。「相手の顔を見て、感じたとか、こゝは感じて居ないとか」「工夫を凝らし⁽¹⁹⁾」た結果、鏡花の作品の中で肯定的に描かれてきた八田義延の人間像が、〈巡査〉八田としてカリカチャライズされたのだろう。この鏡花の矛盾を端的に示すのが末尾の一節である。「あゝ果して仁なりや」の一句は確かに八田に向けられている。しかしその前の「後日社会は一般に：…後の「然かも一人の渠が残酷苛酷にして：…」以下の部分は明らかに〈社会一般〉が対象だ。〈社会〉は八田巡査の「恕すべき老車夫を懲罰し、憐むべき母と子を蹴責したりし尽瘁」は知りようがなく、そのゆゑに「寧ろ殺さんことを欲しつゝありし悪魔を救はむ」とした行為のみを見て〈仁なり〉と讃えたのである。

〈社会〉にとつてこれは当然なる反応なのだが、鏡花の糾弾を受けているのは何故なのか。〈社会〉が〈職人体の辻校〉の論理と対立

しているからではあるまい。多分、仁なりと讃歎した理由が「悪魔を救はむ」とした行為のみに関わっていたからであろう。八田にとって警官としての「社会より荷へる負債を消却」する為には、単に堀に落ちた老人を救う（恋人お香の伯父だから助けようとしたのではない）ことばかりでなく、「老車夫を懲罰」することも、「母と子を厳責」することも同じ程度に必要であった。彼の行為が非人間的なのは、何にも「老車夫を厳罰」したり「母と子を厳責」したりしたからではない。一切のものを職務の名の下に裁断できる動きがあったからである。そういう八田義延の人間像を社会は理解してないのである。社会に対する鏡花の批判がこの八田義延の人間像からなされていることは明瞭であろう。だから『夜行巡查』で糾弾されているのは、「あゝ果して仁なりや」の一句で否定的に叙述されているかにもえる八田義延の人間像そのものではなく、職務のためには人間性さえも殺していく動きと信念を理解できない社会一般の柔弱な人間達なのである。

(4)

八田義延は非人間的な男だといわれるが、お香を妻にと申込んだ彼の行為には、他の「観念小説」に見られない積極的な面がある。又、お香を手に入れるために巡查の威光や金の力を借りたのではない。「はじめから出来る相談か、出来ないことか、見当をつけて懸」(二三)った恋愛ではなかった。お香にとっても八田は「心からすいてた男」(四)で、「あれと添はれなけりや生きてる効がな

いとまでで執心の男」(四)であった。「何か知ら邪魔が入れば、なほさら恋しうなる」(四)二人であった。「何でも思込んだら何うしても忘れることの出来ない質」(五)の二人が結びついた恋愛だったのである。

『外科室』の高峰と伯爵夫人の恋愛もまた同じであった。彼らは九年間心中の「秘密」(上)を守っていた。「このくらゐ思つて居れば、屹と謂ひますに違ひ」(上)ない程の想いだったのである。だがこの二人の姿に恋愛至上主義の強調を見るのは一方的だろう。その恋愛の質を押えておく必要がある。

九年前、医科大学の学生であった高峰は、小石川植物園で貴族の娘（或いは婦人か）に邂逅する。その時の高峰の心は「躑躅は美なりしなり。されども唯赤かりしのみ」(下)と象徴的に描写されるが、具体的には前述したような商人の口を借りて語られる。「あゝ真の美の人を動かすことあの通りさ」と予に語る高峰であったが、その後は「彼の婦人のことにつきて、予にすら一言をも語らざりし」ことになる。しかも「室あらざるべからざる身なるにも関らず、家に納むる夫人なく」、「学生たりし時代より品行一層謹厳」な彼であった。私達はこれらのことを今下から知るが、この非常に巧みな場面の転換は、同時に鏡花の二人に与えた恋愛が如何なるものであったかを示す鍵ともなる。

彼らの邂逅は一瞬のことで、九年後の再会までに己れの想いを確認する手段を講じている訳ではない。彼らの間に恋愛が成り立つとすれば、それは感応或いは默契と呼ばれるもので

あろう。しかも現実的に意志の交換がなく「恋愛」たる関係にあるためには、高峰が、伯爵夫人が、如何に己れの「想い」を懐き続けているか、その持続する「緊張感」に係ってくる。高峰にとってその「想い」は「品行一層謹厳にてありし」形で保持され、伯爵夫人にとっては夫に対する「秘密」として強められる。その上、彼らは個々の形で己れの「想い」を懐いているのであり、その限りでは両者の「想い」が現実的に成就される瞬間はない。従つて『「外科室」の如きをして猶自然ならしめむには、伯爵夫人と高峰医学士との關係をして、夫人の結婚の後に置き、相思の情をして猶實際に近からしめ、恋愛の焰をして婚姻の赤繩を焼かしめ故に一部發通の歴史を作らしめよ』との同時代評が首肯される契機は、この二人の「恋愛」には存在しないのである。

両者の「恋愛」が現実的に情死という形で成就したのは、伯爵夫人の死とひき替えの「告白」があつたからだ。このことは重要である。高峰は「殆ど我国の上流社会全体の喜憂に關すべき、この大なる責任を荷へる身の、恰も晚餐の筵に望みたる如く、平然として冷かなる」、「露ほどの感情をも動かし居らざるもの如く、虚心に平然たる状」と描写されているが、この高峰の姿が前述してきた初期作品群の人間像と同質であることは断るまでもない。だが、この高峰も看護婦に手術を促された時、「其顔色は如何にしけむ、俄に少しく変りたり」と動揺の色を表わす。「予」は「さては如何なる医学士も、驚破といふ場合に望みては、さすがに懸念のなからむや」と同情するが、この高峰の動揺は、手術に対する懸念などでは勿論

なく、「品行一層謹厳」なる姿を保持しようとする心と、その医者という外皮を破つて突出しようとする「想い」との、内的葛藤の露呈に相違ない。だが、「意中の秘密を夢現の間に人に呓かむことを恐れて、死を以てこれを守らうとする」伯爵夫人の姿を認めた時、高峰は己れの「想い」がまた伯爵夫人の「想い」でもあることを知つたのである。「刀を取る先生は、高峰様だらうね」の一言で確かに悟つたのである。「夫人責任を負つて手術します」と述べる高峰の風采は、「一種神聖にして犯すべからざる異様のもの」であつた。この時の高峰には、責任を全うすべき医者としての義務と秘められた自己の「想い」との葛藤は微塵もない。医者である高峰にとって伯爵夫人を助けることが己れの「想い」を全うすることになるからである。しかし、これらの高峰の内的推移が次の描写で一氣に崩される。

「痛みますか。」「否、貴下だから。」恚言懸けて伯爵夫人は、がつくりと仰向きつゝ、凄冷極り無き最後の眼に、国手をちつと瞻りて、「でも、貴下は、私を知りますまい。」謂ふ時晩し、高峰が手にせる刀を片手に添へて、乳の下深く掻切りぬ。医学士は眞蒼になりて戦きつゝ、「忘れません。」其声、其呼吸、其姿、其声、其呼吸、其姿。

この伯爵夫人の嬌激な「想い」は、高峰の内的葛藤を苦もなく乗り越えている。高峰の「忘れません」の一言は、この伯爵夫人の死とひき替えの「告白」によって促されたものである。恐らくこの

〈告白〉がなかったならば、高峰は己れの〈想い〉を秘めたまま、伯爵夫人の手術に全力を尽したのであろう。伯爵夫人の延命に己れの〈想い〉を賭した筈である。「真蒼になりて戦きつゝ」と描写されている高峰の姿には、両者の〈恋愛〉が己れの思惑を越えた形で発展してしまつたという、困惑さえみせている。この伯爵夫人の〈想い〉の矯激性に対する驚きと、その一言より生じた己れの〈緊張感〉の破裂が、「忘れません」の言葉であつたらう。

この『外科室』の高峰と伯爵夫人の〈恋愛〉の形態は、先行する作品においても顕著であつた。『怪語』の上杉と秀、『鐘声夜半録』の豊島とお幸、『義血俠血』の欣弥とお友、『予備兵』の清澄と円、彼らの〈恋愛〉は、現実的な意志の疎通によって補強されることのない、〈默契〉であり、〈感応〉であつた。彼らが現実的に己れの〈想い〉を告白する時には〈死〉が待っていたのである。彼らの〈恋愛〉の成就には〈死〉が介在し、しかもその〈恋愛〉のイニシアチブは女がとる。男は女の〈告白〉による心の動揺はあるものの、その〈職分〉や〈道義〉を遂行することに全力を傾ける。そしてその遂行が結果として彼らの〈愛〉を現世的に破壊する。だが、彼らの〈愛〉は一方の死によって終わるような柔弱な〈想い〉ではないのであつて、〈死〉が同時に二人の〈恋愛〉の全き姿を具現することにもなる。

しかしながら、仮りに恋愛にも近代的な形があるならば、鏡花の作中における〈恋愛〉は近代的とはいえないのではないか。『外科室』⁽¹⁾或いは他の「観念小説」⁽²⁾が同時代に多大の衝撃を与え、又、

私達がこの作から様々な近代的要素を読みとることが出来るのは、作中の〈恋愛〉が近代的なためではなく、鏡花の視点が近代的なためではなく、明治二十年代の世相が、鏡花の意図を越えた形で、〈前近代的〉な〈道義〉や〈義務観念〉の体現者達によって浮き彫りにされているからなのだろう。この意味で、三好行雄氏が村松定孝氏の『泉鏡花』に下した批判、「前近代」が近代社会の内部で〈反近代〉に転じ、その反近代と近代とを同時に包括する形で日本の近代文学は成立したわけですが、そうしたパースペクティブを背後において、鏡花文学の前近代を評価するものでなければ、この作家の意味や可能性を総体として把握することは不可能だと思ふのです⁽²⁾との視点は、私なりに首肯できるのである。

(5)

しかしながら、観念小説の出現が明治二十八年の大きな文学史的事件であつたのは、単に鏡花の小説の持つ〈前近代性〉が近代社会の内部で〈反近代性〉に転化し、半近代的な当時の社会を諷したためではない。真に当時の人々にとって、「天下が軽浮なる恋愛小説に飽き、浅薄なる俠客小説に飽き、残忍なる探偵小説に飽きて、漸く沈着なる、深峭なるものをもとむるの時に於て出で、峭拔の想に富み、深酷の筆を奮ひ、其観察は人間の皮相を徹して複雑なる人情の機微に達し、着眼は奇警⁽²⁾にして、能く旧思想の窠臼を出で、別に小説界に一生命を開きたる」ものだったのだ。これが観念小説に対する当時の一致した認識だった。だが、「時運の潮流」に乗つた

かにみえる鏡花ではあるが、「想の為に事を仮説し」、「事の為に人物を仮説した」⁽²³⁾のではない。前述してきたように、鏡花の「観念小説」的傾向は、執筆時期は確定できぬが初期草稿とみられる「蛇くひ」、「妖僧記」、「蝦蟆法師」等を始めとして、「怪語」、「貧民俱樂部」、「一人坊主」、「大和心」、「鐘声夜半録」、「義血俠血」、「予備兵」「取舵」等と続き、二十八年の『夜行巡査』、『外科室』に至るのであって、単に文壇の潮流に皮相的に便乗したのではない。実情は逆に、『青年文』の田岡嶺雲等、若い批評家達が鏡花の作品の中に上述の「理想」を認めたのである。だから彼らの「理想」が鏡花の作品の中に盛りられていないことを悟った時、彼らの「罵評の包囲」⁽²⁴⁾は始まったのである。鏡花の観念小説の褒貶の振幅の大きさはこのように若い批評家の一群を抜きにしては考えられない。

田岡嶺雲等が鏡花の作に読んだ「新思想」とは末語の一句に内包されていたものに外あるまい。だから問題は末語の一句を支えている主人公の人間像に關つてくる。同時代評の中で私達が注意しなければならぬのは「不自然極まれる因果命なるお香の伯父、及び老車夫貧女に無慈悲極まれる巡査……など、恬達なる日本人に斯る人なしとはいはざるも寧ろ立派なる露西亜人にして日本人にはいと珍らしき性格ならずや」とか、「是の如き深刻なる恋愛は泰西的にして東洋的にあらず、恐らくは翻案か」という当時の受け取り方である。確かに鏡花の小説の主人公達は当時の日本の小説を超えていたのである。正確には、当時の批評家達は、「前近代性」を色濃く内包する「観念小説」の主人公達を、西洋小説の「想と形」とを具備し

た主人公達と見誤った、と言うべきであろうか。この鏡花にとつて幸運なる誤解を招来したのが主人公達の持つ「一途さ」や「執念」であつたことは言うまでもない。従つて、「観念小説」の特筆すべき点は皮相的な近代性にあるのではなく、何よりもその登場人物の「想い」に求められるべきだろう。この「想い」が真に「前近代的」な人間観から発されていることは疑いのないことなのだが、その「想い」がその主人公の肉体的内実そのものであるという事実は軽んずべきことではない。鏡花の「観念小説」は事を主とした小説ではなく、結果として人を主とした小説になっているからである。

だが、この「想い」を主とした小説も、それが「前近代的」な道義観に裏打ちされているが故に、八田巡査や高峰医学士は現実社会との間に言語不通の現象を起こさざるを得ない。彼らは二重に悲劇的なのだ。「想い」そのものが現実世界の倫理と激しく対立するばかりではなく、彼らの「存在」そのものが「近代的世界」では既に生存を許されていないからだ。「観念小説」が「死」で以つて終わるのも当然であろう。だから、二十九年に入つて多くの評者から「観念小説」が批判された時、鏡花に残された道は、己れの理想とする「観念小説」の主人公達の「生」を、「前近代的」な道義観を十分に生かせる江戸文化への没入を通して燃焼させるか、或いは、現実認識を欠いた幼児という場に己れを限定させることによつて退行的に生きるか、孰れにしても執る道は現実社会からの逃避しかなかったと言えるのではないか。

註(1) (16) 関良一氏「夜行巡査」「国文学解釈と鑑賞」昭48・6

- (2) (14) 村松定孝氏「鏡花小説鑑賞十夜」(『泉鏡花研究』昭49・8所収)
- (3) 塚越和夫氏「外科室」「国文学解釈と鑑賞」昭48・6
- (4) (10) 笹淵友一氏『「文学界」とその時代』下
- (5) 村松定孝氏「鏡花とキリスト教」(『泉鏡花研究』所収)
- (6) 村松定孝氏『泉鏡花』河出文庫昭29・7
- (7) 泉鏡花年譜(岩波版)明二六年の項。
- (8) 拙論「観念小説論のための序章―鏡花における〈虚構〉の意味」北大「国語国文研究」第56号 昭51・8
- (9) 拙論「観念小説論のための序章(2)―鏡花作『義血俠血』論」『国語国文研究』第55号 昭50・11
- (11) 拙論「泉鏡花『予備兵』論―「観念小説」論のための序章」(『野田教授退官記念―日本文学新見 研究と資料』所収) 昭51・3
- (12) 拙論「泉鏡花私説―観念小説論のための序章」『国語国文研究』第54号 昭50・6
- (13) 明治27年5月9日付鏡花宛紅葉書簡。
- (15) 村松定孝氏「鏡花全集」(岩波版)別巻「作品解題」昭51・3
- (17) 笠原伸夫氏『泉鏡花 美とエロスの構造』昭51・5
- (18) 私は『蛇くひ』を『冠弥左衛門』以前の執筆とする二十五
年説に、一二の疑義がある。一つは文体上の問題で、『蛇く
ひ』は『冠弥左衛門』より『怪語』以降の所謂「観念小説」
体であること。又、『蛇くひ』に与えられた紅葉の評言、へ立
案凡ならず、文章亦老手のごとし。小蛇已に竜気の顯然たる
ものあるに似たり。予数年諸子の小説を閲す、未だ曾て如斯

きを見ず。子はそれ我掌中の珠か、乞ふ自重せよのへ文章
…の下りを、やはり『怪語』以降の文体と関連づけて考え
たい。従って二十六年後半まで下るのでないかとも考えてい
る。

- (19) 鏡花「処女作談」明40・1
- (20) 「小説界の新傾向」『帝国文学』明28・8
- (21) 三好行雄氏「『泉鏡花』批判」『学苑』昭41・8
- (22) 田岡嶺雲「泉鏡花」「青年文」明28・7
- (23) 八面楼主人「海城発電」『国民之友』280号
- (24) 泉鏡花年譜(岩波版)明二九年の項
- (25) 天遊「文壇の風調につきて」『読売新聞』明28・7・31
- (26) 八面楼「国民之友」明28・7

※上記の引用文は全て岩波版「鏡花全集」から採用した。

田 山 花 袋

——明治三十年代へ自然の意味——

戸 松 泉

はじめに

和田謹吾氏は、明治三十年代における「ゾライズム」の「作家」における影響を描写論に見、この描写論という視点からでなければ「前期自然主義時代」と「自然主義確立期」とをつなぐものは発見できないとする。そして、花袋の「露骨なる描写」(明37・2『太陽』)の主張に、「いわゆるゾライズムの影響下に動き出した明治三十年代の文学」の「作家側の一つの到着点を見ることができるとする。

確かに、花袋は明治四十年代初頭という自然主義文壇の成立期に、次第に「描写」というより小説の表現技法論への傾きを示しつつ自己の文学を確立させていった。所謂平面描写論への一つの到達点とも見ることができよう。『生』に於ける試み(明41・9『早稲田文学』以下同じ)「描写雑論」(明42・10)「描写論」(明44・4)

という一連の文章を見ることによって、この頃の花袋の主な関心事が、対象としての自然をいかに描いていくかという「描写」の問題にあったことがわかる。

しかし、三十年代の花袋が、どれほど「描写」という小説における表現上の具体的な技法論に対して自覚的であったかは疑問である。例えば「野の花」論争の「大自然の主観」論に見る「主観」の提唱をとっても、和田氏の指摘するように「描写の態度論」という方法的次元の問題としてだけで押えられるかどうか。これ以降、明治四十年四十年といった頃まで、作家における「主観」というものの位置づけに苦慮していた花袋は、作家主体を傍観者・観照者とした時に平面描写論の確立を見る。彼における日露戦争従軍体験(3) 明治四十年後半から如実になってくる「主観の蔽爾」説などが、こうした位置づけを見る直接的な契機となったと思われるが、一方、彼の事実尊重にみるごとく、対象としての事実(自然)に真実が存

在するという認識がなければ生まれなかった方法でもあった。

そして、花袋のこうした自然認識形成の過程において、大きく関わったのが、他ならぬ彼における〈ゾライズム〉(外国文学受容)なのではなかったか。彼にあっての〈ゾライズム〉は、まず何よりも、人間解釈に新生面を開いたものであり、彼の文学革新は、主として対象を捉えていく認識上の変革を迫られるところから始まったはずである。彼の自然認識を考へても、明治三十年代には、外から得たいわば近代的自然観(ゾライズム等の影響による)と、彼が伝統的に背負っていた自然観とがなんらかの形で衝突(猪野謙二氏が言うように「癒着」といった方が正確か)したはずであった。

天は再び自分の友となるやうな事はあるまい、もう有るまい、自分は獣のごとく地上に跋つて浅ましく世を送らなければならぬのである(中略)これが人生だ、これが人間だ。否これが寧ろ人間としての本色だ。神の真似を為る時代はもう過ぎ去つて了つた地上の子、自分は甘んじて地上の子と為る(「天と地と」明35・3・31『太平洋』)

「天上の子」から「地上の子」へと、花袋の思想上の方向転換を示す文章として、よく引かれる所である。「地上に跋つて浅ましく世を送らなければならぬ」「甘んじて、地上の子と為る」といった表現に当時の花袋に迫つて来た認識の変革がより外在的な形であったことが窺われるが、ともあれ、こうした人間観ないし自然観といった認識上の変革から始まった三十年代の花袋の文学的歩み、やがて描写論という技法上の問題へと転化していくその過程を明らかにする

ことが重要なのではないか。この時期精神的な西欧文学への接触を通して、多大なインパクトを受け、観念的な混沌の渦をくぐり抜けることによつて日本の文壇をリードして行くことになった花袋を、その結果的な到達点から見えていくことは問題を矮小化する恐れがある。本稿ではこの点に留意しつつ、〈自然〉概念の展開に一つの視点を置いて三十年代の花袋を見ていくことにする。

一、「野の花」論争に見る〈自然〉

「野の花」(明34・6新声社刊)の序文に見る花袋の考える新しい文学とは、一言でいうならば、「大自然の面影」を文学に実現することであった。そのために「明治の文壇も何うか今少し色気が無くなつて、人性の秘密でも、悪魔の私語でも勝手次第に描くやうになつて欲しい」という。こうした表現からは、一見、客観としての自然を描いていく写実の提唱、一個の客観文学の奨めのように受け取れるのであり、現に序文の「写実を旗幟にしてそして心理の描写をすら怠つて居る一派」というところにも写実の全否定の意味あいはない。しかし、花袋の真意はここに留まらない。こう述べていく背後に、モーパッサン「ベル・アミ」、フローベル「センチメンタル・エヂケイション」等を置いていることから、新しい題材としての自然の追求という、対象を捉える作家の眼(認識)の方に力点があったと思われる。

この序文の前後に発表している「西花余香」(明34・6・3、7・15『太平洋』)において、モーパッサンに接した時の衝撃を自己の

知らざりしある新して映像に触れたるが為め」と語り、その映像を「自然のまゝなり、赤裸々なり、大胆なり」「自然を描くに狭き作者の主観の情を以てせざりしに依る」(7・15付)と分析する言葉と重なる。

ここで言う「新しい映像」とは、人間の獸性と本能的な面を指しており、そうしたものを「自然」とすることによって「一時代の道学先生」(同)に見る時代状況に見合ったモラル(それは「狭き作者の主観」でもあるわけだが)といった既成の概念を打破する方向が、まがりなりにも花袋の中に示されたわけである。序文の中で「作者の些細な主観の爲めに自然が犠牲に供せられてゐる」という言い方が出て来る所以である。つまり「大きい万能の自然」「大自然」(序文)というように、花袋が「自然」と発する中味には、単に対象としての自然、客観としての自然だけではなく、対象を捉えていく作者の側の認識(主観)にかかわる問題が同時にこめられていたのである。続く白鳥との論争の中で、一見唐突に「主観」の問題が出てくることも、こう理解してくと納得がいく。

そのことは、この序文に対する白鳥の短評に対して、かなりの長文で敏感に反応し、主観客観論を繰り広げていったことから言える。つまり、花袋は実作「野の花」と序文との落差を衝いた白鳥に対してだけではなく、早稲田の「客観文芸」自体を相手にしていたという背景を見ることができよう。

兎に角自然主義の起つて来る以前には早稲田を中心にした客観文芸といふ唱道がその当時の一風潮となつてゐたことはたしかで

ある。(中略)私はその時分早稲田のその客観文芸の唱道に非常に嫌らなかつた。煮え切らない写実、世間をかねた平凡、天才的な心境を容れない没理想に近い客観論そんなものが何になるか、今のやうに主観的な写実になつて来てゐる世の中に、そんな生温い客観文芸が何になるか。今はニイチエの主観哲学の世の中で、価値顛倒が今ほど行はれてゐる時はないのだらう。何でもこんな風な考を持つてゐるので、それで白鳥と主観客観の議論をした。

(大15)昭3「明治の小説—自然主義と写実主義—」『日本文学講座11』昭9・5新潮社刊所収)

後年の回想でも、この間の自己の問題の所在を端的に語っているのである。「今はニイチエの主観哲学の世の中だ価値顛倒が今ほど行はれてゐる時はないのだらう」という箇所⁽⁸⁾に当時の花袋の中に、何らかの価値の転換という時代状況を見る眼があったことが窺われる。時あたかも樗牛の「美的生活を論ず」(明34・8『太陽』)が発表され、三十年代最大の論争が捲きおこる時に、花袋もまた、こうした主観尊重の動向を彼の中の文学的要請によつて敏感に感じとつていたのである。

*

前掲引用文中に見られる花袋の早稲田派に対する理解は、当時のものと全く同じと言える。花袋は白鳥への反論として書いた「作者の主観」(明34・8『新声』)で、坪内逍遙以下の「早稲田の作家評家」を「純客観」「純記実」とする。そして、柳浪・天外「ほととぎす一派」をその「余風」と一くくりに見、「今の文壇に行はるゝ

外部のみの写真」「主観の情を全く没却したる純記実のもの」として退け、そうした傾向に組まない自分を、ひとまず「主観」というところで押えるのである。こうした花袋の理解には偏見があることも事実であるが、没理想論争以降の文壇を彼なりに受けとめていることを示しており、「写真」における主観の重要性に漠然と気づいている。

当時、天外・柳浪等が、主観の排除という一つの表現技法としての客観写真を提唱し、実作でも試みていったのであるが（この写真法が彼等の実作において必ずしも実現されていたわけではなかった）、そうした中で花袋の「主観」の提示は、この写真という表現技法の上で、より一歩進んだ新しい地平を開く可能性を示したはずであつた。本来、客観といつても、作家の主観によつて捉えられることによつて始めて存在するものであり、客観への主体的関わりを抜きにしては真のリアリズムはあり得ないわけである。その意味で「主観」の提示は、客観を捉えていく作家主体の認識に関わる問題として、表現技法としての写真を進めていく上でも、又作家の内面を作品に投影していく上でも重要な指摘であつたはずである。しかし、花袋にあつては、そのどちらをも明確に意識することなく曖昧未分化な形で「主観」を論じているに過ぎなかつた。

「只外部の実生にのみ拘泥して人性最奥の発展に至ること能はぬ柳浪・天外」（作者の主観）、「主観の無い自然則ち実物模倣は今の文壇の通弊である。従つて今の文壇の写真は外部のみ写すやうになつて居る。偶々心理描写を試みる者があつても……」（主観客観の弁）

明34・9・9『太平洋』という言い方に見る時、花袋の言う「主観」とは、単に客観（「外部」）に対立する概念としての主観（「人性」の内部、「心理」）というぐらゐの意味であり、決して外部を見ていく時の眼（認識）の主体（作家）としての「主観」という意味ではない。対象から捉えた問題を作家の内部で検証することによつて、内的に深めていくという志向をここに見出すことはできない。論争の中でも、抱月によつて花袋の考える「客観主義は石ころ主義」「主観客観が主義の上に分かれるといふもをかしい」と指摘されることになる。

ただここに見る花袋の考える「主観」が、「人性最奥の発展」「心理描写」というものに通じているわけであり、花袋の眼が、人間の（作家のではない）内面へ向つていくことは確かであろう。又このことは、「大自然の面影」の現れた文学として捉えているゾラやモーパッサンの作品を「口これと言ひ筆これを記するに忍びざる人性の醜悪を描き」（作者の主観）「人性の本能が露骨に發展せらるゝ」（主観客観の弁）と見ていく眼と重なつてくるのであり、「主観」を論じる花袋の視野に、人間における獸性や本能といったものが入つていくことがわかる。

*

この「主観」の主張も、「普通の意味」の「作者の主観」を「偏狭」「抽象的」「意味の乏しいもの」（主観客観の弁）として退け、新たに「大自然の主観」という独自の概念を提出していったところに、主観と客観との合一を考へるこの頃の花袋的な特徴を見ることが

ができ、〈自然〉というものに、ある価値を見ていることが察せられる。

花袋は、「大自然の主観なるものなくば遂に芸術を為さず」「詩人が唯一の目的なる大自然の主観」(「作者の主観」と、芸術の最大目標としていくのであるが、この「大自然の主観」について、吉田精一⁽¹¹⁾氏は「社会、人生の動向に個人の思惟や嗜好を越えた一種の必然性の存在をみとめ、さういふ意味での自然の摂理に従はうといふのであらう」といい、稲垣達郎⁽¹²⁾氏は「宇宙における実在としてのイデーにどこかでつながってゆく可能性がある」とする。こうした解釈を見てもわかるように、花袋のいう「大自然の主観」とは、読み手に、特殊具体的なもの(「個人」「時代思潮」「各時代の精神」「社会の思想」といったものを花袋は挙げる)を覆う、普遍的なものの存在を予想させる。そして、さらにその後、猪野謙二⁽¹³⁾氏は「主客観の合一とか一切無差別の無限抱擁とかいうあの東洋風な形而上学の口吻を看取」し相馬庸郎⁽¹⁴⁾氏は、作品「野の花」の中に見る「一種の超越的な運命観」といったものを「主要な要素として想定されていたことは推定に難くない」とし、「花袋の自然主義文学における『象徴派』的性格として一貫して存在」し続けることになると見ていく。方向づけは各々違うが、両者が指摘するように、抽象的な世界を見ている花袋がいることは確かである。「大自然の主観」を「深秘」「神来の境」「冥想的」(「作者の主観」といった言葉で説明していくことに通じており、彼の考える新文学の主要な性格を決定しているものでもあると思われる⁽¹⁵⁾)。

けれども一方で、〈自然〉と〈主観〉とを結合させた花袋の視野に、吉田氏のいう「社会、人生の動向」といった、もっと具体的な面が、抽象的世界へ導く前提として入っていたのであり、その点に注目すべきであらう。つまり「十九世紀の思潮を透して発展し来りたる大自然の主観なり」「大自然の主観はさまざまなる傾向、主義、主張を容れて、しかもよくそれを具象的ならしむ」(「作者の主観」という説明が出てくる時、「作者の主観」(小主観)と敢えて区別した「大自然の主観」(大主観)の〈自然〉というものに、時代思潮や具象的な社会の動向という要素が結びついていたと思われる。従って、花袋の中では「大自然の主観」を主張していく背後に、意外に具体的なイメージを抱いていたと思われ、それは「時代思潮」「十九世紀の思潮」「当代の思潮」(作者の主観)という点から、当然「新しい映像」の一つとしての「人性の秘密」(人間の獣性・本能)といったものを〈自然〉と見ていく眼にもつながっていたのである。

この花袋が捉えた「新しい映像」は、「狭き作者の主観」によれば「卑陋、淫狼」(「西花余香」明34・7・15)「不健全」(序文)なものとなる。一方「大自然の主観」に照してみれば〈自然〉ということになるので、花袋にあっては、「大自然の主観」とは、一つには「新しい映像」を獲得していく眼として設定されたものであったということができよう。このように考えると、彼が唱える「大自然の面影」の現れた現代文学とは、ひとまず「新しい映像」・新しい〈自然〉を文学に実現していくことに他ならない。この頃、実作品において人間における獣性・本能的側面を〈自然〉として描き出そ

うとした試みが行われることも必然であった。

しかし、このような「大自然の主観」という眼を設定せずにはいられなかった花袋の中では、逆に、人間の生理的な面を「卑陋」「淫猥」「不健全」といった言葉で捉えていったような、「偏狭な」モラルに縛られた「作者の主観」が強く働いているわけで、こうした花袋が、まがりなりにも人間における獸性・本能といった面を見、へ自然」と捉えていくことができたのは何故か、ということが問題になる。即ちこのことは、「大自然の主観」が彼の中に、どのようにして、実現されたのかという問題につながる。「主観客観の弁」の中で、花袋は「大自然の主観」へ到る通路を次のように述べていく。

私の所謂大自然の主観と云ふのは、この自然が、自然に、天地に、發展せられて、居る形を指すので、これから推して行くと作者則ち一人の主観にも大自然の面影が宿って居る訳になるので、従って作者の進んだ主観は、無論大自然の主観と一致する事が出来る……

作者の主観が大自然の主観と一致する境までに進歩して、居らなければ到底傑作は覺束ないと信するのである

ここに「十九世紀の思潮を透して發展」(「作者の主観」)して来たという言い方を重ねてみることによって、花袋の見る「自然」とは歴史の發展法則と結びついていることがわかる。歴史は一個の必然性のもとに進歩・發展しているものであって、作家における「進んだ」「進歩した」という、いわば時代を見通す眼を持つという条件が、必然的によくその時代の流れを映す「大自然の主観」に到る通路とオプティミスティックに信じられているのである。彼の中で

「新しい映像」も歴史の必然として受け入れられたことがわかる。

そして「自然」と「主観」をつないでいく根拠もここに見ることができよう。なぜなら「一箇人の主観にも大自然の面影が宿って居る」というように、個々人の思惟・主観も無意識のうちには歴史の流れや自然の大法の中に組み込まれているという認識がなければつないでいくことはできない。花袋のいう「大自然の主観」とは、時代の影を色濃く反映したものであることがわかり、それは又花袋なりの「近代」(新しい文学)を獲得していく道でもあった。

従って、「われは是に於て静かにかの泰西の文学の發展を思ふに、その来るや必ず縁を有す、その去るや必ず究むべき果を有す」(「作者の主観」というように、前述の歴史認識と、花袋が西欧文壇の移り行きを、我が国文壇の鏡としてまると受け入れていく眼が、まさに重なってくるのは当然であった。

この頃の花袋が、ハウプトマン、イブセン或いはメーテルリンク、ダナンチオといった作家にみるヨーロッパの新ロマンチズムの台頭を視野に入れていたことは、論争の一連の文章を見ても明らかである。当時の彼の外国文学受容の跡を示す「西花余香」(『太平洋』17回連載)を見ても、「今の革新派」(明34・6・17)として、新ロマンチズム及びその派の作家と目される前述の人々について何度か言及しているのであるが、そうした「今日の革新派」(花袋は「主観的運動」「後自然主義」ともいう)を、自然主義(ゾラ等の「十九世紀の写実主義」)の發展した結果と捉えているのである。そして、このヨーロッパ現代文学としての新ロマンチズムについて

「空想と神秘思想とを合せたる自然主義」(「西花余香」明34・5・27)といひ、「新しき自然科学(自然主義のこと)引用者注)をへたる人間内性の最も深奥(おう)なる研究」(「文壇漫言」明35・4・14)や、「主観も主観、極端の主観説」ゆえ詩人には「事物以上にある者を見る眼、神秘のある者を観破する力」(「西花余香」明35・9・1)を要すると理解していくのである。「神秘思想」「人間内性」の研究、「主観」といった性格が、花袋が明治文壇のこれからの文学として想定している「大自然の主観」論にそのまま重なってくるのがわかる。花袋が自己の新文学理論をどのように獲得していったかがここに窺われるのである。

*

花袋の「大自然の主観」を考えると、彼の「自然」とは、対象としての自然という意味と、対象を「自然」として捉え、そこに何らかの価値を発見しようとする認識(主観)上の意味とが、同時に、(多分に未分化に)こめられていることがわかる。対象としての「自然」には、一つには「新しい映像」として捉えられた「人性の秘密」(序)「人性の真」(「西花余香」)としての人間における本能的な面があり、こうした面を「自然」とすることによって、既成のモラルを打破する方向が花袋の中にも示されたはずである。そして一方で、こうした映像が露骨に展開されるようになった事実を、歴史の必然として一つの時代状況・社会状況とまると受け入れていった認識に見る如く、彼の中では「社会」と「自然」とが短絡されることになる。「社会を「自然」として捉えていく以上、近代化の進んでいる

明治の現実社会の矛盾といったものを批判的に見ていく眼は出て来にくい。従来言われる自然主義作家における社会性の欠落という点も、その原因の多くは、この「自然」と「社会」の短絡・野合にあったと思われるが、ここでは指摘するにとどめておく。

ともあれ、花袋が「自然」という言葉を発する時に、その「自然」の中に、新しいイメージを見、自己の価値観とはいかないまでもある意味を付与していることは確かで、同時代の他の多くの作家と同様、この時期、花袋も「自然」に意味を見出すことによって自己の文学を展開していこうとする。彼における「主観」の提唱もこのことと無縁ではない。そして、その点は、同じ頃「はやり唄」(明35・1春陽堂刊)の序文の中で「自然は自然である、善でも無い、悪でも無い、美でも無い、醜でも無い」として、善悪美醜といった「主観」による判断を「自然」認識から一切退け、小手先の技術によって平板な外面写実を試みていった小杉天外とは決定的に違ふところであった。次章では、実作の中で、花袋の「自然」の具体的な展開を見ていくことにする。

二、「重右衛門の最後」——「自然」の展開——

「重右衛門の最後」(明35・5新声社刊)執筆時の作家のモティーフは明らかである。第一章で「我々がツルゲーネフの作品に見る魯西亜の農夫そのまゝで、自然の力と自然の姿とをあの位明かに見たことは、僕の貧しい経験には殆ど絶無と言って好い」と言っ話し出した」とあるように、主人公、重右衛門の中に「自然の力」「自

然の姿」を見、それを描くことに中心を置いている。こうしたモチーフを得ていくには、ゾライズムやニーチェイズムといった同時代の動向を見る眼や、彼の「大自然の主観」によって捉えられた、人間における獣性、本能といった現代性格としての「自然」を作品化していく試み、という意識が存在していたと思われる。

花袋は後年「事実の人生」(明39・10『新潮』)の中で、「重右衛門の最後」に見られる事件は実際にあったことで「見た通りを正直に大胆に書いたのです」とその執筆意図を語っている。しかし、同じ文中でも、実際に素材を得た時にすぐに作品化することができなかったといい、ツルゲーネフや、ズウデルマンの「猫橋」等が作品化する上で一つのヒントを与えたといっていることなどから、「事実の人生」の頃目指していた「事実を事実の儘自然に書く」という意図とは、多少ずれてくる当時の花袋が見えてくる。

岩永胖氏は、素材として取られた事実の調査を通して、異常な奇形児造型のために事実が変形せしめられていることを指摘している。氏の克明な事実調査から浮んで来る実態は、花袋の描いたような先天的な不具者としての重右衛門ではなく、むしろ重右衛門をリソチにまで追いやる「前近代の倫理の世界」である農村の異常さであると説く。そして、花袋がそうした実態に対して、徹底して盲目であることを指摘しているのである。

確かに、この作品で、重右衛門をとりまく農村の社会構造に対して、花袋はなんら疑いを挟んでいない。それ自体をも「自然」と見なしてしまう。重右衛門のリソチは村人が生活していくための必要

条件であり、村人にとつての「自然」(十一)の発現の結果であつたと見るのである。こうした点から、花袋の社会性の無さを衝いていくのは容易であるが、この作品を見ていく視点とはならない。岩永氏の調査が逆に裏付けるように、この作品では、農村の前近代性を描くという意図は、花袋の中には全くないのである。花袋がここで描こうとしたのは、まさに重右衛門という「自然児」の姿であつた。

花袋は、重右衛門や彼の下で村の家々に放火する娘を「自然児」(十、十一)と規定する。即ち人間の内側にある「自然」というものをこの二人の中に発見するのである。この「自然」とは「獣の如き自然児」「自分の思ふ儘」「性能の命令通り」(十一)という言い方から、また次に掲げるような描写から、人間における獣性、本能的な面を指していることは明らかである。

稍老いた顔の肉は太く落ちて鋭い眼の光の中に無限の悲しい影を宿しながら、じつと今打ちに蒐らうとした若者の顔を睨んだ形は、まるで餓えた獣の人に飛蒐らうと気構へて居るのと少しも変つた所は無い。(十)

けれども、こうした面に対する作家の追求はこの作品において単なる設定のところまで止まっているに過ぎない。引用文中、重右衛門の中に餓えた獣の姿を見る一方で「無限の悲しい影」を見る。結局この作品を貫くものは、この主人公、重右衛門の中にみる「無限の悲しい影」への作者の同情であるのだが、花袋がここで試みようとした「自然児」の設定は、同時代の美的生活論などに見られた本能

肯定から自我の尊重へという方向へは歩いていかなかった。一旦は設定として取り入れた人間の肉なる自然は、結果として、一つの可能性としてある（花袋の中でも論理上は用意されていた）新しい人間把握へという方向へは行かなかつた。この点を、三十年代花袋の「自然」の展開を見ていく時のポイントとして押えておきたい。しばらくこの「自然児」重右衛門に対する作者の解釈を作品の流れにそつて、追つてみることにしよう。

この作品は、富山という青年（作中での「自分」）が、信州の友人を訪問した際に見聞した話として構成されている。この「自分」の設定の中には、速成学館に通つていたり、というように作者花袋の影が映つており、「自分」の視点と、作者の視点とは重なつていくと見ることが出来る。

「自分」はまず、重右衛門の放火事件という「平和な村」「美しい自然」(五)の中の「不自然」(同)な事に興味を持ち、彼がそうした「自暴自棄の暗い境」(七)に陥つた理由を考えるのである。そして、その原因を遺伝や先天的なもの或いは環境と解釈していくのである。「母方の伯父といふ人は、人殺をして斬罪に処せられたといふ」「先天的不具がかれの上に非常に悲劇の材料と為つたのは事実で」「愛情の過渡、これも確かにかれの今日の境遇に陥つた一つの大きな原因で」(八)という説明を与えるが、こうした遺伝や環境によって人間を捉えていくという仕方、この作品に先行する「うき秋」(明32・12『文芸倶楽部』)「憶梅記」(明34・2『文芸倶楽部』)にも見られ、当代のゾライズムの影響と言えよう。しかし、

作中、重右衛門という人間像を見ていく中で、作者が最も強くアクトを打っているのは、肉体上の「先天的不具」という点であり、重右衛門の「自暴自棄」な性格形成にも、この点が大きく関わっていることを繰り返し述べていくのである。

十一章には重右衛門の事件に対する作者の解釈が示されており、ここに花袋の「自然児」理解を直接的に見ることが出来る。

かれは自分の思ふ儘、自分の欲する儘、即ち性能の命令通りに一生を渡つて来た。もしかかれが先天的に自我一方の性質を持つて生れて来ず、又先天的にその不具の体格を持つて生れて来なかつたならば、それこそ好く長い間の人生の歴史と習慣とを守り得て放恣なる自然の発展を人に示さなくとも済むたのであらうが、悲む可し、かれはこの世に生れながらこの世の歴史習慣と相容る、性能はざる、性格と体とを有つて居た。

作者が、重右衛門を「自然児」とする理由は、ここに端的に示されている。花袋が考える「自然」の意味は、「自我欲」「性能」「放恣」といったものであるのだが、そうした「自然」は、「この世の歴史習慣と相容る性能はざる性格」のものとしてされる。このことを押しつめていけば、「自然」と「この世の歴史習慣」とは対立するものになるが、引用文に明らかな如く、「この世」に対する根本的な疑いの眼は作者には無いため、「自我一方」といっても、所謂自己をとりにまく状況との違和感の自覚とか、既成の概念に縛られない自己認識といったものへ通じていくものではない。「山は依然として太古、水は依然として不朽、それに対して、人間は僅か六千年の短き間に、

いかにその自然の面影を失ひつゝあるか」(十一)と、次第に人間がこの「自然」を失っていくことを嘆じている作者は、歴史や習慣によって歪曲・潤色されない本来の「自然」(それは原始天然というに近しいか)の姿を重右衛門に見る。

この重右衛門や、野性の少女に見る「自然」の発現やその結果の悲劇に対して、作者は終始同情的な姿勢を持って見ている。彼の「自然児」故の「悲惨なる歴史」(十)「不幸福」(八)に対して、「憐れ」(十)を催し、「同情の涙」(十)を注いでいるのである。作者が、「自然児」としての重右衛門に対して、それなりの大きな意味を見ていることは明らかである。

しかし、この作者の同情や慨嘆は、その「自然児」の規定をする時に「先天的に自我一方」「先天的不具」とか「生れながらにして自然の形を完全に備へ、自然の心を完全に有する者」(十一)とかに見られる如く、「先天的」「生れながら」という条件が付与されており、主にそのこと故の「悲劇」(十一)「不幸」(八)に対して発せられているのである。「先天的」ということを所与のもの、人力の及ばないもの、いわば運命と理解し、すべてをそこに帰して、そこから先、具体的検討を加えることはないのである。

作者は一方で、重右衛門に対して、「悪漢(六・八)」「乱暴無慚な人間」(八)「悪」「罪悪」(八・十)と評し、「人間は完全に自然を発展すれば必ずその最後は悲劇に終る」(十一)というように、やはり彼等が、歴史・習慣の発達した「第二の自然」(十一)の中では「不自然」(五・十二)と化すことを認めているわけで、そこには

「第二の自然」もまた「自然」として、まると肯定している作者がいることがわかる。本来の自然に対する「第二の自然」という類別をしていることから、花袋が歴史や習慣が人間に及ぼす影響に対して無知ではなかったことが認められるが、「第二の自然」として捉えていった現実社会自体に対する疑問や批判の眼は出て来にくいと言えよう。

「重右衛門の最後」に現れている花袋の自然概念が一樣でないことは相馬庸郎氏も指摘していることであるが、この作品の中で根底に流れているのは、初期の花袋作品でもしばしば見られた、全てを包みこむような悠久不変なる大自然と有限なる人間の対比に見る伝統的な自然観である。そこに花袋は決して自然や運命と対決することのない存在として人間を捉えていたのであるが、この作品でも、常に背景に、自然の「偉大なる姿」(六)「大景」(四)が置かれており、「人の世にはこんな悲惨な事があるとは夢にも知らぬらしい山の黒い影」(十)というような作者の感慨が漏らされている。はかない人間の運命に対する超越的自然というものが作者の念頭にあったことがわかる。重右衛門における遺伝・先天的といった設定が人間の対決不可能な運命として、彼の悲劇の原因と理解されていたように、花袋を根底で規定している伝統的な自然観や宿命論といったものが、「自然児」「重右衛門」という、設定の上での新しい人間像が可能的に示した道を阻んでいったことが、ここに窺われるのである。この頃花袋が「自然」に意味を見出し、いこうとしていることは、この作品にも明らかであるが、彼が「自然児」の中に見た、人間

の内なる自然としての獸性・本能といったイメージも、結局は本来の自然、いわば天然というに近しいものとして捉えられていった。そして、続く「新築の家」(明35・7『文芸倶楽部』)には、明瞭にこうした「自然」が示されているのが見られる。

*

「新築の家」には、お駒という娘の「自然」故の悲劇が描かれている。作家はまずお駒の中に「自然」を見る。

○生れながらにして自然の姿を多く有し、自然の力を多く頭はして居るのだが、人工の少ない家庭の中に人と為ったものだから人間の感化は全く受けずに山から来た山猿同様娘になってもその自然に似た粗けずりの感情と態度とを改め得ぬのであった(一)

○娘の胸は自然、飽まで自然で、小刀細工のやうなところは塵ほども認めぬ事は出来ぬのである。否かれはその自然の面影を遠慮なく、発展したために、二十一才の今日まで殆ど人から未だ処女にだも達せざるものとして取扱はれて居たのである。(四)

ここでいう「自然」とは、「人工」に対する「天然」といった意味に近い。そのことは、このお駒の性格を「性情の純粹」「意志の潔白」「感情の振張」「露骨」(二)「いかに楽天に、いかに滑稽に又いかに色気のないか」(一)といい、「何でも遠慮なしにおのれの思ったまゝを人の大勢居る前ですんずん言ふばかりか、我儘勝手な事を臆面なく打明ける」(一)「天衣無縫の姿を叙述していることから明らかである。この「自然」に対立するものとしては、「小刀細工、色気、虚偽、虚飾」というものが想定されていることがわかる。

このお駒が、恋愛というものを通して人の世の渦の中に入っていくことよって、「自然」を失っていく過程が書かれているのであるが、語り手の「私」は、この「普通の娘とは異なる」(三)「お駒に対して、「十六七の若盛で、何故左様色気が附かぬのだらう」(二)という疑問と興味を抱いていくのであり、その原因を求めていくのである。作品の構成としては「重右衛門の最後」と同様であり、語り手は話を進め解釈をする主体以上のものではなく、作者の眼と一致しているわけである。⁽²²⁾

お駒の恋の相手である若い経師屋は「女子の弱点に附込む秘術」(三)を備えていて、これまでに何人もの女を騙して来た男として作者から嫌悪をもって描かれている。このことは、結局、お駒の恋の成就を阻む親の反対の理由となるのであり、お駒が「自然」の発現をしていくことが結果として悲劇に終ることを納得させるような要素として働いている。

この作品では、一方で「交尾期のついた犬」(四)によって、獣欲の「人間などに見る事の出来ない程の狂熱」(同)を見ているのである。

動物の欲情の発展、凡そ天下にこれ程露骨なこれほど猛烈な、これ程勢力の強いものはあるまい。(中略)僕はある深い意味を思はずには居られなかった。一本人間は恋の何のと言ってもこれ程の烈しい狂熱を有って居るであらうか。(四)

と人間には見るこのできない「動物の欲情」の烈しきを見、「浅ましい」(四)と感じ「悪感」(四)を覚える一方「随分真面目に考

へる価値が無いでも無い」(同)と、こうした力の大きさに意味を見ているのである。

そして、この盛りのついた大と、「人間の感化」を受けずに育った「山猿」(二)同様の自然児「お駒の恋とを重ねて見ていることは確かだ、作者は「その楽天的胸裡に鬱積した欲情の発展する時：」(四)とお駒の未来を想う。お駒の恋情は激しく、毎夜、裏の新築中の家で若い経師屋と密会を重ねるのであるが、遂にその事が発覚し、親の猛反対に会い、二階の一室に監禁される。しかし、彼女は「屋根から帯を吊して何処とも知らず逃亡」(五)するのであり、こうした成行に対して、作者は「流るべき水は遂に流れ、散るべき花は遂に散るといふやうなある自然な感に撲れ」「ある大きな自然の黙示を得たやうな心地」(五)がしたという。作者が欲情の発展を「自然」とし、そこにそれなりの意味を見る眼を持っていることは確かであろう。しかし、作品では、お駒の恋愛も結局は親の反対によって遂げることができず、世俗的な秩序や習慣の中で、お駒の「自然」の発展は阻まれるのである。作者は、結局、親のいいなりに養子を貰い、子供ができて、というように既成の秩序や習慣の中に同化していく(作品の図式に従えば自然から人工の人の世へ)お駒の末路に対して何ら疑いを感じてはいない。そうした経過を一つの「平凡な事実」(六)と見るのである。そして、お駒に見られたような欲情の露骨な発現は、「他の女子と一風違ったこの娘」(四)「尋常ならぬ娘」(五)ゆえのことと繰り返して説明することによって、当初設定した「自然」による人間解釈の意味が後退していくの

であった。

この作品の結末のつけ方に、花袋の中にある通俗的モラルを感じとることができ、彼の「自然」にモラルの枠があることを認めないわけにはいかない。花袋が人間の内側にみる「自然」の発展が、本能・獣性といったものへの肯定へ真直ぐに行かない理由に、花袋を根底で規定しているモラルがいかに強かったかを推し量ることができる。自然の娘・お駒の姿が、人工に対する天然に近いそれであったことが注目される。

*

この時期、花袋は「自然児」の設定を具体的に作品の中で展開させることによって、次第に彼自身の自然概念を明らかにしていったことがわかる。「重右衛門の最後」に見る自然児の姿は、「我欲」へ「性能」といったものを要素に含みつつ、本質的には歴史・習慣に潤色されない「本来の自然」(天然というに近い)として捉えられていた。そして、「新築の家」のお駒は「小刀細工色気」というものに対して「自然・天然」へ「虚偽・虚飾」を反対概念として置く「露骨・潔白・振張」というイメージによってその自然性が説明されていたのであり、こうした自然認識の根底には、花袋の初期からの自然観に見る、小賢しい人事などの及ばない太古、不朽の大自然の姿が在ったと思われる。そして、この自然認識が、「露骨なる描写」(明37・2『太陽』)の主張を導き出す一つの根拠になっていることは確かであろう。

「露骨なる描写」の主張は、その論の具体的相手が「技巧論者」

であることからもわかるように、文章上の「排技巧」ということに尽きるのであるが、彼が新文学の理想と考える「何事も露骨でなければならん、何事も真相でなければならん、何事も自然でなければならん」という主張の根拠に、人為的なものの加わらない「露骨、潔白、天然」という要素を持つ「自然」認識があったと思われる。

「露骨」「真相」「自然」という言葉の置き換えからは、具体的な表現技法としての「描写」という問題意識よりは、客観としての自然の自然性、事実の事実性の究明というに近いものを感じさせるが、主として対象を捉えていく認識上の変革（「自然」による新しい人間把握）から始まった三十年代の花袋の文学的歩みが、次第に表現技法上の問題にウェイトを移して来たことがこの文章に読みとれるのである。天外・柳浪等の評価が、「野の花」論争の頃と微妙に変わって来ていることもそのことを証明する。

花袋が明治三十七年という時点で、少くとも、ありのままとしての「自然」を見ていく眼を持ったことは確かであり、これ以降、自然（事実）尊重という彼の自然主義の一つの側面を示していくことは明らかである。そして、対象としての自然（事実）に真実が存在するという認識に到るのであり、そこから、その自然をいかに文学に再現していくかという具体的な表現手段として「描写」を問題にしていってわけである。

三十年代の花袋文学における「自然」展開が、どれほど自覚的に行われたかは、実作の検討を通して見る限り疑問であり、そこに彼を根底で規定している伝統的なもの（自然観・宿命論）やモ

ラルが抜き難く存在していることが認められたわけであるが、少くとも、こうした「自然」の展開を見る契機となったのは、彼における「ゾライズム」であったことは確かである。やがて花袋が描写論を唱えていく前提としても、この三十年代の「自然」認識を押えておくことが必要であろう。

注(1) 『露骨なる描写』まで―前期自然主義の様態―（『描写の時代』昭50・11刊所収）初出『現代文学講座』（昭50・3刊）所収

(2) 「描写雑論」では「作をする場合」の「発表の、形式」として描写を捉えている。

(3) 吉田精一氏は、従軍記者として「傍観者であらねばならなかったことが、花袋の文学生活の上に、文学観の上に、大きい影響をあたえた」ことを指摘している。（『明治文学全集67』「第二軍従征日記」解題）

(4) 「多事なりし明治四十年」（明40・12・15『文章世界』）の中に言葉としては始めて出て来る。主張としてはこれ以前から見られるが、作品で醜悪なものを描こうとも作家は厳粛な自覚を持たねばならぬというもので、作家（主観）の修養を説く一種のモラリズムとも言える。

(5) 「日本自然主義とその対立者たち」（『岩波講座文学7』昭51・5刊）この論文で猪野氏は「ゾライズム」を一つの鏡として、日本自然主義の「ゾラに近い人間生理の側面からする視点」が後退していく方向に成立した過程を捉え、その原因が花袋ら自然主義者の持つ「宿命論」的性格の「ぬきさしならぬ土着性」にあるという興味ある図式を示している。

(6) 「花袋作『野の花』（明34・7・1『読売新聞』）

- (7) 尾形明子氏は「田山花袋『野の花』とその序文に関する一考察」(『国文学研究』第56集昭50・6)の中で、早稲田派と水蔭・桂月・樗牛らを中心とする博文館系との対立が花袋と白鳥との論争の背後にあったという推論をしているがその意味については触れていない。
- (8) 「西花余香」(明34・5・27『太平洋』)で「ニーチエの大箇人主義」について触れており、すでに花袋が知識を持っていたことが窺える。「漫言」(明34・11・18同)では「ニーチエの哲学の是非せらるゝ今日」という言い方になる。
- (9) 「芸壇漫言」(XYZ明40・9・15『文庫』)の中で評者は明治三十年代の文壇を見渡し、花袋の「大主観主義内容主義」「主観の頭はるゝ点」を「破天荒」とし、「自然主義と写実主義」の「行き方」の異なる点として捉えている。
- (10) 「花袋氏に与ふ」(明34・9・2『読売新聞』)の星月夜曰
- (11) 『自然主義の研究』上巻
- (12) 「花袋と白鳥」(講談社『日本現代文学全集30』月報12)
- (13) 前掲「日本自然主義とその対立者たち」
- (14) 「鷗外と自然主義―花袋との関係をめぐって―」(『国文学』昭48・8)の中で相馬氏は花袋の「大自然の主観」が鷗外訳フオルケルトの『審美新説』の影響によることを指摘している。
- (15) 「西花余香」(明34・7・29)で「後自然主義」を「猶天地間科学の力を用ゐてそれを十分に解釈すること能はざるもの」を見、その先に「神秘」「空想」を唱えるものとして捉え、傾倒していることにも通じる。
- (16) こうした歴史認識が当時花袋だけのものであった筈はなく、例えば、この時期美的生活論の最も激しい反対者であり、後に自然主義評論家となった天溪の評論(「新思潮とは何ぞや」等)の中にも見られる。
- (17) 「聖代の悲劇」(明34・9・16『太平洋』)「漫言」(前掲)等の中で花袋は泰西における「新思想の潮流」を見、やがて日本にも来る「本能の遺慮なき発展」「人性第一の命令者なる自然」の「発展せられたる社会」を是としている。そして「聖代の悲劇」では星亨の中に新思想の「自然」の発現を見、現実(聖代と捉えている)の中で旧思想と対立せざるを得ない悲劇を見ている。
- (18) 安田保雄氏はツルゲーネフ「獵人日記」が「重右衛門の最後」構想の上で重要な影響を与えていることを指摘している。「獵人日記」と近代日本文学(一)―田山花袋と島崎藤村―(『成蹊大学文学部紀要』第7号昭47・2)
- (19) 「西花余香」(明34・5・27)で花袋はズーダーマンの著作の中で「カッツェンステイヒ」を最も愛読すといひ、「女主人公レギ子の自然にして天衣無縫のごとき性」を見ているが、こうした当時の問題意識が重右衛門や娘の自然児造型に対応していることがわかる。
- (20) 「重右衛門の最後」(『自然主義文学における虚構の可能性』昭43・10刊所収)
- (21) 「日本自然主義の『象徴派』的性格」(『日本自然主義論』昭45・1刊所収)
- (22) 吉田精一氏(『自然主義の研究』上)は、花袋の三十年代の主な小説が「皆『私』の語る第一人称的小説であり、この『私』は常に「傍観者もしくはそれに準ずるもの」である事を指摘している。花袋の小説のスタイルを考える上で、又後の描写論を考える上で重要な視点であると思われる。

(圈点は全て筆者)

田山花袋の「時文評言」の評価をめぐって

森 英 一

たとえば、明治三十年代の田山花袋の文学的動向を知ろうとする場合、週刊『太平洋』は格好の資料である。中でもヘモーパッサンが「ベル、アミー」こそいみじき小説なれ。欲情を逞うすること尋常茶飯に均しき主人公を拉し来りて云々（明34・6・3）という著名な箇所を含む「西花余香」欄は、当時の花袋の西洋文学読書備忘録とでも言うべき体をなし、花袋研究必読の文献になっている。

しかし、彼自から編集にタッチした紙上には、同欄以外にも雑文や新体詩等が掲載されているわけで、それらもまた花袋文学形成の素材として無視できない。以下、ここで特に問題にして取り上げたのは、それら掲載文中の「時文評言」（明35・6・23付、第3巻25号）である。

むろん、この短文は従来も諸家の目にふれて来た。しかし、その評価は「野の花」の序文を更に限定し明確にした論（吉田精一氏『自然主義の研究』上巻p114）とか、彼の意識が反浪漫的であっ

たことを示している（笹淵友一氏『明治大正文学の分析』p599）という程度であった。最近、小林一郎氏に至って、へ小主観をすて、平凡なる自然の中に無限の味のあることを認識して「自然の研究をすることを第一にすべきである」と言った態度を強調している。ここでは「描写」の問題よりも、自然、人生、或は人間社会に詩人が相対する方法、或は創作する場合の対象観察の方法を示しているわけである（『田山花袋研究―館林時代―』p142）という、対象を忠実に読みとる段階に迫まって来たように思われる。けれども、これとて前引の「西花余香」文ほど高い評価を与えてはいないようである。

しかし、この短文は果してその程度の評価にしか値しないものなのだろうか。私には以下述べるように、花袋研究上、見逃すことができぬ価値内容を充分備えている、と考えられるのである。

そこでまず最初に、煩を厭わず全文を引用してみる。

時文評言

×××

◎近頃出た小説の中で最も自分の心を惹いたのは柳川春葉氏の『人えらみ』である。勿論左程傑作と言ふてはなし、随分性格のあらはし方に難かあるけれど、兎に角他の作者のまだ少しも手を着けない処に著目して居るのは実に嬉しい。明治の文壇には随分技巧の妙を尽して居るものもあるし、結構の奇を尽して居るものも多いが、否寧ろその技巧やら結構やらの為めに却つてその自由の思想奔放の感情を頭はすことが出来ずに苦んで居るものが多いのであるが、その滔々者流の中に立つて、結構を避け、技巧を捨て、思ふままにおのれの観察を披瀝して、少しも躊躇しなかつたのはまことに多とすべき者であると自分は思ふ。

◎自然は平凡である、無彩色である、ある時などは殆ど無意義ではないかと思はるゝばかりである。けれどこの平凡の中に無限の意味を見出すのが、まことの詩人の職とすべきところではあるまいか。写実主義といひ、自然主義と言ふも、皆なかういふ処を指して進んで居るので、ニイチエの哲学も、ゴルキーの小説も皆なさういふ処を根本にして、いろ／＼に変形して居るのであると自分は思ふ。であるから、これからの詩人は益々自然を研究して、小なる主観の情などに支配されぬやうに為なければならぬ。

◎『人えらみ』は自然のある事実を最も忠実に描きあらはさうとして居るので、その事件の平凡、人格の平凡所謂今の小説読

者が読んだなら、何んの面白味をも感せずにつて仕舞ふであらうと思はれるのである。けれど作者は少くともある意義をその平凡なる自然の中に発見して居るので、一読して何とも言はれない妙味を感じる。只性格を書きあらはす上に非常に遺憾なる点があるので、忠太や、老父や、邦雄などに何処かから殊更に作つたやうな跡がありありと見える。希望を言へば、何うか今少し性格を見る上に心を注いで貰ひ度い。

(注、原文は総ルビ、旧字体である)

右のように匿名だが、諸家も指摘しているように、へ結構を避け、技巧を捨て、思ふままにおのれの観察を云々、へこれからの詩人は益々自然を研究して、小なる主観の情などに支配されぬやうに為なければならぬ等々の文脈は『野の花』序(明34・6)等に通じるものであり、花袋の筆に成ると判断してはば間違いない。一読して、自己の文学観を被瀝しながら、「人えらみ」の読後感を述べたものである、との内容は把握できる。しかし、一見、平明な内容のようでありながら、読後、疑問を持たざるを得ないのも事実である。

この「人えらみ」を掲載した『新小説』三十五年六月号は永井荷風「闇の叫び」をも併載する。言うまでもなく、ゾラを取り入れた作品である。荷風は前後して、『野心』(明35・4)、『地獄の花』(明35・6)を発表し、小栗風葉も「涼炎」(明35・4)、「沼の女」(明35・8)等を公表していた。いわば「新文学」の胎動を感じさせる諸作があいついで書かれていたのがこの頃であり、しかも、花袋自身、そういう傾向を示した『重石衛門の最後』を刊行したが、こ

の五月であったのである。

そういう時期の、〈今の小説読者が読んだなら、何んの面白味も感ぜずに了つて仕舞ふであらう〉この作品が、なぜ花袋にとつては〈近頃出た小説の中で最も自分の心を惹いた〉ものになつたのか、これが最初の疑問である。

第二の疑問点は、〈自然は平凡である、無彩色である〉以下の文脈において使用されている〈自然〉概念の不可解さである。

従来、たとえば、短文「北海道」(明34・5・6『太平洋』)における〈自然〉は壯嚴、偉大、神秘、幽渺、の意味に規定されていたし、『重石衛門の最後』におけるそれは相馬庸郎氏「日本自然主義の『象徴派』的性格」「自然主義研究史の一面―『自然』概念をめぐつて―」(以上『日本自然主義論』所収)によれば、三種類に整理されている。すなわちヘエゴイズムや性欲などの本能、〈人工に対する天然の変らざる姿〉、〈形而上的、超越的自然の存在を志向〉の三である。この分類に従えば、モーパッサンの「ベラミ」の感想の一節―〈これかれが自然に忠実に、自然を描くに狭き作者の主観の情を以てせざりしに依るにはあらざるか。自然のままなり、赤裸々なり、大胆なり〉(明34・7・15『太平洋』)の場合の〈自然〉は第一の意味に理解できるであらう。

『野の花』序に端無くも示されているように、この時期における〈自然〉の意味は花袋の文学観と密接にかかわってくる重要な概念である。にもかかわらず、相馬氏の言うように、花袋は〈自然〉という語の多様性にその場その場で乗っかり、安易に発言している

きらいが多分にある〉わけで、今、問題にしている「時文評言」の〈自然〉の意味もこれまでの何れにも該当しないように思われるのである。この場合、どういう意味に理解したらよいのだろうか。

以上の疑問点二点―なぜ花袋は「人えらみ」に惹かれたのかということ、この場合の〈自然〉の意味は何かということ―を解くことが「時文評言」の評価の問題に重なるて来、ひいてはこの時期の花袋の文学観形成の過程をいささかでも明らかにすることになると考えられるが、順序として、「人えらみ」の作品検討から始めて行きたい。

☆ ☆ ☆

三十五年六月号の巻頭を飾った、四百字詰原稿用紙百五十枚ほどの中篇「人えらみ」は、晩春から初秋に至る季節の推移を背景に、孤児となつた十九歳の娘の身の処し方とそれに絡む心理的葛藤を描いたものである。

官吏だつた父が五年前に、そして今母も死んで一人残された高田縫は今後の身の振り方に苦慮している。亡き母の兄である伯父の上田宗儀は息子忠七とお縫とを結婚させようとの意図もあり(母生前からの約束でもあつた)、彼女を浅草七軒町の自宅に引き取るべく、勧誘する。しかし、彼女は忠七を〈云ふ事だの爲る事が軽薄で、何だか風船玉のやうな人〉(二)張物)と思つており、そこへは行きたくない。思い余つた彼女は父方の親類の野島国雄夫妻に相談する。夫妻は自分達の所へ来るように勧め、お縫もそれに従う。

ところが、彼女が野島家へ仮寓することについて上田老人と野島との間に〈激論〉が戦かわされ、その結果、両家は絶交ということになる。つまり、野島は忠七とお縫との縁談をこわすだけでなく、彼女に残された遺産をも横取りする気があるのではないか、との上田の推量である。

野島家での生活もつかのま、彼が関係する事業が失敗したため、お縫の遺産も穴埋めに使われてしまい、一家は離散、お縫はかつての奉公人お兼を訪れる。結局、お兼が上田家に佐びを入れたことと、忠七の願い出によって、お縫は忠七と結婚することになる。

この作品について『文芸界』(明35・7)の「近刊合評」では〈最初は我儘気盛な娘でもそれも変つて行くといふ、詰り性格の弱い奴を写して見やうと思つたのだらう〉が、〈失敗の作〉と批評しており、花袋も〈忠太や、老父や、邦雄などに何処かかう殊更に作つたやうな跡がありありと見える〉(『時文評言』)と述べている。しかし、九節〈先見〉以下、終わりに近づくにつれて描写が省筆に過ぎると思われるものの、全体としては無難にまとめあげた〈家庭〉小説になっていると考えられるのである。

元々、春葉は凡人主義を肯定する思想傾向があり、一方に人生の落伍者に対して異常な関心を示す作風であった(伊狩章氏「後期硯友社の作家たち」『明治文学全集22・硯友社文学集』)。作家的地位を確立したと言われる「錦木」(明34・12)も〈材を平凡に取り、筋奇異変化を求めず〉(正宗白鳥「錦木」を読む)明34・12・9「読売新聞」と指摘されたが、これも花袋が〈事件の平凡、人格の平凡〉

と述べているように、〈平凡〉に到達するその過程を描くことが作品の眼目であったに相違ない。

その意味では、お縫が結婚を決意する辺りの心境の変化は重要なものである。当初、彼女はお兼の度重なる忠言激励もあって、たとえ母を失なった悲しみはあろうとも、〈一本立に成ります〉という固い決意を持っていた。ところが、野島家分散の結果、お兼を頼つて訪問した彼女の口からは、〈女といふものは、何うしても一人では仕やうの無いものだねえ〉、〈真実の一人立を為やうと思つても、女には猶且出来ないやうな運が来る、猶且無益だねえ〉(十)分散)という考え方が聞かれる。〈運〉に逆らつた生き方はしまいということまで毛嫌いしていた忠七との結婚にも踏み切るのである。結婚後の彼女は、〈以前のやうに沈んだ処は少しも無く、然りとて気軽でもなさうな、至極真面目な平凡な奥様〉になる。

彼女のこのような変化は、母のみならず、遺産をも失なうというショックから絶望感を味わい、半ば自暴自棄の状態からさらには諦念、結婚(男の庇護)に踏み切る、という径路を辿つてのものだらうが、作品では説明不十分である。

しかし、問題はそういう作品の細部批評ではなく、現代では異論があるかも知れぬ〈女といふものは何うしても一人では仕やうの無いものだねえ〉、〈だから女の知恵は浅いといふのだ、弱い力で到底強い者に勝つ事は出来んが、男ならば其でも踏こたへる〉という発言に対する花袋の是認を含めて、お縫の〈一人立〉から〈結婚〉へというコースそのものに対して〈何とも言はれない妙味を感じる〉、と

述べている点にある。〈作者は少くともある意義をその平凡なる自然の中に発見して居る〉と述べる際の〈ある意義〉がいかなるものか、この短文（時文評言）からは解明できぬが、察するに、前引の〈女には猶且出来ないやうな運が来る〉という場合の〈運〉、さらにそこから派生する〈平凡〉という〈思想〉に花袋は〈ある意義〉を見出したのではあるまいか。

〈一人立〉の生き方をしようと思っても結局は〈運〉に逆らった人生は歩むことはできぬ、平凡な人生を是としなければならぬ、というお縫の半生、もし、この点に〈ある意義〉や〈何とも言はれない妙味〉を感じる理由を見出し、「人えらみ」に心惹かれる事由があるとすれば、自からの「重右衛門の最後」に代表される新文学の魅力よりも強い、そのような〈思想〉に、なぜ花袋が共鳴したのかということが次の問題点となる。

☆ ☆ ☆

三十年代の花袋の生活史において、三十二年の結婚と三十七年の日露戦争従軍体験とが重要なポイントを占めることはほぼ間違いない。だからこそ彼はこの期間を区切って「妻」（明41・10〜42・2）を執筆したのであろう。今日、この時期の彼の心境の変遷を辿ろうとする場合、主としてこの「妻」に頼るしかない。しかし、これは四十一年の時点における彼の眼を通じた過去の回想であり、執筆時点の心境と重ね合う部分も予測され、三十年代当時の彼の心境を正確に伝えたものとは言い難い面もある。しかし、そういうことを十

分承知の上で、とりあえず「妻」の記述を元にして当時の彼の心境をさぐってみたい。

作品のテーマは彼自身「描かんとする妻」（明41・10）や『妻』について（明42・7）の中で語るように、娘から妻へ、そして母へと一人の女性が平凡な生活に沈み切って行く姿を、周囲にいろいろなタイプの女性を配置することによって浮き出たせよとした点にあった。その意味では「人えらみ」の後半部分のヴァリエーションと見られないこともない。

が、それはともかく、読み進んで行って、イメージが鮮明なのは妻お光よりも夫の勤の方である。吉田精一氏は、〈平凡無為の生に甘んじる妻や子の傍で、家族と家庭の羈絆に縛られ、自己を失って行くことに抵抗しようとする夫の孤寂が描かれてゐる〉（『自然主義の研究』下巻）作品とするが、花袋の〈敗北の歴史を書いた〉（『小説作法』）という言とはほぼ符号している。

また、夫・勤は小林一郎氏が指摘するように（『田山花袋三部作論』昭42・7『国文学』）、彼をとりまく友人、たとえば早川貞一（太田玉若がモデル）、大学生の西（柳田国男がモデル）、田辺（国木田独歩がモデル）等を有効に配置することによって、その苦悶がより鮮烈に印象づけられるようになっていく。

では、勤の、つまり花袋の言っても良いと思うが、〈家族と家庭の羈絆に縛られ、自己を失って行くことに抵抗しようとする〉姿とはどんなものなのか。

結婚前、〈理想なくして世を渡ることは不可能〉と考え、〈何方か

と言へば、ルウヂン党(七章)を称する動は、結婚一年後の現在、
 〈青年時代の煩悶は要するに夢のやうなものだね、君。青年時代の煩悶には、まだいくらも余裕がある。突当つて居ない。けれど家庭を造つて世の中に出てからは、青年時代のやうな空想や煩悶に耽つては居られない〉(同)と義兄に語るが、
 〈かうも変るものか〉と我がら驚くほどの変わりようであった。小説を読み、説明してやつてもあくびを出してばかりいる妻に対してはその〈愛情と欲情〉にも
 〈倦んで了〉い、幻滅感を覚える。〈妻を離縁して新規時直しを為よう〉(十一章)とも思う。

しかし、妻は既に懐妊していた。事実を知つた彼は思う——
 〈思つて居たこと、考へて居たこと、計画して居たことが総て無駄になつて、自由といふものが重網の中に束縛され牽制されて了つて、自分の身が何うにも彼うにもならなくなつた〉(十一章)と。長女が誕生する——
 〈あゝもう自分は生活の係蹄ひなの中に入つて了つた。妻といふ係累さへ自分には重過ぎるのに……今は子といふ重荷も附いた。もう駄目だ、自分はもうこの係蹄から脱却することは無論出来ない……恐るべき係蹄、恐るべき生活の係蹄、
 〈子を育てるノそれにも痛切な意義はあらう。けれど子の為めに自己を犠牲にする必要が何処にある。子は子、妻は妻、自己は自己〉(十六章)——このように慨嘆するのだ。

長女誕生から二年目の九月末、長男が生まれ、そのまた二年後、次女出生。のみならず義兄・貞一が免職になつたので、その経済的援助もしなければならなくなる。こうして勤は生活上の〈重荷〉〈敗

北〉を痛切に感ずる。

一方、〈文学〉者としての彼の立場も決して恵まれたものではなかつた。

〈普通の雑誌記者の群とは違ふといふ矜持〉(七章)を持つ彼は終日、机にへばりついている生活が不満で、
 〈社をやめることのみ考へ〉(十一章)ている。さらに、彼自身の〈スランプ〉もあつた——
 〈文を書いても、在来の調子で唯形式的に空なことを並べて居るばかり、読返して見ると同じことが到る処に繰返されてある。他人の傑作が気になつたり文壇の形勢が癢に触つたり〉(十一章)であつた。

しかし、〈週刊の雑誌〉を独力で編集するように任せられてからは、
 〈自ら顧みるよりは自から進まう〉、
 〈如何なる凌辱にも如何なる罵言にも耳を塞いで奮励〉(二十九章)するといふふうになり、前途に若干の光明がさした感を見る。

とは言うものの、それは実生活上の大勢から観れば、小波程度のものでしかなく、彼の心境は、
 〈新しい西洋の作家の傍観的態度、本当にその傍観的態度が羨ましい〉(二十七章)、
 と思ひ、
 〈恋は恋、愛は愛、妻は妻、生活は生活といふ風に、その中心に連絡した思想を置かずに考へる方が事実に近いと思つて見た〉(三十一章)り、
 〈時代も国家も矢張自分の閱歴や運命と同じく、盲目の力に支配せられて、無限から無限に動かされつゝある〉(四十六章)といふ、
 一種の運命論的思考にとりつかれたものであつた。

以上が、〈家族と家庭の羈絆に縛られ、自己を失つて行くことに抵抗しようとする〉勤の孤高の姿、その大略である。引用文の一端

から知りうるように、彼の〈敗北感〉は詠嘆的表現を多く混えており、鼻持ちならぬものさへ感じさせるのだが、所詮、これはフィクションである。しかし、このフィクションの原型をなす花袋の実生活はそれよりも遙かに冷酷なものであったはずである。

作品では第一子と第二子は一年十か月のインターバルで誕生しており、義兄の免職は第二子誕生から九か月あとの出来事になっている。ところが、明治三十四年二月長女出生、三十五年三月長男出生、同月兄美弥登免職、というのが事実であり、花袋への精神的物質的圧迫感は作品よりずっと大きかったはずである。

年子の誕生は執筆時間の減少、支障へと直結したであろうし、〈幼い頃から一方ならぬ恩を受け……恩返しをしなくつてはならない〉(「妻」三十一章) 兄一家への援助も当時の花袋には大きい負担になったと思われる。そういう経済的必要性からか、三十五年は『太平洋』を含む博文館系以外の他誌への寄稿が他の年に比較して多くなっている。

さらにまた、花袋自身の文壇的地位も、『重右衛門の最後』などを単行していたとしても、所詮、彼は紀行文作家としかみられておらず、〈親友社入門以来一〇年を越えてなお十分な評価を得るには至らない。孤高というよりは孤独・不遇をかこつ身〉(和田謹吾氏「解説」『日本近代文学大系19田山花袋集』)なのであった。

確かに、前述したように、「西花余香」欄によって彼が精力的に西欧文学を読破していたことを知りうるし、その影響を受けた小説や、翻案、翻訳の類も数を重ねていた。三十四年頃から柳田国男邸

で川上眉山らと共に文学的会合を開催、参加して、新文学の息吹を積極的に吹い込もうとはしていた。しかしながら、文壇は尾崎紅葉が存命中であったし、小杉天外や広津柳浪等の作品がもてはやされていたのである。

さて、こうして見て来ると、当時の花袋の〈敗北・孤独〉感は、「妻」における勤のそれとほぼ同一か、あるいはそれ以上のものとして判断して間違いないと考えられる。

☆ ☆ ☆

以上、「妻」が夫の〈敗北と孤独〉を描いているという従来の読解に若干の私見を加えて縷々述べて来た。

ところで、「妻」は勤の〈敗北の歴史〉だけを描いたものかというところ、決してそうではない。確かに全編をおおう色調はそれであるが、注意深く読み込んでみると、それとは正反対の、家庭生活の〈喜び〉も処々に散りばめられていることに気付く。

たとえば、結婚当座は〈夜は殆ど眠れなかつた〉ほど、〈いつまでかうして生活して居られるか自分にも解らなかつた〉のが、〈餓ゑさへしなければ兎に角安心だ……この『兎に角安心』で人は皆な生きて居るノ(七章)〉というふうに変化するし、夫婦ゲンカをして飛び出した妻を実家へ迎えに行った帰途、新たな夫婦愛を感じるといふこともあった(十二章)。

さらに、年の暮、予想外に多い賞与をもらうと、〈兎に角これで児のミルクを買ふ錢にはなる〉と安心し、そこに〈世の中を渡つて

行く上に一種の新しい意味(十九章)を発見することなどもあった。夫婦の仲もへ熱い握手、烈しい情熱、極端な後悔などを示すことも稀になつた(代わり、へ怒つたり、悲しんだり、三日も口を利かずに居たり(二十六章))ということもなくなり、次第に淡白で落ち着いたものになつて行く。

だから、勤が友人の西に向かつて、(早く結婚して了ひ給へ)と心から真面目に勧めた(二十九章)という事実は、彼が結婚による(生活の係蹄)だけを感じ取っていたのではなく、それと匹敵するか、あるいはそれ以上の魅力をすでに会得していたことを示すものと判断してもよいであろう。

かつて、彼は大学生の西からこんな忠言を聞かされていた。

何も君詩を作るばかりが人間の務めではないさ、……文学の存在などを知つてゐるものは普通の民の万分の一、それよりも少い。だから……詩人とか小説家とかしてよりも、先づ「人間」といふことを眼中に置いて貰ひ度い。つまり我々は「人間」になり度い、真の人間になり度い(八章)

これは重要な発言である。ここで言う「人間」とは、家庭や家族というものを詩人や小説家のように(生活の係蹄)とだけ認識するのではなく、平凡な日常生活の中にも(生きる喜び)を味わうことができる人間を指す、と考えられる。つまり、詩を作り、小説を書くのは二の次で、そちらの方がまず大切だと言うのだから。

果して、こういう考え方を実際に柳田国男が述べたかどうか、その事実はさておいても、花袋は少なくともそれに同意できたと判断

してもよいだろう。なぜならば、先に見たように、勤は結婚を(へ北)とだけ感じていないからである。西に結婚を勧める彼は、最早、そのような「人間」の意味を十分理解できたと行つてもよい。

さて、「妻」が勤の(へ敗北の歴史)を述べているという理解の仕方(前記のように花袋自身発言して以来のものだったが、右のような読み込みもあながち恣意的ではないはずである。それを仮に結婚生活の正負の所産と名づけるならば、従来は正の部分(が切り捨てられ、負の部分だけが強調されていたのである)。

ところで、花袋が結婚生活を正負の両面においてとらえるという現実直視の態度は、もちろん結婚による体験によって育成されるどころ大だったが、明治三十年に国木田独歩と日光で共同生活をした際、独歩から教えられたことも下地になっている、と考えられる。和田謹吾氏は、独歩から学んだものを(「時」というものの力と、「事実」というものの意味)の二点にまとめられたが(前記「解説」)、そういう(へ事実を見る眼)が結婚生活(への甘い期待を見透し、現実のきびしさを凝視するというふうに行つたと考えられるのである)。

つまり、家庭生活を(へ係蹄)と感じ、(へ傍観的態度)を望む一方で、他人に結婚を勧めるほどの魅力もそこから感得する、というように、「妻」の西の言い方に従えば、花袋はまず「人間」になつたと言へるのではないか。そして、それは作家として必須かつ最低の条件ではないか。作家・田山花袋は結婚以前とは比較にならぬほど、現実を把握する眼を確かなものにしたと考えられるのである。

☆ ☆ ☆

「時文評言」に立ち戻つて考察したい。花袋が「人えらみ」に注目した第一の理由は「技巧の妙」へ「結構の奇を尽して居るものも多し」現文壇においてこの作品が、「結構を避け、技巧を捨て、思ふままにおのれの観察を披瀝して、少しも躊躇しなかつた」点に求められた。既に『野の花』序（明34・6）や、さらにさかのぼって「懸賞小説の評」（明34・2『中学世界』）の中で「今の大家のやうに徒に文章やら趣向やらにのみ心を用ゐず、人心内部の根底をよくよく研究して」云々と述べていた考え方に通じるものであるし、後の、「明治の文壇が久しい間、所謂文章、所謂技巧なるものに支配せられて、充分なる発達を為す能はざることを甚だ遺憾に思うた」云々と言う「露骨なる描写」（明37・2）とも同旨である。

第二点はこれと関連するが、同作が「自然のある事実を最も忠実に描きあらはさうとして居る」ことであつた。その自然とは、「平凡」へ「無彩色」へある時などは殆ど無意義なものであるが、花袋はそこに「無限の意味を見出すのが、まことの詩人の職とすべきところ」としている。しかし、この場合の「自然」をいかに規定すべきか、それまでの使用例には該当しない、このことは前記した。

だが、「妻」に描かれた結婚の所産は、先に観て来たように、正負のそれであることを想起すれば、この問題も解決するように考えられる。結論から言えば、この場合の「自然」の意味は「人生」とか「人間社会」という程度に理解されるべきである（前述した小林

一郎氏の「時文評言」の解釈もこの線上にあると察せられる）。

「人えらみ」の主題は一人の女性が「一人立」の生活をあきらめるが、そのことは「運」に逆らつた生き方をしまいということを得し、平凡な主婦の座に着くことを是とする、そういうところ求められたが、花袋はそれを「平凡なる自然の中」の「ある意義」と受け止めていた。その受け止め方には必然性が認められるのである。すなわち、「妻」に描かれた結婚の正負の所産から逆証明される三十五年前後の花袋は、家庭生活を「係蹄」と考へる一方で、そういう現実から目をそむけることなく、たとえば、「子育て」という平凡な事実の中にも「真実」へ「意義」を見つけたす必要性を感じる事ができていた。そこにこそ「人間」の、そして作家の存在価値があると考へつつあつたからである。

つまり、このように考へてみると、「時文評言」一篇は三十五年発表時点での花袋の右のような内的状況をストレートに圧縮して表現したものと判断することができるのではないか。花袋のそういう心境が、「今の小説読者が読んだなら、何んの面白味をも感せず」に了つて仕舞ふであらう。「人えらみ」をして「最も自分の心を惹いた」作品と評価せしめたと考へられるわけである。

確かに、「西花余香」に代表される当時の一連の文章を通読してみると、ゾラ、モーパッサン、イブセン、ハウプトマン等々の西欧作家達から彼がいかに学ぼうとしていたかを知りうるし、その感化についても無視するわけではない。しかし、それら作家達の主義主張の多彩ぶりをみると、その影響について一応疑つてみたくなるの

も偽らぬ事実である。それよりはむしろ、実生活の実感に支えられたこの「時文評言」のような文章の方が遙かに重いもののように考えられるのである。

たとえば、〈新しい西洋の作家の傍観的態度、本当にその傍観的態度が羨ましい〉(「妻」二十七章)という場合の、〈傍観的態度〉とはモーパッサンらから観念的に学んだものに相違なからうが、結婚の負の所産に裏付けられていることは言うまでもない。

直截的な言い方だが、このようにして、結婚生活の正負の所産を得ることによって現実癡視の作家的態度を確立できた花袋は日露戦争の従軍体験を経て自然主義作家としての立場をいよいよ鮮明に所得た、と考えられる。「蒲団」(明40・9)以降の作品はかかる現実直視の視点を具備した作家が描く、ごく日常的な生活の断面図であった。

以上、「時文評言」に注目し、この一文を高く評価する所以である。

補足

(1)週刊『太平洋』が花袋は言うまでもなく、三十年代の他の作家研究にもかなり有力な資料となりうるにもかかわらず、なお探索の必要があることは、たとえば、清水茂氏の報告「国木田独歩の逸文『秋郊』ほか」(昭50・3『比較文学年誌』11号)をみても知れるところである。しかし、そういう状況の中で「西花余香」欄が翻刻されたのはまことにありがたい、と思っていれば、「文学関係

主要目録」も出されていた。土佐亨氏の「田山花袋『西花余香』」(昭50・6・20『近代文学考』第三号)、と下山嬢子氏の「週刊新聞『太平洋』文学関係主要目録」(昭50・3『東京女子大学日本文学』42・43号合併号)がそれである。これらをつるに活用することによって研究の促進が期待されるわけだが、あえて、望蜀の念を述べると、前者には、本稿で取り上げた「時文評言」のような雑文等がはしかつたし、後者は〈今日比較的著名なものを最優先し、無署名、別号のものはその内容により参考になると思われるもののみを取り上げた〉(凡例)関係上、講談もの等が省かれており、〈文学享受の動向を知る上での資料〉(「北海道内発行新聞文芸関係記事年表稿(明治篇)」昭39・6『国語国文研究』28号)としては利用が限定されることである。土佐氏も言われるようにいずれ、日本近代文学館の研究資料叢書の一部として翻刻の際には補なわれるであろうことを期待したい。

(2)花袋と独歩の文学的影響について、岩永胖は「主体性形成の文学」(昭43・10『自然主義文学における虚構の可能性』)において花袋は〈独歩の考え方から決定的なものを得ている〉と述べた。本稿で引用した短文「北海道」をめぐる独歩の自然観からの影響を考えてみたことがあるので、一読いただければ幸甚である。(「田山花袋と国木田独歩―北海道―」昭51・3『野田教授日本文学新見―研究と資料―』)。

(3)花袋の〈平面描写論〉に関する秀れた論考に和田謹吾氏の「平面描写」論の周辺(『自然主義文学』その他に所収)がある。こ

の中で氏は花袋の自然主義の知識は三十年代中葉のそれをなにも越えておらず、大自然の主観という意識が自然主義時代の彼の意識の裏にあった、と述べる。そして、その大自然の主観に近づくためには「人生に対する煩悶」や「主観の修養」が必要なのであり、そういう認識は理想に衝突し、向上心の内容に失望した処に起つて来た一種の心の状態、つまり敗北の主観という発想のもとにあつた、ということを指摘している。

それでは、そのような敗北の主観というものを花袋はどのようにして学び得たのだろうか。種々考えられようが、たとえば「妻」の中に新しい西洋の作家の傍観的態度、本当にその傍観

的態度が羨ましい。巴渦の中から、一度離れて立つて見て居るのがかれ等の態度である（二十七章）と述べているところから、やはり三十年代中葉の読書体験にも求められるが、これは本稿中に指摘した通り、結婚生活の負の所産に裏付けられていることも看過できないのではなからうか。

——明治三十年代文学研究の十九——

付記

「人えらみ」の閲覧その他において中島国彦氏の助力を得た。記して謝意を表したい。

写 生 —— 子規と藤村 ——

下 山 嬢 子

はじめに

今日、所謂写生文と自然主義の発生の相関について相対立する二つの見方がある。一つは、吉田精一氏の「写生文の主張が自然主義の発生、成長に直接影響したかどうかは明瞭でない。私は今のところ否定的である。文壇と俳壇とは殆ど無交渉だったからである」(『自然主義の研究』(下) 昭33・1刊) という見解で、たとえば藤村の試みた写生も「一種の写生であるが、それは『ホトトギス』派のそれと無関係」であるとし、その根拠として、藤村が影響を受けたとされる三宅克己や丸山晚霞等と、子規の接触した中村不折や「紫」派とは、画風の系統が別物である点を指摘される。一方、これと反対に、藤村の「写生」の方法が「正岡子規の写生文の方法に非常に近いことが考えられる」とするのは和田謹吾氏である。氏は、「写生文の主張が『ホトトギス』派の作家たちにしか直接の反応を見せ

なかつた」点に問題があるとしながらも、「その描寫法においては、写生文の拓いた道が自然主義文学に通する一つの道でもあり得た」(『自然主義文学』昭41・1刊) とされる。ここでまず問題となるのは、両氏共に、子規や虚子を一まとめにして『ホトトギス』派、写生文派という名称でくくってしまう点である。やはり、子規の写生と、藤村なら藤村の写生の本質を比較検討しなければならぬ筈で、鉛筆と手帳を持って実地に写生に出かけた「やり方」(和田氏)が表面的に同じでも、それによってその本質までを同質と規定し得ない筈である。又、彼等に影響を与えたと考えられる画家の系統が異なる故に両者を「無関係」と断定するのも安易にすぎはしまいか。特に、藤村の場合、〈写生〉への道を歩み出す頃に中村不折との接触もあったのである。⁽¹⁾

ともかく我々は、〈写生文〉といえは、漱石が概括した「写生文」(読売新聞、明40・1・20)や「鶏頭」序(明41・1)のみを基

盤としてそれを把握してしまいがちだが、一度そこから自由になる必要がある。漱石がそこでまとめた〈写生文〉は、言うまでもなく自然主義を念頭に置いての、虚子的写生文の説明であつた。子規の「写実的の小品文」(「ホトトギス第四巻第一号のはじめに」ほととぎす、明33・10)と、虚子の写生文とは、極端に言えば異質なのである。子規の主張した「只ありのまゝ見たるまゝに其事実を模写するを可とす」(「叙事文」日本、明33・1~3)という方法の認識の仕方との相違がそこにあり、子規がそこに含ませていた、描写主体の感情・感動を中心に据えるべきであるとする認識は、虚子等の写生文では全く取り落とされている。明治四十年九月の〈明治故人評論〉(中央公論)で子規が取り上げられた時、紅緑や四方太が、四十年当時の「写生文の傾向は必しも子規子時代の傾向で無い」(四方太)として違和感を訴えていた本当の原因も、そのあたりにあるのではないだろうか。そこで、ここでは、子規が当初より欠くべからざるものとした、〈写生〉に於ける描写主体の感動の強さというものの存在を正面に置いてみる時、それと藤村の〈写生〉認識及び方法は、如何なる関係を取り得るのか、その点について考えることから出発したい。

1

子規が〈写生〉という文学方法に眼を開いていくにあたり、洋画家中村不折の影響が大きかった事は周知の通りである。「君の説く所を以て今まで自分の専攻したる俳句の上に比較して其一致を見る

に及んでいよ／＼悟る所多く半年を経過したる後は稍々画を観るの眼を具へたりと自ら思ふ程になりぬ」(墨汁一滴)日本、明34・6・26)という回想などにそれは窺えるが、その影響が〈写生〉に関連した文学論として最初に現われるのは「地図的観念と絵画的観念」(日本、明27・8・6~8)である。文学論とは言つても、この場合「俳句」なのであるが、たとえば「和歌も俳句も文章も小説も面白さに二つあるべからず」(「文学漫言」日本、明27・7・28)といった子規の文学意識に照らしてみるとき、それを特に「俳句」のみに限定すべき性質のものと考えざる必要は無いであろう。

まず、蕪村の「春の水山なき国を流れけり」という句をめぐって、子規と鳴雪との応酬がなされるのだが、鳴雪がこの句を「秀逸」とするのに対し、子規はそれより「二等の下」とみなす。子規の理由は、特に「山なき国」という表現が「地理学的主観の抽象」とも言うべく、「理屈に落ちて殺風景」であり、それ故に「読者の感情に訴へ其光景をして眼前に躍出せしむるに至らざる」点、「文学趣味」が欠如しているといふのであるが、子規は、自分と鳴雪との見解の相違のよつて来たるところを、「絵画的観念」と「地図的観念」という「客観的万物の見やうの相違」にまで突きつめていく。

地図的観念、絵画的観念とは主観的人事の上には何等の関係も無く只客観的万物の見やうの相違なり。一言にして之を蔽へば地図的観念は万物を下に見、絵画的観念は万物を横に見るなり。

「客観的万物の見やうの相違」とは、究極的には、対象としてのもの、客体のあり様(ありさま)の認識の仕方(かたち)にまで及ぶ筈で、「主観的人事の上

には何等の關係も無いのは、この場合の対象が一応天然・自然であるからにすぎない。「人事」即ち生身の生きた人間が対象となれば、「理屈」や心理やそれに付随した主観的感情が表面に出て来るのは不可避であるからだ。ところが、ここで見逃せないのは、子規のよって立つ「絵画的觀念」が、「吾人が實際界に於て普通に見る所」のもの、「吾人が日常目撃する所」のものに基盤を置いているという点である。「万物を横に見る」とはその謂であるが、主体が「實際界に於て普通に見る所」のもの、「日常目撃する所」のものは、天然・自然は勿論のこと、更には人間の生きている状態、日常、生活そのものを含み、それらを「直接に読者の感情に訴へ其光景をして眼前に躍出せしむるに至る」様に描くこと、即ち「ありのまま」に描くという表現方法が既にここに潜んでいる。言いかえれば、自然・天然に限っていた描写対象を、我々の生活それ自体にまで押し広げて行くことまでわずか一步にすぎないということでもあり、そこに「叙事文」へと続く主張が胚胎しているのは明らかである。

一方、「地図的觀念」によって「万物」を見れば、「恰も風船に乗り虚空高く颯りて下界を一望の裡に見下すが如き者」であり、その様な俯瞰的眺望による限り、「茫々千万里の間一山水だも我眼を逃るゝ者あらざる」こと、つまり全てを「詳細に」「見尽」してしまふという。全てを一度に「見尽」してしまえば、それは「読者の連想」を誘わず、たとえば「絵画的心象」が「模糊なる者を明瞭ならしめ粗雑なる者を精細ならしむる」点に比較すれば、はるかに

「茫然漠然」の感を抱かせるというのである。ということはやはり、人間が対象を把握する時の認識作用そのものを子規が問題にしているのであって、対象を「明瞭」に「精細」に把えるということが、子規の場合、科学的知識や思考によるのではなく、それをふまえた上での人間のなまの感覚・感情に深く関わっていくものであることをこの主張は窺わせる。対象を生きたものとして自己の心象裡に再現すること、ひいては読む者の側にも同質の感を抱かしむる事が問題なのだ。「見尽」してしまふこと、描き尽してしまふことだけでは、たとえば余韻や風情、乃至は「面白し」(「叙事文」といった読者側の感情や想像力を喚起する役目は果たせない。この点は更に「叙事文」では、「地図」と「絵画」、「虚叙」と「実叙」と言い、「虚叙(抽象的)は人の理性に訴ふる事多く、実叙(具象的)は殆んど全く人の感情に訴ふる者なり。虚叙は地図の如く実叙は絵画の如し」と説明される。これによつても、子規のめざすところが「感情」という一点に集中している事が明らかである。

「俳諧反故籠」(ほととぎす、明30・1~3)によると、もともと子規が俳句で感得するに至った「美」は、「俗言の『キレイ』といふ語と同意なりと想ふ者あり、こは大なる誤なり」というのは勿論で、「きれいなる者も雅なる者も材料其物の上にそれ／＼のきれいとかな雅とかいふ性質を具へ居らぬにはあらねど、主として配合の如何によつて雅なる者も俗となりきれいなる者もきたなき者となる、同じ物を活かして使ふと殺して使ふとは俳人の技倆次第也」と、言葉の持つ特性の「配合」の妙によつて「美」が生じるとする考え

を持つ。この点が、彼の俳句革新のテコとなつていくのは見やすいが、この考えの背景に、明治の第一世代としての子規の進歩思想が確固として存在していたことも見逃せない。⁽⁵⁾それは、「世界の文明が簡単より複雑に赴き粗大より精緻に赴き散漫より緊密に赴くと共に、美術文学も亦同一の傾向を取りて進歩しつゝあり」(俳句新派の傾向)ほととぎす、明32・1)という発言に明らかで、又、「進歩は多様と変化との謂に外ならず」とか、「一度發揮せられたる趣味は人変り星移るとも全く消滅する者に非ず」とも言う。一度獲得された人間の美なり趣味なりは、「文明の進歩」によつても不変であり、次第にその種類がふえ、多様化するといふのである。それら多様化した趣味が、それぞれ相対的に新しい「美」を生み出して行き、かつ、数学の組み合わせの如く、色々な「配合」によつても未発の「美」が生み出されるとするのが子規の論理なのだが、しかし、この論理が必然的に次の様な袋小路に行きつくのも当然であつた。今日の進歩は殆ど極端の進歩にして、最早此上の程度に迄複雑ならしめ明瞭ならしむる事能はざるべきを、若し今後の進歩として期すべき者ありとすれば、それは或る特別の事物に於ける觀念の未だ進歩せざりし者が満遍に進歩して極度に達するの外あらざるなり。

この様な進歩思想に陥つた原因の一つは、この場合、短詩型としての俳句を念頭においていたという点にも求められようが、更には、作者主体が常に対象の中のみ、しかも実際に存在するもの、ことの中だけにしか「美」を見出そうとしない態度があげられる。子規

がこの態度を持続させる限りに於いて、主体と関わりのない対象のみが問題となるのは自明であり、自然や天然を描写対象としていたことより一步進んだにしても、景色の一点景としての人間という存在しか相手取る事が不可能であつた筈である。しかし、一方で、対象を問題にする際、主体の理屈、知識といったものよりも、感情面に大幅にその関心の抛りどころがあつた事が子規をそこから一步前に進ませたと言わなければならない。なぜならば、「叙事文」に於いてはじめて「世の中に現れ来りたる事物(自然界にても人間界にても)を写して文章を作る」として「人事」もその対象に組み込まれた時、「人事」に対する主体の感情、感動が問われたことは、「人事」そのものを「天然」の領域内においてではなく、あくまでも、人間社会の生きた姿そのものとして把握、認識することを強いた筈である。従つて、子規の意図した「只ありのまゝ見たるまゝに其事物を模写する」方法が、極めて率直な描写主体の感情・感動をその中心に据えるべきものとされたのは必然でもあつた。しかも、その際、「写生といひ写真といふは實際有のまゝに写すに相違なければども固より多少の取舍選択を要す」(叙事文)とか、「時によりては少しづつ実景実物の位置を變じ或は主観的に外物を取り来りて実景を修飾することさへあり」(俳諧反故籠)という様に、表現方法として實際の「取舍選択」とか「修飾」をも可能にするといふのであるから、「ありのまゝ」といふ語の指図する範囲が、殆ど、描写主体の主観的感情を客体を借りて表現するというリアリズムの描写方法にまで及ぶに至つた事は否定出来ない。対象の本質が主体によつて

問われる——その時の主体の燃焼を、子規は「誠」とか「真心」とか「精神」と呼ぶ。

「誠」とは「曙覧の歌」(日本、明32・3〜4)で、「誠」の一字は曙覧の本領にして、やがて万葉の本領なり。万葉の本領にして、やがて和歌の本領なり。我謂ふ所の『有の儘に写す』とは即ち「誠」に外ならず」と述べる中に明らかであるし、又、陸羯南宛の書簡に於いて、「さて論説を見て人が面白しと思ふは如何なる物かと思ふに決して照応などをこしらへて巧を弄したる文にはあらで真心を其儘に現したる文に有之候」(明31・4・1)と、たとえ「論説」の如き実用的な文でも、「人が面白し」と感ずるのは「真心を其儘に現し」たものと言う。更に「写生・写実」(ほととぎす、明31・12)では、日本と西洋の絵画の違いに触れ次の様に言う。

…併し日本画師はいふであらう。我々のいふ写生は西洋画の写生とは違ふので、我々は写生は手段とする許りでこれに精神を加へねば画といはれぬ、とこんな事をいふであらう。御説は御もつもの次第で少しも間然する処は無いが、写生が出来ずに精神が加へられるであらうか。(略)写生が出来ないで全幅の精神が見える筈が無い。(略)土地を画いて土地と分らないやうでは精神の見えやうは無い。

既に明らかな様に、子規は、人間が現実、実際に触れ、それを認識して写す、表現するに当って、主体が対象に接した時の感動、感情に中心を置かねばならぬとするのであり、その主体の姿勢を「誠」とか「真心」とか「精神」と呼ぶのである。それが子規が「ありの

まゝ」と呼ぶものの実体である。

さて、「叙事文」があくまでも「写実的小品文」であつて、小説でないのはいふまでもないが、一方で子規は、〈写生〉という方が小説に用いられた場合、その作品は「スケチ的短篇」となり、その「趣味」は「濃厚なる趣味にあらず、高遠なる趣味に非ず。寧ろ淡泊平易なる趣味にして、従つて中心は一点に集中せず稍放散せる傾向あり」(俳句新派の傾向)とも述べている。この主張が、「叙事文」の、「多くの粗画(或は場合には多少の密画をなす)を幾枚となく時間的に連続せしむる」事によつて、その「変化する有様」を生々と目に見える様に描くべきだとする主張と地続きのものである事は明瞭である。時間の変化に沿つて、ある場面から場面への転換により写し出されるものは、特別に意図せぬ限り、「中心」が「一点に集中」しない「スケチ的短篇」となる事は目に見えてゐる。その例として子規が指摘するものを一つ見ておこう。

昔は或る情人を終に手に入るゝか、然らざれば之を殺すか、然らざれば自ら殺すか、の極点迄つきつめて始めて快と称せし者、今は或る情人を手に入るゝこと能はざれども、さりとして彼を殺すにもあらず、自ら殺すにもあらず、只齷々として不愉快なる日を送ると結ぶ、其殺しも殺されもせぬ処に一種の愉快を感じるなり

(「俳句新派の傾向」)

「只齷々として不愉快なる日を送る」さまを描き、それに「一種の愉快を感じる」とは、人間生活の日常の実体を子規が如何に把握し出したかを示していると共に、その様な傾向が同時代の「潮流」、

「大勢」として認識されているという点を見逃してはならない。ともかく、この様な決着のつかぬ「曖昧未了の裡に存する微妙の感は、彼濃厚なる者、高遠なる者と全く種類を異にするを以て、必ずしも此、彼に劣るには非ず」というのであるから、煎じ詰めれば、子規の写生の方法による小説は新たなリアリズムへの道となり得たかも知れない。しかし、子規の「病床六尺」の世界は、彼がその方向へと足を踏み出す事を阻んだ。「墨汁一滴」「病床六尺」「仰臥漫録」等の「随筆的」作品の存在が、よくその証明たり得ている。

2

子規が右の如き「写生」認識を手に入れつつあった丁度その頃、藤村も又、詩から散文への道を歩き出す。

今日の文学史的「通説」では、藤村が詩から散文への転機にあたり、ラスキンの「近代画家論」からの刺激をはじめ、三宅克己や丸山晩霞等の影響に負う所が大きいという事に一応なっている。又、事実、藤村の書簡の類にも、三宅や花袋にあてて、ミレエ・コロオ等に言及しているのが見られる。しかし、その度合いはたとえれば次の如くであった。

大兄がミレエを古しとせらるゝと、小生がミレエを新しとするとは大分違ふやうですが、然し逢つて御話して見ると存外似た考であるのかも知れません（三宅克己宛書簡、明35・7・22）

三宅が「ミレエを古し」とし、藤村が「新し」と言いながらも、その実「似た考であるのかも知れぬ」というのは、つまり、藤村が自

己の写生観を自己固有のものに作り上げていくからに他ならない。

この書簡が、既に「緑葉集」の世界に足を踏み込んでいる時期のものである事からもその点は明らかである。あるものからの影響とは言え、それを受ける者が、自己の身丈に合う様に都合の良い部分を摂取し、自己のものとして形成して行く事に努めるのは当然でもある。してみると、藤村が「写生」という方法を獲得する必要性を最も強く感じていた頃、「写生」の方法を鼓吹する西洋画家に接触したのは、『若菜集』『一葉舟』『落梅集』の装訂、挿絵を担当した中村不折をもって最も早しとしなければならないのではないか。

まず、藤村に即して見て行けば、「松島だより」（文芸倶楽部、明29・11）の中に、既に「写生」を試みる「池雪」（布施淡）の存在が記されており、知識や觀念としては充分それに親しんでいたと思われる。それが、『若菜集』刊行後、実際に自らのものとして獲得されねばならぬ必然性が、内的にも外的にも藤村の側に生じて来たという事情がある。

たとえば、「巴」（文学界、明30・9・16）の詩篇が示す如く、藤村はまもなく詩では自らの「思ひ」が表現し尽せない事に気付く。その『若菜集』の抒情詩では現わし得なかつたものの破れ目が、たとえ「猿曳」（太陽、明31・5・20）の様な形で出て来、どの詩集にも収録されなかつた詩として存在していると見る事も可能である筈だ。

10われは賤しき身なれども　このまゝにして果つべきや
行くべき道をさだめねば　安き心のなきぞうき

11よし照れる日の幸をだに

橋のほとりに佇立みて

12春の光と身をかへて

袂霧こめたる身の闇を

13猿よ汝をくるしめし

今はかなぐり捨てたれば

ここに、「村居漫筆」(文学界、明28・3・30)に言われる「心猿」

の解放と、それを可能にする新たな道の模索をしつつある藤村の姿を見る事が出来る。内的にはその様な要請を抱え込み、一方、外的

にも次の如き素因があった。即ち、『若菜集』刊行約一カ月後に、

子規が「若菜集の詩と絵」(日本、明30・9・27)と題する藤村詩

批判を発表する。総体的に讃辞にあふれていた評の多き中において、

子規のそれは痛烈を極めてゐる。たとへば、「必ずしも梅と鶯を要

せず必ずしも花と蝶とを要せず必ずしも鬢のはつれをかき上るを要

せず要せざる処に常に之を見る」と言い、又、『あゝあゝ』『悲し

いかなや』等の語多き「点」、その他「春」「冬」「花」「風」等の同

一語多き点をあげ、「此の詩を読む者走馬燈をみるが如き感」を免

れないとする。つまり、徒に「叙情」「主観」的に流れやすく、し

かもその「叙情」や「主観」なりが観念的、類型的にすぎるとい

点に子規の批判は集中している。従つて、「叙情或は詩の本意なら

ん。但叙景叙事を仮らざる叙情詩は変化少なし」と、「情」に抒情

詩の主眼はあるものの、「触るゝ所の物、接する所の事に因て自ら

其趣を殊にす」と、それぞれの「情」の出ずる具体的、特殊的、個

別的な状況に依じてそれを表現せねばならぬと提言する。ここに、

先に見た様な子規の〈写生〉認識の反映を見る事はたやすいが、更

に「藤村の悲哀は毎篇其趣を同じうす。是れ其触接する所の事物同

じきが為ならん。叙情の外に叙景あり叙事あり。主観の外に客観あ

り」といった子規の批判によつて、藤村が「叙景」「叙事」とい

「客観」をないがしろに出来ぬ事、むしろ、あらゆる実際の事物に

具体的に触接し、現実を「ありのまま」に見、「ありのまま」に把

える事の必要性を痛感したのである事は充分予想出来る。ところで、

ここで想起すべきは、この『若菜集』批判の約一カ月後に発表され

た藤村のはじめての小説「うたゝね」(新小説、明30・11・5)と、

それに対する鷗外の酷評(めさまし草、明30・12)とである。その

際の批判の中心も、作者の想像のみに依拠した事実誤認と、それに基

く幼稚な描写におかれた。三好行雄氏の指摘される様に、「すくなく

とも、詩と決定的に別れたとき、藤村の小説が慎重な観察と調査から

はじまったのは、『うたゝね』のいがい体験と無関係ではあるまい。」

(『島崎藤村論』昭41・4刊)つまり、詩と小説というジャンルの違

いはあつても、藤村の「主観」的に流れすぎ、事実在即した知識、

認識、及びそれに基く描写技法の欠如とを衝いている点で、右の二

つは同質なのである。以後の藤村が何を強いられたかは改めて述べ

るまでもない。

この様に、いわば内的外的に〈写生〉の要請に促される藤村に、

「写す」という言葉の多用が見られる事にまず注目したい。それは、

『一葉舟』所収の散文、即ち「松島だより」や「木曾谷日記」(文

学界、明30・10(31・1)は勿論のこと、小説の処女作「うたゝね」にも及ぶ。

まず、時間的に最も早いのは次の様なものである。

池雪が瞬間に一葉の画を作りしを見て、生れ得たる天分とは言いながら嗚呼羨むべきものは絵画の力なりと思ふにつけても、かくまで変じ易くかくまで捉へ難き、かの自然を写すはまた難からずや。(略)活きたる松島と動ける自然とはまことに一天才の筆を借らずんば写し得ざるところなり(松島だより)

ここで藤村が、「活きたる松島と動ける自然」を「写す」事に意を傾けている事は、子規が、写生的文章を「読むや否や、其有様が直に現れ」るべき、「其事物が読者の眼前に躍如として現れ」るべきであるとする点において、通じ合うものがあると見て良い。即ち、対象を活きたものとして別の次元に再現する事に主眼をおく点である。更に、「木曾谷日記」においては、姉その(園)に言い及んで、「女の情」の「言葉も写すことの出来ない思」とか、「胸のうちを写す言葉もないかのやうに」と、「写す」対象が人間の心理までも包含するものであるとする志向を見せ、又、「自分の日記を作るに何のつゝみかくしがいらう。凡夫のあさましき、我身の上はそんな立派な、無疵なものぢやない。依古なわればめな、矛盾なさまを写さねば自分の日記にはならないのだ。いつそありのまゝな矛盾でやれ」と、自己の「ありのまゝ」を「写す」事が重要視される。これらが、主観を直接に吐露する方向へ向かう可能性を一方に秘めながらも、他方で藤村は、絶えず自己の「自然」認識との相関をはか

りながら「写す」という表現方法の模索を続ける。たとえば、

：自分に自然を写すの筆があつたなら、この日記もかうした無趣味なものではあるまい。世間に羨ましいと思ふことも多いなかに、自然の趣を捕へてそのまことの姿を写す美術家の力ほど羨ましく慕はしいものはあるまい。(十一月三日)

の様に「自然の趣を捕へてそのまことの姿を写す」画家が羨ましいと言うが、この場合の対象としての「自然」が天然のみではなく、人間生活そのものをも含むものである事は、次の様な部分でも明らかである。

こまかに観察してみれば、山家の生涯とてそんな無心な景色のやうなものではない。見かけは画中の材にとられて、草木のなかに写されるほどな人々も、裏には煩惱、愛着、闘争の世界を作つてゐる。(十一月二日)

この藤村の発言が、子規の写生の対象とする人間世界に比べ、「煩惱、愛着、闘争」といった言葉で語られるだけ、それだけ明瞭な姿を取り得るとも言えようが、しかし、「無心な景色のやうなものではない」生きてゐる人間社会そのものという点では、子規の言う「人事」とはほ同等であると言つても差し支えない。従つて、その様な人間生活をも含む「自然」を「ありのまゝ」に「写す」場合、主体が「自然」を如何に把握、認識し得るかが最大のポイントとなる事も当然で、「まことの姿」という表現に、藤村に於ける、主体が客体の本質に迫り行く姿勢を見る事が出来る。それが、「まことの姿」という言葉で表現される時、ともすると、対象の中に普遍的に存在

する「真」というものと同質と考えられがちであるが、この段階ではそれはあくまでも、主体の感情或いは認識の幅で切り取られる「自然」であるという事は、たとえば次の様な部分でも明らかである。

あゝこの無尽蔵な自然を写すことが出来ようか、美術家の自然を写すのは、たとえば手をのびて泉を掬ぶやうなものであらう、口元までもつてくるうちに、七分通は指の間から泄らしてしまふ。

(十一月三日)

この論旨は、そっくり「雲」(天地人、明33・8)の次の様な箇所を持ち越される。

自然はいかやうにも解き得らるゝなれば、一合の柀にて汲まば一合ほどに、一升の柀にて汲まば一升ほどにも汲みとらるゝなり。たとわが汲むことの僅かに一合なりしを知り初むる時は、この一合を十度してかの一升となさむと願ふべきが理なるに、かへりて汲み得たる一合をも傾け捨てむの情あるはをかし。ましてや、わが汲むことは未だ一合にすらも足らざるをや。

つまり、藤村は、描写主体の感情や認識の幅によって、「無窮」或いは「無尽蔵」な自然が切り取られると言うのであって、これは反面、どうかして対象の本質に迫りたいという願望を持ちながらもそこに到り得ないもどかしさの表現ともなっているのだが、ひとまずここに、対象を主体の感情、認識の度合いにより把握し別の次元へ写し出す方法、藤村の「写生」認識を見る事が出来る。子規は、その時の主体の緊張を「誠」とか「真心」と呼んでいたが、藤村は

後にそれを、描写主体の「生氣」とか「驚異の念」と呼ぶ。

▲…斯うして物を観る稽古をするうちに幾度か念頭に浮んだ疑問は、『自分は果して物の自然を写して居るだらうか』といふことでした。ある時はあまり解剖的に成り過ぎて、活きた物を死物のやうに扱つて居たやうな場合もありました。思ふにこちらに生氣のある時でなければ、真に「生」を写すことは出来ません。(略)

▲驚異の念に乏しい時の写生は、死んだ記録のやうなものが出来る。正しいかも知れませんが、無意味です。(「写生雜感」文章世界、明40・3)

描写主体に「生氣」や「驚異の念」が欠ける時、写し出されるものが「死んだ記録」の様になるといふ事は、子規が「地図」を「虚叙」、「絵画」を「実叙」として説明した際の前者にそれが当てはまる事も明らかである。藤村に於いても、描写主体の客体に迫る際の緊張乃至は感動が不可欠とされているのだ。そして、ここで藤村が、「物を観る稽古」として、自分は写生の方法を採りました」と、やはり絵画の写生に触発されて、「物を観る」、即ち、対象をその本質に迫って如何に把握し得るかという問題に心を傾けていった事が述べられている点も注目して良い。藤村はそれを「其物の「真」を得る」とか、「自然」といふ大きなものに近く」と表現するが、この発言に「破戒」から「春」へのプロセスにあった作家藤村の認識が反映している点も考慮せねばならぬにしても、既に見た「写生」観と殆ど地続きのものである事は言うまでもなく、ミレエの言葉を引いて「同じ人(ミレエ・引用者注)の言葉に、『森を描くときには、

あの光る葉や暗い影が、人の心を動かし、喜ばせる、其力を現実したいと思ふ。』とあります。同じ自然を写生するにしても、自分は矢張りういふ心地で進んで見たいと思つて居ます」と述べる事からも、その「人の心を動かし、喜ばせる」という目的が、子規の「読者をして己と同様に面白く感ぜしめん」「読者をして作者と同一の地位に立たしむる」べきという主張と、何程も違つていないのは明らかである。

3

この様に見て来ると次の二つの事が言える。一つは、写生文の創始者と見做される子規と、後に自然主義文学の実作上のリーダーとなつて行く藤村との間に、既に見た様な〈写生〉に於ける論理的近似性が認められるということ。今一つは、藤村が実際に〈写生〉への道を歩み出すのは、少くとも明治二十九年にまでは溯り得るわけだ、三宅克己や丸山晩霞との交友開始が同三十二年からであるという年譜的事実も動かし難い事を考え合わせると、藤村の〈写生〉獲得の初発地点での大きな刺激となつた画家に、中村不折を当然加えるべきではないかということである。

特に前者について言うならば——無論、その様な両者の〈写生〉に見られる論理的近似性が、直ちに両者の作品の質までを同質と規定し得るものでない事は当然で、事実、子規が〈写生〉する事それ自体が究極の目標であるかの様に自らをかけて行つたその仕方、及びそこから生み出された随筆的作品群と、藤村が自らを散文の世界

に歩み出させて行こうとした時の〈写生〉という方法によつて生み出されて来る小説とは異質である。たとえば、同じ〈写生〉によるスケッチ文を比較した場合、子規の「墨汁一滴」(日本、明34・4)に「今日も雨が降るので人は来ず仰向になつてぼんやりと天井を見てゐると、張子の亀もぶら下つてゐる、芒の穂の木兎もぶら下つてゐる、駝鳥の卵の黒いのもぶら下つてゐる、ぐるりの鴨居には、菅笠が掛つてゐる、蓑が掛つてゐる、瓢の花いけが掛つてゐる。枕元を見ると箱の上に一寸許りの人形が沢山並んでゐる、其中にはお多福も大黒も恵比寿も福助も裸子も招き猫もあつて皆笑顔をつくつてゐる。こんなつまらぬ時に斯ういふオモチャにも古笠などにも皆足が生えて病床のぐるりを歩行き出したら面白いであらう。」というものがある。ここには、最後の一文を除き、推測・想像の類は一切無い。そこでは物を把える作者の眼の位置は不動であり、作者の眼と対象である物とは物理的に一直線で結ばれている。その間には何物の妨害も障害物も存在しない。単純明快、素朴簡単な対象認識とその表現である。これは、時間の経過に沿つて対象を〈写生〉して行く時でも同様である。又、最後の一文が端的に示す様に、子規には、事実から想像の世界へと自由に飛翔する傾向が見られるが、その例はこれ以外にも枚挙に遑が無い。これに対し、藤村の「雲」でも勿論、雲の様子を色彩や形態上に於いて観察した表現とはなつてゐるものの、たとえば「…の趣ありき」「…に似たりき」「…の如き趣を顕しぬ」といった文末の表現が示す如く、対象である物と作者の眼との間に「…の趣」「…に似る」という形で一種のフィル

ターがかかる。これは言わば、藤村が物の本質をその様に把えたという認識上の問題に入り込むわけで、作者のこの場合の眼の位置は、子規のそれに較べ比較的不明瞭である。これらの差異は既に見た様に、彼等それぞれの、主体が客体を如何に把握、認識するかという主体の認識の度合い・仕方の差異に帰するのであるが、この事が更に、子規は形式に囚われず〈写生〉する事それ自身が究極の目的となつて行つたのに対し、藤村はあくまでも、小説という枠組の中で自己の問題を追求すべく、その為の方法としての〈写生〉という意識を取り去る事が不可能であつた事に結び付いて行く。藤村が自己固有の問題を追求して行く為には、散文に於いては少くとも『緑葉集』の短篇群の出現を待つしかなかつた。

その様に、子規と藤村との〈写生〉にかけるそれぞれの主体のかけ方の相違は明らかに認められるし、今日の自然主義文学と写生文との弁別もその点に由来しているものである事は言うまでもない。確かに、⁽¹⁰⁾子規が小品文は書けても小説は(たとえば「我が病」(明33・3か?)の未完に見る如く)書けなかつた事と、藤村があくまでも小説という形式を目指した事との距離は大きいと言わねばならない。

が、既に見た様に、子規も藤村も、この明治三十年代初頭の同時期に、〈写生〉という表現方法を獲得して行くに当たり、何故、その認識構造が極めて近似したものとならねばならなかつたのか、という事の意味を見ておく事も無意味ではない筈である。そこには、この世界を、人間を、人が如何にして認識し、如何にしてそれを表

現するかという、認識及び表現の問題が潜んでいる。

まず、彼等が、目に見え耳に聞えるあらゆる現実の諸相を〈写〉そうとした時、そこには、自分が確固として存在し、又、対象である現実も又確固たるものとしてそこに存在し得るという信念がなければならなかつた筈である。現実世界それ自身がある普遍性を伴つてそこに在るのだという信念、それをこの自分が〈写〉すという強い自信、それがあつた事をまず容認せねばならない。それは、後に花袋の様に、「日記が真を描き真を伝へるものであることは今更此処に言はんでも解らう」(『美文作法』明39・11刊)と、事実イコール真実といった極端な形態を取り得るまでに到るのではあるが、子規にしても藤村にしても、ごく基本的には、この世界が、目に見えるものがそこにあり、自分はこのに、という事は大前提となつたものと考えねばならない。その対象を、自己の認識の度合い・仕方によつて〈写〉す、その時主体の感動や緊張は、活きた〈写生〉を現実する為には不可欠であつた。彼等がほぼ同じく立っていたのはその地点である。

更に、彼等が、事実・実際・自然へと目を向け、それを表現するにあたって、「言葉のかざり」や「趣向の珍しき」(「叙事文」)を排し、「作らずこしらへず飾らず」(藤村・三宅克己宛書簡、明35・10・20)という如く、より具体的には、硯友社に代表される粉飾沢山の文体に対する反動のあつた事も否定出来ない。子規は、「松羅玉液」(明29・4~12)の中で、「従来の画師が殆ど皆ある模型に束縛せられ模型外の事は之を画く能はざりし」状態であつたのに反し、西洋

画ひいては写生の導入によって、「如何なる事物にても能く写し得」（10・22）る事が可能になったと言ひ、又、「画に筆画色彩ありて自己の意匠無くんば是れ美術に非ずして職工的技術なり」（9・11）とも述べる。つまり、決まり切った「模型」や特定の修辭法の排除と、「職工的技術」ではなく、「自己の意匠」を重んじる姿勢の重要性の指摘なのだが、それは勿論、絵画においてだけではなく、「叙事文」にも及ぼされ、「個人的」な記述を歓迎するとか、「作者の見た事だけを見たとして記さん」として、その志向するところは明らかである。特に子規は、その中で、「若し一人の人ありてわざ／＼左義長を見に行きて其日の模様をありのままに書かれたらんには必ず面白き文となりしならん」とか、「若し実地に左義長を見し人の見た儘を写し出ださば必ずや左義長の火の柱は読者の眼前に来るべし」とか、或いは「若し寒垢離を写さんとならば実地に見に行きて之を写し出だすに如くはなし」という様に、「実地に」即く、事実即くべきである点を強調する。この、実際、事実立脚している故にこそ生きた写生が出来るとする志向は、子規の、自己という作家主体と写される対象との距離の取り方、ひいては自己の眼の位置を不動のものにするという姿勢に帰因しよう。従つて、硯友社的なものへの反動とか、そこに欠如していた〈己〉への固執とかいふ問題は、その問題が問題として先に存在したのではなく、その様に、自己の位置を不動のものとして対象を取り込み、対象を自己との一直線の均衡関係において把握しようとした時、自ずと打ち破るべく現われ、又、獲得さるべく現われて来た問題ではないか。つまり、事実即し、

自己の位置を不動のものとしてその事実を写生する時、写されたものが逆に作家の〈己〉を明確に打ち出す。そこに、物事の性質や方法や概念という「概叙的」（「叙事文」）、抽象的な叙述の入り込む余地は全くないわけで、むしろ、それらは即事的即物的な写生を妨げるものとして、斥けられたの言うまでもない。藤村の場合は、たとえば杉山康彦氏が分析されている様に（『ことばの芸術』昭51・3刊）、次第にその文体には何らかの不明確性、あいまいさが伴うのであるが、それらは藤村という作家の、世界認識の仕様と密接な関係にある問題となつていくのであり、少くとも、明治三十年代初期の〈写生〉を試みる時点では、子規と同様、即物的な認識と表現を旨指した点に於いて径庭は無く、その様に時を同じくしてほぼ同一地点に立つていた彼等に、明治三十年代初期のある方向——それが以後の文学の動向を根本的な地点で大きく決定した——を見る事は可能である。

子規はしかし、何故〈小説〉が書けなかつたのであろうか、又、藤村は〈写生〉の方法を、その固執する〈自然〉認識との相関に於いて、小説創作上如何に取り込んで行くのか、それらの問題は今後の課題となる。

註(1) 藤村が不折に言及しているものとしては、『若菜集』時代（『市井にありて』、『早春』、『力餅』等がある。これらを総合して考えるに、藤村は〈写生〉への道を歩み出す頃、直接に不折と交渉があつた事は確かである。（『早春』には時間的な事実誤認がある。）又、『座談会明治文学史』（昭36・6・9刊）

- には、藤村が「日本新聞」入社の可能性があった事や、「子規の写生文に対抗して『千曲川のスケッチ』のやうな新しい写生をやつて見る気になつた」という事等が触れられているが、いずれも聞き書きの類で、明確な資料とはなり得ない。
- (2) 相馬庸郎氏は、「写生文小考」(『日本自然主義論』所収、昭45・1・25刊)の中で、四方太や青々や紅緑等が「叙事文」中の「子規の言葉を書き通りに受け取り、形式的抽象的な模写主義に落ち込んでいた」と主張されるが、その論証はなされていない。
- (3) 拙稿「虚子——写生文から小説へ——」(東京女子大学『日本文学』昭51・3・15)で少し触れた。
- (4) 紅緑は「子規先生」と題し、「生きて居られたら、只今の写生文のやうな浅薄な無趣味のものには終らなかつたのでせう」と言う。四方太のは「子規と写生文」と題するもの。
- (5) 松井利彦氏は、子規にH・スペンサーの影響のある点を指摘され、更に「松山藩出身者としての精神風土というか、精神状況」に、「物を視覚中心で写しとる」という絵画的写生を受け容れさせた」素因を見るのであるが(『写生文体の創始——指導理論と『俳』的要素——』『国語と国文学』昭50・8)外的状況からの説明であり、子規の発言や認識に即した説明にはなり得ていない。
- (6) 相馬庸郎氏は前掲論文(2)の中で「子規およびその周囲のグループの新美文の方法が、直接に私小説の方法につながっていた」と指摘される。
- (7) 子規の不折宛書簡(明31・7・6)には、『一葉舟』の批評も見えるが、「今日一葉舟を見た先づ表紙が気に入らぬ模樣が気に入らぬ東大陸人豪とは大違ひだ。又青い色は実にいやだ。初めの方のちよいとした画の如きもの皆きらい。三色板珍らしくてよし松島の画汽車の画大きらい殺風景の極鬼のやうな画極めて拙劣のないこと夥し顔殊にいやみあり」とあって、詩に対してではなく、絵のみに対する批評となつてゐる。
- (8) 「うたゝね」中には、戦争の「ありさまを写してゐる従軍の画工」とか、「人の心は歌にもよみ、お琴にもあそばし、たのしきはたのしき、かなしきはかなしきを写すとや申し侍る」という表現がある。
- (9) 猪野謙二氏に、子規の想像力について、「その『唯物論的』が、実はその語のもつとも正当な意味においての想像力の闊達さと、まさに表裏一体をなしている」(子規における散文文学革新の仕事)『子規全集』第十二巻昭50・10・20刊)という指摘がある。
- (10) 『子規全集』第十三巻(昭51・9・20刊)「解題」に従う。

「野分」の道程

——外面より内面への転機——

一、一つの転機

夏目漱石の修善寺の大患は、その人間観・文学観に一大転機をもたらしたといわれるが、これはだれしも否定できない事実と考えられる。それ以前の三部作「三四郎」「それから」「門」などと、それ以後の「行人」「こゝろ」「道草」（私はこれらを後期三部作と呼んでいるが）などと比べてみれば、そのことは容易に証明できるからである。前の三作品あたりに漂う余裕派の名残りは、後の三作品には狂気じみた焦躁感に一変し、それだけ人生に対処する漱石の態度は、すさまじい肉迫ぶりに進展している。そして、その後一つの質的な飛躍をとげて絶筆「明暗」の世界に昇華してゆくのである。

だが、この一大転機は、むしろ文学の世界において明瞭に見られる変化であって、漱石自身の人生探求という点から見れば、革新的な変貌というより内面的な深化と呼ぶのにふさわしいように思う。

坂 本 浩

人間観が深層化してゆく過程であって、現実的な人間社会に対する視点が根本的に改革されたのではなかったといえよう。まわりの社会へ向かって開かれていた目が、方向を一転して内なる自己へと向きを変じたといった転機は、修善寺大患以前にあったことを、私は注目したのである。これこそ漱石を前と後とに画然と区分する、真の意味における重大転機と呼ぶべきものである。それは大患に先だつこと四年前、明治三十九年、漱石数え年四十歳の後半であった。そして、そのことを具体的に示すのが、この年十二月に執筆された作品「野分」である。だが、一般には「野分」の漱石文学における道程的な意義は、まだ十分に明らかにされていない憾みがある。

明治三十九年という年が、漱石にとってきわめて重要な時期であったということは、この年に書き残された多量の書簡によっても間接に証明できる。もっともこれはあくまで保存されている書簡の量の意であって、必ずしも筆者自身の書いた量と同一ではないが、一

つの目安として是認してもそれほど誤まりではないと思われる。漱石書簡が急に二、三倍も多く残されるようになったのは、この前年に「吾輩は猫である」を発表して一躍有名になつてからである。ところがその翌々年(四〇年)には元へ復して急に少なくなつてゐるが、私のいう重要転機の明治三十九年には、大患の年(四三年)以前にあつては最も多量の書簡が残されている。しかも、どの書簡にも溢れ出る熱気がこもつていて、彼の内面に書かすにはいられなかつたものがひしめきあつてゐたことが知られるのである。その心内に横溢して出口を求めていたものが、一気にあふれ出たものが、わずか十日間ばかりで書きあげられた三百二十余枚の「野分」であつたのである。

明治三十九年の後半に漱石にやつてきた一大変革は、「自己存在の確認」と、「人生即文学観の樹立」との二点にしほることができると。「天地ノ事ハ皆夢幻ノ如シ只一事ノ柄乎トシテ争フベカラザル者アリ、自己ノ存在是ナリ。」(「断片」) 全宇宙のすべてのものはやがて消失する影の如きものと否定した後、儼然として実在する尊き者を漱石は初めて信ずることができた。それこそ彼自身の「自己」の実在であつた。「Life is literature. 文学ハ life 其者デアル。苦痛、悲酸、人生ノ行路ニアタル者ハ即チ文学デアル。」(「断片」) 漱石の自己の実在、その実在が迫る人生行路が即ち文学そのものであるといふ文学観の樹立である。これは Art for Art や Art for Life といふ概念的な相対的な思考ではない。人生と文学とは絶対的に一致するものだと思ふ、人間漱石の内から生まれた信仰であ

る。そして、かかる信仰告白を天に向かつて叫んだのは、後にも先にもこの時以外にはなかつたのである。

漱石をして文学開眼をなさしめた外的動機は、この年に文壇の新風が起つたことにも関連することは否定できぬであらう。「早稲田文学」や上田敏の「芸苑」の発刊など「文壇も大分賑やかになり候」(三九・一・四 小島武雄宛) という情勢であつた。それに「吾輩は猫である」の連載や、「坊つちゃん」「草枕」「二十十日」などの発表によつて彼自らが世間に認められたということも、一種の自信を与へたであらう。ことに島崎藤村の「破戒」は「明治の小説として後世に伝ふべき名篇也。」(三九・四・三 森田草平宛) と感じさせ、「去れど拙作中には破戒程の大作は無之。」(三九・六・八 前田儀作宛) と自省させた。しかし、漱石の周囲における文壇の現象が直接にその内的変化に短絡するといふのは早計である。それより、当時の彼の本職は学問の世界にあり、創作は余技にすぎなかつたのに、基本であるべき学問に対して本心から空しさを感じ、できたら大学を辞職したいといふ並々なぬ気持ちに追い込められたことに直接の原因を見るほうが、より妥当と思われる。

漱石にとつて学問の世界とは、英国人の書いたものをだしに使つて知識を売り物にするといふことの別名であつた。彼自身の尊い生にとつては「必竟何の爲めか分らん。」(三九・六 加計正文宛) 第二義以下のことにすぎなかつた。彼が心から願うことは、眞の勉強であり、本の名前を覚えて人に吹聴するような学者にはなりたくない、教授や博士を名譽と思ふような駄目な男にはなりたくない

の一念であった。その願いが具体的には、英語学試験嘱託辞任となり、大学予科入学者選択試験のことわりや、京都大学教授招聘の辞退となり、明治大学文学部への辞表提出となった。差し迫った講義は一ページも書かず、「自宅で談話をして夫で大学から月給を貰いたい」(三九・八・二八 高浜虚子宛)との希望となった。これはもちろん世間知らずの勝手な夢想ではなかった。彼の門をくぐる学生たちは、その場で漱石の人間性に触れ、教壇では得がたい、まの人生指針を直接に享受することができたのであった。

漱石は自らの任務を知識の切り売りに甘んずることのできない人であった。彼は人生そのものの教師であることに、さらに大きな意義を見いだしていた。そして、その「人生」とは「自己の存在」理由を確認する行路に他ならなかった。「人間は他が何といつても自分丈安心してエライといふ所を把持して行かなければ安心も宗教も哲学も文学もあつたものではない。」(三九・二・三 野間真綱宛)「小生は何をしても自分は自分流にするのが自分に対する義務であり且天と親とに対する義務だと思ひます。」(三九・七・三 高浜虚子宛)「自ら反して直き千万人と雖われ行かんと云ふ氣性を養へと勉む。」(三九・七・二四 中川芳太郎宛)このような文章を、この年書かれた書簡から抜き出してゆけば限りがないほどである。これこそロンドン留学中に漱石が初めて見いだした「自己本位」の態度であり、「洋行から帰る時船中で一人心に誓つた」(三九・一〇・二三 狩野亨吉宛) 決意であり、その後の「尤も不愉快な歴史」の中に堪え抜くことを得させた支柱でもあった。

彼を取り巻く家庭や社会の雑然として息のつまりそうな雰囲気の中に、唯一筋の道を求めつづけながら漱石は文学の意義と使命とを体得していった。それは「文章もいやになる迄かいて死ぬ積りである。」(三九・二・一三 森田草平宛)という決死の覚悟を生み、「天の禍を下す、下せる人を珠玉にせんが為めたり。」(三九・六・二三 森田草平宛)「人間は自分の力も自分で試して見ないうちは分らぬものに候。」(三九・七・三 高浜虚子宛)という価値逆転の肯定を生み出した。また、文学は作者が「人格を発揮した作物」であり、「文章を作るのは腹芸で筆芸ではないから腹をこしらへてかゝらねば駄目といふ也」(三九・八・六 森田草平宛)という人生即文学の提唱となり、「死ぬ迄後進諸君の爲めに路を切り開いて、」
「文学といふものは國務大臣のやつてゐる事杯よりも高尚にして有益な者だと云ふ事を日本人に知らせなければならん。」(三九・一〇・一〇 若杉三郎宛)という使命感を明確に打ち出すことができたのである。

二、文学者の条件

漱石は周知のように明治四十年四月に朝日新聞社に入社し、その後十年間に「虞美人草」「坑夫」「三四郎」「それから」「門」「彼岸過迄」「行人」「こゝろ」「道草」「明暗」の十編の連載小説を発表して、大正五年十二月、五十歳の生涯を閉じることになる。このことは今日から見れば、一般の客観的事実として何ら奇異の感を与えるものではないように思われる。しかし、当人の漱石にとっては、二

十九歳の青年期から十数年の長い間たずさわってきた教壇生活に見切りをつけ、全く未経験の記者生活に方向転換をするということとは、それほど自然な成りゆきではなかったはずである。「生涯は只運命を頼むより致し方なく前途は惨憺たるものに候。」「小生向後何をやるやら何が出来るやら自分にも分らず。只やる丈たる而已に候。」(四〇・三二二 狩野亨吉宛)というのが偽わらぬ心境であった。

しかし、漱石自身の問題より、むしろさらに考察に値するものは朝日新聞社の処遇であったといえよう。「吾輩は猫である」や「坊っちゃん」などによって、どんなに漱石が有名になろうと、今後十年、二十年にわたって新聞社御抱えの作家として招くというのは、一種の冒險的な賭けであることは確かである。それだけの可能性を予見できなければ、所期の目的は裏切られることになる。現に漱石より三年前に東亜経営問題の研究という名目で入社させた長谷川辰之助は、その後二年半にわたって何らの成果をあげることもなく失敗に終わったのである。窮した挙げ句の果ての対策が二葉亭四迷に復帰して小説を書いてもらうということであった。「其面影」「平凡」はこうして出現することになったが、作者自身はいやでいやでたまらず、初めの目的とは裏腹な産物にすぎなかったのである。

夏目漱石にあってその前車の轍を踏まないためには、よほど慎重な見通しが必要となる。しかるに、「猫は苦しいのを強ひて笑つてる許ぢやない。ほんとに笑つてるのである。」(三九・二・一五 森田草平宛)といった作品であり、「坊っちゃん」は「存外長いものになり、事件が段々發展」(三九・三・二二 高浜虚子宛)という

ように筋書の面白さが中心となる滑稽小説である。「草枕」は「小生が芸術觀及人生觀の一局部を代表したる小説」(三九・八・七 畔柳都太郎宛)で、小説というより随想的な色調が濃い作品であった。当時の文壇の主流的傾向がようやく自然主義の平板な写実へ傾いてゆこうとするとき、滑稽や余裕の主張が一風変わった特色を打ち出したものであることは否定できないが、このような小説が毎年毎年繰り返して連載されるのでは、大新聞としては喜ぶべき現象とはいえないであろう。

いったい新聞の連載小説には理想的条件としてどんなことが考えられるであろうか。私は作家としての態度乃至心構えとして、少なくとも三箇条、作品における技法の問題として少なくとも三箇条の条件が必要であると考えている。まず作家の立場であるが、第一に人間心理に対する真摯な探求心、特に男女間における愛の問題についての真剣な思索が必要である。第二に社会的視野の広がり、殊に金錢の魔力が個人に及ぼす影響についての考察が要請される。第三に大衆啓蒙の態度、とりわけ困難な逆境にめげず努力し、理想に向かって進んでゆこうという意欲を起させることが望ましい。以上は従来の新聞小説が好評を博した場合に必ず備えている特質である。その意味からいって、享楽・耽美的動物的本能の重視や、私小説的な狭い視野や、絶望墮落を肯定する態度などは避くべき傾向である。

新聞小説も文学作品としては一般の小説と変わりはないが、毎日少しずつ書き次がれてゆくという発表形式は必然的にある種の限定

を背負わざるをえない。そこから作品の技法上に特殊な工夫を必要とする。その第一は構成本力の問題である。特に場面の転換や登場人物の組み合わせの変化などに留意することが大切となる。随筆的・日記的な平板な記述では物足りない。第二には明確な主題とその展開が考えられねばならない。殊に相異なる性格と性格との対立葛藤が火花を散らし、次第に調和的な解決へと進展してゆくことが要請される。無性格・非行動的な人物や、妥協・慣れ合いの欺瞞的態度などは好ましいとはいえない。第三に簡潔な描写や魅力ある文体などが必要である。日常的な平板な表現が長々とつづくようでは読者に倦まられる恐れがある。以上三箇条の作品技法の問題も、新聞読者という大衆を頭におくとき当然に派生してくるものであって、いわゆる純文学の限られた読者だけを対象とする場合とは違って、いのが当たり前といわねばならない。

このように作家や作品の備えるべき六つの条件を念頭におくとき、「吾輩は猫である」「坊つちやん」「草枕」などの従来の漱石の作品だけでは、すべて不備な点が多いことに気づくのである。それにもかかわらず朝日新聞は漱石に新聞小説家として白羽の矢を立て、毎年少なくとも一編の連載小説を書くことを条件として月二百円の報酬を与えその身分を保証しようと申し出たのである。これは長谷川辰之助の月給のちょうど二倍の優遇である。そこには漱石の新聞作家としての可能性に対するある程度の見通しがなければならぬ。そして、そのような将来性の展開を保証したものが、他ならぬ「野分」であったと私は信じている。この作品が明治四十年一月の

「ホト、ギス」にまともて発表された直後、漱石の五高教授時代からの教え子の坂元雪鳥(旧姓、白仁。本名、三郎)を通じて話が切り出され、二葉亭に小説を書かせるのに力のあった池辺三山の来訪となり、朝日入社は決まったのである。

漱石も当初は、「小生の小説は到底今日の新聞には不向と思ふでも差し支なきや。尤も十年後には或はよろしかるべきやも知れず。」(三九・三・四 坂元雪鳥宛)と、不安と自信との谷間にあつたが、「朝日」では今日の不向こそ新しい新聞小説の誕生を約束するという将来性を見ぬいたのである。漱石自らも「野分」については大きな抱負と自信とを内心に秘めていたのである。「僕も中々流行見だ。はやつてもはやらなくつても百年後には僕丈残るのだから安心なものだ」(三九・一一・一七 松根東洋城宛)「ホト、ギスの趣向はないのだがどうも長くなりさうで、さうして頗る複雑な奴が書いて見たい。所がどうも時間が足りないですがね。そこが困ります。もし充分の時日があつて趣向が渾然とまとまれば日本第一の名作が来年一月のホト、ギスへあらはれるのだが惜しい事です。」(三九・一一・二三 高浜虚子宛)と冗談に托してその抱負を語っている。また、「僕今明両日中に長いものをかき上げるので七顛八倒の苦しみ御察し被下度」「もう小説は御やめといふ氣にさへなる。何だか腹が痞へて苦しくつて書き上げる迄は眼が血走つてる。」(三九・一二・一九 中川芳太郎宛)と生みの苦しみを訴え、「ホト、ギスへは野分といふ大文字を舐したゲーテのフアウストとシエク、のハムレットを凌ぐ名作だから読んでくれ給へ。」(三九・一二・

二五 松根東洋城宛」とひそかに出来栄えへの自信のほどを洩らし
ている。

これらの書簡にうかがえる意気込みは、余技として鬱憤晴らしに
物した笑いの作品や現実逃避の唯美的な作品には絶対に見いだしが
たいものがある。「自己ノ存在」こそ「儼然トシテ実在スル」唯一
のものであり、その「*He*、其者」こそ「文学」であると信じ、生命
を賭してもやりぬこうとする必死の覚悟がはつきり出ているので
ある。そして、その具体的な表現が「野分」である。この作品には
新聞小説としての六つの条件をことごとく満たすものが含まれて
おり、新聞小説家としての漱石の前途を予約するものであった。「朝
日」の眼識を備えた少数の人々は、その点を賢明にも見逃さなかつ
たのである。

三、「野分」の人物設定

漱石は「吾輩は猫である」について、「あれは総体が諷刺に候現
代にあんな諷刺は尤も適切と存じ猫中に収め候。」(三九・八・七
畔柳都太郎宛)と書いている。現実の一角をとらえ、変形し、拡大
して見せるところに、諷刺という形式は成り立つ。そのため、登場
人物は漱石の周囲から取られ、戯画化することが行なわれたのであ
る。何より漱石の欲しいものは、腹の底から嘲笑できる斬新な材料
の発見であった。講義のノートは一枚も書けないのに、「今度の猫
に悪口をいふ材料はないかね。」(三九・二・三 野間真綱宛)と他
に求める気持ちもそこに基づいている。そして、こういう態度は

「坊つちゃん」「二百十日」にも一貫している。「草枕」は嘲笑では
なく美的逃避であるが、現実の人物を基にして変形・拡大するとい
う手法は、やはり通ずるものがある。世の好事家にモデル探しの興
味を催させる所以も、かかってこの点に由来するのである。

ところが、「野分」に至ると、このような心構えには大きな変革
が見られる。この作品の登場人物は、まず現実に材料とすべき人間
があつて、それに基づいて変形・拡大したものではない。作者の胸
中には「文学ハ、*He* 其者デアル。苦痛、悲酸、人生ノ行路ニアタ
ル者ハ即チ文学デアル」という確乎とした信念があり、その信念を
具体化するに適当な人物を求めるといふ、いわば逆の方法を採って
いることが注目されねばならぬ。この方法論は漱石が先達として尊
敬した二葉亭四迷が、処女作「浮雲」執筆の当初から持続している
文学観にひどく類似しているのである。

「浮雲」にはモデルがあつたかといふのか？ それは無いぢや
ないが、モデルはほんの参考で、引写しにはせん。いきなりモデ
ルを見附けてこいつは面白いといふやうなのでは勿論ない。さう
ぢやなくて、自分の頭に、当時の日本の青年男女の傾向をぼんや
りと抽象的に有つてゐて、それを具体化して行くには、どういふ
風の形を取つたらよからうか。といろいろ工夫をする場合に、誰
か余所で会つた人とか、自分の予て知つてる者とかの中で、稍々
自分の有つてる抽象的觀念に脈の通ふやうな人があるものだ。す
るとその人を先づ土台にしてタイプに仕上げる。勿論、その人の
個性インディビジュアルはあるが、それを捨てて了つて、その人を純化してタ

イブにして行くと、タイプはノーションぢやなくて具体的なものだから、それ、最初の目的が達せられるといふ訳だ。この意味からだと「浮雲」にもモデルが無いぢやないが、私のいふモデルと、世間のそれとは或は意味が違つてるかも知れん。

(子が半生の悔懺)

談話筆記であるから多少ごたごたしているが、論理は明快である。抽象的観念↓具体化(作品化)↓現実の人物(個性の捨象)↓タイプ↑登場人物

となるのである。これは前の場合の、現実の人物↓その一部分↓変形・拡大↑登場人物(滑稽)、とは逆になっている。簡単に言い切れば、抽象的観念(人生とは何か)がまず最初にあつて、文学作品はその具体化として考へるべきで、現実の諷刺はそこから逸脱した逃げ腰の構えとして拒否されることになる。その点において、漱石のいう「Life is literature」は、「文学は人生の写真」というのではなく、「苦痛、悲酸」の人生に真正面からぶつつかつてゆくところに真の意義を見いだすという「人生観」の「具体化」の意であることが判然とするのである。これは一般にいう「写実小説」ではなく、あえて言えば「理念小説」とでも呼ぶべきものである。「諷刺小説」にも、このような「理念」がないではないが、それを「虚無」のベールで厚く蔽つて、悟りすましたような虚勢のポーズをとることに、もはや漱石は自ら堪ええなかつたのだ。「死ぬか生きるか、命のやりとりをする様な維新の志士の如き烈しい精神で文学をやつて見たい。」(三九・一〇・二六 鈴木三重吉宛)という一念に

衝き動かされたのであつた。

「野分」の腹案はすでに明治三十九年夏ごろから芽生えかけているが、その後幾度か曲折を経ていることが「書簡」から読みとれる。「御前が馬鹿なら、わたしも馬鹿だ。馬鹿と馬鹿なら喧嘩だよ」「此人生観を布衍していつか小説にかきたい。」(三九・八・一一 高浜虚子宛)と「ホト、ギス」の虚子に言つてやつているように、初めは落語家の円太郎の都々逸をもじつたような一種の諷刺小説を考へていた。相手が馬鹿だから、己むをえず賢人も馬鹿になつて喧嘩をしないわけにゆかぬ。こうして社会は墮落する。「馬鹿は成程社会の有毒分子だと云ふ事を人に教へるのが主意です。」とあるように、教訓をふくんだ啓蒙的な諷刺小説であつたことが分かるのである。それが二か月余経ると、「近々『現代の青年に告ぐ』と云ふ文章をかくか又は其主意を小説にしたいと思ひます。」(三九・一〇・一七 高浜虚子宛)と変わり、次の新しい世代を作るべき若人たちに、人生に処する理想と信念と呼びかけるという真面目な意図に進展していることがうかがわれるのである。おぼろげながら主人公の白井道也の人間像が揺曳し始めている。それがいっそう明瞭に自覚されるのが「どの位人が自分の感化をうけて、どの位自分が社会的分子となつて未来の青年の肉や血となつて生存し得るかをためし見たい。」(三九・一〇・二三 狩野亨吉宛)という作家としての誇りに満ちた抱負となつたのである。これは主人公の創造というより、主人公の中に作者自らが投入し、他の登場人物に所信を問うということを想像させ、「野分」の結末における白井道也の演説が予

測されるのである。

こうして「野分」の白井道也は漱石の人生観の具体化であることが明らかになってくるが、もう一人の重要な人物である高柳周作には、しばしば漱石が激励の書簡を送りつづけた森田草平が浮かんでくる。もちろん、前にもいったように、草平がまず実在してそれを引き写しにしたのではなく、作者の人生観が土台となってその具体化として草平が選ばれたものであることは、次の書簡によっても明瞭である。「今度の小説には平生僕が君に話す様な議論をする男や、夫から経歴が（人間は知らず）君に似てゐる男が出て来る。自然の勢何とはなしにさうなるのだから君や僕の事と思つちやいけない」（三九・一二・一〇 森田草平宛）草平は本名を米松といい明治十四年に岐阜県下の一農村に地主の長男として生まれた。小学校時代に父は不遇の死を遂げたが、草平は父の死因を癩病と思ひ込み、遺伝の問題で暗い青少年期を送った。その後自分は母の不義の子と判り、遺伝からは救われたが、母への不信と罪の子としての自責などに苦しめられた。このことは後に大正十二年の「輪廻」において告白されるが、「野分」執筆の前後に漱石にその苦悩を訴えて教えを乞うている。その経歴が人生の逆境に真剣に悩む青年像の中に活かされたのである。

このような暗い運命に苦しむ青年像と対照的位置を占めるのが中野輝一である。漱石の周辺にその材料を求めるとすれば、まず浮かんでくるのは松根東洋城である。本名は豊次郎、明治十一年に東京に生まれた。父は伊予宇和島藩の家老の子であり、母は同藩主伊達

宗城の娘であった。松山中学から一高東大と進み、さらに京大の法学部を卒業して宮内省に入った。中学以来の漱石の門下生である。「ホト、ギス」の俳人として漱石山房に出入し、可愛がられた好運児である。後に修善寺へ師の転地を世話するのも彼である。漱石は東洋城の手柄を評し、可愛らしい男、貴族種、上品、頭はあまりよくない。鷹揚で、自分の家に来て正当な事のように飯を食い、礼を言わない。（三九・一〇・二六 鈴木三重吉宛）——と書いているが、中野輝一の性格は、上品な鷹揚な、人情的な、円満な、趣味に富み、事理を弁えた秀才——と規定されている。この中野と対照的な高柳は、口数の少ない、人交わりをしない、厭世家の皮肉屋——となっている。

中野の眼に映る高柳の特色は、「や、君の顔は妙だ。日の射して居る右側の方は大変血色がいろが、影になつて居る方は非常に色沢が悪い。」「悲劇と喜劇の仮面を半々につぎ合はせた様だ」（二）と描かれ、兩人の対照的な人物設定とともに、高柳の運命的な人生行路を象徴的に示しているのである。逆に高柳の心内には、恵まれた中野に対する敬愛の念と同時に、ある種のうらやましさを感ずる気持ちがあることを否定できない。ここには作者漱石の青春期における感懐がそれとなく託されていることを見ることができよう。「野分」執筆の年の正月、漱石は次のような一節を森田草平に書き送っている。

君は衣食の爲めに充分学問が出来んのを苦痛に感じて居る様だ
が御尤もです。僕も貧乏で十八九の時から私立学校を教へて卒業

迄やり通したが其時分は別に何と云ふ考もなかつたから左程驚きもしなかつた。是が今日の君の様であつたら矢張り大煩悶であつたらう。夏休みに金がなくつて大学の寄宿に籠城した事がある。而して同室のものゝ置き去りにして行つた蚤を一身に引き受けたのには閉口した。其時今の大塚君が新しい革靴を買つて帰つて来て明日から興津へ行くんだと吹聴に及ばれたのは羨やましかつた。やがて先生は旅行先きで美人に惚れられたと云ふ話を聞いたら猶うらやましかつた。(三九・一・一〇 森田草平宛)

「野分」に即していえば、この書簡には道也が高柳に同情し激励する気持ちが溢れていることになるが、高柳がその友中野に感ずる「うらやましき」は、実は学生時代の漱石がその友「今の大塚君」に覚えたものの変形であることを物語っている。この大塚君は大塚保治であり、漱石より満一年おくれで明治元年に群馬県に生まれ、漱石より二年早く東大哲学科を卒業し、母校で美学の教授としての基礎を築いた学者である。旧姓は小屋であつたが、美貌をもつて評判の高かつた大塚楠緒子の婿として迎えられるという好運に恵まれた人である。楠緒子は若くして竹柏園に入門し歌の道に励んでいたが、後に小説の世界へ移り、一時は一葉と並び称せられる閨秀作家となつた。小説は紅葉風の作品から漱石の影響を受けるようになった。漱石意中の永遠の佳人としても問題にされる女性である。明治四十三年、三十六歳の若さで亡くなつたが、このころ漱石は修善寺大患の危機を辛うじて脱して予後の入院中であつたため、その衝撃は甚大で、「有る程の菊抛げ入れよ棺の中」の追悼の句を作るこ

とになる。漱石―楠緒子―保治、といった関係は「野分」以後の作品、「三四郎」「それから」「こゝろ」「明暗」などの代表作を生み出す一因子を作っているとも考えられるほどで、その前兆は「野分」の中に隠されているともいえるであらう。

四、野分の作品構成

以上のように迎つてくると、「野分」の構想の意図がかなり明瞭になつてくる。

暗	妻(お政)	(自己内面の充実)
明暗	白井道也	(悲劇・喜劇の相剋)
明	高柳周作	
	中野輝一(春台)	(幸運の恩恵)
	愛人	

ただここに示される作品の前兆は、「それから」以後はひたすら「暗面」の追求に向けられ、ますます深刻な悲劇の様相を呈してゆくのであつて、「明面」の提示は容易に実現の期が与えられない。それが絶筆「明暗」に至つて、微かに光を見せ始めるが、その意図が具体化されるに至らずして漱石は死去してしまふのである。「野分」は図らずも、その漱石の運命的道程を予言するような作品となつたのであつた。

漱石はこのような人物を設定して、厳密な計算の下に、次のような「構成」にまとめあげたのである。

「野分」の構成

(後) 開 展			(58) (前) 開 展				(30) 序		構成
友情の限界	二つの孤独	愛の本質	文学者の覚悟	学問の目的	音楽の世界	恋愛の意義	夢想と現実	金銭と名誉欲	テーマ
中野別荘	高柳下宿	中野邸	道也宅	ミルクホール	音楽会場	中野宅邸	公園	道也宅	場所
高柳 中野夫妻	道也 高柳	中野 恋人	高柳 道也	高柳	中野 高柳	道也 中野 道也妻	高柳 中野	道也 妻	人物
中野家別荘の結婚披露—豪華な園遊会—ひとり貧弱な様子で敵地に乗り込 む高柳—周囲から受ける侮蔑の眼差し—歓声と豪勢な話題—孤軍重囲に陥 る高柳—中野夫妻の好意も仇となる	道也の天職と高柳の生活態度—胸を病む高柳—当てのない散歩—道也に会 い、自分の過去を明かす—孤独の崇高なゆえんを説く—道也—道に從う生き 方を教える—高柳、道也の顔から後光の指すのを感じる	独唱する女性—白い指に輝くダイヤモンド—メリメのヴィーナス像に關す 無縁なもの—愛は真面目な遊戯—愛は最も我儘なもの—道也や高柳の世界とは	高柳、道也の生き方に親しみを覚える—文学は人生そのもの、苦悩を嘗め 得るものが文学者—と道也は説く—眼界が開けたように感ずる高柳—人生 は苦悩、孤独は志あるものの常—清貧に安んずる道也	「江湖雜誌」を読む高柳—現代青年の煩悶解決法についての諸家の説に不 満—「解脱と拘泥」と題する道也の論文に感服—解脱は迫害を忘却する便 法—真・善・美の趣味が目的—趣味の本家が学者—学者を圧迫する者は罪 人	高柳、上野の音楽会に誘われ、孤独を感じる—中野の恋人も来ている—友 との間に感じられる距離感—演奏中、豊かな自由を覚える高柳—しきりに 咳をする—道也のこと二人の話題にのぼる	道也、談話筆記のため中野邸を訪う—中野、人生の深刻な煩悶は恋愛にあ り、自己の存在を知り解決へ向かうと語る 道也、掃宅し、女には恋さえ裝飾と観ずる—世を警醒するため「人格論」 執筆—妻、義兄に借金のお件を交渉	高柳、中野と日比谷公園で出会う—境遇・性格を異にする二人の友情—悲 劇と喜劇の両面を備える高柳—夢想家の中野と現実重視の高柳	田舎の中学教師を追われた道也—人間を造ることの尊さ—妻の不平—筆の 力で社会の矯正を決意する	事 項

右の図形でまず感じられることは、漱石の構成力の確かさである。全編は十二章から成り立っているが、「序」が二章、約十七パーセント、「結」が二章、約十九パーセントが宛てられ、「展開」が各四章ずつで(前)と(後)に分けられている。これは全体の約六十四パーセントに当たり、(前)が三十一パーセント、(後)が三十三パーセントとなっている。この様式は後の「三四郎」にそのまま受けつがれる。これについてはすでに詳述したことがあるが、「三四郎」の視点と透視に、「三四郎」は十三章に分かれていて、「展開」の(前)と(後)の間にさらに一章が加えられているのである。この部分は広田先生が独自の偽善論を展開してみせるところで、いわば「三四郎」の構成の中心点が種明かしされる場面である。私のいう「理念小説」の典型が示されているといつてもいい。ところが「野分」ではその中心部分「結」の道也先生の演説において直接に発表されるのである。この点において、作品自体の構成からいえば、「三四郎」のほうがいっ

(36) 結		(61)
友愛と敬愛	「理想」の掲揚	夫婦間の溝
道高 柳也 下宿宅	道也 演説 会场宅	道也宅
高柳—道也	高柳—中野 道也—妻 道也—高柳	道也—妻 お政—義兄
高柳、道也に別れを告げに寄る—借金で責め立てられている道也—一人格論—を転地費で譲り受ける—道也を追い出した過去の告白	高柳、啜血する—見舞う中野—高柳の小説完成を口実にして転地費を出す 道也、兄の招きを断る—夫の演説に妻の覚える不安 道也の演説—過去を持たぬ現在の自由—自我の自由な発展—「理想」の重要性—学問の目的—金持ちの横暴—学者の本領—高柳、道也の演説に感激する	道也の原稿売れぬ—借金の期限迫る—妻の愚痴—妻と夫の考え方の相違 道也の兄来訪—道也を説得させる策略—借金の厳しい催促—演説会の中 止

(上段の数字は昭和四年版「全集」のページ数を示す。)

そう自然だと考えられる。「三四郎」は「野分」の道程を経て初めて許される境地であった。

次に気づくことは、各章の「場所」の多彩な移動である。これは構成力と関係するもので、静止的な芝居の舞台ではなく、変動的な映画のシーンを想わせるのである。とりわけ毎日きわめて少量の掲載を強いられる新聞小説にあつては、日めくり暦のように場面も流動的に変化してゆくことが望ましい。そういう可能性を予告する漱石の技法の一つである。そしてこの手法は「三四郎」「それから」「明暗」などに特に意識して用いられ、次第に円熟味を加えてゆくことになるのである。

場面の変化は大別すると四種類に分けることができる。その一は「道也宅」で六回繰り返されているが、「野分」の主人公が道也その人であり、無理解な妻との間に送られる清貧の生活であり、「手の平程な庭の隅に一株の菊が、清らかに先生の貧を照らしてゐる。」

(八) 場景から、「庭には何もなし。芭蕉がずた／＼に切れて、茶色ながら立往生して居る。」(十)と追いつめられてゆくところに展開があることを考えれば、きわめて自然な所以がうなずかれるであろう。次には「中野郎」が三回用いられている。その三つめは中野別荘における華やか結婚披露の宴である。これは道也の生活と真正面から対立する恵まれた境遇の設定である。あくまで対照的な効果をねらったもので、作者の心に一種の「うらやましき」を引き起こす世界である。しかし、作中の主人公道也は、その世界に対しては終始泰然たる態度をとりつづけ、いささかも動ずる気色はない。その中間的な位置を占めるものが、中野の友人であり「暗」の境遇に苦しむ高柳である。この高柳のわびしい下宿は二回ほど出ている。年齢からいえば青春期にあり、将来の明の可能性を夢みながら、困窮した生活に追いやられつづけている高柳は「二つの仮面」を持つ人物として登場するのである。

主要な「場所」はこの三種類の計十一回であるが、他に、一回だけ出て変化を持たせる「場所」が計五回にのぼっている。いずれも当時よく知られたポピュラーな場面を漱石は選んでいる。日比谷公園、上野公園音楽堂、ミルクホール、散歩の途上、神田演説会場である。こういう技法も新聞作家として登場した後、作者がしばしば用いて一般読者の興味をつなごうとするサービスピース精神を忘れない点である。「三四郎」「それから」「門」「行人」「こゝろ」など、印象に残る各場面を私どもは容易に思い浮かべることができであろう。

最後にぜひともここで着眼したいことは、人物と人物との組み合わせ

わせといふことである。もちろん、この問題は「場所」の変化と密接に結びついている漱石の構成一特色である。全部で十六回の組み合わせが見られるが、その中で特に目立つものが三種類ある。道也―お政、高柳―中野、高柳―道也、で、それぞれ四回ずつ用いられている。これは道也・高柳・中野の三人が主要人物で、暗・光明・明の人物構成を企図した作品である以上、むしろ当然な成りゆきといふべきである。

道也とお政との相剋・矛盾は、その後の漱石文学の最も大きな主題として発展し、特に「行人」「道草」「明暗」などの後期作品に至って、深刻苛烈な風貌を見せるのであるが、その萌芽はまさしく「野分」にあるのであって、この作品が漱石の一転機をなす所以がここにも証明されているといえよう。また、高柳と中野とは無二の親友でありながら、境遇・性格などの相違から友情を裏切る分子を秘めている。「野分」においては二人の対立はそれほど苛酷には追求されず、結末においては中野の好意がその恋人とともに高柳の方に救いの手を差し延べることになっている。その後、新聞作家として独立してから、漱石はこの問題を徹底的に追求しつづけるのである。「それから」「こゝろ」などに、その絶頂が具体化されるのである。高柳と道也との関係は、中間的存在であり己れの生の方向に迷う高柳に、大きな指針を示すものであるが、「三四郎」における広田先生、「こゝろ」における先生、などに展開を見せるのみで、漱石作品の中から姿を隠してゆくものである。単なる道義の説得だけでは処理しえない人生の真相を見いだしてゆく漱石が予感されるの

である。その他一回だけの組み合わせが四種類用いられている。中野—恋人、道也—中野、お政—義兄、高柳一人、となっていて、ここにも変化の跡が見られる。

五、「野分」の主題

「野分」の冒頭は、「白井道也は文学者である。」(一) という文章で始められている。これは「吾輩は猫である。」という書き出しに一見似ているようであるが、後者が単に身分の説明にすぎないのに対して、前者には一編の主題が象徴的に表わされているという重要な相違が見いだされる。それは「文学ハ『*Life*』其者デアル。苦痛、悲酸、人生ノ行路ニアタル者ハ即チ文学デアル。」という作者の信念に基づいて白井道也を規定したものである。従つて、道也は世にいう小説家ではない。「我ハ道也」の誇り高い自信を持って、野分吹き荒ぶ中に白い後光を背にしながら孤独の道程を開拓してゆく人物である。彼の過去は、金銭欲や名譽欲に狂奔する地方の風習に抗して、一中学校の教師たる身分を顧みず戦いを挑み、幾度も排斥されて東京に舞い戻つたという点においては、「坊つちゃん」の後身の位置を占めている。しかし、自己の内面は空虚のまま唯徒らに壁にぶつかり、風船玉のように破裂することの無意味なるを悟り、方向を外面から内面に転換して、自己内面の充実をめざし、その必要性を筆の力に託して世に訴えようと覚悟していることにおいては、坊つちゃんの正反対の人物である。この意味において冒頭の一章は「中心点の指示」であり、作品主題の提示である。

「第二章」は小説展開の契機を準備したところで、道也の示す道にやがて目ざめてゆく若い高柳と、彼と性格を異にする中野を登場させて、「夢想と現実」、友情とその限界を描出したところである。「倫敦塔」「幻影の盾」「草枕」などに美しい夢に逃避しようとした漱石は、ここに至つて決然として現実に対処し、その醜惡な現実を内面から革新する道を探ろうとするのである。

第三章から第六章までの「展開」(前)は、作者の思想を明らかにした部分で、中心点の理論的な展開となっている。恋愛観・芸術観・学問観・作家観ともいべき理念がその根底に横たわっている。

これは後の「夢十夜」における手法を連想させる。(『夢十夜』の理念と構想(参照) 恋愛観については、中野をして、恋ほど痛切・深刻な煩悶は外にない、これによつて人は大きな変形を遂げ、自分の存在が明瞭になる——と言わせ、この浄罪界を経て天国へ登れる、あくまで恋の煩悶に悩み抜くことによつてのみ、解脱の境地は得られる——と述べさせている。この経路は「虞美人草」「三四郎」「それから」などにさらに深く探求されてゆくのである。

芸術観というのは「草枕」の流れを受けつぐものであつて、具体的には華やかな音楽会場にひとり孤独の思いに沈む高柳が、その演奏中に豊かな心になり、無人の境をさまよひ、不思議な自由感を覚えるところに表現されている。音楽は彼には無縁な世界であるにもかかわらず、この芸術の神秘力は現実の困難を忘却させ人の心を夢想の彼方へと解放するのである。学問観というのは、漱石の「断片」の中にも述べられているが、人生の拘泥よりの解脱は一種の便法で

あり手段であり、目的は真・善・美の趣味を養成するところにある。眞の学問とはその目的に向かつて探求してゆくことである——という漱石の信念が示されている。ここから文学者の覚悟という作家観が派生する。文学者の目的は金銭や売名にはない以上、その道は孤独であり苦惱のものであることは当然なことである。「天の禍を下す、下せる人を珠玉にせんが為たり。」(三九・六・二三 森田草平宛)という肯定観がそこに生ずるのである。

「展開」(後)の第七章から第十章までは、「作品世界の展開」を具体的に描いた部分である。中心点をなす「作者の思想」の肉づけがなされ、「野分」はいよいよ佳境に入つてゆく。まず「愛の本質」(七)という「恋愛観」の現実化が見られる。道也は中野の空想的な恋愛観を聞いたのち自宅に帰つて妻の姿を見て、「女にとつては恋さへ装飾である。」との実感を覚えたが、この章に至ると、「愛は尤も真面目なる遊戯」であり、「尤も我儘なるもの」である(七)——という、より突き込んだ観察が示されている。ただ中野と恋人との愛にあつては、「此遊戯的ナ量ヲ減ジテ實際ノ生活問題ニ触レタ者ヲ加味スレバ恋愛モ大ニ真面目ナモノニナル。」(「断片」)という苦心が加えられ、滑稽・諷刺に陥らないように心がけられている。「△若イ男ト女ノ会話ヲカク。恋ニ似テ恋デナイ様ナ。ツヤガアツテ厭味ノナイ者」(「断片」)といった表現がとられ、「句を撰み、字ヲ練る事」によつて「平気」で、自然に、何の苦もなく。(「断片」)描写しようとする。恋に潜むエゴイズムの追求の面は、中期・後期の作品の一大基調となつて展開する。「第八章」の「二つの孤

独」、「第九章」の「友情の限界」、「第十章」の「夫婦間の溝」については、すでにこれまでも触れてきたところである。この孤独が地獄的な様相を呈してくるのが「行人」「こゝろ」であり、友情の中に隠された我意識は「それから」「門」に発展し、夫婦間の闘争は「道草」「明暗」に頂点を究めることを思い合わせれば、「野分」のテーマはさらに明瞭になるに違いない。「他人ノ力ヲ借りテ夫ニ対スル細君ハ細君ニアラズ他人ナリ。」(「断片」)という厳しい言葉もすでにこのころ書かれている。

「結」の二つの章は、「中心点の解決」を示す部分であり、「暗」より「明」への理想の勝利が語られる結末である。暗明の二筋の道に迷う高柳は道也の信念に満ちた演説に深く感動し、自己の道を切り開こうと決意する。一方、中野の昔変わらぬ友愛はその妻のすずめもあつて、病める高柳の転地療養費を出してやることになる。ところが、その金は道也先生の危窮を救うために高柳から先生へと贈られる。この「結」の解決はすこぶる安易な妥協策のようにも考えられよう。あるいは「ホト、ギス」のメ切期日を明日に追いつめられた作者が、「眼が血走つてる」状態で「夜通し」「七顛八倒の苦しみ」をしながら(三九・一一・一九 中川芳太郎宛)、無理にも押し切つた窮余の一策に過ぎないとも解せられるかも知れぬ。ただ、漱石の立場に身を寄せて深く考えれば、この結びは全く非現実的な夢想と断定できるであろうか。夢想・空想と理想とは似ているようである。この場合の漱石は、「道に生きる人間」という理想像を「野分」の結末に書かずにはおられなかった「理念の作

家」として規定すべきではないか。

漱石文学は金銭の魔力の恐ろしさという現実を十分に熟知しながら、文学はそれを乗り越えるところにその存在理由を見いだしつづけた作家である。中期・後期の作品にもその具体的な表出は容易に見ることが出来る。たとえば、与次郎↑三四郎↑美禰子と金銭が廻わされてゆく「三四郎」、平岡↑三千代↑代助という形をとる「それから」、三沢↑二郎↑岡田となる「行人」、原↑小林↑津田↑お延↑岡本と複雑な展開を示す「明暗」などが頭に浮かんでくる。その金銭の中には、恋愛、友情、欺瞞などといった現実の問題が含まれている。殊に絶筆「明暗」の金銭の複雑な移動などを不自然な非現実的な逃げ道と非難するものはないであろう。それは主人公津田の主我的な打算心がやがて「去私」されてゆく道程を示すものに他ならぬからである。その萌芽が「野分」においてうかがわれると見るべきであろう。

しかし、それにもかかわらず、作者が設定したこの「明面の勝利」は背後に横たわる「暗面」の強大な力をむしろ逆に浮き立たせているという感が残る。道也はその金によって一時的に借金の債鬼から免かれたとしても、その力作「人格論」が売れぬことは明瞭である。高柳は小説完成の意図を遂げえずして肺患のため挫折することは逃れられないであろう。この意味において中野の友情もかえって仇となるのである。そういう未解決の問題は漱石の面前に山積しているのである。何よりも漱石自らがそのことを明確に知悉していた。だから、彼は暗い現実に対処する、内なるものの充実を目ざして中期の作品を書きつづけ、その充実を妨害する人間存在の深層を探り当て、さらに病弱の身を賭して後期の作品に進んで、その打倒を試みるのである。このように考えてくれば、「野分」こそ漱石文学の新しい道程を示す門出であったことが知られるのである。

漱石『坑夫』論

岡本卓治

『坑夫』は、都会を出奔した主人公の青年がひたすら歩き続けて鉱山の坑底にまで達しそこで生死の極限的な分岐点を垣間見る話、というように要約できる。極めて単純なストーリーであって、主人公は、追いつてられるようにして、あるいは吸い込まれるようにして、地の底までへの歩行を続けるのである。こういうストーリーを名付けてみれば「暗いところへの旅」の話とすることもできるだろう。

こう名付けてみると、『吾輩は猫である』の〈猫〉との対照が私に想起される。〈猫〉は「薄暗いじめ／＼した所」から人間社会に投げ込まれた存在である。つまり〈猫〉は「暗いところからの旅」をしてきた存在である。『坑夫』の青年主人公は彼が属していた社会のさまざまな関係から逃亡しようとする存在であるのに対し、〈猫〉は投げ込まれた社会でのさまざまな関係に否応なく繰り入れられてゆく存在である。もっとも〈猫〉の場合、作品中の人間との

関係においては、猫であるがゆえのある種の透明な自由さがつねに保たれているのだが、ともあれ、「暗いところへの旅」とは諸関係からの自己離脱であり、「暗いところからの旅」とは諸関係への自己投入であるといえる。

両者の対照をさらに敷衍すれば、それぞれの名義（名分）についても指摘することができる。すでに多くの言及がなされていることだが、〈猫〉はその冒頭から自分の無名性にこだわる存在として規定されている。しかしここで重要なことは、漱石は〈猫〉の無名性という面だけを強調しているのではないという点である。『猫』の第一回についてのみ見れば、その末尾は、「名前はまだつけて呉れないが、欲をいつても際限がないから生涯此教師の家で無名の猫で終る積りだ」とあり、〈猫〉の無名性は全うされている。ところが続編たる第二回の終り近くでは次のようになる。「吾輩は名前はなしと屢ば断つて置くのに、此下女は野良／＼と吾輩を呼ぶ。失敬な

奴だ」と。第一回末尾での〈猫〉の意思は、ここでもろくも崩されてしまっている。〈野良〉とは名を持たぬ者に世間が与える名であつて、社会的な諸関係の中では、名を持たずにいることは許されないことで、名のないことがすでに一つの名であるという皮肉な状況を、漱石は強く指摘している。〈猫〉がこのように無名から有名(名を付与される)に至る存在、あるいは無符号から有符号へ変質させられる存在だとすれば、『坑夫』の青年は、逆に、有名から無名へ、あるいは有符号から無符号への遁走を企てる存在だと言える。

ここに有名・無名というのは、作中の人物が固有名詞を持つかどうかということだけの意味ではもちろんない。人間が社会的な諸関係で持つ位置にかかわる名称の一切を含むのである。たんに作中人物の名前が示されないということでは『坊つちやん』や『ころ』などが想起される。しかし〈坊つちやん〉は、歯切れのよい江戸っ子としての育ちや単純な正義感などをそっくり背負ったまま都落ちする存在であり、『ころ』の先生は、過去の事件に自分の全人生を結びつけている存在である。その限りでは、どちらも有名性をみずから担っている存在であり、『坑夫』の主人公とは異質である。『坑夫』は、主人公が自分に付着している名のすべて、から逃れようとしてひたすら「暗いところ」へ向って歩き続けるところから書き出されている。冒頭に近い部分に次の一節がある。

其の当時はたゞ暗い所へ出ればいゝ。何でも暗い所へ行かなければならぬと、只管暗い所を目的に歩き出した許りである。今考へると馬鹿々々しいが、ある場合になると吾々は死を目的

にして進むのを責めてもの慰藉と心得る様になつて来る。但し目指す死は必ず遠方になければならないと云ふ事も事実だらうと思ふ。少くとも自分はさう考へる。あまり近過ぎると慰藉になりにかゝるのは死と云ふ因果である。

主人公の歩き続ける目的は名から逃れることにある。だから「暗い所」が志向されるのであろう。いくらかでも明るい所ではわれわれは周囲との関係が認知でき自分の位置が確定される。つまり、名が付与される。「暗い所」でならばわれわれは自分を位置付けずすむのではないか。しかし「暗い所」の極北としての死を直接に目指すとなると、これはもう、一つの積極的な位置付けの行為となる。そのことを漱石は後に『ころ』の先生の自殺行為において例証した。『坑夫』の主人公が名から逃れようと歩き続ける行為には、そうした積極性を何ら含まないという点がむしろ特徴なのだと思ふべきではあるまいか。「目指す死は必ず遠方になければならない」のである。ただ、消極性においてのみ理解されなければならない歩行行為というのは矛盾であらう。歩行には認識がかならず伴うのであり、認識は消極的行為ではないのだから。しかし一人の人間が歩行し認識するということをもし分離できたならこの矛盾は解消する。それを漱石は、この作品で十九歳の青年が経験したことを後に大人になった本人が回想し批評するという設定をとり入れることで済ました。この設定の意義はまた後に別の面からとりあげることになると思うが、これは主人公の歩行を消極性において特徴づけようとした作者の苦肉の策でもあったのではなからうか。ともあれ、名

から逃れようと歩き続ける主人公の行為を「死出の道行き」とか「自殺行」ととらえたら作品を大きくゆがめて理解することになるだろう。こういう「逃亡」を描こうとした作者漱石は、無名性にこだわるのがどういふ皮肉な状況をもたらすかを『猫』においてすでに熟知していたはずである。それにもかかわらずあえて書いたという姿勢がこの『坑夫』にはこめられているわけで、その点に作者のこの作品に取り組んだ積極的な意欲を感じとることができると思う。

さて、『坑夫』の前半部、「ポン引きの長蔵さん」と出会った後の部分に次のような一節がある。

兎に角かう云ふ訳で自分は愈となつて出奔したんだから、固より生きながら葬られる覚悟でもあり、又自ら葬つて仕舞ふ了簡でもあつたが、追に親の名前や過去の歴史はいくら棄鉢になつても長蔵さんには話し度なかつた。長蔵さん許りぢやない、凡ての人間に話し度なかつた。凡ての人間は愚か、自分にさへ出来る事なら語り度ない程情ない心持でひよろ／＼してゐた。だから長蔵さんが人を周旋する男にも似合はず、自分の身元に就て一言も聞き糺さなかつたのは、変と思ひながらも、内々嬉しかつた。

ここにある「親の名前や過去の歴史」が、このとき主人公の捨てようとしている名の具体的内容である。それは他人に知られたくないと思うと同時に、自分の記憶からも消してしまいたいのであり、そのために彼はひたすら歩き続けなければならない。だから長蔵さ

んが「身を一言も聞き糺さなかつた」ことを主人公は喜ぶのであるが、長蔵さんにしてみれば、それは主人公の身の上を察しての優しい思いやりなどではなかつた。彼にはこの青年が坑夫の予備員であり、手もとにはいるいくばくかの手数料の代であるという意味以上の関心はなかつたであらう。そうであらうことは主人公も読者同様に理解しているようなのであるが、それについてはほとんど関心を向けようとしなない。彼の関心は従前まで彼につきまといつて来た名から逃れることに集中しているのである。

その名から逃れるために主人公は長蔵さんの申し出を受け、鉱山行きを承諾する。ということはこのとき、彼は長蔵さんによつて「坑夫要員」とでもいふべき意味づけをされた（名を与えられた）存在になつたということだろう。一つの名から逃れるつもりも行動が実は別の名を負うことになる行動であつたというアイロニカルな状況は、この作品全体の基調ともいえる特徴であつて、それが早くもこの部分で示されている。

以後、作品の展開につれてこのようなアイロニーに思わず気付かされるような経験を主人公はいく度となく味わわれるようになる。例えば、「逃亡」の途次で長蔵さんが「赤毛布」や「小僧」を拾いあげる場面がそうである。赤毛布を拾つたときの長蔵さんのやり口が自分の拾われた場合とまったく同様であることに気付いて、主人公は次のように考へる。

此の赤毛布の取り扱方が全然自分と同様であると、同様であるといふ点に不平があるよりも、自分は全然赤毛布と一般的な人

間であると云ふ氣になつちまう。取扱方の同様なのを延き伸ばして行くと、つまり取り扱はれるものが同様だからと云ふ妙な結論に到着して行く。自分はふら／＼と其処へ到着してゐると見える。長蔵さんが働かないかと談判してゐるのは赤毛布で、赤毛布は即ち自分である。

ここでの主人公は赤毛布を鏡として自己を相対化しており、そこで自己の変質ないしは移行を確認している。それは有名性から無名性への変質、より正確にはこの段階では一つの有名性から別の有名性への移行の確認である。これは、「親の名前や過去の歴史」からの逃亡、従前の自己からの離脱が達成されたことであり、その限りではまさに念願成就のほすであるが、主人公は少しも満足しない。逆に、「つくづく詰まらないなと感じ」るのである。この詰まらないさは、直接的には虚栄心、つまり主人公の育った都会の中流家庭で培われた意識、現在の彼には残存意識にすぎないものに由来する感情である。といつて、この場合、主人公の変質・移行がその虚栄心を逆撫でにしないようなあり方で起つたとしても、「詰まらない」という感情はやはり生じたのではなからうか。

あの〈猫〉が、下女に「野良」と呼ばれて憤慨したのは、それが「野良」という蔑称だったためでもあるが、名前はないと断つているのに名前が付与されたからでもある。それと同様の意識がこの主人公の「詰まらない」という感情には含まれていてと考えてよいだろう。彼の「逃亡」は第一次的には特定の名、「親の名前や過去の歴史」からの逃亡であることに間違いはない。そこに瞩目する限

り彼の逃亡は自己処罰のためであれ自己救済のためであれ、罪の意識に起因するものと理解してよいだろう。しかしそれならばなぜ、「赤毛布は即ち自分である」という事態にまで自分を追いつめたときになんらかの慰めや救いを感じなかったのだろうか、という疑問が残る。自分が赤毛布と同様の存在になっていることは、「親の名前や過去の歴史」からの逃亡がそれなりに達成されたことである。私が先に念願成就だとしたのはその意味においてである。念願成就が主人公の予期したものとはあまりにかけ違つていて、なんともみじめで貧相なものであつたにせよ、いくばくかの達成感、満足感はあるはずだと思ふのだが、「詰まらない」という感情にはそれは含まれていない。罪の意識の付着している名から逃れられた喜びは語られておらず、名から逃れられないでいる不満が語られているのである。

特定の名から逃亡しようとしている人間をでなく、名そのものから逃亡しようとした人間を描こうとしたところに、作者のこの作品における特異な意図があるのであり、その意図が作品中で最初にはつきりと提示されるのが右に引用した部分あたりだと思ふ。引用部分前後の叙述で作者は、主人公の逃亡行の背景に彼を中にはさんだ二人の女性との三角関係のこじれがあることを説明している。そうした現実的な原因がこの逃亡行の背後にあることを示しながら、その逃亡行の一つの結果として直面した状況を、「詰まらない」としてふり捨ててしまうことによつて一たん提示した〈現実的原因〉を揚棄しようとしているのではなからうか。なぜそうしたまわりくど

い方法を用いたのか。〈名そのものからの逃亡〉というテーマ自体に内在する非現実性への作者の配慮からだと思ふ。人は人間の行動を理解するのにつねに現実的な理由を想定せずにはおれない。この場合であれば、どの名からの逃亡かということならリアリティーは保障されるだろうが、名そのものからの逃亡ということは極めて抽象的、観念的であつて人を納得させるリアリティーに乏しい。作品中でいく度か言及される主人公をめぐる三角関係の問題は、作品中にそうしたリアリティーをもたらしつたための最少限の処置にすぎないようだ。主人公の行動の現実的な理由づけについて漱石があまり関心を持っていなかったことは、『坑夫』の作意に関する「談話」の中の次の一節からも読みとることができる。

原因もあり結果もあつて脈絡貫通した一個の事件があるとすると。然るに私はその原因や結果は余り考へない。事件中の一箇の真相、例へばBならBに低徊した趣味を感じる。従つて書方も、Bといふ真相の原因結果は顧慮せずに、甲、乙、丙の三真相が寄つてBを成してゐる、夫が面白いと書く。即ち同じ低徊してゐても、分解的に出来てゐる所が多い。この書方はある人には趣味が無いだらう。もし有るとすれば、Bといふ真相は、いかなるものが寄つて出来たかと説明して、智力上の好奇心を満足せしめた時に興味が生ずる。ところが説明を聞いても、那樣とは面白くないとか、自分には到底も解らんと云ふ人には、毛頭興味は起らん理屈なのだ。

的確で明快な解説とはいふに難いこの一節を、本論での私の文脈に

引きつけて言いかえてみれば、「真相の原因結果は顧慮せず」ということは、主人公を社会的・現実的条件から切断して表現してゆくという意味であり、読者の「智力上の好奇心を満足せしめ」ようとして書くということ、その〈生活上の好奇心〉を満足させようとして書くこととはしないということである。その意味で『坑夫』は極めて抽象性、観念性の強い作品であつて、その次元へ読者を抵抗感なく導入していくための配慮として主人公の周囲に種々の現実的条件が配置されているのではないだろうか。赤毛布との出会いの部分は、主人公が読者の存在する現実的次元とは異質の次元へはつきりと移行しはじめる分岐点なのである。

この移行が決定的な変質となるのは、〈小僧〉との出会いの部分においてである。そのときには、あの「詰まらない」という感情は主人公の胸中には再燃しない。それは小僧が赤毛布よりもはるかに徹底した無名性を具現しているような存在だったことと関係があるように思われる。

小僧は、日没後の暗がりの中に、町並みが突然尽きて人家の全く見られなくなったところにある谷川のその向うの淋しい山の方から、いきなり出現する。赤毛布との出会いが少なくとも赤い色の識別できる明るさの中でのことであつたのに対し、これはモノクロームの中での、まさに「暗いところ」での出会いである。主人公の眼前の前というより、胸中にいきなり出現した存在であつた。その小僧は長蔵さんのさし出す芋を無言のまま、まるで食欲そのものが手足をつけたかのように呑みくだす。こういう小僧を見て主人公は、

「此の小僧なんか矢つ張り子供の時に聞いた、山から小僧が飛んで来たが化け損なつた所位だらう」と思い、少しあとでは「蝙蝠」になぞらえたりする。主人公は小僧をいわば人外の境に位置づけようとしているわけで、その点「赤毛布は即ち自分である」とした同化意識とは逆の動きである。しかしこの異化の働きは、小僧の出現が主人公の胸中のより深い処で起つたための、一種の生体的拒絶反応ともいうことができる。それだけ、小僧の出現は主人公にとって他人ごとではない深刻な事件であるはずで、それに比べれば、赤毛布への反応には気楽ささえ感じられる。

小僧は長蔵さんの「御前、何処へ行くかね」、「ちや何処へ帰るかね」との問いに、

「何処へも行きあしねえ」

「何処へも帰りやしねえ」

と答える。いささか出来すぎた答えという感がないでもないが、これこそ名を持たず、位置を持たない存在の具現ではあるまいか。赤毛布が主人公にとって一つの名から別の名への移行を象徴するものなら、小僧は無名性への変質の象徴である。出発点も帰着点も確定しようのない世界はまさに「暗いところ」に他ならない。慰藉としての遠い死を「暗いところ」の極北と見做したつもりの歩行の途中で「暗いところ」が唐突に死を随伴しない形で啓示される。実在の小僧はたんなる「宿無」にすぎないとしても、このとき主人公は小僧を自分の歩み入って行く世界の象徴と受けとっている。そのとき小僧から受ける不吉で物騒な印象は、名を持ちようのない状況にふ

れたおりの人間の原初的な恐怖であり、後に坑底で経験することになる恐怖の先取りと言つてよい。物騒な印象がどれほど強くとも、それは主人公にとって逆説的な意味での希望であり、励ましなのである。彼はどんなに「腹が重く、足が重く」なろうと、小僧の「冷飯草履」の「びちゃ／＼」鳴る音にせき立てられるようにして闇の山道をたどらなければならぬ。

さて、鉱山にたどりついたとき、主人公はまた皮肉な状況にぶつかる。前夜、谷川の橋を越えたところで小僧に会い、不気味な一夜をすごし、山を越えてまた橋を渡つてたどりついた鉱山の町は、「凡てが昔の生えない、新しくくめ」の町であり、新しい銀行、郵便局、料理屋があり、白粉をつけた新しい女達までいる。主人公は「何だか又現実世界に引き摺り込まれる様な気がして、少しく失望した」。その予感通り、一人人ほどかなるこの町は、彼が育つた大都會では想像もつかないにしても、決して異次元の世界ではない。ある飯場にほうり込まれた彼は、たちまちその「擽猛」な坑夫達のけわしい視線に射すくめられてしまう。「自分こそ社会に立っていない身体だと思ひ詰めて」鉱山の町まで流れついたところが、こんどは「坑夫共が社会に対する恨みを、吾身一人で引き受け」る破目に立ち至る。ふり捨てたつもりの名に押し戻されるわけで、「自分は普通の社会と坑夫の社会の間に……板挟みとな」るのである。

鉱山の町に足を踏み入れたときの失望感と飯場の坑夫達の示す敵意とは照応し合うものだろう。鉱山の町と、前夜、小僧を通して啓示された、橋と橋にはさまれた無名性の闇の世界とは連続していな

い。その断絶の深さに比べれば、「普通の社会と坑夫の社会」との方がはるかに近接しあっている。どちらも「現実世界」に他ならぬのに対し、橋と橋とのあいだの間は一種の亜空間なのだから。坑夫達は、おそらく彼等が羨望し憎悪してやまないだろうもう一つの社会からやって来た者として主人公に敵意を抱いた。たしかに大まかに言えば、主人公は一つの社会からもう一つの社会に流れ着いたのであり、その点に注目すれば、『坑夫』は一つの社会にひとたび所属した者は別の社会に所属し得るかというサブ・テーマをもつ作品と見ることもできよう。だがより精密に言えば、主人公は「社会」とは次元の異なる世界からやって来たのである。彼は別の社会に所属するためにではなく、所属しないために旅立った男である。

そういう主人公を作者はもう一度「社会」にはうり込んで見せるわけで、そこからは作者のある意図を透かし見る事ができるのではないか。作者は主人公を、あれこれの社会には属せない存在としてでなく、すべての社会に属することのできない本質をもった存在として規定しようとしているのではないか。あらゆる名から逃れようとする衝動を抱く存在は、本質的に反社会的存在である。むしろ『坑夫』ではその問題が前面に押し出されているわけではない。というより、どの作品でもそれを前面に立てようとはしていないと思うが、そのかわり漱石は一貫してひそやかにあるが執拗に探究し続けたと私は考えている。『坑夫』では、モデルに依つたいわば他人ごとのような気楽さがあったのだろうか、人間の反社会性の問題がかなり強く表現されている。

こうした、あれかこれかと選択する余地を含まない本質的な反社会性に直面したときには、どの社会も本能的な自衛反応ともいえるべき敵意を示すのであって、坑夫達が主人公に示した敵意は、彼が別の社会の人間であることをかぎとつたためである一方、どの社会の人間でもないことを無意識裡に感じとつたためでもあると考えてもよいだろう。

ただそう考えた場合、坑夫達の悪意に対処する彼の態度はいかにも不徹底である。「御前は何処だ」と尋ねられて、彼は「僕は東京です」と答える。途端に散々の嘲弄を浴びせられ、彼は黙る他なくなってしまう。あの小僧と一晩、行を共にしただけでは、小僧に做つて「何処でもねえ」とうそぶくまでには無名性に徹することはできないのである。そこにまで徹するような条件が彼にはまだ与えられていないのである。だから彼は坑夫達に対抗するに、捨ててきたはずのものと社会での価値観をもってする。飯場で最初に知り合ふのは、頭かしらの原駒吉であるが、「全く東京辺で朝晩出逢ふ、万事を心得た苦勞人の顔」をしている彼から「あなた」と呼ばれてつい泣きそうになる。

散ざつばらお前さんで、厭になる程遣られた揚句の果、もう到底御前さん以上には浮ばれないものと覚悟してゐた矢先に、突然あなたの昔に帰つたから、思ひがけない所で自己を認められた嬉しさと、なつかしさと、夫から過去の記憶——自分はい昨日迄は立派にあなただで通つて来た——それや是やが寄つて、たかつて胸の中へ込み上げて来た上に、相手の調子が如何

にも鄭重で親切だから——つい泣きたくなつた。

「あなた」という、もといた世界での呼び方をされて手もなく感激したとき、彼はもとの世界に復帰したのであり、もとの有名性の世界に屈服したのである。彼がそのようにしか振舞えないのは、坑夫の社会が普通の社会と同じ構造と機能を有しているからに他ならない。ほうり込まれた新しい社会での行動様式を習得していない以上、彼はふるい社会での様式にたよらざるを得ない。長い道のりを歩き通した挙句が、ふり捨てたはずの社会での様式にしがみつくとであった、というのはやはりこの作品特有のアイロニーの一つであらう。

しかし、作者が主人公を、前夜の小僧との出会いを無意味にするようなことうした状況に投げ込んだのは、その後で彼を徹底した無名性の世界へ突き落してみせる伏線としてである。いうまでもなくそれは、飯場で一夜をすごした翌日、主人公が「初さん」の先導で坑道深く下降し、坑底に一人残されたときに、生死の分岐点を垣間見る場面のことである。そこで彼は「死を転じて活に帰す経験」に続いて、「活上より死に入る作用」を経験するのだが、どちらの場合も、周囲との関係性が一切断たれた孤絶した状況が設定されている。このとき、主人公の「暗いところへの旅」、無名性への行程は完成されたので、ここに一編のクライマックスがあることは誰も異存ないだらう。

ところが作品はそこで完結するのではない。坑底での経験から生還して地上にもどった主人公には、またもう一つの、しかし最後の

アイロニーが設けられてある。健康診断の結果、彼は坑夫としては最低の地位である掘子にもなれない病身であることが判明し、それは彼を一挙に無感動の世界へおとし入れる。それまでの歩行を導いてきた「華嚴の滝」や「浅間の噴火口」の華麗なイメージもならん刺激をもたらさないようになり、診断を受けに行くときは「勿体ない程美し」く思われたタンポポにも何も感じなくなる。世界がのっぺらぼうに変質してしまふのである。それは無名性への衝動が当初からはらんでいた最も危険な要素の顕在化、肉体の死ではなく精神の死が招来されたことを意味するのかもしれない。その彼に与えられた仕事は、鉱山では最も知的な仕事である飯場の帳付けであった。「自分の鉱山に於ける地位は是でやつと極つた」というのだが、何のことはない、それは彼がもとの世界で身につけた教養の尻尾をたぐり寄せての仕事なのであった。

さて、こうした幾重にもはりめぐらされたアイロニカルな構造をもった作品を叙述するうえで、作者はある種の徹底した心理主義的手法を用いている。一方において漱石は、主人公が有している外界との多層的な関係をはぎとって、意識そのものを稀薄化してゆき、最終的には主人公を単純な心理的感受性そのものに還元してゆく。冒頭の松並木を歩く場面から坑底の場面にいたる叙述の基調はこの方法に依っている。もう一方での方法は、主人公に種々の関係を付与してゆき、その意識や心理を多層化、複合化してゆく方法である。前者をマイナス符号をもつ叙述、後者をプラス符号をもつ叙述とすれば、『坑夫』はマイナス符号の叙述を基調としながら、おりおり

にプラス符号の叙述を介入させてゆく方法で書かれた作品と言い得る。この作品を、「文芸の哲学的基礎」で表明されている考え方と結びつけ、人間の意識を連続の相においてとらえようとしたもの、とするのが諸家の一致した見解であり、私もそれに異論はないが、漱石がその意識を種々の関係性を保持したままの複合的な相においてとらえようとはしていない点に注目したい。いわゆる「意識の流れ」小説がある種のリアリズムを目指すものだとするなら、人物の持つ関係性をはぎ取ったり付与したりしながらそのつどの心理ないしは意識を叙述してゆく漱石の方法はリアリズムとはいえない。これは抽象性、観念性の極めて強い人間把握なのであって、自然主義的作品などとはむしろ言えないだろう。意識を連続の相においてとらえる上で、このような方法の採用を漱石に強いた理由は何であつたか。それを考えていくなかで漱石の内部にあつたであろう無名性への衝動が私に想定されてきたのである。

このことを考慮した上で『坑夫』における心理主義的手法の大きな展開をたどれば、まず主人公が全く単純な心理的感受性に還元された状態から叙述が始まる。そして長蔵さんと呼び止められるところから徐々に関係性が付与されてゆき、以後、茶屋の婆さん、赤毛布、小僧、小屋の主人と、出会う人物がふえるに従つて周囲との関係を反映した、プラス符号の叙述がわずかずつながらふえてゆく。叙述の基調がマイナスからプラスに転調するのは主人公が飯場に投げこまれたときであるが、それはまたやがて坑底に降り立ったときの徹底したマイナス符号の叙述にとつて代わられ、その部分が作者

の採用した方法による叙述の極致になっている。

このように大まかにたどつてみるかぎりでは、『坑夫』は一つの流れに乗つた緊密な叙述が持続されているようだが、実際に文体の持続性は実現されていない。作者の方では、他の長編作品にはすべて見られるような章段分けや回数表示も排除して連続した形式に仕立てたり、事件の経過をほぼ七十二時間ほどのこととして集約させるなどの処置をほどこしている。これらの処置は叙述に緊密な連続感や持続感をもたらそうとしての配慮であるが、そうした外面的な処置とはうらはらに叙述じたいが随所で中断をくり返しているのである。中断するのは、主人公が自分の経験したことを後年になって回想して語るといふ構成になっているからである。こうした構成をとるに至つた理由について漱石は「談話」の中で次のように説明している。

坑夫の年齢は十九歳だが、十九の人としちや受取れぬ事が書いてある。だから現実の事件は済んで、それを後から回顧し、何年前のことを記憶して書いてる体となつてゐる。従つてまア昔話と云つた書方だから、其時其人が書いたやうに叙述するよりも、どうしても感じが乗らぬわけだ。それはある意味から云へば文学の価値は下る。其代わり（自分を弁護するんぢやないが……）昔の事を回顧すると公平に書ける。それから昔の事を批評しながら書ける。善い所も悪い所も同じやうな眼を以て見て書ける。一方ぢや熱が醒めてる代りに、一方ぢや、さあ何と云つて好いか——遠い感じがある。当りが遠い。所謂センチ

— ショナルの烈しい角を取ることが出来る。これは併しある人々には氣に入らんだらう。

十九歳の主人公に経験させ、大人になった主人公にそれを意味づけ、解釈させるといった構成が「文学の価値」を下げることを作者ははっきり自覚している。一方では、章立てを設けなかったり、ストーリーを七十二時間内の出来事とするなどして作品に持続感をもたらすべくふうをしながら、他方ではそれらの配慮をみずから裏切るようにしてまで、叙述の公平さ、批評性を守ろうとしている。つまり作者は、十九歳の青年と一緒に歩こうとするよりも、大人になった主人公と一緒に分析し意味づけようとしたのであつて、言いかえれば、作者はこの作品を発見の文体たらしめることよりも、確認の文体たらしめることの方を選んだということであらう。

『坑夫』一編に含まれている諸テーマについての発見はすでになされており、たまたま荒井某によつてもたらされた素材がそれらを折り込むに恰好のものであつたということではなかつたのか。この作品は三十回の予定で書きはじめたところが九十余回にもなつてしまつたと、漱石は「談話」で述べているが、結果的に量が三倍ほどにふえたところで、本論の冒頭に要約したようなストーリーの骨子には何の変更もなかつたはずである。量の多少は叙述の密度によるのであり、三十回がかりに三百回になつたところで、作者が作品の見直しを見失うおそれはない。主人公の青年は「一寸先は闇」の世界を歩かされているのだが、作者は作品の隅々にいたるまでの統制支配力を保持しながら書き進めている。こうした構造の作品は、そ

の量にかかわらず、短編小説的作品と言つてよいだらう。一見ままに叙述の中断をくり返していても、作品の結構に狂いは生じないのであり、逆にいえば、狂いが生じないような、単純なストーリーを作品の外枠として設定してあるので、作者は随時叙述を中断して分析し解釈することができるのである。

このようなくり返される叙述の中断を通して作者が述べようとしていることの主要な点は、周知のように、「人間無性格論」に代表される、人間の variability やすさのことであり、人事のまとまりにくさのことであり、その乱雑なこと、矛盾に満ちていることである。しかし、人間の variability やすさなどということは、漱石にあつても以前からの持論のようなものであり、読者にとつても特別に啓蒙的な意義を持つほどの認識とはいえない。その程度のことを確認するためにわざわざ一編の作品をつくりあげ、叙述の持続性を損つてまで中断をくり返したのだからか。『坑夫』中でこの議論がくり返され積み重ねられた結果、その真の意味が開示されるのは、クライマックス部分である坑底の場面においてであらうと思う。

このとき主人公は、先に指摘したように、無名性の極にほうり込まれた状況にあり、彼自身ほとんど生理的心理的に受動性そのものなまでに単純化されており、極度に稀薄な意識状態におかれている。その時に突然、「死ぬぞ」という考えが躍り出すのだが、次の瞬間には「死んじや大変」に轉換し、生への逆転帰還がなされるのである。その轉換は瞬間的であるが、「二つものものは全く離れてゐる」と同時に「全く続いてゐる」と分析される。この轉換は全く自律的

に行なわれるのであって、主人公はそれを支配した力として神を認めることもしないし、もとの世界の〈艶子さん〉や〈澄江さん〉の存在も介入させない。転換を支配した力は究極のところ謎である。謎であることを、分析者である方の主人公は様々の観点から観察し指摘する。同じ謎は、こんどは生から死への転換の場面、地上へ戻ろうとして梯子を昇ってゆく途中、「むらむらと死ぬ気が起つた」という場面でも提出されたはずである。

漱石は、主人公を坑底まで追い詰めてゆき、人間存在の薄皮を一枚一枚はぎとるようにして彼を無名化し、単純化し、稀薄化し、最初のともいうべきむき出しの生理的存在へと還元していった。その一極点において、生と死の分岐点はどんな様相をもって呈示されるか。そこまでの遡行作業が『坑夫』において漱石の果そうとした仕事である。しかし、当然ながら何も見えて来ない。見えて来ないというのが作者の示そうとした解答である。人間の変わりやすさということの真に恐しい意味は、ここまで遡行してきたとき開示されるのではなからうか。

あらゆる関係性が剝落した「暗いところ」で得たこの経験の意味

の深さに照らせば、その後、地上への脱出の途中で出会った〈安さん〉との心あたたまるふれあいは、この作品の中では補助的な意味しかもたないであろう。むしろ坑底まで主人公を引き入れ、そこにしばらく主人公を置き去りにするなどした初さんの悪意の方に、主人公に生と死の分岐点に横たわる虚無を垣間見させるきっかけになったという意味で重要な意義を認めることができる。もちろん、人間における倫理の問題は、主人公が安さんと出会ったような地点を底辺とするところで生まれる。だが、漱石はその底にもうひとつの底があることを『坑夫』において示そうとした。それは漱石が自己の最深処にかかえる虚無と言ってもよいだろう。しかしそれは小説家としての漱石には未だ小説化する術のない領域である。だから幾重もの安全装置をほどこして、作品の文学的価値さえ放棄しながら慎重に呈示しようとしたのであろう。作中で幾度となくくり返される、これが小説になつていないという述懐の意味もその意味から理解される。

(付記) 本論は昭和50年12月の日本近代文学会例会において口頭発表したさいの草稿をもとにして成ったものである。

『三四郎』小考

——「露悪家」美禰子とその結婚の意味——

秋 山 公 男

『三四郎』のヒロイン里見美禰子の結婚に関して、従来二様の見解が対立したまま今日に至っている。詳述は避けるが、その一方は「美禰子の主体的な未熟さ故の敗北」、「妥協であり自我の放棄である」としてそれを美禰子の挫折と捉え、他の一方は「第三の世界を見切り、青春を見切った」⁽²⁾自主的選択であるとす。

これらの所説に対して平岡敏夫氏は、「いまもこの結婚がよくわからないのだが」(『日本文学』昭50・12)と留保されながらも、美禰子の結婚相手である「立派な人」の読解に、新たな視点を提出された。平岡氏の結論とするところを要約すれば、「立派な人」との、美禰子の結婚という地点から三四郎らの世界を痛烈に批評したとするのは、作品を通してうかがえる漱石の暗い結婚認識からははるかに遠いように思われる」として、「立派な人」との結婚が、「三四郎らの世界」への「批評」・批判になりえない旨を推論しておられる。稿者もこれに概ね賛成である。但し、その論拠に関しては若干の相

違点もあるので、本稿の末尾に再述したいと思う。

I 広田・美禰子の対極構造

稿者は『三四郎』を一種の教訓小説として捉えようとする観点から、広田及び三四郎の位置と役割について試論を試みたことがある。⁽³⁾少なからず本稿の主題とする美禰子像の造型に関わりを有するので、次に簡略にこれを整理しておきたい。

漱石は明治四十一年二月、『三四郎』起稿に先立つこと五ヶ月ほど前に「創作家の態度」において、「えらい人」の見地から「深厚博大の趣味」の「感化」を讀者に及ぼそうとする人格主義的文芸観を披瀝している。しかるにその反面で、自然主義文学の隆盛につれて、「著者は事実を与へる媒介者として、重きを置く必要はあらうが、著者自身の人格や、趣味や、評価は、反つて迷惑だと云ふ読者許り」の世相も容認せざるをえなかつた。即ち、依然として啓蒙主

義的文芸観に依りながらも、如上のような対読者意識の変化から、漱石はこれ以後露骨な「説教」を差し控えざるをえなくなったといえる。教訓主体の広田が「暗闇」に退き、それも暗示的な発言に終始しなければならなかった所以である。

一方三四郎は、広田の教訓を受けるに便な人間として造型される。三四郎には、無菌状態の田舎から上京したての、個性も見識も固まる以前の白紙的性質がその役割上必要であった。広田の教訓・警告の内容を一口に言えば、女の轢死、火事、ハイドリオタフヒア、子供の葬式、等が全てその為の教材であった。そして、これらの教訓・警告が必要であるとの漱石の認識は、現実の門下生との応接から触発された興味と危惧の念から発したものであると推測される。以上が、前述の小論の概要である。

『三四郎』を教訓小説として観ようとする観点に立てば、その最大の対象（教材）は美禰子であろう。小説の冒頭で何らの注釈もなしに発せられる広田の、「危険い」「囚はれちや駄目だ」という警告の内には、おそらく美禰子も含まれていると解釈してよいと思われる。一見「無意識な偽善者」（『文学雑話』）であるかのように、時として不可解なまた矛盾に満ちた美禰子の言動は、若い三四郎にとって恰好の教材となりえた。轢死、火事、子供の葬式などを通じてなされた作者の教訓とは、「無残な運命」（三）に直面させて曇りない現実認識へ至らしめようとの配慮であったが、美禰子との接触の場合にもそれは該当する。と共に、女性特有の思わせぶり、誘惑者

としての本質・擬態等を白紙状態の三四郎に論そうとする広田の意図は、これもやはり門下生の迷妄を憂うる漱石の危惧の念から発したものと推察されるのである。漱石は明治三十九年に小宮豊隆に宛てて、下記のような戒めの書簡を送っている。

僕がやすんだのは病気ぢやない。（中略）靈の感応で僕がやすむなんて事があるものか。（中略）僕だからまだいゝが女が相手だと君は遂に其女の為に食ひ殺されて仕舞ふ。あぶない。（中略）君も年頃だから今に恋をするかも知れない。其時に靈の感応なんぞばかり振り廻してゐると小宮隆なるものは地球の表面から消滅して仕舞ふ。

僕も君位な年には靈の感応を擔いであるいたものだ。而して其御蔭でもつとえらくなる所をこんな馬鹿になつて仕舞つた。

以来は決して靈の感応を擔いぢやいけない。（中略）世の中には感応を擔がせてひそかに冷笑する様な怖い女が沢山居る。

ここで漱石は、靈の感応を擔いで女性に囚われることの危険性を、多少滑稽なくらい熱心に説いている。実際この書簡からは小宮に向けた警告もさることながら、漱石自身の女性恐怖症的・被害妄想的傾向も窺われ、その意味でも興味を覚えるが、それだけに一層漱石の真実の肉声で裏打ちされていともいえる。と同時に、「あぶない」と忠告する書中の諫言は、期せずして『三四郎』における広田の「危険い」の語と一致する。そして、「君も年頃だから、今に恋をするかも知れない」の予感も、見事翌年の中することになるのである。

今日高須賀淳平が来て小宮さんによるとと恋病をする
云つた。氣を付けないといけない。漱石病なら心配はないが御
網病などになると甚だ痛心の至だ。

右の小宮宛書簡(明40・8・3)に窺われる漱石の口調は、前年のそれと比べれば余程冷静である。とはいふものの、しかし「氣を付けないといけない」「甚だ痛心の至だ」の如く、相変らず警告調・憂慮調であることに変わりがない。小宮豊隆のみならず、この頃の漱石がこと女性問題に関する限り専らこれを遠ざけ、警戒警報を発していたことは諸々の資料から明白である。森田草平の煤烟事件などはその最たる事例であった。

「いや、女もさう真面目だとは思はれないね。矢つ張り遊んでゐたんだよ。君は思はせ振りでないやうに云ふが、僕から見れば、云ふことが為すこと悉く思はせ振りで。それが女だよ。女性の中の最も女性的なものだね」と云はれた。

(森田草平『続夏目漱石』)

今日の眼からみれば、右記の明子評は少々酷にきこえる。当事者であった草平が強硬に「遊び」でなかつたに抗弁したのも首肯ける。しかしながら漱石は頑として、「云ふことが為すこと悉く思はせ振りで」の確信を曲げなかつた。草平からの伝聞に基づき判断という限界があるにせよ、先に引用した警告調書簡と考へ合せるとき、漱石には初めから女性への固定した偏見があつたと考へざるをえない。一例を挙げれば、野上豊一郎宛の書信(明39・11・23)にも、「実を云ふと創作をやる時にかつて女の読者を眼中に置いた事がない。

女の十中八九迄は僕の作に同情を有して居らんと信じてゐる」の如く、その女性観が表明されている。漱石によれば、所詮女性とは冷静な客観や認識からほど遠く、自他共に主観(美禰子の場合「詩人」の語が用いられる)の眼で見がちな人種であつて、それ故に容易に「自ら識らずして別の人に」(森田、前掲書)変身しうる存在であつた。漱石がそのように女性をみなし、またそのような側面に関心を持つていたとすれば、『アンダイング・パスト』のフェリシタスを「無意識な偽善者」であると道破し規定したのも至極當然であつたといわなければならない。

小宮宛書簡といい、煤烟事件といい、この期の漱石の態度が如上の如きものであれば、『三四郎』にそれが反映したとしても自然である。自然どころか、実は漱石は当初から確固たる構想のもとに、広田にその任務を負わせたと思へられるのである。よつて広田の役割は、「無残な運命」を直視させ冷徹な現実認識に導こうとする際と同様、「感応を擔がせてひそかに冷笑する様な怖い女」への警告を發し覚醒に導こうとする批評家・傍観者に認められる。

逆に美禰子は、これと全く対極に位置される。従つてその役割も完全に対蹠的であり、三四郎を惑わし盲目にし、誤らない現実認識とはかけ離れた地点に連れ去ろうとする。要するに『三四郎』とは、三四郎を間に挟んで広田と美禰子が対極に配置された、広田側からいへば「教訓小説」、美禰子に焦点を合せれば「誘惑小説」であるといえるであろう。そしてこの対極構造は、早くも小説の劈頭に見誤りようのないほど明確に提示されている。熊本から上京の途

次、三四郎が汽車に乗り合す人妻と広田にそれが窺われる。また、それが『三四郎』の当初からの構想であつた証拠には、下書きのメモ（明治41年の断片）にも、

○ 汽車、1 女の話。同じ停車場で下りル。同じ宿屋ノトマリ

2 髻ノアル人ニ逢フ、其話シ

のような記述が残されている。言う迄もなく、汽車で乗り合す女が後の美禰子の伏線的役割を有することは、心字池で美禰子に逢つた際の三四郎が、「汽車の女に「あなたは度胸のない方ですね」と云はれた時の感じと何処か似通つた「恐ろし」(一)」さを直感していることから容易に察せられよう。

II 「露悪家」美禰子

ところで、広田と対極に位置する美禰子を、漱石は具体的にどのように造型しようとするのであろうか。一口に言ってしまうれば、通常指摘される「無意識な偽善者」というよりも、露悪家的色彩の方がはるかに濃厚であると思われる。なるほど美禰子の原型には、「平塚明子の謎的態度」とフェリシタス（小坂晋『漱石の愛と文学』）が認められるかも知れない。が、しかし、仮りに漱石が日本版フェリシタスに仕上げるつもりであつたならば、「出来そこなつてもズーデルマン杯を引合に出して冷かしちゃ不可ません」（『文学雑話』）等の予防線を張る必要はなかつた筈である。『アンダーイング・パスト』に啓発されフェリシタスにヒントを得たにせよ、漱石には換骨

奪胎に終らせないくらいの自負と自信はあつた。具体的にいえば、フェリシタスなどよりはより近代的な、かつ日本の風土の中に置いて不自然にみえない自我の女性の創造を目指したものと想像される。

性格の解剖については、心理状態の解剖であります。最も性格と関係があるのは無論であります。一言にして云ふと今日の人の心的状態は昔しの人々の心的状態より大分複雑になつて居りますからして、同一の行為でも、其動機が遙かに趣きを異にしている訣で、そこを観察したら、充分開拓の余地があると申す意味でございます。（中略）

又恋と云ふ一字でも此頃になると恋と云ふ一字では不充分的な位種類が出来はしまいかと思はれます。既に沙翁のかいたものでも分ければ幾通りにも分けられる恋が書いてありますが、近代に至ると其區別が益々微細になりはせぬかと思はれます。（『創作家の態度』）

当時の漱石の関心は、近代人の複雑化した「性格」及び「心理状態の解剖」にあつた。故にまた「恋と云ふ一字」の描出・創作も、近代人の錯雑した心理状態を背景にしたものでなければならぬことも必然である。美禰子が単なるアンコンシヤス・ヒポクリットにとどまらず、露悪的側面を加えるに至るのも、如上のような漱石の創意と動機をその背後に考えねばならない。広田は、露悪家美禰子の「心的状態」を以下の如く「解剖」してみせる。

「うん、まだある。此二十世紀になつてから妙なのが流行る。利他本位の内容を利己本位で充たすと云ふ六つかしい遣口なん

だが、君そんな人に出逢つたですか」

「どんなのです」

「外の言葉で云ふと、偽善を行なふに露悪を以てする。(中略)偽善を偽善其儘で先方に通用させ様とする正直な所が露悪家の特色で、しかも表面上の行為言語は飽迄も善に違ないから——そら二位一体といふ様な事になる。此方法を巧妙に用ひるものが近来大分殖えて来た様だ。極めて神経の鋭敏になつた文明人種が、尤も優美に露悪家にならうとすると、これが一番好い方法になる。(以下略)」(七)

「感受性が人一倍鈍い」三四郎も、上記の広田の「解剖」は「応へた」。「念頭に美禰子といふ女があつて、此理論をすぐ適用出来る」所以は、そもそも広田の「解剖」が美禰子を「念頭に」置いてなされてゐるからである。直接美禰子の名を口にせずになされた、例の暗闘式教訓である。

難解なのは、「利他本位の内容を利己本位で充たすと云ふ六づかしい遣口」、即ち「偽善を行ふに露悪を以てする」ことの意味内容である。しかしながら、広田の用語法に沿つてこれを解釈してみれば、「利他本位の内容を利己本位で充たす」の意味するところは、——ここで「利他本位の内容」を「親切」または「愛」に置き換えてみると——本来ならば献身的・自己犠牲的に(偽善的に)専ら相手を優先させて「無意識」裡に行なわねば愛なり親切なりが、自己のエゴ・欲望を満たす目的で「意識的」に、しかも相手にそれを承知させながら行なわれる行為ということになるであらう。広田が

美禰子を念頭に置いて三四郎に解析してみせた内実は、実はこれであつた。つまり、露悪家美禰子が意識的に自己の自意識の満足のために、三四郎を擒にし、操作し、犠牲を強いようとする実態を暗示したことになるのである。「表面上の行為言語は飽迄も善(「愛」に置き換えうる)に違ない」美禰子の粉飾をあはき、「尤も優美に露悪家」になり済ませようとする巧妙な擬態の別訣である。そしてこのような美禰子像の造型は、アンコンシャス・ヒポクリットの側面がフェリントスを核にして誕生したのと同様に、やはり一種の手法があつたと推察される。つまり、イブセンの戯曲(就中「ヘッダ・ガブラー」)の影響が想定されると思ふのである。

イブセンは一種の哲学者である。(中略)而して其哲学には中々意味がある。また尤もである。或は流俗より一步も二歩も先に出て居るともいはれる。然れどもが其哲学が情操化されて居らない。従つて此哲理に由つて行動する人物が躍然として出て、尤もだと思はれても、行動が無理はない位まででは行けても、新しい位までは感心されても、急に故い世界から組織の異つた世の中へ出た様な気がしても、——どうも泣けない。其泣けないのは、篇中の人物の実行する主義道徳が未だ一般に情操化されて居らない。(中略)然し合理が合理に止まつて、一種のセンチメントが付け加はつて来ぬ。(近作小説二三に就て) 明41・6)

ヘッダ・ガブラーの言動は、美禰子のように「優美に露悪家にならうとする」体の生やさしいものではない。彼女の支配欲は余りに

露骨であつて、夫のテスマンを始め、周囲の人々全ての運命を牛耳り意のままにせねば気のすまない「徹頭徹尾不愉快な女で」(「文芸の哲學的基礎」)ある。それがいくらイブセン劇であり、背景が北欧であつたにしても、あまりに作者の「哲學」が露であつて、「情操作されて居らない」不自然性を漱石は氣にしない訳にはゆかなかつた。「イブセンはそれだけ損をして居る」「効果を減ずる」(「近作小説二三に就て」)とみた漱石の判断は、そのまま美禰子の造型に参酌されたと推測される。美禰子が明治期の女性としては稀な知性を有し、金銭的・精神的に解放された家庭環境が与えられる一方で、近代人の疎外に敏感であり精神(自意識)の不安定性に悩み、「ストレイ・シープ」を眩く存在であるのも、イブセンに欠けていた「情操作」「一種のセンチメント」を付加する為の工夫であつたと考えようである。そのような美禰子の心性と言動の特質について、広田は次のような解釈を下している。

「あの女は落ち付いて居て、乱暴だ」と広田が云つた。

「えゝ乱暴です。イブセンの女の様な所がある」

「イブセンの女は露骨だが、あの女は心が乱暴だ。尤も乱暴と云つても、普通の乱暴とは意味が違ふが。野々宮の妹の方が、一寸見ると乱暴の様で、矢つ張り女らしい。妙なものだね」(六)

いくら美禰子が開化期の近代女性であるとはいへ、その行為がイブセン流の露骨さを持たせる訳にはゆかない。せいぜい「心が乱暴」であるのが限界であろう。三四郎はこの「乱暴」の意味を解しえな

そうとする心性を指すものと解釈される。同じ露悪家であっても、他を惑わす毒をもつ「優美な露悪家」美禰子よりも、よし子の無邪氣な露悪家ぶりの方が「一寸見ると乱暴の様で、矢つ張り女らしい」所以は、実は少しも、妙なものでなく、広田は先刻承知の筈である。

Ⅲ 美禰子の創作「オルノーク」

美禰子を露悪家として造型しようとする漱石の意図は、まず何よりも広田の提出する小説『オルノーク』に端的に示されている。

先生に其梗概を聞いて見ると、オルノークと云ふ黒ん坊の王族が英国の船長に瞞されて、奴隷に売られて、非常に難儀をする事が書いてあるのださうだ。(中略)

「面白いな。里見さん、どうです。一つオルノークでも書いてやあ」と与次郎は又美禰子の方へ向つた。

「書いても可ござんすけれども、私にはそんな実見譚がないんですもの」

「黒ん坊の主人公が必要なら、その小川君でも可いちやありませんか。九州の男で色が黒いから」(中略)

「書いても可くつて」と聞いた。其眼を見た時に、三四郎は今朝籃を提げて、折戸からあらはれた瞬間の女を思ひ出した。

自ら酔つた心地である。けれども酔つて練んだ心地である。(四)

『オルノーク』をめぐる広田の議論が、ただ単に広田の「風変りな型の学者」『博識家』(4)を紹介する為の一挿話でしかないとは受け取りにくい。これもやはり暗闇一流の寓意的伏線と考えたいのである。

るが、そうであるとすれば、「書いても可くつて」と問われた三四郎が「酔つて」しかし「疎んだ心地」がしたのは、その後の正確な予感であったといえよう。なぜならば、広田が解説する梗概の通り、その後の三四郎は美禰子によって「奴隷」の如く束縛され「瞞されて」、非常に難義をする」はめに陥入るからである。

広田の引越を契機に、三四郎も広田を取り巻く一員になる。と共に、美禰子にとつても偶然に邂逅する未知の青年ではなくなつた。自分の出方によつては如何ようにも接触できる対象である。即ちこのことは、露悪家美禰子に「書いても可くつて」を実践せしめる舞台が与えられたことを意味する。それで以下しばらく、女流作家美禰子の手になる「オルノーク」の創作と実践の過程を追跡することにした。

美禰子による操作と呪縛の第一弾は「ストレイ・シップ」の吹きであらう。この話は勿論美禰子の自意識の動揺を示すものであるが、その真意を理解できない三四郎にとつて、この吹きは結果的に三四郎を幻惑し擒にする神秘的な効力を發揮する。講義の間にもノートに「ストレイ・シップ」を書き付ける三四郎のもとに、美禰子から絵ハガキが届く。第二弾である。三四郎がこれらによつていかに幻惑され、盲目状態に陥入りつつあるかは、次の作者のやや意地悪ともみえる筆致にも明瞭である。

三四郎は板の間に懸けてある三越呉服店の看板を見た。奇麗な女が画いてある。其女の顔が何処か美禰子に似てゐる。(中

略)美禰子の顔で尤も三四郎を驚かしたものは眼付と歯並である。与次郎の説によると、あの女は反つ齒の気味だから、あゝ始終齒がでるんださうだが、三四郎には決してさうは思へない。

(十六)

客観の眼を失いつつある三四郎の感想よりも、美禰子の魅惑の圈外にある与次郎説の方が信用できさうである。しかし、美禰子の側からすれば、折角第二の矢を放つたにも関わらず、三四郎からの返信がなかつた。自由に操作できそうな相手だけにあてはずれであつた。自尊心を傷つけられた美禰子の冷やかな反応ぶりは、三四郎を落胆と疑惑へと追い詰める。大学の運動会場で的美禰子の表情は、「其眼は此時に限つて何物をも訴へてゐなかつた。(中略)三四郎は心の裡で、火の消えた洋燈を見る心持がした」(十六)の如くであり、更に野々宮の学問を賞讃することによつて、暗に三四郎の自尊心を傷つける。呑気者の三四郎が、「今日迄美禰子の自分に対する態度や言語を一々繰返して見ると、どれも是もみんな悪い意味が付けられる」と自問し、反芻を迫られるほど美禰子の仕返しは露悪的であつた。これに対して、「往來の真中で真赤になつて俯向いた」三四郎に浴びせられる、「何うですか。囚はれちや不可ませんよ」の学生の言葉は、この場に居合せない広田に代る―それ故にいかにも暗闇的な―警告と受けとつてよいであらう。

美禰子の言動の不可解さを持つて余した三四郎は、本能的ともいえる素直さで救済を求めに広田家を訪問する。広田と美禰子を両極に配した明確な対極構造が窺われる。

三四郎は近頃女に囚はれた。恋人に囚はれたのなら、却つて面白いが、惚れられてゐるんだか、馬鹿にされてゐるんだか、怖がつて可いんだか、蔑んで可いんだか、磨すべきだか、続けべきだか訳の分らない囚はれ方である。三四郎は忌々敷なつた。さう云ふ時は広田さんに限る。三十分程先生と相對してゐると心持が悠揚になる。女の一人や二人どうなつても構はないと思ふ。実を云ふと、三四郎が今夜出掛けて来たのは七分方此意味である。(七)

しかしながら、ここでも広田の教訓と警告は、暗示の範圍にとどまらざるをえない。すでに一度触れたように、広田はこの場で「偽善を行なふに露悪を以てする」美禰子の実態を言外に仄めかすのであるが、三四郎は釈然としない。もともと迷える若者の「見本」としての役割を荷った三四郎であつてみれば、まだこの先迷い続けてくれなくては困るのである。

思えば、漠然と白紙的没個性に造型された三四郎ではあるが、「低徊家」であることと「臆病」であることは作者によつて規定されている。これも三四郎を疑惑の解決に向つて直進させない為の、慎重な配慮であつたと考えてよいであらう。漱石は「文学雑話」において、ゾーデルマンの手法と自己のそれを對比させながら、「——層々累々の書き方と私の云ふ低徊趣味が似てゐるといふのですか。意味の取方にも依るが大きく云へば、ある程度迄は何うしても然うなるでせう」と述べている。美禰子に「囚はれ」、これに疑義を抱きつつも一進一退を繰り返して進行する『三四郎』の手法に照らして

みても、三四郎の「低徊家」と「臆病」は不可欠な属性であつたと考えられる。

迷ひ続ける三四郎に放たれる第三弾は、無理に借りねばならなくなる三十円の借金である。与次郎に貸せばそれで済む筈の金を、美禰子は三四郎に貸そうとする。無論なりゆき上の偶然ではない。美禰子が金を貸すことの意味は、おそらく広田のいう「利他本位の内容を利己本位で充た」そうとする、具体的な証拠として取り扱われているのであらう。即ち、七章における広田の、「形式丈は親切に適つてゐる。然し親切自身が目的でない場合」と符合し、これに重なる事例であると考えられる。三四郎に金を用立てようとする美禰子の行為は、確かに「親切」利他に相違ない。しかしその親切心は真に利他を思う心情によるのではなく、与次郎の解釈によれば、「自分が困らない程度内で、成る可く人に親切がして見たい」(九)利己的な動機に根ざしている。そのみか、金の貸借によつて三四郎を束縛し、更に利己的の自意識の網の中で「摘」にしようとする目論みが秘められているのである。

三四郎は此間から美禰子を疑つてゐる。(中略)しかし、どう想像しても、自分に都合の好い光景ばかり出て来る。それでゐて、實際は甚だ疑はしい。丁度汚ない所を奇麗な写真に取つて眺めてゐる様な気がする。写真は写真として何処迄も本當に違ないが、実物の汚ない事も争はれないと一般で、同じでなければならぬ筈の二つが決して一致しない。

最後に嬉しい事を思ひ付いた。(中略)自分に逢つて手渡し

にしたいと云ふのは——三四郎は此処迄己惚て見たが、忽ち、

「矢つ張り愚弄ぢやないか」と考へ出して、急に赤くなつた。

もし、ある人があつて、其女は何の為に君を愚弄するのかと聞いたら、三四郎は恐らく答へ得なかつたらう。強ひて考へて見ると云はれたら、三四郎は愚弄其物に興味を有つてゐる女だからと迄は答へたかも知れない。自分の己惚を罰する為とは全く考へ得なかつたに違ひない。(八)

三四郎は流石に用心深くなつてゐる。とはいへ、「美禰子の為に己惚しめられたんだと信じ」たい三四郎は、とうてい「自分の己惚を罰する為」の露悪的懲罰であるとは推察できなかった。「実物の汚な」さに目が届かず、「奇麗な写真」の虚像を实像と錯覚したまま、三四郎は美禰子を訪問する。時折、三四郎の無自覚な純朴さが巧まらずして美禰子の術策の網目を破ろうとするかみえるが、その都度三四郎は美禰子の自尊心を優先させる。寧ろ美禰子のいらつゝの自意識が、それ自身の内部で崩壊の危機にさらされるかみえる。丹青会の展覧会場での野々宮との出逢いに、それが窺われる。

三四郎をだしに使つて野々宮を牽引しようとする美禰子の企みに、流石に野々宮は乗らなかつた。誇り高い美禰子の自意識は、まさに破綻の危機に瀕してゐたといつてよい。が、それも三四郎の人の良さと「己惚」によつて、辛うじて救われるのである。

美禰子の言動に「愚弄ぢやないか」と疑いを抱きながら、しかし三四郎は徐々に自己と美禰子を見詰める客観の眼を曇らせてゆく。

この間、教訓主体の広田に「ハイドリオタフピア」を貸し与えられ、

その生きた教材として子供の葬列を目撃させられながら、三四郎は「他の文章と、他の葬式を余処から見」(十)て過ぎた。逆に「美禰子に対しては、「美しい享楽」と「一種の苦悶」の「摘」となつて、「一歩傍へ退く事は夢にも案じ得ない」状態にある。いよいよ三四郎は、最終的な決着をつけるべく原口の画室を訪れる。

その日に限つて美禰子の表情にただよう「堪へ難い癖さ」は、確かに眼前の三四郎が原因であろう。但し、それは三四郎の身勝手な解釈とは全く無縁であり、自らの利己的自意識の命ずるままに引きずり廻した犠牲者を眼にする、美禰子の「咎」の自覚に由来する苦痛であつた。それに気付きようもない三四郎は、原口からの帰途、ついに見当違いの愛の告白をする。その三四郎の面前に見知らぬ男が出現し、美禰子を連れ去る。以上で、優美な露悪家美禰子の「オルノーコ」は完了である。

ところで、先に本稿の冒頭で触れたように、『三四郎』は広田側からみれば「教訓小説」、美禰子に焦点を合せれば「誘惑小説」とみなしうる。従つてここまでの推移を概観する限り、広田の警告は効を奏さず三四郎は翻弄され続けるのであるから、結果からみて美禰子優位の「誘惑小説」に終つたといつてもよさそうである。が、事はそう単純ではない。轢死・火事の目撃や、ハイドリオタフピア、子供の葬式に際し、これらに含まれる教訓に汗流であることによつて一層三四郎へ向けられた警告が明確化されたと等しい意味合で、三四郎が美禰子に関して盲目であり、我儘な自意識の犠牲に供され

る小説の展開、——そこにこそ漱石は『三四郎』全篇を貫ぬく教訓を託したに相違ないのである。逆説めくが、美禰子を念頭に置いてなされた広田の忠告が生かされず、最後まで美禰子に「囚はれ」、そして一人で取り残される三四郎の無残なストレイ・シープの姿が、この小説の最大の教訓であつたといえよう。

最終章で三四郎は「森の女」を前に、「たゞ口の内で迷^{ストレイ・シープ}、迷^{ストレイ・シープ}羊と繰返^{ストレイ・シープ}」すのみである。その胸中も、「森の女」を見詰める眼差しと同様、全く虚ろである。このような三四郎に、「たとえその愛が挫折に終わり、苦悩をもたらしたにしても、自我形成の営みを続けることにおいては変りない」、また「不安定で危険に満ちた生の実質の認識」へ「まだそれほど強くはないが」、「彼はそこへ進み出ている」のような積極的・肯定的な意義が認められるであらうか。漱石は、美禰子に翻弄され続ける三四郎を優しく見守りつつも、しかし容赦なく突き離して置き去りにした。広田や美禰子との接触から得られる筈の教訓を、真に己れの成長の糧として消化できるか否かは今後の可能性として想像を許されるにせよ、放り出されたまま幕を閉じる現時点での三四郎には、新たな認識や成長の芽生えなど何一つ見当らない。

IV 美禰子の結婚の意味

今日、美禰子の結婚を挫折として捉えるよりも、三好行雄氏の所説（『迷羊の群れ——作品論の試み』）に代表されるように、積極的・主体的な選択であるとして肯定的に評価する観方が有力である。

が、果して漱石がそのように描こうとしているかどうか、再考の余地があるように思われる。肯定的立場に立つ三好氏の論拠とされるところを整理すれば、おおよそ次のようになるであらう。

① 「三四郎も野々宮も、美禰子が夫として尊敬のできない人だつたこと」、即ち「美禰子の結婚にかれらへの痛烈な批評がある」

② 美禰子の結婚相手が「第二の現実世界に確乎とした生を築く〈立派な人〉」であること。故に「彼女はまさしく第三の世界を見切り、青春を見切ったのである」

最初に、美禰子にとって三四郎及び野々宮が「夫として尊敬のできない人」であつたか否かの問題である。三四郎は埒外に置くとして、野々宮の人格や存在意義までが美禰子に見透かされるほど浅薄・単純であるかどうかをまず問わねばならない。結論から先にいえば、野々宮の人間の大きさは、美禰子の理解と価値観をはるかに超えたところに認められる。確かに美禰子も、「宗八さんの様な方は、我々の考へちや分りませんよ。ずつと高い所に居て、大きな事を考へて居らつしやるんだから」(六〇)と、学問の世界に住む野々宮の存在を認めない訳ではない。しかしながら、それは「詩人」美禰子の感情的理解の範囲を出ないのであって、滝沢克己氏の指摘を借りれば、「謂わゆる「純情の人」よりも、更に人間の私から遠い」(『漱石の世界』)野々宮の、広田と同質な客観性・批評性の深さを真に洞見し認識した上でのことではない。美禰子の野々宮への理解度は、所詮「責任を逃れたがる人」(五)にとどまるであらう。美禰子が

野々宮を拒否し見限ったとすれば、それは、丹青会の展覧会場で醜態を演じさせるほど野々宮が強力だったからであり、いわば御機嫌を取りむすばない野々宮への腹いせに近い抵抗であった。つまるところ、野々宮の真価も見抜けずに他の男と結婚する美禰子こそ、作者に「見限られた」に他ならないのである。

次いで疑点②は、美禰子が選択した相手を、漱石が真に「立派な人」として描こうとしているか否かである。

小説の終幕近く、唐突に現われて美禰子を連れ去る第三の男とは、「金縁の眼鏡を掛け」た「色光沢の好い」、「背のすらりと高い細面の」「髭を奇麗に剃った」「若い紳士」(十)である。しかも、原口のアトリエに通うフィアンセを俥に乗って「迎へに」出向く体の男である。なるほど面白味のないスマートさに欠けた野々宮や三四郎よりも美禰子の興味をそそりそうな風体であるが、だからといって漱石までがこの「立派な紳士」を好意的にみているとは考えにくい。

三好氏の指摘通り、若い紳士は「現実世界に確乎とした生を築く」成功者と思われる。「電燈がある。銀匙がある。歓声がある。笑語がある。泡立つ三鞭の盃がある。さうして凡ての上の冠として美しい女性がある」(四) 第三世界の実業家であると推測される。であるとすれば、『猫』や『野分』で盛んにブルジョア階級の専横ぶりを攻撃した漱石が、安月給に甘んじて「電燈会社の技手位な」「質素な服装」(二)の野々宮(無論漱石は好意的である)とはおよそ対蹠的な世界に住むこの若紳士を、本気で「立派な人」として登場させたとはどうしても考え難い。若い三四郎の眼に「立派」に

映ったに過ぎないのであろう。問題は外貌のみにとどまらない。終章「十三」における漱石の視線には、皮肉の色さえほのみえる。

美禰子は夫に連れられて二日目に来た。原口さんが案内をした。(中略) 夫は「結構です」と云つて、眼鏡の奥からじつと眸を凝らした。

「此团扇を翳して立つた姿勢が好い。流石専門家は進まずね。能く茲所に気が付いたものだ。光線が顔へあたる具合が旨い。

陰と日向の段落が確然して——顔丈でも非常に面白い変化がある」

「いや皆御当人の御好みだから。僕の手柄ぢやない」(中略) 夫は細君の手柄だと聞いて左も嬉しさうである。三人のうちで一番鄭重な礼を述べたのは夫である。

自分の「細君」がモデルになった絵を鑑賞に出向くことからしてそうであるが、いかにも如才ない若紳士の応待ぶりは、どうみても漱石の趣味に合いそうもない。まして、「細君の手柄だと聞いて左も嬉しさうである。三人のうちで一番鄭重な礼を述べたのは夫である」に至っては、嘲弄に近い作者の眼差すら感じられる。「金縁」眼鏡の「奇麗に髭を剃った」この紳士の風采・物腰には、どこことなく『猫』の鈴木藤十郎、『虞美人草』でいえば小野を彷彿とさせる雰囲気がある。あえていうなら、「立派な人」は反語として読むべきであらう。

漱石が美禰子の結婚を描くに際して、このような苛酷ともいえる

結末に導いたのは、本稿の冒頭に述べた如く門下生の女性問題が脳裏にあつたからであると推察される。当時漱石は森田草平の煤烟事件に頭を悩まし、またそれ以前にも小宮宛に「靈の感応を擔ぐ」との危険を論じ、「御絹病」を憂えて警告調の書信を送つたりしてゐた。のみならず、『三四郎』起稿の直前にも漱石は、小宮と松根東洋城の二人の結婚問題に心をくだき、仲介の勞をとつてもいるのである。松根の場合は、鏡子の従妹にあたる山田房子との縁談であり、松根及び虚子の熱意に應えての仲介であつたが、破談に終つてゐる。小宮の場合は相手の素性は明らかでない。しかし、結果はやはり実らずに終つた。

あの女ははかに行く処がきまつてゐる由御失望御察し申候へども一方にては大いに賀すべき事に候学校を卒業もしないうちからさう万事が思ひ通りに運んでは勿体な過ぎますさうして人間が一生グウタラになります。勝者は必ず敗者に了るもの候。ことに金や威力の勝者は必ず心的の敗者に了るが進化の原則と思ひ候。先は右御祝辞迄。

この書簡(明41・5・6小宮宛)で留意すべきは、漱石の勵まし方にある。「勝者は必ず敗者に了るもの候。ことに金や威力の勝者は必ず心的の敗者に了る」という託宣は、どこかしら『猫』における金田の娘富子と寒月の縁談に対する苦沙彌の口吻を想わせ、かつ、現実世界の成功者に嫁いだ美禰子の結婚を連想させる響を有する。この論理に従う限り、美禰子は「心的の敗者」でなければならぬ。

偶然ではあるが、『猫』の寒月と『三四郎』の野々宮が、共に

貧窮に甘んずる学究の徒寺田寅彦がモデルであるのも興味深い。しかも漱石は、寒月にせよ野々宮にせよ、最初からその縁談の相手の問題にせず、その婚姻を成立させる気など毛頭ないのである。無論だからといって、上記の小宮・松根の破談を寺田寅彦にひきつけて、直ちに『三四郎』執筆の動機などと短絡させる気はない。ただこれらの書簡を含めて、明治四十一年当時の漱石の念頭に門下生への諸々の懸念があり、それらが総合された形で、普通論及されるよりもはるかに濃密に『三四郎』に反映していること、つまり「教訓小説」の観点から三四郎と美禰子との種々相を読みとることが可能であることを強調したのである。(一九七七・二・十一)

注(1) 片岡良一『夏目漱石の作品』135 p

(2) 三好行雄『作品論の試み』(「迷羊の群れ」) 37 p

(3) 金沢女子短期大学『学葉』(紀要) 十八集

(4) 矢本貞幹『夏目漱石—その英文学的側面—』217 p

(5) 三好行雄氏もこの間の経緯について「美禰子の愚弄はふつうに理解されているような無意識の劇ではなく、きわめて意識的な行爲だったことになる」(『作品論の試み』)と推論しておられる。

(6) 熊坂敦子『夏目漱石の研究』69 p

(7) 越智治雄『漱石私論』157 p

(8) 平岡敏夫氏は「『森の女』の画の服装・構図の内実を知る者は、美禰子と三四郎の二人だけであ」るとの観点から、「何も知らぬ夫は、ほめればほめるほど、滑稽かつ、あわれなピエロとなるのである」(『日本文学』50・12)と分析されている。

『かんかん虫』の形成過程試論

山田俊治

有島武郎の最初の小説作品である「かんかん虫」を「処女作」として彼の作品系列の中に位置付けようとする試みは、本多秋五氏以来さまざまな形でなされてきた。しかし、この作品と「カインの末裔」や「或る女」などの代表作とに介在する間隙は「『かんかん虫』一篇には武郎のあらゆるものがすでにつつまじやかに芽生えていた」と、この作品に有島文学の要素のすべてを見ようとする瀬沼茂樹氏などにおいても、充分説明が尽されているとは思われない。⁽²⁾

さらに、西垣勤氏は「日本の現実を通して創り出された作でない以上、有島のように思想的な文学者であれば、逆に『習作』を越えて評価することには危惧を感じる」と処女作説を否定する見解を示し、山田昭夫氏も「『かんかん虫』は、いわば観念的な〈共感〉の原理で書かれた作品である」として、この作品を「呪われた処女作」⁽⁴⁾と考える位置付けを試みている。このように、この作品を有島の文学の中で位置付ける作業は、まだ充分な説明がなされているとは言

いがたいのが現状である。また、日本近代文学館によって復刻された「かんかん虫」の浄書原稿との比較もまだ現われていない。⁽⁵⁾この論稿では、浄書原稿と『白樺』発表稿との主要な相違点を明らかにすることで、この作品の有島文学における意味について考察を試みようと思う。

(一)

この作品の執筆過程については、これまでに、安川定男⁽⁷⁾、山田両氏が推定されたように、明治三十九年一月三日「合棒」↓明治四十年六月「かんかん虫」浄書稿（以下二稿と称す）↓明治四十三年十月『白樺』発表稿（以下定稿と称す）の三段階を考えねばならないであろう。初稿「合棒」は現存しないが、二稿末尾の記述と明治三十九年の日記から、この推定に間違いはないと思う。帰朝直後、滞米中の「合棒」を浄書した二稿が、大幅に改稿されて発表されたも

のが定稿であるが、その改稿箇所は、単なる舞台變更に留らぬ、作品の本質的な部分の改稿が認められるのである。

この異同に関して、瀬沼氏は「富と吉との間柄が第二稿では人情本式に扱われ、刃傷沙汰まで招いているが、定稿では専ら蓮田（グリゴリー・ベトニコフ）への復讐を強調する方向に整理してあるといつてよい。この点で定稿は意図が明確化されている」と前記復刻版の解説で指摘されている。確かに二稿には、富が、里の結婚当夜彼女を襲つて切りつけた後、吉の所へ駆け込むという設定が見られるが、それを単なる「人情本」的趣向と見るのには疑問がある。この刃傷沙汰は定稿にはない、整理された部分だが、カチャの裏切りに対する報復が、彼女への怨みの言葉でしか表明されない定稿の場合と比較した時、どちらの方がより現実感を持つであろうか。その意味でも二稿は独自の意図を想定できる、定稿とは異質な作品と考へるべきではないかと思う。

二稿も吉と「自分」という聞き手との会話の中で、凶行に至る経緯が語られる設定は変わらない。しかし、重要な相違点として、定稿では語り手ヤコフ・イリイチの現在の位置が判然としないのに対して、二稿の吉にはそれが彼の言葉の中に見出せる点である。つまり、吉の語る過去の事実は緊密にそれを語る現在の彼に結びついているのである。具体的には、定稿にもある巡査との一件を語つたすぐ後で「笥樽奴諸式へ上るしき、嬢の野郎へ虫の息気だしよ、娘で散々腹手を焼きや世話ハ無えや」という言葉の中に、娘の結婚当夜嬢が咯血するという後に語られる出来事や、娘をめぐる何らかの事

件があったことが暗示されている。さらに、富を見つけて言う「己らが一言彼者だ娘を撲き殺したなアツて見る」という言葉によって、刃傷沙汰の一件が現在の事実として娘を死に至らしめたことが知れるような設定になっている。ここに、凶行に至る経緯を物語る吉の現在の心情的位置が明らかにされる。彼が娘を妾にしなれば、富を殺人者にすることも、娘が殺されることもなかった。彼はその痛みを自らの行為の結果として負っているのである。そうした現在の吉の心情は、緊密に過去の事実と連関し、また未知の凶行へと彼自身を駆り立ててゆくのである。

すなわち、吉が蓮田の申し入れを受けた時、内心では蓮田に反感を感じながらも、「義理人情を勘定に入れ無えのが当世なら」と「当世」の合理的思考に従つて「親が案をして娘が肥る程食やア、生きるが者ハある」と決意し、母娘に話す。すると里は三日三晩泣き明かした後、ついに妾に出ることを素直に承諾する。ところが、彼女の素直さは吉を考えさせる。吉は娘を不憫に思い、自分の仕打ちに疑いを抱く。「娘だつて己らを棟先にする程の度胸ハある筈だ」と、娘が自分の判断で自分の行為を選択する女であれば、彼は現在の苦痛を解消できると思う。しかし、里は泣くことでしか親に抵抗できず、結局は親の犠牲を甘受する娘として造形されていた。吉は夜明かした末に得た「人情紙の如し」という「警言」によって、里を不憫に思う親心を打消せうとする。義理人情が空疎な言葉でしかない「当世」に生きるとは、そうすることではしか可能ではなかった。吉にとって苦しい生活状態を脱出して「人間の持つてる金つて奴を

思ひきり巻き上げる」ためには、それ以外に方法はなかつた。しかし、そうした思惑は里の興入れの夜、富の闖入によって打ち破られる。富によつてもたらされたその夜の彼の行動は、吉の考えを動かす。富の話から、里が彼を真剣に愛しており、親のために自らの感情を犠牲にしていたことがわかる。そして、その夜、彼女は富の七首を自らに受けて、自己の愛に殉じたのである。吉は娘の幸福を当世に浮かび出ることだと考えていた。しかし、真の幸福は娘の愛に報いてやることであつたのである。彼は富とともに泣くことで自分の過失に思い至る。

これが吉の所有した過去であり、そして現在の吉を規定しているものであつた。「義理人情が人糞でも喰へ」と一口には云つたもんだが、夫れが出来りやナ、己おれちだつて物の二万や三万ハ溜めて居らア」という言葉には、当世を断念せざるをえない彼の無念が表出されていたのである。彼には自分の決意が実現可能だと思われたゆえに、親としての感情を抑制してまでも娘を妾に出したのであつた。しかし、結果的に彼の思惑が娘を死に至らしめてしまつたのである。娘を失つて始めて、吉は当世に浮かび出ることの不可能なことを知る。そして、彼が不可能なことをして断念した時、「船の胸腹むねはらに寄生つてカン／＼と敵くからカン／＼よ、夫りや解せる、夫りや解せるが虫たア何んだ、……出来損できそこなつたッテ人間様ハ人間様だい」という言葉は意味を持つ。その言葉は、吉にとつて過去の過失の体験と結びつき、娘の血によつて購かわれたものなのであつた。すなわち、彼は自分の過失を強いたものが、まさに現状の生活の苦しさであり、

義理人情が空疎な言葉でしかない当世の情況にほかならないことに気付く。そして、そうした人間的な感情を踏みじり、人間の人間らしい生活を剝奪する情況に対して復讐する決意をこめて彼は語り出していたのである。「人の娘を台なしにした極道だ、唯じや返さ無え」「富がやらざア、己おれらがやらア」という蓮田への復讐は、吉にとつて以上のような意味が想定できるのである。

(二)

これに対して、定稿のヤコフ・イリイチは〈論理〉によつて凶行に結びつけられていた。彼にとつて冒頭の言葉は、情況を把握する根源的な視点として語り出されていた。彼は自分が「虫」であることを認識し、そこに自らの視点を据えることで、逆説的に情況の非人間性を照射するのである。すなわち、彼は巡査との間にも本質的には「己れもやつぱりお前と同じ先祖はアダムだ」という意味で差異は認められないにもかかわらず、情況は彼と巡査とを離反させている。それは彼によれば、巡査が「帽子に附着けた金びかの手前、芝居」をしているためなのである。つまり、「世の中は芝居で固めてある」という情況認識を、イリイチは「出来損なつたつて人間様は人間様だらう」という人間存在の根源的な普遍性を視点とすることで獲得しているのである。さらに、「人間で善をして居る奴があるかい。(略) 甘い汁の嘗めつこをして居やがつて、食ひ余しを取つとき物の様に、お次へお次ぎへと廻して居りや、夫れで人間かい。畢竟芝居上手が人間で、己れつち見たいな不器用者は虫なんだ

という言葉は、「人間」の偽善的な行為を非人間的なものとして、「虫」の側から糾弾するものであった。それは「人間」と「虫」との間に本質的差異を認めないイリイッチの人間認識の眼を通して始めて捉えることが可能になったのである。

しかし、それは二稿の吉のような過去の痛みを伴わない、論理として所有されていた。その意味でイリイッチには吉のように過去を語る必要はない。代りに論理が過去の事実を媒介として実現されるという構造が定稿には見出せるのである。それゆえ、定稿では二稿のプロットがそのまま踏襲されるわけではない。なぜなら、そのままでは定稿は破綻するからである。それは、端的に里からカチャの変貌として定着されている。カチャは「女つて獣は榮譽榮華で暮さうと云ふ外には何一つ慾の無え獣だ。(略)あり相で居て、色氣と決断せききつは全然無しよ、あるものは慾氣ばかりだ」という「女」として造形される。そしてその変貌は、慾氣にかられる「人間」への憎悪を抱く人物であるイリイッチの「親つてものがお前不思議だつてえのは、娘を持つと矢張りそんな氣にならあ」という言葉に見られる彼自身の矛盾を、プロットの上で隠蔽する役割を持つのである。

すなわち、イリイッチのような人物であっても、経済的に困難な「虫」の境遇から娘を救出したいと思う親心を否定できないとして、そこに「不思議」はないはずである。しかし、彼がその親心を「不思議」なこととして、あえて語り出さねばならぬ所に問題がある。つまり、彼は「虫」の側に身を置くことで、「人間」によって

造り出された情況の欺瞞性を「芝居」と捉え、むしろ「芝居」のうてない「虫」に、より人間らしさを見、「人間」は慾氣にかられる「獣」でしかないと断言できる人物であった。そうした人物にとって、たとえ親心からとはいえ、否定的であるべき慾氣を自分自身に見出した時、彼は「不思議」だと思わずにはいられないだろう。しかし、彼は現実にはその「不思議」な思いに直面する。

それは、イフヒムとカチャの仲が気まづくなってきたことに気付き始めた時、ベトニコフが人を介してカチャを妾にしたと申し入れてきたからである。彼は、「案内あんないひに当惑あたうたふし」⁽¹¹⁾。なぜか。それは「虫の娘を人間が慾しいと云つて来」たからであった。そして「虫」つければ何処までも虫つけらで押通して、人間の鼻をあかさしても見てえし、(略)親つてものは意氣地が無え、娘丈けは人間並みにして見てえとも思」つて一夜煩悶して夜を明かす。彼の「不思議」な思いは、ここに至って自己の行為の選択をせまる問題として顕在化させられる。しかし、彼は「空の空なるかな凡て空なり」という諺を得て、「人間に食ひ込んで行け」という結論に達するのである。つまり、彼が自分自身の「人間」的欲望を「不思議」とする人物であることなど、ここでは全く払拭したかのような選択をするのである。さらに、カチャは「二まわりも三まわりも己れの上手だ」と、父よりも「当世向き」の「人間」的な反応を示す人物であった。それゆえに、彼は自分の慾氣と親心とを同時に娘の上に実現できたのだが、しかし、彼は、結果的に恋人を横取りされたイフヒムの考え込んで発する「人間つて獣にしみくゝ愛想が尽きた……人間つて奴

は何んの事は無え、贅沢三昧をしに生れて来やがつて、不足の云ひ様は無い筈なのに、物好きにも事を欠いて、虫手合の内懐まで手を入れやがる」という言葉にも、まるで「己れの感慨を漏すのか解らぬ程、熱烈な調子」で対応するのである。この言葉は、明らかに後の凶行に直接連絡する主要な契機にはかならず、それはまた彼の言葉の中の「虫」の論理と照応して、この作品の持つ、抑圧された労働者階級の反抗を描いたという主題を提示する言葉になっている。そして、凶行が「虫の法律的制裁」というイリイチの言葉で規定される一貫した論理性を、この言葉の延長上に想定できる作品として、定稿は執筆されている。

しかし、イリイチがその言葉を語る時、自ら「不思議」なこととした感情をどう処理できたであろう。彼が実際に娘を「人間」に売り渡したという事実の重みをそこに見ることはできない。彼の過去はそうした形では語られてはいないゆえに、彼の論理と行為との関係は留保されている。二稿の吉は明らかに過去の過失を償う形で自己否定的に凶行に連絡していた。それゆえに、作者にその矛盾が自覚されていなかったはずはない。意識されていたがゆえに、カチヤは里とは全く異質な女として造形されたのである。あたかも、イリイチは過去の痛みをカチヤの変貌によって解消できたかのよう。つまり、定稿では二稿のような過去を明確化する必要のないように構成されていたのである。

しかし、一応はイリイチの論理の所有者としての一貫性は弥縫

された形ではあるが、彼の人物形象としての二重性は、この作品の観念的な性格を露呈しているのである。それは、論理の所有者としてのイリイチの虚像を二稿の吉の残像によって充分に対象化しきれなかった結果とも考えられる。しかし、それは視点人物である「自分」の「私」への変貌によって顕在化する必要性が回避されていたのである。

二稿の「自分」は最後まで事件とは関わらない人物として造形されていた。吉との会話の最初に「字を読む」と指摘された「自分」は、定稿の「私」のように、その答に自らの労働体験を語りえる人物ではなかった。また、巡査に拉致されてゆく船上でも、頰冠の男に「うろんな男だ」と見られるように、最後まで労働者との異質性が保持されているのである。そして、彼は吉の話が富の闖入から吉の復讐の覚悟に推移すると、「一種の恐怖」を感じ、ついに「自分」が注くと自ら、驚く計りに身を戦へして居た、殆んど無意識に点頭して、其瞬間自分の（吉の決意に同意した）注）行為を絶対的に否定して居た」というように、否定的にしか事件に関われない者の困惑を示すほかない人物であった。それゆえ、「自分」によって捉えられた凶行は「何処までが吉の話で、何処からが自分で目撃した事実であつたか、其時にハ見境が附かぬ程、自分の脳ハ衝動によつて常を失つた状態」で「夢の様な今日の出来事」を事件の終ったあとで、回想する形でしか示すことができないのである。これに対して、定稿の「私」は「一種の恐怖」ではなく「恐ろしい期待」を凶行に抱く人物であった。彼はゴールキーに模した労働体験の所有

者であり、「かかん虫」を「仲間」と考へる、すなわち「虫」の立場を共有しえる人物であった。それゆえ、「人間つて獣にしみるゝ愛想が尽きた」というイフヒム||イリイッチの言葉に共感できたのである。さらに、彼の捉えた凶行は「大なる期待」とともに「虫の法律的制裁が今日こそ公然と行はれるんだ」という「人間」に対する「虫」の反抗という意味が付与できたのである。

このような視点人物の変質によって、定稿内部の二重性は、そのままでは「私」には意識できないように構成されていた。「私」は「虫」の論理の位相でしかイリイッチの話を捉えることはできない。むしろ、積極的に「虫」の「人間」への反抗を論理化し、連帯する役割を荷なっている。それゆえ、作品は論理の側の一貫性を維持できたのである。そこに、作者は二稿を定稿の形に改稿しえる根拠を設定できたのである。しかし「私」によってイリイッチの「不思議」は対象化されることなく、二稿を引継いだために生じた二重性は、隠蔽されたまま残されることになった。

(三)

二稿の凶行がかりに富によって決行されたとしても、行為者である富にとつては、恋人を不幸にした者への復讐が暗示されるだけで、それ以上の意味はない。やはり、富に心情的に共鳴し、自分の過失に思い至る吉の方に、それは見出せるであらう。すなわち、自分の過失に気付くことによって、人間的感情を圧殺し、人間らしい生活を剝奪する情況に対し復讐を決意する吉の側に凶行の意味が想定で

きるのである。しかし、その情況認識は自分の行為の結果として感受したものであり、定稿のような情況を「芝居」と捉える人間認識に立脚した論理としては定着されてはいない。さらに、凶行が連帯の行為となる定稿の場合とは異なり、富の復讐は彼自身の理由によるのであり、決行された事実も、困惑した「自分」によって「夢の様な」出来事として回想されるだけで、「自分」には吉の決意を論理化し、彼らに連帯する行為は認められないのである。それは、作品内部で彼らをつなげる視点が欠落していることを意味するであらう。ここに、凶行が連帯の論理の発露となる定稿の構造とは異質な作品として二稿を定立できるのである。すなわち、情況の非人間性を自分の過失を通して感受した吉が、富の復讐に心情的に荷担するという設定によって、非人間的情況を摘発することを企図した作品と、二稿を想定できるのではないか。まさに、そうした意味で、二稿は帰朝直後の有島の内面と密接な関連を持つのである。

有島は、明治四十年四月帰朝後、日露戦後の日本の帝国主義的動向、具体的には七月二十五日に調印された日韓協約に至る日韓関係を批判する文章を二種残している。そのひとつ、七月十八日のティルダ宛書簡⁽¹²⁾の中で、彼は、韓国の救済という名目の下に、内実は韓国への内政干渉を企図する日本の野望を洞察し、そうした欺瞞的な救済方法を「第一等国」の条件として教唆したものこそ西欧列国にほかならないゆえに、彼らに日本を批難する資格はないと言う。彼の留学体験は、そうした西欧的視野の偽善性を知らしめていた。それは「一体基督教を遵る国民が、何処に正義、寛大、同情、同胞と

しての感情があるでせう」というキリスト教の正義の観念を視点とすることで可能であった。そして、次のように世界的な帝国主義的動向について批判を下す。

強。い。者。も。つ。と。適。切。に。云。へ。ば。野。蛮。な。も。の。が。正。し。い。と。さ。れ。る。
力。は。正。義。だ。、。そ。れ。切。り。で。す。私。の。眼。前。に。、。人。性。の。最。も。恐。ろ。し。い。、
悲。劇。的。な。有。様。を。見。せ。つ。け。ら。れ。て。ゐ。ま。す。人。生。の。悲。し。む。可。き。皮。肉
！吾々の内にある人間らしさをこえて動物性が匍ひ出るのを御
覧なさい。

「現代」は必然的に「力は正義だ」とする「動物性」が「人間らしさ」を抑圧する非人間的な情況にはかならず、そこでは「世界同胞」という観念は「けちな愛国主義」によって成立しえないと考える。彼は、こうした情況認識に基づいて、さらに日韓協約自体を批判する記述を帰国後の日記に残している。

すなわち、彼は七月二十六日の日記の全文にわたって韓国問題に触れ、まず「韓国は死に瀕せり」と韓国の情勢を捉えた上で、そうした侵略的政策を推進する我が国の政治家や実業家や軍人の論理を批判する。彼らは、日韓協約を韓国の国民と国家を扶助し、保護することを目的とし、ひいては欧州列強の侵略を阻止し、東洋の平和を保全するのだと主張するが、彼らの真意は「自国の利益の爲めの故に眼を閉じて敢て他国の衰亡を傍観すること」にあり「韓国とその国民とを愛せざるは争ふべからざる事なり」と、彼らの行為が偽善的な「愛なき好意」だと断ずる。また「一国の勉むる所はその国の富強伸長にあり」と侵略的意図を「男らしく」肯定する学者に

対しては、「我不肖と雖も、弱者を压制して恬然たり得る無血漢たらんには、少しく男らしき心を有せり」と弱者を压制することの非を突き、むしろ彼自身はそのような正義の行われぬ情況に義憤を発する「男らしさ」に賭けようと考えてる。

我は一層我が人格を養成し、我が知識を發達し、信仰を強固にし、より多く憎むを悪まん。我は亦我が生涯を純潔高貴なものとなして、我が周囲の人を善化するを勉めん。

こうした自己規定の仕方には、滯米中に両親に宛てて「帰朝後の方針」を語って「広義に於ての教育事業」で「我が同胞に仕ふることを自己の「事業」と記した有島の故国に対する姿勢を彷彿させる。彼の留学は、日露戦争の勃発によって「Reason」を賛してこれを実行に附する能はざる苦痛は甚だしきかな」という、理念と行動との乖離に直面する体験としてあった。そして彼は、「在營回想録」に見られた、キリスト教的世界観からする国家否定の理念を「余は黙して世と戦ふ人とならばや」と決意することで、「先づ根本的に基督教と矛盾する国家を除去せよ」という所までつきつめていった。すなわち、彼は変革すべき対象として現実の社会を捉え、積極的に現実を動かす主体として自己を形成してゆく方向に、その存在意義を確立しようとしたと言える。そうした積極的に故国の現実に関与し、その不合理を是正しようとする姿勢の延長上に、この日記の記述も位置するのである。そうした姿勢の依拠する認識は、有島の場合、キリスト教信仰によって培われたヒューマニズムの精神と想定できる普遍的な人間認識であった。この普遍的な認識を視点とする

ことによつて、始めて現実の社会は不完全な、野蛮なものとなり、人間相互の本来的な人間性を抑圧する情況に変質するのである。まさにそれは、二稿の吉が過失を通して感受した情況認識とパラレルな關係にある。有島は吉の形象を通して、自己の理念に抵触する不合理な現実社会のもたらす悲劇を造形したのである。つまり、彼はそうした社会に向けて、その不正を告発すべく問題提起を意図したのである。さらに言えば、吉がそうした情況に絶望的な反抗を挑むという設定に、彼は自己の積極的な姿勢を投影させることができた。しかし、その反抗が、まさに絶望的な復讐という意味でしか完結しなかつた点に、彼自身の批判に限界性を内在させていたのである。

すなわち、韓国問題への言及に見られるように、有島は普遍的な視点から日本の侵略的意図を洞察できたのであるが、しかし彼はそうした故国の現実に、「愛」もしくは「人間らしさ」を対置するという方法でしか批判できなかつた。そのために、彼は情況認識と自己の抱く理想との落差を、自己をより積極的に現実に対峙させるという姿勢の問題に転嫁するほかない。彼は政治家らの論理に対して、論理ではなく、それを「愛なき好意」とする倫理を対置するという倫理的次元での批判をしか示せなかつた。そして、彼は彼らの内に愛を喚起する主体として自己を仮想するのである。確かに、愛に依拠した行為が現実的に無力なことを、滯米中の精神病院体験で自身告白しているが、だからといって現実の不合理を放置するわけにはいかない。むしろ、有島の苦悩はそこにあるわけで、その後留学中に社会主義に接近してゆく軌跡も、現実との関わりに自己の存在意

義を措定する彼の苦悩の表象と考えられるのである。そして、彼は自己を他者の内に愛を喚起する主体と規定することで、現実変革の試みに参与しようとした。と同時に、その行為の可能性が信じられるかぎり、有島は積極的に現実に関わる姿勢に自己のありうべき現実との關係を見、そのような主体に到達すべく、自己変革を必修のことと考えたのである。

明らかに、「合棒」を浄書した有島の意図も、こうした姿勢の問題と関連する。つまり、彼は、作中の吉が経済的貧困を抜け出すために止むなく娘を妾に出し、その行為の錯誤に気付き、人間的な真実の愛に目醒めるという設定によつて、逆説的に情況の非人間性を提示し、他者の愛を喚起しようとしたのである。その意味では二稿には何ら欠落はない。しかし、一方に作品内部に人物を結びつける意識を持つ定稿を据えた時、その間に、この時期の自己の姿勢の限界に有島自身が思い至る体験を介在させていたのではないだろうか。すなわち、愛による倫理的な現実救済の可能性が信じられていくかぎり、あえて他者との間を架橋する論理は必要とされないからである。この時、有島が感受していた情況は、愛という普遍的に他者を結びつける調和的な關係が失われた、不完全な状態であり、それは愛という普遍性を回復することで克服可能とされていたのである。つまり、彼は二稿を浄書することによつて、失われた愛を回復するために現実に働きかける、という「我が周囲を善化する」事業を企てたのである。しかし、このような他者との間に愛という普遍性が存在するかぎり、連帯の論理の発露として凶行が設定される定

稿は成立しえないのである。まさに、作中の「自分」が呆然自失し、吉の決意に対する判断を保留している姿に、この時期の有島自身の限界が露呈していたのである。

(四)

札幌農科大学に赴任した最初の一年の内面生活が克明に記された明治四十一年の日記は、それだけで充分考察の対象となるが、ここでは先に見た姿勢の問題との関連で次のような記事に注目してみたい。なぜなら、有島の現実を志向する姿勢を正確に捕捉するためには、その姿勢が自己の現実として実感できないという点に留意する必要があるからである。⁽²³⁾

余は其の中心に於いて一の *coward* に過ぎたるにあらざやとの危惧は、余をして失望と苦痛との淵に沈ましむ。余若し一個の *coward* に過ぎざるならば、余が生存の意義は何処にありや。

(四月十八日)

それまで、自己の行動原理の発現されない理由が、外在的な契機によるものだとされてきたが、「汝は自分で自分を駆り立てない」という表現に潜在的に示されていた自己内部に、それを見出した彼は戦慄を覚える。かりに、この「*coward*」たる性格規定を肯定したとすれば、彼が唯一の生き方として自己に課した、現実の主體的に関わる行為は意味を失うからである。その意味で、有島は自己の存在意義とは根本的に矛盾する心性を発見したといえる。⁽²⁵⁾そのためか、彼はすぐ後でこの性格規定を「他人の判断」として斥ける。しかし、

「余は生れてより今に至るまで、嘗て中心の要求の為に動きたる事なかりき」とさらに記した時、彼はそれまでの生き方への疑問を無意識に受け入れていたのである。

この時、彼は現実から孤立して、自我の問題に逢着したと考えられる。それを裏付けるように、死を身近に感じる中で、次のような虚無の可能性を実感する。それは「夢か現かは自分で判らないが、非常に変な考へが頭にこびりついた」とする六月七日の日記である。⁽²⁶⁾

「何故此処で余は生存してゐるのか」と余は考へてゐた。いや余はその考への中に生きてゐた。人生の仮定目的は一切余の考へから消え去り、自分自身が余と何の関りもない無数のもの間に居るのを見出した。確かに、これは未だ経験したこともない感じである。(原文英文)

有島にとつて、ここで「人生の仮定目的」とされた人生の目的は、否定されるべき現実社会を救済するという倫理的な現実参与の姿勢として自明であった。しかし、その唯一の目的をあえて「仮定」と表出したところに、彼の存在を無意味化する危険な認識を読みとることができのではないか。

それ以前の彼の苦悩は、自己の行動原理とそれを実践できない現実の自己との葛藤にあり、前者による後者の心性の克服という形で、常に自己と現実との通路を回復してきた。たとえば、「何ら人生の意義を獲得する事を得ず、一個の幻影の如くに生きのびて居るよりは、命を断つた方が如何にいいか」という日記が端的に示すように、「人生の意義」を喪失した自己を死と同義の状態として捉え、「幻

「影の如く」生き延びるか、または死をもってするかとつきつめることによつて、それまで以上に自己を現実に対峙させようとした。ここでは、決して自己の存在意義、自体への疑問を持つ必要はなかった。いわばそれは、自己の死を絶対視する唯一の「人生の意義」に裏うちされた生の側の転換であった。しかし、それまでの転換が自己崩壊をしか来さないという状態の中で、有島は死を回避するために、「oward」たる自己を一方に据えることによつて、「人生の意義」を相対化していった。そして、内部の生の意識を「中心の要求」として外化した時、彼は個として自己を捉える視点を獲得したのである。それによつて、彼の生を規定していた「人生の意義」は仮定された意義でしかないことが認識される。しかし、そうすることは、「何故此処で余は生存してゐるのか」という生自体の意味喪失という虚無の可能性をも内包することを意味した。

こうして、虚無を背後にした有島の思想の核は築かれたのである。すなわち、ありうべき自己と現実との関係を喪失し、自己の内に孤立した人間の存在に如何なる意味を想定できるのか、という以後の思想形成を可能にする認識が定着されたのである。⁽³¹⁾と同時に、このような認識を通すことで、二稿は定稿のような形に改稿しえるのである。

すなわち、彼が唯一の「人生の意義」として措定した現実とのありうべき関係が仮想されたのだと認識された時、自己をあえて変革主体として形成する必然性は認められない。むしろ、後述するよりに彼は、そうした自己形成を阻害する「矛盾を抱擁した」自己に

可能性を見出そうとする。この時、二稿を成立させる姿勢は崩壊する。明らかに、現実社会の非人間的側面を、他者の人間的感情に訴えることで告発しようとする二稿の段階では、自己認識の問題は意識されてはいない。ここでは、告発者という架空の人格に自己を仮装することで作品を成立させることができた。それゆえ、読者を他者として対象化せず、作品を通して共鳴しえる存在と考えられた。しかし、自己を変革主体と措定する姿勢の虚妄を感じた時、そうした創作意識も変質せざるをえない。他者は自己と対置されて、説得すべき対象として存在することが意識されねばならぬ。つまり、二稿が暗黙のうちに前提とする他者との普遍的なつながりは放棄される。その前提があるからこそ、他者を「善化する」という行為が作品として成立しえたのであるが、個として自己を捉える体験を介在させることによつて、そうした他者の愛に依拠した行為が、結局は幻想でしかないという意味が認識されるからである。

自己と他者とを峻別しない前提に依拠するのではなく、逆にその前提を意識的に論理化する必要がある。つまり、現実社会の非人間的性を暴露するという方法ではなく、その必然性を認識しえる論理が示されねばならない。そうした論理を形成する導因として、瀬沼氏の指摘にもあるように、札幌時代の社会主義研究の深化という事実も留意される。ただし、そのような事実を許容した精神の位相に着目するならば、倫理的な体制批判を不可能と感じた有島によつて、批判の根柢に意識的な人間認識を据えた、現実の構造を止揚する論理が求められたということであろう。そして、定稿に見られる「虫」

的視点からの情況認識と、その立場を許容することで連帯に至る論理を形成することによって、彼は二稿を改稿しえる根拠を見出したのである。すなわち、変革対象として自明であつた現実の社会は、根源的な人間性を「虫」の側に想定することで、「芝居」という欺瞞的情況として開示され、その下で抑圧されている「虫」に、人間の解放としての真実の未来が予想されるのである。さらに、「人間つて獣にしみく、愛想が尽きた」という、自らの本質的な人間性に目醒め、それを核として連帯することによって、「人間」の造り出した非人間的情況を変革する可能性が凶行に付与されるのである。定稿の結末部で「私は此勢に乗じてイフヒムを先に立て、更に何か大きな事でもして見たい氣になつた」という「私」の感慨は、単なる空想ではない、論理が必然とする「虫」の未来への可能性が暗示されていたのである。それゆえ、二稿と定稿との最も顕著な相違点である凶行の場面は、定稿では二稿のように回想体として示す必要はなく、未来に開かれた時間の中で演じられるものとして描かれるのである。

では、なぜ定稿内部の二重性を隠蔽してまでも改稿される必要があつたのか。つまり、それまで、自己の存在を有意味化していた現実との関係が、仮定されたものでしかないとするれば、そうした現実とは関わらずに自己内部に孤立することも可能である。にもかかわらず、なぜ新たな自己と現実との関係が必要とされたのであるか。かりに、孤立して「こんなに早く死ぬだけの為の様に生れて来たあの兎の生存に何の意義があるのか」という虚無の陥穽に留まるなら

ば、そこには死の可能性より開かれてはいないからである。彼が生きてゆくためには、そうした死の影を払拭せねばならない。「余は、大いに、大いに活力のある何かに触れたく思ふ³⁵⁾」という記述には、そこから脱出して、自己の生命を感受しようとする希求が読みとれるのである。そして、「余に、これまでの余の生活を全然放擲して、新しい道に余自身にもまだはつきりしないが、全身を捧げる時が近づきつゝあることを知る。とにかく、余は余の生活を唯一の人生の目的に向けるまで満足しない³⁶⁾」と記した時、彼はそれまでの外在的に自己に措定された現実との関係ではない、そうした関係を喪失し、孤立した自己を立脚点とした「新しい道」への模索を開始する。その可能性を、有島は文学的出発に際し「二つの道」(明治四十三年五月「白樺」)で「ハムレットである中はいゝ。智慧の実を味ひ終つた人であつて見れば、人として最上の到達はヘダの外にはない様だ」と表明し、さらに「老船長の幻覚」(同七月「白樺」)では、暴風雨の中へ憑かれたように老船長は船出するのである。

ここに「かかん虫」を据えるならば、その改稿意図も明らかになる。すなわち、こうした人間存在の新たな意義を模索する有島の出発時における開かれた可能性は、「虫」の連帯による現実変革を可能とするこの作品の構造を必至としたにちがいない。つまり、孤立したものとして人間を捉える意識を獲得した有島にとって、その孤立を意義付けるために、確固とした生の根拠が必要であつたように、絶望的な凶行は連帯を通した未来への可能性の象徴としての意味のある行為に変質する必要があつた。しかし、その未来は決して

作者にとって明るいものではなかった。老船長が最も困難な暴風雨の海へ船出し、「ヘダになるのは実に厭だ。厭でも仕方がない」ところでヘダに可能性を見る未来を明るいとはいえない。定稿の中で「絶大な力に対して余りに悲惨な抵抗を試みて居る」と、甲虫の死を見る「私」の「痛惨な思ひ」には、可能性であるほかはない未来に対する不安の影を読みとることができるのである。

このように、「かかん虫」という作品は、なによりも、有島の帰朝から文学的出発に至る精神の様相をその改稿過程に負わされた作品であった。その意味で、この作品を処女作と呼ぶことはできる。しかし、それは、この作品に有島の作品中の典型人物の影を見ることで、いわゆる「処女作」として位置付けるのではなく、作品構造に可能性を負荷された作品として、有島の文学的出発が提示されているためである。それゆえ、山田氏が示した「有島はいわば逆に、作家生活を出発してしまつたのである。『かかん虫』の方法を完全に過失視したところに、有島の晩年の悲劇があつた」というように、足助素一によるゴールキー模倣の問題を論拠として、この作品を有島の作品系列から取扱する試みも疑問とせざるをえない。なぜなら、この作品内部の欠落、すなわち、イリイチの形象の二重性を残存させている点に、有島の直面した相対的な現実を形象化するために、「かかん虫」の論理では観念的な現実遊離となるほかないということが示されていると思うからである。しかし、作者の意識としては、そうした構造的欠陥を内包するにもかかわらず、その二重性を隠蔽してまでも、それを表出せざるをえない状況が存在したの

であり、それがこの作品を改稿させる動機にほかならなかつた。また、足助による回想が、かりに有島の真意を伝えているとすれば、そうした作品としての欠陥が意識されながらも、なおそれを隠蔽してまでも、可能性を表出するほかなかつた作品を評価するはずがなかつたであろう。さらに、この作品に負荷された未来に開かれた可能性が、有島内部での思想的営為の中で、不可能性として認識される体験を経たとすれば、この作品に意図したすべての意味は失われたことになる。その時、有島は再度この作品を改稿するか、もしくは「気に入らない」作品とするほかなかつたろう。そして、この時期の有島の精神の様相が投影されたもうひとつの作品である「或る女のグリンプス」は、後に改稿されることになるのである。

注(1) 日本文学アルバム『有島武郎』(昭和三十年四月筑摩書房刊)

(2) たとえば、この作品を「カインの末裔」との比較において要領よく定立した紅野敏郎氏の場合でも「原色のエネルギーの噴出、とでもいえるような奔放な力感ほ、そのまま『カインの末裔』や『或る女』にまっすぐに連なっていく」(角川文庫『カインの末裔』解説、昭和四十四年四月角川書店刊)というように、その連続性については感覚的な次元での把握が示されているだけである。また、『かかん虫』と『カインの末裔』には選庭はない」とする福田準之輔氏は「主人公ヤコフ・イリイチを通して有島の人間形象とその意図を見ることが出来るだろう。《虫》は《人間》への反抗の視角であり、その原点にアダム(人)がいる」と有島の「原質帰郷の志向」をイリイチや仁右衛門の形象に見ようとする見解

- (1) 『日本文芸の世界』昭和四十三年五月桜楓社刊所収「有島武郎文芸の形成—『カインの末裔』の意義」を示されている。しかし、これに対しては佐藤勝氏のように、イリイッチの「内部からの或る力」の形象の不足を階級闘争のイメージとの関係から指摘する見方(『有島武郎研究』昭和四十七年十一月右文書院刊所収「『かんかん虫』から『カインの末裔』へ」)もある。さらに、紅野氏の評価を受けて「しかしその『カインの末裔』の暗く力強い力感の表出にもかかわらず、さらに強烈で血なまぐさいものが、『かんかん虫』には存する」と「沈黙」の行為に「カインの末裔」にはない、リアリティを感じるという福本彰氏のような場合もある(『カインの末裔』の意義)昭和四十六年九月『日本文学』。このように、この作品と有島の代表作、ことに「カインの末裔」との連続性を基底とする評価の中でも、まだこの作品をめぐる問題は検討の余地を残しているのである。
- (3) 『有島武郎論』(昭和四十六年六月有精堂刊)所収「『カインの末裔』について」
- (4) 『有島武郎・姿勢と軌跡』昭和四十八年九月右文書院刊
- (5) 瀬沼茂樹編『近代文学研究資料叢書(4)有島武郎未刊原稿かんかん虫他二編』昭和四十八年九月日本近代文学館刊
- (6) この論稿は、その概要を昭和五十一年九月二十一日、早稲田大学大学院のゼミナールで口頭発表したものであるが、その後、いっしょに発表を行った中川満寿美氏は『近代文学・研究と資料』(四集昭和五十一年四月)に詳細な二稿と定稿との比較を発表している。
- (7) 『有島武郎論』昭和四十二年十一月明治書院刊
- (8) まず事件の舞台が横浜港から黒海沿岸のドウニバー湾のケルソン港に変更され、人物呼称も、吉はヤコフイリイッチに、富はイフヒムに、里はカチャに、蓮田はグリゴリー・ペトニコフにそれぞれ変更され、聞き手の「自分」は「私」と改められている。
- (9) 安川氏も「話の内容、筋はほとんど変わりが無いが、描写のきめは発表されたものにくらべて、粗であり、場所と人物の関係から、異国的な感じは全く見いだせない」と二稿と定稿との異質性については言及されていない。
- (10) この後、ひき続き語られる苦しい生活の現状を訴える言葉にも、苦しい生活を強いられるゆえに娘を蓮田にやらねばならなかった苦痛が「娘の野郎だって、お前、己りやお前、寝ずに考へたんだ」と表現され、娘を妾に出すについて煩悶した吉が過去にいたことが示されている。
- (11) この辺のプロットは(一)で触れた二稿の場合とは、全然相違しており、この「案外ひに当惑」くという言葉も二稿では、娘が吉の申し出を素直に承諾したことに対する意外性として語られていた。
- (12) 原文は英文。以下の書簡、日記からの引用はすべて新潮社版全集によった。
- (13) 新潮社版全集には「この日の日記は、記事より見て一九〇七年のものではあるまいと思ふが、同一手帳の後部にあるから、便宜上此処に入れておく」という編者の注がある。しかし、冒頭に記されたヘーグ密使事件から「かくて韓国の税政は底止する所なく、日本の権威は漸く韓国の上に加はらんとす」という情勢は、明らかに明治四十年七月二十五日未明に調印され、午後の官報号外で発表された日韓協約に至る日韓情勢を捉えたものである。さらに「韓国は死に瀕せり」とは

この日韓協約をさして言われているはずである。にもかかわらず「一九〇七年のものではあるまい」とした編者の意図がわからない。

(14) 明治三十九年五月二十日

(15) 明治三十七年九月七日日記

(16) 明治三十五年十一月十三日から十二月三十一日に至る日記

(17) 明治三十七年九月十八日日記

(18) 明治三十八年一月八日日記

(19) 「この国の墮落にすつかり愛想をつかす日まで、それとも、

この国が私の振舞ひに怒る日まで私はこの国を愛さなければならぬ」(明治四十年四月十一日英文日記)という神戸帰着時の決意は、有島の故国に対する姿勢を端的に示しているであろう。なお、有島の留学体験については別稿(近代文学・研究と資料』三集昭和五十一年四月)で考察を試みた。

(20) (17)と同じ日の日記に彼は「誠に愛を理解す可く此世は余

りに汚穢の末遠く走り去りたり。余等の愛は口を嚙まざる可からず。愛を語る可き時は遙かなる未来なり」と記している。

(21) 佐々木靖章氏は「弱者の論理」の構造―有島武郎作品理解のために」(昭和四十七年三月『文化』)で、この時期の綿密な考察を示されている。

(22) すでに明治四十一年の最初の日記(一月二十一日)に「何をなす可きやと云へる謎は、一瞬毎に我が骨髄に迫る。我が齢を数へ見んも愚かなる業なり。何をなす可きや」の言葉が見られる。

(23) 明治四十一年二月三日の英文日記には「思へば我は甲斐なく生れ来たれるかな。自ら思はざるに空しき世の繩目に縛せられて、自若として独り行く男らしさを失ひ去りぬ」と記さ

れている。

(24) 明治四十一年三月十一日英文日記

(25) この時期、こうした内部の現実回避の心性を予感する潜在的な挿話(明治四十一年四月十二日日記)や言辭(四月十三日日記等)が見える。

(26) 明治四十一年五月三日にはビストルを購入した記事が見られる。

(27) 同じような内容の記事はこのほかにも六月十一日、七月十三日に見られる。

(28) 明治四十一年四月一日英文日記

(29) 同四月十七日の日記には「我れは一度死せざる可からざるが如し、一度死以上に強く愛せざる可からず。我れは未だ此の如く愛したる事はなく、此の如く愛されたる事なし。(略)是れ余が凡ての悲哀の根源なり。又余が世に *serviceable* ならざる所以の根源なり」と記されている。

(30) これは、西垣氏の指摘(前掲書所収「有島武郎の青春―『親子』の背景」)にもあるように、有島の「非実践的性格」の認識と考えられる。そして、そうした自己内部の心性を肯定的に捉えることで、実践をうながす「人生の意義」の絶対性を相対化できるのである。たとえば「実際社会と實際生活の煩雑さから常に尻込みをしている卑怯者にとつて屢々理想が避難所となる」(五月五日英文日記)というように、自己を卑怯者とすることで、逆に自己の可能性を「理想」とは別な所で認識できたのではないかと思う。

(31) しかし、その認識が語られるのは「二つの道」の出発点においてである。この明治四十一年の時点では、それは虚無の体験に見られるように、まだ可能性の域を出ないものであった。

(32) 『もう一度『二つの道』に就て』(明治四十三年八月『白樺』)の中で、「今迄で我々の上にあつて、我々を支配して

居たものは、絶対に対する観念である事は前にも言つた。此観念は種々な形を取つて我々の前に、威脅的に現はれた。或時は信仰となつた。又或時は理想となつた。我々は其理想なり信仰なりに、自分自身をへし曲げて、曲り兼ねる部分に抛げ捨て、換言すれば己れを其理想なり信仰なりの銚型の中で、改造して此世を渡らねばならぬと思つて居たのが、今突然相対界の人となつて見ると、纏に曲り兼ねると思つて捨てた部分も、再び自己の一部分になつて、此に統一した思考行動がさまたげられる事になる。茲がハムレットの煩悶した所である」という認識には、唯一の「人生の意義」を相対化していつた彼自身の体験が作用していると思う。

(33) 「結婚前後の有島武郎(下)―教授時代のうち―」昭和四十一年十一月『文学』

(34) 明治四十一年七月十三日英文日記

(35) 同六月二十五日英文日記

(36) 同八月一日英文日記

(37) 松下美那子氏は「この時には、自由な個性に立脚するといふめどがついたのみで、思想的には混沌として居るが、しかし、強力な自我主義への新しい方向はずでに緒についた」と指摘されている。(『日本文学研究資料叢書 白樺派文学』昭和四十九年八月有精堂刊所収「有島武郎の思想構造とその問題性」)

(38) 足助素一の有島武郎印象記「極めて人間的なる人」(大正六年九月『新潮』)の中で「今まで発表した内で、一番気に入らないのが『かかん虫』ださうだ。あれを書いた動機は、批評家に『有島武郎作と銘は打つてあるが、ゴルキーの翻訳に相違ない』と言はせたかつた悪戯に過ぎないからださうだ」(『新潮作家論集 中』昭和四十六年十月 日本近代文学館刊)と語られている。

『氷島』の位相

—「究極するところのイデヤ」への志向—

久保田芳太郎

ひともしるように、萩原朔太郎の『氷島』（昭9・6刊）は、その評価をめぐって賛否両論が全くふたつに分岐し、あい対立している。すなわち、いうまでもなくこの詩集を高く評価するものとそうでないものとの差があるけれども、しばしばいわれているように、おおむね前者には詩人以外の文学者が多く、後者には詩人が多いとされている。とするなら、一体その争点はどこにあるのか。

ところで、朔太郎は、『氷島』の「自序」でつぎのようなことを述べている。人口に膾炙された部分だが、重要と思われるので抜萃してみたい。

近代の抒情詩、概ね皆感覚に偏重し、イマジズムに走り、或は理智の意匠的構成に耽つて、詩的情熱の単一な原質的表現を忘れて居る。却つてこの種の詩は、今日の批判で素朴なものに考へられ、詩の原始的形態の部に範疇づけられて居る。しかしながら思ふに、多彩の極致は単色であり、複雑の極致は素朴で

あり、そしてあらゆる進化した技巧の極致は、無技巧の自然的単一に帰するのである。芸術としての詩が、すべての歴史的発展の最後に於て、究極するところのイデヤは、所詮ポエジイの最も単純なる原質的実体、即ち詩的情熱の素朴純粹なる詠嘆に存するのである。（中略）

かうした理窟はとにかく、この詩集に納めた少数の詩は、すくなくとも著者にとつては、純粹にパツシヨネットな咏嘆詩であり、詩的情熱の最も純一の興奮だけを、素朴直截に表出した。換言すれば著者は、すべての芸術的意図と芸術的野心を廃棄し、単に「心のまま」に、自然の感動に任せて書いたのである。したがつて著者は、決して自ら、この詩集の価値を世に問はうと思つて居ない。この詩集の正しい批判は、おそらく芸術品であるよりも、著者の実生活の記録であり、切実に書かれた心の日記であるのだらう。

著者の過去の生活は、北海の極地を漂ひ流れる、佻しい氷山の生活だった。その氷山の嶋々から、幻像のやうなオーロラを見て、著者はあこがれ、悩み、悦び、悲しみ、且つ自ら怒りつつ、空しく潮流のままに漂泊して来た。著者は「永遠の漂泊者」であり、何所に宿るべき家郷を持たない。(後略)

説明するまでもなく、ここで朔太郎は、詩における「イマヂズム」や「理智的意匠」などの技巧を頭から否定し、「無技巧の自然的単一」たる「原質的表現」を強調し、「究極するところのイデヤ」は、「原質的実体」たる、純一で素朴な「咏嘆」のうちのみにあるとした。むろん、これらのことは、いうまでもなく『氷島』中の詩について語られたことだが、さらに彼はつづけて、この詩集ではすべては芸術的な「意匠」と「野心」を排したとした。したがって、これは芸術作品であるよりも「実生活の記録」ないし「心の日記」であると主張し、最後に自身のことを、空しく北極のオーロラをのぞむ「永遠の漂泊者」として規定し、「何所に宿るべき家郷を持たない」と痛切に表白しているのだ。

とすると、ここでいわれている「イマヂズム」及び芸術的な「意匠」と「野心」とは何か。ことわるまでもなく、「イマヂズム」とは、「生理的の恐怖心」(『定本青猫 自序』)に根差した「純粹にイマヂスチックのヴィジョン」(同)のことであるだろう。そしてまさに朔太郎の詩の特性は、そのヴィジョン、すなわち「プラトオのエロス」や「ショーペンハウエルの虚無」の色をたたえた「阿片の夢」さらには「靈魂ののすたるぢや」などをいとも婉美に織りなすところ

にあった。さらにまた、そのヴィジョンがあつてこそ、はじめて彼の詩の芸術性が保証されたのにはかならなかつた。ところが『氷島』の時点において、彼はその「イマヂスチックのヴィジョン」を強く否定し、葬り去ろうとしている。みずからの手で扼殺しようとしてきているのである。ということは、どういうことを意味しているのか。詩における「イマヂズム」ないし「イマヂスチックのヴィジョン」とは、換言すると詩的空間のことであるだろう。しかし朔太郎は、みてきたようにこの詩的空間を頑なまでに拒否しようとしている。さらにいいかえると、詩的空間の場を除去し、詩を生活そのものもしくはその場に直結させようとしているといえるのだ。すなわち、「芸術品」であるよりも、著者自身の「実生活の記録」「心の日記」であるというふうに説いているのである。

かといってそこに問題がなくなつた。ということは、詩において「イマヂズム」が捨てられて「実生活の記録」の方がまさつていくということとは、詩的空間の、非日常性の第二次言語の構成が、現実生活の、日常性の第一次言語によって破砕されていくということなのであつて、下手をすると第二次言語たる芸術にたいしての否定論になりかねないからだ。

としても、また何故朔太郎は、このように芸術性を放棄してまで、『氷島』の詩を書きつづけていったのか。「過去は寂寥の谷に連なり、未来は絶望の岸に向へり。砂礫のごとき人生かな！」(『帰郷』)という、凍てついたニヒリズムの寒風が吹きすさぶ「咏嘆」をうたいあげねばならなかつたのか。『氷島』の詩語について(昭11・7

『四季』で、左のように彼はいつている。

『水島』の詩は、すべて漢文調の文章語で書いた。これを文章語で書いたといふことは、僕にとつて明白に「退却」であつた。(中略)

しかし『水島』の詩を書く場合、僕には文章語が全く必然の詩語であつた。換言すれば、文章語以外の他の言葉では、あの詩集の情操を表現することが不可能だつた。当時僕の生活は全く破産し、精神の危機が切迫して居た。僕は何物に対しても憤怒を感じ、絶えず大声で叫びたいやうな気持ちで居た。『青猫』を書いた時には、無為と懶惰の生活の中で、阿片の夢に溺れながらも、心に尚ヴィジョンを抱いて居た。しかし、『水島』を書いた頃には、もはやそのヴィジョンも無くなつて居た。憤怒と、憎悪と、寂寥と、否定と、懷疑と、一切の烈しい感情だけが、僕の心の中に残つて居た。『水島』のポエジイしてゐる精神は、実に「絶叫」といふ言葉の内容に尽されて居た。

ここで朔太郎は、漢文調の文章語を使用せねばならなかつたことを「退却」としていちおう認めながらも、畢竟それは必然的で不可抗力であつたとしている。さらにやはりここでも、『水島』の位相においては「ヴィジョン」すなわち詩的空間がすでになくなつてしまつていて、生活の破産及びそこから「精神の危機」から「絶叫」のみが残されていたといつている。換言すると、詩的空間が喪失されるにつれて現実生活の場も失つていったということであつて、彼の場合、みづからいつているように芸術と生活とは直結され、ま

た相互に比例しあつている。しかし、そのことは別として、この「絶叫」はさきの「咏嘆」とほぼ同義語であり、それが志向するところは、それこそ「究極するところのイデヤ」そのものであつた。それにしても、「いかなれば虚無の時空に／新しき弁証の非有を知るや」(『新年』)という、「砂磔のごとき」(前出)むなし彼の眼差にたいて、イデヤへの認識をくみとるよりも、生身の、傷口からの、あまりにも痛々しい「絶叫」を感じるのには私ひとりだけであらうか。としても、このいわゆるイデヤについてはそのうち触れることとして、さらに同じ一文のなかで、朔太郎はこんなことをも書いている。「所で僕が『水島』に書いた詩想は、エゴの強い主観を内部に心境して居るものであつた。それは前の『青猫』のやうに、縹渺たる無意志的アンニユイのものでなくして、意志の反噬が強く、断定がはっきりして居るものであつた。」この「意志の反噬」云々という言葉は他のところで「意志の反噬とする牙」(『定本青猫』序)といふふうになつてゐるけれども、それはともかく、この言葉の意は説明するまでもなく、「エゴの強い主観」内の意志が自他にたいして刃向つて牙をむくことにはかならない。とすると、この荒々しい牙が『水島』の場合、前述したやうにアンニユイの「ヴィジョン」もしくは詩的空間へ刃向つていつてその否定や空無化の作用をもたらし、ついに「咏嘆」や「絶叫」の、虚無の表白となつたのであつた。いやそのみならず、これも前にいつたやうに、この荒々しく、反逆する牙は、朔太郎自身の生活の場ないし存在そのものへの破壊へと赴いたのであつた。つまり、具体的にいいかえると、この頃の

朔太郎にはおのが生を絶とうとする「自殺の決意」(「狼言」)すら、たえずひそんでいたのであったのだ。彼は『国定忠治の墓』(「水鳥」)について、「かつては生命があった。一つの無頼漢の意志が存在の破壊に向って燃焼された。」(「拾遺詩篇」)と書きつけたが、それがそっくりそのまま朔太郎自身にまさに嵌合したといえるのである。とすると、その「無頼漢の意志」はまた、荒々しい「反噬の牙」をもっていたにちがいない。ところで、その反逆する意志はさらに、表現上でも強い断定の用語を生んだのであった。いうまでもなく、それが硬い漢文調の文章語となったのである。彼はやはり同じ文のなかで、それをこう説明している。「僕は詩の各行のいちばん先は、ヤーとナイン、YESとNOの決定語を前置しなければならなかった。そしてしかもかうした言葉は、昔の純粹な日本語の中にも無かった。厭でも厭でも、僕は漢語調の文章語を選ばねばならなかった。そこで僕の『水鳥』の詩は、殆んどその各行に、『いかんぞ』『あへて』『断乎として』等の前置詞的 NEVER を使用した。」このように、いわば朔太郎は、日本語のムリを充分承知の上で文語体を用いねばならなかった。そしてそれが「ムリヤリのあてずっぱう」(「三好達治」萩原朔太郎)の慣用語であるという厳しい批判を受けたのであったが、あえてそのことを熟知の上で、言葉の破壊を恐れずに、強い「断定」の「意志の反噬の牙」を使用しなければならなかったところに、彼の絶望の深さすなわち底しぬ暗さをもった「咏嘆」や「絶叫」があったものと思われる。そしてさらに、そのことがすべての芸術的企図を廃棄したという、マニフェストとも

いうべき絶望の宣言を吐かせ、さらに芸術作品であるよりも「実生活の記録」であるというふうにいわしめたのであろう。

ところで、こういった芸術と生活との関係を、以前に、日常性の第一次言語(日常言語)による、非日常性の第二次言語(文学言語)の否定であると私は書いた。それで、さらにそれを補足すると以下のようなことになるのではないか。「(前略)バルトが明確に構造化してみせたところに即して見るかぎり、日常言語と文学言語との相異は、単に含意性の量的増大といったところには全然なく、日常言語を踏まえつつその明示性||所記と含意性||能記との総体をあらためて己れの含意性にまで転化しつつ、二次的に、成立しにくるものこそ文学言語なのだということが、たちどころに解るであらう。そう、文学言語は断じて日常言語の延長上にあるのではない。一旦、日常言語を空無化し、それを否定的媒介とするのでなければ、文学言語は生まれはしないのだ。」(竹内芳郎『言語とその解体と創造』)そこでこの措定を肯定するなら、まさに日常言語を「空無化」し、またそれを「否定的媒介」とすることで文学言語が成立するものだ。とすれば、『水鳥』において、この関係が全く逆なのである。すなわち、文学言語を「空無化」し、それを「否定的媒介」とすることで日常言語によるポエジーを奏でようとしているのだ。換言すると、朔太郎はここで、非日常性の彼岸のヴィジョンの世界から、日常性の此岸の現実の世界へと帰ろうとしているのである。いや、厳密にいうと、ヴィジョンと現実との交叉の上に、さらにはふたつのものの「空無化」の上に『水鳥』の世界は屹立しているのかもし

れぬ。そしてそれは、あたかも朔太郎が彼岸と此岸を結ぶ橋の真只中に佇立しているようなものかもしれないのだ。なぜなら、彼は橋についてこう書いているからだ。「日本の橋は、もつともリリカルの夢を表象してゐる。あはれな、たよりのない、木造の佻しい橋は、現実の娑婆世界か、弥陀の浄土へ行くための、時間の過渡期的経過を表象し、水を距てて空間の上に乗架けられている。それ故に河の向うは彼岸（靈界）であり、河のこっちは此岸（現実界）である。」（散文詩『橋』）しかし、あるひはひとは「生活の記録」ということを顔面どおりに受けとめて、彼が自然主義的の観点に近づいたものだとしている。だが、ほんとうにそうであったか。それを検証するために、朔太郎自身の生活、もしくは彼にとって生活とは何であったかを究明していかなくてはならない。

周知のように、『水島』に収録された詩は全部で二十五篇だ。しかし、そのうち、新しい作品は二十一篇で、他の四篇は「郷土望景詩」からの再録である。また新作品は、大正十五年四月から昭和八年六月にかけて発表されたものであり、年令的にみると四十一才から四十八才までの時期である。さらに「郷土望景詩」からの『中学の校庭』（大12・1『薔薇』）あたりから数えはじめると、三十八才の時からということになる。としても、よく知られているようにこの時期は朔太郎にとってまさに激動期であった。すなわち伊藤信吉の年譜（新潮社版『萩原朔太郎全集』第5巻収録）に準拠すると、大正十四年（二月）、妻子三人を伴っての前橋からの上京、自称貧乏生活を経験、昭和四年（七月）、稻子夫人との離別、家庭の崩壊、

そのための心身の痛手と疲労、二児を伴っての帰郷、生活の荒廃とニヒリズム、五年（七月）、父密蔵死亡、六年、母ケイ、二児、妹アイらとの世田谷での同居生活、八年、代田における新築などである。さらにこの年譜には、「郷土望景詩」でふたたび文語脈の言葉を使いはじめ、またこれの発表を終った頃から「詩的情操にニヒリックな傾向」をみせはじめ、『水島』の痛切な響きは家庭の離散から受けた傷口とみられやすいが、実際には大正十四年後半期あたりから、「人生の虚妄や没落感を主題にした作品」を発表していたという敘述がある。

とすると、前述したように大正十四年には朔太郎が妻子を連れて上京している。その上京の経緯を朔太郎はこう述べている。「さて早速だが、例の上京問題についてその後また一悶着おこった。始め両親の説では、『一所にゐると常に不愉快だからむしろ上京して別になれ』といふので、相談の結果ひつこしにきまり、したがって君にも御ねがひしたのであるが、いよいよ事が確定したとなると、また反対説がおこった。つまり両親は僕等夫婦を単独で別におくことを好まないのだ。といつて一所に居ると感情上の衝突がたえない。といつて看視のない自由の別地には置きたくないのだ。ここでデレソマにかかつてゐる。それ故、いつも事が紛雜して決定しない。」（大13・4・20、室生犀星宛封書）むろん、前橋で朔太郎夫婦は親のところ居候していたわけであったが、一緒に同居していると親子間の「感情上の衝突」がたえず、そうかといつて親たちは、彼ら夫婦が自分たちの手から離れるとなると心もとなく思ったのちがいが

なかった。だから、親の方からいわせると「看視」が必要となつてまことに厄介な夫婦であつたわけだ。また、そういう親の心配をたえずかけねばならなかつたほど、朔太郎自身がいつも独立して生計を営めなかつたともいえる。それゆゑ、そのときは「生計費が確定し、在京生活の安定を保証し得る」(同) ことが上京の必須の条件であつた。この条件が満たされなければ、とうぜんのことながら「親戚の人たちも忠告する通り、実際この際妻子をつれて東京へ飛び出した所で、さしづめこれといふ収入の道もなく、半年もぶらぶらして喰ひ込んでしまつたら話らない」(同) ということになる。またこの手紙によると、親との「感情上の衝突」や「紛雜」が主として生計、経済上の原因であつたことが判明する。ということとは、くりかえしていうまでもなく、朔太郎が親から独立して生活するほどの収入がないということであり、彼はみずからも認めていられるように、生涯を通しての全くの「生活無能力者」であつた。あるいはすくなくとも、自分の手で日々の糧を稼いで生活の主導権を掌握するということがついになかつたといえる。とすると、この限りで嚴密にいうと、彼には俗にいう、いわゆる生活というものがまるでなかつたのだ。だから、親の経済力によって生活が保証されていて自身があくせくと働く必要がなかつたという自由があつた反面、その保証からくる、行動や心理などの規制を受けざるを得ない、不自由さもあつたに相違なかつた。とすれば、この上京の前後ほど、彼自身、痛切にこの不自由さを思い知つたにちがひなかつた。

としても、このような自由さと不自由さとは、実生活に携つてい

ない者の氣儘さだといつてしまえばそれまでのことであるけれども、朔太郎がこのように生活から疎外されていたということは周知の事実であつて、かような状態がずっと死ぬまでつづいたわけだ。すなわち、妻と別れて子供とともに前橋の親の許に食客したときでも、「生活無能力者」の負い目とひけ目、さらには劣等感をいだきつづけたのであつた。換言すると、そのとき、「今後の出京の件についても、父は頑として僕への出金を拒絶した上、『汝、四十才に達して尚自活することができないほどなら、何のための文学者だ。断然むしる職業を変へてしまへ!』(昭4・10・25、室生犀星宛封書)と一喝されて、「職業を変へてしまへ!」と言はれた時は、本当に僕は致命的の苦痛を感じた。なぜといつて僕には変へるべき職業すらも無いからだ。僕は自殺するより行き道の無い人間で、天罰からも、自殺は最後の決算であるかも知れない。」(同) という、行きどころがない絶望感をいだき、辻潤からの、デカダンスへの徳淵を頭から肯定してしまふようになるのである。

このように朔太郎には、元來あるべき生活者の資格がまるでなかつたのである。もしくは、くりかえしていうと彼は経済的には全くの「生活無能力者」であつた。そしていうまでもなく、かような無能力者振り家庭にあつてもつづく。すなわち、家庭内でもその実権はもっぱら母や妻たちの女の手によって領略され、専有されていたのであつて、その生活の場において彼は影のような存在にすぎなかつたのである。この間の事情は説明するまでもなく、萩原葉子の『父・萩原朔太郎』や小説『幕麻の家』などでもあきらかなことだ。

したがって彼が「変りつつあるものは何だらうか？ 政治でない。芸術でない。我々の時代の家庭である。」(『虚妄の正義』)と書き、「今日の悲劇は、家庭といふ觀念だけがあつて、家庭といふ事実が廃滅したことである。(中略)十九世紀には、人妻のノラが家出し、二十世紀には、ノラの娘たちが家出をする。家に一人残されてるのは、彼の孤独な父ばかりである。今の時代に於ては、すべての中で父が一番悲しいのである。」(「家庭(父の悲哀)」)として父の悲しみを記したのも真底からの実感であつたであらう。あるいは、ひたすら「西洋の凶」を志向した彼は、頭のなかで家庭という共同体の「廃滅」をすでに予感していたのかもしれなかつた。いや、彼には、最初から喪失すべき家庭や生活の実体がなかつたのかもしれなかつたのだ。ただそれらの形骸のみが残されていたにすぎなかつたともいえる。だが、そのかたちですら、今迄みてきたように『氷島』の時点においてはあえなく崩壊し去つてしまつたのであつた。といつて、これは、いうまでもなく決して善悪の道德的価値基準の問題ではない。かえてここに、湿润性を帯びた日本の生活や家庭などの共同体とその意識をするべく批判し、峻拒し、またそれゆゑに、逆にそれらから疎外されていく朔太郎の宿命をみるような思いがする。さらにその宿命はまた、近代日本における個の確立と挫折といふ、二律背反の負の影をたえず背おつていたのであつた。

だが、そのことは別にしても、逆にまた、彼ほどいわゆる「生活」にたいして熱い憧憬をいだいていたものはいなかつたような気もする。なんとすれば、実際に生活を喪失すればするほど、失われたも

のへの愛着や冀求が反比例して強くなるものではないかと考えられるからだ。といつてその生活は文字通りの実生活では決してなくて、いうなれば、それが朔太郎の頭のなかで反芻され、觀念化され、理想化されたかたち、すなわち、イデヤの具象化したものとしてあらわれてくるのである。いいかえると、彼にとつて生活即イデヤという思考になつてくるのだ。「詩の原理」(昭3・12刊)でこう述べている。

(前略)そして、芸術(表現)は、かかるイデヤに対するあこがれであり、勇躍への意志であり、もしくは歎息であり、祈禱であり、或は絶望の果敢なき慰め―悲しき玩具であるにすぎない。故に表現は彼等にとつて、真の第一義的な仕事でなく、イデヤの真生活に至る行路の、「生活のための芸術」である。もし彼等にして希望を達し、その祈禱が聴かれ、熱情するイデヤの夢を現実し得たらば、もはや表現は必要がなく、直ちに芸術が捨てられてしまふであらう。(だが真の芸術家の有する夢想は、イデヤの深奥な実在に触れてるもので、永遠に実現される可能がない故、結局して彼等は終生の芸術家である。)

読者にして常識あらば、今日の文壇でかかる啓蒙は無用であらう。文芸は、単に「生活を描く」ことによつて「生活のため」と呼ばれるのでなく、生活に理念を有し、イデヤに向つての意欲を掲げることによつて、特に「生活のための芸術」と呼ばれるのである。況んや生活の語を狭義に解して、日常茶飯の身辺

的記録の類を、没主観の平面描写によつて書く文学が、何等「生活のための芸術」でないことは明らかだ。否、日本の文壇常識で言はれる生活主義の芸術とは、一種の茶人的身辺小説のことであつて、真の「生活のための芸術」とは、全然立場を反対にする文学である。

真の意味で「生活のための芸術」と言はれるものは、前説の如く主観の生活イデヤを追ふ文学であり、それより外には全く解説がないのである。(後略)

ここで説かれてゐる「生活」とは、日常茶飯事のそれではなく、「生活イデヤ」すなわち「生活に理念を有し、イデヤに向つての意欲を掲げること」にはかならない。つまり、さらに換言すると、朔太郎にとって「生活」するとは、彼自身がイデヤを求めてまさに「存在」するということなのだ。そして芸術及びその表現とは、このイデヤ実現のための手段にすぎないものとし、もしその夢がかなえられたなら、すぐに「芸術が捨てられてしまふであらう」とまで極言してゐる。としても、では、イデヤとは何か。同じ日本のなかで以下のように解説してゐる。「故に芸術、及び芸術家に於けるイデヤは『観念』といふ言語の文字感に適切しない。観念といふ文字は、何かしら一つ概念を暗示して居り、それ自ら抽象観を指示してゐる。然るに芸術のイデヤは、真の具象的のものであるから、かうした言語感に適切せずして、むしろVISIONとか『思ひ』とかいふ語に當つてゐる。そして尚一層適切には、『夢』といふ語が當つてゐる。」すなわち、イデヤとは、存在における「VISION」や「思ひ」—

—「夢」であり、究局には、具象化された實在そのものであつたであらう。としても、さらにこのイデヤは、ときによつて「或るプラトンのイデヤ—魂の永遠な故郷——へのすたるぢや、」(『詩の原理』)であり、また「あるべき所の世界」(同)すなわちゾレルンの、より高次な存在を意味する。そして最後にこのイデヤは、『水島』の、「最も単純なる原質的実体」たる「究極するところのイデヤ」へとつきすすみ、さらにそれが無を媒介とした存在の、「絶叫」と「咏嘆」の形相となつたのであつた。

そうとしても、朔太郎にとって、ことわるまでもなく、生活を理念化した、こうしたイデヤへの志向は、生涯にわたつて貫流してゐたものなのである。たとえは、さきの、イデヤが実現したら芸術を捨ててしまふという発言がそうであつたし、また、まだそれ以前の段階で、「私は真の意味での『人生のための芸術家』——『芸術のための芸術家』に對していふ——なのです。即ち、私にとって第一義は趣味(芸術)でなくして、生活そのものなのです。だから芸術は私にとつての仕事ではなくして、慰安であり、玩具であり、第二義の者なのです。この点で私は、今の詩壇の何びとも傾向を異にして居ます。」(大8・4・11、多田不二宛封書)といつて、生活をやはり第一義としてゐる。むしろ、この場合の生活は「生活イデヤ」のことだ。しかし、かといつて彼が芸術を第二義としたというわけでも決してない。いうまでもなく「イデヤの深奥な實在」が永遠に実現されぬ以上、彼は死ぬまで芸術家であつたわけである。ただ朔太郎にとって、芸術とはイデヤ実現のための方法であつたのだ。した

がって、このようなイデヤへの追及すなわち「実在への思慕」(『青猫』序)は、まさに朔太郎の全詩を底流していた主旋律にはかならなかつた。換言すると、「恐ろしい孤独」(『月に吠える』序)たる人間実存とその深淵からの生理の戦慄を妖美にうたいあげた『月に吠える』(大2・6刊)から、「笛の音」に似た「艶めかしき形而上学」や「プラトオのエロス——靈魂の実在にაცოგარელ羽ばたき——」(『青猫』序)を奏でた『青猫』(大12・1刊)も、あるいは「あやめ香水の匂ひ」がする「のすたるぢや」をうたった『愛憐詩篇』(『純情小曲集』、大14・8刊)や「卓拔なる超俗思想と、叛逆を好む烈しい思惟」でほとぼしっている「郷土望景詩」(同)なども、すべてイデヤ——「実在への思慕」に由来していたといつてもあえて過言ではない。むしろ、そのイデヤは、最後に『水島』の「究極するところのイデヤ」へとたどり着いて、「幻像まぼろしのやうなオーロラ」のごとき人間存在の虚無をうたいあげたのであつた。

としても、その「究極するところのイデヤ」とは果して何であつたか。しばしばくりかえし述べてきたように、『水島』において朔太郎は、「意志の反噬する牙」の決断によつて、実際の生活やその理念の場を切断し、またそれに比例して詩的空間やそのヴィジョンをもついに空無化するにいたつた。そしてその無の奈落からの「絶叫」や「咏嘆」こそ、『水島』の世界にはかならなかつた。それゆえ「究極するところのイデヤ」とは、その「絶叫」や「咏嘆」であらわされた、非在であり、虚無であり、また人間実存なのであつた。さらに、

ここにこそまた、あえて芸術性を犠牲にしてまで表出しなくてはならなかつた『水島』と作者萩原朔太郎の真があつたのでなかつたか。ところが、『水島』を批判するものは、そのヴィジョン喪失を、朔太郎におけるボエジの枯渴だとする。としても、その批評があたつているかどうかは今も問わぬ。しかし、現代において、「イマダスチックのヴィジョン」やその表現上へのみつくられる詩とは何か。それは、過去における、甘酸っぱい「のすたるぢや」を私たちに想いおこさせてくれたとしても、人間存在の重みやそのうつろさ、そしてその痛みを与えることは決してないだろう。だから、あえて極論すれば、現代詩とは、その芸術性や表現までを懷疑し、批判し、否定する極北の地点においてこそはじめて成立するものではあるまいか。もしくは、すくなくともそのような問題意識を、詩人の内部の核としてすえつけることがまず不可欠ではないのか。

ところで、『水島』において朔太郎は、すでに触れたように自己を「永遠の漂泊者」として規定した。としても、実際にはこの漂泊は、田舎(前橋)と東京との間の往還とも解することもできる。そして周知のように彼は、「いづこに家郷はあらざるべし/汝の家郷は有らざるべし!」(『漂泊者の歌』)として、郷里をきびしく批判した。しかし、「東京に住んで居ながら、故郷上州の平野の空を、いつも心の上に感じ、烈しく詩情を絞るのである。」(『水島』自序)とも書いている。とすると郷里への愛憎はそれこそ紙一重ということになるのであるけれども、それはまた換言すると、郷里という共同体及びその連続性への否定と肯定だともいえるのだ。ある

いはそれは、G・パタイユの、「私たちは非連続の存在であり、理解できない運命の中で孤独に死んで行く個体であるが、しかし失われた連続性への郷愁をもっているのだ。」(『エロティシズム』)というところの「連続性への郷愁」であったかもしれない。としても、なにはともあれ、こういった郷里への批判と訣別を通じて、かつて朔太郎における「非連続の存在」たる個の確立や自覚があったのである。かといって、このような彼における個が都会の雑踏のさなかでどうであったか。むしろ『氷島』以前には、「およそありとあらゆる『人間的なるもの』のいっさいはこの都会の中心にある。」(『都会と田舎』)とうたい、個の孤独を都会のなかでまぎらわせ、慰藉した。しかし、『氷島』の時点ではその慰藉すらすでに失われてしまっている。たとえば『乃木坂倶楽部』の一節はこうだ。

十二月また来れり。

なんぞこの冬の寒きや。

去年はアパートの五階に住み

荒蕩たる洋室の中

壁に寝台を寄せてさびしく眠れり。

わが思惟するものは何ぞや

すでに人生の虚妄に疲れて

今も尚家畜の如くに飢えたるかな。

我れは何物をも喪失せず

また一切を失ひ尽せり。

(後略)

ここには、「人生の虚妄」と「我れは何物をも喪失せず／また一切を失ひ尽せり。」という非有の有すなわち非在やその響きのみが冷くある。その非在はまた、「いかなれば虚無の時空に／新しき弁証の非有を知らんや。」(『新年』)という虚無感ともむすびつく。すると、朔太郎は、都会でも踏みしめる空間の場をすでに喪失してしまっていたといえるのだ。換言すると、「西洋の図」をひたすら志向したものの、個の挫折であった。そこには、「非連続の存在」たる孤影とその虚無のみがひかっていた。それゆえ、この時点において、今更いうまでもなく郷里や都会の空間の場のふたつともすでに失っていたのだ。そして前に述べたように詩的空間の場をも自己の手で断ち切ってしまったのであった。だから、前述したように「究極するところのイデア」とは、悲壮な「存在の破壊」であり、さらにその無に向っての「絶叫」と「喟嘆」であったわけなのだ。とすれば、これ以後の朔太郎には、うたうべきポエジーやヴィジョンがもはや残されていないかたといっている。いや、あまり必要としなかったといった方がいいたろう。とすると、朔太郎には、彼自身の「血管中」(『日本への回帰』)に失われた文化を尋ねるといふ、日本への回帰以外に何ものも残されていないかたのであった。しかし、その回帰にしても、「西洋的である故にエトランゼ」(同)たる、「よるべなき魂の悲しい漂泊者の歌」(同)がやどされていたのであった。

「父を売る子」論

— 戯画の背面 —

柳 沢 孝 子

牧野信一の第一創作集には『父を売る子』という名が冠せられて
いる（大13・8『新進作家叢書40』）。小説「父を売る子」（大13・5
『新潮』）が牧野の初期代表作と目されていたであろうことは想像
に難くない。ちなみに当時の『文芸春秋』からゴシップの記事を引
いてみよう。

〈近頃新らしく開拓されたる土地にて「父親」の散歩場なり。水
守樋の真裏手に当る。〉（『文壇地理学』大14・5）

〈稚木ながら親木を売りにてよりこのかた、さかりなり、下地に日
本酒をそゝがば、よく開くこと妙なり。〉（『文士壇変種華牌』大15・

1）

しかし大正末期という時代状況下において、このセンセーショナ
ルな題名を持つ小説が作品の呈する相貌のままに理解されていたか
どうか、疑わしい。「新潮合評会14」（大13・6）には「父を売る子」
をめぐって次のような諸家の発言がある。

〈葛西 気になる所をいふと本当にあのやうな場合に、親子して、
俺が何うか、お前が何うか、俺お前で、牧野君が実際にやつて
ゐるのかな。〉

〈加能 本人が沈痛に感じて居るかどうか疑問だ。〉

田山 感じなければ困る。〉

〈田山 軽い皮肉ですが、第一義的な、何と云つて宜いか、苦し
くなるやうなところが足りない。〉

宇野 牧野君の小説は愛読して居る。僕はあのたわいのない所
が理窟なしに好きなのだ。〉

葛西善蔵及び田山花袋の評価には、その根底に自然主義以来の文
学理念が据えられていることは言うまでもない。「父を売る子」が
彼らの所謂第一義的な深刻さからいかにかけ離れたものであるか、
一読すれば明らかである。しかし作品が第一義的な深刻さを持ちえ
ていないということ、作者がその深刻さの作品化を意図していた

かどうかということ、おのずから別の問題であろう。宇野浩二の触覚は牧野文学の特異性を敏感に察知している。牧野の私小説が多くの虚構部分を持つことは衆知の事実である。同時に大半の登場人物が実在のモデルを有することもいままさら論をまつまい。彼らは牧野の筆によって自由に変形され、多くは道化の仮面を与えられる。牧野自身と思われる主人公もまた例外ではない。結果として作品それ自体も戯画の様相を呈する。「父を売る子」という題名は私小説全盛の果てに登場するものとしていかにも似つかわしいかもしれぬ。しかしこの戯画とも言える小説に牧野はなぜそのような重々しい題名を与えたのか。あるいはなぜ牧野信一は戯画というような変則的な手法によって小説を構成しなければならなかったのか。

「父を売る子」は完成までに幾つかの屈折を経たと考えられるが、作品内部の検討によって創作過程での変化をほぼ推察できるように思われる。この小説は異様な二重構造を持つ作品である。冒頭部分（本稿では以下〈序〉という）において、まず「父を売る子」という題名の小説を書く作家〈彼〉が登場する。彼にとつて「父を売る子」は第三作目の父親小説にあたり、これは「熱海へ」（大12・6『新潮』）「スプリングコート」（大13・1『新潮』）の父親小説二作をすでに有する牧野信一の実際にも照応する。次いで〈一〉〈二〉の節では〈彼〉が未だその第一の短篇を書かなかつた頃〈の物語が展開し、これは一応客観小説の体裁を持つ。〉三〉に到ると再び作家〈彼〉が登場して、彼は〈この小説の第二節の半ばまで漫然と書いた〉時

父親の計報に接する。そして彼は〈父を売る子〉は勿論、この生温い小説すら書き続ける氣力を失い、〈この題名の考へてない小説に、『父を売る子』を奪つてつけることにする。

現在我々が手にする「父を売る子」が、本来ならば他の題名をつけるべき小説であったという設定は、はたして何を意味するものであろうか。疑問の残る点は、実はこういつた設定が〈序〉と〈三〉にしか現われぬということである。〈一〉〈二〉はそれだけで独立した短篇小説となりえているが、〈三〉に〈三〉の家のことをそれぞれ書かうと思つたのだつた。そしてこれをもつと長くなるのだと記された言葉は、牧野の率直な創作意図であつたように思われる。牧野信一の当初のもくろみによれば、おそらく〈一〉が父の妾の家、〈二〉が彼の自宅の物語であり、〈三〉には母の家が描かれるはずであつた。にもかかわらず牧野が途中で筆を折つたのは〈三〉の記述通り実父の死に出会つたためである。随筆「沢山書いた」（大13・12『新潮』）には「父を売る子」について、〈三月の初めに十三枚書いて、たしか退屈してそれなりに放つておいたのだが、その月に父が急死した、そして四月になつてから凋まうとする心に鞭打つて更に十二三枚附けたして発表した〉という文章が見える。退屈してという表現には疑問を覚えるが、〈二〉の半ばまでが——完成時に多少の修正がなされているとしてもその概要が——父の生前に書かれたことは、〈一〉と〈二〉の分量の違いからだけでもほぼ推測がつく。さらに〈二〉後半の展開が唐突にすぎない点、すなわち前半を支配していた妻周子の視点が急に〈彼〉の視点の中に吸収されてし

まうこと、執筆をあきらめた〈彼〉があわてて父の家に出かけてしまふこと等を考えあわせれば明らかであろう。それならば〈序〉、つまり二重構造の設定された部分はどうか。

「父を売る子」には三つの小説が現われる。第一に三作めとして〈彼〉が書いている「父を売る子」。これは〈序〉の説明である。

第二に〈二〉の中で〈彼〉の書く小説。読者心理に与える効果としてはその小説こそが「父を売る子」であろうと思われるのだが、〈序〉の記述を考へるならばこれは〈父〉を取り入れた第一の短篇

——牧野の実際にとつては「熱海へ」——にすぎない。第三には〈彼〉が現在書いている〈この小説〉、すなわち我々の手にする「父を売る子」である。〈この小説〉という記述は〈三〉にのみ見られるものであり〈序〉には具体的に提示されていない。しいて考へるならば——次の話は彼が未だその第一の短篇を書かなかつた頃のことである——という文章がそれにあたるが、ここにはその物語——〈一〉〈二〉——が直接〈彼〉の手になつたという設定は明記されていない。〈三〉における〈彼〉と作者牧野信一との突然の一体化や唐突な〈この小説〉の登場は、再び読者とまどませる。このよ

うな構成上のほころびはいったいどう説明されるべきであろうか。牧野が三つの家の物語を当初意図していたであろうということを先に述べたが、三つの節の構成には単なる場所の違いだけでなく時間の違いという要素が加わっていたのではないかと思はれるのだ。

〈二〉における作家としての彼の登場は単に〈彼〉の自宅風景の描写にとどまらず、それ自体一つの重要な意味を持つ。〈一〉が〈第

一の短篇〉を書く以前の光景であり、〈二〉がそれを書いている状態を描いたものであることは、〈序〉の説明がなくとも容易に理解できよう。それならば〈三〉には〈第一の短篇〉を書いた後の彼と

父母との物語が展開されたのではないか。つまり「スプリングコート」の〈二〉で簡単に触れられ「父を売る子」の〈序〉で繰り返された父との争いの具体的な描写である。父親小説を書くとはすなわち父を売る行為である。それら三つの過程が示されることにより、作中において〈彼〉は父を売る子となりえる。この場合「父を売る子」という題名はむしろ〈彼〉の行為に対して名づけられたのであって、当初の意図通り完成されたはずの小説そのものにこの題が与えられたとしても不思議はない。その時〈序〉の説明は不要であるとも言える。とするならばそれは〈二〉後半以降を書き続けられなかつた作者のやむをえない加筆であつたのか。だがその断定は困難であり、実はたいした問題でもない。〈序〉の原形が当初からの筆であつたならば、牧野はそれによって前二作の予備知識を持つ読者にこの物語の時間設定を説明しようとしたのかもしれぬし、あるいは〈二〉以降の物語と〈彼〉の小説「父を売る子」をダブルイメージでとらえようとしていたのかもしれぬ。ところが結果として〈二〉〈三〉は小説「父を売る子」となりえなかつた。牧野は仕方なく〈三〉に〈この小説〉という設定を持ち出す。そこにおける作者と〈彼〉との一体化も、作品のつじつまをあわせるための本能的な自衛行為と考へられよう。だが問題は先にある。〈序〉がいつ書かれたものにして、なぜ牧野は〈彼〉の小説「父を売る子」という設定

を捨てなかつたのか。なぜ牧野は三つの小説の存在という繁雑さをあえて許したのか。

「父を売る子」という題名はあまりに陰惨なイメージを想起させる。ただしこれが予定通り主人公の行為を示す名でありえたならば、牧野は暗さの負わねばならぬ責任を心理的に軽減されたに違いない。たとえ主人公が牧野の面影を色濃く伝えていたにしろ、作家は〈彼〉を客体化することによって責任の一端を分け与えることができる。だがおもわくをはずれて完成させざるをえなかつた小説そのものに「父を売る子」を冠するならば、牧野はこの露悪的な題名の前に平然としたであらうか。ましてそれは死者を鞭打つ行為である。父の死にくじけた牧野の心にためらいが起ころなかつたとは言えない。〈この小説〉という設定の一因はここにある。だがそれならばいっそ題名自体を捨ててしまえばよい。

再び作品内部にもどらねばなるまい。牧野が最初に意図したであろう「父を売る子」がどのような色調を持った小説であつたのか、我々に残された〈二〉前半までから推察するならば、題名の暗さとはかなり異なつたものであつたらうことががわられる。加筆された後半もまた同じ印象の持続と言えよう。妾宅に居続ける父、崩壊した家庭、それを小説化するために苦しむ彼、だがこういつた暗い設定にもかかわらず、色調は希代に明るい。登場人物達の滑稽さ、〈彼〉の独白の、あるいは父を売る行為の、さらには作者の筆自体の軽薄とも言える軽々しさ、この小説は一幅の戯画であるとさえ言い切ることができる。とするならばそれに「父を売る子」という重

々しい題名をつけること自体がすでに一つの戯画ではなかつたのか。この奇妙なコントラストをあえて残したという行為、すなわち戯画の手法を積極的に肯定した点にこそ、牧野の精神を解く鍵が秘められている。

作品の戯画的色調を強める要素として、自己嘲笑の表現を見逃すことはできない。デヴュー作「爪」(大8・12『十三人』)以来それは変わることはない。牧野文学の基調音であつた。「父を売る子」も例外ではない。

〈彼は、今更の如く軽い心易さを覚えて、音声だけ景気好く笑つた。——尤もかういふ調子にならなければ、この家の裏に乱れた空気と調和しないので、彼は殊更に甘い粗暴を振舞つてゐるのだつた。親爺はともかく仲の態度が、それにしても過ぎたることを思ふと、これは決して他人には見せられない光景だ——と彼は思ふのだつた。〉

〈俺は親爺の真似はしねえぞう。〉と彼は更に口を歪めて叫んだ、だが、さう云ふと同時に心の隅が極めて静かに——おっと、これは云ひ過ぎた。御免御免、あつばれな口は利けぬ——などと呟きながら——そしてただイイ加減に——まア、いいさいいさ——と誰のためともなくほつとした。〉

〈黙れ！ 考へると云つたつて……〉と彼は陰しく細君を退けたが、今自分が云つたやうに重々しくは、家のことだつて親父のことだつて阿母のことだつて……そんなに考へてゐるわけでもない

——といふ気がしたが、

へこんな無神経な手合にかかつては此方がやり切れない——彼は自分の鈍感も忘れて、愚かな力を忍ばせた。かういふきつかけで喧嘩をすることは、もう彼はあきてゐた。その代り肚で一層軽蔑するぞ——と決めた。これがまた彼の狡さで、ほんとは彼女の言葉を最初にきいた時は、離節句の宵の女々しい華やかさに一寸憧れたのだつた。)

当時酔漢のくだとも評されたくどいまでの自己反省・嘲笑は、多分に滑稽化されていることよつて自虐の暗さをまぬがれ、軽佻とさえ思われる明るさを生んだ。その意味するものを川村二郎氏は次のように解く。

へ牧野はしららしい月並な言葉を無自覚に口にのぼせるにしては、もちろん表現に対する文学的な羞恥を持ちすぎていたらうが、ほかならぬこの羞恥が、彼の表現を過度に大仰な、綺想にみちたものへと膨張させて行つた要因ではないかとも考えられる。人は恥ずかしい時に口をつぐむとはかぎらない。恥ずかしさのあまりとめどもなく饒舌になるといふことがあり得る。(『篤実な誇張法』昭47・8『群像』)

だがはたしてそれだけだろうか。牧野の反省癖からは、例えば自虐行為による安易な自己満足を讀みとることもできる。また最初期小説「爪」等の中で主人公が恋人に対する時の過度に内向的な精神形態などを考えあわせれば、牧野自身の心に内面充足だけを求めた姿勢があつたことを推察することもできよう。牧野における羞恥心

——表現に対する羞恥に限らず、広範な意味において——の問題は、便利な解答として諸家が好んで口にする所のものであり、實際、牧野の作品には恥ずかしいという表現が到る所に認められる。しかし登場人物の羞恥心と作者のそれを同一視することは、いささか安易にすぎない。牧野の小説は作者自ら述べている通り一人称で書かれてもさしつかえないものが大半をしめるが、とはいえそれらの主人公が作者の感受性をありのまま受けついでいるとは考え難い。作家による羞恥心の表現化は、本能的感覚から認識への転換を意味する。それによつて作家は羞恥心そのものから解放され、むしろ平然とさえしうるはずだ。磯貝英夫氏は牧野の羞恥心をへ構造的には、見る自己と見られる自己との間の円満な補償関係のくずれからおこるもの(『変形私小説論』昭32・8『文学』)と規定した。正当な解釈であり、ここに自己嘲笑の二因を認めるのはよい。しかし自己点検の果てに羞恥を覚えるなどということは、牧野個人の特性として強調されねばならぬほどの特異な問題であらうか。牧野の反応形態の一つとして羞恥心をあげることに異論はないが、それを牧野の創作方法の核に据えることは危険ではあるまいかと思われるのだ。自己羞恥は通常相手が自分より優位にあるという意識のもとに成立する。ただし牧野の作品中他者が自己より優れたものとして表現される場合は皆無に近い。牧野の自己嘲笑の陰には同時に他者への嘲笑が秘められているのであって、むしろ我々は羞恥心以前の段階、すなわち牧野が自己及び自己の周囲に広がる現実をどういふものとして受けとめていたかという点について考えてみねばならない。

牧野の作品にはしばしば「芝居」あるいは「小説」という表現が顔を出す。例を引いてみよう。

「お母さん、もう一杯飲まない。」彼は何も気にしてゐないことを見せかけた。すると母は袖で軽く眼と鼻とを圧へてから、両手の先で盃をおさへて差し出した。芝居沁みてゐる、などと思ひながらも彼は妙にホッとした気易さを覚えた。

へどんな意味でも小説のやうな事柄は自分の周囲には決して無い如く思つてゐたのに、滑稽なほど様々な而も不快な事があるらしい。(共に「熱海へ」)

へその晩は独りの部屋で、それを着て鏡に写したり、にやにや笑つたり、通俗小説みたいな想ひに耽つたり、心から涙ぐましい気持ちになつたりした。(「スプリングコート」)

へ母は夢中になつて、納戸へ駆け込んだ。間もなく母は、古ぼけたつづれの袋に入つた懐剣を携へて来て、彼が絵草紙で覚えのあつた桜井の駅の桶公の腕の如く、ぬつと彼の鼻先へ突きつけて、

「さァ！」と云つた。人間の心持が高潮に達した時は、芝居的になるものだ。演劇のワザとらしさを笑ふのは不自然な業かも知れない——この時そんなことを思つたのを彼は今でも記憶してゐる。(「父の百ヶ日前後」大13・10「中央公論」)

ここからは、自分をも含めてあらゆる人間のとる誇張されたポーズに対する反感——これは儀礼的な文章に対する反感にもつながる——を読みとれることもできよう。あるいは作者牧野信一の醒めた観察眼を認めることもできる。しかし醒めた眼というには、これらの

表現は戯画的にすぎはしないか。へ牧野君は人の思ひも及ばないところ、或は人の気のつかないところで、屢々笑ひ出す虫を持つてゐると見える。(「小説を作る家」大13・9「新潮」)と評したのは宇野浩二だが、その意味で牧野は鋭敏な観察者であつた。意識的無意識的にかかわらず人間の行動などというものは所詮芝居じみている、と彼はつぶやいていたかもしれない。牧野が現実から汲み取つたものはその芝居じみた滑稽さであり、川村氏の言われるやうな「眞実、あるいは事実に対する恐れ」などではないのだ。そして小説が現実を写し取つた世界であるならば、牧野にとつてそれもまた滑稽であるに違いない。では戯画という手法はこの地点に生まれたのか。いやおそらくそれだけではあるまい。牧野信一を考える上において最も重要な点はもう少し奥にある。このように滑稽な現実、滑稽な自己の上に、眞摯なる自己の立脚点とでもいうべきものはたして牧野は見つけえたのであろうか。

再び牧野の自己反省癖に帰ろう。我々は牧野の筆の中から自己探求というやうな姿勢を見出すことはできない。それは場合場合に反応する単なる反射神経にすぎないものである。同時代の諸家が評した通り牧野の書きつづる自己反省は末梢神経の産物であり、牧野の作品自体が自己探求性に欠けるといふ評価はそのまま正しい。例えば「父を売る子」を迎えた既成文壇のいらだちは、次の小島徳弥——彼を既成文壇作家とするには難もあるが——の一文に要約される。

へこの三つの作品(「熱海へ」「スプリングコート」「父を売る子」

——引用者注）には、作者たる牧野氏の「人間」がよく出てゐるのだらうが、自分自身を書いた作品は、作者が出てゐるといふ以外に、その自分自身の生活に対する批判がなくてはいけない、反省がなくてはいけない、つまりいくら出てゐる自責の念がもつとはつきりと、力強く出てゐなければならぬ。これは、無理な、乱暴な註文かも知れぬが、私はさう思ふのだ。〔新興文壇の先驅者〕大13・11『新潮』

これに対し、牧野文学の積極的な肯定意見は新興文壇の側から提出された。伊藤永之介に「新しき文壇を觀る」(大14・7『新潮』)という文章がある。

へ川端康成氏は何処かで牧野信一の作品を變形リアリズムと言つた事がある。牧野信一は既成作家批評家の半ば公認するところであるが、併し在来の自然主義的リアリズム、写實的リアリズムから一步を進めて、リアリズムに新しい出発を与へた功績は、明らかにされて居ないやうだ。在来の自然主義的写實的リアリズムの未來に対する微笑ましき暗示を投げかけたものは彼を措いて他に無い。彼こそは川端氏の所謂變形リアリズムである。凡百のリアリズム作家に優れたる点であり、其功績の特筆されるべき所以である。その牧野信一には人生觀が薄弱であり態度の確立が無いといふ非難があるやうに記憶するが、私の觀るところでは、牧野信一は自然主義リアリズムの人生觀の束縛から巧みに脱却してゐる。自然主義諸作家に似ず横溢せる無邪氣を有するはその故である。〕

論自体は具体性を欠くが、新感覺派等を迎えた新しき文壇機運の興奮が察せられて興味深い。ただし時代の趨勢はいまだ小島論の側にあり、諸家は牧野の人物描写の巧みさを評価しながらも作品の持つ滑稽な軽さをその欠点とした。例えば前出の「父を売る子」をめぐる新潮合評会には久米正雄の「僕はあれは作品の弁解ではなく、酒飲みの氣持ちを説明したものととして、あのやうに出鱈目を言つちや弁解して居る、酒の席でさういふ事を言つちやつて、さういふ事を反省して居る氣持ちを書いて居るものとして、僕は読んだのです」という発言があるが、葛西善藏はこれに対して「大きく反省して居れば弁解は簡略して、すつきりした感じが与へられると思ふ」と答えてゐる。久米の使う「反省」の語には少くとも主人公と作者とを切り離して考えようとする姿勢がうかがわれるが、葛西の言う「反省」とは作者自身の反省を意味するものであつて、これはそのまま小島の論につながる。もちろんその裏側にあるものは、自己探求性——ただし狭義における——を文学の中心に据えようとする理念にほかならない。だが、いったい自己探求とは何か。さらに言うならば、いったい語るべき自己とは何であろうか。この疑問を前にして牧野信一は戸惑いを覚えたに違いない。次のような文章がある。

へすつと勝ち続けてゐた勝負だつたが、それから三番も手合せしても彼は負け続けた。

いかにもありさうな、そして安ッぽくシンボリカルな小説の結末のやうで、彼は可笑しかつた。——そして身辺の多くの事柄を、稍々もすればそんな風に不遜な考へ方をしようとする自分をかへ

りみて、身の縮まる思ひをした。(「スプリングコート」)

現実、あるいは作家が小説内に構築した現実の中に、彼は(安っぽくシンボリカルな小説の結末)を見る。この認識は彼に(身の縮まる思ひ)を強いるが、重要な点はそれでもなお牧野はこの感受性を引きずって生きねばならぬということだ。「父の百ヶ日前後」ではそれはこう語られる。

「彼は、ワセダ大学に在学当時、クラスの文芸同人雑誌に加つたことがあつた。そして彼等の議論に接して怖れを抱いたことがあつた。彼等は非常に「真剣」だつた。口を開けば必ず「芸術」と叫び「魂の悩み」を歌ひ、「血みどろに生きる」ことを誓つた。「十三人」といふ名前の雑誌だつた。彼は、去年一年自家を追はれて熱海に暮した時、退屈のあまり「十三人」の頃の自分のことを長く書き綴つたことなどを、ふと思ひ出した。……彼は、今の事件を小説的に書くことを考へて見た。すると彼の気持は、おどけて散乱してしまつた。事件などには、何の興味も持てなかつた。父の死、破産、長男のこと、母のこと……それだけで、キレイに片づいて了ひ何の細い感情も件はなかつた。折角の「深刻」も「緊張」も後かたなく吹き飛んだ。」

「ああ。」と彼は思はず溜息を洩らした。「俺は何といふ阿呆な人間だらう、何といふ頼母しくない男だらう。」そんな風に鞭打つて見ても、何ら感情が一点に集中して来なかつた。彼等の所謂「芸術的」にも「真剣」にもなつて来なかつた。」

もちろんこれを言葉通り信じることはできない。例えばせつ夫人

の回想「つぶやき」(昭12・6『文芸首都』)には「新潮」からの小説依頼——「熱海へ」がこれにあたる——に驚喜して机に向かう牧野の姿が描かれている。芸術的にも真剣にもなれない(彼)という設定は牧野一流の皮肉ともてれ隠しとも考えられよう。しかし友人達を描く戯画的筆法が、むしろ批判的色調を強く持つておくことに留意せねばならない。重要なのは、現実の前に立つて(おどけて散乱してしま)う気持ちをもてあます(彼)という主体だ。芸術のもとに(魂の悩み)を歌う友人達は、いわば自己探求信仰に裏打ちされていると考えてもよからう。だがおそらく牧野はこう言いたかつたに違いない。現実とは(真剣)に取り組むほどたいした代物ではない、自己とはそれほど頼むに足る存在ではないのだ、と。その時牧野にとって真剣になるということ自体がすでに一つの戯画にすぎない。真剣になれずに嘆く(彼)の姿もまた戯画として描かれる以外にないのだ。もう一つ例をあげよう。牧野の実質的な処女作と言われる「闘戦勝伝」(大9・10『十三人』)の中で孫悟空がいみじくもつぶやいた言葉である。

「決して俺はそんなぢやないのだ。全く俺は嘘はついた事は無い、が結果はいつも俺の心と反対なものとなつて他人に響いてゐるらしい。と云ふと何か俺には腹にたくらみでもあるやうにも見えるけれど、それは無い、自分の思つてゐるだけの事は常に他人に白状してゐる、誤解されたと思つた事も一つもない。それなのに俺は常に悲しい孤独ばかりを感じてゐる。理由はそれも明らかなのだ。つまり俺は僕自身に考ふべき一つの謎をも持つてゐない

事をも嘆いてゐるのだ。嗚呼、何故俺は山猿でゐなかつたのだから。何故俺は「妖術」だの「考へる事」の自由を知つてしまつたのだらう。(傍点引用者)

この時自己探求とは牧野にとつてどのような意味を持ちえたであらうか。現実への不信、人間への自分自身への不信、己れの書く小説さえも彼の眼には白々しく映つたに違いない。かといつて牧野には現実そのものを振り切ることもできない。現実をさへ芝居と見る彼の感受性に、はたして自分の書いた荒唐無稽の夢物語が耐えられたであらうか。後年稲垣足穂を絶賛しながらも、牧野の幻想小説がついに現実を離れえなかつた所以である。そこでやむをえず牧野は、例えば〈芝居〉という表現を持ち出すことによつて、逆にその芝居らしさを閉じこめようとする。作品における戯画化とは、現実——自己の存在をも含めた現実——の中に立脚点を見失つた牧野の、のつびきならぬ最終手段であつた。「父を売る子」というような場違いな題名を与えたのは、決して一時の思いつきではない。戯画という屈折を通さずして牧野は父という現実に触れあうことができなかつたのである。とはいへそこに切羽つまつた作者の苦悶の表情を考へることもまた行き過ぎであらう。牧野の筆はむしろ彼が自由な戯画化、すなわち想像を自由に遊ばせる作業を楽しんでいたと思わせるほどに伸びやかであり、ここに牧野信一の資質の一端をうかがい知ることができる。同一の源からやがて中期幻想小説の奔放な夢が生まれた。

だが、それにもかかわらずおそらくこの時牧野の裏面にはある種

のいらだちが隠されている。戯画化という消極的な手法に当時の牧野が万全の信頼を覚えていたであらうとは考え難い。ここに「S・I生へ」(大14・3『文章倶楽部』)という奇妙な反駁文が登場する。〈十一貫足らず、などと好くも君は僕の目方などが解つたものだ、君は、いつ僕の目方を計つたことがあるのだ。〉

また、ロクでもない観察の眼で僕の家などスケッチされては困る。君などに僕の小説と生活とを混同されてはやりきれない。あんな風を書いたら僕が、喜ぶとでも思ふのか、喝!

S・I生署名の記事「若き父牧野信一氏」(大14・2『文章倶楽部』)は牧野の家庭をスケッチ風に描写したものであり、その内容は我々が牧野の小説によつてすでに見慣れた光景に近い。例えば「父の百ヶ日前後」には〈徴兵検査は体量だけで落第し、それ以来五百目も増えない十一貫ながしの彼〉という記述が見える。自分が好んでかぶつた仮面にもかかわらず、なぜ牧野はこれほど腹をたてねばならないのか。この文章は飲酒中に書かれた匂いもするが、小説と実生活の混同を否定する彼の言葉にはあまり信を置かない方がいい。牧野にその種の考えがなかつたとは言わないが、当時様々にあつた同種のスケッチ文に対して牧野が何の反応も示していない点、あるいはやがて彼の随筆までもが戯画的色調を帯びて来ることを思ふ時、ここにおける語調の強さは異様である。むしろ牧野の感情は〈君などに〉という箇所にも強く働いているのではないか。戯画化といふなれば牧野にとつて背水の陣であつた。滑稽な仮面をかぶり、飄々とした筆を進めながらも、なお安心してきぬ心をどこか

に彼は抱いたに違いない。にもかかわらず周囲は仮面と素顔とを同一視しようとする。いやその素顔なるものがそもそも仮面と大差ない滑稽な存在にすぎない。君などにいったい何がわかるか。牧野のいらだちはおそらくここに始まる。もちろんそれはS・I生という特定個人を指したものではない。後年牧野信一は若者の青臭い文学談義をことさらに嫌ったと伝えられるが、目下ではないかとも思われる。S・I生の記事にたまたま接して、彼の深層に巣くっていたいらだちが奔出したと見るべきだろう。「父の百ヶ日前後」に対して述べられた〈これが俺の文学なのだ〉(「沢山書いた」というあまりに気負った表現も、同じ不安の反作用にすぎぬ。この時牧野には二つの道しか残されていない。一つは現実さらに偽悪的な仮面を与えることによって自己の周辺により真摯な現実を想定してみること、一つは己れの心のおもむくままに現実を再構成することである。前者が「悪」の同意語(大14・4『中央公論』)を中心とする母親小説であり、後者が中期幻想小説であることは言うまでもない。

最後に〈父〉について考えねばなるまい。山本健吉氏をはじめとして、牧野文学の中心に父母及び家の問題を据えることは一種の定説の如くになっているが、この時注意せねばならぬ二つの点があるように思われる。その第一は牧野の父親自体の持つ特異性、すなわち彼が家長的意識をほとんど有していないということだ。従ってその意味における家の重圧は牧野の場合ほとんどかかっていなかったと言つてよい。やがて父の死によって家長となった牧野自身も家長

的役割を一切放棄し、最後まで子の立場を守り続けた。だが圧力のない父親、むしろ親しい友人に近い父に対して牧野はどのような形の反抗を示したか。父親小説を検討するならば、父への反感は父が家をあげることによって起こる家庭内の感情的もつれに由来し、決して父自身への否定にはなっていないことに気づくだろう。「父を売る子」には父との口論の末に第一の短篇を書いたという記述が見られるが、それとて〈偶然の機会で、もとに戻るような確執にすぎない。また父の死によって「父を売る子」が書きつげなくなった点だけをとってみても、牧野の父親攻撃が彼の全存在をかけたというような種のものではなかったことが容易にうなずける。山本健吉氏は牧野論の中で、〈肉親の所業が彼にこの上なく厭はしいのは、それが血に繋る己れの内部に堪へがたい罪の感情を眼覚ませるからである〉(昭16・9『批評』)と述べた。牧野の極端に内向的な精神を考へるならば、牧野が肉親そのものよりも彼らと同じ血を持つ自分自身に対して慄然としたであろうことは想像に難くない。中期の傑作「ゼーロン」(昭6・10『改造』)には、自分の顔が父親と瓜二つなことに気づいて〈得も云はれぬ怖ろしい因果の稲妻に打たれ〉る彼の姿が描かれている。だがここにおいて〈あゝの、ぎよろりと丸く視張つてはゐるもの、凡そどこにも見当のつかぬといふやうな間抜けな風情の眼と、唇を心持ち筒型にして苦さを見せた趣きが、却つて観る者の胸に滑稽感を誘ふかのやうな、大きな鹿爪らしい武悪面〉と評される父親像は、初期のそれに比べてあまりにも否定的だ。もちろん父親の愚かさに牧野自身が投影されていることは言うまで

もなく、父親像が否定的色合いを増すということはそのまま作者自身の己れの愚かさに対する嫌悪が増加していることを意味する。だが「父を売る子」当時の牧野にとって愚かさの共有はまださほどの深刻さを持っていない、と言うよりは甘い連帯感をさえ感じさせる。留意すべきことは、血のつながりが嫌悪という形を露骨にとり始めて来るのは一連の偽悪的な母親小説を経た後であるという点である。ここに父を考えるにあたって注意を要する第二の陥穽がある。

牧野における父の問題を考える時それに母を対比させてみるのが一般の通例のようなが、ある意味では奇妙なことだ。少くとも「父を売る子」の段階では、牧野にとって父がさほど否定的ではない程度に母もまた激しい憎悪の対象とはなっていない。後の母親小説の段階で父母の対比を考えるのはよい。牧野にとって肉親が真に問題となってくるのはこの時点であるから。だが母親小説からの逆照射によって「父を売る子」を考えるのは危険である。実を言うと血及び母への嫌悪とは牧野流のある種の仮構ではなかったかとも思われるのだが、また牧野文学に父母の対称的な座標軸を据える論法には疑問を覚えるが、それらの検討はまた後の機会にゆずらう。では「父を売る子」当時の牧野にとって父とはどういった存在であったのか。「熱海線私語」(昭10・12『日本評論』)には英語で会話を交す父子の姿が描かれているが、これが晩年の作品であることに注意する必要がある。友人中戸川吉二は牧野について「あの変なハイカラ味は彼の空想で、彼の境遇も人物もさうハイカラではない」(『いろいろ』大13・9『新潮』)と述べた。少年時から外人宣教師に英語

とオルガンを習い、アメリカから送られた漫画を読むといった環境は特異であったと言えようが、厳格な母と古風な祖父母達によって構成されていた家庭がそれほどハイカラでありえたのだろうか。宇野浩二もまた小田原の実家の大変古風な趣きを伝えているが、「熱海へ」の中には「へたけど、お父さんは何故もつとハイカラぢやないんでせう?」という周子の言葉も見える。実際の父親は初期父親小説に示された平凡な田園紳士にすぎなかったに違いない。そして牧野におけるアメリカ的ハイカラさとは、特異な環境によって彼の心象に映じた単なるイメージではなかったのか。

「熱海へ」の翌月に発表された「地球儀」(『文芸春秋』)はその意味で重要である。この小説も放蕩している父親という現在状況の中に、主人公の書く作中小説として幼年時の物語が挿入されるといふ二重構造を持つが、現在の父親と過去における父親像にはかなりの落差が認められる。作中小説の中で、幼い彼は地球儀を弄びながらこう思う。

へそして夢中になつて、「早く廻れ早く廻れ、スピンスピンスピン。」などと口走つたりした。するといつの間にか彼の心持は「早く廻れ早く廻れ。」という風になつて来るのだつた。

異国にいる父親が夢見がちな少年の心に与えたものは何だったか。この時おそらく彼の心にあったのはこの世のどこかに実在する父親ではない、むしろ夢としての父親、ひいてはイデアとしての父親像である。ここに牧野の持つイデア憧憬の源泉が感じられるが、やがて目の前に現われた父は酒飲みの放蕩者にすぎなかった。いや

事實關係をあらためて云々する必要もない、少年が夢に描いた通りの父親などというものがこの世のどこに実在しようはずもないのであるから。甘い夢にひたっていた自己の愚かさへの認識は、再び彼に現実とは滑稽なものだという思いを強いたであろう。牧野は回想を物語った後で、へそこまで書いて私は退屈になつて止めたのだった。いつか心持に余裕の出来た時にお伽噺にでも書き直さうなどと思つてゐるが、それも今まで忘れてゐたのだつた」という語をつけ加えねばならぬ。實際の父親を前にした時、少年時の憧憬は牧野にとつてへお伽噺」としか言いようがなかつたに違いない。だが父はやがて死という形で再び牧野の眼前から去る。その時彼の心に残つたものは普通りのアイデアとしての父親像ではなかつたか。「父の百ヶ日前後」で牧野は早くも次のように語る。

へ——父上、私は何もいりません。私はあなたの凡ての失敗を有り難く思つてゐます。暫くあなたに会ひませんでしたね、——この世に在ることも、無いことも、そんな区別はもう止めにしようぢやありませんか？ どうですか、解かるでせう、……少しも私は悲しいだの、寂しいだのなどは思ひません。愉快ぢやありませんか！ 今日、またひとつ大いに飲まうぢやありませんか？

牧野にとつて父の不在はすでに問題ではない。父親は心をつちあえる友として、彼の内心に甦つた。以後牧野の作品の中で、否定的な父親像は影をひそめる。「ゼーロン」の如き二、三の例外もあるが、それらはほとんど父親を自分の愚かさの投影と見た場合に限られてゐる。そして牧野の父親像は、ついに絶筆「サクラの花び

ら」(昭11・7『日本評論』)となつて美しく結晶した。「地球儀」の段階でへお伽噺にでも書き直さう」としか考えられなかつた少年時の憧憬が後年そのまま小説となつていくのを思う時、彼の精神のこの軌跡の中にこそ牧野文学の本質が秘められてゐるのではないかと感じられてならないのである。へお伽噺」とは言いながら、それでもなお捨て切れぬ何物かが牧野にはあつた。作中小説という面倒な手続きが何を意味しようとも、そこに語られた回想自体の美しさは否みようがあるまい。これは単なる父親憧憬と言ふにとどまらず、牧野の精神の純粹なるものへの志向を物語つてゐる。しかしそれが中期幻想小説へと結実していくためには、彼にはまだ現実との最後の戦いが必要であつた。牧野信一は立ちふさがる現実に母という名を与える。だがこれは牧野の現実認識の深化というふうなものではあるまい。戯画という手法によつて触れえた現実に、もう一つ偽悪の仮面をかぶせただけのことだ。そもそも戯画化の対象にかなりえない現実などというものに、はたして牧野がどれほどの信頼を感じえたか。むしろ牧野の興味は戯画化それ自体、すなわち自己や自己の現実を牧野流に切り取つてみせることの方に強く動いたに違いない。この時中期への道はすでに開かれてゐるのである。牧野にとつて中期幻想小説への移行とは現実逃避の姿勢を意味するものではなかつた。それは彼が自分の純粹な心象風景こそが自分にとつての現実であると認識したこと、つまり己れの文学の方法を確認しえたということである。

注(一) ここからは、すでに自己の正当性を信じ切れなくなつた後

期私小説家達の問題を想定することもできるが、牧野の文学を解くためには自己懷疑が牧野によつてどう受け取められどういう形で作品の上に反映されたかという観点の方がより重要と思われる。すなわち彼の饒舌な自己嘲笑とそれに伴う作品自体の戯画化とが、自己懷疑による羞恥心にふりまわされた結果生まれたものであるのか、あるいは自己不信を認識す

ることによるある種の方法論となりえているのかという問題である。

(2) 従つて父母問題を主軸に扱つた論文、例えば平野謙氏「作家と作品 牧野信一」(昭48・5『日本文学全集37』集英社)や、竹盛天雄氏「牧野信一 父を売る子」(昭49・6『国文学』)等に対しては本稿では論評を避けた。

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

「開墾」未完について

——中野重治入党のころ——

林 淑 美

中野重治が日本共産党に入党したのは一九三一年夏、と年譜にある。「開墾」という作品はこの入党とほぼ重なり合う時期、同年六月に『中央公論』に発表された。

「開墾」はおよそ作品としての自立性を欠いた不具な作品である。それはまずは未完ということに、そして未完の弁明としてかなり長文の後書きを付け加えていることにあらわれている。しかし「開墾」が作品としての自立性を欠いているのは、単に未完ということのみによるのではない。この作品は開墾地における農民闘争を描いたものであり、その農民闘争の話をもたらず語り手を設定しているが、この設定そのものが作品の不具性をすでに予見させるのである。決して短くとはいえない作品の全体の約四分の一の部分を語り手の設定の必然と語り手の映像を述べるのにさいている。しかもその設定

の必然は、作品そのもの内からもたらされたというよりも、現実の作者が外側から受ける何らかの規制にその根拠を求め得る。それは、語り手の映像を描くことに筆を費すことから農民闘争そのものの描写に入っていくこと、言い換えれば素材としての農民闘争の描写のうち語り手の映像が甦るのではなく、語り手の映像を描くことにより、素材としての農民闘争の描写で作者が実現しようとしたものを当初から規定していくという構成にみることができるのである。当初から規定したものが結末において実現を阻まれれば、それは未完にならざるを得ない。従って問題は、破綻を予見させるような規定を当初から作者が設けねばならなかった必然は何か、ということになる。それは作品からだけの追究を超えて、大きく共産主義運動史の流れにおいて初めて明らかになる。「開墾」は作品としては何程のものでもない。この作品が注目されるのは、ただ未完という事実において当代の共産主義運動のあり方が浮き彫りにされ

ているところにあるといつてよい。それは当代の共産主義運動のあり方が一つの文学的知性に与えた露骨な爪痕といつてよいのである。結論から先に言えば、一九三一年四月に公にされた「日本共産党政治テーゼ草案」の深刻な影響下に「開墾」という作品はある。

このテーゼの影響が、日本共産党の後までの輝かしき綱領であった所謂三二年テーゼが公にされた翌年七月までの約一年しかその命脈を保たず、しかも三二年テーゼとは正反対の戦略を打ち出したこのテーゼが日本共産党史における一大汚点とされたために、その及ぼした影響を日本共産党が意識的に抹殺したこともあり、「日本共産党政治テーゼ草案」の影響下にあるこの一年は不明な部分が多い。その不明な部分をプロレタリア文学運動との関連において少しでも明らかにし、更にその中に「開墾」未完という事実を位置づけることによって、当代の共産主義運動のもとにおける一つの文学的知性の在りようを考察することが本稿の目的である。

一九二九年（昭和四年）の四・一六事件以来、一九三〇年の武装メーデー、そして同年七月迄には党中央部はことごとく検査され、党組織は壊滅に至る。権力の打ち続く弾圧と党の運動方針の混乱は、以後の日本共産党の戦術を決定していくのであるが、一九三〇年後半から三一年にかけての日本の革命運動に直接に影響を及ぼしたモスクワからの指示といえは、一九三〇年八月十五日に開催された第五回プロフィンテルン大会の決議と一九三一年に公にされた「日本共産党政治テーゼ草案」、そして芸術運動に限れば、一九三〇年十一月

月十四日に開催されたハリコフ会議の決議、以上の三つにしぼられるであろう。

昭和五年前半においては前年からの党内での対立抗争がより顕在化し、日本共産党労働者派、所謂「解党派」はこの頃よりその存在を明らかにし、更に日本労働組合全国協議会（以後全協とよぶ）内では、この年の六月に刷新同盟が結成される。共に組織の重大な額勢を背景に幹部派の中央集権的秘密主義、宗派主義への批判が根底にあつての分派行動であつた。このような分派行動の正誤はともかく、しかしこれらの内部対立が組織の弱体化をさらによび、闘争そのものの危機的状況に拍車をかけたことは疑いもない事実である。

第五回プロフィンテルン大会の日本問題に関する決議は、以上のような日本の革命運動の趨勢を背景に組織の建て直しを計るためのモスクワからの強力な指示であつた。この決議は一方で問答無用に刷新同盟へ解散を命じ、他方で全協幹部派に組織の大衆化を指示する。この大会の日本問題に関する決議「日本に於ける革命的労働組合の任務」⁽¹⁾（一九三〇、一一『インタナショナル』、以後プロフィンテルンテーゼとよぶ）の要点は次の引用に尽されるであろう。

テーゼは日本における革命的労働組合運動のこれまでの誤りを指摘して、「左翼労働組合運動は左翼宗派主義的偏向を曝露し」、今までの指導者は「革命的労働組合の中の民主主義を絶滅し」た、そしてこれらの誤謬を正す具体的な方法を指示して「すべての問題の審議に企業内の広汎な労働大衆を引き入れ」ること、「左翼組合への新組合員獲得の為の日常闘争を行う」こと、「現在まで日本の労働

組合は、農業労働者の独立組合の組織に全く注意を向けなかった。農業労働者の間に於ける活動の領域は急転換が為される必要がある」こと、等をあげている。このテーゼは組合デモクラシーの確立と、労働組合と共産党との正しい相互関係の把握による運動の大衆化を強力に示唆し、更に新たな方針として農村における組合へのテコ入れを指示したものである。これらは勿論、ひとり全協のみに与えた方針であるはずはなく、一九三一年の党の運動方針そのものに重大な変更をもたらしていくのである。

例えば一九三一年五月十七日附の『赤旗』には「党員採用に現はれた極左的偏向、セクト主義を清算せよ」のスローガンのもとに「『大胆に、大胆にも一度大胆に』革命的労働者を広汎に党に入れよ!!」として、このことよって党組織の建て直しが計られねばならないという方針を打ち出すのである。このような党大衆化の課題の線上に中野の入党もあった。そして農民運動に関する方針としては、例えば四月二十七日附の『赤旗』では「農村プロレタリアートの独立の組織を作ることは吾党当面の根本任^ムの一つである」として「即時農村プロレタリアートの組合を作れよ」というスローガンを打ち出している。これがプロフィンテルンテーゼの「農業労働者の独立組合の組織」に関する指示に即応していることは明らかである。農民運動に関するこの新たな方針はハリコフ会議の決議と相俟つて一九三一年の作家同盟の農民文学に関する提議にその累を及ぼし、それがひいては中野の「開墾」という作品の成立に関わる根本的な要因をなすのであるが、これは後に論ずる。

一九三一年の日本共産党の方針の根本をなしたもう一つのモスクワからの指示「日本共産党政治テーゼ草案」(以後「草案」とよぶ)はこの年の四月二日附の『赤旗』から四回の分載で発表されたが、このテーゼが日本の従来の革命戦略に大転換をもたらしたのは周知のことである。即ち、二段階革命論を主張した一九二七年の「日本問題に関する決議」、所謂二七年テーゼと、一九三二年の「日本に於ける情勢と日本共産党の任務に関するテーゼ」、所謂三二年テーゼとの間で「ブルジョア民主主義的任務を広汎に抱擁するプロレタリア革命」が当面の戦略目標であるという一段階革命論を唯一規定したが、一九三一年の日本の革命運動を領導したこの「草案」である。「草案」は、この一段階論戦略規定と党組織の大衆化の方針を謳ったものである。例えば「党は、直接に労働者大衆の基礎の上に組織されねばならぬ。即ち党は工場細胞の基礎の上に組織されねばならぬ」とし、この年懸案の組織の建て直しの根本的な解決を指示しており、これは前述プロフィンテルンテーゼと同一の見解に基いているものであり、更には「草案」が明らかにしている現状分析と戦術もほぼプロフィンテルンテーゼと即応している。プロフィンテルンテーゼの権力構造の分析は「金融資本を先頭とする地主ブルジョアジー、×××及び社会ファシズムの単一ブロック」として

いるが、「草案」もこの分析を採用し、党の基本的スローガンとして「金融資本独裁の顛覆、金融資本を先頭とするブルジョア地主、天皇の権力の打倒」をあげており、三二年テーゼの「天皇制打倒」を第一とするスローガンと比較してみても、この権力構造の分析によ

つて一段階論戦略がもたらされたことは勿論である。従つてプロフィンテルンテーゼも一段階論戦略を採用していることになる。プロフィンテルンテーゼと「草案」は以上のような密接な関係をもつ。そして何よりも「草案」を執筆した後の日本共産党委員長風間丈吉はその回想で、⁽³⁾「当時の僕の頭にはプロフィンテルンの決議前半が『ブルジョア民主主義的性質の広汎な任務を持つるプロレタリア革命』の見地から書かれたものとして深く刻み込まれ、「われわれが一九三一年に発表せる『政治テーゼ草案』の誤謬は深くこの時代、第五回大会の頃から発し」と、両者の深い関係を述べている。

第五回プロフィンテルン大会と「草案」が密接な関係を持つということは以上述べてきたことで明らかだろうが、この両者に共通な状況認識からプロレタリア芸術運動も又無縁ではありえなかつた。

第五回プロフィンテルン大会のアジ・プロ部のテーゼ「プロレタリア文化―及び教育の諸組織の役割と任務」(一九三二)「プロレタリア文化」を下敷きにして、蔵原惟人の「プロレタリア芸術運動の組織問題」(一九三一・六「ナップ」)が書かれたのは周知のことであるが、ここで蔵原は「ブルジョア」と「プロレタリア」との決定的闘争を前にして、労働者階級の多数をその影響下に獲得(「傍点引用者」)せねばならないとして、傍点の部分で明らかかなように「草案」の戦略と同様の見解を示した後で、芸術団体の組織的基礎を工場・農村に置くことを主張するのである。このような蔵原の論が、先に述べたような組織の大衆化による運動の建て直しというこの年の党の方針と一致していることは言うまでもない。この蔵原の

論が一段階論戦略によつてもたらされたかどうかはともかく、少くとも当時の革命運動の現状、その打開策への見解がプロフィンテルンテーゼ及び「草案」と軌を一にしているところに基いており、それを無媒介的に芸術運動に適用させたのがナップからコップへの改組であったといふことはいへよう。

以上、述べてきたようにプロフィンテルンテーゼと「草案」はこの年の日本の革命運動に大きな跡を残し、これにハリコフ会議を加えてプロレタリア文学運動にも深刻な影響を及ぼすのである。それはこの年の作家同盟の方針の一つ、農民文学に関する提議に大きく現われてくる。

二

農民文学の確立の提唱は「一九三一年に於けるナップの方針書」(一九三一、四「ナップ」)において確認され、この年のプロレタリア文学運動における一つの焦点となる。この作家同盟の方針はひとまはハリコフ会議の決議の「国内に大きな農民層を持つ日本にあつては、農民文学に対するプロレタリアートの影響を深化する運動が一層注意される必要がある。」(日本に於けるプロレタリア文学運動についての同志松山の報告に対する決議、一九三一、二「ナップ」)という指示に基きながら、しかし更に重要なことはこの提唱が後に至つて従来の農民文学の規定からの変更を伴い、その変更を含めて作家同盟の方針とされる事実である。この変更は蔵原惟人中野重治によつてはじめて指摘されるのだが、それは蔵原の「農民

文学の正しき理解のために「一九三二、七『ナッフ』」では以下のように明らかにされている。

××的な貧農の欲求、このイデオロギーの上に立つた文学……は、まだそれ自身ではプロレタリア文学ではない。それをそう呼ぶことはただに理論的のみではなく、また政治的に誤謬である。何となればそれは農民文学に対するプロレタリア文学の指導ということを曖昧にするから。

中野重治も農民文学の規定の変更を「農民文学の問題」(一九三二、七『改造』)で以下のように主張する。

われわれは農民文学を労働者階級の立場から考える。農民というものを労働者階級の立場から、農民文学の発展をプロレタリア文学の発展の道から考える。それは、労働者階級の立場からのみいっさいのものの正確な本質がつかみ出せるからだ。

この蔵原、中野の論はたとえば、小林多喜二の『中央公論』五月号の「文芸時評」上での以下の言説を批判しているのである。

われ／＼が「農民文学」と云ふときには、それは……プロレタリア文学以外の何ものでもないのだ。たゞ、都市のプロレタリアートを取扱ふ作品に対して、便宜上農民文学と云つてはすぎない。(傍点原文のまま)

たとえば、この蔵原、中野論と小林論との相違に農民文学の規定の変更があらわされており、その変更はつまるところ農民文学はそれ自体では決してプロレタリア文学ではなく、故に農民文学に対するプロレタリア文学の指導を明らかにせねばならないということなの

である。ここからわかることは、この変更が、農民の闘争の質をプロレタリアートの階級闘争の質にまで高めることよってのみ農村における闘争も果たされるという認識を根底に持っていることであり、それは日本革命の純粹戦略上の問題を芸術運動の場所にそのまま持ち込んだ変更ということである。そしてこの変更を根本的に支えているのは日本革命への戦略そのものの変更なのである。

「草案」はその第四章「日本共産党当面の重要戦術」の(2)農民運動について「農村プロレタリアートを全国協議会に組織すること、農村プロレタリアートと貧農とを中心に農民委員会を組織することは、今日、吾党緊急の重要任務である。」としている。これはプロフィンテルンテーゼの「農業労働者の独立組合の組織」に関する指示の具体案であり、そしてこの具体案が一段階論戦略規定から直接にもたらされた戦術であることは勿論である。即ち、当面の戦略目標がプロレタリア革命であるならば、従って封建的な日本の農村は運動における重要なポイントとなり、だからその戦術は従来の農村における小作人組合を中心としたそれ自体としてプチ・ブル的な土地獲得闘争のみではなく、農民委員会を組織して反資本主義闘争をくり広げよ、そしてそれを全協に組織し、組織的にもプロレタリアートの指導を確かにせよ、ということなのである。作家同盟の「プロレタリア文学の農民文学に対する指導」という農民文学の規定の変更は、このような「草案」に示されている戦術の変更によってもたらされたと思われるべきである。この変更の主張が「草案」の公表の後にはじめてなされることもそれを証明していよう。そして

蔵原の「プロレタリア芸術運動の組織問題」も農民組織への働きかけを強調している。従つてこの変更は当時の革命運動の逼塞状態を突破するためのアジ・プロ部の任務でもあつたのである。

先に引用したハリコフ会議の農民文学に関する指示も恐らくはそれ自体独立して提出されたものではなくて、プロフィンテルンテーゼの現状分析及び戦術と同一の見解を持つていたと推測される。勝本清一郎の手による「プロレタリア革命作家第一回国際大会に於ける日本プロレタリア文学運動についての報告」(一九三一、七『ナツプ』)はその冒頭で明治維新をブルジョア革命と規定している。従つてハリコフ会議も日本革命の戦略規定に一段階論を採用したのである。ここにプロフィンテルンテーゼと「草案」とハリコフ会議の密接な関係が推測される。

二七年テーゼの二段階論戦略から「草案」の一段階論へ、この猫の目のように変わるコミンテルンの戦略規定からもたらされる戦術の変更は、又文学運動の場面にも混乱をもたらしたのである。先にあげた蔵原と中野の論文は、「草案」の戦略にのつとつて農民文学の規定の変更を主張していることを論者自ら明らかにしている。蔵原の論文をみると、

我々の戦略的目標が……ブルジョア民主主義の獲得にある場合には、我々は農民全体と同盟を結ぶ。しかし現在の日本のやうに、プロレタリア××を当面の目標としてゐる所では、我々は貧農と強固な同盟を結んで……(5)(傍点引用者)

と「草案」の戦略規定を確認し続けて、しかしその「同盟者である

貧農」は「土地の為に地主と闘争し」それは「まだブルジョア民主主義の為の闘争」である。それ故に「農民に対するプロレタリアートのヘゲモニーを確保し」なければならぬとし、更に「××的貧農のイデオロギーを直ちにプロレタリア・イデオロギーであるとすることは出来ない」とし、以上のような文脈から「農民文学に対するプロレタリア文学の指導」という結論が出されるのである。つまり日本革命の当面の目標がプロレタリア革命であるが故にブルジョア民主主義的な農民の欲求を、早急にプロレタリア・イデオロギーに転化すべく指導を確立せねばならないとしているのである。

以上論証したように、この年の作家同盟の方針の一つである農民文学の確立の提唱はひとまずハリコフ会議の決議の要請に基づきながら、その方針そのものに含まれる大きな要素である農民文学の規定の根本的な変更は、「草案」の戦略規定の文学の創作方法への無媒介的な適用によつてもたらされたのである。

中野の「農民文学の問題」をみると

われわれは革命的農民文学とプロレタリア文学とを區別して考えなければならぬ……。日本についてみれば、私はこのことを、日本プロレタリアートの当面の戦略に関連さして考えてみる必要があるように思う。

日本プロレタリアートの当面の戦略的目標は、「ブルジョア民主主義革命を広い範囲で内包するプロレタリア革命の遂行」にあると規定されている。……

そこで私は考えるが、我々が農民をふくめての小ブルジョア革命分子を取り上げるといふことは、それが日本プロレタリアートの戦略的目標に沿う限りにおいてできるだけ広い規準で取り上げるといふことではないだろうか？

ここにおいて、中野の農民文学の規定の変更の主張も草案の一段階論戦略規定に基いて提出されていることが明らかにされている。しかしそれと同時に、ここには中野の独自の「草案」理解とそれに基く文学運動への敷衍の仕方がみられるのである。引用部分で明らかのように、中野は「草案」の戦略規定を農民を含めての小ブルジョア革命分子をできるだけ広い規準で取り上げるといふ様に解釈し、その理解の上から、先の引用部分に続けて「農民の生活のなかに残されている多くの過去からのものを十分に取り上げる必要がある」とするのである。そして、このような日本革命の問題に対する戦術上の理解を文学の創作方法上の問題に敷衍して「過去の歴史を過去の歴史として描き出すこと、労働者の闘争の類型に鑄直されない姿で描くことの要求が出てくる」とし、「農民組織者の眼を通して」話をすすめて行くといふことを機械的に理解してはいけない」と結論するのである。ここに中野の「草案」理解が示されており、この彼の理解を端的に示すものが以下の文章である。

農民の今日の生活のなかに将来への発展のモメントをつかむことは、プロレタリアート側からの農民組織者の活動を描くことだけで具体化されるのではなく、かかる組織から遠く置きざりにされている農民を浮き出させることによつても具体化されね

ばならぬ。正しい立場に立つものは、おくれた農民の生活の上へについて絶望しないと同時に、農民の生活を濃く色どつてゐるその保守性、反動へ動員され易い傾向などを浮き上がらせることから眼をそらしてはならぬ。

つまり中野の「草案」理解は「農民の今日の生活のなかに将来への発展のモメントをつかむ」という形で具体化されているのであり、このことを文学の創作方法上の問題で言えば、革命的組織から「遠く置きざりにされている農民を浮き出させる」ということになり、何故なら「農民の生活を濃く色どつてゐるその保守性、反動へ動員され易い傾向などを浮き上がらせる」必要があるからだとするのである。以上の引用でわかるように、中野はイデオロギー的におくれたとしてそのおくれがよつてきたところの農民の日常的生活感覚を、それをそれとして描くことが今肝要なことだとしているのである。以上のことが中野における「草案」理解であり、その、農民文学の創作方法への敷衍の仕方である。

ところで「草案」がもし三二年テーゼに対して優位性を持ち得るとすれば、農民の受けている経済的支配の強圧ということだけでなしに、帝国主義段階に達しながらなお封建的遺制に基く情緒的支配（天皇制）を利用する権力に対して、その情緒的支配を情緒的支配として対象化しうる可能性を持つといふことであつたはずである。

この点から言えば、中野が示す「草案」理解はきわめて正当なものであつたと言わねばならない。そして階級闘争の戦術一般をもし文学の創作方法へ敷衍するのであるならば、少なくとも、先に述べた

よる中野が示した手続きを踏まねばならなかったはずである。

然しながら問題は、「農民の生活を濃く色どっているその保守性……を浮き上らせること」という中野の「草案」理解に基く農民文学への正しい提起が、日本革命の純粹戦略上の問題をそのまま持ち込んだ、言い換えれば、「草案」の戦略の文学の創作方法への無媒介の適用である「農民文学に対するプロレタリア文学の指導の確立」という指針の枠の中にあくまでも設定されているということである。前者の具体的な方法としての「労働者の闘争の鑄型に鑄直されない姿で描くこと」と、後者の指針の中野自身の言葉で言う「農民文学を労働者階級の立場から考える」という二つの見解を創作の場で両立することは至難の技であろう。創作方法としての両者の矛盾は明白である。これは「草案」の戦略をアプリアリに認定しなければならぬ政治主体としての自己と、創作主体としての自己とを統一しようとしてしきれなかった矛盾に他ならない。

ここには中野のこの時期の入党という事実と恐らく無縁でないものがある。中野の入党は日本の革命運動の趨勢そのものとの密接な関り合いの中にある。内務省警保局編『社会運動の状況 昭和七年』に以下のくだりがある。「黨員蔵原惟人ハ昭和六年三月露西亞ヨリ帰朝シ……分散セル各文化団体ヲ統一シテ強力ナル指導部ヲ構成セムトシ、先ヅ文化団体内ニ於ケル有力者ヲ黨員に推薦シ党ノ影響ヲ強力ニ伝フルノ必要ヲ認め、昭和六年五月プロット員村山知義、同六年六月作家同盟員中野重治、同六年八月作家同盟員壺井繁治……ヲ入党セシメ、日本プロレタリア文化連盟結成ト其ノ理論的根拠ヲ

明ニシ之ガ準備ニ着手セシメタリ。」こうして蔵原は文化団体内に党のフラクションを結成し、これを通してコップの結成を實質化していくのである。これによって中野の入党の時期が六月であったということが推定されるが、それと同時に、ここには中野の入党がコップ結成のための必要な手続きの一つであったことも明らかにされているのである。コップの結成は、周知のように、数度の弾圧に後退を余儀なくされ益々非法化していく共産党に残された最後の合法舞台である文化団体を、運動の實質的な担い手とするための改組織であった。コップ結成のための必要案件の一つである中野の入党は、従って当時の日本の革命運動全体がさし示す流れの中に直接な形で位置づけられていたといえよう。言い換えれば、中野の入党は単に党組織の大衆化路線の具体例ではあり得ず、当代の共産主義運動の存亡を占うものの一つを担っていたのである。「農民文学の問題」執筆中の背景には以上のような事実があり、このような事実と「農民文学の問題」の二つの見解の間の矛盾とは恐らく無縁ではないのである。当時の革命運動の危機的状況を象徴しているとさえいえる中野の入党という事実が、彼をして強く政治へ駆り立たしめたであろうことは容易に推測し得るし、ここではそれが「草案」の戦略をアプリアリに認定するという形で現われたといえる。そして「農民文学の問題」で中野が示したこの矛盾こそ、日本の革命運動と文学との相互関係、言い換えれば、日本のプロレタリア文学運動が宿命的に担わされたものを端的に示してもいるのである。いわば日本のプロレタリア文学運動とよばれるものの在りようを鋭く示す一

つの例が、この「農民文学の問題」にあらわれた中野の矛盾であるといえよう。

そして実作者としての中野は、この矛盾した二つの創作方法の指針を抱えながら創作に臨まなければならなかった。それが「開墾」という作品なのである。この作品の発表は六月、いわば「農民文学の問題」における指針の作品の上での実践であり、従ってこの作品の成立の契機も、これが未完である理由も、一九三〇年後半から三年にかけての日本の革命運動の趨勢にその多くを因っている。

三

「開墾」という作品は最も簡潔に言って、開墾地における農民闘争を描いたものである。ここにもうすでに二つの問題がある。農民闘争という素材と、それを開墾地におけるものとして設定したという二つである。

前者から考えていけば、この素材の選択の裏にあるのはひとまずはハリコフ会議に指示された農民文学の確立の要請であり、それがこの年の革命運動の一方の焦点となった農民運動の問題と独立してはありえないことは前に述べたとおりである。そしてその農民運動に対する党の戦術の在りようが、後者のつまり開墾地という設定の契機となるのである。その開墾地という設定の必然は、作品の導入部における農民像にまず現われてくる。

この作品は、ある開墾地における過去の農民闘争を「この話を私はひとから聞いた」ということから展開されていく。冒頭「読者よ」

の呼びかけで始まり、続けて「君が誰であるか私は知らない」しかし「私は君の日暮しを知っている」として、現在の普遍的状況を困難なものとしておさえ、その「君の日暮し」の困難さは革命運動の困難さと並列され、そして「万事が万事うまくいっていない」「そこで私はこの話をする」として、以下に示される話が、運動の困難な状況を打開するものとしても位置づけられていることがわかる。「私」はこの話を農民のある「爺さん」から聞くのだが、その爺さんは「私」にとって以下のようなものである。

この老人のまわりには明るい雰囲気がまといっている。西洋の絵に聖何々というような人の肖像で円光を背負っているのがあるが、ああいうものがこの老人のからだにもついている、老人の行くところへどこへでもついて行くように思われた。こういう新しい型の百姓の老人を私は見たことがなかった。

冒頭部分で示される幾つかの挿話はかえって作者の沈滞していく心情を示し、それは恐らくこの年の革命運動の危機的状況と見合っており、そのような作者の心情をすくいあげようとする切実な願いのもとに農民のある爺さんの話があることと、この爺さんが「円光を背負っている」百姓として「私」にイメージされていることとは対応している。そして「円光を背負った」百姓は「新しい型の百姓」として位置づけられ、その「新しい型の百姓」が何によって保証されているかということ、次に明らかにされる。先の引用に続けて、

「こういう百姓はどういう農村に生まれて来てるのだろう？」
私は見当がつかないので訊ねた。

「あんたの村はどういうところなんですか？」……

「やっぱり昔からの村ですか？」

「いや、開墾地です」

「新しい型の百姓」とは開墾地における農民であることよって保証されているのである。ここにこの作品で描かれる農民闘争を開墾地におけるものとして設定した必然の一つが示されている。開墾地における農民闘争が「新しい型の百姓」に支えられたものであることを引用部分は示唆している。それではその「新しい型の百姓」とは具体的にどのようなものであるか。

「私」は爺さんから受けた印象を述べて、

この爺さんの口調は、百姓にしては（爺さんはどこから見ても百姓に違いなかった。）ひどく明るくてテキパキとしていた。

私は百姓というものはたどたどしい口を利くものだと思っていた。……私はこの爺さんが農民組合に関係してゐるのではなからうかと考えた。

ここで農民闘争の話を「私」にした「爺さん」が百姓らしくない百姓として設定されていることがわかる。この爺さんの持つ明るい雰囲気は、実は百姓らしくない百姓というようなところからもたらされているのである。そして百姓らしくない印象を受けたために、「爺さんが農民組合に関係してゐる」と「私」は思うのだ。先の引用の後にくくつけて、

農民組合といえ、ちょうど一週間ほど前に今年の全国大会が終つたが、第三日目に会場で乱闘が起つて解散になつた。……

「大阪の大会は大分もめたようですね。」

「そうですね。実に明らかじゃないですか？」

爺さんは……ますます青年の口調になつてきた、「彼らの正体は隠そうにも隠せないじゃないですか？」……

引用の農民組合の全国大会の乱闘事件というのは、内務省警保局編『社会運動の状況、昭和六年』の「農民運動」の章によれば、「創立以来拮抗セル思想的竝政党的軌轍へ本年三月開催ノ第四回全国大会ニ於テ爆発シ、労農、大衆両派ノ提携ニヨル所謂合法政党派ハ……非合法分子ヲ中心トスル所謂合法政党派ヲ、組合総本部ヨリ放逐セシタメ……」という事実に基づいている。つまりこの全国農民組合第四回全国大会での衝突事件に、この年の共産主義者と社会主義者の対立が象徴されてあつたのである。従つて先の引用の爺さんの言葉は、この爺さんが共産主義者であり、農村における前衛であることを示している。そしてこの爺さんが農村の前衛であるためには、若々しく明るく百姓らしくない百姓として設定されねばならず、以上のこと全部が「新しい型の百姓」というものの具体的な内容である。そしてこのような百姓である爺さんによつて開墾地における農民闘争の話が「私」にもたらされるのである。

「開墾地という普通の村とよほど違うでしょうね？……」

「それや違いますよ。……」

「どんなところがおもに違いますか？」

「どんなことといつて、それやいろいろと違いますよ。しかし何ですか……」

作品に沿っていえば、この会以降に開墾地の農民闘争の話を爺さんがするのである。開墾地の「普通の村とよほど違う」ものは「新しい型の百姓」というものと見合っており、これが恐らくはこの作品の主題に関わる最も重要なものであり、このことを支えているのが開墾地という設定なのである。そしてこの爺さんは「円光を背負っている」「理想的な農民像として現われてくるのだ。

理想的な農民像を保証していく開墾地の「普通の村とよほど違う」ところとはそれではどのようなものであるか。

この老人の話は、維新後開墾されたある村の明治三十年代の農民闘争をきりだしに、時代の推移につれての様々なその村の動きを語ったものとして描かれていくが、そこに開墾地とはどのようなものであるかが述べられる。

八の戸村という開墾地の激しい地主の収奪の由来を説明して、他府県にも類例のない地主の専制がなぞ八の戸村に限って生じていたかには多くの原因がある。しかしその原因の最大のもの一つは、八の戸村が新しくつくられた農村であったということである。

八の戸村には何の歴史もなかった。……地主と小作との間には、昔から引きつづきの主従関係もなければ、融通をつけたり妥協をしたりするための何の親類関係もなかった。……そこで初めっから、地主と貧農とがかなりの純粹な形で対立して征め合っていた。

この村の地主と農民との対立は、開墾地であるために來雑物のな

い純粹な階級対立なのである。従ってここにおける貧農は都市のプロレタリアートと同様な階級意識を持ち得るものとして存在する。開墾地の「普通の村とよほど違う」ものとはこのことであろう。だから、作品の導入部でこの話を「私」にもたらず百姓らしくない百姓としてイメージされている理想的な農民像は、都市のプロレタリアートとしてのそれであろう。それは農村の前衛であるための必須の条件でもあるのだ。ここに「新しい型の百姓」というものとは何か明らかにされている。

然しながら、この作品は農民闘争を描いたものである。開墾地の農民闘争が開墾地の農民によって闘われたものであるならば、そしてその農民が都市のプロレタリアートと同質なものであるとするならば、開墾地にあるが故に「新しい型の百姓」となりえた農民がその新しい型をもってしてどのように開墾地の農民闘争を支え得たかが描かれねばならぬ。つまり問題は農民闘争の描写の中から、「新しい型の百姓」の映像が生々と掴みだされているかどうかということとでなければならぬ。都市のプロレタリアートとしての農民像というものをその描写の中で具体化できなければ、それは作者の観念的な願望にしかすぎないし、更には開墾地という設定を作品の中で支えることはできないであろう。この作品では確かに開墾地と開墾地における農民の特殊性は述べられている。しかしそれは作者の側からのコメントにしかすぎず、その特殊性は農民闘争の描写の中で一向に具体的映像を結ばない。明治三十年代の闘争で描かれるのは、村の小商人階級の闘いであり、村のインテリである小学校長の苦惱

である。村会議会を乗っ取ることで勝利した農民闘争の描写の中に、具体的映像をもったひとりの農民もあらわれない。闘争を勝利に導いた八の戸村の農民の大衆行動そのものは描かれた。が、その大衆行動を支えた農民の生きた姿は描かれなかつたのである。

開墾地であった八の戸村は、大正年代の始まる頃、新開墾地ができることによって古村になる。これ以後、新旧の開墾地の対立が描かれる。その対立は以下のようなものである。

彼らはまわりからさげすまれていた「流れもん」の特性、苦痛できたえられた肉体と精神とで共同して進んでいかねばならなかつた。……この、古村とちがつた開墾農民の生活が「流れもん」の特性としてあざけられるのならば、あざけるものは、地主と地主に丸められて百年も昔の夢を見つづけている後れた農民とである。

こうして新開墾地の農民は「仕事の共同と商品生産とを覚えていった」のである。ここにも開墾地の農民に何を背負わせているかが明らかにされている。「仕事の共同と商品生産とを覚えていった」プロレタリアートである農民は「後れた農民」を浮き出させるためのものである。そして作者は次にこの新開墾地の大正期の農民闘争を描こうとしたはずである。しかし、この後に描かれるのは農村を選挙の地盤として利用する社会民主主義政党的オルガナイザーの苦悩であり、そのオルガナイザーは苦悩の結果、「村にいなくちや駄目だね」とする農民組織本来の姿にかえろうとする反省の言葉をもらす。これは恐らくは、以降のこの村の農民闘争の質を示唆しよう

としたものであろう。しかしこの作品はここで未完となるのである。

この作品で作者は開墾地という特殊条件を設定することで、そこにおける農民闘争を描くことから「新しい型の百姓」及び新しい型の農民闘争の可能性を描こうとしたはずである。しかしその開墾地というもののもつ特殊性の由ってきたるところのものは述べられていながらも拘らず、その特殊性に保証される新しい型というものが具体的な映像をかりて生々と掴みだされず、新しい型をもって農民がどのように闘い得たかということも結局は描かれなかつたのである。それは言い換えれば、都市のプロレタリアートとしての農民像というこの作品の主題に関わる最も重要なものを、その描写の中から具体化できなかつたということに他ならない。大正期の農民闘争が描かれずに未完に終わらざるを得なかつた原因は、作者自身が都市のプロレタリアートとしての農民像というものを具体的な型で手に入れていなかつたことによる。それは作品の導入部分で百姓らしくない百姓である爺さんを「円光を背負っている」としてイメージしていることと対応している。都市のプロレタリアートとしての農民像というものは「後れた農民」を浮き出させようとする作者の観念的な願望にすぎない。

そしてこのような「開墾」における農民像こそ「農民文学の問題」での「農民文学を労働者階級の立場から考える」ということでの作品上での実践であつたのである。中野が自らに与えた農民文学へのこの指針は、作家同盟のこの年の方針である農民文学の規定の変更に基くものであり、その変更の眼目は、イデオロギー的におくれた農民

を眼前のプロレタリア革命に参加せしめるべく、如何にプロレタリアイデオロギーのもとに教育するかということであった。作家同盟のこの方針が「草案」の戦略の文学創作方法への無媒介的な適用であったことは、二で論じたとおりである。「開墾」という作品の開墾地における新しい農民像という設定の契機が、農民運動に対する党の戦術の在りように基いていることは間違いない。そしてこのような農民像の設定が、「開墾」が未完で終らざるを得なかった最大の原因となっていくのである。

蔵原惟人はその「芸術的方法についての感想」(一九三一、九『ナップ』)で、この作品を生きた人間が描かれていないと批判し、その根本的な原因は「作者に一貫した階級的観点が欠けてゐた」為であるとしている。この作は確かに失敗作である。それは未完で終らざるを得なかったことに端的にあらわれている。中野は「農民文学の問題」で自らに与えた指針——「過去の歴史を過去の歴史として描きだすこと、労働者の闘争の鑄型に鑄直されない姿で描くこと」というものを、この作の明治の中頃から大正末に至るまでの一つの村の闘争史を描くということを実現しようとしたのであろうが、それにも拘らずここで描かれた農民闘争はみごとに労働者の闘争の鑄型であり、それは都市のプロレタリアートとしての農民像という設定に何よりも端的にあらわれている。蔵原の言うように、ここには「生きた人間が」描かれていない。しかしそれは階級的観点が欠けていたなどというこのためではない。この作者は生きた人間を描こうにも描けなかったのである。何故なら百姓らしくない百姓、都市の

プロレタリアートとしての農民という、日本の革命戦略から直接もたらされた農民の映像こそ、中野の資質として持っていた所謂農村的なもの(7)と鋭く矛盾するものであったからである。生きた農民を作品の上で実現するためには、生きた農民像を手に入れてなければならぬ。その生きた農民像は、中野にあつては百姓らしくない百姓として手に入れられているのではなく、よくも悪くも百姓らしい百姓として手に入れられているのである。生きた農民が開墾地という設定のもとで描かれるはずがないのは当然である。「草案」の戦略の文学の創作方法への無媒介的適用である「農民文学を労働者階級の立場から考える」ということの作品上での実践である、都市のプロレタリアートとしての新しい農民像という設定と、この作家の資質として持っているものとの矛盾が「開墾」が失敗作となった最大の原因である。「開墾」未完の裏に潜むものは当時の革命運動の大きな流れであったのである。

作者はこの作を「全体として支離滅裂のものとなった」として後書きを添えている。

自分は、わが作家が、規定から出発して再びその同じ規定へ立ちもどってくるような作品を書いてきたことを考え、およそそれと反対の行き方で文芸の創造的力を取り出したいと思つた。

ここには、未完で終らざるを得なかったにも拘らず、この作品に對する作者の意気込みの大きさが窺われる。その意気込みの大きさは、今までのプロレタリア文学とは違うやり方をする中から「文芸の創造的力を取り出したい」というところにかかっている。そのよう

な中野の心積りと、それにも拘らず作品が未完で終らざるを得なかったということとの間に横たわるものは、「農民文学の問題」での二つの見解の間に横たわるものと等質である。労働者の闘争の類型に铸直されない姿で描くこと、というものが恐らくは後書きにいう今までと反対の行き方でいきたい、ということの具体的方法であったのであり、然しながら、そのことと矛盾する「農民文学を労働者階級の立場から考える」という規定をアプリオリに認定せねばならなかったところに、プロレタリアの前衛としてイメージされる理想的な農民像という、この作品が未完であることの根本的な契機をなした設定があったといえる。

重ねていえば、「農民文学の問題」の二つの見解の間の矛盾は、政治主体としての自己と創作主体としての自己とを統一しようとしてしきれなかった破綻であり、それは「開墾」未完としてもあらわれ、そして当時の中野重治の姿をここにも窺うことができる。

一九二九年に書かれた「鉄の話」、そしてこの「開墾」、双方共に語

り手を設定して描かれたものであり、語り手を通さずに中野重治が農村を描けるようになるには「善作の頭」まで待たねばならなかった。

註(1) 『現代資史料』第十五卷所収。

(2) 『現代資史料』第十四卷所収。

(3) 風間丈吉『非常時「共産党」(一九七六・八)』。

(4) (6) 『中野重治全集』に依る。

(5) 和光社『日本プロレタリア芸術論』下巻、及び新日本出版社『葦原惟人評論集』第二巻に所収されたものは、引用部分すべてを初出から削除している。これは「日本共産党政治テーゼ草案」の影響を抹殺しようとする意図の明らか現われであり、ここにも「草案」の日本の共産主義運動史における継子性があらわれているよう。

(7) 拙稿『中野重治詩集』にあらわれているもの(一九七七・八、日本文学協会編『日本文学』)参照。

「村の家」について

—— 転向小説五部作変容の契機 ——

大塚 博

中野重治の、「第一章」「鈴木・都山・八十島」「村の家」「一つの小さい記録」「小説の書けぬ小説家」の五作品は一般に転向小説五部作と呼ばれている。それぞれ転向という大きなテーマを横たわらせた作品群であるが、一つ一つの作品世界は微妙な変容を示しているものでもある。その変容の重要な転換点は「村の家」にある。「村の家」は、その前後二作とはかなり異なっている。しかしそれは断絶ということでは決してない。当然のことながら、「第一章」「鈴木・都山・八十島」を受けることで「村の家」は成立し、また「村の家」自身が「一つの小さい記録」「小説の書けぬ小説家」を用意したのである。ただ前二作を受け、同時に後の二作を用意した「村の家」にこそ、転向小説五部作が変容していった方向性をはっきりと見出しうるのである。しかもそれは、「村の家」という一つの作品世界そのものの質的変容の上に見出されるのである。そこで以下小論において、転向小説五部作変容の契機としての「村の家」

の作品世界を中心に、変容の姿を探ってみたい。

*

中野重治は、「第一章」「鈴木・都山・八十島」「村の家」の三作品を書き継いだあと、それらの作品において、「自分の直接経験した事実（現象としても事実であつたもの）を追うてそれらを通して流れていたある流れをつきとめたいと思つた」（『現在可能な創作方法』ということ）昭10・10「早稲田文学」、引用は旧版全集による、以下同）と書いた。また戦後になってからは、「一つの小さい記録」「小説の書けぬ小説家」をも加えた五作品において、「千九百二十七年—八年ごろから三四年ごろ、ここに形となつた『第一章』のかかれるころまでの問題を『第一章』として総括し、第二章、第三章へと続く日本のある流れをかきたかつた」（『作者はしがき』昭23・1『中野重治選集Ⅲ』）と書いた。ここに言う、転向小説五部作は「日

本のある流れ」を書こうとしたものだという作者の言葉は、一先ずそのものとして受け取らねばなるまい。

だがそれにしても、「日本のある流れ」とは一体何をさしているのだろうか。その対象が、中野も主要な一人としてかかわってきた日本プロレタリア文化運動・革命運動にあることは疑いようがない。とすると、それら運動の進展と挫折への「流れ」を追うことであろうか。だが、「第一章」「鈴木・都山・八十島」に見る限り、プロレタリア文化運動・革命運動の進展への道行きも挫折への姿も描かれてはいない。一方中野は、「第一章」「鈴木・都山・八十島」「村の家」の諸作品について、「すべて空想を斥けて事実の中に一つの流れをさぐりたいのであった」(『『現在可能な創作方法』ということ』)とも書いている。転向後の中野には、現実、事実といったものを重視しようとする姿勢が顕著にうかがわれるのだが、自身の転向の内実を究明していこうとする中野にとって、これらの作品において、ともかく自らのかわつてきた「事実」の跡をたどろうとしたというのはその通りなのであろう。詳細なモデル追求を可能にする、というよりもむしろそうせざるを得ない作品の実体が、そのことを側面から示しているとも言える。しかし、「事実」ということを、ある会合がいつ、どこで、誰々によって行なわれていたといった次元にとどめておくのならばいざ知らず、先に引用したような「現象としても事実であったもの」といった言葉もある以上、「事実」とは決して作者の主観と切り離して考え得るものではない。

「第一章」の作品世界におのずから明らかなことであるが、主人

公田原は仕事仲間たちの「仕事仕方」に細かい批判の眼を向け、一部の人々の「人間を見ずに事件と形とを見ようとする傾向」を裁断している。一般に転向小説と呼ばれるものの多くが、組織の中における「人間」の問題に焦点をあてているわけだが、中野にあって、この問題が過去の運動に対する批判的視点の重要な一つになっている。その点から「第一章」を見れば、少なくとも主人公が、後の転向者としての作者の視点を背負っていることは明らかなことである。したがって、「第一章」「鈴木・都山・八十島」における中野の意図が、プロレタリア文化運動・革命運動の歴史的進展の、たんなる事実そのままの再現であったとは考えられない。たとえば「第一章」にしても、もしプロレタリア文化運動・革命運動を歴史的に把握しようとするならば、中野らが逮捕される昭和七年四月のコップ弾匠の直前よりもずっと遡った時点から作品を始めた方がより妥当であろうことが、自然に思い浮かんでくる。もちろん、作品の現時点がどこにあるうとも、より以前の情況が描けないわけのものではない。実際、「第一章」においても現在時以前が随所で遡られている。しかしその遡りは、「むらぎも」を顕著な一例とする例の複雑な回想形式の中に表れているものである。「第一章」に見れば、「飯を食いながら田原はそういうことをすべてを思い出していた」という形式であるが、これは転向以前の作品にはほとんど見出すことのできなものである。たとえば初期の代表作、「春さきの風」「鉄の話」「砂糖の話」「村のあらましの話」³などを見ても、それらはそれぞれの素材において「話」を物語るといふ形式のものである。転向以前の

中野重治は、だから言ってみれば物語作家であった。それが転向以後、主人公の行なう回想形式を通して自己の世界を語るという独特な私小説の作家へと変じ始めた姿がうかがわれるのである。

いずれにしても、こうした主人公の回想部分は、ほとんどの場合、主人公の視点からなされた過去の概括として表われてくるものである。「第一章」においても、そうした概括を通すことで、主人公の位相がある程度浮かびあがってくるのである。

ところで、「小説の書けぬ小説家」の中に「自叙伝」という言葉が出てくる。主人公高木高吉が、日本の革命運動と革命的組織への自らの裏切りを書こうとしたものをさしたものである。それに対する手酷い伏字が問題にされていることなどからしても、この「自叙伝」とは「第一章」「鈴木・都山・八十島」等の作品をおそらく念頭においたものであろう。とすれば、これらの作品は中野にとつて「自叙伝」としても考えられていたことになる。この「自叙伝」ということも、前に述べた批判的視点の問題と切り離すことのできるものではない。つまりは、すでに転向してしまつた者の視点から整理された「自叙伝」なのだということになる。したがって、作品が「自叙伝」としての性格をも付与されている以上、過去の運動への批判的視点は作者中野重治自身の自己批判をもっとも重要な核としているはずであり、それはいきおい、自己の転向の内実をいかに究明していくかの問題として、作品成立上の大きな動因であつたにちがいない。ただ、たとえば村山知義が「白夜」(昭9・5「中央公論」)によつて、窪川鶴次郎が「風雲」(昭9・11「中央公論」)に

よつて、立野信之が「友情」(昭9・9「中央公論」)によつてただちに自己の転向の内実究明に向かつていったのとは違つて、中野重治は、プロレタリア文化運動・革命運動の持つていた弱点(人間性・主体性の喪失等)を歴史的に探りつつ、合わせてその中で自己の位相をも浮かび上げようとして、「第一章」「鈴木・都山・八十島」等の作品を書き継いでいったのである。「日本のある流れ」とは、そういうプロレタリア文化運動がやがて挫折を招かざるを得なかつた要因を「流れ」として把握しようとしたものらしく、「自叙伝」とは、その「流れ」の中で果した自己の批判史とでもいうことになるうか。しかし、成立した作品から判断する限り、この両面作戦は成功しなかつた。問題を把握しようとする性急さでもあろうか、田原を中心とする多くの人間群を通して描き出されている問題は、決して「流れ」としては表われていない。だいたい、田原以外に独立した人格を持つて登場してくる人物がいないために、作品世界に一つもドラマが起らない。したがって、田原の、仲間たちへの批判も宙にういてしまいがちである。つまり、多くの人間たちの中に、田原は相対化されていないのである。こうした「第一章」的方法が、続く「鈴木・都山・八十島」一作で中座せざるを得なかつたのも、やむことをえないだろう。

「鈴木・都山・八十島」に接続させるとすれば、当然転向そのものに直面してことになる。そして、「第一章」的方法によるかぎり、自身の転向を、転向ブームとも呼ぶべき大きな時代の情況の中に相対化し、位置づけねばならない。これはかなり困難なこと

にちがいない。時期的にいつても昭和八・九年の転向のピーク期からほとんど日を経ておらず、他の人々をも視野に入れての大局的な概括は不可能とさえ言えるだろう。ましてや、転向の窮極部分はもっとも個人的な性格をもったものであろうし、いずれにしても転向の相対化ははなはだ難しいものであつたらう。

そうした一方で、中村光夫からは、「第一章」の登場人物たちの「顔貌が殆んど描かれてゐない」（「転向作家論」昭10・2「文学界」）という批判を中野は受けていた。そこで、作品における文学的リアリティーの欠如を指摘された中野は、率直にそれを認めた上で、独自のリアリティー観を「リアリズム雑感」（昭10・5「早稲田文学」）の中に体系化していった。そして、「村の家」は、「第一章」（鈴木・都山・八十島）とは別の角度から書かれることになつたのである。

*

「村の家」は、「日本のある流れ」を追うことと、「自叙伝」としての性格を併在させていた「第一章」「鈴木・都山・八十島」の作品コースとは異なつた視座の上に成立した作品である。まず、その視座の違いがどのようなものかということから考えてみたい。

第一には、主人公高畑勉次が、すでに転向したインテリゲンチヤとして、冒頭から措定されている点である。

事柄だけから言えば、逮捕、予審と展開する「第一章」コースに続く転向の場面が、この作品において初めて書きこまれたわけだが、それは周知のように、まことに不可解なものとなつてゐる。あの、

「転向しようか？ しよう……？」という「物理的に不可能に思われていた」考えの消えた場面が感動的に描かれたあとの、突然転向を認めることになる部分である。病状悪化のなかで、保釈出所のためにできる限りの手段を試みる勉次は、弁護士の説明から「そんなことをするのは無駄ではありませんか？」という調子を感じ、「目眩むよう」な感じのなかで転向を認めるのである。この場面における心理的空白は何度読み返しても異様なものである。針はいきなり転向へと揺れ、揺れを引き起こした内実はついに明らかにされることがない。しかしそれは、逆に言えば中野が自身の転向の内実を明らかにしえないからこそ、作品の上で、すでにミツを跳びこえた転向者として勉次を措定せざるをえなかつたことを示している。転向の事実をすでに転向した者の過去の部分に組みこむこと自体が、勉次の転向の位相を十全に浮かび上がらせるには制約が大きすぎるし、逮捕から転向までの概括も問題に沿つて鮮明には決してされていないのである。

第二には、勉次が作品冒頭から「息子の勉次」として表われている点である。ここから「村の家」でつねに問題にされてきた父孫蔵と息子勉次という構図がひき出されてくることになる。この父と子という設定が、「村の家」をきわだたせている要因の一つでもある。たとえば村山の「白夜」や窪川の「風雲」は、ともに夫と妻、男と女という構図の中に転向の問題を探っている。それらは、夫が獄中にいる間の妻の側のたんに妻としてではなく一人の女としての自覚と成長、それ故の夫との心理的齟齬、そして、それにかみ合う夫

婦(男女)の愛情の問題が共通して重要なテーマとなっている。また、「頼」(昭9・4「文学評論」)「盲目」(昭9・7「中央公論」)をはじめとする島木健作の初期作品群は、随所に母と子の問題を抱えているが、同時に、「転落」(『獄』昭9・10発行、ナウカ社)などを顕著な例として夫と妻の問題をも追求している。そうした他の転向小説群の中で、夫と妻の問題を捨象して、父と子の問題に焦点をあてていった「村の家」はやはり特異なのである。

ただ、父と子という設定に関して一つ見ておきたいのは、「息子」にたいする「父母」という関係はさらに「祖父母」に対するものへと順にさかのぼっていくものであり、いわば〈家〉を中心とした血縁関係における歴史の問題がここには含まれているということである。

それは、〈個〉としての「人間」に脈打って流れる〈血〉の問題でもあり、のちに「青梅の記」(昭10・7「文芸」)や「蟹シャボテンの花」(昭14・1「改造」)におけるような、父母、祖父父母の代へと関心していくものへとつながっていくものである。村山の「白夜」や島木の「苦悶」(昭9・10「中央公論」)などにはこの〈血〉の問題が直接言葉としても出てきているが、「村の家」冒頭で、翻訳に疲れた勉次が小物置きから引き出してきた、明治になってからの「宗門改め村人別」を眺める視点も、こうした要素を含んでいると思われる。

ところで「村の家」は今日私小説としての扱いを受けているが、しかし実際には単純な私小説というわけではない。主人公とおぼしき高畑勉次が三人称として与えられているのは良いとしても、視点

の上からいえば、それが一貫して勉次にすえられているわけではない。農村の変貌を伝える父孫蔵の手紙がすでに父の〈眼〉を示しているのだが、またたとえば、勉次の結婚した時のことについては、勉次がそれを孫蔵に「知らせた」としてではなく、勉次の方から孫蔵へ「知らせた」とも表現されている。もともと、獄中の勉次へあてた父孫蔵の手紙にしても、それは獄内の勉次と外の世界とをつなぐ役割を果たしているにはちがいないが、孫蔵によって淡々と語られる急速に変貌していく農村の現実、その変貌にさまざまに描き込まれていく村の人々の姿などは、父の手紙を通して勉次がそれを知るといふよりは、孫蔵の〈眼〉を借りて農村の変貌そのものを作品内部に描定しようとしたものではないかと考えられるのである。こうした複数の視点や父の手紙のあり方などを合わせ考えていくとき、「村の家」におけるもっとも根本的な視座は、急激に変貌していく村の中の〈家〉そのものにあるのではないかと判断されてくる。転向後最初に公にされた一文「村の話」(昭9・9・17「帝国大学新聞」)の中で、中野は久しぶりに帰った郷里の村の変貌を鋭くとらえていたが、作品「村の家」では、そうした農村の現実とは異なる背景といったものではなく、そこに生活する人々の肉体と密接にからまり合ったものとしてとらえようとしているのである。

「村の家」の登場人物の中でもとりわけ印象深い「百姓男」の田口は、その生活背景を鋭くは描き出されていないながらも、勉次とは全く異なった「生活者」として立ち表われている。この「生活者」を前にして、勉次の応対は殊に興深いものがある。たとえば、田口

から「神崎様」へ一緒に行くとうと誘われて、「ちよつと行きたいような気がしたが、そんなら行くとうとはいえなかつた」と描かれる勲次は、生活の基盤を失なつた者の相貌を良く示している。つまり、転向者勲次が肉体と精神を休めようとしている〈村の家〉が、そうした激しい変貌の渦中にあることを、またその変貌の中にある全くの「生活者」田口を描くことを通して、生活の基盤を失なつた者としての勲次の位相を浮かび上がらせようと意図していたものと考えられるのである。

中野の目途したものとしては確かにそうであつたに違いない。そしてそれは、「リアリズム雑感」から「村の家」へ進んだ中野が、「雑感」で打ち出した「自分自身の社会的歴史的位位置づけ」をそれによつて果たそうとしたことを意味しているのである。

*

ところで、転向後の中野重治の向かうところは、『文学者に就て』について(昭10・2「行動」)や「三つの問題」についての感想(昭10・3「文学評論」)等の文章からうかがえるごとく、転向によつて大衆から切り離された一個のインテリゲンチヤから、ふたたび「革命的プロレタリア的インテリゲンチヤ」へと自己を築き上げていくことであつた。昭和九年後半から十年へかけての中野重治の評論類は実に多様な表われ方をしているために、その統一した姿はなかなか把えにくい。がそうした中でも殊に目につくことは、「風習の考え方」(昭9・11・12「東京朝日新聞」)に見るような、日本

的風俗習慣、日本の現実に目を向けることから出発しようという姿勢と、「三つの問題」についての感想」に見るような、二重性格的な存在としての小ブルジョアジーの評価の姿勢である。ここには、インテリゲンチヤの独自の役割に対する再検討の意識がうかがえるのだが、しかしそれと同時に、この小ブルジョアジー評価にはつねにプロレタリアートの独立性保持の必要が強調されているのである。

こうした論の志向するものは、ただ一個のインテリゲンチヤではなく、やはり「革命的プロレタリア的インテリゲンチヤ」への道であることは明らかである。こうした志向を背景に、中野重治は、みずからの創作方法を、「社会的現実」にたいする「歴史的立場」を自覚した作者の「働きかけのリアリティー」に見出し、そのために作家は「自分自身の社会的歴史的位位置づけを取り除けておくことではきぬ」と「リアリズム雑感」において前提したのである。

「マルクス主義否定を綴」つて転向した中野は強く「自意識」の「汚れ」(一つの小さい記録)にうちたおされていたのであるが、文字通り「マルクス主義否定」に向かつたわけではなかつた。その点、「自意識」の「汚れ」とは「マルクス主義否定を綴」らねばならぬは、めに追ひこまれてしまった自己への嫌悪でこそあつただらう。この時以後、中野はいわば裸にされた自身を見据えていかねばならなかつたわけだが、その中野が醜悪なる自己をあらためて見つめ直すにあつた、出自としての〈村の家〉に戻つたのは自然なことである。自己の生の根源をさぐり行く時、己れを育てた〈家〉へ、そこに血として流れる肉親たちの起居する世界へさかのぼっていく

のは必然的なことだからである。そうして、中野重治は、この作品において、〈村の家〉を視座にした社会的、歴史的空間のなかに転向者高畑勉次を造形することで、中野自身のおかれた「社会的歴史的位置」をも明らかにしようと試みたと思われるのである。

少し性急に過ぎたようだ。もう少し問題を展開してみたい。たとえば「リアリズム雑感」の中には次のような言葉も書きこまれている。

作者が対象として捕える社会的現実には歴史なものだ。作者が対象を対象自身の歴史性のなかで捕えなければ、たとえ作家の技法がある完全さでそれを描き出しても、そこに生まれた感性全体が古ぼけたものになるばかりだ。だから作家は対象を、その存在としての新しさ古さとそのゆくえとにおいて嗅ぎわけねばならない。それをするためには彼自身その時代のいちばん新しい——いちばん高い歴史の立場に立つていなければならない。これは彼に歴史の最も新しい段階にたいする理論的理解を前提として強要するものではないが、その理論を生活の必要として求めているような人間を感性的に理解することを要求する。しかし感性的に理解することはそれを生きることだ。作者が歴史的に最も高い種類の人間として対象に働きかけるとき形象のみずみずしい感性が生まれてくるのだと思う。

中野重治の創作方法、文学姿勢をこの一節は実に良く示していると思うが、作品「村の家」を中野はこうした姿勢で把えていたにちがいない。「作者が歴史的に最も高い種類の人間として対象

に働きかける」ということも、理念的には、マルクス主義否定の方向ではなく、その方法上の批判を含めた方向の上に一応考えることができる。そして、前に記した「社会的歴史的位置づけ」とは、中野にとつては「歴史的に最も高い種類の人間」ということにおのずからなってくるものであろうが、そうであるとするばなおさら、それは前提であると同時に不断に検証して行かねばならぬ対象でもあったはずである。すでに、「第一章」や「鈴木・都山・八十島」が、「日本のある流れ」を把えることと同時にもっていた、「自叙伝」としての性格には当然こうした問題が含まれていたわけである。しかしその両面作戦が中座に立ち至ったとき、より〈個〉に即した形をもつて「村の家」が成立したのである。

そして「村の家」は、特にその前半（おおよそ転向決意の場面以前）における父の手紙や百姓男の田口などを通して、より広範な日本の現実やその中に生きる生活者たちを背景に勉次を相対化し、そうすることで自己の「社会的歴史的位置づけ」を果たそうと意図していたのである。したがって、さらに言えば、父親孫蔵も百姓男の田口も、あるいはまた母親クマをも、より広範な生活背景の中にもつと積極的に相対化すべき方向性をもつていたにちがいないと考えられるのである。

しかしながら中野のそうした意図とは裏腹に、作品「村の家」は結局高畑勉次＝中野重治とせざるを得ない私小説の実態にやはり支配されてしまったのである。

作品が後半（おおよそ勉次の転向決意以降）に進むにしたがって、

作品の主線は父と子という構図に凝縮されて行く。その中で特に目につくのは、「孫蔵」が「父」という言葉に代置される度合いの深まりである。それは、勉次の見ええる対象が、ほとんど父のみに固定されて行くことを示している。しかも、「社会的歴史的位置づけ」を企図して勉次を相対化しようとしていたはずの作者自身さえもが、結局それにひきずられてしまっているのである。

別の面から考えてみよう。もし自己の「社会的歴史的位置づけ」を果たそうとするならば、孫蔵の言葉をかりつつ農村の変貌を描いた中野は、そこに捲きこまれ流されていく村の人々の姿を、もって責任をもった形で相対化し描かねばならなかったはずである。勉次の父孫蔵は農民というにはあまりにもものわかりすぎた人間である。しかも、わかった上で自分にどうしようもないことを理解し、「仕方ない」と冷静に自分を対象化さえできる人間である。むしろ、「すべてがよくわからぬらしい母」のような人間をこそ、みずからも主体的にかかわってきた運動の挫折を前にして、しっかりと見据えねばならなかったのではないか。だから、「タミノヤトミヤ何十人かのその仕事仲間には責任を感じていたが、父親にたいしてそれと同質のものを感じていなかった自分」を省みる勉次の視点は、非常に重要なものを把えてはいるとともに、また一方大きな欠落をも示しているのである。父に責任を感じるのには良い。裸にされた一人の人間として、何が失われようとも消えることのない肉親（ここでは父）にたいして責任を感じるのには良い。だが、彼の転向をもっとも醜くしていたものは、それが数多くの人民大衆を裏切っ

ていたからではなかったか。大衆は、時には「頭からわかつらうとせん」この母のように、理解しようという姿勢さえ見せずに背中を向ける。孫蔵のような人物が地についた現実の生活を足場に「畏のようなもの」を迫ったとしても、孫蔵は理解のできる者として彼の方を向いているのである。向いてさえいれば、そこにうす黒い「畏のようなもの」が感じられたとしても、彼は己れを何とか処することもできただろう。しかし彼の方を向いてさえいない者、「すべてがよくわからぬらしい」「頭からわかつらうとせん」者にたいしてこそ、彼はまず頭を下げ、彼らの前に全力で己れを処しなければならなかったのではないか。

もっとも、中野重治がこうした点を、「村の家」でいえば母親クマのような存在を、全く見ることがなかったというわけではない。孫蔵の長話の果てに、「臆病猫のように」母が帰ってくる最後の場面は示唆的である。勉次はそんな母を気にしながらも「それ以上彼には考えられなかった」とするのではあるが、ここで確かに中野は母の存在を「見て」いるであろう。そしてこの母のような人間の存在の意味をもっと積極的に扱えたなら、孫蔵を通して扱えている日本的イデオロギーの実相とそれとの対決といったテーマも、もっと総体的に鮮明に浮かびあがったはずであり、勉次の位相もより明らかにになったにちがいない。だが、すでに触れてきたごとく、「村の家」をめぐる人々の相対化という企図が完遂されなかったように、母親クマの存在の意味は示唆の域にとどまっております、強大な父の背後におしやられて印象はぬぐい難いのである。だから、中野の

内部にクマのような存在がはつきりと見すえられていたとはやはり言えないのである。

またこの問題には、大衆の姿の非常に意識的・積極的な面を把えようとする中野の傾向も与つていようと思う。それは殊に転向以後強く見られるものであるが、たとえば「きれぎれの感想」(昭10・7「文学評論」)における「今日プロレタリアートと働く人民とはその生活の生きいきした表現、『事実』を迫り越すほどの力強い表現を求めている」といった一節も、「大衆の求めているのは藝術の藝術、諸王の王なのだ」(「いわゆる藝術の大衆化論の誤りについて」昭3・6「戦旗」)という発想に通ずる、非常に積極的な姿勢をもつたものとして把えられた大衆像である。あるいはまた、「僕が革命の党を裏切りそれになんかする人民の信頼を裏切つたという事実は未来にわたつて消えない」(『文学者に就て』について)からこそ、自分たちは新生の道を第一義的生活と制作以外にはおきようがないのだという例の揚言においても、「人民」は彼を鞭打つ積極的なイメージを与えられている。中野の大衆・民衆志向は初期の詩篇「大道の人びと」(初出未詳)以来顕著なものである。しかし中野自身が危機に立ち至つた(たとえば転向といった)ような時、中野は自らを叱咤するものとして、積極的・理想的存在としての大衆像をつねに持ち出してくる。「きれぎれの感想」をはじめとする昭和十年代の評論群がそれをうかがわせている。そうした傾向が、作品「村の家」においても、「頭からわかるうとせん」ような大衆像を積極的に取り入れ難くさせているのではないかと思うのである。

いずれにしても、これまで考えてきた「社会的歴史的な位置づけ」の問題が、〈村の家〉を中心とした生活空間の中に十分に果たされることはなかつたわけだが、中野がもつとも意をそいだ父との問題の中に見出したものは見ておかねばならないだろう。

もともと勉次は転向者であり、作品全体にわたつて、勉次は一貫して責任をもつた主体的な意志、行動を示しえぬものとして造形されている。

たとえば、勉次が転向を決意する場面は次のようなものである。弁護士がすでに転向して出所している勉次の「友人たち」の名を出してきたために勉次は「錯乱」を与えられる。その時、勉次は、弁護士に転向決意(あるいは拒否)の「確答を与え」ぬという形で「確答」(つまり転向の承認)し、実質的に転向が成立してしまうのである。勉次の心理が「錯乱」の中にあつたとはいへ、また中野自身における「その時」が実際このような脈絡のつかない情況そのままであつたかも知れないにしても、勉次の主体がきわめて醜化させられていることに変わりはない。

あるいはまた、出所後勉次が帰省することになる場面は次のようなものである。もともと帰省のことは父の方から言い出したものであつた。その、「一しよにちよつと帰省せよ」という父孫蔵の言葉に、「まず勉次に納得させ、タミノには勉次からいわせようとしてゐる父の心」をさぐりながら、彼の帰省に不満らしい妻のタミノに

そのまま向かう勉次は、心中に「父の心」をえぐり出すことで実は体よく父の背後に隠れてしまっているのである。

さらには、「我が身を生かそうと思ふたら筆を捨ててこつちや」と父孫藏が勉次に迫るとき、父の言葉に家長的な色合いはこもっているが、その中核には「まつとうな人の道」を歩めという発想があり、全体として一般に「人の道」たるべきものへ父の言葉は向いているのである。この父の論理にたいする勉次の受身的な応対にこそ、

「村の家」における一つの重要な部分が秘んでいるとも言える。

「まつとうな人の道」という言葉には明らかに正負両面が含まれている。人間として自己の責任を貫くべきことをいう正の面と、しかしそれが社会的に一見正当な形を取りながらも結果として無批判な体制への順応を隠微に強要していく、いわば支配者の論理としての負の面とである。おそらくこのことを勉次は鋭くかぎとっていたにちがいない。勉次が父の言葉に感じた「異のようなもの」とは、こうした粉飾された日本のイデオロギーの危険さではなかったかと思う。

また、勉次が、父の長話から受け取ったものは、自分がいかに「私利私慾」のために父をかりたてたかということであった。ここに勉次の父に対する甘えがはっきりとえぐり出され、肉親に対する勉次の位相はある程度浮き彫りされていることは確かである。

だが、「今まで書いたものを生かしたけれど筆を捨ててしまえ」と父から言われた時、「よくわかりますが、やはり書いて行きたいと思います」と勉次は答えざるをえなかった。それが、新たな主体の回復へ向けて彼の取るべき唯一の道だったからである。しかし、

父の意に反して「書く」道を選ぶことは、さらに父を「蹴落すような」ことでもある。そのむごたらしさを勉次ははっきりと意識せざるを得なかったにちがいない。この時、勉次にとって、そして中野重治にとって、「書く」ことの意味が痛切に問われはじめたにちがいない。しかし、「七十年の経験」を足場に、「人にばつかし頼りたがる」「筆を捨ててしまえ」と孫藏から迫られれば、勉次には論理的な説明はぬきにただ「書いて行きたい」と答えざるを得なかったのである。孫藏の「七十年の経験」に対するに、勉次はかろうじて自分の今後を賭けたのである。それはつまり、作者中野重治が転向の内実を闡明しきれないぬことの反映であると同時に、中野が勉次とともに自身の今後の歩みの中に問題を託さざるを得なかったことをも示している。もはやこの瞬間においては、中野重治と高畑勉次は完全に一体化していると言えるであらう。

ここに至って、作品「村の家」は一つの私小説として、自己の「社会的歴史的な位置づけ」というテーマから離れて、〈決意表示〉というモチーフを浮かびあがらせてしまったのである。それは、危機的情況に際して個々の問題は一人背後にすえ置いておき、危機の概念そのものを対象化しつつその危機からの脱出の〈決意〉を表示することで、実際に危機脱出のバネたらしめようという意図をもったものである。徳永直の小説「最低の組織」(昭10・6「新潮」)にたいして、「主人公たちがどんな精神的危機をきりぬけたか、そしてどんなチャンスで新しい決意を生んで行つたか」「どんな苦痛でその危機をきりぬけ、新しい道へ出て行つたか、どういう原動

力が彼らを刺激して行詰りを打開させたか（「きれぎれの感想」）などを問題にしているのにも、中野の関心のありかが端的に示されている。

ただし、そうした〈決意〉がもつばら父への責任という次元に比重がおかれているのは、もはやくり返しになるが、閉鎖的な弱さとして指摘されねばならないであろう。もつとも中野自身にもそのことの自覚はあったようである。だからこそ、やがて、「私は外へ出てゆきたい」（『初夏雑感』昭10・6・26「早稲田大学新聞」）「私の知らぬ広い社会生活を知りたい」（『現在可能な創作方法』ということ）と語りはじめるわけであろうが、しかし、そもそも「村の家」において、村の人々に、その生活に責任を負った形で「書く」ことの〈決意〉を對象化できなかったことは、「外へ出てゆく」ことの困難さをすでに予兆させてしまっていると言えるであろう。

*

『「文学者に就て」について』から「リアリズム雑感」へと一筋強く流れているものは、自身の転向の内実究明と新たな主体の回復のために自己の「社会的歴史的位置づけ」を、より広範な生活空間の中に明らかにしていくことであった。「村の家」は、初めそれを〈村の家〉を視座とした社会的歴史的生活空間の中に求めようとしながら、しだいに勉次を中心とした〈血縁〉の世界に凝縮変容していったのである。それは、より根源的な〈個〉への沈潜ということでもあった。したがって、出来上った作品としての「村の家」

は、「リアリズム雑感」の創作観とは必ずしも十全に重ね合わせることのできるものではなかった。しかしこの作品を契機に、いわば横軸として、より広範な生活空間の中に自己の「社会的歴史的位置づけ」をはかると同時に、縦軸として、〈個〉なる自己の追求をより深めねばならぬことを中野は痛切に自覚していったにちがいない。そうした結果として、「村の家」以後中野はしばらく作品が書けない状態を呈することになった。

「村の家」以後においても、「日本のプロレタリア的な文学の成長」ないし変化は、自分が何であるかを確かめるためにも、それを確かめることで少しでも進むためにも、自分の歴史的要約を自己について求めている（『控え帳六』昭10・8「文学界」）という認識は基本的に変わらぬものであり、それは自ら階級的な生活を生きることを前提としている。こうした「自分の歴史的要約」を基盤にして、階級的な生活を求めつつ、生活空間拡大のために「外へ出て」ゆくというとし、また自己の深化をはかりながら作品を書こうとするのは実際容易なことではあるまい。だからこの時期、「ここしばらく私はものが書けなくて弱った」（『初夏雑感』）と率直に語る一方、「書きたい」という直截な言葉が随所に表われてくる。やがて中野は「村の家」からおよそ八ヶ月を経たのちに、「一つの小さい記録」「小説の書けぬ小説家」の二篇をたてつづけに書くことになる。以下この二篇が「村の家」をどう受けたのか簡単に概括しておこう。

「村の家」によってひき出されてきた問題を直接扱おうとしたのが「小説の書けぬ小説家」であることは明らかである。主人公高

木高吉の苦悩は書くことの意味の追求であり、また〈個〉への執着でもある。一方、工場のこと、親類のこと、知人のこととさまざまに移る「種子さがし」は高木の生活空間拡大への苦しい努力でもある。それらは残念ながら芸術的総合を果たしてはいないが、「村の家」を直接受け継ごうとしたことはまちがいない。

それでは「一つの小さい記録」の方はどうなのか。

この作品は、「第一章」での方法に類しながら、「第一章」よりもさらにプロレタリア文化運動・革命運動への批判的視点が濃厚なものである。過去の運動の中の人間的視点の欠如への指摘や、意見の正否を党員であるか否かに関わらせたりする仕事仲間について、「平の人間がマルクス主義者の考えまで自分でたどりつくな、それやいいことなんだ」と主人公に考えさせている部分などが、作品の基本姿勢としてうかがえる。ただ、転向上申書を綴る主人公の姿が描かれている第七節は、全九節中あまりに短い一節として苦渋に満ちた様相を呈しているし、転向を決意する心理的内実はやはり不鮮明なものとなっている。一見この作品は、「第一章」的追求の仕方に一応の決着をつけてしまおうとしたかのようにさえ見えないうこともない。

しかしここで私は、この作品を「第一章」「鈴木・都山・八十島」のたんなる延長上のものとして見るつもりは少しもない。これら三つの作品が非常に近しい関係にあることは確かなことである。けれども、いわゆる転向小説五部作は、「村の家」を契機に微妙ではあるが基本的に変変わったのである。その一端を端的に言えば、〈集団〉

から〈個〉への変容ということになる。

「第一章」と「一つの小さい記録」とを比べて気がつくことの一つに、「田原たち」と「私たち」という言葉のニュアンスの違いがある。もともと「一つの小さい記録」は、徹底的に作品の主人公「私」の視点から捉えられ、「私」の感覚だけが極端に浮き出ているものであるが、作品内に使われる「私たち」という言葉はただ数の上での複数を示すものにほとんどのものが止まっている。それについて「第一章」における「田原たち」（あるいは「彼ら」という言葉は、たんなる複数の意味のほかに、共通の思想、行動、言葉をもった一つの〈集団〉ともいうべきニュアンスのものがしばしば見られるのである。いわば、「一つの小さい記録」の「私」が「私たち」の中にあっても一人であるのに比べ、「第一章」の「田原」は、仲間によってはまさに一かたまりの「田原たち」として表われている。もちろんこうした点は相対的な問題でもあろうが、作品の志向するところにおいて〈集団〉と〈個〉との相違を指摘しようのである。言いかえれば、「第一章」では〈個〉対〈個〉、〈集団〉対〈集団〉としての表われに力が注がれていたのに対し、「一つの小さい記録」では〈個〉対〈個〉として一貫されているとでもいえるうか。したがって、すぐ続いて書かれた「小説の書けぬ小説家」とこの「一つの小さい記録」とは、〈個〉に執した二つの異なった表われなのであり、ただ、その度合いにおいて「小説の書けぬ小説家」の方がより〈個〉の内部に探り入ったものとして表われているのである。

「村の家」は、「第一章」「鈴木・都山・八十島」を受けることで、広範な生活空間の中での自己の「社会的歴史的位置づけ」という横軸と、〈血縁〉の世界にも深く関わった〈個〉なる自己の追求という縦軸双方の深化の必要性をひき出した。その両軸総合の苦しい試みだが、「一つの小さい記録」と「小説の書けぬ小説家」の二篇であった。だが、この二篇以降、中野重治にとって両軸の総合化はますます困難なものとなっていくのである。

注(1) 「第一章」(昭10・1「中央公論」)、「鈴木・都山・八十島」(昭10・4「文芸」)、「村の家」(昭10・5「経済往来」)、「一つの小さい記録」(昭11・1「中央公論」)、「小説の書けぬ小説家」(昭11・1「改造」)

(2) 「風習の考え方」(昭9・11・12「東京朝日新聞」)、「戦うことと避けて通ること」(昭10・2「文芸」)その他において、「日本の現実」とか「事実」といったことを重視しようとする姿勢が顕著に見られる。

(3) 「春さきの風」(昭3・8「戦旗」)、「鉄の話」(昭4・3「戦旗」)、「砂糖の話」(昭5・2「改造」)、「村のあらましの話」(昭7・4「中央公論」)

(4) 「リアリズム雑感」執筆は昭和十年三月二十九日、「村の家」は同年四月七日である。

(5) 「ほこりつばい春」(昭10・6「文芸通信」)、「結核予防週間について」(昭10・6「社会評論」)など。

椎名麟三

——「虚構の身分」からの文学的出発をめぐって——

佐々木啓一

雑誌『小説公園』の昭和三十一年六月号（第七卷・第六号）に発表された椎名麟三の短篇小説「人生の背後に」は、彼の新潟鉄工所社員時代の実体験の根深いリアリティーによって支えられながらもその支配を脱して自己告白という形をとった虚構によって創造された作品である。筆者が敢えてこの作品をこの作家論の中心に据えることにしたのは、この作品が椎名麟三の文学的出発に内在する文学的本質に深く関わるかなり決定的な問題を虚構による戯画の裏に包蔵していると作品構造の分析を通して確認したからである。

「人生の背後に」の冒頭の文章は、次のような自己陳外者的ともいえる一文ではじまる。

私は、もう四十五歳にもなり、頭の髪もうすくなくりはじめているのに、残念なことにはほんとうの自分であり得たことはただの一度もないのである。

主人公私（大島）の年齢が四十五歳いうと設定は、小説以前の事

実という限定的意味を付けながらも敢えて筆者作成の椎名麟三年譜（下）に徴してみると、彼は明治四十四年（一九一一）十月一日生まれであるから、この小説が執筆（推定）発表された昭和三十一年で四十五歳になる。従って彼と主人公の年齢は一致をみる。続いて主人公の肖像写真について語るところがある。その叙述は誇張され戯画化されて劇的效果がねらわれている。

「残念なことにはほんとうの自分であり得たことはただの一度もない」と自己の人生について自己陳外者的立場をとる主人公にはどんな過去があったのか、その過去の一身上の秘密が告白的に開陳されるというのがこの小説のプロットになっている。そこで、過去の一身上の秘密の核心に触れる部分について若干長くなるが次に引用してみる。

そのころの私も、ほんとうの私でないおかしな人間として生きていたのであった。戦争直前のまだ三十にならないときで、N重

機の社員としてである。というのは、思想犯の前科があり、特高警察の監視下におかれていた私が、当時の、ヨーロッパでは第二次世界大戦が起り日本の国内では歯車でもまわっていた時代に、実に正確にファッシヨ体制の強化へすすんでいた時代には、一流会社への就職なんか望み得べくもなかったからである。だが私は、その会社へもぐり込むといった方がふさわしい仕方に入社したのである。そこへ筆耕社から臨時の手つだいに行っていた私は、そのまま居坐ってしまったのだ。もちろん履歴書も戸籍謄本も出さねばならなかった。そしてその双方をいつわたのである。履歴書は私が書くので、どんなふうにも自由にいつわることができない。だが前科の記載のある戸籍謄本だけはいつわることができない。で、その私はどうしたかという、無限の延期という形で解決した。つまり庶務からその謄本の提出を督促されるたびに、その都度事情をかまえて少しづつ待ってもらったのである。そして二年後にその会社を無理矢理にやめるまで謄本は遂に提出しなかったのだ。身許保証人のごときは簡単に偽造できた。臆病者の私にこんなことができたのは、飢えの事実が、折角の私の臆病を無力にしてしまっていたからであった。

主人公が、「ほんとうの私でないおかしな人間として」の生き方を強いられて「生きていた」のが「戦争直前のまだ三十にならないとき」であり、その頃は「N重機の社員としてであ」ったとは、小説の世界の内実性を質的に高めるために椎名麟三の事実に徴してみると大体昭和十六年頃と考えてよからう。即ち「戦争直前」とは昭

和十六年十二月八日に勃発した太平洋戦争の直前であり、「まだ三十にならない」とは椎名麟三の生年月日（前出）から数えて昭和十六年のその頃は満二十九歳である。さらに主人公が勤めていた「N重機」が「新潟鉄工所」を踏まえたものであることはまず間違いないからう。そして筆者作成の椎名麟三年譜及び彼自身の発言内容を参照してみた場合、椎名麟三は昭和十三年四月頃に丸の内の新潟鉄工所本社営業第三課資材係（見積係）に正式の社員として入社しているようである。そして退職の時期、理由については問題もあるので作品構造の理解とは直接関係をもつ事柄ではないが補助的手段としてあとで若干検討を加えてみたいと考える。次に「思想犯の前科」については、昭和六年から同八年にかけてのマルクス主義思想に関する一連の実体験が踏えられている。事実は事実として、作品を理解する場合には「思想犯の前科があり」で一応充分であろう。「前科の記載のある戸籍謄本だけはいつわることができない」ので「謄本の提出を督促されるたびに、その都度事情をかまえて少しづつ待ってもらって」「無限の延期という形で解決し」ていたというのが、そういう危険な事態に対する主人公の対応の仕方なのであった。こうした対応の仕方、即ち行動様式乃至は精神的態度は、かなり創作主体の情況に対する本質的な自己防禦のパターンであったのではないかと推測する。

こうした文学的次元の内実的問題を現実の椎名麟三自身の個人生活の問題に対応させて検証してみたい。例えば椎名麟三は、「わが心の自叙伝」で、この時代を回想して次のように語っている。

結局、その新潟鉄工の営業へ入社したのであるが、大学出がもう以上の高給をくれたのである。もともと、その履歴書はいうまでもなく賞罰なしであるが、嘘(うそ)のつきついでに、中学も出ていないくせに関西のどこかの大学出身としたためもあったかも知れない。その後、戸籍抄本や卒業証書など庶務から請求されて、日一日と延ばしていたのである。しかし断わっておくが、私は大学出身の社員諸君と肩をならべて、ちゃんと仕事ができただのである。

つまり、椎名麟三が、「庶務から請求されて、日一日と延ばしていた」という事實は、そのまま事実として、主人公の「無限の延期」という形で解決した(傍点筆者)という行動様式乃至は精神的態度にはかなりスリリングな推理小説紛いの開き直った演技が働いているようなのである。しかもその演技の裏には、本質的な人間存在の確かな在り方の認識が込められているという理解も成り立つと考える。その点、椎名麟三の文学は彼の抱く思想の軌跡がそのまま作品の中に持ち込まれて作中人物の思想の形象に与かるというのではなく、主人公にみる「無限の延期」という名人芸にも等しい、そしてそのことは文学の世界においてのみ可能である自由を求める人間精神の本質的な認識を基盤に据えた真剣な演技を目的あたりにみせつけられるのである。換言すれば、そこには文学でしか達成できない所謂文学的野心と可能性に自己を賭けて演技させている椎名麟三の劇的緊張による確かな文学的方法意識が認められるのである。

ところで、虚構の裏に秘められた内実的な体験を発掘しながら作

品分析をおこなってゆく過程で、その心的構造を支える設定の面からいまひとつ検証しておく事柄がある。それは主人公の家庭のことである。主人公が会社での一日の仕事を終えて「本所の家へ帰って来たのだった」とあるところは、年譜通りの「本所」であり、続いて「私の妻は、そのころ二番目の子供をはらんでいたが、その大きな腹をかかえて、長男の世話に忙殺されていた」とあるところは、長男の大坪一裕氏の生まれたのが昭和十年八月二十四日、「二番目の子供」である長女大坪真美子氏の生まれたのが昭和十七年六月二十日であるから、殆ど事實を踏えているとみて差支えなさそうである。そうするとこの小説の妻の描写の部分は、昭和十七年の三月頃で、椎名麟三が会社を辞める直前という直接的な体験と直結している。そしてこの部分の描写に限ってみても、椎名麟三がその時代の自己の生き方やそれを支える思想の真相を語っているかにみえる発言よりも、むしろそうした人生の真相という完全な虚構の世界の中で、人物形象を通してその時代を生きた一個の人間の証しとして語られていることを痛感するのである。そして椎名麟三の小説がそうした意図で創造されているとは断定できないにしても、迫真的な演技の中に事實の再現という事實の支配下に説き伏せられた私小説的告白性の陥穽に埋没してしまうことのない自由な人間愛の劇的感動の世界が期待されているのである。例えば「人生の背後に」の発表より一年程前に発表をみた椎名麟三の小説「神の道化師」の主人公高山準次が、身許保証人のないために社会という「王城の一角」に潜り込めずにはどんな惨めな思いに打ち拉がれていたか、そして窮

余の一策として架空の身許保証人を偽造して「王城の住人」になりすます。いつ身許保証人が照会されて偽造が発覚し追い出されるかわからない、とその不安と苛酷な労働に動物的に耐えるだけの不毛の生活があるだけである。こうした主人公の行動様式乃至は精神的態度は、「人生の背後」にの主人公とは等質のパターンとして捉えられる。繰り返すようであるが何れにしても虚構の上に設定をみた様式乃至は態度の等質性であるから小説の主人公はそうであっても椎名麟三自身の実体験としてはあるいは無かったことかもしれない。しかし両作品にみられるように何れにしても自己欺瞞的な生き方を完全にしていなければ「王城の住人」としての資格はたちどころに剝奪されてしまうという自己の立場では、人間らしく生きることは許されないし、そうした人間として形象化されていることは現実以上に小説の世界の現実性として主人公の人間像を浮き彫りにしている。そしてそういう疎外的生存しか許されないという人間存在に関する本質的あり方の基本的なパターンは、小説の世界の構造性としては存在への被虐性という形で自己表出されてゆくのである。

さて、椎名麟三が出所後しばらくいた姫路から上京したのが昭和八年頃、東京で特高に邪魔をされて職場を転々と移動させられた後に筆耕屋の同心社に転がり込んだのが昭和十一年頃である。そして昭和十三年四月頃の新潟鉄工所への入社、さらに昭和十七年三月頃の同社からの退職、正味四年間が新潟鉄工所社員時代である。この新潟鉄工所社員時代という小説以前の疎外的生存ともいえる事実の数々は小説という虚構による構造的な世界に対象化され形象を与え

られることで非構造的な事実は拡散の状態から収束、整合、溶解を遂げて存在への被虐性を獲得し自己表出されてゆくのである。それは具体的に「人生の背後」で、「N重機の社員で」あった主人公が「私の社員としての身分は、私によって偽造された、いわば虚構の身分だった」(傍点筆者)と語るところで存在への被虐性を獲得しているのである。この「虚構の身分」という被虐による自己表出程創作主体の文学とその思想性に関わる本質的な立場を明示し得たことではないと考える。直接的には「人生の背後」の内的な虚構性、劇性として機能している抜き差しならぬ問題であり、それは形体の上で変容を強いられて彼の諸作品の中で一貫して問い続けられてきた椎名文学の資質と可能性なのである。

主人公は、すぐにでも発覚するに違いない危険極まる「虚構の身分」になぜ執着したのか。その理由については、前引のように主人公は、「臆病者の私にこんなことができたのは、飢えの事実が、折角の私の臆病を無力にできてしまったからであった」と語る。ところで「飢え」を訴えまた「飢え」によって何かを訴えようとした人物は、椎名麟三の諸作品に頻出する。「深夜の酒宴」の主人公の須巻、「運河」の主人公の塚口洗吉がそれらである。しかも「飢え」によって訴えようとしている内実のものは存在への被虐による自己表出なのである。それは自由への欲求である。「臆病を無力にしてみよ」う程「虚構の身分」獲得という行為へ駆り立てる実体は、主人公の自由への欲求に対する現実的認識である。「虚構の身分」を支えているのは虚構の自由であり、それは自由への脱出の可能性を

モメントとして所有していると考える。主人公は「虚構の身分」故にいつも不安で「間もなく会社へかくしている前科はばれるにちがいない」とその不安に戦きながら束の間の虚構の自由を確保しようとする。事実の発覚によって罪科をさらに重ねることが、妻と長男がおり、間もなく二番目が生まれようとしている主人公にどんな結果を招来させるかは、主人公自身知悉していた筈である。その点独り身のときとはすべての条件が異なってきた。しかし逆に家庭があるから「虚構の身分」に執着するとも考えられる。それはひとつには「虚構の身分」が家庭に虚構の幸福を約束すること、いまひとつには家庭があるが故にその束縛を脱して虚構の自由が欲しかったのである。本所の間借先へ一週に一度やってくる特高をうまく騙し続けたり、会社の帰りに本所の警察署に立ち寄って筆耕による苦しい生活の実情を誠しやかに訴えたりするという演技たるや常人の域をはるかに超えたスリリングな劇的態度である。そうしたジキルとハイドを想起させるような二重人格的な生き方は、それがどんなに非難されようと文学的次元においてはむしろ生々とした自由感に溢れた真剣な道化芝居を観ているように感じられるのである。ところが、この芝居は虚構の自由を保証し得ることはできたが所詮は「虚構の身分」のもつ内的な虚構性、劇性によって支配されていたに過ぎない。その点、そうした虚構性、劇性自身の内部的矛盾とそうしたものの「背後に」あってそれらを操作している何ものかの影響を免れることは不可能であろう。内部的矛盾は意外に早く頭在化してきたのである。

家に帰った私は、会社のことはもちろん、彼女（筆者注・会社の同じ課にいる人妻で増田喜代といい、主人公に好意をもってゐる）のことすら思い出すことはなかったのである。（中略）私は、自分の部屋にねころびながら、おれは一体何のために生きているんだらうとぼんやり考えていたのである。するとおかしなことに、私は、まるで生きているのか生きていないのか、さっぱりわからなくなってきたのだ。

こうした主人公の心境は、欺瞞的な自由の錯覚に生きているがために、その代償として本来の自由な自己を喪失しかけた疎外感、絶望感からできたものである。二重人格的な生き方の繰り返しの中で自己はすっかり見失われてしまっただうしようもない自己矛盾と自己嫌悪が募ってゆくばかりである。「そのときほど切なく、ほんとうの自分になることができたなら、どんなに素晴らしいだろうと思えるときはな」かったのである。「ほんとうの自分」への模索が真剣になされるのである。

主人公の精神的危機を回避し自己回復を図る具体的方法とは一体どういふものであったのか。

「虚構の身分」によるジキルとハイド的な演技者が夢みた束の間の自由を社会的に告白して自己の罪科を認め社会的な制裁をうけることで結果的に罪責感の消去を図ることは、文学的次元の限定を一応はずして創作主体の側に立脚して考えた場合、キリスト者である椎名麟三の自己告白的な宗教的懺悔小説の類になることはできて、「虚構の身分」に賭ける自由を夢みる椎名麟三の作家精神を本

質的に否認し裏切ることになるのではなからうか。文学の営為とは、そして作品の自律性、構造的完結性とはそんな安易な方法的意識で貫けるものではないはずである。

そこで、椎名麟三が小説の世界で問うてきた自己矛盾と自己嫌悪の窮境脱出のための方法の模索については、ためらわずにいえば、昭和十三年頃の彼の心境につなげることが可能だと考える。

そこで、あくまで心理的過程として考えた場合、自己保護のメカニズムの中でそのやりきれない感情を何等かの形において転化乃至は昇華しながら意識の上で自己回復を図るという方法も考えられる。作品構造に即していえば、そういう危機的情況は完全な戯画という純然たる文学の営為として定着をみている。主人公は、会社の催した宴会の席で馬鹿はしやぎにはしゃいで踊ってみせるという愚行にも出るのである。その晩、増田喜代と親しくなる。そして喜代自身から自分が偽善者であること、罪人であることを身の上話と共に打ち明けられる。二人はあるとき波止場で語り合う。彼女はぼつんと語るようにして訴える。「わたし、ほんとのものを求めて来たのに、行きあたるのは、いつも偽善ばかりなのよ」と。それを聞いていた主人公は、眼前に広がる海の、その生命と、ほんの僅かしか生きることを許されない人間が、永遠の生命をもっているように振舞っている偽善的な逃避ぶりに気づき「恐らくその点にかけては名優とでもいうべきもの」(傍点筆者)と考える。そうした偽善者同士との二人の関係が、あくまでほんとうのものではないことは二人ともとつと知り抜いているのである。それだけに恋の重荷を背負わ

されない自由がそれがよし束の間の虚構の自由であつてもかえつて自由に振舞え味わるるのである。主人公はそういう状態を、「その私たちは、人生の背後にある何かあやしげなものからあやつられて、恋を演じさせられている人形同士であるような感じがしていた」と語る。「虚構の身分」の主人公が、偽善者と自ら告白して憚らない女性と恋を演じきつてしかも何者かに自由に操られている「人形同士」と認識するところには、人間存在の本質に対する認識と「背後に」あつて操作している何ものかに対する開き直りの態度が感じられるのである。意識の上での自己回復は、「虚構の身分」に人間存在の本質的な意味をもたせることで自己の行動様式乃至は精神的態度の合理化、正当化そして自由化を図るという開き直りの道化師然とした演技で主人公はむしろユーモラスに生き生きとほんとうらしく生きてみせるのである。そうした演技力は、椎名麟三その人の現実的緊張関係の中において完全なまでの思想性によって裏付けられて身に付いたものでありながら、またそれ故にそれを文学的次元に中途半端なまま潜らせることなくあくまで劇的要素による戯画化によって虚構の自由を保持し得ているのである。そうした椎名麟三の「虚構の身分」に対する認識の深さは、彼の文学的出発の為の生き生きとした資質と可能性として固有のものになっていったのである。既成の思想や実存主義哲学などは椎名麟三自身の充分すぎる程の実体験にひとつの志向と形体を与えることができた。しかしそれらは現実認識の手段としてのみその存在価値が保証されるのであつてそれを失つた場合必然的にそれらを自ら裏切つてゆくのであ

る。そうした生活現実の中で知的に培養されてきた彼の現実認識の総体は、やがて人間存在の本質としての「虚構の身分」という認識を獲得し言語による自己表出の内的モメントになるのである。認識に形体を与え自由に演技できる場合は、虚構の世界に求めることが必然的なものなりつつあったのである。つまり自己回復には、いまだ一度虚構の世界を潜り抜けてみるという方法が必然的に要請されたのである。換言すれば、自己欺瞞的な自己が本来的な自己を回復するには虚構に託して自己を語るといふ演技に賭けてみるという方法が昭和十三年頃、椎名麟三の自己意識に最も適した方法であると考えていたに違いないと「人生の背後に」の作品構造の分析を通して把握し得たのである。

作品構造の分析から求められる文学的出発への要因は以上のように検証できるのであるが、ここでいまひとつこの関係をより明確にする意味で椎名麟三の文学的出発の事情の事実関係について触れておく必要がある。

椎名麟三が『悪霊』によって文学上の開眼をしたのは確かだろう。彼はエッセイ「スタヴローギンの現代性」の冒頭で次のように述べている。

僕は、二十八のときはじめて小説を読んで強烈な印象を受けた。それはドストエフスキーの「悪霊」であり、そのなかのスタヴローギンにそのような印象を受けたのであった。その後、僕は文学に志したが、つまりはこの自分のなかにあるスタヴローギンをいかに克服するかという問題ととり組んで来たのである。(傍点筆

者)

椎名麟三の語る「自分のなかにあるスタヴローギンをいかに克服するかという問題」こそその時代に彼自身が「虚構の身分」の内実として直面した問題であり、それだけに自己のスタヴローギン性を如何に克服してゆくかが現実の個人的な問題として切実に要求されながら可逆的に文学的次元の問題として問い直されてゆくのである。それは逆に現実の「虚構の身分」に起因する精神的危機を結果的に背負い込んだ椎名麟三が自己欺瞞と自己陰蔽の果てに到達した人物が極端なニヒリストであるスタヴローギンだったといえる。従って、この時代には自己の内なるスタヴローギンを告白する全的自由が欲しかったといえないだろうか。そうだとすると、その自由への欲求が緊急の課題であった。そうした欲求による自己告白的な虚構を創造する意欲こそ椎名麟三の芸術創造への欲求に転換するための唯一の基礎的な条件だったと考えられる。換言すれば、現実の「虚構の身分」という最も危険な情況に自己の全存在を置くことによって自由への欲求という自己の現実認識が逆に明確になり、書くという一見恣意的な行為を通して自由が觀念の場で確保されると考えたのではなかったか。こうした認識と行為の可逆的ともいえる作品創造への性急な志向は、椎名麟三のドストエフスキー体験ともいえる事実を介在させることによって、文学的出発の事情をより明確に捉えることができる。

要するに、昭和十三年は、椎名麟三が新瀉鉄工所に入社して「虚構の身分」を積極的に獲得し、芸術創造をはじめることと文学的出

発をした生涯における記念すべき年なのである。彼の文学上の開眼とその出発のもつ正当な意味を、そうした「虚構の身分」に賭けてみたという認識と行為の可逆的な意識構造のメカニズムの中に求めることができる。

この「虚構の身分」の積極的な意味は、その昭和十三年に習作が既にものされたことよって評価することができる。紙幅の都合で昭和十七年三月頃まで続く「虚構の身分」中に創造された作品の全部については勿論二、三篇についても触れる余地はない。そこで椎名麟三が、新潟鉄工所を辞める少し前でも太平洋戦争勃発直後の昭和十六年十二月二十一日に脱稿をみた生前未発表であった習作「小さな種族」⁽¹¹⁾で瞥見してみたい。

この作品は、電鉄の乗務員である主人公須巻の「生きるのを許して貰ひたい……」とか「僕は今生生きるのを許して貰つてゐたといふだけで僕はもう恐しくなつたのです」のことはの中に、「人生の背後に」⁽¹²⁾でみてきたように前科を隠蔽したり学歴を詐称したりすることがどんなに重大な過誤を犯し続けてきたことになるのか、という罪責体験者による深刻な贖罪的な発言に通じるものが感じられる。しかし、このことは創作主体自身の実体験とそれに見合う精神内部の危機を発生源として作品内部にそれを潜り込ませたとはいっているのではない。道化師然とした人生の悲哀を込めた演技によって多分に虚構の自由による戯画となっているのである。

さて、ここで「小さな種族」の脱稿の時期と関連しているのが、先にも述べた通り椎名麟三の退職の時期、理由について触れておき

たい。勿論作品構造の理解とは直接的な関係をもたない事柄であるのであくまでその補助的な手段としてである。

椎名麟三は、「小さな種族」を脱稿した三箇月後、即ち翌年の三月頃に会社を辞めている。その理由は、会社の蒲田工場で戦車を生産しはじめたためというのであるが、例えば、「わが心の自叙伝」⁽¹³⁾（前出）では、「昭年十六年十二月のあの大战がはじまった。しかし私は、その翌年から新潟鉄工所をやめている。（中略）一口にいえば生理的嫌悪（けんお）感といったようなものなのだ。会社が戦車をつくりはじめたことに対する、反戦思想による反抗ではなくて、生理的嫌悪なのである。」（傍点筆者）と述べている。しかし新潟鉄工所を辞める場合、「生理的嫌悪感」には単に兵器生産が人命を奪うことに直接つながるから嫌だ、という理由以外に、もっと本質的な理由が存在しているように考へるのである。

それには二つの理由が考へられる。

第一の理由は、会社勤めと創作の板挟みということである。

椎名麟三の所属していた同人誌『新創作』⁽¹³⁾の昭和十七年二月号（第四巻・第二号）に、椎名麟三のエッセイ「職業について」が掲載されている。脱稿の日付は昭和十七年一月になっている。その冒頭の部分で、「私は昨日家の者へ現在勤めてゐる軍需会社をよして文学へ専心したいと云つたかと思ふと、今日は、職業と文学の二元的な生活の強行といふのは自分の望んでゐた運命であるから、矢張り真面目に勤めると云つてゐるのである。」と述べている。そして会社を辞めて「文学へ専心する」場合の「理窟」として「感情的な

動機から考へられる事が多い」としながら「職場での『嫌な事』として上役からの悪罵を挙げている。そして「私は他の人のやうに弁解出来ないの、ひとりで憂鬱になつてしまふ」とある。椎名麟三にはなぜ他の同僚のやうに「弁解出来ないの」か、あとから考えてみたい。そしてさらに辞める「理窟」が煮詰められてゆく。それは、「私の生活の半分でその創作に仕へねばならぬといふのは既に文学への冒瀆である」とか「会社の仕事は誰だつてやれるのだ、だが作家としてのこの自分の仕事は自分だけにしかやれないのだ」と考える。この「理窟」で、上役とのトラブルは確かに「生理的嫌悪感」に直接つながりそうであるが、煮詰められた「理窟」の方は、椎名麟三自身の作家としての使命観に根差すものであって、それが上役とのトラブルに起因するものであったにしても、もっと文学へ自覚的であつたらう。昭和十三年に文学的出版をしてから、この昭和十七年一月頃までに既に未発表、同人誌発表の両方を合わせて十五篇程（推定）の創作をものにしていて、同人誌『新創作』の編集にも参画しているようでもあるので、一種の気負った作家的な自覚を抱いていたことも考え合わせて、それが辞めるための有力な要因になつたとも考えられる。

第二の理由は、「人生の背後に」の小説の内実的な体験の発掘として推定されることである。

それは、太平洋戦争の勃発と共に、新潟鉄工所が軍需産業である以上、機密保持の立場から軍部並びに警察の管理体制が厳重になり、例えば社員に対する身上調査が厳しくおこなわれるようになったこ

とである。一方、思想転向者に対する特高の監視が一層厳しくなつたことも考えられる。従つてこれ以上勤めることは経歴詐称がすぐにも発覚するに違いないという差し迫つた危惧による断念とも考えられる。尤も、「わが心の自叙伝」(前出)で語っていること、即ち「特高は、相変わらずやって来ていた。むろん新潟鉄工所にとめている間もである。しかしそのことはついに特高にばれなかった。私は筆耕屋をやっているといつていたからだ、それにしても私には不思議である。というのは当時の特高警察の組織は、世界でも有名なほど完備していたからだ。」の叙述を充分に踏えてみての推定であることを断つておく。それから先程引用した「職業について」の中の「弁解出来ない」椎名麟三は、臆病だからということも、彼自身認めているので充分考えられるが、やはり立場としての弱味、即ち「虚構の身分」の発覚する切っ掛けになることを恐れたからと考えるのが妥当であり、同じ「職業について」の中で、「私は友達に会ふ時の以外は、会社の机に向つてあるか家の机に向つてあるかどうかで、遊びの時間といふのを殆んど持たないのである。」と述べているところは、創作に意欲を傾注しているという以外に、もっと内面的なものとして、「人生の背後に」における主人公の不安に戦く「虚構の身分」と等質のものが、その裏に秘められていたと推察する。それだけに、「人生の背後に」の主人公の「虚構の身分」として感じる「自分に対する身をよじるような羞恥と嫌悪」という自己矛盾と自己嫌悪ともいえるものが、作品から逆に現実としての「生理的嫌悪感」の内実を最も明確に捉え得ているように考える。

要するに、第一の理由である二元的な生活という文学に対する自己欺瞞と、第二の理由である「虚構の身分」という自己欺瞞が、相乗的に作用し合つて文学創造へと収束し変容していったと考える。ところで、「人生の背後に」の主人公が、「N重機の社員」という「虚構の身分」で出勤しタイムレコーダーを押すときの心境を次のように述べている。

いま思い出しても、異様なものであった。今日も、この会社の社員であることができたという感じがするのである。

異様な思い出、異常な特殊体験は、新潟鉄工所を退職後の戦時中も決して口外することはできなかった。そして敗戦後に文壇にデビューしたのち、エッセイ、自叙伝、対談、座談会等の中で、その時代の仮面を自ら剝し、内実の問題としては、小説、戯曲として文学的次元で虚構の自由を獲得して告白的に述べられているのである。

その点特に戦後直ちに発表された小説には、そうした内実的な体験が文学的次元に領略されて観念的な操作を経ながら完全な戯画による肉化が図られている。例えば、デビュー作「深夜の酒宴」に続く第二作「重き流れのなかに」⁽¹⁵⁾の第二章の書き出しは、「僕はどうしてこのごろこんなに疲れるのだろうか。(中略)きっと会社で僕はいつも緊張してなければならぬからであろう。というのは、僕はそこで人並に、つまり妻も子供もある、足りないながらもちゃんとした家庭をもっている善良な勤人のように振舞っていたからである。この僕にとって、この長屋生活のなかへ帰ることは何と深い慰めであらう。(中略)まるで寝床のなかにもぐり込むような安らかな休

息を与えてくれるだろう。会社では僕は死んでいる。だが僕は、こゝでは生きてゐるのだ。」(傍点筆者)

引用の部分、そして特に傍点を付した部分は椎名麟三の新潟鉄工所社員時代の単なる再現ではない。自己の文学的出発の事情が「虚構の身分」という現実の異常な意志決定の上に運命付けられている以上、明日はどうなるかわからない己が身を文学的野望に賭けてみるしか自由を夢みる主体の自己確認が不可能であった。その意味で、習作期の作品をはじめとして、少くとも戦後の初期の作品も、そういう新潟鉄工所社員時代の文字通りの「虚構の身分」に自己の文学創造の當為の可能性を賭けているという意識構造を踏まえていま一度分析してみる必要があるのではなからうか。

さて、本論考を締め括るに当つて、筆者は、椎名麟三が、精神の自由でもあり、逆に精神の廃墟ともいえる「虚構の身分」を、特に戦後になって文学的次元でどう自己の本質的な在り方に衝迫するものとして問い直し、人間存在の基本的な問題として表現の自由と劇的限定の緊張関係の中に捉え直しているかについて若干触れておきたい。

椎名麟三は、劇作家としても優れた戯曲を数多く残している。彼の文学的資質と可能性を評価する場合、演劇的な要素をその表現とそれを支える文学の本質において認める必要がある。例えば、戯曲「蠍を飼う女」⁽¹⁶⁾では、題名になっている女主人公の吉沢とき子は、自分の住んでいる崖下の家が落石のため倒壊しそうなので突っかい棒をして一時家の崩れるのを防止しようとする。弟の健次がそれを

「暫定的処置というわけだね」といったのに対して、とき子は、「暫定的処置を喜べるようになりたいと思っただけなのよ。戦争だって、死だって、どうしても起らずには、いないものかも知れないわ。しかし前へのばすのよ。ただ前へのばしてこの世界のくずれるのを防ぐのよ。」と答える。

「虚構の身分」は、この戯曲では人間存在の根源的な在り方である「暫定的処置」しか許されない身分という形で作品空間の劇的構造としての限界状況の中で問ひ直されている。

椎名麟三の最後の書き下ろし長篇小説「懲役人の告発」⁽¹⁷⁾の主人公田原長作は、「おれは生き生きと生きたいのだ。こんな懲役人のような暮しから逃げ出したい」という。「人生の背後に」の主人公は、「ほんとうの自分になることができたら」とそれのみを切実に希求し、しかも「ほんとうの自分というものは、自分の前科をあかして、失業することではな」く「人間に何の不安もなく充実した生活を生々と生きている自分」のことだという。田原長作の心情は、「人生の背後に」の主人公のそれと意識構造において等質とみられる。

椎名麟三の新潟鉄工所社員時代の根深いリアリティーによって鞏固に支えられながらもその支配を拒否して創造された小説「人生の背後に」の主人公が、「今日も、この会社の社員であることができたという感じがする」だけで「ほんとうの自分であることのできない人間を演ぜよと、神からこの人生の舞台へ登場させられた男のように」「演じ切りたいと思っただけ」のは、「虚構の身分」がかえって虚構ではあるが夢みる自由の可能性を保証するという逆説めいた劇

的存在としての人間の本質的な姿であることを戦後十年目になって「悲壮ではなくいささかのユーモアをもって」演じられる場を持つことができたからにはかならない。しかも、そうした「人生の背後に」のもつ内実の意味は、椎名麟三の新潟鉄工所社員時代の「虚構の身分」という精神的危機の窮境の中における文学的出発の内実に求めることができる。しかもその「虚構の身分」は、文学的出発の時期において文学の本質の中核に表現的実質として既に決定的に付与されていたのである。

椎名麟三にとって文学とは、自己に似せた自由感に溢れた人間を完全な虚構によって創造させることにあつたことを作品構造を支える現実認識の軸ともいえる「虚構の身分」の検証によって把握できるのである。

小説「人生の背後に」の作品構造の分析を通して文学的本質とそれを支える運命的な劇的存在としての「虚構の身分」そのものに、椎名文学の文学的出発を決定する要因が包蔵されていたことを論証することができるのである。

注(1)「現代日本文学大系」第80巻『椎名麟三・梅崎春生集』(昭和46年8月5日初版第1刷発行・筑摩書房)のために筆者の作成した「椎名麟三年譜」と、その後の調査で発見した幾つかの新事実について、現在発表して差支えない事項を加え最終的には大坪寿美氏(椎名麟三夫人)の校閲を経た「椎名麟三年譜」を昭和五十二年四月十五日発行の現代作家入門叢書『椎名麟三』(冬樹社刊)に付しておいたので、適宜それらから引用する。

- (2) 「神戸新聞」昭和42年11月19日(日曜日)8面『悪霊』に救いを知る―⑤青年時代(下)・歩みはじめた文学への道―所収。
- (3) 椎名麟三は、昭和9年23歳のとき、本籍が富山県西砺波郡福光、横浜生まれ(明治41年2月2日生)の祖谷寿美と結婚。寿美の住居(東京市本所区江東橋4丁目46番地の1)で寿美の家族と昭和19年3月頃まで同居する。現在の東京都墨田区江東橋4丁目4番1号付近で、当時の旧宅は昭和20年3月10日の東京大空襲で灰燼に帰した。
- (4) 椎名麟三校閲並びに斎藤末弘氏編の年譜では、同年の「六月」の誕生となっているが、暦本の記載に従うと本文に記した通りである。
- (5) 椎名麟三校閲の年譜では、同年の「八月」の誕生、斎藤末弘氏編の年譜では、同年の「二月」の項に入っているが、暦本の記載に従うと本文に記した通りである。
- (6) 昭和30年3月号(第12巻・第3号)『文芸』
- (7) 昭和22年2月号(第14号)『展望』
- (8) 昭和30年10月号(第52巻・第10号) 昭和31年3月号(第53巻・第3号)『新潮』
- (9) 『私のドストエフスキー体験』昭和42年5月10日初版発行・教文館所収。「非常に強いショックを受けたのであります。それは『悪霊』という作品でしたが、自分の魂がふるえるといった感じがしたものであります。その作品の背後から射している光のなかに、私の求めてきた『ほんとうの自由』のたしかな手ごたえを感じたといっているではありません。同時に私は、その作品によって文学への目をひらかされたのであります。」による。
- (10) 昭和23年9月号(第25号)雑誌『世界文学』
- (11) 『椎名麟三初期作品集』昭和50年2月28日初版発行・河出書房新社所収。
- (12) 「神戸新聞」昭和42年11月19日(日曜日)8面「精神生活さんたん―⑥作家となるころ・『深夜の酒宴』は受けたが」所収。
- (13) 昭和14年に筆耕を通じて知った友人(氏名は都合により伏せておく)の紹介で、文学の同人誌『新創作』(昭和14年1月『創作』という雑誌名で発行、昭和15年3月『新創作』に改題、のち商業誌となり、太平洋戦争下では『新潮』に統合された。映画雑誌社の豊国社の社長の高田俊郎の出資で発行)の編集兼発行人で小説も執筆していた佐々木翠(友人の叔母にあたり、佐々木翠はペンネーム・旧姓坂本、名は春子で現在は船山馨夫人)を知り、本格的な小説修業をはじめた。
- (14) (12)に同じ。
- (15) 昭和22年6月号(第18号)『展望』
- (16) 昭和35年2月号(第151号)『新日本文学』
- (17) 昭和44年8月30日初版発行・新潮社

研究にとつての時間ということ

大 屋 幸 世

近代文学館が今年で創立一五周年、開館一〇周年になるといふ。という、と伝聞体でしるすのは、ずい分とよそよそしいが、もっぱら利用し、恩恵を受けるだけである私には、その時の長さが実感できないからだ。創設、開館そして運営にたずさわった人たちだけが、多分その時を味わい得るのであらう。

ところで、創立一五周年を記念して近代文学館と毎日新聞社の主催で、「現代の作家三百人展―仮名垣魯文から戦後作家まで―」が伊勢丹新宿店で（6月9日～14日）開かれた。展示資料の多量さと多様さ、それに加えて入場者の多さに大分疲労したが、往きつ戻りつしながら一往は見通して、桑原武夫氏の言うへここに描かれた父祖の感動を、ときに甘美な、ときに苦々しい思いをもって、再経験することなしには、私たちの昨日は実体をもたぬばかりか、また明

日の夢のきめこまかな充実もありえないだらう。（パンフレット中「父祖の哀歎」という感慨を、私自身のものともした。そして、その展示資料の全てが文学館の所蔵品であることを知って、はじめて十年ないし十五年の時の長さ、そしてその間を充たしている人々の熱情を、私も感得できる思いがした。

十年ないし十五年という時間は長いのか、短いのか。言うまでもなく、そこを生きて来た人の生き方しだいで、長くもなれば短くもなるものであるが、大方の感じとしては長くもあつたし、短くもあつたということではないか。大体のところ、そう感じられる程度には何かによつて充たされるか、あるいは何かのかたちを成すのに、必要かつ十分な時間でそれはあらう。さてそこで、私は近代文学館の展覧会に触発されて、近代文学研究のこの十年ということと思う。それはどんなものであつたのか。あたり前の十年ではどうもなかつたのではないか。

私的なことを言わせて頂くと、私が大学を卒業してからちょうど今年で十年になった。したがって、執行猶予をさらに伸ばすようなあやふやな気持ちで大学院へ進んでから、大学に職を得てまがりなりにも近代文学を講じている現在までの十年間は、特殊に私にとつての十年間でもあった。もちろん、これは私の一個の感慨であつて、それ以上のものではないかも知れない。しかし、大学に職を得たという一点に限つて言つても、私は自分のそのことの背景に、日本文学専攻の大学生数の増大、特にその学生らの近代文学指向の強さに見合つた教員数の増加、ということが見えて来る。これは何か自らをおとしめるようなものの方かも知れないが、いづれにしろ一般的情况として、近代文学に関する卒業論文の数の多さを例にあげるまでもなく、近代文学研究(者)がそのような時の勢いの内にこの十年間あつたし、またありつづけていることは確かであろう。そしてこのこととパラレルに、近代文学研究の数量的増大という現象が、この十年間に顕著であることは今さら言うまでもないことだ。いわばこのようなことの、時の勢いに依る度合が強ければ強いほど、一層この十年間として相対化する必要もあるわけである。

さて、今私は相対化の必要と言つた。しかし、必要はたしかに感ずるが、数量的増大という現象を前にして、私の目は言いてくるばかりである。時の勢いとは別に、と言うより一面それに支えられつゝ数量的増大という現象の中には、近代文学研究のめざましい発展とも言えるものがあるからだ。研究の成果とそれを言い換えれば、私の手にはとうてい負えない作業となる。そして時はまだあまりに

も接近しすぎているし、なおまだ連続してもいる。したがつて、もし私にこの十年について語ることができるとするれば、自分に無縁ではないこと、あるいは私の中に重くあることくらいだ。しよせん自分の背丈に合つたところしか見えてはこない。

たとえば研究上の、あるいはそのためのこの十年の成果という面而言うなら、昭和四〇年の「明星」「スバル」複製(臨川書店)そして明治文学全集(筑摩書房)の刊行開始ということが、私の目にはまず入つて来る。資料、テキストの充実ということの、いわば象徴的なはじまりと私には映る。これから現在に到るまでの、近代文学館を中心とする文学雑誌など諸資料の複製、集成あるいは商業出版社による全集の刊行、複製などがどれほど多量であつたかは、一覽表を作るまでもなく周知のことである。さらにこれに加えて書誌・書目のたぐいの刊行も数多くあつた。もちろんこのような数量的増大はそのままに受け取るべきではなく、研究上から見てのその完成度あるいは必要度を、研究者個々人がそれぞれに判断、批判をしなければならぬのだから、そのことをするより手前で私にとつてこの事態は、いわば自らの作家像さらには近代文学史的状況の、あるいは小さく言つてそれらの《事実》の、通俗的理解、知識をおびやかすものとしてまずあつた。あるいは、それらの上に安住することを許さぬ事態として、私を動かした。したがつて与えられたものを受け取るということから、さらに自ら求めて行く方向に私を向かわせることにもなつた。言い換えればこの数量的事態は、《資料》へ向かつて自己を拡散させて行くような働きをするものであつ

たのだ。それらの意味で、この数量的増大は単なる現象、数量的問題なのではない。

さて一方、研究方法上から見てこれもまた象徴的なものが、この十年のはじめりにある。昭和四二年刊行の三好行雄氏の『作品論の試み』がそれである。これにさらに越智治雄氏の『漱石私論』（昭46）が拍車をかけるかたちで、この十年が作品論の時代として期を画することになるわけだが、言うまでもなく私もその内にあった。作品論という方法のそれ以前の近代文学研究との対応関係などということはさておいて、作品を精緻に読むという方法は、作品を書かない作家は逆説としてしかあり得ないということからも、作家論の手前ですす試みるべきことと理解した。そのような私の浅い理解は一般的なものではなかったろうが、いずれにしろぎりぎりとねじ込んで行くような作品の内部構造追求という方向が、一つの当為として隆盛をきわめたこと、そしてある成果を得たことは確かだろう。もちろんこういう作品論の方向は、その提唱者とも言える三好氏が『作品論の試み』の「あとがき」で「へこうした仕事は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のは確かである」とすでに自ら言っていたように、自己閉鎖的になる危険性は十分あるわけであって、その開かれて行く方向、三好氏自身の考えで言えば作品論→作家論→文学史論という方向、それが可能であるのかないのかという問題意識が欠落したところでは、作品論は方法というよりも、むしろ単なる文学研究上の一つの傾向性になってしまおう。事実、結果的に見て作品論はそういう事態に落ち入ったのであって、

姿勢として三好重流、越智重流という言葉が機能するようになっていくわけだ。そして「作品」と「私」との安易な癒着による「作品」をだしにしての「私」の跳梁、いわば作品論の自己目的化した類廃現象として、何人かの人々によって指弾されつつあるというのが、今の現状である。たしかに、作品享受における研究者の読者としての直接性、近代の人間としての連続性から言っても、作品の内部構造追求が、ほかならぬそれを追求している研究者の、自らの内部構造追求にすりかわってしまうというのは、一つの必然である。その点から言っても、作品論の自閉性は自明のことなのであるが、しかしにもかかわらず、今のところまだ私は作品論にひかれるし、したがって作品論の頹廃として言われることから自由であるわけではない。

こんなところが、この十年の結果として私の内に見えて来るものであるが、それを単純に腑分けしてみれば、一方に「資料」の堆積が「私自身のありよう」で言えば、与えられかつ、自ら求めた「資料」の内への自己拡散、解体があり、他方に「作品」をめぐっての「私」の間歇的噴出がある、といったような状態だ。これは研究的状況と言えるようなものではなく、前者と後者との間の距離は私には何よりも、厄介なものとして今のところはある。その意味で言えば、助川徳是氏が『「事実」は事実か』（『日本近代文学』23。昭51・10）の結末で言う「今のところ、その（創造的研究）具体的な目やすについては、魚住折廬に倣って「目下の自分には明確な定見は有たぬ。」（「自己主張の思想としての自然主義」）と告白しなければならぬ」という告白が、私にはしたわしい。さらに助川氏の「前田愛氏の研

究に魅了されていることをも表白しておきたい」という言葉になら
 っ言え、私自身もまた前田氏の「たけくらべ」論である「子ども
 たちの時間」(「展望」昭50・6)など最近の論考を読むと、氏の
 言う文学作品を諸々の文化的コードの一つとして読むという文化論
 的綜合性に強く惹かれる。しかし、今のところその方向は前田愛氏
 固有のものとしてあって、今の私は氏から刺激を受け続けるとい
 よりほかないようだ。

二

さて、先に述べたような作品論の頽落現象を一例証として、近代
 文学研究の現状を糾弾し続けているのが、谷沢永一氏であることは
 今さら言うまでもない。一つの研究状況論として、それらは私たち
 を良く撃つ。

たとえ、一見辛辣な論旨が、意外と平板な論理にささえられ
 ているのはどうしたことでしょう」という谷沢批判がある。「シ
 ンポジウム 批評と研究の接点」に対する木村幸雄氏の「一つの感
 想」(「日本近代文学」23。昭51・10)中の一節であるが、なかなか
 の至言とまでは思わせられた。しかし、ひるがえって考えてみると、
 「平板な論理」こそがむしろ谷沢氏の武器であり、それが文学研究
 の状況を良く撃つものになっているのではないか、と思ひ当たる。

「平板な論理」とは、たとえばシンポジウム中で谷沢氏が越智氏
 の『漱石私論』中の用語を批判して言う、「説明抜き、解釈抜き」
 などという言葉から引き出されて来るものであろうが、木村氏はさ

らに「実証主義と形式論理とのみごとな結びつきの一典型」と谷沢
 氏の論理を言う。「実証」という語については谷沢氏自身、木村文
 やそれに併載されている鳥居邦郎氏の「私研究」は「不要か」を批
 判して、木村氏や鳥居氏は「研究考証」「論証」などという氏の用
 語を、「実証」という語にすりかえていると述べているのをまず注
 記して置くが(「真摯誠実な偶像破壊」(「無頼の文学」7、昭52・
 6)。「方法的批評とはなにか」(「文学界」昭52・8)、「それはと
 もかく、木村氏が否定的に言う「形式論理」というものに、私はむ
 しろこだわりたい。なぜなら「平板な論理」とも見える「形式論理」
 の軽視にこそ、近代文学研究の現在の不幸があるのではないか、
 とも思われて来るからだ。このような言いまわしは、「形式論理」
 を谷沢氏の言う「研究考証」や「論証」などという語にふりかえず、
 「それはともかく」とした私の譬喩的な表現でしかないかも知れな
 いが、いわば一定の共有すべき「形式論理」がないところに、歯止
 めのきかない主観性の放恣という現象も出て来るわけであって、そ
 れゆえにこそ谷沢氏の一見「平板」と見える「形式論理」が有効な
 武器となり得ているのではないか。「形式論理」をさらに譬喩的に
 とらえて私自身をふりかえれば、研究上の最底辺のところをどれほ
 どおろそかにして来たか、という思いがつねに一方にある。他方で
 その最底辺を踏みかためようと意図的に試みつつあっても、その思
 いはたしかに今もあり、これからもまたあり続けるに違いない。

さて、と言ったところで、私の前にあるのがいうところの谷沢・
 三好論争である。いうまでもなく橋詰静子氏の『透谷全集』校訂

上の諸問題」(「國文目白」15、昭51・2)の評価をめぐって、谷沢永一、三好行雄両氏の間でかわされた論争である。まず三好氏の「批判の当否は別にして、読後の印象を率直にいえば、文献学の恐さに無智な蛮勇だけが目についた」(「文学のひろば」『文学』昭51・11)などという橋詰論文に対する発言への谷沢氏の批判「文学研究に体系も方法論もあり得ない」(「文学」昭52・1)からはじまり、以下三好「『文献学の恐さに無智な蛮勇』について」(同・2)、谷沢「文学研究を腐蝕するシニシズムの構造」(同・4)、三好「応酬を忌避する」(同・5)と続いたものであることは、すでに周知のことであろう。さらに谷沢氏の、この論争を氏なりに整理した叙述を含む「方法的批評とはなにか」(「文学界」昭52・8)までが、私の読み得た範囲のものであるが、この論争に付随して他の人々の文も、新聞、雑誌などにさらっていくつかあった。ところでこの論争を、その外部への波及まで目を届かせて、精緻に跡づけ、評価して述べ書くのは、よほどのストイックさと体力そして多くの紙幅が必要であって、むしろ時間のおのずからもたらす整理を待つべきであるかと私は考える。

ただ、この論争から引き起こされる、今の私なりの感想はやはりある。それを多少述べておくべきであろう。まず私の橋詰論文に対する感想を述べれば、その読後の思いは、谷沢氏の言う「勝本版『透谷全集』無批判依存時代の終焉を宣告した」(「画期的」なものとする評言「北村透谷研究案内」、『明治文学全集』23「北村透谷集」月報。昭51・12)、そして三好氏の言う「文献学の恐さに無智な蛮勇

だけが目についた」とする評言、これらを共にうべなわせるものであった。この思いは、谷沢・三好論争を読んだ現在にあっても、少しも変わらない。「画期的」と見るのは、透谷テキストを精査することによって、三好氏の言う「勝本本文に問題ありとは、橋詰氏の指摘を待つまでもなく、当時からなれば学界の常識」(「文献学の恐さに無智な蛮勇」について)であったことを事実として提出し、おおよげの「常識」とした点にかかわる。これはいわば一種の「蛮勇」のもたらした成果である。一方、三好氏の発言もまた正当と見るのは、三好氏が「『文献学の恐さに無智な蛮勇』について」で克明に指摘した、橋詰氏の変体仮名の解釈における逸脱などに見られる、文献処理に対する研究者としてのストイックさの不足にかかわる。これもまた一種の「蛮勇」ゆえに、批判の「当」も「否」もあった、いだけではない。「蛮勇」ゆえに、批判の「当」も「否」もあった、というふうに私は橋詰論文を受け取りたい。(三好用語のこのような援用の仕方、氏は許されるだろうか)

さて、このような評価は至極あたり前のもの、あるいは高みに立った折衷的なものと人はするだろうか。しかしそのような言は、事態の難しさを難しさとして把えていないものとして、私はしりぞけたい。橋詰論文の問題は、文献処理という最も「蛮勇」に遠いところにある行為にあっても、それと無縁ではないこと、言い換えれば見えているところよりも、はっきりとそれとは見えて来ないところで、私たちは「蛮勇」をふるっているのではないかということを問いかけて来るからだ。その意味で「蛮勇」とは研究にあつては譬喩

的な言葉であって、事実それは私自身の問題としてもある。私もまた〈蛮勇〉から自由ではない。一つの論文を書こうとする時、いずれにしろ何らかのところで〈蛮勇〉を必要としているのだ。〈蛮勇〉とは〈時よ止まれ〉と号令をかけるような行為なのであって、いわば時間を見切るといふことだ。その意味で〈蛮勇〉から自由になるためには、何よりも時間が必要なのではないか。研究という行為は多様な時間を見つめつつ、それを一つの時間へと整理して行く試みであろう。そのためには多様な時、言い換えれば長い時間に耐えるということが必要とされるのではないか。

話があいまいになって来た。たとえば今ここに、三好行雄氏の「作品論の形の批評」(岩波講座「文学」9、昭51・4)という刺激的な論がある。三好氏の最近の作家論『芥川龍之介論』(筑摩書房、昭51・11)を、いわば相対化するという意味でもそれは刺激的であった。そのこともかかわるのだが、私が今述べて来たことに対して刺激的であったのは、〈作家論の形の研究の可能性〉について〈不確かな予想〉として、三好氏が述べていることである。いくつかを摘記すれば〈研究主体と対象とをつなぐへ、その緒を切る〉こと、〈研究主体が現代との関係で抱えこむさまざまな問題を、すくなくとも意識して投影することは避けるべき〉こと、〈作家を彼が生きた歴史の時間にまで押しもどす(略)ために、考証や注釈という作業が不可欠の条件〉となること、あるいは〈対象にかかわって存在する資料はすべて調査され、知悉されておかねばならない〉ことなどであるが、それらが刺激的であったのは、その個々を諒解するかした

いかということとは別に、そのことの実現に要する時間の総量を思わしめられたからだ。三好氏は別に〈限りなく知るための認識の運動に歯止めをかけてはならない〉とも言っているわけであって、その点で見ればその総量はほとんど計りがたいものともなる。その意味で、三好氏の〈まだ夢想の域にとどまる〉という言葉は、私には正当に受けとめることができる。あるいはまた、谷沢永一氏は中村幸彦氏の言葉を敷衍して、こう述べている。

研究者は自分なりの努力によって、歴史上のその場に自ら臨んでいるような感覚、略して言えば歴史的臨場感を可能なかぎり身につけるよう努力すべきだ。(「シンポジウム 批評と研究の接点」「日本近代文学」23、昭51・10)

この提言の場合も、事態は三好氏のと全く同じものとして私は受けとる。〈歴史的臨場感を可能なかぎり身につける〉ために要する、時間の総量を同様に思わしめられるからだ。〈可能なかぎり〉と言っても、そのかぎりへはなかなか至らない、その先がさらにあるような不安を私などは抱く。

あるべき研究ということを考えた時、何よりも厄介なものとして出て来るのは、このようなそのために要する時間の総量である。その実現のためには、すでに指摘したように、計りがたい量ともなろう。先のことに戻れば、いわば〈蛮勇〉の前にあるのは、このような時間なのではないか。そして、言うまでもなくこの厄介なものとしてある時間が、前章のおわりで述べたあれとこれとの間にある私自身の厄介さにもかかわって来るわけである。

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

梶木 剛著

『夏目漱石論』

(51・6・20 勁草書房刊)

玉井敬之著

『夏目漱石論』

(51・10・5 桜楓社刊)

平岡敏夫著

『漱石序説』

(51・10・5 塙書房刊)

宮井一郎著

『夏目漱石の恋』

(51・10・20 筑摩書房刊)

内田道雄

昭和五十一年中に刊行された標記四点の漱石論を併せ展望せよとの課題が与えられている。いずれも長年月をかけて成り立った力作であり私如き者に十分な展望がなし得るものとは思っていない。ただ、近年の漱石研究の動向に関心を持ち、又これら四著の筆者たちの論によって多くの教示を受けてきた者の一人としてこれらの著書から学ぶべきものを書きとめるという心積りで書きすくめるだけである。

まずこれらの漱石論を通読して抱く感想はといえ、これら一つ一つの論の背景としての漱石研究史の積み重なり、その歴史的重みというところである。昭和三十年代以降の近代文学研究の学的展開の一端を担ってこられた玉井敬之・平岡敏夫両氏の著書にはそれぞれ研究史論が収められてあり、自ら提出された各論文の史的位置づけが明示されていることはその当然ながら端的な露頭というべく、両氏が研究史の重みと格

關しつゝ漱石論を書きすめられてこれらたことに深い感懐を覚えるのである。批評の立場から提出されている宮井一郎、梶木剛両氏の著書にあつても、漱石研究の累積が十分に意識され、新しい観点の提出のためにそれらの代表とされる幾つかのものが正価又は負価を与えられつつ選択され、論旨の展開に作用を加えているのを見るのである。従つてこれら四著はそれぞれの形で漱石研究史の到達した場所を開示しているとも言えるわけであつて、それを確認して評価することが書評子に託された課題と考へなければならぬ。

これら四著のうち、玉井氏の論集の中には昭和三十四年に発表された論文が含まれているが、多くは昭和四十年代に書かれた論文で成り立っている。平岡氏のものも昭和四十年に初出のものをはじめとする「漱石十年の歩み」(あとがき)として編纂されており、『試行』誌第三十二号(昭和四十六年)から同誌に継続連載されて成立した梶木氏の著書、ほぼ昭和四十五年以降に書きつがれた宮井氏の著書とともに、昭和四十年代の所産と云つて差支えがないだろう。

漱石研究の四十年代というのは、荒正人氏による作品本文の校訂、注釈に関する画期的な仕事(集英社版全集その他)や、『漱石研究年表』に結集された伝記的資料整備に代表されるような地道な研究がすめられる一方、江藤淳氏が端緒を開き小坂晋氏その他の人々が加わつた所謂漱石の恋人問題をめぐる賑わしい論議が人々の耳目を集め、又、三好行雄氏の理論づけにはじまる「作品論」的研究が越智治雄氏をはじめ多くの研究者によつてすめられその累積の上に作品論への反省からそれと作家論や文学史との結び目が、方法的原理として話題となる、といった時期として記録されるだろう。

すでに『漱石の世界』(昭四十二)という正統的作家論(この正統的という語の意味については後に触れる)の著者であつた宮井一郎氏は、右にかかげた四十年代の漱石研究の動向のうち、恋人論議に対する最も熾烈な、原理的批判者として登場したのであるが、今度の『夏目漱石の恋』の主題は、氏の考える「真の恋人」の存在を立証することにあり、かつての江藤・小坂両氏に宛

てた批判文は、本書の序章「不毛な漱石の恋愛伝説」として、「自説展開」の前提に組みこまれてゐる。江藤・小坂両氏の所説の無理な点や、両氏の漱石文の読み方の欠陥への批判には十分に説得的なものがあつて、宮井氏の批判文は総じて云つて漱石の恋人なるものを特定し、そこから作品を解読して行くという方向そのものへの抑制として効能があつたものと私などは考へていたのであつたが、ここでは登世説、楠緒子説などすでに早くから喧伝されていた所説とは全く異なつて宮井氏の正に創見に帰する新しい恋人の立証を氏が試みているわけであるから、氏は当然その立証過程が、氏自身江藤氏小坂氏を批判したモチーフを自ら超えているかどうかの検討を引き受けなければならぬことになつてくる。甚だ難議な仕事を抱えこまれたわけであるが、氏の情熱が讃嘆に価するのは、本書が漱石の殆んど全作にわたり検討の対象としてある間、自説の変更補訂の過程を勇敢に露呈させつつも、一貫して「名も分らない」恋人の存在の主張を維持しつづけて、二段組六〇五頁にわたる大著としてあることである。本

書に流れる宮井氏の情熱の奔馬は正に刮目すべきものではあるけれども所説の正当性がそれで証明されるわけではない。

氏のヒロインは明治二七年漱石が恐らく花柳界で出会った女性であり、その原像は『永日小品』のうち「心」に結晶しているという(第一部その素朴な告白 第一章小品『心』の恋)。委細を紹介する余地はないが、初めは、その「黒眼勝」の魅力ある豊麗な女性に吸引されるような恋とその破綻のみが問題とされ、やがてその別れの際支払うべき手切金の調達のため松山へ下るという筋立であった。それは従来から謎とされてきた松山行の起因として有力な説明にもなる一方、かかる金の介在するような恋が漱石の生涯をとらえる「天上の恋」というに価するかという常凡な疑いが胚胎する余地もあつたのであるが、やがて宮井氏は、例の井上眼科で邂逅した「銀杏返しにたけなはをかけた」少女が、この色街の女の前身であり、明治二四年と明治二七年の二度の出合いの間に女の身上に大きな変化があつて、漱石とのかかわりもその女性の変貌に伴なり二つの局面をもつという補訂

を加えた結果、物語は俄かに活氣を帯びるに至つたのである。二四年の清純可憐な少女から二七年のパトロンを得た豊満な女性への変貌という設定によつて、漱石作品の読みは宮井氏において大いに進展し、『濛濛集』から『明暗』に至る漱石の二つのタイプの女性像との対応がそれによつて見事に説明がつけられてゆく結果となつている。(第二部恋は天上のもの、婚姻は地上のもの)『薤露行』のエレーン——ギニギア、『明暗』の清子——延はそれぞれ、二つの時期の同一の女性の印象から生れた、といった具合に。漱石の女性像の構築についてはその文学論的意図、典拠とする作品からの影響を考え合せるといふのが常識論だが、宮井氏はかような意味での漱石の創作意識には一切立ち入らない。むしろ『三四郎』への言及に見るように原体験に照らしてたとえばズーダーマンの女性像の影響を完全に却けてしまふ如きである。このあたり小坂氏の弊から宮井氏も免れていないようである。この種の立論は、宮井氏自身が江藤氏批判の中で言うように、「恋」の存在の立証過程のうち一点でもくずれれば、全体

が瓦解する性質のものだが、氏の立証に疑問点を付するならば、まず俳句解釈の恣意性とか曲解強説が目立つということを言つておきたい。その他夏目鏡子の『漱石の思ひ出』の資料的価値を復権したあたりに宮井氏の論の副次的な意味を私は感じたが、総じてこの著書は江藤氏にはじまる恋人論議を実生活の秘密から作品を説明する極限の形を示すことによつてその興味の限界をきわめつくして、一つのしめくりくり運んだという意義を持つ。その意味で先にあつたようにこれは漱石研究史の一面の到達点を示したということができるのである。私見によれば、既成の資料の読みなおしはくり返し行なわれねばならないが、恋人の存在の特定のために行なわれる読みなおしはすでに限界に來ている。新資料の発見に依る以外この問題の結着はないのではない。宮井氏は本書で、自説の展開のために(こえの拙文まで含め)多くの人々の文章を吸収し役立てている。その意味でその姿勢は甚だ包摂的なのだが、これが妥當かつ説得的な効果を呼んでいるとは限らない。広いめくばりと多くの論点の包摂性という

のも、研究史の一つの動向とパラレルだが、その動向を典型的に現わしているのが、平岡敏夫氏の論著である。

平岡氏がその懇切な「あとがき」で述べように、『漱石序説』に収められた論の進行は、昭和四十年ごろの、越智治雄氏らとの共同研究に由来する。越智氏の漱石論を先行者として研究動向の主要なものを担いながら書きつがれてきた結果、多く作品論として書かれた文章の集成である。同書中巻末近く『明暗』論——方法としての「過去」への旅——のみ書き下ろしの新稿であるの十六編は雑誌発表を経たものである。総論的部分として（又、おそらく『明暗』論の副題との対応によって、論著全体の主題を浮かび上らせることを計ってか）冒頭に掲げられた『消えぬ過去』の物語「はじめ、発表当時強い衝撃を受けた記憶のある論が多い。作品末尾の哀切感に深い注目を与えて、「下女の清」の意味を、「現実には結ばれえずして死んだ女」の「虚構」としてとらえなおす『坊っちゃん』試論は定評のあるものだが、『門』の構造」を「妹、実は妻」という「陰微な相姦の気配

さえ漂う」男女の結びつきにおいて把握する漱石の深層におり立つて再検する手並み、同じく「Kにひな子を重ねる、いささか大胆な仮説」の提出（『こゝろ』の漱石）などである。ここで平岡氏が多用しているのは作品の詞章、イメージの比較という技術だが、それが氏生得の卓抜な連想力に裏打ちされて有効に機能していると感じられるのである。

平岡氏の研究歴を貫くのは、「国民文学論」再評価を軸とする文学史書き替えを旨とせず問題意識の横溢である。仮説の斬新さも又問題意識の端的な現われだが、ただし国民文学論という評価軸は、早い時期に発表された『眞美人草』論を除けば、本書では余り有効に働いてはいない。それに代わり氏の漱石論を彩どるのは、存在論や恋人論議、作品詞章のイメージ換起力の周到な点検などの方法、やや意地悪く言えば四十年代の話題の包摂的活用である。氏は「あとがき」の中で氏の「漱石十年の歩み」を回顧し、「本論」がつねに向こうにあると意識されている今日「おぼつかない」心情を吐露しておられ、漱石なる対

象に参ずることの困難さを共にする者に強い共感をそそる。しかしその由来を、漱石の「えたいの知れぬ深さ」「不可解さ」に帰結されておられる点は、たとえ本書中の「戦後漱石研究小史」中『漱石の暗い部分』の問題はこの『暗黒の底』（民族）と結びつかなければならぬ」とする立論とどうかかわるだろうかという疑問を残すのである。

近年の話題のうち恋人論議は、玉井敬之氏の『夏目漱石論』にも若干の影を落としている。平岡氏と同様すでに雑誌発表を経た、十四編の論を、Ⅰ（主として作品論的のもの）Ⅱ（作家論的のもの）Ⅲ（研究史論）と大別して布置したうちのⅡに収められた論文群に於いてである。玉井氏はこれらの論において、恋人論議から一歩退いた所に位置を限定し、まず漱石好みの「瓜実顔」に二つの種類があったことを論証する（瓜実顔の女——その二つの顔——）。また、漱石の青春彷徨の時節の解明に資するための事蹟調査を試み、『こゝろ』の宿の設定に投ぜられた青春体験を確認する（法蔵院時代の漱石私注）。これらの作業

は甚だ限定的禁欲的といつて良く、作品の価値付けとは明確に区別されてあるのである。氏が言うように漱石文学の解明、及びその評価のために必要なのは、その問題に関連して云うなら「恋愛体験ではなく、愛の世界像」を見据えることである（「漱石における愛の世界像」ということは幾重にも確認されなければならないだろう。氏の作品論のうち『草枕』の一面（昭和三十九年初出）の存在論的分析『野分』成立の側面（昭和四十年初出）の森田草平と漱石との関わりの追跡作家は、漱石初期作品の先駆的研究と言うべく、その裨益する所は今日もなお大きいと考える。残念ながら氏自身「あとがき」に述べるように、ここには『道草』『明暗』の論が入っていない。「漱石研究の今日の盛行は、すでに非才の及ぶところではない。」と氏はつぶやかれる。論の続行をためらう心境が奈辺にあるかは推測の域を出ないが、氏が目指して来られた「人間学」としての漱石研究という方向が、方法としての有効性を失なっているとは私は考えない。

玉井氏の著書からにじみ出るのは漱石の

人間への愛着の深さである。「人間学」という観点は恐らくそこから生じたものであろうが、そのむしろ素朴で単一な観点の持続こそが、今日では貴重なのではないか。氏の著書には必ずしも他書には明確ではないところの、漱石にとり組むモチーフが

敵在していることを私は強調して置きたい。それは本書の謙抑で禁欲的にかつ対象に対し沈潜的な文体に示されてある。二編収められた氏の研究史論の温和な筆致と問題点の確実な把握の貴重さを付言して置く。

梶木剛氏の『夏目漱石論』は、典型的に作家論の形態をとった漱石論である。作家の像の構築の資料を完全に作品に限定し、作品の検討とその系譜づけの中から作家漱石の固有な姿を描き出すことに一貫した志向を据えた正統的な論である。氏は「序論」において、「おのれの作品によってつぎつぎに生み出される作家という印象」を明示するが、漱石をかかるとして把えることと、作品において作家像の構築をすすめるということが、氏において内部的、論理的に結びついているのである。たとえ恋人論議をめぐってこちたき思いを抱く読者

（私もその一人だが）にとつては、梶木氏のこの姿勢は一陣の涼風と感じられることだろう。だが本書の読後の印象は必ずしも満足すべきものではない。一貫した漱石像が提出されていることは確かだがそれは素漠とした印象しか呼ばない。何故なのか。

梶木氏が作家漱石の作品展開の基軸にすえるのは「自己本位」の思想原理である。「序論」で予め示されるように、〈自己本位〉の発見と、その生活原理としての始動に作家的出発を見、「それから」においてはじめて〈自己本位〉の思想原理をそのものとして作品の構成的な中心に据えている。」との判断からそれを「第二の出発」とし、更に「こころ」における「即自的な〈自己本位〉の破産宣告」から「道草」における「わが漱石の思想原理たる〈自己本位〉の、いいかえれば、その存在原理たる〈知識〉の構造的再編成の課題を担った不可避な文学的実践」に踏み出して行くとする全体観は、明確無比と云って良いし、「第一章」から「第五章」、「それから」の三編に力点を打ってすすめられる作品分析においても著者はその全体

観を逸脱することがない。論理の展開は端的で明晰であるのだが、読者の心に不満が萌してくるとすれば他ならぬそのこと自体からなのである。つまり著者が予め設定する全体図式がここでは万能のように働き、それを動かす著者は叙述を運ぶ絶対者なのだ。対象とされる作品が著者に働らきかけて著者に思わぬ体験をもたらすということがないのだ。氏が頻用される語に「外ならない」というのがある。「苦渋の状況におかれている自己放出の一形態として『猫』」一編は書かれたものに外ならない……というふうに使われる。「猫」の表出の要点として「自己放出」なるモチーフを示したものと読めば良いのだろうか、右の修辭は『猫』が実質として持つ写生的要素や自己諧謔そして英文学に関する幾分傍観的観点からするオヒヤラカンなど、作品ならば持ち合せるのが当然の雑多な要因をすべて却けるように働らく。つまり著者の図式以外に価値あるものはないとする確信の「ひけらかし」である。平岡氏は氏の著書の研究史の中で、梶木氏の漱石論を駒尺氏の旧著と並べて「主体的」と評価している。平

岡氏の文章には先に示唆した如く装おわれた「おぼつかなさ」が感じられたが、梶木氏のそれには装おわれた確信がある。梶木氏が巻末に書きとどめた「あとがき」にあるように氏の漱石論のモチーフは「吉本隆明氏の著作などを読みつぐことよっておぼろに感じられはじめていたある思想的方向が、そこ（引用者注『道草』）には明瞭に作品的実践として展開されると認められた」ことであつた。吉本ばりの思想者としての氏の目ざすものの端的な形を漱石に見出したということなので、これが或いは「主体的」ということかも知れないが、作家論の主体なるものは主体的（主を体す）であつては困るのではないか。

以上四人の著者の労作につき、それぞれに私見偏見を連ねてきた。相互に自らを際立てている特色を私なりに引き出して、ことに努めたつもりであるが、非礼な歪曲を冒して、所期の目標通りには叙述が進まないことを憾みとしている。最後に残る四つの漱石論通読の感想はといえは、漱石の作品制作の過程にあらわれる小説論的展望が、もう一つ明らかにならないものだろうかということである。そう云えば、昨五十一年度の刊行物の中には村岡勇氏の『漱石の『文学論』ノート』のように、近年諸家の関心の上っている『文学論』原構想の追求のために裨益をもたらす資料がある。又新しい比較文学の立場からする平川祐氏の『夏目漱石——非西洋の苦闘』も刊行されている。これらの成果を吸収しながら漱石の研究をすすめて行くのが今後の課題ということになるだろう。妄言多謝。

三 好行雄著

『芥川龍之介論』

鷺 只 雄

「芥川歿後五十年ということでも新しい全

集の刊行や作品集の復刻、雑誌の特集や研

究書の相次ぐ上梓など、芥川への関心はまた高まってきているようですね。

僕は芥川のファンでもないし、三好氏の論文をていねいに読んでゐるわけでもないけれど、今度氏の『芥川龍之介論』を読んで非常におもしろかった。三好流というのは、独自の文体は一卷を通読するのには、やや凝りすぎて一寸読みづらいけれど、しかしこれは率直に言つて稀に見る卓見に満ちた本だと思ふ。知的な興奮と刺激を与えられた点では近來無類のものだけれど、君など芥川に関心を寄せている立場からはどうですか。

「同感です。芥川研究の歴史の上で曾てエポックを画した書は吉田精一氏の『芥川龍之介』(昭17)ですが、その後三十年の間に典拠・注釈・比較・伝記・考証・作品分析などあらゆる方面から研究が進められ、それぞれの領域でめざましい進展が見られるわけですが、本書はそういう三十年の達成を示す画期の書と言つてよいでしょう。

また戦後に近代文学研究を始めた世代の、旧来の方法を克服した新しい研究方法による成果の代表的なものの一つとも言えるでし

よう。」

「戦後の研究成果を示すに足る一書がまた一つ生まれたという意味では異論がないね。

ところで『あとがき』によると所収の論文はいずれも既発表のものに手を加え、巻末のそれは書きおろしに近い形にまで改稿したとあり、従つて初出は明示されていない。このことは刊行の時点での氏の芥川観を示すものであることを語つてゐるわけでしょうが、そうだとすれば氏のモチーフ、あるいは氏の芥川認識という点についてはどうですか。」

「所収論文のうちで初出の最も早いものは昭和34年12月ですから、約20年近い歳月を閲しているわけで当然その間に氏の芥川像にも変容があったと思われまふ。そのこととは例えば氏自身『あとがき』で、初出の最も早い稿は改稿の過程で「結論までが動い」たと記しているところにも明らかでしょう。

その意味では氏の芥川論のモチーフには長い歳月を書きつゞ間に微妙な変化、屈折があつたことは確かで、その事実是否定し

ませんが、しかし、初出の論文を改稿し、本書刊行の時点での氏の芥川像はここにあるとする氏の意図からすればそれをセンサクすることはそのかぎりでは無意味でしょう。

ところで三好氏の芥川像の問題に入る前に本書の性格と構成に一言ふれておきますと、本書は作品論を中心とした作家論で、従つてその性質上作品の成立・典拠・影響・構造・主題等のいわば個別的検討が中核となつてゐることは言うまでもありませんが、特徴的なのは対象の当該作品が孤立的・閉鎖的に論じられるのではなしに芥川内部での整序が常に意識され、策定されると共に、同時代は勿論、前代及び後代の作家・作品との比較校量という文学史のパスベクトルの中で論じられ、位置づけられていることです。従つて作品論から作家論への往還は自在で、作品論の所謂袋小路、閉鎖性の克服ははかられています。

構成はIとIIに分けられ、目次は次の通りです。(I)「仮構の生―大川の水」をめぐつて、―、「小説家の誕生―『羅生門』まで―」、「無明の闇―『羅生門』の世界―」、

「負け犬―『羊粥』の構造―」、「下人のゆくえ―『偷盜』論の試み―」、「ある芸術至上主義―『戯作三昧』と『地獄変』―」、「枯野の詩人―『枯野抄』の意味―」、「技巧の美学―芥川龍之介の方法―」、「青春の〈虚無〉―『舞踏会』の世界―」、「ある終焉―『秋』の周辺―」、「地底に潜むもの―『南京の基督』前後―」、「宿命のかたち―芥川龍之介における〈母〉―」、「(Ⅱ)『或日の大石内蔵助』」、「奉教人の死」、「介山と龍之介」、「鏡花と龍之介」、「侏儒の言葉」、「歯車」、「遺されたもの―死とその時代―」、「あとがき」

Ⅰには「大川の水」から遺稿に至るまでの主要な作品の本格的な作品論が収められ、Ⅱには文庫本の解説その他を収めてⅠの「各論、あるいは余論」(「あとがき」とし、巻末の「遺されたもの」にはⅠとⅡを合わせたの「収束」(同上)という意味をもたせたとあります。

さて、大正三年に芥川は「大川の水」を発表するが、この時芥川は自己の生いたちと母の狂気という「存在の原点」を「〈隠す〉」ことを決意し、以後大正九年の「秋」

に至るまでの前期においては「〈母〉」を描くことを禁忌として作品に登場させていない(ただひとつの作品「偷盜」を例外として)という。

かくして「宿命から遁走」し、「仮構と捨象」―日常的な世界に背をむけ、なまな生活感情をとざす自己限定から文学的出発をした芥川は無意識の闇に「願望の母」と「故郷」としての「日本」の抒情を封じこめて、現実から離脱した意識的芸術活動による理論的武装を急ぐ。しかし、大正九年に至って芥川は妻と愛人の出産によって身近かに二人の「〈母〉」を発見することになり、急速に「宿命の反逆」が生じ、宿命にむかってにじりよって行く。そして『点鬼簿』を経、『或阿呆の一生』から『西方の人』へと歩んだあとが示すように「死を賭けて、宿命からの解放」に成功する。同時に無意識の闇から解放された抒情は志賀直哉や葛西善蔵の心境小説の奏でる「東洋の文化伝統に洗練された日本の詩的精神」を熾烈に仰望する―以上が本書の見取図であり、氏の芥川認識であると言えます。

一言で言えば芥川は「宿命の解放にむか

って成熟」しつつ、近代の批評としての「〈反近代〉」を発見する、そしてそれこそは芥川が死を賭けて後代に遺したものであるというところに氏の認識と本書のモチーフがあります。

『宿命への成熟』という氏の根本認識は芥川の生と文学が織りなす固有のドラマ、その全プロセスの見事な解明によって鮮やかに立証されているわけだけれど、個々の作品論で次々に通説を論破して、新説を提示し、確実に新しい眺望をきりひらいて行く手際は鮮やかだ。『戯作三昧』や『地獄変』は前に読んで感心していたけれど、『羊粥』論は今度初めて読んで感嘆した。五位と利仁の対立関係とその意味を小説の構造に導入して読むことよって通説の「幻滅」の主題が排され、勝ち犬の恣意が負け犬を傷つけ、負け犬の流血によって勝ち犬の倨傲が証明される。そういう関係において成り立っている「〈世の中の本来の不等〉」を主題として描いたものとする新見が提示され、「人間存在自体の担わねばならぬ悪の形」としてそれ以前の『羅生門』後の『或日の大石内蔵助』との通路が確かに見通さ

れていて、動かしがたい説得力を誇っているね。」

「その通りですが、ただ個々の好論をひとつひとつとりあげることは到底できませんね。創見に満ちた本書の中でも最も独創的な意見は『戯作三昧』『地獄変』を典型に、『奉教人の死』『枯野抄』をその変奏とする芥川の「芸術至上主義」ですね。芸術家の「へ真の人生」とは芸術を創造する表現行為の中にしかない、それ以外の日常的現実の哀歎、実生活のすべての脈絡は「人生の残滓」にすぎない——という芸術と人生の価値の逆転を図った観念を芥川は編みだして、自然主義と拮抗するための武装を果したというロジック、それともう一つ「技巧の美学」——「意識的芸術活動」の優位の主張の指摘は重要な支柱だと思えます。

もう一つ加えますと芥川の技巧の正当な評価を要請している点——例えば『舞踏会』や『奉教人の死』の「二」の部分や「へ作者のみぞ」や「へ例によっての落ち」や「才人の遊び」等と「常套の語」で不当に「過小評価する通説」は訂正されるべきであると、この種の技巧が『小説に牢固な構造

をあたえ、一箇の文学世界を対象化する手法の省察と不可分」である所以を明らかにしていますが、これは一見小さい指摘に見えて、実は芥川の正当な評価のためには重要な指摘であると思えます。」

「もうあまり紙幅の余裕もないから問題点とか、疑問点に移ろう。」

僕は芥川の熱心な読者でないせいかわ、正直言って「芥川龍之介論の第一章は、第一章にふさわしい龍之介からはじめねばならぬ」として『大川の水』がとりあげられたのには驚いたね。殆ど記憶になかったし、今まで芥川論で問題にされたこともなかったと思う。誤解はないと思うけれどその事自体には問題はないわけで、例えば戦後における伊藤整の「夢十夜」への新しい視点の導入から、漱石論の新しい展開がはじまり、その本質理解が進んだように、それにまた、作家論の場合に対象としてとりあげられる作品は必ずしも代表作、親愛する作品ではないという事情もある。それはつまり対象とする作家の世界を最も鮮やかに見とることのできる作品、時には明らかな失敗作を選ぼうとするからであり、更に論を成

す場合には対象の作家についてまだ誰も指摘していないことを言おうという、大岡信流に言えば「衝動」があるわけで、それは当然人あまり知られていない作品を対象とすることになる。

だから問題はその内実・論点であるが、芥川の文学的出発を「仮構と捨象」と見る見解は大筋として了解できるが、芥川の感受性の特質としての「観念的な感覚の移動」を論ずる部分など、細部の説得力には問題があると思うが如何。」

「『大川の水』についてはすでにその種の指摘があって、確かに君の言うように究明すべき今後の課題であると思えます。」

『偷盜』は従来失敗作として問題にされませんでした。近年にわかに論議の盛んな作品で氏の論もそういう中の一つとして重要な指摘を含むものですが——例えば『羅生門』との通路、「軌道修正」の問題、「へ母」の問題等々——卒直に言っただけで厚みに欠ける憾みは否めませんが、また「ロマンとしての構造的性」にしても高音部と低音部の交錯、からみあいがあるというダイナミックに浮びあがってこない感が

あります。

本書所収の論考の殆どが通説を打破したものですが、『枯野抄』論は中でも鮮やかな転回を示すものです。この作品を所謂「芸術家小説」の中において主人公を芭蕉とし、芭蕉は芥川にほかならぬとして、そこに「芸術家の孤独な栄光」を見るもので周到な立論に異議を申し立てる余地はありませんが、しかし私にはどうしてものみこみかねる思いが最後の一点で残ります——仮に氏の言われることが全てその通りだとして、しかし、それでは作者の意図と作品には乖離はないだろうか。

ところでこのようにあげつらうことは所詮空しいわざぐれとの思いを禁じえません。それは恐らく、本書のなりたちの契機は、遠く、三好氏が少年の日に芥川に出会って以来、「もっとも愛読する作家のひとり」（「あとがき」）として「偏愛」（同上）の対象であるところに発し、すぐれた研究者としての力量を、あげて投入した力技によって生み出され、他からの五枚や十枚の批評によつてはビクともせずと厳然として聳立しているところにあるのかもしれない。

ただ一つだけ申し添えておきますと、曾て所収の論考は初出時にそれぞれ確実に新しい地平をきりひらいてみせたものだけに、このレベル、この密度でこれらが一書にまとめられた時の衝撃乃至は興奮をひそかに思い描いていたのですが、それはどうやら私の夢想であつたようです。つまり、私は一書が言々相発し、篇々相応じて、論理が躍動するシンフォニー風の表現の中に芥川が浮びあがるかたちを思い描いていたのですが、通読しての印象では一篇々が引き出しの中にきちんと納まっている感じで、ロジックのうねりと言うかダイナミズムは私の予想とはちがっていました。もっともこれは私の妄想、あるいは望蜀の言というべきかもしれません。

とを以前に主張していたと思うが、それは或る意味で同感だけれど、しかし本書の中で、ある場合は修辭過剰で初出時の方がわかりやすかつたと思われる部分や、表現がややオーバーに過ぎて空疎な印象を否めないものも目につくのだが、これは一考を要することではなからうか。

「つまりタブレット風だということは僕も同感で、それは恐らく作品論を中心とした作家論で、しかも本格的な研究書であることを志向する場合には不可避の宿命のようにも思えるがね。

ただ本書の場合、氏の文体、表現との関連もその一因になっていないだろうか。氏は確か研究者も文体をもつべきだといふこ

「もはや紙数も尽きましたが、要するに本書の出現によつて芥川研究は確実に新しい段階に入ったと言つてよく、これをのり超える芥川論が今後期待されるわけですが、さしあつたての研究課題は本書の提示した「出発」と「技巧の美学」の崩壊前後と「反近代」の問題が中心となるでしょう。殊に最後の「〈反近代〉の問題」はⅡの「介山」や「鏡花」の章にも仄見えて、広い視野で時間をかけて検討されるべき課題ではありましようが、「あとがき」で氏が言われるように「なかば今後の課題として残されて」あるわけで、氏の鋭い解明を今後に期待したいと思います。先学の貴重なご労作に対して未熟故の非礼の点はご海容をお願いする次第です。」（昭和51年9月30日筑摩書房刊、一六〇〇円）

事務局報告

◇大会・例会における題目および講師
昭和五十一年度(その二)

九月 大正五年の文学における民衆性をめぐって 松沢信祐

窪川鶴次郎論―昭和十年代批評の側面 島田昭男

(報告)ソビエトにおける日本文学研究の現状 S・グリブニン
秋季大会(十六・十七日 聖心女子大学)

十月 谷崎作品における妖婦像 富山都志

宮沢賢治と宗教―キリスト教と国柱会― 上田 哲

「海に生くる人々」―小倉の形象を媒介に― 浅田 隆

「趣味の遺伝」の周辺 石井和夫

泉鏡花定本考―「鏡花全集」別巻の考察― 村松定孝

「千羽鶴」と四世鶴屋南北作品の因果関係―日本の怪談「累」の系譜― 萩生田佳寿子

「俘虜記」論―記録と虚構― 大里恭三郎

大宰治論 渡部芳紀

中野重治「汽車の鐘焚き」をめぐって 山崎正和

ぐって 杉野要吉

〈小特集 明治文学〉
近代文学成立期の小説構造―
〈一人称〉小説をめぐって―

「吾輩は猫である」の問題 山田有策

「堺事件」再論―鷗外は体制イデオログか― 相原和邦

明治から大正へ 紅野敏郎

三島由起夫潮騒論 栗栖真人

遠藤周作論―母について― 鈴木秀子

北条民雄伝の修正 五十嵐康夫

堀辰雄の「聖家族」をめぐって 影山恒男

神保光太郎氏に聞く
―「詩・現実」「四季」「日本浪漫派」など―

ききて 河村政敏

夏目漱石―「夢十夜」試論 三上公子

森鷗外―「楳原品」試論 須田喜代次

昭和五十二年(その二)
昭和文学と横光利一 栗坪良樹

春季大会(十五日 フェリス女学院大学)
〈講演〉作品解釈の一方 山崎正和

〈シンポジウム〉

作品論の可能性と限界―大宰治「人間失格」を中心に―

大久保典夫 相馬正一
東郷克美 鳥居邦朗(司会)

六月 〈ミニ・シンポジウム〉
近代短歌史上の問題

篠 弘 武川忠一

七月 田山花袋論―「生」を中心に―
野口雨情の初期―「枯草」の周辺―

尾形明子
堀江信男

編集後記

◇第二十四集をお届けします。山崎正和氏「作品解釈の一方」は、春季大会における公開講演です。同じ大会でのシンポジウム「作品論の可能性と限界」の再録は、紙数の関係もあって、東郷・相馬・大久保三氏の第一回発言を収録、以後の質疑応答は割愛し、発言の趣旨を補う意味で、新たにテーマに即した「後記」を執筆していただきました。

◇シンポジウムのテーマ「作品論の可能性と限界」は、前集掲載の五十一年度春季大会のシンポジウム「批評と研究の接点」を

承けるものです。もちろん批評と研究の問題を作品論の可能性と限界というところに短絡することはできません。ただこの種の問題では、抽象論もさることながら具体的な成果によって具体的に論じ合うことが有効です。シンポジウムでは作品「人間失格」を中心に具体的な論が展開されています。

◇投稿は、今回は三十二篇。投稿数の増加は喜ぶべき現象です。ただ、年一回刊で、ページ数にも限度がありますので、掲載可能の篇数が限られるのは、まったく悩みの種です。掲載不能の、これはいわば物理的制約ですが、中にはきわめて初歩的な文法ミスや誤字、あるいは不正確な引用などの目立つものがありました。一般にそういうことに無関心な風潮の現われかも知れませんが、ここで、大学入試の採点者と同じ敷きをしなければならぬのは、残念でした。◇学会機関誌のあり方については議論のあるところですが、その性格はおのずから大学の紀要などとはちがいます。今回も、伝記調査として完璧といえるような投稿がありました。何回も相談を重ねましたが、その作家がなんとしても群小作家以上には評価できず、また超過した枚数の短縮不可能などの点で、紀要に譲るべきだということになりました。

◇枚数の超過はほかに多く、書き直してもらったり、おたがいに手数がかかりました。枚数制限したい、妙なこともいえませんが、多数の会員に対する機会均等を考えると、そももいっていられません。論文として、この枚数なら一応まとめられるのではないかということで、四百字詰、三十枚—四十枚という制限が設けられています。投稿に当って、御留意のほどお願いします。

◇これも投稿に関するお願いですが、生原稿のほかにコピーを一部とって、都合二部をお送り願います。限られた時間のうちに委員が回し読みをし、何回も会議を重ねるのですから、ほんとうはもう一部コピーが欲しいくらいです。コピーがついていないときには、やむを得ずこちらでコピーをとったりしますが、コピー代金を負担するほど財政の余裕はありませんし、委員の労力にも限度があります。(このことについて申し添えますが、原稿返送用の郵税《切手の方が取扱いに便利です》をお忘れないうお願いします。)

◇本集に限ったことではありませんが、いったいに若い方々の原稿が多く、中堅、大家の労作が少ないのは残念です。営業政策の必要ななんとか賞ならいざ知らず、学術団体の機関誌としては必ずしも正常ではな

いように思います。このことは、単に機関誌にとどまらず、学会全体のあり方の問題かも知れませんが、お考えいただきたいことのひとつです。

◇総じて、投稿が多くなっている現状からしますと、発行回数の問題をふくめ、学会活動全体の中で機関紙をどう位置づけるか、あらためて考えていようにも思われます。しかし、同時に考えさせられるのは、ただちには採用しかねる投稿が少なくないという事実です。率直に言って、もつときびしくことばを選び、的確な論理に練り上げて欲しいと思いました。文学研究ということへの基本的な姿勢にかかわる問題として、考えさせられたことです。

◇次集の投稿メ切は、昭和五十三年三月十日、宛先は奥付記載の大妻女子大國文研究室気付「日本近代文学」編集委員会です。

編集委員

池内輝雄
榎本隆司
菊地勝弘
佐藤周勝
田所保隆
田中隆策
山田有策

(表紙2の日本近代文学会会則の続き)

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、評議員会の議決によつて除名する。

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たととき、あるいは会員の五分の一以上から会議の目的とする事項を示して要求があったとき、これを開催する。

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。

付則

一、会員の会費は年額四、〇〇〇円とする。

(入会金五〇〇円)

二、維持会員の会費は年額一口六、〇〇〇円とする。ただしその権限は一般会員と同等とする。

別則

一、会則第二条にもとづき、五名以上の会員を有するところでは支部を設けることができる。

二、支部を設けるには支部会則を定め、理事会の承認を得なければならない。

三、支部には支部長一名をおく。支部長は支部の推薦にもとづき、会則第八条に従つ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行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。

日本近代文学

第24集

昭和52年9月25日 印刷
昭和52年10月1日 発行

編集者 「日本近代文学」編集委員会
発行者 日本近代文学会 代表理事 吉田 精一
発行所 日本近代文学会
102 東京都千代田区三番町12
大妻女子大学国文学研究室
印刷所 早稲田大学印刷所
160 東京都新宿区戸塚町1-103